王佐良全集
第七卷
约翰·韦伯斯特的文学声誉（英文本）
论契合——比较文学研究集（英文本）
论新开端——文学与翻译研究集（英文本）
外语教学与研究出版社
王佐良全集
第一卷
英国文学史
外语教学与研究出版社
王佐良全集
王佐良全集
王佐良全集
王佐良全集
王佐良全集
王佐良全集

总　目　录

王佐良全集：第一卷
王佐良全集：第二卷
王佐良全集：第三卷
王佐良全集：第四卷
王佐良全集：第五卷
王佐良全集：第六卷
王佐良全集：第七卷
王佐良全集：第八卷
王佐良全集：第九卷
王佐良全集：第十卷
王佐良全集：第十一卷
王佐良全集：第十二卷

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第一卷

英国文学史

外语教学与研究出版社

第一卷

王佐良全集

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（CIP）数据

王佐良全集．第1卷/王佐良著．—北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6990-3

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995）－全集②英国文学－文学史 Ⅳ．①C52②I561.09

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010081号

出 版 人 蔡剑峰

策划编辑 吴 浩

责任编辑 赵雅茹 蒲 瑶

封面设计 覃一彪

版式设计 孙莉明

出版发行 外语教学与研究出版社

社 址 北京市西三环北路19号（100089）

网 址 http://www.fltrp.com

印 刷 北京盛通印刷股份有限公司

开 本 880×1230 1/32

印　　张　28.5

版　　次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5135-6990-3

定　　价　109.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：　https://waiyants.tmall.com

凡印刷、装订质量问题，请联系我社印制部

联系电话：（010）61207896　电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师

中咨律师事务所　殷　斌律师

物料号：269900001

目　录

出版说明
序一
序二　忆佐良师
序三　王佐良的生平和他的事业
王佐良生平及主要活动简表
王佐良主要作品简表
第一卷说明
英国文学史
序
第一章　引论
第二章　中古文学
第三章　文艺复兴时期文学：诗与诗剧
第四章　文艺复兴时期散文
第五章　17世纪诗歌
第六章　王政复辟时期和18世纪文学：小说的崛起
第七章　18世纪后半散文
第八章　18世纪诗歌
第九章　浪漫主义诗歌（上）
第十章　浪漫主义诗歌（下）
第十一章　浪漫主义时期散文
第十二章　19世纪小说
第十三章　19世纪散文
第十四章　19世纪诗歌
第十五章　20世纪文学：总图景；新戏剧

第十六章　20世纪诗歌
第十七章　地区文学中的诗歌
第十八章　20世纪小说
第十九章　20世纪散文
第二十章　英国文学与世界文学
索引
简要参考书目
返回总目录

* 集王佐良手迹

专家委员会

(以姓氏笔画为序)

王　立　王　意　孙有中　何其莘　张中载　陈　琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

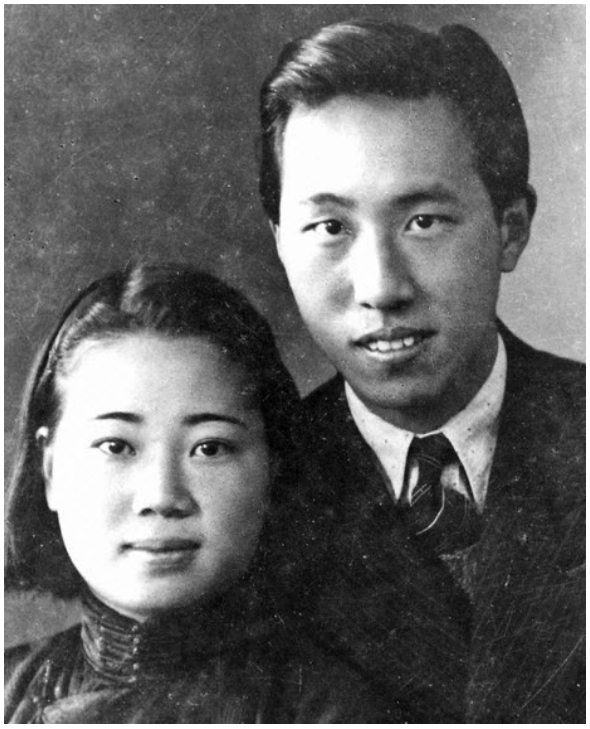
韩　震　彭　龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜　红　李　铁　张　剑　顾　钧　徐建中　章思英　严学军　王　星　吴　浩　易　璐　赵雅茹

清华大学二年级（1936年）

西南联大毕业留念（1939年）



订婚照（1940年）

与夫人徐序在昆明（20世纪40年代初）

与家人在清华园丙所寓所前（1947年）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

序一(1)

佐良同志离开我们已将近一周年。英语界和外国文学界的同仁，无论男女老少，莫不为他遽然仙逝感到哀悼和震惊。作为他的大学同班同学和几十年的老友，我更觉悲伤和惆怅。

佐良夫人徐序大姐根据佐良生前的喜爱，从佐良硕果累累的著作和作品中精选出数十篇，亲手抄写和誊清，交付外语教学与研究出版社准备出版。我想这该是我们对佐良同志的最好纪念。

我和佐良同志相识已是60年前的事了。当时故都北平已处在国防最前线，冀东已成立了伪政权，日本军国主义分子不断向国民党政府施加压力，平津随时都有被日本侵略者占领的危险。我们于1935年秋季考入清华大学外文系。那年冬天爆发了轰轰烈烈的“一二·九”爱国学生运动。我们受了这场爱国运动的洗礼，开始认识到青年人要为救国救民发奋读书。佐良毕业于武昌文华中学，他的中文和英文程度已是我们全班之冠。当时清华大一国文和大一英文课程都是按入学考试成绩分班的。佐良分在大一国文A组，由俞平伯先生授课；还分在大一英文A组，由英国人吴可读（Pollard-Urquhart）先生授课。佐良不仅勤奋，还善于学习，他利用课内和课外的每一个机会来充实自己，提高自己的见解和表达能力。例如，在完成大一西洋通史课外阅读时，他从刘崇鉉先生所指定的耶鲁大学国际著名古代史教授罗斯托夫采夫（Rostovtzeff）所著《罗马帝国社会经济史》一书里既学到分析历史发展的各种原因（包括心理因素），又开始注意到学术著作的英文文体。又例如，在完成大二西洋哲学史课程贺麟先生所指定的西洋哲学名著选读和读书报告写作时，他选了柏拉图的《对话录》，用的是著名的周伊特（Jowett）英译本，并且主动用英文写读书报告，受到贺先生的高度称赞。佐良在大二上学期曾参加全校英语演说比赛。他参赛的题目是“Literature Sweetens Life”（文学能使生活美好）。他获得第一名，受到外文系主任王文显先生称赞，说他能唤起听众的各种感情，很有说服力。佐良对文学的热

爱是由来已久的。在大一下学期，有一次他和我打网球后谈到他的家长要他转学经济，他很犹豫。我极力劝他不要转系，幸亏他后来打消了转系的念头。他爱好文学阅读的一个突出例子是：在大二时，美国历史小说《乱世佳人》（*Gone with the Wind*）刚刚出版。佐良向陈福田先生借到此书，如获至宝，废寝忘食把书从头到尾看完，此事给我留下很深的印象。

佐良的英文写作才能在陈福田先生讲授的大二英文班上已充分显示出来。陈先生要求我们每周写两篇英语作文，堂上一篇，堂下一篇。他认真批阅，及时发还，真正调动了学生用英文创作的积极性。几乎每次作文都是佐良写得最好。陈先生说佐良能用日常英语词汇写得生动活泼，既叙事，又抒情，给人以新鲜感觉。七七事变后，日本侵略者占领了北平和天津。北京大学、清华大学和南开大学三校合作，先迁长沙，后去昆明，成立了西南联合大学。在长沙临时大学期间，文学院各系在南岳衡山山麓上课。我们当时是大三学生，有幸遇上英国诗人兼批评家威廉·燕卜荪（William Empson）先生教我们莎士比亚课和大三、大四英语课。燕先生当时只有31岁，未婚，一心扑在教学上。他每周要求我们写英文作文一篇，批改得很详细，并且加上他的精辟评语。他还要求学生用英文写评论剧中人物和情节的小作文。燕先生的严格要求——他要求言之有物，观点鲜明，砍掉空洞、华丽的词藻——我猜想燕先生的诗人气质和学人的洞察力都曾对佐良的智力成长和发展起到了有益的促进作用。当我们三年级下学期在云南蒙自上叶公超先生讲授的18世纪英国文学课程时，叶先生居然对佐良的英文写作点头赞赏，而叶先生向来对学生的英文写作是极为挑剔的。我们在昆明上大学四年级时，燕卜荪先生讲授当代英美诗歌。佐良对英诗的浓厚兴趣，他后来对英诗的研究和翻译，以及他自己的诗歌创作，可能都与燕师的启发和教导有关。这里附带提一下受燕师影响的人还有我们同班同学查良铮（笔名穆旦，诗人、翻译家）。我们上大四时，吴宓和叶公超两位先生合开翻译课，吴先生指导英译中，叶先生教中译英。佐良和国璋（许国璋同志也和我们同班）是班上最优秀的学生。历史系刘崇鉉先生曾说他喜欢佐良和我们班其他同学的英文程度好，他主动提出要为我们班开英国史课程。刘先生还介绍了若干部历史名著，指定我们课外阅读。这门课有助于学生获得有关英国历史的全面系统的知识，因此也有可能为佐良后来从事英国文学史的教学、研究与著作打下了坚实、牢靠的基础。另外，我们上大四时，钱锺书先生刚从欧洲回国，教我们班两门课：文艺复兴时期欧洲文学和当代欧洲文学小说。钱先生讲课旁征博引，贯通古今，气势磅礴，振聋发

聘。他特别重视思想史。这可能对佐良以后的研究也指明了方向。但钱先生同时也重视艺术性。他让学生模仿拉布雷（Rabelais）的语言特点——这是他给学生出的考题之一。佐良的答卷赢得了全班第一，他对拉布雷语言的模仿真是惟妙惟肖！

1939年夏，佐良毕业留校，任西南联大外文系助教。佐良虽然热衷于文学研究、教学和创作，但是他毫无学究气，并不厚古薄今。他了解国际事务，他对实用英语的掌握也是第一流的，受到老师和同学的一致称赞。在这期间，他翻译了曹禺的《雷雨》为英文。这是他文学翻译的最初尝试，但已显示出他这方面的才华。佐良还和丁则良联合发起人文科学学会，定期举行文学、历史、哲学等学科的学术报告会和讨论会。参加的人除了青年教师和研究生外，还特别邀请了一些知名教授和学者前来指导，例如，闻一多、潘光旦、雷海宗、曾昭抡、吴宓等先生。潘光旦先生为此学会取名为“十一学会”，并解释曰：“推十合一谓之士。”意思是说这是一个知识分子（士）的学会。吴宓先生开玩笑说：“可以叫做‘二良学会’，因为发起人是王佐良和丁则良。”可见佐良早在担任青年教师时期就已积极投身于开展人文科学研究事业，他怀有强烈的学术和文化救国的思想。佐良对于文艺创作素来很向往，对有成就的作家颇为景仰。抗日战争时期有不少位进步作家住在重庆。大约是1943年暑期，佐良、穆旦和我曾在重庆拜访过巴金先生（巴金的夫人上过西南联大，是穆旦的学生）。巴金请我们在新新咖啡馆喝咖啡、谈天。

抗日战争胜利后，佐良考取庚子赔款公费留学，入牛津大学茂登学院，师从F．P．Wilson教授，研究文艺复兴时期英国文学。在名师指导下，佐良完成了硕士论文《约翰·韦伯斯特的文学声誉》（*The Literary Reputation of John Webster to 1830*，Institut für Englische Sprache und Literatur，Universität Salzburg，1975）。这是一本既严谨又生动的学术著作，后来由James Hogg收集在《詹姆斯一世时期戏剧研究丛书》（*Jacobean Drama Studies*）中，萨尔茨堡大学英国语言文学研究所出版。佐良的导师Wilson教授是公认的版本学家，佐良在他的影响下对西方目录、版本之学也颇有研究。1961年，周扬同志主持文科教材编写工作，外文组长冯至先生委托佐良制订大学英语专业培养方案中所附中、英文必读和参考书目，佐良所订的书目至今仍然有用。佐良一向重视推荐新书，不断向北京外国语学院提供西文图书信息，和其他同志一起使北外的西文图书馆藏丰富，学术水平甚高，版本也十分讲究。

佐良同志对文学研究的执着和热情是罕见的。他的著作既令人高山仰止，又亲切动人，读者十分爱读。早在50年代中叶，佐良就曾发起创办《西方语文》学术刊物（《外语教学与研究》的前身），刊登学术水平较高的西方文学和语言研究的成果。60年代初，他约周珏良同志（也是我们的同班同学）和我共同为商务印书馆选编《英美文学活叶文选》（后收罗成集为《英国文学名篇选注》，主编为我们三人和刘承沛教授；商务，1983年第一版）。我们企图努力做到通过对英文原文的准确理解和对原作语言结构和文体特色的分析来达到文学欣赏和文学研究的目的。这条原则是佐良同志始终坚持的。我认为这条原则对我国的外国文学研究和外国语言和文学的教学，对端正学风，提倡踏实读书、细密思考，都起了良好的影响。

佐良同志在外国文学研究方面最重要的学术贡献在于对英国文学史（包括诗史、散文史、小说史、戏剧史等）的研究和撰著。《中国大百科全书》外国文学分卷中“英国文学”这个长条目就出自佐良同志的手笔。他的几部力作是：《英国诗史》、《英国浪漫主义诗歌史》、《英国散文的流变》、《莎士比亚绪论》等。他主持的国家重点社科研究项目——五卷本的《英国文学史》凝聚了他最后的心血。他为已出版的《英国二十世纪文学史》（外语教学与研究出版社，1994年出版）所写的序提出了建立具有中国特色的外国文学史模式这个重要问题。他主张要用历史唯物主义观点来写文学史，要用叙述体来写，要写得生动、具体，要有文采，但要准确无误，符合历史事实和真相，同时还要简练。佐良同志提出的这些原则对今后我国编写外国文学史也会产生良好的影响。

这个文集精选了佐良同志各方面的代表作，包括文学史论、诗论、文学评论、书评、翻译理论和评论、比较文学评论、随笔和序文，以及诗歌创作等，真是琳琅满目，美不胜收。佐良同志是一位多面手，他颇似柯尔律治称莎士比亚为“万脑人”（myriad-minded）那样博学和多才多艺。佐良同志永远活在我们心里！

李赋宁

---

(1) 本文为李赋宁先生为《王佐良文集》（北京：外语教学与研究出版社，1997年）所写序言，《全集》收录作为代序。——编者注

序二　忆佐良师

《王佐良全集》正在编辑、准备出版。佐良师的家人要我写一篇序。我因力不胜任，感到惶恐。但能有机会用文字记录下近二十年来对老师的思念，我愿试写此文。

甫一提笔，浮现眼前的，是18年前深冬的一件往事。

1995年1月19日，那是在佐良师因心脏病住院的第三天，听说佐良师被移送至特护室（ICU），有些担心。虽已是晚上八点多钟，我还是赶到了医院。得到护士的特许，我穿上消毒衣，走进病房。佐良师精神还好，见到我很高兴，向同房的两位病友说：你们认识他吧？他就是电视上教英语的陈琳老师，我们是老朋友、老同事了。我连忙说，王先生是我的老师。

在护士的提醒下，我不敢多留。走出病房，我隔着玻璃回望，佐良师向我频频招手，脸上还留着笑容。

出了病房，我马上借用了护士办公室的电话与徐序师母通了话。我高兴地告诉她佐良师精神很好，叫她放心。

但万万没有想到，第二天（20日）一早，校长办公室来电话，告诉我佐良师已经在半夜时因突发心衰而去世了！

我竟然成了与佐良师生前见面的最后一个亲友！

此后近二十年来，每当我拿起一本佐良师的书时，这一场景必然首先涌上心头！

现在，在我提笔写这篇忆恩师的文章时，从这一场景接下去应当写什么呢？佐良师是怎样的一个人？他的一生是怎样走过来的？他给爱他的人们留下了什么？

诗人的王佐良

写下这六个字，另一场景又浮现眼前。

记得是上世纪90年代初，当时我做大学成教学院院长。一次，我请佐良师给学生作一场关于文学与语言学习的报告。在向听众介绍佐良师时，我说：王佐良教授是我们大家都熟悉的，他是诗人、文学家、作家、翻译家，当然又是教育家。

接着佐良师开始讲话。他说，刚才陈老师介绍我时，说我是诗人。是的，我喜欢诗，我爱诗，我爱中国诗，我爱外国诗，我也翻译了许多诗；但我自己诗写得不多。然而把我称作诗人，而且首先介绍说我是诗人，我是高兴的，我是感谢的。

这里，佐良师说：“我自己诗写得不多。”应当说，他正式发表的诗的确不是很多。但是，人们或许不知道：他在1936年还是一个年轻大学生的时候，就已经有了这样的诗：

暮

浓的青，浓的紫，夏天海中的蓝；
凝住的山色几乎要滴下来了。
夕阳乃以彩笔渲染着。

云锦如胭脂渗进了清溪的水——
应分是好的岁月重复回来了。
它于是梦见了繁华。

不是繁华！
夜逐渐偷近，如一曲低沉的歌。
小溪乃不胜粗黑树影的重压了。

树空空地张着巨人的手

徒然等待风暴的来到——

风已同小鸟作着亲密的私语了。

静点吧，静点吧；

芦管中有声音在哭泣。

看！谁家的屋顶上还升腾着好时候的炊烟？

假如说，在1936年还是一个年轻人在徒然等待着风暴的到来，那么，到1942年就是更加成熟的呐喊了：

看他那直立的身子，

对着布告，命令，或者

将军们长长的演讲，

对着歌声和行列，对着

于我们是那样可怕而又愿

别人跌进的死。看他那直立。

那点愚笨却有影子，有你我

脆弱的天秤所经不住的

重量。那愚笨是土地，

和永远受城里人欺侮的

无声的村子。那点愚笨

是粗糙的儿女和灾难。

这是一个年轻诗人在当时充斥大地人间的压迫、腐朽、黑暗和反抗下发出的呐喊。它和另一首诗，被闻一多先生收入了他编选的《现代诗钞》（见《闻一多全集》，1948年）。

这是七十多年前的诗。在那以后的日子里，佐良师写了许多应当是自己一吐心声的诗，许多没有发表过的诗。

1947年他在赴英国的途中写了《去国行》，共五首：《上海》、《香港》、《海上寄吟》、《新加坡》和《哥伦坡水边》。

且让我们看看他怎样写那十里洋场的上海：

有几个上海同时存在：
亭子间的上海，花园洋房的上海，
属于样子窗和夜总会的上海；
对于普通人，上海只是拥挤和欺诈。

关于香港，他写道：

饿瘦了的更加贪婪，为了重新
长胖，他们维持下午的茶，
维持电车上贴的奇怪中文
和中文报纸里的色情连载。
北平的学者们将要哭泣，看见这么多
光亮的白报纸，而哪里有像样的杂志？

在欧洲时，他写了《巴黎码头边》、《伦敦夜景》、《长夜行》、《1948年圣诞节》等篇。

1949年初从欧洲回到祖国，开始从事教学工作，他没有时间写诗了。1966—1976的十年间，就更谈不到写诗了。

然而，在我们多难的祖国于1976年结束了“十年浩劫”，又在1978年迎来了改革开放的春天之后，佐良师写下了他的心声：

城里有花了

草呀草，

绿又绿，

水边有树了，

城里有花了。

一个多事的秋天，

人们等待着过节，

忽然所有的花都不见了，

吹起了凄厉的西北风，

从此沙漠爬上人的心胸。

……

早已有了哥白尼，

早已有了加利略，

早已有了爱因斯坦，

早已有了几百年的星移斗转，

难道就是为了这样的终点？

不，人们说不，

人们说不是为这个，

人们开始只对自己说，

人们终于向大地吐露，

而人们是时间的宠儿。

草呀草，

绿又绿，

水边有树了，

城里有花了。

佐良师不太写什么政论诗文。但是，在这短短的几行写于1979年的诗里，我们清晰地读出了对“文化大革命”的控诉与抗争，对“时间”（历史）终将证实真理在谁一边的信念，以及对1978年末起始的又“有花了”的欢欣鼓舞。而这欢欣是以一首清新的、从心底流出的而却又无限深沉的小诗道出的。

在那以后的十多年里，佐良师每年都有新诗。特别值得一提的是佐良师以诗的形式写出自己对文学以及语言探究的心得。最令人心仪的是以《春天，想到了莎士比亚》为总名的组诗七首（1981年）：

一、心胸

二、马洛和莎士比亚

三、十四行

四、仲夏夜之梦

五、哈姆雷特

六、特洛伊罗斯与克瑞西达

七、莎士比亚和琼生

且让我们从这组诗中引出几段，看看一个诗人是怎样以诗来论一位异国的诗人的：

一、心胸

莎士比亚，你的心胸坦荡荡
吸收这个的俊逸，模仿那个的开阔，
只要能写出更动人的诗剧，
让感情在舞台上燃成烈火。

但又比火永恒。多少人物的命运
留下了长远思索的命题：
一个青年知识分子的困惑，
一个老年父亲在荒野的悲啼，

一个武士丈夫的钟情和多疑，
另一个武士在生命边缘的醒悟，
都曾使过往岁月的无数旅人
停步，重新寻找人生的道路。

……

因此你坦荡荡。四百年云烟过眼，
科学登了月，猜出了生命的密码，
却不能把你销蚀。有什么能代替
你笔下的人的哀乐，生的光华？

而诗人又不止于用诗写诗人，他在上世纪80年代就曾以诗来记下自己对他所钟爱的一门外国语言，尤其是对自己祖国语言的深情：

语言

中心的问题还是语言。
没有语言，没有文学，没有历史，没有文化。
有了语言，也带来不尽的争论：
是语言限制了思想，
还是语言使思想更精确，

使不可捉摸的可以捉摸，

使隐秘的成为鲜明，

使无声的愤怒变成响亮的抗议，

……

我学另一种语言，

我要钻进去探明它的究竟，

它的活力和神秘，

它的历史和将来的命运，

……

但我更爱自己的语言，

无数方言提供了各种音乐，

永远不会单调！

各个阶段的历史，各处的乡情和风俗，

永远不会缺乏深厚而又深厚的根子，

而协调它们、联系它们、融合它们的

则是那美丽无比、奇妙无比的汉字！

……

但愿它能刷新，

去掉臃肿，去掉累赘，

去掉那些打瞌睡的成语，

那些不精确的形容词，

那些装腔作势的空话套话，

精悍一点，麻利一点，也温柔一点，

出落得更加矫健灵活，

……

只有对自己祖国语言的爱、对它的更加完善美好的期盼，才能令诗人用它写出好诗。这就是诗人的王佐良。

翻译家的王佐良

说起作为翻译家的佐良师，不能不提到一件对佐良师个人及对我国文学事业来说都是一个无可挽回的遗憾的事：早在上世纪40年代初，佐良师还是西南联大的年轻助教时，就翻译出了爱尔兰大文豪乔伊斯的短篇小说合集《都柏林人》，但此译本未来得及出版，就毁于日本飞机轰炸引起的桂林市大火之中了。

之后，在英国留学期间，佐良师主要致力于英国文学的研究，回国后的50年代，他因专注于教学，没有能从事翻译工作。但自1958年起，佐良师以很大的精力和时间开始翻译他一向钟爱的苏格兰农民诗人彭斯的诗，并于次年出版了《彭斯诗选》（后于1985年出了增补版）。

多年来，除翻译了诸多英文散文、随笔之外，佐良师的译作主要是英诗。说佐良师是翻译家，首先必须说他是诗译家。除了上述《彭斯诗选》和1986年出版的《苏格兰诗选》中的诗全部为佐良师所译外，在他所著的《英国诗史》、《英国浪漫主义诗歌史》、《英诗的境界》、《英国诗文选译集》、《英国诗选》等书中所选的英诗，除部分用了当代我国诗译家已有的译文外（均在书中注明），都是佐良师自己译出的。

在与佐良师多年的师生交往中，我深深感受到他对诗和诗人的一往情深。

首先，是他对老师威廉·燕卜荪和他的诗的崇敬和喜爱。虽在师从燕卜荪之前，他就早已初试诗笔，但是燕卜荪的诗作以及他对诗（尤其是莎诗）的钟爱为佐良师开启了一扇新的大门，并引导他走上一条以译文的形式向国人介绍英诗的道路。

在《穆旦的由来与归宿》一文中，佐良师写道：

燕卜荪是奇才：有数学头脑的现代诗人，锐利的批评家，英国大学的最好产物，

然而没有学院气。讲课不是他的长处……但是他的那门“当代英诗”课内容充实，选材新颖，从霍普金斯一直讲到奥登，前者是以“跳跃节奏”出名的宗教诗人，后者刚刚写了充满斗争激情的《西班牙》。所选的诗人中，有不少是燕卜荪的同辈诗友，因此他的讲解也非一般学院派的一套，而是书上找不到的内情、实况，加上他对于语言的精细分析。……

在1993年出版的《英国诗史》的序言中，佐良师写道：

在本书进行中，我时时想到在南岳和昆明教我读诗写文的燕卜荪先生。先生已作古，然而他的循循善诱的音容笑貌是永远难忘的。谨以此书作为对先生的纪念。

在《我为什么要译诗》一文中，佐良师写道：

我为什么要译诗？主要是因为我爱诗。原来自己也写诗，后来写不成了（区区六字，但含深意——笔者注），于是译诗，好像在译诗中还能追寻失去的欢乐，而同时译诗又不易，碰到不少难题，这倒也吸引了我。

另外，我也关心我国的新诗坛，希望自己所译对于我国的诗歌创作有点帮助。中外诗歌各有优缺点，应该互相交流、学习。

从这短短的一段话里，我们可以看出，佐良师之所以致力于译诗，在一个深层的意义上说，是希望这样做能够对自己国家文学事业的发展有所裨益；但首先，是他爱诗，因而他也爱翻译自己所爱的诗。

那么接下来的一个问题是：究竟诗能不能翻译？

对于这个历来众说纷纭的问题，佐良师在他1980年出版的《英国诗文选译集》的序言中写道：

谁都说诗不能翻译，然而历来又总有人在译。诚如歌德所言，这里的矛盾在于译诗一方面几乎不可能，而另一方面又有绝对的必要。……在我们中国，诗的翻译不但行之已久，而且对于新诗的兴起和发展起了重大的促进作用。因此我是希望看到更多

的同志来译诗的，自己也作了一点尝试（请看此中的谦虚——笔者注）。此中的体会，主要一点是译诗须像诗。这就是说，要忠实传达原诗的内容，意境，情调；格律要大致如原诗（押韵的也押韵，自由诗也作自由诗），但又不必追求每行字数的一律；语言要设法接近原作，要保持其原有的新鲜或锐利，特别是形象要直译。更要紧的，是这一切须结合诗的整体来考虑，亦即首先要揣摸出整首诗的精神、情调、风格，然后才确定细节的处理；……译者要掌握一切可能掌握的材料，深入了解原诗……又要在自己的译文上有创新和探索的勇气……文学翻译常被称为“再创作”；其实出色的译文还会回过来影响创作……当然，这些事说来容易做来难，我对自己的译文常是感到不如意的，明眼的读者还会发现我自己未曾觉察的错误、毛病，但是虽然困难不少，我却仍然喜欢译诗，也许是因为它毕竟是一种创造性的艺术活动，它的要求是严格的，而它的慰藉却又是甜蜜的。

读者可以看出，在上段引文中，有些句子省去了。这完全是因为篇幅之故，实际上我是很舍不得的。但从这经删节的引言中，已可看出一个极为精练的、重点突出的、一语中的的关于“诗词翻译艺术”的定义或总结。其中的重点，如诗是能译而且必须译的、译诗像诗、结合整体、注意原诗的精神等等，是十分明确的。而更重要的一点，是可以从中看出佐良师对诗的钟情，在诗和译诗中感到的甜蜜和慰藉。说到“甜蜜”，我清楚地记得，佐良师曾说过一句话：我确实感到翻译诗歌，其乐无穷！

记得是在90年代初，为了祝贺佐良师一家人搬入“中楼”新居的乔迁之喜，我带了一包花生米（佐良师最喜欢的“零嘴”，但他曾说过：“在困难时期，这种‘奢侈’也不是时常能有的。”）到他们新家小聚时，谈到翻译。他说，翻译也是一种创作，尤其是诗的翻译。他说：译诗是写诗的一种延长和再证实。

我是完全相信这一点的：一个真正能译出好诗的人，自己不可能不是诗人。

为了能看一看佐良师如何将自己的诗风融入译诗里，让我们来读一首他所译的苏格兰农民诗人彭斯的脍炙人口的爱情诗A Red，Red Rose 的译文：

一朵红红的玫瑰

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
奏得合拍又和谐。

我的好姑娘，多么美丽的人儿！
请看我，多么深挚的爱情！
亲爱的，我永远爱你，
纵使大海干涸水流尽。

纵使大海干涸水流尽，
太阳将岩石烧作灰尘，
亲爱的，我永远爱你，
只要我一息犹存。

珍重吧，我唯一的爱人，
珍重吧，让我们暂时别离，
但我定要回来，
哪怕千里万里！

看一看，这样美的译文，不是一种再创作么？不是写诗的一种延长和再证实么？但是，别看这么一首白话小诗的翻译，佐良师也没有随随便便一挥而就。正如他所说：

反正这首看起来很简单的小诗给了我不少麻烦……有一行诗表达主人公对一位姑娘的爱，说是即使所有的海洋干枯了，岩石都被太阳熔化了，他仍然忠于爱情。我想在原诗里，这关于海和岩石的比喻一定是很新鲜很有力的。我们汉语里恰好有一个成

语——“海枯石烂不变心”——可以说是完全的“对等词”。但是它在中国已经用得太久太广了，变成了陈词滥调。所以我在译文里避免用它，另外用了一个说法，文字不那么流利，但保存了原来的比喻。

（《答客问：关于文学翻译》）

从这里加上我在前文中所引的佐良师自己写的若干首诗，我们可以管中窥豹，约略看得出一点佐良师的诗风：清新、简约、顺达、优雅，以及他严谨的治学态度。

讨论佐良师的诗作和译诗，还必须认真探视一下他对英国文学史中第一巨匠莎士比亚的剧作和诗作的研究（其实莎剧都是诗）。

佐良师的“莎学”研究，起始于他在昆明西南联大师从威廉·燕卜荪时期。而后，他又在牛津大学茂登学院奠定了基础。而见诸文字的莎学研究论述，主要起自他60年代开始在报刊上发表的大量论文，如《莎士比亚绪论——兼及中国莎学》。除专著之外，还有《英国诗剧与莎士比亚》、《莎士比亚在中国的时辰》、《莎士比亚的一首哲理诗》以及在他所主持编写的巨著《五卷本英国文学史》中有关莎剧的篇章。

应当说，对莎翁作品的钟爱，以及对莎学的深入研究，是佐良师之所以能成为诗人的一个重要因素。

关于写诗和译诗的关系，或者说诗人和诗歌译者之间的关系，佐良师在多处写得很清楚。在《译诗和写诗之间》一文中，他说：“只有诗人才能把诗译好。”“诗人译诗，也有益于他自己的创作。”在《穆旦的由来与归宿》一文中，他又说：“诗歌翻译需要译者的诗才，但通过翻译诗才不是受到侵蚀，而是受到滋润。”

而佐良师自己正是这样一个以自己的诗才译诗，而又从中得到无限滋润的诗人。

在对待译诗这一艺术的认识上，还有一点是必须指出的：对佐良师来说，“译诗”不仅是译外文诗为汉语诗，它还包括“译”我国古诗为今诗，以及译古代佛经为现代汉语等。

且看佐良师在《翻译：思考与试笔》一书中就这个问题是怎样说的：

余冠英先生译《诗经》为白话，体会到五点：

一、以诗译诗；

二、以歌谣译歌谣，风格一致；

三、不硬译；

四、上口、顺耳；

五、词汇、句法依口语。

何等切实，何等新鲜！

这里，出于与佐良师的感情，忍不住要提一件事：古典文学大家余冠英先生是佐良师在西南联大读书时的作文老师，师生关系极亲。而余冠英先生又恰恰是我的姑父。我一直为能与佐良师除师友之情外还有这点渊源而感到幸福。

关于他自己作为其中一个重要成员的我国翻译家队伍，佐良师提出过一个重要的理念：

中国翻译家是否有一个独特的传统？

有的。根据古代译佛经和近代译社科和文艺书的情况来看，这个传统至少有三个特点：

一是有高度使命感，为了国家民族的需要不辞辛苦地去找重要的书来译。

二是不畏难，不怕译难书、大书、成套书。

三是做过各种试验：直译，意译，音译，听人口译而下笔直书，等等。

因此成绩斐然，丰富了中国文化，推进了社会改革，引进了新的文学样式。

（《新时期的翻译观——一次专题翻译讨论会上的发言》）

请注意，他这里说，翻译家所做的工作，“推进了社会改革”，这绝对不是夸张。想一想，严复、瞿秋白、鲁迅、郭沫若、茅盾、田汉、林语堂、林纾等等这些先哲，他们的翻译成就难道不曾在很大程度上推动了我国1919年起始的新文化运动么？而对于这些人对人类文明所作的贡献，佐良师说：

> 诗译家最大的贡献，就在于他从另一种文化中给我们引来了某些振奋人心的作品，而在此同时，也写出了自己最好的作品，进而丰富了本民族的文化。在这一转换和交流中，一个更加丰富的、更加多彩的世界涌现出来了。……诗可能在翻译中失去些什么，但是一种新诗诞生了——伴随而来的，是一个更加灿烂的世界。
>
> （见英文论文Some Observations on Verse Translation ［论诗歌翻译］，译文为笔者试译）

作出了如此重大贡献的“诗译家”，佐良师就是其中的佼佼者。

文学史家的王佐良

佐良师在1949年回到祖国后，一段时间内主要精力放在教学工作上。但自50年代后期起，他开始利用课余和工余时间，从事英国文学的论述、推介和翻译工作。尤其是，他将很大精力放在英国文学史的研究和论述上。他在1996年出版的686页的巨著《英国文学史》，从英国中古文学一直论述到20世纪后期的当代文学，并以很大篇幅对英国文学与世界文学的关联作了论述。但佐良师这一对英国文学史“盖棺论定”的论著，绝不是轻而易举的一日之功，而是他多年潜心研究、锐意进取、认识不断深化的结晶。在这一巨著的序中，他写道：

> 这些话说来容易（指写一本英国文学史—笔者注），做来却有不少困难。为了取得经验，我先写了一部文学潮流史（即《英国浪漫主义诗歌史》），接着又写了两部品种史（即《英国散文的流变》和《英国诗史》），并与同志们合力写了一部断代史（即《英国二十世纪文学史》）。在这样的基础上，我才进而写这部通史即单卷本《英国文学史》。

从这短短的几句话中，我们可以看出佐良师对一个国家的文学史的研究所持的严肃、认真、一丝不苟的治学态度。

实际上，作为《英国文学史》这一巨著的奠基研究，他不仅先撰写了上面提到的三本书，其后，又分别在《英国二十世纪文学史》（1994）和《英国文艺复兴时期文学史》（1996）中

就有关文学史研究的基本出发点问题作了逐步深入的论述。直至《英国文学史》的出版，可说是一个历时五年的系统工程。

为了能清晰地了解佐良师关于文学史观的理解是如何逐步深化和充实的，我们且以编年的方式看一看佐良师在这五年中的几部文学史著作中都写了些什么。

在这一系列专著的最早一本——1991年出版的《英国浪漫主义诗歌史》的序言中，佐良师写道：

> 对于文学史的写法，近来讨论颇多，我也想说明一下自己是根据什么原则来写此书的。
>
> 这部断代英国诗史是由中国人写给中国读者看的，因此不同于英美同类著作。它要努力做到的是下列几点：
>
> 1．叙述性——首先要把重要事实交代清楚……
>
> 2．阐释性——对于重要诗人的主要作品，几乎逐篇阐释……
>
> 3．全局观——要在无数细节中寻出一条总的脉络……对所讨论的是个整体应有一个概观，找出它发展的轨迹。
>
> 4．历史唯物主义观点——这是大题目，针对诗史，这里只谈两点：一、把诗歌放在社会环境中来看。诗人的天才创造是重要的，但又必然有社会、经济、政治、思想潮流、国内外大事等不同程度的影响；英国浪漫主义本身就是第一次工业革命和法国资产阶级革命两大革命的产物。二、根据当时当地的情况，实事求是地阐释与评价作品。
>
> ……
>
> 就历史唯物主义而言，这是任何写历史的人应有的观点……我们当代中国学者特别需要用它来研究和判别外国文学史上的各种现象。它会使我们把文学置于社会、经济、政治、哲学思潮等等所组成的全局的宏观之下，同时又充分认识文学的独特性；它会使我们尽量了解作品的本来意义，不将今天的认识强加在远时和异域的作者身上，而同时又必然要用今天的新眼光来重新考察作家、作品的思想和艺术品质。

这是佐良师在1987年为到1991年才出版的《英国浪漫主义诗歌史》所写的序言中说的。就我个人的认识，这是一切研究和书写任何一个民族文学史的最重要和最根本的出发点。没有这一观点，就写不出正确的文学史。

那么，到了1993年，他为自己的又一巨著《英国诗史》所写的序言中，又是怎样说的呢？且看：

> 关于怎样写外国文学史，曾经几次有所议论，这里只扼要重述几点主要想法：要有中国观点；要以历史唯物主义为指导；要以叙述为主；要有一个总的骨架；要有可读性。
>
> 也许还可加上一点，即要有鲜明个性。就本书而言，我让自己努力做到的是：第一，在选材和立论方面，书是一家之言，别人意见是参考的，但不是把它们综合一下就算了事；第二，要使读者多少体会到一点英国诗的特点，为此我选用了大量译诗，在阐释时也尽力把自己放在一个普通诗歌爱好者的地位，说出切身感受。
>
> ……
>
> 写书的过程也是学习和发现的过程。经过这番努力，我发现我对于英国诗的知识充实了，重温了过去喜欢的诗，又发现了许许多多过去没有认识的好诗，等于是把一大部分英国好诗从古到今地又读了一遍。衰年而能灯下开卷静读，也是近来一件快事。

这里，我们可以看出，经过几年的“学习和发现”，在主要是“重述”了几点原有的关于写史的“想法”之外，又增加了一条新意：写史“要有鲜明个性”。而同时，说自己“衰年而能灯下开卷静读”是“一件快事”，也使我们这些后辈和今后的新来者得到无限激励和鼓舞。

到了1994年，在由佐良师参与主编的《英国二十世纪文学史》中，他对于写史的观点，就更加明确了：

> 撰写之初，我们对此书内容和写法是有一些想法的，当时曾归纳为这样几条：
>
> 1．书是由中国学者为中国读者写的，不同于外国已有的英国文学史……

2．因此它以叙述文学事实为主……

3．要包括较多信息……

4．指导思想是历史唯物主义……（再次强调。——笔者注）

5．要着重作品自身，通过研究作品来讨论问题……

6．写法也要有点文学格调……

7．尽量吸收国内外新材料、新发现……

8．规格尽量照当代国际通行方式……

在序言最后，佐良师说：

> 进行这样从中到西的学习，占领新材料，进行新分析——我们面前的工作还多得很，二十世纪卷的完稿仅仅是一个开始。

请注意这里的“学习”二字。佐良师是以这样的态度来写史的。

最后，在佐良师于1992年动手撰写、到他离世后一年的1996年方才出版的《英国文学史》一书中，他写道：

> 近年来一直在从事文学史的研究和撰写，有一个问题始终令我困惑，即一部文学史应以什么为纲。没有纲则文学史不过是若干作家论的串联，有了纲才足以言史。经过一个时期的摸索，我感到比较切实可行的办法是以几个主要文学品种（诗歌、戏剧、小说、散文等）的演化为经，以大的文学潮流（文艺复兴、浪漫主义、现代主义等）为纬，重要作家则用“特写镜头”突出起来，这样文学本身的发展可以说得比较具体，也有大的线索可寻。同时，又要把文学同整个文化（社会、政治、经济等）的变化联系起来谈，避免把文学孤立起来，成为幽室之兰。
>
> ……
>
> 至于编写外国文学史的其他原则，我的想法可以扼要归纳为几点，即：要有中国观点，要以历史唯物主义为指导，要以叙述为主，要有可读性。

另外一个重要的问题是：讲述一个民族（或国家）的文学史，不仅只是介绍和评述历史中

的重要文学著作，更应当对所涉及的重要文学家作出介绍和评价。这在佐良师的几部英国文学史专著和有关论文中，是十分突出的。

为举例说明这一点，且让我们来看一看，佐良师在他的《英国文学史》一书中以二十多页的篇幅介绍并评论了莎士比亚的剧作之后，是如何评价这个巨人在英国文学乃至世界文学中所处的地位的：

> 在20世纪80年代，我们回头来看他，仗着时间所给的优势，至少看清了下列几点：
>
> 1．他描绘了几百人物，许多有典型意义，而又每人各有个性。
>
> 2．他不只让我们看到人物的外貌，还使我们看到他们的内心……
>
> 3．他深通世情，写得出事情的因果和意义，历史的发展和趋势……
>
> 4．他沉思人的命运，关心思想上的事物，把握得住时代的精神。
>
> 5．他写得实际，具体，使我们熟悉现实世界的角角落落……
>
> 6．他发挥了语言的各种功能，……让传达工具起一种总体性的戏剧作用。
>
> 7．他的艺术是繁复的、混合的艺术，从不单调、贫乏，而是立足于民间传统的深厚基础……
>
> 8．而最后，他仍是一个谜。……他写尽了人间的悲惨和不幸，给我们震撼，但最后又给我们安慰，因为在他的想象世界里希望之光不灭。他从未声言要感化或教育我们，但是我们看他的剧、读他的诗，却在过程里变成了更多一点真纯情感和高尚灵魂的人。

这样来写一个民族的文学史和其中一个重要的作家，就不仅能使我们读者了解作品和作家，更会让我们在这宝贵的人类遗产中获得灵魂的升华和飞越。

说到此，我们可以看出，从80年代后期起至90年代中期，或者说从《英国浪漫主义诗歌史》到《英国文学史》这一系列有关英国文学史的专著的出版，佐良师对文学史的写法、原则、指导思想是有一条既一脉相承、一以贯之，而又与时俱进、不断创新的红线的；那主要就是：要有中国观点（由中国人写了给中国人看的），要以历史唯物主义为指导（把文学同整个

文化的变化联系起来），要以主要文学品种的演化为经，以大的文学潮流为纬，同时，对文学史中的重要人物要有全面的、客观的评价。

佐良师有关英国文学史的这一系列著作中所提出的观点，为我们今天和今后研究中外文学史的人指出了正确的、可循的方向。我认为，这是佐良师为我们留下的重要的遗训。

文采夺目的王佐良

除了众多文学研究专著和论文，以及诗词和诗歌译文外，佐良师还写了大量的散文、随笔、游记。在这些文学作品中，人们获得的一个突出感受，就是佐良师的“文采”。

用一个什么样的词来形容佐良师的文采呢？我思之再三，只能用一个被用俗了、似乎已成陈词滥调的词：美。只有这一个字，正如它的英语对等词beauty，能够最完整、最深切、最恰当地道出佐良师的文学风采。

让我们来看一看他的一段小文。

1991年，三联书店出版了一个小册子，名为《心智的风景线》，收集了14篇游记。为这个小集子，佐良师写了一个小小的序。他写道：

> 出游外国有各种体会：紧张，疲惫，辛苦，都感到过，但也尝到过乐趣。我是一个喜欢安定和宁静的人，但又向往着流动——流动的色彩，乐声，语言，风景，人脸，都吸引着我。远程旅行在个人生活上更是一种大流动，身体在动，心灵也在动，因此印象特别鲜明，思想也比较灵活，这种时候就不免想写下一点东西来，作为日后回忆的印证，于是而有这里的若干篇游记。
>
> 既写，就想脱出一般记游的格局，有点个人色彩。于是投下了更多的自己，力求写出真情实感。另外，我试着要反映一点所接触到的文学情况、文化环境、社会思潮，也都是根据自己的切身体会，仍然包含在对人对地的观察里，着重的是当时的情，而不是抽象的理。要知道，一只学院墙后的田鼠，虽然多年掘土也自得其乐，有时候也想到墙外骋驰一番，甚至高翔一下的。

是为序。

我怕我这篇东西写得长了，在抄录时想节略掉其中一些话。但实在舍不得，好在不长，三百几十个字，真可说是字字珠玑。

且让我们再来看看这远不是“墙后的田鼠”的人，是怎样在他的文中“投下了更多的自己”和“当时的情”的。

1982年，佐良师有机会去苏格兰的一个小岛——斯凯岛，他专门去拜访了一位用盖尔语写作的重要诗人绍莱·麦克林。佐良师曾译过他几首诗，也曾在爱尔兰举办的文坛聚会上与其见过面。

这次两位故友、两位诗人重逢，自是无限快乐，佐良师同老友及其老伴莲内和女儿玛丽、女婿大卫愉快地欢聚了一晚。两个老友谈的自然主要是诗和共同的诗人朋友。这里，且让我们来看看佐良师是怎样写他们短暂的重聚之后的道别的，也看看这里面的文采：

> 一夜好睡，第二天早上我早早醒来，……莲内给我们做了一顿好早餐，我吃完之后，十点钟就告别了莲内和玛丽，坐上大卫开的汽车，由绍莱陪着去到城里，然后到达飞机场。那是一个大晴天，昨天的雨和阴云都已消失，阳光照得一切明亮。我在途中想把岛上风光多看几眼，然而心情已经不同。人生总是这样来去匆匆，刚谈得投机就分手道别了。我走上几乎是全空的机舱，看着站在地上挥手的绍莱和大卫在变远、变小，一会儿连斯凯岛也抛在后面了，于是收纳起欢欣和惆怅，准备面对下一站的旅行和更多的离别。
>
> （《斯凯岛上的文采》）

两位诗人以后未能再见，而且也先后离去了。而这样的离别，这样的文字，能不让我们动情么？

这就是佐良师的语言的美、他的文采。

说到这里，还是要提一下一件大家都熟知的事：佐良师的文采，不仅见诸他自己的写作中，也表现在他的译作中。而且，他不仅写白话文美，写文言文也美。在这方面，最好的例子莫过于佐良师所译的英国哲学家弗兰西斯·培根的随笔三则。在16、17世纪的英国上流社会中，文人学者喜欢用类似我国文言文这样的古雅文字。培根的《谈读书》（Of Studies）一篇就是如此。我们且引几句：

> Studies serve for delight, for ornament, and for ability. Their chief use for delight, is in privateness and retiring; for ornament, is in discourse; and for ability, is in the judgement and disposition of business . . .

佐良师的译文是：

> 读书足以怡情，足以傅彩，足以长才。其怡情也，最见于独处幽居之时；其傅彩也，最见于高谈阔论之中；其长才也，最见于处世判事之际……

忍不住再引一段：

> Reading maketh a full man; conference a ready man; and writing an exact man … Histories make men wise; poets witty; the mathematics subtile; natural philosophy deep; moral grave; logic and rhetoric able to contend. Abeunt studia in mores. （拉丁语；英译为：Studies pass into the character. ——笔者注）

佐良师的译文是：

> 读书使人充实，讨论使人机智，笔记使人准确……读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，伦理学使人庄重，逻辑修辞之学使人善辩：凡有所学，皆成性格。

这是何等的文采！他若与当年在西南联大时的作文老师余冠英先生九泉相聚，当无愧色。

教育家的王佐良

在追忆了佐良师在英国文学、文史学、诗学以及翻译事业诸多领域的重大成就后，我们不能忘记：他一辈子是一位教师。

佐良师在清华、西南联大就学期间就已为生活之需而兼任教学工作。毕业后留校任教。1949年回国后，被安排到北京外国语学校（北京外国语大学前身）担任教授、教研室主任、系主任、副院长、外国文学研究所所长、校长顾问等职务；并先后担任本科、硕博士研究生的教学和导师工作。

我在课堂上受教于佐良师的时间不长，不久就被调出参加教学工作。但在以后几十年的岁月中，无论是在教学还是教材编写或科研工作中，始终得到佐良师的帮助和指导。佐良师是我终身的老师。

给我印象最深的，是佐良师授课的方式。他永远以一个共同探讨者的身份与学生“交谈”，而不是“教授”。他善于就所学内容提出问题，让学生发表意见，在探讨中不时插入一些自己的带启发性的观点，引导学生能更深入地思考。但是，在这样的课堂研讨活动的最后，他总会以似乎是在总结学生意见的态度和方式来提出结论。这些结论，实际上是将学生引导上了一个更高的认识层次，但又使学生感到有自己的意见在其中；这就是佐良师的教学艺术。重要的是，这里充分体现了对学生的尊重，更是对发挥学生独立思考能力的有效引导。

对中青年教师的帮助、引导甚至“提携”是所有曾受益于佐良师的人都永远不会忘记的。许多后辈教师在他的指引下选定了自己的研究方向，甚至明确了自己在学术生涯中的最终目标。在主持编写许多大部头“文集”时，他总不忘主动邀请中青年教师参加编写工作，并要求他们独立自主地编著一定篇章，使他们得到锻炼成长的机会。尤其应当提到的，是他对中青年教师的尊重。在他担任外国文学所所长期间和以后，每次有教师自国内外学习或参加学术会议归来，他总要召开专门会议，听取他们的体会心得和信息，仔细记笔记，提出启发思考的问题，并常说从中受益。

佐良师的诲人不倦、乐于助人的精神是所有他的学生和同事都深有体会的。1976—1978年

间，我奉调到毛泽东著作翻译委员会参加《毛泽东选集》（第五卷）的英译工作（佐良师因身体原因未参加）。那时，我虽已从事英语教学和教材编写工作多年，也做过一些口笔译工作，但翻译“毛著”对我却是一个巨大的考验。一次，在遇到一个十分难译的概念以及涉及的句子的译法时，我打电话给佐良师向他求教。他当时在电话中就给了我一两个可供选择的译法，我已觉大为受益。不料第二天，他打电话到办公室找我，要我回电给他。后来在通话中，他详详细细地告诉我他经过深思之后，对那个词和句子有了更恰当的译法。我被佐良师这种严肃、负责的学风深深地感动了。后来，在讨论文稿的会上，我把这一段故事讲给了共事的学者们听，其中有北京大学的老教授李赋宁。李先生说这就是他的老同学、老朋友的“脾气”。

在我们说佐良师的诲人不倦精神时，还必须提到他对弟子们的严格要求。佐良师经常鼓励年轻人，很少严词批评，但得到他直面的夸赞和表扬也不太容易。但是，当他看到你确实用心做了功课，并确实感到满意时，他会以真心实意的态度给予恰如其分的肯定，但绝不会有任何溢美之词。记得有一次大约是90年代初，上级给了学校一个突击任务，要将一份有一定篇幅的重要文件立即翻译出来。佐良师找了几个人参与其事，有我在内。我把自己的一部分译好之后，交给了佐良师。第二天，我心神不安地问他是否可用，他只说了一句：Quite readable，但已经使我心满意足了。

历史唯物主义者的王佐良

佐良师是一位国际主义者、马克思主义者、历史唯物主义者。

我们都知道，佐良师是中国共产党党员。他的文学创作和研究工作，从来都不是在象牙之塔里面的纯学术研究，而是处处显现出他明确的政治立场和思想认识。

佐良师从青年时代起就热爱苏格兰诗人彭斯的诗，这固然是由于其诗中所描绘出的一个农民青年的纯真的爱情，更主要的是诗中所表现出的对统治阶级的反抗和对民主自由的向往。他写道：

> 然而彭斯不只是关心爱情，他还注视当代的政治大事。他是一个民主主义者，喜欢同被统治阶级目为叛逆的民主人士往来。他自己还特意买了一条走私船上的四门小

炮送给法国的革命者。正是这样一个彭斯写下了《不管那一套》那样的辛辣而开朗的名篇，宣告社会平等，歌颂穷人的硬骨头，并且展望人人成为兄弟的明天。

（《苏格兰诗选》）

佐良师绝不是只喜爱莎士比亚和彭斯。当中国文坛上还没有多少人知道苏格兰近代诗人休·麦克迪尔米德时，他向国人介绍了他。关于他，佐良师写道：

他的诗作经历了几个时期：初期，他用苏格兰方言写抒情诗；中期，他揭发和讽刺苏格兰现状，同时又写政治诗，如对列宁的颂歌……

（《休·麦克迪尔米德（1892—1978）》）

他特别介绍了麦克迪尔米德的《未来的骨骼（列宁墓前）》一诗：

红色花岗岩，黑色闪长岩，蓝色玄武岩，
在雪光的反映下亮得耀眼，
宛如宝石。宝石后面，闪着
列宁遗骨的永恒的雷电。

佐良师并且阐释说：

诗人利用了一些地质学上的岩石名称来写列宁墓室的坚实与闪耀，而室外反射过来的雪光则代表了俄罗斯的大地和人民。最后出现了“永恒的雷电”这一形象，它同诗题“将来的骨骼”一起点出了诗的主旨，表达了列宁对人类的永恒的影响。这是有重大意义的政治诗，然而在艺术上又是完全成功的。

（《休·麦克迪尔米德》（1892—1978））

这样的介绍，不是鲜明地道出了作者本人的国际共产主义者的情感么？

关于佐良师的文学探究，我们还必须着重指出一点：他是始终以历史唯物主义和马克思主

义为指导思想的。在成为一个共产主义者之前，他实际上已经在不一定完全自觉的情况下这样做了；但是以后，他就是完全自觉地这样做了。他不仅自己如此，而且公开地宣扬这种观点，并且要求自己的共事者们也遵循这样的观点。他说：

> 我们可以对其中的作家作品重新审视，做出评价。这不仅仅是一个要有新见解的问题，而是要有新的观点——在我们说来就是经过中国古今文学熏陶又经过马克思主义锻炼的中国观点。

（《一种尝试的开始》）

此外，我们还应看到：佐良师在强调文采、强调语言要“美”的时候，他绝不是只讲语言形式，他首先是要求写的东西要有内容、要有思想、要有灵魂、要有真理。在一篇讨论英语写作中如何利用强调手段的文章的最后，他写道：

> ……内容的重要。关键在于要有值得强调的思想感情、远大理想和高尚情操才能产生动人的语言，真理是最强音。

（《英语中的强调手段》）

请看，唯物主义的观点何其鲜明！

爱国者的王佐良

多年来，学习和研究佐良师的学术造诣的人们，主要集中在研读他在1949年新中国成立之后，尤其是“文革”结束以来撰写的作品，而很少或说几乎没有人论及过他当年在北平的清华以及昆明的西南联大时作为一个爱国热血青年的著作。

说起来，也是令人痛心的。之所以佐良师自己也很少谈及那段时期的事和当时的作品，是因为他的一个“隐痛”：长期以来，佐良师因为上世纪三四十年代在昆明时曾从事由当时的国民政府主持的对外宣传工作而被认为曾为国民党服务。这个历史包袱直到“文革”之后才真正得到平反纠正。不仅如此，从近日佐良师的公子王立博士所获得的珍贵资料中方才得知，他父亲在

抗日战争期间曾撰写过许多充满爱国激情的散文。

1935年夏，19岁的佐良师考取清华大学，来到北平。然而，他不是陶醉在这古都昔日的辉煌中，而是为许多人在国难日益逼近的时候“沉醉在过去的迷恋里，守住积满尘灰的古董”而忧心。

1936年初，在《北平散记》一文中，他写道：

> 古老并不是荣耀，印度埃及的故事早就是教训了，唯有自强不息永远的青春才是最可贵的。有一天北平的人不再看着夕阳的宫殿而怀古，不再幽灵似的喊着“文化、文化”，而人人看向前面，朝初升的阳光挺起胸，跨着大步走去的时候，这古城还有一点希望。

1936年冬，这个20岁的爱国青年的激情化作了行动。“一二·九”学生运动大爆发了。年轻的大学生王佐良与大批热血青年一道“挺起胸，跨着大步”走在游行队伍的洪流中，向旧世界发出了呐喊。在《一二·九运动记》一文中，他写道：

> 山山海海的呼声响应起来了，北平的学生是不会寂寞的。在上海，在天津，在武汉、广州、保定、太原、邕宁、宣化、杭州，在中国的每一角落，千千万万的学生都起来了，浪潮似的怒吼充满了整个中国。

其后，佐良师在昆明西南联大读书和留校任教期间，他的两首爱国诗作被闻一多先生收入《现代诗钞》中。当抗日战争进入40年代的关键阶段时，许多大学生或离开课堂投笔从戎，或在课余或教余时间投身多种多样的抗日活动。佐良师以其优秀的英语水平，参与了由当时国民政府军事委员会组织的对外英语宣传工作。其中包括一项以英语出版的Pamphlets on China and Things Chinese（《中国与中国事物》）系列宣传册。佐良师结合他的中外文学知识和素养撰写了*Trends in Chinese Literature Today*（《今日中国文学之趋向》）小册子。他从一个爱国者、一个中国文学的捍卫者的角度，以28页的短短的篇幅，描述了我国新文化运动前后的中国文学的发展，尤其是当时战时文学的状况。他认为从五四运动开始的中国新文化运动是“新的时代精神的体现”，高度赞颂了以鲁迅为代表的一代新文化作家对中国文化和文学发展的巨大贡献和影

响。同时，他也对中国文化和文学的发展表露出充分的信心。他写道：

> 这个文学会变成什么样的？我们已经看到，它始于模仿。现在人们都说到回归，但归往何方？没有比这更难回答的问题了。然而，鲁迅的成就，可能会有助于我们理解这一点。我们这一代已经被熏陶出对这位伟人的深深的敬意。我们发现，旧文学赋予了他那种倔强的、中国式的性格，藉此鲁迅修炼成一种具有如此奇特魅力的风格。那么，在这里有没有些许启示呢？虽然现时正在发生变化，将来又尚未可知，但我想会有机遇回到根深蒂固的过去的——或许不是为获得咨询参照，而是宣示一种亲缘关系。发展的意义亦即在此。
>
> （王立译，杨国斌校）

这里，我们可以清楚地看到，佐良师提到“亲缘关系”的理念。这表明，早在他还是一个二十几岁的青年时就已经看到，鲁迅先生所指出的中国文化和文学发展的道路，那个“根深蒂固”的大众文化和大众文学的道路，就是“今日中国文学之趋向”——一种“亲缘关系”。

在这本小册子中，佐良师从一个文学工作者的认识出发，写出了他对祖国文化和文学的爱心和对它的发展的信心。而这种深厚的爱国心在那以后的五十多年的创作生涯中，以不同的方式和形式，不断深化地、日益深刻地表现出来。在他的大量著作中，在关键性的、理论性的问题上，到处都体现出了他深厚的爱国情操。

是他，首先提出了外国文学史研究和写作的中国化问题。他说，我们编写的外国文学史是由中国学者为中国读者写的，应该不同于外国已有的外国文学史。同时，他提出了有没有中国的文学史模式的问题。他说：粗看几乎是没有。直到1990年左右，才有一本名为《中国文学史》的书出版。但是深入一看，这类书古已有之。刘勰的《文心雕龙》里的《时序》就是一篇从上古时期到5世纪的中国文学史，从杜甫到元好问又可见用韵文评述前代诗人的一种诗史的雏形。到了这个世纪，则从鲁迅的《中国小说史略》、《汉文学史纲要》等和闻一多的《中国文学史稿》，一直到钱锺书的《谈艺录》和《宋诗选注》，都说明我国是已经有了我们自己的文学史研究及其重大成果的。为此，佐良师还专门用英语写了一篇Literary History：Chinese

Beginnings（《文学史在古中国的先驱》），让国外学者对中国文学史的沿革有所了解。

这是爱国主义者的王佐良的骄傲。

说到佐良师的爱国情操，我们不能不在篇幅有限之下节引一首他在1984年为改革开放后的祖国的新面貌而发自内心的欢歌：

雨中

我站在一所大学新盖的楼前，
看着雨点和雨中走着的青年。
……

我站在雨里看着这些新学生，
心里过去、现在都浮起，
还想到雨里见过的都市和街巷，
中国、外国的都出现，
但是我的脚踏在北京的土地上，
而北京在改变着风景线，
……

这样彻底的改造显出了大气魄，
在过去也许要登报夸几天，
但如今北京有多少大工程，
中国全境更何止广厦千万间！
我们学会了埋头讲速度，
要追回逝去的华年！
呵，有心人何必多感慨，
不妨把这多难的世界看一看，

这雨会下到白水洋黑水洋，

却只有这边的彩虹最灿烂。

我站在大学的楼前看着雨点，

感到凉爽，而不是辛酸，

忘了寒霜悄悄爬上了自己的鬓边，

也无心站在路口再旁观，

打开伞我踏进了人流，

在伞下一边走路一边顾盼，

我似乎应该感到老之将至，

但又似乎还有一个约会在面前，

何止是一个人一生的梦，

还有一个民族一百年的焦虑和心愿！

这是出自一个古稀之年的爱国者的心声，他惦记的是一个民族和它的一百年……

性情中人的王佐良

最后，也许是最重要的，我要说一说：佐良师也是一个有血有肉、有情有感的普通人。

佐良师是一个敬师爱友的人。他在学术研究和写作中有所成就时，始终不忘中外恩师和同窗对自己的影响。且不说他在诸多著作中提及他们之处，专门的纪念文字就有如下这许多：

《怀燕卜荪先生》

《译诗和写诗之间——读〈戴望舒译诗集〉》

《穆旦的由来与归宿》

《怀珏良》

《周珏良文集》序

《在文华中学学英语》

关于他在西南联大时的老师燕卜荪，他写道：

> 燕卜荪同中国有缘，但他不是因中国才出名的。早在他在剑桥大学读书的时候，他的才华——特别是表现在他的论文《七类晦涩》之中的——就震惊了他的老师……《七类晦涩》于1930年出版，至今都是英美各大学研究文学的学生必读的书，而作者写书的时候还只是一个20岁刚出头的青年。

（《燕卜荪（1906—1984）》）

> 他来到一个正在抗日的战火里燃烧着的中国。……那时候，由于正在迁移途中，学校里一本像样的外国书也没有……燕卜荪却一言不发，拿了一些复写纸，坐在他那小小的手提打字机旁，把莎士比亚的《奥赛罗》一剧是凭记忆，全文打了出来，很快就发给我们每人一份！

（《怀燕卜荪先生》）

关于他的诗友查良铮（穆旦），他说：

> 似乎在翻译《唐璜》的过程里，查良铮变成了一个更老练更能干的诗人，他的诗歌语言也更流畅了。这两大卷译诗几乎可以一读到底，就像拜伦的原作一样。中国的文学翻译界虽然能人迭出，这样的流畅，这样的原作与译文的合拍，而且是这样长距离大部头的合拍，过去是没有人做到了的。

（《穆旦的由来与归宿》）

佐良师就是这样敬爱他的老师和诗友的。

然而，对于自己，佐良师永远是一个虚怀若谷的人。他翻译了他最喜欢的彭斯的爱情诗之

一《一朵红红的玫瑰》，读者在吟诵原诗之余，也叹服译文之美。但是，佐良师却说：

> 《一朵红红的玫瑰》这样著名的诗篇，英语是如此简练，如此清新，而我的中文译文，念起来就不大好了。

（《翻译：思考与试笔》）

他又曾说：

> 我们必须不断地学习，不断地深入观察，不断地深入实践。翻译者是一个永恒的学生。

（《翻译与文化繁荣》）

佐良师挚爱妻子儿孙。夫人徐序在他留英学习时，在战火纷飞中抚养着他们的孩子。1947年秋，在去国途中的轮船上，佐良师写下了这样的诗：

海上寄吟

离开北平是离开习惯了的温暖，
我恨你跟着火车在月台上跑，
因为那使坐在窗口的我
重演了一切影片里的离别。

……

现在你可能明亮地笑着，
孩子们只觉得少了一个威胁，
而我却在惦记家里的门窗，
是否锁好了每一道安全开关。

……

翻滚的海水才是真实的存在，

每一分钟我离你更远更远，

只在看着别的女人的时候，

我知道我愚蠢地失去了你。

到了43年后的1990年，当他们俩已是老夫老妻的时候，佐良师以42阕的长诗《半世纪歌赠吟》记下了两人50年的恩爱和患难。

半世纪歌　赠吟

一九四〇年二月一日

我们相会在贵阳的小旅店，

我带着从昆明来的沿途风尘，

你只提一只小皮箱就离了校门。

……

回到昆明的清风明月，

我们又有了笑声，

……

战争在进行，物价在飞腾，

为一点糙米我常排在长队中，

……

内战和恐慌终于过去，

你迎接了北平的新生，

我也赶紧从海洋那边归来，

要出一点力，看新社会升起。

……

这168行的长诗的最后两阕是：

这就是五十年来的大轮廓，

有过欢乐，也有过痛苦，

两人之间也有过波折，

却没有让任何力量劈开。

有你坐在我桌旁的藤椅里，

不说话也使我写得更安心；

无须衡量命运对我们的厚薄，

今天不是终点，时间还在奔流……

然而，令人心酸的是：时间只奔流了五年！

佐良师的孙女王星，毕业于北京外国语大学，与爷爷又有一层师生关系；在爷爷熏陶教养之下，还是初中生时就曾以初生牛犊的劲头小试译笔；现在做《三联生活周刊》的主笔，有志继承祖业。她在1995年爷爷去世的第二天，写了一篇《爷爷的书房》。此文最后，她写道：

此时此刻，坐在爷爷的书房里，我忽然想起还有许多问题应该问爷爷的。

书房里静悄悄的。外面也静悄悄的。恍惚间，仿佛听见有缓慢的脚步声，正如同每天中午爷爷午睡后向书房走来时的脚步声。

……

我又回想起几年前那段时光：那时我坐在这张沙发上，一页一页地读着那本《名

诗辞典》，听到在那个阴郁的夜晚，爱伦·坡的不祥的乌鸦栖在雅典娜神像上，高声叫着：

“永不再！”

真的吗？我抬起头，看到日正当午，爷爷的书房窗外，一片阳光灿烂。

这里，我们读到了一个深爱爷爷的孙女的心愿和信念。这使我的耳边响起同样也是美国诗人的H．W．朗费罗的名句：

Lives of great men all remind us
We can make our lives sublime,
And, departing, leave behind us
Footprints on the sands of time;

好了，我这支拙笔，无论再写多长，也无法将一个完整的王佐良以及他的学术成就充分地、准确地、如实地描绘给大家。而且，我觉得，即使我们的读者把《王佐良全集》十二大卷从头至尾一字不漏地全部读了，却不曾有机会同王佐良有过面对面的接触的话，也仍是不可能完全地看到一个有血有肉、有感有情、有笑有泪、有好有恶的王佐良的。

此时此刻，我想起了佐良师在《译诗和写诗之间》一文的最后曾写下纪念他的诗友戴望舒的几句亲切感人的话。我想稍许模仿这一段话，来结束我这篇序，寄托对老师的思念，并希望能表达众人之情于万一：

至今人们都在惋惜王佐良先生过早的离世。正当他在经历了一段文学创作的辛勤劳动和巨大收获高峰之后，在我们这个曾经是多灾多难的祖国刚刚走上一条复兴的道路，因而我们在等待着王佐良在他的创作生涯中又会有一次新的飞跃的时候，命运制止了他。然而，命运却夺不走他的辉煌成就。他在搁下他的那支笔以前，已经把他对人民的深情，秀美动人的文采，有关文学理论、英国文学史、英国诗歌、西欧文学、不同民族文学的契合等诸多方面的知识和信息，通过文化交流来实现和谐世界的梦想以及一个伟大的爱国者和国际主义者的高尚情操传达给了爱他的人群——这个人群更多的是中国人，然而也有外国人。这一广大的人群对这位文坛

巨匠是充满了无限尊敬、怀念和感激之情的。而这套《王佐良全集》将成为他们永远的瑰宝。

陈琳

2013年夏初稿

2015年修订

序三　王佐良的生平和他的事业[(1)]

浙江省人杰地灵，历来是中国人才辈出的地方，1916年出生于浙江省上虞县的王佐良先生便是其中的一位佼佼者。从上中学时起，他对英语教学和英国文学就已产生了浓厚的兴趣，经过数十年锲而不舍的努力，终于成为了一位杰出的诗人、学者、教育家和翻译家，跻身于国际上最著名的英国文学专家之列。王佐良这一名字已经和中国外国文学研究的高峰联系在一起了。

童年时的王佐良跟随在一家小公司任职的父亲住在今天的武汉市，小学和中学分别就读于汉口的宁波小学和武昌的文华中学，后者是一所由英美圣公会等基督教派开办的教会学校，除了国文（汉语）之外，该校包括体育在内的几乎所有课程都是用英语教授的，这使他在中学时代就打下了良好的英语基础，从中对外籍教员的教学方法也有了亲身的体会。中学毕业时，他原本准备投考大学，不料父亲所在的公司破产，家里无法支持他继续上学，他不得不求职自谋生路。经过努力他考入湖北汉口盐务稽核处当了一名三等课员（会计）。一年来他省吃俭用，凭借微薄的薪金攒下了300元钱，终于得以继续求学。1935年，王佐良考入北平清华大学；抗日战争爆发后，随校辗转迁往湖南（长沙、南岳）和云南（蒙自、昆明），后在昆明入西南联合大学。

学生时代的王佐良已显露出不凡的文学才华，读中学时即已开始了写作生涯。他先是以“庭晟”、“竹衍”、“行朗”等笔名在武汉一些报纸和《中学生》杂志上发表一些短篇小说和散文，上大学后继续发表了《武汉》、《北平散记》等纪实文字，特别是在《一二·九运动记》等政论报道中抒发了自己的爱国情怀和进步思想；其间还在昆明《文聚》月刊上发表了中篇小说《昆明居》。但他更多的是写诗。可能是因为主修外国文学的缘故，他的诗风受到西方现代派诗人的

影响颇大。早期的诗作除在《清华周刊》、《时与潮文艺》等刊物上发表过之外，闻一多所编的《现代诗钞》中亦有收录。后来，瑞典汉学家马悦然（Nils Göran David Malmqvist，1924—）也曾翻译过王佐良在昆明时写的两首诗，收入其所编的瑞典文版《中国诗选》中。

在大学一年级时，王佐良的英语写作也初露头角，二年级时的英语作文成绩常常名列全班之冠，并曾获得全校英语演说比赛的第一名，为此经常受到贺麟、吴宓、王文显、陈福田、叶公超和钱锺书等名师们的赞许。在当时任教于清华、后成为著名诗人的英籍教师燕卜荪（William Empson，1906—1984）的影响下，他广泛阅读了大量英语版原著，尤其对英国诗歌和诗剧感兴趣，自己也写了一些英语诗，其中的几首曾刊登在伦敦出版的文学杂志《生活与文艺》（*Life and Letters*）上。

1939年，王佐良毕业于融汇了北大、清华和南开三校的优良校风和学风的西南联合大学，留校任助教，后晋升为讲师。在整个抗日战争期间，他除了从事教学工作以外，还与当时中国所有热血青年一样，积极参加了抗日救亡运动。他曾于1943年3月至8月兼任昆明干海子美军炮兵训练大队首席教官的秘书和高级译员，以其渊博的英语专业知识的特长，协助盟国在中国的军援工作。1944年5月至1945年9月，他兼任中央宣传部国际宣传处昆明办事处主任，一段时间内每周都用英语撰写一篇时评并亲自在昆明广播电台播出；还在《天文台》等刊物上发表了多篇分析战局和介绍中国抗战形势的文章，并对中国文坛的动向多有评介，俨如一位多产的新闻记者。这些工作都为向全世界宣传中国的抗战形势和文化特色、提高中国在国际反法西斯统一战线中的声望等作出了应有的贡献，也使他的分析观察能力和中英文写作水平得到很大的提高。抗战胜利后，他的一些文字材料与当代中国各领域的多位著名学者创作的对外宣传作品一起被结集出版。其中一本是由他独立用英语撰写的《今日中国文学之趋向》（*Trends in Chinese Literature Today*），其内容涵盖了从五四时期新文化运动开始到约1943年间中国现代文学的发展历程，简要叙述了新文学的发端时期各种流派的发展演变，介绍了包括鲁迅和在延安的艾青等在内的一批重要文化人及其代表作品，也概述了抗战时期文学创作的内容、特点和风格。该书总结分析了中国新文学的最突出的特征和历史意义，内中不乏一些独到的见解和精辟的前瞻。在资料匮乏、信息闭塞和生活拮据的艰苦战争年代，能写出这样的深度和广度乃至文笔俱佳的综述文字，不仅体现了王佐良的忧国忧民和现实主义的进步文化观念，而且开始显露出他

在驾驭与归纳纷繁多样的素材方面的过人才华。

在西南联大工作期间，王佐良与在武汉已结识、当时就读于贵阳医学院的徐序女士于1940年在贵阳结为伉俪。在昆明，他们育有二子一女。

王佐良在翻译方面的最初尝试大约开始于1940年。虽然战时的西南联大生活清苦，工作繁重，经常还要在外兼职谋生，最多时曾同时干六份工作，但他仍然坚持读书和翻译。早期译作有爱尔兰著名作家乔伊斯（James Joyce，1882—1941）的短篇小说集《都柏林人》，他曾托人带到桂林准备出版，不幸遇上日寇飞机轰击，手稿化为灰烬。后来仅整理出一篇《伊芙林》，1947年才得以登载于天津《大公报》的文学副刊上。同一时期他也开始了学术论著的写作，其中，《诗人与批评家艾里奥特》一文，曾分章节载于《大公报》和《益世报》上，开创了国内研究英国著名诗人艾略特（今译名；Thomas Stearns Eliot，1888—1965）之先河。此间他还开始了对于中国当代诗作的研究，他关注着在延安的诗人们对于“新的形式”的鲜活实验，热情地介绍和评论了在昆明的年轻作家群体中“最为出类拔萃的”诗人穆旦（查良铮）。王佐良撰写的原载伦敦《生活与文艺》的《一个中国诗人》（A Chinese Poet）一文，堪称为目前见到的最早全面评述穆旦诗歌的文章。

抗日战争胜利后，王佐良辞去在国际宣传处的兼职，举家随清华大学迁回北平，在清华继续任教。1947年秋，他考取了中央庚款公费留学，成为英国牛津大学茂登学院（Merton College，University of Oxford）的研究生，主修17世纪英国文学，导师是著名的研究英国文艺复兴的学者威尔逊教授（Frank Percy Wilson，1889—1963）。他充分利用了牛津大学学者云集、学术空气浓厚和文献资料丰富等有利条件，勤奋努力，广泛涉猎了英国古典与现代文学的方方面面，不仅得以提前一年获得B．Litt．（Oxon）学位（即后来牛津重新颁发的Master of Letters——“文学研究硕士”），也为他日后的英国文学研究打下了坚实的基础。在撰写学位论文《约翰·韦伯斯特的文学声誉》（*The Literary Reputation of John Webster to 1830*）时，王佐良按照导师的指点，充分掌握了有关这位莎士比亚同时代剧作家及其作品的丰富材料，包括各种私人抄本、剧本目录以至剧院广告，又详细参考了历代作家、批评家和读者、观众对他的作品的反应，用生动准确的语言阐述了韦伯斯特（John Webster，1580？—1632？）的文学成就，追溯出

古代对于英国文艺复兴时代诗剧的爱憎、迎拒的弧线，从中看出历代的风尚，并进而揭示文学批评史的一个侧面。在二十多年后的1975年，这篇论文又由奥地利萨尔茨堡大学英国语言文学研究所（Institut für Englische Sprache und Literatur，Universität Salzburg）作为专著出版了单行本，成为该校编印的《詹姆斯一世时期戏剧研究丛书》之一。此书受到国外行家的一致好评，他们不仅对文章的内容给予了充分的肯定，而且特别赞扬了王佐良把历来十分枯燥的考据内容写得生动感人的本领，说此书的文采“特别出色”，“它风格清新活泼，作者自始至终不失其幽默感，而且列举了许多有关所论时代的演出、研究和审美时尚的生动实例”。这种写作风格在他后来的其他文论中均有体现和发展。王佐良对韦伯斯特的文学声誉的研究为自己赢得了在外国文学研究方面的声誉。

在英国留学并研究英国文学的期间，王佐良也从未间断过自己的诗歌和散文的创作。他“用诗一般的语言”记叙了乘船出国途经中国香港、新加坡和开罗等地的观感，这些颇富文采的游记，曾陆续发表在天津《大公报》上。

在结束了牛津大学的学业后，王佐良曾准备去法国继续深造，而这时的中国已发生了天翻地覆的变化。他毅然放弃了在国外学习和工作的机会，远涉重洋，于新中国诞生前夕的1949年9月回到解放后的北平与妻儿团聚。他在40年后回忆这段经历时对记者说：“当时的留学生大多数都和我一样，急于回国参加新中国的建设。记得当时帝国主义对内地实行封锁，从香港乘船到内地有一定的风险，但即便是那样，我们也下决心要回来。说实在的，当时要留在英国也不是不可以的，而且生活也会很不错，但我们从未想过要留下，从留学一开始就认为回国是天经地义的。”回国后，王佐良全家一直居住在清华大学的校园内。50年代，家中又添两子。

经过在华北大学政治研究院的短期学习后，王佐良被分配到北京外国语学校（后更名为北京外国语学院，即现在的北京外国语大学的前身）任教，从此在该校工作直到逝世。

建国之初，中共中央宣传部组建了《毛泽东选集》英译委员会，王佐良与他的老师金岳霖、钱锺书等著名学者一起被聘为委员，共同参加了《毛泽东选集》一至四卷的翻译工作。

王佐良历任北京外国语学院教授、博士研究生导师、英语系主任、副院长、顾问、学术委

员会主任、外国文学研究所所长等重要职务。通过几十年如一日的勤奋努力，并得益于从中学起就受英语环境的熏陶以及在大学和出国留学期间众多中外名师的指导，他积累起了深厚的专业根底和广博的知识阅历，这使他能在英语教学中，较早采用启发式、讨论式等现代先进教学方法而广受师生的欢迎。在王佐良和他的同事们的共同努力下，北京外国语学院很快便成为我国水平最高的外语教学与研究基地之一，为国家培养了一大批高质量的外语人才，其中有许多人已成我国外交、外贸、外国文学研究与教学方面的骨干力量。如今的北京外国语大学在国际上也享有越来越高的声誉。

为了适应教学和翻译工作的需要，王佐良潜心研究了英语语言学方面的一些课题，尤其是有关英语文体和风格。他在1963年撰写了《关于英语的文体、风格研究》，提出了开展这方面研究的建议。文中精辟地指出：

> 文体风格的研究是有实际用途的，它可以使我们更深入地观察英语的性能，看到英语的长处、短处，以及我们在学习英语时应该特别注意或者警惕的地方。因为英语一方面不难使用，一方面又在不小心或过分小心的使用者面前布满了陷阱。……对于英语教学来说，文体、风格之类最忌空谈，能否说出口语体、笔语体的名称或修辞格的定义，对于能否确切了解与恰当运用英语，没有多少关系。但是教师在教材的选择上须具备有关文体、风格的知识，例如我们眼下的初年级教材着重选用能上口但又不过于口语化的文字，中、高年级需要有利于笔头模仿的各种实用文体（书信、布告、公文、特殊的报纸文体之类）以及一定数量的艺术文体。教师有一点文体、风格的知识显然可以选择得更自觉、更细微，自己编写起教材来也容易有意识地注意文体上的适应性。对于高年级的学生，对于处于提高阶段的学习者，文体、风格的训练能够帮助他掌握英语，但是这所谓掌握不仅是自己会说会写，还包含着对别人说的写的有确切的了解。真正确切地了解外语不是易事，造成了解困难的有许多因素，其中也有文体风格的因素。

当时即使是在英语国家，对英语文体和风格的研究也是一个方兴未艾的课题，王佐良的这篇论文堪称国内系统地研究英语文体学的开山之作。在这前后，他还先后发表了一系列从语言

学角度研究英语语言的论文，例如《现代英语的简练》（1957）、《英语中的强调手段》（1964）、《英语文体学研究及其他》（1978）、《现代英语的多种功用》（1979）等。这些论文在1980年汇编成《英语文体学论文集》一书，由外语教学与研究出版社出版。

繁重的教学、科研与行政工作使王佐良只能利用假期时间从事文学翻译，他谦虚地自称为“一个业余翻译者”。新中国成立初期，他曾与友人姜桂侬、吴景荣、周珏良、许国璋和朱树飏等合作，由英语转译出版了著名苏联作家爱伦堡（Илья（′）Григо（′）рьевич　Эренбу（′）pr，1891—1967）的长篇小说《暴风雨》，参与其事的还有王绍坊、陈体强、李赋宁、夏祖煃和梁达，可谓名家荟萃。这些译校者后来都成为了各个领域的著名学者或专家。此书虽从英译本转译，但风格上参考了法语的译本，疑难内容处还请人对照了俄语原作，体现了译者们精益求精的严谨作风。不过此后王佐良就没有再涉足过大部头的小说的翻译，而是精心翻译了为数可观的英语经典诗文和散文。50年代，他翻译的代表作是培根（Francis　Bacon，1561—1626）的《随笔》三篇，其中最为广大读者耳熟能详的《谈读书》的译文，已被同行学者们誉为“好似一座令后来者难以翻越的高高的山峰”的经典佳句：

> 读书足以怡情，足以傅彩，足以长才。其怡情也，最见于独处幽居之时；其傅彩也，最见于高谈阔论之中；其长才也，最见于处世判事之际。

同一时期，王佐良还为中国读者留下了苏格兰著名诗人彭斯（Robert Burns，1759—1796）脍炙人口的诗句译文：

> 呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
> 六月里迎风初开；
> 呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
> 奏得合拍又和谐。

1958年，王佐良与巴恩斯（Archie　Barnes，1931—2002）合作完成了中国话剧的经典作品——著名剧作家曹禺的《雷雨》全剧剧本的英译工作。他们用生动、地道的英语准确地表现了剧中各角色的个性，出版后受到行家的一致赞扬。此外，他还将一些难度很大的汉语诗文翻译

成了英文。

王佐良在教学、科研和翻译工作中的杰出成就，使得他在60年代间先后被评为北京外国语学院和北京市文教系统的先进工作者，出席了全国文教系统的先进工作者大会。

在“史无前例”的“文革”动乱时期，与许多同时代的著名专家、学者一样，王佐良也难逃一劫。早已在新中国成立初期就已经澄清了的抗战期间的一段原本是爱国行为的经历，却使他又一次蒙受“历史问题”的审查；他在英语界所处的位置更使他“理所当然”地被打成所谓“反动学术权威”。先是被抄家批斗，继而被发配到“干校”接受教育。但即使在那个特定的时期，英语知识作为一种既可用于国际交流，也可用于“阶级斗争”的工具，仍有其重要的使用价值。在周恩来总理的亲自过问下，北京外国语学院从1971年开始组织编写《汉英词典》。由于有了这个契机，仍在接受审查的王佐良有幸于1975年进入编写班子，并成为副主编之一（主编为吴景荣）。这本从中美关系解冻时开始编纂，到“四人帮”覆灭后的1978年面世的大型工具书是王佐良一生参与编写的唯一一部辞书。编纂辞书并非他的特长，但在那样的特殊年代中，能从事这样的相当专业的任务显然是十分宝贵的机会。王佐良以满腔的热忱积极投入了这项工作。为了使每一个词条、释言和例句都能达到准确无误和鲜明生动，他废寝忘食、一丝不苟地进行了大量的查阅和考证工作，并尽力为参与编写工作的青年教师提供帮助。在总结编写这部词典的心得体会时，他说：“最终决定一部作品语言的好坏，以及在一定意义上决定一部词典优劣的，不仅在于编著者对于某种表达形式的精通与否，而且还在于他对论及对象的敏感性，他的想象力，他的求知欲和对新生事物探索的勇气，他对人类事业的关注和他是否有一个正确的世界观。”

实际上，这种不满足于就事论事的思维方法和勇于求索、善于想象和孜孜不倦的敬业精神，始终贯穿了王佐良的一生。《汉英词典》以其丰富的内容、严谨的结构和准确的诠释而获得了巨大的成功。到1994年，商务印书馆已连续印刷15次，1995年，外语教学与研究出版社又出版了它的增订版。这本词典的体例、词条和释义也为众多的后来者乃至其他语种的辞书所广泛模仿和引用。

“文革”结束以后，随着国家的政治、经济和文化生活重新走上正轨，王佐良的才华也得以

尽情地发挥。1981年起，他被聘为国务院学位委员会委员，1985年任该委员会学科评议组文学组外国文学组组长。他还先后担任了国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任、国家教委高等学校专业外语教学指导委员会顾问、中国外语教学研究会副会长、中国英语教学研究会会长等职。

王佐良在英语教学方面的造诣使他被清华大学等多所著名院校聘为特邀或兼职教授。他还受聘为中国社会科学院外国文学研究所兼任研究员，并当选为中国外国文学学会副会长和中国莎士比亚研究会副会长。

作为诗人和翻译家的王佐良是中国作家协会理事、中国作家协会外国文学委员会委员和中华文学基金会中英文学交流奖评委会主任。另外，他还是《外国文学》、《文苑》杂志的主编，并兼任《英语世界》、《英语学习》、《世界文学》、《译林》等多种杂志的编委或顾问。

尽管身兼如此之多的行政和学术职务，王佐良仍然一刻也没有离开过他所热爱的英语教学工作。除了亲自指导一批又一批的硕士和博士研究生外，他还在教材和教学参考书的选编方面为我国英语教学事业作出了突出贡献。早在1961年，他就为国家主管部门制定大学英语专业培养方案选定了中英文的必读和参考书目，这个书目至今仍十分有用。从1980年起，除了传统的英语教学主流课程之外，他又领导一批中青年教师开设了一门用英语教授的专门课程，介绍欧洲各个时期的文学、艺术、哲学以及科学技术方面的基本史实，并与同一时期相关的中国文化现象进行比较。1992年，他和祝珏、李品伟、高厚堃共同主编，将讲授这门课程所积累的讲义和提纲等整理成英文的《欧洲文化入门》一书出版，得到全国各外语院校的欢迎和关注。1995年，《欧洲文化入门》获国家教委第三届全国高校优秀教材一等奖，此书直至21世纪的今天仍在频频再版。这一尝试也从一个侧面体现了王佐良关于“通过文学来学习语言，语言也会学得更好”和“文化知识和文化修养有助于人的性情、趣味、美德、价值标准等的提高，也就是人的素质的提高，这是当前教育界和全社会亟须加强的最重要的工作之一”的一贯主张。

王佐良在英语文体学等方面的研究成果大大充实了我国英语教材的内容。1987年出版的由他和丁往道主编的《英语文体学引论》，立意新颖，论述精辟，结构严谨，受到教育界的一致

好评，荣获国家教委第二届全国高校优秀教材优秀奖及北京市第二届哲学社会科学优秀成果一等奖。

国家的改革开放政策带来了学术界的繁荣。在经过多年的思考与实践以后，王佐良在英语文学、比较文学、文学史和文学翻译理论等诸方面的学术思想也日臻成熟，他的写作热情一发不可收。从1978年起，几乎每年都有他的专著出版，而发表在各杂志上的短文和学术会议上的论文更是数量惊人。

王佐良的另一个重要贡献就是向中国的广大读者系统地介绍了英语文学的大量优秀著作，特别是诗作和散文。“文革”后，他先是主编了《美国短篇小说选》（中国青年出版社，1980），后来又将和李赋宁、周珏良、刘承沛合作选编的《英美文学活叶文选》集录成《英国文学名篇选注》（商务印书馆，1983）、《英国诗选》（上海译文出版社，1988）、《并非舞文弄墨——英国散文名篇新选》（三联书店，1994）等。在这些著作中，王佐良一方面亲自翻译了许多英语名著，另一方面还为他选编的几乎每一篇作品都精心撰写了介绍和评述，使读者在欣赏异国诗文的音韵风采之余，还能了解到不少有关作者的身世和文化背景的知识。

王佐良在文学翻译方面不仅拥有丰富的实践经验，而且在翻译理论方面也颇有建树。他的翻译主张，比较集中地反映在他的《翻译：思考与试笔》（外语教学与研究出版社，1989）、《论新开端——文学与翻译研究集》（英文著作，外语教学与研究出版社，1991）和《论诗的翻译》（江西教育出版社，1992）等著作和许多论文中。他特别注重如何使包括翻译作品在内的各种作品贴近读者的问题，一再强调“一部作品要靠读者来最后完成”。他仍然继续谦虚地把自己的译作称为“试笔”，说“翻译者是一个永恒的学生”。他认为，翻译的理论不能永远停留在只是津津乐道于前人总结的“信、达、雅”三个字上，而应有自己的见解和创新。他自己的主张是：“一、辩证地看——尽可能地顺译，必要时直译；任何好的译文总是顺译与直译的结合；二、一切照原作，雅俗如之，深浅如之，口气如之，文体如之。”在诗歌翻译方面，他更有独到的见解。他提出：不论是翻译外国诗歌或中国诗歌，都不仅要在音韵和节奏等形式因素上接近原作，而且应忠实原作的风格和意境，“传达原诗的新鲜或气势”。他还特别强调，翻译中应注意处理好全文和细节之间的关系，并谈了自己的体会：“如果译者掌握了整个作品的意境、气氛

和效果，他有时会发现某些细节并不直接促成总的效果，他就可以根据所译语言的特点作点变通。这样他就取得一种新的自由，使他能振奋精神，敢于创新。他将开始感到文学翻译不是机械乏味的事，而是一种创造性的努力。”王佐良正是以这种“创造性的努力”的创新理念完成了许多优秀的翻译作品的。

从上大学撰写英国诗人艾略特的研究论文和在牛津大学主修17世纪英语文学开始，王佐良一直在英国文学的研究领域辛勤耕耘，并多有建树。进入80年代以来，他先后编著了《英国文学论文集》（外国文学出版社，1980）、《中外文学之间》（江苏人民出版社，1984）、《论契合——比较文学研究集》（英文著作，外语教学与研究出版社，1985）、《照澜集》（外国文学出版社，1986）、《风格和风格的背后》（人民日报出版社，1987）、《莎士比亚绪论——兼及中国莎学》（重庆出版社，1991）、《英诗的境界》（三联书店，1991）等著作，从多个角度介绍了英国文学和其他西方文学，以及编著者自己的研究心得。

其中，《论契合——比较文学研究集》一书集录了作者在40年代后期和80年代前期，着意从事比较文学研究时用英文撰写的11篇论文，探讨的中心问题是20世纪中西方文学间的“契合”关系。王佐良在这里着意使用了“契合”二字，既贴切而又形象地描述了各国异域文化和本国古今文化之间的彼此渗透、互相影响的关系。这一概念的提出，是对比较文学研究作出的重大贡献。在这些论文中，王佐良用堪称“高级英语读物”（评论者语）的优美文字，先是通过对典型作品艺术性的分析来研究其思想性，进而从时间和空间两个坐标探讨了中西方重要文化运动和思潮的历史、文化和社会背景及它们的消长沿革，从对作品艺术性的分析来观察和归纳了它们的思想性内涵。《论契合》一书出版后，受到中外学术界的一致好评，称赞它“用充实的史料有力地论证了20世纪西方文学对中国的影响”，对严复、林纾和鲁迅等翻译家的论述“非常精细”，对中国早期现代诗歌所作的研究“清楚地分析了每位诗人如何超越外国现代派的影响而进一步发展具有独特个性的诗歌”。该书以其新颖的研究方法、独到的见解和清新的文笔，荣获北京市首届哲学社会科学和政策研究优秀成果奖和全国首届比较文学图书荣誉奖。

王佐良在他生命的最后十年中致力于文学史的研究。他主持了国家社会科学基金重点研究项目《英国文学史》的编纂工作。这是一项很大的工程，全书共分五卷，其中他和周珏良合作

主编的《英国二十世纪文学史》一卷由外语教学与研究出版社于1994年出版。与何其莘合作主编的《英国文艺复兴时期文学史》一卷大部完稿。此外，他还为《英国十八世纪文学史》亲自撰写了有关诗人蒲柏（Alexander Pope，1688—1744）的一章。

除了主编《英国文学史》这样大体量的综合性文学史以外，王佐良还编写了一些专题性的文学史书，如《英国浪漫主义诗歌史》（人民文学出版社，1991）、《英国诗史》（译林出版社，1993）和《英国散文的流变》（商务印书馆，1994）等，其中，《英国浪漫主义诗歌史》荣获北京市第三届哲学社会科学优秀成果一等奖。他在谈及“修史”这一十分严肃的工作时认为，编著者不仅要尊重史实，而且“要有中国观点；要以历史唯物主义为指导；要以叙述为主；要有一个总的骨架；要有可读性”。他反复强调，“写外国文学史首先应该提供史实，以叙述而不是以议论为主”，要“有说有唱，说的是情节，唱的是作品引文。没有大量的作品引文，文学史是不可能吸引读者的”。“然而叙述中仍须有评论，所谓高明主要是评论的高明，特别需要的是中外诗文评论中常见的一针见血之言。”他还一再告诫说，文学史的“写法也要有点文学格调，要注意文字写得清楚，简洁，少些套话术语，不把文学史写成政论文或哲理文，而要有点文学散文格调”。

王佐良的上述认识和主张不仅体现在他的史论中，也贯穿于他的全部作品之中。作为一位诗人和有大量译著的学者，王佐良作品中“鲜明的个性”就在于他力图用流畅精练、生动准确的语言来叙述事实和表达观点。他对英语文体和汉语修辞都有很深的造诣，这使他得以用富有文采的语言完成卷帙浩繁的文史论著的写作：他身体力行了“以诗译诗”的主张，又以散文笔法“说说唱唱”地叙述散文本身的流变；他的游记语言清新，他的剧评文采照人；即使是那些严肃深奥的文艺理论和历史沿革，经他娓娓道来，也毫无枯燥之感，读者在学到了知识的同时，也获得了许多“阅读的愉快”，真正做到了雅俗共赏。王佐良在谈到文风时认为，即使是学术论文，也应“写得短些，实在些，多样些，如果做得到，也要新鲜些”，要如实地记录下自己“所感到的喜悦、兴奋、沉思、疑问、领悟等等”，并应“尽量避免学院或文学家圈子里的名词、术语”，“好的文学作品应该是能使人耳目清明的，论述文学的文章也应照亮作品，而不是布下更多的蜘蛛网”。这种用富有文采的语言来讨论学术问题的实践，是王佐良和他的同事们对于外国文学研究方法的有益的改革和创新。

清新隽永的笔法不仅是王佐良深厚的文学功底的流露，也是他乐观、豁达性格的表现。虽然他的一生经历多有坎坷，特别是在“文革”中受到冲击，但在他发表的包括游记、回忆、评论和随感等所有的作品中，却看不到那种怀旧、惆怅、伤感的语言，有的都是饱含希望进取的激情文字。正如他自己总结的：“语言之有魅力，风格之值得研究，主要是因为后面有一个大的精神世界，但这两者又必须艺术地融合在一起，因此语言表达力同思想洞察力又是互相促进的。”这样的心态和气质在他晚年的一篇游记《浙江的感兴》中得到了很好的体现。该文以灵动秀美而干净洗练的文字描述了由家乡风光引出的感悟：

> 杭州还有一个特点，即难分市区与郊外，环湖的大道既是闹市，又因西湖在旁而似乎把红尘洗涤了。任何风尘仆仆的远来人也是一见湖光山色而顿时感到清爽。
>
> 在阳光下，西湖是明媚的，但更多的时候显得清幽。这次因为就住在湖岸上，朝朝夕夕散步湖畔，总是把湖的各种面容看了一个真切，清晨薄雾下，黄昏夕照里，湖的表情是不同的，沉沉夜色下则只见远岸的灯火荡漾在黑黑的湖水里，千变万化，没有太浓太艳的时候，而是素抹淡妆，以天然而不是人工胜。
>
> 在湖岸散步的时候，抬起头来，看到了环湖的群山在天边耸起，也是淡淡的几抹青色。然而它们都引人遐想，给了西湖以厚度和重量。没有人能把西湖看得轻飘飘的。它是有性格的。从而我也看到了浙江的另一面：水固然使它灵秀，山却给予它骨气。

在王佐良逝世18年后，这一被评论者誉为“一切景语皆情语”的范文被选入2013年北京市高考语文试卷中的阅读分析试题。

除日常的教学、行政工作和他特别钟爱的英语文学研究以外，王佐良更积极地参与了许多政治、社会活动。1978年，他成为北京市政协委员，1983年，加入了中国共产党，同年，作为教育界的代表成为中国人民政治协商会议第六届委员会委员，并连任至第七届。

王佐良的成就引起了国外学术界的广泛注意。1980年，他应邀赴美国明尼苏达大学任客座教授，讲学三个月，开授了现代中国散文之风格和英美文学在中国两门课，分别介绍了改革开放后中国散文之时代风貌以及五四以来的中国新文学受外国文学的影响、与之互动并自我创新

的情况，使听众印象深刻。1985年，王佐良教授作为美中学术交流委员会邀请的杰出学者（Distinguished Scholar），赴美70天，访问了普林斯顿、哈佛、麻省、加州伯克利、加州理工、明尼苏达、密苏里等九所著名大学和三家特藏图书馆，进行研究和讲学。其间他应邀发表了九次学术演讲，主题包括“文学史的方法论”、“莎士比亚在中国”、“中国新诗中的现代主义”、“英美文学在中国”、“文学教学问题研究”等。1987年，他又率代表团访美，参加了中美比较文学研讨会，着重向国外学者介绍了他的力作《论契合》。此外他还访问了澳大利亚、英国、加拿大、法国、阿尔及利亚和爱尔兰等国，参加各种学术会议和讲学。他是美国现代语言协会（MLA）和美国文艺复兴时期研究会会员，并被聘为英国国际教育指导中心（ICLE）顾问委员会委员。他广泛收集各方面的信息，对西方文学及评论流派的变迁和英、美、澳等国文坛的动态了如指掌，并通过对外交流和与国内同行经常的讨论，不断充实自己的学术思想；同时，也使国内外同行们加深了对中国文坛动向及中国学者的外国文学研究成果的了解。

王佐良十分推崇“活到老，学到老”的格言。他一贯主张，搞外国文学研究和翻译工作固然离不开良好的外语能力，但首先要有坚实的汉语功底，而且还要尽量多掌握一些国内外的政治、社会、经济和科学技术等方面的背景知识，这样才能深刻地了解所涉及的作品的内涵，准确地用一种语言表达另一种语言文化，避免由于本身文化素质不高和缺乏背景知识而出现的常识性笑话。为此，就要不断学习，不断地“温故而知新”和接受新事物。王佐良自己正是身体力行了这一主张的，他不仅如饥似渴地博览中外各种文学、艺术、音乐、戏剧著作，而且利用会议、视察、出访等机会，广泛接触社会，了解多方面知识。在翻译作品时，凡遇到经济、技术等方面的问题，他都虚心地向包括他的读者在内的懂行的人请教，汲取有用的营养。纵观王佐良的许多评论文章，常看到他能在关键地方恰如其分地信手拈来一些源自生活的鲜活事例和中外名著中的恰当典故，又能准确流畅地翻译一些政治、经济、科技乃至军事等领域的术语和概念，使行家看后感到毫无别扭之处。王佐良在谈及他写作《英国诗史》的心得时写道：“写书的过程也是学习和发现的过程。经过这番努力，我发现我对于英国诗的知识充实了，重温了过去喜欢的诗，又发现了许许多多过去没有认识的好诗，等于是把一大部分英国好诗从古到今地又读了一遍。衰年而能灯下开卷静读，也是近年一件快事。”这本倾注了王佐良多年学习和研究心血的史书，在他逝世后不久被国家教委评为中国高校人文社会科学研究优秀成果一等奖。

以工作为乐，同样是王佐良人生观的重要内容。为了积蓄充沛的精力投入学习和工作，他在青年时就喜欢打网球、爬山、游泳等多项体育活动，直到年近七旬，还可以时常骑车外出。在“文革”期间的“干校”里，他苦中求乐，饶有兴趣地记录了种菜劳动的过程和从中学到的知识，还为各种瓜菜标注了英语名称。晚年虽积劳成疾，罹患心血管疾病，又有颈椎骨质增生压迫神经致使腿脚不大灵便的毛病，但他依然壮心不已，以惊人的毅力克服着病痛带来的种种不便，更加奋发工作。他曾说过：“年逾古稀，还能工作，从一个意义上来讲，可以说是我的福气，从另一个意义上来讲，也是不得已。我总是希望在有生之年为国家多作些贡献。尤其对我们来说，耽误了几十年的时间，就特别想把损失的时间尽量补回来。这是一种责任，也是一种快乐。”

然而，人们从王佐良那丰硕广博的学术成果和井井有条的工作安排上，也许想象不到，他与我国许多老一辈的知识分子一样，除了在业务上常常要为自己规定超负荷的工作任务和不断地与疾病斗争以外，在家里也有一本“难念的经”。几十年来，自幼多病的四子几乎每个日夜都离不开二老的照顾；1983年的一次严重煤气中毒事故，又使他事业上和生活中的忠实伴侣徐序女士元气大伤，这都不能不给他带来众多烦恼，但他却始终如一地保持着坚忍不拔的精神状态，奋笔疾书，忘我工作。在他生命的最后10年间竟有16部之多的专著问世，身后仍有几本书在印制过程中。使他感到欣慰的是，通过他与众多新老外语工作者的不懈努力，我国的外语教学和研究水平日益提高，他自己的学生和子女大多学有所成，所钟爱的孙女也步入了他曾为之奋斗毕生的英语文学事业。1989年，在有关方面的关怀下，王佐良全家得以从居住几十年的清华照澜院老房（《照澜集》即由此得名）搬迁至距离不远、条件较好的中楼新居，到了晚年终于又有了一间属于自己的书房，他着实高兴不已。与在50年代翻译《彭斯诗选》时与妻子徐序分坐在一张圆餐桌两侧，他译，她抄，并共同讨论的情景相比；与70年代在老宅的一隅与孙女轮流共用一张折叠书桌的情景相比；与曾经吊着伤臂坐在马扎上、伏在板凳上写作的情景相比——他已感到十分满足了，这也许是对他毕生奉献的一点回报吧。他身后出版的《中楼集》便是在这间书房里创作的。

1995年1月17日，北京《读书》杂志社主编沈昌文到王佐良寓所代取他应台湾《诚品阅读》杂志之约撰写的《谈穆旦的诗》的文稿，并送来了他想阅读的金庸所著的丛书。不料，这篇为

台湾读者撰写的评论文章竟成了他的绝笔。当天，王佐良因心脏病复发住进了医院，经抢救无效，不幸于1月19日晚在北京逝世，终年79岁。

王佐良的逝世震动了中外英语文学界和有关方面。国家教委、北京外国语大学、清华大学、商务印书馆、三联书店等等有关部门、院校和单位，纷纷派人或致电表达了深切的悼念之情。新华社、《人民日报》、《人民日报》海外版、《中国日报》、《光明日报》、《中国青年报》、《中国教育报》等通讯社和报刊都发布了消息、讣告和悼念文章。中央电视台播放了各界人士在八宝山革命公墓礼堂向王佐良遗体告别的仪式。新华社香港分社社长周南夫妇、爱尔兰驻华大使和在美国的友好人士等一大批生前好友发来了唁电。人们用汉语和英语中各种美好的词语和崇高的称谓衷心表达了对这位蜚声中外的一代大师的怀念之情。

1995年2月9日，王佐良的骨灰被安放在北京香山脚下的万安公墓。

王意　苏怡之　王星

---

(1) 原文发表于《王佐良文集》（北京：外语教学与研究出版社，1997年），作者为王佐良先生次子及其妻女。2015年7月修订，修订时参考了王佐良先生五子王立博士提供的若干资料。《全集》收录作为代序。——编者注

王佐良生平及主要活动简表

1916年2月12日　生于浙江省上虞县百官镇（现属绍兴市）。

1923年　就读于汉口绍兴小学。

1924年　就读于汉口宁波小学。

1929年　入武昌文华中学。

1934年　考入湖北汉口盐务稽核处，任课员。

1935年　考入北平清华大学外文系。抗战爆发后，随校迁往云南昆明，进入西南联合大学。

1939年—1946年　毕业于西南联大，留校任助教、教员、讲师。

1943年　兼任昆明干海子美军炮兵训练大队首席教官的秘书和高级译员。

1944年5月—1945年9月　兼任中央宣传部国际宣传处昆明办事处主任。

1946年　随校迁回北平，任恢复后的清华大学讲师。

1947年　考取庚款公费留学，入英国牛津大学，为茂登学院研究生，师从威尔逊教授，撰写论文《约翰·韦伯斯特的文学声誉》。

1949年　放弃法国留学机会，回到北平；在华北大学学习后，被分配到北京外国语学校任教。

1950年9月—1951年9月　任中宣部《毛泽东选集》英译委员会委员，参加《选集》的英译

工作。

1959年　加入中国作家协会。

1959年6月—1966年　任北京外国语学院英语系代主任、主任、院务委员会委员。

1978年　任第五届北京市政协委员。

1979年起　任中国社会科学院外国文学研究所兼任研究员。

1980年　任北京外国语学院副院长、院学术委员会主任，教育部高等学校外语教材编审委员会委员，国际笔会中国中心成员；3月，赴澳大利亚，以中国作家代表团团长身份参加阿德莱德艺术节作家周活动；4—6月，赴美国明尼苏达大学讲学。

1981年　任国务院学位委员会学科评议组成员、外国文学组组长；任北京外国语学院博士生导师和中国外语教学研究会副会长。

1982年　任中国英语教学研究会会长；6月，应爱尔兰政府邀请，赴爱尔兰都柏林参加乔伊斯百年纪念；后又赴英国苏格兰等地访问。

1983年　加入中国共产党。

1983年—1992年　任第六、七届全国政协委员。

1983年—1993年　任美国现代语言协会（MLA）会员、美国文艺复兴时期研究会会员、英国国际教育指导中心（ICLE）顾问委员会委员。

1984年　任北京外国语学院外国文学研究所所长、《外国文学》主编、中国外国文学学会副会长、中国莎士比亚研究会副会长。

1984年9月—1994年7月　任北京外国语学院顾问。

1985年　任清华大学外文系兼职教授；任中国作家协会理事、外国文学委员会委员；3—6

月，受美中学术交流委员会邀请，赴普林斯顿、哈佛、密苏里、加州伯克利、马萨诸塞、明尼苏达等大学讲学参观。

1986年　任国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任；任秦皇岛冶金地质职工大学客座教授和南京师范大学外语系兼职教授；3月，率中国英语教学代表团参加国际英语教学（TESOL）年会。

1987年　任解放军国际关系学院兼职教授；任《文苑》杂志主编，并兼任《英语世界》、《世界文学》、《译林》等英语杂志编委或顾问；6月，赴阿尔及利亚访问，担任阿尔及利亚国际艺术节文学评奖委员，途中在莫斯科停留访问；10—11月，赴美参加中美比较文学研讨会；11月，赴加拿大，在维多利亚大学演讲；12月，赴香港，代表中国译协参加香港大学翻译讨论会。

1988年8月　赴英国，应英国文化协会之邀，参加斯特拉福特的国际莎学年会，并访问牛津等地；8月—9月，赴法国，在巴黎参观访问。

1992年　任国家教委高等学校专业外语教学指导委员会顾问。

1994年　任杭州大学客座教授、中华文学基金会中英文学交流奖评委会主任。

1995年1月19日　在北京病逝，享年79岁，安葬于万安公墓。

王佐良主要作品简表

Trends in Chinese Literature Today（《今日中国文学之趋向》）. The War Area Service Corps，National Military Council，1946.

《暴风雨》（译），与姜桂侬等合译，文化工作社，1951年。

《彭斯诗选》（译），人民文学出版社，1959年，1985年。

《英美文学活叶文选》（选注），与李赋宁等共同选注，商务印书馆，1962—1965年。

Thunderstorm（《雷雨》），translated by Wang Tso-Liang and A. C. Barnes. Foreign Languages Press，1958.

The Literary Reputation of John Webster to 1830（《约翰·韦伯斯特的文学声誉》）. Institut für Englische Sprache und Literatur，Universität Salzburg，1975.

《美国短篇小说选》（编选），中国青年出版社，1980年。

《世界短篇小说精品·美国卷》（编选），中国青年出版社，1980年。

《唐璜》（注），人民文学出版社，1980年。

《英国诗文选译集》（译），外语教学与研究出版社，1980年。

《英国文学论文集》，外国文学出版社，1980年。

《英语文体学论文集》，外语教学与研究出版社，1980年。

《英国文学名篇选注》（主编），与李赋宁等共同主编，商务印书馆，1983年。

《中外文学之间》（编著），江苏人民出版社，1984年。

Degrees of Affinity：*Studies in Comparative Literature*（《论契合——比较文学研究集》）. Foreign Language Teaching and Research Press，1985.

《苏格兰诗选》（译），湖南人民出版社，1986年。

《照澜集》，外国文学出版社，1986年。

《爱情与自由》（译），人民文学出版社，1987年。

《风格和风格的背后》，人民日报出版社，1987年。

《英语文体学引论》（主编），与丁往道共同主编，外语教学与研究出版社，1987年。

《英国诗选》（主编），上海译文出版社，1988年。

《翻译：思考与试笔》，外语教学与研究出版社，1989年。

《莎士比亚绪论——兼及中国莎学》，重庆出版社，1991年。

《心智的风景线》，三联书店，1991年。

《英国浪漫主义诗歌史》，人民文学出版社，1991年。

《英诗的境界》，三联书店，1991年。

A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation（《论新开端——文学与翻译研究集》）. Foreign Language Teaching and Research Press，1991.

《论诗的翻译》，江西教育出版社，1992年。

European Culture：*An Introduction*（《欧洲文化入门》），edited by Wang Tso-Liang，Zhu Jue，et al. Foreign Language Teaching and Research Press，1992.

《英国诗史》，译林出版社，1993年。

《并非舞文弄墨——英国散文名篇新选》（主编），三联书店，1994年。

《英国二十世纪文学史》（主编），与周钰良共同主编，外语教学与研究出版社，1994年。

《英国散文的流变》，商务印书馆，1994年。

《中楼集》，辽宁教育出版社，1995年。

《英国文学史》，商务印书馆，1996年。

《英国文艺复兴时期文学史》，与何其莘合著，外语教学与研究出版社，1996年。

《王佐良文集》，外语教学与研究出版社，1997年。

《语言之间的恩怨》，天津人民出版社，1998年。

《文学间的契合——王佐良比较文学论集》，外语教学与研究出版社，2005年。

《五卷本英国文学史》（主编），与周钰良等共同主编，外语教学与研究出版社，2006年。

《心智文采——王佐良随笔》，北京大学出版社，2007年。

《带一门学问回中国》，天津人民出版社，2009年。

《王佐良选集》，外语教学与研究出版社，2011年。

《英国诗歌选集》（选编），金立群注释，上海译文出版社，2013年。

第一卷说明

本卷收《英国文学史》。

《英国文学史》1996年由商务印书馆出版。全集据此版校勘，重新排印。

英国文学史

序

近年来一直在从事文学史的研究和撰写，有一个问题始终令我困惑，即一部文学史应以什么为纲。没有纲则文学史不过是若干作家论的串联，有了纲才足以言史。经过一个时期的摸索，我感到比较切实可行的办法是以几个主要文学品种（诗歌、戏剧、小说、散文等）的演化为经，以大的文学潮流（文艺复兴、浪漫主义、现代主义等）为纬，重要作家则用“特写镜头”突出起来，这样文学本身的发展可以说得比较具体，也有大的线索可寻。同时，又要把文学同整个文化（社会、政治、经济等）的变化联系起来谈，避免把文学孤立起来，成为幽室之兰。

这些话说来容易，做来却有不少困难。为了取得经验，我先写了一部文学潮流史（即《英国浪漫主义诗歌史》），接着又写了两部品种史（即《英国散文的流变》和《英国诗史》），并与同志们合力写了一部断代史（即《英国二十世纪文学史》）。在这样的基础上，我才进而写这部通史即单卷本《英国文学史》。

在这过程里，我也参考了外国已出的文学史，发现不论总的结构原则如何，到一定阶段（特别是近现代）总要分章论述小说、诗歌、戏剧之类品种。此外，由于我是中国研究者，冥冥之中，总有一条以唐诗、宋词、元曲、明清小说为线索的中国文学演化图显现于我的脑海，使我更信以品种演化为经之不误。

因此，我在这部新著中运用以品种为纲的原则也就比较彻底，即从文艺复兴以后，就循各个品种的大线条分别叙述，直到20世纪70年代。其实所谓品种，也有不同情况，例如散文就包罗较广较杂，但仍有平易与繁复两种风格的起伏作为导线，而正因较杂，也容纳得下广播与电视散文等较近发展。

至于编写外国文学史的其他原则，我的想法可以扼要归纳为几点，即：要有中国观点，要以历史唯物主义为指导，要以叙述为主，要有可读性。

所谓以叙述为主，即是以介绍而不是以评论为主。当然，评论仍然存在，在本书往往还是颇带个人色彩的评论，不过包含在叙述之中。着重叙述，是因为书的对象是中国的文学爱好者，需要首先把有关文学的事实向他们介绍清楚，为此我尽量通过译文引用原作。这些引文除自译外，很多摘自选本，特别是我自己主编的《英国诗选》（上海译文社，1988年），出于师友之手，除在引用处一一注明姓名外，谨在这里一起鸣谢。

本书的部分材料来自我已出诸书，20世纪章还从周珏良教授和我主编的《英国二十世纪文学史》（外语教学与研究出版社，1994年）采用了少量素材，即：周强先生执笔的狄伦·托马斯部分，何其莘教授的格林和戈尔丁部分，张中载教授的福尔斯部分。对于他们，我也在此表示感谢。

还要感谢我的青年朋友杨国斌和姜红两位。他们帮我借书找资料，我也常同他们讨论文学史的写法。

最后，我的妻子徐序和四儿王竟帮我抄写，在抄写过程中还不时纠正我的错别字，长年累月如此，就不是仅仅一个谢字能够表达我对他们的心意了。

书中的缺点和错误则是我自己的，还望同行学者和广大读者批评指教。

王佐良，北京清华园

1992年9月

第一章　引论

对于英国文学，外国研究者的看法不同于英美研究者，他们总有自己的偏爱和独特的着重点。法国人在英国文学中寻找的是符合法国人口味的东西，例如智慧、理性、明澈的风格。在法国文学史家的笔下，乔叟的重要性在于其以法为师，而拜伦的主要缺点则在于其非理性的气质。德国人说莎士比亚是一个错生在英国的德国天才。有的前苏联文学史家发掘出一本名叫《牛虻》的英文小说，而对在英国家喻户晓的《傲慢与偏见》一书只字不提。

也有另外一种倾向，即在英国文学中寻找自己本国文学所缺乏的东西。在美国长大并任教多年的西班牙哲学家桑塔亚那（George Santayana）曾经这样论述英国和英国人：

> 英格兰是气氛之乡，到处弥漫着一种发亮的雾。这雾糅合了距离，扩大了远景，使熟见之物变得幻异，罕见之物变得和谐，美丽的东西更为神奇，丑恶的东西可以入画。……一切都沉吟着，一切都是发亮的、灰色的。
>
> 英国人听命于他心里的气氛，他灵魂里的气候。
>
> （《在英格兰的独白》）

文章是写得美极了！然而如果人们跟着这位向导去读英国文学，那么势必会只去寻求英国的幽默、英国人的怪脾气，像《阿丽丝漫游奇境记》那样的奇怪作品、兰姆的小品文、爱德华·李亚的“荒谬诗”（nonsense verse）、吉尔勃特与沙利文的滑稽歌剧，等等。这里无疑有许多好东西——有谁能不被阿丽丝的奇遇和更奇的语言和逻辑所吸引呢？——但是

这类作品却不能代表英国文学的全貌。还有数量极大的其他作品是英国文学里的珍宝。如果只着重气氛，那么人们又怎么去看待那些既善于写出诗意的气氛又能给读者以深刻的现实感、既有阳光又有阴影的作家，例如莎士比亚、密尔顿、济慈、狄更斯和哈代等人呢？

然而偏爱与独特的着重点又是不可免的。就以本国读者而论，每一代人对于古典名著都有程度不同的新看法，都会对传统的看法有所修正和发展；在这个意义上，可以说是每一代人都在重新发现古典名著。而就外国读者和外国的研究者而言，那么不同的环境、文化传统，不同的立场和观点，更是势必要带来不同的看法。

而且，这样的事也是有益的。只要外国研究者了解并尊重有关作家、作品、所处时代、社会等等的事实，那么在深入阅读和研究具体作品之后，提出自己的看法和解释正是有助于维护和发扬人类优秀文化遗产的大好事。一部文学作品从来不是一个孤零零的密封世界；它需要众多读者的关心与阅读，众多作者的观摩与仿效，众多批评者的评头品足和互相争论，才会以其题材和艺术不断丰富人类的精神生活，才会获得“不朽”，否则它只会变成文学博物馆里的木乃伊。一个重要作家之所以重要，在于他还有超越本国国界的影响，这样人们也就理所当然地把他看成是属于全人类的。一种民族文学固然需要钻进去研究，但有时也需要从外边、从远处有一个全面观——这样人们不仅可以纵观它的整个轮廓，而且还会看清其高峰之所在，以及这些高峰与别的民族文学的高峰之间的距离和关系。

下面写的是一个中国研究者对于英国文学的一个纵观。

第二章　中古文学

英国文学是欧洲文学里的重要一支，欧洲是一个整体，它“兼有两种文化，即古代地中海文化和近代西方文化”(1)。同样地，英国文学也兼有两种成分，即拉丁成分和日耳曼成分，在初期它们都各有重要的代表作家和作品，但是另有一些更重要的作家和作品却是两者融合——不同程度的、有所侧重的融合——的结晶，而在16世纪以后，这种融合发展了，一种独特的生气勃勃的英国民族文学崛起了，而它又回过头来丰富与提高了全欧洲的文学，并且进而对世界文学作出了重要贡献。

史诗《贝奥武甫》

英国中古文学分为两个阶段：前为古英语阶段，后为中古英语阶段。最初的古英语诗是三个日耳曼部落——盎格鲁人、撒克逊人和裘特人——在5至6世纪时入侵英格兰时从北欧带来的。他们原居是一个寒冷、荒凉的地方，大自然是冷酷的，人生则充满苦辛。这些部落所产生的诗也是其声激越，其情悲壮，道出了一个独处黑暗森林或面对惊涛拍岸的无情大海时的心情。它也描绘了人同自然的激烈斗争。史诗《贝奥武甫》所歌颂的英雄业绩是动人心魄的。它的诗体不用脚韵，而压头韵；每行分成两半，中间有明显的停顿，而每半行各有两个突出重读的音节，形成两个重拍。一个英国历史家曾经形象地说：这些古英语诗的粗粝的节拍听起来就像当时日耳曼武士“在酣战中的刀砍声”(2)。这一点，请以下引一节为例：

怪妖跨进一步，
伸爪就要掀住静心假寐的健儿，
魔爪未至，武士坐直，
先发制人，抓住兽爪。
魔鬼马上明白，漫游广袤天涯
也没遇见一个如此有力的英雄，
不觉心惊胆战，决计立即脱身。
……

骤然之间只见——

妖精震颤，肌肉撕裂，

筋腱崩断，肩甲脱臼。
英雄一举赢得降妖胜利；
妖精失去巨臂一撅不起——
踉踉跄跄，落荒逃回老巢；
即使栖息穴室，休想得以歇息，
它已气息奄奄，毙命只在旦夕。
生死之战终于取胜，
妖孽已除，如愿以偿。

（范守义译文）

散文：比德的《宗教史》

诗歌如此。散文作品，也有十分出色的，只不过当时作家喜用的文字不是古英文，而是拉丁文，原因是拉丁文是中世纪欧洲各族教士和学者之间通行的文字。下面是一段有名的散文文章。它出自一本7世纪的历史书，那时候有几个日耳曼部族已经从欧洲大陆渡海而占据英格兰，建立了几个国家，其一名诺胜勃利亚。文章记载该国国王召开一次重要会议，会上人们辩论着是否应该舍弃他们原来的宗教而接受一个传教士从罗马带来的基督教。这是一个困难的然而关键的抉择。几个人发言之后，一个贵族站起来对国王说了这样一番话：

> 呵，国王，我们在世的一生如果同它以前或以后的神秘莫测的时间对比一下，我看就像是冬天夜晚您和大臣、贵族们围坐欢宴的时刻一样。大厅里生着火，很温暖，而外面雨雪交加，还刮着大风。这时候有一只燕子从一道门飞进屋内，又很快地从另一道门飞了出去。当它还在屋内的时候，它受不到冬天风暴的袭击，可是这只是极短促的一瞬间，接着，这来自黑夜的燕子又飞回黑夜去了。人生在世也是短短一会儿；以前怎样，以后怎样，我们全无所知。因此，如果这新的宗教能带来一点使我们安定或满足的东西，它就值得我们信奉。

（比德：《英国人民宗教史》）

这段话是从拉丁文译成英文又译成中文的，但是虽然几易其手，这一个比喻——把人生比作一只燕子从寒冷的黑夜飞进一个温暖光亮的大厅，在短短的停留之后又飞进黑夜的过程——却依然新鲜而有力。它使我们

体会到，在那样一个部落社会里，人们在怎样探索着人生的秘密。

《农夫皮尔斯之幻象》

古英文文学写的不全是人对命运的沉思或对人生意义的探索，它还有许多别的东西，而且随着时间的推移，英格兰为来自法国北部的诺曼第大公所征服，中古英文文学出现了。以诗歌而论，在上层社会里，流行的是音韵优美的法国式的宫廷诗，所歌咏的是爱情和骑士制度。但是在民间，盎格鲁撒克逊诗的老传统还在继续，而且迟至14世纪，还放出了最后的异彩，这就是长诗《农夫皮尔斯之幻象》。作者可能是一个名叫兰格伦的小教士，又可能是好几个不同的人，他假托做梦——这是中古文学里常用的方式——写下了他所见的大地上的景象：

我做了一个古怪的梦：
我屹立在旷野——
是什么地方
并不知道。
我眺望东方，
在迎着朝阳的高处，
看到山顶上
耸立着
一尊雄伟壮观的塔；
山下深谷中
有一座监狱塔楼，
黑且深的护壕
在四周环绕——
一幅阴森森的景象。

两塔之间
是郁郁葱葱的田野，
田野上
熙熙攘攘，
有穷人，也有富人——
或是劳作，
或是逍遥：
均在天意。
种田人难得有闲暇
去做游戏，
他们撒种插秧，
勤勤恳恳地劳动；
而收获却被饕餮者挥霍。
富人过着奢侈的生活，
个个穿着豪华的服装。

（范守义译文）

一上来诗人就通过对照来点明有人种地，有人则坐吃种地人流汗得来的粮食。他有严峻的是非之感，在后面的梦里还要勾画出“七大罪恶”的嘴脸，用以谴责当时社会上和教会里的各种恶行，同时他又有民间的幽默和观察细节的慧眼：

一个赦罪僧
在那边传道
仿佛他就是教士，
取出盖着
主教印鉴的

教皇之训谕；
并且说道，
他本人有权
将他们人人赦免——
诸如忘记戒斋，
抑或未能恪守誓言。
大字不识的汉子
相信他，
喜欢听他的话，
纷纷挤到跟前，
双膝跪下，
亲吻训谕。
他用委托书，
敲敲信徒的头
使他们感激不尽，
泪水涌涌。
于是他把训谕
卷成筒状，
将胸针、戒指
一起往袋里扒。
就这样，
你们把金钱送上，
去填满
贪婪之徒的袋囊，
把钱白白花在
寻花访柳的
淫棍身上。

（范守义译文）

诗人是细心观察人生的，但其观点是农民的，开头写耕田就是农民本色，他所树立为好人典范的皮尔斯更是地道的庄稼汉；而他所讽刺攻击的又正是当时饱受瘟疫、坏气候和贵族同主教们的欺压之苦的农民所痛恨的人和事。他的深刻的现实感也来自农民——试看上面这一段描写多么像一幅农村市集的风俗图。正因如此，这诗也深受农民和农民的朋友们的爱好。从影响来说，在它出现之后不久，皮尔斯的名字就成为1381年农民大起义中的富有号召力的口号，在16世纪又成为激励宗教改革运动的力量；经过四五百年，这首诗至今还有47种不同的抄本存在着，可见它的流传之广。总之，这是一首比历史记载还要真实而又有历史记载所没有的浓厚的情感色彩的好诗。

乔叟的《坎特伯雷故事》

《农夫皮尔斯之幻象》是民间的、地下的，而14世纪英国最有名的诗篇《坎特伯雷故事集》却出自一个常同贵族打交道的人的手笔。这个人叫杰弗里·乔叟（1343？—1400）。他受过法国和意大利文学的很大影响，翻译并仿效过它们的作品，他后来用的诗体也截然不同于英国本土的头韵体，而是“双韵体”这一欧洲大陆的诗体。根据这些，人们可以说乔叟是一个欧洲文学传统的因袭者，是英国文学中拉丁文成分的忠实代表人。但是只要深入一点观察，人们就会发现情况并不如此。就仍拿诗体来说，乔叟虽然用了双韵体，却没有去仿效法国诗的过分整齐的音节排列，而是另辟途径，既取法国诗的优雅和纪律，又取英国本土诗的力量和奔放，创造出一种兼有两者之长的新诗体，用它来写一个真实的英国。

我们一揭开《坎特伯雷故事集》的总引，就呼吸到了英国春天的清新空气：

夏雨给大地带来了喜悦，
送走了土壤干裂的三月。
沐浴着草木的丝丝茎络，
顿时万花盛开，生机勃勃。
西风轻吹，留下清香缕缕，
田野复苏，吹出芳草绿绿；
碧兰的天空腾起一轮红日，
青春的太阳洒下万道金辉。
小鸟的歌喉多么清脆优美，

迷人的夏夜怎好安然入睡——
美丽的自然撩拨万物心弦，
多情的鸟儿歌唱爱情的欣欢。
香客盼望拜谒圣徒的灵台，
僧侣立愿云游陌生的滨海。
信徒来自全国东西南北，
众人结伴奔向坎特伯雷，
去朝谢医病救世的恩主，
以缅怀大恩大德的圣徒。

（范守义译文，下同）

接着我们进入朝圣客所住的地方——泰巴旅店：

那是个初夏方临的日子，
我到泰巴旅店投宿歇息；
怀着一颗虔诚的赤子心，
我准备翌日出发去朝圣。
黄昏前后华灯初上时分，
旅店院里拥入许多客人；
二十九人来自各行各业，
不期而遇都到旅店过夜。
这些香客人人都虔心诚意，
次日要骑马去坎特伯雷，
客房和马厩宽敞又洁净，
店主的招待周到而殷勤。
夕阳刚从地平线上消失，
众人同我已经相互结识；

大家约好不等鸡鸣就起床，
迎着熹微的晨光赶早把路上。

用同样具体而又风趣的笔法，诗人又把朝圣客逐一介绍，在我们面前展开了一幅又一幅生动的肖像画。首先是一位骑士，接着是：

骑士的儿子跟随他左右，
年纪虽轻却已历尽风流。
外表看去大约二十上下，
有一头好像烫过的秀发。
他的个子适中，不高也不低，
他的动作敏捷，一身是力气。
有时他随骑兵远征法国，
弗朗德斯等地他都到过。
服役时间虽短，表现却不赖，
希望得到贵妇对他的垂爱。
彩绣外衣漂亮得像草地，
鲜花妍丽别有一番丰姿。
从早到晚哼小曲，吹口哨，
宛如快乐的五月整天笑。
由上至下衣合体，巧打扮，
恰是善骑的士兵英姿展，
能谱曲，会填词，才华横溢，
善格斗，能舞蹈，书画全会。
欲火在他心中彻夜燃烧，
同夜莺一样也很少睡觉。
他谦虚有礼，手脚也勤快，

在餐桌旁替父切肉上菜。

这最后一行也让我们略知当时骑士家庭里儿子服侍父亲的情况，因此乔叟不仅写了人，也透露了社会风俗，增加了这首长诗的吸引力。更生动的是下面这段修女写照：

还有个修女是院长嬷嬷，
满面笑容诚挚又温和。
她效法圣罗伊从不发誓，
起了个芳名叫玫瑰女士。
礼拜式上唱颂歌动听优美，
浑圆的鼻音平添一分韵味。
她的法语讲得高雅而流畅，
但是带有很浓重的伦敦腔——
她是在斯特拉弗学的法语，
地道的巴黎法语不会半句。
餐桌规矩她可懂得很不少，
从她口中一颗饭粒也不掉；
手指不会伸进菜汤给沾湿，
如何捏着面包她都很在意，
不让一星半点渣子落胸前，
她最讲究斯斯文文地用餐。
两片朱唇擦得干干净净，
在口杯上不留一丝油痕；
饮料喝完后再去拿食物，
一举一动都文雅而不俗。
她的性格开朗，乐乐呵呵，

谈吐有风趣，待人很温和。
学习宫廷礼节用心良苦，
举止端庄稳重颇有风度。
她的行为值得大家仰慕，
一幅善良心肠人人佩服。
仁慈宽厚还有恻隐之心，
即使见到鼠儿落入陷阱，
也会抽抽泣泣伤心落泪；
她养了几只小狗亲自喂，
每天都给面包牛奶烤肉；
倘若有人用棍猛击小狗，
或是爱犬死了她就要哭，
真是个心软肠柔的妇女。
头巾叠了几褶大方得体，
鼻子俊俏，眼珠似灰玻璃，
樱桃般的小口殷红柔软，
额头漂亮，一道皱纹不见，
她的上额足足有一掌宽；
确实她那并不矮的身段，
穿上长袍看去十分雅致，
一串珊瑚念珠套在左臂，
绿色的大珠子夹在其间，
一枚金质饰针挂在上面，
镂雕着一个王冕装饰的A，
下方镌刻着Amor Vincit Omnia[(3)]。

这里不仅有人物呼之欲出，而且当时的社会风尚也历历在目，这后者包

括修女的世俗化、高雅化，英国上层人士说法语的腔调，餐桌上的规矩和礼貌，爱狗的习惯，妇女的装饰打扮，等等——一切出之以幽默、风趣的笔调，一切都是通过细致观察而得的细节，而贯穿所有这些的则是那优美、动听的诗韵。

使我们惊讶的，还有乔叟所写的人物与风尚同现代的英国社会相差无几。表面的差别是有的，今天没有武士乡勇等等了，结队朝圣的队伍也不会这样骑马走在伦敦郊外的大路上了，然而纨绔子弟和讲究餐桌礼貌的中年妇女等等仍有同样的举止和情感，人们仍有大体相似的喜怒哀乐甚至嗜好、偏见，而且这样的人不限于英国。

这也就是说，乔叟有一种现代气质。

这一点，也可在别的方面看出。全诗的结构颇见匠心，而且有思想上的侧重点。乔叟让每个朝圣客讲一个故事，不少故事来自外国的浪漫传奇，也有民间下层的故事，所表达的是日常生活里的小麻烦、小闹剧，女人的聪明和善于捉弄，男人的笨拙和不济事，手工匠人的受欺和报复，等等，都带有浓厚的生活气息和热辣辣的讽刺味道。这当中固然有中古欧洲大陆市井故事（fabliaux）的痕迹，但乔叟注入了自己的思想观点。例如他所写的巴斯的婆子，不只是能言善道，理直气壮地为自己嫁过五次作辩护，而且她所讲的故事也是替妇女张目，点题的一句话总是：女人所爱不是别的，只是“独立自主之权”。这样一来，她的性格更加突出，而且使我们看到：在那个还未脱尽中古风气的14世纪英国，这个普通婆子居然有了女权主义思想的萌芽。

结构上的匠心还见于故事的安排。有些故事是成双出现，而且互相对立。例如一个磨房主刚说了一个木匠受到自己年青老婆欺骗的故事，曾经做过木匠的小管事人就怒不可遏，立刻讲了一个磨房主的妻女被人

勾引的故事作为报复。故事与故事之间有穿插，有问答和评论，但是用笔十分经济，要言不烦，然又具体生动，一万七千多行的长诗读起来没有一点沉闷之处。

我们说“读”是针对外国读者而言，对于英国本国读者，也许说“听”更合适，因为乔叟的诗宜于朗诵，也只有朗诵，听众才能尽得其妙。从书面文字上看，乔叟的中古英文有许多难认之处；然而一朗诵，英国普通人在克服了最初的不习惯之后，会听懂他的基本内容和优美的韵律，因为乔叟用的是伦敦的方言。他是第一个用伦敦方言写作的大作家，而经他一用，就提高了伦敦方言的地位，使它成为英国的主要文学语言，而这是有助于英国民族意识的形成和民族文化的繁荣的。

通过以上的简介，可见乔叟不但是一个充分自觉的艺术家，而且是英国语言发展史上的功臣。

本土传统的民谣

乔叟的世界是明亮的，充满了有趣的人物和故事，但是14世纪下半叶却是一个动荡不安的时候。封建主之间争战不断，天灾频仍，人民生活极为困苦，1381年爆发了农民大起义。我们已经说过，当时起义者常常提到兰格伦所写的农夫皮尔斯的名字，用它作为鸣泄不平和互相激励的口号，同时出现了这样挑战性的问题：

想当初亚当耕地，夏娃纺织，
谁又是老爷绅士？

在民间，在底层，又流传着一曲一曲的民谣。它们在经过长时间口头传诵之后，于15世纪逐渐写成文字，成为英国诗歌的一个重要分支。民谣一般都有故事，叙述方式看似自然、朴素，实则颇有艺术，平行结构和叠句的运用就是一例。它们一般通过对话来叙述情节，戏剧性和音乐性都很强，朗诵起来更见其妙。有几组民谣以罗宾汉的故事为中心，写他和他的伙伴们骋驰在绿色林子里，劫富济贫，同政府官吏和教会长老作对，为普通人民出气。多数民谣的题材是海上冒险，家庭纠纷，男女爱情，谋杀案件，也掺杂一些民间的迷信，但不以耸人听闻为目的，其动人处在于讽刺和悲剧性，有时淡淡几语，但寓意深远。这里举一首为例：

派屈克·司本斯爵士

国王坐在邓弗林城里，
喝着血红的酒。

“啊，哪儿能找到一位能人
来把我的船儿开走？”

一位老爵士坐在国王右首，
他站起来向国王回话：
“派屈克·司本斯是一把好手，
航海比谁都不差。”

国王下了一道圣旨，
亲手签了他的御名，
派人送给派屈克爵士，
他正散步在海滨。

派屈克爵士读了第一行，
他张嘴大笑哈哈，
派屈克爵士读了第二行，
泪水从他的双眼流下。

“啊，谁人干了好事，
要我担这倒霉的差使，
在一年里这个季节，
要我出海行驶！”

“快点，快点，我的伙伴们，
咱们明早就出海。”
“啊，可不能呀，好船长，
我怕有大风暴到来。”

“昨夜我看见新的月亮
一手抱住了老的月亮，
我怕，我怕，好船长，
我们会碰上灾殃。”

啊，苏格兰的汉子们做得对，
不肯让海水打湿他们的鞋跟。
可是好戏还没演到一半，
他们的帽子就在水面浮动。

啊，他们的夫人坐门前，
手拿扇子苦苦等，
等不到派屈克·司本斯爵士
驾船靠岸回家门。

啊，他们的夫人立门前，
发插金钗表欢迎，
迎不来她们的丈夫，
心上人永无踪影。

去阿勃丁的半路上，半路上，
海水深达五十丈，
派屈克爵士就躺在那里，
他脚下尽是苏格兰儿郎。

这首民谣原来流传在苏格兰，既表现了国王的自私和残忍，又表现了水

手们的英雄气概，中间还有一点宿命论。简洁是它的特点，要言不烦，但是形象生动，最后一节只说事实，比大声控诉更感人。

这类民谣既朴素，又新鲜，有一种持久的魅力；从15世纪起，大量在英格兰和苏格兰流传。往往同一首民谣有几个不同文本，而每本都无写者姓名，实际上是几经改动的民间集体创作。到了18世纪，文人学者把它们搜集在一起加以整理出版，托马斯·珀西主教的《英诗辑古》（1765）就是最著名的一集，对创作界产生了重要影响。18世纪后半的彭斯、19世纪初期的华兹华斯、柯尔律治、济慈等都有仿民谣体的作品，不少且是英国诗歌的最优秀的成品。也正是因为民谣的强大存在，使得英国诗歌能够用土地的芬芳驱散过多的书卷气，保持了本土传统的活力。

苏格兰两诗人

与乔叟同时或稍后，英国还有别的诗人。高厄就是一个。高厄是乔叟的朋友，长诗《情人的坦诉》是其名著，但是今天读它的人已经不多。高厄以下，更无足以与乔叟并提的人了。

在15世纪，诗歌活动的中心移到了苏格兰。那里出现了以低地方言为基础的英语诗和两个大诗人，即亨立生和邓巴。

罗伯特·亨立生（1420？—1490？）的最著名作品是叙事长诗《克莉塞德的遗言》，它继续乔叟讲过的故事，谈克莉塞德在背弃了特洛伊罗斯之后的遭遇，主要情节是：她不久即为台米德所弃，染上了麻风，于道旁乞食时，特洛伊罗斯骑马带兵经过，看到了她虽不认识，却想起了克莉塞德：

由于怜悯，记起了
美丽的克莉塞德，他脱下腰带，
连同一袋金子和珠宝，
朝地下扔到她怀，
然后骑过去了，一言不发，
心里忧郁，回到城台，
想着往事，几乎掉下马来。

克莉塞德已经瞎了眼，看不见他，等旁人告她过路的是特洛伊罗斯，心碎而死，死前托人把一个戒指送给特洛伊罗斯。后来：

有人说他盖起一座灰色大理石的墓，

刻上了她的名字和铭志，
在她葬身之处，
用金字写出哀词：
“淑女们，特洛伊城的克莉塞德，
人夸众女之花，
染上了麻风，躺在此石之下。”

亨立生写得生动感人，但又写得简洁，这在当时诗人中是难得的优点。

威廉·邓巴（1460？—1530？）则写得奔放，诗路也更广，犹如他自由不羁的性格。过去文学史上称他为“乔叟派”，其实他更接近法国狂放诗人维庸。他留下许多体裁的诗，内容从向国王陈情到咏自己头痛都有，既写宗教题材，也写民间故事，如《两位已婚妇女同一个寡妇的讨论》，涉及房闱私事，连乔叟的巴斯婆子听了都要脸红的。他最擅长的则是抒情诗，例如：

冬日沉思

进入了凄惨的黑暗日子，
天地穿上了黑衣，
只见乌云、灰光、大雾，
没有半点爽心处，
没有歌、戏和故事。

夜晚越来越长，
风、雪、冰雹猖狂，
我的心忧郁低沉，
怎样也打不起精神，

都只为缺少了夏天的芬芳。

半夜惊醒，翻来覆去不成眠，
沉沉的脑海里烦恼无边，
跋涉了整个世界，
心里越是有事难解，
越是要到处寻找答案。

四面八方都来打击，
绝望说：“时间会给你东西，
找点什么事活下来，
否则就作好准备，
同苦难住在一起。”

耐心接着说：“别慌！
只要紧抱希望和真理不放，
任凭命运肆虐，
理智如不能解决，
时间会自然帮忙。”

审慎在我的耳边进言：
“你为什么一定要上外边，
为什么总想多跑路，
渴望去到别人处，
天天都在找旅店？”

年龄接着说：“来，朋友，

别见外，听我的，
兄弟，把我的手握起来，
记住你得一一交代
你在这儿的时间怎样消磨的。”

最后是死亡把门敞开，
说：“你就在门口好好待，
虽然你算不了一个大个子，
到这门可得弯下身子，
否则过不了这个台阶。”

我怕这一切，整天发着愁，
柜中的钱，杯中的酒，
女人的美貌，爱情的欢乐，
都不能使我忘掉这个，
虽然我曾吃喝优游！

但当夜晚开始缩短，
我的心也逐渐变宽，
被雨雪压抑着的精神，
叫喊着夏天早日来临
让我能在花朵里寻欢。

这首诗的特点，在于选择中古寓言诗的格局而用强烈的个人情感冲破了它，所以尽管有“绝望”、“耐心”、“审慎”、“年龄”、“死亡”等人格化了的抽象名词，里面则是口语化的现实谈吐，有一种维庸—波特莱尔式身居穷巷的精神抑郁。换言之，气氛是欧洲大陆式的，而这正是苏格兰诗

歌有异于英格兰诗歌的一点。苏格兰同大陆，特别同法国，历来就关系密切。在这个意义上，15世纪的苏格兰诗比英格兰诗更多文明气质。

诗的结束处闪现了光明，由于前面的重重黑暗而更显珍贵。邓巴死在1520年左右，在他的身上中世纪已在隐退，文艺复兴的太阳正在升起。

---

(1) F．R．寇底厄斯：《欧洲文学与拉丁中世纪》，1948年；纽约，1953年，第9页。

(2) 约翰·理查德·格林：《英国人民短史》（上卷），1874年；万人丛书版，伦敦，1915年，第26页。

(3) 拉丁文，意为“爱战胜一切”。饰针上的A即这句话的第一个字的大写字母。

第三章　文艺复兴时期文学：诗与诗剧

上面说到乔叟的贡献。然而终乔叟之世，英国还不是欧洲的重要国家，英国文学也还没有全欧洲的重要性。在此之前，欧洲已经有了希腊和罗马的古典文学，有了意大利的但丁、配屈拉克、蒲卡丘和法国的龙沙、拉伯雷、蒙田等人的作品，而英国却拿不出一定数量的达到同样水平的作品。乔叟虽然不凡，然而一只鸟的歌唱还不能迎来一个春天。

等到英国人在1588年打败了西班牙无敌舰队，情况就大变了。入侵的威胁一解除，英国人民的心胸突然开阔起来。不知从哪里来了一股巨大的力量，把英国人民带进了思想和学术的新境界，犹如他们的船只正在驶向新的海洋和新的地域。知识界诸家竞起，形成一种热潮：托马斯·摩尔在设计他的理想国，甘姆登在写英格兰和苏格兰的历史，托马斯·艾略特在研究统治人物应受何等教育，托马斯·威尔逊在提倡古典修辞术，等到弗兰西斯·培根出来，更是抱负不凡，敢于夸口要以天下全部的学问为己任。人们纷纷要求了解古代和外边世界，这种气魄就是所谓文艺复兴时期巨人的气魄，因而又出现了一个规模巨大的翻译运动——译希腊史诗，译罗马历史和传记，译法国蒙田的《随笔》，译西班牙塞万提斯的《堂吉诃德》，影响更深远的则是译基督教《圣经》。这部大书曾经有几个前人用心译过，现在又在他们努力的基础上，在1611年出版了国王詹姆斯一世钦定译本，成为今后300年间英国教堂里天天要读要讲的书。与此同时，作家从喜爱欧洲大陆的作品进而模仿，而且公然为之，毫不掩饰——一时竟有成百个年轻人在模仿配屈拉克用十四行诗歌颂他们爱人的一颦一笑。

但是在一个真正伟大的文学时期，没有任何精力充沛的年轻作家会甘心于仅仅做一个模仿者；就在模仿的过程里，他们也总要改动一下，增加一点新东西，而最后则跨过所模仿的对象而大步向前。

诗歌的花朝

十分繁荣的诗歌写作就体现了英国式的改造和创新。以十四行诗为例，众多的英国诗人是从模仿配屈拉克的意大利原型开始的，但不久他们就把这个诗体英国化了，韵脚的排列变了，内容上也自有新意。可举下列一首为例：

爱情小唱·第54首

我们演出在这世界的舞台
我的爱人悠闲地看着戏，
她观赏我演出各种题材，
用不同形式排遣我不安的心意，
一时的兴会令我欢喜，
于是我戴上了喜剧的假面；
一时我转欢笑为唏嘘，
于是我又把悲剧扮演。
她却用不变的眼睛看我幻变，
不因我喜而喜，不因我悲而悲；
我笑她讥讽，等我泪流满脸，
她却大笑而心如冰块。
什么能感动她？哭笑都不是，
那么她非女人，而是顽石。

作者是艾德蒙·斯宾塞（1552？—1599）。他把十四行诗从意大利原型的三段结构变成了四段，脚韵安排相应地由abba　abba　cdecde改为abab

bcbc cdcd ee（上面的译文照此），其好处之一是可以在三段的陈述和引申之后，用互韵的两行作结，压住阵脚。（后来的所谓英国式十四行，如莎士比亚所写的，就是根据斯宾塞的格局而略作变动。）从内容上说，这首诗提到世界如舞台，演出各种类型的剧本，包括喜剧、悲剧、假面剧，足证当时舞台演出已是人们所习见，而这后者又是对英国文学的兴盛和发展有极大关系的事情。

斯宾塞的长处，远不限于写十四行诗。他还写过有名的婚曲和许多其他作品，而其最主要作品则是长诗《仙后》（1596），它为歌颂颇有作为的伊丽莎白女王而作，表现了民族主义的自豪。他在诗律上多所创造，如建立了优美流畅的九行诗段（人称斯宾塞体），影响深远，后世拜伦、雪莱、济慈、丁尼生等人都曾用它写出佳作，因此人们称他为“诗人的诗人”。

诗剧的兴起

这个时期最重要的文学事件是诗剧的出现与成熟。上面说到斯宾塞注意了舞台演出。但演出的不是一般话剧，而是主要用韵文写的剧本，即诗剧。写诗剧的有各种人，有马洛、查普曼、格林等“大学才子”，也有琼森、戴克等浪迹江湖的风尘客，后来又出现了鲍茫、弗莱彻等宫廷文人和韦伯斯特、顿纳等专写恐怖剧的怪才，而全面驾驭了诗剧的各种写法，使之达到艺术最高峰的则是演员兼剧团股东莎士比亚。

这些人的剧本主要用“白体诗”（blank verse）写成，白体诗是不押脚韵然而富有节奏感的诗体，每行五音步，每音步有一轻一重两个音节，即所谓抑扬格，但实际上作家们常常变化它，使它成为扬抑格、抑抑格、扬扬格，而且他们的考虑并不限于一个音步或甚至一行，而白体诗的特点正在于能够跨行，往往一跨就是三四行或更多，形成一种诗段。它是一种灵活多变的诗体，比一般说话高昂，比一般的诗则又更近口语，既能作帝王的堂皇、庄严之言，又能作亲切的小儿女语，因此特别适宜用在剧本里，因为演剧不比作文，需要一种能够担任各种戏剧任务——叙述、咏叹、问答、开玩笑等等——又在风格上能上能下、能文能白的诗体。

这些剧作家寻到这一诗体，又使它迅速发展、成熟，变得更加锋利，更加伸缩自如，用它写出了几百个剧本，表达了人世间各种感情，其中至少有50个至今还能使世界各地的观众和读者震撼、感动、高兴、又悲又喜，将来还要继续存在下去——这就是16世纪下半叶到17世纪上半叶之间英国诗剧对于世界文学的伟大贡献。

马洛的历史想象力

第一个成功地使白体诗变成戏剧媒介的是克利斯多弗·马洛（1564—1593）。他是皮匠的儿子，但上过剑桥大学，为政府执行过秘密使命，喜欢同一批离经叛道的无神论者往来，最后在酒店里被人用匕首刺死，年仅29岁。他留下了许多诗和六个诗剧，其特色是：1．喜写扩张型的大人物，如《帖木儿》（1590）中的中亚大帝国的建立者，《浮士德博士的悲剧》（1604）中的追求无限知识的德国博士；2．风格瑰奇，人们赞他所写为“壮丽的诗行”；3．表现了丰富的历史想象力。

这三者都在下面这段不同寻常的台词里有所反映：

就是这张脸使千帆齐发，
把伊利安的巍巍城楼烧成灰的么？
甜蜜的海伦，你一吻就使我永生。
看，她的嘴唇吸走了我的灵魂！
来，海伦，还我的灵魂来！
我住下了，天堂就在你的唇上！
凡不是海伦身上的，全是粪土。

（《浮士德博士的悲剧》，第5幕，第1场）

马洛的想象力是无限扩张的，拿来写追求一切知识、想要尝试一切经验的浮士德真是恰好。在这里，浮士德靠魔鬼之助，一下子从中世纪回到了古希腊时期，居然想尝到海伦这位挑起了希腊与特洛伊的十年战争、千古闻名的美人的爱情，真可谓异想天开！然而这一段咏叹却又真

是写得高明，无论所想到的情节，所用的形象、调子、措词都是高昂的，然而又是温柔的，甚至是甜蜜的，不愧是“壮丽的诗行”。而这里所突出的，是人：人的力量，人的征服，能超越时空、驾驭一切的人的想象力的伟绩。我们之所以称这个时期为标志着人文主义的胜利的英国文艺复兴时期，这就是例证之一。

马洛的另一功绩是写出了《爱德华二世》（1594）。这是英国最早的历史剧之一。他同莎士比亚是这一新剧种的创始人。

琼森的现实主义

如果说马洛是英国诗剧的奠基者，那么它的后期的大家是班·琼森。琼森（1572？—1637）做过泥水匠，当过兵，演过戏，杀过人，几乎被处绞刑；另一方面，他上过有名的中学，受过正规古典教育，懂得希腊、拉丁文学，很有学问。这一个结合——丰富的社会经验和在古典文学的熏陶下获得的诗才——使他在从事戏剧创作的时候有一套理论，同时又有卓越的实践。理论是：戏剧应“将时代的病态解剖清楚……事情和语言都要真像常人”(1)。这可以说是现实主义的理论，是针对时弊而提出的。他虽也写过悲剧和假面舞剧，其长处则在喜剧，特别是《伏尔蓬尼》（1607）和《炼金术士》（1612）两剧是他的杰作，至今还常上演。

他的艺术是一种突出和放大的艺术，即为了解剖时代的病态，他集中来写某些典型的“气质”，而所谓气质，实际上是一个人身上的主要精神状态，如上述两剧都是集中写了贪婪：伏尔蓬尼的遗产吸引了有强烈的贪婪心的男男女女，而炼金术士则用骗术引来了一批贪婪的财迷。这样，琼森不仅将贪婪这一气质放在强光灯下解剖，而且让我们看清了当时社会风气和诸色人等，展开了17世纪初年的伦敦市井百态图。

他还有足够的诗才来把剧本写得生动活泼。伏尔蓬尼在出场时的一段独白就把他的贪欲写得淋漓尽致：

我要叫人把所有的床垫打上气，
连羽绒我也觉得不够软了；
我的大圆房要四面挂上名画，

完全不亚罗马皇帝取自海外的
珍品，更不论亚列丁粗劣的仿作。
我的镜子各有刁钻角度，反映出
处处有人，一人多面，而我全身赤裸
让镜子照着，穿行在一群妖妇之间。
我将用香水作雾，叫它弥漫全屋，
我们就隐身其中。我的浴盆
大如池塘，浴后出来不用擦身，
只消在薄纱和玫瑰花上一滚就干。

（《炼金术士》，第2幕，第1场）

这位财神爷不只是摆阔，连他的色情狂也自我暴露了。琼森对马洛的堂皇悲剧是加以嘲笑的，但是他的人物却同马洛的人物一样，也有极为丰富的想象力。这也说明，这个时期的剧作家又是有共同倾向的。

琼森还写了另一个重要喜剧，叫做《巴塞罗缪节集市》（1614）。这个剧写伦敦下层社会形形色色的人，包括当时已很引人注目的清教徒，在一处集市上跑来跑去，有许多生动的情节，有趣的对话。作者仍然写得笔酣墨饱，只不过这里已不见韵文，全剧是用散文写的，而这后者也给了我们一个消息，即白体诗活跃在舞台上的日子已经不多了。

集大成的莎士比亚

在时间上，站在马洛与琼森之间的，是莎士比亚。

威廉·莎士比亚（1564—1616）一生从事演剧和写剧，对舞台情况最熟悉，在诗剧艺术的提高和发展上走在最前。

但是他不是一个通常意义的“作家”。他写剧主要不是为了建立文名，而是为了自己所属的戏班能有新戏上演，着眼于舞台效果，希望能打动观众。当时的戏院是简陋的，只有楼座是有屋顶遮盖的，戏院中间的池子则是露天的。舞台伸入池子中间，形如一张围裙，故后人称为“裙形舞台”。台上只有很原始的布景和道具，剧的情节、地点、时间之类靠角色自己宣告，因此台词特别重要，演员的口才也得到高度发挥，而演技则是程式化的。来看戏的观众也各色各样，既有坐在楼座或甚至舞台两边夸耀地位和衣饰的贵族子弟，又有大量的挤在露天池子里站着看戏的小市民和学徒之类，各有不同的爱好和趣味。莎士比亚及其同伴的任务就是写出能在这样的戏院里上演、使这样的观众满意的剧本，因此他必然要走群众性、娱乐性的一路。16世纪英国诗剧首先是大众娱乐，犹如今天的电影、电视一样。

它是充分入世的，芜杂的，甚至粗糙的，洋溢着这个活动频繁、思想活跃的文艺复兴时代的精神。它比任何其他文学形式更接近民间，更能反映社会现实，因而也就能在内容上不断更新，具有强大的生命力。

而同时，它又为剧作家们提供了一个广大的场地，任凭他们的天才在当时当地的条件之下任意骋驰。各种题材，各种情节，各种演技，各

种语言效果，各种奇思怪想，凡能放上舞台的都得到了试验的机会。最简陋的戏院，最重实际的观众，却能允许最大胆的戏剧创新就在他们之间进行。而剧作家们也充分利用了这个历史性的机会。我们已经看到了马洛和琼森的作为，但是莎士比亚比他们更懂戏，更能发掘这一戏剧的各种可能性，在白体诗和戏剧语言的运用上也更有想象力和创造精神；他把这两者结合起来，表现了人生各种处境各种感情，塑造了几百个人物，探索了人生和社会的根本问题，在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都写出了大量杰作，和他的伙伴们一起把英国诗剧推到了世界文学的高峰。

舞台上的历史和历史观

莎士比亚在写剧之始，首先搬上舞台的是英国历史。写英国历史剧是莎士比亚和马洛的创举。但马洛只写了一个，而莎士比亚从1589到1599的十年之内，一共写了九个，不仅数量大，而且连贯起来展示了从13世纪到15世纪的300年的英国大事，包括英法之间的百年战争和英国国内的玫瑰之战。挑选这一时期来写，显示出莎士比亚的历史见地，因为它正是英格兰走向统一的民族国家的关键时期。这一系列的连台好戏的主题是爱国主义。1588年英国打败西班牙无敌舰队以后，向外扩张，海外贸易发达，一个世界规模的殖民帝国正在形成。莎士比亚表现了这一时期英国人的自豪感。通过剧中人物之口，他这样地歌颂自己的国家：

这国君的御座，这树着王节的岛，
这华贵的大地，这战神的故乡，
这另一个伊甸园，这小天堂，
大自然替自己造了这个堡垒，
为了不遭污染和战争的袭击；
这一群快乐的人，这个小世界，
这颗嵌在银色海洋里的宝石，
海水起了护墙的作用，
就像家宅有外濠防卫，
抵住了命苦的其他国家的妒忌，
这福地，这宝壤，这国家，这英格兰……

（《理查德二世》，第2幕，第1场，第40—50行）

另一个角色这样地宣告：

英格兰从来没有，永远也不会，
倒在征服者骄傲的脚下，
除非它先伤害了自己。

（《约翰王》，第5幕，第7场，第112—114行）

而等到1599年莎士比亚来写《亨利五世》，他不仅写了英军如何在阿祥古大败法军，而且写了他们的统帅亨利五世是怎样贤明的一个国君。他在未登基的时候是一个不务正业的纨绔子弟，来往的尽是偷鸡摸狗之徒，但是一旦登上大位，他同昨天和昨天的伙伴决绝，变成了一个英明有为的君主。这个转变有点突然，批评家认为他对以前的朋友们太薄情了，但是莎士比亚显然认为一个坐在王位上的人对国家负有特别的责任，不该沉溺在欢娱之中，因此着力写的是他怎样坚毅果敢，甚至近于残酷（如下令杀掉俘虏过来的法军），但却又能与士卒同甘苦，不辞辛苦地深夜巡视营房，做好战前的动员工作，终于取得了阿祥古的大胜。至今人们还记得他的激励人心的号召：

再一次冲进缺口，亲爱的朋友们，再一次！
否则用我们英国人的尸体封住城墙！
……

（第3幕，第1场，第1—2行）

这样的民族英雄赢得了莎士比亚的尊敬，而残暴的阴谋家如理查德三世则只受到他的谴责。近来的研究者还注意莎士比亚对于政治和权力结构的看法，另有一些人则认为莎士比亚不一定在剧中歌颂或谴责什么，他照例是看到了问题的复杂性，心情是矛盾的，甚至对人对事有所

讽刺。尽管如此，把这些历史剧连贯起来看，莎士比亚对于这一段英国历史是有一个总的看法的。这是一个处身于伊丽莎白朝盛世的英国人的看法，即厌乱思治，拥护一个能平定诸侯的强有力的中央政权，以昔日之乱为镜子对照今天之治而庆幸自豪。因此，展现在舞台上的，不止是英国三百年的历史，还有剧作家的历史观。

作为剧本，这些历史剧大多是莎士比亚的少作，结构上较为松散，程式化的台词较多，素体诗也显得拘谨。但是人物已经写得出色，除了战场上的英雄之外，下层社会里的普通人也写得真实、活跃。人们认为写得特别好的是《亨利四世》上下部（1596—1598）。亨利五世在这里是以王太子的身份出现的，他的一批酒肉朋友中有一个约翰·福斯泰夫爵士，这位酗酒、贪色、好吹牛而胆小怕死的大胖子是剧中最放荡的人物，然而莎士比亚又把他写得很有生气，说话充满了机智。通过他和一伙流氓的活动，我们从朝廷和战场进入了伦敦的街巷和酒店，看到了市井百态。这里不仅有两条情节线索交织，而且有两个剧种并存，即历史剧与喜剧。莎士比亚从来不追求纯粹和单一，他的艺术是混合的艺术。

喜剧：丰富与奇幻的结合

福斯泰夫重新出现在《温莎的风流娘儿们》（1597）一剧里，然而神态大不如前了，他的光彩随着他所代表的没落中古武士阶层而消失了，我们也离开了历史舞台而进入莎士比亚的喜剧世界。

这是一个异常丰富多彩的世界，充满了欢笑，戏谑，爱情的逗引，机智的对答，然而不是没有阴影——正因有阴影而使剧本更有深度，而且越到后来阴影越浓。如果说《错误的喜剧》（1592—1594）、《驯悍记》（1593—1594）、《维洛那二绅士》（1594）等初期作品是欢快的喜剧，用的是女扮男装、孪生兄弟等手法，闹出了各种笑话，那么到了《仲夏夜之梦》（1595—1596）、《威尼斯商人》（1596—1597）、《皆大欢喜》（1599），就出现了其他因素，大自然进来了，哲学沉思进来了，人世的现实露出了残酷的一面，连海外贸易和重利盘剥也跟着出现；而更后的《特洛伊罗斯与克瑞西达》（1601—1602）和《一报还一报》（即《请君入瓮》，1604）则只有背信弃义和滥用权力之类的令人不快的情节了，喜剧变成了“阴沉的”问题剧——正因如此，它们也就成为20世纪后半一些批评家的宠物：存在主义者喜欢前者的“荒淫加战争”的主题，新历史主义者发掘了后者所包含的权力结构的意识形态。

这其间他还写了《第十二夜》（1601—1602），一个仍然欢快的喜剧，只是增加了对于清教徒的嘲弄。这个戏结构匀称，几条情节发展得既平行又交叉，有一种小步舞式的典雅，而人物中女扮男装的维奥拉异常动人，清教徒型的马尔伏里奥则提供了必要的对照和笑料，所以向来为演员和观众所喜，上座率极高。1986年上海越剧团将它改编演出，也取得了很大的成功。

莎士比亚的喜剧是能打动全世界的观众的，然而它们的艺术仍然是混合的艺术。《威尼斯商人》混合了喜剧和悲剧，正像后来的《哈姆雷特》、《李尔王》等剧混合了悲剧和喜剧。就喜剧本身而论，《仲夏夜之梦》和《皆大欢喜》又有一种混合，即奇幻的想象与英国现实的混合。在仲夏夜月光下的树林里，有两对情人在追逐，有精灵之王在同他的王后口角，又有一群工匠在忙忙碌碌地排戏。这群工匠是土生土长的英国佬（虽说故事发生在遥远的雅典），他们的排演过程又透露了16世纪英国舞台和演技的实况，这就增加了观众的现实感，然而主要情节却是属于贵族圈子和精灵世界的，弥漫于月夜树林的是一片诗情，在那里

> 恋人和疯人都头脑发烧，
> 充满了幻想，想出了
> 冷静的理智不能接受的东西。
> 疯人、恋人、诗人
> 都是幻想的化身，
> 疯人看到的魔鬼多得连地狱也装不下，
> 恋人也同样的疯狂，
> 把埃及的黑女看成了美人海伦。
>
> （第5幕，第1场，第4—11行）

而能把这一切糅合在一起，形之于笔的，则只有诗人，在这里则是有戏剧天才的大诗人。

《皆大欢喜》的主要情节也发生在林子里，即有名的阿登森林（这是英国的森林，虽说故事似乎发生在意大利，莎士比亚照例是不顾地点和时间的一致的），人们也在林子里漫游，唱歌作乐，但是那里并不是世外桃源，也有忧郁和沉思，畸零人杰奎斯发了这样一番感慨：

整个世界是一大舞台，
所有男人女人都是演员，
各有上场和下场的时间，
扮演许多角色，
一生的演出可分七个时期。……

（第2幕，第7场，第139—143行）

这是莎剧中有名片断之一，虽然这“人生如戏”的看法颇为平常，我们在前面已引过斯宾塞的表达同样看法的十四行诗，但是这种谈吐却把哲学思辨带进了喜剧，增加了剧本的深度。同时莎士比亚又在罗莎兰德的性格构造上下了大力，使她出落得美丽，机智，勇敢，能干，成为莎剧中最可爱也最有风趣的青年女性。然而另一方面，世道的险恶和人情的刻薄却也一直在威胁这座森林，弟夺兄位，兄剥弟产，才使得森林里充满了不幸者，最后是篡位的公爵率领一支大军杀来，只不过到了森林边上遇见一位修行老人，听了他几句话，忽然改悔，把大位还给长兄，而自己遁入了空门，于是才有皆大欢喜的结局。此剧的情节原有所本，当初的结局是篡位的公爵被人杀死，莎士比亚这样一改，使得气氛融洽起来，但也显得有点奇幻——幻想与现实的混合依然是这个喜剧杰作的特色之一。

在别人的作品里，也常有现实与幻想的结合。莎士比亚不同于众的，在于他写的现实更实在，那群土气朴朴的工匠就是明证；而他的幻想也更奇特，更富于浪漫色彩，仲夏夜精灵的活动和阿登森林里的周旋都说明了这一点。

悲剧的试笔

就在他把主要精力用在历史剧和喜剧的时期，莎士比亚就已经写了几个悲剧，当中有《罗密欧与朱丽叶》（1595—1596）。

这个剧本歌颂自由恋爱，通过一对纯真青年的死对封建门第的残酷作了有力的控诉。它是年青人的剧本，台词明丽，情节开展快速，恋人们在星光下花园中隔着阳台对谈的一景（第2幕，第2场）写得太美了，赢得了所有钟情男女的心，虽说最后是死亡的黑夜吞没了青年人，但在他们身上还流溢着热血的时候，人生又是何等美好！它像朝露一样新鲜，为后来的西欧乃至世界文学以及其他艺术形式（例如音乐、芭蕾）提供了一个有长远吸引力的主题。

另一个早期悲剧《裘力斯·凯撒》（1599）写的是古罗马的政治斗争。当时罗马正面临一个重大的历史转折，元老院的寡头民主制度即将为皇帝的绝对统治所代替。代表前者的是勃鲁托斯，一个重道德原则的理想主义者，认为凯撒的独裁不利于人民而聚集一批人把他刺死了，却无力收拾后来的紊乱局面而很快在内战中败亡。代表后者的是凯撒，他虽然被刺却已树立了帝国的基础，因此他的侄子才能踏着他的血迹夺取帝位。然而莎士比亚笔下的凯撒却并不引起人们多大的同情或爱怜——他大言不惭，喜听别人吹捧自己，倒有点像后世的莫索里尼之流。结果，在戏中大出风头是玛克·安东尼。他忠于朋友，又能言善辩，利用了勃鲁托斯允许他说话的机会，在凯撒尸旁面对罗马市民群众，说了这样一番话：

朋友们，罗马人，同胞们，听我一言。

我是为埋葬凯撒而来，不是来赞美他。
人做了恶事，死后恶名长留；
人做了好事，一死好名也随着埋葬。
但愿凯撒也这样吧。尊贵的勃鲁托斯
告诉你们凯撒怀有野心，
如果确实，那是一桩大罪，
凯撒为它付出了惨重的代价也罪有应得。
承蒙勃鲁托斯和别位的允许
——勃鲁托斯是正大光明的人，
别位也是，都是正大光明的人——
让我在凯撒的葬礼上说几句话。
我要说他是我的朋友，对我忠诚公正，
可是勃鲁托斯说他怀有野心，
而勃鲁托斯是正大光明的人。
凯撒把许多俘虏押回罗马，
用他们的赎金来充实公家的财库，
这能说是怀有野心么？
听见穷人哭，凯撒也流泪，
有野心的人能有这样的软心肠么？
可是勃鲁托斯说他有野心，
而勃鲁托斯是正大光明的人。
你们大家都看见在卢柏克节那天，
我三次献给他一顶王冠，
而他三次都拒绝了，这能说有野心么？
可是勃鲁托斯说他有，
而勃鲁托斯确是正大光明的人。
我现在不是要推翻勃鲁托斯的话，

我只想说说我知道的事实。
你们过去也爱过凯撒，而且爱得有理，
那么现在又有什么东西不许你们哀悼他呢？
唉，理性呵！野兽倒还有理性，
而人已无是非之心了！——原谅我，
我的心已随凯撒飞进了棺材，
让我喘口气等它飞回来吧。

（第3幕，第2场）

这是莎剧中另一个有名的片断。在那个紧要关头，安东尼沉住气，巧妙地列举事实来说明凯撒没有野心，反证勃鲁托斯和他的一伙并非“正大光明的人”，于是激动了原来倾向这批刺客的罗马市民，使他们改变态度。这里面有演讲术的作用。莎士比亚和他的同行都善于运用演讲术，而当时来看戏的人也欣赏演讲术。但是真会运用演讲术的高手，又能把它与剧情化为一体，推进剧情而不露“术”的痕迹。莎士比亚在这里运用得很成功，但还未臻化境，最后两句话——“我的心已随凯撒飞进了棺材，让我喘口气等它飞回来吧”——给了演员一个绝好的摆弄姿势的机会，然而过分戏剧化了，反而成了缺点。

悲剧艺术的顶峰

一年之后莎士比亚写了《哈姆雷特》（1600—1601）。他的艺术的成熟期开始了。

《哈姆雷特》是戏剧史上一个奇迹，奇在剧作家把一个原来充满血腥气的中古式报仇故事写成了一个不仅情节生动而且思想深刻的近代戏剧。在这里，第一个现代知识分子型的英雄人物登场了。

自然，剧本仍然是莎士比亚所处的英国文艺复兴时期的产物。1600年左右的英国，伊丽莎白朝的统治已到强弩之末：女王年老了，王位继承权问题变得日益尖锐；经济上，圈地的发展使得乞丐遍地，抢面包的事不时发生，而统治阶级内部则有专利权的争夺。莎士比亚是在这样的现实和这样的思想气候中写作的，他的喜剧中越来越加深的阴影是时代的阴影，而到了这个悲剧阶段，阴影变成了笼罩一切的黑夜。

当哈姆雷特在台上说：“丹麦是一座监狱……一座最坏的监狱！”台下的观众是有同样的感慨的，而且心里明白：何止彼岸的“丹麦”！

然而黑夜里还有人世家屋里的灯光和天空的星光。哈姆雷特又给人希望。是的，他曾沉痛地诅咒：

时代脱节了；呵，可咒的命运！
怎么偏要生我来重整这乾坤！

（第1幕，第5场）

然而诅咒中有壮志，有理想——毕竟乾坤是可以重整的。而他也确是一

个令人爱慕的人物：既是“风流时尚的镜子”，爱好哲学和艺术，重友谊，忠于爱情；又是能干的实践者，在紧急关头能够挺身而出，坚决果敢地行动。作为一个政治人物，他有道德原则，虽居高位而关心民间疾苦，因此才能十分感慨地说道：

谁甘心忍受人世的鞭挞和嘲弄，
让恶霸欺凌，受豪门白眼，
忍受失恋的痛苦，法庭的拖延，
衙门的粗暴……

（第3幕，第1场）

毫无疑问，莎士比亚是把当时人文主义者理想中的英雄人物的优秀品质集中到了哈姆雷特身上。

然而他却有他的困惑。面对丑恶的凶险的现实，面对一个具体的问题——他的父王是怎样死的？——他犹豫、怀疑，而行动起来又操之过急，杀错了人，误了事，而周围的人，包括最亲爱的人，在紧要关头几乎都不能信任，或者早被邪恶势力收买了。这一切，非一个刚从大学里出来的青年知识分子所能应付。他从自己想到了别人，想到了整个人类的处境，因此他对于生和死的感喟就脱出个人的荣辱而有了普遍意义：

生或死，这就是问题所在。
什么更高贵？是在心里承受
恶劣命运的矢石镖枪，
还是拿起武器面对难题的大海，
用斗争去消灭它们？

（第3幕，第1场）

为什么这段独白，这整个剧本，吸引了一代又一代的观众和读者，直到今天？

因为哈姆雷特的困惑是我们所有人的困惑。这种困惑是所有处于矛盾之中的人都会感到的，但在一个变动剧烈的时刻更加突出，英国文艺复兴的年代是那样一个时刻，19世纪资本主义工业化紧张进行的年代是另一个时刻，今天这个经历了两次世界大战，至今许多根本矛盾未决，而科技开辟了崭新局面，到处吹拂着变革之风的20世纪又是一个，不仅困惑，而且焦灼，不安，问题也越来越复杂。对于这种困惑，感之最深的是知识分子。哈姆雷特有当时和以后的知识分子的许多优点：敏感，深思，对人对事采取开明的、人文主义的态度；他的弱点，例如上面提到的犹豫，怀疑，也是知识分子的，而且正是由于知识分子总想凡事想得周详、公平等等——也就是他们的优点——所引起的。这就是为什么知识分子特别强烈地被哈姆雷特所吸引。他们完全可以说：“哈姆雷特——他就是我们！”

换言之，这剧本不仅有普遍意义，而且有现代性。

现代性还见于剧本内容的复杂。它有几个层次：除了丹麦朝廷内部的权力之争，还有丹麦与挪威以及英国的外交往来；除了哈姆雷特一家，还有波乐纽斯一家，两家的儿子既有联系，又形成对照，最后两人决斗身亡；结构上的戏中戏不同一般，不是一种插曲，而与主要情节密切有关；哈姆雷特本人出入于几个世界之间——他的亡父的鬼魂世界，他与叔父周旋的政治世界，他与贺雷修谈心的知识世界，还有他同戏班子里的人讨论演技的艺术世界，姑不论他同莪菲丽雅之间的情欲世界——他的接触面十分广泛，他的内心世界也更加丰富而深刻，剧本用的是多调复音的艺术。

这些不同层次、不同世界各有相应的不同的戏剧语言。单从语言风格来讲，《哈姆雷特》也是最为丰富最多变化的，不仅是上中下三体并存，而且体与体之间的差别和对照起了戏剧作用：波乐纽斯的咬文嚼字更显出哈姆雷特的直截了当，两位同学的躲躲闪闪更衬出哈姆雷特的真诚和失望，而在哈姆雷特自己，也是在不同场合不同对象前面变化了语言，甚至在同一对象前面，他也随着心情的起伏而变，例如在写给莪菲丽雅的情书里，他先是用了公子哥儿们常用的华丽诗体：

你可以怀疑星辰的发光，
你可以怀疑日月的运行，
你可以疑心真理会说谎，
你可别怀疑我的爱情。

而等到信的最后，则突然迸发出了真心的呼喊：

呵，亲爱的莪菲丽雅，我不会搞这写诗的一套，我没本领说出我的痛苦，可是相信我吧，我最爱你，我最爱你！

（第2幕，第2场）

这里就不再是白体诗，而是散文了。而同样是散文，也是有几种文体并存：这里的呼喊是一体，另处关于人生的谈论又是一体：

……这个覆盖众生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这个金黄色的火球点缀着的庄严的屋宇，只是一大堆污浊的瘴气的集合！……

（第2幕，第2场）

富于想象力的散文达到了俗套诗体所达不到的抒情境界，这又是一个对

照！这些对照，这些变化，形成一种新的丰富，语言本身成为剧情即内容的一个重要方面。在这里，莎士比亚像后世现代主义作家那样注意传达工具本身，这样又从根本上构筑了人物性格：对语言的异常敏感正是历来知识分子的一个特征，正是复杂多变的语言烘托了哈姆雷特的知识分子气质。在整个剧里，最会运用语言的是哈姆雷特：语言的解决实际问题的能力和语言的游戏作用都体现在他的台词里。这样的语言给观众以愉快，正同整个剧的形式上的匀称给读者以美学上的享受。哈姆雷特的死使人惋惜，然而剧本却不以悲调结束：恶人除掉了，原则伸张了，悲壮的模范行动给后世以鼓励，阴雾拨开了一些，光明增加了一分，卓越的语言艺术证明了人的想象力的丰满和锐利，在一定程度上乾坤是重整了。一代一代的观众被吸引着来看这个戏，当他们离开的时候，会有许多人扬起头来看灿烂的天空，感到一种震撼之后的清醒和安慰。

* * *

震撼和清醒——这也是其他的几个主要悲剧所产生的效果。它们是《奥赛罗》（1604）、《李尔王》（1605）和《麦克白》（1606），同《哈姆雷特》合称四大悲剧。

它们各有特点，显现了莎士比亚戏剧天才的广阔。

《奥赛罗》从所表现的爱情来说，是一曲长恨歌。黑人大将奥赛罗娶了最为纯洁的白人妻子，却因中了小人的奸计，怀疑她不贞而亲手扼杀了她，造成永恒的悲剧。剧本涉及了种族问题，虽说威尼斯不比美国，摩尔武将也不是乔治亚田奴，然而黑白通婚还是触犯了白人社会的一大禁忌，因而不得善终。不过莎士比亚笔下的奥赛罗不只是一个黑色皮肤的赳赳武夫，他有非凡的勇敢，同时又有敏锐的想象力。当一群威尼斯人拿了刀剑来责问他为何拐骗了白人姑娘的时候，他迎上前去，冷

冷地说：

收起你们闪亮的剑吧，
当心沾了露水要生锈的。

诗行表现了他的无畏，镇定，对这群乌合之众的鄙视，也表现了他的色彩感和对于水城威尼斯美丽的夜晚的感应。一个简单的形象照亮了他的整个性格。

同样，杀妻一场的独白也是用形象的语言把剧情推向高潮：

先灭这盏灯，再灭这一盏！
灭了你这光明的使节，
还可以重新点亮，
如果我后悔——但是灭了你，
你这大自然最精巧的制品，
我就不知到哪儿去寻普鲁米修斯的天火
来把你重新燃起！

（第5幕，第2场）

光明同黑暗在奥赛罗的胸中交战，黑暗终于战胜，奥赛罗亲手熄灭了那“最精巧的制品”的生命之火，而他是逆普鲁米修斯的义行而为，扼杀了无辜的爱妻，自己受了骗而反以为是免得世人再受她骗！莎士比亚震撼了我们，又使我们清醒过来。

《李尔王》的主角李尔经历了一个巨大的变化——从至高无上、刚愎自用的国王变成流浪荒野、衣食无着的可怜老人，而在这过程里，通过血的教训体会到了真正的世情、人情，也认识了他自己。在荒野中，

他的身体遭受风暴的袭击，他的内心里也有一场风暴在翻腾，这就给了他的悲鸣以异样的沉痛：

轰个痛快！火，喷吧！雨，淋吧！
风雨雷电都不是我的女儿，
我不能责备你们不孝，
我没给你们国土，没称你们为孩子，
你们对我没有义务。尽量发作吧，
在我的头上！我站在这里，你们的一个奴隶，
一个可怜、衰弱、站不稳、被鄙视的老头！

（第3幕，第2场）

沉痛里有智慧。他似乎是疯了，但他说的是这样奇怪的疯话：

……一个人不用眼睛，也可以看出世道。可以用耳朵来看。瞧，那里有个法官，在大骂那个乞丐，看见了吧？来，靠近我，听我说：假使把他们换一个位置，那么你猜得出谁是法官，谁是小偷？你见过地主的狗对着乞丐吠叫么？……见过人见狗就逃么？这就是威权的神气。哪怕是一条狗，只要有权就有人听它的。——

混账的法警，停住你的狗手！
你凭什么鞭打这婊子？先抽你自己吧！
你想搞她而搞不成，
现在倒怪她同别人搞了！放高利贷的绞死了小骗子！
衣服穿得破，小疙瘩也遮不住；
绸缎上了身，什么肮脏也包住了。

罪行有金子裹着，法律的长矛刺不进，
只有破布遮着，一根小小的稻草也戳穿！

（第4幕，第6场）

真是慨乎言之！如果李尔还养尊处优，能说得出这样的话来么？位置的转变使他能从老百姓的角度看事物，苦难的锻炼则恢复了他的善良。

《麦克白》另有一种混合。一方面，这是一个古老的苏格兰故事。一个大将杀了国王，篡了位。国王对他奖励有加，然而他趁国王巡幸他的古堡、深夜熟睡之际把他刺死了。以后他又连续杀了多人。另一方面，这个名叫麦克白的篡位者又不同于莎士比亚以前写过的理查三世之类，他喜欢反思，想象力丰富，因此这剧里许多血淋淋的景象，总是伴随有一种思辨的空气，例如在动手杀人之前，麦克白有一番独白：

我眼前所见是一把匕首么？
它的柄朝着我的手。来，让我抓住你——
没抓住，但我还看得见你。
难道你只是眼所能见，要命的形象，
而不是手所能触？或者你不过是
心里的匕首，一种虚假的构想，
出自热昏了的头脑？

（第2幕，第1场）

而在杀了国王之后，他又总感到自己沾满鲜血的手怎样洗也洗不干净了：

这是什么样的手？呵，

一看它们我的眼珠都要崩出了！
海神的全部海洋能把这手上的血
洗掉么？不，洗不掉！倒是
我这手会把五洋七海一起染红，
把绿的染成一片大红！

（第2幕，第2场）

“洗手”变成了此剧的一个突出形象，出现在台词中，也出现在动作中，连麦克白夫人在深夜梦游的时候也不断做着洗手的动作。虽则平时她是一个比麦克白更坚决无情的人，为了实现丈夫的野心甚至喊道：“来吧，改变我的性别吧！”并说她只要决心一下，“就连婴儿也敢从奶头摘脱，扔他一个脑浆开花！”然而后来她变成了一个神经错乱的梦游人，终于郁郁死去。

在17世纪初年的英国，写谋杀罪行的剧作家大有人在——他们构成了一个所谓“血与雷”剧派——但是没有谁让剧中人物把犯罪前后的心理活动交代得如此细微，作了如此深刻的自我剖析！麦克白本是一个在迷信的黑雾里出现的中古将军，然而他的想象力的敏锐和思想感情的复杂却使他带上现代文学中的某些人物的品质。在这里莎士比亚又开辟了一个新的境界。

传奇剧的得失

在四大悲剧之后，莎士比亚还有发展。一方面，他写了更多的悲剧，如《安东尼与克莉奥配特拉》（1607）。这个以古代跨越欧非两洲的战争和爱情为主题的剧本气魄大，格调高，女主角埃及女皇克莉奥配特拉成为后来西方舞台和电影里风流女皇的原型，但无数的后来者没有一个能有她那样的魅力和尊严。又如《科利奥兰纳斯》（1608）提出了一个人对国家是否忠诚的政治主题，而在主人公对群众的咒骂上透露了一种新的戒惧之心，也许是因为1607年中部诸郡农民起义震撼了剧作家本人；但是同时，善于看清事情另一面的莎士比亚又把这位罗马大将写得十分可憎，在全部莎剧中没有另一个主要人物比他更不得人心了。《雅典的泰门》（1608）题材集中，专写黄金怎样腐蚀了人性。主人公泰门在有钱无钱之间，饱尝了世态的炎凉，发了这样的感慨：

> 金子？黄黄的，发亮的，宝贵的金子？……
> 只要这么一点儿，就变黑为白，变丑为美，
> 错误变成正确，卑贱成为高贵，老变少，怯变勇……
>
> （第4幕，第3场）

一个资产者深知金钱的作用的自白吸引了后世的观众和读者，其中包括马克思，他在《资本论》里引用了这段台词。

另一方面，莎士比亚又转而创作传奇剧，写出了《佩力克利斯》（1607—1608）、《辛白林》（1609—1610）、《冬天的故事》（1610—1611）和《暴风雨》（1611）。当时写传奇剧的能手是比他年轻的鲍

茫和弗莱彻，莎士比亚多少受了这两位宫廷宠儿的影响，在这几个剧本里着力于情节，结果情节写得复杂、离奇，勉强凑成大团圆为结局，而人物则深度不足，白体诗也出现了僵硬、不自然的现象。当时另有琼森在写颇有生气的讽刺性社会喜剧，莎士比亚的前期喜剧如《温莎的风流娘儿们》里也有生动有趣的描绘市井人物的场面，写起社会喜剧来不会比琼森差，然而他却没有朝这方面发展，留下了英国戏剧史上一个耐人寻味的问题。

传奇剧虽有不少缺点，但是《暴风雨》却仍是佳作。它充满非尘世的音乐，包括几支有名歌曲。它正面写海上航行，写沉船和小岛上的栖息；它有类似《皆大欢喜》中的弟篡兄位的情节，只不过兄长被放逐到小岛之后掌握了呼风唤雨、支使精灵的能力，制服了当地的原来居民凯列班，犹如后世殖民主义分子奴役所谓“当地土著”。他在女儿米兰达的成长上获得了晚年的安慰。米兰达是莎翁所写的最后一个天真美丽的姑娘。她的一段台词：

啊，真是奇迹！
这儿有多少美好的生物！
人类是多么美丽！呵，灿烂的新世界，
里面有这样的人活着！

（第5幕，第1场）

表现了年轻人发现了新的景象的兴奋和喜悦，而她的注意中心则是人。而对此，她的父亲只冷冷地说道：“只对你才是新的。”这是一个饱经沧桑的老人对一切都显得新鲜的青年的回答：智慧与天真，幻灭之感与赤诚之心在进行着对话，两者互相衬托，使世界丰富，使人深刻——我们伟大的剧作家也在写完这样一个完美的剧本之后搁下了笔。

* * *

莎士比亚于1616年去世。诗剧还有多人继续创作，但是败象已逐渐显露，内容猥琐，追求刺激性效果，道德格调低落，韵文也虚浮，固然投合宫廷所好，却为信仰清教主义的资产阶级所厌恶。后者在政治上日益强大，他们所控制的国会于1642年通过法令，封闭了所有戏院，从16世纪兴起的英国诗剧，在经历了60年的光辉灿烂的成长过程之后，至此乃告衰竭。

然而衰竭的只是这一特殊戏剧形式，而且主要是针对剧本创作而言。后世英国多少代诗人想要复兴诗剧，包括拜伦、雪莱那样的天才，尽管诗才出众，也写出了剧本，甚至剧本得到了上演的机会，获得了掌声，却没有一个能够站稳舞台。20世纪现代主义诗人艾略特对16、17世纪诗剧作了深入研究，花了许多时间和精力来创作现代诗剧，有几个剧本也曾盛大演出，到头来仍然昙花一现，未能重振诗剧。

这就更加使我们感到莎士比亚和他的同时剧作家的伟大。他们做到了几件最难的事：诗与剧的结合，创新与传统的结合，个人天才与群众艺术的结合，而在他们的作品内部，还有浪漫主义与现实主义、悲剧与喜剧、文雅与通俗等等的结合——不是勉强、生硬地凑在一起，而是有生气、有创造性的结合，不是一个人、几件孤零作品问世，而是有一百多个剧作家带着五百个剧本在一个不长的时间内一齐涌向前来，其中有二十个作家和五十个剧本是至今我们还在欣赏的。这盛况，这声势，这成就，以后没有再现。

在这群剧作家之中，莎士比亚又确实高出一头。他留下的剧本最多，还写了十四行诗等其他作品，他的天才最广，他在戏剧艺术上探索得最远。

在20世纪80年代，我们回头来看他，仗着时间所给的优势，至少看清了下列几点：

1．他描绘了几百人物，许多有典型意义，而又每人各有个性。

2．他不只让我们看到人物的外貌，还使我们看到他们的内心——复杂、多变、充满感情的内心。

3．他深通世情，写得出事情的因果和意义，历史的发展和趋势，社会上各种力量的冲突和消长。

4．他沉思人的命运，关心思想上的事物，把握得住时代的精神。

5．他写得实际，具体，使我们熟悉现实世界的角角落落；同时他又最善于运用隐喻，象征，神话，幻想，于是我们又看得见山外有山，天上有天。

6．他发挥了语言的各种功能，包括游戏功能；他用语言进行各种试验，包括让传达工具起一种总体性的戏剧作用。

7．他的艺术是繁复的、混合的艺术，从不单调、贫乏，而是立足于民间传统的深厚基础，又如饥如渴地吸收古典和外国的一切有用因素，而且不断刷新，不断突进。

8．而最后，他仍是一个谜。他是古老的，又是现代的；他似乎不偏向任何方面，但我们又隐约看得出他的爱憎和同情所在；他写尽了人间的悲惨和不幸，给我们震撼，但最后又给我们安慰，因为在他的想象世界里希望之光不灭。他从未声言要感化或教育我们，但是我们看他的剧、读他的诗，却在过程里变成了更多一点真纯情感和高尚灵魂的人。

因此，我们对他的了解也难有止境。

---

(1) 《每人合乎气质》（修订版，1612？）序曲。

第四章　文艺复兴时期散文

在英国文艺复兴时期，散文作品也是丰富多彩的。

求知欲与好奇心席卷了学术思想领域，出现了一个大规模的翻译运动。希腊罗马的古典文学、哲学著作、传记、政论，欧洲大陆上的卡斯提里翁涅、拉伯雷、蒙田等人的作品都纷纷译成英文，并且产生了重大影响。到了17世纪初年，54位学者合力译出了英文《圣经》，由国王詹姆斯一世钦命印行，更是影响深远，直到今天。

这个翻译运动之所以能够取得巨大成功，也有语言上的原因。16世纪的英国文学语言有两大特点：一是吸收性强，对外来的和民间下层的词汇说法大量采用；二是表达力强，叙事、状物、写景、辩难，无所不能。语言处于这样开放的状况，翻译才能顺利进行；而反过来，大量的翻译又给了语言以多方面的锻炼，使它有更大的伸缩性，更胜任各种繁难的具体工作，同时又更富于探索和创造精神。

因此这是一个伟大的翻译家时期，到现在人们一谈英文翻译，总要回忆这个伊丽莎白朝盛世，提到诺斯、弗洛里欧、欧克特、霍兰德等名译手。这又是一个新的散文风格和品种纷纷涌现的时期，重要的作家作品在16世纪后半有黎里的《尤弗伊斯》，纳什的《不幸的旅人》，胡克的《论教会政策的法则》，培根的《随笔》，17世纪前半又出现了勃登的《忧郁的解剖》，托马斯·勃朗的《医生的宗教》和《瓮葬》，密尔顿的《论出版自由》，沃尔顿的《垂钓全书》，以及无数的人物特写，传记，历史书，地方志，海外旅行记，席间谈话，无数的布道文，无数有关宗教、政治、社会问题的小册子。

英国散文从未有过这样兴旺发达的局面。在风格上，千姿百态；在内容上，几乎什么都谈，现实人生之外，还有人探究隐秘心理，涉猎外国古俗；既有沃尔顿的水边的凝思，也有密尔顿的当朝抗言；在小册子之战中，不仅有绅士们的说教，还传来了“平均派”、“掘地派”的群众呼声，一场人民革命的雷鸣已隐约可闻。高雅文化在这里，下层文化和边缘文化也在这里，二者的对立和冲突使得这个时期的散文更充实，也更有光彩。

两种风格的争论：科学家的介入

冲突也见于关于散文风格的争论。在16世纪，古罗马的拉丁散文风格还有重大影响，虽然英国本土的散文传统也日益壮大；但同样是古典风格模式，西塞罗式与色尼加式显著不同：前者讲究修辞术，用大量的明喻、暗喻、拟人、夸张等手段铺陈一事，句子是长的，丰满的，音调是铿锵的；后者则相反，着重论点的鲜明与表达的有力，句子是短的，不求堂皇的韵律而接近口语的节奏。起初，英国散文家中大多学习西塞罗式，而黎里的《尤弗伊斯》讲究用典、对仗和音韵上的铿锵和谐，则雕琢更过于西塞罗风格，创立了类似中国骈文的“尤弗伊体”，略举一例如下：

> 曰：否，此大不然也，盖唯心所指则变物之性。日照粪壤，不损其明；钻石入火，不损其坚；水有蟾蜍，不染其毒；鹪鹩栖鳄吻，不为所吞；贤者不涉遐想，不动绮思。冬青耸出掬林；薜荔罩笼磐石；柔菌能当利刃；此非物之常乎？
>
> （周珏良译文）

这类美文自有爱好者，当时的贵族夫人小姐还竞相仿效，却为一些真要用散文把事情说清楚的务实之士所忌。他们不仅反对“尤弗伊体”，就连一般的修辞术也不以为然。有一位写蒙田式即培根式随笔的康华利斯把西塞罗式的修辞术比作“翻文字跟斗……明明一个字能说清的事却硬要用三个字！”而培根本人更是认为整个16世纪的主导风格是“追求词语过于内容”，是讲究修辞手段而不问内容是否重要，必须加以改革。

这些人推崇的是色尼加风格。当时另一位散文家霍尔主教因其文章的朴实被称为“英国的色尼加”，他特别称赞色尼加风格的简短，曾说：“简短使得文章内容更便记忆，更易应用。”就连写得并不简短的勃登也在《忧郁的解剖》第六版（1651）的前言里说：“我有啥说啥。我尊重内容而不是词语。……我不注意妙句，只尽全力使读者理解，而不是取悦他的耳朵。”

但是色尼加风格也有它的毛病，有时太突兀，有时太散漫，靠许多联结词松散地串成一片。这时知识界出现一股新的力量，干脆要求把事情说清楚，而不问什么风格不风格。提出这主张的是科学家们。他们是时代的宠儿，在1660年成立了皇家学会。他们早已讨厌修辞术之类了，学会一成立，就共同约定，要用

> 一种紧凑、朴素、自然的说话方式，正面表达，意思清楚，自然流利，一切尽量接近数学般的清楚，宁用工匠、乡下人、商贩的语言，不用才子、学者的语言。

这一空前革命性的主张，又表达得空前彻底，完全不留余地，是斯泼拉特写在1667年出版的《皇家学会史》里的。它至少表示：散文能否写得清楚不是一件小事，关系到思想文化的全局，关系到将来社会的发展，因此自然科学家们当仁不让，要从外面来解决才子和学者们争论不休的问题了。

英文《圣经》的文学成就

我们且来通过具体篇章，略窥这时散文的风貌。

首先，英文《圣经》。它本身是翻译，我们引的则是翻译的翻译。

《圣经》由《旧约》、《新约》两大部分构成。《旧约》主要是希伯来人最早的传说，历史，先知的言行、格言、哲理书等等，一上来就是《创世记》[(1)]：

> 起初，神创造天地。地是空虚混沌，渊面黑暗。神的灵运行在水面上。神说：要有光。就有了光。神看光是好的，就把光暗分开了。神称光为昼，称暗为夜。有晚上，有早晨，这是头一日。……

以后就是上帝创造亚当、夏娃两位人类始祖的故事，他们如何因吃了禁果而被逐出伊甸园；摩西的故事，他如何率领以色列人逃出埃及，后来又如何在巴勒斯坦重建家园；接着来了以色列人历代君主和族长的史传……

但是《旧约》也包括了美丽的《雅歌》，如所罗门的歌：

> 听呵，是我良人的声音。看哪，他穿山越岭而来。我的良人好像羚羊，或像小鹿。他站在我们的墙壁后，从窗户往里观看，从窗棂往里窥探。
>
> 我良人对我说：我的佳偶，我的美人，起来，与我同去。因为冬天已往，雨水止住过去了。地上百花开放、百鸟鸣叫的

时候已经来到，斑鸠的声音，在我们境内也听见了。无花果树的果子渐渐成熟，葡萄树开花放香。我的佳偶，我的美人，起来，与我同去。

……

王女呵，你的脚在鞋中何其美好。你的大腿圆润好像美玉，是巧匠的手做成的。你的肚脐如圆杯，不缺调和的酒。你的腰如一堆麦子，周围有百合花。你的两乳好像一对小鹿，就是母鹿双生的。……

《雅歌》也不尽是这类愉快的吟唱，还有更深更强烈的感情流露：

求你将我放在你心上如印记，带在你臂上如戳记，因为爱情如死之坚强，嫉恨如阴间之残忍，所发的电光是火焰的电光，是耶和华的烈焰。

爱情，众水不能熄灭，大水也不能淹没。若有人拿家中所有的财宝要换爱情，就全被藐视。

而在《约伯记》里，还有震撼灵魂的人天对话，涉及如何看待命运和苦难，深刻地端出了悲剧性的人的处境，连文字也带上了激动、焦灼的节奏：

人在世上岂无争战么？他的日子不像雇工人的日子么？像奴仆切慕黑影、像雇工人盼望工价，我也照样，经过困苦的日月，夜间的疲乏为我而定。我躺卧的时候，便说：我何时起来，黑夜就过去呢？我尽是翻来覆去，直到天亮。我的肉体以虫子和尘土为衣。我的皮肤才收了口，又重新破裂。我的日子比梭更快，都消耗在无指望之中。……

全能者既定期罚恶，如何不使认识他的人看见那日子呢？

有人挪移地界，抢夺群畜而牧养，他们拉去孤儿的驴，强取寡妇的牛为当头。他们使穷人离开正道，世上的贫民尽都隐藏。这些贫穷人，如同野驴出到旷野，殷勤寻找食物。他们靠着野地给儿女糊口，收割别人的禾稼，摘取恶人余剩的葡萄，终夜赤身无衣，天气寒冷毫无遮盖，在山上被大雨淋湿，因没有避身之处就挨近磐石。又有人从母怀中抢夺孤儿，强取穷人的衣服为当头，使人赤身无衣，到处流行，且因饥饿扛抬禾捆，在那些人的围墙内造油、酿酒，自己还口渴。在多民的城内有人唉哼，受伤的人哀号。神却不理会那恶人的愚妄。

而最后神的回答是轰轰的雷声：

那时耶和华从旋风中回答约伯说：谁用无知的言语，使我的旨意暗昧不明！你要如勇士束腰。我问你，你可以指示我。我立大地根基的时候，你在那里呢？你若有聪明只管说罢。你若晓得，就说是谁定地的尺度，是谁把准绳拉在其上？地的根基安置在何处？地的界石是谁安放的？那时晨星一同歌唱，神的众子也都欢呼。海水冲出，如出胎胞，那时谁将他关闭呢？是我用云彩当海的衣服，用幽暗当包裹他的布，为他定界限，又安门和闩，说：你只可到这里，不可越过，你狂傲的浪要到此止住。……

一阵阵的雷声，一连串的问和答，上帝在上天入地，收集各种事实，来表自己的功绩，用以证明自己的“全能”。故事以约伯认罪、受到上帝加倍赐福而结束，然而深印人心的却是约伯所受的各种苦难，而他所提的问题和所作的诅咒更是不断震响，比雷声更要持久，更为可怕。

《新约》另是一番景象。它讲的主要是耶稣的生平和言行，而耶稣

是一个穷人的儿子，站在平民百姓一边，说了许多对异族统治者和本地的文士伪善者之流不利的话，最后被钉死在十字架上。

可以举有名的“登山训众”为例，来看看耶稣说了些什么：

> 耶稣看见这许多的人，就上了山。既已坐下，门徒到他跟前来，他就开口教训他们说：
>
> 虚心的人有福了，因为天国是他们的。哀恸的人有福了，因为他们必得安慰。温柔的人有福了，因为他们必得见神。使人和睦的人有福了，因为他们必称为神的儿子。为义受逼迫的人有福了，因为天国是他们的。若因我辱骂你们、逼迫你们、捏造各样坏话毁谤你们，你们就有福了，应当欢喜快乐，因为你们在天上的赏赐是大的。在你们以前的先知，人也是这样逼迫他们。
>
> 你们是世上的盐。盐若失了味，怎能叫他再咸呢？以后无用，不过丢在外面，被人践踏了。你们是世上的光。城造在山上，是不能隐藏的。人点灯，不放在斗底下，是放在灯台上，就照亮一家的人。你们的光也当这样照在人前，叫他们看见你们的好行为，便将荣耀归给你们在天上的父。

耶稣所赞扬的是虚心的人，哀恸的人，温柔的人，使人和睦的人，受辱骂和遭逼迫的人，也就是下等人，而不是那些骄傲的、暴虐的、得意洋洋的上等人。前者是世上的盐，世上的光，也就是一个简朴的社会里最重要、最不可缺的人。一直到今天，说英语的还在用“世上的盐”来称高尚的人，真正的社会中坚。

当然，耶稣并不号召下等人起来斗争，而是还说了一些希望人们和睦相处、彼此宽恕的话：

你们听见有话说：以眼还眼，以牙还牙。只是我告诉你们：不要与恶人作对。有人打你的右脸，连左脸也转过来由他打。有人想要告你，要拿你的里衣，连外衣也由他拿去。有人强逼你走一里路，你就同他走二里。有求你的，你就给他。有向你借贷的，不可推辞。

你们听见有话说：当爱你的邻舍，恨你的仇敌。只是我告诉你们：要爱你们的仇敌，为那逼迫你们的祷告。这样就可以作你们天父的儿子，因为他叫日头照好人，也照歹人，降雨给义人，也给不义的人。

这些话也是很有影响，成为基督教义里一大要点，甚至影响了后世殖民地人民的“不抵抗运动”之类。但是耶稣全部言行的倾向却富于颠覆精神，颠覆旧的宗教，颠覆不义的人的统治。这一点统治者是看得清楚的，所以把他钉死在十字架上。但就是耶稣之死，《新约》也并不把它写得轰轰烈烈；同以前的古典史诗不一样，这里并无英雄主义的光彩。耶稣一生是朴实无华的，记录他这一生的《新约》的文字也采取了朴素的风格，同《旧约》的雄迈、瑰丽形成了对照。

总的说来，《旧约》更富文学情调，《新约》更多宗教精神。而两者共有的则是对尘世生活的苦难感，对理想天国的憧憬，还掺杂有对民族兴亡的历史感，对压迫和奴役的反抗精神。

英文《圣经》对英国的语言、文学都有深刻的影响。它为后来无数的英文作家提供了题材，密尔顿的《失乐园》、班扬的《天路历程》就是例子。后世又有无数作家模仿纯朴的圣经体风格，班扬、笛福、斯威夫特、考拜特、萧伯纳等散文大家都得益于此。它的无数说法、典故、格言、比喻等等至今仍是核心英语的一部分。它的散文节奏——这是外国人所不注意的一面——也随着将近四百年在教堂里周复一周的朗读而

溶入每个基督教徒的意识之中。因此虽然这部1611年出版的译本有不少误译，所用文字在当年就已有点陈旧，译法也有过分希伯来化的毛病，但是后来几次大规模的修正与改译，直到1970年出版的《英文新圣经》，尽管有众多学者的参加，提出了更准确的译文，却始终无法取而代之。

培根的《随笔》：小作品，大作用

我们再来看看培根的《随笔》（1597，1625）。

培根是大哲学家，英国唯物主义的始祖，自称“以天下全部学问为己任”；他又是大官僚，登上了大理院长的高位，却又以受贿罪而被弹劾去职，从此绝望仕途。后世诗人蒲柏称他为“最聪明、最出色、最卑鄙的人”。他的主要著作是用拉丁文写的，《随笔》只是一些摘记式的短文，所以才用英文来写，却不料他的文学声誉就建立在这本薄薄的小书上。从文学史来看，他是第一个把法国蒙田创立的随笔这一文学形式移植到英国来的人，后来它变成英国散文中最令人爱读的品种之一，培根之功不可没。而他自己所作，也确实出色，篇幅很短，而充满深刻的见解，表达方式则力求扼要而又周到。读者可以看出他的智慧像医生手里锐利的手术刀，在一层一层地解剖着人生和社会里的各种问题：真理，死亡，宗教，爱，逆遇，高位，友谊，父母与子女，读书，利己的聪明，等等；同时，他也谈美，谈旅行、娱乐、庭园、营造，笔下出现诗情，以至雪莱称他为一个“诗人”。

培根的随笔往往起句就不凡，立时吸引读者的注意，例如：

人怕死犹如儿童怕入暗室。

有妻儿者实已向命运押了人质，从此难成大事，无论善恶。

真理何物？彼拉多笑而问曰，不待人答而去。

文章当中，也是闪耀着名言妙语，例如：

善择时即省时。

道德犹如宝石，朴素最美。

顺境易见劣性，逆境易见德性。

一切腾达，无不须循小梯盘旋而上。……须做尽不光荣之事，方能达光荣之位。

声名犹如大河，空虚无物者浮，实学有才者沉。

下面再拿一个长段。来看看培根的思想脉络和风格特色：

读书足以怡情，足以傅彩，足以长才。其怡情也，最见于独处幽居之时；其傅彩也，最见于高谈阔论之中；其长才也，最见于处世判事之际。练达之士虽能分别处理细事或一一判别枝节，然纵观统筹、全局策划，则舍好学深思者莫属。读书费时过多易惰，文采藻饰太盛则矫，全凭条文断事乃学究故态。读书补天然之不足，经验又补读书之不足，盖天生才干犹如自然花草，读书然后知如何修剪移接；而书中所示，如不以经验范之，则又大而无当。有一技之长者鄙读书，无知者羡读书，唯明智之士用读书，然书并不以用处告人，用书之智不在书中，而在书外，全凭观察得之。读书时不可存心诘难作者，不可尽信书上所言，亦不可只为寻章摘句，而应推敲细思。书有可浅尝者，有可吞食者，少数则须咀嚼消化。换言之，有只需读其部分者，有只需大体涉猎者，少数则须全读，读时须全神贯注，孜孜不倦。书亦可请人代读，取其所作摘要，但只限题材较次或价值不高者，否则书经提炼犹如水经蒸馏，淡而无味矣。

（《谈读书》）

使人惊讶的是作者思想的周密，什么可能情况都想到了，什么问题都有答案，很自信，但也很实际，就是时至今日，他的话对读书人也是有帮助的。而同时，作者一句废话也不讲，文章紧凑，脉络清楚，步骤分明。他的比喻也通俗易懂：修剪花草、饮食消化之类，到段末则用蒸馏水来比拟经过别人提炼的书之索然无味，十分确切。

总之，这是务实的散文。但并不是培根的唯一风格。他还用不同的风格写了许多他自己认为更重要的其他作品。《随笔》的风格当然不是西塞罗式，但也不是色尼加式，培根对于两者都不满意；他虽然写得紧凑，有时也略略放松，正是在放松时露出他的人情味和诗情。但他确是实现了自己的主张，即内容重于词语，写得准确，清楚，而这正是新的时代精神所要求的。皇家学会的科学家们从培根得到的启发是多方面的，不仅有实验主义的哲学和所罗门宫的蓝图，还有“一切尽量接近数学般的清楚”的风格范例。

巴洛克和其他风格

同培根的简约明晰的《随笔》相对照的，是一类繁复、华美，甚至带点神秘色彩的文章，代表作如托马斯·勃朗的《医生的宗教》（1642）和《瓮葬》（1658）。现在从这两本书各引一小部分：

学者是爱和平的人，他们不携带武器，但他们的舌头却比阿克提乌斯的剃刀还锋利；他们的笔更厉害，比雷声还响；我宁肯忍受大炮的震撼，也不愿忍受一支无情的笔的怒袭。聪明的君主奖掖文学，不仅仅是因为他们热衷学术或敬重诗神，才以宽容的脸色对待学者，而是因为想借学者们的著作垂名千古，并防后人的直笔，因为当他们演完了他们的戏，下台去了，就轮到学者出来，讲述一下从这出戏人们应得到什么教训，给后人开一张清单，哪些是善，哪些是恶。可以肯定地说，历史的编纂，很大一部分是个良心问题；在历史里进行污蔑，并不被人认为是过错；讹误变成了真实，而且以权威的姿态丑化我们的美名，散播到万国和后代。

（《医生的宗教》，II．3，杨周翰译文，本节下同）

生命是纯净的火焰，我们是靠内心的一个看不见的太阳生活着。为满足生命，微小的火就足够了，但死后一片大火还似乎太小，人们为虚荣所驱使，专爱华贵的柴堆，像萨尔达那帕罗斯那样燃烧。但后人认为这样疯狂地焚烧是愚蠢的，订立了明智的葬律，削减了这种毁灭性的焚烧，举行清醒的葬礼，当然也没有人吝啬到连木柴、沥青、一个哭丧人、一只瓮也不准

备。

（《瓮葬》，第5章）

金字塔、拱门、纪念柱，不过是古人过分虚荣和狂妄自大的表现。而最宏伟的心胸则存在于基督教中，它把骄傲踏在脚下，把野心骑在胯下，怀着谦卑的心追求确实可靠的永恒，与此相比，其他的所谓永恒只得缩小它们的直径，从最小的角度去看，显得十分寒伧。

（《瓮葬》，第5章）

以上几段都值得细细咀嚼。我们看出这位医生不仅知识渊博，很有见地，而且有极丰富的想象力，奇特的形象一个接一个而过，加上大量的典故，文章如富丽的锦缎。这就是所谓巴洛克风格。

* * *

此外，还有一些17世纪的特殊品种可提。

其一是人物或性格特写，如欧佛伯里所写的“宫廷侍臣”：

他散发香气，他的脑筋大部分用在衣服之是否适体上。他认识的都是名人。像金盏花一样，随着太阳开，因此十点钟以前，他是不起来的。他对字眼把握大些，对意义把握不大；对吐音有把握，对字眼把握不大。机会是他的小爱神，他只有一张求爱的处方。他只遵循反复无常，只赞扬漂亮，只尊崇财富，什么都不爱。他谈话的素材是新闻，他对人对事的品评像一颗炮弹，火力视火药多寡而定。在宫廷之外他不存在，就像

一条出水的鱼，呼气死掉。他的运行，他的方位都没有规律，但他却在高空层运行，折射着更高物体的光。如果在那里你找不到他，你定会在保罗教堂里找到他，帽子里插一根牙签，穿一件斗篷，穿着长袜子。

（杨周翰译文）

* * *

另一种是教士的布道文。

多恩以写“玄学派诗”出名，但他的布道文也是传世之作，形象新奇，雄辩滔滔，例如这样一段：

没有谁是个独立的岛屿；每个人都是大陆的一片土，整体的一部分。大海如把一个土块冲走，欧洲就小了一块，就像海岬缺了一块，就像你朋友或你自己的田庄缺了一块一样。每个人的死等于减去了我的一部分，因为我是包括在人类之中的，因此不必派人打听丧钟为谁而敲，它是为你敲的。

（杨周翰译文）

20世纪30年代[(2)]美国作家海明威写了一本以西班牙内战为内容的长篇小说，就用了《丧钟为谁而敲》的题名，可见多恩此文的影响。

* * *

又有一种书叫“闲谈录”。约翰·赛尔顿写过一本，其中有这样一段：

> 我们总是拿自鸣得意的本身长处去衡量别人。有诗人名纳什，穷甚（诗人总是穷的），走到街上见一市议员佩金链、骑高马迎面而来，就对身边同伴不屑地说：“看见那家伙么？多神气，多伟大！可是，他连一行白体诗也写不出来！”

多么像《世说新语》里的某些文章！附带说，这位纳什不仅写诗和诗剧，也是一位散文能手，所作《不幸的旅人》一书用民间的语言写漫游城乡的见闻，是英国第一部流浪汉小说。

* * *

沃尔顿的《垂钓全书》（1653）用的是对话体，写得随便、亲切，但并不全写水边风光，而是常常由鱼而想到人和人的社会，例如有这样一段：

> 狗鱼都活得很长，养鱼人却吃不消，因为这种鱼是以其他许多鱼的死来维持生命的，它甚至吃它的同类，有的作者称之为河霸，或淡水狼，因为它有胆大、贪婪、吞食的性格。盖斯纳讲过一件事，说有一个人牵了一头驴到池边饮驴，池里有一条狗鱼，看来已经把其他的鱼都吃光了，那狗鱼一口把驴子咬住，驴子把狗鱼曳出水面，就这样驴子的主人用驴把狗鱼钓了出来。

（杨周翰译文）

写的是狗鱼，指的是靠别人的死来维持自己生命的社会恶霸，因此此书还带有寓言性质。

沃尔顿也以人物传记著称，所记人物中有多恩和沃顿，都写得传

神。有一句名言：“使节是一个派往国外为了国家的利益而扯谎的好人”，便出自他的《沃顿传》。

政治斗争的武器

以上的散文，风格或庄重，或简约，或华丽，或闲适，都是写个人观察、思索、想象所得的。

但这是一个剧烈变革的时期，充满了争论，40年代起还充满了火药味，散文还常被用作斗争的武器。

武器式的散文当中，也是有各种风格。

大致说来，可分上、中、下三格。

上格如密尔顿的论战文。以下两段摘自他的《论出版自由》（1644）：

> 夫为国献言，大夫条陈于明堂，议政于国会，一介之士则撰文章。文章，大业也。执笔之际，情为之移，神为之奋，或忧其败，或虑其祸，或切盼成功，或信其说必行。余作此文，各种心情悉有之，于此卷首，宜以主要动机，为读者述之。然今既脱稿，不日将见于公众，激越澎湃，不能自已，殊非卷首数语可毕其辞。虽然，余纵不作序，谅世人亦不余责。此文之作无他，为国之爱慕自由之人，为国之提倡自由之人，为与彼等共雀跃同欢庆耳。全篇文字，可作争取自由之实证，甚或可作赢得自由之丰碑。
>
> 教会与国家，于书之为好书坏书，公民之为好人坏人，不能不表极大关注。此点余亦承认。治坏人，或予禁闭，或投牢中，或处以极刑。然则书非可以致死者也。书之生命力，乃作

者灵魂所赋予。书，作家智慧之精华，如炼金丹，升华净化，臻于至纯，乃纳玉壶，以为珍藏。谚言，龙之齿，植地生幼龙。书之孳衍，与龙似。植书于野，异日或生持矛武士。人可以错杀，好书亦可以错毁。是不可不慎也。杀一人，杀一有理性之生命，杀一上帝之子孙耳。若毁一好书，实毁理性本身，无异毁上帝之目。

（许国璋译文）

密尔顿是大诗人，但也以雄迈的散文风格著称。这两段调子高昂，文字庄严，句子结构繁复，是高度拉丁化的风格。他有崇高的使命感，谈到一个关系到自由人命运的大问题，情感激动，因此拿出来他从古典文学里学到的全部雄辩术，侃侃而谈。主题、说话人的身份、场合三者都要求高昂、庄严的语言风格。密尔顿没有辜负人们的期望：他提供了这样一种风格。

只不过这已不是一般平民百姓所能理解——更谈不上欣赏——的风格。他们另有代言人。那就是从“平等派”、“掘地派”里出来的群众领袖。他们的演讲和政论小册用了完全不同的风格，即我们所称的下格。

请看下列两例：

1．呵，如果国会和市政府能听见我们肚子里的饥叫就好了！能把我们挨饿的孩子的眼泪装在瓶子里就好了！能把他们善心的母亲要求拿面包去喂他们的哭声刻在铜牌上就好了！……

呵，你们这些国会议员，市政府的阔人，过得舒舒服服，喝着大碗酒，睡着鸭绒床，你们剐我们的脸，剥我们的皮，却

没有一个留心一下，看一看我们的脸因愁苦和饥饿而变黑了呀？没有任何人值得怜悯么？海怪还会拉出奶头给它的孩子喂奶，而我们的统治者却变得像荒野里的鸵鸟一样残酷了么？

呵，英格兰的大人物，你们以为正义的上帝不会注意到你们像吃面包那样吃我们的肉么？你们大多数不就是国会议员，海关关员，税局局员，司库，城镇和堡垒的长官，军队里的司令，法庭那贼窝里的法警么？你们的亲戚和盟兄弟不就是替国王收税、替主教收租、执行扣押的那些人么？你们的绸缎呢绒，你们的金线银线编的花边又是什么呢？不就是我们额上的汗水，我们的瘦脊梁和空肚子么？

（《几千由于商业凋零即将死亡的穷苦商贩的悲惨呼声》，1648）

这个小册子的作者没有署名，有人说是“掘地派”领袖约翰·利尔本。这样的散文完全不同于密尔顿的或前面引过的任何别人的，没有修辞术，也没有闲适情调，只有呼声和骂声。

2．过去，我们受不了国王的压迫和专制，把他的王袍剥掉了，现在如果国会议员以为只要穿上国会的袍子就一样可以压迫我们，那是妄想！不，不，那离我们想的太远了！不管来自国王或国会，我们一概不会允许；他们都不公平，哪儿出现不公平，我们就在哪儿反抗。……

一切官职、称号，无论来自帝国、王国、国会或别的什么，都得服从于大众的安全，都以这个为根据，都只是为这个而制定，因为没有这个就没有人类社会，没有群居和生存，因此必须保持安全，这是人类最大的好事。东西可毁，人可死，但必须在地球上保存人类，人人有保存之权，除敌人外，任何人的这个权利不能剥夺。这是上帝在自然界立下的规矩，适用

于一切官吏、政府，一切法律、行政、管理，而与此相反的官吏与政府都是反上帝、反自然、信魔鬼的，都是叛逆，人们可以用一切方式、一切办法去憎恨，谴责、抵抗。

这本小册子用了一个挖苦的标题，明明是人民的告示，却说成《在威思敏斯特聚会的腐败的英格兰下议院向代表一般自由人民的机构的呼吁》（1647）。作者理查德·峨弗顿又是一个“掘地派”。他除了大喊，还说出了一个大道理，即一切服从大众的安全。散文在这里不仅谴责，还讲政治理论，这就接近我们所谓的中格了。

* * *

中格的代表者是托马斯·霍布斯。他是一个保皇党，又是一个政治哲学家，写了一本名著，叫《利维坦》（1651）。下面一节出自该书：

3．明显的是，当人们生活在没有一个共同的力量足以震慑他们的时候，他们可称为处于战争状态，而且是一场每人把别人都当作敌人的战争。……

在人感到除自己力量外别无安全保障、一切靠自己想办法的时候，情况就同人各为敌的战争时候一样。在这种情况下，不可能有工业，因为没有把握出产品；也就没有耕作，没有航行，对海运来的商品没有用处，没有宽敞的建筑，没有工具足以输送需要大力才能移动的物件，没有关于地球表面的知识，没有时间的计算，没有工艺，没有文艺，没有社交；而最坏的是，只有对于暴死的经常恐惧和实际危险，于是人的生命变得孤寂，穷困，肮脏，野兽不如，而且短促。

这里的主要思想是：国家必须有威力强大足以震慑一切臣民的中央政

权，才能秩序井然，百业兴盛。文章写得清楚，逻辑性强，句子安排得井然有序。但霍布斯的笔锋也常带情感，例如引文最后一句就露出了这位政治哲学家对人生的悲剧感，五个形容词一个比一个厉害，最后则归结到“短促”——短促的生，永恒的死。

世纪中叶的回顾与展望

1660年左右，西塞罗与色尼加之争已经过去，英国散文呈现这样一种局面，即说理性、辩论性的散文与随意性、抒情性的散文两类并存，各有佳作，而很多文章则融合两者之长，同时不论何类，都受到科学家的实用风格的冲击。

形成这一局面，是变的结果。我们永远得记住，这是一个剧烈变化的时代。从16世纪到17世纪前半，整整一百多年，散文诸家竞起，两种风格之争，小册子之战，文胜于质还是质重于文的辩论，都反映了英国文艺复兴时期经济、政治、宗教上的重大动荡，举凡原始积累、海外扩张、王位继承、清教主义的兴起、大革命的逼近与爆发、科学上的突破与发展……都影响了散文，也都有求于散文，因此在散文家的文句后面有着意识形态的风云变幻，连巴洛克式的华丽怪诞也代表着一种思想情态。

这些变化给了英国散文以莫大的好处。散文能从书斋走到自然界，走到激烈争论的街头或者炮火纷飞的战场，总是能磨炼得更加坚强而灵活的。这一百多年的大运动量给了英国散文以蓬勃的生气和无穷的活力，英语也变得更加壮健而又敏锐，才有可能在以后的时间里担当起新的任务。人皆称道英国18世纪散文，然而如果没有17世纪的锻炼和实验，就不会有以后的局面。

这是一个关键时期。到了17世纪中叶，革命和内战解决了一批政治、宗教的矛盾，资产阶级和地主贵族联合专政了，大局平稳下来，英国散文也在继续变化。

怎样变化？

简单地说，不同类型的散文各奔前程，但又有一个主导方向，那就是平易，于平易中见思想，见艺术。

这平易是一种文明的品质。英国散文在扔掉过去的芜杂，粗鲁，怪僻，土气，岛国的狭隘性，等等，正同英国语言在改掉不规则和不雅洁而走向规范化。这两者是同时并进，互为补益的。

这平易蕴藏着许多深刻影响后世的重大发展。说理文从霍布斯发展到洛克，而洛克抚育了美国独立宣言的起草者。随意性抒情性散文发展为英国式的小品文。特莱顿融合说理和抒情而写出了《论戏剧诗》那样的英国式文论。笛福则继续“平等派”、“掘地派”的小册子传统，运用捕捉具体细节和说故事的本领，创建了近代现实主义小说。混合了这一切，面对广大的新的读者群，又出现了越来越繁荣的期刊文学。……

17世纪的散文为这些变化准备了条件。等这些变化逐一实现的时候，英国散文也从文艺复兴的黄昏进入了启蒙主义的黎明。

---

(1) 此文中《圣经》各段，引自中华圣经会印发的《新旧约全书》（1946），但标点现代化了。

(2) 该书出版于1940年。——编者注

第五章　17世纪诗歌

诗歌在17世纪依然繁荣，并在题材和写法上有了新的发展。

首先有多恩和他的追随者，即所谓“玄学诗派”。多恩（1572—1631）本人经历了生活放荡和皈依国教两个阶段，写的诗也是关于爱情和宗教两个主题，写法奇特，即总像在同人辩论哲学问题，诗句口语化，特别引人注意的是他用的新奇的比喻和形象，往往取自天文、地理、科学发现、海外航行之类。现以《别离辞：节哀》一诗为例：

正如德高人逝世很安然，
对灵魂轻轻地说一声走，
悲恸的朋友们聚在旁边，
有的说断气了，有的说没有。

让我们化了，一声也不作，
泪浪也不翻，叹风也不兴；
那是亵渎我们的欢乐——
要是对俗人讲我们的爱情。

地动会带来灾害和惊恐，
人们估计它干什么，要怎样，
可是那些天体的震动，
虽然大得多，什么也不伤。

世俗的男女彼此的相好

（他们的灵魂是官能）就最忌
别离，因为那就会取消
组成爱恋的那一套东西。

我们被爱情提炼得纯净，
自己都不知道存什么念头
互相在心灵上得到了保证，
再不愁碰不到眼睛、嘴和手。

两个灵魂打成了一片，
虽说我得走，却并不变成
破裂，而只是向外伸延，
像金子打到薄薄的一层。

就还算两个吧，两个却这样
和一付两脚规情况相同；
你的灵魂是定脚，并不像
移动，另一脚一移，它也动。

虽然它一直是坐在中心，
可是另一个去天涯海角，
它就侧了身，倾听八垠；
那一个一回家，它马上挺腰。

你对我就会这样子，我一生
像另外那一脚，得侧身打转；
你坚定，我的圆圈才会准，

我才会终结在开始的地点。

（卞之琳译文）

诗里提到风浪，大地和天体的震动，官能，心灵，提炼，手工打金，而最后三段里又提出一个新奇的比喻，即拿一个圆规的两脚来比一对夫妻，表示虽离别也仍彼此相连，夫动妻也跟着动，因此不必因离别而悲。

由于多恩用这样的写法，17世纪后半的特莱顿说他“喜弄玄学”，18世纪的约翰逊说他“把杂七杂八的想法用蛮力硬凑在一起”，而20世纪的艾略特则赞他“将思想与感觉化成一体……一朵玫瑰在他不是一个概念而是一种感觉”。褒贬不一，但都说明多恩是一个很有特色的诗人。他好辩，热情，写情诗固然谈肉体的饥渴，写宗教诗也像在用炽热的情感去向上帝求爱，同时对海外新发现的天地充满了好奇心，在技巧上则反对旧的优美情调和音乐性，而用讽刺性的现实笔触和口语韵律——这一切使他的诗新颖，复杂，耐读。

多恩造成了一时影响。有不少人追随他的诗风，其中有教士，如赫伯特、克拉肖、佛恩等；也有政治人物，如马伏尔。

安德鲁·马伏尔（1621—1678）做过密尔顿的助手，王政复辟后当了国会议员，写诗不多，但有两首至今传诵。

一首是《致他的娇羞的女友》：

我们如果有足够的时间，
你这娇羞，小姐，就算不得罪愆。
我们可以坐下来，考虑向哪方

去散步，消磨这漫长的恋爱时光。
你可以在印度的恒河岸边
寻找红宝石，我可以在亨柏之畔
望潮哀叹。我可以在洪水
来到之前十年，爱上了你，
你也可以拒绝，如果你高兴，
直到犹太人皈依基督正宗。
我的植物般的爱情可以发展，
发展得比那些帝国还寥廓，还缓慢。
我要用一百个年头来赞美
你的眼睛，凝视你的蛾眉；
用二百年来膜拜你的酥胸，
其余部分要用三万个春冬。
每一部分至少要一个时代，
最后的时代才把你的心展开。
只有这样的气派，小姐，才配你，
我的爱的代价也不应比这还低。
但是在我背后我总听到
时间的战车插翅飞奔，逼近了；
而在那前方，在我们面前，却展现
一片永恒沙漠，寥廓，无限。
在那里，再也找不到你的美，
在你的汉白玉的寝宫里再也不会
回荡着我的歌声；蛆虫们将要
染指于你长期保存的贞操，
你那古怪的荣誉将化作尘埃，
而我的情欲也将变成一堆灰。

坟墓固然是很隐蔽的去处，也很好，
但是我看谁也没在那儿拥抱。
因此啊，趁那青春的光彩还留驻
在你的玉肤，像那清晨的露珠，
趁你的灵魂从你全身的毛孔
还肯于喷吐热情，像烈火的汹涌，
让我们趁此可能的时机戏耍吧，
像一对食肉的猛禽一样嬉狎，
与其受时间慢吞吞地咀嚼而枯凋，
不如把我们的时间立刻吞掉。
让我们把我们全身的气力，把所有
我们的甜蜜的爱情揉成一球，
通过粗暴的厮打让我们的欢乐
从生活的两扇铁门中间扯过。
这样，我们虽不能使我们的太阳
停止不动，却能让它奔忙。

（杨周翰译文）

粗粗一看，这首诗的主旨只是劝告女友要及时行乐，接受“我”所表白的爱情。实际上，它并不如此简单。一上来，它有一种奇怪的夸大：为了表示可以长时谈爱，把《圣经》里的洪水、辽远的印度、历史上的大帝国等等都拉了进来，对女友的赞美也是愿意“用一百个年头来……凝视你的蛾眉；／用二百年来膜拜你的酥胸”。这里有着时间观念的玩弄，掺杂有对于女性肉体的倾慕。其次，它有玄学式的机智，新颖而又俏皮，如说“坟墓固然是很隐蔽的去处，也很好，／但是我看谁也没在那儿拥抱”。第三，它有明显的变化，可以说是包含了一个三段论法。

第一段整个是假设：“我们如果有足够的时间”。第二段内容突变，说的是“时不我待”，而展望前途，只见“一片永恒沙漠，寥廓，无限”，这就从男女间的游戏转到了永恒的死寂。第三段提出一个解决办法：要立刻相爱，而且要全力以赴地、猛烈地相爱，相应地出现了强烈、凶猛的形象：“喷吐热情”，“烈火的汹涌”，“食肉的猛禽”，“立刻吞掉”，用“全身的气力，把所有／我们的甜蜜的爱情揉成一球”，韵律也带上迫不及待的急促声音，于是最后的“粗暴的厮打”和“扯过”生活的“铁门”不仅可见，而且可闻了。这样，诗就有了几个层次，而在从一层进到另一层的过程里实现了戏剧性的运动。总之，这是一首多方面、多层次，既有思想，又有文采，具有强烈吸引力的抒情诗，把玄学派诗的许多优点都体现出来了。

马伏尔的另一名作是《花园》。它的玄学成分更浓，因此更有深度，同时又仍然写得十分动人。它属于“牧歌”一类，写的是理想世界。诗人感到在人世追逐荣名不如隐居花园，后来凭想象进入了一个无忧的“花园境界”。中间经过若干层次，一层比一层更纯净，更自在，直到超脱风尘，但立刻又感到：

然而想要独自一个在此徜徉，
那是超出凡人的命分，是妄想。

（杨周翰译文，下同）

于是最后仍然回到中层境界，安于“用碧草与鲜花”来计算时间的人世普通花园。

这只是一种粗浅的说明，原诗有许多词句学者们解释不同，其中第六段的最后两行更是耐人寻味：

把一切创造出来的，都化为虚妄，
变成绿荫中的一个绿色思想。

这两行究是何意？译文中的“化”，在原文中是annihilating（消灭），一个非常强调的字，而末行“绿”（green）字重复两次，也显然是为了强调。强调什么？人们提出的解释中，有两个似乎可取：1．强调要把全部物质世界化为非物质的；2．强调绿色思想的优越，相比之下物质世界毫无意义。至于绿色思想的特质，则诗人在前面（第三段）早有交代，即绿色远比庸俗的粉白脂红（代表性爱）“可爱”，它代表和平，安静，新鲜，而情人们的欲火则是“残忍”的，残忍到不惜用野蛮手段（在树上刻爱人之名）来毁灭绿色的“花园境界”。

可见这首诗是流动的，思潮起伏，自问自答，最后归结到用花草来计算“甜美健康的时辰”，既有美丽的前景可见，但又并不自我陶醉，而有清醒的思考在作全诗的坚实核心。以哲理入诗而诗不仅不减本色，反而更加动人——这就是玄学派诗的难能可贵之处。

明白晓畅的骑士派

当时另有一些诗人写法不同。他们师法的不是多恩，而是班·琼森。他们不追求新奇的形象，而像琼森那样着力于文雅、有节制，作品形式完整，音调也优美。这些人大都是朝臣，骑士，在内战中为国王效力，所以后世称他们为“骑士派诗人”。

有几首骑士派的诗篇至今传诵，例如赫立克（1591—1674）的一首：

致妙龄少女：莫误青春

趁早吧，快采那玫瑰花苞，
时间老人永在飞翔，
同一朵花儿今天还在微笑，
明天就要枯萎死亡。

这旭日，空中华灯一盏，
总是在冉冉升高，
万里行程很快就要走完，
日近西沉黄昏到。

人生最美好的是妙龄韶华，
这时青春热血在燃烧；
虚度了，往后就是每况愈下，
青春美景再也难寻找。

因此，别害臊，享用你的妙龄时光吧，
趁早和你的意中人结婚；
因为一旦失去了最美妙的时光，
你或许永远要感到悔恨。

（何功杰译文）

这首诗中心意思同马伏尔的《致他的娇羞的女友》差不多，都是要求女友及时行乐，早点结婚，但写法大为不同：明白，晓畅，音调优美，而无后者的奇喻、联想和深度。这差别也就是骑士派诗和玄学派诗的差别。很难说哪种一定更好：读多了骑士派会觉得玄学派深刻。而读多了玄学派又会觉得骑士派流畅。各有各的好处，而两者并存才使得英国17世纪诗歌更加丰富多彩。

文艺复兴的最后光华：密尔顿

这个时期的真正大手笔，则另有人在。他就是密尔顿。

约翰·密尔顿（1608—1674）集学者、诗人、革命家于一身。剑桥大学毕业后，他在家乡潜心读书，把能找到的希腊、拉丁的哲学、文学的古典名著都读了，诗歌创作也卓露才华。接着出游欧洲大陆，遍访名师，然而一旦英国内战爆发的消息传来，他就中止旅行，赶回英国，因为他感到——用他自己的话说——“在我的祖国公民们在国内为自由而战时，我还在为娱乐而旅行就太卑鄙了”。不久他担任了革命政权的拉丁秘书，暂时放下了诗笔，而致力于写政论文章同欧洲大陆上的保王派文人进行笔战，为英国人民处死国王查理士一世的革命行动进行辩护，工作过分紧张，卒致双目失明。1660年王政复辟，他不仅身受迫害，而且亲历民主政体崩溃的痛苦经验，一腔孤愤，泄之于诗，写出了史诗《失乐园》（1667）、《复乐园》（1671）和希腊式诗体悲剧《力士参孙》（1671），三者都是杰作。

在他的身上，不仅有清教主义的严峻，还有人文主义的文雅，二者结合，使他的诗既雄迈，又俊美。

密尔顿的最著名作品是《失乐园》。这首史诗讲的是人类始祖亚当和夏娃如何因受撒旦（魔鬼）的诱惑吃了智慧树上的禁果而被上帝逐出伊甸园的故事。这样的宗教题材在一个平庸的作家手里可以写得很枯燥；密尔顿则不仅将它写得波澜壮阔，生动引人，而且实现了深刻的思想和卓越的诗艺的高度结合，使得又一部英国杰作闪耀在欧洲文坛之上，更加提高了英国诗歌在世界文学里的地位。

这部作品历来在中国读者不多，论者更少。这里客观原因之一是：密尔顿所用的文字艰深，充满了神名、人名、地名、典故，句子结构是拉丁文式的，修辞手法是希腊罗马的古典式的。但是如果能够有点耐心好好看下去，就会发现《失乐园》的丰富、深刻和俊美。它有若干层次，各种情调，在史诗这一总体裁之中包含了几类明显不同的小体裁，在叙事体中有回忆、自白、感叹、呼吁等等极富于个人色彩的抒情体。例如在第三章之首，诗人正在歌颂上帝之光，忽然插进了这样一段：

一年又过，
季节转回了，却再也转不回
我的白天，甜蜜的黄昏和清晨也不再来；
再不见绿叶和夏天的玫瑰，
不见牛羊，不见圣洁的人脸，
只有云雾，只有永在的黑暗
笼罩着我，将我从人世的欢乐
隔绝；代替了最好的知识大书的
是遮天盖地的一片白茫茫，
抹掉了大自然的一切景物，
把接收智慧的一个大门完全关闭。

一个爱好生活、爱好知识的诗人忽然什么都看不见了，这是发自灵魂深处的痛苦呼声！还有比这更动人的个人抒情么？而这里的文字又是何等纯朴，真切！这样的各体并存不仅使《失乐园》在艺术上更丰富，而且在情感上、思想上也更深厚。

现在让我们来看看史诗的主体。

欧洲的文学史诗有一套章法。一上来诗人总要祈求神助。密尔顿也

一样，但是立意更高：

唱吧，天上的缪斯，唱人的初次违令，
唱他如何尝了禁树上致命之果，
从而把死亡带到人世，后来的一次灾难，
失去了伊甸园，直到有更高尚的人出现，
我们才恢复了幸福的旧居。
……我求你照亮
我心中的暗处，把卑下的上升，
使我能够登达这个伟大主题的高度，
这样来申明永恒的天意，
阐释上帝对人之道。

（第1章：献词）

而诗人立即揭开的，也果真是一个悲壮的场面：两大天使集团的一场决战刚结束，败军的主将撒旦已被打入地狱，猛然醒来，在对眼前局势作着痛苦的重新估量：

胆敢同万能上帝较量的他，
经不住千钧一击，从天空直落万丈，
遍体鳞伤，火焰包身，
跌入无底的深渊，
身披铁硬的枷锁，天火烧着全身，
就这样困在地狱。
日月星辰运转九次，
凡人已九度年轮，他和他的
可憎的部下倒在地上，在火沟里

辗转呻吟，虽不死也惶惑
不知所措。这却激起他更大仇恨：
失去的欢乐，当前的痛苦，
都叫他内心如焚。于是他
举目四望，刚看过一场浩劫，无尽伤心，
现在却充满不屈的自豪和持久的敌忾。

（第1章，第44—58行）

估量的结果，就是立下了复仇的誓言：

打败了又有什么？
并不是一切都完了！不屈的意志，
复仇的决心，永恒的仇恨，
决不低头认输的骨气，
都没被压倒，此外还有什么？
他发火也好，用武也好，却永难从我身上
夺得胜利的光荣。前不久我这里
壮臂高举，震撼了他的帝座，
难道现在我却要低声下气，
屈膝求饶，把他的权力奉为神圣，
那才是卑鄙，才是比打败仗更丢人的
耻辱；既然天神的力量
和神仙的体质命定不灭，
又经过这场大变的教训，
武器依旧，见识却大为增加，
胜利的希望更大了，
只要我们下定决心，用武力或计谋

同大敌进行永不调和的战争，
尽管他现在得意洋洋，
一人称霸，把持了天堂的权柄。

（第1章，第105—124行）

这一节诗真是写得慷慨激昂，充满了反抗权威、血战到底的决心。后世的人们经常引它，除了赞美诗艺，还用以证明密尔顿这位革命者在写此诗的时候，是在针对王政复辟以后的政治局势，发泄他永不妥协的情绪。毫无疑问，这个因素是有的，作品确是寄托了作家本人的悲愤心情。然而这首诗里的英雄，却并不是作这番雄迈之言的撒旦。撒旦在诗里是有发展的，即从一个叱咤风云的大帅发展成为一条暗施诡计的毒蛇。就在这段引诗里，诗人对此也有点透露——“用武力或计谋”——而后来的情况是：完全用了计谋，这就使本来显得高大的撒旦形象大为缩小了。这诗里的英雄也不是上帝。上帝当然拥有无上威权，但是他凡事都靠天使代行，自己却高远而不可亲。他几乎没有面目，他的形象是模糊的。也许上帝就应如此；但正因如此，我们读者也就不会将他看成可信的英雄。

那么，真正的英雄何在？也许可以说，在人类始祖身上。要将亚当和夏娃写活并不容易，但密尔顿笔下的两位最初的人却充满了人性：庄严而不板重，谦卑而无奴气，谨慎而又进取，虔诚而又敏感，而两人之间则是互相敬重，互相体贴。特别是夏娃，密尔顿把她写得分外温柔。我们看她如何向亚当诉说她的心情：

同你谈着话，我全忘了时间。
时辰和时辰的改变，一样叫我喜欢。
早晨的空气好甜，刚升的晨光好甜，

最初的鸟歌多好听！太阳带来愉快，
当它刚在这可爱的大地上洒下金光，
照亮了草、树、果子、花朵，
只见一片露水晶莹！潇潇细雨过后，
丰饶的大地喷着芳香；甜蜜的黄昏
带着喜悦来临，接着安静的夜晚
降下，这里鸟在低唱，那里月光似水，
天上闪着宝石，全是伴月的星星。
但是早晨的空气也好，鸟的欢歌
也好，可爱的大地上刚升的太阳
也好，带露的草、果、花朵也好，
雨后大地的芳香也好，温柔的黄昏
也好，安静的夜晚和低唱的鸟，
游行的月亮和闪亮的星光也好，
没有你，什么也不甜蜜。

（第4章，第639—656行）

这里不断重复的词是“甜”和“甜蜜”——很难想象有比夏娃更甜蜜的妻子了！但是这番话却不是我们通常所谓的“甜言蜜语”。密尔顿用了卓越的古典主义艺术，一方面把“甜蜜”二字放在最强调的位置（请看最后七行的结构：“……也好……也好……也好……也好……也好……也好……也好，没有你，什么也不甜蜜”），另一方面又使景物描写普遍化、典型化（只说树、果子、花朵，而不说什么树、什么果、什么花），一切写得大方，合度，得体，符合伊甸园的环境（是天上乐园而不是人间某一小公园），符合夏娃的身份：甜蜜，多情，一心向着丈夫，然而庄重。

而等到大错已成，即将被押送出天上乐园，夏娃又显得方寸不乱，对亚当说了另一番不仅温柔而且有预见性的话：

只管带我走吧，
我不会拖延的；与你同行，
等于同住此地；无你而住此地，
则如万般无奈中孤身飘零；你对我是
天底下一切事物，一切地方，
怪只怪我任性犯了罪，你才被赶出此地。
但我也将从此地带了确实的安慰离开：
虽然一切由我而失，我却有幸，
无行而承天恩，能凭
未来的子孙将一切恢复。

（第12章，第614—623行）

于是亚当也振作起来，既痛苦，又见到了希望。史诗就是在这种两人在苦难中互相支持的意义深远的情景中结束的：

他们流下了泪，但不久擦干了：
全世界躺在他们面前，任凭他们去挑选
住的地方，有上苍在前引导。
两人手挽着手，缓步漫行，
孤零零地穿过了伊甸园。

也许我们可以说：正是这一被放逐的处境促使人的社会的出现。从严峻的宗教教义来说，失去伊甸园是无可比拟的灾难；从人文主义来说，这又是一个新世界的开始。密尔顿用他的卓越的古典主义艺术写出

了人的痛苦经历和从痛苦中见到的希望，为英国文艺时期放出了最后的灿烂光华。

第六章　王政复辟时期和18世纪文学：小说的崛起

新古典主义与本土传统；班扬的意义

1660年，革命政权崩溃，查理士二世中止了他在法国的流亡，回到英国，登上了王座。这就是所谓“王政复辟”。但它并不代表绝对王权的恢复，实际上大权掌握在地主和商人手里。他们厌弃激进的清教徒政权，但也不喜欢绝对君主制。当查理士二世去世，继位的詹姆斯二世想在政治上搞专制、宗教上定天主教为一尊，他就又被国会赶走，于是而有1688年的“光荣革命”。这次革命才真正解决了政治、宗教上的一些尖锐矛盾，大局开始安定下来，工商业的发展加快，资产阶级更加强大，主要由他们控制的国会变成了政治上的真正权威。

文坛上也出现了新局面。一开始，法国式的新古典主义成为风尚，出现了一些新体裁，如用双韵体写的社会讽刺诗和两类新戏剧，即“英雄诗剧”和“风尚喜剧”。这当中，“风尚喜剧”颇有一些成功之作，其中如康格里夫的《世风》和韦丘里的《乡下老婆》，是至今还常上演，叫座不衰的。文学评论也增强了理论性，呈现出法国文论家如布华洛的直接影响。

然而本土传统并未死灭，虽然一度被赶到地下，不久就又抬头。维护这个传统的作家大多来自下层人民，在政治上是民主派，在宗教上是

不服国教者，尽管遭受歧视、迫害，却因宣泄了城乡贫民的感情而势不可侮。班扬（1628—1688）是这类作家的代表者。他本是小炉匠，当过议会军，后来才义务传道，官方认为他不合法而把他监禁多年。他的《天路历程》（1678）用寓言的形式叙述了虔诚教徒在一个充满罪恶的世界里的经历，例如他们在“名利场”里的遭遇：

……这是一个出卖各种名利的市场，全年开放，出售各种货物，例如房，土地，行业，地位，荣誉，官职，称号，领土，王国，满足各种淫欲，欢乐，趣味，提供诸如妓女，老鸨，妻子，丈夫，儿童，主人，仆人之类，也贩卖生命，血，身体，灵魂，金，银，珍珠，宝石，等等。

而且此处终年可见变戏法的，骗子，搞游戏的，演戏的，傻瓜，模仿者，坏蛋，流氓，各色各类。

这里还不用花钱就可看到偷窃，杀人，通奸，作伪证，等等，全涂上了血红的颜色。

而等教徒们来到场里，除了他们的衣服、语言引起当地人的嘲笑之外，还面临这样一个场面：

有一人看见这几个教徒的举止，就挖苦地问他们：“你们买什么？”他们庄重地看着他，答道：“我们买真理。”这话一说，引起人们对他们更大的鄙视，有的嘲笑，有的谩骂，有的责备，有的叫人来打他们。最后人声嘈杂，市场沸腾，乱了起来。事情传到市场主管那里，他走了过来，差他的几个最亲信的朋友把这几个闹翻市场的人带去审问。审问者问他们来自何地，前往何地，为什么穿那样奇怪的装束，想在市场里干什么？他们答道：他们是过路的教徒，世界上的陌生人，前往他们自己国土，即天国耶路撒冷；他们没有招惹当地居民，更不

必说卖货商人，不知为什么要这样骂他们，不让他们继续走路。他们只做了一件事情，就是当有人问他们想买什么的时候，他们说想买真理。但是审问者认为这几个人都是疯子，狂人，或是故意来捣乱市场的家伙。于是把他们抓住，打了一顿，满身涂泥，关在铁笼里，放在市场里示众。

通过以上的引文，我们可以略见《天路历程》这本群众喜爱的名著的一些特点：在精神上崇扬追求真理的虔诚信徒，而谴责压迫者、欺骗者、享乐者；在语言上用纯朴的民间口语，但又有浓厚的《圣经》风格；在技巧上采取寓言形式，然而叙事写物十分真实，实际上是一种新的文学样式的先驱，即写实小说。

值得中国读者注意的，是英国不服国教者在思想上和文学上的重要地位。他们以工匠和小市民为主体，继清教主义的余烈，酝酿着“饥饿请愿”、“毯子进军”等等的未来斗争，其思想感情构成英国民族性格中的一个历时长远、影响深刻的成分。从文学上说，18世纪写实小说的兴起是一件大事，而它的创始人，一个是这里所谈的班扬，一个是即将出现的笛福，都是不服国教者。

特莱顿的诗和文

王政复辟时期的文坛领袖则是约翰·特莱顿（1631—1700）。

他有多方面的才能，在“英雄诗剧”、政治讽刺诗、散文、文论、翻译等方面都有贡献。就在今天，人们仍然爱读他的表示“音乐的力量”的《亚历山大之宴》和针对当时朝廷斗争中党派首领的政治讽刺诗。这后者可举一小例：

思想僵化，错误不断，
什么都干，什么都干不长，
仅仅一次月亮重圆，
他就把官、学、伎、丑演遍。

（《亚布萨伦与阿琦图菲尔》）

政治讽刺诗不易写好，即使一时耸动听闻，也常因事过境迁而为人遗忘。但是特莱顿此诗却至今仍有人爱读，这是因为他在这里写出了普遍性格，而写法则简洁，俏皮，挖苦。在诗律方面，他也作了创新，即不用曾经流行一时的无韵白体诗而用了双韵体，而且用得这样精妙，奠定了它成为18世纪英国主要诗体的地位。

特莱顿想在文坛上建立的，是新古典主义。他的英雄诗剧、政治讽刺诗、文论都是力图体现新古典主义的精神的。但是就在他的身上，英国人的常理也仍在起着作用。因此我们看到在他的著名文论《论戏剧诗》里，有些话固然颂扬了代表新古典主义的法国诗剧，有些话却又赞美莎士比亚和班·琼森，但又赞美得很有分寸。

对于莎士比亚，他通过文中一个人物之口，发表了这样的看法：

> 他在所有近代——也许还有古代——的诗人当中，有最宽广最灵敏的才智，他的心灵洞悉宇宙万象，他能轻巧地，而不是费力地，描绘它们。每当他写一物，你不仅能眼见，而且能感到。有人嫌他缺乏学问，实际上这是给了他更大的赞美，因为他是天生就有学问的，不需拿书本当眼镜去读自然，只需内观己心，自然就在那里。我不能说他处处都好；要是那样，最伟大的作家也不足与他相比了。他常平淡乏味，有时机智成了诨谑，有时严肃变为浮夸。但是只要时机不凡，则他也能身手不凡，从无题材合适而他不能写得大大超过其他诗人的情况。

这是很好的实践批评。在这里，特莱顿不是以一个理论家，而是以一个同行作家的身份在说话，而且说的是真实的感受。这正是英国式文论的精神。以后约翰逊博士等人，也是能做到不因自己的理论倾向而埋没所评作品的优点，也是重具体分析，不怕谈切身感受。他们的文章也常富于文采，使人爱读。特莱顿的这篇文论用了会话体，穿插有风景描写，整个气氛是亲切的，语言也平易，口语化，体现了这个时期的新散文的风格。

报刊文学的兴起

这种新散文酝酿已久，17世纪上半叶就已露头角；现在经过特莱顿的示范，就在文人学者之间也立定了脚跟。进入18世纪，它又循两路发展：一是更加口语化，更胜任于描写实物，叙述事件经过，模拟诸色人等的谈吐，于是以班扬、笛福为前导的写实小说终于崛起；另一是于平易中见文雅，词句更加规范化，更像客厅和咖啡店里的谈话，这就为另一种新的文学形式——报刊文学——提供了所需要的散文。

这两种新的文学形式的出现是头等大事。它们标志着近代文学的兴起，意义深远，到今天还在严重地影响着我们。

先说报刊文学。近代报刊的出现说明一种新的传播工具已经进入社会生活。用语言或文字传播新闻当然是古已有之，但要等到18世纪之初，才有定期出版、专人编辑、面向一般读者的刊物。这些刊物不仅传播时事和社会新闻，而且发表议论。这后者是一个新因素，由于有这个因素，刊物就不只是宫廷公报或街头传单的重演，而变成现代的舆论工具，能够对社会施加强大影响。当时英国已经出现的托利与辉格两大政党之争，促成了又利用了报刊的发展，而广大中产阶级读者群的存在又使得报刊能有市场，于是从世纪之初，各种名目的报刊相继出现，而当时文坛上的头面人物又无不与这家或那家报刊发生关系，或主笔政，或撰文稿：艾狄生、斯梯尔、笛福、斯威夫特、费尔丁、约翰逊、哥尔斯密斯等都是。

这当中，主持《旁观者》报（1711—1712）的艾狄生在确定报刊文学的作用、格调和写法上起了特殊作用。《旁观者》报并无多少新闻，

主要是议论。议论的范围广泛，除时事外，还涉及社会风尚、个人修养、科学发明、文艺鉴赏等等，其目的在于提高社会的文明程度。刊物本身的格调是高的，在写法上也下功夫，用艾狄生自己的话说，就是要“使教育有趣，消遣有用”，“用才智活跃道德，用道德陶冶才智”。他还有一句名言，说明自己办刊物的用意：

> 有人说苏格拉底把哲学从天上拉到了地上的人中间，我的野心是希望有人说我把哲学引出书房和学校，让它进了俱乐部和会议厅，停留在午茶桌上和咖啡店里。
>
> （《旁观者》报，1711年3月12日）

这句话本身就说得自然，亲切，但又典雅，其语言正是当时伦敦上层人士在咖啡店和客厅里用以交谈的语言。后来约翰逊博士称艾狄生的风格为“亲切而不鄙俚，典雅而不炫耀，值得讲究英文风格之士日夜读之”。艾狄生的风格既反映了社会交谈，又促使这种交谈变得更加高尚文雅。

《旁观者》报出版不久，就造成巨大影响，销量达三千份。按照艾狄生自己的估计，一份约有二十人看，因此读者总数达到每期六万人。这在18世纪初年是一个惊人的数字，可见新起的中产阶级读者群已是如何巨大，同时也说明《旁观者》报受到了多大的欢迎。

就是时至今日，艾狄生所创导的报刊编法和文风也在英语国家的某些老资格的刊物中依稀可见。虽然经历了作者、读者、思想潮流、社会趣味、印刷技术、广告影响等等的巨大变化，伦敦、爱丁堡、都柏林、纽约、波士顿等等地方仍然在出版着一些周刊、月刊，它们愿意匀出篇幅，发表几篇个人观感式的随笔小品，刊载若干书评、剧评、乐评、艺评、影评，关心所谓“生活质量”的提高，仍然注意文风，力求文章写得

自然，亲切，而又有文采。这些情况说明报刊文学中有一个独特的英国传统，至今还有生命力。

笛福的现代性

报刊文学中最活跃的人物却不是艾狄生，而是笛福。

旦尼尔·笛福（1660—1731）是18世纪英国文学中最使我们神往的人物。他活动频繁，做过小商人、编辑、记者、政治评论家、旅行家，为政府干过秘密差使，又被政府下过狱，最后又成为英国第一个名符其实的现实主义小说家。他曾长期从事报刊工作，除了写报道文章之外，还曾主编一个名为《评论》的期刊，一共编了十年（1704—1713）。他深通世情，足智多谋，能转不利为有利，例如有一次他因文祸被判上枷示众，这本是容易遭到街头围观群众吐唾沫、掷石子之类的折磨的事，但他在狱中赶写了一首《枷颂》，诗的大意是政治腐败，真正的坏人做了大官，而好人则因说了真话而上枷，其中有句云：

谁能凭刑罚而定人有罪？
党徒主国政，法律紧跟随；
司法学了乖，见利而低头；
昔日封功勋，今天为死囚！

这首诗他请人事先印发，等他上枷立在街头，群众不仅不折磨他，反把他当作反暴政的英雄而加以保护。

他写了长短各类文章共五百多篇，不少至今还颇值一读。这些文章的特点是：

1．在思想上他是一部分不服从国教的商人、市民的代言人。他们富于民主精神，同时讲求实际，注意工商业的发展，笛福以身为他们中

的一员为荣，多次写文歌颂中产阶级商人的伟大，高呼“自由和财产！”的口号。

2．观察敏锐，注意细节，能把所见所闻准确、生动地记录下来。同时有丰富的想象力，能根据传闻和前人记载构想某些未曾亲历的事件，如在《大疫年日记》（1722）中所写的1664—1665年的伦敦瘟疫，就曾使不少读者信以为真。

3．会说故事，能够绘影绘声，娓娓动听。

4．文字平易，句子短，口语化，速度快。特别善于模拟小市民、店员、家庭妇女、工匠、仆人、路途上的旅客等等的口吻、腔调，许多段落宛如20世纪小说。

总起来说，笛福同我们的距离是惊人地近；无论在思想、感情、价值标准、文章风格等方面，他都表现出惊人的现代性。

以上的这些特点，也就使笛福胜任于另一个重大的文学任务，即在英国的文学地图上牢牢树立起现实主义小说的地位。当他在生命的晚年来写长篇故事的时候，他也是做得同样出色，结果写出了《鲁宾孙漂流记》、《摩尔·弗兰德斯》、《罗克善娜》等一系列不朽作品。

鲁宾孙的世界意义

这当中《鲁宾孙漂流记》（1719）就是至今吸引全世界读者的小说。书的主要情节是有事实根据的：1704—1709年间，一个名叫赛尔扣克的英国水手，曾长期孤居于一个远洋荒岛。这样的事有一时的新闻价值，但不易写好，因为荒岛生活一开始也许显得新鲜，时间长了就容易因为缺少变化而成为单调沉闷。

笛福的本领却在于：他把这个故事不仅写得极为生动有趣，而且赋予它以对几乎所有的人——一般读者，普通市民，严肃的思想家如卢梭，文学家如柯尔律治，甚至创立新学说的政治经济学家如马克思——都有启发的重大社会意义。

这意义的中心点——也就是本书最有趣又最使人深思的一点——就是人如何处理好同大自然的关系，使自己不仅能维持生命，而且日子越过越好。靠了敏锐的头脑和能干的双手，靠了劳动，鲁宾孙做到了这一点。

船只的沉没和同伴的死亡意味着过去所熟悉、所依赖的世界终结了，荒岛上的栖息意味着一切得从头开始。鲁宾孙所面对的是人生的最基本最实际的难题，即衣、食、住、行。在这个异常艰苦的新环境里，懒汉、懦夫、宿命论者只配消灭，而能靠双手劳动的坚强的人则能重建自己的家园。

我们看鲁宾孙在初期的沮丧之后如何投入维持生命的斗争。他趁落潮选择了最近的距离游到沉船上，查看了船里还剩下什么未给海水浸湿

的东西，然后用船上的木料做了一个筏子，装上了急需的面包、大米、奶酪、酒、衣服、火枪和弹药等等，分成几次运到岛上，每次都十分艰苦，好几次木筏险些儿翻了，然而靠了意志、镇静和能力，每次都渡过难关，连人带东西安抵岸上。

另一次游泳，另一只更好的筏子，另一个更大的收获……一共十二次，连木匠的工具、钉子和磨刀石都运到了岸上。

生活从新开始了，并且逐步在改善。首先是吃饱肚子，其次挖好洞穴，使它能挡风雨，防袭击；同时动手做桌子凳子，让自己舒服起来，甚至在几次试验失败之后，终于用陶土烧出了能煮肉汤的沙锅！这后者引起了鲁宾孙这样的感慨：

> 没有任何人能由于这样一件普通东西感到比我更大的快乐了！我终于做成了一个能耐火的锅！没等它冷下来，我就又把这锅放在火上，倒了一点水在里面，放上一块小羊肉煮着。这锅极为好使，一会儿就煮出了绝好的肉汤，只不过缺了麦片和其他作料，否则味道可以更美！

这里有一个自己能动手改善生活的人的骄傲，安慰，任何别人处于同样境地会有同样心情，但是只有笛福能写得这样实际，具体，细节分明，而最后关于作料的一笔不仅增加了真实感，还道出笛福是如何地富于人生经验，又如何地日子好了还想更好。

这也就透露出了笛福的社会地位：商人。在这海外贸易越来越频繁、英国的工商业越来越发达的历史时刻，只有商人才不怕艰险困苦，远涉重洋，取得远处的资源，并在所到之处开辟市场；只有商人才能如此勤奋，足智多谋，在最不利的环境里站稳脚跟。

不仅站稳，而且乘机扩充。鲁宾孙后来搭救了一个另一个岛上的黑人，把他训练成服侍自己的奴隶。荒岛上的情况开始复杂起来，有了人际关系，有了社会，一个小小的殖民地出现了。

鲁宾孙并不把“礼拜五”（这是他给予这个黑人的名字，他掌握着对后者人身的各种权利，包括命名）当作平等的同伴，而是使唤他，训练他，使他成为有用的劳力——正同当时以及后世的商人、资本家们在世界各处扩充殖民帝国，对“土著”一律慑之以武力，驯之以“西方文明”。

鲁宾孙并不是一个深刻人物。他的精神生活似乎限于表层，并不触及真正的灵魂。他敬上帝，但这是一个不服从国教的商人的上帝，照管他个人的良心，并且会帮他致富。自强不息是他真正的信条；当他已把岛上的洞穴建成一个“英国人的堡垒”的家，每天下午喝起英国人的茶的时候，他是颇感自满的。他的真正的愉快是清点他的财产：书中多处写到他点数藏在箱子里的钱币，即使在无人的岛上，他也一边感叹金钱毫无用处，一边仍然数得起劲，而且毫不马虎，一先令一便士都要数个清楚。

能把这一切如实写下，使我们读得有趣，这便是笛福的艺术的力量所在。这部小说的结构是松散的，最后奇峰突起，增加了鲁宾孙回国途中在欧洲大陆的荒野中遇见狼群的惊险情节，也与中心故事无关。这也说明近代小说脱胎于中世纪口述故事，仍不免有只将若干情节串联起来，可以随意临时增删的毛病。但是此书以主人公的遇险和被救为始终，毕竟有了一个中心，而笛福的拿手本领，如会说故事，能够生动地描绘细节，文字又清楚、流畅、口语化，则都得到了充分的施展。

近代英国小说找到了笛福这样一个商人而不是文人作为创始者，而笛福又以《鲁宾孙漂流记》这样一部实实在在，却又大有新意的作品吸

引了世界各地广大读者，这也许不是历史的偶然，其结果则是：一种描绘近代社会中某类关键人物的文学形式破门而出，显示了它的生气和魅力。这是一个饶有意义的开始，于是一系列新事物接踵而至。

摩尔：现实主义的力量

如果说鲁宾孙有广泛的世界意义，那么笛福另一部小说的女主角摩尔的遭遇更能使我们看清18世纪初年的英国社会。

《摩尔·弗兰德斯》（1722）的故事同样吸引人，但是背景更为深厚，书里有一整个伦敦下层社会，带着它的诸色人等的憧憧黑影，它的街道，市场，商店，家宅，它的叫卖声和在笛福笔下永远充满生气的人物对话。

这里同样有细节的真实。除了笛福，谁能写出摩尔在靠行窃谋生的时候所用的各种方法，使得书的这一部分可以称为“偷窃大全”呢？

然而书的意义却在于它写出了一个穷苦女人在那样的英国社会里必然要遭到的命运。摩尔的母亲就是在刚生下她之后，因偷窃罪而被遣送到美洲弗琴尼亚去的。摩尔自己几经挣扎，也免不了同样因偷窃罪而被遣送到弗琴尼亚。摩尔善良，真诚，对生活充满了幻想，但很小就做了女仆，受到少爷们的诱惑而失身，然后被踢出大门，于是浪迹江湖，碰上或好或坏的男人，最后沦为小偷。在当时的英国社会，有千千万万的贫穷弱女子有同样凄惨的身世。

笛福是不怕端出这故事的教训的。书中一个人物做了他的代言人：

> “你这话怎么说的，”姐姐说，“这妞儿缺少一样，就等于什么都缺了！因为眼前市场对我们女人不利。如果一个年轻女人有美貌、家世、教养、才智、见地、风度和妇德，每样都好到极点，可是就缺钱，那她就算不上一个人物，不如什么也

没有。现在只有钱才能推荐一个女人，男人会搞这套玩意儿，占尽一切便宜。”

然而这小说却不只是流水账似的叙述加上说教，而有着强烈的吸引力。首先，由于笛福会说故事，使我们读着读着，不由自主地卷入书中主要人物的命运。其次，他的细节描写不是一般的真实，而是真实之中还有深度。我们看摩尔怎样第二次行窃：

我走过奥台斯门街的时候，看见一个漂亮的小女孩从舞蹈学校出来，独自一人回家。我心里的魔鬼挑起了我的坏心，叫我对这天真的孩子下手。我就同她说话，她喁喁地回答我，我握住她的手，牵着她走进一条石子铺的小巷，从那里又进到巴索罗缪围地。孩子说那不是回她家的路，我说是的，亲爱的，我会把你带到家的。孩子戴着一条金项链，我早已看中了，在小巷黑暗的地方我弯下身来，装着是替她系好松了的木鞋，随手把项链摘了下来，孩子一点儿也没觉察。我牵着她再往前走。这时我心里的恶鬼要我在黑巷里把孩子掐死了，那里不怕她叫喊——可是这一念头太可怕了，叫我腿都发软了，我让孩子转过身来，说是路走错了，她该走原路回去，孩子也说她自己会走了。于是我穿过巴索罗缪围地，从另一个通道进入朗巷，再走到渣特霍斯广场，进入圣约翰街，接着越过司密斯园，直下乞克巷，进入菲尔德巷，到达荷尔本桥，在那里混入人群，再也不怕给人认出了。就这样，我对大世界作了第二次的进击。

这里面有许多意想不到的笔触，摩尔弯身为女孩系鞋就是其一，使得情节更加生动，而居然想要在黑巷杀死女孩，又使故事增加了可怕的阴影，摩尔的起念、转念也使读者更加了解她的为人。就连最后一连串的

街名也是有其作用的：表明行踪的迂回曲折，表明经历困难不少，最后又表明这一切确确实实发生在伦敦的闹市地区，任何久居伦敦的人一看就感到亲切的。

这一切，说明笛福的现实主义非同小可，它是有深度，也有艺术的。

理性和理性的颠倒：斯威夫特的天才

这时期另一个伟大的散文家是斯威夫特。

江纳善·斯威夫特（1667—1745）首先以《格利佛游记》（1726）见称。这是一部奇书。它的出版比笛福的《鲁宾孙漂流记》只晚七年，也是讲海外航行的故事，也是讲得十分生动；与笛福不同的是斯威夫特想得更加奇幻，而奇幻中又包含了理性主义的精神。

书的主人公是一个名叫格利佛的随船医生。他四次海行，去了四个奇怪地方，书的四卷就分别讲他在每个地方的遭遇。

第一个去的是小人国。那里的人身高仅六英寸，仅欧洲人的十分之一，一切器物、建筑也按比例缩小，因此当一场大火烧到王后娘娘寝宫的时候，格利佛一次小便就浇灭了它。然而侏儒们却保有欧洲人的一切劣根性：贪婪，残忍，对内党派倾轧，对外侵略好战。格利佛利用他的身长和体力，帮助小人国打赢了一次对外战争。

第二个去的是大人国。这里比例完全颠倒，居民身高如塔，格利佛变成了小东西，被宫女们玩弄于股掌之上，她们当他的面不怕赤身裸体，而他对那些天仙们比常人放大了几十倍的汗毛肤孔等等也只感恶心。这里的国王问起英国的情况，格利佛据实以告，谈到了国内政治制度、社会风尚种种，国王听了说道：“根据你说的情况，我不得不下这样的结论，即你那国家的大多数人是大自然容许在地球上爬行的最可憎的小虫所形成的丑恶种族。”

第三个去的地方是一个能飞行的岛。这里作者的讽刺对象是哲学家、科学家、历史学家、献各种各样怪策的经济学家。格利佛到了他们的科学院，看见那里的教授们在做各种科学试验，其一是怎样从黄瓜中提取阳光。

第四个去的地方是马的国家。马有理性，干净，高贵，而那个国家另有一种动物，叫“牙胡”，具有人形，却十分肮脏、下流、野蛮，把人的劣性发挥到了极致，同主宰这个国家的高尚的马形成鲜明对照。

这部书打动了各类读者。儿童们喜欢头两部的故事，历史学家看出了当时英国朝政的侧影，思想家据以研究作者对文化和科学的态度，左派文论家摘取其中反战反殖民主义的词句，甚至先锋派理论家把它看作黑色幽默的前驱，而广大的普通读者则欣赏其情节的奇幻有趣，其讽刺的广泛深刻。

这部书是游记，神话，寓言，理想国的蓝图，又是试验性小说。

它的试验性至少见于下列几个方面：

1．结构上的变化和对照：小人国继之以大人国，比例突变，妙趣横生。

2．叙事观点的几次变换：通过大人国王来评论欧洲人，通过马来看牙胡。

3．情绪的深化：第一部主要是游戏笔墨，后几部越来越加重政治性、讽刺性，到第四部对于人性来了一个无情剖析，显示其极其丑恶。

4．幻想力的运用到了空前程度。似乎在遵循思辨逻辑，最后却把逻辑颠倒过来；洋溢着18世纪理性主义的思想，但又掩不住非理性的偏

见。

5．这一切都包藏在文雅的语言之下。用娓娓动听的文雅语言写极丑极坏的事，是斯威夫特的一大特点。他像笛福一样会写实事，但在散文艺术上又高一筹。

这最后一点又提醒我们：斯威夫特是一个高明的风格家，是英国散文史上的关键人物。

正是他，提出了有关散文风格的一句名言：“把恰当的词放上恰当的位置，这就是风格的真正定义。”

不是讲究词藻，不是摆弄修辞术，不是掉书袋，而是要做到用词“恰当”，而更重要的，是把这些词放上恰当的位置。一句简单明白的话，却充满了理性主义的精神。

其实，这是斯威夫特自己的经验之谈。他就是善于把恰当的词放上恰当的位置，以取得预期的效果。例如他在一篇题为《零碎题目随想》的文章里，有这样一些妙句：

我们身上的宗教，足够使彼此相恨，而不够使彼此相爱。

怨言是上天得自我们的最大贡物，也是我们祷告中最真诚的部分。

人人都想长生，但无人愿意年老。

维纳斯，美丽而和善，是主爱的女神；朱诺，可怕的长舌妇，是主婚姻的女神。这两位始终是不共戴天的仇敌。

既然神道与人道的结合是我教的重要信条，奇怪的是：有些牧师写文章只有神道，而没有一点人道。

这些句子每一束都是自成起落的小段，都经得起咀嚼，都有富于讽刺意味的对比，而关键词总是出现于全段之末，也就是最受注意的位置。这主要是为了强调，但也常是为了使人惊讶，而无论是强调或惊人，又都是为了促使读者深思。由于斯威夫特又总写得干净利落，我们不仅思想上受到触动，美感上也得到满足。所谓散文艺术，在这等地方是清楚可见的。

但斯威夫特写文不是为了艺术，而是总有实际目的的。他是一个政治动物，虽然不得已进了教会成了神职人员，却先后为辉格、托利两党服务，写过许多政论文章，而且是若干场大论战的中心人物。他的笔锋的凌厉，讽刺的尖刻，不是从书本上学来，而是在党派斗争里锻炼出来的。

而最后，在生命的晚年，他回到了出生地都柏林，亲眼看到爱尔兰人民在英国殖民者的剥削和压迫下的极度困苦状况，他受到了思想情感上极大的震撼，于是毅然用笔为爱尔兰人民执言，写出了一系列无论在讽刺性或打击性上都空前强烈的政论文章。

这当中有《布商的信》。这是一系列未署名的揭发性小册子的总名，所揭发的事实是：伦敦政府将铸币权卖给英格兰商人伍德，他铸了一批掺杂质的劣币在爱尔兰流通。这是对爱尔兰人民的明目张胆的欺骗和剥削，小册子号召他们起来拒用这些劣币，并指出最后的罪责应由伦敦政府和英国国王本人担当。这样的文章当然被殖民统治者看作洪水猛兽。他们悬重赏捉拿这个未署名的作者。但是虽然有人知道斯威夫特是执笔者，却没有一个人去告发他。他已经变成了爱尔兰民族灵魂的代言人，得到了广大爱尔兰人民的深挚的爱戴和保护。

后期著作中还有一篇题为《一个小小的建议》的长文。它采取了当

时流行的“献策书”的形式，貌似政治经济学界的著作，数据充实，说法有条有理，用了策士们似乎非常严密的逻辑提出一个对贫民最为残酷的建议，而这一切却只为了深刻地揭露英格兰殖民者和爱尔兰的地主们。

文章是这样开头的：

> 路过这个伟大城市，或在乡下旅行的人，常见一种凄惨景象，即街上、路边、屋门外有许多女乞丐，拖着三个、四个或更多的小孩子，衣不蔽体，向行人苦苦讨吃。这些做母亲的本该好好干活谋生，现在却被逼着整天在街上游荡，求人救济她们的可怜的孩子。这些孩子长大了也找不到工作，不是变成小偷，就是离开祖国去西班牙替觊觎王位者打仗，或去巴巴多斯岛卖身投靠。
>
> 各方人士想必都会同意，在我国目前可悲的状况之下，如许大量儿童，不论手抱、背负或随其父母走路，总是构成了一个额外的困难问题，因此若有人能提出一个公正、不费钱而又简单易行的办法，能使这些儿童变成国家的健全、有用的成员，则此人必被公众尊为民族的保卫者，值得为他塑像。

这两段，一段端出爱尔兰经济困难的真相，城乡贫民的生活到了何等凄惨程度；另一段陈述献策的动机，表示完全为公，但最后一句已掩不住讽刺的锋芒了。

所献的策即建议本身是这样表述的：

> 我在伦敦认识一个见识很广的美国人，他向我保证说：一个奶水充足的健康儿童养到一岁的时候是最鲜美、最滋养、最健康的食物，不论炖、烤、焙、煮都好，也可以用做油煎肉丁

或蔬菜肉汤。

现谨建议如下，祈请公众垂鉴。上面所统计的十二万名儿童，两万名可留下传种，其中四分之一可为男性，此数已比牛羊猪豕之类留种为多，且上述儿童大多非正式婚姻产物，粗鄙之流亦不重视此点，因此一男可配四女。其余十万名可在一岁时卖给全国有钱、有地位的人，事前切嘱母亲们在最后一月喂足儿童的奶水，让他们长得胖嫩，以便用于宴席。如是友朋小集，一儿可作两菜；家庭自用，则其上下半身都可各作一道好菜，若能调以少量胡椒和盐，则存放四天后煮吃仍佳，冬季尤然。

我曾算过，一个初生儿平均重十二磅，一年后如养育得当可增至二十八磅。

我承认这种食物相当昂贵，因此也就特别适合地主们享用。地主们既已吞下了他们的父母，显然也最有资格吃这些儿童。

这真是天下少有的可怕文章。由于说得实际，具体，又用了斯威夫特向有的文雅笔调，娓娓动听，曾经使得有些人以为这是郑重其事的真正的献策书。

其实细心的读者可以在不少地方发现作者故意泄露了他的真实用意。上面已经提过第二段之末所说值得把献策者尊为民族英雄为之塑像一点含有讽刺，现在我们又清楚看到了上面最后一段是完全针对爱尔兰的地主们而发：既已吞其父母，又何不食其子女？

下面接着这样一段：

至于我本人，在多年劳而无功地提出许多空洞不切实际的

意见之后，以为再无成功之望了，幸而想到了这个建议，不但完全是新的，而且有切实的内容，花钱不多，费事不大，靠我们自力就能实行，因此不会有得罪英格兰的危险。因为这些商品不能拿来出口，它的肉质太嫩，不宜长期盐腌——虽然我也可以说出一个国家的名字，它是不用加盐也乐于把我们整个民族吃掉的。

这里把造成爱尔兰一切苦难的罪责最后归在英格兰头上，更是毫无遮掩，无需我们再来多说了。

这一种虚虚实实、真真假假的写法一直贯穿到长文之末，最后回到献策者自己，似乎是在作个人表白，实际上是对当时充塞英国朝野的“政治算学家”即献策者们抽了最后一鞭：

我恳切声明：我提议此事，确因必要，绝无半点个人企图，动机只是为了国家的公益，为了增加我国的贸易，安置儿童，救济贫民，同时也给有钱人一点乐趣。我本人并无子女能从中取得分文，盖最幼之儿已经九岁，老妻也早过生育之年了。

* * *

对于这位伟大作家，20世纪的爱尔兰诗人叶芝写了这样的墓志铭：

斯威夫特驶进了他的安息港，
在那里再没有激烈的义愤
撕裂他的胸膛。
迷醉于世界的旅行人，
模仿他吧，如果你敢，

他为人的自由使出了力量。

盖棺论定：对于斯威夫特的一生，没有比这几行诗更恰当的小结了。

叙事艺术的重要发展

写实性小说在18世纪初的出现，标志着英国现代文学的开始。笛福对此作出了重大的贡献。在笛福之后，又有一批作家继续努力，使这个文学新形式不仅保持锐气，而且向深广发展。

这当中有塞缪尔·理查森（1689—1761）。他本是书商，由于一个偶然的机会，他作了一个尝试，即用一系列书信讲一个连续的故事，从而树立了英国的“书信体小说”。这种用第一人称写的小说有明显的限制性，如只能写“我”所参与的事，局面太狭小，然而也有好处，即能细致地写当事人的思想情感，特别是要紧关头的心理变化，因此而出现了自我心理分析的新因素，深化了小说艺术，读者则更感亲切。

理查森的第一本书信小说题为《潘米拉》，又名《德行有好报》（1740），写的是一位名叫潘米拉的青年女仆怎样不断遭到少主人的诱惑、威逼而始终没有失身，最后少主人被她的坚贞不拔感动了，正式向她求婚，她才答应了而成为明媒正娶的太太。此书的副题《德行有好报》向读者点明：女人保持了贞操是会得到丰厚的物质报酬的；换言之，贞操是一种待价而沽的商品。

这种市侩哲学引起了另一位作家的嘲笑。他是贵族家庭出身的亨利·费尔丁（1707—1754）。他写过讽刺性剧本，因得罪政府而改入法律界，也编过期刊。现在看到《潘米拉》，就仿其情节而写了《显米拉》（1741），把那位漂亮的女仆写成一个很会替自己打算的淫荡女人。不以此为足，他又进而写了《约瑟夫·安特鲁斯》（1742）。在这里，他把《潘米拉》的情节颠倒过来，说是潘米拉有一个弟弟，名叫约瑟夫，

也是一个仆人，在男主人死后受到女主人的不断诱惑，而始终不为所动，因为他早已爱上了一位叫做范尼的青年女仆，因此而为女主人逐出，在大路上遭到了抢劫，被剥去衣服，又遭一阵毒打，呻吟于道旁沟中。不久来了一辆驿车。听说沟中有受伤的人，马车夫和多数乘客不愿停车救他，只在一位律师指出他们如果不管，法律上会有谋杀罪的嫌疑之后，才不得不让这个可怜人搭车。可是这人却说自己赤身裸体，车上又有女客，不肯上车。写到这里，费尔丁来了这样一段文章：

> 虽然车上有几件大衣，但很难解决约瑟夫提出的难题。那两位绅士抱怨天冷，说是脱不下任何衣服。那个爱说俏皮话的人笑着说了一句：仁爱先施于己。车夫虽然身下垫了两件大衣，却一件也不肯拿出，因为怕沾上血迹。那位太太的仆人也用同样的理由拒绝了，虽然太太本人极端憎恶裸体，却认为仆人这样做是对的。但是可怜的约瑟夫却坚持非有遮盖不可，这样他很可能就要死于伤、冻了，要不是车夫的助手（这孩子后来因偷鸡罪被判流放）自愿脱下了他的大衣（也是他仅有的一件外衣），口中骂了一声，说：“他宁愿一生只穿衬衣乘车，也决不让一个同他一样的人处于那种凄惨景况。”这一骂引得旅客纷纷对他训斥。

这就早已跳出仿作的范围，而是一个新起的小说家在施展他的才能了：他的观察敏锐，讽刺有力，善用对照手法，而背后还有他的社会信念——真正的同情心只见于下层人民。

因此这一次仿作事件倒是推进了英国小说的发展，而且受惠者不止费尔丁。理查森也在费尔丁的刺激之下力图改进。他没有放弃“书信体”这一体裁，而是把它提到了更高的境界：原来信都由一个人写，后来变成几个人写；同一件事同一个场面，却通过几双不同的眼睛来看，

各有不同反应和判断，这样就不仅使得叙述更丰满，而且较早地解决了小说艺术家一直关心的通过什么角度来叙述的问题——理查森竟是亨利·詹姆斯的前驱！

在这种情况下，他写出了《克莱丽莎》（1747—1748）一书。这是一部真正的杰作，讲一位少女怎样由于反抗家庭逼婚而落入一个貌似同情实则阴险的花花公子之手，终于被他用药物麻醉而失身的故事，描写心理细致入微，毛病是篇幅奇长，但是当时英国读小说的人像是手上有无限时间，犹如我们今天看电视连续剧一样，一卷一卷看下去，直到第八卷最后出现一个具有巨大震撼力的希腊悲剧式的结局。女主角克莱丽莎对爱情有崇高理想，决不迁就半分，然而家庭却要拿她作为经济上的筹码，而社会上则处处是邪恶和欺诈，她一个弱女子在憧憧鬼影的包围里终于不支，然而至死也保持了灵魂上的尊严。一位有独立人格的新女性在这里出现了，现代小说——以别于只有宫廷贵妇的中古罗曼司或充斥市井泼妇的中古民间故事——毫不含糊地占据文坛了。

理查森的作品不仅受到英国读者的欢迎，在欧洲大陆也造成了重大影响。在法国，启蒙主义大师狄德罗把他比作荷马。另一位启蒙主义大师卢梭则在他的启发之下写出了小说《新哀洛伊斯》，《新哀洛伊斯》又影响了德国歌德的《少年维特之烦恼》，而歌德此书又影响了世界上所有钟情的少年和怀春的少女。理查森未必有意为之，但他不知不觉中打开了一个闸门，汹涌而至的是欧洲的感伤主义浪潮，后面跟着更大的浪漫主义洪流。

同时，费尔丁也从《约瑟夫·安特鲁斯》更进一步，写出了他的杰作《汤姆·琼斯》（1749）。汤姆·琼斯本是弃儿，为善心的乡绅峨华西收养，长大后与邻居乡绅韦斯顿的女儿苏菲亚相爱，受到峨华西的侄子勃莱菲尔的陷害，被逐出乡绅之家，上了通向伦敦的大路，苏菲亚也违

反父命，离家上路紧追汤姆。这种写大路跋涉和路上各种奇遇的小说在欧洲有一个长远的传统，其中一类盛行于西班牙和法国的以骗子为主角的“流浪汉小说”对费尔丁有直接影响。然而汤姆并非那样的“流浪汉”，他是一个善良青年，充满了好心和正义感，忠于对苏菲亚的爱情，但又耳软心热，经不起异性诱惑，因此也作过荒唐事；同样，苏菲亚虽然自己纯洁如雪，却对人性持有一种现实的、宽厚的态度，没有让汤姆的某些错误阻碍她对他的爱情。换句话说，此书洋溢着宽厚、乐观的人道主义精神，对于人物性格的刻画更加真实，而全书情节安排巧妙，又博得19世纪英国诗人兼文论家柯尔律治的赞誉，他称它为世界上三部情节最完美的作品之一。

合起来看，这两书一部写少女受难，是悲剧，其心理描写空前地深刻细致，是集中的艺术；另一部写青年相爱而成眷属，是喜剧，其所写英国，城乡人物和大路旅行景象丰富，画面广阔，是开放的艺术。而在这一集中、一开放之间，英国小说不仅传播了感伤主义、人道主义的新思想，还进行了变换观察角度、如实刻画性格和更匀称地构筑全书等项重大艺术试验，向前跨进了一大步。

这一时期及略后还活跃着别的一些小说家，如斯莫力特、斯登、哥尔斯密斯，后来还有一群以渲染中世纪恐怖气氛闻名的所谓“哥特式小说”的作者。

我们在这里只能对劳伦斯·斯登（1713—1768）略述几语。他是一个教士，除宣道文之外，只写了一部小说和一本游记。小说是《屈里斯坦·先迪》（1759—1767），写主人公出生前后的事情，情节松散，时空颠倒，在印刷字体、标点、空页的使用上也别出心裁，似乎在嘲弄小说这个新的文学形式，同时又在对它进行各种写法的试验，例如运用了“意识流”技巧。有几个人物（如当过军官的托比大叔）写得生动，不

少场面非常有趣，对于人生中许多事情能表达出其荒诞的一面，不仅运用幽默、讽刺，而且引进了性的暗示，例如写主人公的父母在卧房谈得投机，正要做爱之际，忽然母亲突发一问：“喂，你上了客厅大钟的发条没有？”斯登的游记《动情的旅行》（1768）也是一部奇书。它以突兀的会话开始，又以突兀的未完句结束，行程不过从加莱到里昂一段距离，然而对于旅途所见的法国人，作者却一反过去英国游历者的挑剔态度，充满了同情和谅解精神，对漂亮的法国女人——不论贵妇或女店员——更是钟情。作者高呼“亲爱的性灵！”（Dear　Sensibility！）书题中的“动情”实是“性灵”的意思，而这也从一个侧面表明，到了18世纪70年代英国和欧洲的文坛已经处在一种新的情感气候之中，以人道主义为基调的启蒙思想已在弥漫了。

戏剧一瞥

最后，让我们看看这个世纪的戏剧情况。

大的事件有：

1．世纪初，风尚喜剧继续流行。

2．有大量的改编活动，继续改编包括莎士比亚在内的16、17世纪的老剧，以适合新时期的趣味。

3．约翰·盖依（1685—1732）写了别开生面的《乞丐的歌剧》（1728）。它原是对当时意大利歌剧的嘲弄性仿作，但因它讽刺辛辣，其中许多人物影射权臣贵妇，揭露他们是赤裸裸的男盗女娼，加上英国本土的歌曲十分动听，变成了18世纪最受欢迎的剧目之一，20世纪英国安诺德·贝耐特和德国勃莱希特都改编过，后者也颇成功。

4．世纪后半出现了两位有特殊成就的剧作家，即奥立弗·哥尔斯密斯（1730？—1774）和理查德·谢立丹（1751—1816）。前者的《委曲求全》（1773）和后者的《造谣学校》（1777）是至今叫座的社会喜剧。

5．演出频繁，戏班子众多，演员如盖列克成为名流。

6．戏剧创作从旁推进了小说的发展。不少小说家原是想靠写剧出名的，由于1737年国会通过了法令控制剧本上演，费尔丁等人改而写起小说来，把原来用在舞台上的技巧——特别是喜剧手法——带进了小说。萧伯纳说：“费尔丁从莫里哀和阿里斯托芬的职业里被赶了出来，

改操塞万提斯的行当，从此英国小说成为文学中的荣耀，而英国戏剧则为人不齿。”这话有一定道理，只是抹杀了18世纪80年代哥尔斯密斯和谢立丹的贡献。

第七章　18世纪后半散文

英国散文经过17世纪的多方面锻炼，又经18世纪初年艾狄生、斯威夫特等人开辟新的文风，到1750年左右确立了平易与优雅为其主要格调。两者合起来就是一种文明格调。

文明化的进程

这文明来之不易，是整个社会日渐文明化的一种表现。政治、经济、宗教、哲学上仍然争论迭出，但是人们学会了坐下来讲理，用理性的精神来对待不同意见。写文章不再追求“强烈的句式”和奇思怪喻，要炫耀的是机智和干净利落的妙对，而炫耀的场合也不再是街头或群众集会，而是客厅和咖啡店，可以从容而谈，用不着高声大喊，因此英国18世纪的典型散文是低调的，娓娓动听的，即使思想上剑拔弩张，也掩盖在合理、委婉的文字之下。出现了新的读者群——来自中产阶级，受过教育，经济上的繁荣使他们在政治上也更加自信，日渐扩展的贸易使他们注意市场和远处的信息——于是期刊与期刊文学日益兴盛，而众多的中产阶级女读者又有教育水平和闲暇能够阅读法文言情小说，并成为理查森式的冗长说部的热心崇拜者，哪怕他“化了八大卷篇幅单写一颗少女的心如何受到袭击”。

这文明是一种全欧洲的品质。以法国而论，18世纪同样是一个伟大的散文时期，前承巴斯卡尔、笛卡尔等哲学大家的余烈，后继狄德罗、伏尔泰、卢梭等启蒙主义思想家的辉煌成就，中间有一大批历史、科学、寓言、日记、书信、格言的佳作，足以傲视任何其他国家。然而英国散文又自有特色。旁观者先生和他的朋友们聚头处不是沙龙，而是咖啡店和俱乐部，他们无须取悦女主人，谈吐也更切近人生世务。同时，他们当中有人似乎更清楚地意识到在文明社会的华丽遮掩之下有一个可怕的野兽人。法国似乎没有产生过一个像斯威夫特那样的作家。同样也没有产生过一个约翰逊博士，一个熟读希腊拉丁名著的古典主义者，却没有让古典学问压倒他的英国佬本性和常理。

文学商品化：独立作家的出现和文论的社会作用

而约翰逊等人的文学生涯还标志着另一件文明化的大事，即独立作家的出现。以前，写文章的人或本人是贵族、大臣，或是贵族、大臣的清客，或另有收入，似乎没有人单靠写作谋生。到了18世纪初年，期刊的兴起和印书业的繁盛需要各种稿件，于是在伦敦的格勒勃街聚居着一群穷文人，以写作为业，随书商命题撰文编书。他们的收入仍是微薄的，生活也极清苦，但是卖文为活毕竟有了途径。名诗人蒲柏居然能靠翻译荷马的收入，在乡下建了庄宅庭园。约翰逊则本是格勒勃街中人，后来得到了政府的养老金，更增独立精神，以至能在写给恰斯特菲尔勋爵的信上自豪地说：“我从未有过恩主。……也不愿意公众认为我曾得任何恩主之助，因为靠了上帝之福，助我者唯我本人。”

其实约翰逊虽然可以傲视公侯，却不得不出入出版商的门下，而出版商又不得不仰读者的鼻息。然而读者趣味各异而又容易受到社会风尚和精英人士爱恶的影响，于是文论的重要性也就比以前任何时期都要突出。众多的期刊使文论有地方发表，发表了也容易传播。大量新出版物——不仅是诗文集子和小说剧本，还包括荷马史诗的英译、《莎士比亚全集》的新版以及大小各种字典——涌入市场，关于它们的争论也急剧增多，这当中纠缠着文人之间的恩怨与党派的倾轧，但更主要的原因却是经济的，无论赞贬都着眼于促进和影响书的销路。同时，各方面都希望能有一定的批评准则，使人们能够分别作品优劣，造成或纠正读书趣味。这样，文论家也就取得了独特的重要地位，特别是几个领袖人物的评论文章甚至一言半语都有重大影响。略早一点的特莱顿，世纪初的艾

狄生、蒲柏、斯威夫特，世纪后半的约翰逊都是这样的左右文坛的人物。

而这些人也没有辜负时代的希望。他们虽然情况各异，但在三点上是相同的，即：

1．遵奉一种开明的、英国化了的新古典主义；

2．着力于实际批评，即针对具体作品发言；

3．全写得一手好散文，因为他们本人就是卓越的作家。这几点形成了英国文论的独特传统，从17世纪直到20世纪；就在高度理论化、哲理化的“新文论”流行的今天，这个传统在英语国家也仍然在持续下去。

散文样式的繁多

除了期刊文章和文论之外，这一时期还有许多其他种类的散文。

首先，随意体裁，如日记（较早的比卜斯、伊夫林，后来的鲍斯威尔），书信（斯威夫特，蒙塔古夫人，恰斯特菲尔勋爵，格雷，古柏，霍雷斯·华而波尔），游记（斯登，杨格）。

这类体裁的文章，写得亲切，反映出写的人的性格与爱恶，同时也记录下一些实况。蒙塔古夫人的信有许多是写她在外国旅行所见，所以又兼有游记之长。但不少的写信者是愿意所写能在朋友间传阅或甚至公开出版的，并非一挥而就的真正书信。也许斯威夫特写给斯泰拉的信是例外，这位大作家对于他的爱人真是无所不谈，但有时他故作小儿女语，又不是通常的散文。

也有借用书信形式来写的期刊连载文章，如哥尔斯密斯的《中国人信札》，后来集为《世界公民》于1762年出版。作者通过一个假想的中国哲学家的眼睛来观察与评论英国社会，文章写得很有风趣，但与中国并无关系——除了一点，即反映当时英国和西欧正流行着对中国文化、东方智慧的好奇。这种借用外国人的观点来评论自己社会的方法，以前已有法国孟德斯鸠的《波斯人信札》（1722）开其端，以后也有仿效者，主要的目的在于讽刺。

其次，各类理论性写作，如哲学、科学、美学、政治学、经济学之类文章，即所谓“知识分子散文”。这类散文比期刊小品之类更值珍视，因为都是为了传达重要的思想而作，不是舞文弄墨。以哲学著作而论，

本世纪的两大哲学家，即休谟与巴克莱，都是文章好手，后者尤长会话体。科学名著有吉尔勃特·怀德的《赛尔朋的自然史和古迹》（1788），其中有对于大自然和野生物的细致观察，是达尔文少年时期爱读的书。资本主义经济学的开山老祖亚当·斯密司也是能文之士，他的名著《国家财富的性质与成因》（1776，即严复所译的《原富》）写得明白晓畅，论证的细密标志着政治经济学的成熟，例子的恰当又增加了他的说服力。

第三，自传，传记，历史。

这些品种古已有之，但在18世纪后期以新的完整形式出现，在艺术性上也大大跃进了一步。主要是三个人的功绩：吉朋，鲍斯威尔，约翰逊。

吉朋的罗马史

爱德华·吉朋（1737—1794）不是一个词章家，他首先是一个文化人，身上欧洲文化的修养超过当时别的著名作家，因为他虽上过牛津大学，却深厌其浅薄闭塞，曾经多年在瑞士洛桑读书，甚至爱上了一位当地姑娘，遭到父亲反对，于是“我作为情人而哀叹，作为儿子则遵命”。这句话出自他的《自传》。也是在这部《自传》里，人们可以读到他是如何起意写他的巨著《罗马帝国衰亡史》（1776—1788）的：

> 1764年10月15日，在罗马，我坐在加比陀山的废墟里沉思，听着朱比特神庙里赤足修士们唱起了晚祷曲，这时想写这个城市的衰落和灭亡的念头第一次涌上了我的心头。

这时他27岁。而等到他在1787年即50岁时最后完成了这部大书的时候，他又这样写自己的心情：

> 1787年6月27日晚上，在11点和12点之间，我在花园的凉亭里写完了最后一页的最后一行。我放下了笔，在金合欢树荫盖的步道上走了几个来回，从那里可以看见田野，湖水和远山。空气凉爽，一轮银月映照在水面，大自然寂静无声。我不想掩盖我当时首先感到高兴，由于恢复了自由，也许还建立了文名。但很快我的得意被压下去了，心里充满了一种冷静的忧郁，由于想到我已永远地告别了一位多年的良友，想到不论这历史会存在多久，写史人的生命则必然是短促而不安的。

以上都是名文，然而只不过是旁白，正文还是《罗马帝国衰亡史》

本身。这才是他的杰作，也是英国和欧洲史学界、文学界至今赞颂的不朽巨制。

它的优点何在？

首先，规模宏大，共六大卷，从纪元后2世纪一直写到15世纪，包括13个世纪的大事，如基督教的建立，日耳曼各族的迁徙与定居，西罗马帝国的灭亡，伊斯兰的兴起与征战，十字军的东征，东罗马帝国首都被土耳其人的攻占，等等。这一时期正是世界从古代发展到近代的关键时期。

其次，如此规模，细节繁富可知，然而却安排得井然有序，纳入三大部分之中，每部各有主题，合起来写出了一个帝国由盛而衰而亡的绝大变化。

第三，史料翔实，虽然经历了二百多年，后人有许多新发现，但是吉朋的主要事实经受住了考验，他总的准确性至今无人疑问。

第四，有卓见。吉朋忠于史实，但对史实的解释他自有见地，例如在写基督教兴起的第十五、十六两章里，他对于初期教会的“原始性”，教会文件中的“夸大、不雅的虚构说法”，传说与“奇迹”的不可信，教士的“贪婪与迷信”等等都有所指出。正因如此，这两章出版后，他遭遇到教会方面的激烈攻击。

第五，有与题材相称的史笔。吉朋的散文风格是有名的，但这是一种奇异的混合：表面上的典雅与骨子里的嘲讽的混合，而两者既是他的题材所需要的，又是他所呼吸的理性主义精神的产物。像当时许多别的作家一样，吉朋讲究句子的平衡与匀称，前一句往往与后一句形成对照，这就使他能够陈述一件事的两个方面，而不是只执一端；同时，这

也使他能够在后一句点出前一句的破绽，从而揭露矛盾，或者巧妙地引进嘲讽。试举一例：

> 上帝亲手提出证据，诉诸人的感觉而不是理智，然而异教时期的古人安于旧习，对之毫不注意，我们又怎能原谅他们？……跛者起行，盲人重明，病人霍愈，死者重生，鬼怪逐走，自然法则常因照顾教会而中止施行。然而希腊罗马的圣哲们却不看这些惊人的景象，照常生活与学习，显得毫不感到世界的道德和物质秩序有任何改变。

这是针对基督教会所宣扬的“奇迹”而说的。一上来，作者像是要责备不信“奇迹”的古代世界的圣哲们，然而最后一句却说出了他的真意，即他认为古人的不信是有道理的：“惊人的景象”也许偶然一现，但世界的秩序却依然如故。毕竟这些“证据”只诉诸感觉而非理智，而吉朋和他的朋友们却是宁信理智而无所取于奇迹的，这就是启蒙时期的理性精神。

然而吉朋又不愿全然说穿，因此他靠对比事实与事实而在句子的夹缝中引进了嘲讽。这嘲讽是温和的，有时甚至模棱两可的，但在吉朋着力使它的时候又非常厉害，以致有些人怪他暗示罗马帝国之亡，基督教的得势是原因之一。为此，他也博得了后世开明之士的歌颂。拜伦曾这样赞他：

> 他精炼武器，笑里藏刀，
> 用肃穆的冷笑笑倒了肃穆的宗教。

（《恰尔德·哈罗尔德游记》，第3章，第107节）

鲍斯威尔的传记艺术

比起吉朋来，鲍斯威尔似乎不是一个英雄人物。然而他却写下了英文中最完美的传记，即《约翰逊传》。他本人的大量日记和私人文件在20世纪上半叶的发现与出版又使学者们对他本人发生更大兴趣。

詹姆斯·鲍斯威尔（1740—1795）是苏格兰地主，学过法律，当过律师，然而志在文学与政治活动，曾支持科西嘉的独立运动。他的自由派政治信念却没有妨碍他对于政治上保守的约翰逊博士的钦佩，自从1763年结识这位大学者一直到1784年最后一次同他谈话，二十年中一直留心记录博士的言行，终于1791年出版了一部充实、生动的《约翰逊传》，这时博士已死去七年了。

作为一个传记家，鲍斯威尔的第一特点是勤奋——勤奋地收集一切有关材料，勤奋地记录下他所见所闻的有关约翰逊的一切，特别是他的谈话。加上鲍斯威尔有极好的记忆力，因此他的记录异常完整，包含了约翰逊的音容笑貌，连一个姿势一声喊叫也不放过。

然而他又有驾驭材料、组织细节的非凡本领。看起来他似乎只是信笔写下一切，实则他极为严格地选择了最有用的材料，但又力求把约翰逊写得全面；用他自己的话说，他要做到能使人们通过这部传记更充分地认识约翰逊，“比认识任何活过的人都要全面”。

他善于提问，向约翰逊提出了各种各样的问题，不怕碰钉子；又像一个戏剧导演那样善于安排场面。事实上，许多场面正是他一手安排的，例如保王党人约翰逊与激进自由派政治家杰克·韦尔克斯的一次见

面就是鲍斯威尔本人竭力促成并具体安排的，而且由于他当场周旋得法，结果这两个本来互存戒心的不同政见者相处融洽，各自表现了最好的态度和口才。

最后，这部传记用了一种新的写作方式，主要不靠传记作者的叙述而靠传记主人公本人的谈话、书信、笔记等等来表达一切，特别是谈话，整部书是按年月排列的约翰逊谈话记录，而且都是私人之间的真实谈话。作者只提供必要的说明，而让主人公一直谈下去，谈一切题目，人生、文学、人物、事件、哲理、宗教等等无所不谈，表现了博士的学问，趣味，他的善良、诚实和人道主义，他的癖好、偏见和坏脾气，总之，一个鲍斯威尔称为“真实的却不是完美无缺的人”的一切。

这些都是鲍斯威尔有意为之，传记的序章提出了他的写作原则。二十年的辛苦经营使他完全实现了自己的意图。于是我们第一次看到了一个真人的最丰满的写照，通过他又看到了18世纪后半叶英国文人社会的真实面貌。

这种真实地、多面地写人的艺术是鲍斯威尔第一次用在一部大型传记里的，从此传记文学走入了现代化的阶段，这便是他的重要贡献。

约翰逊的人格与风格

塞缪尔·约翰逊（1709—1784）不仅成为当时新型传记的主人公，他本人也是写传记的能手，只不过这是另一类的传记，即诗人评传，虽也涉及生活轶事，却以品评作品为主。

这些评传原是他应出版商之请为印行若干诗人的集子而写的长序，一人一篇，后来收集在一起，合称《英国诗人传》（1779—1781）。所评的诗人共五十二人，包括密尔顿、特莱顿、考黎、蒲柏、斯威夫特、格雷等人，也有几个约翰逊特别推荐而后世不甚欣赏的次要诗人。

书中的叙述十分精彩，论点则有后人不能接受的，如对于密尔顿的挽友之作《力息达斯》的贬词。然而就全书而论，这是一本经典之作，文学传记与文学批评的结合从未达到如此完美的地步。

传记必须真实，这是约翰逊揭悬的目标，他不仅自己努力以赴，也一再告诫鲍斯威尔在为他自己立传的时候要力求真实。在文学批评上，他有他的原则，即新古典主义，但又不奉它为教条，更着重他自己在阅读中的真实感受。

正因他说实话，加上他有诗人的敏感，常有意想不到的妙喻隽言，所以他这《诗人传》至今还有许多人爱读。约翰逊还编过一本大字典，一部《莎士比亚全集》，写过一个剧本、一本小说和大量期刊文章，还写过诗，各有优点，然而最能打动一般读者之心的完整作品却得推《英国诗人传》。

而对于后世的诗人和文论家来说，这些评传更是充满了可供他们学

习和欣赏的东西。甚至约翰逊明显的偏见也值得他们思考。例如他不赞成以多恩为代表的17世纪玄学派诗人，但他对他们诗歌特点的分析却是后世爱好这路诗的现代主义者也认为是真正抓住了要害的：

> 才气如不论其对听者的影响，可以严格地、科学地看作一种“和谐的不和谐”，一种能把不相似的形象加以结合，或在表面上不同的事物之间发现隐秘的相似处的本领。这样的才气是玄学派诗人充分具备的。他们把极不相同的概念强行套在一起，为了找到例证、比拟和隐喻而搜遍大自然和人的制作，其学力给人教益，其巧心令人惊讶，然而读者又总觉得所获教益是付了巨大代价的，而且虽然有时惊叹，却罕见喜爱。

一直到今天，多少文学研究者还在不时重复这句“把极不相同的概念强行套在一起”，认为对于玄学派诗人所擅长的“奇思”“怪喻”，没有比这更好的评论了！值得注意的，是约翰逊下笔时着眼普通读者，不用术语，宁用普通说法，形象地用“套在一起”来画龙点睛，表示是人为的矫揉造作，而不是才气的自然流露。

这里，我们已经看到了约翰逊的散文风格的一个例子了。

这风格有显然的缺点：句子往往太长，用词往往太文、太拉丁化，总是追求对仗，节奏则或肃穆，或堂皇，似乎只宜于写高昂、庄严的题目，适合叙述大事而难以用来抒情或作私下恳谈——然而尽管如此，人们仍然爱读约翰逊的文章，原因又何在？

首先，他运用这类句子极为纯熟，能使原本是生硬的形式出之以自然，使人忘了他是在“作文章”。

其次，他常有奇笔。句式虽是板重的，思想却是新鲜的。例如在谈

到莎士比亚喜爱追求双关语时，他写道：

> 双关语对他是要命的克莉奥配特拉，为她他丢掉了整个世界——而且心甘情愿。

将双关语比作有倾城倾国之貌的古埃及女皇已经出人意外，而最后居然还加一句“心甘情愿”就更非一般人所能想象得到，发挥了“圆周句”[(1)]的巨大后劲，达到了强调艺术的最高点，同时又是那样地富于人情味。

而最重要的一点是，这风格的最后力量不在文字，而在文字下面的人生经验。约翰逊饱尝过人生的艰辛和痛苦，经过多年的奋斗才过上了好日子，但他绝无自满之心，始终对人的命运采取现实的、无幻想的态度，正如他在《雷息拉斯》这本书里所写：

> 人生到处都是同一情况，即需要忍受者多，能供享受者少。
>
> （《雷息拉斯》，第11章）

正是这种悲剧感使他对人充满同情，对事看得深远，他的风格的最大力量是这种痛苦的人生经验的力量。

一个归纳，一点透视

英国散文发展到约翰逊的对仗句、圆周句，是达到了另一个高峰。

对仗句、圆周句是18世纪英国思想气候的产物，它们象征一种平衡的心情，一种周到的思想方法，背后是一个文明的社会。它们在形式上也是美的，匀称的，犹如同一时代的小步舞、交响乐、宫殿式建筑。它同诗歌里的双韵体也是一致的。

发展到了极致也就意味着衰落。这种风格在用滥了的时候，特别显得板重，机械，书卷气太重，离口语越来越远。平易不见了，优雅变成了肃穆的说教，传达思想的效率降低了，也容纳不下澎湃的大片感情。

于是等到浪漫主义来临，新思想新感情的狂潮也冲开了这个风格模式。节制与匀称让位于感情泛滥与慷慨放言，句子短了，韵律急促了，然而文章却长了，滔滔不绝了。浪漫派不一定都作野性的呼喊，然而他们的心胸是开放的，想象之翼是骋驰于星空的，也就无所用于这封闭式的风格。同时，还有一些脚踏实地的平民政论家要求新的平易文体，反对对仗句、圆周句的堂皇的贵族架势。当人们在1784年把约翰逊下葬的时候，法国革命已在接近爆炸点，政论家潘恩已经快从刚刚经历了一场革命的北美洲回来，另一个政论家考拜特正在经历从保守的英国佬变成过激的新闻记者的过程，浪漫主义散文家兰姆和兰陀已经九岁，海什力特已经六岁，德昆西快要出生……在这些人的笔下英国散文寻到了新的风格。

(1) 即一类要到句子之末意义才能完全显露、圆周才能合拢的句子。英文称为“the periodic sentence”。

第八章　18世纪诗歌

18世纪，英国诗歌继续活跃，有众多诗人写出了有特色的诗篇。

这特色可以简单归纳为：在世纪前半，新古典主义得势，诗歌城市化，题材主要是伦敦等大城市里上层社会各方面生活，感伤主义出现，主要的诗体是“英雄双韵体”；在世纪后半，诗歌乡村化，题材主要是大自然和大自然中不幸者的纯朴而强烈的感情以及诗人们悲天悯人的感伤情绪，在诗体方面则是古民谣体渐占上风，白体无韵诗也重新抬头。

这只是一个大概的图景。有显著的例外，如乡村化首先见于汤姆森的长诗《季节》，而它是在1730年即世纪前半出版的。但总的说来，世纪的两半确是各有上述的特色。

有意思的是：诗歌的进程与散文的进程大体平行。双韵体和对仗句在形式和精神上都是一致的，在起伏的时间上则略有参差，双韵体的解体略早于对仗句的放松。

18世纪最好的诗有同时期最好的散文的品质：匀称，平衡，理性化，在艺术上加工细腻——以至19世纪中叶的诗人兼批评家马修·安诺德认为这个世纪只有好的散文而无好的诗歌，特莱顿和蒲柏所作的诗只是“散文的经典之作”(1)。20世纪现代主义诗人兼批评家艾略特则另持一说，认为“18世纪的诗之所以是诗，部分原因在于它有好的散文的优点”(2)。其实两者都有道理，只不过代表了两种不同的诗歌观，而诗歌观又是受时代影响的。

诗歌观还将变动，不过经过这番沉浮，18世纪英国诗的优点和短处

也就更加清楚了。

蒲柏的造诣

蒲柏是这个世纪的大诗人，也是全部英国诗史上艺术造诣最高的一人。

亚历山大·蒲柏（1688—1744）一生多病，没有结婚，由于出生在政治上受排斥的天主教家庭而绝望仕途，又因从小才华太露而遭人忌，受到多方攻击，因此他曾十分感慨地写道：

赏我诗者有友而无妻，
缪斯陪伴了这一生的病体。

（《致阿勃斯诺特医生书》）

然而这样的痛苦处境却只使他比别人更加勤奋，更加追求艺术上的完美，于是作品不断出版，后来因翻译了荷马史诗得到巨额稿酬而能盖屋建园，过起了乡绅似的生活，成为第一个靠自力跳出贫穷线的职业作家。

他的成名作是《论批评》（1711）。在这首七百多行的长诗里，23岁的蒲柏俨然以文学大师自居，纵论了：1．文学批评的重要与高明的批评家如何养成（第1—200行）；2．批评之十弊及其原因（第201—559行）；3．批评的正确原则与欧洲文学批评史的简要回顾（第560—744行）。

如此架势，如此内容，这诗完全可以写得枯燥，理论化，难于吸引读者的。但是在蒲柏手里，它却成了一首有内容、有文采、音调铿锵而

多变、充满了令人喜悦的佳段名句的艺术制品。当然，蒲柏是有所本的，不仅内容是西欧古典主义早已确立的准则，就连写诗来论诗这一方式也早有古罗马的贺雷斯、文艺复兴时期意大利的维达和近代17世纪法国的布瓦洛等人示过范了，但蒲柏又不甘心于仅仅做一个模仿者、转述者，而力图写得比这些人更巧妙更艺术，而且他又是针对英国诗坛的情况发言，因此这诗仍然显得清新有力。正如他自己在本诗中所提出的：

真才气是把自然巧打扮，
思想虽常有，说法更美满。

这是他为“才气”或“巧智”（英文wit）所下的有名定义，而表现了这种才气的，首先是蒲柏自己。

上引两行诗的英文原文是：

True Wit is Nature to advantage dress'd,
What oft was thought, but ne'er so well express'd;

所用诗体即是18世纪多数英国诗人都用的“英雄双韵体”，蒲柏以外，艾狄生、斯威夫特、约翰逊等人也都用它。这一诗体古已有之，乔叟、斯宾塞、马洛等大诗人都用过，但后来白体无韵诗盛行，用者少了，到17世纪才由华勒、特莱顿等人恢复，经蒲柏的运用而达到最高的艺术境界。它的格律是：每行五个音步，每步两个音节，一轻一重；两行成一组，互相押韵，故称“双韵体”。其好处是整齐优美，其缺点是这种安排——两行一韵，下两行换一韵，这样两行两行下去，容易陷于单调、机械。蒲柏的贡献在于：使它更工整，又使它更多变化，特别是在行中停顿点的变换上下功夫，不仅每行之中必有一顿，而且往往每半行之中也有一顿，顿的位置不一，从而增加了各种音节配合与对照的机会；另一

个好处是能将重要的词放在顿前或顿后，取得额外的强调效果。上引两行中，第一行Nature（“自然”）后有一顿，既可喘一口气，又强调了此词；第二行thought（“想到的”）后一顿，而行尾express'd（“表达出来的”）也一顿，二者在音韵上形成了一郑重、一急促的对照。此外在尾韵的选择上，也有各种变化：一般用单音节重读词，但也有用弱读音节为尾的，即用了所谓“阴韵”，如这两行之尾的dress'd与express'd就是，读时须口齿伶俐，使人感到巧妙，而这巧妙感又正是意义上“巧打扮”、“更美满”所要求的效果。这也就是音与义互相增益的一例。

除了运用音韵上的各种技巧之外，蒲柏的另一突出长处是文字上极为干净利落。他善于用词，善于把它们放在恰当的位置，笔下经常出现巧对、名句，许多流传到了后世，至今为人引用，例如：

谁又拿车轮去碾一只蝴蝶？

天使怕涉足处，笨伯争先涌入。

这个涂脂抹粉、又臭又毒的小人！

活着招人笑，死了无人顾！

还有大段大段的讽刺名诗，例如针对艾狄生的一段：

……
他对人阳里不屑一顾，背里妒羡向往，
自己走捷径起家，却恨别人这种伎俩。
要大骂先小捧，明里点头，暗中白眼，
自己不肯讽刺，却教唆别人出击，

心中不满只暗地示意，吞吐迟疑。
该责怪，或者该赞扬，都不肯开口，
真是个胆小的敌人，多疑的朋友！[(3)]
……

（吕千飞译文）

这里对仗整齐，一行中两个部分互相矛盾，而每部分之内又有矛盾，写出艾狄生阴阳两面，然又一切正确，叫人抓不到错处。讽刺的力量在此发挥无遗了！

总之，蒲柏对于双韵体，做到了绝对的掌握。然而在双韵体内部，他又是有发展、有扩充的。以发展论，他初期不免有点文绉绉，丽词、锦句常有出现，但是后来则多用最常见的普通词，在句子结构上也越来越近口语，但又力求精练，以至写出了这样的诗行：

关，关上门，好约翰，我累了，
系上扣环，说我病了，死了。

（《致阿勃斯诺特医生书》）

这也就是我们中文“闭门谢客”的意思，然而写得何等跌宕自如，何等口语化！所谓扩充，是指他用双韵体写了各种类型的诗（文论，故事，田园诗，讽刺史诗，书信，哲学论文），还用它来译了荷马的史诗，在当时都取得了巨大成功。换言之，蒲柏虽然着力于一个诗体，但在这个诗体的范围内，他遍涉各种体裁、风格、题材，诗才是很广的。

特别是他用双韵体来写《人论》（1733—1734）那样的规模巨大的哲学论文，今天想想，也令人惊讶。在内容上，《人论》分为四封长

信，从创世主、宇宙一直谈到人性、人类社会、道德和人的快乐，其中心思想则是柏拉图的“伟大的生存之链”，宇宙万物在此链中各有位置，人则处于天使与野兽之间。诗人认为人只有安于这个位置，才能快乐。不幸的是，他常因视界窄狭，只见邪恶；其实应该坚信上帝，学着看远看全，就会发现一切都是合理的：

整个自然都是艺术，不过你不领悟；
一切偶然都是规定，只是你没看清；
一切不协，是你不理解的和谐；
一切局部的祸，乃是全体的福。
高傲可鄙，只因它不近情理。
凡存在的都合理，这就是清楚的道理。

（第一信之末，第289—294行）

蒲柏说的道理后世的人并不重视，实际上他也是掇拾人言，并无多少创见，但是人们倒记住了这些有点辩证意味的卓越诗行，而其结语——“凡存在的都合理”——更是被一再引用，变成了对现存秩序的最简洁的肯定语。

而这也可能正是蒲柏想要达到的效果。统观他的一生，他既是诗艺上不断追求完美、终于登峰造极的艺术家，又是道德上憎恶一切伪善，不断用诗来揭发、讽刺、鞭挞坏人与恶行的有心人。他也常陷入私人意气之争，有些诗篇格调不高，有些则是时间和精力的浪费，然而无人能够否认：正是在这位最讲究诗艺的诗人手里，英国诗有力地发挥了它的多方面的社会作用。

散文家也写好诗

斯威夫特、约翰逊和哥尔斯密斯是重要的散文家，前面已经说过。但是他们也写了很好的诗。

斯威夫特的诗同他的散文一样，讽刺性强，也开些玩笑，包括对他自己，《咏斯威夫特教长之死》（1739）就是一例。但实际上在这首诗里他着眼的是普遍的人性之恶。名为咏自己之死，实则发挥了他在诗的开头所引的法国箴言作家娄舍夫考得的名言：

好友遭不幸，我们并不完全感到不高兴。

他举例说明这点：

如果你有个最好的朋友，
他参加了一场战斗，
杀灭了强敌，缴获了战利，
立下了丰功伟绩，
与其让他就此爬到上边，
你会不会盼望他失去桂冠？

好友奈得的痛风病从天而降，
他痛得翻滚，而你安然无恙，
听到他呻吟，你平心静气，
只要自己没事就欢天喜地。

（吕千飞译文，下同）

但这位自称痛恨全人类的教长又是很喜欢朋友的，在私人交往上极为真挚热情。在这首诗里他提到了几个最好的朋友，像是在说自己恨他们，实则表达了他真挚的赞赏：

蒲柏的诗我一读一叹息，
这样的好诗，可惜不是我写的。
他两行诗中的丰富蕴含，
我用六行诗也难以写全。
他简直使我嫉妒得发疯，
但愿他本人遭瘟，诗才落空。

下面他用同样的笔调写了盖依、阿勃斯诺特、圣约翰、波尔屯尼等人，全是他的好友，诗的这一部分变成了人才榜，但又无溢美之词。

后来谈到了他自己，也是力求客观，写出了他的真性格：

若有公爵乐于接待、过从，
他决不引以为荣。
他宁肯溜到旁边，
找聪明的穷汉聊天。

后来归结到他的奋斗目标：

他全部要求只是自由公正，
为争取它，宁可献出生命。
为争取自由他奋勇孤立，
为争取自由他不顾自己。
两个王国，各持一派，
两边都悬赏买他的脑袋。

但是人们不肯对他背叛，
给六百个金镑也没有人干。

这最后两行指伦敦政府于1714年悬赏300镑捉拿《辉格党人的公众精神》一文作者，都柏林政府又于1724年悬赏300镑捉拿《布商的信》的作者，两文都是斯威夫特写的，但虽悬重赏，却无人告发。

这样的诗也是英国文学史上的珍品。同蒲柏一样，斯威夫特也是在发挥诗的社会作用，写出了当时的社会面貌，写得具体，有叙有评；同时在艺术上也见功力，在隽言妙语中寄托了讽刺，简洁，入木三分，音韵则爽快，干脆，也正是双韵体所擅长的效果。此外，全诗写得十分口语化，比他的散文更近口语，更伸缩自如。

读读这样的诗会扩大诗歌爱好者的视野，使他知道诗不都是吟风弄月或感时遣怀的抒情诗，还有别种别样的，读起来同样受用，而且别有风味。大量推出不同于抒情小唱的其他类别的诗，使诗更加接近社会，正是英国18世纪诗歌的成就之一。

* * *

这种特色，也见于另一个散文大家约翰逊的诗。

他也写双韵体诗揭露和鞭挞社会，名作有《伦敦》（1738）、《人生希望多空幻》（1749）等，但是不像斯威夫特那样跌宕自如，而是更多感慨，笔调也更沉重，例如这样写学者生涯：

自从学院录取新生榜上有名，
那青年对声誉就不再无动于衷，
他患了难抗的追求名声的热病，

因为大学制服带来了病毒深重。

……

（吕千飞译文，下同）

下面是一连串以“如果”开始的诗行，展示了一连串的学府病毒：

如果“理性”能以最亮的光线把你引导，
消除模糊的“怀疑”，使你一切明了；
如果虚假的仁慈不会诱你失去愉快，
赞扬不会使你松弛，困难不会吓坏；
如果“新奇”不会光临、诱你误入歧途，
“懒惰”喷吐毒雾，不能使你迷醉糊涂；
如果“美貌”的锋芒只能在纨绔队里消磨，
不能夸耀自己征服占领了学者的心窝；
如果疾病不能悍然侵入你麻木的血脉，
“忧郁”的幻影也不能折磨你愁容长在……

如果你幸而逃过了这些病毒，你的日子是否就好过了呢？诗人的回答是：

即使如此，也不要妄想没有忧愁危险，
也不要妄想人类厄运你能侥幸避免，
请你屈尊抬起眼睛，饱览现实世界，
暂且抛开书本，以求变得聪明起来；
到这时你才看清学者的生平艰辛：
受累，受妒，受穷，赞助无人，入狱有门！

这最后一语总结了学者生涯的艰苦，饱含着约翰逊本人大半生的痛苦。

从诗艺上讲，约翰逊虽然仍用双韵体，却带来了一些变化。上引段中有一连串名词：理性、怀疑、新奇、懒惰、美貌、忧郁等等（在原文都以大写字母开头，在译文都用上了引号），是把一些抽象的东西人格化了，这是新古典主义诗歌的一个修辞特点，17、18世纪诗人常用，后人的诗里也不时出现（如格雷的《墓园挽歌》、雪莱的《暴政的假面舞》、济慈的《夜莺颂》，一直到奥登的《悼念叶芝》），其作用在于突出某些抽象品质，使之普遍化，典型化，或者戏剧化。约翰逊在这里一连用了七八个这样人格化了的抽象词，可说是把这个修辞手法运用到了极致。

约翰逊在运用双韵体上还有两个特点。一个是每行都更谨严，更多书卷气，而不是像斯威夫特和某些情况下的蒲柏那样口语化。另一个则是将许多行联结起来，成为长长的诗段，例如上引段中以“如果”开始的诗行一共五对，组成了一个长诗段的前半，属“假定”部分；后随六行则是诗段的后半，属“结果”部分，两部分合起来完成了一个逻辑的推论，而用最后一行归纳了学者艰苦的一生：

受累，受妒，受穷，赞助无人，入狱有门！

这情形有如约翰逊在散文里常用的“圆周句”，把最要紧的话放在最后，在那里才郑重端出结论，结论也就特别有力。这样的诗具有同时期散文的特点，而这是一个优点，因为它丰富了诗的写法和意境。后来有些批评家反而斥为没有诗意，是因为他们的诗歌观太窄狭了。

田园诗的变化

除了上面说的社会讽刺诗，还有一类诗也在发展，这就是田园诗。

蒲柏就写过田园诗，不过他着重的是所谓富于画趣的美景，所用的诗体仍是他所擅长的双韵体。1730年出版了詹姆斯·汤姆森（1700—1748）的长诗《季节》，这就不同了，写的是季节的更换和随之而来的自然界的变化，固然不乏良辰美景，但也常有惊雷暴雨，不只是细致地描写它们，还表达出它们所引起的人的思想感情。汤姆森自己指出这类题材的重大意义：

> 我不知道有什么题材比大自然的业绩更能使人提高又喜悦，更能引起诗的激情、哲学思考和道德情绪了。什么地方去找这样的丰富，美丽，豪放？这一切都能扩大并且激荡人的灵魂！(4)

不仅题材是新的，所用的诗体也不是流行的双韵体，而是白体无韵诗。这当然是莎士比亚和密尔顿用过的诗体；当时另一个诗人、《夜思》的作者爱德华·杨称之为“不曾堕落、无人咒骂的诗体，现在重新被承认并被纳入天神的真语言了”(5)。

这表示就在蒲柏在世的时候，就有另一路诗。等到进入世纪的后半，诗风的变化更加显著。文学批评界就有人认为蒲柏等人写诗作道德“说教”已经搞过头了，应该着重“创造”和“想象力”，才能使诗走上正途。蒲柏等人珍视“巧智”，现在人们则提倡“想象力”，“创见”，“灵感”，“性灵”，“天才”；蒲柏要求写得“正确”，“优雅”，现在人们鼓励写

得有生气，有深情；蒲柏等人的作品使读者得到道德上和美学上的满足，而后来的田园派、自然派的诗使他们感喟，沉思，忧郁。总之，新古典主义已在解体，一种新的情感气候正在形成。

这后面一路诗的作者中，汤姆森是先驱，继起者有柯林斯、司玛特、先斯顿、考珀等人，在当时都有盛名，但今天很少读者。我们还有兴趣的，是哥尔斯密斯和格雷两人。

奥立弗·哥尔斯密斯是多面手：诗人，小说家，剧作家，散文家，在这些方面都有出色作品。他的文章写得平易冲淡，他的诗也写得自然流利。名作有《荒村》（1770）。他没有放弃双韵体，倒是使它在这首诗里再现了叙事的本领，描画了美好的田园风光，有许多有趣的人物写照和生活细节，可能都带上了回忆的霞光，有点理想化了，然而诗人的用意是惋惜田园生活的消逝，用昔日的欢乐来对照后来的凄惨：

但是，现在村庄的声音已经安静，
再没有欢乐的音响在微风中飘动，
再没有匆忙脚步践踏长草的小径，
因为生命的青春活力全已逃遁。
只留下远处寡居的孤独的东西，
在溅水的泉旁衰弱地弯着身体；
她，可怜的主妇，暮年生活艰辛，
从小溪里摘取到处长满的水芹；
从荆棘丛里采集冬季的柴薪，
夜晚归守茅棚，一直哭泣到早晨；
当时那无害的群众只剩她一人留存，
留下来做这悲惨大地的伤心见证人。

这是写劫后孑遗，但这劫不是战争，不是天灾，而是18世纪后半的圈地运动。此诗发表于1770年，稍后，另一个诗人克莱普写了《村庄》（1783）一诗，也是用双韵体写农村的凄惨情况，但是笔触更现实，口气更严厉，对于圈地运动的谴责也更强烈。

格雷的沉思和前瞻

圈地运动是产业革命加紧进行的一个征象。经济上的大变动影响了几乎一切人的日常生活。在农村里，极少数人发财了，多数人则沦为流民或贱价出卖劳力于新建的工厂。敏感的诗人接触到遍地的哀鸿，感觉到新旧道德风尚和价值观的尖锐冲突，于是写起诗来，再也不能像蒲柏那样歌颂现存秩序了，而表现了不满，愤慨，对旧日的依恋，或者寄望于出现一个更好的社会。

对旧日的依恋见于对古文献、古民歌的发掘，应运而生的有珀西主教所编的《英诗辑古》（1765）。他所收集的古民歌、十四行诗、故事诗等等表现了北欧人的纯朴而又刚强的气概，引起了浓厚的兴趣，也引起了更多的发掘，仿作，甚至伪造——于是出现了少年天才恰特顿由于伪造被发现而于17岁自杀的悲剧。在苏格兰，麦克弗孙编辑的古史诗《芬格尔》（1762[(6)]）也是在古代材料里掺杂有编者个人的仿作，流传之后却赢得了苏格兰知识界的赞美，并在欧洲大陆造成了深刻印象，热心的读者中有歌德、席勒和拿破仑。

对将来社会的希望在历代诗歌里都有所表达，但是到了18世纪后半这种表达不再只是一般地向往丰足、自在的生活，而带上了强烈的政治性：要求人民当政，要求自由、平等、博爱，要求人权。美国、法国两大革命是在这种思想气候里形成的，在革命前后特别是在法国大革命激烈开展的过程里，不少诗人处于异常激动的情感状态中，写出了在题材和格律方面都迥然不同于新古典主义的新的诗歌。

浪漫主义诗歌的涛声已经清楚可闻了。

然而在它到来之前，英国诗歌还经过了一个感伤主义时期，这时候有不少诗人徘徊乡野，同情贫苦，然而所作怨而不怒，所表达的是一种悲天悯人的情绪。

这类诗的代表作是格雷的《墓园挽歌》（1750）。

托马斯·格雷（1716—1771）是学者型诗人，生性散淡，一生隐居在剑桥大学，有教授名号而从未讲课。他的诗作也少而精，除《墓园挽歌》外还有别的好诗，然以《挽歌》最受后世欣赏，公认它为精雕细刻、结构最完整、在情绪上最易引起普通读者共鸣的新古典主义典范之作。

《挽歌》以一种沉静的调子开始：

晚钟响起来一阵阵给白昼报丧，
牛群在草原上迂回，吼声起落，
耕地人累了，回家走，脚步踉跄，
把整个世界留给了黄昏与我。

（卞之琳译文，下同）

多么奇妙的最后一行！我们又会发现，这里没有用风行18世纪的双韵体，而是用了隔行押韵的四行诗段。这一诗体的改变带来了不同的空气，不再是客厅谈吐的俏皮、机智，而是一人独行墓园的肃穆心情。

徘徊墓园的人免不了要沉思生和死的问题。然而这里诗人想到的，首先是埋在地下的一般乡民。是他们在田野上出了大力，才能收获粮食，使人免于饥饿，于是他告诫上层社会：

“雄心”别嘲讽他们实用的操劳，

家常的欢乐，默默无闻的运命；
“豪华”也不用带着轻蔑的冷笑
来听穷人的又短又简的生平。

倒是炫耀门第和权势的人应该想到死亡不会饶过他们：

门第的炫耀，有权有势的煊赫，
凡是美和财富所能赋予的好处，
前头都等待着不可避免的时刻：
光荣的道路无非是引导到坟墓。

另一方面，诗人又指出，在这些长眠地下的穷人之中，有无数得不到施展机会的天才：

也许这一块地方，尽管荒芜，
就埋着曾经充满过灵焰的一颗心；
一双手，本可以执掌到帝国的王笏
或者出神入化地拨响了七弦琴。

可是“知识”从不曾对他们展开
它世代积累而琳琅满目的书卷；
“贫寒”压制了他们高贵的襟怀，
冻结了他们从灵府涌出的流泉。

接着来了令人惊讶的一段：

世界上多少晶莹皎洁的珠宝
埋在幽暗而深不可测的海底；
世界上多少花吐艳而无人知晓，

把芳香白白地散发给荒凉的空气。

从形象、音韵和整个意境，这一段诗跳出了墓地，跳出了新古典主义，而飞进了下一世纪的浪漫主义！当然，个别形象——例如花吐艳而无人知——是前人用过的，但是写法不一样，搭配不一样，音韵效果不一样，环境更不一样。这一诗段是在一个整篇极为工整的新古典主义式挽歌里，众多的拟人化的抽象品质（“雄心”、“豪华”、“知识”、“贫寒”等等）之间，突然闪现了具体的珠宝和具体的花，而它们的背景则或是幽深的海底，或是荒凉的沙漠，这就造成了一种突出，一种想象力的腾跃！这节诗可以放在济慈的作品里而无愧色——不，济慈还做不到这样的工整。

于是诗的后半部的变化也就不只是一般的峰来路转之笔，而有了新的意义。诗以对长眠的“粗鄙的父老”的感喟开始，而以对写诗人自己命运的预见作结：

至于你，你关心这些陈死人，
用这些诗句讲他们质朴的故事，
假如在幽思的引领下，偶然有缘分，
一位同道来问起你的身世——

这是转笔的开端，写得很亲切。而回答不来自作者本人，而来自一位“白头的乡下人”：

也许会有白头的乡下人对他说：
“我们常常看见他，天还刚亮，
就用匆忙的脚步把露水碰落，
上那边高处的草地去会晤朝阳……”

这是一个值得注意的改变，把本来是诗人对死亡的主观感想变成了乡下人对诗人结局的客观叙述，挽歌里出现了古民歌式的小故事。诗歌的局面扩展了。一种新的悲愁加强了原有的墓地哀思，因为这个诗人是一个失意青年，一个漫游者，一个畸零人：

“那边有一棵婆娑的山毛榉老树，
树底下隆起的老根盘错在一起，
他常常在那里懒躺过一个中午，
悉心看房边一道涓涓的小溪。

“他转游到林边，有时候笑里带嘲，
念念有词，发他的奇谈怪议，
有时候垂头丧气，像无依无靠，
像忧心忡忡或者像情场失意。……”

一个浪漫诗人的形象出现了，他已经在寻找什么，追求什么，他与下一世纪的追求者——华兹华斯、雪莱、济慈——的差别只在他还不清楚他追求的具体目标。

这也就是说，这首极为工整的新古典主义诗歌带来了浪漫主义的消息。这也是不足为奇的。格雷这位静居剑桥的学者实际上很醉心古代北欧人的朴素而强烈的原始浪漫主义诗歌，他译过他们的史诗。他实是一个穿着新古典主义外衣的浪漫主义者。然而富于嘲讽意味的却是：当新一代诗人、浪漫主义者华兹华斯登上文坛，宣布他的诗歌观时，他却拿格雷开刀，用他的另一首诗为例，指出18世纪式的“诗歌词汇”如何僵化、虚假，不足以表达真情实感，因此写诗必须大力革新语言。也许连这点也不足为奇。在文学潮流的消长起伏里，常有一种现象，即后起者急于清除的，往往不是真正的敌人，而是表现出哪怕有细微不同的前驱

者。

---

(1) 《诗歌的学习》，引自《批评论文集·第二集》，伦敦：麦克米仑公司，1927年，第42页。

(2) 约翰·海华德编：《艾略特散文选》，企鹅版，1953年，第165页。

(3) 此诗早在1715年写成，几经修改，最后成为《致阿勃斯诺特医生书》（1735）中的一节。

(4) 《冬季》篇（1726）序言。

(5) 转引自罗杰·朗斯台尔编：《从特莱顿到约翰逊》（纸面本，《圆球文学史》，第四卷），伦敦，1987年，第318页。

(6) 据常耀信主编：《英国文学通史》（2013），为1761。——编者注

第九章　浪漫主义诗歌（上）

18世纪中叶以后感伤主义出现于英国文坛，但它只是一个前奏。接着而来的浪漫主义才是英国文学中少见的几次大变之一，而其影响则及于全球。

它是在法国革命的思想、情感气候里形成和发展的。文学与政治，诗歌与革命，从来没有这样紧密结合，而同时，诗艺的精湛、诗歌语言的革新也开辟了一整个新的时期。

从1786年《苏格兰方言诗集》出版起，到1824年《唐璜》最后两章（15、16）发表，不到40年内，英国出现了一群诗人，其中至少七八个是头等重要的，全写下了不朽作品，对后人对英国以外的读者，全留下了至今还能感受到的影响。他们在许多具体主张上，在题材和诗艺上各有不同，有时还彼此对立，然而在主要倾向和探索精神上却又惊人地一致。他们的持续努力把英国诗歌再度推上世界文学的高峰。

这七人中，一个是苏格兰农民，一个是伦敦雕刻匠，各干各的，与后来者并无明显联系。后来者又可分两代：早一代是两个大学生，他们紧密合作，写诗又发宣言，行径已近现代文人集团；但是他们的理想之光不久就熄灭了。后一代诗人——一个贵族，一个富家子，一个外科医生的小助手——继续探索，如此一浪紧接一浪，后浪又高过前浪，不仅写出了在意境和诗艺上更锐进的作品，使得英国浪漫主义内容更加丰富，而且积累起更大力量，像命运之神般向全欧洲扑去。

苏格兰农民之子彭斯

上面说的苏格兰农民就是罗伯特·彭斯（1759—1796）。他一生未离苏格兰一步，干着农活，后来成了税局小职员，贫穷和劳累使他在37岁的英年就一病不起。然而他却敏锐地感到外面世界的风云变幻，为美国革命和法国革命的社会思想所强烈吸引，加上原有的苏格兰民族主义情绪，使他写出了这样的诗句：

国王可以封官：
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套！
管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！

好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎样变化，明天一定会来到，
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀！
管他们这一套那一套，
总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

（《不管那一套》）

彭斯在这里表达的是对现存秩序的鄙视和对未来平等社会的向往，并且明确提出真正可贵的品质是“实实在在的真理，顶天立地的品格”，而世界上所有的人应该都是兄弟的思想则正合乎法国革命所标揭的口号之一：博爱。

这在当时是颠覆分子的语言，当权者和贵人们是不会喜欢的；使他们更难忍受的，则是诗还有一种嘲弄口气和一种天不怕地不怕的挑战气概。这后者之所以能传达出来，彭斯是受惠于他所用的民歌形式和韵律的。正是那叠句“不管那一套”的不断回响，才使得上层人士感到他特别刺耳，特别放肆。

彭斯同苏格兰古民歌的关系不同一般。他不只是收集、保存了约三百首旧民歌，而且作了或大或小的加工，给了它们以新生命。这样他就不仅发展了民歌传统，而且在关键的一点上为英国的浪漫主义作出了贡献，因为民歌的复兴正是这个新的文学潮流的特点之一。

彭斯的民歌并不都涉及政治，绝大多数是歌唱爱情的。然而在这方面他也有特色。爱情的各种表现他都写到了，从精神到肉体，从初恋到养儿育女，从相见欢到离别恨，从男人的自信和忏悔到女人的娇羞、无私和做了母亲的骄傲，各种情景和心绪都有。突出的则是青年人的感情，因此坦率，大胆，不怕顶撞社会上的正人君子：

正人君子将我讥讽，
我看你们才是蠢驴，哦，
人间最聪明的英雄，
无一不热爱美女，哦。

合唱：
青青苇子草，哦，
青青苇子草，哦；
人生极乐的时刻
是同姑娘们一道，哦。

（《青青苇子草》）

就在完全是令人神往的抒情咏唱之中，这种顶撞的声音也清楚可闻：

如果一个他碰见一个她，
走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
别人哪用知道！

（《走过麦田来》）

而对于爱人，他唱出了最真挚的情歌：

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
奏得合拍又和谐。

（《我的爱人像朵红红的玫瑰》）

这里的韵律温柔，用词和意象则是完全新鲜的。

当他传达生离死别的痛苦时，他也是分外感人：

多少遍誓言，多少次拥抱，
我俩难舍难分！
千百次相约重见，
两人才生生劈分！
谁知，呵，死神忽然降霜，
把我的花朵摧残成泥，
只剩下地黑，土凉，
盖住了我的高原玛丽！

（《高原的玛丽》）

然而彭斯不仅仅是一个歌唱自由和爱情的民歌手。他的诗路广，范围大。除了民歌型的抒情诗，他还擅长讽刺诗（如《威利长老的祷词》），咏动物诗（如《挽梅莉》、《老农向母马麦琪拜年》），诗札（如《致拉布雷克书》），叙事诗（如《汤姆·奥桑特》），还有那首包罗万象的大合唱——《爱情与自由》（又名《快乐的乞丐》）。

无论哪类诗，也无论长诗或短诗，彭斯的作品总有一种独特的口气，例如：

呵，费格生！你灿烂的不世之才，
用在枯燥的法典上岂不浪费！
诅咒爱丁堡的绅士之辈，
你们真是铁石心肠！
分半点你们赌输的钱财，
诗人就不会断粮！

（《致威廉·辛卜荪》）

这是他的诗扎中的一段，谈到的费格生是18世纪苏格兰的杰出诗人，因贫困以抄写法律文书为生，后精神失常，死于疯人院中，年仅24岁。彭斯佩服其诗才，又感叹其身世，多次提到他，还特别写了一首挽诗，全文如下：

薄命的奇才，天授的费格生！
谁个有心人能不掉泪，
想到生命的太阳未升就陨，
枉有你灿烂的诗才！

呵，为什么绝顶英才不得志，
在穷和愁的铁掌里呻吟？
为什么荣耀全归小人和白痴，
让他们把幸福享尽？

他总是说得十分透彻，对于天才诗人的爱和对于绅士们的恨表达得同样淋漓尽致，而又出之以形象化的铿锵诗行，一切都具体，生动，对照鲜明。

还有一类诗是彭斯特别擅长的，即写农村习俗的一类。可以举一首中等长度（243行）的叙事诗《圣集》为例。所谓“圣集”类似我国农村的庙会，不过在长老会统治的苏格兰，总有教会中人在这种场合大讲上帝之道。彭斯也写这些长老们，并且写得生动，但口气又是充满了嘲讽：

你听他把教义的主要之点，
讲得如何声色俱厉！
有时平心静气，有时怒火高燃，

一会儿顿脚，一会儿蹦起！
呵，他那长下巴，翘鼻孔，
长老的姿势和尖叫，
哪个虔诚的人看了不激动！
有如贴上了起疱药膏，
热辣辣，那一天。

这最后的比喻——把正人君子的话比作热辣辣的起疱药膏——是绝妙的一笔，是从农村日常生活里取来的，贴切而带着揶揄。

紧接着他写下面听众的反应：

忽然帐篷下讲道换了声音，
听众再也按捺不住，
有地位的人都站起身，
脚步朝外面带怒。
原来史密斯冷语把人伤，
讽刺了缺德的行为，
不爱听的教徒全朝酒店闯，
把瓶瓶桶桶都倒过来，
喝个光，那一天。

然后是针对酒店的特写镜头：

现在酒店里里外外都坐满，
到处是酒杯上的评论家；
这边大喊快把饼干端，
那边几乎把杯都碰炸。

人越挤越多，嗓门越叫越高，
摆了逻辑，又引圣经，
吵得不可开交，
到头来造成裂痕，
气呼呼，那一天。

在这一切嘈杂吵闹之中，真正自得其乐的是农村青年：

小伙子和姑娘们高高兴兴，
既注意灵魂，也留心身体，
他们围桌团团坐紧，
用匙子把加糖热酒搅一气，
谈这人的长相，那人的衣着，
评头品足一番。
还有几对躺在舒服的角落，
偷偷约好再寻欢，
不久后，某一天。

很少能在诗里看见这样生动的农村百态图，其写实、其嘲讽笔触使人想起16世纪比利时布留格尔（Pieter　Breughel）的风俗画，但布留格尔似乎更从中年人的世故眼睛看人生，而彭斯此诗则主要从年轻人的角度来观察世态。

彭斯的优点是说不完的，除了诗路广和现实性，还有音乐性（他的短诗都能歌），戏剧性（他总写运动中的事物，诗行有速度，而且善于对比），等等。他是一个自然之子，天授的诗人，不是后世那种自我意识特强的艺术家。但他又不是没有他的诗歌观和文学主张的。这些主张也表现在诗里，只不过又用了他特有的强烈方式：

批评家们鼻子朝天，
指着我说：“你怎么敢写诗篇？
散文同韵文的区别你都看不见，
还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！
……
我只求大自然给我一星火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使我驾着大车和木犁，
浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进了心灵深处！

但他并不是一切由自己开始，他的心目中也有可贵的传统，苏格兰的传统：

呵，给我兰姆赛的豪兴，
给我费格生的勇敢和讽刺，
给我新朋友拉布雷克闪耀的才智，
假如我能有此缘分！
我就有了所需要的一切，
胜过天下的学问！

（《致拉布雷克书》）

这就又回到了我们在前面说过的苏格兰本土的、民间的传统，回到不幸的才人费格生那样的用心血沤成的诗，而不是希腊文、拉丁文和文法等

等的学院里稀罕的一套。自大的、充满偏见的学院教不出诗人来，要学会作诗得投身大自然之中：

没有诗客能寻到缪斯女神，
除非他学会独自一人
徘徊在潺潺的流水之滨，
但又不推敲太多；
甜蜜呵，漫步中凄然低吟
一支动心的山歌！

（《致威廉·辛卜荪》）

这就不只是宣告主张了，诗句本身就体现了这种主张的胜利，写得多么动人！独自徘徊，凄然低吟：这也是以后在雪莱和济慈的诗里要出现的意境，正同人与山水融合的主张是华兹华斯以后要用更加理论性的语言加以阐明的写诗原则。

所以说，彭斯虽身处偏僻的苏格兰乡村，却是英国浪漫主义诗歌的真正的前驱。这也正是浪漫主义诗歌之幸。它不是庙堂、学院和客厅的产物，而是在法国大革命风云激荡的历史时刻由几种从不同方面要求解放人性的思想趋势形成的，彭斯在这当中提供了浓厚的土地气息，提供了古苏格兰民间文学的深长根子，使得这个新的诗歌运动不至于过分智理化、抽象化，不至于轻飘飘，而有坚实性，强韧性，而同时又有朴素、生动而持久的美。

雕刻匠诗人布莱克

同样，能有布莱克作为另一个开路人也是英国浪漫主义诗歌之幸。他也提供了浪漫主义所需而别人所缺的某些思想和艺术品质。

正如彭斯是深知大地脾气的农民，威廉·布莱克（1757—1827）是一个用手干活的工匠。他的工具是雕刻刀和画笔，他用它们制作版画，画彩色插图，刻印图书，除了接别人的活，也刻印自己的书——因为这位匠人还颇会写诗，《天真之歌》（1789）就是他第一本自写自刻的诗集。

他的画、他的诗同样受后世推重，而在当时，欣赏这两者的人不多。

是什么样的画，又是什么样的诗呢？

先说画。一幅以《古时》为题的铜版画，着了色，画的是混沌初开，一个裸体老人白发白须飞扬，伏在一个黄边红里的圆形物内，伸出左手，在用一对巨大的圆规测量下面的一片沉沉黑暗。这是他为自己的诗篇《欧罗巴：一个预言》（1794）所作的插图。这个老头显然是《圣经》里的上帝，《旧约·箴言》里有段话：

> 耶和华还没有创造大地，和田野，并世上的土质，我已生出。他立高天，我在那里。他在渊面的周围，画出圆圈，上使穹苍坚硬，下使渊源稳固，为沧海定出界限，使人不能越过他的命令，立定大地的根基。

这也是米开朗琪罗画过的创世的上帝，但是虽然布莱克也喜欢这位文艺复兴时期大师的作品，他自己的画却有很大不同：不仅构图和色彩都带一种梦般的神秘感，而且用意也不是写出上帝的伟大，而是表达他的邪恶——因为他创造了一个黑暗世界，所以他只能是邪恶之神。或者说，他不是真正的上帝，而是布莱克自己神话系统里叫做尤力申的“天上的鬼”。

另一幅画可以做这幅的注脚。画的是科学家牛顿，也是裸体，不过侧身坐在一块岩石上，左手也是拿着一个圆规，右手则按着一卷纸，也在测算什么。牛顿身上筋肉隆起，眼睛虽只见侧面，却显得锐利。这是布莱克画他所厌恶的人的形象，而圆规则象征测量和计算，代表着他所恨的理性主义。若问布莱克究竟对牛顿本人有什么想法，那么请看他写的一首诗：

嘲笑吧，嘲笑吧，伏尔泰，卢梭，
嘲笑吧，嘲笑吧，但一切徒劳，
你们把沙子对风扔去，
风又把沙子吹回。

每粒沙都成了宝石，
反映着神圣的光，
吹回的沙子迷住了嘲笑的眼，
却照亮了以色列的道路。

德谟克利特的原子，
牛顿的光粒子，
都是红海岸边的沙子，

那里闪耀着以色列的帐篷。

布莱克把伏尔泰和卢梭这两位启蒙主义者看成是嘲笑真理的人，他们所宣扬的理性主义则是沙子，但迷不住别人，却被大自然的风吹回来盖住了他们自己的眼睛，而代表宗教的古以色列更显光彩。最后，他还把理性主义的根子抓住了，即古希腊原子论者德谟克利特和近代物理学家牛顿。

牛顿是罪魁祸首之一，所以布莱克才把他画成那个精明而无情的样子，而圆规在两幅画里起了同一作用，代表计算，智力，科学，最终就是邪恶。

在布莱克以前，既没有这样的画，也没有这样的诗，两者都异常深刻，其形象鲜明，又叫人一看难忘。

事实上，布莱克的诗同画是不可分的。诗往往是他自刻的画页中的一个构成部分，两者互作印证。把诗从画里抽出来读，等于是去掉了图像的美，只剩下苍白的文字了。

当然，布莱克的文字绝不是苍白的，上面这首小诗就是明证。他擅长用最简单的文字以最形象的方式说最深刻的道理。简单得像童言，但也富于乐感如儿歌，而形象则或明亮如金阳，或沉郁如黑夜，但都是来自大自然的所谓原始性根本性形象，如所引诗里的“沙子”，“帐篷”，都是在《圣经》里常见的一类。这不是说布莱克没有创新；创新不仅有，而且接触大的根本问题，如良善与邪恶，天真与世故，肉体与灵魂，专制与革命，等等。然而形象仍是原始性的一类，如“欲望的箭”，“一床猩红的喜悦”，“心灵铸成的镣铐”，“魔鬼的磨房”，“放高利贷的冷手”，等等。在形象的对比和叠嵌上则他比后世的现代主义诗人还要大胆：

不幸兵士的长叹
化成鲜血流下了宫墙。
……
又用瘟疫摧残了婚礼丧车。

长叹变成了鲜血而鲜血流下宫墙——这是把战争的罪恶直接归到了帝王身上。瘟疫指的是性病，妓女传染了它，结婚的喜庆被摧毁了，婚车也就变成葬车。这里形象连接的紧密、快速和对比的尖锐，叫人几乎透不过气来。

上引几行诗句出自《伦敦》一诗，这是布莱克早期写的最沉痛也最深刻的短诗之一：

我走过每条独占的街道，
徘徊在独占的泰晤士河边，
我看见每个过往的行人
有一张衰弱、痛苦的脸。

每个人的每声呼喊，
每个婴孩害怕的号叫，
每句话，每条禁令，
都响着心灵铸成的镣铐。

多少扫烟囱孩子的喊叫
震惊了一座座熏黑的教堂，
不幸兵士的长叹
化成鲜血流下了宫墙。

最怕是深夜的街头
又听年轻妓女的诅咒！
它骇住了初生儿的眼泪，
又用瘟疫摧毁了婚礼丧车。

此诗收在《经验之歌》（1794）内，是在《天真之歌》之后五年出版的。实际上，两集是钉在一起问世的，而且有不少诗题两集都见，但内容和情绪却显著不同，用布莱克自己的话说，就是“表现人的灵魂的两种相反状态”。“天真”与“经验”确是两种意境：前者比较开朗，甚至活泼；后者沉重，思想也更深刻。例如同样以《扫烟囱孩子》为题，前作的一首虽已诉说母亲死了，父亲把自己卖给人家去扫烟囱的痛苦心情，但梦中还有天使降临把扫烟囱的孩子从棺材里放了出来，而结语是：

托姆就醒了；屋子里黑咕隆咚，
我们就起来拿袋子、扫帚去做工。
大清早尽管冷，托姆的心里可温暖；
这叫作：各尽本分，就不怕灾难。

（卞之琳译文，下同）

这里面显然有讽刺，但还没有正面谴责社会。后作一首则锋芒毕露了：

风雪里一个满身乌黑的小东西
“扫呀，扫呀”的在那里哭哭啼啼！
“你的爹娘上哪儿去了，你讲呀？”
“他们呀都去祷告了，上了教堂。

“因为我原先在野地里欢欢喜喜，

我在冬天的雪地里也总是笑嘻嘻，
他们就把我拿晦气的黑衣裳一罩，
他们还教我唱起了悲伤的曲调。

“因为我显得快活，还唱歌，还跳舞，
他们就以为并没有把我害苦，
就跑去赞美了上帝、教士和国王，
夸他们拿我们苦难造成了天堂。”

这些诗写在1790年及稍后，正是法国革命刚刚爆发、英国极度动荡不安的日子。要知道当时英国特别是伦敦是什么样子，没有比这些诗更好的写照了！布莱克写得异常具体，对照分明：孩子们的洁白身体被烟囱里的煤灰弄得“满身乌黑”，“扫呀，扫呀”的叫声变成了“哭哭啼啼”，而夜行伦敦的泰晤士河边，则但见一张张衰弱的脸，害怕的婴孩，流血的伤兵，在街头出卖肉体的青年妓女。韵律也随着情景而变：独行人的脚步声迟缓而沉重，一声声禁令和镣铐的响声传达了镇压的严峻气氛，而最后则是妓女诅咒命运的凄厉喊声！同时，他也写得深刻，把扫烟囱孩子的痛苦同“上帝、教士和国王”联系起来，而伦敦的夜行人则一上来就慨叹连泰晤士河和河边的街道都被享有专利权的贵族和商人们独占了！

也是在这样的紧张年月里，他还写了《老虎》一诗：

老虎！老虎！黑夜的森林中
燃烧着的煌煌的火光，
是怎样的神手或天眼
造出了你这样的威武堂堂？

你炯炯的两眼中的火

燃烧在多远的天空或深渊？
他乘着怎样的翅膀搏击？
用怎样的手夺来火焰？

又是怎样的膂力，怎样的技巧，
把你心脏的筋肉捏成？
当你的心脏开始搏动时，
是用怎样猛的手腕和脚胫？

是怎样的槌？怎样的链子？
在怎样的熔炉中炼成你的脑筋？
是怎样的铁砧？怎样的铁臂
敢于捉着这可怖的凶神？

群星投下了它们的投枪，
用它们的眼泪润湿了穹苍，
他是否微笑着欣赏他的作品？
他创造了你，也创造了羔羊？

老虎！老虎！黑夜的森林中
燃烧着的煌煌的火光，
是怎样的神手或天眼
造出了你这样的威武堂堂？

（郭沫若译文）

《天真之歌》有咏羔羊的诗，现在《经验之歌》里却专门写了老虎。这

两者也是对立物：羔羊代表和平，良善，温顺，为上帝所爱抚；老虎呢，正相反，它代表野性，凶恶，暴力。正如布莱克能写良善，他也会写力量。这首诗里的形象，除了“群星投下了它们的投枪”是指统治势力的失败，其余都烘托一点，即老虎是如何“威武堂堂”：他是森林里的烈火，他的身躯和脑筋都是天神在熔炉中炼又在铁砧上打的——诗的韵律也真如打铁的砧声，一下下有节奏地打着有力的拍子。这砧声是对夜伦敦街上禁令的回答，正如“威武堂堂”的老虎是对一切独占者和统治者的惩罚。总起来说，这首诗是一个身处风声鹤唳的伦敦的手工匠人对于英吉利海峡对岸的法国革命者所拥有的革命暴力的颂歌。

对于法国革命，布莱克不只是一般地赞成，而是热烈地拥护。用行动(1)，也用作品。除了《老虎》之外，他还有一系列其他作品表达了向往革命的强烈感情。长诗《法国革命》（1791）即是其一。此诗的第一章——也是迄今所见的唯一一章——用了长达十八音节一行的新格律，写出了法国国王与国民议会的尖锐对立，从巴斯底大狱里的黑牢、卢浮宫里的御前会议，一直写到国民议会命令全军撤离巴黎，写得气势磅礴，十分戏剧化。然而尽管贵族们跃跃欲试，想用武力镇压议会，最后的胜利者则是议会：

> 微弱的炉火使得冰凉的卢浮宫略现生气；冻僵的血重流了。
>
> 国王威严地站起；公侯们紧跟在后；他们眼见宫里的广场空无一人，巴黎不剩一卒，沉默着；人声已随军队远去，议会在平静地开会，清晨的阳光照着他们。

我们还可以看看一部写在1790—1793年间的散文作品《天堂与地狱的婚姻》。这里面是一些奇异的格言和小故事，充满了似乎矛盾的讽刺性的反话，却包含了十分独特的精辟见解，如：

愤怒的老虎比善教诲的马更聪明。
精力是永恒的愉快。

密尔顿写天使和上帝时，是戴着镣铐的；写魔鬼与地狱时，却自由了。原因在于：他是一个真正的诗人，属于魔鬼一党而不自知。

繁茂是美。

诅咒束缚；祝福放松。

狮吼，狼嚎，海啸，剑伤人：凡此皆永恒的组成部分，因其伟大而反无人见。

这些和其他写于法国革命初起的1790—1793年间的作品都强调革命者的胜利，国王和“群星”般的贵人们的失败，而在精神上则是从一切方面谴责压制，束缚，歌颂自由与人民的力量。不仅如此，布莱克还将革命暴力看作是一种极大的精神力量，足以摧毁旧世界，改造人的灵魂，建立世上天国，即他常说的耶路撒冷。他是经常把革命同神魔之争联系起来看的，对革命的热望实是他的宗教信仰的一部分——只不过就在这方面他也是官方教会的叛逆者，而自有他独创的一套神话系统。(2)

随着法国革命形势的起伏，布莱克的思想也有了变化，但没有同时期知识分子如华兹华斯等人的幻灭感，而只是看待事物更深入了。例如他早就认识到法国革命的思想前驱是伏尔泰、卢梭等人，曾在《法国革命》中几次提到过他们，但并无贬词，直到后来他看出这些人的理性主

义也是一种精神枷锁，也是违反真正的上帝之道的，他才谴责他们，所以才有前面引过的“嘲笑吧，嘲笑吧”那样的诗。

他更倾向于辩证地看问题。他早就看出人生里充满矛盾，但又认识到矛盾不是坏事，“没有相反就没有进程”。同时，事物之间有联系，小东西里有大宇宙：

从一粒沙看世界，
从一朵花看天堂，
把永恒纳进一个时辰，
把无限握在自己手心。

（《天真的兆象》）

然而要看出这种联系，必须有想象力。想象力是英国浪漫主义诗人的中心信条，后来华兹华斯、柯尔律治、雪莱、济慈等人还要大加发挥，但是布莱克早就强调了想象力的世界是如何至高无上：

这个想象力的世界是永恒的世界，是我们所有的人在我们的肉身死亡之后都要返归的神圣之怀。这个想象力的世界是无限的，永恒的，而繁殖的、生长的世界是有限的，暂时的。

（《最后审判之一瞥》，1810）

在布莱克的后期作品里，想象力的运用似乎是达到了极致：在《四佐亚》（1794—1807）、《密尔顿》（1804—1808）、《耶路撒冷》（1804—1820）等诗里，他致力于构筑一个庞大的、复杂的神话世界，至今学者们还在细读那些长长的诗行，想从那充满神魔和动物的语言丛林中找出一个系统。但想象力不是一切，神话也不是一切，这些诗里还

有许多人们熟悉的东西，仍然有羔羊与老虎，天使和魔鬼，纯真的孩子和白发飞扬的先知老人，仍然有成对的相反物：压制与反压制，过分的理性与繁茂的精力，人身上的兽性与神性，等等。在大段大段的呼喊、预言、警告之间，我们忽然又听到了一种熟悉的人的声音，在诉说经验和经验的代价：

经验的代价是什么？能用一曲歌去买它么？
能用街头舞去买智慧么？不能！要买它
得交出人所有的一切，妻子，儿女统统在内。
智慧的出售处是无人光顾的荒凉市场，
是那农夫耕种而收不到粮食的干枯田地。

在夏天太阳照耀下取得胜利是不难的，
在葡萄丰收时坐在满载粮食的大车上唱歌也不难，
劝受折磨的人要忍耐也不难，
拿审慎的规则去劝无家的流浪汉也不难，
同样不难的是在冬天听着饿鸦的号叫，
当自己身上血管里流着热酒和羔羊的骨髓的时候。

不难的是向发怒的风雨雷电大笑，
是听狗在冬天的门外狂叫，或狐狸在屠宰场上哀鸣，
是看每阵大风吹来天使，每声雷轰带来祝福，
是从摧毁仇人房屋的风暴里听到爱的声音，
是庆幸霜冻冻坏了仇人的庄稼，病疫夺走了仇人的儿女，
而我们自己有葡萄和橄榄遮住门口，有子孙送上花果。

这时候谁会记得呻吟和哀愁，记得磨房里干活的奴隶，

锁链下的俘虏，牢狱里的穷人，战场上的士兵，
谁管他头破骨折，倒地呻吟，羡慕四周的死者都比他幸福！

身居繁荣的帐幕而庆幸是不难的，
我也能唱歌，能庆幸，但我却不干！

（《四佐亚》，第二夜）

美洲的惠特曼读过布莱克的这类作品么？他那滔滔不绝的自由体诗在60年前已经有了开创者！

对于后来者来说，布莱克是挖掘不尽的——无论从思想、象征、神话出发，还是仅仅从格律和诗艺出发，他的作品里还有大量值得深入研究的东西。

然而在他在世之日，这位卓越的诗人却被看成疯子或坠入魔道的怪人。一直要到19世纪末叶，随着叶芝等人编订他的诗集，他才受到注意；等到人们认真阅读他的作品，他们才惊奇地发现：他的诗美丽而深刻，他的语言朴素而清新，他的韵律音乐性强而又强劲有力，英国浪漫主义的革命热诚在他的身上表现得最充分，而在想象力的运用上他是诗人中的英雄；同时他的神秘性和独特的宗教信仰又增加了他的复杂性，吸引了又困惑着深思的学者，他对神奇景象的向往则使他被超现实主义者和处于社会边缘或甚至地下状态的诗派奉为精神祖先。20世纪后半对他的评价更高了，他被列为全部英国文学史上最伟大的六个诗人之一（其余五个是乔叟、斯宾塞、莎士比亚、密尔顿、华兹华斯）[(3)]，而由于他的画在文艺复兴时期以后开启了不重形似而重精神力量的新路，他又被赞为“英国艺术方面最重要的人物之一”[(4)]。把这两者合起来，我们才能看出布莱克在整个英国文化史上的地位。

华兹华斯的创始精神

威廉·华兹华斯（1770—1850）是“湖畔诗人”们的领袖人物。人们谈到他的诗，常用“崇高”等形容字眼，但他的文字却似乎极其普通，甚至平庸。他活到80岁，然而诗歌上的活跃时期不过青年阶段中十几年光景。他在英国诗史上被看作五六个或三四个最伟大的诗人之一，然而在世界文坛上却似乎影响不大，读者不多——虽说这些不多的读者却又爱之弥深。

这些与其看成矛盾，不如看成特点。

还有一个特点，即他似乎没有像别的作家那样经历过一个漫长的学徒时期。一本薄薄的《抒情歌谣集》于1798年出版，这是他与友人柯尔律治的诗作合集，那时他还不过28岁。此前他虽已发表过几首诗，这本集子则标志着他第一次认真登上文坛，而这时他对自己一生中该写什么，怎样写法已经成竹在胸。

而且这位新来者毫不怯场，对于自己所写完全自信。诗集的第一版上有一条广告就不客气地指摘前人的诗歌用语，到了第二版（1800）出来，他加了一篇长序，这是一篇浪漫主义新诗歌向古典主义旧诗歌的全面宣战书。

他在这篇序言里提出了这样一些主张：

1．诗不是游戏文字。“所有的好诗都是强烈感情的自然流露”，但这种感情又是“经过在宁静中追忆的”。

2．诗的内容不应是贵人淑女喜欢的一套，而应是“普通生活里的事件和情景”。

3．诗的语言要排除新古典主义式的“诗意词藻”，应是“人们真正用的语言”，但在运用时又要能给普通事物以“想象力的色泽”。

4．诗的性质极为崇高，是“一切知识的开始和终结，同人心一样不朽”。

5．诗人的作用伟大，他是“人性的最坚强的保卫者，是支持者和维护者，他所到之处都播下人的情谊和爱”。但他又不高踞在上，而是在群众中进行“人对人谈话”的一个普通成员。

以上不是序言的全部内容，但就所列五点我们就可看出：第一，它们把有关诗歌的主要方面都包括了；其次，作者道前人所未道，不仅全面否定新古典主义诗歌，宣传一种全新的浪漫主义诗歌，而且其主张的重要性超出诗歌和文学范围，涉及整个社会——把诗人提高到类似柏拉图的哲人君王的地位就是关系全社会的事情。

这理论是华兹华斯长时期沉思的结果，正同他诗里的内容也是积累有年的。

因为在1798年以前，这位大学生就已经历了一场情感风暴。他在1790、1791年两次去到法国，目睹革命初起时的景象，非常兴奋，多年后回想那时心情，还写下了这样的诗行：

幸福啊，活在那个黎明之中，
年轻人更是如进天堂！

（《序曲》，第11章）

1791年他再去时住了下来，直到1793年1月，在这一年多时间里他同一位名叫安耐特·伐隆的法国姑娘恋爱，同居，不久女儿出生；同时法国革命进入了一个激化阶段，革命者内部派别之争日趋尖锐，华兹华斯的朋友们大多属于温和派即吉伦特派。1793年1月他别了安耐特和女儿回到英国，一月后法国对英国宣战，他无法再去法国，只得怀着不安的心情在英国住了下来，开始了一个长达五年的苦思时期。起初他对法国革命的热情未减——1793年他还在写给兰达夫主教的公开信里为革命辩护，但雅各宾专政却使他戒惧，吉伦特派被镇压更增加了他的幻灭感，他思索的中心变成人的本性，越来越相信只有恢复人的单纯和良善，才能革新社会，而回顾自己，由于在政治理想和私人生活里遭遇挫折，心灵有了创伤，能医治自己的只有大自然。他从小就喜欢跋涉山水，现在更在深山大泽之间寻到“整个道德生命的灵魂”：

我高兴地发现：
在大自然和感觉的语言里，
我找到了最纯洁的思想的支撑，心灵的保姆，
引导，保护者，我整个道德生命的灵魂。

（《丁登寺旁》）

这诗写在1798年。在此之前三年，他认识了柯尔律治，另一位对初期的法国革命怀有热望并对写诗有新想法的大学生，两人一谈即合，于是互相鼓励，彼此的诗作都进入丰收时期，《抒情歌谣集》就是在这样的情况下产生的。

对于华兹华斯说来，他所重视的“强烈感情”早已存在，而这苦思的五年是一种冷却时期，让他有了“在宁静中追忆”的机会。所以他这关于

诗的有名定义实是经验之谈。

两人在《抒情歌谣集》里有个分工：柯尔律治专写“关于迷信的、至少是浪漫的人物”，其成品是《古水手咏》、《夜莺》等诗；华兹华斯则致力于“赋予日常事物以新鲜的乐趣”，其成品包括叙事诗《刺树》、《痴儿》、《西门·李》等和抒情诗如《丁登寺旁》和《写在早春》，1800年再版时又加上了叙事诗《迈可》和有关露西的一组爱情诗。

我们可以先来看看《写在早春》：

我躺卧在树林之中，
听着融谐的千万声音，
闲适的情绪，愉快的思想，
却带来了忧心忡忡。

大自然把她的美好事物
通过我联系人的灵魂，
而我痛心万分，想起了
人怎样对待着人。

那边绿荫中的樱草花丛，
有长春花在把花圈编织，
我深信每朵花不论大小，
都能享受它呼吸的空气。

四围的鸟儿跳了又耍，
我不知道它们想些什么，

但它们每个细微的动作，
似乎都激起心头的欢乐。

萌芽的嫩枝张臂如扇，
捕捉那阵阵的清风，
使我没法不深切地感到，
它们也自有欢欣。

如果上天叫我这样相信，
如果这是大自然的用心，
难道我没有理由悲叹
人怎样对待着人？

这诗里有许多华兹华斯独特的东西：朴素、清新的文字，对自然的细致观察，对花鸟的亲切感情，但又总同人联系起来——在这里就是人对人的残酷。也许，在写这首诗的时候，华兹华斯想到了正在法国遭受杀害的他的吉伦特派朋友们，也许他还想到由于人虐待人而造成的广泛的人间不幸，诗句背后是有深切的感慨的。

值得注意的是大自然在这里不是背景，而是一种使人良善和纯净的精神力量，美好事物也不只是好看，而是通过诗人“联系人的灵魂”的，因而诗人更感到“痛心万分”，因为人是如此冥顽不灵，不能吸取大自然的教益。这个意思在集子里另一首诗里写得更清楚，诗人直接点出了大自然施与人的恩泽：

绿色树林里的一个灵感，
会教给你更多道理，
关于人，关于人的恶和善，

超过所有圣人能说的。

大自然带来的学问何等甜美！
我们的理智只会干涉，
歪曲了事物的美丽形态，
解剖成了凶杀。

够了！再不需科学和艺术，
把它们那贫乏的书页封住！
走出来吧，只需带一颗赤心，
让它观看，让它吸取。

（《反其道》）

这就更进一步提出人的理智、学问的危害了，其精神同布莱克反对理性主义是一致的，不过不借助神话和宗教之助，而是出自诗人特有的自然观罢了。

诗人也知道通过仅仅说理是不行的（虽说以说理为主的《反其道》并不干巴巴，而是颇有诗艺的，例如韵律和形象的运用——“歪曲了事物的美丽形态，／解剖成了凶杀”就是至今都有人吟咏的名句），所以他又拿自己作例，写出了大自然能在人身上起到什么作用。这就是《抒情歌谣集》最后一首诗《丁登寺旁》的主旨。

它是真正的压卷之作，无论在内容和诗艺上都是英国浪漫主义诗歌里最重要的作品之一。

诗一开始就是一段重见丁登寺废墟附近怀河两岸景色的感叹：

五年过去了，五个夏天，加上
长长的五个冬天！我终于又听见
这水声，这从高山滚流而下的泉水，
带着柔和的内河的潺潺。

亲切而真挚的声音，无韵白体诗的格律给了它自然的乐音，写的又是“美好的形体”，一点不枯燥。接下去却出现了一种在回忆中说哲理的诗行，这是英国诗史上前所未见的：

这些美好的形体
虽已久别，倒从来不曾忘怀，
不是像盲人看不见美景，
而是每当我孤居喧闹的城市，
寂寞而疲惫的时候，
它们带来了甜蜜的感觉，
让我从血液里心脏里感到，
甚至还进入我最纯洁的思想，
使我恢复了恬静：——还有许多感觉，
使我回味起已经忘却的愉快，它们对
一个良善的人的最宝贵的岁月
有过绝非细微、琐碎的影响，
一些早已忘却的无名小事，
但饱含着善意和爱。

有点曲折，需要细读，因为这里所写的不是一个简单的结论，而是思索的过程。写思索过程而如此细微，这就是华兹华斯的这类诗新颖的地方，也是其现代化的一端。而他之所以选择白体诗这一诗体，也是出于内容的要求，因为这个诗体不像蒲柏等人用的双韵体那样人工雕琢气味

太浓，比较自然，有迂回余地，可以跨行而形成诗段，适宜于写思绪的波动起伏。重新拾起莎士比亚、密尔顿用过而在18世纪几乎喑哑的白体诗而发扬光大之，这也是华兹华斯在英国诗史上的功绩之一。

既写过程，诗就不是静止于一个平面上，而有层次，有前进的运动。他接着写了他自己在成长过程中对于大自然的反应的变化，经历了三个阶段：孩提阶段，只有“粗糙的乐趣和动物般的行径”；青春阶段，对大自然的爱变成“一种情欲”，“半带痛苦的欢乐”，“令人昏眩的狂喜”；而现在到了第三阶段——

我学会了
怎样看待大自然，不再似青年时期
不用头脑，而是经常听得到
人生的低柔而忧郁的乐声，
不粗粝，不刺耳，却有足够的力量
使人沉静而服帖。我感到
有物令我惊起，它带来了
崇高思想的欢乐，一种超脱之感，
像是有高度融合的东西
来自落日的余晖，
来自大洋和清新的空气，
来自蓝天和人的心灵，
一种努力，一种精神，推动
一切有思想的东西，一切思想的对象，
穿过一切东西而运行。所以我仍然
热爱草原，树林，山峰，
一切从这绿色大地能见到的东西，

一切凭眼和耳所能感觉到的
这个神奇的世界，既有感觉到的，
也有想象所创造的。我高兴地发现：
在大自然和感觉的语言里，
我找到了最纯洁的思想的支撑，心灵的保姆，
引导、保护者，我整个道德生命的灵魂。

经过“粗糙的乐趣和动物般的行径”，又经过“令人昏眩的狂喜”，也就是经过官感反应的两个阶段之后，现在终于沉静下来，从大自然得到了“崇高思想的欢乐”，“一种超脱之感”，最后是“整个道德生命的灵魂”。这就是一种进程，在华兹华斯看来是最为宝贵的进程，他竭尽全力用了一种新的语言来写。它仍是诗的语言，仍然有形象（“人生的低柔而忧郁的乐声”、“落日的余晖”、“大洋”、“蓝天”等），仍然有乐音（略比通常说话高昂，随着情绪起伏而调整响度和速度），但多了一些以前诗里少见的日常用语：“一种精神”，“一种努力”，“美好的形体”，“无名小事”，以及不断出现的“东西”（“一种东西”，“高度融合的东西”，“一切有思想的东西”，“穿过一切东西”——英文原文是“thing”、“things”、“something”之类）。这是一个大胆之举，然而正符合他所提倡的“人们真正用的语言”，连节奏都主要是日常口语，大部分是亲切的“人对人谈话”，只不过又常有迸发的激情罢了。

这激情的语言出现得最多的是诗的最后部分。在那里，华兹华斯赞颂了他的妹妹陶乐西。这对兄妹的互相关怀，陶乐西对于哥哥的体贴和支持，使得华兹华斯能够比较顺利地度过了他那苦思的五年。他在她的身上寻到了自己过去的纯真：

你呀，我最亲爱的朋友，
我的亲而又亲的朋友，在你的声音里

我听见了我过去心灵的语言，
在你那流星般无畏的双眼里
我重温了我过去的愉快。但愿我能
在你身上多看一会儿我过去的自己，
我的亲而又亲的妹妹！

他又相信：由于陶乐西爱大自然，大自然也不会背弃她，不论以后发生什么情况，她将永怀爱心，而兄妹的关怀情谊也将超越时间而永存：

纵使孤独、恐惧、痛苦、哀伤
成为你的命运，你仍会带着亲切的喜悦
想起我，想起我今天的这番嘱咐
而感到安慰！即便我去了
不能再听见你的声音的地方，
不能再在你那无畏的眼里看见
我过去生活的亮光，你也不会忘记
我俩曾在这条可爱的河岸
并肩站着；不会忘记我这个长期崇拜
大自然的人，重来此地，崇敬之心
毫未减弱，而是怀着
更热烈的爱——啊，更深的热诚，
更神圣的爱；那时候你更不会忘记
经过多年的流浪，多年的离别，
这些高大的树林，耸立的山峰，
这绿色的田园景色，对我更加亲切，
半因它们自己，半因你的缘故！

这结尾之所以有深意，还因为华兹华斯写到了人生的忧患——陶乐西可

能遭遇不幸，他自己迟早要死去——而这却增强了诗的感染力，也突出了此时此刻兄妹并立河边享受着大自然的抚慰是怎样一个不朽的时辰！

在这种领悟之下，华兹华斯的笔下好诗不断涌现。至今人们都在吟咏着他的一些抒情短诗，如《我好似一朵孤独的流云》，《每当我看见天上的虹》，《给布谷鸟》，《孤独的割麦女》，与一位名叫露西的姑娘有关的一组情诗，等等。这些诗仍然在抒情之中表达华兹华斯的自然观，但是有更多灵秀之气，更多声韵之美：

从没有夜莺能够唱出
更美的音调来欢迎结队商，
疲倦了，到一个荫凉的去处
就在阿拉伯沙漠的中央，
杜鹃鸟在春天叫得多么动人，
也没有这样子荡人心魂，
尽管它惊破了远海的静悄，
响彻了赫伯里底群岛。

（《孤独的割麦女》，卞之琳译文）

就在译文之中，我们也能感到音乐与地名的神秘的结合，从眼前的歌声一直到辽远的阿拉伯的夜莺和赫伯里底群岛的涛声，联想的丰富与迅捷展示了诗人想象力的活跃。在这等地方英国浪漫主义诗歌显出了它独有的魅力。就在对华兹华斯的大部分作品不甚感兴趣的外国读者之间，这些抒情短诗却赢得了衷心的喜爱。

这些诗里都有一种沉思甚至忧郁的情调，增加了它们的感染力。而到了那组关于露西的诗，就出现了死亡的阴影，有时是在一个明朗的故

事的最后，突然来了一个奇笔：

我有过奇异的激动，
我不怕把它说出，
但只说给多情的人，
我曾有过的遭遇。

那时候我爱的姑娘
每天都像玫瑰一样鲜艳，
我在一个月明的夜晚，
骑马走向她的家园。

我看着头上的月亮，
它把广阔的草原照耀，
我的马快步而上，
已到我喜爱的小道。

现在过了果园，
接着就爬小山，
月亮照着露西的屋檐，
越来越近地下降。

我甜甜做了一梦，
这是大自然赐的恩福，
但我的眼睛没有移动，
紧紧把下降的月亮盯住。

马儿继续前进，蹄声响亮，
不停地一直向前，
突然间那下降的月亮，
一头栽在她的屋子后面。

多么熟悉而奇怪的念头，
一下子钻进了情人的头脑！
“啊，慈悲的天，”我对自己喊叫，
“也许露西已经死了！”

（《我有过奇异的激动》）

这首诗用了民谣的格律写一个民谣中常见的故事，即一位多情人月夜骑马去会他的爱人，场面是明亮的，充满着期待，照通常的情况最后会有两人见面的快乐，可是这里却忽然月亮一头栽在姑娘的屋子后面，而骑马人立刻预感到了爱者的死亡。同样，在另一首也与露西有关的诗里，其最后两节是：

当我在你的山谷中徜徉，
曾感到内心憧憬的欢欣；
我钟爱的姑娘坐在炉边，
传来了手摇纺车的声音。

暮去朝来，霞光明灭，
曾照亮露西嬉游的园亭，
你绿色的田野曾最后一次
抚慰过她临终时的眼睛。

（《我在陌生人中孤独旅行》，顾子欣译文）

我们原以为这个异乡飘零的旅人回来后会见到他钟爱的姑娘，然而最后一节又出现了死亡。

因此当诗人最后来哀悼的时候，诗句也传出了异乎寻常的悲痛：

沉睡锁住了我的心，
我已无人间的恐惧；
她也化物而无感应，
再不怕岁月来接触。

如今她无力也不动，
不听也不看，
只随地球日夜滚，
伴着岩石和森林转。

（《沉睡锁住了我的心》）

英文诗中悼亡之作不少，然而写得这样沉痛的却不多见，而最后把一个弱女子的命运放在整个大自然的运转里，从此而得到一种不朽，则又是华兹华斯的独有之笔。因为这样，通常写得轻快的爱情诗在华兹华斯手里也增加了感情的重量和哲学的深度，从而更加耐读了。

还有一类短诗是华兹华斯写得出色的，即十四行诗。

十四行诗在16、17世纪曾经盛行于英国，但在整个18世纪几乎绝迹于诗坛。由于华兹华斯重新利用了这一诗体，雪莱和济慈又继起发掘它的潜力，十四行诗在19世纪初年有了一个中兴局面。

华兹华斯以莎士比亚和密尔顿为他在写十四行诗时的楷模，特别是密尔顿。他写了一首《莫眨十四行》的十四行诗，其中说：

当阴影落在了
密尔顿的道路上，他的手举起这诗体
当作号角，吹出了乐调
振奋灵魂——可惜呵，吹得太少！

而在他另一首有名的十四行诗里，他一上来就呼叫密尔顿的名字：

密尔顿！你该活在这个时候，
英国需要你！她成了死水一潭：
教会，朝廷，武将，文官，
庙堂上的英雄，宅第里的公侯，
都把英国的古风抛丢，
失去内心的乐。我们何等贪婪！
啊，回来吧，快把我们扶挽，
给我们良风，美德，力量，自由！
你的灵魂是独立的明星，
你的声音如大海的波涛，
你纯洁如天空，奔放，崇高，
你走在人生大道上，面对上帝，
虔诚而愉快，还有一颗赤心
愿将最卑微的职责担起。

（《伦敦，1802》）

1802年正是英国忙于对法作战并且加紧镇压国内民主活动的时候，华兹

华斯却写它是“死水一潭”，朝野上下尽是“贪婪”之徒，使他特别怀念密尔顿，迫切地希望他能来挽救英国社会，“给我们良风，美德，力量，自由！”他也写了密尔顿的宗教虔诚，但更颂扬后者的独立的灵魂，“纯洁如天空，奔放，崇高”——总之是斗士密尔顿。华兹华斯的十四行诗也像密尔顿的一样，一反过去伊丽莎白朝盛行的香艳之作，而是黄钟大吕之音。

在这里他提到了“自由”，在另一首十四行诗里他专门歌颂为自由而斗争的海地岛黑人领袖卢维屠：

活下去，莫丧气，你留下了力量：
风，地，天都将为你效劳；
只要风在吹，人们就会不忘；
你有伟大的盟军；你的友好
是喜悦，痛苦，爱情，
和不可征服的人心。

（《致杜桑·卢维屠》）

同样地，当1797年威尼斯共和国为拿破仑征服，接着拿破仑又征服了瑞士，华兹华斯都写了十四行诗，慨叹它们失去了自由。当然，这种自由已不是法国革命所标揭的个人自由，而是民族的自由和国家的独立，而华兹华斯对于法国革命的发展之所以感到失望，正因为如他在长诗《序曲》里所写的：

法国人转过来变成了侵略者，
把自卫战争变成了军事征服，
忘掉了原来奋斗的一切目的。

同时，这些诗也说明：在他从法国回来十年之后他还不是一个一味寄情山水的隐士，而还在关心时局，关心民族的命运。因此无论在思想上还是在诗艺上，他都是密尔顿的真正的继承者。

当然，他又是伟大的创新者。他那自然观就是创新，他的诗歌理论也是创新。他的许多作品都是创新的卓越成果。除了上面已经讨论过的，还有三类诗是华兹华斯的特殊贡献。

一类是中等长度的哲理诗。所谓哲理，仍是华兹华斯的自然观，但是比《反其道》之类的短诗要表达得更有来龙去脉，也就是更完整，比《丁登寺旁》则又少点自传色彩。这类诗最成功的也许是《不朽的兆象》（1802—1804年写成）。在这里，说理并不空洞，一切出之以形象化的诗的语言，而纯净又达到一个新的境界。诗的中心问题是：童年的纯真去了何方？

驾着荣耀的云我们从天而下，
上帝原是我们的家。
天堂就在我们摇篮的周围！

然而这天堂的景象却无法保持：

成人终于看见它消亡，
化成了平常日子的淡白光。

但也无须绝望，因为“最初的感情和最早的回忆”是没有任何力量能够完全摧毁的：

尽管什么也难把时光颠倒，
追不回草的灿烂和花的荣耀，

我们却不悲伤，宁可培养
我们还剩下的力量；
力量也在那最初的同情心，
一旦同情就永难无情；
力量也在那苦难中涌现的思想，
它能抚慰心上的创伤；
也在那能够看穿死亡的信念，
也在那带来了沉思之心的时光。

沉思，免不了沧桑之感，然而也更多成熟的智慧，更有信心了：

对于注视过人间生死的眼睛，
落日周围的云也染上了
庄严的颜色，显得深沉。
又一场比赛过去了，又一些人得胜了。
感谢有人心使我们能够生存，
感谢它的温柔，喜悦和恐惧，
我看最低微的鲜花都有意思，
但深藏在眼泪达不到的地方。

这个结尾写得异常动人：深沉如大提琴的慢奏，绚烂如夕阳中的红叶，整个儿有秋天的苍劲的美，而最后的一对警句既表达了华兹华斯同有灵性的自然界的默契，又在伤感里露出了喜悦。

第二类是较长的叙事诗，如《毁了的村舍》和《迈克尔》。这类诗在18世纪后半就已有过，著名的如哥尔斯密斯的《荒村》和克莱普的《村庄》。如果说《荒村》有一定的美化趋势，那么《村庄》却用写实的笔触写出了赤贫的土地和赤贫的人。华兹华斯所作同它们又有什么差

别？

可以先从格律说起。《荒村》与《村庄》都用了18世纪流行的双韵体，而华兹华斯所作则用了无韵白体诗。这点格律上的不同也许不必看得过分重要，但白体诗毕竟比双韵体更自然，更近一般口语，写简朴的农村生活也就更为合适。

而在华兹华斯手里，白体诗更是写得平淡朴素，有时达到平庸乏味的程度。这也正是当时以及后来的人们——包括青年一代的浪漫主义者——揶揄他的一点。但在他写得顺手的时候，他却能做到在平淡中见激情。《毁了的村舍》（1797—1799年写成）讲的是一个乡下女子苦等她从军去了的丈夫而终未等着，郁郁死去了；而原是勤快的庄稼汉的丈夫之所以从军，是为一连两个荒年所逼。故事是由两个旅行人在这家人的村舍前相遇，彼此交谈中吐露出来的；他们曾见过这村舍过去是如何整洁、安静，女主人又是怎样热情地对待过路人，如今却屋毁人亡，情景全非。旅行人是深有感触的，但毕竟是谈别人的事，语气是平静的，而最后则把村舍中人的遭遇归结为一个梦，两人又继续上路，去寻找投宿的地方。这样一个平凡的故事，又用这样平淡的语气说出，却使我们读了久久不能放下，原因又在哪里？作者对于这类良善的乡下人的深切的同情是其一，但作者又不亲自出面，而让两位也是乡下人的旅行者做了他的代言人，他们没有一套城里人的谈吐，也不从知识分子的角度看事物，因而所说的话更朴实可信。另一方面，乡下人对人生的哀乐反应更直接，更深切，所以叙述尽管平淡，下面却有真正的激情。凡此都需要一种恰当的诗歌语言才能表达出来：任何花哨、夸张的写法都只会造成不真实的印象，所以华兹华斯的朴素和平淡在这里恰是他的主题所需要的，起了别的语言所不能起的艺术作用。

《迈克尔》（1800）也写乡下人，写法也朴素，但是叙述的角度却

有了变化。诗人直接登场，讲的是一个他儿时所闻的故事。他从山谷里一堆石头谈起。原来这堆石头是一个老羊倌同他的孩子堆在那里，预备用来砌一个羊圈的。羊倌名迈克尔，深爱他的羊群，懂得山的奥秘和风的脾气，自食其力，又有勤劳的妻子相助，日子过得平稳满足。他在70岁时得子，当然喜欢得很，但不放松对他的教育，从小带他上山，学会放羊，干活，在共同劳动中父子变成了亲密的友伴。等到孩子长到18岁，忽然灾难来临。迈克尔为了替一个侄子还债，花掉一半积蓄，为了不至失去祖传的一点土地，不得不让儿子去城里跟亲戚干活。临别之前，他把孩子叫到山谷那堆石头旁边，叫他给羊圈立好一块基石，嘱咐他以后不论碰到什么困难，要回想这时情景，知道有一个老父亲永在爱他。孩子走了，起初家信很勤，写的都是好事，但不久他就在城里堕落了，终于逃往海外，再无音讯。

又是一个平常的故事。这样的悲剧曾发生在广大乡间无数人家。城市代表罪恶，也早有人写过。所不同的，在于迈克尔没有被写成一个可怜的弱者。他在七八十岁的老年，依然身强力壮。他的力量来自大自然，性格中有大自然的纯净和高贵——这是华兹华斯独到的一笔，也正是他的哲学思想的体现。那圈石头是实物，又是象征：坚硬，耐久，经得起时间的冲蚀，它那自然的本色又是真正朴素的美；羊圈之终未完成，就像父子情谊之终于断裂，是近代文明造成的必然悲剧。然而老人并未被压倒，因为他有最深切的爱：

爱的力量给人安慰，
使得事情容易承受，要不然
就会使脑子错乱，心也破碎。
我同不止一个还记得这位老人的人
谈过，了解到他在听了那不幸的消息

又过了几年后的情况。
他的身子骨从青年时期起
就异常强壮，老年也一样。
他仍然去到岩石之间，看太阳看云，
听风的声音，同从前一样
为他的羊群干各种活儿，
也在他家传的小块土地上劳作。
他也常常走到那小山谷去
替羊圈加上一块石头。

一个写得具体的平常故事，然而因为接触到受大自然养育的人的最根本的情感，所用的语言又是纯净而又有力的，因此这首叙事诗就有了过去同类之作所无的思想深度和感染力。

* * *

以上把华兹华斯在创作丰收时期的各类作品大致论述了一下。总起来说，他的长处是能用素净的语言表达深刻的思想，短诗清新，十四行诗雄奇，长诗于平淡中见激情。他并未忘却对法国革命的热情，只是在拿破仑大军的逼近之下，让英国式的民族主义复苏了，但仍然歌颂别的民族为自由而进行的斗争，而对乡下普通人的深切同情更是保持始终。至于他把人的向善的希望都寄托于大自然，则既是他的力量所在，又使他逐渐变得空洞，以致他后期的大量诗作简直不堪卒读了。可能这一点也正是他在世界文坛上影响不大的原因之一。

然而当他处于创作高峰的时候，他确是英国浪漫主义诗歌的骄傲，也是全部英国诗史的光荣，只是这个时期不长，大约从1797年起到1807年，不过十年光景。以后七八年还有一些集子问世，如1815年的全集，

但此后就进入一个漫长的衰落时期。

然而就在他的诗才衰落之前，他还完成了一部规模巨大的作品，即《序曲》。这就是我们说的三类诗里的最后一类。

《序曲》最初有一个短稿，分两部分，于1799年写成。后来诗人将它扩大，于1805年完成，共13章，但未发表。在以后的35年中，他不断修改此稿，但改的主要是文字细节，总的骨架未动，此稿于1850年华兹华斯死后三月出版，内分14章。

《序曲》有一个副标题：《一个诗人的心灵的成长》。它在英国开创了长篇自传诗的新形式。它的内容丰富，从诗人的童年、青年、上大学一直写到参加法国革命以后的岁月，有具体记述，也有说明自己思想变化的哲理篇章。这两点就使它在文学史上有重要价值，但它的意义不止这些，因为首先第一点是：华兹华斯在这里写下了一部分他最好的诗。

写自传诗当然要写自己，华兹华斯深信他自己是有可写的。但他又有足够的客观态度知道他不是他所处的时代的中心，中心是别的主题：

> 至于我自己，
> 不值同这伟大的主题
> 连起来谈（虽然又不得不谈），
> 因为我无足重轻。
>
> （第9章，第110—113行）

这“伟大的主题”指的是法国革命。我们在读《序曲》时所关心的一点正是法国革命对于这位英国浪漫主义的代表者的思想和艺术所起的影响。

华兹华斯对这个主题谈得详细。首先，他说明他在巴黎是如何变成一个民主派的：

夜复一夜地
我去那些堂皇的场所，碰见
来自城里高贵门第的常客，
他们摈绝俗流，自成社会，
精于诗画，长于礼节，
由于这些或更深的原因，绝口不谈
时局，不论好坏，一律避免，
我感到这是一种限制，令人厌烦，
逐渐离开了这些人，进入
一个嘈杂的世界，不久就变成
一个民主派，把我整个的心，
全部的爱，都给了人民。

（第9章，第113—124行）

他写下了他此时的所思所见：

但是我更痛恨
绝对专制。一人的意志
变成了众人的法律，还有一批人
享有不公正的特权，站在
君主与人民之间，只为君主效劳，
对人民则骄横无比，我对此
越来越恨，掺和着怜和爱，
爱的是不幸的大众，对他们

寄以希望，所以也就有爱。
有一天我们碰见一个饥饿的姑娘，
臂上有绳系着一头牛，她跟在后面
拖着沉重的脚步，那牛在小巷里
到处低头寻找吃的，
姑娘的苍白双手忙着
织毛活，然而心不在那里，
神情凄凉。这景象激动了我的朋友，
他说："正是为了反对这类事
我们才战斗的。"同他一样，我相信
现在升起了一种仁慈精神
什么也挡不住它，将在短期内
使这样悲惨的穷困不再存在，
我们将看见大地无阻碍地
实现它的意愿，用产品去报偿
温顺的、卑微的、有耐心的劳动儿女。
一切排斥性的规定永远废止，
浮华的典礼、淫逸的制度、残酷的权力，
不论谁建立的，独夫或是寡头，
一律取消，而最后，
最高最重要的一点是：
让人民用他们强有力的手
创制他自己的法律，全人类的
美好日子将从此开始。

（第9章，第501—532行）

关于华兹华斯的政治思想，没有比这几十行诗更清楚更有力的表达了！那些只知道他是一个寄情山水的闲适诗人的人，读读这些诗行会惊讶于他对于人民革命的理解之深和期望之高，而他对于实际政治的观察的具体则又超出一般的乌托邦理想；那小女子街头牵牛求食的一景更是深印我们的心上，使我们知道华兹华斯的革命观是真正的信念，是有对人民的苦难的深刻的感受做基础的。能用诗句明确而又形象地表达这一切，使我们在将近两百年后读了还激动，这就是华兹华斯的胜利。

当然，华兹华斯在《序曲》里要表达的不止这一主题，他更致力于写他的“心灵成长”的过程，也就是他在思想上的变化，从对革命的热望到对它感到幻灭，又从思想上的深刻危机到逐渐能够解脱，以至能在大自然中疗治创伤，恢复了想象力和纯正的趣味，这才醒悟到人生中有宝贵的“时间之点”：

我们生命里存在时间之点，
它们有突出的重要性，
保有一种更新的能力。
当我们困于伪说和狂言，
或更沉重更恶毒的妄见，
或卷进琐务和社交的循环，
它们就向我们心灵提供滋养，
暗中医治。这是增加人生愉快的能力，
它深入，又帮助我们攀高，
已高的更高，跌倒的扶起再攀。
这神奇能力的藏身之处
在人生的某些片刻，它们提供
最深刻的智慧，指出终点和方法，

实现心灵的当家做主——而外界的感觉
只是忠顺的仆役。这样的片刻
散布一生，最初的开始
是在童年。

（第12章，第208—225行）

这些“时间之点”的更新能力，最后归结成一种“更高超的心灵”。具有这种心灵的人能达到的境界是：

永恒和临时都给他们
鼓舞：他们在最小的示意上
建立最大的事业；永远警惕着，
愿意行动，也接受行动，
他们不需特别的召唤
就会起来；生活在日常世界上，
他们不迷惑于感官印象，
却有冲动的活动能够及时
同精神世界谈得契合，
也同时间里各个世代的人谈，
过去，现在，将来，一代又一代，
直到时间的消失。

（第14章，第100—111行）

这也就是人的想象力在摆脱各种“伪说”、“狂言”、“妄见”、各种日常“琐务和社交的循环”之后能达到的最高境界。而诗句本身也达到了哲理的高潮。这是一类边写边想的哲理诗，要紧的不在结论，而在过程，华兹

华斯写这类诗是无人能及的。《序曲》的成功还在乎它包含了自传和哲理，两者的并存使它从几种不同乐曲的交替、对比与融合中取得一种交响乐式的丰富。以感染力而论，多数读者可能会觉得这些哲理段落不及写诗人在巴黎人群中见闻感触的章节动人，实则这类哲理段落也有激情，而且是一种更难表达的激情。写至高的善不易，写纯粹的精神世界也难，华兹华斯也常有写得不成功的时候，而且越到后期越差，因为毕竟这种精神世界是个人内省的，虚幻的，但是《序曲》却使我们看到：当一个诗人真有深刻的思考而且善于表达这种思考的时候，他可以达到什么样前人未曾攀越过的诗歌高峰。

柯尔律治与想象力

柯尔律治（1772—1834）的重要诗篇都写于1797—1798一年之内。此前有些少作，此后也偶有佳作，但对于一般读者来说，他只是三首诗的作者，这三首是《老水手谣》、《忽必烈汗》和《克利斯托贝尔》。

然而这三首却代表了英国浪漫主义的一个重要方面，即“超自然”、神秘主义的一面。三诗本身也都写得瑰奇，不同凡响，似乎好懂而又难解，至今有一种特殊的吸引力。加上柯尔律治在文学理论上的重大建树，这就使得他在英国诗史上占有突出重要地位。

《克利斯托贝尔》只完成两部分，共677行。18世纪后半英国出现一种“哥特式”小说，写幽灵出现于古堡之类的故事，柯尔律治此诗用了类似情节：一位名叫克利斯托贝尔的姑娘在月夜林中看见一个极美的女子在哭泣，说是被一群强人所劫半路扔下的，动了怜悯之心，请她进了父亲的古堡，安置在自己睡房里。第二天她父亲老爵士也很有礼貌地接待了她，听她说起家世，发现她的父亲是邻居的一位爵爷，原是自己过去最好的朋友，不过后来两人却吵翻了成为仇敌。现在老爵士早已后悔，看见这位小姐就想重续旧好，忙着布置派人前去把爵爷老友接来同他女儿一起在自己堡里团聚。不料这时自己的爱女克利斯托贝尔却跪在他的脚下，向他央求：“看在我死去的母亲面上，请您把这女人送走！”

为什么姑娘原来救了这个女人，而现在却要把她送走呢？这是因为她昨夜与这女人同寝，感到一阵昏迷，如中魔法，而今天又在她父亲面前，看见那女人侧眼看着自己，显出了一条蛇的原形，忽然间：

这小姐的眼睛在她头上缩小，
缩成两只蛇的眼睛，
带着恶意，更带着恐惧，
侧面瞧着克利斯托贝尔！——
一会儿——这景象就已消失！

而这时倒是老爵士勃然大怒了，怎么女儿会不理解他要与老友重新和好的心愿！于是他不顾她的央求，命令手下人立刻动身上路去接小姐的父亲。

至此第二部分结束。柯尔律治原来还要再写三个部分，但始终没有实现。

此诗写得既有故事，又有气氛，转接处颇为戏剧化，而在格律上又不用通常以音节组成的音步，而用了古英语诗的重音办法，即每行不论音节多少只有四个重音。已成部分作为手稿流传时，受到司各特和拜伦的称赞，柯尔律治才将它发表。实际上，司各特写《末代行吟诗人之歌》和拜伦写东方叙事诗中的《围攻柯林斯》，都受到柯尔律治此诗的影响，尤其在格律上如此。

另一首未完成的诗是《忽必烈汗》。此诗可谓集梦之大成，不仅内容是诗人在读一本游记中间打盹时梦中所见，而且诗句也全是诗人在梦中所写，醒来还记得，于是赶快写下，不料写到54行忽然有客来访，等到客走重新执笔，却把下文完全忘了。这是诗人自己在本诗引言中说的写作经过。

从现存54行来看，此诗可分两个部分。第一部分同忽必烈有点关系。开始几行就提到了他：

忽必烈汗降下旨意，要在上都
修筑游乐之宫，堂皇富丽：
其处圣河阿尔夫
流穿深不可测的山窟，
注向阴暗的海里。

（吕千飞译文，下同）

接着是一番描写，不只写异国风光，而且出现了这样的凄丽景色：

但是啊，那条裂罅深邃而充满幻想。
斜劈青山，横过雪松林地！
荒野去处，一如既往，
半钩残月，圣洁而魅惑迷惘，
有女留连徘徊，为鬼恋悲泣！

这是一种与《克利斯托贝尔》一致的浪漫情思，属于中世纪的“哥特式”幻想。

然而这样的“鬼恋”气氛却立刻为怒潮轰鸣声所驱逐了，元朝大汗再度出现：

忽必烈在轰响中听见，
祖先在远方预言争战！

但是引起赞叹的却不是军事征服，而是那想象中的游乐之宫：

这设计稀罕，真天开异想，
教山窟冰霜伴殿宇朝阳！

冰雪晶莹而又殿宇朝阳闪耀，这一奇异的对照加强了图景的异域色彩。

第二部分则与忽必烈无关。它一上来就描写另一个梦中所见：

一次梦幻中，我曾见到
一张古琴，女郎怀抱：
那是位阿比西尼亚少女，
唱阿保拉山之曲，
弹琴伴奏歌调。

这是梦中之梦，地点从上都移到了非洲，格律也从轰响变成了古琴伴奏的歌曲，好像是安静下来了。但这歌曲却又突然变成呼喊：

小心！小心！
他目光似电，长发飘风！
莫犯圣威，阖闭眼光，
围成圆圈，绕行三度
因为他已喝过甘露，
又饮过天堂乳浆。

这最后一段中的“他”指的是诗人，所描写的是诗人在灵感激发时犹如神灵附体、如疯如狂的样子。全诗至此倏然而止。

显然，此诗的主角并非蒙古大汗，而是诗人；所渲染、形容的是灵感，是想象力。情景转换的迅捷，形象对照的突兀，格律上多种乐音替换的频繁，都是为了突出想象力的作用，表现出它的不可捉摸性。英国浪漫主义诗歌的神秘、瑰奇的一面在此集中显现了，而此诗之着重音乐美和意境美而不讲思想或道德意义，则又成了后世纯粹诗、抽象诗的先导。

《老水手谣》是柯尔律治留下的唯一完整的长诗。称为“谣”，是因为它采取了古民谣的格律，用词古朴，也有一个故事。三位青年应约参加婚礼，其中一位在途中被一个老水手拉住，要他听自己航海经历。青年并不愿意，但被老水手的炯炯目光镇住了：

婚礼客坐在石头上，
没有办法，只好倾听。
于是老水手继续讲述，
闪动着目光炯炯。

（吕千飞译文，下同）

老人讲他的船一开始航行顺利，向南行进，直到赤道。但此后遭遇风暴，又碰到浓雾飞雪，天气突冷：

这里是冰，那里是冰，
到处是冰墙重重。
崩裂、咆哮、吼鸣、嚎啸，
真个是震耳欲聋。

接着有一只信天翁穿雪破雾飞来，受到水手们的欢迎，而船只也平安了：

霹雳一声，冰山便爆裂开来，
我们便从中间航行。

于是船只掉头向北返航，信天翁每天出现，跟船飞翔。似乎一切顺利了，可是又发生了可怕的事。婚礼客看见老水手说到这里，脸色突变：

“上帝拯救你，老水手，

你让魔鬼折磨得苦痛！
看你脸色，你怎么啦？”——
我用弩弓射死了信天翁。

这是第一节之末，也是故事的一个转折点。老水手突然射死信天翁，是在一种不可解的冲动之下干的，而信天翁原是吉鸟，现在无辜被杀，大自然替它执行了惩罚，停了风，船只陷入完全的死寂之中，不能动弹了：

和风停止，篷帆落下，
情景极度悲凄。
我们开口说话只是为了
打破海洋的沉寂。

在灼热的、铜色的天空之中，
正午的骄阳血红可怕，
它就停在桅杆顶的上方，
并不比月亮更大。

日复一日，天复一天，
我们困住，风不吹，船也不动，
死呆呆，好像是纸画的船儿，
停留在纸画的海中。

海水，海水，四面是海水，
而船板都在干缩；
海水，海水，四面是海水，

却没有一滴可喝。

水手们极度干渴，他们以为这一切都是老人杀死信天翁所带来的，痛恨之下，也惩罚了他：

我看到了老老少少的面孔，
哎呀，脸色多么凶！
他们挂上我脖颈的，不是十字架，
而是那死的信天翁。

至此第二节告终。

我们也可以略作停留，对此诗作些初步分析。我们看到：第一，这是一个有深刻内容的故事，不仅感情强烈，而且有道德和宗教内容，例如罪与罚的问题。第二，作者的艺术手段适合这个内容，民谣的格律不繁琐而有力，有的段落有一种咒语式的节奏；语言朴实到近乎童语程度；所用色彩形容词都是鲜明的本色，互相之间对照强烈（例如上面引过的“灼热的、铜色的天空”，“正午的骄阳血红可怕”）；这一切都是最基本的、原始性的手段，用以写一个赤诚而又难测的世界，而把文明社会（以钟鼓齐鸣的婚礼为代表的）排斥在外。

这些特点在后面几节中还要重现，而故事情节则继续变化。

在极度干渴之中，老水手看见一条船的残骸驶来，上有两个女人，一个是“死亡”，另一个是“死中生”，两人在掷骰子赌输赢，结果“死中生”赢了，她要下了老水手，于是别的水手都死了，唯他独活——但是活也是一种痛苦：

孤独啊，孤独啊，真正的孤独，

大海上孤单单一人！
没有一个圣者施予怜悯，
怜悯我痛苦的灵魂。

那许多人，非常美好的人，
他们都躺倒死去。
而千千万万可憎的东西，
却活下来，包括我自己。

特别可怕的，是死者谴责他的眼光：

孤儿的谴责可以把人
从天堂拉下地狱。
但是，咳，更为可怕的是
死者眼里的怨气。
我面对谴责，七天七夜，
自己恨不得死去。

这就开始了赎罪的过程，而因为是真诚的赎罪，事情又有了转机。有生命的活东西出现了，奇幻的色彩也重见了：

在大船遮蔽的阴影以外，
我注视着游动的水蛇，
它们拖着白花花的踪迹，
顽皮地从海面闪闪竖起，
抖落雪白的水花。

在大船遮蔽的阴影以内，

我注视它们华丽的服装：
鲜蓝、紫黑和光泽的绿，
它们盘旋、游移，每一个踪迹，
都闪耀着金黄的火光。

啊，快乐的生物，它们的美，
难以用言语敷陈。
我心里涌起爱的源泉，
不禁祝福它们；
当然是保护神对我怜悯，
使我祝福它们。

就在我准备祈祷的时刻，
信天翁跌落下来。
它从我颈上落下，重似铅块，
径直地跌进大海。

这就是说：因为老水手有了爱心，能为美丽而快乐的生物祝福，他的厄运也开始解除了。

于是在后面几节，出现奇观。老水手终于长长睡了一觉，醒来时发现露水和雨水都降临了，不再干渴了，死去的同伴们忽然能站起来操作，船儿又顺利前进。但是，下面还有一段曲折。船儿又猛然跳动，老水手再度跌倒，昏沉中听见有两人在空中说话，在辩论是否还要延长他赎罪的苦行。老水手醒来，再度看见同伴们的尸体站在甲板上，瞪着呆死的眼睛看他。幸而时间不长，赎罪的过程终于完结。船儿进入港湾后忽然沉没，老水手浮在水上，但已有小艇接近，把他救起。生命是保全

了，但是老水手却解不脱心头的痛苦：

从那以后，说不定什么时候，
痛苦就回到心头。
我心中像燃烧一样痛苦，
直到故事讲完方休。

我像夜晚一样穿行四方，
我的口才极有力量。
我一见到这个人的面孔，
就知道他一定会听我的故事，
就把故事对他讲谈。

这就是为什么他一定要拉住婚礼客听他讲自己海上经历的原因。这也是一种继续赎罪的方式。他最后说：

别了，别了，参加婚礼的客人，
但有句话我要告你：
只有爱人、爱鸟、爱兽的人
祈祷才有效力。

热爱一切大小生命，
祈祷才有效力，
因为热爱我们亲爱的上帝，
他创造并热爱一切。

到了这个时候，听他说故事的婚礼客也起了变化，原来那样热切地要去参加婚礼，现在却“撇下婚礼走开”了：

他走了，像受到严重打击，
呆滞迟钝，感觉不灵，
明早起床时他会变得
更严肃，也更聪明。

这就是第七节也就是全诗的结束。

通观全诗，有一个精心构筑的骨架，首尾相接，语言一贯地纯朴而又美丽，而主题则挖掘深刻：罪行非理智所能解释，罚也不只是法律上的惩处，最痛苦的是良心上的责备，能解决一切的则是爱。这是诗人通过情节形象地逐步表达的，我们读者也是原来想赶路而终于留下听讲的婚礼客，在读完全诗之后也变得“更严肃，也更聪明”了。

能够写出这样出色作品的诗人却在1800年左右发现自己诗才在枯竭，感到难以为继了。他也曾力图振作，然而却只在1802年写出了《沮丧之歌》。在这首139行诗里，他回顾曾经有过的内心欢乐，这种欢乐是一切乐声、一切丽色，甚至“一个新地球和一个新天堂”的来源，然而：

如今苦难把我压倒在地上，
我不计较欢乐的失丧，
可是呵！每一次苦难来袭
都隔断了我天生的专长
——那塑造一切的想象力。

这一失落就非同一般，因为在柯尔律治的全部信念里，没有任何东西能比想象力更重要了。

想象力是他的诗歌理论的中心。他在他的著名的理论著作《文学传

记》（1817）里这样写道：

> 诗是什么？这个问题与另一个问题几乎是同一问题，即：诗人是什么？答案也是互相关联的。因为诗的天才的特点正在它能充实、润色诗人自己心里的形象、思想和感情。
>
> 最理想的完美诗人能使人的全部灵魂活跃起来，使各种才能互相制约，然又发挥其各自的价值与作用。他到处散发一种和谐一致的情调和精神，促使各物混合并进而溶化为一，所依靠的则是一种善于综合的神奇力量，这就是我们专门称为想象的力量。这力量是由意志和理解力所发动的，而且始终在它们的不懈的但又是温和的、难于觉察的控制之下（即所谓“驭而不紧”）；它能使相反的、不协调的品质平衡与和谐起来，例如同与异，普通与具体，想象与形象，个别的与有代表性的，新奇、新鲜感与旧的熟悉的事物，不寻常的情绪与不寻常的秩序，又例如清醒的判断力和始终如一的冷静的一方面与热忱和激荡的深情的另一方面。但是它虽调和自然与人工，却仍置自然于人工之上，内容于形式之上，对诗本身的感应于对诗人的赞赏之上。
>
> ……
>
> 最后，诗的天才以良知为躯体，幻想为外衣，运动为生命，想象力为灵魂——而这个灵魂到处可见，深入事物，并将一切合为优美而机智的整体。
>
> （第14章）

这种“善于综合的神奇力量”不是能够轻易获得的，很多人虽然写了不少诗，却只运用了“幻想”（fancy），而幻想不是想象力（imagination）。两者的区别何在？柯尔律治的说明不如他举的例子清楚：

> 密尔顿有高度的想象力，而考黎只是很会幻想。
>
> （同上书，第4章）

幻想和想象力可以同时存在于一个诗人的脑里。他以华兹华斯作例：

> 就我的感受而言，华兹华斯运用幻想并不总能做到优雅，有时还失之于古奥。……但是就想象力而言，他是近代作家里最接近莎士比亚和密尔顿的一人。而且他不乞灵别人，而是一切独创。
>
> （同上书，第22章）

换言之，想象力是一个诗人所能取得的最高能力，只有极少数处于文学顶峰的大家如莎士比亚和密尔顿才能具有。

柯尔律治既然认为他的诗友华兹华斯具有这样的想象力，那么他自己呢？《沮丧之歌》里已经说了：他原来也是有的，但是后来失落了。因为有，所以他才能写出那样奇幻而又动人的三首诗；因为有过，他也就觉得曾经沧海难为水，不能满足于任何差一点的作品，所以就少写以至干脆不写了。于是他变成一个评论者，演讲家，以富于哲学思考和独到见解闻名，年青的济慈曾以同他散过步听他谈过话而写信告诉弟弟。这是柯尔律治的另一种文学生涯，另一种光荣，然而作为诗人的柯尔律治却隐退了。这一急剧的变化也是富于浪漫主义色彩的，但却不是悲剧性的，因为毕竟留下了量少而质精的优秀作品，而在提出想象力理论这一点上他前抗古典主义，后引现代主义，而在他当时则成为几乎全部浪漫主义诗人——布莱克到济慈——的代言人。

(1) 他同革命者潘恩等人交往，1803年又因与士兵冲突、口出谋反之词而受到法庭传讯。

(2) 读者可参阅张德明：《论布莱克诗歌的神话原型模式》，见《外国文学评论》1990年第1期。

(3) 这是F．寇莫特与J．荷兰特主编的有影响的《牛津英国文学选集》（两卷，1973）的评价。

(4) E．H．冈勃里其：《艺术的故事》，第14版，1984年，第388页。

第十章　浪漫主义诗歌（下）

华兹华斯和柯尔律治的诗才暗淡之后，不过十年，新的一代诗人就崛起于文坛，继续推进浪漫主义诗歌。

这一代中有三个各有特长的大诗人：拜伦，雪莱，济慈。

如果用一句话来介绍他们，也许可以说：拜伦的影响最广，雪莱的探索最深，济慈在增进敏感上用力最勤。

三人也都是在法国革命思想的影响下写诗的，都是民主派，都遭受社会的迫害，都在青年死去。

拜伦和他的《唐璜》

乔治·戈登·拜伦（1788—1824）是没落贵族，入上议院之初就发言为破坏机器的工人们辩护，参加意大利、希腊的民族解放斗争，写的诗也多以反抗暴政为内容，最后病死在希腊起义军中。出现于文坛之初，他曾以有文才的青年贵族身份成为伦敦贵妇人客厅中的上客，但不久就因与妻子离婚而受到非议，蜚言流传，于是他愤而出国，以后岁月就在意大利度过。但是英国上层社会仍然不放过他，攻击之声不断，而同时，他的诗作和言行激起了整个欧洲青年志士的崇拜和仿效。

起初，他写的是两类诗，即纪游诗和东方故事诗。

纪游诗集中于《哈罗尔德游记》（一、二章，1812；三、四章，1816，1818）。所游的国家先是西班牙、葡萄牙、阿尔巴尼亚、希腊等国，然后回到比利时，法国，瑞士，意大利，都是当时一些英国人向往的地方，他笔下的东欧各地尤其富于魅力；而漫游各地的主人哈罗尔德又是一个像拜伦自己那样的青年贵族，潇洒，敏感，然而忧郁，像是有不可告人的悲哀身世，加上吐属不凡，诗句也铿锵可诵，更增此书的吸引力，于是盛销于世，作者自称：“我一夜醒来，发现自己成了名人。”

拜伦并未就此陶醉，而是不断改进诗艺，加上涉世更深，所感更多，于是在后续的三、四两章里，写出了更成熟的诗。前两章的成功在于写异国风光，后两章则以写地方与历史见长。所谓历史并不是古代的往迹，而是发生不久的欧洲大事，如拿破仑的征战与败亡：

现在哈罗尔德站在骷髅堆上，

法兰西的坟墓，致命的滑铁卢！

（第3章，第18节）

而关于滑铁卢大战前夕的舞会的描写，则是戏剧性的场面、音乐和抒情的动人结合，一曲未罢，战争的号角就把酣舞中的爱人们生生劈分：

夜深深，纵饮狂欢，乐不可支，
比利时京城从四处聚集了一厅
那么些美貌再加那么些英姿，
华灯把美女英雄照得好鲜明，
可是听！听啊！什么声音像丧钟的轰隆！

（卞之琳译文，下节同）

这是舞会的开始，但已传来了战事爆发的凶音。于是空气突变，出现了完全不同的场面：

啊！立刻到处是纷纷乱乱，
涕泪纵横，难过到直抖，直颤动，
脸庞都发白，全不像一小时以前
一听到赞美它们就那样羞红；
到处是突兀的离别……

这几段实际上是哈罗尔德行程上的一个插曲，由于写得动人，后来独立成篇，成为许多英国文学选本的必备之作。

从思想深度看，则更精彩的是主人公在瑞士境内见到几位启蒙主义大师遗迹时的感慨。他称卢梭为“自我折磨的狂生……提倡苦难，又使情欲更具魅力”，又咏叹了伏尔泰和吉朋这两位“太初巨人般”的无畏思

想家，敢于“冲击上天，再取火焰”，特别是关于吉朋的两行警句：

他精炼武器，笔里藏刀，
用俨然的讥笑笑倒了俨然的宗教。

（第3章，第107节）

显示出他对吉朋巨著《罗马帝国衰亡史》的精神的了解之深；实际上，他是把这些启蒙主义思想家作为他的精神祖先的。

在叙事诗方面他也成就巨大，不仅扩大了他的诗名，而且使得原来也以叙事诗见长的司各特自叹不如，转而写起历史小说来。实际上，两人的叙事诗在题材上有很大不同：司各特擅长写苏格兰家族之间的斗争，其吸引力主要是他的中古主义气氛；拜伦则写东欧地中海沿岸各国的海盗、异教徒、叛逆者，一些心怀人间不满、敢于同命运抗衡的硬汉，也就是所谓“拜伦式”英雄。加上这些故事中有火炽的打斗场面和爱情的穿插，对于年青读者是至今都有感染力的。人们提到英国浪漫主义，往往首先想起的是拜伦的这类作品。

离开英国之后，拜伦又在意大利写了一系列诗剧，其中《马林诺·法里埃罗》（1820[(1)]）和《福斯卡里父子》（1821），探讨意大利城邦共和政体的建立和权力实际掌握在谁的手里的问题，冲突不仅戏剧化，而且有深刻意义，显示了拜伦对于民主政治的见解——他反对元老院的寡头政治，认为即使在一个共和国中，人民仍须为自由而斗争。另有《该隐》（1821）一剧则是反对宗教的，利用了《圣经》中该隐杀弟的故事，但剧中的该隐不仅不感到有罪，反而嘲笑上帝，认为人既有了理智，就应理智到底，为了扩充知识，应去了解死亡。这当中有启蒙思想的彻底的理性主义精神，剧本发表之后立即遭到英国教会人士的猛烈攻

击。

这些剧本表明了拜伦在思索着一些重大问题，在艺术上也利用了自己之长写出了不少有戏剧性的场面和富于雄辩力的台词。拜伦是有心复兴英国诗剧的，但是诗剧却并未在他手里重振。这主要是因为拜伦创造的人物还不够丰满，思想感情单一化，诗和剧也不是密切结合的。拜伦自称他师法古希腊悲剧而不走16、17世纪“那些疯狂的老剧作家”、“那些浮夸的江湖贩子”的路，但是浪漫主义时期正值人们重新兴起对莎士比亚等人的诗剧的巨大兴趣，相形之下，拜伦的剧作就显得单薄而不深刻了。当时的批评家海什力特甚至说：老剧作家的“任何一行诗就抵得过拜伦一个剧本的全部说教性和描写性的铺陈”，因为拜伦“写不出处于强烈激动状态的人物的所见所感”（《伦敦杂志》1821年5月号）。

在另一种文学形式里，拜伦却得到了没有争论的成功，即篇幅较长的讽刺诗。这当中有讽刺威尼斯社会风尚的《别波》（1818），有政治讽刺诗《审判的幻景》（1822），最后还有“讽刺史诗”《唐璜》（1819—1824）。

以前写《哈罗尔德游记》等诗，拜伦用的是斯宾塞的九行体。现在写这些讽刺诗，他找到了一种更适合讽刺性题材的新诗体，即意大利八行体（ottawa rima）。这一诗体不像斯宾塞九行体那样铿锵高雅，却能混合雅俗，容纳口语入诗，造成俏皮、滑稽的效果，正是讽刺性题材所需要的，同时口语体又是拜伦所长，两者结合，拜伦的诗歌天才得到了新的发展。

下面就是八行体的一例：

他曾写诗赞美杀国王的人，

他又写诗赞美一切国王；
他曾写诗拥护共和国，不论远近，
然后用加倍的仇恨将它们中伤；
他曾高唱泛民主的理论，
表现了聪明，却无道德的向往，
然后变成雅各宾的死敌，
翻穿了外衣，还恨不得换身皮。

（《审判的幻景》，第97节）

这里的“他”指邵赛，湖畔派的一员，原来非常激进，热烈拥护法国大革命，但不久就变得非常反动，终被王室封为“桂冠诗人”。拜伦在这里用三组对仗式的句子揭出他两种截然不同的嘴脸，而在最后两行中把邵赛的一生归结到一点，即他是一个变节者（“翻穿了外衣”是英文中形容叛徒的成语）。在这里，拜伦利用了八行体的结构——包括它的脚韵格局ababababcc——和口语体的跌宕活泼，使他的讽刺更见犀利。实际上，此诗连诗题也是讽刺，因为《审判的幻景》原是邵赛悼念国王乔治第三而作的诗题，拜伦一字不改地拿了过来，而内容则针锋相对地变成了谴责国王及其走狗邵赛。

《别波》也有讽刺，但是一种对社会浮华风尚的讽刺，穿插着这样的段落：

由偷看而眉目传情，由传情而叹气，
由叹气而起念头，由念头而表白，
终于托捷足的水星递出信息……

这当然是文字游戏，然而又是同所写的威尼斯浮华世态完全合拍的。

以上两诗对于《唐璜》的写作是一种准备。通过它们，拜伦积累了运用八行体的经验，才能把《唐璜》写得那样得心应手。其次，他的讽刺也扩大了效力圈。《唐璜》有《别波》的社会讽刺，如第一章伯爵老爷带人来搜他夫人卧房的滑稽场面，活像来自一个意大利的喜歌剧；同时，它又有《审判的幻景》的辛辣的政治讽刺。但《唐璜》还有许多其他成分，而整体则是一部篇幅巨大（共16章又14节）、内容广阔、结构宏伟的世界文学杰作。

首先，它是一部戏剧性很强的故事，很少长篇巨制从头到尾有这样高的可读性。同时，它又是拜伦个人的闲谈录，他随时对故事中的人物、情节加以说明、评论，所谈涉及天下大事，政治人物，骚人墨客，风俗习惯，还道及作者本人的儿时回忆，读书心得，对游过欧亚大陆之间的海峡的自豪感，对于将来终会有人飞上月球的科学预言，内容非常丰富，而语言则是那种最本色的口头英语，展现了亲切、富于风趣的谈话艺术。此书实际上有两个主角：一个是故事中的热血青年唐璜，活动在18世纪；另一个是闲谈者即作者，而他是写诗当时即19世纪的人物，因此书里还有两重时间。

而故事之中又包含了一部游记。唐璜出生在西班牙，后来却因爱情纠纷而离家漂泊海上，由西而东，到了希腊、土耳其、俄罗斯，成了女皇宠臣；后来他又受女皇派遣，出使英国，这样他又由东而西，穿越大陆而出现在伦敦。拜伦本是写游记的能手，这是有《哈罗尔德游记》为证的，但哈罗尔德只是一个旁观的游客，而唐璜则是在旅行途中碰到各种事情的参与者和当事人；前者是悠闲的，后者则活动频繁，所遭遇的事或惊险（如海上遇风暴，所坐船只沉没，又如卷入伊斯迈城下一场血战），或滑稽（如被卖为女奴，在土耳其苏丹的后宫里同后妃宫女等厮混），而等到他进入英国，唐璜的新鲜感受又同作者拜伦的老练讽刺一

起出现，有叙有议，使得这部“讽刺史诗”更是景象万千，在深浅几个层次上打动读者。

而就内容来说，上述两重性不只使它一般地更加丰富，而是使它收纳下了更多的欧洲现实。一东一西两次长途旅行所见就是欧洲现实，而两重时间则使读者知道：虽然故事似乎发生于18世纪，但所指实是19世纪初年，作者本人登场发表各种议论就是为了向读者点清这番用意。

例如作者用整整的七、八两章专写伊斯迈战役，把俄土两军的战略、战术、战斗实况、战场上谁对平民仁慈谁又残暴、将军们又怎样不爱惜士兵的生命等等，都写得异常生动。而等到战役的故事讲完，在接着来的一章里，作者又把笔锋一转，转到了英国将军惠灵顿：

> 你“杰出的刽子手呵”，——但别吃惊，
> 这是莎翁的话，用得恰如其分，
> 战争本来就是砍头和割气管，
> 除非它的事业有正义来批准。
> 假如你确曾演过仁德的角色，
> 世人而非世人的主子将会评定：
> 我倒很想知道谁能从滑铁卢
> 得到好处，除了你和你的恩主？

（第9章，第4节，查良铮译文，下同）

从伊斯迈转到滑铁卢，这是在时间上把18世纪拉到了19世纪，谴责的对象也从野蛮的哥萨克部队转到了滑铁卢战役的胜利者惠灵顿，这后者为保卫欧洲王公贵族的旧秩序而进行的反法战争正是当时欧洲的现实。

对于这样的现实，拜伦总是借题发挥，加以讽刺和评论。紧接上

节，他来了这样一个小结：

既然你爱甜言蜜语多于讽刺，
人们也就奉上一些颠倒的赞誉：
“各族的救星”呀，——其实远未得救，
“欧洲的解放者”呀，——使它更不自由。

这最后两行之中，前半是人们对于惠灵顿的阿谀，后半是拜伦的评论，简洁扼要，击中要害，像是压低了嗓门说的，却更使那大声朗诵的谀词显得空洞和荒谬。

这里拜伦运用了一种修辞手法，名为“倒顶点”，即对前面所着重的东西突然来一个否定，前面像是鼓足了气，后面则是一下子把它泄掉了。拜伦特别擅长此道，在《唐璜》里多次运用。有时是为了取得诙谐效果，如这样形容唐璜这小伙子的无所不能，无所不干：

骑马，击剑，射击，他已样样熟练，
还会爬墙越过碉堡——或者尼庵。

（第1章，第38节）

越过尼庵当然就不是表演武艺，而是去偷情了。或者故意小题大做，只到最后才点明：

那软化一切，无坚不摧的声音，
这就是那灵魂的表钟——餐铃。

（第5章，第49节）

人们读了第一行，以为作者要有什么了不得的声明或宣告，不料却只是

招呼吃饭。

“倒顶点”出现的地方，往往是在八行诗段之末。这是一个最容易取得强调效果的位置。正是在这个上，拜伦推出了他的警句，例如：

帝王支配万物，但不能变其性，
而皱纹，该死的民主党，绝不奉承。

（第10章，第24节）

然而更值得注意的，还是这些警句、这类“倒顶点”所传达的政治评论。拜伦在闲谈中也开玩笑，谈私事，变化很多，但是变来变去，最后总归纳到对欧洲现状的评论。他是在1818年开始写《唐璜》的，一直写到1823年他去参加希腊起义军还未最后完成。这段时间正是欧洲反动势力在打败了拿破仑之后加紧镇压民主活动的黑暗年月。拜伦则在诗里不断抨击王室、军阀、大臣和他们的帮凶，歌颂争取自由和民族解放的革命志士。上面已举的对于惠灵顿的讥刺就是一例。就在描写唐璜同海黛过着田园情趣的爱情生活的第三章里，他也插进了一支《哀希腊》：

希腊群岛呵，美丽的希腊群岛！
热情的莎弗在这里唱过恋歌，
在这里，战争与和平的艺术并兴，
狄洛斯崛起，阿波罗跃出海波！
永恒的夏天还把海岛镀成金，
可是除了太阳，一切都已消沉。

（查良铮译文，下同）

这可不是拜伦通常用的闲话口吻，而是声调铿锵、意气激昂的长歌。长

歌当哭，哭的是昨天的灿烂光华今已不存：

起伏的山峦望着马拉松，
马拉松望着茫茫的海波；
我独自在那里冥想了一时，
梦见希腊仍旧自由而快乐；
因为当我在波斯墓上站立，
我不能想象自己是个奴隶。

歌者进一步慨叹今天希腊的沉沦：

也好，置身在奴隶民族里，
尽管荣誉都已在沦丧中，
至少，一个爱国志士的忧思，
还使我在作歌时感到脸红；
因为，诗人在这儿有什么能为？
为希腊人含羞，对希腊国落泪。

然而，难道就安于这可耻的奴隶状态么？不，想一想祖先的壮烈，就应该唤醒民族奋起斗争：

你听那古代的英魂
正像远方的瀑布一样喧哗，
他们回答：“只要有一个活人
登高一呼，我们就来，就来！”
噫！倒只是活人不理不睬。

歌者又告诫国人，斗争得靠自己，不要对西欧国家存幻想：

别相信西方人会带来自由，
他们有一个做买卖的国王；
本土的利剑，本土的士兵，
是冲锋陷阵的唯一希望；
但在御敌时，拉丁的欺骗
比土耳其的武力还更危险。

这就又把西欧的现实拉了进来，正是拜伦在此诗里一贯用的办法：杂糅时间，咏古为了讽今。

最后，歌者回到了最初的忧郁情调：

让我登上苏尼河的悬崖，
在那里，将只有我和那海浪
可以听见彼此的低语飘送，
让我像天鹅一样歌尽而亡；
我不要奴隶的国度属于我——
干脆把那萨摩斯酒杯打破！

这就加深了意境，刺激性的对比和挑战性的反问之后，又多了一点海浪低语和天鹅临终的哀歌，于是余音不绝，浪漫诗人的人生忧患感随着抒情情调终究重现了。这长歌不仅写得激昂，而且写得很美。无怪乎在19、20世纪之交，三个汉文译本相继出现在中国，使得当时也处于奴隶状态的汉人知识分子与歌者同哭，又与歌者互相激励，在推翻满清王朝的革命中起了不小的作用。

这歌是穿插在唐璜和海黛所举行的盛大宴会上的，所以格律和写法也不同于作品的主要部分，但是内容却不是吟唱爱情，而是号召希腊人

民起来推翻土耳其苏丹的奴役。这是另一种形式的政治评论。

在作品的本体里，政治评论更是俯拾即是。我们再举几个例子：

是谁掌握世界的枢纽？谁左右
议会，不管它倾向自由或保皇？
是谁把西班牙赤背的爱国者
逼得作乱？使旧欧洲的杂志报章
一致怪叫起来？是谁使新旧世界
或喜或悲的？谁使政客打着油腔？
是拿破仑的英灵吗？不，这该问
犹太人罗斯察尔德，基督徒巴林！

（第12章，第5节）

金融资本家罗斯察尔德和巴林是真正的统治者——这是拜伦对于西欧现状的剖析。

出路何在呢？拜伦也说得毫不含糊：

唯有革命
才能把地狱的污垢从大地除净。

（第8章，第51节）

他也清楚革命意味着什么。不是搞议会政治那一套，而是暴烈的人民行动：

法国人还没有学会使用灯光，
等他们学会了，却又不捻灯芯，

而是把恶徒吊上柱子来照明。

沿大街吊起一列高贵的绅士，
当然能给人类以光明和教化，
正如把地主的庄宅烧把野火。

（第11章，第26、27节）

这里有着巴黎人民的革命实践。法国大革命之后的动荡年月里，巴黎人民唱着一首战歌，其最后的叠句正是：

一切都会好，一切都会好，
贵族吊在路灯上，
我们要把贵族都上吊！

在拜伦的闲谈里，就包藏着这类的言论。在别人，可能是空论；拜伦却以他在意大利参加烧炭党地下活动和最后死在希腊起义军里的事实证明他不是一个“客厅革命家”。回头来看《唐璜》这部巨制，我们也就更加清楚闲谈在其中所起的作用。它不只提供了另一重内容，使得这部作品有几个层次；它是拜伦为了加深作品的意义和现实性而进行的巨大艺术创新。可惜他没有能够活着完成全诗，令人对于英国部分的后来变化，作着种种揣测。

* * *

几位重要的英国浪漫主义诗人有共同的趋势，但又各有本身特点。拜伦的特点不同一般。一方面，在异域情调和号召民族解放等方面他最有浪漫主义精神；另一方面，在诗艺上他又是同浪漫主义唱对台戏的，如他追随被华兹华斯等人批判过的18世纪诗人，特别是蒲柏。他以口语

入诗，但这种口语不同于华兹华斯所提倡的普通人的自然语言，而是有文化教养的上层人士的闲谈语言，在这点上拜伦实际上是开创了以后维多利亚朝诗人勃朗宁要走的路，而勃朗宁的语言又影响了更后的英美现代派诗人。在英国诗史上，口语体诗构成一个传统，拜伦是其中承先启后的关键人物。

从所产生的影响来说，拜伦又明显地超过其他浪漫诗人。这影响既是文学的，更是政治的。拜伦的作品在全欧洲广泛流行，不仅在许多国家出现了仿作，而且许多青年在拜伦诗作和为人的激励下变成了果敢的革命者，诚如鲁迅所说：

> 其力如巨涛，直薄旧社会之柱石。余波流衍，入俄则起国民诗人普式庚，至波阑则作报复诗人密克威支，入匈牙利则觉爱国诗人裴多飞；其他宗徒，不胜具道。
>
> （《摩罗诗力说》）

我们还可以加上一句：就在我们中国，单是《哀希腊》一歌就激起了巨大的波澜。

拜伦的流行，还因为他的诗不论写什么，都是普通读者——包括外国读者——所能看懂、所能欣赏的。上面提到过《唐璜》的可读性。其实何止《唐璜》！《哈罗尔德游记》、一系列的东方故事、剧本、长篇讽刺诗等等无不如此。论可读性，英国古往今来的诗人没有几个能同他比。而同时，他又有足够的诗艺和复杂性使得一些高雅的人们也感到他的特殊魅力。20世纪现代派诗人中，奥顿就赞他为“潇洒风格的大师”（《致拜伦勋爵书》），而且模仿这种风格而写出了他的也颇“潇洒”的某些十四行诗。

拜伦身上，也有许多矛盾。如他的诗接近人民，他的性格却又高傲。他的诗歌语言口语化，但同时又有修辞术所产生的堂皇化和抽象化。他写得随便，有时就因随便而草率。他有一种别的诗人罕有的英雄气质，但他不是一个深刻的思想家。这些都说明他是有缺点的；也说明他虽已成就巨大，但还在发展。然而他没有时间了，1824年就在36岁的盛年因热病死于希腊起义军中。

雪莱的追求

我们在前面说过，在浪漫诗人之中，雪莱的探索最深。现在我们来看看：深在哪里？

首先，他对社会上人压迫人的现象深有所感，常作不平之鸣：

嚎啕大哭的粗鲁的风，
悲痛得失去了声音；
横扫阴云的狂野的风，
彻夜把丧钟打个不停；
暴风雨空把泪水流，
树林里枯枝摇个不休，
洞深、海冷，处处愁——
号哭吧，来为天下鸣不平！

（《哀歌》）

这是把大自然的风声雨声都当作人间的不平之鸣了！

他是一个所谓“多情种子”，但是爱情也加深了他的人世苦难感：

离别时我听她声音发颤，
却不知她的话来自碎了的心。
我径自走了，
未曾留意她当时的叮咛。
苦难呵，苦难，

这广阔的世界里，处处碰到你！

（《悼芳妮·葛德汶》，1817）

这是把一个小女子的不幸身世同全社会的苦难联系起来了。

这两首都是绝好的抒情之作，写法上的特点是都有最后一行的画龙点睛之笔，像是前面的细节都在积累一种力量，到最后才猛然一击。而所击是金石，又引起了不绝余音。试问有谁能读了这最后两行而不深思？

为什么他对不平事如此敏感？他出身是富家子，但无论在家庭和学校都遭遇过压迫，于是很早就立下誓言：

我定要变得聪明，
公正，自由，温和，只要我能过问，
因为我不愿再看
自私者和有力者仍然横行
而无人制止。

（《伊斯兰的叛乱》，献词）

从此，他“擦干眼泪，沉静下来，变得和善而又勇敢”。勇敢到在1812年他20岁时同两位姑娘跑到都柏林，在街上向路人散发他自撰又自费印刷的《告爱尔兰人民书》，号召受压迫的当地人民起来同英格兰殖民者斗争。

这样的一个青年又生在处处都见不平的19世纪初年英国，其情感之愤激也就可想而知。然而他不只喊叫几声，而且还要问一问社会之所以有这样多的不平的原因。为此他读当时进步思想家葛德汶的《政治正

义》。葛德汶影响了当时一大批人，包括青年时代的华兹华斯和柯尔律治，但是接受他的主张最多最彻底的却是雪莱。雪莱的第一首长诗《麦布女王》（1813）就是明证。不仅诗的主题——反暴政、反宗教、追求自由、追求真纯的爱情——正是葛德汶的主张，就连诗后注解里大段大段地引用葛德汶的文章也说明这一点。例如在注解诗里“雇用的暴徒”一语，雪莱就引了葛德汶的名言：“在各类的人当中，兵士是最完全的机器”。

他从个别不平事追索到社会制度，而且不止于感叹“这个坏制度”。感叹，甚至诅咒，是别的诗人也做的，雪莱却进一步触到了这制度的中心人物：

国王，僧侣，政客，摧毁了人的花朵，
甚至嫩芭也不留。

（《麦布女王》，第4节）

在下面一节（第9节）里他还提到：

不需要暴烈的法律的锁链

加上前面提到过的“雇用的暴徒”即军队，这就把国家机器里的主要支柱都包括在内了。

而环视这种制度下受压迫的人，雪莱首先寄同情于妇女。18、19世纪之交是一个女权运动开始在英国抬头的时候。葛德汶的妻子玛丽·芙尔斯通克拉夫特写的《替妇女权利辩护》（1792）就是公然向男性中心社会提出了宣战书。作为他们家里座上客后来又成为他们女婿的雪莱无疑受过他们的影响。但是用诗来表达对妇女解放的支持的，又数雪莱最

为突出。也是在这首少作《麦布女王》里，他已经想象一个男女完全平等的社会：

女人和男人，彼此信任，彼此相爱，
平等，自由，纯洁，相伴而行，
走在道德的山径上，那里的石级
再不沾染朝香客脚下的血。

（第9节，第89—92行）

这最后提到朝香客，是说人们再不受宗教的愚弄，不至于再为迷信而流血了。

在接着而来的《阿拉斯特，或寂寞的精灵》（1816）里出现了一位女诗人，雪莱让她代表了完美的人生理想。在叙事长诗《伊斯兰的起义》（1817）里，女主角茜丝娜更是起义领袖之一，雪莱写她骑一匹大黑马挥剑而来：

忽地里敌群大骇，
四散逃奔——瞧！一匹高大的
鞑靼黑马风一样疾驰而来，
践踏了路上的死尸，活的人
也在这大马的铁蹄下流血，
马背上端坐一个白衣人，宛如天使，
却挥舞着长剑……

（第6章，第19节）

这是何等的气概！但不是个人突发的勇敢，而来自她的觉醒，她的社会

观：

人类的一半被关在笼里，成了
淫欲和仇恨的牺牲品，是奴隶的奴隶。

（第2章，第36节）

如果女人是奴隶，男人能够自由么？

（第2章，第48节）

这样的根本问题，以前有别的诗人问过么？

而等到雪莱在1819年来写他的杰作四幕诗剧《解放了的普鲁米修斯》的时候，他更进一步写理想社会里解放了的女性是什么样子：

女人也洒脱，美丽，仁慈，一如
那向大地洒下光和露水的蓝天，
体态轻盈，光彩夺目，再没有
旧风俗打下的污渍，完全纯洁；
谈吐生智，而过去她们不敢思想，
真情坦露，而过去她们不敢感觉，
她们变了，过去不敢做的全实现了，
这一变使人世成了天堂……

（第3幕，第4景，第153—162行）

妇女的解放又只是全人类解放的一个部分，这思想是雪莱在几首诗里表达过的。然而到了那时，整个社会又是什么样子？也是在《解放了的普鲁米修斯》里，雪莱一再提到“发生了变化”，其结果是“御座、祭

坛、法官的席位、监狱”全都空无一人了，宗教在过去是“黑暗和有力的，其权力之广阔一如其所毁灭的世界”，现在却同“国王和僧侣的骄傲”一样，只引起人们的“诧异”。过去人的生活像是蒙着一层纱巾，现在揭去了它，露出了新面目：

自由，不受管辖，不受限制，真正的人，
平等，没有阶级、种族、国家，
没有恐惧，迷信，等级，每人都是
自己的王，公正，温和，聪明……

（第3幕，第4景，第194—197行）

这种理想是从古以来许多人都有过的，然而把它用诗句明白地表达出来，而且是通过一个在宇宙中进行了三千年大搏斗的戏剧性场面生动地表达出来，使人们能在惊心动魄之余沉痛而又清醒地思索“每人都是自己的王”这句名言的意义，又是雪莱第一个做到了的。

雪莱之所以深刻还有另外一个原因，即他是一个哲理诗人。几乎是不论什么题目，他都要作哲理性的思考。例如他有名的小诗《致——》：

致——

有一个被人经常亵渎的字，
我无心再来亵渎；
有一种被人假意鄙薄的感情，
你不会也来鄙薄。
有一种希望太似绝望，
又何须再加提防！

你的怜悯无人能比，
温暖了我的心房。

我拿不出人们所称的爱情，
但不知你肯否接受
这颗心儿能献的崇敬？
连天公也不会拒而不收！
犹如飞蛾扑向星星，
又如黑夜追求黎明，
这一种思慕远处之情，
早已跳出了人间的苦境！

这诗的开始十分巧妙，明明是求爱却不直说，到第二节首行才出现“爱情”字样，但又立即换作“崇敬”，紧接着是两个比喻——飞蛾扑火，黑夜追求黎明——把求爱同求理想联系了起来，扩大了意境，使得爱情更加高尚，脱尽脂粉气了，而最后一行虽说“跳出了”，却仍提到“人间的苦境”，又使得爱情不至于显得轻飘飘的。这是一首别开生面的情诗，其特点在于扩大、升高、精神化——也就是哲理化。

小诗如此，中长篇也如此。《智美颂》（1817）追求“美的精神”。《敏感木》（1820）探讨现象与真实的关系，认为只有美永存。《灵中灵》（1821）对于爱情本身进行哲理思考，认为一夫一妻制是“人生最长也最无味的旅行”，而反过来，

真正的爱情不同于金珠或陶土，
分享并非取走。

这一点就在今天也是许多人不能接受的，何况是在170年前！《阿堂耐

斯》（1821）既悼英年早逝的济慈，又探究存在与死亡的关系：

一存而众逝，
天光永照，地影飘散。
人生宛如圆顶上的七色玻璃，
永恒的白光被它沾染，
直到死亡又把它踩烂。……

这是富于哲理但又充满想象力的美丽诗行，其中形象的灿烂同思想的深远形成了奇异的对照，使读者感到宛如置身于哥特式教堂之中。

当然，雪莱的哲学思想又是复杂的。他深受柏拉图的影响，《智美颂》里的“美的精神”，《敏感木》里的永存的美，贯穿他全部诗作的泛爱思想，都属于唯心主义范畴。这些是与他的抗争精神和革命思想相矛盾的，但也是他真实的内心世界的一部分。从诗人自己来看，两者也并不矛盾，而是相通的：凡大爱人类者必大恨残暴。不同而又相通，雪莱身上就是有这样一点内在的自我争执，使他多思，使他深刻。

而对于整个英国浪漫主义诗歌说来重要的一点是：他还有诗艺能把他的哲学思考写得动人。他自己完全理解他写这类诗的困难，曾经借《解放了的普鲁米修斯》中的命运大神德莫高根之口说过一句意义深远的话：

真理之深者无形象

（第2幕，第4场，第116行）

这就是说，最深刻的道理不能靠形象描绘出来。我们已经看到，像一切有能耐的诗人一样，雪莱是善用形象的；但他还有其他艺术手段，素朴

甚至透明的语言是其一，音韵是其一，行与行间结构的变化又其一。这些因素合起来，产生一种交响共鸣的总效果。这句关于真理的名言之所以有力，还因为它出现在一场大辩论之中。辩论展开在普鲁米修斯的妻子、海洋女神亚细亚同宙斯之子、命运大神德莫高根之间：

德莫高根：你想知道什么，就问什么吧。
亚细亚：你能回答什么？
德莫高根：一切你敢于提出的问题。
亚细亚：谁制造了有生命的世界？
德莫高根：上帝。
亚细亚：谁制造了
世界包含的一切：思想，热情，
理智，意志，想象力？
德莫高根：上帝，威力无边的上帝。

（第2幕，第4场，第2—12行）

但这不是求知性的问答，接下来是一方的质问、谴责、呼吁和另一方的搪塞：

亚细亚：谁制造了恐怖、疯狂、罪恶、懊丧？
它们拖住了事物变化的大链，
使它难于运转，压抑了人心的每个思想，
使人人都如背负重物，
只能踉跄地奔向死亡的黑坑！
谁制造了失望，把爱转化为恨，
使人自鄙，这比血还难吞咽的苦汁！
痛苦的号叫，叫惯了也就无人理睬，

还有尖声的嘶喊，天天在耳边，
还有地狱，和对地狱的深刻恐惧？
德莫高根：他在统治。
亚细亚：说出他的名字。一整个痛苦的世界
在问他的名字。诅咒就会把他咒倒。
德莫高根：他在统治。
亚细亚：我明白，我感得到；但他是谁？
德莫高根：他在统治。

（第2幕，第4场，第19—31行）

亚细亚提出的问题实际是：邪恶是怎样产生的？这是对天神的权威的直接挑战。诗行是咄咄逼人、锋芒毕露的。

这里的紧问慢答形成一种急→缓→急的节奏，伴之以高→低→高的音调，就是运用了音韵手段。等到雪莱在特意增加的第四幕里，用有韵的歌代替了前三幕的白体无韵诗，让众神咏唱，又让歌队此起彼落地相和，形成诗和音乐的交响，剧就提高到了另一境界，成功地表达出了旧事物的消亡和人的复兴。雪莱自己说："我以为我在写这首诗时自己的实践比过去任何一次都好"（见玛丽·雪莱写的本剧后记）。当代西方的批评家如C．S．路易士和平素不喜他的诗的T．S．艾略特也都说这里所表现的雪莱的诗才达到了但丁的高度，也就是西方人眼里的诗的最高峰。(2)

* * *

然而雪莱不仅是政治诗人和哲理诗人，他还首先是抒情诗人。他的抒情气质贯穿了他的全部诗作。上面引的许多诗之所以动人，一半原因

在于它们的抒情色彩。当然，雪莱还写过别的体裁的诗，诗剧如《钦契一家》（1819），时事讽刺诗如《暴政的行列》（1819），对话体诗如《朱理安与马达罗》（1824），而且诗的风格有过变化，语言也各有特色。但这些作品里也有抒情笔法，《钦契一家》里彼亚屈里丝在受刑时对那些屈服者的责备就是一例：

你们这卑鄙的心！
这一点皮肉之痛，最痛也超不过
四肢还有生命的那会儿，为了它
就使几百年的灿烂光华化为尘土？

这几行是无愧于处于悲剧巅峰时期的莎士比亚的。

当然，他还写了大量的短小抒情诗。我们在前面引过的《哀歌》、《悼芳妮·葛德汶》、《致——》就属于此类。一些十四行诗（如《奥西曼提底斯》、《1819年的英国》）也属此类。此中佳作甚多，《悲歌》、《云》、《致云雀》都是，而《西风颂》一首更是赢得了全世界爱诗者的赞美，由于它充沛的革命精神，由于它完美的诗艺，由于它有力地写出了西风一身而兼二任——摧毁者和催发者：

豪迈的精灵，化为我吧，借你的锋芒，

把我的腐朽思想扫出宇宙，
扫走了枯叶好把新生来激发，
凭着我这诗韵做符咒，

犹如从未灭的炉头吹出火花，
把我的话散布在人群之中！

对那沉睡的大地，拿我的嘴当喇叭，

吹响一个预言！呵，西风，
如果冬天已到，难道春天还用久等？

这最后一问鼓舞了当时和以后全世界向旧事物进行斗争的人们。就在辽远的中国，也是有处于困境中的不幸人和革命者读了它而重新抬起头来的。

雪莱在诗的技巧上是做了多种试验的：白体无韵诗（如几部“抒情诗剧”），但丁三行体（如《西风颂》），意大利八行体（如《阿特拉斯的女巫》），以及用“普通白话”写的双韵体（如《朱理安与马达罗》），等等，所抒写的意境也各种各样。然而有一个特点又是贯穿他全部诗作，即他的音乐性。

我们已经提过《解放了的普鲁米修斯》的音乐性。更易看出他的音乐性的又是他的各种长短的抒情诗。短的如《悲歌》：

呵，世界！呵，人生！呵，时间！
登上了岁月最后一重山！
回顾来路心已碎，
繁华盛景几时还？
呵，难追——永难追！

日夜流逝中，
有种欢情去无踪。
阳春隆冬一样悲，
唯独乐事不再逢。

呵，难追——永难追！

这首诗使人想起陈子昂的《登幽州台歌》：

前不见古人，
后不见来者。
念天地之悠悠，
独怆然而涕下。

两诗都是篇幅奇小，而天地特大。同样是登高远望，思绪万千。同样是悲歌，只不过后者体会更深，而雪莱所作还有一种少年情怀，忧伤更多于感喟，而这忧伤之所以感人，原因之一是诗的音乐性强。

到了后期，雪莱又写了一首《致琪恩，随赠六弦琴一架》，其中有这样的一段：

用多情的声调轻唱：
山林的美好预兆，
幽谷的夏天风涛；
它学到了所有乐曲，
不论来自天空或泥土，
来自森林或山岗，
还有喷泉的流响，
山峰的清脆回声，
溪水的柔和清音，
鸟和蜜蜂的旋律，
夏天海洋的低语，
雨的拍打和露水的呼吸，

以及黄昏的歌；它熟悉
那难得听到的神秘声音
在作着日常的巡行，
飘过无边际的白天，
一路把我们的世界点燃。

这一节成功地用英雄双韵体表达了六弦琴的铿锵和变化，是雪莱全部作品中最富于音乐美的诗。

音乐美，抒情气质，使得雪莱在讲最深的哲理时也不枯燥，而同时他又总要把道理说清说透，不因文害质。甜美而又深刻，这是雪莱功力所在。

* * *

雪莱的最后一部作品是《生的胜利》，虽未完成，却已显现其力量和深刻。它用但丁用过的意大利三行体写类似《神曲》中的地狱景象，一开始就描绘一大群人在狂奔，一辆叫做“生命之车”的大车开来，车后用铁链牵着一长串俘虏，其中有

一切在掌权或受苦中
变老了的人……

包括拿破仑，伏尔泰，弗烈德里克大帝，沙皇保罗一世和他的母亲叶凯杰林娜女皇，神圣罗马帝国皇帝利奥波特二世，古哲人柏拉图、亚里士多德和他的学生亚历山大，罗马帝国创始者凯撒和他的子孙，以及历代教皇和主教等。这些当年赫赫不可一世的“智者、伟人、未被忘却者”现在都被生活征服了。指点着这些人向诗人一一介绍的也是一位名人，即启蒙主义者卢梭。他自称：

我怕过，爱过，恨过，苦过，干过，死过，

并认为自己比那串人高明，因为：

他们被赋予权力，
却只用权力来毁灭。……而我
有过创造的经历，
尽管只创造了一世界的苦果。

然而生命之车也没有放过他；同那串人一样，他也因为赶不上车子的进程，终于筋疲力尽，落在道旁，不过直到最后，还在问：

“那么，什么是人生？”

雪莱来不及回答这个问题，只留下这首被称为可能是他最伟大作品的一半，在斯比齐亚湾里被海浪吞没了。

不过30岁，这位卓越的政治诗人、抒情诗人、哲学诗人就死去了，但他敏锐的历史意识却已告诉他他是一个辉煌的文学世代中不朽的一员。在他的文论文章《诗辩》中有这样一段话：

> 英格兰文学再度升起，宛如获得了一次新生。每当我们的民族意志有一次伟大、自由的发展，必伴随以一次文学上的有力发展。不管思想低劣的人怎样从妒忌出发贬低当代的优点，我们这个时代必将成为一个以智慧上的成就著称的可纪念的时代。我们身边的哲学家和诗人的成就之高，是上一次（按指17世纪）为人身和宗教自由进行了全国性斗争以后所出现的任何人不能比拟的。一个觉醒中的伟大民族在舆论和制度上实现有益的转变时，最可靠的先驱、伙伴和追随者就是诗。

将近两世纪之后，我们验证了他这论断。在英国诗史、文学史、文化史上继文艺复兴高峰之后而来的第二个即浪漫主义高峰上，就有雪莱迎风挺立而长啸。

济慈的美和真的世界

济慈（1795—1821）比雪莱死得更早，整个写诗的时期不过六年（1814—1820），但在这短短的时间内诗艺的进展是惊人地迅速，最后虽被肺病夺去了年轻的生命，却已留下了足以使任何诗人不朽的卓越作品。

他是在困难条件下从事诗作的。一个经营马厩人的儿子，15岁做了外科医生的学徒，20岁通过药剂师考试，在最敏感的少年时期就同手术室、病人、伤口、药膏之类接触，长年住在肮脏的伦敦闹市区，因此也就特别喜爱难得一见的大自然，喜爱艺术、文学、诗，向往心智上的新天地。别人能上大学学希腊文，他只能通过译本来读荷马——一读之下，他按捺不住心头的狂喜，写下了这样一首十四行诗：

初读贾浦曼译荷马有感

我游历了很多金色的国度，
看过不少好的城邦和王国，
还有多少西方的海岛，歌者
都已使它们向阿波罗臣服。
我常听到有一境域，广阔无垠，
智慧的荷马在那里称王，
我从未领略它的纯净、安详，
直到我听见贾浦曼的声音
无畏而高昂。于是，我的情感
有如观象家发现了新的星座，

或者像考蒂兹[3]，以鹰隼的眼
凝视着太平洋，而他的同伙
在惊讶的揣测中彼此观看，
尽站在达利安[4]高峰上，沉默。

（查良铮译文）

诗不仅写得清新，而且对希腊恢宏气概的体会超过了许多希腊研究者，而当时作者还未到21岁。他终于走出了医院，不再终日同脓血纱布打交道了，却要照顾弟妹，看护一个得了肺病的弟弟，不久自己也染上了这个当时的不治之症。创作生涯也不顺利，好容易出版了两本诗集，却因长诗《恩狄米昂》（1818）有缺点而遭到了几家有影响的主要期刊的尖刻攻击。还有其他不顺心的事，例如恋人芳妮·勃朗迟迟不愿同他结婚。

然而他并未从此躺倒。当时以及后来，都有人——包括拜伦——说是凶恶的评论家杀死了青年诗人。事实不是这样。济慈对于恶意的评论是感到痛苦的，但他对自己更为严厉，如他写信给朋友所说：

> 赞美或责备对于一个爱好抽象的美而对自己作品采取严厉批评态度的人只有短暂的影响。我自己内心的批评给我的痛苦，根本不是《勃腊克武特》或《季刊》所能比的。……这次我是没有用判断力而独立地写了，以后我将用判断力去独立地写。……在《恩狄米昂》里，我一头扎进海里，因为知道了海水深浅，何处有流沙，何处有岩石，而如果我呆在绿色的岸上，抽一锅可笑的烟斗，喝茶，听取明智的意见，那我就什么也不会懂了。我从来不怕失败，我宁可失败，也要进入最伟大的人的行列。[5]

他把失败作为一种激励，更加努力钻研诗艺，增进敏感，在后来的三年里写出了一万多行诗，遍涉各体，中间诗风经过几次重大变化，最后笔下佳作迭出，特别在1819年七个月里，六大颂歌一气呵成，终于“进入最伟大的人的行列”。

* * *

对于一个普通读者，首先吸引他的会是济慈的短篇作品，例如十四行诗。《初读荷马有感》就是一首十四行。后来他又写了《再读〈李耳王〉有感》、《每当我害怕》、《灿烂的星》等篇，都是至今传诵之作，特别是《灿烂的星》：

灿烂的星！我祈求像你那样坚定——
但我不愿意高悬夜空，独自
辉映，并且永恒地睁着眼睛，
象自然间耐心的、不眠的隐士，
不断望着海涛，那大地的神父，
用圣水冲洗人所卜居的岸沿，
或者注视飘飞的白雪，象面幕，
灿烂、轻盈、覆盖着洼地和高山——
呵，不，——我只愿坚定不移地
以头枕在爱人酥软的胸脯上，
永远感到它舒缓的降落、升起；
而醒来，心里充满甜蜜的激荡，
不断、不断听着她细腻的呼吸，
就这样永生——或昏迷地死去。

（查良铮译文）

这首诗之所以好，是因为里面有两种境界，互相对照，互为层次：前八行是理想的爱情，后六行是肉体的痛苦；前者高远，是隐士、圣水、白雪的境界，后者是充满情欲的人间世，是酥软的胸脯、细腻的呼吸、甜蜜的激荡，最后死亡投下了巨大的黑影，人生有限而情意无穷了。

情调上有相似之处，也写得异常动人的，是中等长度的叙事诗《圣亚尼节前夕》。

它根据一个民间传说，说是每年1月21日纪念殉教的罗马女子圣亚尼的节日前夕，少女在祷告后就寝，可以梦见未来的丈夫。诗中的女主人公梅德琳匆匆从舞会赶回睡房，就脱衣上床：

只片刻，她已朦胧不甚清醒，
微微抖颤在她寒冷的软巢里；
接着来了睡眠，以罂粟的温馨
抚慰了她的四肢……

（查良铮译文，下同）

事实上，这不是圣亚尼在成全她，而是她的恋人波菲罗在施诡计。他买通了梅德琳的乳媪，事先藏在壁橱里，这时就乘她睡着走了出来，弹起了普罗旺斯的曲子《无情的妖女》，梅德琳被吵醒了，却不怪他，倒是央求他：

爱，别离开我，使我一生难过，

于是故事达到顶点：

听了这情意绵绵的话，他立刻
站起身，已经不是一个凡人，

而象是由云雾飘起，远远沉没
在那紫红的天际的一颗星。
他已融进了她的梦，好似玫瑰
把它的香味与紫罗兰交融；——
但这时，西北风在猛烈地吹，
刺骨的冰雪敲打窗户，给恋人
提出警告：节夕的月亮已经下沉。

这一节诗把男女之情写得热烈而又美丽，出版家怕过于露骨，曾要济慈修改，济慈说他不是“感情上的太监”，坚决不改，也就存在了下来。值得注意的，还有闺房的温馨和外面世界的寒冷的对照：冰雪在敲打窗户提出警告，房外又守着“苍白而清癯的”老僧老媪和披着甲胄的凶恶骑士，只有这对年轻人凭身上的热情冲了出去，奔向那不可知的命运：

于是他们逃了：呵，在那远古，
这一对情人逃奔到风雪中。

这是一个并不罕见的情景，但济慈是用新的敏感写的。我们读者也感受到了那种寒冷中的温馨。

尽管济慈还写了其他叙事诗，其中《伊莎贝拉》和《雷米亚》也各有特色，但是博得后世批评家们一致赞美的却是这首《圣亚尼节前夕》。

* * *

济慈的诗才除了优美的一面之外，还有刚强的一面。这后者主要见于他写的两个史诗片断，即《海披里安》与《海披里安之亡》。

海披里安是太阳神的名字，他属于泰坦族巨人，本是威力无穷的，却碰上了一个历史的大转折，即将为新生的奥林匹斯山巨人所代替，但他不甘心退让，还要斗争下去。他是唯一未曾在战阵中败过的天神。济慈写他仍然光辉满身，到一处照亮一处。但宇宙已为新人占领，他的努力无济于事，无法突破黑暗，于是听了天上传来的他父亲的话，一头扎进沉沉的黑夜，去帮泰坦族领袖色顿老人重整他们的统治。

第二章展现色顿召开的泰坦族会议，会上巨人们各抒所见，有的主战，有的主和。海神峨新纽斯明确主张接受“自然的法则”：

能够承受一切赤裸裸的真理，
预见环境的变化，而处之泰然，
这才是最高的权威！好生听着：
正同天与地比混沌和黑暗美丽，
美丽得多，尽管过去它们是统治者，
而我们又比天与地更美……
同样地，紧跟我们而进的是更新的完美，
更强大的力量，是我们所生，
但又命定胜过我们……
它们有如金翼的鹰，正在我们头上，
比我们美，也就有权
统治，因为永恒的法则是：
美居第一，强也居第一。
根据这法则，明天另一种族将迫使
征服我们的人像我们今天一样哀哭。

（II，第188—231行）

这一段完全是密尔顿式的黄钟大吕之音，情景有如《失乐园》中撒旦在与天帝较量失败后在地狱所开的会议。但是济慈加进了他的哲学信条，例如“能够承受一切赤裸裸的真理……才是最高的权威”，又如“永恒的法则是：美居第一，强也居第一”，这就不是密尔顿的思想了。

海神的话遭到了别的巨人的反对，他们竭力主战，论点是：纵然败了，还有海披里安在，“他是我们最辉煌的兄弟，而且还没有蒙上耻辱”。众神看色顿，色顿却一言不发，“脸上无一点喜色”。第二章就此结束。

第三章开始处，出现新人阿波罗。他是即将取海披里安而代的新太阳神，但他不好斗，是一位喜欢音乐的青年，因为他同时是司艺术之神。他在向一位女神倾诉：

请为我指出
走向任何美丽的星的途径，
我将飞奔而往，带着我的七弦琴，
使它的银光因幸福而颤抖！
我听到了云中的雷鸣。力量何在？
谁的手，谁的精质，那位天神
造成了自然元素之间的大轰大闹，
而我坐在这里的海岸上，
不怕，但因不知真相的痛苦？

（III，第99—107行）

这一段的诗歌风格不同于前二章，不是慷慨陈词的演讲体，而是抒情的甚至忧郁的絮语体，显示阿波罗这个继起的太阳神是爱好文艺、渴

求知识的新型人物，又安能不取海披里安而代之！

但是正当我们兴趣更浓、希望看到他施展身手的时候，诗人却只写他经历了一场身体和感情上的大变，如生重病，全身颤动，突然：

阿波罗大叫一声——瞧吧，从他天神的四肢——

全诗到此就中断了。

为什么要中断？诗人说过一个理由，即“其中有太多密尔顿式的颠倒句子”(6)。但他并未放弃写史诗的念头，四个月之后就又重新拿起这同一主题，开始写《海披里安之亡》了。

这篇新作和原来写的有很大不同。情节是重新构筑的。它不是一上来就写泰坦巨人的战败，而是写一个诗人的梦。他梦见自己醉后醒来，站在一个高坡之下，坡上有一雕像，高大直伸云天；像下有一祭坛，可依石级爬登。诗人缓步上行，迟疑间忽听一位在祭坛旁照料香火的女神对他发话：

如果你走不上石级，
就会死在所站的地方。

诗人感到浑身发冷，发麻，眼看死亡临头，于是叫喊，挣扎，竭尽平生的力量举腿上爬——而等脚一碰石级，生命的暖流就从脚趾流进了全身。

于是女神告诉他：

谁也达不到这个顶峰，
除了那些把世界的苦难

当作苦难，而且日夜不安的人。

（I，第147—149行）

这段话是意味深长的。欲登艺术高峰，先须识尽人间苦难，同情所有的不幸人。这话出自本诗的一个关键地方，应该可以使那些认为济慈是唯美或颓废的人重新思考；其实，这一种精神贯穿他一生，在作品里也不时强调的。

接着女神又告他：真正刚强的人却又无须来爬此山，因为他们留在世上为别人的幸福而斗争。而诗人，她认为不过是一个“做梦的东西”，对世界又能“带来什么好处”？诗人对此的回答是：

未必所有
唱给世界听的乐歌都无用处；
难道诗人不是一个哲人，一个
人文主义者，一个医生，对所有的人？

（I，第187—190行）

这一番对于诗人作用的对话关系到诗同现实的关系，出现在这部叙述太初两族巨人之争的史诗里出人意外，值得我们把它放在济慈在书信中发表的诗话一起来考虑。最后女神说了一句，诗人与一般的梦幻者不同，他们是相反的两极：

一个给世界以安慰的香膏，
另一个使世界烦恼。

（I，第201—202行）

实际上诗人已在上面那段话里回答了这个指责：哲人、人文主义者、医生怎么就只会使世界烦恼呢？他是不服也不悔的。

问题是：女神——她名叫蒙尼塔——为什么不喜欢诗人？是否同她自己的身世和遭遇有关？济慈把她写得不同一般：

我看见一张憔悴的脸，
白得如漂过水，不因人间哀愁而瘦，
由于一种病，永远治不了但又不叫你死……

（I，第259—261行）

而她的眼睛里却“有一种仁慈的光”。更神秘的是她的头脑：

一看到蒙尼塔的额角
我恨不得立刻看清她那空荡荡的头脑里
蕴藏着什么；什么大悲剧
在她颅骨的秘密暗室里上演，
使她冰冷的嘴唇能有这样可怕的
强音，使她那行星般的眼睛能有
这样的光，使她的话声带上
这样的悲哀？

（I，第275—282行）

这一节诗充满了新的敏感，简直是开了后来象征派的门了，而往回看，则使人想到但丁在《神曲》里写的贝雅特丽齐，她也是因为面容苍白而引人注意的。

这也就是说，济慈的诗风到此有了一个改变。他早期曾受斯宾塞的

影响，后来又受密尔顿的影响。《海披里安》就用了密尔顿式的雄迈风格，然而等到1819年9月下旬他来写《海披里安之亡》，他已充分认识到密尔顿尽管伟大，对他自己却是一个不良影响，以至说出“他之生即我之死”这样决绝的话来。(7)在几位英国浪漫主义大诗人中，最能发现自己弱点的是济慈，最坚决加以改进的也是他。如此坚决地同密尔顿分了手，那么济慈又以谁为师呢？到了这个时候，他首先想到的是必须回到北方传统，即英国本土传统，以莎士比亚和恰特顿为代表的“纯洁的英语”传统。

果然，在《海披里安之亡》里，摈绝了拉丁语式的颠倒句法，语言是清新自然的。不仅语言变了，诗的结构也变了，色顿部下开大会变为诗人同女神对谈；同时，诗人带着新的敏感来描写蒙尼塔神秘面目——可是一描写其情调就有越出史诗范围之势。等到诗人收起这类情调，回头来写色顿战败的事，刚写到海披里安颇有声势的登场，还未让阿波罗同我们见面，只到第二章第61行全诗就又中断了。

同一主题只产生了两个断片，这是人们感到不解的事。特别是第二个断片表现了济慈的接近莎士比亚式的新诗风，得不到继续开展，更是人们感到遗憾的事。

* * *

然而功夫没有白花。

这几年的实践不仅使济慈增加了经验，而且加深了对诗艺的钻研。这两者在济慈是结合进行的，从实践中有了心得，有了心得又付诸实践，继续前进。这些是一个深知写作甘苦的诗人的心得，不是用论文形式发表的，而是在与弟妹和好友的信件里用随感形式写下的，写得真

挚、亲切、随便，却充满透彻的观察，敏锐的见解，大胆的主张，不少还对后世的诗人产生了深远的影响。

例如后来的文论家无不注意济慈的“反面感受力说”。1817年12月21日他写信给弟妹，中间提到：

> 我和戴尔克讨论了一些问题，没有争辩；有好几样东西在我的思想里忽然合拢了，使我立刻感到是什么品质能使人有所成就，特别是在文学上，莎士比亚多的就是这种品质。我指的是“反面感受力”，那有能力经得起不安、迷惘、怀疑而不是烦躁地要去弄清事实，找出道理。……对一个大诗人说来，美感超过其他一切考虑，或者说消灭了其他一切考虑。
>
> （1817年12月21日致乔治和汤姆·济慈，周珏良译文，下引各条同）

“反面感受力”是济慈所创极少数名词之一，至今学者有不同解释，但主旨是清楚的，即诗人要经受一切，深入万物，细致体会，而不要企图靠逻辑推理匆忙作出结论。

不仅感受力是“反面的”，诗人本身也无“自我”：

> 关于诗才本身……我要说它没有个本身——它什么都是又什么都不是——它没有特性——它喜爱光明与黑暗；它总要做到淋漓尽致，不管牵涉到的是美是丑，是高贵是低下，是穷是富，是卑贱还是富贵……使讲道德的哲学家看了吃惊的却使变色龙似的诗人狂喜。玩索事物的黑暗面和玩索事物的光明面一样无害，因为二者都止于冥想。诗人在生活中最无诗意，因为他没有一个自我，他总在不断提供内情，充实别人。太阳、月

亮、大海、有感情的男人女人都是有诗意的，都是有不变的特点的——诗人可没有，没有个自我——他的确是上帝创造的最没有诗意的动物。

（1818年10月27日致理查·伍德豪斯）

一般的诗人听说诗人是“变色龙”，是“最没有诗意的动物”，一定会生气的，但济慈的意思仍是：诗人应适应一切，吸收一切，诗意在于他所作，而不在他本人。

这样的诗人也就不会写一种“别有用心的诗”：

我们讨厌那种看得出来是有意要影响我们的诗——你要不同意，它就好像要把两手往裤子口袋里一插，做出鄙夷不屑的样子来。诗应当是伟大而又不突出自己，应能深入人的灵魂，以它的内容而不是外表来打动或激动人。甘于寂寞的花多么动人！如果它们挤到道上，高声喊道：“羡慕我吧，我是紫罗兰！爱我吧，我是报春花！”那还会有什么美呢？

（1818年2月3日致雷诺兹）

这仍然是说：诗以其本身打动人，摇首弄姿是无济于事的，别有企图也是要失败的。

他也有他的正面主张：

首先，我认为诗应当写得有点恰到好处的过分，以此来使读者惊讶，而不是靠标新立异。要使读者觉得是说出了他自己最崇高的思想，有一种似曾相识之感。第二，诗的美要写到十分，要使读者心满意足而不是屏息瞠目：形象的产生、发展、

结束应当自然得和太阳一样，先是照耀着读者，然后肃穆庄严地降落了，使读者沐浴于灿烂的夕照之中。当然，想想怎样写诗要比动手写诗容易得多，这就引到了我的第三个信条：如果诗来得不像树长叶子那么自然，那还不如干脆不来。

（1818年2月27日致约翰·泰勒）

这些都是新鲜说法，尤其是最后一条说得多么好啊！

对于人生，济慈也有前人从未谈过的独特看法：

我把人生比做一幢有许多房间的宅邸，其中两间我可以描述一下，其余的门还关着，还进不去。我们首先迈步进去的那间叫做“幼年之室”或者“无思之室”，只要我们不会思维，我们就得在那里老呆下去，会呆很久，虽然第二间房门已经敞开，露出一片光亮，我们却不急于进去。等到我们内在的思维能力醒来了，我们才不知不觉地被驱使而前进了，一走进这个我将称之为“初觉之室”的第二间房，我们就将为那里的光线和空气所陶醉，到处是新奇事物，使人心旷神怡，乐而忘返，想要终老斯乡了。但是呼吸了这种空气的后果之一，就是使人对人类的心灵和本性敏感起来，使我们觉得世界上充满了悲惨、伤心、痛苦、疾病和压迫。这一来“初觉之室”的光明逐渐消失，同时四边的门都开了——都是黑黢黢的，都通向黑暗的过道——我们看不到善恶的平衡。我们在迷雾里。——这就是你我当前的处境。我们感到了“人生之谜的负担”(8)。

（1818年5月3日致雷诺兹）

把人生比做一所屋子里的几间房，人从幼年的“无思之室”进到壮年

的“初觉之室”又由黑暗的通道进到别的房间，每进一步有不同感受——这比喻何其像王国维的三种境界说！只不过中国学者谈的是作诗的境界，而英国诗人谈的是人生的不同阶段，而且还明白点出在“初觉之室”里，先是陶醉，接着就因“心灵和本性敏感”而看到“世界上充满了悲惨、伤心、痛苦、疾病和压迫”，这就是另一种的觉悟了。这也就最后地回答了那种以为济慈只关心美、只钻研诗艺而不关心人生的论调。

* * *

济慈感到了“人生之谜的负担”，但他不甘心停在“初觉之室”里，而要突破“迷雾”，更向前行。其结果，就是写出了六大颂歌。

时间是1819年。3月，济慈写《惰颂》；4月，写《心灵颂》；5月初，写《夜莺颂》；稍后，写《希腊古瓮颂》和《忧郁颂》；9月19日，写《秋颂》。也就是说，都在半年略长一点的时间内写成，同时还写了一个五幕长剧《奥托一世》、叙事长诗《雷米亚》和史诗片断《海披里安之亡》，真可谓英才挺发、佳句涌流了。这一年的夏天将永远是英国诗史上的神奇季节。

六大颂歌各有主题，首首可诵。《惰颂》表达一种矛盾：是努力追求爱情、雄心、诗歌之神呢，还是安于惰逸？《心灵颂》呼唤基督教以前的精神世界重来。《忧郁颂》中也有神话人物，但主要是人的感情变化，经历过昏沉、忧郁、喜悦的过程。这三颂都有动人的段落，但诗篇本身比较单薄，不如另外三颂内容更丰富，音调更繁复。

感人最深的是《夜莺颂》。这是在5月一个早晨，诗人在花园李树下坐着听了夜莺的歌声之后花了二三个小时写下的。

诗的开始写夜莺的歌声引起的感觉，第一是麻木，“如刚把鸦片吞

服”，接着是如饮醇酒，如坐南方的温暖、欢娱的气氛之中，于是而想跟随夜莺隐没而去：

远远地、远远隐没，让我忘掉
你在树叶间从不知道的一切，
忘记这疲劳、热病，和焦躁，
这使人对坐而悲叹的世界；
在这里，青春苍白、消瘦、死亡，
而“瘫痪”有几根白发在摇摆；
在这里，稍一思索就充满了
忧伤和灰眼的绝望，
而“美”保持不住明眸的光彩，
新生的爱情活不到明天就枯凋。

（查良铮译文，下同）

越想，越是忘不了身边的苦难世界。济慈少年时期在医院充当外科医生助手的生活经验进入诗中，转化成了形象和韵律，强烈得叫人摆脱不开！

然而夜莺的歌声还是把诗人的心带到了月夜星空，但并未从此远飞，而又落到幽暗的小径上，闻到了各种花香，又有一点沉醉了，觉得不如就此死去了：

我在黑暗里倾听；啊，多少次
我几乎爱上了静谧的死亡，
我在诗里用尽了好的言辞，
求他把我的一息散入空茫；

而现在，哦，死更是多么富丽：
在午夜里溘然魂离人间，
当你正倾泻着你的心怀
发出这般的狂喜！
你仍将歌唱，但我却不再听见——
你的葬歌只能唱给泥草一块。

这是富于浪漫情思的倾诉，把死亡当作恋人追求，但并非冰冷无情的真正死亡，而几乎是一种“富丽”的官感享受。等诗人重新又悲叹身世，死亡才显得可憎。

但是诗人却没有沉溺在个人感情之中，现实感又回来了：

永生的鸟啊，你不会死去！
饥饿的世代无法将你蹂躏；
今夜，我偶然听到的歌曲
曾使古代的帝王和村夫喜悦，
或许这同样的歌也曾激荡
露丝忧郁的心，使她不禁落泪，
站在异邦的谷田里想着家；
就是这声音常常
在失掉了的仙域里引动窗扉：
一个美女望着大海险恶的浪花。

伴随现实感来的依然有其他感情，依然有绝美的浪漫情调（特别是最后两行所展示的情景），但同前面各段相比，内容上有一个很大不同，即不再自怨自艾而想到古代和异域的别人别事了，情感上有一种超越，于是诗篇急转直下，在几声“别了！”的呼喊声中，谴责了“幻想，这骗人

的妖童”，这时候夜莺“怨诉的歌声”已经越溪登山而去，留下诗人在自问：

那歌声去了：——我是睡？是醒？

这一问也就留下了不绝余音。

这里始终有两种力量在争夺诗魂：幻想与现实感，一上一下，一来一往，形成一种运动。最后，现实感重振了，人生因夜莺的甜歌而更显其苦辛了，我们读者的头脑也清醒了。

《希腊古瓮颂》则气氛迥然不同。它也有对照，却在艺术与人生之间。

希腊古文明对于几位年轻的浪漫主义诗人都有极大的吸引力，不懂希腊文的济慈不仅读荷马史诗译文，并且倾心于希腊的古艺术品，这里所写的古瓮就以它的几重的美——瓮本身造型的美和瓮上浮雕画面的美——深深地打动了他。

颂歌是这样开始的：

你委身“寂静”的、完美的处子，
受过了“沉默”和“悠久”的抚育，
呵，田园的史家，你竟能铺叙
一个如花的故事，比诗还瑰丽：

（查良铮译文，下同）

比诗还瑰丽！这在这位视诗如命的诗人是最大的赞颂！

接着他描写瓮上雕的一个场面：一群人或神在舞乐声中如醉如狂地追逐着一些少女。爱情总是济慈所关注的，此诗第一行“你委身‘寂静’的、完美的处子”也是用少女来比喻古瓮。

下面爱情仍要重来，但又提出了一个美学命题：

听见的乐声虽好，但若听不见
却更美；所以，吹吧，柔情的风笛；
不是奏给耳朵听，而是更甜，
它给灵魂奏出无声的乐曲；
树下的美少年呵，你无法中断
你的歌，那树木也落不了叶子；
鲁莽的恋人，你永远，永远吻不上，
虽然够接近了——但不必心酸；
她不会老，虽然你不能如愿以偿，
你将永远爱下去，她也永远美丽！

诗又是写得极美，而意境则是新的：音乐的流动美同浮雕的静止美结合于古瓮之上。歌声、树叶都被固定于一瞬，而一瞬就是不朽，艺术的生命是无限的。恋人想吻而又吻不上，这却又回到了实际人生，多少人在热恋，一如济慈自己在热恋芳妮，但又可望而不可即，只有艺术带来了慰藉——在艺术里人永远年轻，爱情也永不枯凋。

因而诗人慨叹浮雕中人的幸福：

幸福的是这一切超凡的情态：
它不会使心灵餍足和悲伤，
没有炽热的头脑，焦渴的嘴唇。

这最后一行又把现实生活里的焦灼不安——特别是青年恋人之间的——带了回来。

这样反复来回，古瓮浮雕上的每一画面都在诗人心里引起艺术与人生之间的辩论，直到在观赏之末，看到一个小镇的热闹场面之后，忽然另有一想：

呵，小镇，你的街道永远恬静；
再也不可能回来一个灵魂
告诉人你何以是这么寂寥。

艺术虽能不朽，然而永恒的寂寥又如何排遣？

这里有矛盾。诗有了发展，进入耐人寻味的最后一段：

哦，希腊的形状！唯美的观照！
上面缀有石雕的男人和女人，
还有林木，和践踏过的青草；
沉默的形体呵，你象是“永恒”
使人超越思想：呵，冰冷的牧歌！
等暮年使这一世代都凋落，
只有你如旧；在另外的一些
忧伤中，你会抚慰后人说：
“美即是真，真即是美”，这就包括
你们所知道，和该知道的一切。

“等暮年使这一世代都凋落，只有你如旧”——何等深长的感喟！何等的好诗！然而“冰冷的牧歌”却是“寂寥”的回响，人不能靠艺术为生，因此结论也是有限度的，暂时的：在多灾多难、变幻无常的人世里，只有古

瓮所具有的美才是真实的，可靠的；然而美又必须依赖真实经验，必须通过艺术去捕捉强烈的人世情感才有永恒的美。辩证的道理通过概括性极强的哲学语言说了出来，诗人的功力又深了一层。

等到济慈在9月来写《秋颂》，他的诗艺和思想又有了发展。

诗艺的发展见于他对于诗段结构的改变。以前几个颂歌用的是十行诗段。这已是济慈在斯宾塞九行体基础上创造的，现在他加了一行，使之成为十一行诗段，最后部分不是二行互韵而是末行应和前韵，多了一重回响。

思想的发展见于《秋颂》写的是丰足，是从收获后田野散步所得的温暖感，叠音重奏的十一行诗段正适宜于用来写这种心情。

这首诗里还有济慈以前作品里少见的幽默笔触：

你有时随意坐在打麦场上，
让发丝随着簸谷的风轻飘；
有时候，为罂粟花香所沉迷，
你倒卧在收割一半的田垄，
让镰刀歇在下一畦的花旁……

（查良铮译文，下同）

那么，过去诗人心里的痛苦和焦灼就完全不存在了么？且听诗人自己怎样说：

呵，春日的歌哪里去了？但不要
想这些吧，你也有你的音乐——
当波状的云把将逝的一天映照，

以胭红抹上残梗散碎的田野，
这时呵，河柳下的一群小飞虫
就同奏哀音，它们忽而飞高，
忽而下落，随着微风的起灭；
篱下的蟋蟀在歌唱；在园中
红胸的知更鸟就群起呼哨；
而群羊在山圈里高声咩叫，
丛飞的燕子在天空呢喃不歇。

这最后一段是写秋日的傍晚，经过早晨的喜悦和中午的迷醉，更显出一天最后一段时间里的闲适心情。景物也从葡萄架之类移到了夕照下的田野、河流、河边的树、树后高高的云天，境界扩大了，人在精神上也得到丰足了。

但是晚了，这罕见的闲适心情和丰足之感，成了济慈的空洞慰藉。他的肺病越来越严重，经常咯血，1820年9月他遵医嘱乘轮去意大利，1821年2月终于死在罗马。

他曾对朋友说，他死后的墓石上只需写下这样几字：

此地躺着一人，其名乃用水写。

水写？应该说是用金汁写的。

因为他的许多诗篇属于英国文学史上最辉煌的成品之列，他的迅速发展是任何文学史上都罕见的，每一变化都增进了他的——也就是读者的——敏感，而他的诗论又是这种发展过程中的心得，因而是最富于启发性的。

因为他在英国浪漫主义诗史上是一个承先启后的关键人物。在吸收前人精华方面——从斯宾塞到密尔顿，又从密尔顿到恰特顿——他比别的浪漫诗人都做得多，但又能顺应自己诗艺的发展，不断变法；就后继者来说，从丁尼生、前拉斐尔派、司文朋直到现代的美国的华勒司·斯蒂文斯都蒙受他的重大的（有时是消极的）影响，在我们中国也有徐志摩、闻一多等人是他的崇拜者。

因为他既是19世纪的，又是现代的。他要解决的思想和创作问题（经验的复杂和内在的矛盾、诗人的处境、诗艺的多面性、语言的限制力与可能性、敏感的增进对于社会文化的作用等等），都是属于现代世界的。在这个意义上，他是我们的同时代人。

---

(1) 据《中国大百科全书·外国文学I》（1992），为1821。——编者注

(2) 路易士说：雪莱以他的“净气和烈火”是半个但丁，“我要坚持说，他在《解放了的普鲁米修斯》第四幕中达到了但丁的高度”（见M．H．爱勃兰姆斯编《英国浪漫诗人论》，纽约，1960年，第263页）。艾略特说：雪莱“很了解但丁，在他死前几年开始受益于他对于但丁的知识；他是19世纪英国诗人中唯一有可能开始步但丁后尘的人”（《论文选》，纽约，1932年，第225页）。

(3) 考蒂兹（H．Cortés，1485—1547），西班牙探险家。实则第一个发现太平洋的欧洲人不是他，而是巴尔波（Vasco Núñez de Balboa，1475—1517，西班牙探险家）。

(4) 达利安（Darien），中美洲的海峡，在巴拿马与哥伦比亚两国之间。

(5) 1818年10月8日致J．A．赫西函（H．E．罗林斯编：《济慈书信集》，I，第373—374页）。

(6) 见1819年9月21日致雷诺兹书。

(7) 见1819年9月21日致弟妹书。同天他又写信给雷诺兹谈到此事。

(8) 语出华兹华斯《丁登寺旁》，第38行。

第十一章　浪漫主义时期散文

英国散文在18世纪达到了一种完美：理性主义的精神蕴藏在平衡、匀称的句子结构之中，其最后的大家是约翰逊和吉朋。

但是到了世纪的最后十年，文风变了。随着在诗歌上出现了浪漫主义，散文也在变。进入19世纪，昔日人们赞美的约翰逊和吉朋现在成了攻击的目标。例如，有这样的言论：

> 在1688年的革命以后，出现了一种风格，内容平凡而在表现上故作惊人之语，意在满足无知者，讨好虚荣心。为了使最普通的头脑能够立刻了解，内容是小心地减到了最低限度，但是文字的外衣却精心编织，目的在使内容显得深刻。这种风格的要素是一种虚假的对仗，即仅仅声韵的对比，此外则热衷于拟人化，把抽象的变成了有生命的，加上牵强的比喻，奇特的短语，片断的韵文，总之什么都有，就是没有真正的散文。风格当然只是恰当地、清晰地表达意义（不论是什么意义）的艺术；对于它有一个衡量标准，就是不能翻译，一翻译意义就要受损。约翰逊的风格之所以得到不少人的欣赏，正在于它有一个毛病，即可以不断翻译下去。他造成一种假象，好像很聪明，方法就是从来不用普通方式说任何事情。……吉朋的表现方式是最糟的，凡这种风格所有的毛病他全有。
>
> （《恰尔德·哈罗尔德游记》，第3章，第107节）

话是英国浪漫主义诗人、理论家柯尔律治说的。对于过分醉心18世纪散文艺术的人来说，这是一付很好的清醒剂，但是未必能令他们完全信

服，因为他把约翰逊等人的优点完全抹杀了。

然而柯尔律治的斩金截铁的论战口气却是有来源的。浪漫主义时期即是法国大革命震荡全欧时期。这时候，几位主要英国散文家卷入了激烈的政治争论，散文是论战的武器。

论战的武器

远在法国革命爆发之初，英国国内就对此事有赞成和反对两种意见，争论激烈。艾特蒙·伯克（1729—1797）就是下议院论战里的一个主要人物。他是以文章风格雄奇著称的文论家、政论家，曾经在爱尔兰、美洲殖民地问题上发言攻击保守党政府，也揭发过英国在印度的官吏横行，但在关于法国革命的争论上采取了维护旧制度的立场，写了《论法国革命》（1790）一书，其中有一段名文：

> 我在凡尔赛宫见到法兰西王后——当时她还是太子王妃——是十六七年前的事。地球上从未降临过更叫人赏心悦目的景象了。她似乎足不沾地，显现在地平线上，正在进入一个上层仙境，为之增辉，使之挺发，闪耀如晨星，充满了活力，散发着华彩和欢乐。呵，何等的变化！那样的崇高，这样的下降，我又该有何等的心肠，能眼看这变化而无动于衷！……我做梦也没想到，我会活着看到在一个仁侠的国家里，一个荣誉君子和骑士的国家里，竟会有这样的灾难落到她的头上！我以为只要有人胆敢轻侮地看她一眼，就会有一万支剑拔出鞘来执行惩罚！可是仁侠的时代过去了。接着来的是诡辩家、经济家、计算师的时代，欧罗巴的光荣已经永远熄灭了。

伯克并不只在悲叹玛丽·安东娃耐特由王后沦为囚人，他看得更远，看出了法国革命是真正的空前大变，它结束了一个封建主义时代，开始了一个资本主义时代。他极度厌恶后者，而把法国王后看作是前者的象征，因此运用了全部的修辞术来歌颂她。

这样的内容，这样的渲染，引起了托马斯·潘恩的极大反感。潘恩（1737—1809）是一个平民政治家，刚从胜利了的美国革命军的队伍里回到伦敦，就立刻参加了英国的民主活动。为了驳斥伯克的《论法国革命》，他写了《人的权利》（1791）一书，其中也有一段名文，就是对于上引伯克所言的直接回答：

> ［伯克］并不为苦难的实际动心，而是被炫目的虚像打中了想象力。他爱怜美丽的羽毛，却忘了毛下垂死的鸟。

这羽毛和鸟的比喻是人人能懂的，而潘恩写文的目的正是要使“几乎无阅读能力的人也能看懂”，因而文章要写得“像字母那样简单明了”。

潘恩另有一些名言，也是至今人们还在引用的：

> 这是考验人们灵魂的日子。
>
> 夏季的士兵和晴天的爱国者会在这种危难时刻退缩，不再报效国家。
>
> 伯克先生的最后一幕是，正同他如火箭般上升，现在又像枯枝样下跌。
>
> 我的国家是世界，我的宗教是行善。

确实是平易，清楚，有力，而比喻则来自普通人的日常生活，但又常有意想不到的妙笔，例如“夏季的士兵”，“晴天的爱国者”，只用两个简单的形容词就充分表达了这些人是顺利时的战友，逆境中的逃兵。

正同在17世纪英国革命时期一样，散文又成为革命斗争中的武器。

这里确实有两种散文风格在交战，而背后是两种敌对的政治哲学。

山水画，流民图

潘恩后来又去参加了法国革命，由于反对杀人过多而为雅各宾派监禁，几乎丧命，后来再去美国，又由于反对基督教而遭人攻击，晚景凄凉。他死后却有一位志士把他的尸骨运回他的英国故乡安葬。这人的名字是威廉·考拜特（1763—1835）。

这又是一位散文家，而且又是一位长于论战的平民政治家。同潘恩一样，他也写得平易，有力。不过他经历了一个从保守到激进的转变过程，始终如一的则是他的英国佬个性。他的政论主要发表在他自编的《政治纪闻》周刊上，用明快有力的平易语言揭露黑暗，攻击政府，拥有广大的城乡贫民读者。他也在这个刊物上发表游记，后来这些游记集成一书，称为《骑马乡行记》（1830）。后人最喜欢读的考拜特作品，就是这本游记。

然而这是一种奇怪的游记。它所展开的，与其说是山水画，不如说是流民图。

考拜特骑着马，或坐着马车从一个村子到一个村子，沿途看庄稼，查牛羊，问民生疾苦，作今昔对比，遇到大地主的庄园和有名无人的“烂选区”，则大声咒骂；看见秀丽山水和风流人物，又流连忘返。一到旅店，喘息未定，立刻动笔疾书，夹叙夹议，一气呵成。写出来是这样的文字：

晨九时离欧卜赫斯班，坐马车来此，行程二十英里。经过河谷，至离村六英里处又入丘陵地带，碧草如茵的坡地向正西

及西南方翻滚而去，直达德怀士与索氏贝利二城。……路遇许多农妇在等人验收其所割的麦子，她们衣衫褴褛，穿得不如法南姆打草的乞丐，庄稼人在收获季节而情况如此之惨，还是初次见到。其中不乏十分秀美的姑娘，也是满身补丁，脸如死灰。天冷，霜重，这些女孩子的手臂和嘴唇都冻得发紫，任何人见了都要心痛，只有那些卖官鬻爵、买空卖空之徒才会无动于衷。

而与流民图形成对照的，还有这样的温泉胜地：

华立克夏的爱望河在此处流入色纹河，两河沿岸若干英里水草丰美，前所未见。草地上牛羊成群，沿途不断。看着这景色，这牛羊，心想这些好肉可作多少用途，不禁感到神奇。但是再向前骑八九英里，这神奇之感就破灭了；原来我们已到达一个毒瘤似的害人地方，名叫却尔特能，所谓温泉胜地是也。这地方充满了东印度的劫掠者，西印度的奴隶主，英国的税吏，吃客，酒鬼，淫棍，各色各样，男女俱全。他们听了一些窃窃暗笑的江湖郎中的鬼话，以为在做了多少丑事之后，一身孽障，可以到此一洗而净！我每次进入这等地方，总想用手指捏住自己鼻子。当然这话没有道理，但我一看见这儿任何一个两腿畜生向我走来，实在觉得他们肮脏不堪，像是一有机会就要把他们的毒疮传染给我似的！来这等地方的都是最恶劣、最愚蠢、最下流的人：赌鬼，小偷，娼妓，一心想娶有钱的丑老婆子的年轻男子，一心想嫁有钱的满脸皱纹、半身入土的老头子的年轻女人，这些少夫幼妻为了便于继承产业，不惜一切手段，坚决要为这些老妇衰翁生男育女！

这等丑事，尽人皆知。然而威廉·司各特爵士在1802年演

讲，明白主张牧师不必定居教区，而应携眷到温泉游览，据说这样反能得到他们教区子民的尊敬云云。查此人作此语时，官任代表牛津城的国会议员！

这样的文字完全不同于约翰逊、吉朋和伯克笔下出现的，而是继续了斯威夫特的平易传统，但是比斯威夫特更质朴，句子更短，用字更普通，议论更直截了当，其前辈实是班扬和笛福，而其后人则是勃特勒、萧伯纳、普里斯特莱、奥威尔。这一线平易散文作家共有的一个特点是：对他们所处的社会采取批判态度，大多长于讽刺，长于论战，而由于写得实在，真挚，又使人感到亲切。

浪漫派散文诸家

人们更加注意的，则是这时期的所谓浪漫派散文。它有几个重要的作家。

首先要提到兰姆。查理士·兰姆（1775—1834）在我们中国也颇有人知，其世界性的文学声誉却建在几本薄薄的小书上，即《伊利亚随笔》（一集1823，二集1833）和他同姊姊玛丽·兰姆合写的儿童读物《莎士比亚故事》（1807，即林纾译的《吟边燕语》）。当然，还有人欣赏他的书信和他的选本《莎士比亚时期英国戏剧诗人选段》（1808），其中都有重要的文学见解。然而人们最喜爱的还是他的随笔。在华兹华斯、柯尔律治等人咏唱大自然的年代里，兰姆却喜爱城市生活。有一次华兹华斯邀他去乡下同游，他回信说：

> 我的日子是全在伦敦过的，爱上了许多本地东西，爱得强烈，恐非你们这些山人同死的大自然的关系可比。河滨路和舰队街上铺子的灯火，各行各业的从业者和顾客，载客和运货的大小马车，戏园子，考文特花园一带的忙乱和邪恶，城中的风尘女；更夫，醉汉，怪声的拉拉鼓叫；你如不睡，就会发现城市也没睡，不管在夜晚什么时刻；舰队街不会让你感到片刻沉闷；那人群，那尘土、泥浆，那照在屋子和人行道上的阳光，图片店，旧书店，在书摊上讨价还价的牧师，咖啡店，厨房里飘出来的汤味，演哑剧的人——伦敦本身是一大哑剧，一大化装舞会——所有这一切都深入我心，滋养了我，怎样也不会叫我厌腻。这些景物给我一种神奇感，使我夜行于拥挤的街道，站在河滨的人群里，由于感到有这样丰富的生活而流下泪来。

这种感情可能会使你们感到奇怪，正同你们对乡野的感情使我觉得奇怪。(1)

这是他的一段名文，其情感、其风格都有独特的兰姆味道。他本是伦敦东印度公司的一个普通职员，并不富裕，有一个常要发疯的姊姊（有一次她用刀刺死了老母亲），家庭多忧患，但却嗜书如命，喜欢同文人来往，其生活情趣则是伦敦市民的，因此他的随笔谈的也大多是城里的人，事，市声，街景，回忆，幻想，包括扫烟囱的小孩，乞丐，老演员，老律师，穷亲戚，靠养老金过活的人，等等，写法则是力求亲切，幽默中有伤感，嘲弄别人，更嘲弄自己，对不幸者则充满了同情，深通人情世故，但不怕说出自己的不受欢迎的独特见解，常有奇思怪想，常作文字游戏，爱好双关语、引语、典故，故意用些古词僻语，有时还效法17世纪托马斯·勃朗等人的巴洛克笔调，而把这些融合为一的则是一个19世纪初年的英国文人的敏感和个性。

兰姆的散文是地道的书面体英文，可以写得明白、具体：

一听敲门，就知是他。你的心告诉你："那是——先生"。一声轻敲，介乎亲昵与尊敬之间，似乎有权要求招待，但又——怕遭到拒绝。进门脸带微笑，但又——局促不安。伸手让你来握，但又——收了回去。说是偶然趁饭前来看看——不想已经满桌上菜。看见你有客人，他表示要走，但一劝也就留下。……

（《穷亲戚》）

这是写穷亲戚串门，把世态炎凉中这类人的窘态写得入木三分。但兰姆还有另一种写法，是留给情感激动的时刻的：

哪儿是芬立奇街？老明申巷的路石啊，我曾经每天来回走了36年之久，现在是哪个劳累的小职员在你那永恒的石板上响着脚步？……

（《领养老金的人》）

这是近乎诗的抒情散文，连节奏也不同了。

因此，兰姆的文章很耐读，越读越有味，但不可学。学的人往往得其怪诞，失其真挚，有其古僻与文字游戏，无其典雅与风趣，反而显得有点忸怩作态了。

兰姆也是一个重要的文论家，其主要功绩在于重新引起对16、17世纪英国诗剧的兴趣。他所编的《莎士比亚时期英国戏剧诗人选段》着重选“激情的场面，有时是触动情感最深的场面”，整个选本可说是若干次“感情危机”的汇集，这就给了19世纪初年的英国读者以一种纵览莎剧以外的英国古诗剧精华的好机会。他不仅选，还对所选加以评论，写法跌宕生动，即使不同意他的看法的人也往往为其文字所吸引。例如他认为韦伯斯特的天才仅次于莎士比亚；为了说明这一点，他把《白魔》和《马尔菲公爵夫人》两剧中的女主角形容得异常动人。别的评论家并不服膺其说，但又都承认兰姆这番评论的文字魅力。经过他的评点，韦伯斯特、顿纳、查普曼、戴克等古诗剧作家又重新受到注意，读者群的文学趣味起了变化，显示出这种着重主观印象的浪漫派文学批评的力量。

* * *

第二个重要散文作家是海什力特。威廉·海什力特（1778—1830）写文很多，收集在《莎士比亚剧中人物论》（1817）、《闲谈集》（1821—1822）、《时代的精神》（1825）等书中。他是兰姆的好友，

但与兰姆文风不同。他主张平易风格，曾经以此为题专写一文；所作果然用字平易，句子也接近口语，但也有不平易处，如大量的典故和文学引语（有的并非常见的名言，有的字句还是他记错了的）；然而行文气势磅礴，一泻到底，其间有许多隽言妙句，令人应接不暇。大致一个读者刚读他时，会嫌他啰嗦，似乎话太多而无中心；但是读下去，就会发现他的论点鲜明，知识丰富，文章流畅中见犀利，能把平凡的道理说得很有吸引力。例如：

如果我们要知道人的天才的伟力，我们应该读莎士比亚；如果想看出人类学问的渺小，可以读莎学专家。

爱自由是爱别人；爱权势是爱自己。

荣誉之殿建在坟墓之上。

英国人（我们得承认）是一个嘴巴不干净的民族。

在所有的仆从当中，最低级的是文学仆从。

诗歌的语言同当权者的语言自然合拍。

他也有十分抒情化的名句，例如：

给我头上一片晴朗的天，脚下一片青草地，面前一条弯曲的路，三小时的步行行程，接着是晚餐——然后是沉思的时刻！

（《谈出行》）

他另有两个特点：一是通晓艺术，特别是绘画，因此他的文章也富于色彩和形象；二是他是一个激进的民主派，曾经写道：

我的生命同法国革命一起开始，而可叹的是，竟然活着看到革命终结。……从那时起，说实话，我就不再感到自己年青

了，我的所有希望也随之而灭。

因此他特别厌恶曾经高唱“生活在黎明里何等幸福”而后来转向的文人，而他自己则始终拥护法国革命的理想，死前还完成了大部头的《拿破仑传》（1828—1830）。

作为文论家，他的重要性超过兰姆。同兰姆一样，他也提倡读古诗剧，曾经作过一系列的演讲来说明它的特点。他还以古比今，认为拜伦的诗剧如《马林诺·法里埃罗》不能同古诗剧如韦伯斯特的《马尔菲公爵夫人》相比，原因就在后者有活生生的人物，而前者则只是若干堂皇演讲词的串合。他的文论并无系统理论，注意的是作品是否把真实感情写得酣畅痛快，着重的是想象力，喜欢进行比较，不仅在英国文学内部，而是常同法、西等国文学相比（如拿莎士比亚同拉辛相比），而且还突破文学范围，进而同其他艺术特别是他所熟悉的绘画相比，其方面之广与见解之敏锐都超过当时其他的浪漫主义文论家。

* * *

与海什力特的汪洋恣肆相对照的是兰陀的简洁隽永，人称为古希腊风的碑文风格。华尔特·萨维其·兰陀（1775—1864）也是民主派，喜与人争，在写作上则追求一种宁静的古典风格，但又用历史想象力去活跃它，其著名的散文合集是《幻想的会话》（1824—1829）。会话共约一百五十篇，都是历史上著名人物相对而谈的戏剧性场面，但并不依据史实，而是随作者兴之所至，或将活在不同时期的人拉在一起，或虚拟根本不曾发生过的事情。15世纪的马基亚维里可以谈论16世纪的西班牙无敌舰队，哲学家培根可以同已死的神学家胡克进行对话。这些戏剧性场面往往不是感情达到最高潮的危机时刻，而是危机之前或略后，例如英王亨利八世在他的废后安·波琳处死刑的前夕去看望她，而俄后卡撒琳

则在杀害了她的丈夫彼得三世之后才出场。有时兰陀写得并不宁静，例如上述卡撒琳一篇就写她站在门外听着刚被刺死的丈夫的血一滴一滴地落在地板上作响，又如写彼得大帝在杀了儿子之后食欲大增，都显得过火了，表现出兰陀虽然十分崇拜古希腊文明，实际上还是一个喜欢渲染的19世纪的浪漫派。他的散文风格尽管有许多崇拜者，毛病也不少，如雕琢过甚，其有名的特殊节奏也不堪久听。一百多篇会话并不都好，读多了使人感到单调。但是在他写得最好的时候，他确实写得动人，而且很耐玩味。

例如《里奥弗立克与戈狄华》。这是一对夫妻的谈话。事情发生在11世纪英国茂西亚郡。丈夫是当地领主，由于在大灾之年人民无力向他交租而要惩罚全城；妻子则充满了对不幸灾民的怜悯，央求丈夫赦免他们。丈夫说：如果人民不交租，我们又怎能有钱举行庄严的节日庆典呢？妻子反问道：在大批人民死于灾荒之后，喧哗一场，热闹一气，杀牛吃肉，狂歌乱舞，就算是过节么？难道一个行吟诗人能比我们的内心的声音更使我们向善么？

“呵，我亲爱的人！”她接着说，“让世上的一切都变成我们的快乐吧！只要我们愿意，一切就会这样。如果听了画眉在园子里歌唱，而我们毫不动心，那就真是悲哀的日子来临了，以后的日子也就更加悲哀了！里奥弗立克呵，上帝的仆人把最崇高的节日放在人的心灵里。”

对于这番呼吁，丈夫只冷冷地说：“你疯了！”

然而真正疯的正是这位丈夫自己。当戈狄华当着主教的面再度对丈夫说：“赦免全城吧！”他的回答是：

“主教大人！真没想到让你看到了她现在这个样子。要我

赦免全城？好，戈狄华，我凭十字架起誓，我一定赦免他们，只要你在中午不穿衣服骑马在城里街道转上一转！”

这一要求使她吃惊，她感到丈夫的心完全变黑了。然而为了全城人的生命，她又不顾对自己的无比羞辱，慨然答应照办。

连她的残酷的丈夫也感动了。他发现她比任何时候都可爱了：

“呵，我的美丽的夏娃！你的身旁就是天堂！你一走动，一呼吸，世界就重新有了生气！你所在之处，我看不见也想不到任何邪恶。我真想就在这里把你拥抱！可是对于我自己，我看不出有任何好兆头。阳光不因我而跳跃，没有责备，没有不满，同时也没有任何人对我感到兴趣。”

文章以戈狄华对自己说的一番话作结：

“良善的人民！天保佑这些良善、慈爱的灵魂！希望明天他们不要像现在这样把我紧紧围住。里奥弗立克呵，如果我的名字能被忘却，只有你的被记住就好了！也许我的纯洁会使我免受指责，但多少像我一样纯洁的人生活在恐惧和灾荒之中！朝我看的每只眼睛将会流泪不停！作为这样一个大家庭的母亲，我是太年青了。年青是否有害？不，靠上帝支持，年青给了我勇气。啊，早晨什么时候来到！啊，中午什么时候过去！”

* * *

兰陀的写法已接近诗的散文，等到德昆西登场，散文的诗化又进了一层。

托马斯·德昆西（1785—1859）写过大量杂志文章，包括有创见的文论如《谈麦克白一剧内的半夜敲门》，其主要作品则是《一个英国鸦片服用者的自白》（1821—1822）。这是一本自传性质的书，其中有作者17岁时流落在伦敦街头的描写，那时候同他做伴的只有一个比他还小一岁的妓女：

> 一天晚上，我们在牛津街上慢慢走着，我感到比平常更不舒服，头也是昏的，就请她同我折进索荷广场，到了那里之后，我们在一家屋子的台阶上坐下。……突然间我觉得自己更不行了。原来我的头靠在她的胸上，现在忽然脱开了她的手臂朝后倒在石级上了。当时我的最清楚的感觉是：得赶快有一种特别有劲的刺激品才能救我，不然我立刻要死了，不死也在那种无依无靠的情况下不可能恢复了。在这个命运的紧急关头，我的这位孤苦伶仃的友伴虽然自己从人世所得唯有损害，却向我伸出了救援之手。她惊恐地叫了一声，立刻跑往牛津街，不一会就拿了一杯撒了胡椒的葡萄酒回来。我当时肚子是空的，任何固体食物只会使我呕吐，这杯酒却立刻生效，使我苏醒过来，而这杯酒是这位慷慨的姑娘毫不犹豫地从她的小小钱包里拿钱买的，当时——请记住！——她连自己吃的都买不起，而且完全清楚我是永远也还不了钱的。

以上选自书的第一部分《初步自白》，是作者对于少年时期的回忆，当时他还未染上鸦片瘾，文章写得很具体，也很动人。等到我们读到书的主体部分——《鸦片的乐趣》和《鸦片的痛苦》——就发现另一种笔墨：

> 在热带高温和直射阳光联合产生的感觉之下，我把所有的生物，鸟、兽、爬行动物，所有的树木，所有热带地区的风俗

和现象都集中起来，放在中国或印度斯坦。在类似的感觉之下，我又把埃及和它所有的神明都放在同一法则之下。猴子、长尾鹦鹉、白鹦们紧盯我，轰斥我，向我怪笑，对我乱叫。我跑进宝塔，走上顶层，跌入密室，在那里我被钉住了，几百年不能动弹。我是偶像；我是僧侣；我被崇拜；我被献为牺牲。为了躲避婆拉玛的怒气，我逃过了亚洲的所有森林……

这是写服了鸦片酊之后的梦境所见，出现了许多奇花异木，怪兽妖鸟，借来了东方异域的古老神祇，文字充满色彩，节奏类似念咒，散文已入诗境，其目的则在写鸦片影响下的奇特的、混乱的却又异常强烈的感觉。这已经超越兰姆等人的怀旧、伤感和个人意兴，而把文学带入了潜意识的领域。

* * *

至此我们已将英国浪漫主义时期的几个重要散文作家简略介绍完毕。归纳起来，可以说有两条线索：一条是平易、有力的政论文传统，其代表人物是潘恩、考拜特；另一条是随笔性质的艺术散文传统，其代表人物是兰姆、海什力特、德昆西。两者都有所发展：平易文体在走向细密的说理和逻辑性，艺术散文的触须则伸向了诗境。

然而散文的领域十分辽阔，还有别的方面。在这时期，英国的定期刊物除了原有的包括各类文章的杂志，又多了一种以政论和书评为主的“评论”，如《爱丁堡评论》。不仅刊物的数量和种类增加，它们之间的争论也更趋激烈。政治争论的焦点在对法战争、“谷物法”、国会改革等有关和平与民主的大问题，文学争论的表现之一是保守派对“伦敦佬派”的民主斗士和几位青年浪漫诗人的攻击——《勃腊克武特》、《季刊》、《英国批评家》等刊物对济慈的围剿就是例证。那些文学杀手写

的也是散文，虽然是恶毒的、下流的散文；而李·亨特和海什力特等人对保守派的犀利有力的反击则给了散文以一种新的锋刃。

---

(1) 1801年1月30日兰姆致华兹华斯函。

第十二章　19世纪小说

19世纪30年代起，英国文学最活跃的领域是小说。

这是一个看了令人惊叹的领域：惊叹其作家之多，成果之丰，叙事艺术发展之多方面多层次。

任何一个普通读者，都可以在这一领域内找到他喜欢的读物。更使他高兴的是，这时候普及与高雅读物之分还不明显，他可以读到故事精彩而有意义、艺术性又高的大批长篇小说。这在20世纪就难于做到了。

从世界文学的高度来看，我们会发现：

1．这些作品有强烈的英国色彩。读了狄更斯，人们会忘不了伦敦的雾、煤气灯和市民的特殊性格。读了萨克雷，人们会听到伦敦大商人怎样谈公债市场。读了勃朗蒂姊妹，人们会在梦里跟随她们在约克郡的荒原上同怒吼的狂风作斗争。这类强烈的英国色彩正是世界上读者喜欢看到的。

2．它们是对人生的写实——写得细节分明，入木三分，又是对人生的批评——批评社会上的不良现象，对不公正不人道表示愤怒和抗议；它们很少粉饰升平，而在不同程度上都报天下之忧。这时期所出现的一批所谓“英国国情”小说就既是写实，又是抗议。

3．它们在叙事艺术和语言风格上作了各种试验，对小说写法作了大的创新。

由于这三点（且不说其他），它们合起来成为英国文学的一大成

就，对世界文学作出了重要贡献。

这当中有些什么主要人物？每人有什么特点？这些就是本章将扼要讨论的题目。

历史小说家司各特

第一个要提到的是华尔特·司各特（1771—1832）。他原是诗人，擅长叙事诗，《末代行吟诗人之歌》、《玛密安》、《湖上夫人》等就是他的名作。后来他看年轻的拜伦写一类东方故事更畅行，转而另图发展，用散文写起历史小说来。这一改变使他开辟了一个新的小说领域，因为历史题材的小说在英国虽有歌德式小说等前例，但用民族、宗教之间的战争之类大事作为内容并发掘其社会意义，却是司各特的首创，而且他还影响了英国和欧洲一大批作家也写起同类小说来。近人卢卡契在他的著名论著《历史小说》里高度评价司各特，认为他“给予了一个阶段的基本进步趋势即历史上对进步的保卫以完美的艺术表现”(1)。

我们现在举一个实例，看看他写的是什么样的历史小说：

一句东方格言说：“沙漠之中无朋友。”现在这个全身披挂的异教徒已经像驾着鹰翅一般，飞快接近。十字军骑士对于来者是友是敌，毫不介意；作为宣誓保卫十字架的骑士，他毋宁希望来者是敌。他从马鞍下抽出长矛，握在右手，平放在马上，矛尖向上；左手收紧缰绳，又用靴刺踢了马一下，振起它的精神，自己带着百战百胜的沉着和自信，准备迎敌。

撒拉逊人用阿拉伯骑士惯常的高速冲来，他靠移动身子操纵坐骑，很少动用松松地挂在腕上的缰绳，空出来的左手拿着一面包着犀牛皮的圆盾，盾上的银环套在他的臂上，现在他晃着这面小盾，像是要靠它来抵挡西方人长矛的猛刺。他自己的矛不是像他对手的那样平放着，而是从中握在右手，高举头上。他全速冲来，以为卧豹骑士也会拍马而上，同他接仗。可

是这位基督教骑士完全熟悉东方战士的习惯，并不想用任何不必要的动作使他的好马过早疲惫，相反地他立刻把马停住，自信如果敌人突击过来，他自己的体重和他的强壮的战马的重量都会使他占到优势，而无需快速移动的冲力。撒拉逊骑士也看出了这一点，为了避免这样的结果，一冲到离基督徒约两支矛的距离时，立刻非常熟练地拉过马头向左，围着对手转了两圈，而对手也原地跟着转动，始终正面对着敌人，使他得不到乘隙而攻的机会。于是撒拉逊人转过马头，退到一百码以外。但他立刻又一次进攻，来势如鹰扑鹭，又一次未得交手，退了回去。第三次他又猛扑，这时基督教骑士不愿老让敌人用这种方式消耗自己力量，决定结束这种虚晃一着的战斗，突然拿起放在马鞍前穹上的钉头锤狠命地一扔，锤头准确地直指这个酋长的头部（看起来这个敌人的身份不会低于酋长）。撒拉逊人刚好感觉到有厉害的东西向自己飞来，举起小圆盾一挡，但锤的来势太猛，把那面盾重重地压在他的头巾上了，虽说减轻了锤的力量，却把他打下马来。基督徒还来不及利用这个机会，他的矫健的对手已经一跃而起，向马一喊，马应声回到他的身边，他不踏镫就飞上了马背，把原来卧豹骑士以为他会失去的优势又夺了回来。卧豹骑士也趁机捡起了自己的锤，现在他使锤的本领和力量已使他的东方对手牢记不忘，从此小心停在这种武器的攻击距离以外，同时他也决心从远处用他自己的投射武器继续战斗。他把长矛插在远处的沙堆里，敏捷地从背上取下一张弓来，策马急驰，围着对手转了两三个更大的圈子，边转边向基督徒射了六箭，箭箭中的，基督徒只因铠甲坚固才未受伤。第七支箭像是找到了一个铠甲的弱点，只见基督徒沉重地跌下马来。撒拉逊人立刻下马来查看倒地的敌人情况，不料突然被这欧洲人紧紧抓住，原来这是后者使敌人接近的一计。

就在这决死时刻，撒拉逊人仍然保持清醒头脑，动作敏捷，立刻把被卧豹骑士紧紧抓住的佩剑腰带解下，脱出他的掌握，跳上那匹像人一样懂事、一直在注视着他的行动的战马，又一度跑走了。但是在这次搏斗里撒拉逊人不得不放弃他的腰带和挂在带上的剑和箭袋，还丢掉了他的头巾。这些损失似乎使这个穆斯林倾向于停战了。他向基督徒骑来，右手前伸，不再带威胁的姿势。

“我们两国之间已经停战，”他用惯常对十字军讲的语言说，“你我之间又何必打仗？——让我们和平相处吧。”

“我也满意了，”卧豹骑士回答，“不过你拿什么保证你会遵守停战？”

“先知的信徒从来信守诺言，”酋长说，“倒是该由我向你，基督教徒，要求保证，不过我知道勇敢容不得背信。”

十字军骑士见这位穆斯林教徒这样相信他，感到自己刚才对他怀疑，有点不好意思了。

“凭这剑的十字架起誓，”他把手放在剑上说，“我将做你的忠实旅伴，撒拉逊人，既然命运要求我们相处在一起。”

“我对先知穆罕默德起誓，对真主起誓，”他刚才的敌人回答，“我的心里没有对你有任何欺诈；让我们一同走向那边的清泉吧。休息的时间已到，我从同你交手以来一点水也未进。”

卧豹骑士立即客气地表示同意。于是这两位刚才的对手，不再怒目相视，也不表现疑心，并马向一小丛棕榈树骑去。

（《十字军故事：护符》，1825）

这个片断写一次沙漠中的战斗，把两个对手的装束、坐骑、武器、打法

都写得细节分明，十分具体，生动。也写了两人的心理活动，虽然是浅层的，只针对当时的行动。但在背景里却有深刻的东西：不同的宗教信仰，几世纪的对立，仇恨，然而又有武士们共同遵守的荣誉守则，总起来说，就是有历史在后面。司各特选择了历史上一个戏剧性的时刻，即一次“十字军”东征，于是东方和西方在此交锋，伊斯兰统治受到基督教中古骑士制度的挑战，地点是在远离欧洲文明的沙漠之中，这就使得这部小说不仅是名符其实的历史小说，而且意义重大。司各特所用的文字也相应地是略早于他的时代的书面体（评者称为“必要的仿古体”），句子整齐，繁复，词汇是正式的，连对话都不是随常口语。

需要说明的是，司各特更典型的历史小说是关于苏格兰或英格兰的过去的，如《艾凡赫》（林纾译了此书，改题《撒克逊劫后英雄略》）。

琪恩·奥斯丁

与司各特大体同时，小说写得别创一格的，是琪恩·奥斯丁（1775—1817）。

奥斯丁的作品可以《傲慢与偏见》（1813）作例。这书的开始一段极为有名，被人称为叙述文体的典范：

> 公认有这样一个真理：一个拥有大笔家产的单身汉必然需要一个妻子。
>
> 不论这样一个人在进入本区之初，其感情和见解如何难知，附近的人家已经深信上述真理，总把他当作他们之中某个女儿的合法的财产看待。

这里作者似乎是板着脸在向众人宣告；但是背后却另有一种声音，传达出一种嘲讽，点出了人们真正关注的是“财产”。

她的对话同样写得出色，可以分为两种情况：一种是应对式的随常谈话，例如——

> “他结过婚还是单身？”
>
> “呵！单身，亲爱的，没错儿！一个很有钱的单身汉，每年收入四五千。这对于我们的女儿们，是多么好的事呀！”

这是班纳特夫妇的一问一答，问得简单，答得兴奋，句子是不完整的，只听见一片惊叹声。

另有一种，语气是客气的，然而藏有锋芒。这种对话往往出现在一

种激辩甚至对峙的场面。

一个这样的场面是牧师柯林斯向伊丽莎白求婚。牧师以为他求婚是给了伊丽莎白本人和她的全家以极大的面子和实惠，因为如她嫁他，不仅她有了一个收入可观而且背后有大靠山——他经常挂在口上、不断夸耀的恩主卡塞林·德·勃夫人——的丈夫，而且由于他是她父亲班纳特先生的法定继承人，她家的房屋和其他财产也不会落入外人之手。然而伊丽莎白拒绝了他。他却以为这是姑娘们欲擒先纵的惯计，说什么也咬定她会嫁他，于是伊丽莎白说：

> “……请相信我，我不是你所说的那种姑娘——如果真有那种姑娘的话——敢于拿幸福冒险，等待回头第二次的求婚。我的拒绝是完全认真的。你不可能使我快乐，我也决不能使你快乐。再说，如果你的朋友德·勃夫人认识我的话，我敢说她会发现我在任何方面都是不适合的。”

伊丽莎白提出了一个概念：婚姻应该是使双方快乐的。她的话不能说得更明白了，然而对于柯林斯全然无效。他仍然相信伊丽莎白是在故作姿态，坚持说：

> “你得允许我，亲爱的表妹，相信你对我的拒绝只是表面文章。我所以这样相信，理由可以简述如下：我的求婚似乎不是不值得你接受的，我所能提供的家业也绝不是毫无吸引力的。我在社会上的地位，我同德·勃家族的关系，我同你自己家的关系，都对我十分有利，而且你还得考虑一点，那就是：尽管你有许多动人之处，却难保是否还会有别人向你求婚。不幸的是，你能分到的遗产太少了，这就抵消了你的容貌和其他优点。因此我的结论是：你不是真的拒绝我，我倒是认为你是

想用叫我悬着的办法来增加我对你的爱，正像文雅的女人们惯做的那样。”

对于这样一个只打财产算盘、满口官样文章的俗物，伊丽莎白的回答是：

“相信我，我一点也没有你所说的那种故意折磨一个好人的文雅，我倒是希望人们相信我的真诚，那就是对我的尊重了。你的求婚使我感到光荣，我是感激不尽的，但是接受却绝对办不到。我每一方面的感情都不许我这样做。我还能说得更明白么？不要把我看作一个想折磨你的文雅女人，把我当作一个从心灵深处说真话的有理性的人吧。”

透过客气的措词，伊丽莎白的独立性格在发言了，而她提出“每一方面的感情”则是再度强调了她的婚姻观，在那个时代和环境里是新的亦即现代的婚姻观。

然而柯林斯不过是小丑，不久伊丽莎白碰上了他的恩主德·勃夫人。这才是一场意义重大的对峙。

高贵的德·勃夫人为了阻止她的侄子达西和伊丽莎白之间的婚事，屈驾来到班纳特家宅。一到之后，她先是盛气凌人地挑剔他们的园子和房间朝向，然后撇开班纳特夫人和她的小女儿，单独要伊丽莎白同她在室外边走边谈。她说她来此的目的是要弄清伊丽莎白是否同达西真有婚约。她指出达西早已“在摇篮中”就同她自己的女儿订了婚，那才是门当户对的婚姻，而伊丽莎白则从家世、财产、交往等任何方面都配不上达西，想同他结婚是僭越，因此她要伊丽莎白保证：她决不同达西订婚。

德·勃夫人是颐指气使惯了的，这次亲自出马，以为一定会使伊丽

莎白这个小妮子慑服。然而她不知道社会已经在变，小妮子们开始不受家庭和尊者们的支配，有了自己的性格和看法。伊丽莎白的话仍然是客气的，然而却说得直截了当：

“嫁给您的侄子我不认为是越出了我的社会圈子。他是一个绅士。我是一个绅士的女儿。这样，我们是平等的。”

伊丽莎白也用这种精神对待这位贵妇人自己。她们也是平等的。德·勃夫人的口气越来越凶，各种恐吓都用上了，于是伊丽莎白这样干脆地结束了这场会面：

“德·勃夫人，我没有更多的话要说了。您已经知道了我的心情。”

“那么你是打定主意要他了？”

“我没这样说。我只是打定主意要按我认为会给我快乐的方式行事，不问您或任何与我无关的人的意见。”

“好啦，你就这样拒绝我了。你这是拒绝责任和荣誉的要求，也是忘恩负义。你是决心要让他在他所有朋友的面前丢脸，变成全社会的笑柄！”

“责任、荣誉、感恩图报之类，”伊丽莎白回答，“在这件事上都对我不起任何作用。我同达西先生结婚不违反任何原则。至于他家里人的不满，如果真是由于他娶我而引起，我一点儿也不会在乎。说到社会的公论，社会是有头脑的，不会参加那种无谓的嘲笑！”

这番话出现在19世纪初年一本写闺中少女的“言情小说”中，分外值得注意。这本小说的语言继承了18世纪的文雅传统，但在书的最后却起了变化，变得斩金切铁似的直来直往了。人们也有批评奥斯丁生活在那

个紧接法国革命之后的动荡时代而小说里一点也没有反映战争和革命的，其实她是在她自己熟悉的题材上传达了新的一代妇女的心声：她们不再被权势压倒，而要以平等人的身份去追求自己的快乐了。

狄更斯的特点

查理士·狄更斯（1812—1870）是这个时期最伟大——但不是最完美——的小说家。他有明显的特点。

例如，他经历了比当时别人更为明显的重要发展。起初，他主要是幽默作家，新鲜，活跃，难以捉摸，写人物、写对话有特别本领。偶然也讽刺一下国会选举丑剧之类的事，然而注意力不在那里，讽刺也不叫当事人难受。但是，很快这情形变了。他不仅着力讽刺，而且厉声斥责起来，笔锋所向，遍及孤儿院、学店、债务人监狱、法院、政府机关，而在《艰难时世》（1854）里又以十分愤激的情绪鞭挞了工业资本家，出现了有人称为“愠怒的社会主义”的火焰。在小说的结构方面，也有同样明显的发展。原来他写得比较松散：《匹克威克外传》（1836）利用了“流浪汉小说”的骨架，虽有许多绝妙的片断，但是这些片断之间并无内在的联系。我们看完一段，可以放下，跳过几处，也无大碍。这种松散的结构也自有其可爱之处。匹克威克先生和他的同伴们坐着马车到处旅行，看见各种人物，遭到各种奇遇，今夜走进旅店，就不知明晨要发生什么妙事！但是虽然此书获得极大成功，狄更斯却不满足于已有成绩，在《奥列佛·退斯特》（1837—1838）里开始尝试新的写法，将小说的情节集中在一个穷孩子的身世上，将它的社会意义集中在对于贫民收容所的谴责上。在后期的一系列小说里，他更是刻意求工，竭力追求结构的完整，同时他又努力约束了自己的感情，对周围人物和所处社会有了更加清醒的看法，在认识和表现上都比以前深刻起来。换言之，他的技巧上的发展是伴随着他的思想上的发展并进的，亦步亦趋的，而在他最好的作品里则两条发展的线常常是合而为一的。

我们可以举《伟大的期望》（1861）为例，这是一本写在后期的成功作品。主人公有两个“伟大的期望”：在爱情上他要高攀一位冷酷无情的高贵小姐，在社会地位上他要从打铁店的学徒上升为伦敦城区的绅士。他既然生活在一个金钱万能的社会里，他在爱情上的期望是否能够实现，也就取决于他在社会地位上的期望是否能够实现。由于某种机缘，他得到了一批钱，能够到伦敦去学法律了，慢慢地腾达起来，然而在这向上爬行的过程里，原是劳动者的他变得越来越势利，越来越看不起以前结交过的“下等人”，直到有一天他终于发现：暗中资助他上学的不但正是一个“下等人”，而且还是一个可怕的逃犯！而他所追求的高贵小姐，原来也只是逃犯的多年不见的亲生女儿。这样，主人公的“期望”，无论在爱情上或在社会地位上，最后都归结到这个逃犯身上，而由于逃犯案发身死，又都落空了（最后的团圆结局是硬加上去的，属于狄更斯的败笔）。狄更斯写此书时，痛感英国当时那种势利社会的腐蚀作用之大，同时又看出那样一个社会不可能有任何“伟大的期望”，用意十分深远，隐含的谴责也极严厉。但这一切不是出之以抽象的交代或简单的叙述，而是深入、细致地通过情节的安排、气氛的配合、主人公性格的逐渐发展（实际上就是一个灵魂的逐渐腐蚀）等等，亦即通过小说的结构来实现的。在这里，小说结构的完整不只表明狄更斯在技巧上作着巨大的努力，也表明他对于所处理的主题挖掘得更深了，而后者又表明他对于所处的社会认识得更深了。

狄更斯的另一个特点是，在他的艺术里，有一种十分动人的混合。一方面，他最会写实。我们读完他的小说，眼睛一闭，就浮现出19世纪煤气灯下雾伦敦的种种情景，而且久久不忘。他的细节除了真实、生动之外，还有一种尖锐的敏感性。在《大卫·科波菲尔》（1849—1850）之中，当小孩子大卫第一次遇见墨特斯通小姐的时候，她正在忙着家务，毫不关心地“只将冷冷的手指甲让孩子握了一下”。这是极为深刻的

一笔：冷的不只是墨特斯通小姐的手指，还有她的心，而这是通过一个孩子的敏感来表达的，一个具体的细节写出了两个人的性格，同时又托出了一个有社会意义的场面，使我们看出孩子是怎样需要温暖，而他所得到的，却只是可怕的冷漠。

狄更斯是写真实的细节的能手，然而另一方面，他又最奇幻、最夸张，在渲染、烘托上最走极端。他运用语言又是莎士比亚式的，即力求生动，力求强调，而不受语法等惯例的束缚。他是散文家，但有的时候他几乎将小说当作诗来写。他特别擅长创造气氛。例如他这样写伦敦的雾：

> 雾，到处的雾。雾在河的上游，流动于绿岛和草地之间；雾在河的下游，翻滚于一排排的樯帆和大城市肮脏的水边的各种污物上。雾在艾萨克郡的沼泽地上，雾在肯特郡的高地上。雾钻进了运煤船的厨房里；雾躺在码头上，逗留在大船的帆缆上；雾在驳船和小船的舷边垂着头。雾在格林尼治领养老金的老人的眼睛里和嗓子里，他们坐在收容室的炉边喘着气；雾在生气的船长的烟斗斗里和柄上，他在他的小舱里抽着下午烟；雾在甲板上他的打着冷战的小徒弟身上，寒气凶狠地刺着他的脚趾和手指。偶然路过的人站在桥上，凭栏望着，望见下面一片雾天，四周也都是雾，他们自己像在一个气球之中，高悬在雾气迷漫的云端。
>
> 透过大雾在街上不同地方依稀可见煤气灯，如同庄稼汉和牵牲口的孩子透过田野的湿气依稀可见太阳。大多数铺子提前两小时点了灯——好像煤气也知道，因为它有一种憔悴的、老大不愿意的表情。

（《荒凉山庄》，1853）

雾不好写，容易写得浮泛，例如说弥天大雾一片茫茫之类，而狄更斯在这里写得很实在，但又不陷在实事之内，而靠想象力跳了出来，因此才有雾在“领养老金的老人的眼睛里和嗓子里”，“雾在生气的船长的烟斗斗里和柄上”等神来之笔，而说煤气似乎也知道灯点得早了，因而“有一种憔悴的、老大不愿意的表情”，则更是典型的狄更斯写法，小说散文而有一种灵气，确是奇笔。

真实的细节与诗样的气氛的混合，具体情节与深远的社会意义混合，幽默、风趣与悲剧性的基本人生处境的混合——正是这一切使狄更斯的作品丰富厚实，而且充满了戏剧性。他的小说开始时动作不快，篇幅奇长，但这是当时许多别人的小说共有的情况，而只要人们有点耐心，很快就会进入一个充满了紧张冲突的世界。他不仅擅长于正面写善恶之争，而且以抑恶扬善为快，非将坏人完全揭穿，他是不肯放下笔的。他的小说几乎无例外地都以大揭穿、大暴露为全书高潮。这种时候他总是笔酣墨饱，情绪特高。这正是他的可爱的地方之一。他的女儿曾看见他在紧张写作的时候，口中念念有词，泪流满面，完全忘了自己。在英国作家中没有谁比狄更斯更不能忍受社会上的不公平或更关心自己创造的人物的命运了。

在狄更斯的身上，若干相反的东西统一起来了：他幽默，然而他又富于悲剧感；他使人感到压抑，然而当他走出穷巷斗室，一车飞驰大路的时候，又使人感到精神上的空前解脱；他多次被人贬为庸俗，伤感，夸张，但连最清高的批评家也承认正是他紧紧抓住了真实人生的核心；他是大众的娱悦者，又是社会的良心；同莎士比亚一样，他运用语言是多层次、多方面、多声域的，令所有的学究皱眉，却使英语更加活跃；也同莎士比亚一样，他是最通俗的作家，又是在根本意义上最懂艺术的大师。

萨克雷的《名利场》

一提狄更斯，人们往往会同时提到萨克雷。他的最出色的作品是《名利场》（1847—1848）。

萨克雷有他独特的长处。他对于上层阶级人士比较熟悉，因此能将他们刻画得入木三分。在《名利场》里有伦敦大商人，当朝的大贵族，也有一个人手里握着两个下议员名额的乡下大地主。

他将他们写得十分具体，使读者不会弄错他们的时代。本书里的伦敦大商人老奥斯本多么活跃纸上！然而同是商人，他却早已不像18世纪英国小说里所见的小买卖人了。费尔丁的《大伟人江奈生·魏尔德传》中的珠宝商人多么谨慎小心，多么守本分，经营的范围也极为狭窄，只要一个小首饰盒就可以藏起他全部的财产。老奥斯本呢，他是伦敦蜡烛业同业公会里的巨头，连他的子弟也完全以平等地位同贵族来往了，而且他已经懂得以现代金融资本家的方式来利用银行和交易所——你看他回家一不高兴，家庭老师乌德小姐就说，“大概是公债跌价”了。好一个“公债”！在萨克雷以前的英国小说里几曾见过呢？本书所写的纨绔子弟也是只能属于19世纪中叶的，例如那位胖胖的乔瑟夫·赛特笠先生之所以能在欧洲的名都逍遥自在，是因为他在印度有一个挂名差使。原来英国资产阶级的剪息票上除了本国无产阶级的汗渍之外，早就沾满殖民地人民的鲜血了！便在女角当中，也有一位满身金刚钻、远从西印度群岛“圣·葛脱地方来的半黑种”施瓦滋小姐，她因为富可敌国，惹得伦敦的贵族子弟千方百计地追求，最后还获得入宫觐见国王的殊荣。可见萨克雷所写的不是泛泛的一般的资产阶级，而是一个特定的历史时期中的一群剥削者和寄生虫。

因此，萨克雷使我们更能了解他所写的那个时代。但是，同时，《名利场》又有其普遍的意义。要明白资产阶级是怎样残酷无情，无须再举他们剥削无产阶级的事实，只要看看他们彼此之间的倾轧和吞并也就可知了。书中赛特笠老人的遭遇是典型的。老奥斯本的起家原是靠赛特笠提拔的，因此两家的儿女也就早已由父亲们定好婚约。但是赛特笠在证券交易所里失败了，他就立即像一双破鞋子似的被资产阶级从他们的队伍中扔了出来。没有比老奥斯本更鄙弃老赛特笠的人了；在他以及别的资产阶级人士的眼睛里，没有比在商业上失败更不可饶恕了。儿女的婚事当然无从谈起——虽然他们终于私下结婚，那却是另有原因的。这样的事可以发生在19世纪中叶的伦敦，也完全可以发生在解放以前的上海；在老奥斯本的谈吐里，我们岂不是听到了黄浦江边一些大商人的谈吐么？而萨克雷所写的老奥斯本刚刚死去的情况：

> 四天之后他就死了。医生从楼上下来，办丧事的从楼下上去。凡是面对勒塞尔广场花园的窗口，所有的百叶窗都关闭起来。白洛克急急忙忙从市中心赶来。“他留给那孩子多少钱？不能给他一半吧？当然应该是三份平分啰？”这一刹那真是紧张。

（杨必译文，下同）

这又多么像《儒林外史》里的某些笔墨！

萨克雷的写法，对于看惯“看官须知”的旧小说的我国读者，应该有一种亲切之感。他喜欢以作者身份登场说教，一切情节和人物都通过他的眼睛来看，这样不仅让读者知道他用意所在，而且也使整部作品获得了一致性。为了巩固这个一致性，他又在小说的结构上别具匠心：全书情节围绕着两个女子的不同性格和身世，以两人的荣辱浮沉互为对照。

在过程里他创造了一个特别活跃的女骗子蓓基·夏泼。

虽然书中有几个不必要的片断（如都宾在印度的一大段），萨克雷的笔墨一般却是经济的，同时又很细腻，是一种闲话家常的笔调，与他的嘲讽的口气和不以英雄人物为重心的写法（他称本书为“一部没有英雄的小说”）都是合调的。例如滑铁卢之战，别人一定正面写战争，写军威之盛，写英雄业绩，他则自称“不是描写战争的小说家，只管平民老百姓的事”，写的是战役前布鲁塞尔城的社交生活，战役中英国贵妇人等逃难的窘态，而战役之后呢，读者只见作者静静地说：

> 布鲁塞尔的居民听不见枪炮了，英军一直向前追逐了好几哩。黑暗笼罩着城市和战场；爱米丽亚正在为乔治祈祷；他呢，合扑倒在战场上，心口中了一颗子弹，死了。

这是常给人引用的一段，确实是又经济又有深意的笔墨：作者怎样巧妙地将战场上的胜败与孤儿寡妇的命运联在一起！在这等地方，作者本人对于战争的讽刺便与小说情节化而为一了。

此书的主要缺点在于不论在暴露和讽刺方面，作者都不能坚持到底，而是刚挖了一下，刺了一阵，就忽然心肠软了起来，哈哈一笑，以一种和事佬的态度对一切妥协了：

> 唉，浮名浮利，一切虚空！我们这些人里面谁是真正的快乐的？谁是称心如意的？就算当时遂了心愿，过后还不是照样不满意？来吧，孩子们，收拾起戏台，藏起木偶人，咱们的戏已经演完了。

这是本书的结尾。人生如梦耳，何必认真！在一种哲理的烟雾里，作者眼中有泪，像是充满了同情心，然而真正的现实世界却给遮住了。

约克郡荒原上的三个青年女性

狄更斯和萨克雷主要写城市人物，要想听乡野的呼声，得读读勃朗蒂三姊妹的作品。

这三姊妹生长于约克郡荒野的一个穷牧师家庭里，都活得不长，都写出了小说。如果说小妹妹安（1820—1849）所写不是特别出色，那么大姊夏洛蒂（1816—1855）和二姊艾米丽（1818—1848）却在英国小说史上取得了十分重要的地位。

夏洛蒂·勃朗蒂的名著是《简爱》（1847）。这本书的女主人公是一个家庭教师。她出自贫家，相貌平常，却维护独立人格，在婚姻问题上坚持要有真正的爱情，一旦确信主人罗彻斯特真心爱她，平等相待，她也冲破习俗的束缚，大胆表露她的情感。但此书不只是一个女家庭教师终于在婚姻上成功的情节小说，因为作者还写了她在情感、智慧和道德上的成长。她宁可失败，决不将就、凑合。当她以为罗彻斯特另有所欢、毅然离去的时候，对他说：“我是一个有独立意志的自由人，为了坚持这一点我现在离开你”。而等到最后她终于同他结婚了，她又说：“两人在一起了，应该像在孤独时一样自由，像同别人相聚时一样欢快”。

书中还有一个富于深意的对照。简离开罗彻斯特之后，碰上了里弗斯。后者真心爱她，希望她嫁了他后一起去印度传教。同罗彻斯特相比，他是一个严肃的、献身宗教的高尚人物；相反，罗彻斯特似乎是一个喜欢嘲弄、玩世的“拜伦式英雄”。但简虽然尊重里弗斯的人品，却拒绝了他的求婚，因为她想：

作为他的妻子，老在他的身边，老要约束自己，克制自己，老是不得不把我天性里的火焰压得低低的，使它只往内心烧，永远不许叫喊一声，尽管这被管束的火焰会把我的五脏六腑都烧成灰——这是不能忍受的。

（第3卷，第8章）

而罗彻斯特在他玩世的外表之下却有一颗同她一样赤热的心。他同简有着一个共同的情感世界——强烈，强烈得如几乎要了简的生命的原始荒野。

然而还有更强烈的爱和恨，出现在夏洛蒂的妹妹艾米丽的小说《呼啸山庄》（1847）之中。

故事从孤儿希斯克里夫来到约克郡荒原中一处人家开始。那家的主人发善心，把这个孩子收养了，他同那家的女儿卡瑟琳一起长大，彼此相爱。他们同受她的哥哥欣德利的欺压，同样表现不屈的斗志，由于共同的经验而更彼此支持。然而卡瑟琳也对邻居的少爷林顿有好感。有一天希斯克里夫背地里听见卡瑟琳对老女仆说她不可能同他自己结婚，负气出走了，没有听到她接下去又说：

“我在这世上的大苦难也是希斯克里夫的大苦难，我从头就注意并且感觉到了它们：我在生活里最想念的就是他。如果一切别的都消灭了，而他存在，那么我也存在。如果一切别的都存在，而他消灭了，那么整个宇宙就变成完全陌生，我也不是它的一部分了。我对林顿的爱好比树上的叶子，时间会改变它，正同冬天会改变树木。我对希斯克里夫的爱好比基础上的岩石，表面上看不出有什么使我愉快的东西，但对我完全必

要。耐利，我就是希斯克里夫！他永远，永远在我心上，不是作为一种愉快，就像我自己对自己不是一种愉快，而是我自己的存在。”

（第9章）

这番异乎寻常的表白在19世纪小说里是罕见的，它用了一种特别的语言，带着几个原始性的比喻：树叶，岩石；也带着大的抽象名词：存在，宇宙，宇宙的一部分。正同这感情高于普通的肉体之爱，这语言也高于一般谈吐，而带着象征性的、诗意的光泽。

然而这又是一部非常现实的小说。与这番谈吐相对应的，是女仆耐利的当地方言，她的在场使我们不忘卡瑟琳所处的现实环境。而卡瑟琳对于林顿的好感中也包括着对他那富裕家庭的优美环境的羡慕（“我将变成这一带最重要的女人”），经济的、社会的考虑是一直存在的。而希斯克里夫三年后重来此地，敢于为所欲为，也完全因为他已挣了大钱，成为上等人了。正因为他变成了一种社会势力，他对两家人命运的任意揉弄，他对林顿一家人的毫无怜悯，他对卡瑟琳哥哥一家人的绝对虐待，也就不只是对自己过去所受欺凌的报复，而带上了那个多事之秋的19世纪40年代的英国社会的残酷性。

但是象征却又时时重现。卡瑟琳在同林顿谈到她的葬身之地时说：“不要同你们林顿家的人葬在一起，不葬在教堂屋顶下，露天葬着就可以，前面立一块墓石。”换言之，她愿回到约克郡荒原的大自然里去。同样地，希斯克里夫谈到自己身后，也对耐利说：“只需在傍晚把我抬到墓园埋了。……不需要牧师，也不需要人们说我什么。”两人都是不需要基督教的安慰，只想回归大自然。这是同书上关于荒野的描写，关于黑夜和风暴的描写，关于日月星辰和季节改变的描写，等等一

致的。这些因素又使这部非常现实小说成为非常诗意的。

最后，《呼啸山庄》以这样一段话结束：

> 我在那里徘徊了一会儿，在那慈祥的天空之下；我瞧着蛾子飞在野地上，那里还有钓钟柳；听着风轻轻吹过草地而来；心里奇怪居然有人能够想象在这片安静的土地上长眠的人在做着不安的梦。

这是大风暴之后的宁静。春天重来了，天空变得“慈祥”了。然而确实有人想象到了埋在这片土地下的美丽的女人和倔强的汉子的充满激情的往日，而且把这想象注入了一部杰作。

乔治·艾略特的贡献

另一位女作家乔治·艾略特（1819—1880）也对小说艺术作出了重大贡献。

她的作品包括一般读者喜欢的《弗罗斯河上的磨房》（1860）和受评论界推重的《米德尔马奇》（1871—1872）。

这些小说有两大特点：1．题材上着重伦理道德问题的探讨；2．技巧上注意心理分析。

《弗罗斯河上的磨房》写的是麦吉姑娘的故事。这个磨房主女儿经历了家道中落的艰难日子，却因聪明美丽得到两个男人的爱慕，其中斐利浦是她父亲仇人的儿子，另一个斯蒂芬原是已同她的好友露西订婚，而麦吉本人从小热爱自己的哥哥汤姆，汤姆禁止她同斐利浦来往，她又不肯从露西那里夺过斯蒂芬，因而陷入很大的苦恼。后来由于别人的安排，她同斯蒂芬驾船沿弗罗斯河下溯，越过了目的地，不得不随着斯蒂芬上了一条荷兰轮船，在船上过了一夜，斯蒂芬要她同他一起外逃，她坚决不从，好不容易回到家里，汤姆却不许她进门，清白的她遭到了周围人的非议。不久弗罗斯河发了大水，汤姆被困磨房，麦吉划船去救，虽将汤姆救出，却因小船被上游流来的东西撞翻而两人拥抱着一同死去。

这是一个悲剧，因作者将麦吉写得非常善良而更增悲感：有的评论者认为最后这场大水是作者硬造的，其实作者曾经在书中多处暗示麦吉将有水祸，弗罗斯河既是实物，也是象征，生活在它的流声所及范围里

的人实际上是处在一种悲惨命运的预感之中，所以大水也并非外加之物。

艾略特写得细腻，着力刻画人物的心理反应和行为动机，但不流于琐碎，而能使叙述荡漾于强有力的感情之上。尽管书里有许多成人和老妇，它的主调却是年轻的，清新的。

《米德尔马奇》是一部更为复杂的大书，作者也刻意经营。它更为丰满，人物众多，描写也深厚；同时，它对读者也提出了更高要求，需要耐心才能读它。

它的情节主线仍然围绕一个女性，即陶乐西亚。她是有钱人家的小姐，受过良好教育，相信新教教义，有济世的理想，但犯了一个判断上的错误，嫁错了人。这个人是高索朋，一位有钱的中年绅士，据说在写一本有关世界上一切神话的大书。作者写他们婚后，去罗马度蜜月，不到几天陶乐西亚就发现他不是她的理想人物，偷偷坐在房里哭泣：

> 两小时之后，陶乐西亚坐在西斯廷那街一座漂亮公寓的一个内房里。
>
> 我很抱歉，不得不补充一句：她在伤心地哭着。她平时由于自尊和对别人的关切习惯于控制自己，现在由于无人在旁，放手宣泄自己的情感了。高索朋先生去梵蒂冈了，一时不会回来。
>
> 可是陶乐西亚甚至对自己也说不出有什么不痛快的原因。
>
> ……

接着作者花了大量篇幅分析她的思想。丈夫是她自己选择的（那时还有另一位随和的绅士爱她，可是她选了这位脸容枯槁的50岁读书人，以为

自己能帮他整理文稿，随着他进入高尚的智慧世界，享受凡人所无的精神生活），而圣城罗马是她从小就神往的地方，有多少艺术品可以欣赏！可是，到达不过几个星期，她就避着人在哭泣。

她甚至指不出高索朋有什么毛病。他是严谨的，一切符合礼貌，知识也广博，能够为她解释所见的罗马艺术品的历史、特点和所引起的一般评论，但是一切全无新鲜气息，只是无生命的“知识的木乃伊”：

> 他的那类回答，用一种办公事的有板有眼的腔调说出来的，像牧师照本宣科，不能讲出圣城的荣耀，也不能给她一种希望，以为如果她知道得更多，世界就会欢快地闪光发亮。对于一个年轻热情的人，没有比接触到这样的心灵更丧气了，那心灵饱积了多年的书本知识，而结果是一片空白，对事物没有兴趣，对人没有同情。

以上都引自第20章，即表现陶乐西亚婚后觉醒的有名的一章，写得很深刻，也显出了艾略特的写法的特点，即作者是全能的观察者，她出场并发表议论，长长的抽象叙述往往代替了可见可闻的具体场面。

20世纪的小说不会这样写，然而这却又是19世纪下半叶到20世纪初年的一些严肃作家的共同写法，例如亨利·詹姆斯，其前人则可回溯到理查森。这里面有创新，心理分析做得细致，但也有缺点，即叙述的速度减慢了。20世纪小说家之所以用意识流手法，就是为了避免这类写法的沉重。

但艾略特也有另一类写法，着墨无多而形象鲜明，如出现在此章之前的第19章，写的仍是陶乐西亚：

> 一个晴朗的早晨，一个青年人头发不算太长，但是茂盛而

且弯曲，他的穿戴和用品表明他是一个英国人，刚看完梵蒂冈的阿波罗雕像，转身在欣赏围廊外的群山胜景，看得出神了，没注意一个黑眼睛、很活泼的德国人走了上来，拿手按着他的肩膀，用浓重的德国口音说："快来！这里！过一会她会变更姿势了。"

他立即过来，两人轻快地越过猎手雕像，进入大厅，那里有一座被称为克莉奥配特拉的卧像，大理石雕出了人物的丰润的美，衣服宽松地爱抚地披在身上，像一片花瓣。他们刚赶上看到另一个人站在那像座下：一个有生气的花一般的姑娘，身穿贵格会式的灰色衣服，但不因大理石雕像的华美而减色。她的大氅从颈部扣着，披向身后，露出她的双臂，一只美丽的未戴手套的手托着她的下巴，这样就把一顶海狸皮帽略略推上了一点，正好围着她那简单地梳着的深棕色头发下的脸庞形成一个光环。她并没在看那座雕像，也许没想到它，她的一双大眼在做梦似的看着的板上一条带似的光线。但她觉察到了有两个生人突然停留在那里，像是在欣赏克莉奥配特拉，于是她就走开了，在大厅那边不远有一个女仆和信使在等她。

"你瞧这是一个多妙的对照！"德国人说，眼睛搜索着他朋友的脸，看他是否也在欣赏，但不等他开口就滔滔说了下去。"那边是古代美人，虽在安眠也没有死气，而是停住在它的形体之美的完全满足之中；这边是一个活生生的美人，胸中怀抱了无数基督教的世纪。但她应该穿得像一个尼姑，她的样子很像你们所称的贵格派。我如画她，会给她尼姑打扮。……"

西洋画里有《瞥见维纳斯》一类作品，现在展开在我们眼前的是《瞥见陶乐西亚》！而且这也不是闲笔，因为那个英国青年正是日后陶乐西亚

在高索朋死后再嫁的对象。

艾略特不是孤立地写若干人物，而是把他们放在某种社会关系之内，这正是她的长处之一。在《弗罗斯河上的磨房》里有两家人之间的经济纠纷；在《米德尔马奇》中则除了经济关系，还有政治上自由派与保守派的矛盾。她写的1830年代正是英国政治上围绕延革法案进行激烈辩论的时候，她的人物对这时的大事件是持有或赞同或反对的态度的。陶乐西亚的两个丈夫，第一个高索朋是保守派，第二个即那个爱好艺术的青年则是自由派，她本人也不是那种不关心国事的太太，而是从天性上就支持社会改革的。

由于此书画面广阔，人物刻画深刻，在结构和布局上也体现匠心，因此一出版就受到欢迎，后世讲究小说艺术的理论家更是推崇备至。亨利·詹姆斯认为维多利亚时期的小说到此已经登峰造极，而20世纪40年代之末有影响的批评家李维斯更认为它是他心目中英国小说伟大传统的基石。(2)

但它不是无懈可击的。它是那类你不得不佩服然而并不完全喜爱的作品：有点沉重，有点过分复杂，作者似乎太正经，很少看到事物的两面。她自称要写出社会的“隐秘的流动性”，然而由于她的哲学观是机械主义的，流动性也就无存了。我们说过狄更斯的作品中有灵气，这灵气正是艾略特的后期小说里少见的品质。

诗人小说家哈代

19世纪下半叶还有许多出色的小说家，如乔治·梅里狄斯（1828—1909）、塞缪尔·勃特勒（1835—1902）、苏格兰人罗伯特·路易斯·司蒂文生（1850—1894）等等，但是从英国文学的全局和对世界的影响来说，最需要一谈的也许是哈代。

托马斯·哈代（1840—1928）开始是诗人，最后也是诗人，但在两个诗歌创作阶段之间，他花了30年写小说。哈代曾受过建筑师训练，干过建筑和测绘工作，这一经历使他在写小说时也注意整体结构之美。

我们称他为“诗人小说家”，不是说他写得虚无缥缈。正相反，没有另一个小说家比他写得更“实”。他擅长于写乡下和乡下人，英格兰中南部德文郡（即他小说里的韦撒克斯）的农村生活——连同它的劳动场面和风俗习惯——都在他的小说里有具体、生动的表现。他的文字并不轻快，而是书本气与方言的奇异结合。他似乎比别的有名小说家更深地植根于古老英国的土壤之中。

然而他会讲故事——尽管其中往往有巧合。他也会创造人物，特别是一些对外面世界有幻想的善良的乡下姑娘。他笔下的男人往往是倔强任性的。他写发生在他们之间的事情，往往是小事情，然而赋予它们以大意义——大到与人类的命运相关。乡下儿女的悲欢离合带上了命定的色彩，在每个小情节后面有一个蓄意要惩罚人类的严厉的上帝在伺机而动。

把这些融合起来的是哈代的想象力。说哈代是诗人小说家主要是指

他用诗人的想象力去推进小说艺术。

哈代的几部杰作各有特点：《还乡》（1878）写一个姑娘嫁了一个曾是巴黎珠宝商的男人，以为能去大城市，却发现他只想老死乡下，因而产生悲剧；《卡斯特勃里奇的市长》（1886）写两个男人在生意上的竞争所造成的恶果；《无名的裘德》（1895）写一个石匠渴望得到教育而进行挣扎但终于失败，与他同居的女人也因无视道德习俗而陷入惨境的故事，出版后遭到许多人的攻击，说它诲淫，从此哈代愤而停写小说，转向诗歌了。

紧接此前，哈代已经写了另一部重要小说，即《杜伯维尔家的苔丝》（1891），又是讲一个犯罪的女人的故事，而且作者还故意加上一个副标题：《一个纯洁的女人》。

明明是一个杀人犯，怎么能说她是一个纯洁的女人？

因为她确实是善良而纯洁的，杀掉玷污了她的男人正是为了保持她的纯洁。

在哈代的全部小说里，找不到一个比苔丝更温柔可爱的姑娘了。她是乡下穷苦人家的孩子，靠劳动养活自己——劳动在本书绝不是一种点缀，而是同女主人公生命攸关的苦活：挤牛奶，收割，砍草，最后一阵还站在拖拉机上供草，一连供几小时，那艰苦、那疲倦是别的小说里罕见的。她美，但不是一个月份牌美人，因为她不只有一种非尘世的仙姿，还能干活，不怕苦，有责任心，勇敢，有独立精神。她不忍眼看家里多病的父母、一群上不了学的弟妹而不管，小小年纪就把许多事担当起来。这样一个好姑娘而仍然陷入悲剧，那就不只是因为她遇人不适，而是出于她所不能左右的其他原因。她斗不过命运；她易于受到损害，

第一遭去帮工就遭遇了坏男人的强奸，从而毁了一生。

如果说这里面有哈代的悲观哲学在起作用，那么哈代对乡间大自然的敏锐反应又提高了全书的现实性。我们看苔丝同安吉尔在奶场劳动的描写：

> 他们经常见面，也无法不见，每天总要碰上，在那个奇异而庄严的间隙里，在黎明时分，天空是紫色或粉红的。因为这里必须早起，非常之早。需要准时挤奶，挤之前先要撇奶油，三点钟以后就开始干。他们当中，有一人先听闹钟起床，再叫醒大伙。由于苔丝是一个新来者，而且人们发现她不会睡过头，所以总是由她去叫醒别人。三点刚过，闹钟一响，她就起来去敲送奶人的门，接着上楼去到安吉尔房里，压低声音叫他起来；然后叫醒其他挤奶姑娘。等到苔丝穿好衣服，安吉尔已经下楼站在潮湿的空气里。
>
> ……
>
> 有时雾更弥漫，草原躺在那里，像白色的海，几株零散的树立在那里，像危险的岩石。小鸟穿过雾进入上面的亮处，悬在翼上晒着太阳，或停在分割草原的湿栏杆上，它们现在像玻璃棒一样闪耀着。雾水的湿气像钻石一样停在苔丝的眉毛上，像珍珠一样落在她的头发上。等到白天变得更实在也更平凡时，这些湿珠也在苔丝脸上干了，她不再像刚才那样奇异地飘飘欲仙了；她的牙齿、嘴唇、眼睛在阳光中闪着，她又仅仅是一个非常打眼的挤奶姑娘，要同世上其他女人争一日短长了。
>
> （第20章）

这一结合了早晨的雾而描写的苔丝的两种姿态的美是不平凡的，然

而又是完全现实的。在共同劳动中安吉尔对她产生了爱情，她也喜欢他；正因喜欢他，她要把曾经遭受当地男人阿列克奸污的事告诉他，他们新婚之夜就是在互相坦白的倾诉中度过的。当然一旦说了过去，两人的关系也就完全变了。

这一段新婚日子的描写显出了哈代的特殊天才。他写的是两人爱情的破裂，也指出这是由于安吉尔虽然通情达理，还是脱不出他的有钱人的家教和宗教偏见，但没有写得简单化。在他离她远走之前，两人还在一起住了三天。这是艰难的三天：两人已经行了婚礼，然而不是真正的夫妻，两人常在一起，甚至一前一后地黑夜出游，然而没有亲切。温情是有的，无限的温情，安吉尔从头至尾无一句恶言，更不必说全心希望情况好转的苔丝了。哈代是写得缠绵悱恻的——把爱情破裂写得这样缠绵悱恻、低回不已是小说中的奇笔。但是他又是头脑清醒的。他运用了各种手段来写苔丝这样的古式大家族的后代是无法兴旺起来的；她和安吉尔行婚礼后所住的杜伯维尔老宅是不吉利的，正同那里还剩下的家族画像上只见男的狰狞、女的畸形一样。老家族随同它所代表的老农业经济是不可挽救地衰败了。

哈代是用无限依恋的心情来看旧日的农业世界的。这个世界很平凡，多的只是古迹，但它是一个紧密结合、邻舍相通的非常富于人情味的世界。别的不说，这里的交通主要靠人走路。苔丝走了多少的路！几十英里地，甚至一两天路程，都是靠步行完成。我们读者也就跟着她走上土路、石路、山路，跟着她经过一处处乡下旅店，有的她进去吃顿早餐，有的她怕人多就避开。这个世界里的劳动虽然艰苦，节奏却是不快。起初苔丝挤牛奶、做奶酪，虽说也苦，却还有和同伴说说话的机会。等到后来她立在拖拉机上供麦，她就一分钟也不能停，必须跟着机器转，情况就完全两样了：

这劳动的永无停息严格地考验了她，使她开始感到真不该到这个农庄来。坐在麦垛上的女人们——特别是其中的玛里安——可以不时停下来从壶里喝口啤酒或冷茶，或闲扯一二句，一面打掉脸上身上的麦草和壳子；但是苔丝永无停歇，因为机轮永在转动，旁边的人永要供麦，她也永要把麦捆打开递过去……

（第47章）

机器已经进入英国田头，生活正在改变，旧的人情味顶不过新式的效率。劳动的艰苦，加上家里发生了大变（父亲死了，全家被赶出几代传下来的祖屋），安吉尔既然忍心撇开她远走异国，苔丝又落入了阿列克的掌握。

书的结尾部分写安吉尔终于想通了，感到自己对苔丝不住，赶回英国，在一个游览胜地会到了苔丝。苔丝恨阿列克再次害了她，气愤中用刀刺死了他。接着是她跟着安吉尔在荒野和树林中五六天的逃亡。最后他们逃到了远古时人类祭天的大石柱丛之中，苔丝再也走不动了，躺在一条石桌上面被悄悄围上来的警察捉住而处了绞刑。这最后的象征——苔丝被当作祭天的牺牲——结束了这部奇特地感人的19世纪殿后巨作。

哈代当然不是没有缺点的。最大的一个，是上面提到过的情节中巧合过多。以《苔丝》而论，婚前她曾写了一信谈被奸污经过，塞在安吉尔睡房门内，但却塞在地毯之下，未为安吉尔读到。这类巧合在他别的小说里也屡见不鲜。虽然如此，只要他写德文郡乡下，他总能深刻地抓住整体的真实，他制造的巧合也没有大碍。而他那乡土气和诗意的混合——这也表现在他的文字上——又是他特有的，正好提供了更有智性的别的小说家所缺乏的品质。他的小说一再被摄成电影又说明了他有很强

的戏剧性。我们也许可以说：只要有人读小说，哈代的小说总会有人读下去。

小结

上面我们从19世纪小说家里挑了八位，进行观察，已可证实一点，即这个世纪是英国小说史上一个最为关键的发展时期，无论在作品的主题、样式、风格、手法上都作出了巨大而独特的贡献。

从发展的角度来看，我们明显地看到了现实主义的加深，而且加深之道不止一途：狄更斯的深刻与艾略特的深刻是不一样的，而两者都推进了叙事艺术。

同时，我们也看到了不少人不愿囿于已成的模式，力图突破而另走一途：艾米丽·勃朗蒂和哈代都倾心于诗意化，都写出了特殊感人的小说。

大抵小说也有关闭式和开放式两种。紧贴一个小地方、小社会，把故事安排得贴切，把细节写得真实又真实，这是一种，琪恩·奥斯丁是这种最好的例子。把小说当作散文来写，漫笔所之，人生万象都装下，这又是一种。过去的斯登，某些阶段里的狄更斯，是这种的代表。

但这只是就大致趋向而说，实际上两者是相通的，即都需要有想象力。没有想象力，小地方沉闷不堪，松懈体(3)缺乏头绪，都不能叫我们流连。有了想象力，小地方也有活水，也能产生龙蛇；大原野更有看不尽的美景。或者有大风暴来震撼人的灵魂。特别精彩的小说家则能从小跳大，从大看小，即使困处雾城伦敦，也总要乘人不防跳上一马一车，向大道和原野尽情奔驰，如狄更斯所经常做的那样。

有的小说家则把想象力寄托在象征，神话，过去世代的牧歌，将来

时代的希望，等等，所以小说的内容不断丰富，写法也不断变化，加上由于科技的进展，人对自己和环境的看法也在变化，简简单单地说故事变成了复杂的构筑叙事文体。这些在19世纪已开其端，在20世纪还要演化下去。

---

(1) 英译本（1962年；企鹅丛书重印本，1981年），第69页。

(2) 詹姆斯：“此书达到了旧式英国小说的发展极限。”（1874年语，转引自《牛津英国文学之友》，第5版，1985年，第647页）。李维斯有论著，即以《伟大的传统》（1948）为名。

(3) 原文如此，疑“松懈体”三字有误。——编者注

第十三章　19世纪散文

散文在浪漫主义时期取得了重大成就之后，接着来了一个散文样式更多、成品更丰的繁盛时期。如果说在浪漫主义时期诗人的名声掩盖了散文作家的，那么在19世纪，虽然诗歌上产生了丁尼生、勃朗宁等名手，散文方面却有更多的第一流作家，活动在更广阔的写作领域：历史家卡莱尔、麦考莱；宗教人士纽曼；科学家达尔文、赫胥黎；政论家密尔；文论家安诺德；美学家罗斯金和培特；小说家狄更斯和萨克雷。

这只是一个极其初步的名单，不仅每类都可增加，如小说家就远不止已列的两位，我们已经碰见了一大群其他文章能手；而且还有未列的散文门类，仅仅游记一项，就至少有金莱克、包罗、勃登、陶地等人各有特点，值得一读。

因此，这个时期的第一个特点是：丰富。

因为丰富，许多风格并存，互相之间差别很大。18世纪散文中相当普遍的艾狄生式风格——文雅而不炫耀、亲切而不俚俗的风格——不再占据主导地位，而班扬、笛福式的平易风格也在一个相当长的时期内缺乏强有力的推进者。多的是一类说理性、辩论式的期刊文章，而这类文章往往是用一种“中间性”的风格写的，主要在于说清问题——而这个动荡的世纪又有无数的问题需要说清——因此写得认真，有的还很深刻，但冗长，啰嗦，不够简洁。要等到这个时期之末，局面才起了变化，又有人力图改革文风，追求朴素，甚至走上假古董一路，另外有些人则致力于写美文，或走入奇幻一路。

历史想象力的发挥

我们先来看看历史著作。

英国历史家中颇有以文采著称的，如17世纪的克莱伦顿、18世纪的吉朋。19世纪继续出现有文才的史家，而且为数不少，如耐比尔、弗鲁特、格林、屈维力安等人，写得最出色的则是卡莱尔和麦考莱。

托马斯·卡莱尔（1795—1881）是苏格兰人，受德国先验论的影响，反对法国启蒙主义思想，写过《英雄与英雄崇拜》、《过去与现在》等书。《法国革命》（1837）是他的主要历史著作，其中有一节叙述雅各宾派领袖罗伯斯比尔的结局，下面是最后几段：

> 这样，早上六点，胜利的国民议会休会了。消息像附在金翼上在巴黎上空飞扬，进入监狱之中，点亮了那些准备死亡的人的脸；看守人和从高贵地位降为待宰羔羊的罪人们不说话，脸色铁青。这是1794年7月14日，或称热月十日。
>
> 福基埃只需验明罪人，他们已处于“法律之外”。下午四时，巴黎街上空前拥挤。从司法官到革命广场，死囚车要走的路上，只见一整条密集而动荡的人流；沿途所有的窗口挤满了人，连屋顶和房脊都站着奇怪地高兴着的好奇者。死囚车载着各色各样的罪人，从马克西米连到费娄里欧市长到西门皮匠，一共23个，滚动着过去。所有的眼睛盯着装罗伯斯比尔的一辆，他的下巴裹着脏布，旁边躺着他半死的弟弟和半死的亨里欧，都已完全垮了。他们的17小时的痛苦就要结束了。宪兵们把剑对着罗伯斯比尔，替人们指出目标。一个女人跳上囚车，

一手抓住车边，一手挥动，像女先知似的大声叫道：“汝之死，我之乐——乐极！”罗伯斯比尔张开了他的眼睛。“恶霸！下地狱去吧，带着所有妻子和母亲们的诅咒！”在刑台下面，人们把他放在地上，等轮到他了，把他抬了上去。他眼睛又张开了，瞧见了那带血的大斧。一个壮汉把他的上衣扯下来，接着扯掉他下巴上的脏布，下巴掉了下来，他叫了一声，声音凄厉，神情太可怕了！大力士，快下手吧！

壮汉下了手，人群一阵又一阵地欢呼。这欢呼声延伸着，响在巴黎上空，响在整个法国上空，整个欧洲上空，一直传到当今一代人的耳朵里。罪有应得，同时也不应得。啊，可悲的阿拉斯地方的律师，难道你比别的律师更坏么？在那个时代，按照他关于正直、仁慈、道德之乐等等的准则、信条、口号种种，没有人比他行事更严格。如果生在一个幸运的平静时期，他有资格成为一个绝不受腐蚀的、死板板的模范人物，会有人替他树大理石雕像和诵悼词的。他的可怜的房东，那位圣昂诺雷街上的细活木匠，爱着他；他的弟弟为他而死。愿上帝对他仁慈，也对我们仁慈！

这是充满感情色彩的历史写作，夹叙夹议，生动的描写中不时有作者的呼喊——卡莱尔是惊叹号和大写字母用得最放手的英文作家之一。他也查阅文献，尊重史实，但又让自己的想象力自由驰骋，写法则大笔渲染，靠累积产生力量——一句增强一句，一个事实、情景补充另一事实、情景——同时又忽发奇问、怪论，叫你停住思考。他不只是写叙述性、描绘性历史，他还作出判断。上引第二段实是对罗伯斯比尔一生的评论，写得有气势，也有深度。

另一位历史家托马斯·白并顿·麦考莱（1800—1859）的主要著作是

《英国史》（1848—1861），原计划包括从1688年到1714年的大事，但只写到1697年就因作者去世而中断了。然而已出的五卷赢得了广大的读者，其盛销程度不下于最受欢迎的小说，而这正是作者所要达到的目的。不同于不满英国当时状况的卡莱尔，他歌颂以辉格党为代表的国会民主制度，而文章则力求写得明白晓畅，用无数有趣的细节来烘托出大局面。以下是本书第三章描写17世纪80年代伦敦情景的一个片断：

外国人认为伦敦之不同于其他城市的特别在于它的咖啡店。咖啡店是伦敦人的家。人们想要知道在什么地方可以找到一位绅士，一般不问他住在舰队街或法院巷，而问他常去的咖啡店是“希腊店”还是“彩虹馆”。只要能在柜台上放下一个便士，谁都不会在那些地方受到拒绝。但每一等级、职业，每种宗教或政治派别又都各有自己的中心。圣詹姆斯公园附近的咖啡店是纨袴子弟聚会的处所，这些人戴着黑色或淡黄色的假发，大得盖住了头和肩，足以同大法官和下院议长所戴相比。他们的假发是巴黎货，浑身上下的装饰也是法国所产，从绣花的上衣、有流苏的手套直到系马裤的丝带。他们谈话用的是一种特殊方言，如今已不在时髦社会流行；但还可在有趣的喜剧舞台上的浮华爵爷之类的口里听见。那里的气氛犹如化妆品商店。他们只喜欢香气浓郁的鼻烟，此外任何的烟都在厌恶之列。如果有一个不懂规矩的乡下佬敢于要店里人送上烟斗，那么全场的嘲笑和茶房们的不客气的回答立刻会使他觉得不如另走一处。而他也无须远走。因为一般的咖啡店都像卫兵室那样充满了臭烟味。外地人有时感到奇怪，为什么这么多的人愿意离开家里温暖的炉火去坐在永恒的烟雾和臭味之中。抽烟经常不断的是维尔咖啡店。它在考文特花园和波街之间，是文艺界的圣地。那里谈的是理想的赏罚和戏剧中的三一律。有一派推

崇贝洛特和近代作家，另一派服膺波瓦罗和古代经典。一群人辩论《失乐园》是否该用有脚韵的诗体来写，另一群听着一个充满妒忌心的蹩脚诗人在数说着《威尼斯之保全》的不是，认为该把它轰下台来。这里顾客各类人都有：佩戴星章绶带的爵爷，穿黑袍白带的牧师，说话尖刻的律师，怯生生的大学生，穿破粗呢衣服的翻译和编资料的，等等。店里最挤的地方在约翰·特莱顿坐的椅子附近。冬天这椅子总放在炉旁最暖的角落；夏天它出现在阳台。向这位桂冠诗人鞠一个躬，听他谈拉辛的最新悲剧或波苏关于史诗的论文被认为是一种特殊待遇，至于拿一点他的鼻烟闻闻更是莫大荣耀，足以使一个年轻的崇拜者神魂颠倒了。……

麦考莱的写法是不同于卡莱尔的，没有叫喊，没有重击，只有闲谈，其风格还保有艾狄生的文雅，同是咖啡店文化的产物。只是到了麦考莱的时期，这样的文雅已经变成了自满和浅见。马修·安诺德就称他为“市侩们的宣道者”。作为一个作家，麦考莱自有他的长处（他的文论也写得出色，凡他所写都有极高的可读性），但是作为一个历史家，他的看法（所谓“辉格党史观”）和某些材料的使用是受到后世学者的非议的。上引第三章的伦敦写照就被认为是片面的，过分戏剧化了的。

说理散文的各种表观

19世纪中叶是英国和整个欧洲空前动荡的时期。我们只需举出两个年头的大事就可以看出这种情势：

1840年：英发动侵华的鸦片战争；人民宪章第一次送交国会。

1848年：法、德、波、匈、意等国发生革命；《共产党宣言》发表；宪章运动者在伦敦举行大规模示威；人民宪章第三次送交国会。

后十一年，出了一本书，也是影响深远：

1859年：达尔文《物种起源》发表。

这也是一个政治性、文学性等各种期刊大量增加的时期，它们拥有读者之多和影响之大，使得一个外国观察者称之为“欧洲最强大的文学机器”(1)。

因为时局动荡，这个时期争论也多，有各种意见发表于期刊文章和单本著作。英国散文又把它的说理和辩论作用提到了第一位，不过带上了一种新的迫切性。

因为要说清或辩清的问题本身就是迫切的。例如所谓“英国国情”问题。

“英国国情”这个名词是卡莱尔创的，出处在他写的《宪章运动》（1839）一书里。宪章运动者在伦敦街上的呼喊声使他焦虑。他看得清楚：当时英国城乡对立，贫富悬殊，自由资本主义使得现金交易变成

了“人与人之间的唯一纽带”，从而为贫苦的工人农民带来无穷的灾难。这就是他所见的“英国国情”。情势的紧迫使他在四年之后又写了《过去与现在》（1843），其中有这样一节：

> 生命对于人们从来不是五月天的游戏；在所有的时候，哑巴似的几百万群众为劳作而生，他们的命运总是漆黑的，承受多种苦难，冤屈，沉重的负担，可避免的和不可避免的；毫无游戏，只有苦活，干得筋骨酸痛，心头愤怒。……
>
> 我还相信，自从有了人类社会，从来没有一个时候哑巴般的几百万劳动者的命运像眼前这样完全无法忍受。使一个人悲惨的不是死，甚至不是饿死；无数的人死过，所有的人都必死——我们所有的人都将在火焰车的痛苦里寻到最后归宿。悲惨的是活得可怜，而不知为什么；是工作得筋骨酸痛而无所得；是心酸，疲惫，却又孤立无援，被冷冰冰的普遍的自由放任主义紧紧裹在中间；是整个一生都在慢慢死去，被禁闭在一种不闻、不动、无边的不正义之中，就像被扔进了暴君的铜牛的该死的铁肚里一般。对于上帝所造的所有的人，这是——而且永远是——不能忍受的。那么，又为什么要对法国革命、宪章运动、三日叛乱感到奇怪？当前这时代，如果我们仔细想想，真是史无前例的。

对于自由放任主义的痛恨，对于劳苦群众命运的同情，不可能有谁能比卡莱尔写得更有感情了。然而他像《旧约》中古先知那样在旷野大声疾呼，其用心却在要使得“法国革命、宪章运动、三日叛乱”那样可怕的局势不至出现。

在卡莱尔的影响之下，还产生了一批所谓“英国国情”小说，盖茨克尔夫人的《玛丽·巴顿》、夏洛蒂·勃朗蒂的《修莉》、狄更斯的《艰难

年代》都是，还有政治家狄斯累利写的《希别尔，或两个民族》（1845）也是，这“两个民族”就是指英国有两大对立的民族即有特权的人和大众百姓，说法醒豁，后来成为名言。

纽曼的信仰危机

随着对于“英国国情”的关注，还出现了一个信仰危机。这在几个方面都有表现，也都产生了令人注目的散文。

宗教是其一。30年代，一批牛津大学的教士和学者对于英国国教神职人员的世俗化和腐化享乐等等感到不满，要求整肃教规，加强宗教精神，写了许多小册子来宣传他们的主张，世称“牛津运动”。其中心人物是原任大学教堂牧师的约翰·亨利·纽曼（1801—1890）。他在青年时期原来深受新教思想影响，经过牛津运动中的争论与思考，最后连英国国教也放弃了，皈依罗马天主教，终为红衣主教。为此他受到倾向新教主义的人和昔日的友伴的攻击，于是他写了一系列文章为自己辩护，最后集为《辩生平》（1864）一书。这是一本思想自传，一本精神生活的记录，写得细致而又确实，把他所接受过的各种影响和信仰上的转变都交代了。例如关于上帝究竟存在与否这个宗教上的根本问题，他在第五章总结部分写了这样一段话：

> 我确信上帝的存在，犹如我确信我自己的存在；但当我要把确信的理由试着用逻辑的形式表达出来的时候，我就感到难于在情感或说法上使自己满意。带着这个问题我看向外面的人的世界，而所见的景象只使我感到说不出的哀伤，因为这世界似乎推翻了我全身心所信的那个伟大真理，这就势所必然地造成了混乱，犹如否认了我自己的存在一样。如果我看着镜子，而寻不到自己的脸，所得的感觉必然类同我看着忙碌的真实世界，而寻不到它的创造主的影子一样。对于我，这就是关于这个绝对的主要真理的巨大困难。要不是从我的良心和内心有一

个清楚的声音传出，那么我在看世界的时候就会是一个无神论者、泛神论者或者多神论者。我只是说我自己；我也毫不否认根据人类社会的一般事实来证明上帝存在是确有力量的，但是这些事实不能温暖我或照亮我，不能去掉我内心的凄凉的冬天，不能使我身体里长出叶子开出花，不能使我的道德生命欢腾起来。世界给我的一瞥不过是一幅先知的画卷，充满了“悲伤，哀痛，苦难”。

这是一段出色的文章，从清楚的说理进到充满激情的自白，用一系列比喻，特别是内心凄凉的冬天和身体里开花长叶的自然界比喻，来诉说灵魂里的饥饿，迫切要求得到精神的安慰。

《辩生平》中还有一段文章不涉及宗教，而写出了他由于教义之争终于不得不离开他所爱的牛津时的心情：

同这位朋友告别，也就告别了我原来上学的三一学院，我所爱的学院。……我做一年级生所住的房间对面的墙上，总是长满了金鱼草，我过去曾以为它是一种标志，表明我将永远住在我的大学里，直到死亡。

23日早晨我离开了气象台。以后我从未再见过牛津，除了坐火车经过时远远望见过它的尖塔。

密尔的自由观

上面说的功利主义(2)并非一般意义的，而是当时政治经济学家边沁所提出的理论，他认为“最大多数人的最大快乐就是是与非的衡量标准”，而所谓快乐就是肉体能感觉出来的痛苦与愉快。这是完全崇尚物质的理论，正是自由资本主义所需要的。

哲学家约翰·斯图亚特·密尔（1806—1873）由于其父是边沁的密友，从小受到功利主义的影响，但在20岁时他也经历了一次信仰危机。他在《自传》（1873）中写道：1826年秋天，他忽然心情抑郁，对于原来按照边沁所说而进行的种种努力起了重大疑问，经过几个月的苦思，终于改变看法，得出两大结论——一个是求快乐的人不能以一己的快乐为直接目的，必须先“关注别人的快乐和人类的改进”；另外一个是要“把个人的内在修养放在人类健全发展的首要需求之中”，而不能只着重外边环境的理顺。

密尔果然关心人类快乐的众多问题了，其一是自由，另一是妇女解放，都有专书论述，其中《论自由》出版于1859年，是英文中资本主义思想的基本论著之一，中国的严复在19世纪末叶介绍西方思想时，曾把它译成汉文，书名则改为《群己权界论》。书中论述自由的重要性不仅从个人着眼，还为一个民族的将来设想，有警句云：

> 一个国家为了手中能有驯服工具而使人民个个变成矮子，
> 即使是为了有益的目的，也会发现靠了小人不能成就大事。

密尔还特别指出一点，即19世纪中叶西欧和英国社会中的“一律化”趋势

的危险：

是什么使欧洲各族属于人类中进步而非停滞的一部分？并非由于他们本身有任何优点，如有优点也只是结果，原因则在他们的性格与文化有显著的多样性。个人、阶级、民族都有极大不同：他们打开了许多不同道路，每条都通向有价值的东西。虽然这些走不同道路的人经常彼此不容，谁都认为最好能逼使别人都走自己的路，但是阻碍别人发展的企图总得不到长远的成功，倒是各人都存在了下来享受到别人给予的好处。依我之见，欧洲之能有多方面的进步发展，完全由于有这样众多的道路。可是现在这一优势已经大为减弱，而且确定无疑地在向一种中国式理想发展，即人人一律。……过去，不同的地位，不同的住区，不同的行业、职业都可以说是生活在不同的世界里；现在，他们在很大程度上生活在同一个世界里。比较以前，现在他们都读同样东西，听同样东西，看同样东西，去同样地方，希求同样目标，害怕同样对象，有同样的权利与自由，用同样的方式维护它们。虽然还存在地位的很大区别，但是比起已经消失的则算不了什么了。而同化的趋势仍在继续。这个时代的全部政治变化促进了这个趋势，因为它们都倾向于提高在下的，降低在上的。教育的每一扩展促进了这个趋势，因为教育置人们于共同影响之下，并向他们提供共有的事实和情绪。交通的改善促进了这个趋势，因为它使远地居民能够彼此接触，使住户能在地区间迅速流动。商业、工业的增加促进了这个趋势，因为这使富裕人家的享受扩散到更广大的范围，又把一切可以夺取的目标，甚至最高的目标，交给大家竞争，于是腾达的欲望不再属于一个特殊阶级，而为所有阶级共有。比以上这些更有力地促成人类普遍同一化的因素则是在英国和

别的自由国家完全确立了舆论在国家中的优越地位。随着原有各种社会高位的逐渐削平，使得它们的传统占有者不能继续无视大众的意见；随着务实的政客们越来越无心去抗拒公众的意志，如果确知公众有意志的话：随着这些变化，社会上再没有对于不服从众见的任何支持，再没有任何实质力量不仅其本身反对数目的优势，而且有意保护与公众不一致的意见和趋势了。

以上原因合起来造成一种非常巨大的敌视个人化的影响，个性已难立足，而且困难将与日俱增，除非公众中明智的一部分人能够看出它的价值，看出有不同意见是好事，即使这些意见未必能改善局势，甚至按照他们的看法反会产生不良后果。如果还想为个性争取权利的话，那么现在就是时候了，因为现在强迫性的同化还未最后完成。要抵抗同化的侵略而取得成功，必须趁早进行，因为要求所有别人都像我们自己一样的欲望其胃口是越吃越大的。如果等到生活已经被压成差不多一样的模子再来抵抗，那时候一切不同于这个模子的差异就都会被看成邪恶，不道德，甚至乖戾，违反自然。人类只要在一定时间内不常看见多样性，就会连多样性这一观念也飞快忘记了。

以上原因合起来造成一种非常巨大的敌视个人化的影响，个性已难立足，而且困难将与日俱增，除非公众中明智的一部分人能够看出它的价值，看出有不同意见是好事，即使这些意见未必能改善局势，甚至按照他们的看法反会产生不良后果。如果还想为个性争取权利的话，那么现在就是时候了，因为现在强迫性的同化还未最后完成。要抵抗同化的侵略而取得成功，必须趁早进行，因为要求所有别人都像我们自己一样的欲望其胃口是越吃越大的。如果等到生活已经被压成差不多一样的模子再来抵抗，那时候一切不同于这个模子的差异就都会被

看成邪恶，不道德，甚至乖戾，违反自然。人类只要在一定时间内不常看见多样性，就会连多样性这一观念也飞快忘记了。

这是19世纪中叶说理散文的一个好例子，立论新颖，不是掇拾人言，而是自有见地，表现出理论上的勇气，而所言“一律化”一点当时已开始为患，后来愈演愈烈，又说明作者是抓住了现代工业社会的一大问题。其表达方式则是设想周到，说理细密，以明白晓畅为目的，而屏绝18世纪约翰逊式的对仗句法，也不用纤巧的词藻，唯一的一个明显比喻是通俗的“胃口”。严复曾说本书“文理颇深，意繁句重”，但也不尽然，因为文中有一系列同样结构的句子（如“……读同样东西，听同样东西，看同样东西……”；又如“……政治变化促进了这个趋势……教育的每一扩展促进了这个趋势……交通的改善促进了这个趋势……”）逐渐加深了读者的印象，而用词总的说来是通俗的。这里有明显的19世纪特色：要有密尔这样的明智之士才能写出这样明智的文章来。

科学家的文章

如果说密尔代表了19世纪英国思想界的一个重要方面，那么就对后世的影响而言，更重要的一个方面却是科学思想，而其代表者是达尔文。

查理士·达尔文（1809—1882）是伟大的博物学家，进化论的奠基人，在英国科学家中的地位只有牛顿可比。他写了许多科学文章，影响最大的是《物种起源》（1859）和《人类的由来及性选择》（1871）。

他谈的是什么具体问题？文章又是怎样写的？请看下文：

> 地位最崇高的作者们似乎完全满足于一种看法，即认为每种动物都是单独创造的。我则认为更符合我们所知的创世主印在物质上的法则的看法是：古今栖居于世界上的生物的产生与灭绝是由于第二位的原因造成的，就同一个人的生与死一样。当我看到所有的生物不是特殊的创造品而是几种远在志留纪层还未形成之前就已存在的生物的直系后代，它们就似乎变得更加高贵了。根据过去，我们可以有把握地推断没有一种生物能把它的形貌不变地传往辽远的未来。在现存的各种中，能在辽远未来还有后代的将是非常之少，因为所有有机生物归类的情况表明每类中多数的种和许多类中的全部的种都未留下后代而完全灭绝了。至今我们已可对未来投以先知性的一瞥，以至可以预告属于主要大群的普通而已广布的种将会优胜并产生新的主要的种。由于现存的各式生物都是远在志留纪前就已存在的生物的直系后代，我们可以肯定代代相接的通常延续过程从未

中断过，也从未有过大灾变使整个世界遭受破坏。因此我们可以带着某种自信看向一个可靠的未来，其长远难计不下于过去。而且由于自然选择在其运行中完全是由于并为了每种生物的好处，一切肉体与心智的才能都将发展成为完美。

这是《物种起源》中的一段，充满了科学家的自信与乐观，而写法则仍是普通英文，不过立论周密，仅有少量科学名词，如“志留纪”，“自然选择”，而后者其实也是普通人可以立刻了解的。虽然用了“创世主”字样，但是作者一再强调的却是生物是靠自然选择而进化的，有的发展了，有的灭绝了，绝不是上帝的意志所决定的。这就同基督教《圣经·创世记》所说完全不同。达尔文自己知道这一发现的严重的离经叛道性质，所以虽从40年代起就已陆续写成文字，却迟迟不肯发表，而一经发表，果然引起各界人士的极大注意，特别是守旧派和宗教界人士的愤怒攻击。这在当时也是有文为证的：

谁都读了达尔文先生的书，或者至少发表了或褒或贬的意见；虔信派人士，不论神职或世俗，用一种表示宽洪大量的温和方式挑剔它，顽固派用无知的恶毒言词咒骂它；婆婆妈妈式的男女认为它肯定地是一本危险的书；甚至饱学之士，虽然已经找不到难听的话来说了，也援引古书证明它的作者无异猿猴，而每个有思想的人则欢呼它，认为它是自由主义武库里的一挺快枪；所有的博物学者和生理学者，不论对它所提出的理论的最后命运有怎样不同看法，都承认这本书是对知识作出了坚实贡献，开创了自然史的一个新纪元。

（《读〈物种起源〉》，1860）

写这文的是托马斯·亨利·赫胥黎（1825—1895），达尔文的朋友和

辩护者，本人也是科学家，皇家学会会员，曾任会长（1883—1885），他的《演化与伦理》（1893）一书，即严复所译的《天演论》，就是阐明达尔文的学说的。

而达尔文本人，不仅不为非议所动，还在后来写的《人类的由来及性选择》一书里更明确地申明他的理论：

> 本书的主要结论，即人类是从一种低级组织形式演化而来，会使许多人——我遗憾地感到——高度不快。可是一点疑问也没有，我们确是从野蛮人演化而来。我永远忘不了第一次在一处荒凉、碎乱的海岸上看见一队福其安人时的惊讶，因为当时一个想法立刻出现心头——我们的祖先就是这样的人！他们完全赤裸，文身涂彩，长发纠结，因兴奋而口吐白沫，表情狂野，惊恐，猜忌。他们没有什么技术，像野兽一样能捉住什么就以什么为食。他们也没有任何组织，对于他们小部落以外的人绝对无情。谁要是在自己故土看见过野人，如果被迫承认自己身上流着一种低级动物的血，是不会感到多少羞耻的。就我自己说，我宁愿是那只英勇的小猴的后代，他可以为了保护自己的养育者而同最可怕的敌人死战；或是那只老狒狒的后代，他可以从山上飞快下来，从一群吃惊的狗当中把他的青年同伴胜利地救走；而不愿做一个野人的后代，因为他以折磨敌人为乐，杀婴儿而不心痛，待妻子们如奴隶，没有一丝儿良善，脑子里布满了最粗野的迷信。
>
> 人能上升到有机生物阶梯的最高点，虽说不是自己努力的结果，但也有理由对此感到某种骄傲。这个上升的事实，而不是从原始就被安置在那里，又会使他希望能在遥远的将来达到更高的命运境界。不过我们在此关心的不是希望或者恐惧，而

只是我们理智所能发现的真理。我已经尽我之力提出了证据。我以为我们必须承认：尽管人有各种高贵品质，能对最低劣的东西有同情之心，能以仁慈对待别人，甚至最卑微的生物，能有天神般的智慧了解太阳系的运行和构成——尽管有这一切，人的身体骨架上仍然保有他的卑微来源的不可磨灭的标记。

达尔文是无畏的，一心要表达的只是人的理智所能发现的真理，但是他也说得很有感情，人的卑劣和伟大都在他的眼里：既有“以折磨敌人为乐，杀婴儿而不心痛，待妻子们如奴隶，没有一丝儿良善，脑子里布满了最粗野的迷信”的野人，也有“能对最低劣的东西有同情之心，能以仁慈对待别人，甚至最卑微的生物，能有天神般的智慧了解太阳系的运行和构成”等等高贵品质的人，这当中有一种科学家的洞察力，然而最后仍然归结到人的“卑微来源的不可磨灭的标记”——在这上天入地、回顾世界的过去、展望人的将来的纵观里，我们也看到了19世纪自然科学的广阔无边的探索而又处处务实的精神。

美学家的忧患感

19世纪英国散文诸家竞起，各有贡献，但是谁也夺不走罗斯金的光彩。

约翰·罗斯金（1819—1900）是美学家，后来又变成经济学家，两者之间的联系是他的忧患感。他阐释哥特式建筑的阳刚之美，却发现这样的美只能在中世纪的北欧才有，而19世纪工业化的英国只能出现唯利是图的小人，把原来美丽的环境也破坏了，这就使他忧虑，于是关心起经济问题来。

在这过程里，他的散文风格也起了变化。他本是一个写美文的能手，用文字犹如画师用颜色，描绘过山景，云景，街景，特别是建境，不仅端出一幅幅画图，而且文章讲究节奏，追求音乐效果。但就在这个时期，他也仍然有强烈的道德责任心，不是只见景物，而是总想到人的情况。在谈到石砌建筑外部的花饰时，他说：

> 我认为对于一切花饰该问的正确问题很简单，那就是：雕匠在刻它的时候感到愉快么？那时候他快乐么？
>
> （《建筑的七盏灯》，1849，第5章）

这一看法后来被他的弟子威廉·莫里斯发展成为关于艺术的有名定义：艺术乃劳动中愉快的表现。

又如他写威尼斯圣马可大教堂的有名文章，在描绘了教堂建筑和花饰之美的大段美文之后，来了这样一段：

这样的华美对于下面过路的人又起了什么效果？你可以在圣马可大教堂的门口走来走去，从日出走到日落，而看不到有一双眼睛向上看，或一张脸因它而发亮。教士和世俗的人，兵士和平民，富人和贫民，都一样路过而不看它一眼。城里最低级的商贩把他们的摊子一直伸到大教堂的门廊的内部，甚至石柱的基础都成为座位——不是由为献神而卖鸽子的信徒们来坐，而是卖玩具和滑稽画的小贩。在教堂前面的整个广场上有一连串的咖啡店，威尼斯有闲的中产阶级在那里懒洋洋地混时间，或者读着无聊的报纸。广场中间有奥国占领军的军乐队在晚祷时演奏，同教堂里的管风琴声冲突，进行曲淹没了苦难诗，引来一大群脸色阴沉的人围观——如果这群人能按他们的意志行事的话，会用匕首把每一个奏乐的奥国兵刺死。而在门廊深处，整天都有一堆堆最低阶层的人，没有工作，精神萎靡，像蜥蜴似地躺着晒太阳。无人管的孩子们，小小年纪已经因为生活的挣扎和顽固的堕落而眼皮沉重，嗓子因不断咒骂而嘶哑，在赌博，在打架，在瞎闹，在睡觉，一阵又一阵，把他们的残缺的小硬币摔在教堂门廊的大理石的阶沿上作响。而耶稣基督和天使们的石像不间断地看着下面这一切。

（《威尼斯之石》，第2卷，第4章）

这样的文章显示了罗斯金如何关心人——人的上进和堕落，也透露出当时威尼斯这个美丽的水城是在奥国人的占领之下，国难加深了下层人民的痛苦。也正因如此，他的若干卷的建筑和绘画论著就没有写成专门家的教科书，而是有光影、有感情、有诗意的文学作品。

他是讲究风格的，可是就在谈论散文风格的时候，他也是着重道德品质，例如这样品评约翰逊的对称句：

我珍视他的句子，不是首先因为它们是对称的，而是因为它们是公正的，明确的。一般人很少用这种方法判断。他们向一个作者要求的，第一是他的话要符合他们自己的见解，不过要说得文雅。他们可以热烈称赞麦考莱的一个句子，尽管这句子不比夹在两张纸之间的墨水污迹更多意义；也可以立刻否定约翰逊的一个句子，尽管它的对称犹如两片天在互相应和打着响雷。

（《普里达立塔》，第1卷，1886）

从这番话可以看出他的眼光：盛销的历史家麦考莱所写不过是一点墨污；而人们认为沉重、笨拙的约翰逊则有真正有意义的内容，而且持论公正，发起言来，其力量犹如天上的响雷——这一个不凡的比喻也只有罗斯金能够想出，而出现在句子之末，也有响雷般的千钧之力。

而等他在1860年左右转向社会经济问题的时候，他的文章不仅比以前纯朴了，而且趋向口语，特别是在他向工人写一系列的公开信的时候，更是尽量写得简明。我们说他变成了一个经济学家，会有人觉得是抬高了他，其实是委屈了他，因为在那经济学被称为“阴沉的科学”的年代里，他却能用常人的语言把经济的道理说得人人一见眼明，例如：

你口袋里的金币所以有势力，完全是由于你邻居的口袋里没有金币。如果他不需要它，它对你也就没有用处。

（《文集》，11，第27节）

罗斯金还有比他的同时代人看得更远的眼力——他较早就认识到污染问题的严重性，而且能把它同资本主义的罪恶联系起来。在一本纵论工作、交通和战争的后期著作里，他描写了他在英国南部乡下所见的痛

心景象：一方面一条清澈的小河被大量垃圾堵塞了，另一方面一家酒店在门外用铁栏围住一块专供人们丢烟头、残余食物等脏物的空地。接着他指出：只需五六个人花一天时间就可以清除河里的垃圾，而没有人干，反倒有人花三倍以上的时间去修那个丑恶的铁栏，那么原因又在哪里？他的回答是：

> 只有一个原因，在当前说来还是决定性的原因，那就是：资本家在一处可以分到利润，而在另一处不能。假如我有钱支付劳力费，而只用它雇人来清理我的土地，我的钱一次就用完了；假如我雇人来把我的土地里的铁矿挖出来，并把它炼好卖掉，那么我就能要我的土地的租金，并从炼铁和卖铁取得利润，这样就从三方面使我的资本生利。当前资本的有利投资大部分就是这样的一种经营，其中公众被劝说着去买一种对他们无用的东西，资本家从这东西的生产和销售抽取利润，而公众一直以为他们所抽的部分是真实的全民收入，实际上则只是从半空的口袋里把钱偷出来放进已经鼓鼓囊囊的口袋里。
>
> （《野橄榄花冠》序，1866）

这样的文字，说这样的道理，使人对于美学家罗斯金刮目相看。然而从一个更高的意义上讲，这说理的清楚，这文字的简洁，这句子与句子之间的节奏，仍然是美的，只不过内容变成了经济学，而在罗斯金的手里，经济学不再是帮助资本家谋取利润的“阴沉的科学”，而是增进人民福利的活道理。

罗斯金的忧患感其实也是卡莱尔的忧患感，而他关于艺术和社会的关系的看法则影响了一批有社会主义思想的作者——前有莫里斯，后有萧伯纳。19世纪英国散文中有这样一脉相承的师徒传统不仅是它的丰富

的一面，更是它的刚强有力的一面。

文论和文论的背后

19世纪也是英国文论兴盛的时期，众多的期刊提供了发表文论的园地。继浪漫派之后，世纪中叶又出现了许多重要文论家，连历史家卡莱尔、麦考莱、经济学家贝杰特等都写了出色的文论，而影响最大的则是安诺德。

马修·安诺德（1822—1888）是一个教育家的儿子，本人也曾任教育督学多年，巡视各地时接触到社会的现实，感觉到在工商业繁荣的盛况之下，英国正在遭遇道德上和文化上的危机，亟思对此提出对策。同时，他又是优秀的诗人，自己有创作经验，属于英国那个作家兼批评家的特殊传统。

因此，他的文章涉及文学内部和外部的问题。就文学内部讲，他的范围也很广，往往用欧洲大陆上法、德、意等国文学和希腊罗马的古典文学来同英国文学比较。通过这类比较，他发现一个大问题，即英国没有确立文学批评的地位，这就不仅影响了创作，而且使社会缺少一种文明的智慧力量。他提倡“壮伟的风格”，即一种高尚、纯朴、清澈的风格，古希腊史诗作者荷马是这一风格的最高体现者。他又认为称得上有这种壮伟风格的诗人总是表现出亚里士多德称之为“高度严肃性”的品质：荷马、但丁、莎士比亚、密尔顿都有此，所以伟大；乔叟无此，所以不能算作第一流诗人。这一论断并未完全为后世接受，反倒有人指出它只反映了安诺德本人身上缺乏“喜剧精神”。

所谓文学外部的问题，主要就是对英国中产阶级的市侩气的谴责，实际上安诺德是继续了卡莱尔等人对自由资本主义的攻击。不过他不只

谴责，还提出了明确的对策。这对策就是：

> 文化，亦即熟悉世界上曾经知道和说过的最好的东西，即人类精神的历史。

（《文学与教条》序，1873）

至于文化包含什么，他也在《文化与混乱》（1869）一书里作了说明，即它有两大成分：希伯来成分与希腊成分，前者给人以宗教的安慰，后者给人以智慧的启发，前者甜蜜，后者光明，合起来就是“甜蜜与光明”。这个词儿原是斯威夫特用过的，但在安诺德的手里成了一个引人注意的口号。

安诺德的散文风格的特色之一就是善于在关键地方提出醒目的概括性口号，上述“高度严肃性”、“甜蜜与光明”、“世界上曾经知道和说过的最好的东西”即是例子。又如他说：

> 诗歌的将来无限广阔，因为随着时间的推移，我们的种族会在诗歌里……寻到越来越安稳的依靠。
>
> 诗歌是人生的批评，这是以诗的真和美的法则为条件形成的批评。随着时间的推移，随着从别处已得不到帮助，我们种族的精神会在诗歌里寻到安慰和依靠。但是这安慰和依靠是否有力，要看诗中对人生的批评是否有力。
>
> 我们应该尊重地认识诗，比向来所认识的更加尊重。我们应该认识它能有更高的用处，能尽更高的使命，超过人们至今赋予它的。人类将越来越多地发现，我们将要求诗来为我们解释生活，来安慰和支持我们。没有诗，我们的科学将显得不完全；当前被看作宗教和哲学的一套也将为诗所代替。我重复：

没有诗，我们的科学将显得不完全。……这日子快来了，我们会奇怪自己居然信任这一套，居然认真看待它们；而随着我们更多地看出它们的空虚，我们就会更加珍惜诗歌所能给予我们的“知识的气息和更纯净的精神”。

（《诗的学习》，1880）

这是把诗的作用大大提高了，认为它可以代替宗教。当时及后来都有许多人不同意。而文章的写法仍是依靠几个概括性的口号，不断地加以重复，给人以明白晓畅的印象，事实上则说理并不深透，断言多于证明，讲坛说书的口气俨然，缺点也是明显的。

当然，安诺德还有另外一种笔调，如写他的母校牛津大学的一段：

美丽的城！这样古老，这样可爱，这样未受我们这个世纪的凶猛的知识生活的侵蚀，这样宁静！“这里有我们年轻的野性汉子，全在玩着！”可是尽管牛津躺在深情之中，它的花园向月光展开着，它的高塔低声诉说着中世纪的最后魅力，谁能否认它的无法形容的魔力是在不断地吸引我们越来越接近我们所有人的真正目标，接近理想，接近完美——一句话，接近美，而美只是从另一边看到的真——其接近程度远远超过杜宾根的全部科学所能达到的。亲爱的梦幻者，你的心何等浪漫！你又何等慷慨地拿出你的一切，献给各方，献给也许不是我崇拜的英雄们，却永远不给市侩们！失败的壮举的家，废弃了的信仰的家，不得人心的名字和不可思议的忠心的家！

（《批评文集·一集》）

在这里，是诗人安诺德在唱着夜歌了。

留下更大影响的，则还是人文主义者安诺德。他的思想虽不深刻——当时著名的哲学家F. H. 勃莱德利就用远比安诺德清晰而深刻的散文指出过他的理论上的漏洞——但是他关注的中心问题，即文学的崇高的社会使命和诗歌的教化作用，却引起了20世纪几个重要文学理论家的共鸣：艾略特、李维斯、雷蒙·威廉斯、美国的莱昂诺尔·屈里林都是聆听过他的声音而关心同样的问题的——只不过，在新的条件下问题的复杂性早已超出牛津梦幻者的想象了。

世纪末的变化

英国散文在狄更斯等人的手里达到了表达力的新高度，正是在小说的领域里散文的表达力可以尽情驰骋。这在狄更斯之前，已有斯登做过大规模的试验；之后，乔伊斯等一整代小说家将通过更大规模的试验迎入现代主义。

但是表达力又不是一切：即使在小说散文里，含蓄、节制甚至于沉默也是重要的，而在通常被称为散文本体的各类文章里，重要的仍是首先要把该说的内容说清楚。

而在19世纪后半叶，随着世界的变化和科技的进步，社会情况越来越复杂，人们想说的事情大大增加了。我们在此文开头时所说的丰富是有时代原因的，而风格上的不雅洁也不尽是作家本人的能力不逮所致。在艾狄生、斯威夫特时代，社会上要传达的信息量比较小，人们的闲暇比较多，所以文章也可以写得从容；到了卡莱尔、纽曼、达尔文的时代，要传达的信息量大了许多，而且信息本身又有许多是全新的东西，再加上变动频仍，时间性增强，散文要应付新的挑战，旧的文雅风格也就不济事了。

然而另一方面，散文也不甘心只跟着社会跑，而总想对社会施加某种影响，如提高它的格调，纯净它的空气。安诺德说“诗是人生的批评”，好的散文又何独不然？而要担负起这种使命，首先散文本身要有高尚、文明的品质，不仅内容要好，写法和语言也要能起示范作用。在这个意义上，散文风格就不只是一个技巧或艺术问题，而必然牵涉到散文作者的修养和世界观、散文与读者关系、散文的社会作用等等其他因

素了。

返视己身，这时的英国散文确实毛病不小。不雅洁、啰嗦、冗长之外，还有大小文章的“社论体化”，喜用大字和抽象名词，说法趋向堂皇，为了表示“派头”不用简捷生动的日常话说而要绕着弯打着官腔来讲，如此等等——20世纪讲究文风的人所大力反对的“官腔”、“报腔”之类在19世纪后半实已开始滋长。所以这时的许多文章读起来总显得累赘，板重，要点不显，缺乏层次。甚至有人说，连这个时期的不少外国著作的英文翻译也因文字板重而需要重译。

当然，仍然有写得明白晓畅、生动有力的散文，我们在前面选择的许多段落就是例子。到了世纪的靠后一段时间，大约从60年代起，开始出现一些迹象，表明有作家在另辟途径。

途径之一是美文。这是随着唯美主义而出现的。比起欧洲大陆来，英国的唯美主义并不强大，但在80年代曾在一部分青年之间流行，其领袖人物是华尔特·培特（1839—1894）。他是牛津大学的教师，在其主要著作《文艺复兴历史研究》（1873）中用充满美丽形象和奇异联想的文字阐释意大利画家波蒂且利等人的画作，关于达·芬奇的《蒙娜·丽莎》的一段尤其有名：

> ……她比她所坐的岩石更古老；像吸血鬼，她死过多次，懂得坟墓里的秘密；曾经潜入深海，记得海沉的往日；曾同东方商人交易，买过奇异的网；作为丽达，是海伦的母亲，作为圣安尼，又是玛丽的母亲；而这一切对她又像竖琴和横笛的乐音，只存在于一种微妙的情调上，表现于她生动的面部轮廓和她眼睑和双手的色调。……

这样的美文在当时不止培特一人写，在他以前美学家罗斯金也曾用来写过云景和哥特式建筑，两人都善于运用颜色和形象，而且十分重视节奏上的音乐感，而后者是学英文的外国学生容易忽视的。但是我们在上面已经说过，罗斯金是着重道德品质的，反对唯美倾向，后来文章也写得素净了。唯有培特始终如一，用美文谈艺术之外，还用美文讨论文艺和哲学，像是在用自己的散文风格体现自己的人生哲学，而这一哲学的精义是：

> 永远用一种硬朗的、宝石般的火焰燃烧，保持一种狂喜，就是人生的成功。

换句话说，人应为一纵即逝的当前的感官刺激而活，要紧的是亲身的体验——“不是经验之果，而是经验本身”。这就是他研究文艺复兴时期艺术的结论。

这样的哲学，又是用这样的文字渲染的，对于青年的吸引力是可想而知的。受培特影响的牛津的学生包括了王尔德。他称培特之作为“我的金书”，能背诵书的许多段落，特别是结论部分，并说自己也要“用一整片清澈的火焰燃烧”；不过他又同时受到罗斯金的影响，最后则在喜剧艺术上作出了他的贡献。

美文当然可具一格——17世纪的巴洛克风格也是一种美文——但雕琢过甚，太不自然，不能利索地干散文该干的“草根子”工作，例如传达信息。培特的途径并不能把英国散文引出困境。

因而又出现了另一种努力，想要归真返璞，回到平易。进行这一努力的主要是莫里斯。

威廉·莫里斯（1834—1896）也是牛津学生，也受过罗斯金的熏

陶，是前拉斐尔兄弟会的成员，不仅诗写得好，而且多才多艺，在印刷字体、书籍插图、家具、挂毯、墙纸等方面都能亲自设计并制作，用新的造型、材料和质量改革了工艺美术。由于他爱美，他也就对于当时英国城市环境的污浊和商业制成品的质地低劣很有反感，而他不明白的是：为什么同样一个匠人，在14世纪能创造美的物品，在19世纪就不能？在读了马克思的《资本论》之后，他找到了一个答案，那就是：因为现代工人是雇佣劳动者，受资本家剥削，劳动只是一种苦役，从中得不到愉快，哪里有心去创造美？他对于艺术的定义就是：“人在劳动中的愉快的表现”。所以他认为必须改革整个社会制度，才会有真正艺术。这样，他从爱美的艺术家变成了一个同工人并肩游行于街头的社会主义者。

社会主义者的莫里斯写过许多诗，也写过两部散文作品，即《约翰·波尔之梦》（1888）和《乌有乡消息》（1891）。两者都写梦，前者梦的是1381年英国农民大起义的情景，后者梦的是一个共产主义式的未来社会。

《乌有乡消息》是由美国人爱德华·贝拉米写的《回头看》（1887）一书引起的。那部书也是未来社会的描绘，在美国社会主义运动中颇有影响，所写的未来社会充满了新机器和新技术成品。莫里斯对此不以为然，因此在《乌有乡消息》中描绘一个用手工劳动来运转的纯朴社会，来作为回答。

书以“社会主义同盟”中人对于“革命后的明天会发生什么”的争论开始，叙述者回到家里还在思索，一觉醒来，发现已经进入21世纪的英国，革命早已成功，共产主义已经实现。机器、火车、大工厂都已不见，城市安静如乡村，而乡村则更是美丽清洁。叙述者坐小船沿泰晤士河上溯，看到两岸的大片森林和草地，遇见青年工人在用镐头修路，个

个健康而愉快，看见人群在庆祝丰收，最后到达一所有着中世纪纯朴之美的古宅，同一位名叫艾仑的姑娘一起观赏。叙述者看着这位美丽而大方的新社会的女性，想起过去多少世代的妇女遭遇，新梦的喜悦被旧日回忆的阴影遮上了，低回不能自已。艾仑似乎也预感到同这位旧世界来人快要离别了，打开了通向花园的过道的门，对他说：

“来吧，我们该去找大伙了，省得他们来找我们。我的朋友，我要告诉你，我看得出你容易坠入梦一般的沉思。无疑是因为你还不习惯我们这种活动中有休息的生活，对我们工作是愉快，愉快是工作。”

她停住，等我们走进那美丽的花园，又接着说：“我的朋友，你刚才说你在想我如果活在过去那充满压迫的混乱日子里将是怎样一个人。这点我倒是清楚的，因为我读过那时候的历史。我将是一个穷人，因为我父亲在过去做工的时候只是一个耕田的人。我将会受不了贫苦，那样我的美貌、聪明和开朗（她说这话时并不因虚假的羞耻而脸红或痴笑）就会被卖给有钱人，我的一生也就完了；我了解的过去情况足够使我知道我将别无选择，毫无支配自己生命的权利，而又不会从有钱人那里取得任何乐趣，甚至任何可能得到一点真正的兴奋的行动机会。我将被摧残，被毁掉，不管是由于贫困或者由于奢侈。难道不是这样么？”

“真会是这样。”我说。

她还要说什么，这时篱笆上的一扇小门打开了……

……我对艾仑看了最后一眼，转过身来，心里怀疑是否还能再见到她。

在那所美丽的古屋里，庆丰收的盛宴上，这番话却带来了旧社会的灾

难，而出自一位解放了的姑娘之口，更是意味深长。无论如何，这是给了这部诗意的理想国描写以一种现实的联系，不只是一切美好，从而增加了深度。莫里斯此书的缺点是显然的：回到中古是一种幻想，后来的事实发展也证明科技的进步是无法抵挡而必须加以利用的，但是奇怪的是，比起科幻小说式的未来预测之类，他的书倒是经久耐读，原因也许在于他表达了人们对于在一个清洁美好的自然环境里用自己的手或脑来发挥人的创造性的愿望——长远不灭，而在今天情况下更加强烈的愿望。

当然，这也是由于书的文学品质。莫里斯的诗人气质使他注重人与人之间感情关系，他的艺术修养又使他喜欢描绘风景、家宅、园地和精美的用具（叙述者进入一家烟店买烟，不仅得到了最醇厚芳香的烟丝，还得到了一个红色摩洛哥皮的烟丝袋和一个上等木料的烟斗，而且一切免费），而他的文字，虽说个别地方用了一些古词和颠倒结构，基本上是19世纪后期的口语。这就是为什么一些单凭脑力设计出来的未来社会的蓝图——包括20世纪出现的“倒过来的”蓝图——被时间淘汰了，而莫里斯的这本充满激情但又写得素净的小书至今还有人爱。

* * *

还有不少其他作家在独立地走着平易风格的路。我们略举一二重要的。

一个是路易士·凯洛尔（牛津数学教师C. L.道奇生的笔名）。他写了《阿丽丝漫游奇境记》（1865）和《镜子奇观》（1871）两书，都是儿童读物，然而无数的成人也喜欢它们。它们文字的简洁很少有别的书可比，而且今天读起来一点也不觉得“老”，因为这是一种几乎无时间性的纯正英文；文字后面则有大人和孩子对事物看法的对比，常理与学院

式逻辑之间的斗智，以及纯粹的文字游戏，其中的歌谣更是玩弄声韵，有许多新创的词，意义在可解不可解之间。这两本儿童读物表面上不含说教，实则颇多嘲讽，对国王、王后、“矮胖子”（Humpty-Dumpty）之类的戳穿是很高明的，而阿丽丝和矮胖子关于语言运用的讨论实际上是对当时在官场和报刊上占统治地位的堂皇风格的一种巧妙的讽刺。

另一个是塞缪尔·勃特勒（1835—1902）。他的《艾莱昂》（1872，书名原文Erewhon是Nowhere的倒写）也写一种奇幻的未来社会，在那里健康和美丽是道德，而生病则是犯罪。稍后一点他又写了长篇小说《众生之道》（1903），戳穿了当时中产阶级家庭的庄严、和睦的外表，将这类家庭中人完全受利己主义支配的极端冷酷的关系和盘托出，其大胆在当时作家中是罕见的，而其书语言简单，达意准确，被称为“近乎完美的平易风格”(3)。他在许多问题上有奇怪想法，如说古希腊史诗作者荷马是一位女性，又如对达尔文学说的攻击，因此引起争论，但是也有人十分敬重他，萧伯纳就说他“在其所属范围内是19世纪后半最伟大的英国作家”（《巴巴娜少校》序）。

* * *

说到萧伯纳，我们也就到了19世纪英国散文纵览的终点了。

萧伯纳的散文属于20世纪，但是他的根子在19世纪。他是勃特勒的稍晚一点的同时人，也是曾同莫里斯在伦敦街头一起游行示威的年青战友。几股影响汇集在他的身上：对资本主义的憎恶，对社会主义的向往，对艺术的爱好，对新戏剧的提倡。就散文风格而论，他也继莫里斯、勃特勒之后走平易的路，但又加上新的因素，例如增强散文的论战艺术，使之更锋利，但又更娓娓动听。这些都有待以后再来讨论。

(1) 转引自P. 罗杰斯编：《牛津插图本英国文学史》，1987年，第327页。

(2) 此处作者记忆有误，前文并未提及“功利主义”。——编者注

(3) 《简明剑桥英国文学史》，1941年，第808页。

第十四章　19世纪诗歌

对时代的响应

浪漫主义诗歌的衰落，开始于1830年左右，这时19世纪已经过去了将近三分之一。下面要谈的，主要是世纪中叶及以后的情况。这正是维多利亚女王统治英国的时候，所以过去人称“维多利亚时代”。

这时期内，英国大力侵占殖民地和市场，疆土远被亚洲、非洲、大洋洲各处，成为一个“日不落”的帝国。国内一方面工商业兴盛，资本家发大财，另一方面工人农民受到更加残酷的剥削，他们的斗争也从经济方面向政治方面发展，于是而有围绕谷物法的活动和震动全国的宪章运动。

诗人们对于这个局势是敏感的，有反应的。伊班尼塞·艾略特（1781—1849）的《谷物法诗》（1830）就是一例。他称当时首相威灵顿公爵为“杀戮的圣徒”，预言他强加“面包税”于穷人头上的暴虐措施必归失败：

崇高的事件即将涌现：
瞧！暴君们被受罪者挡住了！
自由的种子尽管泡在血里，却在生长！

十年以后，宪章运动更是产生了一大批诗歌，诗人有厄纳斯特·琼斯（1819—1869）、伊班尼塞·琼斯（1820—1860）、威廉·詹姆斯·林登（1812—1897）、裘拉尔特·麦西（1828—1907）等。厄纳斯特·琼斯的

《民主之歌》（1856—1857）不仅战斗性强，而且颇见诗才，其中《下等阶级之歌》尤为著名，其中有叠句：

我们低下，低下，低而又低，
低到不能再低，
有钱人高——是我们使他们高，
我们的命好苦，
我们的命好苦，好苦！

我们的命好苦！接着说低下者种地，有钱人吃粮；低下者开矿，有钱人戴钻石；低下者盖屋，有钱人住宫殿；低下者纺丝，有钱人穿绸。最后，情调一变：

我们低下，低下，低而又低，
但只要一天号响，
穷人的手臂将会穿透
最骄傲的国王的心脏！
我们低下，低下，也知道自己地位，
我们只是基层群众，
不过杀起敌人我们并不低下，
但决不低下得去碰财宝！

此诗写法有点像雪莱的《致英格兰人民诗》，其后继者则为莫里斯写的《社会主义小唱》，这些诗贯穿起来，形成19世纪人民战斗诗的传统。

中产阶级的诗人也有起来替穷苦人民说话的，如托马斯·胡德（1799—1845）的《衬衫之歌》（1843）就是当时传诵的作品。

这诗是诉说女缝工的悲惨命运的，其中有这样对上层阶级的控诉：

你们磨损的不是布料，
而是人的生命！

另一首轰动一时的诗是伊丽莎白·勃朗宁（1806—1861）的《孩子们的哭声》（1844）。勃朗宁夫人在当时诗坛的名声超过她的丈夫罗伯特，在思想上是民主派，《孩子们的哭声》表现出她对于童工的深切同情。她让孩子们自己说出在矿井和工厂里劳动的痛苦：

……他们说，“我们已经累了，
我们不能跑也不能跳，
如果我们向往牧场，那只为了
能在牧场上倒下睡觉。
我们弯腰曲背，双膝抖颤，
我们想去，却已仆面倒下；
在我们沉重的眼皮下面
最红的鲜花也变成了苍白的雪花。
因为我们整天在漆黑的地底
咬着牙拖着重荷千钧；
要不就是整天在工厂里
无休无止地转动铁轮。

“铁轮哪，整天飞转，嗡嗡地叫，
我们的脸感到铁轮那股风；
我们的心晕了，头晕了，脉搏在烧，
四面的墙啊都在转动。
转哪，高高的窗中那块白茫茫的天，
转哪，天花板上爬的黑点般的苍蝇，

转哪，沿着墙边降下的长长的光线，
转哪，周围的一切，和其中的我们，
铁轮整天嗡嗡地转个不停，
有时候我们向天祷告，
‘哦，铁轮！’（我们爆发出疯狂的呻吟）
‘停停！安静一天也好！’”

（飞白译文，下同）

勃朗宁夫人还有其他佳作，如长篇叙事诗《奥罗拉·李》（1857）和《葡萄牙十四行诗》（1850）。前者出版之日，风行一时，美学家罗斯金称之为“用英文写的最伟大诗篇”(1)。这是过誉，但此诗确实读起来像小说一样吸引人，不仅情节生动，而且女诗人对当时许多重要社会问题（包括妇女的地位及其家庭教育）发表了鲜明、强烈的见解。诗的主人公是一个女诗人（这在英国文学史中也是前所罕见的），她对于诗歌题材的看法就迥然不同于博学的教授们：

诗人们的唯一工作就是表现时代，
自己的时代，不是查理曼大帝的，这个活生生的跳蹦、吵嚷、骗人、恼人、工心计、向上爬的时代……

（V，第202—204行）

用这样的主张，女诗人驳斥了把当前时代称为“无英雄气质的”卡莱尔，称为“转接的时代”的密尔，对于已经写了亚瑟王之死的丁尼生也间接地批评了。

在《葡萄牙十四行诗》里出现的，则是一个不同的女诗人。她温柔，然而坦率。44首诗写出了她同罗伯特·勃朗宁恋爱的经过：一开始

她不愿让自己的病残之身变成他的负担，到后来被他的真情感动，最后情感升华到一种新的境界：

我究竟怎样爱你？让我细数端详。
我爱你直到我灵魂所及的深度、
广度和高度，我在视力不及之处
摸索着存在的极致和美的理想。
我爱你像最朴素的日常需要一样，
就像不自觉地需要阳光和蜡烛。
我自由地爱你，像人们选择正义之路，
我纯洁地爱你，像人们躲避称赞颂扬。
我爱你用的是我在昔日的悲痛里
用过的那种激情，以及童年的忠诚。
我爱你用的爱，我本以为早已失去
（与我失去的圣徒一同）；我爱你用笑容、
眼泪、呼吸和生命！只要上帝允许，
在死后我爱你将只会更加深情。

（第43首，飞白译文）

“我自由地爱你，像人们选择正义之路”，这就使情诗脱出了一般的卿卿我我的格局，而结尾处反顾童年的激情，前瞻死亡之并非终结，更使意境深远起来。

丁尼生

勃朗宁夫人谈到的“活生生的”时代除了有街头和田间的斗争，还有一种精神上的不安。特别是知识分子眼见社会上物资丰富，奢侈盛行，精神生活却日趋贫乏与庸俗，感到忧虑，却苦于缺乏拯救的办法。宗教在科学的扩展面前显得无济于事了，加上英国教会本身的腐败，促使有志之士要进行改革，于是产生了牛津运动，结果造成分化，纽曼等人转而皈依罗马天主教，另一些人则趋向无神论，出现了一个信仰危机。

深刻地表达了这个危机的，是丁尼生。阿尔弗雷特·丁尼生（1809—1892）是继华兹华斯后的桂冠诗人，诗艺精湛，有许多小诗在我国也有名，如《泪，无谓的泪》、《碎了，碎了，碎了》，但其主要作品《悼念集》（1850）却是写他的精神危机的。悼念的对象是他的大学同学好友A. H. 哈勒姆，他的早死深深地震动了丁尼生，使他沉思许多问题：生与死，善与恶，上帝与自然，人在宇宙中的地位。第54首写他几乎已处于绝望的境地：

我们仍然相信：不管如何
恶最终将达到善的目的地，
不论是信仰危机、血的污迹，
自然的苦难和意志的罪恶；
相信天下事不走无目标之路，
相信等到造物完工之时，
没有一条性命会被丢失，
被当作垃圾而投入虚无；

相信没一条虫被白白斩劈，
没一只飞蛾带着徒然追求
在无意义的火焰中烧皱，
或是仅仅去替别人赢利。

看哪，我们任什么都不懂，
我只能相信善总会降临，
在遥远的未来，降临众生，
而每个冬天都将化成春风。

我这样梦着，但我是何人？
一个孩子在黑夜里哭喊，
一个孩子在把光明呼唤，
没有语言，而唯有哭声。

（飞白译文，下同）

最后的宽解在于承认宇宙中万物在变：

昔日绿树成荫，而今海涛滚滚。
大地呀，阅历了多少变迁、生灭！
看，这闹嚷嚷的十里长街
曾经是寂然无声的海心。

山峰像是影子，流动不止，
变幻不止，无物能保持永恒；
坚实的陆地像雾一般消溶，
像云一般变形而随风消逝。

但在我精神中我将留驻，
做我的梦，并确信非虚；
哪怕我唇中吐出告辞之语，
我不能想象永别之路。

（第123首）

变的是客观世界，不变的是诗人自己的“梦”。这比执着于过去那个似乎稳定的旧世界是进了一步，虽说仍然在自己的心里保留了一角“留驻”之地。

这组由131首短诗形成的长诗写出了诗人在丧友之后心情上的曲折变化，写得真挚，但是哀而有节，能从个人想开去，想到了当时困扰人心的许多大问题，想得深入具体，表达得也充分。从技巧上说，一百多首诗始终以四行诗段（脚韵abba）到底，文字纯净，但又有足够的变化使人读起来不厌，处处有音韵之美，这也就是功力所在。总之，《悼念集》是19世纪英国诗歌中又一巨制。

丁尼生还有一种本领，即利用旧神话而给以新意义。《乌利西斯》（1842）一诗写这位希腊英雄从特洛伊战争回到他的小岛之后，与妻儿团聚，但不久就厌腻了做国王的平静生活。他俯瞰海水，环顾旧部，雄心再起，终于号召他们：

礁石上灯火点点，已开始闪烁明灭，
长昼耗尽，缓月徐升，大海呜咽，
涛拥百音千声；来吧，我的朋友们，
要寻找新世界，现在还不迟。

……

虽然被取走的多，留下的也多，
尽管我们的精力不再像往昔，
足以惊天动地；我们素来是、现在还是——
一样的脾性，一样雄赳赳的心，
时光和命运虽使之衰弱，但仍有坚强意志去斗争、去探寻、去发现，永不退却。

（陈维杭译文）

虽说这个特洛伊战以后的乌利西斯并非丁尼生所创，而来自但丁的《神曲》，但是这“百音千声”的韵调、这番不服老的慷慨吐诉却是丁尼生的天才所赐。

丁尼生还写了几部长篇叙事诗，其代表作是《国王之歌》（1859—1885）。它主要根据马洛里的中古传奇，叙述亚瑟王和他的圆桌武士的故事，用甘姆洛宫的兴衰来象征一个古文明的起落。故事开始的时候，亚瑟王同王后桂尼维尔年轻相爱，身边围绕着一群忠心的武士，甘姆洛宫的气氛是欢乐而高贵的。故事结束的时候，亚瑟王年老，在同叛变的侄子的交锋中受伤而死，桂尼维尔出家为尼，武士们风流云散，甘姆洛宫也就衰败了。故事的关键在王后桂尼维尔与武士兰斯洛的私通，一个背弃了丈夫，一个背弃了主公，两人都背弃了中古的封建道德守则。原来齐心合一的圆桌武士们在故事的开展过程里也有了变化，最受亚瑟信赖的人如默林也变得充满了私心。诗共12卷，越到后来，越显得气氛阴暗，亚瑟王虽然始终保持他的高贵气质，实际上却是在被人纷纷背弃的衰败景象里伤心而死的。

丁尼生写的是一个中古浪漫故事，着眼的却是19世纪中叶的英国社

会，在英雄美人的悲欢离合里寄托了他对自己时代的忧患感。把一个高贵的文明从灿烂的清晨一直写到悲惨的黄昏，故事说得精彩，含义也非常深刻。

作为桂冠诗人，丁尼生也有歌颂英国武力之作，如写于克里米亚战争中的《轻骑兵的冲锋》（1854）。此外还有一些应景的诗，不足与他的优秀作品同日而语。

丁尼生在技巧上也进行了多方面的试验，初期学济慈，后来学斯宾塞，又学密尔顿，既精格律严格的诗体，又善于用白体无韵诗讲故事，而无论何体，都有他特殊的声韵之美。现代诗人奥登称他“可能是耳朵最灵的英国诗人”，但又说他是“最笨拙的诗人”(2)——这后者可能是指他不善取巧，不走蒲柏的机智一路，倒是更适合于来写需要慢慢思考的哲理之作如《悼念集》。

他也是一个运用语言的大师，文字纯净，流畅，毛病是有时雕琢过甚，或不必要地避免俗字。

罗伯特·勃朗宁

与丁尼生并峙的，是另一位大诗人勃朗宁。

罗伯特·勃朗宁（1812—1889）走着一条不同于丁尼生的诗歌道路：不追求优美流利，有时写得很晦涩；不追求甜美的乐调，有时写得佶屈聱牙；不师事斯宾塞、密尔顿、济慈而师事多恩。如果丁尼生更多传统性，那么勃朗宁更多现代性。

有许多事是勃朗宁开其端的，例如运用粗犷的口语和戏剧性独白的形式，探究曲折、复杂的心理变化，用韵文写短篇小说和侦探故事，等等。

然而这不是说他不会写得明白易懂。他有一些小诗一直是人们喜爱的，例如《夜会》：

灰濛濛的大海，黑幽幽的长岸；
刚升起的半个月亮又大又黄；
梦中惊醒的细波碎浪跳得欢，
像无数小小的火环闪着亮光——
这时，我直冲的小船进了海湾，
擦着黏糊糊的淤沙速度减慢。

走上三里多风暖海香的沙滩，
穿过了三丘田野有农舍在望；
轻叩窗玻璃，接着清脆一声响——

嚓！忽地迸出火柴的蓝色火光。
充满了喜乐惊怕的轻叫低唤，
轻似那怦怦对跳的两颗心房！

（黄杲炘译文）

这完全是白描写法，完全靠迅捷的动作来写一个男人不顾路远天黑越过大海去同恋人见面的喜悦。

更有意思的是《晨别》：

绕过岬，大海突然来迎接，
太阳从山顶上透出来注目：
他面前是一条笔直的黄金路，
我面前是需要男人的世界。

（卞之琳译文）

短短四行，言有尽而意不断，恰似某些中国唐朝绝句。许多人以为说话的是一个女人，最后两行似是表示男人走了，自有锦绣前程，而我则孤孤单单，需要一整个男人的世界来填塞心上的空白。但是诗人自己却声明说话的是男人。那么，第三行的“他”指的是太阳，太阳照出了一条金光大道，我则离开了恋人，必须投入男人群中，拿琐事消磨自己，把她暂时忘掉。这两种解释究竟何者好，很难说，但它们能够并存，说明这首诗意蕴很深，大有可以发掘之处。读勃朗宁的作品，往往更要注意他故意略去不说的东西。

勃朗宁的另一首有名的诗，倒是意义非常确定的，那就是《迷途的领袖》：

只是为了一把银币，他离开了我们——
只是为了一根绶带，他想佩戴在胸前；

这指的是华兹华斯。勃朗宁曾经崇敬他，因而他的变节也就令后来者特别痛心：

我们曾经那么爱他，追随他，敬重他；
生活在他神采飞扬的温和眼神下，
学习他伟大的语言，捕捉他明快的节律，
该怎么生，该怎么死，全把他当作榜样；
莎翁是我们的，密尔顿在我们这边，
还有彭斯，雪莱，都在瞧着——从坟墓里；
就他一个，背弃了自由人的先锋队，
就他一个，掉在了后面，沉沦为奴隶！

（陈维杭译文）

在这节诗里作者还把他最爱的诗人开了一个名单：莎士比亚、密尔顿、彭斯、雪莱，点出英国诗里的民主传统。勃朗宁自己也属于这个传统。他不仅谴责华兹华斯，还在许多作品里表达他的反王权、崇民主的思想。一部题名《斯特拉福特》（1837）的初期诗剧就是他借一个历史题材来写出国王查理士一世的卑鄙的。在意大利居留的年月里，勃朗宁夫妇都支持意大利人民的抗奥斗争，罗伯特的《意大利人在英国》一诗就是写一个意大利革命志士被奥军追捕时受到农村姑娘搭救的故事的。有学者说诗中的志士指当时意大利革命领袖马志尼，马志尼本人曾把它译成意大利文寄给他的母亲。[(3)]

翻读勃朗宁的集子的时候，常常使人惊讶于他所作诗数量之大，种

类之多，除了剧本，每类都有佳作，确是美不胜收。

有几首诗是谈意大利文艺复兴初期的画家的。一篇是《教兄利波·利比》，一篇是《安德利亚·台尔·沙托》，都写于1853年左右，在1855年发表。两篇的主人公都是僧侣画家，都有历史根据，但在为人和艺术倾向上却大为不同。利波是一个酒肉和尚，好色，他的画也是描绘女人身体的线条之美。当别人向他指出他应该“多画灵魂，不要管大腿手臂”，他的回答是：

这有道理么，我问你们？
把身体画得那么难看，眼睛都无法停留，
必须看向别处，别处一样难看，
这可真是画灵魂的妙法！……

难道我不能呼口气，把生命的光彩加上去，
再加上灵魂，把它们都拔高三倍？
难道没有只见美貌而不见灵魂的例子？
（我个人没见过，不过可以举这个例子。）
如果你能只画出美貌而没有别的，
你就抓住了上帝所创造的最好东西！

（第198—201，第213—218行）

他代表了新生的时代精神：崇尚人和人体之美。他是充满活力，充满想象力的，诗人用来写他的白体无韵诗也活跃生动，掺杂着他的咒语、喊声高速前进。

《安德利亚·台尔·沙托》大为不同。安德利亚也是一个画家，而且

画艺圆熟，但不求上进，只想同美丽的妻子一起过日子，而妻子却又另有所欢，他也明知自己没有达到年轻时自己和别人的期望，但又强充好汉，对老婆说艺术的完美不如生活的完美：

一切如上帝安排，
何况刺激应该来自灵魂本身，
别的不管事。我为什么需要你？
拉斐尔有什么老婆？朗琪罗又有什么？
在这世界上，就是有人能做不愿做，
愿做的又做不了，我看是这样。

（第133—138行）

如今垂垂老矣，他的画布上——一如他的心里——只见一片灰色：

一切都染上了平凡的灰色，
一切都在黄昏中，你同我一样。

（第35—36行）

……一切都是银灰色，
平静而完美如我的艺术——也不坏！

（第98—99行）

他也曾有过辉煌的日子，但那是在法国，后来由于老婆之故回到意大利，如今他也不后悔：

……那样做是对的，我的天性告诉我；
生活可以变成金色，而不是灰色，但那就

太活跃了，而我只是一只视力不好的蝙蝠，
阳光也不能使我离开这四面墙的世界。

（第167—170行）

这蝙蝠的形象令人吃惊，但又十分恰当。诗也写得绝好，然而情调却远不同于《教兄利波·利比》了。《利波》结束时，黎明来临，画家投入活跃起来的街市；《安德利亚》则是一篇黄昏独白，画家坐在窗下，眼睁睁看他的老婆同情夫到外面去玩了。《利波》充满色彩、活动，诗行也蹦跳前进；《安德利亚》则颜色暗淡，诗行也是倦怠的，慢吞吞的。勃朗宁用两种不同而又同样卓越的技巧写出了两种精神状态。

两诗都用了主人公独白的形式。至此我们已对勃朗宁发掘独白的戏剧性的本领有所知了，但是要充分体会这一点，还得读读他另一个名篇《我已故的公爵夫人》：

这就是我已故的公爵夫人，画在墙上，
看上去就好像她还活着。我把这画像
称作一大奇迹；您看：教兄潘多拉的手，(4)
忙忙碌碌干了一天，她就站在了那儿！
请稍坐坐，瞧瞧她，可好？我这可是存心
提到“教兄潘多拉”，因为，所有那些像您
一样的生客，一旦看到画中这张面容，
辨出了她眼波中流转的热情和芳衷，
准会向我转过身来，（因为，除了我，没谁
会动一动我为您拉开了的这张幕帷，）
看来，他们如果敢的话，就会开口问我，
问我究竟是什么引出了这样的眼波；

所以，您不是第一个转过头来这么问。
阁下，并不是只当着她丈夫的面，夫人
才让她双颊染上这片欢乐之晕，也许
只是教兄潘多拉碰巧说了这么一句：
“夫人的披风把夫人手腕盖住了。”或者：
“画笔永远也别想描出您颈项的颜色，
那淡淡的红晕就在这儿渐渐地消失。”
她会把这套闲扯当作是殷勤，从而使
它们也足以唤起她颊上的那片红晕。
她那颗心——我该怎样说呢——太容易欢欣，
太容易受感动；不管她看到的是什么，
她都喜欢；而她的眼睛又是不管什么
都要看。阁下！那全都是一回事！她胸前
我给的礼物，那沉沉暮色堕落在西天，
不知是哪个多事的傻瓜为她从果园
折来的那枝樱桃，还有她在廊前盘桓
骑着的那头白骡——所有这些，各样各式，
都会引来她同样的赞许，或者，至少是，
同样的红晕。她向人们致谢——那很好嘛，
可她那种道谢的劲儿，不知怎么搞的，
就像把我给她的九百年古老的姓氏，
看得和任何人给的礼物一般的价值。
可谁能降低身分来责备这类小疵疣？
即使你能说会道——这种本领我可没有——
能使这么个人也明白你的要求，并说：
“就这一点，那一点，您叫我讨厌；这么做
就不够，那么做又过了头。”——假如她能够

就此接受教训，也不公然地和你顶牛，
真是的，也不找出一套借口，——即使如此，
那也还是有失身分!我宁可永远不失
我的身分！噢，阁下，毫无疑问，她会微笑，
当我走过她身边；可谁走过时不得到
同样的一笑？事情在发展，我下了命令，
于是，一切微笑全都结束，她就活生生
站在了这儿。劳驾起身行吗？让我们去
楼下，和大伙儿在一起。我再重复说一句，
贵主人伯爵大人慷慨大方闻名遐迩，
这足以保证我对于嫁妆的正当要求
不会不被接受，尽管我从一开始议姻，
就已声明在先，伯爵大人美貌的千金
才是我最终的目标。请别客气，让我们
一块儿下楼吧，阁下！请注意这尊海神，
正在驯一匹海马，据说可是件宝贝呢，
它可是因城的克劳斯为我用铜铸的。(5)

（陈维杭译文）

这诗里也有一个故事。说话的是一个意大利文艺复兴时期的公爵，他预备再度结婚，对象是一位伯爵的千金，为了确定嫁妆该给多少，伯爵派了一位使者来谈判，公爵现在领了这个使者在看他的艺术收藏品，中间有他已故的夫人的画像。

公爵带着自豪，谈那幅像画得如何传神，特别是表达出了“她眼波中流转的热情和芳衷”。已故的那位夫人年轻，美丽，而且心地善良，“太容易欢欣／太容易受感动；不管她看到的是什么／她都喜欢；

而她的眼睛又是不管什么 / 都要看”。但问题也出在这里。公爵不喜欢她那种不加区别地对所有的人都和善的样子，“就像把我给她的九百年古老的姓氏 / 看得和任何人给的礼物一般的价值”。她的价值标准太低了，不符合他的贵族地位，“有失身分”，而“我宁可永远不失 / 我的身分”。她喜欢微笑，对任何人都一样，于是公爵“下了命令 / 于是，一切微笑全都结束”。

这就是说，为了维持他的尊严，他派人杀死了夫人。这是一个贵族杀妻的故事。

然而这个残暴的人却又自夸有绝好的艺术趣味，因此还在赞美那幅画像，“她就活生生 / 站在了这儿”。接着同使者讨论起未来夫人的嫁妆问题，明明是贪婪，却又要最后装作艺术鉴赏人，把那铜铸的海神驯马雕刻称赞一番。而不论残暴还是贪婪，他都出之以最合礼貌的文雅语言。

这一切通过公爵的独白说出来，显然中间有几次被使者打断，但回答了又说下去，篇幅不长而把情节和心情都生动地表达了，戏剧性很强。诗人找到了一个适当的情景，做了微妙的加工，把那类工于计算、阴谋杀人而又拿艺术作为掩饰的意大利文艺复兴时期的大贵族的性格写活了。

* * *

勃朗宁还写了许多其他作品，有的并不成功。他的剧本没有在舞台上站稳脚跟，而最初的长诗《索尔代罗》则因过分晦涩而失败。独白诗之中，也有写得冗长枯燥的，如《关亡人斯勒齐先生》。在他生命的最后二十年里，他的诗才只偶然显现，佳作不多。

但他最长的作品《环与书》（12卷，21,000行，1869）虽有缺点，却是他的诗歌生涯里的巅峰之作。

它又是一个关于文艺复兴时期人物心理的故事。故事原有所本，勃朗宁是在一本黄皮旧书里发现它的。它是一件谋杀案。基托伯爵杀死了他的年轻妻子庞璧利亚，说她与教士卡蓬萨契私通。庞璧利亚的养父母也同时被害，因为他们正向基托索取她的嫁妆，原因是她不是他们的亲生女儿，按法律应由他退回嫁妆。卡蓬萨契虽然热爱庞璧利亚，却未同她私通，只是不忍看她在伯爵那里受罪，帮她一起逃走罢了。

作者以谋杀案的审判为中心，写旁观者、当事人、律师对案子的看法，各自作了长长的独白，内容大相径庭，最后由教皇裁决，将基托和帮凶四人一起处以死刑。

勃朗宁所探讨的问题是真理的绝对性与相对性。对于同一事实，却有若干种不同的陈述，主要受陈述者的个性和好恶影响。基托杀了妻子，却说自己是在执行高贵者的任务，不算犯罪。两方的律师关心的是如何在法庭上表演各自的辩才，对于事实真相并无兴趣。

到全书末尾，作者出来向“英国公众”说话，表明这个故事：

教训在此，即我们人类言语是无用的，
我们人类的证词是虚假的，我们的声名
和评价不过是废话和空气。

他又说仅仅申明事实是不能令人信服的，能指明真理的是艺术：

在墙上的简单图像之上——
从你的心里取来音乐，一音一拍也不漏，

比斐多汶钻得更深——
写一本意义超过事实的书，
使眼睛满足，还能拯救灵魂。

在“简单图像之上”，我们也可以说是在符号之上，亦即这里包含了符号与意义的关系问题。

对于这部长诗的评价并不一致，有人认为某些地方过分冗长（如教皇的独白），有人认为人物性格写得太黑白分明，不够复杂，但多数评论者都承认它的重要性。它出版之日，历史学家卡莱尔称之为“一部有极大天才和无比的独创性的书”(6)，后来散文家G. K.吉士特顿说此诗“主要是一个侦探故事……具有侦探故事同样的激动人的品质”(7)，小说家亨利·詹姆斯也认为诗中“有内在的小说”并对它进行了研究(8)，现代派创始人埃式拉·庞德称此诗为“严肃的试验”(9)，最近还有文学史家认为弗琴尼亚·吴尔夫的《波浪》和福克纳的《喧哗与骚动》都受到此诗的影响(10)。无论如何，这部规模巨大、形式新颖的叙事诗的实验性、现代性和重大的影响是不可否认的，连同其他作品一起更证实了勃朗宁是20世纪现代主义诗歌的祖先之一。

世纪中叶的其他诗人

19世纪中叶还有众多其他诗人。

其一是艾米丽·勃朗蒂（1818—1848）。前面说过，她以长篇小说《呼啸山庄》出名，这是一部极不平凡的作品，其特点之一就是写得诗化。此外她也写过几首抒情诗，也写得不同寻常。一首八行的短诗宣告了想象力的安慰作用：

我在最远处最欢欣，
我能捧着灵魂离开泥土之身，
在月明的大风之夜，
眼睛能游过几层光亮的世界——

当我不在此地，也无别人在旁——
没有地、海和无云的天堂——
只有精神远游，
穿过无限的天地悠悠。

她的主调是凄冷。如《忆》的起句是：

你冷吗，在地下，盖着厚厚的积雪，
远离人世，在寒冷阴郁的墓里？

而《歌》则哀叹一位女子躺在荒野里，已经为世所忘：

当初他们以为悲哀的潮水

将流遍未来的年代，
但如今哪儿有他们的泪？
他们的悲痛又安在？

……

即便他们永远望着她，
并且哭叫到泪泉枯干，
她也静静睡着，不会回答，
哪怕答以一声长叹。

（飞白译文）

感情的强烈一如《呼啸山庄》，悲哀而又任性一如她自己的身世，仅仅30岁就永别了她所爱又所恨的约克郡荒野。

另一位是爱德华·费兹裘罗尔（1809—1883），他是诗歌翻译家，所译11世纪波斯诗人峨墨·伽亚姆的《鲁拜集》（1859），学者们认为有许多不忠于原文之处，却以其清新的东方情调和一种但求今世欢乐的思想打动了作家们和普通读者的心，成为文学史上名译之一。在我们中国，也有诗人郭沫若的再译本。

还有亚瑟·克勒夫（1819—1861），也是一位颇具特色的诗人，作有长篇叙事诗《包西》（The Bothie of Tober-na-Vuolich，1848），书信体长诗《旅之恋》（1858），对话体长诗《两魂人》（1865），另有短诗如《休说斗争无用》、《最新十诫》（都见于《诗集》，1862）。在内容上他敢于表达对基督教义的怀疑，在格律上他能运用六韵步诗体（hexameter）而把它写得口语化。

对当代政治经济，克勒夫也持激进见解。他的《最新十诫》就挖苦地说：

你只许有一个上帝，
谁会花钱买两个呢？
不许崇敬雕像，
除非出现在金币之上。
……
不许偷窃，空夸手灵，
远不如欺诈能得多金；
……
不许贪婪，自有传统批准
各式各样的竞争。

他的民主精神，一如他的口语化与讽刺性，足以追踪前贤拜伦，而《旅之恋》等篇则又呈现后世现代派诗的某些特点，如用非英雄主义的态度写巷战。

马修·安诺德在前面散文章已经谈到。他同时是一个重要诗人。他是克勒夫的好友，在克勒夫死后曾写古典田园哀诗《色息斯》（1866）悼他。同克勒夫一样，他对宗教怀疑，也忧时愤世，心情如在《多佛滩》一诗中所表达的：

今夜海洋平静，
潮水涨满，月光皎洁
照耀海峡——法国海岸
煜煜清光消失；英国海岸悬崖
银白闪烁无际，峙立在静谧海湾。

到窗前来，夜晚空气甜蜜。
只有大海和月光漂白的陆地
交接之处，漫长一线浪花飞起。
听啊！你听那冲击轰鸣：
波涛卷去卵石又掷回高岸，
时而发作、时而停顿、反复无穷
带着徐缓、震颤的节奏
送来永恒的悲哀乐声。
索福克勒斯很久以前
在爱琴海岸倾听这声音。
因而想到人世间的不幸
正如潮水涨落纷纭；(11)
我们在遥远的北方海岸，
也从这声音听出一种思想。

信仰的海洋，
也曾一度涨潮，围绕着大地的海岸，
像折起的闪光的腰带。(12)
但是现在我只听到
大海抑郁、拖长的落潮吼鸣，
沿着世界上巨大、阴郁的边岸
和赤裸的卵石沙滩，
退入吹拂的夜风。

啊，亲爱的，让我们
相互忠诚，因为看彻人间，
犹如幻乡梦境

五光十色、美丽新颖，
实在没有欢乐、没有恋爱和光明，
没有肯定、没有和平，也无从解除苦痛。
人生世上犹如置身于黑暗旷野，
到处是争斗、奔逃，混乱惊恐，
如同愚昧的军队黑夜交兵。(13)

（吕千飞译文）

这首诗写得真挚深刻，形式典雅，是安诺德的名篇之一。

另一名篇《学者吉普赛》（1853）根据一篇17世纪的旧文，写一个牛津大学学生离开学校，随同一批吉普赛人去流浪，想学得他们的神秘知识。诗里充满了牛津附近乡野之美，把步行漫游的乐趣写得异常动人：

我知道，你总爱幽静的去处。
在牛津渡口，夏天的晚晌，
欢乐的骑手回家，遇见你
横舟于泰晤士上游的巴拉小港；
你让扁舟系岸绳索沉下拉起，
在清凉河水中涮着手指湿漉，
你仰靠船舱沉思梦想，
怀里抱着花朵堆积
采自僻远的韦支乡里
两眼凝视月光下河水流淌。

（吕千飞译文，下同）

诗人对于那位学者的流浪生活是羡慕的，赞他“目标明确坚定，真个义无反顾”，而反顾自身：

我们和你不同：你等待上天降下火花，
我们却是随便信仰，信疑参半，
我们从没有明确意向或深刻感受，
我们的高见卓识从来不付诸实践，
我们决心不坚，从来没有成就；
对我们说来，从每个新年出发，
都会有新的开始和新的失望，
我们犹豫、踌躇，消磨志气，
明天会失去今天赢得的阵地——

归纳起来，就是：

你诞生在理智蓬勃、清朗的时代，
生活愉快奔流似泰晤士闪亮波涛。
当时，现代生活的奇症怪病——
反常的匆骤、分裂的目标，
头脑过载、心脏麻痹——尚未流行。

这就又回到了我们在前面提过的世纪中叶的信仰危机了。

这首诗是许多人喜欢的，但安诺德本人并不完全满意，曾写信给克勒夫说：“你喜欢《学者吉普赛》使我高兴，但它对你产生了什么作用？荷马使人激动，莎士比亚也使人激动……《学者吉普赛》充其量不过唤起了一种愉快的忧郁。这不是我们需要的。”(14)

也许因为他觉得写诗已进入了死胡同，50年代以后他不再创作，把

生命的后三十年留给了散文著述，写出了《文论》一二集、《文化与无政府》、《文学与教条》等有影响的书，在那里继续着他对时代病态的剖析和对庸俗市侩的攻击。这一点，我们已在《19世纪散文》章讨论过了。

前拉斐尔兄弟会

安诺德之后，英国诗坛仍然动荡，其征象之一是出现了一个名为“前拉斐尔兄弟会”的小团体。这个团体中人主要是画家，他们厌恶学院派画家刻板的古典主义，主张回到意大利文艺复兴早期拉斐尔以前的画风，着重题材的意义、细节的真实性、色彩的鲜丽等等。他们之中，不少人写诗，在诗中也追求这些效果，诗情画意往往是一致的。

他们的领袖是但丁·加布里耶尔·罗塞蒂（1828—1882）。他的诗作有济慈的影响——可惜是济慈的过分艳丽的一面。他的名作是《神女》（1850），写一女子死后在天堂等待还在尘世的爱人来临。这首诗用了宗教题材，却看不出作者有多少宗教信念，写法也近乎浓艳。他还写了一组十四行诗悼念他的亡妻，题为《生命之屋》（1870），其中有好诗，如《包括》、《题字》等，而《新婚之眠》则被人指摘为“性感”。更值得吟咏的，倒是他的题画诗《白日梦》，其中第二节写出了一种罗塞蒂特有的意境：

在梦幻之树四面伸展的荫影中，
梦直到深秋还会萌生，但没一个梦
能像女性的白日梦那样从心灵升华。
看哪！天空的深邃比不上她的眼光，
她梦着，梦着，直到在她忘了的书上
落下了她手中忘了的一朵小花。

（飞白译文）

这里有一种梦的神秘同女性的吸引力的混合。写得更切合人生而又给人回肠荡气之感的则是另一首小诗：

顿悟

我一定到过此地，
何时，何因，却不知详。
只记得门外芳草依依，
阵阵甜香，
围绕岸边的闪光，海的叹息。

往昔你曾属于我——
只不知距今已有多久，
但刚才你看飞燕穿梭，
蓦地回首，
纱幕落了！——这一切我早就见过。

莫非真有过此情此景？
时间的飞旋会不会再一次
恢复我们的生活与爱情，
超越了死，
日日夜夜再给我们一次欢欣？

（飞白译文）

他也是一个译诗家，人们至今记得他所译的法国维庸的诗，特别是他那有名的复句：

去年之雪今安在？

加布里耶尔·罗塞蒂的妹妹克里丝蒂娜（1830—1894）也是诗人，比她哥哥更多宗教虔诚，更专心致志于诗艺，内容上能突破前人。例如她写的一首十四行诗，题为《在一位画家的画室里》：

他所有画布上都是同一张脸，
同一个形象，或坐或行或倚窗，
我们发现她在这些帘幕后隐藏，
镜子反映出她何等惹人爱怜。
有时是皇后，全身珠光闪闪，
有时是青枝绿叶间无名姑娘，
或是圣女、天使——但每幅画像
都有同样含意，既不增也不减。
画家日夜饱餐着她的秀色，
她也回盼画家，真诚而温情，
如明月般皎洁、阳光般欢乐，
而不在等待和哀怨中憔悴凋零。
不像她，却像希望照耀的时刻，
不像她，却像她进入他的梦境。

（飞白译文）

这是写实诗，写她哥哥如何经常画她的嫂子。这也是女权主义者之作，因为当中有对于惯常的美女画法的隐含批评。她认为被画者的真实面貌和心情并未表达出来，只是一个画家想象中的人。不妨将它同前面引过的她哥哥的题画诗《白日梦》一比，就可以看出她对于她哥哥那类辽远、神秘的境界并不赞赏。

克里丝蒂娜的诗才也是广的，少作《小妖精的集市》（1862）就成功地用民歌格律写出了一个有意义的童话故事。她的抒情诗也有新意，例如：

歌

在我死后，亲爱的，
不要为我唱哀歌；
不要在我头边种蔷薇，
也不要栽翠柏。
让青草把我覆盖，
再洒上雨珠露滴；
你愿记得就记得，
你愿忘记就忘记。

我不再看到荫影，
我不再感到雨珠，
我不再听到夜莺，
唱得如泣如诉。
我将在薄暮中做梦——
这薄暮不升也不降
也许我将会记得，
也许我将会相忘。

（飞白译文）

这就不只是凄戚，而别有一种超脱，其效果也更动人。

而《终点》一诗，又对死亡这一主题作了新颖的处理：

顶着日生夜长的草儿，
顶着生意盎然的花朵，
在听不见急雨的深处，
我们将不为时间计数——
凭那一一逝去的暮色。
青春和健旺将已作罢，
美貌不再有什么价值——
在那里，区区一方地，
把地球似乎一度难以
容纳的，一股脑装下。

（黄杲炘译文）

“区区一方地”而能把地球“难以容纳的，一股脑装下”，从极小到极大，这突然的变化是有不尽回味的。

* * *

同前拉斐尔派有联系，然而在诗歌上终于另走一路的，是威廉·莫里斯。

前面已经谈到，莫里斯写过著名的散文作品《乌有乡消息》。他是一个传奇性人物，一个真正的多面手。他实现了自己政治思想上的变化，从一个资产阶级自由派成为一个工人阶级的革命者。

在诗歌上，他的发展也是明显的。起初，他是一个叙事诗人，处女作《桂尔尼亚的辩护及其他》（1858）颇有朝气，只是悲剧性有点不

足。四卷本长篇叙事诗《地上乐园》（1868—1870）包含许多有趣的故事，作者显然以乔叟的继承人自居，但作品缺乏《坎特伯雷故事》的浓厚生活气息。其中的各月份的插曲倒是优美可诵的，而书首的“歉词”道出了作者写此诗时的心情：

我无法歌唱天堂或地狱，
我无法减轻压在你心头的恐惧，
无法驱除那迅将来临的死神，
无法招回那过去岁月的欢乐，
我的诗无法使你忘却伤心的往事，
无法使你对未来重新生起希望，
我只是个空虚时代的无用诗人。

（朱次榴译文）

其实时代并不“空虚”，倒是充满了矛盾、冲突，诗人也并不“无用”——莫里斯自己后来写的诗就起了战斗作用。但是这拖曳的韵律，这类似中古行吟诗人的措词和口气，确是给人一种如入梦境的感觉。当然，能说出“空虚”与“无用”也表明诗人对自己和同时代其他人的诗作的价值，开始起了疑问。

接着而来的《西格特与尼布龙根族的败亡》（1877）果然诗风一变，文字古朴了，音律刚强有劲了，写的是北欧英雄不屈于命运的悲壮故事。对于北欧史诗的研究和翻译，莫里斯是当时英国少数先行者之一。

更大的变化却在1883年以后。这时他已是一个社会主义者，以创作为工人阶级的斗争服务，写出了像《我的与你的》那样古朴而意义重大

的诗：

世乱盖源于两字，
无非你我各为私。
若将你我皆弃摒，
天下即可有安宁；
不占钱财少束缚，
人人自由无痛苦。
四海之内皆兄弟，
酒食共享归集体。
永不再分你与我，
四方太平无屠祸。

钱财本乃身外物，
生不带来死何护；
诚请上帝赐众享，
民皆有食无饥荒；
人人都有衣鞋穿，
生活幸福而温暖。
而今贪婪正肆虐，
你争我夺意难灭，
各欲一切皆掠走，
中饱私囊为己有。

（朱次榴译文）

这是《为社会主义者唱的歌》（1884—1885）中的一首，是中古北欧民谣的仿作。文字也带中古的朴素，宣传的则是社会主义道理。莫里

斯继承了宪章派革命诗歌的传统，但避免了标语口号化，在韵律方面也比前人丰富而多变化，即使他写工人的葬歌，气氛也是悲壮而不凄惨：

是谁在行进——从西向东来到此地？
是谁的队伍迈着严峻缓慢的脚步？
是我们，抬着富人送回来的信息——
人家叫他们醒悟，他们却如此答复。
别说杀一人，杀一千一万也杀不绝，
杀不绝，就别想把白昼之光扑灭。

（《死之歌》，飞白译文）

除了短诗，后期也有一个较大作品，即一个200行的长诗《希望的香客》（1886），主题是巴黎公社的斗争。在当时和以后的著名诗人中，没有另一个曾花这样的大力，写这样大的作品去歌颂巴黎公社。在艺术上，此诗也有特色，用的是两行一韵的双韵体，但每行长达十四五个音节，又有自由体的壮阔气势，语言仍是古朴的口语体，素净而亲切，充满了激情：

这样一天一天过去
我变得忧郁，沉思，于是有一个晚上，
我们坐在房里，傍炉拉杂而谈，
但主要是谈战争以及战争会带来的种种，
因为巴黎已接近陷落，各种希望油然而生，
在我们信共产主义的人中间；我们谈到了该做的事，
当德国人走了，在疮痍满目的法兰西，
只剩下两类人对立：叛卖者和被叛卖者。

那盼望已久的日子终于降临巴黎：邪恶的侏儒发狂，
举刀一砍，想要摧毁巴黎，却不料刀断人亡；
巴黎自由了，城里再无敌人和白痴，
而今天的巴黎，明天会变成全部法兰西。
我们听到了，我们的心在说："不消多久，整个地球……"
终于来了那盼而又盼的一天，我知道了生命的价值，
因为我看到了从未见过的景象——一整个民族人人欢欣，
我这才知道我们常说的未来前景，
自己曾在悲伤和痛苦里宣传过的，但心里也曾怀疑，
不知道这是产生于对当今的绝望还是对
将来的希冀——
而现在我亲眼看到了，实实在在，就在身边。

这些诗行写出了革命者眼见新天地到来的兴奋，但又写得何等实在，在欢欣中不忘曾经有过的悲伤和绝望，也就更加令人感到真切了！

虽说这首长诗并未最后完成，但是有一点已经确定无疑：莫里斯自己已经完成了从"空虚时代的无用诗人"到社会主义革命歌手的重大转变。这样，他也就超越了前拉斐尔派。

前拉斐尔派的诗作只是英国诗史上的一个插曲。罗塞蒂兄妹的作品中不乏好诗，然而整个说来，它们是哀艳有余而深刻不足，继承了浪漫主义前人的某些弱点，特别是济慈的梦幻意境和诗歌语言，而没有他们的革命理想主义和切入人生的现实精神，没有他们语言上的多面性和新鲜感，所以前拉斐尔派创新不多，感人不深，在意境和技巧上只引向唯美主义。发展浪漫主义传统并且开辟新路的任务还得靠别的人来完成。

世纪末图景

从前拉斐尔派到世纪末，英国诗坛上表面上也颇热闹。要等热闹过去，尘土落下，我们才能看清一幅大概的图景。

这图景，简单说就是：直到90年代没有出现第一流大诗人；到了90年代，一方面是唯美主义抬头，另一方面是普及性诗歌盛行。

说没有大诗人，也许人们会问：那么，又怎样看待梅里狄斯和司文朋？

乔治·梅里狄斯（1828—1909）的《现代之爱》组诗（1862）是大值一读的。英国爱情诗多得很，但很少有把婚姻的破裂经过写得这样坦白的。不仅有妒忌的煎熬和爱的宽洪，还有在客人面前的假装门面：

请客时，她是女主人，我是主人，
几曾有过更欢快的宴会？她让
谈话浮在知识界题目的海洋上
不往下沉。客人们看不见鬼魂。
我们表面上眼睛闪光，玩着球，
这是一场引人兴趣的游戏，
可用“盖住尸骨”作为名义。……

（第17首）

这所谓“鬼魂”就是两人婚姻已经破裂的真实情况，现在却演一场表面欢笑的戏来“盖住尸骨”，当事者的心情的痛苦也就可想而知了。应该说，

这组诗的情节有如小说，是有创新的，语言也明白如话而有回味。但是梅里狄斯没有其他好诗来支持或扩大他的成就，他主要仍是一个小说家，而且是引进新题材的重要小说家。

阿尔裘能·查理士·司文朋（1837—1909）则全力务诗，诗作甚多，而且诗艺纯熟，掌握各种格律，下笔达到不能自休的程度。诗剧《阿塔兰忒在卡吕登》（1865）和诗集《诗与谣》（1866）使他成名，但前者的无神论和后者对传统道德的公然唾弃又使他成为社会上人的攻击对象。他同前拉斐尔派的人来往，但不像他们那样受济慈影响，而师事雪莱，实际上则更崇拜法国的雨果和波特莱尔。后者的《恶之花》刚在1857年出版于巴黎，这是西欧诗歌史上一个里程碑，可以说从此开始了现代主义。司文朋看中了波特莱尔“对于悲哀和奇特的事情的专注”，“对于痛苦的锐敏和残酷的享受”，[(15)]他在悼念波特莱尔的诗《欢呼与道别》（1868）里也说：

对你永远是炽热又懒散的荣耀，
受诱于更沉重的太阳，更辽阔的天空……

在他自己咏海的诗里也出现这样的诗行：

你甜蜜而又坚硬的吻像酒一样强烈，
你广阔的拥抱尖利得叫人痛苦。

（《时间的胜利》，第11—12行）

似乎类似《恶之花》了，但这类诗只停留在词汇和比喻的表层，而没有深入到波特莱尔的核心，因为这里缺乏法国诗人的城市穷巷的烦腻和精神上——而不仅仅是感官上——的痛苦。

司文朋诗里的世界仍然是古希腊的异教神话世界，他一再歌颂的是波罗塞潘那样的地狱王后，亦即代表死亡与睡眠的女神，他之反对基督教也是因为它使人间失去了灿烂的希腊文明世界：

你征服了，呵，苍白的加利利人；由于你
呼吸，世界变得灰暗了，
我们喝了忘河之水，全靠死亡作为滋养。
桂冠只绿一季，爱情只甜一天，
爱情因背叛而苦，桂冠不出五月就枯。
睡，让我们睡吧？因为世界终究不甜，
旧的信仰粉碎而倒，新的年代只会毁坏，
命运如无岸的海，灵魂如仅存的岩石。……

（《波罗塞潘颂》，第35—41行）

“苍白的加利利人”指耶稣。这样的诗当然是离经叛道的，然而司文朋的懒散的乐调却冲淡了它的尖锐性，正如他的另一名篇、传诵一时的《阿塔兰忒在卡吕登》中的合唱《当春日的猎犬》也因缺乏实质的内容而只剩下了优美的音韵和华丽的词藻。

这也就使得司文朋担负不了革新维多利亚时期诗风的任务。

* * *

同样地，90年代出现的唯美主义也只摆出了一种姿态而没有大的创新。

英国的唯美主义是短命的。在前面散文章已经谈到。牛津大学古典文学教师华尔特·培特在1873年写了一本名叫《文艺复兴历史研究》的

书，用充满美丽形象和奇异联想的文字阐释意大利画家波蒂且利和达·芬奇等人的画作，进而表达一种人生哲学，即人世多艰辛，人应为感官享受而活：

永远用一种坚硬的、宝石般的火焰燃烧，保持一种狂喜，
就是人生的成功。

他认为在“冰霜与阳光交替的短短一天”的人的一生中，最重要的是取得亲身经验——“不是经验之果，而是经验本身”。这一学说经过他的学生王尔德的全力宣扬，在年轻人当中产生了巨大影响。其中包括组成“韵客社”的一群诗人：道生、L. 约翰逊、赛门斯、里斯、叶芝。

这些人各有表现，其中叶芝后来发展成为20世纪最重要的英语诗人之一。在组社当时，他们的领袖是道生。

厄纳斯特·道生（1867—1900）的名作是《辛娜拉》（1891）：

昨夜，呵，昨晚，在她的吻同我的吻之间，
落下了你的影子，辛娜拉！你的气息留在
我的灵魂上，在吻和酒之间，
我因一个老的感情而感到苦恼、心酸，
确实，我苦恼而垂下了头，
辛娜拉，我对你是忠实的，用我的方式！

通夜我感觉她温暖的心在我的心上跳动，
通夜她躺在我臂里睡在爱情中，
确实她那出卖的红唇给我以甜吻，
但我因一个老的感情而感到苦恼、心酸，

当我醒来，发现黎明是灰色的，
辛娜拉，我对你是忠实的，用我的方式！
……

他虽另有所欢，但忘不了昔日所爱的辛娜拉，所以此诗的拉丁文副标题是：《我已不是我在善良的辛娜拉管辖之下那样光景》。

如果还想了解一下这种世纪末的颓废情调，不妨再读下诗：

火焰已消亡，它的残灰也散尽，
这正是一切诗人最后的歌词。
金酒已饮残，只剩下些微余沥，
它苦如艾草，又辛如忧郁……

（《残滓》，戴望舒译文）

拿《恶之花》里的片断来相比：

看睡在涵洞下垂死的太阳，
我的爱，再听温柔的夜在走路，
就好像一条长殓布曳向东方。

（《入定》，戴望舒译文）

我们就可以看出：同样是写残局，写死亡的临近，一个是宣告式的，用的是传统词藻，只写出了浮面的情绪；另一个则用把“长殓布曳向东方”那样使人吃惊的形象来传达深刻的感受。

唯美主义没有能够成为19世纪末期的英国诗的出路。它本身不久也销声匿迹了。

* * *

所谓普及型诗歌，本是各个时期都有的。90年代的特点在于：1．吉卜林的诗作盛销空前；2．出现了新品种。

路特雅·吉卜林（1865—1936）是小说家又兼诗人，在两方面都有成就。他的盛销诗集首推《兵营谣曲》（1892）。他擅长于写在印度的英军普通士兵的感受，用伦敦下层市民的土腔俗语和杂耍剧场的通俗歌曲乐调来造成一种特殊效果，内容上则夸耀英帝国的军威，“白种人的责任”，英国人的坚毅和幽默，而对“处于法律以外的次要种族”则揶揄，嘲笑，有时也觉得有趣，但只是用一个主人和保护者的眼光来看他们，而更多的时候是觉得他们怪诞，不可解，因此他以为：

东方是东方，西方是西方，
两者永远不会碰上。

对于英国读者，则他笔下的东方情调有着异常的诱惑力：

在古老的毛淡棉宝塔下，朝东看着大海，
有一个缅甸姑娘坐着，想着我，
棕榈树上吹着风，庙宇里钟声齐鸣：
“回来，英国兵，回到曼德勒！”

特别是当他把伦敦作为对照：

但这些都已丢在身后——好久以前，辽远地方，
从银行开出的公共汽车不开往曼德勒；
我现在伦敦琢磨着十年老兵的吩咐：
“你如听见过东方的召唤，你别的再不需要。”

对，你别的再不需要，
除了那咖喱气味，
那阳光，棕榈树，庙里的铃声丁当，
在通向曼德勒的大路上。……

我讨厌在这些石头路上磨坏我的皮鞋，
该死的卖国细雨唤醒了我身子骨里的热病，
就算有五十个小女仆跟我从契西走到河街，
把爱字说个不停，她们又懂什么？
愚蠢的脸，邋遢的手，还有——
天哪！她们懂什么？
我有一个更干净、更甜蜜的姑娘，
在一个更清更绿的地方，
在通向曼德勒的大路上。……

（《曼德勒》）

这里叠句“在通向曼德勒的大路上”的运用，更使得这首诗可诵可吟。然而吉卜林的普及不只因为他有卓越的技巧，更根本的原因还在他抓住了一个重要的历史时刻，在英帝国达到极盛但已露出败象的转折点以伦敦小市民的代言者自居，用他们喜欢的通俗方式写出了他们的感受。

从英国诗的发展来说，则吉卜林的胜利是对于前拉斐尔派和唯美主义者的一种惩罚。一批诗人越来越走向幽深、孤独、自我欣赏的境地，必然会有另一批诗人出来用易于为大众所接受的声音将诗魂唤回。至于这些人当中包括像吉卜林这样的帝国主义者，则是英国的具体环境使然。

* * *

比吉卜林所作更通俗的还有一种特殊诗歌，即轻歌剧里的台词。从70年代起吉尔勃特和沙利文合作的一系列轻歌剧——《军舰辟纳福号》（1878）、《忍耐》（1881）、《天皇》（1885）等——在伦敦演出取得巨大成功。W. S. 吉尔勃特（1836—1911）是它们的剧本作者，他的台词，配上沙利文的城市节奏的音乐，打动了一般市民听众。他善于用挖苦的笔调写贵族、律师、政客、将军们的丑态，也涉及文艺界某些装腔作势的人物。在《忍耐》里，有一段歌曲题为《如果你亟求用一种高度美学化的方式出风头》，其中一段如下：

让俗气的人们去拥挤吧，你倒能成为高雅的美学使徒，
只要把一束罂粟或百合拿在你中古式的嫩手里，
迈着花步沿劈卡迪里大街走来，
大伙儿准会说：
“如果他只需要我绝对不需要的那种吃素的爱情，
他可真是一个纯而又纯的纯洁青年！”

这里指的是王尔德，但不止他一人，“高雅的美学使徒”指整个唯美派，而“罂粟或百合”和“中古式的嫩手”则又进而指前拉斐尔派诸人。这是伦敦小市民对于所谓“高雅”艺术的又一反击。从诗歌本身讲，则是把高雅诗与普及诗之间两极化的趋势更加扩大了。

属于普及但又别创一格的则是“荒谬诗”或“无意识诗”（nonsense verse）。

所谓“无意识”是指诗中讲的事情虽然样样清楚，合起来却看不出什么意思。可举一例如下：

有个老头他心想
大门已经半掩关，
老鼠把他衣帽咬，
好好先生正打鼾。

此诗作者是爱德华·李亚（1812—1888），他自题此作为“打油诗”（limerick），而名其诗集为《无意识书》（1846）。打油诗是各个时代都有的，但在维多利亚时代却上升为一种特殊艺术。1841年创刊的《笨拙》杂志每期都有这类作品，可见自有一批读者爱它。打油诗大多按律押韵，大量运用双关语，并在双声叠韵上下功夫。

另有一位是我们的熟人，即写儿童读物的路易士·凯洛尔。他也写此类诗，插入所作《阿丽丝漫游奇境记》（1865）和《镜子奇观》（1871）。插诗最有名的是《阿丽丝》一书中的Jabberwocky，其首节的原文是：

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogroves,
And the mome raths outgrabe.

关于这节诗的意义，小姑娘同矮胖子（Humpty-Dumpty）有一段有趣的对话：

矮胖子听了第一节，打断她说：“够了。诗里有好些难字。Brillig是下午四点——你开始为晚饭broiling(16)东西的时候。”

“很好，”阿丽丝说，“那么Slithy呢？”

“Slithy的意思是lithe and slimy[17]。Lithe就是active[18]，你知道一个字像一个大箱子，装得下两个意思。”

“我懂了，”阿丽丝想着什么似的说，“那么toves是什么？”

“Toves是像獾一类的东西……”

就这样一问一答，矮胖子把所有的难词都解释了。

不知道《阿丽丝》是否乔伊斯的爱读书籍之一？他后来写的《芬尼根守灵夜》是可以从矮胖子的阐释里得到若干启发的。

小结

浪漫主义大潮退落之后，19世纪英国诗坛的情况大致如上。

这是英国诗歌比较困难的一段时期。一方面，前人的伟大业绩一时承接不上，要等到世纪中叶才由丁尼生和勃朗宁打开局面。另一方面，英国现实的急剧发展又需要新的诗歌。众多诗人作了努力，在表现社会动荡和信仰危机方面也做出了成绩，勃朗宁还在技巧上作了创新，但是总起来说，没有全面性的突破。前拉斐尔派只是一种回退，莫里斯虽能超脱他们，却未能带动别人，反而让唯美主义在90年代占了上风。邻近品种小说的更大发展使得诗歌相形见绌了。

然而新的因素也在成长。从勃朗宁夫人起，就不断有人试验新题材，新写法。即使在90年代，唯美主义也带来了法国象征派的初步影响，普及性品种的发展也给诗歌一种活力，就连“无意识诗”也包含着后人要加以发展的某些因素。

在大西洋彼岸，惠特曼已经对英语诗进行了从内容到节奏都是全新的大试验大改革，而在英国本土，叶芝和哈代刚露头角，这些人连同大批后来者将合力把诗歌推上一个新的活跃阶段。

---

(1) 转引自《诺顿英国文学选》，第5版，纽约，1986年，II，第1075页。

(2) 转引自《诺顿英国文学选》，第5版，II，第1095—1096页。

(3) 参阅伊安·杰克：《勃朗宁的重要诗作》，牛津，1973年，第88—89页。

(4) 潘多拉是勃朗宁虚构的画家名字。由于中世纪画家多是教士，故以教兄相称。

(5) 因城指因斯布鲁克，是使者主人伯爵大人所统治的蒂罗尔的首府，以雕刻著名。

(6) 托马斯·卡莱尔：《评论与杂文》，II，第87页。

(7) G. K. 吉士特顿：《罗伯特·勃朗宁》，1903年，第168页。

(8) 亨利·詹姆斯：《〈环与书〉中的小说》，引自《关于小说家的笔记》，1914年，第315—316页。

(9) T. S. 艾略特编：《埃式拉·庞德的文学论文》，1954年，第33页。

(10) 艾力斯台·福勒：《英国文学史》，1987年，第264页。

(11) 参看古希腊三大悲剧诗人之一索福克勒斯现存七悲剧之一《安提戈涅》，第583行。

(12) 这两行难懂，大意谓涨潮之际海水紧紧包围着陆地。大海的力量“聚集”起来像褶起的衣服褶皱，退潮则像把褶皱展开。

(13) 此诗一般认为作于1851年，但没有定论。此处战争可能指1848年的革命，也可能指1849年法军包围罗马城。

(14) 转引自《诺顿英国文学选》，第5版，1986年，II，第1362页。

(15) 致友人书。转引自《诺顿英国文学选》，第5版，1986年，II，第1551页。

(16) 烤。

(17) 柔软的和黏滑的。

(18) 活跃。

第十五章　20世纪文学：总图景；新戏剧

一个总图景

站在90年代之初来回看本世纪的英国文学，我们看到一个什么样的图景？

首先触入我们眼帘的是：传统多处被突破了，出现了巨大的创新。

当然，这首先是由于英国的现实起了重大的变化。两次世界大战，一次经济大萧条，福利国家建立，帝国解体，撒切尔主义抬头，而在此一切之上还有科技的飞速进展。这些都影响了人的思想感情，特别是敏感的作家。读者群也起了变化。过去是向图书馆借书看，现在则买廉价平装本，看了就扔。过去他们多数是维持风化的卫道者，现在他们把性和暴力视为当然。

于是在文学上，也是新事物层出不穷。

第一，有新戏剧运动。19、20世纪之交，在伦敦和都柏林，几个爱尔兰人把一些不甚讲究情节而发挥辩才或诗情的奇特剧本搬上了舞台。等到世纪后半，则出现了一批愤怒的年轻人在演出人生的“荒诞”。

第二，人们眼见现代主义在诗歌、文论和小说上的兴起和没落。这一过程持续相当久，起于19世纪末欧洲大陆，当时文学连同姊妹艺术一起向传统进攻，但到了二战之后，现代主义没落了，变成了后现代主

义，或另一种形式的现实主义。

第三，新的文学形式随电子革命而出现，风靡一时：电影、广播、电视都创造了大众喜爱的文学新形式。

第四，英语文学在世界上已有多个中心，英国文学只是其中之一。

现在，我们根据这个次序，分而叙之。

新戏剧：萧伯纳

在英格兰，新戏剧是萧伯纳（1856—1950）创始的，而萧受到易卜生的启发。

萧的剧本有两个特点：1．在内容上讨论社会问题和时事；2．在技巧上不重情节，而以辩论为主。

这样一说，人们会以为萧的戏剧是枯燥无味的。实际情况恰恰相反。他的题材是有重大社会意义的，写法常能令我们动情，而在舞台上展开辩论又恰好使他能够充分施展他的辩才和运用语言的能力。

所谓辩论，是指这样的对白：

华伦夫人：……凭什么我不该这样做？我们在布鲁塞尔搞的买卖是个真正高级的；女人在那儿过日子比在安·简恩中毒的工厂里福气得多。我们养的女孩子没有一个受过我在饭馆里，或是滑铁卢酒吧间，或是自己家里受的那份儿罪。难道你愿意我在那些地方呆下去，不到四十岁就变成一个苦老婆子吗？

薇薇：不愿意。可是你为什么单挑那个行当呢？只要会攒钱，会经营，什么行当都干得成。

华伦夫人：不错，只要能攒钱。可是请问，一个女人干别的行当，攒得起什么钱？一星期挣四先令，还要自己做衣服，请问能不能攒钱？干脆办不到。不用说，要是你脸子不好看，只能攒那么点儿钱，再不就是你会音乐，会唱戏，会给报纸写

文章，那情形当然不同了。可是利慈和我在这些事儿上头都不行，我们的本钱只是一张好脸子和一副奉承男人的本事。人家拿我们的脸子做本钱，雇我们当女店员、女茶房、女招待，你说我们难道是傻子，为什么要死守着吃不饱肚子的那几个死工钱，自己不去发这笔财。这道理说不通。

（《华伦夫人的职业》，1894）

以上是母女两人在“吵架”，女儿怪母亲不该开妓院，母亲却振振有词地说这是女人的一条生路。这里有人生观同人生观的冲突，通过紧凑、警辟的对谈表达出来。

这是萧写的最早剧本之一，但已表现出他后来作品的许多特点。萧几乎没有经过一个学徒时期；在写剧之初，他已成竹在胸，要拿一种易卜生型的现实主义戏剧去震撼伦敦舞台，造成声势，使当时盛行商业剧院的时装剧、美人戏、法国式的“妥帖剧”让出位置来，由他去宣传社会主义。

这是一个野心勃勃的计划，而且人们有理由怀疑：观众是否会支持他？那时的观众，一如今天的观众，到戏院来主要是寻找娱乐的。

然而经过他的奋斗，他的这类新戏剧却在众人围攻之下，立定了脚跟。

这里有什么原因？

文学史家可以说的首先一点是：气运使然。欧洲的旧戏剧已不能胜任表达新的欧洲现实，艺术上也陈旧了，所以随着欧洲民主和社会主义运动的兴起，一种现实主义的新戏剧的出现是势所必然的。易卜生是应

运而生。萧是这股潮流在英国的先锋。他背后有整个欧洲的现实主义在支持他。

其次，由于萧充分地发挥了个人才能。我们已提到他的辩才。但关键的一点是，他能使他的辩才符合戏剧的需要。我们看他这样解释他的“新技巧”：

> 这个新技巧只在现代舞台上才是新的。自从创造了语言之后，它就一直为教士和演讲者所利用。它是一种打动人的良心的技巧，剧作家只要有能力用它，没有不用它的。修辞术、嘲讽、议论、颠倒矛盾之言、警句、含有深意的比喻，以及将杂乱无章的事实归纳为有秩序的与可理解的场面等等的技巧——这些是戏剧里最老也是最新的本领；而你们的情节结构和给观众以心理准备的艺术，却只是舞台上耍小聪明的手法和因为道德上空洞贫乏而采取的权宜之计，不是戏剧天才的武器。
>
> （《易卜生主义精华》，1891）

这个技巧的核心在于发挥戏剧语言的潜力，而这样做只是把一个戏剧原有的功能恢复起来。同“耍小聪明的手法”，亦即别的剧作家在安排情节和机关布景的手法比起来，这就是高尚、文明的艺术了。

除了语言，萧还运用了音乐因素。他精通音乐，最初是以写音乐评论出名的。他的剧本常有一种歌剧式的结构，他把演员的长篇台词当作咏叹调来处理，对于音韵和节奏的注意又使他的对话容易上口，博得许多演员乐于演他的戏。

事实上，萧是一个奇异的混合体。一方面，他是爱尔兰来的社会活动家，服膺马克思——他曾说马克思使他“变成一个有作为的人”(1)——

有着无数次街头激辩和会议讨论中锻炼出来的口才；另一方面，他爱好音乐、绘画，有很深的艺术修养；他写得一手好文章，是20世纪一大散文家；在这一切后面，他又有绝好的想象力，而头脑则一直保持锐利、活跃。

这样，他写起剧来，既有新鲜的社会思想，又有卓越的艺术：前者使作品不至轻飘飘，后者又确保它们能打动人。

他的成功还在于：他一生写了五十多个剧本，却很少重复自己，总能写一个带进一点新的东西。在题材上是这样，在技巧上也这样。单以初期的剧本而论，《华伦夫人的职业》、《康蒂妲》（1894）、《凯撒与克莉奥佩特拉》（1898）、《人与超人》（1903）、《巴巴娜少校》（1905）就各有不同，各都精妙。而到1913年，他又预感战争即将来临，写了一出契诃夫型的《伤心之家》；一战之后，他写了一个讨论长生问题的剧本群，定名为《回到麦修色拉》（1921），进而写《圣女贞德》（1923）和《苹果车》（1929），后来又出现了《搁浅》（1933）、《日内瓦》（1938）等一系列时事剧。这里有不断的“发明创造”，一连串新鲜的智慧火花。

他还有一种持久力。他的某些题材当然是有时间性的，但也不多：华伦夫人的职业仍有别人在操，所持理由也同她当年差不多；他的“创造进化论”也许荒谬，但我们今天也未完全弄清生物演化的真相；他的历史观——如说贞德在骨子里有新教主义——也许不被教会接受，但可存为一家之言。关键还不在这些观念本身，而在他不论写任何观念，总能把它们写得戏剧化，使观众觉得这当中有道理，激发起他们的兴趣。正因如此，他的许多剧本长远保持了它们的吸引力，能够一再重演，《皮格马利翁》一剧除了演成电影，还以轻歌剧《窈窕淑女》的形式风靡在他身后。

就是谈到今后，有两点似乎也是可以肯定的。

一点仍是他的语言。剧作家都会运用语言，但谁能用得比萧更妙？萧似乎从运用英语中取得他最大的安慰，语言也给了他自己和他的观众和读者以最大的喜悦。在他的笔下，语言永远是活泼的，没有一句话叫人感到沉闷。观众不是要娱乐么？他使语言变成了他们的最高文明享受。

另一点是他的喜剧艺术。他是在英国戏剧不振的时候出而问鼎于舞台的。他同王尔德一起，把英国舞台上已经绝迹多年的喜剧艺术恢复了。但他还越过王尔德而上溯英国的风尚喜剧，上溯法国的莫里哀，一直上溯到古希腊的阿里斯多芬。这位作家似乎是最鄙弃传统的，但在他身上却存在着这样一条悠久的欧洲喜剧传统。

都柏林的神奇岁月

与萧在伦敦的戏剧活动大体同时，另有几个爱尔兰人在都柏林掀起了一场戏剧运动，这运动的目的在复兴爱尔兰文艺，是爱尔兰民族独立运动的一个构成部分。它的活动中心在都柏林的阿贝剧院。

这一运动的中心人物是叶芝、格利高里夫人、辛厄等。

叶芝是诗人，在参加了“韵客社”的活动之后，从伦敦回到了爱尔兰。同萧一样，他也对英国戏剧的当时情况不满；与萧不同，他致力于建立一种与爱尔兰的神话、历史、民俗相结合的诗剧。他自己也写剧本，例如《凯瑟琳伯爵夫人》（1892）和《胡里痕的凯瑟琳》（1902）。两者都是诗剧，都与爱尔兰民间传说中的凯瑟琳夫人有关，前者写她为了拯救饥馑中的老百姓而把灵魂卖给了魔鬼派来的两个商人，后者写她说动了一个正预备结婚的小伙子，使他不顾父母和未婚妻而参加了抗英武装斗争。

与一般人的印象不同，叶芝写的剧本数量相当大，在题材与处理上也多变化，例如后期他模仿日本能乐而写了《为舞者写的四剧》（1921），另有一个与爱尔兰18世纪大作家斯威夫特有关的独幕剧《写在玻璃窗上的词句》（1934），也写得很出色。

格利高里夫人主要是这个戏剧运动的发起人和支持者，但也写剧。除了曾与叶芝合作过，还与海德协力写了独幕剧《月亮上升》（1906），剧情是一个受雇于英国当局的警察放走了一个爱尔兰爱国志士。这是一出有鲜明的民族主义色彩的好戏，在我国也在抗日战争时期

多次上演。

叶芝的领导使这个新戏剧从头就带上了诗的色彩。这也因为爱尔兰是一个诗的国家。它的历史、传说、民俗、山水人物使得爱尔兰人富于想象，喜爱诗歌。另一方面，都柏林的天才们不走萧伯纳所走的欧洲现实主义戏剧之路，而另从爱尔兰生活里寻找题材和写法，创造出另外一种戏剧，也使现代戏剧不至偏于一面，取得了必要的平衡。

然而爱尔兰新戏剧又是充分现实的。结合爱尔兰民族解放运动就是结合了最大的现实。叶芝、格利高里夫人都处理过现实题材。等到辛厄继起，后来又出现奥凯西，现实主义更在他们的剧作里大放光彩了——只不过，像人们将要惊奇地发现的，诗的成分没有减弱，而是更加浓厚了。

约翰·辛厄（1871—1909）的最出色的剧本是《西方世界的花花公子》（1907）。这个题名包含了讽刺，因为剧的主角并不是现代西方城市里的花花公子，而是一个乡下小伙子。他原来很怕父亲，但在一次下地劳动中，由于父亲要他同一个丑寡妇结婚，激怒了他，用锄头随手打了父亲一下，以为把他打死了，于是逃亡他乡，进了一个小酒店，谈起这段经过，那个地方的人——特别是一些姑娘——把他当作英雄看待。不料他父亲也跟着来了，原来老人只受了一点皮肉之伤，并未死去。这当然使得小伙子失去了英雄的光彩，但是他也不再是原来那个胆小怕事的儿子了，第二次又同父亲争执而动手，几乎真要把他打死。

这一性格的改变是本剧写得最成功的地方。精神上的成长，男子气的增长，对爱情的体会，这一切都使小伙子觉醒，以至最后他能对那酒店里的人说：

我给全体在这儿的人一万个祝福，因为你们使我终于变成了一个像点样子的家伙。我将蹦蹦跳跳地逍遥一生，从此刻起，一直到最后审判的一天。

而酒店老板的女儿，爱他胜过那胆小怕事的当地未婚夫的姑娘，也情不自禁地应和着说：

呵，我伤心！我确实失去了他，失去了西方世界唯一的花花公子。

这样一个卓越的、充满想象力的剧本却在首次在阿贝戏院上演时受到观众愤怒的指责。台上所表演的爱尔兰人性格太真实了，使他们难以接受。最令他们不满的是两点：1．爱尔兰乡下人居然会同情逃犯（其实这同情包含了对英国当局的法律的不满）；2．爱尔兰姑娘们竟然不顾廉耻，同逃犯调情。剧里有一处逃犯居然扬言：“从此地直到东方世界，所有的女人都只穿贴身睡衣站在我面前。”这“睡衣”（shifts）一词是从未上过爱尔兰舞台的。

辛厄用这个词是故意的，他要来自民间的新鲜词。在本剧的序言里，辛厄曾说他不满意易卜生和左拉那类“无生趣的苍白的”语言。有一次他在爱尔兰乡下，从地板缝里听楼下厨房里女仆们的谈话，得到了一种新的戏剧语言的启示。他以为这一发现极为重要，因为：

在那些人民的想象力和所用的语言都丰富而活跃的国家，作家们有可能在语言上做到丰富和充沛，同时能用一种全面而自然的方式写出真实，而真实是一切诗的根本。

旭恩·奥凯西（1880—1964）也在语言上作出了独特贡献：辛厄采撷了乡间语言，他发掘了城市语言。他也是一鸣惊人，一个工人作家一

上来就以《枪手的影子》（1923）、《朱诺与孔雀》（1924）、《犁与星》（1926）三个剧本震动了都柏林。他写反英斗争，也写自由邦内战，都通过都柏林贫民区市民的眼睛来看，说话的口气常带讽刺，因此也曾在上演时受过观众责难。他歌颂普通人民，特别是穷苦人家的母亲们。他混合悲剧和喜剧，对话别创一格：叶芝无其土俗，辛厄缺其辛辣，阿贝戏院又响起了一种生气勃勃的戏剧语言。

后来奥凯西因被叶芝拒演他的剧本《银杯》（1928）而离开了阿贝戏院和都柏林，移居英格兰。但他继续写剧：30年代写了《门内》，40年代（即法西斯势力猖獗的年代）写了《红星上升》、《给我红玫瑰》、《紫尘》、《金鸡高鸣》；到50年代还写了《主教的焰火》。

这些剧展示两点：1．在题材上不断刷新。如《银杯》表现一战，《红星上升》写工人反法西斯斗争，连列宁像、国际歌、铁锤和镰刀的红旗都上了舞台；2．在技巧上也大力创新，如《银杯》用了表现主义手法，《给我红玫瑰》则是用散文写的诗剧。这些剧往往是在困难条件下上演的，有的还面对强大的反对甚至禁演的威胁，因此演出往往不能曲尽其妙，造成一种印象，使不少人以为奥凯西在后期衰落了。其实他只是不愿重复自己，在不断试验，不同阶段里有不同收获。近年来他的这些后期剧本在阿贝戏院等处得到系统地重演的机会，人们对于奥凯西的艺术也就看得更加全面了。

在后期他的语言依然锐利，依然带着都柏林贫民区方言的生动和辛辣，而在《给我红玫瑰》等剧里，面对着围绕两个世界的阴郁空气，他还有意识地加重了色彩和形象性。一个青年工人这样地对他的母亲说：

……天黑的时候，是您的手为我带来了太阳；当您宁愿带着我挨饿，不把我放在孤儿院里去过走向死亡的温饱日子，您

给了我生命，让生命做了我的玩具，就像有钱人的孩子得到一个描花的彩球一样。

这一种工人阶级的母子之情在他的剧作里是处处可见的，也充塞了他的六大卷卓越的自传。

* * *

通过上述四位爱尔兰作家的表现，我们看见几点：

1．他们都不满英国当时商业剧院里上演的剧本，在同一时期立志要创建一种新戏剧，萧为了推进社会改革，叶芝等为了爱尔兰的民族复兴。

2．他们采取了不同途径：萧伯纳走北欧现实主义道路，恢复了辩论的戏剧作用；叶芝、辛厄则走诗剧道路，结合爱尔兰的民俗和历史，把乡土气搬到了舞台上。

3．他们都着重想象力，都不安现状，不断创新。

4．他们都在戏剧语言上作出了卓越贡献。萧的爽脆、机智的对白一时无两，而叶芝、辛厄、奥凯西则从爱尔兰的乡村和城市人民中间寻到了一种通俗、生气勃勃、充满想象力的语言。又是辛厄对此作了最好的说明：

舞台上必须有现实，必须有欢乐。这就是为什么现代知识分子气的戏剧失败了，而音乐喜剧所提供的虚假欢乐又只使人作呕，它不可能代替卓越和豪放的现实所能给的丰富的欢乐。在一个好的剧本里每一段台词都应有充分味道，像花生，像苹果，而这种台词不是那些工作在嘴上绝不出诗的人们之间的人

所能写出。在爱尔兰，还可继续几年，我们有一种群众性的想象力腾跃如火，壮丽而又温柔，因此我们想写东西的人在这里得到一种别处作家所无的机会——在那些地方生活的春天已被忘却，收获只剩记忆，连稻草都已制成砖了。

（《西方世界的花花公子》序，1907年1月）

中间的三十年

从这批爱尔兰剧作家的神奇日子到英国戏剧的第二次大变化，要经过三十年的较平静的岁月。

说“平静”是相对而言，因为从另一角度讲，这段日子里的戏剧是繁荣的。

论剧作家，毛姆、高尔斯华绥、考华德、雷蒂根等都曾在舞台上红过；萧伯纳的衣钵没有传给任何具体的人，但问题剧的种子在不同地方开了花：从苏格兰，勃莱地送来了《睡着的牧师》等剧，在英格兰则有普里斯特莱在《时间与康威一家》等剧里探讨着时间的性质。

这个阶段还有人在写诗剧，T. S. 艾略特是主要作者，此外还有克利斯多弗·弗莱等人。他们的作品也曾在舞台上取得过成功，但到头来诗剧并未能够复兴。

英国戏剧的另一面是，多年来伦敦的演技为世界所瞩目，演员中人才辈出，劳伦斯·奥利维埃和约翰·吉尔古德是并峙的双雄。正因演技好，上演莎士比亚、琼森和其他古典剧作家的剧本也取得新的成功。

但是尽管有以上种种，戏剧创作并无大的突破。

等到50年代，事情起了变化。就大的环境而言，福利国家已经由于1945年工党执政而来临，激起了希望、反对和幻灭感。1956年的苏伊士运河危机之后，英帝国加速解体，然而在国内保守党人仍能长期执政，等到撒切尔夫人上台而更巩固。靠了福利国家的资助，下层人家的子弟

得到了上大学的机会，在社会阶梯上升了，然而心情仍然抑郁。现实在变，而文艺上特别是舞台上还缺乏有力的反映。

另一方面，表达的工具和机会却比以前任何时期都多。廉价平装书的大量印行是其一；电影特别是电视的普及是其二。从欧洲大陆，从日本，新的剧本，特别是新潮影片的大量输入又使青年作家看到可以有多少新鲜方式来发掘当代主题。英国戏剧相形见绌了，以至一个年轻的剧评家直截了当地说：

> 简单的事实就是：除了重演和进口的剧本之外，伦敦戏剧界没有任何东西值得我们同一个明智的人谈上五分钟的。自从19世纪90年代的伟大的易卜生挑战之后，英国知识分子是在逐渐地离开戏剧。(2)

戏剧的重兴

当然，他们又终于回到戏剧。1955年，一些人组织了一个新的戏班子，即“英国舞台班”，并且在伦敦斯罗恩广场找到了一座旧房子作为他们的专用戏院，称之为“王家朝廷戏院”。这名字相当老气，但班子却充满朝气，在有远见的导演乔治·德怀恩的指引下，立志创新，首先着力于让不知名的年轻作家写的剧本得到上演的机会。他们收到的稿本之一就是《愤怒的回顾》。它在1956年5月上演，立刻一炮打响，取得成功。

剧的作者约翰·奥斯本（1929— ）是一个失业的年轻演员。他在剧里写了一个工人家庭出身的年轻人杰米·包特，娶了一个有钱小姐做老婆，住在一处顶楼上，整天无所事事，只是不断地发牢骚，找别人麻烦，能多讨厌就多讨厌。他之所以如此，是因为心中有气。剧中有这样一段台词：

杰米：……你看过有人死去么？

海仑娜：没有。

杰米：谁要是没看见人死去，那他就像一个处女那样不懂人事。

（他刚才的好脾气消失了，他在回想。）

一年之久，我看着我父亲死去——那时我才十岁。他刚从西班牙战场回来，你知道。那里一些敬上帝的绅士们把他身上搞得稀烂，他活不长了，谁都知道，甚至我。

（他向右边走动。）

可是，你瞧，只有我一个人在乎这件事。（脸朝窗外。）

他的一家人对这整个事感到很窘。又窘又气。（向外面看着。）至于我母亲，她只想到一点，那就是她为什么要同一个似乎在一切事情上都站在错的一边的人结上了缘。我母亲倒是支持少数民族的，只要是外表神气的时髦的那些。

（他又走回台中。）

我们都等着他死。老家按月寄钱来，只盼他安安静静过下去，不闹什么见不得人的麻烦。我母亲看顾他，不出怨言，但也仅此而已。也许她可怜他，这个她倒是能做到的。（声音中带有控诉。）可只有我一个人在乎！

（他又移左，到椅子后面。）

每次我坐在他的床边，听他说话或读书，我都忍不住眼泪。这样过了一年，我也变成一个老兵了。

（他靠着椅背，身子前倾。）

那样一个发着高烧的失败者只能得到一个骇坏了的小孩子听他说话。我在那小小的睡房里消磨了不知多少时间。他半天半天地同我谈，把他生命里还剩下的一点东西倾倒出来，谈给一个孤单的、感到迷惑的小小孩子，孩子听不懂他大半的话，只感到一种绝望，一种怨愤，闻到了一个将死的人的叫人作呕的甜甜的气味。

（他围着椅子走动。）

你瞧，我年龄小小就知道了什么是愤怒——愤怒而又无能为力。而且，永远忘不了。（坐在椅上。）我懂得爱……背弃……死亡，十岁就懂得比你一生还多。

（第2幕，第1场）

这不是剧中提到的唯一一次死亡。后来还有一次：杰米好友的母亲——

一位工人家庭慈爱的老太太——也突然死去了，而杰米的老婆连一个花圈都不给她送去！

所以杰米的心里深刻地藏着“敌我”两种人的观念，他老婆虽然嫁了他，毕竟还是一个敌人。

这敌我之分还由于杰米同他岳父的对照而突出。岳父原是驻印英军中的一位上校，有他那类人的行为准则，不赞成女儿的婚事。然而他回到英国之后，也不能适应50年代的那种社会。他的女儿看出了他与杰米在这一点上是相同的，曾对上校说：

> 您不高兴，因为什么都变了；杰米不高兴，因为什么都一样。你们两个都不知道怎样面对这个局面。
>
> （第2幕，第2场）

杰米愤怒，就是因为什么都同过去一样。奥斯本的剧本有不少毛病，结局不仅无力，而且可笑（两夫妇重归于好，玩着毛熊），但由于他宣泄了福利社会里许多青年知识分子共同的苦闷心情，写得相当深刻，他也就能同写类似人物的青年小说家如艾米斯、勃莱因等一起，掀起了一个“愤怒的年轻人”的文艺浪潮。

在戏剧上，他是这样做的第一人。但戏剧内部，还有别的鼓励变动的因素。专门演出实验性新剧的戏院，除了“王家宫廷”，还有伦敦东区的琼·立特尔武德的“戏剧车间”，爱尔兰人勃兰登·比汉的《怪人》（1956）和雪拉·地莲尼的《尝一下蜜》（1958）就是在那里首次演出的。后来建立了国家剧院，重组了王家莎士比亚剧团，他们也在演员奥利维埃和导演比特·勃鲁克、比特·霍尔等人的主持下进行实验和创新。

这又正是“荒诞剧”在法国盛行的时候。贝克特、尤洪纳斯库、阿丹莫夫等人的作品也对英国戏剧投下了强烈影响，特别是贝克特。

塞缪尔·贝克特（1906—1989）原本是用英文写作的爱尔兰人，后来虽住在巴黎用法文写剧，同英国文坛的关系仍然密切。他的名剧《等戈多》就是由他自己译成英文，于1955年上演于剑桥的。

《等戈多》是西欧戏剧史上一个里程碑。它几乎没有情节，光秃秃的舞台上只有一个土堆一株树，两个流浪汉在东扯西拉，都在等一个叫做戈多的人到来，而戈多终未出现。它写的是存在主义者眼中的人生处境：愚蠢，充满幻觉，无力做任何事——一句话，荒诞。值得注意的是语言的运用。话少到不能再少，有时又重复得叫人生厌，话与话间并无多少联系，而且经常是矛盾的，如两幕都是这样结束的：

甲：好，我们走吧。

乙：走吧。

（他们谁都不动。）

说走而又不动——这就是人生的通常处境。

出人意料的是：这样一个剧本居然演出时叫座，取得了商业上的成功。

这些都说明，到了50年代下半，英国剧坛已经出现一个新的局面。

60年代以后，这个局面继续了下来。

剧作家中成就较大的有下列几位：

安诺德·威斯克（1932—　）：写法上最接近传统的现实主义，代表

作为《大麦鸡汤》（1958）、《根》（1959）和《我在谈耶路撒冷》（1960）所构成的三部曲，以工人家庭生活为主题，其中的母亲一角写得出色，她对共产主义的坚信和乐观精神给人深刻印象。威斯克后来又写了《厨房》（1961）、《土豆片杂烩》（1962）、《四季》（1965）、《我们自己的金城》[(3)]（1966）、《老人们》（1972）、《商人》　（1978，根据莎士比亚的《威尼斯商人》改编）等。他那一类戏剧由于常用厨房作为背景被称为“厨房洗碗池”戏，他不以为忤，因为他认为：

> 对于莎士比亚，世界是舞台；对于我，世界是厨房。人们在厨房进进出出，不能久留，因此无法真正互相了解，友情、爱情、仇恨等等一发生就忘掉。
>
> （《厨房》剧本前言）

他的人物来自下层，说伦敦方言（以及有口音的外国英语），但大都生气勃勃，充满生的欲望。

爱德华·朋德（1934—　）：左派剧作家，受勃莱希特影响，作品有《得救了》（1966）、《李尔》（1972）、《女人》（1979）、《恢复》（1981）等，特点是渲染暴力，《得救了》中有一婴孩被一群青少年用石头砸死，《李尔》（根据莎士比亚同名剧改作）中有酷刑。他自己对此是有解释的：

> 很清楚，在伦敦公园里把一个婴孩砸死是一个典型英国式的克制陈述。比起对德国城市的“战略”轰炸来，这是不值一提的暴行，比起对我们大多数儿童所受的文化上和情感上的剥夺来，它的后果是微不足道的。

至于暴力本身，他以为这是在“不公正的情况下”必然发生的，是资本主义制度下的一种“贱价的商品”。(4)

哈罗德·品特（1930— ）：“荒诞剧”在英国的最出色的写作者，其成名作为《生日晚会》（1958）、《看房人》（1960），后来又写了《归家》（1965）、《昔日》（1971）、《背弃》（1978）等剧，表现了人的孤独，人与人之间的隔膜，世界上无处无时不存在的威胁。剧中人物往往采自下层，动作集中于一个狭小的空间，使人感到如被禁闭。对话简洁，常有停顿与静默，表示交流的困难，以及交流变成了掩盖真相。他自己对语言的作用说过这样一番话：

> 我们听到的语言是我们所未听到的一种指引。一种必要的闪避，一种粗暴的、狡猾的、使人痛苦的或嘲弄人的烟幕，其作用在于使另外一边安于其位。真正的静默降临的时候，我们还能听到回声，但更接近赤裸状态。看待语言的一种方法就是把它当作经常用来遮盖赤裸状态的一种诡计。(5)

那么品特的剧本也是一种诡计，不过用来剥去赤裸状态上的遮盖布而已。

品特除了写舞台剧，还常把小说改编为电影脚本，如福尔斯的小说《法国中尉的女人》就是他改编为电影的。

汤姆·斯托帕特（1937— ）：也是写人生的荒诞的，成名作《罗森克兰兹和纪尔顿斯丹死了》（1967）就戏演戏，把莎士比亚《哈姆雷特》中最不重要的两个配角推上了主角的地位，他们对于在丹麦朝廷里展开的悲剧也感到迷惑，无可奈何，尽量想办法磨日子，包括玩赌钱等

游戏，最后还是莫名其妙地送了命。剧的主旨似乎是：人是演员，在一个不是他自己写的剧里充当角色。“人生如舞台”本是一句老话，但在这里有了实际表现，像是脱离了象征，却落进一个更大的象征。作者运用语言也有特点，双关语之多不亚莎翁本人。斯托帕特的成就还在于他把“观念剧”同闹剧成功地结合起来，推进了喜剧艺术。

上述各人还在继续写剧，所以还有各种变化可能。除了他们，还有其他剧作家，如约翰·阿登、约翰·怀廷、乔·奥东、爱尔兰人勃莱恩·费里尔、尼日利亚英语作家伏尔·索因卡等等。除了正规剧院之外，还有所谓“边缘”（Fringe）或地下戏剧，甚至类似我国“乌兰牧骑”式的专在农村演出的游动剧团，如约翰·麦格拉斯领导的“7：84”剧团。

总之，20世纪50年代以后的英国戏剧有多方面的创新活动，打破了前几十年的相对沉闷的局面。若问它的主要特色何在，我们试作归纳如下：

1．对于人的存在和前途，采取一种不带幻觉的现实看法，也就是总的说来是悲观的看法。

2．暴力和暴力的威胁成为一大关注点。

3．在题材上有一种利用已成的文本而加以大范围改动的现象（如斯托帕特、朋德、威斯克都利用莎士比亚剧本），这就是有些批评家称为“串文”（intertextuality）的现象，被认为“后现代主义”写作的特征之一。

4．存在着一种打破剧种范围的趋势：舞台剧向广播剧靠拢，电影手法更广泛地应用，电视的影响超盖一切。

5．语言的运用达到一种新的奥妙境界。过去台上雄辩滔滔，现在只有几句短促的问答或仪式似的应对。语言不只是用来表达什么，还用来刺探什么，回避什么，掩盖什么。停顿与沉默的运用变成了一种艺术。

---

(1) A. 亨特生：《萧伯纳：花花公子与先知》，伦敦，1932年，第155页。

(2) 肯尼斯·泰能：《英国舞台一览：1944—1964》，伦敦，1975年，第147页。

(3) *Their Very Own and Golden City*。——编者注

(4) 转引自《牛津英国文学之友》，第5版，1985年，第116页。

(5) 转引自《诺顿英国文学选》，第5版，1986年，II，第2396—2397页。

第十六章　20世纪诗歌

英国诗歌在20世纪有了一个大变动，即紧接规模空前的一战之后，现代主义终于来临，活跃达30年，卷进了两代诗人，即艾略特的一代与奥登的一代，但到世纪中叶已现衰势。

同时，各色各样的非现代主义派的诗人仍在写作，这当中各人情况不同，把他们一律划归传统派只是某些理论家为了叙述的方便而作的勉强分类，经不起事实的对质的。文学史固然要谈流派的起伏，但更重要的还是每个诗人的实际表现。

例如一位在19世纪末写诗但到20世纪始为人知的吉拉德·曼莱·霍普金斯（1844—1889），就不属于任何流派。他是一个耶稣会士，写诗着重内心所感（他称为“内景”），音韵上着重“跳跃韵律”，又喜创新词，很难说他是传统派，倒很有现代派前驱的味道。但不喜现代派的人也能欣赏他的《斑驳之美》那样的诗：

事物陆离斑驳，光荣归上帝——
因为有炫彩天空像牛身的花斑；
因为有水中鳟鱼身上玫瑰红点；
有栗子落下如旺火；有雀儿的双翼，
有分片成块土地——或起伏或轮种，或耕翻；
各行各业，用具，吊车，设备齐全。

一切相对，新奇，独特，怪异；
变动的都带斑点（谁又知如何？）
快必有慢；酸必有甜；暗必有明；

万物生于他，他的美常在不易：
要赞他真灵。

（周珏良译文）

这个“他”是上帝。霍普金斯是把对美的感觉和对神的赞颂结合为一的。

又如哈代与叶芝，也是很难归类的，而两人都是本世纪的大诗人，需要分别在下面叙述。

哈代

哈代在停写小说之后，重新拾起诗笔，前后所作数量极大，其中有许多至今传诵的好诗。

写夫妇之爱，很少有人能超出他。他的第一位妻子叫爱玛，是他青年所热恋，中间一度有隔膜，但等她1912年死后，他又思念不已，写了悼诗多首，总名为《旧焰余烬》，其一为《呼唤声》：

我深深怀恋的女人，你那样地把我呼唤，
把我呼唤，说你如今已不像从前——
一度变了，不再是我心中的光灿
——却像开初，我们的生活美好时一般。

莫非那真是你的呼声？那就让我瞧瞧你，
就像那时我走近小镇，你站在那里
等候我，是啊，就像那时我熟知的你，
甚至连你那身别致的天蓝裙衣！

难道那不过是懒倦的微风
飘过湿润的草地吹到了我身边，
而你已化作无声无息的阴影，
无论远近，再也听不见？

于是我，踉跄向前，
四周树叶儿飘散，

北风稀稀透过棘丛间，
犹闻那女人在呼唤。

（钱兆明译文）

这诗感情真挚，抚今追昔，低回不已，而写法朴实，无一个艳词浮词，与一般浪漫派所作不同。浪漫派多是年轻人的诗，哈代此诗作于老年，因历经沧桑而所感更深。甚至这“女人”“一度变了”也坦白说出，但如今则一切回到最初的热恋时刻，连她当年穿的“天蓝裙衣”也如在目前，于是她那一声声的“呼唤”也就更加夺人神魂了。

哈代的爱情诗还有一个特点，即把临时的与永久的结合在一起，如在《在勃特雷尔城堡》中：

当我弛近夹道与大路的交接处，
蒙蒙细雨渗透了马车车厢，
我回头看那渐渐隐去的小路，
在这会儿湿得闪闪发亮的坡上，
却清晰地看见

我自己和一个少女的身影
隐现在干燥的三月天的夜色间。
我们跟着马车在这山道上攀行。
见壮健的小马喘着气步履艰，
我们跳下车减轻它的负担。

我们一路说过的话，做过的事，
无关紧要，只是后来的情景却难忘却——

人生绝不让它轻易消失，
除非到了希望破灭，
感情枯竭。

那只延续了一刻。但在苍山的阅历中
此前此后，可曾有过
如此纯真的时刻？在一人的心中，
纵使千万双捷足攀过这个斜坡，
也未尝有过。

亘古的嶕岩构成了山路的屏障，
它们在此目睹人间长河
古往今来无数瞬息时光；
但是它们用颜色与形态记下的
却是——我俩曾为过路客。

在我的心目中，刻板严峻的“时光”，
虽在冷漠的运行中勾销了那个形体，
一个幽灵却依然留在这斜坡上，
恰如那一个夜里，
看见我们在一起。

我凝眸见它在那里，渐渐消隐，
连忙回头透过细雨
瞧它最后一眼；因为我的生命快尽，
我不会再去
旧情之域。

（钱兆明译文）

这诗前两节回忆哈代与爱玛早年同游一个小渔港情景，第四节则提到“苍山的阅历”与早年那个“纯真的时刻”相对比，最后归结到老年，虽然“生命快尽”却仍要“瞧它最后一眼”。时间在这里是层积的，厚实的，然而却无法压倒那“纯真的时刻”的幸福和光彩，爱情的慰藉可能是偶尔感到的，但一感到却是不灭的，因此无须再去“旧情之域”，因为旧情已经永在了。这样的爱情诗早已脱离了卿卿我我式的浅薄无聊，它的深刻就在于把一个普通的人生处境同无限大的时间联系起来了。

哈代也像别的诗人一样常常想到死亡，《身后》一诗就是谈自己死后情况的，然而内容和写法又是如何不同一般：

当我不安度过一生后，“今世”把门一锁，
五月又像新丝织成的纤巧的翅膀，
摆动起欢快的绿叶，邻居们会不会说，
“他这个人素来留意这样的景象”？

若是在黄昏，如眼睑无声地一眨那样，
暮天的苍鹰掠过高地的阴影
落在叫风吹斜的荆棘上，注视者会想：
“这准保是他熟悉的情景。”

我若死于一个飞蛾连翩、温暖漆黑的夜里，
当刺猬偷偷摸摸地穿过草地时，
有人会说：“他为保护这些小生命出过力，
但没做成什么；如今他已去世。”

人们传闻我终于安息的消息后，
若倚门仰望冬夜布满星斗的天际，
愿从此见不到我的人心中浮现这样的念头：
“他这个人可洞悉那里的奥秘。”

当丧钟开始为我哀鸣，一阵轻风吹过，
哀音随之一顿，旋即继续轰鸣，
仿佛新的钟声又起，可有人会说：
“他听不见了，过去对这却总留心”？

（钱兆明译文）

这首诗可以当作他给自己写的墓志铭来看，其中只有邻居们想起他时的几句闲谈，一点也没有把自己拔高，写得特别切实、幽默，表明自己本是平常人，只不过对春天、黄昏、小生命、钟声和“布满星斗的天际”有较多兴趣而已。

哈代写的是乡下人的感情，连用词都宁可古拙。他不走捷径，不追求耸动效果，像是永远植根于本乡本土。但他的时间感又使他能作历史的透视，能将眼前的乡土景物同外面世界所经历的沧桑变化对照起来，如在下面一诗里所表现的：

写在“万国破裂”时[(1)]

一

只有一个人跟在一匹
垂头踉跄的老马后

缓缓地、默默地在耙地，
他们在半眠中走。

二

只有几缕没有火光的烟
从一堆堆茅根袅起；
王朝一代代往下传，
这却延续不变易。

三

远处一个少女跟她侣伴
说着话悄悄走近；
未及他们的故事失传，
战史便在夜空消隐。

（钱兆明译文）

此诗用的形象全来自最古老的乡间生活：老马耕地，茅根起火，青年恋爱，它们是永在的，而王朝此起彼落，战争来了又去，却都是临时的。诗写于一战初期，哈代对于战争是有预感的，曾在1914年4月写一次大炮演习：

那夜你的大炮，出人不意，
震动了所有我们所躺的棺材，
打碎了沿海峡的玻璃窗，
我们以为最后审判的日子已来。
……

大炮扰乱了时辰，
轰鸣着复仇的决心，
声音远传司道顿塔和甘米洛，
和俯视祭天石柱的群星。

（《海峡炮轰》）

这最后二行就是把战争同英国的远古文化的毁灭联系了起来。现在战争终于来临，最后审判的日子已到，万国破裂了，哈代却说：人生永在，战争则必然“在夜空消隐”。这样大笔挥洒的沉郁之作，着墨不多而包蕴甚大，只有哈代才办得到。

这位乡下人又是一个真正的艺术家。他曾经受过的建筑师训练使他注意诗章形式上的完整。

他掌握的诗段形式也多，简练、古朴如：

冬日将至；
但它不能再带回
我的丧情之悲，
谁能死两次？

（《在阴郁中〈一〉》，钱兆明译文）

民谣式、戏剧性如：

“你为何站在湿淋淋的稞麦里，
嘴唇苍白，失去感觉，水浸到膝，
而炉火就在附近？”我说。
“我告他我愿意他死掉，”她说。

（《稞麦田里的女人》）

而同样都表达了强烈的爱和恨。

几百首这样的短诗，加上一部篇幅特长的史诗剧《群王》（1904—1908），使哈代成为诗中一大家。他的作品十分耐读，普通读者喜欢他。现代派诗人如艾略特则说他“有一种极端的感情主义，而我认为这是一种颓废的征象”(2)。照例，艾略特对于不崇信正统基督教的作家是要攻击的，不过把“颓废”安在朴实、沉郁的哈代头上是太荒谬了。事实上，就在现代派内部，奥登是佩服哈代的，后来的重要诗人拉金更以哈代为师。近年来哈代的诗名大有盖过其小说家令誉之势。对于我们，两者同样可贵，两者结合于一身更是哈代的伟大所在。

叶芝

叶芝是爱尔兰人，他同爱尔兰民族解放运动和文艺复兴运动的关系，特别是他创建爱尔兰新戏剧的功绩，我们已在另章谈过了。

叶芝的创作主体是诗，而以诗而论，他经历了几个变化阶段。

起初，他是一个象征派诗人，写得朦胧，甜美而略带忧郁，充满了美丽的词藻。他又是一个热情的人，曾经长期苦恋爱尔兰著名美人毛德·岗，1891年写过这样动人的情诗：

当你老了

当你老了，头白了，睡思昏沉，
炉火旁打盹，请取下这部诗歌，
慢慢读，回想你过去眼神的柔和，
回想它们过去的浓重的阴影；

多少人爱你年青欢畅的时候，
爱慕你的美丽，假意或真心，
只有一个人爱你那朝圣者的灵魂，
爱你衰老了的脸上的痛苦的皱纹；

垂下头来，在红光闪耀的炉子旁，
凄然地轻轻诉说那爱情的消逝，
在头顶的山上它缓缓踱着步子，

在一群星星中间隐藏着脸庞。

（袁可嘉译文）

而他同毛德·岗之终未结合，是因为两人政见不合，他是温和派，而她是激烈派，主张积极开展反英武装斗争，而且认为民族解放事业比个人幸福更重要。叶芝诗中所说“朝圣者的灵魂”就是指她那一心向往爱尔兰的独立自由、勇往直前的气概。

但是这个阶段过去了，叶芝对于爱尔兰和毛德·岗都采取了更加现实的看法。总的一点是：爱尔兰的中产阶级唯利是图，辜负了这个时代，而毛德虽然“高贵，纯净有如火焰”，也生错了时代，这个庸俗的现代世界不可能为她提供另一个史诗时代：

没有第二个特洛伊[(3)]

我有什么理由怪她使我痛苦，
说她近日里宁可把最暴烈的行动
教给那些无知的小人物，
让小巷冲上去同大街抗衡，[(4)]
如果它们的勇气足以同欲望并肩？
什么能使她平静，而心灵
依然高贵，纯净有如火焰，
她的美又如强弓拉得绷紧，
这绝非当今时代认为自然，
由于它深远、孤独而又清高。
啊，这般天性，又怎能希望她改换？
难道还有一个特洛伊供她焚烧？

同时，在诗艺上叶芝也作了深刻的反省，决心丢掉旧的华丽外衣：

外衣

我为我的歌织就
一身五彩的外衣，
上面缀满从古老的
神话中抽出的锦绣；
可愚人们将它夺去，
穿起来在人前炫示，
俨然出于自己之手。
歌，就让他们拿去，
因为需有更大勇气
才敢于赤身行走。

（傅浩译文）

正是由于“敢于赤身行走”，他用了具体、清楚的一般人语言谴责了都柏林的紧守钱柜的庸人们：

一九一三年九月[(5)]

你们需要什么？为什么神志清醒了，
却还在油腻的钱柜里摸索寻找，
在一个便士上再加半个便士，
战战兢兢地祈祷之后再作祈祷，
直到骨子里骨髓全部干掉？
人们生下来只是为了祈祷和贮蓄，
浪漫的爱尔兰已经死了完了，

随着奥利莱进了坟墓。[(6)]

他们可是另外的一群，
提起名字就会止住你们的嬉笑。
他们在世上犹如狂飙掠过，
但没有时间用来祈祷，
绞刑吏早为他们结好绳套，
天知道他们有什么可以贮蓄！
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

难道孤雁长飞[(7)]，在每个海洋上
展翅，就是为了这样的局面？
为了它流了多少的血，
费兹求洛[(8)]把生命贡献，
艾密特[(9)]和吴夫·董[(10)]上了刑台，
勇士们慷慨地抛出了头颅。
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

如果我们能倒转岁月，
唤回那些被放逐的人们，
连同他们的孤独和痛苦，
你会喊：“哪一个金发女人
使得每个母亲之子这般疯狂！”
他们对自己付出的看如尘土。
让他们去吧，他们已经死了完了，

随着奥利莱进了坟墓。

然而不久发生了一件大事，使他对于爱尔兰和爱尔兰人再度改变看法，这就是1916年的复活节起义。爱尔兰的知识分子和工人们联合起来，占领了都柏林邮政总局，向世界宣布爱尔兰共和国的成立。虽然起义被英军用大炮镇压了下去，领导者15人全被处死，整个爱尔兰却醒来了：

一切变了，彻底变了：
一种可怕的美已经诞生。

这两行是叶芝《一九一六年复活节》一诗中的迭句，从写成之日起就紧紧抓住了人们的心，成为现代英语诗里传播最广的警句之一。

叶芝此诗写得异常真诚。他原是反对武装起义的，对于参加起义的某些人他也嘲笑过，有的甚至是他憎恨的，例如毛德·岗的丈夫：

这另一个人是粗鄙的
好虚荣的酒鬼，我曾想。
他曾对接近我心灵的人
有过一些最无理的行动，
但在这支歌里我要提他：
他也从荒诞的喜剧中
辞去了他扮演的角色，
他也和其他人相同，
变了，彻底地变了：
一种可怕的美已经诞生。

（查良铮译文，下同）

于是在诗的最后，一连串的人名形成了一个光荣榜：

我用诗把它写出来——
麦克多纳和康诺利，
皮尔斯和麦克布莱，
现在和将来，无论在哪里，
只要有绿色在表层，
是变了，彻底地变了：
一种可怕的美已经诞生。

这时候，叶芝已经取得一种硬朗、透明的新风格，文字早已不再朦胧，而采取普通人的语汇，在音韵上也为了反对过分优美而用半韵、近韵、眼韵，然而诗句仍然很美，什么事经他一写就能奇异地吸引我们：

一个老人是猥琐的东西，
一件挂在竹竿上的破衣。

极普通的道理，经过叶芝用极普通的语言和形象一点明，就令人读了又读，难以忘怀。

这两行出自《驶向拜占廷》一诗。它也是叶芝的主要诗篇之一，连同《二次圣临》、《拜占廷》等篇构成他创作上的另一阶段。这也是使读者感到困惑的一个阶段，因为在这些诗里，叶芝用上了他的一套神秘主义体系——不只是月亮、盘梯、旋锥等几个形象，而是一整套与扶乩相连、设想得很周密的体系。有的评论者认为非将这套体系搞清楚，很难了解这一阶段的叶芝作品。事实却是：这个体系是外加的，是一种“机关布景”，叶芝的诗才往往超越了它，而他的写法又像所有伟大作家的写法一样总是虚实并重、感觉溶化了思想的，以至我们不但可以了

解，而且能够欣赏这样的诗句：

盘旋盘旋在渐渐开阔的旋锥中，
猎鹰再听不见驯鹰人的呼声；
万物崩散，中心难再维系；
世界上遍布着一派狼藉，
血污的潮水到处泛溢，
把纯真的礼俗吞噬；
优秀的人们缺乏坚定的信念，
而卑鄙之徒却狂嚣一时。

（《二次圣临》，傅浩译文）

这里的困难只是“旋锥”，但我们可以将它作为一种象征看待。猎鹰与驯鹰人的关系也是容易了解的：人已不能操纵自己养驯了的猛禽。等到第三行“万物崩散，中心难再维系”出现，主旨已显，后面一系列的列举更使我们感到这是在谈世界已为暴力统治。此诗写于1919年，正值一战刚结束、俄国十月革命已发生，而爱尔兰本身又在遭遇英军蹂躏（即所谓“黑褐战争”）的当儿，诗人痛切地感到他所珍惜的高雅文明（“纯真的礼俗”、“优秀的人们”等等）在崩溃了。

也是这一阶段及以后的作品使得某些评论家把叶芝称为“现代主义者”。叶芝确实注意到了正在兴起的艾略特等所作的现代主义诗，在哀叹西方文明的危机一点上他也可以引艾略特和庞德为同调，然而他又在重要方面不同于这些美国来人：他的爱尔兰根子，他与农村民俗文化的联系，他与民族解放运动的错综关系，他的高傲而又肯内省的气质，等等，都是他们所没有的。他们是现代城市诗人，而叶芝则来自更古老的文明。

因此他歌颂拜占廷。两首与拜占廷有关的诗都是叶芝的主要诗篇。拜占廷是一个艺术完美的象征。他唱道：

因此我扬帆驶过波涛重重，
来到这神圣名城拜占廷。

啊，伫立在上帝圣火中的圣徒们，
正如墙上嵌金的壁画中的一样，
走出圣火来吧，自旋锥中降临，
来教导我的灵魂练习歌唱。
耗尽我的心吧；它思欲成病，
紧附在一只垂死的肉体身上，
迷失了本性；请把我收敛进
那永垂不朽的技艺之中。
一旦超脱自然，我将绝不再择取
任何自然物做我外在的身形，
而只要那古希腊金匠锻铸的
鎏金或镀金的完美的造型，
使那睡意昏沉的皇帝保持清醒；
或栖止在一根金枝上唱吟，[(11)]
唱给拜占廷的贵人淑女们听
过去、现在和将来的事情。

（《驶向拜占廷》，傅浩译文）

“思欲成病”、“垂死的肉体”都出自官感世界，而与此相对的是永恒美丽的艺术世界，所以诗人发出了呼吁：“请把我收敛进/那永垂不朽的技艺之中”。而技艺的力量就在眼前：通过美丽的诗句——一如通过古希腊

的“完美的造型”——诗人终于唱出了“过去、现在和将来”——一切时间都被他的艺术囊括了。

至此叶芝诗才的发展似乎已经登峰造极了，不料后面还来了一个阶段，这就是他在担任爱尔兰自由邦上议员以后的时期。他写《在学童中间》，表达他面对活泼的儿童时的沉思，这里面有回忆，有期望，有哲理的探讨，还有对于艺术和人生的关系的再认识：

辛劳本身也就是开花、舞蹈，
只要躯体不取悦灵魂而自残，
美也并不产生于抱憾的懊恼，
迷糊的智慧也不出于灯昏夜阑。
栗树啊，根柢雄壮的花魁花宝，
你是叶子吗，花朵吗，还是株干？
随音乐摇曳的身体啊，灼亮的眼神！
我们怎能区分舞蹈与跳舞人？

（卞之琳译文）

这最后一行又是透视人生和艺术的警句，引起了多少人的思索和赞美！

也是在这最后阶段里，他还写了《疯女简和主教谈话》：

我在路上遇到了主教，
他和我谈了又谈。
“这对乳房已松弛下陷，
那血管很快会枯干；
到天堂的高院大宅去住，
别去那肮脏的猪栏。”

“美与丑本来是一对近亲，
美需要丑，”我大声叫道，
“朋友们散了，这个真理，
坟墓床榻否不了，
懂得它，要靠肉体下贱，
也要靠心灵高傲。

“妇人会变得骄傲顽强
当她对谁动了情，
爱情却筑起她的殿堂，
在排污泄浊之境，
啥也不会独立或完整，
除非已开缝裂纹。”

（袁可嘉译文）

过去一味唱着“孤云野鹤”的诗人终于下到最普通的土壤了，认识到爱情的“殿堂”筑在“排污泄浊之境”。话说得粗鲁，但这是一个历经爱情和斗争、哲理探讨和美学思考的人才能达到的粗鲁。有些真理就是粗鲁的，只有大诗人如叶芝者才能敏锐地看到并有勇气把它透彻地说出来。

1939年1月，在二战即将爆发，“欧洲所有的恶犬在吠叫”的时候，叶芝去世了。一位年轻诗人写诗哀悼他，结束的几段是：

跟去吧，诗人，跟在后面，
直到黑夜之深渊，
用你无拘束的声音

仍旧劝我们要欢欣；

靠耕耘一片诗田
把诅咒变为葡萄园，
在苦难的欢腾中
歌唱着人的不成功；

从心灵的一片沙漠
让治疗的泉水喷射，
在他的岁月的监狱里
教给自由人如何赞誉。

（奥登：《悼念叶芝》，查良铮译文）

我们无须另寻墓志铭了。

一战与英国诗歌

第一次世界大战持续四年（1914—1918）之久，参战各国死伤870万人。英国一国动员了800万人，死78万，伤200万，死伤总数远远超过二战。

这些数字所没有说出的，是一战对于欧洲人民造成了怎样大的精神创伤。

原来人们相信社会进步，以为人类会越来越文明，这次战争打破了这种幻想，它用重炮猛轰、壕沟战、潜水艇封锁、毒气战、空袭之类的手段展示了空前的野蛮。若干世纪人类文明所积累的最高贵最美的宝物到此付之一炬。

以英国而论，整整一代年轻人在战争里牺牲了。这当中包括了许多优秀诗人：鲁泊特·勃鲁克，维弗莱德·欧文，爱德华·托马斯，艾撒克·罗森堡，等等。

在战争初起时，这些人中也有壮气如虹的，例如剑桥的青年学者勃鲁克（1887—1915）。他的《兵士》一诗写于1914年，是传诵一时的名作，其起句云：

如果我死了，只要想到我一点：
那就是外国土地的一角
变成了永恒的英格兰。……

意思是：他是英国的好儿子，他埋骨所在的异国土地也就永远标志着英

国的光荣。

比这早十几年，哈代也写过一首类似的诗，叫做《鼓手霍奇》，其末节是：

那个不知名的原野一角
将永是霍奇所在；
他北方人的笨拙的胸和脑，
会长成南方的某种树，
闪着怪眼的远地星宿
永远主宰了他的司命星。

此诗写于1899年左右，正当英国与南非布尔人作战时期，哈代的意思是霍奇这个英军鼓手奉命入侵南非，死在远乡，也就会化为他乡之魂，夜夜寂寞地面对异国的群星，情调是凄冷的。联系到他在1914年写的《海峡炮轰》一诗，我们清楚地看出老诗人对战争问题看得深远，关心的是平民战死他乡，而不是像勃鲁克那样挥舞战旗。

就在同样死于一战的诗人当中，穷苦的艺术学生罗森堡（1890—1918）在1914年听见战争的消息，反应也截然不同于剑桥才子勃鲁克：

呵！古老的猩红的诅咒！
腐蚀吧，毁灭吧！
还给这个宇宙
它最初的青春！

（《初闻战争的消息》）

等到战争一展开，尽管政客们在国内大讲帝国的荣耀，尝到了前线

的苦头的诗人们一齐控诉起来。

一战的典型打法，是每方掘战壕守卫自己土地，然后用大炮猛轰敌方，伺机出击，但往往受阻于敌方战壕之前，形成一种胶着状态。除了被炮火打死打伤之外，兵士们还在战壕里过着浑身泥泞、被水泡、被蚤子咬的非人生活。罗森堡就写过《抓蚤子》一诗。但是最能表达战壕战的情景的，却要数欧文（1893—1918）写的《奇异的会见》一诗：

我似乎脱离战斗，逃进了
花岗岩下一条沉闷的大坑道，
惊天动地的战争早把岩石挖通，
那里挤满了呻吟着睡觉的人，
有的苦思，有的已死，都不动弹，
等到我试着一碰，有一位跳起紧看，
呆板的眼光像是认识我又怜悯我，
他凄然举起手向我祝福；
我看他的笑，知道这是在阴森的土地，
他的笑是死的，我知道我们站在地狱里。
他的脸刻画着千种痛苦，
但没有上面人间的血污，
也没有炮弹落地或发着啸声。
“奇怪的朋友，”我说，“这里没有理由要伤心。”
“没有，”他说，“除了那毁掉了的岁月，
那希望的破灭。你希望过的一切
都曾出现于我的生活，我曾狂野地搜寻
世界上最狂野的美人，
不是静止于眼睛或秀发的美，

而有嘲笑时间跑得不快的气概。
如果有悲哀，也是此处所无的深厚悲哀。
多少人曾因我欢乐而笑，
我的悲痛也有东西留下，
但现在也得死了；我还有真话没谈，
战争的遗憾，战争所散播的遗憾。
现在人们只满足于我们弄糟了的东西，
如果不，就闹个翻腾，然后被抛弃。
他们会敏捷，然而是母老虎的敏捷，
谁也不掉队，虽然整个民族也会后退。
我有过勇气，也感到过神秘，
我有过智慧，也掌握过技艺，
我没参加过世界的后退，
退向那无墙的虚幻堡垒；
等血流成河，阻塞了战争车轮，
我将上前用清净的井水冲洗它们，
甚至告诉他们深藏心里的真纯道理，
无保留地倾倒我精神上的秘密，
但不能通过伤口，不能面对战争的粪坑。
多少人额角不露伤口而鲜血内涌！
我是你杀死的敌人，朋友，
我暗中认识你，昨天你皱着眉头，
对着我冲来，又刺又砍，
我抵挡了，可我的手发冷，无心再战。
现在，让我们睡吧……”

这诗里有许多值得我们思考的东西，其一是战争破坏了文明生活的

希望（“那毁掉了的岁月”，“那希望的破灭”），其二是参战双方的士兵之间是感情相通，互相怜悯的。“诗意在于表现怜悯”——欧文自己在诗集序言里这样说。至于那阴惨气氛，那方死犹生的境界，则是诗人的艺术所致；而闲谈式的韵律又增加了诗的现实感。

提到欧文，人们常要同时提到沙逊。什格菲尔特·沙逊（1886—1967）是一个幸存者。他除了写战场所见，还控诉号召战争的人，其武器是讽刺：

他们

主教告诉我们：“小伙子们回来的时候
将会不同，因为他们已为正义的事业
打过仗，向魔鬼作了最后的冲锋；
他们战友的血赢得了新的权利
去抚育一个荣誉的种族，
他们向死亡挑了战，面对面地较量了。”

小伙子们回答：“我们谁也不同了！”
“乔治失去了双腿，比尔成了瞎子；
吉姆的肺被打穿，活不长了；
伯特染上了大疮；你看不见有谁
从了军而没有一点变化的。”
于是主教说：“上帝之道无边！”

这批战争诗人之中，爱德华·托马斯（1878—1917）的作品有一种沉静、忧郁的风格，它的美更衬出战争的丑恶。可以先举一首四行小诗作例：

樱桃树

樱桃树垂向古老的大路，
过路人都已死了，只见一片落英，
满地花瓣像准备谁的婚礼，
这阳春五月却无一家成亲。

请再看一首略长的：

枭

我走下山，饿了，但还没饿昏，
冷，但身上还有一点热气，
顶得住北风；疲倦了，正好能享受
屋顶下一夜的好睡。

在旅店里我有吃，有火，有休息，
还记得刚才怎样饿，冷，疲倦。
黑夜完全关在门外，除了
一阵枭叫，叫得何等悲惨。

这叫声来自山上，清楚，嘶长，
不是乐音，没有理由高兴，
它告我我逃过了什么，
而别人没有，在我投宿的一夜。

我吃的有味道，我的休息
也有味道，但我清醒，因为有

那枭为所有躺在星空下的人嘶叫，
士兵们，穷人们，他们无一点乐趣。

这样一个敏感、优秀的抒情诗人于1917年1月[(12)]被一发炮弹击中而死，使人更诅咒战争的残酷。

以上只是一战激发出来的诗的一部分。幸存者除沙逊外，还有艾特蒙·布伦登、罗伯特·格雷夫斯、赫伯特·里德等，也写了不少战争诗，并在以后的诗创作上各有建树。

还需一提的是大卫·琼斯（1895—1974），一个有着威尔士血统的艺术家兼诗人。整个一战时期，他都在战壕里作战，战后写了一部作品《在括弧中》（1937）。这部作品是诗与散文的混合体，叙述一个叫约翰·波尔的普通士兵在战争中的痛苦经验，但又掺和着古威尔士的传说，这种拼贴画式的写法有如艾略特的《荒原》——实际上，《荒原》也是一战的产物，不过这已超出身历其境的人所写的范围，需要我们另节讨论了。

现代主义：艾略特

1917年，一战还在进行，一本题名《普鲁弗洛克及其他观察》的诗集出版了。作者叫做汤玛斯·斯登司·艾略特（1888—1965）。

这是一个新人，而且“新”得不同于其他初露头角的诗人。

首先，他是美国人，后来才加入英国籍。这也是一个迹象，表明20世纪发生于英国文坛的事情不少是由美国人发动的，小说上的亨利·詹姆斯，诗歌方面的庞德、艾略特就是较显著的例子，形成一种所谓“跨大西洋”作家群。

其次，他是一个评论家兼诗人，对于诗歌、文学以至文化都有一套可以称之为现代主义的理论，并且把这理论实践于他自己的创作，作出了重大的创新。

第三，他以欧洲文明的代表者自居。他看出了它当前的深刻危机，因而更加坚决地要维护以罗马天主教为中心的西欧文明传统。

第四，他又倾心于“时髦”艺术，同19世纪末就风起云涌于西欧各国的新艺术流派是声气相通的。

第五，他在英美诗坛和理论界有巨大影响，而且这影响还流传到世界其他国家。

* * *

然而他的第一部重要作品却并无爆炸性。《普鲁弗洛克的情歌》是

一个出入于贵妇客厅的中年知识分子的独白，道出了他的迷惘、迟疑和（仍然存在于他身体中的）爱欲，他想求婚而又缺乏勇气：

在客厅里女士们来回地走，
谈着画家米开朗琪罗。
啊，确实地，总还有时间
来疑问，“我可有勇气？”“我可有勇气？”
总还有时间来转身走下楼梯，
把一块秃顶暴露给人去注意——
（她们会说：“他的头发变得多么稀！”）
我的晨礼服，我的硬领在颚下笔挺，
我的领带雅致而多彩，为一个简朴的别针所确定——
（她们会说：“可是他的胳膊腿多么细！”）
我可有勇气
搅乱这个宇宙？
在一分钟里总还有时间
决定和变卦，过一分钟再变回头。
因为我已经熟悉了她们，熟悉了一切——
熟悉了那些黄昏，和上上下下的情景，
我是用咖啡匙子量走了我的生命；
我知道每当隔壁响起了音乐
话声就逐渐低微而至停歇。
所以我怎么敢提出？

（查良铮译文）

这一切是一个普通读者可以看得下去的，甚至可以欣赏的。

当然，它还是有新颖之处。那通篇的口语体文字使人想起勃朗宁，但比勃朗宁要干净利落，而且时时混合着知识分子的谈吐，例如：

我可有勇气
搅乱这个宇宙？

这样就使文字不是简单一体，而多了几个方面，变得复杂——犹如现代知识分子的心情。

但是更会引起注意的，却是诗中出现的一类奇特比喻：

正当朝天空慢慢铺展着黄昏
好似病人麻醉在手术桌上

过去的诗里，特别是浪漫派的诗里，有这样形容黄昏的么？当时诗坛盛行着所谓“乔治派”（指活跃在英王乔治五世时期并被收进爱德华·马什爵士编的《乔治时期诗选》的一些人）的田园诗，那里面的黄昏仍然是美丽的，绝不会同手术桌和麻醉剂结缘。艾略特这样写，表明他是一个现代城市诗人，在从新的现实里寻求哪怕是不愉快的形象。又如：

我是用咖啡匙子量走了我的生命；

那我怎么能开始吐出
我的生活和习惯的全部剩烟头？

啊，我变老了……我变老了……
我将要卷起我的长裤的裤脚。

一样简单的物件（“咖啡匙子”，“剩烟头”），或者一个简单的动作

（“卷起……裤脚”），代表了一种生活，一片心情。艾略特称这类形象为“客观关联物”[13]，即一旦说出就能立刻让读者联想出一种情景。既然写的是现代生活，那么比喻当然也应该取自现代事物，也无所谓美丑，主要看恰当不恰当。这类比喻，连同“客观关联物”的理论，代表着一种新的诗歌观，同当时流行的乔治派所持的后浪漫主义诗歌观是迥然不同的。

五年之后，一战方停，艾略特又出版了《荒原》（1922）。这是他的首要作品。他的声誉，他的影响，主要建在此诗之上。

《荒原》是一首五章长诗。它给人的第一印象是：芜杂，凌乱，不知所云。我们抄第三章《火诫》的一部分于下：

不真实的城
在冬日正午的棕黄雾下
尤金尼迪先生，斯莫纳的商人[14]
没有刮脸，口袋里塞着葡萄干
托运伦敦免费，见款即交的提单，[15]
他讲着俗劣的法语邀请我
到加农街饭店去吃午餐
然后在大都会去度周末。[16]
在紫色黄昏到来时，当眼睛和脊背
从写字台抬直起来，当人的机体
像出租汽车在悸动地等待，
我，提瑞西士，悸动在雌雄两种生命之间，[17]
一个有着干瘪的女性乳房的老头，
尽管是瞎的，在这紫色黄昏的时刻
（它引动乡思，把水手从海上带回家）[18]

却看见打字员下班回到家，洗了
早点的用具，生上火炉，摆出罐头食物。
窗外不牢靠地摊挂着
她晾干的内衣，染着夕阳的残辉，
沙发上（那是她夜间的床）摊着
长袜子，拖鞋，小背心，紧身胸衣。
我，有折皱乳房的老人提瑞西士，
知道这一幕，并且预见了其余的——
我也在等待那盼望的客人。
他来了，那满脸酒刺的年青人，
小代理店的办事员，一种大胆的眼神，
自得的神气罩着这种下层人，
好像丝绒帽戴在布雷德福暴发户的头上。(19)
来的正是时机，他猜对了，
晚饭吃过，她厌腻而懒散，
他试着动手动脚上去温存，
虽然没受欢迎，也没有被责备。
兴奋而坚定，他立刻进攻，
探索的手没有遇到抗拒，
他的虚荣心也不需要反应，
冷漠对他就等于是欢迎。
（我，提瑞西士，早已忍受过了
在这沙发式床上演出的一切；
我在底比斯城墙下坐过的，(20)
又曾在卑贱的死人群里走过。）(21)
最后给了她恩赐的一吻，
摸索走出去，楼梯上也没个灯亮……

她回头对镜照了一下，
全没想到还有那个离去的情人；
心里模糊地闪过一个念头：
“那桩事总算完了；我很高兴。”
当美人儿做了失足的蠢事[(22)]
而又在屋中来回踱着，孤独地，
她机械地用手理了理头发，
并拿一张唱片放上留声机。

（查良铮译并注）

当然，经过注释（包括艾略特本人的注释），这首诗还是可懂的。它有一个总骨架，即西洋神话中渔王的故事。全诗里最动人的句子莫过于：

我坐在岸上
钓鱼，枯干的平原在我背后。

（第5章：《雷声所语》）

荒原指经过了一战的整个欧洲。一切崩溃了，只见狂人突奔（这狂人是指东欧原野上的革命队伍），而西欧城市里则只有猥琐的人在过着无生气的生活，其标志为无爱情的性行为，如引文中所写的小伙计同女打字员之间的一类。诗人认为比战争破坏更严重的是整个文明社会的毁灭，尤其是宗教信仰的丧失，荒原最缺的水是人的灵魂里的水。救济之道在于用宗教来净化灵魂，诗的后部响起了梵文字所组成的雷声，它是上帝的告诫：施舍，同情，自制！最后还加上连续的三声Shantih，表明一切归于非人所能理解的平静。

如果说这些是古老的教训，诗的写法则是实现了重大的创新，只不过新中有旧罢了。新在用了口语体和城市节奏，更在用了拼贴画的办法，把截然不同的情景并列或连接。叙述中杂有抒情，有时突然出现一阵叫喊。旧在用了许多古典和外国文学里的典故、引语。在《荒原》中出现的外文达七种之多，古典作品被引用的达三十种。没有一个现代诗人像艾略特这样喜欢大掉其书袋，几乎把写诗变成了卖弄学问。然而艾略特却有他的理由。征引一句古诗或外国文带来一大片情景，这背后有文化，有历史，他要把这些东西并列、重叠，因为他认为当代文学脱离不了传统，而传统又时时需要更新，所以任何优秀的文学作品里必然是有古有今、古今并存的。这一理论他在论文《传统与个人才能》里着力阐明，成为他的文学观的一大支点，而在《荒原》里首先实践了。

如果把他的引语略作分析，我们会发现他除了引基督教《圣经》、佛经和人类学著作之外，文学方面引得多的是奥维德、但丁、莎士比亚、韦伯斯特、密特尔登、马伏尔、波特莱尔、魏尔伦等人。不能说这一单子代表了他全部喜爱的读物，但当中仍有消息可寻——至少，他在评论文章里大力推荐过的英国17世纪诗剧和法国象征派是赫然在目的。他的欧洲文学佳作单子是有倾向性的，正同他的欧洲文明支柱不是泛神或异教时代的荷马和维吉尔而必然是天主教的但丁一样。

这是因为除了他本人的天资，构成艾略特的诗才的还有几种成分：1．西欧古典文学；2．惠特曼的美国诗风，特别是以口语入诗的传统；3．17世纪英国诗剧和玄学派诗；4．法国象征派诗，除了波特莱尔，还有给他以城市性风格的朱尔·拉福格。是这些成分——旧的、新的，甚至时髦的——在艾略特身上有一个他自己爱说的“同时的存在”。但是超越这一切的还有一个成分，那就是他对基督教的执着信仰。他的艺术是为基督教服务的，基督教教义渗透并溶化了一切。

正因如此，在《荒原》之后，他又写了一系列以宗教为主题的作品：《空心人》（1925），《圣尘星期三》（1930），《岩石》（1934），《大教堂谋杀案》（1935）——最后两部是诗剧。

艾略特久有志于复兴诗剧。他的一系列关于17世纪诗剧的论文就是阐明诗剧优于后世的现实主义剧本，认为："人的灵魂，在紧张的感情状态里，是努力用诗来表达自己的。"[(23)]现在他来写宗教剧，得到实践的机会了。

《大教堂谋杀案》确是一部出色的现代诗剧。它抓住了一个有历史意义的主题，即1170年英国大主教汤玛斯·贝克特因维护教会反抗王权而被英王亨利二世派人刺死的故事，剧中有明显的冲突。它采用了古代诗剧里的某些手法，如古希腊悲剧常有的歌队（chorus），中古道德剧里常有的象征性人物，如四个"诱惑者"。它遵守三一律，一切动作都发生在大教堂内，每幕都集中于一个短时间内，两幕的间隔不出一月。它全部用韵文，但在四个武士向众人说明他们杀大主教的动机时，却用了散文，比韵文低一个调子，表明这是世俗的诡辩，不是真正严肃的说理。它的形式严整如仪式，幕与幕间、人物与人物间（第一幕的四个诱惑者对之以第二幕的四个武士）有一种对称的美。它不是一味紧绷着弦那样紧张得叫人透不过气来，而颇有轻松的段落，如四个诱惑者的某些言词，他们与四个武士后来所谈又对英国人自傲的某些性格特点（务实、直言直语、同情弱者等等）进行了挖苦。在这一切之上，它的韵文台词是既通俗又有诗意的，例如：

人类不能承受太多的真实。

（第2幕，第1场）

你们用结果来辩论，像这个世界所做的，
用结果来判断一件事情的好坏，
你们服从事实。

（第2幕，第2场）

又如当大主教听着四个武士向他走来的时候，他说：

我整个一生里，它们就向我而来，那些脚步，
整个一生
我等待着。

（第2幕，第2场）

又如歌队在剧本开始处唱的一段：

这里没有长远的城市，这里没有永久的停留。
不吉的风，不吉的时，不稳定的利益，稳定的危险，
呵，迟迟迟，时间迟了，太迟太迟了，年岁腐烂了；
凶杀的风，怨恨的海，灰色的天，灰灰灰，
呵，汤玛斯，回去；大主教，回去，回到法国去。……

（第1幕）

这样的语言是实在而又灵活，庄严而又有生气的，韵律也动听而多变。艾略特在这里解决了一个困难问题：如何为一个以宗教为主题的现代诗剧找到适当的语言。

总起来说，这个剧做到了艾略特自己对于诗剧提出的最大要求，那就是：

> 对于最简单的观众，有情节；对于喜欢思索的，有性格以及性格与性格之间的冲突；对于有文学趣味的，字句和说法；对于有音乐感的，韵律；对于更敏感更聪明一点的观众，逐渐展现出来的意义。[(24)]

换言之，打动不同层次的观众，做到雅俗共赏。

然而这个成功却只是局部的。他虽适宜于写以中古教会为背景的诗剧，但是等到他接着来写以现代生活为主题的诗剧，如《团圆》（1939）、《鸡尾酒会》（1950）、《心腹职员》（1954）、《元老》（1959），他却不能得心应手了。这些剧本也有在舞台上取得成功的，但是终究没有产生持久的效果。原因也许是：1．他还不够熟悉现代生活，特别是知识分子圈子以外的生活；2．他还没能掌握一种能应用于更大范围的现代戏剧韵文。依然是语言问题困扰着当代想写诗剧的人，就像艾略特这样一个有雄心、研究、理论和一定实践经验的诗人也没有能够完全解决这个问题。

可是在他熟悉的范围内，他却取得了诗艺上的又一次飞跃，部分原因就在他成功地提炼了一种适宜于表现沉思的诗歌语言。

这里指的是他最后的一部大作品：《四个四重奏》（1943）。第一个四重奏发表于1936年，另外三个于1940—1942年间，最后又合集印行，主要是二战时期作品。它有一个结构骨架，即四个四重奏代表一年四季，又代表空气、土、水、火等四大元素。纳进这个骨架的是与诗人有关的四个地区：英国考茨武尔德一处花园，东柯克（诗人祖先居住之地），美国米苏里和新英格兰（诗人出生和求学之地），最后是小吉丁（一个在历史上有名而诗人又在二战当中到过的村子），因此诗还带有自传色彩，充满了记忆、掌故、今昔对比，而全诗则是这些所烘托出来

的对时间的一部长篇沉思录。

每个四重奏也有一种格局，即分为五部分：第一部分按照季节和地点提出所沉思的主题；第二部分重申主题，先用抒情诗，后用抽象的词句；第三部分写厌世之思；第四部分是短歌或一段祈祷文；第五部分小结，往往涉及艺术。这种格局是受音乐上的四重奏启发的。艾略特曾说他佩服贝多芬作于后期的钢琴四重奏，在那些作品里音乐达到最纯净的境界了。

他自己所作也力求语言纯净。第一个四重奏一开始，他就用纯净的语言端出了时间主题：

现在时间与过去时间
也许都存在于将来时间，
而将来时间包含在过去时间。
如果所有时间永在，
所有时间也就不可赎回。
可能发生过的是一种抽象，
永远都有可能性，
但只在玄想的世界中。
可能发生的与已经发生的
都指向一个终点，即是现在。

这样的诗句是不是太抽象了？抽象是题旨所定，诗人的本领在于接受抽象而又加以变通，方法一是运用韵律，每行一般有四个重拍（这是古英语诗中常用的办法），产生一种乐感；二是使语言既显纯净的美，但又在纯净中使它流动，意义不是停顿在一点，而是进展的——在这里就是交代各种时间（过去、现在、将来）之间的辩证关系，要旨在着重

它们不仅是连接的，而且是交叉重叠的。

但是除了抽象的段落，作品中还有写得十分具体的地方，例如：

我站在这里，正当路途之中，活过了二十年——
二十年大半荒废了，界乎两次战争之间的年代——
努力学着用词，每一次尝试
都是一种全新的开始，也是又一次失败，
因为刚学会凌驾于词之上，
就无须再说想说的事，或者想说
也不愿再用老的方式。因此每一尝试
都是一种新的开始，一种向说不出的东西的进攻，
而所用的工具是拙劣的，不断退化的，
处在一大堆不明确的感觉
和一群不听话的情绪之间。

（二奏，V）

这也就是上文提到了的带自传性质的段落。作为一个文人，他沉思语言与时间的关系，这种时候他的语言也不同于开始那段，而是纯净中更多一点实的东西，一点艺术意境：

言词流动，音乐流动
但仅在时间中；仅仅是活着的东西
只能死。言词成为讲话，又进入
静默。靠形式，靠格局，
言词和音乐才能进入
静止，如一个静止的中国花瓶

在静止中永远流动。

（一奏，V）

这些段落是本诗中最吸引读者的一部分，因为其中充满了一个作家对于他所善用的语言的深刻感受。

然而不止语言，还通过语言达到一个民族的过去与将来：

既然我们关心言语，言语就逼使我们
纯净部落的方言，
并要心灵顾前又思后。

（四奏，II）

换言之，语言之中有历史：

我们称为开始的经常是结束，
作一次结束就是作一次开始。
结束是我们的出发之处。每一个正确的
片语和句子（那里每一个词都是恰到好处，
各就其位，互相衔接，互相衬托，
既不晦涩，也不炫耀的词，
旧和新的一个不费气力的交易，
普通的词，然而精确，毫无俗气，
正规的词，意义确凿，但不迂腐，
完整的乐队跳舞在一起）
每一个片语和句子是一个结束和开始，
每一首诗，一个墓志铭。任何一个行动

都是一步，走向断头台，走向火焰，走向海的喉咙
或走向一块无法辨认的石碑：那是我们的出发之处。
我们和正在死的人一起死去：
看，他们逝去，我们随他们而去。
我们和已死了的一起诞生：
看，他们归来，他们随身携带我们。
玫瑰的时刻和杉树的时刻[25]
同样的持久。一个没有历史的民族
从时间中得不到拯救，因为历史是一个
无始无终之时刻的图案。这样，当一个冬日下午，
光线渐渐暗淡，在一座僻静的教堂里，[26]
历史就是现在和英格兰。

（四奏，V，裘小龙译文，下同）

这就把诗带回到了40年代正处于战火中的英国。早在此节之前，诗人已经用一种特殊的方式两次提到了德军对英国的轰炸：

在黎明前的那一不能肯定的时刻[27]
接近那漫无止境的长夜的终结
在漫无终结中重现的终结
当黑色的鸽子[28]吐着闪亮的舌头
在他归途的地平线下经过

（四奏，II）

俯冲的鸽子以白炽的[29]
恐惧之焰划破天空，

这样的舌头高声宣布
从罪恶和谬误中的唯一解脱。
唯一的希望，或者绝望
在干柴堆和柴堆的选择之中——
从火焰到火焰去获得拯救。

（四奏，IV）

情景不同，语言也不同，但是思考的仍是老问题：如何解脱罪恶与谬误？火的净化依然是唯一出路。艾略特仍是那个写《荒原》和《大教堂谋杀案》的诗人，他是前后一致的，但是时间也没有停顿，两次战争之间的二十年并未白过，他的智慧和艺术修养都更成熟了，终于使他在二战最黑暗的时刻写下了一部深刻而美丽的沉思录。

* * *

艾略特同时是一个批评家。他的创作同他的批评是相辅相成的：他写评论文章来阐释他的创作，他的创作又反过来印证他的评论。他的影响之所以大——大到全世界各个角落都有他的模仿者和鼓吹者——原因之一就在于他有这种双管齐下的办法。

但他并非孤军作战；他是整个西欧现代主义潮流里的一个力量。我们已经谈过他“时髦”的一面：提倡法国后象征主义诗人戈比埃和拉福格就是一例。他比别的英国评论者更深刻地理解波特莱尔的精神品质，认为这位象征主义大诗人的撒旦主义是“企图从后门进入基督教”。[(30)]

他的注意力也不限于文学，而遍涉西欧各门现代艺术和政治。他主编过一个季刊，名叫《标准》（1923—1939）[(31)]，起了联系英国与大陆文化界的重要作用。他支持法国法西斯派别“法国行动”的文章就是发

表在这个刊物上的。

在英国，他也有前辈和友军，如庞德和T．E．休姆。庞德同他一样是美国来人，曾活跃于英国文坛，特别在一些“形象主义派”诗人（Imagists）中间。他对艾略特的诗作有不小影响：《荒原》是经过他作了重大删削之后才成现状的。休姆阵亡于一战中，以反浪漫主义著称，提倡“坚硬、干净的形象”，对艾略特的诗和理论也都有影响。

此外，艾略特也曾是布卢姆斯伯里集团中人如弗琴尼亚·吴尔夫的门下客，在提倡西欧新艺术和反对英国文坛上的旧习气等方面是与他们一致的。

在学院派中，剑桥大学的理查兹和李维斯都是较早给《荒原》等诗以好评的有影响人物。他们的理论也属于现代主义范畴。

然而尽管有这些联系，艾略特又有他对于西欧特别是英国现代主义的独特贡献。

第一，在理论上，他大力主张现代主义要同欧洲古典主义旧传统结合。他之所以在《传统与个人才能》一文里宣扬古今同时存在论就是为此。他最好的论文之一是论但丁的，因为他看出了但丁在西欧古典主义中的中心地位，而这又是从他的宗教观出发的。他在现代主义和古典主义中间搭了一座桥，这就使得现代主义就在比较保守的人之间也显得“体面”。

第二，由于是一个创作实践者，他能对写诗的个中甘苦和技巧问题说出究竟，如他的“客观关联物论”，他的诗人只是一个无个性的“催化剂论”，他的诗剧理论，诗须散文化理论，“听觉想象力”理论，等等。他并不长于作抽象概括，虽然他的哲学训练在这方面是有帮助的；他长

于提出前人未提的问答，而他的回答常能发人深思，加上他善于选择例证——他引的诗句常常是令人难忘的——他也就能比一般评论家说得更内行，更深入，更有权威性。

第三，他对于作家、作品的评论常有独到见解。前面已提到过他的但丁论。就一般读者而论，他最精彩的文论可能是关于玄学派诗和17世纪英国诗剧的两组文章。例如他说丁尼生和勃朗宁不能像多恩那样“感觉到他们所想到的，其直接犹如闻到了玫瑰的香气。一个想法对于多恩是一种经验，经验又改变了他的感觉”[32]。他又说：

> 另一方面，多恩的最成功、最典型的效果是由短词和突然的对照造成的：“金发如镯绕白骨”。这行诗里最强烈的效果来自“金发”和“白骨”的联想突然形成了对照。这种形象与形象的套叠和联想的多层是多恩所熟悉的一些剧作家用词的特点，常见于密特尔登、韦伯斯特、顿纳，更不必说莎士比亚的作品中，也是他们语言的活力的一个源泉。[33]

这就把玄学派和17世纪诗剧家们的一个重要特点说清楚了，而事实上由于他也用这类技巧，这也就是在间接地阐释他自己的作品。

第四，他对于整个英国诗史有一个迥然不同于前人的看法。颂扬玄学派与17世纪剧作家只是他对诗史的总看法的一个组成部分，他的最激烈的论点是这两类作家所创的大好局面受到了密尔顿的破坏：

> 在17世纪出现了感觉的脱节，直到现在我们还未恢复过来。而很自然地，这一脱节由于17世纪两位最有力的诗人——密尔顿和特莱顿——的影响而更糟。……语言虽变得更加精致了，感觉却粗糙起来。[34]

在别的地方，他还说密尔顿宛如“中国长城”一般横亘在两代诗人之间。一直到1936年他还在坚持说密尔顿是一个“坏的影响”(35)。这话引起了评论界和学术界的强烈反对，于是在1947年艾略特作了一次措词巧妙的“战略退却”，承认密尔顿仍是一个伟大的诗人，但仍认为“感觉脱节说”“还保有一些正确性”，(36)只不过它的根源不在文学，而在17世纪的英国革命。应该说，这是一次重写英国文学史的企图，其背后动机是要驱逐英国文学中的民主力量。他之不喜欢雪莱、拜伦、哈代、萧伯纳等人也是出于同样动机。

第五，他的评论文章不只谈文学，而涉及宗教、社会、文化、教育等广泛题目，收成集子并造成一时影响的就有《一个基督教社会的想法》（1939）、《古典与文化人》（1942）、《文化定义的笔记》（1948）等书。这些文章的中心思想，像在他的诗里一样，是现代社会必须建立在基督教义之上，这是唯一革除各种弊病的方法。

* * *

把艾略特的诗和评论放在一起来看，我们会看出：

他是一个现代主义者，由于他诗艺精湛又善于阐释，在英语世界以及更广大的地区里传播现代主义方面起了广泛而深刻的影响；他又是一个基督教宣传家、一个古典主义者，在这点上不同于多数西欧的现代主义者。

奥登一代

在艾略特之后出现了W. H.奥登（1907—1973）、台·路易士（1904—1972）、斯蒂芬·斯本德（1909—　　）和路易斯·麦克尼斯（1907—1964）等在牛津大学受教育的青年诗人，称为“奥登一代”。

他们在技巧上受到艾略特的影响，但在诗歌内容上却不同，这主要是因为他们生在英国经济大萧条的年代里，在政治倾向上是左派，有的还去西班牙同佛朗哥的法西斯叛军作战，所以写的题材多是英国国内的失业和世界反法西斯斗争，例如斯本德写道：

他们懒懒地站在街口，
看见朋友们耸一耸肩头，
又把口袋朝外一翻，
表示了穷人不在乎难堪。

这是失业者的画像。又如他写西班牙内战失败之后：

农民跟着驴子的呼叫声
重又唱起结巴的歌。

（《一个城市的陷落》）

麦克尼斯也在《秋天日记》里形容有一群反对资本主义制度的人：

多数人接受一切，生下来就给活儿套上，
习惯于逆来顺受，随遇而安，
有些人不让套上或者想套而套不上，

就祈祷有一个更好的天国出现，
像人们在议论里描绘的，或当作口号
用粉笔或油墨写在墙上板上的，
可能有一天会在人的身体里寻到寄托，
用新的法律和秩序博得他们的欢喜，
那时候有本事不愁使不上，精力
也不会集中于竞争和贪污，
不再在顺从中受剥削，更谈不上效忠
一个绝对无效的、疯狂的制度，
它让少数人用最高档的价格
过最高档的生活，而百分之九十九的人
从没参加过宴会，却要收拾碗碟，
把过去多少世代的油污洗干净。

他们都从不同角度反映了30年代英国人民的愤怒和希望，在技巧上则写得具体，都有类似艾略特所称为“客观关联物”的形象：一种耸耸肩的姿势，一个把口袋一翻的动作，“把过去多少世代的油污洗干净”，等等。此外，他们喜欢用“高压线塔”、“涡轮机”、“仪表”等现代工业性语言。因此他们的现代主义色彩其实是掩盖着现实主义。这些人英才勃发，一齐降临诗坛，宛如一个新的英雄时代来到，就连老诗人叶芝在编《牛津现代诗选》的时候也收进了他们的作品，并自叹不如。

他们的领袖是奥登。他比同伴们诗路更广，成就更高，影响也更大。

他也关心当时国内外大事，但在一般的左派政治意识上加了弗洛伊德的心理分析；写法上更俏皮，回头走拜伦甚至蒲柏的路，各种诗体掌握更纯熟，从十四行、催眠曲、诗剧直到《夜邮》那样的电影解说诗，

因而他的作品有一种更加爽朗的现代面目，其风格的特色十分明显：

农家的河没受到时髦码头的诱惑

他紧抱忧郁像一块田地

他的躯体的各省都叛变了

逐渐的毁坏像污迹一般伸开

当所有用以报告消息的工具
一齐证实了我们敌人的胜利

他也能把实物写成一种品质，像18世纪诗人那样使用人格化的抽象名词，如“邪恶”、“痛苦”、“迫害者”之类，而所传达的是一种现代思想的概括，所用的形象（如“心灵的一片沙漠”、“岁月的监狱”、“家宅为羞耻所密封”等等）更纯然是现代的，带有现代的明快，也带有现代的焦灼。

总起来说，他抒发的是现代敏感。就在他吟咏几百年前的名画时，他的诗传达的也仍是现代敏感：

美术馆[(37)]

关于痛苦他们总是很清楚的，
这些古典画家：他们深知它在
人心中的地位，深知痛苦会产生，
当别人在吃，在开窗，或正作着

无聊的散步的时候；
深知当老年人热烈地、虔敬地等候
神异的降生时，总会有些孩子
并不特别想要它出现，而却在
树林边沿的池塘上溜着冰。
他们从不忘记：
即使悲惨的殉道也终归会完结
在一个角落，乱糟糟的地方，
在那里狗继续着狗的生涯，
而迫害者的马
把无知的臀部在树上摩擦。

在勃鲁盖尔的《伊卡鲁斯》里，比如说；
一切是多么安闲地从那桩灾难转过脸：
农夫或许听到了堕水的声音
和那绝望的呼喊，
但对于他，那不是了不得的失败；
太阳依旧照着白腿落进绿波里；
那华贵而精巧的船必曾看见
一件怪事，从天上掉下一个男童，
但它有某地要去，仍静静地航行。

（查良铮译文）

这是奥登的名诗之一。对于诗中提到的画家勃鲁盖尔，人们欣赏的是他的写实风格，是他对画中人物（特别是农民）的嘲讽笔触，而奥登却着重这位古典画家对于人生痛苦的了解之深，这就是一种现代看法。他又

指出画中的村民眼看别人遭难而无动于衷，“安闲地从那桩灾难转过脸”，这是现代笔法，用“安闲”字样更衬托出这一边有人死亡一边别人照常过着日子的人生处境——一种无可摆脱的存在主义式的处境。

过去也有不少中外诗人以诗咏画，但这种敏感、这种讽刺性的对照却只产生于这个多灾多难但又复杂、矛盾的20世纪。

他的早期作品里还出现过一些可称为城市志（如《布鲁塞尔》、《澳门》、《香港》）和人物志（如《蒙田》、《路德》、《兰波》、《麦尔维尔》）的短诗，每首都由若干充满现代敏感的警句组成，例如：

布鲁塞尔的冬天

寒冷的街道缠结如一团旧绳，
喷泉也在寒霜下噤不出声，
走来走去，看不清这城市的面容，
它缺少自称“我乃实物”的品性。

只有无家者和真正卑微的人们
才像确实知道他们身在何处，
他们的凄惨集中了一切命运，
冬天紧抱着他们，像歌剧院的石柱。

阔人们的公寓耸立在高地，
几处窗子亮着灯光，犹如孤立的田庄，
一句话像一辆卡车，满载着意思，

一个眼光包含着人的历史，
只要五十法郎，陌生人就有权利
拿胸膛给这无情义的城市以温暖。

奥登的诗还有一种戏剧性，因此描写大的变动——如战争——就十分在行。他的另一首名诗《西班牙》曾经传诵一时，就是因为他始终抓住了戏剧性的对照：昨天与今天，今天与明天，广场与陋室，城市与渔岛，苦难与希望，希望与希望的实现——

明天，对年轻人是：诗人们像炸弹爆炸，
湖边的散步和深深交感的冬天；
明天是自行车竞赛，
穿过夏日黄昏的郊野。但今天是斗争。
今天是死亡的机会不可免的增加，
是自觉地承担一场杀伤的罪行；
今天是把精力花费在
乏味而短命的小册子和腻人的会议上。

（查良铮译文）

回旋式地不断对照，诗的形式也舒卷而前，无取于优雅的然而也能变成打油腔的脚韵，而恢复了古英语诗的重读音，恢复了英雄气概，同时又通过现代色彩的形象——“诗人们像炸弹爆炸”、“乏味而短命的小册子”、“腻人的会议”——表示这是此时此地、20世纪30年代西班牙战场上的产物。

奥登也用同样的戏剧性、同样的对照、同样的现实感来写中国人民的抗日战争。1938年，他同小说家依修武德来到武汉，并去前线采访。

奥登用诗，依修武德用散文，写下了他们在中国战场上的见闻，合作而成《战地行》一书，于1939年出版。这本书可不是“乏味而短命的小册子”，而是一部优秀作品。依修武德的散文部分很精彩，奥登更在此中写出了若干他最好的十四行诗。

书里十四行诗共27首，以《战时》为总题。以第18首为例：

他被使用在远离文化中心的地方，
又被他的将军和他的虱子所遗弃，
于是在一件棉袄里他闭上眼睛
而离开人世。人家不会把他提起。

当这场战役被整理成书的时候，
没有重要的知识在他的头壳里丧失。
他的玩笑是陈腐的，他沉闷如战时，
他的名字和模样都将永远消逝。

他不知善，不择善，却教育了我们，
并且像逗点一样加添上意义；
他在中国变为尘土，以便在他日

我们的女儿得以热爱这人间，
不再为狗所凌辱；也为了使有山、
有水、有房屋的地方，也能有人烟。

（查良铮译文）

它表现了一个英国诗人对普通中国士兵的深切同情，而且他充分理解他

们“在中国变为尘土”，是为了“他日／我们的女儿得以热爱这人间，／不再为狗所凌辱”。这是用现代技巧写的现代内容的诗。当时在昆明有几个中国青年诗人，如穆旦和杜运燮，呼吸着同样的战争的气氛，实践着同样的诗歌革新，完全为奥登所作倾倒了，以至于学他译他，有的人一直保持着这种感情，直到今天。

然而奥登自己，人和诗，却变了。1939年欧洲战场尚未大打，这位原来反法西斯的诗人却离开战争中的英国去了美国。

刚到美国的时候，他仍写出了一些好作品，如《新年书信》。以后他逐渐转向宗教题材，在诗艺上仍试验不断，间有佳作，如《石灰石赞》（1948），写出了他对历史和人在自然中地位的透视，深刻隽永；特别是《阿基利斯的盾牌》（1955）一诗仍然用了他的戏剧性的对照法，但是调子却要沉郁得多，去写神话世界与现代生活之间的巨大差别。阿基利斯的母亲以为盾牌上会刻出敬神的仪式场面，实际上却只见这样的景象：

铁丝网圈起一块指定的地，
等着的官员感到闷，有人开了个玩笑，
卫兵们流着汗，因为天很热，
一群普通的老实百姓
在外面瞧着，不动也不说话，
三个苍白的人被带过来，绑在
三根竖立在地上的柱子上。

这就又回到了20世纪这个残忍好杀的时代，也回到了早先奥登的诗艺。

可惜这样的佳作少了，终其生奥登没有写出人们期待他会写出的巨

著。他究竟是否是一个20世纪的主要诗人变成了一个争论的题目，然而对于30年代的过来人，他的辉煌的早期诗是没有别的作品所能替代的。

燕卜荪的奇异的诗

威廉·燕卜荪（1906—1984）是奥登的同代人。同奥登是朋友，但不属于他那小圈子。他也写诗，诗风不同于奥登，代表了一种特殊类型的现代主义。

他同时是一个锐利的批评家，所著各书——《七类晦涩》（1930）、《田园诗的若干形式》（1935）、《复杂词的结构》（1951）、《密尔顿的上帝》（1961）等——构成了现代主义诗学的中心理论，影响深远，在英美文论界地位的重要只有他的剑桥老师I. A.理查兹和另一个剑桥教师F. R. 李维斯可比。

他的诗作不多，1955年出版的《合集》总共只收56首诗，连同注解不过119页。这些诗大部分非常难懂。人们说他追随17世纪的玄学派，实际上他比玄学派更不易解。文字是简单的，其纯朴，其英国本色，有如《阿丽丝漫游奇境记》，但是内容涉及20世纪的科学理论（如爱因斯坦的相对论）和20世纪的哲学思潮（如维特根斯坦的逻辑与语言哲学），有时单独的句子是好懂的，连起来则又不知所云了。

然而这样的诗仍然值得一读，因为它代表了诗的一种发展。这是20世纪的知识分子的诗，表达的是知识界关心的事物。其所以难，是因为西方现代科学、哲学的许多学说本身就不易了解，而诗人本人对它们的探索也远比一般人深（我们不要忘了他在剑桥拿了两个第一，其一是英语，另一是数学）。这些学说是重要的，影响到现代人的意识或世界观。但他写的又不限于抽象思维，对于现实生活里的矛盾与困惑，对于爱情，对于战争，甚至异国的战争，如中日战争，诗人也都是深有所感

并吟之于诗的。在形式方面，他又严格得出奇，不仅首首整齐，脚韵排列有致，而且还有法文Villanelle式的结构复杂的回文诗。整个说来，他的韵律是活泼的，愉快的，朗读起来，效果更好。十分现代的内容却用了十分古典的形式，这里有一点对照，一点矛盾；但这也增加了他的诗的吸引力。有些诗人的作品一见眼明，但不耐读；燕卜荪的相反，经得起一读再读，越读越见其妙。

这类诗也构成英国诗里的新品种。燕卜荪自己说过：

> 本世纪最好的英文诗是象征式的诗，写得极好，但这类诗搞得时间太长了，今天的诗人们感到它的规则已成为一种障碍，而文学理论家一般又认为除象征式诗以外，不可能有别类的诗。(38)

但他认为可以有别类的诗，即“辩论式的诗”。燕卜荪本人写的就是这类，其中心是矛盾冲突：

> 诗人应该写那些真正使他烦恼的事，烦恼得几乎叫他发疯。……我的几首较好的诗都是以一个未解决的冲突为基础的。(39)

因此，他不是在做文字游戏，而是在写现代知识分子所关心的重要问题，而方式则是通过思辨和说理。例如：

肥皂水张力扩大了星宿，
天上反映出圣母的韶秀
迎接上帝打开更多空间。
错了！是我们在空间盘旋，
以超过光速的飞船

毁灭多少个星星宇宙，
让它们死亡不留痕迹。

（《远足》，柯大诩译文，下同）

同样，他的警句也不是仅仅展示机智，而是包含着对人生意义的领悟的：

一切人类依之生存的伟大梦想，
不过是幻灯投射到地狱黑烟上。
什么是真正实在？
手绘的玻璃一块。

或者是这样一种在前途茫茫中的悲壮的决心：

还是和我一起在盼待一个奇迹，
（不管它来自魔鬼还是神祇），
找那不可能的东西，
绝望中练一身技艺。

（《最后的痛苦》）

实际上不只是“技艺”，因为还有对人的关切。他是一个外表冷静而内心非常热烈的人。东方吸引了他：他在日本和中国都教过书，特别是中国，两度居留，一共七年（1937—1939，1946—1951），教书极为认真负责，造就了一大批英国文学研究者和许多诗人，见证了中国的抗日战争、解放战争时期的大学气氛和解放后的新气象（在人民共和国成立之初，庆祝十一和五一的游行队伍里有着他们夫妇），而且把他的感想写进了诗，其中包括一首题为《中国》的短诗，一个取自李季《王贵与

李香香》的片断的翻译，和他的唯一的长诗《南岳之秋》。战时设在湖南南岳的西南联大文学院的师生的生活是非常艰苦的，但是他过得很愉快，这首长诗忠实地传达了他的印象和感想，当中包括了幽默、疑问和自我嘲讽，而主调则是愉快；他的轻松的口气和活泼的节奏加强了这一效果。这愉快不仅表明他在南岳“有极好的友伴”（如他自己所说），而且用一种诗歌手段传达了他对于中国人民前途的信心。

二战中的英国诗人

一战中涌现不少诗人，然而二战开始之时，台·路易士却讽刺地问道：

战争诗人何在？

他们已把宗教、市场、法律
置于愚昧和露骨贪婪的奴役之下，
现在又借用我们的语言，要求
我们为自由的事业执言。

我们时代的规律却是——
这个成不了不朽诗篇的主题——
我们这些靠诚实的梦为生的人
只能面对大恶保卫小恶。

不仅是他们／我们之分毫不含糊，使人想起了沙逊在一战时写的《他们》一诗，而且从这两诗的不同也可看出二战时诗人对于政治经济问题更敏感了。奥登的诗友台·路易士是一位反法西斯积极分子，眼看搞慕尼黑“绥靖政策”的一帮政客仍在台上，对于他们叫喊为自由而战的虚伪是看穿了的。

等到希特勒大举进攻，敦刻尔克撤退的耻辱继之以“不列颠之役”空战胜利的光荣激起了全国的敌忾心，一批年轻的战士写起诗来。这当中有雪尼·基斯，阿仑·路易士，基斯·道格拉斯，罗伊·富勒，亨利·里特，

阿仑·罗斯。前三人死于战场。其中基斯·道格拉斯（1920—1944）所作至今耐读。例如下诗：

贵人们

——“我看我正在变成上帝”

（罗马皇帝维斯巴西安临终语）

这匹高贵的马，眼光无畏，
骨骼修长，抬起头看炮弹爆炸。
家郡的景象消失了，
他依然把烟斗嘴放回口里。

彼得不幸被八八炮打死了。
炮弹炸飞了他的腿，他死在救护车里。
我看见他在沙里爬，口里说：
不公平，他们把我的脚打掉了。

我怎么能活在这群文雅的
过时英雄之间而不哭泣？
简直是独角兽，
落进两重传奇之中，
他们的愚蠢和仁侠精神同受尊敬，
个个是蠢人又兼英雄，同享不朽。

平原是他们的板球场，
山像赛马的几重障碍，
绊倒了几个骑手而已。这里的

石块和黄土下，他们安放了自己尸骨，
仍然带着他们有名的冷漠，我想
我听见的不是炮声，而是猎号。

诗人对于那群绅士们是熟悉的，用了几个对他们的价值观至为重要的名词：公平，仁侠精神，冷漠（即什么也不动声色）。他们的日子是在赛马和打板球中消磨的，因此特别爱马，认为马最高贵，而板球之对英国上层阶级犹如足球之对英国工人，集中体现了一切他们所崇拜的品德。他们在现代战场上被消灭了，但仍然像临死的罗马皇帝一样，自认为上帝。基斯·道格拉斯在诗里所写的这一题材，表明了二战时期一部分英国作家对于旧秩序崩溃的复杂心情。

对于惯于纵马行猎的乡绅，诗人就是怀着这种既惋惜又无能挽救的心情。而对于死于坦克中的敌人士兵他却充满了怜悯：

毋忘我

三个星期过后，战士们已经走了。
我们回到那噩梦似的战场，
找到了老地方，看见
那个兵伸开手足躺在阳光下。

大炮皱着眉，炮管投下了
盖倒一切的阴影。那一次
我们遭遇，他发了一弹，
像鬼怪般打中我的坦克。

瞧，在炮的掩体下丢弃着

他的女朋友的弄脏了的相片，
上面写着：“斯蒂菲，毋忘我”，
好一手整洁的哥特体书法。

我们看他像是心满意足，
降低了身份，付清了账，
受着他的武器的嘲笑，
火炮坚固完好，而他已腐烂。

而她如能看到，一定会哭，
恶毒的苍蝇在他的皮肤上爬，
纸样的眼珠上满是尘土，
肚皮裂开了一个大洞。

在这里情人和杀手混合为一，
一个身体，一颗心。
选中了杀手的死神
也给了情人致命伤。

另一个诗人，也在北非战场上战斗过的绍莱·麦克林（1911— ）就在描写爱人形象的时候也想到了沙漠里的死亡：

不是那种叫人舒服的形象，
会有诗人放在高楼架上的，
而是会在沙漠里变大的形象，
在那里血即是水。

（《形象》）

情绪复杂，背景扩大，这些诗同一战开始时的英雄战歌和后来的战壕悲鸣是截然不同的。

另外一种战时情绪是对于刻板、机械的军营生活的厌倦，如亨利·里特的《部件》一诗所表达的。“部件”指步枪的部件，诗中仿照一个军士的口气在向新兵发号施令：

这是保险机，只消用大拇指
一拨就开。别让我看见有谁
用别的手指。拨开不费力
只要你拇指用点劲。花朵
柔弱而静止，不许任何人
用手指去碰。

你们看这是枪栓。它的作用是
打开枪膛。可以把它
来回快拉。我们把这个
叫做松开弹簧。来回快拉，
早生的蜜蜂在叮花弄花，
人们把这个叫做松开春光。

每段诗里前四行是军士的话，讲部件，后两行则是诗人的旁白。他用大自然的花草来对照前面的军士呵斥，也表达新兵们心不在焉，恨不得回到田园中去的心情。两者之间的联系则是军士话里的某个词句，一重复就看出它的滑稽可笑。当然，诗人的用意还不止此，他是在表达一个更为普遍的常人的处境：一边是权威，是命令和拘束，是愚蠢和滑稽；另一边是自由，是大自然的美丽风光，是脆弱和无可奈何。战争不过使这个处境变得更加难以忍受罢了。

二战时期，青年诗人所作大抵如此。他们的心情不同于一战时的诗人们，既没有特别的兴奋，也没有格外的懊丧。人们的浪漫热情似乎已在西班牙内战的年月里消耗尽了，而二战主要是大规模的闪击战运动战，或者是千里外来的空袭，也就缺少战壕里的禁闭感和阴暗心情。在诗艺上，有些嘲讽的新手法，但主要是传统写法，没有多少现代派色彩。

在战前已经出名的诗人当中，有几位却在战争时期写出了重要的新作品。

一个是艾略特。他在《四个四重奏》最后一部《小吉丁》（1942）里写了德机空袭英国，我们已在前面引过。作为德国轰炸机象征的黑色“鸽子”的闯入使他知道不论他怎样追求永恒，他无法摆脱当今。事实上，他对当今的战争是有亲身体验的：作为一个民防队员，他曾眼见德国轰炸机俯冲下来。然而他现在站在小吉丁的教堂里，这地方同17世纪英国历史的关联——英王查理一世在被国会军最后击败之前曾秘密来此——又使他想得更远，看出当今就是历史：

……一个没有历史的民族
没有从时间解脱，因为历史的格局
由无时间的片刻构成。这样，当光线暗淡下来，
在这冬天下午的一个僻静教堂里
历史是当今和英格兰。

《四个四重奏》标志着诗人艾略特的最高成就，他自己最喜欢的是最后的这部《小吉丁》。这时候的艾略特已经无须借助于新奇的形象和突兀的拼贴，也就是放弃了现代派的典型手法，而能用透明而又有乐感的语言写出他沉痛的思考，战争使他纯净了，也使他更加深刻了。

另一位是女诗人伊迪斯·席特维尔（1887—1964）。她原来长于用新奇的手法写富于声色之美的“艺术诗”，在战争的刺激之下转向现实的题材，所作反而取得了前所未有的硬朗和深刻。下诗就是一例：

“雨，还在下”
（一九四〇年通宵达旦的空袭）

雨，还在下——
黝黑像人世，阴暗如同我们的损失——
瞎了眼，像那十字架上
一千九百四十颗钉子。

雨，还在下
发出心跳的声音，又变成
铁锤敲打
在那“陶器匠的场地”上，还有
那圣墓上不虔诚的脚步：
雨，还在下
落在“血腥地”上，那儿渺小的希望
在生育，而人们的头脑
培育着贪婪，那该隐额头里的蛀虫。

雨，还在下
落在那十字架上挨饿的人的脚上
耶稣，他日夜钉在那儿，宽恕我们——
宽恕戴夫斯和拉撒路：
在雨里脓疮和黄金是一体

雨，还在下——
血，还在流，从挨饿的人受伤的肋胁；
他在心灵里担负着一切创伤
那些发过光又死了的，那最后微弱的火花
在那自我谋杀者的心里，那可悲的，不通情理的

黑暗的伤疤，那被诱捕到的大熊的伤口，
那瞎了的、哭泣的大熊，他的主人
鞭打着它可怜的肉躯，
那被狩猎者捉到的野兔的泪水

雨，还在下——
啊，我将跃向我的上帝：谁把我拉下来？
瞧，瞧耶稣的血流在天空：
从那被我们钉在架上的额角流出
深深流入垂死者，流入干渴的心
那藏着世间火花的心——为痛苦所染黑
像凯撒的桂冠。

而后，有一个人发话了，他
像人们的心，一度是孩童，睡在群兽中——
“我仍然爱，仍然发出天真的光——我的血——为了你。”

（郑敏译文）

这雨，像艾略特的黑色“鸽子”一样，是指空袭；艾略特只是附带提到，

席特维尔则整诗都谈它。空袭之中，两人都充满了宗教感，只是表达方式人各不同。艾略特用了“纯净”的方言，席特维尔则用了人们熟悉的圣经故事——特别是“在心灵里担负着一切创伤”的耶稣和耶稣的血：流在天上的、踩在犹大脚下的、“从那被我们钉在架上的额角流出”的血。但是血不会白流。尽管雨不断在下，死亡在不断袭击，耶稣却宣布了爱：

“我仍然爱，仍然发出天真的光——我的血——为了你。”

这也就表示：在炸弹如雨的恐怖情况下，诗人并无畏惧，也未绝望。

席特维尔不仅写空袭，还写原子弹爆炸：

歌声在闪光中死亡……去了何处？
溶化了，完结了——
只剩下红影染污了无记忆的石头。

（《玫瑰的颂歌》，1948）

这闪光就是原子弹的闪光，它消灭了歌声，只有石头留下了它红色影子的污渍。诗题里的“玫瑰”也是基督教常用的象征，天堂的玫瑰即是炼狱的火焰。

在这点上席特维尔着墨不多，却尖锐地写出了二战后英国人民的心态——对二战最后一段日子的原子恐怖的感受——震撼灵魂的深刻感受。好容易打败了法西斯，正待欢庆，却又出现了有毁灭全人类的力量的新的恶魔。这种感受驱使千万人上街游行，要求禁止原子武器，走在队伍前头的是老哲学家罗素。

回头来看英国诗歌，我们就会认识到：二战时期的英诗不仅不是无甚作为，而是很有成就：一大批年轻诗人涌现，用了新鲜的笔调写出了

他们的复杂感情，几位老诗人（艾略特和席特维尔之外，还有将在另章提到的缪亚和狄伦·托马斯）得到了进一步的发展，在这个时期写出了他们最深刻的思考，而在技巧上不再执着于现代派手法。

世纪后半的诗坛

世纪中叶诗坛的一个显著现象，是现代主义的衰落。如上面所说，就连现代主义主要人物艾略特也在后期作品中失去了现代主义特色。

诗人仍然不少。年长一点的如罗伯特·格雷夫斯（1895—1985）仍然在写传统形式的诗，但也颇有新意，例如：

波斯人的说法

爱好真理的波斯人不多谈
在马拉松打的小小前哨战。
至于希腊人夸张的传说，
把那个夏天的一次搜索，
一次武装的侦察行动，
不过用了三旅步兵一旅骑军，
（作为他们左翼的支援，
只有从大舰队抽出的几条老式小船）
把这些说成是对希腊的大举侵略
而且陷于大败——他们认为不值一驳；
偶然提起了，他们不承认
希腊人说的主要几点，只着重
那是一次有益的练兵，
给波斯皇帝和民族带来了英名：
面对坚强的防御和不利的气候，
诸兵种协同作战，形成百川汇流！

这里提到的马拉松之役是西方世界连小学生都知道的，西方史家称为希腊联军对抗波斯帝国大军入侵所取得的决定性胜利。但是波斯人又是怎么说的？诗人提供了一个答案，所以题名《波斯人的说法》，意思是：各有各的说法，都是一面之词。至少，这可以使受“欧洲中心论”熏陶了多少世纪的西欧人头脑清醒一些。

又如约翰·贝起曼（1906—1984），也是自行其是，自得其乐，集中写英国城市郊区的传统生活，又用白体诗写了长篇自传（《为钟声所召》，1960；《高与低》，1976；《空气转冷》，1972）(40)，赢得了大量平素不读诗的普通读者，也受到奥登和拉金等同行的赞誉。

年轻诗人之间，1954年左右出现了一个“运动派”，成员是一些“愤怒的青年”，如艾米斯、台维、恩赖特、韦恩、拉金等，他们以燕卜荪为榜样但去其晦涩，讲究写得平淡，合理，却又语含机智，常有讥讽。他们既反对艾略特—奥登式现代主义，也反对以威尔士诗人狄伦·托马斯为代表的新浪漫主义，在内容上趋向灰色，平凡，与“愤怒青年”们的小说一样，同为福利国家的产物。他们的共同缺点是：天地不大，一如其成员之一唐纳德·台维所说：

只有小块地，小诗，
再不见庞大的、
阴沉的、余音不绝的空间，
像维吉尔所开辟的。

（《论诗艺》）

到1957年后，成员们对“运动”已不感兴趣，这个流派也就消失了。

然而留下了一位重要诗人，即拉金。他是世纪后半英国最出色的诗

人之一。

* * *

菲力普·拉金（1922—1985）关心社会生活的格调，喜欢冷眼观察世态，在技巧上师法哈代，务求写得具体、准确，不用很多形容词，而让事实讲话。

以他最有名的诗篇《降灵节婚礼》为例，他写铁路沿线的英国情况，着墨不多，而英国的病态历历在目：

浮着工业废品的运河，
……
没有风格的新城，
用整片的废汽车来迎接我们。

而人物呢？

一些笑着的亮发姑娘，
她们学着时髦，高跟鞋又加面纱，
怯生生地站在月台上……

这是新娘们。她们的家属则是：

穿套装的父亲，腰系一根宽皮带，
额角上全是皱纹；爱嚷嚷的胖母亲；
大声说着脏话的舅舅……

对于这样一些人组成的英国社会，诗人当然是提不起什么兴致的。因此他的语言也是平淡的，闲话式的，他的韵律也是低调的，有嘲讽式的倒

顶点，而无高昂的咏叹调。

拉金的笔下几乎不见一片绿叶，不是他不爱田园，而是他知道这一切“在消失中”（这正是他的一首诗的题目），他眼见即将来临的命运是：

这样，英格兰也就消失，
连同树影，草地，小巷，
连同市政厅，雕花的教堂唱诗台；
会有一些书收进画廊传世，
但是对于我们这一帮，
只留下混凝土和车胎。

没有掩饰，没有原谅，没有迁就，这就是当代的英国写照。

我们还可以看看他怎样写内景：

家

家是悲哀的。它没有改变，
还为最后离开的人保持了舒适，
似乎在想他回来。长时间
它没有一个人可以讨好，很泄气，
没有勇气去丢掉偷学来的体面

而回到当初开始时的决心：
痛痛快快，来一个归真返璞，
当然早已放弃。你了解这类事情。
瞧瞧这些画，这些银刀叉，

这钢琴凳上的乐谱。还有，那花瓶。

下中层阶级的家庭场面展开在读者面前，连同那用来支撑“体面”的“画”、“银刀叉”、“钢琴凳上的乐谱”。末尾一句“还有，那花瓶”像是突然想起，实是画龙点睛之笔，而且是讽刺的倒笔——只有那类家庭才在乎有没有一个作摆设的花瓶。

同样传神之笔还有：

无帽可脱，我摘下
裤腿上的自行车夹子，不自然地表示尊敬

（《上教堂》）

没有什么动作可以更好地表达福利国家里下层青年的心态了！

然而更值得一提的，还是这诗里有一种新的品质，即心智和感情上的诚实。《上教堂》写出了20世纪中叶英国青年知识分子对宗教的看法：并不重视，认为教堂将为时间所淘汰，但最后却来了这么一段自白：

说真的，虽然我不知道
这发霉臭的大仓库有多少价值，
我倒是喜欢在寂静中站在这里。

原因是：人有一种饥饿，要求生活中有点严肃的东西。这就是诚实。表现上的准确也是一种诚实，拉金的技巧是与拉金的内容一致的。而准确是一种当代品质，科学技术要求准确；准确也是一种新的美，运算的准确，设计的准确，施工的准确，都是美的。就诗而论，在多年的象征与咏叹之后，来了一位用闲谈口气准确地写出50年代中叶英国的风景、人

物和情感气候的诗人，是一个大的转变。也许可以说：拉金和他的诗友们做了一件早就该做的事，那就是：以回到以哈代为代表的英国传统的方式写出了一种新的英国诗，这样也就最后结束了从20年代起就开始树立于英国诗坛的现代主义统治。

* * *

另一个活跃于五六十年代的重要诗人是休斯。

塔特·休斯（1930— ）写的是纯然不同于“运动派”的诗。像是针对他们的天地窄小，他专写掠过长空的猛禽；针对他们的平淡，他着力写暴力。这两者，都可以在《栖息着的鹰》一诗里看出：

我坐在树的顶端，把眼睛闭上。
一动也不动，在我弯弯的脑袋
和弯弯的脚爪间没有弄虚作假的梦：
也不在睡眠中排演完美的捕杀或吃什么。

高高的树真够方便的！
空气的畅通，太阳的光芒
都对我有利；
地球的脸朝上，任我察看。

我的双脚钉在粗粝的树皮上。
真得用整个造化之力
才能生我这只脚、我的每根羽毛：
如今我的脚控制着天地

或者飞上去，慢悠悠地旋转它——
我高兴时就捕杀，因为一切都属于我。
我躯体里并无奥秘：
我的举止就是把别个的脑袋撕下来——

分配死亡。
因为我飞翔的一条路线是直接
穿过生物的骨骼。
我的权力无须论证：

太阳就在我背后。
我开始以来，什么也不曾改变。
我的眼睛不允许改变。
我打算让世界就这样子下去。

（袁可嘉译文，下同）

这真是可怕的文字，毫无过去诗歌的优美情调，一切是那样残酷，而残暴者又是那样自豪：它任意捕杀，“分配死亡”，它也“不允许改变。……打算让世界就这样子下去。”

不只是一首诗如此，而有一连串同样可怕的作品。他这样写《鼠之舞》：

鼠落进了罗网，它落进了罗网，
它用满嘴的破铁皮般的吱吱声咒天骂地。……

连韵律都是咬牙切齿似的。在《乌鸦的第一课》里他写上帝如何被乌鸦

捉弄：

上帝想教乌鸦说话。
“爱，”上帝说，“你说，爱。”
乌鸦张开嘴，白鲨鱼猛冲入海，
向下翻滚，看自己有多大能耐。

“不，不，”上帝说，“你说爱，来，试一试，爱。”
乌鸦张开嘴，一只绿蝇，一只舌蝇，一只蚊子
嗡嗡飞出来，扑向杂七杂八的华宴。

“最后试一次，”上帝说，“你说，爱。”
乌鸦发颤，张开嘴，呕吐起来，
人的无身巨首滚出来
落到地上，眼睛骨碌碌直转，
叽叽喳喳地抗议起来——

上帝拦阻不及，乌鸦又吐起来。
女人的下身搭在男人脖子上，使劲夹紧。
两个人在草地上扭打起来。
上帝奋力把他们拆开，又咒骂，又哭泣——
乌鸦飞走了，怪内疚地。

这是令人作呕的诗，而最后“怪内疚地”又是讽刺的一笔。实际上，不是乌鸦有那么多能耐，它还是上帝的化身，这一番问答无非点出上帝的伪善。

就当他写植物时，他也写像尖刀一样会割人的蓟：

每支蓟都是复活的充满仇恨的爆发，
从衰亡了的北欧海盗的地下遗迹
抛掷上来的紧握手中的一大把

残缺的武器和冰岛的霜冻。……

他似乎是把可怕的词汇和凶狠的韵律统统用上了。

然而骂他残酷却骂错了，残酷的不是他，是大自然，是世界，特别是这空前残酷的20世纪现实世界。他也不是在宣扬暴力，而是在唤醒人们注意暴力这个现象，不要生活在幻觉中，因此他避免写得软绵绵的，而用准确、坚硬、强烈的文字。无论你喜欢不喜欢，休斯的诗构成世纪后半英国诗的一个特色。

近年来休斯也写些有关地方上风土人情的诗，并配以插图或相片。这当中有他对于另一个困扰20世纪的问题——即保持环境清洁——的关心。1984年，他被封为桂冠诗人。

* * *

休斯的出现曾被有的批评家认为是英国诗的一个转机，[(41)]但那是60年代的事。休斯以后，又出现了什么大的变化？

大体说来，从70年代起有两股力量表明一种新的诗的敏感在涌现出来。一股出现在北爱尔兰，以显默斯·希尼为代表；另一股出现在英格兰，以托尼·哈里逊为代表。希尼将在下章讨论，这里先介绍一下哈里逊。

托尼·哈里逊（1937—　　）是工人家庭子弟，靠奖学金上过里兹大

学，写的诗有强烈的工人阶级意识。他通晓古典和西欧、非洲多种语言，曾经译过莫里哀的《恨世者》、拉辛的《费德尔》、埃斯基罗斯的《哦莱斯蒂亚》，并为纽约大都会歌剧院写歌词。他力求用好语言，然而目的却不像艾略特那样在于“纯净部落的方言”，而是要替一些几乎说不出话来的人发言。这些人就是多少代的“哑巴”，如他家庭里的上辈成员。他曾写诗表明这点：

遗传

你居然成了诗人真是神秘！
你这诗才来自何处？

我说：我有两个伯父，乔和哈利……
一个口吃，一个是哑巴。

不只伯父，他父亲——一个锅炉工人——也是“哑巴”：

他渴求能从人的语言解脱出来，
那压了他一生的，铅一般沉重的舌头。

（《标以D字》）

哈里逊要打破这世代的“遗传”，于是写起诗来。这使他更敏锐地感到语言中也有“他们”与“我们”之分。有一系列的诗谈到“词汇表”（关于词典）、“女王的英语”（即所谓上等人英语），另有一首干脆就以《他们和我们》为题，其中有一段是：

“诗是国王们的言词。你是那类
莎士比亚只让演丑角的家伙：写散文去吧！

所有的诗，包括伦敦佬济慈的，你知道，
都已由我们配音成了RP，就是
‘公认的发音’，请相信我们，
你的言语已在‘公认者’们的手里。”
“我们说[ʌss]，不说[uz]，老兄！”这就封住了我的嘴。

（《他们和我们》）

英语标音符号在诗里出现，这大概是第一次。原来拼成us的英语词有两种读法：“公认者”们即上等人读成[ʌs]，工人、下层阶级读成[uz]。这里阶级分野特别明显，所以过去萧伯纳曾说：一个英国人一张嘴，就无法不遭到别的英国人恨他。

而哈里逊的对策不是像有些受了高等教育的工人子弟那样，也去鹦鹉学舌地学RP即“公认的发音”，而是去做一个“食火者”：

我将不得不吞下父亲们的火一样的语言，
把它化成一连串打结的火绳，去点燃
多少代压抑着的沉默，一直回到
亚当寻找创世名词的当年，
尽管我的声带会因受烤而变黑，
也将有火焰不断地唱歌。

（《食火者》）

这样的一个歌手唱出来的歌当然也不同寻常。

他唱他对父母的深切感情，透过一个儿子的眼睛看工人家庭里的爱：

虽然我母亲已经死了二年，
爹还是把她的拖鞋放在煤气炉旁烘着，
在她睡的床一边放一个暖水袋，
并且按时替她去续月票。

客人不能随便进屋，得先打电话，
他总约你一个钟头后才去，
这样他可以有时间把她的东西拿走，
像是他仍然炽烈的爱是一种犯罪。……

（《远距离，2》）

他写了多首关于父母的诗，不只题材是关于他们，写法也希望他们喜欢，这一点成为他写作的艺术信条，如他在一首里所说：

爱读的书

那个夏天我读易卜生、马克思和纪德。
他给了我一个“你别太骄傲”的脸色。
“我有时觉得你读书太多了，
我从来没有时间来一阵好读。”

“好读！敢情！你的工会的日程表！
威士忌和啤酒瓶上的招贴！
你从来没有兴奋得要发狂，
由于读了卡夫卡或者《李尔王》。
你唯一关心的记录只有你的投镖游戏，
或者他妈的那足球……”

（这一切我只在心里说。）

我现在接受你关于“艺术”的看法，
把它们写进我的诗，这是一种约定。

这些谈你的诗，爹，希望你喜欢，
在你从比斯顿进城的公共汽车上，
它们是为你这样没有时间的里兹人读的。

一旦我写诗，我就不能把你忘掉！

这些诗都用了活泼的口语，写得具体确切，直接打动读者。同时，他也不讳言工人本身的弱点，如他父亲对一切文化的鄙视。

当然，哈里逊也用他那火焰般的文字写别的题材——从传统解放出来了的题材。这当中有他在美国、非洲、东欧、拉美工作或游历的观感，对“黑色的”北英格兰的既恨又爱的感情，对于死亡的凝思，对于政治、经济问题的看法，还有就是性生活，包括同性爱。这后者曾引起人们的非议，但他仍把它当作现实人生的一部分而写得酣畅。在这等地方他是完全“当代”的——当代生活里的不安、紧张、疑惑都可以在他的诗里找到。同时，他对语言的造诣和过去优秀文学的修养又使他的诗艺成熟，写出了名篇如《给约翰·济慈一个金橘》，其中既有当代的忧患感：

历史，人的一生，心，脑，
流向味蕾又流回。
比济慈多活十几年

使我老了但并不更聪明，
只是知道了已经不会早死，
但青春也留下了未歌颂的甜味，
剩有日子和金橘来表达
人的存在因他的虚无而成熟。
不只是十六年的间隔
带来了更多的恐怖、希望和怕惧，
而是在济慈的死和我的生之间
这地球又有了一百年的历史——
岁月如张开的火山口，杀气腾腾，
边沿上有血水成泡，向人狞笑；
一个像缸一样大小的东西爆炸了，
夺走了一切静寂，一切颂诗，
草木窒息于秽气之中，
这是济慈和朗普里埃从不知道的；
全身脱水的海仙，断腿的林神拖着残躯
爬过废渣成堆的无树土地，
喷毒的火焰咬着吞着
年纪不到济慈死时一半的儿童……

又有身处非洲黎明中的新鲜感：

烈日烧化了黎明的薄雾
我摘了一个金橘，树枝溅了我一脸
清凉的露水，作为一天的开始。
黎明的糖浆使果子闪光
在梦一般的橘林果园中。

像盖尔微在久雨之后，
椴树绿得发亮，几乎叫人痛苦，
沾着冷露的果子昨夜一整夜
在空气里兀自金黄一片。
新的一天来了。呵，日子！我的精神
用约翰·济慈的精神欢迎金橘。
呵，金橘，没有早死是一种安慰，
又甜又苦，祝福诗人的舌头！……

现实，历史，欧洲，非洲，痛苦，希望，连贯起来的是一个后生诗人对于济慈这样一个永远年轻的纯真诗人的爱，英国诗歌就这样代复一代地传了下来。

---

(1) 此首作于第一次世界大战初期，“万国破裂”的意象取自《圣经·旧约·耶利米书》第51章第20节，“你是我的战斧，我要用你把万国砸得粉碎”。

(2) 约翰·海华德编：《T. S. 艾略特散文选》，企鹅社，1953年，第196页。

(3) 古希腊时期，特洛伊王子帕里斯到希腊一城邦作客，受到款待，他却引诱王后海伦与之私奔，于是引起十年战争。海伦是有名的美人。诗中的“她”指叶芝追求多年而不得的毛德·岗，他把她看作第二个海伦。特洛伊最后为希腊联军攻陷，全城大火，所以有末行的“焚烧”。全诗大意是：毛德·岗参加爱尔兰独立运动，出于她高贵的天性，但当前的世界是庸俗的，过去的英雄时代不可能再来。

(4) 指毛德·岗同情贫民，号召他们起来反对上层人物，故云。

(5) 此诗的起因是：休·联爵士愿将其所藏法国印象派名画捐献给都柏林市，条件是该市能建造一座画廊，不意遭到许多阻碍，于是撤回捐献（虽然后来在他死后实现了此事）。叶芝对此深有所感，写了此诗，慨叹爱尔兰人的庸俗保守。诗中的“你们”指都柏林市的有钱市民。

(6) 约翰·奥利莱（1830—1907），爱国志士，终身为爱尔兰独立而奋斗，曾因此坐牢与流亡。

(7) 指流亡在外的爱尔兰天主教徒。

(8) 爱特华·费兹求洛勋爵（1763—1798），发动抗英起义，受伤而死。

(9) 罗伯特·艾密特（1778—1803），1802年发动抗英起义，失败后被处死。

(10) 吴夫·董（1763—1798），爱尔兰志士，曾引进法军助战，但为英军俘获，死于狱中。

(11) 拜占廷宫里有金银树，树上有金鸟啼鸣，象征不朽的艺术。

(12) 据*The New Encyclopædia Britannica*（2003），应为1917年4月。——编者注

(13) 这个名词出现于艾略特论《哈姆雷特》文，见其《论文选》，第145页。

(14) 斯莫纳是土耳其西部一海港，那里生产葡萄干。艾略特曾说过这是真事，他确是遇见过这么一位商人。

(15) “托运伦敦免费”，指葡萄干的标价，在运去伦敦时是运费和保险费不计价的。“见款即交的提单”指见票即付的支票付款后，提货单即交于买主。

(16) 大都会是游览城市布里敦的豪华旅馆。布里敦离伦敦60英里。

(17) 提瑞西士，古希腊的盲先知。悲剧家索福克勒斯在《俄狄浦斯王》剧中曾写到他。当底比斯的土地受到诅咒（另一个类似的荒原），是提瑞西士找到了诅咒的原因。他有着“干瘪的女性乳房”，是指：传说他被神变为女性，七年后又变为男人。他看到“在这沙发式床上演出的一切”，一种繁殖行为变为没有意义的行为了。艾略特注解说：提瑞西士虽然只是旁观者而非“角色”，却是本诗中最重要的人物，他结合了其他一切人物。正如独眼商人、葡萄干推销员，都融入腓尼基的水手，而这水手又和那不勒斯的腓迪南王子（莎士比亚《暴风雨》中的角色）无大差别。同样，一切女人都是一个女人，而这两性又都汇合在提瑞西士身上。提瑞西士所见的，事实上就是本诗的主体。

(18) 作者自注说他写这一行时想到了“港岸边”或驾渔舟黄昏时返回的情景。这一行近似古希腊女诗人莎弗的诗：“金星啊，你把灿烂的黎明散开的一切聚回来；你把绵羊、山羊和孩子带到母亲跟前。”这一行也使人想起司蒂文生的《镜魂曲》诗中的句子：“水手回了家从海上而来”。

(19) 布雷德福，英国北部的工业城市。那里多大战中投机致富的暴发户。

(20) 他曾在底比斯城墙边的市场上，预言俄狄浦斯王的悲惨下场，见索福克勒斯悲剧《俄狄浦斯王》。

(21) 作者自注：“在荷马史诗《奥德赛》中，奥德赛曾在阴间见到提瑞西士。”

(22) 作者自注：“参见哥尔斯密斯《威克菲尔德的牧师》中被引诱的奥利维娅的歌。”按歌中说：“当美人儿做了失足的蠢事，／发现男人的负心已经晚了，／什么魔符才能使她消愁，／怎样才能把她的污点洗掉？／唯一的妙法既为她文饰，／又在众目下使她躲过羞耻，／还能为她的恋人带来悔恨，／绞得他心疼——那就是，去死！”

(23) 《关于戏剧诗的对话》，引自《论文选》，第46页。

(24) 艾略特：《诗的用处与批评的用处》，1933年，第453页。

(25) 玫瑰是爱情和生活的象征，杉树是悲哀和死亡的象征。

(26) 小吉丁的一所教堂。

(27) 二次大战时，艾略特是伦敦监视德国空袭的一个民防队员，这段诗里，艾略特为自己绘写了这样一次空袭后，走在巡逻路上的情景。

(28) 德国轰炸机。

(29) 鸽子既象征着轰炸机，又象征着有多舌火焰的圣灵。这两种火，毁灭性的和净炼性的火，形成诗的总体象征。

(30) 《论文选》，第383页。

(31) 据*The New Encyclopædia Britannica*2003），应为1922—1939。——编者注

(32) 《论文选》，第287页。

(33) 同上书，第287页。

(34) 《论文选》，第288页。

(35) 约翰·海华德编：《T. S. 艾略特散文选》，企鹅社，1953年，第123—131页。

(36) 同上书，第139页。

(37) 本诗的主题是：人对别人的痛苦麻木无感。诗人在美术馆里看到勃鲁盖尔（1525—1569，尼德兰画家）的油画《伊卡鲁斯》，深感到它描绘的正是这一主题。“伊卡鲁斯”是希腊神话中的人物，他和他的父亲自制翅膀飞离克里特岛，在飞近太阳时，他的翅膀由于是用蜡粘住的，融化了，他也跌落海中死去。诗中描写的景色大多是勃鲁盖尔画中所有的。

(38) 《纽约时报书评》1963年9月22日，第39页。

(39) 《威廉·燕卜荪同克利斯多弗·里克斯的谈话》，引自伊恩·汉弥尔登编：《现代诗人》，伦敦，1968年，第186页。

(40) 据*The New Encyclopædia Britannica*（2003），《高与低》于1966年首次出版，《空气转冷》于1974年首次出版。——编者注

(41) A．阿尔伐莱士：《新的诗歌》序，1962年。

第十七章　地区文学中的诗歌

地区文学指英格兰以外的英国地区的英语文学，即爱尔兰、苏格兰、威尔士地区的英语文学。

爱尔兰英语文学同英格兰本土的文学关系密切难分。远的不说，18世纪以来，斯威夫特、哥尔斯密斯、谢立丹、伯克、萧伯纳、叶芝、辛厄、奥凯西等都用英语写下了佳作，他们的情况大部已在前面有关章节中介绍。

苏格兰作家中，我们已经叙述了亨立生、邓巴、费格生、彭斯等人的贡献。他们用英语或与英语相近的苏格兰方言——更多的情况是，把两者混合起来——写作。

威尔士语同英语差别较大，有从6世纪行吟诗人泰力申开始的本族文学传统，但至今只有少数人还用威尔士语写作，多数作家用英语，其中狄伦·托马斯、R. S. 托马斯、格文·托马斯等建立了全英的乃至国际的声誉。

如果从文学品种来看，我们会发现一点，即这三个地区的作家虽在戏剧、小说、散文等各方面都有贡献，但以诗歌的成就最为突出。这三个地区的居民大多是凯尔特（Celtic）族人，他们富于想象力，历来爱好吟咏。在20世纪，他们继续发扬了这个传统。我们在下面要集中讨论的主题就是：凯尔特的诗歌天才在本世纪英国文学中所起的作用。

苏格兰

我们先看苏格兰。

在本世纪20年代，出现了一个“苏格兰文艺复兴运动”，发起者是诗人休·麦克迪尔米德（1892—1978）。他经历了一段艰难的发展过程。一开始，他用英语写作，不顺利，于是改用苏格兰语。然而这是一种奇特的苏格兰语，是人工凑成的，其成分是从字典上找来的古苏格兰词和低地区方言，合称“拉兰斯语”。

这是文学史上一次真正的新开始，所产生的作品至今令人惊奇，其中一首诗是：

摇摆的石头

在收获季节寒冷的半夜，
世界像一块石头
摇摆在天空下。
凄凉的回忆起了又落，
像风卷雪花。

像风卷雪花，我已认不了
石头上刻着的文字。
何况浮名如青苔，
历史如地衣，
早把一切掩埋。

这短短十行里有广大的空间，又有历史和历史中的人，最纯朴的自然形象，低回不已的韵律，最后留下一种凄凉而又清醒的情绪。既是来自苏格兰传统的，又是现代的；新鲜，但又耐读。无怪乎直到今天，朋友和敌人都一致称赞这些“充满魅力的早期抒情诗”。

然而诗人并不以此为足，进而用拉兰斯语写了长诗《醉汉看蓟》（1926），这是人们公认的麦克迪尔米德的杰作。一个醉汉是诗的主人公，而这在盛产威士忌酒的苏格兰是有代表意义的；诗写的是这个醉汉从烂醉到清醒的过程，在这过程里他认识了苏格兰现状；诗的中心象征是蓟树，过去苏格兰的国徽曾以蓟树为图案，所以这个中心象征就是苏格兰的象征。醉汉在各种情况下看着蓟树，蓟树也起了各种变化（有一阵变成了一个泡在药水里的胎胞），每一种变化代表了苏格兰生活的一个方面，这就给了诗人以评论苏格兰现状的机会。他热爱苏格兰，明白一个诗人对于民族的责任：

一个苏格兰诗人必须负起
拯救人民于危亡的重任，
他宁死也要劈开活埋他们的土坟。

但他又明白苏格兰人的许多毛病：忘本，萎靡，自私，自我陶醉，自我欺骗，等等，因此诗里多的是辛辣的嘲笑，讽刺。连大罢工的失败他也归咎于苏格兰人性格中的弱点。由于是醉汉之谈，诗句写得跌宕生动，无所顾忌，除了发表评论，还写出了对人生、政治、文艺、哲学等等的看法，提到了艾略特、陀思妥耶夫斯基、马拉美、尼采、弗洛伊德、匈恩贝格等作家、思想家，还译了俄、法、德文的作品片断，因此内容十分丰富，从整体上看是一个醉汉的长篇戏剧性独白，有一个中心故事，又包括了许多不同内容和风格的独立片断，诗中有诗，如那首令叶芝折服的《呵，哪个新娘》：

呵，哪个新娘

呵，是哪个新娘手拿一束
白得耀眼的蓟花？
她那怕事的新郎哪能料到
他今夜会发现个啥。

比任何丈夫亲密，
比她自己还亲密，
人家不要她的贞操，
只不过施了一个诡计。

呵，谁已先我而来，姑娘，
他又怎样进的门？
——一个我没生就已死的人，
是他干了这坏事情。

只留给我一点贞操，
在你那尸体般的身上？
——没有别的可给了，丈夫，
无论找古今哪个姑娘。

但我能给你好心肠，
还有一双肯干的手，
你将有我的双乳如星星，
我的身子如杨柳。

在我的唇上你会不再介意，
在我的发上你会忘记，
所有男人传下的种
曾在我处女的子宫聚集……

（1926）

这是一个最基本的人生处境，充满了世代的神秘感，又有最动人的感情因素，非常难写，而作者却用民谣的问答形式写得既实在，又深远，像《圣经》中《雅歌》一样美丽。

《醉汉看蓟》还包含了《受难的玫瑰之歌》，是谈1926年震动全英的大罢工的。这标志着麦克迪尔米德创作发展的一个方向：政治诗。随着诗人本身的政治信仰的变化——从民族主义者变成了共产主义者——他又写了《一颂列宁》（1931）、《二颂列宁》（1932），表达了他对于列宁所领导的俄国十月革命的热烈的向往，而且这不是一时的兴奋，以后他一直坚持这个方向，尽管世事变幻，在1955年又发表了《三颂列宁》。这些颂诗也不是标语口号或浮泛的赞词，而是用精湛的艺术写的对于历史、革命、人类文化前途的成熟思考。《一颂》论列宁在人类史上的地位，说明他如何把“首要事情放在首要地位”。《三颂》结合格拉斯哥海港城市的悲惨现状，向列宁呼吁，要求他那“直冲天庭”的“自由之火”来照亮这个城市。《二颂》受到的注意最多，因为在这里诗人拿起了一个多少别人感到棘手的问题，即诗同政治的关系。

他看出诗的现状是不能令人满意的。他首先反躬自问：

有人在工厂和田地读我的诗么，
或在城市大街的中心？

如果没有，那我就不曾尽到
我该尽的本分。

如果我不能打动街上的老百姓
或者灶旁的家庭主妇，
那我纵有天下的一切聪明，
也救不了这该死的失误！

别的作家，包括他所佩服的乔伊斯，也通不过这样严格的考验：

一切伟大的都自由而开阔，
这些人又开阔到了何方？
充其量只打动了边缘上一小撮，
对人类没有影响。

解决的途径是有的，那就是求教于列宁：

诗同政治都要斩断枝节，
抓紧真正的目的不放手，
要像列宁那样看得准，
而这也是诗的本质所求。

列宁的远见加上诗人的天才，
将要产生多大的力，
古今文学里所有的一切，
都不能同它匹敌。

不是唱小调去讨好庸人，

而是拿出全部诗艺，
就像列宁对工人不用速成法，
而讲了整套马克思主义。

有机配合的建设工作，
实干，一步一步前进，
首要事情放在首要地位，
诗也要靠这些产生。

换言之，诗也应当关心“首要事情”。这种将来的诗无所不包，政治也可以纳入：

因此，在诗与政治之间，
问题已经最后明朗。
诗包括政治，而且应是
人群中最伟大的力量。

对于这种将来的诗，麦克迪尔米德倒是作了实际努力。30年代中期以后，他的诗风逐渐有了改变。先是不再用拉兰斯语，而用英语写作了；接着他致力于写他称为“现代史诗”的长诗，其显著成品就是《悼念詹姆斯·乔伊斯》（1955）。

《悼念》共长6000行，但在作者的计划里还只是一首更长的诗的一部分。它至少有两个主题。一个是人必须像列宁所指出的，承继前人的全部文化遗产。因此诗里也大量采用外国词，引征外国作家、科学家、思想家、艺术家，包括中国的书法家：怀素、赵子昂、黄山谷、王羲之、乾隆皇帝的“炫耀自己的庸俗作风”，苏东坡的

丰腴而活泼的笔法，
像一个胖子肌肉松弛而态度潇洒……

另一个主题是作家必须发挥语言的全部潜力，他所悼念的乔伊斯正是这样做的。语言不是小事情，它是“人的文化生活的最神秘的一点”。作家应该竭尽全力，寻求最能表达人的敏感的语言：

一种能尽各种功用的语言，
它有一种奇妙的透彻，又有火光样的品质，
流泻如清泉，飞腾如大鸟，
一片金黄如太阳照耀下的田园景色。
凡我们要表达的都表达得快速，明亮，准确，
像上帝那样有绝对把握。……

因此在语言上进行的创新活动有着十分重大的意义：

在字典里探险意味着
跋涉在人心的一切深渊和一切高峰，
承受人的精神的一切考验，
在一切过去文学的瓦砾堆里，
在一切将来文学的原料堆里。

麦克迪尔米德在这里点了题：语言潜力的发掘是同继承和发展人类全部文化遗产大有关系的——前者乃是后者的前提。正是这一联系使他有别于也着力发掘语言潜力的西欧现代主义者，他们一般是只联系个人哀怨或止于语言本身的。

《悼念詹姆斯·乔伊斯》和其他后期作品不是多数读者喜欢的，因为它们篇幅奇长，内容庞杂，不易看懂。然而它们有许多出色的长段，

特别是那些带个人回忆和论艺评文的片断，在形式上则不再是民歌的短章，而采用了布莱克式、惠特曼式的滔滔长行，出现了一种新的音乐。诗人本人认为他中年变法是必然的，是一种跃进：

最伟大的诗人往往要经过一次艺术上的危机，
一个同他们过去成就一样巨大的转变，
有的诗人接近于转变却未能完成，例如华兹华斯。……
我今年四十六岁，出身坚毅、长命的乡下佬家庭，
庸人们惋惜我诗风的改变，说我抛弃了
“有魅力的早期抒情诗”——
可是我已在马克思主义里找到了我所需的一切。……

（《首先，我写的是马克思主义的诗》）

正是这一变法使麦克迪尔米德进入一个新的境界，增加了一个新的方面，使他在苏格兰成为彭斯之后第一大家，在整个英语世界里的诗坛上成为叶芝的侪辈。

在他的带动之下，苏格兰语诗歌首先出现了一个“复兴”局面，产生了优秀诗人如威廉·素塔（1898—1943）、罗伯特·加里奥克（1909—1981）、西德尼·古德塞·史密斯（1915—1975）。

当然，对于多数苏格兰诗人来说，英语是他们的选择，因为从小学之听之说之写之，用起来最省力。

英语诗人之中，首先必须提到艾德温·缪亚。

缪亚（1887—1959）的声名可与麦克迪尔米德并驾齐驱，但是完全不同的一种类型的诗人。首先，他用英语写作，并且认为“苏格兰只能

靠用英语写作才能创造出民族文学”[(1)]。其次，他不写政治诗，而写哲理诗，并且写得异常动人。

所谓哲理诗，不是指他在诗里阐明什么系统哲学，而是指他写出了对于人生一些根本问题的深刻的观察和思考。他思考得最长最深的是时间与永恒的关系。《时间主题的变易》（1934）和《旅行和地方》（1937）这两个集子是他在这方面的代表作。时间在无情地流逝，但信仰可以使人不被卷走，而信仰主要是指相信人“一只脚还踏在伊甸园中”，有一天他能重返乐园。人世间“善与恶紧密并存于罪孽与慈善的土地上”，形成了

时间的创造反为时间所困扰

的局面，但是对伊甸园的记忆将使人回归失去的乐土。在缪亚的最后一首诗《我曾受教诲》里，他直截了当地说出了他的信念：

如今时间越来越短了，我看出
柏拉图写了最真实的诗，
这些影子
是真实所投。

这就是说：人世种种只是永恒理念的仿作，受时间制约的人类历史不过是一则永恒寓言的影子。

但这只是最后的彻悟。在大部分岁月里，缪亚感到时间是一个谜，人生是一场梦。他所受影响不只来自柏拉图，还来自尼采和卡夫卡。他同他的妻子维拉是最早把卡夫卡的作品译成英文的人。而他对于回归伊甸园的不断强调则来自他从现实生活里受到的创伤：他生在奥克尼岛，在那里度过了快乐的童年，14岁时随家移居格拉斯哥，干各种体力活，

环境十分恶劣，于是他感到奥克尼岛是伊甸园，而格拉斯哥这个工业城市则是地狱。这就给了他对伊甸园的怀念以一种尖锐性，一种迫切感。后来，他们夫妇有机会在德国、捷克、意大利、奥地利等国工作和游览，他的心情开朗了，艺术境界也扩展了，这时候他的作品里也出现了西欧现代主义的影响，原来就喜欢的梦样的世界现在带上了卡夫卡式的气氛：冰冷无趣，荒诞，令人焦灼，却又无法拒绝。

然而缪亚并不悲观。他有伊甸园作为他回归的目标。他也未曾忘怀现实的苏格兰，写过《苏格兰，1941》、《苏格兰之冬》、《堡垒》等诗，同他的诗友们一起在痛定思痛地重温苏格兰的历史教训：

这可耻的故事该怎么说？
我到死都要坚持：
我们被出卖了，无法挽救，
黄金是我们唯一的敌国，
而对它我们没有作战的武器。

（《堡垒》）

现实世界和个人幻想，20世纪和纯朴古代，原子战争和伊甸园，一齐出现在他最有名的后期诗篇《马》里：

那场叫世界昏迷的七日之战过后
不过十二个月，
一个傍晚，夜色已深，这群奇怪的马来了。

这是诗的开端。接着是对于原子大战之后的一个海滨村子的描写：

……太冷静了，

我们听着自己的呼吸声音，感到害怕。
第二天，
收音机坏了，我们转着旋钮，没有声音；
第三天，一条兵舰驶过，朝北开去，
甲板上堆满了死人。第六天，
一架飞机越过我们头上，栽进海里。
此后什么也没有了。……

这一切写得很“实”。实中也有诗人所感：

……但现在即使收音机出声，
我们也不愿听了，不愿再让它带回来
那个坏的旧世界，那个一口就把它的儿童
吞掉的旧世界。我们再也不要它了。

而接着却是既“实”而又宛如梦境的一景：

几架拖拉机停在我们的田地上，一到晚上
它们像湿淋淋的海怪蹲着等待什么。

这第二行的比喻是超现实主义式的，丑恶，不洁，带着威胁。这也属于旧世界，于是：

我们让它们在那里生锈——
“它们会腐朽，犹如别的土壤。”
我们拿生了锈的耕犁套在牛背后，
已经多年不用这犁了。我们退回到
远远越过我们父辈的土地的年代。

这时候，事情起了变化：

接着，那天傍晚，
夏天快结束的时候，那群奇怪的马来了。
我们听见远远路上一阵敲击声，
咚咚地越来越响了，停了一下，又响了，
等到快拐弯的时候变成了一片雷鸣。
我们看见它们的头，
像狂浪般向前涌进，感到害怕。
在我们父亲的时候，把马都卖了，
买新的拖拉机。现在见了觉得奇怪，
它们像是古代盾牌上的名驹
或骑士故事里画的骏马。
我们不敢接近它们，而它们等待着，
固执而又害羞，像是早已奉了命令
来寻找我们的下落，
恢复早已失掉的古代的友伴关系。
在这最初的一刻，我们从未想到
它们是该受我们占有和使用的牲畜。
它们当中有五六匹小马，
出生在这个破碎的世界的某处荒野，
可是新鲜活跳，像是来自它们自己的伊甸园。
后来这群马拉起我们的犁，背起我们的包，
但这是一种自由的服役，看了叫我们心跳，
我们的生活变了；它们的到来是我们的重新开始。

这里有许多值得思索的东西：马群的声音打破了原来的死寂，它们的涌

进带来了力量和壮美；马与拖拉机的对照；马背后的千百年尊严和浪漫的历史；马与人从古就有的“友伴关系”；马驹的“新鲜活跳”；“像是来自……伊甸园”；“自由的服役”；新生活的开始。缪亚的理想是世界各处千百个诗人多少世纪来的理想：归真返璞；但针对原子战争来写却显出当代西方的特色，而文字的简洁明快与基本形象——马群与机器——的恰当则是缪亚的独特贡献。《马》确是如诗人艾略特所称道的，一首“原子时代伟大而可怕的诗篇”(2)。

20世纪的苏格兰还有不少其他英语诗人。在缪亚之前，有约翰·戴维森（1857—1909）。他写了大量作品，诗、小说、剧本都有，以一首民谣体的城市讽刺诗《三十先令一周》最有影响，但后来因穷困和久病不愈而自杀了。

在缪亚之后，有较大成就的英语诗人是诺曼·麦开格、艾德温·摩根、乔治·麦开·布朗、伊恩·克赖顿·史密斯、艾伦·波尔特等人。

苏格兰的第三种语言是盖尔语。说盖尔语的人虽已数量甚少，然而盖尔语的作品还在不断出现，在20世纪反而出现一个中兴局面。这部分地是由于爱尔兰共和国大力提倡盖尔语和盖尔文化，影响所及，1968年苏格兰盖尔族人地区的中学也开始教授盖尔语，后来小学也设课了；部分地也是因为出现了一批盖尔语作家，如乔治·坎贝尔·海（1915— ）、德里克·汤姆森（1921— ）、唐纳德·麦考利（1930— ），伊恩·克赖顿·史密斯也有盖尔语作品，特别是由于出现了一位盖尔语大诗人——Somhairle MacGill-Eain，即绍莱·麦克林。

麦克林（1911— ）生在拉赛岛，以后大部分时间生活和写作在附近的斯凯岛上。他在爱丁堡上大学，先用英语写诗，诗风模仿艾略特、庞德，但不久觉得路子不对，回头用盖尔语写，写出了既有纯朴的岛民

情感又有当代西欧意识，在艺术上则充分发挥盖尔语的音乐性、形象性等特点的抒情诗，主要的诗集有《写给埃姆赫的诗》（英译本，1971）、《大潮与小潮：1932—1972年所作诗选》（盖尔语、英语对照本，1977）。

爱情是他咏唱的主题之一。他可以唱得十分动人，所咏的人和景总是那样的明丽、新鲜：

黎明

你是库林山上的黎明，
克莱拉峰上的白天，
金色河流里懒洋洋的阳光，
地平线上的一朵白玫瑰。

阳光下港湾里白帆闪闪，
蓝色的海，金色的天，
年青的早晨在你的发上，
在你洁白的双颊上。

黎明的珍宝，夜晚的珍宝，
你的脸和你的好心，
纵有灾祸似灰色木桩
刺透了我的年青早晨的胸膛。

他善于用人同大自然对照，但这是斯凯岛上的特殊的大自然：

如果没有你，库林山会变成

严峻的青色堡垒，
狼牙般的城墙像一根带子
围困了我内心的全部激情。

（《青色堡垒》）

这一再提到的库林山高踞在斯凯岛的西南部，是那种突兀的、峻峭的、怪石峥嵘的荒山，顶峰经常藏在云雾里，对人疏远着，甚至显得有敌意。在这种背景之前，爱人显得更美，爱情也更甜蜜了。

库林山是实际存在，又是一个形象。麦克林所用的别的形象也有一种特殊的尖锐性，与众不同，如说

时间如鹿，正在哈雷格的树林中

（《哈雷格》）

或者

诗似略带疯狂的狗，
如狼群把美追踪。

（《狗与狼》）

以及我们在上面引过的

纵有灾祸似灰色木桩
刺透了我的年青早晨的胸膛。

（《黎明》）

这些——鹿、狗、狼、木桩——都是常见之物，不是从字典上寻来的怪词，但是同所比喻的时间、诗、灾祸的联结却是异乎寻常的，促使人们警觉。

然而麦克林所写的爱情却并不神奇。他不是一个时代错误的浪漫歌手。他的独特之处——也是他的现代性——在于爱情常常带来令人不安的因素：困惑，迷惘，甚至逼他作出痛苦的选择。有一首诗就是以《选择》为题：

我同我的理智
去到海边散步，
我们走在一起，
它却离我几步。

它转头向我问道：
你是否听到风声，
你那美丽的白姑娘，
星期一就要成婚？

我按住我那沸腾的心，
不让它跳出撕裂的胸膛，
接着我答道：恐怕是这样，
我用不着为此撒谎。

难道我能摘下
那颗闪亮的金星，
把它收进口袋，

用加倍的谨慎小心？

在西班牙的危急时候，
我不曾死在十字架上，
又怎能期望命运
给我新的奖赏？

我走上了卑鄙的小路，
狭窄，干燥，冷清，
又怎能面对爱情
雷电般的轰鸣？

但如果让我再作选择，
再能挺立在海隅
我将怀着完整的心
跳出天堂，或者地狱！

古老的民歌格式，却包含着现代情感，甚至现代政治——西班牙内战。诗人因为家事，没能上西班牙前线打佛朗哥，引为奇耻大辱，所以才发出这“雷电般”“轰鸣”的叫喊。人们会指出：这叫喊是指爱情。是的，但是诗的用意却在于：政治信念同爱情一样，需要全身心投入，需要“完整的心”，而这绝不是谨慎小心的人，走上“狭窄”、“干燥”、“冷清”的“卑鄙的小路”的人所能做到的。把爱情和现代政治这样结合起来，是麦克林的特点之一。

麦克林对于自己和自己作品是经常进行反省的，十分谦虚的，有一度他还自问：

我看不出我的工作有什么意义，
用一种垂死的语言写我的内心。

（《我看不出》）

但事实却是：由于他和其他作家的努力，由于他们用卓越的艺术使现代感情、现代意识流溢在盖尔语中，这一“垂死的语言”复活了。

威尔士

现代威尔士英语诗人之中，成就最大的是两个托马斯，即狄伦·托马斯和伦奈特·司图亚特·托马斯。

狄伦·托马斯（1914—1953）像彗星一样划过英国诗坛，20岁成名，39岁就死去了，留下了许多诗篇、短篇小说、广播剧、朗诵唱片。

《死亡与出场》（1946）是他的一本重要集子的名称，也可以用来概括他所关注的题材：生与死，但不是平平淡淡的，而是充满了神秘和戏剧性的，死如跌入难测的黑夜，生如挑幕出场。在这两者之间，则是血液、本能、欲望、潜意识连同想象和梦幻混杂在一起，产生他的一些超现实主义的诗歌。

超现实主义诗歌当然不是突如其来的，托马斯不过把柯尔律治的浪漫诗歌里神秘和梦幻的因素进一步发展了，加上了弗洛伊德的性意识学说，加上了一个年轻威尔士人的想象力。他的榜样在英格兰引起了以乔治·巴克为首的所谓“新神启派”的模仿，虽然未成大气候，却也对艾略特、奥登等现代派所写的灰色诗给予了一种抗衡。从英诗全局说，托马斯的这路诗也可以称为新浪漫主义诗。

但他又是执着于现实生活的。下面这首诗——他最有名的作品之一——歌颂的是生命力：

通过绿色的茎管催动花朵的力

通过绿色的茎管催动花朵的力

也催动我绿色的年华；使树根枯死的力
也是我的毁灭者。
我也无言可告佝偻的玫瑰
我的青春也为同样的寒冬热病所压弯。

催动着水穿透岩石的力
也催动我红色的血液；使喧哗的水流干涸的力
也使我的血流凝结。
我也无言可告我的血管
在高山的水泉也是同一张嘴在嘬吸。

搅动池塘里的水的那只手
也搅动流沙；拉着风前进的手
也拖曳着我的衾布船帆。
我也无言可告那绞死的人
绞刑吏的石灰是用我的泥土制成。

时间的嘴唇像水蛭紧贴泉源；
爱情滴下又积聚，但是流下的血
一定会抚慰她的伤痛。
我也无言可告一个天气的风
时间已经在群星的周围记下一个天堂。

我也无言可告情人的坟墓
我的衾枕上也爬动着同样的蛆虫。

（巫宁坤译文，下同）

他用了新鲜的形象和奇异的组合表达了人同自然之间有着内在的、动态的、力的联系，荣枯与共，生死同命。

他也写诗“怒斥”（他自己的话）死亡，不仅写了《死亡也一定不会战胜》，还在父亲病危期间写了下面这首奇异的哀诗：

不要温和地走进那个良夜

不要温和地走进那个良夜，
老年应当在日暮时燃烧咆哮；
怒斥，怒斥光明的消逝。

虽然智慧的人临终时懂得黑暗有理，
因为他们的话没有迸发出闪电，他们
也并不温和地走进那个良夜。

善良的人，当最后一浪过去，高呼他们脆弱的善行
可能曾会多么光辉地在绿色的海湾里舞蹈，
怒斥，怒斥光明的消逝。

狂暴的人抓住并歌唱过翱翔的太阳，
懂得，但为时太晚，他们使太阳在途中悲伤，
也并不温和地走进那个良夜。

严肃的人，接近死亡，用眩目的视觉看出
失明的眼睛可以像流星一样闪耀欢欣，
怒斥，怒斥光明的消逝。

您啊，我的父亲，在那悲哀的高处，
现在用您的热泪诅咒我，祝福我吧，我求您。
不要温和地走进那个良夜。
怒斥，怒斥光明的消逝。

对生命和死亡的凝思表明他如何关注整个人的存在问题，为此他探究了子宫的秘密和性的既摧毁又创造的力量，从而又联想到神话和基督教教义。在《在我胎动前》一诗里就是既有子宫又有基督：

在胎动形成血肉以前，
用液态的双手敲击着子宫，
我飘荡无形如同柔水
那柔水凝成我家毗邻的约旦
我是麦尼莎的兄长
是生息蠕虫的姊妹。
……

我生自血骨鬼魅，
非人非鬼却是人之鬼。
我被一根死亡的羽毛击倒。
我是生者活到最后，
一丝呼吸，而这呼吸带给
我的天父他垂死基督的口信。

你俯拜于十字架和祭坛上
记念着我又怜惜着他
他以我的血肉筋骨为盔胄

又出卖了我母亲的子宫。

（周强译文）

中国学者周强解释说：这首诗写的是“母胎中基督凭着自由自在的本能冲动，用‘液态的双手’和感觉预示他从出生到被钉上十字架的未来生活的全部经历”(3)。

对于这首超现实主义的诗里所写的基督教事物，教会人士必然是要摇头的，中产阶级的绅士们则会觉得一切写得太赤裸裸，太离奇，太可怕了。托马斯的“宗教诗”实际上是反宗教的，是对正统教义的叛逆，这点可以在另一首题名《耶稣被钉死在十字架上》看出：

这是山顶的磔刑，
时间的神经浸在醋中，绞架的坟冢
涂满鲜血有如我泣哭的闪亮荆棘；
世界是我的创伤，上帝的玛丽亚在忧伤，
像三株树样弯躬着，小鸟一样的乳房
长长伤口的女人带着扣针垂泪。
这是天空，杰克基督，每一个快乐的角落
在迫于天命的铁钉中驱赶着
直到从我们的双乳间，从极点到极点
三色虹环绕着蜗牛催醒的世界。

（周强译文）

这又有超现实主义的形象。玛丽亚的“小鸟一样的乳房”使人想起萨尔瓦多·达利的画。然而诗人要强调的是：圣母玛丽亚承受着一切对夏娃的惩罚，不仅要遭受孕育生命的痛苦，还要为后代的死忍受巨大的折磨。

她是生命创造的源泉，但在基督被钉死在十字架上后，她就不再是生殖力和创造力的象征，而是促使人变为神，有限转为永恒。在她的悲剧中，性升华为永恒荣耀的象征。

但托马斯没有停顿在这类神启式的想象中。他也追怀童年，用跳跃的节奏和新鲜的形象写出了《羊齿山》等名篇。他的散文也写得绝好，有一系列自传性的短篇小说收集在《作为小狗的年轻艺术家的写照》（1955[(4)]）。而同时，西欧的残酷现实更使这位年轻诗人警觉起来。

他开始关心时局。在那法西斯横行、英国统治阶级对希特勒、莫索里尼搞“绥靖政策”的日子里，他有感而写了下诗：

那只签署文件的手

那只签署文件的手毁了一座城市；
五个大权在握的手指扼杀生机，
把死者的世界扩大一倍又把一个国家分两半，
这五个王置一个王于死地。

那只有权势的手通向倾斜的肩膀，
手指关节由于石灰质而僵硬；
一支鹅毛笔结束了一场
结束过谈判的屠杀。

那只签署条约的手制造瘟疫，
又发生饥馑，飞来蝗灾，
那只用一个潦草的签名
统治人类的手多了不起。

五个王数死人但不安慰
结疤的伤口也不抚摸额头；
一只手统治怜悯一只手统治天，
手没有眼泪可流。

（巫宁坤译文）

等到战争爆发、空袭开始，托马斯又写了一系列关于德军轰炸伦敦的诗，如《拂晓空袭中的死者中有人已经百岁》、《空袭后的葬礼》、《拒绝为死于伦敦大火中的孩子哀悼》。在最后一首中，诗人写道：

孩子之死的威仪和炽烈。
我不会去屠杀
相伴着严峻真理的人类
也不会再为
天真和青春悲悼
去亵渎呼吸的驻地。

（周强译文）

意思是：如果自己一般地表示哀悼，那就等于再一次屠杀了这孩子，因为人类现有的语言不够神圣，难以表达这种哀痛，反而会亵渎真挚的情感。虽然如此，他还是用激动的语言，说出了他的痛苦和愤慨，而诗的结语则是又一度斥责了死亡：

有了第一次死亡，便不会再有别次。

二战结束之后，狄伦·托马斯写了一个广播剧《胶乳树下》

（1952[(5)]），讲一个海滨小村里的人在一天内各自倾诉内心的秘密，用了乔伊斯式的掺杂着幽默、情感和淫猥的语言。剧的大部分是用韵文写的，实际上是一个诗剧。情节是含有讽刺的：一个监察员进入这个村子，感到里面的人失去了理智，下令将它封闭起来，以免传染整个世界，然而最终这个村子成为疯狂的世界里唯一幸存的头脑清楚、幸福欢乐的地方。由于托马斯以天才横溢的诗笔写剧，剧本写得活泼酣畅，播出后得到很大的成功。可惜的是，一年以后，作者就在美国朗诵诗歌的旅途中遽然去世。

* * *

当时威尔士另有一个重要诗人，他就是伦奈特·司图亚特·托马斯（简称R. S.托马斯，1913— ）。他出生比狄伦·托马斯早一年，但是成名晚得多，到了50年代中期才引起英格兰文坛的注意。

这两位托马斯都写诗，然而诗的内容和写法大为不同，形成对照。狄伦属于古代行吟诗人传统，又采取了超现实主义的手法，将宗教和潜意识特别是性意识结合在一起，诗中意象奇崛，联想突兀，在可解不可解之间，然而色彩神奇；节奏如唱歌如念符咒，自有一种叫人入迷的力量。R. S. 托马斯恰恰相反，他的语言朴素，内容也实在、具体，不作任何浪漫的姿态，却写出了真正的威尔士。

这是他笔下的威尔士风光：

住在威尔士会感到
黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒，
染红了纯洁的河水

和所有的支流。
也会感到
盖过拖拉机的吼声，
和机器的低哼，
在森林里有战斗，
响鸣着疾飞的箭矢。
你不能活在现在，
至少在威尔士不能。
语言就是一个例证，
那柔和的辅音
听起来很奇特。
深夜黑暗中有叫声，
是枭鸟在对月亮说话。
还有黑影重重，像是藏着伏兵。
蹲在田野边上不出声，
威尔士没有现在，
也没有将来，
只有过去，
一些脆弱的古董，
风雨侵蚀的高塔和堡垒，
连鬼都是假的；
倒塌的废石场和旧矿洞，
和一个无精力的民族，
由于近亲繁殖而衰弱不堪，
在一支旧歌的骸骨上捣腾。

而人呢，请看他写的一个农民：

他名叫泼列色起，不过是一个
威尔士荒山中的普通人，
在云山深处养几只羊；
碰到剥甜菜，他把它的绿皮
从黄色的菜筋削掉，这时他才
露出得意的痴笑；或者使劲翻土，
把荒地变成一片土块，在风里闪光——
日子就这样过去。他很少张口大笑，
那次数比太阳一星期里偶然一次
穿过上天的铁青脸还少。
晚上他呆坐在他的椅子上
一动不动，只偶尔倾身向火里吐口痰。
他的心是一块空白，空得叫人害怕。
他的衣服经过多年流汗
和接触牲口，散发着味道，这原始状态
冒犯了那些装腔作势的雅士。
但他却是你们的原型。一季又一季
他顶住风的侵蚀，雨的围攻，
把人种保留下来，一座坚固的堡垒，
即使在死亡的混乱中也难以攻破。
记住他吧，因为他也是战争中的得胜者，
星星好奇地看他，他长寿如大树。

没有一点儿美化，诗人是完全不带任何幻想来看威尔士的现实的，包括农村里两代人之间的潜在的仇恨：

佃户们

这是痛苦的风景。
这儿搞的是野蛮的农业。
每个农庄有它的祖父祖母，
扭曲多节的手抓住了支票本，
像在慢慢拉紧
套在颈上的胎盘。
每逢有朋友来家，
老年人独占了谈话。孩子们
在厨房里听着；他们迎着黎明
大步走在田野，忍着气愤
等待有人死去，一想起这些人
他们就像对所耕种的土壤那样
充满了怨恨。在田埂的水沟里
他们看自己的面容越来越苍老，
一边听着鹁鸟的可怕的伴唱，
而歌声对他们的允诺却是爱。

这最后一行是讽刺之笔：人们告诫年轻人要爱长辈，实际上他们却只有恨——巴不得这些老家伙早死！而这当中的主要原因是为了财产。

也许这强烈的对长辈的仇恨是一种现代感情，也许这本是古老的感情，只不过过去隐藏在心里现在不怕公开了，那么这后者也是一种现代趋势。R. S. 托马斯毕竟是一个现代诗人，他笔下的威尔士并非所谓“永恒的威尔士”，它也在变，在表面的停滞之下缓慢地变着：

农村

谈不上街道，房子太少了，

只有一条小道
从唯一的酒店到唯一的铺子，
再不前进，消失在山顶，

山也不高，侵蚀着它的
是多年积累的绿色波涛，
草不断生长，越来越接近
这过去时间的最后据点。

很少发生什么；一条黑狗
在阳光里咬跳蚤就算是
历史大事。倒是有姑娘
挨门走过，她那速度
超过这平淡日子两重尺寸。

那么停住吧，村子，因为围绕着你
慢慢转动着一整个世界，
辽阔而富于意义，不亚于伟大的
柏拉图孤寂心灵的任何构想。

那挨门走过的姑娘就是变的象征——她的速度“超过这平淡日子两重尺寸”，而最后一节则意境突然放大：围绕着这小小村子有一整个外面世界在慢慢转动，一个超过哲学家所能构想的“辽阔而富于意义”的现实世界。

这个现实世界，R. S. 托马斯并不喜欢。商业化更是他所反对的时代趋势：

时代

这样的时代：智者并不沉默，
只是被无尽的嘈杂声
窒息了。于是退避于
那些无人阅读的书。

两位策士的话
得到公众倾听。一位日夜不停地
喊：“买！”另一位更有见地，
他说：“卖，卖掉你们的宁静。”

诗人所难以忘怀的，还是威尔士民族的历史和传统。《家谱》一诗不过21行，却穿越了漫长的人类历史：

我是长长石洞的居住者，
洞是黑的，我在壁上用线条
画了牛。我的手最先成熟。

这是人类的开始，而最后的结局是：

我是新建城市的陌生人，
很快就花完了泪水的钱包，
于是塞进更实在的铜钱，

取自黑暗的来源。现在我站在
短短白昼的强硬光线里，
没有根子，却长了许多枝叶。

这所谓新建城市是指二战后出现于英国的“新城”（New Towns），是“福利国家”的产物，其中是一排排红砖屋子，很快就变成了新的贫民区，人们彼此是陌生的，靠泪水赚来的钱经不起花，于是从“黑暗的来源”另找收入。这样的地方只有“短短白昼的强硬光线”，“没有根子”，没有传统。

同样的历史感使他写《泰力申，一九五二》：

我曾是历史上的各类人物，
我感到世界和流逝的时间的神奇，
我看过邪恶，也看过阳光
赐福四月天空下无邪的爱。

泰力申是古代威尔士的行吟诗人，据说在6世纪建立了威尔士文学传统。像许多传说中的英雄一样，他实是威尔士民族的集体象征，人们以为他曾目睹各时代的兴废大事，曾为魔术师、国王、逐臣，经验过人生的一切甘苦。R. S. 托马斯也是这样写的：

我曾是默林，在遥远的国家里
遨游于森林，……
我曾是格林突尔，在无边的黑夜里
观测着星空，……

我曾是戈隆维，不容于故土，
被赶到大海上去尝生活的苦味；……

国王，乞丐，傻瓜，我全都当过，
知道身体的甜蜜，头脑的诡诈，

永远是泰力申，我展示新世界的升起，
它倔强地美丽，为了满足心灵的渴望。

这是R. S.托马斯回顾泰力申过去多少世纪的变化得出的结论：不管怎样变化，内在的泰力申是完整的，他追求各种经验，然而目的在于“展示新世界的升起”——历史感给了这位通常是苦涩的诗人以一点希望。

R. S.托马斯是教士，职业的宗教人士，但他的宗教信仰是有过变化的。这在他的诗里也有反映。1966年写的《在教堂中》一诗有这样一段：

……黑暗中再无声音
除了一个人的呼吸，
他在向空虚
考验他的信念，把问题
一个个钉上无人的十字架。

这是来自他的教士生涯的实际感受。每当礼拜结束，教堂无人了，灯也关上了，他感到一阵空虚，于是对着十字架提出了各种疑问。

他经常同上帝进行着对话。有时候，他甚至像《旧约》中约伯那样质问上帝：

……在你为我盖的
教堂里，你却向机器
屈膝

（《独白》，1972）

有时候，他听到了上帝的回答而感到宽慰：

但我的耳朵听到了
一个声音说：为什么这么急，
凡人？连这些海洋
都受过洗礼。这教堂里
有一个圣徒的名字，时间也无法
免去他的圣职

（《莱恩之月》，1975）

经过疑问，证实，再疑问，再证实，诗人最后的决心是：

我孤独一人
立在一个转动的星球的表面。能做什么？
只能像米开朗琪罗的
亚当，把手伸进不可知的空间，
期待有接应的手来触碰。

（《门槛》，1981）

这向不可知的空间伸手是一个悲壮的行动，因为是伸向神秘莫测的洪荒，但是对于必有另一只大手来接应的信心鼓舞了诗人，使他感到他毕竟是有一种力量可以依靠的。

上面的例子都说明一点，无论写威尔士的地与人，还是写自己的宗教情感，R. S. 托马斯都是异常地真诚，不作任何伪饰。

他的诗歌语言也是相应地朴素。如果有任何一点玩弄词藻，卖弄技巧，那么效果就会完全不同。

然而他的诗里并不是没有艺术。朴素而不平淡，这当中就有艺术。

他能寥寥几笔就描出一幅饶有意味的风俗画：

晚上他呆坐在他的椅子上
一动不动，只偶尔倾身向火里吐口痰。
他的心是一块空白，空得叫人害怕。

又如：

很少发生什么；一条黑狗
在阳光里咬跳蚤就算是
历史大事。

他用的形象对内容十分贴切，但又常有令人吃惊之笔。《威尔士风光》的开始是一个明显的例子：

住在威尔士会感到
黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒，
染红了纯洁的河水
和所有的支流。

这就不只使人吃惊了，而使人想到了暴力。同样有暴力威胁的还有：

扭曲多节的手抓住了支票本，
像在慢慢拉紧
套在颈上的胎盘。

这就把“痛苦的风景”的实质形象地表达出来了。

他写得异常简洁，但又能小中见大，于是而有从一个停滞的村子跳到转动着外面世界的意境上的突然放大。我们已经提到过的亚当“把手伸进不可知的空间”当然是更惊人的放大，用意在把宗教信仰放在创造宇宙的大背景之内。

由于这一切，还由于他在节奏上有时采取霍普金斯式的“跳跃韵律”，他的表面平静的诗行实际上是很有戏剧性的，朴素的语言实际上是充满强烈情感的。

他也有放松的时候，如这样讨论诗艺：

夜饮谈诗

“听着，诗应出之天然，
像花茎，以粪为肥，
在迟钝的土壤里慢慢生长，
终于成为不朽的美丽白花。”

“天然？别见鬼！乔叟怎么说的，
作诗需要长年的辛苦，
不辛苦诗就没有血液。
听任天然，诗只会乱爬，
像枯草一样无力，又怎能穿透
生活的铁壳！伙计，你得流汗，
得苦吟到断肠，如果你想
搭个楼梯接诗下凡。”

“你说这话

像是从来没有阳光突然照亮心灵，
使它不再在黑路上摸索。”

“阳光得有窗子
才能进入里屋，
而窗子不是天生的。”

就这样，两个老诗人
拱肩喝着啤酒，在一个烟雾腾腾的
酒店里，四周声音嘈杂，
谈话人用的全是散文。

诗写得自然，生动，跌宕自如，而最后忽来新意：诗的对手毕竟是无所不在的散文。

* * *

回头来看，狄伦与R. S. 托马斯代表了当代威尔士诗的两个方面：一个色彩鲜丽，韵律迷人，联想丰富而奇特，是浪漫的行吟式的诗；另一个像经过多年雨水冲刷过的白石，用非常朴素的词句写古老而又有现代意义的题材，是沉思的诗，经得起一再重读。两人合起来，使威尔士的诗歌天才在20世纪得到了新的发展。

北爱尔兰

现在我们来看爱尔兰。

由于叶芝的诗名太大了，人们容易忘了爱尔兰还有其他优秀诗人，如奥斯丁·克拉克（1896— ）、派屈里克·卡文纳（1905—1967）、托马斯·金塞拉（1928— ）等人。但是要说有大的突破的话，则要等到60年代之后希尼出现于诗坛之后。

显默斯·希尼（1939— ）生活在北爱尔兰，上过贝尔法斯特大学，开始写诗的时候，自称是“自然学家”。但他的自然不是华兹华斯式的田园山水，而是劳动中的农民。他写他母亲搅奶油、他父亲挖地，一首有名的诗就叫《挖掘》：

在我手指和大拇指中间
一支粗壮的笔躺着，舒适自在像一支枪。
我的窗下，一个清晰而粗粝的响声，
铁铲切进了砾石累累的土地：
我爹在挖土。我向下望
看到花坪间他正使劲的臀部
弯下去，伸上来，二十年来
穿过白薯垄有节奏地俯仰着，
他在挖土。

粗劣的靴子踩在铁铲上，长柄
贴着膝头的内侧有力地撬动，

他把表面一层厚土连根掀起，
把铁铲发亮的一边深深埋下去，
使新薯四散，我们捡在手中，
爱它们又凉又硬的味儿。

说真的，这老头子使铁铲的巧劲
就像他那老头子一样。

我爷爷在土纳[(6)]的泥沼地
一天挖的泥炭比谁个都多。
有一次我给他送去一瓶牛奶，
用纸团松松地塞住瓶口。他直起腰喝了，马上又干开了，
利索地把泥炭截短，切开，把土
撩过肩，为找好泥炭，
一直向下，向下挖掘。

白薯地的冷气，潮湿泥炭地的
咯吱声、咕咕声，铁铲切进活薯根的短促声响
在我头脑中回荡。
但我可没有铁铲像他们那样去干。

在我手指和大拇指中间
那支粗壮的笔躺着。
我要用它去挖掘。

（袁可嘉译文）

这首诗有几点值得注意：第一，这是现实主义的、描写性的诗，描写他父亲挖地如何一下又一下用力，在英国诗里是不多见的；其次，这里有一点家史，他父亲挖地，父亲的父亲也挖地，说明他一家人对土地的感情之深；第三，到他情况变了，他用起了笔，然而他仍要用笔挖掘。他的笔不是雅致的文具，而是“粗壮的”，有如枪。

北爱尔兰是一个民族和宗教斗争的“热点”，正需要这样的诗笔。从小就生活在紧张的环境里的希尼用他这支特殊的笔写他儿时经常遭遇的场面：

警察来访

他的摩托车立在窗下，
一圈橡皮像帽斗
围住了前面的挡泥板，
两只粗大的手把

在阳光里发着热气，摩托的
拉杆闪闪有光，但已关住了，
脚蹬子的链条空悬着，
刚卸下法律的皮靴。

他的警帽倒放在地板上，
靠着他坐的椅子，
帽子压过的一道沟
出现在他那微有汗水的头发上。

他解开皮带，卸下

那本沉重的账簿，我父亲
在算我家的田产收入，
用亩、码、英尺做单位。

算学和恐惧。
我坐着注视他那发亮的手枪皮套，
盖子紧扣着，有绳子
联结着枪托。

“有什么别的作物？
有没有甜菜、豌豆之类？”
“没有。”可不是明明有一垄
萝卜，在那边没种上

土豆的地里？我料到会有
小作弊，默默坐着想
军营里的黑牢的样子。
他站了起来，整了整

他皮带上的警棍钩子，
盖上了那本大账簿，
用双手戴好了警帽，
一边说再见，一边瞧着我。

窗外闪过一个影子。
他把后底架的铁条
压上账簿。他的皮靴踢了一下，

摩托车就嘟克、嘟克地响起来。

完全是素描，空气中充满了对立，有具体的形象：“法律的皮靴”，“军营里的黑牢”，“我坐着注视他那发亮的手枪皮套”。没有问候，没有亲善，倒是有欺骗——父亲故意漏报一笔萝卜收入。孩子注视着这警察的摩托车和手枪，而警察在临走时也不忘多看几眼这未来的抗英枪手。诗的节奏也是硬邦邦的，没有任何轻柔、甜美的声音。

这是写压迫、敌对、恐怖的诗，然而又是用了卓越的诗才写的，一切精心安排，犹如敌对双方精心安排每一场战斗一样。

70年代以来，北爱的局势变得更加紧张，扔炸弹和枪击的事几乎每天发生。希尼的笔下出现了《伤亡者》（1979）一诗，写一个他常在小酒店碰到的失业工人的遭遇：

虽然他转过背，却仍在注意
我这没把握的艺术。
他被炸成了碎片，
在戒严时刻出去喝酒的当儿，
别人都遵守宵禁，三天前
他们打死了
德里的十三个人。
墙上涂了字：伞兵13，
沼地一边：0。那个星期三
每个人都不敢
作声，浑身发抖。

针对这样的局势，希尼不断地思索自己的地位：

我不是拘留犯，也不是告密者，
只是一个内心流亡者，长头发，
爱思索……

（《曝光》）

这是自我曝光，带有一种自责。但既然手中握了“粗壮的”笔，挖掘还可继续下去，还可挖得深些。

果然，一挖深，诗人就有新的发现。其结果，就是写出了一系列所谓“沼泽诗”。这名字是从丹麦考古学家P. V. 格洛勃的著作《沼地的人》而来，书里记载了在裘特兰半岛的沼泽地泥炭层中埋藏着古代被杀害的人的尸体。希尼读了此书，得到了一种历史的透视，于是写了《惩罚》、《格劳巴尔人》、《奇异的果子》等诗。针对一具被杀害的青年女尸，他写道：

被杀害了，遗忘了，无名的，可怕的
砍头姑娘，目光压倒了斧子，
压倒了宣福礼[(7)]，压倒了
人们开始对她感到的尊敬。

（《奇异的果子》）

他从身边天天发生的暴力行为回溯到了古时的暴力行为，认识到暴力有长远的根子，与远古的部落仪式和迷信有联系。只有把这些可怕的事不断挖掘出来，才能使人的头脑清醒一些，现实一些。

希尼的诗艺是与这种认识相一致的，他不唱浪漫派的田园曲，也不走现代派的炫新路子，利用传统的格律而把弦拉紧，一个字一个字像是

蹦出来的。他认为诗人要从努力解决技巧上的困难中见功夫，这样取得的诗的形式才经受得住历史的冲击。仅仅是内容上有积极意义还是不够的，必须在形式上也有一种坚定性和战斗性："风格是用来伤害对手和下达命令的工具"(8)。他以他的美国诗友罗伯特·洛厄尔所作《鱼网》一诗为例，说明此诗表面上似乎是谈诗人在不断修改旧作中老去，但它的形式给予了另一种提示：

> 诗行的钢铁框架使诗篇没有坠入自我陶醉；它不是一篇言词，而是一种精心制成的形式，也是一种故意发出的声音，一开始像音叉那样甜美，而结束时则只听见一下下猛烈的撞击，像是有人在毫不客气地猛叩门上的铁环。此诗有一种内在的生命，它在千方百计地向一个形式行进——理解了这一点就会使我们不只注意它表面上所作的"无能为力"的宣告，而还注意到洛厄尔对于诗艺所给他的职责的内在的信任。我们看出了这点也就受到作者所作承诺的鼓励，并在这种承诺里听到了权威的声音。(9)

诗艺如此，诗艺观如此，离开乔治派、现代派、"运动派"等等都已相当远了。在战火纷飞的北爱尔兰，英语诗进到了一个新的起点。

---

(1) 艾德温·缪亚：《司各特与苏格兰》，第178页。

(2) T. S.艾略特：《缪亚诗集》前言，伦敦：费泊出版社，1952年。

(3) 《二十世纪英国文学史》，外研社，1994年，第616页。此节有关狄伦·托马斯的论述，主要根据该书，原执笔人为周强。

(4) 据*The New Encyclopædia Britannica*（2003），应为1940。——编者注

(5) 据*The New Encyclopædia Britannica*（2003），应为1954。——编者注

(6) 土纳，北爱尔兰地名。

(7) 天主教主教宣布被处刑犯人“升天”的典礼。

(8) 显默斯·希尼：美国现代语言协会（MLA）1979年会上发言。

(9) 显默斯·希尼：美国现代语言协会（MLA）1979年会上发言。

第十八章　20世纪小说

英国小说经过19世纪的大发展，在20世纪继续前进，在深化主题和构筑叙事文体方面下了大力，开始了一个现代主义阶段，出现了许多内容和写法都很新颖的作品，但时间不长，到了二战就成了强弩之末。

现实主义小说始终占主导地位，不过它也在发展，而且吸收了现代主义小说中的某些特点。在世纪初年和二战以后，都有一批优秀的现实主义小说问世。

70年代以来，又有一类不同于传统现实主义作品的小说出现。其中有些被批评家们称为有后现代主义色彩。

世纪初年的经营

世纪初年，有两类小说家在作着努力。两者实际上有共同之处，不过从表面上看，一类更重内容，一类更重写法。实际上，当然，内容与写法并不是容易分开的，而有抱负的小说家总想从两者的完美结合中产生新的佳作。

从普通读者的立场看，则事情变得简单一些，即：不管你们怎样写，给我们一些有趣又有意义的故事看吧！

对于这样的呼声，着重内容的一类作家似乎更注意倾听。有三位可作他们的代表，即：吉卜林、威尔斯和高尔斯华绥。

吉卜林写的诗，我们已在前面谈过。他的小说一样出名。他在思想上是一个帝国主义者，曾经提倡“白种人的担子”，亦即白种人应以驯化异族为己任。在世纪之初，他是英国最盛销的小说作家，1907年诺贝尔文学奖的得主。他写的作品主要以印度为背景，有三类至今还有人读，即儿童故事，如两本《林莽之书》（1894，1895）；短篇小说，有集子如《大兵三个》（1888）；长篇小说《基姆》（1901）。

《基姆》是吉卜林最出色的作品。主人公基姆是一个爱尔兰军士留下在印度的孤儿，碰上了一位西藏喇嘛，陪着他在印度大地上由北往南，后来又由南往北跋涉，穿越被称为印度“生命之河”的大干道，读者也跟着他们师徒两人看到了南亚次大陆上的芸芸众生和生活百态。基姆虽是英国孩子，却从小同印度下层人民一起生活，完全土化了。他好奇、爱好大干道就是因为“每走一步就看见人和新的景象”，感到无比快

乐。书中有这样一段旅途描写：

> 钻石般明亮的黎明使人、鸦、牛一起醒来。基姆坐了起来打了一个呵欠，通身感到愉快。这才是世界的真面目，这才是他喜欢的生活——忙乱，叫喊，扣上皮带，打牛前进，轮子滚动作响，生火，做饭，只要会欣赏，到处可见新鲜景象。早晨的雾卷成一片银云散去，绿色鹦鹉成群地嘶叫着掠向远处的河流，附近所有的井架轮子都在转动。印度醒来了，基姆在这一切之中，比任何人更清醒，更兴奋……

吉卜林写得具体生动，例如基姆沿途为喇嘛和自己乞食，就碰到过各种食物和各种方式的烹调，在碰到好心的施主的时候总能吃到热腾腾的咖喱饭和各种甜品。这些是通过一个正在成长的穷苦孩子的感官接触来写的，全书洋溢着一种生的乐趣。

然而此书不是西欧的流浪汉小说，因为它更丰富，其中还有几种文化的会合和冲突。单是宗教就有佛教、基督教、伊斯兰教三大教和它们的各种宗派，民族的成分也异常复杂，各有习俗和禁忌，彼此间还有历史上和现实生活的矛盾，地区上从平原到山地也带来了自然和社会的变易。师徒两人也代表两种世界观，一个寻求大彻大悟的智慧，一个则珍惜父辈传下来的英帝国军人的荣誉——后来基姆终于成为英军情报机关的一员，帮助上级挫败了西北边境上一起由俄法间谍策动的叛乱。

后卷的气氛起了变化。师徒两人又转头南行，然而都没有第一次南行那样的情绪了。喇嘛说自己得了灵魂上的病（因为在遭遇俄国间谍打他的时候他曾动怒），而他的弟子则有身体上的病。基姆感到通体无力，陷入比一场大病还难受的全身心的疲惫，倒在大地上，昏死过去。经过一位北方贵妇的一个时期的调养，才恢复过来。这时喇嘛告诉他，

他已寻到了他一直在找的“落箭之河”，原来就在他所在的脚下有一条河涌流而出。他的灵魂出了壳，进入大灵魂，但为了弟子之故又回到躯体。这样，两人重生，他们的寻求结束了，基姆也经验了世务，丧失了天真。

单从这样的一本小说读者就会感到：吉卜林是一个有特色的作家，把新的题材——即印度的各种景象和人物——带进了小说领域，写法别致，故事吸引人。作品有一定的深度，即他还写了南亚次大陆上白人文化与当地几种文化的遇合和矛盾。然而他对于印度人民的了解限于英国统治者的所见所闻，虽说他对英国官僚和教会人士也常有嘲讽，但是白人的使命感使他始终把印度普通人民看成“一半是魔鬼，一半是儿童”。

* * *

H. G.威尔斯（1866—1946）在20世纪初年也享有大名，而且不仅以小说见长，同时又是社会思想家，一度是费边社的成员，还曾写过一本《世界史纲》，在中国史学界也颇有人知。

他首创英国科幻小说。他出身下层市民家庭，在商店学过徒，但后来有机会进入专科学校学习自然科学，所以对于科技并非外行。从欧洲文学全局讲，科幻小说不自威尔斯始，在他之前已有法国人茹尔·凡尔纳写了《八十天周游全球记》等大批小说，中间既有科技发明的想象，又有异国旅行和冒险的乐趣，受到广大读者的欢迎。但是威尔斯所作有一个很大的不同，即他把他对社会现状和人类将来的批判性思考带进了这类幻想小说。

《时间机器》（1895）是威尔斯的第一本科幻小说，内容是一个工程师坐了一架他自己发明的机器，飞向遥远的将来（作者把时间算得很

精确，具体定为802701年），落在一个地方，那里有两种人，一种人住在地上，叫做哀洛埃人，生活优裕，但身体萎缩，不会做工，也不再繁殖；另一种人住在地下，叫莫洛克人，他们怕见光（连划一根火柴都可以叫他们害怕），但像蚂蚁一样能干，繁殖也快。这两种人实际上代表了剥削者和工人阶级，作者在这里用了“有财者”与“无财者”两个口语词（haves and have-nots）(1)。工程师很快看出这地方不是乐园，而是充满了斗争，或不如说斗争正在结束，因为哀洛埃人已不会做事，不会维护他们的文物和建筑，只会玩乐，他们柔软光滑的身体正在一一被拖进莫洛克人的地洞，被当作鲜肉吃掉。他自己驾来的时间机器也在抵达的当天晚上被偷走，后来他发现这是莫洛克人干的，经过一番战斗，他夺回了它，驾了它回到人世，向他的朋友们叙述这段经过。

1898年出版的《星际战争》在科学想象力和现实性描绘上都比《时间机器》进了一大步。它写的是火星人入侵地球，而他们选择的降落地点是英国伦敦地区。火星人是乘着庞大的金属容器下降的，他们行走如飞，而且有两种厉害武器，一是热波，另一是毒气，英国虽出动了全部炮兵，仍然无济于事，不久就全军覆没，伦敦全城落入火星人的手里。火星人形状奇怪，只有滚圆的大头，有眼而无鼻（因此也无嗅觉），口旁长了十六根细长的触手，与大脑神经相通，可以支持身体行动。他们没有人的消化器官，不吃东西，只靠注射别的生物的鲜血维持生命。但是无敌的火星人却有一个致命的弱点，即火星上没有病菌，等他们在地球上接触到瘴气和病菌就全部死亡了。人由于同病菌不断进行斗争，在自然选择的法则下“经过几十亿人的死亡，获得了地球上的生存权，这是任何别的东西夺不走的，即使火星人再强大十倍也夺不走。人没有在地球上白死白活。”

威尔斯写此书是在19世纪之末，他的科学想象力应该说是敏锐的。

但是书的可读性主要在它的现实性描绘。无论写火星人或战斗场面，威尔斯都提供可信的细节，而英国城乡的生活更是写得逼真。1938年美国名演员峨孙·威尔斯在电台上广播这本小说中的一部分，引起新泽西州人民的惊恐慌乱，以为真的是火星人入侵了，可见其逼真到了什么程度。其实作家的用意更在暴露英国城乡人民怎样安于布尔乔亚式的刻板生活，突然来了火星人，多数人惊慌失措，但也有保持平时的稳重、不肯相信的，同时也有乘机抬价和敲诈的，甚至出现了掠夺别人财物的强人，当然也有临危不惧的、见义勇为的，如叙述者的弟弟在大溃退的洪流中救了驾马车的两位老太太，就体现了英国人所珍视的一种性格。

从小说写法来说，威尔斯走的是18世纪以来现实主义小说的路，好处是实事实写，决不马虎，例如写他所熟悉的伦敦城区，一大堆街名相继出现，宛如笛福写《摩尔·弗兰德斯》当年。威尔斯的文字也不平庸，读起来是流利顺畅的。他的叙事法是朴素的：在《时间机器》里就是工程师一个人讲故事；在《星际战争》里为了避免只有叙述者一人讲郊区情况，他替他设计了一个弟弟，让弟弟来谈伦敦城里的情况，第一部分的最后四章都是那位弟弟的所见所闻。其结果是：全书不是一个统一体。此外，有些重要的情节只有一二句话带过，而没有细谈，如火星人怎样靠注射别的生物的鲜血维持生命。这种写法也有好处，即平静地叙述，不追求耸动效果，而这对于新兴的科幻小说是一个优点。威尔斯是严肃对待这个新的文学品种的，从头起就着重科学发展所带来的社会问题。

威尔斯还写了另外一类小说，内容是城市小业主、小职员和学徒的生活和遭遇，如《爱情和鲁维轩先生》（1900）、《基普斯》（1905）、《波里先生的历史》（1910）等，其中以《托诺·朋盖》（1909）最见功力。托诺·朋盖是一种“万应药”，靠了它一个小市民爱

德华·邦德雷伏发了大财，并且进而成为伦敦金融界的大人物，最后在同行的倾轧中失败了。书中的“我”则是他的侄子乔治，他既是叙述者，又是参与者，同时还有他自己的其他活动，如搞飞行器的试验。书从乔治的幼年讲起。他的母亲是一个贵族家庭的管家，他也跟她住在贵族家里，过着一个高级仆人的儿子的不快乐的生活，终于因为跟上等人孩子打架而被送到他叔父那里学徒，叔父的小杂货店不久倒闭，去伦敦当了别人伙计，乔治因得了一笔奖学金也去了伦敦，在那里上了一所传授科技知识的专科学校。他原来学习专心，后来因为发生了两件大事而无意学下去了，一个是他叔父因搞了托诺·朋盖而发财了，要他帮着经营；另一个是他同一个名叫玛莉恩的姑娘恋爱，有了钱也就很快结婚了。

这是本书前半的内容，也是写得真实而有深度的部分。威尔斯写乡下的世家大宅和附近市镇的生活，描写是细致而生动的，写乔治跟着母亲在厨房同高级仆人们喝茶，听到的谈话宛似出自狄更斯笔下。写叔侄两人初到伦敦的生活，特别是乔治作为一个穷学生的生活，也显示了威尔斯本人对那类生活的熟悉，而伦敦城也以其既杂乱、肮脏又丰富、恢宏的本来面目出现，反而有一种奇异的吸引力。不同于别的一些作家，威尔斯不沉溺于回归田园的梦，而喜欢城市和城市中人。他让乔治说：

> “不，我不喜欢那些乡下的青年，我也不相信在世家制度统治下的英国农村是培养正大光明的人的地方。现在人们纷纷说大批人从农村出走如何不好，城市生活又怎样腐化了全国人民，其实都是胡说。我的看法是：甚至贫民区的城市居民也在精神上比他们的乡下表弟们高尚得多——更有胆子，更有想象力，更干净。”

而乔治原来是在乡下长大的。同样，乔治也很小就认识到英国贵族家庭出来的人的真面目，而且是一次打架中亲身体验：

他看我冲去，叫了一声“好呵！”摆出一副姿势，像是有点气派，挡住了我的拳头，回拳打我的脸，没料到居然打中了，于是得意地笑了起来。这就使我更火了。他的拳法不比我差，只有更好——他还不知道我究竟懂不懂拳——但我打过一两次架，空手打到底，我能给人很凶教训，也受到了别人给我的很凶惩罚，但我不信他真的打过架。果然，只打了十秒钟我就感到他是虚弱的，看得出他有那种现代英国上层人士的特点，那就是不刺刀见红，喜欢用一些模棱两可的话定出规则和所谓荣誉的细节，其实只是把荣誉分割得什么也没有了；还有就是事情明明还只做了一半就宣布大功告成了。他以为他先打的一拳再加一两下就够了，既然我嘴唇出血、血流到衣服上就该认输了。所以我们没打一分钟，他就没劲了，只比划几下，而我却敞开地猛打，想打哪里就打哪里，同时像在学校打架那样喘着气恶狠狠地问他受够了没有，没想到按照他那套高贵的规则和软弱的训练，他既不能挺起来把我打倒，又不能认输。

这段引文显出威尔斯的长处，即他透视英国阶级分野及其不同道德守则的眼光；也泄漏他的短处，即这当中关于荣誉之类的话并非人物当场的实感——一个处于打架现场的孩子不会想到那么多那么深——而是作者外加的。通过人物的内在感觉来突出意义还不是作者所能做到的事。

书的下部写托诺·朋盖的巨大成功和最后的失败。在这过程里，叔侄两人都变了。叔叔贪婪的胃口越来越大，投机的手伸入许多行业，财产数额最高时达到一百万英镑；个人爱好和趣味也变了，收买古董、名画之外，不断购置产业，最后又在乡下兴造一所规模惊人的新宅；本来美满的婚姻生活也起了变化，他开始有外遇，疏远了原来的好妻子（她

是整部书里唯一使人感到可亲的女性，而且眼光敏锐，早就看出丈夫走上了歪路）。作者对他的描绘也有点概念化了。另一方面，乔治却经历了几度幻灭：在事业上他看得出靠卖假药赚钱不是他所向往的成功，于是寄望于制造滑翔机和气球，搞了个私人作坊，在试飞中也出过事，受过伤；在爱情上，他同玛莉恩的婚姻完全失败，而在搞试飞的时候又碰上了他在母亲做过管家的贵族大宅时的童年玩侣贝约屈里丝，现在她已长成一位能在高头大黑马上一显身手的大小姐了。他向她求婚，但她虽说也爱他，甚至在他破产之后还同他同居了十几天，却始终不肯嫁他，原因是她早已失身于人。她自己说得明白：

> “我对你能有什么好处？一个有坏习惯和坏朋友的女人，一个有污点的女人。”

在最后分手的时候，她说得更为彻底：

> “你在幻想，说大话，但你知道真相。我只是一个女流氓，卖了身，完蛋了。……一个女人一旦变坏了，就永远坏了，连骨髓都脏了，没救了。”

作者化了大力来写这段恋爱经过，甚至有专门一章写他们“在废墟里的热恋”，他笔下似乎从来没有出现过这样炽热的情感，这样如入地狱的绝望之感。这也是本书下半比较深刻的部分。

在他叔父的骗局还未完全被揭露的时候，乔治还曾作过一次最后的挽救努力。他租了一条船去到非洲，挖了那里一种有放射性的矿物，为此还开枪打死了一个当地人，然而在归程上那条木船经不住放射性的腐蚀，海水大量涌入，终于沉没了。现在叔父已死，他自己的事业和爱情都已完全毁灭，于是只得重新干点机工和设计驱逐舰的工作，回到他原

来靠劳动过活的社会地位。

总起来看，威尔斯是一个有敏锐头脑的作家，把不少新思想带进了小说领域。当时英国小说家之中，没有另一个人有他的科学眼光和社会批判精神。在艺术性方面他也不是无所作为，《托诺·朋盖》题材新颖，写法上有一种史诗般的宏大结构。但是他的小说缺乏一种内在的统一性，人物没有足够深度，他们的某些思想不是内心深处的体会，而是作者外加的议论。即使是他着意经营的邦德雷伏叔侄两人也显得单薄：叔父越来越写得漫画化，乔治虽然表现了一定程度的内心幻灭感，但也没有灵魂上的煎熬。因此虽然情节上有大起大落，我们读者却没有感到相应的震撼。

* * *

约翰·高尔斯华绥（1867—1933）不仅写长篇小说，还写剧本，而且是颇为成功的剧本，如《银盒》（1906），《斗争》（1909），《正义》（1910），其中提出了劳资冲突之类的社会问题，剧作家的同情是在穷苦人民一面。

但是虽然他有多方面的文学活动，对于他的当代以及后世的读者，他主要的作品始终是长篇系列小说《福赛特世家》三部曲（1906—1921）及其后续《现代喜剧》三部曲（1924—1928）。他最优秀的作品在这里；1932年他得诺贝尔文学奖也是因为他在《福赛特世家》中的“卓越的描述艺术”。

《福赛特世家》包含三部小说：《有产业的人》（1906），《进退两难》（1920）和《出租》（1921）。

它有独特的题材，即英国中等阶级上层一个大家庭的内情。这个家

庭的发迹从一个道塞特郡的“石匠，后来成为建筑工头”的祖先开始，他积累了财产三万英镑，从乡下搬到了伦敦，生有六子四女。三部曲开始时，这十个男女的最长一代已经年老，第二代已进入中年，第三代也到了婚嫁年龄。

《有产业的人》是整个系列的第一部，高尔斯华绥的几乎全部特点也表现于此。

他是一个苦心经营的作家，不惜工本的现实主义者。书的第一章“老乔连家的招待会”写老乔连为他孙女琼同建筑师包星尼订婚举行的家庭集会。福赛特全家——除了两个人——聚集在此。作家把他们逐个介绍。首先是第一代的十位，89岁的老姑妈安和她的三位老妹妹，80岁的老乔连和他的五位弟弟。这些人是英国中产阶级的柱石，长兄老乔连是几家公司的董事长，财产近二十万镑，弟弟们或是律师，或是房地产经纪人，或是矿主，或是出版商人，各自成家，各有房产，各属有名的俱乐部（英国有身份的人都少不了一个能在那里吃饭、会友的俱乐部），空闲的时候喜欢收购古家具和名画。他们处事看人，都用财产作为衡量的标准，在这一点上都是不折不扣的“福赛特家人”。

然而每人却又有鲜明的个性。老乔连是全家之长，最稳重，又最果断，但又很重人情。当他的儿子小乔连背离妻子同一个外国人保姆私奔的时候，他为了维护家风，保护幼小的孙女——即现在同建筑师订婚的琼——而断绝了同他的关系，但现在十五年过去了，琼已长大，成家有望，他又去寻找小乔连另起门户的一家，后来终于改写了遗嘱，恢复了儿子的财产继承权。这种父子之情在本书里是写得细致而动人的。

同老乔连大不一样的是他的弟弟詹姆斯和侄子索姆斯父子。他们对产业权抓得更紧，而产业在索姆斯眼里不只是房产、地产、名画、古

董，还包括妻子。他是经过多时追求，五次遭到拒绝之后，才使得艾琳尼答应同他结婚的。

艾琳尼是美人，教授之女，没有财产。所有的福赛特男人都倾倒于她的美貌和风度，但他们又都因为她无钱而倾向于把她看成是一件艺术收藏品，特别是她丈夫索姆斯本人。

当然，索姆斯并不是没有情感的人。他愿意两人婚后过得快乐。但很快他发现她对他是冷冰冰的，她可以对别人笑，但一看到他就一丝笑容也没有了。而且，不久家族中人就在传说：她向索姆斯提出要一间单独的睡房。为了讨她欢心，索姆斯给她买大量时装、首饰，还决定花大钱在乡下风景特美的地方盖一座新屋，并把设计的任务交给了刚同琼订婚的建筑师包星尼。

包星尼是艺术家，在所有福赛特人的眼里是“非我族类”的化外之民。他也没有钱，但是有才，在建筑上有新的设计思想，对于索姆斯之类本无兴趣，但为了艾琳尼的缘故，把这所新屋盖得十分精美。因为，这个不羁之才尽管刚同琼订了婚，却深深地爱上了艾琳尼。

本书的最精彩部分正是写包星尼同艾琳尼的爱情的发展。两人都已各有所属，而且艾琳尼还是琼的好友，然而两人志趣相投，不仅不守福赛特家族的一套成规，还公然破坏它，一个英俊，一个秀美，都热爱有真正情感的生活，盖房子又使他们增加了接近的机会，爱情也就像不可抗拒的命运那样把他们卷了进去。

高尔斯华绥写这段爱情却一反写实的常态，用了虚笔。艾琳尼有机会坐三叔司维新的马车去到乡下新屋的所在地，同在那里监工的包星尼见面。司维新这位胖绅士不久就坐在椅子里打盹了，他们两人则在附近

草地上散步。然而司维新的福赛特人的警觉没有离开这对男女：

> 他在打盹，但他的警觉的福赛特灵魂却在远游，进入到天知道什么样的幻想的丛林。它跟着这两个年轻人，看他们在那片小树林里做什么——春天在那树林里正是火炽一片，花长花开的香气，无数鸟的歌声，地上风信子和正在甜蜜地生长的花草形成了地毯，阳光在树顶闪耀着；它看他们偎依着走在窄窄的小径上，偎依得那样紧，他们在做什么？它看到艾琳尼的眼睛像一对小偷，把春天的心都偷了出来；司维新作为一个看不见的道德监护人，他的灵魂跟他们在一起，同他们停下来看一只刚死的鼹鼠，毛茸茸的，它采的蘑菇和身上的银色的皮还没沾上雨点或露水；他的灵魂同他们一起再往前走，走过一片空地，那里有啄木鸟在干活，风铃草被践踏了，一支树干摇晃着压在地上；又同他们一起越过树干，走到树林的边上，那里伸展着一片未被发现的田野，从远处传来了布谷鸟的叫声。
>
> ……
>
> 接着他的福赛特灵魂——躲闪着，怀着不安，飘动在他们头上，想要发出声音，注视着她坐在树干上，她的动人的身体摇晃着，她笑着向下看那年轻人，年轻人朝上看她，眼睛很怪，非常之亮；又看她溜了下来——啊，掉了下来，呵，滑了下来——滑到他的胸口；她那柔软、温暖的身体抓住了他，她的头怕接触他的嘴唇而向后仰；他吻她；她一缩；他的叫声："你一定知道——我爱你！"

这一恍惚的写法在整部书里是一种文体上的变异，通常高尔斯华绥写一种地道的、文雅的英语，他受过的牛津教育和律师训练使他字斟句酌（因此他写法庭审判和模仿法律文书特别拿手），但在这里他作了变

动，使叙述带上了诗的抒情。

同时也带有一种不稳定的情调，艾琳尼偷走了春天的心，却感动不了索姆斯的福赛特人的心。他发现了她同包星尼的恋情，采取了一个福赛特人的对策，即重申他的财产权，于是有一晚趁她没有锁门，闯进睡房去“执行了他的夫权”。

对于包星尼，他也作了报复。由于包星尼盖房花钱超出了预算350镑，他把他告上法庭，法庭判包星尼赔偿。这个建筑师本来就没钱，现在面临破产的局面，又在同艾琳尼的最后一次见面里知道了她遭遇了强暴，于是悲愤交加，在一个雾沉沉的日子冲进急驶的马车丛中，在轮子下了结了一生。

在艺术家同福赛特人的斗争里，艺术家永远是失败者。福赛特人有全部的英国上层社会作后盾，以及他们的法庭、教会、律师事务所、同业公会等等。包星尼之不可恕，在于他——如书中一个人物所指出的——触犯了索姆斯的钱袋和家庭，而这两者在福赛特人的眼里都是神圣不可侵犯的，因为他们是产业的标志。

选择福赛特人作为典型是有深意的，展开的情节也是动人的，使得此书不仅在当时赢得了大量读者，而且在60年代后期改编成为电视系列片也取得了很大的成功。

包星尼死去了，福赛特人却是长存的。在《有产业的人》以后的系列小说里，故事还要开展下去。艾琳尼同索姆斯离了婚，在长期孤处之后嫁给了小乔连，一个略有不同的福赛特，他曾经背弃家族传统，但最后仍被老乔连拉了回去。他们的儿子璋碰上了索姆斯后来同另一个妻子生的女儿弗娄，发生了爱情，然而小乔连把他母亲和索姆斯的往事告诉

了他，使他同弗娄的关系终于破裂。一代的恩怨传到了另一代，而索姆斯这个最典型的福赛特人却起了变化，从一个产业的坚决捍卫者变成了一个软心肠的好父亲，以至在家宅失火的时候，他为了保护弗娄而受伤身死。

这些以及更多曲折的情节构成了系列小说的绝好材料，然而作者原有的对福赛特人的批评精神却减弱了。也许，没有这些后续的发展，仅仅只有《有产业的人》一部，包星尼之死和艾琳尼的身心创伤会具有更大的悲剧性？开创了一个家族的连续记载是高尔斯华绥在英国小说史上的贡献之一，然而《有产业的人》的十分精彩的开始却是难以为继的；后续各书虽然也能抓住我们的注意，但有点像一般的社会言情小说，缺少一种可喜的辛辣味了。

这种冲淡在一个意义上又是无可避免的。这是因为高尔斯华绥本人从家世、教育、经历就是一个福赛特，十分熟悉福赛特人的生活、思想、情感，所以才能把他们写得那样逼真。他分析并且批评他们，但在心的深处，他又对他们怀有爱惜之心——如果每个福赛特都能像老乔连就好了！老乔连是他真正的英雄，所以包星尼盖的精美屋子由他从索姆斯手里买了过来，最后享受那艺术成品的还是这位家族的族长。好像这也是一种“诗的公正”。

《有产业的人》的结构有如包星尼的屋子，也是比例匀称，首尾衔接的。每一章都推进情节，而又各有中心，结尾都写得干净利落而有余音——光是这一点就值得别的作家学习。

很多外国读者是喜欢高尔斯华绥的作品的，他曾是世界笔会较早几任会长之一。想要较深地了解英国上层人士（他书里的所谓上层中等阶级），了解他们活动所在的伦敦及其城区的商业和法律机构以及俱乐部

之类，想要提高自己的英语修养的外国人，读读高尔斯华绥是大有好处的。作为有一定深度的消遣读物，《福赛特世家》是难以超越的。然而这深度是有限的，在艺术上也没有大的创新，要看大力推进小说艺术的大师，还得到福赛特世界以外的地方去寻找。

* * *

除了上述三人，一战前就已出名的小说家中还有班纳特和毛姆等人，都是讲故事的能手。根据这些人的作品，可以小结如下：

1．这些小说家各有特点，在题材上各有新的贡献，吉卜林写印度，威尔斯引进科幻，高尔斯华绥写上层中产阶级家族，班纳特写“五镇”那类的小城生活，毛姆写东南亚海岛上见闻，都充实了英国小说的内容。

2．他们都在思想上各有关注，多数留意到英国外面的世界，由此而意识到不同社会不同文化的遇合和冲突，把这些写进作品扩大了英国小说的思想境界。

3．在写法上他们都是现实主义者，各有一定的技巧上的创新，然而缺乏全面革新的意识。这一点使他们易于为一般读者接受，但也限制了他们把小说写得更加深刻的能力，因此而受到后起作家弗琴尼亚·吴尔夫的猛烈批评。

另一种努力

在吉卜林、威尔斯等人写作的时间前后，有几个小说家在作着另一种努力。他们之中，两个原是外国人，后来入了英籍，即詹姆斯和康拉德，另一个是福特·麦道克斯·福特。他们各有不同，但都自觉地注重小说艺术。

亨利·詹姆斯（1843—1916）是任何美国文学史都要着重讨论的小说大师，然而在英国文学史甚至文化史上也有他的地位。这倒不只是因为他曾长期住在英国，最后又于死前一年加入了英国国籍，而主要因为他的作品和小说理论形成的影响。他有直接描写英国和英国人性格的作品，但更多的作品写美国人去到欧洲大陆后的体会和心情，有人把他在这些作品里的主题归纳为“美国人的天真碰上了欧洲人的世故”。其实这当中的美国人有两种：一种保持新大陆的天真，另一种则染上了欧洲的世故，回头又用它来对付别的美国人。

《一位女士的画像》（1881）写的就是在欧洲的不同类型美国人。书题中的“女士”指美国姑娘伊莎白，她富有而单纯，在欧洲成为一些男人追逐的对象，然而她不接受一位英国贵族和一位从波士顿赶来的旧交的爱情，却嫁给了另一个美国人，以为他是专心艺术的，实则此人品质恶劣，所追求的是她的钱，而艺术只是一个幌子。伊莎白对于艺术和艺术家的向往显现出欧洲古文明对于天真的美国人的魅力，这是詹姆斯常写的主题，这种向往变成了一种悲剧式的迷误也是他常有之笔，但是这里却增加了一个新的因素，即背弃——伊莎白背弃了她自己的良知，正如她丈夫背弃了她的爱情。然而到书末故事并未结束。那位波士顿人还在等着伊莎白，最后还在暮色沉沉的花园里对她作了一番暴风雨式的倾

吐，虽然她克服了自己的激动心情而仍然上了回到她丈夫所在的罗马的火车，一位旁观者却对失望的波士顿人说：“你好好等着吧！”

这部长篇写得细致，对人物心理分析深刻，同时也有戏剧性，不少场面十分动人，而在这一切之上还有伊莎白的变化——从一个天真活泼但又颇有主见的姑娘变成了一个充满幻灭感的妇人，而在过程里她对自己和社会有了比较清醒的认识。这些都显示出詹姆斯小说艺术的成熟。

詹姆斯的中短篇也很有特色，例如《丛林中的野兽》（1903）。它写的是一个男人害怕恋爱的后果，明明是爱上了一个女人，她也有意于他，他却始终没有开口向她求爱，直到她死了他才醒悟到机会已经失去，永远不能再来了。这个较长的短篇是出色之作，写出了年华流逝而两人还在等着，虽多次见面，仍然欲言又止，女的有一次几乎直露心事，但男的仍然没有抓住时机，眼看她一天天衰弱下去，终于病死，他自己最后也在她的坟头倒下了。一种秋天挽歌式的悲哀情调弥漫着，两人的谈吐都合礼而文雅，但底下却有情欲，这野兽在丛林般的人世里伺机而动，小说的标题点出了作品没有明言的主旨。

詹姆斯在后期又写了三部长篇，其中《大使们》（1903）一书是他自己认为“通盘而论，在我所有的产品中是最好的”。这时候他又回到了“美国人在欧洲”这个主题，然而看法起了变化。美国一位有钱的寡妇听说儿子在巴黎不务正业，同一个法国女人鬼混，派了一位中年绅士去劝他回国，绅士去后发现那年轻人似乎颇有作为，而同他来往的那个法国女人不仅风度优雅，俨然名门闺秀，两人之间也不像有不正当的关系。其实这是绅士的错觉，他的美国式天真被那对男女的欧洲式世故欺骗了。因此他这位“大使”有辱使命，惹得寡妇又从美国另派一位“大使”即她的女儿去到巴黎，了解到了真相。但这时绅士自己却变了，他对年轻人的最后劝告是：“尽情地生活，否则就是错误。……生活！生

活！”

作者在这里清楚说出了在《丛林中的野兽》中就已暗示的教训：人不能让人世的禁忌、顾虑、礼俗等等妨碍自己真正的快乐，应该投入生活。这两本同年出版的作品道出了詹姆斯晚年的更加现实的人生观。

詹姆斯的重要性还在于他的小说理论。他第一个明白提出了小说是一种特殊的艺术形式。英国小说的毛病，他以为正在于“没有理论，没有信念，没有一种对本身的感觉，不认识小说应是一种艺术信念的表现，是选择和比较的结果”(2)。针对这种弊病，他提出应向法国和俄国小说学习：法国的福楼拜和俄国的屠格涅夫是他服膺的大师。在他们手里，小说是精心制作的艺术品，是有头有尾，“连续而浑成一体，像任何其他有机体”(3)。这个有机体论也是前人未道的，它意味着故事与主题、形式与内容是不可分的。同样，他称赞屠格涅夫的是：他消除了“那种常见的笨拙的假定，即认为题材与风格……是可以分割的不同东西”(4)。

詹姆斯的小说理论不仅见于成篇的论文，还见于他写在自己许多作品前的序言。(5)这些序言除了讨论所涉及的小说的起源和写成经过，还阐明技巧问题，总起来说就是叙述的方法问题。引人注意的是有关联的两点：1．叙述者是谁；2．叙述的观点如何。詹姆斯的小说一般不是由作者自己出面叙述，而把这个任务交给一个书中人物，往往是一个次要人物，他报告他所见所闻，包括他当时的疑问、犹豫、期望等等，这样叙述者就是参与者，不是过去小说中的无所不知的局外观察者，可以避免作者的说教，而增加叙述的真实性和生动性。这后面两点又可以归纳为戏剧性。詹姆斯对别的小说作者的劝告是：戏剧化！戏剧化！戏剧化！只是这不是指舞台上的喧闹、夸大和摆弄姿态；正相反，这是指小说中的叙述不是讲演出什么，而是描绘出什么，是把一件事的过程写出

来，特别是心理活动的过程，包括各种精致、深刻，甚至不确定、不清楚的感觉。他自己做到了这些，因而为同时小说家康拉德赞为“感觉的历史家”，后来的评论者则称他为“小说家的小说家”。

詹姆斯的理论奠定了现代小说理论的基础，他的小说也实现了从维多利亚时期小说到现代小说的转变。他的理论因有卓越的实践而更可信，而他的实践又不断丰富而发展了理论，因此他的影响也特别大。在他在世之日，就有他的朋友福特·麦道克斯·福特和康拉德等人在同他一样把小说作为一种特殊艺术形式，各自写出了重要作品。他们还进而研究小说中的时间次序问题，在作品里试验了“时间变换”和“时间并存”。这种试验再进一步便发展成为20年代乔伊斯作品《尤利西斯》中的印象与感觉的交叉重叠。不仅小说中如此，现代派诗作如庞德的《诗章》和艾略特的《荒原》也故意割裂或拼贴时间。这里当然还有物理学和哲学上新的时空观的影响，但是在小说领域里这类变化却是随着亨利·詹姆斯的艺术形式论和有机体说而来，他是现代主义的前驱之一。

* * *

约瑟夫·康拉德（1857—1924）原是生在乌克兰的波兰人，17岁当海员，21岁在英国船上工作而学起英语来，37岁辞去船长职务而以写作小说为生，这时他已入了英国籍。他的小说不同一般，大多写船上和海外所见，描写海难、台风和深入非洲内陆的冒险旅行等等，而且探索人在危急时所表现的本性等问题，挖掘得很深，而写法则讲究艺术，采用了间接叙述法和多种观察角度，再加上他后来练出了一手好英文——一种首先学自英国海员而不是仅靠阅读书本而得的、略带外国情调然而非常富于表达力的英文，使他成为现代英国小说大家之一。

他的著名作品有长篇小说《水仙号上的黑家伙》（1897）、《吉姆

爷》（1900）、《台风》（1902）、《诺斯屈罗摩》（1904）；中篇小说《黑暗的中心》（1902）；后期又写了政治性长篇小说《密探》（1907）和《在西方注视下》（1911）。

这些作品中公认的杰作是《诺斯屈罗摩》。书题的意思是“我们的人”，指一个从意大利来到一个南美银矿地区的海员，原是一个英俊、勇敢、坚强的人，在银矿区很得人心，曾为避免一大笔银子落入反动军队的手中冒险将它转移到一个岛上，但后来他变了，偷用了这笔银子。这里的主题是：银子的腐蚀力量。与此相连的是当地的政治，这个地区经历了革命、反革命和另一次革命，但实际上只是一些资产阶级政客在操纵，而当地的真正统治者是银矿主人英国资本家。在这样的社会里，即使是自命为腐蚀不了的“我们的人”也仍然是被腐蚀了。然而康拉德还进一步点明：人之所以被腐蚀，还由于他的本性有弱点，所以到了要紧关头就抗拒不了诱惑。

中篇小说《黑暗的中心》也是既指处于非洲大陆中心的刚果丛林，又指人心深处的黑暗。这是康拉德写的最惊心动魄的故事。故事是一个叫做马洛的人在伦敦泰晤士河上一只小艇上对几个同事讲的，内容是他在刚果的一次旅行。他被一家正在掠夺刚果财富的欧洲大公司任命为刚果河上一条轮船的船长，抵达刚果之后，才知道他的船已在河的上游触礁，于是随同公司的其他人员从陆路通过丛林去到出事地点，把船修好之后又驾船去到更远的一个象牙收购站，准备在那里接回收购站站长库茨。库茨是公司里有名的能干人物，他所收集的象牙比所有其他收购站放在一起还多，但现在病得厉害，所以公司要他回去。船在快到收购站之前受到丛林里部落一次弓箭和梭镖的袭击，到站之后又受到他们包围，但库茨虽然重病，却仍能制止他们，因为他在当地部落中有极高威信，被敬为神。他们不愿库茨离去，所以才来袭击。

库茨被抬到船上不久就死去了，但在死前同马洛谈过他在丛林中的真正感受，临终说了两个字：“恐怖！恐怖！”，他托马洛把一包信件交给在英国的未婚妻。马洛回去之后照办了，但看她那对库茨的深情，在她问他死者最后的遗言的时候，他不忍心告她真话，而出现了这样的一幕：

我打起精神，慢慢地说：

“他最后说的是——你的名字。”

我听到轻轻一声叹息。接着我的心停住了，被一个狂喜而又可怕的声音打住了，声音中含有想不到的胜利和说不出的痛苦。“我料到是这样——我肯定是这样！”……她料到，她肯定。我听见她在哭，把脸埋在手里。我感到那屋子会在我逃离之前倒塌在我头上，连天也会掉在我头上。但是什么也没有发生。天不会因为这样一点小事掉下来。天是不是会掉呢，我又想，如果我给了库茨以他应得的公道？他不是说他只求公道么？但是我不能呵，我不能告她真话，那样做太黑暗了，整个儿太黑暗了。……

这一幕是康拉德的精心之笔。他在1902年5月写给登载这篇小说的《勃腊克武德》杂志的编辑的信里说：“《黑暗的中心》最后关于马洛同姑娘会见的那几页等于是把整篇三万字的叙述归结到对于一整个方面的人生的一个设想性的看法，这就把小说提到更高的平面，而不仅仅是一个关于一个在非洲中部发了疯的人的掌故了。”

那么，这个“设想性的看法”究竟是什么？

小说的叙述者马洛是白种人，他眼睛里的非洲黑种人是难以了解然而似乎通情达理的，而那里的白种人则几乎都是坏蛋。他们都是那个大

公司的职员，到非洲的目的就是“经商”，为此他们奴役和屠杀当地人民（书中写到一队带着铁链的黑人犯人在劳动，也写到法国军舰经常盲目地向丛林开炮），霸占并破坏当地资源（在行程的起点马洛看到了公司总部所在地怎样已被糟蹋成为一个废机器和破铜烂铁的大垃圾堆，帝国主义对于美丽非洲的环境大破坏是永远不能饶恕的罪行之一！），余下的时间就用来彼此勾心斗角，干各种自私、肮脏的勾当。书里的一个经理是这种人的典型。他们代表了西方文明。库茨有所不同。他有一点理想，曾经谈到过要更好地对待当地人的庞大“计划”。他用的手段也不同，因此他能接近当地部落并赢得他们的信任，但是目的仍在于从他们取得更多的象牙，也是为了利润，为了更好地为公司服务。他也仍然依仗白人的快枪，对于不服他的当地人是严厉惩罚的。书里提到马洛在第一次见到库茨的收购站的时候，发现站旁有一排铁栏杆，杆上插着砍下来的黑人人头。同别的白人一样，库茨也是对他们实行恐怖统治的。他临死喊的两声“恐怖”究竟是对自己喊，还是对别人喊，这也是康拉德留给读者的问题之一。无论如何，这当中有库茨自己的噩梦，这喊声最终来自他心灵深处的一片黑暗。

康拉德是用了他全部的艺术来写出这个深刻得可怕的故事的。他使马洛一身而兼二任，既是当事人，又是叙述者，由于身当其事而叙述更为可信，但又不让他变成中心人物。也许我们可以说，书的中心不是人物，而是马洛所经验的向刚果内地的旅程：一切都是旅程中的见闻，而旅程不只是走向非洲黑暗的中心，也是走向人的灵魂的黑暗中心。

因此这书里虽然有行动，有实物，却又是一部以气氛见长的书。进入刚果内地的旅程从头到尾笼罩在一片阴沉的空气之下，丛林是阴沉而静止的，充满着不知名的威胁；刚果河是流动的，但也是阴沉的，似乎从未见过阳光；同样阴沉的是旅行者的心，特别是叙述者马洛的心，他

自始至终没有片刻的愉悦——只有在修船的劳动中才暂时摆脱了不安。

在这种气氛之中，作为商品的象牙是实物，又是象征。书中人人处处都在谈着象牙，连库茨的脸也似“雕刻在老象牙上的死亡的活跃形象”。象牙是从地下掘出来的，是不易摧毁的，象征着非洲古老的文明，库茨则来自欧洲文明，“整个欧洲在造成库茨中有份”，库茨的困境也象征了欧洲文明的危机。

在世纪的最初，康拉德就已经看到了这个危机，看到了帝国主义的可憎面目，又有新颖的艺术把他所见深刻地表达出来，他对于英国小说的贡献又何止是仅仅推进了叙事技巧！

* * *

同康拉德的名字常常联系在一起的是小说家福特·麦道克斯·福特（1873—1939）。他曾与康拉德合作写书，另外编过两个有影响的文学杂志，即《英国人评论》（1908—1909）与《跨大西洋评论》（1924—1925），提倡法国式的小说写法，培植过不少后来出了大名的作家，如劳伦斯和海明威。他自己也写法国式小说，主要作品是《好军人》（1915）和《阅兵礼的结束》（1924—1928）。后者包括四部长篇小说：《有些人不》，《再无阅兵礼》，《一个人可以挺立》，《熄灯号》。

《好军人》的情节并不复杂，写的是两对夫妇十年中的交往。一对是有钱的美国人，丈夫是书中的叙述者；另一对出自英国世家，妻子是天主教徒，丈夫是大地主，拥有庄园，自己当军官，书名上的“好军人”就是指他。他是一个忠于旧传统的“英国绅士”——“好军人，好地主，分外仁慈、谨慎、勤快的地方审判官，正直、诚实、公平、讲原则

的社会人物”——但是碰上了一个信天主教的冷酷、精明的妻子，在家里得不到温暖，于是有多次婚外恋，其中一次是同美国人即叙述者的妻子，一个从头就对丈夫不忠的纵欲者，最后一次则是同一个寄养在他家的纯洁姑娘，全书以姑娘发疯、好军人自杀作结。

写法却是曲折、细致的：前后移动的时间次序，多次的补叙与插话，对于人物动机的分析与再分析，但是只要你有耐心，并不给你烦琐之感，倒是逐步深入，把这几个上层社会人物的内心世界一层剥一层地暴露出来——那位好军人在他那习惯性的坚毅和礼貌之下的空虚感，他那妻子的天主教虔诚之下的工于心计和残酷，叙述者妻子的美国式纵欲和虚伪，小姑娘由于父母不和、身世飘零而产生的失落感。

然而叙述者本人却处于一个特殊情况：他是事件的目击者，一定程度上的受害者，充满了好心，却对别人没有丝毫影响。他甚至不能确定他所见所闻是否完全真实。他之所以常要翻来覆去地重叙经过，并且通过不同人物同他的谈话来展现对同一事件的不同看法，就是因为作者要表达出一个比通常的“现象不是真实”更复杂的道理，即有时现象就是真实，或现象有部分真实性。

书的风格就是要体现这种复杂性的风格，语言完全是所谓有教养的人的文雅语言，而且是英国上层人士的语言，连美国夫妇的谈吐也没有美国特色，只听见修整的句子连串而来，但又不是一泻到底，而是常有回旋和重复，有时则欲言还休，没有下文。这就是福特的叙述策略，他认为传统小说的毛病就是“一泻到底”，所以他要同亨利·詹姆斯、康拉德等人一起来试验新的叙述法。

等到福特来写《阅兵礼的结束》，另一位“好军人”式的英国绅士成了故事的主角，只是时间变成了第一次大战当中。战争是写到了的，但

是前线战斗写得不多，主要是写英军后方的混乱。这混乱实际上是英国传统在崩溃的一种表现，不过在战争环境里显得更加突出罢了。英国战胜了，但这也是一种嘲弄，因为战后的社会生活仍然是一片混乱或者更糟：人际关系的传统准则被破坏了，代之而起的是商业资本家的精明、残酷、没有文化教养。

这四部小说里的主要人物都出自上层，而且是在乡间拥有祖传地产的世家中人。他们对面临的大变动态度并不一致，多数人是接受它，设法从中取得好处，只有少数人坚持传统的价值标准。

这后者当中就有本书的主角克利斯多弗·铁琴斯。他还年轻，也有头脑，对于某些新事物并不反对，倒是看出了自己亲友中老一辈人的虚伪和卑鄙。譬如在《有些人不》的开始部分，几位上层人士由于一些要求女权的妇女扰乱了他们玩高尔夫球，要警察逮捕她们，铁琴斯却挡住了警察，使她们得以脱逃。因此他受到了一位老世交的将军的责备，两人之间有这样一段对话：

“……人们说你很有头脑。谢谢天，你不是我的部下。……我相信你是一个好小伙子，可你是会叫一整师人吵起来的那种人。……简直是一个——那人叫什么来着？一个德累弗斯！”

“您以为德累弗斯真的有罪么？”铁琴斯问。

“该死！”将军说。“比有罪更坏——你不能信他，可又找不到证据不信他，他是这号人，世界的祸害！”

铁琴斯说：“啊！”

“就是这号人，”将军说，“这号会使世界不得安宁的人。你不知道该怎么办。没法判断。他们使你感到极不舒服。……”

没有绅士们向来自夸的公平感，他们但求天下不乱，可以舒服下去。也没有真正的道德原则。将军早就说过：

> “一个军人的第一职责——所有英国人的第一职责——是在别人指责他的时候能够设法像样地圆谎。”

将军还不是最坏的，还有政客和银行家等等，连世家的传统文化也缺乏，而主宰着英国的就是这批人！

铁琴斯却坚守他的道德准则。他妻子西尔维亚跟人跑了，后来要回来，他仍以礼相待；她并不从此改悔，而是想尽各种办法折磨他（而她又是一个天主教徒，同《好军人》中的女主角和以后要在伊弗林·沃的小说里出现的信天主教的厉害女人属于一个类型）。她恨他到了极点，有一次她对她母亲和家庭老教士说起了恨他的原因：

> “你们想知道我为什么恨我的丈夫。我可以告诉你们。这是由于他的单纯的、绝对的不道德。我不是指他的行为，我是指他的想法。他对我常作演讲，不论讲什么，都叫我恨不得拿刀捅他，我发誓真是这样。但我又说不出他错在那里，就在最简单的事上我也不能证明他错了。但是我可以叫他难受，我当然要。……他老是坐在那把靠背椅上，笨手笨脚地，像一块石头那样一动不动，一坐几小时。……可是我能叫他痛苦。呵，不声不响地叫他痛苦。……他是你们会称为忠心的人。忠于他那瘦鬼朋友，叫麦克麦斯特的。……忠于他的母亲，每次他说起总要极其神秘、可笑地称她为圣徒——新教徒哪有圣徒！忠于他那老保姆，因为她照顾孩子，还有那孩子。……我只要在他谈他们的时候把眼睛张大一点，是的，只把眼皮升起一点，就会叫他难受万分。他的眼球就要乱转，痛苦得不得了。……

当然，他什么话也不说，因为他是英国绅士。”

（《有些人不》）

英国绅士就是留心不伤别人感情，自己也不表露感情。对朋友和亲属忠诚更是他们的道德准则，但在西尔维亚眼里变成了不道德。西尔维亚接受了现代社会的准则，要丈夫也随她转变，而他坚决不肯，这便是两人之间感情不和的真正原因。福特把西尔维亚写得极为生动，不只是人物创造上的成功，还体现了他对她那类迎合新风尚的旧世家子女的心理的深刻了解。她们是公然乱搞男女关系而不以为耻，反以为荣的。

而铁琴斯则不仅在家不得安宁，在战场上也处处吃亏。他爱惜士兵，在一次敌军炮击中救了两条命，却因衣服沾了战壕的泥土，军容不整受到上级申斥。他实干，却被撤职，人们还怀疑他替法国人搞情报。最后，他得了弹震症，有一阵连自己的名字也记不起来。

然而他不是可怜虫，因为他顶住了所有压力，在同一位女教师——一个女权主义者——的往来里获得了真正的爱情。在一群片面地想又片面地活的人们之间，他是一个真正完整的人。西尔维亚发现她无法腐蚀他，也无法毁灭他。他的健忘症过去了，他是明智而坚强的。但他又只是一个“最后的托雷党人”，怀抱着一种18世纪式的世界观，同新时代是完全不合调的，而这整个四部曲也只是对于一个垂死社会的安魂曲。

全书长达830页，多处运用意识流手法，而在第四部《熄灯号》里达到了技巧试验的高潮，即全书是由九个长长的内心独白组成，主要是铁琴斯的长兄马克的回忆和想法，这时他已重病在床，说不出话来了。铁琴斯本人只在最后露了一面，马克见他手里拿了刚被西尔维亚命人砍倒的家园内宅门前的大树的一根枝干，知道了家业已经转手，平静地死

去了，铁琴斯个人问题也暂时解决了：西尔维亚答应同他离婚，他同女教师的关系合法化了，家业则由他同西尔维亚生的儿子小马克继承，不过这孩子从小就由母亲做主成了天主教徒。这样世代信奉英国国教的老铁琴斯一家有了继承人，但是连同原有宗教信仰在内的老传统却切断了。这部大书也就在这一系列内心独白的流动中，用一种不甚清楚的结局结束了。

阅兵礼已到尽头，铁琴斯这一类人也快灭绝，随他灭绝的则是英国乃至西欧社会的一种生活和行为方式以及它的价值观。

这不能不说是一个重大主题，福特是用了全力来写它的，因而写得细致，复杂——可能太复杂了，穷研小说写法的人不免显得有点做作，但毕竟还留下了一些东西，那就是不抱幻想、不带感伤情绪地观察世态的诚实态度和从不同角度去发掘现实的认真精神。

* * *

通过以上三位作家的情况来看，在小说写作上进行探索的努力是得到了丰硕成果的。但是以为他们的探索仅限于叙事艺术却又片面了，因为他们也十分注意主题，既有新的主题（詹姆斯的新大陆和古欧洲社会文化的碰撞，康拉德对于殖民主义和西方文明的批判），也有挖掘得更深的老的主题（詹姆斯对于男女爱情的深思，康拉德对于人的本性、动机的探讨，福特对于英国世家及其价值标准崩溃的考察，等等）。他们并不是艺术至上者，仍是现实主义者，福楼拜和屠格涅夫那类现实主义者，只不过认为小说应是一个统一体，其中内容与形式是有机结合、密不可分的。在他们的小说里，艺术起到了使主题深化的作用，越是写得好越能把人生的丰富和变化挖掘得深。

他们并不总是成功的，有的时候他们小题大做，有的时候技巧过剩，他们的文字一般是比较难的，詹姆斯的后期作品里往往句子盘旋而又盘旋，显示思想的曲折，但也阻碍了叙述的进程。他们已经显现了后来现代主义小说家要更加发展的某些品质，已经不同程度地染上了一种高雅文明病：对普通读者的淡漠，而读者也就对他们报以淡漠。这是可惜的，因为他们作品中有好东西，而普通读者不得其门而入，也就更向易懂的通俗读物靠拢。

现代主义小说

福特的四部曲主要是写一战中的英国社会的，但也有战壕描写，所以也是战争小说。一战当然还产生了别的长篇小说，如阿尔亭顿的《一个英雄之死》（1929）。然而英国似乎没有足以同海明威的《再会吧，武器》和雷马克的《西部前线无战事》相比的一战小说。

但是一战仍然是一种催化剂。它催出了英国的现代主义。两部现代主义经典之作出版于1922年，它们是艾略特的《荒原》和乔伊斯的《尤利西斯》。

我们已在另章讨论过现代主义诗歌，现在集中谈谈现代主义小说。

什么样的小说是现代主义小说？英国批评家大卫·洛奇提出三点特征：

1．形式上有试验、创新，与已有叙述方式明显不同；

2．内容上着重感觉，包括半自觉与不自觉的内心活动；

3．叙述不按照一般时间顺序，而采取一种复杂、流动的处理办法，常有颠倒与回溯；叙述的角度是有限的或多方位的，没有一个万能的、无所不知、无所不在的叙述者。(6)

凡包括上述三点中一二点或全部的可以算作现代主义小说。

根据这个标准，我们在前面讨论过的詹姆斯、康拉德和福特的作品都是现代主义小说。但是我们又发现，它们又都具备现实主义成分，只

有多少之别。这一点也会被我们将要讨论的作品所证实。历史上，近代小说是现实主义的产物，后来虽有各种变化，还是不能完全脱离现实主义，脱离了就连小说本身也不存在了。

就拿现代主义小说的最著名的例子《尤利西斯》来说，它就有坚实的现实主义基础。这是因为它的作者詹姆斯·乔伊斯（1882—1941）不仅仅是一个现代主义者。

他最初写短篇小说，收在《都柏林人》（1914）这个集子内。这里的15篇小说都是写他熟悉的爱尔兰当地人的，写法兼有莫泊桑与契诃夫之长，其中最长的一篇《死者》更是公认的现实主义杰作。

他接着写《青年艺术家的写照》（1916），一本自传性小说，主人公斯蒂芬就是乔伊斯自己，并要在《尤利西斯》中重新出现。书的写法仍是传统的现实主义式，但在所提到的问题（如艺术创造里的“顿悟”问题）和对于语言的创造性运用上已经显出后来写作的趋势。

等到他来写《尤利西斯》，他对小说艺术进行了重大的革新。六七百页的一本大书集中写1904年6月16日一天都柏林市民勃鲁姆和他的青年朋友斯蒂芬两人的生活和思想活动，用的是意识流技巧和多方位叙述观点，在结构方面模仿古希腊史诗《奥德赛》，史诗上有某一情节的一章，小说里也有相应的一章，亦步亦趋，但精神上大为不同，例如史诗里尤利西斯的妻子潘尼罗披在丈夫多年没回来而当地又有许多男人逼她改嫁的情况下仍在苦苦守着他，而小说里勃鲁姆的妻子莫莉则公然让情夫出入自己的家。尤利西斯是智勇双全的冒险家，勃鲁姆则是一个做广告生意的犹太人，胆小怕事，明知妻子有外遇也不敢过问，在街上走路也生怕碰上她的情夫而改道。这里面有对照，有无言的评论，古代的英雄世界让位于现代社会的平凡生活了。然而乔伊斯并不采取漫画手法。

勃鲁姆不是一个丑角，而是有一定正义感的好心人，他的感情、趣味有其精细、高尚的一面：当他看人们在一家餐馆饕餮大吃，其状有如荷马史诗中的食人兽的时候，他就觉得无法忍受，立即饿着肚子冲出餐馆。莫莉也不是一个简单的荡妇，她充满了同情心，爱好花草，色彩，一切流动的、美丽的东西；她虽有外遇，却又嫌她那情夫粗鲁、庸俗，到头来还是她那老实的丈夫可以依靠。而青年斯蒂芬——这个永恒的知识分子，永恒的艺术家和思想家——提供了另一种现代人典型：敏感，内向，落落寡欢，然而又真正地坚强。

这些细节描写的真实构成了此书的现实主义基础，不过基础之上是一个现代主义的结构，一个庞大的文学比喻。

最大胆的创新还在于本书的语言。乔伊斯对于语言的创造性运用不限于新创词和双关语，而在他把语言提到作品中最重要的位置，超过情节，超过人物，似乎一切真实出自语言，语言就是真实，而语言本身则是流动的，活跃的，具备一切可能性的，连半睡半醒的感觉也能胜任地表达出来，如在本书的末尾一段：

> ……海洋有时候真像火一样的红哩夕阳西下太壮观了还有阿拉梅达那些花园里的无花果树真的那些别致的小街还有一幢幢桃红的蓝的黄的房子还有一座座玫瑰花园还有茉莉花天竺葵仙人掌少女时代的直布罗陀我在那里确是一朵山花真的我常像安达卢西亚姑娘们那样在头上插一朵玫瑰花要不我佩带一朵红的吧好的还想到他在摩尔城墙下吻我的情形我想好吧他比别人也不差呀于是我用目光叫他再求真的于是他又一次问我愿意不愿意真的你就说愿意吧我的山花我呢先伸出两手搂住了他真的我把他搂得紧紧的让他的胸膛感到我的乳房芳香扑鼻真的他的

心在狂跳然后我才开口答应愿意我愿意真的。

（金隄译文）

这是莫莉的内心独白，四十页无段落，无标点，只到最后才出现一个句号，意识流的运用到了最放肆的地步。如果我们细读，还会发现这长篇独白里有许多很美的东西：建筑，花朵，色彩，芳香，一个年轻女人的爱。它还有一种肉体的温暖，一种黎明的预感，末尾的一声“真的”（原文是yes）给予了全书以一种正面的肯定。

应该说，乔伊斯所写的一天生活是丰富的，多方面的——还包括了人生里不体面、滑稽可笑的一面。他的语言游戏增强了这一方面的效果。书里存在着一种喜剧精神。由于有喜剧精神，《尤利西斯》里的人生就比詹姆斯、康拉德、福特的作品所包含的要广阔得多，也活跃得多。

喜剧精神也同样存在于乔伊斯的最后一部作品《芬尼根守灵》（1939）之中，语言的创造性运用到此达到了极限：不仅大量创造新词，而且放手改造旧词，每句话里都有字典上找不到的词——但是如果你朗读，你就会发现一些纸面上奇形怪状的词是你经常听到的普通用语。为了示范，乔伊斯自己读了一节，灌成唱片。人们从他的都柏林口音中听到了对于利菲河的咏叹。原来书里有两个女人在洗一对夫妇的脏衣服，边洗边聊天，而美丽的利菲河就在她们身边流过去，时间也在悄悄流逝，终于天黑了，水边一片迷茫，看不清人脸，听不真声音了。

此书的结构是圆周式，一上来就是这样一句：

riverrun past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay…

（河流流过夏娃亚当之家，从河的岸到海的湾……）

这是头，然而头即是尾，尾即是头，你可以从中间开始，但是过一阵你又回到了那里，整本书就像流水一样是不能斩断的。

然而虽有这种种阐释，应该承认：此书是难懂的，普通读者是同它无缘的。

毫无疑问，在试验性写作方面，在语言的创造性运用方面，乔伊斯走得比谁都远。经过几十年的禁止和争论，《尤利西斯》作为现代主义杰作的地位也已确定。问题是：他的影响如何？一方面，直接模仿《尤利西斯》的小说家极少——也许因为它是无法模仿的；另一方面，学乔伊斯的样子自由地、大胆地运用英语的人则大有人在，包括英语非其本族语的外族作家。意识流的手法虽非乔伊斯一人独有或第一个运用，但他的示范显然使它产生了更大的影响，连现实主义小说家也乐于接受了。这一切扩大了小说艺术的领域。扩大与解放——把小说从传统的模式里解放出来——乔伊斯的最终功绩也许是在这里。

* * *

弗琴尼亚·吴尔夫（1882—1941）也是要把英国小说从传统的现实主义模式解放出来，为此她在1919年4月就对当时文坛上最负盛名的几位小说家——高尔斯华绥、班纳特、威尔斯——提出了挑战。她指摘他们是“物质主义者”：

> 这三位都是物质主义者。由于他们只注意肉体而不注意精神，所以使我们失望，并给我们一种感觉，即英国小说越快拒绝他们，不管用什么客气的方式，越快另走一路，哪怕走进沙漠，就越对它的灵魂有益。[(7)]

她又进一步说明：

> 我们给他们的作品挂上一个“物质主义者”的标记，意思是：他们写的是不重要的东西。他们用了绝大的本领和绝大的辛勤，却只为了使琐碎的过眼烟云式的东西显得是真实和持久的。(8)

换言之，他们小说里缺乏真实的生活：

> 生活不是一系列对称排列的马车上的车灯，生活是一个明亮的光圈，一个从我们有意识之始就一直笼罩我们的半透明的外壳。小说家的任务难道不是表达这种不断变化的，这种未知的、无约束的精神世界，愈少和外来物、外界混杂愈好，不论这精神世界会表现出多么畸形和复杂？(9)

这时她已经注意到正在杂志上发表《尤利西斯》的片断的乔伊斯，认为他是注重精神的，所作虽不够丰满，却是有生气的。

另一方面，她又大力主张走俄国人的路：

> 要对现代英国小说发表几句最起码的议论的话，那就无法不谈俄国人的影响，而一谈俄国人我们就不能不冒风险，说出一种感觉，即如果写小说而不写俄国式的，那就是浪费时间。(10)

她自己的小说没有俄国小说的深刻，但确实不同于“物质主义者”们的作品。她善于捕捉感觉、意识、一瞬间的心情变化，生活果然是一个“明亮的光圈”。她也用意识流的手法，但还有许多别的技巧：交响乐乐章式的结构，对于节奏和“肌理”（texture）的注意，文字的雅洁，整个写

法的诗化趋势，等等。

这一切都可以在她的代表作《到灯塔去》（1927）里看得出来。书分三部分：第一部“窗”最长，写的是拉姆齐夫人想带孩子们——特别是6岁的詹姆斯——去海上灯塔而因天气变了没有去成；第二部“岁月流逝”最短，不过一天的事，几个人又来到度假别墅，房屋依然而人事已非，十年过去了，中间爆发了一次世界大战，拉姆齐夫人的一个儿子阵亡，她本人也死了，但是人们忘不了她；第三部“灯塔”，长度介乎一、二部之间，写拉姆齐先生终于带了已长大成人的詹姆斯和他的姊姊堪姆去了灯塔，完成了他妻子生前的愿望。三部之间的联系是一位叫做丽莉的女画家，在拉姆齐父子到达灯塔的一刻，她那多年没有完成的拉姆齐夫人的画像也终于完成了。

书的中心是拉姆齐夫人。她善良，能干，有绝好的风度，但为丈夫、儿女、朋友们而活。丈夫是一位大学者，“当前最好的形而上学哲学家”，但是脾气大，难服侍；八个儿女活泼任性，她注意每个人的健康发展，特别爱护最小的詹姆斯；朋友里面多怪人，有尖刻的青年学者，不得意的老诗人，关心政治的老头，还有就是那位女画家和一对青年男女。拉姆齐夫人要使每个客人在她的别墅里都过得称心如意。在第一部分之末，作者写一次晚餐，花了很大篇幅（35页），比整个第二部分（22页）还长许多，十年岁月的消逝竟然抵不过一次饭桌上的闲谈！然而对于闲谈或者说富于智慧的谈话的爱好正是这小圈子的人的生活的一部分，他们重视的就是人与人之间的文明交往。而拉姆齐夫人照顾着他们，“把一切都归纳到纯朴”，把他们之间的“那些可怜的无聊纠纷和小小恩怨化为一种……一种叫你难以忘怀的东西，几乎像一件艺术珍品”。

这里面有一点自传成分。拉姆齐夫人那一圈子是弗琴尼亚·吴尔夫

所属的布卢姆斯伯里小圈子的缩影，而拉姆齐先生——那位男性中心的大哲学家——则是她父亲莱斯利·斯蒂芬的写照。这点自传成分增加了小说的真实性，同时又被她用来作为一种象征。拉姆齐夫人和丽莉代表艺术，拉姆齐先生则代表一种理性精神，两者平时是对立的，但在最后到达灯塔的那一刻，艺术和人生达到了暂时的统一。

灯塔也既是实物，又是象征。书的最后有一段描写：

> 小时候看灯塔，它是一座银色的、朦胧的塔，有一只黄色的眼睛突然在傍晚柔和地发光。现在，詹姆斯看着它。周围是被海水刷白了的岩石，塔光秃秃地直立着，墙上有黑色和白色的条纹。他也看到了塔上的窗，甚至晾在岩石上的刚洗衣服。原来这才是灯塔！
>
> 不，小时候看见的也是灯塔。没有任何东西只是一个东西。那另外一座也是灯塔。……

“没有任何东西只是一个东西”：灯塔可以是奇幻的、浪漫的楼台，也可以是“光秃秃”的现实。弗琴尼亚·吴尔夫的眼光毕竟比那些“物质主义者”高明。

* * *

D. H.劳伦斯（1885—1930）算不算现代主义小说家？这也许是一个需要讨论的问题。他在叙述技巧上没有大的创新，在运用语言上也无多少试验，但在加深人的感觉上却下了功夫，不只写性心理，而且写西方工业社会对于人性的扭曲，用一系列情绪紧张的小说强有力地表达出来。如果说现代主义包含一种对现存文化的批判，那么劳伦斯是最富于这种批判精神的。

他是一个矿工的儿子，父亲经常酗酒，母亲却有文化，决心不让儿子像她丈夫那样下矿挖煤，因此家庭常有争吵——劳伦斯的第一部重要小说《儿子们和情人们》（1913）就是写这样一个工人家庭，有浓厚的自传色彩。像劳伦斯一样，书里的儿子也是偏爱母亲的。但是母亲对儿子的占有性的爱却又阻碍了儿子同年轻女人的恋爱，最后儿子还是脱离了母亲的影响，开始了他自己的生活。劳伦斯后来认为，他把父亲写得太粗暴了，实际上他有真正的活力，是一个完整的人，而母亲所重视的文化教养则含有虚假的东西。

批评家们对于《儿子们和情人们》是接受并加以称赞的，但是1915年出版的《虹》却遭到反对，并被官府以“诲谣”的罪名查禁。其实这是一部探索人与人之间的关系——上代与下代之间、男人与女人之间的关系，用一种既逼真地写实又带有诗意的象征的手法写的新型小说。它本是劳伦斯计划写的规模更大的长篇《姊妹们》的第一部，第二部就是下面要提到的《恋爱中的女人们》，后来他决定两书各自出版，然而人物有联系，姊姊尤修拉与妹妹古德仑在两书都出现。《虹》里有三代女人：从波兰来的利迪亚，她的女儿安娜，安娜的女儿们即尤修拉与古德仑。尤修拉的逐渐成长是书的主题，她与另一个波兰移民的后裔安东的恋爱是后半部的主要情节，然而她终于觉得他不合她的理想而与之破裂。破裂的原因中有她对于所处地方——英格兰中部一个矿区——的憎厌。最后，他走了，同别人结婚了，尤修拉从一场大病里恢复过来，凭窗小坐，看到了虹：

> 这虹跨在大地上。她知道那些猥琐的人——那些带着硬壳各自在腐败的世界上爬行着的人——还活着，这虹也在他们的血液里跨着，会在他们的精神里活跃起来，他们会抛弃他们衰败的硬壳，新的、清洁的、赤裸的身体会迸发出来，得到新

> 生，升到上天的光、风和清洁的雨中。她在虹里看到了人世的新建筑，把那些旧的、脆弱的乌糟糟的屋子和工厂一扫而空，世界重新用真理的活的材料建立起来，适应了那笼罩一切的天。

这里有诗，有象征，然而是同当地当时的现实密切结合的。这是劳伦斯的典型笔法。

《恋爱中的女人们》（1921[(11)]）是劳伦斯自己认为他最好的作品。它继续了尤修拉和古德仑的故事。她们在继续寻求圆满的婚姻关系。姊姊尤修拉找到了伯金，一个教育视察员。妹妹古德仑有矿山主的儿子裘拉德·克里区在追求，但她总是不满意。最后四人去欧洲大陆阿尔卑斯山度假，裘拉德感到对古德仑的爱已经无望，灰心而死于风雪之中。裘拉德经营煤矿是很有办法的，矿工恨他又承认他干练，他代表机器文明，而学绘画的古德仑代表艺术，这两者在作者的眼里是不相容的。

以上几书都以中部英格兰为背景，这也是劳伦斯自己生长之地。他熟悉那一带，但又深感那里生活的沉闷，他小说里的不少人物也是既爱又恨那些地方的。在《恋爱中的女人们》中，古德仑曾经说过一段话：

> 同时来了那个嘲弄人的问题："为了什么？"她想到矿工们的老婆，忙于地板革，花边窗帘，忙于给女孩们穿上高统靴。她想到矿井经理们的老婆和女儿，忙于凑人打网球，忙于争在社会阶梯上高人一头的可怕竞争。肖特兰在那里，连同它的毫无意义的显要名声。还有克里区一家的毫无意义的一群。伦敦在那里，连同下议院，连同社交界。我的天！
>
> 尽管那样年轻，古德仑摸到了英国社会的整个脉搏。

这段话同尤修拉看见虹时的感想是一致的，两人都“摸到了英国社会的整个脉搏”，只不过尤修拉还寄希望于“新生”，古德仑则表示了完全的决绝。

婚姻关系也是《贾泰莱夫人的情人》（1928）的主题，这一次劳伦斯露骨地写了性行为。贾泰莱夫人的丈夫因一战中受伤而半身不遂，她同自家猎场看守人麦乐士发生了关系。两人属于不同阶级，夫人说上等人的英语，而麦乐士在同她接触时却是一口当地方言。他经常揶揄上层人士，这给了小说以恋情之外的社会意义。然而他也表现了一种大男子主义，把女性当作蹂躏的对象。此书先在外国出版，在英国一直遭禁，直到1960年因企鹅社大量印行平装本而为政府提出公诉，打了一场大官司，不少文艺界知名人士出庭作证，证明其为高尚的创作，才取得公开发行的权利。

最近批评家们重提此书，出现了不少反面的意见。60年代人们从性的解放的立场称赞它，现在人们又以女权运动的眼光责骂它，有人并发现了劳伦斯的白人至上的种族主义。显然，这些议论里都有正确的部分，然而一本书不等于全部作品，整体来说劳伦斯究竟该怎样评价？

先让我们来听听F. R. 李维斯的意见。1955年，他出版了《小说家劳伦斯》一书。一上来，他就写道：

> 需要说的是这个，即劳伦斯首先是一个伟大的小说家，最伟大的中间的一个，他将首先作为英国传统里一个主要小说家活下去。

他驳斥了几位名人（罗素、艾略特）对劳伦斯的指责，如说他只着重血

性的本能，有感情而缺乏智慧，等等，进而分析了《虹》与《恋爱中的女人们》两书，认为《虹》有一种“高超的发明，即发明了一种形式”，足以表达“穿越几个个人生活的连续性和韵律”，又进而指出：

> 而在《虹》之内，又包含了多少的英格兰！这方面除了在作家的笔下是不会有任何其他记录的。这本书在这方面的丰富足以使任何读者都可以看清：作为一个社会历史家，劳伦斯在小说作者中是无人超越的。事实是，严格地说，他是无人能比的。《虹》告诉我们在一个实际的社会里精神遗产是怎样传播下去的，同文化的一般进展又形成什么关系。《恋爱中的女人们》在表达当代英国（即1914年的英国）方面有一种惊人的广度，《虹》则有历史的深度。只凭这两本书就足够把劳伦斯放在最伟大的作家之列了。

（第173页）

“最伟大”的评价可能会有争论，需要更多时间才能看清；因为劳伦斯的缺点也是明显的：他常对读者进行说教，有时因追求象征而陷于抽象，他的世界过于紧张，因此也就偏于一面，等等。但这无非是说：他不是一个完美的而是一个有强烈个性的作家。李维斯据以立论的作品分析则是难以驳倒的，提出劳伦斯的特有的英国气质尤为不易之论。如果我们加上劳伦斯对当代西方资产阶级文明的病态的深刻体会，他在深化人的感觉方面的持续努力，加上他在艺术上把现实主义同诗与象征结合的成就，我们就不能不承认他对于现代英国小说是有重大贡献的。

* * *

E. M. 福斯特（1879—1970）也是英国气息浓厚的小说家，不过他

笔下的英国既不是哈代笔下的农村，也不是劳伦斯笔下的矿区，而是一个相当平静的所在，其中尽是知识分子，而且是在自由主义空气熏陶之下成长起来的上层知识分子，他们讲人情，重智慧，但又对许多事情——特别是别人认为神圣不可侵犯的事情——抱有怀疑主义的态度。

这主要是因为福斯特自己就是这样的一个人。他是布卢姆斯伯里圈子里的一员，同弗琴尼亚·吴尔夫等高雅人士是朋友。他曾这样描写自己：

> 我实际上是我的时代和教养所造成的——一个布尔乔亚，依从英国宪法，依从而不是支持，至于这样做不甚体面，则我并不在乎。(12)

又说：

> 我属于维多利亚时期自由主义的残渣。(13)

他不怕说出真相，口气中微带自嘲，这也是他那一类英国知识分子的典型态度。

他主要的长篇小说是《印度之行》（1924）。这个印度却不是吉卜林的富于浪漫传奇色彩的印度，而是一种文化，一个社会，其价值标准迥然不同于英国。福斯特写几个从英国到那里旅行的中层阶级妇女好心地想要了解这个真正的印度，当地也有阿齐斯那样的医生愿意同英国人交朋友，但是在一次到马拉巴岩洞的出游中发生了一件意外的事：一位英国小姐说是医生在洞里侮辱了她，医生由此而入狱，后来她虽撤回了控诉，但是裂痕已经造成，印度人回归自己的圈子，英国人或感幻灭，或更信印度只能让英国用老办法统治下去。

人物之中，有一个叫做费尔丁的英国教师，在当地办一个学校。他不同于一般的英国殖民主义者，常同阿齐斯等人往来，以为可以用人情和常理超越两种文化的障碍，在当地的知识分子中找到友谊。他竭力为阿齐斯辩白，等到案子撤消后阿齐斯在别的地方成家立业的时候，又去看他，阿齐斯却告他：只有等英国统治者被赶出印度之后，他们两人之间的友谊才有可能。

另外一个感到幻灭的英国人是莫尔太太。她是从英国来印度看望在那里做行政官的儿子朗尼的。她不是知识分子，而是一位中产阶级家庭妇女，温和，充满了好心，愿意多接触印度人。她发现儿子到印度任职以后，已经完全接受殖民主义者的一套观点了。他对她说：

> “我是到这儿来工作的，请注意，是用武力把这个该死的国家抓在一起，不让它分散的。我不是一个传教士或一个工党议员或一个迷迷糊糊的感情过剩、充满同情心的文人。我只是政府的仆人，这是您要我选择的职业。事情就是这样。我们在印度不叫人感到舒服，我们也无意叫人舒服。我们有更重要的事要干。”
>
> ……
>
> 他说得很坦率，不过她希望他不要说得那么带劲。朗尼居然对他的地位的缺陷方面反而感到高兴！他何必要火上加油地说什么他不是到印度来叫人舒服的，而且还从中得到满足。她想起了他在名牌中学上学的日子。少年时的人道思想已经脱落了，说起话来像一个懂事而又有所不满的大孩子。如果刚才这番话不是用他的声音说的，也许会叫她听了注意，可是他那自满的腔调，他那红红小鼻子下嘴巴移动的自以为是的能干样子，使她感到——很不合逻辑地——这不可能是关于印度的最

> 后论断。如果他有一点点遗憾的意思，不是那种装样子的而是出自内心的真正遗憾，那就会使他变成不同的人，大英帝国也会变成不同的机构了。
>
> （第5章）

这里有两种态度，一种是朗尼的英国官方的态度，另一种是自由主义者的态度，两者并不真正对立，朗尼说得直截了当，而他的母亲——也就是作者福斯特自己——总希望处事要有点温情，特别在人对人的关系上。

有的读者会说这里只有微小的不同，但是像福斯特那样的自由主义知识分子却珍惜这小小的不同。他们知道铁一样的现实不是他们所能更动的，但希望能有一点松动，一点让人情和文明有容身之地的空当。福斯特在另一本小说里曾说过一句有名的话："务求联系！"指的是人的脑和心、智慧和情感要联系起来。扩而大之，就是说人与人之间要有联系，互相理解，互相同情。这原是布卢姆斯伯里圈子中人奉行的人生信条之一，其根源在于剑桥学者G. E. 莫尔的伦理哲学。现在他把这条应用到英国人与印度人之间来了。书的悲剧性的结束——莫尔夫人死去，阿齐斯远走，印英之间裂痕加深——说明作者没有幻觉，而他试图把两方面联系起来也是一种诚实的努力。

* * *

以上我们选了几个小说家的代表性作品来试图说明现代主义小说是个什么样子，但是读者会看出，彻头彻尾的现代主义小说是难找的。只有乔伊斯的《尤利西斯》和弗琴尼亚·吴尔夫的《到灯塔去》有较多的现代主义特征，但即使它们也未能完全抛弃现实主义。至于劳伦斯的作

品则在形式和语言上都属现实主义，只在加深感觉一点上不同于传统小说。福斯特的《印度之行》也大体上是传统小说，只在引进英印文化的冲突一点上有新的贡献。前面所引的洛奇的三点显然是不够的，没有包括比加深感觉更大的精神上的特征，例如对人生经验的更细致的辨别，认识真实的非确定性与临时性，体会当代都市生活的复杂性与对人性的异化作用，等等，而如果我们把背景放大，把文学中的现代主义同改造全部艺术的大潮流联起来看，那么显然还缺了重要的一点，即发挥语言的各种可能性的试验。

现代主义小说是不易下定义的，作家也不是按定义来创作的，我们只能根据某些有一定共同趋势的小说作出一个临时的小结，即：1．它们都力图创新，在内容和写法上扩大了小说的领域。2．它们的基础都是现实主义。3．它们都比较“内向”，不乐于处理重大时事题材。

而20和30年代正是大事不断发生的年代：经济大萧条，法西斯势力猖獗，接着是第二次世界大战。反映这类现实的任务，还是落在各色各样的现实主义小说家身上。

现实主义长卷

从30年代起直到二战，英国小说似乎暂时忘掉了文学新潮，继续走现实主义的路。这时期出现的小说家如阿尔陀斯·赫胥黎、J. B. 普里斯特莱、乔伊斯·卡里、克利斯多弗·依修武德等都有佳作，其中依修武德——他是奥登的朋友，曾来过抗日战争中的中国——所写的《与柏林再会》（1939）描绘希特勒虽未上台但法西斯势力已很猖獗的柏林，无论技巧和语言都有特色，曾引起不少人期望他能有更好的作品出现，他却到美国潜心于东方神秘主义去了，虽有几部小说问世，建树终于不大。这时期最大收获之一是苏格兰小说家路易士·格拉西克·吉本写的三部曲《苏格兰文之书》（1932—1934）。

二战激发了一批好小说，如伊丽莎白·鲍文的《炎日方中》（1949），亨利·格林的《陷落》（1943）、《爱》（1945）和《回》（1946），伊弗林·沃的《荣誉之剑》三部曲（1952—1961）。这三位都是早在30年代就已活跃的作家，亨利·格林被视为现代主义作家，沃则以一系列社会讽刺小说出名。在上列小说中他们都是用的现实主义技巧。

二战之后到六七十年代作品繁多，其中有试验性小说，如以写《等戈多》等剧出名的塞缪尔·贝克特的三部长篇小说：《莫洛哀》（1951），《马隆死了》（1951），《难以取名》（1953），都是先用法文写后译成英文的；女作家克里斯丁·勃鲁克-罗斯的仿法国“新小说”之作，如《出去》（1964），《这般》（1966），《之间》（1968），《通过》（1975）；安东尼·伯吉斯的《带发条的桔子》（1963）创造了一种俄文式的英文作为一群少年流氓团伙之间的黑话，

也带试验性。

但是虽有这些试验，现代派小说的整体影响已经大为减弱，有一部分新起作家特别对它有反感，故意写得灰色，以表达福利社会里一部分青年知识分子的灰色情绪。这就是金斯莱·艾米斯、约翰·勃莱因、约翰·韦恩等“愤怒的年轻人”，所作有《幸运的吉姆》（1954）、《顶层的空间》（1957）、《大学后的飘泊》（1953）等。这当中工人作家爱伦·西利托的长篇小说《星期六晚和星期天早》（1958）是力作，尤其出色的是他写的中篇《长跑运动员的孤独》（1959），它的题材是新的（少年罪犯收养所的内情），艺术上也有突破。这一派新起作家都走现实主义道路，甚至连文字也不屑讲究。

此外我们还看到：

1．一连串长篇系列小说——即所谓“长河”小说——问世，其著者如C. P. 斯诺的《陌生人和兄弟们》（1940—1970）和安东尼·鲍威尔的《伴着时光之曲而舞》（1951—1975），前者11部，后者12部。这类系列长篇都用平铺直叙的写法。

2．一群妇女作家涌现：陶丽斯·莱辛、缪里尔·司巴克、艾里斯·茂道克、玛格里特·特莱布尔等都写出了优秀小说。各人写法不一，莱辛晚期转向科幻小说，司巴克技巧试验较多，茂道克喜作哲学探索，但她们的主要写法都是现实主义的。

3．地区小说活跃：苏格兰除了吉本，还有别的小说家，如乔治·麦开·布朗，他的《格林伏伊》（1972）也是出色之作；女作家司巴克也是苏格兰人。威尔士有格文·托马斯，所作《一切都背叛你》（1949）、《世界听不见你》（1951）是写工人斗争的长篇小说；狄伦

·托马斯除了写诗，也写短篇小说。这两位将诗意渗进了现实主义小说。

现实主义是一个总趋势，但其中有许多不同表现。它也不是一成不变的，也在不断吸收新东西，包括现代主义中某些东西。

下面我们挑选几个小说家，略作讨论。

* * *

前面已经提过，30年代小说的最大收获之一是路易士·格拉西克·吉本写的《苏格兰文之书》。这是一个三部曲，包括《日落之歌》（1932）、《云谷》（1933）和《灰岩》（1934）。

吉本是笔名，真名叫詹姆斯·莱斯里·密切尔（1901—1935）。他青年早熟，曾用笔名写过几部小说，是用正规英文写的。但他也早就感到苏格兰作家写英文总有隔膜。为了写这部三部曲，他在语言上作了重大革新。用他自己的话说，就是“要把英语纳入苏格兰口语的韵律和节奏之中，并且随着这一改造的需要而放进少量的苏格兰方言词汇”(14)。他实现了自己的意图，创造出一种新的散文风格，以长句为主，江河似地涌流向前，一如我国研究者吕千飞所形容的：

> 那独特语言的特殊效果便是从苏格兰的土地发出的声音，他那抑扬顿挫的轻快节奏使人感到耕马在轻快地拖动犁铧，听到山海风雨吹洒林树的摇撼和啸响，听到劳苦的、恋爱的、争吵的人们的唠叨。正如苏格兰作家布朗所评论的：“吉本笔下的土地和天空都会说话。”(15)

书的主要人物是克利丝，农民家的女儿，由少而长，恋爱而怀孕。

情人被征召入伍去打第一次世界大战，因企图逃回家乡而遭枪毙。后来她又经历了两次婚姻，离开家乡，终于来到一个工业城市，在那里她的儿子伊万成长为一个坚强的工人和一个共产主义者。生活是艰苦的，残酷的，克利丝却没有被压垮，始终保持着她的勇气，坚强而又甜蜜，从做女儿的时候起就使人感到可亲。她上过大学，眼光更开阔了，但不减对于家乡土地之爱，在应付各种世事之余仍然向往于云海夕照之景。作者的笔触是完全现实的，但又染上了色彩和诗情，而散文的节奏则又提供了音乐。

他也创立了一种与他的风格一致的叙述技巧，其特点是一连串的叙述句，很少对话，如有对话则纳入叙述句，使得一个长段能够一气呵成，例如这样写克利丝的父母是怎样认识而相爱的：

> 他从公园里骑了一匹马冲了出来，一只手拍着另一匹马，阴郁的眼睛忽然闪着光，朝着珍·茂道克喊道：高兴上来，就跳吧！她回叫了一声：高兴！就抓住马鬃向上一跳，葛则力伸手把她接住，拉她到马背上坐好。两人就快跑离开比赛地方，珍坐在马上，身子压着她那金色的长发，一边向葛则力的阴郁然而关切的脸大声笑着。
>
> （《日落之歌》，I，《耕种》）

这叙述的迅捷速度是同两个年轻人的活力和热情一致的。

而等到他们结婚之后，随着艰苦日子的到来，情、景都变了，叙述也慢了下来，纳入在叙述之内的对话则更加严厉无情：

> 珍的男人越来越阴郁了，他的心变得僵硬、冷酷。不过珍的秀发的闪光还是能打动他。克利丝常听他在深夜痛苦地喊着

向母亲接近。母亲的脸变得有点怪，像在问着什么问题，眼睛似乎在回头看，看那些永远不能再来的春天，而它们曾是多么温柔而有生气的眼睛啊！现在只有同儿女单独在一起的时候，她才吻他们，搂他们。老三、老四生下来了，母亲的美丽的脸变得越来越硬板板。有一夜孩子们听见母亲对父亲叫喊：一家四个孩子够好了，再不要了！父亲大发雷霆，对她喊道：谁说够了？上帝要给几个，就得生几个！你得照办，女人！

（《日落之歌》，1，《耕种》）

结果却是悲惨的。在极为艰难地又生下一对双胞胎之后，母亲——过去曾是那样美丽、温柔、充满活力的珍——终于忍受不住，用药毒死了那对孪生儿和她自己。

生活在这样环境里的克利丝却有一点不同于她的父母，那就是她喜欢上学，功课好，后来还上了大学。因此，在她的心里就有两个世界、两种语言老在冲突：

克利丝就这样读书、上学。于是有两个克利丝在争夺着她的心，在折磨着她。今天你恨那土地和土地上人们的粗俗谈话，学问是有光彩的好东西；明天你随山上传来的鹁鸟的叫声醒来，那声音深沉又深沉，一直打进你的心，你脸上沾了土地的气味，你几乎要哭了，一切太美了，苏格兰的土地和天空太甜蜜了。你在炉火光里看见一些人的脸，父亲的，母亲的，邻居的，在上灯以前，疲倦而和善的脸，你所爱的亲人的脸，你要用他们熟悉和用过的语词，他们在遥远以前的青春日子里用过而忘了的词，你要告诉你的心这些词是如何经过艰苦夺取才保持下来的，这些人的日子又如何劳累，他们的斗争如何永无

休止。可是下一分钟，这一切都离你消逝了，你变成英格兰人，回到英语词，它们是那样棱角分明，干净，真实——过一会儿，过一会儿，它们就从你的喉咙里顺利地滑了出去，但你知道它们永远地说不出有任何一点值得说的价值的东西。

（《日落之歌》，I，《耕种》）

苏英两语的冲突就这样深深藏在女主人公的意识里，也紧密地织进了书的叙述文体。

三部曲中，《日落之歌》与《云谷》得到普遍的称赞；第三部《灰岩》写工业城市里工人斗争的新题材，显得有点松散。但整个三部曲仍是20世纪苏格兰小说中的非凡成就，也是“苏格兰文艺复兴”的重要收获。同休·麦克迪尔米德的诗一样，这部在内容、技巧、语言上都有重大创新的作品使人们知道这一文学运动绝不仅仅是一个口号。

吉本勤奋异常，在7年之中完成了16部书，但也因此损害了健康，只活了34岁就死去，使人们感叹：如果他能活得长些，苏格兰小说又会有些什么新开展？

* * *

伊弗林·沃（1903—1966）在青年时期就有文名，写过一系列社会讽刺小说。1930年他成为天主教徒。二战胜利之时，他的新作《重游勃赖茨海特》（1945）出版，盛销一时。但他的更重要的作品得推《荣誉之剑》三部曲，它包括三部长篇小说：《武装的人》（1952），《军官与绅士》（1955）和《无条件投降》（1961）。

一开始，二战只是人们所称的“假打”。作者这样淡淡地写道：

英国宣了战，但对盖说来，仍然是忙于申请和约见，生活没有变动。没有炸弹落下来，也没有毒气或大火从天而降。由于灯火管制，街道黑暗，有些人摔跤骨折了。如此而已。

（《武装的人》，企鹅版，第24页）

盖即是本书的主人公盖·克劳区贝克，是一个天主教世家子弟。到他这一代，家业已所存无几，原来的宅第已经租掉，虽然不愁衣食，但不能无忧无虑地过活了。他原来住在意大利，战争前夕，回到英国，利用旧关系，到处写信，找人，一心要参军打仗，总算有一支叫做“戟兵”的老部队收了他。

作者对这支“戟兵部队”的训练和生活花了大量篇幅来描写，让我们看见许多奇怪人物和古老习俗，就连日常的上操、住宿、吃饭等等也写得不厌其详，然而并不令人感到枯燥，这是因为作者对许多旧事物怀有半带嘲讽半带欣赏的心情，而他的文笔又确实出色。他对英军中的官僚主义是有所讽刺的，战时乱糟糟的局面也没逃过他的眼睛，然而都是从军官观点看事物，听不到一点士兵们的痛苦，更谈不上抗议了。这也是沃同写二战的美国小说家的一个明显差别。

在人物的描述上他展示了对英国上层社会的深刻了解，也是嘲讽中带欣赏，例如主人公盖就有一类世家子弟的特点：既无聪明才智，又不能干，却有他的一套行为准则，要尽一个上层家庭出身的人对国家的责任，对人讲“绅士”道德，尽管经常吃亏——老婆离婚、亲友白眼等等——却坚持要做一个“像样的失败者”（a good loser）。他在军中的遭遇也这样。别的军官总是先他而提升，等了一段时间之后他好容易做到了一个临时连长，却因他的部队首长——一位独眼准将——为了显示能力指使他搞了一次未经总部批准的登陆袭击而被撤职调回英国本土。这第

一部就在这样一场滑稽剧里结束。

第二部《军官与绅士》一开始写伦敦连夜遭受猛烈空袭，然而俱乐部里的绅士和军官们照常饮酒作乐。独眼准将的冒险行动受到上级注意，不仅不受处分，反而得到重用，盖也因而被派到苏格兰海外一个小岛一个新成立的突击队里任职。这一部分写得漫画化，沃似乎恢复了他青年时期的讽刺笔法。这样的讽刺还要一再重现，例如写高级军官的颟顸，在伦敦采访的美国记者的庸俗和傲慢，某些贵族子弟变成总部公关人员后的投机取巧，英国某些上层妇女的淫逸生活，等等。其中有这样一个片断：一次在法国海岸的小小偷袭被官方渲染成为大捷，一个临阵畏缩的小军官（他原是在大客轮上专门服侍贵妇小姐的理发师）被吹成大英雄，又是表扬，又是升级，并被派到兵工厂之类的地方去作鼓舞士气的巡回报告。但等沃写盖所在的突击队被派往克里特岛去同入侵的德军作战和战败的部分，又回到了写实的笔法，用无数细节写出了这场战斗的沉闷，紊乱，官兵之间的隔膜，最后是英军只有一部分乘舰撤退，留下了几千人在岛上向德军投降。盖却一直坚持着，最后才偶然搭上一只小船，在海上漂流几天之后于昏迷中被搭救，醒来时发现已经躺在埃及亚历山大城的英军医院里了。

故事并未就此结束。盖恢复知觉之后，发现一个熟人已经先他而回到了埃及。他是盖所在部队里的一个中级军官，明知上面命令是叫他留在岛上掩护退却，在最后时刻却舍弃士兵，私自上了撤退的军舰，到达亚历山大后还说他是临时听说命令改了才这样做的。盖是情报军官，对上级命令作了笔记，知道这是谎话。然而那个军官却有当地英国上层人士保护，他们把他赶紧调往印度，而盖却因知道真情而被他们弄回英国，说是他脑子有病。

沃写这一段经过是有深刻用意的，因为临阵脱逃在任何军队都是大

罪，当然更为英国上层人士的所谓绅士准则所不容。这一点，那个军官是完全清楚的。在溃败的那天晚上，他来找盖，问他上级的最后命令究竟是怎样说的，是不是有人弄错了。盖回答说：

“我这里有总部的书面命令：黎明时投降。不过先不让士兵们知道。”

“可是他们知道了。”

“司令官今晚乘水上飞机先走。”

“是呀，不等船沉就先跑。”

“拿破仑在莫斯科战役后也没留在部队。”

一阵沉默。

“司令官呆在这里等待做俘虏，也不明智。”

“一点也不。我们谁呆在这里都不明智。”

又一阵沉默。

“可怜的弗丽达，”艾沃说，“可怜的弗丽达。等我再见她，她已成了一个丑老太婆。”

（第200页）

艾沃就是这个军官的名字，弗丽达是他的老婆。接着，他又同盖讨论：如果今天还有人找他决斗，他怎么办？

“一笑置之。”盖说。

“对，当然这样。”

“你怎么现在还想到决斗？”

“我是在想荣誉问题。荣誉是随着时代而变的，对不对？我的意思是，150年前如果有人找我们决斗，我们只能照办。现在我们一笑置之。150年前，这可是一个难对付的问题。”

“对，道德神学家们没能制止决斗——民主时代才做到了。”

“那么，下次再打仗，我们完全民主化了，军官把士兵丢在后面也可算是很荣誉的事情了……”

（第220—221页）

可见，艾沃是早已打算逃跑了。作家写这段对话，不只是为以后情节留下伏笔，更是为了点出：在这个至关重要的行为准则问题上，英国的上层社会已经在精神上崩溃了。而结合“民主时代”来谈，则是因为二战不同于一战，已经有人在称它为“人民战争”了。书中就有一位担任军部公关官员的苏格兰贵族说：

“这是一场人民战争，而人民不要诗歌，也不要鲜花。鲜花只有臭味。上层阶级都上了黑名单。我们只要人民的英雄——向着人民，为着人民，选自人民，紧跟人民，出自人民。”

（第101页）

在第三部《无条件投降》中，盖倒是真正接触了人民战争，不过不是在英国，而是在南斯拉夫。但在去那里之前，他先又经历了一段百无聊赖的候差时间。好差使总是落到别人手里，他能得到的是副职、闲职，有一阵在伦敦坐办公室，设法参加了跳伞训练却又负了伤。这期间他的老父去世，他变成了古老家族的主人。在养伤的时候，过去的妻子弗琴尼亚看他承继了产业，又回到他的身边，但这时她已怀了别人的孩子。为了拯救这位“受难的姑娘”，盖又做了一次传奇中的侠士，虽已不再爱她，仍然同她重新结婚，把孩子认作是他的。经过一个短时期的重

度蜜月，他被派到南斯拉夫一个小地方做英军与游击队的联络军官。在那里没过多久，从伦敦传来消息：在一次德国飞弹袭击中弗琴尼亚被炸死，但新生的婴儿却已先送到了乡下由盖的姐姐养着。

在南斯拉夫盖又体会了战争的紊乱和残酷，但又增加了新的经验，那就是当地的复杂的政治局势，既有铁托领导的游击队同米哈伊洛维奇的部队的冲突，又有各民族之间的矛盾，背后还有大国之间的勾心斗角。在那样的环境中，“戟兵部队”的荣誉观念更是无济于事了。游击队为了向来视察的美英军官团显示实力而举行了一次对法西斯民团的进攻，但战斗不顺利，“戟兵”的老首长独眼将军单兵突出，死在敌人的碉堡下面。然而盖·克劳区贝克虽已饱经沧桑，几度幻灭，却还不放弃要做好事的念头：

> 上级的申斥使他不快，但更强烈的是一种怜悯之心，虽然不及对弗琴尼亚和她孩子的感情，但一样地感到在这个充满仇恨与毁灭的世界里，他得到了一个机会，可以做一件小事来弥补一下时代的过失。

（第192页）

这件小事就是他答应了当地受游击队虐待的一群犹太人的请求，向上级要飞机来把他们接走。上级怪他多管闲事，后来勉强同意了，飞机也来过，但因大雾不能降落，最后大雪盖住了机场，终于无成，反而由于盖的举动引起了当地农民对犹太人的更大不满，最后他们的代表——一对工程师夫妇——被游击队作为间谍处决了。

这就是战争所带来的无数灾难之一，而战争，作家通过工程师太太在最后一次见到盖时说的话指出，是一种“死亡的意愿”：

“……我觉得到处都有一种战争的欲望，一种死亡的意愿。甚至善良的人也认为战争可以满足他们的荣誉感。他们可以通过杀人和被杀来显示他们的大丈夫气概……这样的人英国没有么？”

“上帝宽恕我，”盖说，“我就是这样的一个。”

（第232页）

这是盖的新认识。他投军到“戟兵部队”是为了荣誉——他自己的，更是他那有几百年历史的家族的；如今，在战争之末，他认识到了荣誉观念的空虚，于是所谓“荣誉之剑”——这是整个三部曲的总称——在这价值观纷纷变动的20世纪中叶就只是一种嘲笑了。

小说家安东尼·伯吉斯认为《荣誉之剑》“不仅是沃最优秀的作品，而且是英国作家对于二战文学的唯一主要贡献。沃在1966年突然去世，大西洋两岸的读者终于认识这部巨著远不只是一些富于机智、文笔高雅的有趣片断的串合。作者记录了一个时代的衰落和消亡，其技巧无人能及，其深度是人们以前没有在他身上发现的”。(16)

* * *

格雷厄姆·格林（1904—1991）也是早在30年代就已出名，但他的文学活动一直持续到80年代之末，作品极多，仅长篇小说就达26部之多。

他在1926年皈依了罗马天主教，这对他的写作有深刻影响。他并不在作品里宣传正统教义，小说里的主人公往往是有缺点的天主教徒，然而他关注人的存在的精神意义，对于人生的罪恶问题挖掘很深，同时他有卓越的小说艺术——简单说，就是能在现实主义的大范围内独创一种

有戏剧性又有深度的叙事方式，而在文字风格上又有敏感而又简洁的当代色彩，不愧是整个20世纪的主要小说家之一。

1940年出版的长篇小说《权力与荣耀》就是以宗教为主题的。小说取材于格林1937—1938年冬天对墨西哥的访问，描写的是笼罩在宗教迫害恐怖气氛中的墨西哥。在一些省，所有的神父都被驱逐出境或被迫宣布放弃他们的宗教信仰。但是，不久当地政府就发现还有一个神父正在秘密活动。警官——一个狂热的革命者——下决心要把神父捉拿归案。在他的心目中，神父甚至比来自美国的武装匪徒还可恶，只要根除宗教的影响，墨西哥人就能过上好日子。年老的神父很清楚他自己的危险处境，他企图偷渡出海，转移到一个安全的省份去。但在开船前，他答应一个孩子的恳求，放弃自己逃生的机会，返回内陆为那孩子临死的母亲作弥撒。在那之后，他不得不东躲西藏，以避开警官对他的追捕。神父本人并不是圣人，他不仅是个酒鬼，而且还有一个私生子。没想到，当他又一次来到这母女俩居住的小山村时，恰恰是她们俩救了他的性命。后来，他在逃亡途中遇见了一个混血儿。他知道这个自称是天主教徒的混血儿肯定会为那悬赏的七百比索奖金而出卖他。摆脱了混血儿之后，神父却因买私酒而被捕入狱。由于没钱付罚款，他不得不天天清扫牢房。出于对老人的同情，警官把他放了，并给了他五个比索。不久，混血儿又找到了神父，说是一个受伤的美国匪徒需要他去作祷告。明知这是个圈套，神父还是去了。被捕后，警官把神父押到省会，在那里神父被确认犯有叛国罪而被处死。临刑前，神父回顾了自己的一生。他认为不仅在事业上而且在人生道路上他也是一个失败者。但是，神父并没有白死。就在他被处决的当天晚上，又一个神父开始了秘密的宗教活动。

从表面上看，书中的两个主要人物——嗜酒成性的神父和唯命是从的警官——代表了墨西哥的政治和宗教斗争中的两股势力。但是，读者

不难看出，格林在小说中并没有企图塑造颇有个性的角色——他甚至都没有给他们起个名字，他只是借这两者之间追捕和反追捕的一系列事件来暗喻更深一层的涵义。很明显，骑在骡背上逃亡的神父和《圣经·新约》中受难前的耶稣有许多相似之处。那个为了七百比索而密告神父的混血儿恰恰是出卖耶稣的犹大的翻版。更有意味的是小说中的另一个细节。一个名叫路易斯的小男孩在小说的前半部分对他母亲讲的一个虔诚的故事持怀疑态度，更使他感兴趣的是警官佩戴的闪闪发亮的左轮手枪，看起来墨西哥的希望似乎在手握军权的墨西哥政府。但是，神父遇难后，路易斯马上改变了立场，是他首先用一个吻迎来了新到的神父。从路易斯的转变中，我们可以看到已故的神父所代表的宗教势力最终战胜了推行强权政策的政治势力。这和天主教教义中对耶稣复活的叙述又有着相似之处。格林正是运用这种讽喻的手法，突出表现了全书的主题——上帝的权力和荣耀。小说中的神父并不真是耶稣的化身。相反地，他代表的只是一个普通的人，一个有着不少弱点并企图逃避现实、推卸责任的人。是在黑暗的牢房里神父第一次真正意识到了上帝的力量，第一次产生了要彻底忏悔自己的罪过，相信上帝的恩典的决心。这也就是他人生道路上最后一段历程的开端。他的死触动了他周围不少的人，同时也使警官意识到了他内心的空虚。具有讽刺意义的是，恰恰是这样一位神父为警官——权力和地位的象征——指出了拯救自身灵魂的道路。

二次大战后，格林发表了另外两本宗教题材的小说：《问题的核心》（1948）和《爱情的结局》（1951）。格林对于《问题的核心》曾有一段自述：

> 我曾经为一个下地狱的人写了一本小说——《布赖顿硬糖》——又为一个上天堂的人写了另一本——《权力与荣耀》。现在我又写了一本关于在炼狱中涤罪的人的书。

（《时代》周刊，1951年10月29日）

《问题的核心》的背景是英国在西非的一个殖民地。警察局长斯科比少校15年来兢兢业业，是当地居民公认的一位正直的政府官员。但是，殖民当局在遴选地区专员时却没有考虑他。消息传来，斯科比陷入极度的失望之中，觉得他15年的努力已付诸东流。在家庭生活方面，斯科比也不幸福。他的孩子在前几年夭折。斯科比太太多愁善感，在殖民官员的家眷中是孑然一身。起先，她期待着丈夫的晋升能使她获得心理上的一种平衡，现在她则坚持要外出旅游，以躲开周围压抑的气氛。不得已，斯科比只好去向叙利亚商人优素福借钱，以支付他妻子的旅费。几天以后，一艘英国客轮被德国潜艇击沉，但船上的乘客和船员被及时地营救上岸。斯科比爱上了乘客中刚刚失去丈夫的罗尔特太太。但是，罗尔特太太并不满足于充当斯科比的“地下”情妇，她嘲笑斯科比过分小心谨慎，指责他连公开他们之间关系的勇气都没有。一时冲动，斯科比给她写了封情书，结果信落到了优素福的手里。为了赎回信，斯科比被迫帮助优素福走私钻石。罗尔特太太怂恿斯科比与他的妻子离婚，身为天主教徒的斯科比则觉得他的信仰和良心都不允许他这样做。度假归来的斯科比太太更增添了他的烦恼。他们一起去教堂，然而，斯科比却无法向上帝忏悔，因为他不愿意放弃与罗尔特太太的关系。他知道，根据天主教的教义，他的灵魂将被永远罚入地狱。斯科比的精神压力越来越大，而周围则没有一个人可以给他带来任何心理上的安慰。在他看来，自我解脱的最好方法就是自杀。为了使他的妻子在他死后能拿到他的人寿保险赔偿金，他假装心绞痛，还改写了自己的日记，编出他的“病史”。具有讽刺意义的是，就在斯科比健康状况“不断变化”的时候，有消息说殖民当局又在讨论他的升迁问题，只是由于健康原因不得不暂停考虑。但是，现在这个消息对斯科比已经没有任何作用了。在服用了过量的抗心绞痛药后，斯科比平静地离开了人间。只有他妻子觉得斯科比

死得蹊跷。当她埋怨神父拒绝为斯科比祷告时，神父回答说：没有人可以说斯科比是邪恶的，应被打入地狱，因为谁也不理解上帝的仁慈之心。

《问题的核心》是一本颇有争议的小说，特别是格林为小说的主人公斯科比选择了自杀这一结局，引起了不少天主教作家的不满。因为根据天主教教义，自杀是最深重的罪孽之一，是要被永远打入地狱的。

从50年代的中期开始，在创作中格林的兴趣开始从宗教转向国际政治。《沉静的美国人》（1955）、《喜剧演员》（1966）和《荣誉领事》（1973）就是这个时期的代表作。《沉静的美国人》是一本以越南抗法斗争为题材的小说，主题是处于政治冲突和种族矛盾困境中的人。作品中的两个对立面是中年的英国记者福勒和32岁的哈佛高材生派尔。由于三年前格林访美的申请刚刚遭到拒绝，许多美国评论家很自然地把这两个事件联系到了一起，指责格林在这本小说中的强烈反美倾向。如果仔细地回味一下福勒在小说的开头对派尔的评论，就不难看出作者对西方“民主”口号的讥讽：

> 他（指派尔）年轻、无知，愚蠢地卷了进来。和你们一样，他对整个事件并没有概念。……他从未见过课堂上没有提到过的事情。教科书的作者和他的老师们把他骗了。当他看到一具尸体时，他甚至连伤口也找不到。他真是一个捍卫民主的斗士，对赤色分子的最大威胁。
>
> （第26页）

很明显，小说的主题是20世纪文学作品的一个老课题——因愚昧无知而付的可怕的代价，因为无知中包含着可笑的自以为是，傲慢和道德上的

盲目性。

60年代初发表的《病毒发尽的病例》（1961）代表了格林小说创作中的一个新起点。虽然小说的背景是刚果的原始森林，在这方面与那三本国际政治题材的小说有相似之处，但是从它的内容上来看，这本小说更接近那四本宗教题材的作品。而它的新意则在于小说描述的并不是人生的历程，而是人的内心世界的一种旅程。书名中的“病毒发尽”是有关麻风病的一个专用名词，指的是那些濒危的麻风病人。他们的病情不会再度恶化，可是，他们的躯体已经被病毒吞食得残缺不全。主人公凯瑞虽然四肢完好，但他的灵魂就像是病毒发尽的麻风病人一样，已经濒临死亡，因为他已经变得麻木不仁，毫无知觉。其实，凯瑞是一个知名度很高的教堂设计师，同时也是一个臭名昭著的色狼。但是，对于建筑和女色的迷恋只不过是他自我爱怜的一种外部表现形式。现在，这两者对他已经失去了任何吸引力，他一心只想躲避他的过去，这就是他从文明世界逃到刚果境内密林深处一座教会主持的麻风病医院的真正原因。这使我们想到，康拉德曾在他的代表作《黑暗的中心》里描写过船长马洛沿刚果河而上，探索非洲腹地的经历。在旅途中，马洛体验到了非洲的酷热、原始丛林中的孤独感和野蛮部落人的神秘感，而这些恰恰象征着人类心灵中的阴暗面。但是，格林笔下的凯瑞却自己背着沉重的十字架。他自己也不清楚为什么他最后决定在这所教会医院落脚。当科林医生提出这个问题时，他只回答说他乘坐的那条汽船不再往前走了。凯瑞或许是想使自己重新成为社会上有用的一员，但是，心灵上的阴影、沉重的精神包袱压得他喘不过气来，直到他最后离开人间。《病毒发尽的病例》并不是格林最成功的作品之一，但是在这部小说中，格林成功地塑造了对于宗教持多种态度的不同角色，这样也就更现实地反映了20世纪西方人的精神世界。

70年代，格林写了两本与南非有关的小说。《荣誉领事》描写的是一起发生在南非的政治绑架案件。《人的因素》（1978）描写的则是一个双重间谍。60多岁的莫里斯·卡斯尔是英国情报局六处的官员，为了帮助他的黑人妻子的朋友——南非黑人组织的成员——他成了克格勃的一个“鼹鼠”。东窗事发后，克格勃帮助他逃到了莫斯科，但是他的妻子和孩子却留在了英国。据说，卡斯尔的创作原型是格林的挚友、1963年逃到苏联的英国情报官员基姆·菲尔比。80年代，格林又发表了《日内瓦的菲舍尔医生》（1980）、《吉诃德主教》（1982）和《第十个人》（1985）三部小说。其中，《第十个人》的初稿创作于40年代，但直到四十多年后才和读者见面。

应该承认，格林的宗教信仰对于他的文学生涯有很大的影响，但是，从创作的初期起，格林就在他的作品中表现出了对当代政治和社会问题的兴趣。正是由于这种广泛的兴趣才使他的作品没有局限于宗教这单一主题。随着不断扩展的题材，天主教教义的局限性变得越来越明显。由于意识到了这种局限性，格林在他的创作中才没有机械地追随宗教的清规戒律，而是把他的视线转向了人文主义，转向对于人的内心世界的探索。格林既不是一个神学家，也不是一个哲学家，而是一个小说家，是一个善于把他的切身经历用文学形式奉献给读者的作家。在格林的作品中，读者看到的并不是艾略特诗作中那种一片干旱的荒原，而是一个被评论家称作“格林之原”的世界，一个由多种信仰、多种性格、多种经历的人组成的错综复杂、扑朔迷离的精神世界。

格林已于1991年初在法国逝世，留下的文学遗产是丰富的。他有广大的读者群，而同时连最苛刻的批评家也承认他对当代小说作出了独特贡献。

这独特在于：他的小说写得深刻，但又有很高的可读性；所以深

刻，是因为作为一个天主教徒，他十分关注善与恶的问题，但又把它放在当代世界的紧张不安的环境里来审视，不但不逃避现实，而且特别找当代政治斗争的“热点”来作为对象地：革命中的墨西哥，崩溃中的大英帝国的非洲殖民地，抗法战争中的越南，推翻了巴蒂斯塔统治后的古巴，等等；不同于许多作家，他关注当代世界的大事件，努力写出被压迫、居于下风的人民的良善。他创造了一些令人难忘的人物，有宗教精神然而不守教规的天主教徒，犯了罪而真正良善的普通人，当代城市街角路灯下等着什么的小瘪三，处于没有爱情的婚姻中的女人，饱经沧桑感到幻灭的老记者，宁愿在蛮荒中了此残生的建筑师，对什么也不忠诚的双重间谍，等等，大都孤独，怪僻，在冷静的外表下有着当代社会特有的焦躁不安。作家对他们既同情，又冷峻地剖析其动机和灵魂。在语言风格他也相应地有着当代的简洁和当代的敏感：叙事手段极为经济，而在用词和比喻方面则呈现现代主义诗歌的某些特色，例如：

> 那丑恶犹如他手上的手铐。
>
> 每公里都有一座土堡，耸立在平坦田地上犹如一个惊叹号。
>
> 黑夜突然降落，像石头一下子坠地。
>
> 夫妇俩只能说些门面话，他们的动作像是不真实的；虽然彼此身体可以碰着，却像隔着整个非洲的海岸线，说的话就像是一个不会写信的人用的套话。

这样的语言和比喻常给人以一种猝然之感，增强了作家所要传达的当代人之间紧张或冷漠的特殊空气。

然而在这一切之上，格林又紧紧掌握住小说家的最古老也最重要的本领：善于说故事。正是这古老与新颖的结合构成了格林对于现代小说的重大贡献：他在现实主义小说里添加了精神上深刻性，同时又推进了

叙事艺术。

* * *

在二战以后出名的小说家中，威廉·戈尔丁（1911— ）与众不同，无论在题材和写法都显示较大的独特性。

他仍然运用现实主义的叙述方式，却用来探索有关人性善恶的根本问题。

他在牛津大学毕业后做过中学教员，二战时在海军服役。正是这场空前规模的激烈战争改变了他的人生观。他自己说过：

> 如果你在二次大战前见到我，你会发现我是一个理想主义者。脑子里充满了我们这一代人，特别是在欧洲的同龄人所共有的一种简单幼稚的信念：认为人类可以发展到完美无疵的阶段。只要消除社会上的某些不平等因素，对社会问题采取一些切实可行的措施，我们就可以在地球上创造一个人间天堂。但是，我们从二次大战中得到了一些启示。这场战争不同于欧洲历史上所经历过的任何其他战争，它给予我们的启迪不是关于战争本身，或国家政治，或民族主义的弊病，而是有关人的本性。
>
> （《蝇王》，1962，第180页）

戈尔丁的这番话不仅是对他自己在二次大战前后思想观点变化的一个总结，而且也一针见血地道出了他在文学创作中的着眼点，对于人性的探讨恰恰是戈尔丁的小说，特别是他在50年代发表的四部小说的主题。

第一部小说《蝇王》出版于1954年。《蝇王》描写的是一群6岁至

12岁的英国小学生。为了躲避一场原子战争他们乘机出逃，后因飞机失事而漂落到太平洋中一个荒无人烟的小岛上。这群孩子中有一对好朋友，皮吉和拉尔夫。肥胖的皮吉患有气喘病，又戴着深度近视眼镜，因而，在学校里他经常成为孩子们的笑柄。拉尔夫的父亲是皇家海军的一位官员，因此他很清楚为了使他们尽快得到营救，必须马上在岛上生起一堆火。拉尔夫吹一只海螺把分散在岛上的孩子们都召集到了一起。海螺成了权威的象征，拉尔夫也被公推为孩子们的首领。但是，杰克和他带领的唱诗班的孩子们很快形成了另外一个团伙。他们不愿意服从拉尔夫的领导，更不愿意整天忙于搭窝棚和看管那个作为信号的火堆。他们学着野蛮人的样子把脸抹黑，开始在森林中打猎。而当他们一旦尝到了火烤的、带有血腥气的野味，他们就再也不愿以水果为主要食物了。

当一些年幼的孩子被密林中的一个“怪兽”吓得夜不成寐时，杰克和拉尔夫同意暂时停止他们之间的争斗，共同进山搜寻。当看到悬挂在树上的那个神秘的怪物时，他们吓得逃回了各自的营地。这时，杰克和他的那群“猎手”杀死了一头正在哺乳幼畜的母猪，并把猪头砍了下来插在一根木桩上，作为奉献给那个林中怪物的祭品。一个名叫西蒙的孩子被猎手们的血腥举动吓坏了。他逃进了密林，碰巧发现那个被称为“怪兽”的东西原来是一具早已腐烂了的飞行员的尸体和他那仍挂在树梢上的降落伞。但当西蒙跑回来报告时，那伙已经走火入魔的猎人把他错看成是祭奠用的小猪，扑上去把他砍死了。

岛上的暴力行动不断升级。一天晚上，在夜幕的掩护下，一伙猎人偷袭了拉尔夫的营地，抢走了皮吉那副已经摔裂了的近视眼镜。当拉尔夫和皮吉第二天去讨还眼镜时，一个猎人用弹弓击中了皮吉，使他滚下山坡坠海而死。很快，拉尔夫手下的孩子全被杰克拉了过去，他自己则成了猎人们围追的“猎物”。就在这个危急的时刻，一艘路过的英国巡洋

舰把这群已经堕落成野人的英国孩子带离了荒岛。这当儿：

> 在他们当中，拉尔夫全身沾满了污垢，头发就像是一丛野草，脸上还挂着两行鼻涕。想到已经永远失去了的单纯可爱的孩提时代，人类心灵深处的阴暗面，以及落海而死的他那聪慧真诚的朋友皮吉，拉尔夫伤心地哭了。

（第178页）

人们常常把戈尔丁的《蝇王》与19世纪儿童文学作家巴兰坦的小说《珊瑚岛》相比，认为这是20世纪为成年读者创作的又一部类似的探险作品。但是，在巴兰坦的《珊瑚岛》中，孩子们在轮船失事后很快在荒岛上建立起了一个颇有秩序的群体，就好像是维多利亚女王统治下的英国的翻版。而在戈尔丁的《蝇王》中，流落到荒岛上的孩子则因离开了文明世界而使人性中某些固有的邪恶得到了充分的发展，沦为残杀同类的野蛮人。虽然，这些孩子在书中的结尾处被水手救上了船，但这些巡洋舰上的水兵不也是为了同样的一个目标——残杀人类——而游弋海上的吗？正如戈尔丁在讨论《蝇王》的主题时曾提出的问题：“那么谁将来拯救这些成年人和他们的巡洋舰呢？”（第180页）

《蝇王》是一本充满了道德说教的寓言体小说。小说的英文题目*Lord of the Flies*是希伯来语Ba'alzevuv的译文，在希腊语中为Beelzebub，即撒旦，魔鬼。在小说中，这个魔鬼的形象不仅指挂在树上早已腐烂了的飞行员的尸体和那个被杰克和他的猎手们砍下并插在木桩上作为祭品的猪头，更主要的是指这些孩子心灵深处固有的邪念。

《蝇王》初版时并没有产生轰动一时的效应。虽然，英美评论界的反应不错，但是，小说并没有引起公众的注意。直到小说的简装本于

1959年问世后，它才引起了广大读者的重视。后来，小说又被搬上了银幕。今天，《蝇王》被一致公认为是戈尔丁的代表作。

《继承人》是《蝇王》之后戈尔丁发表的第二本小说，1955年第一次在英国出版。和《蝇王》一样，小说《继承人》的背景也是远离现实生活和现代文明的一个神秘的岛屿。书中描写的是被称为“人们”和“其他人”的两个原始部落之间为了生存而进行的较量：与环境搏斗，部落间的厮杀，以及同族人内部的争斗。“人们”是旧石器时代尼安德特人的一个分支，是一群没有思维能力、仅凭直觉和有时闪现在他们头脑中的影像来支配行动的低等原始人。而“其他人”则已经学会用兽皮遮体，并掌握了制造弓箭和木筏及酿酒的原始技术。这是一群以打猎为生，并被称为“人类”的高级原始人。显然，在为生存而进行的争斗中，“人们”处于明显的劣势。在他们的首领麦尔死后，勒克是唯一幸存的男性。一个名叫法的年轻女人劝勒克和她一起逃离这个地方，但勒克则坚持要从“其他人”手中救出被抓的两个孩子。从他们隐藏的大树上，勒克和法目睹了“其他人”的生活。食肉，杀人和放荡的性生活对于勒克和法来说简直是不可思议。一个和法交上朋友的对方部族的女孩子也被她的同族人作为狩猎的祭品而杀死。最后，法在救孩子的过程中坠河身亡，勒克成了这个低等原始部族的唯一幸存者。在小说的最后一章里，“其他人”乘船离开了这块血腥的土地。这时，他们已经具有了人类的理智和情感。他们为死于他们刀箭下的无辜生灵而感到难过，但是，他们认为这种血腥行动应归罪于“恐惧”和“愚昧”这两个魔。和戈尔丁的其他小说一样，《继承人》也是一本寓言体小说。小说以代表人类进化高级阶段的“其他人”战胜和最后消灭更原始的“人们”为结局。但是，在这些更接近人类的“其他人”身上，读者却看到了现代人心灵深处所固有的邪恶意识。然而，和他的第一部小说相比，《继承人》着力描写的是人类生存的强烈欲望，而不是一本以人性恶为主题的说教体小说。

《继承人》在语言的运用上作了一个大的创新，其中心在于动词的选择。当作者写“人们”的时候，他的多数句子包含不及物动词；而写“其他人”的时候，则多数句子包含及物动词，而且是描述强有力的动作的及物动词。前者表示“人们”是古人，处于即将灭亡的境地，因而是无力的，被动的；后者表示“其他人”是新来者，即将取古人而代之，所以是充满精力、咄咄逼人的。(17)这样大规模地通过动词的及物与不及物来区别两种人的精神状态是过去作家所不曾尝试过的。以本书而论，它是内容所要求的，而反过来它又使内容得到了更充分的表达。

在此以后，戈尔丁继续写作小说，几乎每书都引进新的题材：

《品彻马丁》（1956）以二战为背景，写一个被鱼雷击中的军舰的幸存者如何回忆他的一生，对过去利用朋友、骗取他们的信任感到良心有愧；《自我堕落》（1959）的主人公回忆了二战前和战时的生活，探索了一个问题，即他自己的堕落是何时开始的。60年代戈尔丁也有几本新作，但要等到更近的《隐约可见的黑影》（1979）和《进年仪式》（1980）才在小说艺术上有更大开展。后者获得了有声望的布克奖，接着1983年戈尔丁又被授予诺贝尔文学奖。

戈尔丁现已进入80高龄。回顾他一生的创作，成品虽不算多，质量却是高的。他不赶浪头，不媚俗，关心有关人的本性的根本问题，在手法上运用寓言，但又结合当代生活，在语言上也有创新，在同时的作家中是卓然独立的一个大家。

然而他最受欢迎也最有代表性的作品始终是《蝇王》。《蝇王》是寓言，但是任何人看得出其中对法西斯主义式行径的谴责。戈尔丁教过中学，对于孩子们的情况是熟悉的，因此在人物的描绘中又有作者的实际生活经验在内。孩子们天真的丧失是本书的主题之一，然而这不能只

怪外面世界，根本的原因还是人性中有潜在的邪恶意念，其表现就是使用暴力，而暴力正是困惑20世纪社会的一大难题。天真的孩子们都这样易于变坏，那么比孩子们更世故、更卑劣的成人们又怎能不杀人，不打仗？这当中有许多要求读者不仅深思，而且赶紧起来采取行动的迫切问题。把这一切通过生动的情节和细致的心理描写表达出来，戈尔丁给予现实主义小说以一种新的深刻性和一种新的严肃精神。

他是完全当代的，但又充满历史意识。他明知道19世纪巴兰坦的《珊瑚岛》是广泛流行的儿童故事，却要反其道而行，把巴兰坦笔下的小英雄们建立起来的海岛乐园变成了恐怖的地狱。他拒绝参与重建维多利亚时期大英帝国的反历史梦想，要读者清醒地面对当代真实的英国。所以他这本名著里是书中有书的，但不是搞学究式的游戏，而是为了使这个当代故事更加深厚，从而更有助于明天的世界。

新的征兆

上面所叙述的四位小说家——吉本、沃、格林、戈尔丁——都是在现实主义小说的大范围内作出了各自独特的贡献，不仅在主题上，也在技巧上。他们的背后还有无数其他小说家，但仅从他们的作品看，就可以肯定一点，英国小说在二战以后的年代里仍然在健康地发展，出了不少十分优秀的作品。

然而新的变化又是必然的。70年代后期以来，出现了着重幻觉的小说，如D. M.托马斯的《白色旅馆》（1981），出现了大卫·洛奇写的校园小说如《换位》（1975）、《小世界》（1984），还有苏格兰女作家司巴克写了《驾驶座上》（1970）那样的“反小说”，仿佛不是艺术模仿人生，而是人生模仿艺术。受到注意更多的则是约翰·福尔斯（1926—）的几本小说，特别是《法国中尉的女人》（1969）。

《法国中尉的女人》有许多特点。

首先，它对英国19世纪小说进行了滑稽模仿，而且模仿得很成功。如果删去小说中作者的介入，当代事与物的侵入，就其形式、内容、风格、体例、语言、对话等等而言，不少读者很可能会错认为此书出自一个19世纪作家之手。作者对莱姆海湾、大海、海岬、壁垒、伦敦、孤独地站在海岬一头的黑衣女郎（即萨拉）的描写很像出自托马斯·哈代的笔下，完全是传统主义的。

小说的故事情节、人物的对话、章首警句、脚注、历史史料……把读者带入19世纪英国的氛围。当读者沉醉在这一历史故事中时，作者采

用“全能视角”的传统手法，以叙述者的身份突然介入故事的发展，提醒读者，叙述者是当代人。小说开始不到10页，作者在第3章就说：“查尔斯喜欢把自己看作是一个科学型的年轻人，因此，如果消息传来，说起未来的飞机、喷气发动机、电视、雷达，他大概不会感到惊奇……”这种“时代错乱”在书中处处可见。把20世纪当今频频插入19世纪维多利亚时代，形成强烈的时间反差和时代对比，其目的有二：一是突出小说的虚构性，二是让读者站在20世纪的时间台阶观察19世纪的英国社会，并且以当代的新思维为标杆去衡量、评价维多利亚时代道德、传统的虚伪性。

不少评论家把此书看作为一部历史小说。而作者本人在其1969年所写的《关于一部未完成的小说的笔记》一文中开宗明义地声明：“我现在正在写的这部小说（暂定名为《法国中尉的女人》）背景是大约一百年前。我并不把它看成是一部历史小说，我对这一品种并不感兴趣。”的确，当我们读这部小说时，我们惊叹它对维多利亚时代的历史模仿的准确和成功。然而，最重要的是，作者让读者看到了这个时代中产阶级和上流社会人物的虚伪，宗教信仰在科学冲击下的衰落，以及价值观念的变化。女主人公萨拉是作为一个时代的叛逆者出现的，是一个在思想观念和道德情操上已步入20世纪的新型女性。其他角色都有明显的维多利亚时代烙印，即便是比较开明的葛罗根医生也不例外。他对萨拉的种种离经叛道的行为诊断为歇斯底里偏执狂，忧郁症，追求性的满足的幻想症。实际上他是维多利亚时代的卫道者。

书中有不少篇幅谈论性的问题。查尔斯与萨拉发生性关系，惊讶地发现她竟然还是个处女（他原先以为她早已失身于法国中尉）。他感到内疚，赶紧去教堂忏悔，觉得自己由于她而“被钉上了十字架”。这个曾经在巴黎和许多女人鬼混了好一阵子的人此时突然感到深受良心的谴

责，何其虚伪！这个时代的中上层人物在性行为上放纵者不少，可总是装出一副道貌岸然的样子。正如书中第39章所说：“对我们所轻描淡写的那种事，维多利亚人却把它看得很严肃。而他们为表现严肃就不公开谈论性的问题……可背后却是另一回事。”

在这样一个时代，萨拉伪造自己的经历，谎称自己已委身于法国中尉，是他的情妇，是一个堕落的女人。她视维多利亚时代的假道学为粪土，宁可扮演一个因堕落而被社会遗弃的女人，并以“自我放逐”获取自己的自由和独立。在小说的第20章，萨拉向查尔斯倾诉了她同法国中尉的关系：

> ……为什么我把一个女人最珍惜的东西献给了一个我并不爱的男人，去满足他一时的需要？……我这样做，因为这样我就可以成为另外一个人，因为人们可以因此指着我说，那边走着的那个女人就是法国中尉的婊子——是呀，就让他们叫我婊子吧。这样，他们就知道了我已经蒙受了苦难。正像这片土地上许多城镇里的其他人一样，我在受苦。我不能同法国中尉结婚。所以，我嫁给了羞耻……使我得以活下来的是羞耻，是因为我知道我同其他女人不一样……有时候我几乎可怜那些妇女。我认为我获得了一种她们难以理解的自由。

萨拉的确是用一种常人不能理解的方式寻求自己的独立、解放和自由。她对维多利亚社会的控诉是犀利的。她对查尔斯说：

> 人们告诉我，我周围的人善良、虔诚，是基督的信徒。可是，在我看来，他们比最残酷的异教徒还残酷，比畜牲还愚蠢……我这般受苦受难，多不公正……我睡着时才愉快；一旦醒来，噩梦就开始……我为什么是这样的穷出身？为什么我生

来就不是弗里曼小姐？

萨拉是促使查尔斯思想转化的关键人物。因为同她相爱，他解除了他与蒂娜的婚约，受到法律和舆论的制裁。他叔叔老年结婚使他丧失了继承爵位和财产的希望。萨拉又突然不知去向。这一切使他尝到了人生的苦味，被“放逐”的滋味。在这番经历后，查尔斯才发现自己摆脱了“他的时代、他的祖先、阶级”。在小说的第48章，查尔斯去教堂忏悔，忽然醒悟起来：

> 查尔斯突然领悟到了基督教的教义……
>
> 他站在那里，觉得自己仿佛看到了整个时代，看到了这个时代骚动不安的生活和它那硬如钢铁的戒律成规，它压抑的情感和滑稽的幽默，它严谨的科学和不严谨的宗教，它腐败的政治和一成不变的阶级观念。这一切都是他的最大的隐蔽敌人。他曾经受蒙蔽。这个时代完全没有爱与自由……而且，没有思想，没有目的，没有恶意，因为欺骗就是它的本质。它没有人性，只是一台机器。这就是困扰他的恶性循环。

萨拉的姿色并不如查尔斯的未婚妻蒂娜。从门第来说，蒂娜才是他门当户对的配偶。他为什么抛弃了蒂娜，迷上了萨拉？正如书中所说：“吸引他的，不是萨拉本身，……而是她所象征的某种感觉，某种可能性。她使他感到被剥夺的滋味。”最吸引他的正是萨拉的“与众不同”（Otherness）。她为获取自身的自由与独立所采用的手段、她那我行我素的性格、笼罩着她的浓重的神秘感……这一切使查尔斯意识到他一直恪守的维多利亚成规和道德观的虚伪性和在它们的重压下他所牺牲的个人意志和自由。于是查尔斯决心“认识自己”，实现自我。

此书的特殊之点还在于它有四种不同的结局。第一种结局是查尔斯

与萨拉结婚。花好月圆，有情人终成眷属。第二种结局是查尔斯的幻觉——在萨拉失踪后，他没有再见到她，最后同蒂娜结婚。第三种结局是叙述者突然出现，走进查尔斯的车厢，见了查尔斯后，萌发一个念头，想要“在此时此地结束查尔斯一生，让他永远停顿在通往伦敦的路上”。第四种结局是萨拉为了保持已经得到的独立和自由，拒绝同查尔斯结合。每一结局都体现作者的一种用意，如第一种花好月圆式的结局是对维多利亚时期小说公式的嘲笑，第四种结局表示萨拉确实是一个新女性，而总的说来，四种结局并陈代表了小说美学的一个新观点，即：小说作者终究要放弃对于书中人物、情节的绝对控制权，而小说本身则始终是一种开放的艺术形式。

* * *

这样，我们看到福尔斯用十分贴切的维多利亚时代的语言、对话、手法和小说形式再现了维多利亚英国，也复制了维多利亚时代的小说，在毫不隐讳地抄袭了维多利亚小说家的传统写法的同时，又嘲弄了这一传统。

嘲弄的方式不止一端，除了模仿、抄袭、开放性的结尾之外，作者还不时跳出来显身说法。例如前12章已经把女主人公萨拉刻绘得活龙活现，深深地吸引了读者。可是，他笔锋一转，把故事的叙述刹住，突然提出了一个怪问题：“萨拉是谁？她是从哪个隐蔽的角落钻出来的？”在第13章开头，作者自问自答地说道：

> 我不知道。我现在写的这个故事完全是想象。我创造的这些人物只是在我头脑里。如果说到现在为止我一直伪装我知道我的人物的心灵和灵魂深处的思想，这是因为我在按我的故事所发生的时代被人们所接受的常规写作（正像我采取了当时的

一些词汇和“口吻”一样），那就是说，小说家仅次于上帝。他可能并不知道一切，但是他装着什么都知道。我是生活在阿兰·罗布-格里耶和罗兰·巴特的时代。如果说这是一部小说，按小说一词的意义来讲，它不能算是一部小说。

所以，我也许正在写一部同别人换了位置的自传；也许我正住在我在虚构的小说中的一栋房子里；也许查尔斯就是伪装的我。也许这一切只不过是一场游戏。像萨拉这样的现代妇女确实存在，可我从来也不了解她们……

你们也许认为，一个小说家只需掌握好拉线，他的木偶就会活生生地行动起来，就能按你的要求产生对他们的动机与意图的全面分析……

小说家还是一个上帝，因为他在创造（就是那最自以为了不起的先锋派现代小说也不能完全铲除它的作者）；所不同的是：我们不是具有维多利亚时代形象的上帝，无所不知，而且发号施令，而是一种新的神学的形象。我们的第一个原则是自由，而不是权威。

福尔斯在他1973年出版的《诗集》前言中还说：

所谓现代小说的“危机”与其自觉有关。基本上，小说是一种游戏，是一种允许作品与读者玩捉迷藏游戏的巧计，所以，它的过错是它的形式所固有的。严格地说，小说大体上是个很巧妙而且能令人信服的假设——也就是说，它与谎言有密切的血缘关系。心理上对说谎有所自觉，不安，使大部分的小说家孜孜于描写现实；也使揭发这个游戏（即在作品中使得谎言，亦即小说创作过程的虚构本质凸显出来）成为当代小说的特色之一。小说家们既致力于杜撰，去构设未曾发生的人物以

及未尝发生的事件，但他们若不能以假乱真，就得从实招供。

写小说是“上帝”“游戏”，这是福尔斯进行创作时的中心思想之一。《法国中尉的女人》中的叙述者既是小说家的化身，又是一个虚构的角色。在第55章，书中人物查尔斯突然遇到了作者本人：

……火车的汽笛声响了。查尔斯此时心想，他终于可以如愿以偿地一个人安静地呆在这个隔间里。但是在火车启动前的最后时刻一个下巴长满胡子的面孔在窗前出现。查尔斯冰冷的目光同这个急于要上车的男人的更加冰冷的目光相遇。

这个后来者说了声“先生，对不起”之后就径直向隔间的另一头走去。他坐下；此人看上去四十岁左右……查尔斯心想，这家伙肯定是个让人讨厌的人，他正是这个时代最典型的那种讨厌鬼——如果他要同他搭讪，他决不会理他。

……这个长着一嘴预言家大胡子的男人开始盯着查尔斯看……

现在我怎么用你呢？

现在我该把你怎么办呢？

于是才产生了一个念头，即上面提到过的第三种结局：“在此时此地结束查尔斯的一生，让他永远停顿在通往伦敦的路上”。

福尔斯在《关于一部未完成的小说的笔记》中，对小说叙述者（第一人称和第三人称小说叙述者）、叙述声音、视角等问题阐述了他的意见。他说：“在我的故事中，不时作为第一人称进行评论的，而且最后还闯入故事中的那个‘我’，并不是1967年真正的我本人，而是另一个角色，虽然他和一般的虚构角色属于不同的范畴。”福尔斯的意思是：读者切勿对第一人称的叙述者给予绝对的信任，并将他视同作者本人。叙

述者时而显示他的权威，时而放弃这一权威，这可以给读者更广阔的想象天地，去重新评估幻觉与真实的分野。《法国中尉的女人》是一部试验性很强的小说，各种叙述技巧的运用就是本书探讨的重点之一。

小说这样写可能让读者扫兴，因为当读者已经深深地陷入了作者在小说中所创造的情景和氛围时，他突然把读者从这情景中拉出来，似乎向你大吼一声，“别上当，这全是假的，全是虚构，尽是谎言！”福尔斯和其他后现代主义作家这样做，其目的是揭穿传统作家的全知全能的假面具，以便扩展读者的视野，并对小说的成规、法规以及作者的权威提出质疑。

* * *

福尔斯的意图和技巧显然同其他被称为后现代主义小说家有一些共同之处——上帝般的玩弄，文字游戏，多类虚构，等等；但是一个很大的不同却在于：一般的后现代主义小说由于难懂而拒绝普通读者的接近，福尔斯所作则吸引大量读者。他认为作者与读者之间是“一种卿卿我我的关系，像恋爱，像真正的友谊”(18)。他的小说非常好读，读者的兴趣很高，显然他没有忘记：尽管小说是游戏，它仍然要担负它自古以来就担负了的任务——会说故事。在这点上福尔斯仍是笛福、费尔丁、狄更斯的继承人，而他把对小说艺术的革新和对读者的关怀结合起来，也是历来有为的现实主义小说家常做的事。

现代主义也好，后现代主义也好，都离不开现实主义——离开了就没有读者。诗也许可以对外关门，小说则非有读者不可。它是20世纪文学的主要品种，一直是读者众多的；除非它甘心情愿把一切都让给电视，今后也需要读者来爱护它，启发它，刺激它，给它以新鲜见解。福尔斯紧抓住读者是对的，但他的写法则既不是最好的，更不是唯一的。

他自己还会变化，而小说这条长河更在不断流动之中。

---

(1) 这两个词后来在海明威的小说中出现时，受到人们注意，其实在此之前，不仅威尔斯用过，还有别的人从19世纪30年代起就已开始用了。

(2) 《小说的艺术》，引自莫里斯·劳伯茨编：《亨利·詹姆斯论小说艺术及其他论文》，纽约，1948年，第3页。

(3) 同上书，第13页。

(4) 《小说的艺术》，引自莫里斯·劳伯茨编：《亨利·詹姆斯论小说艺术及其他论文》，纽约，1948年，第120页。

(5) 后来由R. P.勃拉克摩尔收集，编为《长篇小说的艺术》，纽约，1934年。

(6) 大卫·洛奇：《现代主义小说的语言：比喻与换喻》，引自马尔肯·布雷贝利与詹姆斯·麦克法连合编：《现代主义》，企鹅社，1976年，第481页。

(7) 《普通读者》，第一辑，1925年；荷加斯社，1984年，第147页。

(8) 同上书，第148页。

(9) 《普通读者》，第一辑，19254年；荷加斯社，1984年，第150页。

(10) 同上书，第153页。

(11) 据*The New Encyclopædia Britannica*（2003），应为1920。——编者注

(12) 《阿平求·哈维斯特》，1936年；1940年，第63页。

(13) 《为民主制度欢呼两声》，1951年，第67页。

(14) 《一个苏格兰语的丰收节》，第154页。

(15) 吕千飞：《吉本和他的〈苏格兰文之书〉》，见《外国文学》1984年第11期，第68页。

(16) 《英国文学》，朗曼出版社，1971年，第226—227页。

(17) 这一分析是现代文体学的收获。它是由英国语言学家韩礼德（Michael Halliday）在一篇重要文章里提出的，见其所著《探索语言的效能》，伦敦，1973年。

(18) 1991年对牛津学生谈话，见《今日牛津》杂志1991年三一节号，第4页。

第十九章　20世纪散文

20世纪至今已进入90年代。回顾一下，这是一个变动巨大的时代。英国经历了两次世界大战，殖民帝国体系的解体，经济的大萧条与重振，科技的飞速发展，生态环境问题的日趋严重，近年来北爱尔兰局势继续恶化，而欧洲一体化的进程则明显加快。

英国散文也在变动。除了上述大事件的各种影响，还有文化或文学内部出现新事物的影响，使得英国散文在继续保持传统的优点之外，又增加了新的品质。

萧伯纳的散文特点

是些什么新事物呢？按出现的先后来说，首先是新戏剧运动。

新戏剧的中心人物是萧伯纳，我们已在前面介绍过。他同时是本世纪最大散文家之一，让我们再拿一些实例论证一下。由于萧的剧本不是英国人习见的那一类，几乎没有多少情节，而以讨论社会问题为主，舞台变成了讲坛，人物在不断辩论，这就需要剧作家拿出散文的全部能耐，才能吸引住观众。

萧本人恰恰具备这些条件。他是雄辩的街头演说家，社会主义的传道士，新文艺的辩护律师，他不写诗但有行吟诗人的听众意识和韵律感；他不仅会修辞，而且也会抒情。

他几乎什么都是，但有一点不是：没有唯美主义的气味。他曾说过一句话："如果仅仅为艺术，那我是连写一句话的劳力也不肯花的。"(1)

对于这样的一位作家，散文风格就不是有些文人所标榜的美丽而又神秘的东西。萧自己就说过：

> 强调得有效果就是风格的始终，一个没有什么可以强调的人没有风格，也不可能有风格。……你们的文人以为他会得到班扬或莎士比亚的风格而无需班扬的信仰或莎士比亚的敏感，只要注意不犯语法错就成了。……这类学院式的艺术比做假古式木器买卖还要坏得多。
>
> （《人与超人》前言）

这就有力地回答了所有美文家关于风格的种种议论：谈什么风格，先得真有话说。

然而同样有话可说，萧似乎比别人说得更有吸引力，更动听，这当中仍然有说法问题，或者说艺术问题。

拿萧的任何一段台词、一节文章来看，我们会发现：他力求把事情说清楚，他的语言是平易而又文雅的普通话，没有学院气，但也不俚俗；不特别现代化，但又不陈旧；句子有时很长，容纳得了各种随时涌上心头的想法，但又层次分明，读起来顺口。他常辩论抽象道理，但通过具体、生动的比喻和例证。在这些地方，他是斯威夫特风格的出色的继承者。

清澈见底的明晰是他的第一特点，其次才是有力的强调，而强调不止一途，例如这样说富人在统治一切：

> 说话的是钱，印书出版的是钱，在无线电台广播的是钱，统治着国家的是钱；而国王们和工党领袖们同样地必须听命于钱，而且最为矛盾，叫人目瞪口呆的是：他们还必须出钱去维持富人们所办的企业，保证他们的利润。

（《苹果车》序）

或者这样地点出英国人的伪善：

> 没有一件特坏或特好的事你会不发现英国人在干，但你永远不会看见英国人认错。他做什么事都有原则：同你打仗是为了爱国原则，抢你的钱是为了商业原则，奴役你是为了帝国原则。

（《风云人物》）

以上的写法像狄更斯，也是利用重复来强调。然而又不是简单的重复，因为论点是一步一步地推进的，在过程里还产生了讽刺效果。

他也善于对比，通过对比来揭出事情的荒谬或者真实的原因：

当一个笨人做一件使他感到羞耻的事，他总宣称他在执行任务。

（《凯撒与克莉奥佩屈拉》，第3幕）

能动手的做事，不能动手的教人。

（《给革命者的格言》）

讲理的人使自己适应世界，不讲理的人坚持要世界适应自己，所以一切进步得靠不讲理的人。

（同上）

家是姑娘的牢狱，女人的教养院。

（同上）

我爱的女人水性杨花，而爱我的女人却穷凶极恶地忠诚，两者恰可相等。

（《荡子》，第2幕）

有时他也直接点出：

暗杀是检查制度的极端形式。

（《被拒绝的声明》，第1部分）

最大的恶和最不赦的罪是贫穷。

（《巴巴娜少校》序）

所有伟大的真理都以离经叛道之言开始。

（《安娜绛斯卡》）

这些也就是萧的警句。同也是爱尔兰人，而且与大体同时的王尔德的警句相比，词锋一样犀利，而思想更为深刻。

萧又以颠倒之言（paradox）出名，剧本里大大小小颠倒的场面也所在都是。其实颠倒是不合理的社会的真相，话虽颠倒，其中却包含了真实：

一个人感到羞耻的事越多，他就越是体面。

（《人与超人》，第1幕）

人生只有两个悲剧，一个是不能如愿，一个是如愿。

（《人与超人》，第4幕）

英国人不尊重他们的语言，不肯教他们的孩子们好好说它。……一个英国人一开口，不可能使别的英国人不鄙视他。

（《皮格马利翁》序）

布卢姆斯伯里街上的高层知识圈

大约1905年左右，即在萧已经写了从《鳏夫的房产》到《巴巴娜少校》等十几个剧本、新戏剧已经发展成为一股力量的时候，伦敦英国博物馆附近布卢姆斯伯里街上一座房子里常有一批高层知识分子在谈艺论文。屋子的主人是思想史家莱斯利·斯蒂芬的一对女儿，姊姊是画家，妹妹是小说家兼文评家即后来出名的弗琴尼亚·吴尔夫，座上客中有经济学家凯恩斯，传记作家斯屈奇，小说家E. M. 福斯特，艺术史家罗杰·弗赖，艺术评论家克赖夫·贝尔，社会学家莱昂纳特·吴尔夫，等等，全与剑桥大学有点关系，全奉行剑桥哲学家G. E. 莫尔所说的："最有价值的东西是人际交往的乐趣和对美的东西的享受。……这两者形成社会进步的合理的最终目的。"

这些人全有才，不少在本门业务里达到极高造诣，如凯恩斯之于经济学。合起来，他们代表了英国资产阶级知识界在20世纪初期的最高文明层。

他们醉心于艺术上的新颖表现，同当时正在横扫欧洲大陆的哲学、建筑、绘画、音乐、舞蹈、诗歌等等的新潮是合流的。他们多数是能文之士，写起文章来也追求新的内容和表现方法。

当然各人表现不一。我们只能举少数例子，先从斯屈奇说起。

里顿·斯屈奇（1880—1932）写的作品不少，传记就有三部，一是成名作《显要的维多利亚时期人物》（1918），一是巩固他的声誉的《维多利亚女王传》（1921），第三部《伊丽莎白与艾撒克斯》

（1928）则因虚构较多，渲染也过分，反为人病。不过三书都写得生动有趣，可读性极高。

能够做到这一点，主要原因在于：所挑选的人物代表社会生活的一个重要方面，而且各有性格特点，例如《显要的维多利亚时期人物》包括一个红衣主教，一个改革英国贵族中学教育的学者，一个去克里米亚前线救护伤兵的名门闺秀，一个镇压过太平军后来死在苏丹人矛下的英国将军。其次是作者利用弗洛伊德的学说对人物作了细微深入的心理分析，揭出他们秘密的动机和愿望，透露他们的弱点，例如红衣主教霸道，名门闺秀仗势欺人，而将军则私下贪杯，这就同以前的英雄崇拜式的“正式”传记不一样，显出布卢姆斯伯里高层知识分子的反偶像精神。

至于斯屈奇的文笔，除了会叙述经过，会描绘细节，最大的特点是能在字里行间传达一种嘲讽口气。

例如在《维多利亚女王传》里，在写到女王的丈夫阿尔伯特亲王的时候，有这样一段：

> 为了研究是否可以利用重建国会两院的机会鼓励联合王国的艺术的问题，即将成立一个皇家委员会。首相庇尔凭他的敏锐的判断力，邀请亲王担任委员会主席。这正是一项适合阿尔伯特的工作：他爱好艺术，他办事讲究方法，他喜欢接触——密切而又不失身份地——显要人物，这些都能在这工作里得到满足。果然，他带着热爱投入了它。他在委员会第一次会的开场白里说到该把要讨论的题目分成“范畴”，有的成员有点害怕了，因为他们认为这一名词带有德国形而上学的危险色彩。但当他们看到亲王殿下对于壁画的技术过程有非凡的专门知识，他们的信心恢复了。在讨论到装饰新屋墙面的美术品是否

> 应起道德作用的时候，亲王强烈地主张应该这样。他指出，虽然许多人对于这些装饰品不过顺路看一眼，画家却不应因此就忘了还有别的人会带着思考的眼光来审视它们。这一理由说服了委员们，于是决定画上的题材必须是能促人上进的一类。按照委员会的指示，壁画完成了，可是不幸的是，没过多久它们就变得——即使对于最富于思考的眼光——完全看不清了。似乎亲王殿下对于壁画的技术过程的专门知识还不够全面。
>
> （《维多利亚女王传》，第4章）

最后一句话的嘲笑口吻是清楚可闻的。嘲笑的对象首先是那位来自德国的阿尔伯特亲王，笑他不甘寂寞，爱插手英国事务；表面上似乎懂得很多，实则一知半解，壁画之终未成功即是明证。但也附带嘲笑了博女王欢心而迎合亲王的首相庇尔，也把委员会成员的眼光短小和小心翼翼的神情烘托出来了，而关于装饰品是否该起道德作用的整个讨论是如何保守、可笑而最后完全枉费心机，作者只提壁画根本看不清了这一事实，让读者去自己咀嚼。

对于维多利亚女王本人，作者着力写的是她在感情上是一个普通人，特别在她登基之初是一个天真的小姑娘，碰上她的首相墨尔本勋爵（即下面引文中的M.勋爵）是一个老练的政客，二者之间的对照是这部传记的最有趣的章节之一，试译一段于下：

> 青春和快乐给每一时刻镀了金，日子过得十分开心，而每个日子都跟着墨尔本勋爵转动。她的日记至今仍然清晰地让我们看到这位年轻君主在登基最初几个月里的生活——令人满意地有规律，充满了有趣的公务，同时又有简朴的乐趣，主要是骑马、吃东西、跳舞之类的切身享受，总之是一种节奏快、自

在、绝少时髦社会习气的生活，本身就完全充实，无须外求了。早晨的阳光照在日记的册页上，而在这玫瑰花般的光圈里出现了“M.勋爵”的身影，比实际更光彩，至高无上。……我们至今还看到他们在一起，奇妙的一对，在日记的朴实无华的册页里奇幻地双双出现，被80年前黎明的光照得神奇地发亮：一个是仪表修整的高层绅士，须发灰白，浓眉，灵活的嘴，善于表情的大眼；在他旁边是小个儿女王——白皙，苗条，文雅活泼，穿着朴素的姑娘服装和小披肩，抬头看着他，亲切地，崇敬地，张着蓝色的凸眼，嘴唇半开着。他们就这样出现在日记的每一页，每一页上都有M.勋爵，M.勋爵在说话，M.勋爵在开玩笑，给人教益，同时又愉快而体贴，而维多利亚则吮进他每一句甜言，笑得露出了牙肉，尽力想记住每个字，等他一走就立刻跑去记在日记本上。他们的长时谈话接触到许多题目。M.勋爵评论书籍，讲一二句对于英国宪法的看法，顺便也谈人生，并且一个接一个地讲18世纪伟人的故事。当然还谈公事——也许是加拿大总督德仑勋爵来了报告，M.勋爵就当面念起来。但首先他得稍加解释。“他说我应该知道加拿大原属法国，1760年才由于伍尔夫率军远征而割让给英国。‘那是一个大胆的举动，’他说。加拿大原来全归法国人，英国人后来才去。……M.勋爵解释得很清楚（比我这里写的清楚得多），还说了许多别的有关的话。然后他就把德仑勋爵的报告念给我听。报告很长，他念了半小时之久，念得很好，声音柔和悦耳，而且常带表情，不用说我是感到了很大兴趣。”谈完公事，也谈私事。M.勋爵谈过他少年时代，她听到他说“那时他留长发，当时小伙子都这样，直到他17岁——（他在那年龄是多么英俊啊！）”她也发现了他的一些奇怪习惯和趣味——例如他从不戴表，真是特别！“M.勋爵说：‘我总是问我的佣人

什么时刻了，他就随他的意思回答我。’”有一次，看见乌鸦在绕着树飞，“像是要下雨了”，他说他可以坐着看乌鸦一小时也不厌，“而听我说我不喜欢乌鸦感到惊奇……M.勋爵说：‘乌鸦是我的乐趣’。”

这里展现的其实不止天真与老练的对照，还有一些特殊属于英国王室和贵族的东西，其一就是英国老成的政治家怎样训练年轻的君主——墨尔本勋爵实际是首相兼师傅。他在女王面前既要表现自己的风趣，同时又在各种场合给她以政治教育。文中大量引用女王的日记增加了传记的可信性，但完全是经过作者精心挑选的——这当然是从18世纪鲍斯威尔起就已开始的办法。

斯屈奇的文名今不如昔。所谓“新传记”的反偶像精神在1920年左右颇为耸动，今天则视为平常了。为了嘲讽，他选用的细节，虽然生动有趣但未必真实，如他说戈登将军贪杯就有人驳斥。他的文笔确有“艺术”，但好的散文是虽有艺术而不显，而雕琢过甚，却易引起反感。不过他还有讲故事的本领和模拟人物口气的技术，再加他所写的人物有其本身的吸引力，也许他的少量最好作品今后还会有读者喜爱的。

* * *

弗琴尼亚·吴尔夫的小说我们已有所知。她也是一个散文家。早在20年代，她就写书替知识妇女说话。这本书叫《一间自己的房间》（1929）。它从文学创作的角度说明了妇女的天才怎样受到男性中心社会的压抑。她认为女作家想要有为，首先得有经济独立和生活上不受干扰，才能去“写你想写的东西，这才是唯一重要的事情”，对此作任何让步就是“最卑鄙的背叛”。

凡接触过她的文字的人，几乎没有一个不认为她写得美。这美当然不是传统的华丽词藻所构成的，甚至不是她的朋友里顿·斯屈奇的那种讲究章法的美，而是她自己在《一间自己的房间》里提倡的“女性的句法”之美：清澈，灵活，清新，在这些背后则是有新思想的头脑。

以上这些品质也许在她的随笔式的文论里更能看得清楚。

她的文论不仅评论，而且转述书的内容，模拟作者的口吻，引用作者的警句，有些段落写得如同作者的内心独白：

> 医生和智者可能反对，那就把他们赶回他们的阴沉的哲学去吧。让我们这些凡人感谢大自然的恩赐，用她赋予我们的每一感官，尽可能变动我们的生活，这里转一下，那里瞧一下，走向温暖，在日落之前尽情享受青年的亲吻，聆听歌唱卡土鲁斯爱情诗的美丽声音。
>
> （《普通读者》，企鹅版，第74页）

这是转述蒙田《随笔》的内容，用蒙田自己的口气说出他的享乐主义。

她也善于比较，而且写法也是异常形象化：

> 在全部文学之中，有几个人曾经用笔成功地描绘了他们自己呢？只有蒙田、彼比斯，也许还有卢梭。勃朗的《医生的宗教》只是一块有色玻璃，通过它我们只能模糊地看到星斗在奔驰和一个奇特的、激动的心灵。在鲍斯威尔的著名传记中，他的脸倒是在一面明亮光滑的镜子里出现，不过也只是在别人的肩膀之间偷看我们而已。
>
> （同上书，第67页）

邱吉尔的雄辩与文风观

以上讲的，是文学之士的散文。但是写文章的高手，向来不限于文学家，各界人士都有。邱吉尔（1874—1965）就是一个。首先，他是雄辩家。他在第二次世界大战时期所讲的话当中就有许多成为名言。当德军席卷欧陆，英国危在旦夕的时候，邱吉尔受命组阁，在下院表明他的决心，说了这样的话：

> 我想对下院说，也曾对参加本届政府的人说：“我拿不出什么东西，除了热血，苦干，眼泪，汗水。”

（1940年5月13日下院讲话）

他又告诫国人，胜利不是可以轻易取得的，而要靠自身的艰苦努力：

> 谁也不能保证战争的胜利；理该胜利的，就会胜利。

（《他们最得意的时刻》，1949，第484页）

等到那年夏天，皇家空军以少击众，摧毁了进攻英国的纳粹空军力量，取得了一个关键性的胜利的时候，他又告诉下院：

> 在人类斗争史上，从来没有这样多的人应为这样大的事感激这样少的人。

（1940年8月20日下院讲话）

除了演讲，他还写了大量传记和历史，都是颇有文采的。他的英文之所

以写得好，他自己认为是得力于他从小就注意英文的基本结构：

> 由于我长期留在学校的最低一级，我倒取得了聪明学生所没有的一大优势。……我把普通英国式句子的实质结构——这是一个极好的东西——吸进了我的骨髓。当然我是偏向学英文的学生的，不过我也可以让那些聪明学生学拉丁文作为一种荣耀，学希腊文作为一种享受。
>
> （《我早年的生活》，1930）

这是他在回忆在哈罗中学上学情况时说的，那时他不是一个“聪明学生”，考试不及格，所以长期留在最低级，不想却把英文真正学好了。

他的英文是道地的英国英文，有许多传统的优良品质，如善用最朴素的基本词汇，句子结构合乎习惯而不求表面上的逻辑性；同时，他也很会修辞：排比、对照、平行结构、形象化说法、节奏和音韵上的特殊效果等等无所不能，有时也过于堂皇，但是首先做到的一点是清楚准确地达意。这似乎是一个起码要求，但是多少人能真正做到？特别是在当时英国的政界，多的是含糊其辞的政客，一度担任首相的麦唐纳尤其以冗长、模糊为人所病，清楚达意的文风就变成一种难得的品质了。

邱吉尔是十分关心文风的。他不仅自己以身作则，力求用好英文，并且在担任首相期间，派了一位官员专门写了一本关于英文用法的书，印发政府各部门，要求公务人员在起草白皮书、通知、布告、备忘录等等政府文件的时候写朴素的纯正英文。这本书即是《朴素的词》（1948），后经增补向社会扩大发行，书名改为《朴素词用法ABC　》（1951），作者是欧纳斯特·高厄斯爵士。

这本书要求政府起草公文的人使用人民能懂的本质英语，而不要

用“官腔”（officialese）。所谓官腔就是从古时法律文书传下来的某些措词公式，加上一些抽象大词，尽量把简单的事情说得堂皇。还有一种趋势，即喜用书面式的典雅而反对口语体的道地说法和习惯结构。例如把前置词放在句末被看成是一种不雅，如果写

It is something he dreamt of.

本是道地英语，但有人却硬要把它改成

It is something of which he dreamt.

这倒是合乎拉丁式语法了，但也就不是活的英文了。邱吉尔对这种趋势极为反感，一次看文件时针对一个类似的句子批了一句：

This is the sort of English up with which I will not put.

任何人一看，都会觉得好笑，因为显然通常的说法应是：

This is the sort of English I will not put up with.

邱吉尔这个大忙人居然还有兴致和幽默感来写下了这个妙批！可见他是怎样注意文风的。

文风问题的复杂性

关心文风的，不止邱吉尔一人。在世纪之初，就有富勒兄弟在《国王的英语》、《现代英语用法》等书里告诫读者：

> 能用短词、简单词就不用长词、大词；能用盎格鲁撒克逊词就不用拉丁词……

等等。后来又出现了大量论风格、修辞和惯用法的书，大多是崇尚平易风格的。但是批评者所提出的修改却往往是逻辑性强而失去了原有的风趣和文字魅力，变成淡而无味的白开水了。等到作家乔治·奥威尔写了《政治与英语》（1946）一文，文风的讨论才进入一个新的阶段。

此文原在伦敦文学杂志《地平线》上发表，由于它论点的鲜明、提法的尖锐和牵涉到当代政治而引起文坛内外的注意。它一上来就引了五段文章，两段出自教授之手，其中一个是颇负盛名的政治思想家拉斯基，两段是政治性杂志文章，还有一段来自英共小册子。他认为这五段文章呈现两个共同的毛病，即：1．都用了陈旧的比喻；2．都不精确。奥威尔认为原因是：“作者或者有意思而不能表达，或者粗心大意地说了别的什么，或者根本不在乎所说有无意义。这种含糊其辞与说话无能的结合是现代英国散文最显著的特点，尤以各类政治文章为最”。

但是奥威尔又认为事情还不是毫无希望。经过少数有心人的努力，文风的败坏是可以遏制的。他提出了六条具体办法：

> 1．不用已在出版物见过的明喻，暗喻，或任何类似词藻；

2．能用短词就不用长词；

3．能少用一词就坚决少用；

4．能用主动语态就不用被动语态；

5．能用普通英语词就不用外国词、科学词、专门词；

6．为了不至说根本不像话的话，以上哪条也可以不遵守。

奥威尔自己写了大量散文和两本很有影响的政治讽刺小说（《畜牧场》，1945；《一九八四》，1949），文笔果然平易畅达，并且创造了一些新说法，如“新闻体话”（newspeak）、“大哥”、“比别人更平等”等，为后人所引用。

科学文章的哲理化：新领域的开辟

20世纪后半的各体散文之中，科学著作首先值得介绍。科学著作也有各种各样，有主要针对研究人士的，也有面对一般读者的。17世纪皇家学会创建之始提出的“数学般的平易”仍是一种风格准绳，但是近来似乎又多了一个要求，即除了清楚地交代事实之外，还要能联系大的文化思想局面，用一位哲学家的话来说，就是能“把所研究的科学哲理化”(2)。

剑桥大学的李约瑟就是能把自己的研究哲理化的一人。他前半生研究生物化学，后半生研究中国科技史，写出了皇皇巨著。他不只是记录中国人的创造发明，还把它们放在世界文化的大图景中来看，同西方科学进行比较，点明两者的差别，例如：

> 在一个官僚主义化的、重文学的社会的世界观的激励下，学者们竭尽全力去研究历史学、语文学、考古学。结果不是产生西方那种足以改变时空世界的可怕力量，而是建立了一个巨大的学问结构，其中尽是关于一个民族的过去的知识。只是到了晚近两世纪，欧洲才有勉强能与之相匹的同样结构。
>
> 1704年7月9日，这一学问结构的最伟大的建造者之一的阎若璩在北京病倒了。这病只消用后来近代科学发现的一种药的几个毫克就可治愈，可是他却长眠了。这一图景既说明了中古中国人文主义的高贵，也说明了它的弱点。

（《中国科学与文化》，第2卷，第395页）

这是高度的“哲理化”，这也是绝好的散文。

科学家中能文之士当然不只李约瑟一个。世纪初年的天文学家金斯和物理学家艾亭顿就是以能用普通人可懂的朴素文字解释科学现象著称的，后来又出现了生物学家霍尔丹（J. B. S. Haldane），他的面向一般读者的科学小品《论大小合适》都收进了遥远中国的英文教科书里。霍尔丹也是高瞻远瞩、能够“哲理化”的科学家，但他不肯谈宇宙究竟是什么。他说的是：

> 我自己的怀疑是：宇宙不仅比我们已经想象的更怪，而且比我们能够想象的更怪。
>
> 我看到了一个新的天和一个新的地，因为旧的天和旧的地都消逝了。

（转引自K. 克拉克，《文化》，1969，第345页）

一位文化史家引了他的话，加了一句：“我们的新的宇宙的不可解性我看是现代艺术之所以混乱的最后原因。”科学与艺术原是相连的。

70年代之初，科学家勃朗诺斯基在BBC电视上作了一系列西方科学史的演讲，后来讲词作为《人的上升》（1973）一书出版，更是赢得了几百万的观众和读者。

J.勃朗诺斯基（Jacob Bronowski，1908—1974）先在剑桥大学学数学和物理，后来研究生命科学，“运气使我一生中研究了两门生长性的学问”。他是有重要研究成果的专家，但他的兴趣是全部科学、全部文化，对于诗歌研究也下过功夫，所著《威廉·布莱克与革命》（1944，1965）是颇多新见的文论，受到文学界的推重。现在在《人的上升》中，他把深奥的科学原理如相对论用浅近但不庸俗化的语言介绍给一般

听众，又把科学发展史上的重要人物的个人特点生动地描绘出来，而在这一切之上，又点明了重要科学发现对世界全盘文化的意义。这是只有广博而又深思的科学哲学家才能做到的。

在面对电视观众的时候，他是面对着新的挑战。他不仅成功地回答了这个挑战，而且把它看作一个新的机会，利用了电视屏幕上的图像和动作来补语言的不足，大大扩充了科学的普及面。语言仍是重要的，只不过要更口语化，更亲切，但又要更精练，更突出要点。

我们且看他怎样谈爱因斯坦。

他先讲背景和爱因斯坦在青年时代想到的前人从未想过的问题：

> 牛顿的宇宙滴答滴答地运行着，大约二百年没出一点故障。如果他的鬼魂能在1900年前任何时间来到瑞士，所有的钟都会同声奏鸣颂歌。可是就在1900年，离那古老的钟塔不过二百码的地方，住着一个新来的青年人，他不久就要使所有的钟表吵闹起来。他就是阿尔伯特·爱因斯坦。
>
> 大约此时，时间与光开始闹别扭了。1881年阿尔伯特·密切尔逊做了一个实验（六年后他又和爱德华·莫莱一起再做了一次），把光朝许多不同方向发射，吃惊地发现不论他怎样移动仪器，光的速度总是一样。这是不符合牛顿定律的。就是这一物理学中心的小小嘀咕声首先使科学家激动而提出了各种问题。这大约是1900年。
>
> 很难说年轻的爱因斯坦都及时地知道了这一切。他在大学不是一个用功的学生。但可以肯定，当他去伯尔尼的时候，已经在他还是十几岁的孩子的年月里，早就问过自己：如果从光的观点来看，我们的经验又会是什么样子？

对于这个问题，回答是充满矛盾的，因而是困难的。但像所有的矛盾一样，最难的不在提出答案，而在怎样提出问题。牛顿和爱因斯坦这类人的天才在于：他们提出透彻的、天真的问题，结果引来了灾难性的回答。诗人威廉·古柏曾称牛顿为“婴孩似的圣哲”，就因为他有这种气质，而这一形容语也完全适合爱因斯坦，他的脸上也总是有一种对世界感到神奇的表情。不论是他谈骑在一道光上或者谈在空间中坠落，总是充满了对这类原理的美丽、简单的说明。

（《人的上升》，1973，第245—247页）

然后勃朗诺斯基在电视屏幕上演出了一幕戏：他坐了一辆旧式电车，像爱因斯坦过去常做的那样，从钟塔去到他当时工作所在的瑞士专利局。接着勃朗诺斯基报道：

爱因斯坦十几岁时所想的问题是：“如果我骑在一道光上，世界将是什么面貌？”假设这辆电车是附在那道让我们看得见大钟的光线上向外移动，当然钟就冻结了。骑在这道光线上的我，这电车，这车厢也在时间里固定了。时间终止了。

（同上书，第247页）

于是产生了一个疑团，即当人竭力要跟上光的速度的时候，人就隔绝于时间的流动之外。这也就是说，没有统一的时间。由此而引起的另一个疑团：处于不同场所的人有不同的经验；坐电车的人与街上走路的人对时间、距离等等各有不同的“值”。这就是相对论的核心。

因此，爱因斯坦的宇宙完全不同于牛顿的宇宙：

对于牛顿，时间与空间形成一个绝对的框架，其中世界的物质活动按照稳定的秩序进行。他的世界是上帝眼中所见的世界，对每个观察者都是一个样子，不论站在什么地方或用什么方式移动。作为对照，爱因斯坦的世界是一个人眼中所见的，你所见与我所见是相对的，即按照彼此的地点和速度而不同。

（同上书，第249页）

说明了相对论的原理之后，勃朗诺斯基回头再讲爱因斯坦在瑞士的快乐日子，那时候没有人期待他“下金蛋”，而他却成果累累，从狭义相对论进到量子效果、广义相对论、场论。这期间，1919年5月29日在巴西和西非沿海的日食观察证实了广义相对论。英国皇家学会会员忙着彼此转告消息。艾丁顿打电报给立特尔武德，立特尔武德立即写了一个便条报告罗素。而爱因斯坦自己却在研究之余，坐咖啡店，抽雪茄烟，跟同事们闲聊，而他想的中心问题总是：“人们实际上怎样彼此交流？互相之间传送什么信号？我们怎样取得知识？”

最后，勃朗诺斯基对于爱因斯坦在人类文化史上的地位，说了这样一番话：

爱因斯坦是一个哲学系统而不只是数学系统的创造者。他有一种天才，能找到一种哲学观念使人们对实际经验得到一个新的看法。他不是像一个天神那样观察自然，而是作为一个开路人，也就是虽然身处紊乱的自然现象之中但仍相信它们有一个共同的格局，只要我们用新鲜的眼光就可看出。……

这样，在他的一生中，爱因斯坦使光联上时间，时间又联上空间，使能量联上物质，物质联上空间，空间又联上引力。在他生命的终结，他还在致力于寻找引力与电力磁力之间的统

一性。在我的回忆里，他在剑桥大学评议会厅里作学术演讲的时候，只穿一件旧毛衣、一双毡便鞋而不穿袜子，那一次就是对我们谈他在找它们之间的联系，以及他碰上了什么困难。

穿旧毛衣、毡便鞋，不喜欢背带和袜子——这些可不是故作姿态。那一天我们看见他，他似乎是在表达一个从诗人威廉·布莱克得来的信念："诅咒背带，祝福放松。"他不关心世俗的成功、体面，随大流；大部分时间内他不知道一个像他这样地位崇高的人该怎样行事。他恨战争、残酷、伪善，尤其恨教条——只不过恨字不足以表达他所感到的那种带悲痛的反感，他认为恨本身也是一种教条。他拒绝担任以色列国的总统，因为（他解释说）他不善于考虑人的问题。这是一个不高的标准，别的总统也大可采纳，只不过能通过这标准的不会有几个罢了。

在牛顿和爱因斯坦两人面前谈人的上升几乎是一种冒犯，这两位是像上帝一样阔步行走的。牛顿是《旧约》的上帝，爱因斯坦则是《新约》的上帝。他充满了人情，怜悯，巨大的同情心。他心目中的大自然本身就是一个有某种天神般气质的人，他经常说自然就是这样子的。他喜欢谈上帝："上帝不玩掷骰子"，"上帝没有恶意"。最后，有一天尼尔斯·玻尔对他说："不要再叫上帝干这干那吧。"这话不全公平。爱因斯坦是一个能问非常简单的问题的人，而他的生活和工作所表明的是：当回答也是简单的时候，你听到了上帝在思考。

（同上书，第255—256页）

勃朗诺斯基的文章所表明的，不只是有文才的科学家能写出一部好的普及性的科学史，不只是这样的科学史能够写得既生动又有思想深度，而

且还告诉我们一点：科学当中有人和人的想象力，因此科学又须连同哲学、文学、艺术一起放在全盘文化中来考虑，第一流科学家往往既是极专的专家，又是广博的通才。

那么，这与散文又有什么关系？有，至少可提两点：一是散文真要写得出色，要有内容，在现代就是对于现代世界要有深入的观察和深刻的思考。二是散文能够进入新领域；勃朗诺斯基借重图像和声音把散文带进了电视这一新领域，而这样做的时候不仅没有减弱散文，反而增强了它的力量和艺术性。

报刊文的今天

散文用得最多的领域是报纸和期刊。

从新闻报道说，当今的英国大报可分两种：一种，如《泰晤士报》，仍有较长的文章，尤其在“特写”方面如此；另一种，也是大多数，则新闻趋向于短而醒目，一句话或一段话，配以照片，力求迅速及时。它们喜欢用有力的一个音节的动词，如rap、probe、bid、swoop、axe等。星期日出的各报更加杂志化，凡所谓“高质报”（quality papers）都少不了书评、剧评、影评、艺评之类，文章也往往长于大众化的日刊。

在周刊方面，也是时事评论与艺文评论并备，虽然各刊因传统而有所侧重。从研究散文的观点来看，期刊的文章也许更值得注意，因为它们比一般日报更讲究文字。

不妨拿几家有历史的期刊为例，略作描述。

一家是《经济学者》。此刊历史久远，创刊于1843年，第二任主编为著名政论家和文评家贝杰特（Walter　Bagehot），代表自由资产阶级的观点，文章一律不署名，原来以论政经问题为主，本世纪60年代经过革新，内容扩大。根据1990年7、8月几期来说，它有下列栏目：1．社论，一期五六篇；2．世界时事，首先是当前大事（如海湾问题），然后又分述英国、美国、欧洲、亚洲、其他国家；3．商业、财政与科学技术；4．经济与财政指南（有关汇率、银行利息之类的最新数字）；5．书评、艺评，一期六七篇；6．读者来信。

它的书评虽只是若干栏目之一，并非重点，但也值得一读。一般写得短小精悍，褒贬分明，而且注意所评书的文字质量，如不久前评论有关中国历史的两本新书时说：

> 的确，这两本书哪一本也没有能真正写出中国的恢宏气派。斯本司先生对文化谈得较多，但他的写法往往是拖沓的。格雷先生放浪不羁，甚至写得有趣，但他有不少错误。
>
> （1990年6月28日，第133页）

这样一种笔法是相当典型的。真正令人感到有新意的是这家刊物的科技报道，常有写得内行而又可读的长篇专题文章（关于计算机、环境保护、通讯技术之类），此外关于广告业、某一国家或区域的综述也很有内容。

另一家是《新政治家》，现与《新社会》合出，英文全名为*New Statesman and Society*。它原是作为费边派机关刊于1913年创办的，标榜社会主义但声明不属任何政党，撰稿人中初期有萧伯纳和韦勃夫妇，后来有凯恩斯、弗琴尼亚·吴尔夫、G. D. H. 科尔、J. B. 普里斯特莱、V. S. 普里切特等人。它的历届主编中在任最长的是金斯莱·马丁（1931—1960）。在政治上它倾向工党左派，编辑方针是“异议，怀疑，考查，不顺从”，对于当前的政治和社会问题多所评论，笔调尖锐。不少读者则为它的文艺栏所吸引，上述撰稿者中有不少是作家和文艺评论家。近年来继续注意国际与英国国内政治之外，着重对社会问题的调查性专题报道，如卖淫、吸毒、艾滋病、少年犯罪、环境恶化，甚至伦敦马拉松跑比赛的经济内幕，等等。1990年上半年有一系列文章以苏联与东欧的时局演变为鉴，探讨西方社会主义的将来，有些撰稿人如汤普孙（E. P. Thompson）、霍勃斯包姆（Eric Hobsbawm）等仍然坚持反资本主义的

立场。针对欧洲一体化的进程加快，1990年6月22日一期登了该刊记者访问乔治·斯旦纳、缪里尔·司巴克、艾杜河杜·巴洛齐爵士等十几个国内外各界人士，请他们谈如何看待“欧洲人”这一观念，其中女小说家司巴克（《珍·布罗迪小姐的盛年》的作者）的回答是：

> 我是欧洲人，这一点我从未怀疑过。我的父母两方面都有欧洲祖先，年代久远，但至今联系牢固。生在苏格兰的人如我自己和我父亲从来都意识到存在一个把苏格兰同欧洲结合在一起的“古老联盟”。
>
> 现在欧洲人身份已不仅仅是一种努力目标，也不是拿破仑当年的梦想，而是一个事实。不列颠失去了帝国，只是欧洲海岸外的若干岛屿而已。
>
> 至于欧洲的将来，我个人的希望是：英国将继续把它最好的东西献给欧洲，即它的语言。英语是了不得的语言，是极好的材料，既可用来完成实际任务，又可用来表达各色各样的观念。没有另一种语言像它。它已经代替了法语而成为国际标准语。希望它能兴旺下去。

这段话出自苏格兰的女作家之口，值得注意。一方面，她记得苏格兰在被英国合并之前，一直同大陆上国家特别是法国关系密切，因此对于欧洲一体化，比许多英格兰人更能接受。另一方面，她又希望英语能在将来的欧洲起更大作用，虽然在苏格兰有不少人是寄望于苏格兰语的复兴的。这也提醒我们：欧洲统一化虽是大势所趋，却还有不少民族问题和语言问题需要解决。

* * *

上面这两家杂志虽然政治立场不同，读者对象不同，但都有书评，

这是英国期刊特点之一。此外有一家专门登书评的刊物，即《泰晤士报文学副刊》（*The Times Literary Supplement*，简称*TLS*）。

它创刊于1902年，原为《泰晤士报》的一部分，1914年单独刊行。许多学者、作家、评论家都为它写稿，弗琴尼亚·吴尔夫和T. S. 艾略特等人的文论最初就是发表在这里的书评。但那时候文章都不署名，一直到1974年才放弃这个传统，改为一律署名。刊物虽自称“文学副刊”，实则范围远远超出，最近所讨论的门类有：人类学、考古学、建筑、艺术、目录学、传记（包括书信、日记）、古典文学、商业、经济学、小说、翻译小说、历史（古代史、通史、中古史、近代史、当代史）、幽默、语言学、法律、文学与文学批评、数学、音乐、自然科学、哲学、诗歌、政治、社会研究、新出期刊等等，除工程技术外几乎无所不包。评论的作者都是内行专家，所论也就有一定的权威性，不仅常为书籍广告引用，而且普遍受到学术界的注意。

这个刊物几十年办下来，似乎在内容和形式上都一仍旧贯，依然是八开报纸大张，而字体很小，密密麻麻，看起来相当费力。实际上，变化还是有的。如封面现在除图片外还有各种字体的标题，比较醒目；栏目上也增加了戏剧、电影、电视、各种展览的评论，而内容上也比以前更注意外国动向和新思潮，不时有成组的文章集中谈某一地区、学派、理论之类。

书评一般可分两种：一种，以简述所评书的内容为主，加上一些评语；另一种，就所评书所涉及的学术问题专写一篇论文，发表评者个人学术见解，只在开始或末尾略略提到所评的书。当然，理想的书评应该兼有两者的优点，但仍有一个如何在两者之间保持一种平衡的问题。《泰晤士报文学副刊》上两种书评都有，但最好的是既客观地介绍所评书的作者来历，书的内容，甚至所包含问题的渊源和发展，又明确地表

达评者的个人判断的一类。这类书评不只使购书者知所适从，往往还能引起同行学者进一步的讨论，从而推进了学术。过去《泰晤士报文学副刊》的首篇和中篇评论文章属于此类，往往把同样性质或专题的新书若干种放在一起来评，文章也写得较长。近年来仍有此类长评。

《泰晤士报文学副刊》还提供了一个争论园地，即它的读者来信栏。有的读者注意此栏超过书评本身，原因之一是许多重要学术讨论在这里进行，被评者在此反驳，评者又驳，第三者也参加进来，有时同一争论持续多期，来回辩难，参加者中不乏知名学者。在1990年2月16—22日一期，有两封来信反驳加布里尔·乔西波维奇所写的贬低巴斯捷尔纳克的文学成就的书评，其中一封来自思想家艾撒亚·柏林，全文如下：

先生：

加布里尔·乔西波维奇（他的评论我通常是带着很大的兴趣和尊敬读的）在上期贵刊对于鲍里斯·巴斯捷尔纳克的名誉进行了攻击，使我惊讶并感到痛心。乔西波维奇所说巴斯捷尔纳克对于犹太人和犹太教的态度我认为大体是正确的。这一点在《日瓦戈医生》一书里就有很多证据，并为作家的一位好友和热烈的赞美者——诗人安娜·阿赫玛多娃——所证实。我所知的唯一的另外一位对他的犹太家世感到同样深刻痛苦的人是美国政治记者华尔特·李普曼。但我觉得这一点与巴斯捷尔纳克的诗的价值无关。

我不知道乔西波维奇懂不懂俄文；我猜想他是不懂的。通过翻译来评价抒情诗容易导致荒谬的判断。普希金过去和现在都是俄国最伟大的诗人，但译他的诗往往产生无力的、拜伦式的打油诗。甚至弗拉特米尔·纳博科夫的十分怪诞的《尤金·

欧尼根》译本也是这样。乔西波维奇引用了纳博科夫对巴斯捷尔纳克的攻击。纳博科夫自己作品的精湛技巧是没有疑问的，但他常常——也许是故意地——发些怪论。他告诉过我（大概还写过）陀思妥耶夫斯基写的是廉价的惊险小说，《战争与和平》只适合无头脑的小学生阅读，《堂吉诃德》是最沉闷的小说之一，也许就是最沉闷的小说了（而他又写过相反的话），等等。乔西波维奇对于诗人巴斯捷尔纳克的优缺点的意见我看类似托尔斯泰的某些见解；托尔斯泰认为易卜生和福楼拜不值一提，提到歌德则嘲弄一番，还说华格纳的系列歌剧之所以有名，只因观众显然被搞糊涂了，出于伪善和势利才捧他；我们还可以加上早期艾略特之论密尔顿，或早期李维斯之论狄更斯。同乔西波维奇的书评一样，这些都属于批评上的奇谈怪论。巴斯捷尔纳克一百周年在他自己国内受到全国的热情感人的纪念，这绝不是——我愿向贵刊的读者保证——建筑在一个巨大的错误之上的。当然，乔西波维奇像我们所有的人一样，有权发表他的看法；我希望我也能被允许陈述己见。

鲍里斯·巴斯捷尔纳克是一个卓越的诗人，我们时代的伟大诗人之一，连那些感到他的同时代重要诗人如曼特尔斯坦、阿赫玛多娃、支维塔也娃更符合他们感情的人也都承认他的伟大。加布里尔·乔西波维奇怎么说也不会减少，更说不上摧毁，对他的天才的认识。对于《日瓦戈医生》，是有许多不同看法的。我认为它是一部杰作。对于怀疑这点的人，我只能推荐三十多年前它的英译本出版时候的两篇评论，作者是艾德蒙·威尔逊和司图亚特·汉姆夏，他们的评论本身也早已成为文学精品了。

艾撒亚·柏林

（1990年2月16—22日，第171页）

这封信用了谈话的笔调——艾撒亚·柏林除了是名学者，还是才智出众的闲谈家(3)——明确地然而又是彬彬有礼地反驳了乔西波维奇的见解。其中牵涉到许多人（包括托尔斯泰，纳博科夫，艾略特，李维斯，与巴斯捷尔纳克同时期的几位苏联诗人），谈到了诗歌翻译的缺点，谈到了好的书评之为文学作品，也谈到了犹太作家问题——而人们知道，艾撒亚·柏林本人就是犹太人，出生在俄国，8岁才移居西欧，所以又精通俄文，这一点就使他在反驳不懂俄文的乔西波维奇时更有优势。

柏林写的也是一种散文，一种谈文学而不用文学术语的文雅的谈话体散文。

随意文体；小品文

随意文体指的是书信、日记、回忆录、自传、小品文之类，在20世纪仍然大量涌现。

这里存在的一个问题是：日记与书信之类是私人的，本来不是为发表的，但又常有写时就着眼发表的情况，这就影响了内容和写法。大抵发表于作者身后的日记更可信，文字也更随便，往往三言两语，接近电报体。这当中，有的作者仍然有所顾虑，未必写下了全部真实心情。书信的情况更复杂，因为除了内容上需要斟酌还得考虑写给谁，根据收信人地位、亲近程度等等而要选择不同语气、措词，有多少写信人的真实自我在内是很难说的。

回忆录和自传也有真实性多少的问题，写法也因人而异，有的写得很精心，并不随意。

写得精心而又显得随意的则是小品文。

英国是小品文发达的国家。培根创立之后，18世纪有艾狄生、斯威夫特、哥尔斯密斯诸家，至19世纪又有兰姆、海什力特的浪漫主义小品文，可谓代有传人，在内容和写法上也有变化发展。

20世纪仍有不少出色的小品文家。

世纪初年的一位大家是麦克斯·比尔博姆（Max Beerbohm，1872—1956）。他活到八十多岁，从王尔德的文友演变成为30年以后广播电台上的常客，经历了文坛上各种流派的起伏，而始终以温和的讽刺见长。

他的漫画也很有名，也主要是讽刺文坛人物的。

我们看他的一篇1935年的广播稿《重游伦敦》，可以略见他的风格一斑。文章开始处引约翰逊博士的话："谁要是厌倦了伦敦，谁也就厌倦了生活。"然后讲他自己生在伦敦，是一个伦敦佬（Cockney），又谈到几个地区的风景人物，对一只山羊特别关注：

> 他是一个身材高大、漂亮的家伙，琥珀色的眼睛显得很有智慧。他从不睡觉。他总是对变化着的街景兴趣无穷。我看什么也逃不过他的眼睛。我希望他在最后退休的时候能够写回忆录。一天又一天，他看到了许多值得一看的东西。
>
> （《主要是广播》，1957，第5页）

读到这里，我们可能以为这是兰姆重生了——除了句子较短，用字较平易之外，这亲切口气，这幽默笔调，这奇幻的想象宛如《伊利亚随笔》。同比尔博姆一样，兰姆也是一个伦敦佬，始终爱着他的城市，曾经在华灯初上时站在滨河路上看到周围"如此充实的生活而流下泪来"。但是再看下去，我们就发现：兰姆消失了，代之而出的是一个把某些伦敦地区看作地狱的悲观者：

> 对于一个初游伦敦的有头脑的外国人，你首先请他看什么？除了这里那里一点残迹和几处弯曲隐秘的小角落外，没有什么会使他感到兴奋或有意思的。近年来到处出现的新建筑的总的效果同一个有头脑的外国人在许多别的地方能看到的并无不同——芝加哥，举例说，或者柏林，或者比茨堡。伦敦已经国际化了，民主化了，商业化了，机械化了，标准化了，庸俗化了，其程度如此广泛，使得一个人在把它介绍给外国人的时

候无法感到骄傲，只能感到一种合理的谦卑。维吉尔指引但丁看地狱的时候，大概就有这种感觉。

（同上书，第7页）

这情感就不同于兰姆了；兰姆不会说得这么强烈。比尔博姆也在用字上下功夫，如用了一连串表示“化”了的形容词，但这是为了增强他要表达的憎厌感，而后者是一种20世纪人对城市生活的新感觉。

要尝尝他的温和的讽刺味道，我们可以看看一篇他于1954年写的广播稿：《一件事》。文章是这样开始的：

我想是1906年初春一个下午吧，我同亨利·詹姆斯之间发生了一件事。后来我觉得这事奇怪地但又确实地像他所写的一篇短篇小说的素材。他写过不少小说是关于这个题材的，即一个年长、地位崇高的伟大作家同一个热诚的青年崇拜者和追随者之间的关系。

（同上书，第119页）

事情本身很简单：那天中午比尔博姆赴宴归来，走向他住的塞维尔俱乐部，想去看亨利·詹姆斯在一个刚出版的杂志上发表的一篇小说，走得很急，路上却遇到了詹姆斯本人。詹姆斯约他一起去看一个画展。比尔博姆没有答应，推说下午有事，就同詹姆斯分手了。

后来比尔博姆问自己：是什么使我说了那句谎话的？他的回答是：不是别的，主要只是因为他要赶回俱乐部去读那篇詹姆斯新写的小说。

这篇短文是这样结束的：

现在我坐在塞维尔俱乐部，读着这篇小说。当然写得极好，但是我发现我的心常要跑野马。小说似乎写得不够典型，没有强烈的詹姆斯本色，比不上他可以用我们之间刚发生的事作为题材来写的小说，关于一个门徒忠诚地——还是不忠诚地？——爱大师的作品超过大师本身的故事。

（同上书，第120页）

这可说是用大师之道还治大师其人了，但可能还有其他隐含的意思，也许是表示文学的真实与实际生活的真实之间的距离，总之文章虽然极短，不过两页，而寓意却是深远的。

比尔博姆中年以后，长期客居意大利。而在英国本土，特别是在伦敦，还有大批其他小品文家，其著者如切斯特登、贝洛克、E. V. 路卡斯、J. C. 司规亚、罗伯特·林德（笔名Y. Y.）等。他们的小品文大都登在报刊上，往往是在出版日之前赶写出来的，有人（如切斯特登）甚至是用电话口述由报馆的人笔录的，是不折不扣的急就之章。

对于这类文章，布卢姆斯伯里圈子中的一个主要人物莱昂纳特·吴尔夫曾经有所议论。他以林德为例，说他是

那些无懈可击的报人之一，他们每周都要写一篇无懈可击的小品文（用报界的行话说就是“中间篇”），犹如每周要做一条无懈可击的香肠，达30或40年之久，内容则是什么都有什么都没有。

（转引自《牛津英国文学之友》，第5版，1985，第595页）

二战以后的情况是：兰姆式的小品文不多见了，切斯特登、林德、

司规亚式的小品文也少见，报刊上多的是用随意笔调写的文论、影评、艺评之类和“每周日记”。这所谓“日记”目前在《新政治家》和《听众》等刊是一常规项目，有一直是一个人写的，也有轮换着人写的，大抵每篇若干则，互不关联，内容可以从当前时事和新闻人物一直谈到执笔人近来所遭遇的某事以及感想之类，文笔也各有不同。

从风格着眼，二战以来的众多随意文体作家之中，有两个表现特色较多——而且恰好是形成对照的十分不同的特色。

一个是西里尔·康诺利（1903—1974）。他主编的《地平线》（1939—1950）是二战及其以后一段时期伦敦的主要文学杂志，发表过一批新颖作品，吸引了不少读者。康诺利本人常在上面写前言和随笔式文章，例如在一期美国专号上发表了他访问纽约、旧金山等地的日记，记录了街景、建筑、饭馆、所见的人物和他们的谈吐等等，其中这样写旧金山：

> 旧金山城人物可爱，建筑丑陋，大多是地震之后照1910年样式盖的，有一个很大的唐人街区，其中一切都是假货——除了中国人。它的气候奇怪，潮湿（虽然冬天阳光充足），而树木花草则不知该属北方还是南方，迟疑不决之状令人生气，结果达成了一种英国波默斯那样不南不北的折中。
>
> （《地平线》，第93—94期，1947年10月，第10页）

而在他那曾经盛销的散文集《不安的坟墓》（1945）中，则是这样的笔墨：

> 海明威的伟大在于：活着的作家之中，只有他的书饱含官感享受的记忆：阳光、海水、食物、酒、性爱，同时阳光中又

有一点阴影，即一种悔恨之心。

（第64页）

而接下去，果然来了悔恨，却是康诺利自己的：

八月三十：清晨又流泪了；精神极坏。快四十岁了，只感到一事无成：不是一个作家，只是一个蹩脚演员……快四十岁了，将带着我这浑身虚荣、厌烦、罪愆、悔恨的尸体进入另一个十年。

（第64—65页）

他也充满了对法国的回忆：

城市秋天淡淡的初步印象。有些事记忆起来是由于声音、气味或者气候的变化，犹如某些曲调在一年中一定时候重现于脑海。随着广场上第一次扫落叶，第一个多雾的早晨，第一次看见梧桐树叶变黄，我记起了巴黎，记起了在旅馆里找秋季住处的所有兴奋……

巴黎的下午：旅馆里睡房安静，客厅空无一人，床上堆满了衣服和杂志。……礼拜天下午的无聊、烦闷使德昆西去抽了鸦片，也产生了超现实主义：这是私造炸弹的好时候。

（第62—64页）

这类回忆在出书的1945年左右是有感染力的，因为当时正在打仗，法国还不能马上重访，加上伦敦因挨炸而啼痕处处，所以不少读者被这本书吸引了。但是书的写法也是一个因素。康诺利用的是感情色彩极浓的笔调，写下一系列短句，每句都带来一种或是享乐或是伤感的联想，形成

一种恣意渲染的风格。

同这类文字形成鲜明对照的，是奥威尔的作品。我们在前面已经讨论过奥威尔对于文风的意见。他主张写得清楚，确实，有什么说什么，不用大字抽象字，等等。他自己的文章又是什么样子？可以从一篇《穷人怎样死法》（1946）说起。

此文记录了他在巴黎过穷日子，因病被送进公共医院的情况。入院之初，先填表，洗澡，换衣服，然后被领进一间大房，房里沿墙一溜三排床铺，躺着各种病人，空气极坏。他刚躺下，就看见对面床上一个病人在接受一种治疗：

> 首先医生从他的黑包里拿出十几个像酒杯的杯子，接着学生在每个杯子里点上火柴，去掉空气，然后把杯子倒扣在那人的背上和胸部，吸起了一个个黄色的大疱。过了一会儿我才意识到他们在干什么。原来这就是拔火罐，一种你可以在老的医学课本里读到的疗法，而我一直模糊地以为是人们用来医马的。

第二天奥威尔也被拔了火罐。再过几天，他亲眼看到了一个病人死去：

> 一天早晨我旁边那个皮匠扯我的枕头叫醒了我，那时护士们还未到来。“57号！”他把手臂举过头顶，做样子。病房里有一盏灯点着，勉强可以看见东西。我看见57号老头侧身躺在那里，缩成一堆，他的头悬在床边，脸对着我。他在晚上死了，谁也不知道确切时间。护士们来了，听到了他的死讯，毫不在乎，照样做她们的事。过了很久，可能一个多小时之后，两个护士并排进来，像一对军人走正步，木底鞋嘎嘎作响。她

们把尸体裹在床单里，但没有把它移走。这时光线更好了，我有时间把57号好好看了一下。我是侧身躺在床上看的。奇怪的是，他是我看到的第一个欧洲人尸体。以前我看过死人，但总是亚洲人，而且常是暴死的。57号的眼睛还睁着，嘴也张着，他的小脸现出痛苦挣扎的表情。最使我难忘的是他脸上的白颜色。过去它就是苍白的，现在则同床单的颜色差不多了。

这些都是当时实况，不能写得更清楚更具体了，但并不只是客观叙述，而是有情感在这里面的。奥威尔着重要传达的是医院里上上下下对待病人的冷冰冰的态度。57号死前不过几天，还被一群学生围着，一位大夫“双手摆动他那脱光了的上身，犹如一个女人摆弄擀面棒”，大讲他这个“病例”，在整个过程里“对他没有笑一下，点个头，或任何认识的表情”。

我们再来看看奥威尔是怎样写文艺评论的。他写过大量书评，篇篇写得明白晓畅，篇篇都有自己独特的见解。这里只举一篇为例，即《李尔，托尔斯泰和弄臣》（1947）。

此文针对托尔斯泰对莎士比亚的攻击，要弄清攻击的原因。托翁特别讨厌《李尔王》一剧。为什么这部大多数人公认的伟大悲剧却惹起了托尔斯泰那样强烈的反感？奥威尔经过分析，提出的答案是：因为托尔斯泰发现李尔就是他自己的写照。两人都想放弃权力和土地，但两人又都想得到一种补偿，即内心的满足。

奥威尔接着说：

当然，我们不能假定托尔斯泰认识到这种相似之处；如果你向他指出，他也未必会承认。但是他对此剧的态度必然受到

它的主题的影响。放弃权力，分掉土地，这是一个他有理由感到深刻触动的题目。因此他可能被莎士比亚在这里所提出的教训所激怒，所扰乱，超过其他剧本——例如《麦克白》——因为它们不密切接触他自己的生活。但究竟什么是《李尔王》的教训呢？显然有两条教训，一条是清楚的，另一条是隐含在故事之内的。

莎士比亚一上来就假定：如果你使自己失去权力，你就是让人来打击你。这不是说所有的人都会反过来攻你（肯特和弄臣就始终站在李尔一边），但是很可能有人会这样。如果你丢掉你的武器，会有不那么正派的人把它们捡起来用的。如果你被人打耳光又转过另一边脸，那么另一边脸会被人打一记更重的耳光。这样的事不一定总会发生，但应该估计会发生，发生了你就不要抱怨了。这第二记耳光也可以说是你转过脸来的行动本身就包含了的。所以首先，这里有弄臣所提出的世俗的、常识性的教训："不要放弃权力，不要送掉你的土地"。但还有一个教训。莎士比亚没有明确地说出这个教训，他是否充分意识到它也无关紧要。它隐含于故事之中，而故事毕竟是他编造的，或者是照他自己的意图改过的。这教训是："你一定要送掉土地就送掉吧，可不要指望靠这样做来赢得快乐。如果你为别人而活，那就一定要为别人而活，而不要把这当作一个间接的办法给你自己找好处"。

莎学专家是否同意奥威尔的见解，我们不敢说；我们只感到，从来没有一个莎学专家或评论家或任何其他动笔的人曾经把这个复杂的问题分析得这样清楚，这样透彻，而其中没有一个专门名词，没有一个术语，全凭平易的词、自然的句式和明快爽朗——而不是吞吞吐吐、欲说还休——的散文节奏来一起完成的。

新品种：广播与电视上的散文

20世纪英文散文的新品种是广播的散文，用于声音广播或电视。广播是天天进行的，所以数量极大，种类繁多，而且不断有新的形式出现。

我们在这里虽然只能挑选很小一部分现象略作叙述，但却意识到这一新品种出现的非凡重要性。这也是人类历史上的一个重要变化。过去，我们的远祖从口头交流进入到书面传达是跨了一大步，现在我们从书面文字又进入声音和图像的新天地，传递信息可以做到“即时”，地球缩小了，人的知识面和娱乐机会却大大增加了。同时，也带来了新的嘈杂、新的庸俗、新的污染、对个人生活的新的侵犯等等不良后果。

因此，对于广播和电视的节目的挑选十分重要；正是在这些地方可以看出一个民族一个社会的道德素质和文化修养。

对于英国广播和电视节目有各种不同反应。毫无疑问，它们是有意识形态上的偏向和侧重点的。它们都有大量的低级趣味的东西，造成了恶劣影响，特别对于青少年。但是也有一部分节目有较好内容和较高艺术性的；它们是英国一些有志之士奋斗和努力的结果。

例如英国广播公司（BBC）曾经播放多年的“第三套节目”（Third Programme）。它开始于1946年，这正是二战结束，工党上台，英国人民处于一种渴求变革的心情中的兴奋岁月。这个节目反映了当时一部分知识界的希望和趣味。它有较多的比较严肃的文艺项目：古典和现代新兴音乐，学术性演讲，诗歌朗诵，广播剧，等等。仅仅在这个节目开始

的第一周（1946年9、10月之交）内就播出了如下项目：萧伯纳的《人与超人》全剧，密尔顿的《科莫斯》全诗，法国话剧《门后》，一个小型歌舞讽刺剧，大量的演讲——内容包括俄国小说、欧洲电影、现代建筑，还有大量的音乐项目。许多作家、艺术家、学者参加了进来，提供了颇有新意的作品，如牛津学者考格希尔用现代口语体英语译的乔叟的《坎特伯雷故事集》，诗人麦克尼斯写的广播剧《黑塔》，诗人狄伦·托马斯写的广播剧《胶乳树下》；后来贝克特、品特、斯托帕特等新派剧作家也多次提供项目。

当然，在英国广播公司内部，始终有“高雅”与“普及”之争，最后经费一紧，导致“第三套节目”终于1970年停播。但它存在了二十多年之久，这在一个完全商业化了的社会里几乎是不可思议的。即使在普通的所谓“国内”节目里也有值得一听的项目，如“批评家们”。这是每周一次（星期日上午）请几个不同方面的评论者参加的座谈会，发言者各主一门（电影，戏剧，音乐，新书之类），别人也插话提问，互逞才智，有一种即席发言的活泼和风趣，也就更能体现广播散文的特色。也许因为比较“高雅”，这个项目后来转到了第三套播出。

另外还有一个经常性节目叫“美国来信”，每周一次，一刻钟，讲的人叫爱历斯戴·柯克。柯克出生英国，上过剑桥大学，后来作为记者被派往美国，长期留在那里，但仍每周播讲这个节目，四十多年后的今天还在进行，在变化频仍的广播行业中可算是历史最悠久的节目之一了。

“美国来信”往往从时事谈起，但不一定是政治经济的大事，谈话也不是作新闻报道，而是以此为楔子，进而谈到美国社会的某种现象，中间穿插以掌故、名言、笑话，特别是个人观感，合起来是一篇很好的随笔小品。柯克播讲时声音柔和，善于用词，善于在紧要关头运用“略停”的艺术，结束处必有妙语，语言是当代口语体，雅俗咸宜的一类。

1990年他应邀在苏格兰格拉斯哥作一年一度的“《听众》演讲”，他对自己的方法有所说明：第一，人们以为“美国来信”是信口讲的，其实篇篇都是笔下精心构作；第二，他在写稿前总要先浏览各报，或者耐心静坐，“直到看到或听到了什么事：一个场面，一次遇合，一个回忆”使他的思想能够顺畅地流动起来。接着他说了这样一段话：

> 每次碰到最新新闻节目，我想听到的——一旦弄清了事实、问题焦点和专家们的正反面意见之后——我想听到的就是一二十个当场目睹的群众中男男女女的看法。根据我的经验和有线新闻广播网（CNN）提供的证据，普通人不唠叨，也不躲闪。他们有清楚的想法，话也简短尖锐。在这个扩展着的“一人一票”的世界里，他们的意见所向更可能决定事情的结果，而不是按照几个记者临时想到的他们以为会出现的那样变化。
>
> 你们恐怕已经看到，我对广播的主要关注在于新闻以及如何传播和解释新闻。我个人的兴趣，且不说热癖，同40年前没有两样，那就是学着写好稿子以便向最大可能的听众群讲得有点效果。我不是故作姿态，但我要说我还在学习怎样运用语言，以便使许多国家里各类型、各阶层、各种族说英语的人都能听懂，这也许是一个过高的野心，但什么时候你接近于实现它，你所得的收获也大。在从事新闻报道的一生中，没有哪次干活顺手的喜悦能赶得上邮箱里信件所告诉你的，说你的某次广播触及了一些听众的心灵和思想，他们是道塞郡的一个公共汽车司机，堪培拉的一个法官，孟买的一个学生，约克郡的一个家庭主妇，斯里兰卡的一个空间科学家，北京的一个中学教员，利比亚的一个护士。

（《听众》，1990年7月5日，第5页）

这一段文字来自他的这次演讲，但大体上也能代表“美国来信”的写法，而柯克所关心的两点，即取得最大的群众效果和不断提高运用英语的本领，也使我们看到：在广播散文的这一领域里内容的选择和技巧的运用也是十分重要又十分费力的，只不过这里包括了声音的运用，多了一个新的方面。

等到电视普及，又多了一个图像方面的因素，而且很快又出现了彩色图像。声和像，音乐和彩色，艺术手段不仅多了，而且合成了许多新的艺术形式，能够轻易地及时地进入千家万户。但是语言仍然是重要的：新闻报道、现场采访、座谈、访问、演讲、演戏、唱歌等等都缺不了“人的圣洁声音”，只不过由于一切都高速进行（而不是像看书那样不受时间限制），更需要说得利索，带劲，同时又更有艺术。

英国电视上较好的一种节目就是专题系列演讲。除了我们在上面已经谈过的勃朗诺斯基的科学史讲座《人的上升》之外，还有肯尼思·克拉克的艺术史讲座《文化》、美国学者J. K.盖尔布莱斯的经济史讲座《不稳定的时代》等。这类演讲的文字稿后来又加上彩图编成书发行，也成了畅销读物。

勃朗诺斯基和克拉克的长处在于：利用了电视这个新的传播工具和综合艺术体的巨大可能性，同时又保持了语言的优点。勃朗诺斯基的讲法我们已经在上面介绍过了。现在来看看克拉克的《文化》（Kenneth Clark: *Civilisation: a personal view*，1969）。

这一系列演讲的内容是西方文化史，重点在西方艺术史，正是曾任伦敦画廊主任和牛津大学司来德艺术讲座教授的作者所擅长的。他也了解文学作品，书中对但丁就有长段论述。但丁对于光的描写是许多批评家曾经指出过的，克拉克也在此提到，说了这样一句：

像这一系列演讲中的所有英雄一样，但丁把光看作精神生活的象征。在他的伟大诗篇里他准确而又简练地描写了各种光——黎明的光，海上的光，春天叶子上的光。

（第85页）

于是电视屏幕上就出现了黎明、海水、树叶和光的照射，跳动，充分发挥了电视这一新的传播工具的优势。但是解说词并不追随图像，而是早已先走一步，指出了光是一种象征，在它后面是但丁的精神世界。

他讲米开朗琪罗也是从拍摄的实物即有名的雕像《大卫》开始：

就其本身看，大卫的身躯可以是古代的一件异常刚毅、生动的艺术品；只在我们看到他的头部的时候，我们才觉察到它有一种古代世界从未有过的精神力量。我知道这一品质——我称之为英雄的品质——不是多数人认为文化所应该包括的。它鄙视只求方便，不惜牺牲一切我们认为构成文明生活的乐趣。它是快乐的敌人。可是我们又承认蔑视物质障碍，甚至抗拒盲目的命运力量，是人的最高成就。既然说到底，文化依靠人把他的心智和精神的力量扩展到极点，我们也就必须承认米开朗琪罗的出现是西方人历史上伟大事件之一。

（第123—124页）

在这里，摄像机也是先照雕像的全身，然后镜头上伸，用特写形式放大照头部。但是同上引但丁的光的例子一样，解说词是从实物而延伸到精神上的东西——这一次是文艺复兴时期的英雄品质。这样，语言给了图像所没有的深度。

语言还有其他独特的品质，如机智。这也是克拉克利用的。我们只举一例：

> 教皇家族的庞大的宫殿只是私人贪婪和虚荣的表现。……追求堂皇无疑是人的一种天性，但是搞过了头，它就变成非人性的了。我不知道是否有任何一个能帮助人类精神前进的思想产生于或写于一个特大的房间里——也许只有英国博物馆的阅览厅是例外。
>
> （第192页）

不消说，这后者指的思想当中包括马克思主义。

这些例子说明：在电视这一最新的艺术综合体里，语言的古老的优点仍然可以发挥。它可以介绍，提问，归纳，起画龙点睛的作用；它可以用警句和机智来使平常的图像取得一种深刻的精神品质；它也能像古代行吟诗人和雄辩家那样来打动人，促使人去想去行动——只不过，在声音和图像这些颇有力量的新伙伴之间，语言必须更加有为而已。不如此，则语言也会受到削弱，如为了能普及而过分简单化。其实，听众是有判别和欣赏能力的，他们所要求的仍然是生动活泼、有内容、有韵味的真实语言。

口述历史

另一个新品种是口述历史。

当场笔录别人的谈话，这是早就有了的，口述历史之新在于利用录音机，全部谈话都可录下，而且声音腔调不失其真。其次，带了小型录音机，到处可去，只要人们愿意，谁都可以录下，这就大大扩充了谈话者的范围，把说方言的乡下人、老头、小孩、城市街头上的闲人，更不必说各行各业人士，统统包括了进来。

所谓历史，是指这些谈话反映社会情况，保存下来成了历史见证，比过去笔写的历史更真实更可靠。

在这些活动当中，关键在于要有一个主持者。他要计划谈话围绕什么大题目，该提什么小问题，现场如何应付各种人物各种情况，事后又要整理录音所得材料，加以剪裁，把需要的部分或甚至全部笔录下来，工作量是非常大的。

所得成品则大有价值。不仅是真实的历史记录，而且是真实的口语。从研究广义散文的角度看，又是当代各类散文中的一种。现在英美大学里设有口述历史的档案库，保存了许多人的口述回忆之类的录音带。

这类口述历史成书而盛销的，在美国有斯透兹·特克尔的《工作》（1972）及其后续各书。

英国也有。伦纳德·布赖斯的《埃肯菲尔德——一个英国乡村的写

照》（1969）就是一本，它出版在《工作》之前，同样是用录音机录下而后加以整理的。后来布赖斯还编了一本《冬天景象：对老年的沉思》（1979），也是找多人录音而成的口述历史。

《埃肯菲尔德》是一个索福克郡村子的名字，作者在那里访问了许多人，其中有：老农、青年、教徒、教堂里打钟的人（他把打钟变成了一种艺术）、侍候贵族和阔佬的仆人、各种工匠、小学教员、兽医、一个诗人、一个掘墓人。他们谈的内容异常丰富，而且具体：日常生活、农活、摘苹果、做啤酒、养马、酿酒、园艺、各种手艺、村里政治。什么样的政治？请听一位中年农业工人的话：

> 我们大多是社会主义者，投起票来就是那样。

（第98页）

一位青年种树工人说得更具体：

> 例如这儿有一位太太。她在上次大选的时候让她的两个日工和花匠没完没了地干活，一边却又给当地的保守党找车，送点心。工人是投工党票的，可是在投票日却要为保守党人像黑人那样干活！……在这个郡的另一边，五年前的一次选举中，一个牧师是保守党，他把母亲日安排在投票那天，拉了一大车的女人到牙默斯去玩。有几个女人还是想法投了票，但多数来不及投。搞这一套是因为预料所有的普通妇女都会投工党的票。

（第109页）

可见在表面平静之下，村子里的阶级分野十分明显，斗争是在或明或暗

地进行着，保守党采取的对策听起来似乎是原始的，可笑的，然而却是处心积虑，无孔不入的。

还有一种变化则是属于生产方式的，也牵涉到所谓“代沟”。村子里老一辈农民喜欢用手干活，手不碰到就不放心。在年轻一代的眼里，他们则是一群怪物：

> 如果随他们的，那么明天就会把马又牵到地里来。

（第113页）

只有极少数老农不喜欢过去那种生活：

> 我可不愿看旧年头再来。时间一过，什么坏事也会显得好玩。可是它从来也没好玩过。事实就是那样。

（第100页）

手工匠人们则有他们的骄傲，行业越老越骄傲。例如盖茅草屋顶的老师傅。有人嫌他要价高，他回答说：

> 但你得记住这工钱会保你的屋顶60年——了不得的、漂亮的屋顶，冬暖夏凉。没比的。茅草顶风吹不进，不怕霜冻，看着也顺眼。我常常张大眼睛瞧我在20年前盖的茅草顶，它们是越来越棒了。

（第155页）

接着他讲他盖的是什么样的茅草顶：

> 我盖的茅草顶厚达14英寸，不管用稻草还是芦苇。芦苇是

用木插子钉紧的，木插子是一块平板，上面有好些钉马掌用的钉子，下面有一个斜把。干这是苦活。你从屋顶下部开始向上钉，直到顶部，把一捆捆的芦苇按位置钉齐，然后用你在冬天从树林里砍的榛木条连起。我们用榛木是因为它是现有的最容易穿透而不裂开的木头，也最容易找到插钉点。再就是花样。我们每人有自己的花样，你可以说这是我们的签名。一个盖茅草顶的人只消看一眼屋顶上的花样就可以说出是谁干的活。

（第156页）

说得具体，听得认真，也许是因为这行业正在慢慢死亡。用着同样的对老行业的关心，布赖斯又记下一个鞍工的经验之谈：

马皮硬极了，一般都派专门用场，比如做厚手套。我们管牛皮叫“尼子”皮。过去牛就叫“尼子”。牛皮软，好加工。一年买那么一两次，从伊普斯维治买来，先在搁板上放好，再往里搓大块大块的羊油和俄国牛脂之类。往牛皮里涂油要用骨头涂，就像士兵用骨头往皮靴上涂油。上过油的皮子就放在搁板上晾着，过好几个月才用。

我们做的马具从来不坏，你说是不是。可这下我们不是完了吗！东西做得太好，过一阵子就让我们丢了饭碗。

（第160页，杨国斌译文）

最后一句话也道出了今昔干活的不同：过去老工匠讲究质量，做出来的东西可以让买的人享用一生，这样倒断了他自己生计，而现在大批用机器快速生产的用品不经久，也根本不预备经久。

这些老行业的消逝使这本书带上了一种挽歌调子，但是村子里的生

活还是有欢乐的。例如捡麦穗，捡得高兴的原因之一是可以捉弄麦地的主人：

> 但在收割季节来了一个变化——捡麦穗。女人们聚在一块，问：“斯卡莱可以去捡了么？大磨斯好了么？”——这都是田地的名字，她们的意思不是问麦子割了没有，而是地里的“警察”拆掉了没有。“警察”是指田主们留在地当中的最后一堆麦束，表示还要回来把地里的散麦子耙一遍，完了才能让人来捡麦穗。有一个田主老是让人等着，成为习惯。一天晚上一个小伙子把他的“警察”偷走了。第二天早上捡的人涌进来，捡到了大量麦子，因为地还没有耙过。全村的人都在笑，除了那个田主。第二年他早早就耙了，我可以告诉你。

（第37页）

对于年轻人，还有地里偷闲中的恋爱。一个果园工人讲他在16岁时的经验：

> 夏天最好。女人们都来了，都爱瞧你一眼。你捉弄她们，她们也捉弄你。那时，常有一群姑娘从弗罗姆灵骑车来这儿摘苹果。我16岁那年，果园里就迎面来了这么一位姑娘，对我说：“我看看你的表。”
>
> 我没吭声。
>
> “那你是不想给我看？”
>
> 我还没吭声。她又不是看不见，表在我的背心上，就放在苹果树底下。
>
> “我要拿走了……”
>
> “拿吧。”

“这可是你说的！”

“我看你是非要不可，”我说，“那就请便。”

她真拿了，故意要闹。表上有一条链子。她就把它挂在她的胖脖子上，整整一下午。我心里着急，但不想叫她看出来。她时不时从旁边走过，冲我喊：“来，把表给你！”

我不吱声。五点来钟，她要回家了，才把表还我。她像给我戴项链似的把表套在我的脖子上，说：“给你吧，傻蛋。”

我还是不跟她说话。

第二天一早她又来了，直接来到我要开始干活的地方。她把胳膊伸得长长的，使劲笑着，嘴贴到我脸上。天哪，她肯定是把我当她的早饭什么的了。

我推她。我说，“别！当心，他来了！”——他真来了——弗莱切那老家伙，我们的工头。她这才放开我，可过后又来了。我正躺在割下的果树枝上吃东西。四面都是深草。

“别慌，”她说。

我没吭声。

“这会儿没人了，”她说，说完就像一吨重的砖头压到我身上来。我除了草什么都看不见。一阵剧烈颤动。说不上我是不是已经成了大人。

吃茶点的时候，女人们用围裙兜满苹果急着往家赶——一路尖叫自不必说。她们看见我也发出一阵叫嚷，有几个还把车铃弄得丁零响。我那位姑娘扯着嗓子说：“别惹他了！他就像他那块破表——上紧弦还挺好用的呢！”

好一阵哄笑！可惜你没听见！

那是我生平第一次。

天哪，那年夏天才叫带劲。

（第227—228页，杨国斌译文）

这是一段独白的实录。这段独白是朴实而又清新的，像果园的土壤那样有滋养力，像说话者所采摘的果子那样喷发着自然的香气。

* * *

散文的将来是敞开的。口述历史也好，广播和电视散文也好，只代表散文的触须目前到了何处，而不是散文的终结。就拿口述历史来说，录像机的出现在改变着只有口述者的声音而无他的面容和所在环境的图景的局面，能把声音立刻转成文字的计算机的出现又可以免去从录音笔录的漫长而琐碎的工作，但同时人的主持仍然重要，文字的作用仍然不能忽视。录音带、录像带可以存档，编资料出书则仍然要人来整理，选择，写成文字。在语言史上，变动最快最大的是口语，而文字则有一定的稳定性，规范性，对于增加民族的凝聚力和保持文化的连续性起了重要作用。从表达力讲，有些东西例如最隐秘的思想感情口里说不出来，文字却有方法传达；而说得动听的东西写成文字，往往显得淡而无味，不够亲切。可见文字自有它的特殊效果。看来长远存在的将依然活跃，而科技的进一步发展又会带来目前还难预测的许多可能性，在这两者之间散文的变化也将是无穷无尽的。

---

(1) 《人与超人》前言，企鹅，1948年，第xxxvii页。

(2) R. G. 科林伍德：《自然这个观念》，牛津，1945年，第2页。

(3) 他在这里提到了艾德蒙·威尔逊。威尔逊也极为佩服他，曾在一封写给朋友的信上生动地描写两人对谈的情况：“我们整夜作着精彩的谈话，时间不长，却谈了不知多少问题，都谈得有内行知识，有真正的智慧，又都闪耀着机智。”详见拙作《读艾德蒙·威尔逊的书信集》一文（收入《风格和风格的背后》，人民日报出版社，1987年）。

第二十章　英国文学与世界文学

现在我们到了旅程的终点。把英国文学的发展、成就和特色作了一个概貌式的观察之后，现在要放眼世界，看看这个文学在整个世界文学里的地位和作用了。

世界各地区的英语文学

没有哪一种语言的文学能有英语文学那样的世界影响，这首先是因为英语是世界上最通行的语言。从使用语言的人数来说，汉语（11亿人）超过英语（9亿人）。但是汉语的使用者大部集中于一个地区，其历史的与现实的影响也主要在亚洲。英语的使用者则遍布欧、美、亚、非、大洋各洲，其中以英语为母语的3亿人，为第二语言的3亿人，为第一外语的至少3亿人(1)。不仅人数多，而且应用面广：商业、科技、通讯、体育、出版、电影和大众广播（包括报纸、广播、电视）等等方面，英语都是世界上第一通用语言。世界历史上，还没有哪一种语言达到过这样广泛的覆盖面和使用率。

上述出版，包括文学作品的出版，而在电影和大众传播方面，文学作品也常被用作脚本和资料，从而更加扩大了它们的影响。在以英语为母语的地区之外的广大地区，能读英语作品的人也大量存在，比能说英语的人更多。所以英语文学的影响还不限于上述9亿人，在地区上也是无远不达的。

问题是：英国文学（包括英国国内地区文学）在英语文学中又占什么地位？

20世纪的情况是：美国文学已经崛起，在二战以后，影响更广及全球；加、澳、新文学也佳作迭出，向世界显现了各自的特色。南非也出现了成就卓著的白人作家如陶丽斯·莱辛(2)、内丁·戈德玛等。因此到了20世纪80年代，世界上英语文学已有几个中心，英国文学只是其中之一。

虽然如此，英国文学却还远不是一个无足轻重的地区文学，而仍然保持着世界性影响。这是因为：1．它的强大而深远的历史性影响还继续存在。莎士比亚、英文《圣经》、密尔顿、浪漫派诗歌、18世纪以来的现实主义小说等等的灵魂还深藏在现代英语的肌理之中，特别是在书面体英语之中。不论使用者是在伦敦、纽约、多伦多、威灵顿或“英语世界”的任何其他地方，也不论使用者本人自觉或不自觉，他们所写的英文总逃不掉这些过去精灵的或多或少的影响。

2．英国文学还在发展，还富有创造力，表现于戏剧的持续活跃，小说的名作迭出，诗歌时代有大家，文学理论的务实精神和对文化全局的关注，表现于这个文学对人类命运和世界前途的继续关怀和对艺术的不断探索。

3．英国在传播事业方面占有质的优势，特别在文学性节目方面——众多优秀作家参加广播剧的写作（如路易斯·麦克尼斯、狄伦·托马斯、塞缪尔·贝克特），电视剧里的莎士比亚、狄更斯、奥斯丁、哈代等人的作品改编，文化、艺术、科学史、经济史的系统讲座（事后又将讲稿出版，如克拉克的《文化》、勃朗诺斯基的《人的上升》都是图文并茂的高级普及读物），报纸、杂志、广播、电视中对于书评、影评、艺展评、音乐会评、作家艺术家访问记、座谈会、讨论会等等的注意，使得英国人的口才和辩论艺术更得到发挥，也更受到世界上各地听众和读者的注意和欣赏。

4．一个连带的现象：在遍布全球的前英帝国殖民地里出现了一批当地人作家用英文写出的重要作品，有的影响远远超出了本地区。这些作家主要受英国文学的熏陶，而他们所作也在一定程度上影响了英国文学。

这最后一点值得多说几句。一种侵略者的语言之所以能够推行于沦为殖民地的国家或地区，无不是靠着军队、官吏、商人、传教士为先导的，也就是必然要引起当地人的抵抗与敌视的，用它来作为表达最隐秘的思想感情的文学语言更是无法接受的。然而由于这些地区原来语言众多而无一具有成为全区标准语的条件，而英语在这些地区又占有政治、经济、教育、社会生活种种方面的优势等原因，在亚、非、西印度群岛等处，从19世纪中叶以后，陆续出现了一些用英文写作的当地作家。到了20世纪中叶，至少在下列三个地区，英文创作不仅繁荣，而且成就卓著，为全世界瞩目：

1．印度：远的不说，从本世纪30年代起，就有几代重要英文作家出现。首先是慕尔克·拉其·安南德（1905— ），R. K. 纳拉扬（1906— ）和拉茄·劳（1909— ）。这三人是印度英文小说最初的“三巨头”，各有特色：安南德在《贱民》（1933）、《苦力》（1936）等作品里写殖民地贫民生活，以浓重有力的现实笔法著称；纳拉扬的名作是《英文教员》（1945）、《引路人》（1958）等，善用嘲讽，有契诃夫之风；劳所作如《堪萨普拉》（1938）、《蛇与蝇》（1960）更有思辨色彩，更有诗意，笔下出现的人物也有更丰富的内心生活。三人运用英文也各有其妙：安南德流畅，纳拉扬细致，劳则力图通过英语创造一种新的印度风格。

以上所述的都是小说家。除了小说家之外，还有大量的印度知识分子用英文写哲学、历史、政论、传记、自传等类著作，例如哲学家拉达克里希南、政治家尼赫鲁、学者耐拉德·却杜里（1897— ）。最后一位的《一个不为人知的印度人的自传》（1951）写出了一个印度知识分子怎样体验两种迥然不同的文化在他身上冲突而又融合，最后在英语和英语文学里寻到了归宿。

2．西印度群岛：主要英文作家是特立尼达的V. S. 耐波尔（1932—）。他是印度移民的后裔，然而在国际文坛上的名声似乎超过多数印度本土作家。他的成名作是《神秘的按摩师》（1957），以后又陆续写了《别司瓦斯先生寻屋记》（1961）、《模仿者》（1967）、《游击队》（1975）、《河湾》（1979）、《寻找中心》（1984）等小说，通过写特立尼达社会，画出了殖民主义崩溃后第三世界共同面临的政治、社会、文化的困境，而其写法虽纯是现实笔触，却颇具艺术匠心，如用写书的艰辛来象征独立后政治的困境，而不同文化和生活样式之间的矛盾和混合则始终是他关心的主题。另一个重要英文作家是出生于圣卢西亚岛的诗人德立克·沃尔考特（1930—），他于1992年得诺贝尔文学奖。

3．非洲：当地作家中用英文写作的不少，如南非的比特·艾勃拉姆斯、姆法利利、恩科西、福迦，肯尼亚的恩古其，加纳的阿伍纳，乌干达的别的克等，在国际上最有名的是尼日利亚的阿契贝和索因卡。钦纽亚·阿契贝（1930— ）是小说家，所作《分崩离析》（1958）、《不再自在》（1960）、《上帝之箭》（1964）、《人民之人》（1966），着力写当地部族文化的崩溃，然而用意和写法却迥然不同于选用同样题材的白人作家，即不仅写出部族文化落后、野蛮的表面，还写出它的精神内涵是平衡、合理、追求全部族的幸福的，也就恰是不野蛮的。

另一个尼日利亚重要英文作家是伏尔·索因卡（1934— ），1986年诺贝尔文学奖金得主，所作以剧本为多，如《沼泽地居民》（1963）、《狮子与珍宝》（1963）、《森林舞蹈》（1963）、《疯子与专家》（1970）、《死亡与国王的骑兵》（1975）、《翁岳西歌剧》（1979）等，还写过两部长篇小说、自传、文论和一些诗。事实上，他主要是诗人，剧本中也有大量韵文，然而这些诗剧既有大胆的艺术创新，又充分利用舞台特点，因此戏剧性也很强。他尽力运用非洲神话，特别是约鲁

巴部族的宗教神话，其中的英雄既是创造者，又是毁灭者，人的历史只是创造与毁灭的不停止的轮回，而最后一切都归于失败。索因卡认为这是远比西方物质主义的哲学更接近真实的宇宙观。

阿契贝和索因卡都是有心人，对于非洲的过去和现在都有深刻的观察和见解，同时在艺术上又都有创新。这一切都是通过英文来表现的。上面已经说过，前殖民地的作家使用殖民者的文字，是有许多原因的。以尼日利亚而论，由于境内民族众多，语言不下200种，而殖民者在各级学校里推行英语教育已达100年之久，在政治、经济、文化生活各方面运用英语已成习惯，英语是远比任何部族语言更为通行的语言，就在1960年独立之后，官方语言仍然定的是英语。

然而用一种异族的语言写作，毕竟带来很多问题。阿契贝对此作过这样的思考：

> 对一个非洲人，用英语写作有严重的不利之处。他常发现自己写的情景和思想方式在英国生活方式里没有直接的对应物。这时他可以有两条出路：一条是试着在规范英语的范围之内说出所要说的，另一条是推展这个范围，让英语来适应自己的思想。第一条路会产生胜任而无精打采的、平淡的作品，第二条路则会产生新的东西，对英语会有价值，对他想要传达的材料也会有好处。但是这条路也会不易控制，可以导致拙劣的英文被当作非洲文或尼日利亚文而被接受或加以辩护。我认为有能力扩展英语范围来适应非洲思想格局的人应该通过充分掌握英语——而不是对它缺乏了解——来实现这个目标。(3)

这也可以说是所有用英文写作的另有母语的作家，特别是第三世界的作家，共同面对的问题。

双向交流：文学翻译

上面牵涉到了双向交流。另一个双向交流的领域是文学翻译。

英国文学作品被译成外国文学的数量是巨大的，越是在英语不普及的地区，亦即多数知识分子不能直接阅读英文作品的地区，翻译越是显出了它的作用。具体说来，有下列几点可以注意：

1．虽说以数量论，被译成外文的以20世纪作品为多，然而吸引最优秀的译者的却主要是古典名著。以莎士比亚为例，20世纪的名译者是苏联的巴斯捷尔纳克，中国的卞之琳，日本的坪内逍遥，法国的纪德，德国的斯蒂凡·格奥尔格，意大利的蒙塔里，等等，全是重要诗人或作家。这些名著的存在，尤其是莎士比亚诗剧的存在，给予了英国文学以一种特殊光彩的地位，在那些尊重文学传统的国家如中国、日本更是如此。

2．20世纪作品中，受到一般读者欢迎的主要是普及性娱乐性小说，然而在各国知识分子之间，英国文学的声誉却建立在它的一批新锐作家身上（包括以英国为发迹之地的爱尔兰作家），戏剧家如萧伯纳和辛厄，小说家如乔伊斯、劳伦斯、福斯特、吴尔夫和奥威尔，诗人如叶芝、艾略特、麦克迪尔米德、奥登、拉金、休斯、希尼等。这些人的作品通过译本在世界各国流行，连难译的诗歌也有多种译本，译者往往是诗人，他们通过翻译受到更深更直接的影响，进而仿作，在当地形成新的诗派。

3．广义的散文方面，一方面传统的文学散文如随笔、小品受到许

多国家的读者欢迎，另一方面哲学、历史、科学、政论文章也为世界知识界所注意，例如罗素、汤因比、李约瑟、邱吉尔等人的著作。

4．通过文学作品的译本，世界的读者对英国人民的生活方式、社会现状、情感生活和理智活动等等了解得更真切、更细致、更深入，而翻译又对所译成的各国语言起了刺激、刷新的作用，大规模的翻译活动将许多新成分引进语言，而语言的革新又扩充和加深了人们的敏感，增加了人们的知识和情感经验，从而引起更重大的包括意识形态方面的后果。

反过来，英国文学也受益于大量外国文学作品的翻译。

英国历史上有过几次大的翻译活动。16世纪译希腊、罗马古典和大陆上法、意、西等国的文史哲名著，大规模重译《圣经》，出现了许多名译家与名译，引进了新思想，重温了一度中断的欧洲根本哲学，促成了英国的文艺复兴。此后复辟时期译法国作品，19世纪译中东各国作品和北欧史诗，也都给英国文学以程度不同的影响。

在20世纪，翻译依然活跃，而且同几次大的文学革新运动有密切关系，例如：

1．易卜生的引进与新戏剧运动

世纪初，威廉·亚丘等人已译了易卜生的几个剧本，在伦敦演出，遭遇到保守派剧评家的抨击，却为一般观众所喜爱。有志于改革戏剧的萧伯纳更是从易卜生剖析社会问题的戏剧里获得启发，著文阐发了它的重要性之后，又开始写起他自己的剧本来，于是英国戏剧一百年不振之局为之改观，一种以辩论说理为主、从而更加突出台词的重要的新型戏剧产生了。

然而英国观众和文学界对于易卜生的认识是有发展的。由于后来他的全部作品被译成英文，由于他的更多剧本上演和被改编，而且改编者中有克利斯多弗·弗莱和约翰·奥斯本等戏剧创新家，人们发现易卜生除了是现代现实主义话剧的奠基人之外，还是善于利用象征手法来探索人的悲剧性存在的诗剧作家。

2．“俄国人的影响”与现代主义小说

第一次世界大战前后，康斯登丝·迦耐特（1862—1946）致力于介绍俄国文学，把屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫、果戈里和赫尔岑的重要作品相继译成英文出版了。后来的人对她的译文颇多批评，然而这些译本在出版之初却造成了重大影响，特别在讲究小说艺术的作家之间。弗琴尼亚·吴尔夫通过它们认识了俄国小说，完全被它的深刻有力镇住了，曾经写道：“确实，俄国小说的主角是人的灵魂，在契诃夫是微妙、幽深的灵魂，随着无穷的喜怒哀乐而变化；在陀思妥耶夫斯基则是更深更广的灵魂，它可以突发恶疾或可怕的热病，但仍然是作品的中心。”(4)

另一位作家——凯瑟琳·曼殊斐尔——在1921年这样写信感谢康斯登丝·迦耐特：

> 年轻一代得益于你的，远超过我们自己所认识的。你的书改变了我们的一生，一点也不假。(5)

曼殊斐尔虽是新西兰出生，却在英国建立了文名，公认为最优秀的短篇小说家之一，而她的作品正是有契诃夫之风的。

契诃夫的影响还不限于短篇小说。他的剧本《三姊妹》、《樱桃园》和《凡尼亚叔叔》译成英文在伦敦上演之后，不仅一再重演，至今

不衰，而且剧团和演员都以能否把它们演好作为自己的戏剧艺术是否真正已臻化境的考验。在伦敦高雅社会里，契诃夫至今都是一个人们乐于谈论的名字。

3．东方文学的新输入

东方文学也有卓越的翻译家。第一个要提起的是阿瑟·韦莱（1889—1966）。他从未到过东方，一生在大英博物馆工作，靠自学学会了中文和日文，1918年出版了他的《中国诗一百七十首》，这是他的翻译事业的开始。此后他陆续译、写了《诗经》（1937）、《猴儿》（即《西游记》的节译，1942）、《白居易的生平与时代》（1949）、《李白的诗和生平》（1950）、《敦煌曲子与故事》（1960）、《蒙古秘史及其他》（1963）等书。在日本文学方面，他的主要译作是《源氏物语》（1925—1933）。就中国诗而论他所译主要是唐诗，而译法一反过去英国汉学家如迦尔斯等之所为，不求形似（因此不押韵）而求神似，特别注重传达中国古诗的具体性和形象性，译文则文字不求古雅而重现代人喜欢的明净含蓄，诗律则以音节的轻重表现内在的节奏。这种译法以其新颖的现代色彩为后来译者所崇，但不是没有缺点，如适宜于着重白描的诗人如白居易，而对沉郁苍凉的诗人如后期的杜甫就不甚胜任了。但由于韦莱的诗人气质和艺术修养，凡他所译都讲究风格，受到英国诗歌爱好者的广泛欣赏，其成就超出翻译，译本本身已成为20世纪英国文学的珍品了。

韦莱之后，译中国诗而成绩突出的有A.　C.格雷姆和大卫·霍克斯。格雷姆的《唐后期诗》（1965）做了韦莱所未做的工作，即将杜甫、孟郊、韩愈、李贺、李商隐、杜牧等人的带有象征主义色彩的诗译了出来，译文与注释都很出色。霍克斯译了《楚辞：南方的歌》（1959），把在楚国山水间跋涉的诗人的心声——“长太息以掩涕兮，哀民生之多

艰”——用一种纯正而富于韵律感的文字传达了出来，草木的瑰丽和芬芳，诗人“上下而求索”的执着的追求，加上水边的丽人，云中的飞骑，构成了一个特有的浪漫世界。

但是霍克斯的主要贡献却在《红楼梦》的全译（1973—1986）。[(6)] 在此以前，这部重要的中国长篇小说在世界上只有长短不一的节译本。霍克斯认为节译不仅不足以传达此书的长处，而且是一种亵渎，因为在他看来，此书的一字一句都是起艺术作用的，因此：

> 我的不变的原则是译出一切——甚至双关语。……这部书是一个伟大的艺术家用他的生命之血写的。所以我认定凡能在书里找到的都是有用意的，必须想尽办法译出。我不敢说我每次做得成功，但是如果我能传达出一点点这部中国小说给我的乐趣的话，我就没有虚度此生了。[(7)]

曹雪芹是有福的，碰上了一位这样热情的异国知己！霍克斯所全力以赴的，是不折不扣的全面翻译。凡书中所有，不论是景物器皿和服饰的描写，或是诗词、对联、题词、谜语、行令猜拳等等表现汉语特点的笔墨，一律都要译成可解可读的现代英语。第一卷于1973年出版。人们果然发现这是一个不凡的译本，不仅确是全译，而且可读性极高；叙述部分和对话固然译得出色，就连大量诗词也译得铿锵可诵。

几乎同时，北京也出版了一个优秀的全译本，译者为杨宪益、戴乃迭夫妇。人们不免将两个译本加以比较，多数的看法是：论准确性，霍译似不如杨译，而英文的可读性则过之。无论如何，《红楼梦》有两个优秀的全译本几乎同时出版，是国际文学翻译界的一件大事。从此各国的读者能够完整地欣赏这部中国古典名著了，而作家、学者、思想家也会从深入研究本书中获得从小说写法到中国社会、历史、文化等等的新

的认识。

4．世界文学的再认识

霍克斯的《红楼梦》和《楚辞》译本由英国企鹅书社出版，属于该社《企鹅古典丛书》。这套丛书是当代英国文学翻译成品的展览，规模大，包罗世界各国古今文学名著（包括古英语、中古英语作品的今译）；质量高，除了注意准确性之外，着重可读性，其第一任主编E. V.里欧对于译者们的要求是：“写真正的英文！”为了做到这点，所选各书不论过去英国有无译本——甚至有名的译本——一律用现代英语重新译过。丛书于1946年开始出版，第一本书就是里欧本人所译的荷马史诗《奥德赛》，由于译文自然、清新，立刻成了盛销书。接着推出了一系列希腊、拉丁和近代西欧名著。至今，丛书出版已过40年，范围继续扩大，近来还将英国名著也包括在内，而在翻译方面，始终注意精选译本，并相机更新。但丁《神曲》原来用了作家陶乐赛·赛游斯的译本，三卷出完之后，最近又增出马克·慕沙的新译。《源氏物语》不用韦莱的译本，而用了美国人E. G.赛登斯蒂克的更精确的全译本。普鲁斯特的大部头小说《忆往事》虽然用了司各特·蒙克里夫的名译，却请特伦斯·基尔马丁作了全盘订正。诗人罗伯特·格雷夫斯译的公元2世纪北非作家阿普利厄斯的《金驴》、考格希尔用现代口语译的乔叟的《坎特伯雷故事集》、雷克斯·华纳译的古希腊史家散诺芬的《波斯之役》、罗伯特·费兹求拉尔德译的维吉尔的《伊尼德》等等是这套丛书中另一些著名译本，它们和重译的《变形记》、《巨人传》、《堂吉诃德》、《浮士德》、《悲惨世界》、《战争与和平》、《卡拉玛左夫兄弟》、《死魂灵》、《魔山》、《好兵帅克》等等合起来，为英国读书界提供了一大套准确、流利可读而又价格低廉的现代译本，普及了各国最著名的作品，提高了读书趣味，使知识界对于世界文学有一个比较全面的认识，

这样也就对英国文学和英国文化生活本身投下了长远的良好影响。这是一个壮举，对文学翻译既展示了它的成绩，又促进了它的发展，收获之大，使得里欧在主持了丛书十年之后能够兴奋地说：“现在翻译界已经接近伊丽莎白朝的盛况了！”(8)

结束语

以上说的是英国文学对于世界文学有贡献，也有吸收，在取与予、作用与反作用之间继续它的历史进程。

但这个双向交流是异常复杂的，随着世界形势的发展（包括科技和交通的飞速进步，传播工具的无远不达）而更加复杂，中间还常有逆流与回潮。

一切还在发展，我们必须继续注视新生事物，研究将要出现的新格局。

然而到今为止的英国文学，对于世界的读书界、文学界、知识界，又呈现一个怎样的总的图景呢？

不同的人会有不同的一瞥。我们的一瞥大致是这样的：

时与空：约一千五百年的历史，三个阶段——古英语文学，中古英语文学，近代英语文学。活动频繁，成品大量涌现的是第三阶段。英国原是欧洲西南角一个岛国，在19世纪对外武力扩张到了顶点而成为世界大帝国，到20世纪五六十年代殖民地纷纷独立，又只剩下联合王国的本土。于是英国人有双重经验和双重眼光，既是岛国的，又是世界的，两者交叉，重叠，使得英国文学更加丰富，也更加深刻，特别是从16世纪到今天。

品种：从世界文学的标准来看，英国戏剧是突出的高峰，从莎士比亚到萧伯纳又到目前活跃于伦敦剧坛的一批剧作家的发展史表明：古今

并茂，至今精力旺盛。

英国诗也是成就卓著。16、17世纪戏剧是诗剧，写剧的能手都是诗人，除诗剧外还有大量其他的诗，如密尔顿的《失乐园》等。18世纪体现欧洲启蒙时期理性精神的讽刺诗社交诗也在艺术上达到很高成就。19世纪的浪漫主义诗歌更是世界文学上另一高峰，可以说诗歌的现代化就是从此开始的。20世纪的现代主义诗歌也有世界影响，就在远离英国的地区也引起了热烈的仿作和激烈的反对。

从笛福开始的现实主义小说是替英国文学赢得世界上最多读者的强项，而且一直在有力地发展，到狄更斯等人而登上另一高峰，他们写出了更深刻的现实，同时又更加发挥了想象力；在19、20世纪之交又出现了哈代的泥土气与命运感同样浓厚的诗意小说。20世纪有乔伊斯、劳伦斯、吴尔夫、格林、沃等大家，现代主义小说在这里发端，高级普及性读物也从这里大量输往世界各地。

各类散文：随笔这一形式原从法国学来，但在英国似乎得到更大发展，18、19世纪都有高手，当前略见衰微。日记、书信、传记、自传、闲谈录等类也不断有佳作，特别是文学传记至今活力旺盛。英国的报刊文章也是以文笔著称。更重要的，是学术界、知识界大多注重散文风格，因此在历史、哲学、科学、社会学、艺术各方面都有第一流人物写出色文章。

文论：英国文论不长于建立大系统，却有一条从特莱顿到奥威尔的作家论作品的文学批评传统，不仅立论务实，文章可读，而且在文学发展的重要关头，能够撇开旧说，提出新观点，指出新方向，甚至开创一个新的文学运动，如约翰逊、华兹华斯、柯尔律治、理查兹、艾略特等人所为。

* * *

如果上述图景大致不差的话，那么我们可以进而一问：英国文学最吸引世界读者的又是些什么特点，什么品质？

所能提供的，依然只是个人的观察：

首先是它的人文主义。它不常作悲天悯人的泛论，却总能从实际出发来关心人的命运。有些作家特别着重人与人之间的疏通，如E. M. 福斯特曾说：“务求联系！”另一些作家身处黑暗、悲惨甚至血污的环境而心中的理想之火不灭，追求并设计一个公平、安乐的新社会。一部《乌托邦》何止只照亮了英国文艺复兴一个时期，或英国一个国家！它也不是绝唱；类似的构思出现在后人的作品里：雪莱的诗，威廉·莫里斯的故事，甚至莎士比亚的剧本。

其次，它的现实主义。英国式的现实主义像是比别的类型的更加脚踏实地，更加真切，使人怎样也忘不了笛福写的伦敦下层社会，费尔丁写的通往伦敦的大路，狄更斯写的雾和暗淡街灯下的幢幢怪影……然而又不是那种无生气的琐碎描写，而总是伴随以幽默、讽刺、幻想、诗情：贯穿它的是一种强烈的生的欲望——准备去体验各种生活，承受一切后果，但又不放过任何欢乐，因此即使在写最悲惨最丑恶的现实时，它也只使人愤怒或沉思，而不绝望。

第三，它的想象力。布莱克、柯尔律治、济慈都极言想象力的重要，并用他们的作品作了证明。没有想象力就没有诗，没有文学。然而想象力不只是想得高，想得远；更重要的是，它是催化剂，能由此及彼，小中见大，一瞬中见永恒。英国现实主义的不同凡响，正因有丰富的想象力在不断给它灵气。想象力又使英国文学实现了许多互相矛盾的

成分的结合：悲剧与喜剧，史诗与抒情诗，乡土之爱与世界眼光，教育使命与娱乐作用，以及下文要提到的传统与创新，等等。

第四，它的创新精神与历史感。英国的文学天才富于创新精神：16、17世纪的诗剧、18世纪的现实主义小说、19世纪的浪漫主义诗歌、20世纪的现代主义写作等等都是创新的产物。然而它又有深刻的历史感，看得出事物的连续性，创新的结果是传统得到了丰富和扩展。它有大的文学运动，却不多见小的文学会社；它有倾向，却不常揭标某种主义；它的文论常以随笔小品的形式出现，而没有发展成为在巴黎、柏林、罗马街头张贴的流派宣言。对于仅仅是时髦的东西，它有一种内在的抵抗力。这也表示了它的成熟与平衡感。

第五，它的语言艺术。仍然是一种奇异的结合：一方面，它最重写得实在，朴素，用简单的本色语言；另一方面，它又大量创新词、新结构、新音调，追求奇幻效果，把语言的表达力推到最远的一点。莎士比亚如此，狄更斯如此，乔伊斯也如此。传达工具本身变成了作品内容的重要因素——一个无处不出现的角色，有时是唯一的大角色。英语本身的特点，例如它的几重来源（兼有日尔曼语的深沉豪迈和罗曼斯语的文明优雅），它的演化（演化到几乎丢掉了所有的词尾变化和许多语法规则），它对世界各种语言的开放性和吸引能力，它在现代商业、科技、交通、体育、大众传播工具等方面的广泛运用，都为英国作家提供了最丰富的语言资源，听凭他们来发掘它的最大潜力。

行文至此，似乎可以结束了。

但是不，还须补充一点。上述各点，只是把英国文学的优点集中提了出来。它不是在所有的时候都能做到这些，也不是它的所有作家都具备这些。每个优点本身都有伴随的问题与不足之处，何况英国文学作为

一个整体放在世界文学的天平上还有不如其他国别文学的显然缺点，例如论深刻不如俄国，论明智不如法国，论活力不如美国，近年来大作家大作品似乎少了，等等。这些都有待继续观察和研究。

而同时，英国文学，带着它的优点和缺点，它的光荣感和忧患感，它现在的成就和困惑，它对将来的希望，正在进入本世纪的最后十年，已经听得见21世纪的召唤了。

---

(1) 数字根据W. F. Bolton与David Crystal编《英语》（《圆体文学史》，第10卷，1988）第一章《一种英语还是多种英语？》，第324—330页。此书的结论是：全世界英语“经常使用者”是10亿。

(2) 莱辛成长于南部非洲地区，5岁时随父母迁居当时的英属殖民地南罗德西亚（今津巴布韦），30岁回英国本土定居，开始作家生涯。——编者注

(3) 钦纽亚·阿契贝：《新国家里作家的作用》，见《尼日利亚杂志》1964年6月第81号。

(4) 《普通读者》，1925年；荷加斯社，1984年，第178页。

(5) 转引自玛格丽特·特雷勃尔编：《牛津英国文学之友》，第5版，1985年，第380页。

(6) 霍克斯译了三卷，止于第80回；第四、五卷（第81—120回）由他的女婿约翰·闵福德续成。

(7) 《石头记》译者序，第1卷，企鹅出版社，1973年。

(8) 见《凯瑟尔文学百科全书》，伦敦，1958年，“翻译”条。

索引

A

阿勃斯诺特（John Arbuthnot，1667—1735）

阿丹莫夫（Arthur Adamov，1908—1970）

阿登，约翰（John Arden，1930— ）

阿尔亭顿（Richard Aldington，1892—1962）

阿里斯托芬（Aristophanes，448？—380 B.C.）

阿普利厄斯（Apuleius，125？—170）

阿契贝，钦纽亚（Chinua Achebe，1930— ）

埃斯基罗斯（Aeschylus，525？—456 B.C.）

艾狄生（Joseph Addison，1672—1719）

艾略特，乔治（George Eliot，1819—1880）

艾略特，伊班尼塞（Ebenezer Eliot，1781—1849）

艾略特（Thomas Sterns Eliot，1888—1865）

艾米斯（Kingsley Amis，1922— ）

爱因斯坦（Albert Einstein，1879—1955）(1)

安南德（Mulk Raj Anand，1905— ）

安诺德（Matthew Arnold，1822—1888）

奥登（W. H. Auden，1907—1973）

奥凯西（Sean O'Casey，1880—1964）

奥斯本（John Osborne，1929— ）

奥斯丁（Jane Austen，1775—1817）

奥维德（Ovid，43—18 B.C.）

奥威尔，乔治（George Orwell，1903—1950）

B

巴克，乔治（George Barker，1913— ）

巴克莱（George Berkeley，1685—1753）

巴兰坦（Robert Michael Ballantyne，1825—1894）

巴斯捷尔纳克 （Boris Leonidovich Pasternak，1890—1960）

巴斯卡尔（Blaise Pascal，1623—1662）

白居易

拜伦（George Gordon Byron，1788—1824）

班纳特（Arnold Bennett，1867—1931）

班扬（John Bunyan，1628—1688）

包罗（George Borrow，1803—1881）

鲍茫（Francis Beaumont，1584—1616）

鲍斯威尔（James Boswell，1740—1795）

鲍威尔，安东尼（Anthony Powell，1905—）

鲍文，伊丽莎白（Elizabeth Bowen，1899—1973）

贝尔，克赖夫（Clive Bell，1881—1964）

贝克特（Samuel Beckett，1906—1989）

贝拉米，爱德华（Edward Bellamy，1850—1898）

贝洛克（Hilaire Belloc，1870—1953）

贝起曼，约翰（John Betjeman，1906—1984）

比德（Bede，673—735）

比尔博姆（Max Beerbohm，1872—1956）

比汉，勃兰登（Brendan Behan，1923—1964）

比卜斯（Samuel Pepys，1633—1703）

边沁（Jeremy Bentham，1748—1832）

波特莱尔（Charles Baudelaire，1821—1867）

波蒂且利（Sandro Botticelli，1445？—1510）

波尔特，艾伦（Alan Bold，1943— ）

伯吉斯，安东尼（Anthony Burgess，1917—1993）

伯克（Edmund Burke，1729—1797）

柏拉图（Plato，428—348 B.C.）

柏林，艾撒亚（Isaiah Berlin，1909— ）

勃登（Robert Burton，1577—1640）

勃朗，托玛斯（Thomas Browne，1605—1682）

勃朗蒂，艾米丽（Emily Brontë，1818—1848）

勃朗蒂，夏洛蒂（Charlotte Broutë，1816—1855）

勃朗宁，罗伯特（Robert Browning，1812—1889）

勃朗宁，伊丽莎白（Elizabeth Browning，1806—1861）

勃朗诺斯基（Jacob Bronowski，1908—1974）

勃莱希特（Bertolt Brecht，1898—1956）

勃莱因（John Braine，1922—1986）

勃鲁克（Rupert Brooke，1887—1915）

勃鲁克-罗斯，克里斯丁（Christine Brooke-Rose，1926— ）

勃特勒，塞缪尔（Samuel Butler，1835—1902）

布瓦洛（Nicolas Boileau，1636—1711）

布莱克（William Blake，1757—1827）

布赖斯（Ronald Blythe，1922— ）

布朗，乔治·麦开（George Mackay Brown，1921— ）

布伦登，艾特蒙（Edmund Blunden，1896—1974）

C

曹雪芹

查普曼（George Chapman，1559？—1634）

陈子昂

D

达尔文（Charles Darwin，1809—1882）

达·芬奇（Leonardo Da Vinci，1452—1519）

戴克（Thomas Dekker，1570？—1632）

戴乃迭（Gladys Yang）

戴维森，约翰（John Davidson，1857—1909）

但丁（Alighieri Dante，1265—1321）

道格拉斯，基斯（Keith C. Douglas，1920—1944）

道生，厄纳斯特（Ernest Dowson，1867—1900）

德昆西（Thomas De Quincey，1785—1859）

邓巴，威廉（Willian Dunbar，1460？—1530？）

狄德罗（Denis Diderot，1713—1784）

狄更斯，查理士（Charks Dickens，1812—1870）

笛福，旦尼尔（Daniel Defoe，1660？—1731）

笛卡尔（René Descartes，1596—1650）

狄斯累利（Benjamin Disraeli，1804—1881）

地莲尼，雪拉（Shelagh Delaney，1939— ）

丁尼生，阿尔弗雷特（Alfred Tennyson，1809—1892）

杜甫

杜牧

顿纳（Cyril Tourneur，1575—1626）

多恩（John Donne，1572—1631）

E

峨弗顿，理查德（Richard Overton，活动于1640）

恩古其（James Ngugi，1938— ）

恩赖特（D. J. Enright，1920— ）

F

费尔丁（Henry Fielding，1707—1754）

费格生（Robert Fergusson，1750—1774）

费里尔，勃莱恩（Brian Friel，1921— ）

费兹裘罗尔，爱德华（Edward Fitzgerald，1809—1883）

弗莱，克利斯多弗（Christopher Fry，1907— ）

弗莱彻（John Fletcher，1579—1625）

弗赖，罗杰（Roger Fry，1866—1934）

弗鲁特（J. A. Froude，1818—1894）

弗洛里欧（John Florio，1553？—1625）

弗洛伊德（Sigmund Freud，1856—1939）

佛恩（Henry Vaughan，1621—1695）

伏尔泰（Voltaire，本名Francois-Marie Arouet，1694—1778）

福尔斯，约翰（John Fowles，1926— ）

福迦（Athol Fugard，1932— ）

福克纳（William Faulkner，1897—1962）

福楼拜（Gustave Flaubert，1821—1880）

福斯特（E. M. Forster，1879—1970）

福特，福特·麦道克斯（Ford Madox Ford，1873—1939）

富勒，罗伊（Roy Broadbent Fuller，1912— ）

G

伽亚姆，峨墨（Omar khayyám，12世纪）

盖茨克尔（Elizabeth Gaskell，1810—1865）

盖依（John Gay，1685—1732）

甘姆登（William Camden，1551—1623）

高厄（John Gower，1330？—1408）

高尔斯华绥（John Galsworthy，1867—1933）

戈德玛，内丁（Nadine Gordimer，1923— ）

戈尔丁（William Golding，1911—1993）

歌德（Johann Wolfgang von Goethe，1749—1832）

哥尔斯密斯（Oliver Goldsmith，1730？—1774）

格雷（Thomas Gray，1716—1771）

格雷夫斯，罗伯特（Robert Graves，1895—1985）

格利高里夫人（Lady Gregory，1852—1932）

格林，格雷厄姆（Graham Greene，1904—1991）

格林，亨利（Henry Green，1905—1973）

葛德汶（William Godwin，1756—1836）

古柏（William Cowper，1731—1800）

H

哈代（Thomas Hardy，1840—1928）

哈里逊，托尼（Tony Harrison，1937— ）

海，乔治·坎贝尔（George Campbell Hay，1915— ）

海德（Douglas Hyde，1860—1949）

海明威（Ernest Hemingway，1899—1961）

海什力特（William Hazlitt，1778—1830）

韩愈

赫伯特（George Herbert，1593—1633）

赫胥黎，阿尔陀斯（Aldous Huxley，1894—1963）

赫胥黎，托马斯·亨利（Thomas Huxley，1825—1895）

赫立克（Robert Herrick，1591—1674）

贺雷斯（Horace，65—8 B.C.）

亨立生，罗伯特（Robert Henryson，1420？—1490？）

亨特，李（Leigh Hunt，1784—1859）

胡德，多玛斯（Thomas Hood，1799—1845）

胡克（Richard Hooker，1554？—1600）

华而波尔，霍雷斯（Horace Walpole，1717—1797）

华勒（Edmund Waller，1606—1687）

华纳，雷克斯（Rex Warner，1903— ）

华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850）

怀德，吉尔勃特（Gilbert White，1720—1793）

怀廷，约翰（John Whiting，1917—1963）

惠特曼（Walt Whitman，1819—1892）

霍勃斯包姆（Eric Hobsbawm，1932— ）

霍布斯，托马斯（Thomas Hobbes，1588—1679）

霍尔（Peter Hall，1930— ）

霍尔丹（J. B. S. Haldane，1892—1964）

霍克斯，大卫（David Hawkes）

霍普金斯（Gerard Manley Hopkins，1844—1889）

J

基斯，雪尼（Sidney A. K. Keyes，1922—1943）

吉本，路易士·格拉西克（Lewis Grassic Gibbon，1901—1935）

吉卜林（Rudyard Kipling，1865—1936）

吉尔勃特，W. S.（William Schwenk Gilbert，1836—1911）

吉朋（Edward Gibbon，1737—1794）

吉士特顿（G. K. Chesterton，1874—1936）

济慈（John Keats，1795—1821）

加里奥克，罗伯特（Robert Garioch，1909—1981）

迦耐特，康斯登丝（Constance Garnett，1862—1946）

金莱克（Alexander William Kinglake，1809—1891）

金塞拉，托马斯（Thomas Kinsella，1928— ）

K

卡夫卡（Franz Kafka，1883—1924）

卡莱尔（Thomas Carlyle，1795—1881）

卡里，乔伊斯（Joyce Cary，1888—1957）

卡斯提里翁涅（Baldassare Castiglione，1478—1529）

卡文纳，派屈里克（Patrick Kavanagh，1905—1967）

凯恩斯（John Maynard Keynes，1883—1946）

凯洛尔，路易士（Lewis Carroll，1831—1898）

康格里夫（William Congreve，1670—1729）

康拉德（Joseph Conrad，1857—1924）

康诺利（Cyril Connolly，1903—1974）

考拜特（William Cobbett，1763—1835）

考珀（William Cowper，1731—1800）

考格希尔（Nevill Coghill）

考华德（Noël Coward，1899—1973）

考黎（Abraham Cowley，1618—1667）

科尔，G. D. H. （G. D. H. Cole，1889—1959）

柯尔律治（Samuel Taylor Coleridge，1772—1834）

柯克，爱历斯戴（Alistaire Cooke）

柯林斯（William Collins，1721—1759）

克拉克，奥斯丁（Austin Clark，1896— ）

克拉克，肯尼思（Kenneth Clark，1903—1983）

克拉肖（Richard Crashaw，1613？—1649）

克莱伦顿（Edward Hyde Clarendon，1609—1674）

克莱普（George Crabbe，1754—1832）

克勒夫（Arthur Hugh Clough，1819—1861）

L

拉伯雷（Francois Rabelais，1494？—1553？）

拉斐尔（Raffaello Sanzio Raphael，1483—1520）

拉福格（Jules Laforgue，1860—1887）

拉金（Philip Larkin，1922—1985）

拉辛（Jean Racine，1639—1699）

莱辛，陶丽斯（Doris Lessing，1919— ）

兰格伦（William Langland，1330？—1386？）

M

马丁，金斯莱（Kingsley Martin，1897—1969）

马伏尔，安德鲁（Andrew Marvell，1621—1678）

马拉美（Stéphane Mallarmé，1842—1898）

马洛，克利斯多弗（Christopher Marlowe，1564—1593）

马洛里（Thomas Malory，15世纪初？—1471）

麦开格，诺曼（N. A. MacCaig，1910— ）

麦考莱，托马斯·白并顿（T. B. Macaulay，1800—1859）

麦考利，唐纳德（Donald Macaulay，1930— ）

麦克迪尔米德，休（Hugh MacDiarmid，1892—1978）

麦克弗孙（James Macpherson，1736—1796）

麦克林，绍莱（Sorley Maclean，即Somhairle Macgill-Eain，1911— ）

麦克尼斯，路易斯（Louis MacNeice，1907—1963）

曼殊斐尔，凯瑟琳（Katherine Mansfield，1888—1923）

毛姆（William Somerset Maugham，1874—1965）

茂道克，艾里斯（Iris Murdoch，1919— ）

梅里狄斯，乔治（George Meredith，1828—1909）

蒙塔古（Mary Wortley Montagu，1689—1762）

蒙田（Michel de Montaigne，1533—1592）

孟德斯鸠（Charles-Louis de Secondat，baron de La Brède et de Montesquieu，1689—1755）

孟郊

密尔（John Stuart Mill，1806—1873）

密尔顿（John Milton，1608—1674）

密特尔登（Thomas Middleton，1570—1627）(2)

摩尔，托马斯（Thomas Moore，1779—1852）

摩根，艾德温（Edwin Morgan，1920—）

莫泊桑（Guy de Maupassant，1850—1893）

莫尔，G. E. （George Edward Moore，1873—1958）

莫里哀（Jean Molière，1622—1673）

莫里斯，威廉（William Morris，1834—1896）

缪亚，艾德温（Edwin Muir，1887—1959）

N

纳拉扬（R. K. Narayan，1906— ）

纳什（Thomas Nashe，1567—1601）

耐波尔，V. S.（V. S. Naipaul，1932— ）

尼采（Friedrich Nietzsche，1844—1900）

尼赫鲁（Jawaharlal Pandit Nehru，1889—1964）

牛顿（Isaac Newton，1642—1727）

纽曼（John Henry Newman，1801—1890）

诺斯（Thomas North，1535？—1601？）

O

欧佛伯里（Thomas Overbury，1581—1613）

欧克特（Thomas Urquhart，1611—1660）

欧文，维弗莱德（Wilfred Owen，1893—1918）

P

潘恩（Thomas Paine，1737—1809）

庞德，埃式拉（Ezra Pound，1885—1972）

培根（Francis Bacon，1561—1626）

培特，华尔特（Walter Pater，1839—1894）

配屈拉克（Francesco Petrarca Petrarch，1304—1374）

朋德，爱德华（Edward Bond，1934— ）

彭斯，罗伯特（Robert Burns，1759—1796）

品特，哈罗德（Harold Pinter，1930— ）

珀西，托马斯（Thomas Percy，1729—1811）

蒲柏，亚历山大（Alexander Pope，1688—1744）

蒲卡丘（Giovanni Boccaccio，1313—1375）

普里切特，V. S.（V. S. Pritchett，1900— ）

普鲁斯特（Marcel Proust，1871—1922）

普里斯特莱，J. B.（John Boynton Priestley，1894—1984）

Q

契诃夫（Anton Chekhov，1860—1904）

恰斯特菲尔（Philip Dormer Stanhope Chesterfield，1694—1773）

恰特顿（Thomas Chatterton，1752—1770）

乔叟，杰弗里（Geoffrey Chaucer，1343？—1400）

乔伊斯，詹姆斯（James Joyce，1882—1941）

切斯特登（Gibert Keith Chesterton，1874—1936）

琼森，班（Ben Jonson，1572？—1637）

琼斯，大卫（David Jones，1895—1974）

琼斯，厄纳斯特（Ernest Jones，1819—1869）

邱吉尔（Winston Churchill，1874—1965）

屈里林，莱昂诺尔（Lionel Trilling，1905—1975）

屈维力安（George Macaulay Trevelyan，1876—1962）

却杜里，耐拉德（Nirad C. Chaudhuri，1897— ）

S

萨克雷（William Makepeace Thackeray，1811—1863）

赛尔顿，约翰（John Selden，1584—1654）

赛门斯（Arthur Symons，1865—1945）

赛游斯，陶乐赛（Dorothy Sayers，1893—1957）

塞万提斯（Miguel de Cervantes Saavedra，1547—1616）

桑塔亚那（George Santayana，1863—1952）

沙利文（A. Sullivan，1842—1900）

沙逊，什格菲尔特（Siegfried Sassoon，1886—1967）

莎士比亚，威廉（William Shakespeare，1564—1616）

史密斯，西德尼·古德塞（Sydney Good sir Smith，1915—1975）

史密斯，伊恩·克赖顿（Iain Crichton Smith，1928— ）

司巴克，缪里尔（Muriel Spark，1918— ）

司蒂文生，罗伯特·路易斯（Robert Louis Stevenson，1850—1894）

司各特，华尔特（Walter Scott，1771—1832）

司规亚，J. C.（J. C. Squire，1884—1958）

司玛特（Christopher Smart，1722—1771）

司文朋，阿尔裘能·查理士（Algernon Charles Swinburne，1837—1909）

斯本德，斯蒂芬（Stephen Spender，1909— ）

斯宾塞，艾德蒙（Edmund Spenser，1552？—1599）

斯登，劳伦斯（Laurence Sterne，1713—1768）

斯蒂文斯，华勒司（Wallace Stevens，1879—1955）

斯密司，亚当（Adam Smith，1723—1790）

斯莫力特（Tobias George Smollet，1721—1771）

斯诺，C. P.（Charles Percy Snow，1905—1980）

斯泼拉特（Thomas Sprat，1635—1713）

斯屈奇（Lytton Strachey，1880—1932）

斯梯尔（Richard Steele，1672—1729）

斯托帕特，汤姆（Tom Stoppard，1937— ）

斯威夫特（Jonathan Swift，1667—1745）

素塔，威廉（William Soutar，1898—1943）

索因卡，伏尔（Wole Soyinka，1934— ）

T

台维（Donald Davie，1922— ）

泰力申（Taliesin，活动于550）

汤姆森，德里克（Derek Thomson，1921— ）

汤姆森，詹姆斯（James Thomson，1700—1748）

汤普孙（E. P. Thompson，1924— ）

汤因比（Arnold Joseph Toynbee，1889—1975）

特克尔，斯透兹（Studs Terkel）

特莱布尔，玛格里特（Margaret Drabble，1939— ）

特莱顿（John Dryden，1631—1700）

屠格涅夫（Turgenev，1818—1883）

托尔斯泰（Leo Tolstoy，1828—1910）

托马斯，爱德华（Edward Thomas，1878—1917）

托马斯，D. M. （Donald Michael Thomas，1935— ）

托马斯，狄伦（Dylan M. Thomas，1914—1953）

托马斯，格文（Gwyn Thomas，1913—1981）

托马斯，R. S. （Ronald Stuart Thomas，1913— ）

陀思妥耶夫斯基（F. M. Dostoevsky，1821—1881）

W

王尔德（Oscar Wilde，1854—1900）

威尔斯，H. G. （H. G. Wells，1866—1946）

威尔逊，托马斯（Thomas Wilson，1525？—1581）

威廉斯，雷蒙（Raymond Williams，1921—1988）

威斯克，安诺德（Arnold Wesker，1932— ）

维达（Marco Girolamo Vida）

维庸（Francois Villon，1431—1465？）

韦伯斯特（John Webster，1580？—1625）

韦恩，约翰（John Wain，1925—）

韦莱，阿瑟（Arthur Waley，1889—1966）

魏尔伦（Paul Verlaine，1844—1896）

沃（Evelyn Waugh，1903—1966）

沃尔顿（Izaak Walton，1593—1683）

吴尔夫，弗琴尼亚（Virginia Woolf，1882—1941）

吴尔夫，莱昂纳特（Leonard Sidney Woolf，1880—1969）

X

西利托，爱伦（Alan Sillitoe，1928— ）

希尼，显默斯（Seamus Heaney，1939— ）

席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller，1759—1805）

席特维尔，伊迪斯（Edith Sitwell，1887—1964）

先斯顿（William Shenstone，1714—1763）

萧伯纳（George Bernard Shaw，1856—1950）

谢立丹，理查德（Richard Brinsley Sheridan，1751—1816）

辛厄（John Millington Synge，1871—1909）

匈恩贝格（Arnold Schoenberg，1874—1951）

休姆，T. E.（Thomas Ernest Hulme，1883—1917）

休斯，塔特（Ted Hughes，1930— ）

雪莱（Percy Bysshe Shelley，1792—1822）

Y

亚丘，威廉（William Archer，1856—1924）

严复

燕卜荪，威廉（William Empson，1906—1984）

杨，爱德华（Edward Young，1683—1785）

杨宪益

叶芝（W. B. Yeats，1865—1936）[(3)]

依修武德，克利斯多弗（Christopher Isherwood，1904—1986）

伊夫林（John Evelyn，1620—1706）

易卜生（Henrik Ibsen，1828—1906）

尤洪纳斯库（Eugène Ionesco，1912— ）

雨果（Victor Hugo，1802—1885）

约翰逊，L.（Lionel Johnson，1867—1902）

约翰逊，塞缪尔（Samuel Johnson，1709—1784）

Z

詹姆斯，亨利（Henry James，1843—1916）

左拉（Émile Zola，1840—1902）

---

(1) 据*The New Encyclopædia Britannica*（2003），应为1880—1952。——编者注

(2) 据*The New Encyclopædia Britannica*（2003），应为1580—1627。——编者注

(3) 据*The New Encyclopædia Britannica*（2003），应为1922—1939。——编者注

简要参考书目

此书目只包括少量较近出版、有代表性的文学史、文学选本和文学批评著作，未列作家集子。

I. 中文书部分

1．文学史：通史、断代史、品种史

苏联科学院高尔基世界文学研究所：《英国文学史》（1789—1832），中译，人文，1984年；《英国文学史》（1870—1955），中译，人文，1984年。

阿尼克斯特：《英国文学史纲》（中译）。

王佐良、周珏良主编：《英国二十世纪文学史》，外研，1994年。

王佐良：《英国诗史》，南京译林，1993年。

王佐良：《英国散文的流变》，北京商务，1994年。

王佐良：《英国浪漫主义诗歌史》，人文，1991年。

2．选本

王佐良等主编：《英国文学名篇选注》，北京商务，1983年。

3．评论

范存忠：《英国文学论集》，外国文学。

王佐良：《英国文学论文集》，外国文学，1980年。

4．语言史

李赋宁：《英语史》，北京商务，1991年。

II. 英文书

1．工具书 General reference

The Oxford Companion to English Literature. Ed Margaret Drabble. 5th ed. 1985.

2．文学史 Histories

The Oxford History of English Literature. 12 vols. 1945—

Sphere History of Literature in the English Language. 10 vols. London，1970—

The New Pelican Guide to English Literature. Ed. Boris Ford. 7 vols. 1982.

Baugh，A. C. et al. *A Literary History of England*. New York，1945.

Burgess，Anthony. *English Literature*. New ed. London，1971.

Chen，Jia. *A History of English Literature*. 4 vols. Beijing: Commercial Press，1986.

Conrad，Peter. *The Everyman History of English Literature*. London:

Dent，1985.

Fowler，Alastair. *A History of English Literature*. Oxford: Blackwell，1987.

Legouis，E. and Louis Cazamian. *A History of English Literature*. Eng. trans. ed. London，1971.

Rogers，Pat. *The Oxford Illustrated History of English Literature*. 1987.

Sampson，George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. 1941.

Baugh，A. C. and T. Cable. *A History of the English Language*. Rev. ed. London: Routledge and Kegan Paul，1978.

Strang，Barbara. *A History of English*. London: Methuen，1970.

3．选本 Anthologies

The Norton Anthology of English Literature. 5th ed. Ed. M. H. Abrams et al. 2 vols. 1985.

The Oxford Anthology of English Literature. Ed. Frank Kermode and John Holland. 2 vols.

4．评论 Criticism

Abrams，M. H. *The Mirror and the Lamp*. New York，1953.

Auerbach，Erich. *Mimesis*. Trans. Willard Trask. Princeton，1953.

Eagleton，Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis，1983.

Eliot，T. S. *Selected Essays*. London，1932.

Empson，William. *The Structure of Complex Words*. London，1951.

Frye，Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton，1957.

Leavis，F. R. *The Great Tradition*. London，1948.

Lewis，C. S. *The Allegory of Love*. Oxford，1936.

Nowottny，Winifred. *The Language Poets Use*. London，1962.

Ricks，Christopher. *Milton's Grand Style*. Oxford，1963.

Wellek，René and Austin Warren. *Theory of Literature*. 3rd ed. New York，1956.

Wilson，Edmund. *Axel's Castle*. New York，1931.

Woolf，Virginia. *The Common Reader*. 2 series. London，1925，1932.

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第二卷

英国诗史

外语教学与研究出版社

第二卷

王佐良全集

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集．第2卷/王佐良著．—北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6991-0

Ⅰ. ①王… Ⅱ. ①王… Ⅲ. ①王佐良（1916～1995）－全集 ②诗歌史－研究－英国 Ⅳ. ①C52 ②Ⅰ561.072

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第011017号

出 版 人 蔡剑峰

策划编辑 吴浩

责任编辑 易璐

执行编辑 林红

封面设计 覃一彪

版式设计 孙莉明

出版发行 外语教学与研究出版社

社　　址 北京市西三环北路19号（100089）

网　　址 http://www.fltrp.com

印　　刷 北京盛通印刷股份有限公司

开　　本　880×1230　1/32

印　　张　21.5

版　　次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5135-6991-0

定　　价　79.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：https://waiyants.tmall.com

凡印刷、装订质量问题，请联系我社印制部

联系电话：（010）61207896　电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师
中咨律师事务所　殷斌律师

物料号：269910001

目　录

出版说明
第二卷说明
序
引言
第一章 古英语诗歌
第二章 中古英语诗歌
第三章 文艺复兴的清晨
第四章 马洛与莎士比亚
第五章 琼生、多恩与他们的追随者
第六章 密尔顿
第七章 王政复辟时期和18世纪诗歌
第八章 浪漫主义诗歌引论：彭斯，布莱克
第九章 华兹华斯，柯尔律治
第十章 新一代浪漫诗人：拜伦，雪莱，济慈
第十一章 司各特及其他诗人
第十二章 19世纪诗歌：丁尼生，勃朗宁
第十三章 20世纪诗歌：哈代，叶芝
第十四章 一战与英国诗歌
第十五章 现代主义：艾略特
第十六章 奥登一代
第十七章 二战中的英国诗人
第十八章 世纪后半的诗坛
第十九章 凯尔特想象力的作用
结束语

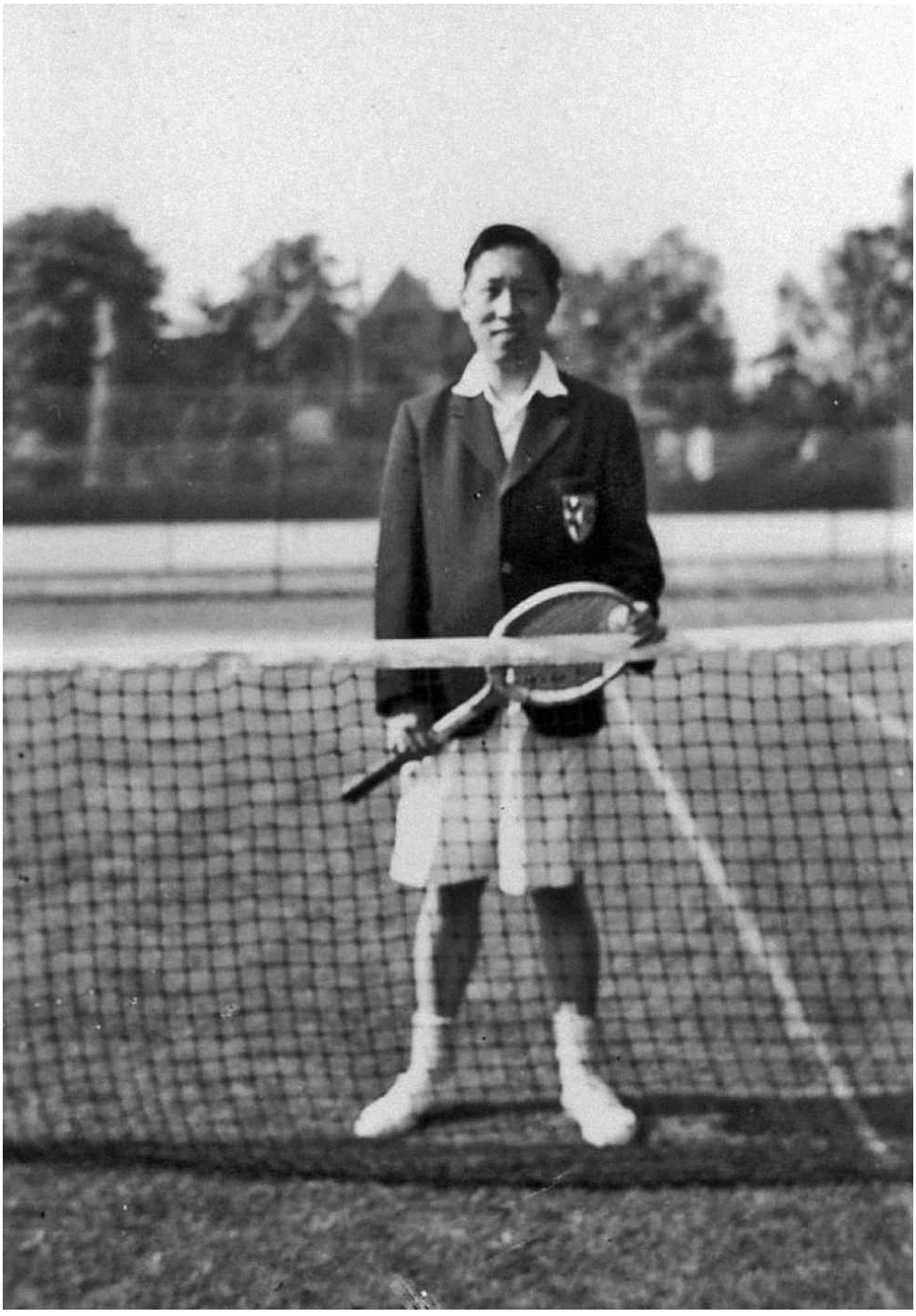
简要参考书目
索引
返回总目录

集王佐良手迹

在赴英国的轮船上（1947年）

在赴英国的轮船上与众人合影

（前排左一为王佐良）



在牛津打网球

在牛津宿舍

专家委员会

（以姓氏笔画为序）

王立　王意　孙有中　何其莘　张中载　陈琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩震　彭龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜红　李铁　张剑　顾钧　徐建中　章思英　严学军　王星　吴浩　易璐　赵雅茹

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选

集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，

并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第二卷说明

本卷收《英国诗史》。

《英国诗史》1993年由译林出版社初版，1997年再版，2008年三版。全集据1993年版校勘，个别地方参校了1997年、2008年版，重新排印。

序

十几年前，忽发一愿，想为中国学生和诗歌爱好者写一部英国诗史。原计划分卷写，实际上也写出了一卷，即《英国浪漫主义诗歌史》，已于1991年出版。后来觉得那样规模太大，于是改为撰写一本单卷的通史。现在完成了。

关于怎样写外国文学史，曾经几次有所议论，这里只扼要重述几点主要想法：要有中国观点；要以历史唯物主义为指导；要以叙述为主；要有一个总的骨架；要有可读性。

也许还可加上一点，即要有鲜明个性。就本书而言，我让自己努力做到的是：第一，在选材和立论方面，书是一家之言，别人意见是参考的，但不是把它们综合一下就算了事；第二，要使读者多少体会到一点英国诗的特点，为此我选用了大量译诗，在阐释时也尽力把自己放在一个普通诗歌爱好者的地位，说出切身感受。所引译诗一部分自译，更多摘自我主编的《英国诗选》（上海译文出版社1988年版）。出于师友之手的，在此一并鸣谢。

当然，在一本牵涉到这么广的书里，个人所见有限，所言必有谬误，自己的译诗亦不免走样，所有这些都诚恳地希望同行学者和广大读者指正。

写书的过程也是学习和发现的过程。经过这番努力，我发现我对于英国诗的知识充实了，重温了过去喜欢的诗，又发现了许许多多过去没

有认识的好诗，等于是把一大部分英国好诗从古到今地又读了一遍。衰年而能灯下开卷静读，也是近来一件快事。

在本书进行中，我时时想到在南岳和昆明教我读诗写文的燕卜荪先生。先生已作古，然而他的循循善诱的音容笑貌是永远难忘的。谨以此书作为对先生的纪念。

王佐良

1992年8月

引言

英国诗史一般分为三个大的时期：一、古英语时期，从5世纪到12世纪；二、中古英语时期，从12世纪到15世纪；三、近代英语时期，从15世纪到今天。

古英语、中古英语都同近代英语相差很大，特别是古英语更大，但又是一脉流传下来的，只不过中间经过若干次不同民族语言的冲突、融合和演进，才出现每一时期的主导语言：三种西日耳曼语形成的古英语，日耳曼语和罗曼语相结合的中古英语以及吸收更广但又以英格兰东南部方言为基础而进行标准化的近代英语。在这过程里，英语从一个岛国的语言逐渐发展成为世界上流行最广的语言之一。

古英语与中古英语各有不同的诗风和诗律，近代英语诗兼取两者之长而又有所侧重，同时又吸取欧洲大陆以及晚近美国的诗歌精华，进行创新，使得英国能有一种特色鲜明、大诗人迭出的韵文文学，对世界文学作出了重要贡献。

诗歌也好，语言也好，背后都有文化。从英诗而论，四大文化在此遇合：最初的日耳曼文化，中世纪的拉丁文化，近代的不列颠和跨大西洋文化，再加原在英格兰岛上后被逼得上山过海，只在威尔士、苏格兰、爱尔兰还有遗留的凯尔特文化在19世纪以后复兴，所以有四种文化给了英诗以滋养，在它们相互冲突和融化之中，起伏消长之间，英诗取得了新的活力，而它们在不同程度上所受的基督教影响又是贯穿整个英

语诗歌三个时期四种文化的一个精神因素，到了现代才有所减弱。

第一章　古英语诗歌

最初的古英语诗歌不是英格兰本岛人的创作，而是侵入到岛上的三个日耳曼部族——盎格鲁人、撒克逊人和裘特人——从欧洲西北部带来的，所以题材、背景都不是英格兰的，语言也是侵入者的语言。

像许多民族的最初诗歌一样，它先是口头流传的诗歌，后来才写成文字。经过时间的销蚀，至今只有三万多行诗保存在四个中世纪的抄本之中。

现代人绝大多数只能通过译本——包括现代英语的译本——才能了解这数量不大的古英语诗。然而一旦接触，印象深刻。

它的题材之一是人在大自然力量面前的孤独和忧郁。

一首题为《航海者》的诗里有这样的段落：

郁积胸口的痛苦。
多少次随船航行，
大浪可怖，立在船头
通夜守望不眠，
贴岸颠簸。彻骨的寒冷，
风霜冻僵了双足，
铁链如冰。怨恨
砍劈我的心，饥饿使我

厌倦人世。

这是痛苦的海行，大自然阴森无情。然而尽管这样，航海者还是爱海如狂：

我心激动不已，
定要再到深海飘荡，
欣赏盐味海浪的游戏。

但是最后却归结到对上帝的赞颂：

上帝之乐使我开怀
胜过这短促的死一般的生
在陆地上

这里渗入了基督教精神，使得有些学者以为下半部是后人所加；另一些学者则认为它是原诗的自然发展，海行者感到尘世无依，生犹如死，最终乃归上帝怀抱。显然，这里有日耳曼文化和基督教教义的混合，而使人印象深刻的仍是诗的上半对海上凶险的风浪的真实性描绘。

另一首性质相近的诗是《流亡者》。它写一个失去了保护人即“恩主”的人在外面流浪的痛苦心情。他曾在恩主那里得到过快乐和安全，乃有一腔不胜今昔之感：

看过这城墙的智者，
沉潜黑暗的此生，
回首当年流过的血，
深思而太息，说：
“战马何在？众人何在？共享宝物者何在？

宴会厅何在？厅中作乐之声何在？
唉！夜光杯！唉！金甲武士！
唉，不世的君王！如何盛时已逝，
逝入夜之黑盔，就像从未来过！

赳赳武夫曾立处
如今只剩雕龙的高墙，
诸侯尽倒栲木的矛下，
矛尖饮血如渴。光荣的命运！”

航海者说“死一般的生”，流亡者也说“黑暗的此生”，对于人的命运充满了悲剧感。所不同的是，在《流亡者》中还出现了“他们何在”（ubi sunt）的感叹，而这一叹声是在整个欧洲中古诗歌里都能听见的，直到15世纪法国的维庸还在吟着：

去年之雪今安在？

古英语的诗歌之所以有这种奇异的感人的力量，还由于它有独特的诗律。它一行分成两半，各有两个重拍，重拍的词以同一辅音或元音开始，因而形成头韵，而行与行间并无脚韵。这就是为什么这一诗体称为头韵体。举一原文的例：

Wons'æli wér wéardode hw'ile

行中有撇处是重拍所在，辅音w四度出现，是头韵所在。这种连续的重拍产生一种粗粝声音，一位英国历史家曾经形象地说，这节奏犹如古日耳曼武士“在酣战中一下一下的刀砍”[1]。此外，古英语中多成串的辅音，也增加了诗歌的突兀紧促的效果。如现代英语仍用的strength一词

就是从古英语流传下来的，其中“七个辅音几乎把一个元音绞死了”（法国学者E. 勒古易语[2]）。

因为这样，这诗律适宜于写短兵相接的格斗。古英语诗中就有一首《马尔登之役》，它写的是991年丹麦人入侵，英格兰居民在马尔登（今艾塞克斯郡内）抗击，虽然失败，浩气长存，有两行诗表示他们复仇的决心：

力虽不支，但志更坚，
心更勇，气更猛。

这就是说，古英语诗有一种刚毅之气，伴随以一种北海航行者的忧郁。

当然，它还有其他题材和气氛的诗，如基督教宗教诗。传说有一个叫作凯特蒙的放牛人本来不识字，一次从别人唱歌作乐的聚会上退了出来，回到牛棚睡觉，睡梦中有人叫他唱歌，他说不会，经那人坚请，他居然开口唱了：

现在我们赞美天国之王，
创世主的威力和宏图，
人之父的业绩，永恒的主
造成了神奇的每一开始。

他唱的是“创世之歌”，即基督教《圣经·创世记》的内容。

《十字架之梦》是另一首值得注意的宗教诗。它的主体是十字架向梦幻者叙述耶稣如何被钉在它的身上：

他们把我树起，我举着强大的王，
上天的贵族。我不敢弯身。
他们把黑钉打进我身，伤口清楚可见，
张着口的仇恨之伤！我不敢斥责，
他们把我们两个一起嘲弄。鲜血如露
降我身，出自伟人之体。……

正是这些叙述事实的段落，比祷告之类更能够表现古英语诗的锋芒。

* * *

最能够表现古英语诗的思想和艺术特点的则是史诗《贝奥武甫》。

此诗原是公元五六世纪时流传在北欧日耳曼族中的民间传说，跟随盎格鲁撒克逊人进入英格兰之后，写成古英语诗。现存最早的文本属于十世纪，多数学者认为是由一个基督教僧侣抄写的，所以在主要是异教徒（pagan）的英雄故事之中，掺杂有基督教的情绪。

全诗共3183行，由两大故事组成。其一是青年贝奥武甫杀死二妖，其二是50年后贝奥武甫与一火龙格斗。贝奥武甫杀妖是为民除害，50年前同侵袭到部落领袖的宴会厅里来的半人半兽妖怪格伦德尔斗，重伤他之后又与其母水妖斗，把两者都杀死了。50年后，贝奥武甫已是部落之主，但已年老，遇到一条火龙骚扰他的百姓，仍亲自出战，虽受致命伤，终将毒龙杀死。

史诗给我们的第一印象是故事讲得动人。它能烘托气氛：

泽地雾气迷濛，魔鬼偷偷摸来：
带着神的诅咒。妖怪为非作乱，

计划今夜再次结果几个武士。
妖怪穿过沼泽雾障，终于找着鹿厅——
君王极乐的金殿，金碧辉煌的宴堂。
怪物光顾王宫，已经来过多次。不过
今夜就要倒运：冤家即在眼前。
往昔侥幸活着回还，此后死活还很难断。
怪兽张牙舞爪，直奔正厅而来：
隐忧萦绕心头。宴堂门虽已加固，
但是经受不住怪兽稍稍地一碰。
妖怪怒气冲冲，破门闯入中厅；
四处横冲直撞，目光灼灼炙人，
流露凶狠亮光，好似两团烈火。

（范守义译文，下同）

更会写格斗：

怪妖跨进一步，
伸爪就要揪住静心假寐的健儿；
魔爪未至，武士坐直，
先发制人，抓住兽爪。
魔鬼马上明白，漫游广袤天涯
也没遇见一个如此有力的英雄；
不觉心惊胆战，决计立即脱身。
狰狞怪兽，奋力挣扎，
欲趁夜色，逃之夭夭，
回到湖底，重会群妖：这回
可是享受殊遇，毕生仅是一次。

英杰贝奥武甫，记起夜间讲话；
倏忽而起，双手使劲，
骨节格格作响，妖怪苦苦格斗；
武士逼近，妖精心悸——
异想眼前，夜幕掩护，
不辨方向，见机逃脱；
妖精觉得，精疲力竭：
鹿厅之行，甚是凶险。
武夫伏妖，翻天覆地；
从厅中传来厮杀之声，
留守武士动容失色；
双方都想夺抢宴堂，
人吼兽嚎震撼大厅。

等到格斗达到顶点，更是痛快淋漓：

怪兽寿数已尽，
今朝即将与生命痛苦诀别，
灵魂已经在悠悠离开妖精，
登上抵达撒旦国度的旅程。
阴险的妖精出于仇与恨，
同人类为敌，为所欲为；
它作恶多端，对抗帝神，
此时此刻，它才觉察到
肌肤筋骨即将被肢解——
其臂已经被紧紧揪住。
正是：人妖竞雄，殊死拼搏。

骤然之间只见——
妖精震颤，肌肉撕裂，
筋腱崩断，肩胛脱臼。
英雄一举赢得降妖胜利；
妖精失去巨臂一撅不起——
踉踉跄跄，落荒逃回老巢；
即使栖息穴室，休想得以歇息，
它已气息奄奄，毙命只在旦夕。
生死之战终于取胜，
妖孽已除如愿以偿。

英雄渡海越洋来自远方；
他深谋远虑，英勇意坚，
解救了金殿，免受妖精侵扰，
因此鹿厅今天才会如此恬静。
夜间的战绩，豪杰的壮举——
英雄回忆起来，依然洋洋得意。
武士无愧于王公民众，
许下誓言终于实现；
民众曾在妖魔淫威之下，
备受煎熬，悲惨生活；
眼下一切不幸一扫而光。
贝奥武甫将妖精的爪、臂、肩——
整个上肢挂在山墙之上，
以使众人观看这一战果。

如果我们略一研究，就会发现这里不纯是叙述，而是夹叙夹议的。

写人物的性格，也已比较复杂，如贝奥武甫不屑用刀剑助战，而定要徒手格斗，就表现其性格英武无畏的一面，后来又写他爱民之心如焚的一面和他的正直、守信、公道、对人有礼等等美德。这里也多处出现古英语诗中常见的命运感，如在临战之夕武士们所感到的：

他的战友搭档，纷纷躺倒睡下；
个个都有预感，英雄今夜告别，
此后不会生还，会见患难父老，
顾盼故乡国土。

这就加深了壮士一去兮不复还的悲壮气氛。诗也穿插社会背景，如点明这场胜利的受惠者是人民（“武士无愧于王公民众／……眼下一切不幸一扫而光”）。加上古英语诗的强劲的诗律和修辞手法（如用“代名词”，称国王为“颁赏金杯者”，武士为“持盾者”，太阳为“天空之烛光”，大海为“鲸鱼之路”，等等），使得这首中世纪的英雄史诗深厚而不单薄，豪壮而又有忧郁，不仅故事性强，艺术性也达到一定高度。

这首史诗不凡，还在于在当时的整个欧洲，没有另一部作品足以同它比美。《罗兰之歌》（12世纪）和《尼布龙根之歌》（13世纪）都比它晚，它是欧洲俗文学中第一部杰作。

---

[1]J. R. 格林：《英国人民史短篇》，上卷，人人丛书本，1915年，第26页。

[2]《英国文学史》，第1卷，英译本，1937年。

第二章　中古英语诗歌

从古英语诗歌进入到中古英语诗歌，是从一个刚强然而单纯的英雄时代进入到一个远为复杂的新世纪，社会的面貌明朗起来，同后世相似的东西也多起来。

1066年诺曼人的入侵，给英国带来了封建制度，也开创了一个新的语言时代：从此大量法语词渗入古英语，往往同一事物有征服者和被征服者两种名词，例如pig（猪）、ox（牛）、sheep（羊）是当地放养人用的英语词，一旦变成诺曼贵族餐桌上的肉菜，就成了pork、beef和mutton等法语词了。特别是有关行政、法律、礼仪、学问等等的大量抽象名词的输入，更使英语的词汇和表达力大大丰富起来。岛上居民原来眼睛看向东北，现在转向南方，让拉丁文化滋润了日耳曼文化。

然而两个时代之间并未发生断裂，仍然是一种继承和发展的关系。

在诗歌上也是如此。中古英语诗受了法国诗的重大影响，其诗体以音节组成而有脚韵，其代表作是乔叟的《坎特伯雷故事集》；但是古英语的头韵体诗并未消失——不仅没有，而且还继续出现以头韵体写成的重要作品，如《农夫皮尔斯之幻象》，此外还有诗体长篇故事《高文爵士与绿色骑士》，从而有14世纪后期的“头韵体复兴”；宗教性题材的诗歌也不断出现，农村则流传着大量的民谣（ballads）。所以这个时期不仅诗歌的量大，种类多，而且呈现出法国诗风与英格兰本土传统之间既冲突又融合的情景。

一

我们先来看《农夫皮尔斯之幻象》。此诗有甲乙丙三种版本，以乙种最完善，计7277行，经考证完成于1377—1379年间。各种版本现存抄本达50部，可见流行之广。它一开始就写诗人在一个夏天躺在溪流旁边做梦：

夏日来临，阳光溶溶。
我披上长衫，仿佛成了放羊人。
我穿上隐士的衣衫，不去习诵经文，
却去云游四方，寻幽探奇。
五月之晨，在莫尔文山上，
我遇见一件奇事——想起来有些蹊跷。
我信步而行，感到有些倦意，
便来到宽阔的溪畔坡底歇息。
我懒洋洋地躺着，凝视着流水，
不久，进入了梦境，甚是惬意。
我躺在溪畔，作了一个古怪的梦。

（范守义译文，下六段同）

梦中何所见？原来是这样的景色：

我站在旷野——什么地方并不知道
我眺望东方，在迎着朝阳的高处，
看到山顶上耸立着一尊雄伟的塔；

山下深谷中，有一座监狱塔楼，
四周是黑且深的护壕，令人望而生畏。
在两塔之间，我看到有许多人在绿野上，
他们的地位不同，有穷人，也有富人——
或是劳作，或是逍遥：均在天意。

这不是一个甜梦，因为不仅景物“令人望而生畏”，而且绿野上的人或穷或富，或劳或逸，对立极为明显。而且这不是闲闲的一笔带过，接着而来还有尖锐的点明：

种田人难得闲暇去做游戏，
他们撒种、插秧，勤勤恳恳地劳动；
而他们的收获却被饕餮者挥霍。
富人过着奢侈的生活，
穿着豪华的服装走来。

下面是一幅一幅的小画面，画出了活动在农村的诸色人等。有的安贫乐道：

许多人虔诚地祈祷，忏悔自己的罪孽；
为了得到主的慈悲而清贫度日；
期冀逝世之时能享受天国的福泽——
有如逸士隐居于茅舍，
并不喜好在乡间流连，
也不贪图安适的生活，来满足肉体的要求。

但多数是走江湖的：

有的人作了私商，他们善于经纪，

看上去生意十分兴盛。
有些人边弹边唱像吟游艺人一样，
用歌声赢得赏钱——绝对不是昧心钱。
那些小丑——犹大的子孙，
编造荒诞的故事，装疯作痴，
他们的头脑伶俐，巧舌如簧很听使唤。
圣保罗对他们的训词，我岂敢在此重述：
诽谤中伤者是恶魔卢士弗的仆从。
乞丐，游民饿着肚子，匆匆四处奔走，
直至填饱空肚、塞满口袋。
为了盘中之物，他们相互辱骂争斗。
狂饮暴食以后——天晓得——他们就上床睡觉。
醒来就讲下流的笑话——这些罗伯特的徒弟。
怠惰与睡眠终身伴随他们。

大块笔墨，则留给了宗教人士：

朝圣者、游方僧彼此达成协定——
先去寻访圣詹姆士，再去罗马拜谒诸圣徒。
一路上他们边走边讲俏皮的轶事。
朝圣之行使他们从此有了吹牛的本钱。
我遇到一些人说，他们寻访过圣者：
每讲一个故事，他们都要掺点谎话，
说的真话要少得多，情况就是这样。
有几位隐士提着拐棍，
前往沃尔辛厄姆，媳妇们身后相随。
几个又高又笨的壮汉不喜欢干活，

却穿着斗篷，以示与众不同；
举手投足像隐士，为的是像隐士那样悠闲。
我还发现几个游乞僧，分属四个教团，
他们为百姓布道而一饱口福；
讲解《圣经》时，他们恣意发挥，
希望信徒赠送崭新的教袍。
这些神学硕士当中有许多人装扮一新：
金钱与商品携手并进。
自从仁爱成了商贩，主要使贵人获益，
不出数年发生了多起怪事。
除非神圣教会与教团加强团结，
否则世上特大的灾难就会降临。

其中还有这样生动的特写镜头：

一个赦罪僧在布道，仿佛他就是教士，
取出主教加盖印鉴的教皇训谕，
并且说道，他本人有权将他们全部赦免——
诸如忘记斋戒，抑或未能恪守誓言。
大字不识的汉子相信他，喜欢听他的话，
纷纷挤到眼前，双膝跪下，亲吻那卷训谕。
他用委托书敲信徒的头，他们感激涕零。
于是他用羊皮纸筒将胸针、戒指往袋里扒。
就这样你们把金钱送上，让贪婪之徒得利，
把钱花在长于寻花访柳的淫棍身上。
唯愿主教福寿无疆，听几句值得听的忠言：
切勿随意加盖印鉴，去欺骗平民。

诚然并非主教准许，无赖流氓才来布道；
更有甚者，教区的教士与赦罪僧将钱平分，
本来教区的贫民应该得到这笔钱。
教士们向主教诉说苦衷：
自从瘟疫蔓延时起，他们的教区就贫穷；
要求主教准许他们迁居伦敦，
主持弥撒而赚些外快：银子可是好东西。

这一幅民俗画，够逼真，够生动了，但如我们看下去，还有更叫我们感到意外的情景，如同写“七大罪恶”中的贪食一罪的一节：

现在贪食者去做忏悔，
正向教堂走着，碰上了
卖酒妇白蒂向他说早安，
问他去什么地方。
“上教堂，”他答道，“去听弥撒，
做忏悔，再也不敢犯罪了。”
“我有好酒，大哥，”她说，“敢来尝尝？”
他问：“可有辣的配菜？”
“有胡椒，有芍药，”她答，“一磅大蒜，还
有斋日用的茴香。”
于是贪食者进了酒店，后面跟着“赌咒”。
他看见板凳上坐着裁缝西斯，
看场人华特和他的老婆，
补锅匠丁克和两个徒弟，
马车夫希克，男服店的休，
可克巷的妓女克拉莉同教堂书记，

寺院的比德神父同比利时女人小孔雀，
挖沟的大卫，还有一大群旁人……
　只听见笑声骂声加上喊声：“把杯子快传！”
他们打赌，又叫来更多的酒，
唱着歌，一直闹腾到黄昏，
这时贪食者已经喝下一加仑多的啤酒，
他的肚子像一对母猪似地咕咕叫，
你还来不及说完主祷词，
他已经撒了一泡长长的尿，
屁股后梢还放了一个大响屁，
在座众人听声忙把鼻子捂，
恨不得拿一把刺草把他那后门也堵死！
　他拿了手杖但立不住，走不稳，
刚踏了一脚就晃摇像引瞎子的狗，
一步进，一步退，像猎野禽的人在布绳，
等他走近门口，眼睛一迷糊，
给门坎一绊，跌了一大交。
鞋匠克莱蒙把他连腰抓住，
想叫他自己使劲站起来，
不料这家伙个子大抱不动，
反被他倒在怀里吐了一身脏，
那味道可难闻，赫德福特全郡
没有一条饿狗会来舐！
　花了不知多少劲，他的老婆和女儿
好不容易把他拖回家送上床，
经过这场折腾他昏昏睡去，
睡过了星期六星期天日已西沉，

刚醒来把眼睛一擦，
开口就问：“我的杯子在哪里？”
他老婆把他一顿臭骂，说他不像人，
“悔恨”也跑来把他训：
“你知道你说的做的全犯了罪，
还不赶快认错表忏悔！”
“我，贪食者，郑重忏悔来认罪……”

这一幕犹如喜剧电影，许多动作是用慢速度拍摄的，戏剧化的描写和生动的对话都显出作者的高超技巧。头韵体诗已经远不是写《贝奥武甫》时的光景了，它变得平易得多，灵活得多，几乎像现代小说里的文字，只留下“贪食者”、“赌咒”、“悔恨”等几个拟人化的名词来提醒我们它毕竟是一首中古寓言诗。

像许多中古作品一样，《农夫皮尔斯之幻象》是以一个梦开始的，所不同的是诗人一共做了八场大梦，而以醒来时的情况作为插曲。在后来的梦里，诗人（自称“威尔”，即“威廉”）继续谴责罪恶，更加坚决地上路，寻求真理，在途中遇上农夫皮尔斯，听他讲得救之道在于行善，首先是认真干活，而不能依赖教会的赦免状。

这时的皮尔斯还是一个干活的普通农民，等他在后来梦中再现，他身上的象征成分增加了，终至成为耶稣的化身同撒旦上阵比武。这一地位的“升级”是富于意义的，表示人可以达到神的高度，也表示人可以帮神一起行善。接着耶稣受难的一景成为全诗的思想和情感的最高峰：

“钉死他！”一个军官喊道。“我看他是一个
巫师。”
“把他带走！带走！”另一个说，一边捡起

刺树，
编成一个花圈，硬放他的头上，挖苦地说：
“祝贺你，大师！”同时把芦苇扔向他，
把他赤身用三颗大钉钉上十字架，
又拿一根杆子沾上毒药举到他嘴唇上
要他舐下——他的死期到了！
又说：“你能变戏法就自己下来吧，
如果你是天父之子基督，走下十字架吧，
我们会相信生命爱你，不让你死！”
“结束了，”基督说，像要晕去，
脸上惨白，如临死的囚犯，
于是生命和光的贵人闭上了眼睛。
立刻白昼消失，日光变黑，
墙壁摇撼开裂，整个大地战栗，
死人从深深的墓穴里跑了出来，
谈论为什么风暴持续这样久。

这里的诗句也是灵活、生动的，但又充满激情，原文中罗马军官口中的拉丁文同诗篇本身的英语形成一种对照，令人看清两种人的心态，而背后则是两个对立的世界：一个靠世俗的暴力来统治，一个通过牺牲和爱来感化。

毫无疑问，这里有强烈的宗教情绪，但却不是官方教会所宣扬的一套。皮尔斯也好，诗人威廉自己也好，都一再反对咬文嚼字地抠经文，着重的是实际行动，是爱。因为是从穷苦人民的眼睛看事物，对于教会和阔人的罪恶有切肤之痛，描画又是那样逼真，所以下层人民觉得此诗是替他们出了一口气，心怀不满的革命者更从它获得一种力量。在接踵

而来的1381年农民大起义中，这部长诗常被起义军里的农民引用，皮尔斯的名字成了一个战斗的口号。

然而这部不凡作品的作者是谁，却是一个曾经引起争论的问题。现在多数学者认为他可能是威廉·兰格伦。人们对他的身世并不清楚，只知道他是一个教会小职员，生在本诗《序诗》里所写的莫尔文地区，在那一带活动于14世纪下半叶。其实此诗本身倒有一段是关于诗人自己的：

许多年前，我还是孩子的时候，
父亲和朋友们出钱让我上学，
使我懂得了《圣经》，
学到了对身体有助和
灵魂有益的教训，
坚持了所信。朋友们死后，
我只能穿着这长长的教袍
过活。既要谋生，就只能用
学到了手的本领，按照经文所示：
“各守所操之业。”
　这样我住在伦敦，靠伦敦为生，
我的工具是《主祷文》《祈祷书》，
有时还有《诗篇》和《安魂书》，
为帮过我的人的灵魂唱弥撒。
我期待人们会给我吃的，
欢迎我一月去一两次，
这次去他家，下次去她家，轮着要饭——
不过不带要饭的碗，只用肚子装……

他过的是乞丐似的生活，所以才能那样深切地感到下层人民的痛苦，把世态写得那样逼真，那样辛辣。

《农夫皮尔斯之幻象》是有多重意义的：它比历史书更真实，更多民间情况，还有一般史书所没有的激情；它出现在诺曼人征服英国之后，却坚持英国本土传统，而且用更灵活的诗律和更生动的口语发扬了它。总之，卓越的现实主义艺术使得这部饱含下层人民的爱憎和希望的长诗成为英国中古文学的骄傲。

二

《农夫皮尔斯之幻象》不是当时唯一一首用头韵体写的不凡作品，还有其他值得注意的诗，都流行于14世纪后半，所以人们把这个时期称为“头韵体复兴”时期。例如有一个仅存的抄本保全了四首无作者姓名的好诗：《清洁》、《忍耐》、《珍珠》和《高文爵士与绿色骑士》。

《清洁》要人保持身心的纯洁，《忍耐》要人安贫乐道，都是包含宗教教诲的诗。

《珍珠》写的是一个父亲哀悼两岁就死去的女儿，做梦看见她站在一个美丽地方一条河流的对岸，戴着王冠，穿一件缀有无数珍珠的袍子。她欢迎他，但告诫他不要以为能同她在一起，因为她在天上，而他还是地上的凡人。父亲认为这样不公平，为什么饱受世间痛苦的成人反而不能像孩子那样进天国？这样就发生了一场父女之间的争论。他执意要越过岸去追她，刚走进水里，梦就醒了。

这首诗结构复杂，描写细致，艺术性相当高。

但是无论从艺术或内容来讲，这个抄本中最重要的作品无疑是《高文爵士与绿色骑士》。

诗总长2530行，分为四部。故事如下：

第一部分：正在壮年的亚瑟王在堪姆洛特宫内举行盛大宴会庆贺新年，忽然来了一个骑士，绿脸绿衣绿马，持一大斧，要求有人与他决斗，但斗法奇特，即他愿先让人砍他一斧，但一年之后此人须去绿色教

堂由他同样地砍一斧。当即有高文爵士接受挑战。他一斧就将绿色骑士的头砍下，可是骑士立刻把自己的头拾起，口中重申前约，骑马而去。

第二部分：一年后高文爵士实践前约，出发去寻绿色教堂。经过无数险阻，到达一处城堡，堡主是一位壮硕的骑士，十分好客，请他进去暂住。听高文说在找绿色教堂，堡主说就在附近，要高文再休息三天。每天他去打猎，高文就在堡内休息，但约定每晚两人相见，忠实地各谈日间所为，交换收获。

第三部分：果然堡主每天去打猎，高文虽在堡内并非无事，因为每天都有堡主的美丽妻子来他的睡房里诱惑他，但高文不为所动，只接受她的亲吻。第一天一吻，第二天二吻，第三天三吻之外又接受了她送的一条绿色腰带，因为她说这腰带有魔力，可使他无生命危险。每晚堡主回来，送猎物给高文，高文则吻他作报，但隐瞒了绿色腰带的事。

第四部分：高文离堡，找到了绿色教堂，伸颈受砍，但绿色骑士先只虚晃两斧，第三斧也只伤了高文颈上一点皮肤。原来他就是城堡主人，因高文未谈腰带有违约定，才给了他一个小伤口。高文自责不够忠诚，并恨女色误人，但绿色骑士却赞扬他保持了贞节。高文回到亚瑟王处，也受夸奖，圆桌武士决定人人戴一绿色腰带以表其功。

这个故事就是这样简单地复述一下，也会使人感到几点：

1. 故事有趣，有悬念。

2. 故事组织得好，有头有尾，一步一步推进，四个部分保持匀称的比例。

3. 故事有重大意义，涉及中古的封建制度和骑士精神，涉及忠诚和

背弃问题。

如果进而阅读原诗，我们更会感到此诗的无名作者是一个卓越的艺术家。

他很会描写，对于建筑、服饰、用具、武器、风景都写得细腻具体。他知识广博，了解当时贵族的饮食起居、玩乐兴趣，包括如何猎鹿，猎到了如何去皮割肉等等的细节（如1318—1361行）。他用笔多变化，例如堡主三天打猎，每天写得不同；女堡主三次来诱惑高文，也是每次有新招。他会烘托气氛，常把不同的气氛糅在一起或前后紧接。例如堪姆洛特宫新年宴会上的喜庆气氛由于绿色骑士的突然出现而变得阴森，等到他提着自己首级说话，更成为恐怖了。

又如，高文应约前去寻找绿色教堂，沿途是这样的肃杀气氛：

他必须在荒凉土地上爬越山峰，
远离了所有朋友，孤零零地骑马赶路。……
有时同蛇斗，有时同野狼，
有时同岩石后面张着怪眼的森林野人，
斗牛，也斗熊，还斗野猪，
还有从山上怪叫着冲下来的巨人。
要不是他勇敢对付，站在上帝一边，
他早已遭遇不幸，一命归阴。
如果搏斗不是好事，冬天更难对付：
冷雨从云端流泻，
未到地面已成冰条。
雨夹雪几乎把他冻死，他只好和甲而眠，
夜复一夜，在荒凉的大石之间。……

（第713—714、720—730行）

成为对照的，则是城堡里的气氛。熊熊炉火，美食好酒，特别是美丽多情的女主人带来了一种肉体的温暖：

她黎明即起，走向他的寝室，
身穿飘垂地上的淡色披风，
四边都是用貂皮镶成花边，
头上无帽，只有束带和发网缀满了宝石，
她的白脸和玉颈不加遮盖，
胸口袒露，背也赤裸，
她开门进来，又小心关上，
打开一扇窗，不再等待，
立刻对他甜言招呼，
　　调戏，
“呵，人呀，你怎么还能睡觉？
晨光已经这样美丽！”
他虽还在梦里苦恼，
又怎能不将她理！

（第1735—1749行）

而这两种气氛又代表了对人的两种考验：大自然的凶狠和肉欲的诱惑。对于一个封建制度下的高贵骑士说来，这两者都须克服：用上帝之道抵抗大自然，用道德感打败肉欲。这两者又是交叉的，宗教感与道德感是互相援助的。高文爵士作为圆桌骑士的代表既忠于他盾牌上所画的圣母玛丽，又忠于骑士们共守的贞操守则，关键在于必须忠诚——因为他在绿色腰带问题上不忠诚，他受到了微小然而仍然明显的处罚，而他所以

隐瞒腰带，动机又是复杂的：首先是为了能使自己不为绿色骑士的大斧所伤，亦即是怕死，因此虽然他应约去到绿色教堂，实践一个骑士的诺言，他并非全然置生死于度外的。他毕竟还是一个凡人，而作为凡人，他也很难完全辜负女主人的温情，这条腰带原是从她的身上解下来的。

所以这首诗有超过它表面所显露的复杂性、两重性。大的诺言之中包括一个小诺言，冷森的绿色骑士即是殷勤待客的堡主，陪伴年轻美丽的女主人的是一个极丑的老太婆，而且是她在策划一切……就连绿色腰带也有两重意义：对高文本人代表羞辱，对其他圆桌骑士则象征光荣。

而在这一切之上，还有一个贯彻通篇的问题：为什么这里一切都是绿色？它象征着什么？砍头仪式又有什么古老的含义？有些学者把有关绿色骑士的传说推溯到古凯尔特人的习俗，有的学者则认为绿色代表一种创造的活力。确实，绿色是春天的颜色，草木生长的象征，然而它又是阴森可怖的，代表着一种威胁。这里同样有着一种两重性。

这两重性也见于诗的形式。它用的是古英语诗传下来的头韵体，口语色彩浓厚，但每节之后加上了押韵的五行尾巴；它的体裁是一个中世纪的韵文故事，但在韵文故事之中，它不采用所谓“法国题材”，而讲亚瑟王周围的英国事情，但又同后来马洛莱爵士写的亚瑟王故事不一样，它把土生土长的高文作为“骑士之花”，而不是把这荣名给予生在欧洲大陆的兰斯洛。几乎是在向诺曼贵族示威，它还在诗篇之首讲了一大篇英国本土统治者家族的光荣历史。

加上它高超的艺术，完整的结构，准确的时间（一年之约；三天的城堡生活；最后是赴绿色教堂的一天），《高文爵士与绿色骑士》是一部高度成熟的作品。英语诗里本土传统已经进一步发展了，旧的表面下有了许多新东西。但是时间也在流逝，前面还有变化，诗坛上已经出现

乔叟的身影了。

三

在伦敦西敏寺内，有一块留给文学家的墓地称为“诗人之角”，第一个葬在那里的是杰弗里·乔叟（1340—1400）。

乔叟当然是诗人，而且是大诗人，但是他葬在那里却不是以诗人的身份，而是因为他是一个曾在西敏寺园地里住过家的朝臣。不过在他以后得以葬在那个角落里的倒真的个个都是诗人和文学家了。

这一点之所以值得一提，是因为它可以说明：文学家在14世纪英国还没有独立的地位，文艺创作本身还不是一种专门职业。在乔叟本人，更是把主要精力放在他的世俗“事业”上。他出身一个富有的酒商家庭，做过外交官，后来又当伦敦港的海关监督和代表肯特郡的议员，同朝廷关系密切，来往都是上层人物。他去过欧洲大陆多次，熟悉拉丁、法、意等语的文哲著作，在它们的影响下开始文艺活动，译过法国的《玫瑰的传奇》，写过《公爵夫人之书》、《荣誉之家》、《禽鸟议会》等诗，其中以《特洛伊罗斯与克莉塞德》最为出色。后来他致力于写《坎特伯雷故事集》，虽只完成24则故事（17,000行），未竟全功，却已洋洋大观，成为英国文学史上的一部杰作了。

人们常将乔叟的创作分为三个时期，即受法国影响时期，受法国与意大利两种影响时期，成熟的自我创作时期。这一分法大体上是对的，但其中的关键在于乔叟与欧洲文学传统的关系。在前期，他更多地依靠传统；后期，他更放手地进行创新。

在14世纪英国，文学传统的力量主要是法语文学的力量，这是因为

在整个中世纪的欧洲，法语文学成就最为突出，而在英国本身，又因为它是随征服者诺曼贵族而俱来的，还占有政治上和社会上的优势。乔叟之所以译《玫瑰的传奇》，他的作品《公爵夫人之书》、《禽鸟议会》等诗之所以采取梦幻式结构，都显示法语文学对他的深入影响。

但是等到他来写《特洛伊罗斯与克莉塞德》，他的样板换成了意大利作家薄伽丘。乔叟就是从薄伽丘的作品*Il Filostrato*（《被爱情弄倒的人》）中取得他这首长诗的故事的。

这故事最初来自荷马史诗《伊利亚特》，它的情节是：特洛伊国的王子之一特洛伊罗斯爱上了美丽的年轻寡妇克莉塞德，经过她舅舅潘达洛斯的撮合，达到了与她同居的目的。此时正值希腊联军围困特洛伊城，克莉塞德的父亲已经叛逃希腊军中。为了赎回被俘的特洛伊国一个将领，克莉塞德被送往希腊军作为交换。一去之后，她与希腊将领台米德打得火热，把对特洛伊罗斯的海誓山盟完全背弃了。特洛伊罗斯寻台米德决斗而未能如愿，最后自己阵亡，希腊军也攻占并毁灭了特洛伊城。

这个故事谈的是一个老题目，即爱情的脆弱与女人的变心，由于有希腊与特洛伊的战争作为背景，更易打动人心。所以从荷马起，一直有人用它作为文艺创作的题材，举其大者就有薄伽丘、乔叟、亨立生、莎士比亚等人。

乔叟对这个故事的处理有他个人的特点。他经常表白他的故事取自别人，到要紧关头还说“此处原作未多谈”之类的话。这样做是为了保持超然地位，不介入情节，同人物保持一定距离，而结果反而使读者更信他说的一切都是真的。他花了相当长的篇幅描写人物心态，把特洛伊罗斯写得勇敢，有理想，然而缺乏处世之道。克莉塞德活泼，讨人喜欢，

但并不浪荡。潘达洛斯办法多，有点滑头，但真心助人，虽然是一个拉皮条的人，但还不像后世同类人那样叫人憎厌。可以看得出，乔叟着力于提高整个故事的思想格调，主要是掺进了两个成分，一个是中古骑士遵守的“礼”（Courtesy），另一个是波伊修斯（Boethius）的哲学。因而这个写希腊时代故事的长诗并无多少希腊精神（除了把希腊主将赫克托描叙得有点英雄气概），也不像后来作家那样渲染国亡姬散的末世情调（莎士比亚写同一故事的剧本里就有人物叹道：“只见战争和荒淫，其他什么都不时新了。”）乔叟不着力谴责女主角的变心，而强调男主角的忠诚，而且把一切归结到天命，这就是波伊修斯的著作《哲学的安慰》起作用的地方。因而这首诗是有明显的中世纪烙印的。

然而它又是有新意的，近代英国也在这里露出了苗头。上面所说的作者的超然化就是一种新办法，已经脱出了中古行吟诗人讲故事时与人物共命运的热切境界。细致的心理描写又使这诗比以前同样题材的作品（包括薄伽丘的）丰富得多。此外，在不作冗长的哲学讨论的时候，一切是富于人情味的，故事的开展中充满了这样引人遐思的情景：

她一人独坐，想着心事，
外面传来了响声，
人们在街上叫喊：“瞧，特洛伊罗斯
赶走了希腊人。”
她家里人也叫喊连声：
“走，我们去看！把门打开！
他回宫要过这条大街。

“他进了达丹门必走此道，
那里的链条已经打开。”

果然他同随从们过来了，
骑马慢行，两人一排，
真是好日子，人人开怀，
据说会有大事发生，
谁也阻挡不成。

这位特洛伊罗斯坐在栗色马上，
除头部外，全身金甲丽胄
他的马流着血，已经受伤，
他轻轻骑它慢走，
真个是仪表堂堂，
英武的气概动人，
有似见到了天上战神。

这样一位武士和骑士来临，
武艺高超无比，
力大又兼身灵，
还有坚毅的志气。
看他披挂一身，
多么新鲜，年轻，风流，
只有天上才有！
他的头盔已被砍碎，
用绳子系在背后，
他的盾遭到剑刺斧锤，
还经无数箭镞猛射，
已把包铁穿透。
街上人们在喊：“看！我们心爱的将官，

就靠他哥儿俩支撑
特洛伊的江山！”

百姓的赞声叫他害羞，
他红脸不看众人，
谦恭地低下了头，
何等高贵的表情！
克莉塞德把一切看得分明，
让所见轻轻落进心扉，
自言自语：“谁灌了我甜酒一杯？”

从这段引文我们可以看出乔叟运用七行诗体（rime royal，韵脚ababbce），已经多么熟练，但更叫人惊讶的是他用韵文讲故事的本领，已经达到如此生动的地步，以至人们把《特洛伊罗斯与克莉塞德》称为“第一部近代小说”。

而在这一切之上，我们还不要忘了极为重要的一点，即这个故事同乔叟的一切创作一样是用英语写的。他虽然精通法、意、拉丁等语，却一直坚持用本土英语写作。这事似乎平常，但是如果我们看看当时其他文人的情况，就会感到不凡。当时另有一个大诗人叫高厄，他的三部作品一部用拉丁文写，一部用法文写，只有一部是用英文写的，还顶了一个拉丁文的题目：*Confessio Amantis*（《情人之坦诉》）。

乔叟用的是英格兰南部的口语体文字。学者们说乔叟以他的地位和影响，使得这个地区的方言变成了英格兰的标准语。其实这是一种两方遇合的事情。乔叟固然有其影响，但还有一个重要因素，即那个地区的方言已经锻炼得能够充分胜任文学创作的复杂而苛刻的各种要求，这一方言背后的英格兰本土文化也已发展到了一个相应的成熟阶段了。

换言之，乔叟用英语，不仅使他能更深地扎根于英国本土民间，而且使他能更多地呼吸到新兴英国在崛起中的清凉空气，这就促进了他的现实主义，也有助于他的创新。正是在这种情况下，他动笔来写《坎特伯雷故事集》。

* * *

我们一揭开《坎特伯雷故事集》的总引，就呼吸到了英国春天的清新空气：

夏雨给大地带来了喜悦，
送走了土壤干裂的三月。
沐浴着草木的丝丝茎络，
顿时万花盛开，生机勃勃。
西风轻吹，留下清香缕缕，
田野复苏，吹出芳草绿绿；
碧蓝的天空腾起一轮红日，
青春的太阳洒下万道金辉。
小鸟的歌喉多么清脆优美，
迷人的夏夜怎好安然入睡——
美丽的自然撩拨万物心弦，
多情的鸟儿歌唱爱情的欣欢。
香客盼望拜谒圣徒的灵台，
僧侣立愿云游陌生的滨海。
信徒来自全国东西南北，
众人结伴奔向坎特伯雷，
去朝谢医病救世的恩主，
以缅怀大恩大德的圣徒。

（范守义译文，下同）

接着我们进入朝圣客所住的地方——泰巴旅店：

那是个初夏方临的日子，
我到泰巴旅店投宿歇息；
怀着一颗虔诚的赤子心，
我准备翌日出发去朝圣。
黄昏前后华灯初上时分，
旅店院里拥入许多客人；
二十九人来自各行各业，
不期而遇都到旅店过夜。
这些香客人人都虔心诚意，
次日要骑马去坎特伯雷，
客房和马厩宽敞又洁净，
店主的招待周到而殷勤。
夕阳刚从地平线上消失，
众人同我已经相互结识；
大家约好不等鸡鸣就起来，
迎着熹微的晨光赶早把路上。

用同样具体而风趣的笔法，诗人又把朝圣客逐一介绍，在我们面前展开了一幅又一幅生动的肖像画。首先是一位骑士，接着是：

骑士的儿子跟随他左右，
年纪虽轻却已历尽风流。
外表看去大约二十上下，
有一头好像烫过的秀发。

他的个子适中，不高也不低，
他的动作敏捷，一身是力气。
有时他随骑兵远征法国，
弗朗德斯等地他都到过。
服役时间虽短表现却不赖，
希望得到贵妇对他的垂爱。
彩绣外衣漂亮得像草地，
鲜花妍丽别有一番丰姿。
从早到晚哼小曲，吹口哨，
宛如快乐的五月整天笑。
由上至下衣合体，巧打扮，
恰是善骑的士兵英姿展，
能谱曲，会填词，才华横溢，
善格斗，能舞蹈，书画全会。
欲火在他心中彻夜燃烧，
同夜莺一样也很少睡觉。
他谦虚有礼，手脚也勤快，
在餐桌旁替父切肉上菜。

这最后一行也让我们略知当时骑士家庭里儿子服侍父亲的情况，因此乔叟不仅写了人，也透露了社会风俗，增加了这首长诗的吸引力。更生动的是下面这段修女写照：

还有个修女是院长嬷嬷。
满面笑容诚挚又温和。
她效法圣罗伊从不发誓，
起了个芳名叫玫瑰女士。

礼拜式上唱颂歌动听优美，
浑圆的鼻音平添一分韵味。
她的法语讲得高雅而清畅，
但是带有很浓重的伦敦腔——
她是在斯特拉弗学的法语，
地道的巴黎法语不会半句。
餐桌规矩她可懂得不少，
从她口中一颗饭粒也不掉；
手指不会伸进菜汤给沾湿，
如何捏着面包她都得在意，
不让一星半点渣子落胸前，
她最讲究斯斯文文地用餐。
两片朱唇擦得干干净净，
在口杯上不留一丝油痕；
饮料喝完后再去拿食物，
一举一动都文雅而不俗。
她的性格开朗，乐乐呵呵，
谈吐有风趣，待人很温和。
学习宫廷礼节用心良苦，
举止端庄稳重颇有风度，
她的行为值得大家仰慕，
一副善良心肠人人佩服。
仁慈宽厚还有恻隐之心，
即使见到鼠儿落入陷阱，
也会抽抽泣泣伤心落泪；
她养了几只小狗亲自喂，
每天都给面包牛奶烤肉；

倘若有人用棍猛击小狗，
或者爱犬死了她就要哭，
真是个心软肠柔的妇女。
头巾叠了几褶大方得体，
鼻子俊俏，眼珠似灰玻璃，
樱桃般的小口殷红柔软，
额头漂亮，一道皱纹不见，
她的上额足足有一掌宽；
确实她那并不矮的身段，
穿上长袍看去十分雅致，
一串珊瑚念珠套在左臂，
绿色的大珠子夹在其间，
一枝金质饰针挂在上面，
镂雕着一个王冕装饰的A，
下方镌刻着Amor vincit omnia[1]。

这里不仅有人物呼之欲出，而且当时的社会风尚也历历在目。这后者包括修女的世俗化，高雅化，英国上层人士说法语的腔调，餐桌上的规矩礼貌，爱狗的习惯，妇女的装饰打扮，等等。一切出之以幽默、风趣的笔调，一切都是通过细致观察而得，而贯穿所有这些的则是优美、动听的双韵体的诗韵。

这是一个十分精彩的“总引”，而在它的下面，还有24个故事在等着我们。

照乔叟本来计划，故事总数将达100以上，不过现存的24个故事已能让我们看出这部书的结构，即以29个香客赴坎特伯雷朝拜的旅行为主

线，在泰巴德旅店老板的主持下，请香客们轮流讲故事。把一个特定场合下由一个或几个人讲的许多故事集合成书在历史上早有先例：《天方夜谭》、《十日谈》就是大家熟悉的。乔叟的特点在于让这群香客骑着马在旅途上讲故事，讲的人来自各行各业，所讲故事的内容涉及社会生活的不同方面，讲的方式和所用语言则反映了各个讲者的不同经验、性格甚至脾气。香客以中等阶级的人为主，但是乔叟也放进了不少下层人物，如工匠、厨子之类，他们利用朝香旅程中阶层混杂、相对平等的机会，说起话来不让任何人，用民间的幽默和讽刺使得所讲的故事更加生动。所以全书内容丰富，多样化。17世纪的文坛领袖德莱顿说得好："这里像上帝那样无所不有。"

在故事的搭配和先后次序上，乔叟也是动了脑筋的。有些故事成双出现，并且互相对立，例如香客中一个磨坊主刚讲完某木匠被妻子和她的情夫所骗，曾经做过木匠的另一香客就怒不可遏，立刻接讲某磨坊主的妻子和女儿同人睡觉的事作为报复。香客与香客之间在故事的间隙中或发表议论，或相互诘难，使人更觉得这次旅行的有趣，而经过评点，各个故事的含义也更加明显了。

故事可以分成几类：古典神话类，寓言类，西欧浪漫传奇类，民间下层故事类。这最后一类受法国市井故事（fabliaux）的影响，内容往往是夫妻之间的纠葛，上述磨坊主和木匠讲的故事即属此类。乔叟采取了现实主义的叙述方式，连放屁和性生活之类的事也写得坦率。在当时的中下层人民中，男人们经常关心的事是老婆是否贞节，而女人则个个显得比丈夫和情人们更有办法，经常捉弄他们。最能代表女人观点的是香客中的一位巴斯的婆子。她讲了一个很有针对性的故事，但是更有意思的是她加在故事前面的长篇前言。

这篇前言实际上是她的自白。她说她先后嫁了五次，但认为这是完

全合乎基督教义也顺应人情的。她大胆提出：请问生殖器官是为什么的？仅仅为了排尿么？她的回答是：

有学问的人会生气，但我还要说，
它们是为了繁殖，实用又兼享受。

因此只要丈夫需要她上床，她完全奉陪，这正是婚姻的用意，绝不是罪恶。

接着，在别的香客的怂恿下，她把她的五个丈夫描述一番。三个是好的，两个是差的。三个好的都是老头子，她不费多少力就使他们就范了。两个差的当中，一个是浪子，另有所欢，于是她也同别的男人调情，使他妒忌，焦灼，终于死去。最后一个是牛津学生，比她小20岁，经常打她，可是：

他在床上少壮又风流，
善于逗引，叫你乐于听他……

她承认她最爱的是他，其实在第四个丈夫未死时就已勾上了他。可是一旦结了婚，他就把她管得很严，不许她到处走动。他自己常读一些古书，其中尽是关于女人怎样做坏事，杀丈夫，有一天他正读得起劲，她越听越气，一把抢过书来撕掉了三页，这一下可引起了一场大祸：

像一头愤怒的狮子，他大叫一声，
跳起来给我头上一拳，
我倒在地上像是命归黄泉。
他看见我一动不动，
害怕了，想要抽身逃遁，
不料我慢慢地醒来了，

“呵，土匪，你把我打死了，
想占我的地，还是什么别的把戏？
不过我死前还要吻吻你。”
　　他走过来轻轻跪在我身边，
口里说：“我的爱，最亲的天仙，
上帝帮我，我再也不敢碰你，
不过是你先惹我生的气。
饶恕我！”虽说他装得很懊丧，
我站起还是打了他一记大耳光，
说：“这是跟你把帐算清。
现在让我死吧，我再也不出一声。”

结果是，这第五位丈夫以后也一切依她了：

　　终于我俩起了和，
　　他把马勒子交到我手里，
让我管房又管地，
还管他的舌头和拳头。
我让他当时把那书烧得一页不留。
从此我完全把他管，
取得了婚姻中的自主权。

别看这婆子貌不惊人（她自己说“是的，我的牙齿之间有大缝，但这对我合适，它正是维纳斯的标志”），她是最早的女权主义者，所争的是妇女的自主权。

她这番自白的精彩是无须多说了。但是我们必须一提：乔叟在《坎特伯雷故事集》里用的诗体是英雄双韵体（the heroic couplet）。这诗体

来自法国，经过乔叟的移植，在英国成长起来。它的形式特点是每行由十个轻重相间的音节组成，每两行押一韵，下两行换一韵，如此下去，能达到形式整齐、音调和谐的效果，特别适宜于写长篇故事诗。从上面的各段引文中，我们可以看出：乔叟已经有能力把这一诗体运用得十分口语化，不仅活泼，而且绘影绘形，风趣无穷。由于乔叟的成就，英雄双韵体成为英语诗中主要诗体之一，300年后还在德莱顿和蒲柏的手里达到新的完美。

在巴斯的婆子说完这个前言之后，香客中略有一番争论。行脚僧认为她说得太长了，传讯吏则嫌他多嘴，酒店老板要他们住口，请婆子继续说她的故事。

故事本身不及前言精彩，但在精神上是同它完全一致的。它讲的是在亚瑟王时代，一个武士强奸了一个姑娘，亚瑟王要处他死刑，经王后说情，亚瑟王把案子交她处理。王后乃对武士说：“如想免死，须答一问：妇女们最想要的是什么？限你在一年零一天里找到答案，再来见我，以定死生。”

武士只得到处搜求答案。有人说女人贪财，有人说她们爱玩，有人说女人喜欢自由，等等，还有人提到女人不能保守秘密（以至米达斯的王后把她丈夫有一对大驴耳朵的秘密告诉了溪水）。限期快到，仍然找不到正确的答案。最后他在树林中看见24个姑娘在跳舞，等他接近，姑娘们消失，只剩下一个极丑的老太婆，问他寻什么。他告诉了她。她听了说：“只要你在事后答应我的要求，我可以告你正确答案。”武士发誓答应照办，于是她对他附耳说了几句。

武士于指定之日回朝，面对王后，大声说：女人最想要的是“自主权”，对于丈夫和爱她们的人都一样要控制。王后同在场众人听了都点

头称是。这时那个老太婆上前说道：“这个答案是我教给武士的，他先答应了一个条件，那就是事后要办到我提的任何要求——现在我要他娶我为妻！”

武士赢得了生命，却不愿同这极丑的老太婆结婚，但是既有誓约，还是同她举行了婚礼。新婚之夜对他毫无欢乐可言，老太婆却引经据典，对他进行了开导，说：高贵者之所以成为高贵，不是由于有多少财宝，而在于行为高贵，因此不该考虑老婆是穷或老。最后她问他：你是愿意娶一个永远忠实的妻子，还是一个漂亮而不贞的女人？两者请选择一个。武士听了不得不承认她讲得有理。当他终于吻她的时候，他发现丑老太婆变成了年轻妩媚的美人。

故事以这样的诗行作结：

从此他们白头到老，
圆满快乐。让我们向耶稣祈祷，
给我们柔顺风流的年轻侣伴，
让他们活得比前夫寿长。
一切不听命的男人，
都让他们缩短生命！
一切固执吝啬的老东西，
都给他们送去瘴气！

巴斯婆子决不退让一分，到最后还在重申“自主”之权！

* * *

至此我们已将乔叟的几部重要作品作了介绍，可以小结一下了。他生在中世纪，但是眼睛却看向前面，替正在兴起的中产阶级表达了他们

的喜怒哀乐。他还不是一个职业作家，却已有自觉的艺术意识，选择了英语作为他的文学语言，采用了现实主义作为他的写作技巧，加上他的天才，从而产生了《坎特伯雷故事集》和《特洛伊罗斯与克莉塞德》这样卓越的作品。他也许不算深刻，但给了我们永恒的喜悦。他笔下的世界是广阔的，生气勃勃的。仅仅说他是中世纪英国文学最伟大的代表者是不够的，因为他已开始做了许多后世所重视的某些事情，如心理描绘和叙事艺术；他的思想也不全是中世纪的，否则他如何能够创造出巴斯的婆子和她的自主权主张！像许多最伟大的作家一样，他既属于他的时代，又在几个重要方面超越了它。

四

与乔叟同时或稍后，英国还有别的诗人。前面提过的高厄就是一个。高厄是乔叟的朋友，长诗《情人之坦诉》是其名著，但是今天读它的人已经不多。高厄以下，更无足以与乔叟并提的人了。

在15世纪，诗歌活动的中心移到了苏格兰。那里出现了以低地地区方言为基础的英语诗和至少两个大诗人，即亨立生和邓巴。

罗伯特·亨立生（1420？——1490？）的最著名作品是叙事长诗《克莉塞德的遗言》，它继续乔叟讲过的故事，谈克莉塞德在背弃了特洛伊罗斯之后的遭遇。主要情节是：她不久即为台米德所弃，染上了麻风，于道旁乞食。特洛伊罗斯骑马带兵经过，看到了她虽不认识，却想起了克莉塞德：

由于怜悯，记起了
美丽的克莉塞德，他脱下腰带，
连同一袋金子和珠宝，
朝地下扔到她怀，
然后骑过去了，一言不发，
心中忧郁，回到城台，
想着往事，几乎掉下马来。

克莉塞德已经瞎了眼，看不见他，等旁人告她过路的是特洛伊罗斯，心碎而死，死前托人把一个戒指送给特洛伊罗斯。后来：

有人说他盖起一座灰色大理石的墓，

刻上了她的名字和铭志，
在她葬身之处，
用金字写出哀词：
“淑女们，特洛伊城的克莉塞德，
人夸众女之花，
染上了麻风，躺在此石之下。”

亨立生写得生动感人，但又写得简洁，这在当时诗人中是难得的优点。

威廉·邓巴（1460？——1520？）则写得奔放，诗路也更广，如他自由不羁的性格。过去文学史上称他为“乔叟派”，其实他更接近法国狂放诗人维庸。他留下许多体裁的诗，内容从向国王陈情到咏自己头痛都有，既写宗教题材，也写民间故事，如《两位已婚妇女同一个寡妇的讨论》，涉及房闱私事，连乔叟的巴斯婆子听了都要红脸的。他最擅长的则是抒情诗，例如：

冬日沉思

进入了凄惨的黑暗日子，
天地穿上了黑衣，
　只见乌云、灰光、大雾，
　没有半点爽心处，
没有歌、戏和故事。

夜晚越来越长，
风、雪、冰雹猖狂，
　我的心忧郁低沉，

怎样也打不起精神，
都只为缺少了夏天的芬芳。

半夜惊醒，翻来覆去不成眠，
沉沉的脑海里烦恼无边，
跋涉了整个世界，
心里越是有事难解，
越是要到处寻找答案。

四面八方都来打击，
绝望说：“时间会给你东西，
找点什么事活下来，
否则就作好准备，
同苦难住在一起。”

耐心接着说：“别慌！
只要紧抱希望和真理不放，
任凭命运肆虐，
理智如不能解决，
时间会自然帮忙。”

审慎在我的耳边进言：
“你为什么一定要上外边，
为什么总想多跑路，
渴望去到别人处，
天天都在找旅店？”

年龄接着说：“来，朋友，
别见外，听我的，
　兄弟，把我的手握起来，
　记住你得一一交代
你在这儿的时间怎样消磨的。”

最后是死亡把门敞开，
说：“你就在门口好好待，
　虽然你算不了一个大个子，
　到这门可得弯下身子，
否则过不了这个台阶。”

我怕这一切，整天发着愁，
柜中的钱，杯中的酒，
　女人的美貌，爱情的欢乐，
　都不能使我忘掉这个，
虽然我曾吃喝优游！
但当夜晚开始缩短，
我的心也逐渐变宽，
　被雨雪压抑着的精神，
　叫喊着夏天早日来临，
让我能在花朵里寻欢。

这首诗的特点，在于选择中古寓言诗的格局而用强烈的个人情感冲破了它，所以尽管有“绝望”、“耐心”、“审慎”、“年龄”、“死亡”等人格化了的抽象名词，里面则是口语化的现实谈吐，有一种维庸——波德莱尔式身居穷巷的精神抑郁。换言之，气氛是欧洲大陆式的，而这正是苏格兰

诗歌有异于英格兰诗歌的一点。苏格兰同大陆特别同法国，历来就关系密切。在这个意义上，15世纪的苏格兰诗比英格兰诗更多文明气质。

诗的结束处闪现了光明，由于前面的重重黑暗而更显珍贵。邓巴死在1520年左右，在他的身上中世纪已在隐退，文艺复兴的太阳正在升起。

五

苏格兰也好，英格兰也好，还有一股强大的诗歌力量存在于民间，这就是民谣。

民谣是早在民间口头传诵，后来才写成文字的。（往往同一首民谣有若干种文本，大同小异。）这一过程在15世纪突然加快了。

民谣一般都有故事，语言朴素，叙述方式看似简单，实则颇有艺术，如通过对话来述情节，运用平行结构和叠句来增强效果。它把不重要的细节都排除，只剩下最重要的东西，有些事情不言而喻，这就能做到十分的简洁。它的格律简单，一般八音节一行，四行一段，韵脚安排为abab，音乐性强，一般都能吟唱。所以人们在读多了文人诗之后听到民谣，无不感到新鲜。从内容说，民谣出自民间，题材广泛，戏剧性强，体现普通人民的深厚感情，常有一种悲剧感，时时刻刻有死亡在威胁，而对官吏和阔佬，则充满了揶揄，讽刺，谴责。

这里举两首作例。一首是苏格兰的民谣：

派屈克·司本斯爵士

国王坐在邓弗林城，
　喝着血红的酒。
“啊，哪儿能找到一位能人
　来把我的船儿开走？”

一位老爵士坐在国王右首，

他站起来向国王回话：
“派屈克·司本斯是一把好手，
航海比谁都不差。”

国王下了一道圣旨，
亲手签了他的御名，
派人送给派屈克爵士，
他正散步在海滨。

派屈克爵士读了第一行，
他张嘴大笑哈哈，
派屈克爵士读了第二行，
泪水从他的双眼流下。

“啊，谁人干了好事，
要我担这倒霉的差使，
在一年里这个季节，
要我出海行驶！

“快点，快点，我的伙伴们，
咱们明早就出海。”
“啊，可不能呀，好船长，
我怕有大风暴到来。

“昨夜我看见新的月亮，
一手抱住了老的月亮，
我怕，我怕，好船长，

我们会碰上灾殃。”

啊，苏格兰的汉子们做得对，
不肯让海水打湿他们的鞋跟。
可是好戏还没演到一半，
他们的帽子就在水面浮动。

啊，他们的夫人坐门前，
手拿扇子苦苦等，
等不到派屈克·司本斯爵士，
驾船靠岸回家门。

啊，他们的夫人立门前，
发插金钗表欢迎，
迎不来她们的丈夫，
心上人永无踪影。

去阿勃丁的半路上，半路上，
海水深达五十丈，
派屈克爵士就躺在那里，
他脚下尽是苏格兰儿郎。

苏格兰人民对海有复杂感情：一方面离不开它，航海是日常生活的一部分；另一方面怕它又恨它，因为它夺走了无数生命。这首诗里更强烈的恨却是针对残酷的国王的，他安坐城里，喝着“血红的酒”，为了个人的目的要求司本斯爵士和他的水手们在风暴季节下海。苏格兰的汉子们是勇敢的，明知危险，仍要完成使命，于是诗中充满了笑斥权威与天命的

无畏气概，最后一段则韵调悲凉，有不尽的回味。

第二首属于罗宾汉故事系列。罗宾汉是当时侠盗的名字，他在英国诺丁安郡一带出没，劫富济贫，专门同官吏和教会长老作对。

罗宾汉和三个扈从

我常听许多人都这样讲，
一整年之中有十二个月，
而年中那最最美好的时光，
要数那春光明媚的五月。

罗宾汉就在这五月的一天，
他步伐轻快地来到诺丁安，
在路上他遇见一位穷老妇，
一边走一边哭泪盈盈满面。

“发生了什么事，可怜的老太太？
您可有伤心事要想对我讲？”
她泣道：“今天啊我有三个儿子，
将要在诺丁安被处死身亡。”

“是他们焚烧了教堂？”他问道，
“是他们刺杀了教区的牧师？
是他们抢劫了谁家的少女？
是他们与别人妻子通了私？”

“好先生，他们可没烧过教堂，

也没有刺杀过教区的牧师，
也没有抢劫过谁家的少女，
也没有与他人妻子通过私。”

“那到底是为啥？”勇敢的罗宾汉问，
“请赶快把真情对我细述。”
“是因为背长弓跟你做扈从，
射死了国王的红棕色御鹿。”

“老妇啊，您是否还记得，”他说道，
“有一夜您曾经供过我茶饭？
请放心，”勇敢的罗宾汉说道，
“我保证来得及救你的儿子脱险。”

罗宾汉就在这五月的一天，
他步伐轻快地来到诺丁安，
在路上他遇见一位游方僧，
沿大路行走着步履缓而艰。

“发生了什么事，可怜的老僧？
您可有什么事要想对我讲？”
老僧道：“诺丁安有三个青年，
今日啊将要被处决于法场。”

“老僧啊，请赶快与我换衣裳，
把您的衣服啊与我交换，
这儿有真银币四十个先令，

拿了去下酒店喝一杯两盏。”

“您这身衣裳啊要比我的好，”老僧说道，
“我这身衣服啊可尽是破烂。
您穿着这褴褛去走南闯北，
可别啊笑话我这老汉穷酸。”

“老僧啊，请赶快与我把衣换，
请快点脱衣裳我俩换着穿：
这儿有真金的二十个大洋，
快拿去与教友下酒店美餐。”

首先他罗宾汉戴上老僧帽，
那帽子高高地耸立他头顶：
“这可是我与你第一次交易，
看来我先得把帽顶儿压平。”

第二他再穿上老僧的外套，
那外套上缝着红蓝黑布袋：
他穿着那三色食物袋袋衣，
并没有感觉到有何不自在。

第三他再穿上老僧的裤子，
裤裆里与两侧都打有补丁：
“我看哪，”勇敢的罗宾汉说道，
“这老僧也真是鲜有自尊心。”

第四他再穿上老僧的长袜，
袜筒上膝至踝打满了补丁：
“老实说，”勇敢的罗宾汉说道，
“我真想放声笑若我有闲情。”

最后他才穿上老僧的鞋子，
鞋子上也尽是补丁落补丁：
穿完后罗宾汉起誓而说道，
“这外套鞋袜帽我看准能行。”

罗宾汉就在这五月的一天，
他步伐轻快地来到诺丁安，
在那里他遇见高傲的郡长，
正大摇大摆地在镇上巡览。

“愿上帝保佑你，郡长大人，”他说道，
“愿上帝保佑你并且能作证：
穷汉我今将做你的刽子手，
你郡长想给我以何种馈赠？”

“有几件旧衣服，”那郡长说道，
“我打算把它们拿来送给你；
这衣服再加上十三个便士，
将作为刽子手今日的赏礼。”

罗宾汉听罢后即转过身去，
一纵身从树桩跳上一巨石：

“我敢说，”那郡长称赞说道，
“你虽老手脚倒敏捷而好使。”

“我一生从来没做过刽子手，
今后我也不想靠杀人过活。
谁首先干这种杀人的勾当，”罗宾汉说，
“谁就该挨诅咒遭杀身之祸。

“我这些衣袋里可装粮和酒，
这袋可装大麦，那袋装麦荞，
这袋可装面包，那袋装牛肉，
而这个小口袋可装小号角。

“在我这口袋里有一个号角，
这号角来自那罗宾汉大盗：
然而我只要把这号角一吹，
就会有好戏啊等着你来瞧。”

“你想吹你就吹，耍什么神气：
对于你我根本没一点恐惧；
但愿你用尽你全部吃奶劲，
一直吹，吹到你双眼鼓落地。”

罗宾汉吹响了第一声号角，
那号声音尖厉漫长而响亮，
转眼间有一百五十条好汉，
骑着马翻过山飞驰你身旁。

罗宾汉又吹响第二声号角，
这次他用出了全身的劲吹，
顷刻间只见有六十条好汉，
若排山似倒海越原野来归。

“这些人都是谁，”那郡长问道，
“闻号声而赶来穿过那原野？”
“都是我的扈从，”勇敢的罗宾汉答道，
“到这里要向你讨还那怨血。”

他们从洞穴里抬来了绞架，
把绞架树立在幽谷与深丛；
他们把那郡长吊死在架上，
解救了罗宾汉那三个扈从。

（朱次榴译文）

郡长要将老妇的三个儿子吊死，不是因为他们杀人放火或奸淫妇女，而只是因为他们射杀了御鹿，人命抵不过兽命。这一点是通过对话揭出的。罗宾汉同游方僧交换衣服，同郡长见面，吹号角集合扈从等等，也是通过对话写出的。这是民谣惯用的办法。民谣叙事很能掌握节奏，有时停下来一一描叙（如穿衣的五个动作，衣袋的各个用途，两声号响每声召来的人数），到了戏剧性顶点上则又迅如疾电，一语中的：“要向你讨还那怨血”。此首民谣就是用了这种逐步展开、有张有驰的手法，写出了罗宾汉等绿林好汉如何由于有人民拥护而足智多谋，如何痛快地收拾了那为国王作伥的郡长，韵律间传出了嘲笑和斥责的声音。这类说

唱文学来自人民，又为人民申冤出气，所以人民也就特别喜爱它们。

小结

中古时期的英诗对于我们中国读者是陌生的，但是从上面简要的叙述就可看出：它是大值一读的。

中古英诗的名著尽人皆知的是《贝奥武甫》和《坎特伯雷故事集》，但又不止它们，此外还有《农夫皮尔斯之幻象》、《高文爵士与绿色骑士》、《特洛伊罗斯与克莉塞德》同样是不朽的大作品，甚至短篇如《航海者》、《流亡者》、《十字架之梦》等等也给人强烈印象。英格兰之外，在苏格兰也有卓越作品，如亨立生的《克莉塞德的遗言》和邓巴的抒情诗。

政治上征服与反征服的斗争，文化上日耳曼与罗曼的冲突，给了英国诗以刺激，也使得它振作而充满活力，而最后形成融合和发展的局面，本土传统不但没有销蚀，反而由于不断吸收外来成分更见茁壮了。

以格律论，中古英语诗的主要贡献在于提供了两大诗体，即头韵体和双韵体。两者之间，头韵体盛于先，双韵体兴于后，但也互相吸收，到14世纪后半还出现头韵体重新繁荣时期。后来虽然是双韵体借乔叟的优势而尽得风流，头韵体也并未死灭，直到20世纪还闪现于奥登等人的诗作之中。

民谣的流传是本土传统的另一种形式的重振，是早已在民间进行的诗歌活动的表面化，正同它在18世纪的重新“发现”和溶入浪漫主义诗歌潮流，证明了它的古朴其实是永恒的新鲜。

中古英语诗为近代英语诗的兴起准备好了大部分条件，只待英国文

化更大的一次激荡了。16世纪英国文艺复兴带来了这个契机。

---

[1]拉丁文，意为“爱战胜一切”，饰针上A即这句话的第一个大写字母。

第三章　文艺复兴的清晨

一

就英国诗歌来说，文艺复兴是从16世纪开始的。

15世纪时，英格兰诗歌经历了一个沉闷阶段，[1]只在苏格兰出现了生气，但没有持续多久。

到了16世纪之初，新局面来临，各方面都起了大变动。政治上，都铎王朝巩固了中央政权；经济上，资本的积累加快；宗教上，新旧两派的斗争加剧；文化学术上，也从意大利、法兰西传来了新风，包括诗歌里的新形式、新格律。

这是一个思想活跃的时期。诗人们欢迎新形式、新格律，表面上似乎是追随时尚，实则是要求文明化。由于在15世纪英诗的格律陷于呆板，摆脱不了旧习，因此进行格律改革这样的小事也带上了同中世纪实行决绝的意义。不如此则新的思想感情难以酣畅地传达。

引进却不等于照搬。英国诗歌天才的长处在于能吸收、溶化又改造外来形式，如对十四行诗；同时又能看准本土的新生事物，加以大力扶植，使之超速生长，如对白体无韵诗。这两种新诗体正是英国文艺复兴时期诗歌的主要诗体。十四行是先锋，但主力是白体诗。众多的十四行歌手迎来了诗歌的春天，但是彻底改变英诗局面的却是白体诗的大家

们：马洛、莎士比亚和近百个剧作家用它写了诗剧，到了本时期之末密尔顿又用它写了史诗。

当然，还有别的诗体，别的重要诗人：斯宾塞和他的九行体诗；雪尼、劳莱、琼生和他们的抒情诗；多恩、赫里克、赫伯特和他们的玄学诗宗教诗；马伏尔和他的哲理性爱情诗；骑士派和他们的另一类爱情诗；等等。是这些人合力把这个时期的英诗推上了世界文学的高峰。

二

把十四行诗和白体诗首先树立在英国文学地图上的是一对忘年之交——怀亚特和塞莱。他们的诗主要发表在1557年出版由理查·托特尔编的《歌曲与十四行诗集》里，通称《托特尔杂集》。

汤玛斯·怀亚特爵士（1503—1542）和亨利·霍华德即塞莱伯爵（1516—1547）都是朝臣，都为王室出过力，打过仗，但当时政海风波险恶，国王亨利八世是个会弄权术的人，所以两人都遭到过监禁，怀亚特不到40岁就病死，塞莱则在30岁时被处死刑。两人写的诗大多类似我国古代的宫体诗，其中一个不变的主题是求爱不成而自怨自艾，但是由于有上述那种坎坷的经历不时闪现于诗行之中，因而比一般的宫体诗略多可读之处。

例如怀亚特有一首诗，题为《被弃的爱者》，全文如下：

昔日寻我，今日躲我，
当年赤脚走进我房，
多么温存，和善，听话，
　现在变得野性勃发，
忘了曾经不避危险，
来吃我手上的面包，如今远走高飞了，
忙于不断地变心。

感谢命运，有过完全不同的日子，
　好过二十倍，特别是有一次，

她穿着漂亮的薄薄新装，
　把长袍向肩后一推，
　伸出长臂小手把我抱住，
甜甜地吻了我，
柔声说：“亲亲，喜不喜欢这个？”

这不是梦，当时我完全清醒。
　一切全变了，我的好心
只得到痛苦的背弃。
　我可以忘记她昔日的温存，
　她也可以去施展新的伎俩，
但我要问：我受到了无情的对待，
她又该得到什么报应？

这就不是为作诗而作诗，而有生活经验在内了。有的学者说：怀亚特曾与王后安·波琳有私情。他的另一首诗（《爱情无望，决心放弃》）中有这样一段：

有一行用钻石写成的字
明显地圈在她的玉颈上：
　“不许碰我，我已属凯撒，
　看似温顺，实则野性难驯。”

似乎是证明了上述说法。除了这些，怀亚特还有一首较长的诗，题为《朝臣生涯》，是赠给他的朋友约翰·波因斯的，其中对于自己在朝廷当差的痛苦经历，写得感慨系之：

我的约翰·波因斯，你想知道

我为什么回到家乡，离开
朝廷的重压，我来回答：
……
我承认荣耀的火焰
确实触动我心，我不愿攻击正大，
也不肯把私欲说成正大。
……
我不能尊重那些一生
跟随爱神或酒神的人；
不能受了伤害而一言不发，
不能跪拜服从不公；
不能把那些像狼欺羊群的人
当作世上的上帝来崇敬。
……
我不能装作圣人模样说话，
用欺诈当智巧，以骗人为乐趣，
将计谋作忠告，为利益而粉饰。
我不能为了填满钱柜而枉法，
用无辜的鲜血来把我自己养肥，
该助人时却做了最损人的事。
……

可见怀亚特是一个真性情人，难怪为国王所不容。

但对英诗而论，他最大的功绩在于引进了十四行体。他的模型是意大利的彼特拉克，除了仿作，还直接译过多首。所谓十四行体，是指一首短小的抒情诗，共十四行，其脚韵安排在意大利原型为abbaabba

cdecde（最后六行也可以是cdcdcd），亦即一诗分成八行与六行两组，可以用来陈述一事的两个方面，或前面陈述继之以后面问难。怀亚特的一部分十四行诗对此作了变动，即前面八行照意式，后面六行则往往以互韵的两行作结。这一体式经过塞莱的运用，又经斯宾塞和莎士比亚的改进，发展成为一种英国型的十四行体，每行有十个轻重相间的音节，脚韵安排为abab cdcd efef gg，这样就可以有三段的陈述与引申，而最后有两行压住阵脚。（当然，英国诗人中仍有严格按照意大利原型来写十四行的，密尔顿就是一个，后世的华兹华斯又是一个。）

但是不论是意大利型也行，英国型（或称莎士比亚型）也好，十四行体的输入与运用给了英国诗的一大好处是：纪律。以前的英国诗虽有众多优点，却有一个相当普遍的毛病，即散漫，无章法。现在来了十四行体，作者就必须考虑如何在短小的篇幅内组织好各个部分，调动各种手段来突出一个中心意思，但又要有点引申和发展，音韵也要节奏分明。这一诗体对作者的要求很多，主要一点是：注意形式，讲究艺术。这就是诗歌文明化的一端。

从内容上讲，十四行体固然承袭了彼特拉克的爱情主题，一时有几十个英国诗人也学着他吐诉对爱人的情思，甚至也写起以一个女子为中心的几十首百来首的十四行组诗，但很快就有人不甘于学步，不甘于套一个模子，而要把真感情注入诗里，用新题材扩充内容。正因十四行体体式谨严，要做到这两点也就更需要本领，有本领的诗人也就更愿意在这个小小天地里一显身手。这情况，有似中国的七言律诗那样强烈地吸引着所有有为的诗人。当时英国的重要诗人——斯宾塞、雪尼、莎士比亚、旦尼尔、局雷登、多恩、密尔顿——都写过十四行诗，而在后世还有华兹华斯、雪莱、济慈、勃朗宁夫人、叶芝、奥登等人，就在今天也还有人在写。

而这一切都是从怀亚特开始的。

塞莱跟着怀亚特写十四行诗，为这一诗体的英国化下了功夫，一般认为他写得更为圆润。他也有佳作，如对怀亚特的悼诗和被禁闭在温莎宫时回忆旧时欢乐的诗。同怀亚特一样，也是个人遭遇使他写得更具体又更有深度。但是他更大的贡献却在“发明”了白体无韵诗。他是在把维吉尔的《伊尼特》译成英文时试用了这种有节奏（一行五个音步，每步轻重相间两音节）而无脚韵的诗体的，不想这一下创立了一种对于英国诗至关重要的主要诗体。如果说十四行诗使得诗人们学到谨严和自我纪律，白体诗则使他们能自由骋驰，写得气势磅礴。它来得也正是时候。别的不说，正在摸索前进的众多剧作家们恰恰需要这样一种能上能下、伸缩性极大的诗体来写他们的诗剧。

三

一个外国读者来看英国文艺复兴时期的十四行诗，常要碰到一种困难，即在大量同样题材、同样写法的诗篇之中，不易发现多大差别。那时候的文学风尚，又看重是否追随前人的程式，彼特拉克等大陆诗人的影响是明显的。因此，不少十四行诗有如文学习作，没有多少新意。

然而这又是一个英国诗才勃兴的时候，特别在1580年以后，即所谓“黄金时代”，大家辈出。他们的建树之一就是能驾驭住这个新诗体，写出优秀的作品。这一点我们在上节已略谈到，现在举实例来说明一下。

首先要提到雪尼。菲力浦·雪尼爵士（1554—1586）是当时“仁侠的模式，风流的镜子”，32岁就在荷兰一次战役中英勇战死，死前留下了一百多首十四行诗和其他诗篇，合称《阿斯特罗菲尔与斯特拉》（作于1582年）；一部长篇传奇故事《阿卡狄亚》；一篇文学论文《为诗辩护》，都很重要。单从诗来说，首先一点是他明白当时别人写的十四行诗的毛病。正是在他自己的一首十四行诗里，他写道：

你们把彼特拉克已逝的哀愁
　用新的叹息和外地的巧智重又歌吟，
你们走错路了，这些怪诞的借来之物
　不过泄露了你们缺乏本身的诗情。……

（第15首）

有没有纠正的办法呢？有的：

当我咬着无才的笔，恨得打我自身，
“蠢材！”缪斯说：“要会写，内观己心。”

（第1首）

他“内观己心”，写出了这样不同的十四行诗：

我未曾饮过希腊的诗泉，
也未坐在奥林泼斯的歌乡，
缪斯向来不对庸人可怜，
我无才岂能把圣职承担！
　有人告我诗人有灵感的火焰，
天知道我不懂这事真相，
但敢凭地狱的黑河立下誓言，
我从不偷窃别人的才干！
　那末我又如何能敞开胸怀
说出我的思想，句句都是好诗，
　使得雅士们都夸我才？
猜猜什么原因！“因为这个？”不是；
　“因为那个？”更不是！我有甜蜜的嘴唇，
　只因斯特拉给了我一吻！

（第74首）

这当然也是情诗，但是突破了一般情诗的格式，其中还运用了口语，温柔中见出一种豪爽气概。脚韵安排是abababababcdcdee，最后互韵的两行为点睛之笔，正是英国型十四行诗的重点所在。

一共108首这样的十四行诗，叙写了作者同斯特拉相爱的各种心情

变化，形成一大系列，是英国最早的十四行组诗之一，也是文学价值较大的一组。

夹杂在十四行诗之间成为这组诗一部分的，还有11支歌，也写得不凡。试举第四歌的头上两节于下：

你来了，唯有欢欣
才能解我忧心，
让我低声央求，
拿甜蜜给痛苦作酬。
你寻我来，我寻你来，
“不，不，亲爱的，不如不来。”

黑夜如氅盖住大地，
星光闪烁挑起情意。
小心照顾无危险，
妒忌也已入眠。
你寻我来，我寻你来，
“不，不，亲爱的，不如不来。”

关于此诗，英国学者C. S. 路易士评论如下：“仅仅这支第四歌，以它的急促的、似乎是耳语般的格律，它的无可比拟的复句，它的完美地选择的形象，就足以使雪尼高出所有他的同时代人了。在这里，一个情景不是仅仅被写到，而是被创造出来，放在我们面前，迫使我们的想象力活跃起来。”[2]

雪尼的文论《为诗辩护》是“公认为德莱顿以前最好的评论文章，而且德莱顿也未必写过这样好的文章”[3]。作为诗论，它自成体系，其

中心理论是诗人是创造者，能创造一个比自然更美的自然：

> 大自然从未使大地像一幅富丽的挂毡那样出现，像许多诗人所做的那样，有愉快的河流，长果子的树，喷香的花，以及其他使得受人热爱的大地更加可爱的东西。大自然的世界是铜的，诗人们的是金的。

这就同一般所称的“模仿论”（mimesis）不一样。雪尼认为诗可以通过给人乐趣来促进道德，诗人的地位崇高，比哲学家和历史家都高：因为哲学抽象，而诗具体；历史限于个别，而诗有普遍性。他又驳斥了人们对于诗人所作的指责，如柏拉图说诗人说谎，他回答说：“诗人不作任何肯定……因此也不会说谎。”

他举了许多古今实例分析诗人的类别，诗的类别和作用。在谈到抒情诗的时候他来了一段自白：

> 确实，我必须坦白我的野蛮落后，即每当我听到关于波西和道格拉斯两家的老民谣的时候，我的心狂跳起来，像听见了号角一样，可那不过是一个盲人唱的，其声音同词句同样是粗野的。……

这里所提到的民谣即是后世艾狄生等人称赞的《恰维·且斯》。雪尼说自己“野蛮”，这在当时是指“还处在中世纪”，其实他能这样公然说出，正因为他明白他已处在一个新的时代。所以文章也写得毫不自怯，而是灵活，自由，不是学究讲经，而是一个爱好文学的青年在吐露内心。在文章的后面当他谈到英诗的过去与现状时，他对现状（包括诗剧）并不满意，却对英诗的将来充满了信心，因为他认为作为诗的语言，英语在各国语言中居于最先列——既有古典语言注重长短音的庄严之美，又有英语本身讲究轻重律的优美动听，比法、西、意、德等语都要优越。

最后出现了一段充满激情的结束语。雪尼重申诗歌的教化作用：“没有任何哲学教条能比阅读维吉尔的史诗更使人正直”和诗人的崇高使命：“他们最先带来一切文明”。

雪尼所说的诗实际上指全部文学，他是站在文艺复兴的朝阳里宣告文学“文明化”已经进到了一个新的阶段。

四

比雪尼更大的诗才，则是斯宾塞。

艾德蒙·斯宾塞（1552—1599）剑桥大学毕业，为贵族门下客，与雪尼、劳利等名士往来。后任英驻爱尔兰总管的秘书，因而曾长期居住爱尔兰。在一次当地居民起义中，他所占有的古堡被烧，全家仓皇逃回英格兰，不久病死。

在不少英国批评家的眼里，斯宾塞是英国最伟大的诗人之一，足以与他并提的只有莎士比亚、密尔顿与华兹华斯等二三人而已。

从一个外国读者看来，他的短诗无疑是优美可诵的。例如他写的十四行诗，就不比莎士比亚逊色。可以《爱情小唱》（1595）第75首为例：

有一天我把她的名字写在沙滩上，
大浪冲来就把它洗掉。
我把她的名字再一次写上，
潮水又使我的辛苦成为徒劳。
“妄想者，”她说，“何必空把心操，
想叫一个必朽的人变成不朽！
我知道我将腐烂如秋草，
我的名字也将化为乌有。”
“不会，”我说，“让卑劣者费尽计谋
而仍归一死，你却会声名长存，

因为我的诗笔会使你的品德永留，
还会在天上书写你的荣名。
死亡虽能把全世界征服，
我们的爱情却会使生命不枯。”

这诗的主题即是诗笔能使美人不朽，这是文艺复兴时期流行的新思想，莎士比亚也常在十四行诗里吟咏的，例如：

但是，时光老头子，不怕你狠毒：
我爱人会在我诗中把青春永驻。

（第19首）

思想虽同，写法则各有千秋。斯宾塞写得很贴切，形式也整齐，所用的对话体则带来了一般十四行体中罕见的活泼清新。而这只是整个组诗88首中的一首，其境界、其艺术都早已超出怀亚特、塞莱等人了。

又如他的两首婚曲，分别出版于1595与1596年。前一首庆他自己结婚，后一首庆两位贵人的女儿出嫁。这两首中等长度的诗，特别是较长的1595之作，是后代诗人无不赞美的。但是1596之作也自有长处，写得一样优美，特别是那一再重复的叠唱，至今迷人：

Sweet Thames! run softly, till I end my song.
（可爱的河，轻轻流到歌罢。）

它还比一般的婚曲多了一点东西，即诗人个人的感触。一开始他就写自己出来沿河散步，排遣“淹留王廷，常是失意”的痛苦心情。在诗的后部他又写道：

大伙终来到欢乐的京城，

这京城是我最亲的奶娘，
我从小是由她抚育成长，
虽然我的姓从别处生根，
出自世阀名门；
他们抵达了砖砌的高楼，
俯瞰浩渺的古泰晤士河，
好学的律师们在此居留，
圣堂武士当初也是住客，
因骄傲而摧折；
挨次是一座庄严的院邸，
这儿我常得到宠爱赏赐，
我的大恩主曾里面居住，
我今天因孤寂不胜伤逝；
啊，不宜诉旧苦，
开心事该吐露，
预祝佳期，屈指就在目下，
可爱的河，轻轻流到歌罢。

（戴镏龄译文）

有的批评家认为写这些个人事情同婚曲的主题不调和，但是我们也可以把它看成是打破一般婚曲格局的尝试，为的是增加情感的深度。

以上这些短诗中篇，欣赏是容易的，然而斯宾塞更以他的几首长篇著名。一说到长篇，那么，有一点是明显的，即多数人不喜欢《牧童的日历》（1579—1580），除专门研究者外很少有人去读它。

关键还在于人们怎样看待长诗《仙后》（第1—3卷，1590；第4—6

卷，1596）。斯宾塞的诗名毕竟是主要建筑在这部未完成的大书上的。

对于外国学生，《仙后》一开始是不易读的。它用了许多古字，还有一大堆典故和来自希腊、罗马古典作品和法意诸国浪漫传奇中的人名、地名。

这些在当时英国读者看来，不但不是大困难，而且正是此书特色。古字并不甚古，不过是中古英语里的一些常用词。至于典故之类，重振古典之学正是文艺复兴时期应有之章，它们构成了这部长诗的特殊的气氛：历史的、文化的、情感的包括宗教情感的，因为斯宾塞是一个虔诚的新教徒，诗中的许多坏人坏事是涉及罗马天主教的。

克服了起初的困难之后，外国学生也会被《仙后》所吸引。因为此诗的内容，用斯宾塞自己的话来说，是：

激烈的战斗和忠贞的爱情将是我歌的主旨

（卷首序诗，第1节，第9行）

既然如此，那么让我们看看他是如何写战斗的。这里是一个场面，角斗的是一个巨人和青年的亚瑟王子：

巨无霸立即全力应敌，
胸燃怒火，眼表轻视，
把大棒高高举起，
棒上全是狼牙和钉子，
他以为一棒就可把对方打死，
没想到王子聪明又机警，
轻轻一跳躲过了身子，

避免了遭到泰山压顶，
对这种来势犯不着去硬拼。
……

那大棒深陷土里，
巨人无法一下子拔出，
武士抓住了难得时机，
趁他拉棒忙碌，
用闪闪发光的刀锋一戮，
把他的左臂割下，
叫它像大石重重跌落，
鲜血立时从巨人的腋下
喷流，犹如山泉涌出石罅。

（第1卷，第8章，第7、10节）

原诗对此有更多描写。巨无霸虽然受了伤，终于找到一个机会，把亚瑟打倒在地，亚瑟的盾也打碎了，可就在这时巨人忽被盾的夹层里射出的亮光挡住了，不但丢下大棒，而且眼睛完全瞎了，终于被亚瑟砍掉脑袋而死。这样的打斗在全诗里所在皆是：人与人斗，人与兽斗，人与怪斗，每斗必详细描写，细节分明。加上还有古堡、沙漠、山洞、龙蛇、人变的树、通灵性的狮子等等的描写，情节复杂惊险，足以使任何爱看故事的人感到有趣。

对于“忠贞的爱情”，斯宾塞也写得很见功力。这里是另一个场面，写一位姑娘被所爱的武士抛弃后的情况：

我的心被深深触动，

为了美丽的尤娜之故，
我唱她，泪洒诗行之中，
想到她受到欺诈的待遇。
尽管她是王室之女，
尽管她忠贞如白石，
尽管她美貌无双，德行难遇，
如今却见弃于她的武士，
被那妖妇夺走了好日子。

这位最为忠贞的好姑娘，
这位受弃、悲伤、孤独的少女，
远离人群，亡命他乡，
走进沙漠和无人的小路，
寻找她的武士，怜他中了妖术，
全因那法师布下魔障，
把他们隔离。姑娘无所畏惧，
钻老林，爬高山，到处张望，
只盼能听到他的半点声响。

（第1卷，第3章，第2—3节）

当姑娘旅途劳顿，倦极而眠，忽然来了一头狮子。但这狮子不仅不伤害她，反而陪她上路，成了她的卫士。

这类想象不到的奇迹，诗里也是俯拾即是。上面引诗中巨人被亚瑟盾中的光线刺瞎了眼睛也是一例。而斯宾塞之所以要写这些奇迹，是因为全诗本是一个寓言。像意大利的传奇寓言诗如阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》、塔索的《耶路撒冷解围》一样，《仙后》用的是象征手法，

因此而有不同人物象征不同道德品质（圣洁、温和、友谊、公正、守礼等）。这是斯宾塞继承欧洲文学传统的一面。

但他还有创新。除了无数细节上的刷新，最重要的一点是他在这个寓言里纳进了英国的历史。全书的主题是青年王子亚瑟梦见一位仙后（书题从此而来），醒来就上路去寻，最后寻到了“光荣女王”（而她又是伊丽莎白女王的化身）。因此武士们的英雄事迹都是为了伸扬英国的国威，第五卷还特别写了英军在荷兰与西班牙军作战的胜利和英格兰女王玛丽想夺伊丽莎白王位的失败。

即使写亚瑟王，斯宾塞也注入了新精神。亚瑟王的故事不自他始，但在前人所作如马洛里的《亚瑟王之死》里，他是一个已到垂暮之年的老国王，真正精彩的故事不是关于他而是关于他部下的圆桌武士的。在《仙后》里，亚瑟王子却是一个青年英雄，如日方升，智能超过其他武士，成为恢宏大度亦即最高的道德品质的象征。马洛里写的是中世纪最后一部大传奇，斯宾塞所作则是文艺复兴的清晨中一首新鲜的浪漫史诗。

技巧上，《仙后》也不愧是开辟新地的杰作。它不仅善讲故事，而且开门见山，一上来就写道：

一个高贵的武士在平原上骑马慢行

这是近代小说的写法，不同于中古传奇需要花许多篇幅先讲背景种种。它能把几种不同来源的成分——中古寓言，浪漫传奇，历史追溯，基督教新旧派之争——编成一部统一的作品，使得内容深厚而又主题突出。尽管人物众多，情节复杂，全书却在气氛上是一致的。

最后，斯宾塞还向后来的诗人赠送了一笔宝贵的遗产，即他的有名

的九行体。这是一种复杂的诗体，脚韵的安排是ababbcbcc，前八行每行五步十音节，第九行即最后一行延长为六步十二音节。它节奏徐缓，脚韵有连锁之美（b韵重复四次，c韵三次），适宜于叙事长诗，但需要细心处理。斯宾塞用这个诗体写了《仙后》六大卷，做到了叙事精彩，声韵优美，诗句有流水般的顺畅。同时，他又能用这诗体写日常事物，使它不至于太“美”，太“诗化”。他的榜样激发了后世诗人也来尝试用它。19世纪拜伦写《恰尔德·哈罗尔德游记》、雪莱写《阿堂尼斯》、济慈写《圣亚尼节前夕》，就都采用了这个诗体。除了这三位青年浪漫诗人，还有历代各种不同流派的诗人赞美斯宾塞的诗艺，因而他被称为“诗人的诗人”。

斯宾塞并不总是成功的，《仙后》也有缺点：其一是同样性质的故事连篇累牍达六大卷之多，读者不免感到单调；其二是他的风格总起来讲过分平静，“缺乏压力和紧张感”[4]，尽管他在韵律上常作变动，在形象的投入和拼接上却很少使人感到猝然，因而缺少戏剧性的活力。

那末，我们如何最后评价斯宾塞呢？他是一个优美的抒情诗人，又是一个卓越的叙事诗人。对于他，中世纪文学已经变成一种可资利用的材料来源，他自己所作则在精神上属于文艺复兴时期，而且是新时期最辉煌的开山之作。《仙后》不仅表现了英国诗歌天才，还洋溢着刚刚步入世界舞台的英国民族的自豪感。总起来说，斯宾塞“在英国文学传统里论声名的稳定性和地位的中心程度仅仅次于莎士比亚与密尔顿而已”[5]。

五

同斯宾塞和雪尼一起活跃于1590年代诗坛的还有一大群其他诗人：劳莱、旦尼尔、局雷登、马洛、莎士比亚、贾浦曼、纳什、堪必安等等。

这些人当中，马洛、莎士比亚需要另辟专章来谈，其他诸人的情况在此略述。

华尔特·劳莱爵士（1552？——1618）是文武双全的朝臣，一度为伊丽莎白女王所宠，几次下海打仗和探险，又曾长期受到监禁，在狱中写了《世界史》，虽未完成，但其中的精彩片断（如“谈死亡”）至今可诵。1618年由于最后一次航行无功而返，为国王詹姆士一世下令处死。他是一个传奇性的英雄人物，写的诗也有一种豪迈之气，还对人生常作哲理性的思考，所以也颇值一读。这里举一首小诗为例：

论人生

人生何物？情感的戏剧而已。
我们笑，为了作乐配戏。
在母亲子宫里我们化装，
为了演出短短的喜剧一场。
老天爷是观众，严格而锐敏，
把我们的错误记个不停。
坟墓使我们不受烈日暴晒，
犹如戏完了幕布降下。

我们就这样演到最后躺倒。
不过死是认真的，绝对不开玩笑。

（1612）

这诗的主旨是：人生如演戏。这在当时也是普遍的想法，斯宾塞、莎士比亚等都表达过。这里劳莱的特点是：有一种古典式的简洁，最后则对死亡开了一个玩笑。

他另有《谎言》（1592？）一诗，也是形式整齐而内容尖锐，其中有句云：

告诉朝廷，它放光
闪耀，有如朽木；
告诉教会，它表演
什么叫善，却不行善；
如果教会和朝廷回答，
就指出它们说谎。
……
告诉热心缺乏诚心，
告诉爱情只是情欲，
告诉时间只是运动，
告诉肉身只是尘土，
但愿它们不来回答，
否则指出它们说谎。
……

由于说得露骨，引起不少人写诗驳他。然而劳莱此诗所谈，又是有代表

性的。当时诗人大多既歌颂光明又鞭挞黑暗，而且鞭挞得毫不容情，有一种新时代刚开始时的批判精神。

* * *

散缪尔·旦尼尔（1562—1619）是学者气的诗人，写过古典悲剧和历史长诗《兰凯斯特与约克两大家族间的内战》，又作十四行组诗《地莉亚》，在当时许多同类组诗里是比较出色的。另有一诗题为《优力息斯与塞壬》（1605），写古希腊英雄优力息斯在灭特洛伊之战后回家途中为海妖塞壬所阻，停留在她所统治的小岛时的谈话。塞壬劝他永远留下，同她一起过逸乐日子，而优力息斯想的是荣誉与尊贵：

塞壬：优力息斯，不要上当，
为虚名所骗，
所谓尊贵只是想象，
靠别人赞美造成，
这一套只是为了扰乱
我们的平静，使我们
享不到人生最可贵的安宁，
叫我们终生艰苦。

优力息斯：甜蜜的海女，纵使世上
没有尊贵和声名，
大丈夫也耻于拿玩乐
来消磨时间。
艰苦倒能触及心灵，
使我们感到快乐。
舒服只会令人厌腻，

虽然劳作也确烦人。

议论虽然平常，因用了问答体而诗句显得清新活泼。

* * *

迈克·局雷登（1563—1631），也写了一组十四行诗，也是献给一位贵妇的，题为《理想》（1593—1619），其中第16首是传世之作：

既然无救了，那就让我们吻了分手，
不，我已完事，你再也得不到我什么，
我也高兴，是的，高兴无忧，
能这样干脆地解脱，
握手吧，废除我们的全部誓言，
如果有一天我们重逢，
不要让人在我们脸上看见
还有一点旧情残存。
爱情在作最后的喘息，
脉搏已弱，热情躺卧无声，
信念在死亡的床边屈膝，
天真正在闭上他的眼睛；
但只要你愿意，即使一切都将他抛开，
你仍能叫他从死亡回来。

这首诗的好处是写得真切，自然，从头起就是絮谈式的口语，到最后才来了意想不到的转笔。在当时无数十四行诗之中，这是出类拔萃之作。

* * *

乔治·贾浦曼（1559？——1634）是剧作家，又是有名的荷马史诗译者，后世的青年诗人济慈就是看了他的译文而感到“如见一颗新的行星”的。据说与他同时的莎士比亚在十四行诗第86首提到的“他的华章，春风得意，扬帆驶去”的“笔笔神来的诗人”也是指他。他自称是“为一桩工作而生”，这工作就是翻译荷马。他的译法可以下列一段为例：

这些严肃长者，全打过仗，由于年老
才从战场退下，现在参赞国事有勋劳，
犹如在茂盛的林中，蚱蜢搭附树皮，
发出微弱的叫声，但已传播无力，
他们坐着低声谈话在城头，
这些人民的长者一看到王后
慢步上楼，尽管他们已精衰体冷，
枯萎的智慧老人也忽然感到血液沸腾，
禁不住彼此耳语：“谁又能
责怪希腊人和杜洛伊人为这美人
忍受了这么多苦难，打了这么多年的仗？”……

（《伊里亚德》，iii，第159—169行）

这样一段在现代译本里变成了：

由于年老这些人不打仗了，但仍是卓越的
演讲者，声音清楚，像林中的蝉
停在树上，发出轻巧的歌声。
他们坐在城楼，这些特洛伊的要人们。
一看到海伦走了过来，
他们彼此低声传着有翼的话语：

“确实不能怪特洛伊人和带甲的希腊人
为了这等模样的女人忍受长期的苦难……”

（里奇蒙特·拉铁摩尔译文）

两相对比，贾浦曼的译文长了三行，添加了许多东西。此外学者们还发现他有许多错误，并且喜欢把一些道德教训塞进荷马口里，使这位史诗诗人变得有些冬烘。然而人们又都承认：他是真心崇拜荷马并且认真翻译的，而译文风格奇伟，闪现着天才之火，比只求字面正确的学院派翻译要更接近荷马的精神。上面这段现代译文——虽然也出自名译家之手——就显得何等平淡！其实，大量的出色翻译正是英国文艺复兴的一个重要方面，贾浦曼同当时其他翻译家一样也是在展示开拓气魄。

贾浦曼的创作也是佳作累累。除了诗剧，他还完成了马洛开始写的叙事诗《希洛与里安德》。马洛固是大诗才，但贾浦曼的续作也不弱，许多批评家认为足以与上篇匹敌。此外他还写有《夜的影子》、《平静的眼泪》、《奥维德的感觉之盛宴》等篇。最后一诗以这样美丽的一段作结：

她赤身坐着，把歌来唱，
有幸的琵琶横跨腿上，
没想到有人在旁边发愣，
对着她甜蜜双乳的神圣。

这是写诗人奥维德的爱人在清泉下沐浴后的情景，洋溢着文艺复兴时期对于人体的赞美，然而没有一点后世的香艳或粗鄙味道，“甜蜜”而又“神圣”——贾浦曼的作品里已经有点多恩的玄学诗的气氛了。

* * *

汤玛斯·纳什（1567—1601）是活跃当时剧坛上的“大学才子”之一，写剧之外又写了许多论战性的小册子和一部半似纪实半似流浪汉小说的散文作品叫《不幸的旅客》。他也有诗才，至少有两首歌常见选本，出自他的剧本《夏天最后的遗嘱》（1600），其中一首如下：

春

春，甜美之春，一年中最美好的时间，
万物吐芳艳，姑娘们舞翩跹，
轻寒不袭人，小鸟歌满天，
　　恰恰，咯咯，啾啾，哥哥插禾！

榆树山楂漫山野，村村舍舍生气盎，
羊羔欢跃喜洋洋，牧童整天笛声扬，
百鸟欢歌总在耳边响，
　　恰恰，咯咯，啾啾，哥哥插禾！

田野馨香飘四方，雏菊轻轻吻脚上，
情人双双来相会，老妇憩坐沐阳光，
条条路上都有歌声在荡漾，
　　恰恰，咯咯，啾啾，哥哥插禾！
　　春！甜美之春！

（何功杰译文）

译者对此诗还有一段很好的说明：“这首诗的语言朴素无华，通俗易懂。这首诗之所以能给人以美感，主要靠的是诗人运用了丰富多彩的意象，如视觉意象，听觉意象，触觉意象，嗅觉意象，等等。诗中有男女

老幼，有禽兽花木，有静景，有动态，‘轻寒’的春风和温暖的阳光人们可以感到，百鸟的鸣啭声和悠扬的牧笛声人们可以听到，田野里的芬芳人们可以闻到——这岂止是一幅欢乐的春景画！当我们读这首诗时，只要稍稍发扬一下我们的想象力，我们就会感到身临其境，深深地陶醉在这生机盎然的迷人的春色之中。”

这春色不仅是外间世界的，也是思想领域里的。纳什的多方面的紧张活动，纳什的卷入无尽无了的争论，甚至纳什的早死（他死时才34岁），都说明他是一个文艺复兴清晨中的活动人物，像许多同时的敏感心灵一样，他也尝到过这个时代的艰险、痛苦的一面。他的另一首诗就是写这种体验的：

瘟疫年头的连祷

别了，人间的欢乐，再见！
这世界不断幻变，
生命中的逸乐成为泡沫，
死亡证明一切皆是玩物。
谁也逃不过他的镖刺，
我病了，我必死，
　　上帝怜悯我们。

富人何必相信钱庄，
金子买不了你的健康。
药物必将无力，
万种终归消灭。
瘟疫刺来急如矢。
我病了，我必死，

上帝怜悯我们。

美貌犹如一朵花，
皱纹一来就枯凋。
明星坠落空中，
美丽的王后活不过青春。
尘土已把海伦的眼睛盖住，
我病了，我必死，
上帝怜悯我们。

壮士曲身走向坟墓，
蛆虫吃食勇将如土，
刀剑岂能抗拒命运，
土地永远对人开门，
来，来，丧钟长鸣不止，
我病了，我必死，
上帝怜悯我们。

任凭你恃才傲物，
也要尝死亡的苦涩，
地狱中的刽子手，
全然不识风流，
艺术欲辩无词，
我病了，我必死。
上帝怜悯我们。

因此诸色人等，

各应守住本分，
天上才有我们资财，
地下不过演戏舞台，
让我们向天升去，
我病了，我必死，
　　上帝怜悯我们。

这首痛呼“我病了，我必死”的歌曲里也传出来另一种声音，即世人珍视之物中已多了一项风流才智，艺术虽“欲辩无词”，也想有所举动了，这也是文艺复兴的新消息。

* * *

我们最后要谈的一位诗人就几乎是纯粹艺术的化身了。他是汤玛斯·堪必安（1567—1620）。他是诗人，又是音乐家，能自度曲，像我国南宋词人姜白石。他对英诗格律自有见地，主张仿欧洲古典诗以长短音为律，而反对用脚韵，为此曾写一文，题为《对于英诗艺术的观察》（1602），受到局雷登所写《为韵辩护》（1603）的反驳。堪必安曾照自己的主张按长短律写过一诗，其起句可以标音如下：

Rō se——chē ēkt | Lā wrǎ, | cō me

诗写得音韵铿锵，但非常人能为。他自己也明白此中甘苦，曾经说过：“我的目的在于把我的词与乐调交配得相爱相怜，但除非是对两者都能掌握的人是无法做到的。”除精于音律之外，堪必安也有抒情天才，所作都优美耐读，现举一例如下：

我不喜欢那类闺秀

我不喜欢那类要人求要人跪的闺秀，
不如给我村姑艾玛，热心又风流，
她的美自然朴素，不靠打扮，
我吻她，她只叫声“呵，不在乎”，
我要进一步舒服，她也从来不说不。

如果我爱艾玛，她给我果子鲜花，
如果追求闺秀，我们得送金钗。
让她们捧金卖爱吧，只要给我艾玛。
我吻她，她只叫声“呵，不在乎”，
我要进一步舒服，她也从来不说不。

闺秀们定要别人绣的床铺枕头，
我只要柳枝搭帐，月影悠悠，
还有鲜花似的艾玛，全靠奶蜜长大，
我吻她，她只叫声“呵，不在乎”，
我要进一步舒服，她也从来不说不。

这样的抒情诗真是做到词、乐交融了。

堪必安的出现于诗坛绝非偶然，因为这正是一个大批音乐家涌现于英国的时期。文艺复兴名不虚传，遍及各界，不止是文坛鼎盛，全盘文化都在活跃，纯艺术如音乐也不例外，而音乐之与诗歌结缡，早在古希腊神话人物俄耳甫斯（Orpheus）身上就已见端倪。俄耳甫斯重临英国表示英国诗人们已经对他们的艺术有了足够的自信心，可以进而讨论细致的技巧问题了。从雪尼的《为诗辩护》到堪必安、局雷登为脚韵而争之间是有不少里程的，英国文艺复兴已经进一步发展了。

[1]虽然这个时期英格兰诗人约翰·斯凯尔登（1464？——1529）的部分作品至今有人爱读，但他未脱中世纪旧传统，不属于文艺复兴诗人之列。

[2]《牛津英国文学史十六世纪卷》，1954年，第329页。

[3]《牛津英国文学史十六世纪卷》，1954年，第343页。

[4]C. S. 路易士：《牛津英国文学史十六世纪卷》，第391页。

[5]C. S. 路易士：《牛津英国文学史十六世纪卷》，第393页。

第四章　马洛与莎士比亚

一

马洛和莎士比亚都是英国诗史上的非凡人物。

他们写的是诗剧，而英国文艺复兴时期的诗剧是世界文学中的奇珍之一。

他们也写其他类别的诗，也各有超乎一般的成就。

以诗体而论，他们的主要功绩在于把白体无韵诗成功地运用于戏剧之中。

白体诗是指每行五音步、每音步轻重音节各一、行尾不押韵的诗体。它首先由塞莱用来翻译维吉尔的史诗《伊尼特》，时间在1540年左右。后来诺顿与萨克维尔写古典型悲剧《戈泊特克》（1561年上演），也用了这种诗体，别的剧作家继起效法，终于成为十六七世纪英国诗剧的唯一诗体。

诗剧是用诗写的，但更是戏剧。白体诗的好处正在于它能适应戏剧的各种要求，使戏剧更尽其妙，而它之所以能够做到这一点，是因为它的表达力强而伸缩性又大。表达力强在于它能担负各种任务：叙事，对话，独白；伸缩性大在于它能文能白，能庄能谐，既能单行作警策之

言，又能联行抒大片之情。它是韵文，但能不过分诗化；它接近散文，又比散文有更强的节奏。

但要把白体诗运用得好却非易事。初期的剧作家笔下的白体诗往往过分堂皇，只会作咏叹调式的大段台词，而不善作私人间的絮谈；适宜于悲剧，而不适宜于喜剧。是在经过马洛、莎士比亚等人的改进之后，它才变得更灵活多姿，更胜任舞台上的各种任务，提高了本身的表达力，也推进了戏剧的发展。

戏剧不在本书讨论范围之内，但白体诗是英语诗中的一个主要诗体，其重要性牵涉到英诗的全局，所以我们仍要谈一下它在几个主要剧作家手中的大致表现和它本身在舞台上的兴衰变化。

二

一提起克利斯多弗·马洛（1564—1593），人们首先会想到他的“雄伟的诗行”[1]。这句话说得不错，因为马洛的白体诗确是写得雄伟，有气魄，充满了历史想象力。他剧里写的都是巨人——中亚征服者帖木耳、迦太基王后黛朵、英王爱德华二世、追求无限知识的浮士德博士——需有雄伟的诗行与之相配。所以帖木耳上场不久，就用最强音宣告自己的雄心：

大自然用来制造人的四种元素，
在我们身上打仗争霸，
教导我们人人要树立雄心。
我们的灵魂有能力认识
世界的雄奇结构，
测出每种行星的途径，
不断寻求无限知识，
永在的行动，犹如不停的星体，
驱使我们折磨自己，永不休息，
直到取得最丰硕的果子，
完美的愉快，唯一的乐事，
一顶甜美成熟的人间王冠。

（《帖木耳大帝》，第一部，II，vii，第18—29行）

这些就是“雄伟的诗行”。但马洛的诗又不只雄伟，还能温柔，不只善于作大段宣告，还能写得很口语化。就在写作较早（1587年左右）的《黛

朵》（1594）一剧里就有十分口语化的段落：

希腊的兵士，厌倦了十年的战争，
叫了起来：“让我们上船吧，
特洛伊攻不下，我们为什么留在这儿？”

（II，i，第127—129行）

用这方法把军营搬到城墙，
兵士穿过缺口涌入街道，
会合了其余部队，大叫“杀，杀，杀！”

（II，i，第188—190行）

等到他在后期来写《浮士德博士》（1604，1616），他的白体诗就更丰富多彩了，不仅有动人心魄的叫喊：

呵，我要跳向上帝！谁在拉我下来？
瞧，瞧，耶稣的鲜血流在天空之上，
只要半滴就可救我的灵魂，半滴！啊，我的基督！

（II，ii，第138—140行）

而且有这样高昂的咏叹：

就是这张脸使千帆齐发，
把伊利安的巍巍城楼烧成灰的么？
甜蜜的海伦，你一吻就使我永生。
看，她的嘴唇吸走了我的灵魂！
来，海伦，还我的灵魂来！

我住下了，天堂就在你的唇上！
凡不是海伦身上的，全是粪土。
我来做帕里斯[2]吧，为了对你的爱
让维登堡代替特洛伊遭受毁灭，[3]
我将同没出息的墨涅拉俄斯[4]决斗，
把你的旗帜插上我的盔顶；
对，我将刺穿阿基利斯的脚跟[5]，
然后回身求海伦赏赐一吻。
啊，你比黄昏更美，
尽管它披戴了一千颗美丽的星，
你的光辉胜过朱庇特[6]，
虽然他身上的火焰曾经毁了西密丽[7]；
你比这位天上的君王更可爱，
纵使他躺在阿丽苏撒[8]的浪荡的怀抱。
只有你，才能做我的情妇！

（V，i，第97—116行）

这是浮士德借魔鬼使者之力见到了希腊美人海伦时的一段台词，千古传诵的名诗。这里面的希腊典故在当时观众是了解的，马洛用它们正是他的历史想象力驰骋的结果，但加上了文艺复兴时期的新鲜劲头，有一种什么都敢想、什么都敢干的气魄，而美丽的形象又透露出一种文雅和温柔，所以效果也就非同一般。到了这个时候，白体诗就完全能为马洛所用了。

三

马洛确是诗中大才，可惜不到30岁就在一家小酒店里的口角中被人用刀刺死了。

幸而还有众多的其他诗人。这些人当中，成就最大的推莎士比亚。

威廉·莎士比亚（1564—1616）没有上过大学，不似马洛是“大学才子”，然而更多民间生活的体验，因此诗路也更广。由于他活到52岁，比马洛长，他的诗才也得到更大的发展。当然，这当中的决定因素还是他本人的天才。

以白体诗而论，他在初期就有上、中、下三种风格。

上格是庄严体，韵律与用词都比较堂皇，例如：

呵，信义何在？忠诚何在？
连两鬓如霜的老人都难信赖，
世上又何处能寻到忠良？
快入土了，又在墓边挑起战争，
就不怕鲜血玷污你的白发？
为什么一把年纪而毫无见识，
有见识又为何任性胡为？
还不快守本分，向我下跪！

（《亨利六世》第二部，V，i，第166—174行）

这是帝王之言，是对谋反的大臣的责骂。

下格是市井小人语，婆婆妈妈语，口语气重，灵活，锋利，有时也啰嗦，重复。例如：

就在前天，她跌破了额角，
我那老伴——上帝安息他的灵魂！
他可是个开心人，一把抱起孩子，
对她说：“怎么向前倒呢，
得长点心眼儿，下次要向后仰，
懂么，茹儿？”这话还真灵，
小家伙不哭了，乖乖地说：“嗯。”
您瞧这事儿可有多逗！
我就活一千岁也忘不了，
“懂么，茹儿？”我那老伴说，
而这小傻瓜不哭了，答了声“嗯”。

（《罗米欧和朱丽叶》，I，iii，第38—47行）

这段话，民间气息重，又能绘声绘形，是说得极妙的。

中格用得最频繁。教士、店主、商人、小官吏、中等人家的妇女都用中格说话。他们不故唱高调，也不过分俚俗，因此风格介乎上、下之间，但又包罗甚广，无论韵律、用词都有很大的伸缩性，包括这样的辩解之词：

你问我为什么偏要
一块臭肉，而不要三千大洋。
我不用回答，只消说一句：
老子高兴，这不就答了么！

要是我屋里闹耗子，我乐意
花一万大洋叫人把耗子灭了，
谁管得着！这不就答了么！
有些人不爱吃烤猪，
有些人见了小猫就发火，
还有的人听不得人家吹风笛，
一听就准尿裤子，这都是天性，
天性生感情，感情就有恨有爱，
一触动就收不住。
……
我对安东尼有积怨，
讨厌他，所以我才紧追不放，
打这场吃亏的官司。这不就答了么！

（《威尼斯商人》，IV，i，第40—52、60—62行）

靠了莎士比亚的白体诗，犹太高利贷者说得理直气壮，振振有词。他的话直截了当，有类比而无形象，重复三次“这不就答了么！”含有多少对基督徒、对法庭的鄙视！

但是这个上中下三格分法只是为了标出一些差别，剧本的实际情况则远为复杂。首先，经常有不同格的混杂，一个角色的一段台词可以因其心情或意图来回变格，可以开始是中格，中间是上格，最后又归于下格，等等。其次，作家也会故意利用格与格之间的差异或对照来达成特殊的戏剧效果。这后一办法，莎士比亚在他后期的剧作里用得最多，例如：

从腰身以下她们是淫荡的妖怪，

虽然上半身全是女人，
上帝只管腰带以上，
腰带以下全属魔鬼：那儿是地狱，
是黑洞，是火坑，烧着，烤着，
熏着，毁灭一切，啐！啐！啐！呸！呸！

（《李尔王》，IV，vi，第124—129行）

这段白体诗前面还成句，后面则说话人越来越激昂，只剩若干词组了，最后则以五声喊叫结束，在节奏上完全不同，所有的格律都破坏了。

然而这却正是剧情需要的。

除了这点，莎士比亚后期的白体诗还有以下的变化：

1. 更多地趋向于下格，口语化，俗语（demotic）化，上面所引一段即是例子。落难中的帝王不作帝王语，更切合剧情了。

2. 承担更多的任务，表达戏剧诗过去从未表达过的某些内容，例如四大悲剧里的那种极深刻的感情和灵魂的煎熬。

3. 在白体诗格律上，作了改变。最明显的一点是：跨行更频繁，跨度也更大了，从三四行一直跨到七八行或更多。这是向外延伸。其次，在一个音步内部，轻重格更多地变成重轻格或把下一音步也拉进来变成重轻轻重格、重轻重轻格等等，增加了声韵上的变化。再一点，不再是一行一停顿，而是行内就有顿，顿的位置可以放在行内任何地方，这就打破了行与句即声韵单位与意义单位一致的格局，取得了更大的伸缩性。

可以举一例说明以上情况：

但愿我能找出
我身上来自女人的成分！——我断言：
凡是男人作恶，来源必是
他身上的女人成分：说谎，来自女的，
谄媚，来自女的，欺骗，来自女的，
淫欲，邪念，女的，女的；报复，女的；
野心，贪心，好胜，傲慢，
虚荣，毁谤，反复无常，
一切说得出名儿的坏事，或者地狱里
才有的邪恶，都来自女的，
不是全部也是部分，更多是全部，
要知道她们即使对于邪恶也无恒心，
而是老在变，一分钟一个样，
越变越快。

（《辛白林》，III，V，第19—31行）

这位仁兄是把一切坏事都推到女性头上了，他说的根本是歪理，所以话不成话，句不像句，停顿点什么地方都有。《辛白林》（1609—1610）是莎士比亚最后几个剧本之一，其中的白体诗是熟练到家了，但也出现了破碎不全的段落和不协调的杂音。

4. 还有一种变化，那就是更有意识地使白体诗中的语言起到更大的戏剧作用。剧本中的语言当然是要起戏剧作用的，这好像是天经地义，但是事实上，常有大段台词不那么紧贴剧情，主要是为了表现剧作家个人的才智。例如当时的观众喜欢听修辞术运用之妙，剧作家也有故意表演这种本领的。这当中还有拉丁剧作家色尼加的影响，在伊丽莎白朝诗

剧兴起之初尤其常见。莎士比亚也在所难免。他也曾喜欢写“缎句，锦词，三叠式夸张，潇洒的姿态，学院派的修辞，等等”（《爱的徒劳》，V，ii，第406—408行），但是等他来写《李尔王》等剧的时候，他就能洗尽铅华，竭尽全力表达剧情，不让修辞术隔在剧本与观众之间，表达的意思更多更复杂，文字倒更紧凑、纯净了。

《哈姆雷特》（1600—1601）一剧更有明显的语言特点。首先，剧中人物几乎都对语言敏感，并且喜欢评论别人的语言是否得体，就连王后也说：“请多讲事实，少讲究文采。”（II, ii, 95）波乐纽斯本人讲的是陈词滥调，但对别人的言语很挑剔，如说：“这是个措词拙劣的句子……‘美艳’是下流的措词”（II, ii, 110）；又如说：

> 所以明知道简洁是智慧的灵魂，
> 冗长是乏味的枝叶、肤浅的花饰，
> 我要说得简短。
>
> （II，ii，第90—92行）

但正是他自己喜欢绕来弯去，啰嗦一大堆，做不到简洁！莎士比亚也通过这一点对这个“讨厌的老傻瓜”进行了讽刺，使剧情又增厚一分。篡位的国王克罗迪斯一上场就冠冕堂皇地来了一大段宣告（I, ii, 1-16），修辞术运用到了圆熟的地步，但遮不住他的伪善，而他的企图是用“矛盾修辞法”（oxymoron）来使满朝官员接受“昔日的长嫂”变成了“当今的新后”的局面。这一点没有逃过哈姆雷特的眼睛。针锋相对地，他反对说“好像”——“我不懂什么叫‘好像’”（I, ii, 76）——他要的是真实。他使用语言的目的之一就是要探出真实。这在他同两个原是他儿时朋友而现在成了国王暗探的青年的对谈一场（II, ii, 236-251）中就非常明显。在那里，语言，甚至大学生之间的游戏语言，是被用来挖出真相，逼使

对方招供的。

这当然不是语言在哈姆雷特口里的唯一用途。他还用它作为武器。在他准备去见母后，责她不该嫁给克罗迪斯时，他说：

我对她，口要出利剑，手不用尖刀。

（III，ii，第387行）

虽然如此，王后还是感到了他言词的厉害：

噢，别说了，
这些话刺进我耳朵简直像尖刀啊！

（III，iv，第94—95行）

在这充满阴谋和杀机，连自己的母亲都站在敌人一边的环境里，语言作为自卫和攻击的武器是绝对必要的。

为了烘托哈姆雷特个人的气质，语言还另有一用，即表达他的哲学思辨。哈姆雷特好思，相信理智的力量：

一个人还算人吗，
如果他至高无上的享受和事业
无非是吃吃睡睡？那就是畜生了。
上帝造我们，给我们这么多智慧，
使我们瞻前顾后，绝不是要我们
把这种智能，把这种神明的理性
霉烂了不用啊。

（IV，iv，第33—39行）

他总在反思，推想，舞台上常见他一人独行沉吟，自言自语：

活下去还是不活：这是问题。
要做到高贵，究竟该忍气吞声
来容受狂暴的命运矢石交攻呢，
还是该挺身反抗无边的苦恼，
扫它个干净？死，就是睡眠——
就这样；而如果睡眠就等于了结了
心痛以及千百种身体要担受的
皮痛肉痛，那该是天大的好事，
正求之不得啊！死，就是睡眠；
睡眠也许要做梦，这就麻烦了！
我们一旦摆脱了尘世的牵缠
在死的睡眠里还会做些什么梦，
一想到就不能不踌躇。这一点顾虑
正好使灾难变成了长期的折磨。
谁甘心忍受人世的鞭挞和嘲弄，
忍受压迫者虐待、法庭的拖延、
衙门的横暴、做埋头苦干的大才、
受作威作福的小人一脚踢出去，
如果他只消自己来使一下尖刀
就可以得到解脱啊？谁甘心挑担子，
拖着疲累的生命，呻吟，流汗，
要不是怕一死就去了没有人回来的
那个从未发现的国土，怕那边

还不知会怎样，因此意志动摇了，
因此就宁愿忍受目前的灾殃，
而不愿投奔另一些未知的苦难？
这样子，顾虑使我们都成了懦夫，
也就这样子，决断决行的本色
蒙上了惨白的一层思虑的病容；
本可以轰轰烈烈的大作大为，
由于这一点想不通，就出了别扭，
失去了行动的名分。

（III，i，第56—88行，卞之琳译文）

这一大段著名的独白不仅宣泄了他内心深处的痛苦、希望、决断，而且——这是一个新现象——坦露了他思索的过程：以自问开始，经过自答自辩，更多的问题，更多的考虑，最后才找出自己不能决断的原因。这当中有曲折，有反复，诗行的韵律也时而高昂，时而低沉。这不是径情直遂的痛快话，而是一种复杂的、细致的思辨语言。到了1600年左右，世界已变得远为复杂，正需要这种语言。有了这种语言，才能表达新的敏感，才能使一个拔剑起斗的丹麦古堡的王子变成一个洋溢着文艺复兴人文主义的近代英雄。总之，这无所不在的对语言的敏感和新的思辨语言的出现成了《哈姆雷特》一剧的特殊方面，在构筑这位近代知识分子型的主要人物的性格上起了特殊的戏剧作用。

通过以上，我们可以看出白体诗在莎士比亚手里是得到了很大发展的，从仅仅能咏叹、抒情进到了充分发挥戏剧作用，在格律上增加了伸缩性，在表达力上适应了新的敏感，诗体本身也开始出现了一定的损耗。这是一个有所得也有所失而得大于失的过程。

* * *

马洛与莎士比亚之外，十六七世纪还有许多白体诗的高手。他们全是剧作家，如吉特、格林、贾浦曼、比尔、纳什、琼生、狄克、海武特、马斯登、波门、弗莱彻、顿纳、韦伯斯特、密特尔顿、福特、麦生求等，其中有些人还有别的文学活动，但都用白体诗写过剧本，不少是至今尚在英语世界上演的，可见成就之高。

撇开戏剧不谈，这些人的诗才也是卓越的。贾浦曼和纳什的情况前已谈及，琼生以后再谈。这里只对其余多数人略作叙述。

首先，他们各有所长，如波门与弗莱彻善写浪漫传奇剧，海武特善写市民家庭剧，吉特、顿纳与韦伯斯特则以“复仇剧”著称。像莎士比亚一样，他们也在酣畅地表达剧情的时候，留下了深刻动人的名句，例如：

讨饭，羞辱，死亡，恶名，责骂，
为你我承受一切，什么也不在乎，
我为你而生，在你的爱里死去。

（海武特，《死于恩情的女人》）

上帝！上帝！如果能够啊
推翻已做的，把昨天再叫回来！

（同上）

老年与白骨
永在行动里结盟……

（顿纳，《复仇者的悲剧》）

一分钟迷惑的可怜好处

（同上）

勒吧，用力勒吧，
你们一用力就会将天堂勒到我的身上。

（韦伯斯特，《马尔菲公爵夫人》）

盖住她的脸；刺我眼呵，她死得太年轻。

（同上）

我不怕绳子。
用钻石割断我的喉管
又给我什么愉快？或用肉桂，
闷住我的嘴？或用珍珠射穿我？
我知道死亡有一万扇门
让人各有出路，有的门
装着奇怪的弯曲铰链
内外都能打开……

（同上）

这些都是情感炽热而诗句凝练之作。作者之中，韦伯斯特的诗才最接近莎士比亚，但也有的人诗与剧结合特别紧密，使人难于摘引，如密尔顿，他也是公认诗才超出一般的。

其次，这些人同马洛、莎士比亚、琼生一起，完成了白体诗在舞台上的全面转变。白体诗用于戏剧之中，经历了三个阶段：1. 雄辩阶段，剧本充满了演说式的大段台词，如吉特的《西班牙悲剧》；2.　抒情阶段，剧本兼有高昂的咏叹和浅唱低吟，如马洛的《浮士德博士》；3. 完全戏剧化阶段，诗与剧完全结合，胜任戏剧的一切要求，如莎士比亚中后期所作。这个分法只是一个大概，只是就主要征象而言，阶段之间有重叠，剧作家的表现更是人各不同。但是完成了这个转变却对诗和剧都是一件大事：诗找到了新的领域，剧得到了空前的提高，二者结合才有英国伊丽莎白朝诗剧的奇观。而就在英国本身，后世的作家想要重振诗剧，几起几落而终无成，也是因为再也做不到诗与剧的完美结合。

第三，诗剧发展到了尽头，也露出了种种败象。题材变得猥琐，情节偏于凶杀和色情，注意力集中于阴暗心理与怪诞行为，而白体诗经过不断运用也有损耗（即使在莎士比亚手中也如此），有的剧作家开始写得轻浮油滑，加上戏班子越来越迎合王室和贵族的趣味，早为清教主义的商人们所不容。1642年国会下令封闭所有剧院，英国诗剧60年的灿烂日子到此告终。白体诗当然并未死亡，但是等它重现于英国的时候，已经不是在舞台之上，而转移到密尔顿的史诗之中了。

四

白体诗的情况略如上述。但是马洛和莎士比亚还在别的诗体里有建树。

马洛译过奥维德的《哀歌》等拉丁文诗，在创作上有两首诗至今有不少人欣赏，即一首歌曲和一首未完成的叙事诗。

歌曲不长，全文如下：

多情牧童致爱人

与我同居吧，做我的爱人，
我们将品尝一切的欢欣，
凡河谷、平原、森林所能献奉，
或高山大川所能馈赠。

我们将坐在岩石上，
看着牧童们放羊，
小河在我们身边流过，
鸟儿唱起了甜歌。
我将为你铺玫瑰为床，
一千个花束将作你的衣裳，
花冠任你戴，长裙任你拖曳，
裙上绣满了爱神木的绿叶。

最细的羊毛将织你的外袍，
剪自我们最美的羊羔，
无须怕冷，自有衬绒的软靴，
上有纯金的扣结。

芳草和常青藤将编你的腰带，
琥珀为扣，珊瑚作钩，
如果这些乐事使你动心，
与我同居吧，做我的爱人。

牧童们将在每个五月天的清早，
为使你高兴，又唱又跳，
如果这类趣事使你开心，
与我同居吧，做我的爱人。

在这首诗里，诗人自比为牧童，而以所爱姑娘为牧羊女。这是仿照了古典牧歌的形式。但在内容上则有着非古典的艳丽，而复句“与我同居吧，做我的爱人”直率大胆，开门见山，更有一种文艺复兴时期的气魄，引起了别的诗人的应和，以劳莱所作最为有名。

叙事诗是《希洛与里安德》（1598）。这一对爱人各住赫里士滂特（即今天土耳其的达达尼尔）海峡的一边，里安德每夜游过海峡去与希洛相会，直到他某夜淹死，希洛也跳海殉情。故事来自古希腊，马洛用它作为诗的骨架，细节则很多是他创造，但他只写完两章，其余由贾浦曼续成。马洛所作，固然也叙事，恣意渲染的却是这一对爱人的青春活力。诗句充满了明亮的色彩，把“视觉的想象力”发挥到了极致，如这样写希洛：

海峡里流着痴情人的血，
两座城隔岸相望，海水为界，
它们本是紧邻，却为海神大力拆分，
一城在阿比杜，另一城以色斯托相称，
色斯托有美人叫希洛，
她的秀发打动了阿波罗，
他愿以黄金的宝座作嫁妆，
让她坐在上面给世人端详。
她的外衣是薄纱所缝，
紫绸作里，面上有金星闪动，
绿色的宽袖绣有树林样花边。
维纳斯曾赤身站在林子中间，
让高傲的阿多尼斯任意观看，
他却躺在她身前面带讥讪。
希洛的裙子是蓝色，上有血迹斑斑，
是青年被她拒绝后自杀所溅。
她头戴爱神木编成的花冠，
长长的面纱一直垂到地板，
这面纱由绣花和布叶织成，
做工巧妙，几乎可以乱真。
人说她每次走过留下一身香气，
却不知这香气来自她的呼吸，
蜜蜂都飞来想把蜜采，
一次赶掉了，一次又来。
她颈上挂了一串海潮石，
她的白皮肤把它们衬托得亮如钻石。
她的手没戴手套，由于太阳不敢晒她，

冷风也不敢冻她，却都爱摸抚她，
随她的心意要暖给暖，要凉给凉，
趁机在她白嫩的手上玩耍一番。
她脚穿一双缀有银色贝壳的高筒靴，
红珊瑚的靴头直到膝盖，
那里栖息着明珠和黄金编成的空心麻雀，
那手艺的精巧使世人叫绝。
婢女们把香水灌进雀嘴，
她一走动那麻雀就叫得清脆。
人们说丘比德为她生了相思病，
一看她的脸，他几乎瞎了眼睛。
有一点千真万确：他想象
希洛就同他的母亲一般模样，[9]
因此他多次飞向她的胸口，
把她的头颈紧紧抱住在手，
让自己的头枕上她的胸脯，
喘着气不断摇动，就这样享尽清福。
希洛这绝色美人服侍过爱神，
大自然看了她却哭得伤心，
因为她拿走了天地间的至美，
剩下的只是破烂一堆，
为了表示所受损失的惨重，
从此半个世界笼罩在黑暗之中。

这一节诗写得太美了，而美中有残酷，如说希洛的裙子上“血迹斑斑，/是青年被她拒绝后自杀所溅”；有感官的享受，如写她的呼吸香如蜜，写丘比德卧在她的胸口，“喘着气不断摇动”；而最后四行真是奇思妙想

——因为希洛“拿走了天地间的至美……从此半个世界笼罩在黑暗之中”——用了最大的气魄来作最高的赞美。马洛毫不遮掩地写这些，是借希腊故事为名，把英国文艺复兴的精神完美地表现出来了。

* * *

莎士比亚在剧本中间常穿插一些短歌、小曲，其中不少绝妙好词，如富于民间情趣的《春之歌》：

当杂色的雏菊遍牧场，
　蓝的紫罗兰，白的美人衫，
还有那杜鹃花吐蕾娇黄，
　描出了一片广大的欣欢；
听杜鹃在每一株树上叫，
把那娶了妻的男人讥笑：
　　咕咕！
咕咕！咕咕！啊，可怕的声音！
害得做丈夫的肉跳心惊。

当无愁的牧童口吹麦笛，
　清晨云雀惊醒了农人，
斑鸠乌鸦都在觅侣求匹，
　女郎们漂洗夏季的衣裙；
听杜鹃在每一株树上叫，
把那娶了妻的男人讥笑：
　　咕咕！
咕咕！咕咕！啊，可怕的声音！
害得做丈夫的肉跳心惊。

（《爱的徒劳》，朱生豪译文）

又如纯然是音乐却又饱含智慧的《爱丽尔挽歌》：

五寻深躺下了你的父亲，
　　他的骨头变成了珊瑚；
变成了珍珠，他的眼睛：
　　他的一切都没有朽腐，
只是遭受了大海的变易，
化成了富丽、新奇的东西：
海女神时时都给他报丧：
听！我听见了——叮当的钟响。

（《暴风雨》，卞之琳译文）

这类歌曲也代表了文艺复兴时期诗歌的一大方面，许多别人的剧作中也穿插有，前面引过的纳什的《春》就是一例。单篇写成的数量更大，真是繁花似锦。

在剧本之外，莎士比亚还写过：

1.　叙事长诗《维纳斯与阿都尼》（1593），写的也是一个神话故事：爱神维纳斯爱上了青年阿都尼，阿都尼不为所动，他的兴趣在打野猪，虽经她一再劝阻还是去了，一去死于猪牙之下。诗共1194行。大部情节根据古罗马奥维德的《变形记》，写法也有相似处，即重点不在讲故事，而在各种描写，例如把维纳斯的按捺不住的情欲写得淋漓尽致，各种修辞手法和音韵效果都用上了。有些段落是艳诗但又有一定深度，如维纳斯说她的身体宛如鹿苑，把阿都尼围在里面，他可以尽情食宿游息：

“先到双唇咀嚼吮吸，如果那儿水枯山瘠，
再往下面游去，那儿有清泉涓涓草萋萋。
这座囿里水草又丰美，游息又可意，
低谷有绿茵芊绵，平坡有密树阴翳，
丛灌蒙茸交叶暗，丘阜圆圆微坟起，
给你又遮断了狂风，又挡住了暴雨。
苑囿既然这样美，那你为什么不作幼麂？
纵有千条犬吠声狂，都决不能惊扰了你。”

（第233—240行，张谷若译文）

在这颇具挑逗意味的吐诉里，因为用了水草丰美之类的文雅比喻，就不显粗俗，而最后提到狂风、暴雨、千条犬吠则是拿人生的艰辛来对照爱情的安全和温暖，进入另一种境界了。但并不都是这样，有些地方铺陈过甚，情节也有前后矛盾之处，如阿都尼以天真、直率、不近女色著称，但有些话又表示他有过爱情经验，只是怕青年纵欲会“使他精力耗减，永远不能长得壮健”（第420行）而已。所以总的说起来，在艺术成就上还不能与也在同年出版的马洛的叙事诗《希洛与里安德》相比。

2. 叙事长诗《鲁克丽丝受辱记》，出版于1594年，比《维纳斯与阿都尼》更长，共1855行。鲁克丽丝是古罗马将领柯拉廷的妻子，美丽而贞淑，在丈夫率军在外的时候，遭到罗马王子塔昆的强奸，她飞函召回丈夫和父亲，说明经过，要他们报仇，然后举刀自杀。此事激起罗马群众公愤，赶走了塔昆一家，从此废除国王，由执政官掌权。这是史实，罗马历史家李维记载过，诗人奥维德也叙述过；而在写法上则莎士比亚受到当时流行的“女怨诗”的影响，如诗中关于特洛伊战争的二百多行（第1366—1568行）是一种插入的枝节，但在同时诗人散缪尔·旦尼尔的《罗莎蒙德的怨诉》一诗里已有先例。此诗写的是悲剧，但给人的悲

剧感并不深，因为作者仍然主要注重描写和表演修辞手法，有些辩论性的段落（如开篇处关于德与美争夺红白两色的一段）是外加的，鲁克丽丝对塔昆的恳求里也出现这样的铺陈：

> 你可愿当一所学校，让淫欲前来求学，
> 在你那儿研习这种可耻的课程？
> 你可愿当一面明镜，让淫欲在镜中照影，
> 来辨认罪恶的权威，来察看暴行的凭证？

（第617—620行，杨德豫译文）

诸如此类的问题，一共延续了两段。但是故事本身确实动人，莎士比亚还使它略有曲折，如并不把塔昆写成完全没有人心的恶棍，而用大量篇幅形容他在闯入鲁克丽丝卧房之前还经历了一阵内心斗争。当时的读者也比后人更欣赏修辞技巧，所以此诗仍很受欢迎，莎士比亚在世之时就重版了至少六次。

3.《十四行诗集》，1609年出版，卷首写“献给W. H.”。W. H. 何人？有各种猜测。共收十四行诗154首，大致内容如下：1—126首为一类，是写给一个有地位的美男子的，其中1—17首是劝他早日结婚以便他的美貌能传下去；127—152首是关于一个黑肤女人的，这个女人“其貌不扬”，而且水性杨花，既与诗人来往，又勾引了他的好友（见144首），诗人厌恶她，但又摆脱不了她，而因此自责；最后两首与上述题材无关，像是希腊格言诗的翻译或仿作。这些诗虽然出版在17世纪之初，但学者们认为多数写于1593—1596年间。

前面已经说过，十四行这一诗体，原在意大利流行，1590年左右传入英国，许多作家用它来写爱情，往往多首咏同一美人或其他题材，形

成一串组诗。这一诗体格律谨严，意大利型一般将十四行分成两组，即前八行为一组，后六行为另一组，脚韵安排为abbaabbacdcdcd；英国型则一般将十四行分成三组，脚韵安排为ababcdcdefefgg，最后两行互韵，往往是全诗小结所在。莎士比亚所写属于英国型。当时英国诗人喜欢这个诗体，因为它紧凑集中，而又加以改造，使它略有曲折，不至一览无余。但由于是一种文学时尚，写者虽众，成品大多不越诗歌练习范围，只有少数人如雪尼、斯宾塞、局雷登能在内容上有新意，在艺术上能突破旧的程序。

莎士比亚所作高出当时一般水平，至今仍能强烈吸引读者。同样地表白爱情，他能注入较深的感受；同样地申言诗句将使被歌颂的对象永存，他能写得更有气势；同样地针对时间吞蚀一切的主题，他能既承认人的脆弱，又写出人的伟大：

就连金石，土地，无涯的海洋，
最后都得消灭在无常的威力下，
那么美，又怎能向死的暴力对抗——
看她的活力还不过是一朵娇花？
呵，夏天的芳香怎么能抵挡，
多少个日子前来猛烈地围攻？
要知道，算嶢岩巩固，顽石坚强，
钢门结实，都得被时间磨空！
可怕的想法呵，唉！时间的好宝贝，
哪儿能避免进入时间的万宝箱？
哪只巨手能拖住时间这飞毛腿？
谁能禁止他把美容丽质一抢光？
没人能够呵，除非有神通显威灵，

我爱人能在墨迹里永远放光明。

（第65首，屠岸译文）

诗人也常因遭遇人生挫折或诗才不受欣赏而自怨自艾，但又往往能够超脱：

当我受尽命运和人们的白眼，
暗暗地哀悼自己的身世飘零，
徒用呼吁去干扰聋聩的昊天，
顾盼着身影，诅咒自己的生辰，
愿我和另一个一样富于希望，
面貌相似，又和他一样广交游，
希求这人的渊博，那人的内行，
最赏心的乐事觉得最不对头；
可是，当我正要这样看轻自己，
忽然想起了你，于是我的精神，
便像云雀破晓从阴霾的大地
振翮上升，高唱着圣歌在天门：
　　一想起你的爱使我那么富有，
　　和帝王换位我也不屑于屈就。

（第29首，梁宗岱译文）

这诗写得很实，但又包罗广大，而最后六行来了一个戏剧性的变化，从低沉转为高昂，云雀高唱圣歌在天门的比喻更把人带到最高的境界，于是最后的结论也就特别有力了。

正因为诗人写得真切，突破流行的文学格式而投入了自己，于是人

们也就研究起各诗所涉及的一些具体情节来，如那位有地位的美男子是谁？他所欣赏的另一位诗人是谁？他怎么又夺走了诗人所爱的女人？127首以后所说的黑女人又是谁？她与诗人的关系究竟如何？等等，而最大的问题是：这些情节是否莎士比亚本人的经历？对于这些问题，历代学者、文人作了许多考证，提出了若干猜测，至今聚讼不已。也许像许多文学作品一样，其中有作者的自传成分，但又未必全是，在创造的过程里想象力集中了又溶化了一切。重要的还是诗本身。

就诗本身而论，除了欣赏若干单首之外，最好还能通读全集，这样才会看出它的中心思想。当然，每首都谈爱情，但在各别的爱的具体表现之上，是否有什么是贯穿全集的？C. S. 路易士认为是有的，那就是两种爱之间的对照：一种是“绝望之爱”，一种是“安慰之爱”，前者对爱者要求一切，后者则什么也不要求。当前者升华为后者的时候，爱变成了一种“仁”（charity）[10]。为了表达这种普遍意义的爱，莎士比亚所用的技巧是甜美而不腻人，生动而又深刻，有程序而又不断变化，具有文艺复兴黄金阶段诗歌的众多优点。

以上是主要作品，此外还有：

4.《情女怨》，1609年出版，附于《十四行诗集》之末。写作时间可能较早。由于当时无人提到此诗，有疑为非莎士比亚所作者。诗共329行，内容是一个农村姑娘控诉受一个青年浪子欺骗而失身的事，写法同当时流行的其他怨诗差不多，铺陈过多，讲究辞藻，但也偶有妙句，如：

哦老伯啊，在一颗小小的泪珠里
却能隐藏着多少奸诈和虚伪？

（第288—289行，黄雨石译文）

5.《爱情的礼赞》，首版只存片断，第二版出版于1599年，作者署名W. 莎士比亚，实则此书为一多人所作的合集，其中可确定为莎士比亚者仅五首：两首十四行诗（即莎士比亚《十四行诗集》中的138、144两首，但用了较差的文本），三首摘自《爱的徒劳》一剧。

6. 最后是《凤凰与斑鸠》，全文如下：

阿拉伯独有一树，
树上有鸟最激越。
请它做先导和号角，
贞禽会朝它飞聚。

可是嘶叫的枭，
魔鬼的前驱和仆从，
死亡将临的兆征，
不许你来骚扰。

禁止闯入我们的队伍，
一切霸道的翅膀，
除了鹰，羽族之王，
葬礼必须肃穆。

让白衣黑袍的牧师，
来唱死亡之歌，
他懂得对哀乐应和，
否则安魂缺少仪式。

还有你长命的乌鸦，
对嘴就生黑毛后裔，
只靠一口呼吸，
请你也来参加。

现在来诵葬词：
爱和忠贞已经死亡，
凤和鸠化作了火光，
双双飞腾，离开人世。

它们彼此相爱，
本质乃是一体，
分明为二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

两心远隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤和鸠之间，
就是这样神奇。

爱情之光照耀两体，
鸠借凤的火眼，
看自己得到了所恋，
彼即是此，此即是彼。

物性变得离奇，

己身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

理智也感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

接着唱起这曲哀歌，
献给凤凰和斑鸠，
爱的双星，至上无俦！
为悲壮的结局伴乐。

哀歌

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

凤巢为死亡所毁，
斑鸠的忠贞情怀

也落入无尽长夜。

也未留下后人，
非由身残难孕，
乃因婚而保贞。

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，
真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

诗共67行，可分三部分：1—5段号召群鸟来参加葬礼行列；6—13段是葬词；14—18段格律一变，由四行段变成三行段，是一首哀歌。此诗是连同别人的诗附在罗伯特·却斯透的《爱的殉道者，又名罗莎林的怨诉》一书后面于1601年出版的，虽然诗后印有莎士比亚的名字，但当时似乎没有别人提到过莎氏此作，是否确出他手，还是不能完全肯定。如果是他所作，则应是作于《哈姆雷特》等四大悲剧之前。从文字看，一反早、中期莎氏之喜渲染，异常朴素，凝缩，高度哲理化。传说中的凤凰是美丽的奇鸟，见于阿拉伯沙漠中，以香木筑巢而居，活到五百年时自焚而死，但又从灰烬中起而重生。斑鸠则历来是爱情上忠贞的象征。将两者放在一起，是将爱情与忠贞同死亡与重生一起思索。诗的情调是肃穆的，适合所写的葬礼，而所以有葬礼，是因为

爱和忠贞已经死亡，

凤和鸠化作了火光。

然而对于这一结局，诗人没有泛泛地表示哀悼或说些爱情不朽之类的话，而是想到了另外一些问题，其表达方式也是奇特的，例如：

它们彼此相爱，
本质乃是一体；
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

提到了“本质”、“数”，而“分明是二，又浑然为一”则引进了矛盾之言（paradox），这就进入了思辨的领域。然而被摧的何止数，连距离和空间也消灭了：

两心远隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤和鸠之间，
就是这样神奇。

神奇到一种程度，连物的性质（property）也变了：

物性变得离奇，
己身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

因此理智——通常以数学和逻辑为代表的理智——无法说明这类“神奇”，连理智本身也陷入困境：

理智也感到困惑，

眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

这最后一行值得多想想：事物由简变繁，归真返璞已无可能。伊甸园和黄金时代都是梦幻。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

在这种情况下，它只能唱起哀歌。哀歌倒比较实在，所流露的哀思是实在的，那韵律也带一种深沉的叹息声，再不谈“一或二”、“此和彼”了，而转到：

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

最后出现了新意：凤和鸠没有后代，因为它们虽然结婚而保持贞节，是柏拉图式的精神结合；它们的死亡表示这种纯洁的理想也已灭绝，因此：

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，
真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，

请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

诗至此结束。以真实的鸟开始，经过抽象的玄思，终于回到骨灰瓶的实物，虽然偏离了凤凰不灭的传说，多少表示了在较低的层次上还有重生的希望。

此诗文字干净利落，简朴而含深意，表达干脆，没有不必要的形容词之类，而有格言式的精练。

最后，此诗没有采用英诗中常见的五音步抑扬格，而用了四音步扬抑格，一行只有七个音节，四个重拍落在一、三、五、七音节上。一二两部分每段四行，脚韵是abba，类似某些儿歌。这一格律不甚好用，所产生的效果往往不是甜美滑润，而是严厉，突兀，一字一字像是蹦出来的，只宜慢读，适合肃穆的仪式，如这里的葬礼。同时，七音节的短行也促使诗人必须说得扼要，把重要的东西突出起来，这对于简洁地表达抽象观念也是有利的，而诗人的功力则见于他把这些抽象观念不仅表达了，而且是通过观念与观念之间的关系来表达的，所用的韵律手段就是把四音步的一行分成两半，形成或对立或衬托的两方。例如：

Two distincts, division none:
Number there in love was slain.
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

Hearts remote, yet not asunder;
Distance, and no space was seen,
两心远隔，却不分离，

虽有距离，但无空间，

再加上重拍的放置（例如第一个重拍往往放在行首第一音节）除了起强调作用外，也可以随内容而形成某种格局，这就给了诗人以一种特殊的表达手段，材料是现成的，藏在诗行的音节之内，就看他有无摆弄的本领。应该说，此诗的作者是很有本领的。靠了韵律之助，他使干燥的思辨语言不但打进了我们的耳朵，而且在理智感到困惑而不禁叫喊的呼声里达到空前的强度。

于是等到哀歌来临，韵律一变，一段三行通韵的新声使情绪缓和下来，死亡已成定局，矛盾也暂时解决，剩下的是低徊，是叹息，同时也希望“还剩真或美的人”能够振作，留下了余音。

在具体的细节的解释上，评论家并不完全一致，但有一点却是共同的，即都认为《凤凰和斑鸠》一诗写得绝好。可以举几个较近的例子：美国诗人理查德·威尔勃称它为一首“奇异的、卓越的玄学诗”，并说“它的准确的抽象语言和生气勃勃的扬抑格诗行给予至少像我这样的一个读者以一种完全活跃的印象”。[11]莎学者海立特·司密斯说此诗“在莎士比亚作品中是独一无二的，没有任何其他作品像它。……诗篇开始处的富有启发性但属传统写法的鸟类点名让位于葬词部分的强烈活跃、戏剧化的矛盾之言，后者又让位于哀歌部分的极大的抒情性的朴素和庄严。……整个变化以最经济的手法在仅仅67行诗之内完成了。”[12]

法国巴黎第三大学校长、莎学者劳贝·艾尔霍特更进一步，说此诗“是独一无二的，有些评论家称它为最伟大的‘玄学’诗。……对于诗歌爱好者，如果不是对于文学史家，这首紧凑、难懂的诗可以让它自己说明自己，它的音韵和节奏的魔力使得评论成为不必要了。”[13]

从《维纳斯与阿都尼》到《凤凰与斑鸠》是不小的进程，《十四行集》更是闪闪发光的里程碑，即使他一个剧本也没写，莎士比亚仍是16、17世纪之交的一个主要诗人。

---

[1]这话首见于班·琼生所写莎士比亚全集（1623年即“第一对开本”）卷首纪念诗。

[2]帕里斯，特洛伊国王子，因拐走海伦而引起了希腊与特洛伊之间的战争。

[3]维登堡，浮士德所在地；特洛伊，国名，又名伊利安，希腊军进攻的对象。

[4]墨涅拉俄斯，海伦之夫，希腊一城邦的国王。

[5]阿基利斯的脚跟，阿基利斯为希腊大将，浑身刀枪不入，唯有其脚跟是弱点。

[6]朱庇特，众神之王。

[7]西密丽，女名，为朱庇特所爱，却被他身上电火烧死。

[8]阿丽苏撒，仙女名，被男人追逐，变成喷泉。

[9]丘比德的母亲是爱神维纳斯。

[10]见所作《十六世纪除戏剧外英国文学史》，第504—505页。

[11]《莎士比亚全集》，塘鹅版，1969年，第1405、1406页。

[12]《莎士比亚全集》，河边版，1974年，第1795页。

[13]《剑桥莎士比亚研究之良友》，1986年，第46、47页。

第五章　琼生、多恩与他们的追随者

一

马洛和莎士比亚是跨越两大诗歌世界的巨人，在戏剧诗和戏剧以外的诗两方面同样有极高的成就；另一个这样的巨人是琼生。

本·琼生（1572—1637）从小跟他继父学泥瓦匠的活，上过正规中学（因此很有古典文学的修养），当过兵，打过仗，杀过人，浪迹江湖之余，走上了写剧的道路，留下了不少好剧本，如《伏尔蓬尼》（1606）、《炼金术士》（1610）、《巴塞罗缪节集市》（1614）等。琼生又是宫廷赏年金的非正式桂冠诗人，同王室和贵族往来，写了不少娱乐舞剧（masques）。他广交文友，与人合作写剧，也同人进行笔战。除诗剧外，他还写过大量格言诗、抒情诗、社交诗等其他作品。在当时英国，他的文名超过莎士比亚。

他的剧诗可以举一例如下：

我要叫人把所有的床垫打上气，
连羽绒我也觉得不够软了；
我的大圆房要四面挂上名画，
完全不亚罗马皇帝取自海外的

珍品，更不论亚列丁粗劣的仿作。
我的镜子各有刁钻角度，反映出
处处有人，一人多面，而我全身赤裸
让镜子照着穿行在一群妖妇之间。
我将用香水作雾，叫它弥漫全屋，
我们就隐身其中。我的浴盆
大如池塘，浴后出来不用擦身，
只消在薄纱和玫瑰花上一滚就干。

（《炼金术士》，第2幕，第1场）

这是白体诗，也写得很有气魄，把一个财神爷摆阔的口气传达出来了，同时也暴露了他是色情狂。提到罗马皇帝取自海外的珍品和亚列丁的仿作则表示他是一个有眼光的收藏家，但也是因为琼生喜欢用典。

而琼生之喜欢用典又因为他是一个古典主义者。凡他所作，都讲究节制和典雅。有一首小诗就是说明他的那种“什么也不要过分”的思想的：

规模

长得像大树一样粗壮，
未必会使人长出高尚；
耸立了三百年的橡树，
到头来只剩下枯枝。
五月的百合，
尽管当夜萎缩，
开着时可无比鲜艳，

不愧是光明的花仙。
规模小，美貌才好细端详，
时间短，生命才过得圆满。

这首诗的格律是品达颂歌体，所以中间“五月的百合，/尽管当夜萎缩，”二行特短。最后二行则是警句，这正是琼生所长。

琼生写的爱情诗不多，但所写不落俗套，如有名的《给西丽雅》[1]。它可能是琼生最受欢迎的诗了，经过后人谱乐，至今有人演唱：

你就只用你的眼睛来给我干杯，
　我就用我的眼睛来相酬；
或者就留下一个亲吻在杯边上
　我就不会向杯里找酒。
从灵魂深处张开起来的渴嘴
　着实想喝到美妙的一口；
可是哪怕由我尝天帝的琼浆，
　要我换也不甘把你的放手。
我新近给你送上了一束玫瑰花，
　与其说诚心拿来孝敬你
不如说让它们有希望得到熏陶，
　不会得枯槁以至于委地；
可是你只在花上呼吸了一下，
　把它们送回到我的手里；
从此它们就开得叫我闻得到
　（不是它们自己而是）你。

（卞之琳译文）

这首情诗果然写得典雅，而最后一行表现机智，写法又有点像与琼生同时的玄学诗人如多恩了。

琼生很讲究音律，曾说：“多恩该绞死，因其诗不协律”（《与特鲁蒙特谈话》）。他自己所作在格律上趋向双韵体，可以下段为例：

凡人皆虫，此人非虫，裹着绸缎
　首次抱上朝廷，白如奶团，
又从小蠋变成蝴蝶，
　将来就如此死灭。

（《格言诗》，第15首）

无论从意境和格律都使人想起后来蒲柏所写的：

司包勒斯，那驴奶凝成的一小垛？
……
压蝴蝶又何必用车轮？

（《致阿勃斯诺医生书》）

蒲柏未必是从琼生得到启发，但琼生确是英雄双韵体的先驱。

琼生还写了大量序跋诗，在1623年莎士比亚文集前的赞诗就是一首。这诗虽带应酬性质，却也包含一些他的文艺见解，如说：

得意吧，我的不列颠，你拿得出一个人，
他可以折服欧罗巴全部的戏文。

他不属于一个时代而属于所有的世纪！

（卞之琳译文，下同）

这最后一行就是后人在评论莎士比亚时要不断引用的。他还论述了天才与修养的关系：

然而我决不把一切归之于天成：
温柔的莎士比亚，你的工夫也有份。
虽然自然就是诗人的材料，
还是靠人工产生形体。谁要想
铸炼出你笔下那样活生生一句话，
就必须流汗，必须再烧红，再锤打，
紧贴着诗神的铁砧，连人带件，
拔过来拗过去，为了叫形随意转；
要不然桂冠不上头，笑骂落一身，
因为好诗人靠天生也是靠炼成。

也是在这首赞诗里，他品评与莎士比亚同时的其他作家，说到

淘气的基德，马洛的雄伟的诗行，

虽然着墨不多，由于一语中的，广为后世引用，到今天我们还在谈论马洛的“雄伟的诗行”。

他写在自己剧本前的献词或序曲中也常有文艺见解，如说：

永远保持勇气，蔑视任何恐惧
将时代的病态解剖清楚，
深入到每根筋络和神经。

（《每人合乎气质》修订版序曲，1612）

这是主张用文艺来剖析和纠正社会。在《伏尔蓬尼》一剧之前，他也写了一篇献词，其中说：“一个人不可能成为好的诗人，除非他首先是一个好的人”，并说诗人应是“自然的解释者和判断者，能教人神圣之道和人生之理，也是行为之师”。这正是文艺复兴时期的理想，前有雪尼、斯宾塞，后有密尔顿都有类似的言论。

这些见解，加上发表在他的散文集《木材，或发现集》（1640）里的和由特鲁蒙特记录下来的他的谈话合起来，就形成一套古典主义的文艺理论。这理论是同他的创作实践紧密结合的。英国有一个由诗人兼批评家形成的实践批评传统，琼生是奠基人之一。

* * *

琼生的榜样受到当时一些年轻诗人的欣赏，他们追随他的诗风，并被称为“本的儿子们”或“本的一族”。

这些人当中有赫里克、加莱、萨克林、勒夫莱斯，由于除赫里克是教士外，他们都是朝臣和骑士，所以也泛称“骑士派”。

罗伯特·赫里克（1591—1674）承继了琼生的古典主义，在讲究完美上过之，在气魄上不如。他是一个教士，不求显达，喜欢乡居，在内战爆发以后，他还这样吟咏：

我唱流水，花，鸟，闺房，
四月，五月，六月，七月的花香，
我唱花柱，酒车，宴会，彻夜欢庆，
新郎，新娘，婚席上的甜饼……

（《诗集》，1648）

他的诗果然重现了伊丽莎白朝的甜美，又有乡野的清新。他的名作之一是下列这首：

致妙龄少女：莫误青春

趁早吧，快采那玫瑰花苞，
　　时间老人永在飞翔；
同一朵花儿今天还在微笑，
　　明天就要枯萎死亡。

这旭日，空中华灯一盏，
　　总是在冉冉升高，
万里行程很快就要走完，
　　日近西沉黄昏到。

人生最美好的是妙龄韶华，
　　这时青春热血在燃烧；
虚度了，往后就是每况愈下，
　　青春美景再也难寻找。

因此，别害臊，享用你的妙龄时光吧，
　　趁早和你的意中人结婚；
因为一旦失去了最美妙的时光，
　　你或许永远要感到悔恨。

（何功杰译文，下同）

这诗意境犹如中国唐代的《金缕衣》：“有花堪折直须折，莫待无花空折枝。”在欧洲，也有前人如拉丁诗人卡图露斯等咏过，但赫里克却能做到把一个人们熟悉的题材写得简洁清新。

另一首小诗《无章的情趣》也表现赫里克的特色：

有一种美好的边幅不修，
使无拘的衣衫显得荡荡悠悠；
上等细麻布披在肩上随风飘舞，
纷纷扬扬自有一种优美的风度；
胸前紧衣上系错了根把束带，
却迷住了猩红色的胸前饰彩；
袖口是疏忽了，然而正好，
任凭丝带下垂，随意拂飘；
有一种迷人的波浪（值得注意），
那是狂风漫卷裙子引起；
一双鞋带，系时漫不经心，
我倒觉得潇洒而文明：
这些无章的情趣使我迷惑，
远胜过分拘谨的艺术。

此诗咏女人的服饰，涉及胸衣衬裙之类，完全可以写得香艳，甚至色情，然而赫里克一方面形容生动，一方面又用一些玄学式的比喻——“迷人的波浪”、“狂风漫卷”——使意境扩大，做到“潇洒而文明”，最后还把这一闺房的情景升华为一个美学的命题：无章的情趣“远胜过分拘谨的艺术”。这首诗可以说是把琼生和多恩两大家的优点结合起来

了。

汤玛斯·加莱（1594—1639？）却相反，在《销魂》一诗里露骨地描写了性生活，虽然他是以“自然”为名来攻击“荣誉”即正统的道德观的。他的抒情小诗（如《别问我朱夫赏赐何处》）则是另一回事，写得典雅整洁。他另有两诗表达了他的文艺观。一首是《致本·琼生》（1640，作于1631年左右），这时琼生已老，新作《新旅店》上演不利，被观众喝了倒彩，加莱此诗是安慰他的，也替他的缺点（写作迟缓与引用前人之语过多）辩护，对这位文坛霸主的赞语是微温的，远不及在《悼圣保罗教堂教长约翰·多恩博士之死》里对那位玄学派大师那样热烈，其结语是：

这里躺着一位国王，随心所欲地统治了
普天下的智慧王朝；
这里躺着两位卓越的大法师，
阿波罗的首席，上帝的最后祭司。

把多恩比作诗人之王，比作兼有艺术与宗教之长的大法师，真是推崇到了极点。从此也可看出多恩当时人望之高，影响之大，并不只限在所谓玄学诗派之内。

更多受琼生影响的则是两位骑士：萨克林和勒夫莱斯。

约翰·萨克林（1609—1642）的名篇是：

为什么这样子苍白，憔悴，痴心汉

为什么这样子苍白，憔悴，痴心汉？
请问，为什么这样子苍白？

红光满面既不能叫她心转，
　难道哭丧脸就换得回来？
　为什么这样子苍白？

为什么这样子发呆，发愣，小伙子？
　请问，为什么这样子发愣？
漂亮话尚且嵌不进她的心模子，
　难道装哑巴反而会成？
　为什么这样子发愣？

算了，算了，争点气？这样子不行，
　这样子你一点也降不了她；
如果她自己一点也并不动情，
　随你怎样也勉强不了她：
　魔鬼准保放不了她！

（卞之琳译文）

这诗有点赳赳武士的气概，最后以诅咒语作结。人们喜欢它，主要是因为它写得直率痛快，越出了一般爱情诗的格局。文艺复兴发展到这个内战阶段，离开斯宾塞的甜美境界已经相当远了。

理查德·勒夫莱斯（1618—1657）则比较文雅，写的都是战时感情。《出征前致露卡斯妲》一诗解释他为什么别了爱人而上战场：

别对我说，亲爱的，我不近人情，
　　竟忍心离开你那如修道院一样
圣洁的胸膛和恬静的心境，

飞向沙场，去怀抱刀枪。

真的，我要去追逐一位新的相好，
她就是战场上的第一个寇仇；
我要更忠诚地热烈拥抱，
一把剑，一匹马，一身甲胄。

不过，对这样的反复无常，
你也将会由衷地崇敬；
亲爱的，我不能爱你爱得如此荒唐，
竟然不更加珍爱荣名。

（何功杰译文）

最后两行把爱情与荣名联系，是全诗灵魂所在。

上了战场，却无补大局，保王军为议会军打败，他也遭到囚禁。《狱中致爱尔西娅》一诗表达了他这时的心情：

当爱神展开自由的羽翼，
在我这重重的牢门内翱翔，
把圣洁的爱尔西娅带到这里，
扒着铁栅低声地倾诉衷肠；
当我被她的乱发缠住，
被她的双眸羁留，
在空中纵情嬉戏的神物，
也不如我自由。

当漫溢的酒杯在飞快地巡传，
　　散发着不掺河水的美酒醇香，
我们无忧的头颅上戴着玫瑰花冠，
　　我们的心儿随着忠诚的烛焰跳荡；
当我们为健康和幸福而举杯频频，
　　当我们把焦渴的悲伤泡进了美酒；
任凭鱼儿在深潭里惬意地啜饮，
　　也不如我自由。

当我像一只红鸟，虽然
　　被关在笼里，我却要放声歌唱；
国王的美好，仁慈，威严，
　　和他那至高无上的荣光；
他是何等善良，何等伟大的君王！
　　当我赞颂时放开了歌喉，
飘荡的大风把洪水卷成巨浪，
　　也不如我自由。

石头砌不成一座监狱，
　　铁栅也编不就一个牢笼：
清白无辜的思想正好在里面幽居，
　　宛如隐士一样清静。
如果我在爱情上有了自由的意志，
　　心灵也不受任何拘囿，
唯有那高高遨游的天使，
　　才能享受到这样的自由。

（何功杰译文）

此诗前三段写他身虽囚而心自由，怀念着爱情，忠诚，国王。第四段总结，其中一对警句引人注意：

石头砌不成一座监狱，
　　铁栅也编不就一个牢笼：

因此囚室不过是暂时幽居的地方，心灵仍然像天使一样飞扬天上。到此全诗结束，整齐文雅，琼生的古典主义的影响是明显的。然而就在这里，也出现了玄学式的对照：

飘荡的大风把洪水卷成巨浪，
　　也不如我自由。

多恩的声音也是清楚可闻的。

二

既然多恩的声音多处可闻，那么他又是怎样一个人物？

约翰·多恩（1572—1631）一生有几次起伏。由于他从小信天主教，而朝廷正在推行英国国教，对天主教徒加以多方限制，所以也影响了他在社会上的升腾。但他家里有钱，上了牛津剑桥两大学，又受过律师训练，颇有才华，得到了一些名公大人的赏识。也曾春风得意，但1601年他同一位贵族侄女秘密结婚却引起强烈不满，几乎毁了他的前途，要等中年以后正式皈依英国国教并当了伦敦圣保罗教堂教长之后，生活才真正安定下来。

他青年时候有过一段放荡的生活，后来成为神职人员，这两个阶段的思想感情都在诗里有反映，但是无论爱情诗或宗教诗都有一些共同的特点，如情感炽热，思想开放，手法奇特，充满了怪诞的比喻（即所谓“奇想”），总起来说就是新奇。

我们可以先举一诗为例：

别离辞：节哀[2]

正如德高人逝世很安然，
　对灵魂轻轻地说一声走，
悲恸的朋友们聚在旁边，
　有的说断气了，有的说没有。
让我们化了，一声也不作，
　泪浪也不翻，叹风也不兴；

那是亵渎我们的欢乐——
　要是对俗人讲我们的爱情。

地动会带来灾害和惊恐，
　人们估计，它干什么，要怎样，
可是那些天体的震动，
　虽然大得多，什么也不伤。

世俗的男女彼此的相好，
　（他们的灵魂是官能）就最忌
别离，因为那就会取消，
　组成爱恋的那一套东西。

我们被爱情提炼得纯净，
　自己都不知道存什么念头；
互相在心灵上得到了保证，
　再也不愁碰不到眼睛、嘴和手。

两个灵魂打成了一片，
　虽说我得走，却并不变成
破裂，而只是向外伸延，
　像金子打到薄薄的一层。
就还算两个吧，两个却这样
　和一副两脚规情况相同；
你的灵魂是定脚，并不像
　移动，另一脚一移，它也动。

虽然它一直是坐在中心，
　可是另一个去天涯海角，
它就侧了身，倾听八垠，
　那一个一回家，它马上挺腰。

你对我就会这样子，我一生
　像另外那一脚，得侧身打转；
你坚定，我的圆圈才会准，[3]
　我才会终结在开始的地点。

（卞之琳译文）

诗里提到风浪、大地和天体的震动、官能、心灵、提炼、手工打金，而最后三段里又提出一个人们意想不到的比喻，即拿一个圆规的两脚来比一对夫妻，表示虽离别也仍彼此相连，丈夫动妻子也跟着动，因此不必因离别而悲。

这番议论有点像诡辩，多恩也确实老在诗里同人辩论，然而想到圆规、风浪、天和地的震动却是由于受到了当时航海发达、科学兴起的影响。爱情诗里讲天文学，这可真是新鲜事了！但这正是多恩想要达到的效果，因为他不喜欢当时流行的绮丽诗体，而他感情丰富，思想敏锐，也不是通常的甜美诗体所能表达得了，所以无论从形式和内容上来说他都非走一条新路不可，于是而有具备上述的一些特点的玄学诗。

因此，他的爱情诗也就非同寻常。他对这一题材的发掘比当时别人要深广得多，也现实得多。过去十四行歌手所咏的美人往往是高不可攀，圣洁得很；多恩则把他的爱者拉到床上，而且不许太阳窥视他们：

爱管闲事的老傻瓜，不守本分，
为什么要干这个，
穿过窗户和帐子照射我们？
难道情人的季节要跟你转？
坏脾气的冬烘老家伙，去责备
迟到的学生和懒惰的徒弟吧，
告诉猎户们国王快上马了，
号召蚂蚁赶紧去觅食吧，
爱情可不懂季节或气候，
不知月、日、钟头，那都是时间的破烂。

（《日出》）

有的时候，如在《哀歌》第19首里，他就直接写性生活。他对于男女之间是否能互相忠诚的问题特别关心，经常提到女人的不贞，《歌》就是写这一题材的：

去吧，跑去抓一颗流星，
去叫何首乌肚子里也有喜，[4]
告诉我哪儿追流年的踪影，
是谁开豁了魔鬼的双蹄，[5]
教我听得见美人鱼唱歌，
压得住醋海，不叫它兴波，
寻寻看
哪一番
好风会顺水把真心推向前。

如果你生来有异禀，看得见
　人家不能看见的花样，
你就骑马一万夜一万天，
　直跑到满头顶盖雪披霜，
你回来会滔滔不绝地讲述，
你所遭遇的奇怪事物，
　　到最后
　　却赌咒
说美人而忠心，世界上可没有。

你万一找到了，通知我一句；
　向这位千里进香也心甘；
可是算了吧，我决不会去，
　哪怕到隔壁就可以见面；
尽管你见她当时还可靠，
到你写信了还可以担保，
　　她不等
　　我到门
准已经对不起两三个男人。

（卞之琳译文）

这里又是有奇怪的联系，夸张的比拟，嘲笑的口吻——都是玄学派诗的特点。多恩另有一诗题名《无所谓》，首段是：

我可以爱白俊，也可以爱黑俏，
多人追求的，无人理睬的，
喜静的，爱演戏作乐的，

乡下生的，城市养的，
信人的，惹人的，
老在眼泪汪汪的，
像一块木塞那样从不流泪的，
我可以爱她，她，你，你，
任何人，只要她不忠诚。

这里一开始似乎是表示男人也不忠诚，但后来还是归结到女人的不贞，嘲笑得更厉害。然而若以为多恩尽在开玩笑却又误解他了。他是一个十分认真的人。正因为认真，他不相信“永远忠诚”之类的说法，特别在那个变动频仍、旧信仰正在被新学说新信仰所代替的时期。他对贞节问题的怀疑只是他对于整个人生和社会的怀疑的一种表现。这后者他自己说得明白：

新哲学怀疑一切，
火的元素已被扑灭，
太阳消失，地球也不见了，
非人的智慧所能寻到。
人们直爽地承认世界已经衰亡，
而在星球和天空上
找到了多种新东西，他们看
这里已被压碎成为原子一般。
一切破裂了，全无连系，
失去了一切源流，一切关系：
君臣，父子，都已不存。

（《世界的剖析　一周年》）

在这种弥漫变动和怀疑空气的时代里，只有宗教是比较稳定的。但是他的宗教诗也写得特别。他也是用炽热的情感向上帝呼吁：

击碎我的心，三位一体的上帝，
现在你只轻叩，呼气，照耀，治疗；
为了重新起立，请你把我打倒，
用大力砍，卷，烧，给我新体。……

（《神圣体十四行》，第14首）

让我看，亲爱的基督，你的闪光的新娘！
什么，她会是在海的彼岸
涂脂抹粉的那位？还是遭劫而身穿破烂
在德意志和这里哭泣的姑娘？

（同上，第18首）

这里“新娘”指真正的基督教会，“涂脂抹粉的那位”指罗马天主教会，“遭劫的姑娘”指路德派新教会，多恩是在感叹基督教会分成了三派，没有完整的统一体。对于他，曾经信过天主教的他，这感叹声里仍是有旧的怀疑的。此诗的另一特点，是把教会当作恋爱的对象来追求，它的结束语是：

亲爱的丈夫，把你的新娘出卖给我们眼睛，
让我的多情灵魂追求你温柔的鸽子，
她对你最忠实最愉快的时候，
正是她被众人拥抱对众人开放的关头。

尽管这说法有《圣经·旧约》中《索罗门之歌》（第5章，第2节）的前

例，那一种迫切的求爱的呼叫仍是多恩自己的。正同在他当教长以后所作的布道词中，他也是常用呼叫和自我的灵魂解剖紧紧抓住听众的心。

多恩晚年，经常想到死亡。就在斥责死亡的时候，他也是采用了惯常的辩论口气：

死神，你莫骄傲，尽管有人说你
如何强大，如何可怕，你并不是这样；
你以为你把谁谁谁打倒了，其实，
可怜的死神，他们没死；你现在也还杀不死我。
休息、睡眠，这些不过是你的写照，
既能给人享受，那你本人提供的一定更多；
我们最美好的人随你去得越早，
越能早日获得身体的休息，灵魂的解脱。
你是命运、机会、君主、亡命徒的奴隶，
你和毒药、战争、疾病同住在一起，
罂粟与符咒和你的打击相比，同样，
甚至更能催我入睡；那你何必趾高气扬呢？
睡了一小觉之后，我们便永远觉醒了，
再也不会有死亡，你死神也将死去。

（《神圣体十四行》，第10首，杨周翰译文）

多恩的技巧就是突出这类奇异题材的技巧。在格律上他一反甜美的乐调，往往显得很突兀，本·琼生说他“不协律”，其实他是故意为之的。他的开篇往往是突然的一声招呼（“走吧，跑去抓一颗流星”），一个宣告（“我是一个由元素和精灵构成小小世界”），一个命令（“看上帝面上别多嘴，让我爱吧”），一个问题（“我奇怪你同我各干什么，在

我们恋爱之前？”），总之立刻把读者不由分说地拉进诗里。在语言上他经常采用口头谈话方式，也使人感到亲切。在诗体上他遍涉各体，但总的倾向是走向双韵体，这也为后来的人开了路。同琼生以及更前的各位歌手相比，多恩是实现了一次诗歌上的大变革。

这一变革也是英国文艺复兴在诗歌上所经的变化之一。多恩对新科学新哲学的敏感表明英国文化进入了一个新的领域，而他心里的神魔之争则象征了英国社会上的不安定和日趋激烈的意识形态之争。多恩死在内战之前约十年，但是在他的突兀的节奏里已经隐约听见铁骑践踏大地的声音了。

后世对于多恩的评论有贬有褒。古典主义者如17世纪后半的德莱顿说他“喜用玄学”，18世纪的约翰逊博士说他“把杂七杂八的想法用蛮力硬凑一起”。在他们眼里，“玄学诗”是一个贬词。到了20世纪20年代，由于格里厄逊教授重新编订多恩诗集和出了一本玄学派诗选，诗人们厌腻了后期的浪漫主义的旧式抒情和老格律，一看见多恩这样的口语体诗，内容又是这样的奇特，也就完全倾倒了。艾略特在一篇有影响的书评里称赞多恩“将思想与感觉化为一体……一朵玫瑰在他不是一个概念而是一种感觉”，从此这位17世纪诗人成为现代派的榜样，英美各大学研究文学的师生纷纷起而读他讨论他，成为一时热潮。

如今热潮稍退，轮到我们异国的文学史研究者来谈体会了。有几件事似乎可以确定：多恩是英国诗史上的一大家，开创了一条新路，使英国诗歌更为丰富更有生气；他本人所作新颖，深刻，但读他须花气力，有些地方是难懂的；他的口语体诗使人感到亲切，他的比喻使人感到惊奇，他的吸引力是长远的。正同读腻了唐诗的人喜欢宋诗，读腻了伊丽莎白朝甜美诗歌的人也会对多恩的智慧结合热情的另一路诗感到新鲜。多恩不是靠一些纤巧的手法来炫世的，他背后有深厚的文化和一个广大

的想象世界，他的那路诗不是唯一可读的诗，但在那路诗里他是最可读的人。

三

多恩的影响不限于所谓玄学派诗人，连“本的儿子们”也感受到了，包括加莱。这点前已提到。所谓玄学派诗人也不是一个有形的组织，只是一些人有共同的趋势，而这些趋势是在多恩的直接或间接影响下形成的。

直接受多恩的影响的首先是乔治·赫伯特（1593—1633）。他是一个教士，写的主要是他的宗教经验，诗句表面上没有多恩的气势和突兀，但有一种内在的紧张。《美德》一诗是至今都见于选本的，全文如下：

美好的白天，如此清爽、宁静、明朗，
　　那是天空和大地的婚礼；
但露水像泪珠将哭泣你落进黑夜的魔掌，
　　因为你有逃不脱的死期。

芬芳的玫瑰，色泽绯红，光华灿烂，
　　逼得痴情的赏花人拭泪伤心；
你的根儿总是扎在那坟墓中间，
　　你总逃不脱死亡的邀请。

美好的春天，充满美好的白天和玫瑰，
　　就像盒子里装满了千百种馨香；
我的诗歌表明你终会有个结尾，
　　世间万物都逃不脱死亡。

只有一颗美好而圣洁的心灵，
　　像风干的木料永不会变形；
即使到世界末日，一切化为灰烬，
　　美德，依然万古长青！

（何功杰译文）

此诗结构严谨，语言平易，这是表面；但是前三节中每节都有生和死的矛盾；最后一节突出主题，但也提到“一切化为灰烬”的世界末日，对照仍然分明。外弛而内张，这张就是多恩的影响所在。

这影响还可在别的地方看出：

我的肉体痛苦地朝向灵魂，
　　病疫紧抓我的骨骼；
消耗人的疟疾停留在每根血管，
　　把我的呼吸变成呻吟，
忧伤充塞我的灵魂；我几乎难信，
要不是痛苦明白宣告，我还活着。
而等我健康，你夺走了我的生命，
　　还要更多，因为我的朋友们也死：
欢乐与锋利都失去，一把钝刀
　　比我更多用处。
单薄而瘦弱，无友也无护，
每一次风暴，每一阵狂飘，都把我穿透。

（《苦难》）

这里的形象（“病疫紧抓……骨骼”，等等），比拟（“一把钝刀/比我更多用处”），带点辩证法的论战口吻（因痛苦才知道还活着）和最后的可怕的图景，都是多恩式。

赫伯特也写信仰与艺术之间的矛盾：前者坦直朴素，后者虚假繁琐。有两首以《约旦》为题的诗就是写这个题目的，都写得很精辟。一首如下：

谁说只有编造的假发，
才适合诗歌？难道真理当中没有美？
只有弯曲的梯子才是好结构？
写的都不算诗，除非它歌颂
　　一把漆着油彩的假御座？

难道靠迷人的树林和奇异的
乔木就能遮盖粗糙的韵文？
爱者的恋心定要潺潺的流水来滋润？
难道一切要朦胧，让读者来猜，
　　隔着两重意思的障碍？

牧童们才是老实人，让他们唱吧！
谁要猜谜请自便，无须我帮，
我不羡慕别人的夜莺和春天，
随他们骂我不懂格律吧，
　　我只坦白地说：我的上帝，我的国王。

这一首主要针对别人。另一首要自己警惕：

我初次写天国之乐的时候，
诗句闪闪发光，
我寻找妙词，想尽花样，
我的思想也越来越膨胀，
简单的意思尽用比喻缠绕，
打扮着像是要卖给别人。

成千个想法在我的脑里奔跑，
要我选用，就怕我不满意；
我写了几个字又划掉，
嫌这个不生动，那个太死板，
什么都够不上形容太阳的富丽，
更不论人子头上的光轮。

像火焰向上空升腾，
我总把意思织了又编，
正当我忙得起劲，一个朋友，
对我附耳说：“这些都不相干，
一个爱字已含一切甜蜜，
只消抄那个，其余不必费事。”

这两首诗也包含了赫伯特的文艺观，许多话是针对当时的诗风说的，主旨是不要虚文，只求真诚。后世的诗人们又何尝不能从中吸取教益？而形式严整，口语体写得像多恩一样亲切，这本身却是有艺术的。

此外赫伯特还有《珍珠》、《时间》、《项圈》、《滑车》等等也都是好诗。

多恩影响了赫伯特，赫伯特又影响了另外两个诗人。

一个是理查德·克拉肖（1613？——1649）。他也是教士，不过后来从英国国教改信了罗马天主教。他是英国诗里巴洛克诗风的代表者：怪诞，过分，没有节制。他的比喻离奇到可笑的程度，如说：

如今不论他走向何处，
在加列利的山区
或者更不受欢迎的地方，
他总有两座喷泉忠实相随，
两个能走的浴池，两个哭泣的动体，
两个可以手提的简要海洋。

（《哭泣者》）

这些奇特的形象都是指的眼泪。

当然，也有一些题目对他的怪诞诗才比较适合，如写耶稣受刑时流的血，又如写受难而死的婴孩：

去吧，笑着的灵魂，打破你们新做的笼子，
这儿不会说话，到天国就会唱歌，
也不要因为怕无奶止渴
　　就停留不前，
召唤你们的地方最差
　　也到处有奶。

（《致婴孩受难者》）

这最后一语是指银河，即“牛奶路”。

他的主要作品是献给16世纪天主教圣女特丽莎的，题名为《火焰般的心》（1652）。他是用白炽的情感来写这首颂诗的，颂的是圣女完全被神圣景象所吸引的那一瞬间的神秘。克拉肖不只是“用身体来思想”，而是把全部官感的想象力发挥到了极致，这时候对宗教的最高崇敬就同沸腾的爱欲难解难分了。

另一个崇拜赫伯特的诗人是亨利·佛恩（1621—1695）。他是威尔士地方的一个医生，原来所作大多平庸，后来在赫伯特的影响下有了转机，写出了一些宗教诗，其中心题旨是灵魂回归天国之家的行程。他的优点在于一种亲切的带点沉思气氛的口语体，沉静而有力。

他把儿童时代当作“天使”时期，因此在经历了成长的痛苦之后他的决心是：

有些人喜欢前进，
而我步步向后退行，
当这堆骨灰落入小瓮，
我回到原来的形态之中。

（《退》）

死亡就是归真返璞，此诗内容如赫伯特，而论辩方式则是多恩式的。

佛恩的诗的开篇也像多恩那样直截了当，很能吸引人：

不错，是这样的。人在初期
　　不全是石头……

（《腐烂》）

我前一晚看到了永恒
像一圈纯净无边的光

（《世界》）

他们都进入了光亮的世界！
只有我停留这里。

（《逝去的朋友们》）

他从不浮躁，而是安静地表达他的沉思，文字清澈如水。同赫伯特一样，佛恩表现了玄学诗的不少优点。

四

然而比以上诸人更能吸引一般读者的玄学诗人却得数马伏尔。

安德鲁·马伏尔（1621—1678）是政治人物，做过任拉丁秘书时的密尔顿的助手，在王政复辟之后又以议员身份活跃于国会内外，可谓在两种政治气候里都能生存。但他总的倾向仍是清楚的。这可以从他写的关于克伦威尔的一首颂歌里看出。

诗的主体是歌颂这位清教徒“护国公”的，说他是上帝差遣的义愤之火，当者披靡：

企图抵抗或责骂是疯狂，
他是上天的愤怒火光；
　　如果我们说实话，
　　他确实有功国家。

连克伦威尔对爱尔兰人的大肆屠杀也在称赞之列。

可是在诗的中间，作者又把被国会处死的国王查理士一世写得很英勇：

他做的想的都不平常，
在那个可纪念的现场；
　　眼睛坚定地看着不动
　　斧子的锐利锋刃。

也没用粗俗的诅咒，
要求神明把无助的君权搭救；
　　只把大好头颅横放
　　斧下，犹如平时上床。

这景象是壮烈的。接着又写克伦威尔毕竟风云际会，代表了不可抗拒的历史力量：

你是战争和命运的儿子，
不懈地挥军进击，
　　为了最后功成，
　　永远擎剑前行。

剑是威慑的力量，
使黑夜的精灵伏降；
　　权力靠计谋获取，
　　还要靠刀剑保持。

提出“计谋”（*arts*）又多了一点意思，即克伦威尔也颇会运用权术。

所以就是这首相当显露的颂诗也有一定程度的复杂性。

同时我们也可以看出，马伏尔很有诗才。他能写得简洁。上面的颂诗，无论讲克伦威尔还是查理士一世，语言都十分精粹，都精辟而又生动。

马伏尔也善于用诗来辩论。《灵魂与身体之间的辩论》是明显例子。但有时是诗人在心里自我辩论，如在《爱的定义》中：

他们的爱是斜的线条，
会在各个角度遇合，
我们的爱却真实地平行，
没有限度，但永不相交。

因此联结我们的爱
被命运妒忌地阻碍，
虽是心灵的融洽，
却遭星辰的对立。

这一种思辨的方式，连同它的几何学和天文学的比喻，清楚地显示出了多恩的影响。

然而马伏尔却有多恩所无的文雅。他的最吸引人的地方正在于玄学派诗风与古典主义的结合。他的名诗《致他的娇羞的女友》可为一例：

我们如有足够的天地和时间，
你这娇羞，小姐，就算不得什么罪愆。
我们可以坐下来，考虑向哪方
去散步，消磨这漫长的恋爱时光。
你可以在印度的恒河岸边
寻找红宝石，我可以在亨柏之畔[6]
望潮哀叹。我可以在洪水[7]
未到之前十年，爱上了你，
你也可以拒绝，如果你高兴，
直到犹太人皈依基督正宗。[8]
我的植物般的爱情可以发展，[9]

发展得比那些帝国还寥廓，还缓慢。
我要用一百个年头来赞美
你的眼睛，凝视你的娥眉；
用二百年来膜拜你的酥胸，
其余部分要用三万个春冬。
每一部分至少要一个时代，
最后的时代才把你的心展开。
只是这样的气派，小姐，才配你，
我的爱的代价也不应比这还低。

但是在我背后我总听到
时间的战车插翅飞奔，逼近了；
而在那前方，在我们面前，却展现
一片永恒的沙漠，寥廓、无限。
在那里，再也找不到你的美，
在你的汉白玉的寝宫里再也不会
回荡着我的歌声，蛆虫们将要
染指于你长期保存的贞操，
你那古怪的荣誉将化作尘埃，
而我的情欲也将变成一堆灰。
坟墓固然是很隐蔽的去处，也很好，
但是我看谁也没在那儿拥抱。

因此啊，趁那青春的光彩还留驻
在你的玉肤，像那清晨的露珠，
趁你的灵魂从你全身的毛孔
还肯于喷吐热情，像烈火的汹涌，
让我们趁此可能的时机戏耍吧，
像一对食肉的猛禽一样嬉狎，

与其受时间慢吞吞地咀嚼而枯凋，
不如把我们的时间立刻吞掉。
让我们把我们全身的气力，把所有
我们的甜蜜的爱情揉成一球，
通过粗暴的厮打把我们的欢乐
从生活的两扇铁门中间扯过。
这样，我们虽不能使我们的太阳
停止不动，却能让它奔忙。

（杨周翰译文）

这首诗的内容，同不久前赫里克写的《致妙龄少女：莫误青春》差不多，世界上别的地方别的时候也有许多诗人咏过同一题材，然而马伏尔的写法何等不同！人家总把花园作为情人相会的地点，而马伏尔一上来就把空间扩大到印度，又把时间延长为从创世直到世界末日，他愿意花上若干个世纪去赞美爱人的身体的每个部分，只有这样的“气派”才配得上她的身份。这是奇思，这是夸大，混合着对时空观念的玩弄，对女性肉体的倾慕，这一切都是玄学式的，也有嘲讽，但口气并不像多恩那样的唐突，而更多娓娓说理的味道。这后者就是马伏尔本人的文雅特点。

接着韵律突然变得急骤，来了“时间的飞车逼近，前方只有永恒的沙漠”的四行。读诗的人到此一惊：怎么从刚才的人的欢乐突然变成了沙漠的永恒寂寥？（这四行被20世纪的艾略特在《荒原》里全文引用，可见造成印象之深。）

于是而有死亡之思。但这时诗人却趁机向爱人进言：既然如此，又何必矜持？难道留着你的美丽让蛆虫去享用？难道你那坚守的贞操和荣

誉一定要等变成了灰才能使你认识它们是如何“古怪”？然后来了奇妙的两行：

坟墓固然是很隐蔽的去处，也很好，
但是我看谁也没在那儿拥抱。

这表现了“机智”（*wit*），把一件生死系之的大事故意轻描淡写，口气几乎是轻佻的，然而却造成更大的强调效果，这便是马伏尔的艺术所在。

后来的情调却戏剧性地变得热烈，甚至粗暴起来，出现了烈火般的热情喷吐，像食肉的猛禽一样的嬉狎，把全部时间立刻吞掉，“通过粗暴的厮打把我们的欢乐/从生活的两扇铁门中间扯过”，太阳既然不能为我们停留，那就让我们使它更快地转动吧！

这是表示：爱情已经得到了肉体的满足。然而“生活的铁门”却又意味着在以后的日子里将尝到人世的局限和艰难。

一首情诗写得语言明朗而内容复杂，多层次，多音调，从运行于时空之上下跌到扯过生活的铁门，而一切全在诗人的严格控制之下，形式完整，段落匀称，机智锋利，耐得住千古读者的挖掘与玩味，达到这类诗的顶峰了。

回顾文艺复兴初期以来的情诗，好手如云，大多是走甜美一路，只在多恩和马伏尔手里才进入一个从内容到诗艺都不同的新境界。玄学派在英国诗史上的贡献是巨大的，但他们对于爱情的不同看法仅是他们对于变动中的宇宙、世界、社会的不同观察和思考的一个方面而已。

这后者的例证之一是马伏尔的另一首诗：《花园》。

这首诗探讨的是什么样的世界才是人的理想世界。

它一上来就提出：在人世为战功、高官、桂冠而辛苦经营是无谓的，是陷入迷途，只有进入花园隐居才能得到快乐：

美好的“宁静”，我终于在此找到了你，
还有“天真无邪”，你亲爱的女弟！
我久入迷途，一直在忙忙碌碌的
众人之中想和你们相遇。
你们的神圣的草木，在这世界上，
只能在草木丛中才能生长；
和这甜美的“幽独”相比的话，
人群只可说是粗鄙、不开化。

（杨周翰译文，下同）

然而花园里也受人世情欲的扰乱。有些人把女友的名字刻在绿树上，既是残忍的，也不自量力，因为女友等凡脂俗色岂能同美树的绿色相比！就连天上追逐美女的诸神，最终也眼睁睁看她们化成了绿树。

只有当“炽热的情欲已经消去”，人才能过美妙的生活：

我过的这种生活多美妙啊！
成熟的苹果在我头上落下；
一束束甜美的葡萄在我嘴上
挤出像那美酒一般的琼浆；
仙桃，还有那美妙无比的玉桃
自动伸到我手里，无反掌之劳；
走路的时候，我被瓜绊了一跤，
我陷进鲜花，在青草上摔倒。

这是伊甸园的描写么？那么最后一行的“摔倒”又意味着什么？原罪？还是劝诫不要过分享受？也许正因摔倒过，人的头脑倒是更清爽了。下一节里诗人作了进一步思考：

> 与此同时，头脑因乐事的减少，[10]
> 而退缩到自己的幸福中去了：
> 头脑是海洋，其中各种类族[11]
> 都能立刻找到自己的相应物；
> 然而它，超乎这些，还创造出来
> 远非如此的许多世界和大海；
> 把一切凡是造出来的，都化为虚妄，
> 变成绿荫中的一个绿色的思想。

最后两行后来变成了名言。它的意思似乎是人的想象力能创造一切，但又强调要将物质世界转化为非物质的，而非物质的东西之中又以绿色为最重要，因为它代表和平，安静，新鲜。

> 然而乐园虽好，却非一个孤身独处的人所能久住的：
>
> 这就是幸福的“花园境界”的写照，
> 这时，人还没有伴侣，在此逍遥：
> 经历过如此纯洁甜美的去处，
> 还需什么更适合他的伴侣！
> 然而想要独自一个在此徜徉，
> 那是超出凡人的命分，是妄想：
> 想在乐园里独自一人生活，
> 无异是把两个乐园合成一个。

前面说要脱尽情欲，这里说的是人想独居是妄想。于是他的归宿只能是一个这样的地方：

多才多艺的园丁用鲜花和碧草
把一座新日晷勾划得多美好；
在这儿，趋于温和的太阳从上空
沿着芬芳的黄道十二宫追奔。
还有那勤劳的蜜蜂，一面工作，
一面像我们一样计算着它的时刻。
如此甜美健康的时辰，只除
用碧草与鲜花来计算，别无他途！

可以说这是一种介乎尘世与天堂的中间地带，在这里时间仍然有效，人也仍然要像“勤劳的蜜蜂”一样工作，只不过要用碧草与鲜花来作衡量标准，而不能另有他途。

马伏尔的诗集是在1681年才出版的，我们不知道《花园》一诗作于何时。对于一个经历了革命与复辟两个阶段的人说来，《花园》所象征的理想社会有没有一点政治含义？能不能说它代表了一种既不限于尘世的逸乐又不过分高远的中间偏上的向往？

* * *

至此我们已将琼生、多恩和他们的追随者的诗歌情况大致介绍了。琼生的古典主义是对文艺复兴初期诗歌大繁荣的一种整顿，而多恩的玄学诗——连同他的口语体和他的天文学比喻——则是它的继续发展，马伏尔在一定程度上把两者结合起来了。但是诗坛——或不如说地下的诗坛——还另有大手笔。就在马伏尔的身边不远，已经另有一位大诗人在

写着力量强过所有这些人所作的史诗式诗歌，他就是密尔顿。

---

[1]这首诗最初发表在琼生1616年出版的抒情诗集《森林》，据说是采用希腊诡辩家菲罗斯特拉图斯约在公元250年所写的散文的意思，而第三、四行的想法也和六世纪阿加第亚斯（536？——582？）一个希腊文警句相似。

[2]这首诗可说是约翰·多恩最有代表性的作品，也是17世纪玄学派的名作。所谓玄学派诗，无非多奇想，而所谓奇想，就是不像一般的吟风弄月，而是爱好科学等一般不入诗的比喻、形象、构思，例如这首诗中以两脚圆规比一对情侣的离合关系。——译者注，下同

[3]圆圈是完整的象征，据说在西方古代，圆中加点也是炼金术士的黄金象征。

[4]何首乌具人形，用以作药，西方有可以促孕之说，叫它自己怀孕，当然像其他各行所说的一样，都是不可能的事。——译者注，下同

[5]据西方传说说法，魔鬼的脚像牛蹄，对分两半，当然谁也说不清谁把它劈成如此。

[6]流经诗人家乡多赫尔市的河。——译者注，下同

[7]指《圣经·旧约》里有关远古洪水的传说。

[8]根据基督教的偏见，犹太人要到世界末日才会改信基督教。

[9]植物，以区别于有感觉的动物和有理性的人。

[10]原文from pleasure less，有不同解释。——译者注，下同

[11]据说凡陆地上所有的族类都能在海洋里找得相应的族类，把头脑比作海洋是说头脑能包含世上一切物。

第六章　密尔顿

一

人们对密尔顿的生平知道得比较多，远远超过莎士比亚，这倒正是了解他的作品所需要的，因为他的重要作品都与他所经历过的大事密切相关。

约翰·密尔顿（1608—1674）生于伦敦一个富有的中产阶级新教家庭（他的父亲开了一家公证行和私人银行），从小受到良好的古典教育，17岁上剑桥大学基督学院，毕业后没有立刻工作，用了五年时间（大部分住在乡下）遍读古典和西欧文哲名著。1638年去意大利游历，有机会见到许多著名学者，包括伽利略，那时这位天文学家“已经垂垂老矣，但仍在受着迫害”。然而他的漫游突然中断了，他自己这样说：

我本准备再去游历西西里和希腊，但被英国传来的关于内战的可悲的消息阻止了，因为我认为，在我的公民同胞们在国内为自由而战的时候我为了取得知识而在外国优游自在是卑劣的。

这话是写在他的《为英国人民申辩之二》一文里的。1639年8月他回到了英国。这样也就结束了密尔顿的第一阶段生活。他的一些较短的作品如《欢乐颂》、《沉思颂》、《科玛斯》、《利西达斯》都是在这个阶段写的。

第二个阶段（1640—1660）：密尔顿从事政治活动的时期，他写了多本论战性的小册子为清教主义的革命政权辩护。1649年即国王查理一世被处死的一年，密尔顿被任命为国务会议的外文秘书，负责处理外交文书。1652年他双目全盲，当时还只有43岁。这个阶段里密尔顿的主要作品是论战性小册子和若干首十四行诗。

第三个阶段（1660—1674）：查理士二世复辟以后，密尔顿受到迫害，曾被监禁，经马伏尔等人说情而被释放。此后闭门家居，通过口授由人笔录的办法从事著作，《失乐园》（1667）、《复乐园》（1671）和《力士参孙》（1671）都是在这个阶段写的。1674年11月8日密尔顿病逝。

二

密尔顿最初的诗是用拉丁文写的，其中有描述春天风光和姣好人脸之作。在英文作品中，《基督诞生之晨》（1629）以它的宗教虔诚和音乐性宣告了一个年轻诗人的崛起。一般读者爱读的则是配对出现的《欢乐颂》与《沉思颂》（均作于1631年左右），它们写出了两种心情下所见的两类景象，典雅如琼生，活泼则过之，例如《欢乐颂》中：

来吧，轻快地舞起，
用巧妙的脚尖一提，
右手牵着山上的仙女
名叫自由的甜蜜伴侣……

（第33—36行）

诗人用这些音乐性特强的短行描写了乡下生活的种种乐趣：随同青年男女跳舞，看农民打麦子，同他们一起喝酒，听他们讲古老的传说，看舞台上演出琼生和莎士比亚的诗剧，等等。这里出现的是一个愉快的与众同乐的密尔顿。

《沉思颂》同样有乐趣，间有忧郁，却更动人：

让我的脚步不忘
漫行在经院的回廊，
要爱那高耸的顶拱，
靠坚固的古柱支撑，
还有五彩玻璃的画窗，

投下幽幽的宗教之光。
更让管风琴鸣奏，
唱诗班齐放歌喉，
庄严的仪式，清越的祷颂，
甜美地进入我的耳中，
使我融化在极乐之间，
整个天堂出现我的眼前。

（第155—166行）

哥特式教堂建筑和做礼拜时的音乐对于敏感的青年诗人造成了深刻的印象，短短几行，写出了他当时心境的肃穆、甜美，一种极乐之感把天堂带到了他的眼前。

青年密尔顿还写了一个假面剧，叫《科玛斯》，于1634年在威尔斯边境的勒特洛堡演出。以前琼生是写这类剧的能手，它们大都带娱乐表演性质，是诗歌和音乐舞蹈的结合，供宫廷和贵族观赏，间或有点道德说教，但一般内容是不深刻的。密尔顿此作却不然。它除了有优美动听的歌曲之外，还有一个严肃的主题，即贞操问题。剧情是在一个傍晚两位兄长带着妹妹走进一处森林，为了替她找点水果离开了她，她等了许久，起身去寻他们，没有寻着，却碰上了魔术师科玛斯扮作牧羊人把她引到了一处房屋，正在逼她饮酒，两位兄长在一个神灵指引之下赶来搭救了她。

道德胜利了，但是失败的魔术师科玛斯却不失他的光彩。他是一个老练的诱惑者，语言是华丽的，邪恶的：

听着，小姐，不要矜持，不要

为贞女的美名所骗。
美貌是大自然的钱币，不为秘藏，
必须流通，它的好处在于
互通有无，共享乐趣，
自身受用则索然无味。
如果你错过时机，那就会像
未开已谢的玫瑰，枯死枝头。
美貌是大自然的夸耀，须在
宫廷、宴会、典礼上展出，
赢得人们欣赏它的精美制作。

（第737—747行）

他甚至能把歪理说成格言：

夜晚同睡眠又有何关？

（第122行）

因为在他的生活中，夜晚只是宴游逸乐的时候：

午夜的长啸和狂饮，
醉舞，欢庆不停。

（第103—104行）

而他反对贞操的最大理由是它与大自然的丰盛和开放背道而驰：

呵，愚蠢的人，听信了
斯多噶派的博士们，

接受了犬儒学者的教条，
把干瘪苍白的“禁欲”加以歌颂！
大自然尽其所有地施舍一切，
毫不吝啬，又为了什么？
它用花果和羊群覆盖大地，
让数不清的鱼虾繁殖海里，
还不是为了叫人人高兴，满足最大的胃口！

（第706—714行）

对此，贵族小姐抗之以基督教化了的柏拉图主义：

骗子，不要诬蔑清白的大自然，
像是她要子弟们滥用
她的丰足；她是一个好的供应者，
只向好人提供货物，
就是那些遵守她的严肃的法则，
服从节制的圣律的人。

（第762—767行）

她还进一步指出：

你没有耳朵，也缺乏灵魂，
不能了解高超的使命，深刻的神秘，
用它们才能讲清
贞操的神圣，严肃的道理。
你还配不上领会
比你现在处境更大的快乐。

（第784—789行）

带哲理意味的辩论性对谈是这个假面剧的特点：不仅科玛斯同贵族小姐辩，两位兄长也辩（辩论妹妹的吉凶），伴随的神灵也辩（他指出科玛斯虽逃而他的魔法仍然困住了小姐），对辩成了这个剧的结构原则，给了它一种美学上的匀称，其实这对辩也是在密尔顿心里进行的。他完全欣赏大自然的美丽丰足，但他又知道这当中藏有诱惑，更高的神圣守则是守身如玉。清教主义开始抬头了。

1637年密尔顿在剑桥的同学爱德华·金在海行中船沉遇难，密尔顿写了一首悼诗，题名《利西达斯》。它采取古典田园哀诗的形式，中间有许多典故，“利西达斯”就是神话人物的名字，借用来指爱德华·金的。

这首诗曾经引起一些批评，例如18世纪的约翰逊博士在《英国诗人传》里说：“此诗并未流露真情实感，因为情感不出在辽远的引证和奥秘的言论之间。……有闲心进行虚构就没有多少哀伤。”他的意思是，作为悼诗，此诗并未表达出对死去朋友的哀思。

哀思还是有的，情感也是真实的，主要是两种。一种是从朋友的死想到了自己的命运。写此诗时密尔顿已29岁，在家园读书已五年，是继续隐居呢，还是投入人世？他是太息以道之的：

唉，不断小心地牧羊，
干这遭轻视的低微一行，
严肃供奉缪斯而无结果，又为何来？
同阿玛里丽嬉戏于树荫下
或缠在尼爱拉的秀发中为乐，

像别人做的，岂不更好？
名誉是刺激呵！清醒的精神举着它
（高贵心灵的最后弱点）
使我们鄙弃娱乐，过着辛苦的日子。
我们希望得到美好的报酬，
以为有一天会突然大放光彩，
却只来了盲目的命运女神，用利剪
剪断了这脆弱的生命。

（第64—76行）

这里提“牧羊”字样是采用古典主义的手法来指幽居乡野；“供奉缪斯”是指文艺创作，原来密尔顿甘愿为之，现在却起了疑问：所为何来？与之相对的是另一种生活，那就是同姑娘们鬼混，逍遥过日。人生又是那样短促，命运又是那样盲目而无情，说不定哪一天她的利剪就会剪断了一切追求荣名的努力！

另一种感情是：原来他曾想遵父命进教会为神职人员，但目前的教会的情况却只使他厌恶。他借一位天使之口，作了这样的描述：

够多的人只是为了他们的肚子，
又攀又爬，偷入信徒的羊圈。
他们对别的不关心，
只想在剪羊毛人的盛宴上争夺，
而把请来的高贵客人挤走。
只会吃饭的嘴巴！连牧羊杖也拿不稳，
老实牧羊人的本领一样也无！

（第114—121行）

这里的羊圈指教会，圈内的羊指信徒，牧羊人指英国国教教士，他们不会传教，只一味争食，比猪还不如。密尔顿自然不屑与这些人为伍，但是对他们的谴责如此猛烈，而且出在一首悼念友人的哀歌里，却使人惊讶。这也就反映了他当时的感触之深。

以上两种感情都是真实的，强烈的，但是饱读古典诗歌的密尔顿却又不容许自己直接地正面表露，而要把它们纳入一个文学模式，拿一个古典传统作为寄托。他所找到的模式就是田园哀诗。他有一个适合哀诗的题材，即爱德华·金之死，他对他的哀悼也是真实的，但同时他也借题发挥，把自己的出路问题（连同它所牵涉到的苦修与教会现状等等思虑）写在里面，使传统模式为自己服务，又拿它来控制了自己的感情，使作品均称、一致。诗的最后部分写海潮冲刷死者又把他送到乐土，诗句也起伏澎湃，管乐齐鸣，达到了音乐的也是情感的高潮。

于是哀歌的结束处也传来了新的声音：

这样，乡下少年对橡树和溪流唱着，
晨光已拖着灰鞋出现，
他碰触了芦笛的柔和笛孔，
热切地鸣奏田野之歌，
太阳扫平了所有的山峰，
接着落进西方的海湾；
最后他立起，把青衫一扬，
明天去新的林子，新的牧场。

（第186—193行）

新的牧场意味着什么？新的生活——从隐居进到积极参与世事？新的诗歌——从田园哀歌进到英雄史诗？甚至于新的宗教——从腐败的英国国教进到严峻的清教主义？这些因素都有。事实是，写完此诗之后，密尔顿告别了过去，向不可测的将来迈进。

三

自1639年从欧陆归来直到1660年受到监禁，整整20年，密尔顿投入了政治斗争。身历内战与革命政权的兴起与衰落，写了大量为革命辩护的政论小册，却不“供奉缪斯”了——除了偶尔写几首十四行诗。

然而在英国诗史上，密尔顿的为数不多（共24首，其中5首用意大利文写）的十四行诗却有其独特性。过去的十四行诗以咏爱情为主，密尔顿的主要写时事，也写朋友和他自己，贯穿它们的是争自由的斗志与清教主义的宗教感。在形式如脚韵安排上他不取莎士比亚即英国型，而回到彼特拉克即意大利原型，此外他的诗句经常跨行，有如写白体诗。在声韵上他是黄钟大吕之音，在情调上他激越、雄迈。如果众多的其他十四行诗人可以称为婉约派，那么密尔顿是豪放派。

这些十四行诗中，有两首谈到他的失明。一首作于1652年，即刚盲之后不久，他的心情是这样的：

我这样考虑到：我未及半生，就已然
在黑暗广大的世界里失去了光明，
同时那不运用就等于死亡的才能
对我已无用，纵然我灵魂更愿
用它来侍奉造我的上帝，并奉献
我的真心，否则他回首斥训——
于是我呆问：“上帝不给光，却要人
在白天工作？”——可是忍耐来阻拦
这怨言，答道：“上帝不强迫人作工，

也不收回赐予：谁最能接受
他温和的约束，谁就侍奉得最好：
他威灵显赫，命千万天使奔跑，
越过陆地和海洋，不稍停留：——
只站着待命的人，也是在侍奉。”

（屠岸译文）

他是非常痛苦的，甚至对上帝也有怨言，最后借“谁最能接受/他温和的约束，谁就侍奉得最好”的说法来自慰，才算度过了这个危机。

等到他在三年后（1655）来写第二首诗，他的心情起了变化：

西里克，三年来我这眼睛全失了神，
它尽管外表上没有斑点，没有污垢，
被剥夺了光，已忘掉了看。一年到头
这废眼珠里再没出现过日月星辰，
再没有出现过一个男人或一个女人。
可我只坚定、忍耐、向前行。没有抗议，
没有反对上帝的手或苍天的旨意，
也绝对没有让我的希望减少半分，
心，退缩一寸。什么在支持我，你要问？
良心！朋友，意识到：是为了捍卫自由
我才用力过度而永远失去了它们！
我这神圣的使命现已传遍了全欧。
这认识会带我——若无更好的带路人——
走过人世的舞台，瞎，但知足而优游。

（陈维杭译文）

痛苦依然深切，并且更具体了，然而宽慰也更实际了，因为他意识到他之失去双目，是由于捍卫自由用力过度，如今他的神圣使命传遍了欧洲，他也就心安了。全诗情调比前作要开朗而自信得多，三年的熬炼是撑过来了。

这样的一个密尔顿当然也关心欧洲大陆上的自由与反自由的斗争。也是在1655年，意大利沛蒙推山区的新教徒遭到了萨伏伊公爵部下的残酷屠杀，激起密尔顿写了另一首十四行诗：

最近的沛蒙推大屠杀

复仇吧，主呵！圣徒们遭了大难，
白骨散布在寒冷的阿尔卑斯山顶；
当我们的祖先崇拜大石的时辰，
他们已信奉了你那纯粹的真言；
别忘记他们：请录下他们的呻唤，
你的羔羊群，被那血腥的沛蒙推人
屠杀在古老的羊栏，凶手们把母亲
连婴孩摔下悬岩。他们的悲叹
从山谷传到山峰，再传到上苍。
请把殉难者的血肉播种在意大利
全部国土上，尽管三重冠的暴君
仍然统治着意大利：种子将繁生，
变为千万人，理解了您的真谛，
他们将及早避开巴比伦式的灭亡。

（屠岸译文）

这首诗的强烈义愤是不必多说，它对暴行的谴责异常具体，而归罪于“三重冠的暴君”即罗马教皇，则将事件提高到全欧洲新旧教斗争总背景。作品像是带着作者闻讯一怒而起的热腾腾的当时空气，这样的作品在英国诗里是不多的；而由屠杀而推想到“巴比伦式的灭亡”，又显示了锐利的历史眼光。

密尔顿的这些独特的十四行诗对后世产生了影响。接受他的影响的人当中有另一个大诗人，即19世纪浪漫派的领袖华兹华斯。后者也是一个参与和关切自由斗争的人——尽管他的思想是复杂的。他同密尔顿的默契不只见于他在1802年在伦敦所作的呼喊：

密尔顿，你应该生在这个时刻！
英国需要你！

还见于他对海地革命英雄卢维屠的安慰：

活下去，莫丧气，你留下了力量。

这些也都是诗句，也都出自十四行诗，而且在形式上也是属于意大利原型的。我们可以说：在英国写十四行诗的人当中，密尔顿和华兹华斯以及更后的一些诗人，包括20世纪的叶芝和奥登，构成了一个豪放派的传统。

四

尽管有以上的佳作，密尔顿的主要成就毕竟是写于1660年后的坎坷处境里的几部长篇，首先是《失乐园》（1667）。

《失乐园》的内容，可以简述为：撒旦被上帝战败，报仇心切，诱使上帝所创造的人类始祖亚当与夏娃偷吃了智慧树上的果子，上帝震怒把他们逐出了伊甸园。这就是人的堕落。

史诗要有大题材，密尔顿此诗题材之大超过前人。前人如荷马，唱的是两个国家之间的一场战争；如维吉尔，一个恋爱故事加一个国家兴起的故事；只有但丁，遍涉地狱、炼狱、天堂三大界，但也不比密尔顿题材更大，因为《失乐园》中也包括天堂和地狱，还牵涉到宇宙的创造、人类的起始、耶稣的诞生，而其中心则是原罪问题。

早在1640年前后，密尔顿就有了写史诗之心。原先想写关于亚瑟王的故事，但不久放弃此意，而在1642年草拟了一个关于人的堕落的诗剧的草稿。一搁将近20年，到1658年才来动笔，把悲剧扩大成为史诗，1665年完成，1667年一版发行，1674年第二版中把原第7章、第10章各扩为两章。可见密尔顿是在青年时代就已酝酿这个题材，到晚年才写成。其间英国经历了两场大变，即内战与王权复辟，作者是在蓄积了一生的读书和参与政治斗争的经验，在暴风雨后的间隙里怀着沉痛的感情来写这个失去乐园的大故事的。

对于史诗的写法，作者也作了深入的考虑。如诗前小序所显示的，他先解决了一个全面性的技巧问题，即用什么诗体。他反对有脚韵的诗

体，认为“用韵是野蛮时代的发明，是为了挽救卑劣的内容和蹩脚的格律而来的”，有些后世诗人用了韵，却因感到束缚、无法表达许多意思而苦恼。所以意大利和西班牙的重要诗人不用韵，无论长短篇中都不用，正如英国的诗剧早已不用一样。他指出：“对于能审律的耳朵，韵是不足道之物，并不产生真正的乐感。乐感只产生于恰当的格律，数目合适的音节，能把意思有变化地从一行伸展到另一行，而不在于诗行尾上是否有同样的声音叮当作响。那是一种毛病，有才学的古人不仅诗中不用，就连好的讲演词里也避免。”

最后，密尔顿的结论是：

> 所以本诗不用韵不仅不是缺陷，像普通读者可能会以为的，而应该被称赞为在英文中第一次树立了范例，表明英雄诗篇已从用韵的现代束缚里解放出来，恢复了它古昔的自由权利。

就连用韵这样的技巧的问题，也要联系到“自由权利”，这就是密尔顿之所以为密尔顿。从诗史的观点来看，这段话也十分重要，因为当时诗坛上的头面人物德莱顿等人正在提倡讲究用韵的法国诗风，而密尔顿则不随时俗，硬要复兴莎士比亚等人曾经用以写出卓越诗剧的白体诗。1642年白体诗随着伦敦戏院的被封而绝迹于舞台，谁能想到在二十几年之后，它又靠密尔顿这位大手笔而重振于文坛了。

史诗有一套古典程序，一开始作者总要祈求上天给他灵感，并且说明内容梗概和写诗宗旨。密尔顿也是一上来就说：

> 唱吧，天上的缪斯，唱人的初次违命，
> 唱他如何尝了禁树上致命之果，
> 从而把死亡带到人世，后随的一切灾难，

失去了伊甸园，直到有更伟大的人出现，
我们才恢复了幸福的旧居。……
……
……我求你照亮
我心中的暗处，把卑下的上升，
使我能登达这个伟大主题的高度，
这样来申明永恒的天意，
阐解上帝对人之道。

（I，献词）

第一章写的是上天的一场战争，两大天使集团进行了较量，撒旦为首的集团失败了，被打入了地狱。现在撒旦在对局势作着痛苦的重新估量：

胆敢同万能上帝较量的他，
经不住千钧一击，从天空直落万丈，
遍体鳞伤，火焰包身，
跌入无底的深渊，
身披铁硬的枷锁，天火烧着全身，
就这样困住在地狱。
日月星辰运转九次，
凡人已九度年轮，他和他的
可憎的部下倒在地上，在火沟里
辗转呻吟，虽不死也惶惑
不知所措。这却激起他更大的仇恨：
失去的欢乐，当前的痛苦，
都叫他内心如焚。于是他

举目四望，刚看过一场浩劫，无尽伤心，
现在却充满了不屈的自豪和持久的敌忾。

（I，第44—58行）

估量的结果，是决心复仇：

打败了又有什么？
并不是一切都完了！不屈的意志，
复仇的决心，永恒的仇恨，
决不低头认输的骨气，
都没被压倒，此外还有什么？
他发火也好，动武也好，却永难从我身上
夺得胜利的光荣。前不久我这里
壮臂高举，震撼了他的帝座，
难道现在我却要低声下气，
屈膝求饶，把他的权力奉为神圣，
那才是卑鄙，才是比打败更丢人的
耻辱；既然天神的力量
和神仙的体质命定不灭，
又经过这场大变的教训，
武器依旧，见识却大为增加，
胜利的希望更大了，
只要我们下定决心，用武力或计谋
同大敌进行永不调和的战争，
尽管他现在得意洋洋，
一人称霸，把持了天堂的权柄。

（I，第105—124行）

密尔顿把撒旦写得不仅英武壮烈，而且很有哲学头脑，例如他对处境的改变，说了这样一番颇有道理的自慰的话：

再见了，快乐的园地，
喜悦永在的地方；欢迎，恐怖，
欢迎，阴间世，最深的地狱，
接待你的新主人吧，他带来
一颗不因时地而改变的心，
心自身就是家园，从心里就能
变地狱为天堂，天堂为地狱。
不论何处，我永是我，
永是本来面目，只比
依仗响雷的他略逊。至少在这里
我们是自由的。

（I，第249—259行）

他的逻辑也是清楚的：

宁在地狱为王，也不在天上称臣。

（I，第262行）

为此，他重整旧部，来了一个大点兵。诗人把他的大将一一介绍，用了许多古典典故，提到许多辽远的古代人名地名，多音节词威武雄壮地响鸣不已，密尔顿充分施展了他用音韵来渲染气氛的本领。接着，撒旦召集军事会议，要求大家：

合力协商，用骗术或计谋，
做到力量所未能

（1，第646—647行）

第二章写会上辩论。撒旦部下颇有人才，无论主战或用计，都说得头头是道，而且言词和姿态适合每人身份，表现出密尔顿的诗才和对古典修辞术的掌握。辩论的结果是用计派占了上风，决定从上帝所创造的人类身上下手，诱使他们做出违反天意的事，从而毁灭他们的新世界。这本是撒旦第一个想到的，最后在商量派谁去执行这个任务的时候，看到部下表现踌躇，他又毅然起立宣布由他亲自去担任。

第三章转到了天堂，上帝已看清撒旦在向伊甸园逼近，预见了他的诡计将取得成功，人类因此而受处分。这时耶稣自愿替他们赎罪，上帝决定让他诞生人间。这章写天堂的事，与前两章之写黑暗地狱截然不同，一切景物明亮起来。此章的开始就是对光的颂歌，但也因此而引起诗人对自己失明的感慨：

一年又过，
季节转回了，却再也转不回
我的白天，甜蜜的黄昏和清晨也不再来；
再不见绿叶和夏天的玫瑰，
不见牛羊，不见圣洁的人脸，
只有云雾，只有永在的黑暗
笼罩着我，将我从人世的欢乐
隔绝；代替了最好的知识大书的
是遮天盖地的一片白茫茫，
抹掉了大自然的一切景物，

把接收智慧的一个大门完全关闭。

（III，第40—50行）

这是在黑暗中的灵魂的痛苦呼喊。《失乐园》风格上的优点之一正在常有这类插曲，在史诗大体裁中有一类小体裁，在叙事中有回忆、自白、感叹、呼吁等等富于个人色彩的抒情体，使作品免于单调，大大丰富了内容。

等到人类始祖亚当和夏娃在第四章里出现，不仅伊甸园的一切景物都沐浴在阳光之中，史诗的语言也带上了一种新的情调——不再是金鼓铁甲之声，不再是天堂里上帝与耶稣的严肃对话，而是人间的多情话语。夏娃的言词更是温柔：

同你谈着话，我全忘了时间。
时辰和时辰的改变，一样叫我喜欢。
早晨的空气好甜，刚升的晨光好甜，
最初的鸟歌多好听！太阳带来愉快，
当它刚在这可爱的大地上洒下金光，
照亮了草、树、果子、花朵，
只见一片露水晶莹！潇潇细雨过后，
丰饶的大地喷着香气；甜蜜的黄昏
带着谢意来临，接着安静的夜晚
降下，这里鸟在低唱，那里月光似水，
天上闪着宝石，全是伴月的星星。
但是早晨的空气也好，鸟的欢歌
也好，可爱的大地上刚升的太阳
也好，带露的草、果、花朵也好，

雨后大地的芬香也好，温柔的黄昏
也好，安静的夜晚和低唱的鸟，
游行的月亮和闪亮的星光也好，
没有你，什么也不甜蜜。

（IV，第639—656行）

生的欢乐，夫妻之间的爱情，夏娃的天真和多情，不能写得更动人了。然而这段诗又是高度艺术的制成品，后七行浑然成一整个长句，意思要等最后才完全道出，于是“甜蜜”一词得到了最大的强调。另一方面，这又是古典主义的艺术结晶。描写典型化，大方，合度，新鲜中有庄重，符合夏娃的身份。

对于这样一位夏娃，亚当是有充分感应的。第二天清晨，他轻声唤醒她：

醒来，
我最美的，我的伴侣，最近的收获，
天堂的最好礼物，我永远新鲜的喜悦，
醒来，晨光在照耀，新鲜的田野
在叫唤。一早晨都不够让我们注视
庄稼如何生长，香橼如何开放，
没药因何落下，香油因何流出，
大自然如何涂上彩色，蜜蜂如何
停在花上吮吸甜汁。

（V，第17—25行）

这便完全是《圣经·雅歌》的境界了。

等到好奇的夏娃经不住扮作毒蛇的撒旦的诱惑，摘下智慧树上的果子来吃，并要亚当也吃了之后，也就是大错铸成，“大地感到伤害”而一震的时候，两人免不了像后世夫妇一样互相埋怨起来，史诗的情调也现实化而低落了，然而接着亚当却坚强起来，宁愿以后会遭遇死亡而不抛弃夏娃。夏娃的心情——像所有后世善良妇女在同样的灾难面前的心情一样——更是清醒而沉着，无所畏惧地把一切都给了所爱的人：

你从何处来，将到何处去，我全知道。

……只管带我走吧，
我不会拖延的；与你同行，
等于同住此地；无你而住此地，
却如身无奈而心前行；你对我是
天底下一切事物，一切地方，
怪只怪我任性犯了罪，你才被赶出此地。
但我将从此地带了确实的安慰离开：
虽然一切由我而失，我却有幸，
无行而承天恩，能凭
未来的子孙将一切恢复。

（XII，第610行，第614—623行）

对于她，亚当所在处就是天堂；此处不留人，她与亚当就到人间世再图发展。她是真挚的，又是现实的，于是两人离去伊甸园之行，也是悲戚中带有希望：

我们的母亲夏娃如此说，亚当听了
也高兴，来不及回答，因为就在身边

站着大天神，而从另一个山头直到
他们的预定点，披着闪亮衣裳的
小天使们不断飞降；地面上有晚雾
从河流升起，在沼泽上飘忽而过，
有如流星滑行，过一会
又紧绕回家的劳作者的脚跟
落地成泥。前面空中有一物腾越而进，
那是上帝之剑在挥舞，亮如流星，
灼热逼人，放出阵阵热浪，
宛如搬来了利比亚沙漠，
使润湿的空气一下变成干燥；
这时候急匆匆的天使一边一个
挽住了还在流连的我们祖先，
带他们直奔东天门，走下山岗，落到
下面的平原，然后他们消失了。
夫妻俩向后一看，看清了
天堂的东面，原是他们的安乐园，
现在却被那条闪亮的光带封住，
大门紧闭，门上怪脸狰狞，刀剑如炬。
他们流下了泪，但不久擦干了：
全世界躺在他们面前，任凭他们去挑选
住的地方，有上苍在前引导。
两人手挽着手，慢步绕行，
孤零零穿过伊甸园。

（XII，第624—649行）

这是全部史诗的结束，也是人类世间生活的开始。“全世界躺在他们面前”，生命将延续下去。

* * *

我们已略览这部史诗的瑰丽与深刻——这样的杰作是罕见的。

然而它也引起过不少争论，争论的影响还超出本诗而涉及对文学全局的看法。简单说来，争论围绕三个问题：1. 主题；2. 语言；3. 对后世的影响。

主题：作者说要“阐解上帝之道”，意思是说明上帝为什么要将亚当夏娃逐出伊甸园。应该说，大的道理是说清楚了的，即因为他们违禁吃了智慧之果。然而这样做的时候，上帝却并不得到我们的爱戴。他不可亲。也许上帝本来就不要人亲他，但这样一来，我们的同情落到了别人身上。由于密尔顿把撒旦写得有声有色，有人就感到他是史诗的英雄，而密尔顿“属于魔鬼一党而不自知”。这是19世纪诗人布莱克的话，引起了许多人的共鸣。但是撒旦却有一个转变过程。在前二章他确是一个叱咤风云的英雄，他的不屈的斗志里也灌注着密尔顿的革命精神，但是后来他决定用诡计来报仇而且化成了一条毒蛇，他就变得猥琐了。这时候密尔顿也就只是根据《圣经》的已定情节行事而不再寄以同情了。因此，我们也许可以说：史诗的真正英雄是人类。是人类的出现使得原来显得遥远的故事变得活跃起来的。人类的复杂性和现实性丰富了史诗的内涵，尤其是夏娃的温柔和实践精神带来了天堂和地狱都缺乏的生气。伊甸园因她而失，自是她的弱点所致，但这也增加了史诗的悲剧感，使它更加深刻。

创造了这样一对夫妇，有血有肉，情感丰富，有长处和弱点，经过

了大劫大难而愈见其可尊可爱，不能不说这是史诗作者密尔顿最大的成功。

语言：密尔顿喜用大字僻词，句子也常是拉丁文式的，喜用颠倒结构（例如“Him who disobeys / Me disobeys”——V，第611—612行），再加上典故过多，因此自来都有读者感到难读，认为他写得僵硬。确实，密尔顿写的是庄严体，与口语体是迥然不同的。19世纪的浪漫派诗人济慈一度受密尔顿的影响，后来为了摆脱它，另走一路，曾说“他之生即我之死”。到了20世纪，又有现代派诗人艾略特把密尔顿同玄学诗派人多恩比较，认为后者的语言是有活生生的感觉的，而密尔顿的则与感觉脱节。这个“感觉脱节”说虽然受到学者们的反对，后来艾略特本人也修改了此说，但曾轰动一时，以致另一个批评家李维斯说：“把密尔顿拉下马并不费力。”

这些话说得过早了，密尔顿仍然屹立。人们越是将他多读，特别是拿到口上来朗读，就越是感到他不仅主题伟大，语言艺术上也精湛无比。他不是不会用简单词，从上面举出的诗句实例，尽管通过翻译是隔了一层，也可看出他能写得平易、亲切。《失乐园》并非只有一种体裁、一种语言，夏娃的谈吐同撒旦的狂言就属于二种不同层次的语言。这些层次的存在，一如史诗的大体裁里包含了抒情等等的小体裁，正是使得《失乐园》丰富多彩的因素。当然，总的说来，密尔顿确是致力于写得庄严，高昂，壮丽，为此他不仅运用多音节词，而且构筑长长的诗段，在音韵上造成管乐奏鸣的效果，而这一切都是为了一个目的，即由于他咏的是“一切诗文都未涉及的事理”（《献词》），他要追求一种“足以相称的风格”（IX，第20行）。

在这样做的时候，他不仅是完全自觉的，而且是有所恃的，因为他受过绝好的古典主义的教育，再加上大学毕业以后在家园的五年广泛阅

读，他掌握了一个人文主义者所能有的全部艺术本领，如今碰上了这样一个伟大的主题，正是他感情所寄，对于利用什么诗体也作了选择，于是全力以赴，苦心构筑，结果《失乐园》不仅打动了灵魂，而且使我们对它艺术上的精美也惊奇不已。

如果想到密尔顿是在什么情况下创作此诗，我们的惊奇之感就会更难抑制了。他在本诗的第七章之首的献歌里插入了一段话，形容他此时的心情：

站在地球上，不再狂喜在天国，
我可以更安心地歌唱，用凡人的声音，
既不嘶哑，也不沉默，虽然我已落入厄运，
虽然厄运当头，听着恶言，
身在黑暗中，各种危险包围着我，
无边寂寞……

（VII，第23—28行）

受着迫害，双目全盲，靠妻女门生帮助才能把他读出的诗句记录下来，日复一日地撑过这样的日子，终于完成这部杰作，这是何等的毅力！全诗结构匀称，一万多行而前后呼应，井然有序，细节又都处理得那样精当，这又是何等的功力！是他的清教徒的热诚使他能够坚持下来，是他的人文主义的艺术修养使他能够完善一切，这两者的结合才产生了《失乐园》这部巨制。

影响：《失乐园》于1667年出版后，1674年、1688年两次重版，1732年出了一个附有全部注释的学术版，以后各种版本陆续出现，20世纪30年代哥伦比亚大学出版了18卷的《密尔顿全集》，此后又有各种版

本，至今不断。这就说明：密尔顿是一直有读者的。

评论方面，简单说就是：18世纪艾狄生、蒲柏等人十分推重密尔顿，但约翰逊博士却称密尔顿为“乖戾刻毒的共和派，忌恨伟绩，妄求独立，倨傲无束，妄自尊大，蔑视高明”（《英国诗人传：密尔顿》），主要是攻击他的政治。19世纪初年，浪漫派诗人如布莱克、华兹华斯和雪莱都高度评价密尔顿，所歌颂的正是他的民主精神。济慈虽有前引决绝之语，实际上仍深受密尔顿影响，而且还在书信中不止一次说过“《失乐园》越来越神奇了”。世纪后半，精研音律的丁尼生特别崇拜密尔顿，称之为“口吐雄音的新的乐曲的创造者”。20世纪，密尔顿的名誉有了一个大的起伏。30年代至50年代，庞德、艾略特、李维斯等人纷纷起来贬低密尔顿，最有影响的是上面提到过的艾略特的“感觉脱节”说。艾略特还进而说密尔顿像“中国长城”一样阻隔了诗与感觉的结合，从而使17世纪后半整个英国诗坛也出现了“感觉脱节”。这是怪罪密尔顿把后来的诗人都引上了错路，要靠现代派重新提倡玄学派和口语体诗才能纠正过来，其用意是在重写文学史，把密尔顿、雪莱等民主诗人除名。这一论调受到了学者们的驳斥。他们对密尔顿的思想所见不同，但对他的诗艺一致推崇，从他的语言风格也发掘出许多新的优点。70年代又有美国学者（培特与勃鲁姆）将密尔顿的巨大影响看作是“过去的负担”，认为他的成就限制了后来诗人发挥才能，但是这时对密尔顿的争论高潮已经过去，他们的议论并未引起学院外人多大注意。倒是牛津学者克利斯多弗·希尔的《密尔顿与英国革命》（1977）一书从马克思主义出发，对诗人的社会和政治思想作了新的阐发，特别是确立了他同当代激进思想包括处于地下的“第三种文化”的密切关系，证明他不只是一个读古希腊罗马著作的人文主义者，还是一个关心和吸收新思潮的思想家。

当今的情况是：《失乐园》作为英国文学中最主要名著之一的地位已经完全恢复，关于它的主题和诗艺的阐发和争论则将继续下去。

五

在他生命的晚年，密尔顿还写了两部大作品，即《复乐园》与《力士参孙》，两者都出版于1671年。

《复乐园》写的是耶稣挫败了撒旦的种种诱惑，使撒旦在成功地诱惑了夏娃之后终于遭到失败。这样人类就可以赎罪而重新升入天堂，也就是恢复了乐园。

全诗的结构是一场大辩论，耶稣与撒旦不断辩论，自始至终，贯穿四章。耶稣孤身一人呆在沙漠里，撒旦先诱之以盛宴，不成又动之以财富、权力、荣誉等等，都失败了，接着要他上高山俯览罗马，劝他登上皇帝宝座，耶稣也无动于衷。最后撒旦又同他一起俯览了雅典，用希腊文明去打动他，不料耶稣说：

从上天，
从光的源泉得到光的人，
不需另外的教义，即使是真的，
何况这些都是假的，不过幻梦而已，
只是猜测，妄想，没有坚实基础。
这些人中最有智慧的曾申明
他只知一点，即他无知。

（IV，第288—294行）

这最后提到的人指苏格拉底。他如此，余子更不足论了：

饱读诗书而本人浅薄，
粗陋，妄信，把玩具和琐物
当作精品，其实一钱不值，
犹如儿童在海滩捡的石子。

（IV，第327—330行）

就连希腊的文学艺术也有缺点：

如果我在公余要找
乐曲和诗歌自娱，
最能给我安慰的，
都在我们自己的语言之中。

（IV，第331—334行）

这番话出自喜爱古典文明的密尔顿笔下有点出人意外，其实正可表明：他永远把《圣经》置于一切之上，把希伯来的文学艺术置于希腊罗马的古典之上。

实际上，《复乐园》可称为对《圣经》的阐释，不仅主要情节来自《圣经》，语言上也像《圣经》那样朴素，只有几处形容东方异域的段落仍有一连串古代地名形成一种多音节的奏鸣。它缺乏《失乐园》的华美和气概，叙述只在一个平面进行，很少戏剧性的大起大落，因此欣赏的人也较少。但它自有一种宁静，辩论也写得深入，对于要理解密尔顿如何领会基督教教义的人更是不可不读的。

《力士参孙》则是另一回事。它是一个希腊式的古典悲剧，有歌队，不分幕，许多事不在台上演出，而由报信人宣布。剧的英雄是参

孙，他是一位力大无比的犹太武士，曾用一根驴骨作武器消灭了腓力斯一整支部队。但在戏剧开始时，他已被腓力斯人捉住，挖出了眼珠，戴着锁链同众多奴隶一起在拉磨劳动。原来他的强大力量来自他的头发，这是上帝嘱他决不能告人的秘密，可是他经不起他妻子达莱拉——一个腓力斯女人——的诱惑，泄漏给她了，她把他的头发剪掉，从此他落入苦难。首先使他痛苦的是眼盲：

最主要的，
呵，失去了眼睛，这是我最怨的！
处在敌人之间而全盲，比锁链、
黑牢、乞食、衰弱的老年都坏！
……
呵，黑，黑，黑，外面是大太阳，
而我的眼永远黑了，完全被遮盖了，
断了一切白昼的希望！

（第67—69、80—82行）

歌队同情他的遭遇。参孙在同他们的谈话中，还对犹太人的不支持他感到痛心：

如果犹太人那天跟我一起，全民族上前，
现在他们早已占领了加沙的碉楼，
不是服侍人而是让人服侍了。
可是腐化了的民族命定要
因自身的恶行而沦为奴隶，
爱奴役胜过自由，宁可
奴役下舒服，不愿为自由辛苦。

（第265—271行）

接着舞台上先后来了三个人：参孙的父亲，他正忙于用钱把参孙赎买回来；参孙的妻子达莱拉，她虽受到参孙的严厉斥责，但还想使他向腓力斯人屈膝；一个腓力斯的大力士，是为了想同参孙比武而来察看他的现状的。这些人走后来了一个官员，命令参孙去参加一个腓力斯人的庆神大典，在那里表演武艺。参孙先是拒绝，但后来改变主意，决定前往，于是同歌队告别，说：

别怕，我开始感到
心里有一阵激动，使我想做
一件不寻常的事情。
……
今天将是我生命里非凡的一天，
会出一件大事，不然就是我的末日。

（第1381—1383、1388—1389行）

以后的事情由报信人宣布：参孙到了庆典现场，用力拉倒了会堂，把来观礼的腓力斯人都压死了，自己也同归于尽。

最后，歌队把参孙之死比作凤凰的自焚与重生。参孙的父亲则说：

来，来，这不是悲悼的时候，
也没有理由悲悼；参孙的结局就像
参孙本人，英勇地结束了
英勇的一生，对敌人作了
充分的报复。……

这儿不需流泪，不需啼哭，
或捶胸，这儿没有软弱，蔑视，
指摘，怪罪，一切都完美公正，
这样高贵的死只会使我们沉静。

（第1708—1712、1721—1724行）

应该说，我们读者也会同意这个结论的。剧本不愧其所效法的希腊前辈，确实做到了用一个有缺点的英雄的命运引起我们的“怜悯和恐惧”，对我们的灵魂进行了一次“净化”。

此剧出版于1671年，然而关于它的写作时间，学者有不同意见。少数（如美国学者W. R. 派克[1]）认为作于1646—1647年间，大多数（包括英国马克思主义历史家希尔[2]）认为作于1660年王政复辟之后，是密尔顿的最后作品。作品本身的情调、风格（全部白体诗，间有有脚韵的小段落）也属后期，其中有些段落带有明显的复辟后色彩，如前面引过的“宁可奴役下舒服，不愿为自由辛苦”（270—271）含有密尔顿对于那些迎回国王查理士二世的政客们的斥责。在这一切之上，还有那对失去眼睛的呼喊，在没有亲身体验之前密尔顿是不可能写得那样深切、那样痛苦的。

从英国诗史的进程来看，密尔顿复兴了白体诗，填补了史诗的大空缺，又为十四行诗另辟途径，并写出了成功的希腊式悲剧，把16世纪以来英诗的众多优点承继下来并加以发扬，是英国文艺复兴时期的最后一个巨人。

他不仅继往，也开来。把清教主义注入古典人文主义，便是注入了新的因素，使革命者的悲壮歌声响彻英国诗坛更是新事情。英国诗在他

的手里没有停顿，没有削弱，而是进入一个更崇高更有乐感的境界了。

---

[1]W. R. Parker, Milton: A Biography（OUP, 1968）, pp. 903-917.

[2]Christopher Hill, Milton and the English Revolution（Faber, 1977）, pp. 481-486.

第七章　王政复辟时期和18世纪诗歌

一

密尔顿还未出版《失乐园》的时候，英国的政局起了一个大变化，这就是1660年的王政复辟。查理士二世从法国回到英国，登上了王座。但实权掌握在地主和商人手里，他们反对清教徒政权，却也不赞成绝对王权。等到查理士二世去世，继位的詹姆斯二世想在政治上搞专制，宗教上定天主教为一尊，他们就又把他赶下台，发动了1688年的“光荣革命”。这以后大局安定下来，工商业发展加快，资产阶级更加强大，主要由他们控制的国会成为政治上的真正权威。

文坛上也出现了新局面。法国式的新古典主义成为风尚，出现了新的体裁，如社会讽刺诗、英雄诗剧、风尚喜剧。主要的诗体变成了双韵体，即每两行押一韵、一行一断句的诗体。这诗体当然早有人用过，如乔叟就是，这时期经过华勒（1606—1687）和旦能（1615—1669）的重新运用，又经过德莱顿的改进，最后在蒲柏的善于精雕细刻的手里达到了艺术上的完美，成为复辟后直到18世纪末一百多年里的主要诗体。

诗坛是人物众多。上述华勒和旦能就算能手，前者的小曲《走，美丽的玫瑰》（1645）清丽可诵，后者的《古柏山》（1642）开一种沉思式的自然描写的先河，其中咏泰晤士河的二行被人们作为写诗的准则：

深而清，缓而不滞，
强而不怒，满而不溢。

此外还有专写挖苦清教徒的诗的散缪尔·勃特勒（1612—1680），以写品达式颂歌出过名的古莱（1618—1667），浪荡贵族罗彻斯透（1647—1680），女诗人温却尔西夫人（1661—1720），等等，但是他们的领袖却得数德莱顿。

约翰·德莱顿（1631—1700）多才多艺，在英雄诗剧、政治讽刺诗、文论、翻译等方面都有建树。他的作品中，今天一般人读得多的是政治讽刺诗，如《阿伯沙隆和阿基托弗尔》（1681）。此诗中有一段关于白金汉姆公爵，可以代表他的讽刺风格：

一个这样的多面手，多到他似乎
不只是一个人，而是人类的缩图。
意见总是要坚持，可总是荒谬；
开头什么都要做，什么也不长久；
从月圆到月缺还不过转了一遭，
他做了药剂师、胡琴手、政治家和丑角；
回头就搞女人，涂鸦，凑韵，酗酒，
外加一万种想想就死掉的怪念头。
有福的疯子，他可以把每一刻时光
都用来想望或享受新鲜的花样！
经常的课题在他是谩骂和称赞；
两方面都显出他总是走极端；
那么样过分的激烈，过分的客气，
每个人他看来总不外是魔鬼或上帝。

（卞之琳译文）

这诗是德莱顿本人得意的，说是它的好处在于不是骂而是讥，有机智。也许正因这样，我们现代人读了虽不知被讥刺的人是谁，对于这诗却能欣赏。讽刺诗往往局限于当时当地真人实况，德莱顿此作则有一种超越时间的普遍意义。

另外他有一首诗，题名《亚历山大的宴会》（1697），如它的小标题所申明，表现了“音乐的力量”：

腓力的儿子英武善战，
征服了波斯，大开御宴，
这位英雄亚赛天神下凡，
高居宝座，
尊贵庄严。
勇敢的臣爵环绕身旁，
头戴衣冠，绚烂芬芳，
汗马功劳应得的荣光。
可爱的泰绮丝偎坐身边，
好像是东方的新娘一般，
青春焕发，妩媚娇艳。
美满、美满、美满缘，
只有英雄，
只有英雄，
只有英雄配红颜。

合唱

美满、美满、美满缘，
只有英雄，
只有英雄，
只有英雄配红颜。

（吕千飞译文，下同）

这是第一节，写出了亚历山大与美人在宴会上同庆胜利的气氛。接着一位老乐师唱起各种曲调，一时歌颂酒神，一时哀悼失败者的命运，等到亚历山大“满怀愁情，凝望美人”，沉醉于爱情，音乐又突然一变：

现在另弹一曲黄金的竖琴，
要响一些、再响一些的乐音。
把那昏睡的桎梏打烂，
叫醒他，一似霹雳雷霆。
听啊，听啊，那恐怖的响声。
他仰起头颈，
从死睡中觉醒，
抬眼四望，胆战心惊。
报仇啊，报仇啊！老乐师的呼声。
看吧，复仇的女神来到，
昂扬的毒蛇舞动，
在她们头发里嘶鸣。
毒蛇眼睛飞迸火星。
看那一群魔鬼，
手执火把森林，
他们是希腊的冤鬼，战场杀身，
暴尸荒野，

死不安心。
报仇雪恨吧，
让这些英勇的人们。
你看他们火把高举，
一直扑向波斯民居，
和闪光的异教庙宇。
臣爵们高声喝彩，欢喜若狂，
君王抓起火把，杀奔前方。
泰绮丝照路先行，
带领他扑向敌丛，
像另一个海伦把另一个特洛伊烧光。

合唱

君王抓起火把，杀奔前方，
泰绮丝照路先行，
带领他杀向敌丛，
像另一个海伦把另一个特洛伊烧光。

最后归到一个大合唱：

最后神圣的塞西莉亚来临，
她发明了按响的风琴。
她美丽、虔诚，以其神圣的宝藏，
突破了原先的狭窄限量，
使神圣的乐音扩充、解放，
睿智天纵，艺术独创。

提摩修斯该把首席让她，
至少也该两人分享荣光；
她把凡人送进天堂，
她把天使拉到地上。

此诗借一个英雄美人的希腊故事，写音乐如何打动人的情感，写得酣畅。中间有几处大的变化，用语言形容音乐到如此地步，可为观止；译诗传神至如此程度，也属罕见。

德莱顿在英国文学批评史上也十分重要。他的文论多数见于他著译的序文（如在译乔叟诗前论这位“英诗之父”的《坎特伯雷故事集》中无所不包，“丰富一如上帝”），最精彩的是他专门写的《论戏剧诗》（1668）。虽然此文主要是为他自己写的“英雄诗剧”辩护，但也论到了莎士比亚一代人所写的诗剧的优点，其中谈莎士比亚与琼生两节是人们至今欣赏的：

> 莎士比亚是在所有近代——也许还有古代——的诗人当中，有最宽广最灵敏的才智，他的心灵洞悉万象，他能轻巧地，而不是费力地，描绘它们。每当他写一物，你不仅能眼见，而且能感到。有人嫌他缺乏学问，实际上这是给了他更大的赞美，因为他是天生就有学问的，不需拿书本当眼镜去读自然，只需内观己心，自然就在那里。我不能说他处处都好，要是那样，最伟大的作家也不足与他相比了。他常平淡乏味，有时机智成了诨谑，有时严肃变为浮夸。但是只要时机不凡，则他也表现不凡，从无题材适合而他不能写得大大超过其他诗人的情况。……
>
> 至于琼生，……我认为他是任何剧院从未有过的最有学问和判断力的作家。他对人对己都要求严格。不能说他无才，只是他用才谨慎。他的作品中很少需要删改之处。才智、语言和某种程度的气

质是以前的作家也有的，但戏剧一直缺乏技巧，这是他带来的。……他深谙古典文学，希腊拉丁并精，而且大胆引用，几乎没有一个罗马诗人或历史家是他不曾在《西渐纳斯》或《卡特林》两剧里移植过的。但他的这种盗窃是在光天化日之下进行的，不怕有人绳他以法。他侵略作家犹如帝王，在别人是偷来之物在他只是胜利果实。……如果将他同莎士比亚比较，我必须说他更正确，而莎士比亚更有天才。莎士比亚如荷马，是我们戏剧诗人之父；琼生如维吉尔，是文章的楷模。我欣赏琼生，但我爱莎士比亚。

这是绝好的戏剧评论，也是极内行的诗论。德莱顿的文评之所以可贵，正在于他本人有创作实践。英国文论中有一个诗人——批评家（而不仅仅是理论家）的传统，琼生之后，德莱顿是另一个创始者，而这篇《论戏剧诗》是用对话体写的，才子们谈诗论文之外，又加以欣赏初夏河上的风光，也展示了德莱顿散文的自然、亲切。

二

德莱顿之后，英国诗歌在18世纪继续活跃，而且自有其特色。

这特色可以简单归纳为：在世纪前半，新古典主义得势，诗歌城市化，题材主要是伦敦等大城市里上层社会各方面生活，主要的诗体是“英雄双韵体”；在世纪后半，感伤主义出现，诗歌乡村化，题材主要是大自然和大自然中不幸者的纯朴而强烈的感情以及诗人们悲天悯人的感伤情绪，在诗体方面则是古民谣体渐占上风，白体无韵诗也重新抬头。

这只是一个大概的图景。有显著例外，如乡村化首先见于汤姆生的长诗《季节》，而它是在1730年即世纪前半出版的，但总的说来，世纪的两半确是各有上述的特色。

有意思的是，诗歌的进程与散文的进程大体平行。双韵体和对仗句在形式和精神上都是一致的，在起伏的时间上则略有参差，双韵体的解体略早于对仗句的放松。

18世纪最好的诗有同时期最好的散文的品质：匀称，平衡，理性化，在艺术上加工细腻——以至19世纪中叶的诗人兼批评家马修·阿诺德认为这个世纪只有好的散文而无好的诗歌，德莱顿和蒲柏所作的诗只是“散文的经典之作”[1]。20世纪现代主义诗人兼批评家艾略特则另持一说，认为“18世纪的诗之所以是诗，部分原因在于它有好的散文的优点”[2]。其实两者都有道理，只不过代表了两种不同的诗歌观，而诗歌观又是受时代影响的。

诗歌观还将变动，不过经过这番沉浮，18世纪英国诗的优点和短处也就更加清楚了。

* * *

蒲柏是这个世纪的大诗人，也是全部英国诗史上艺术造诣最高的一人。

亚历山大·蒲柏（1688—1744）一生多病，没有结婚，由于出生在政治上受排斥的天主教家庭而绝望仕途，又因从小才华太露而遭人忌，受到多方攻击，因此他曾感慨系之地写道：

赏我诗者有友而无妻，
缪斯陪伴了这一生的病体。

（《致阿勃斯诺特医生书》）

然而这样的痛苦处境却只使他比别人更加勤奋，更加追求艺术上的完美，于是作品不断出版，后来因翻译了荷马史诗得到巨额稿酬而能盖屋建园，过起了乡绅似的生活，成为第一个靠自力跳出贫穷线的职业作家。

他的成名作是《论批评》（1711）。在这首七百多行的长诗里，23岁的蒲柏俨然以文学大师自居，纵论了：1.文学批评的重要与高明的批评家如何养成（1—200行）；2.批评之十弊及原因（201—559行）；3.批评的正确原则与欧洲文学批评史的简要回顾（560—744行）。

如此架势，如此内容，这诗完全可能写得枯燥，理论化，难于吸引读者，但是在蒲柏手里，它却成了一首有内容、有文采、音调铿锵而多变、充满了令人喜悦的佳段名句的艺术品。可举论奇思怪喻一段为例：

有的诗人只偏爱奇思怪喻，
巧妙的构思突出于每行诗句。
满足于异想联翩和巧喻堆砌，
那样的作品不恰当也不合适。
整篇诗章遍用金玉铺砌堆成，
借装饰手段掩蔽艺术的无能。
写诗如同作画，似这般怎能描绘
大自然的真实面目和纯朴的妩媚？
真才气是把自然巧打扮，
思想虽常有，说法更圆满。
有的诗篇一看就知道写了真实状况，
因为如实反映了我们脑海中的印象。
平易朴素才能施展机智，豪情奔放，
如同背景晦暗才能使光线格外明亮。
作品里奇思怪喻壅塞并没有好处，
人的血液过多也会走上死路。

（吕千飞译文）

当然，蒲柏是有所本的，不仅内容是西欧古典主义早已确立的准则，就连写诗来论诗这一方式也早有古罗马的贺拉斯、文艺复兴时期意大利的维达和近代17世纪法国的布瓦洛等人示范过了，但蒲柏不甘心于仅仅做一个模仿者、转述者，他力图写得比这些人更巧妙更艺术，而且他是针对英国诗坛的情况而言，因此这诗仍然显得清新有力。正如他自己在本诗中所提出的：

真才气是把自然巧打扮，

思想虽常有，说法更圆满。

这是他为“才气”或“巧智”（wit）所下的有名定义，而表现了这种才气的，首先是蒲柏自己。

上引两行诗的英文原文是：

True Wit is Nature to advantage dress'd,
What oft was thought, but ne'er so well express'd;

所用诗体即是18世纪大部英国诗人都用的“英雄双韵体”。蒲柏以外，艾狄生、斯威夫特、约翰逊等人也都用它。这一诗体古已有之，乔叟、斯宾塞、马洛等大诗人都用过，但后来白体无韵诗盛行，用者少了，到17世纪才由华勒、旦能、德莱顿等人恢复，经蒲柏的运用而达到最高的艺术境界。它的格律是：每行五个音步，每步两个音节，一轻一重，两行成一组，互相押韵，故称“双韵体”。其好处是整齐优美，其缺点是这种脚韵安排——两行一韵，下两行换一韵，这样两行两行下去，容易陷于单调、机械。蒲柏的贡献在于：使它更工整，又使它更多变化，特别是在行中停顿点的变换上下功夫，不仅每行之中必有一顿，而且往往每半行之中也有一顿。顿的位置不一，从而增加了各种音节配合与对照的机会。另一个好处是能将重要的词放在顿前或顿后，取得额外的强调效果。上引两行中，第一行Nature（“自然”）后有一顿，既可喘一口气，又强调了此词；第二行thought（“想到的”）后一顿，而行尾express'd（“表达出来的”）也一顿，二者在音韵上形成了一郑重一急促的对照。此外在尾韵的选择上，也有各种变化：一般用单音节重读词，但也有用弱读音节为尾的，即用了所谓“阴韵”，如这两行之尾的dress'd与express'd就是，读时须口齿伶俐，使人感到巧妙，而这巧妙感又正是意义上“巧打扮”、“更圆满”所要求的效果。这也就是音与义互相增益的

一例。

除了运用音韵上的各种技巧之外，蒲柏的另一突出长处是文字上极为干净利落。他善于用词，善于把它们放在恰当的位置，笔下经常出现巧对、名句，许多流传到了后世，至今为人引用。例如：

谁又拿车轮去碾一只蝴蝶？

天使怕涉足处，笨伯争先涌入。

这个涂脂抹粉、又臭又毒的小人！

活着招人笑，死了无人顾！

还有大段大段的讽刺名诗，例如针对艾狄生的一段[3]：

安息吧，以上诸君！但，有否这样的人：
借灵感发扬天才，赢得美誉传闻。
不但艺广才多，而且精通媚人之术，
天生的文采、谈锋，和安详的风度。
此等人一旦称心如意，独揽皇权，
可会像土耳其苏丹把亲王手足杀完？
他对人阳里不屑一顾，背里妒羡向往，
自己走捷径起家，却恨别人这种伎俩。
要大骂先小捧，明里点头，暗中白眼，
自己不肯讽刺，却教唆别人讥讪。
想伤害人，又不敢亲自动手出击，
心中不满只暗地示意，吞吐迟疑。

该责怪或是该赞扬，都不肯开口，
真是个胆小的敌人，多疑的朋友。
他连傻瓜也害怕，受谄谀者包围，
往往空口许愿，却从无半点实惠。
好像是加图[4]操纵着手下党羽一撮，
安坐着欣赏别人对自己歌功颂德。
机灵鬼，纨绔子吹捧他是字字珠玑，
个个欢喜赞叹，带着满脸蠢相可掬。
如果真有这样一个人，谁能不捧腹大笑？
如果他就是艾提卡斯，谁能不掩泣悲号？

（《致阿勃斯诺特医生书》，第193—214行，吕千飞译文）

这里对仗整齐，一行中两个部分互相矛盾，而每部分之内又有矛盾，写出艾狄生阴阳两面，然又一切正确，叫人抓不到错处。讽刺的力量在此发挥无遗了！

总之，蒲柏对于双韵体，做到了绝对的掌握。然而在双韵体内部，他又是有发展，有扩充的。以发展论，他初期不免有点文绉绉，丽词、锦句常有出现，但是后来则多用最常见的普通词，在句子结构上也越来越近口语，但又力求精练，以致写出了这样的诗行：

关，关上门，好约翰，我累了，
系上扣环，说我病了，死了。

（《致阿勃斯诺特医生书》）

这也就是我们中文“闭门谢客”的意思，然而写得何等跌宕自如，何等口语化！所谓扩充，是指他用双韵体写了各种类型的诗（文论，故事，田

园诗，讽刺史诗，书信，哲学论文），还用它译了荷马的史诗，在当时都取得了巨大成功。换言之，蒲柏虽然着力于一个诗体，但在这个诗体的范围内，他遍涉各种体裁、风格、题材，诗才是很宽广的。

特别是他用双韵体来写《人论》（1733—1734）那样的规模巨大的哲学论文，今天想想也令人惊讶。在内容上，《人论》共分四封长信，从创世主、宇宙一直谈到人性、人类社会、道德和人的快乐，其中心思想则是柏拉图的“伟大的生存之链”，宇宙万物在此链中各有位置，这是最好的总安排，人则处于天使与野兽之间。诗人认为人只有安于这个位置，才能快乐。不幸的是，人却常因视界窄狭，只见邪恶，其实应该坚信上帝，学着看远看全，就会发现一切都是合理的：

整个自然都是艺术，不过你不领悟；
一切偶然都是规定，只是你没看清；
一切不协，是你不理解的和谐；
一切局部的祸，乃是全体的福。
高傲可鄙，只因它不近情理。
凡存在的都合理，乃是清楚的道理。

（书翰之一，第289—294行）

蒲柏说的道理后世的人并不重视，实际上他也是掇拾人言，并无多少创见，但是人们倒记住了这些有点辩证意味的卓越诗行，而其结语——“凡存在的都合理”——更是被一再引用，变成了对现存秩序的最简洁的肯定语。

他劝人要“知己”，也说得爽脆，机智：

先了解自己吧，且莫狂妄地窥测上帝，

人的研究对象应该是人类自己。
他愚昧地聪明，拙劣地伟大，
位于中间状态的狭窄地岬：
他要怀疑一切，可是又知识过多，
他要坚毅奋发，可是又意志薄弱；
他悬挂中间，出处行藏，犹豫不定，
犹豫不定，是自视为神灵，还是畜生；
犹豫不定，是要灵魂，还是要肉体，
生来要死，依靠理性反而错误不已；
想的过多，想的过少，结果相同，
思想的道理都是同样的愚味荒懵：
思想和感情，一切都庞杂混乱，
他仍放纵滥用，或先放纵而后收敛；
他生就的半要升天，半要入地；
既是万物之主，又受万物奴役，
他是真理的唯一裁判，又不断错误迷离，
他是世上的荣耀、世上的笑柄、世上的谜。

（书翰之二，第1—18行，吕千飞译文）

统观他的一生，他既是诗艺上不断追求完美，终于登峰造极的艺术家，又是道德上憎恶一切伪善，不断用诗来揭发、讽刺、鞭挞坏人与恶行的有心人。他也常陷入私人意气之争，有些诗篇格调不高，有些则是时间和精力的浪费，然而无人能够否认：正是在这位最讲究诗艺的诗人手里，英国诗有力地发挥了它的多方面的社会作用。

三

斯威夫特、约翰逊和哥尔斯密司是重要的散文家，但是他们也写了很好的诗。

斯威夫特的诗同他的散文一样，讽刺性强，也开些玩笑，包括对他自己。《咏斯威夫特教长之死》（1739）就是一例，但实际上在这首诗里他着眼的是普遍的人性之恶。名为咏自己之死，实则发挥了他在诗的开头所引的法国箴言作家娄舍夫考得的名言：

好友遭不幸，我们并不完全感到不高兴。

他举例说明这点：

如果你有个最好的朋友，
他参加了一场战斗，
杀灭了强敌，缴获了战利
立下了丰功伟绩
与其让他就此爬到上边，
你会不会盼望他失去桂冠？
好友奈得的痛风病从天而降，
他痛得翻滚，而你安然无恙，
听到他呻吟，你平心静气，
只要自己没事就欢天喜地。

（吕千飞译文，下同）

但这位自称痛恨全人类的教长又是很喜欢朋友的，在私人交往上极为真挚热情。在这首诗里他提到了几个最好的朋友，像是在说自己恨他们，实则表达了他真挚的赞赏：

蒲柏的诗我一读一叹息，
这样的好诗，可惜不是我写的。
他两行诗中的丰富蕴含，
我用六行诗也难以写全。
他简直使我嫉妒得发疯，
但愿他本人遭瘟，诗才落空。

下面他用同样的笔调写了盖伊、阿勃斯诺特、圣约翰、波尔屯尼等人，全是他的好友。诗的这一部分变成了人才榜，但又无溢美之词。

后来谈到了他自己，也是力求客观，写出了他的真性格：

若有公爵乐于接待、过从，
他决不引以为荣。
他宁肯溜到旁边，
找聪明的穷汉聊天。

后来归结到他的奋斗目标：

他全部要求只是自由公正，
为争取它，宁可献出生命。
为争取自由他奋勇孤立，
为争取自由他不顾自己。
两个王国，各持一派，
两边都悬赏买他的脑袋。

但是人们不肯对他背叛，
给六百个金镑也没有人干。

这最后两行指伦敦政府于1714年悬赏300镑捉拿《辉格党人的公众精神》一文作者，都柏林政府又于1724年悬赏300镑捉拿《布商的信》的作者，两文都是斯威夫特写的，但虽悬重赏，无人告发。

这样的诗也是英国文学史上的珍品。同蒲柏一样，斯威夫特也是在发挥诗的社会作用，写出了当时的社会面貌，写得具体，有叙有评；艺术上也见功力，在隽言妙语中寄托了讽刺，简洁而入木三分，音韵则爽快干脆，这正是双韵体所擅长的效果。此外，全诗写得十分口语化，比他的散文更近口语，更伸缩自如。

读读这样的诗会扩大诗歌爱好者的视野，使他知道诗不都是吟风弄月或感时遣怀的抒情诗，还有别种别样的，读起来同样受用，而且别有风味。大量推出不同于抒情小唱的其他类别的诗，使诗更加接近社会，正是英国18世纪诗歌的成就之一。

* * *

这种特色，也见于另一个散文大家约翰逊的诗。

他也写双韵体诗揭露和鞭挞社会，名作有《伦敦》（1738）、《人生希望多空幻》（1749）等，但是不像斯威夫特那样跌宕自如，而是更多感慨，笔调也更沉重。例如这样写学者生涯：

自从学院录取新生榜上有名，
那青年对声誉就不再无动于衷，
他患了难抗的追求名声的热病，

因为大学制服带来了病毒深重。……

（《人生希望多空幻》，吕千飞译文，下同）

下面是一连串以“如果”开始的诗行，展示了一连串的学府病毒：

如果“理性”能以最亮的光线把你引导，
消除模糊的“怀疑”，使你一切明了；
如果虚假的仁慈不会诱你失去愉快，
赞扬不会使你松弛，困难不会吓坏；
如果“新奇”不会光临、诱你误入歧途，
“懒惰”喷吐毒雾，不能使你迷醉糊涂；
如果“美观”的锋芒只能在纨绔队里消磨，
不能夸耀自己征服占领了学者的心窝；
如果疾病不能悍然侵入你麻木的血脉，
“忧郁”的幻影也不能折磨你愁容长在……

如果你幸而逃过了这些病毒，你的日子是否就好过了呢？诗人的回答是：

即使如此，也不要妄想没有忧愁危险，
也不要妄想人类厄运你能侥幸避免，
请你屈尊抬起眼睛，饱览现实世界，
暂且抛开书本，以求变得聪明起来；
到这时你才看清学者的生平艰辛：
受累，受妒，受穷，赞助无人，入狱有门！

这最后一语总结了学者生涯的艰苦，饱含着约翰逊本人大半生的痛苦。

从诗艺上讲，约翰逊虽然仍用双韵体，却带来了一些变化。上引段中有一连串名词：理性，怀疑，新奇，懒惰，美观，忧郁，等等（在原文都以大写字母开头，在译文都用上了引号），是把一些抽象的东西人格化了，这是新古典主义诗歌的一个修辞特点，17、18世纪诗人常用，后人的诗里也不时出现（如格雷的《墓园挽歌》、雪莱的《暴政的假面舞》、济慈的《夜莺颂》一直到奥登的《悼念叶芝》）。其作用在于突出某些抽象品质，使之普遍化，典型化，或者戏剧化。约翰逊在这里一连用了七八个这样人格化了的抽象词，可说是把这个修辞手法运用到了极致。

约翰逊在运用双韵体上还有两个特点。一个是每行都更谨严，更多书卷气，而不是像斯威夫特和某些情况下的蒲柏那样口语化；另一个则是将许多行联结起来，成为长长的诗段。例如上引段中以“如果”开始的诗行一共五对，组成了一个长诗段的前半，属“假定”部分；后随六行则是诗段的后半，属“结果”部分，两部分合起来完成了一个逻辑的推论，而用最后一行归纳了学者艰苦的一生：

受累，受妒，受穷，赞助无人，入狱有门！

这情形有如约翰逊在散文里常用的“圆周句”，把最要紧的话放在最后，在那里才郑重端出结论，结论也就特别有力。这样的诗具有同时期散文的特点，而这是一个优点，因为它丰富了诗的写法和意境。后来有些批评家反而斥之为没有诗意，是因为他们的诗歌观太窄狭了。

四

除了上面说的社会讽刺诗，还有一类诗也在发展，这就是田园诗。

蒲柏就写过田园诗，不过他着重的是所谓富于画趣的美景，所用的诗体仍是他所擅长的双韵体。1730年出版了詹姆斯·汤姆生（1700—1748）的长诗《季节》，这就不同了，写的是季节的更换和随之而来的自然界的变化，固然不乏良辰美景，但也常有惊雷暴雨，不只是细致地描写它们，还表达出它们所引起的人的思想感情。汤姆生自己指出这类题材的重大意义：

> 我不知道有什么题材比大自然的业绩更能使人提高又喜悦，更能引起诗的激情、哲学思考和道德情绪了。什么地方去找这样的丰富，美丽，豪放？这一切都能扩大并且激荡人的灵魂！[5]

不仅题材是新的，所用的诗体也不是流行的双韵体，而是白体无韵诗。这当然是莎士比亚和密尔顿用过的诗体；当时另一个诗人、《夜思》的作者爱德华·杨称之为“不曾堕落、无人咒骂的诗体，现在重新被承认并被纳入天神的真语言了”[6]。

这表示就在蒲柏在世的时候，就有另一路诗。等到进入世纪的后半，诗风的变化更加显著。文学批评界就有人认为蒲柏等人写诗作道德“说教”已经搞过头了，应该着重“创造”和“想象力”，才能使诗走上正途。蒲柏等人珍视“巧智”，现在人们则提倡“想象力”，“创见”，“灵感”，“性灵”，“天才”；蒲柏要求写得“正确”，“优雅”，现在人们提倡写得有生气，有深情；蒲柏等人的作品使读者得到道德上和美学上的满

足，而后来的田园派、自然派的诗使他们感喟，沉思，忧郁。总之，新古典主义已在解体，一种新的情感气候正在形成。

这后面一路诗的作者中，汤姆生是先驱，继起者有柯林斯、司玛特、先斯顿、考珀等人，在当时都有盛名，但今天很少有读者。我们还有兴趣的，是哥尔斯密司和格雷两人。

奥立弗·哥尔斯密司（1728—1774）是多面手：诗人、小说家、剧作家、散文家，在这些方面都有出色作品。他的文章写得平易冲淡，他的诗也写得自然流利。名作有《荒村》（1770）。他没有放弃双韵体，倒是使它在这首诗里再现了叙事的本领，描画了美好的田园风光。有许多有趣的人物写照和生活细节，可能都带上了回忆的霞光，有点理想化了，然而诗人的用意是惋惜田园生活的消逝，用昔日的欢乐来对照后来的凄惨：

但是，现在村庄的声音已经安静，
再没有欢乐的音响在微风中飘动，
再没有匆忙脚步践踏长草的小径，
因为生命的青春活力全已逃遁。
只留下远处寡居的孤独的东西，
在溅水的泉旁衰弱地弯着身体；
她，可怜的主妇，暮年生活艰辛，
从小溪里摘取到处长满的水芹；
从荆棘丛里采集冬季的柴薪，
夜晚归宁茅棚，一直哭泣到早晨；
当时那无害的群众只剩她一人留存，
留下来做这悲惨大地的伤心见证人。

（吕千飞译文）

这是写劫后孑遗，但这劫却不是战争，不是天灾，而是18世纪后半的圈地运动。此诗发表于1770年。稍后，另一个诗人克莱普（1754—1832）写了《村庄》（1783）一诗，也是用双韵体写农村的凄惨情况，但是笔触更具体，口气更严厉，对于圈地运动的谴责也更强烈：

在隆冬季节，放牧羊群是他的活计，
你可以经常见到他在小山脚下哭泣；
经常听到他在迎面的风中喃喃自语，
寒风吹过，他一头白发被雪花埋起，
早晨，愤怒催他起床，一边咕噜自话，
扯起冰冻的荆棘，修补那破烂的篱笆：
“我愿意从生活、从没完没了的劳累
马上解放脱身，为什么还要活着受罪？
倒不如春天的嫩叶，刚发芽就被风吹走，
避免了慢慢枯萎，长期苦恼烦愁。
我如今却像枯萎的树叶，仍留在树上，
冰霜中冻彻骨髓，寒风中战栗、摇荡；
我像枯叶一样，同辈农民都已离开，
我却仍赖着不走，要等新芽茁长出来；
然后，受到新生一代的推挤、顶冲，
像枯叶一样，在无人注意时落入土中。
“我看到的这些丰腴田土和无数羊群，
都是别人的财富，但却要我照管劳神；
我年轻时的儿童都成了我现在的主人，
他们神情冷淡，但是说起话来粗暴凶狠；

只有他们的需要才引起他们的关心，
谁会在自己需要的时候还去援助别人？
我是孤独、可怜的人，在痛苦中走开，
没人要我帮助，也没人帮我解除悲哀；
那么，就让我的骨头埋进这一块草地，
让人们把他们不肯帮助的可怜人忘记。”

老人们就这样呻吟着，直到疾病绵缠，
受过最后的痛苦之后，才撒手长眠。

（吕千飞译文）

诗歌中的现实主义，这便是代表作了。

五

圈地运动是产业革命加紧进行的一个征象，经济上的大变动影响了几乎一切人的日常生活。在农村里，极少数人发财了，多数人则沦为流民或贱价出卖劳力于新建的工厂。敏感的诗人接触到遍地的哀鸿，感觉到新旧道德风尚和价值观的尖锐冲突，于是写起诗来，再也不能像蒲柏那样歌颂现存秩序了，而表现了不满、愤慨、对旧日的依恋，或者寄望于出现一个更好的社会。

对旧日的依恋见于对古文献、古民歌的发掘，应运而生的有珀西主教所编的《英诗辑古》（1765）。他所收集的古民歌、故事诗等等表现了北欧人的纯朴而又刚强的气概，引起了人们浓厚的兴趣，也引出了更多的发掘、仿作甚至伪造——于是出现了少年天才恰特顿由于伪造被发现而于17岁自杀的悲剧。在苏格兰，麦克弗孙编辑的古史诗《芬格尔》（1762）也是在古代材料里掺杂有编者个人的仿作，流传之后却赢得了苏格兰知识界的赞美，并在欧洲大陆造成了深刻印象，热心的读者中有歌德、席勒和拿破仑。

对将来社会的希望在历代诗歌里都有所表达，但是到了18世纪后半，这种表达不再只是一般地向往丰足、自在的生活，而是带上了强烈的政治性：要求人民当政，要求自由、平等、博爱，要求人权。美国、法国两大革命是在这种思想气候里形成的，在革命前后特别是在法国大革命激烈开展的过程里，不少诗人处于异常激动的情感状态中，写出了在题材和格律方面都迥然不同于新古典主义的新的诗歌。

浪漫主义诗歌的涛声已经清楚可闻了。

然而在它到来之前，英国诗歌还经过了一个感伤主义时期，这时候有不少诗人徘徊乡野，同情贫苦，然而所作怨而不怒，所表达的是一种悲天悯人的情绪。

这类诗的代表作是格雷的《墓园挽歌》（1750）。

汤玛斯·格雷（1716—1771）是学者型诗人，生性散淡，一生隐居在剑桥大学，有教授名号而从未讲课。他的诗作也少而精，除《墓园挽歌》外还有别的好诗，然以《挽歌》最受后世欣赏，公认它为精雕细刻、结构最完整、在情绪上最易引起普通读者共鸣的新古典主义典范之作。

《挽歌》以一种沉静的调子开始：

晚钟响起来一阵阵给白昼报丧，
牛群在草原上迂回，吼声起落，
耕地人累了，回家走，脚步踉跄，
把整个世界留给了黄昏与我。

（卞之琳译文，下同）

多么奇妙的最后一行！我们又会发现，这里没有用风行18世纪的双韵体，而是用了隔行押韵的四行诗段。这一诗体的改变带来了不同的空气，不再是客厅谈吐的俏皮、机智，而是一人独行墓园的肃穆心情。

徘徊墓园的人免不了要沉思生和死的问题，然而这里诗人想到的，首先是埋在地下的一般乡民。是他们在田野上出了大力，才能收获粮食，使人免于饥饿，于是他告诫上层社会：

“雄心”别嘲讽他们实用的操劳，

家常的欢乐，默默无闻的运命；
“豪华”也不用带着轻蔑的冷笑
来听穷人的又短又简的生平。

倒是炫耀门第和权势的人应该想到死亡不会饶过他们：

门第的炫耀，有权有势的显赫，
凡是美和财富所能赋予的好处，
前头都等待着不可避免的时刻：
光荣的道路无非是引导到坟墓。

另一方面诗人又指出，在这些长眠地下的穷人之中，有无数得不到施展机会的天才：

也许这一块地方，尽管荒芜，
就埋着曾经充满过灵焰的一颗心；
一双手，本可以执掌到帝国的王笏
或者出神入化地拨响了七弦琴。

可是“知识”从不曾对他们展开
它世代积累而琳琅满目的书卷；
“贫寒”压制了他们高贵的襟怀，
冻结了他们从灵府涌出的流泉。

接着来了令人惊讶的一段：

世界上多少晶莹皎洁的珠宝
埋在幽暗而深不可测的海底：
世界上多少花吐艳而无人知晓，

把芳香白白地散发给荒凉的空气。

在形象、音韵和整个意境上，这一段诗跳出了墓地，跳出了新古典主义，而飞进了下一世纪的浪漫主义！当然，个别形象——例如花吐艳而无人知晓——是前人用过的，但是写法不一样，搭配不一样，音韵效果不一样，环境更不一样。这一诗段是在一个整篇极为工整的新古典主义式挽歌里，众多的拟人化的抽象品质（“雄心”、“豪华”、“知识”、“贫寒”等等）之间，突然闪现了具体的珠宝和具体的花，而它们的背景则或是幽深的海底，或是荒凉的沙漠。这就造成了一种突出，一种想象力的腾跃！这节诗可以放在济慈的作品里而无愧色——不，济慈还做不到这样的工整。

于是诗的后半部的变化也就不只是一般的峰来路转之笔，而有了新的意义。诗以对长眠的“粗鄙的父老”的感喟开始，而以对写诗人自己命运的预见作结：

至于你，你关心这些陈死人，
用这些诗句讲他们质朴的故事，
假如在幽思的引领下，偶然有缘分，
一位同道来问起你的身世——

这是转笔的开端，写得很亲切。而回答不来自作者本人，却来自一位“白头的乡下人”：

也许会有白头的乡下人对他说
“我们常常看见他，天还刚亮，
就用匆忙的脚步把露水碰落，
上那边高处的草地去会晤朝阳……”

这是一个值得注意的改变，把本来是诗人对死亡的主观感想变成了乡下人对诗人结局的客观叙述，挽歌里出现了古民歌式的小故事。诗歌的局面扩展了，一种新的悲愁加强了原有的墓地哀思，因为这个诗人是一个失意青年，一个漫游者，一个畸零人：

“那边有一棵婆娑的山毛榉老树，
树底下隆起的老根盘错在一起，
他常常在那里懒躺过一个中午，
悉心看房边一道涓涓的小溪。
“他转悠到林边，有时候笑里带嘲，
念念有词，发他的奇谈怪议，
有时候垂头丧气，像无依无靠，
像忧心忡忡或者像情场失意。……”

一个浪漫诗人的形象出现了，他已经在寻找什么，追求什么，他与下一世纪的追求者——华兹华斯、雪莱、济慈——的差别只在他还不清楚他追求的具体目标。

这也就是说，这首极为工整的新古典主义诗歌带来了浪漫主义的消息。这也是不足为奇的。格雷这位静居剑桥的学者实际上很醉心古代北欧人的朴素而强烈的原始浪漫主义诗歌，他译过他们的史诗。他实是一个穿着新古典主义外衣的浪漫主义者。然而富于嘲讽意味的却是：当新一代诗人、浪漫主义者华兹华斯登上文坛，宣布他的诗歌观时，他却拿格雷开刀，用他的另一首诗为例，指出18世纪式的“诗歌辞藻”如何僵化，虚假，不足以表达真情实感，因此写诗必须大力革新语言。也许连这点也不足为奇。在文学潮流的消长起伏里，常有一种现象，即后起者急于清除的，往往不是真正的敌人，而是表现出哪怕有细微不同的前驱者。

[1]《诗歌的学习》（《批评论文集·第二集》），伦敦：麦克米仑公司，1927年，第42页。

[2]约翰·海华德编：《艾略特散文选》，企鹅版，1953年，第165页。

[3]此诗早在1715年写成，几经修改，最后成为《致阿勃斯诺特医生书》（1735）中的一节。

[4]加图（公元前95——公元前46），古罗马政治家，主张共和制，为恺撒战败自杀。艾狄生以其生平写一悲剧，于1713年上演，取得成功。

[5]《冬季》篇（1726）序言。

[6]转引自罗杰·朗斯台尔编：《从德莱顿到约翰逊》（纸面本，《圆球文学史》，第四卷），伦敦，1987年，第318页。

第八章　浪漫主义诗歌引论；彭斯，布莱克

一

18世纪中叶以后感伤主义出现于英国文坛，但它只是一个前奏。接着而来的浪漫主义才是英国文学中少见的几次大变之一，而其影响则及于全球。

它是在法国革命的思想、情感气候里形成和发展的。文学与政治，诗歌与革命，从来没有这样紧密结合，而同时，诗艺的精湛、诗歌语言的革新也开辟了一整个新的时期。

从1786年《苏格兰方言诗集》出版起，到1824年《唐璜》最后两章（15、16）发表，不到40年内，英国出现了一群诗人，其中至少七八个是头等重要的，全写下了不朽作品，对后人、对英国以外的读者，全留下了至今还能感受到的影响。他们在许多具体主张上，在题材和诗艺上各有不同，有时还彼此对立，然而在主要倾向和探索精神上却又惊人的一致。他们的持续努力把英国诗歌再度推上世界文学的高峰。

这七人中，有一个是苏格兰农民，有一个是伦敦雕刻匠，各干各的，与后来者并无明显联系。后来者又可分两代，早一代是两个大学生，他们紧密合作，写诗又发宣言，行径已近现代文人集团，但是他们

的理想之光不久就熄灭了；后一代诗人——一个贵族、一个富家子、一个外科医生的小助手——继续探索。如此一浪紧接一浪，后浪又高过前浪，不仅写出了在意境和诗艺上更锐进的作品，使得英国浪漫主义内容更加丰富，而且积累起更大力量，像命运之神般向全欧洲扑去。

二

上面说的苏格兰农民就是罗伯特·彭斯（1759—1796）。他一生未离苏格兰一步，干着农活，后来成了税局小职员，贫穷和劳累使他在37岁的英年就一病不起。然而他却敏锐地感到外面世界的风云变幻，为美国革命和法国革命的社会思想所强烈吸引，加上原有的苏格兰民族主义情绪，使他写出了这样的诗句：

国王可以封官：
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套！
管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！
好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎样变化，明天一定会来到，
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀！
管他们这一套那一套，
总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

（《不管那一套》）

彭斯在这里表达的是对现存秩序的鄙视和对未来平等社会的向往，并且明确提出真正可贵的品质是“实实在在的真理，顶天立地的品格”，而世界上所有的人应该都是兄弟的思想则正合乎法国革命所标揭的口号之一：博爱。

这在当时是“颠覆分子”的语言，当权者和贵人们是不会喜欢的；使他们更难忍受的，则是诗还有一种嘲弄口气和一种天不怕地不怕的挑战气概。这后者之所以能传达出来，彭斯是受惠于他所用的民歌形式和韵律的，正是那叠句“不管那一套”不断地回响，才使得上层人士感到特别刺耳，特别放肆。

彭斯同苏格兰古民歌的关系不同一般。他不仅仅收集、保存了约三百首旧民歌，而且作了或大或小的加工，给了它们以新生命。这样他就不但发展了民歌传统，而且在关键的一点上为英国的浪漫主义作出了贡献，因为民歌的复兴正是这个新的文学潮流的特点之一。

彭斯的民歌并不都涉及政治，绝大多数是歌唱爱情的，在这方面他也有特色。爱情的各种表现他都写到了，从精神到肉体，从初恋到养儿育女，从相见欢到离别恨，从男人的自信和忏悔到女人的娇羞、无私和做了母亲的骄傲。各种情景和心绪都有，突出的则是青年人的感情，因此坦率，大胆，不怕顶撞社会上的“正人君子”：

正人君子将我讥讽，
　我看你们才是蠢驴，哦，
人间最聪明的英雄，
　无一不热爱美女，哦。

合唱：

青青苇子草，哦，
青青苇子草，哦；
人生极乐的时刻
是同姑娘们一道，哦。

（《青青苇子草》）

就在完全是令人神往的抒情咏唱之中，这种顶撞的声音也清楚可闻：

如果一个他碰见一个她，
走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
别人哪用知道！

（《走过麦田来》）

而对于爱人，他唱出了最真挚的情歌：

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
奏得合拍又和谐。

（《我的爱人像朵红红的玫瑰》）

这里的韵律温柔，用词和形象则是完全新鲜的。

当表达生离死别的痛苦时，他也是分外感人：

多少遍誓言，多少次拥抱，
　　我俩难舍难分！
千百次相约重见，
　　两人才生生劈分！
谁知，呵，死神忽然降霜
　　把我的花朵摧残成泥，
只剩下地黑，土凉，
　　盖住了我的高原玛丽！

（《高原的玛丽》）

然而彭斯不仅仅是一个歌唱自由和爱情的民歌手，他的诗路广范围大。除了民歌型的抒情诗，他还擅长讽刺诗（如《威利长老的祷词》），咏动物诗（如《挽梅莉》、《老农向母马麦琪拜年》），诗札（如《致拉布雷克书》），叙事诗（如《汤姆·奥·桑特》），还有那首包罗万象的大合唱——《爱情与自由》（又名《快乐的乞丐》）。

无论哪类诗，也无论长诗或短诗，彭斯的作品总有一种独特的口气，例如：

呵，费格生！你灿烂的不世之才，
　　用在枯燥的法典上岂不浪费！
　　诅咒爱丁堡的绅士之辈，
　　　　你们真是铁石心肠！
　　分半点你们赌输的钱财，
　　　　诗人就不会断粮！

（《致威廉·辛卜荪》）

这是他的诗札中的一段，谈到的费格生是18世纪苏格兰的杰出诗人，因贫困以抄写法律文书为生，后精神失常，死于疯人院中，年仅24岁。彭斯佩服其诗才，又感叹其身世，多次提到他，还特别写了一首挽诗，全文如下：

薄命的奇才，天授的费格生！
　　谁个有心人能不掉泪，
想到生命的太阳未升就陨，
　　枉有你灿烂的诗才！
呵，为什么绝顶英才不得志，
　　在穷和愁的铁掌里呻吟？
为什么荣耀全归小人和白痴，
　　让他们把幸福享尽？

他总是说得十分透彻，对于天才诗人的爱和对于绅士们的恨表达得同样淋漓尽致，而又出之以形象化的铿锵诗行，一切都具体，生动，对照鲜明。

还有一类诗是彭斯特别擅长的，即写农村习俗的一类。可以举一首中等长度（243行）叙事诗《圣集》为例。所谓“圣集”类似我国农村的庙会，不过在长老会统治的苏格兰，总有教会中人在这种场合大讲上帝之道。彭斯也写这些长老们，并且写得生动，但口气又是充满了嘲讽：

你听他把教义的主要之点，
　讲得如何声色俱厉！
有时平心静气，有时怒火高燃，
　　一会儿顿脚，一会儿蹦起！
呵，他那长下巴，翘鼻孔，

长老的姿势和尖叫，
哪个虔诚的人看了不激动！
有如贴上了起疱药膏，
热辣辣，那一天。

这最后的比喻——把正人君子的话比作热辣辣的起疱药膏——是绝妙的一笔，是从农村日常生活里取来的，贴切而带着揶揄。

紧接着他写下面听众的反应：

忽然帐篷下讲道换了声音，
听众再也按捺不住，
有地位的人都站起身，
脚步朝外面带怒。
原来司密斯冷语把人伤，
讽刺了缺德的行为，
不爱听的教徒全朝酒店闯，
把瓶瓶桶桶都倒过来，
喝个光，那一天。

然后是针对酒店的特写镜头：

现在酒店里里外外都坐满，
到处是酒杯上的评论家；
这边大喊快把饼干端，
那边几乎把杯都碰炸。
人越挤越多，嗓门越叫越高，
摆了逻辑，又引《圣经》，

吵得不可开交，
　　到头来造成裂痕，
　　　气呼呼，那一天。

在这一切嘈杂吵闹之中，真正自得其乐的是农村青年：

小伙子和姑娘们高高兴兴，
　既注意灵魂，也留心身体，
他们围桌团团坐紧，
　用匙子把加糖热酒搅一气，
谈这人的长相，那人的衣着，
　评头品足一番。
还有几对躺在舒服的角落，
偷偷约好再寻欢，
　　不久后，某一天。

很少能在诗里看见这样生动的农村百态图，其写实、嘲讽的笔触使人想起16世纪比利时布留格尔（Pieter Breughel）的风俗画，但布留格尔似乎更从中年人的世故眼睛看人生，而彭斯此诗则主要从年轻人的角度来观察世态。

彭斯的优点是说不完的，除了诗路广和现实性，还有音乐性（他的短诗都能歌），戏剧性（他总写运动中的事物，诗行有速度，而且善于对比），等等。他是一个自然之子，天授的诗人，不是后世的那种以自我为宇宙中心的艺术家。但他又不是没有自己的诗歌观和文学主张的。这些主张也表现在诗里，只不过又用了他特有的强烈方式：

批评家们鼻子朝天，

指着我说：“你怎么敢写诗篇？
散文同韵文的区别你都看不见，
还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！
……
我只求大自然给我一星火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使我驾着大车和木犁，
浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进心灵深处！

但他并不是一切由自己开始，他的心目中也有可贵的传统，苏格兰的传统：

呵，给我兰姆赛的豪兴，
给我费格生的勇敢和讽刺，
给我新朋友拉布雷克闪耀的才智，
假如我能有此缘分！
我就有了所需要的一切，
胜过天下的学问！

（《致拉布雷克书》）

这就又回到了我们在前面说过的苏格兰本土的、民间的传统，回到不幸的才人费格生那样的用心血沤成的诗，而不是希腊文拉丁文和文法等等的学院里稀罕的一套。自大的、充满偏见的学院教不出诗人来，要学会

作诗得投身大自然之中：

没有诗客能寻到缪斯女神，
除非他学会独自一人
徘徊在潺潺的流水之滨，
　　但又不推敲太多；
甜蜜呵，漫步中凄然低吟
　　一支动心的山歌！

（《致威廉·辛卜荪》）

这就不只是宣告主张了，诗句本身就体现了这种主张的胜利，写得多么动人！独自徘徊，凄然低吟：这也是以后在雪莱和济慈的诗里要出现的意境，正同人与山水融合的主张是华兹华斯以后要用更加理论性的语言加以阐明的写诗原则一样。

所以说，彭斯虽身处偏僻的苏格兰乡村，却是英国浪漫主义诗歌的真正的前驱。这也正是浪漫主义诗歌之幸。它不是庙堂、学院和客厅的产物，而是在法国大革命风云激荡的历史时刻由几种从不同方面要求解放人性的思想趋势形成的，彭斯在这当中提供了浓厚的土地气息，提供了古苏格兰民间文学的深长根子，使得这个新的诗歌运动不至于过分智理化、抽象化，不至于轻飘飘，而是有坚实性、强韧性，同时又有朴素、生动而持久的美。

三

同样，能有布莱克作为另一个开路人也是英国浪漫主义诗歌之幸。他也提供了浪漫主义所需而别人所缺的某些思想和艺术品质。

正如彭斯是深知大地脾气的农民，威廉·布莱克（1757—1827）是一个用手干活的工匠。他的工具是雕刻刀和画笔，他用它们制作版画，画彩色插图，刻印图书，除了接别人的活，也刻印自己的书——因为这位匠人还颇会写诗，《天真之歌》（1789）就是他第一本自写自刻的诗集。

他的画、他的诗同样受后世推重，而在当时，欣赏这两者的人不多。

是什么样的画，又是什么样的诗呢？

先说画。一幅以《古时》为题的铜版画，着了色，画的是混沌初开，一个裸体老人白发白须飞扬，伏在一个黄边红里的圆形物内，伸出左手，在用一对巨大的圆规测量下面的一片沉沉黑暗。这是他为自己的诗篇《欧罗巴：一个预言》（1794）所作的插图。这个老头显然是《圣经》里的上帝，《旧约·箴言》里有段话：

> 耶和华还没有创造大地，和田野，并世上的土质，我已生出。他立高天，我在那里。他在渊面的周围，画出圆圈，上使穹苍坚硬，下使渊源稳固，为沧海定出界限，使人不能走过他的命令，立定大地的根基。

这也是米开朗琪罗画过的创世的上帝，但是虽然布莱克也喜欢这位文艺复兴时期大师的作品，他自己的画却有很大不同：不仅构图和色彩都带一种梦般的神秘感，而且用意也不是写出上帝的伟大，而是表达他的邪恶——因为他创造了一个黑暗世界，所以他只能是邪恶之神。或者说，他不是真正的上帝，而是布莱克自己神话系统里叫做尤力申的“天上的鬼”。

另一幅画可以作这幅的注脚。它画的是科学家牛顿，也是裸体，不过侧身坐在一块岩石上，左手也是拿着一个圆规，右手则按着一卷纸，也在测算什么。牛顿身上筋肉隆起，眼睛虽只见侧面，却显得锐利。这是布莱克画他所厌恶的人的形象，而圆规则象征测量和计算，代表着他所恨的理性主义。若问布莱克究竟对牛顿本人有什么想法，那么请看他写的一首诗：

嘲笑吧，嘲笑吧，伏尔泰，卢梭，
嘲笑吧，嘲笑吧，但一切徒劳，
你们把沙子对风扔去，
风又把沙子吹回。

每粒沙都成了宝石，
反映着神圣的光，
吹回的沙子迷住了嘲笑的眼，
却照亮了以色列的道路。

德谟克利特的原子，
牛顿的光粒子，
都是红海岸边的沙子，

那里闪耀着以色列的帐篷。

布莱克把伏尔泰和卢梭这两位启蒙主义者看成是嘲笑真理的人，他们所宣扬的理性主义则是沙子，迷不住别人，却被大自然的风吹回来盖住了他们自己的眼睛，而代表宗教的古以色列则更显光彩。最后，他还把理性主义的根子抓住了，即古希腊原子论者德谟克利特和近代物理学家牛顿。

牛顿是罪魁祸首之一，所以布莱克才把他画成那个精明而无情的样子，而圆规在两幅画里起了同一作用，代表计算，智力，科学，最终就是邪恶。

在布莱克以前，既没有这样的画，也没有这样的诗，两者都异常深刻，其形象鲜明，又叫人一看难忘。

事实上，布莱克的诗同画是不可分的。诗往往是他自刻的画页中的一个构成部分，两者互作印证。把诗从画里抽出来读，等于是去掉了图象的美，只剩下苍白的文字了。

当然，布莱克的文字绝不是苍白的，上面这首小诗就是明证。他擅长用最简单的文字以最形象的方式说最深刻的道理。简单得像童言，富于乐感如儿歌，而形象则是或明亮如金阳，或沉郁如黑夜，但都是来自大自然的所谓原始性根本性形象，如所引诗里的“沙子”、“帐篷”，都是在《圣经》里常见的一类。这不是说布莱克没有创新。创新不仅有，而且接触大的根本问题，如良善与邪恶，天真与世故，肉体与灵魂，专制与革命，等等。然而形象仍是原始性的一类，如“欲望的箭”，“一床猩红的喜悦”，“心灵铸成的镣铐”，“魔鬼的磨房”，“放高利贷的冷手”，等等。在形象的对比和叠嵌上，他则比后世的现代主义诗人还要大胆：

不幸兵士的长叹
化成鲜血流下了宫墙。

用瘟疫摧残了婚礼丧车

长叹变成了鲜血而鲜血流下宫墙——这是把战争的罪恶直接归到了帝王身上。瘟疫指的是性病，妓女传染了它，结婚的喜庆被摧毁了，婚车也就变成葬车。这里形象连接的紧密、快速和对比的尖锐，叫人几乎透不过气来。

上引几行诗句出自《伦敦》一诗，这是布莱克早期写的最沉痛也是最深刻的短诗之一：

我走过每条独占的街道，
徘徊在独占的泰晤士河边，
我看见每个过往的行人
有一张衰弱、痛苦的脸。

每个人的每声呼喊，
每个婴孩害怕的号叫，
每句话，每条禁令，
都响着心灵铸成的镣铐。

多少扫烟囱孩子的喊叫
震惊了一座座熏黑的教堂，
不幸兵士的长叹
化成鲜血流下了宫墙。

最怕是深夜的街头
又听年轻妓女的诅咒！
它骇住了初生儿的眼泪，
又用瘟疫摧残了婚礼丧车。

此诗收在《经验之歌》（1794）内，是在《天真之歌》之后五年出版的。实际上，两集是订在一起问世的，而且有不少诗题两集都见，但内容和情绪却显著不同，用布莱克自己的话说，就是“表现人的灵魂的两种相反状态”。“天真”与“经验”确是两种意境：前者开朗，甚至活泼；后者沉重，思想也更深刻。例如同样以《扫烟囱孩子》为题，前作的一首虽已诉说母亲死了，父亲把自己卖给人家去扫烟囱的痛苦心情，但梦中还有天使降临把扫烟囱的孩子从棺材里放了出来，而结语是：

托姆就醒了；屋子里黑咕隆咚，
我们就起来拿袋子、扫帚去做工。
大清早尽管冷，托姆的心里可温暖；
这叫作：各尽本分，就不怕灾难。

（卞之琳译文，下同）

这里面显然有讽刺，但还没有正面谴责社会。后作一首则锋芒毕露了：

风雪里一个满身乌黑的小东西
“扫呀，扫呀”的在那里哭哭啼啼！
“你的爹娘上哪儿去了，你讲呀？”
“他们呀都去祷告了，上了教堂。

“因为我原先在野地里欢欢喜喜，

我在冬天的雪地里也总是笑嘻嘻，
他们就把我拿晦气的黑衣裳一罩，
他们还教我唱起了悲伤的曲调。

“因为我显得快活，还唱歌，还跳舞，
他们就以为并没有把我害苦，
就跑去赞美了上帝、教士和国王，
夸他们拿我们苦难造成了天堂。”

这些诗写在1790年及稍后，正是法国革命刚刚爆发，英国极度动荡不安的日子。要知道当时英国特别是伦敦是什么样子，没有比这些诗更好的写照了！布莱克写得异常具体，对照分明：孩子们的洁白身体被烟囱里的煤灰弄得“满身乌黑”，“扫呀，扫呀”的叫声变成了“哭哭啼啼”，而夜行伦敦的泰晤士河边，则但见一张张“衰弱的脸”，害怕的婴孩，流血的伤兵，在街头出卖肉体的青年妓女。韵律也随着情景而变：独行人的脚步声迟缓而沉重，一声声禁令和镣铐的响声传达了镇压的严峻气氛，最后则是妓女诅咒命运的凄厉喊声！他写得深刻，把扫烟囱孩子的痛苦同“上帝、教士、国王”联系起来，而伦敦的夜行人则一上来就慨叹连泰晤士河和河边的街道都被享有专利权的贵族和商人们独占了！

也是在这样的紧张年月里，他还写了《老虎》一诗：

老虎！老虎！黑夜的森林中
燃烧着的煌煌的火光，
是怎样的神手或天眼
造出了你这样的威武堂堂？

你炯炯的两眼中的火

燃烧在多远的天空或深渊？
他乘着怎样的翅膀搏击？
用怎样的手夺来火焰？

又是怎样的膂力，怎样的技巧，
把你心脏的筋肉捏成？
当你的心脏开始搏动时，
是用怎样猛的手腕和脚胫？

是怎样的槌？怎样的链子？
在怎样的熔炉中炼成你的脑筋？
是怎样的铁砧？怎样的铁臂
敢于捉着这可怖的凶神？

群星投下了它们的投枪，
用它们的眼泪润湿了穹苍，
他是否微笑着欣赏他的作品？
他创造了你，也创造了羔羊？

老虎！老虎！黑夜的森林中
燃烧着的煌煌的火光，
是怎样的神手或天眼
造出了你这样的威武堂堂？

（郭沫若译文）

《天真之歌》有咏羔羊的诗，现在《经验之歌》里却专门写了老虎。这

两者也是对立物：羔羊代表和平、良善、温顺，为上帝所爱抚；老虎呢，正相反，它代表野性、凶恶、暴力。正如布莱克能写良善，他也会写力量。这首诗里的形象，除了“群星投下了它们的投枪”是指统治势力的失败，其余都烘托一点，即老虎是如何“威武堂堂”：他是森林里的烈火，他的身躯和脑筋都是天神在熔炉中炼又在铁砧上打的——诗的韵律也真如打铁的砧声，一下下有节奏地打着有力的拍子。这砧声是对夜伦敦街上禁令的回答，正如“威武堂堂”的老虎是对一切独占者和统治者的惩罚。总起来说，这首诗是一个身处风声鹤唳的伦敦的手工匠人对于英吉利海峡对岸的法国革命者所拥有的革命暴力的颂歌。

对于法国革命，布莱克不只是一般地赞成，而是热烈地拥护。用行动[1]，也用作品。除了《老虎》之外，他还有一系列其他作品表达了向往革命的强烈感情，长诗《法国革命》（1791）即是其一。此诗的第一章——也是迄今所见的唯一一章——用了长达十八音节一行的新格律，写出了法国国王与国民议会的尖锐对立，从巴士底大狱里的黑牢、卢浮宫里的御前会议，一直写到国民议会命令全军撤离巴黎，写得气势磅礴，十分戏剧化。尽管贵族们跃跃欲试，想用武力镇压议会，最后的胜利者则是议会：

微弱的炉火使得冰凉的卢浮宫略现生气；
　　冻僵的血重流了。
国王威严地站起；公侯们紧跟在后；
　　他们眼见宫里的广场
空无一人，巴黎不剩一卒，沉默着；
　　人声已随军队远去，
议会在平静地开会，清晨的阳光照着他们。

我们还可以看看一部刻在1790—1793年间的散文作品《天堂与地狱的婚姻》。这里面是一些奇异的格言和小故事，充满了似乎矛盾的讽刺性的反话，却包含了十分独特的精辟见解，如：

愤怒的老虎比善教诲的马更聪明。

精力是永恒的愉快。

密尔顿写天使和上帝时，是戴着镣铐的；写魔鬼与地狱时，却自由了。原因在于，他是一个真正的诗人，属于魔鬼一党而不自知。

繁茂是美。

诅咒束缚；祝福放松。

狮吼，狼嚎，海啸，剑伤人，凡此皆永恒的组成部分，因其伟大而反无人见。

这些和其他写于法国革命初起的1790—1793年间的作品都强调革命者的胜利，国王和“群星”般的贵人们的失败，而在精神上则是从一切方面谴责压制、束缚，歌颂自由与人民的力量。不仅如此，布莱克还将革命暴力看作是一种极大的精神力量，足以摧毁旧世界，改造人的灵魂，建立世上天国，即他常说的耶路撒冷。他是经常把革命同神魔之争联系起来看的，对革命的热望实是他的宗教信仰的一部分——只不过就在这方面他也是官方教会的叛逆者，而自有他独创的一套神话系统。[2]

随着法国革命形势的起伏，布莱克的思想也有了变化，但没有同时

期知识分子如华兹华斯等人的幻灭感，而只是看待事物更深入了。例如他早就认识到法国革命的思想前驱是伏尔泰、卢梭等人，曾在《法国革命》中几次提到过他们，但并无贬词，直到后来他看出这些人的理性主义也是一种精神枷锁，也是违反真正的上帝之道的，他才谴责他们，所以才有前面引过的“嘲笑吧，嘲笑吧”那样的诗。

他更倾向于辩证地看问题。他早就看出人生里充满矛盾，但又认识到矛盾不是坏事，“没有相反就没有进程”。同时，事物之间有联系，小东西里有大宇宙：

从一粒沙看世界，
从一朵花看天堂，
把永恒纳进一个时辰，
把无限握在自己手心。

（《天真的兆象》）

然而要看出这种联系，必须有想象力。想象力是英国浪漫主义诗人的中心信条，后来华兹华斯、柯尔律治、雪莱、济慈等人还要大加发挥，但布莱克早就强调了想象力的世界是如何至高无上：

这个想象力的世界是永恒的世界，是我们所有的人在我们的肉身死亡之后都要返归的神圣之怀。这个想象力的世界是无限的，永恒的，而繁殖的、生长的世界是有限的，暂时的。

（《最后审判之一瞥》，1810）

在布莱克的后期作品里，想象力的运用似乎是达到了极致：在《四佐亚》（1794—1807）、《密尔顿》（1804—1808）、《耶路撒冷》

（1804—1820）等诗里，他致力于构筑一个庞大的、复杂的神话世界，至今学者们还在细读那些长长的诗行，想从那充满神魔和动物的语言丛林中找出一个系统。但想象力不是一切，神话也不是一切，这些诗里还有许多人们熟悉的东西，仍然有羔羊与老虎，天使和魔鬼，纯真的孩子和白发飞扬的先知老人，仍然有成对的相反物：压制与反压制，过分的理性与繁茂的精力，人身上的兽性与神性，等等。在大段大段的呼喊、预言、警告之间，我们忽然又听到了一种熟悉的人的声音，在诉说经验和经验的代价：

经验的代价是什么？能用一曲歌去买它么？
能用街头舞去买智慧么？不能！要买它
得交出人所有的一切，妻子，儿女统统在内。
智慧的出售处是无人光顾的荒凉市场，
是那农夫耕种而收不到粮食的干枯田地。

在夏天太阳照耀下取得胜利是不难的，
在葡萄丰收时坐在满载粮食的大车上唱歌也不难，
劝受折磨的人要忍耐也不难，
拿审慎的规则去劝无家的流浪汉也不难，
同样不难的是在冬天听着饿鸦的号叫，
当自己身上血管里流着热酒和羔羊的骨髓的时候。

不难的是向发怒的风雨雷电大笑，
是听狗在冬天的门外狂叫，或狐狸在屠宰场上哀鸣，
是看每阵大风吹来天使，每声雷轰带来祝福，
是从摧毁仇人房屋的风暴里听到爱的声音，
是庆幸霜冻冻坏了仇人的庄稼，病疫夺走了仇人的儿女，

而我们自己有葡萄和橄榄遮住门口，有子孙送上花果。

这时候谁会记得呻吟和哀愁，记得磨房里干活的奴隶，
锁链下的俘虏，牢狱里的穷人，战场上的士兵，
谁管他头破骨折，倒地呻吟，羡慕四周的死者都比他幸福！
身居繁荣的帐幕而庆幸是不难的，
我也能唱歌，能庆祝，但我却不干！

（《四佐亚》，第二夜）

美洲的惠特曼读过布莱克的这类作品么？他那滔滔不绝的自由体诗在60年前已经有了开创者！

对于后来者来说，布莱克是挖掘不尽的——无论从思想、象征、神话出发，还是仅仅从格律和诗艺出发，他的作品里还有大量值得深入研究的东西。

然而在他在世之日，这位卓越的诗人却被看成疯子或坠入魔道的怪人。一直要到19世纪末叶，随着叶芝等人编订他的诗集，他才受到注意。等到人们认真阅读他的作品，他们才惊奇地发现：他的诗美丽而深刻，他的语言朴素而清新，他的韵律音乐性强而又强劲有力，英国浪漫主义的革命热诚在他的身上表现得最充分，而在想象力的运用上他又是诗人中的英雄。同时他的神秘性和独特的宗教信仰又增加了他的复杂性，吸引了又困惑着深思的学者，他对神奇景象的向往则使他被超现实主义者和处于社会边缘或甚至地下状态的诗派奉为精神祖先。20世纪后半对他的评价更高了，他被列为全部英国文学史上最伟大的六个诗人之一（其余五个是乔叟、斯宾塞、莎士比亚、密尔顿、华兹华斯）。[3]由于他的画在文艺复兴时期以后开启了不重形似而重精神力量的新路，他

又被赞为“英国艺术方面最重要的人物之一”[4]。把这两者结合起来，我们才能看出布莱克在整个英国文化史上的地位。

---

[1]他同革命者交往，又曾因与士兵冲突、口出谋反之词而受到法庭传讯。

[2]读者可参阅张德明：《论布莱克诗歌的神话原型模式》，见《外国文学评论》1990年第1期。

[3]这是F. 寇莫特与J. 荷兰特主编的有影响的《牛津英国文学选集》（两卷，1973）的评价。

[4]E. H. 冈勃里其：《艺术的故事》，第14版，1984年，第388页。

第九章　华兹华斯，柯尔律治

一

威廉·华兹华斯（1770—1850）是“湖畔诗人”们的领袖人物。人们谈到他的诗，常用“崇高”等形容字眼，但他的文字却似乎极其普通，甚至平庸。他活到80岁，然而诗歌上的活跃时期不过青年阶段中十几年光景。他在英国诗史上被看作五六个或三四个最伟大的诗人之一，然而在世界文坛上却似乎影响不大，读者不多——虽说这些不多的读者却又爱之弥深。

这些与其看成矛盾，不如看成特点。

还有一个特点，即他似乎没有像别的作家那样经历过一个漫长的学徒时期。一本薄薄的《抒情歌谣集》于1798年出版，这是他与友人柯尔律治的诗作合集，那时他还不过28岁。此前他虽已发表过几首诗，这本集子则标志着他第一次认真登上文坛，而这时他对自己一生中该写什么、怎样写法已经成竹在胸。

这位新来者毫不怯场，对于自己所写完全自信。诗集的第一版上有一条广告就不客气地指摘前人的诗歌用语，到了第二版（1800）出来，他加了一篇长序，这是一篇浪漫主义新诗歌向古典主义旧诗歌的全面宣战书。

他在这篇序言里提出了这样一些主张：

1. 诗不是游戏文字。“所有的好诗都是强烈感情的自然流露”，但这种感情又是“经过在宁静中追忆的”。

2. 诗的内容不应是贵人淑女喜欢的一套，而应是“普通生活里的事件和情景”。

3. 诗的语言要排除新古典主义式的“诗歌辞藻”，应是人们真正用的语言，但在运用时又要能给普通事物以“想象力的色泽”。

4. 诗的性质极为崇高，是“一切知识的开始和终结，同人心一样不朽”。

5. 诗人的作用伟大，他是“人性的最坚强的保卫者，是支持者和维护者，他所到之处都播下人的情谊和爱”，但他又不高踞在上，而是在群众中进行“人对人谈话”的一个普通成员。

以上不是序言的全部内容，但就所列五点我们就可看出：第一，它们把有关诗歌的主要方面都包括了；其次，作者道前人所未道，不仅全面否定新古典主义诗歌，宣传一种全新的浪漫主义诗歌，而且其主张的重要性超出诗歌和文学范围，涉及整个社会——把诗人提高到类似柏拉图的哲人君王的地位就是关系全社会的事情。

这理论是华兹华斯长时期沉思的结果，正同他诗里的内容也是积累有年的。

因为在1798年以前，这位大学生就已经历了一场情感风暴。他在1790、1791年两次去法国，目睹革命初起时的景象，非常兴奋，多年后回想那时心情，还写下了这样的诗行：

幸福啊，活在那个黎明之中，
年轻人更是如进天堂！

（《序曲》，第11章）

1791年他再去时住了下来，直到1793年1月。在这一年多时间里他同一位名叫安耐特·伐隆的法国姑娘恋爱，同居，不久女儿出生；同时法国革命进入了一个激化阶段，革命者内部派别之争日趋尖锐，华兹华斯的朋友们大多属于温和派即吉伦特派。1793年1月他别了安耐特和女儿回到英国，一个月后法国对英国宣战，他无法再去法国，只得怀着不安的心情在英国住了下来，开始了一个长达五年的苦思时期。起初他对法国革命的热情未减——1793年他还在写给兰达夫主教的公开信里为革命辩护，但雅各宾专政却使他戒惧，吉伦特派被镇压更增加了他的幻灭感。他思索的中心变成人的本性，越来越相信只有恢复人的单纯和良善，才能革新社会；而回顾自己，由于在政治理想和私人生活里遭遇挫折，心灵有了创伤，能医治自己的只有大自然。

这时，他认识了柯尔律治，另一位对初期的法国革命怀有热望并对写诗有新想法的大学生。两人一谈即合，于是互相鼓励，彼此的诗作都进入丰收时期。《抒情歌谣集》就是在这样的情况下产生的。

对于华兹华斯来说，他所重视的“强烈感情”早已存在，而这苦思的五年是一种冷却时期，让他有了“在宁静中追忆”的机会。所以他这关于诗的有名定义实是经验之谈。

两人在《抒情歌谣集》里有个分工：柯尔律治专写“关于迷信的、至少是浪漫的人物”，其成品是《老水手谣》、《夜莺》等诗；华兹华斯则致力于“赋予日常事物以新鲜的乐趣”，其成品包括叙事诗《刺

树》、《痴儿》、《西门·李》等和抒情诗如《丁登寺旁》和《写于早春》，1800年再版时又加上了叙事诗《迈克尔》和有关露西的一组爱情诗。

我们可以先来看看《写于早春》：

我躺卧在树林中，
　听着融谐的千万声音，
闲适的情绪，愉快的思想，
　却带来了忧心忡忡。

大自然把她的美好事物
　通过我联系人的灵魂，
而我痛心万分，想起了
　人怎样对待着人。

那边绿树中的樱草花丛，
　有长春花在把花圈编织，
我深信每朵花不论大小，
　都能享受它呼吸的空气。

四围的鸟儿跳了又耍，
　我不知道它们想些什么，
但它们每个细微的动作，
　似乎都激起心头的欢乐。

萌芽的嫩枝张臂如扇，

捕捉那阵阵的清风，
使我没法不深切地感到，
它们也自有欢欣。

如果上天叫我这样相信，
如果这是大自然的用心，
难道我没有理由悲叹
人怎样对待着人？

这诗里有许多华兹华斯独特的东西：朴素、清新的文字，对自然的细致观察，对花鸟的亲切感情，但又总同人联系起来——在这里就是人对人的残酷。也许，在写这首诗的时候，华兹华斯想到了正在法国遭受杀害的他的吉伦特派朋友们，也许他还想到由于人虐待人而造成的广泛的人间不幸，诗句背后是有深切的感慨的。

值得注意的是大自然在这里不是背景，而是一种使人良善和纯净的精神力量，美好事物也不只是好看，而是通过诗人“联系人的灵魂”的，因而诗人更感到“痛心万分”，因为人是如此冥顽不灵，不能吸取大自然的教益。这个意思在集子里另一首诗中写得更清楚，诗人直接点出了大自然施与人的恩泽：

绿色树林里的一个灵感，
会教给你更多道理，
关于人，关于人的恶和善，
超过所有圣人能说的。

大自然带来的学问何等甜美！
我们的理智只会干涉，

歪曲了事物的美丽形态，
解剖成了凶杀。

够了！再不需科学和艺术，
把它们那贫乏的书页封住！
走出来吧，只需带一颗赤心，
让它观看，让它吸取。

（《反其道》）

这就更进一步提出人的理智、学问的危害了。其精神同布莱克反对理性主义是一致的，不过不借神话和宗教之助，而是出自诗人特有的自然观罢了。

诗人也知道通过仅仅说理是不行的（虽说以说理为主的《反其道》并不干巴巴，而是颇有诗艺的，例如韵律和形象的运用——“歪曲了事物的美丽形态，/解剖成了凶杀”就是至今都有人吟咏的名句），所以他又拿自己作例，写出了大自然能在人身上起到什么作用。这也就是《抒情歌谣集》最后一首诗《丁登寺旁》的主旨。

《丁登寺旁》是真正的压卷之作，无论在内容和诗艺上都是英国浪漫主义诗歌里最重要的作品之一。

诗一开始就是一段重见丁登寺废墟附近怀河两岸景色的感叹：

五年过去了，五个夏天，加上
长长的五个冬天！我终于又听见
这水声，这从高山滚流而下的泉水，
带着柔和的内河的潺潺。

亲切而真挚的声音，无韵白体诗的格律给了它自然的乐音，写的又是“美好的形体”，一点不枯燥。接下去却出现了一种在回忆中谈哲理的诗行，这是英国诗史上前所未见的：

这些美好的形体
虽已久别，倒从来不曾忘怀，
不是像盲人看不见美景，
而是每当我孤居喧闹的城市，
寂寞而疲惫的时候，
它们带来了甜蜜的感觉，
让我从血液里心脏里感到，
甚至还进入我最纯洁的思想，
使我恢复了恬静：——还有许多感觉，
使我回味起已经忘却的愉快，它们对
一个良善的人的最宝贵的岁月
有过决非细微、琐碎的影响
一些早已忘却的无名小事，
但饱含着善意和爱。

有点曲折，需要细读，因为这里所写的不是一个简单的结论，而是思索的过程。写思索过程而如此细微，这就是华兹华斯这类诗新颖的地方，也是其现代化的一端。而他之所以选择白体诗这一诗体，也是出于内容的要求，因为这个诗体不像蒲柏等人用的双韵体那样人工雕琢气味太浓，比较自然，有迂回余地，可以跨行而形成诗段，适宜于写思绪的波动起伏。重新拾起莎士比亚、密尔顿用过而在18世纪几乎喑哑的白体诗而发扬光大之，这也是华兹华斯在英国诗史上的功绩之一。

既写过程，诗就不是静止于一个平面上，而是有层次、有前进的运

动。他接着写了他自己在成长过程中对于大自然的反应的变化经历了三个阶段：孩提阶段，只有“粗糙的乐趣和动物般的行径”；青春阶段，对大自然的爱变成“一种情欲”，“半带痛苦的欢乐”，“令人昏眩的狂喜”；而现在到了第三阶段：

我学会了
怎样看待大自然，不再似青年时期
不用头脑，而是经常听得到
人生的低柔而忧郁的乐声，
不粗粝，不刺耳，却有足够的力量
使人沉静而服贴。我感到
有物令我惊起，它带来了
崇高思想的欢乐，一种超脱之感，
像是有高度融合的东西
来自落日的余晖，
来自大洋和清新的空气，
来自蓝天和人的心灵，
一种努力，一种精神，推动
一切有思想的东西，一切思想的对象
穿过一切东西而运行。所以我仍然
热爱草原，树林，山峰，
一切从这绿色大地能见到的东西，
一切凭眼和耳所能感觉到的
这个神奇的世界，既有感觉到的，
也有想象所创造的。我高兴地发现：
在大自然和感觉的语言里，
我找到了最纯洁的思想的支撑，心灵的保姆，

引导，保护者，我整个道德生命的灵魂。

经过“粗糙的乐趣和动物般的行径”，又经过“令人昏眩的狂喜”，也就是经过感官反应的两个阶段之后，现在终于沉静下来，从大自然得到了“崇高思想的欢乐”，“一种超脱之感”，最后是“整个道德生命的灵魂”。这就是一种进程，在华兹华斯看来是最为宝贵的进程，他竭尽全力用了一种新的语言来写。它仍是诗的语言，仍然有形象（“人生的低柔而忧郁的乐声”，“落日的余晖”，“大洋”，“蓝天”等），仍然有乐音（略比通常说话高昂，随着情绪起伏而调整响度和速度），但多了一些以前诗里少见的日常用语：“一种精神”，“一种能力”，“美好的形体”，“无名小事”，以及不断出现的“东西”（“一种东西”，“高度融合的东西”，“一切有思想的东西”，“穿过一切东西”——英文原文是“thing”，“things”，“something”之类）。这是一个大胆之举，然而正符合他所提倡的“人们真正用的语言”，连节奏都主要是日常口语，大部分是亲切的“人对人谈话”，只不过又常有迸发的激情罢了。

这激情的语言出现得最多的是诗的最后部分。在那里，华兹华斯赞颂了他的妹妹陶乐西。这对兄妹的互相关怀，陶乐西对于哥哥的体贴和支持，使得华兹华斯能够比较顺利地度过了他那苦思的五年。他在她的身上寻到了自己过去的纯真：

你呀，我最亲爱的朋友，
我的亲而又亲的朋友，在你的声音里
我听见了我过去心灵的语言，
在你那流星般无畏的双眼里
我重温了我过去的愉快。但愿我能
在你身上多看一会儿我过去的自己，
我的亲而又亲的妹妹！

他又相信：由于陶乐西爱大自然，大自然也不会背弃她，不论以后发生什么情况，她将永怀爱心，而兄妹的关怀情谊也将超越时间而永存：

纵使孤独、恐惧、痛苦、哀伤
成为你的命运，你仍会带着亲切的喜悦
想起我，想起我今天的这番嘱咐
而感到安慰！即便我去了
不能再听见你的声音的地方，
不能再在你那无畏的眼里看见
我过去生活的亮光，你也不会忘记
我俩曾在这条可爱的河岸
并肩站着；不会忘记我这个长期崇拜
大自然的人，重来此地，崇敬之心
毫未减弱，而是怀着
更热烈的爱——啊，更深的热诚，
更神圣的爱；那时候你更不会忘记
经过多年的流浪，多年的离别，
这些高大的树林，耸立的山峰，
这绿色的田园景色，对我更加亲切，
半因它们自己，半因你的缘故！

这结尾之所以有深意，还因为华兹华斯写到了人生的忧患——陶乐西可能遭遇不幸，他自己迟早要死去——而这却增强了诗的感染力，也突出了此时此刻兄妹并立河边享受着大自然的抚慰是怎样一个不朽的时辰！

在这种领悟之下，华兹华斯的笔下好诗不断涌现。至今人们都在吟咏着他的一些抒情短诗，如《我好似一朵孤独的流云》、《每当我看见天上的虹》、《给布谷鸟》、《孤独的割麦女》及与一名叫露西的女子

有关的一组情诗，等等。这些诗仍然在抒情之中表达华兹华斯的自然观，但是有更多灵秀之气，更多声韵之美：

从没有夜莺能够唱出
更美的音调来欢迎结队商，
疲倦了，到一个荫凉的去处
就在阿拉伯沙漠的中央，
杜鹃鸟在春天叫得多么动人，
也没有这样子荡人心魂，
尽管它惊破了远海的静悄，
响彻了赫伯里底群岛。

（《孤独的割麦女》，卞之琳译文）

就在译文之中，我们也能感到音乐与地名的神秘结合。从眼前的歌声一直到遥远的阿拉伯夜莺和赫伯里底群岛涛声，联想的丰富与迅捷展示了诗人想象力的活跃。在这里英国浪漫主义诗歌显出了它独有的魅力。

这些诗里都有一种沉思甚至忧郁的情调，而到了那组关于露西的诗，就出现了死亡的阴影，有时是在一个明朗故事的最后，突然来了一个奇笔：

我有过奇异的激动，
我不怕把它说出，
但只说给多情的人，
我曾有过的遭遇。

那时候我爱的姑娘

每天都像玫瑰一样鲜艳，
我在一个月明的夜晚，
骑马走向她的家园。

我看着头上的月亮，
它把广阔的草原照耀，
我的马快步而上，
已到我喜爱的小道。

现在过了果园，
接着就爬小山，
月亮照着露西的屋檐，
越来越近地下降。

我甜甜做了一梦，
这是大自然赐的恩福，
但我的眼睛没有移动，
紧紧把下降的月亮盯住。

马儿继续前进，蹄声响亮，
不停地一直向前，
突然间那下降的月亮，
一头栽在她的屋子后面。

多么熟悉而奇怪的念头，
一下子钻进了情人的头脑！
“啊，慈悲的天，”我对自己喊叫，

“也许露西已经死了！”

（《我有过奇异的激动》）

这首诗用了民谣的格律写一个民谣中常见的故事，即一位多情人月夜骑马去会他的爱人。场面是明亮的，充满着期待，照通常的情况最后会有两人见面的快乐，可是这里却忽然月亮一头栽在姑娘的屋子后面，而骑马人立刻预感到了爱者的死亡。同样，在另一首也与露西有关的诗里，其最后两节是：

当我在你的山谷中徜徉，
　　曾感到内心憧憬的欢欣；
我钟爱的姑娘坐在炉边，
　　传来了手摇纺车的声音。
暮去朝来，霞光明灭，
　　曾照亮露西嬉游的园亭，
你绿色的田野曾最后一次
　　抚慰过她临终时的眼睛。

（《我在陌生人中孤独旅行》，顾子欣译文）

我们原以为这个异乡飘零的旅人回来后会见到他钟爱的姑娘，然而最后一节又出现了死亡。

因此当诗人最后来哀悼的时候，诗句也传出了异乎寻常的悲痛：

沉睡锁住了我的心，
　我已无人间的恐惧；
她也化物而无感应，

再不怕岁月来接触。

如今她无力也不动，
　不听也不看，
只随地球日夜滚，
　伴着岩石和森林转。

（《沉睡锁住了我的心》）

英文诗中悼亡之作不少，写得这样沉痛的却不多见，而最后把一个弱女子的命运放在整个大自然的运转里，从此得到一种不朽，则又是华兹华斯的独有之笔。因为这样，通常写得轻快的爱情诗在华兹华斯手里也增加了感情的重量和哲学的深度，从而更加耐读了。

还有一类短诗是华兹华斯写得出色的，即十四行诗。

十四行诗在16、17世纪曾经盛行于英国，但在整个18世纪几乎绝迹于诗坛。由于华兹华斯重新利用了这一诗体，雪莱和济慈又继起发掘它的潜力，十四行诗在19世纪初年有了一个中兴局面。

华兹华斯以莎士比亚和密尔顿为他写十四行诗的楷模，特别是密尔顿，他写了一首《莫贬十四行》的十四行诗，其中说：

当阴影落在了
密尔顿的道路上，他的手举起这诗体
当作号角，吹出了乐调
振奋灵魂——可惜呵，吹得太少！

而在他另一首有名的十四行诗里，他一上来就呼叫密尔顿的名字：

密尔顿！你该活在这个时候，
英国需要你！她成了死水一潭：
教会，朝庭，武将，文官，
庙堂上的英雄，宅第里的公侯，
都把英国的古风抛丢，
失去内心的乐。我们何等贪婪！
啊，回来吧，快把我们扶挽，
给我们良风，美德，力量，自由！
你的灵魂是独立的明星，
你的声音如大海的波涛，
你纯洁如天空，奔放，崇高，
你走在人生大道上，面对上帝，
虔诚而愉快，还有一颗赤心
愿将最卑微的职责担起。

（《伦敦，1802年》）

1802年正是英国忙于对法作战并且加紧镇压国内民主活动的时候，华兹华斯却写它是“死水一潭”，朝野上下尽是“贪婪”之徒，使他特别怀念密尔顿，迫切地希望他能来挽救英国社会，“给我们良风，美德，力量，自由”！他也写了密尔顿的宗教虔诚，但更颂扬他独立的灵魂“纯洁如天空，奔放，崇高”——总之是斗士密尔顿。华兹华斯的十四行诗也像密尔顿的一样，一反过去伊丽莎白朝盛行的香艳之作，而是黄钟大吕之音。

在这里他提到了“自由”，在另一首十四行诗里他专门歌颂为自由而斗争的海地岛黑人领袖卢维屠：

活下去，莫丧气，你留下了力量：
风，地，天都将为你效劳；
只要风在吹，人们就会不忘；
你有伟大的盟军；你的友好
是喜悦，痛苦，爱情，
和不可征服的人心。

（《致杜桑·卢维屠》）

1797年威尼斯共和国为拿破仑征服，接着又是瑞士，华兹华斯都写了十四行诗，慨叹它们失去了自由。当然，这种自由已不是法国革命所标揭的个人自由，而是民族的自由和国家的独立，而华兹华斯对法国革命的发展之所以感到失望，正如他在长诗《序曲》里所写：

法国人转过来变成了侵略者，
把自卫战争变成了军事征服，
忘掉了原来奋斗的一切目的。

同时，这些诗也说明：在他从法国回来十年之后他还不是一个一味寄情山水的隐士，而是还在关心时局，关心民族的命运。因此无论在思想上还是在诗艺上，他都是密尔顿的真正的继承者。

当然，他又是伟大的创新者。他那自然观就是创新，他的诗歌理论也是创新，他的许多作品都是创新的卓越成果。除了上面已经讨论过的，还有三类诗是华兹华斯的特殊贡献。

一类是中等长度的哲理诗。所谓哲理，仍是华兹华斯的自然观，但是比《反其道》之类的短诗要表达得更有来龙去脉，也就是更完整，比《丁登寺旁》则又少点自传色彩。这类诗最成功的也许是《不朽的兆

象》（1802—1804写成）。在这诗中说理并不空洞，一切出之以形象化的诗的语言，而纯净又达到一个新的境界。诗的中心问题是：童年的纯真去了何方？

驾着荣耀的云我们从天而下，
　　上帝原是我们的家。
天堂就在我们摇篮的周围！

然而这天堂的景象却无法保持：

成人终于看见它消亡，
化成了平常日子的淡白光。

但也无须绝望，因为“最初的感情和最早的回忆”是没有任何力量能够完全摧毁的：

尽管什么也难把时光颠倒，
追不回草的灿烂和花的荣耀，
我们却不悲伤，宁可培养
我们还剩下的力量；
力量也在那最初的同情心，
一旦同情就永难无情；
力量也在那苦难中涌现的思想，
它能抚慰心上的创伤；
也在那能够看穿死亡的信念，
也在那带来了沉思之心的时光。

沉思，免不了沧桑之感，然而也更多成熟的智慧，更有信心了：

对于注视过人间生死的眼睛，
落日周围的云也染上了
庄严的颜色，显得深沉。
又一场比赛过去了，又一些人得胜了。
感谢有人心使我们能够生存，
感谢它的温柔，喜悦和恐惧，
我看最低微的鲜花都有思想，
但深藏在眼泪达不到的地方。

这个结尾写得异常动人：深沉如大提琴的慢奏，绚烂如夕阳中的红叶，整个儿有秋天的苍劲的美，而最后的一对警句既表达了华兹华斯同有灵性的自然界的默契，又在伤感里露出了喜悦。

第二类是较长的叙事诗，如《毁了的村舍》和《迈克尔》。这类诗在18世纪后半就已有过，著名的如哥尔斯密司的《荒村》和克莱普的《村庄》。如果说《荒村》有一定的美化趋势，那么《村庄》却用写实的笔触写出了赤贫的土地和赤贫的人。华兹华斯所作同它们又有什么差别？

可以先从格律说起。《荒村》与《村庄》都用了18世纪流行的双韵体，而华兹华斯所作则用了无韵白体诗。这点格律上的不同也许不必看得过分重要，但白体诗毕竟比双韵体更自然，更近一般口语，写简朴的农村生活也就更为合适。

而在华兹华斯手里，白体诗更是写得冲淡朴素，有时达到平庸无味的程度。这也正是当时以及后来的人们——包括青年一代的浪漫主义者——揶揄他的一点，但在他写得顺手的时候，他却能做到在平淡中见激情。《毁了的村舍》（1797—1799年写成）讲的是一个乡下女子苦等她

从军的丈夫而终未等着，郁郁死去了；而原是勤快庄稼汉的丈夫之所以从军，是为一连两个荒年所逼。故事是由两个旅行人在这家人的村舍前相遇，彼此交谈中吐露出来的。他们曾见过这村舍过去是如何整洁、安静，女主人又是怎样热情地对待过路人，如今却屋毁人亡，情景全非。旅行人是深有感触的，但毕竟是谈别人的事，语气平静，而最后则把村舍中人的遭遇归结为一个梦，两人又继续上路，去寻找投宿的地方。这样一个平凡的故事，用这样平淡的语气说出，却使我们读了久久不能放下，原因又在哪里？作者对于这类善良乡下人的深切同情是其一，但作者又不亲自出面，而让两位也是乡下人的旅行者做了他的代言人。他们没有一套城里人的谈吐，也不从知识分子的角度看事物，因而所说的话更朴实可信。另一方面，乡下人对人生的哀乐反应更直接，更深切，所以叙述尽管平淡，底下却有真正的激情。凡此都需要一种恰当的诗歌语言才能表达出来，任何花哨、夸张的写法都只会造成不真实的印象。华兹华斯的朴素和平淡在这里恰是他的主题所需要的，起了别的语言所不能起的艺术作用。

《迈克尔》（1800）也写乡下人，写法也朴素，但是叙述的角度却有了变化。诗人直接登场，讲的是一个他儿时所闻的故事。他从山谷里一堆石头谈起，原来这堆石头是一个老羊倌同他的孩子堆在那里，预备用来砌一个羊圈的。羊倌名迈克尔，深爱他的羊群，懂得山的奥秘和风的脾气，自食其力，又有勤劳的妻子相助，日子过得平稳满足。他在60岁时得子，当然喜欢得很，但不放松对他的教育，从小带他上山，学会放羊，干活，在共同劳动中父子变成了亲密的友伴。等到孩子长到18岁，忽然灾难来临。迈克尔为了替一个侄子还债，花掉一半积蓄，为了不致失去祖传的一点土地，不得不让儿子去城里跟亲戚干活。临别之前，他把孩子叫到山谷那堆石头旁边，叫他给羊圈立好一块基石，嘱咐他以后不论碰到什么困难，要回想这时情景，知道有一个老父亲永在爱

他。孩子走了，起初家信很勤，写的都是好事，但不久他就在城里堕落了，终于逃往海外，再无音讯。

又是一个平常的故事。这样的悲剧曾发生在广大乡间无数人家。城市代表罪恶，也早有人写过，所不同的在于迈克尔没有被写成一个可怜的弱者。他在78岁的老年，依然身强力壮。他的力量来自大自然，性格中有大自然的纯净和高贵——这是华兹华斯独到的一笔，也正是他的哲学思想的体现。那圈石头是实物，又是象征：坚硬，耐久，经得起时间的冲蚀，它那自然的本色又是真正朴素的美。羊圈之终未完成，就像父子情谊之终于断裂，是近代文明造成的必然悲剧。然而老人并未被压倒，因为他有最深切的爱：

爱的力量给人安慰，
使得事情容易承受，要不然
就会使脑子错乱，心也破碎。
我同不止一个还记得这位老人的人
谈过，了解到他在听了那不幸的消息
又过了几年后的情况。
他的身子骨从青年时期起
就异常强壮，老年也一样。
他仍然去到岩石之间，看太阳看云，
听风的声音，同从前一样
为他的羊群干各种活儿，
也在他家传的小块土地上劳作。
他也常常走到那小山谷去
替羊圈加上一块石头。

一个写得具体的平常故事，然而因为接触到受大自然养育的人的最根本

的情感，所用的语言又是纯净而又有力的，因此这首叙事诗就有了过去同类之作所无的思想深度和感染力。

* * *

以上把华兹华斯在创作丰收时期的各类作品大致论述了一下。总起来说，他的长处是能用素净的语言表达深刻的思想，短诗清新，十四行诗雄奇，长诗于平淡中见激情。他并未忘却对法国革命的热情，只是在拿破仑大军的逼近之下，让英国式的民族主义复苏了，但仍然歌颂别的民族为自由而进行的斗争，而对乡下普通人的深切同情更是保持始终。至于他把人的向善的希望都寄托于大自然，则既是他的力量所在，又使他逐渐变得空洞，以致他后期的大量诗作简直不堪卒读了。可能这一点也正是他在世界文坛上影响不大的原因之一。

然而当他处于创作高峰的时候，他确是英国浪漫主义诗歌的骄傲，也是全部英国诗史的光荣，只是这个时期不长，大约从1797年起到1807年，不过十年光景。以后七八年还有一些集子问世，如1815年的全集，但此后就进入一个漫长的衰落时期。

然而就在他的诗才衰落之前，他还完成了一部规模巨大的作品，即《序曲》。这就是我们说的三类诗里的最后一类。

《序曲》最初有一个短稿，分两部分，于1799年写成。后来诗人将它扩大，于1805年完成，共13章，但未发表。在以后的35年中，他不断修改此稿，但改的主要是文字细节，总的骨架未动，此稿于1850年华兹华斯死后三月出版，内分14章。

《序曲》有一个副标题：《一个诗人的心灵的成长》。它在英国开创了长篇自传诗的新形式。它的内容丰富，从诗人的童年、青年、上大

学一直写到参加法国革命以后的岁月，有具体记述，也有说明自己思想变化的哲理篇章。这两点就使它在文学史上有重要价值，但它的意义不止这些，因为首先第一点是：华兹华斯在这里写下了一部分他最好的诗。

写自传诗当然是写自己，华兹华斯深信他自己是有可写的。但他又有足够的客观态度知道自己不处在时代的中心，中心是别的主题：

至于我自己，
不值同这伟大的主题
连起来谈（虽然又不得不谈），
因为我无足重轻。

（第9章，第110—113行）

这“伟大的主题”指的是法国革命。我们在读《序曲》时所关心的一点正是法国革命对于这位英国浪漫主义的代表者的思想和艺术所起的影响。华兹华斯对这个主题谈得详细。首先，他说明他在巴黎是如何变成一个民主派的：

夜复一夜地
我去那些堂皇的场所，碰见
来自城里高贵门第的常客，
他们摈绝俗流，自成社会，
精于诗画，长于礼节，
由于这些或更深的原因，绝口不谈
时局，不论好坏，一律避免，
我感到这是一种限制，令人厌烦，

逐渐离开了这些人，进入
一个嘈杂的世界，不久就变成
一个民主派，把我整个的心，
全部的爱，都给了人民。

（第9章，第113—124行）

他写下了他此时的所思所见：

但是我更痛恨
绝对专制。一人的意志
变成了众人的法律，还有一批人
享有不公正的特权，站在
君主与人民之间，只为君主效劳，
对人民则骄横无比，我对此
越来越恨，掺和着怜和爱，
爱的是不幸的大众，对他们
寄以希望，所以也就有爱。
有一天我们碰见一个饥饿的姑娘，
臂上有绳系着一头牛，她跟在后面
拖着沉重的脚步，那牛在小巷里
到处低头寻找吃的，
姑娘的苍白双手忙着
织毛活，然而心不在那里，
神情凄凉。这景象激动了我的朋友，
他说：“正是为了反对这类事
我们才战斗的。”同他一样，我相信
现在升起了一种仁慈精神

什么也挡不住它，将在短期内
使这悲惨的穷困不再存在，
我们将看见大地无阻碍地
实现它的意愿，用产品去报偿
温顺的、卑微的、有耐心的劳动儿女。
一切排斥性的规定永远废止，
浮华的典礼、淫佚的制度、残酷的权力，
不论谁建立的，独夫或是寡头，
一律取消，而最后，
最高最重要的一点是：
让人民用他们强有力的手
创制他们自己的法律，全人类的
美好日子将从此开始。

（第9章，第501—532行）

关于华兹华斯的政治思想，没有比这几十行诗更清楚更有力的表达了！那些只知道他是一个寄情山水的闲适诗人的人，读读这些诗行会惊讶于他对于人民革命的理解之深和期望之高。他对实际政治的具体观察超出一般的乌托邦理想，那小女子街头牵牛求食的一景更是深印我们的心上，使我们知道华兹华斯的革命观是真正的信念，是有对人民苦难的深刻感受做基础的。能用诗句明确而又形象地表达这一切，使我们在将近两百年后读了还激动，这就是华兹华斯的胜利。

当然，华兹华斯在《序曲》里要表达的不止这一主题，他更致力于写他的“心灵成长”的过程，也就是他在思想上的变化。从对革命的热望到对它感到幻灭，又从思想上的深刻危机到逐渐能够解脱，以至能在大自然中疗治创伤，恢复了想象力和纯正的趣味，这才醒悟到人生中有宝

贵的“时间之点”：

我们生命里存在时间之点，
它们有突出的重要性，
保有一种更新的能力。
当我们困于伪说和狂言，
或更沉重更恶毒的妄见，
或卷进琐务和社交的循环，
它们就向我们心灵提供滋养，
暗中医治。这是增加人生愉快的能力，
它深入，又帮助我们攀高，
已高的更高，跌倒的扶起再攀。
这神奇能力的藏身之处
在人生的某些片刻，它们提供
最深刻的智慧，指出终点和方法，
实现心灵的当家作主——而外界的感觉
只是忠顺的仆役。这样的片刻
散布一生，最初的开始
是在童年。

（第12章，第208—225行）

这些“时间之点”的更新能力，最后归结成一种“更高超的心灵”。具有这种心灵的人能达到的境界是：

永恒和临时都给他们
鼓舞：他们在最小的示意上
建立最大的事业；永远警惕着，

愿意行动，也接受行动，
他们不需特别的召唤
就会起来；生活在日常世界上，
他们不迷惑于感官印象，
却有冲动的活力能够及时
同精神世界谈得契合，
也同时间里各个世代的人谈，
过去，现在，将来，一代又一代，
直到时间的消失。

（第14章，第100—111行）

这也就是人的想象力在摆脱各种“伪说”、“狂言”、“妄见”、各种日常“琐务和社交的循环”之后能达到的最高境界，而诗句本身也达到了哲理的高潮。这是一类边写边想的哲理诗，要紧的不在结论，而在过程。华兹华斯写这类诗是无人能及的。《序曲》的成功还在于它包含了自传和哲理，两者的并存使它从几种不同乐曲的交替、对比与融合中取得一种交响乐式的丰富。以感染力而论，多数读者可能会觉得这些哲理段落不及写诗人在巴黎人群中见闻感触的章节动人，实则这类哲理段落也有激情，而且是一种更难表达的激情。写至高的善不易，写纯粹的精神世界也难，华兹华斯常有写得不成功的时候，而且越到后期越差，因为毕竟这种精神世界是个人内省的，虚幻的，但是《序曲》却使我们看到：当一个诗人真有深刻的思考而且善于表达这种思考的时候，他可以达到什么样的前人未曾攀越过的诗歌高峰。

二

柯尔律治（1772—1834）的重要诗篇都写于1797—1798年之内。此前有些少作，此后也偶有佳作，但对于一般读者来说，他只是三首诗的作者。这三首是《老水手谣》、《忽必烈汗》和《克利斯托贝尔》。

然而这三首却代表了英国浪漫主义的一个重要方面，即“超自然”、神秘主义的一面。三诗本身也都写得瑰奇，不同凡响，似乎好懂而又难解，至今有一种特殊的吸引力。加上柯尔律治在文学理论上的重大建树，这就使得他在英国诗史上占有突出重要地位。

《克利斯托贝尔》只完成两部分，共677行。18世纪后半英国出现一种“哥特式”小说，写幽灵出现于古堡之类的故事。柯尔律治此诗用了类似情节：一位名叫克利斯托贝尔的姑娘在月夜林中看见一个极美的女子在哭泣，说是被一群强人所劫半路扔下的。克利斯托贝尔动了怜悯之心，请她进了父亲的古堡，安置在自己睡房里。第二天她父亲老爵士也很有礼貌地接待了她，听她说起家世，发现她的父亲是邻居的一位爵爷，原是自己过去最好的朋友，不过后来两人却吵翻了成为仇敌。现在老爵士早已后悔，看见这位小姐就想重续旧好，忙着布置派人前去把爵爷老友接来同他女儿一起在自己堡里团聚。不料这时自己的爱女克利斯托贝尔却跪在他的脚下，向他央求：“看在我死去的母亲面上，请您把这女人送走！”

为什么姑娘原先救了这个女人，而现在却要把她送走呢？这是因为她昨夜与这女人同寝，感到一阵昏迷，如中魔法，而今天又在她父亲面前，看见那女人侧眼看着自己，显出了一条蛇的原形。忽然间：

这小姐的眼睛在她头上缩小，
缩成两只蛇的眼睛，
带着恶意，更带着恐惧，
侧面瞧着克利斯托贝尔！
一会儿——这景象就已消失！

而这时倒是老爵士勃然大怒，怎么女儿会不理解他要与老友重新和好的心愿！于是他不顾她的央求，命令手下人立刻动身上路去接小姐的父亲。

至此第二部分结束。柯尔律治原来还要再写三个部分，但始终没有实现。

此诗写得既有故事，又有气氛，转接处颇为戏剧化，而在格律上又不用通常以音节组成的音步，却是用了古英语诗的重音办法，即每行不论音节多少只有四个重音。已成部分作为手稿流传时，受到司各特和拜伦的称赞，柯尔律治才将它发表。实际上，司各特写《末代行吟诗人之歌》和拜伦写东方叙事诗中的《围攻柯林斯》，都受到柯尔律治此诗的影响，尤其在格律上如此。

另一首未完成的诗是《忽必烈汗》。此诗可谓集梦之大成，不仅内容是诗人在读一本游记中间打盹时梦中所见，而且诗句也全是诗人在梦中所得，醒来还记住，于是赶快写下，不料写到54行忽然有客来访，等到客走重新执笔，却把下文完全忘了。这是诗人自己在本诗引言中说的写作经过。

从现存54行来看，此诗可分两个部分。第一部分同忽必烈有点关系。开始几行就提到了他：

忽必烈汗降下旨意，要在上都
修筑游乐之宫，堂皇富丽：
其处圣河阿尔夫
流穿深不可测的山窟，
注向阴暗的海里。

（吕千飞译文，下同）

接着是一番描写，不只写异国风光，而且出现了这样的凄丽景色：

但是啊，那条裂罅深邃而充满幻想。
斜劈青山，横过雪松林地！
荒野去处，一如既往，
半钩残月，圣洁而魅惑迷惘，
有女流连徘徊，为鬼恋悲泣！

这是一种与《克利斯托贝尔》一致的浪漫情思，属于中世纪的“哥特式”幻想。

然而这样的“鬼恋”气氛却立刻为怒潮轰鸣声所驱逐了，元朝大汗再度出现：

忽必烈在轰响中听见，
祖先在远方预言争战！

但是引起赞叹的却不是军事征服，而是那想象中的游乐之宫：

这设计稀罕，真天开异想，
教山窟冰霜伴殿宇朝阳！

冰雪晶莹而又殿宇朝阳闪耀，这一奇异的对照加强了图景的异域色彩。

第二部分则与忽必烈无关。它一上来就描写另一个梦中所见：

一次梦幻中，我曾见到
一张古琴，女郎怀抱：
那是位阿比西尼亚少女，
唱阿保拉山之曲，
弹琴伴奏歌调。

这是梦中之梦，地点从上都移到了非洲，格律也从轰响变成了古琴伴奏的歌曲，好像是安静下来了。但这歌曲却又突然变成呼喊：

小心！小心！
他目光似电，长发飘风！
莫犯圣威，阖闭眼光，
围成圆圈，绕行三度。
因为他已喝过甘露，
又饮过天堂乳浆。

这最后一段中的“他”指的是诗人，所描写的是诗人在灵感激发时犹如神灵附体，如疯如狂的样子。全诗至此戛然而止。

显然，此诗的主角并非蒙古大汗而是诗人，所渲染、形容的是灵感，是想象力。情景转换的迅捷，形象对照的突兀，格律上多种乐音替换的频繁，都是为了突出想象力的作用，表现出它的不可捉摸性。英国浪漫主义诗歌的神秘、瑰奇的一面在此集中显现了，而此诗之着重音乐美和意境美而不讲思想或道德意义，则又成了后世纯粹诗、抽象诗的先导。

《老水手谣》是柯尔律治留下的唯一完整的长诗。称为“谣”，是因为它采取了古民谣的格律，用词古朴，也有一个故事。三位青年应约参加婚礼，其中一位在途中被一个老水手拉住，要他听自己的航海经历。青年并不愿意，但被老水手的炯炯目光镇住了：

婚礼客坐在石头上，
没有办法，只好倾听。
于是老水手继续讲述，
闪动着目光炯炯。

（吕千飞译文，下同）

老人讲他的船一开始航行顺利，向南行进直到赤道。但此后遭遇风暴，又碰到浓雾飞雪，天气突冷：

这里是冰，那里是冰，
到处是冰墙重重。
崩裂、咆哮、吼鸣、嚎啸，
真个是震耳欲聋。

接着有一只信天翁穿雪破雾飞来，受到水手们的欢迎，而船只也平安了：

霹雳一声，冰山便爆裂开来，
我们便从中间航行。

于是船只掉头向北返航，信天翁每天出现，跟船飞翔。似乎一切顺利了，可是又发生了可怕的事。婚礼客看见老水手说到这里，脸色突变：

“上帝拯救你，老水手，

你让魔鬼折磨得苦痛！
看你脸色，你怎么啦？”——
我用弩弓射死了信天翁。

这是第一节之末，也是故事的一个转折点。老水手突然射死信天翁，是在一种不可解的冲动之下干的，而信天翁原是吉鸟，现在无辜被杀，大自然替它执行了惩罚，停了风，船只陷入完全的死寂之中，不能动弹了：

和风停止，篷帆落下，
情景极度悲凄。
我们开口说话只是为了
打破海洋的沉寂。

在灼热的、铜色的天空之中，
正午的骄阳血红可怕，
它就停在桅杆顶的上方，
并不比月亮更大。

日复一日，天复一天，
我们困住，风不吹，船也不动，
死呆呆，好像是纸画的船儿，
停留在纸画的海中。

海水，海水，四面是海水，
而船板都在干缩；
海水，海水，四面是海水，

却没有一滴可喝。

水手们极度干渴，他们以为这一切都是老人杀死信天翁所带来的，痛恨之下，也惩罚了他：

我看到了老老少少的面孔，
哎呀，脸色多么凶！
他们挂上我脖颈的，不是十字架，
而是那死的信天翁。

至此第二节告终。

我们也可以略作停留，对此诗作些初步分析。我们看到：第一，这是一个有深刻内容的故事，不仅感情强烈，而且有道德和宗教内容，例如罪与罚的问题。第二，作者的艺术手段适合这个内容，民谣的格律不繁琐而有力，有的段落有一种咒语式的节奏；语言朴实到近乎童语程度；所用色彩形容词都是鲜明的本色，互相之间对照强烈（例如上面引过的“灼热的、铜色的天空”，“正午的骄阳血红可怕”）；这一切都是最基本的、原始性的手段，用以写一个赤诚而又难测的世界，而把文明社会（以钟鼓齐鸣的婚礼为代表的）排斥在外。

这些特点在后面几节中还要重现，而故事情节则继续变化。

在极度干渴之中，老水手看见一条船的残骸驶来，上有两个女人，一个是“死亡”，另一个是“死中生”，两人在掷骰子赌输赢，结果“死中生”赢了，她要下了老水手，于是别的水手都死了，唯他独活——但是活也是一种痛苦：

孤独啊，孤独啊，真正的孤独，

大海上孤单单一人！
没有一个圣者施予怜悯，
怜悯我痛苦的灵魂。
那许多人，非常美好的人，
他们都躺倒死去。
而千千万万可憎的东西，
却活下来，包括我自己。

特别可怕的，是死者谴责他的眼光：

孤儿的谴责可以把人
从天堂拉下地狱。
但是，咳，更为可怕的是
死者眼里的怨气。
我面对谴责，七天七夜，
自己恨不得死去。

这就开始了赎罪的过程，而因为是真诚的赎罪，事情又有了转机。有生命的活东西出现了，奇幻的色彩也重见了：

在大船遮蔽的阴影以外，
我注视着游动的水蛇，
它们拖着白花花的踪迹，
顽皮地从海面闪闪竖起，
抖落雪白的水花。

在大船遮蔽的阴影以内，
我注视他们华丽的服装：

鲜蓝、紫黑和光泽的绿，
它们盘旋、游移，每一个踪迹，
都闪耀着金黄的火光。

啊，快乐的生物，它们的美，
难以用言语敷陈。
我心里涌起爱的源泉，
不禁祝福它们；
当然是保护神对我怜悯，
使我祝福它们。

就在我准备祈祷的时候，
信天翁跌落下来。
它从我颈上落下，重似铅块，
径直地跌进大海。

这就是说：因为老水手有了爱心，能为美丽而快乐的生物祝福，他的厄运也开始解除了。

于是在后面几节，出现奇观。老水手终于长长睡了一觉，醒来时发现露水和雨水都降临了，不再干渴了，死去的同伴们忽然能站起来操作，船儿又顺利前进。但是，下面还有一段曲折。船儿又猛然跳动，老水手再度跌倒，昏沉中听见有两人在空中说话，在辩论是否还要延长他赎罪的苦行。老水手醒来，再度看见同伴们尸体站在甲板上，瞪着呆死的眼睛看他。幸而时间不长，赎罪的过程终于完结。船儿进入港湾后忽然沉没，老水手浮在水上，但已有小艇接近，把他救起。生命是保全了，但是老水手却解不脱心头的痛苦：

从那以后，说不定什么时候，
痛苦就回到心头。
我心中像燃烧一样痛苦，
直到故事讲完方休。

我像夜晚一样穿行四方，
我的口才极有力量。
我一见到这个人的面孔，
我知道他一定会听我的故事，
就把故事对他讲谈。

这就是为什么他一定要拉住婚礼客听他讲自己海上经历的原因。这也是一种继续赎罪的方式。他最后说：

别了，别了，参加婚礼的客人，
但有句话我要告你：
只有爱人、爱鸟、爱兽的人
祈祷才有效力。

热爱一切大小生命，
祈祷才有效力，
因为热爱我们亲爱的上帝，
他创造并热爱一切。

到了这个时候，听他说故事的婚礼客也起了变化，原来那样热切地要去参加婚礼，现在却“撇下婚礼走开”了：

他走了，像受到严重打击，

呆滞迟钝，感觉不灵，
明早起床时他会变得
更严肃、也更聪明。

这就是第七节也是全诗的结束。

通观全诗，有一个精心构筑的骨架，首尾相接，语言一贯地纯朴而又美丽，而主题则挖掘深刻：罪行非理智所能解释，罚也不只是法律上的惩处，最痛苦的是良心上的责备，能解决一切的则是爱。这是诗人通过情节形象地逐步表达的，我们读者也是原来想赶路而终于留下听讲的婚礼客，在读完全诗之后也变得“更严肃、也更聪明”了。

能够写出这样出色作品的诗人却在1800年左右发现自己诗才在枯竭，感到难以为继了。他也曾力图振作，然而却只在1802年写出了《沮丧之歌》。在这首139行诗里，他回顾曾经有过的内心欢乐，这种欢乐是一切乐声、一切丽色，甚至“一个新地球和一个新天堂”的来源，然而：

如今苦难把我压倒在地上，
我不计较欢乐的失丧，
　　可是呵！每一次苦难来袭
都隔断了我天生的专长
　　——那塑造一切的想象力。

这一失落就非同一般，因为在柯尔律治的全部信念里，没有任何东西能比想象力更重要了。

想象力是他的诗歌理论的中心。他在他的著名的理论著作《文学传记》（1817）里这样写道：

诗是什么？这个问题与另一个问题几乎是同一问题，即：诗人是什么？答案也是互相关联的。因为诗的天才的特点正在它能充实、润色诗人自己心里的形象、思想和感情。

最理想的完美诗人能使人的全部灵魂活跃起来，使各种才能互相制约，然又发挥其各自的价值与作用。他到处散发一种和谐一致的情调和精神，促使各物混合并进而溶化为一，所依靠的则是一种善于综合的神奇力量，这就是我们专门称为想象的力量。这力量是由意志和理解力所发动的，而且始终在它们不懈的但又是温和的、难于觉察的控制之下（即所谓“驭而不紧”）；它能使相反的、不协调的品质平衡与和谐起来，例如同与异、普通与具体、想象与形象、个别的与有代表性的、新奇新鲜感与旧的熟悉的事物、不寻常的情绪与不寻常的秩序，又例如清醒的判断力和始终如一的冷静的一方面与热忱和激荡的深情的另一方面。但是它虽调和自然与人工，却仍置自然于人工之上，内容于形式之上，对诗本身的感应于对诗人的赞赏之上。

……

最后，诗的天才以良知为躯体，幻想为外衣，运动为生命，想象力为灵魂——而这个灵魂到处可见，深入事物，并将一切合为优美而机智的整体。

（第14章）

这种“善于综合的神奇力量”不是能够轻易获得的，很多人虽然写了不少诗，却只运用了“幻想”（fancy），而幻想不是想象力（imagination）。两者的区别何在？柯尔律治的说明不如他举的例子清楚：

密尔顿有高度的想象力，而古莱只是很会幻想。

（同上书，第4章）

幻想和想象力可以同时存在于一个诗人的脑里。他以华兹华斯作例：

> 就我的感受而言，华兹华斯运用幻想并不总能做到优雅，有时还失之于古奥。……但是就想象力而言，他是近代作家里最接近莎士比亚和密尔顿的一人。而且他不乞灵别人，而是一切独创。

（同上书，第22章）

换言之，想象力是一个诗人所能取得的最高能力，只有极少数处于文学顶峰的大家如莎士比亚和密尔顿才能具有。

柯尔律治认为他的诗友华兹华斯也具有这样的想象力，那么他自己呢？《沮丧之歌》里已经说了：他原来也是有的，但是后来失落了。因为有，所以他才能写出那样奇幻而又动人的三首诗；因为有过，他也就觉得曾经沧海难为水，不能满足于任何差一点的作品，所以就少写以至干脆不写了。于是他变成一个评论者，演讲家，以富于哲学思考和独到见解闻名。年轻的济慈曾以同他散过步听他谈过话而写信告诉弟弟，这是他的另一种文学生涯，另一种光荣，然而作为诗人的柯尔律治却隐退了。这一急剧的变化也是富于浪漫主义色彩的，但却不是悲剧性的，因为他毕竟留下了量少而质精的优秀作品，而在提出想象力理论这一点上他前抗古典主义，后引现代主义，他当时成为几乎全部浪漫主义诗人——从布莱克到济慈——的代言人。

第十章　新一代浪漫诗人：拜伦，雪莱，济慈

华兹华斯和柯尔律治的诗才暗淡之后，不过十年，新的一代诗人就崛起于文坛，继续推进浪漫主义诗歌。

这一代中有三个各有特长的大诗人：拜伦、雪莱、济慈。

如果用一句话来介绍他们，也许可以说，拜伦的影响最广，雪莱的探索最深，济慈在增进敏感上用力最勤。

三人也都是在法国革命思想的影响下写诗的，都是民主派，都遭受社会的迫害，都在青年死去。

一

乔治·戈登·拜伦（1788—1824）是没落贵族，入上议院之初就发言为破坏机器的工人们辩护，后来参加意大利、希腊的民族解放斗争，写的诗也多以反抗暴政为内容。出现于文坛之初，他曾以有文才的青年贵族身份成为伦敦贵族妇人客厅中的上宾，但不久就因与妻子离婚而受到非议，蜚言流传，于是他愤而出国，以后岁月就在意大利度过。但是英国上层社会仍然不放过他，攻击之声不断，而同时，他的诗作和言行激起了整个欧洲的青年志士的崇拜和仿效。

起初，他写的是两类诗，即纪游诗和东方故事诗。

纪游诗集中于《哈罗尔德游记》（1、2章，1812；3、4章，1816，1818）。所游的国家先是西班牙、葡萄牙、阿尔巴尼亚、希腊等国，然后回到比利时、法国、瑞士、意大利，都是当时一些英国人向往的地方，他笔下的东欧各地尤其富于魅力。漫游各地的主人公哈罗尔德是一个像拜伦自己那样的青年贵族，潇洒、敏感，然而忧郁，像是有不可告人的悲哀身世，加上吐属不凡，诗句也铿锵可诵，更增此书的吸引力，于是盛销于世。作者自称：“我一夜醒来，发现自己成了名人。”

拜伦并未就此陶醉，而是不断改进诗艺，加上涉世更深，所感更多，于是在后续的3、4两章里，写出了更成熟的诗。前两章的成功在于写异国风光，后两章则以写地方与历史见长。所谓历史并不是古代的往迹，而是发生不久的欧洲大事，如拿破仑的征战与败亡：

现在哈罗尔德站在骷髅堆上，

法兰西的坟墓，致命的滑铁卢！

（第3章，第18节）

而关于滑铁卢大战前夕的舞会的描写，则是戏剧性的场面、音乐和抒情的动人结合。一曲未罢，战争的号角就把酣舞中的爱人们生生劈分：

夜深深，纵饮狂欢，乐不可支，
比利时京城从四处聚集了一厅
那么些美貌再加那么些英姿，
华灯把美女英雄照得好鲜明，
……
可是听！听啊！什么声音像丧钟的轰隆！

（卞之琳译文，下节同）

这是舞会的开始，但已传来了战争爆发的凶音，于是空气突变，出现了完全不同的场面：

啊！立刻到处是纷纷乱乱，
涕泪纵横，难过到直抖，直颤动，
脸庞都发白，全不像一小时以前
一听到赞美它们就那样羞红；
到处是突兀的离别……

这几段实际上是哈罗尔德行程上的一个插曲，由于写得动人，后来独立成篇，成为许多英国文学选本的必备之作。

从思想深度看，更精彩的则是主人公在瑞士境内见到几位启蒙主义大师遗迹时的感慨。他称卢梭为“自我折磨的狂生……提倡苦难，又使

情欲更具魅力”，他咏叹了伏尔泰和吉朋这两位“太初巨人般”的无畏思想家，敢于“冲击上天，再取火焰”。特别是关于吉朋的两行警句：

他精炼武器，笔里藏刀，
用俨然的讥笑笑倒了俨然的宗教。

（第3章，第107节）

显示出他对吉朋巨著《罗马帝国衰亡史》的精神的了解之深。实际上，他是把这些启蒙主义思想家作为他的精神祖先的。

在叙事诗方面他也成就巨大，不仅扩大了他的诗名，而且使得原来也以叙事诗见长的司各特自叹不如，转而写起历史小说来。实际上，两人的叙事诗在题材上有很大不同：司各特擅长写苏格兰家族之间的斗争，其吸引力主要是他的中古主义气氛；拜伦则写东欧地中海沿岸各国的海盗、异教徒、叛逆者，一些心怀人间不满、敢于同命运抗衡的硬汉，也就是所谓“拜伦式”英雄。加上这些故事中有火爆的打斗场面和爱情的穿插，对于年轻读者至今都有感染力。人们提到英国浪漫主义，往往首先想起的是拜伦的这类作品。

离开英国之后，拜伦又在意大利写了一系列诗剧，其中《马林诺·法里埃罗》（1820）和《福斯卡里父子》（1821），探讨意大利城邦共和政体的建立和权力实际掌握在谁的手里的问题，冲突不仅戏剧化，而且有深刻意义，显示了拜伦对于民主政治的见解——他反对元老院的寡头政治，认为即使在一个共和国中，人民仍须为自由而斗争。另有《该隐》（1821）一剧则是反对宗教的，利用了《圣经》中该隐杀弟的故事，但剧中的该隐不仅不感到有罪，反而嘲笑上帝，认为人既有了理智，就应理智到底，为了扩充知识，应去了解死亡。这当中有启蒙思想

的彻底的理性主义精神。剧本发表之后立即遭到英国教会人士的猛烈攻击。

这些剧本表明了拜伦在思索着一些重大问题，在艺术上也利用了自己之长写出了不少有戏剧性的场面和富于雄辩力的台词。拜伦是有心复兴英国诗剧的，但是诗剧却并未在他手里重振。这主要是因为拜伦创造的人物还不够丰满，思想感情单一化，诗和剧也不是密切结合的。拜伦自称他师法古希腊悲剧而不走16、17世纪“那些疯狂的老剧作家”、“那些浮夸的江湖贩子”的路，但是浪漫主义时期正值人们重新兴起对莎士比亚等人的诗剧的巨大兴趣，相形之下，拜伦的剧作就显得单薄而不深刻了。当时的批评家海什力特甚至说：老剧作家的“任何一行诗就抵得过拜伦一个剧本的全部说教性和描写性的铺陈”，因为拜伦“写不出处于强烈激动状态的人物的所见所感”（《伦敦杂志》1821年5月号）。

在另一种文学形式里，拜伦却得到了充分的成功，即篇幅较长的讽刺诗。这当中有讽刺威尼斯社会风尚的《别波》（1818），有政治讽刺诗《审判的幻景》（1822），最后还有“讽刺史诗”《唐璜》（1819—1824）。

以前写《哈罗尔德游记》等诗，拜伦用的是斯宾塞的九行体，现在写这些讽刺诗，他找到了一种更适合讽刺性题材的新诗体，即意大利八行体（ottava rima）。这一诗体不像斯宾塞九行体那样铿锵高雅，却能混合雅俗，容纳口语入诗，造成俏皮、滑稽的效果。这正是讽刺性题材所需要的，同时口语体又是拜伦所长，两者结合，拜伦的诗歌天才得到了新的发展。

下面就是八行体的一例：

他曾写诗赞美杀国王的人，
　他又写诗赞美一切国王；
他曾写诗拥护共和国，不论远近，
　然后用加倍的仇恨将它们中伤；
他曾高唱泛民主的理论，
　表现了聪明，却无道德的向往，
然后变成雅各宾的死敌，
　翻穿了外衣，还恨不得换身皮。

（《审判的幻景》，第97节）

这里的“他”指骚塞，湖畔派的一员，原来非常激进，热烈拥护法国大革命，但不久就变得非常反动，终被王室封为“桂冠诗人”。拜伦在这里用三组对仗式的句子揭出他两种截然不同的嘴脸，而在最后两行中把骚塞的一生归结到一点，即他是一个变节者（“翻穿了外衣”是英文中形容叛徒的成语）。在这里，拜伦利用了八行体的结构——包括它的脚韵格局（ababababcc）——和口语体的跌宕活泼，使他的讽刺更见犀利。实际上，此诗连诗题也是讽刺，因为《审判的幻景》原是骚塞悼念国王乔治第三而作的诗题，拜伦一字不改地拿了过来，而内容则针锋相对地变成了谴责国王及其走狗骚塞。

《别波》也有讽刺，是一种对社会浮华风尚的讽刺，穿插着这样的段落：

由偷看而眉目传情，由传情而叹气，
　由叹气而起念头，由念头而表白，
终于托捷足的水星递出信息……

这当然是文字游戏，然而又是同所写的威尼斯浮华世态完全合拍的。

以上两诗对于《唐璜》的写作是一种准备，通过它们，拜伦积累了运用八行体的经验，才能把《唐璜》写得那样得心应手。其次，他的讽刺也扩大了效力圈。《唐璜》有《别波》的社会讽刺，如第1章伯爵老爷带人来搜他夫人卧房的滑稽场面，活像来自一个意大利的喜歌剧；同时，它又有《审判的幻景》中辛辣的政治讽刺。但《唐璜》还有许多其他成分，而整体则是一部篇幅巨大（共16章又14节）、内容广阔、结构宏伟的世界文学杰作。

首先，它有一个戏剧性很强的故事，很少长篇巨制从头到尾有这样高的可读性。同时，它又是拜伦个人的闲谈录，他随时对故事中的人物、情节加以说明、评论，所谈涉及天下大事、政治人物、骚人墨客、风俗习惯，还道及作者本人的儿时回忆、读书心得、对游过欧亚大陆之间的海峡的自豪感、对于将来终会有人飞上月球的科学预言。内容非常丰富，而语言则是那种最本色的口头英语，表现了亲切、富于风趣的谈话艺术。此书实际上有两个主角：一个是故事中的热血青年唐璜，活动在18世纪；另一个是闲谈者即作者，而他是写诗当时即19世纪的人物，因此书里还有两重时间。

故事之中又包含了一部游记。唐璜出生在西班牙，后来却因爱情纠纷而离家飘泊海上，由西而东，到了希腊、土耳其、俄罗斯，成了女皇宠臣。后来他又受女皇派遣，出使英国，这样他又由东而西，穿越大陆而出现在伦敦。拜伦本是写游记的能手，这是有《哈罗尔德游记》为证的，但哈罗尔德只是一个旁观的游客，而唐璜则是在旅行途中碰到各种事情的参与者和当事人。前者是悠闲的，后者则活动频繁，所遭遇的事或惊险（如海上遇风暴，所乘船只沉没，又如卷入伊斯迈城下一场血战），或滑稽（如被卖为女奴，在土耳其苏丹的后宫里同后妃宫女等厮

混），而等到他进入英国，唐璜的新鲜感受又同作者拜伦的老练讽刺一起出现，有叙有议，使得这部“讽刺史诗”更是景象万千，在深浅几个层次上打动读者。

就内容来说，上述两重性不只使它一般地更加丰富，而是使它收纳下了更多的欧洲现实。一东一西两次长途旅行所见就是欧洲现实，而两重时间则使读者知道：虽然故事似乎发生于18世纪，但所指实是19世纪初年。作者本人登场发表各种议论就是为了向读者点清这番用意。

例如作者用整整的七、八两章专写伊斯迈战役，把俄土两军的战略、战术、战斗实况，战场上谁对平民残暴谁又仁慈，将军们又怎样不顾惜士兵的生命，等等，都写得异常生动。而等到战役的故事讲完，在接着来的一章里，作者又把笔锋一转，转到了英国将军惠灵吞：

你“杰出的刽子手呵，”——但别吃惊，
　这是莎翁的话，用得恰如其分，
战争本来就是砍头和割气管，
　除非它的事业有正义来批准。
假如你确曾演过仁德的角色，
　世人而非世人的主子将会评定：
我倒很想知道谁能从滑铁卢
得到好处，除了你和你的恩主？

（第9章，第4节，查良铮译文，下同）

从伊斯迈转到滑铁卢，这是在时间上把18世纪拉到了19世纪，谴责的对象也从野蛮的哥萨克部队转到了滑铁卢战役的胜利者惠灵吞。这后者为保卫欧洲王公贵族的旧秩序而进行的反法战争正是当时欧洲的现实。

对于这样的现实，拜伦总是借题发挥，加以讽刺和评论。紧接上节，他来了这样一个小结：

既然你爱甜言蜜语多于讽刺，
　人们也就奉上一些颠倒的赞誉：
“各族的救星”呀，——其实远未得救，
“欧洲的解放者”呀，——使它更不自由。

在最后两行之中，前半是人们对于惠灵吞的阿谀，后半是拜伦的评论，简洁扼要，击中要害，像是压低了嗓门说的，却更使那高声朗诵的谀词显得空洞和荒谬。

这里拜伦运用了一种修辞手法，叫“倒顶点”——即对前面所着重的东西突然来一个否定。前面像是鼓足了气，后面则是一下子把它泄掉了。拜伦特别擅长此道，在《唐璜》里多次运用。有时是为了取得诙谐效果，如这样形容唐璜这小伙子的无所不能，无所不干：

骑马，击剑，射击，他已样样熟练，
还会爬墙越过碉堡——或者尼庵。

（第1章，第38节）

越过尼庵当然就不是表演武艺，而是去偷情了。或者故意小题大作，直到最后才点明：

那软化一切、无坚不摧的声音，
这就是那灵魂的丧钟——餐铃。

（第5章，第49节）

人们读了第一行，以为作者要有什么了不得的声明或宣告，不料却只是招呼吃饭。

“倒顶点”出现的地方，往往是在八行诗段之末。这是一个最容易取得强调效果的位置。正是在这个位置上，拜伦推出了他的警句。例如：

帝王支配万物，但不能变其性，
而皱纹，该死的民主党，绝不奉承。

（第10章，第24节）

然而更值得注意的，还是这些警句、这类“倒顶点”所传达的政治评论。拜伦在闲谈中也开玩笑，谈私事，变化很多，但是变来变去，最后总归纳到对欧洲现状的评论。他是在1818年开始写《唐璜》的，一直写到1823年他去参加希腊起义军还未最后完成。这段时间正是欧洲反动势力在打败了拿破仑之后加紧镇压民主活动的黑暗年月，拜伦则在诗里不断抨击王室、军阀、大臣和他们的帮凶，歌颂争取自由和民族解放的革命志士。上面已举的对于惠灵吞的讥讽就是一例。就在描写唐璜同海黛过着田园情趣的爱情生活的第三章里，他也插进了一支《哀希腊》：

希腊群岛呵，美丽的希腊群岛！
　热情的莎弗在这里唱过恋歌，
在这里，战争与和平的艺术并兴，
　狄洛斯崛起，阿波罗跃出海波！
永恒的夏天还把海岛镀成金，
可是除了太阳，一切都已消沉。

（查良铮译文，下同）

这可不是拜伦通常用的闲话口吻，而是声调铿锵、意气激昂的长歌。长歌当哭，哭的是昨天的灿烂光华今已不存：

起伏的山峦望着马拉松，
　马拉松望着茫茫的海波；
我独自在那里冥想了一时，
　梦见希腊仍旧自由而快乐；
因为当我在波斯墓上站立，
我不能想象自己是个奴隶。

歌者进一步慨叹今天希腊的沉沦：

也好，置身在奴隶民族里，
　尽管荣誉都已在沦丧中，
至少，一个爱国志士的忧思，
　还使我在作歌时感到脸红；
因为，诗人在这儿有什么能为？
为希腊人含羞，对希腊国落泪。

然而，难道就安于这可耻的奴隶状态么？不，想一想祖先的壮烈，就应该唤醒民族奋起斗争：

　　你听那古代的英魂
正像远方的瀑布一样喧哗，
　他们回答：“只要有一个活人
登高一呼，我们就来，就来！”
噫！倒只是活人不理不睬。

歌者又告诫国人，斗争得靠自己，不要对西欧国家存幻想：

别相信西方人会带来自由，
　他们有一个作买卖的国王；
本土的利剑，本土的士兵，
　是冲锋陷阵的唯一希望；
但在御敌时，拉丁的欺骗
比土耳其的武力还更危险。

这就又把西欧的现实拉了进来，正是拜伦在此诗里一贯用的办法：杂糅时间，咏古为了讽今。

最后，歌者回到了最初的忧郁情调：

让我登上苏尼河的悬崖，
　在那里，将只有我和那海浪
可以听见彼此的低语飘送，
　让我像天鹅一样歌尽而亡；
我不要奴隶的国度属于我——
干脆把那萨摩斯酒杯打破！

这就加深了意境，刺激性的对比和挑战性的反问之后，又多了一点海浪低语和天鹅临终的哀歌，于是余音不绝，浪漫诗人的人生忧患感随着抒情情调终究重现了。这长歌不仅写得激昂，而且写得很美。无怪乎在19、20世纪之交，三个汉文译本相继出现在中国，使得当时也处于奴隶状态的汉人知识分子与歌者同哭，又与歌者互相激励，在推翻满清王朝的革命中起了不小的作用。

这歌是穿插在唐璜和海黛所举行的盛大宴会上的，所以格律和写法也不同于作品的主要部分，但是内容却不是吟唱爱情，而是号召希腊人

民起来推翻土耳其苏丹的奴役。这是另一种形式的政治评论。

在作品的本体里，政治评论更是俯拾即是。我们再举几个例子：

是谁掌握世界的枢纽？谁左右
　议会，不管它倾向自由或保皇？
是谁把西班牙赤背的爱国者
　逼得作乱？使旧欧洲的杂志报章
一致怪叫起来？是谁使新旧世界
　或喜或悲的？谁使政客打着油腔？
是拿破仑的英灵吗？不，这该问
犹太人罗斯察尔德，基督徒巴林！

（第12章，第5节）

金融资本家罗斯察尔德和巴林是真正的统治者——这是拜伦对于西欧现状的剖析。

出路何在呢？拜伦也说得毫不含糊：

唯有革命
才能把地狱的污垢从大地除净。

（第8章，第51节）

他也清楚革命意味着什么。不是搞议会政治那一套，而是暴烈的人民行动：

　法国人还没有学会使用灯光，
等他们学会了，却又不捻灯芯，

而是把恶徒吊上柱子来照明。

沿大街吊起一列高贵的绅士，
　当然能给人类以光明和教化，
正如把地主的庄宅烧把野火。

（第11章，第26、27节）

这里有着巴黎人民的革命实践。法国大革命之后的动荡年月里，巴黎人民唱着一首战歌，其最后的叠句正是：

一切都会好，一切都会好，
贵族吊在路灯上，
我们要把贵族都上吊！

在拜伦的闲谈里，就包藏着这类的言论。在别人，可能是空论；拜伦却以他在意大利参加烧炭党地下活动和最后死在希腊起义军里的事实证明他不是一个“客厅革命家”。回头来看《唐璜》这部巨制，我们也就更加清楚闲谈在其中所起的作用。它不只提供了另一重内容，使得这部作品有几个层次；它是拜伦为了加深作品的意义和现实性而进行的巨大艺术创新。可惜他没有能够活着完成全诗，令人对于英国部分的后来变化，作着种种揣测。

* * *

几位重要的英国浪漫主义诗人有共同的趋势，但又各有本身特点。拜伦的特点不同一般。一方面，在异域情调和号召民族解放等方面他最有浪漫主义精神；另一方面，在诗艺上他又是同浪漫主义唱对台戏的，如他追随被华兹华斯等人批判过的18世纪诗人，特别是蒲柏。他以口语

入诗，但这种口语不同于华兹华斯所提倡的普通人的自然语言，而是有文化教养的上层人士的闲谈语言，在这点上拜伦实际上是开创了以后维多利亚朝诗人勃朗宁要走的路，而勃朗宁的语言又影响了更后的英美现代派诗人。在英国诗史上，口语体诗构成一个传统，拜伦是其中承先启后的关键人物。

从所产生的影响来说，拜伦又明显地超过其他浪漫诗人。这影响既是文学的，更是政治的。拜伦的作品在全欧洲广泛流行，不仅在许多国家出现了仿作，而且许多青年在拜伦诗作和为人的激励下变成了果敢的革命者。诚如鲁迅所说：

> 其力如巨涛，直薄旧社会之柱石。余波流衍，入俄则起国民诗人普式庚，至波阑则作报复诗人密克威支，入匈牙利则觉爱国诗人裴多飞；其他宗徒，不胜具道。
>
> （《摩罗诗力说》）

我们还可以加上一句：就在我们中国，单是《哀希腊》一歌就激起了巨大的波澜。

拜伦的流行，还因为他的诗不论写什么，都是普通读者——包括外国读者——所能看懂，所能欣赏的。上面提到过《唐璜》的可读性，其实何止《唐璜》！《哈罗尔德游记》、一系列的东方故事、剧本、长篇讽刺诗等等无不如此。论可读性，英国古往今来的诗人没有几个能同他比，而同时，他又有足够的诗艺和复杂性使得一些高雅的人们也感到他的特殊魅力。20世纪现代派诗人中，奥登就赞他为“潇洒风格的大师”（《致拜伦勋爵书》），而且模仿这种风格写出了他的也颇“潇洒”的某些十四行诗。

拜伦身上，也有许多矛盾。如他的诗接近人民，他的性格却又高傲；他的诗歌语言口语化，但同时又有修辞术所产生的堂皇化和抽象化；他写得随便，因而有时就草率。他有一种别的诗人罕有的英雄气质，但他不是一个深刻的思想家。这些都说明他是有缺点的，也说明他虽已成就巨大，但还在发展。然而他没有时间了，1824年就在36岁的盛年因热病死于希腊起义军中。

二

我们在前面说过，在浪漫诗人之中，雪莱的探索最深。现在我们来看看：深在哪里？

首先，他对社会上人压迫人的现象深有所感，常作不平之鸣：

嚎啕大哭的粗鲁的风，
　悲痛得失去了声音；
横扫阴云的狂野的风，
彻夜把丧钟打个不停；
暴风雨空把泪水流，
树林里枯枝摇个不休，
洞深、海冷，处处愁——
　号哭吧，来为天下鸣不平！

（《哀歌》）

这是把大自然的风声雨声都当作人间的不平之鸣了！

他是一个所谓“多情种子”，但是爱情也加深了他的人世苦难感：

离别时我听她声音发颤，
　却不知她的话来自碎了的心。
我径自走了，
　未曾留意她当时的叮咛。
苦难呵，苦难，

这广阔的世界里，处处碰到你！

（《悼芳妮·葛德汶》，1817）

这是把一个小女子的不幸身世同全社会的苦难联系起来了。

这两首都是绝好的抒情之作，写法上的特点是都有最后一行的画龙点睛之笔，像是前面的细节都在积累一种力量，到最后才猛然一击，而所击是金石，又引起了不绝余音。试问有谁能读了这最后两行而不深思？

为什么他对不平事如此敏感？他出身是富家子，但无论在家庭和学校都遭遇过压迫，于是很早就立下誓言：

我定要变得聪明，
公正，自由，温和，只要我能过问，
因为我不愿再看
自私者和有力者仍然横行
而无人制止。

（《伊斯兰的叛乱》，献词）

从此，他“擦干眼泪，沉静下来，变得和善而又勇敢”。勇敢到在1812年他20岁时同两位姑娘跑到都柏林，在街上向路人散发他自撰又自费印刷的《告爱尔兰人民书》，号召受压迫的当地人民起来同英格兰殖民者斗争。

这样的一个青年又生在处处都见不平的19世纪初年英国，其情感之愤激也就可想而知。然而他不只喊叫几声，而且还要问一问社会之所以有这样多的不平的原因。为此他读当时进步思想家葛德汶的《政治正

义》。葛德汶影响了当时一大批人，包括青年时代的华兹华斯和柯尔律治，但是接受他的主张最多最彻底的却是雪莱。雪莱的第一首长诗《麦布女王》（1813）就是明证。不仅诗的主题——反暴政、反宗教、追求自由、追求纯真的爱情——正是葛德汶的主张，就连诗后注解里大段大段地引用葛德汶的文章也说明这一点。例如在注解诗里“雇用的暴徒”一语，雪莱就引了葛德汶的名言：“在各类的人当中，兵士是最完全的机器”。

他从个别不平事追索到社会制度，而且不止于感叹“这个坏制度”。感叹，甚至诅咒，是别的诗人也做的，雪莱却进一步触到了这制度的中心人物：

国王，僧侣，政客，摧毁了人的花朵，
甚至嫩芭也不留。

（《麦布女王》，第4节）

在下面一节（第9节）里他还提到：

不需要暴烈的法律的锁链

加上前面提到过的“雇用的暴徒”即军队，这就把国家机器里的主要支柱都列为斗争的对象了。

而环视在这种制度下受压迫的人，雪莱首先寄同情于妇女。18、19世纪之交是一个女权运动开始在英国抬头的时候。葛德汶的妻子玛丽·芙尔斯通克拉夫特写的《替妇女权利辩护》（1793）就是公然向男性中心社会提出了宣战书。作为他们家里座上客后来又成为他们女婿的雪莱无疑受过他们的影响，但是用诗来表达对妇女解放的支持的，又数雪莱

最为突出。也是在这首少作《麦布女王》里，他已经想象一个男女完全平等的社会：

女人和男人，彼此信任，彼此相爱，
平等，自由，纯洁，相伴而行，
走在道德的山径上，那里的石级
再不沾染朝香客脚下的血。

（第9节，第89—92行）

这最后提到朝香客，是说人们再不受宗教的愚弄，不至于再为迷信而流血了。

在接着而来的《阿拉斯特，或寂寞的精灵》（1816）里出现了一位女诗人，雪莱让她代表了完美的人生理想。在叙事长诗《伊斯兰的叛乱》（1817）里，女主角茜丝娜更是起义领袖之一，雪莱写她骑一匹大黑马挥剑而来：

忽地里敌群大骇，
　四散逃奔——瞧！一匹高大的
鞑靼黑马风一样疾驰而来，
　践踏了路上的死尸，活的人
　也在这大马的铁蹄下流血，
马背上端坐一个白衣人，宛如天使，
　却挥舞着长剑……

（第6章，第19节）

这是何等的气概！但不是个人突发的勇敢，而来自她的觉醒，她的社会

观：

人类的一半被关在笼里，成了
淫欲和仇恨的牺牲品，是奴隶的奴隶。

（第2章，第36节）

如果女人是奴隶，男人能够自由么？

（第2章，第48节）

这样的根本问题，以前有别的诗人问过么？

而等到雪莱在1819年来写他的杰作四幕诗剧《解放了的普鲁米修斯》的时候，他更进一步写理想社会里解放了的女性是什么样子：

女人也洒脱，美丽，仁慈，一如
那向大地洒下光和露水的蓝天，
体态轻盈，光彩夺目，再没有
旧风俗打下的污渍，完全纯洁；
谈吐生智，而过去她们不敢思想，
真情坦露，而过去她们不敢感觉，
她们变了，过去不敢做的全实现了，
这一变使人世成了天堂……

（第3幕，第4景，第153—162行）

妇女的解放又只是全人类解放的一个部分，这思想是雪莱在几首诗里表达过的。然而到了那时，整个社会又是什么样子？也是在《解放了的普鲁米修斯》里，雪莱一再提到“发生了变化”，其结果是“御座、祭

坛、法官的席位、监狱”全都空无一人了，宗教在过去是“黑暗和有力的，其权力之广阔一如其所毁灭的世界”，现在却同“国王和僧侣的骄傲”一样，只引起人们的“诧异”。过去人的生活像是蒙着一层纱巾，现在揭去了面罩，露出了新面目：

自由，不受管辖，不受限制，真正的
人，平等，没有阶级、种族、国家，
没有惧恐、迷信、等级，每人都是
自己的王，公正、温和、聪明……

（第3幕，第4景，第194—197行）

这种理想是从古以来许多人都有过的，然而把它用诗句明白地表达出来，而且是通过一个在宇宙中进行了3000年大搏斗的戏剧性场面生动地表达出来，使人们能在惊心动魄之余沉痛而又清醒地思索“每人都是自己的王”这样名言的意义，又是雪莱第一个做到了的。

雪莱之所以深刻还有另外一个原因，即他是一个哲理诗人。几乎是不论什么题目，他都要作哲理性的思考。例如他那首有名的小诗：

致——

有一个被人经常亵渎的字，
　　我无心再来亵渎；
有一种被人假意鄙薄的感情，
　　你不会也来鄙薄。
有一种希望太似绝望，
　　又何须再加提防！
你的怜悯无人能比，

温暖了我的心房。

我拿不出人们所称的爱情，
　　但不知你肯否接受
这颗心儿能献的崇敬？
　　连天公也不会拒而不收！
犹如飞蛾扑向星星，
　　又如黑夜追求黎明，
这一种思慕远处之情，
　　早已跳出了人间的苦境！

这诗的开始十分巧妙。明明是求爱却不直说，到第二节首行才出现“爱情”字样，但又立即换作“崇敬”，紧接着是两个比喻——飞蛾扑火，黑夜追求黎明——把求爱同求理想联系了起来，扩大了意境，使得爱情更加高尚，脱尽脂粉气了。最后一行虽说“跳出了”，却仍提到“人间的苦境”，又使得爱情不至于显得轻飘飘的。这真是一首别开生面的情诗，其特点在于扩大、升高、精神化——也就是哲理化。

小诗如此，中长篇也如此。《智美颂》（1817）追求“美的精神”，《敏感木》（1820）探讨现象与真实，认为只有美永存。《灵中灵》（1821）对于爱情本身进行哲理思考，认为一夫一妻制是“人生最长也最无味的旅行”，而反过来，

真正的爱情不同于金珠或陶土，
分享并非取走。

这一点就在今天也是许多人不能接受的，更何况是远在170年前！《阿堂尼斯》（1821）既悼英年早逝的济慈，又探究存在与死亡的关系：

一存而众逝，
天光永照，地影飘散。
人生宛如圆顶上的七色玻璃。
永恒的白光被它沾染，
直到死亡又把它踩烂。……

这是富于哲理但又充满想象力的美丽诗行，其中形象的灿烂同思想的深远形成了奇异的对照，使读者感到宛如置身于哥特式教堂之中。

当然，雪莱的哲学思想又是复杂的。他深受柏拉图的影响，《智美颂》里的“美的精神”，《敏感木》里的永存的美，贯穿他全部诗作的泛爱思想，都属于唯心主义范畴。这些是与他的抗争精神和革命思想相矛盾的，但也是他真实的内心世界的一部分。从诗人自己来看，两者也并不矛盾，而是相通的：凡大爱人类者必大恨残暴。不同而又相通，雪莱身上就是有这样一点内在的自我争执，使他多思，使他深刻。

而对于整个英国浪漫主义诗歌说来重要的一点是：他还有诗艺能把他的哲学思考写得动人。他自己完全理解他写这类诗的困难，曾经借《解放了的普鲁米修斯》中的命运大神德莫高根之口说过一句意义深远的话：

真理之深者无形象

（第2幕，第4场，第116行）

这就是说，最深刻的道理不能靠形象描绘出来。我们已经看到，像一切有能耐的诗人一样，雪莱是善用形象的；但他还有其他艺术手段，素朴甚至透明的语言是其一，音韵是其一，行与行间结构的变化又其一。这些因素合起来，产生一种交响共鸣的总效果。这句关于真理的名言之所

以有力，还因为它出现在一场大辩论之中。辩论展开在普鲁米修斯的妻子，海洋女神亚细亚同宙斯之子，命运大神德莫高根之间：

德莫高根：你想知道什么，就问什么吧。
亚细亚：你能回答什么？
德莫高根：一切你敢于提出的问题。
亚细亚：谁制造了有生命的世界？
德莫高根：上帝。
亚细亚：谁制造了
世界包含的一切——思想，热情，
理智，意志，想象力？
德莫高根：上帝，威力无边的上帝。

（第2幕，第4场，第2—12行）

但这不是求知性的问答，接下来是一方的质问、谴责、呼吁和另一方的搪塞：

亚细亚：谁制造了恐怖、疯狂、罪恶、懊丧？
它们拖住了事物变化的大链，
使它难于运转，压抑了人心的每个思想，
使人人都如背负重物，
只能踉跄地奔向死亡的黑坑！
谁制造了失望，把爱转化为恨，
使人自鄙，这比血还难吞咽的苦汁！
痛苦的号叫，叫惯了也就无人理睬，
还有尖声的嘶喊，天天在耳边，
还有地狱，和对地狱的深刻恐惧？

德莫高根：他在统治。
亚细亚：说出他的名字。一整个痛苦的世界
　　在问他的名字。诅咒就会把他咒倒。
德莫高根：他在统治。
亚细亚：我明白，我感得到；但他是谁？
德莫高根：他在统治。

（第2幕，第4场，第19—31行）

亚细亚提出的问题实际是：邪恶是怎样产生的？这是对天神的权威的直接挑战。诗行是咄咄逼人、锋芒毕露的。

这里的紧问慢答形成一种急→缓→急的节奏，伴之以高→低→高的音调，就是运用了音韵手段。等到雪莱在特意增加的第四幕里，用有韵的歌代替了前三幕的白体无韵诗，让众神咏唱，又让歌队此起彼落地相和，形成诗和音乐的交响，剧就提高到了另一境界，成功地表达出了旧事物的消亡和人的复兴。雪莱自己说：“我以为我在写这首诗时自己的实践比过去任何一次都好”（见玛丽·雪莱写的本剧后记）。当代西方的批评家如C. S. 路易士和平素不喜他的诗的T. S. 艾略特也都说这里所表现的雪莱的诗才达到了但丁的高度，也就是西方人眼里的诗的最高峰。[1]

* * *

然而雪莱不仅是政治诗人和哲理诗人，他还首先是抒情诗人。他的抒情气质贯穿了他的全部诗作。上面所引的许多诗之所以动人，一半原因在于它们的抒情色彩。当然，雪莱还写过别的体裁的诗，诗剧如《钦契一家》（1819），时事讽刺诗如《暴政的行列》（1819），对话体诗

如《朱理安与马达罗》（1824），而且诗的风格有过变化，语言也各有特色。但这些作品里也有抒情笔法，《钦契一家》里彼亚屈里丝在受刑时对那些屈服者的责备就是一例：

你们这卑鄙的心！
这一点皮肉之痛，最痛也超不过
四肢还有生命的那会儿，为了它
就使几百年的灿烂升华化为尘土？

这几行是无愧于处于悲剧巅峰时期的莎士比亚的。

当然，他还写了大量的短小抒情诗。我们在前面引过的《哀歌》、《悼芳妮·葛德汶》、《致——》就属于此类。一些十四行诗（如《奥西曼提底斯》、《1819年的英国》）也属此类。此中佳作甚多，《悲歌》、《云》、《致云雀》都是，而《西风颂》一首更是赢得了全世界爱诗者的赞美：由于它充沛的革命精神，由于它完美的诗艺，由于它有力地写出了西风一身而兼二任——摧毁者和催发者：

豪迈的精灵，化为我吧，借你的锋芒，

把我的腐朽思想扫出宇宙，
扫走了枯叶好把新生来激发，
凭着我这诗韵做符咒，

犹如从未灭的炉头吹出火花，
把我的话散布在人群之中！
对那沉睡的大地，拿我的嘴当喇叭，

吹响一个预言！呵，西风，
如果冬天已到，难道春天还用久等？

这最后一问鼓舞了当时和以后全世界向旧事物进行斗争的人们。就在遥远的中国，也是有处于困境中的不幸人和革命者读了它而重新抬起头来的。

雪莱在诗的技巧上是做了多种试验的：白体无韵诗（如几部“抒情诗剧”），但丁三行体（如《西风颂》），意大利八行体（如《阿特拉斯的女巫》），以及用“普通白话式”写的双韵体（如《朱理安与马达罗》），等等。他所抒写的意境各种各样，然而有一个特点又是贯穿他全部诗作，即他的音乐性。

我们已经提过《解放了的普鲁米修斯》的音乐性，更易看出他的音乐性的是他的各种长短的抒情诗。短的如《悲歌》：

呵，世界！呵，人生！呵，时间！
登上了岁月最后一重山！
　　回顾来路心已碎，
繁华盛景几时还？
　　呵，难追——永难追！

日夜流逝中，
有种欢情去无踪。
　　阳春隆冬一样悲，
唯独乐事不再逢。
　　呵，难追——永难追！

这首诗使人想起陈子昂的《登幽州台歌》：

前不见古人，
后不见来者。
念天地之悠悠，
独怆然而涕下。

两诗都是篇幅奇小，而天地特大，同样是登高远望，思绪万千。同样是悲歌，只不过后者体会更深，而雪莱所作还有一种少年情怀，忧伤更多于感喟，而这忧伤之所以感人，原因之一是诗的音乐性强。

到了后期，雪莱又写了一首《致琪恩，随赠六弦琴一架》，其中有这样的一段：

用多情的声调轻唱：
山林的美好预兆，
幽谷的夏天风涛；
它学到了所有乐曲，
不论来自天空或泥土，
来自森林或山岗，
还有喷泉的流响，
山峰的清脆回声，
溪水的柔和清音，
鸟和蜜蜂的旋律，
夏天海洋的低语，
雨的拍打和露水的呼吸，
以及黄昏的歌；它熟悉
那难得听到的神秘声音

在作着日常的巡行，
飘过无边际的白天，
一路把我们的世界点燃。

这一节成功地用英雄双韵体表达了六弦琴的铿锵和变化，是雪莱全部作品中最富于音乐美的诗。

音乐美，抒情气质，使得雪莱在讲最深的哲理时也不枯燥，而同时他又总要把道理说清说透，不因文害质。甜美而又深刻，这是雪莱功力所在，魅力所在。

* * *

雪莱的最后一部作品是《生的胜利》，虽未完成，却已显现其力量和深刻。它用但丁用过的意大利三行体写类似《神曲》中的地狱景象，一开始就描绘一大群人在狂奔，一辆叫做“生命之车”的大车开来，车后用铁链牵着一长串俘虏，其中有：

一切在掌权或受苦中
变老了的人……

包括拿破仑、伏尔泰、弗烈德里克大帝、沙皇保罗一世和他的母亲叶凯杰林娜女皇、神圣罗马帝国皇帝利奥波特二世、古哲人柏拉图、亚里士多德和他的学生亚历山大、罗马帝国创始者恺撒和他的子孙以及历代教皇和主教等。这些当年赫赫不可一世的“智者、伟人、未被忘却者”现在都被生活征服了。指点着这些人向诗人一一介绍的也是一位名人，即启蒙主义者卢梭，他自称：

我怕过，爱过，恨过，苦过，干过，死过，

并认为自己比那串人高明，因为：

他们被赋予权力，
却只用权力来毁灭。……而我
有过创造的经历，
尽管只创造了一世界的苦果。

然而生命之车也没有放过他；同那串人一样，他也因为赶不上车子的进程，终于筋疲力尽，落在道旁，不过直到最后，还在问：

“那么，什么是人生？”

雪莱来不及回答这个问题，只留下这首被称为可能是他最伟大作品的一半，就在斯比齐亚湾里被海浪吞没了。

不过30岁，这位卓越的政治诗人、抒情诗人、哲学诗人就死去了，但他敏锐的历史意识已告诉他：他是一个辉煌的文学时代中不朽的一员。在他的理论文章《诗辩》中有这样一段话：

英格兰文学再度升起，宛如获得了一次新生。每当我们的民族意志有一次伟大、自由的发展，必伴随以一次文学上的有力发展。不管思想低劣的人怎样从妒忌出发贬低当代的优点，我们这个时代必将成为一个以智慧上的成就著称的可纪念的时代。我们身边的哲学家和诗人的成就之高，是上一次（按指17世纪）为人身和宗教自由进行了全国性斗争以后所出现的任何人不能比拟的。一个觉醒中的伟大民族在舆论和制度上实现有益的转变时，最可靠的先驱、伙伴和追随者就是诗。

后人证实了他的这一论断。在英国诗史、文学史、文化史上继文艺复兴

高峰之后而来的浪漫主义高峰上，就有雪莱迎风挺立而长啸。

三

现在轮到讨论济慈了。

济慈（1795—1821）比雪莱死得更早，整个写诗的时期不过六年（1814—1820），但在这短短的时间内诗艺的进展是惊人的迅速，最后虽被肺病夺去了年轻的生命，却已留下了足以使他不朽的卓越作品。

他是在困难条件下从事诗作的。一个经营马厩人的儿子，15岁做了外科医生的学徒，20岁通过药剂师考试，在最敏感的少年时期就同手术室、病人、伤口、药膏之类接触。长年住在肮脏的伦敦闹市区，因此也就特别喜爱难得一见的大自然，喜爱艺术、文学、诗，向往心智上的新天地。别人能上大学学希腊文，他只能通过译本来读荷马——一读之下，他按捺不住心头的狂喜，写下了这样一首十四行诗：

初读贾浦曼译荷马有感

我游历了很多金色的国度，
　看过不少好的城邦和王国，
　还有多少西方的海岛，歌者
都已使它们向阿波罗臣服。
我常听到有一境域，广阔无垠，
　智慧的荷马在那里称王，
　我从未领略它的纯净、安详，
直到我听见贾浦曼的声音
无畏而高昂。于是，我的情感

有如观象家发现了新的星座，
或者像考蒂兹[2]，以鹰隼的眼
凝视着太平洋，而他的同伙
在惊讶的揣测中彼此观看，
尽站在达利安[3]高峰上，沉默。

（查良铮译文，本节下引各首同）

诗不仅写得清新，而且对希腊恢宏气概的体会超过了许多希腊研究者，而当时作者还未到21岁。他终于走出了医院，不再终日同脓血纱布打交道了，却要照顾弟妹，看护一个得了肺病的弟弟，不久自己也染上了这种当时的不治之症。他的创作生涯也不顺利，好容易出版了两本诗集，却因长诗《恩狄米昂》（1818）有缺点而遭到了几家有影响的主要期刊的尖刻攻击。还有其他不顺心的事，例如恋人范妮·勃朗迟迟不愿同他结婚。

然而他并未从此躺倒。当时以及后来，都有人——包括拜伦——说是凶恶的评论家杀死了青年诗人。事实不是这样。济慈对于恶意的评论是感到痛苦的，但他对自己更为严厉，如他写信给朋友所说：

> 赞美或责备对于一个爱好抽象的美而对自己作品采取严厉批评态度的人只有短暂的影响。我自己内心的批评给我的痛苦，根本不是《勃腊克武特》或《季刊》所能比的。……这次我是没有用判断力而独立地写了，以后我将用判断力去独立地写。……在《恩狄米昂》里，我一头扎进海里，因为知道了海水深浅，何处有流沙，何处有岩石，而如果我呆在绿色的岸上，抽一锅可笑的烟斗，喝茶，听取明智的意见，那我就什么也不会懂了。我从来不怕失败，我宁可失败，也要进入最伟大的人的行列。[4]

他把失败作为一种激励，更加努力钻研诗艺，增进敏感，在后来的三年里写出了一万多行诗，遍涉各体，中间诗风经过几次重大变化，最后笔下佳作迭出，特别在1819年七个月里，六大颂歌一气呵成，终于“进入最伟大的人的行列”。

对于一个普通读者，首先吸引他的会是济慈的短篇作品，例如十四行诗。初读荷马有感就是一首十四行。后来他又写了《再读〈李耳王〉有感》、《每当我害怕》、《灿烂的星》等篇，都是至今传诵之作，特别是《灿烂的星》：

灿烂的星！我祈求像你那样坚定——
　但我不愿意高悬夜空，独自
辉映，并且永恒地睁着眼睛，
　像自然间耐心的、不眠的隐士，
不断望着海涛，那大地的神父，
　用圣水冲洗人所卜居的岸沿，
或者注视飘飞的白雪，像面幕，
　灿烂、轻盈、覆盖着洼地和高山——
呵，不，——我只愿坚定不移地
　以头枕在爱人酥软的胸脯上，
永远感到它舒缓的降落、升起；
　而醒来，心里充满甜蜜的激荡，
不断、不断听着她细腻的呼吸，
就这样永生——或昏迷地死去。

这首诗之所以好，是因为里面有两种境界互相对照，互为层次：前八行是理想的爱情，后六行是肉体的痛苦；前者高远，是隐士、圣水、白雪的境界，后者是充满情欲的人世间，是酥软的胸脯、细腻的呼吸、甜蜜

的激荡，最后死亡投下了巨大的黑影，人生有限而情意无穷了。

当然这首诗之所以吸引人，还因为这当中有一个自传因素：济慈对范妮·勃朗的爱情。[5]没有这样浓厚的自传色彩而写得动人的，还有另一首十四行：

每当我害怕

每当我害怕，生命也许等不及
　我的笔搜集完我蓬勃的思潮，
等不及高高一堆书，在文字里，
　像丰富的谷仓，把熟谷子收好；
每当我在繁星的夜幕上看见
　传奇故事的巨大的云雾征象，
而且想，我或许活不到那一天，
　以偶然的神笔描出它的幻象；
每当我感觉，啊，瞬息的美人！
　我也许永远不会再看到你，
不会再陶醉于无忧的爱情
　和它的魅力！——于是，在这广大的
世界的岸沿，我独自站定、沉思，
直到爱情、声名、都没入虚无里。

这一首也提到爱情，然而更多的是关于诗人在夜空搜寻传奇故事的“云雾征象”，也就是在从事创作上的努力，追求不朽的声名，而最后两行写诗人独自站在“世界的岸沿”沉思着，看着一切沉入虚无，其意境有似雪莱的《悲歌》，却用静默代替了呼喊。

* * *

济慈的短诗之中，《无情的妖女》也是令人难忘的佳作。

诗名是法文的，因为它原是法国普罗旺斯一支歌曲的名字。它用民谣形式，诗段简洁（每段四行，前三行每行八音节，后一行缩为四或五音节），用词古朴，伴随着简单然而富于诱惑力的节奏，出现了一种奇幻的中古式意境。上来是一问：

骑士呵，是什么苦恼你，
　独自沮丧地游荡？
湖中的芦苇已经枯了，
　也没有鸟儿歌唱！

骑士“憔悴而悲伤”，面容也不同一般：

你的额角白似百合
　垂挂着热病的露珠，
你的面颊像是玫瑰，
　正在很快地凋枯。

这些都是带着病态的。病从何而来？是因为这样的遭遇：

我在草坪上遇见了
　一个妖女，美似天仙，
她轻捷，长发，而眼里
　野性的光芒闪闪。

他让她骑在自己马上，并随着她的指点，进入一个山洞，在洞中做了一梦，梦见国王和王子：

还有无数的骑士，
　都苍白得像是骷髅；
他们叫道：无情的妖女
　已把你作了俘囚！

这一喊惊心动魄，他被吵醒，只见自己躺在冰冷的山坡，于是：

我就留在这儿
　独自沮丧地游荡，
虽然湖中的芦苇已枯，
　也没有鸟儿歌唱。

在这里，济慈不只是用民谣形式讲了民谣中常见的一类故事，而是写得更凄冷，更有魅惑力，弥漫诗中的是一种中世纪情调。此外是否还另有深意？学者多所推测，有云是受斯宾塞等前人所作影响，有云可能与济慈同范妮·勃朗的爱情和弟弟汤姆新近因肺病死去有关。诗作于1819年4月，正当济慈创造力旺盛之时，我们不妨把它看作是诗人对于诗神本身的又热爱又戒惧的心情的表现，所以称之为“无情的妖女”，但到诗的末了，尽管有众人的警告，诗人并无悔意，纵然脸容“苍白”，得了“热病”，也在所不惜，并以“独自沮丧地游荡”为比世俗成功更好的归宿。这也正是浪漫主义精神的一个方面，而且是对后世的文人诗客颇有影响的一面。

这种浪漫情调还见于济慈的叙事诗《圣亚尼节前夕》。它根据民间传说，说是每年1月21日纪念殉教的罗马女子圣亚尼的节日前夕，少女在祷告后就寝可以梦见未来的丈夫。诗中的女主人公梅德琳匆匆从舞会赶回睡房，就脱衣上床：

只片刻，她已朦胧不甚清醒，
微微抖颤在她寒冷的软巢里；
接着来了睡眠，以罂粟的温馨
抚慰了她的四肢……

事实上，这不是圣亚尼在成全她，而是她的恋人波菲罗在施诡计。他买通了梅德琳的乳媪，事先藏在壁橱里，这时就趁她睡着走了出来，弹起了普罗旺斯的曲子《无情的妖女》，梅德琳被吵醒了，却不怪他，倒是央求他：

爱，别离开我，使我一生难过，

于是故事达到顶点：

听了这情意绵绵的话，他立刻
站起身，已经不是一个凡人，
而像是由云雾飘起，远远沉没
在那紫红的天际的一颗星。
他已融进了她的梦，好似玫瑰
把它的香味与紫罗兰交融；——
但这时，西北风在猛烈地吹，
刺骨的冰雪敲打窗户，给恋人
提出警告：节夕的月亮已经下沉。

这一节诗把男女之情写得热烈而又美丽，出版家怕过于露骨，曾要济慈修改，济慈说他不是“感情上的太监”，坚决不改，也就存在了下来。值得注意的，还有闺房的温馨和外面世界的寒冷的对照：冰雪在敲打窗户提出警告，房外又守着“苍白而清癯的”老僧老媪和披着甲胄的凶恶骑

士，只有这对年轻人凭身上的热情冲了出去，奔向那不可知的命运——

于是他们逃了：呵，在那远古，
这一对情人逃奔到风雪中。

这是一个并不罕见的情景，但济慈是用新的敏感写的。我们读者也感受到了那种寒冷中的温馨。

尽管济慈还写了其他叙事诗，其中《伊莎贝拉》和《雷米亚》也各有特色，但是博得后世批评家们一致赞美的却是这首《圣亚尼节前夕》。

* * *

济慈的诗才除了优美的一面之外，还有刚强的一面。这后者主要见于他写的两个史诗片断，即《海披里安》与《海披里安之亡》。

海披里安是太阳神的名字，他属于泰坦族巨人，本是威力无穷的，却碰上了一个历史的大转折，即将为新生的奥林匹斯山巨人所代替，但他不甘心退让，还要斗争下去。他是唯一未曾在战阵中败过的天神。济慈写他仍然光辉满身，到一处照亮一处。但宇宙已为新人占领，他的努力无济于事，无法突破黑暗，于是听了天上传来的他父亲的话，一头扎进沉沉的黑夜，去帮泰坦族领袖色顿老人重整他们的队伍。

第二章展现色顿召开的泰坦族会议，会上巨人们各抒所见，有的主战，有的主和。海神峨新纽斯明确主张接受“自然的法则”：

能够承受一切赤裸裸的真理，
预见环境的变化，而处之泰然，
这才是最高的权威！好生听着：

正同天与地比混沌和黑暗美丽，
美丽得多，尽管过去它们是统治者，
而我们又比天与地更美 ……
同样地，紧跟我们而进的是更新的完美，
更强大的力量，是我们所生，
但又命定胜过我们……
它们有如金翼的鹰，飞在我们头上，
比我们美，也就有权
统治，因为永恒的法则是：
美居第一，强也居第一。
根据这法则，明天另一种族将迫使
征服我们的人像我们今天一样哀哭。

（II，第188—231行）

这一段完全是密尔顿式的黄钟大吕之音，情景有如《失乐园》中撒旦在与天帝较量失败后在地狱所开的会议。但是济慈加进了他的哲学信条，例如“能够承受一切赤裸裸的真理……才是最高的权威”，又如“永恒的法则是：美居第一，强也居第一”，这就不是密尔顿的思想了。

海神的话遭到了别的巨人的反对，他们竭力主战，论点是：纵然败了，还有海披里安在，“他是我们最辉煌的兄弟，而且还没有蒙上耻辱”。众神看色顿，色顿却一言不发，“脸上无一点喜色”。第二章就此结束。

第三章开始处，出现新人阿波罗。他是即将取海披里安而代的太阳神，但他不好斗，是一位喜欢音乐的青年，因为他同时是司艺术之神。他在向一位女神倾诉：

请为我指出
走向任何美丽的星的途径，
我将飞奔而往，带着我的七弦琴，
使它的银光因幸福而颤抖！
我听到了云中的雷鸣。力量何在？
谁的手，谁的精质，那位天神
造成了自然元素之间的大轰大闹，
而我坐在这里的海岸上，
不怕，但因不知真相的痛苦？

（III，第99—107行）

这一段的诗歌风格不同于前二章，不是慷慨陈词的演讲体，而是抒情的甚至忧郁的絮语体，显示阿波罗这个继起的太阳神是爱好文艺、渴求知识的新型人物，又安能不取海披里安而代之！

但是正当我们兴趣更浓，希望看到他施展身手的时候，诗人却只写他经历了一场身体和感情上的大变，如生重病，全身颤动，突然：

阿波罗大叫一声——瞧吧，从他天神的四肢——

全诗到此就中断了。

为什么要中断？诗人说过一个理由，即“其中有太多密尔顿式的颠倒句子”[6]。但他并未放弃写史诗的念头，四个月之后就又重新拿起这同一主题，开始写《海披里安之亡》了。

这篇新作和原来写的有很大不同。情节是重新构筑的。它不是一上来就写泰坦巨人的战败，而是写一个诗人的梦。他梦见自己醉后醒来，

站在一个高坡之下，坡上有一雕像，高大直伸云天；像下有一祭坛，可依石级爬登。诗人缓步上行，迟疑间忽听一位在祭坛旁照料香火的女神对他发话：

如果你走不上石级，
　就会死在所站的地方。

诗人感到浑身发冷，发麻，眼看死亡临头，于是叫喊，挣扎，竭尽平生的力量举腿向上——而等脚一碰石级，生命的暖流就从脚趾流进了全身。

于是女神告诉他：

谁也达不到这个顶峰，
除了那些把世界的苦难
当作苦难，而且日夜不安的人。

（I，第147—149行）

这段话是意味深长的。欲登艺术高峰，先须识尽人间苦难，同情所有的不幸人。这话出自本诗的一个关键地方，应该可以使那些认为济慈是唯美或颓废的人重新思考。其实，这一种精神贯穿他一生，在作品里也不时强调的。

接着女神又告他：真正刚强的人却又无须来爬此山，因为他们留在世上为别人的幸福而斗争。而诗人，她认为不过是一个“做梦的东西”，对世界又能“带来什么好处”？诗人对此的回答是：

　　未必所有
唱给世界听的乐歌都无用处；

难道诗人不是一个哲人，一个
人文主义者，一个医生，对所有的人？

（I，第187—190行）

这一番对于诗人作用的对话关系到诗同现实的关系，出现在这部叙述太初两族巨人之争的史诗里出人意外，值得我们把它连同济慈在书信中发表的诗话一起来考虑。最后女神说了一句，诗人与一般的梦幻者不同，他们是相反的两极：

一个给世界以安慰的香膏，
另一个使世界烦恼。

（I，第201—202行）

实际上诗人已在上面那段话里回答了这个指责：哲人、人文主义者、医生怎么就只会使世界烦恼呢？他是不服也不悔的。

问题是女神——她名字叫蒙尼塔——为什么不喜欢诗人？是否同她自己的身世和遭遇有关？济慈把她写得不同一般：

我看见一张憔悴的脸，
白得如漂过的水，不因人间哀愁而瘦，
由于一种病，永远治不了但又不叫你死……

（I，第259—261行）

而她的眼睛里却“有一种仁慈的光”。更神秘的是她的头脑：

一看到蒙尼塔的额角

我恨不得立刻看清她那空荡荡的头脑里
蕴藏着什么；什么大悲剧
在她颅骨的秘密暗室里上演，
使她冰冷的嘴唇能有这样可怕的
强音，使她那行星般的眼睛能有
这样的光，使她的话声带上
这样的悲哀？

（I，第275—282行）

这一节诗充满了新的敏感，简直是开了后来象征派的门了；而往回看，则使人想到但丁在《神曲》里写的贝雅特丽齐，她也是因为面容苍白而引人注意的。

这也就是说，济慈的诗风到此有了一个改变。他早期曾受斯宾塞的影响，后来又受密尔顿的影响。《海披里安》就用了密尔顿式的雄迈风格，然而等到1819年9月下旬他来写《海披里安之亡》，他已充分认识到密尔顿尽管伟大，对他自己却是一个不良影响，以至说出“他之生即我之死”这样决绝的话来。[7]在几位英国浪漫主义大诗人中，最能发现自己弱点的是济慈，最坚决加以改进的也是他。如此坚决地同密尔顿分了手，那么济慈又以谁为师呢？到了这个时候，他首先想到的是必须回到北方传统，即英国本土传统，以莎士比亚和恰特顿为代表的“纯洁的英语”传统。

果然，在《海披里安之亡》里，摈绝了拉丁语式的颠倒句法，语言是清新自然的。不仅语言变了，诗的结构也变了，色顿部下开大会变为诗人同女神对谈；同时，诗人带着新的敏感来描写蒙尼塔的神秘面目——可是一描写其情调就有越出史诗范围之势。等到诗人收起这类情

调，回头来写色顿战败的事，刚写到海披里安颇有声势的登场，还未让阿波罗同我们见面，只到第2章61行全诗就又中断了。

同一主题只产生了两个断片，这是人们感到不解的事。特别是第二个断片表现了济慈的接近莎士比亚式的新诗风得不到继续开展，更是人们感到遗憾的事。

* * *

然而功夫没有白花。

这几年的实践不仅使济慈增加了经验，而且加深了对诗艺的钻研。这两者在济慈是结合进行的，从实践中有了心得，有了心得又付诸实践，继续前进。这些是一个深知写作甘苦的诗人的心得，不是用论文形式发表而是在与弟妹和好友的信件里用随感形式写下的，写得真挚、亲切、随便，却充满透彻的观察，敏锐的见解，大胆的主张，不少还对后世的诗人产生了深远的影响。

例如后来文论家无不注意的“反面感受力”说。1817年12月21日他写信给弟妹，中间提到：

> 我和戴尔克讨论了一些问题，没有争辩；有好几样东西在我的思想里忽然合拢了，使我立刻感到是什么品质能使人有所成就，特别是在文学上，莎士比亚多的就是这种品质。我指的是“反面感受力”，即有能力经得起不安、迷惘、怀疑而不是烦躁地要去弄清事实，找出道理。……对一个大诗人说来，美感超过其他一切考虑，或者说消灭了其他一切考虑。

（1817年12月21日致乔治和汤姆·济慈，周珏良译，下引各条同）

“反面感受力”是济慈所创极少数名词之一，至今学者有不同解释，但主旨是清楚的，即诗人要经受一切，深入万物，细致体会，而不要企图靠逻辑推理匆忙作出结论。

不仅感受力是“反面的”，诗人本身也无“自我”：

> 关于诗才本身……我要说它没有个本身——它什么都是又什么都不是——它没有特性——它喜爱光明与黑暗；它总要做到淋漓尽致，不管牵涉到的是美是丑，是高贵是低下，是穷是富，是卑贱还是富贵……使讲道德的哲学家看了吃惊的却使变色龙似的诗人狂喜，玩索事物的黑暗面和玩索事物的光明面一样无害，因为二者都止于冥想。诗人在生活中最无诗意，因为他没有一个自我，他总在不断提供内情，充实别人。太阳、月亮、大海、有感情的男人女人都是有诗意的，都是有不变的特点的——诗人可没有，没有个自我——他的确是上帝创造的最没有诗意的动物。
>
> （1818年10月27日致理查·伍德豪斯）

一般的诗人听说“诗人是变色龙”，是“最没有诗意的动物”，一定会生气的，但济慈的意思仍是：诗人应适应一切，吸收一切，诗意在于他所作，而不在他本人。

这样的诗人也就不会写一种“别有用心的诗”：

> 我们讨厌那种看得出来是有意要影响我们的诗——你要不同意，它就好像要把两手往裤子口袋里一插，做出鄙夷不屑的样子来，诗应当是伟大而又不突出自己，应能深入人的灵魂，以它的内容而不是外表来打动或激动人。甘于寂寞的花多么动人！如果它们挤到道上，高声喊道：“羡慕我吧，我是紫罗兰！爱我吧，我是报

春花！”那还会有什么美呢？

（1818年2月3日致雷诺兹）

仍然是说：诗以其本身打动人，搔首弄姿是无济于事的，别有企图也是要失败的。

他也有他的正面主张：

首先，我认为诗应当写得有点恰到好处的过分，以此来使读者惊讶，而不是靠标新立异。要使读者觉得是说出了他自己最崇高的思想，有一种似曾相识之感。第二，诗的美要写到十分，要使读者心满意足而不是屏息瞠目：形象的产生、发展、结束应当自然得和太阳一样，先是照耀着读者，然后肃穆庄严地降落了，使读者沐浴于灿烂的夕照之中。当然，想想怎样写诗要比动手写诗容易得多，这就引到了我的第三个信条：如果诗来得不像树长叶子那么自然，那还不如干脆不来。

（1818年2月27日致约翰·泰勒）

这些都是新鲜说法，尤其是最后一条说得多么好呵！

对于人生，济慈也有前人从未谈过的独特看法：

我把人生比作一幢有许多房间的宅邸，其中两间我可以描述一下，其余的门还关着，还进不去。我们首先迈步进去的那间叫做“幼年之室”或者“无思之室”，只要我们不会思维，我们就得在那里老呆下去，会呆很久，虽然第二间房门已经敞开，露出一片光亮，我们却不急于进去。等到我们内在的思维能力醒来了，我们才不知不觉地被驱使而前进了，一走进这个我将称之为“初觉之

室”的第二间房，我们就将为那里的光线和空气所陶醉，到处是新奇事物，使人心旷神怡，乐而忘返，想要终老斯乡了。但是呼吸了这种空气的后果之一，就是使人对人类的心灵和本性敏感起来，使我们觉得世界上充满了悲惨，伤心，痛苦，疾病和压迫。这一来“初觉之室”的光明逐渐消失，同时四边的门都开了——都是黑阒阒的，都通向黑暗的过道——我们看不到善恶的平衡。我们在迷雾里——这就是你我当前的处境。我们感到了“人生之谜的负担”[8]。

（1818年5月3日致雷诺兹）

把人生比作一所屋子里的几间房，人从幼年的“无思之室”进到壮年的“初觉之室”又由黑暗的通道进到别的房间，每进一步有不同感受——这比喻何其像王国维的三种境界说：只不过中国学者谈的是作诗的境界；而英国诗人谈的是人生的不同阶段，而且还明白点出在“初觉之室”里，先是陶醉，接着就因“心灵和本性敏感”而看到“世界上充满了悲惨，伤心，痛苦，疾病和压迫”，这就是另一种的觉悟了。这也就最后地回答了那种以为济慈只关心美，只钻研诗艺而不关心人生的论调。

* * *

济慈感到了“人生之谜的负担”，但他不甘心停在“初觉之室”里，而要突破“迷雾”，更向前行。其结果，就是写出了六大颂歌。

时间是1819年。3月，济慈写《惰颂》；4月，写《心灵颂》；5月初，写《夜莺颂》；稍后，写《希腊古瓮颂》和《忧郁颂》；9月19日，写《秋颂》。在半年略长一点的时间内六大颂歌全部写成，同时还写了一个五幕长剧《奥托一世》、叙事长诗《雷米亚》和史诗片断《海

披里安之亡》，真可谓英才勃发、佳句涌流了。这一年的夏天将永远是英国诗史上的神奇季节。

六大颂歌各有主题，首首可诵。《惰颂》表达一种矛盾：是努力追求爱情、雄心、诗歌之神呢，还是安于惰逸？《心灵颂》呼唤基督教以前的精神世界重来。《忧郁颂》中也有神话人物，但主要是人的感情变化，经历了昏沉、忧郁、喜悦的过程。这三颂都有动人的段落，但诗篇本身比较单薄，不如另外三颂内容更丰富，音调更繁复。

感人最深的是《夜莺颂》。这是在五月一个早晨，诗人在花园李树下坐着听了夜莺的歌声之后用了二三个小时写下的。

诗的开始写夜莺的歌声引起的感觉，第一是麻木，“如刚把鸦片吞服”，接着是如饮醇酒，如坐南方的温暖、欢娱的气氛之中，于是而想跟随夜莺隐没而去：

远远地、远远隐没，让我忘掉
　你在树叶间从不知道的一切，
忘记这疲劳、热病、和焦躁，
　这使人对坐而悲叹的世界；
在这里，青春苍白、消瘦、死亡，
　而“瘫痪”有几根白发在摇摆；
　　在这里，稍一思索就充满了
　　忧伤和灰眼的绝望，
而“美”保持不住明眸的光彩，
　新生的爱情活不到明天就枯凋。

（查良铮译文，下同）

越想“隐没”，越是忘不了身边的苦难世界。济慈少年时期在医院充当外科医生助手的生活经验进入诗中，转化成了形象和韵律，强烈得叫人摆脱不开！

然而夜莺的歌声还是把诗人的心带到了月夜星空，但并未从此远飞，而又落到幽暗的小径上，闻到了各种花香，又有一点沉醉了，觉得不如就此死去：

我在黑暗里倾听；啊，多少次
我几乎爱上了静谧的死亡，
我在诗里用尽了好的言辞，
　求他把我的一息散入空茫；
而现在，哦，死更是多么富丽：
　在午夜里溘然魂离人间，
　　当你正倾泻着你的心怀
　　　发出这般的狂喜！
你仍将歌唱，但我却不再听见——
　你的葬歌只能唱给泥草一块。

这是富于浪漫情思的倾诉，把死亡当作恋人追求，但并非冰冷无情的真正死亡，而几乎是一种“富丽”的感官享受。等诗人重新又悲叹身世，死亡才显得可憎。

但是诗人却没有沉溺在个人感情之中，现实感又回来了：

永生的鸟啊，你不会死去！
　饥饿的世代无法将你蹂躏；
今夜，我偶然听到的歌曲

曾使古代的帝王和村夫喜悦，
或许这同样的歌也曾激荡
露丝忧郁的心，使他不禁落泪，
站在异邦的谷田里想着家；
就是这声音常常
在失掉了的仙域里引动窗扉：
一个美女望着大海险恶的浪花。

伴随现实感来的依然有其他感情，依然有绝美的浪漫情调（特别是最后两行所展示的情景），但同前面各段相比，内容上有一个很大不同，即不再自怨自艾而想到古代和异域的别人别事了。情感上有一种超越，于是诗篇急转直下，在几声“别了！”的呼喊声中，谴责了“幻想，这骗人的妖童”，这时候夜莺“怨诉的歌声”已经越溪登山而去，留下诗人在自问：

那歌声去了：——我是睡？是醒？

这一问也就留下了不绝余音。

这里始终有两种力量在争夺诗魂：幻想与现实感，一上一下，一来一往，形成一种运动。最后，现实感重振了，人生因夜莺的甜歌而更显其苦辛了，我们读者的头脑也清醒了。

《希腊古瓮颂》则气氛迥然不同。它也有对照，却在艺术与人生之间。

希腊古文明对于几位年轻的浪漫主义诗人都有极大的吸引力，不懂希腊文的济慈不仅读荷马史诗译文，并且倾心于希腊的古艺术品，这里所写的古瓮就以它的几重的美——瓮本身造型的美和瓮上浮雕画面的美

——深深地打动了他。

颂歌是这样开始的：

你委身“寂静”的、完美的处子，
　受过了“沉默”和“悠久”的抚育，
呵，田园的史家，你竟能铺叙
　一个如花的故事，比诗还瑰丽：

（查良铮译文，下同）

比诗还瑰丽！这在这位视诗如命的诗人是最大的赞颂！

接着他描写瓮上雕的一个场面：一群人或神在舞乐声中如醉如狂地追逐着一些少女。爱情总是济慈所关注的，此诗第一行“你委身‘寂静’的、完美的处子”也是用少女来比喻古瓮。

下面爱情仍要重来，但又提出了一个美学命题：

听见的乐声虽好，但若听不见
　却更美；所以，吹吧，柔情的风笛；
不是奏给耳朵听，而是更甜，
　它给灵魂奏出无声的乐曲；
树下的美少年呵，你无法中断
　你的歌，那树木也落不了叶子；
　　鲁莽的恋人，你永远，永远吻不上，
　　虽然够接近了——但不必心酸；
她不会老，虽然你不能如愿以偿，
　你将永远爱下去，她也永远美丽！

诗又是写得极美，而意境则是新的：音乐的流动美同浮雕的静止美结合于古瓮之上。歌声、树叶都被固定于一瞬，而一瞬就是不朽，艺术的生命是无限的。恋人想吻而又吻不上，这却又回到了实际人生，多少人在热恋，一如济慈自己在热恋范妮，但又可望而不可即，只有艺术带来了慰藉——在艺术里人永远年轻，爱情也永不枯凋。因而诗人慨叹浮雕中人的幸福：

幸福的是这一切超凡的情态：
　它不会使心灵餍足和悲伤，
　　没有炽热的头脑，焦渴的嘴唇。

这最后一行又把现实生活里的焦灼不安——特别是青年恋人之间的——带了回来。

这样反复来回，古瓮浮雕上的每一画面都在诗人心里引起艺术与人生之间的辩论，直到在观赏之末，看到一个小镇的热闹场面之后，忽然另有一想：

呵，小镇，你的街道永远恬静；
　再也不可能回来一个灵魂
　　告诉人你何以是这么寂寥。

艺术虽能不朽，然而永恒的寂寥又如何排遣？

这里有矛盾。诗有了发展，进入耐人寻味的最后一段：

哦，希腊的形状！唯美的观照！
　上面缀有石雕的男人和女人，
还有林木，和践踏过的青草；

沉默的形体呵，你像是“永恒”
使人超越思想：呵，冰冷的牧歌！
等暮年使这一世代都凋落，
只有你如旧；在另外的一些
忧伤中，你会抚慰后人说：
“美即是真，真即是美，”这就包括
你们所知道、和该知道的一切。

“等暮年使这一世代都凋落，/只有你如旧”——何等深长的感喟！何等的好诗！然而“冰冷的牧歌”却是“寂寥”的回响，人不能靠艺术为生，因此结论也是有限度的，暂时的：在多灾多难、变幻无常的人世里，只有古瓮所具有的美才是真实的，可靠的；然而美又必须依赖真实经验，必须通过艺术去捕捉强烈的现世情感才有永恒的美。辩证的道理通过概括性极强的哲学语言说了出来，诗人的功力又深了一层。

等到济慈在九月写《秋颂》，他的诗艺和思想又有了发展。

诗艺的发展见于他对诗段结构的改变。以前几个颂歌用的是十行诗段。这已是济慈在斯宾塞九行体基础上创造的，现在他加了一行，使之成为十一行诗段，最后三行二行互韵而末行应和前韵，多了一重回响。

思想的发展见于《秋颂》写的是丰足，是从收获后田野散步所得的温暖感，叠音重奏的十一行诗段正适宜于用来写这种心情。

这首诗里还有济慈以前作品里少见的幽默笔触：

你有时随意坐在打麦场上，
让发丝随着簸谷的风轻飘；
有时候，为罂粟花香所沉迷，

你倒卧在收割一半的田垄，
　让镰刀歇在下一畦的花旁……

（查良铮译文，下同）

那么，过去诗人心里的痛苦和焦灼就完全不存在了么？且听诗人自己怎样说：

呵，春日的歌哪里去了？但不要
　想这些吧，你也有你的音乐——
当波状的云把将逝的一天映照，
　以胭红抹上残梗散碎的田野，
这时呵，河柳下的一群小飞虫
　就同奏哀音，它们忽而飞高，
　　忽而下落，随着微风的起灭；
篱下的蟋蟀在歌唱；在园中
红胸的知更鸟就群起呼哨；
　而群羊在山圈里高声咩叫，
　　丛飞的燕子在天空呢喃不歇。

这最后一段是写秋日的傍晚，经过早晨的喜悦和中午的迷醉，更显出一天最后一段时间里的闲适心情。景物也从葡萄架之类移到了夕照下的田野、河流、河边的树、树后高高的云天，境界扩大了，人在精神上也得到丰足了。

但是晚了，这罕见的闲适心情和丰足之感成了济慈的空洞慰藉。他的肺病越来越严重，经常咯血，1820年9月他遵医嘱乘轮船去意大利，1821年2月终于死在罗马。

他曾对朋友说，他死后的墓石上只需写下这样几字：

此地躺着一人，其名乃用水写。

水写？应该说是用金汁写的。

因为他的许多诗篇属于英国文学史上最辉煌的作品之列，他的迅速发展是任何文学史上都罕见的，每一变化都增进了他的——也就是读者的敏感，而他的诗论又是这种发展过程中的心得，因而是最富于启发性的。

因为他在英国浪漫主义诗史上是一个承先启后的关键人物。在吸收前人精华方面——从斯宾塞到密尔顿，又从密尔顿到恰特顿——他比别的浪漫诗人都做得多，但又能顺应自己诗艺的发展，不断变法；就后继者来说，从丁尼生、前拉斐尔派、司文朋直到现代的美国的华勒司·斯蒂文斯都蒙受他的重大的（有时是消极的）影响。在中国也有徐志摩、闻一多等人是对他崇拜的。

他既是19世纪的，又是现代的。他要解决的思想和创作问题（经验的复杂和内在的矛盾、诗人的处境、诗艺的多面性、语言的限制力与可能性、敏感的增进对于社会文化的作用等等），也都属于现代世界，在这个意义上他是我们的同时代人。

---

[1]路易士说：雪莱以他的“净气和烈火”是半个但丁，“我要坚持说，他在《解放了的普鲁米修斯》第四幕中达到了但丁的高度”（见M. H. 爱勃兰姆斯编：《英国浪漫诗人论》，纽约，1960年，第263页）。艾略特说：雪莱“很了解但丁，在他死前几年开始受益于他对于但丁的知识；他是19世纪英国诗人中唯一有可能开始步但丁后尘的

人”（《论文选》，纽约，1932年，第225页）。

[2]考蒂兹（H. Cortez，1485—1547），西班牙探险家。实则第一个发现太平洋的欧洲人不是他，而是巴尔波（V. Balboa，1475—1517，西班牙探险家）。

[3]达利安（Darien），中美洲的海峡，在巴拿马与哥伦比亚两国之间。

[4]1818年10月8日致J. A. 赫西函（H. E. 罗林斯编：《济慈书信集》，I，第373—374页）。

[5]此诗一度被看作济慈“绝笔”，由于他于1820年9月尾赴意途中将它抄在同行者塞文的一本莎士比亚诗集的空页上，但后来发现济慈的朋友勃朗有同诗另一抄稿，后面日期写明“1819年”。目下多数研究者认为作于1819年，亦即不是“绝命之作”，不过仍是表达对范妮的热爱的。

[6]见1819年9月21日致雷诺兹书。

[7]见1819年9月21日致弟妹书。同天他又写信给雷诺兹谈到此事。

[8]语出华兹华斯《丁登寺旁》第38行。

第十一章　司各特及其他诗人

一

上面叙述的是英国浪漫主义诗歌的主流。

主流之外，还有别的诗人，而且人数不少。其中有一些在当时颇有声誉，曾经使得我们的几位主要浪漫诗人也表钦佩。

例如彭斯的周围就有一群苏格兰诗人，其中一位拉布雷克曾使他发誓“哪怕当掉犁头和鞍子，哪怕去外乡流浪死，尸骨不收野马食，也愿出钱买杯酒，只要能听你谈诗”。能够激起彭斯如此热情的诗人绝非凡辈，特别是彭斯提到的那首吟咏“夫妻夜谈在小楼”的情诗是我们渴望一读的。

又如济慈曾写诗向克拉克和麦修讨教。这两位也都是诗人，虽然现在已少人知。济慈一度师事的李·亨特，是一位当时更有名的诗人。

在华兹华斯、柯尔律治等人已经光耀诗坛之时，拜伦称赞的是另外一些诗人：

至于你们想在世上独揽的声誉，
那可是个竞赛场：凡是能感到
心灵之火的都能占有一席之地：

司各特、罗杰斯、甘培、穆尔、克莱普
将把这一争论交与后代去定夺。

（《唐璜》，献辞，第7节）

我们且来“定夺”一下。所谓“你们”，拜伦是在指华兹华斯、柯尔律治和骚塞。骚塞曾被王室封为“桂冠诗人”，在当时是一位大人物。今天，人们也许还读他的散文作品《纳尔逊传》，但是他的大量诗作却只有《审判的幻景》还为人知——而原因只是因为它曾惹得拜伦写了同名而异趣的真正杰作。一位20世纪的英国文学史家这样说：“骚塞的大量诗作无须讨论，因为它们今天无人读，永远不会有人读，也不值得读。”[1]英国老一代学者说得如此斩钉截铁，是很少见的，这也说明骚塞的文学声誉处于何等低潮。

至于拜伦所推崇的几位，后代也自有看法。这当中有重要诗人，司各特和克莱普另有交代，穆尔（1779—1852）也至今拥有读者，他的《爱尔兰乐曲》优美动听，他的长诗《拉拉·路克》（1817）则属于“东方浪漫故事”类型，曾在欧洲大陆流行。拜伦引他为同调和好友，把处理身后遗稿的事交给了他，他也写了一部出色的《拜伦传》（1830）。现在人们读的主要是他的爱情小唱，它们在意境上追踪17世纪的“骑士诗人”，在音乐性上则只有伊丽莎白朝的抒情诗可比，其中如《夏天最后的玫瑰》至今吟唱不绝。毫无疑问，他的这些作品也增加了英国浪漫主义的光彩。

罗杰斯（1763—1855）是著名长诗《意大利》（1822—1828）的作者，虽然今天几乎无人提起。甘培（1777—1844）在当时以文字魅力著称，现在还有一些作品——如写得颇有气势的《英格兰的水手们》和《波罗的海之战》——存在于某些选本里。他编的七卷选本《英国诗人

选段》（1819）继兰姆的《莎士比亚时期戏剧诗人选段》（1808），唤起了19世纪读者对17世纪诗剧的兴趣。

除了这些诗人之外，当时还有一位有影响的诗歌译者，即亨利·弗兰西斯·嘉莱（1772—1844）。他用白体无韵诗译的但丁《神曲》于1805—1814年间出版，济慈就是通过它而了解但丁的。

可见这一时期有多方面的诗歌活动，写诗出名的人也不少。仅仅因为主流中的七位大诗人成就太显著，才给人以“余子不足道”的片面印象。这确实是一个巨人的时代，但巨人们是有后盾和支援的，他们同他们的友军一起，才能把浪漫主义推向前去，成为壮阔的诗歌潮流。

二

另一位重要作家是兰陀（1775—1864），他也是用一种表面上似乎相反的方式代表了英国浪漫主义的一个特点。

表面上，他是古典主义者，同浪漫主义的奔放相反，他写诗讲究含蓄，整洁，字字精雕细刻，在意境上追求宁静，隽永，总的效果如希腊警句诗。可以下面几首为例：

为什么欢乐总不停留，
而让忧愁占据心头？
我答不了。自然传下了话：
听话！人也就听了话。
我眼见了，却不懂为什么，
那玫瑰刺存而花落。

（《为什么》）

死亡高站我的身后，低下脸
　对我的耳朵念念有词，
它那奇特的语言我只懂一点：
　其中无一个怕字。

（《谈死亡》）

不与人争，也无人值得我争，
　爱的是自然，其次是艺术。

生命之火前我把双手烤烘，
　火焰低落了，我准备离去。

（《75生辰有感》）

甚至他的卷帙繁富，写了多年的散文作品《幻想的对话》（1824—1853）也表现出他对希腊、罗马古典文明的追求，特别是对那时风流人物的向往。

但这是一个浪漫主义者心目中的古典世界，在表面的宁静之下有着想象力的驰骋，还伴随着感情的狂飙。“不与人争”，像是豁达大度之至，事实上则兰陀一生陷入过多次激烈争吵；“也无人值得我争”，这骄傲口气倒道出了他的真性情。

在向往古典文明这一点上，这位活到90岁的老作家是同几位青年早死的浪漫英才一致的。第二代浪漫主义诗人的一个特点是：爱好古希腊文明。拜伦、雪莱、济慈都在这样的心情下写出了他们一部分最好的作品：《哀希腊》、《希腊》、《希腊古瓮颂》就是典型的例子。

在另一点上，兰陀也同他们一致，即他是一个坚决的民主派，而且始终如一，到老都是反对暴政、争取民权的。

兰陀写诗时间长，作品多，不只是几首警句诗所能代表。在华兹华斯、柯尔律治两人的《抒情歌谣集》问世的同年（1798），兰陀也发表了他的长篇史诗《葛勃》，其中写了伊比利亚王子葛勃率军进攻埃及，同埃及女皇恰罗马相爱而中计丧生的情节，其中还掺杂着海中仙女的神话故事。可见在他的脑海里，早就燃起了历史想象力的火焰。

兰陀也好，几位青年浪漫天才也好，他们心目中的古希腊未必全然

符合历史的真实，而主要是历史想象力的产物——各人想象的也不同，促使他们想象的原因、动机也不一致。但是他们都用最大的热情向往一个以希腊为名的黄金时代，则是英国浪漫主义诗歌的特点之一。

三

英国浪漫主义的另一特点，可以通过它对神秘主义的态度看出来。这当中既有神往、迷恋，又有戒惧、怒怖，往往二者是掺杂在一起的。

布莱克、柯尔律治、拜伦、雪莱、济慈都有这方面的诗。布莱克有他独特的神话系统。其余的人，大致说来，有几种意境：

一种是异域情调，特别是近东各国的情调，拜伦所作属此；柯尔律治则写中国的迷宫和海洋上的鬼火，神秘气味又浓了一重。

一种是欧洲中世纪的哥特式的意境，牵涉到对宗教和封建制度的情感和看法。这种“中古主义”，未必有历史根据，但长远存在于民间传说、谣曲或某些书本中，浪漫诗人拿了过来，加上文才和想象，也产生过十分美丽的诗篇，如济慈的《无情的妖女》和《圣亚尼节前夕》。

还有一种就是对死亡的凝思。没有哪一国哪一代的诗人能够不想到死亡，只是有的想得更深刻，表达得也更尖锐。18世纪后半的墓地哀思有感染力，却不对读者的灵魂造成大的震撼；19世纪初年出现了这样一类的诗句：

反正我坟头的青草将悠久地
对夜风叹息，而我的歌早已沉寂。

（拜伦：《唐璜》，第4章，第99节）

你仍将歌唱，但我却不再听见——
你的葬歌只能唱给泥草一块。

（济慈：《夜莺颂》）

感染力加深了，因为不再泛谈众人的死亡，而紧密联系青年诗人自己的命运。表达方式则是典型的浪漫主义式的。还出现了另一类诗句，其中有新的对照，新的透视，新的痛苦的呼喊：

这点皮肉之痛，最痛也超不过
四肢还有生命的那会儿，为了它
就使几百年的灿烂光华化为尘土？

上帝呀！真要我这样突然死去么？
这样年青就掉进黑沉沉的
寒冷、发臭、充满了蛆虫的地下么？

这两例都来自雪莱的诗剧《钦契一家》。它是浪漫主义诗人写的许多诗剧中比较成功的一个，其特点是接受了17世纪诗剧特别是韦伯斯特之作的影响。

17世纪诗剧的重新引起注意是浪漫主义时期的文学大事之一。这是经过许多人在几个方面的努力才出现的局面，两位大批评家——海什力特以他的评论与演讲，兰姆以他的选本和阐释——都作出了重大贡献。前面提到的甘培的多卷选本也起了作用。

但是影响不仅见于诗剧，也见于诗本身，常常有美和死的猝然相遇：

说什么悲哀，年轻的陌生人！当心
冰冷的蜗牛会把污泥涂上玫瑰花。

（济慈：《恩狄米昂》，第4章，第132—133行）

还有草木在腐烂，引起了奇怪的联想：

曼德拉木、毒蕈、酸模和毒麦，
像复生的死者爬向停尸场外。

（雪莱：《敏感木》）

甚至毒素进入了肉体的爱：

难道是我来求你贴紧我的胸口，
取得温暖，而你对我的报答
却是拿毒汁喷我一身？

（雪莱：《朱理安与马达罗》，第398—400行）

但愿你从未见过我，听过我的声音，
更愿你从未忍受过我的拥抱，
让那可憎的接触深深污染了你！

（雪莱：同上，第420—422行）

这样的意境，这样的表达方式，已经接近后来的现代派了！

值得注意的是，当时还有别的诗人，也写病疫和死亡。

其一是克莱（1793—1864）。他是农民之子，父亲是贫农，母亲不识字，他自己从小在田里劳动，像彭斯一样爱在劳动之余写诗。后来靠别人的帮助在伦敦出版了一本诗集，题为《农村生活写照》（1820），引起了一阵注意，但不久就被人遗忘了，后来精神失常，终于死在疯人

院中。

身世如此悲惨的人当然是唱不出喜歌的，但我们也没有料到他会写出这样的诗：

热闹的地方我不去，受不了嘈杂，
我逃向无声的寂寞而感到甜美，
绿森森的黑暗里有花在开放又凋落，
但是牧羊人和爱花的姑娘们看不见，
连蜜蜂也只见了一下就飞走，
在那里让我活埋了自己，在无声中腐烂。

（《歌》）

这最后一行应该说是英语诗里最可怕的诗行之一。

然而他却又常常看见神景，向往不朽，这时候他的诗在文字上又纯净如布莱克，而难解则过之：

说吧，姑娘，可否引导你的生命
去把生者和死者联结起来
就请你同我一起上路
我们结缡了同一的不朽

（《邀往不朽》）

他也能写出魔术般奇幻的佳句：

我抓住太阳的永恒的光，
写呀写，直到大地只剩下一个空名。

（《一个神景》）

同喜爱坟墓的死寂的克莱相比，另一个凝思死亡的诗人贝陀斯（1803—1849）似乎要豪放一些。他在大学里学过医，在欧洲大陆游荡过，写过长诗和诗剧，几次自杀，最后终于用毒药结束了自己的生命。他的最有名的作品叫《死亡的谑语，又名傻瓜的悲剧》，但写了20年仍未完成。

出现在他诗里的，是另一种情景：

喂！夏娃，我的爱吃腐尸的白发老婆！
　咱们饱餐了国王的骨髓，
又去哪儿喝酒作乐？
克莉奥佩特拉[2]的头颅做了我们的家，
　它被砸过，砍过，
　裂了缝，开了口，
但还有蓝眼睛的泪水汪汪。
喝酒吧，我的开罗的乌鸦！
　那是风声么？呵，不，
　是两个魔鬼在猛吹
　一具杀人犯的尸骨，来回地吹，
　在那阴魂的月光下。

（《歌》）

他的头脑里就是充满了尸骨和头颅的景象，而韵律的突兀和粗粝又使人感到他是带着狞笑下笔的。

如果说贝陀斯和克莱都是畸零人，那么当时另有一位乔治·达利

（1795—1846）却是过着比较正常的生活，而且学的是数学，但也用17世纪韦伯斯特、顿纳等人的方式写诗剧，写诗。他也经常被死亡之思吸引，但是境界不似前两人那样阴冷、凄厉，而是充满了奇异的色彩：

呵，有福的香火之树！你走出了传奇
在阿拉伯胜地烧得辉煌！
喷香的红云高耸如圣杯，
大地再现生机，蓬勃如天堂！

她藏身在红火奔腾的叶丛，
明亮的树里安了巢，
照过一百个太阳的凤凰呵！到头来
她还得崩溃而烧焦。

她那豪华的临终之床，那丰厚的火葬木堆
烧起来气味何等芬芳！
她的骨灰瓮，放在贪婪的人看不见的高处，
在那里她重生，靠自力再一度灿烂！

（《凤凰》）

这里仍然有骨灰瓮，但却成了重生之地，而诗里恣意泼洒色彩，明亮得宛如梵高的画幅，这境界就大为开朗了。

其差别，在于达利有克莱和贝陀斯所缺乏的历史想象力。因为有历史想象力，达利还能发出这样的感慨：

红颜何物？不过如飘扬的大旗，

把热血青年引向战场的血污。
海伦的白胸即使再酥软，
又能对希腊和伊伦[3]有什么好处？

明眸闪处生灾难，
昔日的香，今天的毒，
骨灰瓮操在玉手里，
男人的痴心都磨成了粉末。

（《美貌非我所求》）

这用词，这气氛，同17世纪的“骑士派”爱情诗比可以乱真。事实上，一位也是诗人的选家帕尔格雷夫确曾把这首诗当作一位17世纪“无名氏”的作品收进他的著名选本《金库》（*The Golden Treasury*）。

因此达利被后来的评论家看成为这一时期的“伊丽莎白朝文风复兴”的中坚人物之一。韦伯斯特、顿纳等诗剧作家的受到喜爱和模仿是这一“复兴”的一个方面。这一事实，对于我们了解英国浪漫主义是重要的，可以使我们看清它的内容是丰富的，伸向传统的根子也是深长的。后来现代派所提倡的某些事物——艾略特的成名作之一就是他推崇17世纪诗剧作家特别是韦伯斯特、顿纳等人的一系列论文——是在浪漫主义时期就开始了的。

四

促成英国浪漫主义的丰富并且扩大其影响于欧洲的，还有一位大作家，他就是司各特（1771—1832）。

我们曾经提到，他是由于拜伦的崛起而放弃诗作，改而写起历史小说来的。这一改变使他成了近代历史小说的鼻祖，创立了一整个新的文学品种。

但是在此之前，他已在诗歌领域内做出了巨大成绩。

首先，他在振兴民谣传统方面，取得了别人难比的成功。他在幼年时期见过彭斯，后来虽然学习法律并成了律师，但仍像彭斯一样到处搜集民间传说和歌谣，后来还翻译过德国的民谣和民谣式诗歌。彭斯的注意力放在农村，司各特的范围更广，农村之外，还进入古堡、城镇、边境上的关隘，同时也搜求历史记载和其他古文献。民谣传统是英国浪漫主义诗歌的形成因素之一，珀西的《英诗辑古》、麦克弗孙的《哦相》、恰特顿的天才仿作都对后来的浪漫诗人有重大影响。司各特也发掘这个传统，但吸收的更多是英武铿锵的歌曲，特别是出自行吟诗人之口的一类。他的一本诗集就叫做《末代行吟诗人之歌》。那里面有一个著名的片断，是通过一个行吟者之口来痛斥对祖国命运漠不关心的人：

世上可有这样死了灵魄的人，
　　他从未对自己说过一声：
　　这是我的祖国，我的故乡！
他的心从不沸腾，

当他的脚步走近家门，
　　尽管经历了异域的流浪。
如有这样的人，盯住他，
行吟者不因他而诗兴勃发，
不管他名气多大，官位多高，
又有多少世人稀罕的财宝；
名、位、金钱种种，
帮不了只顾自己的可怜虫，
他活着得不了荣光，
他死了身魂两丧，
本是尘土，回归尘土，
无人敬，无人歌，也无人哭！

（《末代行吟诗人之歌》）

行吟者是土生土长的普通人的代表，在他的激昂的歌词里鸣响着若干世代的苏格兰乡野小民对于上层的叛卖者的愤怒。

其次，他是一个卓越的叙事诗人。当时的几位大诗人，从彭斯到济慈，几乎没有不善于叙事的，但是司各特又自有特点，即他最擅长写两个部落交兵之类的紧张场面，用民谣的技巧烘托苏格兰的历史气氛。下面是一个可以单独成篇的片断：

呵，年轻的洛钦瓦来自西方，
整个边境数他的马壮，
除了宝刀他不带武器，
只身上路闯禁地，
他忠于爱情，不怕战争，

从未见过洛钦瓦这样的英俊。

他不为水停，不为山阻，
没有桥他就游渡，
但没等他到达芮堡的大门，
他的姑娘已经答应了别人，
那人轻爱情，怕战争，
却要娶走洛钦瓦的艾琳。

洛钦瓦径直进了芮堡的大厅，
只见聚集了新娘的一家和客人，
新娘的父亲开腔了，一手按着剑，
（而胆小的新郎不发一言）
“洛钦瓦爵爷此来是和还是战，
还是为了舞会和婚宴？”

“我久爱令爱遭你拒，
高涨的情潮今已枯，
此来非为叙旧欢，
只想饮一杯，舞一场，
苏格兰多的是神仙女，
谁不想做洛钦瓦的当家妇？”

新娘拿杯吻，勇士接过来，
一饮而尽把杯摔。
她羞脸先看地，长叹不胜悲，
口上露着笑，眼里含着泪，

老夫人正要阻拦，他已接过玉手，
说道：“来同洛钦瓦把舞步走走！”

呵，英武的他；呵！娇艳的她！
哪个大厅里见过这样的一对花！
老爵爷顿脚，老夫人叨唠，
呆立的新郎弄着缎带和呢帽，
底下伴娘们议论开来，
“只有洛钦瓦才把表姐配！”

偷捏一下手，暗传一句话，
等到跳近门口见有马，
他轻轻一下把姑娘向上送，
自己接着对鞍子飞腾，
“到手了！从此越过关山，
千骑也难把洛钦瓦追赶！”

芮堡里一片上马声，
亲戚朋友全出动，
山上谷里都寻遍，
丢失的姑娘再不见！
这样忠于爱情，不怕战争，
可有第二人像洛钦瓦英俊？

（《玛密安》）

诗人写戏剧性的动作十分成功，而且充分利用了民谣体的特点，例如叠

句和平行结构，对话写得恰到好处，几个转折也处理得巧妙。还有一点嘲讽，如对那怕事的新郎的写照。

第三，他有某些当时别的诗人所无的优点。我们不妨先从他的弱点说起。一般的看法是他缺乏深度，不够细密，文字上保守，等等。其实他的诗艺正适合他那类题材。如果他经常停下来作人物的心理分析，或者追求新奇的形象，那么他的故事的速度和戏剧性就会受到损害。他所追求的是气势，因此要写得快速有力；是历史的魅力，因此要有英雄美人，要有大背景，大格局。他是真正深厚的，因为他有民间文学传统作依靠，在别的诗人寻觅神话和古典典故的时候，他讲民间小人物告诉他的掌故；他利用了修辞术，但也引进了民间方言；他不作小儿女语，但是在提供黄钟大吕之音方面没有另一个诗人及得了他。他在政治上是托利党，但在深切地理解普通人民的爱恶上他又是真正的民粹派。

甚至他的转向历史小说最终也有利于浪漫主义诗歌，因为那是建立了一个浪漫主义的新桥头，扩大了英国浪漫主义在整个欧洲的影响，也使英国作家接触了更广大的思想和情感气候，使他们少一点岛国的狭窄，多一点明彻的思想和辉煌的想象。这就不只有利于当时的浪漫主义诗歌，也有利于以后世代的整个英国文学。在这样的大背景之前，司各特是英国浪漫主义中的英雄之一。

---

[1]乔治·桑浦生：《简明剑桥英国文学史》，1941年，第586页。

[2]古代埃及女皇。

[3]伊伦，即特洛伊。海伦被特洛伊王子引诱出走，引起希腊与特洛伊的十年战争。

第十二章　19世纪诗歌；丁尼生，勃朗宁

一

我们上面的叙述，已到了1830年左右，19世纪已经过去了将近三分之一。下面要谈的，主要是世纪中叶及以后的情况。这正是维多利亚女王统治英国的时候，所以过去人称“维多利亚时代”。

这时期内，英国大力侵占殖民地和市场，疆土远被亚洲、非洲、大洋洲各处，成为一个“日不落”的帝国。国内一方面工商业兴盛，资本家发大财，另一方面工人农民受更加残酷的剥削，他们的斗争也从经济方面向政治方面发展，于是而有围绕《谷物法》的活动和震动全国的“宪章运动”。

诗人们对于这个局势是敏感的，有反应的。伊班尼塞·艾略特（1781—1849）的《谷物法诗》（1830）就是一例。他称当时首相威灵吞公爵为“杀戮的圣徒”，预言他强加“面包税”于穷人头上的暴虐措施必归失败：

崇高的事件即将涌现：
瞧！暴君们被受罪者挡住了！
自由的种子尽管泡在血里，却在生长！

十年以后，宪章运动更是产生了一大批诗歌，诗人有厄纳斯特·琼斯（1819—1869）、伊班尼塞·琼斯（1820—1860）、威廉·詹姆士·林登（1812—1897）、裘拉尔特·麦西（1828—1907）等。厄纳斯特·琼斯的《民主之歌》（1856—1857）不仅战斗性强，而且颇见诗才，其中《下等阶级之歌》尤为著名，诗中有这样的叠句：

我们低下，低下，低而又低，
　　低到不能再低，
有钱人高——是我们使他们高，
　　我们的命好苦，
我们的命好苦，好苦！
　　我们的命好苦！

接着说低下者种地，有钱人吃粮；低下者开矿，有钱人戴钻石；低下者盖屋，有钱人住宫殿；低下者纺丝，有钱人穿绸。最后，情调一变：

我们低下，低下，低而又低，
　　但只要一天号响，
穷人的手臂将会穿透
　　最骄傲的国王的心脏！
我们低下，低下，也知道自己地位，
　　我们只是基层群众，
不过杀起敌人我们并不低下，
　　但决不低下得去碰财宝！

此诗写法有点像雪莱的《致英格兰人民诗》。其后继者则为莫里斯写的《社会主义小唱》，这些诗贯串起来，形成19世纪人民战斗诗的传统。

中产阶级的诗人也有起来替穷苦人民说话的，如多玛斯·胡德（1799—1845）的《衬衫之歌》（1843）就是当时传诵的作品。

这诗是诉说女缝工的悲惨命运的，其中有这样对上层阶级的控诉：

你们磨损的不是布料，
而是人的生命！

另一首轰动一时的诗是伊丽莎白·勃朗宁（1806—1861）的《孩子们的哭声》（1844）。勃朗宁夫人在当时诗坛的名声超过她的丈夫罗伯特，在思想上是民主派。《孩子们的哭声》表现出她对童工的深切同情，她让孩子们自己说出在矿井和工厂里劳动的痛苦：

……他们说，“我们已经累了，
　我们不能跑也不能跳，
如果我们向往牧场，那只为了
　能在牧场上倒下睡觉。
我们弯腰曲背，双膝抖颤，
　我们想去，却已仆面倒下；
在我们沉重的眼皮下面，
　最红的鲜花也变成了苍白的雪花。
因为我们整天在漆黑的地底
　咬着牙拖着重荷千钧；
要不就是整天在工厂里
　无休无止地转动铁轮。

“铁轮哪，整天飞转，嗡嗡地叫，
　我们的脸感到铁轮那股风；

我们的心晕了，头晕了，脉搏在烧，
　四面的墙啊都在转动。
转哪，高高的窗中那块白茫茫的天，
　转哪，天花板上爬的黑点般的苍蝇，
转哪，沿着墙边降下的长长的光线，
　转哪，周围的一切，和其中的我们
铁轮整天嗡嗡地转个不停，
　有时候我们向天祷告，
　‘哦，铁轮！’（我们爆发出疯狂的呻吟）
　‘停停！安静一天也好！’”

（飞白译文，下同）

对于这样受着罪的孩子们，空谈上帝赐福又有什么用！更何况：

“可是，他不！”孩子们哭得更急更慌，
　“上帝一声不出，像块顽石；
听人说，上帝的模样跟我们老板一样，
　他只会命令我们干活不止。
滚他的吧！在他的天堂里
　唯有群群乌云像轮子般旋转。
别愚弄我们了，悲哀使我们不信上帝，
　我们抬头望天，泪水迷住了双眼。”
听啊，孩子驳斥了你们的教义，兄弟们，
　你们讲：上帝存在的可能性
由他对世界的仁爱得到证明，
　可是孩子对这二者都不相信。

最后，孩子们的愤怒转向了大英帝国本身：

他们说：“残酷的国家，难道你长期如此，
　为了推动世界，而踩在孩子心上？
难道叫孩子的心跳在你铁蹄下窒息，
　而使你能在市场中央登基称王？
我们鲜血飞溅，你却金如山积，
　紫红的王袍，显示着你血腥的路！
但寂静中孩子的啜泣在诅咒你，
　其深度竟要超过强者的狂怒。”

这使人想起布莱克在六十多年前写的：

“因为我显得快活，还唱歌，还跳舞，
他们就以为并没有把我害苦，
就跑去赞美了上帝、教士和国王，
夸他们拿我们苦难造成了天堂。”

（《经验之歌·扫烟囱孩子》，卞之琳译文）

两人写法不一，眼光同样锐利，一下子触到了罪恶的根子。在这里，19世纪英国诗人同样有一种前后呼应。

勃朗宁夫人还有其他佳作，如长篇叙事诗《奥罗拉·李》（1857）和《葡萄牙十四行诗》（1850）。前者出版之日，风行一时，美学家罗斯金称之为“用英文写的最伟大诗篇”[1]。这是过誉，但此诗确实读起来像小说一样吸引人，不仅情节生动，而且女诗人对当时许多重要社会问题（包括妇女的地位及其家庭教育）发表了鲜明、强烈的见解。诗的主人公是一个女诗人（这在英国文学也是前所罕见的），她对于诗歌题材

的看法就迥然不同于博学的教授们：

诗人们的唯一工作就是表现时代，
自己的时代，不是查理曼大帝的，这个活生生的
跳蹦、吵嚷、骗人、恼人、工心计、向上爬的时代……

（V，第202—204行）

用这样的主张，女诗人驳斥了把当前时代称为“无英雄气质的”卡莱尔，称为“转接的时代”的密尔，对于已经写了亚瑟王之死的丁尼生也间接地批评了。

在《葡萄牙十四行诗》里出现的，则是一个不同的女诗人。她温柔，然而坦率。44首诗写出了她同罗伯特·勃朗宁恋爱的经过：一开始她不愿让自己的病残之身变成他的负担，到后来被他的真情感动，最后情感升华到一种新的境界：

我究竟怎样爱你？让我细数端详。
　我爱你直到我灵魂所及的深度、
　广度和高度，我在视力不及之处
摸索着存在的极致和美的理想。
我爱你像最朴素的日常需要一样，
　就像不自觉地需要阳光和蜡烛。
　我自由地爱你，像人们选择正义之路，
我纯洁地爱你，像人们躲避称赞颂扬。
我爱你用的是我在昔日的悲痛里
　用过的那种激情，以及童年的忠诚。
我爱你用的爱，我本以为早已失去

（与我失去的圣徒一同）；我爱你用笑容、
眼泪、呼吸和生命！只要上帝允许，
　在死后我爱你将只会更加深情。

（第43首，飞白译文）

“我自由地爱你，像人们选择正义之路”，这就使情诗脱出了一般的卿卿我我的格局，而结尾处反顾童年的激情，前瞻死亡之并非终结，更使意境深远起来。

二

勃朗宁夫人谈到的“活生生的时代”除了有街头和田间的斗争，还有一种精神上的不安。知识分子眼见社会上物质丰富奢侈盛行，精神生活却日趋贫乏与庸俗，他们感到忧虑却苦于缺乏拯救的办法。宗教在科学的扩展面前已显得衰弱了，加上英国教会本身的腐败，这就促使有志之士要进行改革，于是产生了牛津运动。其结果造成了分化，一些人转而皈依罗马天主教，另一些人则趋向无神论。英国出现了一个信仰危机。

深刻地表达了这个危机的，是丁尼生。阿尔弗雷特·丁尼生（1809—1892）是继华兹华斯后的桂冠诗人，诗艺精湛。他有许多小诗在我国也有名，如《泪，无谓的泪》、《碎了，碎了，碎了》，但其主要作品《悼念集》（1850）却是写了他的精神危机的。悼念的对象是他的大学同窗好友A. H. 哈勒姆。这位同学的早死深深地震动了丁尼生，使他沉思许多问题：生与死，善与恶，上帝与自然，人在宇宙中的地位。第54首及其后继的两首写他几乎已处于绝望的境地：

我们仍然相信，不管如何
　恶最终将达到善的目的地，
　不论是信仰危机、血的污迹，
自然的苦难和意志的罪恶；

　相信天下事不走无目标之路，
相信等到造物完工之时，
　没有一条性命会被丢失，
被当作垃圾而投入虚无；

相信没一条虫被白白斩劈，
　没一只飞蛾带着徒然追求
　在无意义的火焰中烧皱，
或是仅仅去替别人赢利。

看哪，我们任什么都不懂，
　我只能相信善总会降临，
　在遥远的未来，降临众生，
而每个冬天都将化成春风。

我这样梦着，但我是何人？——
一个孩子在黑夜里哭喊，
一个孩子在把光明呼唤，
没有语言，而唯有哭声。

（飞白译文，下同）

这个孩子还要继续探索，却仍然得不到安慰：

我们总希望有生之物
　在死后生命也不止熄，
　这莫非是来自我们心底——
灵魂中最像上帝之处？

上帝和自然是否有冲突？
　因为自然给予的全是噩梦，
　她似乎仅仅关心物种，

而对个体的生命毫不在乎，

于是我到处探索、琢磨
　她行为中的隐秘含义，
　我发现在五十颗种子里
她通常仅仅养活一颗，

我的稳步已变成了蹒跚，
　忧虑的重压使我倾跌，
　登不上大世界祭坛之阶，
无力在昏暗中向上帝登攀，

我伸出伤残的信仰之掌，
　摸索着搜集灰尘和糠秕，
　呼唤那我感觉是上帝的东西，
而模糊地相信更大的希望。

他徒然地伸出“伤残的信仰之掌”，但就连原来以为大自然至少“关心物种”的想法也遭到了驳斥：

“难道我关心物种吗？”不！
　自然从岩层和化石中叫喊：
　“物种已绝灭了千千万万，
我全不在乎，一切都要结束。

你向我呼吁，求我仁慈；
　我令万物生，我使万物死，

灵魂仅仅意味着呼吸，
我所知道的仅止于此。”

难道说，人——她最后最美的作品，
眼中闪耀着目标的光芒，
建造起徒然祈祷的庙堂，
把颂歌送上冰冷的天庭，

他相信上帝与仁爱一体，
相信爱是造物的最终法则，
而不管自然的爪牙染满了血，
叫喊着反对他的教义，

他曾为真理和正义而斗争，
他爱过，也受过无穷苦难，
难道他也将随风沙吹散，
或被封存在铁山底层？

从此消灭？这是一场噩梦，
一个不和谐音。原始的巨龙
在泥沼之中互相撕裂，
与此相比也是柔美的音乐！

生命是多么徒劳而脆弱！
啊，但愿你的声音能安慰我！
哪儿能找到回答或补救？
唯有在通过了帷幕之后。

“自然的爪牙染满了血”——而这里的自然已不是过去所想的神秘的自然，而是科学家如达尔文等正在准备抬出的有矿物学和生物学做证据的新自然（所以诗人一再提到“岩层”、“化石”、“原始的巨龙”），更其残酷无情，使诗人更感到“生命是多么徒劳而脆弱！”

这一种濒于绝望的心情持续多首，要到第95首才有所缓解：

最后我不再
出神，充满了怀疑……

这时连眼前的花草树木也齐声说道：

“黎明！黎明！”然后无声了，
东方和西方，不作一响，
像生和死一样混合了微光，
扩展成为无限的白天。

在这种心情之下，诗人寄望于人的上升：

请相信：我们称为死者的
　是更为丰富的日子的生者，
　追求着更高的目的。据说
我们脚下坚实的土地

起源于茫茫流动的热气，
　长成了仿佛任意的形状，
　经历了周期的摧残震荡，
直到最终，人昂然起立。

下面有一个值得注意的比喻：“生命并不是无用的矿”——

而是铁，掘自黑暗的地底，
　并被燃烧的恐惧加热，
　在嘶嘶作响的泪中淬火，
再受到命运之锤的重击，
直至成形成材。快起来超越
　那醉舞的牧神、那声色之乐，
　向上运动，从“兽”中超脱，
而让那猿性与虎性死灭。

在这里，丁尼生注意到了矿山、工厂，相信了达尔文尚未公布但已甚嚣尘上的进化论，却仍然不甘心做“兽”的后裔，而希望“猿性与虎性死灭”——诗虽只有几行，已把19世纪中叶困扰英国知识界的若干新观念都考虑到了。

于是最后的宽解也在于承认宇宙中万物在变：

昔日绿树成荫，而今海涛滚滚。
　大地呀，阅历了多少变迁、生灭！
　看，这闹嚷嚷的十里长街
曾经是寂然无声的海心。

山峰像是影子，流动不止，
　变幻不止，无物能保持永恒；
　坚实的陆地像雾一般消溶，

像云一般变形而随风消逝。

但在我精神中我将留驻，
做我的梦，并确信非虚；
哪怕我唇中吐出告辞之语，
我不能想象永别之路。

（第123首）

变的是客观世界，不变的是诗人自己的“梦”。这比执著于过去那个似乎稳定的旧世界是进了一步，虽说仍然在自己的心里保留了一角“留驻”之地。

这组由131首短诗形成的长诗写出了诗人在丧友之后心情上的曲折变化，写得真挚，但是哀而有节，能从个人想开去，想到了当时困扰人心的许多大问题，想得深入具体，表达得也充分。从技巧上说，一百多首诗始终以四行诗段（脚韵abba）到底，文字纯净，但又有足够的变化使人读起来不厌，处处有音韵之美，这也就是功力所在。总之，《悼念集》是19世纪英国诗歌中又一巨制。

丁尼生还有一种本领，即利用旧神话而给以新意义。《乌利西斯》一诗（1842）写这位希腊英雄从特洛伊战争回到他的小岛之后，与妻儿团聚，但不久就厌腻了做国王的平静生活。他俯瞰海水，环顾旧部，雄心再起，终于号召他们：

礁石上灯火点点，已开始闪烁明灭，
长昼耗尽，缓月徐升，大海呜咽，
涛拥百音千声；来吧，我的朋友们，

要寻找新世界，现在还不迟。
……
虽然被取走的多，留下的也多，
尽管我们的精力不再像往昔，
足以惊天动地；我们素来是、现在还是——
一样的脾性，一样雄赳赳的心，
时光和命运虽使之衰弱，但仍有坚强意志
去斗争、去探寻、去发现，永不退却。

（陈维杭译文）

虽说这个特洛伊战以后的乌利西斯并非丁尼生所创，而来自但丁的《神曲》，但是这“百音千声”的韵调、这番不服老的慨慷吐诉却是丁尼生的天才所赐。

另一首《提托诺斯》（1860）也是根据一个希腊神话，写特洛伊城的美男子提托诺斯因接受黎明女神厄俄斯的爱情而获得不朽之后的情况。由于女神忘了请宙斯同时赐他永驻的青春，因此他虽不死而仍然老去：

一年复一年，天鹅也终于死去。
只有我，独自把残酷的长生消磨；
我在你怀抱中渐渐干枯，
在这儿，在这寂静的世界之边缘，
一个白发苍苍的鬼影，如幻似梦，
游荡在这常寂无声的东方之天穹、
这远铺近卷的朝雾、这霞光明灭的晨曦之中。

（陈维杭译文，下同）

而女神依然美丽如故，更使他不堪：

时辰搞垮了我，损坏了我，糟蹋了我；
他们虽不能了结我，却使我以伤残之体
来长日伴随你那不朽常驻的青春；
以不死的暮年来匹配不朽的青春，
而我已是一堆粪土。

特别当清晨来临，一切甜蜜光明，她美丽动人，而自身老朽，更其不能忍受了，于是向她呼吁：

放了我吧，把我送还给大地。
无所不见的你呀，你将见到我的墓；
一天又一天，你将更新你的美，
我将忘掉这些空空的殿堂，复归于泥土，
而你则驾着银色的车辇步上归程。

这就是说，不朽是不值得追求的，不如遵循一般人生的规律以死亡作为归宿。有意思的是：此诗写的是男的老去而女的青春永驻，与一般文学作品中经常写的美人迟暮的境况恰恰相反。

丁尼生还写了几部长篇叙事诗，其代表作是《国王之歌》（1859—1885）。它主要根据马洛里的中古传奇，叙述亚瑟王和他的圆桌武士的故事，用甘姆洛宫的兴衰来象征一个古文明的起落。故事开始的时候，亚瑟王同王后桂尼维尔年轻相爱，身边围绕着一群忠心的武士，甘姆洛宫的气氛是欢乐而高贵的。故事结束的时候，亚瑟王年老，在同叛变的侄子的交锋中受伤而死，桂尼维尔出家为尼，武士们风流云散，甘姆洛

宫也就衰败了。故事的关键在王后桂尼维尔与武士兰斯洛的私通。一个背弃了丈夫，一个背弃了主公，两人都背弃了中古的封建道德守则。原来齐心合一的圆桌武士们在故事的开展过程里也有了变化，最受亚瑟信赖的人如默林也变得充满了私心。诗共12卷，越到后来，越显得气氛阴暗，亚瑟王虽然始终保持他的高贵气质，实际上却是在被人纷纷背弃的衰败景象里伤心而死的。

故事中包含小故事，如第九章是关于配利斯与埃泰丽的关系的。配利斯是亚瑟王新封的一个青年武士，代表着天真无邪，他在比武中赢得一个金环和一把宝剑，把金环献给了贵小姐埃泰丽。埃泰丽老练而爱捉弄人，她原来答应爱配利斯，一等金环到手可就翻脸了，对身边侍女说：

“姑娘们，虽然我不好意思说，
我可受不了这位娃娃武士。让他跟你们一起，
别接近我。但愿有一个粗鲁的
老武士，懂得世道的人，
纵然胡子灰白像老熊，来同我并骑，
开开玩笑。把他领走，同我隔开，
让他吃点甜糕，如果你们愿意，
讲讲狼和羊的儿童故事，
像妈妈们对待宝宝似的。……”

这就表示，她宁愿同一些风月老手鬼混，完全不尊重这位全心爱她的纯洁青年。她一回到自己的古堡，就进去了，把配利斯关在门外。

配利斯不走，在堡外日夜守着，把她派去赶他的三个武士一一打败，还是不走，他自甘让人把他捆住带进堡里，因能见着她而高兴，如

此反复几次，最后因他不忍看“她的美貌被狠毒玷污了”，自愿离去。这时他恰好碰到高文爵士，同是圆桌武士中的一员。（我们还记得中古英语诗《高文爵士与绿色骑士》中的高文吧？）高文答应帮他赢得那女人的心，于是穿了配利斯的盔甲，骑了他的马，佯作已把他杀死，用此为由骗进了古堡。

高文原来自称“凭圆桌的荣誉，忠实于你，为你尽职”，但是一去之后，三天没有回音。配利斯等不住了，终于在一个月夜进堡去看动静，一看之下，他惊住了——原来高文和埃泰丽在床上并头酣睡。

配利斯羞辱难言，立刻退了出来，但等到走到堡口，一想不对，于是：

他又进去，看他们睡的模样，
说：“你，你玷污了神圣的睡，
睡就是死！”他拔出剑来，又想：
“怎么！杀睡着的武士！国王叫我发过誓
要保卫兄弟们。”但又想：
“天哪！哪有这样假心的武士！”
他转身，又转回，呻吟着
把赤裸的剑横放在他们赤裸的喉头，
走了，让他们睡着；她就这样
头上戴着比武得来的金环，
喉头放着比武得来的宝剑。

他走了，然而故事并不就此结束。他还要与另一武士柏西瓦尔接触，从他口里知道王后桂尼维尔的不贞，又碰上兰斯洛，立刻同他决斗，最后虽在甘姆洛宫的圆桌上坐下，却是满脸怒色，王后安慰他：

“你有什么别的忧虑？如果王后我
能帮你，开口说吧，让我知道。”
但是配利斯抬头狠狠看了她一眼，
使她畏缩了；他嘶声叫道：“我没有剑了，”
离开桌子，跳进了黑夜。王后
紧盯她的情人，情人紧盯王后，
两人都预见了将临的苦难日子。
谁都不说话了，有如树林里一切歌声停息，
一见猛禽的黑影已经压在头上。
大厅里长时沉寂无声，
莫特列想道，“时机已经来到。”

莫特列是亚瑟王的侄子，久有谋叛之心，看见甘姆洛宫和圆桌的分崩离析，决定要动手了。这一章就此完结。

丁尼生自称这一章是“风暴的发作”。风暴的中心仍是背弃问题，信仰的失落问题。他写的是一个中古浪漫故事，着眼的却是19世纪中叶的英国社会，在英雄美人的悲欢离合里寄托了他对自己时代的忧患感。把一个高贵的文明从灿烂的清晨一直写到悲惨的黄昏，故事说得精彩，含义也非常深刻。

作为桂冠诗人，丁尼生也有歌颂英国武力之作，如写于克里米亚战争中的《轻骑兵的冲锋》（1854）。此外还有一些应景的诗，不足与他的优秀作品同日而语。

丁尼生在技巧上也进行了多方面的试验，初期学济慈，后来学斯宾塞，又学密尔顿，既精格律严格的诗体，又善于用白体无韵诗讲故事，而无论何体，都有他特殊的声韵之美。现举实例如下：

Myriads of riverlets hurrying through the lawn,
The moan of doves in immemorial elms,
And murmuring of innumerable bees.

（The Princess, VII, lines 205－207）

（这几行中*m*的运用传达了白鸽和蜜蜂的鸣声，而节奏则模仿流水的曲折与快速。）

Music that gentlier on the spirit lies,
Than tired eyelids upon tired eyes.

（The Lotus Eaters, lines 50－51）

（这当中双声与叠韵的运用传达了人们懒洋洋的神情。）

I earth in earth forget these empty courts,
And thee returning on thy silver wheels.

（Tithonus, lines 75－76）

（这当中有长音*e*的重复，相形之下*silver*一词显得快速，读起来似闻车轮滚动而来。丁尼生特别善于在一诗结束处使声韵臻于完美，此为一例。）

所以现代诗人奥登称他“可能是耳朵最灵的英国特人”，但又说他是“最笨拙的诗人”[2]——这后者可能是指他不善取巧，不走蒲柏的机智一路，倒是更适合于来写需要慢慢思考的哲理之作如《悼念集》。

他也是一个运用语言的大师，文字纯净，流畅，毛病是有时雕琢过

甚，或不必要地避免俗字，如把一篮子鱼写作“Enoch's ocean spoil / In ocean-smelling osier”（*Enoch Arden*：“E. 的海洋收获，放在有海洋咸味的柳条篮里”）。但这是偶见之例。他完全能写得明快，与同是叙事诗人的司各特相比，他的可读性还要强些。

三

与丁尼生并峙的，是另一位大诗人勃朗宁。

罗伯特·勃朗宁（1812—1889）走着一条不同于丁尼生的诗歌道路，不追求优美流利，有时写得很晦涩；不追求甜美的乐调，有时写得佶屈聱牙；不师事斯宾塞、密尔顿、济慈而师事多恩。如果丁尼生更多传统性，那么勃朗宁更多现代性。

有许多事是勃朗宁开其端的，例如运用粗犷的口语和戏剧性独白的形式，探究曲折、复杂的心理变化，用韵文写短篇小说和侦探故事等等。然而这不是说他不会写得明白易懂。他有一些小诗一直是人们喜爱的，例如《海外乡思》：

啊，但愿此刻身在英格兰，趁这四月天，
一个早晨醒来，谁都会突然发现：
榆树四周低矮的枝条和灌木丛中，
小小的嫩叶已显出一片葱茏，
听那苍头燕雀正在果园里唱歌，
在英格兰啊，在此刻！

四月过去，五月接踵来到，
燕子都在衔泥，白喉鸟在筑巢！
我园中倚向篱笆外的梨树
把如雨的花瓣和露珠
洒满了树枝之下的苜蓿田；

聪明的鹪鸟在那儿唱，把每支歌都唱两遍，
为了免得你猜想：它不可能重新捕捉
第一遍即兴唱出的美妙欢乐！
尽管露水笼罩得田野灰白暗淡，
到中午一切又将喜气盎然，
苏醒的金凤花是孩子们的“嫁妆”，
这华而俗的甜瓜花哪儿比得上它灿烂明亮！

（飞白译文）

又如《夜会》：

灰濛濛的大海，黑幽幽的长岸；
刚升起的半个月亮又大又黄；
梦中惊醒的细波碎浪跳得欢，
像无数小小的火环闪着亮光——
这时，我直冲的小船进了海湾，
擦着黏糊糊的淤沙速度减慢。

走上三里多风暖海香的沙滩，
穿过了三丘田地有农舍在望；
轻叩窗玻璃，接着清脆一声响——
嚓！忽地迸出火柴的蓝色火光。
充满了喜乐惊怕的轻叫低唤，
轻似那怦怦对跳的两颗心房！

（黄杲炘译文）

这完全是白描写法，完全靠迅捷的动作来写一个男人不顾路远天黑越过大海去同恋人见面的喜悦。

更有意思的是《晨别》：

绕过岬，大海突然来迎接：
太阳从山顶上透出来注目：
他面前是一条笔直的黄金路，
我面前是需要男人的世界。

（卞之琳译文）

短短四行，言有尽而意无已，恰似某些中国唐朝绝句。许多人以为说话的是一个女人，最后两行似是表示男人走了，自有锦绣前程，而我则孤孤单单，需要一整个男人的世界来填塞心上的空白。但是诗人自己却声明说话的是男人。那么，第三行的“他”指的是太阳，太阳照出了一条金光大道，我则离开了恋人，必须投入男人群中，拿琐事消磨自己，把她暂时忘掉。这两种解释究竟何者好，很难说，但它们能够并存，说明这首诗意蕴很深，大有可以发掘之处。读勃朗宁的作品，往往更要注意他故意略去不说的东西。

勃朗宁的另一首有名的诗，倒是意义非常确定的，那就是《迷途的领袖》：

只是为了一把银币，他离开了我们——
只是为了一根绶带，他想佩戴在胸前；

这指的是华兹华斯。勃朗宁曾经崇敬他，因而他的变节也就令后来者特别痛心：

我们曾经那么爱他，追随他，敬重他；
　　生活在他神采飞扬的温和眼神下，
学习他伟大的语言，捕捉他明快的节律，
　　该怎么生，该怎么死，全把他当作榜样！
莎翁是我们的，密尔顿在我们这边，
　　还有彭斯，雪莱，都在瞧着——从坟墓里
就他一个，背弃了自由人的先锋队，
　　就他一个，掉在了后面，沉沦为奴隶！

（陈维杭译文）

在这节诗里作者还把他最爱的诗人开了一个名单：莎士比亚、密尔顿、彭斯、雪莱，点出英国诗里的民主传统。勃朗宁自己也属于这个传统。他不仅谴责华兹华斯，还在许多作品里表达他的反王权、崇民主的思想。一部题名《斯特拉福特》（1837）的初期诗剧就是他借一个历史题材来写出国王查理士一世的卑鄙的。在意大利居留的年月里，勃朗宁夫妇都支持意大利人民的抗奥斗争，罗伯特的《意大利人在英国》一诗就是写一个意大利革命志士被奥军追捕时受到农村姑娘搭救的故事的。有学者说诗中的志士指当时意大利革命领袖马志尼，马志尼本人曾把它译成意大利文寄给他的母亲。[3]

阅读勃朗宁的诗集的时候，常常使人感到惊讶的，一是数量之大，二是种类之多，三是除了剧本，每类都有佳作，确是美不胜收。

关于种类之多，除上面所举各首小诗（它们主要的题材是：乡思，爱情，民主思想）之外，还可以举三首为例。

一首是《汉姆林的花衣吹笛人》，它是勃朗宁为一个朋友的孩子作

的童话诗，写德国汉姆林城为鼠害所困：

鼠！
它们斗狗，杀猫，
　　咬摇篮里的孩子，
把缸里的奶酪吃光，
舐尝厨子手拿勺子里的汤，
啮裂装咸鱼的木桶，
在大人的礼帽里做窝，
还扰乱女人们的聊天，
　　用嘶喊和吱叫，
　　遮住她们的声音
奏出五十种升调和降调。

市长召开会议商量如何应付这个危机，大家面面相觑，想不出办法，这时有人轻轻叩门：

“进来！”市长喊道，摆着官架子，
进来了一个最怪的人物，
从头到脚裹着一件长袍，
一半黄色，一半红色，
这个瘦高个子，
蓝眼珠像针一样锐利，
披头散发……

这个人说他有办法消灭老鼠。市长答应给他一千盾作为报酬。于是他吹起笛子，果然老鼠倾巢出动，随着他的笛声一直跑到河边，跳进水里淹死了。

但等这人问市长要赏，市长却翻悔了，只肯给他五十盾。于是他再度吹起长笛，把全城的孩子都引了出来，引到一座山前，忽然山脚开门把孩子都收了进去，只剩一个走得慢的跛脚孩留在外面。市长和市民们大为后悔，但已迟了。

这首童话诗其实是一篇绝妙的短篇小说。它情节有趣，有悬念，结构完整，并且表现了勃朗宁运用音韵的能力。全诗出之以作者谈话的口吻，而运用口语正是勃朗宁所长，在全部英国诗史上没有几个人能同他比。我们还可以说，这首诗的声韵和节奏使得故事更有声有色，取得了用散文讲故事起不到的效果。

另两首可以合并来谈，因都是谈意大利文艺复兴初期的画家。一篇是《教兄利波·利比》，一篇是《安德利亚·台尔·沙托》，都写于1853年左右，在1855年发表。两篇的主人公都是僧侣画家，都有历史根据，但在为人和艺术倾向上却大为不同。利波是一个酒肉和尚，好色，他的画也是描绘女人身体的线条之美。当别人向他指出他应该“多画灵魂，不要管大腿手臂”，他的回答是：

这有道理么，我问你们？
把身体画得那么难看，眼睛都无法停留，
必须看向别处，别处一样难看，
这可真是画灵魂的妙法！……

难道我不能呼口气，把生命的光彩加上去，
再加上灵魂，把它们都拔高三倍？
难道没有只见美貌而不见灵魂的例子？
（我本人没见过，不过可以举这个例子。）
如果你能只画出美貌而没有别的，

你就抓住了上帝所创造的最好东西！

（第198—201、213—218行）

他代表了新生的时代精神：崇尚人和人体之美。他是充满活力，充满想象力的，诗人的白体无韵诗也活跃生动，掺杂着他的咒语、喊声高速前进。

《安德利亚·台尔·沙托》大为不同。安德利亚也是一个画家，而且画艺圆熟，但不求上进，只想同美丽的妻子一起过日子，而妻子却又另有所欢。他也明知自己没有达到年轻时自己和别人的期望，但又强充好汉，对老婆说艺术的完美不如生活的完美：

一切都如上帝安排，
何况刺激应该来自灵魂本身，
别的不管事。我为什么需要你？
拉斐尔有什么老婆？朗琪罗又有什么？
在这世界上，就是有人能做不愿做，
愿做的又做不了，我看是这样。

（第133—138行）

如今垂垂老矣，他的画布上一如他的心里，只见一片灰色：

一切都染上了平凡的灰色，
一切都在黄昏中，你同我一样。

（第35—36行）

……一切都是银灰色，

平静而完美如我的艺术——也不坏！

（第98—99行）

他也曾有过辉煌的日子，但那是在法国，后来由于老婆之故回到意大利，如今他也不后悔：

……那样做是对的，我的天性告诉我；
生活可以变成金色，而不是灰色，但那就
太活跃了，而我只是一只视力不好的蝙蝠，
阳光也不能使我离开这四面墙的世界。

（第167—170行）

这蝙蝠的形象何其令人吃惊，又何其恰当！诗也写得绝好，然而情调却远不同于《教兄利波·利比》了。《利波》结束时，黎明来临，画家投入活跃起来的街市；《安德利亚》则是一篇黄昏独白，画家坐在窗下，眼睁睁看着他的老婆同情夫到外面去玩了。《利波》充满色彩、活动，诗行也蹦跳前进；《安德利亚》则颜色暗淡，诗行也是倦怠的，慢吞吞的。勃朗宁用两种不同而又同样卓越的技巧写出了两种精神状态。

两诗都用了主人公独白的形式。至此我们已对勃朗宁发掘独白的戏剧性的本领有所知了，但是要充分体会这一点，还得读读他另一个名篇《我已故的公爵夫人》：

这就是我已故的公爵夫人，画在墙上，
看上去就好像她还活着。我把这画像
称作一大奇迹；您看：教兄潘多拉的手，[4]
忙忙碌碌干了一天，她就站在了那儿！

请稍坐坐，瞧瞧她，可好？我这可是存心
提到“教兄潘多拉”，因为，所有那些像您
一样的生客，一旦看到画中这张面容，
辨出了她眼波中流转的热情和芳衷，
准会向我转过身来，（因为，除了我，没谁
会动一动我为您拉开了的这张幕帷，）
看来，他们如果敢的话，就会开口问我，
问我究竟是什么引出了这样的眼波；
所以，您不是第一个转过头来这么问。
阁下，并不是只当着她丈夫的面，夫人
才让她双颊染上这片欢乐之晕，也许
只是教兄潘多拉碰巧说了这么一句：
“夫人的披风把夫人手腕盖住了。”或者：
“画笔永远也别想描出您颈项的颜色，
那淡淡的红晕就在这儿渐渐地消失。”
她会把这套闲扯当作是殷勤，从而使
它们也足以唤起她颊上的那片红晕。
她那颗心——我该怎么说呢——太容易欢欣，
太容易受感动；不管她看到的是什么，
她都喜欢；而她的眼睛又是不管什么
都要看，阁下！那全都是一回事！她胸前
我给的礼物，那沉沉暮色坠落在西天，
不知是哪个多事的傻瓜为她从果园
折来的那枝樱桃，还有她在廊前盘桓
骑着的那头白骡——所有这些，各样各式，
都会引来她同样的赞许，或者，至少是，
同样的红晕。她向人们致谢——那很好嘛，

可她那种道谢的劲儿，不知怎么搞的，
就像把我给她的九百年古老的姓氏，
看得和任何人给的礼物一般的价值。
可谁能降低身份来责备这类小疵疣？
即使你能说会道——这种本领我可没有——
能使这么个人也明白你的要求，并说：
“就这一点，那一点，您叫我讨厌；这么做
就不够，那么做又过了头。”——假如她能够
就此接受教训，也不公然地和你顶牛，
真是的，也找不出一套借口，——即使如此，
那也还是有失身份！我宁可永远不失
我的身份！噢，阁下，毫无疑问，她会微笑，
当我走过她身边；可谁走过时不得到
同样的一笑？事情在发展，我下了命令，
于是，一切微笑全都结束，她就活生生
站在了这儿。劳驾起身行吗？让我们去
楼下，和大伙儿在一起。我再重复说一句，
贵主人伯爵大人慷慨大方闻名遐迩，
这足以保证我对于嫁妆的正当要求
不会不被接受，尽管我从一开始议姻，
就已声明在先，伯爵大人美貌的千金
才是我最终的目标。请别客气，让我们
一块儿下楼吧，阁下！请注意这尊海神，
正在驯一匹海马，据说可是件宝贝呢，
它可是因城的克劳斯为我用铜铸的。[5]

（陈维杭译文）

这诗里也有一个故事。说话的是一个意大利文艺复兴时期的公爵，他预备再度结婚，对象是一位伯爵的千金。为了确定嫁妆该给多少，伯爵派了一位使者来谈判，公爵现在领了这个使者在看他的艺术收藏，中间有他已故夫人的画像。

公爵带着自豪，谈那幅像画得如何传神，特别是表达出了“她眼波中流转的热情和芳衷”。已故的那位夫人年轻，美丽，而且心地善良，“太容易欢欣/太容易受感动；不管她看到的是什么，/她都喜欢；而她的眼睛又是不管什么/都要看”。但问题也出在这里。公爵不喜欢她那种不加区别地对所有的人都和善的样子，“就像把我给她的九百年古老的姓氏，/看得和任何人给的礼物一般的价值”。她的价值标准太低了，不符合他的贵族地位，“有失身份”，而“我宁可永远不失我的身份”。她喜欢微笑，对任何人都一样，于是公爵“下了命令，/于是，一切微笑全都结束”。

这就是说，为了维持他的尊严，他派人杀死了夫人。这是一个贵族杀妻的故事。

然而这个残暴的人却又自夸有绝好的艺术趣味，因此还在赞美那幅画像，“她就活生生/站在了这儿”。接着同使者讨论起未来夫人的嫁妆问题，明明是贪婪，却又要最后装作艺术鉴赏人，把那铜铸的海神驯马雕刻称赞一番。而不论残暴还是贪婪，他都出之以最合礼貌的文雅语言。

这一切通过公爵的独白说出来，显然中间有几次给使者打断，但回答了又说下去。篇幅不长而把情节和心情都生动地表达了，戏剧性很强。诗人找到了一个适当的情景，作了微妙的加工，把那类工于计算、阴谋杀人而又拿艺术作为掩饰的意大利文艺复兴时期大贵族的性格写活了。

* * *

勃朗宁还写了许多其他作品，有的并不成功。他的剧本没有在舞台上站稳脚跟，而最初的长诗《索达罗》则因过分晦涩而失败。独白诗之中，也有写得冗长枯燥的，如《关亡人斯勒齐先生》。在他生命的最后20年里，他的诗才只偶然显现，佳作不多。

但他最长的作品《环与书》（12卷，21,000行，1869）虽有缺点，却是他的诗歌生涯里的巅峰之作。

这又是一个关于文艺复兴时期人物心理的故事。故事原有所本，勃朗宁是在一本黄皮旧书里发现它的，那是一件谋杀案。基托伯爵杀死了他的年轻妻子庞璧利亚，说她与教士卡蓬萨契私通。庞璧利亚的养父母也同时被害，因为他们正向基托索取她的嫁妆，原因是她不是他们的亲生女儿，按法律应由他退回嫁妆。卡蓬萨契虽然热爱庞璧利亚，却未同她私通，只是不忍看她在伯爵那里受罪，帮她一起逃走罢了。

作者以谋杀案的审判为中心，写旁观者、当事人、律师对案子的看法，各自作了长长的独白，内容大相径庭。最后由教皇裁决，将基托和帮凶四人一起处以死刑。

勃朗宁所探讨的问题是真理的绝对性与相对性。对于同一事实，却有若干种不同的陈述，主要受陈述者的个性和好恶影响。基托杀了妻子，却说自己是在执行高贵者的任务，不算犯罪。两方的律师关心的是如何在法庭上表演各自的辩才，对于事实真相并无兴趣。

到全书末尾，作者出来向“英国公众”说话，表明这故事：

教训在此，即我们人类言语是无用的，

我们人类的证词是虚假的，我们的声名
和评价不过是废话和空气。

他又说仅仅申明事实是不能令人信服的，能指明真理的是艺术：

在墙上的简单图象之上——
从你的心里取来音乐，一音一拍也不漏，
比贝多芬钻得更深——
写一本意义超过事实的书，
使眼睛满足，还能拯救灵魂。

“在简单图象之上”，我们也可以说是在符号之上，亦即这里包含了符号与意义的关系问题。

对于这部长诗的评价并不一致。有人认为某些地方过分冗长（如教皇的独白），有人认为人物性格写得太黑白分明，不够复杂，但多数评论者都承认它的重要性。它出版之日，历史家卡莱尔称之为“一部有极大天才和无比的独创性的书”[6]，后来散文家G. K. 吉士特顿说此诗“主要是一个侦探故事……具有侦探故事同样的激动人的品质”[7]，小说家亨利·詹姆斯也认为诗中“有内在的小说”[8]而对它进行了研究，现代派创始人埃式拉·庞德称此诗为“严肃的试验”[9]，最近还有文学史家认为弗吉尼亚·沃尔芙的《波浪》和福克纳的《喧哗与骚动》都受到此诗的影响[10]。

无论如何，这部规模巨大、形式新颖的叙事诗的实验性、现代性和重大的影响是不可否认的，连同其他作品一起更证实了勃朗宁是20世纪现代主义诗歌的祖先之一。

四

19世纪中叶还有众多其他诗人。

其一是爱米丽·勃朗特（1818—1848）。她以长篇小说《呼啸山庄》出名，这是一部极不平凡的作品，其特点之一就是写得诗化。此外她还写过几首抒情诗，也写得不同寻常。一首八行的短诗宣告了想象力的安慰作用：

我在最远处最欢欣，
我能捧着灵魂离开泥土之身，
在月明的大风之夜，
眼睛能游过几层光亮的世界——

当我不在此地，也无别人在旁——
没有地、海和无云的天堂——
只有精神远游，
穿过无限的天地悠悠。

她的主调是凄冷。如《忆》的起句是：

你冷吗，在地下，盖着厚厚的积雪，
远离人世，在寒冷阴郁的墓里？

而《歌》则哀叹一位女子躺在荒野里，已经为世所忘：

当初他们以为悲哀的潮水

将流遍未来的年代，
但如今哪儿有他们的泪？
他们的悲痛又安在？
……
即便他们永远望着她，
并且哭叫到泪泉枯干，
她也静静睡着，不会回答，
哪怕答以一声长叹。

（飞白译文）

感情的强烈一如《呼啸山庄》，悲哀而又任性一如她自己的身世，仅仅30岁就永别了她所爱也所恨的约克郡荒野。

* * *

另一位是爱德华·费兹裘罗尔（1809—1883），他是诗歌翻译家，所译11世纪波斯诗人峨墨·伽亚谟的《鲁拜集》（1859）虽被学者们认为有许多不忠于原文之处，却以其清新的东方情调和一种但求今世欢乐的思想打动了读者的心，成为文学史上名译之一。此书在中国有诗人郭沫若的再译本。

* * *

还有亚瑟·克勒夫（1819—1861），也是一位颇具特色的诗人，作有长篇叙事诗《包西》（1848），书信体长诗《旅之恋》（1858），对话体长诗《两魂人》（1865），另有短诗如《休说斗争无用》、《最新十诫》（都见于《诗集》，1862）。在内容上他敢于表达对基督教义的怀疑，在格律上他能运用六韵步诗体（hexameter）而把它写得口语化。

他写对宗教的怀疑能道出心中思想的曲折变化，往往是疑了又信，信了又疑。例如同样以《复活节》为题的两首诗，一首的末行是：

基督还未上升！

在另一首的末行则是：

基督已经上升。

而疑信之间，总觉得人间世是一个可怕的所在：

吃，喝，玩，以此为乐，
以为天国不过如此，
　　没有地狱，
除了人世，双重性质，
　　它带着同样祸害
去接触好人坏人，
　　使公正和不公正的同归尘土，
随着基督，他并未上升。

拿这种怀疑与谴责同丁尼生在《悼念集》里的感情相比，克勒夫写得更坦白，更带讽刺味道，但他缺乏丁尼生的文字魔力。

对当代政治经济，克勒夫也持激进见解。他的《最新十诫》就挖苦地说：

你只许有一个上帝；
谁会花钱买两个呢？
不许崇敬雕像，
除非出现在金币之上。

……
不许偷窃，空夸手灵，
远不如欺诈能得多金；
……
不许贪婪，自有传统批准
各式各样的竞争。

他的民主精神，一如他的口语化与讽刺性，足以追踪前贤拜伦，而《旅之恋》等篇则又呈现后世现代派诗的某些特点，如用非英雄主义的态度写巷战。

* * *

马修·阿诺德（1822—1888）是克勒夫的好友，在克勒夫死后曾写古典田园哀诗《色息斯》（1866）悼他。同克勒夫一样，他对宗教怀疑，也忧时愤世，心情如在《多佛滩》一诗中所表达的：

今夜海洋平静，
潮水涨满，月光皎洁
照耀海峡——法国海岸
煜煜清光消失；英国海岸悬崖
银白闪烁无际，峙立在静谧海湾。
到窗前来，夜晚空气甜蜜。
只有大海和月光漂白的陆地
交接之处，漫长一线浪花飞起。
听啊！你听那冲击轰鸣：
波涛卷去卵石又掷回高岸，
时而发作、时而停顿，反复无穷

带着徐缓、震颤的节奏
送来永恒的悲哀乐声。

索福克勒斯很久以前
在爱琴海岸倾听这声音，
因而想到人世间的不幸
正如潮水涨落纷纭；[11]
我们在遥远的北方海岸，
也从这声音听出一种思想。
信仰的海洋，
也曾一度涨潮，围绕着大地的海岸，
像折起的闪光的腰带。[12]
但是现在我只听到
大海抑郁、拖长的落潮吼鸣，
沿着世界上巨大、阴郁的边岸
和赤裸的卵石沙滩，
退入吹拂的夜风。

啊，亲爱的，让我们
相互忠诚，因为看彻人间，
犹如幻乡梦境
五光十色，美丽新颖，
实在没有欢乐、没有恋爱和光明，
没有肯定、没有和平、也无从解除苦痛。
人生世上犹如置身于黑暗旷野，
到处是争斗、奔逃，混乱惊恐，

如同愚昧的军队黑夜交兵。[13]

（吕千飞译文）

这首诗写得真挚深刻，形式典雅，是阿诺德的名篇之一。

另一名篇《学者吉普赛》（1853）根据一篇17世纪的旧文，写一个牛津大学学生离开学校，随同一批吉普赛人去流浪，想学得他们的神秘知识。诗里充满了牛津附近乡野之美，把漫游的乐趣写得异常动人：

我知道，你总爱幽静的去处。
在牛津渡口，夏天的晚晌，
欢乐的骑手回家，遇见你
横舟于泰晤士上游的巴拉小港；
你让扁舟系岸绳索沉下拉起，
在清凉河水中涮着手指湿漉，
你仰靠船舱沉思梦想，
怀里抱着花朵堆积
采自僻远的韦支乡里
两眼凝视月光下河水流淌。

（吕千飞译文，下同）

诗人对于那位学者的流浪生活是羡慕的，赞他“目标明确坚定，真个义无反顾”，而反顾自身：

我们和你不同：你等待上天降下火花，
我们却是随便信仰，信疑参半，
我们从没有明确意向或深刻感受，

我们的高见卓识从来不付诸实践，
我们决心不坚，从来没有成就；
对我们说来，从每个新年出发，
都会有新的开始和新的失望，
我们犹豫、踌躇、消磨志气，
明天会失去今天赢得的阵地——

归纳起来，就是：

你诞生在理智蓬勃、清朗的时代，
生活愉快奔流似泰晤士闪亮波涛。
当时，现代生活的奇症怪病——
反常的匆骤、分裂的目标，
头脑过载、心脏麻痹——尚未流行。

这就又回到了我们在前面提过的世纪中叶的信仰危机了。

这首诗是许多人喜欢的，但阿诺德本人并不完全满意，曾写信给克勒夫说：“你喜欢《学者吉普赛》使我高兴，但它对你产生了什么作用？荷马使人激动，莎士比亚也使人激动……《学者吉普赛》充其量不过唤起了一种愉快的忧郁。这不是我们需要的。”[14]

也许因为他觉得写诗已进入了死胡同，50年代以后他不再创作，把生命的后30年留给了散文著述，写出了《文论》一二集、《文化与无政府》、《文学与教条》等有影响的书，在那里继续着他对时代病态的剖析和对庸俗市侩的攻击。

他的文论着重谈诗歌的地位和作用。他认为诗是“人生的批评”，足以代替当时日益衰微的宗教。这在当时是极大胆的主张。他提倡“壮伟

的风格”，即一种高尚、纯朴、清澈的风格，古希腊史诗作者荷马是这一风格的最高体现者。有这种风格的诗人都表现出“高度的严肃性”：荷马、但丁、莎士比亚、密尔顿有此，所以伟大；乔叟无此，所以不算一流。（阿诺德对乔叟的看法后来有人批驳，认为这倒泄露了他本人缺乏喜剧精神。）他十分重视文学批评的作用，认为它是社会上的文明力量，英国由于文学批评的地位不确立，影响到创作，也不利于抵制庸俗化和市侩气。在他自己的批评实践里，他经常用欧洲大陆的作品同英国的相比，其用心实在拿欧洲的文明优雅来救岛国的狭窄闭塞。总起来说，他凡所主张，其中心都在视以文学为主体的人文主义教育为济世之道，提高社会的格调靠它，克服信仰危机也靠它。

阿诺德的见解对后世有重大影响，20世纪的文评家如艾略特、李维斯、雷蒙·威廉斯都在不同程度上受过他的启发。它之所以引起注意，还因为他本人是个诗人，所谈来自实际体验。从体验出发，又力求扩大视野，把诗放在全盘文化里来看，阿诺德的文论的力量最终在此。

五

阿诺德之后，英国诗坛仍然动荡，其征象之一是出现了一个名为“前拉斐尔兄弟会”的小团体。这个团体中人主要是画家，他们厌恶学院派画家刻板的古典主义，主张回到意大利文艺复兴早期拉斐尔以前的画风，着重题材的意义，细节的真实性，色彩的鲜丽，等等。他们之中，不少人写诗，在诗歌中也追求这些效果，诗情画意往往是一致的。

他们的领袖是但丁·加布里耶尔·罗塞蒂（1828—1882）。他的诗作有济慈的影响——可惜是济慈的过分艳丽的一面。他的名作是《神女》（1850），写一女子死后在天堂等待还在尘世的爱人来临。这首诗用了宗教题材，却看不出来作者有多少宗教信念，写法也近乎浓艳。他还写了一组十四行诗悼念他的亡妻，题为《生命之屋》（1870），其中有好诗，如《包括》、《题字》等，而《新婚之眠》则被人指摘为“性感”。更值得吟咏的，倒是他的题画诗《白日梦》，其中第二节写出了一种罗塞蒂特有的意境：

在梦幻之树四面伸展的荫影中，
梦直到深秋还会萌生，但没一个梦
　能像女性的白日梦那样从心灵升华。
看哪！天空的深邃比不上她的眼光，
她梦着，梦着，直到在她忘了的书上
　落下了她手中忘了的一朵小花。

（飞白译文）

这里有一种梦的神秘同女性的吸引力的混合。写得更切合人生而又给人回肠荡气之感的则是另一首小诗：

顿悟

我一定到过此地，
　何时，何因，却不知详。
只记得门外芳草依依，
　阵阵甜香，
围绕岸边的闪光，海的叹息。

往昔你曾属于我——
　只不知距今已有多久，
但刚才你的飞燕穿梭，
　蓦地回首，
纱幕落了！——这一切我早就见过。

莫非真有过此情此景？
　时间的飞旋会不会再一次
恢复我们的生活与爱情，
　超越了死，
日日夜夜再给我们一次欢欣？

（飞白译文）

他也是一个译诗家，人们至今记得他所译的法国维庸的诗，特别是他那有名的复句：

去年之雪今安在？

加布里耶尔·罗塞蒂的妹妹克里丝蒂娜（1830—1894）也是诗人，比她哥哥更多宗教虔诚，更专心致志于诗艺，内容上能突破前人。例如她写的一首十四行诗，题为《在一位画家的画室里》：

他所有画布上都是同一张脸，
　同一个形象，或坐或行或倚窗，
　我们发现她在这些帘幕后隐藏，
镜子反映出她何等惹人爱怜。
有时是皇后，全身珠光闪闪，
　有时是青枝绿叶间无名姑娘，
　或是圣女、天使——但每幅画像
都有同样含意，既不增也不减。
画家日夜饱餐着她的秀色，
　她也回盼画家，真诚而温情，
如明月般皎洁、阳光般欢乐，
　而不在等待和哀怨中憔悴凋零。
不像她，却像希望照耀的时刻，
　不像她，却像她进入他的梦境。

（飞白译文）

这是写实诗，写她哥哥如何经常画她的嫂子。这也是女权主义者之作，因为当中有对于惯常美女画法的隐含批评。她认为被画者的真实面貌和心情并未表达出来，她只是一个画家想象中的人。不妨将它同前面引过的她哥哥的题画诗《白日梦》一比，就可以看出她对于她哥哥的那类辽远、神秘的境界并不赞赏。

克里丝蒂娜的诗才也是广的，少作《小妖精的集市》（1862）就成功地用民歌格律写出了一个有意义的童话故事。她的抒情诗也有新意，例如：

歌

在我死后，亲爱的，
　不要为我唱哀歌；
不要在我头边种蔷薇，
　也不要栽翠柏。
让青草把我覆盖，
　再洒上雨珠露滴；
你愿记得就记得，
　你愿忘记就忘记。

我不再看到荫影，
　我不再感到雨珠，
我不再听到夜莺
　唱得如泣如诉。
我将在薄暮中做梦——
　这薄暮不升也不降；
也许我将会记得，
　　也许我将会相忘。

（飞白译文）

这就不只是凄戚，而别有一种超脱，其效果也更动人。

《终点》一诗，又对死亡这一主题作了新颖的处理：

顶着日生夜长的草儿，
　　顶着生意盎然的花朵，
　　在听不见急雨的深处，
　　我们将不为时间计数——
凭那一一逝去的暮色。

青春和健旺将已作罢，
　　美貌不再有什么价值——
　　在那里，区区一方地，
　　把地球似乎一度难以
容纳的，一股脑装下。

（黄杲炘译文）

“区区一方地”而能把“地球……难以容纳的，一股脑装下”，从极小到极大，这突然的变化有不尽的回味。

* * *

同前拉斐尔派有联系，然而在诗歌上终于另走一路的，是莫里斯。

威廉·莫里斯（1834—1896）是一个传奇性人物，一个真正的多面手：作家，工艺美术家，家具制作者，书法家，翻译家，印刷字体设计者，社会主义活动家。他不是那种闭门创作的读书人，而是一个起而行的实干家。他实现了工业美术的改革，使社会趣味起了变化。他也实现了自己政治思想上的变化，从一个资产阶级自由派成为一个工人阶级的革命者。

在诗歌上，他的发展也是明显的。起初，他是一个叙事诗人，处女作《桂尔尼亚的辩护及其他》（1858）颇有朝气，只是悲剧性有点不足。四卷本长篇叙事诗《地上乐园》（1868—1870）包含许多有趣的故事，作者显然以乔叟的继承人自居，但作品缺乏《坎特伯雷故事集》的浓厚生活气息。其中的各月份的插曲倒是优美可诵，而书首的“歉词”道出了作者写此诗时的心情：

我无法歌唱天堂或地狱，
我无法减轻压在你心头的恐惧，
无法驱除那迅将来临的死神，
无法招回那过去岁月的欢乐，
我的诗无法使你忘却伤心的往事，
无法使你对未来重新生起希望，
我只是个空虚时代的无用诗人。

（朱次榴译文）

其实时代并不“空虚”，倒是充满了矛盾、冲突，诗人也并不“无用”——莫里斯自己后来写的诗就起了战斗作用。但是这拖曳的韵律，这类似中古行吟诗人的措词和口气，确是给人一种如入梦境的感觉。当然，能说出“空虚”与“无用”也表明诗人对自己和同时代其他人的诗作的价值，开始起了疑问。

接着而来的《西格特与尼布龙根族的败亡》（1877）果然诗风一变，文字古朴了，音律刚强有劲了，写的是北欧英雄不屈于命运的悲壮故事。对于北欧史诗的研究和翻译，莫里斯是当时英国少数先行者之一。

更大的变化却在1883年以后。这时他已是一个社会主义者，以创作为工人阶级的斗争服务，写出了像《我的与你的》那样古朴而意义重大的诗：

世乱盖源于两字，
无非你我各为私。
若将你我皆弃摒，
天下即可有安宁；
不占钱财少束缚，
人人自由无痛苦。
四海之内皆兄弟，
酒食共享归集体。
永不再分你与我，
四方太平无屠祸。

钱财本乃身外物，
生不带来死何护；
诚请上帝赐众享，
民皆有食无饥荒；
人人都有衣鞋穿，
生活幸福而温暖。
而今贪婪正肆虐，
你争我夺意难灭，
各欲一切皆掠走，
中饱私囊为己有。

（朱次榴译文）

这是《为社会主义者唱的歌》（1884—1885）中的一首，是中古北欧民谣的仿作。文字带中古的朴素，宣传的则是社会主义道理。莫里斯继承了宪章派革命诗歌的传统，但避免了标语口号化，在韵律方面也比前人丰富而多变化，即使他写工人的葬歌，气氛也是悲壮而不凄惨：

是谁在行进——从西向东来到此地？
是谁的队伍迈着严峻缓慢的脚步？
是我们，抬着富人送回来的信息——
人家叫他们醒悟，他们却如此答复。
别说杀一人，杀一千一万也杀不绝，
杀不绝，就别想把白昼之光扑灭。

（《死之歌》，飞白译文）

除了短诗，后期也有一个较大作品，即一首200行的长诗《希望的香客》（1886），主题是巴黎公社的斗争。在当时和以后的著名诗人中，没有另一个曾花这样的大力，写这样大的作品去歌颂巴黎公社。在艺术上，此诗也有特色，用的是两行一韵的双韵体，但每行长达十四五个音节，又有自由体的壮阔气势，语言仍是古朴的口语体，素净而亲切，充满了激情：

这样一天一天过去
我变得忧郁，沉思，于是有一个晚上，
我们坐在房里，傍炉拉杂而谈，
但主要是谈战争以及战争会带来的种种，
因为巴黎已接近陷落，各种希望油然而生，
在我们信共产主义的人中间；我们谈到了该做的事，
当德国人走了，在疮痍满目的法兰西，

只剩下两类人对立；叛卖者和被叛卖者。

那盼望已久的日子终于降临巴黎：邪恶的侏儒发狂，
举刀一砍，想要摧毁巴黎，却不料刀断人亡；
巴黎自由了，城里再无故人和白痴，
而今天的巴黎，明天会变成全部法兰西。
我们听到了，我们的心在说：“不消多久，整个地球……”
终于来了那盼而又盼的一天，我知道了生命的价值，
因为我看到了从未见过的景象——一整个民族人人欢欣，
我这才知道我们常说的未来前景，
自己曾在悲伤和痛苦里宣传过的，但心里也曾怀疑，
不知道这是产生于对当今的绝望还是对将来的希冀——
而现在我亲眼看到了，实实在在，就在身边。

这些诗行写出了革命者眼见新天地到来的兴奋，但又写得何等实在，在欢欣中不忘曾经有过的悲伤和绝望，也就更加令人感到真切了！

虽说这首长诗并未最后完成，但是有一点已经确定无疑：莫里斯自己已经完成了从“空虚时代的无用诗人”到社会主义革命歌手的重大转变。

其实莫里斯仍有前后一致的地方，如他的爱美就是始终一贯的。正因爱美，他才发现维多利亚工艺品之所以趣味庸俗有一个社会的原因，即受资产阶级剥削的工匠无心于创造美。“艺术是劳动中愉快的表现”，这是莫里斯的名言，但在当时的社会条件下，身受沉重剥削的工匠只把劳动当作苦役，有何“愉快”可言？至于莫里斯像他的牛津老师罗斯金一样喜欢14世纪的工艺和建筑，以为那时的匠人是自由而快乐的，这是许多19世纪人物（包括不是诗人的科贝特和卡莱尔）都有的看法，原因不

在他一人身上，由此而引到他在语言上力求古朴的试验，虽然也遭到“膺鼎”之讥，却表示了莫里斯对于前拉斐尔派的浓艳诗风的摈弃。他属于——而又超越——前拉斐尔派。

前拉斐尔派的诗作只是英国诗史上的一个插曲。罗塞蒂兄妹的作品中不乏好诗，然而整个说来，它们是哀艳有余而深刻不足，继承了浪漫主义前人的某些弱点，特别是济慈的梦幻意境和诗歌语言，而没有他们的革命理想主义和切入人生的现实精神，没有他们语言上的多面性和新鲜感，所以前拉斐尔派所作创新不多，感人不深，在意境和技巧上只引向唯美主义。发展浪漫主义传统并且开辟新路的任务还得靠别的人来完成。

六

从前拉斐尔派到世纪末，英国诗坛表面上也颇热闹。要等热闹过去，尘土落下，我们才能看清一幅大概的图景。

这图景，简单说就是：直到90年代没有出现第一流大诗人；到了90年代，一方面是唯美主义抬头，另一方面是普及性诗歌盛行。

说没有大诗人，也许人们会问：那末，又怎样看待梅里狄斯和司文朋？

乔治·梅里狄斯（1828—1909）的《现代之爱》组诗（1862）是大值一读的。英国爱情诗多得很，但很少有把婚姻的破裂经过写得这样坦白的。不仅有妒忌的煎熬和爱的宽宏，还有在客人面前的假装门面：

请客时，她是女主人，我是主人，
几曾有过更欢快的宴会？她让
谈话浮在知识界题目的海洋上
不往下沉。客人们看不见鬼魂。
我们表面上眼睛闪光，玩着球，
这是一场引人兴趣的游戏，
可用“盖住尸骨”作为名义。……

（第17首）

这所谓“鬼魂”就是两人婚姻已经破裂的真实情况，现在却演一场表面欢笑的戏来“盖住尸骨”，做丈夫的心情之痛苦也就可想而知了。应该说，

这组诗的情节有如小说，是有创新的，语言也明白如话而有回味。但是梅里狄斯没有其他好诗来支持或扩大他的成就，他主要仍是一个小说家，而且是引进新题材的重要小说家。

阿尔裘能·查理士·司文朋（1837—1909）则全力务诗，诗作甚多，而且诗艺纯熟，掌握各种格律，下笔达到不能自休的流利程度。诗剧《阿塔兰忒在卡吕登》（1865）和诗集《诗与谣》（1866）使他成名，但前者的无神论和后者对传统道德的公然唾弃又使他成为社会上人们的攻击对象。他同前拉斐尔派的人来往，但不像他们那样受济慈影响，而师事雪莱，实际上则更崇拜法国的雨果和波德莱尔。后者的《恶之花》刚在1857年出版于巴黎，这是西欧诗歌史上一个里程碑，可以说从此开始了现代主义。司文朋看中了波德莱尔“对于悲哀和奇特的事情的专注”，“对于痛苦的锐敏和残酷的享受”，[15]他在悼念波德莱尔的诗《欢呼与道别》（1868）里也说：

对你永远是炽热又懒散的荣耀，
受诱于更沉重的太阳，更辽阔的天空……

在他自己咏海的诗里也出现这样的诗行：

你甜蜜而又坚硬的吻像酒一样强烈，
你广阔的拥抱尖利得叫人痛苦。

（《时间的胜利》）

似乎类似《恶之花》了，但这类似只停留在词汇和比喻的表层，而没有深入到波德莱尔的核心，因为这里缺乏法国诗人的城市穷巷的烦腻和精神上——而不仅仅是感官上——的痛苦。

司文朋诗里的世界仍然是古希腊的异教神话世界，他一再歌颂的是波罗塞潘那样的地狱王后，亦即代表死亡与睡眠的女神。他之反对基督教也是因为它使人间失去了灿烂的希腊文明世界：

你征服了，呵，苍白的加利利人；由于
　你呼吸，世界变得灰暗了，
我们喝了忘河之水，全靠死亡作为滋养。
桂冠只绿一季，爱情只甜一天，
爱情因背叛而苦，桂冠不出五月就枯。
睡，让我们睡吧？因为世界终究不甜，
旧的信仰粉碎而倒，新的年代只会毁坏，
命运如无岸的海，灵魂如仅存的岩石。……

（《波罗塞潘颂》，第35—41行）

“苍白的加利利人”指耶稣。这样的诗当然是离经叛道的，然而司文朋的懒散的乐调却冲淡了它的尖锐性，正如他的另一名篇，传诵一时的《阿塔兰忒在卡吕登》的合唱《当春日的猎犬》，也因缺乏实质的内容而只剩下了优美的音韵和华丽的辞藻。

这也就使得司文朋担负不了革新维多利亚时期诗风的任务。

* * *

同样地，90年代出现的唯美主义也只摆出了一种姿态而没有大的创新。

英国的唯美主义是短命的。1873年，牛津大学古典文学教师华尔特·配特写了一本名叫《文艺复兴历史研究》的书，用充满美丽形象和奇

异联想的文字阐释意大利画家波提切利和达芬奇等人的画作，进而表达一种人生哲学，即人世多艰辛，人应为感官享受而活：

永远用一种坚硬的、宝石般的火焰烧燃，保持一种狂喜，就是人生的成功。

他认为在“冰霜与阳光交替的短短一天”的人的一生中，最重要的是取得亲身经验——“不是经验之果，而是经验本身”。这一学说经过他的学生王尔德的全力宣扬，在年轻人当中产生了巨大影响。其中包括组成“韵客社”的一群诗人：道生、L. 约翰逊、赛门斯、里斯、叶芝。

这些人各有表现，其中叶芝后来发展成为20世纪最重要的英语诗人之一。在组社当时，他们的领袖是道生。

厄纳斯特·道生（1867—1900）的名作是《辛娜拉》（1891）：

昨夜，呵，昨晚，在她的吻同我的吻之间，
落下了你的影子，辛娜拉！你的气息留在
我的灵魂上，在吻和酒之间，
我因一个老的感情而感到苦恼、心酸，
　确实，我苦恼而垂下了头，
辛娜拉，我对你是忠实的，用我的方式！

通夜我感觉她温暖的心在我的心上跳动，
通夜她躺在我臂里睡在爱情中，
确实她那出卖的红唇给我以甜吻，
但我因一个老的感情而感到苦恼、心酸，
　当我醒来，发现黎明是灰色的，

辛娜拉，我对你是忠实的，用我的方式！

他虽另有所欢，但忘不了昔日所爱的辛娜拉，所以此诗的拉丁文副标题是：“我已不是我在善良的辛娜拉管辖之下那样的光景”。

如果还想了解一下这种世纪末的颓废情调，不妨再读下诗：

火焰已消亡，它的残灰也散尽，
　　这正是一切诗人最后的歌词。
金酒已饮残，只剩下些微余沥，
它苦如艾草，又辛如忧郁……

（《残滓》，戴望舒译文）

拿《恶之花》里的片断来相比：

看睡在涵洞下垂死的太阳，
我的爱，再听温柔的夜在走路，
就好像一条长殓布曳向东方。

（《入定》，戴望舒译文）

我们就可看出：同样是写残局，写死亡的临近，一个是宣告式的，用的是传统辞藻，只写出了浮面的情绪；另一个则用“长殓布曳向东方”那样使人吃惊的形象来传达深刻的感受。

唯美主义同样不是19世纪末期的英国诗的出路。它本身不久也销声匿迹了。

* * *

所谓普及型诗歌，本是各个时期都有的，90年代的特点在于：一是吉卜林的诗作盛销空前，二是出现了新品种。

路特雅·吉卜林（1865—1936）是小说家又兼诗人，在两方面都有成就。他的盛销诗集首推《兵营谣曲》（1892）。他擅长于写在印度的英军普通士兵的感受，用伦敦下层市民的土腔俗语和杂耍剧场的通俗歌曲乐调来造成一种特殊效果，内容上则夸耀英帝国的军威，“白种人的责任”，英国人的坚毅和幽默；而对“处于法律以外的次要种族”则揶揄，嘲笑，有时也觉得有趣，但只是用一个主人和保护者的眼光来看他们，更多的时候是觉得他们怪诞，不可解。因此：

东方是东方，西方是西方，
两者永远不会碰上。

对于英国读者，则他笔下的东方情调有着异常的诱惑力：

在古老的毛淡棉宝塔下，朝东看着大海，
有一个缅甸姑娘坐着，想着我，
棕榈树上吹着风，庙宇里钟声齐鸣：
“回来，英国兵，回到曼德勒！”

特别是当他把伦敦作为对照：

但这些都已丢在身后——好久以前，遥远地方。
从银行开出的公共汽车不开往曼德勒：
我现在伦敦琢磨着十年老兵的吩咐：
“你如听见过东方的召唤，你别的再不需要。”
对，你别的再不需要，
除了那咖喱气味，

那阳光，棕榈树，庙里的铃声叮当，
在通向曼德勒的大路上。……

我讨厌在这些石头路上磨坏我的皮鞋，
该死的英国小雨唤醒了我身子骨里的热病，
就算有五十个小女仆跟我从契西走到河街，
把爱字说个不停，她们又懂什么？
愚蠢的脸，邋遢的手，还有——
天哪！她们懂什么？
我有一个更干净、更甜蜜的姑娘，
　在一个更清更绿的地方，
在通向曼德勒的大路上。……

（《曼德勒》）

这里叠句“在通向曼德勒的大路上”的运用，更使得这首诗可诵可吟。然而吉卜林的普及不只因为他有卓越的技巧，更根本的原因还在他抓住了一个重要的历史时刻，在英帝国达到极盛但已露出败象的转折点以伦敦小市民的代言者自居，用他们喜欢的通俗方式写出了他们的感受。

从英国诗史的发展来说，则吉卜林的胜利是对于前拉斐尔派和唯美主义者的一种惩罚。一批诗人越来越走向幽深、孤独、自我欣赏的境地，必然会有另一批诗人出来用易于为大众所接受的声音将诗魂唤回。至于这些人当中包括像吉卜林这样的帝国主义者，则是英国的具体环境使然。

* * *

比吉卜林所作更通俗的还有一种特殊诗歌，即轻歌剧里的台词。从70年代起吉尔勃特和苏利文合作的一系列轻歌剧——《军舰辟纳福号》（1878）、《忍耐》（1881）、《天皇》（1885）等——在伦敦演出取得巨大成功。W. S. 吉尔勃特（1836—1911）是它们的剧本作者，他的台词，配上苏利文的响着城市风节奏的音乐，打动了一般市民听众。他善于用挖苦的笔调写贵族、律师、政客、将军们的丑态，也涉及文艺界某些装腔作势的人物。在《忍耐》里，有一段歌曲题为《如果你亟求用一种高度美学化的方式出风头》，其中一段如下：

让俗气的人们去拥挤吧，你倒能成为高雅的美学使徒，
只要把一束罂粟或百合拿在你中古式的嫩手里，
迈着花步沿劈卡迪里大街走来，
大伙儿准会说：
“如果他只需要我绝对不需要的那种吃素的爱情：
他可真是一个纯而又纯的纯洁青年！”

这里指的是王尔德，但不止他一人，“高雅的美学使徒”指整个唯美派，而“罂粟或百合”和“中古式的嫩手”则又进而指前拉斐尔派诸人。这是伦敦小市民对于所谓“高雅”艺术的又一反击。从诗歌本身讲，则是把高雅诗与普及诗之间两极化的趋势更加扩大了。

属于普及但又别创一格的则是“荒谬诗”或“无意识诗”（nonsense verse）。

所谓“无意识”是指诗中讲的事情虽然样样清楚，合起来却看不出什么意思。可举一例如下：

有个老头他心想

大门已经半掩关，
老鼠把他衣帽咬，
好好先生正打鼾。

此诗作者是爱德华·李亚（1812—1888），他自题此作为《打油诗》（limerick），而名其诗集为《无意识书》（1846）。打油诗是各个时代都有的，但在维多利亚时代却上升为一种特殊艺术。1841年创刊的《笨拙》杂志每期都有这类作品，可见自有一批读者爱它。打油诗大多按律押韵，大量运用双关语，并在双声叠韵上下功夫。

另有一位路易士·凯洛尔（1832—1898，牛津数学教师C. D. 道奇生的笔名）也写此类诗，插入所作《阿丽丝仙境奇遇记》（1865）和《镜子奇观》（1871）。这两书是儿童读物，但是许多成人也喜欢读它们。插诗最有名的是《阿丽丝》一书中的Jabberwocky，其首节的原文是：

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogroves,
And the mome raths outgrabe.

关于这节诗的意义，小姑娘同矮胖子（Humpty-Dumpty）有一段有趣的对话：

矮胖子听了第一节，打断她说："够了。诗里有好些难字。Brillig指的是下午四点——你开始为晚饭broiling[16]东西的时候。"

"很好，"阿丽丝说，"那么slithy呢？"

"Slithy的意思是lithe and slimy[17]。Lithe就是

active[18]，你知道一个字像一个大箱子，装得下两个意思。”

“我懂了，”阿丽丝想着什么似地说。

“那么toves是什么？”

“Toves是像獾一类的东西…… ”

就这样一问一答，矮胖子把所有的难词都解释了。

不知道《阿丽丝》是否乔伊斯的爱读书籍之一？他后来写的《芬厄根守灵夜》是可以从矮胖子的阐释里得到若干启发的。

* * *

浪漫主义大潮退落之后，19世纪英国诗坛的情况大致如上。这是英国诗歌比较困难的一段时期。一方面，前人的伟大业绩一时承接不上，要等到世纪中叶才由丁尼生和勃朗宁打开局面。另一方面，英国现实的急剧发展又需要新的诗歌。众多诗人作了努力，在表现社会动荡和信仰危机方面也做出了成绩，勃朗宁还在技巧上作了创新，但是总起来说，没有全面性的突破。前拉斐尔派只是一种后退，莫里斯虽能超脱他们，却未能带动别人，反而让唯美主义在90年代占了上风。相邻的艺术——小说的更大发展使得诗歌相形见绌了。

然而新的因子也在成长。从勃朗宁夫人起，就不断有人试验新题材、新写法。即使在90年代，唯美主义带来了法国象征派的初步影响，普及性品种的发展也给诗歌一种活力，就连“无意识诗”也包含着后人要加以发展的某些因素。

在大西洋彼岸，惠特曼已经对英语诗进行了从内容到节奏都是全新的大试验大改革，而在英国本土，叶芝和哈代刚露头角，这些人连同大批后来者将合力把诗歌推上一个新的活跃阶段。

[1]转引自《诺顿英国文学选》，第2卷，第5版，纽约，1986年，第1075页。

[2]转引自《诺顿英国文学选》，第2卷，第5版，第1095、1096页。

[3]参阅伊安·杰克：《勃朗宁的重要诗作》，牛津，1973年，第88、89页。

[4]潘多拉是勃朗宁虚构的画家名字。由于中世纪画家多是教士，故以教兄相称。

[5]因城指因斯布鲁克，是使者主人伯爵大人所统治的蒂罗尔的首府，以雕刻著名。

[6]汤玛斯·卡莱尔：《评论与杂文》，ii，第87页。

[7]G. K. 吉士特顿：《罗伯特·勃朗宁》，1903年，第168页。

[8]亨利·詹姆斯：《〈环与书〉中的小说》，引自《关于小说家的笔记》，1914年，第315—316页。

[9]T. S. 艾略特编：《埃式拉·庞德的文学论文》，1954年，第33页。

[10]艾力斯台·福勒：《英国文学史》，1987年，第264页。

[11]参看古希腊索福克勒斯现存七悲剧之一《安提戈涅》，第583行。

[12]这两行难懂，大意谓涨潮之际海水紧紧包围着陆地。大海的力量“聚集”起来像衣服褶皱，退潮则像把褶皱展开。

[13]此诗一般认为作于1851年，但没有定论。此处战争可能指1848年的革命，也可能指1849年法军包围罗马城。

[14]转引自《诺顿英国文学选》，第2卷，第5版，1986年，第1362页。

[15]致友人书。转引自《诺顿英国文学选》，第2卷，第5版，1986年，第1551页。

[16]烤。

[17]柔软的和黏滑的。

[18]活跃。

第十三章　20世纪诗歌；哈代，叶芝

英国诗歌在20世纪有了一个大变动，即紧接规模空前的一战之后，现代主义终于来临了，活跃达30年，卷进了两代诗人，即艾略特的一代与奥登的一代，但到世纪中叶已现衰势。

同时，各色各样的非现代主义派的诗人仍在写作，这当中各人情况不同，把他们一律划归传统派只是某些理论家为了叙述的方便而作的勉强分类，经不起事实的对质。文学史固然要谈流派的起伏，但更重要的还是每个诗人的实际表现。

例如一位在19世纪末写诗但到20世纪始为人知的吉拉德·曼莱·霍普金斯（1844—1889），就不属于任何流派。他是一个耶稣会士，写诗着重内心所感（他称为“内景”），音韵上着重“跳跃韵律”，又喜创新词，很难说他是传统派，倒很有现代派前驱的味道，但不喜欢现代派的人也能欣赏他的《斑驳之美》那样的诗：

事物陆离斑驳，光荣归上帝——
　因为有炫彩天空像牛身的花斑；
　　因为有水中鳟鱼身上玫瑰红点；
有栗子落下如旺火；有雀儿的双翼，
　有分片成块土地——或起伏或轮种，或耕翻；
各行各业，用具，吊车，设备齐全。

一切相对，新奇，独特，怪异；
　变动的都带斑点（谁又知如何？）
　　快必有慢；酸必有甜；暗必有明；
万物生于他，他的美常在不易：
　　要赞他真灵。

（周珏良译文）

这个“他”是上帝。霍普金斯是把对美的感觉和对神的赞颂结合为一的。

又如哈代与叶芝，也是很难归类，而两人都是本世纪的大诗人，需要分别在下面叙述。

一

哈代在停写小说之后，重新拾起诗笔，前后所作数量极大，其中有许多至今传诵的好诗。

写夫妇之爱，很少有人能超出他。他的第一位妻子叫爱玛，是他青年所热恋，中间一度有隔膜，但等她1912年死后，他又思念不已，写了悼诗多首，总名为《旧焰余烬》。其一为《呼唤声》：

我深深怀恋的女人，你那样地把我呼唤，
把我呼唤，说你如今已不像从前——
一度变了，不再是我心中的光灿
——却像开初，我们的生活美好时一般。

莫非那真是你的呼声？那就让我瞧瞧你，
就像那时我走近小镇，你站在那里
等候我，是呵，就像那时我熟知的你，
甚至连你那身别致的天蓝裙衣！

难道那不过是懒倦的微风
飘过湿润的草地吹到了我身边，
而你已化作无声无息的阴影，
无论远近，再也听不见？

于是我，踉跄向前，
四周树叶儿飘散，

北风稀稀透过棘丛间，
犹闻那女人在呼唤。

（钱兆明译文）

这诗感情真挚，抚今追昔，低徊不已，而写法朴实，无一个艳词浮词，与一般浪漫派所作不同。浪漫派多是年轻人的诗，哈代此诗作于老年，因历经沧桑而所感更深。甚至这女人“一度变了”也坦白说出，但如今则一切回到最初的热恋时刻，连她当年穿的“天蓝裙衣”也如在目前，于是她那一声声的“呼唤”也就更加夺人神魂了。

哈代的爱情诗还有一个特点，即把临时与永久结合在一起，如在《在勃特雷尔城堡》中：

当我驰近夹道与大路的交接处，
　　蒙蒙细雨渗透了马车车厢，
我回头看那渐渐隐去的小路，
　　在这会儿湿得闪闪发亮的坡上，
　　　　却清晰地看见

我自己和一个少女的身影
　隐现在干燥的三月天的夜色间。
我们跟着马车在这山道上攀行。
　　见壮健的小马喘着气步履艰，
　　　　我们跳下车减轻它的负担。

我们一路说过的话，做过的事，
　　无关紧要，只是后来的情景却难忘却——

人生绝不让它轻易消失，
　　除非到了希望破灭，
　　　　感情枯竭。

那只延续了一刻。但在苍山的阅历中
　　此前此后，可曾有过
如此纯真的时刻？在一人的心中，
　　纵使千万双捷足攀过这个斜坡，
　　　　也未尝有过。

亘古的嶕岩构成了山路的屏障，
　　它们在此目睹人间长河
古往今来无数瞬息时光；
　　但是它们用颜色与形态记下的
　　　　却是——我俩曾为过路客。

在我的心目中，刻板严峻的“时光”，
　　虽在冷漠的运行中勾销了那个形体，
一个幽灵却依然留在这斜坡上，
　　恰如那一个夜里，
　　　　看见我们在一起。

我凝眸见它在那里，渐渐消隐，
　　连忙回头透过细雨
瞧它最后一眼；因为我的生命快尽，
　　我不会再去
　　　　旧情之域。

（钱兆明译文）

这诗前两节回忆哈代与爱玛早年同游一个小渔港情景，第四节则提到“苍山的阅历”与早年那个“纯真的时刻”相对比，最后归结到老年，虽然“生命快尽”却仍要“瞧它最后一眼”。时间在这里是层积的，厚实的，然而却无法压倒那“纯真的时刻”的幸福和光彩，爱情的慰藉可能是偶尔感到的，但一感到，却是不灭的，因此无须再去“旧情之域”，因为旧情已经永在了。这样的爱情诗早已脱离了卿卿我我式的浅薄无聊，它的深刻就在于把一个普通的人生处境同无限大的时间联系起来了。

哈代也像别的诗人一样常常想到死亡，《身后》一诗就是谈自己死后情况的，然而内容和写法又是如何不同一般：

当我不安度过一生后，“今世”把门一锁，
　　五月又像新丝织成的纤巧的翅膀，
摆动起欢快的绿叶，邻居们会不会说：
　　“他这个人素来留意这样的景象”？

若是在黄昏，如眼睑无声地一眨那样，
　　暮天的苍鹰掠过高地的阴影
落在叫风吹斜的荆棘上，注视者会想：
　　“这准保是他熟悉的情景。”

我若死于一个飞蛾连翩、温暖漆黑的夜里，
　　当刺猬偷偷摸摸地穿过草地时，
有人会说：“他为保护这些小生命出过力，
　　但没做成什么；如今他已去世。”

人们传开我终于安息的消息后，
　　若倚门仰望冬夜布满星斗的天际，
愿从此见不到我的人心中浮现这样的念头：
　　“他这个人可洞悉那里的奥秘。”

当丧钟开始为我哀鸣，一阵轻风吹过，
　　哀音随之一顿，旋即继续轰鸣，
仿佛新的钟声又起，可有人会说：
　　“他听不见了，过去对这却总留心”？

（钱兆明译文）

这首诗可以当作他给自己写的墓志铭来看，其中只有邻居们想起他时的几句闲谈，一点也没有把自己拔高，写得特别切实，幽默，表明自己本是平常人，只不过对春天、黄昏、小生命、钟声和“布满星斗的天际”有较多兴趣而已。

哈代写的是乡下人的感情，连用词都宁可古拙。他不走捷径，不追求耸听效果，像是永远植根于本乡本土。但他的时间感又使他能作历史的透视，能将眼前的乡土景物同外面世界所经历的沧桑变化对照起来，如在下面一诗里所表现的：

写在“万国破裂”时[1]

一

只有一个人跟在一匹

垂头踉跄的老马后
缓缓地、默默地在耙地，
他们在半眠中走。

二

只有几缕没有火光的烟
从一堆堆茅根袅起；
王朝一代代往下传，
这却延续不变易。

三

远处一个少女跟她侣伴
说着话悄悄走近；
未及他们的故事失传，
战史在夜空消隐。

（钱兆明译文）

此诗用的形象全来自最古老的乡间生活：老马耕地，茅根起火，青年恋爱。它们是永在的，而王朝此起彼落，战争来了又去，却都是临时的。诗写于一战初期，哈代对于战争是有预感的，曾在1914年4月写一次大炮演习：

那夜你的大炮，出人不意，
震动了所有我们所躺的棺材，
打碎了沿海峡的玻璃窗，

我们以为最后审判的日子已来。
……
大炮扰乱了时辰
轰鸣着复仇的决心，
声音远传司道顿塔和甘米洛，
和俯视祭天石柱的群星。

（《海峡炮轰》）

这最后二行就是把战争同英国的远古文化的毁灭联系了起来。现在战争终于来临，最后审判的日子已到，万国破裂了，而哈代却说：人生永在，战争则必然“在夜空消隐”。这样大笔挥洒的沉郁之作，着墨不多但包蕴甚大，只有哈代才办得到。

这位乡下人又是一个真正的艺术家。他曾经受过的建筑师训练使他注意诗章形式上的完整。

他掌握的诗段形式也多，简练、古朴如：

冬日将至；
但它不能再带回
我的丧情之悲，
谁能死两次？

（《在阴郁中（一）》，钱兆明译文）

民谣式、戏剧性如：

“你为何站在湿淋淋的稞麦里，
嘴唇苍白，失去感觉，水浸到膝，

而炉火就在附近？”我说。

“我告他我愿意死掉，”她说。

（《稞麦田里的女人》）

同样都表达了强烈的爱和恨。

几百首这样的短诗，加上一部篇幅特长的史诗剧《群王》（1904—1908），使哈代成为诗中一大家。他的作品十分耐读，普通读者喜欢他。现代派诗人如艾略特则说他“有一种极端的感情主义，而我认为这是一种颓废的征象”[2]。照例，艾略特对于不崇信正统基督教的作家是要攻击的，不过把“颓废”安在朴实、沉郁的哈代头上是太荒谬了。事实上，就在现代派内部，奥登是佩服哈代的，后来的重要诗人拉金更以哈代为师。近年来哈代的诗名大有盖过其小说家令誉之势。对于我们，两者同样可贵，两者结合于一身更是哈代的伟大所在。

二

叶芝是爱尔兰人，他同爱尔兰民族解放运动和爱尔兰文艺复兴运动的关系，特别是他创建爱尔兰新戏剧的功绩，值得一书，但叶芝的创作主体是诗。以诗而论，他经历了几个变化阶段。

起初，他是一个象征派诗人，写得朦胧，甜美而略带忧郁，充满了美丽的辞藻。他又是一个热情的人，曾经长期苦恋爱尔兰著名美人毛德·岗，1891年写过这样动人的情诗：

当你老了

当你老了，头白了，睡思昏沉，
炉火旁打盹，请取下这部诗歌，
慢慢读，回想你过去眼神的柔和，
回想它们过去的浓重的阴影；

多少人爱你年轻欢畅的时候，
爱慕你的美丽，假意或真心，
只有一个人爱你那朝圣者的灵魂，
爱你衰老了的脸上的痛苦的皱纹；

垂下头来，在红光闪耀的炉子旁，
凄然地轻轻诉说那爱情的消逝，
在头顶的山上它缓缓踱着步子，
在一群星星中间隐藏着脸庞。

（袁可嘉译文）

而他同毛德·岗之终未结合，是因为两人政见不合，他是温和派，而她是激烈派，主张积极开展反英武装斗争，而且认为民族解放事业比个人幸福更重要。叶芝诗中所说“朝圣者的灵魂”就是指她那一心向往爱尔兰的独立自由、勇往直前的气概。

但是这个阶段过去了，叶芝对于爱尔兰和毛德·岗都采取了更加现实的看法。总的一点是：爱尔兰的中产阶级唯利是图，辜负了这个时代，而毛德虽然“高贵，纯净有如火焰”，也生错了时代，这个庸俗的现代世界不可能为她提供另一个史诗时代：

没有第二个特洛伊[3]

我有什么理由怪她使我痛苦，
说她近日里宁可把最暴烈的行动
教给那些无知的小人物，
让小巷冲上去同大街抗衡，[4]
如果它们的勇气足以同欲望并肩？
什么能使她平静，而心灵
依然高贵，纯净有如火焰，
她的美又如强弓拉得绷紧，
这绝非当今时代认为自然，
由于它深远、孤独而又清高。
啊，这般天性，又怎能希望她改换？
难道还有一个特洛伊供她焚烧？

同时，在诗艺上叶芝也作了深刻的反省，决心丢掉旧的华丽外衣：

外衣

我为我的歌织就
一身五彩的外衣，
上面缀满从古老的
神话中抽出的锦绣；
可愚人们将它夺去，
穿起来在人前炫示，
俨然出于自己之手。
歌，就让他们拿去，
因为需有更大勇气
才敢于赤身行走。

（傅浩译文）

正是由于“敢于赤身行走”，他用了具体、清楚的一般人语言谴责了都柏林的紧守钱柜的庸人们：

1913年9月[5]

你们需要什么？为什么神志清醒了，
却还在油腻的钱柜里摸索寻找，
在一个便士上再加半个便士，
战战兢兢地祈祷之后再作祈祷，
直到骨子里骨髓全部干掉？
人们生下来只是为了祈祷和储蓄，
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱[6]进了坟墓。

他们可是另外的一群，
提起名字就会止住你们的嬉笑。
他们在世上犹如狂飙掠过，
但没有时间用来祈祷，
绞刑吏早为他们结好绳套，
天知道他们有什么可以储蓄！
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

难道孤雁长飞[7]，在每个海洋上
展翅，就是为了这样的局面？
为了它流了多少的血，
费兹求洛[8]把生命贡献，
艾密特[9]和吴夫·董[10]上了刑台。
勇士们慷慨地抛出了头颅？
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

如果我们能倒转岁月，
唤回那些被放逐的人们，
连同他们的孤独和痛苦，
你会喊：“哪一个金发女人
使得每个母亲之子这般疯狂！”
他们对自己付出的看如尘土。
让他们去吧，他们已经死了完了，

随着奥利莱进了坟墓。

然而不久发生了一件大事，使他对于爱尔兰和爱尔兰人再度改变看法，这就是1916年的复活节起义。爱尔兰的知识分子和工人们联合起来，占领了都柏林邮政总局，向世界宣布爱尔兰共和国的成立。虽然起义被英军用大炮猛轰镇压了下去，领导者15人全被处死，整个爱尔兰却醒来了：

一切变了，彻底变了：
一种可怕的美已经诞生。

这两行是叶芝《1916年复活节》一诗中的叠句，从写成之日起就这句诗紧紧抓住了人们的心，成为现代英语诗里传播最广的名言之一。

叶芝此诗写得异常真诚。他原是反对武装起义的，对于参加起义的某些人他也嘲笑过，有的甚至是他憎恨的，例如毛德·岗的丈夫：

这另一个人是粗鄙的
好虚荣的酒鬼，我曾想。
他曾对接近我心灵的人
有过一些最无理的行动，
但在这支歌里我要提他：
他也从荒诞的喜剧中
辞去了他扮演的角色，
他也和其他人相同，
变了，彻底地变了：
一种可怕的美已经诞生。

（查良铮译文，下同）

于是在诗的最后，一连串的人名形成了一个光荣榜：

我用诗把它写出来——
麦克多纳和康诺利，
皮尔斯和麦克布莱，
现在和将来，无论在哪里，
只要有绿色在表层，
是变了，彻底地变了，
一种可怕的美已经诞生。

这时候，叶芝已经取得一种硬朗、透明的新风格，文字早已不再朦胧，而采取普通人的语汇，在音韵上也为了反对过分优美而用半韵、近韵、眼韵，然而诗句仍然很美，什么事经他一写就能奇异地吸引我们：

一个老人是猥琐的东西，
一件挂在竹竿上的破衣。

极普通的道理，经过叶芝用极普通的语言和形象一点明，就令人读了又读，难以忘怀。

这两行出自《驶向拜占廷》一诗。它也是叶芝的主要诗篇之一，连同《二次圣临》、《拜占廷》等篇构成他创作上的另一阶段。这也是使读者感到困惑的一个阶段，因为在这些诗里，叶芝用上了他的一套神秘主义体系——不只是月亮、盘梯、旋锥等几个形象，而是一整套与扶乩相联、设想得很周密的体系。有的评论者认为不将这套体系搞清楚，很难了解这一阶段的叶芝作品。事实却是：这个体系是外加的，是一种“机关布景”，叶芝的诗才往往超越了它，而他的写法又像所有伟大作家的写法一样，总是虚实并重、感觉溶化了思想的，以至我们不但可以

了解，而且能够欣赏这样的诗句：

盘旋盘旋在渐渐开阔的旋锥中，
猎鹰再听不见驯鹰人的呼声；
万物崩散，中心难再维系；
世界上遍布着一派狼藉，
血污的潮水到处泛溢，
把纯真的礼俗吞噬；
优秀的人们缺乏坚定的信念，
而卑鄙之徒却狂嚣一时。

（《二次圣临》，傅浩译文）

这里的困难只是“旋锥”，但我们可以将它作为一种象征看待。猎鹰与驯鹰人的关系也是容易了解的：人已不能操纵自己养驯了的猛禽。等到第三行“万物崩散，中心难再维系”出现，主旨已显，后面一系列的列举更使我们感到这是在谈世界已为暴力统治。此诗写于1919年，正值一战刚结束、俄国十月革命已发生而爱尔兰本身又在遭受英军蹂躏（即所谓“黑褐战争”）的当儿，诗人痛切地感到他所珍惜的高雅文明（“纯真的礼俗”、“优秀的人们”等等）在崩溃了。

也是这一阶段及以后的作品使得某些评论家把叶芝称为“现代主义者”。叶芝确实注意到了正在兴起的艾略特等所作的现代主义诗，在哀叹西方文明的危机一点上他也可以引艾略特和庞德为同调，然而他又在重要方面不同于这些美国来人：他的爱尔兰根子，他与农村民俗文化的联系，他与民族解放运动的错综关系，他的高傲而又肯内省的气质，等等，都是他们所没有的。他们是现代城市诗人，而叶芝则来自更古老的文明。

因此他歌颂拜占廷。两首与拜占廷有关的诗都是叶芝的主要诗篇。拜占廷是一个艺术完美的象征。他唱道：

因此我扬帆驶过波涛重重，
来到这神圣名城拜占廷。

啊，伫立在上帝圣火中的圣徒们，
正如墙上嵌金的壁画中的一样，
走出圣火来吧，自旋锥中降临，
来教导我的灵魂练习歌唱。
耗尽我的心吧；它思欲成病，
紧附在一只垂死的肉体身上，
迷失了本性；请把我收敛进
那永垂不朽的技艺之中。

一旦超脱自然，我将绝不再择取
任何自然物做我外在的身形，
而只要那古希腊金匠锻铸的
鎏金或镀金的完美的造型，
使那睡意昏沉的皇帝保持清醒；
或栖止在一根金枝上唱吟，[11]
唱给拜占廷的贵人淑女们听
过去、现在和将来的事情。

（《驶向拜占廷》，傅浩译文）

“思欲成病”，“垂死的肉体”都出自感官世界，而与此相对的是永恒

美丽的艺术世界。所以诗人发出了呼吁："请把我收敛进/那永垂不朽的技艺之中"。而技艺的力量就在眼前：通过美丽的诗句——一如通过古希腊的"完美的造型"——诗人终于唱出了"过去、现在和将来"——一切时间都被他的艺术囊括了。

至此叶芝诗才的发展似乎已经登峰造极了，不料后面还来了一个阶段，这就是他在担任爱尔兰自由邦上议员以后的时期。他写《在学童中间》，表达他面对活泼的儿童时的沉思，这里面有回忆，有期望，有哲理的探讨，还有对于艺术和人生的关系的再认识：

辛劳本身也就是开花、舞蹈，
只要躯体不取悦灵魂而自残，
美也并不产生于抱憾的懊恼，
迷糊的智慧也不出于灯昏夜阑。
栗树啊，根柢雄壮的花魁花宝，
你是叶子吗，花朵吗，还是株干？
随音乐摇曳的身体啊，灼亮的眼神！
我们怎能区分舞蹈与跳舞人？

（卞之琳译文）

这最后一行又是透视人生和艺术的警句，引起了多少人的思索和赞美！

也是在这最后阶段里，他还写了《疯女简和主教谈话》：

我在路上遇到了主教，
他和我谈了又谈。
"这对乳房已松弛下陷，
那血管很快会枯干；

到天堂的高院大宅去住，
别去那肮脏的猪栏。”

“美与丑本来是一对近亲，
美需要丑，”我大声叫道，
“朋友们散了，这个真理，
坟墓床榻否不了，
懂得它，要靠肉体下贱，
也要靠心灵高傲。

“妇人会变得骄傲顽强
当她对谁动了情，
爱情却筑起她的殿堂，
在排污泄浊之境，
啥也不会独立或完整，
除非已开缝裂纹。”

（袁可嘉译文）

过去一味唱着“孤云野鹤”的诗人终于下到最普通的土壤了，认识到爱情的“殿堂”筑在“排污泄浊之境”。话说得粗鲁，但这是一个历经爱情和斗争、哲理探讨和美学思考的人才能达到的粗鲁。有些真理就是粗鲁的，只有大诗人如叶芝者才能敏锐地看到并有勇气把它透彻地说了出来。

1939年1月，在二战即将爆发、“欧洲所有的恶犬在吠叫”的时候，叶芝去世了。一位年轻诗人写诗哀悼他，结束的几段是：

跟去吧，诗人，跟在后面，

直到雨夜之深渊，
用你无拘束的声音
仍旧劝我们要欢欣，

靠耕耘一片诗田
把诅咒变为葡萄园，
在苦难的欢腾中
歌唱着人的不成功；

从心灵的一片沙漠
让治疗的泉水喷射，
在他的岁月中的监狱里
教给自由人如何赞誉。

（奥登：《悼念叶芝》，查良铮译文）

我们无须另寻墓志铭了。

---

[1]此首作于第一次世界大战初期，“万国破裂”的意象取自《圣经·旧约·耶利米书》第15章第20节：“你是我的战斧，我要用你把万国砸得粉碎。”

[2]约翰·海华德编：《T. S. 艾略特散文选》，企鹅社，1953年，第196页。

[3]古希腊时期，特洛伊王子帕里斯到希腊一城邦作客，受到款待，他却引诱王后海伦与之私奔，于是引起十年战争。海伦是有名的美人。诗中的“她”指叶芝追求多年而不得的毛德·岗，他把她看作第二

个海伦。特洛伊最后为希腊联军攻陷，全城大火，所以有末行的“焚烧”。全诗大意是：毛德·岗参加爱尔兰独立运动，出于她高贵的天性，但当前的世界是庸俗的，过去的英雄时代不可能再来。

[4]指毛德·岗同情贫民，号召他们起来反对上层人物，故云。

[5]此诗的起因是：休·莱爵士愿将其所藏法国印象派名画捐献给都柏林市，条件是该市建造一座画廊。不意此举遭到许多阻碍，于是他撤回捐献（虽然后来在他死后实现了此事）。叶芝对此深有所感，写了此诗，慨叹爱尔兰人的庸俗保守。诗中的“你们”指都柏林市的有钱市民。

[6]约翰·奥利莱（1830—1907），爱国志士，终身为爱尔兰独立而奋斗，曾因此坐牢与流亡。

[7]指流亡在外的爱尔兰天主教徒。

[8]爱特华·费兹求洛勋爵（1763—1798），发动抗英起义，受伤而死。

[9]罗伯特·艾密特（1778—1803），1802年发动抗英起义，失败后被处死。

[10]吴夫·董（1763—1798），曾引进法军助爱尔兰战，为英军俘获，死于狱中。

[11]拜占廷宫里有金银树，树上有金鸟啼鸣，象征不朽的艺术。

第十四章　一战与英国诗歌

第一次世界大战持续四年（1914—1918）之久，参战各国死伤870万人。英国一国动员了800万人，死178万，伤200万。死伤总数远远超过二战。

这些数字所没有说出的，是一战对于欧洲人民造成了怎样大的精神创伤。

原来人们相信社会进步，以为人类会越来越文明，这次战争打破了这种幻想，它用重炮猛轰、壕沟战、潜水艇封锁、毒气战、空袭之类的手段展示了空前的野蛮。若干世纪人类文明所积累的最高贵最美的宝物到此付之一炬。

以英国而论，整整一代年轻人在战争里牺牲了。这当中包括了许多优秀诗人：鲁泊特·勃鲁克，维弗莱德·欧文，爱德华·汤玛斯，艾撒克·罗森堡，等等。

在战争初起时，这些人中也有壮气如虹的，例如剑桥的青年学者鲁泊特·勃鲁克（1887—1915）。他的《兵士》一诗写于1914年，是传诵一时的名作，其起句云：

如果我死了，只要想到我一点：
　　那就是外国土地的一角
变成了永恒的英格兰。……

意思是：他是英国的好儿子，他埋骨所在的异国土地也就永远标志着英国的光荣。

比这早十几年，哈代也写过一首类似的诗，叫做《鼓手霍奇》，其末节是：

那个不知名的原野一角
　将永是霍奇所在；
他北方人的笨拙的胸和脑，
　会长成南方的某种树，
闪着怪眼的远地星宿
　永远主宰了他的司命星。

此诗写于1899年左右，正当英国与南非布尔人作战时期，哈代的意思是霍奇这个英军鼓手奉命入侵南非，死在远乡，也就会化为他乡之魂，夜夜寂寞地面对异国的群星，情调是凄冷的。联系到他在1914年写的《海峡炮轰》一诗，我们清楚地看出老诗人对战争问题看得深远，关心的是平民战死他乡，而不是像勃鲁克那样挥舞战旗。

就在那些同样死于一战的诗人当中，穷苦的艺术学生罗森堡（1890—1918）在1914年听见战争的消息，反应也截然不同于剑桥才子勃鲁克：

呵！古老的猩红的诅咒！
腐蚀吧，毁灭吧！
还给这个宇宙
它最初的青春！

（《初闻战争的消息》）

等到战争一展开，尽管政客们在国内大讲帝国的荣耀，尝到了前线的苦头的诗人们则一齐控诉起来。

一战的典型打法，是每方掘战壕守卫自己土地，然后用大炮猛轰敌方，伺机出击，但往往受阻于敌方战壕之前，形成一种胶着状态。除了被炮火打死打伤之外，兵士们还在战壕里过着浑身泥泞、被水泡、被蚤子咬的非人生活。罗森堡就写过《抓蚤子》一诗。但是最能表达战壕战的情景的，却要数欧文（1893—1918）写的《奇异的会见》一诗：

我似乎脱离战斗，逃进了
花岗岩下一条沉闷的大坑道，
惊天动地的战争早把岩石挖通，
那里挤满了呻吟着睡觉的人，
有的苦思，有的已死，都不动弹，
等到我试着一碰，有一位跳起紧看，
呆板的眼光像是认识我又怜悯我，
他凄然举起手向我祝福；
我看他的笑，知道这是在阴森的土地，
他的笑是死的，我知道我们站在地狱里。
他的脸刻划着千种痛苦，
但没有上面人间的血污，
也没有炮弹落地或发着啸声。
“奇怪的朋友，”我说，“这里没有理由要伤心。”
“没有，”他说，“除了那毁了的岁月，
那希望的破灭。你希望过的一切
都曾出现于我的生活，我曾狂野地搜寻
世界上最狂野的美人，

不是静止于眼睛或秀发的美，
而有嘲笑时间跑得不快的气概。
如果有悲哀，也是此处所无的深厚悲哀。
多少人曾因我欢乐而笑，
我的悲痛也有东西留下，
但现在也得死了；我还有真话没谈，
战争的遗憾，战争所散播的遗憾。
现在人们只满足于我们弄糟了的东西，
如果不，就闹个翻腾，然后被抛弃。
他们会敏捷，然而是母老虎的敏捷，
谁也不掉队，虽然整个民族也会后退。
我有过勇气，也感到过神秘，
我有过智慧，也掌握过技艺，
我没参加过世界的后退，
退向那无墙的虚幻堡垒；
等血流成河，阻塞了战争车轮，
我将上前用清净的井水冲洗它们，
甚至告诉他们深藏心里的真纯道理，
无保留地倾倒我精神上的秘密，
但不能通过伤口，不能面对战争的粪坑。
多少人额角不露伤口而鲜血内涌！
我是你杀死的敌人，朋友，
我暗中认识你，昨天你皱着眉头，
对着我冲来，又刺又砍，
我抵挡了，可我的手发冷，无心再战。
现在，让我们睡吧……”

这诗里有许多值得我们思考的东西。其一是战争破坏了文明生活的希望（“那毁了的岁月”，“那希望的破灭”），其二是参战双方的士兵之间是感情相通，互相怜悯的。“诗意在于表现怜悯”——欧文自己在诗集序言里这样说。至于那阴惨气氛，那方死犹生的境界，则是诗人的艺术所致；而闲谈式的韵律又增加了诗的现实感。

提到欧文，人们常要同时提到沙逊。什格菲尔特·沙逊（1886—1967）是一个幸存者。他除了写战场所见，还控诉号召战争的人，其武器是讽刺：

他们

主教告诉我们：“小伙子们回来的时候
将会不同，因为他们已为正义的事业
打过仗，向魔鬼作了最后的冲锋；
他们战友的血赢得了新的权利
去抚育一个荣誉的种族，
他们向死亡挑了战，面对面地较量了。”

小伙子们回答：“我们谁也不同了！”
“乔治失去了双腿，比尔成了瞎子；
吉姆的肺被打穿，活不长了；
伯特染上了大疮；你看不见有谁
从了军而没有一点变化的。”
于是主教说：“上帝之道无边！”

这批战争诗人之中，爱德华·汤玛斯（1878—1917）的作品有一种沉静、忧郁的风格，它的美更衬出战争的丑恶。可以先举一首四行小诗

作例：

樱桃树

樱桃树垂向古老的大路，
过路人都已死了，只见一片落英，
满地花瓣像准备谁的婚礼，
这阳春五月却无一家成亲。

请再看一首略长的：

枭

我走下山，饿了，但还没饿昏，
冷，但身上还有一点热气，
顶得住北风；疲倦了，正好能享受
屋顶下一夜的好睡。

在旅店里我有吃，有火，有休息，
还记得刚才怎样饿，冷，疲倦。
黑夜完全关在门外，除了
一阵枭叫，叫得何等悲惨。

这叫声来自山上，清楚，嘶长，
不是乐音，没有理由高兴，
它告我我逃过了什么，
而别人没有，在我投宿的一夜。

我吃得有味道，我的休息
也有味道，但我清醒，因为有
那枭为所有躺在星空下的人嘶叫，
士兵们，穷人们，他们无一点乐趣。

这样一个敏感、优秀的抒情诗人于1917年1月被一发炮弹击中而死，使人更诅咒战争的残酷。

以上只是一战激发出来的诗的一部分。幸存者除沙逊外，还有艾特蒙·布伦登、罗伯特·格瑞夫斯、赫伯特·里德等，也写了不少战争诗，并在以后的诗创作上各有建树。

特别需要一提的是大卫·琼斯（1895—1974），一个有着威尔士血统的艺术家兼诗人。整个一战时期，他都在战壕里作战，战后写了一部作品《在括弧中》（1937）。这部作品是诗与散文的混合体，叙述一个叫约翰·波尔的普通士兵在战争中的痛苦经验，但又掺和着古威尔士的传说，这种拼贴画式的写法有如艾略特的《荒原》——实际上，《荒原》也是一战的产物，不过这已超出身历其境的人所写的范围，需要我们以后讨论了。

第十五章　现代主义：艾略特

一

1917年，一战还在进行，一本题名《普鲁弗洛克及其他观察》的诗集出版了。作者叫做汤玛斯·斯登司·艾略特（1888—1965）。

这是一个新人，而且“新”得不同于其他初露头角的诗人。

首先，他是美国人，后来才加入英国籍。这也是一个迹象，表明20世纪发生于英国文坛的事情不少是由美国人发动的，小说上的亨利·詹姆斯，诗歌方面的庞德、艾略特就是较显著的例子，形成一种所谓“跨大西洋”作家群。

其次，他是一个评论家兼诗人，对于诗歌、文学以至文化都有一套可以称之为现代主义的理论，并且把这理论实践于他自己的创作，作出了重大的创新。

第三，他以欧洲文明的代表者自居。他看出了它当前的深刻危机，因而更加坚决地要维护以罗马天主教为中心的西欧文明传统。

第四，他又倾心于“时髦”艺术，同19世纪末就风起云涌于西欧各国的新艺术流派是声气相通的。

第五，他在英美诗坛和理论界有巨大影响，而且这影响还流传到世

界其他国家。

* * *

然而他的第一部重要作品并无爆炸性。《普鲁弗洛克的情歌》是一个出入于贵妇客厅的中年知识分子的独白，道出了他的迷惘、迟疑和（仍然存在于他身体中的）爱欲，他想求婚而又缺乏勇气：

在客厅里女士们来回地走，
谈着画家米开朗琪罗。
啊，确实地，总还有时间
来疑问，“我可有勇气？”“我可有勇气？”
总还有时间转身走下楼梯，
把一块秃顶暴露给人去注意——
（她们会说：“他的头发变得多么稀！”）
我的晨礼服，我的硬领在颚下笔挺，
我的领带雅致而多彩，为一个简朴的别针所确定——
（她们会说：“可是他的胳膊腿多么细！”）
我可有勇气
搅乱这个宇宙？
在一分钟里总还有时间
决定和变卦，过一分钟再变回头。
因为我已经熟悉了她们，熟悉了一切——
熟悉了那些黄昏，和上上下下的情景，
我是用咖啡匙子量走了我的生命；
我知道每当隔壁响起了音乐
话声就逐渐低微而至停歇。
　　所以我怎么敢提出？

（查良铮译文）

这一切是一个普通读者可以看得下去的，甚至可以欣赏的。

当然，它还是有新颖之处。那通篇的口语体文字使人想起勃朗宁，但比勃朗宁要干净利落，而且时时混合着知识分子的谈吐，例如：

我可有勇气
搅乱这个宇宙？

这样就使文字不是简单一体，而多了几个方面，变得复杂——犹如现代知识分子的心情。

但是更会引起注意的，却是诗中出现的一类奇特比喻：

正当朝天空慢慢铺展着的黄昏
好似病人麻醉在手术桌上

过去的诗里，特别是浪漫派的诗里，有这样形容黄昏的么？当时诗坛盛行着所谓“乔治派”（指活跃在英王乔治五世时期并被收进爱德华·马什爵士编的《乔治时期诗选》的一些人）的田园诗，那里面的黄昏仍然是美丽的，决不会同手术桌和麻醉剂结缘。艾略特这样写，表明他是一个现代城市诗人，在从新的现实里寻求哪怕是不愉快的形象。又如：

我是用咖啡匙子量走我的生命

那我怎么能开始吐出
我的生活和习惯的全部剩烟头？

啊，我变老了……我变老了……

我将要卷起我的长裤的裤脚。

一个简单的物件（“咖啡匙子”、“剩烟头”），或者一个简单的动作（“卷起……裤脚”），代表了一种生活，一片心情。艾略特称这类形象为“客观关联物”[1]，即一旦说出就能立刻让读者联想出一种情景。既然写的是现代生活，那么比喻当然也应该取自现代事物，也无所谓美丑，主要看恰当不恰当。这类比喻，连同“客观关联物”的理论，代表着一种新的诗歌观，同当时流行的乔治派所持的后浪漫主义诗歌观是迥然不同的。

五年之后，一战方停，艾略特又出版了《荒原》（1922）。这是他的首要作品。他的声誉，他的影响，主要建在此诗之上。

《荒原》是一首五章长诗。它给人的第一印象是：芜杂，凌乱，不知所云。我们抄第三章《火诫》的一部分于下：

不真实的城
在冬日正午的棕黄雾下
尤金尼迪先生，斯莫纳的商人[2]
没有刮脸，口袋里塞着葡萄干
托运伦敦免费，见款即交的提单，[3]
他讲着俗劣的法语邀请我
到加农街饭店去吃午餐
然后在大都会[4]去度周末。
在紫色黄昏到来时，当眼睛和脊背
从写字台抬直起来，当人的机体
像出租汽车在悸动地等待，

我，提瑞西士，悸动在雌雄两种生命之间，[5]
一个有着干瘪的女性乳房的老头，
尽管是瞎的，在这紫色黄昏的时刻
（它引动乡思，把水手从海上带回家）[6]
却看见打字员下班回到家，洗了
早点的用具，生上火炉，摆出罐头食物。
窗外不牢靠地摊挂着
她晾干的内衣，染着夕阳的残晖，
沙发上（那是她夜间的床）摊着
长袜子，拖鞋，小背心，紧身胸衣。
我，有折皱乳房的老人提瑞西士，
知道这一幕，并且预见了其余的——
我也在等待那盼望的客人。
他来了，那满脸酒刺的年轻人，
小代理店的办事员，一种大胆的眼神，
自得的神气罩着这种下层人，
好像丝绒帽戴在布雷德福暴发户的头上。[7]
来的正是时机，他猜对了，
晚饭吃过，她厌腻而懒散，
他试着动手动脚上去温存，
虽然没受欢迎，也没有被责备。
兴奋而坚定，他立刻进攻，
探索的手没有遇到抗拒，
他的虚荣心也不需要反应，
冷漠对他就等于是欢迎。
（我，提瑞西士，早已忍受过了

在这沙发式床上演出的一切；
我在底比斯城墙下坐过的，[8]
又曾在卑贱的死人群里走过。）[9]
最后给了她恩赐的一吻，
摸索走出去，楼梯上也没个灯亮……
她回头对镜照了一下，
全没想到还有那个离去的情人；
心里模糊地闪过一个念头：
“那桩事总算完了；我很高兴。”
当美人儿做了失足的蠢事[10]
而又在屋中来回踱着，孤独地，
她机械地用手理了理头发，
并拿一张唱片放上留声机。

（查良铮译并注）

当然，经过注释（包括艾略特本人的注释），这首诗还是可懂的。它有一个总骨架，即西洋神话中渔王的故事。全诗里最动人的句子莫过于：

我坐在岸上，
钓鱼，枯干的平原在我背后。

（第五章，《雷声所语》）

荒原指经过了一战的整个欧洲。一切崩溃了，只见狂人突奔（这狂人是指东欧原野上的革命队伍），而西欧城市里则只有猥琐的人在过着无生气的生活，其标志为无爱情的性行为，如引文中所写的小伙计同女

打字员之间的一类。诗人认为比战争破坏更严重的是整个文明社会的毁灭，尤其是宗教信仰的丧失。荒原最缺的水是人的灵魂里的水。救济之道在于用宗教来净化灵魂。诗的后部响起了梵文字所组成的雷声，它是上帝的告诫：施舍，同情，自制！最后还加上连续的三声Shantih，表明一切归于非人所能理解的平静。

如果说这些是古老的教训，那么诗的写法则是实现了重大的创新，只不过新中有旧罢了。新在用了口语体和城市节奏，更在用了拼贴画的办法，把截然不同的情景并列或连接。叙述中杂有抒情，有时突然出现一阵叫喊；旧在用了许多古典和外国文学里的典故、引语。在《荒原》中出现的外文达七种之多，古典作品被引用的达30种。没有一个现代诗人像艾略特这样喜欢大掉其书袋，几乎把写诗变成了卖弄学问。然而艾略特却有他的理由。征引一句古诗或外国文带来一大片情景，这背后有文化，有历史，他要把这些东西并列、重叠，因为他认为当代的文学脱离不了传统，而传统又时时需要更新，所以任何优秀的文学作品里必然是有古有今、古今并存的。这一理论他在论文《传统与个人才能》里着力阐明，成为他的文学观的一大支点而在《荒原》里首先实践了。

如果把他的引语略作分析，我们会发现他除了引基督教《圣经》、佛经和人类学著作之外，文学方面引得多的是奥维德、但丁、莎士比亚、韦伯斯特、密特尔顿、马伏尔、波德莱尔、魏尔伦等人。不能说这一单子代表了他全部喜爱的读物，但当中仍有消息可寻——至少，他在评论文章里大力推荐过的英国17世纪诗剧和法国象征派是赫然在目的。他的欧洲文学佳作单子是有倾向性的，正同他的欧洲文明支柱不是泛神或异教时代的荷马和维吉尔而必然是天主教的但丁一样。

这是因为除了他本人的天资，构成艾略特的诗才的还有几种成分：1. 西欧古典文学；2. 惠特曼的美国诗风，特别是以口语入诗的传统；3.

17世纪英国诗剧和玄学派诗；4. 法国象征派诗，除了波德莱尔，还有给他以城市性风格的朱尔·拉福格。是这些成分——旧的、新的、甚至时髦的——在艾略特身上有一个他自己爱说的“同时的存在”。但是超越这一切的还有一个成分，那就是他对基督教的执著信仰。他的艺术是为基督教服务的；基督教教义渗透并溶化了一切。

正因如此，在《荒原》之后，他又写了一系列以宗教为主题的作品：《空心人》（1925），《圣尘星期三》（1930），《岩石》（1934），《大教堂谋杀案》（1935）——最后两部是诗剧。

艾略特久有志于复兴诗剧。他的一系列关于17世纪诗剧的论文就是阐明诗剧优于后世的现实主义剧本，认为：“人的灵魂，在紧张的感情状态里，是努力用诗来表达自己的。”[11]

现在他来写宗教剧，得到实践的机会了。

《大教堂谋杀案》确是一部出色的现代诗剧。它抓住了一个有历史意义的主题，即1170年英国大主教汤玛斯·贝克特因维护教会反抗王权而被英王亨利二世派人刺死的故事。剧中有明显的冲突。它采用了古代诗剧里的某些手法，如古希腊悲剧常有的歌队（chorus），中古道德剧里常有的象征性人物，如四个“诱惑者”。它遵守三一律，一切动作都发生在大教堂内，每幕都集中于一个短时间内，两幕的间隔不出一月。它全部用韵文，但在四个武士向众人说明他们杀大主教的动机时，却用了散文，比韵文低一个调子，表明这是世俗的诡辩，不是真正严肃的说理。它的形式严整如仪式，幕与幕间、人物与人物间（第一幕的四个诱惑者对之以第二幕的四个武士）有一种对称的美。它不是一味紧绷着弦那样紧张得叫人透不过气来，而颇有轻松的段落，如四个诱惑者的某些言词，他们与四个武士后来所谈又对英国人自傲的某些性格特点（务

实，直言直语，同情弱者，等等）进行了挖苦。在这一切之上，它的韵文台词是既通俗又有诗意的，例如：

它们会显得不真实，
人类不能承受太多的真实。

（第2幕，第1场）

你们用结果来辩论，像这个世界所做的，用结果来判断一件事情的好坏，你们服从事实。

（第2幕，第2场）

又如当大主教听着四个武士向他走来的时候，他说：

我整个一生里，它们就向我而来，那些脚步，
　整个一生
我等待着。

（第2幕，第2场）

又如歌队在剧本开始处唱的一段：

这里没有长远的城市，这里没有永久的停留，
不吉的风，不吉的时，不稳定的利益，稳定的危险，
呵，迟迟迟，时间迟了，太迟太迟了，年岁腐烂了；
凶杀的风，怨恨的海，灰色的天，灰灰灰，
呵，汤玛斯，回去；大主教，回去，回到法国去。

（第1幕）

这样的语言是实在而又灵活，庄严而又有生气的，韵律也动听而多变。艾略特在这里解决了一个困难问题：如何为一个以宗教为主题的现代诗剧找到适当的语言。

总起来说，这个剧做到了艾略特自己对于诗剧提出的最大要求，那就是：

> 对于最简单的观众，有情节；对于喜欢思索的，有性格以及性格与性格之间的冲突；对于有文学趣味的，字句和说法；对于有音乐感的，韵律；对于更敏感更聪明一点的观众，逐渐展现出来的意义。[12]

换言之，打动不同层次的观众，做到雅俗共赏。

然而这个成功却只是局部的。他虽适宜于写以中古教会为背景的诗剧，但是等到他接着来写以现代生活为主题的诗剧，如《团圆》（1939）、《鸡尾酒会》（1950）、《心腹职员》（1954）、《元老》（1959），他却不能得心应手了。这些剧本也有在舞台上取得成功的，但是终究没有产生持久的效果。原因也许是：1.　他还不够熟悉现代生活，特别是知识分子圈子以外的生活；2. 他还没能掌握一种能应用于更大范围的现代戏剧韵文。依然是语言问题困扰着当代想写诗剧的人，就像艾略特这样一个有雄心、研究、理论和一定实践经验的诗人也没有能够完全解决这个问题。

可是在他熟悉的范围内，他却取得了诗艺上的又一次飞跃，而这部分地正是由于他成功地提炼了一种适宜于表现沉思的诗歌语言。

这里指的是他最后的一部大作品：《四个四重奏》（1943）。第一个四重奏发表于1936年，另外三个于1940—1942年间，最后又合集印

行，主要是二战时期作品。它有一个结构骨架，即四个四重奏代表一年四季，又代表空气、土、水、火等四大元素。纳进这个骨架的是与诗人有关的四个地区：英国考茨武尔德一处花园，东柯克（诗人祖先居住之地），美国密苏里和新英格兰（诗人出生和求学之地），最后是小吉丁（一个在历史上有名而诗人又在二战当中到过的村子）。因此，诗还带有自传色彩，充满了记忆，掌故，今昔对比，而全诗则是对时间的一部长篇沉思录。

每个四重奏也有一种格局，即分为五部分：第一部分按照季节和地点提出所沉思的主题；第二部分重申主题，先用抒情诗，后用抽象的词句；第三部分写厌世之思；第四部分是短歌或一段祈祷文；第五部分小结，往往涉及艺术。这种格局是受音乐上的四重奏启发的。艾略特曾说他佩服贝多芬作于后期的钢琴四重奏，认为在那些作品里音乐达到最纯净的境界了。

他自己所作也力求语言纯净。第一个四重奏一开始，他就用纯净的语言端出了时间主题：

现在时间与过去时间
也许都存在于将来时间，
而将来时间包含在过去时间。
如果所有时间永在，
所有时间也就不可赎回。
可能发生过的是一种抽象，
永远都有可能性，
但只在玄想的世界中。
可能发生的与已经发生的，
都指向一个终点，即是现在。

（一奏，I）

这样的诗句是不是太抽象了？抽象是题旨所定，诗人的本领在于接受抽象而又加以变通，方法一是运用韵律，每行一般有四个重拍（这是古英语诗中常用的办法），产生一种乐感；二是使语言既显纯净的美，但又在纯净中使它流动，意义不是停顿在一点，而是进展的——在这里就是交代各种时间（过去，现在，将来）之间的辩证关系，要旨在着重它们不仅是连接的，而且是交叉重叠的。

但是除了抽象的段落，作品中还有写得十分具体的地方。例如：

我站在这里，正当路途之中，活过了二十年——
二十年大半荒废了，界乎两次战争之间的年代——
努力学着用词，每一次尝试
都是一种全新的开始，也是又一次失败，
因为刚学会凌驾于词之上，
就无须再说想说的事，或者想说
也不愿再用老的方式。因此每一尝试
都是一种新的开始，一种向说不出的东西的进攻，
而所用的工具是拙劣的，不断退化的，
处在一大堆不明确的感觉
和一群不听话的情绪之间。

（二奏，V）

这也就是上文提到带自传性质的段落。作为一个文人，他沉思语言与时间的关系，这种时候他的语言也不同于开始那段，而是纯净中更多一点实的东西，一种艺术意境：

言词流动，音乐流动，
但仅在时间中；仅仅是活着的东西
只能死。言词成为讲话，又进入
静默。靠形式，靠格局，
言词和音乐才能进入
静止，如一个静止的中国花瓶
在静止中永远流动。

（一奏，V）

这些段落是本诗中最吸引读者的一部分，因为其中充满了一个作家对于他所善用的语言的深刻感受。

然而不只语言，还通过语言进到一个民族的过去与将来：

既然我们关心言语，言语就逼使我们
纯净部落的方言，
并要心灵顾前又思后

（四奏，II）

换言之，语言之中有历史：

我们称为开始的经常是结束，
作一次结束就是作一次开始。
结束是我们的出发之处。每一个正确的
片语和句子（那里每一个词都是恰到好处，
各就其位，互相衔接，互相衬托，
既不晦涩，也不炫耀的词，

旧和新的一个不费气力的交易，
普通的词，然而精确，毫无俗气，
正规的词，意义确凿，但不迂腐，
完整的辅音跳舞在一起）
每一个片语和句子是一个结束和开始，
每一首诗，一个墓志铭。任何一个行动
都是一步，走向断头台，走向火焰，走向海的喉咙
或走向一块无法辨认的石碑：那是我们的出发之处。
我们和正在死的人一起死去：
看，他们逝去，我们随他们而去。
我们和已死了的一起诞生：
看，他们归来，他们随身携带我们。
玫瑰的时刻和杉树的时刻[13]
同样的持久。一个没有历史的民族
从时间中得不到拯救，因为历史是一个
无始无终之时刻的图案。这样，当一个冬日下午，
光线渐渐暗淡，在一座僻静的教堂[14]里，
历史就是现在和英格兰。

（四奏，V，裘小龙译文）

这就把诗带回到了40年代正处于战火中的英国。早在此节之前，诗人已用一种特殊的方式两次提到德军对英国的轰炸：

在黎明前的那一不能肯定的时刻[15]
　　接近那漫无止境的长夜的终结
　　在漫无终结中重现的终结

当黑色的鸽子[16]吐着闪亮的舌头
　　在他归途的地平线下经过

（四奏，II，裘小龙译文，下同）

俯冲的鸽子以白炽的[17]
恐惧之焰划破天空，
这样的舌头高声宣布
从罪恶和谬误中的唯一解脱。
唯一的希望，或者绝望
在干柴堆和柴堆的选择之中——
从火焰到火焰去获得拯救。

（四奏，IV）

情景不同，语言也不同，但是思考的仍是老问题：如何解脱罪恶与谬误？火的净化依然是唯一出路。艾略特仍是那个写《荒原》和《大教堂谋杀案》的诗人，他是前后一致的，但是时间也没有停顿，两次战争之间的20年并未白过，他的智能和艺术修养都更成熟了，终于使他在二战最黑暗的时刻写下了一部深刻而美丽的沉思录。

二

艾略特同时是一个批评家。他的创作同他的批评是相辅相成的；他写评论文章来阐释他的创作，他的创作又反过来印证他的评论。他的影响之所以大——大到全世界各个角落都有他的模仿者和鼓吹者——原因之一就在于他有这种双管齐下的办法。

但他并非孤军作战，他是整个西欧现代主义潮流里的一个力量。我们已经谈过他“时髦”的一面：提倡法国后象征主义诗人戈比埃和拉福格就是一例。他比别的英国评论者更深刻地理解波德莱尔的精神品质，认为这位象征主义大诗人的撒旦主义是“企图从后门进入基督教”[18]。

他的注意力也不限于文学，而遍涉西欧各门现代艺术和政治。他主编过一个季刊，名叫《标准》（1923—1939），起了联系英国与大陆文化界的重要作用。他支持法国法西斯派别“法国行动”的文章就是发表在这个刊物上的。

在英国，他也有前辈和友军，如庞德和T．E．休姆。庞德同他一样是美国来人，曾活跃于英国文坛，特别在一些“形象主义派”诗人（Imagists）中间。他对艾略特的诗作有不小影响：《荒原》是经过他作了重大删削之后才成现状的。休姆阵亡于一战中，以反浪漫主义著称，提倡“坚硬、干净的形象”，对艾略特的诗和理论也都有影响。

此外，艾略特也曾是勃鲁姆伯里集团中人如弗吉尼亚·沃尔芙的门下客，在提倡西欧新艺术和反对英国文坛上的旧习气等方面是与他们一致的。

在学院派中，剑桥大学的理查兹和李维斯都是较早给《荒原》等诗以好评的有影响人物。他们的理论也属于现代主义范畴。

然而尽管有这些联系，艾略特又有他对于西欧特别是英国现代主义的独特贡献。

第一，在理论上，他大力主张现代主义要同欧洲古典主义旧传统结合。他之所以在《传统与个人才能》一文里宣扬古今同时存在论就是为此。他最好的论文之一是论但丁的，因为他看出了但丁在西欧古典主义中的中心地位，而这又是从他的宗教观出发的。他在现代主义和古典主义中间搭了一座桥，这就使得现代主义就在比较保守的人之间也显得“体面”。

第二，由于是一个创作实践者，他能对写诗的个中甘苦和技巧问题说出究竟，如他的“客观关联物”论，他的诗人只是一个无个性的“催化剂”论，他的诗剧理论，诗须散文化理论，“听觉想象力”理论，等等。他并不长于作抽象概括，虽然他的哲学训练在这方面是有帮助的；他长于提出前人未提的问题，而他的回答常能发人深思，加上他善于选择例证——他引的诗句常常是令人难忘的——他也就能比一般评论家说得更内行，更深入，更有权威性。

第三，他对于作家、作品的评论常有独到见解。前面已提到过他的但丁论。就一般读者而论，他最精彩的文论可能是关于玄学派诗和17世纪英国诗剧的两组文章。例如他说丁尼生和勃朗宁不能像多恩那样“感觉到他们所想到的，其直接犹如闻到了玫瑰的香气。一个想法对于多恩是一种经验，经验又改变了他的感觉”[19]。他又说：

另一方面，多恩的最成功、最典型的效果是由短词和突然的对照造

成的：

金发如镯绕白骨

这行诗里最强烈的效果是来自“金发”和“白骨”的联想突然形成了对照。这种形象与形象的套叠和联想的多层是多恩所熟悉的一些剧作家用词的特点，常见于密特尔顿、韦伯斯特、顿纳更不必说莎士比亚的作品中，也是他们语言的活力的一个源泉。[20]

这就把玄学派和17世纪诗剧家们的一个重要特点说清楚了，而事实上由于他也用这类技巧，这也就是在间接地阐释他自己的作品。

第四，他对于整个英国诗史有一个迥然不同于前人的看法。颂扬玄学派与17世纪剧作家只是他对诗史的总看法的一个组成部分，他的最激烈的论点是这两类作家所创的大好局面受到了密尔顿的破坏：

在17世纪出现了感觉的脱节，直到现在我们还未恢复过来。而很自然地，这一脱节由于17世纪两位最有力的诗人——密尔顿和特莱顿——的影响而更糟。……语言虽变得更加精致了，感觉却粗糙起来。[21]

在别的地方，他还说密尔顿宛如“中国长城”一般横在两代诗人之间。一直到1936年他还在坚持说密尔顿是一个“坏的影响”[22]。这话引起了评论界和学术界的强烈反对，于是在1947年艾略特作了一次措词巧妙的“战略退却”，承认密尔顿仍是一个伟大的诗人，但仍认为“感觉脱节”说“还保有一些正确性”[23]，只不过它的根源不在文学，而在17世纪的英国革命。应该说，这是一次重写英国文学史的企图，其背后动机是要驱逐英国文学中的民主力量。他之不喜欢雪莱、拜伦、哈代、萧伯纳等人也是出于同样动机。

第五，他的评论文章不只谈文学，而涉及宗教、社会、文化、教育等广泛题目，收成集子并造成一时影响的就有《一个基督教社会的想法》（1939）、《古典与文化人》（1942）、《文化定义的笔记》（1948）等书。这些文章的中心思想，像在他的诗里一样，是现代社会必须建立在基督教义之上，这是唯一革除各种弊病的方法。

* * *

把艾略特的诗和评论放在一起来看，我们会看出：

他是一个现代主义者，由于他诗艺精湛又善于阐释，在英语世界及更广大地区里传播现代主义方面起了广泛而深刻的影响；

他又是一个基督教宣传家，一个古典主义者，在这点上不同于多数西欧的现代主义者。

---

[1]这个名词出现于艾略特论《哈姆雷特》文，见其《论文选》，第145页。

[2]斯莫纳是土耳其西部一海港，那里生产葡萄干。艾略特曾说这是真事，他确是遇见过这么一位商人。

[3]“托运伦敦免费”，指葡萄干的标价，在运去伦敦时是运费和保险费不计价的。“见款即交的提单”指以“见票即付”的支票付款后，提货单即交于买主。

[4]大都会是游览城市布里敦的豪华旅馆。布里敦离伦敦60英里。

[5]提瑞西士，古希腊的盲先知。悲剧家索福克勒斯在《俄狄浦斯

王》剧中曾写到他。当底比斯的土地受到诅咒（另一个类似的荒原），是提瑞西士找到了诅咒的原因。他有着“干瘪的女性乳房”，是指：传说他被神变为女性，七年后又变为男人。他看到“在这沙发式床上演出的一切”，一种繁殖行为变为没有意义的行为了。艾略特注解说：提瑞西士虽然只是旁观者而非“角色”，却是本诗中最重要的人物，他结合了其他一切人物。正如独眼商人、葡萄干推销员，都融入腓尼基的水手，而这水手又和那不勒斯的腓迪南王子（莎士比亚《暴风雨》中的角色）无大差别。同样，一切女人都是一个女人，而这两性又都汇合在提瑞西士身上。提瑞西士所见的，事实上就是本诗的主体。

[6]作者自注说他写这一行时想到了“港岸边”或驾渔舟黄昏时返回的情景。这一行近似古希腊女诗人莎弗的诗“金星啊，你把灿烂的黎明散开的一切聚回来；你把绵羊、山羊和孩子带到母亲跟前”。这一行也使人想起斯蒂文生的《镜魂曲》诗中的句子：“水手回了家从海上而来。”

[7]布雷德福，英国北部的工业城市。那里多大战中投机致富的暴发户。

[8]他曾在底比斯城墙边的市场上，预言俄狄浦斯王的悲惨下场，见索福克勒斯悲剧《俄狄浦斯王》。

[9]作者自注：“在荷马史诗《奥德赛》中，奥德赛曾在阴间见到提瑞西士。”

[10]作者自注：“参见哥尔德斯密司《威克菲尔德的牧师》中被引诱的奥利维娅的歌。”按歌中说：“当美人儿做了失足的蠢事，/发现男人的负心已经晚了，/什么魔符才能使她消愁，/怎样才能把她的污点

洗掉？/唯一的妙法既为她文饰，/又在众目下使她躲过羞耻，/还能为她的恋人带来悔恨，/绞得他心疼——那就是，去死！”

[11]《关于戏剧诗的对话》，引自《论文选》，第46页。

[12]艾略特：《诗的用处与批评的用处》，1933年，第453页。

[13]玫瑰是爱情和生活的象征，杉树是悲哀和死亡的象征。

[14]小吉丁的一所教堂。

[15]二次大战时，艾略特是伦敦监视德国空袭的一个民防队员，这段诗里，艾略特为自己描绘了这样一次空袭，走在巡逻路上的情景。

[16]德国轰炸机。

[17]鸽子既象征着轰炸机，又象征着多舌火焰的圣灵，这两种火：毁灭性的和净炼性的火，形成诗的总体象征。

[18]《论文选》，第383页。

[19]《论文选》，第287页。

[20]《论文选》，第287页。

[21]《论文选》，第288页。

[22]见约翰·海华德编：《艾略特散文选》，企鹅社，1953年，第123—131页。

[23]见约翰·海华德编：《艾略特散文选》，企鹅社，1953年，第

139页。

第十六章　奥登一代

在艾略特之后出现了W.H.奥登（1907—1973）、台·路易士（1904—1972）、斯蒂芬·斯本德（1909—）和路易士·麦克尼斯（1907—1963）等在牛津大学受教育的青年诗人，称为“奥登一代”。

他们在技巧上受到艾略特的影响，但在诗歌内容上却不同，这主要是因为他们生在英国经济大萧条的年代里，在政治倾向上是左派，有的还去西班牙同佛朗哥的法西斯叛军作战，所以写的题材多是英国国内的失业和世界反法西斯斗争。例如斯本德写道：

他们懒懒地站在街口，
看见朋友们耸一耸肩头，
又把口袋朝外一翻，
表示了穷人不在乎难堪。

这是失业者的画像。又如他写西班牙内战之后：

农民跟着驴子的呼叫声
重又唱起结巴的歌。

（《一个城市的陷落》）

麦克尼斯也在他的《秋天日记》里形容有一群反对资本主义制度的人：

多数人接受一切，生下来就给活儿套上，

习惯于逆来顺受，随遇而安，
有些人不让套上或者想套而套不上，
就祈祷有一个更好的天国出现，
像人们在议论里描绘的，或当作口号
用粉笔或油墨写在墙上板上的，
可能会有一天会在人的身体里寻到寄托，
用新的法律和秩序博得他们的欢喜，
那时候有本事不愁使不上，精力
也不会集中于竞争和贪污，
不再在顺从中受剥削，更谈不上效忠
一个绝对无效的、疯狂的制度，
它让少数人用最高档的价格
过最高档的生活，而百分之九十九的人
从没参加过宴会，却要收拾碗碟，
把过去多少世代的油污洗干净。

他们都从不同角度反映了20世纪30年代英国人民的愤怒和希望，在技巧上则写得具体，都有类似艾略特所称为“客观关联物”的形象：一种耸耸肩的姿势，一个把口袋一翻的动作，把“过去多少世代的油污洗干净”，等等。此外，他们喜欢用“高压线塔”、“涡轮机”、“仪表”等现代工业性语言。这些人英才勃发，一齐降临诗坛，宛如一个新的英雄时代来到，就连老诗人叶芝在编《牛津现代诗选》的时候也收进了他们的作品，并自叹不如。

他们的领袖是奥登。他的诗路比同伴们更广，成就更高，影响也更大。

他也关心当时国内外大事，但在一般的左派政治意识上加了弗洛伊

德的心理分析；写法上更俏皮，回头走拜伦甚至蒲柏的路；各种诗体掌握更纯熟，从十四行、催眠曲、诗剧直到《夜邮》那样的电影解说诗。因而他的作品有一种更加爽朗的现代面目，其风格的特色十分明显：

农家的河没受到时髦码头的诱惑

他紧抱忧郁像一块田地

他的躯体的各省都叛变了

逐渐的毁坏像污迹一般伸开

当所有用以报告消息的工具
一齐证实了我们敌人的胜利

他也能把实物写成一种品质，像18世纪诗人那样使用人格化的抽象名词，如“邪恶”、“痛苦”、“迫害者”之类，而所传达的是现代思想，所用的形象（如“心灵的一片沙漠”、“岁月的监狱”、“家宅为羞耻所密封”等等）更纯然是现代的，带有现代的明快，也带有现代的焦灼。

总起来说，他抒发的是现代敏感。就在他吟咏几百年前的名画时，他的诗传达的也仍是现代敏感：

美术馆[1]

关于痛苦他们总是很清楚的，
这些古典画家：他们深知它在
人心中的地位，深知痛苦会产生，

当别人在吃，在开窗，或正作着
　　无聊的散步的时候；
深知当老年人热烈地、虔敬地等候
神异的降生时，忽会有些孩子
并不特别想要它出现，而却在
树林边沿的池塘上溜着冰。
他们从不忘记：
即使悲惨的殉道也终归会完结
在一个角落，乱糟糟的地方，
在那里狗继续着狗的生涯，
　　而迫害者的马
把无知的臀部在树上摩擦。

在勃鲁盖尔的《伊卡鲁斯》里，比如说；
一切是多么安闲地从那桩灾难转过脸：
农夫或许听到了堕水的声音
　　和那绝望的呼喊，
但对于他，那不是了不得的失败；
太阳依旧照着白腿落进绿波里；
那华贵而精巧的船必曾看见
一件怪事，从天上掉下一个男童，
但它有某地要去，仍静静地航行。

（查良铮译文）

这是奥登的名诗之一。对于诗中提到的画家勃鲁盖尔，人们欣赏的是他的风格写实，是他对画中人物（特别是农民）的嘲讽笔触，而奥登却着

重这位古典画家对于人生痛苦的了解之深，这就是一种现代看法。他又指出画中的村民眼看别人遭难而无动于衷，“安闲地从那桩灾难转过脸”，这是现代笔法，用“安闲”字样更衬托出这一边有人死亡，一边别人照常过着日子的人生处境——一种无可摆脱的存在主义式的处境。

过去也有不少中外诗人以诗咏画，但这种敏感、这种讽刺性的对照却只产生于这个多灾多难但又复杂、矛盾的20世纪。

他的早期作品里还出现过一些可称为城市志（如《布鲁塞尔的冬天》、《澳门》、《香港》）和人物志（如《蒙田》、《路德》、《兰波》、《麦尔维尔》）的短诗，每首都有若干充满现代敏感的警句组成，例如：

布鲁塞尔的冬天

寒冷的街道缠结如一团旧绳，
喷泉也在寒霜下噤不出声，
走来走去，看不清这城市的面容，
它缺少自称“我乃实物”的品性。

只有无家者和真正卑微的人们
才像确实知道他们身在何处，
他们的凄惨集中了一切命运，
冬天紧抱着他们，像歌剧院的石柱。

阔人们的公寓耸立在高地，
几处窗子亮着灯光，犹如孤立的田庄，
一句话像一辆卡车，满载着意思，

一个眼光包含着人的历史，
只要五十法郎，陌生人就有权利
让这无情义的城市送上温暖的胸膛。

奥登的诗还有一种戏剧性，因此描写大的变动，如战争，就十分在行。他的另一首名诗《西班牙，1937》曾经传诵一时，就是因为他始终抓住了戏剧性的对照——昨天与今天，今天与明天，广场与陋室，城市与渔岛，苦难与希望，希望与希望的实现：

明天，对年轻人是：诗人们像炸弹爆炸，
湖边的散步和深深交感的冬天；
　　明天是自行车竞赛，
穿过夏日黄昏的郊野。但今天是斗争。
今天是死亡的机会不可免的增加，
是自觉地承担一场杀伤的罪行；
　　今天是把精力花费在
乏味而短命的小册子和腻人的会议上。

（查良铮译文）

回旋式地不断对照，诗的形式也舒卷而前，不采取优雅的（然而也能变成打油腔的）脚韵，而是恢复了古英语诗的重读音，恢复了英雄气概；同时又通过现代色彩的形象——“诗人们像炸弹爆炸”、“乏味而短命的小册子”、“腻人的会议”——表示这是此时此地，20世纪30年代西班牙战场上的产物。

奥登也用同样的戏剧性、同样的对照、同样的现实感来写中国人民

的抗日战争。1938年，他同小说家衣修武德来到武汉，并去前线采访。奥登用诗，衣修武德用散文，写下了他们在中国战场上的见闻，合作而成《战地行》一书，于1939年出版。这本书可不是“乏味而短命的小册子”，而是一部优秀作品。衣修武德的散文部分很精彩，奥登更在此中写出了若干他最好的十四行诗。

书里十四行诗共23首，以“战时”为总题。以第18首为例：

他被使用在远离文化中心的地方，
又被他的将军和他的虱子所遗弃，
于是在一件棉袄里他闭上眼睛
而离开人世。人家不会把他提起。

当这场战役被整理成书的时候，
没有重要的知识在他的头壳里丧失。
他的玩笑是陈腐的，他沉闷如战时，
他的名字和模样都将永远消逝。

他不知善，不择善，却教育了我们，
并且像逗点一样加添上意义；
他在中国变为尘土，以便在他日
我们的女儿得以热爱这人间，
不再为狗所凌辱；也为了使有山、
有水、有房屋的地方，也能有人烟。

（查良铮译文）

它表现了一个英国诗人对普通中国士兵的深切同情，而且他充分理解他

们“在中国变为尘土”，是为了“他日我们的女儿得以热爱这人间，不再为狗所凌辱”。这是用现代技巧写的现代内容的诗。当时在昆明有几个中国青年诗人，如穆旦和杜运燮，呼吸着同样的战争的气氛，实践着同样的诗歌革新，完全为奥登所作倾倒了，以至于学他译他，有的人一直保持着这种感情，一直保持到今天。

然而奥登自己，人和诗，却变了。1939年欧洲战场尚未大打，这位原来反法西斯的诗人却离开战争中的英国去了美国。

刚到美国的时候，他仍写出了一些好作品，如《新年书信》。以后他逐渐转向宗教题材，在诗艺上仍试验不断，间有佳作，如《石灰石赞》（1948），写出了他对历史和人在自然中地位的透视，深刻隽永；特别是《阿基利斯的盾牌》（1955）一诗仍然用了他的戏剧性的对照法，但是调子却要沉郁得多，去写神话世界与现代生活之间的巨大差别。阿基利斯的母亲以为盾牌上会刻出敬神的仪式场面，实际上却只见这样的景象：

铁丝网圈起一块指定的地，
　等着的官员感到闷，有人开了个玩笑，
卫兵们流着汗，因为天很热，
　一群普通的老实百姓
　在外面瞧着，不动也不说话，
三个苍白的人被带过来，绑在
　三根竖立在地上的柱子上。

这就又回到了20世纪这个残忍好杀的时代，也回到了早先奥登的诗艺。

可惜这样的佳作少了，终其生奥登没有写出人们期待他会写出的巨

著。他究竟是不是一个20世纪的主要诗人成了一个争论的题目，然而对于30年代的过来人，他的辉煌的早期诗是没有别的作品所能替代的。

* * *

威廉·燕卜荪（1906—1984）是奥登的同代人。同奥登是朋友，但不属于他那小圈子。他也写诗，诗风不同于奥登，代表了一种特殊类型的现代主义。

他同时是一个锐利的批评家，所著各书——《七类晦涩》（1930）、《田园诗的若干形式》（1935）、《复杂词的结构》（1951）、《密尔顿的上帝》（1961）等——构成了现代主义诗学的中心理论，影响深远，在英美文论界地位的重要只有他的剑桥老师I. A. 理查兹和另一个剑桥教师F. R. 李维斯可比。

他的诗作不多，1955年出版的《合集》总共只收56首诗，连同注解不过119页。这些诗大部分非常难懂。人们说他追随17世纪的玄学派，实际上他比玄学派更不易解。文字是简单的，其纯朴，其英国本色有如《阿丽丝仙境奇遇记》，但是内容涉及20世纪的科学理论（如爱因斯坦的相对论）和20世纪的哲学思潮（如维特根斯坦的逻辑与语言哲学），有时单独的句子是好懂的，连起来则又不知所云了。

然而这样的诗仍然值得一读，因为它代表了诗的一种发展。这是20世纪的知识分子的诗，表达的是知识界关心的事物。其所以难，是因为西方现代科学、哲学的许多学说本身就不易了解，而诗人本人对它们的探索也远比一般人深（我们不要忘了他在剑桥拿了两个第一，其一是英语，另一是数学）。这些学说是重要的，影响到现代人的意识或世界观。但他写的又不限于思维，对于现实生活里的矛盾与困惑，对于爱

情，对于战争，甚至异国的战争，如中日战争，诗人也都是深有所感并吟之于诗的。在形式方面，他又严格得出奇，不仅首首整齐，脚韵排列有致，而且还有法文Villanelle式的结构复杂的回文诗。整个说来，他的韵律是活泼的，愉快的，朗读起来，效果更好。十分现代的内容却用了十分古典的形式，这里有一点对照，一点矛盾，但也增加了他的诗的吸引力。有些诗人的作品一见眼明，但不耐读；燕卜荪的相反，经得起一读再读，越读越见其妙。

这类诗也构成英国诗里的新品种。燕卜荪自己说过：

> 本世纪最好的英文诗是象征式的诗，写得极好，但这类诗搞得时间太长了，今天的诗人们感到它的规则已成为一种障碍，而文学理论家一般又认为除象征式诗以外，不可能有别类的诗。[2]

但他认为可以有别类的诗，即“辩证式的诗”。燕卜荪本人写的就是这类，其中心是矛盾冲突：

> 诗人应该写那些真正使他烦恼的事，烦恼得几乎叫他发疯。……我的几首较好的诗都是以一个未解决的冲突为基础的。[3]

因此，他不是在做文字游戏，而是在写现代知识分子所关心的重要问题，其方式则是通过思辨和说理。例如：

肥皂水张力扩大了星宿，
天上反映出圣母的韶秀
迎接上帝打开更多空间。
错了！是我们在空间盘旋，
以超过光速的飞船

毁灭多少个星星宇宙，
让它们死亡不留痕迹。

（《远足》，柯大诩译文，下同）

同样，他的警句也不是仅仅展示机智，而是包含着对人生意义的领悟的：

一切人类依之生存的伟大梦想，
不过是幻灯投射到地狱黑烟上。
　　什么是真正实在？
　　手绘的玻璃一块。

或者是这样一种在前途茫茫中的悲壮的决心：

还是和我一起在盼待一个奇迹，
（不管它来自魔鬼还是神祇），
　　找那不可能的东西，
绝望中练一身技艺。

（《最后的痛苦》）

实际上不只是“技艺”，因为还有对人的关切。他是一个外表冷静而内心非常热烈的人。东方吸引了他：他在日本和中国都教过书，特别是中国，两度居留，一共七年（1937—1939，1946—1951），教书极为认真负责，造就了一大批英国文学研究者和许多诗人。他亲见了中国的抗日战争、解放战争时期的大学生活和解放后的新气象（在人民共和国成立之初，庆祝十一和五一的游行队伍里有着他们夫妇），而且把他的感想写进了诗，其中包括一首题为《中国》的短诗，一个取自李季《王贵

与李香香》的片断的翻译，和他的唯一的长诗《南岳之秋》。战时设在湖南南岳的西南联大文学院的师生的生活是非常艰苦的，但是他过得很愉快。这首长诗忠实地传达了他的印象和感想，当中包括了幽默、疑问和自我嘲讽，而主调则是愉快，他以轻松的口气和活泼的节奏加强了这一效果。这愉快不仅表明他在南岳“有极好的友伴”（如他自己所说），而且用一种诗歌手段传达了他对于中国人民前途的信心。

---

[1]本诗的主题是：人对别人的痛苦麻木无感。诗人在美术馆里看到勃鲁盖尔（1525—1569，尼德兰画家）的油画《伊卡鲁斯》，深感到它描绘的正是这一主题。伊卡鲁斯是希腊神话中的人物，他和他的父亲自制翅膀飞离克里特岛，在飞近太阳时，他的翅膀由于是用蜡粘住的，蜡融化了，他也跌落海中死去。诗中描写的景色大多是勃鲁盖尔画中所有的。

[2]《纽约时报书评》1963年9月22日，第39页。

[3]《威廉·燕卜荪同克里斯多弗·里克斯的谈话》，引自伊恩·汉弥尔登编：《现代诗人》，伦敦，1968年，第186页。

第十七章　二战中的英国诗人

一战中涌现不少诗人，然而二战开始之时，台·路易士却讽刺地问道：

战争诗人何在

他们已把宗教、市场、法律
置于愚昧和露骨贪婪的奴役之下，
现在又借用我们的语言，要求
我们为自由的事业执言。

我们时代的规律却是——
这个成不了不朽诗篇的主题——
我们这些靠诚实的梦为生的人
只能面对大恶保卫小恶。

不仅是他们/我们之分毫不含糊，使人想起了沙逊在一战时写的《他们》一诗，而且从这两诗的不同也可看出二战时诗人对于政治经济问题更敏感了。奥登的诗友台·路易士是一位反法西斯积极分子，眼看搞慕尼黑“绥靖政策”的一帮政客仍在台上，对于他们叫喊为自由而战的虚伪是看穿了的。

等到希特勒大举进攻，敦刻尔克撤退的耻辱继之以“不列颠之役”空战胜利的光荣，这激起了全国敌忾心，一批年轻战士写起诗来。这当中

有雪尼·基斯，阿仑·路易士，基斯·道格拉斯，罗伊·富勒，享利·里特，阿仑·罗斯。前三人死于战场。其中基斯·道格拉斯（1920—1944）所作至今耐读。例如下诗：

贵人们

——“我看我正在变成上帝”（罗马皇帝维斯巴西安临终语）

这匹高贵的马，眼光无畏，
骨格修长，抬起头看炮弹爆炸。
家郡的景象消失了，
他依然把烟斗嘴放回口里。

彼得不幸被八八炮打死了。
炮弹炸飞了他的腿，他死在救护车里。
我看见他在沙里爬，口里说：
不公平，他们把我的脚打掉了。
我怎么能活在这群文雅的
过时英雄之间而不哭泣？
简直是独角兽，
落进两重传奇之中，
他们的愚蠢和仁侠精神同受尊敬，
个个是蠢人又兼英雄，同享不朽。

平原是他们的板球场，
山像赛马的几重障碍，
绊倒了几个骑手而已。这里的
石块和黄土下，他们安放了自己的尸骨，

仍然带着他们有名的冷漠，我想
我听见的不是炮声，而是猎号。

诗人对于那群绅士们是熟悉的，用了几个对他们的价值观至为重要的名词：公平，仁侠精神，冷漠（即什么也不动声色）。他们的日子是在赛马和打板球中消磨的，因此特别爱马，认为马最高贵；而板球之对英国上层阶级犹如足球之对英国工人，集中体现了一切他们所崇拜的品德。他们在现代战场上被消灭了，但仍然像临死的罗马皇帝一样，自认为上帝。基斯·道格拉斯在诗里所写的这一题材，表明了二战时期一部分英国作家对于旧秩序崩溃的复杂心情。

对惯于纵马行猎的乡绅，诗人既惋惜又无能挽救，而对死于坦克中的敌人士兵他充满了怜悯：

毋忘我

三个星期过后，战士们已经走了。
我们回到那噩梦似的战场，
找到了老地方，看见
那个兵伸开手足躺在阳光下。

大炮皱着眉，炮管投下了
盖倒一切的阴影。那一次
我们遭遇，他发了一弹，
像鬼怪般打中了我的坦克。

瞧，在炮的掩体下丢弃着
他的女朋友的弄脏了的相片，

上面写着：“斯蒂菲，毋忘我”，
好一手整洁的哥特体书法。

我们看他像是心满意足，
降低了身份，付清了账，
受着他的武器的嘲笑，
火炮坚固完好，而他已腐烂。

而她如能看到，一定会哭，
恶毒的苍蝇在他的皮肤上爬，
纸样的眼珠上满是尘土，
肚皮裂开了一个大洞。

在这里情人和杀手混合为一，
一个身体，一颗心。
选中了杀手的死神
也给了情人致命伤。

也在北非战场上战斗过的另一诗人绍莱·麦克林（1911—）就在描写爱人形象的时候也想到了沙漠里的死亡：

当我知道了这可怕的事——
她的身体已经腐烂：
干枯，变质，残缺，
我画了一个我爱人的形象，
不是那种叫人舒服的形象，
会有诗人放在高楼架上的，

而是会在沙漠里变大的形象，
在那里血即是水。

（《形象》）

情绪复杂，背景扩大。这些诗同一战开始时的英雄战歌和后来的战壕悲鸣是截然不同的。

另外一种战时情绪是对于刻板、机械的军营生活的厌倦，如亨利·里德（1914—）的《部件名称》一诗所表达的。“部件”指步枪的部件，诗中仿照一个军士的口气在向新兵发号施令：

这是保险机，只消用大拇指
一拨就开。别让我看见有谁
用别的手指。拨开不费力
只要你拇指用点劲。花朵
柔弱而静止，不许任何人
　　用手指去碰。

你们看这枪栓。它的作用是
打开枪膛。可以把它
来回快拉。我们把这个
叫做松开弹簧。来回快拉，
早生的蜜蜂在吓花弄花，
　　人们把这个叫做松开春光。

每段诗里前四行军士的话，讲部件，后两行则是诗人的旁白。他用大自然的花草来对照前面的军士呵斥，也表达新兵们心不在焉、恨不得回到

田园中去的心情。两者之间的联系则是军士话里的某个词句，一重复就看出它的滑稽可笑。当然，诗人的用意还不止此，他是在表达一个更为普遍的常人的处境：一边是权威，是命令和拘束，是愚蠢和滑稽；另一边是自由，是大自然的美丽风光，是脆弱和无可奈何。战争不过使这个处境变得更加难以忍受罢了。

二战时期，青年诗人所作大抵如此。他们的心情不同于一战时的诗人们，既没有特别的兴奋，也没有格外的懊丧。人们的浪漫热情似乎已在西班牙内战的年月里消耗尽了，而二战主要是大规模的闪击战运动战，或者是千里外来的空袭，也就缺少战壕里的禁闭感和阴暗心情。在诗艺上，有些嘲讽的新手法，但主要是传统写法，没有多少现代派色彩。

在战前已经出名的诗人当中，有几位却在战争时期写出了重要的新作品。

一个是艾略特。他在《四个四重奏》最后一部《小吉丁》（1942）里写了德机空袭英国，我们已在另章引过。作为德国轰炸机象征的“黑色鸽子”的闯入使他知道不论他怎样追求永恒，他无法摆脱当今。事实上，他对当今的战争是有亲身体验的：作为一个民防队员，他曾眼见德国轰炸机俯冲下来。然而他现在站在小吉丁的教堂里，这地方同17世纪英国历史的关联——英王查理一世在被国会军最后击败之前曾秘密来此——又使他想得更远，看出当今就是历史：

一个没有历史的民族
没有从时间解脱，因为历史的格局
由无时间的片刻构成。这样，当光线暗淡下来，
在这冬天下午的一个僻静教堂里

历史是当今和英格兰。

《四个四重奏》标志着诗人艾略特的最高成就，他自己最喜欢的是最后的这部《小吉丁》。这时候的艾略特已经无须借助于新奇的形象和突兀的拼贴，也就是放弃了现代派的典型手法，而能用透明而又有乐感的语言写出他沉痛的思考，战争使他纯净了，也使他更加深刻了。

另一位是女诗人伊迪斯·席特维尔（1887—1964）。她原来长于用新奇的手法写富于声色之美的“艺术诗”，在战争的刺激之下转向现实的题材，所作反而取得了前所未有的硬朗和深刻。下诗就是一例：

雨，还在下
（一九四〇年通宵达旦的空袭）

雨，还在下——
黝黑像人世，阴暗如同我们的损失——
瞎了眼，像那十字架上
一千九百四十颗钉子。

雨，还在下
发出心跳的声音，又变成
铁锤敲打
在那“陶器匠的场地”上，还有
那圣墓上不虔诚的脚步：

雨，还在下
落在“血腥地”上，那儿渺小的希望
在生育，而人们的头脑

培育着贪婪，那该隐额头里的蛀虫。

雨，还在下
落在那十字架上挨饿的人的脚上
耶稣，他日夜钉在那儿，宽恕我们——
宽恕戴夫斯和拉撒路：
在雨里脓疮和黄金是一体

雨，还在下——
血，还在流，从挨饿的人受伤的肋胁；
他在心灵里担负着一切创伤
那些发过光又死了的，那最后微弱的火花
在那自我谋杀者的心里，那可悲的，不通情理的

黑暗的伤疤，那被诱捕到的大熊的伤口，
那瞎了的、哭泣的大熊，他的主人
鞭打着它可怜的肉躯，
那被狩猎者捉到的野兔的泪水

雨，还在下——
啊，我将跃向我的上帝：谁把我拉下来？
瞧，瞧耶稣的血流在天空，
从那被我们钉在架上的额角流出
深深流入垂死者，流入干渴的心
那藏着世间火花的心——为痛苦所染黑
像凯撒的桂冠。

而后，有一个人发话了，他
像人们的心，一度是孩童，睡在群兽中——
“我仍然爱，仍然发出天真的光——我的血——
为了你。”

（郑敏译文）

这雨，像艾略特的黑色“鸽子”一样，是指空袭；艾略特只是附带提到，席特维尔则整诗都谈它。空袭之中，两人都充满了宗教感，只是表达方式不同。艾略特用了“纯净的方言”，席特维尔则用了人们熟悉的圣经故事——特别是“在心灵里担负着一切创伤”的耶稣和耶稣的血，流在天上的，踩在犹大脚下的，从“那被我们钉在架上的额角流出”的血。但是血不会白流。尽管雨不断在下，死亡在不断袭击，耶稣却宣布了爱：

“我仍然爱，仍然发出天真的光，我的血——
为了你。”

这表示：在炸弹如雨的恐怖情况下，诗人并无畏惧，也未绝望。

席特维尔不仅写空袭，还写原子弹爆炸：

歌声在闪光中死亡……去了何处？
溶化了，完结了——
只剩下红影染污了无记忆的石头。

（《玫瑰的颂歌》，1948）

这闪光就是原子弹的闪光，它消灭了歌声，只有石头留下了它红色影子的污渍。诗题里的“玫瑰”也是基督教常用的象征，天堂的玫瑰即是炼狱的火焰。

在这点上席特维尔着墨不多，却尖锐地写出了二战后英国人民的心态——对二战最后一段日子的原子恐怖的感受——震撼灵魂的深刻感受。好容易打败了法西斯，正待欢庆，却又出现了有毁灭全人类的力量的新的恶魔。这种感受驱使千万人上街游行，要求禁止原子武器，走在队伍前头的是老哲学家罗素。

回头来看英国诗歌，我们就会认识到：二战时期的英诗不仅不是无甚作为，而是很有成就：一大批年轻诗人涌现，用了新鲜的笔调写出了他们的复杂感情，几位老诗人（艾略特和席特维尔之外，还有将在另章提到的缪亚和狄伦·托马斯）得到了进一步的发展，在这个时期写出了他们最深刻的思考，而在技巧上不再执著于现代派手法。

第十八章　世纪后半的诗坛

世纪中叶诗坛的一个显著现象，是现代主义的衰落。如上面所说，就连现代主义主要人物艾略特也在后期作品中失去了现代主义特色。

诗人仍然不少。年长一点的如罗伯特·格瑞夫斯（1895—）仍然在写传统形式的诗，但也颇有新意。例如：

波斯人的说法

爱好真理的波斯人不多谈
在马拉松打的小小前哨战。
至于希腊人夸张的传说，
把那个夏天的一次搜索，
一次武装的侦察行动，
不过用了三旅步兵一旅骑军，
（作为他们左翼的支援，
只有从大舰队抽出的几条老式小船）
把这些说成是对希腊的大举侵略
而且陷入大败——他们认为不值一驳；
偶然提起了，他们不承认
希腊人说的主要几点，只着重
那是一次有益的练兵，
给波斯皇帝和民族带来了英名：

面对坚强的防御和不利的气候，
诸兵种协同作战，形成百川汇流！

这里提到的马拉松之役是西方世界连小学生都知道的，西方史家称为希腊联军对抗波斯帝国大军入侵所取得的决定性胜利。但是波斯人又是怎么说的？诗人提供了一个答案，所以题名《波斯人的说法》，意思是：各有各的说法，都是一面之词。至少，这可以使受“欧洲中心”论熏陶了多少世纪的西欧人头脑清醒一些。

又如约翰·贝起曼（1906—1984），也是自行其是，自得其乐，集中写英国城市郊区的传统生活，又用白体诗写了长篇自传（《为钟声所召》，1960；《高与低》，1976；《空气转冷》，1972），赢得了大量平素不读诗的普通读者，也受到奥登和拉金等同行的赞誉。

年轻诗人之间，1945年左右出现了一个“运动派”，成员是一些“愤怒的青年”，如艾米斯、台维、恩赖特、韦因、拉金等。他们以燕卜荪为榜样但去其晦涩，讲究写得平淡，合理，却又语含机智，常有讥讽。他们既反对艾略特——奥登式现代主义，也反对以威尔士诗人狄伦·托马斯为代表的新浪漫主义，在内容上趋向灰色、平凡，与“愤怒青年”们的小说一样，同为福利国家的产物。他们的共同缺点是：天地不大，一如其成员之一唐纳德·台维所说：

只有小块地，小诗，
再不见庞大的、
阴沉的、余音不绝的空间，
像维吉尔所开辟的。

（《论诗艺》）

到1957年后，成员们对“运动”已不感兴趣，这个流派也就消失了。然而留下了一位重要诗人，即拉金。他是世纪后半英国最出色的诗人之一。

* * *

菲利浦·拉金（1922—1985）关心社会生活的格调，喜欢冷眼观察世态，在技巧上师法哈代，务求写得具体、准确，不用很多形容词，而让事实讲话。

以他最有名的诗篇《降灵节婚礼》为例，他写铁路沿线的英国情况，着墨不多，而英国的病态历历在目：

浮着工业废品的运河，
……没有风格的新城，
用整片的废汽车来迎接我们。

而人物呢？

一些笑着的亮发姑娘，
她们学着时髦，高跟鞋又加面纱，
怯生生地站在月台上……

这是新娘们。她们的家属则是：

穿套装的父亲，腰系一根宽皮带，
额角上全是皱纹，爱嚷嚷的胖母亲；
大声说着脏话的舅舅……

对于这样一些人组成的英国社会，诗人当然是提不起什么兴致的。因此他的语言也是平淡的，闲话式的，他的韵律也是低调的，有嘲讽式

的倒顶点而无高昂的咏叹调。

拉金的笔下几乎不见一片绿叶，不是他不爱田园，而是他知道这一切“在消失中”（这正是他的一首诗的题目），他眼见即将来临的命运是：

这样，英格兰也就消失，
连同树影，草地，小巷，
连同市政厅，雕花的教堂唱诗台；
会有一些书收进画廊传世，
但是对于我们这一帮，
只留下混凝土和车胎。

没有掩饰，没有原谅，没有迁就，这就是当代的英国写照。

我们还可以看看他怎样写内景：

家

家是悲哀的。它没有改变，
还为最后离开的人保持了舒适，
似乎在想他回来。长时间
它没有一个人可以讨好，很泄气，
没有勇气去丢掉偷学来的体面

而回到当初开始时的决心：
痛痛快快，来一个归真返璞，
当然早已放弃。你了解这类事情。
瞧瞧这些画，这些银刀叉，

这钢琴凳上的乐谱。还有，那花瓶。

中下层阶级的家庭场面展开在读者面前，连同那用来支撑“体面”的“画”，“银刀叉”，“钢琴凳上的乐谱”。末尾一句“还有，那花瓶”像是突然想起，实是画龙点睛之笔，而且是讽刺的倒笔——只有那类家庭才在乎有没有一个作摆设的花瓶。

同样传神之笔还有：

无帽可脱，我摘下
裤腿上的自行车夹子，不自然地表示尊敬

（《上教堂》）

没有什么动作可以更好地表达福利国家里下层青年的心态了！

然而更值得一提的，还是这诗里有一种新的品质，即心智和感情上的诚实。《上教堂》写出了20世纪中叶英国青年知识分子对宗教的看法：并不重视，认为教堂将为时间所淘汰，但最后却来了这么一段自白：

说真的，虽然我不知道
这发霉臭的大仓库有多少价值，
我倒是喜欢在寂静中站在这里。

原因是：人有一种饥饿，要求生活中有点严肃的东西，这就是诚实。表现上的准确也是一种诚实，拉金的技巧是与拉金的内容一致的。而准确是一种当代品质，科学技术要求准确；准确也是一种新的美：运算的准确，设计的准确，施工的准确，都是美的。就诗而论，在多年的象征与咏叹之后，来了一位用闲谈口气准确地写出50年代中叶英国的风景、人

物和情感气候的诗人，是一个大的转变。也许可以说，拉金和他的诗友们做了一件早就该做的事，那就是：以回到以哈代为代表的英国传统的方式写出了一种新的英国诗，这样也就最后结束了从20年代起就开始树立于英国诗坛的现代主义统治。

* * *

另一个活跃于五六十年代的重要诗人是休斯。

塔特·休斯（1930—）写的是纯然不同于“运动派”的诗。像是针对他们的天地窄小，他专写掠过长空的猛禽；针对他们的平淡，他着力写暴力。这两者，都可以在《栖息着的鹰》一诗里看出：

我坐在树的顶端，把眼睛闭上。
一动也不动，在我弯弯的脑袋
和弯弯的脚爪间没有弄虚作假的梦：
也不在睡眠中排演完美的捕杀或吃什么。

高高的树真够方便的！
空气的畅通，太阳的光芒
都对我有利；
地球的脸朝上，任我察看。

我的双脚钉在粗粝的树皮上。
真得用整个造化之力
才能生我这只脚、我的每根羽毛：
如今我的脚控制着天地

或者飞上去，慢悠悠地旋转它——
我高兴时就捕杀，因为一切都属于我。
我躯体里并无奥秘：
我的举止就是把别个的脑袋撕下来——

分配死亡
因为我飞翔的一条路线是直接
穿过生物的骨骼。
我的权力无须论证：

太阳就在我的背后。
我开始以来，什么也不曾改变。
我的眼睛不允许改变。
我打算让世界就这样子下去。

（袁可嘉译文，下同）

这真是可怕的文字，毫无过去诗歌的优美情调，一切是那样残酷，而残暴者又是那样自豪：它任意捕杀，“分配死亡”，它也“不允许改变……打算让世界就这样子下去”。

不只是一首诗如此，而是有一连串同样可怕的作品。他这样写《鼠之舞》：

鼠落进了罗网，它落进了罗网，
它用满嘴的破铁皮般的吱吱声咒天骂地。……

连韵律都是咬牙切齿似的。在《乌鸦的第一课》里他写上帝如何被乌鸦

捉弄：

上帝想教乌鸦说话。
“爱，”上帝说，“你说，爱。”
乌鸦张开嘴，白鲨鱼猛冲入海，
向下翻滚，看自己有多大能耐。

“不，不，”上帝说，“你说爱，来，试一试，爱。”
乌鸦张开嘴，一只绿蝇，一只舌蝇，一只蚊子
嗡嗡飞出来，扑向杂七杂八的华宴，

“最后试一次，”上帝说，“你说，爱。”
乌鸦发颤，张开嘴，呕吐起来，
人的无身巨首滚出来
落到地上，眼睛骨碌碌直转，
叽叽喳喳地抗议起来——

上帝拦阻不及，乌鸦又吐起来。
女人的下身搭在男人脖子上，使劲夹紧。
两个人在草地上扭打起来。
上帝奋力把他们拆开，又咒骂，又哭泣——

乌鸦飞走了，怪内疚地。

这是令人作呕的诗，而最后“怪内疚地”又是讽刺的一笔。实际上，不是乌鸦有那么多能耐，它还是上帝的化身，这一番问答无非点出上帝的伪善。

就当他写植物时，他也写像尖刀一样会割人的蓟：

每支蓟都是复活的充满仇恨的爆发，
从衰亡了的北欧海盗的地下遗迹
抛掷上来的紧握手中的一大把

残缺的武器和冰岛的霜冻。……

他似乎是把可怕的词汇和凶狠的韵律统统用上了。

然而骂他残酷却骂错了，残酷的不是他，是大自然，是世界，特别是这空前残酷的20世纪现实世界。他也不是在宣扬暴力，而是在唤醒人们注意暴力这个现象，不要生活在幻觉中，因此他避免写得软绵绵的，而用准确、坚硬、强烈的文字。无论你喜欢不喜欢，休斯的诗构成世纪后半英国诗的一个特色。

近年来休斯也写些有关地方上风土人情的诗，并配以插图或相片。这当中有他对于另一个困扰20世纪的问题——保持环境清洁——的关心。1984年，他被封为桂冠诗人。

* * *

休斯的出现曾被有的批评家认为是英国诗的一个转机[1]，但那是60年代的事。休斯以后，又出现了什么大的变化？

大体说来，从70年代起有两股力量表明一种新的诗的敏感在涌现出来。一股出现在北爱尔兰，以显默斯·希尼为代表；另一股出现在英格兰，以托尼·哈里逊为代表，希尼将在下章讨论，这里先介绍一下哈里逊。

托尼·哈里逊（1937—）是工人家庭子弟，靠奖学金上过里兹大学，写的诗有强烈的工人阶级意识。他通晓古典和西欧、非洲多种语言，曾经译过莫里哀的《恨世者》、拉辛的《费德尔》、埃斯库罗斯的《俄莱斯蒂亚》，并为纽约大都会歌剧院写歌词。他力求用好语言，然而目的却不像艾略特那样在于“纯净部落的方言”，而是要替一些几乎说不出话来的人发言。这些人就是多少代的“哑巴”，如他家庭里的上辈成员。他曾写诗表明这点：

遗传

你居然成了诗人真是神秘！
你这诗才来自何处？

我说：我有两个伯父，乔和哈利……
一个口吃，一个是哑巴。

不只伯父，他父亲——一个锅炉工人——也是“哑巴”：

他渴求能从人的语言解脱出来，
那压了他一生的，铅一般沉重的舌头。

（《标以D字》）

哈里逊要打破这世代的“遗传”，于是写起诗来。这使他更敏锐地感到语言中也有“他们”与“我们”之分。有一系列的诗谈到“词汇表”（关于词典）、“女王的英语”（即所谓上等人英语），另有一首干脆就以“他们和我们”为题，其中有一段是：

诗是国王们的言词。你是那类

莎士比亚只让演丑角的家伙：写散文去吧！
所有的诗，包括伦敦老济慈的，你知道，
都已由我们配音成了RP，就是
“公认的发音”，请相信我们，
你的言语已在“公认者”们的手里。
“我们说［ʌs］，不说［uz］，老兄！”这就封住了我的嘴。

（《他们和我们》）

英语标音符号在诗里出现，这大概是第一次。原来拼成us的英语词有两种读法：“公认者”们即上等人读成［ʌs］，工人、下层阶级读成［uz］。这里阶级分野特别明显，所以过去萧伯纳曾说：一个英国人一张嘴，就无法不遭到别的英国人恨他。

而哈里逊的对策不是像有些受了高等教育的工人子弟那样，去鹦鹉学舌地学RP即“公认的发音”（Received Pronunciation）而是去做一个“食火者”：

我将不得不吞下父亲们的火一样的语言，
把它化成一连串打结的火绳，去点燃
多少代压抑着的沉默，一直回到
亚当寻找创世名词的当年，
尽管我的声带会因受烤而变黑，
也将有火焰不断地唱歌。

（《食火者》）

这样的一个歌手唱出来的歌当然也不同寻常。

他唱他对父母的深切感情，透过一个儿子的眼睛看工人家庭里的爱：

虽然我母亲已经死了二年，
爹还是把她的拖鞋放在煤气炉旁烘着，
在她睡的床一边放一个暖水袋，
并且按时替她去续月票。

客人不能随便进屋，得先打电话，
他总约你一个钟头后才去，
这样他可以有时间把她的东西拿走
像是他仍然炽烈的爱是一种犯罪。

（《远距离》）

他写了多首关于父母的诗，不仅题材是关于他们，写法也希望他们喜欢，这一点成为他写作的艺术信条，如他在一首里所说：

爱读的书

那个夏天我读易卜生、马克思和纪德。

他给了我一个“你别太骄傲”的脸色。

“我有时觉得你读书太多了，
我从来没有时间来一阵好读。”

“好读！敢情！你的工会的日程表！

威士忌和啤酒瓶上的招贴！
你从来没有兴奋得要发狂，
由于读了卡夫卡或者《李尔王》。
你唯一关心的记录只有你的投镖游戏，
或者他妈的那足球……”

（这一切我只在心里说。）

我现在接受你关于“艺术”的看法，
把它们写进我的诗，这是一种约定。

这些谈你的诗，爹，希望你喜欢，
在你从比斯顿进城的公共汽车上，
它们是为你这样没有时间的里兹人读的。

一旦我写诗，我就不能把你忘掉！

这些诗都用了活泼的口语，写得具体确切，直接打动读者。同时，他也不讳言工人本身的弱点，如他父亲对一切文化的鄙视。

当然，哈里逊也用他那火焰般的文字写别的题材——从传统解放出来了的题材。这当中有他在美国、非洲、东欧、拉美工作或游历的观感，对“黑色的”北英格兰的既恨又爱的感情，对于死亡的凝思，对于政治、经济问题的看法，还有就是性生活，包括同性恋。这后者曾引起人们的非议，但他仍把它当作现实人生的一部分而写得酣畅。在这等地方他是完全“当代”的——当代生活里的不安、紧张、疑惑都可以在他的诗里找到。同时，他对语言的造诣和对过去优秀文学的修养又使他的诗艺成熟，写出了名篇如《给约翰·济慈一个金桔》，其中既有当代的忧患

感：

历史，人的一生，心，脑
流向味蕾又流回。
比济慈多活十几年
使我老了但并不更聪明，
只是知道了已经不会早死，
但青春也留下了未歌颂的甜味，
剩有日子和金桔来表达
人的存在因他的虚无而成熟。
不只是十六年的间隔
带来了更多的恐怖、希望和怕惧，
而是在济慈的死和我的生之间
这地球又有了一百年的历史——
岁月如张开的火山口，杀气腾腾，
边沿上有血水成泡，向人狞笑；
一个像缸一样大小的东西爆炸了，
夺走了一切静寂，一切颂诗，
草木窒息于秽气之中，
这是济慈和朗普里埃从不知道的；
全身脱水的海仙，断腿的林神拖着残躯
爬过废渣成堆的无树土地，
喷毒的火焰咬着吞着
年纪不到济慈死时一半的儿童……

又有身处非洲黎明中的新鲜感：

烈日烧化了黎明的薄雾

我摘了一个金桔，树枝溅了我一脸
清凉的露水，作为一天的开始。
黎明的糖浆使果子闪光
在梦一般的桔林果园中。

像盖尔微在久雨之后，
橄树绿得发亮，几乎叫人痛苦，
沾着冷露的果子昨夜一整夜
在空气里兀自金黄一片。
新的一天来了。呵，日子！我的精神
用约翰·济慈的精神欢迎金桔。
呵，金桔，没有早死是一种安慰，
又甜又苦，祝福诗人的舌头！

现实，历史，欧洲，非洲，痛苦，希望，联贯起来的是一个后生诗人对于济慈这样一个永远年轻的纯真诗人的爱，英国诗歌就这样代复一代地传了下来。

---

[1]A.阿尔伐莱士：《新的诗歌》序，1962年。

第十九章　凯尔特想象力的作用

不列颠的诗才里有多少凯尔特成分，是很难说清的。不论遥远古代传下来的凯尔特系语言，也不论个别小地区的方言，只谈用英语或相近语言（如苏格兰语）写作的凯尔特族诗人，他们对于英国诗的发展就作出了不可估量的贡献。一部英国诗史如果缺了彭斯和叶芝——只举最明显的例子来说——就不只缺了几个大诗人，而是缺了英国诗歌里最富乡土特色、最有想象力的一部分。在20世纪，也仍然有凯尔特想象力在英国诗里起着特殊的作用。

一

在几个凯尔特人地区内，都是诗歌活动频繁。我们先看苏格兰。

在本世纪20年代，出现了一个“苏格兰文艺复兴运动”，发起者是诗人休·麦克迪尔米德（1892—1978）。他经历了一段艰难的发展过程。一开始，他用英语写作，不顺利，于是改用苏格兰语。然而这是一种奇特的苏格兰语，是人工凑成的，其成分是从字典上找来的古苏格兰词和低地区方言，合称“拉兰斯语”。

这是文学史上一次真正的新开始，所产生的作品至今令人惊奇，其中一首诗是：

摇摆的石头

在收获季节寒冷的半夜，
世界像一块石头
摇摆在天空下。
凄凉的回忆起了又落，
像风卷雪花。

像风卷雪花，我已认不了
石头上刻着的文字。
何况浮名如青苔，
历史如地衣，
早把一切掩埋。

这短短十行里有广大的空间，又有历史和历史中的人，最纯朴的自然形象，低徊不已的韵律，最后更留下一种凄凉而又清醒的情绪。既是来自苏格兰传统的，又是现代的；新鲜，但又耐读。无怪乎直到今天，朋友和敌人都一致称赞这些“充满魅力的早期抒情诗”。

然而诗人并不以此为足，进而用拉兰斯语写了长诗《醉汉看蓟》（1926），这是人们公认的麦克迪尔米德的杰作。一个醉汉是诗的主人公，而这在盛产威士忌酒的苏格兰是有代表意义的。诗写的是这个醉汉从烂醉到清醒的过程，在这个过程里他认识了苏格兰现状；诗的中心象征是蓟树，过去苏格兰的国徽曾以蓟树为图案，所以这个中心象征就是苏格兰的象征。醉汉在各种情况下看着蓟树，蓟树也起了各种变化（有一阵变成了一个泡在药水里的胎胞），每一种变化代表了苏格兰生活的一个方面，这就给了诗人以评论苏格兰现状的机会。他热爱苏格兰，明白一个诗人对于民族的责任：

一个苏格兰诗人必须负起
拯救人民于危亡的重任，
他宁死也要劈开活埋他们的土坟。

但他又明白苏格兰人的许多毛病：忘本，萎靡，自私，自我陶醉，自我欺骗，等等，因此诗里多的是辛辣的嘲笑，讽刺。连大罢工的失败他也归咎于苏格兰人性格中的弱点。由于是醉汉之谈，诗句写得跌宕生动，无所顾忌，除了发表评论，还写出了对人生、政治、文艺、哲学等等的看法，提到了艾略特、陀思妥耶夫斯基、马拉美、尼采、弗洛伊德、匈恩贝格等作家、思想家、音乐家，还译了俄、法、德文的作品片断，因此内容十分丰富。从整体上看这是一个醉汉的长篇戏剧性独白，有一个中心故事，又包括了许多不同内容和风格的独立片断，诗中有诗，如那首令叶芝折服的《呵，哪个新娘》：

呵，是哪个新娘手拿一束
白得耀眼的蓟花？
她那怕事的新郎哪能料到
他今夜会发现个啥。

比任何丈夫亲密，
比她自己还亲密，
人家不要她的贞操，
只不过施了一个诡计。

呵，谁已先我而来，姑娘
他又怎样进的门？
——一个我没生就已死的人，
是他干了这坏事情。

只留给我一点贞操，
在你那尸体般的身上？
——没有别的可给了，丈夫，
无论找古今哪个姑娘。

但我能给你好心肠，
还有一双肯干的手，
你将有我的双乳如星星，
我的身子如杨柳。

在我的唇上你会不再介意，
在我的发上你会忘记，

所有男人传下的种
曾在我处女的子宫聚集……

（1926）

这是一个最基本的人生处境，充满了世代的神秘感，又有最动人的感情因素，非常难写，而作者却用民谣的问答形式写得既实在又深远，像《圣经》中《雅歌》一样美丽。

《醉汉看蓟》还包含了《受难的玫瑰之歌》，是谈1926年震动全英的大罢工的。这标志着麦克迪尔米德创作发展的一个方向：政治诗。随着诗人本身的政治信仰的变化——从民族主义者变成了共产主义者——他又写了《一颂列宁》（1931）、《二颂列宁》（1932），表达了他对于列宁所领导的俄国十月革命的热烈的向往，而且这不是一时的兴奋，以后他一直坚持这个方向，尽管世事变幻，在1955年又发表了《三颂列宁》。这些颂诗也不是标语口号或浮泛的赞词，而是用精湛的艺术写的对于历史、革命、人类文化前途的成熟思考。《一颂》论列宁在人类史上的地位，说明他如何“给首要事情以首要地位”。《三颂》结合格拉斯哥海港城市的悲惨现状，向列宁呼吁，要求他那“直冲天庭”的“自由之火”来照亮这个城市。《二颂》受到的注意最多，因为在这里诗人拿起了一个多少别人感到棘手的问题，即诗同政治的关系。

他看出诗的现状是不能令人满意的。他首先反躬自问：

有人在工厂和田地读我的诗么，
　　或在城市大街的中心？
如果没有，那我就不曾尽到
　　我该尽的本分。

如果我不能打动街上的老百姓
　　或者灶旁的家庭主妇，
那我纵有天下的一切聪明，
　　也救不了这该死的失误！

别的作家，包括他所佩服的乔伊斯，也通不过这样严格的考验：

一切伟大的都自由而开阔，
这些人又开阔到了何方？
充其量只打动了边缘上一小撮，
对人类没有影响。

解决的途径是有的，那就是求教于列宁：

诗同政治都要斩断枝节，
抓紧真正的目的不放手，
要像列宁那样看得准，
而这也是诗的本质所求。

列宁的远见加上诗人的天才，
将要产生多大的力，
古今文学里所有的一切
都不能同它匹敌。

不是唱小调去讨好庸人，
而是拿出全部诗艺，
就像列宁对工人不用速成法，

而讲了整套马克思主义。

有机配合的建设工作，
实干，一步一步前进，
首要事情放在首要地位，
诗也要靠这些产生。

换言之，诗也应当关心“首要事情”。这种将来的诗无所不包，政治也可以纳入：

因此，在诗与政治之间，
问题已经最后明朗，
诗包括政治，而且应是
人群中最伟大的力量。

对于这种将来的诗，麦克迪尔米德倒是作了实际努力。30年代中期以后，他的诗风逐渐有了改变。先是不再用拉兰斯语，而用英语写作了，接着他致力于写他称为“现代史诗”的长诗，其显著成品就是《悼念詹姆斯·乔伊斯》（1955）。

《悼念》共长6000行，但在作者的计划里还只是一首更长的诗的一部分。它至少有两个主题。一个是人必须像列宁所指出的，承继前人的全部文化遗产。因此诗里也大量采用外国词，引征外国作家、科学家、思想家、艺术家，包括中国的书法家：怀素、赵子昂、黄山谷、王羲之、乾隆皇帝的“炫耀自己的庸俗作风”、苏东坡的——

丰腴而活泼的笔法，
像一个胖子肌肉松弛而态度潇洒……

另一个主题是作家必须发挥语言的全部潜力，他所悼的乔伊斯正是这样做的。语言不是小事情，它是“人的文化生活的最神秘的一点”。作家应该竭尽全力，寻求最能表达人的敏感的语言：

一种能尽各种功用的语言，
它有一种奇妙的透澈，又有火光样的品质，
流泻如清泉，飞腾如大鸟，
一片金黄如太阳照耀下的田园景色。
凡我们要表达的都表达得快速，明亮，准确，
像上帝那样有绝对把握。……

因此在语言上进行的创新活动有着十分重大的意义：

在字典里探险意味着
跋涉在人心的一切深渊和一切高峰，
承受人的精神的一切考验，
在一切过去文学的瓦砾堆里，
在一切将来文学的原料堆里。

麦克迪尔米德在这里点了题：语言潜力的发掘是同继承和发展人类全部文化遗产大有关系的——前者乃是后者的前提。正是这一联系使他有别于也着力发掘语言潜力的西欧现代主义者，他们一般是只联系个人哀怨或止于语言本身的。

《悼念詹姆斯·乔伊斯》和其他后期作品不是多数读者喜欢的，因为它们篇幅奇长，内容庞杂，不易看懂。然而它们有许多出色的长段，特别是那些带个人回忆和论艺评文的片断，在形式上则不再是民歌的短章，而采用了布莱克式、惠特曼式的滔滔长行，出现了一种新的音乐。

诗人本人认为他中年变法是必然的，是一种跃进：

最伟大的诗人往往要经过一次艺术上的危机，
一个同他们过去成就一样巨大的转变，
有的诗人接近于转变却未能完成，例如华兹华斯。……
我今年46岁，出身坚毅、长命的乡下佬家庭，
庸人们惋惜我诗风的改变，说我抛弃了
“有魅力的早期抒情诗”——
可是我已在马克思主义里找到了我所需的一切。……

（《首先，我写的是马克思主义的诗》）

正是这一变法使麦克迪尔米德进入一个新的境界，增加了一个新的方面，使他在苏格兰成为彭斯之后第一大家，在整个英语世界里的诗坛上成为叶芝的侪辈。

在他的带动之下，苏格兰语诗歌首先出现了一个“复兴”局面，产生了优秀诗人如威廉·素塔（1898—1943）、罗伯特·加里奥克（1908—1981）、西德尼·古德塞·史密斯（1915—1975）。

当然，对于多数苏格兰诗人来说，英语是他们的选择，因为从小学就听之说之写之，用起来最省力。

英语诗人之中，首先必须提到艾德温·缪亚。

缪亚（1887—1959）的声名可与麦克迪尔米德并驾齐驱，但他是完全不同的一种类型的诗人。首先，他用英语写作，并且认为“苏格兰只能靠用英语写作才能创造出民族文学”[1]。其次，他不写政治诗而写哲理诗，并且写得异常动人。

所谓哲理诗，不是指他在诗里阐明什么系统哲学，而是指他写出了对于人生一些根本问题的深刻的观察和思考。他思考得最长最深的是时间与永恒的关系。《时间主题的变易》（1934）和《旅行和地方》（1937）这两个集子是他在这方面的代表作。时间在无情地流逝，但信仰可以使人不被卷走，而信仰主要是指相信人“一只脚还踏在伊甸园中”，有一天他能重返乐园。人世间“善与恶紧密并存于罪孽与慈善的土地上”，形成了

时间的创造反为时间所困扰

的局面，但是对伊甸园的记忆将使人回归失去的乐土。在缪亚的最后一首诗《我曾受教诲》里，他直截了当地说出了他的信念：

如今时间越来越短了，我看出
柏拉图写了最真实的诗，
这些影子是
真实所投。

这就是说：人世种种只是永恒理念的仿作，受时间制约的人类历史不过是一则永恒寓言的影子。

但这只是最后的彻悟。在大部分岁月里，缪亚感到时间是一个谜，人生是一场梦。他所受影响不只来自柏拉图，还来自尼采和卡夫卡。他同他的妻子维拉是最早把卡夫卡的作品译成英文的人。而他对于回归伊甸园的不断强调则来自他从现实生活里受到的创伤：他生在奥克尼岛，在那里度过了快乐的童年，14岁随家移居格拉斯哥，干各种体力活，环境十分恶劣，于是他感到奥克尼岛是伊甸园，而格拉斯哥这个工业城市则是地狱。这就给了他对伊甸园的怀念以一种尖锐性，一种迫切感。后

来，他们夫妇有机会在德国、捷克、意大利、奥地利等国工作和游览，他的心情开朗了，艺术境界也扩展了，这时候他的作品里也出现了西欧现代主义的影响，原来就喜欢的梦样的世界现在带上了卡夫卡式的气氛：冰冷无趣，荒诞，令人焦灼，却又无法拒绝。

然而缪亚并不悲观。他有伊甸园作为他回归的目标。他也未曾忘怀现实的苏格兰，写过《苏格兰，1941》、《苏格兰之冬》、《堡垒》等诗，同他的诗友们一起在痛定思痛地重温苏格兰的历史教训：

这可耻的故事该怎么说？
我到死都要坚持：
我们被出卖了，无法挽救，
黄金是我们唯一的敌国，
而对它我们没有作战的武器。

（《堡垒》）

现实世界和个人幻想，20世纪和纯朴的古代，原子战争和伊甸园，一齐出现在他最有名的后期诗篇《马》里：

那场叫世界昏迷的七日之战过后
不过十二个月，
一个傍晚，夜色已深，这群奇怪的马来了。

这是诗的开端。接着是对原子大战之后的一个海滨村子的描写：

太冷静了，
我们听着自己的呼吸声音，感到骇怕。
第二天，

收音机坏了，我们转着旋纽，没有声音；
第三天，一条兵舰驶过，朝北开去，
甲板上堆满了死人。第六天，
一架飞机越过我们头上，栽进海里。
此后什么也没有了。

这一切写得很“实”。实中也有诗人所感：

但现在即使收音机出声，
……
我们也不愿听了，不愿再让它带回来
那个坏的旧世界，那个一口就把它的儿童
吞掉的旧世界。我们再也不要它了。

而接着的却是既“实”而又宛如梦境的一景：

几架拖拉机停在我们的田地上，一到晚上
它们像湿淋淋的海怪蹲着等待什么。

第二行的比喻是超现实主义式的，丑恶，不洁，带着威胁。这也属于旧世界，于是：

我们让它们在那里生锈——
“它们会腐朽，犹如别的土壤。”
我们拿生了锈的耕犁套在牛背后，
已经多年不用这犁了。我们退回到
远远越过我们父辈的土地的年代。

这时候，事情起了变化：

接着，那天傍晚，
夏天快结束的时候，那群奇怪的马来了。
我们听见远远路上一阵敲击声，
咚咚地越来越响了，停了一下，又响了，
等到快拐弯的时候变成了一片雷鸣。
我们看见它们的头，
像狂浪般向前涌进，感到骇怕。
在我们父亲的时候，把马都卖了，
买新的拖拉机。现在见了觉得奇怪，
它们像是古代盾牌上的名驹
或骑士故事里画的骏马。
我们不敢接近它们，而它们等待着，
固执而又害羞，像是早已奉了命令
来寻找我们的下落，
恢复早已失掉的古代的友伴关系。
在这最初的一刻，我们从未想到
它们是该受我们占有和使用的牲畜。
它们当中有五六匹小马，
出生在这个破碎的世界的某处荒野，
可是新鲜活跳，像是来自它们自己的伊甸园。
后来这群马拉起我们的犁，背起我们的包，
但这是一种自由的服役，看了叫我们心跳，
我们的生活变了；它们的到来是我们的重新开始。

这里有许多值得思索的东西：马群的声音打破了原来的死寂，它们的涌进带来了力量和壮美；马与拖拉机的对照；马背后的千百年尊严和浪漫的历史；马与人从古就有的友伴关系；马驹的新鲜活跳，“像是来

自……伊甸园”；“自由的服役”；新生活的开始。缪亚的理想是世界各处千百个诗人多少世纪来的理想：归真返璞；但针对原子战争来写却显出当代西方的特色，而文字的简洁明快与基本形象——马群与机器——的恰当则是缪亚的独特贡献。《马》确是如诗人艾略特所称道的，一首“原子时代伟大而可怕的诗篇”[2]。

20世纪的苏格兰还有不少其他英语诗人。在缪亚之前，有约翰·戴维森（1857—1909）。他写了大量作品，诗、小说、剧本都有，以一首民谣体的城市讽刺诗《三十先令一周》最有影响，但后来因穷困和久病不愈而自杀了。

在缪亚之后，有较大成就的英语诗人是诺曼·麦开格、艾特温·摩根、乔治·麦开·布朗、伊恩·克赖顿·史密斯、艾仑·波尔特等人。

苏格兰的第三种语言是盖尔语。说盖尔语的人虽已数量甚少，然而盖尔语的作品还在不断出现，20世纪反而出现一个中兴局面。这部分地是由于爱尔兰共和国大力提倡盖尔语和盖尔文化影响所及，1968年苏格兰盖尔族人地区的中学也开始教授盖尔语，后来小学也设课了；部分地也是因为出现了一批盖尔语作家，如乔治·坎贝尔·海（1915—）、德里克·汤姆森（1921—）、唐纳德·麦考利（1930—），伊恩·克赖顿·史密斯也有盖尔语作品，特别是由于出现了一位盖尔语大诗人——Somhairle MacGill-Eain，即绍莱·麦克林。

麦克林（1911—）生在拉赛岛，以后大部分时间生活和写作在附近的斯凯岛上。他在爱丁堡上大学，先用英语写诗，诗风模仿艾略特、庞德，但不久觉得路子不对，回头用盖尔语写，写出了既有纯朴岛民情感又有当代西欧意识，在艺术上则充分发挥盖尔语的音乐性、形象性等特点的抒情诗。主要的诗集有《写给埃姆赫的诗》（英译本，1971）、

《大潮与小潮：1932—1972年所作诗选》（盖尔语、英语对照本，1977）。

爱情是他咏唱的主题之一。他可以唱得十分动人，所咏的人和景总是那样明丽、新鲜：

黎明

你是库林山上的黎明，
克莱拉峰上的白天，
金色河流里懒洋洋的阳光，
地平线上的一朵白玫瑰。

阳光下港湾里白帆闪闪，
蓝色的海，金色的天，
年青的早晨在你的发上，
在你洁白的双颊上。

黎明的珍宝，夜晚的珍宝，
你的脸和你的好心，
纵有灾祸似灰色木桩
刺透了我的年青早晨的胸膛。

他善于以人同大自然对照，但这是斯凯岛上的特殊的大自然：

如果没有你，库林山会变成
严峻的青色堡垒，
狼牙般的城墙像一根带子

围困了我内心的全部激情。

（《青色堡垒》）

这一再提到的库林山高踞在斯凯岛的西南部，是那种突兀的、峻峭的、怪石峥嵘的荒山，顶峰经常藏在云雾里，对人疏远着，甚至显得有敌意。在这种背景之前，爱人显得更美，爱情也更甜蜜了。

库林山是实际存在，又是一个形象。麦克林所用的别的形象也有一种特殊的尖锐性，与众不同，如说：

时间如鹿，正在哈雷格的树林中

（《哈雷格》）

或者：

诗似略带疯狂的狗，
如狼群把美追踪。

（《狗与狼》）

以及我们在上面引过的

纵有灾祸似灰色木桩
刺透了我的年青早晨的胸膛。

（《黎明》）

这些——鹿、狗、狼、木桩——都是常见之物，不是从字典上寻来的怪词，但是同所比喻的时间、诗、灾祸的联结却是异乎寻常的，促使人们

警觉。

然而麦克林所写的爱情却并不神奇。他不是一个时代错误的浪漫歌手。他的独特之处——也是他的现代性——在于爱情常常带来令人不安的因素：困惑，迷惘，甚至逼他作出痛苦的选择。有一首诗就是以《选择》为题：

我同我的理智
去到海边散步
我们走在一起，
它却离我几步。

它转头向我问道：
你是否听到风声，
你那美丽的白姑娘，
星期一就要成婚？

我按住我那沸腾的心，
不让它跳出撕裂的胸膛，
接着我答道：恐怕是这样，
我用不着为此撒谎。

难道我能摘下
那颗闪亮的金星，
把它收进口袋，
用加倍的谨慎小心？

在西班牙的危急时候，
我不曾死在十字架上，
又怎能期望命运
给我新的奖赏？

我走上了卑鄙的小路，
狭窄，干燥，冷清，
又怎能面对爱情
雷电般的轰鸣？

但如果让我再作选择，
再能挺立在海隅
我将怀着完整的心
跳出天堂，或者地狱！

古老的民歌格式，却包含着现代情感，甚至现代政治——西班牙内战。诗人因为家事，没能上西班牙前线打佛朗哥，引为奇耻大辱，所以才发出这“雷电般的轰鸣”的叫喊。人们会指出：这叫喊是指爱情。是的，但是诗的用意却在于：政治信念同爱情一样，需要全身心投入，需要“完整的心”，而这绝不是谨慎小心的人，走上“狭窄，干燥，冷清”的“卑鄙的小路”的人所能做到的。把爱情和现代政治这样结合起来，是麦克林的特点之一。

麦克林对于自己和自己作品是经常进行反省的，十分谦虚的，有一度他还自问：

我看不出我的工作有什么意义，
用一种垂死的语言写我的内心。

（《我看不出》）

但事实却是：由于他和其他作家的努力，由于他们用卓越的艺术使现代感情、现代意识流溢在盖尔语中，这一“垂死的语言”复活了。

二

现代威尔士英语诗人之中，成就最大的是两个托马斯，即狄伦·托马斯和伦奈特·司图亚特·托马斯。

狄伦·托马斯（1914—1953）像彗星一样划过英国诗坛，20岁成名，39岁就死去了，留下了许多诗篇、短篇小说、广播剧、朗诵唱片。

《死亡与出场》（1946）是他的一本重要集子的名称，也可以用来概括他所关注的题材：生与死，但不是平平淡淡的，而是充满了神秘和戏剧性的，死如跌入难测的黑夜，生如挑幕出场。在这两者之间，则是血液、本能、欲望、潜意识，连同想象和梦幻混杂在一起，产生他的一些超现实主义的诗歌。

超现实主义诗歌当然不是突如其来的，托马斯不过把柯尔律治的浪漫诗歌里神秘和梦幻的因素进一步发展了，加上了弗洛伊德的性意识学说，加上了一个年轻威尔士人的想象力。他的榜样在英格兰引起了以乔治·巴克为首的所谓“新神启派”的模仿，虽然未成大气候，却也对艾略特、奥登等现代派所写的灰色诗给予了一种抗衡。从英诗全局说，托马斯的这路诗也可以称为新浪漫主义诗。

但他又是执著于现世生活的。下面这首诗——他最有名的作品之一——歌颂的是生命力：

通过绿色的茎管催动花朵的力

通过绿色的茎管催动花朵的力

也催动我绿色的年华；使树根枯死的力
也是我的毁灭者。
我也无言可告佝偻的玫瑰
我的青春也为同样的寒冬热病所压弯。

催动着水穿透岩石的力
也催动我红色的血液；使喧哗的水流干涸的力
也使我的血流凝结。
我也无言可告我的血管
在高山的水泉也是同一张嘴在嘬吸。

搅动池塘里的水的那只手
也搅动流沙；拉着风前进的手
也拖曳着我的衾布船帆。
我也无言可告那绞死的人
绞刑吏的石灰是用我的泥土制成。

时间的嘴唇像水蛭紧贴泉源；
爱情滴下又积聚，但是流下的血
一定会抚慰她的伤痛。
我也无言可告一个天气的风
时间已经在群星的周围记下一个天堂。
我也无言可告情人的坟墓
我的衾枕上也爬动着同样的蛆虫。

（巫宁坤译文，下同）

他用了新鲜的形象和奇异的组合表达人同自然之间有着内在的、动态的、力的联系，荣枯与共，生死同命。

他也写诗“怒斥”（他自己的话）死亡，不仅写了《死亡也一定不会战胜》，还在他父亲病危期间写了下面这首奇异的哀诗：

不要温和地走进那个良夜

不要温和地走进那个良夜，
老年应当在日暮时燃烧咆哮，
怒斥，怒斥光明的消逝。

虽然智慧的人临终时懂得黑暗有理，
因为他们的话没有迸发出闪电，他们
也并不温和地走进那个良夜。

善良的人，当最后一浪过去，高呼他们脆弱的善行
可能曾会多么光辉地在绿色的海湾里舞蹈，
怒斥，怒斥光明的消逝。

狂暴的人抓住并歌唱过翱翔的太阳，
懂得，但为时太晚，他们使太阳在途中悲伤，
也并不温和地走进那个良夜。

严肃的人，接近死亡，用炫目的视觉看出
失明的眼睛可以像流星一样闪耀欢欣，
怒斥，怒斥光明的消逝。

您啊，我的父亲，在那悲哀的高处，
现在用您的热泪诅咒我，祝福我吧，我求您。
不要温和地走进那个良夜。
怒斥，怒斥光明的消逝。

对生命和死亡的凝思表明他如何关注整个人的存在问题，为此他探究了子宫的秘密和性的既摧毁又创造的力量，从而又联想到神话和基督教教义。在《在我胎动前》一诗里就是既有子宫又有基督：

在胎动形成血肉以前，
用液态的双手敲击着子宫，
我飘荡无形如同柔水
那柔水凝成我家毗邻的约旦
我是麦尼莎的兄长
是生息蠕虫的姊妹。
……
我生自血骨鬼魅
非人非鬼却是人之鬼。
我被一根死亡的羽毛击倒。
我是生者活到最后，
一丝呼吸，而这呼吸带给
我的天父他垂死基督的口信。

你俯拜于十字架和祭坛上
记念着我又怜惜着他
他以我的血肉筋骨为盔胄
又出卖了我母亲的子宫。

（周强译文）

中国学者周强解释说：这首诗写的是“母胎中基督凭着自由自在的本能冲动，用‘液态的双手’和感觉预示他从出生到被钉上十字架的未来生活的全部经历”[3]。

对于这首超现实主义的诗里所写的基督教事物，教会人士必然是要摇头的，中产阶级的绅士们则会觉得一切写得太赤裸裸，太离奇，太可怕了。托马斯的“宗教诗”实际上是反宗教的，是对正统教义的叛逆，这点可以在另一首题名《耶稣被钉死在十字架上》看出：

这是山顶的磔刑，
时间的神经浸在醋中，绞架的坟冢
涂满鲜血有如我泣哭的闪亮荆棘；
世界是我的创伤，上帝的玛丽亚在忧伤，
像三株树样弯躬着，小鸟一样的乳房
长长伤口的女人带着扣针垂泪。
这是天空，杰克基督，每一个快乐的角落
在迫于天命的铁钉中驱赶着
直到从我们的双乳间，从极点到极点
三色虹环绕着蜗牛催醒的世界。

（周强译文）

这又有超现实主义的形象。玛丽亚的“小鸟一样的乳房”使人想起萨尔瓦多·达利的画。诗人要强调的是：圣母玛丽亚承受着一切对夏娃的惩罚，不仅要遭受孕育生命的痛苦，还要为后代的死忍受巨大的折磨。她是生命创造的源泉，但在基督被钉死在十字架上后，她就不再是生殖力

和创造力的象征，而致力于促使人变为神，有限转为永恒。在她的悲剧中，性升华为永恒荣耀的象征。

托马斯没有停顿在这类神启式的想象中。他也追怀童年，用跳跃的节奏和新鲜的形象写出了《羊齿山》等名篇。他的散文也写得绝好，有一系列自传性的短篇小说收集在《作为小狗的年轻艺术家的写照》（1955），而同时，西欧的残酷现实更使这位年轻诗人警觉起来。

他开始关心时局。在那法西斯横行，英国统治阶级对希特勒、墨索里尼搞“绥靖政策”的日子里，他有感而写了下诗：

那只签署文件的手

那只签署文件的手毁了一座城市；
五个大权在握的手指扼杀生机，
把死者的世界扩大一倍又把一个国家分两半，
这五个王置一个王于死地。

那只有权势的手通向倾斜的肩膀，
手指关节由于石灰质而僵硬；
一支鹅毛笔结束了一场
结束过谈判的屠杀。

那只签署条约的手制造瘟疫，
又发生饥馑，飞来蝗灾，
那只用一个潦草的签名
统治人类的手多了不起。

五个王数死人但不安慰
结疤的伤口也不抚摸额头，
一只手统治怜悯一只手统治天，
手没有眼泪可流。

（巫宁坤译文）

等到战争爆发、空袭开始，托马斯又写了一系列关于德军轰炸伦敦的诗，如《拂晓空袭的死者中有人已经百岁》、《空袭后的葬礼》、《拒绝为死于伦敦大火中的孩子哀悼》。在最后一首中，诗人写道：

孩子之死的威仪和炽烈。
我不会去屠杀
相伴着严峻真理的人类
也不会再为
天真和青春悲悼
去亵渎呼吸的驻地。

（周强译文）

意思是：如果自己一般地表示哀悼，那就等于再一次屠杀了这孩子，因为人类现有的语言不够神圣，难以表达这种哀痛，反而会亵渎真挚的情感。虽然如此，他还是用激动的语言，说出了他的痛苦和愤慨，而诗的结语则是又一度斥责了死亡：

有了第一次死亡，便不会再有别次。

二战结束之后，狄伦·托马斯写了一个广播剧《胶乳树下》（1952），讲一个海滨小村里的人在一天内各自倾诉内心的秘密，用了

乔伊斯式的生动语言。剧的大部分用韵文写，实际上是一个诗剧。情节是含有讽刺的：一个监察员进入这个村子，感到里面的人失去了理智，下令将它封闭起来，以免传染整个世界，然而最终这个村子成为疯狂的世界里唯一幸存的清醒、欢乐的地方。由于托马斯以天才横溢的诗笔写剧，剧本写得活泼酣畅，播出后得到很大的成功。可惜的是，一年以后，作者就在美国朗诵诗歌的旅途中遽然去世。

* * *

当时威尔士另有一个重要诗人，他就是伦奈特·司图亚特·托马斯（简称R. S. 托马斯，1913—）。他出生比狄伦·托马斯早一年，但是成名晚得多，到了50年代中期才引起英格兰文坛的注意。

这两位托马斯都写诗，然而诗的内容和写法大为不同，形成对照。狄伦属于古代行吟诗人传统，又采取了超现实主义的手法，将宗教和潜意识特别是性意识结合在一起，诗中意象奇崛，联想突兀，在可解不可解之间，然而色彩神奇，节奏如唱歌又如念咒，自有一种叫人入迷的力量。R. S. 托马斯恰恰相反，他的诗语言朴素，内容也实在、具体，不作任何浪漫的姿态，却写出了真正的威尔士。

这是他笔下的威尔士风光：

住在威尔士会感到
黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒，
染红了纯洁的河水
和所有的支流。
也会感到

盖过拖拉机的吼声
和机器的低哼，
在森林里有战斗，
响鸣着疾飞的箭矢。
你不能活在现在，
至少在威尔士不能。
语言就是一个例证，
那柔和的辅音
听起来很奇特。
深夜黑暗中有叫声，
是枭鸟在对月亮说话。
还有黑影重重，像是藏着伏兵。
蹲在田野边上不出声，
威尔士没有现在，
也没有将来，
只有过去，
一些脆弱的古董，
风雨侵蚀的高塔和堡垒，
连鬼都是假的；
倒塌的废石场和旧矿洞，
和一个无精力的民族
由于近亲繁殖而衰弱不堪，
在一支旧歌的骸骨上捣腾。

而人呢，请看他写的一个农民：

他名叫泼列色起，不过是一个

威尔士荒山中的普通人，
在云山深处养几只羊；
碰到剥甜菜，他把它的绿皮
从黄色的菜筋削掉，这时他才
露出得意的痴笑；或者使劲翻土，
把荒山变成一片土块，在风里闪光——
日子就这样过去。他很少张口大笑，
那次数比太阳一星期里偶然一次
穿过上天的铁青脸还少。
晚上他呆坐在他的椅子上
一动不动，只偶尔倾身向火里吐口痰。
他的心是一块空白，空得叫人骇怕。
他的衣服经过多年流汗
和接触牲口，散发着味道，这原始状态
冒犯了那些装腔作势的雅士。
但他却是你们的原型。一季又一季
他顶住风的侵蚀，雨的围攻，
把人种保留下来，一座坚固的堡垒，
即使在死亡的混乱中也难以攻破。
记住他吧，因为他也是战争中的得胜者，
星星好奇地看他，他长寿如大树。

没有一点儿美化，诗人是完全不带任何幻想来写威尔士的现实的，包括农村里两代人之间的潜在的仇恨：

佃户们

这是痛苦的风景。

这儿搞的是野蛮的农业。
每一个农庄有它的祖父祖母，
扭曲多节的手抓住了支票本，
像在慢慢拉紧
套在颈上的胎盘。
每逢有朋友来家，
老年人独占了谈话。孩子们
在厨房里听着；他们迎着黎明
大步走在田野，忍着气愤
等待有人死去，一想起这些人
他们就像对所耕种的土壤那样
充满了怨恨。在田埂的水沟里
他们看自己的面容越来越苍老，
一边听着鸦鸟的可怕的伴唱，
而歌声对他们的允诺却是爱。

这最后一行是讽刺之笔：人们告诫年轻人要爱长辈，实际上他们却只有恨——巴不得这些老家伙早死！而这当中的主要原因是为了财产。

也许这强烈的对长辈的仇恨是一种现代感情，也许这本是古老的感情，只不过过去隐藏在心里现在不怕公开了，那么这后者也是一种现代趋势。R. S. 托马斯毕竟是一个现代诗人，他笔下的威尔士并非所谓“永恒的威尔士”，它也在变，在表面的停滞之下缓慢地变着：

农村

谈不上街道，房子太少了，
只有一条小道

从唯一的酒店到唯一的铺子，
再不前进，消失在山顶，
山也不高，侵蚀着它的
是多年积累的绿色波涛，
草不断生长，越来越接近
这过去时间的最后据点。
很少发生什么；一条黑狗
在阳光里咬跳蚤就算是
历史大事。倒是有姑娘
挨门走过，她那速度
超过这平淡日子两重尺寸。

那么停住吧，村子，因为围绕着你
慢慢转动着一整个世界，
辽阔而富于意义，不亚于伟大的
柏拉图孤寂心灵的任何构想。

那挨门走过的姑娘就是变的象征——她的速度“超过这平淡日子两重尺寸”，而最后一节则意境突然放大：围绕着这小小村子有一整个外面世界在慢慢转动，一个超过哲学家所能构想的“辽阔而富于意义”的现实世界。

这个现实世界，R. S. 托马斯并不喜欢。商业化更是他所反对的时代趋势：

时代

这样的时代，智者并不沉默，

只是被无尽的嘈杂声
窒息了。于是退避于
那些无人阅读的书。

两位策士的话
得到公众倾听。一位日夜不停地
喊："买！"另一位更有见地，
他说："卖，卖掉你们的宁静。"

诗人所难以忘怀的，还是威尔士民族的历史和传统。《家谱》一诗不过21行，却穿越了漫长的人类历史：

我是长长石洞的居住者，
洞是黑的，我在壁上用线条
画了牛。我的手最先成熟。

这是人类的开始，而最后的结局是：

我是新建城市的陌生人，
很快就花完了泪水的钱包，
于是塞进更实在的铜钱，

取自黑暗的来源。现在我站在
短短白昼的强硬光线里，
没有根子，却长了许多枝叶。

所谓新建城市是指二战后出现于英国的"新城"（New Towns），是"福利国家"的产物，其中是一排排红砖屋子，很快就变成了新的贫民区，人

们彼此是陌生的，靠泪水赚来的钱经不起花，于是从“黑暗的来源”另找收入。这样的地方只有“短短白昼的强硬光线”，“没有根子”，没有传统。

同样的历史感使他写《泰力申，1952》：

我曾是历史上的各类人物，
我感到世界和流逝的时间的神奇，
我看过邪恶，也看过阳光
赐福四月天空下无邪的爱。

泰力申是古代威尔士的行吟诗人，据说在六世纪建立了威尔士文学传统。像许多传说中的英雄一样，他实是威尔士民族的集体象征，人们以为他曾目睹各时代的兴废大事，曾为魔术师、国王、逐臣，经验过人生的一切甘苦。R. S. 托马斯也是这样写的：

我曾是默林，在遥远的国家里
遨游于森林，……

我曾是格林突尔，在无边的黑夜里
观测着星空，……

我曾是戈隆维，不容于故土，
被赶到大海上去尝生活的苦味；……

国王，乞丐，傻瓜，我全都当过，
知道身体的甜蜜，头脑的诡诈，
永远是泰力申，我展示新世界的升起，

它倔强地美丽，为了满足心灵的渴望。

这是R. S. 托马斯回顾泰力申过去多少世纪的变化得出的结论：不管怎样变化，内在的泰力申是完整的，他追求各种经验，然而目的在于“展示新世界的升起”——历史感给了这位通常是苦涩的诗人以一点希望。

R. S. 托马斯是教士，职业的宗教人士，但他的宗教信仰是有过变化的。这在他的诗里也有反映。1966年写的《在教堂中》一诗有这样一段：

黑暗中再无声音
除了一个人的呼吸。
他在向空虚
考验他的信念，把问题
一个个钉上无人的十字架。

这是来自他的教士生涯的实际感受。每当礼拜结束，教堂无人了，灯也关上了，他感到一阵空虚，于是对着十字架提出了各种疑问。

他经常同上帝进行着对话。有时候，他甚至像《旧约》中的约伯那样质问上帝：

在你为我盖的
教堂里，你却向机器
屈膝。

（《独白》，1972）

有时候，他听到了上帝的回答而感到宽慰：

但我的耳朵听到了
一个声音说：为什么这么急，
凡人？连这些海洋
都受过洗礼。这教堂里
有一个圣徒的名字，时间也无法
免去他的圣职。

（《莱恩之月》，1975）

经过疑问，证实，再疑问，再证实，诗人最后的决心是：

我孤独一人
立在一个转动的星球的表面。能做什么？
只能像米开朗琪罗的
亚当，把手伸进不可知的空间，
期待有接应的手来触碰。

（《门槛》，1981）

这向不可知的空间伸手是一个悲壮的行动，因为是伸向神秘莫测的洪荒，但是对于必有另一只大手来接应的信心鼓舞了诗人，使他感到他毕竟是有一种力量可以依靠的。

上面的例子都说明一点，无论写威尔士的地与人，还是写自己的宗教情感，R. S. 托马斯都是异常地真诚，不作任何伪饰。

他的诗歌语言也是相应地朴素。如果有任何一点玩弄辞藻，卖弄技巧，那么效果就会完全不同。然而他的诗里并不是没有艺术。朴素而不平淡，这当中就有艺术。他能寥寥几笔就描出一幅饶有意味的风俗画：

晚上他呆坐在他的椅子上
一动不动，只偶尔倾身向火里吐口痰。
他的心是一块空白，空得叫人骇怕。

又如：

很少发生什么；一条黑狗
在阳光里咬跳蚤就算是
历史大事。

他用的形象对内容十分贴切，但又常有令人吃惊之笔。《威尔士风光》的开始是一个明显的例子：

住在威尔士会感到
黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒
染红了纯洁的河水
和所有的支流。

这就不只使人吃惊了，而使人想到了暴力。同样有暴力威胁的还有：

扭曲多节的手抓住了支票本，
像在慢慢拉紧
套在颈上的胎盘。

这就把“痛苦的风景”的实质形象地表达出来了。

他写得异常简洁，但又能小中见大，于是而有从一个停滞的村子跳到转动着的外面世界的意境上的突然放大。我们已经提到过的亚当“把手伸进不可知的空间”当然是更惊人的放大，用意在把宗教信仰放在创

造宇宙的大背景之内。

由于这一切，还由于他在节奏上有时采取霍布金式的“跳跃节奏”，他的表面平静的诗行实际上是很有戏剧性的，朴素的语言实际上是充满强烈情感的。

他也有放松的时候，如这样讨论诗艺：

夜饮谈诗

“听着，诗应出之天然，
像花茎，以粪为肥，
在迟钝的土壤里慢慢生长，
终于成为不朽的美丽白花。”

“天然，别见鬼！乔叟怎么说的，
作诗需要长年的辛苦，
不辛苦诗就没有血液。
听任天然，诗只会乱爬，
像枯草一样无力，又怎能穿透
生活的铁壳！伙计，你得流汗，
得苦吟到断肠，如果你想
搭个楼梯接诗下凡。”

“你说这话
像是从来没有阳光突然照亮心灵，
使它不再在黑路上摸索。”
“阳光得有窗子

才能进入里屋，
而窗子不是天生的。”

就这样，两个老诗人
拱肩喝着啤酒，在一个烟雾腾腾的
酒店里，四周声音嘈杂，
谈话人用的全是散文。

诗写得自然，生动，跌宕自如，而最后忽来新意：诗的对手毕竟是无所不在的散文。

* * *

回头来看，狄伦与R. S. 托马斯代表了当代威尔士诗的两个方面：一个色彩鲜丽，韵律迷人，联想丰富而奇特，是浪漫的行吟式的诗；另一个像经过多年雨水冲刷过的白石，用非常朴素的词句写古老而又有现代意义的题材，是沉思的诗，经得起一再重读。两人合起来，使威尔士的诗歌天才在20世纪得到了新的发展。

三

现在我们来看爱尔兰。

由于叶芝的诗名太大了，人们容易忘了爱尔兰还有其他优秀诗人，如奥斯丁·克拉克（1896—）、派屈里克·卡文纳（1905—1967）、托马斯·金塞拉（1928—）等人。但是要说有大的突破的话，则要等到60年代之后希尼出现于诗坛。

显默斯·希尼（1939—）生活在北爱尔兰，上过贝尔法斯特大学，开始写诗的时候，自称是“自然学家”。但他的自然不是华兹华斯式的田园山水，而是劳动中的农民。他写他母亲搅奶油、他父亲挖地，一首有名的诗就叫《挖掘》：

在我手指和大拇指中间
一支粗壮的笔躺着，舒适自在像一支枪。

我的窗下，一个清晰而粗粝的响声，
铁铲切进了砾石累累的土地：
我爹在挖土。我向下望，
看到花坪间他正使劲的臀部
弯下去，伸上来，二十年来
穿过白薯垄有节奏地俯仰着，
他在挖土。

粗劣的靴子踩在铁铲上，长柄

贴着膝头的内侧有力地撬动，
他把表面一层厚土连根掀起，
把铁铲发亮的一边深深埋下去，
使新薯四散，我们捡在手中，
爱它们又凉又硬的味儿。
说真的，这老头子使铁铲的巧劲
就像他的老头子一样。

我爷爷在土纳[4]的泥沼地
一天挖的泥炭比谁个都多。
有一次我给他送去一瓶牛奶，
用纸团松松地塞住瓶口。他直起腰喝了，马上
　又干开了，
利索地把泥炭截短，切开，把土
撩过肩，为找好泥炭，
一直向下，向下挖掘。

白薯地的冷气，潮湿泥炭地的
咯吱声、咕咕声，铁铲切进活薯根的短促声响
在我头脑中回荡。
但我可没有铁铲像他们那样去干。

在我手指和大拇指中间
那支粗壮的笔躺着，
我要用它去挖掘。

（袁可嘉译文）

这首诗有几点值得注意：第一，这是现实主义的、描写性的诗，描写他父亲挖地如何一下又一下用力，他爷爷挖泥炭又如何利索，这样的笔法在英国诗里是不多见的；其次，这里有一点家史，他父亲挖地父亲的父亲也挖地，说明他一家人对土地的感情之深；第三，到他情况变了，他用起了笔，然而他仍要用笔挖掘。他的笔不是雅致的文具，而是“粗壮的”，有如枪。

北爱尔兰是一个民族和宗教斗争的“热点”，正需要这样的诗笔。从小就生活在紧张的环境里的希尼用他这支特殊的笔写他儿时经常遭遇的场面：

警察来访

他的摩托车立在窗下
一圈橡皮像帽斗
围住了前面的挡泥板，
两只粗大的手把

在阳光里发着热气，摩托的
拉杆闪闪有光，但已关住了，
脚蹬子的链条空悬着，
刚卸下法律的皮靴。

他的警帽倒放在地板上，
靠着他坐的椅子，
帽子压过的一道沟
出现在他那微有汗水的头发上。

他解开皮带，卸下
那本沉重的账簿，我父亲
在算我家的田产收入，
用亩、码、英尺做单位。

算学和恐惧。
我坐着注视他那发亮的手枪皮套，
盖子紧扣着，有绳子
连结着枪托。

“有什么别的作物？
有没有甜菜、豌豆之类？”
“没有。”可不是明明有一垄
萝卜，在那边没种上

土豆的地里？我料到会有
小作弊，默默坐着想
军营里的黑牢的样子。
他站了起来，整了整

他皮带上的警棍钩子，
盖上了那本大账簿，
用双手戴好了警帽，
一边说再见，一边瞧着我。

窗外闪过一个影子。
他把后底架的铁条

压上账簿。他的皮靴踢了一下，
摩托车就嘟克、嘟克地响起来。

完全是素描，空气中充满了对立。有具体的形象："法律的皮靴"，"军营里的黑牢"，"我坐着注视他那发亮的手枪皮套"。没有问候，没有亲善，倒是有欺骗——父亲故意漏报一笔萝卜收入。孩子注视着这警察的摩托车和手枪，而警察在临走时也不忘多看几眼这未来的抗英枪手。诗的节奏也是硬邦邦的，没有任何轻柔、甜美的声音。

这是写压迫、敌对、恐怖的诗，然而又是用了卓越的诗艺写的，一切精心安排，犹如敌对双方精心安排每一场战斗一样。

70年代以来，北爱的局势变得更加紧张，扔炸弹和枪击的事几乎每天发生。希尼的笔下出现了《伤亡者》（1979）一诗，写一个他常在小酒店碰到的失业工人的遭遇：

虽然他转过背，却仍在注意
我这没把握的艺术。
他被炸成了碎片，
在戒严时刻出去喝酒的当儿，
别人都遵守宵禁，三天前
他们打死了
德里的十三个人。
墙上涂了字：伞兵13，
沼地一边：〇。那个星期三
每个人都不敢
作声，浑身发抖。

针对这样的局势，希尼不断地思索自己的地位：

我不是拘留犯，也不是告密者，
只是一个内心流亡者，长头发，
爱思索……

（《曝光》）

这是自我曝光，带有一种自责。但既然手中握有“粗壮的”笔，挖掘还可继续下去，还可挖得深些。

果然，一挖深，诗人就有新的发现。其结果，就是写出了一系列所谓“沼泽诗”。这名字是从丹麦考古学家P. V. 格洛勃的著作《沼地人》而来，书里记载了在裘特兰半岛的沼泽地泥炭层中埋藏着古代被杀害的人的尸体。希尼读了此书，得到了一种历史的透视，于是写了《惩罚》、《格劳巴尔人》、《奇异的果子》等诗。针对一具被杀害的青年女尸，他写道：

被杀害了，遗忘了，无名的，可怕的
砍头姑娘，目光压倒了斧子，
压倒了宣福礼[5]，压倒了
人们开始对她感到的尊敬。

（《奇异的果子》）

他从身边天天发生的暴力行为回溯到了古时的暴力行为，认识到暴力有长远的根子，与远古的部落仪式和迷信有联系。只有把这些可怕的事不断挖掘出来，才能使人的头脑清醒一些，现实一些。

希尼的诗艺是与这种认识相一致的，他不唱浪漫派的田园曲，也不走现代派的炫新路子，而是利用传统的格律把弦拉紧，一个字一个字像是蹦出来的。他认为诗人要从努力解决技巧上的困难中见功夫，这样取得的诗的形式才经受得住历史的冲击。仅仅是内容上有积极意义还是不够的，必须在形式上也有一种坚定性和战斗性，“风格是用来伤害对手和下达命令的工具”[6]。他以他的美国诗友罗伯特·洛厄尔所作《鱼网》一诗为例，说明此诗表面上似乎是谈诗人在不断修改旧作中老去，但它的形式给予了另一种提示：

> 诗行的钢铁框架使诗篇没有坠入自我陶醉；它不是一篇言词，而是一种精心制成的形式，也是一种故意发出的声音，一开始像音叉那样甜美，而结束时则只听见一下下猛烈的撞击，像是有人在毫不客气地猛叩门上的铁环。此诗有一种内在的生命，它在千方百计地向一个形式行进——理解了这一点就会使我们不只注意它表面上所作的“无能为力”的宣告，而还注意到洛厄尔对于诗艺所给他的职责的内在的信任。我们看出了这点也就受到作者所作承诺的鼓励，并在这种承诺里听到了权威的声音。[7]

诗艺如此，诗艺观如此，离开乔治派、现代派、“运动派”等等都已相当远了。在战火不熄的北爱尔兰，英语诗进到了一个新的起点。

---

[1]艾德温·缪亚：《司各特与苏格兰》，第178页。

[2]T. S. 艾略特：《缪亚诗集》前言，伦敦：费泊出版社，1952年。

[3]《二十世纪英国文学史》，外研社，1983年。

[4]土纳，北爱尔兰地名。

[5]天主教主宣布被处刑犯人“升天”的典礼。

[6]显默斯·希尼：美国现代语言学会（MLA）1979年会上发言。

[7]显默斯·希尼：美国现代语言学会（MLA）1979年会上发言。

结束语

关于英语诗的发展，至此已叙述完毕。

回顾一下，它经历了古英语、中古英语、近代英语。三个时期都有优秀诗人和佳作，尤其在近代英语时期，出现了文艺复兴、浪漫主义两大高潮，对世界诗坛作出了重大贡献。20世纪的现代主义诗歌也影响甚大，但活跃时间较短，成就也不如两次高潮。

虽有这些分期，英语诗还是一个整体，其中并无大的脱节。它比较妥善地处理了继承与发展亦即传统与创新之间的问题。传统没有压死新生的天才，创新也没有跑野马，发展到不可收拾的地步，倒是两者互相补充，而又同受制约于文化。

本书开卷曾提到英国国内有几种文化相互激荡又彼此吸收，同样情况也见于现代英国与外国文化的关系。虽然总的说来，英国是对外国文化开放的，诗人则有或迎或拒的不同情况。拒也不全是坏事，它促使诗歌更有本土的根基，更深刻，但是长期内向则又产生狭隘的岛国气。迎而又拒，拒中有迎，这才能使诗歌健康地成长起来。纵观英诗全局，似乎它是能够把内面和外面两个世界的优点都收归己用的。文艺复兴与浪漫主义两个时期之所以伟大，就是因为有这个结合。

当代世界情况远比过去复杂，经过现代主义对西欧和美国文化的大开放，英诗似乎又开始内向，写身边琐事，写心头烦闷，但现在已有迹象，它在增强历史感，响应外来的呼声。

一个相联而难决的问题是诗歌语言。诗人使用语言最精又最大胆，而对眼前的语言情况经常不满意。英国历来就有对“诗歌用语”的争论，从浪漫派起更为尖锐。华兹华斯要求以“人们真正用的语言”入诗。济慈从密尔顿式的倒装句法转向纯净的北方英语。现代派艾略特依靠美国口语诗传统，要求“纯净部落的方言”。苏格兰的麦克迪尔米德追求“一种能尽各种功用的语言，它有一种奇妙的透彻，又有火光样的品质”。更近的托尼·哈里逊也要“吞下父亲们的火一样的语言”，用它去“点燃多少代压抑着的沉默”，并说即使他的声带被烤焦，“也将有火焰不断地唱歌”，这是把诗歌语言同为受剥削的“哑巴”们仗义执言的责任联系起来了。可见问题不仅是文言白话之分，白话也不仅有舞台式与街头式之别，而还有阶级问题、意识形态问题。多数英国诗人当然是不管这一套的，但他们也每天面临选择什么样的语言的问题。争论的好处之一是英国的诗歌语言没有长期停滞过，不仅平时是流动的，而且每逢一个大的诗歌运动，总以刷新诗歌语言为其前奏。

以后的情况将如何？一个新因素已经出现，即欧洲一体化的进程在加快。英国国内是有不少人对此反对的，但未必能抗拒历史潮流。英语诗原来起自北欧，家当不过一二首史诗，现在已成为世界诗坛上一支强大力量，又回到欧洲的怀抱，会出现什么局面，这将是世界上所有的诗歌爱好者怀着兴趣注视的事。

简要参考书目

中文书

I. 作品

乔叟：《坎特伯雷故事集》，方重译，上海文艺。

莎士比亚：《全集》，11卷，人文，1978年。

《十四行诗》，梁宗岱译，见上书，第11卷。

《十四行诗集》，屠岸译，上海译文，1981年。

《十四行诗集》，杨熙龄译，内蒙古，1981年。

密尔顿：《失乐园》，金发燊译，湖南人民。

布雷克：《天真与经验之歌》，杨苡译，湖南人民。

彭斯：《诗选》，王佐良译，人文，1985年。

柯尔律治：《神秘诗！怪诞诗》，杨德豫译，人文，1992年。

拜伦：《唐璜》二卷，查良铮译，人文，1980年。

拜伦：《抒情诗七十首》，杨德豫译，湖南人民，1981年。

雪莱：《诗选》，江枫译，湖南人民，1980年。

济慈：《诗选》，查良铮译，人文，1958年。

霍斯曼：《西罗普郡少年》，周煦良译，湖南人民，1983年。

艾略特：《荒原》，赵萝蕤译。

艾略特：《四个四重奏》，裘小龙译，漓江，1985年。

II. 选本

卞之琳译：《英国诗选》，湖南人民，1983年。

王佐良主编：《英国诗选》，上海译文，1988年。

查良铮译：《英国现代诗选》，湖南人民，1985年。

屠岸译：《英国十四行诗抄》，湖南人民。

顾子欣译：《英国湖畔三诗人选集》，湖南人民。

飞白译：《英国维多利亚时代诗选》，湖南人民。

王佐良译：《苏格兰诗选》，湖南人民，1985年。

III. 历史、评论

李赋宁：《英语史》，北京商务，1991年。

王佐良：《英国浪漫主义诗歌史》，人文，1991年。

王佐良：《英诗的境界》，三联，1991年。

英文书

中古部分

I. 作品 **Works**

Beowulf and the Fight at Finnsburg. Ed. Fr. Klaeber. 3rd ed. Boston: Heath, 1941.

Beowulf. Trans. Michael Alexander. Penguin, 1973.

Chaucer, Geoffrey. *Works*. Ed. F. N. Robinson. 2nd ed. Oxford, 1966.

The Riverside Chaucer. Ed. Larry D. Benson. Boston: Houghton Mifflin, 1987.

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Trans. Nevill Coghill. Penguin, 1951.

Langland, William. *The Vision of Piers Plowman*: *A Complete Edition of the B–Text*. Ed. A. V. C. Schmidt. Everyman's Library. Dent, 1978.

Piers the Plowman. Trans. J. F. Goodridge. Revised ed. Penguin, 1966.

Sir Gawain and the Green Knight. Eds. J. R. R. Tolkien & E. V. Gordon. 2nd ed. Rev. N. Davies. Oxford, 1967.

Henryson, Robert. *Poems*. Ed. Charles Elliott. Oxford, 1974.

Dunbar, William. *Poems*. Ed. James Kinsley. Oxford, 1979.

II. 选本 Anthologies

Alexander, Michael, trans. *The Earliest English Poems*. Penguin, 1977.

Bennett J. A. W. and G. V. Smithers, eds. *Early Middle English Verse & Prose*. Oxford, 1966.

Sisam, K., ed. *Fourteenth-Century Verse & Prose*. Revised ed. Oxford, 1953.

Burrow, J., ed. *English Verse, 1300–1500*. Longman, 1977.

Grigson, G., ed. *The Penguin Book of Ballads*, 1975.

III. 历史，评论及其他 Histories, Criticism, etc.

Baugh, A. C. and T. Cable. *A History of the English Language*. Revised ed. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Strang, Barbara. *A History of English*. Methuen, 1970.

Bennett, H. S. *Chaucer & the Fifteenth Century*. Oxford, 1947.

Chamler, E. K. *The Close of the Middle Ages*. Oxford, 1945.

Curtius, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages.* Trans. Willard R. Trask. Princeton, 1953.

Coote, Stephen. *English Literature of the Middle Ages*. Penguin, 1988.

Bolton, W. F., ed. *The Middle Ages*. London: Sphere, 1970.

Lewis, C. S. *The Allegory of Love*. Oxford, 1936.

Pearsall, D. *Old English and Middle English Poetry*. London: Routledge, 1977.

Donaldson, E. T. *Speaking of Chaucer*. London, 1970.

近代部分

I. 作品 **Works**

（只列主要作家普及版本，按时代先后排列）

Spenser, Edmund. *Poetical Works*. Eds. J. P. Smith, J. Cruikshand & E. de Selincourt. Oxford, 1970.

Marlowe, Christopher. *The Complete Poems and Translations*. Ed. Stephen Orgel. Penguin, 1971.

Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Ed. G. Blakemore Evans. Boston, 1974.

Shakespeare, William. *The Poems*. Ed. F. T. Prince. Methuen, 1969.

Jonson, Ben. *Complete Poems*. Ed. George A. E. Parfitt. Penguin, 1975.

Donne, John. *Complete English Poems*. Ed. A. T. Smith. Penguin, 1971.

Milton, John. *Poetical Works*. Ed. Douglas Bush. Oxford, 1966.

Dryden, John. *Poems and Fables*. Ed. James Kinsley. Oxford, 1970.

Pope, Alexander. *The Poems*. Ed. John Butt. Methuen, 1963.

Swift, Jonathan. *Poetical Works*. Ed. Herlert Daris. Oxford, 1967.

Johnson, Samuel. *Complete English Poems*. Ed. J. D. Fleeman. Penguin, 1971.

Burns, Robert. *Poems and Songs*. Ed. James Kinsley. Oxford, 1969.

Blake, William. *The Complete Poems*. Ed. A. Ostriker. Penguin, 1977.

Wordsworth, William. *Poetical Works*. Ed. T. Hutchinson. Rev. E. de Selincourt. Oxford, 1936.

Coleridge, Samuel Taylor. *Poetical Works*. Ed. E. H. Coleridge. Oxford, 1912.

Byron, George Gordon. *Poetical Works*. Ed. F. Page. Rev. J. D. Jump. Oxford, 1971.

Shelley, Percy Bysshe. *Poetical Works*. Ed. T. Hutchinson. Rev. G. M. Matthews. Oxford, 1970.

Keats, John. *The Complete Poems*. Ed. John Barnard. Penguin, 1973.

Tennyson, Alfred. *Poems and Plays*. Ed. T. Herbert Warren. Rev. Frederick Page. Oxford, 1971.

Browning, Robert. *The Poems*. 2 vols. Ed. J. Pettigrew. Penguin, 1971.

Hardy, Thomas. *The Poems*. Ed. T. R. M. Greighton. Macmillan, 1976.

Yeats, William Butler. *Collected Poems*. Macmillan, 1950.

Eliot, T. S. *Collected Poems*. Faber, 1963.

Auden, W. H. *Collected Poems*. Faber, 1976.

Empson, William. *Collected Poems*. Chatto & Windus, 1955.

MacDiarmid, Hugh. *Complete Poems*. 2 vols. London, 1978.

Muir, Edwin. *Selected Poems*. Ed. T. S. Eliot. Faber, 1965.

Thomas, Dylan. *Collected Poems*. Dent, 1977.

Thomas, R. S. *Selected Poems*. Hart-Davis, 1968.

Larkin, Philip. *The Whitsun Weddings*. London, 1964.

Hughes, Ted. *Selected Poems*. London, 1972.

Heaney, Seamus. *Selected Poems*. London, 1980.

Harrison, Tony. *Selected Poems*. Penguin, 1984.

II. 选本 **Anthologies**

The New Oxford Book of English Verse. Ed. Helen Gardner. 1972.

Penguin Book of English Verse. Ed. John Hayward. 1956.

The New Oxford Book of Sixteenth Century Verse. Ed. Emrys Jones. 1991.

Oxford Book of Seventeenth Century Verse. Eds. H. J. C. Grierson & G. Bullough. 1934.

Silver Poets of the Seventeenth Century. Ed. G. Parfitt. Dent, 1975.

The Metaphysical Poets. Ed. Helen Gardner. Penguin, 1969.

Penguin Book of Restoration Verse. Ed. Harold Love. 1965.

The New Oxford Book of Eighteenth Century Verse. Ed. Roger Lonsdale. 1984.

Penguin Book of Eighteenth Century Verse. Ed. Dennis Davidson. 1973.

Penguin Book of Victorian Verse. Ed. George Macbeth. 1975.

First World War Poetry. Ed. Jon Silkin. 2nd ed. Penguin, 1979.

Oxford Book of Modern Verse. Ed. Philip Larkin. 1973.

Poetry of the Thirties. Ed. Robin Skelton. Penguin, 1964.

Poetry of the Forties. Ed. Robin Skelton. Penguin, 1968.

Penguin Poets: The Mid-Century & English Poetry 1940–60. Ed. David Wright. 1965.

The New Poetry. Ed. A. Alvarez. Penguin, 1962.

Oxford Book of Contemporary Verse 1945–1980. Ed. D. J. Enright. 1980.

Penguin Book of Contemporary British Poetry. Eds. Blake Morrison & Andrew Motion. 1982.

Penguin Book of Scottish Verse. Ed. Tom Scott. 1970.

Penguin Book of Irish Verse. Ed. Brendan Kennelly. 1971.

III. 历史，评论及其他 **Histories, Criticism, etc.**

Elton, Oliver. *The English Muse*. 1933.

Grierson, H. J. C. & J. C. Smith. *A Critical History of English Poetry*. 1944.

Fraser, G. S. *A Short History of English Poetry*. Open Books, 1981.

Perkins, D. *A History of Modern Poetry*. Cambridge Mass, 1976.

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953.

Eliot, T. S. *Selected Essays*. London, 1932.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, N. J., 1957.

Leavis, F. R. *Revaluation*. London, 1936.

Lucas, John. *England & Englishness*. Hogarth, 1990.

Nowottny, Winifred. *The Language Poets Use*. Athlone Press, 1962.

Ricks, Christopher. *Milton's Grand Style*. Oxford, 1963.

Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*. London, 1924.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York, 1931.

The Oxford Companion to English Literature. 5th ed. Ed. Margaret Drabble. 1985.

索引

包括人名、作品和论述要点，按照汉语拼音次序排列，后面的数字指本书页数。

A

阿里奥斯托（Ludovico Ariosto，1474—1535）

阿诺德（Matthew Arnold，1822—1888）

《多佛滩》

《色息斯》

《诗歌的学习》

《文化与无政府》

《文论》

《学者吉普赛》

壮伟的风格

艾狄生（Joseph Addison，1672—1719）

艾尔霍特（Robert Ellrodt）

艾略特（Ebenezer Elliott，1781—1849）

《谷物法诗》

艾略特（T. S. Eliot，1888—1965）

《埃式拉·庞德的文学论文》

《标准》

《传统与个人才能》

《大教堂谋杀案》

《古典与文化人》

《荒原》

《火诫》

《鸡尾酒会》

《空心人》

《雷声所语》

《普鲁弗洛克的情歌》

《圣尘星期三》

《诗的用处与批评的用处》

《四个四重奏》

《团圆》

《文化定义的笔记》

《小吉丁》

《心腹职员》

《一个基督教社会的想法》

《元老》

独特贡献

客观关联物

理论与批评

诗才构成

现代诗剧

艾米斯（Kingsley Amis，1922）

爱因斯坦（Albert Einstein，1879—1955）

埃斯库罗斯（Aeschylus，525—456 B.C.）

《俄莱斯蒂亚》

奥登（W. H. Auden，1907—1973）

《阿基利斯的盾牌》

《澳门》

《布鲁塞尔的冬天》

《悼念叶芝》

《兰波》

《路德》

《麦尔维尔》

《蒙田》

《石灰石赞》

《西班牙，1937》

《香港》

《新年书信》

《夜邮》

《战地行》

《致拜伦勋爵书》

奥登一代

电影解说诗

抒发现代敏感

左派政治意识加弗洛伊德心理分析

奥维德（Ovid，43 B.C.—18）

《哀歌》

《变形记》

B

八行体

巴克（George Barker，1913—）

新神启派

柏拉图（Plato，428 B.C.—348 B.C.）

白体无韵诗

拜伦（George Gordon Byron，1788—1824）

《哀希腊》

《别波》

《福斯卡里父子》

《该隐》

《哈罗尔德游记》

《马林诺·法里埃罗》

《审判的幻景》

《唐璜》

《围攻柯林斯》

倒顶点

讽刺史诗

特点

影响

贝多芬（Ludwig Van Beethoven，1770—1827）

贝起曼（John Betjeman，1906—1984）

《高与低》

《空气转冷》

《为钟声所招》

贝陀斯（Thomas Lovell Beddoes，1803—1849）

《歌》

《死亡的谑语，又名傻瓜的悲剧》

本的儿子们或本的一族

彼特拉克（Francesco Petrarca，1304—1374）

波德莱尔（Charles Baudelaire，1821—1867）

《恶之花》

《入定》

波尔特（Alan Bold，1943—1998）

波伊修斯（Boethius，475？—525）

《哲学的安慰》

波门（Francis Beaumont）

薄伽丘（Giovanni Boccaccio，1313—1375）

《被爱情弄倒的人》

《十日谈》

勃朗宁（Elizabeth Browning，1806—1861）

《奥罗拉·李》

《孩子们的哭声》

《葡萄牙十四行诗》

勃朗宁（Robert Browning，1812—1889）

《安德利亚·台尔·沙托》

《晨别》

《关亡人斯勒齐先生》

《海外乡思》

《汉姆林的花衣吹笛人》

《环与书》

《教兄利波·利比》

《迷途的领袖》

《斯特拉福特》

《索达罗》

《我已故的公爵夫人》

《意大利人在英国》

《夜会》

勃朗特（Emily Brontë，1818—1848）

《歌》

《呼啸山庄》

《忆》

勃鲁克（Rupert Brooke，1887—1915）

《兵士》

勃特勒（Samuel Butler，1612—1680）

布莱克（William Blake，1757—1817）

《法国革命》

《经验之歌》

《老虎》

《伦敦》

《密尔顿》

《欧罗巴：一个预言》

《扫烟囱孩子》

《四佐亚》

《天堂与地狱的婚姻》

《天真的兆象》

《天真之歌》

《耶路撒冷》

《最后审判之一瞥》

思想

想象力

音乐性

自由体诗

布朗（Geroge Mackay Brown，1921—）

布伦登（Edmund Blunden，1896—1974）

布瓦洛（Nicolas Boileau，1636—1711）

C

超现实主义

陈子昂（659—700）

《登幽州台歌》

D

达利（George Darley，1795—1846）

《凤凰》

《美貌非我所求》

戴维森（John Davidson，1857—1909）

《三十先令一周》

但丁（Alighieri Dante，1265—1321）

《神曲》

旦能（John Denham，1615—1669）

《古柏山》

旦尼尔（Samuel Daniel，1562—1619）

《地莉亚》

《兰凯斯特与约克两大家族间的内战》

《优力息斯与塞壬》

道格拉斯（Keith C. Douglas，1920—1944）

《贵人们》

《毋忘我》

道生（Ernest Dowson，1867—1900）

《残滓》

《辛娜拉》

德莱顿（John Dryden，1631—1700）

《阿伯沙隆和阿基托弗尔》

《论戏剧诗》

《亚历山大的宴会》

诗论

谈莎士比亚与琼生

邓巴（William Dunbar，1460？—1530？）

《冬日沉思》

《两位已婚妇女同一个寡妇的讨论》

狄克（Thomas Dekker，1570—1632）

丁尼生（Alfred Tennyson，1809—1892）

《悼念集》

《国王之歌》

《泪，无谓的泪》

《轻骑兵的冲锋》

《碎了，碎了，碎了》

《提托诺斯》

《乌利西斯》

顿纳（Cyril Tourneur，1575—1626）

《复仇者的悲剧》

多恩（John Donne，1572—1631）

《别离辞：节哀》

《歌》

《日出》

《神圣体十四行》

《世界的剖析——一周年》

《无所谓》

爱情诗

技巧

体会

玄学诗

影响

宗教诗

E

恩赖特（D. J. Enright，1920—）

F

费兹裘罗尔（Edward FitzGerald，1809—1883）

英译峨墨·伽亚谟《鲁拜集》

愤怒的青年

佛恩（Henry Vaughan，1621—1695）

《腐烂》

《世界》

《逝去的朋友们》

《退》

伏尔泰（François-Marie Arouet Voltaire，1694—1778）

福克纳（William Faulkner，1897—1962）

《喧哗与骚动》

福特（John Ford，1586—1639）

弗莱彻（Phineas Fletcher，1582—1650）

弗洛伊德（Sigmund Freud，1856—1939）

G

盖尔语文化

甘培（Thomas Campbell，1777—1844）

《波罗的海之战》

《英格兰的水手们》

《英国诗人选段》

感伤主义

高厄（John Gower，1330？—1408？）

《情人之坦诉》

哥尔斯密司（Oliver Goldsmith，1728—1774）

《荒村》

哥特式小说

戈比埃（Theophile Gautier，1811—1872）

格雷（Thomas Gray，1716—1771）

《墓园挽歌》

格林（Robert Greene，1558—1592）

格瑞夫斯（Robert Graves，1895—）

《波斯人的说法》

葛德汶（William Godwin，1756—1836）

《政治正义》

古典主义

古莱（Abraham Cowley，1618—1667）

品达式颂歌

古英语诗

《贝奥武甫》

《航海者》

《流亡者》

《马尔登之役》

《十字架之梦》

独特的诗律

题材

头韵体

郭沫若（1892—1978）

H

哈代（Thomas Hardy，1840—1928）

《鼓手霍奇》

《海峡炮轰》

《呼唤声》

《旧焰余烬》

《稞麦田里的女人》

《群王》

《身后》

《写在“万国破裂”时》

《在勃特雷尔城堡》

《在阴郁中》

哈里逊（Tony Harrison，1937—）

《爱读的书》

《标以D字》

《食火者》

《他们和我们》

《遗传》

《远距离》

《给约翰·济慈一个金桔》

海（George Campbell Hay，1915—）

海武特（Thomas Heywood，1574？—1641）

《死于恩情的女人》

荷马（Homer）

赫伯特（George Herbert，1591—1674）

《滑车》

《苦难》

《美德》

《时间》

《项圈》

《约旦》

《珍珠》

赫里克（Robert Herrick，1591—1674）

《诗集》

《无章的情趣》

《致妙龄少女，莫误青春》

贺拉斯（Horace，65—8 B.C.）

亨立生（Robert Henryson，1420？—1490？）

《克莉塞德的遗言》

亨特（Leigh Hunt，1784—1859）

湖畔诗人

后象征主义

华勒（Edmund Waller，1606—1687）

《走，美丽的玫瑰》

华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850）

《不朽的兆象》

《沉睡锁住了我的心》

《痴儿》

《刺树》

《丁登寺旁》

《反其道》

《给布谷鸟》

《孤独的割麦女》

《毁了的村舍》

《伦敦》

《迈克尔》

《每当我看见天上的虹》

《抒情歌谣集》

《我好似一朵孤独的流云》

《我有过奇异的激动》

《我在陌生人中孤独旅行》

《西门·李》

《写于早春》

《序曲》

《致杜桑·卢维屠》

格律

诗歌主张

特殊贡献

语言

政治思想和思想变化

怀亚特（Thomas Wyatt，1503—1542）

《爱情无望，决心放弃》

《被弃的爱者》

《朝臣生涯》

胡德（Thomas Hood，1799—1845）

《衬衫之歌》

荒谬诗或无意识诗

惠特曼（Walt Whitman，1819—1892）

霍普金斯（Gerard Manley Hopkins，1844—1889）

《斑驳之美》

J

吉卜林（Rudyard Kipling，1865—1936）

《兵营谣曲》

《曼德勒》

时代必然性

吉尔勃特（W. S. Gilbert，1836—1911）

《军舰辟纳福号》

《忍耐》

《天皇》

吉朋（Edward Gibbon，1737—1794）

《罗马帝国衰亡史》

吉特（Thomas Kyd，1558—1594）

《西班牙悲剧》

济慈（John Keats，1795—1821）

《奥托一世》

《灿烂的星》

《初读贾浦曼译荷马有感》

《惰颂》

《恩狄米昂》

《海披里安》

《海披里安之亡》

《雷米亚》

《每当我害怕》

《秋颂》

《圣亚尼节前夕》

《无情的妖女》

《希腊古瓮颂》

《心灵颂》

《伊莎贝拉》

《夜莺颂》

《再读〈李尔王〉有感》

反面感受力

人生看法

诗歌主张

影响

嘉莱（Henry Francis Cary，1772—1844）

加莱（Thomas Carew，1594—1639？）

《悼圣保罗教堂教长约翰·多恩博士之死》

《销魂》

《致本·琼生》

加里奥克（Robert Garioch，1908—1981）

贾浦曼（George Chapman，1559？—1634）

《奥维德的感觉之盛宴》

《平静的眼泪》

《希洛与里安德》

《夜的影子》

金塞拉（Thomas Kinsella，1928—）

九行体诗

局雷登（Michael Drayton，l563—1631）

《理想》

《为韵辩护》

卡夫卡（Franz Kafka，1883—1924）

卡莱尔（Thomas Carlyle，1795—1881）

《评论与杂文》

卡图露斯（Catullus，84 B.C.？—54 B.C.？）

卡文纳（Patrick Kavanagh，1905—1967）

凯特蒙（Caedmon）

凯洛尔（Lewis Carroll，1832—1898）

《阿丽丝仙境奇遇记》

《镜子奇观》

堪必安（Thomas Campion，1567—1620）

《对于英诗艺术的观察》

《我不喜欢那类闺秀》

柯尔律治（Samuel Taylor Coleridge，1772—1834）

《忽必烈汗》

《沮丧之歌》

《克利斯托贝尔》

《老水手谣》

《文学传记》

《夜莺》

超自然神秘主义

格律

想象力

克拉克（Austin Clark，1896—）

克拉肖（Richard Crashaw，1613？—1649）

《火焰般的心》

《哭泣者》

《致婴孩受难者》

巴洛克诗风

克莱（John Clare，1793—1864）

《歌》

《农村生活写照》

《邀往不朽》

《一个神景》

克莱普（George Crabbe，1754—1832）

《村庄》

克勒夫（Arthur Hugh Clough，1819—1851）

《包西》

《复活节》

《两魂人》

《旅之恋》

《休说斗争无用》

《最新十诫》

L

拉福格（Jules Laforgue，1860—1887）

拉金（Philip Larkin，1922—1985）

《家》

《降灵节婚礼》

《上教堂》

拉辛（Jean Racine，1639—1699）

《费德尔》

兰格伦（William Langland，1330？—1386？）

兰姆（Charles Lamb，1775—1834）

《莎士比亚时期戏剧诗人选段》

兰陀（Walter Savage Landor，1775—1864）

《葛勃》

《幻想的对话》

《谈死亡》

《为什么》

浪漫主义

17世纪诗剧重新引起注意

新桥头

英国浪漫主义与古典

与神秘主义

劳莱（Walter Raleigh，1552？—1618）

《谎言》

《论人生》

《世界史》

勒夫莱斯（Richard Lovelace，1618—1657）

《出征前致露卡斯坦》

《狱中致爱尔亚娅》

里德（Henry Reed 1914—）

《部件名称》

里德（Herbert Read）

里斯（Ernest Rhys）

李季（1922—1380）

《王贵与李香香》

李维斯（F. R. Leavis，1895—1978）

李亚（Edward Lear，1812—1888）

《打油诗》

《无意识书》

理查兹（I. A. Richards，1893—1979）

六韵步诗体

卢梭（Jean-Jacques Rousseau，1712—1778）

路易士（C. Day Lewis，1904—1972）

《战争诗人何在》

《罗兰之歌》

罗彻斯透（Rochester，1647—1680）

罗杰斯（Samuel Rogers，1763—1855）

《意大利》

罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882）

《白日梦》

《包括》

《顿悟》

《生命之屋》

《神女》

《题字》

《新婚之眠》

罗塞蒂（Christina Rossetti，1830—1894）

《歌》

《小妖精的集市》

《在一位画家的画室里》

罗森堡（Isaac Rosenberg，1890—1918）

《初闻战争的消息》

《抓蚤子》

洛厄尔（Robert Lowell，1917—1977）

《鱼网》

M

马伏尔（Andrew Marvell，1621—1678）

《爱的定义》

《花园》

《灵魂与身体之间的辩论》

《致他的娇羞的女友》

论克伦威尔

玄学诗风与古典主义的结合

马拉美（Stephane Mallarme，1842—1898）

马洛（Christopher Marlowe，1564—1593）

《黛朵》

《多情牧童致爱人》

《浮士德博士》

《帖木耳大帝》

《希洛与里安德》

马洛里（Thomas Malory，15世纪初？—1417）

《亚瑟王之死》

马斯登（John Marston，1576—1634）

麦生求（Philip Massinger，1583—1640）

麦开格（N. A. Maccaig，1910—）

麦考利（Donald Macaulay 1930—）

麦克迪尔米德（Hugh MacDiarmid，1892—1978）

《呵，哪个新娘》

《悼念詹姆斯·乔伊斯》

《二颂列宁》

《三颂列宁》

《首先，我写的是马克思主义的诗》

《受难的玫瑰之歌》

《摇摆的石头》

《一颂列宁》

《醉汉看蓟》

拉兰斯语

麦克弗孙（James Macpherson，1736—1796）

《芬格尔》

《哦相》

麦克林（Somhairle MacGill-Eain，1911—）

《大潮与小潮》

《狗与狼》

《哈雷格》

《黎明》

《青色堡垒》

《我看不出》

《写给埃姆赫的诗》

《形象》

《选择》

麦克尼斯（Louis MacNeice，1907—1963）

《秋天日记》

梅里狄斯（George Meredith，1828—1900）

《现代之爱》

密尔顿（John Milton，1608—1674）

《沉思颂》

《复乐园》

《欢乐颂》

《基督诞生之晨》

《科玛斯》

《利西达斯》

《力士参孙》

《失乐园》

《为英国人民申辩之二》

《最近的沛蒙推大屠杀》

辩论性对谈

承继与发扬

“感觉脱节”说

豪放派

评论

清教主义

史诗与古典程式

影响

语言

与《圣经》

密特尔顿（Thomas Middleton，1570—1627）

民谣

《罗宾汉和三个扈从》

《派屈克·司本斯爵士》

《恰维·且斯》

叙述方式和格律

缪亚（Edwin Muir，1887—1959）

《堡垒》

《旅行和地方》

《马》

《时间主题的变易》

《苏格兰，1941》

《苏格兰之冬》

《我曾受教诲》

模仿论

摩根（Edwin Morgan，1920）

莫里哀（Moliere，1622—1673）

《恨世者》

莫里斯（William Morris，1834—1896）

《地上乐园》

《桂尔尼亚的辩护及其他》

《社会主义小唱》

《死之歌》

《为社会主义唱的歌》

《我的与你的》

《西格特与尼布龙根族的败亡》

《希望的香客》

穆尔（Thomas Moore，1779—1852）

《爱尔兰乐曲》

《拜伦传》

《拉拉·路克》

《夏天最后的玫瑰》

N

纳什（Thomas Nashe，1567—1601）

《不幸的旅客》

《夏天最后的遗嘱》

《尼布龙根之歌》

尼采（Friedrich Nietzsche，1844—1900）

牛顿（Isaac Newton，1642—1727）

O

欧文（Wilfred Owen，1893—1918）

《奇异的会见》

P

帕尔格雷夫（Francis Turner Palgrave，1824—1897）

《金库》

庞德（Ezra Pound，1885—1972）

配特（Walter Pater，1839—1894）

《文艺复兴历史研究》

彭斯（Robert Burns，1759—1796）

《爱情与自由》

《不管那一套》

《高原的玛丽》

《老农向母马麦琪拜年》

《青青苇子草》

《圣集》

《汤姆·奥·桑特》

《挽梅莉》

《威利长老的祷词》

《我的爱人像朵红红的玫瑰》

《致拉布雷克书》

《致威廉·辛卜荪》

《走过麦田来》

浪漫主义诗歌的前驱

诗路广和现实性

思想

音乐性和戏剧性

优点和诗歌观

与苏格兰传统

珀西（Thomas Percy，1729—1811）

《英诗辑古》

蒲柏（Alexander Pope，1688—1744）

《论批评》

《人论》

《致阿勃斯诺医生书》

对双韵体的贡献

Q

骑士派

启蒙主义

七行诗体

恰特顿（Thomas Chatterton，1752—1770）

前拉斐尔派

乔叟（Geoffrey Chaucer，1342？—1400）

《公爵夫人之书》

《坎特伯雷故事集》

《禽鸟议会》

《荣誉之家》

《特洛伊罗斯与克莉塞德》

《玫瑰的传奇》

传统与创新

法国影响与意大利影响

分期

英雄双韵体

乔伊斯（James Joyce，1882—1941）

《芬厄根守灵夜》

乔治派

琼生（Ben Jonson，1572—1637）

《巴塞罗缪节集市》

《伏尔蓬尼》

《格言诗》

《给西丽雅》

《规模》

《炼金术士》

《木材或发现集》

《新旅店》

《与特鲁蒙特谈话》

品达颂歌体

实践批评传统

娱乐舞剧

琼斯（David Jones，1895—1974）

《在括弧中》

琼斯（Ernest Jones，1819—）

《民主之歌》

《下等阶级之歌》

S

萨克林（John Suckling，1609—1641）

《为什么这样苍白，憔悴，痴心汉》

赛门斯（Arthur Symons，1865—1945）

塞莱（Henry Howard Surrey，1516—1547）

骚塞（Robert Southey，1774—1843）

《审判的幻景》

《纳尔逊传》

沙逊（Siegfried Sassoon，1886—1967）

《他们》

莎士比亚（William Shakespeare，1564—1616）

《爱的徒劳》

《爱情的礼赞》

《暴风雨》

《凤凰与斑鸠》

《哈姆雷特》

《亨利六世》

《李尔王》

《鲁克丽丝受辱记》

《罗米欧与朱丽叶》

《情女怨》

《十四行诗集》

《威尼斯商人》

《维纳斯与阿都尼》

《辛白林》

后期白体诗的变化

上中下三种风格

十四行诗

史密斯（Sydney Goodsir Smith，1915—1975）

司各特（Walter Scott，1771—1832）

《玛密安》

《末代行吟诗人之歌》

对浪漫主义的贡献

弱点

叙事

振兴民谣

司文朋（Algernon Charles Swinburne，1837—1909）

《阿塔兰忒在卡吕登》

《波罗塞潘颂》

《当春日的猎犬》

斯本德（Stephen Spendor，1909—）

《一个城市的陷落》

斯宾塞（Edmund Spenser，1552—1599）

《爱情小唱》

《牧童的日历》

《仙后》

斯蒂文斯（Wallace Stevens，1879—1955）

斯凯尔登（John Skelton，1464？—1529）

斯威夫特（Jonathan Swift，1667—1745）

《布商的信》

《辉格党人的公众情神》

《咏斯威夫特教长之死》

苏格兰文艺复兴运动

素塔（William Soutar，1898—1943）

T

塔索（Torquato Tasso，1544—1595）

《耶路撒冷解围》

台维（Donald Davie，1922—）

《论诗艺》

汤玛斯（Edward Thomas，1878—1917）

《枭》

《樱桃树》

汤姆森（Derek Thomson，1921—）

汤姆生（James Thomson，1700—1748）

《季节》

《天方夜谭》

田园派

陀思妥耶夫斯基（Fyodor Dostoyevsky，1821—1881）

托马斯（Dylan Thomas，1914—1953）

《不要温和地走进那个良夜》

《拂晓空袭的死者中有人已经百岁》

《拒绝为死于伦敦大火中的孩子哀悼》

《空袭后的葬礼》

《那只签署文件的手》

《胶乳树下》

《死亡也一定不会战胜》

《死亡与出场》

《通过绿色的茎管催动花朵的力》

《羊齿山》

《耶稣被钉死在十字架上》

《在我胎动前》

《作为小狗的年轻艺术家的写照》

托马斯（R. S. Thomas，1913—）

《佃户们》

《独白》

《家谱》

《莱恩之月》

《门槛》

《农村》

《时代》

《泰力申，1952》

《威尔士风光》

《夜饮谈诗》

《在教堂中》

威尔士诗的新发展

《托特尔杂集》

W

王尔德（Oscar Wilde，1854—1900）

王国维（1877—1927）

威尔勃（Richard Wilbur，1912—）

威廉斯（Raymond Williams）

唯美主义

维达（Marco Girolamo Vida）

维吉尔（Publius Vergilius Marco，70 B.C.—19 B.C.）

《伊尼特》

维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）

维庸（François Villon，1431—1465）

韦伯斯特（John Webster，1580？—1625）

《马尔菲公爵夫人》

韦因（John Wain，1925—）

温却尔西（Winchilsea，1661—1720）

闻一多（1899—1946）

沃尔芙（Virginia Woolf，1882—1941）

《波浪》

X

希尔（Christopher Hill，1912—）

《密尔顿与英国革命》

象征派

希尼（Seamus Heaney，l939—）

《曝光》

《惩罚》

《格劳巴尔人》

《警察来访》

《奇异的果子》

《伤亡者》

《挖掘》

诗艺观

席特维尔（Edith Sitwell，1887—1964）

《玫瑰的颂歌》

《雨，还在下》

现代主义

萧伯纳（G. B. Shaw，1856—1950）

新古典主义

形象主义派

休姆（T. E. Hulme，1883—1917）

休斯（Ted Hughes，1930—）

《栖息着的鹰》

《鼠之舞》

《乌鸦的第一课》

匈恩贝格（Arnold Schoenberg）

徐志摩（1896—1931）

雪莱（Percy Bysshe Shelley，1792—1822）

《阿拉斯特，或寂寞的精灵》

《阿堂尼斯》

《阿特拉斯的女巫》

《哀歌》

《奥西曼提底斯》

《暴政的行列》

《暴政的假面舞》

《悲歌》

《悼芳妮·葛德汶》

《告爱尔兰人民书》

《解放了的普鲁米修斯》

《灵中灵》

《麦布女王》

《敏感木》

《钦契一家》

《生的胜利》

《诗辩》

《西风颂》

《1819年的英国》

《伊斯兰的叛乱》

《云》

《致——》

《致琪恩，随赠六弦琴一架》

《致英格兰人民歌》

《致云雀》

《智美颂》

《朱理安与马达罗》

妇女解放

全人类解放

抒情气质

音乐性

哲理化

雪尼（Philip Sidney，1554—1586）

《阿卡狄亚》

《阿斯特罗菲尔与斯特拉》

《为诗辩护》

Y

杨（Edward Young，1683—1765）

《夜思》

叶芝（William Butler Yeats，1865—1939）

《拜占廷》

《当你老了》

《二次圣临》

《疯女简和主教谈话》

《没有第二个特洛伊》

《牛津现代诗选》

《驶向拜占廷》

《外衣》

《1916年复活节》

《1913年9月》

《在学童中间》

初期诗歌

神秘主义体系

最后阶段

《伊利亚特》

衣修武德（Christopher Isherwood，1940—）

《战地行》

燕卜荪（William Empson，1906—1984）

《复杂词的结构》

《合集》

《密尔顿的上帝》

《南岳之秋》

《七类晦涩》

《田园诗的若干形式》

《远足》

《中国》

英诗语言观

英雄双韵体

约翰逊（Samuel Johnson，1709—1784）

《人生希望多空幻》

圆周句

对双韵体的变化

约翰逊（Lionel Johnson，1867—1902）

韵客社

运动派

Z

詹姆斯（Henry James，1843—1916）

《〈环与书〉中的小说》

中古英语诗

《高文爵士与绿色骑士》

《农夫皮尔斯之幻象》

《清洁》

《忍耐》

《珍珠》

法国诗的影响

头韵体复兴

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第三卷

英国浪漫主义诗歌史

外语教学与研究出版社

第三卷

王佐良全集

外语教学与研究出版社
北京

Copyright © Foreign Language Teaching and Research Press 2016

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of Foreign Language Teaching and Research Press.

本书版权由外语教学与研究出版社独家所有。如未获得该社书面同意，书中任何部分之文字及图片，不得用任何方式抄袭、节录、翻印或存储利用于任何数据库及检索系统等。

Published by Foreign Language Teaching and Research Press

No. 19 Xisanhuan Beilu

Beijing, China 100089

http://www.fltrp.com

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集．第3卷 / 王佐良著．——北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6992-7

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995）-全集②浪漫主义-诗歌史-英国 Ⅳ．①C52②I561.072

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010085号

出版人 蔡剑峰
策划编辑 吴 浩
责任编辑 李 双
封面设计 覃一彪
出版发行 外语教学与研究出版社
社 址 北京市西三环北路19号（100089）
网 址 http://www.fltrp.com
版 次 2016年2月第1版
书 号 ISBN 978-7-5135-6992-7

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519

电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所 刘旭东律师

中咨律师事务所 殷 斌律师

目　录

出版说明
第三卷说明
英国浪漫主义诗歌史
序
引言　转折点
第一章　新风的吹拂：彭斯
第二章　想象力的飞腾：布莱克
第三章　抒情歌谣的力量
第四章　柯尔律治
第五章　华兹华斯
第六章　两代人之间：理想的明灭与重燃
第七章　新一代的憧憬
第八章　拜伦
第九章　雪莱
第十章　济慈
第十一章　司各特；其他诗人
第十二章　浪漫主义时期的散文
尾声　高潮以后的诗歌局面
索引
返回总目录

* 集王佐良手迹

专家委员会

（按姓氏笔画为序）

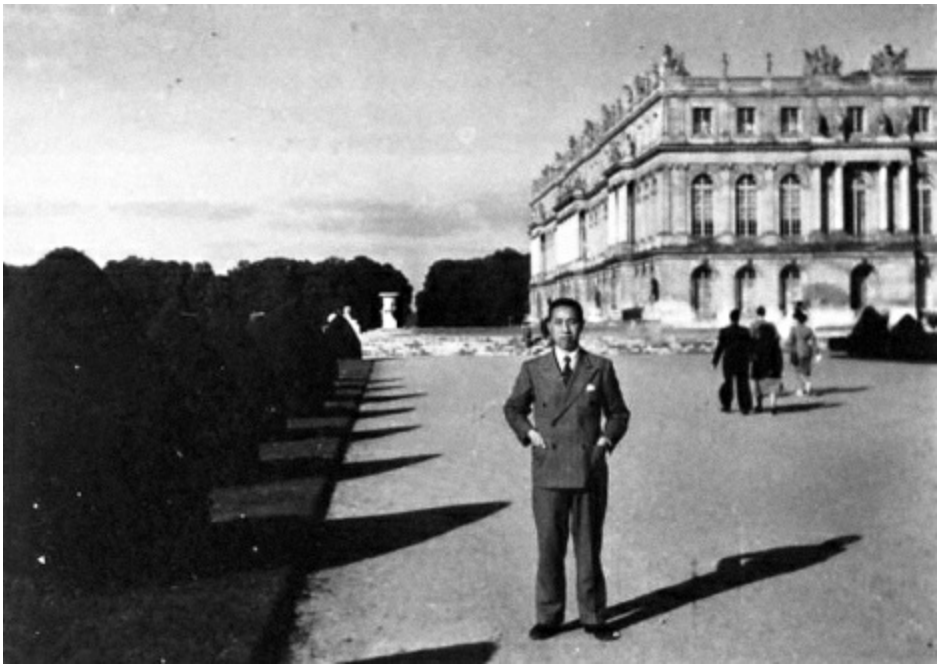
王　立　王　意　孙有中　何其莘　张中载　陈　琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩　震　彭　龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜　红　李　铁　张　剑　顾　钧　徐建中　章思英　严学军　王　星　吴　浩　易　璐　赵雅茹



于法国凡尔赛宫前（1948年）

于牛津毕业（1949年）

在清华园丙所寓所前（1950年）

在清华园网球场（20世纪50年代）

与夫人徐序在北京展览馆前（20世纪50年代末）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受

了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注

外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第三卷说明

本卷收《英国浪漫主义诗歌史》。

《英国浪漫主义诗歌史》1991年由人民文学出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

英国浪漫主义诗歌史

序

30年代后期，在昆明西南联大，一群文学青年醉心于西方现代主义，对于英国浪漫主义诗歌则颇有反感。我们甚至于相约不去上一位教授讲司各特的课。回想起来，这当中七分是追随文学时尚，三分是无知。当时我们不过通过若干选本读了一些浪漫派的抒情诗，觉得它们写得平常，缺乏刺激，而它们在中国的追随者——新月派诗人——不仅不引起我们的尊重，反而由于他们的作品缺乏大的激情和新鲜的语言而更令我们远离浪漫主义。当时我们当中不少人也写诗，而一写就觉得非写艾略特和奥顿那路的诗不可，只有他们才有现代敏感和与之相应的现代手法。

半个世纪过去了，经历了许多变化，读的诗也多了，看法也变了。

现代主义仍然是宝贵的诗歌经验，它是现代思想、现代文化的一个重要组成部分，而且为它们打先锋，起了突破性的历史作用。但是浪漫主义是一个更大的诗歌现象，在规模上，在影响上，在今天的余波上。现代主义的若干根子，就在浪漫主义之中；浪漫主义所追求的目标到今天也没有全部实现，而现代主义作为文学风尚则已成为陈迹了。

为了说明这一些，有必要对浪漫主义进行再认识。浪漫主义包罗广，内容也复杂，因此需要限制范围，作为第一步，这里选择了英国浪漫主义诗歌作为再认识的具体对象。

英国浪漫主义的特殊重要性半因它的环境，半因它的表现。论环境，当时英国是第一个经历第一次工业革命的国家，世界上最大的殖民帝国，在国内它的政府用严刑峻法对付群众运动，而人民的斗争则更趋高涨，终于导致后来的宪章运动和议会改革。从布莱克起始，直到济慈，浪漫诗人们都对这样的环境有深刻感受，形之于诗，作品表现出空

前的尖锐性。

论表现：英国浪漫诗歌时间长，数量大，而且两代重要诗人都有多篇不朽之作，在题材和诗艺上都突破前人，突破国界，成为全欧洲以至全世界的文学和思想影响。英国的近代诗歌理论也是在这个时期开端的，几位大诗人都作出了意义重大的贡献。

由于这些原因，英国浪漫主义诗歌又不仅仅是英国一国的，而是世界诗歌的一个重要部分。对它的再认识也是对世界诗歌更多一点了解。

再认识首先意味着要认识它的历史——它的来龙去脉，它的兴起和发展，其中有哪些重要诗人，他们写了哪些主要作品，在思想和艺术上有什么特色，有什么变化，造成了什么影响，对于今天又有什么意义，等等。

这就牵涉到本书的写法。

这是一部断代诗史。诗史是一个文学品种的历史。对于文学史的写法，近来讨论颇多，我也想说明一下自己是根据什么原则来写此书的。

这部断代英国诗史是由中国人写给中国读者看的，因此不同于英美同类著作。它要努力做到的是下列几点：

1．叙述性——首先要把重要事实交代清楚。为此大量引用原作，加以翻译，让读者通过它们多少知道一点原作的面貌。

2．阐释性——对于重要诗人的主要作品，几乎逐篇阐释，阐释不限于主题，也谈到诗艺和诗歌语言，而且力求把题材和技巧结合起来谈。

3．全局观——要在无数细节中寻出一条总的脉络。诗史不是若干诗人的专题研究的简单串联，它对所讨论的诗歌整体应有一个概观，找出它发展的轨迹。

4．历史唯物主义观点——这是大题目，针对诗史，这里只谈两点：一、把诗歌放在社会环境中来看。诗人的天才创造是重要的，但又必然有社会、经济、政治、思想潮流、国内外大事等不同程度的影响；

英国浪漫主义本身就是第一次工业革命和法国资产阶级革命两大革命的产物。二、根据当时当地情况，实事求是地阐释与评价作品。

5．文学性——谈的是文学作品，就要着重文学品质。讨论诗歌不能只谈内容，还要讨论诗艺。上面所说的整体发展脉络包括了诗艺本身的发展变化。其次，讨论文学问题的文章本身也应是文学作品。

这五点任何一点都是不可能轻易做到的，本书只是一种向它们靠拢的努力。但是我又以为，只有做到了它们，才能使我们中国人写的外国文学史有比较鲜明的中国色彩。

就叙述性而言，西方史学界近年来的作法是分析多于叙述，虽然最近又出现了“回到叙述”的呼声。文学史也一样。他们面对本国读者，许多史实和作品几乎人人皆知，无须多事叙述，倒是更需要从新的观点进行分析评论。面对中国读者，则首先要把重要史实和作品向他们交代清楚。何况叙述性在任何文学史都是重要的，西方文学史中经历时间淘汰而存在下来的，多数仍是叙述性、描写性的。而且也没有纯粹的叙述，叙述之中必然包括分析评论，观点和创见是不会被埋没的。

就阐释性而言，近年来西方文论界对阐释有两种主要看法，互相矛盾。一是认为评论者的阐释不可能道出作者原意，有时连作者本人的说法也未必准确；二是人人有权阐释，作品的最后完成在于读者的接受，而读者是一个九头鸟，人各不同，代各不同。我们相信常理的人可以有第三种看法，即阐释是存在的事实，文学史家的职责之一即是阐释。特别是中国人为中国读者写外国文学史，阐释更是不容推卸的责任。他的中国观点也正是通过阐释来表现的。当然，他首先要弄懂作品本身，为此他需要搞清一切与作品有关的事实，包括英美本国人对作品的阐释。但是他会有所取舍，会注意到本国人认为当然因而不大注意的东西，特别是在艺术评价方面，他会受到历史悠长的中国文化、文学传统的隐秘的、持久的影响，会用它的高标准和平衡感去作出他独特的判断。应该说，正是这种来自各方的评论大大丰厚了对一个作品的认识。作品虽产

生于一国，阐释却来自全球，文学的世界性正在这里。

就全局观而言，多少文学史家作过努力，但又有几人成功？以“人民性”或“现实主义”来贯穿一切，往往是大而无当，公式化，几乎根本否定了文学的文学性。然而提出“国民性”或“国家意识的发展”等等来作为纲领，也未必济事，这样的观念可以无所不包，也就不突出任何东西。此外就是把作家作品按时代大致划分，略谈每个分期的“时代精神”，接着就凭撰写者的个人印象或趣味，对作品发表一些欣赏性的读后感，不涉及思想上、文艺上的重要问题，这样的文学史也许可作优美的小品文来读，但又怎能称得上历史？然而每一种认真的努力又都不是白费的，以上的不同“流派”之中都各有可取之处，所留下的成品也有高出一般的。过去的主要问题似乎是对文学的特殊性和复杂性认识不足，外国人写的别国文学史往往连史实也了解不够，评价更是脱离本国人的生活实际。我们应该更加广泛阅读，不仅读文学作品本身，还要读有关的哲学、科技、政治制度，民间习俗种种有关的著作，甚至参考档案、小报、政府公告、戏院海报、政论小册、单篇歌谣等等，深入文化的内层，这样也许能够更多了解事物之间的关联。同时，又须居高临下地看全局，看总体，而在这一点上外国人由于比较超脱也许更能看得清楚些。中国过去虽无完整的文学史，但是历来对于文学品种的演进，有一种共同的概观，例如汉赋、六朝乐府、唐诗、宋词、元曲、明清小说等等，在每个品种内部又理得出兴衰变化，虽然限于文体，不失为一种脉络，有利于写诗史、散文史、小说史的。

就历史唯物主义而言，这是任何写历史的人应有的观点，上述全局观的取得就离不开历史唯物主义。我们当代中国学者特别需要用它来研究和判别外国文学史上的各种现象。它会使我们把文学置于社会、经济、政治、哲学思潮等等所组成的全局的宏观之下，同时又充分认识文学的独特性；它会使我们尽量了解作品的本来意义，不拿今天的认识强加在远时和异域的作者身上，而同时又必然要用今天的新眼光来重新考

察作家、作品的思想和艺术品质。过去由于我们对历史唯物主义认识限于表面，运用起来也就粗糙、简单；如果今后我们能够加强学习，理解文学现象的复杂和多面性，通过对一个具体对象的全面深入的研究来提高运用的能力，我们将会做得更好。历史唯物主义也是需要发展的，而最好的发展办法是将它应用在新的、难的课题上。在这样做的时候，我们也需要参考一下别的国家在文学史研究上的新动向，例如美国最近兴起的“新历史主义”就是值得我们注意的。

就文学性而言，中国古典文学传统向来着重文采——“言之无文，行之不远”。不仅作品本身要有文采，讨论这作品的文章也要有文采。我们的文论大多是优美可读的。《文心雕龙》用典雅的骈文讨论了有关文学创作的一系列问题。杜甫建立了以诗论诗的传统。单拿现代来说，鲁迅为《新文学大系·小说二集》所写的序是用抒情的笔调写的现代文学史的一个方面，而闻一多的《宫体诗的自赎》则是诗人写的诗史片断。他们两人都有志于文学史而未竟其功，但又都树立了用优美的文笔来写文学史的先例。只是到了后来，才出现了那种冗长、刻板的论文，谈文学而本身无文学性可言。西方的文学史原来也是注意本身风格的。德·桑克蒂斯的《意大利文学史》就是既有卓见，又有文采，因而为学术界所重。不过后来也出现了一种极为枯燥、乏味的文学论文，近来更是术语连篇，越来越奥僻难读了。在这样的时候，我们中国的文学史家重振文采，中国特色也就不标自明。需要注意的，倒是不要因为重文采而走到只讲究词藻、华而不实的另一极端。真正的文采不是舞文弄墨，而是文字后面有新鲜的见解和丰富的想象力，放出的实是思想的光彩。为了写好文学史，应该提倡一种清新、朴素，闪耀着才智，但又能透彻地说清事情和辩明道理的文字。

以上五点，未必把重要方面都已包括在内，但如果能够贯彻，中国人写的外国文学史不仅会增加中国特色，而且会对世界上文学史的写法作出独特贡献。

这是就中国外国文学研究者的整体而言，个人的试作则是另一回事了。本书断断续续写了十年，昔日的素志未泯，今天的成品未必尽如意愿，还请广大读者、同行学人多作批评指教，我这小小的“作品”也是要靠读者的“接受”才能最后完成的。

王佐良

1987年7月12日

引言　转折点

在18、19世纪之交，英国诗史上出现了一个大的转折点。

诗风的变化如此剧烈，如此泾渭分明，如此决定性地结束一个时期，开展另一个时期，在英国文学史上是罕见的。

文艺复兴时期，英国的诗人忙于吸收和树立欧洲大陆古今各种诗体，其突出的成就则是戏剧诗。17世纪诗坛上出现了一种奇异的对抗：一方面是以保王党人和教士为主体的玄学派，另一方面是文艺复兴精神的最后的体现者弥尔顿。后者把英国诗的革命性和艺术性提到了一个新的高度，然而由于他写作在英国革命已经处于低潮的年月，他几乎是孤军作战，在诗坛上没有形成一个派别，《失乐园》只是突起的孤峰。复辟时期以后和18世纪的英国诗走进政党的俱乐部、贵妇的客厅、文人的咖啡店，有时也徘徊于废墟与古迹之间，到后期又沉思于乡村的墓园、感喟于畸零人的村舍，然而没有灵魂上的大波动，也没有艺术上的大创新。

到了18世纪之末，波动和创新都一齐来临，而且不是偶然的、零星的现象，而是一整个新的诗歌局面全盘出现。

这里不再是一二个作家独霸文坛的情景，而是从1786年[1]起，到1824年[2]稍后，大约四十年内，至少有八个重要诗人相继或同时在英伦三岛内写出了重要作品。这八个人是：彭斯，布莱克，华兹华斯，柯尔律治，司各特，拜伦，雪莱，济慈。这些人当中，除了司各特的地位可能会有争论之外，其余七位都是整部英国诗史上的第一流大诗人。

注释

[1] 彭斯《诗集》在1786年出版。

[2] 拜伦《唐璜》的最后第15、16两章在1824年出版。

第一章　新风的吹拂：彭斯

他们都在各自范围内开了一代新风。

彭斯（Robert　Burns，1759—1796）以农民而登上诗坛，这就是新事；他虽然受到种种诱惑，还是保持了农民的爱和恨：爱自由，爱农村姑娘，爱同他一起劳动的牲口；恨的是逼债的地主，伪善的加尔文派教士，装腔作势的爱丁堡上层人物。

他把这一切都写进诗里——然而这又是如何不同的诗！不是英格兰蒲柏余风的文人诗，而是主要用苏格兰方言写成的民歌体。苏格兰民歌提供给彭斯的不只是某种形式，不只是迷人的音乐性，而是一整个独立的诗歌世界，其根基是深厚的苏格兰人民传统，古老而纯朴，没有书本气，特别是没有英格兰文学的书本气。

正是由于利用了原来民歌《不管那一套》的曲调和迭句，彭斯才能摇晃着男子汉的宽肩膀，大声唱出：

有没有人，为了正大光明的贫穷
而垂头丧气，挺不起腰——
这种怯懦的奴才，我们不齿他！
我们敢于贫穷，不管他们那一套，
管他们这一套那一套，
什么低贱的劳动那一套，
官衔只是金币上的花纹，
人才是真金，不管他们那一套！

但是彭斯不是把民歌拿来就算，他还改造了它，给它装入新内容。在上

引这首诗里，曲调和迭句是旧的，然而所表达的却是当时法国革命者的自由、平等、博爱的新思想。这样，便把古老的和当代的结合了起来，诗得到了新的深度。

同样，当彭斯拿现成的民歌形式歌唱爱情的时候，他也是既利用传统又进行创新。《一朵红红的玫瑰》就是例子；但是让我们看看另外一首音乐性更强的：

走过麦田来

（合唱）

呵，珍尼是可怜的人儿，

　　珍尼哭得悲哀。

她拖着长裙，

　　走过麦田来。

可怜的人儿，走过麦田来，

　　走过麦田来，

她拖着长裙，

　　走过麦田来。

如果一个他碰见一个她，

　　走过麦田来，

如果一个他吻了一个她，

　　她何必哭起来？

如果一个他碰见一个她，

　　走过山间小道，

如果一个他吻了一个她，

别人哪用知道！

这已是多少代各国青年口上唱过的名歌，其自然、素朴是显然的，然而还有其他东西：农村的景色，姑娘的羞涩，求爱者的得意和温存，最后还有青年人对于世界的顶撞：“别人哪用知道！”这也是一个歌颂自由平等的新时代的声音。写爱情，特别是这种朝露般新鲜的爱情，彭斯是至今都无人能够匹敌的。

彭斯不仅善于抒情，还善于讽刺：不只有《威利长老的祈祷》那样的名篇，而且有许多特殊的墓志铭式的小诗，例如：

拉塞尔上尉赞

拉塞尔觉得自己应该离开人世了，
热心的朋友商量用香膏护住他的心。
一个旁观者低声说：“不必这样麻烦，
他的心有毒，爬虫都不敢问津。”

彭斯的诗才是多方面的。除了抒情小唱外，还写了许多出色的中等长度的诗。《两只狗》就是一篇独特的出色作品。诗人让两只来自不同人家——一穷一富——的狗对话，通过它们的眼睛来看人的世界，而人的世界里有两种人过着两种生活，形成鲜明的对照：

每逢我们老爷坐堂收租，
我把可怜的佃户看个清楚，
（但每次看了都叫我悲伤）。
他们身无分文，却逃不过我们的账房，
他顿脚，他威胁，他臭骂，

抓了人，还要将他们的衣服剥下。

佃户们低头站着，恭恭敬敬，

还得忍耐听完，胆战心惊！

阔人们日子过得真舒泰，

穷人们活得比鬼还要坏！

正是这样的细节给了诗的结论以不可抗拒的力量：

他们庆幸是狗而非人！

然而诗里又有玩笑和幽默，两只狗轻松愉快，无话不谈，它们之间的友善反衬了人的世界里的阶级对立。不是一片阴沉，而是还有阳光来使阴沉显得更黑暗，显得更可憎。这不是一般的所谓“动物诗”，这是风俗画而又内含辛辣的评论。英国文学史上，似乎以前没有看到过另一首诗用这样的方式造成了这样的效果。而彭斯之所以能够做到，是因为这是他从生活本身得来的痛苦体验：“我父亲的慷慨的主人死了，所租的地只叫我们赔累不堪，而更可诅咒的是，我们落到了一个经租账房的手里。我在关于两只狗的故事里所写的一个账房就是他。”[1]

这个农民还在文人们最拿手的地方也放了异彩。用诗来写信在18世纪是常事，蒲柏的诗札就属于他最好的作品之列。然而他在节奏和用词方面的功力虽深，却从未在诗札里写过这样活泼而使人神往的诗行：

他们说只要敬你一杯酒，

诗句就源源不断像河流，

庄重的和诙谐的全都有，

还加机智的警句。

寻遍苏格兰的乡村和城楼，

如此诗人难遇！

听完站起我发誓，

哪怕当掉犁头和鞍子，

哪怕去外乡流浪死，

尸骨不收野鸟食，

我也愿出钱买杯酒，

只要能听你谈诗。

同样，蒲柏和他的朋友们也不会用这样直抒心意的痛快笔墨谈论写诗的艺术：

批评家会鼻子朝天，

指着我说：“你怎么敢写诗篇？

散文同韵文的区别你都看不见，

还谈什么其他？”

可是，真对不住，我的博学的对头，

你们此话可说得太差！

你们学院里的一套奇文，

偷人养汉也带上拉丁的雅名，

如果大自然规定叫你们愚蠢，

你们的文法又顶啥用？

还不如拿犁把地耕，

或将石块往家运。

这一撮迟钝又自傲的大笨蛋，

上了大学只使脑筋更混乱！

上学是个驴，毕业变个骡，

真相便是这般！

只因懂得半句希腊语，

还妄想把文艺之宫来高攀！

我只求大自然给我一星火种，

我所求的学问便全在此中！

纵使我驾着大车和木犁，

浑身是汗水和泥土，

纵使我的诗神穿得朴素，

她可打进了心灵深处！

……

（《致拉布雷克书》）

彭斯多么酣畅地表达了他对当时文坛的鄙视，又如何鲜明而风趣地宣告了他的艺术观点。对于他来说，大自然所给的灵感比什么学问都重要。这正是后来继起的诗人要大加发挥的浪漫主义观点。

除了彭斯，又谁能写出像《汤姆·奥桑特》（Tam o' Shanter）那样的民间传说？这里展示了彭斯讲故事的本领，然而使得这故事至今都常有人朗诵的还有苏格兰方言的吸引力。彭斯充分发掘了这方言的潜力，不只用它讲故事，用它渲染气氛，而且用它来增加这故事的喜剧性。正是那贯穿全诗的幽默口吻冲淡了甚至嘲笑了原传说所有的迷信色彩：

啊呀，汤姆呀！啊呀！

这一下你可真叫是苦不堪言！

在地狱里他们会把你像咸鱼用油来煎！

你的凯蒂在家里等了一场空，

她就要变成寡妇把眼睛哭个通红！

梅琪呀，梅琪，拚了性命也要快跑，

赶紧抢到那河上大石桥！

只要冲到桥中间，你就可以不再怕，

妖精们遇河即止，见了流水只发傻。

但是桥头未到事情已不妙，

梅琪得赶紧把身后的妖精先甩掉：

原来南尼这女妖跑在最前打先锋，

紧跟着这匹忠心的好驴向桥冲，

她恶狠狠腾空而起，要将汤姆一把抓，

没想到梅琪浑身是胆，本领到家——

只见它猛一跳就将主人安全驮上桥，

不想却永远丢下了尾巴一条，

原来那女妖死命抓住它后身，

从此可怜的梅琪尾巴断了根！

长诗当中，还有大合唱《爱情与自由》（Love and Liberty）或称《快活的乞丐》（The Jolly Beggars），写的是一群流浪汉聚集在小酒店，喝着烧酒，唱着一个又一个民歌，其最后的一个是：

歌

曲调：“快活的人儿，再倒一杯酒”

（合唱）

滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

君不见酒吐芬芳杯生烟，
君不见衣裳虽破乐无边，
你唱我和人人欢，
要把那快活的歌儿奏三遍！

名位何物，财宝何用？
沽名钓誉总成空！
只有欢乐才是生活，
且莫问身在何时、何国！

靠一点小本领，说几个小故事，
我们白天到处漫游。
晚上睡在仓库和马厩，
香香的干草上，还有女人并头。

谁敢说仆从如云的香车
就比我们走得更加轻快？
谁敢说明媒正娶的夫妻
就比我们相处更加恩爱？

人生原是无所不包，
哪用我们自寻烦恼！

说什么得体的文雅礼节！

这样的话最无气节！

让我们祝贺背包、行囊和粮袋，

让我们祝贺游荡的人们，

让我们祝贺褴褛的汉子和女人，

让我们一齐高呼：阿门！

这儿的诗笔是机敏的，辛辣的，放纵的，带上了无政府主义的色彩。这也是彭斯对当时被加尔文教派控制的苏格兰社会的一种冲击手法。

在彭斯的推动和冲击之下，苏格兰诗歌在18世纪末年实现了复兴。苏格兰有灿烂的文学传统，出过许多重要诗人，彭斯自己就曾表达过对他们的敬意：

给我兰姆赛的豪兴，

给我费格生的勇敢和机灵，

给我新朋友拉布雷克的清新，

假如我能有此缘分！

我就有了所需的一切，

胜过天下的学问！

（《致拉布雷克书》）

比兰姆赛（Allan Ramsay，1685—1758）和费格生（Robert Fergusson，1750—1774）更早，还有两个更大的诗人，即15世纪的亨立生（Robert Henryson，1430—1506？）和邓巴（William Dunbar，1460？—1513？）。这些前人各有所长，但在两点上是一致的：用方言写世态，以讽刺为武器。他们还传下了一个特殊的诗歌形式，即对骂式的辩论诗

（flyting）。彭斯接过了这一切，但是加上了他特有的品质：一个长年在土地上劳作的贫穷农民的辛酸和现实感，一个青年对爱情和人间不平事的敏感，一个民歌爱好者的音乐节奏感，还有他那把这一切溶合在一起的非凡诗才。彭斯的诗有鲜明的地方色彩，一读就使人进入那欧洲西北角的苏格兰的纯朴世界；它又有鲜明的时代色彩，许多篇章显示了18世纪末年几个重大思潮的影响：感伤主义的扩展，民间文学的再起，民族主义在苏格兰的余烬犹温，特别是法国革命的思想在全欧洲的猛烈激荡——正是这些思潮促成了文学上浪漫主义的抬头。吹拂着诗人彭斯的时代之风也就是后来吹拂华兹华斯、柯尔律治等英格兰浪漫诗人的风，只不过由于彭斯的具体环境，其结果是吹出了苏格兰文学传统的重新繁荣。

这样，在历史的透视里，彭斯的作用与贡献更加巨大了。然而彭斯身后所获得的膜拜与模仿却同他生前在爱丁堡所获得的捧场一样，对他的真艺术是一种灾难。从19世纪到20世纪初年，过多的人着重彭斯的醇酒妇人的一面，捧出一种酒酣耳热时大团圆式的友情来模糊了他的棱角，他的苏格兰方言词也因过多的套用而显得庸俗了，这样就造成了“苏格兰文学的小家气”[2]，要等到麦克迪儿米德（Hugh MacDiarmid）等人在20世纪20年代发动一个“苏格兰文艺复兴”运动才出现彭斯的合格的继承人，才把真正的彭斯传统发扬光大，递给后世。

注释

[1] 1787年8月2日彭斯致约翰·摩亚医生的信。

[2] 引自《麦克迪儿米德论麦克迪儿米德》，见英国《卫报》1962年2月22日。

第二章　想象力的飞腾：布莱克

布莱克（William Blake，1757—1827）——大半生默默无闻的雕刻匠人，脑子里藏着奇幻的天堂景象的土画家，对于法国革命的意义有着正反两方面的深刻了解的独特的思想家，同时又是诗人，一个越来越受到爱好和推重的大诗人，20世纪西方的文学研究的重要成果之一正是对于他的重新发现和阐释[1]。

这也是一个需要用辩证法去研究的诗人，因为他本人就运用了辩证法：他用“羔羊”（lamb）同“老虎”（tiger）对照，用“天真之歌”同“经验之歌”对照，甚至用同一题目（《耶稣升天节》、《扫烟囱的孩子》等）写两首内容完全不同的诗，描述两种截然不同的情景，反映了当时社会的两面，也象征了人身上本能与理性、纯真与世故、想象力与现实感等等一系列的矛盾。然而布莱克站在每一对矛盾的那一边又是十分清楚的；他不是一个经常犹豫、经常自我折磨的现代知识分子，而是一个有严峻的是非之感的19世纪手工匠人，立场非常明确。请看他如何沉痛地揭开伦敦的夜幕，将这样的现实公之于众：

伦敦

我走过每条独占[2]的街道，
徘徊在独占的泰晤士河边，
我看见每个过往的行人
有一张衰弱、痛苦的脸。

每个人的每声呼喊，
每个婴孩害怕的号叫，

每句话，每条禁令，
都响着心灵铸成的镣铐。

多少扫烟囱孩子的喊叫
震惊了每座熏黑的教堂，
不幸兵士的长叹
像鲜血流下了宫墙。

最怕是深夜的街头
又听年轻妓女的诅咒！
它骇住了初生儿的眼泪，
又带来瘟疫，使婚车变成灵柩。

用异常朴素的语言写出异常深刻的内容，这是布莱克的长处，而这当中起重要作用的，除了内容之外，是两个因素。一是他的音乐性。他的诗都是可诵的，特别是短诗，容易上口，容易背诵，像歌谣。就以《伦敦》为例，第一节的节奏与韵律是如何迟缓而沉重，特别是那像长叹息似的开始两行，任何读者都会一见就要停下来低声慢读的；然而接下去却出现了激越的声音，随着诗人的谴责越来越严厉，诗行的节奏也越来越激越，到“最怕是”而达到最高点，于是那“年轻妓女的诅咒”就真是充满了恨的力量。布莱克的诗不论内容如何神秘，而仍然有抒情的感染力，其中的一个原因就是他的高度音乐性的节奏与韵律。

其次是他对于形象的运用。上引诗里的每个形象都是阴暗的，正合乎当时伦敦的凄惨夜景和泰晤士河畔夜行人的沉重心情。

但是布莱克又是完全能够运用鲜明闪亮的形象的，这就是当他描写天真的喜悦心情的时候，或描写诗人自己起而向邪恶斗争的时候：

给我闪亮的金弓，

给我欲望的箭，

给我矛，呵，把云卷开，

给我战车放火焰！

我将不停这心灵之战，

也不让我的剑休息，

直到我们把耶路撒冷

重建在英格兰美好的绿地。

（《弥尔顿》序）

还有更具有匠心的运用。他能够用一两个最普通的形象道出事物的本质，如：

黑暗的魔鬼的磨坊[3]

他甚至违抗通常的所谓逻辑，把不同属性的事物连在一起：

不幸兵士的长叹

像鲜血流下了宫墙。

叹息怎么能变成液体流下墙壁呢？然而在诗人眼里，那些在英国上层人士发动的反对革命的法国的战争里受伤下来的英国士兵的叹息是控诉，他们流血的伤口也是控诉，而两者都是对国王提出来的，所以他把叹息、鲜血和皇宫的形象串在一起，造成了高声指责所达不到的异常沉痛的效果。这种连接和集中在《伦敦》一诗的最后一行里表现得最为突出：

And blights with plagues the Marriage hearse

（直译是：又用瘟疫摧残了婚礼柩车）

这七个字里有四个形象，前两个（blights，plagues：摧残，瘟疫）是互相支援的，而后两个（Marriage，hearse：婚礼，柩车）则是互相矛盾的，然而这正是诗人的用心所在：在那样一个少女必须卖淫才能过活的黑暗社会里，穷人家的新娘无幸福可言，于是喜庆的婚车变成了运尸的柩车。

这样的形象与形象的连接、迭嵌是20世纪诗人艾略特（T. S. Eliot）等所夸耀的“现代”手法，而布莱克在18世纪之末就已经常常运用了。这些，正表现布莱克的想象力的飞腾。

然而运用形象只是为了更准确、更生动地表现内容。在布莱克，如在一切真正好的作家一样，形象与内容总是血肉一体，不可分割的。他把形象合并、结合、溶化，是因为他的想象力看出了事物之间的细微的、几乎是隐秘的联系，或者是从最小的事物看最大的宇宙：

从一粒沙看世界，

从一朵花看天堂，

把永恒纳进一个时辰，

把无限握在自己手掌。

（《天真的兆象》）

这里的形象和形象的结合透露了布莱克的世界观。阴暗与明亮，细小与无限大：都是人生里的矛盾和对立面，或用布莱克自己的话说，都是“相反物”（contraries）；然而“没有相反就没有进程”（without contraries is no progression）（《天堂与地狱的结婚》），正是矛盾把世

界推向前去。

然而前去是为了取得矛盾的解决，取得一致。在得到一致的时候，就出现了更大更有概括力的形象，例如在有名的《老虎》一诗里：

虎，虎，烧个通红，
在黑夜的森林中，
谁的非凡的手和眼
能造出你这吓人的躯干？

在什么远海或高天，
燃着你眼睛的火焰？
他飞腾靠什么翅膀？
谁的手敢抓火光？

谁的力气，谁的本领，
拧成了你心里的筋？
当你的心开始跳跃，
谁的可怕的手造了你可怕的脚？[4]

谁在使大锤？谁在铸铁链？
什么炉子在把你的脑子炼？
在什么砧上打？谁的可怕的手
敢把它的威势一齐收？

当群星扔下长矛，
又用泪水把天空浇，
他是否笑对自己的手艺，

他是否造了羔羊又造你？

虎，虎，烧个通红，
在黑夜的森林中，
谁的非凡的手和眼
能造出你这吓人的躯干？

至今没有人能确切地解释这首诗里的每一点，但是总的印象又是清楚的，令人难忘的，因为有一个大的形象，即老虎。这老虎躲在黑暗中，两眼闪闪发光，它有宇宙般大的威力。诗人对此感到神奇，他惊怖，但他又歌颂。问题是这力量又象征什么？有人说它代表人的灵魂中一股要冲破无知、压抑、迷信的包围的力量。[5]有人说它代表人类的想象力，因为布莱克对于想象力的重要作用是向来特别强调的。很可能老虎在这里是一个多方面的复杂象征，即它既象征上述两种力量（这两者并不矛盾，也不互相排斥），又象征法国革命中所见的巨大的革命暴力。这诗写于1793年前，正是法国革命在如火如荼地进行的时候，布莱克又是激进派汤姆·潘恩的朋友，两年前，1791年曾作长诗《法国革命》歌颂了海峡对岸的革命者，而且在那首诗里出现过starry hosts字样（群星，代表贵族组成的反革命武力，见该诗第100行），与这里的“扔下长矛”的“群星”相通，因此这个可能性是存在的。不管如何解释，这首诗有惊人的力量和惊人的美丽，它深入到了人生和宇宙里一些最本质的东西，而一切又很具体，毫不抽象，那一个接一个的问题就像铁匠抡大锤在砧上一下一下打出来的响声，形成了有些批评家所称的“铁砧的音乐”。

在以上这些短诗里，布莱克的语言是高度精练的，而形象的出色运用使他更精练。但是他也能大步向前，他的诗笔也能放得开。请看：

经验的代价是什么？能用一曲歌去买它么？

能用街头舞去买智慧么？不能！要买它

得交出人所有的一切，房屋、妻子、儿女统统在内。

智慧的出售处是无人光顾的荒凉市场，

是那农夫耕种而收不到粮食的干枯田地。

……

在夏天太阳照耀下取得胜利是不难的，

在葡萄丰收时坐在满载粮食的大车上唱歌也不难，

劝受折磨的人要忍耐也不难，

拿审慎的规则去劝无家的流浪汉也不难。

……

身居繁荣的帐幕而庆幸是不难的，

我也能唱歌，能庆幸，但我却不干！

……

（《伐拉，即四佐亚[6]》，第二夜）

这是后期作品，写的是经验（即智慧）和人为取得经验或积累智慧所付出的惨重代价，同前期的《经验之歌》的思想是一致的，然而内容加深了，话也说得更多更透彻了，在韵律上已经自由得像后世的自由诗（free verse）了，出现了一种壮阔的新风格。

从童谣般的纯真与素朴的小诗到千行或千行以上的内容复杂、充满象征的长诗如《法国革命》第一卷（1791），《弥尔顿》（1804—1808？写成），《伐拉，即四佐亚》（1795—1807写成），《耶路撒冷》（1804—1820？写成）：这是布莱克的创作进程。这些长诗里有着布莱克的憧憬，他对于如何改变那个可诅咒的英国社会是有答案的，只不过由于他的神秘主义，由于他要避开当时到处搜捕异端和叛逆的官员的眼睛，他把答案藏在一套独特的象征与神话系统里，这当中有许多东

西是不易了解的。但是成为他中心思想的仍是他对于法国革命的双重反应：一方面，他歌颂革命在摧毁旧制度时所表现出来的猛烈力量，把革命志士当作天国派来的使者加以欢迎；另一方面，他对于替这场革命铺平道路的以伏尔泰为代表的崇理性、重智慧的哲学思想却又深为厌恶，因此他在这些长诗里又特别强调本能、感情和想象力的重要性。在这点上布莱克是前后一致的，正如他的绘画同雕刻，他的诗同他披读别人著作时写在书页空白上的评语，他的为人同他的全部创作活动也都是一致的。先后一致而有所发展：布莱克的后期作品尽管难懂，却提供了一个重要的新方面，使人们看到他比一般所估计的更深刻，更丰富。无论就内容上的尖锐性和表现上的有力与美丽来说，他的短诗就是前无古人的，而他的长诗，连形式都是一种独创，其深刻的内容是在今后若干年内都会有人去发掘的。毫无疑问，布莱克是全部英语诗史上最重要的诗人之一。

* * *

彭斯写作在18世纪80年代，布莱克的主要创作时期是18世纪90年代，两人带来了英国诗歌史上的新气候，成就是十分巨大的；然而彭斯僻处苏格兰，布莱克隐居在伦敦郊外，当时的英国正统文坛还不感到他们的威胁，还能够用嘲笑或故意不理会去对付他们。再过十年，跨过18世纪进入19世纪，情况就大为不同。首先是华兹华斯等“湖畔诗人”起来，接着是更锐进更激烈的拜伦、雪莱、济慈一代起来，诗人既大批涌现，杰作又竞出问世，原来18世纪诗歌末流的颓风为之廓清，代之而兴的是全新的诗风——新的内容，新的语言与韵律，新的理论与美学观点，于是英国浪漫主义进入兴盛时期。

注释

[1] 研究布莱克的重要成果，版本如：*Complete Writings of William Blake*, ed. G. L. Keynes, 1957, revised ed. 1966;*The Poems of William Blake*, ed. W. H. Stevenson, text by David V. Erdman, 1972；专著如：David V. Erdman,*Blake: Prophet Against Empire*, 1954, revised ed. 1970; Northrop Frye,*Fearful Symmetry*, 1947.

[2] 原文charter'd，意义复杂，至少可有两解：（1）享有商业权利的，如说chartered bank（特许银行）；（2）有正式文书为据的，如说Englishmen's chartered rights或chartered liberty，即英国人民所享有的由国王用书面保证的自由权利。此处译文暂从第一解。

[3] 原文是mill，可解为“磨坊”，也可解为“工厂”。美国学者H.勃鲁姆认为它指“心灵里的磨坊”，引布莱克《弥尔顿》第四图里的两行诗——“Where the Starry Mills of Satan / Are built beneath the Earth and Waters”——为证（《牛津英国文学选本》，第二卷，1973年，第99页注）。但引诗也可有另解。更可信的似是加拿大学者N.弗莱的解释，即此处的mill指“任何没有想象力的机械装置”（《吓人的躯干》，普林斯顿：普林斯顿大学出版部，1947年，第290页）。

[4] 此行照字面译，应是：谁的可怕的手？谁的可怕的脚？殊不可解。有本抄稿上有布莱克亲笔改为：谁的可怕的手做成了你的可怕的脚？译文从此。

[5] 包拉（C. M. Bowra）作如是说，见其所著《浪漫的想象》，伦敦，1949年，第47页。

[6] 即四“活物”，见《旧约全书·以西结书》，第1章，第5—14节，《新约全书·启示录》，第4章，第6—9节。

第三章　抒情歌谣的力量

1798年，一本两人合著的薄薄诗集在伦敦出版了，题名《抒情歌谣集》（*Lyrical Ballads*）。1800年，此书再版问世，前面加了一篇序言。这两个诗人是华兹华斯（William　Wordsworth，1770—1850）和柯尔律治（Samuel Taylor Coleridge，1772—1834），序文是华兹华斯写的。

这本诗集包括两类诗：一类用朴素的语言写有关普通人生活的题材，作者是华兹华斯，当中包括传诵后世的英国浪漫主义压卷之作《丁登寺旁》（Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey）；另一类有关所谓“超自然”亦即带点神秘意味的题材，如长诗《古舟子咏》（The Rime of the Ancient Mariner），这些是柯尔律治写的。

今天看起来，这本诗集似乎也很平常；但在当时，同18世纪的英国诗一比，它有许多使文坛雅士感到惊讶甚至愤怒的东西。首先，这两个诗人不是流连于庙堂，或高谈于客厅，甚至也不老老实实地读书于小斋，而是深入荒山大泽，或神游异国，写的是这种心灵的旅行中的所见所思。华兹华斯更是从小就爱在山上湖边漫游，现在来写诗，笔下多的是这类的沉思：

And I have felt

A presence that disturbs me with the joy

Of elevated thoughts; a sense sublime

Of something far more deeply interfused,

Whose dwelling is the light of setting suns,

And the round ocean and the living air,

And the blue sky, and in the mind of man,

A motion and a spirit, that impels

All thinking things, all objects of all thought,

And rolls through all things.

(Tintern Abbey)

我感到

有物令我惊起，它带来了

崇高思想的欢乐，一种超脱之感，

像是有高度融合的东西

来自落日的余晖，

来自大洋和清新的空气，

来自蓝天和人的心灵，

一种动力，一种精神，推动

一切有思想的东西，一切思想的对象，

又穿过一切东西而运行。

（《丁登寺旁》，1798）

这是他在一个古寺废墟上的深刻感受。但这不是一般的所谓山水诗，所说的也远远超过了在山野之间寻找诗的灵感之类；然而要替他说出真意却又很是不易，因为诗人自己就不得不求援于一连串的抽象名词和感情形容词（a presence，a sense sublime of something far more deeply interfused，a motion and a spirit），诗句的曲折结构就体现了诗人想把这个难说的事说清楚的艰苦努力，而到头来他也没有能够给我们一个确切的“科学答案”，只给了我们一种印象，其主旨似乎是：自然界最平凡最卑微之物都有灵魂，而且它们是同整个宇宙的大灵魂合为一体的。就诗人自己来说，同大自然的接触不仅能使他从人世的创伤中恢复过来，使他纯洁、恬静，使他逐渐看清事物的内在生命，而且使他成为一个更善良更富于同情心的人：

These beauteous forms,
Through a long absence, have been to me
As is a landscape to a blindman's eye:
But oft, in lonely rooms, and, 'mid the din
Of towns and cities, I have owed to them
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart;
And passing even into my purer mind,
With tranquil restoration: —feelings too
Of unremembered pleasure: such, perhaps,
As have no slight and trivial influence
On that best portion of a good man's life
His little, nameless, unremembered acts
Of kindness and of love.

(Tintern Abbey)

我已久离了
这些美丽的形体，
好似盲人看不见美景；
但当我孤居喧闹的城市，
寂寞而疲惫的时候，
它们却带来甜蜜，
让我从血里心里感到，
还进入我更纯的思想，
使我恢复了恬静，记起了一种欢欣，
它曾产生多大的力量，
影响了一个善良人最可贵的岁月，

使他做了无数早已忘怀的无名小事，

其中却有他的善意和爱。

（《丁登寺旁》）

这就是华兹华斯的自然观。这就是《抒情歌谣集》多数诗篇的主要内容。

这样的内容是18世纪英国诗里所没有的，而表现这内容的形式——从诗体到语言和韵律——也不是18世纪所习见的。

论韵律，华兹华斯在这里用的是五音步抑扬格素体无韵诗（blank verse），但在《抒情歌谣集》的其他部分还有别的诗体，特别值得一提的是古歌谣体（即四行一节，二、四两行押韵的诗体），然而有一个显著的例外，即没有18世纪诗坛上占统治地位的英雄双韵体（heroic couplet）。这后者在18世纪前半叶蒲柏（Alexander Pope，1688—1744）的手里曾经达到最高的艺术顶峰：

Then say not man's imperfect Heaven in fault;

Say rather, man's as perfect as he ought:

His knowledge measured to his state and place,

His time a moment, and a point his space.

(An Essay on Man, Book I)

莫道人有缺点天有错，

且说人不到完美程度，

他所知限于地位和处境，

他空间只一点，时间只一瞬。

（《人论》，第一章）

真是干净利落，匀称优雅，特别是在整齐中求变化（试看每行中停顿处

的不同），功力深极了；但是就以蒲柏的匠心，仍然不能改变一个根本事实，即这一诗体平衡、节制有余而奔放、流动不足。而到了蒲柏的模仿者手里，更是弱点暴露，只见他们一行一行写下去，机械、单调得像上操时的步法。不仅如此，连在18世纪下半叶有的人运用起其他诗体来（例如珀西《英诗辑古》[Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, 1765]出版后引起不少人仿效的古歌谣体），虽然形式变了，但是每行当中的节奏仍然太整齐、太规则，其灵魂仍然是英雄双韵体。华兹华斯和柯尔律治现在所做的，是要将诗从英雄双韵体的形式和影响下解放出来，而且这一解放首先是内容的解放。试将上引的蒲柏那段诗同前面引的华兹华斯《丁登寺旁》的片断一比，就可看出不但两者诗体迥异，而且两个诗人对于人和世界的看法也是截然不同的。蒲柏的满足于现存秩序的世界观需要英雄双韵体的整齐、平衡的表达形式，这诗体同当时新古典主义的建筑、绘画、音乐以至在达官贵人大客厅里跳的小步舞都是在精神上一致的，都是同在牛顿的影响下形成的认为宇宙犹如一具时钟那样有规律地、和谐地在运转的宇宙观一致的。可是华兹华斯却看到了另一个世界，另一个宇宙。他在法国经历过大革命的风暴，目睹了旧秩序的瓦解，从原来热烈拥护革命转而害怕革命，好容易脱身回到英国，心情很不平静，正是为了要医治这一创伤而更加寄希望于大自然的恢复健康的力量。这就是为什么他要在山水之间吐露——以至表白——自己内心的原因，于是那统治诗坛的整齐、刻板的英雄双韵体就非突破不可了，人们乃听到了新的韵律：《古舟子咏》里古朴的歌谣体，《丁登寺旁》里的奔放的素体诗，重新出现但带有浪漫主义特征的十四行体，以及后来年轻一代浪漫诗人还要采用的更多的新诗体新韵律。

更加明显的则是诗歌语言的刷新。以上面引的华兹华斯的两段诗为例，读者就可以看出诗人用了朴素、平淡的语言，其中有不少过去不常入诗的抽象词，如presence，thoughts，forms，sensations，feelings，influence等，更令人惊讶的是出现了极普通极平淡的日常用语如

something，all thinking things，all things，这是一般认为毫无诗意的词，然而华兹华斯经常使用。在句法方面，华兹华斯也一变蒲柏和其他18世纪诗人喜用的行、句合一法，即大致上一行就是一句或至少半句的办法，而是一个劲儿跨行而前，第一段引文里一句跨了十行，第二段里一句跨了十一行。这里当然也要考虑素体诗有跨行先例的这一因素；然而过去运用这个诗体的能手，莎士比亚也好，弥尔顿也好，都没有跨得像华兹华斯这样多、这样远；而华兹华斯之所以这样做，又是因为内容的要求。蒲柏的整齐的一行一句代表了一个秩序井然，对什么问题都有明确答案的社会，所以他的陈述往往就是论断，而论断总是斩钉截铁：

> One truth is clear, Whatever is, is right.
>
> (An Essay on Man, Book I)
>
> 明白的真理是：存在的都合理。
>
> （《人论》，第一章）

华兹华斯却生活在一个大变动的时代，革命与反革命的流血斗争猛烈展开，各种思潮涌现，诗人的心里充满了希望和幻灭，回忆和憧憬，对事物的肯定和疑问，因此当他来写诗的时候，他几乎是边想边写，即使对于他已经深有体会的事情，如对于大自然的看法，他也是感到要一层一层地深挖下去，写诗的过程也是探索的过程，所以诗句也是跨行又跨行，产生了一种向前的运动。在这点上华兹华斯也是颇为“现代化”的，即用诗来表达思索的过程，而不仅仅是思索的结果。

这样的诗歌韵律和诗歌语言已经足够叫诗坛上头面人物摇头的了，但是华兹华斯还有一套理论。这理论是他在1800年[1]写的序言里提出来的，其要点是：

> 我给这些诗定下的主要目的是：选择普通生活里的事件和情境，尽可能通篇都选用人

们真正用的语言来叙述和描绘它们，同时又给它们以想象力的色泽，使得平常的东西能以不寻常的方式出现于心灵之前；特别是要使这些事件和情境有趣，其方法是真诚地而不是故作姿态地在它们之中寻求我们天性的首要法则。……

接着，像是预见到人们会提出他的诗句太平淡、太散文化的批评，他明白宣告：

可以很容易地证明：每一首好诗，即使是格调最高的好诗，总是有大部分的文字同好的散文并无差别，只有格律不同；不仅如此，而且最好的诗的最有吸引力的部分也严格地是散文的文字，只不过这是一种写得出色的散文。

宁可散文化，而不要“诗意词藻”（poetic diction），亦即那些代代相传、公认为属于诗的语言的美丽词藻。他以18世纪著名诗人格雷（Thomas Gray）的几行诗作例：

In vain to me the smiling mornings shine,
And reddening Phoebus lifts his golden fire:
The birds in vain their amorous descant join,
Or cheerful fields resume their green attire:

(Sonnet on the Death of Richard West)

我眼前徒有微笑的早晨在闪耀，
徒有红脸的菲勃斯高举金色的火，
徒有鸟儿演奏多情的曲调，
大地也空把愉快的绿衣披裹。

（《悼韦斯特》）

这里reddening Phoebus（红脸的菲勃斯=太阳），golden fire（金色的火=

阳光），amorous descant（多情的曲调=歌），就是“诗意词藻”。他认为只有去掉这类浮华的词藻，而用一种来自农村下层的纯朴语言——这种语言“更朴素又更强调”，“更永久，而且更哲学化”——才能写出真正的、强烈的、“带根本性的”感情，而这一点正是诗的目的：

> 因为所有的好诗都是强烈感情的自然流露……而且出自这样一个诗人，即他具有超过一般的内在的敏感，而又曾经长时间深刻地思考过。

后面这一点，华兹华斯曾在序言的后面部分加以解释，指出他所说的强烈感情不是当场写下，而是经过“冷静的追忆”（recollected in tranquility）才入诗的。

换言之，用什么诗歌语言不是一个简单的语言问题，而是同写什么内容密切结合起来的：

> 如果诗人的题材是经过审慎选择的，那么只要情况适合，就会自然而然地引出某些情感，而这些情感又必然会——如果真诚而又审慎地加以选择——引出一种庄严、多样化而又颇多比喻和词藻的文字。

这样经过选择的适应内容需要的语言应该又是能给读者“愉快”的。这一点也是华兹华斯一再强调的，然而他又把他所谈的愉快同18世纪一些文人所谈的严格分开，这些人：

> 把诗当作娱乐和消遣来谈论，还俨然要同我们讨论人对于诗的趣味，好像它就像对于跳绳或喝麝香葡萄酒和雪利酒之类的事的趣味一样，是无关紧要的事。

而他们之所以有如此低级的趣味，是因为他们完全不懂诗的崇高性质：

> 我听说亚里士多德说过，诗是所有写作中最有哲学意义的。[2]这话一点不错。诗的目的是真理，不是个别的、局部的真理，而是普遍的、经常起作用的真理，它不靠外面的证据存在，而依赖热情打进心里。……诗是人和自然的形象。

他又进而论述诗同科学的关系（这一点也说明他比许多人所估计的要“现代化”得多），诗人同科学家的关系，最后写出了这样富于雄辩色彩的对诗和诗人的颂歌：

> 诗是所有知识的气息和更纯净的精神，是呈现在所有科学面容上的热烈表情。完全可以强调地宣告：就像莎士比亚说“人瞻前又顾后”[3]，诗人也是这样。他是人性的最坚强的保卫者，他是支持者和维护者，他所到之处都播下人的情谊和爱。尽管有土壤和气候、语言和风气、法律和习俗的种种不同，尽管有些东西被悄悄地遗忘了，又有些东西被粗暴地摧毁了，诗人却用热情和知识把人类社会这个极大的团体联结在一起，而且是在全球范围之内，在一切时间之内。诗人所思索的对象到处都有；他虽然主要依靠人的眼睛和感觉的引导，却又愿意去到任何地方，只要那里有可以让他的想象之翼活动的空气。诗是一切知识的开始和终结，它同人心一样不朽。

确实是新时代的声音！许多话是前所未闻，许多观点是前所未见，整部序言是一个对18世纪诗坛余风的宣战书！附带说一句，结成同人小集团来写诗，并且发布战斗性的宣言来宣传自己写诗的主张，这种后来20世纪的“先锋派”常做的事也是华兹华斯开先例的，这也是他“现代化”的一端。

然而在这篇序言里华兹华斯却有一点未加发挥，那就是在他的诗歌理论里居核心地位的想象力的作用问题。如果说有什么东西能使英国几乎所有重要的浪漫主义诗人——不论其政治倾向与写作风格是怎样不同，又不论其属于第一代或第二代——都趋于一致的话，这就是他们对于想象力的作用的共同重视。华兹华斯在这里曾经提到想象力，上面引

过的“想象力的色泽”便是一例，但是语焉不详，也没有理论上的阐述。这后者就要留待他的朋友柯尔律治来补充了。

* * *

柯尔律治关于想象力（the imagination）的观点也是结合他对诗的性质的看法提出来的：

> 诗是什么？这个问题与另一个问题几乎是同一问题，即：诗人是什么？答案也是互相关联的。因为诗的天才的特点正在它能充实、润色诗人自己心里的形象、思想和感情。
>
> 最理想的完美诗人能使人的全部灵魂活跃起来，使各种才能互相制约，然又发挥其各自的价值与作用。他到处散发一种和谐一致的情调和精神，促使各物混合并进而溶化为一，所依靠的则是一种善于综合的神奇力量，这就是我们专门称为想象的力量。这力量是由意志和理解力所发动的，而且始终在它们的不懈的但又是温和的、难于觉察的控制之下（即所谓“驭而不紧”）；它能使相反的、不协调的品质平衡与和谐起来，例如同与异，普遍与具体，思想与形象，个别的与有代表性的，新奇、新鲜感与旧的熟悉的事物，不寻常的情绪与不寻常的秩序，又例如清醒的判断力和始终如一的冷静的一方面与热忱和激荡的深情的另一方面。但是它虽调和自然与人工，却仍置自然于人工之上，内容于形式之上，对诗本身的感应于对诗人的赞赏之上。
>
> ……
>
> 最后，诗的天才以良知为躯体，幻想为外衣，运动为生命，想象力为灵魂——而这个灵魂到处可见，深入事物，并将一切合为优美而机智的整体。
>
> （《文学传记》，1817，第14章）

从此可以看出，想象力实是柯尔律治关于诗的理论的中心点：有了想象力，诗才有了灵魂，诗人也才成其为诗人。

然而想象力作为诗人所能具有的最高品质，不是可以轻易获得的。

柯尔律治为了强调这点，曾经力图将想象与幻想（fancy）区别开来。他没有能够给这两者以清楚的定义，但是他举了足够的例子使我们明白他的意思。他说：

> 弥尔顿有高度的想象力，而考莱[4]只是很会幻想。
>
> （《文学传记》，第4章）

后来，他又以他的诗友华兹华斯本人作例，认为后者具有：

> 最高和最严格意义的想象力的天赋。就我的感受而言，华兹华斯运用幻想并不总能做到优雅，有时还失之于古奥。他所作的比较偶尔太奇特了，或需要一种特别的观点才能了解，或像是预先研究好的产物，而不是自然流露出来的。……但是就想象力而言，他是近代作家里最接近莎士比亚和弥尔顿的一人，而且他从不乞灵别人，而是一切独创。他有几行诗可以作为他的想象力的例证，同时又能点明他如何给一切思想与事物
>
> ——增添光彩，
>
> 一种大海和陆地从未见过的光，
>
> 一种神圣的光，和一个诗人的梦。[5]
>
> （《文学传记》，第22章）

换言之，庸才只有幻想，而真正的诗人则有想象力。如果没有想象力，也就没有诗。

柯尔律治的这一理论是在19世纪德国唯心哲学家特别是谢林（F. W. J. von Schelling）的影响下形成的，但是奇怪的是，别的没有读过多少德国哲学的英国浪漫诗人也有同样的看法，只是在细节上有些不同。在他之前，布莱克说过：

> 这个想象力的世界是永恒的世界，是我们所有的人在我们的物身死亡之后都要返归的

神圣之怀。这个想象力的世界是无限的，永恒的，而繁殖的、生长的世界是有限的，暂时的。

（《最后审判之一瞥》，1810）

在柯尔律治之后，雪莱说：

从其普遍意义来说，诗可以解释为“想象力的表现”，而且诗与最初的人同寿。……诗人不仅强烈注视今天的现状，并寻求应使今天事物井然有序的法则，而且在今天中看见明天。他的思想是一种幼芽，最新的时间之花果从它而开。……诗人参与在永恒与无限之中，参与在一体之中。……

（《诗辩》，1821年作）

与雪莱大体同时，济慈也在他的信札里写道：

我别的不能确定，但能确定心的感情的神圣性和想象力的真实性——凡想象力认为是美而紧抓不放的必是真实的。……想象力可以比作亚当的梦：他醒来发现梦中的一切是真的。[6]

（1817年11月22日致班杰明·贝莱信[7]）

济慈还进而论述他自己与拜伦的不同在于：

你谈到拜伦勋爵同我。其实我们两人大为不同。他描写他所看到的——我描写我所想象的。我所做的是最难做的事。现在你该知道我们之间的大不同了。

（1819年9月20日致其弟乔治夫妇信[8]）

是的，重要的浪漫诗人之中，拜伦是唯一不谈想象力的绝对重要性的人。但是除了拜伦以外，从布莱克到济慈，所有当时的第一流诗人都强

调这一点。不仅是主要论点差不多（试看华兹华斯的“诗人瞻前又顾后”与雪莱的“诗人在今天中看见明天”），连用词也差不多（试看布莱克的“这个想象力的世界是无限的，永恒的”与雪莱的“诗人参与在永恒与无限之中”），而且后来济慈还发展了这个理论，走到把想象力与真实等同起来的地步。这当中，作为理论的阐释者，比较全面、比较系统（但也只是针对浪漫派诗人的灵感式的片言只语才显得有点系统）的则是柯尔律治。他既是诗史上重要的诗人，又是文学史上重要的批评家。[9]

以上是华兹华斯和柯尔律治关于诗和想象力的理论。我们已经说过：他们这理论道前人所未道，是伴随新的诗风而来的。现在我们可以进而一问：它对于后来的诗人又意味着什么？它产生了什么影响？

暂且提供一个简单的回答：

一、它把诗提到了最崇高的地位。“诗是一切知识的开始和终结”（华兹华斯）。这同18世纪把诗看成是模仿自然的镜子或调剂人生的“娱乐和消遣”是截然不同的。这一提高带来了一系列的重大后果，如一方面发挥了诗的陶冶与净化人的思想、情感和灵魂的头等重要作用，另一方面又造成了诗即文学的绝对的独立性。

二、它把诗人也提到了最崇高的地位。18世纪把诗人看成是自然与社会的写照者或解释者，现在他却成为在精神上与情感上开辟新天地的创造者与探索者。诗人或则干预生活，干预政治，成为革命者，或则独立孤处，钻进象牙之塔。近代世界中许多人心目中的诗人的形象——街垒后面的叛逆者或长头发的梦幻者或一身而兼两者——就是在浪漫主义的影响下形成的。

三、想象力成为诗的最重要的因素，许多诗人更加听任想象之翼高飞天上，更加着重形象思维，在这过程里产生了许多富于创新精神的好诗，也使得不少诗人更深地钻入自己的内心，钻入潜意识、下意识，开了后代各种新奇流派的先河。

四、诗歌语言的刷新成为诗人们特别关心的事，迎入了新词、新形

象、新节奏、新韵律、新的句子与篇章的结构，而在这样的过程里不仅刷新了语言，而且表达了新的现实和新的敏感。

注释

[1] 1802年又稍加扩充。此处引文据1802年增订版。

[2] 亚里士多德在《诗学》里只说过诗比历史更富有哲学意义；华兹华斯把历史扩大为一切写作了。

[3] 《哈姆雷特》，第4幕，第4场，第37行。

[4] 考莱（Abraham Cowley, 1618—1667），诗人，所作古希腊式“品达体颂歌”曾影响德莱顿等人。

[5] 这几行柯尔律治引自华兹华斯的《毕尔堡之画——仿哀歌体》一诗。

[6] 亚当的梦，事见弥尔顿《失乐园》第八章。亚当梦见夏娃，醒来发现她就在自己面前。

[7] H. E.罗林斯编：《济慈书信集》，I，哈佛大学，1958年，第184—185页。

[8] 同上书，II，第200页。

[9] 对于柯尔律治在欧洲文学批评史上的地位，当代美国学者R.韦立克在其所著《近代批评史》第二卷（1955年出版）里有专章论述，认为过去评价过高，实则柯尔律治的主要论点——甚至主要术语——都是从德国哲学家抄来的，抄自谢林处尤多，举例论证颇详。但持传统看法者仍多。有影响的批评家L.屈里林认为柯尔律治“一身而具多种智力上的才能——在哲学思考上的勇敢与深刻，具体观察上的准确，心理透视上的敏锐——在文学批评史上是独一无二的”（《牛津英国文学选》，第2卷，1973年，第633页）。

第四章　柯尔律治

然而这理论之所以有影响，还在于它的背后有实践。华兹华斯的序言和柯尔律治的《文学传记》都不是放空炮，而是对于他们已写的诗的阐释与自我歌颂。

柯尔律治的诗证明他强调想象力的作用是经验之谈。

就是凭了想象力，在1797年，当时才25岁的柯尔律治诗才横溢，写下了三首至今传诵的名篇，即《克利斯托贝尔》第一部分、《古舟子咏》和《忽必烈汗》。柯尔律治还写了若干首其他的诗，例如《午夜的霜》、《沮丧之歌》等等，但是至今仍然吸引普通读者的似乎就是上述三诗。在英国诗史上，没有另一个重要诗人的声誉是建立在比柯尔律治更少的作品上的了。

而且这三首诗中，两首只是片断，并未完成。然而它们又是如何精彩的片断！

《克利斯托贝尔》似乎是一个用韵文写的“峨特式”故事：月夜古堡旁出现了一个自称逃难来的神秘女子，却原来是吸血鬼的化身，古堡里的小姐把她收留了，她却在小姐身上施邪，同时用离间计造成古堡主人老爵士对爱女的断然抛弃——然而故事到此中断了。诗人也确有写得可怖的地方，特别是对于那妖女用蛇一样的眼睛斜视姑娘的描绘，确是使人感到阴森。阴森而又有奇异的吸引力，这就是柯尔律治的诗才所在；而且不同于一般的“峨特式”故事，这首叙事诗是有用意的，即它探讨了天真为邪恶所厄这一人生处境，表面上似乎涉及神怪，其实包含了一个人世的道德危机。

这首诗的格律也有奇特之处，即一反14世纪乔叟以后英国诗兼重音节与重音的常规，柯尔律治在这里实行了一个新的原则，即着重重音，

一般每行四个，同时又不废脚韵。除了脚韵这一点之外，这是回到了安格鲁撒克逊时期英诗的格律，而这样也就加强了诗的中古气氛。另一个诗人司各特听见别人朗读《克利斯托贝尔》之后，得到启发，也用这个格律写了他的《末代行吟诗人之歌》。

《忽必烈汗》则是一个异国情调的梦。柯尔律治自己有一段话，叙述他写作此诗的经过：某日他因身体不适，饮了一点鸦片酊，当时他正读一篇谈到忽必烈建造宫殿的游记，没读完就因药性发作而睡着了，梦见自己写了二三百行诗，醒来还记得，就赶紧写下，但只写了一部分就因有客求见而中断，等到客去重新拿起笔来，就记不清楚了。于是这首诗总共就只有已经写下的54行。

这是柯尔律治的自白，谁也不知道他这梦是真是假。无论如何，这是一个同《克利斯托贝尔》不同的梦。那是噩梦，这却是一个瑰奇的诗与音乐之梦。几乎一切足以构成浪漫情调的成分都在这里：亚洲的大汗，在地下潜行的圣河，阴冷的大海，森林，有围墙和守望塔的宫殿和御花园，等等。总之这是一个：

荒凉的野地！圣洁，迷魅，
犹如残月下有女人徘徊，
在哭着寻她那阴间的情人！

这样一个浪漫世界里少不了战争，所以：

闹声里忽必烈又听远处人声响，
原来是老祖宗预言要打仗！

而到了诗的后一节，忽然又调子一变，出现了短句：

一个操琴的姑娘，

我见过她的幻象。

而这个姑娘同忽必烈毫无关系，而是非洲阿比西尼亚人。这时不但景物转移，诗也更具音调之美。诗人甚至宣告：

用曼长而响亮的音乐，

我就能在空中建造迷宫，

那阳光灿烂的迷宫！

这就进入了更奇幻的世界。于是出现了一个给音乐迷住、像是中了魔似的诗人的形象：

于是众人大喊：当心！当心！

瞧他那飘动的长发，闪亮的眼睛！

你且绕他走三圈，

可要闭眼表肃穆，

须知他饮的是甘露，

还有天堂的灵感之泉！

这个诗人就是——哪怕只是暂时地——柯尔律治自己。他在这首诗里借忽必烈为名，却让自己的想象力自由驰骋了一番。可以说，这首诗并无通常所谓的主题，只有情调和气氛。忽必烈、潜流的圣河、黑森森的树林、冰封的山洞、异国情调的宫殿、操琴的阿比西尼亚姑娘、长发亮眼的诗人——每人每物都各有背景，各自带来不同的联想，但是诗人的想象力把它们“融合为一”（我们记得，这正是柯尔律治自己所作想象力的定义中的要紧话）。这样的诗本非叙事，因此也无需一般的开始与终

结。是否柯尔律治如果不被访客打扰，会写出更精彩的下文来？我们不知道。但是就已有的54行来说，它们并不给我们以残破、不完整的感觉，倒是很有一种情调上的完整性。

这样的诗是18世纪及其以前所罕见的。所以我们说它是浪漫主义的新创作，英国诗史上的新品种。对于后世，它开创了以音乐、气氛之美为主要因素的一类诗。等到19世纪末年的诗人再把这类诗推进一步，我们就看见抽象诗、纯粹诗的前身了。

*　*　*

想象力仍然是形成《古舟子咏》的主要因素。柯尔律治又是根据听来的一点小小线索而写成此诗的。有一个叫做约翰·克鲁克善克的人说是梦见有人因做了一件坏事而经受极痛苦的赎罪过程，此外又梦见一条有人影在上的鬼船。以这样稀少的材料为基础，经过华兹华斯的鼓励，柯尔律治写出了一首叙事长诗，而且这一次他把六百多行一气呵成，写下了一部首尾完整的大作品。

这首诗有一个简单的故事线索：有人去参加婚礼，半路给一个老水手拦住，硬要他听自己的航海经历。这个匆忙赶路的人本不想听，但是，

> 老水手的发亮的眼睛吸住了他，

犹如魔术师在给他催眠似的。所听的故事更是奇幻。原来这水手的船在行驶途中，遇到了冰雪与大雾，幸亏一只信天翁飞来，把船引导到了平安地带，然而正在人人庆幸的时候，水手突然用弓箭射死了信天翁。

这是故事的关键情节。从此厄运降临全船。船停住不动了，一切像都停顿了，人人干渴，到了夜里海上到处都是鬼火。船上众人怪罪老水

手，就把死了的信天翁挂在他的颈上。

在一切停顿之中，忽见从远处开来了一条只剩骨架的破船，船上有两个女鬼在掷骰子，一个名叫“死亡”，另一个名叫“死中之生”。掷骰子的结果，“死中之生”赢了。其后果是，除了老水手一人之外，全船的人都倒下死去。

老水手独处可怕的大海之上，周围都是同伴的尸体。最令他受不了的是那些死人对他诅咒的眼神。七天又七夜，他看着他们那诅咒他的眼睛，“自己想死都不能”。

然后他看见海上出现了水蛇：

> 呵，快乐的生物！言语
> 难将它们的美丽形容，
> 我的心里涌出了爱，
> 不知不觉地祝福了它们。

这是他的转机。他又能祷告了。挂在他颈上的死信天翁也落了下来，“像一块铅那样沉入海中”。他多少天来第一次能够睡着了。醒来他发现下雨了，这雨像甘露一样滋润了他久渴的身体和灵魂。但这还只是他得救的开始。他还得经历更多奇遇：船上的众多死尸忽然又站了起来，在各自的位置上操作，船又前进了。接着他听到从天上传来的美妙歌声。船又一度停住，然后又突然开动，疾驶如飞，使老水手跌倒，昏迷中他听见有两个天使在议论他的罪与罚。

他再度醒来，这时落在他身上的诅咒才算最后消除了。不久，他看到了他的祖国的海岸线，同时从船上每个死者身上升起了一个天使向陆地招手。接着他听到桨声——原来港口派了一只小船来接他，船上坐着领航员和他的孩子和一个隐士。小船刚接近，大船忽然沉没，老水手也落水，但被小船救起，终于抵达陆地。

登陆后老水手请隐士听他的忏悔，隐士就问他：“你是什么人？”这一问使他非常痛苦，他感到非把他的这番经历说出不可，否则无法解除痛苦。从此每逢痛苦重来，他便要将那可怕的故事对人重述一遍。最后，他说：

别了！别了！请再听我
进一言，赴婚礼的客人！
谁爱人和鸟和兽，
谁就祷告有门。

谁最爱万物，不论大小，
谁的祷告也最灵。
因为慈心的上帝爱我们，
爱他造的万物和人。

这里诗人点了题[1]：爱。老水手的罪在于把信天翁一箭射死，不但缺乏爱，而且是恩将仇报；他得救的开始，则在于他见到了海上的快乐而美丽的水蛇，“心里涌出了爱”。

这也就是说，这诗不是只讲了一个奇幻的故事（虽然它也确是展现了柯尔律治用诗讲故事的非凡本领），也不是在渲染“超自然”的神怪现象，而是对人生里的几个重要问题进行了探索，特别是罪与罚的问题，只不过这不是过问法律意义上的罪与罚，因为诗人是结合着情感的、精神的因素来探索的，所以他也挖掘得比较深。当他写那老水手无缘无故地、恩将仇报地把信天翁射死的时候，他是探索了某些罪行的完全不合情理亦即非理性的一面；当他写老水手颈上挂着死了的信天翁的时候，他是要人们联想起耶稣背着十字架以致最后钉上十字架的受难，而耶稣是在替有罪的世人受难。因此当诗人提出爱作为解决罪与罚的问题的方

案时，他的话也是来自灵魂深处，读者可以不赞成，但却无法忽视，因为这不是抽象的空论，而是包藏在整个故事的结构和气氛之中的精神因素，而把这一切统一起来，融合起来的则是柯尔律治的想象力。

从另一个方面我们也看见柯尔律治的想象力在发挥作用，那就是他发挥了使“新奇、新鲜感与旧的熟悉的事物……平衡与和谐起来”的能力。这诗吸引人的原因之一，在于它虽然事涉奇幻，却又有足够的现实细节使之可信，[2]而这些细节虽然是“旧的熟悉的事物”，却又蒙上瑰异的色彩在动人的音乐声中出现。

就音乐性说，这诗用的是古歌谣体，即那种每节四行，单行八音节，双行六音节，二四两行押韵的诗体，例如：

Water, water, everywhere,

And all the boards did shrink;

Water, water, everywhere,

Nor any drop to drink,

水，水，到处是水，

一切木板都畏缩；

水，水，到处是水，

但一滴也不能喝。

值得注意的是，不仅节奏是古歌谣体，而且相应地用了极为普通、朴素的词汇。

用了这样极为朴素的手段，他却使我们看到了这样奇异的海上的太阳：

在黄铜色的炎热天空，

中午的太阳红如血，

升起在檣桅之上，

大小恰似满月。

和这样更奇异的夜晚的海：

忽前，忽后，不停地转，

死亡之火狂舞在夜晚，

海水燃烧如女巫之油，

绿色，白色，又一片蓝。

等水蛇来临，又出现这样的一片色彩：

在大船的影子里，

我注视它们的华服灿烂，

浅蓝，亮绿，丝绒的黑光，

它们游动时的每一摇晃

都发出金色的火光一闪。

恣意渲染的色彩的海！奇幻而美丽的大自然！然而诗人却不是在绘一幅明亮的风景画，因为这里面还有人生旅途上的艰辛，还有罪与赎罪的良心上的痛苦，还有欢乐与焦灼之间的神秘变化——是这些东西提供了曲折与深度，加上奇幻的色彩和有魅力的音乐，加上一个完整而有戏剧性的故事结构，才使得《古舟子咏》成为柯尔律治的最辉煌的作品。

然而当他在1798年完成了上述三诗之后，这个优秀诗人却再也写不出同样好的诗篇了。他成为有名的讲演者，有名的批评家，他对哲学和文艺的片言只语都受到注意（年轻的济慈曾于1819年4月同他散步，听了他的高论之后立刻记在写给弟弟和弟媳的信里[3]），但是他的诗才枯竭

了。

他对此是有自知之明的，而且感触极深。1802年，他毅然再度拿起诗笔，然而却只写下了《沮丧之歌》。在诗里，他慨叹道：

> 我们得的只能是我们给的，
> 大自然只存在我们自己的生活里。

他回想起他曾经有过内心的欢乐，这种欢乐是一切乐声、一切丽色，甚至“一个新地球和一个新天堂”的来源，然而，如今：

> 如今苦难把我压倒在地上，
> 我不计较欢乐的失丧，
> 　　可是呵！每一次苦难来袭
> 都困住了我天生的专长
> 　　——那塑造一切的想象力。

以宣告想象力的绝对重要性开始，现在又以慨叹想象力的丧失结束，柯尔律治是前后一贯的；同时，不怨天，不尤人，只怪自己，他又是有勇气的。然而把一切寄望于想象力，把诗和文学的基础放在灵感和天才上，这却是他的局限所在。他的诗才的衰竭还有社会的、时代的原因，需要我们另外去寻找一番。

注释

[1] 有一位巴波尔特夫人曾指责此诗缺乏道德寓意，柯尔律治回答说：毛病正在“此诗的寓意太多了”。他认为一篇纯粹的想象力的作品应该像《天方夜谭》里的故事一样，不含任何寓意。

[2] 或用柯尔律治自己的话说，使读者“暂时地收起不相信”而产生一种“诗的信任”（《文学传记》，第14章）。

[3] 罗林斯编：《济慈书信集》，II，第88—89页。

第五章　华兹华斯

一

华兹华斯的诗的繁荣时期比柯尔律治要长些，有十年之久（1797—1807），他的创作精力旺盛，写出了许多石破天惊的开创性作品：清新，深刻，美丽，有力。

然而这个伟大的十年却是前后都各有一个大的危机。

第一个危机是他在1792年12月从法国回到英国之后所经历的情感上的危机。法国大革命的风暴也带来了华兹华斯心里的风暴，他曾经怀着这样的心情去歌颂革命：

> 幸福呵！活在那个黎明之中，
>
> 年轻人更是如进天堂！
>
> （《序曲》，第11章）

华兹华斯初到法国，是1790年夏天的事，那时他才20岁，还是一个背着背包步行漫游的大学生。一年后，他第二次到法国，住了下来，爱上了一位名叫安耐特·伐隆的法国姑娘，一年后他们的女儿出生。这一次停留，从1791年11月到1792年12月，正逢法国革命进入一个激化的新阶段。1792年4月间法国对奥地利宣战，8月巴黎群众冲进国王所住的屠勒里宫，接着大批逮捕国王的同情者，9月更发生了群众冲进监狱杀了几百个保王党人的所谓“九月大屠杀”，而在1792年之末国民议会又采取了一个令全欧君主变色的空前的革命措施，即通过法令，向全欧公然宣告：法国愿意对一切争取自由的人民进行援助！华兹华斯经历了这一激

化的过程，他的同情是在吉伦特派即温和派一边。不久，即在1793年1月，他忽然离别了爱人，悄悄地回到英国。

接着来的是一个长达五年的痛苦时期。对于他在这段时期里的心情，研究者是有许多猜测和争论的。可以确定的是：他对离开爱人而又不能回去——他回来不到两月，即在1793年2月，法国就对英国宣战——是感到沮丧的，日子一久，又产生了一种内疚的心情。他对于法国内部斗争的更加激化——他回来不到半年，他的吉伦特派的朋友们就受到了雅可宾派的镇压——也是感到不安的。他对于爱情和革命的希望黯淡了下来，他有了双重的幻灭之感。

等到他在妹妹多萝西的体贴的照料下慢慢恢复过来，他遇到了柯尔律治。这是1795年的事。这两个诗人的见面是英国诗史上的重要一页。一个心胸开阔，对世事深有所感；一个想象奇幻，对哲理已多探索；而两人都有巨大的诗才只等汲引，并且两人都立志要用新的方式写诗，因此一见面就谈得投机。不久华兹华斯兄妹就搬到柯尔律治邻近居住，从此三人经常一起散步，长谈。两个诗人互相启发，终于合作写诗，于是而有1798年的《抒情歌谣集》的问世。

从此华兹华斯进入他的创作的丰收时期。1799年他同妹妹搬到英格兰北部湖区居住，从此寄迹山水，变成了孤云野鹤似的人物。危机并未完全消除，对法国革命和安耐特也并未忘却，但是他有勇气写诗了，而且正因那过去的创伤，正因他不是在满天阳光而是在一种情感的阴影下写诗，所以诗也不是写得轻飘飘或仅仅优美，而是用清新的语言写出了深挚的感情。

也正是在大自然的怀抱里，诗人自己找到了慰藉。在一首诗里，他告诉我们，他曾“像一朵孤云那样徘徊”，在湖边看见了一片黄水仙在微风里舞动，他停下观看，感到了从未有过的欢欣，这美丽的一瞥给了他一生的慰藉：

每当我床上静卧，

心头忧郁又茫然，

寂寞里忽来奇乐，

心里瞥见了水仙一闪，

我的心就充满欢喜，

忙伴着花儿舞起。

这里的主旨仍然是：大自然有医治创伤的力量，同我们在前面引过的《丁登寺旁》一诗是一致的。

不仅是对于花有这样的感应，对于鸟也是一样：

呵，布谷鸟！我该称你为鸟

还是一个游荡的声音？

春天的宠儿，欢迎又欢迎！

对于我你仍然不是鸟

而是看不见的精灵，

一个声音，一种神秘的感情。

华兹华斯是多么喜欢用“神秘”、“幻梦”、“游荡的声音”等等抽象字眼呵！如在另一个诗人，可能这类词汇的不断重复会成为一个重大的缺点，可是华兹华斯却因能把他全部的热情和向往倾注在这些词里，并有足够的诗才把它们提高为诗的语言，从而使人们得到另一种感觉：感到诗风清新，感到这已不是一般的语言，而是诗人在对大自然倾吐着秘密的心声。

后来他更深入一步，探究人在什么时候对于大自然感应最灵敏、最纯真。他找到的答案是：童年。1802年写的一首小诗道出了这个意思：

每当我看见天上的虹彩，

　　我的心就跳。

初生时这样，

长成人也这样，

老了也该这样——

　　否则不如死掉！

婴儿乃成人之父。

但愿我这一生

贯穿了自然的虔诚。

然而最充分也最动人地表达了这一点的则是一首较长的名篇，题为《不朽的兆象》（1802—1804年作，1807年发表）。这是值得任何喜欢诗的人，包括不赞成华兹华斯的思想的人，仔细一读的作品。自然，这里有华兹华斯的哲理，然而一切出之于纯净、美丽的诗的语言。首先，诗人慨叹失去了：

一个梦的荣耀和新鲜。

……

那幻觉的闪光去了何方？

荣耀和梦今天又在哪里隐藏？

下面，他给了两个不同的回答。第一个回答是：这闪光，这荣耀和梦，都只能见于童年：

驾着荣耀的云我们从天而下，

　　上帝原是我们的家。

天堂就在我们摇篮的周围！

然而人却无法保持这天堂之光：

成人终于看见它消亡，
化成了平常日子的淡白光。

从童年到老死：这是一个纯真和至善逐渐消蚀的过程。这一个回答无疑是悲观的。出人意外地，第二个回答与此相反，大意是说：无须绝望，因为事情尚有可为。童年虽消逝，但是“余烬犹温”，只要努力，还可寻回旧梦。诗人以自己作例，说他体会到：通过回忆，他仍能寻回童年的某些东西——欢欣与自由，新生的希望，对感官世界和外面事物的“倔强的提问”，一个孤独的人在幻想世界里走动时所感到的茫茫然的不安之感，等等，总之，那些“最初的感情和最早的回忆”，而它们是没有什么力量能够完全摧毁的。

在这里，华兹华斯表现出比写《沮丧之歌》的柯尔律治要高明。柯尔律治以为一旦那“塑造一切的想象力”消失了，诗人也就没有希望了，但是华兹华斯却指出：即使那“幻觉的闪光”已不存在，人还是可以有所作为：

尽管什么也难把时光颠倒，
追不回草的灿烂和花的荣耀，
我们却不悲伤，宁可培养
我们还剩下的力量；
力量也在那最初的同情心，
一旦同情就永难无情；
力量也在那苦难中涌现的思想，

它能抚慰心上的创伤；

也在那能够看穿死亡的信念，

也在那带来了沉思之心的时光。

因此到诗的最后，我们听到一种颇有沧桑之感，然而又是坚决的声音：

对于注视过人间生死的眼睛，

落日周围的云也染上了

庄严的颜色，显得深沉。

又一场比赛过去了，又一些人得胜了。

感谢有人心使我们能够生存，

感谢它的温柔，喜悦和恐惧，

我看最低微的鲜花都有思想，

但深藏在眼泪达不到的地方。

有点沉痛，但是并不沮丧。眼泪达不到，可见仅仅悲伤是无用的，还须有欢欣。诗人在沉思之后，抬起了头。比起柯尔律治来，华兹华斯毕竟是更有道德上的韧性的诗人。

二

《抒情歌谣集》中华兹华斯所写的作品，最重要的是前面引过的《丁登寺旁》。但还有许多其他优秀诗篇，如写乡下贫民生活的《老猎户西门·李》，写儿童心灵的《我们是七个》，直抒作者对自然与人的关系的见解的《反其道》和《写于早春》，等等。以下是《反其道》的全文：

起来，起来，朋友，丢开你的书本，
否则准成驼背！
起来，起来，朋友，舒展你的眉头，
何必忧愁又受累？

山头上的太阳，
柔润而又新鲜，
在长长的绿色田野，
洒下了黄昏的甜蜜光线。

书！只带来沉闷和无穷烦恼，
不如来听听林中的红雀，
它唱得何等甜美！我敢担保，
歌声里有更多的才学。

再听画眉唱得多欢！
它也是一个高明的教士。
走进事物的灵光里来吧，
让大自然做你的老师。

她有无数的现成财宝，
能向我们的头脑和心灵赐福，
让健康的智慧自然流露，
还有真理使人鼓舞。

绿色树林里的一个灵感，
会教给你更多道理，

关于人，关于人的恶和善，
超过所有圣人的能力。

大自然带来的学问何等甜美！
我们的理智只会妨碍，
歪曲了事物的美丽形态，
解剖倒成了谋害。

够了！再不需科学和艺术，
把它们那贫乏的书本封住！
走出来吧，只需带一颗赤心，
让它观看，让它吸取。

这诗所说的道理很简单，即大自然的启示胜过一切书本智慧，但谁也没有像华兹华斯说得这样干脆、彻底——“解剖倒成了谋害”，由于它的彻底性而成了至今引用的名言。同时，诗本身说理而又不显得枯燥，由于处处有对照，有甜美的田野、阳光、红雀、画眉在对照狭窄的书本世界的沉闷和无尽烦恼，也由于华兹华斯有创造某种用词极简而含意极深的新鲜名词的本领，如这里的“事物的灵光”、“绿色树林里的一个灵感”、“歪曲了事物的美丽形态”。我们已经说过，他不怕运用某些日常的名词，如“事物”、“形态”之类，这些词一般人不愿用在诗里，而他却能把它们用活，用得饱含哲理而又人人皆懂。这便是他的难及之处。

但是对照不仅存在于大自然的活学问与书本的死知识之间，还存在于大自然的慈爱和谐与人的互相残害之间，这后者是另一首诗的主题：

写于早春

我躺卧在树林之中，

听着融谐的千万声音，

闲适的情绪，愉快的思想，

却带来了忧心忡忡。

大自然把她的美好事物

通过我联系人的灵魂，

而我痛心万分，想起了

人怎样对待着人。

那边绿荫中的樱草花丛，

有长春花在把花圈编织，

我深信每朵花不论大小，

都能享受它呼吸的空气。

四围的鸟儿跳了又耍，

我不知道它们想些什么，

但它们每个细微的动作，

似乎都激起心头的欢乐。

萌芽的嫩枝张臂如扇，

捕捉那阵阵的清风，

使我没法不深切地感到，

它们也自有欢欣。

如果上天叫我这样相信，

如果这是大自然的用心，

难道我没有理由悲叹

人怎样对待着人？

这类将自然景物和人的感触结合在一起的诗并非华兹华斯的独创，18世纪的诗人，从汤姆逊到柯珀，特别是后半叶的格雷、哥尔德斯密斯等人也都写过，但是我们又必须说，谁也没有像华兹华斯这样写得明朗而又深刻：明朗在于语言的简朴，爽快，没有“修辞术”的痕迹，更没有所谓“诗歌词藻”，体现了华兹华斯的革新主张；深刻在于这里的感触不是个人的伤春悲秋，或泛泛的“天地不仁”之类；恰恰相反，天地是仁慈的，其中万物互相爱护，只有自以为“文明”的人却是残酷的，对物残酷，对别的人也残酷。“人怎样对待着人？”是一个根本性的大问题。而这一问提出于1798年（即此诗写成之时）更是意义重大，因为当时离巴士底大牢攻下不过十年，而革命队伍里已经出现分裂和互斗，这一问既含有对法国革命理想之一的博爱说的肯定，又对革命所体现的理性主义提出了根本的怀疑。谁能想到，一首以“早春”为题的小诗竟包含着这样一种意识形态的大反思？

确实是一位不凡的诗人！当他来写爱情的时候，笔下也出现了动人的新境界。在《抒情歌谣集》的第二版（1801）里，有一组叫做《露西之诗》的作品引起了人们的兴趣，但是露西是谁，至今并无定论。我们无须卷入这个争论，因为自有好诗供我们欣赏：

我有过奇异的激动

我有过奇异的激动，

我不怕把它说出，

但只说给多情的人，

我曾有过的遭遇。

那时候我爱的姑娘
每天都像玫瑰一样鲜艳，
我在一个月明的夜晚，
骑马走向她的家园。

我看着头上的月亮，
它把广阔的草原照耀，
我的马快步而上，
已到我喜爱的小道。

现在过了果园，
接着就爬小山，
月亮朝着露西的屋檐，
越来越近地下降。

我甜甜做了一梦，
这是大自然赐的恩福，
但我的眼睛没有移动，
紧紧地把下降的月亮盯住。

马儿继续前进，蹄声响亮，
不停地一直向前，
突然间那下降的月亮，
一头栽在她的屋子后面。

多么熟悉而奇怪的念头，

一下子钻进了情人的头脑！

“呵，慈悲的天，”我对自己喊叫，

“也许露西已经死了！”

诗人采取了民谣的写法：语言朴素，带一点向别人谈心的口气；自然景色写得鲜明，月夜如昼，而情人骑马前进，又给诗篇以一点故事性和运行的速度，直到最后戏剧性地突然一叫[1]，月亮下栽，死亡来临，完全颠倒了原来的幽静、快乐的情调。情诗写得如此清新，又如此令人悬念，以前也是少见的。

而当他来正面写死亡的时候，那沉痛也是有异乎寻常的感染力：

沉睡锁住了我的心，

　　我已无人间的恐怖；

她已化物而无感应，

　　再不怕岁月来接触。

如今她无力也不动，

　　不听也不看，

只随地球日夜滚，

　　伴着岩石和森林转。

韵律是缓慢的，每个字都是郑重的，然而意境却极高远，说的是一个姑娘的死，然而情感却超越了一般的悼亡，因为诗人将她的身世同岩石、森林结合起来，同日日夜夜地球的转动结合起来，她的身体化成了物，她的灵魂却在大自然里寻到了永生。

三

华兹华斯不仅长于抒情，也善于叙事。他的叙事诗往往以个别贫民的生活和命运为中心，写得自然实在，可以说是诗歌中现实主义的佳作，只不过像他所有的作品一样，又都贯穿着他的自然观、人生观。写这类叙事诗，他也是前无古人，在同时代和后来的诗人中也未遇敌手。

《毁了的村舍》就是一首极其动人的叙事诗。[2]故事很简单。诗人在乡下跋涉，在一处破屋旁边遇到昨天同路的“漫游者”，听他讲了当地一家人的故事。这家人一共三口，壮健的丈夫是织工，贤惠的妻子叫玛格丽特，有一个孩子，一家人晨起而作，日落而息，屋子里收拾得干净舒服，日子过得平静。但是

不到二十年前，可能你已忘记，
接连两年遭灾，地里只剩
一半庄稼，老天爷又偏要加上
更可怕的灾难，战争的瘟疫，
这块安乐土的心被刺伤了！
我在这里的村舍之间漫游，
背负沉重的冬衣，亲眼看见
那个季节的艰苦：许多有钱人
像做梦似地沦落在穷人之间；
而许多穷人则从此死去，
这地方再也见不到他们。这时候
这家人也舍弃了一些日常舒适，打起精神适应了
许多自我限制。玛格丽特挣扎着
度过那些灾难的年头，仍然怀着希望，
可是第二个秋季，她的丈夫
躺倒了，染上了危险的热病，
长时间在床上辗转。等到精力恢复，

他发现他的小小积蓄，原来是防备
不测和衰弱的老年的，一下子
都用光了。又来了第二个孩子，
加重了岁月的困苦，他们
和所有同样地位的人都被
忧虑和悲哀重重压住了。成群的
工匠出力而拿不到钱，于是纷纷
出去走动，靠大家施舍
弄些吃的，他们自己，
他们的妻子儿女都靠救济——
那生活，怎能比得上树篱上啄食的小鸟，
或者高山岩石上筑巢的大雁，
哪里有它们的快乐逍遥！

（第535—565行）

可怕的还有那丈夫的性格的改变：

这是走逆运，对于一个
以前过得温饱，又在这小屋里
享受过平静的人。如今他呆立门口，
口哨里发出许多愉快曲子的片断，
然而其中没有欢乐。或者用小刀
在木杆头上刻出一些粗鲁的人像。
接着，没精打采地，到处去打听，
不论屋内园里，只要有活就干，
也不管是有用还是装样子，带着一种
奇怪的，似乎有趣，其实不安的新态度，

他把四季的各种活儿混起来干，
不管是夏、秋、冬，还是春天的。
但这样也没过多久，他原来的好脾气
很快对他变成了负担，毫无乐趣，
贫穷带来了别扭劲儿和坏脾气，
他一天一天消沉下去，
常常放下活儿，径向城里走去，
没有目的，脚步松垮，
或者在田地里东走西逛。
一会儿用恶毒的言词
刻薄地谈着自己的孩子们，
一会儿又把他们举起抛扔，
似乎兴高采烈，但全不自然，
这时候可怜的无辜的孩子们
用异样的眼光瞧他，那样子真叫人伤心！
“每一个微笑，”玛格丽特就在这树下
对我说，“都刺得我的心流血。”

（第566—591行）

终于有一天丈夫不告而别，在窗口留下了一个小包，其中是几个金币，原来他已投军远去，这钱是当时军队发的安家费。此后，每逢这位漫游者重过此地，玛格丽特的境况一次比一次更凄惨：孩子大的走了，小的死了，田园荒芜了，她的身体越来越衰弱，但仍不时站在路口，问过往行人有否见过她的丈夫，这样过了几年，终于郁郁死去。

故事如此。诗中穿插着诗人同漫游者的问答，以及两人对于玛格丽特一家命运的感慨，例如：

呵，先生！好人总是先死，
而那些心灵枯燥如夏天尘土的人
却能活到灯尽油干。

（第500—502行）

而结尾也出人意外。漫游者在听到玛格丽特的死亡之后，最末一次面对破屋荒园，忽然感到一种宁静，所有的悲思和绝望都消散了，宛如做了一场梦，因为他心里出现了一种崇高的精神，这是一种沉思的、富于同情心的、受着信念滋养的精神。他的结语是：

“……我离开了那里，
带着快乐走上我的路程。”
他说完了。不久西沉的太阳射出了
温润的斜光，它的灿烂光辉
落在坐在树下凳上的我们身上；
我们这才感到受了训诫，甜美的时刻已到。
红雀在高大的榆树上奏鸣，
鹡鸟也在高唱，还有别的乐音
远远传来，空气变得温和。
老人站了起来，生气勃勃，
似乎准备迎接希望，拿起了拐杖。
我们一同对这些寂静的空墙投下了
告别的一瞥，离开了树荫。
星光还未显露，我们已经到达了
一家乡村旅店——当夜休息的地方。

（第955—970行）

叙述悲哀的人的命运，然而又超越悲哀，以一种经过“训诫”——类似古希腊悲剧中的“清洗”？——的宁静心情作结，这正是华兹华斯这位沉思的诗人不同于别人之处；他入世——请看当时村舍经济的崩溃和战争的灾难留下了多深的创痕！——但又出世，总是希望能实现一种精神上的高扬，找到更高的宁静；在这一入一出之间，他写下了朴素而又异样动人的好诗。

这类好诗还有多篇，我们再举一首《迈可》为例。

《迈可》作于1800年，也就是华兹华斯创造力最旺盛的时候。诗的情节也很简单，也是关于一个穷人家庭：父亲迈可是羊倌，妻子伊莎白管家并纺织，儿子叫路克，从小为父母钟爱，特别是老年得子的羊倌为他操尽了心，带他一起上山看羊，培养他一种与大自然和谐的身体的也是精神的品质——正是老人自己的品质：

干牧羊这一行，他行动敏捷，
比一般人更警觉。
这样他学会了如何懂得一切的风，
一切不同声音的狂飙。不止一次。
在别人毫无觉察的时候，他听到南方
地底下响着音乐，就像在遥远的
苏格兰山上有人在吹奏风笛。
老羊倌一听这个警号，立刻想到
他的羊群，于是对自己说：
“这风是在替我准备活儿！”
确实如此。任何时候，只要风暴一起，
旅人纷纷找地躲避，却见牧羊老人
奔向山上。一千次他投身在雨雾的中心，
孤单一人。雾来时他在山上，

雾走时他依然高踞峰顶。

他就这样生活着，过了八十生辰。

谁要是以为那些绿色的山谷，

溪水，岩石对老羊倌的思想

没有影响，谁就大错特错了。

那些田野，他曾在那里愉快地呼吸了

人人共享的空气；那些山岭，他曾一次又一次

健步跨越；它们在他的心上

刻下了多少事情的印象：

艰苦，本领，勇气，欢乐，恐惧；

他的心如一本大书，收藏了记忆，

不会说话的牲畜的记忆，他如何救它们，

喂养它们，为它们找荫蔽，而连系

这些行动的则是光荣收入的确信。

那些田野呵！那些山岭呵！它们又怎能

不紧紧抓住他的感情？对于他，它们是

一种盲目的爱所给的愉快感觉，

这也是人生本身的愉快。

（第46—77行）

他同妻儿在一起的日常生活也是简朴而又愉快的：

白昼已尽，

父和子从户外的劳动回到家里，

但活儿未完；除了一个短时间，

三人走到干净的餐桌坐下，

每人一盆粥和提过奶油的牛奶，

桌子中间满满一篮子燕麦饼，
还有自制的家常乳酪。一吃完，
路克（这是儿子的名字）和老爹
不让手闲着，又在炉边做起
便于做的事，或者为母亲的纺锭
整理好羊毛，或者修理镰刀、连枷、长柄刀
以及其他家里地里用的小农具。

（第95—109行）

他们在屋顶下靠近烟囱的高处悬了一盏式样古老的灯，一到黄昏就点上。由于屋子立在高处，全家勤劳恬静又是远近闻名，所以四乡都看得见也羡慕这灯光，称之为“晚星”。

然而等路克长到18岁，灾难来临。老羊倌自己省吃省用，又有一块地，不欠任何人的钱。但他曾为一个侄子作保，这侄子原来很有钱，为人也老实勤快，但后来遭遇意外，财产耗完了，赔不出的钱要由老羊倌支付。这是一笔很大的款子，将近他全部财产的一半。迈可本想卖掉自己的一部分地，但农民对于土地的固执的爱和对于将来的打算使他改变了主意，地要保留，而让18岁的儿子进城去投奔另一个有钱的亲戚，等到发迹了再回来重振家业。

在路克离去之前，老羊倌特别带他上山一次，指着一堆石子，告诉他这是他准备修羊圈用的。他也谈了家史和路克小时候的情形。最后，他说：

照我的话办，
替羊圈放一块基石吧。从今以后，
路克，你到了外地，如果交上了
坏朋友，想想我，儿子，想想

现在这一刻。让你的思想回到这里，
上帝就会给你力量。不论有多少恐惧，
多少诱惑，路克，我请你记住
你的祖先所过的生活，
他们是善良人，为了善良的目的，
不辞辛苦做好事。好了，再见吧，
等你回来，你会在这个地点
看到现在还没有的东西；这是
我们两人之间的誓约；不论命运
如何变化，我将永远爱你，
就是进了坟墓也会带着你留下的记忆。

（第403—417行）

路克去后，最初写回的几封信都是好消息。老夫妇也得到了安慰，迈可有时走到山谷里，就在那羊圈上多加几块石头。可是，几个月之后：

路克开始松垮起来，
不好好干活，终于在那荒淫的城市里
走上了邪路，只落得身败名裂，
最后被迫去到遥远的海外
找一个藏身之地。

（第443—447行）

这当然是对老夫妇的重大打击。但是迈可是一个坚强的老羊倌，在他真挚的感情中有爱，而：

坚强的爱给人以安慰，

使得任何事情都能顶得住，

否则脑会昏心会碎。

（第448—450行）

人们看他仍然看天，看云，听风，上山牧羊，有时到山谷里在羊圈上多放几块石头，有时就同老牧狗在那里默坐，这样过了七年，他死了，羊圈终未盖成。三年后伊莎白也死了。称为“晚星”的村屋终于倒塌，成为田地，只在山谷的溪流旁边，还存在一堆石头，就是那未完成的羊圈。

这首诗里有三个所谓“原型”人物：老羊倌，即卢梭以来的浪漫主义思想家所神往的“自然人”；伊莎白，永恒的贤妻良母；路克，被近代文明都市毁灭了的纯洁少年。诗里绝大部分写大自然，然而都市的威胁却尖锐地存在，商业上的失败夺走了老羊倌的钱，邪恶的都市诱惑又毁了他的孩子。然而诗人又不以为老羊倌是最后的失败者，因为大自然给了他坚强的体魄、性格和“任何事情都能顶得住”的坚强的爱。迈可死了，然而他对自然、牲畜和儿子的爱却随着那堆盖羊圈的石子存在下去。

比起华兹华斯的力量和深刻来，以前写类似题材的英国诗确实显得只是轻轻的叹息了。这一半是因为这位受过法国革命思想影响的诗人比他的前人想得更深，一半是因为他在语言和诗律上进行了革新。他用的语言不文，但也不太白，写农村而无方言俚语，倒是有一些他特创的抽象名词，总之，是一种经过提炼的“人们真正用的语言”，比起10世纪的“诗歌词藻”来就显得异常清新。同时，他用的素体无韵诗体容许他写得亲切而又曲折，曲折到可以表达出他的远比前人复杂的思想感情，他是继莎士比亚和其他16、17世纪诗剧作家和史诗作者弥尔顿之后，另一个把素体诗运用到新的化境的开创性诗人。

这就是为什么我们说，单拿叙事诗来说，华兹华斯也是前无古人的。浪漫主义诗歌的新颖和深刻，在这里又得到了证明。

四

在另一个老的诗体里，华兹华斯也实现了意义重大的创新。这就是十四行体。

十四行诗在伊丽莎白朝曾是最流行的诗体，成百个诗人用它来歌咏爱情或抒发自己的感兴。最后弥尔顿又运用了这诗体来写新的内容，如对天主教君王屠杀新教徒的义愤和自己眼睛失明时的悲壮心情。但是在整个18世纪，十四行诗却几乎绝迹于诗坛了。华兹华斯在英国诗史上的贡献之一，就是重新树起了十四行诗。他曾经有意地用十四行诗的形式写了一首《莫贬十四行》：

莫贬十四行；批评家，你皱眉了，
却忘了它的成就；莎士比亚用这诗
当钥匙，打开了他的内心；……
……当阴影落在了
弥尔顿的道路上，他的手举起这诗
当作号角，吹出了乐调
振奋灵魂——可惜呵，吹得太少！

他不是偶然提到弥尔顿。他对这位17世纪的大诗人是充满敬意的，而且还不仅仅因为他的诗写得好。在另一首题名《伦敦，1802年》的十四行诗里，他一上来就向弥尔顿呼吁：

弥尔顿！你该活在这个时候，
英国需要你！她成了死水一潭：
教会，朝廷，武将，文官，

庙堂上的英雄，宅第里的公侯，
都把英国的古风抛丢，
失了内心的乐。我们何等贪婪！
啊，回来吧，快把我们扶挽，
给我们良风，美德，力量，自由！
你的灵魂是独立的明星，
你的声音如大海的波涛，
你纯洁如天空，奔放，崇高，
你走在人生大道上，面对上帝，
虔诚而愉快，还有一颗赤心
愿将最卑微的职责担起。

诗写于1802年，距华兹华斯从法国回来已将十年，而他还在歌颂热爱自由的弥尔顿，还在对英国的现状不满，可见直到那时他还没有放弃——更谈不上背离——法国革命的理想，只不过他已把纵横欧陆的拿破仑看作暴君而加以反对。正像弥尔顿用十四行体谴责杀害新教徒的南欧君主一样，华兹华斯也先后用十四行体谴责了拿破仑对威尼斯的出卖，对瑞士的侵略，对海地独立斗争的镇压，而歌颂了海地的革命英雄卢维屠：

活下去，莫丧气，你留下了力量：
风，地，天都将为你效劳；
只要风在吹，人们就会不忘；
你有伟大的盟军；你的友好
是喜悦，痛苦，爱情，
还有不可征服的人心。

这些响亮的、深刻的诗句说明：除了一个行吟湖畔的华兹华斯之外，确

是还有一个歌颂自由、反抗暴政的弥尔顿式的华兹华斯。

然而华兹华斯却又不同于弥尔顿。弥尔顿始终站在人民革命一边，老而弥坚；华兹华斯呼唤弥尔顿，着眼点是英国传统的自由。对于人民革命，他在1800年左右就已深惧它的暴烈的一面，后来更发展为全面否定，以至在1830年以后写的许多短诗里，同样是十四行体，出现了这样的句子：

> 这一国人民曾经快乐，以自由闻名，
> 由于巨大的自我堕落受到惩罚之后，
> 回头祈求上帝保佑，使他们
> 不遭更大的祸害，不染上
> 已在恶毒地播散的革命瘟疫！
>
> （《吟故将军法斯特》，1832年3月）

一首又一首的十四行诗，谈的是同样的主题，即自由与革命是两回事，前者是好的，他保卫；后者是坏的，他反对。戳穿了讲，他反对一切剧烈的变化：

> 剧变都危险，一切机会都不可靠。
>
> （十四行，无题，1838年作）

当然，这是后话。19世纪30年代正是英国国内剧烈动荡，而华兹华斯的诗才之火已近熄灭的时候。使人惊讶的不是他的转变——当时及以后，经历同样转变的人并不少，这后面有许多原因——而是转变到这样敌视革命的程度，因此也就受到了仍然怀抱法国革命理想的同时和后来诗人的责备：拜伦挖苦他为“变节者”，雪莱不胜惋惜地感叹昔日“在光荣的贫穷中编织真理与自由之歌”的华兹华斯已不存在，而布朗宁则直

截了当地称他为“失去的领袖”。[3]

但是在他以弥尔顿为道德榜样的1800年左右，他的十四行诗确是佳作迭出，不仅有弥尔顿式的黄钟大吕之音，还有对自己乡国的高昂的赞歌：

西敏寺桥上作，1802年9月3日[4]

大地不会显出更美的气象：
只有灵魂迟钝的人才看不见
这么庄严动人的伟大场面：
这座城池如今把美丽的晨光
当衣服穿上了：宁静而又开敞，
教堂，剧场，船舶，穹楼和塔尖
全都袒卧在大地上，面对着苍天，
沐浴在无烟的清气中，灿烂辉煌。
初阳的光辉浸润着岩谷，峰顶，
也绝不比这更美；我也从没
看见或感到过这么深沉的安宁！
河水顺着自由意志向前推：
亲爱的上帝！屋栉似都未醒，
这颗伟大的心脏呵，正在沉睡！[5]

还有这样出自深心的对世态的鞭挞：

这世界把我们抓得太紧了！迟或早，
收进或付出，我们把精力耗尽，
看不见大自然有东西待我们去领，

把自己的心也当猥琐的礼品送掉了！

大海朝着月亮露胸相召，

大风就要日夜叫吼不停，

如今却像沉睡的花，把身子缩进，

对这些，对一切，我们都不合调，

无动于衷。——伟大的上帝！我宁愿

做一个生于旧信仰的异教徒，

那样倒能够，站在这愉快的水边，

看到使我不感凄凉的景物：

普鲁底斯[6]会从海底升到我的眼前，

屈赖顿[6]老人会把号角吹向我的耳鼓。

华兹华斯总是强调社会与自然的巨大不同：社会只讲“收进或付出”，人们陷身其中，精力耗尽；而美丽而又有灵性的大自然就在他们身边，明明可以拯救和提高他们，他们却视而不见，听而不闻。他们缺乏精神上的力量，而基督教对此是无能为力的，诗人宁寄望于基督教以前的古代信仰。为此他借助于平素不常引用的希腊神话，用它那瑰丽的神奇世界来对照现代社会的“猥琐”——而这样一来，他给了他的自然观以更深远的背景，在时间上向后提了两千年！

五

以上说明，在光辉的十年之内，华兹华斯的诗才取得了多方面的成就。而作为顶点的则是那首题名《序曲》的长诗。这首诗共有14章，作于1799到1805年间，在诗人死后才于1850年第一次出版，但那是修改稿，直到1926年英国学者塞林可特发表了他的1805年的初稿，人们才看清了这首诗的原来面目。[7]

华兹华斯自己称这首诗为：“一个诗人的心的成长——一首自传诗。”他在这里写下了他的回忆：童年，上学时期，在剑桥大学的岁月，初见伦敦的情景，第一次去法之游，第二次在法国的居留，但重点不在叙事，而在写下他在各个时期的印象和感想。显然，这是一种新的诗歌品种，一种用韵文写的文学自传。同时，它对于要了解英国文学史上一个重要诗人的研究者，又是极为重要的历史材料。

然而对于一般读者又如何？使研究者发生兴趣的，未必对一般读者也有吸引力。就《序曲》而论，读者确是也有一阵最初的踌躇需要克服。但是如果他开始读了，最初的几行就会使他眼明：

呵，清风带来了祝福，
它轻轻拂着我的脸，
像是特意从绿野和蓝天
给我送来了喜悦。
何用问它来意！这风来得及时，
令我分外感激。我刚逃出了
曾经长期困居的庞大城市，
把抑郁换成了今天的自由，
自由得像小鸟，到处为家。
什么房舍将接待我？什么溪谷
将收容我？在什么树下成家？
什么清澈的溪流将低吟，
用它的潺潺给我催眠？
整个大地在前面等着我。

但并不都是这样清风似的倾吐。很多地方华兹华斯似乎强调过甚了，又有些地方显得说理太多了，或者在我们看来是很小的问题上文章

做得过大了，但是正在我们准备掩卷的时候，却又总是忽然来了一件往事的回忆，一种情绪的追记，一点具体的什么东西，而且诗行也突然闪亮发光了，使我们觉得还应该看下去——而看下去我们就跟着诗人重走了他的人生旅程。

然而这又是一个与众不同的旅程。诗人似乎完全没有生活的忧虑（一笔朋友赠送的遗产已使他衣食不愁），也没有爱情的惆怅（他谈到在法国的居留而无一字道及昔日的爱人安耐特·伐隆），主题集中于一件事：诗人内心的变化，特别是他的想象力的成长。

当然，外面世界还是闯了进来。我们看他描写伦敦的街巷、行人、店铺、“阴暗如棺材的私家院子”、市声、集市里的芸芸众生等等。很可能华兹华斯是第一个把近代世界的大城市写得又混乱然而——尽管他本人会矢口否认——又有奇异的吸引力的重要诗人；至少，对城市的一瞥使他的山山水水反而更显得清秀了。

历史也闯了进来。一个诗人的心无论怎样敏感，如果只是内观自我，是会很快令我们厌倦的。《序曲》之有意义，在乎它写了一个有崇高道德感的年轻英国诗人在欧洲历史的一个关键时刻亦即法国大革命的时刻的切身感受。

诗人初次到欧洲阿尔卑斯山一带步行漫游，就已经感到历史给予革命的法国的特别光辉：

> 这时候欧洲充满了喜悦，
> 法国处在黄金岁月的顶峰，
> 人似乎有了新生的天性。
>
> （第6章）

他又叙述他如何在再游法国的时候，逐渐从那些装腔作势的上层人士转向了普通人民，变成了一个民主派：

至于我自己，
不值同这伟大的主题
连起来谈（虽然又不得不谈），
因为我无足重轻；夜复一夜地
我去那些堂皇的场所，碰见
来自城里高贵门第的常客，
他们摈绝俗流，自成社会，
精于诗画，长于礼节，
由于这些或更深的原因，绝口不谈
时局，不论好坏，一律避免，
我感到这是一种限制，令人厌烦，
逐渐离开了这些人，进入
一个嘈杂的世界，不久就变成
一个民主派，把我整个的心，
全部的爱，都给了人民。

（第9章，第110—124行）

接下去，他又倾诉他对于专制的痛恨，中间还有巴黎街头一瞥给他的巨大震动，使他更感到在法国出现了新的仁慈精神：

但是我更痛恨
绝对专制，一人的意志
变成了众人的法律，还有一批人
享有不公正的特权，站在
君主与人民之间，只为君主效劳，
对人民则骄横无比，我对此

越来越恨，掺和着怜和爱，
爱的是不幸的大众，对他们
寄以希望，所以也就有爱。
有一天我们碰见一个饥饿的姑娘，
臂上有绳系着一头牛，她跟在后面
拖着沉重的脚步，那牛在小巷里
到处低头寻找吃的，
姑娘的苍白双手忙着
织毛活，然而心不在那里，
神情凄凉。这景象激动了我的朋友，
他说："正是为了反对这类事，
我们才战斗的。"同他一样，我相信
现在升起了一种仁慈精神，
什么也挡不住它，将在短期内
使这样悲惨的穷困不再存在，
我们将看见大地无阻碍地
实现它的意愿，用产品去报偿
温顺的、卑微的、有耐心的劳动儿女。
一切排斥性的规定永远废止，
浮华的典礼、淫佚的制度、残酷的权力，
不论谁建立的，独夫或是寡头，
一律取消，而最后，
最高最重要的一点是：
让人民用他们强有力的手
创制他们自己的法律，全人类的
美好日子将从此开始。

（第9章，第501—532行）

由于到过这样的一个法国，当诗人回到英国，看见废止贩卖黑奴的主张遭遇了失败，他也仍然乐观：

因为我带来了信心，
只要法国兴盛，善良人不会
长久崇敬人道而无结果，
这可耻行为犹如树枝
已经腐朽，无须人们费力，
它就会随树身一起倒下。

（第10章）

而英国对法宣战，同欧洲最暴虐的几个国王联盟，则给了诗人的“道德本性”以最大的打击。他卷入了情感的旋风。当英国人在教堂里为英军在战场上的胜利而感谢上帝，他默坐不作声；而当英军败绩，则他欢庆；同时，他歌颂法国：

力量无穷的共和国伸出双臂，
勇武如初生的天神，掐死了
盘在他摇篮边上的毒蛇。

但是接着法国内部出现了雅可宾派专政，却使他陷入了极大的痛苦。他白天沮丧，晚上不能成眠，或做着噩梦，梦见：

绝望和暴虐的可怕景象，
还有那死亡的刑具……

几个月，几年都这样。然后：

突然景移物转，
在连续的梦里我站在法庭，
对不公的法官作长篇发言，
而又言不达意，头昏脑涨，
时刻有比死还可怕的感觉，
一种背信弃义的逃跑之感，
震撼我最后的避难所——灵魂！

（第10章）

这“背信弃义的逃跑之感”是复杂的，既有对受镇压的吉伦特派的朋友们的歉仄（由于他没有同他们在一起受难），又有对安耐特和小女儿的怀念；如诗人自己所说，他是从灵魂深处感到这一点的，其痛苦之深在当时是无法表达的，而只能在经过五年的长长的沉默之后，经过“冷静的追忆”，才写成了诗。

然而就是写了这整个一章，华兹华斯还意犹未已，又在接着而来的第11章里再度谈到法国革命对他的影响。他追忆革命初期的兴奋（我们在本节开始时引的“活在那个黎明之中”的两行就是出自本章），当时法国像是“一个罗曼斯里的国家”而有无穷的吸引力，“理性”也成为“一个最有魅力的女神”，所有的人都振奋起来，所有的理想都似乎可以实现了，所有的才能也都可以施展了：

呵，希望和欢乐的愉快行动！
强大的盟军站在我们一边，
而我们因有爱而坚强。
幸福呵！活在那个黎明之中，

年轻人更是如进天堂！呵，那岁月，

风俗、法律、制度的原本是

琐碎、陈腐、肃杀的旧习气

也一下子从整个国家的传奇色彩取得了吸引力！

理智女神也竭力放出魅力，

似乎这是维护她的权利的

最上之策——最易于推进

正在以她的名义开展的事业。

不只几个特选的地方，而是整个地球，

充满了美好的希望（而像

天堂的花园里也曾

在某些时刻强烈地感到的那样），

希望的玫瑰比盛开的玫瑰还要宝贵。

面对这样前景，哪个人能不因这想不到的

快乐而振作，不论什么气质？

沉静的奋起了，生性活泼的狂喜了。

有些人从小就喜欢做梦，

幻想的玩侣，能使一切

敏捷的、深思的、健壮的力量

为自己所用；他们以君临的姿态，

周旋于感性世界的最堂皇的对象之间，

可以任意处置所见的一切，

像是他们身上有秘密的权力

只等他们去行使；——另外有性格温和的人，

他们注视各种细微的变化，尽力使

自己的思想适应它们，一些温和的计划家，

从不越出他们和平天性的范围。

现在这两种人——高傲的和谦虚的——
都找到了他们可以任意支配的帮手，
拿到了他们可以任意团捏的材料，
就看他们有多少本领能够施展；
这不是在乌托邦里，不是在阴暗的地下活动处，
不是在秘密的岛屿——天知道在哪里！
而在这个世界上，我们所有人的
世界——最终在这里
我们将寻到快乐，或一无所得！

（第11章，第105—144行）

然而，曾几何时，情势大变：

法国人转过来变成了侵略者，
把自卫战争变成了军事征服，
忘掉了原来奋斗的一切目的。

他不仅痛感自己“背信弃义地逃跑”，他也痛感法国背弃了原来的革命理想，因此他的情感上的危机也就更加深刻化了。

为了解脱这个危机，华兹华斯也曾试着求援于理性，用了最大的力量：

去解剖社会生活的结构，
呵，还有整个社会的机体，
探索到它的中心。

但是没有效果：

由于要求正面的证据，
在每样事物中都寻求证据，
我失去了一切信念，最后病倒，
被各种矛盾折磨得精疲力尽，
于是绝望中放弃了道德问题。

这就到了他情绪的最低点。理性的解脱既无效，于是华兹华斯更坚决地走进他的精神世界去寻求答案。他的发现是：

我们生命里存在时间之点，
它们保有明显的更新能力。
当我们困于伪说和狂言，
或更沉重更恶毒的妄见，
或卷进琐务和社交的循环，
它们就向我们的心灵提供滋养，暗中医治。
这能力使人生增加愉快，
它深入，又帮助我们攀高，
已高的更高，跌倒的扶起再攀。
这神奇能力的藏身之处
在人生的某些断片，它们提供
最深刻的智慧，提出目的和方法，
实现心灵的当家做主——而外界的感觉
只是忠顺的仆役。这样的时刻
散布一生，最初的开始
是在童年。

（第12章，208—225行）

这是华兹华斯的中心见解，其中“时间之点”（spots of time）一说是《序曲》所表达的最重要的信条。这类时间之点在人生各个时期都有，但主要是在婴孩时期。这一点是他在《不朽的兆象》和《每当我看见天上的虹彩》里都已经表达过的，无须我们再在这里多说了。

然而这些“时间之点”的“更新能力”如果仅仅发自内心，那么又与大自然何涉？《序曲》所要说明的，正是这两者之间的关系。人的心灵确是有伟大的力量，特别是诗人的想象力既能追忆往事，又能骋思八极之外，几乎要超越于自然之上；但是华兹华斯认为这是一个危险倾向，他要让想象力在大自然的教育和熏陶下变得更成熟，更纯净，达到更高的境界，这样才能真正发挥它的“更新能力”。

在《序曲》的结束的一章即第14章里，他就此写下了他最后的认识。他首先描写一次半夜爬山去看海上日出的观感，然后说从这个经验里他悟出什么是一种“辉煌的智慧”，什么是大自然与心灵之间的“互相控制”和“可以互换的制约权”，什么又是经过大自然教育的“更高超的心灵”和具有这种心灵的人所能做到的：

永恒的和临时的都给他们
鼓舞；他们在最小的示意上
建立最大的事业；永远注视着，
愿意行动，也接受行动，
他们不需特别的召唤
就会起来；生活在日常世界上，
他们不迷惑于感官印象，
却有冲动的活力能够及时
同精神世界谈得契合，
也同时间里各个世代的人谈，

过去，现在，将来，一代又一代，

直到时间的消失。

这是华兹华斯的最高理想，他是用了全部的诗才来加以歌颂的——然而这又是一种悲剧性的呼喊，因为这样的理想不但无助于众人，到头来也没有能够最后解脱华兹华斯自己的危机。

原来我们在前面说的第二个危机实是第一个危机的继续。有十年之久，他确是从1793年的情感危机里大体恢复了过来，写了许多好诗，但是他所找到的办法只是一种临时的办法，经不起当时正在急剧发展的历史的考验。问题不在他寄情山水，也不在他已经背离了革命理想——像我们在前面引的他的许多十四行诗所表明的，在他的认识所及的范围内，他还是爱好自由、反对暴政的；问题在于他整个的希望寄托于婴孩时期，亦即寄托于过去——整个《序曲》写的人生历程是一个倒退到过去的纯真与至乐的历程。他希望这部作品能够

保藏

过去的精神……

为将来恢复之用。

（第12章）

过去的精神——也只是他个人特殊的那类——确是保藏了，然而并未出现将来的恢复。写完《序曲》之后约两年，从1807年起，华兹华斯的诗才进入一个缓慢然而无可挽回的下降过程，好作品越来越少了，原来的毛病则更加显著了。当他下笔如有神的时候，他能用最平凡的文字写出最能打动人心的诗行。他的小诗清新，他的长诗清新又加深远，他的十四行诗雄奇，他确是诗坛第一人。然而到了后期，他的诗笔迟钝了，他的说教令人厌腻，他的散文化的诗句冗长而又沉闷，他身上那个弥尔顿

式的另一个诗人终于因不能发展而死寂了，他变成了英国重要诗人里最不堪卒读、最受年轻一辈揶揄的一人。而艺术上的下降只是他全部生命庸俗化、粗糙化的一个方面。他曾经同情穷苦人民，曾经为自由而歌，曾经鼓吹爱；但是现在他一步一步接近英国社会上有钱有势的人的立场，1809年他写文章[8]指责英国反法战争进行无力，认为需要强有力的超人式的领袖；他甚至主张成立一个特别的骑兵部队来镇压当时已在英国城市里出现的罢工工人[9]。这样，他的政治观点已不只是反对法国雅可宾党人，而是对英国国内的民主运动也持死硬的敌对态度。这也是一种从纯真的童年和热情的青年的倒退和僵化，这也是“幻觉的闪光”的消失，而最后承受这个僵化的损失的则是英国浪漫主义诗歌。

注释

[1] 这首诗本来还有最后一节，其文如下：

这事我告了她，她只轻盈一笑，

笑声还响在我的耳边；

当我想起那个晚上，

我的眼睛就被泪水遮掩。

华兹华斯后来把它删了。评论家们多数认为：原节本身也是好诗，但删了更好，这样使全诗在紧要关头停住，该交代的已经交代，其余留给读者自己去体味。

[2] 此诗原作于1797—1798年间，后来收入长诗《漫游》（1814），为其第一章，但增加了一些有关“漫游者”本人生平的一些段落。英国学者塞林可特和达比夏（Ernest de Selincourt and Helen Darbishire）删除了那些段落，恢复了它的原貌，以《毁了的村舍》为题，于1949年作为单篇收入他们合编的牛津版《华兹华斯诗集》。1979年又在康乃尔大学出版的全集中出现更短的文本，内容更集中，为多数研究者所采用，本文翻译与讨论亦据此。

[3] 拜伦之言，见《唐璜》献辞第六节及自注。雪莱之言，见十四行诗《致华兹华斯》（1816年发表）。布朗宁写了一首关于华兹华斯的诗，题目即是《失去的领袖》。

[4] 据诗人之妹多萝西日记1802年7月部分所记，实际写作此诗的日期不是9月3日，而是7月31日，当时华兹华斯正准备重回法国，路经伦敦。西敏寺桥为伦敦泰晤士河上大桥。

[5] 屠岸译文。

[6] 两名皆出自希腊神话，普鲁底斯是变幻无常的海神，屈赖顿是半人半鱼的海神。

[7] 本文引文据1850年版。

[8] 指《关于辛特拉条约对于英、西、葡三国的影响》。

[9] 根据K. N.甘默隆：《人类与社会》，美国印第安纳大学出版部，1973年，第362页。

第六章　两代人之间：理想的明灭与重燃

我们在前面曾经说过，所有重要的英国浪漫诗人——除了拜伦是例外——都在一点上是一致的，即对想象力的强调。

但是还有一个更基本的共同点：他们和他们的作品——连拜伦也不例外——都是法国大革命的产物。

法国大革命也是一场文化大革命，其动荡的面之广，程度之深，都是空前的。启蒙运动替它开了路，孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗和卢梭的学说先征服了人心。他们针对封建主义的压制和宗教迷信，既提倡理性主义，又崇尚人的个性和真实感情。其结果是两重的解放：解放了生产力，使得资本主义工商业蓬勃发展；又解放了思想，引起了从国家制度到文学艺术的一系列大变化大革新。

而且启蒙思想所引起的动荡——更不必说它的影响——远远越出法国的边界。以文艺而论，从18世纪后半叶开始，西欧的几个主要国家就在酝酿着巨变。70年代法国卢梭在用明彻而又有诗意的风格歌颂“自然人”，《新爱洛绮斯》（1761）使得无数青年男女流泪而又更忠于自由恋爱的理想，而他的一句名言——“人生来是自由的，可是到处他都给铁链锁着”（《社会契约论》，1762）——更是一颗炸弹，成为封建王朝最惧怕的“颠覆”因素。也是在70年代，而且部分地是由于卢梭的影响，德国出现了狂飙突进运动，同样地崇尚感情，要求自由和个性解放，年轻的歌德写了《少年维特的烦恼》（1774），使天下善于钟情的年轻人都感染到主人公对爱情的忠贞和他身世的悲惨。

以上是文学。在艺术方面，也同样是呈现一个剧烈变革的局面。在

建筑上，一方面有表现理性主义的希腊风新古典主义的流行，一方面则又有峨特式浪漫主义风格的重起。在音乐上，莫扎特的交响曲和歌剧已经表现出从古典主义到浪漫主义的过渡，而到了贝多芬更是进入浪漫主义的盛世。在绘画上，法国的达维，西班牙的戈雅，英国本身的透纳和康斯退勃尔都在用新的手法画新的题材。也正是在法国大革命激化的18世纪90年代，刻版画为生的布莱克在伦敦一面写诗，一面自绘插图，用简单的线条和纯朴而又鲜明的颜色画着上帝、天使、野兽等等神启式的幻景，在英国绘画史上添加了一个在当时是最反传统的新形式。

总之，“在18世纪之末，[过去艺术的]共同立足点逐渐消失了，我们进入真正的现代，其开始是1789年的法国革命，它结束了过去几百年——如果不是几千年——来一直被视为当然的许多设想”。[1]

这也就是说，英国浪漫主义诗歌不是几个诗人灵感的产物，不是突然从天而降，而是有一个欧洲的背景和一个历史的上下文。

但是英国也有其特殊的情况。简单地说：在经济上它的资本主义工业化开始得比法国或任何其他欧洲国家都早，工业革命的影响首先见于英国，其深入程度也超过欧洲其他国家（这就是为什么我们没有看到有任何法、德诗人在18世纪末像布莱克那样沉痛地写像伦敦那样的工业城市的黑暗）。在政治上，1688年地主和商人的妥协带来了在当时是欧洲最先进的政治制度，伏尔泰等法国启蒙思想家正是在这一点上十分羡慕英国（这也是为什么华兹华斯能够借弥尔顿的余荫把英国说成自由的化身）。但是从头起，这个商人和地主联合专政的制度对贫苦人民就是欺骗与镇压并用的，日子一久，它的残酷性更是显露出来。海外贸易的扩张把英国商船和英国武力带到了最远的海岛，一个比罗马帝国疆土更广大的大英帝国正在形成，而在英国国内，则工业发展正在把“魔鬼的磨坊”布满城乡，新的圈地运动又造成了更多的流离失所的“流民”和拦路打劫的强人。

在文学上，从18世纪中叶起，出现了两种新倾向：一是以珀西、麦

克菲逊等人为代表的对古代史诗、民歌的收集与仿作，表达了对远古英雄时代和牧歌情调的神往，也就是用另一方式表达了对丑恶现实的憎恶；在艺术上则造成了一种归真返朴的风气，后来布莱克、柯尔律治等人用的古歌谣体就是从此而来。二是以格雷、斯特恩等人为代表的感伤主义的抬头。这里面不仅有墓园的哀思，还有更真挚更广泛的对人民特别是穷苦农民的同情。作家逐渐更多地接近和观察田园山水，在写作方式上也重性灵，重幻想，在摆脱古典主义的束缚。

美国革命也给英国的知识界提供了刺激。《独立宣言》（1776）把启蒙运动的理性主义变成了实际政治的原则。英国的统治阶级还没有从丢失大片殖民地的切肤之痛里恢复过来，又发现从大西洋彼岸新国家传来的杰弗逊、潘恩等人的言论在关心改革的人们之间流传，从而加深了法国启蒙主义的影响。

因此当法国革命在1789年爆发的时候，英国国内一方面是人心思变，热烈欢迎；另一方面则统治阶级将它看作最大的威胁，作出了最猛烈的反应。英国是反对革命的法国的联盟的主将，它对法国作战最长也最坚决。相应地，在思想领域里也有激烈的斗争。伯克的《论法国革命》（1790）受到了潘恩的《人的权利》（1791—1792）的直接批判；威廉·葛德文接着写了《政治正义》（1793），宣传人如按理性生活可以完全废除法律和国家制度的主张，他的妻子玛丽·芙尔斯通克拉夫特则在《替妇女权利辩护》（1792）里吹响了妇女解放运动的号角。葛德文一家同两代英国浪漫主义诗人都有关系：他是雪莱的岳父，他的思想不仅影响了雪莱，还影响了早期的华兹华斯和柯尔律治。

英国浪漫主义诗歌就是在这样的历史时刻，这样的思想气候里兴起的。

法国大革命替英国诗歌带来了新的契机。英国诗歌是否抓住了它，利用了它？

毫无疑问，正是在这一时期，英国诗坛特别活跃，成果累累。正是

紧接法国革命的爆发，英国所有的第一流诗人不仅分别写了他们最好的作品，而且这些作品合起来成为英国文学史上继莎士比亚时期的诗剧之后的最大的成就。

没有法国革命的启发与鼓励，也就没有彭斯的《不管那一套》和《爱情与自由》，没有布莱克的《经验之歌》和《法国革命》等的长诗，没有华兹华斯的《序曲》；有了法国革命所触发的个性解放，才使得柯尔律治所珍视的想象力更有可能实现飞跃，才使得柯尔律治自己能够比较顺利地写出《古舟子咏》；有了法国革命背后的卢梭的“自然人”思想，才有适当的气候使得华兹华斯能够比较明确地形成他的自然观，从而使《丁登寺旁》、《不朽的兆象》等诗成为可能。

然而如果没有这些诗人各自的天才和努力，这一切也不可能。思想，观点，甚至具体的题材可以在空气中飞翔，然而捕捉它们，认识它们，提高它们，表达它们，却靠每个诗人自己。英国浪漫诗歌的伟大成就，表明这些诗人有见地、有能力利用了这个历史的机会。

特别在两个方面，见出了这些诗人的功力。

第一是表达的强烈性。他们的好作品都是竭尽全力地、生动透彻地写出了自己感受最深的东西，决不温柔敦厚。

第二是表达的新颖性。他们用了新的形式，或刷新了的旧形式（如十四行），新的韵律，新的诗歌语言。特别是最后一点，突出了英国浪漫诗歌的贡献。这诗歌语言并不像华兹华斯主观上规定的那样是“人们真正用的语言”，而是一种刷新了的、提高了的、纯净而又充满激情的语言，而且重要的诗人各有不同，各有创造。正是因为他们刷新了诗歌语言，他们才能那样细致而又酣畅地表达了新的敏感。[2]

但是在更深的意义上，第一代英国浪漫诗人中的主要人物却又表现了他们并不了解——或拒绝了解——法国革命的全部涵义。

法国革命的中心思想，在于要求人的解放，而提出的途径是两个：一是要恢复真性情，因此要回到自然；二是鉴于纯凭感情有流弊，因此

要节之以理性。前者重点在卢梭向往的“自然人”，后者在狄德罗、伏尔泰等人关心的“社会人”。至于这里是新兴的资产阶级在假借全人类的名义发言，所谓“理性”又是剥削者的理性王国，这在当时是未能深责于启蒙主义者，更不必说诗人了。

但是这思想所包含的理想成分却是应该闪耀在文学当中的。仅仅是对贫民同情，仅仅有一种悲天悯人的情绪，还不是文学的最高境界。我们并不期望作家各自怀抱一个理想国或乌托邦，但是文学史告诉我们：许多第一流的作家是能从人的不幸和苦难里抬起头来，憧憬于一个更美好的世界的。就当时的浪漫诗人来说，彭斯虽然早死了，但是他在歌颂法国革命所代表的自由、平等、博爱的思想的时候，也曾高唱：

> 好吧，让我们来为明天祈祷，
>
> 不管怎么变化，明天一定会来到……
>
> （《不管那一套》）

而且他提出了“真理，品格”作为将来“整个地球的荣耀”，而那时候“全世界所有的人都成了兄弟”，这就比他在另一首诗里所作的感叹：

> 人对于人的不人道
>
> 使无数的人哀痛
>
> （《人生而哀痛》[3]）

要更进一步了。布莱克的神秘的形象形成了一套独特系统，但是这个有赤诚之心和严峻的是非之感的诗人不仅对人类将来有憧憬，而且立下了誓言：

> 我将不停这心灵之战，

也不让我的剑休息，

直到我们把耶路撒冷

重建在英格兰美好的绿地。

（《弥尔顿》序）

这也比立在泰晤士河边愤慨地指出“婚车变成灵柩”又进了一步。而且，不论彭斯或布莱克，这个憧憬不是通过声明或公告而是通过代表了本人艺术特色的诗行表达出来的。

柯尔律治和华兹华斯应该对法国革命有更多的体会，特别是曾在法国住过、亲自目睹了法国革命的开始阶段的华兹华斯。确实，柯尔律治年轻时不仅有过憧憬，而且曾经具体计划要同另一个诗人骚塞一起到美国苏斯奎安娜河边去建立一个包括12对男女的“公社式”的理想社会，但是一旦计划碰了壁，理想也放弃了，又加逐渐染上了服用鸦片的习惯，生活在梦境和德国唯心哲学的玄思里，第一流的诗才在短期的闪耀之后熄灭了。就在未熄灭时所写的诗里，我们也寻不到憧憬。《古舟子咏》是一个幻异的罪与恶的寓言，然而比起对这类问题更关心也看得更深的布莱克来，柯尔律治更加暴露出他对近在身旁的人的苦难缺乏感应。对于想象世界是那样热烈地向往，对于人的世界又是何等冷漠！

华兹华斯本是充满了同情心的。对花鸟都能对谈，当然更能同纯朴的乡下贫民产生默契。我们已经看到，他在《毁了的村舍》和《迈可》（1800）等诗里，用纯朴的文字写出了他们同大自然和谐的快乐生活怎样被工业化带来的城市风气所毁，那毫不夸张的素净反而使诗行更富于感染力——在这一点上华兹华斯是无人能比的。然而这样的诗越来越少，对于纯朴的乡下贫民的写照让位给对于自己心情的描述了，而一谈到自己就总是哀叹失去童年的幸福，眼睛越来越向内看，向后看，偶然提到将来，也总是同永恒和临时之类的抽象概念联在一起：

过去，现在，将来，一代又一代，

直到时间的消失。

（《序曲》，第14章）

除了这些玄虚的冥想和泛泛而言的大自然的“医疗的力量”之外，他对于将来的世界是没有图景的。不错，他曾经说过诗可以

制出示范的方案去改善人的生活，

并把世界重新塑造。

（《远足》，第3章）

但是他自己没有做到，没有塑造过一个能让纯朴的乡下贫民过较好生活的世界。随着光阴的流逝，他越来越把自己包藏起来，只寄希望于“时间之点”能给他灵感，然而儿时所见的彩虹如何能长远地照耀他的诗笔？那十年的收获是因为法国革命给了他真实的激动，而激动是从生活里来的，所以有印象可写，有感受可谈，而一旦对这一切只有憎厌，那么生活的贫乏必然最终要导致创作的贫乏。柯尔律治诗才的熄灭，华兹华斯诗才的逐渐枯竭，主要的原因可能是在这里。

这样，法国大革命曾在华兹华斯和柯尔律治面前展现了一个新世界，但他们在短期的欢欣和激动之后或者走开了，或者因为那个世界的光太强烈而激起了反感。其结果是，本来已在那个新世界里依稀可辨的一些新事物——例如人的解放必然要带来的人同人的新关系，包括男人同女人的新关系，等等——就要等待另一代的浪漫主义诗人来探索了。

注释

[1] E. H.冈勃里乞：《艺术的故事》，第13版，伦敦，1978年，第367页。

[2] 在刷新语言这一点上，法国的浪漫主义诗歌就有所不及。乔治·斯泰纳说：“法国革命和布尔什维克革命都在语言上是保守的，在修辞方面几乎带学院气息。”（《通天塔倒后》，牛津：牛津大学出版部，1975年，第20页。）

[3] 上文已经谈到，华兹华斯的《写于早春》中的名句：

而我痛心万分，想起了

人怎样对待着人。

发出了同样的感慨，连词句都差不多。

第七章　新一代的憧憬

浪漫主义的兴起是英国诗史上有开创意义的一章，已如前述。第一代浪漫诗人到1805年左右达到了顶峰，然后无可挽回地衰落了。然而不过十年，在1815年左右，新的一代浪漫诗人起来，创造出另一个繁荣的诗歌局面。

这新的一代里有三个第一流诗人，即拜伦、雪莱和济慈。

尽管三人各有特点，但有共同之处。比起第一代来，他们更无负于法国革命的理想，更能吸取它的真谛，因而他们一方面更现实，作品展示了冥想和梦幻以外的真实的、几乎是血泪斑斑的英国和欧洲；另一方面又更富于探索精神，探索人类社会的新模式、男人和女人的新关系、新的哲学和美学思想。

同时，他们又有卓越的诗艺来传达他们的现实感和理想——不是泛泛而谈，而是写得具体，生动，深刻，而且带着莫大的感染力。

这感染力值得我们稍事停留。尽管在20世纪四五十年代，有美国的“新批评派”大力反对“动情谬说”，但是文学作品有感染力毕竟是无可否认的事实。而就感染力而论，尽管有文学趣味与个人反应的千差万别，多数的读者可能是会觉得第二代浪漫诗人的作品要比华兹华斯等人的更能使他们“动情”。特别是对年轻的读者，雪莱的抒情诗、济慈的十四行诗和颂歌、拜伦的《唐璜》和《哈罗尔德游记》中的某些片断有着异常强烈的、直接的感染力。当他们读到雪莱的：

寂寞平沙空莽莽，

伸向荒凉的四方。

（《奥西曼提斯》，1817）

或者：

号哭吧，来为天下鸣不平！

（《哀歌》，1822）

或者：

苦难呵，苦难，
这广阔的世界里，竟处处碰到你！

（《悼万尼·葛德文》，1817）

济慈的：

我看见多星的夜晚之脸，
巨云形成了大传奇的符号，
又想到自己将永无机缘，
用妙手勾勒它们的线条；
……于是我凭高而立，
在广阔的世界里一人苦思，
直到爱情和荣名全都消逝。

（《当我害怕……》，十四行诗）

或者：

忘记这疲劳、热病和焦躁，
　这使人对坐而悲叹的世界；

在这里，青春苍白、消瘦、死亡，
　而“瘫痪”有几根白发在摇摆；
在这里，稍一思索就充满了
　忧伤和灰眼的绝望，
而“美”保持不住明眸的光彩，
　新生的爱情活不到明天就枯凋。

（《夜莺颂》，1819）

拜伦的：

呵，他们而今安在？还有你呢，
　我的祖国？在无声的土地上
英雄的颂歌如今喑哑了，
　那英雄的心也不再激荡！
难道你一向庄严的竖琴
竟至沦落到我的手里弹弄？

（《唐璜》，第3章，《哀希腊》，第5节[1]）

或者：

反正我坟头的青草将悠久地
对夜风叹息，而我的歌早已沉寂

（《唐璜》，第4章，第99节）

他们是无法不感动的。然而是什么品质感动了他们？是形象、韵律、意境，还是其他什么？当然，每一段引诗都有它的特殊情况。但是我们也不妨这样回答：是这一切的综合效果，更是在这一切之后的思想深度。

这里有一个外在因素：三人所作都是青年人的诗。三人都早死：济慈死在25岁，雪莱死在29岁，拜伦死在36岁。“不教人间看白头”——而在他们的天才之火熄灭之前，都写下了不朽的作品。这样的身世引人长叹息，人们也不禁悬想：如果他们活得长点，又将有多少更卓越的诗篇问世？英国诗史又会在1825年左右出现怎样不同的局面？

我们当然只能根据已有的事实即他们留下的作品立论，但是他们的早逝也透露了当时历史残酷的一面。他们都是不见容于当时英国上层社会的逐客，本身所受的迫害也许不能都算厉害，然而由于他们是才智敏锐的青年诗人，感受则特别深刻，并且不限于本人的感受，而是进一步体会到人群的苦难。在他们看来，诗的作用，正是在表达人群的哀乐。雪莱曾说：诗人应是好人，而：

> 一个真想做大好人的人必须有深入而又包罗一切的想象，必须把自己放在另一个人和许多其他人的处境之内；他所属的全种族的痛苦和愉快必须成为他个人的痛苦和愉快。
>
> （《诗辩》）

他是这样说也这样做的。济慈更是通过诗篇本身作了这样出人意外的宣告：

> 谁也达不到这个顶峰……
> 除了那些把世界的苦难
> 当作苦难，而且日夜不安的人。
>
> （《海披里安之亡》，第147—149行）

拜伦则致力于打击制造人群苦难的专制政治制度，他甚至号召：

> 一个人如不能在家里争取自由

那就让他为邻居的自由而战

（1820年所作小诗）

他们不是像前辈华兹华斯晚年那样专注自我，冥想内界，而是在不同程度上以解除世界的忧患为己任。

因此，这一代浪漫诗人的作品绝不是柔和的、感伤的，而有着一个坚实的思想核心，即对于人的命运的关心。在这点上他们是启蒙主义的真正的继承者、法国革命理想的有力传播者。它们作品的感染力最终来自一种结合，即抒情式的理想与人世苦难感的结合。前者使诗开朗，后者使诗深刻。两者合起来，显示了这第二代浪漫主义诗人的最大特色。

注释

[1] 本文所引《夜莺颂》和《唐璜》段落皆系查良铮译文。

第八章　拜伦

一

拜伦（George Gordon Byron，1788—1824）虽是贵族出身，对人世的苦难却并不陌生。他十岁才承继爵位，在此之前他体验过破落大家的寒酸生活。他生下来就跛脚，而这却只使他特别好强，结果练成一身骑马、射击和游泳的好本领，这里面就有人世的辛酸。引起他强烈反感的则是政治上的专制和压迫。他初入上院，第一次发言就是反对惩治那些由于失业而捣毁纺织机的织工。后来他因私生活[1]引起英国上层社会的非议，愤而移居意大利，又在那里参加了烧炭党抗奥活动。当希腊人民起来推翻土耳其异族统治时，他又毅然前去参加，终于死在起义军中。

他的行动使得人们相信他在诗里说的关于反抗暴政、争取自由的话不是一个书斋隐士的空谈，他对全欧洲的巨大影响是政治的与思想的，远远超越了文学的范围；然而如果没有他的诗艺，他的声名也难以广泛流传。

说起他的诗艺，我们要面对有些批评家对他的责难。在20世纪二三十年代，以艾略特为首的现代派认为拜伦浅薄、浮泛、“感觉有缺陷”，连英语都只有“中学生式的掌握”，像是“写着一种已死或正在死亡的语言”。[2]

拜伦也确有他的弱点，例如他的抒情小诗很少是真正出色的——尽管选本里，包括最新的选本里[3]，总是照例要选进《当我俩分离的时候》、《这样我们就不去游荡了》等诗。这些诗是可诵的，然而没有超越英国17世纪“骑士派”诗人如萨克林、拉夫莱斯等所作的水平，也并不比拜伦的朋友汤玛斯·穆尔的抒情诗高明多少。

但是拜伦的真正成就不在这些小诗而在大量的其他作品里，而后者包括了艾略特所着重攻击的《哈罗尔德游记》。我们在后面将要论证，《游记》虽有缺点，仍然是出色作品，它的语言是它的主题所要求的那种，有点高昂，有点感伤，但绝不能说是“已死或正在死亡的语言”。艾略特此语，当时就已有英国诗人兼批评家R.包屈尔（Ronald Bottrall）撰文驳斥道：“坦白说，我不理解这个论点。……拜伦把他的散文中的口语力量带到诗里，给英国诗的传统以新血液，使它得以重生。”[4]从20世纪50年代以来，就在批评流派竞起、文学风尚多变的英美，拜伦的作品也得到重新估价，特别是在斯蒂凡与普雷特两人合编的《唐璜》（集注本共四卷，1957）[5]出版之后，拜伦的诗名更加灿烂。大量的读者依然为他吸引。甚至在20世纪的文学创作里也仍然有他的影响，例如，著名现代诗人W. H.奥顿就是拜伦的一个知音和仿效者。[6]

拜伦的诗艺的一个特点是：他并不有意要成为一个“浪漫诗人”，他对于华兹华斯等“湖畔派”从内容到技巧都充满了反感，而执意要师法18世纪中叶最大的诗人蒲柏。但拜伦要学的是蒲柏的精华，例如他的警句、讽刺力量和以精粹的口语入诗的本领，这些也正是蒲柏给予后代诗人的宝贵的遗产。蒲柏最拿手的英雄双韵体，拜伦反而没有用来写他的主要作品；他倒是用了斯宾塞的九行体，后来他又在意大利寻到了最适合他自己天才的八行体。换言之，拜伦是有选择地学习古人的；像一切成熟的艺术家一样，他作了他自己的“综合”。其结果是：他在继承蒲柏优点的基础上作了创新。

他成名之作《哈罗尔德游记》（第一、二章，1812）就有创新。用韵文来写游记不自他始，但把游记同抒情结合却是他的特长，而在这两个成分之上，拜伦又加上了一个主人公恰尔德·哈罗尔德，更是他的创新。这一个青年贵族是第一个“拜伦式英雄”。拜伦在本诗第一章开始处这样介绍了他：

罪恶的迷宫他钻过，

犯了错也从未补正，

向众女叹息，却只爱一个，

而所爱他永难抚拥，

这对纯贞的她正是幸福，

病疫也毒不过他的亲吻。

（第1章，第5节）

在另一地方，拜伦又让他作了这样的自白：

不管怎样，我知道了最坏的事。

……

什么是最坏？唉，别问了，

……也不要试图撕去

人心的面罩，露出里面的地狱。

（第1章，第54节）

拜伦所暗示的，是这个青年贵族不只是一般地多愁善感，而是犯过不可告人的罪孽，又曾沉溺声色犬马之好，到如今像是什么也引不起他的兴趣了。然而在诗篇的开展中，一个不同的哈罗尔德出现了，他并非万念俱灰，倒是观察敏锐，对他所经各国——西班牙、葡萄牙、阿尔巴尼亚、希腊——的名城胜景，风土人情，都颇为欣赏，如第一章之末（第71—79节）就写了他对西班牙斗牛的深刻印象。而且，读者还发现他富于正义感，同情各族人民为自由和解放而进行的斗争，对于暴君和异族统治者则加以抨击。在第二卷之末，他甚至对希腊人民发出了起义的号召：

世世代代的奴隶呵！你可知道

谁要自由谁就得开第一枪？

只有正义的武力才能把敌人打倒。

靠法俄两国来救？休想！

（第2章，第56节）

这就是说，后来《哀希腊》中所表现的思想感情，早在大约十年前就已经有所流露了。

这一切造成哈罗尔德的行动与他的表白、暗示之间的矛盾。实际上，他并不是一个厌世者，而是一个探索者。正是这可喜的矛盾使得这位主人公的形象丰满起来，并且赢得了读者的心。如果哈罗尔德一味故作不胜天人之悲的姿态，只是一个高傲、玩世的传统英国贵族，那么他的游记不会成为畅销书，他的创造者也不会“一夜醒来，发现自己成了名人”。

在艺术上，《哈罗尔德游记》的一、二章还有缺点。拜伦为了仿古，用了一些不必要的古词（neared，romaunt，whilome，hight，wassailers，losel，等等）；他在使用18世纪式的“修辞术”时还不甚得法，因此某些段落显得做作、浮泛。然而游记本身是丰富多彩的，大段抒情也是可诵的，两者之间的转换也迅捷自然。拜伦运用斯宾塞所创的九行体也是成功的，诗行有与主人公情绪相对应的音韵效果，而且在诗段的关键位置上时有警句：

看呵，一个大人物缩成了一支小调！

（第1章，第36节）

一千年难建一个国家，

一小时就叫它沦亡。

（第2章，第84节）

等到拜伦在移居意大利之后继续来写《哈罗尔德游记》三、四章（1816，1818）的时候，他在思想上和诗艺上都进一步成熟了。

思想上的成熟在于主人公能够跳出个人哀乐的圈子，回到他熟悉的人群之中：

> 他变得小心而冷静，
> 安然回到他熟悉的人群，
> 自忖精神已经安定，
> 深藏在难以看透的心胸，
> 无动于哀乐，不作一声，
> 站在冷漠的众人中间，
> 搜寻有什么能使自己沉吟，
> 再不似在异域的昨天，
> 专靠上帝的创造来打动心弦。

（第3章，第10节）

当然，这一认识是暂时的，很快他又不愿生活在熟人之中，而重新上路，仍然是一个孤独的旅客。但是他较多地注意起别人和周围事物来，对客观世界的关心逐渐超过了个人身世的感叹。他也仍然是一个探索者，不过这一次他不是在异国风光里探索，而是回到了他熟悉的比利时、法国、瑞士、意大利，亦即欧洲文明的中心，他的历史感和现实感都增强了。

诗艺上的成熟也是明显的。他克服了一、二章中的某些弱点，例如不再用古词僻语了。另外，他对于斯宾塞九行体的运用也更臻化境，音调也更加铿锵。就是修辞手段，他也能去其做作而发挥其整洁、高昂与

概括力。概括、拟人化，再加上鲜明的形象，构成了有英雄色彩的诗行：

停！——你踩上了一个帝国的坟墓，
它埋着一次地震吞下的宝藏！
……
那场血雨使得庄稼何等怒长！
难道世界就只有这点收益，
来自那开朝辟代的大胜利？

（第3章，第18节）

他也写得更戏剧化：

现在哈罗尔德站在骷髅堆上，
法兰西的坟墓，致命的滑铁卢！

（同上）

通篇戏剧化的，是那紧接而来的大战前夕的舞会的描写。它已是英国文学中的名篇，无须在此录引。但是我们要补充一句：这篇也显示了他对于一种问答体的诗行的熟练掌握，例如在舞会描写之末，来了这样的一问一答：

Did you hear it?—No, it was but the wind,
你听到了么？——不，这不过是风声，

拜伦是最会运用所谓“修辞式反问”的英国诗人之一，后来《哀希腊》之所以有那样大的感染力（就在中国译文里也这样），原因之一就是诗人

用了一连串的反问：

And where are they? and where art thou, My country?
呵，他们而今安在？还有你呢，我的祖国？

And must thy lyre, so long divine,
Degenerate into hands like mine?
难道你一向庄严的竖琴
竟至沦落到我的手里弹弄？

For what is left the poet here?
—For Greeks a shame, for Greece a tear.
因为，诗人在这儿有什么能为？
为希腊人含羞，对希腊国落泪。

Must we but weep o'er days more blest?
Must we but blush?—Our fathers bled.
我们难道只对好日子哭泣
和惭愧？——我们的祖先却流血。

反问是一个常见手法；英国浪漫诗人当中，司各特在叙事诗里，济慈在《伊莎贝拉》里，也都用过，但似乎没有一个人运用到拜伦这种广泛程度的。著名的前辈诗人之中，好像只有拜伦所服膺的蒲柏有时在关键处来一个反问：

Who but must laugh, if such a man there be?
Who would not weep, if Atticus were he!

谁能不笑呢，如果真有其人？

谁能不哭呢，如果此人竟是艾君！

但也没有达到拜伦的化境。拜伦充分驾驭了这个修辞手法，使它起到刺激、质问、点明等作用，而且效果迅捷，一个反问就突出了主旨。

然而，《哈罗尔德游记》三、四章的真正精彩处还不在此，而在另一种思想与技巧的结合。哈罗尔德进入瑞士境内之后，观赏山水之外，更加流连历史胜迹，而历史的代表者已不只是古代的罗马帝国或昨天的拿破仑，而是几位18世纪启蒙运动的思想家。在日内瓦莱曼湖畔，他咏叹了卢梭：

这儿有自我折磨的狂生卢梭，

生下哭一声，以后也没交好运；

替苦难做使徒，为情欲增魅惑，

还借悲惨发表滔滔的宏论；

疯子他能扮成美人，

丑行邪念他能涂上天仙的异彩，

全仗下笔多采如霓虹，

妙语闪耀不绝，使人们敞开

流泪，流得伤心又痛快。

（第3章，第77节）

在洛桑和费尔尼，他咏叹了哲学家伏尔泰和《罗马帝国衰亡史》的作者吉本：

洛桑！费尔尼！你们沾了荣耀，

靠伟人的居留得了传世的美名。

他们本是凡人，靠走了一条险道，
才赢得千古不朽的声名。
他们是巨大的心灵，誓与天争，
大力神一般，用大胆怀疑去思想，
哪怕招来雷击！还有雄心
再将天火盗取！只怕老天难堪，
未必能把人和人的探索欣赏。

一个是火，善变，见异思迁，
孩子般喜怒无常，却又机智灵敏，
时喜时忧，贤者而兼狂狷，
史家、诗人、哲学家集于一身，
又在人间繁殖了无数子孙，
教他们各种手法，各有所长，
而本人最长冷嘲，能像一阵冷风
吹倒前面的一切阻挡，
今天拉下一个蠢材，明天震撼一个国王。

另一个深刻，沉着，想得彻底，
年复一年蜜蜂般将智慧酿造；
闭门沉思，把学问累积。
他精炼武器，笑里藏刀，
用俨然的讥笑，笑倒了俨然的宗教，
真乃嘲讽之王！这绝妙的一手
刺得敌人们又怕又恼，
信徒们为报复把他往地狱一丢，
这倒能叫所有怀疑派立刻闭口。

这些诗行里充满了警句，但它们又不同于一、二章里的警句，因为它们概括性更高，笔锋所指更准确，往往一二句话就道出了这几位启蒙主义大师的思想实质。“自我折磨”的卢梭一反基督教的“原罪”论，用天仙般的彩色涂饰苦难和情欲，让人们以流泪为乐，从而导致了浪漫主义的感情泛滥；而伏尔泰与吉本这两个“巨大的心灵”则是以嘲讽为武器，然又各有不同，前者变化多端，后者沉着深刻，特别是“用俨然的讥笑，笑倒了俨然的宗教”一行道出了吉本的巨著《罗马帝国衰亡史》的精神。只因为拜伦同这些伟大的启蒙主义者心心相印，他才能写出这样精练、透辟的警句。它们表明拜伦绝不是一个无头脑的浮华公子，也不只是一个有才华的诗人，而还是一个启蒙主义精神的发扬光大者。

二

在写《哈罗尔德游记》三、四章之前，拜伦还写了一系列畅销的“东方叙事诗”，扩大了《哈罗尔德游记》一、二章给他带来的声誉。

这些叙事诗——《异教徒》（1813），《阿比多斯的新娘》（1813），《海盗》（1814），《莱拉》（1814），《围攻考林斯》（1816），《巴里辛娜》（1816）——是快速写成的，但至今仍然值得一读。

它们表现了拜伦用韵文讲故事的本领。作品里充满了激烈的行动：搏斗、围城、伏击、火攻、酷刑；还有爱情、私奔、抢亲、殉情、复仇、搭救、秘密处死等等。读一读这些叙事诗，人们会发现韵文写这些场面可以做到比散文更精彩。韵文更能删去枝节而集中主要情景，更能变换速度，更能渲染气氛。拜伦表现了他在这些方面都是能手：

他们终于到达了松林，
“别斯密那！危险过去了，
前面就是开阔的平原，
我们可以骑一个痛快了！”
说话的是爵爷，没等说完，
一颗子弹在他头上呼啸，
最前的鞑靼人一下栽倒。

（《异教徒》）

以上是写中了伏击。

片刻的交手！怒冲冲一阵盲动，
虚骄的奥托拿胸部顶了剑锋，
他流血倒地，但未伤要害，
只不过被对手的巧击打在尘埃，
“喊饶命！”他不应，莱拉的面色
魔鬼般刷一下青里发黑，
他把长剑猛力一抖，
杀气远超刚才的交手，
那时他冷冷地考虑战术，
现在他满腔仇恨的情绪，
对倒地的对方毫不心软，
等旁人急忙上前把他阻拦，
他几乎要把嗜血的剑锋，
刺向那敢来干涉的群众……

（《莱拉》，第2章，第4节）

以上是写决斗。

但也不全是金戈铁马。他也写在战斗间隙一个被外来袭击者救了命的土耳其女奴的感想：

> 真怪！这血流满面的海贼
> 比老爷最温和的时候还要体贴，
> 老爷求爱像是下命令，
> 以为奴婢一定感恩不尽；
> 海贼真心来保护和安慰，
> 像是敬重妇女是理所应该。……
>
> （《海盗》，第2章，第7节）

这里诗人触及到当时西欧人同土耳其人对待女性的两种态度。正是这另一类交锋——两种宗教、两种文化之间的交锋——增加了这类东方故事的深度。

在拜伦动笔写这些叙事诗之前，英国文坛已有一个负有盛名的叙事诗人——司各特。他的作品《末代行吟者之歌》（1805）、《玛密安》（1808）、《湖上夫人》（1810）等都是用铿锵的韵文写成的历史故事，也是充满了比武、抢亲、私奔、追赶等惊险场面，出版后赢得了大量读者。但是等到拜伦一登场，司各特却放弃了叙事诗而去用散文写历史小说了。

然而拜伦是不同于司各特的。司各特写的是中古式题材。中古的吸引力也是浪漫主义的构成成分，然而已经有足够的作品利用它了，而拜伦所带来的则是两个新因素：一个是东欧地中海沿岸各国和近东土耳其等处的异域情调，这对西欧和英国的读者是新鲜的；另一个是新的主人公。司各特的故事诗以苏格兰的族长和骑士、美人为中心，而拜伦笔下所写的则是海盗、异教徒、叛逆者，是心怀人间的悲哀，不惜同命运抗

衡的硬汉——换言之，仍是拜伦式英雄。

这一系列东方叙事诗的写作扩大了拜伦的诗路，使他的诗笔得到了更多的锻炼。他以后仍然保持了对于叙事诗的兴趣；移居意大利之后，他还写了《锡荣的囚徒》（1816）、《马嗣柏》（1819）和《岛》（1823），这些都是叙事诗。描写威尼斯婚姻纠纷的《别波》（1818）也是一首叙事诗。这样的经验不仅为后来写《唐璜》作了很好的准备——《唐璜》的吸引力之一，正在其有生动的故事——而且使得拜伦成为英文诗中最成功的叙事诗人之一。

移居意大利之后，拜伦还在另一个文学领域进行了探索，那就是戏剧诗。1816年秋天，他住在瑞士境内大山中，开始写作《曼弗雷德》（1817）。他把这分成三幕的作品称为“一首戏剧诗”，表示不以舞台演出为目的。主人公曼弗雷德住在阿尔卑斯大山深处一个古堡之内，虽有呼唤精灵的本领，却只等死亡来临，甚至想跳崖自杀。为什么他有如此只求速死的心情？有一个女巫问过他，他回答说：

曾经有个人——
她的形貌同我相像：
头发、五官，甚至说话的声音，
人们说全像我，只不过
她一切柔和而美丽；
她也喜欢孤行独思，
追求神秘的知识，一心要
了解宇宙；还不止此，
她另有比我温和的力量：
怜悯、微笑、眼泪——我没有这些；
还有温情——我也有，但只给她；
谦逊——这个我从来没有。

她有我的毛病，而优点则属她自己。

我爱了她，也毁了她！

女巫：用你自己的手么？

曼弗里德：不是用手，用我的心，碎了她的心；

她的心瞧着我的，然后枯萎了。

我叫人流了血，不是她的——但她也流了血——

我亲眼看见——却无法止住它。

（第2幕，第2场，第103—121行）

然而等到女巫向他提出：如果他答应服从她，她可以帮他重见那位他所爱的人，他拒绝了。一直到他死去，他都拒绝听命于魔鬼。在这点上他不是把灵魂卖给魔鬼的浮士德，而仍然是一个拜伦式英雄。

这是拜伦第一次写戏剧诗。他用素体无韵诗，表达了曼弗雷德的庄严态度和痛苦心情，然而整个说来，这部作品缺少戏剧性。

当然，作者本人说过他只想写诗，志不在上演。后来他又说他不喜欢当时的戏剧界，不愿意“任凭观众摆布”。[7]事实上，他在居意的几年内进行了多种戏剧试验，写了两部作品模仿中古的神秘剧，又写了四部历史剧。他是在一步步接近舞台。1823年他的《维诺》得到上演的机会，居然还取得成功。拜伦的诗才本有戏剧性的品质，又善于讲故事，如今又取得了写剧的经验，人们是有理由期待他出而复兴英国诗剧的。然而并没有出现这一奇迹。这原因不在拜伦个人。17世纪后半叶以来，多少颇有诗才的大作家，从德莱顿、艾迪生一直到骚塞、柯尔律治和雪莱——都写过诗剧，有的诗剧也曾在舞台上取得短期的成功，然而诗剧并未复兴。莎士比亚型的诗剧之所以成就突出，有当时的历史、社会和语言的原因，不是19世纪初年所能重现的。

拜伦本人，一方面颇感英国16、17世纪诗剧的力量，一方面又觉得不宜学它，因为“这些老剧作家浑身都是严重的毛病，只因他们的语言

美丽才得到人们的宽恕”。[8]他自己则以希腊悲剧为模仿对象：

> 不要拿你那些疯狂的老剧作家来同我比，那只能像喝了浓酒之后又尝清泉，我想你总不能说烈酒比在阳光下潺潺而流的纯洁泉水还要高贵吧。这就是那些浮夸的江湖贩子同希腊人的分别——当然永远得把琼生除开，他是一个学者和古典主义者。[9]

这话是联系他自己的剧作《马林诺·法里埃罗》（1820）说的。这倒是真正的逆潮流而行。因为在他说此话之时，浪漫主义批评家已经在重新鼓起人们对16、17世纪诗剧的欣赏热潮。1808年出版了兰姆的《莎士比亚时期英国戏剧诗人作品选段》，使文学界对16、17世纪的剧作家，特别是向来受到忽略的韦伯斯特等人，刮目相看。拜伦的好友雪莱就是师法韦伯斯特而写了《钦契一家》（1819）一剧。另一个浪漫主义大批评家海什力特正是在评论《马林诺·法里埃罗》的时候，说了一番对拜伦很不客气的话。

> “只要一点共同的天性就使全世界都成了亲人”——韦伯斯特、戴克、福特（更不必提莎士比亚）的任何一行诗就抵得过此剧的全部说教性和描写性的铺陈，后者表达不出处于强烈激动状态的人物的所见所感。[10]

稍后，他又对拜伦的全部剧作作了评论：

> 拜伦勋爵近来抛出了不少这类的试探性作品（如果能称为试探的话），可能还会在他高兴的时候继续抛出。他的剧中人物并不因受具体事件或剧情进展的影响而说出他们的感触，而是各自登上讲坛，对命运、机缘和事物的总归宿之类发表一通议论。个人则无甚重要，不值得诗人或其他人去考虑。诗人所为只是拿一些堂皇的玄想去充塞篇幅。[11]

这话并不完全公平。拜伦的《马林诺·法里埃罗》写得颇有气势，特别

是公爵就刑前的一番话是颇为动人的。但是另一方面，海什力特的批评又是打中要害的，即拜伦不善于创造丰满、复杂的人物，不善于使诗同剧紧密结合。当然，16、17世纪英国诗剧同后来的诗剧的根本区别在于前者是群众性艺术，而后者却都是文人剧。缺乏社会基础，仅仅有诗才是无济于事的。

但是拜伦的努力却又不是徒劳的。在这时所写的剧本之中，《该隐》（1821）利用了《圣经》中该隐杀弟的故事，但反其道而写之，该隐并不感到罪孽深重，他反而指责和嘲笑上帝。另一方面，该隐又认为人既有了理性，就有权利运用理性到底，因此当魔鬼要他在知识与爱之间进行选择的时候，他选择了知识——他要了解一切，包括死亡在内。这里有彻底的理性主义精神，又放射出启蒙思想的光辉。无怪乎剧本发表之后，引起了英国教会人士的激烈攻击。

另外两个剧本探讨了政治制度问题。它们的故事发生在14世纪，即意大利文艺复兴初起、资产阶级共和国刚露雏形的日子。前面提到过的《马林诺·法里埃罗》就是二剧之一，它叙述一个有公爵称号的元首同掌实权的元老院之间的冲突。公爵眼看自己的夫人遭受毁谤而无力取得元老院的同情，转而同下层人民联合，准备起来推翻以他自己为首的威尼斯共和国，终因事机泄露而遭斩首。另一剧《福斯卡里父子》（1821）写威尼斯共和国另一个元首的悲剧。他也是无力同元老院抗衡，只能眼睁睁看他的儿子受刑而死，自己也终于遭受废黜，在继任者上任的钟声中血管破裂而亡。这两个剧本集中揭露了以元老院为代表的寡头政治的专横和残酷，表明即使在一个所谓共和国里，人民仍然要为自由而斗争。拜伦始终在探索着自由和权力等问题；同时，这两个剧本结构完整，情节生动，有大段的好台词，应该说是拜伦剧本中比较成功的作品。

三

拜伦从1816年移居意大利，到1823年航向希腊，不过七年时间。在这不长的一个阶段里，他做了许多事情。一方面，他参加意大利的社会生活和政治活动，包括为烧炭党效劳和同古伊切奥利夫人恋爱、同居；另一方面，他完成了许多作品：《哈罗尔德游记》三、四章，四首叙事长诗，七个诗剧，一首时事讽刺诗《审判的幻景》（1822）；从1818年起，他又断断续续地在写一部规模巨大的“讽刺史诗”，即《唐璜》。

这样的一张清单说明诗人是勤奋的，但是更值得注意的是：除了《哈罗尔德游记》一、二章外，他全部最优秀的作品都是在他移居意大利后写的。在他成为逐客以后的岁月里，他的诗反而更见功力了。

他仍然是一个探索者，探索人生的意义、自由和爱情的真谛，同时也探索艺术上的新天地。

拜伦逐渐发现：他自己的诗路虽广，真正的长处却在讽刺，或不如说讽刺与叙事、抒情的特殊配合。这种配合非他过去擅长的斯宾塞九行体所能胜任；九行体优美、铿锵，末行如齐鸣合唱，然而宜雅而不宜俗。拜伦却要混合雅与俗，而且要以口语入诗，而他的口语又是英语谈话艺术的结晶。他在意大利居留的收获之一，就是找到了一种适合他的口语风格的诗体，即意大利八行体（Ottava rima）。

这八行体，经过意大利诗人浦尔契（Luigi Pulci）、勃尼（Francesco Berni）的运用，既能传达谈话艺术，又仍然是有格律、有脚韵的韵文。在拜伦之前不久，英国人弗里厄（John Hookham Frere）利用这八行体写了英文长诗《和尚与巨人》（1817）。正是弗里厄的作品使拜伦看出这一诗体在英文诗中是大有发展前途的。

拜伦经过了一段学徒时期才掌握了八行体的特点。他用它翻译了浦尔契的《巨人摩甘特》第一章。接着，他用它写了《别波》（1818）。

《别波》不是拜伦的大作品，然而英国文学史上很难寻出另一首将威尼斯狂欢节描写得如此妙趣横生的叙事诗。它是轻浮的，正如当地的婚姻和爱情风尚是轻浮的：一个出外多年的丈夫回到家里，发现好玩乐

的妻子已经另有所欢，然而这一处境并不引起焦灼和痛苦，三方面在咖啡桌上相会，几句话就解决了纠纷。它又是充满讽刺笔触的，诗的一半是与故事无关的闲扯，诗人像是在娱悦自己，不仅叙事，并在叙事中穿插各种趣谈和文字游戏：

For glances beget ogles, ogles sighs,

Sighs wishes, wishes words, and words a letter,

Which flies on wings of light-heel'd Mercuries;

……

由偷看而眉目传情，由传情而叹气，

由叹气而起念头，由起念头而表白，

终于托捷足的水星递出信息……

写完《别波》，拜伦就开始写《唐璜》。《唐璜》的第一章有一系列滑稽歌剧式的场面，特别是那伯爵丈夫率领家丁打了火把来搜他太太卧房的一景，在情调和写法上是同《别波》一脉相通的。然而《唐璜》不是浮华诗篇，它的讽刺也不只俏皮，八行体也不只以写社交喜剧见长，拜伦了解它的其他性能，因为在动手写《唐璜》的同时，他取得了另一种经验，那就是用八行体写了一首政治讽刺长诗《审判的幻景》（1822）。

这是对桂冠诗人骚塞的回敬。原来骚塞也写过一首题名《审判的幻景》的诗，刚在一年前（1821）出版。骚塞是“湖畔派”的一分子，诗、文、剧都写得不坏，而且青年时期有过一段激进历史，但是这时候已经变成了王室的奴仆，真正的御用文人。他写《审判的幻景》是因为英王乔治第三死了，他要表示悼念，所以写这位贤王的灵魂如何堂而皇之地进入了天国。这个乔治第三是谁？他就是雪莱在一首题名《一八一九年的英国》的十四行诗里一开头就点出的：

垂死的老王又疯又瞎，国家之耻！

现在拜伦利用骚塞的诗题，却写了完全不同的情景：乔治第三在天堂门口受到了圣徒彼得的阻挡。后面撒旦赶了上来，对天使们说他认为乔治不应进天堂，只应下地狱，因为：

他永远同自由和自由人作对，
　国家与私人，臣民与外敌，一视同仁；
他们只要喊一声“自由！”
　便发现乔治第三是第一个敌人。

（第45节）

这时，站在天堂门口代表上帝的迈克尔要求撒旦提出证人，于是受过政治迫害的威尔克斯等人出场指责乔治。正在更多的证人要出现时，忽然一阵混乱，原来是一个小鬼背着一人来到。此人就是诗人骚塞。拜伦这样介绍他：

他曾写诗赞美杀国王的人，
　他又写诗赞美一切国王；
他曾写诗拥护共和国，不论远近，
　然后用加倍的仇恨将它们中伤；
他曾高唱泛民主的理论，
　表现了聪明，却无道德的向往，
然后变成雅各宾的死敌，
　翻穿了外衣，还恨不得换身皮。

（第97节）

如今，在天堂门口，他又故伎重演，先表示愿替撒旦立传，看撒旦不理就又表示要为迈克尔写回忆录，最后则抽出一卷稿子，大诵他所作的《幻景》，立刻天使和魔鬼都避之如蛇蝎。圣徒彼得怒了，用他那开天门的大钥匙把骚塞敲得跌入水去，而乔治第三的灵魂则趁人不防偷偷溜进了天堂。

拜伦写此诗挥洒自如，表现了他对题材和技巧的充分掌握。这里的讽刺比《别波》锐利，事实上拜伦是回到了他的少作《英国诗人和苏格兰评论家》（1809）中所表现的才能。分别只在：在那篇少作里他用的是蒲柏的英雄双韵体，现在则采取了意大利八行体；双韵体精练，但活动范围较小，往往两行就成为一组警句，而八行体则有较大的活动自由，容许有一系列的堆砌，对比，问答，上面引的两段里已经可以看出这点，而到了《唐璜》的后几章（例如第11章76节起跨越五六节的连续的问答）就更恣肆如江河了。

讽刺文学，特别是涉及时事的讽刺文学，一般是难以讨好后人的，因为涉及当时人物和具体事件处往往过多，事过境迁反而造成阅读上的困难。只有真正的高手——阿里斯托芬、莫里哀、斯威夫特、果戈理、肖伯纳、鲁迅——才能用他们的洞见与艺术超越时与地的限制而长远打动世界上的读者。拜伦的胜利在于：骚塞的原诗今天已无人提起，而他的仿作则仍然受到读者的欣赏。

因此，当他着手写《唐璜》的时候，拜伦是在各方面都有了新的锻炼和成就的诗人。但是《唐璜》却不容易写。首先，拜伦需要决定如何处理已在西欧流传了几百年的有关唐璜的传说。是一仍旧说，还是立意创新？如是后者，又如何创新？

他的解决方法是把唐璜近代化，理性主义化。原传说中的唐璜是一个专门勾引女性的花花公子，活动期在中世纪；拜伦则使他变成一个有正义感的热血青年，而且把与他有关的事放在18世纪末年。

更进一步看，拜伦的《唐璜》包含一个有趣的两重性：两个主人公，一个是唐璜，一个是诗中的“我”，即作者；两个时间，故事发生的时间即18世纪末，“我”对故事进行评论的时间即19世纪20年代左右；唐璜所作的两次越过欧洲的旅行，一次由西往东，主要是海行，另一次由东往西，则是坐着马车急驰。这其间岁月的流逝使他更了解世情，处事也更成熟，而与之平行的则是诗篇本身也由第一、二章的滑稽歌剧式的轻松逐渐转到对人生意义和欧洲现实的更认真的探索。

这样一来，《唐璜》的内容变得更丰富。这越过欧洲的两次旅行不仅使读者看到不同旅途上的不同风景与人物，而且把全部情节串成两条长线，而以战火纷飞的伊斯迈城为二者的遇合点：正是在伊斯迈城头，唐璜碰上了他命运的转折点——前此他是纯洁青年，后此他变成女皇宠臣。拜伦从头起就善于写游历，但是《唐璜》中的游历比《哈罗尔德游记》更有吸引力，因为更具体、更多戏剧性场面：夜搜卧房、海上风暴、小船中人吃人、岛上的爱情生活、搏斗与殉情、被卖为奴、土耳其后宫中的遭遇、伊斯迈战役、哥萨克刀下救莱拉，以至伦敦郊外遇盗、古堡席上惊艳，等等。哈罗尔德虽在旅行，实际上却是一个动作不多的人物；唐璜则连他的缺点也是活生生的，他一直在行动，而且在行动里成长。如果说哈罗尔德只是拜伦的喉舌，唐璜则是一个独立存在的人物，一个足以同其他文学名著里的主人公相比的真正的——而不仅仅是“拜伦式”的——英雄。这一点就足以表明拜伦在思想上和艺术上有了多大的进展。

最大的两重性，带全局意义的两重性，在于整部16,000行的作品是故事与议论的结合。

拜伦善于用韵文说故事，前面已经提到；在《唐璜》里，这艺术达到了新的高度。我们先引一个比较完整的片断作例：

在一个横尸上千的棱堡上

有一堆尸体尚未冷却的女人，
她们原是逃到这里来避难的，
却与城堡共亡，足教善良的心
见而寒栗，——这时，美得像五月，
一个十岁的女孩子却弯下身
想把自己小小的急跳的心胸
藏躲在这一滩血泊的尸体中。

两个邪恶的哥萨克气势汹汹，
正拿着武器朝这孩子追来；
相形之下，连西伯利亚的野兽
都有纯洁的感情，都充满仁爱，
连熊也算得文明，狼算是温顺；
但这一切都该责备谁？是该怪
他们的天性？还是怪那些君主
千方百计教他们的臣民去杀戮？

他们拿刀对她幼小的头摇晃，
吓得她把头直往死亡堆里钻，
连她美丽的头发也悚然竖立：
这凄惨的景象正被唐璜瞥见。
我不想转述他说的什么，因为
那也许使文雅的耳朵不很喜欢；
但他所作的却是猛扑他们后背，
这样和哥萨克讲理倒最干脆。

一个被砍了屁股，一个肩膀劈裂，

他们又怒又痛，被赶得一路怪叫，
也许去找外科医生，看哪个巧工
能把那受之无愧的伤口焊接好；
这时唐璜转而搬动那一堆尸体，
个个血肉模糊，使他顿时感到
不寒而栗；就从这一大堆死人里，
他把这快要永眠的小俘虏拉起。

她和死尸一般冰冷，在她脸上
有一条细长的血痕，使人想到
她也几乎走上她全家的归宿，
因为正是杀她母亲的那一刀
伤了她的前额，所留这条血痕
成了她和亲人的最后联系了；
但此外她倒没有伤，她睁大眼
十分惊诧地对唐璜看了一看。

就在这一瞬息，当他们睁大眼睛
彼此凝视的时候，唐璜的面容
真是悲喜交集，充满希望和恐惧，
又有救人的欣慰，又怕还有不幸
等待他所救的人；而她满脸是
稚子的恐怖，好似身在噩梦中，
那张小脸纯洁、苍白，而又光亮，
有如烛光照耀到石膏的瓶上。

约翰·约翰孙来了（我想叫“杰克”，

因为在伟大的场合，类如攻城
或目前这种时际，用那种称呼
就显得俗气、败兴，而不够郑重）；
约翰孙来了，随后还有几百人，
叫道：“唐璜！唐璜！小伙子，不要停！
我可以拿一块钱打赌：莫斯科
准要把圣乔治勋章发给咱一伙。
……

（第8章，第91—97节）

《唐璜》有一种力量迫使你一直读下去；读到这里，你就不由得想知道约翰孙来了之后，小莱拉又有什么遭遇。这正是拜伦说故事的艺术所在。他的故事并不是一口气涌向前去，而是经常停顿下来，有时是因为要穿插一个额外情节，如此处约翰孙的突然出现；更多的时候则是因为作者本人夹叙夹议，故意使故事的速度慢下来，或者把叙述从一个高昂的水平上拉到一个平凡的、现实的土地上。这样做并不是容易的，做得不当，会使读者很快对整个故事失去兴趣；拜伦的成功在于：他的这些放慢和拉低，他的这些议论，只起了激发读者好奇心的作用，使你悬想，使你更急切地要知道下文，而同时，你又感觉到这些略带嘲讽的议论本身就是很值得玩味的，例如这里对于侵略战争的抨击。确实是这样，作者的人生经验，对世界的认识，对重要事件的感想，对人的同情、爱和希望，都在这些议论里。

当然，在任何叙述者口里，从来没有不带任何杂质的纯粹叙述，总是会在叙述中要表露说话人的心情和态度的。拜伦的特别处在于：他有意识地、大规模地、不遗余力地要把他自己的议论掺杂在故事之中。说议论也不尽妥当，因为并不是说教和争论之类，而是一种不慌不忙的、随便的、亲切的闲谈。他把读者当作一个秉烛夜谈的朋友，要使他听得

有趣，而且一直听下去。这样，拜伦运用了卓越的谈话艺术，而意大利八行体帮了他的忙，使他在韵文里做到了别人在散文里也未必能做到的事。

这又正是《唐璜》的两重性的妙处：在一个平面上展开着青年唐璜的故事，在另一个平面上进行着作者拜伦的谈话，而两者是相辅相成的，唐璜固然吸引人，“我”也是一个有趣的角色。他似乎略有一点幻灭感，对事物采取一点嘲讽态度，但骨子里是热心的，有正义感的，永远是自由的斗士，专制主义的敌人。他谈出了多种心情，有时感叹，有时愤怒，有时回忆自己的壮举：

但在他家乡的瓜达尔奎弗河，
　唐璜自幼即习于以清流洗涤，
他在那恬静的河湾学会游泳，
　后来倒常常用上了这一技艺；
你很难找到谁比他水性更好，
　好到能游过赫里斯庞特，也许，
有如利安得、艾肯海德和我
（我们对此都很自傲）那么泅过。

（第2章，第105节）

有时瞻望将来，想到会有机器把人送上月球的一天：

假如果有其事，那么，人和苹果
　一起堕落，又和苹果一起复兴，
因为该承认，在那漫荒的天穹，
　牛顿能在星球之间开辟出路径，
真不知抵消了多少人间苦痛！

而从那以后，不朽的人就发明
各种造福于人的机器，而且不久
将会有蒸汽机把他送上月球。[12]

（第10章，第2节）

谈科学，谈哲学，谈风俗习惯，谈掌故，当然也常常谈艺术，谈书：

塞万提斯把西班牙的骑士风
笑掉了。一笑而把本国的元气
摧毁无遗。自从那以后，西班牙
很少英雄了。固然，小说有魅力，
不料世界竟被它的光彩所夺，
而忘了本。由此足见那本传奇
害莫大焉。无论它怎样名扬天下，
那是以祖国的沉沦作了代价。

（第13章，第11节）

这是拜伦对于《堂吉诃德》一书的评论，影响了后来罗斯金等人的看法。

更多的时候是月旦人物。他讥刺骚塞、华兹华斯、柯尔律治；他攻击外交大臣卡色瑞，这个“心智上的太监”[13]；他嘲笑英王乔治三世、四世（后者“体重二百多磅”，人们会“奇怪这样庞大的野兽是怎么吃饭的”[14]）；他评论当时英国统治阶级膜拜的军阀惠灵顿：

你“杰出的刽子手呵，”——但别吃惊，
这是莎翁的话，用得恰如其分，
战争本来就是砍头和割气管，

除非它的事业有正义来批准。
假如你确曾演过仁德的角色，
世人而非世人的主子将会评定：
我倒很想知道谁能从滑铁卢
得到好处，除了你和你的恩主？

我不会恭维，你已饱尝了阿谀，
据说你很爱听，——这倒并不稀奇。
一个毕生从事开炮和冲锋的人，
也许终于对轰隆之声有些厌腻；
既然你爱甜言蜜语多于讽刺，
人们也就奉上一些颠倒的赞誉，
“各族的救星”呀，——其实远未得救，
“欧洲的解放者”呀，——使她更不自由。

（第9章，第4—5节）

最后两行也是拜伦使用“倒顶点”的一例——所谓倒顶点，即是在诗段的最后，在应该到达顶点的地方，忽然来一倒笔，勾销了前面所说的种种，用以揭穿煊赫人物，如这里的惠灵顿。

拜伦也用这位置来突出他所擅长的警句：

帝王支配万物，但不能变其性，
而皱纹，该死的民主党，绝不奉承。

（第10章，第24节）

或者表达突然的变化，造成一种诙谐效果：

骑马，击剑，射击，他已样样熟练，

还会爬墙翻越碉堡——或者尼庵。

（第1章，第38节）

或者警句与突变兼而有之：

那软化一切、无坚不摧的声音，

这就是那灵魂的表钟——餐铃。

（第5章，第49节）

加上他运用双关语、奇喻、险韵（“阴性韵”，多音节韵）、反常的跳行跑段、两种动作的穿插（如写唐璜晕船的第5章，第19—21节），此外还有语言上庄严、诙谐、文雅、俗俚等各体俱陈，连小偷的行话（第11章，第19节）和奇特的药方（第10章，第41节）都在诗里出现，真可谓包罗万象了。然而作为主导成分的是口语体：没有另一首英文诗把口语的随便、亲切、活泼、变化等特点表露得更淋漓尽致了，或把适应口语特点的意大利八行体运用得更得心应手了。

这样，你可以说《唐璜》很杂，但杂正是作者要求的，因为杂使这首史诗丰富、深厚，有别于仅仅说一个中世纪的风流故事；杂是拜伦的创新，也是他的现实主义的胜利。

一个浪漫诗人怎么会同现实主义发生关系？是不是我们今天的臆造？拜伦本人对于《唐璜》的用意和特点，曾经说过一些话：

关于《唐璜》，那么承认吧，承认吧……它是这一类作品里最高无上的成就——它也许有点淫荡，但能说它不是好英文么？它也许有点轻浮，但能说它不是生活，不是恰到好处的真东西么？[15]

是生活呵！是真东西呵！这话是1819年10月即《唐璜》一、二章刚出版之后说的，因为有人说此书“淫荡”、“轻浮”，所以他要点明他写的是真实生活。后来，他又说：

> 总有一天《唐璜》会以其原来的用意为世所知，即它是对于现状下高尚社会的恶行的讽刺而不是对于道德败坏的歌颂。[16]

这里他直接说出了他的创作意图。对于他所用的方法，他也明白交代：

> 剥去……感情的幻象，将它和大多数别的东西一样加以嘲笑。[17]

创作意图是一事，创作表现是另一事。我们还要深入一问：《唐璜》达到了它的作者预期的目标了么？其实，我们在前面已经回答了这个问题。拜伦对旧传说进行了改造，是为了要容下他当时的现实；他在故事里加入“杂质”，是为了容下更多的现实——唐璜一人所见有限，而且有时间、地点的限制，而“我”的谈话则可以海阔天空，无所不议，这样就把故事所不能涉及的当代人物、事件也包罗在内；他掌握意大利八行体，是为了要更厉害地讽刺恶行，剥去感情的幻象而加以嘲笑。他做到了这一切。《唐璜》在形式上并未最后完成，但是却已经出色地实现了作者的意图。在19世纪西欧的全部诗歌里，没有一首诗反映了、评论了如此广阔的欧洲现实，嘲弄了这样多的欧洲的制度、风尚、习惯和上层人物，而又始终让人读得津津有味，就是到了今天，虽然诗中所提到的事和人有不少已经早被遗忘，但是读者仍然受到诗本身的强烈吸引，即使在英国以外，世界各地的读者通过翻译也感染到它的魅力，这样彻底的成功在全部世界文学史上都是罕见的。

四

拜伦的作品不仅反映了广阔的欧洲现实，还表达了诗人本人的憧憬和理想。拜伦似乎只是一个实干家，其实不然。他固然以揭露和讽刺现实见长，但他也有情感和智慧上的追求。

在政治上，他憎恨专制而追求自由。自由是他全部诗作里的一大主题，而且他自少而长，几乎无时不在歌颂自由的可贵。《但丁的预言》（1821）就是对于政治自由的呼吁。我们在前面提到的诗剧《马林诺·法里埃罗》，也包含了拜伦对于政治制度问题的探讨。使人惊讶的是拜伦对于暴政的谴责非同一般，而是带着强烈的情感力量的。正是这一种火样炽烈的感情使他对东方和西方的暴政都一律攻击，使他写了《青铜世纪》来直接谴责当时欧洲三个暴君所组织的“神圣同盟”，使他在《唐璜》里立下誓言：

> 如果可能，我要教导石头
> 去反抗世上的暴君。
>
> （第8章，第135节）

他还指出，暴君和他们的帮凶是思想的敌人：

> 我要和一切与思想作战的人
> 　作战，至少在文字上（如果可能，
> 也在行动上）。而在思想的敌人中，
> 　暴君和献媚的奴才一直是最凶。
> 我不知道谁会胜利，但即使我
> 　有先见之明，也不会使我这种
> 公然的、坚决的、毫不含糊的憎恨，
> 对各国的暴政稍减一分。
>
> （第9章，第24节）

话是不能说得更坚决、更不含糊的了。但是除了谴责，有无其他对策？拜伦的回答是：

我仿佛听见鸟的歌说，待不很久
人民就会强大；连羸弱的老马
　假如被鞍具压得它痛入骨肉，
也不会再往前拉的；而贱民们
终于会厌倦去学约伯的耐心。

（第8章，第50节）

卓越的诗行！鸟的歌是预言，老马是日常比喻，约伯则带来了《旧约》的严峻气氛，这一切使得所表达的思想有更深厚的背景，因此再过去几行，当诗人提出这样的结论：

　　唯有革命
才能把地狱的污垢从大地除净。

（第8章，第51节）

它就带着一种不容抗拒的必然性了。

而革命，在拜伦从来不是书斋里的空论，而是意味着人民群众起来采取直接的、暴烈的行动：

沿大街吊起一列高贵的绅士，
　当然能给人类以光明和教化，
正如把地主的庄宅烧把野火。

（第11章，第27节）

在历史诗剧《马林诺·法里埃罗》之末，他添上这样一笔：

公民三：他们就这样谋害了本来会使我们自由的人！

公民四：他对老百姓向来是好的。

公民五：他们总算有先见之明，把铁门关上了。

要是在来之前就知道他们在里面

干什么勾当，那么我们就会带武器

撞开门，冲进去！

拜伦所神往的是法国革命高潮中巴黎街灯下吊死贵族、法国农村里火烧地主庄园的景象；所憧憬的是踢开议会——“我厌弃了议会游戏”[18]——而由人民举行武装起义。而且他不是咏叹一番就算完事，而是亲身参与了意大利烧炭党和希腊起义军的武装斗争。他实践了自己的全部宣言。他是诗人，又是政治的干预者。在1848年全欧动荡的日子里，许多站在巴黎、柏林、维也纳等地的街垒后面、拿起火枪同反动政府战斗的青年诗人是拜伦的真正的后裔。这也是英国浪漫主义的影响之一，然而却只是第二代浪漫诗人的独特贡献。

在人与人的关系上，特别是在男人与女人的关系上，拜伦也是有憧憬有理想的。他的出身和交游使他深刻了解英国统治阶级的特性：残酷而虚伪。《唐璜》的后面几章就是对一个伪善的上层社会的无情解剖。他所崇敬的是表里一致的真性情人。这倒不是只指在思想上同他一致的人。他的诗曾受到批评家杰弗里的攻击，但他却尊重其为人，因为“他的批评前后一致，公平而光明正大，远过于某些自称欣赏我的人。”[19]

在男女关系上，拜伦虽然充满幻灭之感，自己也做过蠢事，却仍然寻求纯真的爱情。这一点，在《唐璜》里又是表现得最为清楚。这部史诗里有许多女性出现，从中年妇人唐娜·伊内兹（唐璜的母亲）、少妇

朱丽亚（唐璜的第一个诱惑者）、土耳其苏丹后宫的妃子古尔佩霞、俄罗斯女皇喀萨琳，直到英国社交上的贵妇阿德玲和费兹甫尔公爵夫人，最后还有名媛奥罗拉。除了奥罗拉还未出嫁以外，这些女人没有一个是为爱情而结婚或婚后仍能保持爱情的。阿德玲就是一个很能说明问题的例子：

她爱她的夫君，至少自觉如此，
　但那种爱情是她有意的努力，
好像推石上山，凡是感情逆着
　本性而为时，那总是一种苦役。
但夫妇间没有吵嘴或者风波，
　她没有什么可以抱怨或挑剔；
他们的结合使大家无不称颂，
又安恬又高贵——只是有些冰冷。

（第14章，第86节）

这是传神之笔。诗人运用了英国贵族的惯伎——低调式的嘲讽——来揭穿英国贵族夫妇之间的冷漠和虚伪，而最后从“又安恬又高贵”一下降落到“冰冷”，又是一个巧妙的倒笔。

作为对照的则是海黛给予唐璜的真正的爱情：

海黛没有忧虑，并不要求盟誓，
　自己也不发誓，因为她没听过
一个钟情的少女会被人欺骗，
　或必须有种种诺言才能结合；
她真纯而无知得像一只小鸟，
　在飞奔自己的伴侣时只有快乐，

从来不曾梦想到中途变心，

所以一个字也没有提到忠贞。

（第2章，第190节）

不要盟誓，更谈不上要经过教会规定的结婚仪式，然而有真正的忠贞，还有真正的欢乐：

海黛和唐璜没有想到死的事，

　这天地、这大气对他们太适合，

时光也无可挑剔，只嫌它会飞，

　他们看自己呢，更是无可指责；

每人就是对方的镜子，谁看谁

　都是眼里亮晶晶地闪着欢乐：

他们知道，这宝石一般的闪光

无非是他们眼底深情的反映。

（第4章，第13节）

尽管这里的背景是卢梭式的，拜伦却不是卢梭。因为他并不像卢梭那样要求回到原始的自然状态。海黛的身体里，流着一半希腊人的血，这当中有着古典文明的熏陶。她的美也不是蛮荒中所见的那类，而是：

她的鬓角洁白而短，她的面颊

　像晚霞，尚有落日的胭红一抹；

那较短的上唇——呵，迷人的红唇！

　看见它，谁不自叹有如此福泽！

她是一个多美的雕塑的原型！

（第2章，第118节）

雕塑式的美，也就是希腊古典式的美。就连她的父亲兰勃洛，虽是一个海盗头子，也仍然是：

> 仿佛有一种古希腊的精神
> 把一缕英气注入他的灵魂中，
> 一如在古昔，这精神曾鼓舞了
> 他那些寻找金羊毛的老祖宗；
>
> （第3章，第55节）

当然，同时海黛身上又有她母亲的摩尔人的血，使她热情似火：

> 有如沙漠的热风扫过一片荒原。
>
> （第4章，第57节）

这是一种奇异的混合：希腊群岛与北非，古典的与浪漫的。这一混合是拜伦的独特之处。他的富于感染力的诗句是可解的，他的既有苦难又有生的欢乐的世界是可信的，他的无止息的追求和探索是有迹可循的，再加上他对暴政的憎恨带有强烈的、几乎是爆炸性的感情，他又一贯地化信念为行动，于是在欧洲大动荡的时刻，他的诗显出“其力如巨涛，直薄旧社会之柱石”，不仅影响了西欧德、法、意、西等国一整代作家，包括歌德、雨果，巴尔扎克、司汤达等大作家，以及音乐家贝多芬和画家德拉克罗瓦等等，而且“余波流衍，入俄则起国民诗人普式庚，至波阑则作报复诗人密克威支，入匈牙利则觉爱国诗人裴彖飞；其他宗徒，不胜具道”。（鲁迅：《摩罗诗力说》）

他的影响甚至远被中国。就在青年鲁迅写这篇系统论述拜伦的诗和它的伟力的文章之时（1908发表），已有三个中国著名文人——梁启超

[20]、马君武、苏曼殊——动手译过《唐璜》第三章中的《哀希腊》歌，在鲁迅文章发表之后又有胡适在1914年提供了另一个译本。在短短几年内中国出现了这样多名手的译本的，西方文学作品中唯有拜伦此诗。然而拜伦的众多作品之中，中国知识分子为什么独独垂青《哀希腊》？这首诗的艺术性——篇幅不大而结构完整，声调铿锵，修辞上反问与对比的运用增强了戏剧性，等等——是容易赢得读者的，然而使得它在中国人耳朵里特别动听的却是诗中反对异族统治、号召被奴役的民族起来争取自由独立的精神。当时处于满清皇帝统治下的中国人民正在酝酿革命巨变，也就更引拜伦此诗为同调，为激励。对于19、20世纪之交的中国知识界，一如对于19世纪前半叶的欧洲知识界，拜伦的吸引力主要在于他有卓越的诗艺传达了他对于自由的追求。

注释

[1] 拜伦的私生活，主要是两点引起议论：（1）他结婚之后不过一年，拜伦夫人就突然离去，接着就提出分居的要求。（2）上层社会上传说拜伦与其同父异母的姐姐阿古斯塔·李（Augusta Leigh）有乱伦关系。

[2] 所引皆见T. S.艾略特：《拜伦》，收在道勃莱所编《从安到维多利亚》一书内，也收在艾略特论文集《论诗与诗人》内。

[3] 《牛津英国文学选本》（1973）收了《这样我们就不去游荡了》，《诺顿英国文学选本》（1979）选了所举二诗。

[4] R.包屈尔：《拜伦与英国诗中的口语传统》，1939年。

[5] T. G. Steffan and W. W. Pratt, Austin, ed., *Byron's Don Juan* (Texas: University of Texas Press, 1957), 4 vols.此书后来又有英国Penguin书店一卷本。

[6] 奥顿曾写诗名《致拜伦勋爵书》，其中称拜伦为“潇洒风格的大师”；又曾撰文论述《唐璜》（见《染匠的手》，伦敦，1963）。此外英国著名文学教授格立厄生（H. J. C. Grierson）认为英国重要作家吉卜林（Rudyard Kipling）的诗也受拜伦的影响。

[7] 《马林诺·法里埃罗》前言。

[8] 1821年1月4日致约翰·墨莱函。

[9] 同上。

[10] 《伦敦杂志》1821年5月号所载的评论（P. P.豪编：《海什力特全集》，21卷，第19卷，伦敦，1930—1934年，第45页）。文中第一句是引文，出自莎士比亚剧本《特洛伊罗斯与克瑞西达》，第3幕，第3场，第175行。

[11] 见论文《关于理智和幻想》，后来收集在《老实话》（1826）中。

[12] 拜伦不止一次说到这点，如曾对他的好友梅特温说："谁不愿意生在两个或三个世纪之后呢？说不定那时我们能坐飞船来往了，能够用空中旅行代替海上旅行了，而且我们最后会不顾空气的稀薄而登上月球。"（汤玛斯·梅特温：《拜伦勋爵在比萨的谈话》，第281页。）

[13] 献辞，第11节。

[14] 第9章，第39节。

[15] 1819年10月26日致金乃特函。着重号系拜伦自标。

[16] 1822年10月25日致墨雷函。着重号系拜伦自标。

[17] 1821年7月6日致墨雷函。

[18] 1813年11月14日日记。

[19] 转引自普雷特对《唐璜》第10章第16节注（斯蒂凡与普雷特编：《唐璜》集注本，第四卷，1957年，第207页）。

[20] 梁只译了两节，译见《新中国未来记》。

第九章　雪莱

一

但是拜伦的追求却并不深远。即使对上帝之道进行问难（如在《该隐》之内），也只是把上帝同人世的暴君相提并论，而对于人类的未来，他除了歌颂自由和人民大联合（如在《但丁的预言》之内），并没有涉及过一个理想社会。

雪莱则不同。一方面，他对于人世的苦难有比拜伦更深切的感受；另一方面，他对于未来的社会、政治、人与人（包括男人与女人）的关系，都有设想，他的探索更带哲学意味，触到更根本的问题。

而无论他的人世苦难感或对未来的向往，都结晶为诗。宣泄前者的主要是抒情诗，表达后者的主要是哲理诗和诗剧。在许多时候，这两者——人生的苦难感和对于美好社会的追求——又是结合起来的，使读者能够在忧郁或沉痛的深渊里，抬起头看见星月：

> 如果冬天已到，难道春天还用久等？
>
> （《西风颂》）

> 你们人多，他们只几个。
>
> （《暴政的舞会》）

这正是雪莱之所以为雪莱。仅仅宣泄苦难感，不论怎样打动人的灵魂，毕竟还不是诗的最高境界，而雪莱的作品则常能再登一个峰顶，闪现希望和理想的光泽。即使在他的爱情诗里也这样：

致——

有一个被人经常亵渎的字，
　　我无心再来亵渎；
有一种被人假意鄙薄的感情，
　　你不会也来鄙薄。
有一种希望太似绝望，
　　又何须再加提防！
你的怜悯无人能比，
　　温暖了我的心房。

我拿不出人们所称的爱情，
　　但不知你肯否接受
这颗心儿能献的崇敬？
　　连天公也不会拒而不收！
犹如飞蛾扑向星星，
　　又如黑夜追求黎明，
这一种思慕远处之情，
　　早已跳出了人间的苦境！

这里他把高尚的爱情同对理想的追求结合起来了，就连他的典型的形象——“飞蛾扑向星星”，“黑夜追求黎明”——也是表达对美好事物的坚决的、奋不顾身的追求的。

二

雪莱从小就有高尚理想，而且很早就为了理想而同社会冲突。1810年，他18岁，刚进由僧侣书院演化而成的保守的牛津大学，就同另一个学生合写了一本《论无神论之必要》的小册子，并且挑战似地把它寄给主要由僧侣担任的院长们和教授们，因此而被立即开除。1812年他20岁，同两个更年轻的姑娘出现在爱尔兰都柏林的街头，向路人散发他自撰又自费印刷的《告爱尔兰人民书》，宣称他同情爱尔兰天主教徒争取政治平等和民族自由。同年，当一个出版商由于印刷汤姆·潘恩的《人权》一书而被拘捕的时候，又是这个20岁的第三者写信给检察官为之申辩。

无神论、不问宗教信仰的政治平等、民族独立、出版自由——青年雪莱几乎把当时进步人士为之斗争的重要目标都包在自己身上了。他写诗是为了要推进这些斗争。同拜伦一样，他最不能容忍任何形式任何程度的压迫。在中学的时候，面对行之已久的学校当局和高年级生折磨新生的管理制度，他就立下了誓言：

> 我毫无羞色，说：“我定要变得聪明，
> 公正，自由，温和，只要我能过问，
> 因为我不愿再看
> 自私者和有力者仍然横行
> 而无人制止。”于是我擦干泪眼，
> 沉静下来，变得和善而又勇敢。……
>
> （《伊斯兰的起义》，献词）

这样一个“和善而又勇敢”的青年受到当时英国思想界先进人物威廉·葛德文的吸引是完全自然的事，更何况雪莱又在经过一次不如意的初婚之后同葛德文的女儿玛丽发生了恋爱。如上章所已提到，葛德文是激进的思想家、《政治正义》（1793）一书的作者，对于19世纪初年处于

激荡中的英国作家们产生过重大影响，许多浪漫派诗人——包括华兹华斯和柯尔律治——都曾服膺过他，有的还是他家的座上客。他的学说的中心思想是理性主义，认为有了理性可以无需法律和国家制度。雪莱的第一首长诗《麦布女王》（1813）——他自称为“哲理诗”——就包含了这个思想。

诗以仙后麦布同一个姑娘（Ianthe）的暂时脱体的灵魂进行对话的形式出现。她们乘车共游于太空之中，回顾了过去几千年的历史，注视了血泪斑斑（雪莱在诗里多处用了“血”、“血泊”等字）的现实，最后又展望了“未来的秘密”，这样就把人类的过去、现在和将来都收在眼下了。诗人最恨的是三类人：国王，僧侣，政客。他认为战争由他们而起，人类的一切祸害由他们而生：

> 国王，僧侣，政客，摧毁了人的花朵，
> 甚至嫩苞也不留。
>
> （第4节，第104—105行）

诗人强烈地反战，认为军队是“雇用的暴徒”、“社会渣滓”。他更强烈地反宗教，甚至嘲笑基督教《圣经》里上帝七日创世和派儿子耶稣入世为救人而给钉死在十字架上的故事，花了一整节（第7节，共275行）来强调一点，即“不存在上帝”！历史上反宗教的人多矣，但从来没有一个像雪莱这样彻底地连基督教的最基本的教义都加以否定的。而雪莱想象中的将来的理想世界里则是两大力量主持着一切：热情和理智。那里：

> 不需要暴虐的法律的锁链；
> 天性中那些柔嫩、胆怯的欲望
> 以朴素的本色出现，
> 自信而大方，坦然表露

爱情的产生和渴念的增长，

不受制于枯槁而自私的贞操，

廉价的道学者才沽名钓誉，

以秋霜般的无灵性自傲！

也不再有卖淫的秽毒

污染人生和快乐的清泉；

女人和男人，彼此信任，彼此相爱，

平等、自由、纯洁，相伴而行，

走在道德的山径上，那里的石级

再不沾染朝香客脚下的血。

（第9节，第84—92行）

就在这里，雪莱也不忘要对宗教的祸害——通过“朝香客脚下的血”这一难忘的形象——加以揭发。

这就是雪莱少作的主要内容。在思想的基本点上——反暴政、反宗教、追求自由、追求真纯的爱情等等——这篇少作同雪莱的最成熟的作品，例如《解放了的普罗米修斯》，是一致的，只是诗人入世还浅，还没有很多痛苦的人生经验来使诗句获得足够的深度。

诗后附有雪莱自己加的大量注解，值得每个要了解雪莱思想的人一读。注里几次提到并引用葛德文的论点，例如在注解“雇用的暴徒”一行（第4节，第128行）时，雪莱引了大段的葛德文的文章，其中有名句云：“在各类的人当中，兵士是最完全的机器。”同时，注解也展示了雪莱对科学的兴趣，对地租剥削的了解，对“爱情的真谛为自由”的发挥（因此而主张“废除婚姻制度”），对“必然性”的探讨，对无神论的阐释，对基督教《圣经》的驳斥，对时间与思想的关系的说明[1]，而最后则洋洋千言论述了素食的必要和好处。

仅仅这一部作品就可以证明：英国浪漫主义确是从华兹华斯等人的

山水冥想和梦境情思发展了。它的立足点仍然是法国大革命的启蒙思想，雪莱的“热情与理智”即是“自然与理性”，即是卢梭加伏尔泰，然而探索的触角深入到新的禁区了：战争的起源、贫穷的由来、宗教的虚妄、政治制度的压迫性、现存婚姻制度的不合理——不满20岁的诗人以勇敢的先行者的姿态立在诗篇之上，向世界大声宣告自己是无神论者、无政府主义者、素食者、男女自由结合论者。

诗艺呢？不成熟是显然的：诗写得过长，有一定程度的重复，时时有“散焦点式”的空泛，或渲染过甚，词费而意不深，等等；然而新鲜、有力、结构完整、首尾照应，而画面之大、包罗之广，又显示这个年轻诗人在其最初的作品里就是高瞻远瞩，写诗同对于人类命运的关怀是联结起来的。[2]

接着来的《阿拉斯特，或寂寞的精灵》（1816）一诗展示了雪莱的另一种追求。这首用素体无韵诗写的长达720行的叙事诗，与其说包含一个故事，不如说写了一个旅程，一个诗人在孤独中追求理想，又在孤独中早早死去的人生旅程。叙述者是另一个诗人，而且是一个深受华兹华斯影响的诗人，例如诗的开首处所用的“自然的虔诚”（第3行）、“倔强的提问”（第26行）和结束处的“深藏在眼泪达不到的地方”（第713行）等等都是华兹华斯的名句。同《麦布女王》之写人间政治相反，《阿拉斯特》写那位孤独的诗人一过少年时期就离开

> 无温暖的炉边和无知音的家屋，
>
> 去到远僻的地方寻求奇异的真理。
>
> （第75—77行）

他遍游历史上古文明的名城，后来在睡梦中遇到了一个女诗人，她有智慧、想象力，同时又有女性的吸引力。孤独者尝到了爱情的甜蜜，然而欢乐一纵即逝，黑暗重来，梦醒时她已渺无踪影。他到处追寻，甚至摇

船过海，最后进入一个港湾，在一个僻静的溪旁草地上他似乎找到了一个代表大自然的精灵，但他又瞥见那女诗人的双眼在空中召唤着他，于是他继续追寻，而在这跋涉的过程里，岁月飞逝，青年诗人已经变得满脸皱纹，形容枯槁，终于死去：

> 啊，你消失了！
> 勇敢、温和、美丽消失了，
> 优雅之子、天才之子消失了。世界上
> 有多少人讲冷酷的话，做残忍的事，
> 多少虫、兽、人活了下来……
> ……——而你消失了！
>
> （第688—695行）

诗是写得更有感情也更美丽了，而整首诗里的矛盾——大自然的现实同女诗人所代表的完美的人生理想之间的矛盾——也是发人深思的。这首诗——哀而有节，美而不浮，有思想的深度而不过于抽象——是雪莱第一篇优秀的叙事诗，它所突出的“追求”的主题也体现了第二代英国浪漫主义诗人的思想特色。两年以后，济慈写了长诗《恩狄米昂》（1818），也是用一个类似的故事来表现这个“追求”主题的。

然而对于普通读者来说，《阿拉斯特》的可诵性也许还得让位于稍后出版的《智美颂》（1817）。后者是一首纯粹的抒情诗，篇幅短，形式更完整（共7节，每节12行，脚韵安排为abbaaccbddee），音乐性更强，主题也是一种“追求”，只是追求的是一种曾经获得而后来又失去了的情感的和道德的领悟。这种领悟诗人称之为“美的精神”——标题里的“智美”（Intellectual Beauty）指的就是这种不靠感官而凭直觉悟到的“美”——然而它却不是人所能经常悟到的：

你去了那里？

为什么你走了，却让我们停留在这地方，

这阴暗的眼泪之谷，空虚而又荒凉？

（第2节，第15—17行）

“阴暗的眼泪之谷”指我们这个人世间，后来成了英文中常被引用的名句。这些话是痛苦的呼号。在呼号之中，诗人回忆起了他的童年：

我在孩子时期就追寻鬼魂，

跑过许多空屋，山洞，废墟，

星光下的林子，脚步带着恐惧，

想同死人作严肃的讨论。

我呼唤着人们教给我的恶毒的神，

却听不到回声，看不见动静，

但当我深思人生的苦辛，

正值那春风吹得大地复苏，

一切有生之物都在吐气，

带来了放苞开花的消息——

突然间你的影子降临我身上，

我长啸，双手紧握如发狂！

（第5节）

英国浪漫诗人——从布莱克到华兹华斯到雪莱——都追忆童年，视那天真时期为至乐，而感叹它的消逝。然而细看一下，我们又发现雪莱是不同的。在这段诗里，他写的是他在童年时的迷误——他曾想学魔法，又受过儿时教育里宗教迷信的影响，但是在一个风和日暖的春天他却在思索人生的意义的时候突然醒悟了。这里有感情迸发的呼喊：

我长啸，双手紧握如发狂！

它预示了后来的名句：

呵，卷走我吧，像卷落叶、波浪、流云！

我跌在人生的刺树上，我血流遍体！

（《西风颂》）

呵，把我从草上扶起！

我在死去，昏迷，衰竭！

（《印度小夜曲》）

不仅是呼声急切，而且同诗人的身世相连，带有自传式的表白、倾诉性质，成为雪莱抒情诗的特点。遍阅拜伦和济慈的作品，虽然他们也是感情洋溢，但很少这类的自传式的呼喊。这表明雪莱的感情的强烈集中和尖锐的一面，像是吟咏到此，非突然高呼不可——古典主义的诗人决不这样做，后世的现代派文人也会以此为太露、太无层次——然而诗艺体现诗人的思想境界，当诗人确是胸中激荡，非吐不快的时候，这样的来自灵魂深处的呼喊也就长远地震撼了读者的灵魂。

诗的最后两节则是平静的，然而又是语重心长的：

我的眉宇从未有过喜色

除非出现希望，表明你能使

这个世界摆脱黑暗的奴役。

（第6节，第68—70行）

你的魔力使我

戒惧自己，而爱全体人类

（第7节，第83—84行）

原来这个“美的精神”，或“智美”，并非一般所理解的美，而是同世界的希望、人类的解放紧密结合的，这又正是雪莱的本色，而最后两行则又透露了一个以后雪莱要加以强调的新看法，即：个人须改造自己而爱全人类。

1817年，雪莱写了一首叙事长诗，即《伊斯兰的起义》（1818）。它原名《莱昂与茜丝娜，或金城的革命：十九世纪的一瞥》，后来诗经过修改，题目也变成现在这样。雪莱自称这首长诗是他“向公众作的第一个严肃的呼吁”（前言）。严肃何在？呼吁的目的又是什么？简单的回答是：这首诗是法国大革命思想的辩护和引申，目的是“在读者胸中燃起对自由和正义的学说的正当的热情”（前言）。

但是它不是说教诗，而是叙事诗，而且像雪莱的其他叙事诗一样，有浓厚的抒情气氛——诗中的主角一男一女，言谈举止，似乎是《阿拉斯特》里的青年和女诗人再现了，而自然景物的描写也是出之以雪莱向有的清幽之笔，多的是月夜、溪谷、海上的孤舟……

然而气魄要大得多——《阿拉斯特》只是孤独的追求历程，《伊斯兰的起义》则是起义与镇压的血泪故事，是失败、成功、再失败而达到最后的信心的几经起伏的壮阔戏剧，其中甚至有拜伦在《东方叙事诗》里写的那类场面，如茜丝娜之被掠、发疯、洞中幽居、海上航行等等，特别是写她骑一匹大黑马挥剑而来：

忽地里敌群大骇，
　四散逃奔——瞧！一匹高大的
鞑靼黑马风一样疾驰而来，
　践踏了路上的死尸，活的人

也在这大马的铁蹄下流血，
马背上端坐一个白衣人，宛如天使，
却挥舞着长剑……

（第6章，第19节）

在这些地方，诗写得很有气势。战斗场面也写得激烈，然而又不过实；也许更为感人的，是写战斗间隙中莱昂为了替茜丝娜觅食而进入劫后金城的情景：

不见任何活人，除了一个女的
在街上游荡……

她说："我名叫瘟疫——我干瘪的乳房
曾经喂过两个孩子——一男一女——
等我到家一看，一个已经倒在血泊，
三处刀伤，另一个被火焰吞没了……"

（第8章，第58—59节）

这也是写得有虚有实。不仅如此，雪莱还寻求大的象征即神话。本诗的第一章，就叙述鹰与蛇的大搏斗，以蛇的失败告终；接着叙述者看见一女子坐在小舟上，怀抱受伤的蛇，用她的胸口温暖着它；而且一反旧说，雪莱以鹰象征恶，蛇象征善。恶代表专制，善代表革命。全诗写的是革命与专制的大搏斗。革命者有男有女，而在雪莱诗里，女性从来不是玩物，而是有理想有志气的人（这一点拜伦固不及，济慈也逊色）。茜丝娜就曾慨叹：

人类的一半被关在笼里，成了

淫欲和仇恨的牺牲品，是奴隶的奴隶。

（第2章，第36节）

她又尖锐地提问：

如果女人是奴隶，男人能够自由么？

（第2章，第43节）

这样的问题，过去哪个诗人涉及过？这是又一个例子，说明雪莱的思想的先进性。

然而，这首长诗也显示出雪莱的幻想——尽管是富于理想主义的幻想。例如群众的起义，全因受到茜丝娜的言词的影响，诗中并有警句说：

言词的力量是伟大的。

（第4章，第18节）

接着叙述者描写茜丝娜能够单靠言词，就使得对她执行酷刑的人流着泪替她松绑。而当起义的大军涌进王宫，发现只有暴君同他的小女孩相依为命的时候，莱昂挡住了前来杀他的群众，说：

如果你们的心受过
真正的自由之爱的考验，
那就不会再怕
这个孤单的可怜人了

（第5章，第33节）

他的理由是：

> 什么是你们所称的正义？有谁
>
> 一次也没有私下对别人怀过恶意？
>
> 你们都纯洁么？要是谁听了这话而不战栗，
>
> 让他站出来！……有道德的人
>
> 如果意志受过磨练，就会看清：
>
> 正义是闪着光辉的
>
> 爱，而不是复仇，恐怖和憎恨。
>
> （第5章，第34节）

如我们在上文所已提到，雪莱在《智美颂》之末，就已泄露了泛爱人类的思想。在《伊斯兰的起义》里，这思想变成了突出因素。因此在这故事的关键处出现了这突然的怜悯，结果暴君活了下来，后来风云突变，起义失败，莱昂和茜丝娜被烧死了，而他们的灵魂获得了真正的恬静，犹如船只在经历暴风雨后寻到了港湾和归宿，这个结局的要旨是和平；全诗名为“起义”，实则意在和平与爱。

然而雪莱也告诉我们：这突然的怜悯造成了严重的后果。人民不杀暴君，但是暴君一旦得到外面的援助，立刻就血洗全城。教会和议院又出来帮他的忙。僧侣上街到处咒骂起义者，议员则散布这样的论调：

> 雅典的灿烂文明失败了，
>
> 只因她的子弟获得了自由。
>
> （第9章，第14节）

等到血腥的屠杀造成了瘟疫，一个伊比利亚僧侣又向暴君献策，要他把莱昂和茜丝娜在众目睽睽之下烧死作为对瘟神的献祭，这样可以一来处

死起义的领袖，二来平息金城居民的不安。雪莱虽是相信群众的力量的，却也写了他们容易受欺骗的一面。金城人民被瘟疫骇怕了，急于看伊比利亚的僧侣的计策付诸实施。

恐惧杀死了
每人胸里一切天生的虔诚，
这前所未有的恐惧烧灼着内心，
使他们狂奔，如困在山火里的野兽。

（第10章，第40节）

同时，雪莱也写到暴君之所以得救，是因为其他国家的暴君派遣军队来援：

他们知道他的事业
就是他们的事业，因此狼与蛇
举行鬼域的仪式，宣誓不再互斗。

（第10章，第7节）

其结果是，从四面八方袭来了马队，把起义打了下去。这血的教训是有当时欧洲历史做根据的。诗写在1815年维也纳会议之后两年，那时法国大革命刚被全欧洲的反动势力联合起来暂时压下去了。在安排这些情节的时候，幻想者雪莱身上的现实感醒来了。

《伊斯兰的起义》就是这样一部混合着神话、幻想与现实感的瑰奇作品，而现实感是主要的。诗引起了各种不同的反响，雪莱却充满了自信，因为他感到“它在许多方面是我自己心灵的真实图画”[3]。而他的心灵之所以值得画下，首先是因为它对欧洲的现实有印象，有反应。当时的最大现实就是法国革命的起伏和所引起的波动。在绅士们纷纷责难法国

革命人民的“过火行为”的时候，雪莱却替他们辩护。他问道：“一个昨天还受践踏的奴隶能够忽然变得开明、有节制、有独立精神么？”[4]他又指出：“过火行为”是过去多少世纪的暴君统治逼出来的，需要“坚决的韧性、不懈的希望、长期受苦而始终保持信念的勇气和若干世代有智慧又有道德的人的系统努力”才能超越“短暂的无知与错误”而取得“天才和道德”的持久存在。换言之，雪莱写这首诗是为了驳斥反动派，鼓舞革命者，并揭示一个更加高尚的理想。他实现了大部分目标，只在他的现实感过分薄弱的地方，他的诗也变得空泛起来。

要救空泛之弊，除了思想上的充实，也有一个语言上的问题。雪莱的诗歌语言是优美的，富于音乐性的，但是他有时似乎过雅，过美，我们希望他能更接近土壤，写些词简意深的白文，写得口语化一些。

像是意识到了这一点，在下一首长诗里，他有意要“尝试用另一种风格写，一种sermo　pedestris（普通白话式）的风格，不过我对此还无自信”[5]。这里，雪莱是过谦了，因为他的新风格在这篇作品里取得了完全的成功。

这首诗即《朱理安与马达罗：一次谈话》。它是在拜伦的影响之下写成的；事实上，诗里的马达罗即是拜伦，朱理安则是雪莱自己。雪莱在1816年二次去瑞士时遇上了拜伦，从此两人成为莫逆之交。诗记载了他们两人在1818年在意大利威尼斯附近共游时的一次谈话。时间是一天傍晚，地点是海边沙岸上，两人先是骑马，后来又乘船。他们饱餐了海边落日的景色（此诗的风景描写着墨不多，但却比雪莱在别处所写更实在，更有意味），最饶神韵的是两人的谈话。这是思想与智慧的交流，然而并不抽象，而是写得跌宕生动。两人各有所见，马达罗是悲观主义者，认定人斗不过命运，曾指着途中所见的疯人院发感慨说：

> 这就是人的命运！
>
> （第120行）

朱理安（即诗中第一人称的叙述者）则是理想主义者，他在第二天再去访问马达罗，继续第一天的讨论。他指着马达罗的小女儿说：

“瞧这孩子多可爱，
多么天真、自由、愉快，
她幸福地生活，无虑无忧，
我们却听命于病态的念头！
昨夜它就附上了你的身子。
束缚我们的原是自己的意志，
如不自找心病，早实现了全部理想，
我们也早就快乐、高尚、大方！
何处去寻求爱、美和真理，
如不是在我们自己心里？
只要我们不示弱，难道我们会
想做而做不成？”马达罗立即反对，
“好个不示弱！——可是有谁成了强者？
这是乌托邦之谈！”我答道：“难说，
等你真去看锁心的链子有多粗，
说不定只见脆弱的稻草一股！……”

（第166—182行）

这一段把两人的谈话神态和思想差别都表达出来了，雪莱似乎从来没有写得这样平易而又活泼。

接着两人再度乘船去到疯人院，进入一个不幸者的房间，听他作了大段独白。疯人的吐露当然不很清楚也不够连贯，大致的内容是：他曾经恋爱，后来他的爱人弃他而走，造成了他的心灵创伤。值得注意的

是，疯人谈到了肉体接触所引起的憎恶：

难道是我来求你贴紧我的胸口，
取得温暖，而你对我的报答
却是拿毒汁喷我一身？

（第398—400行）

但愿你从未见过我，听过我的声音，
更愿你从未忍受过我的拥抱，
让那可憎的接触深深污染了你！

（第420—422行）

这一类词句和形象是雪莱通常少用的，而近乎17世纪英国剧作家如韦伯斯特、顿纳的作品中所见。这也是本诗不同寻常的一点。马达罗对此的感想则是：

多数不幸的人
只因胸有不平才写诗，
吟的是他们苦难的身世。

（第544—546行）

这也透露了浪漫主义诗人的本色，倒是很符合拜伦的性格的。

诗的结语也颇有韵味：

经过许多年
许多变化之后我回到水城，
景物依旧，威尼斯也未改名，

马达罗却漫游远地，
出没在亚美尼亚的大山里。
他的狗死了。他的孩子已经成人，
一个大姑娘，世上少见的美人，
这人间原本缺乏超等的品质，
命运更使我从未结识
这类莎士比亚式的奇女子，她殷勤
接待父亲的老友，合礼而又热情，
等我问起疯人的下落，她想了一会，
才把她听到的事谈开。

（第583—596行）

她说的是：在朱里安离开两年之后，一位贵妇人来到威城，同疯人同住在马达罗的别墅里，但不久她又走了。等朱里安再问：

孩子，就只这些事么？

姑娘的回答是：

“如果您不愿老泪纵横，
让青年的感情湿润了脸上的皱纹，
请别问了，不如让无声的年代消逝，
把他们的往事用蜡封住，
犹如石棺把他们的身体盖住。”
我仍然紧问，于是她吐露了
全部经过——但冷酷的世界无须知道。

全诗就如此打住。真是余音袅袅，不绝如缕。口语体照样写出了浪漫情调，令人神往于当年两位青年浪漫主义者的诗酒风流，而弥漫一切的则是人世的苦难感，这确是一首完美的作品。

至此我们可以小结一下。1818年3月，雪莱与玛丽动身去意大利，从此再没有回到英国。他揭开了生活的新页，但是他的思想和诗艺的主要方面，已经形成一种格局。他用诗来阐释和引申法国革命思想，浪漫诗人之中没有谁比他更激进；他对人类社会的将来有所设想，没有谁比他更勤于探索或探索得更深；他主张力抗强暴，但他也露出了怜悯与泛爱的思想苗头。在诗艺上他已遍涉抒情、哲理、叙事、谈话各体，在每一体里都有建树，而最精抒情，正是浓厚的抒情气息弥漫了雪莱的一切作品，成为他的最大特色。

三

像拜伦一样，雪莱在居留意大利时期取得了创作上的全面丰收。仅仅在1819年里，他就写了三部大作品，即五幕诗剧《钦契一家》、时事讽刺诗《暴政的行列》和“抒情诗剧”《解放了的普罗米修斯》。此外，他还写了许多抒情诗，《西风颂》就是在这一年的秋天写的。

《钦契一家》有一个难以恰当表达——因此也就难以戏剧化——的题材，即16世纪末年意大利有一个名叫“钦契”的贵族，为人极为残暴，最后发展到强奸了亲生女儿彼亚屈里丝，结果为她派人杀死的历史故事。

雪莱写此剧时，正读着西班牙剧作家卡尔德隆的作品，同时他脑中有莎士比亚和韦伯斯特等17世纪英国剧作家的强烈印象，对于韦伯斯特的《马尔菲公爵夫人》一剧更是欣赏。[6]然而韦伯斯特等人虽也写乱伦、下毒、暴死等场面，他们剧中人物的行为动机是清楚的，可解的；而钦契对于自己家人的残暴，特别是对女儿的强奸，则完全是病态的、不可

解的。因此，虽然雪莱把彼亚屈里丝刻画得很有气势，整个剧本仍然显得单薄。莎士比亚、韦伯斯特等人的不可及处，正在他们的戏剧绝不单薄，而是丰富而多层次的。

从诗来讲，则剧本是出乎意外地成熟。雪莱自觉地要效法17世纪英国诗剧，用“一般人的真正语言”亦即“随常的语言”[7]来写。他在这里用的素体无韵诗，果然符合戏剧要求，诗句能与情节、人物性格紧密结合，用词也比较朴素，一扫从前的空泛与浮美，使人们读着，只注意剧情的进展，而不觉得是在读诗。只有成功的戏剧诗，亦即与剧化为一体的诗，才能产生这样的效果。缺点是：诗还没有能随着不同的人物性格而有所变化，几乎所有角色的谈吐都停留在同一水平上；只有彼亚屈里丝略为突出。她的台词不仅符合剧情的要求，而且能给剧情以更大的情感深度。她对几个因受刑不过而招供的人这样说：

> 你们这卑鄙的心！
> 这一点皮肉之痛，最痛也超不过
> 四肢还有生命的那会儿，为了它
> 就使几百年的灿烂光华化为尘土？
>
> （第5幕，第3场）

当她明白自己死期在即，彼亚屈里丝发出了这样的感慨：

> 上帝呀！真要我这样突然死去么？
> 这样年轻就掉进黑沉沉的，
> 寒冷、发臭、充满了蛆虫的地下么？
>
> （第5幕，第4场）

> 呵，要想求情，

宁求饥荒，求随风扩散的瘟疫，
求盲目的闪电、聋耳的大海，也别求人！
残暴、冷酷、装模作样的人，
说得多高贵！做得多毒辣！

（第5幕，第4场）

在剧的结尾，彼亚屈里丝同继母一齐走向刑场，最后说：

这儿，妈妈，请帮我
系好腰带，把我的头发随便打个结。
对，这样就成。我看您的头发
也散了。多年来我们娘儿俩
相依为命，今后不能了。大人，
我们准备好了。好，这样就好。

（同上）

这一结尾，使人想起韦伯斯特写的马尔菲夫人在临死前对侍女的嘱咐：

请你记得要给我那小儿子
吃糖浆治咳嗽，也别忘了告我那女孩
每晚临睡前要祷告。好，各位请吧，
要我怎么死法？

（《马尔菲公爵夫人》，1623，第5幕末）

两位女主人公在临刑之前都表现无畏、镇定，都记起了极富人情味的日常小事，这样也就更显出死的可憎，从而增加了悲剧感。雪莱并没有抄

袭韦伯斯特，然而他也没有白读韦伯斯特，剧本的结尾表明他从那位17世纪的怪才学到了一些东西，只不过他们的诗路不一样，写诗剧的时代也不一样。因此局部的成功并不能使《钦契一家》成为复兴英国诗剧的扛鼎之作。

《钦契一家》在1819年8月写成。就在同月16日，英国发生了死伤超过600人的曼彻斯特惨案，世称“比铁卢”事件。这是英普联军在“滑铁卢”战役中打败拿破仑以后的岁月里英国国内阶级斗争激化，统治阶层血腥镇压劳动人民的突出事件，引起了很大的震动。拜伦、雪莱、济慈三个年轻浪漫主义诗人对此都有强烈反应，[8]其中雪莱的反应见于诗作者尤多。他不仅在短诗里有所涉及，如：

> 田地荒芜，人民受饿又遭刀砍。
>
> （《一八一九年的英国》）

而且专门写了一首中等长度（372行）的政治谴责诗《暴政的行列》。

这诗有许多特别之处。雪莱利用了一些象征性名词：“谋害”、“欺诈”、“伪善”、“毁灭”、“希望”，但底下都有具体的人，例如：

> 我路上遇到“谋害”——
> 他的面罩像卡色瑞——
> 看起来随和，但心狠，
> 七条警犬在后跟。

题目上的“暴政”是指国王乔治第三：

> 最后来了“暴政”，他胯下
> 一匹溅满人血的白马。

白的还有他的脸和嘴唇，

像世界末日出现的死神。

他头戴一顶王冠，

手持闪亮的节杖，

额角上刻有字句：

“我乃上帝，国王，法律！”

同拟人化的名词一样，“行列”也是一种文学“程式”，诗人也用得恰当。他让罪人们在行列里一一出现，把他们的嘴脸和罪行一一点出，起了“示众”的作用。而示众又是为了给英国爱好自由的人民大众以希望，所以诗的大部分写“希望”终于压倒“暴政”，发出了充满“欢乐和惧怕”的歌声，首先是号召人民起来：

英国人，往日光荣的继承者，

未来历史的创造者，

同一个伟大的母亲抚育你们，

同是她的希望，又是彼此的支撑。

起来，沉睡的狮子们，

醒了就浩浩荡荡，不可战胜！

梦中加身的铁链，

一抖就如朝露化烟。

你们人多——他们只几个！

这两段已是英国读者熟悉的名句，在劳动人民之间更是传诵已久。诗的战斗性是极为明显的。

然而雪莱还要追求另一种——他自己认为是更高的——理想。他对奴隶们的苦难是言之痛切的，而作为对照，他对于自由的真谛也发掘得深——随自由而来的是正义、智慧、爱、科学、诗歌、思想。他认为如果自由人团结起来，结成“广阔的集会”，那么即使暴君们重来，用大炮和刺刀威胁群众，群众仍然能对付他们：

站着，坚决而又沉静，
像无言的密林，
瞧着，双臂交叉而抱，
眼光胜过枪炮。

（第59段）

抱住双臂，坚定地瞧着，
没有恐惧，也不感惊诧，
让他们杀吧，紧瞧不放，
直到他们把疯劲耗光。

他们会羞愧地回返
他们所来的地方，
他们刀下的血会染红
他们恐惶的面容。

（第85—86段）

雪莱以为敌人也会像他自己一样高尚，会放下屠刀，会在大量的鲜血面前感到羞惭。毕竟他没有处身曼彻斯特的旷野，没有遭受马队践踏和砍杀的经验，因此他的思想深处，在最后的理想境界里，爱与和平总是最高目标。

然而这并非此诗的主要之点，主要的仍是它对暴政及其帮凶的严厉谴责。在这方面，雪莱所用的艺术手段是非常成功的。他采取了古朴的民谣形式，每段四行（偶然也五行），每行七音节，重读字不过二三个，每个字都显得很突出。韵律一反雪莱通常的流利、甜美，而是缓慢而沉痛的，像是诗人在咬着牙把字一个一个吐出来。这就增加了诗的坚决气氛。前面提过的“行列”这一传统程式的使用使诗具有浓厚的民间色彩，表示罪人们在街上走着，受到路旁广大人民的注视和审查，而他们各顶一个罪名（“暴政”、“谋害”、“欺诈”，“伪善”之类）既是这类行列中常有的挂牌办法，又使作品具有更普遍的象征意义。从语言来讲，也是明确、简洁的，而不是抽象、铺陈的，为了能容易为劳动人民中的读者所接受，[9]突破了雪莱向来的格局。总之，这首诗不仅谴责得有力，在艺术上也多所创新。

* * *

《解放了的普罗米修斯》是公认的雪莱的杰作。普罗米修斯是希腊神话里的巨人，关于他因把火盗给人类而触怒了主神宙斯，被锁在高加索山崖每天遭受神鹰啄食他的肝脏，最后为大力神海格立斯搭救的神话是世界文学里长远激动人心的故事之一，早在雪莱以前已经有古希腊的悲剧大师埃斯库罗斯用这题材写过一个剧本。剧本已经失传，但据说其中写的是宙斯最后同普罗米修斯和解了。雪莱认为这是埃斯库罗斯的败笔。他在自己剧本的前言中写道：“这样一种软弱无力的结局是我不能接受的，因为这是说人类的卫护者同人类的压迫者妥协了。”

雪莱笔下的普罗米修斯则是一个始终不屈的斗士。他经历了三千年不眠之夜的苦难，受尽了宙斯所能想出的各种酷刑，然而尽管

他同宙斯即上帝的斗争是完全不能调和的。但他又在这长久的磨炼里获得了另一种认识：

蔑视么？不，我可怜你。……

……我不再恨你，

苦难使我聪明了。连过去

我对你的诅咒我也收回。

（第1幕，第53—59行）

这是他对宙斯的新态度，本剧幕开之处，他就从悬崖上自己被绑的所在，作了这样的宣告。

一场长达30世纪的大搏斗还在进行，而主要的角力者居然对最残忍的敌人表示不恨也不诅咒了！一个无比壮烈的主题，而作者竟处之以恬静！然而这也正是雪莱的用心所在。雪莱的思想的发展已经表明，他虽被当时社会目为玩火者，他的最高理想实是创造性的爱。在本剧里，普罗米修斯更是说得明白：

除了爱，一切希望都渺茫。

（第1幕，第824行）

葛德文的影响已经逐渐让位于柏拉图，就连他在《麦布女王》里那样激烈攻击的基督教也不再完全可憎了，至少耶稣的形象变得可敬起来：

埃翁尼：你有勇气看魔怪们如何折磨他么？

潘希亚：唉！我张眼瞧了两次，但再也瞧不下去了。

埃翁尼：你瞧到了什么？

潘希亚：可怕的景象！

一个青年被钉在十字架上，神色坚毅。

（第1幕，第582—585行）

这一段是两个海洋女神之间的对话，她们目睹了宙斯派来的魔怪们怎样又一次对普罗米修斯施以酷刑的情景。潘希亚的话是把缚在悬崖上的巨人看成了钉在十字架上的耶稣。本剧别的地方还提到过“痛苦的王冠”（第1幕，第290行），也是来源于耶稣的荆棘王冠。显然，基督教的某些东西对雪莱是有吸引力的。

然而本剧的中心思想却又是同基督教教义相反的。基督教主张“原罪论”，把人生看成是一个赎罪的过程；雪莱却认为人可以通过自我改造而达到完美[10]。正是从这一点出发，他在第三幕写在普罗米修斯得到解放之后，人类也随着经历了一场意义重大的变化。原来的情景是：世界上充满了爬虫、癞蛤蟆、毒蛇、恶兽、吃不得的苦果，以及

面貌凶狠的人，眼光骄傲，满脸怒气，

冷冷地踱着方步，或者虚假地微笑，

或者笨拙地嘲笑，以无知为乐……

但是后来：

那些丑恶的人形和人脸，

曾经给我痛苦的种种，

都掠空而过，消失在那扫荡一切的

大风里……

所有的东西都脱去了邪恶的天性

而等“时间的精灵”出现，更是景象一新：

瞧，宝座上再无王侯，人们昂首阔步，
像神仙般自由结伴，没有谄媚，
没有践踏，人的额角上再不刻写仇恨、
轻蔑、恐惧，既不自怜也不自鄙……
女人也洒脱、美丽、仁慈，一如
那向大地洒下光和露水的蓝天，
体态轻盈，光彩夺目，再没有
旧风俗打下的污渍，完全纯洁；
谈吐生智，而过去她们不敢思想，
真情坦露，而过去她们不敢感觉，
她们变了，过去不敢做的全实现了，
这一变使人世成了天堂；再没有骄傲、
猜疑、妒忌、恶意中伤，再也不胸藏
怨恨，让它那最毒的毒汁
破坏爱情的疗治创伤的甜味。

这一伟大的变化使得“御座、祭坛、法官的席位、监狱”全都空无一人了，宗教虽然曾是“黑暗和有力的，其权力之广阔一如其所毁坏的世界”，现在却同“国王和僧侣的骄傲”一样，只引起人们的“诧异”。过去人的生活像是蒙着一层纱巾，现在把那虚假的、可憎的面罩揭去了，人露出了应有的真面目：

自由，不受管辖，不受限制，真正的

人，平等，没有阶级、种族、国家，
没有恐惧、迷信、等级，每人都是
自己的王，公正，温和，聪明……

这就是雪莱的理想社会。他借“时间的精灵”之口，说出了他追求的大同世界——这一追求是他从记事之时就开始的，然而经历了发展，到现在加上了一个重要的思想，即人必须改造自己。紧接上面几行的是这样的结语：

可是人
就没有热情？——有的，但无内疚，
无悲痛，这些本是人的意志所造成；
也超脱不了机缘、死亡、变化，
但能驾驭它们，使它们不能再阻碍
人心飞越天上最高的星，
进入那隐约可见的无限空间。

从法国大革命的自由、平等、博爱思想到无限空间的最高境界，雪莱是作了怎样有力的一跳呵！全部英国诗史的骄傲正在于没有几个别的国家、别的时代的诗人跳得像雪莱这样高，这样远！

在这过程里，雪莱写下了他最好的诗。这一次，他是完全自信的：“我以为我在写这首诗时自己的实践比过去任何一次都好。”[11]他做了一件极难的事：有这样多高远的、几乎难以说清的思想，包括当时的科学思想[12]，要把它们用诗写出来，其中不许有说教——“说教式的诗是我讨厌的”[13]——其难已可想而知，而这些诗又不只是若干片断，而能合起来形成一个完整的“抒情诗剧”（雪莱自己加的名称），其功力也就更加惊人了。他利用了古神话，然而场景的安排则出自他自己的匠心。普

罗米修斯被绑在悬崖上，不能动弹，这种静态的场面本是对剧本不利的，雪莱却能化不利为有利，利用这个场面让普罗米修斯作了长篇独白，一上来诗句就是沉郁、雄迈的，同时又济之以海洋女神、大地母亲的悲哀然而甜美的歌声，剧本就有了高低和层次，而等水星率领施酷刑的鬼怪来到，戏剧性也就更加浓厚。如果说这是别的有才能的诗人也能做的，那么第二幕第四场亚细亚同德莫高根的对话则完全是雪莱的匠心独运。这是一个令人神驰的场面：对话者一个是命运大神，他将取父亲宙斯而代之，就如宙斯取他的父亲撒顿而代之一样，他代表了事物发展的必然性（我们记得，在《麦布女王》里，初出茅庐的雪莱就写下了：

> 必然性！你是世界的母亲！

而且写了一条长注大谈“必然性的理论”）。另一个是海洋女神，普罗米修斯的爱妻，为了他，她也被放逐到远处山谷里，而始终坚信丈夫的正义和伟大，她代表了宇宙中女性的温柔、爱情和生命力。请看下面的对话：

> 德莫高根：你想知道什么，就问什么吧。
>
> 亚细亚：你能回答什么？
>
> 德莫高根：一切你敢于提出的问题。
>
> 亚细亚：谁制造了有生命的世界？
>
> 德莫高根：　　上帝。
>
> 亚细亚：　　谁制造了世界包含的一切：思想、热情、理智、意志、想象力？
>
> 德英高根：上帝，威力无边的上帝。
>
> （第2幕，第8—12行）

接着，我们听到：

亚细亚：谁制造了恐怖、疯狂、罪恶、懊丧？
它们拖住了事物变化的大链，
使它难以运转，压抑了人心的每个思想，
使人人都如背负重物，
只能踉跄地奔向死亡的黑坑！
谁制造了失望，把爱转化为恨，
使人自鄙，这比血还难吞咽的苦汁！
痛苦的号叫，叫惯了也就无人理睬，
还有尖声的嘶喊，天天在耳边，
还有地狱，和对地狱的深刻恐惧？
德莫高根：他在统治。
亚细亚：说出他的名字。——整个痛苦的世界在问他的名字。诅咒就会把他咒倒。
德莫高根：他在统治。
亚细亚：我明白，我感得到；但他是谁？
德莫高根：　　他在统治。
亚细亚：谁在统治？原来有天有地，
有光有爱；接着时间降落，
从撒顿的王座撤走……

（第2幕，第19—34行）

撒顿即宙斯的父亲。跟着而来的一大段是亚细亚对于太古历史的回溯，其中突出了她丈夫普罗米修斯同宙斯斗争的原因和经过，说得很有气势。她也指出了德莫高根所说的，“统治”意味着什么：

不懂诺言，不懂爱，不懂法则，

无所不能，而无朋友，这就是统治。

最后她问道：

宙斯虽然威震九天，但是
铁链系身的对头一诅咒，
他就震撼如奴才。告诉我：
谁是他的主人？

德莫高根说他不愿透露“深渊中的秘密”，只是意味深长地答了一句：

真理之深者无形象。

换言之，最深刻的真理是不能用通常的诗歌手法——例如借重若干鲜明的形象——来表达的，更不必说用普通语言了。

这一场对话写得戏剧化，问答都扣人心弦，但又不落俗套，不用一般的舞台手法，因为亚细亚实际上提出了一个严重的问题，即：邪恶是怎样产生的？这问题不仅关系重大，而且含有对天神的权威的直接挑战，因此诗行也是咄咄逼人、锋芒毕露的，而它们又出于一向温柔的亚细亚之口，就更加突出而有力了。

雪莱原来写完第三幕就结束了剧本。但是几个月之后，他加上了一个第四幕。这是他的神来之笔。从情节上讲，三幕已经够了，但是这不是一个以情节见长的普通剧本，它的要素在剧的精神品质和思想深度，而两者又不能出之以抽象，因此需要一个情感上的高潮作结。雪莱提供了这样的一个高潮。他本来就长于抒情，这一幕更是写得笔酣墨饱，情景交融。一个新因素则是他更多地运用了音乐手法。为了增加音乐性，本幕大部分对白是有韵的歌，而不像前三幕主要是素体无韵诗，因此声

调分外动人。场面的安排有如歌剧，诸神分别咏叹之外，还有歌队的多次合唱，此起彼落，形成诗同音乐的交响。歌队的进出和在台上的排列组合又如一种仪式，给人以视觉上的满足。就这样，利用了声音、颜色、形体组合等对官感的倾诉，利用了诗歌用词上的雅洁与高远，利用了诗人自己全部的热情和想象力，雪莱成功地写出了旧事物的消亡和人的复兴。

正是这个主题给了这里的诗句以坚实的思想核心，使它们不仅仅是优美动听。人在战胜暴政之后将何以自处？绝不仅仅是跳舞唱歌，在一片甜蜜中陶醉下去。还有艰苦的工作要做。雪莱在诗里提出：联合起来！利用心智的日渐清明，应该追求思想、智慧、艺术、诗歌、科学，追求爱：

超越我们的视界以外，
有着人类的爱，
它眼光到处就是天国所在。

（第126—128行）

还要使光明穿透“黑暗的土壤”，

让地球把心脏深处的秘密显露，
从无数的矿山开出钻石和金子，
和无价之宝的各色玉石，
还有水晶柱子所支撑的岩洞，
满布着真正的银子；
更有深井藏着难测的地火……

（第279—284行）

难道不能说这是雪莱看到了科学发展的未来，连石油开采都预见到了么？不少批评家们称道雪莱在此剧里所表现的诗才足以与但丁相比，这在西方是最高的赞誉了；[14]确实，同但丁一样，雪莱不但善于写地狱的黑暗，也会写天国的光明，而后者是更难形容的；但是，如果说但丁的人生经验更丰富，思想更深沉，那么雪莱对于未来世界的探索比但丁更勇敢，理想也更高远。要知道，他不是写一般的“黄金时代”，更不是写中古以来就有人怀念的“安乐乡”（land of Cockayne），他是从18世纪的启蒙主义和19世纪的科学思想里受到启发，要构筑一个真正先进的共产主义式的社会。他的艺术就是把这样的理想用诗写下来的艺术。我们在前面说了，他做了一件极难的事——现在我们可以看出，这难还不是通常意义的难，因为他做的是到那时为止的诗史和整个文学史上还无先例的事，即用诗写共产主义式世界而使它具有艺术上的感染力。这是诗随着人上升所达到的最高点。

四

上述长诗——特别是《解放了的普罗米修斯》——的巨大成就是批评家和学者们公认的，然而对于一般读者，雪莱一生最后三年（1819—1822）的最大收获是他写了多首至今传诵的抒情短诗：《西风颂》、《云》、《致云雀》、《悲歌》、《哀歌》、《致——》、《“有一个被人经常亵渎的字”》、《印度小夜曲》、写给琪恩·威廉斯的一些情诗等等。

英国诗史上自来有一个源流长、成就高的抒情诗传统，它在19世纪初年达到了更高的峰顶。雪莱对此作出了突出贡献。如我们在前面所已说到，在他一切的诗作里，弥漫着浓厚的抒情气氛。抒情性是雪莱诗才的最大特色。同时，我们也已看到，雪莱的抒情不是吟风弄月，而是掺杂着人世的苦难感和对未来的理想，不是轻飘飘的，而是有着思想的重

量的。

他的短诗用更精练更动人的方式表现了这一特色。

说精练，首先是因为有时他只短短几行，就表达出一个人生处境或一种情调，例如《悲歌》（1821）：

呵，世界！呵，人生！呵，时间！
登上了岁月最后一重山！
　回顾来路心已碎，
繁华盛景几时还？
　呵，难追——永难追！

日夜流逝中，
有种欢情去无踪。
　阳春隆冬一样悲，
唯独乐事不再逢。
　呵，难追——永难追！

首行的三声呼喊突如其来，这类呼喊正是雪莱的典型抒情笔法；所喊的“世界”和“人生”则表明所宣泄的不只是“青春不再”之类的时间的流逝感，而仍然是人世的苦难感（下节的“一样悲”证实了这一点）。诗的形式异常完整：五、十两行重复，互为呼应，加上音韵上的配合，使全诗更具慷慨悲歌的感人力量。

另一首《哀歌》（1822）更精练，这一次令人惊讶的是最后一行：

嚎啕大哭的粗鲁的风，
　悲痛得失去了声音；
横扫阴云的狂野的风，

彻夜把丧钟打个不停；
暴风雨空把泪水流，
树林里枯枝摇个不休，
洞深，海冷，处处愁——
号哭吧，来为天下鸣不平！

正是这意外的一笔把自然界的风声雨声同人间世的不平之鸣联在一起。

就在带儿女之情的小诗里，也有这样的联结：

离别时我听她声音发颤，
却不知她的话来自碎了的心。
我径自走了，
未曾留意她当时的叮咛。
苦难呵，苦难，
这广阔的世界里，处处碰到你！

（《悼芳妮·葛德文》，1817）

诗是更精练了，一共不过六行，然而情绪是完整的：一个小女子的不幸身世在一整个社会的苦难的背景面前，获得了深远的社会意义。

雪莱也写过一些十四行诗。十四行诗在19世纪初年的英国诗坛重新流行，浪漫诗人之中，上一代的华兹华斯和第二代的济慈都是此中高手。济慈主要用十四行歌颂爱情，雪莱也是多情种子，人们有理由期待他的诗风接近济慈。然而不，他倒是更接近华兹华斯。有意思的是，他最初的十四行诗之一就是以“致华兹华斯”为题，感叹这位“大自然的诗人”曾经

屹立如岩石建造的避难处，

超越盲目而互斗的人群；

贫穷而尊贵，你的声音曾唱出

真理和自由是何等神圣！

如今你离弃了它们，令我悲苦，

你竟把自己的过去这般断送！

也许正因为雪莱要拾起华兹华斯写十四行的雄迈之笔，他不用这本来颇带脂粉气的诗体来写爱情，而用它写对拿破仑败亡的感想，对埃及古法劳王的谴责（即有名的《奥西曼底斯》），对“政治上的伟大”的剖析，或者写英国当时状况和未来展望，如那首包罗甚广的《一八一九年的英国》：

垂死的老王又疯又瞎，国家之耻！

孽子孽孙的公侯是世人的笑料，

笑他们来自污水又归于污泥。

大臣们不开眼，不动心，不用脑，

只蚂蟥般叮住英国的衰弱身体，

吸饱了血，才昏昏然不打自掉。

田地荒芜，人民受饿又遭刀砍。

军队乃两刃的剑，一刃劈死自由，

另一刃又威胁着挥剑的好汉。

法律嗜血而拜金，为绞杀先引诱。

宗教无耶稣，无上帝，有经而不看。

议会维护着历史上最残暴的法案——

把这些埋葬了，将有神灵跳出坟头，

一身光芒，来照耀这暴风雨的时候！

这有力的结语就比以前的嗟叹和不平之鸣进了一步。[15]1819年英国国内阶级斗争尖锐，雪莱对人民革命的期待也特别迫切，因此这“暴风雨的时候”就绝不是一个通常的诗歌比喻，而有着青年诗人对于人民大众起来采取暴烈的政治行动的全部希望在内了。

换言之，就十四行诗而论，雪莱不是“婉约派”，而是“豪放派”，而且从他少年时最初之作（如《致一个装满知识的气球》、《咏顺流向勃里斯托尔湾放送若干填满知识的瓶子》）起就是这样。这又一次证明雪莱的抒情天才是同他的政治理想结合的。

总的说来，他所写的十四行诗虽然数量不大，不过十几首，但其中也颇有佳作。

然而十四行这个诗体毕竟束缚太多，典型的雪莱的抒情诗则是更加自由的天马行空的一类，如《云》、《致云雀》和《西风颂》。

这三首诗各有特色。在《云》中，诗人以云的代言人自居，用比较徐缓的节奏叙述云的各种动作：

我为干渴的花朵
　从江海带来清新的阵雨；
我为午睡的叶子
　提供遮阳的布幕。……

情调轻快而自信，甚至骄傲：

我用燃烧的光轮围住太阳，
　又让月亮带上一圈珍珠；
每当暴风把我的旗帜张开，
　火山就失色，群星也乱舞。

诗句明亮，美丽，把云的自豪表达得很有力。云并且进一步宣告：

我变化，但我不死。

永远在变化，永远不会衰竭。但诗人写的，难道真的只是云么？难道不是在同时写诗人的想象力的不朽？

《致云雀》用的诗体可以称为“长短句”：每段五行，前四行甚短（五或六个音节一行），第五行奇长（十二或十三音节）。前面往往是短促的呼喊、表白，最后一行则是叙述或铺陈，节奏急时真如云雀腾地而起，而音调之美，又宛若它的歌声从天而降。诗人不再是代言人，而是一个倾诉者：

问候你，愉快的精灵！

……

而且这一次，诗人明确地把他的诗才同云雀相比，感到大为不如，而所以不如，是因为云雀是纯粹欢乐的化身，它能够愉快地放开嗓门唱出天堂的颂歌，而人则相反：

我们前看后瞧，

　渴求人世所无，

最真诚的笑

　也含一点痛苦；

最甜的歌唱出最悲的情绪。

这也就点出人间世是充满苦难的。

《西风颂》也有自怨自艾，但是情绪不同了：

如果我能是一片落叶随你飘腾，
如果我能是一朵流云伴你飞行，
或是一个浪头在你的威力下翻滚，

如果我能有你的锐势和冲劲，
即使比不上你那不羁的奔放，
但只要能拾回我当年的童心，

我就能陪着你遨游天上，
那时候追上你未必是梦呓，
又何至沦落成这等颓丧，

祈求你来救我之急！
呵，卷走我吧，像卷落叶、波浪、流云！
我跌在人生的刺树上，我血流遍体！

岁月沉重如铁链，压着的灵魂
原本同你一样：高傲，飘逸，不驯。

诗人所祈求的，是西风的威力，不只是它摧枯拉朽亦即破坏旧世界的力量（这是人们都认识的），而增加了一个新的力量（这是雪莱的慧眼独具）：

豪迈的精灵，化为我吧，借你的锋芒，

把我的腐朽思想扫出宇宙，

扫走了枯叶好把新生来激发，

凭着我这诗韵做符咒，

犹如从未灭的炉头吹出火花，

把我的话散布在人群之中！

对那沉睡的大地，拿我的嘴当喇叭，

吹响一个预言！呵，西风，

如果冬天已到，难道春天还用久等？

春天意味着新生、重振、复兴；从雪莱的一生理想来看，它也象征着革命。后世的革命者在暂时处于逆境的时候，经常是从这句名言汲取勇气的。雪莱找到了恰当的诗歌语言——任何人一听就懂的来自大自然的比喻——和恰当的诗歌手法——直接、尖锐的对照——写出了1819年处于激烈斗争中的英国人民的信心，从而也对世界文学和世界革命事业作出了持久的贡献。

而他之能够做到这一点，是由于这首诗还有其他优点。它采用了恰当的诗体：脚韵是连锁式的，有呼应，有推进，造成了突出主题的声势。它的结构于严整中显力量：前三节分别写地、空、海中西风的猛烈扫荡，后二节一变而由诗人自己出来向西风倾诉，最后则是上引的用问题形式提出的预言。它的写法和用语也比较实在、具体，虽然仍有“魔怪”、“精灵”、“流云”、“电火”、“火花”之类雪莱惯用的词儿，却无雪莱常有的散焦点、不精确或重复过多的现象，中心的线索是清楚而硬朗的。它也没有过多的声明式的语句，主题是通过形象和形象的变化和对照表达出来的。“西风”本身就是一大形象。有理想的诗人总是寄望于摧旧立新，但把这希望、这信心形象地、艺术地表现出来，历一世纪而不减其魅力的，似乎只有雪莱此作。

除了上述各诗，还有另一类作品——比短诗略长，比单纯抒情略为复杂——使人们不能不感到惊讶：原来雪莱的抒情天才是这样博大精深！他的优秀作品远比一般所预料的要多！

这当中有《阿特拉斯的女巫》（1820写成）。这部作品有两个特点：一、用意大利八行体写成，这是拜伦用来写《唐璜》的口语诗体，雪莱也运用得颇为挥洒自如；二、充满了轻快、开玩笑的情调，写的是阿波罗的女儿——一个美丽、好心的女巫——怎样驯伏野兽，乘仙舟航行云天之间，祝福所见的最美的人，而对不甚美的人则给以奇幻的梦，而又挫折他们的愿望，使他们在扑朔迷离中闹出各种笑话。总之，颇有点仙气，有点莎士比亚《仲夏夜之梦》的味道，但又纯然是雪莱本色，仍有天上的飞车、明亮的星月、清幽的花木和美丽的女郎等必有之笔，仍有对于爱的歌颂，也不忘对国王和僧侣的讽刺，只不过写得比以前轻松，只见想象力更加自由驰骋，诗句中更多热烈的颜色，例如对火的描写：

> 人们还不知火有多么美丽。
>
> 每一炷火焰是一颗宝石
>
> 熔化在永远闪耀的光里，
>
> 让每个注视者分享它那神姿。
>
> （第127段，第259—262行）

雪莱的美学思想是更成熟了。原来玛丽劝他不要再写这类“抽象的、梦境般的”诗，而应该着力于争取更多的一般读者，但是雪莱没有接受她的意见，仍把这首诗写完了。有意思的是，后世不少不易取悦的批评家，对《阿特拉斯的女巫》却颇说了一些好话。[16]

也是在1820年写的《敏感木》可以称为寓言叙情诗。第一部分写一个美丽的花园里千花争妍，然而有一株植物寂寞独处，它就是诗题上所

说的“敏感木”：

敏感木不开艳丽的花，
它既无香味也不神光焕发，
只有一片深挚的爱心，
把它本身所缺的美追寻。

（第1部分，第74—76行）

第二部分写一位美丽姑娘来到花园，她爱护花木，扶弱培幼，为它们驱逐害虫，却让蜜蜂和蝴蝶做了她和花的侍从。然而只过了春夏两个季度，

树叶还未发黄——而她已死亡！

第三部分写姑娘死后，景物大变，一切美丽的花朵都被死亡的阴雾所袭击，等到冬去春来，敏感木叶子全落，成为枯木，只有

曼德拉木、毒蕈、酸模和毒麦，
像复生的死者爬向停尸场外。

这里仍然有生机。于是在最后的“结束语”部分，诗人点出了他的主题：

我们的生命
充满了错误，无知和纷争，
没有一物实在，所见皆是虚幻，
我们自身也是一场梦的影像。

因此连“死亡也是假的”，明丽的花园和美好的姑娘实际并未消逝，只不过我们自己有了改变而已。最后的结论是：

对于爱、美和欣喜，
没有死亡和交易。

换言之，人生是虚幻而不真实的，只有美才是永存的。这种柏拉图式的哲学未必是后世人们所能接受的，然而在当时，雪莱却是身体力行的。他向来写得美，这首诗写得更美，对园中花朵的逐个描绘，其形象之明丽和声韵的优美丰富了从16世纪的莎士比亚到19世纪的济慈的花鸟诗传统；而用一往情深的笔触写出来的护花女郎就在美女如云的雪莱的世界里也显得突出，因为她身上结合了美丽的外貌、良善的灵魂和夭折的命运这三个浪漫主义因素。

《灵中灵》（Episychidion，1821年写）是一首哲理诗，主题是：爱。雪莱把它献给意大利姑娘艾米莉亚·维文安娜。雪莱虽然已有妻子，却认为艾米莉亚才是他理想的爱人，因为只在她身上他才找到同他完全和谐一致的灵魂。他也知道这是一个世所不容的三角关系，他的解决办法是：

但愿我俩是同母的孪生兄弟！
或将我的心已给另一位的名义
变成你同她结成姊妹的誓约，
把两束光合为同一永恒的火柱！

他认为基督教所规定的一夫一妻制是不合理的，因为那使得人

从一而终，友伴也铐链，仇敌更互妒，

走上了人生最长最无味的旅途。

这是苦刑，而反过来：

真正的爱情不同于金珠或陶土，
分享并非掠夺。

这是雪莱关于恋爱自由的名句。[17]接着他说出了一番理论，大意是爱情如人的理解力，正因探索过多种真理而更明彻；又如人的想象力，由于吸收了各类光泽而成为宇宙的火柱，足以消灭错误。当人固执于一物一体的时候，人是在建造单一的永恒的坟墓；而当人肯互相分享，则会发现苦难之类的坏东西虽然越分越少，乐趣、爱情、思想之类的好东西则越分越多，部分会超过全体，这就是真理，这也是希望所在。

接着诗人追溯他怎样从小就追求心灵上的伴侣，怎样几经沧桑，最后才发现她就是艾米莉亚。她是从他的“灵魂出来的灵魂”。诗的后半是诗人对她的倾诉：他要求她终能突破修道院的高墙，出来与他同航海上，到希腊一个幽静美丽的岛上去，在那里他有书和乐器，他们两人可以同居，精神与身体都结合为一：

两个意志里一个希望，两个心灵下
一个意志，一个生，一个死，
一个天堂，一个地狱，一个不朽，
一个永灭。

这是达到情感的最高点了，诗人又突然感到要进入这样一个爱情的最高境界，人间的语言就变成铅样沉重的锁链了，于是迸发出几声呼喊：

我气喘，我沉落，我战栗，我消亡！

最后，诗人恢复平静，自慰地说：爱情纵使痛苦也是甜蜜的。他嘱咐芸芸众生要互爱，因为有了爱即是得到了祝福。

这首诗在英国诗史上的独特性在于它既是对一个姑娘的倾诉，又是对于爱情本身的理论探讨。过去歌颂爱情的诗并不少，然而对于爱情进行这样详细的哲学探讨的却不多见——除非是17世纪初年多恩的某些作品。但是多恩虽然号称玄学派诗人，他在那些诗里所关心的是爱人能否忠贞如一的问题，他的口气是嘲讽的，方式是诡辩的。雪莱则全然不同，他的爱情哲学的出发点是灵魂与灵魂的和谐一致，他主张爱情可以分享，而始终如一则宛如带着锁链“走上了人生最长最无味的旅途”。在他的爱情观后面还有他那一分为二、二又合一的根本哲学。然而如果我们以为雪莱只是生活在云雾之中，完全不切实际，那么我们又没有真正了解他的为人了。因为他不仅态度完全严肃，他提出真正的“爱情不同于金珠或陶土，/分享并非掠夺”不是说说而已，在这方面他也是身体力行的。

正是在居留意大利的几年里，他同玛丽的感情有过波折，两个小儿女的早死在他们夫妇生活上投下了阴影。另一方面，他就在玛丽身边公然不讳地写出他对别的女子的爱慕。这篇《灵中灵》是献给艾米莉亚·维文安娜的，另外还有一些诗表达了他对一个朋友的妻子琪恩·威廉斯的倾心。

给琪恩的诗是用心写的，其证据是雪莱对其中一首的初稿作了大的修改。原来这首诗以《比萨附近的松树林》为题，后来雪莱把它拆开成为两首，即《致琪恩——邀请书》和《致琪恩——忆游》。原诗的首句是：

最亲爱的，最好的和最明朗的，

走出去吧，

到树林和田野里去！

在修改后的《致琪恩——邀请书》里，这句变成：

最好的和最明朗的，走出去吧！

你比这美丽的日子更美丽……

显然，他是要把自己对琪恩的情感表达得比较含蓄一些，因此第一稿上的“最亲爱的”删掉了。含蓄而又要保持对琪恩的赞美，他于是借助于传统的文学手法，在第二稿里加上了这样一节：

我在门上留下一条，

向每个常客通报：

我已经去到田野，

享受美好日子的滋味；

沉思，请你明天再来，

那时炉边会守着悲哀；

绝望，你这逼债的账房，

还有忧虑，你这讨厌的吟诗狂……

他运用了拟人化的手法，使得诗句略显抽象，避免过深的感情流露；同时，用词口语化，又显得比较轻快。总起来说，他力求把自己对琪恩的倾慕放在文雅含蓄之内，所以加了这样与琪恩似不相干的一节。其结果是，这首修改后的诗比初稿的相应部分要成熟得多，也耐读得多。

在另一首写给这位朋友之妻的情诗里，雪莱运用了另一种文学手法，类似中国古诗中所用的“赋比兴”里的“比”。这首诗题为《致琪恩，

随赠六弦琴一架》。诗人一上来就声明：

爱丽儿致米兰达：……

得到你的王子费迪南的恩准，
并奉了他亲自的命令，
可怜的爱丽儿献这无言的薄礼，
它代表有言也说不出的心意……

这是借用了莎士比亚《暴风雨》一剧中的人物，表明自己只是为别人奔走的小精灵爱丽儿，而琪恩是已有爱人的姑娘，如剧中已许身于费迪南王子的米兰达。他对于琪恩别无所求，只不过希望：

报答他的服务和忧郁，
今天赐一笑，明天歌一曲。

他赠她的六弦琴也不寻常，而是一度囚禁爱丽儿的大树的树身所制成，对于会使用它的聪明人能有求必应地发出美妙的音乐：

Whispering in enamoured tone
Sweet oracles of woods and dells,
And summer winds in sylvan cells;
For it had learned all harmonies
Of the plains and of the skies,
Of the forests and the mountains,
And the many-voiced fountains;
The clearest echoes of the hills,

The softest notes of falling rills,

The melodies of birds and bees,

The murmuring of summer seas,

And pattering rain, and breathing dew,

And airs of evening; and it knew

That seldom-heard mysterious sound,

Which, driven on its diurnal round,

As it floats through boundless day,

Our world enkindles on its way.

用多情的声调轻唱：

山林的美好预兆，

幽谷的夏天风涛；

它学到了所有乐曲，

不论来自天空或泥土，

来自森林或山岗，

还有喷泉的流响，

山峰的清脆回声，

溪水的柔和清音，

鸟和蜜蜂的旋律，

夏天海洋的低语，

雨的拍打和露水的呼吸，

以及黄昏的歌；它熟悉

那难得听到的神秘声音

在作着日常的巡行，

飘过无边际的白天，

一路把我们的世界点燃。

这一节也许是雪莱全部作品中最富于音乐美的诗，它成功地用英雄双韵体表达了六弦琴的铿锵和变化。

然而诗人所强调的是琴只为知音而鸣，在诗的最后他点出了最大的知音是谁：

> 遇有高手来弹弄，
> 琴儿发出甜美的乐声；
> 但把最高最圣洁的绝唱，
> 留给我们亲爱的琪恩独赏。

这首诗风流蕴藉，但又异常得体。雪莱表达了他对琪恩的爱，但由于借用了《暴风雨》一剧的典故，又写得并不露骨。这是雪莱善于运用文学手法的一例，无怪乎华兹华斯说：“雪莱是我们当中最好的艺术家，我指的是他在风格上的功力。”[18]这也是雪莱诗艺更趋成熟的标志；他不再是一个直抒胸臆的自然流露派，而是在文雅、节制、含蓄的路上走了一大步。

五

文雅也表现在另一作品《阿堂耐斯》（Adonais，1821）中。这是雪莱在1821年6月听到济慈死讯后写的挽诗。对于这位风格俊逸的诗人的早逝，雪莱是深感悲痛的；对于文坛上一些专门打击新生力量的论客，他也充满了义愤；然而等他来写挽诗，他却要解决一个问题：如何写出他的悲痛和义愤？显然，把赤裸裸的感情连同眼泪一齐泼向纸上是不成的；他又采取了文学手法，然又不为其所囿，在一个传统的文学体裁里面写出了真感情。

这个文学体裁就是田园式挽诗。公元前2世纪，希腊诗人比翁曾写

《哀阿堂尼斯》一诗，悼念古神话中被野猪撞死的美少年阿堂尼斯（Adonis），也就是维纳斯所爱的人。比翁死后，他的朋友摩司丘斯仿他之作写了挽诗《哀比翁》。这样就开创了一个诗人借用神话故事写诗哀悼另一诗人的传统。在英国文学中，斯宾塞写《阿斯屈洛非尔》（Astrophel，作于1586年）哀悼菲力浦·雪尼爵士，弥尔顿写《力息达斯》（Lycidas，作于1637年）哀悼他的大学同学爱德华·金，继承了这个传统，弥尔顿之作公认为优秀挽诗。现在雪莱发扬了这个传统。他诗中的阿堂耐斯与比翁所写的阿堂尼斯只有一音之差，实是同一人物，代表了被野猪般的文痞们伤害致死的天才青年诗人济慈。

诗里还有其他传统的“设计”：不同的神、人、精灵相继走向死去的诗人所躺之处，宛如葬礼中的行列，这当中有尤雷尼亚，她是缪斯之一，也是诗人的母亲；还有几个精灵，代表梦、欲望、悲哀、欢乐等等；还有几个活的诗人，第一个是拜伦，接着又出现雪莱自己。诗句边叙边议，不仅悲悼济慈的早逝，也诅咒尘世的毁谤。

诗共55节，到39节起了变化：

> 静，静！他没死，也没睡——
> 他已从生命之梦里醒来。

下面接着说：

> 他活着，醒着——死的是死亡，不是他。

他“与大自然合一”，他是“美的一部分”，他同“时间天河里的灿烂之光”一样，可能暂时消蚀，但不会熄灭；由于他出现在阴世，连早死的诗人——查特顿、雪尼、鲁肯——都重新站起来了。这就表明：天才诗人纵然死去，也会使阴世增光。这时候，出现了全诗最有名的一段：

一人独存而众生变幻离徙，

天堂之光永耀，地球之影消散，

人生宛如圆顶上的七色玻璃，

永恒的白光被它沾染，

直到死亡又把它踩烂。……

在这些美丽的诗行里雪莱写下了他的双重看法：人生把永恒的白光沾染了，然而它又是充满色彩的；死亡踩烂了生命，但也恢复了纯净。因此在诗的末尾，他反问自己：

为何停留，为何回头，退缩，我的心？

希望落过空，人世的一切事物

都曾落空而消隐，如今你也该消隐！

于是他被带着飞向黑暗，飞向远处，而同时：

阿堂耐斯的灵魂，像一颗星，

从永恒的所在招手唤人。

诗结束了，雪莱完成了他情感上的转变：从哀悼始，以高昂终。然而我们读者却还在继续思索。这首诗为什么写得这样于悲痛、激昂中见沉郁？比起雪莱以前的作品来，它像是更多层次，那对于生与死的两重看法再度展现了雪莱的辩证思维。这里有一个大的主题，那就是敏感的诗人和无情的社会的矛盾。不只是济慈一人同《季刊》上的尖刻的批评家有这样的矛盾，雪莱也痛切地感到自己是一个几重意义的“逐客”，而且多少诗人遭遇同样的命运！作者的思虑是深刻的，然而却并未寻到真

正的解脱，因为把济慈放在“永恒的所在”，仍不过是表示通常所谓的“灵魂不朽”而已。

*　*　*

雪莱的最后的重要作品是抒情诗剧《希腊》和未完成的诗篇《生的胜利》。1821年秋，希腊人民终于起来用武力反对土耳其的统治，这消息使雪莱在兴奋中写下了一个诗剧，不仅题名《希腊》，写法也是古希腊式的，即剧中动作不多，主要情节是靠一二人物和歌队的长篇叙述来表达的。前一半的叙述者主要是土耳其苏丹手下的大臣哈桑；后一半出现了犹太老哲人阿哈苏哀勒斯（Ahasuerus，曾在雪莱的少作《麦布女王》里露过脸），他借为苏丹说梦的机会显示了土耳其首都司坦布尔（即君士坦丁堡）陷落的景象。但是希腊起义军并未在剧中出现，他们的活动是由登台向苏丹报告消息的报信人说出来的，这样利用报信人正是古希腊悲剧中常见的手法。运用歌队是另一种古希腊手法，雪莱在这个剧里让被土耳其人俘去的希腊妇女组成歌队，并且把他的最好的几段抒情诗交给她们去朗诵，例如放在全剧之尾的人类复兴颂：

伟大时代在世界重现，
　黄金岁月再来。
大地脱下冬衣，
　犹如蛇换旧蜕。
天笑了，帝国与宗教只剩微光，
像是梦已逝而影未亡。
……
另一个雅典将兴起，
　像霞光照亮整个天空，

把那盛世的灿烂光华，

传向辽远的后代子孙，

凡上天能给、人间能收的一切，

都将留存——只要光明不灭。

然而诗却不是只写光明，而还有阴影：

且住！难道恨和死定要重来？

且住！难道定要人杀人？

且住！莫把那预言的苦酒

定要喝个一滴不剩。

世界已经对过去厌弃，

让它就从此休息！

这是全诗之末，也是全剧之末。这当中有多少人世沧桑之感，多少对于从古希腊以来的历史的沉思。雪莱是更加成熟了。他还在追寻和探索，不仅仍然向往于一个光明的、合理的社会，而且寄希望于人类的复兴；但是同时，他也对于人世的艰辛有了更深的体会，因此他也变得更加脚踏实地。他的诗句依然绚丽多彩，但增加了深度，增加了沉郁的成分，像是在他一生最后一年里，他思考得最用力也最辛苦。

《生的胜利》就是表现他最后的苦思的作品。西方评论家对于这首未完成的哲理寓言诗是颇多赞扬的[19]，原因之一是它再度显示了但丁对雪莱的影响：不仅所用诗体是但丁在《神曲》里用的意大利三行体，而且情调有如《神曲》里的炼狱。诗篇一开始就写诗人梦见一大群人在狂奔：

有的逃避他们惧怕的东西，

有的却追求别人惧怕的对象。……

忽然人群更乱，一车飞来，上坐驭者有四张脸朝向四方，但他却把八只眼睛都用布包了起来，因此他的驾驶是盲目的；车后用铁链牵着一大队俘虏，其中有各色人物：

一切在掌权或受苦中

变老了的人……

一切在行动或遭难中缩短了年华的人，在欢乐或不幸中熬到最后时刻的人，有愈来愈大的荣誉或恶名的人——总之，一切被生命征服了的人，因为这辆车实是生命之车，它的行进是凯旋，大群俘虏是它取得的战果。只有“神圣的少数人”（耶稣和苏格拉底）才逃脱了被它践踏的命运，没有别的例外。诗人看到这一切，正在惊愕，碰上了一个形容枯槁、白发如草的老人，原来是卢梭，他自称：

我怕过，爱过，恨过，苦过，干过，死过。

经过他指点，诗人才知道车后的俘虏是“智者、伟人、未被忘却的人”，他也看清了其中有拿破仑、伏尔泰、弗烈德里克大帝、沙皇保罗一世和他的母亲叶凯杰林娜女皇、神圣罗马帝国皇帝利奥波特二世，还有更古老的哲人柏拉图、亚里士多德和他的学生亚历山大、罗马帝国的创始者凯撒和他的子孙，以及历代的教皇和主教等等。卢梭仍然不失启蒙主义者的本色，他把上面这群人同自己比较，结论是：

他们被赋予权力，

却只用权力来毁灭。……而我

有过创造的经历，

尽管只创造了一世界的苦果。

然而就以他的开创精神和不羁的性格，他也终究为“生命”所征服。在诗的后半，卢梭叙述了他被征服的经过。他原来有过“比普通阳光更为神圣的光”（第338行），后来一个光度更强的女性形体向他进逼了，她把每一个思想的火星都踏灭在脚下，使之归于“死亡的灰尘”之中。几经波折，身处幻象之中而又另见幻象，卢梭发现自己被卷在人群之中，而疯狂的人群也终于精疲力竭了，美者变丑，青年平滑的额角上出现了忧虑的皱纹，眼里却失去了希望的光，最后纷纷跌倒在路旁，卢梭也跟着跌倒，但还挣扎着喊问：“那么，什么是生命？”

诗人在苦思生命的意义时想起卢梭是值得我们沉吟的。欧洲浪漫主义的兴起，卢梭是最重要的开路人。是他打开了情感上的一切束缚，让眼泪横流成灾；是他反对社会上的一切限制，要求回到自然人的状态。雪莱以他为本诗的主角，是深知他的重要性的。但是雪莱却写出了卢梭也被生命所摧毁。“生命”战胜了卢梭的“自然”，所谓生的胜利实是死的胜利。这一情绪离雪莱多数作品的乐观主义太远了。为什么他要写这样一个作品？他的用意究竟何在？

我们白问了，因为诗到此中断了，没等诗人来得及阐明，大海夺去了他的生命。

六

然而就雪莱而言，死亡却不是永灭。他留下了诗，其中的优秀作品比一般所估计的要多得多。在人生意义和社会理想上，他都是一个勇敢的探索者，激进的程度超过一般想象，而他从头就有和平泛爱主义，其

根深蒂固的程度也超过一般想象。他的诗艺的发展是有轨迹可寻的，他所掌握的诗体之多——特别是在随常口语体上的成就——也超过一般估计。他既是直抒胸臆的抒情诗人，又是一个读书多、考虑深的学者。他不只写得优美，而且写得有深度，有一个坚实的思想核心。

他也是浪漫主义诗歌的一个重要理论家。1821年所写的《诗辩》一文集中表达了他对于诗的作用和诗人的地位的崇高看法。他认为诗能在我们眼前撕去包在事物上的“熟悉的外膜”，这样我们就能重新看出“我们生命的神奇”，因此“诗重新创造了宇宙”。同时，诗也荡涤旧物，“播下社会革命的种子”；诗人是预言家，又是“世界上还未被承认的立法者”。回想一下在不久以前，诗人还被看作贵族家里的清客，讲故事或唱曲子的人，诗艺还只是雕虫小技，雪莱的这番话又表示何等的自信，何等的骄傲！

他从头就受到一些同时代人的赞赏，但也从头受到另一些人的攻击，由于他的私生活，也由于他那主张自由恋爱和向往共产主义式社会的新思想。几辈诗人热烈拥护他、学习他，从爱伦·坡、布朗宁、斯温伯恩直到哈代和叶芝；也有作家反对他，包括海什力特、卡莱尔、马克·吐温。[20]这当中措词最巧妙，影响也最大的是诗人兼批评家M.阿诺德的一段话。他把雪莱看作

> 一个美丽而不起作用的安琪儿，在真空中徒然拍打着他那闪着星光的银色翅膀。[21]

雪莱的全部作品，以它们的深刻性和坚实的思想核心，驳斥了阿诺德的论断。对于旧的社会制度来说，他不仅不是“不起作用”的，而是危险的，富于颠覆性的，他所遭遇的激烈反对就证明了这一点。他也不是生活在真空中，而是脚踏实地的，我们在前面已经几次论证了这一点。他的晚年的作品还表明：他虽利用了文学传统里的种种手法，包括神话、历史，但是他所苦思的是当代重大问题；正因为他感到19世纪20、

30年代政治和社会形势的重大压力，他写的诗也包含更多更深刻的矛盾、冲突，他的沉郁表明在这位浪漫主义诗人身上现实主义的因素在增长。在诗歌语言方面，他也有相应的变化：他逐渐写得更硬朗，更实在，用词更平易，口语成分更浓厚——而同时保持了他原有的瑰丽和音乐性。阿诺德不了解他的深刻与现实性，正同后来攻击他的现代派不了解他的复杂和丰富一样。

20世纪初年，美国大学中白璧德和莫尔等“新人文主义者”[22]对整个浪漫主义思潮发起了攻击，雪莱又是首当其冲。他们是从文化思想的角度来反对雪莱的。既从文化思想，又从诗艺角度来反对雪莱的则是艾略特等现代派，特别是现代派的理论之翼“新批评派”，这当中利维斯的《雪莱》一文全面否定了雪莱的诗艺，认为他浅薄，混乱，用的比喻无内在的一致性，只是纵容自己感情的泛滥，等等。他分析了《西风颂》等诗，结论是雪莱只是一个斯温伯恩那样的次要诗人。似乎是有了定论了，可是50年代之初，就有美国教授博特尔（F. A. Pottle）写了我们在前面引过的《雪莱的真相》一文，证明恰恰是利维斯自己没有读懂雪莱的原诗，所谓混乱只是批评者本人的混乱。

文学风尚此起彼落，“新批评派”已不行时，而经过这一段插曲，雪莱的地位反而更加巩固了。人们看清：浪漫主义诗歌是英国文学中一大高峰，其思想上的锐进、深刻与艺术上的新鲜、精湛都是令人惊奇的，而这当中，雪莱是极为活跃的主要诗人。尽管雪莱难于恰当地译成别的文字，仍然对世界文学投下了影响。就在我们遥远的中国，当白话新诗兴起之际，雪莱是许多诗人喜爱和师法的对象，而他的《西风颂》的结语，经过诗人郭沫若的翻译，更是传诵至今，形成一种超文学的思想力量。

雪莱自己，是充分意识到他所处的时代的重要和这一时代中诗歌成就之高的。他在《诗辩》中写道：

英格兰文学再度升起，宛如获得了一次新生。每当我们的民族意志有一次伟大、自由的发展，必伴随以一次文学上的有力发展。不管思想低劣的人怎样从妒忌出发贬低当代的优点，我们这个时代必将成为一个以智慧上的成就著称的可纪念的时代。我们身边的哲学家和诗人的成就之高，是上一次（按指17世纪）为人身和宗教自由进行了全国性斗争以后所出现的任何人不能比拟的。一个觉醒中的伟大民族在舆论和制度上实现有益的转变时，最可靠的先驱、伙伴和追随者就是诗，在这样的时代里，人们接受和传达强烈的、激动的观念的能力都大为增加。

短短几句话里包含了雪莱对于文化与革命的关系、诗与社会变革的关系、诗对于增进人的敏感的作用的认识。没有一个前人说过这样的话。这话里有年轻一代浪漫诗人对于他们的成就的自豪感——这成就中有雪莱的一份，拜伦的一份，也有济慈的一份。这第三位青年天才诗人的出现是英国诗史上另一件大事，我们将看到他如何在增进人的敏感方面作出独特贡献。

注释

[1] 雪莱在注中说：“时间是我们心中对于思想连续而过的知觉。……一人手脚摊开，被绑在拉肢的刑架上，持续12小时；另一人酣睡床上一夜；两人对时间的认识完全不同。酣睡者以为睡了还不到半小时，而受刑者则以为受折磨已超过若干世纪。”雪莱的这个关于时间和思想关系的解释使人想起爱因斯坦对于相对论所作的通俗说明。

[2] 后来雪莱把《麦布女王》的一、二两节加以整理，去掉不少情节和对话，以《世界的精灵》为题重新在1816年发表，内容是紧凑得多了，而诗则不如。

[3] 雪莱致葛德文书，见玛丽·雪莱对此诗的注。

[4] 见本诗前言。本段其他引语同此。

[5] 1820年5月14日致出版商查理士·奥利埃书（转引自《诺顿英国文学选》，第2卷，第4版，1979年，第692页注）。

[6] 梅特温曾记雪莱的谈话云：“英国剧本中他十分欣赏（韦伯斯特的）《马尔菲公爵夫人》，认为此剧的牢房一场……足以同莎士比亚的任何作品相比。他一直在读那些古剧作家——弥特尔顿、韦伯斯特、马辛杰、鲍蒙特和弗莱彻，从他们作品的矿藏里他取得了那使《钦契一家》分外出色的纯净而有力的风格。”（汤玛斯·梅特温：《雪莱传》，H. B.福曼编订本，1913年，第256页。）

[7] 见本剧前言。

[8] 例如：拜伦在《唐璜》第11章第85节写道：

我看过骑马的奴才践踏人民，

好似踢过了一片无言的平沙。

济慈在1819年9月18日给其弟乔治·济慈夫妇信中提到曼彻斯特惨案，对当时民主运动的高涨感到兴奋。

[9] 玛丽·雪莱在本诗的后记里说：“这首诗是为人民写的，因此语气比平常更通俗”。

[10] 对这一点英国著名学者路易斯（C. S. Lewis）持论相反。他在一篇重要论文《雪莱、德莱顿和艾略特先生》（收在《复原及其他论文集》，牛津，1939）中写道：“说雪莱把人的灵魂看成生下来就天真无邪或圣洁美丽，只不过受到外界的暴君的干扰而已——这是根本不符事实的；正相反，没有另一个不信教的作家像雪莱那样接近于原罪论，他不仅说出了同样意思，而且说得十分透彻。”但所引例子只足以说明雪莱认识到人的本性里善恶并存，而且路易斯在其文章开始处早已指出：“由于他相信人天生有变得完美的可能性，信基督教的读者也就理所当然地感到这是愚妄之谈了。”可见雪莱虽对人的本性持辩证观点，对人的发展前途则采取了与“原罪论”相反的看法，而这正是他同基督教的分野所在。按路易斯此文驳斥艾略特等现代派批评家对雪莱的贬低，把雪莱诗作的优点谈得很中肯，是一篇力作。

[11] 雪莱一封信里的话。引见玛丽·雪莱写在《解放了的普罗米修斯》后面的附言。

[12] 关于本剧中的科学思想，有卡尔·格拉布的专著《诗人中的牛顿——雪莱在〈解放了的普罗米修斯〉中对于科学的运用》（1930）论述颇详。

[13] 见本诗前言。

[14] T. S.艾略特在《但丁》一文中说：但丁《神曲》中《天堂篇》的最后一节是“诗所曾经达到和可能达到的最高点”，而雪莱“很了解但丁，在他死前几年开始受益于他对于但丁的知

识；他是19世纪英国诗人中唯一有可能开始步但丁后尘的人”。（《论文选》，纽约版，1932年，第212页与第225页）C. S.路易斯在前引文中说：雪莱以他的“净气和烈火”是半个但丁，“我要坚持说，他在《解放了的普罗米修斯》第四幕中达到了但丁的高度。”（见M. H.爱勃兰姆斯编：《英国浪漫诗人论》，纽约，1960年，第263页。）

[15] 现代英国批评家F. R.利维斯认为此诗全诗异常有力，但最后两行则有“病态的弱点”。语见其《雪莱》一文（收在《重新估价》一书，伦敦，1949）。按利维斯主编有影响的文学评论刊物《细阅》多年，是现代派贬低雪莱运动中的主将之一。但其反对雪莱的主要论点已受到后来的批评家和学者的反驳，可参阅F. A.博特尔的《雪莱的实情》（*PMLA*，LXVII，1952）一文。

[16] 例如当代诗人兼批评家D.台维认为《阿特拉斯的女巫》（还有《敏感木》）表现了雪莱的成熟和文雅（urbanity），是雪莱的“最大的成就”之一（见其《英国诗中用词的纯正》一书，伦敦，1953年，第133—159页）。C. S.路易斯也在前引文中说《阿特拉斯的女巫》一诗的“轻快与流畅（liquidity）”是任何其他的诗所难及，其效果只有莫扎特的音乐可比。

[17] C. S.路易斯在前引文中说，这两行的思想很可能来自“但丁《地狱篇》第15章第49节，因而最终来自亚里士多德的《伦理学》1169A，”并说柏拉图有同样思想。

[18] 语见M. L.皮考克：《威廉·华兹华斯的文评》（1950）中有关雪莱一节。

[19] 举例说，C. S.路易斯（见前引文）、T. S.艾略特（《关于但丁的演讲》，《肯宁评论》XIV，1952年），甚至F. R.利维斯（见前引文），都认为它是出色作品。当代美国学者兼批评家H.勃鲁姆更称它为“雪莱最后也是最精心雕琢的诗篇”，是“他的悲剧性的一生和诗歌创作历程中的顶峰”（《幻象的友伴》，伦敦，1962年，第343页）。

[20] 关于雪莱的文学声誉，请参阅怀特的《雪莱传》（1940），特别是第二卷，第389—418页。

[21] 阿诺德：《评论文集》，第二集中有关雪莱部分。

[22] 参阅白璧德：《卢梭与浪漫主义》（1919）和莫尔：论文《雪莱》（1910）。

第十章　济慈

一

济慈是一个伦敦诗人。除了最后在罗马的几个月，他一生都在伦敦度过，而伦敦在他在世年间（1795—1821）已是一个迅速发展的国际大都市。他出生在伦敦北郊一个中下层的家庭，父母经营着一个马厩。他八岁丧父，当年母亲再嫁，他们兄妹四人跟外祖父过活，尝到了没有自己家庭的凄凉滋味。15岁他做一位外科医生的学徒，19岁进入盖氏医院继续学习，一年后通过药剂师考试。医院所在是伦敦闹市区，就在伦敦桥南边，整个区域是“一个肮脏的鬼地方，有许多弯弯曲曲的街巷”[1]。当时的外科手术是野蛮的，没有麻醉剂，病人被按在手术桌上，医生在他大哭大喊声中下刀。济慈最初的工作是清洗和包扎伤口，而当时伤口几乎无一不受感染，因此他终日与脓血打交道，干了一年多，就坚决离开了。

在最易感受事物的少年时期在如此的环境中过如此的生活，这就使济慈从头起不同于拜伦、雪莱和大部分其他诗人。他的境遇艰苦得多，他对人世的忧患有着比他们更实际更具体的体验。

也是从很小的时候起，他就喜欢诗，喜欢大自然，神往于美丽的东西。没有上过大学，不懂古典语言，完全是靠读别人的诗文去了解古代和异域，但是好学和敏感却使他能深入探索，而探索到了的东西则迅速地、牢固地变成了他诗歌的一部分，并且发展开去，使他进入更高的想象世界。对于诗艺的探索之深，与他同时的作家之中，没有一人超越过他。

然而他又不只是一个梦幻者。他开朗，热心，喜欢交游。在家庭里

他是一个好长兄，关心弟妹，二弟汤姆生了肺病，是他一直照顾到最后，从而影响了他自己的健康。他似乎比拜伦、雪莱更多知心朋友，在生命垂危的最后日子里他是完全靠几个朋友看护的。因为他赤诚待人，所以才有那样多的写给朋友的热情、坦白的信，它们表明了他对于世界、时局、人物等等的看法，披露了他对于文学和诗歌创作的独到见解，不是像别的诗人那样三言两语就过去，而是大段大段的推心置腹的倾吐，往往是越说越兴奋，下笔越来越快，连拼法和标点都顾不上了。

与传说中的脆弱诗人相反，济慈有足够的理智的韧性使他能够恰当地估量自己的得失，对付旁人的褒贬。雪莱、拜伦都曾以为济慈是给《勃腊克武特》、《季刊》等保守刊物上的恶毒批评气死的，实际上它们所攻击的《恩狄米昂》一诗，正是济慈本人也不满意的。他之所以写这首诗，是因为他要考验自己，看自己是否能有足够的想象力和创造力来写一首4000行的叙事长诗，“使诗歌爱好者能够有一个回旋的处所，可以任意挑选，其中意象多到这种程度，即许多读后就忘，再读时才又感到新鲜，足够夏天一星期漫步的消耗……何况一首长诗还可以考验创造力，而我认为创造力是诗歌的北极星，犹如幻想是它的帆，想象是它的舵一样——近年来人们已经忘记创造力是诗歌的一个优点了。”[2]然而此诗本身并不令他满意。不仅在诗的序言里他提到它的“无经验，不成熟，还有足以显示它是在狂热中草成的每一个毛病”，而且后来针对刊物上的批评，他写信给一个朋友说：

> 赞美或责备对于一个爱好抽象的美因而对自己作品采取严厉的批评态度的人只有短暂的影响。我自己内心的批评给我的痛苦，根本不是《勃腊克武特》或《季刊》所能比的。……这次我是没用判断力而独立地写了，以后我将用判断力去独立地写。……在《恩狄米昂》中，我一头扎进海里，因而知道了海水深浅，何处有流沙，何处有岩石，而如果我呆在绿色的岸上，抽一锅可笑的烟斗，喝茶，听取明智的意见，那我就什么也不会懂了。我从来不怕失败，我宁可失败，也要进入最伟大的人的行列。[3]

从这信的坚定口气和最后宣告的决心，更可看出济慈绝不是像拜伦所说那样，是能够“被一篇文章吹灭生命”的。

更值得注意的，是济慈的自我批评精神。如上引信中所说，他是一个“爱好抽象的美因而对自己作品采取严厉的批评态度”的人。试问在当时的诗人之中，谁对自己作品采取了严厉的批评态度？华兹华斯、柯尔律治都曾严厉地批评别人的作品，但似乎没有对自己作品作过严肃、诚挚的自我批评。拜伦和雪莱似乎也没有。只有济慈不讳言自己的失败，而且进行分析。由于这样，他能一步一步超越缺点，登达诗歌之山的下一个高峰。这些分析之所以可贵，还在于它们结合了济慈对曾经影响他的前辈诗人的清醒的评价。他爱好他们，但又不受他们的束缚。他的成长正表现于他能逐个脱出他们的影响，从斯宾塞进到弥尔顿，又从弥尔顿进到他自己的成熟期。

以弥尔顿为例，济慈崇拜他，有一个时期还用弥尔顿的壮美风格写诗，写出了《海披里安》与《海披里安之亡》两部未完成的作品。但是接着他却决定不写下去了：

> 我已经放弃了《海披里安》——这诗里弥尔顿式的颠倒句太多了——弥尔顿式的诗只能用一种艺术性的或艺术家的气质来写，而我愿承受其他的感觉。应当坚持用英文。[4]

所谓“用英文”，是指用英国本土的诗歌风格而不用弥尔顿的拉丁文风格——颠倒句即其征象之一——也就是归真返朴。能看出自己作品里弥尔顿的影响过分浓厚，体现了他对自己的客观估计；而能迅速地改弦更辙则说明了他有怎样坚强的意志和怎样巨大的诗歌潜力。正因如此，济慈诗艺的完善进程是明显的，戏剧性的。

惊人的是那速度。他写第一首诗是在1814年，当时他18岁；他写最后一首诗是1820年，他刚25岁。作为诗人，他起步并不特别早，但从

1816年起，四年之间，他写了15,000行诗。特别是1819年的九个月里，他写出了包括五大颂歌在内的全部最优秀的诗——不仅在他自己作品里，而且在全部英文诗里也是最优秀的。单是这几个月的成绩就足以使任何诗人不朽了。他终于进入了他立志要进入的，“最伟大的人的行列”。

二

1814年写的第一首诗，题目叫做《仿斯宾塞》。这个题目也道出了济慈少作的一个特点，即他是在异常浓厚的前人的文学影响下开始写诗的。斯宾塞给了济慈许多东西；九行体的格式，优美的音调，神话，典故，通过文学想象力构筑起来的浪漫世界。16世纪的斯宾塞——长诗《仙后》的作者，近代英诗的开创者，“诗人的诗人”——对后来的影响通过济慈这一例子而更显，但济慈的不凡却在于他又有力量摆脱斯宾塞的影响，正同后来他又摆脱弥尔顿的影响，坚毅地走他自己发展的道路。

第二首《咏和平》和第三首《五月廿九日为查理士复辟周年，闻钟声而作》又使我们看到济慈的另一个特点，即他的民主意识。《咏和平》咏的是战胜拿破仑之后的欧洲和平，但是年轻诗人更寄望于“欧罗巴的自由”，他要求：

> 给国王们以法律，让伟人们有拘束。

而五月廿九日所作则是更明显地反对王朝的：

> 糊涂的英国人，难道你们还要尊重
> 此人的记忆，你们最可怕最丑恶的耻辱；

接着他说，这钟声只使他想起那些由于反对查理士第二而被处死的志士，实际是在敲他们的丧钟，令他感到痛苦。

查理士复辟是在1660年，150年后，这位19岁的青年诗人还在这样强烈地谴责这一历史事件，也许会令人惊讶。其实民主意识正是济慈性格里的一个常在成份，他几乎是本能地反对国王专制和贵族压迫的。不只泛泛地反对，而结合着他对于英国作家的命运的感慨：

> 英国产生了世界上最优秀的作家……而英国人在他们生前加以虐待，在他们死后加以培育。……英国伟大作家之所以伟大是因为他们总是被践踏，被踢进人生的小径，看到了社会的腐烂面。[5]

真是慨乎言之！这番话出自济慈自己的深切感受：他正是受过践踏，看过社会的腐烂面的。

又是济慈自己，在诗里作了这样的宣告：

> 谁也达不到这个顶峰……
> 除了那些把世界的苦难
> 当作苦难，而且日夜不安的人。
>
> （《海披里安之亡》，第147—149行）

这一名言，我们曾在前面引过的，也许会使那些认为济慈唯美甚至颓废的人们感到意外。实际上，这一苦难感同他的抒情天才的结合，是他的诗艺里——而不仅仅是人生观世界观里——的一个关键因素。它使他的甜歌里有苦涩味，遐思里有现实感，使他的最高远的想象也不是轻飘飘，而是有实质和重量的。而促成这一结合的，正是他那朴质的、几乎是本能的民主意识。

在他写诗的最初阶段，也正是这民主意识使他乐于结识一位当代诗人，即李·亨特。

20世纪的学者们对于李·亨特的评价是不高的，但在19世纪初年的伦敦，亨特却是一个著名的文学家和民主斗士。1813年，他由于被判毁谤摄政王罪入狱两年，1815年2月2日出狱，济慈写了一首十四行诗，诗题就是《作于李·亨特先生出狱之日》，大意是：豪华的奴才！你们的牢狱并未能关住亨特，他的精神是自由的，遨游于牢墙之外，

闯入了斯宾塞的殿堂和园林
　采摘着仙花，又同有胆略的弥尔顿
驰骋于太空之中，接着他的天才
　快乐地飞进他独自的境界。
谁能损害他的令誉，当你
　早已死去，连同你的爪牙一群？

这里济慈又提到了斯宾塞和弥尔顿。他对于亨特的钦慕是双重的，即既尊他为一个反抗暴政的斗士，又敬他为一位诗界前辈，而且不同于书本上的斯宾塞和弥尔顿，是一位活生生的诗歌引路人。

接着济慈由朋友介绍，登门去拜访亨特，拿诗请亨特指教；亨特也喜欢这位青年诗人，在自己所编的《审察者》周刊上发表了他的诗，又在自己写的关于诗界新秀的文章里将他同雪莱并提，并介绍两人相识。

亨特对济慈的影响，总的说来，是健康的。通过亨特，济慈接触到了一些文坛上的名人，开阔了他的文学视野。从诗艺来说，亨特有两大建树，一是写了《雷米尼的故事》等诗，显示了他写叙事诗的本领；二是将双韵体这一诗体从18世纪蒲柏的深重影响下解放出来，使它显得自然流畅。做到这一点是极为不易的，因为蒲柏在双韵体中的成就极大，达到了诗艺的最高峰。但也正因如此，19世纪的诗人们面临的共同任务

是：摆脱18世纪诗歌的深重影响，不仅在题材上而且在诗艺上也另走新路。浪漫主义诗歌正是在这种背景下兴起的，华兹华斯和柯尔律治的历史功绩正在于通过理论和实践推出了一类明显地不同于18世纪诗歌的新作品。但是文学上的变革很少能毕其功于一役，济慈这一代诗人还需要巩固和扩大浪漫派前人的战果。从济慈本人讲，由于他学习前人——首先是斯宾塞、弥尔顿两位诗艺大师——特别认真，所受书本影响之大本可以成为一个沉重的包袱，现在来了一个心胸开阔、重人生过于书本、神往于现实的意大利过于翻译文章中的希腊的亨特来施加另一种影响，也就有助于济慈的成长。

然而亨特的诗艺并不精湛。济慈很快就超越了他。1816年12月30日，两人有过一次比赛，即用同样的题目《蝈蝈和蟋蟀》写一首诗，时间限定一刻钟。结果济慈先交卷，而且两诗相比，济慈所作更新颖，也更深刻。

《蝈蝈和蟋蟀》用的是十四行诗形式。济慈的少作之中，十四行是主要形式之一。他用十四行体练笔，后来成绩斐然，英文中最优秀的若干首十四行诗就是他写的。就在写《蝈蝈和蟋蟀》之前，他已经写了另一首十四行诗，更为出色：

初读贾浦曼译荷马有感[6]

我游历了很多金色的国度，
　看过不少好的城邦和王国，
　还有多少西方的海岛，歌者
都已使它们向阿波罗臣服。
我常听到有一境域，广阔无垠，
　智慧的荷马在那里称王，
　我从未领略它的纯净、安详，

直到我听见贾浦曼的声音
无畏而高昂。于是，我的情感
　有如观象家发现了新的星座，
或者像考蒂兹[7]，以鹰隼的眼
　凝视着太平洋，而他的同伙
在惊讶的揣测中彼此观看，
　尽站在达利安[8]高峰上，沉默。

这首传诵至今的名诗，充满了作者对古希腊文明的神奇之感，而我们后世读者又对此诗本身充满神奇之感。诗作于1816年10月，诗人还未到21岁。他在写本诗之前，曾同他的朋友查理士·考登·克拉克夜读16世纪诗人乔治·贾浦曼所译的荷马史诗，越读越兴奋，读了一个通夜，清晨才散，但等克拉克稍事休息，十点钟起来吃早饭的时候，桌上放着一个信封，里面就是济慈刚刚写成的此诗。它传达了青年诗人的兴奋心情——由于发现了一个心智上（而不仅仅是文学上）的新领域。崇拜希腊古文明的人多得是，却要轮到这没有受过古典教育的医学生来给这种崇拜心情以最动人的表现！也许，这正是因为他不是一个学院人士，不是用做学问的方式来看待古文明，而是用了一个诗人的全部活力和全部敏感，因此才写得那样新鲜。同时，贾浦曼的“无畏而高昂”的声音也起了作用，使这诗的风格也是恢宏大度，充满了新海洋新天地的开朗气概，而没有局限于描写性与装饰性的细节之中。这后者是一个真正的危险，因为18世纪的诗歌遗风，甚至斯宾塞的优美传统，都在向这个刚在练笔的年轻诗人的头上压来，何况年轻人自然地趋向于美丽的词藻和浮泛的伤感；现在济慈却能在贾浦曼的雄迈风格的启发之下，跳出这些陷阱，挺立在一个台阶之上，向前纵览未来的诗歌局面，看到了弥尔顿在向他招手，在弥尔顿之后又闪现着莎士比亚的巨大身影……

当然，发展不是一帆风顺的，还将有许多起伏。就以眼前而论，一

首十四行诗无论怎样成功，毕竟只是一首短诗，而济慈总觉得真正的考验在于写一首长诗。如上面引过的1817年10月8日的信所吐露的，他的目的在于写一首4000行的叙事诗。

四千行非一蹴而就。他先写了几首中等长度的诗。

这当中有三首诗札，分别写给乔治·费尔登·马修、查理士·考登·克拉克和他的弟弟乔治。诗札是18世纪传下来的一种形式，典雅的蒲柏和土生土长的彭斯都曾写过，而且都写得出色。济慈利用这形式达到了几个目的：练笔有了开展，写得比较长比较放松了，运用英雄双韵体比较纯熟了，在内容上则是对于自己是否能成为诗人表达了希望和忧虑，其中有对于自己环境的感慨，例如：

> 即使我把全部时间给了矜持的诗神，
> 她也不会愿意同我一起
> 住在这座黑暗的城市里，也不肯
> 陷入各种矛盾而还赐我愉快。
>
> （致马修书，第31—34行）

因此济慈请求马修，帮他在大自然中找一个好地方，以便他能迎来诗神，一起坐下来吟诗，谈论过去的诗才：短命的查特顿，“热心肠”的莎士比亚，失明的弥尔顿，进而

> 慨叹人们可怕地缺少慈心
> 对于那些力求用天才的明亮金翼
> 去扑掉无情的世界放出的
> 每一毒刺的人。然后我们可以谈论
> 那些在争取自由的事业里倒下的人：
> 我们自己的阿弗雷特，瑞士的退尔；

还有那位名字给人带来安慰的

高贵而永不屈膝的华莱士[9]。

每当我们的思绪转向粗犷的北方，

我们大可流一滴泪，为他，也为彭斯。

（同上，第62—71行）

这里又出现了人世的苦难感和民主意识，提到苏格兰的志士华莱士和彭斯显示了他的同情所在，而用“天才的明亮金翼/去扑掉无情的世界放出的每一毒刺”等语像是早就预见到了自己以后的遭遇。同样的民主意识结合着诗的作用出现在另一封诗札里：

爱国志士将理会

我的严重的报警，而拔剑以待；

或者在议院里高诵我的诗行，

去震惊王爷们的安乐梦乡。

（致吾弟乔治，第73—76行）

但是同时他也写得活泼生动，除了叙友情，谈风月，还探讨诗艺：

… you first taught me all the sweets of song:

The grand, the sweet, the terse, the free, the fine;

What swell'd with pathos, and what right divine,

Spenserian vowels that elope with ease,

And float along like birds o'er summer seas;

Miltonian storms, and more, Miltonian tenderness;

Michael in arms, and more, meek Eve's fair slenderness.

(To Charles Cowden Clarke, lines 53-59)

你首先教了我诗歌的一切乐趣：

堂皇，甜蜜，简洁，自由，美丽，

有的充满了哀伤，有的伸张了正义，

斯宾塞的元音圆润地滑翔，

像鸟儿贴着夏天的大海飞扬；

弥尔顿的雷鸣，还有弥尔顿的柔情，

迈可怒而拔剑，温和的夏娃却体态轻盈。

（致克拉克书，第53—59行）

这几行诗本身就体现了济慈自己诗艺的成长，宛似蒲柏《批评论》里谈音韵的一段，都是以音寓意；如果在圆熟上不及蒲柏，在优美上则过之。

接着，他写了两首更长的诗。

一首是《我踮脚站在小山之上》（242行）。此诗探讨了诗和自然的关系，例如把月亮称作“优美的诗人们的创造者”（第116行），然后说：

是什么使智者和诗人写作，

如不是自然之光的美丽天国？

从一句诗的从容大度，

我们看得出山上松树的摆舞，

听一个故事讲得圆满到底，

我们感到了山楂地的荫庇。

（第125—130行）

这样又把诗艺同景物联结了起来。他也谈到了神话在诗里的作用，举了四个神话典故为例，最后则归结到诗的灵感来自生活里的激情，而诗又

反过来给生活以慰藉。不过又不能局限于生活，因为诗人常“被高举到世界之外”（第139行），“打破了我们人间的铁栏，/进入到一个奇幻的境界”（第190—191行）。

另一首是《睡与诗》，共404行，是他初期作品里最长的诗。它对于睡与诗的关系谈得并不多，着重探讨的仍是济慈自己怎样才能成为一个像样的诗人。他徘徊在两种境界之间。一方面，他十分爱好优美、和谐的大自然，写景物、写神话的佳句已经涌现；但同时，他又问自己：

> 我能否终于同这些乐趣告别？
> 是的，我必须超越它们，进入更高贵的生活，
> 在那里我将寻到人心中的
> 痛苦和冲突。
>
> （第121—125行）

然而等到真正寻到了“痛苦和冲突”，他又只体会到

> 对现实事物的感觉加倍强烈了，
> 它像一条浊流，要把我的灵魂
> 拖向虚无。
>
> （第157—159行）

于是仍然只能寄望于能“自由翱翔”的“高度想象力”（第164行），并且认为正是这想象力决定英国诗歌的兴衰：有它，于是伊丽莎白朝的诗歌兴盛；没有它，于是18世纪的诗歌不振。然后纵论当代诗人，赞了“被天鹅的黑喙唤醒了/走出了湖中水晶房屋”的，贬了“以生命的荆棘和磨石为滋养”的。人们以为前者指华兹华斯，后者指拜伦。

济慈对于新古典主义的讥评——他甚至点了“一个什么波瓦洛”的名

字——在当时就受到了拜伦的反对（我们记得，拜伦在诗艺上是崇拜18世纪的蒲柏的），在20世纪也被学者认为是在亨特影响下所作的轻率的判断。[10]然而这一段英国诗史的回顾却正是本诗的精彩之处，因为它写得具体，实在，有别于另外一些部分的吟风咏月；也因为它表达了新起的浪漫诗人对于前人的态度，即不愿再受站在身边的新古典主义者的束缚，而要超越他们去追踪文艺复兴时期的大手笔们。不论他立论还有多少不周到的地方，不论他自己以后的诗歌看法和实践还会有多少变化，在这刚登诗坛、踮足远望的时候，能够表现出这样的锐气有助于济慈的成长，也有助于英国诗歌局面的进一步翻新。

在这种气概之下，他撇开种种自我怀疑，看到了：

> 在我面前
> 总在翻腾着一个巨大的概念，
> 我从它取得自由；从而我也看出了
> 诗的结局和目标。
>
> （第290—293行）

同时，他也完全清楚：要实现这样的理想，将需要难以想象的苦工，因此还得依靠友情，平心静气地从温和的、优美的十四行诗之类的作品做起。诗的后一百行（312—404）情调一变，主要成为济慈在李·亨特家过夜，看到他书房中的雕刻和图画的追忆。

最后的一景是：晨光惊起了一夜不眠的诗人，他站起身来感到疲倦全消，心里高兴，情绪愉快，决计当天把他一夜所思写成诗——

> 不论写成什么样子，
> 我留下它，就如父亲留下儿子。
>
> （第403—404行）

这两行恐怕是这位俊逸诗人的叫人感到遗憾的败笔了，《睡与诗》是一篇力作，然而临到结句，凑韵的痕迹显然，意境也极平凡。

在完成此诗之后，济慈总算有了足够材料编出他第一本诗集。1817年3月，伦敦的出版商奥利埃（C. and J. Ollier）出版了《约翰·济慈：诗集》。我们上面所谈的诗篇，都包含在它里面。书是薄薄的一小本，当时的人们也不重视，然而我们后世的读者却知道：这里已有不少佳作，而这些佳作以及不能算佳作的其他诗篇的写作过程表明，诗人成长得迅速，在不到三年的时间里他吸收又脱出了许多人的影响，对于写什么诗和怎样写逐渐有了自己的主意。他充满了希望和信心，但还不成熟，还要在接着而来的几个月里遭受一场大的考验。

三

这个考验就是长诗《恩狄米昂》的写作。

从1817年4月起他一直在写这首诗，11月全稿完成，内分四卷，共4050行。1818年4月伦敦泰勒和赫西公司出版了这首长诗，书名即是《恩狄米昂》。

恩狄米昂（Endymion）是希腊神话中的人物，一个英俊的牧童，为月神所爱，众神之王的宙斯允许他永葆美貌，但他必须永远睡着。济慈在写《我踮脚站在小山之上》时就涉及了他——事实上，他原来是想用恩狄米昂这一名字作为那首诗的标题的。

现在出现在济慈笔下的恩狄米昂，却是一个忧郁的探索者。诗篇开始，他向他的妹妹比恩娜解释他之所以忧郁的原因。原来他刚做了一梦，梦见美丽的月神热爱他，他尝到了一种“与[宇宙]精质结成友伴”（第779行）的高度快乐，因此醒来感到人世种种作为——包括追逐荣名——太无聊了。他要寻回这个梦境，为此入地狱，下海底，最后遇

到了一位印度女郎，但又无法爱她。正当他下决心放弃探索，甘于在人世过活的时候，印度女郎忽然变成了月神信希亚，他自己也在“精神上”成熟了，于是两人挽手而去，再无踪迹了。

以上只是故事的骨架。济慈在叙述过程里不仅铺陈了大量细节——入地狱与下海底就各占整整一卷——还加上了几个其他神话人物，例如维纳斯与阿堂尼斯，格劳克斯与色拉，阿尔菲峨斯与阿丽苏撒。诗主要用双韵体写成，但也掺有其他诗体，如第一卷卷首的“牧人之神颂”和第四卷的“悲哀回旋曲”就是，而这两者恰是全诗中的精彩的部分。

济慈曾说，一首长诗可以“考验创造力，而我认为创造力是诗歌的北极星，犹如幻想是它的帆，想象是它的舵一样”[11]。《恩狄米昂》能从一个十分简单的故事骨架出发，居然写到了四千行以上，就是靠充分运用创造力的结果。从这点说，它是达到了作者的要求的。

长诗一开始就是一句名言：

> 美丽的东西是永恒的欢乐，
> 它的美随时而增，它永远不会
> 化为无物。

这在一定程度上可以应用于本诗，因为它是美的，充满了梦幻之美，爱情之美，青年男女之美。它有不少动人的段落，除了上述“牧人之神颂”、“悲哀回旋曲”之外，还有其他例子：

> 希洛的银色泪珠，
> 伊莫琴的晕厥，派司多里拉[12]
> 在匪巢里的心情
> 值得用更大的热情去思索，
> 超过帝国的灭亡。

（II，第30—34行）

说什么悲愁，年轻的陌生人！当心今夜
冰凉的蜗牛会把污泥涂上玫瑰花。

（IV，第132—133行）

我没有抓住什么，
爱过什么，见过什么，碰过什么，
只做了一场大梦！呵，我妄自尊大，
冒犯了爱情，上天，一切元素，
人与人之间的联系，冒犯了盛开的花，
涌流的江河，冒犯了死去英雄的坟墓！

（IV，第636—643行）

在这些段落里，济慈的诗笔带上了伊丽莎白朝戏剧的雄迈和深刻，已不是“美”或“艳”所能范围的了。

但是济慈自己也承认，这首长诗是“狂热中草成的”[13]。他写得太快，太多，他的“创造力”所提供的大量细节常有浓得化不开的时候，而整首诗则又显得散漫，冗长。同雪莱的几乎同时的作品《阿拉斯特》（1816）相比，显然不如。[14]在双韵体的运用方面，也常有草率、凑韵的毛病，例如：

… His poor temples beat
To the very tune of love—how sweet, sweet, sweet.

(II, 765–766)

… a bunch of blooming plums

Ready to melt between an infant's gums:

(II, 450–451)

拿plums（梅子）来同gums（牙床，齿龈）押韵除了韵律上的笨拙外，还显示了用词上的俗气。

这些毛病被几家保守刊物抓住了。它们攻击的主要目标，原是李·亨特，而把接近亨特的出身低微的作者们统斥为说东区土腔的“伦敦佬派”（the Cockney School）。攻击早已开始，不过济慈的这本诗集给了它们以新的题目。

三篇评论分别出现在《勃腊克武特》（1818年8月号）、《季刊》（同年4月号）和《英国批评家》（同年6月号）。它们的态度和口气可以从下面引文[15]看出：

做一个挨饿的药剂师比做一个挨饿的诗人要强得多，明智得多。所以，约翰先生，还是回到你的药店去吧，回到膏药、药丸和油膏盒去吧。只不过，看在上帝面上，下药时可不要像写诗那样大用其止痛剂和催眠药。

（《勃腊克武特》，作者署名为K[16]）

作者是一个新的诗派的徒弟，有人称这派为“伦敦佬诗人”，其特点为用最不雅的文字写最不协调的思想。……作者模仿亨特先生，但更不可解，粗粝如之，噜苏加倍，而令人生厌与荒诞不经则十倍于其原型。

（《季刊》，作者为约翰·威尔逊·克罗柯）

为了不使我们的读者作呕，我们不准备传播作者所用的种种不道德的修饰手法了。他以一些词句作幌子——“滑溜的至乐，闪亮的眼睛，柔和圆满的人脸，极度光滑的手”等等——暗中使天真、无戒心的读者们想入非非，想到一些更适合于妓院的东西。

（《英国批评家》）

160年后重读这些段落，犹感当年伦敦文坛上人身攻击的恶毒！但是这些攻击者却没有料到：这位敏感的年轻诗人在短期的苦恼和气愤之后，就又扬起头来，继续在诗坛上快步前进了。

四

济慈毕竟没有回到他的“膏药、药丸和油膏盒”去。他倒是增加了经验，不仅写成了一首很长的诗，而且通过这诗的写作深切地知道了自己的缺点和长处，在诗艺的探讨上也是收获异常丰富。

这后者表现在他同朋友、弟妹的谈话和书信里。单拿书信来说，正是在《恩狄米昂》完稿（1817年11月）之后的几个月里，他在信里连续发表了若干成为他的诗歌理论中心的重要创见。[17]

其一是“想象力的可靠性”：

> 我深知心灵中真情的神圣性和想象力的真理性——由想象力捕捉到的美的也就是真的，不管以前有过没有——我对人们所有的激情和爱情都持这个看法，它们在达到崇高的境界时都能创造出本质的美。……想象力可以比作亚当的梦[18]——他醒来后发现梦境成了现实。我对这点特别关切，因为我向来不能靠逐步推理来了解一件事是否真实。……不管怎样，要能够靠感觉而不是靠理智来过活，那该多好！
>
> （1817年11月22日致贝莱）

当然，不久他又发现，“理智”的是重要的，特别是在写史诗类作品的时候。他后期的进展也就是理智感的加强。

其二是艺术须“强烈动人”：

> 第二天早晨去看“灰色马上的死神”那张画，考虑到威斯特[19]的时代，可算是幅好画；但

是没有强烈动人之处；没有使人发狂到想和她亲嘴的女人；没有一张充满生气的脸。任何一种艺术的高超之处就在于强烈动人，能动人就会与真和美紧密联系而使一切令人不快的成分烟消云散。你们仔细研究一下《李尔王》，在那里从头到尾都可以感到这一点。

（1817年12月21日致乔治和汤姆·济慈）

其三是“消极感受力”：

我和戴尔克讨论了一些问题，没有争辩；有好几样东西在我的思想里忽然合拢了，使我立刻感到是什么品质能使人有所成就，特别是在文学上，莎士比亚多的就是这种品质。我指的是“消极感受力”，即有能力经得起不安、迷惘、怀疑而不是烦躁地要去弄清事实，找出道理。……对一个大诗人说来，美感超过其他一切考虑，或者说消灭了其他一切考虑。

（同上）

这是济慈文学见解里最引人注意的一段话，“消极感受力”（negative capability）是他所创的极少数名词之一，至今有各种不同解释，但是其主旨所在又是清楚的，特别是联系起莎士比亚来看，即诗人要能在感觉上深入各种事物、情境、人心，细致地体会其差别，了解其幽微难言之处，同情各种遭遇，承认事物有曲折，有过程，人也不是能透彻地懂得一切，等等，而不是企图靠逻辑推理去飞快地取得答案、结论。

因此，这样的感受力是“消极的”，而有这种能力的诗人是没有“自我”的：

关于诗才本身（我是指我所属的那种，如果我还算个诗人的话，而不是华兹华斯的即自我崇高派的那种，后者自成一格，与众不同），我要说它没有个本身——它一切都是又什么都不是——它没有特性——它喜爱光明与黑暗；它总要做到淋漓尽致，不管牵涉到的是美是丑，是高贵是低下，是穷是富，是卑贱还是显贵——它塑造一个雅古[20]得到同塑造一

个伊莫琴[21]一样的乐趣。使讲道德的哲学家看了吃惊的却使变色龙似的诗人狂喜。玩索事物的黑暗面和玩索事物的光明面一样无害，因为二者都止于冥想。诗人在生活中最无诗意，因为他没有一个自我，他总在不断提供内情，充实别人。太阳、月亮、大海、有感情的男人女人都是有诗意的，都是有不变的特点的——诗人可没有，没有个自我——他的确是上帝创造的最没有诗意的动物。

（1818年10月27日致理查·伍德豪斯）

既然这样，济慈也就势所必然地反对另外一类诗，即对读者“别有用心”的诗：

我们讨厌那种看得出来是有意要影响我们的诗——你要不同意，它就好像要把两手往裤子口袋里一插，作出鄙夷不屑的样子来。诗应当是伟大而又不突出自己，它应能深入人的灵魂，以它的内容而不是外表来打动或激动人。甘于寂寞的花多么动人！如果它们挤到大道上，高声喊道：“羡慕我吧，我是紫罗兰！爱我吧，我是报春花！”那还会有什么美呢？现代诗人和伊丽莎白时代诗人的区别就在这里，现代诗人就像汉诺威的侯爷一样每人管辖小小一个国家，他知道在他的领域内每天要在大道上扫出去多少稻草，并且经常忍不住要去管管每家的主妇，看她们是否把家用铜器都擦得放光发亮了；而古代诗人却是拥有广大行省的皇帝，对边远地区他们只听说有那么些地方，而很少想去看看的。

（1818年2月3日致雷诺兹）

济慈也在这里说出了他对伊丽莎白朝诗歌同19世纪初期诗歌的不同评价，认为后者无前者的恢宏的气度，正同他在别的信里又将莎士比亚和弥尔顿、弥尔顿和华兹华斯、华兹华斯和他自己清楚地区别开来，也都是慧眼独具，看出了英国诗歌演变中的几个分水岭。

此外还有他对诗的信条：

关于诗我有不多几条信条……首先，我认为诗应当写得有点恰到好处的过分，以此来

使读者惊讶，而不是靠标奇立异。要使读者觉得是说出了他自己的最崇高的思想，有一种似曾相识之感。第二，诗的美要写到十分，要使读者心满意足而不只是屏息瞠目：形象的产生、发展、结束应当自然得和太阳一样，先是照耀着读者，然后肃穆庄严地降落了，使读者沐浴于灿烂的夕照之中。当然，想想怎样写诗要比动手写诗容易得多，这就引到了我的第三个信条：如果诗来得不像树长叶子那么自然，那还不如干脆不来。

（1818年2月27日致约翰·泰勒）

应该说，他关于诗和人生的许多独特见解也是来得“像树长叶子那么自然”，在他那些奋笔疾书的书信里不断涌现：

落日总使我舒畅。一只麻雀落在我的窗前，我也分享它的生活，和它一起啄食。

（1817年11月22日致贝莱）

除非在我们的脉搏上得到证实，哲学上的定理不能算是定理。

（1818年5月3日致雷诺兹）

拜伦勋爵名气很大——但他对别人没有比喻性意义——莎士比亚的一生就是个象征，而他的作品是注脚。

（1819年2月14日至5月3日致弟妹）

我毫不怀疑有成千上万从未听说过的人能在心里达到完全忘去利害的境界。但我只想起两个人：苏格拉底和耶稣。……可叹的是耶稣的事迹是由对宗教虔诚的骗局有兴趣的人记载并加以修改的。但是我们仍然可以透过这一切来看到他的光辉。

（同上）

我把人生比作一幢有许多房间的宅邸，其中两间我可以描述一下，其余的门还关着，我进不去。我们首先迈步进去的那间叫做“幼年之室”或者“无思之室”，只要我们不会思

维，我们就得在那里老呆下去，会呆很久，虽然第二间房门已经敞开，露示出一片光亮，我们却无心进去。等到我们的内在思维能力醒来了，我们才不知不觉地被驱使而前进了，一走进这个我将称之为“初觉之室”的第二间房，我们就将为那里的光线和空气所陶醉，到处是新奇事物，使人心旷神怡，乐而忘返，想要终老斯乡了。但是呼吸了这种空气的后果之一，就是使人对人类的心灵和本性敏感起来，使我们觉得世界上充满了悲惨，伤心，痛苦，疾病和压迫。这一来“初觉之室”的光明就逐渐消失，同时四边的门都开了——都是黑阒阒的，都通向黑暗的过道——我们看不到善恶的平衡。我们在迷雾里。——这就是你我当前的处境。我们感到了“人生之谜的负担”[22]。

（1818年5月3日致雷诺兹）

这些话使一个中国读者想到王国维的境界说，只是不同于王国维，济慈的第二个境界——“初觉之室”——里包含了对于“世界上充满了悲惨，伤心，痛苦，疾病和压迫”的敏感，也就是说是把诗同人生、诗同社会结合了起来的。

最后，是这样一段精彩文字，标志了济慈的觉醒和成熟：

《失乐园》虽好，但是损害了我们的语言——它应被保存下来，因为它是一个独特的现象，一桩新鲜事儿，一件美丽而伟大的新鲜事儿。它是世界上一个最特别的产品，是把一种北方方言纳进了希腊文和拉丁文的倒装句和特有的声律写成的。我认为最纯洁的，或者应当是最纯洁的英语是查特顿[23]的。我们的语言古老得没有被乔叟的法语影响所损害，原来的词汇仍在使用着。查特顿的语言纯粹是北方的。我喜爱查特顿诗中的本土音乐胜过弥尔顿。我最近才对弥尔顿有所警惕。他之生即是我之死。弥尔顿的诗要雕琢才能写出来，而我则宁愿追求另一种风格。

……

（1819年9月21日致弟妹）

即使只看上面几条引文，我们就可以感到：这里展现的是一个异常

的文学现象。这些是文论而又不是文论。是文论，因为它们表达了英国浪漫主义者的若干基本信念，如对于想象力的极度重视，而这是从布莱克到济慈都一贯的；如讲究“强烈”，而这是同18世纪新古典主义崇尚“文雅节制”针锋相对的；它们更表达了济慈的独特见解，如“美即真”，如“消极感受力”，如“诗人无自我”，如“人生如一多房间之屋”，等等，这些想法都已经或即将在济慈自己身上开花结果，产生不朽的杰作，又将在19世纪下半叶和更后的时期的诗坛造成大的影响，余波至今未绝。然而这些又不是文论，因为它们并非引自文学论文，而摘自私人信件。它们很少有文学术语，除了那个特别的“消极感受力”；它们不抄书，不引权威之言，没有一点儿书斋气，倒是充满了一个青年诗人的创作甘苦，充满了透彻的观察，新鲜的比喻，大胆的主张，掺和着对风景的感兴，有时滔滔不绝，有时闪电似地一语破的——“他之生即是我之死”——有点像中国古典诗话，但不似过去英国的文论，更不像后来的报刊评论或高头讲章，从内容到写法上都是创始性的，形成了英国浪漫主义另一个引起后人惊奇的特点。

五

经过了写《恩狄米昂》的痛苦而又激励的经验，经过了独特的文学反思，济慈的成长突然加快，以后出现了势如破竹的局面。

从1818年开始，佳作不断出现。

先说短诗。在十四行诗方面，有了新的收获。《再读“李尔王”有感》、《每当我害怕》、《灿烂的星》等等都是至今人们喜读的作品，特别是《灿烂的星》[24]：

灿烂的星！我祈求像你那样坚定——

但我不愿意高悬夜空，独自

辉映，并且永恒地睁着眼睛，
　像自然间耐心的、不眠的隐士，
不断望着海涛，那大地的神父，
　用圣水冲洗人所卜居的岸沿，
或者注视飘飞的白雪，像面幕，
　灿烂、轻盈、覆盖着洼地和高山——
呵，不，——我只愿坚定不移地
　以头枕在爱人酥软的胸脯上，
永远感到它舒缓的降落、升起；
　而醒来，心里充满甜蜜的激荡，
不断、不断听着她细腻的呼吸，
就这样永生——或昏迷地死去。[25]

这首诗是写给芳妮·勃朗（Fanny Brawne）的，济慈同这位姑娘的爱情，历来是人们喜欢谈论的题目。简单的事实是：济慈于1818年秋天遇见芳妮，当时她18岁，比他小5岁；1819年12月两人订婚；1820年9月济慈离英去意，从此永别。所以两人恋爱的时间不过两年。芳妮是一位活泼、聪明的女郎，但并不特别喜欢诗歌。济慈死后11年，她与路易士·林铎结婚。济慈对她的热爱是明显的，她也真心地爱济慈，然而因为济慈的经济情况不够好，后来又害了肺病，短期内无法同她结婚，这就使敏感的诗人感到痛苦。

《灿烂的星》就是一首既有爱情理想又有肉体痛苦的诗。前八行是纯洁的、神圣的理想：坚定，宁做长夜不眠的隐士，宁用圣水冲洗人世的红尘，所用的形象是高贵的，但又显得辽远，甚至带上梦境情调（飘飞的白雪有如轻盈的面幕）；后六行则是实在的，是一个充满情欲的人间世，触到的是酥软的胸脯，闻到的是细腻的呼吸，感到的是甜蜜的激荡，于是急转直下，尽情享受这一切——或者就死掉，但是死也是一种

昏迷，一种沉醉。这两种境界，前者类似“碧海青天夜夜心”，圣洁而寒冷；后者则是温暖、芬芳的闺情，但又可望而不可即，还有死亡的威胁投下了巨大的黑影——这两者互相对照，互为层次，使得这首小诗复杂，耐读，充满了奇异的吸引力。

在韵律上，《灿烂的星》也有变化。过去，济慈写的十四行诗是彼屈拉克型，即意大利型，其脚韵的排列是abbacddcefefef。现在则他用了莎士比亚型，即英国型，其脚韵的排列是ababcdcdefefgg，最后的两行互相押韵，形成一种小结性的末尾。

但是很快他对莎士比亚型也不满意了，又想进一步改变。他写信给弟妹说：

> 我在努力寻找一种比现有各类更好的十四行体诗段。法定的意大利型不甚适合我们的语言，由于它的脚韵太跳跳蹦蹦；另外的一型（莎士比亚型）则又太像挽歌，而最后两行押韵又总是不易讨好。[26]

于是又创立了另一型，其脚韵排列是abcabdcabcdede，其目的在使十四行诗中有更流畅的运动，可以下诗为例：

If by dull rhymes our English must be chained

If by dull rhymes our English must be chained,
And, like Andromeda, the Sonnet sweet
Fettered, in spite of pained loveliness,
Let us find out, if we must be constrained,
Sandals more interwoven and complete
To fit the naked foot of Poesy:
Let us inspect the lyre, and weigh the stress

Of every chord, and see what may be gained

By ear industrious, and attention meet;

Misers of sound and syllable, no less

Than Midas of his coinage, let us be

Jealous of dead leaves in the bay wreath crown;

So, if we may not let the Muse be free,

She will be bound with garlands of her own.

假如英诗[27]

假如英诗必须被呆板的韵式

束缚住，而甜蜜的十四行

不管受多少苦，也得戴上锁链；

假如我们必须受一种节制，

那就让我们给诗底赤脚穿上

编得更精细的草鞋，处处合宜。

让我们把竖琴检查一下，弹弹

每根弦的重音，不断地尝试，

看怎样能找出更适切的音响。

让我们像米达斯吝惜金钱

那样地珍惜声韵吧，要精于

使用每片枯叶去编织桂冠；

这样吧，假如缪斯必须受制，

至少受制于她自己的花环。

这首诗说明了济慈改革的用意，诗本身就是按照新型十四行的韵律写的。

这一再的变化说明济慈是一个不疲倦地进行试验、追求完美的艺术家，他永远在寻找最适合于表达他的特殊内容的最好形式，对诗艺研讨的细致深入在浪漫主义诗人中无第二人，因此而赢得了许多讲究诗艺的后来人的钦慕：丁尼生，先拉斐尔派，斯温伯恩，以至20世纪的意象派。就眼前说，他在十四行诗体里的试验还得到了另外一个收获，即摸索出了一种诗段形式，十行或十一行一段，既整齐有致，又有回旋余地，容得下更复杂、更丰富的内容。这就是他后来用来写那几个最出色的颂歌的诗段。

但是在写颂歌之前，他还取得了别的经验。

首先，他写的短诗不限于十四行体，还有别的类型，例如《歌唱“情欲”和“欢乐”的诗人》、《咏“美人鱼”酒店》、《罗宾汉》。这几首诗也是佳作，写出了济慈对恢宏大度的古诗人的钦慕，用了一些朴质的短词，在韵律上则试验了七音节一行的短行，节奏是轻快的：

No! those days are gone away,

And their hours are old and grey,

(Robin Hood)

是的！那个时代消逝了，

它的时刻已经苍老，

（罗宾汉[28]）

更大的成就见于他写的一首民谣：《无情的妖女》。济慈用了这一类型的短诗常有的一套：简洁而动听的诗段（每段四行，前三行每行八音节，第四行缩短为四或五音节），简单而古朴的词，简单的情节，其开始是一问[29]：

骑士呵，是什么苦恼你，

独自沮丧地游荡？
湖中的芦苇已经枯了，
也没有鸟儿歌唱！

这位骑士不是赳赳武夫，他“憔悴而悲伤”，面容也异乎寻常，带着阴柔之美，带着病态：

你的额角白似百合
垂挂着热病的露珠，
你的面颊像是玫瑰，
正在很快地凋枯。

而他对所提问题的回答是：

我在草坪上遇见了
一个妖女，美似天仙，
她轻捷，长发，而眼里
野性的光芒闪闪。

接着他让她骑在他的马上，随着她的指点，进入一个山洞。在洞中他做了一梦，梦见有国王和王子也在那里：

还有无数的骑士，
都苍白得像是骷髅；
他们叫道：无情的妖女
已把你作了俘囚！

这一喊惊心动魄，他被吵醒了，看见自己躺在冰冷的山坡：

因此，我就留在这儿，
　独自沮丧地游荡；
虽然湖中的芦苇已枯，
　也没有鸟儿歌唱。

这样，骑士回到了原来的地方，诗在形式上完成了一个圆周，但是读者却想继续读下去，因为诗本身也像妖女一样，它的奇幻的美和诱惑性的音乐迷住了我们。究竟这诗有什么更深的意义？也许就是写了一个梦，而洞中之梦是梦中之梦，两者都带着浓厚的中世纪色彩——未必是真正的中世纪，只是诗人想象中的中世纪，因此而更富于浪漫情调。也许这里有济慈对于所爱的女人的痴情。诗写于1819年4月，这时他认识芳妮·勃朗已经大半年了。对于这位有诱惑力而又可望不可即的姑娘，济慈充满了爱，也不免有所怨。诗并没有直接写这些，然而诗人的热烈和迫切是诗的感情的一部分，只不过经过创作的净化，“热病的露珠”结晶而为艺术品罢了。

其次，他在完成《恩狄米昂》之后，写了更多的叙事诗：《以莎贝拉》、《圣亚尼节前夕》、《莱米亚》。

这当中，《以莎贝拉，或紫苏花盆》（作于1818年2至4月间）是根据薄伽丘的《十日谈》中第四日第五篇故事写的，主要情节是两兄弟发现他们的妹妹同一个他们所雇用的管事恋爱，将他秘密杀了，妹妹后来发现了他的尸体，将他的头取下埋在一个花盆里，上面种一株紫苏花，每天用眼泪灌溉它，但不久为她的哥哥们发现，花盆终被偷走，她也心碎而死。

这首诗写得流畅、生动，气氛的烘托也好，例如这样一段[30]：

从此，她忘了日月和星星，

　从此，她忘了树梢上的青天，

她忘了流水潺潺的山谷，

　也忘了冷峭的秋风飞旋；

她不再知道白天几时消逝，

　也看不见晨光升起：只不断

静静地望着她甜蜜的紫苏，

并且把泪水滴滴向它灌注。

还有这样引人注目的一节[31]：

这美人和两个哥哥住在一起，

　祖先给他们留下了无数财产；

在火炬照耀的矿坑，在喧腾的工厂，

　多少疲劳的人为他们挥汗；

呵，多少一度佩挂箭筒的腰身

　为鞭子抽出了血，在血里软瘫；

多少人整天茫然地站在激流里，

为了把水中金银矿的沙石提取。

锡兰的潜水者为他们屏住呼吸，

　赤裸着全身游向饥饿的鲨鱼；

他的耳朵为他们涌着血；为他们，

　海豹死在冰层上，全身悲惨的

射满了箭；成千的人只为了他们

　而煎熬在幽暗无边的困苦里：

他们悠游着岁月，自己还不甚清楚：

他们是在开动绞盘，把人们剥皮割骨。

他们何必骄傲？因为有大理石喷泉
　比可怜虫的眼泪流得更欢腾？
他何必骄傲？因为有美丽的橘架
　比贫病者的台阶更易于攀登？
他们何必骄傲？可是因为有红格账本
　比希腊时代的诗歌更动听？
他们何必骄傲？我们还要高声询问：
在荣誉的名下，他们有什么值得夸矜？

这一节与故事无甚关系，是薄伽丘原文所无，完全是济慈为了说明这两个商人哥哥的财富来源而加的，而且一加就是三段，在这首中等长度（504行）的诗里显得很突出。济慈用了触目惊心的形象和紧紧追问的修辞手段强调了一点，即两人是靠对矿坑、工厂和殖民地的劳动者“剥皮割骨”才发财的，而所提的问题之一是：

他们何必骄傲？可是因为有红格账本
　比希腊时代的诗歌更动听？

不仅对照强烈，而且是只有钦慕古希腊文明的济慈才能想到的对照。在下一节里他又把这两个商人称为“算账的人们”（these same ledger-men），这就使“红格账本”得到进一步的强调。可见济慈还不仅仅是一个政治上的民主派，他对于资本主义剥削也是敏锐地看到了的；尽管他不知道这些政治经济学名词，他用了全部诗歌艺术手段来表达的却正是这个重要事实。

因此《以莎贝拉》仍是一首值得细读的好作品，虽然济慈本人对它

并不满意[32]，历来的评论者也是多数对它没有好评[33]。

*　*　*

对于《圣亚尼节前夕》，则历来和今天的评论是一致的：它是完全成功的。

它的根据是一个民间传说。圣亚尼是罗马少女，于14岁时以身殉基督教，为纪念她而有圣亚尼节，定在每年1月21日，传说在这个节日的前夕，少女在进行祷告后可以梦见未来的丈夫。

在济慈的诗里，这一传说是由一个老乳媪交代的：

> 乳媪说，在圣亚尼节的前夕，
> 姑娘们都能看到恋人的影像，
> 只要她们遵守正确的仪式，
> 在甜蜜的午夜，她们的情郎
> 就会在梦中对她们情话绵绵；
> 她们必须不吃晚餐就上床，
> 将百合似的玉体仰卧朝天，
> 不准斜视或后顾，只面对天堂，
> 只对上天默念她们的一切愿望。[34]

少女梅德琳也是在等待这一时刻的出现。她好容易脱离舞会，急忙忙回到她的绣房：

> 她匆匆进来，烛火被风吹熄，
> 一缕清烟散入了银灰的月光；
> 她闭起房门，心跳得多么急，

呵，她已如此临近仙灵和幻象。

终于，晚祷完毕，她脱衣就寝：

只片刻，她已朦胧不甚清醒，
微微抖颤在她寒冷的软巢里；
接着来了睡眠，以罂粟的温馨
抚慰了她的四肢，让神魂脱体
好似一缕柔思飞往夜空，
幸福地脱离了苦乐，紧紧闭住
像一本《圣经》在异教徒的手中；
不但忘却阳光，也不沾雨露，
仿佛玫瑰花瓣开了，又能收束。

应该说，诗行本身也是带有“罂粟的温馨”。但是梅德琳不知道自己已中了骗计。热恋她的青年波菲罗得到她的乳媪的帮助，已经秘密地藏在房中壁橱里。这时他走了出来，先是端详着月光下她的睡姿，后来拿起她的琵琶弹起了普罗旺斯的哀曲《无情的妖女》。梅德琳醒来了，由于梦中“纯净的欢愉”的消失而流泪叹息，但没有怪波菲罗，倒是央求他：

爱，别离开我，使我一生难过，
要是你死了，我岂不永远漂泊？

于是故事达到顶点：

听了这情意绵绵的话，他立刻
站起身，已经不是一个凡人，

而像是由云雾飘起，远远沉没
在那紫红的天际的一颗星。
他已融进了她的梦，好似玫瑰
把它的香味与紫罗兰交融；——
但这时，西北风在猛烈地吹，
刺骨的冰雪敲打窗户，给恋人
提出警告：节夕的月亮已经下沉。

男女间的大事，写得如此之美，真是显出了浪漫主义诗歌的光彩！这是济慈的修改稿，他有意要写出“玫瑰与紫罗兰交融”；但是他的朋友伍德豪斯和出版家泰勒都竭力反对这一改动，认为这样写情欲太露骨了，后者还说如这样改，他不愿出版济慈的第三本诗集了。诗人却不为所动，指出第一稿在这个节骨眼上不够明确，并说如果一个男人在那种情况下丢开一个有那样性格的姑娘不管，那他必是一个“感情上的太监”，只配受人鄙视[35]。后来，他在其他字句的修改上作了让步，但是坚持这一段必须维持第二稿。

此外，读者必然还会注意到闺房的温馨与外面天气的寒冷之间的对照，正是在两情最为融洽的时候突然地来了西北风猛吹、刺骨的冰雪敲打窗户的“警告”。其实，这一对照是从头就有的，诗的第一段就是写天气的寒冷：

圣亚尼的前夕——多么冷峭！
夜枭的羽毛虽厚，也深感严寒；
兔儿颤抖着瘸过冰地的草，
羊栏里的绵羊都噤若寒蝉；
……

周围的人也是冷冰冰的，不是“苍白而清癯的”老僧老媪，就是“披着甲胄”的凶残而无情的骑士，而诗的最后一景是：

那一夜，男爵梦见不幸的事故，
他的勇武的宾客也都被噩梦
久久地纠缠，看见妖魔、鬼怪
和墓穴中蠕动的长条蛆虫。
老安吉拉瘫痪死去，早已不在；
而诵经老僧，诵过了千遍经文，
也寂然坐化在他冰冷的火灰中。

全诗以天气的寒冷始，以人世的死寂终。在这当中，只有这一对年轻人身上流着温暖的血液和赤热的情欲，无所畏惧地闯向命运的禁区：

于是他们逃了：呵，在那远古，
这一对情人逃奔到风雪中。

这种冷峭和赤热的对照也可以看作现实与想象的矛盾，诗的另一特点是现实的环境描写——厅堂、房子、过道，甚至“高大的三层弧形的窗棂”等等都有写实的细节——和梦一样的主题故事之间的矛盾。梅德琳一直恍恍惚惚，如在梦中行动：

她淡漠而茫然地和人舞蹈，
唇干舌燥，呼吸短促而迫急：
庄严的时辰快到了，她直心跳
既听不见鼓声，也无意拥挤
去与人愤慨地传语，或者说笑；

爱与恨、无礼与轻蔑的世相

都被幻想蔽住，不再使她看到……

后来，她在睡眠中也坠入幻境：

层层黑帷

遮起她的梦：是午夜的魔咒

像冰川一样裹住梅德琳沉睡。

这里用的字眼是“蔽住”，“黑帷”，“魔咒”，“裹住”——换言之，她受到了蒙蔽。那么，她同波菲罗结合，是否也是受了蒙蔽？诗人会说：既是蒙蔽也是真实，因为有想象力在起作用，而对于他，我们记得，想象力是完全可靠的：

由想象力捕捉到的美的也就是真的，不管以前有过没有——我对人们所有的激情和爱情都持这个看法，它们在达到崇高的境界时都能创造出真正的美。……想象力可以比作亚当的梦——他醒来后发现梦境成了现实。[36]

同样，在作于1819年秋与1820年春之间的最后一首叙事诗《雷米亚》中，幻想和现实的矛盾再度出现，不过更进一步，变成了表相与真实的冲突。青年李修斯爱上了一位名叫雷米亚的美丽姑娘，但她却是蛇精所变（“雷米亚”一词在希腊神话里就是蛇妖的代名）。在盛大的婚宴席上，以新娘面目出现的蛇精终为一位老学者识破，于是她惨叫一声而消失了，青年也倒下身亡。

这首诗中等长度，共708行。在格律上，济慈采用了17世纪后半叶的德莱顿式的新古典主义双韵体，发挥了它因在行中有一顿而易于取得的对仗效果。诗的故事紧凑，但又有足够的气氛渲染。济慈再度施展了

他的叙事能力。主题中表相与真实的矛盾不仅体现于雷米亚，也见于诗的风格上的变化和对照：一方面有容貌、习俗、服饰、器具、食物的浓艳描写，在这等地方诗行也是华丽的，例如：

柔和的音乐在柔和的空气上飘荡，
下面伴着希腊语的元音洪亮，
客人们在交谈，压低了声音，
因为酒还不过一巡；
等几杯下肚，酒上了头，
话声越来越响，忘了忧愁，
更响的是那乐队的急管哀弦。
大厅里五彩缤纷，织锦高悬，
屋顶富丽堂皇，下面一片醉歌，
美丽的女侍，还有雷米亚自个，
都出场了；酒也充分把魔力施展，
每个人的灵魂脱离了一切羁绊，
什么也不神奇，因为甜美的酒
使得极乐土也显不出神圣或风流。

而作为对照，则是写老学者的诗行的干脆、冷峻：

秃头的哲学老人
紧紧盯住，目不转睛，
全神看着惊恐的新娘，
镇住了她的玉姿和花颜。

他的言词也是异常严厉：

“蠢材！”哲学家切齿低语，

嘶哑中饱含鄙视。……

“蠢材！蠢材！”他说，眼睛仍然紧盯，

毫不放松。“我把你爱护至今，

使你不受邪恶的侵扰，

难道今天却要看你给蛇吞掉？”

对照是明显的。诗人本人也在叙述中直接指出了两种境界的尖锐冲突：

岂不是一切妩媚都消蚀，

只要碰上哲学冰冷的一触？

天上曾有彩虹动人心魂，

如今我们只知它是什么色线织成，

变成了平凡事物目录中的一条，

哲学把天使的翅膀也要剪掉，

用条理和公式去征服一切神秘，

天上再无仙子，地下也无魍魉，

把彩虹拆散，就如刚才

使娇嫩的雷米亚成了鬼怪。

这里有哲学和彩虹之间的巨大分野：前者是常理，学问，现实世界，一切是冷冰冰的；后者是感觉，想象力，创造性，如彩虹般动人心魂；前者是坚实的，可靠的；后者则像雷米亚一样，美丽，然而危险，不可捉摸。能看出这个分野未必是济慈的慧眼独具，虽然他早已说过：“要能够靠感觉而不是靠理智来过活，那该多好！”[37]；但是能用如此明亮、精粹然而又充满形象的语言通过一个诗歌故事把这分野突出起来，则是济

慈诗歌天才的胜利。

六

在谈到六大颂歌之前，我们还得略事停留，看一看济慈的另外两种诗歌试验。

一种是诗剧。济慈在1819年7、8两月中写了一个完整的五幕剧，名为《奥托大帝》，但他只是执笔者，人物、情节和分幕等等都是他的朋友查理士·勃朗设计的。只在第五幕里，济慈才出了更多的主意。勃朗原想靠这个剧本增加一点他们两人的收入，希望名演员埃特蒙·基恩（Edmund Kean）能扮演剧中的主角，但是事与愿违，伦敦的两家剧院都不肯接受。而就剧论剧，也确实并不出色。剧中吸引人的角色极少，奥托略有李尔王之风，但也缺乏深度。剧诗流利有余，有些地方现出伊丽莎白朝诗剧的影响，但并不给人以悲剧的震撼。

此后济慈独立构思，想以12世纪英国国王斯蒂芬的败亡为题，再试诗剧的创作。这一次，他写得比上一剧好，斯蒂芬一角表现得很有气势，但是还未写完一幕，他就搁笔了。这是1819年11月的事。

英国诗剧未能在19世纪之初复兴，有许多原因。当时，因为有埃特蒙·基恩等名演员的努力，莎士比亚剧本在舞台上演出频仍。又有海什力特、兰姆等批评家用浪漫主义的热情和文才阐明莎士比亚和整个17世纪英国诗剧的伟大。影响所及，几位青年浪漫主义诗人都有志于重振诗剧，上面已叙述过拜伦和雪莱两人所作的尝试和挫折。济慈不仅也有此意，而且还宣告："我的野心之一是要在戏剧创作上像基恩在演技上那样实现一场大革命。"[38]就在斯蒂芬一剧已经或快要中断的时候，他还说了这样一番话：

> 我还有的一点小小戏剧才能，不管在剧本上表现如何之差，也许足够用来写成一首诗

——我想把圣亚尼的色彩溶化开来充溢一首诗，让它变成一幅背景式的挂毯，而以人物和感情作为上面的图案。这样的诗写了两三首之后——如果上帝假我以年——就可逐步向巴那斯山的高峰进发了。我的意思是，写这样的诗会使我有勇气去写几个好剧本——这是我最大的野心，如果我真感到有野心的话。[39]

这表示他作了反思。写剧仍是他最大的野心，但他对自己已写的剧本不满意，知道自己还缺乏准备，而准备的途径是用他的戏剧才能先来写好几首诗。

于是他转而致力于写史诗。史诗比抒情诗更需要戏剧才能，叙事诗虽也用得上戏剧才能，但要求不如史诗那样高。对于已在抒情和叙事两方面作出了成绩而又力求继续前进的济慈，史诗变成了一个必须征服的中途目标。写史诗——这就是他此时此刻所从事的第二种试验。

他找到了一个恰当的题材，那就是泰坦族巨人被奥林波斯山巨人所驱逐的故事。这是一次宇宙中的大变。经过一场激战，新的神代替了旧的神，把统治权夺了过来。诗开始时，旧神已经战败，他们的领袖色顿老人颓丧地坐在深谷中，白发蓬松，“像一块石头那样无声无息”。慢慢地来了一个女神，她是太阳神海披里安的妻子。在她的劝说之下，老色顿总算有了一点生气，站起身来随她走到另一个隐蔽的山谷，去找他昔日的部下。

旧神并不甘心退出，而事情也还有一线希望，那就是还剩下一个泰坦巨人，没有被新的巨人战败，这位巨人就是海披里安。他是太阳神，仍然是满身光辉，到一处照亮一处。济慈把他写得行动敏捷，气概非凡，真是史诗式的英雄。但是此刻他充满了愤怒，因为眼见除了他的宫殿之外，处处黑暗，宇宙已为新的巨人族占领。因此他立在他正殿的圆顶之下，顿足高喊：

色顿已经倒下，难道我也要倒下？……

……

倒下！——不，我以泰勒斯[40]的名义起誓！

我将越过我的火焰奔腾的领土边境，

伸出我那威力无比的右拳，

镇住那个吃奶的小雷神，反叛的诺夫[41]，

请老色顿重登他的宝座！

他立即行动，用他的炽热的光焰去驱散四处袭来的阴云、迷雾、黑影，但是他却不能变动“神圣的季节”，因此黎明虽已喷薄欲出，仍然无法突破黑暗，而

这位发光的泰坦，被新的哀愁急疯了，

从来不曲身的他现在也被大力所迫

在精神上向时代的悲哀曲了身；

于是他躺倒在一堆云上，在日与夜的边线上横卧着，心里充满愤慨，身上的光芒暗淡了。这时候天上传来了他父亲的声音，指出他这样懊丧，有辱天神身份，倒有点像世上那些逃不出死亡命运的凡人了；而他该做的，是振起精神，到地球上去，帮色顿复兴泰坦族的统治。海披里安没等他说完，已经一跃而起，双眼大开，环顾宇宙，接着就一头扎进沉沉黑夜之中。

第二章开始时，色顿已被女神带到了一处洞穴，在那里他看见了他的许多部下，战败了的泰坦族巨人。他们都在这场大战里受了严重打击，因此现在虽然姿势不同，神态各异，但都感到懊丧或者无可奈何。倒是色顿恢复了旧日雄风，鼓励了他的兄弟们，要求他们各抒所见，说说该如何对待目下局面，如何脱离绝境。

第一个发言的是海神，足智多谋、洞察宇宙变易之理的峨新纽斯，

他说得直截了当：

我们倒下，是由于自然的法则，
不是由于雷击，或由于诺夫。

他认为这是“永恒的真理”，进而作了这样的阐明：

首先，你们不是第一批掌权者，
也不会是最后一批；不可能那样；
你们不是开始，也不是终结。
最初是混沌和黑暗，从中出现了
光明，此乃内部煎熬和暗中酝酿
多时的结果，为了神奇的目的，
逐渐有东西在成熟着。时间一到，
出现了光明，光明在自己的产生者身上
又生光明，立刻给整个庞大的物质
注入了生命。
在那一时刻，我们的父母，
天和地，显示了面目。
接着你这初生儿，和我们整个一族，
发现自己统治着美丽的新国土。
眼前的真理却使你们感到痛苦，
愚蠢呵！能够承受一切赤裸裸的真理，
预见环境的变化，而处之泰然，
这才是最高的权威！好生听着：
正同天与地比混沌与黑暗美丽，
美丽得多，尽管过去它们是统治者，

而我们又比天与地更美，
更完整，不论外形和姿态，
意志和行动都自由，还能和谐相处，
还有更纯净的生活的千万其他征象；
同样地，紧跟我们而进的是更新的完美，
更强大的力量，是我们所生，
但又命定胜过我们，就像
我们用新的荣光胜过了旧的黑暗；
以前我们征服乱糟糟的混沌，
现在他们征服我们，不过是
另一次征服。你说，迟钝的土壤
会同它所滋养的高傲的树林争吵么，
由于树林比它自己美？它能不承认
绿树林的统治么？树又能妒忌鸽子么，
由于鸽子会唱歌，有雪白的翅膀
能到处飞翔，寻找乐趣？
我们就是这样的树，我们美丽的枝干
造就了不只是寂寞的淡色鸽子，
还有金翼的鹰，它们飞在我们头上，
比我们美，因此也就有权
统治。因为永恒的法则是：
美居第一，强也居第一。
根据这法则，明天另一种族将迫使
我们的征服者像我们今天这样哀哭。

（II，第188—231行）

海神说的话长达70行，是济慈在此诗中的有名的精彩部分。《海披

里安》全诗有明显的弥尔顿的影响（例如跨越多行的诗段结构和济慈自己提到过的“颠倒句”），战败的色顿使人想到《失乐园》里战败的撒旦，而眼前这一场败将中的辩论又使人想到《失乐园》第二章里同样的场面；但是就海神这番话而论，读者又可以看出莎士比亚的影响，因为它使人想起《特洛伊罗斯与克瑞西达》一剧第一幕第三场中优力息斯的同样阐明宇宙和社会法则的大段台词。

然而虽有这些影响，主体仍是济慈自己的诗；而且他从来不是只受影响而不设法去超越它们的。很快，他就将全面放弃对弥尔顿的崇拜了，说出了“他之生即我之死”那样决绝的话；这诗里对莎士比亚的学步正说明他在另找师承；然而对于莎士比亚，他也不是盲目追随。这两段台词在精神上就很不相同：海神说的是旧的必将为新的所代替，是科学的进化论；优力息斯说的是社会必须有阶级、门第、名分，不许打乱或逾越，是中古的等级论。

事实上，这一长段也好，整个《海披里安》也好，都表现济慈的诗歌风格有了变化。他以前长于写得流利，艳丽，现在他却不用美丽的词藻和缠绵的韵律，力求写得强劲有力，为的是要符合史诗的体裁。另一个变化是：他现在写得更有思想深度，而不再仅仅依靠感情上的感染力，因此诗歌语言也带上了思辨的色彩，海神这段话就表现这一特色。当然，济慈曾说过：“要能够靠感觉而不是靠理智来过活，那该多好！”但那是1817年说的，在1818年他谈到人生如“一幢有许多间屋子的宅邸”时，已经意识到要从“无思之室”进到“初觉之室”，也就是意识到只靠感觉不能达到更高的境界。现在他选择了一个新与旧斗争的伟大主题，而不再是恩狄米昂那样的一个孤独的探索者的故事，这本身就说明济慈身上的“理智”成分在增加，诗歌语言也就相应地起了变化。

正是在这双重的进展中，他才写出了这样雄迈、有思辨深度的名句：

O folly! for to bear all naked truths

And to envisage circumstance, all calm,

That is the top of sovereignty.

愚蠢呵！能够承受一切赤裸裸的真理，

预见环境的变化，而处之泰然，

这才是最高的权威！

但是他并没有失去他昔日的优美。《海披里安》中有许多美丽的段落，如对于光的描写，开始处对于色顿老人身旁幽谷环境的描写，特别是“伟大森林中那些穿绿袍的元老院院士”即高大的橡树的形容，第三章对于新的太阳神阿波罗的充满温情的描写，这些段落都是十分优美的。就在海神的话里，除了讲发展进化的道理，还有土壤与树木、树木与鸽子、鸽子与金翼的鹰的例子，使得思辨性的诗行受到了新鲜的、富于色彩和自然活力的文学比喻的滋润。而整段讲话中的主要论点之一：

……因为永恒的法则是：

美居第一，强也居第一。

也是只有济慈这样一个无论如何不放弃对于美的追求的青年浪漫诗人才会如此明白提出的。最美的就是最强的——而在《海披里安》一诗里，济慈全力以赴务求实现的正是美与强的结合。

*　*　*

然而海神的话并不能说服所有的泰坦巨人。他们当中最孔武有力的恩西莱达斯就坚决主战，而且提醒大家说：还有海披里安在，他是“我们最辉煌的兄弟，而且还没有蒙上耻辱”。而海披里安也果然就在此时

出现。立刻有三位巨人上去同他站在一起，大声叫喊：色顿！别的巨人也跟着大喊：色顿！色顿却坐在众神的母亲身边，不声不响，“脸上无一点喜色”。

第二章就如此完结。

短短的第三章只有135行，并未写完。但这是一个十分值得玩味的片断。我们已经提到：在这里，济慈的诗笔是充满温情的，同前两章的雄迈不一样。前面一直写泰坦巨人，这里则掉转笔头专写阿波罗，即将取代海披里安而起的新的太阳神。但他一点儿也不好斗，只是一个喜欢音乐的青年，因为他不只是太阳神，还是司艺术之神，这是他同海披里安的巨大差别。此刻他充满了忧郁，独自在流泪。等到他看到一位女神出现，他才向她披露了自己的心曲：

……在我面前，一片黑，一片暗，
痛苦地可恨地遮住了我的眼睛：
我尽力寻找我悲哀的原因，
却只得到一阵忧郁使我的四肢僵冷，
于是我坐在草地上号哭起来，
像是一个失去了翅膀的人。呵，为什么我
感到被诅咒、被阻挡，而无主宰的空气
却对我前进的脚步闪开？为什么我
厌弃长草的土壤，认为它仇恨我的双足？
仁慈的女神，请为我指点未知的事物，
难道除了这个岛就没有其他地方？
群星在哪里？有太阳呵，有太阳！
还有月亮的最有耐心的光辉！
还有成千上万的星星！请为我指出
走向任何美丽的星的途径，

我将飞奔而往，带着我的七弦琴，
使它的银光因幸福而颤抖！
我听到了云中的雷鸣。力量何在？
谁的手，谁的精质，那位天神
造成了自然元素之间的大轰大闹，
而我坐在这里的海岸上，
不怕，但因不知真相而痛苦？
呵，告诉我，寂寞的女神，通过你那架
朝朝夕夕哀鸣的竖琴，告诉我
我为什么老在这里树林里胡言乱语？
你不说话——静默！可是我能从
你沉默的脸上看出奇妙的教训，
无尽的知识使我成了一个神：
人名，事迹，古老的传说，惨剧，叛乱，
伟人，君王，呼声，痛苦，
创造，毁灭，这一切一齐
灌进我头脑的宽大空隙里，
使我成神，像是我喝了美酒
或者珍奇的长生不老之药，
于是而永生！

（III，第86—120行）

把这一长段的吐诉同第二章里海神的演讲对比一下，我们就可以看出明显的不同：海神很自信，能讲大道理，逻辑性强，说话斩钉截铁，到后来才有文学比喻带来了优美；阿波罗则多情，犹豫，怀疑自己，表白多于判断，倾诉多于说理，但又流露出他的朝气，无畏，聪明，于是诗的风格后来也出现了变化，即从忧郁的抒情曲转到了纵览世间沧桑的自豪

之言：

无尽的知识使我成了一个神：
人名，事迹，古老的传说，惨剧，叛乱，
伟人，君王，呼声，痛苦，
创造，毁灭，这一切一齐
灌进我头脑的宽大空隙里，
使我成神……

这一风格上的改变也用语言本身的差异表达了阿波罗的成长，他正在经历一场身体和情感上的巨变，如生了一场重病，全身狂热地颤动，而最后

At length
Apollo shrieked—and lo, from all his limbs celestial …
阿波罗大叫一声——瞧吧，从他全身天神般的四肢……

全诗到此就突然中断。

学者们照例要打破沙锅问到底，对于诗的未写部分作了种种猜测。济慈的朋友伍特豪斯曾说它将叙述阿波罗如何赶走海披里安，海神也换了新人，色顿终未复位，新神完全战胜旧神种种，“恐怕都是诗人脑子的产物”。我们不必参加这些猜测。倒是有一种感觉，那就是：在这样一个紧要关头这样戏剧性地突然中断也是一个不坏的结束。两章多用新风格写成的诗完全成功，已经到了一种难以为继的地步，这样最后的一喊倒是留下了不尽的余音。

然而济慈自己并不这样看。《海披里安》是在1819年4月放弃的，两个月后，即在同年7月，他重起炉灶，开始了《海披里安之亡》的写

作。

这首新作在结构上作了重大改动。它不是一上来就写色顿和泰坦巨人败后的惨状，而是把整个故事放在一个诗人的梦境里面。诗人即诗中的“我”，他在一处花木扶疏的幽胜地方发现一堆前人吃剩的果子和一缸酒，似是仙人盛宴所遗，就吃喝起来，但酒力强大，使他一下子就醉倒了。过了很久，他醒来了，发现站在一个高坡底下，坡上高处有一雕像，高大直伸云天；像下有一祭坛，可依石级爬登。诗人缓步上行，还未到达石级就看见祭坛旁边有一女神在照料香火，正迟疑间忽听她说话了：

如果你走不上石级，
那就要死在你所站的地上了。

果然，诗人感到浑身发冷，发麻，像是死亡已经临头。但他叫喊，挣扎，竭尽平生的力量举脚上爬——而等脚一碰石级，生命就立刻从脚趾流进全身。

他得救了，于是问了那女神一些话。女神在回答中指明了几点。一点是：

谁也达不到这个顶峰，
除了那些把世界的苦难
当作苦难，而且日夜不安的人。
所有别的人，在世上找到了栖身处，
无所用心，在昏睡中睡掉了一生，
如果碰巧来到这个神庙，
也在那叫你死了一半的石板上腐烂死去。

（I，第147—153行）

这段话，特别前三行，是人们常引的。如我们在前文已说，人世的苦难感构成年轻一代的英国浪漫主义诗人的共同特点。就济慈而论，他不止一次地提到诗人要有成就，必须痛切地感到人世充满患难困苦，不仅在这里用诗句明白点出，还把这苦难感作为他的诗论里的一个重点，曾经说过诗人在从“无思之室”进入“初觉之室”时，“觉得世界上充满了悲惨，伤心，痛苦，疾病和压迫”，[42]这才达到了更高的境界。

另一点是：真正刚强的人无需来爬这座神山，他们留在世上为别人的幸福而斗争：

他们不是衰弱的梦幻者，
他们寻的神迹就是人脸，
音乐就是快乐的人声，
他们不来这里，也不想来。
而你在这里，是因为你比他们渺小，
你和你一类人能对这大世界
带来什么好处？你只是一个做梦的东西，
是你自己身上的一场热病。

（I，第162—169行）

话说得够直率的了。对此，诗中的“我”并不全盘接受。他的回答是：我固无作为，但未必所有的诗人都像我一样无用：

未必所有
唱给世界听的乐歌都无用处；
难道诗人不是一个哲人，一个
人文主义者，一个医生，对所有的人？

（I，第187—190行）

女神对此的回答则是：

诗人与梦幻者不同，
大有差别，是绝对相反的两极。
一个给世界以安慰的香膏，
另一个使世界烦恼。

（I，第199—202行）

这一番关于诗的性质和诗人的作用的议论是重要的，代表了济慈的成熟的考虑，诗也写得出色，同《海披里安》比较，带有更多的口语色彩，弥尔顿的影响进一步减弱，莎士比亚的则更为加强，同时又出现了但丁的影响——这时济慈读了凯莱的译本，又倾倒于《神曲》的意境和风格。把一切情节都纳入一个梦——因此《海披里安之亡》有一个副标题，叫做《一个梦》——正是以但丁为最高代表的欧洲中古文学的一个惯用手法。

然而中古式的梦的框架里仍然藏着浪漫主义的思想感情，这首先见于女神蒙尼塔的脸的描绘：

接着我看见一张憔悴的脸，
不因人间哀愁而消瘦，白亮如水漂过，
由于一种病，它永远好不了但又不叫你死；
它引起不断的变，不会有幸福的死
来使它停止；这张脸向着死亡进发，
而终点并无死亡；它的白赛过了
百合花和冬天的雪。此外我还不能

多想；我一看到这张脸，
本要立刻逃走，却被她的眼睛
吸住了，那眼里有一种仁慈的光，
还有柔和、镇静的圣洁眼睑，
半开半闭，似乎完全看不见
外界事物——也看不见我，
只有白茫茫的一片清辉，柔和
如月亮，安慰了她看不见的人，而不知道
有多少眼睛在向她仰望。

（I，第256—271行）

憔悴而又仁慈，白如僵尸而又永远不死，有眼而又看不见，这位女神是以前文学作品里罕见的神秘人物。使她更具吸引力的是她的头脑：

一看到蒙尼塔的额角
我恨不得立刻看清她那空荡荡的头脑里
蕴藏着什么；什么大悲剧
在她颅骨的秘密暗室里上演，
使她冰冷的嘴唇能有这样可怕的
强音，使她那行星般的眼睛能有
这样的光，使她的话声带上
这样的悲哀。

（I，第275—282行）

这短短八行诗里，有着多少后来诗人——从先拉斐尔派到唯美派、象征派——珍视的东西：气氛，形象，对照，悲剧感……然而这里却没有“世纪末”的情调，因为女神是严厉的，她的秘密是宇宙秘密，她的爱

是人类爱，韵律是高昂的，没有丽词和缠绵的低吟，正是济慈新风格的表现，而诗行的明澈与深刻又显示诗人已经从“无思之室”进到“初觉之室”，在思想的洞察力上大大地进了一步。

济慈诗艺的进展引起了新的更大的期待，然而时间已经迟了——《海披里安之亡》是济慈的最后作品之一，而且也终未完成。蒙尼塔之谜是耐人寻味的，但是我们不要忘了，在她颅骨里上演的毕竟是泰坦巨人被奥林波斯山巨人驱逐的大悲剧。以上关于诗和诗人作用的问答和蒙尼塔之脸的描写只是一个开场白，而开场白占了第一章的大半篇幅，从第294行起才又重新接上了色顿战败的故事。第一章止于第468行，只说到色顿和女神息亚出发去找战败的众巨人。

第二章不过写了61行，就又倏然中断。最后的几行是：

> Anon rushed by the bright Hyperion;
> His flaming robes streamed out beyond his heels,
> And gave a roar, as if of earthly fire,
> That scared away the meek ethereal Hours,
> And made their dove-wings tremble. On he flared …
> 亮闪闪的海披里安立即冲了过来，
> 他的长袍如火焰在他的脚后飞腾，
> 他忽发一吼，声如人间大火在猛烧，
> 骇跑了天上柔顺的时间之神，
> 它们的白翅颤抖着。他闪烁而过……

仍然是好诗，有何等的气势！但是故事并未推进，还未达到《海披里安》所达到的阶段，连阿波罗也没有露过脸，而从结构讲，《海披里安》的轮廓是清楚的，发展的线索是干净利落的，而《海披里安之亡》则被罩进了一个大梦的迷雾，议论和描写多了，但史诗本身的情节未能

开展。两部作品都是未完成的片断，以片断比片断，多数20世纪英美批评家是称许《海披里安之亡》的[43]，但是笔者的结论却是：《海披里安》之未竟全功十分值得惋惜，而后来的改作虽然包含了许多动人的段落，却留下了更多的难决的问题，其中最大的一个是：英国诗发展到了19世纪，是否还需要召唤但丁的亡灵，用一场大梦来包罗一切？

七

《海披里安之亡》是济慈的最后的试验。史诗未完成，诗剧也未在新的高度上重兴。但是在另一方面他取得了辉煌的成功，那就是在进行这场试验之前，他已经写了五个不朽的颂歌；之后他又写了《秋颂》，这更是他的顶峰之作。

这六个颂歌，按照构思的前后来排，第一个是《惰颂》。它大约是在1819年3月19日立意，5月间写完的[44]。

诗共60行。一开始，诗人平铺直叙地说：

> 一天早上，我看见面前有三个人像。

然而他没有看清，由于他处于懒洋洋的状态，正在昏昏欲眠。等到这三个人像第三次再现，他才看清原来都是他的熟人。

> 第一位是美丽姑娘，名叫爱情；
> 第二位是雄心，脸色苍白，
> 眼睛疲倦，却永在张望；
> 最后一位我最爱，人们越骂她
> 我越爱，一位不受管束的姑娘——
> 同我深交的诗歌之灵！

她们又消逝了。诗人想去追赶，却又感到不如安于惰逸：

甜蜜的昏沉的中午，
蜜样甜的夜晚里的懒惰时刻，
啊，但愿能有一整个时代不受打扰，
能让我永远不知道月亮的圆缺，
听不到多嘴的常理的声音！

然而人生和艺术的问题很少有能这样干脆解决的。诗的深度在于它还表现了诗人心里的矛盾。懒洋洋无所作为的消极状态是舒服的，但诗人又怎能忘记过去的辛勤努力，特别是在艺术园子里的耕耘！他越是赞美懒惰之乐，我们就越是感到他内心挣扎的剧烈；甚至当他说出了：

我决不愿让人用赞誉来喂养我，
使我变成一出轻薄闹剧里的玩物小羊羔！

我们也知道这既是感慨，又是气话，因为有他至今为止的全部诗作，全部遭遇证明他恰恰是关心名誉，追求爱情，更是不会忘情于诗歌的。

因此这诗最后两节里的吐诉虽然动人，我们却听得出后面有未曾道出的相反情绪，而结束处的喊叫：

消失吧，幻影们，离开我的闲适的心灵，
飞到云里去吧，永远不要回来！

也只是一时的告别，并非真正的决绝。

果然，在接着而来写于1819年4月下旬的《心灵颂》里，幻影们都

回来了：诗歌，爱情，雄心，还有古代神话里的人物。“心灵”（Psyche）是女神，而且是远古时代的女神，属于奥林波斯山诸神一代。

因此，虽然诗的开始处是一种神仙间的爱情场面，即心灵女神同丘比特（爱神维纳斯之子）躺在深草里：

他们的手臂拥抱着，他们的翅膀也一样，
他们的嘴唇没有接触，但也没有彼此道别，

但诗人的用意却在接着而来的祷告：

呵，生在最后而又美压群神的幻象
来自奥林波斯山已经黯淡的众神之列！

可是这位无比重要的神灵现在却无人信奉，没有庙宇，没有供花，

没有童男女的唱诗班在午夜
　唱出甜美的哀歌，
没有声音，没有琵琶，没有风琴，没有香烟
　从金链挂着的香炉浓烈地播散；
没有祭坛，没有圣林，没有神谕，没有嘴唇
　苍白的先知做着狂热的梦。

这情景引得诗人慨叹古昔神灵所代表的精神世界——“快乐的虔诚信念”——的消逝，但他看到了心灵女神的翅膀还在闪动，因此向她提出：

让我做你的唱诗班，在午夜
　唱出甜美的哀歌，
做你的声音，琵琶，风琴，你的香烟
　从摇晃的香炉里浓烈地播散；
你的祭坛，圣林，神谕，你的嘴唇苍白地
　做着狂热的梦的先知。

这一段话，离上面所引的一段相隔不过八行，字句几乎完全一样，出现在这首济慈自称用心写成的短诗里，[45]当然是有特别意义的。重复是一种修辞手段，但修辞是受思想驱使的；济慈在这里的思想是：必须恢复基督教以前的精神世界，凡基督教所摧毁的必须重建，凡基督教得自信奉者的必须照样献给远古神灵，因此他才这样不厌其烦地一一列举，而在列举的时候又让我们看出浪漫主义诗人的本色——他所着重的更多是乐声、浓香之类诉诸官感的东西，连那位先知也不是基督教《圣经·旧约》中所写的严厉的大声疾呼的老者，而是一个“嘴唇苍白地做着狂热的梦”的多情人物。

这人其实就是诗人自己，因为他接着说：

是的，我将做你的教士，将为你建庙，
　建在我心里未经践踏的地方，
那里思绪如树枝，带着愉快的痛苦生长，
　代替了松树在风里低吟……

然而如何建庙呢？他已经说了庙将“建在我心里未经践踏的地方”，在下文他又说将以活跃的人脑作为“缀有花朵的棚架”，用“幻想”这位园丁所能想象出来的一切奇花异木来装饰这个圣殿，在那里

将有一切柔和的愉快等着你，

一切飘忽的思想所能取得的愉快，

还有一柱明亮的火炬，一扇夜晚敞开的窗，

让温暖的爱情可以进来！

诗完成了它的运动：以爱情的一瞥始，以爱情的期待终。诗人明知奥林波斯山的远古神灵是无法重来的，他仍然把希望寄托在爱情、美感，但是也加上了一个新的因素，即人的思想，因此他才一再提到“心里”、“思绪”、“活跃的人脑”、“飘忽的思想”，而整个颂歌更是献给“心灵”女神的。我们在前面论述两部《海披里安》时提到过的理智成分的增加在这里又得到了明证。他从“无思之室”到“初觉之室”的进程还在继续，只不过在这里，由于他在幻想的绿林里看到了交颈而眠的心灵和丘比特，他渴望能有一个新的结合，即理智与爱的结合。

在六个颂歌之中，《惰颂》和《心灵颂》尽管有了新意，诗篇本身却还显得单薄，所用手法——如重复的罗列——也偏于浅显。但是更丰富的内容、更繁复的音乐很快就接踵而来——这速度使得1819年夏天成为真正名副其实的济慈的“神奇的时刻”——首先就是在5月初写成了《夜莺颂》。

《夜莺颂》的创作经过，济慈的朋友查理士·勃朗曾在20年后写过这样的回忆：

1819年春天，一只夜莺在我的屋子上筑了巢。它的歌声使济慈感到一种恬静而持久的喜悦。一天早上，他从餐桌旁边搬了一把椅子放在李树下的草地上，在那里坐了二三个小时。他回到屋子里来的时候，我看见他不声不响地把手里的几片纸塞在一些书后面。我走近去看了一下，发现有四五片纸，上面写的是那只夜莺的歌声引起的他的诗兴。他的字写得不清楚，要从这么多的纸片上整理出全诗来不容易，后来经他本人指点，我总算整理好了，结果就是他的《夜莺颂》，这是以后人人喜欢的作品。[46]

以上说的，也是一种常见的情况：一个年轻人听夜莺的歌声而有感，写下了一首诗。

然而诗却极不平常。在英国众多的抒情诗里，这是佳作中的佳作。一开始，诗笔就满蘸浓色，写出一种奇特的感觉：

我的心在痛，困盹和麻木
　刺进了感官，有如饮过毒鸩，
又像是刚刚把鸦片吞服，
　于是向着列斯忘川下沉
并不是我嫉妒你的好运，
　而是你的快乐使我太欢欣——
因为在林间嘹亮的天地里，
　你呵，轻翅的仙灵，
你躲进山毛榉的葱绿和荫影，
　放开了歌喉，歌唱着夏季。[47]

这里用了“心痛”、“麻木”、“毒鸩”、“鸦片”等字样——有哪一个别的诗人听到夜莺唱歌而有这样的反应，不只是强烈，而像是中了魔？

接着而来的，是如饮醇酒的感觉：

唉，要是有一口酒！那冷藏
　在地下多年的清醇饮料，
一尝就令人想起绿色之邦，
　想起花神，恋歌，阳光和舞蹈！
要是有一杯南国的温暖
　充满了鲜红的灵感之泉，

杯沿明灭着珍珠的泡沫，
给嘴唇染上紫斑；
哦，我要一饮而悄然离开尘寰，
和你同去幽暗的林中隐没：

仍然有点昏沉，但是已经脱离染毒中魔的境地，至少那冷藏多年的凉酒使得头脑有点清醒，而南国的温暖则是人世的温暖，正如花神、恋歌、阳光和舞蹈是青年人的欢乐。但是一回到人间，忧患感又立刻重来：

远远地、远远隐没，让我忘掉
你在树叶间从不知道的一切，
忘记这疲劳、热病和焦躁，
这使人对坐而悲叹的世界；
在这里，青春苍白、消瘦、死亡，
而“瘫痪”有几根白发在摇摆；
在这里，稍一思索就充满了
忧伤和灰眼的绝望，
而“美”保持不住明眸的光彩，
新生的爱情活不到明天就枯凋。

使人惊讶的，是诗人怎样强烈地表现了这种忧患感——词句、形象、韵律无不强烈，这是因为在这一切之后有强烈的真情实感，当中有他在盖氏医院外科病房里得到的全部印象和刺激。人生的不幸笼住了一切状况的人，从对坐而悲叹的病人、消瘦的青年、瘫痪的老人，直到绝望的男人和明天就要枯凋的姑娘。

我们也逐渐看出这首诗的格局：夜莺歌声引起他强烈的要求逃离人世的心情，而强烈的忧患感又把他拉回大地——这两者之间的角力形成

本诗最初的运动：一拖一拉，一来一往，两方都用大力，所以两种心情都写得强烈。

这运动还要继续，听夜莺歌声引起的情感激荡还要延伸，并在延伸的过程里逐渐减弱。诗人不再完全困惑了，他的诗歌意识醒来了：

去吧！去吧！我要朝你飞去，
　不用和酒神坐文豹的车驾，
我要展开诗歌底无形羽翼，
　尽管这头脑已经困顿、疲乏；
去了！呵，我已经和你同往！
　夜这般温柔，月后正登上宝座，
　　周围是侍卫她的一群星星；
　　但这儿却不甚明亮，
　除了有一线天光，被微风带过
　　葱绿的幽暗和苔藓的曲径。

连酒的醉力都不愿利用，所寄望的仍是“诗歌底无形羽翼”，仍是艺术，而艺术毕竟是人的努力。他也无求于天神，虽然提到了月后，却不像在其他作品里那样大讲神话故事——整首诗里不见一个神话典故，只出现过一次酒神的名字（Bacchus），连月亮也不用神名，只称为“月后”（the QueenMoon），这在济慈是异乎寻常的。联想到前两个颂歌里还以神灵为主——《惰颂》里的三位女神，《心灵颂》里的心灵（Psyche）和丘比特——这个异常的变化只能表明济慈在这里是要重申诗歌亦即人世艺术的作用。

但是他又提到身处黑夜之中，这也是值得研究的一点。这诗明明是在一个早晨听了二三小时的夜莺歌声之后写成的，为什么诗里却要写成黑夜？当然，他叫夜莺不止一次，也许某个晚上听的一次印象特深？但

是黑夜也是上面提到的两种强烈情绪的角力的前进运动的必经之途：事情是复杂的，不是一下子就能看出分晓的，在出现结果之前还得经过一段混沌时期。这里的黑夜并不是漆黑一片，而是还有“一线天光”，因此诗人才能环顾左右，想要看出或至少猜出一点什么：

我看不出是哪种花草在脚旁，
　什么清香的花挂在树枝上，
在温馨的幽暗里，我只能猜想
　这个时令该把哪种芬芳
赋予这果树，林莽，和草丛，
　这白枳花，和田野的玫瑰，
　　这绿叶堆中易谢的紫罗兰，
　　还有五月中旬的娇宠，
　这缀满了露酒的麝香蔷薇，
　　它成了夏夜蚊蚋的嗡营的港湾。

这一段是许多人特别欣赏的，由于它写出了花草之美，音韵上也是异常迷人。它写的是一个想象中的好地方，但却并不是一个像弥尔顿的伊甸园那样的清风徐来的开阔乐园，而是幽暗，温馨，充满了浓重的香气——很美，但也有点浓艳——济慈的这一方面后来被先拉斐尔派和唯美派拿过去而加以发展了。

而在济慈本人，则是在花草丛中想到了死亡：

我在黑暗里倾听；呵，多少次
　我几乎爱上了静谧的死亡，
我在诗里用尽了好的言辞，
　求他把我的一息散入空茫；

而现在，哦，死更是多么富丽：

在午夜里溘然魂离人间，

当你正倾泻着你的心怀

发出这般的狂喜！

你仍将歌唱，但我却不再听见——

你的葬歌只能唱给泥草一块。

要说英国浪漫主义诗歌的美丽动人，没有比这一诗段更好的例子了！多么温柔——诗人是用了对姑娘求爱的言辞来向死神倾诉的；多么神往——死亡几乎是一种“狂喜”；又多么自悲身世——预感到夜莺所唱只是葬歌，而自己很快就将成为泥草一块。几种最易打动人的浪漫主义成分都集中在这里，而表现的方式——用词、形象、韵律——又是最本色的济慈！

然而济慈并不专注自我，而是又从己身扩展出去，又看到现实，同时历史和异域也进来了：

永生的鸟呵，你不会死去！

饥饿的世代无法将你蹂躏；

今夜，我偶然听到的歌曲

曾使古代的帝王和村夫喜悦

或许这同样的歌也曾激荡

露丝[48]忧郁的心，使她不禁落泪，

站在异邦的谷田里想着家；

就是这声音常常

在失掉了的仙域里引动窗扉：

一个美女望着大海险恶的浪花。

这一“饥饿的世代”就是现实，当时反拿破仑的战争结束不久，英国国内阶级斗争紧张，在济慈写此诗之后不过三个月，即在1819年8月，就发生了曼彻斯特军警屠杀开会群众的所谓“比铁卢”大惨案。济慈内心所听到的，则是从古以来的饥民在英国城乡行进的声音，这在迷醉于夜莺歌声的时候是一副清醒剂，尽管“蹂躏”两字又表明这一清醒是使他痛苦的。历史和异域则冲淡了痛苦，使他想到了时间长河里的芸芸众生，又使他想起身处异乡的受压迫的弱女子，最后夜莺歌声又带来了一个中世纪浪漫传奇中的场面：一个美女被囚禁在石堡中，通过一扇小窗在日夜张望着外面，却只见波涛汹涌的大海——好个“险恶的浪花”！真是奇幻的一笔！把那企待、焦灼、害怕莫测的命运而又不惜到任何地方去漂流的心情都写出了。

这一切使得诗的内容扩大了，不再是诗人独自对夜莺倾诉死亡之思，而是出现了许多世代、许多地方、许多人物的回响，在它们组成的繁复、深沉的奏鸣中脱离和拉回大地的角力运动进一步发展了，诗篇开始处的那种中了魔的感觉终于消失了，于是诗的韵律和情调也急转直下：

呵，失掉了！这句话好比一声钟
　使我猛省到我站脚的地方！
别了！幻想，这骗人的妖童，
　不能老耍弄它盛传的伎俩。
别了！别了！你怨诉的歌声
　流过草坪，越过幽静的溪水，
　　溜上山坡；而此时，它正深深
　　埋在附近的溪谷中：
噫，这是个幻觉，还是梦寐？
　　那歌声去了：——我是睡？是醒？

我们只听到一个接一个的动作，几声“别了！”之后，夜莺的歌声在“流过草坪”，“越过”“溪水”，“溜上山坡”，直到“深深/埋在附近的溪谷中”。运动完成了，理智而不是幻想占了上风，然而最后并无斩钉截铁的断言，而是意味深长的一问：是睡？是醒？对于这美丽而又深刻的颂歌，不可能有更妙的结束了！

*　*　*

如果说写《夜莺颂》是由于自然界的乐声打开了诗人的心扉，那么《希腊古瓮颂》则是由于一件艺术品抓住了他的想象力。前者是音乐的感兴，后者是雕刻的沉思。

这件艺术品不是一般的雕刻，不是高大的青铜骑士之类，而是刻在一个石瓮上的浮雕。它既有瓮的圆形之美和大理石的洁白滑润，又有雕刻的图案之美和人物、情节的吸引力。它可以用手转动，容得诗人静静地长远地观赏。

颂歌一起，就托出了一个这样的古瓮：

你委身“寂静”的、完美的处子，
　受过了“沉默”和“悠久”的抚育，
呵，田园的史家，你竟能铺叙
　一个如花的故事，比诗还瑰丽：
在你的形体上，岂非缭绕着
　古老的传说，以绿叶为其边缘，
　　讲着人，或神，敦陂或阿卡狄？[49]
　呵，是怎样的人，或神！在舞乐前
多热烈的追求！少女怎样地逃躲！

怎样的风笛和鼓铙！怎样的狂喜！[50]

同《夜莺颂》比起来，我们发现在这里诗人的情绪是比较平静的。这是因为他面对的是一个希腊古瓮，而同当时另外两位青年浪漫诗人——拜伦和雪莱——一样，济慈是神往于古希腊的文明的，古希腊艺术成就更使他心醉。我们记得：他在《惰颂》里，已经写过初见一个古瓶上三个人像——“爱情”、“雄心”、“诗歌”——时的激动心情。现在他不提自己的雄心了，爱情也只属于瓮上所雕的人物，甚至连他最爱的诗歌他也承认不及古瓮这“田园的史家”所铺叙的“如花的故事”那样的“瑰丽”。

作为这“故事”的第一个场面出现在瓮上的是一群神或人在舞乐声中如醉如狂地追逐着一些少女。这场面使诗人有点按捺不住了，他发出了一连串的问题，作为感叹，也作为铺叙，气氛热烈起来了。

但他又立刻压住了自己，语言也出现了变化：

听见的乐声虽好，但若听不见
　却更美；所以，吹吧，柔情的风笛；
不是奏给耳朵听，而是更甜，
　它给灵魂奏出无声的乐曲；
树下的美少年呵，你无法中断
　你的歌，那树木也落不了叶子；
　　鲁莽的恋人，你永远、永远吻不上，
虽然够接近了——但不必心酸；
　　她不会老，虽然你不能如愿以偿，
　你将永远爱下去，她也永远秀丽！

不再是问题，而是一句哲理性的名言，继之以对浮雕上乐器和人物的逐

一嘱咐，而嘱咐实际又是铺述，使我们看清了另一个场面：一个乐师在吹风笛，一个青年在向一个姑娘求爱。这个场面里人物不像第一个场面那样多，但每个都是放大突出的。同样突出的是一个主题，即艺术的不朽。歌子永在咏唱，树叶永远不落，恋人永远处在想吻而吻不上的状态，但姑娘会永葆青春——艺术捕捉了一瞬，而一瞬就是永恒。

这一主题在下一段里得到引申：

呵，幸福的树木！你的枝叶
　不会剥落，从不曾离开春天；
幸福的吹笛人也不会停歇，
　他的歌曲永远是那么新鲜；
呵，更为幸福的、幸福的爱！
　永远热烈，正待情人宴飨，
　　永远热情地心跳，永远年轻；
幸福的是这一切超凡的情态：
　它不会使心灵餍足和悲伤，
　　没有炽热的头脑，焦渴的嘴唇。

在最后两行里，人间的烦恼又出现了，“悲伤”固难受，“餍足”也无欢，多情儿女往往只落得剩下“炽热的头脑”、“焦渴的嘴唇”。虽说诗人点出：古瓮的艺术带来了一个“超凡的情态”，而它是无限幸福的（试看这“幸福”两字重复了多少次！），然而人世忧患感的重新袭来又是一种提醒，即这种艺术世界的幸福仍然是可望而不可即的，正同那“鲁莽的恋人”永远不能如愿一样。

诗人同古瓮的对话还未完结。他接着看到了瓮上雕的第三个场面：

这些人是谁呵，都去赴祭祀？

这作牺牲的小牛，对天鸣叫，
你要牵它到哪儿，神秘的祭司？
花环缀满着它光滑的身腰。
是从哪个傍河傍海的小镇，
或哪个静静的堡寨的山村，
来了这些人，在这敬神的清早？
呵，小镇，你的街道永远恬静；
再也不可能回来一个灵魂
告诉人你何以是这么寂寥。

这是一群人牵着牛去祭祀的节日景象。济慈对于这种古代的祭祀有什么看法？对于这条将作牺牲的牛有什么感情？还是将一切当作古代的民间风俗来观赏？可以断定的，是到了本段之末，一个新的念头出现了：寂寥，永恒的寂寥，即使喜欢这小镇景色，也不免感到那种艺术家制作的天地没有活动，没有生命，甚至没有灵魂。

因此，在艺术与现实之间，诗人仍然不能判别何者是完全或绝对优越的，两者的关系是既有对照又互相补足。到此矛盾显露，诗有了发展，从而进入了耐人寻味的最后一段：

哦，希腊的形状！唯美的观照！
上面缀有石雕的男人和女人，
还有林木，和践踏过的青草；
沉默的形体呵，你像是“永恒”
使人超越思想：呵，冰冷的牧歌！
等暮年使这一世代都凋落，
只有你如旧；在另外的一些
忧伤中，你会抚慰后人说：

“美即是真，真即是美，”这就包括

你们所知道、和该知道的一切。

在这里，古瓮变成了“形状”，“观照”[51]，“形体”，部位之美，线条之美，也就是瓮的艺术性。艺术是可以“永恒”的，几乎可以使人“超越思想”[52]；但是实际上思想并未被超越，诗人向哲理化的进程并未停顿，因此他又叹了一声：“冰冷的牧歌！”这是上一段“寂寥”的回响。人世间种种尽管充满忧伤，却又是不能逃避的命运——“等暮年使这一世代都凋落，只有你如旧”，这是何等深长的感喟！然而艺术却又有抚慰的力量，对于脱不了苦难的后来世代的人是一个朋友，能够传达一个信息，那就是：

“美即是真，真即是美，”这就包括

你们所知道、和该知道的一切。

对于这最后两行，历来有许多不同解释。首先一个问题是，“这就包括……”一语是谁对谁说的，是诗人自己对读者说的，还是瓮对什么人说的？这一点，现在多数学者的意见已经一致，即它是前面名言的继续，是瓮对后世的众人说的。[53]更关键的问题是：“美”和“真”在此何解？为什么济慈在它们之间划上了等号？由此又引到一个问题：这句名言有无道理？对不对？作为本诗的结束是好还是坏？颇有几个名人是持反面看法的，如瑞恰慈（I. A. Richards）认为它是一个“伪说”（pseudo-statement）[54]，艾略特认为它在“语法上没有意义”，因而是“一首美丽的诗上的严重的瑕疵”[55]。

我们怎样看待这个问题？首先，这句格言有它的上文，其意义应从本诗整体来看，其应用范围也不出本诗；它不是在宣告一个永恒的、处处适用的真理。其次，所谓美是具体的美，亦即形体、线条的美，在这

多灾多难、变幻无常的人世里，只有像古瓮所具有的美才是真实的，可靠的；所谓真就是实际经验，强烈的经验靠艺术捕捉下来，就变成了永恒的美——这正是济慈的中心信念。

在本诗的范围里，也就是在济慈的经验里，美与真是一致的。这就是为什么济慈要借古瓮的口，郑重地——一反寻常地郑重，几乎像在说教——声明：你们所知如此，也就到此为止，不必去追求最后的、终极的意义了。然而这首颂歌写得太好了，被它打动了的读者却要把这一有限制的概括扩大成为无限制的真理。也许读者是有权这样做的，而济慈的卓越的艺术也使这颂歌本身就证明了那条真理。

* * *

对于《忧郁颂》，人们的赞美和议论都少些，但也仍然是济慈的优秀作品。

它的结构清楚，一共三段（最初头上另有一段，在正式的印本上删去了），变化也明显，简单说就是一个反、正、合的格局。

所谓反，就是提出告诫，不要做某些事。这是第一段的内容[56]：

不，不要去到忘川吧，不要
　拧出附子草的毒汁当酒饮，
无须让普洛斯嫔[57]的红葡萄——
　龙葵，和你苍白的额角亲吻；
别用水松果壳当你的念珠，
　也别让甲虫或者飞蛾充作
　　哀怜你的赛姬[58]吧，更别让夜枭
作伴，把隐秘的悲哀诉给它听；
　因为阴影不宜于找阴影结合，

那会使心痛得昏沉，不再清醒。

这一段文字特点是：神话人物重来（这一点与上面刚说的二颂不同），气氛有点浓重，有点像《夜莺颂》的开头，而所说的事物大都是可怕的——各种有毒的植物和爬虫，几乎像17世纪英国诗剧作家如韦伯斯特所写。济慈的用意大概是：提出这些死亡和哀愁的象征使人们知所避免，同时用这里浓厚的恐怖空气来衬托第二段里的不同情调，在那里出现了极美的抒情诗：

当忧郁的情绪突然袭来
　像是啜泣的阴云，降自天空，
像是阵雨使小花昂起头来，
　把青山遮在四月的白雾中，
你呵，该让你的悲哀滋养于
　早晨的玫瑰，锦簇团团的牡丹，
　　或者是海波上的一道彩虹；
或者，如若你的恋女生了气，
　拉住她的柔手吧，让她去胡言，
　　深深地啜饮她那美妙的眼睛。

这就是正。虽有忧郁、啜泣、悲哀，却都可以排遣，而且可以用美丽的景物来排遣。最后归结到一点：忧郁是一“恋女”，她的温柔和美丽足以抚慰人所受的创伤。

一反一正之后，来了合，这就是第三即最后一段的主旨：

和她同住的有“美”——生而必死；
　还有“喜悦”，永远在手吻自己嘴唇

同人告别；还有“欢笑”是邻居，
　　呵，痛人的“欢笑”，只要蜜蜂来饮，
它就变成毒汁。隐蔽的“忧郁”
　　原在“快乐”的殿堂中设有神坛，
　　　虽然，只有以健全而知味的口
　　咀嚼“喜悦”之酸果的人才能看见；
他的心灵一旦碰到她的威力，
　　　会立即被俘获，悬挂在云头。

“合”的里面既有“反”中的“毒汁”，又有“正”中的美丽女郎，但是多了两个新的因素：一个是生命的短促感，“美”难长存，而“喜悦”也总在告别；这是济慈等青年浪漫诗人表达得最充分也最有感染力的情绪。另一个是悲与乐是互通的，所以出现了“痛人的‘欢笑’”，“‘喜悦’之酸果”，而碰到蜜蜂来啜，“‘欢笑’……就变成毒汁”。能这样看清感情的复杂性，表示济慈人生经验更丰富了，诗里的理智的成分也更多了。

*　*　*

现在我们到达峰顶的峰顶——《秋颂》。
我们先把全诗抄下来[59]：

雾气洋溢、果实圆熟的秋，
　　你和成熟的太阳成为友伴；
你们密谋用累累的珠球
　　缀满茅屋檐下的葡萄藤蔓；
使屋前的老树背负着苹果，
　　让熟味透进果实的心中，

使葫芦胀大，鼓起了榛子壳，
好塞进甜核；又为了蜜蜂
一次一次开放过迟的花朵，
使它们以为日子将永远暖和，
因为夏季早填满它们的粘巢。

谁不经常看见你伴着谷仓？
在田野里也可以把你找到，
你有时随意坐在打麦场上，
让发丝随着簸谷的风轻飘；
有时候，为罂粟花香所沉迷，
你倒卧在收割一半的田垄，
让镰刀歇在下一畦的花旁；
或者，像拾穗人越过小溪，
你昂首背着谷袋，投下倒影，
或者就在榨果架上坐几点钟，
你耐心瞧着徐徐滴下的酒浆。

呵，春日的歌哪里去了？但不要
想这些吧，你也有你的音乐——
当波状的云把将逝的一天映照，
以胭红抹上残梗散碎的田野，
这时呵，河柳下的一群小飞虫
就同奏哀音，它们忽而飞高，
忽而下落，随着微风的起灭；
篱下的蟋蟀在歌唱；在园中
红胸的知更鸟就群起呼哨；

而群羊在山圈里高声咩叫，

从飞的燕子在天空呢喃不歇。

从诗段的结构说，人们首先会发现：过去几个颂歌是十行一段，这里变成了十一行。这十一行中，有连锁的脚韵，但到了最后三行，先出现互韵的两行，而以另一韵作结。过去济慈曾在谈英国式（莎士比亚型）十四行诗的时候，说过最后互韵的两行“总是不易讨好”。现在这一安排使得这诗段的末尾既有双韵体的整齐典雅，又因有最后一行的不同脚韵而避免了呆板，反而能应和前韵并且留下余音。这是济慈的诗艺的又一发展——一直到他诗歌生涯的最后日子还在发展。

这新诗段的叠音重奏，正好可以拿来写秋天的丰足。《秋颂》写于1819年9月19日左右。9月21日济慈在给雷诺兹的信里说：

> 这季节太美了——空气多好！有一种适度的冷劲。真的是，不开玩笑，贞净的天气——戴安娜[60]般的天空。我从未像现在这样喜欢残梗散碎的田野——真的，它比春天的那种冷冷的绿色好多了。不知怎的，残梗的田野给人以温暖感，就像有些绘画给人以温暖感一样。这一点在星期天早晨我散步时给了我强烈印象，于是我写了一首诗。[61]

所谓贞净的天气和戴安娜般的天空，就是没有男女间爱情的境界。济慈这位多情种子暂时忘掉了以范妮·勃朗为代表的众多美人，走在残梗散碎的金色田野里，得到了温暖和灵感。这个颂歌在济慈作品里是不同一般的，没有美女，没有爱情，没有哀愁的倾诉，也没有任何神话人物，只有秋天景物的描写——一切具体，实在，诗人控制住了所有细节，也控制住了自己，不让不相干的闲话、感慨进入诗篇。这也是一种纯洁，一种贞净。

但是在诗的内部，却有运动，有温暖的感情。

运动见于诗的情景的转移。第一段写秋景——但不是高天云树之

类，而是农家丰收在即的秋景，以各种果子为描写对象。第二段进了一步，展露出收割刚完的情景，重点在写人，人在开仓，打麦，捡穗，运粮，在田垄边美美地打盹，在榨果机上看葡萄变成酒浆。这二段几乎全是写实，到了第三段才又来了抒情，美丽动人的抒情，但早晨的“雾气洋溢”变成了这里的落日映照——这也是一种运动——而重点变成了秋声：小飞虫同奏的哀音，蟋蟀的歌唱，知更鸟的呼哨，羊的咩叫，燕子的呢喃，仍然是实在的虫鸟动物，但各有各的动听歌声，合起来成为秋天的交响乐。

温暖见于对于自然和人世的深情的观察。济慈的写实不是纯客观的，不是照相式的，而是充满了感情，他用的形容词和形象就是温暖的：“果实圆熟的秋”，“成熟的太阳”，“甜核”，“永远暖和”，“为罂粟花香所沉迷”，等等。这当中还有幽默。济慈本是一个富于幽默感的人，虽然在诗里不常表露，但在这里，特别在第二段里，庄稼人在秋收之后的各种有趣姿态都写出来了。那一句“随意坐在打麦场上，/让发丝随着簸谷的风轻飘”，既写实，又使读者的心也随着“轻飘”，就是英国诗里以前少见的传神之笔！

这运动，这温暖，就使这颂歌特别耐读。一读再读，我们就发现：这首诗里细节之多，超过济慈前作，具体事物一个接着一个，异常紧凑，但又没有一点账单式的呆滞，因为充满了动作，洋溢着生气，在音韵上也是曲尽变化之妙。请看第一段的最后四行：

To set budding more,
And still more, later flowers for the bees,
Until they think warm days will never cease,
For summer has o'er-brimm'd their clammy cells.

这里的m一音的运用就把秋天的温暖、丰足和昏昏欲眠的情调传达过来

了。

有早晨和中午的丰收的喜悦和迷醉，才显出傍晚的闲适心情，同时空间也扩大了，从累累果实的葡萄架下到了夕照的胭红所涂抹的田野，河流，河边的树，树后面高高的云天。人的精神也经历了一种清醒，一种解放。收割是人的最原始的行动之一，而收割的所得——特别是精神上的丰足——则是人的文化能有的最高成就。无怪乎《秋颂》是人人喜爱的诗篇，连轻易不作溢美之词的学者们也称它为“完美之作”。[62]

我们也更感到济慈在本诗最后一段开始处那一问的深意：

> 呵，春日的歌哪里去了？但不要
>
> 想这些吧，你也有你的音乐——

这“你”是秋天，但也是诗人自己——他已经谱出了超过任何春日的歌的圆熟而又新鲜的音乐。

八

可是济慈的诗歌生涯已到尽头，连同他生命本身也即将熄灭。以后的事是人们熟悉的：1820年9月，他遵医生之嘱，在画家塞汶的陪伴下，乘轮船去意大利，11月抵达罗马，1821年1月病势加剧，2月23日终于死去。

济慈对塞汶说过，他死后墓石上只需写下这样几字：

> 此地躺着一个人，他的名字是用水写的。

在肺结核的折磨下，他在不眠的夜里听着窗外喷泉的淙淙声，想起了17世纪费莱彻的诗剧《菲拉斯特》中的一句话：“所有你的好的行为/都将

用水写下”。现在他把“用水写下”几字借来总结了自己的一生。

如果说“用水写下”是意味着“白白过去了”或“虚度一生”，那么这是最不符合实际的评语了。

事实是：他的名字不是用水而是用金汁写下的。

对于他留下了多少重要作品，它们又是怎样出色，我们已经在前面谈过了，无须在此重复。现在我们把济慈放在英国诗史的全局之内来看，有几点是清楚的：

1．他的许多诗篇属于英国诗史上最辉煌的成品之列。

2．他的发展异常迅速，无论在诗艺还是思想上都经历了许多变化，而且每个变化都是为了要刷新或加深人的敏感，而增进敏感最后又是为了出现一个更好的世界。一个诗人不可能不徘徊，不后退，但济慈似乎比任何别的浪漫诗人都更加严格要求自己，这就使得他的后退（如写《恩狄米昂》）也成为更好前进的激励。

3．他的书信里蕴藏着对人生和文学的丰富见解，其中关于诗艺的见解属于英国最富于启发性的文论之列。

4．他在1819年1至9月的创作收获将永远成为英国诗史上的“神奇岁月”。在这九个月里，他写下了几乎全部最优秀的作品，包括六大颂歌。这些作品表现出两大特点，即哲理化的加深和隐含的矛盾、冲突形成了戏剧性的运动。

5．他在英国浪漫主义诗歌史上是一个承先启后的关键人物。华兹华斯和柯尔律治是浪漫主义的创始者，拜伦使浪漫主义的影响遍及全世界，雪莱透过浪漫主义前瞻大同世界，但他们在吸收前人精华和影响后人诗艺上，作用都不及济慈。济慈吸收了从斯宾塞到莎士比亚到弥尔顿的几乎一切好的影响，但又能顺应自己诗艺的发展，不断变法；就后人而论，从丁尼生、先拉斐尔派、斯温伯恩直到现代美国的华勒司·斯蒂文斯都蒙受他的重大影响，在我们中国也有徐志摩、闻一多等人是他的崇拜者。

6．他一方面是浪漫主义众多特点的体现者，有明显的19世纪色彩；另一方面，由于他所面对的环境（工业化在侵蚀英国田园，处处有啼痕）和他所要解决的思想和创作问题（经验的复杂与内含的矛盾，诗人的处境，诗艺的多面性，语言的限制力与可能性，等等）都是属于现代世界的，他又是我们的同时代人。

注释

[1] 1816年10月9日，济慈致考登·克拉克信（罗林斯编：《济慈书信集》，I，第114页）。

[2] 1817年春致其弟乔治函。原函已失传，但部分词句曾在济慈1817年10月8日致班杰明·贝莱函中引用，此处引文据后者（《书信集》，I，第169—170页）。

[3] 1818年10月8日致J. A.赫西函（《书信集》，Ⅰ，第373—374页）。

[4] 1819年9月21日致约翰·汉弥尔顿·雷诺兹函（《书信集》，II，第167页）。这里《海披里安》兼指《海披里安之亡》，写信之时，连后者也放弃了。

[5] 致杰弗利小姐函，转引自罗伯特·吉廷斯：《活跃的一年》，1954年，第145页。

[6] 查良铮译文，选自《济慈诗选》，人民文学出版社，1958年。

[7] 考蒂兹（H. Cortéz，1485—1547），西班牙探险家。实则第一个发现太平洋的欧洲人不是他，而是巴尔波（Vasco Núñez Balboa，1475—1519，西班牙探险家）。

[8] 达利安（Darian），中美洲的海峡，在巴拿马与哥伦比亚两国之间。

[9] 威廉·华莱士（c. 1272—1305），苏格兰民族英雄，曾大败英军，但后为奸人出卖，被执处死。彭斯的名诗《苏格兰人》的起句：“跟华莱士流过血的苏格兰人”，即指这位志士。

[10] 例如培特（Walter Jackson Bate），见其所作《济慈传》，1963年；伦敦：却多与温徒斯版，1979年，第127页。

[11] 1817年致其弟乔治函，已在上面引过，见第240页。

[12] 希洛、伊莫琴、派司多里拉都是古典作品中的女主人公，分别出现于马洛的《希洛与里安德》、莎士比亚的《辛白林》、斯宾塞的《仙后》（VI. 11）。

[13] 《恩狄米昂》序言。

[14] 《阿拉斯特》的情况，请参阅前文雪莱部分。两诗相似在于同样处理了一个神话题材，同样有一个追求理想的主人公；但是两诗又很不同；雪莱的主题清楚，诗也紧凑，只720行，济慈的主题则至今有各种解释，诗也过分铺张。

[15] 转引自培特《济慈传》，1963年；伦敦，1979年，第367、369、370页。

[16] 后人考证，K即是约翰·吉卜生·洛克哈特和约翰·威尔逊。见上引培特书，第224、366页。

[17] 各信译文引自《十九世纪英国诗人论诗》（刘若端编，人民文学出版社，1984年）中的济慈部分，译者周珏良。个别地方略有改动。

[18] 亚当梦见夏娃，醒来果见她在身旁。事见弥尔顿《失乐园》VIII，第452—490行。

[19] 班杰明·威斯特（1738—1820），美国画家，后居英国，为皇家艺术院院长。“灰色马上的死神”是他所作历史画。

[20] 雅古，莎士比亚《奥赛罗》一剧中的恶人。

[21] 伊莫琴，莎士比亚《辛白林》一剧中的女主角。

[22] 语出华兹华斯《丁登寺旁》第38行。

[23] 汤玛斯·查特顿（1752—1770），青年早卒的英国诗人。他冒充古人作诗，被人揭发，于贫病中自杀，年方十七。但其仿作显示了天才。济慈多次提到他，还写过一首悼他的诗，长诗《恩狄米昂》的卷首也写着：“为纪念汤玛斯·查特顿而作”。

[24] 查良铮译文（《济慈诗选》，第49页），略有改。

[25] 此诗一度被看作济慈“绝笔”，由于他于1820年9月底赴意途中将它抄在同行者塞文的一本莎士比亚诗集的空页上，但后来发现济慈的朋友勃朗有同诗另一抄稿，后面日期写明“1819年”。目下多数研究者认为作于1819年。

[26] 1819年5月3日致弟妹书（《书信集》，II，第104页）。

[27] 《济慈诗选》，查良铮译文，第46页。

[28] 《济慈诗选》，查良铮译文，第88页。

[29] 《济慈诗选》，查良铮译文，第105—107页。

[30] 查良铮译文，《济慈诗选》，第130页与第114—115页。后者略有改。

[31] 同上。

[32] 济慈不愿此诗出版，认为它显示“对生活无经验，对事物了解太简单”（1819年9月22日致伍德豪斯函）。

[33] 但有重要例外。当时的小品文大家查理士·兰姆在评论1820年出版的济慈新作时，认为此诗是“集中最好的作品”（《新时代》，1820年7月19日）。后来马修·阿诺德和先拉斐尔派诗人也盛赞它。20世纪则有肖伯纳指出上引有关商人兄弟的几段包含了《资本论》的道理。

[34] 查良铮译文，以下所引各段也是，见《济慈诗选》，第135—154页。

[35] 济慈的话是由伍德豪斯在写给泰勒的信里提到的，见H. E.罗林斯编：《济慈书信集》，II，第163页。

[36] 1817年11月22日致贝莱函，前面引过。

[37] 1817年11月22日致贝莱函，前面引过，其上文就是涉及亚当的梦的几句。在写信之后不久，即在1817年12月28日，济慈曾在海登家吃饭，遇到小品文大家兰姆，两人谈得投机，共同认为“牛顿摧毁了霓虹的诗情，把它缩小为三色镜了”，后来祝酒时两人“为牛顿干了杯，但祝数学陷于混乱！”（W. B.蒲普编：《B. R.海登日记》，第2卷，1960年，第72页）。又济慈代其友雷诺兹写的一篇评论由名演员埃特蒙·基恩主演的莎剧的文章（发表于1817年12月21日《维护者》）有如下的结束语：“基恩！基恩！请保重，珍惜你的天才，怜悯我们这些生在寒冷不振的时代的人！让我们这些末世之民有点温暖吧。现在只能在书本里找到罗曼斯了。野地里的精灵已被赶走，霓虹也被剥夺了它的神秘！”（转引自约翰·巴那德编：《济慈全诗》，第2版，企鹅出版社，1977年，第529页。）

[38] 1819年8月14日致贝莱书（《书信集》，II，第139页）。

[39] 1819年11月17日致泰勒信（《书信集》，II，第234页）。

[40] 泰勒斯，即大地女神，泰坦族巨人之母。

[41] 诺夫，Jove，即新的巨人神的领袖。

[42] 已引致雷诺兹信，1818年5月3日（《书信集》，I，第280—281页）。

[43] 19世纪的英国批评家大都赞扬《海披里安》，而20世纪的则相反。约翰·密特尔顿·墨莱称《海披里安之亡》为济慈诗中“最深刻最崇高的一首”（《济慈与莎士比亚》，1925年，第169页）。道格拉斯·布什认为《海披里安》虽能使我们理解它的有伦理和美学意义的主题，“诗

的主要力量则来自它内含的形象、词句和韵律之美”，而《海披里安之亡》则“在一个新的高度上实现了济慈的某些中心矛盾的解决”，矛盾之一是经验多变而艺术的真理持久，为了解决这个矛盾，需要取得一种对人生的远见，它包括而又超越一切苦难，云云。见其所作《济慈与他的思想》一文，收在M. H.艾勃兰姆斯编：《英国浪漫诗人：现代文学批评论文选》，纽约：牛津大学出版部，1960年，第333、338页。更近的批评家则对《海披里安之亡》中女神蒙尼塔的脸的描写——“憔悴……白亮如水漂过”——作了各种解释，认为那是济慈有深刻意义的一笔，展示了他的诗艺的高度成熟。参阅海伦·范特勒：《约翰·济慈的颂歌》，哈佛大学出版社，1983年，第210—226页。

[44] 济慈写给弟妹的日记体长信（1819年2月14日至5月30日）中有一段话，属于3月19日部分，如下：

今天早上我感到懒洋洋的，什么也不关心……“诗歌”、“雄心”、“爱情”在我面前无精打采地走过，像是一个希腊花瓶上的图像，一男二女，装扮得像古希腊人，只有我才能认出他们。（《书信集》，II，第78—79页）

这段话所写的情景同《惰颂》的第一节完全一样。

[45] 1819年4月30日他在写给弟妹的日记体长信中抄了此诗，前面有这样一段话：“下面这首诗是我最近所写，也是我多少花了一点功夫的——我多数的诗是一挥而就，唯有此诗写得从容，因此我觉得读起来内容也更丰富，我希望这将鼓励我能用一种更和谐、健康的精神去写其他作品。”（《书信集》，II，第105页。）

[46] 转引自约翰·巴那德编：《济慈诗歌全集》，第653页。事实上，济慈此诗的稿子只有两张纸，现存剑桥大学费兹威廉博物馆，并非四五小片。但学者们认为，勃朗的记忆大体上是准确的。

[47] 查良铮译文，下同。诗中提到的列斯，是西方传说中的地狱之河，鬼魂饮此河水，便忘了生前一切，故曰忘川。

[48] 露丝，原籍莫艾伯，后随婆婆去到伯利恒，为富人波兹种田。事见《旧约》。

[49] 敦陂，古希腊西沙里的山谷，以风景优美著称。阿卡狄也是希腊的山谷，古牧歌中常歌颂为乐园。

[50] 查良铮译文，下同。

[51] 观照，原文是attitude，现在词典解释为“态度”，着重心理状态，但那是19世纪下半叶以后才有的意义，济慈用此字的意思是雕像的身体姿势。

[52] 原文字面的意思是：要逗引我们脱离思想。

[53] 关于这句话是谁对谁说的，大致有下列解释：

（1）古瓮对众人说的；

（2）诗人对古瓮说的；

（3）诗人对瓮上所雕人物说的；

（4）诗人对读者说的。

经过长期争论，现在多数学者的看法是：（1）最为可能；（2）诗人不可能突然对瓮如此反唇相讥，而且“你们”不适用于瓮；（3）诗人一直站在瓮上人物一边，分享他们的感情，也不会这样说，更不会说他们只该知道这么多；（4）有可能，但为什么一直不提读者而最后要来教训读者几句，不似济慈为人。（1）之可能最大，还因为济慈的标点用法特殊，如有的当时抄稿、印本上这两行无引号，而用破折号（——）隔开。考虑了这一切因素，多数学者认为这两行都是瓮对众人（包括读者）说的，只是为了标明开始处是一句格言，所以另用引号隔开。最近的版本如企鹅出版社1977年出的《济慈诗全集》（编者约翰·巴那德）就将这最后两行都放在引号之内（见该书第346页）。

[54] 瑞恰慈：《实践批评》，1929年，第186页。

[55] 艾略特：《论文选》，1932年，第230—231页。

[56] 查良铮译文，下同。第三段略有改。

[57] 普洛斯嫔，地狱之后，她的红葡萄由于长在地狱，也是有毒的。

[58] 赛姬，即心灵女神。她有时化作飞蛾。

[59] 查良铮译文。译者自注：“本诗有些词句，参照了朱湘《番石榴集》的译文。”

[60] 戴安娜，贞操之神。

[61] 《书信集》，II，第167页。

[62] 例如哈佛大学的W．J.培特就说：“由于《秋颂》是这样独一无二的精华，而且在许多不同层次上都是精华，所以每一代人都发现它是英文中最接近完美的作品之一。”（《济慈传》，第581页。）

第十一章　司各特；其他诗人

一

上面叙述的是这个时期的主要发展，从中看得出英国浪漫主义诗歌的主流。

主流之外，还有别的诗人，而且人数不少，其中有一些在当时颇有声誉，曾经使得我们的几位主要浪漫诗人也表钦佩。

例如彭斯的周围就有一群苏格兰诗人，其中一位拉布雷克（J. Lapraik）曾使他发誓“哪怕当掉犁头和鞍子，哪怕去外乡流浪死，尸骨不收野鸟食，我也愿出钱买杯酒，只要能听你谈诗”。能够激起彭斯如此热情的诗人绝非凡辈，特别是彭斯提到的那首吟咏“夫妻夜谈在小楼”的情诗是我们渴望一读的。

又如济慈曾写诗向克拉克（Charles Cowden Clarke）和麦修（George Felton Matthew）讨教。这两位也都是诗人，虽然现在已少人知。

济慈一度师事的李·亨特，是一位当时更有名的诗人，他在诗史上也起过作用，我们已在前面谈过。

在华兹华斯、柯尔律治等人已经光耀诗坛之时，拜伦称赞的是另外一些诗人：

> 至于你们想在世上独揽的声誉，
> 那可是个竞赛场：凡是能感到
> 　心灵之火的都能占有一席之地：
> 司各特、罗杰斯、甘培、穆尔、克莱布

将把这一争论交与后代去定夺。

（《唐璜》，献辞，七）

我们且来“定夺”一下。所谓“你们”，拜伦是指华兹华斯、柯尔律治和骚塞。骚塞曾被王室封为“桂冠诗人”，在当时是一位大人物。今天，人们也许还读他的散文作品《纳尔逊传》，但是他的大量诗作却只有《审判的幻象》还为人知——而原因只是因为它曾惹得拜伦写了同名而异趣的真正杰作。一位20世纪的英国文学史家这样说：“骚塞的大量诗作，无须讨论，因为它们今天无人读，永远不会有人读，也不值得读。”[1]英国老一代学者说得如此斩钉截铁，是很少见的，这也说明骚塞的文学声誉处于何等低潮。

至于拜伦所推崇的几位，后代也自有看法。这当中有重要诗人，司各特和克莱布暂且不论，穆尔（Thomas Moore，1779—1852）也至今拥有读者，他的《爱尔兰乐曲》优美动听，他的长诗《拉拉·路克》（1817）则属于“东方浪漫故事”类型，曾在欧洲大陆流行。拜伦引他为同调和好友，把处理身后遗稿的事交给了他，他也写了一部出色的《拜伦传》（1830）。现在人们读的主要是他的爱情小唱，它们在意境上追踪17世纪的“骑士诗人”，在音乐性上则只有伊丽莎白朝的抒情诗可比，其中如《夏天最后的玫瑰》至今吟唱不绝。毫无疑问，他的这些作品增加了英国浪漫主义的光彩。

罗杰斯（Samuel Rogers，1763—1855）是著名长诗《意大利》（1822—1828）的作者，虽然今天几乎无人提起。甘培（Thomas Campbell，1777—1844）在当时以文字魅力著称，现在还有一些作品——如写得颇有气势的《英格兰的水手们》和《波罗的海之战》——存在于某些选本里。他编的七卷选本《英国诗人选段》（1819）继兰姆的《莎士比亚时期戏剧诗人选段》（1808）之后，唤起了19世纪读者对17世纪诗剧的兴趣。

除了这些诗人之外，当时还有一位有影响的诗歌译者，即亨利·弗兰西斯·凯莱（Henry Francis Cary，1772—1844）。他用素体无韵诗体译的但丁《神曲》于1805—1814年间出版，济慈就是通过它而了解但丁的。

可见这一时期有多方面的诗歌活动，写诗出名的人也不少。仅仅因为主流中的七位大诗人成就太显著，才给人以“余子不足道”的片面印象。这确实是一个巨人的时代，但巨人们是有后盾和支援的，他们同他们的友军一起，才能把浪漫主义推向前去，成为壮阔的诗歌潮流。

二

华兹华斯写《毁了的村屋》和《迈可》等农村题材的诗是在1800年左右。在此之前20年，已经有人这样地描绘农村景象：

文雅的人哪，田园之梦使你心安，
平静小溪、流畅的十四行诗使你悠然。
去吧！你既然歌颂茅屋农舍的安宁，
去吧！进去看看那里是否浪静风平。
看看他是否安宁——那位衰颓的老人，
再看看他们，围坐残弱火边的子孙；
或看看她，苍白的主妇伸出颤抖的手来，
在肮脏的炉火上翻动即将熄灭的燃柴。
只依靠时间，还不能给他们送到手里
新近的生活享受、应得的尊重和安逸。
例如，你看那边那位须发皓白了的农民，
若非自己的过失，暮年本可不必伤心；
他拄着粗陋的拐杖，抬头仰望那枯树，

见那当年折断的秃枝，依然历历在目；
那时他年幼，在这树上一直向上爬攀，
当年的儿童乐事，却形成现在的疾残。
曾经一度，农村百业他行行都居首，
坚强的手臂，能够耕出最直的犁沟；
他曾多次荣获首奖，回想当时状貌，
年轻体壮、技艺超群，至今依然自豪。
一时瞬间欢喜，两眼闪耀，发出光芒，
他倾听、微笑，然后再度沉思、忧伤；
因为他现在正痛苦地走向自己的坟墓，
富人鄙视他，不，穷人对他蔑视不顾；
现在，指挥奴隶的主人常常换上新人，
督促他衰弱的双手，不断地拼死耕耘；
无奈年老体弱，想要干好而力不从心，
就无情无义、悍然骂他是懒惰的穷人。
在隆冬季节，放牧羊群是他的活计，
你可以经常见到，他在小山脚下哭泣；
经常听到他在迎面的风中喃喃自语，
寒风吹过，他一头白发被雪花埋起，
早晨，愤怒催他起床，一边咕噜自话，
扯来冰冻的荆棘，修补那破烂的篱笆：
“我愿意从生活、从没完没了的劳累
马上解脱，为什么还要活着受罪？
倒不如春天嫩叶，刚发芽就被风吹走，
避免了慢慢枯萎，长期苦恼烦愁。
我如今却像枯萎的树叶，仍留在树上，
冰霜中冻彻骨髓，寒风中战栗、摇荡；

我像枯叶一样，同辈农民都已离开，
我却仍赖着不走，要等新芽茁长出来；
然后，受到新生一代的推挤、顶冲，
我像枯叶一样，在无人注意时落入土中。
“我看到的这些丰腴田土和无数羊群，
都是别人的财富，但却要我照管劳神；
我年轻时的儿童都成了我现在的主人，
他们神情冷淡，但是说起话来粗暴凶狠；
只有他们的需要才引起他们的关心，
谁会在自己需要的时候还去援助别人？
我是孤独、可怜的人，在痛苦中走开，
没人要我帮助，也没人帮我解除悲哀；
那么，就让我的骨头埋进这一块草地，
让人们把他们不肯帮助的可怜人忘记。”
老人们就这样呻吟着，直到疾病绵缠，
受过最后的痛苦之后，才撒手长眠。

（《村庄》，第172—227行[2]）

这位作者就是上引拜伦诗里提到的克莱布（George Crabbe，1754—1832）。他是一个穷教士，在当时名人埃德蒙·伯克和约翰逊博士的鼓励下写了一些诗，《村庄》是他的第二个集子，出版于1783年。

他采用的诗体是当时流行的英雄双韵体，在这点上他局限于18世纪的旧诗风，不如用素体无韵诗的华兹华斯那样洒脱。但是他的农村描写却又不同于当时的同类题材的作品，例如略早出版的哥尔德斯密斯的《荒村》（1770）。后者虽也叹息商业毁灭了农村，但是把过去的农民生活写得过于快乐安宁了；克莱布的《村庄》则是对它的抗议，因此一上来就说：

去吧！你既然歌颂茅屋农舍的安宁，

去吧！进去看看那里是否浪静风平。

而看到的是一个有残疾的老人，由于贫穷而长年劳动，不断更换的主人“督促他衰弱的双手，不断地拼死耕耘”，就到天冷地冻也不得休息：

在隆冬季节，放牧羊群是他的活计，

你可以经常见到，他在小山脚下哭泣；

这就使我们想起了华兹华斯写的羊倌迈可。迈可也有他的伤心事，但他的身体没有受过同样的摧残，他的环境也没有这样的恶劣。恶劣的现实生活的描写，正是克莱布的用力所在，也是他在英国诗史上地位的保证，因为这使他越出18世纪同类诗的格局，驱除幻觉而走向真实。同时，这也使我们知道写农村人民生活——甚至强调那里穷人的不幸和痛苦——并非突如其来，也不是华兹华斯的独创，而是早有渊源，逐渐深化，华兹华斯的自然观使得景物和生活描写有了哲学的灵魂，但是当这一哲学变成新的幻觉的时候，人们回头一瞧，又发现克莱布的深沉有力是更加可信的了。

三

另一位重要作家是兰陀（Walter Savage Landor，1775—1864），他也是用一种表面上似乎相反的方式代表了英国浪漫主义的一个特点。

表面上，他是古典主义者，同浪漫主义的奔放相反，他写诗讲究含蓄，整洁，字字精雕细刻，在意境上追求宁静，隽永，总的效果如希腊警句诗，可以下面几首为例：

为什么

为什么欢乐总不停留，
而让忧愁占据心头？
我答不了。自然传下了话：
听话！人也就听了话。
我眼见了，却不懂为什么，
那玫瑰刺存而花落。

谈死亡

死亡高站我的身后，低下脸
　对我的耳朵念念有词，
它那奇特的语言我只懂一点：
　其中无一个怕字。

七五生辰有感

不与人争，也无人值得我争，
　爱的是自然，其次是艺术。
生命之火前我把双手烤烘，
　火焰低落了，我准备离去。

甚至他的卷帙繁富，写了多年的散文作品《幻想的会话》（1824—1829）也表现出他对希腊、罗马的古典文明的追求，特别是对当时风流人物的向往。

但这是一个浪漫主义者心目中的古典世界，在表面的宁静之下有着想象力的驰骋，还伴随着感情的狂飙。“不与人争”，像是豁脱大度之至，事实上则兰陀一生陷入过多次激烈争吵；“也无人值得我争”，这骄傲口气倒道出了他的真性情。

在向往古典文明这一点上，这位活到90岁的老作家是同几位青年早死的浪漫英才一致的。第二代浪漫主义诗人的一个特点是：爱好古希腊文明。拜伦、雪莱、济慈都在这样的心情下写出了他们一部分最好的作品：《哀希腊》、《希腊》、《希腊古瓮颂》就是典型的例子。

在另一点上，兰陀也同他们一致，即他是一个坚决的民主派，而且始终如一，到老都是反对暴政、争取民权的。

兰陀写诗时间长，作品多，不只是几首警句诗所能代表。在华兹华斯、柯尔律治两人的《抒情歌谣集》问世的同年（1789），兰陀也发表了他的长篇史诗《葛勃》（Gebir），其中写了伊比利亚王子葛勃率军进攻埃及，同埃及女皇恰罗巴相爱而中计丧身的情节，还掺杂着海中仙女的神话故事。可见在他的脑海里，早就燃起了历史想象力的火焰。

兰陀也好，几位青年浪漫天才也好，他们心目中的古希腊未必全然符合历史的真实，而主要是历史想象力的产物——各人想象的也不同，促使他们想象的原因、动机也不一致。但是他们都用最大的热情向往一个以希腊为名的黄金时代，则是英国浪漫主义诗歌的特点之一。

四

英国浪漫主义的另一特点，可以通过它对于神秘主义的态度看得出来，这当中既有神往，迷恋，又有戒惧，恐怖，往往二者是掺杂在一起的。

布莱克、柯尔律治、拜伦、雪莱、济慈都有这方面的诗。布莱克有他独特的神话系统。其余的人，大致说来，有几种意境：

一种是异域情调，特别是近东各国的情调，拜伦所作属此；柯尔律治则写中国的迷宫和海洋上的鬼火，神秘气味又浓了一重。

一种是欧洲中世纪的哥特式的意境，牵涉到对宗教和封建制度的情感和看法。这种“中古主义”，未必有历史根据，但长远存在于民间传说、谣曲或某些书本中，浪漫诗人拿了过来，加上文才和想象，也产生过十分美丽的诗篇，如济慈的《无情的妖女》和《圣亚尼节前夕》。

还有一种就是对死亡的凝思。没有哪一国哪一代的诗人能够不想到死亡，只是有的想得更深刻，表达得也更尖锐。18世纪后半叶的墓地哀思有感染力，却不对读者的灵魂造成大的震撼；19世纪初年出现了这样一类的诗句：

> 反正我坟头的青草将悠久地
> 对夜风叹息，而我的歌早已沉寂。
>
> （拜伦：《唐璜》，第4章，第99节）

> 你仍将歌唱，但我却不再听见——
> 你的葬歌只能唱给泥草一块。
>
> （济慈：《夜莺颂》）

感染力加深了，因为不再泛谈众人的死亡，而紧密联系青年诗人自己的命运了，而表达方式则是典型的浪漫主义式的。还出现了另一类诗句，其中有新的对照，新的透视，新的痛苦的呼喊：

> 这一点皮肉之痛，最痛也超不过
> 四肢还有生命的那会儿，为了它
> 就使几百年的灿烂光华化为尘土？

上帝呀！真要我这样突然死去么？

这样年轻就掉进黑沉沉的，

寒冷、发臭、充满了蛆虫的地下么？

这两例都来自雪莱的诗剧《钦契一家》。它是浪漫主义诗人写的许多诗剧中比较成功的一个，其特点是接受了17世纪诗剧特别是韦伯斯特所作的影响。

17世纪诗剧的重新引起注意是浪漫主义时期的文学大事之一。这是经过许多人在几个方面的努力才出现的局面，两位大批评家——哈兹里特以他的评论与演讲，兰姆以他的选本和阐释——都作出了重大贡献。前面提到的甘培的多卷选本也起了作用。

但是影响不仅见于诗剧，也见于诗本身。常常有美和死的猝然相遇。

说什么悲哀，年轻的陌生人！当心

冰冷的蜗牛会把污泥涂上玫瑰花。

（济慈：《恩狄米昂》，第4章，第132—133行）

还有草木在腐烂，引起了奇怪的联想：

曼德拉木、毒蕈、酸模和毒麦，

像复生的死者爬向停尸场外。

（雪莱：《敏感木》）

甚至毒素进入了肉体的爱：

难道是我来求你贴紧我的胸口，

取得温暖，而你对我的报答

却是拿毒汁喷我一身？

（雪莱，《朱理安与马达罗》，第398—400行）

但愿你从未见过我，听过我的声音，

更愿你从未忍受过我的拥抱，

让那可憎的接触深深污染了你！

（同上，第420—422行）

这样的意境，这样的表达方式，已经接近后来的现代派了！

值得注意的是，当时还有别的诗人，也写病疫和死亡。

其一是克莱（John　Clare，1793—1864）。他是一个无钱上学的农民之子，父亲是贫农，母亲不识字，他自己从小在田里劳动，像彭斯一样爱在劳动之余写诗，后来靠别人的帮助在伦敦出版了一本诗集，题为《农村生活写照》（1820），引起了一阵注意，但不久就被人遗忘了，慢慢神经失常，终于死于疯人院中。

身世如此悲惨的人当然是唱不出喜歌的。但我们也没有料到他会写出这样的诗：

热闹的地方我不去，受不了嘈杂，

我逃向无声的寂寞而感到甜美，

绿森森的黑暗里有花在开放又凋落，

但是牧羊人和爱花的姑娘们看不见，

连蜜蜂也只见了一下就飞走，

在那里让我活埋了自己，在无声中腐烂。

（《歌》）

这最后一行应该说是英语诗里最可怕的诗行之一。

然而他却又常常看见神景，向往不朽，这时候他的诗在文字上又纯净如布莱克，而难解则过之：

说吧，姑娘，可否引导你的生命
去把生者和死者联结起来
就请你同我一起上路
我们结缡了同一的不朽

（《邀往不朽》）

他也能写出魔术般奇幻的佳句：

我抓住太阳的永恒的光，
写呀写，直到大地只剩下一个空名。

（《一个神景》）

同喜爱坟墓的死寂的克莱相比，另一个凝思死亡的诗人贝陀斯（Thomas Lovell Beddoes，1803—1849）似乎要豪放一些。他在大学里学过医，在欧洲大陆游荡过，写过长诗和诗剧，几次自杀，最后用毒药结束了自己的生命。他的最有名的作品叫《死亡的谑语，又名傻瓜的悲剧》，但写了20年仍未完成。

出现在他的诗里的，是另一种情景：

喂！夏娃，我的爱吃腐尸的白发老婆！
咱们饱餐了国王的骨髓，
又去哪儿喝酒作乐？
克莉奥佩特拉[3]的头颅做了我们的家，

它被砸过，砍过，

裂了缝，开了口，

但还有蓝眼睛的泪水汪汪。

喝酒吧，我的开罗的乌鸦！

那是风声么？呵，不，

是两个魔鬼在猛吹

一具杀人犯的尸骨，来回地吹，

在那阴魂的月光下。

（《歌》）

他的头脑里就是充满了尸骨和骼颅的景象，而韵律的突兀和粗粝又使人感到他是带着狞笑下笔的。

如果说贝陀斯和克莱都是畸零人，那么当时另有一位乔治·达利（George Darley，1795—1846）却是过得比较正常的生活，而且学的是数学，但也用17世纪韦伯斯特、顿纳等人的方式写诗剧，写诗。他也仍然常被死亡之思吸引，但是境界不似前两人那样阴冷、凄厉，而是充满了奇异的色彩：

呵，有福的香火之树！你走出了传奇，

在阿拉伯胜地烧得辉煌！

喷香的红云高耸如圣杯，

大地再现生机，蓬勃如天堂！

她藏身在红火奔腾的叶丛，

明亮的树里安了巢，

照过一百个太阳的凤凰呵！到头来

她还得崩溃而烧焦。

她那豪华的临终之床！那丰厚的火葬木堆！

烧起来气味何等芬芳！

她的骨灰瓮，放在贪婪的人看不见的高处，

在那里她重生，靠自力再一度灿烂！

（《凤凰》）

这里仍然有骨灰瓮，但却成了重生之地，而诗里恣意泼洒色彩，明亮得宛如梵高的画幅，这境界就大为开朗了。

其差别，在于达利有克莱和贝陀斯所缺乏的历史想象力。因为有历史想象力，达利还能发出这样的感慨：

红颜何物？不过如飘扬的大旗，

把热血青年引向战场的血污。

海伦的白胸即使再酥软，

又能对希腊和伊伦[4]有什么好处？

明眸闪处生灾难，

昔日的香，今天的毒，

骨灰瓮操在玉手里，

男人的痴心都磨成了粉末。

（《美貌非我所求》）

这用词，这气氛，可以同17世纪的“骑士派”的爱情诗乱真。事实上，一位也是诗人的选家帕尔格雷夫（Palgrave）确曾把这首诗当作一位17世纪“无名氏”的作品收进他的著名选本《金库》（*The Golden Treasury*）里。

因此达利被后来的评论家看成为这一时期的“伊丽莎白朝文风复兴”的中坚人物之一。韦伯斯特、顿纳等诗剧作家的受到喜爱和模仿是这一“复兴”的一个方面。这一事实，对于我们了解英国浪漫主义是重要的，可以使我们看清它的内容是丰富的，伸向传统的根子也是深长的，后来现代派所提倡的某些事情——艾略特的成名作之一就是他推崇17世纪诗剧作家特别是韦伯斯特、顿纳等人的一系列论文——是在浪漫主义时期就开始了的。

五

促成英国浪漫主义的丰富并且扩大其影响于欧洲的，还有一位大作家，他就是司各特（Sir Walter Scott，1771—1832）。

我们曾经提到，他是由于拜伦的崛起而放弃诗作，改而写起历史小说来的。这一改变使他成了近代历史小说的鼻祖，创立了一整个新的文学品种。

但是在此之前，他已在诗歌领域内作出了巨大成绩。

首先，他在振兴民谣传统方面，取得了别人难比的成功。他在幼年时期见过彭斯，后来虽然学习法律并成了律师，但仍像彭斯一样到处搜集民间传说和歌谣，后来还翻译过德国的民谣和民谣式诗歌。彭斯的注意力放在农村，司各特的范围更广，农村之外，还进入古堡、城镇、边境上的关隘，同时也搜求历史记载和其他古文献。民谣传统是英国浪漫主义诗歌的形成因素之一，珀西的《英诗辑古》、麦克菲逊的《莪相》、查特顿的天才仿作都对后来的浪漫诗人有重大影响。司各特也发掘这个传统，但吸收的更多是英武铿锵的歌曲，特别是出自行吟诗人之口的一类。他的一本诗集就叫做《末代行吟者之歌》，那里有一个著名的片断，是通过一个行吟者之口来痛斥对祖国命运漠不关心的人：

世上可有这样死了灵魂的人，

　　他从未对自己说过一声：

　　这是我的祖国，我的故乡！

他的心从不沸腾，

当他的脚步走近家门，

　　尽管经历了异域的流浪。

如有这样的人，盯住他，

行吟者不因他而诗兴勃发，

不管他名气多大，官位多高，

又有多少世人稀罕的财宝；

名、位、金钱种种，

帮不了只顾自己的可怜虫，

他活着得不了荣光，

他死了身魂两丧，

本是尘土，回归尘土，

无人敬，无人歌，也无人哭！

（《末代行吟者之歌》）

行吟者是土生土长的普通人的代表，在他的激昂的歌词里鸣响着若干世代的苏格兰乡野小民对于上层的叛卖者的愤怒。

其次，他是一个卓越的叙事诗人。当时的几位大诗人，从彭斯到济慈，几乎没有不善于叙事的，但是司各特又自有特点，即他最擅长写两个部落交兵之类的紧张场面，用民谣的技巧烘托苏格兰的历史气氛。下面是一个可以单独成篇的片断：

呵，年轻的洛钦瓦来自西方，
整个边境数他的马壮，
除了宝刀他不带武器，
只身上路闯禁地，
他忠于爱情，不怕战争，
从未见过洛钦瓦这样的英俊。

他不为水停，不为山阻，
没有桥他就游渡，
但没等他到达芮堡的大门，
他的姑娘已经答应了别人，
那人轻爱情，怕战争，
却要娶走洛钦瓦的艾琳。

洛钦瓦径直进了芮堡的大厅，
只见聚集了新娘的一家和客人，
新娘的父亲开腔了，一手按着剑，
（而胆小的新郎不发一言）
“洛钦瓦爵爷此来是和还是战，
还是为了舞会和婚宴？”

“我久爱令嫒遭你拒，
高涨的情潮今已枯，
此来非为叙旧欢，
只想饮一杯，舞一场，
苏格兰多的是神仙女，
谁不想做洛钦瓦的当家妇？”

新娘拿杯吻，勇士接过来，
一饮而尽把杯摔。
她羞脸先看地，长叹不胜悲，
口上露着笑，眼里含着泪，
老夫人正要阻拦，他已接过玉手，
说道：“来同洛钦瓦把舞步走走！”

呵，英武的他！呵，娇艳的她！
哪个大厅里见过这样的一对花！
老爵爷顿脚，老夫人叨唠，
呆立的新郎弄着缎带和呢帽，
底下伴娘们议论开来，
“只有洛钦瓦才把表姐配！”

偷捏一下手，暗传一句话，
等到跳近门口见有马，
他轻轻一下把姑娘向上送，
自己接着对鞍子飞腾，
“到手了！从此越过关山，
千骑也难把洛钦瓦追赶！”

芮堡里一片上马声，
亲戚朋友全出动，
山上谷里都寻遍，
丢失的姑娘再不见！
这样忠于爱情，不怕战争，

可有第二人像洛钦瓦英俊？

（《玛密安》）

诗人写戏剧性的动作十分成功，而且充分利用了民谣体的特点，例如叠句和平行结构，对话也写得恰到好处，几个转折也处理得巧妙。还有一点嘲讽，如对那怕事的新郎的写照。

第三，他有某些当时别的诗人所无的优点。我们不妨先从他的弱点说起，一般的看法是他缺乏深度，不够细腻，文字上保守，等等。其实他的诗艺正适合他那类题材。如果他经常停下来作人物的心理分析，或者追求新奇的意象，那么他的故事的速度和戏剧性就会受到损害。他所追求的是气势，因此要写得快速有力；是历史的魅力，因此要有英雄美人，要有大背景，大格局。他是真正深厚的，因为他有民间文学传统作依靠，在别的诗人寻觅神话和古典典故的时候，他讲民间小人物告诉他的掌故；他利用了修辞术，但也引进了民间方言；他不作小儿女语，但是在提供黄钟大吕之音方面没有另一个诗人及得了他。他在政治上是托雷党，但在深切地理解普通人民的爱恶上他又是真正的民粹派。

甚至他的转向历史小说最终也有利于浪漫主义诗歌，因为那是建立了一个浪漫主义的新桥头，扩大了英国浪漫主义在整个欧洲的影响，也使英国作家接触了更广大的思想和情感气候，使他们少一点岛国的窄狭，多一点明彻的思想和辉煌的想象，这就不只有利于当时的浪漫主义诗歌，也有利于以后世代的整个英国文学。在这样的大背景之前，司各特是英国浪漫主义中的英雄。

注释

[1] 乔治·桑浦生：《简明剑桥英国文学史》，1941年，第586页。

[2] 吕千飞译文。

[3] 埃及女皇。

[4] 伊伦，即特洛伊。海伦被特洛伊王子引诱出走，引起希腊与特洛伊的十年战争。

第十二章　浪漫主义时期的散文

综上所述，可见在英国19世纪初年是一个伟大的诗歌时期。那么，同时期的英国散文又处于什么情况？应该说，这也是英国散文的一个重要时期，也是名家辈出，而且在许多地方表现出相似的浪漫主义特征。

英国散文在18世纪达到了一种完美：理性主义的精神蕴藏在平衡、匀称的句子结构之中，其最后的大家是约翰逊和吉本。

但是到了世纪的最后十年，文风变了。随着在诗歌上出现了浪漫主义，散文也在变。进入19世纪，昔日人们赞美的约翰逊和吉本现在成了攻击的目标。例如，有这样的言论：

> 在1688年的革命以后，出现了一种风格，内容平凡而在表现上故作惊人之语，意在满足无知者，讨好虚荣心。为了使最普通的头脑能够立刻了解，内容是小心地减到了最低限度，但是文字的外衣却精心编织，目的在使内容显得深刻。这种风格的要素是一种虚假的对仗，即简单声韵的对比，此外则热衷于拟人化，把抽象的变成了有生命的，加上牵强的比喻，奇特的短语，片断的韵文，总之什么都有，就是没有真正的散文。风格当然只是恰当地、清晰地表达意义（不论是什么意义）的艺术；对于它有一个衡量标准，就是不能翻译，一翻译意义就要受损。约翰逊的风格之所以得到不少人的欣赏，正在于它有一个毛病，即可以不断翻译下去。他造成一种假象，好像很聪明，方法就是从来不用普通方式说任何事情。……吉本的表现方式是最糟的，凡这种风格所有的毛病他全有。[1]

话是英国浪漫主义诗人、理论家柯尔律治说的。对于过分醉心18世纪散文艺术的人来说，这是一副很好的清醒剂，但是未必能令他们完全信服，因为他把约翰逊等人的优点完全抹杀了。

然而柯尔律治的斩钉截铁的论战口气却是有来源的。浪漫主义时期

即是法国大革命震荡全欧时期。这时候，几位主要英国散文家卷入了激烈的政治争论，散文是论战的武器。

论战的武器

远在法国革命爆发之初，英国国内就对此事有赞成和反对两种意见，争论激烈。艾德蒙·伯克（1729—1797）就是下议院论战里的一个主要人物。他是以文章风格雄奇著称的文论家、政治家，曾经在爱尔兰、美洲殖民地问题上发言攻击保守党政府，也揭发过英国在印度的官吏横行，但在关于法国革命的争论上采取了维护旧制度的立场，写了《论法国革命》（1790）一书，其中有一段名文：

> 我在凡尔赛宫见到法兰西王后——当时她还是太子王妃——是十六七年前的事。地球上从未降临过更叫人赏心悦目的景象了。她似乎足不沾地，显现在地平线上，正在进入一个上层仙境，为之增辉，使之挺发，闪耀如晨星，充满了活力，散发着华彩和欢乐。啊，何等的变化！那样的崇高，而又这样的下降，我该有何等的心肠，能眼看这变化而无动于衷！……我做梦也没想到，我会活着看到在一个仁侠的国家里，一个荣誉君子和骑士的国家里，竟会有这样的灾难落到她的头上！我以为只要有人胆敢轻侮地看她一眼，就会有一万支剑拔出鞘来执行惩罚！可是仁侠的时代过去了，接着来的是诡辩家、经济家、计算师的时代，欧罗巴的光荣已经永远熄灭了。

伯克并不只在悲叹玛丽·安东娃耐特由王后沦为囚人，他看得更远，看出了法国革命是真正的空前大变，它结束了一个封建主义时代，开始了一个资本主义时代。他极度厌恶后者，而把法国王后看作是前者的象征，因此运用了全部的修辞术来歌颂她。

这样的内容，这样的渲染，引起了汤姆·潘恩（1737—1809）的极大反感。潘恩是一个平民政治家，刚从胜利了的美国革命军的队伍里回

到伦敦，就立刻参加了英国的民主活动。为了驳斥伯克的《论法国革命》，他写了《人的权利》（1791）一书，其中也有一段名文，就是对于上引伯克所言的直接回答。

> （伯克）并不为苦难的实际动心，而是被炫目的虚象打中了想象力。他爱怜美丽的羽毛，却忘了毛下垂死的鸟。

这羽毛和鸟的比喻是人人能懂的，而潘恩写文的目的正是要使“几乎无阅读能力的人也能看懂”，因而文章要写得“像字母那样简单明了”。

潘恩另有一些名言，也是至今人们还在引用的：

> 这是考验人们灵魂的日子。
>
> 夏季的士兵和晴天的爱国者会在这种危难时刻退缩，不再报效国家。
>
> 伯克先生的最后一幕是，正同他如火箭般上升，现在又像枯枝样下跌。
>
> 我的国家是世界，我的宗教是行善。

确实是平易，清楚，有力，而比喻则来自普通人的日常生活，但又常有意想不到的妙笔，例如“夏季的士兵”，“晴天的爱国者”，只用两个简单的形容词就充分表达了这些人是顺利时的战友，逆境中的逃兵。

正同在17世纪英国革命时期一样，散文又成为革命斗争中的武器。

这里确实有两种散文风格在交战，而背后是两种敌对的政治哲学。

山水画，流民图

潘恩后来又去参加了法国革命，由于反对杀人过多而为雅各宾派监禁，几乎丧命，后来再去美国，又由于反对基督教而遭人攻击，晚景凄凉。他死后却有一位志士把他的尸骨运回他的英国故乡安葬。这人的名字是威廉·考拜特（1762—1835）。

这又是一位散文家，而且又是一位长于论战的平民政治家。同潘恩一样，他也写得平易，有力。不过他经历了一个从保守到激进的转变过程，始终如一的则是他的英国佬个性。他的政论主要发表在他自编的《政治纪闻》周刊上，用明快有力的平易语言揭露黑暗，攻击政府，拥有广大的城乡贫民读者。他也在这个刊物上发表游记，后来这些游记集成一书，称为《骑马乡行记》（1830）。后人最喜欢读的考拜特作品，就是这本游记。

然而这是一种奇怪的游记。它所展开的，与其说是山水画，不如说是流民画。

考拜特骑着马或坐着马车，从一个村子到一个村子，沿途看庄稼，查牛羊，问民生疾苦，作今昔对比，遇到大地主的庄园和有名无人的“烂选区”，则大声咒骂；看见秀丽山水和风流人物，又流连忘返。一到旅店，喘息未定，立刻动笔疾书，夹叙夹议，一气呵成。写出来的是这样的文字：

> 晨九时离欧卜赫斯班，坐马车来此，行程20哩。经过河谷，至离村六哩处又入丘陵地带，碧草如茵的坡地向正西及西南方翻滚而去，直达德怀士与索氏贝利二城。……路遇许多农妇在等人验收其所割的麦子，她们衣衫褴褛，穿得不如法南姆打草的乞丐，庄稼人在收获季节情况如此之惨，还是初次见到。其中不乏十分秀美的姑娘，也是满身补丁，脸如死灰。天冷，霜重，这些女孩子的手臂和嘴唇都冻得发紫，任何人见了都要心痛，只有那些卖官鬻爵、买空卖空之徒才会无动于衷。

而与流民图形成对照的，还有这样的温泉胜地：

华立克夏的爱望河在此处流入色纹河，两河沿岸若干哩水草丰美，前所未见。草地上牛羊成群，沿途不断。看着这景色，这牛羊，心想这些好肉可作多少用途，不禁感到神奇。但是再向前骑八九哩，这神奇之感就破灭了；原来我们已到达一个毒瘤似的害人地方，名叫却尔特能，所谓温泉胜地是也。这地方充满了东印度的劫掠者，西印度的奴隶主，英国的税吏，吃客，酒鬼，淫棍，各色各样，男女俱全。他们听了一些窃窃暗笑的江湖郎中的鬼话，以为在做了多少丑事之后，一身孽障，可以到此一洗而净！我每次进入这等地方，总想用手指捏住自己鼻子。当然这话没有道理，但我一看见一个两腿畜生向我走来，实在觉得他们肮脏不堪，像是一有机会就要把他们的毒疮传染给我似的！来这等地方的都是最恶劣、最愚蠢、最下流的人：赌鬼，小偷，娼妓，一心想娶有钱的丑老婆子的年轻男子，一心想嫁有钱的满脸皱纹、半身入土的老头子的年轻女人，这些少夫幼妻为了便于承继产业，不惜一切手段，坚决要为这些老妇衰翁生男育女！

这等丑事，尽人皆知。然而威廉·司各特爵士在1802年演讲，明白主张牧师不必定居教区，而应携眷到温泉游览，据说这样反能得到他们教区子民的尊敬云云。查此人作此语时，官任代表牛津城的国会议员！

这样的文字完全不同于约翰逊、吉本和伯克笔下出现的，而是继续了斯威夫特的平易传统，但是比斯威夫特更质朴，句子更短，用字更普通，议论更直截了当，其前辈实是班扬和笛福，而其后人则是勃特勒、肖伯纳、普里斯特利、奥威尔。这一线平易散文作家共有的一个特点是：对他们所处的社会采取批判态度，大多长于讽刺，长于论战，而由于写得实在，真挚，又使人感到亲切。

浪漫派散文诸家

人们更加注意的，则是这时期的所谓浪漫派散文。它有几个重要的作家。

首先要提到兰姆。查理士·兰姆（1775—1834）在我们中国也颇有人知，其世界性的文学声誉却建在几本薄薄的小书上，即《伊利亚随笔》（一集1823，二集1833）和他同姊姊玛丽·兰姆合写的儿童读物《莎士比亚故事》（1807，即林纾译的《吟边燕语》）。当然，还有人欣赏他的书信和他的选本《莎士比亚时期英国戏剧诗人选段》（1808），其中都有重要的文学见解。然而人们最喜爱的还是他的随笔。在华兹华斯、柯尔律治等人咏唱大自然的年代里，兰姆却喜爱城市生活。有一次华兹华斯邀他去乡下同游，他回信说：

> 我的日子是全在伦敦过的，爱上了许多本地东西，爱得强烈，恐非你们这些山人同死的大自然的关系可比。河滨路和舰队街上铺子的灯火，各行各业的从业者和顾客，载客和运货的大小马车，戏园子，考文特花园一带的忙乱和邪恶，城中的风尘女；更夫，醉汉，怪声的拉拉鼓叫；你如不睡，就会发现城市也没睡，不管在夜晚什么时候；舰队街不会让你感到片刻沉闷；那人群，那尘土、泥浆，那照在屋子和人行道上的阳光，图片店，旧书店，在书摊上讨价还价的牧师，咖啡店，厨房里飘出来的汤味，演哑剧的人——伦敦本身是一大哑剧，一大化装舞会——所有这一切都深入我心，滋养了我，怎样也不会叫我厌腻。这些景物给我一种神奇感，使我夜行于拥挤的街道，站在河滨的人群里，由于感到有这样丰富的生活而流下泪来。这种感情可能会使你们感到奇怪，正同你们对乡野的感情使我觉得奇怪。[2]

这是他的一段名文，其情感、其风格都有独特的兰姆味道。他本是伦敦东印度公司的一个普通职员，并不富裕，有一个常要发疯的姊姊（有一次她用刀刺死了老母亲），家庭多忧患，但却嗜书如命，喜欢同文人来往，其生活情趣则是伦敦市民的，因此他的随笔谈的也大多是城里的人，事，市声，街景，回忆，幻想，包括扫烟囱的小孩，乞丐，老演员，老律师，穷亲戚，靠养老金过活的人，等等，写法则是力求亲切，幽默中有伤感，嘲弄别人，更嘲弄自己，对不幸者则充满了同情，深通

人情世故，但不怕说出自己的不受欢迎的独特见解，常有奇思怪想，常作文字游戏，爱好双关语、引语、典故，故意用些古词僻语，有时还效法17世纪汤玛斯·勃朗等人的巴罗克笔调，而把这些融合为一的则是一个19世纪初年的英国文人的敏感和个性。

兰姆的散文是地道的书面体英文，可以写得明白、具体：

> 一听敲门，就知是他。你的心告诉你："那是某某先生"。一声轻敲，介乎亲昵与尊敬之间，似乎有权要求招待，但又——怕遭到拒绝。进门脸带微笑，但又——局促不安。伸手让你来握，但又——收了回去。说是偶然趁饭前来看看——不想已经满桌上菜。看见你有客人，他表示要走，但一劝也就留下。……
>
> （《穷亲戚》）

这是写穷亲戚串门，把世态炎凉中这类人的窘态写得入木三分。但兰姆还有另一种写法，是留给情感激动的时刻的：

> 哪儿是芬立奇街？老明申巷的路石啊，我曾经每天来回走了36年之久，现在是哪个劳累的小职员在你那永恒的石板上响着脚步？……
>
> （《领养老金的人》）

这是近乎诗的抒情散文，连节奏也不同了。

因此，兰姆的文章很耐读，越读越有味，但不可学。学的人往往得其怪诞，失其真挚，有其古僻与文字游戏，无其典雅与风趣，反而显得有点忸怩作态了。

兰姆也是一个重要的文论家，其主要功绩在于重新引起对16、17世纪英国诗剧的兴趣。他所编的《莎士比亚时期英国戏剧诗人作品选段》着重选"激情的场面，有时是触动情感最深的场面"，整个选本可说是若干次"感情危机"的汇集，这就给了19世纪初年的英国读者以一种纵览莎

剧以外的英国古诗剧精华的好机会。他不仅选，还对所选加以评论，写法跌宕生动，即使不同意他的看法的人也往往为其文字所吸引。例如他认为韦伯斯特的天才仅次于莎士比亚；为了说明这一点，他把《白魔》和《马尔菲公爵夫人》两剧中的女主角形容得异常动人。别的评论家并不服膺其说，但又都承认兰姆这番评论的文字魅力。经过他的评点，韦伯斯特、顿纳、查普曼、德克等古诗剧作家又重新受到注意，读者群的文学趣味起了变化，显示出这种着重主观印象的浪漫派文学批评的力量。

* * *

第二个重要散文作家是海什力特。威廉·海什力特（1778—1830）写文很多，收集在《莎士比亚剧中人物论》（1817）、《闲谈集》（1821—1822）、《时代的精神》（1825）等书中。他是兰姆的好友，但与兰姆文风不同。他主张平易风格，曾经以此为题专写一文；所作果然用字平易，句子也接近口语，但也有不平易处，如大量的典故和文学引语（有的并非常见的名言，有的字句还是他记错了的）；然而行文气势磅礴，一泻到底，其间有许多隽言妙句，令人应接不暇。大致一个读者刚读时，会嫌他噜苏，似乎话太多而无中心；但是读下去，就会发现他的论点鲜明，知识丰富，文章流畅中见犀利，能把平凡的道理说得很有吸引力。例如：

如果我们要知道人的天才的伟力，我们应该读莎士比亚；如果想看出人类学问的渺小，可以读莎学专家。

爱自由是爱别人；爱权势是爱自己。

荣誉之殿建在坟墓之上。

英国人（我们得承认）是一个嘴巴不干净的民族。

在所有的仆从当中，最低级的是文学仆从。

他也有十分抒情化的名句，例如：

给我头上一片晴朗的天，脚下一片青草地，面前一条弯曲的路，三小时的步行行程，接着是晚餐——然后是沉思的时刻！

（《谈出行》）

他另有两个特点：一是通晓艺术，特别是绘画，因此他的文章也富于色彩和形象；另外他是一个激进的民主派，曾经写道：

我的生命同法国革命一起开始，而可叹的是，竟然活着看到革命终结。……从那时起，说实话，我就不再感到自己年轻了，我所有的希望也随之而灭。

因此他特别厌恶曾经高唱“生活在黎明里何等幸福”而后来转向的文人，而他自己则始终拥护法国革命的理想，死前还完成了大部头的《拿破仑传》（1828—1830）。

作为文论家，他的重要性超过兰姆。同兰姆一样，他也提倡读古诗剧，曾经作过一系列的演讲来说明它的特点。他还以古比今，认为拜伦的诗剧如《马琳诺·法里埃罗》不能同古诗剧如韦伯斯特的《马尔菲公爵夫人》相比，原因就在后者有活生生的人物，而前者则只是若干堂皇演讲词的串合。他的文论并无系统理论，注意的是作品是否把真实感情写得酣畅痛快，着重的是想象力，喜欢进行比较，不仅在英国文学内

部，而是常同法、西等国文学相比（如拿莎士比亚同拉辛相比），而且还突破文学范围，进而同其他艺术特别是他所熟悉的绘画相比，其方面之广与见解之敏锐都超过当时其他的浪漫主义文论家。

与海什力特的汪洋恣肆相对照的是兰陀的简洁隽永，人称为古希腊风的碑文风格。华尔特·萨维其·兰陀也是民主派，喜与人争，在写作上则追求一种宁静的古典风格，但又用历史想象力去活跃它，其著名的散文合集是《幻想的会话》（1824—1829）。会话共约150篇，都是历史上著名人物相对而谈的戏剧性场面，但并不依据史实，而是随作者兴之所至，将活在不同时期的人拉在一起，或虚拟根本不曾发生过的事情。15世纪的马基亚维里可以谈论16世纪的西班牙无敌舰队，哲学家培根可以同已死的神学家胡克进行对话。这些戏剧性场面往往不是感情达到最高潮的危机时刻，而是危机之前或略后，例如英王亨利八世在他的废后安·波琳处死刑的前夕去看望她，而俄后卡撒琳则在杀害了她的丈夫彼得三世之后才出场。有时兰陀写得并不宁静，例如上述卡撒琳一篇就写她站在门外听着刚被刺死的丈夫的血一滴一滴地落在地板上作响，又如写彼得大帝在杀了儿子之后食欲大增，都显得过火了，表现出兰陀虽然十分崇拜古希腊文明，实际上还是一个喜欢渲染的19世纪的浪漫派。他的散文风格尽管有许多崇拜者，毛病也不少，如雕琢过甚，其有名的特殊节奏也不堪久听。一百多篇会话并不都好，读多了使人感到单调。但是在他写得最好的时候，他确实写得动人，而且很耐玩味。

例如《里奥弗立克与戈狄华》。这是一对夫妻的谈话。事情发生在11世纪英国茂西亚郡。丈夫是当地领主，由于在大灾之年人民无力向他交租而要惩罚全城；妻子则充满了对不幸灾民的怜悯，央求丈夫赦免他们。丈夫说：如果人民不交租，我们又怎能有钱举行庄严的节日庆典呢？妻子反问道：在大批人民死于灾荒之后，喧哗一场，热闹一气，杀牛吃肉，狂歌乱舞，就算是过节么？难道一个行吟诗人能比我们的内心的声音更使我们向善么？

“啊，我亲爱的人！”她接着说，“让世上的一切都变成我们的快乐吧！只要我们愿意，一切就会这样。如果听了画眉在园子里歌唱，而我们毫不动心，那就真是悲哀的日子来临了，以后的日子也就更加悲哀了！里奥弗立克啊，上帝的仆人把最崇高的节日放在人的心灵里。”

对于这番呼吁，丈夫只冷冷地说：“你疯了！”

然而真正疯的正是这位丈夫自己。当戈狄华当着主教的面再度对丈夫说：“赦免全城吧！”他的回答是：

“主教大人！真没想到让你看到了她现在这个样子。要我赦免全城？好，戈狄华，我凭十字架起誓，我一定赦免他们，只要你在中午不穿衣服骑马在城里街道转上一转！”

这一要求使她吃惊，她感到丈夫的心完全变黑了。然而为了全城人的生命，她又不顾对自己的无比羞辱，慨然答应照办。

连她的残酷的丈夫也感动了。他发现她比任何时候都可爱了：

“啊，我的美丽的夏娃！你的身旁就是天堂！你一走动，一呼吸，世界就重新有了生气！你所在之处，我看不见也想不到任何邪恶。我真想就在这里把你拥抱！可是对于我自己，我看不出有任何好兆头。阳光不因我而跳跃，没有责备，没有不满，同时也没有任何人对我感兴趣。”

文章以戈狄华对自己说的一番话作结：

“良善的人民！天保佑这些良善、慈爱的灵魂！希望明天他们不要像现在这样把我紧紧围住。里奥弗立克啊，如果我的名字能被忘却，只有你的被记住就好了！也许我的纯洁会使我免受指责，但多少像我一样纯洁的人生活在恐惧和灾荒之中！朝我看的每只眼睛将会流泪不停！作为这样一个大家庭的母亲，我是太年轻了。年轻是否有害？不，靠上帝支持，年轻给了我勇气。啊，早晨什么时候来到！啊，中午什么时候过去！”

兰陀的写法已接近诗的散文，等到德·昆西登场，散文的诗化又进了一层。

汤玛斯·德·昆西（1785—1859）写过大量杂志文章，包括有创见的文论如《谈〈麦克白斯〉一剧内的半夜敲门》，其主要作品则是《一个英国鸦片服用者的自白》（1821—1822）。这是一本自传性质的书，其中有作者17岁时流落在伦敦街头的描写，那时候同他作伴的只有一个比他还小一岁的妓女：

> 一天晚上，我们在牛津街上慢慢走着，我感到比平常更不舒服，头也是昏的，就请她同我折进索荷广场，到了那里之后，我们在一家屋子的台阶上坐下。……突然间我觉得自己更不行了。原来我的头靠在她的胸上，现在忽然脱开了她的手臂朝后倒在石级上了。当时我最清楚的感觉是：得赶快有一种特别有劲的刺激品才能救我，不然我立刻要死了，在那种无依无靠的情况下不死也不可能恢复了。在这个命运的紧急关头，我的这位孤苦伶仃的友伴虽然自己从人世所得唯有损害，却向我伸出了救援之手。她惊恐地叫了一声，立刻跑往牛津街，不一会就拿了一杯撒了胡椒的葡萄酒回来。我当时肚子是空的，任何固体食物只会使我呕吐，这杯酒却立刻生效，使我苏醒过来，而这杯酒是这位慷慨的姑娘毫不犹豫地从她的小小钱包里拿钱买的，当时——请记住！——她连自己吃的都买不起，而且完全清楚我是永远也还不了钱的。

以上选自书的第一部分《初步自白》，是作者对于少年时期的回忆，当时他还未染上鸦片瘾，文章写得很具体，也很动人。等到我们读到书的主体部分——《鸦片的乐趣》和《鸦片的痛苦》——就发现另一种笔墨：

> 在热带高温和直射阳光联合产生的感觉之下，我把所有的生物——鸟、兽、爬行动物，所有的树木，所有热带地区的风俗和现象都集中起来，放在中国或印度斯坦。在类似

的感觉之下，我又把埃及和它所有的神明都放在同一法则之下。猴子、长尾鹦鹉、白鹦们紧盯我，轰斥我，向我怪笑，对我乱叫。我跑进宝塔，走上顶层，跌入秘室，在那里我被钉住了，几百年不能动弹。我是偶像；我是僧侣；我被崇拜；我被献为牺牲。为了躲避婆拉玛的怒气，我逃过了亚洲的所有森林……

这是写服了鸦片酊之后的梦境所见，出现了许多奇花异木，怪兽妖鸟，借来了东方异域的古老神祇，文字充满色彩，节奏类似念咒，散文已入诗境，其目的在写鸦片影响下的奇特的、混乱的却又异常强烈的感觉。这已经超越兰姆等人的怀旧、伤感和个人意兴，而把文学带入了潜意识的领域。

至此我们已将英国浪漫主义时期的几个重要散文作家简略介绍完毕。归纳起来，可以说有两条线索，一条是平易、有力的政论文传统，其代表人物是潘恩、考拜特；另一条是随笔性质的艺术散文传统，其代表人物是兰姆、海什力特、德·昆西。两者都有所发展：平易文体在走向细密的说理和逻辑性，艺术散文的触须则伸向了诗镜。

然而我们的叙述又是不完全的。散文的领域十分辽阔，用处也极多。在这时期，英国的定期刊物除了原有的包括各类文章的杂志，又多了一种以政论和书评为主的“评论”，如《爱丁堡评论》。不仅刊物的数量和种类增加，它们之间的争论也更趋激烈。政治争论的焦点在对法战争、《谷物法》、国会改革等有关和平与民主的大问题，文学争论的表现之一是保守派对“伦敦佬派”的民主斗士和几位青年浪漫诗人的攻击——《勃腊克武特》、《季刊》、《英国批评家》等刊物对济慈的围剿就是例证。那些文学杀手写的也是散文，虽然是恶毒的、下流的散文；而李·亨特和海什力特等人对保守派的犀利有力的反击则给了散文以一种新的锋刃。

诗人的散文

这一时期还有两类散文需要一谈。其一是诗人的散文。华兹华斯的《抒情歌谣·序》，柯尔律治的《文学传记》、文学演讲以至《古舟子谣》页边的情节解释，雪莱的《为诗辩护》都是双重意义的浪漫派散文，即它们既阐释浪漫派的文学理论，又展现浪漫派的某些文体特点：宣言式，探索性，理想化。然而更能吸引一般读者的也许是几个诗人的随意笔墨：布莱克的批注和笔记，拜伦的书信，济慈的书信。它们都是真性情、真思想的流露，充满了对人、对世界、对艺术的独特见解，而写法则是直截了当，毫不掩饰：

野兽和娼妓在无拘无束地统治。

（布莱克）

对魔鬼王国献的妙策。

（布莱克，对培根《随笔》批语）

一个在心里找不到任何灵感的人不该斗胆自称艺术家。……一个在心灵和思想上从不走向上天的人不是艺术家。

（布莱克）

确确实实，革命不能用玫瑰香水来干，特别在外国人作主子的地方。

（拜伦）

不幸的是，我必须对一个人生气才能画出他的真面目。我不能只作“一般”描写。

（拜伦）

关于《唐璜》，那么承认吧，承认吧……它是这一类作品里最高无上的成就——它也许有点淫荡，但能说它不是好英文么？它也许有点轻浮，但能说它不是生活，不是恰到好

处的真货色么？

（拜伦）

除非在我们的脉搏上得到证实，哲学上的定理也还不能算是定理。

（济慈）

如果诗来得不像树长叶子那么自然，那还不如干脆不来。

（济慈）

查特顿的语言纯粹是北方的。我喜好查特顿诗里的本土音乐胜过弥尔顿。我最近对弥尔顿有所警惕。他之生即是我之死。

（济慈）

这些是最真切的吐露，说的内容和方式虽然各异——布莱克的严峻，拜伦的无所忌惮，济慈的敏锐和透彻——却都洋溢着浪漫主义的新精神。很难想象18世纪的新古典主义者能说出这样的话来，或用这样的方式来说。

小说家的散文

以上是一类。另一类是小说家的散文。

这一时期的两大小说家——司各特与简·奥斯丁——都在小说艺术上有重大建树，然而文章风格迥然不同。这部分地是由于他们写的题材、人物和人物所处的时代不同。司各特写历史小说，涉及过去世代里民族和宗教冲突等大事，需要一种苍劲雄迈的笔调，而这正是他所擅长的。奥斯丁写闺中少女的爱情和婚姻等情节，笔调也就相应地细腻委婉。但是在同类的写作当中，两人又各有特色。现在从他们的小说中各

引一二片断，未必尽见所长，但大体上能体现他们的典型风格。首先是司各特小说《护符》（1825年出版的《十字军故事》之一）中的一个片断：

一句东方格言说：“沙漠之中无朋友。”现在这个全身披挂的异教徒已经像驾着鹰翅一般，飞快接近。十字军骑士对于来者是友是敌，毫不介意；作为宣誓保卫十字架的骑士，他毋宁希望来者是敌。他从马鞍下抽出长矛，握在右手，平放在马上，矛尖向上；右手收紧缰绳，又用靴刺踢了马一下，振起它的精神，自己更是带着百战百胜的沉着和自信，准备迎敌。

撒拉逊人用阿拉伯骑士惯常的高速冲来，他靠移动身子操纵坐骑，很少动用松松地挂在腕上的缰绳，空出来的左手拿着一面包着犀牛皮的圆盾，盾上的银环套在他的臂上，现在他晃着这面小盾，像是要靠它来抵挡西方人长矛的猛刺。他自己的矛不是像他对手的那样平放着，而是从中握在右手，高举头上。他全速冲来，以为卧豹骑士也会拍马而上，同他接仗。可是这位基督教骑士完全熟悉东方战士的习惯，并不想用任何不必要的动作使他的好马过早疲惫，相反地他立刻把马停住，自信如果敌人突击过来，他自己的体重和他的强壮的战马的重量都会使他占到优势，而无需快速移动的冲力。撒拉逊骑士也看出了这一点，为了避免这样的结果，一冲到离基督教徒约两支矛的距离时，立刻非常熟练地拉过马头向左，围着对手转了两圈，而对手也原地跟着转动，始终正面对着敌人，使他得不到乘隙而攻的机会。于是撒拉逊人转过马头，退到一百码以外。但他立刻又一次进攻，来势如鹰扑鹭，又一次未得交手，退了回去。第二次他又猛扑，这时基督教骑士不愿老让敌人用这种方式消耗自己力量，决定结束这种虚晃一着的战斗，突然拿起放在马鞍前穹上的钉头锤狠命地一扔，锤头准确地直指这个酋长的头部（看起来这个敌人的身份不会低于酋长）。撒拉逊人刚好感觉到有厉害的东西向自己飞来，举起小圆盾一挡，但锤的来势太猛，把那面盾重重地压在他的头巾上了，虽说减轻了锤的力量，却把他打下马来。基督徒还来不及利用这个机会，他的矫健的对手已经一跃而起，向马一喊，马应声回到他的身边，他不踏蹬就飞上了马背，把原来卧豹骑士以为他会失去的优势又夺了回来。卧豹骑士也趁机捡起了自己的锤，现在他使锤的本领和力量已使他的东方对手牢记不忘，从此小心

停在这件武器的攻击距离以外，同时他也决心从远处用他自己的投射武器继续战斗。他把长矛插在远处的沙堆里，敏捷地从背上取下一张弓来，策马急驰，围着对手转了两三个更大的圈子。边转边向基督徒射了六箭，箭箭中的，基督徒只因铠甲坚固才未受伤。第七支箭像是找到了一个铠甲的弱点，只见基督徒沉重地跌下马来。撒拉逊人立刻下马来查看倒地的敌人情况，不料突然被这欧洲人紧紧抓住，原来这是后者使敌人接近的一计。就在这决死时刻，撒拉逊人仍然保持清醒头脑，动作敏捷，立刻把被卧豹骑士紧紧抓住的佩剑腰带解下，脱出他的掌握，跳上那匹像人一样懂事、一直在注视着他的行动的战马，又一度跑走了。但是在这次搏斗里撒拉逊人不得不放弃他的腰带和挂在带上的剑和箭袋，还丢掉了他的头巾。这些损失似乎使这个穆斯林倾向于停战了。他向基督徒骑来，右手前伸，不再带威胁的姿势。

“我们两国之间已经停战，”他用惯常对十字军讲的语言说，“你我之间又何必打仗？——让我们和平相处吧。”

“我也满意了，”卧豹骑士回答，“不过你拿什么保证你会遵守停战？”

“先知的信徒从来信守诺言，”酋长说，“倒是该由我向你，基督教徒，要求保证，不过我知道勇敢容不得背信。”

十字军骑士见这位穆斯林教徒这样信他，感到自己刚才对他怀疑，有点不好意思了。

“凭这剑的十字架起誓，”他把手放在剑上说，“我将做你的忠实旅伴，撒拉逊人，既然命运要求我们相处在一起。”

“我对先知穆罕默德起誓，对真主起誓，”他刚才的敌人回答，“我的心里没有对你有任何欺诈。让我们一同走向那边的清泉吧。休息的时间已到，我从同你交手以来一点水也未进。”

卧豹骑士立即客气地表示同意。于是这两位刚才的对手，不再怒目相视，也不表现疑心，并马向一小丛棕榈树骑去。

这段引文写一次沙漠中的战斗，把两个对手的装束、坐骑、武器、打法都写得细节分明，十分具体、生动。也写了两人的心理活动，虽然是浅层的，只针对当时的行动，但在背景里却有深刻的东西：不同的宗

教信仰，几世纪的对立，仇恨，然而又有武士们共同遵守的荣誉守则，总起来说，就是有历史背景。司各特选择了历史上一个戏剧性的时刻，即一次“十字军”东征，于是东方和西方在此交锋，伊斯兰统治受到基督教中古骑士制度的挑战，地点是在远离欧洲文明的沙漠之中，这就使得这部小说不仅是名副其实的历史小说，而且表现了对中古和异域的神往，这后者正是浪漫主义的特征之一，同诗歌里拜伦的东方叙事长篇在精神上是一致的。司各特所用的文字也相应地是略早于他的时代的书面体，句子整齐，繁复，词汇是正式的，连对话都不是随常口语。

奥斯丁的作品可以《傲慢与偏见》（1813）作例。这书的文字也整齐，特别在叙述部分，保留了18世纪散文的文雅，例如本书的开始：

公认有这样一个真理：一个拥有大笔家产的单身汉必然需要一个妻子。

不论这样一个人在进入本区之初，其感情和见解如何难知，附近的人家已经深信上述真理，总把他当作他们之中某个女儿的合法的财产看待。

这里作者似乎板着脸在向众人宣告；但是背后却另有一种声音，传达出一种嘲讽，点出了人们真正关注的是“财产”。

对话部分的文字大体是高雅口语，但又可分为两种情况：一种是应对式的随常谈话，例如：

“他结过婚还是单身？”

“啊！单身，亲爱的，没错儿！一个很有钱的单身汉，每年收入四五千。这对于我们的女儿们，是多么好的事呀！”

这是班纳特夫妇的一问一答，问得简单，答得兴奋，句子是不完整的，只听见一片惊叹声。

但另有一种，主要是书面体，句子不仅完整，还为了传达曲折的意

思而多附从句。语气是客气的，然而藏有锋芒。这种对话往往出现在一种激辩甚至对峙的场面。

一个这样的场面是牧师柯林斯向伊丽莎白求婚。牧师以为他求婚是给了伊丽莎白本人和她的全家以极大的面子和实惠，因为如她嫁他，不仅她有了一个收入可观而且背后有大靠山——即他经常挂在口上、不断夸耀的恩主卡塞林·德·勃夫人——的丈夫，而且由于他是她父亲班纳特先生的法定继承人，她家的房屋和其他财产也不会落入外人之手。然而伊丽莎白拒绝了他。他却以为这是姑娘们欲擒先纵的惯计，说什么也咬定她会嫁他，于是伊丽莎白说：

> “……请相信我，我不是你所说的那种姑娘——如果真有那种姑娘的话——敢于拿幸福冒险，等待回头第二次的求婚。我的拒绝是完全认真的。你不可能使我快乐，我也决不能使你快乐。再说，如果你的朋友德·勃夫人认识我的话，我敢说她会发现我在任何方面都是不适合的。”

伊丽莎白提出了一个观念：婚姻应该是使双方快乐的。她的话不能说得更明白了，然而对于柯林斯全然无效。他仍然相信伊丽莎白是在故作姿态，坚持说：

> “你得允许我，亲爱的表妹，相信你对我的拒绝只是表面文章。我所以这样相信，理由可以简述如下：我的求婚似乎不是不值得你接受的，我所能提供的家业也绝不是毫无吸引力的。我在社会上的地位，我同德·勃家族的关系，我同你自己家的关系，都对我十分有利，而且你还得考虑一点，那就是：尽管你有许多动人之处，却难保是否还会有别人向你求婚。不幸的是，你能分到的遗产太少了，这就抵消了你的容貌和其他优点。因此我的结论是：你不是真的拒绝我，我倒是认为你是想用叫我悬着的办法来增加我对你的爱，正像文雅的女人们惯做的那样。”

对于这样一个只打财产算盘、满口官样文章的俗物，伊丽莎白的回答是：

“相信我，我一点也没有你所说的那种故意折磨一个好人的文雅。我倒是希望人们相信我的真诚，那就是对我的尊重了。你的求婚使我感到光荣，我是感激不尽的，但是接受却绝对办不到。我每一方面的感情都不许我这样做。我还能说得更明白吗？不要把我看作一个想折磨你的文雅女人，把我当作一个从心灵深处说真话的有理性的人吧。”

透过客气的措词，伊丽莎白的独立性格在发言了，而她提出“每一方面的感情”则是再度强调了她的婚姻观，在那个时代和环境里是新的亦即现代的婚姻观。

然而柯林斯不过是小丑，不久伊丽莎白碰上了他的恩主德·勃夫人。这才是一场意义重大的对峙。

高贵的德·勃夫人为了阻止她的侄子达西和伊丽莎白之间的婚事，屈驾来到班纳特家宅。一到之后，她先是盛气凌人地挑剔他们的园子和房间朝向，然后撇开班纳特夫人和她的小女儿，单独要伊丽莎白同她在室外边走边谈。她说她来此的目的是要弄清伊丽莎白是否同达西真有婚约。她指出达西早已“在摇篮中”就同她自己的女儿订了婚，那才是门当户对的婚姻，而伊丽莎白则从家世、财产、交往等任何方面都配不上达西，想同他结婚是僭越，因此她要伊丽莎白保证：她决不同达西订婚。

德·勃夫人是颐指气使惯了的，这次亲自出马，以为一定会使伊丽莎白这个小妮子慑服。然而她不知道社会已经在变，小妮子们开始不受家庭和尊者们的支配，有了自己的性格和看法。伊丽莎白的话仍然是客气的，然而却说得直截了当：

“嫁给您的侄子我不认为是越出了我的社会圈子。他是一个绅士，我是一个绅士的女儿。这样，我们是平等的。”

伊丽莎白也用这种精神对待这位贵妇人自己。她们也是平等的。德·勃夫人的口气越来越凶，各种恐吓都用上了，于是伊丽莎白这样干脆地结束了这场会面：

“德·勃夫人，我没有更多的话要说了。您已经知道了我的心情。”

“那么你是打定主意要他了？”

“我没这样说。我只是打定主意要按我认为会给我快乐的方式行事，不问您或任何与我无关的人的意见。”

“好啦，你就这样拒绝我了。你这是拒绝责任和荣誉的要求，也是忘恩负义。你是决心要让他在他所有朋友的面前丢脸，变成全社会的笑柄！”

“责任，荣誉，感恩图报之类，”伊丽莎白回答，“在这件事上都对我不起任何作用。我同达西先生结婚不违反任何原则。至于他家里人的不满，如果真是由于他娶我而引起，我一点儿也不会在乎。说到社会的公论，社会是有头脑的，不会参加那种无谓的嘲笑！”

这番话出现在19世纪初年一本写闺中少女的“言情小说”中，分外值得注意。这本小说的语言继承了18世纪的文雅，但在书的最后却起了变化，变得斩钉截铁似地直来直往了。人们也有批评奥斯丁生活在那个紧接法国革命之后的动荡时代而小说里一点也没有反映战争和革命的，其实她是在她自己熟悉的题材上传达了新的一代妇女的心声：她们不再被权势压倒，而要以平等人的身份去追求自己的快乐了。

* * *

散文在小说中的运用扩大了它的活动范围。小说的要求是多种多样的。它要求写得非常细致，具体，它又允许作最大程度的写作试验。现实主义小说已经站稳脚跟，在19世纪中叶还要有一个大发展，成为整个

欧洲的潮流。谈到试验性写作，那么18世纪的斯特恩在前，20世纪的乔伊斯在后，其规模、其彻底都远远超过德·昆西等偶一为之的散文诗。同时，还有小说家如狄更斯有本领使得最实际、最具体的描写里出现最虚幻、最有诗意的气氛，这时候散文的恣意渲染也达到了极致。英国散文还有许多事情要做；已经做了的虽然做得也很出色，但从总体上讲不是功成名遂的终极，而是生气盎然的开始。

注释

[1] 散缪尔·泰勒·柯尔律治：1818年第14次演讲，转引自《塘鹅英国散文选》，第四卷，1956年，第xix页。

[2] 1801年1月30日兰姆致华兹华斯函。

尾声　高潮以后的诗歌局面

浪漫主义的兴起和发展，经历了40年的光景（1790—1830），其间有两大高潮：华兹华斯、柯尔律治掀起了第一个高潮，继之拜伦、雪莱、济慈又掀起了第二个高潮，两者都推出了大量优秀作品，合起来成为英国诗史上的一大革命，影响及于全世界。

浪漫主义本身包含了矛盾，有不少对立成分。两代诗人之间，社会观、政治观、诗歌观都不一致，有时出现尖锐的对立。第二代诗人内部，也有不一致之处，济慈就对拜伦的诗艺不以为然，正同拜伦对济慈的坚强性格缺乏了解。

但是总的说来，这两代人又有更多的相同之处，特别是同18世纪的诗人比起来。他们对诗歌的社会作用、诗人的独立地位、想象力的重要、诗歌语言的必须刷新与发挥创造性等等方面的看法都明显地不同于前人，而且他们都是身体力行的，都是寻求者，不论是寻求更大的纯真和敏感或者寻求更公平的社会。这种种，已在前面谈到了。

现在的问题是：济慈以后，英国诗歌又出现了什么局面？

济慈死于1821年，雪莱死于1822年，拜伦死于1824年。柯尔律治死于1834年，他晚年已无重要诗作。华兹华斯虽然迟到1840年还在写诗，但他的灵感之火也在1830年左右熄灭了。

五位大诗人相继过去之后，诗坛出现了一种萧条落寞的光景。这是势所必然的，能维持40年的繁荣局面已是近乎奇迹。这样长期的诗歌盛景，在英国以前只有伊丽莎白朝可以相比。

但是，承浪漫主义的余势，诗歌创作仍在进行，不久还出现了重要诗人。

首先有丁尼生和布朗宁，他们双雄并峙，使得19世纪中叶的诗坛放

出光彩。丁尼生写出了许多优秀的抒情诗，对于韵律和音调之美下了很大功夫，显出了济慈的影响，但与济慈不同，深感社会变迁与宗教信仰的危机，其结晶就是充满了感喟的长诗《悼念死者》。布朗宁则是一个蹦蹦跳跳的乐观派，他发展了拜伦式的口语体传统，对各种奇怪人物——特别是所谓文艺复兴时期型的人物——作了深刻的心理分析，这是以前英国诗里少见的，他的一系列《戏剧性独白》是开拓性的佳作。

接着又出现了以罗塞蒂兄妹为代表的先拉斐尔诗派。他们对于19世纪下半叶的日趋繁琐浮华的诗风不满，要求归真返朴，回到拉斐尔以前的中古意境和风格，而实际上他们的中古主义却不是朴素或刚强的，而是把宗教祷词和浓艳的情歌合而为一了，所写的“神女”有一种懒洋洋的性的诱惑。

与他们结交，又从他们当中脱离出来的威廉·莫里斯倒是真正刚强的。他也醉心于中古主义，但这却只使他重新发现了1381年起义的英国农民，同时也发现了中古的手工匠人；他将这些匠人的卓越艺术同19世纪末期低劣的商业制成品对比而悟到了一个道理，即为了恢复艺术的生气也得进行社会革命。他同宪章派群众诗人一样，继承了雪莱的理想主义和社会观。由于参加工人运动，他的诗风、文风也随着改变了，但为了追求质朴而写的古式英文却又不免“赝鼎”之讥。

还有一个阿诺德，是诗人，又是社会评论家。他的社会与文艺评论至今引起议论与响应，而他的诗虽有几篇佳作，却并未造成同样深远的影响。

此外还有斯温伯恩，霍普金斯，哈代，霍斯曼，吉卜林，更晚的特·拉·梅亚，梅斯菲尔德，直到一大群“乔治时期诗人”。

但是以上这些人，也许只有哈代是例外，都缺乏浪漫主义盛期几位大诗人的思想上的锐气和艺术上的创新精神。纵有引进新题材的，也似乎对它们缺乏深刻的认识，而技巧上的试验则或过于纤巧，或走上离奇一途，多数人则安于浪漫派已成之局，在用略微不同的声音吟唱早已唱

熟了的老调子。

只有一个惠特曼实现了从题材到技巧到语言的全面革新，在北美大陆上建立了一个崭新的英文诗传统。同惠特曼相比，甚至丁尼生、布朗宁，且不说后来的众多诗人，都显得有点胆怯或缺乏气度了。真正突破英国浪漫主义的是这位不羁的美国诗人。

而在英国本土，到了世纪之交，社会、经济、思想文化都在猛烈动荡，世界大战的阴云正在聚拢，接着战争爆发，杀死了一整代有才华的英国青年，这样的新的现实已不是老的诗歌所能表现，于是现代主义代之而起。

但是现代主义也不是纯粹的单一体。以英国的现代主义诗歌而论，它包括下列成分：

1．西欧成分，主要是波德莱尔及其后继者所代表的法国象征主义、后象征主义，其特点是城市节奏，穷巷气氛，街头形象，嘲讽口吻，以及这后面的精神痛苦。

2．美国成分，即惠特曼的无拘束的闯劲，他的口语韵律和日常用语。没有惠特曼，也就没有庞德和艾略特，尽管他们未必肯认自家的祖父。

3．英国成分，主要是两个传统，一远一近：远的是17世纪诗剧和以多恩为代表的玄学派诗的传统，近的就是浪漫主义传统。

现代派诗人们对浪漫主义是有迎有拒的。他们之中一些人攻击雪莱，贬低拜伦，反对进步的政治观，反对田园情调，反对字面上的优美，等等。这些是摆在面上的。骨子里，他们多方面受惠于浪漫主义：由于华兹华斯确立了诗歌对社会、对文化的头等重要作用，艾略特等人才能以拯救欧洲文明为己任；由于布莱克、柯尔律治、济慈解放了想象力，现代派诗人才能进行各种题材和技巧的试验；由于华兹华斯对于诗歌语言实现了革新，现代派诗才得在语言上更散文化又更精练，就连被艾略特轻视的拜伦也因发扬了口语体传统而成为奥顿等人之师，而济慈

这位最典型的浪漫诗人更是先现代派一步，做到了他们竭力想做的许多事情，如他对于诗歌和其他艺术关系的探索，他对于总体敏感的追求，他把语言的创造力发挥到极致的努力，等等——这就是为什么在本世纪20至40年代，现代主义最为兴盛之期，人们对于济慈的诗艺仍然研究不断、赞美不绝。

而现代派不取的东西，也自有别的诗派继承了过去。雪莱的共产主义理想和对妇女解放的关注在广大的左派作家中找到了传人，拜伦的英雄主义也不尽是贵族姿态，就在20世纪的条件下也仍然激励着民族解放运动中的斗士。整个浪漫主义赖以起家的自由平等思想和与之相应的诗歌观——且不说体现这些的作品本身——早已越出英语国家，而成为全世界的影响，至今还在起着作用。

于是我们看见一个奇怪的局面：如今现代主义已经衰落了，英国诗史上的一个分章已经过去，而浪漫主义这一大卷却并未真正结束；实际上，它是说不尽、写不完的。

索引

包括人名、作品和论述要点，按照第一字的汉语拼音次序排列。外国人名附有原文或英文习惯用名及生卒年。

A

阿里斯托芬（Aristophanes，448？—380？B.C.）
阿诺德（Matthew Arnold，1822—1888）
艾略特（T. S. Eliot，1888—1965）
　　《论诗与诗人》
埃斯库罗斯（Aeschylus，525—456 B.C.）
爱因斯坦（Albert Einstein，1879—1955）
奥顿（W. H. Auden，1907—1973）
奥斯丁（Jane Austen，1775—1817）
　　《傲慢与偏见》

B

巴尔扎克（Honoré de Balzac，1799—1850）
八行体（ottava rima）
白璧德（Irving Babbitt，1865—1933）
拜伦（George Gordon Byron，1788—1824）
　　爱情观
　　倒顶点
　　口语体

修辞手段

影响

与16、17世纪诗剧

自由思想

《阿比多斯的新娘》

《哀希腊》

《巴里辛娜》

《别波》

《但丁的预言》

《岛》

《福斯卡里父子》

《该隐》

《哈罗尔德游记》

《海盗》

《莱拉》

《马林诺·法里埃罗》

《马嗣柏》

《曼弗雷德》

《青铜世纪》

《审判的幻景》

《唐璜》

《围攻考林斯》

《维诺》

《锡荣的囚徒》

《异教徒》

《英国诗人和苏格兰评论家》

包拉（C. M. Bowra，1898—1971）

《浪漫的想象》
贝多芬（Ludwig van Beethoven，1770—1827）
贝陀斯（Thomas Lovell Beddoes，1803—1849）
《歌》
比铁卢事件
波德莱尔（Charles Pierre Baudelaire，1821—1867）
勃腊克武特（*Blackwood's*，杂志）
柏拉图（Plato，c. 428—c. 348 B.C.）
勃鲁姆（Harold Bloom，1930—）
勃尼（Francisco Berni，1490—1536）
博特尔（F. A. Pottle）
伯克（Edmund Burke，1729—1797）
《论法国革命》
珀西（Thomas Percy，1729—1811）
《英诗辑古》
布朗宁（Robert Browning，1812—1889）
《戏剧性独白》
布莱克（William Blake，1757—1827）
想象力
形象的运用
音乐性
《法国革命》
《伐拉，即四佐亚》
《经验之歌》
《老虎》
《伦敦》
《弥尔顿》

《天堂与地狱的结婚》
《天真的兆象》
《天真之歌》
《耶路撒冷》
布什（Douglas Bush，1896—1983）

C

查特顿（Thomas Chatterton，1752—1770）
阐释的必要
嘲讽的运用

D

达利（George Darley，1795—1846）
《凤凰》
《美貌非我所求》
达维（Jacques Louis David，1748—1825）
戴克（Thomas Dekker，1572？—1632？）
但丁（Dante Alighieri，1265—1321）
《神曲》
德·昆西（Thomas De Quincey，1785—1859）
《一个英国鸦片服用者的自白》
德拉克罗瓦（Eugène Delacroix，1798—1863）
德·桑克蒂斯（Francesco De Sanctis，1817—1883）
《意大利文学史》
邓巴（William Dunbar，1460？—1513？）
狄德罗（Denis Diderot，1713—1784）

丁尼生（Alfred Tennyson，1809—1892）

《悼念死者》

对骂诗（flyting）

多恩（John Donne，1572—1631）

顿纳（Cyril Tourneur，1575？—1626）

E

两重性

F

法国革命

伐隆，安耐特（Annette Vallon）

范特勒（Helen Vendler，1933—）

讽刺诗

伏尔泰（François Marie Arouet Voltaire，1694—1778）

弗莱（Northrop Frye，1912—）

《吓人的躯干》

弗里厄（John Hookham Frere，1769—1846）

《和尚与巨人》

妇女解放

福特（John Ford，1586？—1638？）

G

甘培（Thomas Campbell，1777—1844）

《波罗的海之战》

《英格兰的水手们》

《英国诗人选段》

冈勃里乞（E. H. Gombrich，1909—）

《艺术的故事》

歌德（Johann Wolfgang von Goethe，1749—1832）

《少年维特的烦恼》

葛德文（William Godwin，1756—1836）

《政治正义》

哥尔德斯密斯（Oliver Goldsmith，1728—1774）

格雷（Thomas Gray，1716—1771）

戈雅（Francisco José de Goya，1746—1828）

歌谣体（ballad）

工业革命

果戈理（Nikolai Vasilievich Gogol，1809—1852）

郭沫若

H

哈代（Thomas Hardy，1840—1928）

海什力特（William Hazlitt，1778—1830）

亨立生（Robert Henryson，1430—1506？）

亨特（Leigh Hunt，1784—1859）

湖畔诗人

华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850）

露西之诗

诗的性质论

“时间之点”

诗人的作用论
与法国革命
自然观
《布谷鸟》
《不朽的兆象》
《沉睡锁住了我的心》
《丁登寺旁》
《反其道》
《毁了的村舍》
《卢维屠》
《伦敦，1802年》
《迈可》
《每当我看见天上的虹彩》
《莫贬十四行》
《抒情歌谣集》
《我像孤云那样徘徊》
《我有过奇异的激动》
《西敏寺桥上作》
《写于早春》
《序曲》
《吟故将军法斯特》
《这世界把我们抓得太紧了》
华兹华斯，多萝西（Dorothy Wordsworth，1771—1855）
黄金时代之梦
惠特曼（Walt Whitman，1819—1892）
霍普金斯（G. H. Hopkins，1844—1889）
霍斯曼（A. E. Housman，1859—1936）

J

吉本（Edward Gibbon，1737—1794）

吉卜林（Rudyard Kipling，1865—1936）

济慈（John Keats，1795—1821）

民主思想

青年时环境

人生如许多房间论

诗不可别有用心论

诗的信条

诗歌史上地位

书信

想象力论

消极感受力说

音韵效果

与芳妮·勃朗

与李·亨特

与弥尔顿

与莎士比亚

与新古典主义

与伊丽莎白朝诗歌

杂志对他的攻击

《奥托大帝》

《灿烂的星》

《初读贾浦曼译荷马有感》

《惰颂》

《恩狄米昂》
《仿斯宾塞》
《海披里安》
《海披里安之亡》
《假如英诗》
《雷米亚》
《罗宾汉》
《秋颂》
《圣亚尼节前夕》
《睡与诗》
《我踮脚站在小山之上》
《无情的妖女》
《五月廿九日为查理复辟周年，闻钟声而作》
《希腊古瓮颂》
《心灵颂》
《夜莺颂》
《以莎贝拉》
《忧郁颂》
《咏和平》
《致马修书》

基恩（Edmund Kean，1787—1833）

季刊（*Quarterly Review*）

K

凯莱（Henry Francis Cary，1772—1844）

康斯退勃尔（John Constable，1776—1837）

考拜特（William Cobbett，1762—1835）
《骑马乡行记》
考莱（Abraham Cowley，1618—1667）
柯尔律治（Samuel Taylor Coleridge，1772—1834）
色彩的运用
想象力论
想象与幻想之别
音乐性
《古舟子咏》
《忽必烈汗》
《沮丧之歌》
《克利斯托贝尔》
《文学传记》
克拉克（Charles Cowden Clarke，1787—1877）
克莱（John Clare，1793—1864）
《歌》
《邀往不朽》
《一个神景》
克莱布（George Crabbe，1754—1832）
《村庄》
口语体
苦难感

L

拉布雷克（John Lapraik，1727—1807）
兰姆（Charles Lamb，1775—1834）

《莎士比亚时期英国戏剧诗人作品选段》
兰姆赛（Allan Ramsay，1685—1758）
兰陀（Walter Savage Landor，1775—1864）
《葛勃》
《幻想的会话》
《七五生辰有感》
《谈死亡》
《为什么》
浪漫主义
西欧浪漫主义
思想背景
英国浪漫主义
老一代
散文情况
思想与艺术特点
新一代
影响
与现代主义
理想社会
理性主义
历史唯物主义
利维斯（F. R. Leavis，1895—1978）
梁启超
卢梭（Jean Jacques Rousseau，1712—1778）
《新爱洛绮斯》
鲁迅
《摩罗诗力说》

《新文学大系、小说二集》
路易斯（C. S. Lewis，1898—1963）
罗杰斯（Samuel Rogers，1763—1855）
《意大利》
罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882）
《神女》
罗塞蒂（Christina Rossetti，1830—1894）

M

马君武
麦克迪儿米德（Hugh MacDiarmid，1892—1978）
麦克菲逊（James Macpherson，1736—1796）
《莪相》
美国革命
孟德斯鸠（Baron de la Brède et de Montesquieu，1689—1755）
弥尔顿（John Milton，1608—1674）
《失乐园》
密克威支（Adam Mickiewicz，1798—1855）
民族解放运动
莫尔（Paul Elmer More，1864—1937）
墨莱（John Middleton Murry，1889—1957）
莫里哀（Jean Baptiste Poquelin Molière，1622—1673）
莫里斯（William Morris，1834—1896）
莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756—1791）
穆尔（Thomas Moore，1779—1852）
《爱尔兰乐曲》

《拜伦传》

《拉拉·路克》

P

帕尔格雷夫（Francis Turner Palgrave，1824—1897）

《金库》

潘恩（Thomas Paine，1737—1809）

《人的权利》

庞德（Ezra Pound，1885—1972）

培特（Walter Jackson Bate，1918—）

裴彖飞（Sandor Petöfi，1823—1849）

彭斯（Robert Burns，1759—1796）

《爱情与自由》（即《快活的乞丐》）

《不管那一套》

《拉塞尔上尉赞》

《两只狗》

《人生而哀痛》

《汤姆·奥桑特》

《一朵红红的玫瑰》

《致拉布雷克书》

《走过麦田来》

蒲柏（Alexander Pope，1688—1744）

浦尔契（Luigi Pulci，1432—1484）

《巨人摩甘特》

普式庚（Alexander Sergeyevich Pushkin，1799—1837）

Q

启蒙运动
骑士派
屈里林（Lionel Trilling，1905—1975）

R

人道精神
人性观
瑞恰慈（I. A. Richards，1893—1979）

S

塞万提斯（Miguel de Cervantes，1547—1616）
　　《堂吉诃德》
骚塞（Robert Southey，1774—1843）
　　《审判的幻景》
莎士比亚（William Shakespeare，1564—1616）
　　《李尔王》
　　《特洛伊罗斯与克瑞西达》
神秘主义
诗歌语言
17世纪诗剧的复兴
十四行诗（sonnet）
诗札
斯宾塞（Edmund Spenser，1552？—1599）
　　九行体

《仙后》
斯蒂文斯（Wallace Stevens，1879—1955）
司各特（Walter Scott，1771—1832）
对浪漫主义的贡献
民谣成分
叙事能力
《洛钦瓦》
《玛密安》
《末代行吟者之歌》
《十字军故事·护符》
斯泰纳（George Steiner，1929—）
《通天塔倒后》
司汤达（Marie Henri Beyle Stendhal，1783—1842）
斯特恩（Laurence Sterne，1713—1768）
死亡观
斯威夫特（Jonathan Swift，1667—1745）
斯温伯恩（Algernon Charles Swinburne，1837—1909）
苏格拉底（Socrates，470？—399 B.C.）
苏曼殊
素体无韵诗（blank verse）

T

特·拉·梅亚（Walter de la Mare，1873—1956）
透纳（Joseph Mallord William Turner，1775—1851）

W

王国维
韦伯斯特（John Webster，1580？—1625？）
《白魔》
《马尔菲公爵夫人》
韦立克（René Wellek，1903—）
《近代批评史》
威斯特（Benjamin West，1738—1820）
文学史写法
文学性
闻一多
《宫体诗的自赎》

X

希腊崇拜
现代主义
先拉斐尔派
宪章派
想象力问题
肖伯纳（George Bernard Shaw，1856—1950）
谢林（F. W. J. von Schelling，1775—1854）
新古典主义
新批评派
新人文主义者
徐志摩
玄学派诗
雪莱（Percy Bysshe Shelley，1792—1822）

爱情观
必然性论
大同世界观
人类爱情观
田园式挽诗
文学传统手法
想象力论
影响
与科学
宗教观
《阿拉斯特》
《阿堂耐斯》
《阿特拉斯的女巫》
《哀歌》
《奥西曼底斯》
《暴政的行列》
《悲歌》
《悼芳妮·葛德文》
《解放了的普罗米修斯》
《灵中灵》
《麦布女王》
《敏感木》
《钦契一家》
《生的胜利》
《诗辩》
《西风颂》
《希腊》

《一八一九年的英国》
《伊斯兰的起义》
《云》
《致——》
《致华兹华斯》
《智美颂》
《致琪恩，随赠六弦琴一架》
《致琪恩——邀请书》
《致云雀》
《朱理安与马达罗》
雪莱，玛丽（Mary Wollstonecraft Shelley，1797—1851）

Y

亚里士多德（Aristotle，384—322 B.C.）
《诗学》
耶稣
叶芝（W. B. Yeats，1865—1939）
意象派
异域情调
《英国批评家》（*The British Critic*，杂志）
英雄双韵体（heroic complet）
忧患感
雨果（Victor Hugo，1802—1885）
约翰逊（Samuel Johnson，1709—1784）

Z

中古主义
自由观

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第四卷

英国散文的流变

外语教学与研究出版社

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第四卷

外语教学与研究出版社
北京

Copyright © Foreign Language Teaching and Research Press 2016

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of Foreign Language Teaching and Research Press.

本书版权由外语教学与研究出版社独家所有。如未获得该社书面同意，书中任何部分之文字及图片，不得用任何方式抄袭、节录、翻印或存储利用于任何数据库及检索系统等。

Published by Foreign Language Teaching and Research Press

No. 19 Xisanhuan Beilu

Beijing, China 100089

http://www.fltrp.com

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集．第4卷 / 王佐良著．—北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6993-4

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995）—全集②散文—文学史—英国 Ⅳ．①C52②I561.076

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010211号

出版人 蔡剑峰
策划编辑 吴 浩
责任编辑 吴 浩
执行编辑 杨雨昕
封面设计 覃一彪
出版发行 外语教学与研究出版社
社 址 北京市西三环北路19号（100089）
网 址 http://www.fltrp.com
版 次 2016年2月第1版
书 号 ISBN 978-7-5135-6993-4

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519

电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师

　　中咨律师事务所　殷　斌律师

目　录

出版说明
第四卷说明
英国散文的流变
序
第一章　引论：莫尔的历史著作和风格
第二章　文艺复兴时期
第三章　复辟时期与18世纪上半
第四章　18世纪后半
第五章　浪漫主义时期
第六章　19世纪
第七章　20世纪（上）
第八章　20世纪（下）
第九章　结束语：几点归纳
参考书目举要
索引
返回总目录

* 集王佐良手迹

专家委员会

（按姓氏笔画为序）

王　立　王　意　孙有中　何其莘　张中载　陈　琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩　震　彭　龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜　红　李　铁　张　剑　顾　钧　徐建中　章思英　严学军　王星　吴　浩　易　璐　赵雅茹

劳动之余（1958年，左四为王佐良）

全家在清华二校门前（1959年，前排左起：王竟、王立，后排左起：王意、王佐良、徐序、王章、王佳）

在北京“苏格兰诗人彭斯诞生二百周年纪念会”上作报告（1959年）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议

题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容

及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第四卷说明

本卷收《英国散文的流变》。

《英国散文的流变》1994年由商务印书馆初版，2011年出版珍藏本。全集据2011年版校勘，重新排印。

英国散文的流变

序

散文似乎可有两义：1．所有不属于韵文的作品都是散文，这是广义；2．专指文学性散文，如小品文之类，这是狭义。我是倾向于广义的，也难说有多少科学根据，只是感到如果范围广些，更易看出散文的各种表现。而且广、狭两义的散文都需达到某些共同要求，如都应首先把内容说清楚；也有一些共同的问题，如都有文风问题，而一种体裁的文风改进了也会提高整体散文的质量。

我的专业是英文，所以此书专谈英国散文，但不限于文学性散文，文学性散文也不限于小品随笔之类，还包括同类书通常不涉及的小说中的散文。方面广有好处，但也带来困难，即古今作品如此之多，如何选择？自己所知有限，可能谈到的并不重要，而更好的却忽略了。

其次，谈法也须斟酌。仅仅作语法、词汇分析往往浮于表面，而仅仅作文学品评又易流于印象。我的谈法——我的试验——是想把语言分析同文学阐释结合起来，而且尽量引用原作，让读者可以自己判断。叙述依据时代前后，古略今详，必要的史实有所交代，而由于引文较多、较长，又近似历代名篇展览，可说是散文史与名篇选读的结合。

为了便利未必有志深造英文但对好的散文感兴趣的读者，引文一般都附译文，有的取自已出书刊，有的请朋友新译，都

有注明，在此一并致谢；多数系我自译，推敲不够，未尽妥当，连同我的选材和评论方法一起，并请读者批评指正。

此书之成，从提供译文到编制索引，得自杨君国斌之助者殊多，谨此致谢。最后，我之能够写出任何一书，背后都有我妻徐序的支持和帮助，这就不是一两句话就能表达我的感激之情的了。

王佐良，北京

1990年11月

第一章　引论：莫尔的历史著作和风格

英国散文始于何时？这是文学史家感兴趣的问题。

一般说来，散文的起始迟于韵文。最初的诗歌实际是远古丛林里、大海边、高山上人们宣泄情感的呼叫，是口头的；散文则是用来讲道理、记事、翻译宗教及其他经典等等的，是书面的，要等书面文字形成一个体系才能出现。从这个意义上说，散文是文明的产物。

许多民族的早期文学选本，总是诗歌的比例大大超过散文，也许原因就在这里。

英国散文的特殊情况还在于：它经历了三个语言时期，即古英语、中古英语、近代英语。三种语言有联系，然而差别很大，在古英语、中古英语时期，散文收获似乎不及韵文，而散文中的重要著作还是用拉丁文写的，比德的《英国人民宗教史》就是一例。所以用拉丁文，是因为它是欧洲知识分子共有的文字，用它便于交流思想和学术，且不说作者想替自己建立全欧的声誉了。

迟至16世纪，已是近代英语时期，培根还用拉丁文写他的哲学著作，只在他认为次要作品的《随笔》里，他才用了英语。

但是事情的另一面却是在每个时期，都有人坚持用本土语

言写作。这些有志之士当中，第一个重要的是9世纪的阿尔弗雷特国王（King Alfred）。他为了振兴本土学术，组织人——并且亲自动手——把一些拉丁文著作译成了古英语。对此，凯尔（W. P. Ker）教授曾说：

> 那位伟大的国王常遭被除名的危险，然而政治史和文学史都少不了他，而英国的文学史同政治史一样是前后连贯的。[1]

这个“前后连贯”论是有争议的，但是凯尔的继任者、也是伦敦大学英国文学教授的钱伯斯（R. W. Chambers）不仅坚持此说，而且把由阿尔弗雷特开始的英国散文传统从9世纪延伸到了16世纪，并指出其中的关键人物是莫尔。

汤玛斯·莫尔（Thomas More，1478—1535）是英国文艺复兴的重要人物，其名著《乌托邦》（1516）是用拉丁文写的，但是他也用英文写了《理查三世史》（1543，1557）。从此书和莫尔的其他英文著作，钱伯斯引了大量例子，说明莫尔在叙事、辩论、写对话等方面的能力，以及在形成《圣经》英文译本中的影响，结论是：

> 莫尔是发展出一种有力的散文的第一个英国人，这种散文适合他的时代的一切用途：有雄辩力量，有戏剧性，多样化。莫尔的散文既善辩论，又善叙述，能够构筑出有持续说服力的段落，又能迅捷地开展对话，时而活泼，口语化，时而精雕细刻，甚至近乎绮丽。这当中有些方面已是当时的英文所能做到，……但是莫尔是第

> 一个具有能满足16世纪英国的一切要求的散文风格的人。当时英国特别缺乏一样东西。别的作家……能够掌握雄辩文和说明文的风格，而那时英国最需要的是一种能把当代事件用生动、有戏剧性的叙述文体记录下来的散文风格。[2]

莫尔提供了这样的风格；不仅如此，批评家还发现他的《理查三世史》是“一个精心设计、细心完成的整体，比例恰当，无懈可击”。[3]钱伯斯还进而论述莎士比亚的历史剧《理查三世史》也得益于莫尔的这部同名史书。[4]

既然如此，让我们读读莫尔的文章本身。这里是《理查三世史》的一个片段，是关于已故国王爱德华四世的情妇琪恩·肖厄的：

From The History of King Richard III

A King's Mistress[5]

> Now then, bye and bye, as it were for anger not for covetise,[6] the Protector sent into the house of Shore's wife(for her husband dwelled not with her) and spoiled her of all that ever she had, above the value of two or three thousand marks,[7] and sent her body to prison. And when he had a while laid unto her for the manner' sake,[8] that she went about to bewitch him, and that she was of counsel with the Lord Chamberlain[9] to destroy him; in conclusion when that no color[10] could fasten upon these matters, then he laid heinously to her charge that thing that herself could not deny, that all the world wist was true, and that natheles[11] every man

laughed at to hear it then so suddenly so highly taken, that she was naught of her body.[12] And for this cause (as a goodly continent prince clean and faultless of himself, sent out of heaven into this vicious world for the amendment of men's manners) he caused the Bishop of London to put her to open penance, going before the cross in procession upon a Sunday with a taper in her hand.[13] In which she went in countenance and pace demure, so womanly, and albeit she were out of all array save her kirtle only,[14] yet went she so fair and lovely, namely while the wondering of the people cast a comely rud in her cheeks (of which she before had most miss)[15] that her great shame won her much praise among those that were more amorous of her body than curious of [16] her soul. And many good folk also that hated her living and glad were to see sin corrected, yet pitied they more her penance than rejoiced therein when they considered that the Protector procured it, more of a corrupt intent than any virtuous affection.[17]

This woman was born in London, worshipfully friended, honestly brought up, and very well married, saving somewhat too soon, her husband an honest citizen, young and goodly and of good substance. But forasmuch as they were coupled ere she were well ripe, she not very fervently loved for whom she never longed. Which was haply[18] the thing that the more easily made her incline unto the King's appetite when he required[19] her. Howbeit that respect of his royalty, the hope of gay apparel, ease, pleasure and other wanton wealth was able soon to pierce a soft tender heart. But when the King had abused her, anon[20] her

husband (as he was an honest man and one that could his good,[21] not presuming to touch a King's concubine) left her up to him altogether. When the King died, the Lord Chamberlain took her, which in the King's days, albeit he was sore[22] enamored upon her, yet he forbare her, either for reverence or for a certain friendly faithfulness. Proper[23] she was, and fair: nothing in her body that you would have changed, but if you would have wished her somewhat higher. Thus say they that knew her in her youth. Albeit some that now see her(for yet she liveth) deem her never to have been well visaged. Whose judgment seemeth me somewhat like as though men should guess the beauty of one long before departed by her scalp taken out of the charnel house;[24] for now she is old, lean, withered and dried up, nothing left but rivelled[25] skin and hard bone. And yet being even such, whoso well advise[26] her visage might guess and devise which parts how filled might make it a fair face. Yet delighted men not so much in her beauty as in her pleasant behavior. For a proper wit had she, and could both read well and write, merry in company, ready and quick of answer, neither mute nor full of babble, sometime taunting without displeasure and not without disport.[27] The King would say that he had three concubines, which in three divers[28] properties diversly excelled: one the merriest, one the wiliest, and one the holiest harlot in his realm, as one whom no man could get out of the church lightly[29] to any place but it were to his bed. The other two were somewhat greater personages, and natheles[30] of their humility content to be nameless and to forbear the praise of those properties. But the

merriest was this Shore's wife, in whom the King therefore took special pleasure. For many he had, but her he loved, whose favor,[31] to say the truth, (for sin it were to belie the devil) she never abused to any man's hurt, but to many a man's comfort and relief. Where the King took displeasure, she would mitigate and appease his mind. Where men were out of favor, she would bring them in his grace. For many that had highly offended, she attained pardon. Of great forfeitures she gat men remission.[32] And finally in many weighty suits, she stood many men in great stead, either for none or very small rewards, and those rather gay than rich, either for that she was content with the deed'[33] self well done, or for that she delighted to be sued unto and to show what she was able to do with the King, or for that wanton women and wealthy be not always covetous.

I doubt not some shall think this woman so slight a thing to be written of and set among the remembrances of great matters, which they shall specially think that haply shall esteem her only by that[34] they now see her. But me seemeth[35] the chance so much the more worthy to be remembered, in how much she is now in the more beggarly condition, unfriended and worn out of acquaintance,[36] after good substance, after as great favor with the prince, after as great suit[37] and seeking to with all those that those days had business to speed, as many other men were in their times, which be now famous only by the infamy of their ill deeds. Her doings were not much less, albeit they be much less remembered, because they were not so evil. For men use if they have an evil turn to

write it in marble; and whoso doth us a good turn, we write it in dust, which is not worst proved[38] by her; for at this day she beggeth of many at this day living, that at this day had begged if she had not been.

接着，逐渐地，似乎是出于愤怒而不是贪婪，护国公派人去到肖厄的媳妇家里（因为她丈夫并不与她同居），把她所有的财物搜刮一空，价值在三千马克以上，并把她本人投进监狱。然后按章对她进行了审问，说她到处奔走，想迷惑他，又说她同王室大臣合谋想杀害他；等到一看这些罪名无法成立，就恶毒地提出一条她本人无法否认，而且全世界都知道是确有其事的罪名，不过在这时突然地郑重其事地提出只使所有的人听了发笑罢了——这罪名就是她不贞。因此之故，他作为一位有节操、不乱来、洁身无垢的王爷，自命是上天派到这邪恶的世界来纠正人们的道德的，下令伦敦区主教责成她当众赎罪，办法就是要她在星期日手持蜡烛走在十字架前，跟随一队人游街。结果她走在队里，面容娴静，步伐规矩，虽然身上只穿一件宽大的袍子，可是显得十分秀美，连她那原本苍白的双颊也在众人好奇的注视下出现了可爱的赭红，于是她那可耻的大罪反而赢得群众中那些看上了她的身体远于她的灵魂的人的纷纷赞美。不喜欢她的行为的良善的人对于罪恶得到纠正是高兴的，但也对她的赎罪感到同情，而不是感到庆幸，因为他们考虑到护国公之所以这样惩罚她并非出自道德感，而是另有卑劣用心的。

这个女人生在伦敦，来往都是体面人物，从小受到良好家教，婚姻也合适，只是嫁得早了一点，丈夫是良善市民，年轻，和气，有钱。但由于他们结婚时她还不成熟，她并不热爱他，对他从无热恋之心。这可能是一个原因，使她容易在国王引诱她的时候，愿意

满足他的胃口。当然，对国王的尊敬，对美丽的衣饰、优裕、愉快的生活和大量钱财的指望也能迅速地打动一颗温柔多情的心。当国王勾上了她，她丈夫天性良善，懂得怎样对自己有利，不敢碰国王的小老婆一下，马上把她完全让给了国王。国王死后，宫廷大臣收纳了她，其实国王在世之日他早已垂涎于她，只是不敢接近，或是出于尊敬，或是由于一种友好的忠诚。她长得标致，白皙，身上无一处不合式，如能身高略增一点就更美了，凡是在她年轻时见过她的人都这样说。当然也有某些人现在看了她（因为她还活着），觉得她绝不可能曾经漂亮。我认为这种判断类似把一个死了多年的人从坟墓里挖出头骨，凭这一点来猜想此人过去是否美丽一样，因为她现在当然老了，瘦了，干瘪枯缩了。但就是这样，如果想重构她的面容，还是可以看出只需把某些部分充实一下仍然可以现出美貌。喜欢她的人不仅爱她的美貌，更爱她的愉快的举止。因为她有才智，能读会写，客人面前表情愉快，问什么话说，既不都一声不响，也不唠叨，有时还不伤大雅地说说笑话。国王常说他有三妾，各有所长：一个最愉快，一个最有心计，一个最虔诚，可称是他那王国里最信神的娼妇，因为很难使她离开教堂，除非是立刻上他的御床。这三人中两个是有身份的人，但由于谦虚自愿做无名氏，也放弃别人对她们特长的赞美。最愉快的那位就是肖厄家的媳妇，国王也因这一点特别喜欢她。他有许多女人，但只爱她一个，而说实话（不然即使对魔鬼也是罪孽），她从不用她的影响去害人，而是使许多人得到了安慰或解救。国王不高兴了，她会使他宽解，息怒；某些人失去国王的欢心了，她会使他们重获恩宠。有些人犯了大罪，她可以为他们取得赦免。有些人的财产快被没收，她能使命

令收回。最后，她帮许多人递上对国王的重要请求，不收任何报酬，或虽收小量也只是为了好玩而不是攒钱，像是她只要能将一件事做好也就满意了，或为了表明她有能力左右国王，或表明有钱的浪荡女人并不总是贪婪的。

我料定会有人想，这个女人无足轻重，不值得浪费笔墨，不该将她夹在重要事务之间来一起追忆，特别是那些只凭她的现状来估量她的人更会这样想。但是我认为正因为她现在沦为乞丐，无人照顾，缺朋少友，她更值得我们追忆。想当年她有钱，得国王欢心，在朝廷有势，帮许多人办成了事情。许多别人也有过这种时候，只不过由于干了坏事才至今留名。她所做不比这些人少，但因没有干多少坏事就被人忘怀。人们总是把作恶的人刻在大理石上，而对行善的人则委名于尘土。这个女人的遭遇就是一个好例子，因为她今天所乞求的活着的人如果当年没有她，则今天乞求的该是他们了。

果然是一节出色文章。从文字讲，已十分接近现代英语，除个别虚词和句法形式外，对于今天的读者不构成特别困难。而且文字没有书本气，倒是平易的，口语化的。它很好地完成了叙述任务，但又非纯客观的叙述，而是含有评论以至讽刺的，例如讲当时还称“护国公”的理查三世的为人和用心时就很明显。细节的生动和戏剧性是另一特色，读者很难忘记琪恩·肖厄游街的情景。文章的组织也见匠心，以写这个女人在先王死后的遭遇开始，继而叙述她的背景和如何成为先王的情妇，如何又与一般得宠的情妇不同，不是借势欺人而是常以助人为乐，并且着力写她的美，通过今昔对比而更显其美，最后则作者出来

发表了一番议论，表示他写的虽是一个女人，用意却在烘托理查三世的阴险诡诈，并未离开主题。换言之，这里有历史，也有史论，两者都不浅薄，而有深度——用美人的荣枯同人们对待善恶的态度相提并论，涉及人世的沧桑和人情的冷暖，这一切构成了文章的深层肌理，是经得起一再重读的。

我们通过这段文章，也多少可以看出莫尔是怎样一个有才华、有热情、又有风趣的人，这对于我们进一步了解《乌托邦》也是有帮助的。

《理查三世史》终未完成，但是莫尔已在英国散文史上建立了功绩。前面引过的钱伯斯等位学者的话是有道理的；[39]莫尔所提供的不只是一般所谓好散文，而是“能满足16世纪英国的一切要求的散文风格”，特别是“一种能把当代事件用生动、有戏剧性的叙述文体记录下来的散文风格”。由于他做到了这一点，由于他的英文在总体上是平易、口语化的，他——一位历史学家、思想家，而不是舞文弄墨的词章家——成为班扬、笛福、德莱顿等人的先驱。从近代英国讲，站在平易散文传统这条长线的起点的就是这位伟大的人文主义者。

经过这样的后顾和前瞻，我们可以进而审视英国散文发展史上的几个重要阶段了。

注释

1 亨利·刻雷克编：《英国散文选》，卷一，第16页。

2 R. W.钱伯斯：《英国散文的连续性》，1932年，第liv页。此书

原是“早期英文文献学会”丛书之一的尼科拉斯·哈卜斯菲尔特所作《汤玛斯·莫尔爵士传》的序言，后又单本发行，公认为突破旧说的出色之作。

3 转引自钱伯斯：《英国散文的连续性》，第liv页。

4 同上书，第clxv—clxvii页。

5 Jane Shore, wife of a London merchant and mistress of the late king, Edward IV, persecuted by Richard Duke of Gloucester, "the Protector" during the minority of Edward's sons. After their mysterious death in the Tower of London he ascended the throne as Richard III.

6 Greed.

7 A mark equals 2/3 of a pound.

8 Accused her, to justify arrest.

9 Lord Hastings, beheaded by Richard.

10 Plausibility.

11 Nevertheless.

12 Unchaste.

13 The standard punishment for a harlot.

14 Dressed only in a loose gown.

15 Lack.

16 Concerned about.

17 Motive.

18 Perhaps.

19 Attempted to seduce.

20 Immediately.

21 Knew what was good for him.

22 Very.

23 Handsome.

24 Common burial place.

25 Shrivelled.

26 Would like to reconstruct.

27 Playfulness.

28 Different.

29 Easily.

30 Nevertheless.

31 Influence.

32 I.e., got cancellation of orders to forfeit property.

33 Deed's.

34 That which.

35 I think.

36 Without friends.

37 Influence at court.

38 I.e., is a good example.

39 钱伯斯的著作造成重大影响之后，50年代的牛津学者C. S.路易斯在其所著《十六世纪除戏剧外的英国文学》（1954年，《牛津英国文学史》的一卷）中对于莫尔散文的评价不同，指出其缺点是句子太长，形容词太多，以及“几乎完全缺乏节奏上的变化”（第180页），但也承认它的长处，特别是善于描绘人物，“琪恩·肖厄的写照是作者结合明晰和严肃的一个美好例子”（第166页）。

第二章　文艺复兴时期

在英国文艺复兴时期，诗歌繁荣，但散文作品也是丰富多彩的。

求知欲与好奇心席卷了学术思想领域，出现了一场大规模的翻译运动。希腊罗马的古典文学、哲学著作、传记、政论，海峡对岸的拉伯雷、蒙田等人的作品都纷纷被译成英文，并且产生了重大影响。到了17世纪初年，54位学者合力译出了英文《圣经》，由国王詹姆斯一世钦命印行，更是影响深远，直到今天。

这场翻译运动之所以能够取得巨大成功，也有语言上的原因。16世纪的英国文学语言有两大特点：一是吸收性强，对外来的和民间下层的词汇说法大量采用；二是表达力强，叙事、状物、写景、辩难，无所不能。语言处于这样开放的状况，翻译才能顺利进行；而反过来，大量的翻译又给了语言以多方面的锻炼，使它有更大的伸缩性，更胜任各种繁难的具体工作，同时又更富于探索和创造精神。

因此这是一个伟大的翻译家时期，现在人们一谈英文翻译，总要回忆这个伊丽莎白朝盛世，提到诺斯、弗洛里欧、欧克特、霍兰德等名译手。这又是一个新的散文风格和品种纷纷涌现的时期，重要的作家作品在16世纪后半叶有黎里的《尤弗伊斯》、纳什的《不幸的旅人》、胡克的《论教会政策的法

则》、培根的《随笔》，17世纪前半叶又出现了勃登的《忧郁的解剖》、汤玛斯·勃朗的《医生的宗教》和《瓮葬》、弥尔顿的《论出版自由》、沃尔顿的《垂钓全书》，以及无数的人物特写、传记、历史书、地方志、海外旅行记、席间谈话，无数的布道文，无数有关宗教、政治、社会问题的小册子。

英国散文从未有过这样兴旺发达的局面。在风格上，千姿百态；在内容上，几乎什么都谈，现实人生之外，还有人探究隐秘心理，涉猎外国古俗；既有沃尔顿的水边凝思，也有弥尔顿的当朝抗言；在小册子之战中，不仅有绅士们的说教，还传来了“平等派”、“掘地派”的群众呼声，一场人民革命的雷鸣已隐约可闻。高雅文化在这里，下层文化和边缘文化也在这里，二者的对立和冲突使得这个时期的散文更充实，也更有光彩。

两种风格的争论；科学家的介入

冲突也见于关于散文风格的争论。在16世纪，古罗马的拉丁散文风格还有重大影响，虽然英国本土的散文传统也日益壮大；但同样是古典风格模式，西塞罗式（Ciceronian）与色尼加式（Senecan）显著不同：前者讲究修辞术，用大量的明喻、暗喻、拟人、夸张等手段铺陈一事，句子是长的、丰满的，音调是铿锵的；后者则相反，着重论点的鲜明与表达的有力，句子是短的，不求堂皇的韵律而接近口语的节奏。起初，英国散文家中大多学习西塞罗式，而黎里的《尤弗伊斯》（John Lyly, *Euphues*）讲究对仗、用典和音韵上的和谐，则雕

琢更过于西塞罗风格，创立了类似中国骈文的“尤弗伊体”，略举一例如下：

No, no, it is the disposition of the thought, that altereth the nature of the thing. The Sunne shineth vpon the dounghill, and is not corrupted: the Diamond lyeth in the fire, and it is not consumed: the Christall toucheth the Toade and is not poysoned: the birde Trochilus lyueth by the mouth of the Crocodile and is not spoyled: a perfect wit is never bewitched with lewdnesse, neither entised with lasciuousnesse. Is it not common that the Holme Tree springeth amidst the Beech? That the Iuie spreadeth vpon the hard stones? That the soft fetherbed breaketh the hard blade?

曰：否，此大不然也，盖唯心所指则变物之性。日照粪壤，不损其明；钻石入火，不损其坚；水有蟾蜍，不染其毒；鹞鹩栖鳄吻，不为所吞；贤者不涉遐想，不动绮思。冬青耸出掬林；薛荔罩笼磐石；柔茵能当利刃，此非物之常乎？

（周珏良译文）

这类美文自有爱好者，当时的贵妇小姐还竞相仿效，却为一些真要用散文来说清一件事情的务实之士所忌。他们不仅反对“尤弗伊体”，就连一般的修辞术也不以为然。有一位写蒙田式，即培根式随笔的康华利斯把西塞罗式的修辞术比作“翻文字跟斗……明明一个字能说清的事却硬要用三个字！”而培根本人更是认为整个16世纪的主导风格是“追求词语过于内容”，

是讲究修辞手段而不问内容是否重要，必须加以改革。

这些人推崇的是色尼加风格。当时另一位散文家霍尔主教因其文章的朴实被称为“英国的色尼加”，他特别称赞色尼加风格的简短，曾说：“简短使文章内容更便记忆，更易使用。”就连写得并不简短的勃顿也在《忧郁的解剖》第六版（1651）的前言里说：“我有啥说啥。我尊重内容而不是词语。……我不注意妙句，只尽全力使读者理解，而不是取悦他的耳朵。”

但是色尼加风格也有它的毛病，有时太突兀，有时太散漫，靠许多连接词松散地串成一片。这时知识界出现一股新的力量，干脆要求把事情说清楚，而不问什么风格不风格。提出这主张的是科学家们。他们是时代的宠儿，在1660年成立了皇家学会。他们早已讨厌修辞术之类了，学会一成立，就共同约定：

> They have exacted from all their Members, a close, naked, natural way of Speaking; positive Expressions, clear Senses; a native Easiness; bringing all Things as near the mathematical Plainness as they can; and preferring the Language of Artizans, Countrymen, and Merchants, before that of Wits, or Scholars.
>
> 要求全体会员用一种紧凑、朴素、自然的说话方式，正面表达，意思清楚，自然流利，一切尽量接近数学般的清楚，宁用工匠、乡下人、商贩的语言，不用才子、学者的语言。

这一空前革命性的主张，又表达得如此彻底，完全不留余地，

是斯泼拉特写在1667年出版的《皇家学会史》里的。它至少表示：散文能否写清楚不是一件小事，关系到思想文化的全局，关系到将来社会的发展，因此自然科学家们当仁不让，要从外面来解决才子和学者们争论不休的问题了。

英文《圣经》的文学成就

我们且来通过具体篇章，略窥这时散文的风貌。

首先，英文《圣经》（*The Authorized Version of the English Bible*，1611）。

《圣经》由《旧约》（Old Testament）、《新约》（New Testament）两大部分构成。《旧约》主要是希伯来人最早的传说、历史、先知的言行、格言、哲理书等等，一上来就是《创世纪》（Genesis）[1]：

> In the beginning God created the heaven and the earth.
>
> And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters.
>
> And God said, Let there be light: and there was light.
>
> And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkness.
>
> And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day.

起初，神创造天地。地是空虚混沌，渊面黑暗。神的灵运行在水面上。神说：要有光。就有了光。神看光是好的，就把光暗分开了。神称光为昼，称暗为夜。有晚上，有早晨，这是头一日。

以后就是上帝创造亚当、夏娃两位人类始祖的故事，他们如何因吃了禁果而被逐出伊甸园；摩西的故事，他如何率领以色列人逃出埃及，后来又如何在巴勒斯坦重建家园；接着来了以色列人历代君主和族长的史传……

但是《旧约》也包括了美丽的《雅歌》，如《所罗门的歌》（The Song of Solomon）：

The voice of my beloved! behold he cometh leaping upon the mountains, skipping upon the hills.

My beloved is like a roe or a young hart: behold, he standeth behind our wall, he looketh forth at the windows, showing himself through the lattice.

My beloved spake, and said unto me, Rise up, my love, my fair one, and come away.

For, lo, the winter is past, the rain is over and gone;

The flowers appear on the earth; the time of the singing of birds is come, and the voice of the turtle is heard in our land;

听啊，是我良人的声音。看哪，他翻山越岭而来。我的良人好像羚羊，或像小鹿。他站在我们的墙壁后，从窗户往里观看，从窗棂往里窥探。

我良人对我说：我的佳偶，我的美人，起来，与我同去。因为冬天已往，雨水止住过去了。地上百花开放、百鸟鸣叫的时候已经来到，斑鸠的声音，在我们境内也听见了。

How beautiful are thy feet with shoes, O prince's daughter! the joints of thy thighs *are* like jewels, the work of the hands of a cunning workman.

Thy navel *is like* a round goblet, *which* wanteth not liquor: thy belly *is* like a heap of wheat set about with lilies.

Thy two breasts *are* like two young roes *that are* twins.

王女啊，你的脚在鞋中何其美好。你的大腿圆润好像美玉，是巧匠的手做成的。你的肚脐如圆杯，不缺调和的酒。你的腰如一堆麦子，周围有百合花。你的两乳好像一对小鹿，就是母鹿双生的。

《雅歌》也不尽是这类愉快的吟唱，还有更深、更强烈的感情流露：

Set me as a seal upon thine heart, as a seal upon thine arm: for love is strong as death; jealousy is cruel as the grave: the coals thereof are coals of fire, which hath a most vehement flame.

Many waters cannot quench love, neither can the floods drown it: if a man would give all the substance of his house for love, it would utterly be contemned.

求你将我放在你心上如印记，带在你臂上如戳记，因为爱情如

死之坚强，嫉恨如阴间之残忍，所发的电光是火焰的电光，是耶和华的烈焰。

爱情，众水不能熄灭，大水也不能淹没。若有人拿家中所有的财宝要换爱情，就全被藐视。

而在《约伯记》（Book of Job）里，还有震撼灵魂的人天对话，涉及如何看待命运和苦难，深刻地端出了悲剧性的人的处境，连文字也带上了激动、焦灼的节奏：

Is there not an appointed time to man upon earth? *are not* his days also like the days of a hireling?

As a servant earnestly desireth the shadow, and as a hireling looketh for *the reward of* his work;

So am I made to possess months of vanity, and wearisome nights are appointed to me.

When I lie down, I say, When shall I arise, and the night be gone? and I am full of tossings to and fro unto the dawning of the day.

My flesh is clothed with worms and clods dust: my skin is broken, and become loathsome.

My days are swifter than a weaver's shuttle, and are spent without hope.

人在世上岂无争战么？他的日子不像雇工人的日子么？像奴仆切慕黑影、像雇工人盼望工价，我也照样，经过困苦的日月，夜间的疲乏为我而定。我躺卧的时候，便说：我何时起来，黑夜就过去

呢？我尽是翻来覆去，直到天亮。我的肉体以虫子和尘土为衣。我的皮肤才收了口，又重新破裂。我的日子比梭更快，都消耗在无指望之中。

WHY, seeing times are not hidden from the Almighty, do they that know him not see his days?

Some remove the landmarks; they violently take away flocks, and feed *thereof*.

They drive away the ass of the fatherless, they take the widow's ox for a pledge.

They turn the needy out of the way: the poor of the earth hide themselves together.

Behold, *as* wild asses in the desert, go they forth to their work; rising betimes for a prey: the wilderness *yieldeth* food for them *and* for *their* children.

They reap *every one* his corn in the field: and they gather the vintage of the wicked.

They cause the naked to lodge without clothing, that *they have* no covering in the cold.

They are wet with the showers of the mountains, and embrace the rock for want of a shelter.

They pluck the fatherless from the breast, and take a pledge of the poor.

They cause *him* to go naked without clothing, and they take away

the sheaf f*rom* the hungry;

Which make oil within their walls, *and* tread *their* winepresses, and suffer thirst.

Men groan from out of the city, *and* the soul of the wounded crieth out: yet God layeth not folly t*o them.*

全能者既定期罚恶，如何不使认识他的人看见那日子呢？有人挪移地界，抢夺群畜而牧养，他们拉去孤儿的驴，强取寡妇的牛为当头。他们使穷人离开正道，世上的贫民尽都隐藏。这些贫穷人，如同野驴出到旷野，殷勤寻找食物。他们靠着野地给儿女糊口，收割别人的禾稼，摘取恶人余剩的葡萄，终夜赤身无衣，天气寒冷毫无遮被盖，在山上大雨淋湿，因没有避身之处就挨近磐石。又有人从母怀中抢夺孤儿，强取穷人的衣服为当头，使人赤身无衣，到处流行，且因饥饿扛抬禾捆，在那些人的围墙内造油、酿酒，自己还口渴。在多民的城内有人唉哼，受伤的人哀号。神却不理会那恶人的愚妄。

而最后神的回答是轰轰的雷声：

THEN the Lord answered Job out of the whirlwind, and said,

Who is this that darkeneth counsel by words without knowledge?

Gird up now thy loins like a man; for I will demand of thee, and answer thou me.

Where wast thou when I laid the foundations of the earth? declare, if thou hast understanding.

Who hath laid the measures thereof, if thou knowest? or who hath stretched the line upon it?

Whereupon are the foundations thereof fastened? or who laid the corder stone thereof;

When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy?

Or *who* shut up the sea with doors, when it brake forth, *as if* it had issued out of the womb?

When I made the cloud the garment thereof, and thick darkness a swaddling band for it,

And brake up for it my decreed *place*, and set bars and doors,

And said, Hitherto shalt thou come, but no further: and here shall thy proud waves be stayed?

那时耶和华从旋风中回答约伯说：谁用无知的言语，使我的旨意暗昧不明！你要如勇士束腰。我问你，你可以指示我。我立大地根基的时候，你在哪里呢？你若有聪明只管说罢。你若晓得，就说是谁定地的尺度，是谁把准绳拉在其上？地的根基安置在何处？地的界石是谁安放的？那时晨星一同歌唱，神的众子也都欢呼。海水冲出，如出胎胞，那时谁将他关闭呢？是我用云彩当海的衣服，用幽暗当包裹他的布，为他定界限，又安门和闩，说：你只可到这里，不可越过，你狂傲的浪要到此止住。

一阵阵的雷声，一连串的问和答，上帝在上天入地，收集各种事实，来表自己的功绩，用以证明自己的“全能”。故事以约伯

认罪、受到上帝加倍赐福而结束，然而深印人心的却是约伯所受的各种苦难，而他所提的问题和所作的诅咒更是不断震响，比雷声更要持久，更为可怕。

《新约》另是一番景象。它讲的主要是耶稣的生平和言行，而耶稣是一个穷人的儿子，站在平民百姓一边，说了许多对异族统治者和本地的文士伪善者之流不利的话，最后被钉在十字架上处死了。

可以举有名的“登山训众”（Sermon on the Mount）为例，来看看耶稣说了些什么：

AND seeing the multitudes, he went up into a mountain: and when he was set, his disciples came unto him:

And he opened his mouth, and taught them, saying,

Blessed *are* the poor in spirit: for theirs is the kingdom of heaven.

Blessed *are* they that mourn: for they shall be comforted.

Blessed *are* the meek: for they shall inherit the earth.

Blessed *are* they which do hunger and thirst after righteousness: for they shall be filled.

Blessed *are* the merciful: for they shall obtain mercy.

Blessed *are* the pure in heart: for they shall see God.

Blessed *are* the peacemakers: for they shall be called the children of God.

Blessed *are* they which are persecuted for righteousness' sake: for theirs is the kingdom of heaven.

Blessed *are* ye, when *men* shall revile you, and persecute *you*, and shall say all manner of evil against you falsely, for my sake.

Rejoice, and be exceeding glad: for great *is* your reward in heaven: for so persecuted they the prophets which were before you.

Ye are the salt of the earth: but if the salt have lost his savor, wherewith shall it be salted? it is thenceforth good for nothing, but to be cast out, and to be trodden under foot of men.

Ye are the light of the world. A city that is set on a hill cannot be hid.

Neither do men light a candle, and put it under a bushel, but on a candle-stick; and it giveth light unto all that are in the house.

Let your light so shine before men, that they may see your good works, and glorify your Father which is in heaven.

耶稣看见这许多的人，就上了山。既已坐下，门徒到他跟前来，他就开口教训他们说：

虚心的人有福了，因为天国是他们的。哀恸的人有福了，因为他们必得安慰。温柔的人有福了，因为他们必得见神。使人和睦的人有福了，因为他们必称为神的儿子。为义受逼迫的人有福了，因为天国是他们的。若因我辱骂你们、逼迫你们、捏造各样坏话毁谤你们，你们就有福了，应当欢喜快乐，因为你们在天上的赏赐是大的。在你们以前的先知，人也是这样逼迫他们。

你们是世上的盐。盐若失了味，怎能叫他再咸呢？以后无用，不过丢在外面，被人践踏了。你们是世上的光。城造在山上，是不能隐藏的。人点灯，不能放在斗底下，是放在灯台上，就像照亮一

家的人。你们的光也当这样照在人前，叫他们看见你们的好行为，便将荣耀归给你们在天上的父。

耶稣所赞扬的是虚心的人，哀恸的人，温柔的人，使人和睦的人，受辱骂和逼迫的人，也就是下等人，而不是那些骄傲的、暴虐的、得意扬扬的上等人。前者是世上的盐，世上的光，也就是一个简朴的社会里最重要、最不可缺的人。一直到今天，说英语的还在用“世上的盐”来称高尚的人，真正的社会中坚。

当然，耶稣并不号召下等人起来斗争，而是还说了一些希望人们和睦相处、彼此宽恕的话：

Ye have heard that it hath been said, An eye for an eye, and a tooth for a tooth:

But I say unto you, That ye resist not evil: but whosoever shall smite thee on thy right cheek, turn to him the other also.

And if any man will sue thee at the law, and take away thy coat, let him have *thy* cloak also.

And whosoever shall compel thee to go a mile, go with him twain.

Give to him that asketh thee, and from him that would borrow of thee turn not thou away.

Ye have heard that it hath been said, Thou shalt love thy neighbor, and hate thine enemy.

But I say unto you, Love your enemies, bless them that curse you, do good to them that hate you, and pray for them which despitefully use

you, and persecute you;

That ye may be the children of your Father which is in heaven: for he maketh his sun to rise on the evil and on the good, and sendeth rain on the just and on the unjust.

你们听见有话说：以眼还眼，以牙还牙。只是我告诉你们：不要与恶人作对。有人打你的右脸，连左脸也转过来由他打。有人想要告你，要拿你的裹衣，连外衣也由他拿去。有人强逼你走一里路，你就同他走两里。有求你的，你就给他。有向你借贷的，不可推辞。

你们听见有话说：当爱你的邻居，恨你的仇敌。只是我告诉你们：要爱你们的仇敌，为那逼迫你们的祷告。这样就可以做你们天父的儿子，因为他叫日头照好人，也照歹人，降雨给义人，也给不义的人。

这些话也是很有影响的，成为基督教义里一大要点，甚至影响了后世殖民地人民的“不抵抗运动”之类。但是耶稣全部言行的倾向是颠覆精神，颠覆旧的宗教，颠覆不义的人的统治。统治者是看得清楚的，所以把他钉死在十字架上。但就是耶稣之死，《新约》也并不把它写得轰轰烈烈；同以前的古典史诗不一样，这里并无英雄主义的光彩。耶稣一生是朴实无华的，记录他这一生的《新约》的文字也采取了朴素的风格，同《旧约》的雄迈、瑰丽形成了对照。

总的说来，《旧约》更富文学情调，《新约》更多宗教精神。而两者共有的则是对尘世生活的苦难感，对理想天国的憧

憬，还掺杂有对民族兴亡的历史感，对压迫和奴役的反抗精神。

英文《圣经》对英国的语言、文学都有深刻的影响。它为后来无数的英文作家提供了题材，弥尔顿的《失乐园》、班扬的《天路历程》就是例子。后世又有无数作家模仿纯朴的“圣经体”风格，班扬、笛福、斯威夫特、考拔特、萧伯纳等散文大家都得益于此。它的无数说法、典故、比喻等等至今是核心英语。它的散文节奏——这是外国人所不注意的一面——也是随着将近四百年在教堂里周复一周的朗读而融入每个基督教徒的意识之中。因此虽然这部1611年出版的译本有不少误译，所用文字在当年就已有点陈旧，译法也有过分希伯来化的毛病，但是后来几次大规模的修正与改译，直到1970年出版的英文《新圣经》，尽管有众多学者的参加，提出了更准确的译文，却始终无法取而代之。

培根的《随笔》：小作品，大作用

我们再来看看培根的《随笔》（Francis Bacon, *Essays*，1625）。

培根是大哲学家，英国唯物主义的始祖，自称“以天下全部学问为己任”：他又是大官僚，登上了大理院长的高位，却又以受贿罪而被弹劾去职，从此绝望仕途。后世诗人蒲伯称他为“最聪明、最出色、最卑鄙的人”。他的主要著作是用拉丁文写的，《随笔》只是一些摘记式的短文，所以才用英文来写，

却不料他的文学声誉就建立在这本薄薄的小书上。从文学史来看，他是第一个把法国蒙田创立的随笔这一文学形式移植到英国来的人，后来它变成英国散文中最令人爱读的品种之一，培根之功不可没。而他自己所作，也确实出色，篇幅很短，而充满深刻的见解，表达方式力求扼要，而又周到，读者可以看出他的智慧像医生手里锐利的手术刀，在一层一层地解剖着人生和社会里的各种问题：真理、死亡、宗教、爱情、逆遇、高位、友谊、父母与子女、读书、利己的聪明等等；同时，他也谈美，谈旅行、娱乐、庭园、营造，笔下出现诗情，以至雪莱称他为一个“诗人”。

培根的随笔往往起句就不凡，立刻吸引读者的注意，例如：

Men fear death as children fear to go in the dark.

人怕死犹如儿童怕入暗室。

He that hath wife and children hath given hostages to fortune, for they are impediments to great enterprises, either of virtue or mischief.

有妻儿者实已向命运押了人质，从此难成大事，无论善恶。

What is truth? said jesting Pilate, and would not stay for an answer.

真理何物？彼拉多笑而问曰，不待人答而去。

文章当中，也是闪耀着名言妙语，例如：

To choose time is to save time.

善择时即省时。

Virtue is a rich stone, best plain set.

道德犹如宝石，朴素最美。

Prosperity doth best discover vice, but adversity doth best discover virtue.

顺境易见劣性，逆境易见德性。

All rising to great place is by a winding stair.

The rising unto place is laborious; and by pains men come to greater pains: and it is sometimes base; and by indignities men come to dignities.

一切腾达，无不须循小梯盘旋而上。历尽艰难始登高位，含辛茹苦，唯得更大辛苦。有时事且卑劣，因此须做尽不光荣之事，方能达光荣之位。

Fame is like a river, that beareth up things light and swollen, and drowns things weighty and solid.

声名犹如大河，空虚无物者浮，实学有才者沉。

下面再拿《谈读书》（Of　Studies）中的一个长段，来看看培根的思想脉络和风格特色：

Studies serve for delight, for ornament, and for ability. Their chief use for delight, is in privateness and retiring; for ornament, is in discourse; and for ability, is in the judgement and disposition of business. For expert men can execute, and perhaps judge of particulars, one by one; but the general counsels, and the plots and marshalling of affairs, come best from those that are learned. To spend too much time in studies is sloth; to use them too much for ornament, is affectation; to make judgement wholly by their rules, is the humour of a scholar. They perfect nature, and are perfected by experience: for natural abilities are like natural plants, that need proyning by study; and studies themselves do give forth directions too much at large, except they be bounded in by experience. Crafty men contemn studies, simple men admire them, and wise men use them; for they teach not their own use; but that is a wisdom without them, and above them, won by observation. Read not to contradict and confute; nor to believe and take for granted; nor to find talk and discourse; but to weigh and consider. Some books are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested; that is, some books are to be read only in parts; others to be read, but not curiously; and some few to be read wholly, and with diligence and attention. Some books also may be read by deputy, and extracts made of them by others; but that would be only in the less important arguments,

and the meaner sort of books; else distilled books are like common distilled waters, flashy things.

读书足以怡情，足以博识，足以长才。其怡情也，最见于独处幽居之时；其博识也，最见于高谈阔论之中；其长才也，最见于处世判事之际。练达之士虽能分别处理细事或一一判别枝节，然纵观统筹、全局策划，则舍好学深思者莫属。读书费时过多易惰，文采藻饰太盛则矫，全凭条文断事乃学究故态。读书补天然之不足，经验又补读书之不足，盖天生才干犹如自然花草，读书然后知如何修剪移接；而书中所示，如不以经验范之，则又大而无当。有一技之长者鄙读书，无知者羡读书，唯明智之士用读书，然书并不以用处告人，用书之智不在书中，而在书外，全凭观察得之。读书时不可存心诘难作者，不可尽信书上所言，亦不可只为寻章摘句，而应推敲细思；书有可浅尝者，有可吞食者，少数则须咀嚼消化。换言之，有只需读其部分者，有只需大体涉猎者，少数则须全读，读时须全神贯注，孜孜不倦。书亦可请人代读，取其所作摘要，但只限题材较次或价值不高者，否则书经提炼犹如水经蒸馏，淡而无味矣。

令人惊讶的是作者思想的周密，什么可能情况都想到了，什么问题都有答案，很自信，但也很实际，就是时至今日，他的话对读书人也是有帮助的。而同时，作者一句废话也不讲，文章紧凑，脉络清楚，步骤分明。他的比喻也通俗易懂：修剪花草、饮食消化之类，到段末则用蒸馏水来比拟经过别人提炼的书之索然无味，十分确切。

总之，这是务实的散文。但并不是培根的唯一风格。他还用不同的风格写了许多他自己认为更重要的其他作品。《随笔》的风格当然不是西塞罗式，但也不是色尼加式，培根对于两者都不满意；他虽然写得紧凑，有时也略略放松，正是放松时露出他的人情味和诗情。但他确是实现了自己的主张，即内容重于词语，写得准确、清楚，而这正是新的时代精神所要求的。皇家学会的科学家们从培根得到的启发是多方面的，不仅有实验主义的哲学和所罗门宫的科学院蓝图，还有“一切尽量接近数学般的清楚”的风格范例。

巴洛克和其他风格

同培根的简约明晰的《随笔》相对照的，是一类繁复、华美，甚至带点神秘色彩的巴洛克式（Baroque）文章，代表作如汤玛斯·勃朗（Thomas Browne，1605—1682）的《医生的宗教》（*Religio Medici*）和《瓮葬》（*Urn Burial*）。现在从这两本书各引一小部分：

> Schollers are men of peace, they beare no armes, but their tongues are sharper than *Actius* his razor, their pens carry farther, and give a lowder report than thunder; I had rather stand in the shock of a Basilisco than in the fury of a mercilesse Pen. It is not meere zeale to Learning, or devotion to the Muses, that wiser Princes Patron the Arts, and carry an indulgent aspect unto Schollers, but a desire to have their names

eternized by the memory of their writings, and a feare of the revengeful pen of succeeding ages: for these are the men, that when they have played their parts, and had their exits, must step out and give the morall of their Scenes, and deliver unto posterity an Inventory of their vertues and vices. And surely there goes a great deale of conscience to the compiling of an History, and there is do reproach to the scandall of a Story; It is such an Authenticke kinde of falsehood that with authority belies our good names to all Nations and Posteritie.

学者是爱和平的人，他们不携带武器，但他们的舌头却比阿克提乌斯的剃刀还锋利，他们的笔更厉害，比雷声还响；我宁肯忍受大炮的震撼，也不愿忍受一支无情的笔的怒袭。聪明的君主奖掖文学，不仅仅是因为他们热衷学术或敬重诗神，才以宽容的脸色对待学者，而是因为想借学者们的著作垂名千古，并防后人的直笔，因为当他们演完了他们的戏，下台去了，就轮到学者出来，讲述一下从这出戏人们应得到什么教训，给后人开一张清单，哪些是善，哪些是恶。可以肯定地说，历史的编纂，很大一部分是个良心问题；在历史里进行污蔑，并不被人认为是过错；讹误变成了其实，而且以权威的姿态丑化我们的美名，散播到万国和后代。

（《医生的宗教》，杨周翰译文，1642，II. 3，本节下同）

Life is a pure flame, and we live by an invisible Sun within us. A small fire sufficeth for life, great flames seemed too little after death, while men vainly affected precious pyres, and to burn like *Sardanalus,* but the wisdom of funeral Laws found the folly of prodigal blazes, and

reduced undoing fires, unto the rule of sober obsequies, wherein few could be so mean as not to provide wood, pitch, a mourner, and an Urne.

生命是纯净的火焰，我们是靠内心的一个看不见的太阳生活着。为满足生命，微小的火就足够了，但死后一片大火还似乎太小，人们为虚荣所驱使，专爱华贵的柴堆，像萨尔达那帕罗斯那样燃烧。但后人认为这样疯狂地焚烧是愚蠢的，订立了明智的葬律，削减了这种毁灭性的焚烧，举行清醒的葬礼，当然也没有人吝啬到连木柴、沥青、一个哭丧人、一只瓮也不准备。

（《瓮葬》，1658，第5章）

Pyramids, Arches, Obelisks, were but the irregularities of vain-glory, and wilde enormities of ancient magnanimity. But the most magnanimous resolution rests in the Christian Religion, which trampleth upon pride, and sets on the neck of ambition, humbly pursuing that infallible perpetuity, unto which all others must diminish their diameters, and be poorly seen in Angles of contingency.

金字塔、拱门、纪念柱，不过是古人过分虚荣和狂妄自大的表现。而最宏伟的心胸则存在于基督教中，它把骄傲踏在脚下，把野心骑在胯下，怀着谦卑的心追求确实可靠的永恒，与此相比，其他的所谓永恒只得缩小它们的直径，从最小的角度去看，显得十分寒碜。

（《瓮葬》，第5章）

以上几段都值得细细咀嚼。我们看出这位医生不仅知识渊

博，很有见地，而且有极丰富的想象力，奇特的形象一个接一个而过，加上大量的典故，文章如富丽的锦缎。这就是所谓巴洛克风格。

*　*　*

此外，还有一些17世纪的特殊品种可提。

其一是人物或性格特写，如韦伯斯特所写的《挤奶女》（John Webster, A Fair and Happy Milkmaid）：

A Fair and Happy Milkmaid

Is a Country Wench, that is so far from making herself beautiful by art that one look of hers is able to put all face-physick out of countenance. She knows a fair look is but a dumb orator to commend virtue, therefore minds it not. All her excellencies stand in her so silently, as if they had stolen upon her without her knowledge. The lining of her apparel (which is herself) is far better than outsides of tissue: for though she be not arrayed in the spoil of the silkworm, she is decked in innocency, a far better wearing. She doth not, with lying long abed, spoil both her complexion and conditions; nature hath taught her too immoderate sleep is rust to the soul: she rises therefore with *Chanticleer,* her dame's cock, and at night makes the lamb her curfew. In milking a Cow, and straining the teats through her fingers, it seems that so sweet a milk-press makes the milk the whiter or sweeter; for

never came almond glove or aromatic ointment on her palm to taint it. The golden ears of corn fall and kiss her feet when she reaps them, as if they wished to be bound and led prisoners by the same hand that felled them. Her breath is her own, which scents all the year long of *June,* like a new-made haycock. She makes her hand hard with labour, and her heart soft with pity; and when winter evenings fall early (sitting at her merry wheel) she sings a defiance to the giddy *wheel of Fortune.* She doth all things with so sweet a grace, it seems *ignorance* will not suffer her to do ill, being her mind is to do well. She bestows her year's wages at next fair; and in chusing her garments counts no bravery i' th' world like decency. The garden and beehive are all her physick and chirurgery, and she lives the longer for it. She dares go alone, and unfold sheep in the night, and fears no manner of ill, because she means none: yet to say truth, she is never alone, for she is still accompanied with old songs, honest thoughts, and prayers, but short ones; yet they have their efficacy, in that they are not palled with ensuing idle cogitations. Lastly, her dreams are so chaste that she dare tell them; only a Friday's dream is all her superstition: that she conceals for fear of anger. Thus lives she, and all her care is she may die in the springtime, to have store of flowers stuck upon her winding-sheet.

一个漂亮、快活的挤奶姑娘

她是一个乡下姑娘，从不打扮自己，却能看人一眼就使所有的美容术失色。她知道美容不过是品德的无言昭告，因此不加注意。

她的美德都悄悄地出现在她身上，像是瞒着她偷偷跑来的。她的衣服（也就是她本人）衬里远胜过面子，因为她虽不穿丝绸，却有纯洁为饰，经得起多年使用。她从不因睡眠过多而弄坏容貌和身体；大自然使她懂得：贪睡会使灵魂生锈。所以她清早与女主人的公鸡同起，夜晚与暮归的羊群同息。挤奶的时候，她用手攥着奶头，从这可爱的挤奶机中流出的牛奶便显得格外色纯味香，因为她从不戴杏仁色的手套，也不往手上涂香脂，牛奶也就不会变味。她去收割时，金黄的麦穗落到地上吻她的双脚，像是心甘情愿被那只砍倒它们的手捆绑俘虏。她口里的气味是她自己的，一年四季发着六月的气息，像新垛的干草堆传出清香。她因劳动而双手变粗，因怜悯而心肠变软。冬天早黑，她坐在愉快的纺车旁边，对急转的命运之轮唱无畏的歌。她做任何事都娴静大方，似乎不懂也不会做坏，因为她的心总想做好。赶集的时候，她把一年的工钱全部花掉，买衣服只挑合体，不重华贵。花园和蜂箱是她仅有的医生，她却因此更长寿。晚上她敢独自放羊出栏，不怕出坏事，因为她对人没有坏心；可是说实话，她也从不孤独，因为总有熟悉的歌、真诚的想法和不长的祈祷词与她作伴，而这些也真顶事，不会因引起妄想而减效。最后，连她的梦也都纯洁，不怕告诉别人。不过她却迷信星期五的梦，怕惹谁生气，从不泄露。她就这样生活着，只有一个愿望，那就是她能死在春天，那样她的裹尸布上可以摆放许多鲜花。

（杨国斌译文）

*　*　*

另一种是教士的布道文。

多恩（John Donne，1571？—1631）以写“玄学派诗”出名，但他的布道文也是传世之作，形象新奇，雄辩滔滔，例如这样一段：

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee.

没有谁是个独立的岛屿；每个人都是大陆的一片土，整体的一部分。大海如把一个土块冲走，欧洲就小了一块，就像海岬缺了一块，就像你朋友或你自己的田庄缺了一块一样。每个人的死等于减去了我的一部分，因为我是包括在人类之中的，因此不必派人打听丧钟为谁而敲，它是为你敲的。

（杨周翰译文）

20世纪30年代美国作家海明威写了一本以西班牙内战为内容的长篇小说，就用了《丧钟为谁而敲》的题名，可见多恩此文的影响。

* * *

又有一种书叫“闲谈录”（Table Talk）。约翰·赛尔顿（John Selden，1584—1654）写过一本，其中有这样一段：

> We measure the Excellency of other Men, by some Excellency we conceive to be in ourselves. Nash, a Poet, poor enough, (as Poets used to be,) seeing an Alderman with his Gold Chain, upon his great Horse, by way of scorn said to one of his Companions, 'Do you see yon fellow, how goodly, how big he looks? Why, that fellow cannot make a blank Verse.'
>
> (*Table Talk*, LXXXVIII)

> 我们总是拿自鸣得意的本身长处去衡量别人。有诗人名纳西，穷甚（诗人总是穷的），走到街上见一市议员佩金链、骑高马迎面而来，就对身边同伴不屑地说：“看见那家伙么？多神气，多伟大！可是，他连一行白体诗也写不出！”

多么像《世说新语》里的某些文章！附带说，这位纳西不仅写诗和诗剧，也是一位散文能手，所作《不幸的旅人》一书用民间的语言写漫游城乡的见闻，是英国第一部流浪汉小说。

* * *

沃尔顿的《垂钓全书》（Izaak Walton, *The Complete Angler*，1653）用的是对话体，写得随便、亲切，但并不全写水边风光，而是常常由鱼而想到人和人的社会，例如有这样一

段：

All Pikes that live long prove chargeable to their Keepers, because their life is maintained by the death of so many other Fish, even those of his own kind, which has made him by some Writers to be called the *Tyrant* of the Rivers, or the *Fresh-water-wolf*, by reason of his bold, greedy devouring disposition; which is so keen, as *Gesner* relates, a man going to a Pond (where it seems a *Pike* had devoured all the fish) to water his Mule, had a *Pike* bit his Mule by the lips, to which the *Pike* hung so fast, that the Mule drew him out of the water, and by that accident the owner of the Mule got the *Pike.*

狗鱼都活得很长，养鱼人却吃不消，因为这种鱼是以其他许多鱼的死来维持生命的，它甚至吃它的同类，有的作者称之为河霸，或淡水狼，因为它有胆大、贪婪、吞食的性格。盖斯纳讲过一件事，说有一个人牵了一头驴到池边饮驴，池里有一条狗鱼，看来已经把其他的鱼都吃光了，那狗鱼一口把驴子咬住，驴子把狗鱼曳出水面，就这样驴子的主人用驴把狗鱼钓了出来。

（杨周翰译文）

写的是狗鱼，指的是靠别人的死来维持自己生命的社会恶霸，因此此书还带有寓言性质。

沃尔顿也以人物传记著称，所记人物中有多恩和沃顿，都写得传神。有一句名言：“使节是一个派往国外为了国家的利益而扯谎的好人”，便出自他的《沃顿传》。

政治斗争的武器

以上的散文，风格或庄重，或简约，或华丽，或闲适，都是写个人观察、思索、想象所得的。

但这是一个剧烈变革的时期，充满了争论，40年代起还充满了火药味，散文还常被用作斗争的武器。

武器式的散文当中，也是有各种风格。

大至说来，可分上、中、下三格。

上格如弥尔顿（John Milton，1608—1674）的论战文。以下两段摘自他的《论出版自由》（*Areopagitica*，1644）：

> They who to states and governors of the Commonwealth direct their speech, High Court of Parliament, or, wanting such access in a private condition, write that which they foresee may advance the public good, I suppose them, as at the beginning of no mean endeavour, not a little altered and moved inwardly in their minds: some with doubt of what will be the success, others with fear of what will be the censure; some with hope, others with confidence of what they have to speak. And me perhaps each of these dispositions, as the subject was whereon I entered, may have at other times variously affected; and likely might in these foremost expressions now also disclose which of them swayed most, but that the very attempt of this address thus made, and the thought of whom it hath recourse to, hath got the power within me to a

passion far more welcome than incidental to a preface. Which though I stay not to confess ere any ask I shall be blameless, if it be no other than the joy and gratulation which it brings to all who wish and promote their country's liberty; whereof this whole discourse proposed will be a certain testimony, if not a trophy.

夫为国献言，大夫条陈于明堂，议政于国会，一介之士则撰文章。文章，大业也。执笔之际，情为之移，神为之奋，或忧其败，或虑其祸，或切盼成功，或信其说必行。余作此文，各种心情悉有之，于此卷首，宜以主要动机，为读者述之。然今既脱稿，不日将见于公众，激越澎湃，不能自已，殊非卷首数语可毕其辞。虽然，余纵不作序，谅世人亦不余责。此文之作无他，为国之爱慕自由之人，为国之提倡自由之人，为与彼等共雀跃同欢庆耳。全篇文字，可作争取自由之实证，甚或可作赢得自由之丰碑。

（许国璋译文，下段同）

I deny not, but that it is of greatest concernment in the Church and Commonwealth, to have a vigilant eye how books demean themselves as well as men; and thereafter to confine, imprison, and do sharpest justice on them as malefactors. For books are not absolutely dead things, but do contain a potency of life in them to be as active as that soul was whose progeny they are; nay, they do preserve as in a vial the purest efficacy and extraction of that living intellect that bred them. I know they are as lively, and as vigorously productive, as those fabulous dragon's teeth, and being sown up and down, may chance to spring up armed men. And

yet, on the other hand, unless wariness be used, as good almost kill a man as kill a good book: who kills a man kills a reasonable creature, God's image; but he who destroys a good book, kills reason itself, kills the image of God, as it were, in the eye.

教会与国家，于书之为好书坏书，公民之为好人坏人，不能不表极大关注。此点余亦承认。治坏人，或予禁闭，或投牢中，或处予极刑。然则书非可以致死者也。书之生命力，乃作者灵魂所赋予。书，作家智慧之精华，如炼金丹，升华净化，臻于至纯，乃纳玉壶，以为珍藏。谚言，龙之齿，植地生幼龙。书之孳衍，与龙似。植书于野，异日或生持矛武士。人可以错杀，好书亦可以错毁。是不可不慎也。杀一人，杀一有理性之生命，杀一上帝之子孙耳。若毁一好书，实毁理性本身，无异毁上帝之目。

弥尔顿是大诗人，但也以雄迈的散文风格著称。这两段调子高昂，文字庄严，句子结构繁复，是高度拉丁化的风格。他有崇高的使命感，谈到一个关系到自由人命运的大问题，情感激动，因此拿出他从古典文学里学到的全部雄辩术，侃侃而谈。主题、说话人的身份、场合三者都要求高昂、庄严的语言风格。弥尔顿没有辜负人们的期望：他提供了这样一种风格。

只不过这已不是一般平民百姓所能理解——更谈不上欣赏——的风格。他们另有代言人。那就是从“平等派”、“掘地派”里出来的群众领袖。他们的演讲和政论小册子用了完全不同的风格，即我们所称的下格。

请看下列两例：

1. OH that the cravings of our Stomacks could be heard by the Parliament and City! Oh that the Tears of our poor famishing Babes were botled! Oh that their tender Mothers Cryes for bread to feed them were ingraven in Brasse!

O you Members of Parliament, and rich men in the City, that are at ease, and drink Wine in Bowls, and stretch yourselves upon Beds of Down, you that grind our faces, and flay off our skins, Will no man amongst you regard, will no man behold our faces black with Sorrow and Famine? Is there none to pity? The Sea Monster drawes out the brest, and gives suck to their young ones, and are our Rulers become cruel *like* the Ostrich in the Wildernesse?

Oh ye great men of *England*, will not (think you) the righteous God behold our Affliction, doth not he take notice that you devour us as if our Flesh were Bread? are not most of you either Parliament-men, Customers, Excise-men, Treasurers, Governors of Towns and Castles, or Commanders in the Army, Officers in those Dens of Robbery, the Courts of Law? and are not your Kinsmen and Allies, Collectors of the Kings Revenue, or the Bishops Rents, or Sequestratours? What then are your ruffling Silks and Velvets, and your glittering Gold and Silver Laces? are they not the sweat of our brows, & the wants of our backs & bellies?

(*The Mournful Cryes* etc., Anonymous，1648)

1．呵，如果国会和市政府能听见我们肚子里的饥叫就好了！

能把我们挨饿的孩子的眼泪装在瓶子里就好了！能把他们善心的母亲要求拿面包去喂他们的哭声刻在铜牌上就好了！

呵，你们这些国会议员，市政府的阔人，过得舒舒服服，喝着大碗酒，盖着鸭绒被，你们刮我们的肉，剥我们的皮，却没有一个留心一下，看一看我们的脸如何因愁苦和饥饿而变黑了么？没有任何人值得怜悯么？海怪还会拉出奶头给它的孩子喂奶，而我们的统治者却变得像荒野里的鸵鸟一样残酷了么？

呵，英格兰的大人物，你们以为正义的上帝不会注意到你们像吃面包那样吃我们的肉么？你们大多数不就是国会议员，海关关员，税局局员，司库，城镇和堡垒的长官，军队里的司令，法庭那贼窝里的法警么？你们的亲戚和把兄弟不就是替国王收税、替主教收租、执行扣押的那些人么？你们的绸缎呢绒，你们的金线银线编的花边又是什么呢？不就是我们额上的汗水，我们的瘦脊梁和空肚子么？

这个小册子的作者没有署名，有人说是掘地派领袖约翰·利尔本（John Lilburne，1614—1657）。这样的散文完全不同于弥尔顿或前面引过的任何人的，没有修辞术，也没有闲适情调，只有呼声和骂声。

2. It is in vaine for our Members of Parliament to think that we will justifie or tollerate the same among them, which we would not indure in the King, to pluck off the *Garments of Royalty* from oppression and tyranny, to dresse up the same in *Parlament Robes:* No, no, that was

ever and is farre from our hearts, and we shall justifie or allow the same no more in the one than in the other, for it is equally unequall in both, and in itself resistable wheresoever it is found. . . .

All degrees and titles Magisterial, whether emperiall, regall, Parliamentarie, or otherwise are all subservient to *popular safety*, all founded and grounded thereon, all instituted and ordained only for it, for without it can be no humane society, cohabitation or being, which above all earthly things must be maintained, as the earthly sovereign good of mankind, let what or who will perish, or be confounded, for mankind must be preserved upon the earth, and to this preservation, all the Children of men have an equall title by Birth, none to be deprived thereof, but such as are enemies thereto, and this is the *groundworke* that God *in nature* hath laid for all commonwealths, for all Governours and Governments amongst men, for all their Lawes, executions and Administrations: therefore all contrary Governments and Governours are ungodly, unnatural, diabolicall, and trayterous, to be abhorred, condemned and resisted by all possible wayes and meanes whatsoever:

(*An Appeal* etc.，1647)

2．过去，我们受不了国王的压迫和专制，把他的王袍剥掉了，现在如果国会议员以为只要穿上国会的袍子就一样可以压迫我们，那是妄想！不，不，那离我们想的太远了！不管来自国王或国会，我们一概不会允许；他们都不公平，哪儿出现不公平，我们就在哪儿反抗。……

一切官职、称号，无论来自帝国、王国、国会或别的什么，都

得服从于大众的安全，都以这个为根据，都只是为这个而制定，因为没有这个就没有人类社会，没有群居和生存，因此必须保持安全，这是人类最大的好事。东西可毁，人可死，但必须在地球上保存人类，人人有保存之权，除敌人外，任何人的这个权利不能剥夺。这是上帝在自然界立下的规矩，适用于一切官吏、政府，一切法律、行政、管理，而与此相反的官吏与政府都是反上帝、反自然、信魔鬼的，都是叛逆，可以用一切方式、一切办法加以憎恨、谴责、抵抗。

这本小册子用了一个挖苦的标题，明明是人民的告示，却说成《在韦思敏斯特聚会的腐败的英格兰下议院向代表一般自由人民的机构的呼吁》（1647）。作者理查德·峨弗顿（Richard Overton）又是一个“掘地派”。他除了大喊，还说了一个大道理，即一切服从大众的安全。散文在这里不仅谴责，还讲政治理论，这就接近我们所谓的中格了。

* * *

中格的代表者是汤玛斯·霍布斯（Thomas Hobbes，1588—1679）。他是一个保皇党，又是一个政治哲学家，写了一本名著，叫《利维坦》（*Leviathan*，1651）。下面一节出自该书：

3. Hereby it is manifest, that during the time men live without a common Power to keep them all in awe, they are in that condition which

is called Warre; and such a warre, as is of every man, against every man.

Whatsoever therefore is consequent to a time of Warre, where every man is Enemy to every man; the same is consequent to the time, wherein men live without other security, than what their own strength, and their own invention shall furnish them withall. In such condition, there is no place for Industry; because the fruit thereof is uncertain: and consequently no Culture of the Earth; no Navigation, nor use of the commodities that may be imported by Sea; no commodious Building; no Instruments of moving, and removing such things as require much force; no Knowledge of the face of the Earth; no account of Time; no Arts; no Letters; no Society; and which is worst of all, continuall feare, and danger of violent death; And the life of man, solitary, poore, nasty, brutish, and short.

3．明显的是，当人们生活在没有一个共同的力量足以震慑他们的时候，他们可称为处于战争状态，而且是一场人人为敌的战争。

在人感到除自己力量外别无安全保障、一切靠自己想办法的时候，情况就同人人为敌的战争时候一样。在这种情况下，不可能有工业，因为没有把握出产品；也就没有耕作，没有航行，对海运来的商品没有用处，没有宽敞的建筑，没有工具足以输送需要大力才能移动的物件，没有关于地球表面的知识，没有时间的计算，没有工艺，没有文艺，没有社交；而最坏的是，只有对于暴死的经常恐惧和实际危险，于是人的生命变得孤寂，穷困，肮脏，野兽不如，而且短促。

这里的主要思想是：国家必须有威力强大、足以震慑一切臣民的中央政权，才能秩序井然，百业兴盛。文章写得清楚，逻辑性强，句子安排得井然有序。但霍布斯的笔锋也常带情感，例如引文最后一句就露出了这位政治哲学家对人生的悲剧感，五个形容词一个比一个厉害，最后则归结到“短促”——短促的生，永恒的死。

世纪中叶的回顾与展望

1660年左右，西塞罗与色尼加之争已经过去，英国散文呈现这样一种局面，即说理性、辩论性的散文与随意性、抒情性的散文两类并存，各有佳作，而很多文章则融合两者之长，同时不论何类，都受到科学家的实用风格的冲击。

形成这一局面，是变的结果。我们永远得记住，这是一个剧烈变化的时代。从16世纪到17世纪前半，整整一百多年，散文诸家竞起，两种风格之争，小册子之战，文胜于质还是质重于文的辩论，都反映了英国文艺复兴时期经济、政治、宗教上的重大动荡，举凡原始积累、海外扩张、王位继承、清教主义的兴起、大革命的逼近与爆发、科学上的突破与发展……都影响了散文，也都有求于散文，因此在散文家的文句后面有着意识形态的风云变幻，连巴洛克式的华丽怪诞也代表着一种思想情态。

这些变化给了英国散文以莫大的好处。散文能从书斋走到

自然界，走到激烈争论的街头或者炮火纷飞的战场，总是能磨炼得更加坚强而灵活的。这一百多年的大运动量给了英国散文以蓬勃的生气和无穷的活力，英语也变得更加壮健而又敏锐，才有可能在以后的时间里担当起新的任务。人皆称道英国18世纪散文，然而如果没有17世纪的锻炼和实验，就不会有以后的局面。

这是一个关键时期。到了17世纪中叶，革命和内战解决了一批政治、宗教的矛盾，资产阶级和地主贵族联合专政了，大局平稳下来，英国散文则在继续变化。

怎样变化？

简单地说，不同类型的散文各奔前程，但又有一个主导方向，那就是平易，于平易中见思想，见艺术。

这平易是一种文明的品质。英国散文在扔掉过去的芜杂、粗鲁、怪僻、土气、岛国狭隘性等等，正如英国语言在改掉不规则和不雅洁而走向规范化。这两者是同时并进，互为补益的。

这平易蕴藏着许多深刻影响后世的重大发展。说理文从霍布斯发展到洛克，而洛克抚育了美国《独立宣言》的起草者，其后果远远超越语言文学的范围。随意性抒情性散文发展为英国式的小品文。德莱顿融合说理和抒情而写出了《论戏剧诗》那样的英国式文论。笛福则继续“平等派”、“掘地派”的小册子传统，运用捕捉具体细节和说故事的本领，创建了近代现实主义小说。混合了这一切，面对广大的新的读者群，又出现了越来越繁荣的期刊文学。……

17世纪的散文为这些变化准备了条件。等这些变化逐一实现的时候，英国散文也从文艺复兴的黄昏进入了启蒙主义的黎明。

注释

1　此文中《圣经》各段译文，引自中华圣经会印发的《新旧约全书》（1946年版），但标点现代化了。

第三章　复辟时期与18世纪上半

1660年，英国革命政权崩溃，国王查理二世由法回国复位，但是政权掌握在贵族和资产阶级联合组成的新的国会手中，经过1688年的“光荣革命”，这一新的政治格局稳定下来。文艺上也出现了一个以新古典主义为标志的新的局面。

以散文而论，经过了文艺复兴时期一百多年的多方运用，说理文与抒情文两大类都得到很大发展，到了17世纪中叶，在风格上逐渐趋向平易。

把平易确立为主导风格，是经过几代作家努力的结果。这当中有各种人物，政见与思想倾向并不一致。

德莱顿和班扬

首先要提到德莱顿。约翰·德莱顿（John　Dryden，1631—1700）是1660年后英国文坛上的红人，他迎合新复位的国王查理二世的朝廷，倡导法国式的新古典主义，在“英雄诗剧”、政治讽刺诗、文论、古典作品的翻译等各方面都有建树。他的散文则写得平易、亲切、口语化，可以著名文论《论戏剧诗》中论莎士比亚的一段为例：

He was the man who of all modern, and perhaps ancient poets, had

the largest and most comprehensive soul. All the images of Nature were still present to him, and he drew them, not laboriously, but luckily; when he describes anything, you more than see it, you feel it too. Those who accuse him to have wanted learning, give him the greater commendation: he was naturally learned; he needed not the spectacles of books to read Nature; he looked inwards, and found her there. I cannot say he is everywhere alike; were he so, I should do him injury to compare him with the greatest of mankind. He is many times flat, insipid; his comic wit degenerating into clenches, his serious swelling into bombast. But he is always great, when some great occasion is presented to him; no man can say he ever had a fit subject for his wit, and did not then raise himself as high above the rest of poets.

(*An Essay of Dramatic Poesy*，1668)

他在所有近代——也许还有古代——的诗人当中，有最宽广最灵敏的才智，他的心灵洞悉宇宙万象，能够轻巧地，而不是费力地，描绘它们。每当他写一物，你不仅能够眼见，而且能够感到。有人嫌他缺乏学问，实际上这是给了他更大的赞美，因为他天生就有学问，不需拿书本当眼镜去研究自然，只需内观己心，自然就在那里。我不能说他处处都好；要是那样，最伟大的作家也不足与他相比了。他常平淡乏味，有时机智成了诨谑，有时严肃变为浮夸。但是只要时机不凡，则他也能身手不凡，从无题材合适而他不能写得大大超过其他诗人的情况。

在这里，德莱顿不是以一个理论家，而是以一个同行作家的身

份在说话，而且说的是真实感受。这正是英国式文论的精神。以后约翰逊博士等人，也是能做到不因自己的理论倾向而埋没属于不同倾向的作品的优点，也是着重具体分析，不怕谈切身感受。德莱顿的这篇文论还是用会话体写的，穿插有风景描写，显得活泼，带抒情色彩。

德莱顿属于在朝派。在野派中也有重要的散文作家，例如班扬。约翰·班扬（John Bunyan，1628—1688）本是小炉匠，当过兵，为革命时期的国会打过仗，复辟后成为不服国教者，在民间私自讲道，为政府监禁多年。在狱中他写了《天路历程》（*The Pilgrim's Progress*，1675）一书，用寓言的形式叙述虔诚的基督徒在一个罪恶的世界里的经历。以下是他们走进“名利场”后的遭遇：

> ... they contrived here to set up a fair; a fair wherein should be sold all sorts of vanity, and that it should last all the year long. Therefore at this fair are all such merchandise sold, as houses, lands, trades, places, honours, preferments, titles, countries, kingdoms, lusts, pleasures, and delights of all sorts, as whores, bawds, wives, husbands, children, masters, servants, lives, blood, bodies, souls, silver, gold, pearls, precious stones, and what not.
>
> And, moreover, at this fair there is at all times to be seen juggling, cheats, games, plays, fools, apes, knaves, and rogues, and that of all sorts.
>
> Here are to be seen too, and that for nothing, thefts, murders,

adulteries, false-swearers, and that of a bloodred colour.

……这些人在此设立了一个市场。这是一个出卖各种名利的市场，全年开放，出售各种货物，例如房，地，行业，地位，荣誉，官职，称号，领土，王国；满足各种淫欲、欢乐、趣味，备有妓女，老鸨，妻子，丈夫，儿童，主人，仆人，生命，血，身体，灵魂，金，银，珍珠，宝石，等等。

而且此处终年可见变戏法的，骗子，搞游戏的，演戏的，傻瓜，学舌者，坏蛋，流氓，各色各类。

这里还不用花钱就可看到偷窃，杀人，通奸，作伪证，等等，全涂上了血红的颜色。

而等基督徒们来到场里，除了他们的衣服、语言引起当地人的嘲笑之外，还面临这样一个场面：

One chanced mockingly, beholding the carriage of the men, to say unto them, *What Will ye buy*? But they, looking gravely upon him, said, *We buy the Truth*. At that, there was an occasion taken to despise the men the more; some mocking, some taunting, some speaking reproachfully, and some calling upon others to smite them. At last things came to a hubbub, and great stir in the fair, insomuch that all order was confounded. Now was word presently brought to the great one of the fair, who quickly came down, and deputed some of his most trusty friends to take these men into examination, about whom the fair was almost overturned. So the men were brought to examination; and they

that sat upon them, asked them whence they came, whither they went, and what they did there in such an unusual garb? The men told them, that they were pilgrims and strangers in the world, and that they were going to their own country, which was the heavenly Jerusalem; and that they had given none occasion to the men of the town, nor yet to the merchandisers, thus to abuse them, and to let them in their journey. Except it was, for that, when one asked them what they would buy, they said, they would buy the Truth. But they that were appointed to examine them, did not believe them to be any other than Bedlams and mad, or else such as came to put all things into a confusion in the fair. Therefore they took them, and beat them, and besmeared them with dirt, and then put them into the cage, that they might be made a spectacle to all the men of the fair.

有一人看见这几个教徒的举止，就挖苦地问他们：“你们买什么？”他们庄重地看着他，答道：“我们买真理。”这话一说，引起人们对他们更大的鄙视，有的嘲笑，有的谩骂，有的责备，有的叫人来打他们。最后人声嘈杂，市场沸腾，乱了起来。事情传到市场主管那里，他走了过来，差他的几个最亲信的朋友把这几个闹翻市场的人带去审问。审问者问他们来自何地，前往何地，为什么穿那样奇怪的装束，想在市场里干什么？他们答道：他们是过路的教徒，世界上的陌生人，前往他们自己的国土，即天国耶路撒冷；他们没有招惹当地居民，更不必说卖货商人，不知为什么要这样骂他们，不让他们继续走路。他们只做了一件事情，就是当有人问他们想买什么的时候，他们说想买真理。但是审问者认为这几个人都是

> 疯子，狂人，或是故意来捣乱市场的家伙。于是把他们抓住，打了一顿，满身涂泥，关在铁笼里，放在市场里示众。

通过以上的引文，我们可以略见《天路历程》这本群众喜爱的名著的一些特点：在精神上崇扬追求真理的虔诚信徒，而谴责压迫者、欺骗者、享乐者；在语言上用纯朴的民间口语，又有浓厚的《圣经》风格；在技巧上采取寓言形式，然而叙事写物十分真实，实际上是一种新的文学样式的先驱，即写实小说。

值得中国读者注意的，是英国不服国教者在思想上和文学上的重要地位。他们以工匠和小市民为主体，继掘地派、平等派的余烈，酝酿着“饥饿请愿”、“毯子进军”等等的未来斗争，其思想感情构成英国民族性格中的一个历时长远、影响深刻的成分。从文学上说，18世纪写实小说的兴起是一件大事，而它的创始人，一个是这里所谈的班扬，一个是即将出现的笛福，都是不服国教者。

报刊文学的兴起

班扬的散文是新散文的一种。散文另一方面的发展见于报刊文章，它们也力求平易，但又要在平易中见文雅。

近代报刊的出现说明一种新的传播工具已经进入社会生活。用语言或文字传播新闻当然是古已有之，但要等到18世纪之初，才有定期出版、专人编辑、面向一般读者的刊物。这些刊物不仅传播时事和社会新闻，而且发表议论。这后者是一个

新因素，由于有这个因素，刊物就不只是宫廷公报或街头传单的重演，而变成现代的舆论工具，能够对社会施加强大影响。当时英国已经出现的托雷与辉格两大政党之争，促成了、利用了报刊的发展，而广大中产阶级读者群的存在又使得报刊能有市场，于是从世纪之初，各种名目的报刊相继出现，而当时文坛上的头面人物无不与这家或那家报刊发生关系，或主笔政，或撰文稿：艾狄生、斯梯尔、笛福、斯威夫特、费尔丁、约翰逊、哥尔德斯密等都是。

这当中，主持《旁观者》报（*The Spectator*，1711—1712）的艾狄生（Joseph Addison，1672—1719）在确定报刊文学的作用、格调和写法上起了特殊作用。《旁观者》报也有一些报道，但更多的是议论。议论的范围广泛，除时事外，还涉及社会风尚、个人修养、科学发明、文艺鉴赏等等，其目的在于提高社会的文明程度。刊物本身的格调是高的，在写法上也下工夫，用艾狄生自己的话说，就是要“使教育有趣，消遣有用”，“用才智活跃道德，用道德陶冶才智”。他还有一句名言，说明自己办刊物的用意：

> It was said of *Socrates*, that he brought Philosophy down from Heaven, to inhabit among Men; and I shall be ambitious to have it said of me, that I have brought Philosophy out of Closets and Libraries, Schools and Colleges, to dwell in Clubs and Assemblies, at Tea-Tables and in Coffee-Houses.
>
> 有人说苏格拉底把哲学从天上拉到了地上与人共居，我的野心

是希望有人说我把哲学引出私室、书房、学校、大学，让它进了俱乐部和会议厅，停留在午茶桌上和咖啡店里。

（《旁观者》报，1711年3月12日）

那么，艾狄生又是怎样实践他的主张的呢？或者说，他到底写了什么样的报刊文章呢？我们举一个实例：

The last Progress that I made with this Intention, was about three Months ago, when we had a Current Report of the King of *France's* Death. As I foresaw this would produce a new Face of things in *Europe* and many curious Speculations in our *British* Coffee-houses, I was very desirous to learn the Thoughts of our most eminent Politicians on that Occasion.

That I might begin as near the Fountain-head as possible, I first of all called in at St. *James'*s, where I found the whole outward Room in a Buzz of Politics. The Speculations were but very indifferent towards the Door, but grew finer as you advanced to the upper end of the Room, and were so very much improved by a Knot of Theorists, who sat in the inner Room, within the Steams of the Coffee-Pot, that I there heard the whole *Spanish* Monarchy disposed of, and all the Line of *Bourbon* provided for in less than a Quarter of an Hour.

I afterwards called in at *Giles's* where I saw a Board of *French* Gentlemen sitting upon the Life and Death of their *Grand Monarque*. Those among them who had espoused the Wigg Interest, very positively

affirmed, that he departed this Life about a Week since, and therefore proceeded without any further Delay to the Release of their Friends on the Gallies, and to their own Re-establishment; but finding they could not agree among themselves, I proceeded on my intended Progress.

Upon my Arrival at *Jenny Man*'s, I saw an *alerte* young Fellow that cocked his Hat upon a Friend of his who entered just at the same time with myself, and accosted him after the following manner. Well *Jack*, the old Prig is dead at last. Sharp's the Word. Now or never Boy. Up to the Walls of *Paris* directly. With several other deep Reflections of the same Nature.

I met with very little variation in the Politics between *Charing-Cross* and *Covent-Garden.* And upon my going into *Will*'s I found their Discourse was gone off from the Death of the *French* King to that of Monsieur *Boileau*, *Racine, Corneille*, and several other Poets, whom they regretted on this Occasion, as Persons who would have obliged the World with very noble Elegies on the Death of so great a Prince, and so eminent a Patron of Learning.

我上次的巡游在大约三个月前，当时我们听到一条消息，说是法国国王去世了。我料想此事将使欧洲换上新貌，会引起我们英国咖啡店里各种奇妙议论，也就很想了解一下我们的一些显要的政治人物对它有什么想法。

为了尽量从源头开始，我首先走进圣詹姆士咖啡店，发现整个前厅人声嘈杂，都在谈论政治。坐在门口的人还只是泛泛而谈，越往里走越谈得好，等到走到里厅，更是精彩，那里有一群理论家坐

在咖啡壶喷出的香气之中高谈阔论，不到一刻钟，就把整个西班牙皇室打发掉了，又把全部波旁王朝都安置好了。

接着我去到茄尔斯咖啡店，那里法国绅士们在开会讨论他们君王的生死问题。他们当中拥护革新派的人肯定地说，国王已在一周前离开人世，并立即进而谈到他们那些受苦的朋友们将被释放，他们自己也会恢复原来地位。但我发现他们意见并不一致，就照原定计划继续我的行程。

等我走进詹妮·曼咖啡店，我看见一个很神气的年轻人歪戴帽子，向一个同我一起进店的朋友说了这样一番话：杰克，老顽固终于死了，得快干了！机不可失，伙计！直上巴黎！以及诸如此类的深刻意见。

在恰林克劳斯和考文特花园之间，人们的政见没有多少差别。等我走进维尔咖啡店，我听到的议论已经从法国国王之死转到几位诗人了，就是波瓦罗先生、拉辛先生、高乃依先生和另外几位，人们遗憾他们早死了，认为否则他们会写出极好的挽诗来哀悼这位伟大的君王和提倡学术的恩主。

这位记者就这样从官府地区走到商人地区，一家一家咖啡店地巡游一番，听到了各种议论：律师们在谈该由何人去继承法国王位，鱼市商人们在谈法国国王之死会怎样有助于多打鲭鱼，两位不同信仰的老百姓争论着到底死去的法国国王像奥古斯特斯还是像尼罗，直到他走进最后的一家咖啡店，在那里：

The first Object I met in the Coffee-room was a Person who

expressed a great Grief for the Death of the F*rench* King; but upon his explaining himself, I found his Sorrow did not arise from the Loss of the Monarch, but for his having sold out of the Bank about three Days before he heard the News of it: Upon which a Haberdasher, who was the Oracle of the Coffee-house, and had his Circle of Admirers about him, called several to witness that he had declared his Opinion above a Week before, that the *French* King was certainly dead; to which he added, that considering the late Advices we had received from *France,* it was impossible that it could be otherwise. As he was laying these together, and dictating to his Hearers with great Authority, there came in a Gentleman from *Garraway*'s, who told us that there were several Letters from *France* just come in, with Advice that the King was in good Health, and was gone out a Hunting the very Morning the Post came away: Upon which the Haberdasher stole off his Hat that hung upon a Wooden Peg by him, and retired to his Shop with great Confusion. This Intelligence put a Stop to my Travels, which I had prosecuted with much Satisfaction; not being a little pleased to hear so many different Opinions upon so great an Event, and to observe how naturally upon such a Piece of News every one is apt to consider it with a regard to his particular Interest and Advantage.

(*The Spectator*，12 June，1712)

我遇见的第一个人对法国国王之死表示极大的悲痛，但等他说下去，我发现他悲痛的其实不是法国国王，而是他在听见消息之前三天已经把他的钱从银行取走了。这话一说，在场一位纺织品商人

——他是这家咖啡店里的预言家，常有一群欣赏者围着他转——叫了几个人来证明他早在一周前就已说过法国国王确实死了，并且补充说：根据他最近从法国得到的消息，事情不可能不是这样。正当他把这些消息一一报道，并向他的听众作权威性的发言的时候，来了一位绅士，他说方才在盖雷维咖啡店看到刚从法国来的几封信，说国王身体很好，在邮件送出的当天早晨还出去打了猎。一听此话，那位纺织品商人偷偷把挂在身旁衣架上的帽子拿了下来，很窘地回到他的铺子里去了。这一消息使我结束了我一直进展得顺利的旅行，心里感到满意，由于听到了关于这件大事的许多不同意见，观察到对于同一新闻人们各因本身的兴趣和利益而自然而然地各有看法。

（《旁观者》报，1712年6月12日）

这文章用了悠闲的絮谈笔法，带着温和的嘲讽，把伦敦若干家咖啡店里的各种人物和议论写了出来，而且文章有头有尾，最后还来了一个意外之笔，是经过精心组织的。换言之，这篇报道是颇有艺术的。艾狄生的风格，后来的约翰逊博士曾评为“亲切而不鄙俚，典雅而不炫耀，值得讲究英文风格之士日夜读之”。

《旁观者》报出版不久，就造成巨大影响，销路达3000份。按照艾狄生自己的估计，一份约有20人看，因此读者总数达到每期6万人。这在18世纪初年是一个惊人的数字，可见新起的中产阶级读者群已是如何巨大，同时也说明《旁观者》报受到了多大的欢迎。

就是时至今日，艾狄生所创导的报刊编法和文风也在英语国家的某些老资格的刊物中依稀可见。虽然经历了作者、读者、思想潮流、社会趣味、印刷技术、广告影响等等的巨大变化，伦敦、爱丁堡、都柏林、纽约、波士顿等等地方仍然在出版着一些周刊、月刊，它们愿意匀出篇幅，发表几篇个人观感式的随笔小品，刊载若干书评、剧评、乐评、艺评、影评，关心所谓“生活质量”的提高，仍然注意文风，力求文章写得自然、亲切，而又有文采。这些情况说明报刊文学中有一个独特的英国传统，至今还有生命力。

笛福的现代性

报刊文学中最活跃的人物却不是艾狄生，也不是与他合作办报的斯梯尔，而是笛福。

丹尼尔·笛福（Daniel Defoe，1660—1731）活动频繁，做过小商人，编辑，记者，政治评论家，为政府干过秘密差使，又因写文得罪政府而坐过牢，最后则成为英国第一个名符其实的现实主义小说家。他曾长期从事报刊工作，写了长短各类文章五百多篇，不少至今还值一读。这些文章的特点是：

1．为不服从国教的商人、小市民说话。他们富于民主精神，讲求实际，注意工商业的发展。笛福以身为他们中的一员自傲，多次写文歌颂中产阶级的伟大，提出“自由与财产！”的口号。

2．观察敏锐，注意细节，能把所见所闻准确、生动地记

录下来。同时有丰富的想象力，能根据传闻和前人记载构想某些未曾亲历的事件，如在《大疫年日记》（1722）中所写的1664—1665年的伦敦瘟疫，就曾使不少读者信以为作者目睹的。

3．会说故事，能够绘影绘声，娓娓动听。

4．文字平易，句子短，口语化，速度快。特别善于模拟小市民、店员、家庭妇女、工匠、仆人、路途上的旅客等等的口吻、腔调，许多段落读之如读20世纪小说。

总起来说，笛福同我们的距离是惊人地近；无论在思想、感情、价值标准、文章风格等方面，他都表现出惊人的现代性。

以上的这些特点，也就使笛福胜任于另一个重大的文学任务，即在英国的文学地图上牢牢树立起现实主义小说的地位。当他在生命的晚年来写长篇故事的时候，他也是做得同样出色，结果写出了《鲁宾逊漂流记》、《摩尔·弗兰德斯》、《罗克珊娜》等一系列不朽作品。

鲁宾逊的世界意义

这当中《鲁宾逊漂流记》（*Robinson Crusoe*，1719）就是至今吸引全世界读者的小说。书的主要情节是有事实根据的：1704—1709年间，一个名叫赛尔扣克的英国水手，曾长期孤居于一个远洋荒岛。这样的事有一时的新闻价值，但不易写好，因为荒岛生活一开始也许显得新鲜，时间长了就容易因为缺少

变化而成为单调沉闷。

笛福的本领却在于：他把这个故事不仅写得极为生动有趣，而且赋予它以对几乎所有的人——一般读者，普通市民，严肃的思想家如卢梭，文学家如柯尔律治，甚至创立革命性新学说的政治经济学家如马克思——都有启发的重大社会意义。

这意义的中心点——也就是本书最有趣又最使人深思的一点——就是人如何处理好同大自然的关系，使自己不仅能维持生命，而且日子越过越好。靠敏锐的头脑和能干的双手，靠劳动，鲁宾逊做到了这一点。

船只的沉没和同伴的死亡意味着过去所熟悉、所依赖的世界终结了，荒岛上的栖息意味着一切得从头开始。鲁宾逊所面对的是人生最基本、最实际的难题，即衣、食、住、行。在这个异常艰苦的新环境里，懒汉、懦夫、宿命论者只配被消灭，而能靠双手劳动的坚强的人则能重建自己的家园。

我们看鲁宾逊在初期的沮丧之后如何投入维持生命的斗争。他趁落潮选择了最近的距离游到沉船上，查看了船里还剩下什么未给海水浸湿的东西，然后用船上的木料做了一个筏子，装上了急需的面包、大米、奶酪、酒、衣服、火枪、弹药等等，分成几次运到岛上，每次都十分艰苦，好几次木筏险些儿翻了，然而靠了意志、镇静和能力，每次都渡过难关，连人带东西都安然抵达。

另一次游泳，另一只更好的筏子，另一个更大的收获……一共12次，连木匠的工具、钉子和磨刀石都运到了岸上。

生活重新开始了，并且逐步在改善，首先是吃饱肚子，其

次挖好洞穴，使它能挡风雨，防袭击；同时动手做桌子、凳子，让自己舒服起来，甚至在几次试验失败之后，终于用陶土烧出了能煮肉汤的沙锅！这后者引起了鲁宾逊这样的感慨：

No joy at a thing of so mean a nature was even equal to mine, when I found I had made an earthen pot that would bear the fire; and I had hardly patience to stay till they were cold, before I set one upon the fire again, with some water in it, to boil me some meat, which it did admirably well; and with a piece of kid I made some very good broth, though I wanted oatmeal and several other ingredients requisite to make it so good as I would have had it been.

没有任何人能由于这样一件普通东西感到比我更大的快乐了！我终于做成了一个能耐火的锅！没等它冷下来，我就又把这锅放在火上，倒了一点水在里面，放上一块小山羊肉煮着。这锅极为好使，一会儿就煮出了绝好的肉汤，只不过缺了麦片和其他作料，否则味道可以更美！

这里有一个自己能动手改善生活的人的骄傲、安慰；任何别人处于同样境地会有同样心情，但是只有笛福能写得这样实际、具体、细节分明，而最后关于作料的一笔不仅增加了真实感，还道出笛福是如何地富于人生经验，又如何地日子好了还想更好。

这也就透露出了笛福的社会地位：商人。在这海外贸易越来越频繁、英国的工商业越来越发达的历史时刻，只有商人才

不怕艰险困苦，远涉重洋，取得远处的资源，并在所到之处开辟市场；只有商人才能如此勤奋，足智多谋，在最不利的环境里站稳脚跟。

不仅站稳，而且乘机扩充。鲁宾逊后来搭救了一个另一个岛上的黑人，把他训练成服侍自己的奴隶。荒岛上的情况开始复杂起来，有了人际关系，有了社会，一个小小的殖民地出现了。

鲁宾逊并不把“礼拜五”（这是他给予这个黑人的名字，他掌握着对后者人身的各种权利，包括命名）当作平等的同伴，而是使唤他，训练他，使他成为有用的劳力——正同当时以及后世的商人、资本家们在世界各处扩充殖民帝国，对“土著”一律慑之以武力，驯之以“西方文明”。

鲁宾逊并不是一个深刻的人物。他的精神生活似乎限于表层，并不接触真正的灵魂。他敬上帝，但这是一个不服从国教的商人的上帝，照管他个人的良心，并且会帮他致富。自强不息是他真正的信条；当他已把岛上的洞穴建成一个“英国人的堡垒”式的家，每天下午喝起英国人的茶的时候，他是颇感自满的。他的真正的愉快是清点他的财产：书中多处写到他点数藏在箱子里的钱币，即使在无人的岛上，他也一边感叹金钱毫无用处，一边仍然数得起劲，而且毫不马虎，一先令一便士都要数个清楚。

能把这一切如实写下，使我们读得有趣，这便是笛福的艺术的力量所在。这部小说的结构是松散的，最后奇峰突起，增加了鲁宾逊回国途中在欧洲大陆的荒野中遇见狼群的惊险情

节，也与中心故事无关。这也说明近代小说脱胎于中世纪口述故事，仍不免有将若干情节串联起来，可以随意临时增删的毛病。但是此书以主人公的遇险和被救为始终，毕竟有了一个中心，而笛福的拿手本领，如会说故事，能够生动地描绘细节，文字又清楚、流畅、口语化，则都得到了充分的施展。

近代英国小说找到了笛福这样一个商人而不是文人作为创始者，而笛福又以《鲁宾逊漂流记》这样一部实实在在却又大有新意的作品吸引了世界各地广大读者，这也许不是历史的偶然，其结果则是：一种描绘近代社会中某类关键人物的文学形式破土而出，显示了它的生气和魅力。这是一个饶有意义的开始，一系列新事物将接踵而至。

摩尔：现实主义的力量

如果说鲁宾逊有广泛的世界意义，那么笛福另一部小说的女主角摩尔的遭遇更能使我们看清18世纪初年的英国社会。

《摩尔·弗兰德斯》（*Moll Flanders*，1722）的故事同样吸引人，但是背景更为深厚，书里有一整个伦敦下层社会，带着它的诸色人等的憧憧黑影，它的街道、市场、商店、家宅，它的叫卖声和在笛福笔下永远充满生气的人物对话。

这里同样有细节的真实。除了笛福，谁能写出摩尔在靠行窃谋生的时候所用的各种方法，使得书的这一部分可以称为“偷窃大全”呢？

然而书的意义却在于它写出了一个穷苦女人在那样的英国

社会里必然要遭到的命运。摩尔的母亲就是在刚生下她之后，因偷窃罪而被遣送到美洲弗吉尼亚去的。摩尔自己几经挣扎，也免不了同样因偷窃罪而被遣送到弗吉尼亚。摩尔善良、真诚，对生活充满了幻想，但很小就做了女仆，受到少爷们的诱惑而失身，然后被踢出大门，于是浪迹江湖，碰上或好或坏的男人，最后沦为小偷。在当时的英国社会，有千千万万的贫穷弱女子有同样凄惨的身世。

笛福是不怕端出这故事的教训的。书中一个人物做了他的代言人：

"I wonder at you," says the sister. "Betty wants but one thing, but she had as good want everything, for the market is against our sex just now; and if a young woman have beauty, birth, breeding, wit, sense, manners, modesty, and all these to the extreme, yet if she have not money, she's nobody, she had as good want them all, for nothing but money now recommends a woman; the men play the game all into their own hands."

“你这话怎么说的，”姐姐说。“这妞儿缺少一样，就等于什么都缺了！因为眼前市场对我们女人不利。如果一个年轻女人有美貌，家世，教养，才智，见地，风度，妇德，每样都好到极点，可是就缺钱，那她就算不上一个人物，不如什么也没有。现在只有钱才能推荐一个女人，男人会搞这套玩意儿，占尽一切便宜。”

然而这小说却不只是流水账似的叙述加上说教，而有着强

烈的吸引力。首先，由于笛福会说故事，使我们读着读着，不由自主地卷入书中主要人物的命运。其次，他的细节描写不是一般地真实，而是真实之中还有深度。我们看摩尔怎样第二次行窃：

> I went out now by Day-light, and wandered about I knew not whither, and in search of I knew not what, when the Devil put a Snare in my way of a dreadful Nature indeed, and such a one as I have never had before or since; going thro' *Aldersgate-street*, there was a pretty little Child had been at a Dancing-School, and was going home all alone, and my Prompter, like a true Devil, set me upon this innocent Creature; I talk'd to it, and it prattl'd to me again, and I took it by the Hand and led it along till I came to a pav'd Alley that goes into *Bartholomew-Close*, and I led it in there; the Child said that was not its way home; I said, yes, my Dear, it is, I'll show you the way home; the Child had a little Necklace on of Gold Beads, and I had my Eye upon that, and in the dark of the Alley I stoop'd, pretending to mend the Child's Clog that was loose, and took off her Necklace, and the Child never felt it, and so led the Child on again: Here, I say, the Devil put me upon killing the Child in the dark Alley, that it might not Cry, but the very thought frighted me so that I was ready to drop down, but I turn'd the Child about and had it go back again, for that was not its way home; the Child said so she would, and I went thro' into *Bartholomew-Close,* and then turn'd round to another Passage that goes into *Long-lane*, so away into *Charterhouse-Yard*, and

out into St. J*ohn*'s *street* ; then crossing into *Smith field*, went down *Chicklane,* and into *Field-lane*, to *Holdbourn-bridge,* when mixing with the Crowd of People usually passing there, it was not possible to have been found out; and thus I made my second Sally into the World.

现在我白天就出去，无目的地游来荡去，找寻着什么我也不知，这时魔鬼把一个圈套安在我的路上，其性质十分可怕，我过去和后来都从未再碰过。我走过奥台斯门街的时候，看见一个漂亮的小女孩从舞蹈学校出来，独自一人回家。我心里的魔鬼挑起了我的坏心，叫我对这天真的孩子下手。我就同她说话，她喁喁地回答我，我握住她的手，领着她走进一条石子铺的小巷，从那里又进到巴索罗缪场地。孩子说那不是她回家的路，我说是的，亲爱的，我会把你带到家的。孩子戴着一条金项链，我早已看中了，在小巷黑暗的地方我弯下身来，装着是替她系好松了的木鞋，随手把项链摘了下来，孩子一点儿也没觉察。我领着她再往前走。这时我心里的恶鬼要我在黑巷里把孩子掐死，那里不怕她叫喊——可是这一念头太可怕了，叫我腿都发软了，我让孩子转过身来，说是路走错了，她该走原路回去，孩子也说她自己会走了。于是我穿过巴索罗缪场地，从另一个通道进入朗巷，再走到渣特霍斯方场，进入圣约翰街，接着越过司密斯园，直下乞克巷，进入菲尔德巷，到达荷尔本桥，在那里混入人群，再也不怕给人认出了。就这样，我对大世界作了第二次的进击。

这里面有许多意想不到的笔触，摩尔弯身为女孩系带就是其一，使得情节更加生动，而居然想要在黑巷杀死女孩，又使故

事增加了可怕的阴影，摩尔的起念、转念也使读者更加了解她的为人。就连最后一连串的街名也是有其作用的：表明行踪的迂回曲折，表明经历的困难不少，最后又表明这一切确确实实发生在伦敦的闹市地区，任何久居伦敦的人一看就感到亲切的。

这一切，说明笛福的现实主义非同小可，它是有深度，也有艺术的。

这一切，也说明英国散文有了一个新的用武之地。现实主义小说需要一种新的务实而又有伸缩性的散文，笛福所提供的正是这样的散文。

叙事散文的进一步发展

笛福之后，写实小说继续发展，叙事散文也起了多方面的变化。

后起的小说家，有各种人物，散文风格也各有不同。

这当中，理查荪（Samuel Richardson，1689—1761）用一系列书信讲一个连续的故事，从而树立了英国的“书信体小说”，其名著为《克莱丽莎》（*Clarissa*，1747—1748）。同他齐名的是费尔丁（Henry Fielding，1707—1754）,其名著为《汤姆·琼斯》（*Tom Jones*，1749）。这两人是竞争对手，理查荪长于心理分析，使所写人物性格深化；费尔丁则善写广阔的生活画景，巧于运用讽刺。另一位小说家斯莫力特（Tobias Smollett，1721—1771）以写海员生活见长，喜欢描绘打斗和

血淋淋的伤病情景。还有一位斯登恩（Laurence Sterne，1713—1768）则写了一部奇特的长篇小说《屈里斯坦·先迪》（*Tristram Shandy*，1759—1767），其中时空颠倒，情节松散，运用了“意识流”技巧，在印刷字体、标点、空页的使用上也别出心裁，后世的现代派小说的某些特点已经在此出现，可谓英国最早的实验性写作的大手笔。

这些人的散文各有千秋，我们只举两例。

其一是费尔丁所作《约瑟夫·安特鲁斯》（*Joseph Andrews*，1742）中的一个片段，讲的是青年仆人约瑟夫在大路上遭到抢劫，被剥光衣服，又遭一阵毒打，呻吟于道旁沟中。不久来了一辆驿车，车夫和大多数乘客本不愿停车救他，只在一位律师指出如果不管，他们会有谋杀嫌疑之后，才不得不让这个可怜人搭车。可是约瑟夫却说自己赤身裸体，车上又有女客，不肯上车。写到这里，费尔丁来了这样一段文章：

> Though there were several greatcoats about the coach, it was not easy to get over this difficulty which Joseph had started. The two gentlemen complained they were cold, and could not spare a rag; the man of wit saying, with a laugh, that charity began at home, and the coachman, who had two greatcoats spread under him, refused to lend either, lest they should be made bloody; the lady's footman desired to be excused for the same reason, which the lady herself, notwithstanding her abhorrence of a naked man, approved: and it is more than probable, poor Joseph, who obstinately adhered to his modest resolution, must have

perished, unless the postilion (a lad who hath been since transported for robbing a hen-roost) had voluntarily stripped off a greatcoat, his only garment, at the same time swearing a great oath (for which he was rebuked by the passengers), "that he would rather ride in his shirt all his life, than suffer a fellow-creature to lie in so miserable a condition."

虽然车上有几件大衣，但很难解决约瑟夫提出的难题。那两位绅士抱怨天冷，说是没法脱下任何衣服。那个爱说俏皮话的人笑着说了一句：仁爱先施于己。车夫虽然身下垫了两件大衣，却一件也不肯拿出来，因为怕沾上血迹，那位太太的仆人也用同样的理由拒绝了，虽然太太本人极端憎恶裸体，却认为仆人这样做是对的。但是可怜的约瑟夫却坚持非有衣服遮体不可，这样他很可能就要死于伤冻了，要不是车夫的助手（这孩子后来因偷鸡罪被判流放）自愿脱下了他的大衣（也是他仅有的一件外衣），口中骂了一声，说“他宁愿一生只穿衬衣乘车，也决不让一个同他一样的人处于那种凄惨景况。”这一骂引得旅客纷纷对他训斥。

这就不只是客观叙事，而是用了讽刺笔法，其锋芒对准上层人士，揭出他们的自私和残忍，只有一个下层青年——即那个车夫助手——才有同情心，把仅有的一件外衣脱下给了约瑟夫。他一说就干，同其他人提出各种借口形成对照，而他得自绅士太太们的只是训斥，以后也未逃脱因小过失而被判重刑的命运。费尔丁的文章夹叙夹议，句子中间有不少插进的成分，不只写当时每人姿态，还提供背景和前景，所含的信息量就比笛福等人的句子要大多了。

第二例来自斯登恩的《屈里斯坦·先迪》。如上所述，这部小说结构松散，但有几个令人难忘的人物，特别是托比大叔。他打过仗，受过伤，但是心地非常善良，下面是他捉住了一只苍蝇之后的举动：

> "I'll not hurt thee," says my uncle Toby, rising from his chair, and going across the room, with the fly in his hand,— "I'll not hurt a hair of thy head:—Go," says he, lifting up the sash, and opening his hand as he spoke, to let it escape;— "go, poor devil, get thee gone, why should I hurt thee?—This world surely is wide enough to hold both thee and me."
>
> “我不会伤害你，”托比大叔说，一边从椅子上站了起来，手里拿着这只苍蝇，穿过房间走到窗口——“我不伤你一根毫毛。走吧！——”他掀起窗框，张开手掌，让苍蝇飞走。——“走吧，小可怜，好好走，我干吗要伤害你呢？——这世界广阔得很，容得下我，也容得下你。”
>
> （卷二，第12章）

这里有对小动物的爱护，而最后一语更透露出托比大叔广阔的同情心。这后者是一个新因素。斯登恩写此书时已是18世纪60年代（1759—1767），这时感伤主义已经形成一种情感气候，而感伤主义的中心正是这悲天悯人的同情心。

书以写先迪生平为名，实际上只在开卷之初提到先迪生命的开始，后来就穿插了许多闲话，谈别的事情，而且作者还为自己的写法辩护，说：

Digressions, incontestably, are the sunshine;—they are the life, the soul of reading;—take them out of this book for instance,—you might as well take the book along with them.

闲话——无可争辩地——是书中的阳光，是书的生命、灵魂；如果你把这本书里的闲话都拿走，那就不如把整本书也拿走好了。

（卷一，第22章）

而卷首提到先迪的母亲是如何怀孕的一节，也是奇文：

"Pray, my dear," quoth my mother, "have you not forgotten to wind up the clock?" ——"Good G—!" cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, ——"Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?"

“对了，亲爱的，”我母亲说，“你没忘了上钟吧？”——“上帝呀！”我父亲叫道，但把声音压得很低，“自从创造世界以来，有哪个女人拿这样的一个可笑问题来打断过男人的？”

(卷一，第1章）

先迪当时还未诞生，却在报告父母的床上谈话了，这写法本身就是奇特的。故意写得奇特，而且以奇特自傲——这是斯登恩在向别的小说家挑战了，他已不满足于笛福等人的平铺直叙，而要探索新的写小说的路子，其实验规模之大，涉及方面之广

是惊人的，无怪乎后世的现代主义作家，从乔伊斯到弗琴尼亚·吴尔夫，甚至今天的所谓后现代主义作家如福尔斯和卡尔维诺，都认他为精神上的祖先。

他的散文也写得活泼，句子短，常有旁白、暗示，也不怕把隐秘的心情公之于众，有时还流着眼泪叫喊几声——这后者在他的另一部作品《感伤的旅行》（*A Sentimental Journey*，1768）中更明显。虽然他也有时给人以做作、过分的印象，总的说来他的文章写得“清澈如水，平易如谈话，使人感到舒服”。[1]

关键人物斯威夫特

谈到斯登恩和他的感伤主义，我们已到18世纪后半叶。现在我们要回头去追叙一位英国散文史上的关键人物，即江纳善·斯威夫特（Jonathan Swift，1667—1745）。

他生在复辟时期之初，死在18世纪40年代之中，其一生包括了我们所讨论的整个时期，而他不仅对于本时期的主要文学品种都作出了卓越贡献，而且他的散文风格被后世树为楷模，继往开来，确是一个起枢纽作用的大家。

他写了各种辩论文章、期刊杂文、布道文、小品文、公开信、寓言故事、诗，而且无论写什么，都写得有文采。他对于语言文字问题十分注意，多次写文指摘僻词、大字、俚语、行话、时髦词、生造的“硬词”种种。也是他提出了一个文章风格的有名定义：“把恰当的词放在恰当的位置，这就是风格的真

正定义。”（《致一位新任神职的青年先生的信》）

然而仅仅把他看成一个文章家，却又是小看他了。就拿他这风格定义来说，他没有谈什么文章的美，而强调恰当的词——恰当于所要表达的内容，并要把它们放在恰当的位置，即该突出的应该突出。这就超出了普通对于修辞的考虑，而着重语言的准确表意了。那么，他要表达和突出的又是什么呢？他先后为辉格、托雷两党写过政论，也参加过关于宗教的争论，本人的思想也有过变化，因而所写内容广泛，但是有一个主题却是贯彻始终的，那就是反暴政，爱自由。他曾写诗总结自己一生，有句云：

> Fair LIBERTY was all his cry;
> For her he stood prepar'd to die.
>
> (On the Death of Dr. Swift)
>
> 他全部要求只是自由公正，
> 为争取它，宁可献出生命。
>
> （《咏斯威夫特教长之死》，吕千飞译文）

特别在他晚年回到出生之地爱尔兰之后，他更是同受压迫的当地人民站在一起，用犀利的文笔写出了《布商的信》和《一个小小的建议》等文，深刻地揭露英国统治者对爱尔兰贫苦人民的剥削和残酷，号召他们起来抗争。我们今天还在读这些文章，把它们当作文学名篇，这说明斯威夫特散文艺术的高超，竟能经受住时间潮水的冲蚀，但是在当时这些却不是为艺术而

写，而是作为政治斗争的武器，写法的高超只是增加了它们的颠覆性和破坏力，这才是“把恰当的词放在恰当的位置”的最高的实现。

在斯威夫特的武器库里，讽刺是最厉害的一种，但又往往包藏在文雅的外衣之下。《一个小小的建议》（*A Modest Proposal*，1729）通篇是一大讽刺，然而出之以文雅的措词，而且是郑重其事地作为“一个公正、不费钱而又简易可行的办法”提出来的，自称目的在于解决爱尔兰穷人儿女过多而又无力养育的迫切问题。什么办法呢？请看：

> I have been assured by a very knowing American of my acquaintance in London, that a young healthy child well nursed is at a year old a most delicious, nourishing, and wholesome food, whether stewed, roasted, baked, or boiled; and I make no doubt that it will equally serve in a fricassee or a ragout.
>
> I do therefore humbly offer it to public consideration, that, of the hundred and twenty thousand children already computed, twenty thousand may be reserved for breed, whereof only one fourth part to be males, which is more than we allow to sheep, black cattle, or swine; and my reason is that these children are seldom the fruits of marriage, a circumstance not much regarded by our savages; therefore one male will be sufficient to serve four females. That the remaining hundred thousand may at a year old be offered in sale to the persons of quality and fortune through the Kingdom, always advising the mother to let them suck

plentifully in the last month, so as to render them plump and fat for a good table. A child will make two dishes at an entertainment for friends, and when the family dines alone, the fore or hind quarter will make a reasonable dish, and seasoned with a little pepper or salt will be very good boiled on the fourth day, especially in winter.

I have reckoned, upon a medium, that a child just born will weigh twelve pounds, and in a solar year if tolerably nursed increaseth to twenty-eight pounds.

I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children.

...

But as to myself, having been wearied out for many years with offering vain, idle, visionary thoughts, and at length utterly despairing of success, I fortunately fell upon this proposal; which, as it is wholly new, so it hath something solid and real, of no expense and little trouble, full in our own power, and whereby we can incur no danger in disobliging England. For this kind of commodity will not bear exportation, the flesh being of too tender a consistence to admit a long continuance in salt, although perhaps I could name a country which would be glad to eat up our whole nation without it.

...

I profess in the sincerity of my heart that I have not the least personal interest in endeavoring to promote this necessary work, having

no other motive than the public good of nay country, by advancing our trade, providing for infants, relieving the poor, and *giving some pleasure to the rich.* I have no children by which I can propose to get a single penny; the youngest being nine years old, and my wife past childbearing.

我在伦敦认识一个见识很广的美国人，他向我保证说：一个奶水充足的健康儿童养到一岁，其肉是最鲜美、最滋补、最健康的食品，炖、烤、焙、煮都好，无疑也可油煎作为肉丁或加蔬菜做汤。

现谨建议如下，祈请公众垂鉴。已统计的十二万名儿童，两万可留下传种，其中四分之一可为男性，此数已超过牛羊猪豕之类留种的比例，理由是这类儿童大多非正式婚姻所生，粗鄙之流亦不介意此点，因此一男可配四女。余下的十万可在一岁时卖给国内有地位有钱者，事前切嘱母亲们在最后一月喂足儿童的奶水，使其肥嫩，以备筵席之用。友朋小集，一儿可做两菜；家庭自享，则一臂一腿可各做一道好菜，若能调以少量胡椒和盐，则存放四天后煮吃仍佳，冬季犹然。

我曾计算，初生儿每个平均重12磅，养育得当，一年后可重28磅。

诚然，此类食品不免价昂，但也因此更合地主们享用。他们既已吞食了儿童的父母，当然也最有资格饱餐这些儿童。

……

至于我本人，在提了多年空洞、不切实际的意见，劳而无功之后，以为再无良策了，幸而想到这个建议，不但完全是新的，而且内容切实，花钱不多，费事不大，靠我们自力就可实行，因而不会

冒得罪英格兰的风险。这类商品不宜出口，因肉质太嫩，不宜长期盐腌——不过我也可以说出一个国家的名字，它是可以不加盐就把我们整个民族吃掉的。

……

我恳切声明：本人提议此事，确因必要，绝无半点私图，动机只是为了国家公益，为了增加贸易，安置儿童，救济贫民，同时也给有钱人一点乐趣。本人并无子女能从中取得分文，盖最幼之儿已经九岁，老妻也早过生育之年了。

这篇文章是模仿当时的一些献策者的口气写的，说得娓娓动听，为了表示确有根据还提出了一些数字，并且一再声明只是为国家民族着想，别无企图，而所建议的内容则是吃婴儿的肉！文明的外衣裹的竟是这样无比残酷的建议！作者采用了这样一种骇世惊俗的写法，是为了反证爱尔兰地主和他们的英国主子们是真正的食人兽，而且他几次点明了这点：“更合地主们享用。他们既已吞食了儿童的父母，当然也最有资格饱餐这些儿童”，“给有钱人一点乐趣”，等等，而且还提出“不会得罪英格兰”，但立刻就补上一句：“不过我也可以说出一个国家的名字，它是可以不加盐就把我们整个民族吃掉的”。好像是作者行文至此，义愤填膺，忍不住摔掉模仿的假面，跳出来说几句真心话了！

这种虚虚实实、真真假假的写法是为了揭露和讽刺，实际上也是最有力的谴责。附带地，他也给了那些不断向统治阶层献策的“政治算学家”们狠狠的一鞭。

但是他的文才很广，不只精于谴责，也会写冷嘲性的小品文章，例如《扫帚把上的沉思》（A Meditation upon a Broomstick）。对话体的文章也是他的所长，如《文雅谈吐》（Polite Conversation）。他也能故作小儿女语，如在他写给司黛拉的情书里。他的格言式随想录也是写得异常耐读，如《各种题目随想》（*Thoughts on Various Subjects*）：

We have just enough Religion to make us hate, but not enough to make us love one another.

我们身上的宗教，足以使彼此相恨，而不够使彼此相爱。

When the World has once begun to use us ill, it afterwards continues the same Treatment with less Scruple or Ceremony, as Men do to a Whore.

世人一旦对我们狠起来了，就会一直狠下去，而且越来越无顾忌，连表面客气也不讲了，就同嫖客对待妓女一样。

Complaint is the largest Tribute Heaven receives, and the sincerest Part of our Devotion.

怨言是上天得自我们的最大贡物，也是我们祷告中最真诚的部分。

Every Man desires to live long; but no Man would be old.

人人都想长生，但无人愿意年老。

Venus, a beautiful good-natur'd Lady, was the Goddess of Love; J*uno*, a terrible Shrew, the Goddess of Marriage; and they were always mortal Enemies.

维纳斯，美丽而和善，是主爱的女神；朱诺，可怕的长舌妇，是主婚姻的女神。这两位始终是不共戴天的仇敌。

Sometimes I read a Book with Pleasure, and detest the Author.

有时我读书，喜其文章而憎其作者。

Since the union of divinity and humanity is the great article of our religion, it is odd to see some clergymen in their writings of divinity wholly devoid of humanity.

既然神道与人道的结合是我教的重要信条，奇怪的是：有些牧师写文章只有神道，而无一点人道。

作者运用了对照法，点出矛盾，如教会中人的言行不一致，不因自己也是神职人员而有所宽假，而在《预拟老年决心》（Resolutions When I Come to Be Old）一文中则连自己也加以嘲笑：

Not to marry a young Woman.

不娶年轻老婆。

Not to be covetous.

不贪婪。

Not to neglect decency, or cleanliness, for fear of falling into Nastyness.

不可忽略体面、清洁，否则会脏得不堪。

Not to talk much, nor of myself.

不可多言，不要老谈自己。

Not to boast of my former beauty, or strength, or favour with Ladyes, &c.

不夸自己以前如何英俊，如何强壮，如何得到小姐太太们的青睐，种种。

Not to set up for observing all these Rules, for fear I should observe none.

不可摆出一定会遵守所有这些条文的架子，很可能一条也遵守不了。

这里既有彻底理智的精神，同时也表明人性难测，往往做出非理智的事情来。

所有上述斯威夫特散文的特点，都可在他的长篇寓言故事《格利佛游记》（*Gulliver's Travels*，1726）里找到。这是他

最有名的作品，出版比笛福的《鲁宾逊漂流记》只晚七年。它也讲海外航行的故事，也讲得十分生动，但却并非实事，而是奇幻的想象产物，但奇幻中又有英国当时的社会真相。

书的主人公是一个名叫格利佛的随船医生。他四次海行，去了四个奇怪的地方，书的四卷就各讲他在一个地方的遭遇。

第一个是小人国。那里的人身高仅六英寸，为欧洲人的十分之一，一切器物、建筑也按比例缩小，因此当一场大火烧到王后娘娘寝室的时候，格利佛的一泡尿就浇灭了它。然而侏儒们却保有欧洲人的一切劣根性：贪婪，残忍，对内党派倾轧，对外侵略好战。格利佛利用他的身长和体力，帮助小人国打赢了一次对外战争。

第二个是大人国。这里比例完全颠倒过来：居民身高如塔，格利佛变成小玩物，被宫女们摆弄于股掌之上，她们当他的面脱衣裸体，而他对于那些天仙们比常人放大了几十倍的汗毛肤孔等等却只感恶心。这里的国王问到了英国的情况，格利佛据实以告，谈到了国内政治制度、社会风尚种种，国王听完说道：“根据你说的情况，我不得不下这样的结论，即你那国家的大多数人是大自然允许在地球上爬行的最可憎的小虫所组成的丑恶种族。”

第三个地方是一个能飞行的岛。这里作者的讽刺对象是哲学家、科学家、历史学家、献各种各样怪策的经济学家。格利佛到了他们的科学院，看见教授们在做各种奇特的科学实验，其一是怎样从黄瓜中提取阳光。

第四个地方是马国。马有理性，干净，高贵；而那个国家

另有一种动物，叫做“牙胡”，具有人形，却十分肮脏，下流，野蛮，把人的劣性发挥到了极致，同主宰这个国家的高尚的马形成鲜明对照。

这部书打动了各类读者，吸引力至今不衰。儿童们喜欢头两卷的故事，历史学家看出了当时英国朝政的侧影，思想家据以研究作者对文明社会和科学的态度，左派文论家摘取其中反战、反殖民主义的词句，甚至先锋派理论家把它看作黑色幽默的前驱，而广大的普通读者则欣赏其情节的奇幻有趣，其讽刺的犀利深刻。

这部书是游记、神话、寓言、理想国的蓝图，又是试验性小说。

它的试验性至少见于下列几个方面：

1．结构上的变化和对照：小人国继之以大人国，比例突变，价值观也随之而变。

2．叙事观点的几次变换：通过大人国王来评论欧洲人，通过马来对照“牙胡”。

3．幻想力的运用到了空前程度。

4．情绪的深化：第一卷主要是游戏笔墨，后几卷越来越加重政治性，到第四卷对人性来了一个无情剖析，显示其极端丑恶。

因此，这也是可以促使我们在几个层次上思考的书。18世纪初期理性主义已经抬头，作者也推崇理性，然而他却又看得出人性中不合理的一面，并且创造了一个“牙胡”来表现人的肮脏与卑鄙。他比他的朋友诗人蒲柏更高明；当蒲柏歌颂“凡存

在的都合理”的时候，他却看到了世界上也有不合理的东西存在，人本身就兼具合理和不合理两种品质。而且他不只看到，还因此而感到不安，愤怒。

于是他的散文也是一种奇异的结合：一方面谁也不能比他写得更文雅；另一方面，字里行间又有义愤和道德感，其炽热程度也超过当时别的作家。文雅是他同时的许多散文作家共同追求的目标，但是炽热的感情和奔放的想象力却是他独有的，正是这一点使他更加靠近我们后来人。

注释

1　我国已故学者杨周翰的评语，见王佐良等主编：《英国文学名篇选注》，北京：商务印书馆，1983年，第527页。

第四章　18世纪后半

英国散文经过17世纪的多方面锻炼，又经18世纪初年艾狄生、斯威夫特等人开辟新的文风，到1750年左右确立了平易与优雅为其主要格调。两者合起来就是一种文明格调。

文明化的进程

这文明来之不易，是整个社会日渐文明化的一种表现。政治、经济、宗教、哲学上仍然争论迭出，但是人们学会了坐下来讲理，用理性的精神来对待不同意见。写文章不再追求“强烈的句式”和奇思怪喻，要炫耀的是机智和干净利落的妙对，而炫耀的场合也不再是街头或群众集会，而是客厅和咖啡店，可以从容而谈，用不着高声大喊，因此英国18世纪的典型散文是低调的，娓娓动听的，即使思想上剑拔弩张，也掩盖在合理、委婉的文字之下。出现了新的读者群——来自中产阶级，受过教育，经济上的繁荣使他们在政治上也更加自信，日渐扩展的贸易使他们注意市场和远处的信息——于是期刊与期刊文学日益兴盛，而众多的中产阶级女读者又有教育水平和闲暇能够阅读法文言情小说，并成为理查逊式的冗长小说的热心崇拜者，哪怕他“花了八大卷篇幅单写一颗少女的心如何受到袭击”。

这文明是一种全欧洲的品质。以法国而论，18世纪同样是一个伟大的散文时期，前承巴斯卡尔、笛卡尔等哲学大家的余烈，后继狄特罗、伏尔泰、卢梭等启蒙主义思想家的辉煌成就，中间有一大批历史、科学、寓言、日记、书信、格言的佳作，足以傲视任何其他国家。然而英国散文又自有特色。旁观者先生和他的朋友们聚头处不是沙龙，而是咖啡店和俱乐部，他们无须取悦女主人，谈吐也更切近人生世务。同时，他们当中有人似乎更清楚地意识到在文明社会的华丽遮掩之下有一个可怕的野兽人。法国似乎没有产生过一个像斯威夫特那样的作家。同样也没有产生过一个约翰逊博士（Samuel Johnson，1709—1784），一个熟读希腊拉丁名著的古典主义者，却没有让古典学问压倒他的英国佬本性和常理。

文学商品化：独立作家的出现和文论的社会作用

而约翰逊等人的文学生涯还标志着另一件文明化的大事，即独立作家的出现。以前，写文章的人或本人是贵族、大臣，或是贵族、大臣的清客，或另有收入，似乎没有人单靠写作谋生。到了18世纪初年，期刊的兴起和印书业的繁盛需要各种稿件，于是在伦敦的格勒勃街聚居着一群穷文人，以写作为业，听书商命题撰文、编书。他们的收入仍是微薄的，生活也极清苦，但是卖文为活毕竟有了途径。名诗人蒲柏居然能靠翻译荷马的收入，在乡下建了庄宅庭园。约翰逊则本是格勒勃街中人，后来得到了政府的养老金，更增独立精神，以致能在写给

恰斯特菲尔勋爵的信上自豪地说：“我从未有过恩主。……也不愿意公众认为我曾得任何恩主之助，因为靠了上帝之福，助我者唯我本人。”

其实约翰逊虽然可以傲视公侯，却不得不出入出版商的门下，而出版商又不得不仰读者的鼻息。然而读者趣味各异而又容易受到社会风尚和精英人士爱恶的影响，于是文论的重要性也就比以前任何时期都要突出。众多的期刊使文论有地方发表，发表了也容易传播。大量新出版物——不仅是诗文集子和小说剧本，还包括荷马史诗的英译、莎士比亚全集的新版以及大小各种字典——涌入市场，关于它们的争论也急剧增多，这当中纠缠着文人之间的恩怨与党派的倾轧，但更主要的原因却是经济的，无论赞贬都着眼于促进和影响书的销路。同时，各方面都希望能有一定的批评准则，使人们能够分别作品优劣，造成或纠正读书趣味。这样，文论家也就取得了独特的重要地位，特别是几个领袖人物的评论文章甚至片言只语都有重大影响。略早一点的特莱顿，世纪初的艾狄生、蒲柏、斯威夫特，世纪后半的约翰逊都是这样的左右文坛的人物。

而这些人也没有辜负时代的希望。他们虽然情况各异，但在三点上是相同的，即：

1．遵奉一种开明的、英国化了的新古典主义；

2．着力于实际批评，即针对具体作品发言；

3．全写得一手好散文，因为他们本人就是卓越的作家。

这几点形成了英国文论的独特传统，从17世纪直到20世纪；就在高度理论化、哲理化的“新文论”流行的今天，这个传

统在英语国家也仍然在持续下去。

散文样式的繁多

除了期刊文章和文论之外，这一时期还有许多其他种类的散文。

首先，随意体裁，如日记（较早的比卜斯、伊夫林，后来的鲍斯威尔）、书信（斯威夫特、蒙塔古夫人、恰斯特菲尔勋爵、格雷、古柏、霍雷斯·华尔波尔）、游记（斯登、杨格）。

这类体裁的文章，写得亲切，反映出写的人的性格与爱恶，同时也记录下一些实况。蒙塔古夫人的信有许多是写她在外国旅行所见，所以又兼有游记之长。但有些信是为了在朋友间传阅或甚至公开出版的，并非一挥而就的真正书信。也许斯威夫特写给斯泰拉的信是例外，这位大作家对他的爱人真是无话不谈，但有时他故作小儿女语，又不是通常的散文。

也有借用书信形式来写的期刊连载文章，如哥尔斯密司的《中国人信札》，后来集为《世界公民》于1762年出版。作者通过一个假想的中国哲学家的眼睛来观察与评论英国社会，文章写得很有风趣，但与中国并无关系——除了一点，即反映当时英国和西欧正流行着对中国文化、东方智慧的好奇。这种借用外国人的观点来评论自己社会的方法，以前已有法国孟德斯鸠的《波斯人信札》（1721）开其端，以后也有仿效者，主要的目的在于讽刺。

其次，各类理论性写作，如哲学、科学、美学、政治学、经济学之类文章，即所谓“知识分子散文”。这类散文比期刊小品之类更值珍视，因为都是为了传达重要的思想而作，不是舞文弄墨。以哲学著作而论，本世纪的两大哲学家，即休谟与巴克莱，都是文章好手，后者尤长会话体。科学名著有吉尔勃特·怀德的《赛尔朋的自然史和古迹》（1788），其中有对于大自然和野生物的细致观察，是达尔文少年时期爱读的书。资本主义经济学的开山老祖亚当·斯密司也是能文之士，他的名著《国家财富的性质与成因》（1776，即严复所译的《原富》）写得明白晓畅，论证的细密标志着政治经济学的成熟，例子的恰当又增加了他的说服力。

第三，自传、传记、历史。

这些品种古已有之，但在18世纪后期以新的完整形式出现，在艺术性上也大大跃进了一步。主要是三个人的功绩：吉朋、鲍斯威尔、约翰逊。

吉朋的罗马史

爱德华·吉朋（Edward Gibbon，1737—1794）不是一个词章家，他首先是一个文化人，身上欧洲文化的修养超过当时别的著名作家，因为他虽上过牛津大学，却深厌其浅薄闭塞，曾经多年在瑞士洛桑读书，甚至爱上了一位当地姑娘，遭到父亲反对，于是“我作为情人而哀叹，作为儿子则遵命”。这句话出自他的《自传》。也是在这部《自传》里，人们可以读到他是

如何起意写他的巨著《罗马帝国衰亡史》（*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*，1776—1788）的：

It was at Rome, on the 15th of October，1764, as I sat musing amidst the ruins of the Capitol, while the barefooted friars were singing vespers in the Temple of Jupiter, that the idea of writing the decline and fall of the city first started to my mind.

1764年10月15日，在罗马，我坐在加比陀山的废墟里沉思，听着朱比特神庙里赤足修士们唱起了晚祷曲，这时想写这个城市的衰落和灭亡的念头第一次涌上了我的心头。

这时他27岁。而等到他在1787年（即50岁时）最后完成了这部大书的时候，他又这样写自己的心情：

It was on the day, or rather night, of the 27th of June，1787, between the hours of eleven and twelve, that I wrote the last lines of the last page, in a summerhouse in my garden. After laying down my pen, I took several turns in a *berceau*, or covered walk of acacias, which commands a prospect of the country, the lake, and the mountains. The air was temperate, the sky was serene, the silver orb of the moon was reflected from the waters, and all nature was quiet. I will not dissemble the first emotions of joy on recovery of my freedom, and, perhaps, the establishment of my fame. But my pride was soon humbled, and a sober melancholy was spread over my mind, by the idea that I had taken an

everlasting leave of an old and agreeable companion, and that whatsoever might be the future date of my History, the life of the historian must be short and precarious.

1787年6月27日晚上，在十一点和十二点之间，我在花园的凉亭里写完了最后一页的最后一行。我放下了笔，在金合欢树荫盖的步道上走了几个来回，从那里可以看见田野、湖水和远山。空气凉爽，一轮银月映照在水面，大自然寂静无声。我不想掩盖我当时首先感到高兴，由于恢复了自由，也许还建立了文名。但很快我的得意被压下去了，心里充满了一种冷静的忧郁，由于想到我已永远地告别了一位多年的良友，想到不论这历史会存在多久，写史人的生命则必然是短促而不安的。

以上都是名文，然而只不过是旁白，正文还是《罗马帝国衰亡史》（1776—1788）本身。这才是他的杰作，也是英国和欧洲史学界、文学界至今赞颂的不朽巨制。

它的优点何在？

首先，规模宏大，共六大卷，从纪元后2世纪一直写到15世纪，包括13个世纪的大事，如基督教的建立，日耳曼各族的迁徙与定居，西罗马帝国的灭亡，伊斯兰的兴起与征战，“十字军”的东征，东罗马帝国首都被土耳其人的攻占，等等。这一时期正是世界从古代发展到近代的关键时期。

其次，如此规模，细节繁富可知，然而却安排得井然有序，纳入三大部分之中，每部各有主题，合起来写出了一个帝国由盛而衰而亡的绝大变化。

第三，史料翔实。虽然经历了二百多年，后人有许多新发现，但是吉朋的主要事实经受住了考验，他总的准确性至今无人疑问。

第四，有卓见。吉朋忠于史实，但对史实的解释他自有见地，例如在写基督教兴起的第15、16两章里，他对于初期教会的“原始性”，教会文献中的“夸大、不雅的虚构说法”，传说与“奇迹”的不可信，教士的“贪婪与迷信”，等等都有所指出。正因如此，这两章出版后，他遭遇到教会方面的激烈攻击。

第五，有与题材相称的史笔。吉朋的散文风格是有名的，但这是一种奇异的混合：表面上的典雅与骨子里的嘲讽的混合，而两者既是他的题材所需要的，又是他的理性主义精神的产物。像当时许多别的作家一样，吉朋讲究句子的平衡与匀称，前一句往往与后一句形成对照，这就使他能够陈述一件事的两个方面，而不是只执一端；同时，这也使他能够在后一句点出前一句的破绽，从而揭露矛盾，或者巧妙地引进嘲讽。试举一例：

> BUT how shall we excuse the supine inattention of the Pagan and philosophic world, to those evidences which were presented by the hand of Omnipotence, not to their reason, but to their senses? ... The lame walked, the blind saw, the sick were healed, the dead were raised, daemons were expelled, and the laws of Nature were frequently suspended for the benefit of the church. But the sages of Greece and Rome turned aside from the awful spectacle, and pursuing the ordinary

occupations of life and study, appeared unconscious of any alterations in the moral or physical government of the world.

上帝亲手提出证据，诉诸人的感觉而不是理智，然而异教时期的古人安于旧习，对之毫不注意，我们又怎能原谅他们？……跛者起行，盲人重明，病人霍愈，死者重生，鬼怪逐走，自然法则常因照顾教会而中止施行。然而希腊罗马的圣哲们却不看这些惊人的景象，照常生活与学习，显得毫不感到世界的道德和物质秩序有任何改变。

这是针对基督教会所宣扬的“奇迹”而说的。一上来，作者像是要责备不信“奇迹”的古代世界的圣哲们，然而最后一句却说出了他的真意，即他认为古人的不信是有道理的：“惊人的景象”也许偶然一现，但世界的秩序却依然如故。毕竟这些“证据”只诉诸感觉而非理智，而吉朋和他的朋友们却是宁信理智而无所取于奇迹的，这就是启蒙时期的理性精神。

然而吉朋又不愿全然说穿，因此他靠对比事实与事实而在句子的夹缝中引进了嘲讽。这嘲讽是温和的，有时甚至模棱两可的，但在吉朋着力使用它的时候又非常厉害，以致有些人怪他暗示罗马帝国之亡，基督教的得势是原因之一。为此，他也博得了后世开明之士的歌颂。拜伦曾这样赞他：

And shaped his weapon with an edge severe,
Sapping a solemn creed with a solemn sneer;

(*Child Harold,* III，107)

他精炼武器，笑里藏刀，

用肃穆的冷笑笑倒了肃穆的宗教。

（《恰尔德·哈罗尔德游记》，第3章，第107节）

鲍斯威尔的传记艺术

比起吉朋来，鲍斯威尔似乎不是一个英雄人物。然而他却写下了英文中最完美的传记，即《约翰逊传》。他本人的大量日记和私人文件在20世纪上半叶的发现与出版又使学者们对他发生更大兴趣。

詹姆斯·鲍斯威尔（James　Boswell，1740—1795）是苏格兰地主，学过法律，当过律师，然而志在文学与政治活动，曾支持科西嘉的独立运动。他的自由派政治信念却没有妨碍他对于政治上保守的约翰逊博士的钦佩，自从1763年结识这位大学者一直到1784年最后一次同他谈话，20年中一直留心记录博士的言行，终于1791年出版了一部充实、生动的《约翰逊传》（*The Life of Samuel Johnson*），这时博士已死去七年了。

作为一个传记家，鲍斯威尔的第一特点是勤奋——勤奋地收集一切有关材料，勤奋地记录下他所见所闻的有关约翰逊的一切，特别是他的谈话。加上鲍斯威尔有极好的记忆力，因此他的记录异常完整，包含了约翰逊的音容笑貌，连一个姿势、一声喊叫也不放过。

然而他又有驾驭材料、组织细节的非凡本领。看起来他似乎只是信笔写下一切，实则他极为严格地选择了最有用的材

料，但又力求把约翰逊写得全面；用他自己的话说，他要做到能使人们通过这部传记更充分地认识约翰逊，“比认识任何曾经活过的人都要全面”。

他善于提问，向约翰逊提出了各种各样的问题，不怕碰钉子；又像一个戏剧导演那样善于安排场面。事实上，许多场面正是他一手安排的，例如保王党人约翰逊与激进自由派政治家杰克·韦尔克斯的一次见面就是鲍斯威尔本人竭力促成并具体安排的，而且由于他当场周旋得法，结果这两个本来互存戒心的不同政见者相处融洽，各自表现了最好的态度和口才。

最后，这部传记用了一种新的写作方式，主要不靠传记作者的叙述而靠传记主人公本人的谈话、书信、笔记等等来表达一切，特别是谈话，整部书是按年月排列的约翰逊谈话记录，而且都是私人之间的真实谈话。作者只提供必要的说明，而让主人公一直谈下去，谈一切题目，人生、文学、人物、事件、哲理、宗教等等无所不谈，表现了博士的学问、趣味，他的善良、诚实和人道主义，他的癖好、偏见和坏脾气，总之，一个鲍斯威尔称为“真实的却不是完美无缺的人”的一切。

这些都是鲍斯威尔有意为之，传记的序章提出了他的写作原则。20年的辛苦经营使他完全实现了自己的意图。于是我们第一次看到了一个真人的最丰满的写照，通过他又看到了18世纪后半叶英国文人社会的真实面貌。

这种真实地、多面地写人的艺术是鲍斯威尔第一次用在一部大型传记里的，从此传记文学走入了现代化的阶段，这便是他的重要贡献。

约翰逊的人格与风格

约翰逊博士不仅成为当时新型传记的主人公，他本人也是写传记的能手，只不过这是另一类的传记，即诗人评传，虽也涉及生活轶事，却以品评作品为主。

这些评传原是他应出版商之请为印行若干诗人的集子而写的长序，一人一篇，后来收集在一起，合称《英国诗人传》（*Lives of the Most Eminent English Poets*，1779—1781)。所评的诗人共52人，包括弥尔顿、特莱顿、考黎、蒲柏、斯威夫特、格雷等人，也有几个约翰逊特别推荐而后世不甚欣赏的次要诗人。

书中的叙述十分精彩，论点则有后人不能接受的，如对于弥尔顿的挽友之作《力息达斯》的贬词。然而就全书而论，这是一本经典之作，文学传记与文学批评的结合从未达到如此完美的地步。

传记必须真实，这是约翰逊揭悬的目标，他不仅自己努力以赴，也一再告诫鲍斯威尔在为他自己立传的时候要力求真实。在文学批评上，他有他的原则，即新古典主义，但又不奉它为教条，更着重他自己在阅读中的真实感受。

正因他说实话，加上他有诗人的敏感，常有意想不到的妙喻隽言，所以他这《诗人传》至今还有许多人爱读。约翰逊还编过一本大字典、一部莎士比亚全集，写过一个剧本、一本小说和大量期刊文章，还写过诗，各有优点，然而最能打动一般

读者之心的完整作品却得推《英国诗人传》。

而对于后世的诗人和文论家来说，这些评传更是充满了可供他们学习和欣赏的东西。甚至约翰逊明显的偏见也值得他们思考。例如他不赞成以多恩为代表的17世纪玄学派诗人，但他对他们诗歌特点的分析却是后世爱好这路诗的现代主义者也认为是真正抓住了要害的：

> But wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be more rigorously and philosophically considered as a kind of *discordia concors*; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike. Of wit, thus defined, they have more than enough. The most heterrogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions; their learning instructs, and their subtility surprises; but the reader commonly thinks his improvement dearly bought, and, though he sometimes admires, is seldom pleased.
>
> 才气如不论其对听者的影响，可以严格地、科学地看作一种“和谐的不和谐”，一种能把不相似的形象加以结合，或在表面上不同的事物之间发现隐秘的相似处的本领。这样的才气是玄学派诗人充分具备的。他们把极不相同的概念强行套在一起，为了找到例证、比拟和隐喻而搜遍大自然和人的制作，其学力给人教益，其巧心令人惊讶，然而读者又总觉得所获教益是付出了巨大代价的，而且虽然有时惊叹，却罕见喜爱。

一直到今天，多少文学研究者还在不时重复这句“把极不相同的概念强行套在一起”，认为对于玄学派诗人所擅长的“奇思”、“怪喻”，没有比这更好的评论了！值得注意的，是约翰逊下笔时着眼普通读者，不用术语，宁用普通说法，形象地用“套在一起”来画龙点睛，表示是人为的矫揉造作，而不是才气的自然流露。

这里，我们已经看到了约翰逊的散文风格的一个例子了。

这风格有显然的缺点：句子往往太长，用词往往太文、太拉丁化，总是追求对仗，节奏则或肃穆，或堂皇，似乎只宜于写高昂、庄严的题目，适合叙述大事而难以用来抒情或作私下恳谈——然而尽管如此，人们仍然爱读约翰逊的文章，原因又何在？

首先，他运用这类句子极为纯熟，能使原本是生硬的形式出之以自然，使人忘了他是在“做文章”。

其次，他常有奇笔。句式虽是板重的，思想却是新鲜的。例如在谈到莎士比亚喜爱追求双关语时，他写道：

> A quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the world and was content to lose it.
>
> 双关语对他是要命的克莉奥帕特拉，为她他丢掉了整个世界——而且是心甘情愿。

将双关语比作有倾城倾国之貌的古埃及女皇已经出人意料，而最后居然还加一句“心甘情愿”就更非一般人所能想象得到，发

挥了“圆周句”[1]的巨大后劲，达到了强调艺术的最高点，同时又是那样地富于人情味。

而最重要的一点是，这风格的最后力量不在文字，而在文字下面的人生经验。约翰逊饱尝了人生的艰辛和痛苦，经过多年的奋斗才过上好日子，但他绝无自满之心，始终对人的命运采取现实的、无幻想的态度，正如他在《雷思拉斯》这本书里所写：

> Human life is every where a state in which much is to be endured, and little to be enjoyed.
>
> (R*asselas*, ch. 11)
>
> 人生到处都是同一情况，即需要忍受者多，能供享受者少。
>
> （《雷思拉斯》，第11章）

正是这种悲剧感使他对人充满同情，对事看得深远，他的风格的最大力量是这种痛苦的人生经验的力量。

一个归纳；一点透视

英国散文发展到约翰逊的对仗句、圆周句，是达到了另一个高峰。

对仗句、圆周句是18世纪英国思想气候的产物，它们象征一种平衡的心情，一种周到的思想方法，背后是一个文明的社会。它们在形式上也是美的，匀称的，犹如同一时代的小步

舞、交响乐、宫殿式建筑。它同诗歌里的双韵体也是一致的。

发展到了极致也就意味着衰落。这种风格在用烂了的时候，特别显得板重，机械，书卷气太重，离口语越来越远。平易不见了，优雅变成了肃穆的说教，传达思想的效率降低了，也容纳不下澎湃的大片感情。

于是等到浪漫主义来临，新思想、新感情的狂潮也冲开了这个风格模式。节制与匀称让位于感情泛滥与慷慨放言，句子短了，韵律急促了，然而文章却长了，滔滔不绝了。浪漫派不一定都作野性的呼喊，然而他们的心胸是开放的，想象之翼是骋驰于星空的，也就无所用于这封闭式的风格。同时，还有一些脚踏实地的平民政论家要求新的平易文体，反对对仗句、圆周句的堂皇的贵族架势。当人们在1784年把约翰逊下葬的时候，法国革命已在接近爆炸点，政论家潘恩已经快从刚刚经历了一场革命的北美洲回来，另一个政论家科贝特正在经历从保守的英国佬变成过激的新闻记者的过程，浪漫主义散文家兰姆和兰陀已经九岁，海什力特已经六岁，德昆西快要出生……在这些人的笔下，英国散文寻到了新的风格。

注释

1　即一类要到句子之末意义才能完全显露、圆周才能合拢的句子，英文称为the periodic sentence。

第五章　浪漫主义时期

英国散文在18世纪达到了一种完美：理性主义的精神蕴藏在平衡、匀称的句子结构之中，其最后的大家是约翰逊和吉朋。

但是到了世纪的最后十年，文风变了。随着在诗歌上出现了浪漫主义，散文也在变。进入19世纪，昔日人们赞美的约翰逊和吉朋现在成了攻击的目标。例如，有这样的言论：

> After the Revolution ... a style was produced which by combining triteness of thought with singularity and excess of manner of expression, was calculated at once to soothe ignorance and to flatter vanity. The thought was carefully kept down to the immediate apprehension of the commonest understanding, and the dress was as anxiously arranged for the purpose of making the thought appear something very profound. The essence of this style consisted in a mock antithesis, that is, an opposition of mere sounds, in a rage for personification, the abstract made animate, far-fetched metaphors, strange phrases, metrical scraps, in every thing, in short, but genuine prose. Style is, of course, nothing else but the art of conveying the meaning appropriately and with perspicuity, whatever that meaning may be, and one criterion of style is that it shall not be translatable without injury to the meaning. Johnson's style has pleased

many from the very fault of being perpetually translatable; he creates an impression of cleverness by never saying any thing in a common way. . . . Gibbon's manner is the worst of all; it has every fault of which this peculiar style is capable.

(Samuel Taylor Coleridge, Lecture 14，1818)

在1688年的革命以后，……出现了一种风格，内容平凡而在表现上故作惊人之语，意在满足无知者，讨好虚荣心。为了使最普通的头脑能够立刻了解，内容是小心地减到了最低限度，但是文字的外衣却精心编织，目的在使内容显得深刻。这种风格的要素是一种虚假的对仗，即简单声韵的对比，此外则热衷于拟人化，把抽象的变成了有生命的，加上牵强的比喻，奇特的短语，片段的韵文，总之什么都有，就是没有真正的散文。风格当然只是恰当地、清晰地表达意义（不论是什么意义）的艺术；对于它有一个衡量标准，就是不能翻译，一翻译意义就要受损。约翰逊的风格之所以得到不少人的欣赏，正在于它有一个毛病，即可以不断翻译下去。他造成一种假象，好像很聪明，方法就是从来不用普通方式说任何事情。……吉朋的表现方式是最糟的，凡这种风格所有的毛病他全有。

（萨缪尔·泰勒·柯尔律治：1818年第14次演讲，转引自《塘鹅英国散文选》，第4卷，1956，第xix页）

话是英国浪漫主义诗人、理论家柯尔律治说的。对于过分醉心18世纪散文艺术的人来说，这是一副很好的清醒剂，但是未必能令他们完全信服，因为他把约翰逊等人的优点完全抹杀了。

然而柯尔律治的斩钉截铁的论战口气却是有来源的。浪漫

主义时期即是法国大革命震荡全欧时期。这时候，几位主要英国散文家卷入了激烈的政治争论，散文是论战的武器。

论战的武器

远在法国革命爆发之初，英国国内就对此事有赞成和反对两种意见，争论激烈。艾特蒙·伯克（Edmund Burke，1729—1797）就是下议院论战里的一个主要人物。他是以文章风格雄奇著称的文论家、政治家，曾经在爱尔兰、美洲殖民地问题上发言攻击保守党政府，也揭发过英国在印度的官吏横行，但在关于法国革命的争论上采取了维护旧制度的立场，写了《论法国革命》（*Reflections on the Revolution in France*，1790）一书，其中有一段名文：

> It is now sixteen or seventeen years since I saw the Queen of France, then the Dauphiness, at Versailles; and surely never lighted on this orb, which she hardly seemed to touch, a more delightful vision. I saw her just above the horizon, decorating and cheering the elevated sphere she just began to move in; glittering like the morning star, full of life, and splendour, and joy. Oh! what a revolution! and what a heart must I have to contemplate without emotion that elevation and that fall! . . . little did I dream that I should have lived to see such disasters fallen upon her in a nation of gallant men, in a nation of men of honour and of cavaliers. I thought ten thousand swords must have leaped from their

scabbards to avenge even a look that threatened her with insult. But the age of Chivalry is gone. That of sophisters, economists, and calculators has succeeded, and the glory of Europe is extinguished for ever.

我在凡尔赛宫见到法兰西王后——当时她还是太子王妃——是十六七年前的事。地球上从未降临过更叫人赏心悦目的景象了。她似乎足不沾地，显现在地平线上，正在进入一个上层仙境，为之增辉，使之挺拔，闪耀如晨星，充满了活力，散发着华彩和欢乐。啊，何等的变化！那样的崇高，而又这样的下降，我该有何等的心肠，能眼看这变化而无动于衷！……我做梦也没想到，我会活着看到在一个仁侠的国家里，一个荣誉君子和骑士的国家里，竟会有这样的灾难落到她的头上！我以为只要有人胆敢轻侮地看她一眼，就会有一万支剑拔出鞘来执行惩罚！可是仁侠的时代过去了。接着来的是诡辩家、经济家、计算师的时代，欧罗巴的光荣已经永远熄灭了。

伯克并不只在悲叹玛丽·安东娃耐特由王后沦为囚人，他看得更远，看出了法国革命是真正的空前大变，它结束了一个封建主义时代，开始了一个资本主义时代。他极度厌恶后者，而把法国王后看作是前者的象征，因此运用了全部的修辞术来歌颂她。

这样的内容，这样的渲染，引起了汤姆·潘恩的极大反感。潘恩（Thomas Paine，1737—1809）是一个平民政治家，刚从胜利了的美国革命军的队伍里回到伦敦，就立刻参加了英国的民主活动。为了驳斥伯克的《论法国革命》，他写了《人

的权利》（*Rights of Man*，1791）一书，其中也有一段名文，就是对于上引伯克所言的直接回答：

> [Burke] is not affected by the reality of distress touching his heart, but by the showy resemblance of it striking his imagination. He pities the plumage, but forgets the dying bird.
>
> （伯克）并不为苦难的实际动心，而是被炫目的虚像打中了想象力。他爱怜美丽的羽毛，却忘了毛下垂死的鸟。

这羽毛和鸟的比喻是人人能懂的，而潘恩写文的目的正是要使“几乎无阅读能力的人也能看懂”，因而文章要写得“像字母那样简单明了”。

潘恩另有一些名言，也是至今人们还在引用的：

> These are times that try men's souls.
>
> 这是考验人们灵魂的日子。

> The summer soldier and the sunshine patriot will, in this crisis, shrink from the service of their country.
>
> 夏季的士兵和晴天的爱国者会在这种危难时刻退缩，不再报效国家。

> The final event to himself has been, that as he rose like a rocket, he fell like the stick.

伯克先生的最后一幕是，正同他如火箭般上升，现在又像枯枝样下跌。

My country is the world, and my religion is to do good.
我的国家是世界，我的宗教是行善。

确实是平易，清楚，有力，而比喻则来自普通人的日常生活，但又常有意想不到的妙笔，例如“夏季的士兵”、“晴天的爱国者”，只用两个简单的形容词就充分表达了这些人是顺利时的战友、逆境中的逃兵。

正同在17世纪英国革命时期一样，散文又成为革命斗争中的武器。

这里确实有两种散文风格在交战，而背后是两种敌对的政治哲学。

山水画，流民图

潘恩后来又去参加了法国革命，由于反对杀人过多而为雅各宾派监禁，几乎丧命，后来再去美国，又由于反对基督教而遭人攻击，晚景凄凉。他死后却有一位志士把他的尸骨运回他的英国故乡安葬。这人的名字是威廉·科贝特（William Cobbett，1763—1835）。

这又是一位散文家，而且又是一位长于论战的平民政治家。同潘恩一样，他也写得平易、有力。不过他经历了一个从

保守到激进的转变过程，始终如一的则是他的英国佬个性。他的政论主要发表在他自编的《政治纪闻》周刊上，用明快有力的平易语言揭露黑暗，攻击政府，拥有广大的城乡贫民读者。他也在这个刊物上发表游记，后来这些游记集成一书，称为《骑马乡行记》（*Rural Rides*，1830）。后人最喜欢读的科贝特作品，就是这本游记。

然而这是一种奇怪的游记。它所展开的，与其说是山水画，不如说是流民图。

科贝特骑着马或坐着马车，从一个村子到一个村子，沿途看庄稼，查牛羊，问民生疾苦，作今昔对比，遇到大地主的庄园和有名无人的“烂选区”，则大声咒骂；看见秀丽山水和风流人物，又留连忘返。一到旅店，喘息未定，立刻动笔疾书，夹叙夹议，一气呵成。写出来的是这样的文字：

> I left Uphusband this morning at 9, and came across to this place (20 miles) in a post-chaise. Came up the valley of Uphusband, which ends at about 6 miles from the village, and puts one out upon the Wiltshire downs, which stretch away towards the West and South-west, towards Devizes and towards Salisbury. . . . a group of women labourers, who were attending the measurers to measure their reaping work, presented such an assemblage of rags as I never before saw even amongst the hoppers at Farnham, many of whom are common beggars. I never before saw *country* people, and reapers too, observe, so miserable in appearance as these. There were some very pretty girls, but ragged as

colts and as pale as ashes. The day was cold too, and frost hardly off the ground; and their blue arms and lips would have made any heart ache but that of a seat-seller or a loan-jobber.

晨九时离欧卜赫斯班，坐马车来此，行程二十英里。经过河谷，至离村六英里处又入丘陵地带，碧草如茵的坡地向正西及西南方翻滚而去，直达德怀士与索氏贝利二城。……路遇许多农妇在等人验收其所割的麦子，她们衣衫褴褛，穿得不如法南姆打草的乞丐，庄稼人在收获季节情况如此之惨，还是初次见到。其中不乏十分秀美的姑娘，也是满身补丁，脸如死灰。天冷，霜重，这些女孩子的手臂和嘴唇都冻得发紫，任何人见了都要心痛，只有那些卖官鬻爵、买空卖空之徒才会无动于衷。

而与流民图形成对照的，还有这样的温泉胜地：

The Warwickshire Avon falls into the Severn here, and on the sides of both, for many miles back, there are the finest meadows that ever were seen. In looking over them, and beholding the endless flocks and herds, one wonders *what can become of all the meat*! By riding on about eight or nine miles farther, however, this wonder is a little diminished; for here we come to one of the devouring WENS: namely, CHELTENHAM, which is what they call a "*watering place*"; that is to say, a place to which East India plunderers, West India floggers, English tax-gorgers, together with gluttons, drunkards, and debauchees of all descriptions, *female* as well as male, resort, at the suggestion of silently

laughing quacks, in the hope of getting rid of the bodily consequences of their manifold sins and iniquities. When I enter a place like this, I always feel disposed to squeeze up my nose with my fingers. It is nonsense, to be sure; but I conceit that every two-legged creature, that I see coming near me, is about to cover me with the poisonous proceeds of its impurities. To places like this come all that is knavish and all that is foolish and all that is base; gamesters, pick-pockets, and harlots; young wife-hunters in search of rich and ugly and old women, and young husband-hunters in search of rich and wrinkled or half-rotten men, the formerly resolutely bent, be the means what they may, to give the latter heirs to their lands and tenements. These things are notorious; and, Sir William Scott, in his speech of 1802, i*n favour of the non-residence of the Clergy*, expressly said, that they and their families ought to appear at *watering places*, and that this was amongst the means of *making them respected by their flocks*! Memorandum: he was a member for Oxford when he said this!

华立克夏的爱望河在此处流入色纹河，两河沿岸若干英里水草丰美，前所未见。草地上牛羊成群，沿途不断。看着这景色，这牛羊，心想这些好肉可作多少用途，不禁感到神奇。但是再向前骑八九英里，这神奇之感就破灭了；原来我们已到达一个毒瘤似的害人地方，名叫却尔特能，所谓温泉胜地是也。这地方充满了东印度的劫掠者，西印度的奴隶主，英国的税吏，吃客，酒鬼，淫棍，各色各样，男女俱全。他们听了一些窃窃暗笑的江湖郎中的鬼话，以为在做了多少丑事之后，一身孽障，可以到此一洗而净！我每次进入

这等地方，总想用手指捏住自己的鼻子。当然这话没有道理，但我一看见一个两腿畜生向我走来，实在觉得他们肮脏不堪，像是一有机会就要把他们的毒疮传染给我似的！来这等地方的都是最恶劣、最愚蠢、最下流的人：赌鬼，小偷，娼妓，一心想娶有钱的丑老婆子的年轻男子，一心想嫁有钱的满脸皱纹、半身入土的老头子的年轻女人，这些少夫幼妻为了便于承继产业，不惜一切手段，坚决要为这些老妇衰翁生男育女！

这等丑事，尽人皆知。然而威廉·司各特爵士在1802年演讲，明白主张牧师不必定居教区，而应携眷到温泉游览，据说这样反能得到他们教区子民的尊敬云云。查此人作此语时，官任代表牛津城的国会议员！

这样的文字完全不同于约翰逊、吉朋和伯克笔下出现的，而是继续了斯威夫特的平易传统，但是比斯威夫特更质朴，句子更短，用字更普通，议论更直截了当，其前辈实是班扬和笛福，而其后人则是勃特勒、萧伯纳、普里斯特莱、奥威尔。这一线平易散文作家共有的一个特点是：对他们所处的社会采取批判态度，大多长于讽刺，长于论战，而由于写得实在，真挚，又使人感到亲切。

浪漫派散文诸家

人们更加注意的，则是这时期的所谓浪漫派散文。它有几个重要的作家。

首先要提到兰姆。查理士·兰姆（Charles Lamb，1775—1834）在我们中国也颇有人知，其世界性的文学声誉却建在几本薄薄的小书上，即《伊利亚随笔》（*Essays of Elia*，一集1823，二集1833）和他同姐姐玛丽·兰姆合写的儿童读物《莎士比亚故事》（*Tales from Shakespeare*，1807，即林纾译的《吟边燕语》）。当然，还有人欣赏他的书信和他的选本《莎士比亚时期英国戏剧诗人选段》（*Specimens of English Dramatic Poets Who Lived about the Time of Shakespeare*，1808），其中都有重要的文学见解。然而人们最喜爱的还是他的随笔。在华兹华斯、柯尔律治等人咏唱大自然的年代里，兰姆却喜爱城市生活。有一次华兹华斯邀他去乡下同游，他回信说：

> I have passed all my days in London, until I have formed as many and intense local attachments as any of you mountaineers can have done with dead Nature. The lighted shops of the Strand and Fleet Street; the innumerable trades, tradesmen and customers, coaches, wagons, playhouses; all the bustle and wickedness round about Covent Garden; the very women of the town; the watchmen, drunken scenes, rattles; life awake, if you awake, at all hours of the night; the impossibility of being dull in Fleet Street; the crowds, the very dirt and mud, the sun shining upon houses and pavements, the print shops, the old bookstalls, parsons cheapening books, coffeehouses, steams of soups from kitchens, the pantomimes—London itself a pantomime and a masquerade—all these

things work themselves into my mind and feed me, without a power of satiating me. The wonder of these sights impels me into night walks about her crowded streets, and I often shed tears in the motley Strand from fullness of joy at so much life. All these emotions must be strange to you. So are your rural emotions to me.

(Letter to William Wordsworth，30 January，1801)

我的日子是全在伦敦过的，爱上了许多本地东西，爱得强烈，恐非你们这些山上人同死的大自然的关系可比。河滨路和舰队街上铺子的灯火，各行各业的从业者和顾客，载客和运货的大小马车，戏园子，考文特花园一带的忙乱和邪恶，城中的风尘女；更夫，醉汉，怪声的拉拉鼓叫；你如不睡，就会发现城市也没睡，不管在夜晚什么时刻；舰队街不会让你感到片刻沉闷；那人群，那尘土、泥浆，那照在屋子和人行道上的阳光，图片店，旧书店，在书摊上讨价还价的牧师，咖啡店，厨房里飘出来的汤味，演哑剧的人——伦敦本身是一大哑剧，一大化装舞会——所有这一切都深入我心，滋养了我，怎样也不会叫我厌腻。这些景物给我一种神奇感，使我夜行于拥挤的街道，站在河滨的人群里，由于感到有这样丰富的生活而流下泪来。这种感情可能会使你们感到奇怪，正同你们对乡野的感情使我觉得奇怪。[1]

这是他的一段名文，其情感、其风格都有独特的兰姆味道。他本是伦敦东印度公司的一个普通职员，并不富裕，有一个常要发疯的姐姐（有一次她用刀刺死了老母亲），家庭多忧患，但却嗜书如命，喜欢同文人来往，其生活情趣则是伦敦市民的，

因此他的随笔谈的也大多是城里的人、事、市声、街景、回忆、幻想，包括扫烟囱的小孩、乞丐、老演员、老律师、穷亲戚、靠养老金过活的人等等，写法则是力求亲切，幽默中有伤感，嘲弄别人，更嘲弄自己，对不幸者则充满了同情，深通人情世故，但不怕说出自己的不受欢迎的独特见解，常有奇思怪想，常作文字游戏，爱好双关语、引语、典故，故意用些古词僻语，有时还效法17世纪汤玛斯·勃朗等人的巴洛克笔调，而把这些融合为一的则是一个19世纪初年的英国文人的敏感和个性。

兰姆的散文是地道的书面体英文，可以写得明白、具体：

He is known by his knock. Your heart telleth you "That is Mr. ——." A rap, between familiarity and respect, demands, and, at the same time, seems to despair of, entertainment. He entereth smiling, and —embarrassed. He holdeth out his hand to you to shake, and—draweth it back again. He casually looketh in about dinner-time—when the table is full. He offereth to go away, seeing you have company, but is induced to stay.

(Poor Relations)

一听敲门，就知是他。你的心告诉你：“那是某某先生”。一声轻敲，介乎亲昵与尊敬之间，似乎有权要求招待，但又——怕遭到拒绝。进门脸带微笑，但又——局促不安。伸手让你来握，但又——收了回去。说是偶然趁饭前来看看——不想已经满桌上菜。看见你有客人，他表示要走，但一劝也就留下……

（《穷亲戚》）

这是写穷亲戚串门，把世态炎凉中这类人的窘态写得入木三分。但兰姆还有另一种写法，是留给情感激动的时刻的：

> Where is Fenchurch Street? Stones of old Mincing Lane, which I have worn with my daily pilgrimage for six-and-thirty years, to the footsteps of what toil-worn clerk are your everlasting flints now vocal?
>
> (Old Pensioner)
>
> 哪儿是芬立奇街？老明申巷的路石啊，我曾经每天来回走了三十六年之久，现在是哪个劳累的小职员在你那永恒的石板上响着脚步？……
>
> （《领养老金的人》）

这是近乎诗的抒情散文，连节奏也不同了。

因此，兰姆的文章很耐读，越读越有味，但不可学。学的人往往得其怪诞，失其真挚，有其古僻与文字游戏，无其典雅与风趣，反而显得有点忸怩作态了。

兰姆也是一个重要的文论家，其主要功绩在于重新引起对16、17世纪英国诗剧的兴趣。他所编的《莎士比亚时期英国戏剧诗人选段》着重选“激情的场面，有时是触动情感最深的场面”，整个选本可说是若干次“感情危机”的汇集，这就给了19世纪初年的英国读者以一种纵览莎剧以外的英国古诗剧精华的好机会。他不仅选，还对所选加以评论，写法跌宕生动，即使

不同意他的看法的人也往往为其文字所吸引。例如他认为韦伯斯特的天才仅次于莎士比亚；为了说明这一点，他把《白魔》和《马尔菲公爵夫人》两剧中的女主角形容得异常动人。别的评论家并不服膺其说，但又都承认兰姆这番评论的文字魅力。经过他的评点，韦伯斯特、顿纳、查普曼、戴克等古诗剧作家又重新受到注意，读者群的文学趣味起了变化，显示出这种着重主观印象的浪漫派文学批评的力量。

* * *

第二个重要散文作家是海什力特。威廉·海什力特（William Hazlitt，1778—1830）写文很多，收集在《莎士比亚剧中人物论》（1817）、《闲谈集》（1821—1822）、《时代的精神》（1825）等书中。他是兰姆的好友，但与兰姆文风不同。他主张平易风格，曾经以此为题专写一文；所作果然用字平易，句子也接近口语，但也有不平易处，如大量的典故和文学引语（有的并非常见的名言，有的字句还是他记错了的）；然而行文气势磅礴，一泻到底，其间有许多隽言妙句，令人应接不暇。大致一个读者刚读时，会嫌他啰唆，似乎话太多而无中心；但是读下去，就会发现他的论点鲜明，知识丰富，文章流畅中见犀利，能把平凡的道理说得很有吸引力。例如：

If we wish to know the force of human genius we should read

Shakespeare. If we wish to see the insignificance of human learning we may study his commentators.

如果我们要知道人的天才的伟力，我们应该读莎士比亚；如果想看出人类学问的渺小，可以读莎学专家。

The temple of fame stands upon the grave.

荣誉之殿建在坟墓之上。

The love of liberty is the love of others; the love of power is the love of ourselves.

爱自由是爱别人；爱权势是爱自己。

The English (it must be owned) are rather a foul-mouthed nation.

英国人（我们得承认）是一个嘴巴不干净的民族。

But of all footmen the lowest class is *literary footmen*.

在所有的仆从当中，最低级的是文学仆从。

他也有十分抒情化的名句，例如：

Give me the clear blue sky over my head, and the green turf beneath my feet, a winding road before me, and a three hour's march to dinner—and then to thinking!

给我头上一片晴朗的天，脚下一片青草地，面前一条弯曲的

路，三小时的步行行程，接着是晚餐——然后是沉思的时刻！

他另有两个特点：一是通晓艺术，特别是绘画，因此他的文章也富于色彩和形象；二是他是一个激进的民主派，曾经写道：

> I started my life with the French Revolution, and I have lived, alas! to see the end of it . . . Since then, I confess, I have no longer felt myself young, for with that my hopes fell.
>
> 我的生命同法国革命一起开始，而可叹的是，竟然活着看到革命终结。……从那时起，说实话，我就不再感到自己年轻了，我所有的希望也随之而灭。

因此他特别厌恶曾经高唱“生活在黎明里何等幸福”而后来转向的文人，而他自己则始终拥护法国革命的理想，死前还完成了大部头的《拿破仑传》（1828—1830）。

作为文论家，他的重要性超过兰姆。同兰姆一样，他也提倡读古诗剧，曾经作过一系列的演讲来说明它的特点。他还以古比今，认为拜伦的诗剧如《马琳诺·法里埃罗》不能同古诗剧如韦伯斯特的《马尔菲公爵夫人》相比，原因就在于后者有活生生的人物，而前者则只是若干堂皇演讲词的串合。他的文论并无系统理论，注意的是作品是否把真实感情写得酣畅痛快，着重的是想象力，喜欢进行比较，不仅在英国文学内部，而是常同法、西等国文学相比（如拿莎士比亚同拉辛相比），而且还突破文学范围，进而同其他艺术特别是他所熟悉的绘画

相比，其方面之广与见解之敏锐都超过当时其他的浪漫主义文论家。

与海什力特的汪洋恣肆相对照的是兰陀的简洁隽永，人称为古希腊风的碑文风格。华尔特·萨维其·兰陀（Walter Savage Landor，1775—1864）也是民主派，喜与人争，在写作上则追求一种宁静的古典风格，但又用历史想象力去活跃它，其著名的散文合集是《幻想的会话》（*Imaginary Conversations*，1824—1829）。会话共约150篇，都是历史上著名人物相对而谈的戏剧性场面，但并不依据史实，而是随作者兴之所至，将活在不同时期的人拉在一起，或虚拟根本不曾发生过的事情。15世纪的马基亚维里可以谈论16世纪的西班牙无敌舰队，哲学家培根可以同已死的神学家胡克进行对话。这些戏剧性场面往往不是感情达到最高潮的危机时刻，而是危机之前或略后，例如英王亨利八世在他的废后安·波琳处死刑的前夕去看望她，而俄后卡撒琳则在杀害了她的丈夫彼得三世之后才出场。有时兰陀写得并不宁静，例如上述卡撒琳一篇就写她站在门外听着刚被刺死的丈夫的血一滴一滴地落在地板上作响，又如写彼得大帝在杀了儿子之后食欲大增，都显得过火了，表现出兰陀虽然十分崇拜古希腊文明，实际上还是一个喜欢渲染的19世纪的浪漫派。他的散文风格尽管有许多崇拜者，毛病也不少，如雕琢过甚，其有名的特殊节奏也不堪久听。一百多篇会话并不都好，读多了使人感到单调。但是在他写得最好的时候，他确实写得动人，而且很耐玩味。

例如《里奥弗立克与戈狄华》（Leofric and Godiva），这

是一对夫妻的谈话。事情发生在11世纪英国茂西亚郡。丈夫是当地领主，由于在大灾之年人民无力向他交租而要惩罚全城；妻子则充满了对不幸灾民的怜悯，央求丈夫赦免他们。丈夫说：如果人民不交租，我们又怎能有钱举行庄严的节日庆典呢？妻子反问道：在大批人民死于灾荒之后，喧哗一场，热闹一气，杀牛吃肉，狂歌乱舞，就算是过节么？难道一个行吟诗人能比我们的内心的声音更使我们向善么？

“啊，我亲爱的人！”她接着说，“让世上的一切都变成我们的快乐吧！只要我们愿意，一切就会这样。如果听了画眉在园子里歌唱，而我们毫不动心，那就真是悲哀的日子来临了，以后的日子也就更加悲哀了！里奥弗立克啊，上帝的仆人把最崇高的节日放在人的心灵里。”

对于这番呼吁，丈夫只冷冷地说：“你疯了！”

然而真正疯的正是这位丈夫自己。当戈狄华当着主教的面再度对丈夫说“赦免全城吧！”他的回答是：

“主教大人，真没想到让你看到了她现在这个样子。要我赦免全城？好，戈狄华，我凭十字架起誓，我一定赦免他们，只要你在中午不穿衣服骑马在城里街道转上一转！”

这一要求使她吃惊，她感到丈夫的心完全变黑了。然而为了全城人的生命，她又不顾对自己的无比羞辱，慨然答应照办。

连她的残酷的丈夫也感动了。他发现她比任何时候都可爱了：

“啊，我的美丽的夏娃！你的身旁就是天堂！你一走动，

一呼吸，世界就重新有了生气！你所在之处，我看不见也想不到任何邪恶。我真想就在这里把你拥抱！可是对于我自己，我看不出有任何好兆头。阳光不因我而跳跃，没有责备，没有不满，同时也没有任何人对我感兴趣。”

文章以戈狄华对自己说的一番话作结：

“良善的人民！天保佑这些良善、慈爱的灵魂！希望明天他们不要像现在这样把我紧紧围住。里奥弗立克啊，如果我的名字能被忘却，只有你的被记住就好了！也许我的纯洁会使我免受指责，但多少像我一样纯洁的人生活在恐惧和灾荒之中！朝我看的每只眼睛将会流泪不停！作为这样一个大家庭的母亲，我是太年轻了。年轻是否有害？不，靠上帝支持，年轻给了我勇气。啊，早晨什么时候来到！啊，中午什么时候过去！”

* * *

兰陀的写法已接近诗的散文，等到德昆西登场，散文的诗化又进了一层。

汤玛斯·德昆西（Thomas De Quincey，1785—1859）写过大量杂志文章，包括有创见的文论如《谈麦克白一剧内的半夜敲门》，其主要作品则是《一个英国鸦片服用者的自白》（*Confessions of an English Opium Eater*，1821—1822）。这是一本自传性质的书，其中有作者17岁时流落在伦敦街头的描写，那时候同他做伴的只有一个比他还小一岁的妓女：

One night, when we were pacing slowly along Oxford Street, and after a day when I had felt more than usually ill and faint, I requested her to turn off with me into Soho Square: thither we went; and we sat down on the steps of a house. . . . Suddenly, as we sat, I grew much worse: I had been leaning my head against her bosom; and all at once I sank from her arms and fell backwards on the steps. From the sensations I then had, I felt an inner conviction of the liveliest kind that without some powerful and reviving stimulus, I should either have died on the spot—or should at least have sunk to point of exhaustion from which all re-ascent under my friendless circumstances would soon have become hopeless. Then it was, at this crisis of my fate, that my poor orphan companion—who had herself met with little but injuries in this world—stretched out a saving hand to me. Uttering a cry of terror, but without a moment's delay, she ran off into Oxford Street, and in less time than could be imagined, returned to me with a glass of port wine and spices, that acted upon my empty stomach (which at that time would have rejected all solid food) with an instantaneous power of restoration: and for this glass the generous girl without a murmur paid out of her own humble purse at a time—be it remembered!—when she had scarcely wherewithal to purchase the bare necessaries of life, and when she could have no reason to expect that I should ever be able to reimburse her.

一天晚上，我们在牛津街上慢慢走着，我感到比平常更不舒服，头也是昏的，就请她同我折进索荷广场，到了那里之后，我们

在一家屋子的台阶上坐下。……突然间我觉得自己更不行了。原来我的头靠在她的胸上，现在忽然脱开了她的手臂朝后倒在石级上了。当时我最清楚的感觉是：得赶快有一种特别有劲的刺激品才能救我，不然我立刻要死了，在那种无依无靠的情况下不死也不可能恢复了。在这个命运的紧急关头，我的这位孤苦伶仃的友伴虽然自己从人世所得唯有损害，却向我伸出了救援之手。她惊恐地叫了一声，立刻跑往牛津街，不一会就拿了一杯撒了胡椒的葡萄酒回来。我当时肚子是空的，任何固体食物只会使我呕吐，这杯酒却立刻生效，使我苏醒过来，而这杯酒是这位慷慨的姑娘毫不犹豫地从她的小小钱包里拿钱买的，当时——请记住！——她连自己吃的都买不起，而且完全清楚我是永远也还不了钱的。

以上选自书的第一部分“初步自白”，是作者对于少年时期的回忆，当时他还未染上鸦片瘾，文章写得很具体，也很动人。等到我们读到书的主体部分——“鸦片的乐趣”和“鸦片的痛苦”——就发现另一种笔墨：

Under the connecting feeling of tropical heat and vertical sun-lights, I brought together all creatures, birds, beasts, reptiles, all trees and plants, usages and appearances, that are found in all tropical regions, and assembled them together in China or Indostan. From kindred feelings, I soon brought Egypt and all her gods under the same law. I was stared at, hooted at, grinned at, chattered at, by monkeys, by paroquets, by cockatoos. I ran into pagodas: and was fixed, for centuries,

at the summit, or in secret rooms; I was the idol; I was the priest; I was worshipped; I was sacrificed. I fled from the wrath of Brama through all the forests of Asia . . .

在热带高温和直射阳光联合产生的感觉之下，我把所有的生物、鸟、兽、爬行动物，所有的树木，所有热带地区的风俗和现象都集中起来，放在中国或印度斯坦。在类似的感觉之下，我又把埃及和它所有的神明都放在同一法则之下。猴子、长尾鹦鹉、白鹦们紧盯我，轰斥我，向我怪笑，对我乱叫。我跑进宝塔，走上顶层，跌入密室，在那里我被钉住了，几百年不能动弹。我是偶像；我是僧侣；我被崇拜；我被献为牺牲。为了躲避婆拉玛的怒气，我逃过了亚洲的所有森林……

这是写服了鸦片酊之后的梦境所见，出现了许多奇花异木、怪兽妖鸟，借来了东方异域的古老祇，文字充满色彩，节奏类似念咒，散文已入诗境，其目的在写鸦片影响下的奇特的、混乱的、却又异常强烈的感觉。这已经超越兰姆等人的怀旧、伤感和个人意兴，而把文学带入了潜意识的领域。

至此我们已将英国浪漫主义时期的几个重要散文作家简略介绍完毕。归纳起来，可以说有两条线索：一条是平易、有力的政论文传统，其代表人物是潘恩、科贝特；另一条是随笔性质的艺术散文传统，其代表人物是兰姆、海什力特、德昆西。两者都有所发展：平易文体在走向细密的说理和逻辑性，艺术散文的触须则伸向了诗境。

然而我们的叙述又是不完全的。散文的领域十分辽阔，用

处也极多。在这一时期，英国的定期刊物除了原有的包括各类文章的杂志，又多了一种以政论和书评为主的“评论”，如《爱丁堡评论》。不仅刊物的数量和种类增加，它们之间的争论也更趋激烈。政治争论的焦点在对法战争、“谷物法”、国会改革等有关和平与民主的大问题上，文学争论的表现之一是保守派对“伦敦佬派”的民主斗士和几位青年浪漫诗人的攻击——《勃腊克武特》、《季刊》、《英国批评家》等刊物对济慈的围剿就是例证。那些文学杀手写的也是散文，虽然是恶毒的、下流的散文；而李·亨特和海什力特等人对保守派的犀利有力的反击则给了散文以一种新的锋刃。

诗人的散文

这一时期还有两类散文需要一谈，其一是诗人的散文。华兹华斯的《抒情歌谣·序》，柯尔律治的《文学传记》、文学演讲以至《古舟子谣》里边的情节解释，雪莱的《为诗辩护》都是双重意义的浪漫派散文，即它们既阐释浪漫派的文学理论，又展现浪漫派的某些文体特点：宣言式，探索性，理想化。然而更能吸引一般读者的也许是几个诗人的随意笔墨：布莱克的批注和笔记，拜伦的书信，济慈的书信。它们都是真性情、真思想的流露，充满了对人、对世界、对艺术的独特见解，而写法则是直截了当，毫不掩饰：

The Beast and the Whore rule without control.

(Blake)

野兽和娼妓在无拘无束地统治。

（布莱克）

Good Advice for Satan's Kingdom.

(Blake)

对魔鬼王国献的妙策。

（布莱克，对培根《随笔》批语）

The Man who on Examining his own Mind finds nothing of Inspiration ought not to dare to be an Artist.

. . .

The Man who never in his Mind and Thoughts travel'd to Heaven is no artist.

(Blake)

一个在心里找不到任何灵感的人不该斗胆自称艺术家。

……一个在心灵和思想上从不走向上天的人不是艺术家。

（布莱克）

To be sure, Revolutions are not to be made with Rose-water, where there are foreigners as Masters.

(Byron)

确确实实，革命不能用温和办法来干，特别在外国人作主子的地方。

（拜伦）

Unfortunately I must be angry with a man before I draw his real portrait; and I can't deal in '*generals'*.

(Byron)

不幸的是，我必须对一个人生气才能画出他的真面目。我不能只作“一般”描写。

（拜伦）

As to *Don Juan*, confess, confess . . . that it is the sublime of *that there* sort of writing—it may be bawdy but is it not good English? It may be profligate but is it not *life*, is it not the *thing*? Could any man have written it who has not lived in the world?

(Byron)

关于《唐璜》，那么承认吧，承认吧……它是这一类作品里最高无上的成就——它也许有点淫荡，但能说它不是好英文么？它也许有点轻浮，但能说它不是生活，不是恰到好处的真货色么？哪个没有经历过世事的人能够写得出来？

（拜伦）

Axioms in philosophy are not axioms until they are proved upon our pulses.

(Keats)

除非在我们的脉搏上得到证实，哲学上的定理也还不能算是定

理。

（济慈）

If poetry comes not as naturally as leaves to a tree it had better not come at all.

(Keats)

如果诗来得不像树长叶子那么自然，那还不如干脆不来。

（济慈）

Chatterton's language is entirely northern. I prefer the native music of it to Milton's cut by feet. I have but lately stood on my guard against Milton. Life to him would be death to me.

(Keats)

恰特顿的语言纯粹是北方的。我喜好恰特顿诗里的本土音乐胜过以音步为律的密尔顿。我最近对密尔顿有所警惕。他之生即是我之死。

（济慈）

这些是最真切的吐露，说的内容和方式虽然各异——布莱克的严峻，拜伦的无所忌惮，济慈的敏锐和透彻——却都洋溢着浪漫主义的新精神。很难想象18世纪的新古典主义者能说出这样的话来，或用这样的方式来说。

小说家的散文

以上是一类。另一类是小说家的散文。

这一时期的两大小说家——司各特（Walter Scott，1771—1832）与简·奥斯丁（Jane Austen，1775—1817）——都在小说艺术上有重大建树，然而文章风格迥然不同。这部分是由于他们写的题材、人物和人物所处的时代不同。司各特写历史小说，涉及过去世代里民族和宗教冲突等大事，需要一种苍劲雄迈的笔调，而这正是他所擅长的。奥斯丁写闺中少女的爱情和婚姻等情节，笔调也就相应地细腻委婉。但是在同类的写作当中，两人又各有特色。现在从他们的小说中各引一二片段，未必尽见所长，但大体上能体现他们的典型风格。首先是司各特小说《护符》（*The Talisman*，1825年出版的《十字军故事》之一）中的一个片段：

"In the desert," saith an Eastern proverb, "no man meets a friend." The crusader was totally indifferent whether the infidel, who now approached or his gallant barb, as if borne on the wings of an eagle, came as friend or foe—perhaps, as a vowed champion of the Cross, he might rather have preferred the latter. He disengaged his lance from his saddle, seized it with the right hand, placed it in rest with its point half elevated, gathered up the reins in the left, waked his horse's mettle with the spur, and prepared to encounter the stranger, with the calm self-confidence belonging to the victor in many contests.

The Saracen came on at the speedy gallop of an Arab horseman, managing his steed more by his limbs, and the inflection of his body,

than by any use of the reins, which hung loose in his left hand; so that he was enabled to wield the light round buckler of the skin of the rhinoceros, ornamented with silver loops, which he wore on his arm, swinging it as if he meant to oppose its slender circle to the formidable thrust of the western lance. His own spear was not couched or levelled like that of his antagonist, but grasped by the middle with his right hand, and brandished at arm's length above his head. As the cavalier approached his enemy at full career, he seemed to expect that the Knight of the Leopard should put his horse to the gallop to encounter him. But the Christian knight, well acquainted with the customs of Eastern warriors, did not mean to exhaust his good horse by any unnecessary exertion; and, on the contrary, made a dead halt, confident that, if his enemy advanced to the actual shock, his own weight, and that of his powerful charger, would give him sufficient advantage, without the additional momentum of rapid motion. Equally sensible and apprehensive of such a probable result, the Saracen cavalier, when he had approached towards the Christian within twice the length of his lance, wheeled his steed to the left with inimitable dexterity, and rode twice round his antagonist, who, turning without quitting his ground, and presenting his front constantly to his enemy, frustrated his attempts to attack him on an unguarded point; so that the Saracen, wheeling his horse, was fain to retreat to the distance of a hundred yards. A second time, like a hawk attacking a heron, the Moor renewed the charge, and a second time was fain to retreat without coming to a close struggle. A

third time he approached in the same manner, when the Christian knight, desirous to terminate this illusory warfare, in which he might at length have been worn out by the activity of his foeman, suddenly seized the mace which hung at his saddle-bow, and, with a strong hand and unerring aim, hurled it against the head of the Emir, for such and not less his enemy appeared. The Saracen was just aware of the formidable missile in time to interpose his light buckler betwixt the mace and his head; but the violence of the blow forced the buckler down on his turban, and though that defence also contributed to deaden its violence, the Saracen was beaten from his horse. Ere the Christian could avail himself of this mishap, his nimble foeman sprung from the ground, and, calling on his steed, which instantly returned to his side, he leaped into his seat without touching the stirrup, and regained all the advantage of which the Knight of the Leopard hoped to deprive him. But the latter had in the meanwhile recovered his mace, and the Eastern cavalier, who remembered the strength and dexterity with which he had aimed it, seemed to keep cautiously out of reach of that weapon, of which he had so lately felt the force, while he showed his purpose of waging a distant warfare with missile weapons of his own. Planting his long spear in the sand at a distance from the scene of combat, he strung with great address a short bow, which he carried at his back, and putting his horse to the gallop, once more described two or three circles of a wider extent than formerly, in the course of which he discharged six arrows at the Christian with such unerring skill, that the goodness of his harness alone

saved him from being wounded in as many places. The seventh shaft apparently found a less perfect part of the armour, and the Christian dropped heavily from his horse. But what was the surprise of the Saracen, when, dismounting to examine the condition of his prostrate enemy, he found himself suddenly within the grasp of the European, who had had recourse to this artifice to bring his enemy within his reach! Even in this deadly grapple, the Saracen was saved by his agility and presence of mind. He unloosed the sword-belt, in which the Knight of the Leopard had fixed his hold, and thus eluding his fatal grasp, mounted his horse, which seemed to watch his motions with the intelligence of a human being, and again rode off. But in the last encounter the Saracen had lost his sword and his quiver of arrows, both of which were attached to the girdle, which he was obliged to abandon. He had also lost his turban in the struggle. These disadvantages seemed to incline the Moslem to a truce: he approached the Christian with his right hand extended, but no longer in a menacing attitude.

"There is truce betwixt our nations," he said, in the lingua franca commonly used for the purpose of communication with the crusaders; "wherefore should there be war betwixt thee and me?—Let there be peace betwixt us."

"I am well contented," answered he of the Couchant Leopard; "but what security dost thou offer that thou wilt observe the truce?"

"The word of a follower of the Prophet was never broken," answered the Emir. "It is thou, brave Nazarene, from whom I should

demand security, did I not know that treason seldom dwells with courage."

The crusader felt, that the confidence of the Moslem made him ashamed of his own doubts.

"By the cross of my sword," he said, laying his hand on the weapon as he spoke, "I will be true companion to thee, Saracen, while our fortune wills that we remain in company together."

"By Mohammed, Prophet of God, and by Allah, God of the Prophet," replied his late foeman, "there is not treachery in my heart towards thee. And now wend we to yonder fountain, for the hour of rest is at hand, and the stream had hardly touched my lip when I was called to battle by thy approach."

The Knight of the Couchant Leopard yielded a ready and courteous assent; and the late foes, without an angry look or gesture of doubt, rode side by side to the little cluster of palmtrees.

一句东方格言说：“沙漠之中无朋友。”现在这个全身披挂的异教徒已经像驾着鹰翅一般，飞快接近。十字军骑士对于来者是友是敌，毫不介意；作为宣誓保卫十字架的骑士，他毋宁希望来者是敌。他从马鞍下抽出长矛，握在右手，平放在马上，矛尖向上；左手收紧缰绳，又用靴刺踢了马一下，振起它的精神，自己更是带着百战百胜的沉着和自信，准备迎敌。

撒拉逊人用阿拉伯骑士惯常的高速冲来，他靠移动身子操纵坐骑，很少动用松松地挂在腕上的缰绳，空出来的左手拿着一面包着犀牛皮的圆盾，盾上的银环套在他的臂上，现在他晃着这面小盾，

像是要靠它来抵挡西方人长矛的猛刺。他自己的矛不是像他对手的那样平放着，而是从中握在右手，高举头上。他全速冲来，以为卧豹骑士也会拍马而上，同他接仗。可是这位基督教骑士完全熟悉东方战士的习惯，并不想用任何不必要的动作使他的好马过早疲惫，相反地他立刻把马停住，自信如果敌人突击过来，他自己的体重和他的强壮的战马的重量都会使他占到优势，而无需快速移动的冲力。撒拉逊骑士也看出了这一点，为了避免这样的结果，一冲到离基督教徒约两支矛的距离时，立刻非常熟练地拉过马头向左，围着对手转了两圈，而对手也原地跟着转动，始终正面对着敌人，使他得不到乘隙而攻的机会。于是撒拉逊人转过马头，退到一百码以外。但他立刻又一次进攻，来势如鹰扑鹭，又一次未得交手，退了回去。第二次他又猛扑，这时基督教骑士不愿老让敌人用这种方式消耗自己的力量，决定结束这种虚晃一着的战斗，突然拿起放在马鞍前穹上的钉头锤狠命地一扔，锤头准确地直指这个酋长的头部（看起来这个敌人的身份不会低于酋长）。撒拉逊人刚好感觉到有厉害的东西向自己飞来，举起小圆盾一挡，但锤的来势太猛，把那面盾重重地压在他的头巾上了，虽说减轻了锤的力量，却把他打下马来。基督徒还来不及利用这个机会，他的矫健的对手已经一跃而起，向马一喊，马应声回到他的身边，他不踏蹬就飞上了马背，把原来卧豹骑士以为他会失去的优势又夺了回来。卧豹骑士也趁机捡起了自己的锤，现在他使锤的本领和力量已使他的东方对手牢记不忘，从此小心停在这件武器的攻击距离以外，同时他也决心从远处用他自己的投射武器继续战斗。他把长矛插在远处的沙堆里，敏捷地从背上取下一张弓来，策马疾驰，围着对手转了两三个更大的圈

子。边转边向基督徒射了六箭，箭箭中的，基督徒只因铠甲坚固才未受伤。第七支箭像是找到了一个铠甲的弱点，只见基督徒沉重地跌下马来。撒拉逊人立刻下马来查看倒地的敌人情况，不料突然被这欧洲人紧紧抓住，原来这是后者使敌人接近的一计。就在这决死时刻，撒拉逊人仍然保持清醒头脑，动作敏捷，立刻把被卧豹骑士紧紧抓住的佩剑腰带解下，脱出他的掌握，跳上那匹像人一样懂事、一直在注视着他的行动的战马，又一度跑走了。但是在这次搏斗里撒拉逊人不得不放弃他的腰带和挂在带上的剑和箭袋，还丢掉了他的头巾。这些损失似乎使这个穆斯林倾向于停战了。他向基督徒骑来，右手前伸，不再带威胁的姿势。

“我们两国之间已经停战，”他用惯常对十字军讲的语言说，“你我之间又何必打仗？——让我们和平相处吧。”

“我也满意了，”卧豹骑士回答，“不过你拿什么保证你会遵守停战？”

“先知的信徒从来信守诺言，”酋长说，“倒是该由我向你，基督教徒，要求保证，不过我知道勇敢容不得背信。”

十字军骑士见这位穆斯林教徒这样信他，感到自己刚才对他怀疑，有点不好意思了。

“凭这剑的十字架起誓，”他把手放在剑上说，“我将做你的忠实旅伴，撒拉逊人，既然命运要求我们相处在一起。”

“我对先知穆罕默德起誓，对真主起誓，”他刚才的敌人回答，“我的心里没有对你有任何欺诈。让我们一同走向那边的清泉吧。休息的时间已到，我从同你交手以来一点水也未进。”

卧豹骑士立即客气地表示同意。于是这两位刚才的对手不再怒

目相视，也不表现疑心，并马向一小丛棕榈树骑去。

这段引文写一次沙漠中的战斗，把两个对手的装束、坐骑、武器、打法都写得细节分明，十分具体、生动。也写了两人的心理活动，虽然是浅层的，只针对当时的行动，但在背景里却有深刻的东西：不同的宗教信仰，几世纪的对立，仇恨，然而又有武士们共同遵守的荣誉守则，总起来说，就是有历史背景。司各特选择了历史上一个戏剧性的时刻，即一次“十字军”东征，于是东方和西方在此交锋，伊斯兰统治受到基督教中古骑士制度的挑战，地点是在远离欧洲文明的沙漠之中。这就使得这部小说不仅是名符其实的历史小说，而且表现了对中古和异域的神往，这后者正是浪漫主义的特征之一，同诗歌里拜伦的东方叙事长篇在精神上是一致的。司各特所用的文字也相应地是略早于他的时代的书面体，句子整齐，繁复，词汇是正式的，连对话都不是随常口语。

奥斯丁的作品可以《傲慢与偏见》（*Pride and Prejudice*，1813）作例。这书的文字也整齐，特别在叙述部分，保留了18世纪散文的文雅，例如本书的开始：

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.

However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful

property of some one or other of their daughters.

公认有这样一个真理：一个拥有大笔家产的单身汉必然需要一个妻子。

不论这样一个人在进入本区之初，其感情和见解如何难知，附近的人家已经深信上述真理，总把他当作他们之中某个女儿的合法的财产看待。

这里作者似乎板着脸在向众人宣告；但是背后却另有一种声音，传达出一种嘲讽，点出了人们真正关注的是“财产”。

对话部分的文字大体是高雅口语，但又可分为两种情况：一种是应对式的随常谈话，例如：

"Is he married or single?"

"Oh! single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!"

“他结过婚还是单身？”

“啊！单身，亲爱的，没错儿！一个很有钱的单身汉，每年收入四五千。这对于我们的女儿们，是多么好的事呀！”

这是班纳特夫妇的一问一答，问得简单，答得兴奋，句子是不完整的，只听见一片惊叹声。

但另有一种，主要是书面体，句子不仅完整，还为了传达曲折的意思而多附从句。语气是客气的，然而藏有锋芒。这种对话往往出现在一种激辩甚至对峙的场面。

一个这样的场面是牧师柯林斯向伊丽莎白求婚。牧师以为他求婚是给了伊丽莎白本人和她的全家以极大的面子和实惠，因为如她嫁他，不仅她有了一个收入可观而且背后有大靠山——即他经常挂在口上、不断夸耀的恩主卡塞林·德·勃夫人——的丈夫，而且由于他是她父亲班纳特先生的法定继承人，她家的房屋和其他财产也不会落入外人之手。然而伊丽莎白拒绝了他。他却以为这是姑娘们欲擒故纵的惯计，说什么也咬定她会嫁他，于是伊丽莎白说：

". . . I do assure you that I am not one of those young ladies (if such young ladies there are) who are so daring as to risk their happiness on the chance of being asked a second time. I am perfectly serious in my refusal.—You could not make me happy, and I am convinced that I am the last woman in the world who would make you so.—Nay, were your friend Lady Catherine to know me, I am persuaded she would find me in every respect ill qualified for the situation."

“……请相信我，我不是你所说的那种姑娘——如果真有那种姑娘的话——敢于拿幸福冒险，等待回头第二次的求婚。我的拒绝是完全认真的。你不可能使我快乐，我也决不能使你快乐。再说，如果你的朋友德·勃夫人认识我的话，我敢说她会发现我在任何方面都是不适合的。”

伊丽莎白提出了一个观念：婚姻应该是使双方快乐的。她的话不能说得更明白了，然而对于柯林斯全然无效。他仍然相信伊

丽莎白是在故作姿态，坚持说：

"You must give me leave to flatter myself, my dear cousin, that your refusal of my addresses is merely words of course. My reasons for believing it are briefly these:—It does not appear to me that my hand is unworthy your acceptance, or that the establishment I can offer would be any other than highly desirable. My situation in life, my connections with the family of de Bourgh, and my relationship to your own, are circumstances highly in my favour; and you should take it into further consideration that in spite of your manifold attractions, it is by no means certain that another offer of marriage may ever be made you. Your portion is unhappily so small that it will in all likelihood undo the effects of your loveliness and amiable qualifications. As I must therefore conclude that you are not serious in your rejection of me, I shall choose to attribute it to your wish of increasing my love by suspense, according to the usual practice of elegant females."

“你得允许我，亲爱的表妹，相信你对我的拒绝只是表面文章。我所以这样相信，理由可以简述如下：我的求婚似乎不是不值得你接受的，我所能提供的家业也绝不是毫无吸引力的。我在社会上的地位，我同德·勃家族的关系，我同你自己家的关系，都对我十分有利，而且你还得考虑一点，那就是：尽管你有许多动人之处，却难保是否还会有别人向你求婚。不幸的是，你能分到的遗产太少了，这就抵消了你的容貌和其他优点。因此我的结论是：你不是真的拒绝我，我倒是认为你是想用叫我悬着的办法来增加我对你

的爱，正像文雅的女人们惯做的那样。”

对于这样一个只打财产算盘、满口官样文章的俗物，伊丽莎白的回答是：

"I do assure you, Sir, that I have no pretension whatever to that kind of elegance which consists in tormenting a respectable man. I would rather be paid the compliment of being believed sincere. I thank you again and again for the honour you have done me in your proposals, but to accept them is absolutely impossible. My feelings in every respect forbid it. Can I speak plainer? Do not consider me now as an elegant female intending to plague you, but as a rational creature speaking the truth from her heart."

“相信我，我一点也没有你所说的那种故意折磨一个好人的文雅。我倒是希望人们相信我的真诚，那就是对我的尊重了。你的求婚使我感到光荣，我是感激不尽的，但是接受却绝对办不到。我每一方面的感情都不许我这样做。我还能说得更明白吗？不要把我看作一个想折磨你的文雅女人，把我当作一个从心灵深处说真话的有理性的人吧。”

透过客气的措辞，伊丽莎白的独立性格在发言了，而她提出“每一方面的感情”则是再度强调了她的婚姻观，在那个时代和环境里是新的亦即现代的婚姻观。

然而柯林斯不过是小丑，不久伊丽莎白碰上了他的恩主德

·勃夫人。这才是一场意义重大的对峙。

高贵的德·勃夫人为了阻止她的侄子达西和伊丽莎白之间的婚事，屈驾来到班纳特家宅。一到之后，她先是盛气凌人地挑剔他们的园子和房间朝向，然后撇开班纳特夫人和她的小女儿，单独要伊丽莎白同她在室外边走边谈。她说她来此的目的是要弄清伊丽莎白是否同达西真有婚约。她指出达西早已“在摇篮中”就同她自己的女儿订了婚，那才是门当户对的婚姻，而伊丽莎白则从家世、财产、交往等任何方面都配不上达西，想同他结婚是僭越，因此她要伊丽莎白保证：她决不同达西订婚。

德·勃夫人是颐指气使惯了的，这次亲自出马，以为一定会使伊丽莎白这个小妮子慑服。然而她不知道社会已经在变，小妮子们开始不受家庭和尊者们的支配，有了自己的性格和看法。伊丽莎白的话仍然是客气的，然而却说得直截了当：

> "In marrying your nephew, I should not consider myself as quitting that sphere. He is a gentleman; I am a gentleman's daughter; so far we are equal."
>
> “嫁给您的侄子我不认为是越出了我的社会圈子。他是一个绅士，我是一个绅士的女儿。这样，我们是平等的。”

伊丽莎白也用这种精神对待这位贵妇人自己。她们也是平等的。德·勃夫人的口气越来越凶，各种恐吓都用上了，于是伊丽莎白这样干脆地结束了这场会面：

"Lady Catherine, I have nothing farther to say. You know my sentiments."

"You are then resolved to have him?"

"I have said no such thing. I am only resolved to act in that manner, which will, in my own opinion, constitute my happiness, without reference to you, or to any person so wholly unconnected with me."

"It is well. You refuse, then, to oblige me. You refuse to obey the claims of duty, honour, and gratitude. You are determined to ruin him in the opinion of all his friends, and make him the contempt of the world."

"Neither duty, nor honour, nor gratitude," replied Elizabeth, "have any possible claim on me, in the present instance. No principle of either, would be violated by my marriage with Mr. Darcy. And with regard to the resentment of his family, or the indignation of the world, if the former were excited by his marrying me, it would not give me one moment's concern—and the world in general would have too much sense to join in the scorn."

“德·勃夫人，我没有更多的话要说了。您已经知道了我的心情。”

“那么你是打定主意要他了？”

“我没这样说。我只是打定主意要按我认为会给我快乐的方式行事，不问您或任何与我无关的人的意见。”

“好啦，你就这样拒绝我了。你这是拒绝责任和荣誉的要求，也是忘恩负义。你是决心要让他在他所有朋友面前丢脸，变成全社

会的笑柄！”

“责任，荣誉，感恩图报之类，”伊丽莎白回答，“在这件事上都对我不起任何作用。我同达西先生结婚不违反任何原则。至于他家里人的不满，如果真是由于他娶我而引起，我一点儿也不会在乎。说到社会的公论，社会是有头脑的，不会参加那种无谓的嘲笑！”

这番话出现在19世纪初年一本写闺中少女的“言情小说”中，分外值得注意。这本小说的语言继承了18世纪的文雅，但在书的最后却起了变化，变得斩钉截铁似的直来直往了。人们也有批评奥斯丁生活在那个紧接法国革命之后的动荡时代而小说里一点也没有反映战争和革命的，其实她是在她自己熟悉的题材上传达了新的一代妇女的心声：她们不再被权势压倒，而要以平等人的身份去追求自己的快乐了。

散文在小说中的运用扩大了它的活动范围。小说的要求是多种多样的。它要求写得非常细致，具体，它又允许作最大程度的写作试验。现实主义小说已经站稳脚跟，在19世纪中叶还要有一个大发展，成为整个欧洲的潮流。谈到试验性写作，那么18世纪的斯登恩在前，20世纪的乔伊斯在后，其规模、其彻底都远远超过德昆西等偶一为之的散文诗。同时，还有小说家如狄更斯有本领使得最实际、最具体的描写里出现最虚幻、最有诗意的气氛，这时候散文的恣意渲染也达到了极致。英国散文还有许多事情要做；已经做了的虽然做得也很出色，但从总体上讲不是功成名遂的终极，而是生气盎然的开始。

注释

1 1801年1月30日兰姆致华兹华斯函。

第六章　19世纪

纵览了19世纪初浪漫主义时期的英国散文之后，我们曾说：虽然散文在那一时期取得了重大成就，但那也只是一个开始。

果然，接着而来的是一个散文样式更多、成品更丰的繁盛时期。如果说在浪漫主义时期诗人的名声掩盖了散文作家的，那么在这个时期，虽然诗歌上产生了丁尼生、白朗宁等名手，散文方面却有更多的第一流作家，活动在更广阔的写作领域：历史学家卡莱尔、麦考莱，宗教人士纽曼，科学家达尔文、赫胥黎，政论家密尔，文论家安诺德，美学家罗斯金和培特，小说家狄更斯和撒克雷。

这只是一个极其初步的名单，不仅每类都可增加，如小说家就在已列两人之外，还有一大群其他文章能手；而且还有未列的散文门类，仅仅游记一项，就至少有金莱克、包罗、勃登、陶地等人各有特点，值得一读。

因此，这个时期的第一个特点是：丰富。

因为丰富，许多风格并存，互相之间差别很大。18世纪散文中相当普遍的艾狄生式风格——文雅而不炫耀、亲切而不俚俗的风格——不再占据主导地位，而班扬、笛福式的平易风格也在一个相当长的时期内缺乏强有力的推进者。多的是一类说理性、辩论式的期刊文章，而这类文章往往是用一种“中间

性”的风格写的，主要在于说清问题——而这个动荡的世纪又有无数的问题需要说清——因此写得认真，有的还很深刻，但冗长、啰嗦、不够简洁。要等到这个时期之末，局面才起了变化，又有人力图改革文风，追求朴素，甚至走上假古董一路，另外有些人则致力于写美文，或走入奇幻一路。

历史想象力的发挥

我们先来看看历史著作。

英国历史家中颇有以文采著称的，如17世纪的克莱伦顿、18世纪的吉朋。19世纪继续出现有文才的史家，而且为数不少，如耐比尔、弗鲁特、格林、屈维力安等人，写得最出色的则是卡莱尔和麦考莱。

汤玛斯·卡莱尔（Thomas Carlyle，1795—1881）是苏格兰人，受德国先验论的影响，反对法国启蒙主义思想，写过《英雄与英雄崇拜》、《过去与现在》等书。《法国革命》（*The French Revolution*，1837）是他的主要历史著作，其中有一节叙述雅各宾派领袖罗伯斯庇尔的结局，下面是最后几段：

> And so, at six in the morning, a victorious Convention adjourns. Report flies over Paris as on golden wings; penetrates the Prisons; irradiates the faces of those that were ready to perish; turnkeys and *moutons,* fallen from their high estate, look mute and blue. It is the 28th day of July, called 10th of Thermidor, year 1794.

Fouquier had but to identify; his Prisoners being already Out of Law. At four in the afternoon, never before were the streets of Paris seen so crowded. From the Palais de Justice to the Place de la Révolution, for *thither* again go the Tumbrils this time, it is one dense stirring mass; all windows crammed; the very roofs and ridge-tiles budding forth human Curiosity, in strange gladness. The Death-tumbrils, with their motley Batch of Outlaws, some Twenty-three or so, from Maximilien to Mayor Fleuriot and Simon the Cordwainer, roll on. All eyes are on Robespierre's Tumbril, where he, his jaw bound in dirty linen, with his half-dead Brother, and halfdead Henriot, lie shattered; their 'seventeen hours' of agony about to end. The Gendarmes point their swords at him, to shew the people which is he. A woman springs on the Tumbril; clutching the side of it with one hand; waving the other Sibyl-like; and exclaims: "The death of thee gladdens my very heart, *m'enivre de joie ;*" Robespierre opened his eyes: "*Scélérat,* go down to Hell, with the curses of all wives and mothers!"—At the foot of the scaffold, they stretched him on the ground till his turn came. Lifted aloft, his eyes again opened; caught the bloody axe. Samson wrenched the coat off him; wrenched the dirty linen from his jaw: the jaw fell powerless, there burst from him a cry;—hideous to hear and see. Samson, thou canst not be too quick!

Samson's work done, there bursts forth shout on shout of applause. Shout, which prolongs itself not only over Paris, but over France, but over Europe, and down to this Generation. Deservedly, and also undeservedly. O unhappiest Advocate of Arras, wert thou worse than

other Advocates? Stricter man, according to his Formula, to his Credo and his Cant, of probities, benevolences, pleasures-of-virtue, and such like, lived not in that age. A man fitted, in some luckier settled age, to have become one of those incorruptible barren Pattern-Figures, and have had marble-tablets and funeral-sermons! His poor landlord, the Cabinet-maker in the Rue Saint-Honoré, loved him; his Brother died for him. May God be merciful to him, and to us!

这样，早上六点，胜利的国民议会休会了。消息像附在金翼上在巴黎上空飞扬，进入监狱之中，点亮了那些准备死亡的人的脸：看守人和从高贵地位降为待宰羔羊的罪人们不说话，脸色铁青。这是1794年7月28日，或称热月十日。

福基埃只需验明罪人，他们已处于“法律之外”。下午四时，巴黎街上空前拥挤。从司法宫到革命广场，死囚车要走的路上，只见一整条密集而动荡的人流；沿途所有的窗口挤满了人，连屋顶和房脊都站着奇怪地高兴着的好奇者。死囚车载着各色各样的罪人，从马克西米连到费娄里欧市长到西门皮匠，一共二十三个，滚动着过去。所有的眼睛盯着装罗伯斯庇尔的一辆，他的下巴裹着脏布，旁边躺着他半死的弟弟和半死的亨里欧，都已完全垮了。他们的十七小时的痛苦就要结束了。宪兵们把剑对着罗伯斯庇尔，替人们指出目标。一个女人跳上囚车，一手抓住车边，一手挥动，像女先知似地大声叫道：“汝之死，我之乐——乐极！”罗伯斯庇尔张开了他的眼睛。

“恶霸！下地狱去吧，带着所有妻子和母亲们的诅咒！”在刑台下面，人们把他放在地上，等轮到他了，把他抬了上去。他眼睛又

张开了，瞧见了那带血的大斧。一个壮汉把他的上衣扯下来，接着扯掉他下巴上的脏布，下巴掉了下来，他叫了一声，声音凄厉，神情太可怕了！大力士，快下手吧！

壮汉下了手，人群一阵又一阵地欢呼。这欢呼声延伸着，响在巴黎上空，响在整个法国上空，整个欧洲上空，一直传到当今一代人的耳朵里。罪有应得，同时也不应得。啊，可悲的阿拉斯地方的律师，难道你比别的律师更坏么？在那个时代，按照他关于正直、仁慈、道德之乐等等的准则、信条、口号种种，没有人比他行事更严格。如果生在一个幸运的平静时期，他有资格成为一个绝不受腐蚀的、死板板的模范人物，会有人替他竖大理石雕像和诵悼词的。他的可怜的房东，那位圣昂诺雷街上的细活木匠，爱着他；他的弟弟为他而死。愿上帝对他仁慈，也对我们仁慈！

这是充满感情色彩的历史写作，夹叙夹议，生动的描写中不时有作者的呼喊——卡莱尔是惊叹号和大写字母用得最放手的英文作家之一。他也查阅文献，尊重史实，但又让自己的想象力自由驰骋，写法则大笔渲染，靠累积产生力量——一句增强一句，一个事实、情景补充另一事实、情景——同时又忽发奇问、怪论，叫你停住思考。他不只是写叙述性、描绘性历史，还作出判断。上引第二段实是对罗伯斯庇尔一生的评论，写得有气势，也有深度。

另一位历史学家汤玛斯·白并顿·麦考莱（Thomas Babington MaCaulay，1800—1859）的主要著作是《英国史》（*The History of England*，1848—1861），原计划包括从1688

年到1714年的大事，但只写到1697年就因作者去世而中断了。然而已出的五卷赢得了广大的读者，其盛销程度不下于最受欢迎的小说，而这正是作者所要达到的目的。不同于不满英国当时状况的卡莱尔，他歌颂以辉格党为代表的国会民主制度，而文章则力求写得明白晓畅，用无数有趣的细节来烘托出大局面。以下是本书第三章描写17世纪80年代伦敦情景的一个片段：

Foreigners remarked that the coffee-house was that which especially distinguished London from all other cities; that the coffee-house was the Londoner's home, and that those who wished to find a gentleman commonly asked, not whether he lived in Fleet Street or Chancery Lane, but whether he frequented the Grecian or the Rainbow. Nobody was excluded from these places who laid down his penny at the bar. Yet every rank and profession, and every shade of religious and political opinion, had its own headquarters. There were houses near Saint James's Park where fops congregated, their heads and shoulders covered with black or flaxen wigs, not less ample than those which are now worn by the Chancellor and by the Speaker of the House of Commons. The wig came from Paris; and so did the rest of the fine gentleman's ornaments, his embroidered coat, his fringed gloves, and the tassels which upheld his pantaloons. The conversation was in that dialect which, long after it had ceased to be spoken in fashionable circles, continued, in the mouth of Lord Foppington, to excite the mirth of

theatres. The atmosphere was like that of a perfumer's shop. Tobacco in any other form than that of richly scented snuff was held in abomination. If any clown, ignorant of the usages of the house, called for a pipe, the sneers of the whole assembly and the short answers of the waiters soon convinced him that he had better go somewhere else. Nor, indeed, would he have had far to go. For, in general, the coffee-rooms reeked with tobacco like a guard-room; and strangers sometimes expressed their surprise that so many people should leave their own firesides to sit in the midst of eternal fog and stench. Nowhere was the smoking more constant than at Will's. That celebrated house, situated between Covent Garden and Bow Street, was sacred to polite letters. There the talk was about poetical justice and the unities of place and time. There was a faction for Perrault and the moderns, a faction for Boileau and the ancients. One group debated whether Paradise Lost ought not to have been in rhyme. To another an envious poetaster demonstrated that Venice Preserved ought to have been hooted from the stage. Under no roof was a greater variety of figures to be seen. There were earls in stars and garters, clergymen in cassocks and bands, pert Templars, sheepish lads from the Universities, translators and index-makers in ragged coats of frieze. The great press was to get near the chair where John Dryden sat. In winter that chair was always in the warmest nook by the fire; in summer it stood in the balcony. To bow to the Laureate, and to hear his opinion of Racine's last tragedy or of Bossu's treatise on epic poetry, was thought a privilege. A pinch from his snuffbox was an honour

sufficient to turn the head of a young enthusiast.

外国人认为伦敦不同于其他城市的特别之处在于它的咖啡店。咖啡店是伦敦人的家。人们想要知道在什么地方可以找到一位绅士，一般不问他住在舰队街或法院巷，而问他常去的咖啡店是“希腊店”还是“彩虹馆”。只要能在柜台上放下一个便士，谁都会在那些地方受到接待。但每一等级、职业，每种宗教或政治派别又都各有自己的中心。圣詹姆斯公园附近的咖啡店是纨绔子弟聚会的处所，这些人戴着黑色或淡黄色的假发，大得盖住了头和肩，足以同大法官和下院议长所戴相比。他们的假发是巴黎货，浑身上下的装饰也是法国产品，从绣花的上衣、有流苏的手套直到系马裤的丝带。他们谈话用的是一种特殊方言，如今已不在时髦社会流行；但还可在有趣的喜剧舞台上的浮华爵爷之类的口里听见。那里的气氛犹如化妆品商店。他们只喜欢香气浓郁的鼻烟，此外任何的烟都在厌恶之列。如果有一个不懂规矩的乡下佬敢于要店里人送上烟斗，那么全场的嘲笑和茶房们的不客气的回答立刻会使他觉得不如另走一处。而他也无须远走。因为一般的咖啡店都像卫兵室那样充满了臭烟味。外地人有时感到奇怪，为什么这么多的人愿意离开家里温暖的炉火去坐在永恒的烟雾和臭味之中。抽烟经常不断的是维尔咖啡店。它在考文特花园和波街之间，是文艺界的圣地。那里谈的是理想的赏罚和戏剧中的三一律。有一派推崇贝洛特和近代作家，另一派服膺波瓦罗和古代经典。一群人辩论《失乐园》是否该用有脚韵的诗体来写，另一群听着一个充满妒忌心的蹩脚诗人在数说着《威尼斯之保全》的不是，认为该把它轰下台来。这里的顾客各类人都有：佩戴星章绶带的爵爷，穿黑袍白带的牧师，说话尖刻的律

师，怯生生的大学生，穿破粗呢衣服的翻译和编资料的，等等。店里最挤的地方在约翰·德莱顿坐的椅子附近。冬天这椅子总放在炉旁最暖的角落；夏天它出现在阳台。向这位桂冠诗人鞠一个躬，听他谈拉辛的最新悲剧或波苏关于史诗的论文被认为是一种特殊待遇，至于拿一点他的鼻烟闻闻更是莫大荣幸，足以使一个年轻的崇拜者神魂颠倒了。

麦考莱的写法是不同于卡莱尔的，没有叫喊，没有重击，只有闲谈，其风格还保有艾狄生的文雅，同是咖啡店文化的产物。只是到了麦考莱的时期，这样的文雅已经变成了自满和浅见。马修·安诺德就称他为“市侩们的宣道者”。作为一个作家，麦考莱自有他的长处（他的文论也写得出色，凡他所写都有极高的可读性），但是作为一个历史家，他的看法（所谓“辉格党史观”）和某些材料的使用是受到后世学者的非议的。上引第三章的伦敦写照就被认为是片面的，过分戏剧化了的。

说理散文的各种表现

19世纪中叶是英国和整个欧洲空前动荡的时期。我们只需举出两个年头的大事就可看出这种情势：

1840年：英发动侵华的鸦片战争；人民宪章第一次送交国会。

1848年：法、德、波、匈、意等国发生革命；《共产党宣

言》发表；宪章运动者在伦敦举行大规模示威；人民宪章第三次送交国会。

后11年，出了一本书，也是影响深远：

1859年：达尔文《物种起源》发表。

这也是一个政论性、文学性等各种期刊大量增加的时期，它们拥有读者之多和影响之大，使得一个外国观察者称之为“欧洲最强大的文学机器”。[1]

因为时局动荡，这个时期争论也多，有各种意见发表于期刊文章和单本著作。英国散文又把它的说理和辩论作用提到了第一位，不过带上了一种新的迫切性。

因为要说清或辩清的问题本身就是迫切的。例如所谓“英国情况”问题。

“英国情况”这个名词是卡莱尔创的，出处在他写的《宪章运动》（*Chartism*，1839）一书里。宪章运动者在伦敦街上的呼喊声使他焦虑。他看得清楚：当时英国城乡对立，贫富悬殊，自由资本主义使得现金交易变成了“人与人之间的唯一纽带”，从而为贫苦的工人农民带来无穷的灾难。这就是他所见的“英国情况”（the Condition of England）。情势的紧迫使他在四年之后又写了《过去与现在》（*Past and Present*，1843），其中有这样一节：

> LIFE was never a May-game for men: in all times the lot of the dumb millions born to toil was defaced with manifold sufferings, injustices, heavy burdens, avoidable and unavoidable; not play at all, but

hard work that made the sinews sore, and the heart sore. . . .

And yet I will venture to believe that in no time, since the beginnings of Society, was the lot of those same dumb millions of toilers so entirely unbearable as it is even in the days now passing over us. It is not to die, or even to die of hunger, that makes a man wretched; many men have died, all men must die,—the last exit of us all is in a Fire-Chariot of Pain. But it is to live miserable we know not why; to work sore and yet gain nothing; to be heart-worn, weary, yet isolated, unrelated, girt in with a cold universal Laissez-faire: it is to die slowly all our life long, imprisoned in a deaf, dead, Infinite Injustice, as in the accursed iron belly of a Phalaris' Bull ! This is and remains forever intolerable to all men whom God has made. Do we wonder at French Revolutions, Chartisms, Revolts of Three Days? The times, if we will consider them, are really unexampled.

生命对于人们从来不是五月天的游戏；在所有的时候，哑巴似的几百万群众为劳作而生，他们的命运总是漆黑的，承受多种苦难，冤屈，沉重的负担，可避免的和不可避免的；毫无游戏，只有苦活，干得筋骨酸痛，心头愤怒。……

我还相信，自从有了人类社会，从来没有一个时候哑巴般的几百万劳动者的命运像眼前这样完全无法忍受。使一个人悲惨的不是死，甚至不是饿死；无数的人死过，所有的人都必死——我们所有的人都将在火焰车的痛苦里寻到最后归宿。悲惨的是活得可怜，而不知为什么；是工作得筋骨酸痛而无所得；是心酸，疲惫，却又孤立无援，被冷冰冰的普遍的自由放任主义紧紧裹在中间；是整个一

> 生都在慢慢死去，被禁闭在一种不闻、不动、无边的不正义之中，就像被扔进了暴君的铜牛的该死的铁肚里一般。对于上帝所造的所有的人，这是——而且永远是——不能忍受的。那么，又为什么要对法国革命、宪章运动、三日叛乱感到奇怪？当前这时代，如果我们仔细想想，真是史无前例的。

对于自由放任主义的痛恨，对于劳苦群众命运的同情，不可能有谁比卡莱尔写得更有感情了。然而他像《旧约》中古先知那样在旷野大声疾呼，其用心却在要使得“法国革命、宪章运动、三日叛乱”那样可怕的局势不至于出现。

在卡莱尔的影响之下，还产生了一批所谓“英国情况”小说，盖茨克尔夫人的《玛丽·巴顿》、夏洛特·勃朗蒂的《修莉》、狄更斯的《艰难年代》都是，还有政治家狄斯累利写的《希别尔，或两个民族》（1845）也是，这“两个民族”一语就是指英国有两大对立的民族，即有特权的人和大众百姓，说法醒豁，后来成为名言。

纽曼的信仰危机

随着对于“英国情况”的关注，还出现了一个信仰危机。这在几个方面都有表现，也都产生了令人注目的散文。

宗教是其一。50年代，一批牛津大学的教士和学者对于英国国教神职人员的世俗化和腐化享乐等等感到不满，要求整肃教规，加强宗教精神，写了许多小册子来宣传他们的主张，世

称“牛津运动”。其中心人物是原任大学教堂牧师的约翰·亨利·纽曼（John Henry Newman，1801—1890）。他在青年时期原来深受新教思想影响，经过牛津运动中的争论与思考，最后连英国国教也放弃了，皈依罗马天主教，终为红衣主教。为此他受到倾向新教主义的人和昔日的友伴的攻击，于是他写了一系列文章为自己辩护，最后集为《辩生平》（*Apologia pro Vita Sua*，1864）一书。这是一本思想自传，一本精神生活的记录，写得细致而又确实，把他所接受过的各种影响和信仰上的转变都交代了。例如关于上帝究竟存在与否这个宗教上的根本问题，他在第五章总结部分写了这样一段话：

> Starting then with the being of a God, (which, as I have said, is as certain to me as the certainty of my own existence, though when I try to put the grounds of that certainty into logical shape I find a difficulty in doing so in mood and figure to my satisfaction,) I look out of myself into the world of men, and there I see a sight which fills me with unspeakable distress. The world seems simply to give the lie to that great truth, of which my whole being is so full; and the effect upon me is, in consequence, as a matter of necessity, as confusing as if it denied that I am in existence myself. If I looked into a mirror, and did not see my face, I should have the sort of feeling which actually comes upon me, when I look into this living busy world, and see no reflexion of its Creator. This is, to me, one of those great difficulties of this absolute primary truth, to which I referred just now. Were it not for this voice,

speaking so clearly in my conscience and my heart, I should be an atheist, or a pantheist, or a polytheist when I looked into the world. I am speaking for myself only; and I am far from denying the real force of the arguments in proof of a God, drawn from the general facts of human society, but these do not warm me or enlighten me; they do not take away the winter of my desolation, or make the buds unfold and the leaves grow within me, and my moral being rejoice. The sight of the world is nothing else than the prophet's scroll, full of "lamentations, and mourning, and woe."

我确信上帝的存在，犹如我确信我自己的存在；但当我要把确信的理由试着用逻辑的形式表达出来的时候，我就感到难于在情感或说法上使自己满意。带着这个问题我看向外面的人的世界，而所见的景象只使我感到说不出的哀伤，因为这世界似乎推翻了我全身心所信的那个伟大真理，这就势所必然地造成了混乱，犹如否认了我自己的存在一样。如果我看着镜子，而寻不到自己的脸，所得的感觉必然类同我看着忙碌的真实世界，而寻不到它的创造主的影子一样。对于我，这就是关于这个绝对的主要真理的巨大困难。要不是从我的良心和内心有一个清楚的声音传出，那么我在看世界的时候就会是一个无神论者、泛神论者或者多神论者。我只是说我自己；我也毫不否认根据人类社会的一般事实来证明上帝存在是确有力量的，但是这些事实不能温暖我或照亮我，不能去掉我内心的凄凉的冬天，不能使我身体里长出叶子、开出花，不能使我的道德生命欢腾起来。世界给我的一瞥不过是一幅先知的画卷，充满了“悲伤，哀痛，苦难”。

这是一段出色的文章，从清楚的说理进到充满激情的自白，用一系列比喻，特别是内心凄凉的冬天和身体里开花长叶的自然界比喻，来诉说灵魂里的饥饿，迫切要求得到精神的安慰。

《生平辩》中还有一段文章不涉及宗教，而写出了他由于教义之争终于不得不离开他所爱的牛津时的心情：

> . . . and I called on Dr. Ogle, one of my very oldest friends, for he was my private Tutor, when I was an Undergraduate. In him I took leave of my first College, Trinity, which was so dear to me, and which held on its foundation so many who have been kind to me both when I was a boy, and all through my Oxford life. Trinity had never been unkind to me. There used to be much snap-dragon growing on the walls opposite my freshman's rooms there, and I had for years taken it as the emblem of my own perpetual residence even unto death in my University.
>
> On the morning of the 23rd I left the Observatory. I have never seen Oxford since, excepting its spires, as they are seen from the railway.
>
> ……我去拜访峨格尔博士，一个最老的朋友；我是本科生的时候，他就是我的个人导师。同这位老朋友告别，也就告别了我原来上学的三一学院，我所爱的学院。在它的基金的范围之内，有多少人曾经对我好过，不论在我儿时还是在我整个牛津生涯当中。三一学院从未亏待过我。我做一年级生所住的房间对面的墙上，总是长满了金鱼草，我过去曾以为它是一种标志，表明我将永远住在我的

大学里，直到死亡。

二十三日早晨我离开了气象台。以后我从未再见过牛津，除了坐火车经过时远远望见过它的尖塔。

但是纽曼同高等学府还另有一段因缘。在他加入天主教后，被任为都伯林大学校长，在那里作过若干次演讲，谈他对于大学教育的理想，后来集为一书，题名《一所大学的设想》（*The Idea of a University*，1852）。这本书在教育界、文化界颇有影响，而且不限于英国。笔者在30年代中叶上清华的时候，还在大一英文教科书里读到此书的选段，至今还记得最后一节：

> If then a practical end must be assigned to a University course, I say it is that of training good members of society. Its art is the art of social life, and its end is fitness for the world. . . . But a University training is the great ordinary means to a great but ordinary end; it aims at raising the intellectual tone of society, at cultivating the public mind, at purifying the national taste, at supplying true principles to popular enthusiasm and fixed aims to popular aspiration, at giving enlargement and sobriety to the ideas of the age, at facilitating the exercise of political power, and refining the intercourse of private life. It is the education which gives a man a clear conscious view of his own opinions and judgments, a truth in developing them, an eloquence in expressing them, and a force in urging them. It teaches him to see things as they

are, to go right to the point, to disentangle a skein of thought, to detect what is sophistical, and to discard what is irrelevant. It prepares him to fill any post with credit, and to master any subject with facility. It shows him how to accommodate himself to others, how to throw himself into their state of mind, how to bring before them his own, how to influence them, how to come to an understanding with them, how to bear with them. He is at home in any society, he has common ground with every class; he knows when to speak and when to be silent; he is able to converse, he is able to listen; he can ask a question pertinently, and gain a lesson seasonably, when he has nothing to impart himself, he is ever ready, yet never in the way; he is a pleasant companion, and a comrade you can depend upon; he knows when to be serious and when to trifle, and he has a sure tact which enables him to trifle with gracefulness and to be serious with effect. He has the repose of a mind which lives in itself, while it lives in the world, and which has resources for its happiness at home when it cannot go abroad. He has a gift which serves him in public, and supports him in retirement, without which good fortune is but vulgar, and with which failure and disappointment have a charm.

如果必须给大学课程一个实际目标，那么我说它就是训练社会的良好成员。它的艺术是社会生活的艺术，它的目的是对世界适合。……大学训练是达到一个伟大而又平凡的目的的伟大而又平凡的手段，旨在提高社会的精神格调，培养公众的智慧，纯洁民族的趣味，为群众所喜提供真正的原则，为群众所望提出确切的目标，

对于时代的思想能扩大其内容，冷静其情绪；也旨在推进政治权力的运用，雅化个人之间的交往。这种教育使人对所持的意见和判断有清楚的自觉，能用真理去发展它们，雄辩地说明它们，有力地提倡它们。它训练他看清事实，抓住要点，理出思想的头绪，发现似是而非的东西，摒弃无关的枝节。它使他做好准备，能胜任任何职务，掌握任何学问。它指引他去适应别人，能了解别人心情，同时也能使别人了解自己，能影响他们，能同他们达成谅解，与之善处。他能在任何社会安身，同任何阶级找到共同之处；他知道何时该说话，何时该沉默；他长于同人交谈，又善于听人意见；在自己无话可说时能中肯地提问，及时地吸取教益；他永远是有准备的，而又从不挡住别人的路；他是一个愉快的伴侣，一个足以信赖的同志；他知道何时应该严肃，何时不妨玩笑，而且一切得体，玩笑而不失文雅，严肃而确有效果。他的心能处世而又恬然自安，不能外游时就在家里自得其乐。他有一种本领既能从事公务，又能支持他隐退，走运时不庸俗，失败与失意时不失风趣。

这是一种理想化的描述。他的大学教育的目标是造就博雅之士，而不是训练专门人才。在功利主义盛行的时候，纽曼不顾举世滔滔，提出了一个合乎英国传统而又有新见的看法，似乎是不合时宜的，然而留下了许多东西让后世的有心人去思考。

密尔的自由观

上面说的功利主义并非一般意义的，而是当时政治经济学

家边沁（Jeremy　Bentham）所提出的理论，他认为“最大多数人的最大快乐就是是与非的衡量标准”而所谓快乐就是肉体能感觉出来的痛苦与愉快。这是完全崇尚物质的理论，正是自由资本主义所需要的。

哲学家约翰·斯图亚特·密尔（John　Stuart　Mill，1806—1873）由于其父是边沁的密友，从小受到功利主义的影响，但在20岁时他也经历了一次信仰危机。他在《自传》（*Autobiography*，1873）中写道：1826年秋天，他忽然心情抑郁，对于原来按照边沁所说而进行的种种努力起了重大疑问，经过几个月的苦思，终于改变看法，得出两大结论——一个是求快乐的人不能以一己的快乐为直接目的，必须先“关注别人的快乐和人类的改进”；另外一个是要“把个人的内在修养放在人类健全发展的首要需求之中”，而不能只着重外边环境的理顺。

密尔果然关心人类快乐的众多问题了，其一是自由，另一是妇女解放，都有专书论述。其中《论自由》（*On　Liberty*）出版于1859年，是英文中资本主义思想的基本论著之一，中国的严复在19世纪末叶介绍西方思想时，曾把它译成汉文，书名则改为《群己权界论》。书中论述自由的重要性不仅从个人着眼，还为一个民族的将来设想，有警句云：

> A state which dwarfs its men, in order that they may be more docile instruments in its hands even for beneficial purposes—will find that with small men no great thing can really be accomplished.

一个国家为了手中能有驯服工具而使人民个个变成矮子，即使是为了有益的目的，也会发现靠了小人不能成就大事。

也是在《论自由》中，密尔特别指出一点，即19世纪中叶西欧和英国社会中的“一律化”趋势的危险：

What has made the European family of nations an improving, instead of a stationary portion of mankind? Not any superior excellence in them, which, when it exists, exists as the effect, not as the cause; but their remarkable diversity of character and culture. Individuals, classes, nations, have been extremely unlike one another: they have struck out a great variety of paths, each leading to something valuable; and although at every period those who travelled in different paths have been intolerant of one another, and each would have thought it an excellent thing if all the rest could have been compelled to travel his road, their attempts to thwart each other's development have rarely had any permanent success, and each has in time endured to receive the good which the others have offered. Europe is, in my judgment, wholly indebted to this plurality of paths for its progressive and many-sided development. But it already begins to possess this benefit in a considerably less degree. It is decidedly advancing towards the Chinese ideal of making all people alike. . . . Formerly, different ranks, different neighbourhoods, different trades and professions, lived in what might be called different worlds; at present, to a great degree in the same.

Comparatively speaking, they now read the same things, listen to the same things, see the same things, go to the same places, have their hopes and fears directed to the same objects, have the same rights and liberties, and the same means of asserting them. Great as are the differences of position which remain, they are nothing to those which have ceased. And the assimilation is still proceeding. All the political changes of the age promote it, since they all tend to raise the low and to lower the high. Every extension of education promotes it, because education brings people under common influences, and gives them access to the general stock of facts and sentiments. Improvements in the means of communication promote it, by bringing the inhabitants of distant places into personal contact, and keeping up a rapid flow of changes of residence between one place and another. The increase of commerce and manufactures promotes it, by diffusing more widely the advantages of easy circumstances, and opening all objects of ambition, even the highest, to general competition, whereby the desire of rising becomes no longer the character of a particular class, but of all classes. A more powerful agency than even all these, in bringing about a general similarity among mankind, is the complete establishment, in this, and other free countries, of the ascendancy of public opinion in the State. As the various social eminences which enabled persons entrenched on them to disregard the opinion of the multitude, gradually become levelled; as the very idea of resisting the will of the public, when it is positively known that they have a will, disappears more and more from the minds

of practical politicians; there ceases to be any social support for nonconformity—any substantive power in society, which, itself opposed to the ascendancy of numbers, is interested in taking under its protection opinions and tendencies at variance with those of the public.

The combination of all these causes forms so great a mass of influences hostile to Individuality, that it is not easy to see how it can stand its ground. It will do so with increasing difficulty, unless the intelligent part of the public can be made to feel its value—to see that it is good there should be differences, even though not for the better, even though, as it may appear to them, some should be for the worse. If the claims of Individuality are ever to be asserted, the time is now, while much is still wanting to complete the enforced assimilation. It is only in the earlier stages that any stand can be successfully made against the encroachment. The demand that all other people shall resemble ourselves, grows by what it feeds on. If resistance waits till life is reduced nearly to one uniform type, all deviations from that type will come to be considered impious, immoral, even monstrous and contrary to nature. Mankind speedily become unable to conceive diversity, when they have been for some time unaccustomed to see it.

是什么使欧洲各族属于人类中进步而非停滞的一部分？并非由于他们本身有任何优点，如有优点也只是结果，原因则在他们的性格与文化有显著的多样性。个人、阶级、民族都有极大不同：他们打开了许多不同道路，每条都通向有价值的东西。虽然这些走不同道路的人经常彼此不容，谁都认为最好能逼使别人都走自己的路，

但是阻碍别人发展的企图总得不到长远的成功，倒是各人都存在了下来享受到别人给予的好处。依我之见，欧洲之能有多方面的进步发展，完全由于有这样众多的道路。可是现在这一优势已经大为减弱，而且确定无疑地在向一种中国式理想发展，即人人一律。……过去，不同的地位，不同的住区，不同的行业、职业都可以说是生活在不同的世界里；现在，他们在很大程度上生活在同一个世界里。比较以前，现在他们都读同样东西，听同样东西，看同样东西，去同样地方，希求同样目标，害怕同样对象，有同样的权利与自由，用同样的方式维护它们。虽然还存在地位的很大区别，但是比起已经消失的则算不了什么了。而同化的趋势仍在继续。这个时代的全部政治变化促进了这个趋势，因为它们都倾向于提高在下的，降低在上的。教育的每一扩展促进了这个趋势，因为教育置人们于共同影响之下，并向他们提供共有的事实和情绪。交通的改善促进了这个趋势，因为它使远地居民能够彼此接触，使住户能在地区间迅速流动。商业、工业的增加促进了这个趋势，因为这使富裕人家的享受扩散到更广大的范围，又把一切可以夺取的目标，甚至最高的目标，交给大家竞争，于是腾达的欲望不再属于一个特殊阶级，而为所有阶级共有。比以上这些更有力地促成人类普遍同一化的因素则是在英国和别的自由国家完全确立了舆论在国家中的优越地位。随着原有各种社会高位的逐渐削平，使得它们的传统占有者不能继续无视大众的意见；随着务实的政客们越来越无心去抗拒公众的意志，如果确知公众有意志的话；随着这些变化，社会上再没有对于不服从众见的任何支持，再没有任何实质力量不仅其本身反对数目的优势，而且有意保护与公众不一致的意见和趋势了。

以上原因合起来造成一种非常巨大的敌视个人化的影响，个性已难立足，而且困难将与日俱增，除非公众中明智的一部分人能够看出它的价值，看出有不同意见是好事，即使这些意见未必能改善局势，甚至按照他们的看法反会产生不良后果。如果还想为个性争取权利的话，那么现在就是时候了，因为现在强迫性的同化还未最后完成。要抵抗同化的侵略而取得成功，必须趁早进行，因为要求所有别人都像我们自己一样的欲望，其胃口是越吃越大的。如果等到生活已经被压成差不多一样的模子再来抵抗，那时候一切不同于这个模子的差异就都会被看成邪恶，不道德，甚至乖戾，违反自然。人类只要在一定时间内不常看见多样性，就会连多样性这一观念也飞快忘记了。

这是19世纪中叶说理散文的一个好例子，立论新颖，不是掇拾人言，而是自有见地，表现出理论上的勇气，而所言“一律化”一点当时已开始为患，后来愈演愈烈，又说明作者是抓住了现代工业社会的一大问题。其表达方式则是设想周到，说理细密，以明白晓畅为目的，而摒绝18世纪约翰逊式的对仗句法，也不用纤巧的辞藻，唯一的一个明显比喻是通俗的“胃口”。严复曾说本书“文理颇深，意繁句重”，但也不尽然，因为文中有一系列同样结构的句子（如“……读同样东西，听同样东西，看同样东西……”；又如“……政治变化促进了这个趋势……教育的每一扩展促进了这个趋势……交通的改善促进了这个趋势……”）逐渐加深了读者的印象，而用词总的说来是通俗的。这里有明显的19世纪特色：要有密尔这样的明智之士

才能写出这样明智的文章来。

科学家的文章

如果说密尔代表了19世纪英国思想界的一个重要方面，那么就对后世的影响而言，更重要的一个方面却是科学思想，而其代表者是达尔文。

查理士·达尔文（Charles Darwin，1809—1882）是伟大的博物学家，进化论的奠基人，在英国科学家中的地位只有牛顿可比。他写了许多科学文章，影响最大的是《物种起源》（*The Origin of Species*，1859）和《人类的由来及性选择》（*The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*，1871）。

他谈的是什么具体问题？文章又是怎样写的？请看下文：

> Authors of the highest eminence seem to be fully satisfied with the view that each species has been independently created. To my mind it accords better with what we know of the laws impressed on matter by the Creator, that the production and extinction of the past and present inhabitants of the world should have been due to secondary causes, like those determining the birth and death of the individual. When I view all beings not as special creations, but as the lineal descendants of some few beings which lived long before the first bed of the Silurian system was deposited, they seem to me to become ennobled. Judging from the past,

we may safely infer that not one living species will transmit its unaltered likeness to a distant futurity. And of the species now living very few will transmit progeny of any kind to a far distant futurity; for the manner in which all organic beings are grouped, shows that the greater number of species of each genus, and all the species of many genera, have left no descendants, but have become utterly extinct. We can so far take a prophetic glance into futurity as to foretell that it will be the common and widely-spread species, belonging to the larger and dominant groups, which will ultimately prevail and procreate new and dominant species. As all the living forms of life are the lineal descendants of those which lived long before the Silurian epoch, we may feel certain that the ordinary succession by generation has never once been broken, and that no cataclysm has desolated the whole world. Hence we may look with some confidence to a secure future of equally inappreciable length. And as natural selection works solely by and for the good of each being, all corporeal and mental endowments will tend to progress towards perfection.

地位最崇高的作者们似乎完全满足于一种看法，即认为每种动物都是单独创造的。我则认为更符合我们所知的创世主印在物质上的法则的看法是：古今栖居于世界上的生物的产生与灭绝是由于第二位的原因造成的，就同一个人的生与死一样。当我看到所有的生物不是特殊的创造品而是几种远在志留纪层还未形成之前就已存在的生物的直系后代，他们就似乎变得更加高贵了。根据过去，我们可以有把握地推断没有一种生物能把它的形貌不变地传往辽远的未

来。在现存的各种中，能在辽远未来还有后代的将是非常之少，因为所有有机生物归类的情况表明每类中多数的种和许多类中的全部的种都未留下后代而完全灭绝了。至今我们已可对未来投以先知性的一瞥，以至可以预告属于主要大群的普通而已广布的种将会优胜并产生新的主要的种。由于现存的各式生物都是远在志留纪前就已存在的生物的直系后代，我们可以肯定代代相接的通常延续过程从未中断过，也从未有过大灾变使整个世界遭受破坏。因此我们可以带着某种自信看向一个可靠的未来，其长远难计不下于过去。而且由于自然选择在其运行中完全是由于并为了每种生物的好处，一切肉体与心智的才能都将发展成为完美。

这是《物种起源》中的一段，充满了科学家的自信与乐观，而写法则仍是普通英文，不过立论周密，仅有少量科学名词，如“志留纪”，“自然选择”，而后者其实也是普通人可以立刻了解的。虽然用了“创世主”字样，但是作者一再强调的却是生物是靠自然选择而进化的，有的发展了，有的灭绝了，绝不是上帝的意志所决定的。这就同基督教《圣经·创世纪》所说完全不同。达尔文自己知道这一发现的严重的离经叛道性质，所以虽从40年代起就已陆续写成文字，却迟迟不肯发表，而一经发表，果然引起各界人士的极大注意，特别是守旧派和宗教界人士的愤怒攻击。这在当时也是有文为证的：

Everybody has read Mr. Darwin's book, or, at least, has given an opinion upon its merits or demerits; pietists, whether lay or ecclesiastic,

decry it with the mild railing which sounds so charitable; bigots denounce it with ignorant invective; old ladies, of both sexes, consider it a decidedly dangerous book, and even savans, who have no better mud to throw, quote antiquated writers to show that its author is no better than an ape himself; while every philosophical thinker hails it as a veritable Whitworth gun in the armory of liberalism; and all competent naturalists and physiologists, whatever their opinions as to the ultimate fate of the doctrines put forth, acknowledge that the work in which they are embodied is a solid contribution to knowledge and inaugurates a new epoch in natural history.

(Thomas Henry Huxley, "The Origin of Species," Lay *Sermons*, etc.，1870)

谁都读了达尔文先生的书，或者至少发表了或褒或贬的意见；虔信派人士，不论神职或世俗，用一种表示宽宏大量的温和方式挑剔它，顽固派用无知的恶毒言辞咒骂它；婆婆妈妈式的男女认为它肯定的是一本危险的书；甚至饱学之士，虽然已经找不到难听的话来说了，也援引古书证明它的作者无异于猿猴；而每个有思想的人则欢呼它，认为它是自由主义武器库里的一挺快枪；所有的博物学者和生理学者，不论对它所提出的理论的最后命运有怎样不同看法，都承认这本书是对知识作出了坚实贡献，开创了自然史的一个新纪元。

（《读〈物种起源〉》，1870）

写这文的是汤玛斯·亨利·赫胥黎（Thomas Henry Huxley，1825—1895），达尔文的朋友和辩护者，本人也是科学家，皇家学

会会员，曾任会长（1883—1885），他的《演化与伦理》（*Evolution and Ethics*，1893）一书——即严复所译的《天演论》——就是阐明达尔文的学说的。

而达尔文本人，不仅不为非议所动，还在后来写的《人类的由来及性选择》一书里更明确地申明他的理论：

> The main conclusion arrived at in this work, namely that man is descended from some lowly-organised form, will, I regret to think, be highly distasteful to many persons. But there can hardly be a doubt that we are descended from barbarians. The astonishment which I felt on first seeing a party of Fuegians on a wild and broken shore will never be forgotten by me, for the reflection at once rushed into my mind—such were our ancestors. These men were absolutely naked and bedaubed with paint, their long hair was tangled, their mouths frothed with excitement, and their expression was wild, startled, and distrustful. They possessed hardly any arts, and like wild animals lived on what they could catch; they had no government, and were merciless to every one not of their own small tribe. He who has seen a savage in his native land will not feel much shame, if forced to acknowledge that the blood of some more humble creature flows in his veins. For my own part I would as soon be descended from that heroic little monkey, who braved his dreaded enemy in order to save the life of his keeper; or from that old baboon, who, descending from the mountains, carried away in triumph his young comrade from a crowd of astonished dogs—as from a savage

who delights to torture his enemies, offers up bloody sacrifices, practises infanticide without remorse, treats his wives like slaves, knows no decency, and is haunted by the grossest superstitions.

Man may be excused for feeling some pride at having risen, though not through his own exertions, to the very summit of the organic scale; and the fact of his having thus risen, instead of having been aboriginally placed there, may give him hopes for a still higher destiny in the distant future. But we are not here concerned with hopes or fears, only with the truth as far as our reason allows us to discover it. I have given the evidence to the best of my ability; and we must acknowledge, as it seems to me, that man with all his noble qualities, with sympathy which feels for the most debased, with benevolence which extends not only to other men but to the humblest living creature, with his god-like intellect which has penetrated into the movements and constitution of the solar system—with all these exalted powers—Man still bears in his bodily frame the indelible stamp of his lowly origin.

本书的主要结论，即人类是从一种低级组织形式演化而来，会使许多人——我遗憾地感到——高度不快。可是一点疑问也没有，我们确是从野蛮人演化而来。我永远忘不了第一次在一处荒凉、碎乱的海岸上看见一队福其安人时的惊讶，因为当时一个想法立刻出现心头——我们的祖先就是这样的人！他们完全赤裸，文身涂彩，长发纠结，因兴奋而口吐白沫，表情狂野，惊恐，猜忌。他们没有什么技术，像野兽一样能捉住什么就以什么为食。他们也没有任何组织，对于他们小部落以外的人绝对无情。谁要是在自己故土看见

过野人，如果被迫承认自己身上流着一种低级动物的血，是不会感到多少羞耻的。就我自己说，我宁愿是那只英勇的小猴的后代，他可以为了保护自己的养育者而同最可怕的敌人死战；或是那只老狒狒的后代，他可以从山上飞快下来，从一群吃惊的狗当中把他的青年同伴胜利地救走；而不愿做一个野人的后代，因为他以折磨敌人为乐，杀婴儿而不心痛，待妻子犹如奴隶，没有一丝儿良善，脑子里布满了最粗野的迷信。

人能上升到有机生物阶梯的最高点，虽说不是自己努力的结果，但也有理由对此感到某种骄傲。这个上升的事实，而不是从原始就被安置在那里，又会使他希望能在遥远的将来达到更高的命运境界。不过我们在此关心的不是希望或者恐惧，而只是我们理智所能发现的真理。我已经尽我之力提出了证据。我以为我们必须承认：尽管人有各种高贵品质，能对最低劣的东西有同情之心，能以仁慈对待别人，甚至最卑微的生物，能有天神般的智慧了解太阳系的运行和构成——尽管有这一切，人的身体骨架上仍然保有他的卑微来源的不可磨灭的标记。

达尔文是无畏的，一心要表达的只是人的理智所能发现的真理，但是他也说得很有感情，人的卑劣和伟大都在他的眼里：既有“以折磨敌人为乐，杀婴儿而不心痛，待妻子犹如奴隶，没有一丝儿良善，脑子里布满了最粗野的迷信”的野人，也有“能对最低劣的东西有同情之心，能以仁慈对待别人，甚至最卑微的生物，能有天神般的智慧了解太阳系的运行和构成”等等高贵品质的人，这当中有一种科学家的洞察力，然而

最后仍然归结到人的“卑微来源的不可磨灭的标记”——在这上天入地、回顾世界的过去、展望人类的将来的纵观里，我们也看到了19世纪自然科学的广阔无边的探索而又处处务实的精神。

美学家的忧患感

19世纪英国散文诸家竞起，各有贡献，但是谁也夺不走罗斯金的光彩。

约翰·罗斯金（John　Ruskin，1819—1900）是美学家，后来又变成经济学家，两者之间的联系是他的忧患感。他阐释哥特式建筑的阳刚之美，却发现这样的美只能在中世纪的北欧才有，而19世纪工业化的英国只能出现唯利是图的小人，把原来美丽的环境也破坏了，这就使他忧虑，于是关心起经济问题来。

在这过程里，他的散文风格也起了变化。他本是一个写美文的能手，用文字犹如画师用颜色，描绘过山景、云景、街景，特别是建筑，不仅端出一幅幅画图，而且文章讲究节奏，追求音乐效果。但就在这个时期，他也仍然有强烈的道德责任心，不是只见景物，而是总想到人的情况。在谈到石砌建筑外部的花饰时，他说：

I believe the right question to ask, respecting all ornament, is simply this: Was it done with enjoyment—was the carver happy when

he was about it?

(*Seven Lamps of Architecture*, ch. 5，1849)

我认为对于一切花饰该问的正确问题很简单，那就是：雕匠在刻它的时候感到愉快么？那时候他快乐么？

（《建筑的七盏灯》，第5章，1849）

这一看法后来被他的弟子威廉·莫里斯发展成为关于艺术的有名定义：艺术乃劳动中愉快的表现。

又如他写威尼斯圣马可大教堂的有名文章，在描绘了教堂建筑和花饰之美的大段美文之后，来了这样一段：

And what effect has this splendour on those who pass beneath it? You may walk from sunrise to sunset, to and fro, before the gateway of St. Mark's, and you will not see an eye lifted to it, nor a countenance brightened by it. Priest and layman, soldier and civilian, rich and poor, pass by it alike regardlessly. Up to the very recesses of the porches, the meanest tradesmen of the city push their counters; nay, the foundations of its pillars are themselves the seats—not "of them that sell doves" for sacrifice, but of the vendors of toys and caricatures. Round the whole square in front of the church there is almost a continuous line of cafés, where the idle Venetians of the middle classes lounge, and read empty journals; in its centre the Austrian bands play during the time of vespers, their martial music jarring with the organ notes—the march drowning the miserere, and the sullen crowd thickening round them— a crowd,

which, if it had its will, would stiletto every soldier that pipes to it. And in the recesses of the porches, all day long, knots of men of the lowest classes, unemployed and listless, lie basking in the sun like lizards and unregarded children—every heavy glance of their young eyes full of desperation and stony depravity, and their throats hoarse with cursing—gamble, and fight, and snarl, and sleep, hour after hour, clashing their bruised centesimi upon the marble ledges of the church porch. And the images of Christ and His angels look down upon it continually.

(*The Stones of Venice*, Vol II, ch. 4)

这样的华美对于下面过路的人又起了什么效果？你可以在圣马可大教堂的门口走来走去，从日出走到日落，而看不到有一双眼睛向上看，或一张脸因它而发亮。教士和世俗的人，兵士和平民，富人和贫民，都一样路过而不看它一眼。城里最低级的商贩把他们的摊子一直伸到大教堂的门廊的内部，甚至石柱的基础都成为座位——不是为献神而卖鸽子的信徒们来坐，而是卖玩具和滑稽画的小贩。在教堂前面的整个广场上有一连串的咖啡店，威尼斯有闲的中产阶级在那里懒洋洋地混时间，或者读着无聊的报纸。广场中间有奥国占领军的军乐队在晚祷时演奏，同教堂里的管风琴声冲突，进行曲淹没了苦难诗，引来一大群脸色阴沉的人围观——如果这群人能按他们的意志行事的话，会用匕首把每一个奏乐的奥国兵刺死。而在门廊深处，整天都有一堆堆最低阶层的人，没有工作，精神萎靡，像蜥蜴似地躺着晒太阳。无人管的孩子们，每次看人都眼皮沉重，带着绝望和麻木的堕落神情，嗓子因不断咒骂而嘶哑，在赌博，在打架，在瞎闹，在睡觉，一阵又一阵，把他们的残缺的小硬

币摔在教堂门廊的大理石的阶沿上作响。而耶稣基督和天使们的石像不间断地看着下面这一切。

（《威尼斯之石》，第2卷，第4章）

这样的文章显示了罗斯金如何关心人——人的上进和堕落，也透露出当时威尼斯这个美丽的水城是在奥国人的占领之下，国难加深了下层人民的痛苦。也正因如此，他的若干卷的建筑和绘画论著就没有写成专门家的教科书，而是有光影、有感情、有诗意的文学作品。

他是讲究风格的，可是就在谈论散文风格的时候，他也是着重道德品质，例如这样品评约翰逊的对称句：

I valued his sentences not primarily because they were symmetrical, but because they were just, and clear; it is a method of judgment rarely used by the average public, who ask from an author always, in the first place, arguments in favour of their own opinions, in elegant terms; and are just as ready with their applause for a sentence of Macaulay's, which may have no more sense in it than a blot pinched between doubled paper, as to reject one of Johnson's, telling against their own prejudice,—though its symmetry be as of thunder answering from two horizons.

(*Praeterita*, Vol. I，1886)

我珍视他的句子，不是首先因为它们是对称的，而是因为它们是公正的，明确的。一般人很少用这种方法判断。他们向一个作者

要求的，第一是他的话要符合他们自己的见解，不过要说得文雅。他们可以热烈称赞麦考莱的一个句子，尽管这句子不比夹在两张纸之间的墨水污迹更多意义；也可以立刻否定约翰逊的一个句子，尽管它的对称犹如两片天在互相应和打着响雷。

（《普里达立塔》，1886，第1卷）

从这番话可以看出他的眼光：盛销的历史学家麦考莱所写不过是一点墨污；而人们认为沉重、笨拙的约翰逊则有真正有意义的内容，而且持论公正，发起言来，其力量犹如天上的响雷——这一个不凡的比喻也只有罗斯金能够想出，而出现在句子之末，也有响雷般的千钧之力。

而等他在1860年左右转向社会经济问题的时候，他的文章不仅比以前纯朴了，而且趋向口语，特别是在他向工人写一系列的公开信的时候，更是尽量写得简明。我们说他变成了一个经济学家，会有人觉得是抬高了他，其实是委屈了他，因为在那被经济学称为“阴沉的科学”的年代里，他却能用常人的语言把经济的道理说得人人一见眼明，例如：

The force of the guinea you have in your pocket depends wholly on the default of a guinea in your neighbour's pocket. If he did not want it, it would be of no use to you.

(Unto This Last, II)

你口袋里的金币所以有势力，完全是由于你邻居的口袋里没有金币。如果他不缺少它，它对你也就没有用处。

（《文集》II，第27节）

罗斯金还有比他的同时代人看得更远的眼力——他较早就认识到污染问题的严重性，而且能把它同资本主义的罪恶联系起来。在一本纵论工作、交通和战争的后期著作里，他描写了他在英国南部乡下所见的痛心景象：一条清澈的小河被大量垃圾堵塞了，一家酒店在门外用铁栏围住一块专供人们丢烟头、残余食物等脏物的空地。接着他指出：只需五六个人花一天时间就可以清除河里的垃圾，而没有人干，反倒有人花三倍以上的时间去修那个丑恶的铁栏，那么原因又在哪里？他的回答是：

> There is but one reason for it, and at present a conclusive one,—that the capitalist can charge percentage on the work in the one case, and cannot in the other. If, having certain funds for supporting labour at my disposal, I pay men merely to keep my ground in order, my money is, in that function, spent once for all; but if I pay them to dig iron out of my ground, and work it, and sell it, I can charge rent for the ground, and percentage both on the manufacture and the sale, and make my capital profitable in these three by-ways. The greater part of the profitable investment of capital, in the present day, is in operations of this kind, in which the public is persuaded to buy something of no use to it, on production, or sale, of which, the capitalist may charge percentages; the said public remaining all the while under the persuasion that the

percentages, thus obtained are real national gains, whereas, they are merely filchings out of partially light pockets, to swell heavy ones.

(*The Crown of Wild Olive,* 1866, Preface)

只有一个原因，在当前说来还是决定性的原因，那就是：资本家在一处可以分到利润，而在另一处不能。假如我有钱支付劳力费，而只用它雇人来清理我的土地，我的钱一次就用完了；假如我雇人来把我的土地里的铁矿挖出来，并把它炼好卖掉，那么我就能要我的土地的租金，并从炼铁和卖铁取得利润，这样就从三方面使我的资本生利。当前资本的有利投资大部分就是这样的一种经营，其中公众被劝说着去买一种对他们无用的东西，资本家从这东西的生产和销售抽取利润，而公众一直以为他们所抽的部分是真实的全民收入，实际上则只是从半空的口袋里把钱偷出来放进已经鼓鼓囊囊的口袋里。

（《野橄榄花冠》序，1866）

这样的文字，说这样的道理，使人对于美学家罗斯金刮目相看。然而从一个更高的意义上讲，这说理的清楚，这文字的简洁，这句子与句子之间的节奏，仍然是美的，只不过内容变成了经济学，而在罗斯金的手里，经济学不再是帮助资本家谋取利润的“阴沉的科学”，而是增进人民福利的活道理。

罗斯金的忧患感其实也是卡莱尔的忧患感，而他关于艺术和社会的关系的看法则影响了一批有社会主义思想的作者——前有莫里斯，后有萧伯纳。19世纪英国散文中有这样一脉相承的师徒传统不仅是它的丰富的一面，更是它的刚强有力的一

面。

文论和文论的背后

19世纪也是英国文论兴盛的时期，众多的期刊提供了发表文论的园地。继浪漫派之后，世纪中叶又出现了许多重要文论家，连历史学家卡莱尔、麦考莱，经济学家贝杰特等都写了出色的文论，而影响最大的则是安诺德。

马修·安诺德（Matthew Arnold，1822—1888）是一个教育家的儿子，本人也曾任教育督学多年，巡视各地时接触到社会的现实，感觉到在工商业繁荣的盛况之下，英国正在遭遇道德上和文化上的危机，亟须对此提出对策。同时，他又是优秀的诗人，自己有创作经验，属于英国那个作家兼批评家的特殊传统。

因此，他的文章涉及文学内部和外部的问题。就文学内部讲，他的范围也很广，往往用欧洲大陆上法、德、意等国文学和希腊罗马的古典文学来同英国文学比较。通过这类比较，他发现一个大问题，即英国没有确立文学批评的地位，这就不仅影响了创作，而且使社会缺少一种文明的智慧力量。他提倡“壮伟的风格”，即一种高尚、纯朴、清澈的风格，古希腊史诗作者荷马是这一风格的最高体现者。他又认为称得上有这种壮伟风格的诗人总是表现出亚里士多德称之为“高度严肃性”的品质：荷马、但丁、莎士比亚、弥尔顿都有此，所以伟大；乔叟无此，所以不能算作第一流诗人。这一论断并未完全为后世

接受，反倒有人指出它只反映了安诺德本人身上缺乏“喜剧精神”。

所谓文学外部的问题，主要就是对英国中产阶级的市侩气的谴责，实际上安诺德是继续了卡莱尔等人对自由资本主义的攻击。不过他不只谴责，还提出了明确的对策。这对策就是：

> Culture, the acquainting ourselves with the best that has been known and said in the world, and thus with the history of the human spirit.
>
> (*Literature and Dogma,* 1873 ed. Preface)
>
> 文化，亦即熟悉世界上曾经知道和说过的最好的东西，即人类精神的历史。
>
> （《文学与教条》序，1873)

至于文化包含什么，他也在《文化与混乱》（*Culture and Anarchy*，1869）一书里作了说明，即它有两大成分：希伯来成分与希腊成分，前者给人以宗教的安慰，后者给人以智慧的启发，前者甜蜜，后者光明，合起来就是“甜蜜与光明”。这个词儿原是斯威夫特用过的，但在安诺德的手里成了一个引人注意的口号。

安诺德的散文风格的特色之一就是善于在关键地方提出醒目的概括性口号，上述“高度严肃性”、“甜蜜与光明”、“世界上曾经知道和说过的最好的东西”即是例子。又如他说：

The future of poetry is immense, because in poetry, where it is worthy of its high destinies, our race, as time goes on, will find an ever surer and surer stay.

(The Study of Poetry，1880)

诗歌的将来无限广阔，因为随着时间的推移，我们的种族会在诗歌里寻到越来越安稳的依靠。

（《诗的学习》，1880）

In poetry, as a criticism of life under the conditions fixed for such a criticism by the laws of poetic truth and poetic beauty, the spirit of our race will find, . . . as time goes on and as other helps fail, its consolation and stay. But the consolation and stay will be of power in proportion to the power of the criticism of life.

(Ibid.)

诗歌是人生的批评，这是以诗的真和美的法则为条件形成的批评。随着时间的推移，随着从别处已得不到帮助，我们种族的精神会在诗歌里寻到安慰和依靠。但是这安慰和依靠是否有力，要看诗中对人生的批评是否有力。

（同上）

We should conceive of poetry worthily, and more highly than it has been the custom to conceive of it. We should conceive of it as capable of higher uses, and called to higher destinies, than those which in general men have assigned to it hitherto. More and more mankind will discover

that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us. Without poetry, our science will appear incomplete; and most of what now passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry. Science, I say, will appear incomplete without it. . . . The day will come when we shall wonder at ourselves for having trusted to them, for having taken them seriously; and the more we perceive their hollowness, the more we shall prize "the breath and finer spirit of knowledge" offered to us by poetry.

(Ibid.)

我们应该更高地认识诗的价值，比向来所认识的更高。我们应该认识它能有更高的用处，能尽更高的使命，超过人们至今赋予它的。人类将越来越多地发现，我们将要求诗来为我们解释生活，来安慰和支持我们。没有诗，我们的科学将显得不完全；当前被看作宗教和哲学的一套也将为诗所代替。我重复：没有诗，科学也将显得不完全。……这日子快来了，我们会奇怪自己居然信任这一套，居然认真看待它们，而随着我们更多地看出它们的空虚，我们就会更加珍惜诗歌所能给予我们的“知识的气息和更纯净的精神”。

（同上）

这是把诗的作用大大提高了，认为它可以代替宗教。当时及后来都有许多人不同意。而文章的写法仍是依靠几个概括性的口号，不断地加以重复，给人以明白晓畅的印象，事实上则说理并不深透，断言多于证明，讲坛说书的口气俨然，缺点也是明显的。

当然，安诺德还有另外一种笔调，如写他的母校牛津大学的一段：

Beautiful city! so venerable, so lovely, so unravaged by the fierce intellectual life of our century, so serene! "There are our young barbarians, all at play!" And yet, steeped in sentiment as she lies, spreading her gardens to the moonlight, and whispering from her towers the last enchantments of the Middle Age, who will deny that Oxford, by her ineffable charm, keeps ever calling us nearer to the true goal of all of us, to the ideal, to perfection—to beauty in a word, which is only truth seen from another side?—nearer perhaps than all the science of Tübingen. Adorable dreamer, whose heart has been so romantic! who hast given thyself so prodigally, given thyself to sides and to heroes not mine, only never to the Philistines! Home of lost causes, and forsaken beliefs, and unpopular names, and impossible loyalties!

(*Essays in Criticism,* 1st series)

美丽的城！这样古老，这样可爱，这样未受我们这个世纪的凶猛的知识生活的侵蚀，这样宁静！“这里有我们年轻的野性汉子，全在玩着！”可是尽管牛津躺在深情之中，它的花园向月光展开着，它的高塔低声诉说着中世纪的最后魅力，谁能否认它的无法形容的魔力是在不断地吸引我们，越来越接近我们所有人的真正目标，接近理想，接近完美——一句话，接近美，而美只是从另一边看到的真——其接近程度远远超过杜宾根的全部科学所能达到的。亲爱的梦幻者，你的心何等浪漫！你又何等慷慨地拿出你的一切，

献给各方，献给也许不是我崇拜的英雄们，却永远不给市侩们！失败的壮举的家，废弃了的信仰的家，不得人心的名字和不可思议的忠心的家！

（《批评文集》，一集）

在这里，是诗人安诺德在唱着夜歌了。

留下更大影响的，则还是人文主义者安诺德。他的思想虽不深刻——当时著名的哲学家F. H.勃莱德利就用远比安诺德清晰而深刻的散文指出过他的理论上的漏洞——但是他关注的中心问题，即文学的崇高的社会使命和诗歌的教化作用，却引起了20世纪几个重要文学理论家的共鸣：艾略特、李维斯、雷蒙·威廉斯、美国的莱昂诺尔·屈里林都是聆听过他的声音而关心同样的问题的——只不过，在新的条件下问题的复杂性早已超出牛津梦幻者的想象了。

小说散文的厚实与灵气

19世纪英国小说有了更大的发展，散文在这里的运用不仅达到空前广阔的程度，而且更有灵气和想象力。

写实更具体，更深入，不再只见平面的图片而出现了荷兰画派的厚实而有立体感的内景，有阴影，但却使人感到亲切。看进去，是平凡的市民生活：男的长脸，厚重如所佩戴的纯金表链；女的脸更长，可靠如中产人家的银质餐具。也有工人和家小在贫困、饥饿和病疫中挣扎着，或者走出了厂门家门，在

大街上流浪或者示威。

但是题材在扩大，感情在加深。例如三个青年妇女住在约克郡的荒野里，在狂风怒号、一灯如豆的环境里写着不同寻常的小说，其特点是强烈：强烈的爱、恨，强烈的个性，应该是规规矩矩的家庭女教师不安本分了，大胆表露自己对婚姻、对男人的看法；一个被收养的孤儿用自己的强烈的爱和恨摧毁了两个家庭、两代人。

小说中的语言也是各式各样：撒克雷的带着嘲讽的文雅，盖茨克尔夫人的朴素，狄斯累利的华丽俏皮，金斯莱的刚健，乔治·艾略特在她的杰作《密特尔马区》中的敏锐和深刻，而勃朗蒂姊妹则另是一格，看似板重，实则同她们的题材一样，强烈、有力，不怕使用地方方言，写出了荒野的诗意。例如《呼哮山庄》（*Wuthering Heights*，1847)是用这样的几句话结束的：

> I lingered round them, under that benign sky; watched the moths fluttering among the heath, and hare-bells; listened to the soft wind breathing through the grass; and wondered how any one could ever imagine unquiet slumbers, for the sleepers in that quiet earth.
>
> 我在那里徘徊了一会儿，在那慈祥的天空之下；我瞧着蛾子飞在野地上，那里还有钓钟柳，听着风轻轻吹过草地而来；心里奇怪居然有人能够想象在这片安静的土地上长眠的人在做着不安的梦。

感情上的大风暴过去了，大自然也暂时收敛起凶恶的本性，显

得“慈祥”起来，好像一切宁静了，然而倔强的汉子和美丽的女人已经长眠，也许还在做着不安的梦；即使没有，也改变不了死亡的结局。所以这柔和的一笔留下的不绝余音，仍然是人生的悲剧性。

勃朗蒂姊妹是新生力量，但都短命死了；持续力比较长、作品惊人地丰富（而且每一本都经得起细读）的则是狄更斯。

查理士·狄更斯（1812—1870）是最有英国气派的小说家，而他的世界影响也至今不灭。想想看，这位专写伦敦穷巷的外国作家居然使得清朝末年的中国学者林纾这样感叹道：

> 中国说部，登峰造极者，无若石头记，叙人间富贵，感人情盛衰；用笔缜密，著色繁丽，制局精严，观止矣。其间点染以清客，间染以村妪，牵缀以小人，收束以败子，亦可谓善于体会。终竟雅多俗寡，人意不专属于是。若迭更司者，则扫荡名士美人之局，专为下等社会写照，奸狯驵酷，至于人意所未尝置想之局，幻为空中楼阁，使观者或笑或怒，一时颠倒，至于不能自已。则文心之邃曲，宁可及耶？
>
> （《孝女耐儿传》序）

而特别令他折服的，则是《大卫·科波菲尔》一书：

> 此书为迭更司生平第一著意之书，分前后二篇，约二十余万言。思力至此，臻绝顶矣！……大抵文章开阖之法，全讲骨力气势，纵笔至于灏瀚，则往往遗落其细事繁节，无复检举。遂令观者

得罅而攻。此固不为能文者之病，而精神终患弗周。迭更司所著每到山穷水尽，辄发奇思，如孤峰突起，见者耸目。终不如此书伏脉至细，一语必寓微旨，一事必种远因，手写是间，而全局应有之人，逐处涌现，随地关合，虽偶尔一见，观者几复忘怀，而闲闲著笔间，已近拾即是。读之令人斗然记忆，循编逐节以索，又一一有是人之行踪，得是事之来源。综言之，如善奕之著子，偶然一下，不知后来咸得其用，此所以成为国手也。

（《块肉余生述》前编序）

林纾所评论的两点：一是狄更斯的题材新颖，不写名士美人而专写下等社会；二是他的小说艺术既有全局的伟构，又有细节的周密，因而称他为“国手”，认为他“文心之邃曲”不可及，这些似乎都不是过誉。

从散文的运用来看，狄更斯的作品中有最具体的写实，同时又有最奇幻的气氛烘托；这两者的结合使他的描写不同寻常。例如他这样写伦敦的雾：

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards, and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners,

wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little 'prentice boy on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon, and hanging in the misty clouds.

Gas looming through the fog in divers places in the streets, much as the sun may, from the spongey fields, be seen to loom by husbandman and ploughboy. Most of the shops lighted two hours before their time—as the gas seems to know, for it has a haggard and unwilling look.

(*Bleak House*，1853)

雾，到处的雾。雾在河的上游，流动于绿岛和草地之间；雾在河的下游，翻滚于一排排的樯帆和大城市肮脏的水边的各种污物上。雾在艾萨克郡的沼泽地上，雾在肯特郡的高地上。雾钻进了运煤船的厨房里；雾躺在码头上，逗留在大船的帆缆上；雾在驳船和小船的舷边垂着头。雾在格林尼治领养老金的老人的眼睛里和嗓子里，他们坐在收容室的炉边喘着气；雾在生气的船长的烟斗斗里和柄上，他在他的小舱里抽着下午烟；雾在甲板上他的打着冷战的小徒弟身上，寒气凶狠地刺着他的脚趾和手指。偶然路过的人站在桥上，凭栏望着，望见下面一片雾天，四周也都是雾，他们自己像在一个气球之中，高悬在雾气迷漫的云端。

透过大雾在街上不同地方依稀可见煤气灯，如同庄稼汉和牵牲口的孩子透过田野的湿气依稀可见太阳。大多数铺子提前两小时点了灯——好像煤气也知道，因为它有一种憔悴的、老大不愿意的表

情。

（《荒凉山庄》，1853)

雾不好写，容易写得浮泛，例如说弥天大雾一片茫茫之类，而狄更斯在这里写得很实在，但又不陷在实事之内，而靠想象力跳了出来，因此才有“雾在领养老金的老人的眼睛里和嗓子里”、“雾在生气的船长的烟斗斗里和柄上”等神来之笔，而说煤气似乎也知道灯点得早了，因而“有一种憔悴的、老大不愿意的表情”，则更是典型的狄更斯写法，所谓小说散文中的灵气就在这等地方。

上引文中用了一个手法：重复。狄更斯也用这个手法来写人，例如：

> Mr. Podsnap's world was not a very large world, morally; no, nor even geographically: seeing that although his business was sustained upon commerce with other countries, he considered other countries, with that important reservation, a mistake, and of their manners and customs would conclusively observe, "Not English!"when PRESTO! with a flourish of the arm, and a flush of the face, they were swept away. Elsewise, the world got up at eight, shaved close at a quarter past, breakfasted at nine, went to the City at ten, came home at half-past five, and dined at seven. Mr. Podsnap's notions of the Arts in their integrity might have been stated thus. Literature; large print, respectively descriptive of getting up at eight, shaving close at a quarter past,

breakfasting at nine, going to the City at ten, coming home at half-past five, and dining at seven. Painting and Sculpture; models and portraits representing Professors of getting up at eight, shaving close at a quarter past, breakfasting at nine, going to the City at ten, coming home at half-past five, and dining at seven. Music; a respectable performance (without variations) on stringed and wind instruments, sedately expressive of getting up at eight, shaving close at a quarter past, breakfasting at nine, going to the City at ten, coming home at half-past five, and dining at seven. Nothing else to be permitted to those same vagrants the Arts, on pain of excommunication. Nothing else To Be—anywhere!

(*Our Mutual Friend,* 1865)

朴茨奈先生的世界不是一个大的世界，从道德上讲；即使从地理上讲，也不大：虽然他看到自己做买卖要同别的国家往来，但他认为别的国家，尽管有那个重要的保留理由，却是一种错误，而对于它们的礼仪习惯只有一个结论："非我英国！"一边说，一边就手一挥，脸一红，把它们都打发掉了。此外，世界就是八点起床，八点一刻刮脸，九点早餐，十点上城里，五点半回家，七点晚餐。朴茨奈先生对于健全的艺术的看法可以这样表述：文学——大字本书，描写八点起床，八点一刻刮脸，九点早餐，十点上城里，五点半回家，七点晚餐；绘画和雕塑——模型和肖像画，描绘职业人士八点起床，八点一刻刮脸，九点早餐，十点上城里，五点半回家，七点晚餐；音乐——弦乐器和管乐器的体面（而无变化的）演奏，安静地表达八点起床，八点一刻刮脸，九点早餐，十点上城里，五

点半回家，七点晚餐。其他一切不许这游荡成性的艺术来搞，一搞就立即开除。其他一切都不许存在——不管在哪里！

（《我们共同的朋友》，1865）

这里重复得更厉害，不仅重复词、句，还持续了同样的节奏，直到最后断然一喊：“其他一切都不许存在！”而之所以重复，是为了强调一点，即这些伦敦金融区的商人，这些大英帝国的栋梁，生活在怎样狭窄的物质的与精神的天地里，生活怎样刻板，但却狂妄，要求全世界的人都服从他们的利欲，至于“游荡成性的艺术”当然更在严加管教之列！这一写照不仅对当时是真实的，而且对后来也是真实的——至今英国社会里还有朴茨奈这样的人物在伦敦城区往来着。狄更斯抓住了他们的灵魂。

以上是铺陈的写法。但他也完全能写得简洁明了，一个细节透露出一片世界。例如写大卫·科波菲尔去见他的继父的妹妹的情景：

Miss Murdstone, who was busy at her writing desk, gave me her cold finger-nails.

(*David Copperfield*)

默特斯通小姐正在写字台上忙着，伸出冰冷的手指甲来让我握了一下。

（《大卫·科波菲尔》）

连手指也不肯伸给孩子，只赏了手指甲，而且是冰冷的。更冷的是她的心。孩子需要温暖，却只得了冷漠。这是集中而尖锐的一笔。

狄更斯的尖锐是从他的敏感来的，正同他的写实笔法来自他的广泛的接触和人生经验。在他身上，若干相反的东西统一起来了：他幽默，然而他又富于悲剧感；他使人感到压抑，然而当他走出穷巷斗室，一车飞驰大路的时候，又使人感到精神上的空前解脱；他多次被人贬为庸俗、伤感、夸张，但连最清高的批评家也承认正是他紧紧抓住了真实人生的核心；他是大众的娱悦者，又是社会的良心；同莎士比亚一样，他运用语言是多层次、多方面、多声域的，令所有的学究皱眉，却使英语更加活跃；也同莎士比亚一样，他是最通俗的作家，又是在根本意义上最懂艺术的大师。

世纪末的变化

英国散文在狄更斯等人的手里达到了表达力的新高度，正是在小说的领域里散文的表达力可以尽情驰骋。这在狄更斯之前，已有斯登恩做过大规模的试验；之后，乔伊斯等一整代小说家将通过更大规模的试验迎入现代主义。

但是表达力又不是一切：即使在小说散文里，含蓄、节制，甚至于沉默也是重要的，而在通常被称为散文本体的各类文章里，重要的仍是首先要把该说的内容说清楚。

而在19世纪后半叶，随着世界的变化和科技的进步，社会

情况越来越复杂，人们想说的事情大大增加了。我们在此文开头时所说的丰富是有时代原因的，而风格上的不雅洁也不尽是作家本人的能力不逮所致。在艾狄生、斯威夫特时代，社会上要传达的信息量比较小，人们的闲暇比较多，所以文章也可以写得从容；到了卡莱尔、纽曼、达尔文的时代，要传达的信息量大了许多，而且信息本身又有许多是全新的东西，再加上变动频仍，时间性增强，散文要应付新的挑战，旧的文雅风格也就不济事了。

然而另一方面，散文也不甘心只跟着社会跑，而总想对社会施加某种影响，如提高它的格调，纯净它的空气。安诺德说“诗是人生的批评”，好的散文又何独不然？而要担负起这种使命，首先散文本身要有高尚、文明的品质，不仅内容要好，写法和语言也要能起示范作用。在这个意义上，散文风格就不只是一个技巧或艺术问题，而必然牵涉到散文作者的修养和世界观、散文与读者的关系、散文的社会作用等等其他因素了。

反视己身，这时的英国散文确实毛病不小。不雅洁、啰嗦、冗长之外，还有大小文章的“社论体化”，喜用大字和抽象名词，说法趋向堂皇，为了表示“派头”不用简洁生动的日常话说而要绕着弯打着官腔来讲，如此等等——20世纪讲究文风的人所大力反对的“官腔”、“报腔”之类在19世纪后半叶实已开始滋长。所以这时的许多文章读起来总显得累赘，板重，要点不显，缺乏层次。甚至有人说，连这个时期的不少外国著作的英文翻译也因文字板重而需要重译。

当然，仍然有写得明白晓畅、生动有力的散文，我们在前

面选择的许多段落就是例子。到了世纪的靠后一段时间，大约从60年代起，开始出现一些迹象，表明有作家在另辟蹊径。

途径之一是美文。这是随着唯美主义而出现的。比起欧洲大陆来，英国的唯美主义并不强大，但在80年代曾在一部分青年之间流行，其领袖人物是华尔特·培特（Walter Pater，1839—1894）。他是牛津大学的教师，在其主要著作《文艺复兴历史研究》（*Studies in the History of the Renaissance*，1873）中用充满美丽形象和奇异联想的文字阐释意大利画家波蒂且利等人的画作，关于达·芬奇的《蒙娜·丽莎》的一段尤其有名：

> She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants, and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has molded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands.
>
> 她比她所坐的岩石更古老；像吸血鬼，她死过多次，懂得坟墓里的秘密；曾经潜入深海，记得海沉的往日；曾同东方商人交易，买过奇异的网；作为丽达，是海伦的母亲，作为圣安尼，又是玛丽的母亲；而这一切对她又像竖琴和横笛的乐音，只存在于一种微妙的情调上，表现于她生动的面部轮廓和她眼睑和双手的色调。

这样的美文在当时不只培特一人写，司蒂文生（《宝岛》的作者）也写，以前美学家罗斯金也用美文来写云景和哥特式建筑。培特和罗斯金都善于运用颜色和形象，而且十分重视节奏上的音乐感，而后者是学英文的外国学生容易忽视的。但是我们在上面已经说过，罗斯金是着重道德品质的，反对唯美倾向，后来文章也写得素净了。唯有培特始终如一，用美文谈艺术之外，还用美文讨论文艺和哲学，像是在用自己的散文风格体现自己的人生哲学，而这一哲学的精义是：

> To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life.
>
> (*Studies in the History of the Renaissance*, Conclusion)
>
> 永远用这种硬朗的、宝石般的火焰燃烧，保持这种狂喜，就是人生的成功。
>
> （《文艺复兴历史研究》结论）

换言之，人应为一纵即逝的当前的感官刺激而活，要紧的是亲身的体验——“不是经验之果，而是经验本身”。这就是他研究文艺复兴时期艺术的结论。

这样的哲学，又是用这样的文字渲染的，对于青年的吸引力是可想而知的。受培特影响的牛津的学生包括了王尔德。他称培特之作为“我的金书”，能背诵书的许多段落，特别是结论部分，并说自己也要“用一整片清澈的火焰燃烧”；不过他又同时受到罗斯金的影响，最后则在喜剧艺术上作出了他的贡献。

美文当然可具一格——17世纪的巴洛克风格也是一种美文——但雕琢过甚，太不自然，不能利索地干散文该干的“草根子”工作，例如传达信息。培特的途径并不能把英国散文引出困境。

因而又出现了另一种努力，想要归真返璞，回到平易。进行这一努力的主要是莫里斯。

威廉·莫里斯（William Morris，1834—1896）也是牛津学生，也受过罗斯金的熏陶，是前拉菲尔兄弟会的成员，不仅诗写得好，而且多才多艺，在印刷字体、书籍插图、家具、挂毯、墙纸等方面都能亲自设计并制作，用新的造型、材料和质量改革了工艺美术。由于他爱美，他也就对于当时英国城市环境的污浊和商业制成品的质地低劣很有反感，而他不明白的是：为什么同样一个匠人，在14世纪能创造美的物品，在19世纪就不能？在读了马克思的《资本论》之后，他找到了一个答案，那就是：因为现代工人是雇佣劳动者，受资本家剥削，劳动只是一种苦役，从中得不到愉快，哪里有心去创造美？他对于艺术的定义就是：“人在劳动中的愉快的表现”。所以他认为必须改革整个社会制度，才会有真正的艺术。这样，他从爱美的艺术家变成了一个同工人并肩游行于街头的社会主义者。

社会主义者的莫里斯写过许多诗，也写过两部散文作品，即《约翰·波尔之梦》（1888）和《乌有乡消息》（1891）。两者都写梦，前者梦的是1381年英国农民大起义的情景，后者梦的是一个共产主义式的未来社会。

《乌有乡消息》是由美国人爱德华·贝拉米写的《回头

看》（1887）一书引起的。那部书也是未来社会的描绘，在美国社会主义运动中颇有影响，所写的未来社会充满了新机器和新技术成品。莫里斯对此不以为然，因此在《乌有乡消息》中描绘一个用手工劳动来运转的纯朴社会，来作为回答。

书以“社会主义同盟”中人对于“革命后的明天会发生什么”的争论开始，叙述者回到家里还在思索，一觉醒来，发现已经进入21世纪的英国，革命早已成功，共产主义已经实现。机器、火车、大工厂都已不见，城市安静如乡村，而乡村则更是美丽清洁。叙述者坐小船沿泰晤士河上溯，看到两岸的大片森林和草地，遇见青年工人在用镐头修路，个个健康而愉快，看见人群在庆祝丰收，最后到达一所有着中世纪纯朴之美的古宅，同一位名叫艾仑的姑娘一起观赏。叙述者看着这位美丽而大方的新社会的女性，想起过去多少世代的妇女遭遇，新梦的喜悦被旧日回忆的阴影遮上了，低回不能自已。艾仑似乎也预感到同这位旧世界来的人快要离别了，打开了通向花园的过道的门，对他说：

"Come! we ought to join the others before they come here looking for us. And let me tell you, my friend, that I can see you are too apt to fall into mere dreamy musing; no doubt because you are not yet used to our life of repose amidst of energy; of work which is pleasure and pleasure which is work."

She paused a little, and as we came out into the lovely garden again, she said: "My friend, you were saying that you wondered what I

should have been if I had lived in those past days of turmoil and oppression. Well, I think I have studied the history of them to know pretty well. I should have been one of the poor, for my father when he was working was a mere tiller of the soil. Well, I could not have borne that; therefore my beauty and cleverness and brightness" (she spoke with no blush or simper of false shame) "would have been sold to rich men, and my life would have been wasted indeed; for I know enough of that to know that I should have had no choice, no power of will over my life; and that I should never have bought pleasure from the rich men, or even opportunity of action, whereby I might have won some true excitement. I should have wrecked and wasted in one way or another, either by penury or by luxury. Is it not so?"

"Indeed, it is," said I.

She was going to say something else, when a little gate in the fence, which led into a small elm-shaded field, was opened, . . .

. . . and with one look at Ellen I turned and went with Dick, doubting, if I must say the truth, whether I should see her again.

“来吧，我们该去找大伙了，省得他们来找我们。我的朋友，我要告诉你，我看得出你容易坠入梦一般的沉思。无疑是因为你还不习惯我们这种活动中有休息的生活，对我们工作是愉快，愉快是工作。”

她停住，等我们走进那美丽的花园，又接着说：“我的朋友，你刚才说你在想我如果活在过去那充满压迫的混乱日子里将是怎样一个人。这点我倒是清楚的，因为我读过那时候的历史。我将是一

个穷人，因为我父亲在过去做工的时候只是一个耕田的人。我将会受不了贫苦，那样我的美貌、聪明和开朗（她说这话时并不因虚假的羞耻而脸红或痴笑）就会被卖给有钱人，我的一生也就完了；我了解的过去情况足够使我知道我将别无选择，毫无支配自己生命的权利，而又不会从有钱人那里取得任何乐趣，任何会有一点真正的兴奋的行动机会。我将被摧残，被毁掉，不管是由于贫困或者由于奢侈。难道不是这样么？”

“真会是这样，”我说。

她还要说什么，这时篱笆上的一扇小门打开了……

……我对艾仑看了最后一眼，转过身来，同狄克走了，心里怀疑是否还能再见到她。

在那所美丽的古屋里，庆丰收的盛宴上，这番话却带来了旧社会的灾难，而出自一位解放了的姑娘之口，更是意味深长。无论如何，这是给了这部有诗意的理想国描写以一种现实的联系，从而增加了深度。莫里斯此书的缺点是显然的：回到中古是一种幻想，后来的事实发展也证明科技的进步是无法抵挡而必须加以利用的，但是奇怪的是，比起科幻小说式的未来预测之类，他的书倒是经久耐读，原因也许在于他表达了人们对于在一个清洁美好的自然环境里用自己的手或脑来发挥人的创造性的愿望——长远不灭，而在今天的情况下更加强烈的愿望。

当然，这也是由于书的文学品质。莫里斯的诗人气质使他注重人与人之间的感情关系，他的艺术修养又使他喜欢描绘风景、家宅、园地和精美的用具（叙述者进入一家烟店买烟，不

仅得到了最醇厚芳香的烟丝，还得到了一个红色摩洛哥皮的烟丝袋和一个上等木料的烟斗，而且一切免费），而他的文字，虽说个别地方用了一些古词和颠倒结构，基本上是19世纪后期的口语。这就是为什么一些单凭脑力设计出来的未来社会的蓝图——包括20世纪出现的“倒过来的”蓝图——被时间淘汰了，而莫里斯的这本充满激情但又写得素净的小书至今还有人爱。

*　*　*

还有不少其他作家在独立地走着平易风格的路。我们略举一二重要的。

一个是路易斯·凯洛尔（Lewis Carroll，牛津数学教师C. L. 道奇生[1832—1898]的笔名），他写了《艾丽丝漫游奇遇记》（*Alice's Adventures in Wonderland*，1865）和《镜子奇观》（*Through the Looking-Glass*，1872）两书。都是儿童读物，然而无数的成人也喜欢它们。它们文字的简洁很少有别的书可比，而且今天读起来一点也不觉得“老”，因为这是一种几乎无时间性的纯正英文；文字后面则有大人和孩子对事物看法的对比，常理与学院式逻辑之间的斗智，以及纯粹的文字游戏，其中的歌谣更是玩弄声韵，有许多新创的词，意义在可解不可解之间。这两本儿童读物表面上不含说教，实则颇多嘲讽，对国王、王后、“矮胖子”（Humpty-Dumpty）之类的戳穿是很高明的，而艾丽丝和矮胖子关于语言运用的讨论实际上是对当时在官场和报刊上占统治地位的堂皇风格的一种巧妙的讽刺。

另一个是萨缪尔·勃特勒（Samuel Butler，1835—1902）。他的《艾莱昂》（1872，书名原文*Erewhon*是Nowhere的倒写）也写一种奇幻的未来社会，在那里健康和美丽是道德，而生病则是犯罪。稍后一点他又写了长篇小说《众生之道》（*The Way of All Flesh*，1903），戳穿了当时中产阶级家庭的庄严、和睦的外表，将这类家庭中人完全受利己主义支配的极端冷酷的关系和盘托出，其大胆在当时作家中是罕见的，而其书语言简单，达意准确，被称为“近乎完美的平易风格”（《简明剑桥英国文学史》，第808页）。他在许多问题上有奇怪想法，如说古希腊史诗作者荷马是一位女性，又如对达尔文学说的攻击，因此引起争论，但是也有人十分敬重他，萧伯纳就说他“在其所属范围内是19世纪后半叶最伟大的英国作家”（《巴巴拉少校》序）。

*　*　*

说到萧伯纳，我们也就到了19世纪英国散文纵览的终点了。

萧伯纳的散文属于20世纪，但是他的根子在19世纪。他是比勃特勒稍晚一点的同时人，也是曾同莫里斯在伦敦街头一起游行示威的年轻战友。几股影响汇集在他的身上：对资本主义的憎恶，对社会主义的向往，对艺术的爱好，对新戏剧的提倡。就散文风格而论，他也继莫里斯、勃特勒之后走平易的路，但又加上新的因素，例如增强散文的论战艺术，使之更锋

利，但又更娓娓动听。这些都有待以后再来讨论。但是我们一见有这位巨人站在两个世纪之交，我们也就会更加清楚一点：19世纪的英国散文不仅本身十分丰富，而且继起有人，20世纪的散文将有条件随着新的环境，新的思想、愿望和新的探索而进入一个更加丰富而多变的时期。

注释

1　转引自P.罗杰斯编：《牛津插图本英国文学史》，1987年，第327页。

第七章　20世纪（上）

20世纪至今已进入90年代。回顾一下，这是一个变动巨大的时代。英国经历了两次世界大战，殖民帝国体系的解体，经济的大萧条与重振，科技的飞速发展，生态环境问题的日趋严重，近年来北爱尔兰局势继续恶化，而欧洲一体化的进程则明显加快。

英国散文也在变动。除了上述大事件的各种影响，还有文化或文学内部出现新事物的影响，使得英国散文在继续保持传统的优点之外，又增加了新的品质。

萧伯纳的散文特点

是些什么新事物呢？按出现的先后来说，首先是新戏剧运动。

戏剧中有好散文，这在过去已然，哈姆雷特关于“人是怎样了不得的一件杰作”的一段台词就是散文的杰作。但是现在，由于萧伯纳（George Bernard Shaw，1856—1950）的出现，散文不再从属于戏剧而变成了戏剧的主宰，这就是一种不同的情况了。萧伯纳大力介绍了易卜生的作品，使得英国人放大岛民眼光，看向北欧的现实主义新戏剧，这是知识和情感天地的一种扩展；等到萧伯纳自己动手写起剧本来，他们又经历

了一次思想和艺术趣味上的震撼，因为萧的剧本不是英国人习见的那一类，几乎没有多少情节，而以讨论社会问题为主，舞台变成了讲坛，人物在不断辩论，这就需要剧作家拿出散文的全部能耐，才能吸引住观众。用萧自己的话来说，这样的剧作家需要“无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧”（《易卜生主义精华——主要论文集》，第146页）。

萧本人恰恰具备这些条件。他是雄辩的街头演说家，社会主义的传道士，新文艺的辩护律师，他不写诗，但有行吟诗人的听众意识和韵律感；他不仅会修辞，而且也会抒情，而在这一切之上，他又是一个尝过失业滋味的爱尔兰人。

他几乎什么都是，但有一点不是：没有唯美主义的气味。他曾说过一句话：“如果仅仅为艺术，那我是连写一句话的劳力也不肯花的。”（《人与超人》前言，企鹅1948年版，第xxxvii页）

因为他生活在一个下层人民因受剥削而极端困苦的时代。为了找到解救的方案，1882年左右他读了马克思的《资本论》，“从那一刻起，我变成了一个在世界上有所作为的人”（A.亨特生：《萧伯纳：花花公子与先知》，伦敦，1932年，第155页）。当然，他接着变成了一个费边主义者，可是就在1884年他写的费边社第二号小册子里，他也满怀激情地宣告：“我们宁愿面对内战，也不能忍受像现在这样的一个苦难的世纪了！”

对于这样的一位作家，散文风格就不是有些文人所标榜的

美丽而又神秘的东西。萧自己就说过：

> Effectiveness of assertion is the Alpha and Omega of style. He who has nothing to assert has no style and can have none. . . . Your man of letters thinks he can get Bunyan's or Shakespear's style without Bunyan's conviction or Shakespear's apprehension, especially if he takes care not to split his infinitives. . . . All this academic art is far worse than the trade in sham antique furniture.
>
> (*Man and Superman*, Preface)

> 强调得有效果就是风格的始终。一个没有什么可以强调的人没有风格，也不可能有风格。……你们的文人以为他会得到班扬或莎士比亚的风格而无需班扬的信仰或莎士比亚的敏感，只要注意不犯语法错就成了。……这类学院式的艺术比做假古木器买卖还要坏得多。
>
> （《人与超人》前言）

这就有力地回答了所有美文家关于风格的种种议论：谈什么风格，先得真有话说。

然而同样有话可说，萧似乎比别人说得更有吸引力，更动听，这当中仍然有说法问题，或者说艺术问题。

拿萧的任何一段台词、一节文章来看，我们会发现：他力求把事情说清楚，他的语言是平易而又文雅的普通话，没有学院气，但也不俚俗；不特别现代化，但又没有过时；句子有时很长，容纳得了各种随时涌上心头的想法，但又层次分明，读

起来顺口。他常辩论抽象道理，而比喻和例证则生动、具体。在这些地方，他是斯威夫特风格的出色的继承者。

清澈见底的明晰是他的第一特点，其次才是有力的强调，而强调不止一途，例如这样说富人在统治一切：

> Money talks: money prints: money broadcasts: money reigns; and kings and labor leaders alike have to register its decrees, and even, by a staggering paradox, to finance its enterprises and guarantee its profits.
>
> (*The Apple Cart,* Preface)
>
> 说话的是钱，印书出版的是钱，在无线电台广播的是钱，统治着国家的是钱；而国王们和工党领袖们同样地必须听命于钱，而且最为矛盾，叫人目瞪口呆的是：他们还必须出钱去维持富人们所办的企业，保证他们的利润。
>
> （《苹果车》序）

或者这样地点出英国人的伪善：

> There is nothing so bad or so good that you will not find Englishmen doing it; but you will never find an Englishman in the wrong. He does everything on principle. He fights you on patriotic principles; he robs you on business principles; he enslaves you on imperial principles.
>
> (*The Man of Destiny*)
>
> 没有一件特坏或特好的事你会不发现英国人在干，但你永远不

会看见英国人认错。他做什么事都有原则：同你打仗是为了爱国原则，抢你的钱是为了商业原则，奴役你是为了帝国原则。

（《风云人物》）

以上的写法像狄更斯，也是利用重复来强调。然而又不是简单的重复，因为论点是一步一步推进的，在过程里还产生了讽刺效果。

他也善于对比，通过对比来揭出事情的荒谬或者真实的原因：

When a stupid man is doing something he is ashamed of, he always declares that it is his duty.

(*Caesar and Cleopatra*, Act III)

当一个笨人做一件使他感到羞耻的事，他总宣称他在执行任务。

（《恺撒与克莉奥帕特拉》，第3幕）

He who can does, he who cannot teaches.

(*Maxims for Revolutionists*)

能动手的做事，不能动手的教人。

（《给革命者的格言》）

The reasonable man adapts himself to the world: the unreasonable man persists in trying to adapt the world to himself. Therefore all

progress depends on the unreasonable man.

(*Maxims for Revolutionists*)

讲理的人使自己适应世界，不讲理的人坚持要世界适应自己，所以一切进步得靠不讲理的人。

（同上书）

Home is the girl's prison and the woman's workhouse.

(*Maxims for Revolutionists*)

家是姑娘的牢狱，女人的教养院。

（同上书）

The fickleness of women I love is only equalled by the infernal constancy of the women who love me.

(*The Philanderer*, Act II)

我爱的女人水性杨花，而爱我的女人却穷凶极恶地忠诚，两者恰可相等。

（《荡子》，第2幕）

有时他也直接点出：

Assassination is the extreme form of censorship.

(*The Rejected Statement*, Part I)

暗杀是检查制度的极端形式。

（《被拒绝的声明》，第1部分）

The greatest of evils and the worst of crimes is poverty.

(*Major Barbara*, Preface)

最大的恶和最凶的罪是贫穷。

（《巴巴拉少校》序）

All great truths begin as blasphemies.

(*Annajanska*，1919)

所有伟大的真理开始都是离经叛道之言。

（《安娜绛斯卡》，1919）

这些也就是萧的警句。同也是爱尔兰人，而且大体同时的王尔德的警句相比，词锋一样犀利，而思想更为深刻。

萧又以颠倒之言（Paradox）出名，剧本里大大小小颠倒的场面也所在都是。其实颠倒是不合理的社会的真相，话虽颠倒，其中却包含了真实：

The more things a man is ashamed of, the more respectable he is.

(*Man and Superman*, Act I)

一个人感到羞耻的事越多，他就越是体面。

（《人与超人》，第1幕）

There are two tragedies in life. One is not to get your heart's desire. The other is to get it.

(*Man and Superman*, Act IV)

人生只有两个悲剧，一个是不能如愿，一个是如愿。

（《人与超人》，第4幕）

The English have no respect for their language, and will not teach their children to speak it. . . . It is impossible for an Englishman to open his mouth, without making some other Englishmen despise him.

(P*ygmalion*, Preface)

英国人不尊重他们的语言，不肯教他们的孩子们好好说它。……一个英国人一开口，不可能使别的英国人不鄙视他。

（《匹克梅梁》序）

以上所引证的都是强调的手段：重复，对比，一语破的，颠倒；但还不能尽萧之所长。还有重要的特点没有谈到，例如他行文的速度。速度是难以用短的引文来作例的，更不必说译成汉语了。但这一特点的存在又是事实，而且是伴同一些矛盾现象出现的，例如萧在议论风声的时候，常常插入许多临时涌现的想法，或者谈了一面又赶紧补充另一面，因此句子往往很长。但这类句子看起来虽长，实际上是若干短句的串联，不仅可以拆开分立，而且由于在意义上有对照，有呼应，而在节奏上又缓急相间，听起来从容，读起来顺口，所以文章虽长而层次分明，有连接，有发展，作者的思想从头到尾是活跃的，反而给人一气呵成的感觉。萧的剧本之前往往有一篇长序——这些序实际上是萧对于戏剧艺术创新的一个方面，是他的文学创

作的一个组成部分——然而读起来并不觉得长，反而使人感到新见迭出，妙语连珠，想要一看到底，欲罢不能，这就是萧行文的速度所造成的效果。

试以《人与超人》一剧的序言为例。此序采取了致《泰晤士报》戏剧评论员A. B.华尔克利的公开信的形式，其开始部分如下：

My dear Walkley:

You once asked me why I did not write a Don Juan play. The levity with which you assumed this frightful responsibility has probably by this time enabled you to forget it; but the day of reckoning has arrived: here is your play! I say your play, because *qui facit per alium facit per se*. Its profits, like its labor, belong to me: its morals, its manners, its philosophy, its influence on the young, are for you to justify. You were of mature age when you made the suggestion; and you knew your man. It is hardly fifteen years since, as twin pioneers of the New Journalism of that time, we two, cradled in the same new sheets, began an epoch in the criticism of the theatre and the opera house by making it the pretext for a propaganda of our own views of life. So you cannot plead ignorance of the character of the force you set in motion. You meant me toépater le bourgeois; and if he protests, I hereby refer him to you as the accountable party.

I warn you that if you attempt to repudiate your responsibility, I shall suspect you of finding the play too decorous for your taste. The

fifteen years have made me older and graver. In you I can detect no such becoming change. Your levities and audacities are like the loves and comforts prayed for by Desdemona: they increase, even as your days do grow. No mere pioneering journal dares meddle with them now: the stately *Times* itself is alone sufficiently above suspicion to act as your chaperone; and even *The Times* must sometimes thank its stars that new plays are not produced every day, since after each such event its gravity is compromised, its platitude turned to epigram, its portentousness to wit, its propriety to elegance, and even its decorum into naughtiness by criticisms which the traditions of the paper do not allow you to sign at the end, but which you take care to sign with the most extravagant flourishes between the lines. I am not sure that this is not a portent of Revolution. In eighteenth century France the end was at hand when men bought the Encyclopedia and found Diderot there. When I buy *The Times* and find you there, my prophetic ear catches a rattle of twentieth century tumbrils.

(*Man and Superman*, Epistle Dedicatory)

亲爱的华尔克利：

有一次你问我为什么不写一个关于唐璜的剧本。这是一个责任大得可怕的问题，而你当时出之以轻浮，到现在大概已经忘了；可是清算的日子来了：这就是你要的剧本！我说是你的，因为遣人作犹己作也。剧本的赢利，如同它的写作之劳，是我的；剧本的寓意、态度、哲学、对青年的影响，则归你去辩护。你对我提出建议的时候已经年纪不轻，而你对于我这个人是清楚的。时间过去不到

十五年，当时我们两人是新报刊文学的一对开路人，以同样的新闻纸为发迹的摇篮，开始了戏剧和歌剧评论的新纪元，方法是以评论为借口去宣传我们自己的人生观。所以你无法说对你发动的那股力量的性质不清楚。你是有意要我去触怒布尔乔亚；布尔乔亚如果抗议，我谨此声明该交代的一方是你。

我警告你，如果你企图推卸责任，那我会疑心你是觉得我这剧本写得太正派了，不合你的口味。十五年过去，使我变得老了，也庄重了。可是在你的身上，我看不出这种恰当的变化。你的轻浮和你的放肆有似黛斯德蒙娜所祈求的爱和安慰：它们随着你的年岁而增长了。已经没有任何一家仅仅有开创精神的刊物敢于同你发生纠葛，只有稳重的《泰晤士报》一家才因名声无可指责，能做保护你的清白的老伴娘；但甚至《泰晤士报》也得感谢上苍，幸亏不是每天都有新剧上演，因为每有上演，它的庄严就受到损害：它的套话变成了警句，它的板重变成了机智，它的拘礼变成了文雅，甚至它的正经变成了放荡，由于登出了你的戏剧评论；虽然《泰晤士报》的老规矩不让你在评论的末尾署名，但你却设法在字里行间用最放肆的笔姿写下了你的姓氏。我不知道这是不是革命的预兆。在18世纪的法国，当人们买一套百科全书而发现其中有狄德罗，末日已经临近了。当我买一份《泰晤士报》而发现其中有你，我的有预感的耳朵也听到了20世纪押送死刑犯的车轮滚动的声音。

这段话真是写得笔酣墨饱，毫无顾忌地但又文雅地开华尔克利的玩笑，又回忆了同他的友谊，表示“我们两人都是新评论的开路人”，讽刺的真正对象是伦敦《泰晤士报》，而在讽

刺的过程里又间接地颂扬了华尔克利的优点。文中提到黛斯德蒙娜也得体，因为华尔克利也常评论莎士比亚戏剧的演出，把他比她显得滑稽，却只会令他高兴。倒是最后说到革命是奇峰突起，但又把华尔克利比作狄德罗，故意小题大做，正是萧的本色。

这封公开信是用小品文的笔调写的，但又不同于19世纪的小品文，即：行文的速度更快，这就是不同的一点。试看第二段No mere pioneering journal（“已经没有任何一家仅仅有开创精神的刊物……”）起始的一个长句内有八个从句，共计100字，但长而不乱，层次井然，从意义上讲必须一口气读完，从节奏上讲也使人乐于顺畅地一念到底——这就是萧的速度的魅力。

从这里我们可以进而讨论萧的散文的另一特点：节奏。许多英国演员乐于演萧的戏剧，原因之一是觉得他写的台词好念也好记，这当中就有节奏因素。爱拉提琴的大科学家爱因斯坦也说过：萧的剧本里的一个字就像莫扎特乐曲里的一个音符（亨特生：《萧伯纳：花花公子与先知》，第31页）。实际上，萧是用歌剧手法来写剧本，场面安排得像是对唱、三重唱、四重唱等等的交替。他可以说是在戏剧里加入了他所熟知的古典音乐的成分。他的散文也是富于音乐感的散文——这一点会使那些以为他的剧本只有干巴巴的说教而没有艺术的滋润的人感到意外。节奏需要耳朵来听，用文字来谈是不易的，但是我们可以用下面这段台词为例：

Keegan: In my dreams it is a country where the State is the Church and the Church the people: three in one and one in three. It is a commonwealth in which work is play and play is life: three in one and one in three. It is a temple in which the priest is the worshipper and the worshipper the worshipped: three in one and one in three. It is a godhead in which all life is human and all humanity divine: three in one and one in three. It is, in short, the dream of a madman.

(*John Bull's Other Island*, Act IV)

我梦想的天堂是一个国家，里面政权就是教会，教会就是人民，三位一体，一体三位。它是一个共和国，里面工作就是游戏，游戏就是生活，三位一体，一体三位。它是一座大庙宇，里面祭司就是礼拜者，礼拜者就是受礼者，三位一体，一体三位。它也是一种神格，里面一切生命都有人性，而一切人都有神性，三位一体，一体三位。总而言之，它是一个疯人的梦想。

（《英国佬的另一个岛》，第4幕，林浩庄译文）

即使我们只读译文，也会感到这里有明显的节奏：重复而又变化，每一变化带来新的思想，这节奏是与意义密切结合的，不只是语词的节奏，同时也是心灵的节奏。

萧的节奏并无固定模式，而是随着人物身份、性格而变，随着剧情而变，有伸展，有对照，一场一幕中都有若干层次，整个剧本的结构如歌剧。《匹克梅梁》之所以那样容易改编成为歌剧《我的美丽夫人》，而且取得巨大成功，一个原因就在于原剧有这种内在的音乐结构。

由于上述种种，萧的作品不仅给人以教育，而且给人以乐趣。他的剧本，他的大量散文——从论著、序言到一挥而就的明信片——都能够强烈地吸引读者，使人一看无法放下。

在这一切背后，有他的生活体验，他的智慧和艺术修养，而把它们融合为一的则是他的热情和想象力。萧有非凡的智力，但也有激情，而且是大的激情。这激情见于他对贫苦姑娘沦为娼妓的愤怒，见于他对于欧洲变成“伤心之家”的焦虑，见于圣女贞德在死前的觉悟：

> I will now go out to the common people, and let the love in their eyes comfort me for the hate in yours.
>
> (*Saint Joan,* Scene V)
>
> 我现在要到普通人民当中去，让他们眼里的爱代替你们眼里的恨来安慰我。
>
> （《圣女贞德》，第5场）

这难道不是最深切的情感？而在1950年出版的最后剧本《波扬家的亿万财产》里，已到生命尽头的萧还使我们了解另一种激情：

> And who dares say that mathematics and reasoning are not passions? Mathematic perception is the noblest of all the faculties! This cant about their being soulless, dead, inhuman mechanisms is contrary to the plainest facts of life and history. What has carried our minds

farther than mathematical foresight?

(*Buoyant Billions*, Act IV, The End)

谁敢说在数学和理智的运用当中就没有激情？数学的洞察力是人类最高贵的才能！说数学和推理没有灵魂，说它们是死的、无人性的机械东西之类的胡诌完全违反了人生和历史的最基本的事实！试问有什么能比数学的预见力把人的思想推进得更远？

（《波扬家的亿万财产》，第4幕）

在这里，萧的智慧和想象力的触须就越过文学而进入现代科学的领域了。这样的话也正是玻耳等20世纪大科学家说过的。在人的努力的最高层，文学与科学发现难分彼此，同样是人的想象力的最辉煌产物。

所以尽管萧饱受现代派的揶揄——艾略特说他是“一个从青春发育期起就已不再成长的艺术家”（《标准》杂志，1926年1月号），另一位评论家甚至说他“将易卜生当作私生子来维持他自己感情上的野蛮主义”（《标准》杂志，1934年10月号）——真正现代的、站在人类智慧和想象力的前沿的是他。

而且他的头脑始终活跃，不断使人们感到惊奇。他不只熟知易卜生，他也了解契诃夫，《伤心之家》就是仿契诃夫之作。他不掉书袋，然而对于整个欧洲的古今重要名著都曾涉猎。他注意哲学和科学的新思潮，自己也创了一个“创造进化论”。他对音乐更是有内行的了解，自己弹过多年钢琴，写报刊文章是以卓越的音乐和歌剧评论起家的。他不常品评文学作品，但偶然谈起总能打破学院旧说，发现新的意义和新的深

度，例如济慈在《伊莎贝拉》一诗里的一节谈“算账的人们”的诗：

Why were they proud? . . .
. . . Because red-lined accounts
Were richer than the songs of Grecian years?
他们何必骄傲？……
……可是因为有红格账本
比希腊时代的诗歌更动听？

使他感到这是用英国人习惯的语言说出了《资本论》里关于剥削的道理。而当他把班扬和莎士比亚加以比较，指出两者人生观的巨大差别——“时髦作家”莎士比亚的英雄们“在世上只看见个人目标”，而“野地讲道者”班扬则写人能在面对死亡、回顾艰苦斗争的一生旅程而仍然说“我还是不悔”——又有哪位莎学者能够反驳？

自然，像萧这样一位一生不断在说话——不论在作品里，还是在生活里——的人，不可能没有说过错话、过火的话、自我鼓吹的话；他所谈到的政治、经济、社会见解，有不少早为时间淘汰；他的作品也是良莠不齐，有些近乎开玩笑的剧本（如《她怎样向丈夫说谎》之类）会使任何作者事后汗颜。他是英国现代最引起争议的作家之一；由于活得太长，在过了中年之后已经有人厌腻他，等到1950年去世，又出现了一般作家常有的名声低落时期。但是这个时期也已过去了。从60年代

起，《圣女贞德》、《鳏夫的房产》等剧相继重演，1969年国家剧院演出全部《回到麦修色拉》；到了70年代中期，萧的全部主要剧本，除了《安乔克里斯与狮子》是唯一例外，都在伦敦舞台上重新演出了。这是一次非同小可的重新认识。萧的智慧、幽默、才情，通过对话，也就是通过他的无可比拟的散文，把喜悦送进了另一代观众的心田里。这样的作家，这样的散文，在整部英国文学史上都是不多见的。

作为散文家的罗素

勃特伦·罗素（Bertrand Russell，1872—1970）在现代思想史上占有重要位置。他活到98岁，长长的一生中著述极多，其特点是：1．他是一个苏格拉底式的“市场”（而不是“书斋”）哲学家，关心当代大事，参加政治活动，因反对第一次世界大战而坐牢，晚年又因反对原子武器而发起抗议运动，后来又反对越南战争。2．在哲学本门中，他既是英国传统的发扬者，又是现代数理逻辑的奠基人。3．他的散文也写得极好。

他曾于1921年来中国，在北京大学等处讲学，“度过远离欧洲紊乱的十分快乐的一年”。中国哲学界也有张申府、金岳霖等人专门研究过他的哲学。

作为一个散文家，他力求想得清楚，说得准确，曾经写道：

I have tried to extend the exact and demonstrative methods of

mathematics and science into regions traditionally given over to vague speculation. I like precision. I like sharp outlines. I hate misty vagueness. For some reason I do not profess to understand, this has caused large sections of the public to think of me as a cold person destitute of passion. It seems to be supposed that whoever feels any passion must enjoy self-deception and choose to live in a fool's paradise on the ground that no other sort of paradise is attainable. I cannot sympathise with this point of view.

(*Portraits from Memory*，1956, p. 56)

我试着把数学和科学的准确的演示方法带到一向只有模糊的推测的领域里去。我喜欢准确，轮廓分明，而恨迷雾般的模糊。不知为什么——我自己不懂原因何在——这使公众中一大部分人把我看成一个缺乏热情的冷淡的人。似乎人们以为一个热情的人必须陶醉于自我欺骗，愿意生活在一种愚人的天国中，由于没有任何其他天国可得。我不能同情这种观点。

（《记忆中的画像》，1956，第56页）

其实他是一个热心的人，相信世界是会变好的：

. . . But by whatever arduous road, I am convinced that the new wisdom which the new world requires will be learnt sooner or later, and that the best part of human history lies in the future, not in the past.

(Ibid., p. 17)

但是不论路途如何崎岖，我深信新世界迟早会学到它所需的新

智慧，而历史的最好部分也在将来，不在过去。

（同上书，第17页）

关键在于知识和爱：

The good life is one inspired by love and guided by knowledge. . . . Although both love and knowledge are necessary, love is in a sense more fundamental, since it will lead intelligent people to seek knowledge, in order to find out how to benefit those they love. . . . Delight without well-wishing may be cruel; well-wishing without delight easily tends to become cold and a little superior.

(*Basic Writings*, pp. 372–373)

美好生活由爱来激励，受知识指导。……尽管爱与知识都必要，但在某种意义上爱更重要。因为爱会引导聪明的人去寻求知识，看看怎样能使他们所爱的人得益。……没有善良愿望的喜悦可能是残酷；没有喜悦的善良愿望容易变得冷漠和有那么一点高人一等。

（《基本文集》，梅仁毅译文，第372—373页）

他不是冷漠的，倒是很有风趣，只不过不能容忍荒谬。他举了一个例子：

. . . for instance, the nuns who never take a bath without wearing a bathrobe all the time. When asked why, since no man can see them, they

reply, "Oh, but you forget the good God." Apparently they conceive the Deity as a Peeping Tom, whose omnipotence enables Him to see through bathroom walls, but who is foiled by bathrobes. This view strikes me as curious.

("An Outline of Intellectual Rubbish", *Basic Writings*, p. 76)

譬如说那些修女，她们洗澡时总要穿着浴衣。当有人提出，既然没有男人能看见她们，为什么还要穿呢？她们的回答是：“喔，但你们忘记了善良的上帝。”很显然，她们把上帝想象成偷看的汤姆了。上帝是万能的，他可以透过澡堂的墙壁看见里面的活动，却在浴衣前面毫无办法。这种看法令我惊讶。

（《基本文集》，梅仁毅译文，第76页）

他又进而论述教会人士对于“罪过”的看法的荒谬：

The whole conception of "sin" is one which I find very puzzling, doubtless owing to my sinful nature. If "sin" consisted in causing needless suffering, I could understand, but on the contrary, sin often consists in avoiding needless suffering. Some years ago, in the English House of Lords, a Bill was introduced to legalize euthanasia in cases of painful and incurable disease. The patient's consent was to be necessary, as well as several medical certificates. To me, in my simplicity, it would seem natural to require the patient's consent, but the late Archbishop of Canterbury, the English official expert on sin, explained the erroneousness of such a view. The patient's consent turns euthanasia into

suicide, and suicide is sin. Their Lordships listened to the voice of authority, and rejected the Bill. Consequently, to please the Archbishop —and his God, if he reports truly,—victims of cancer still have to endure months of wholly useless agony, unless their doctors or nurses are sufficiently humane to risk a charge of murder. I find difficulty in the conception of a God who gets pleasure from contemplating such tortures; and if there were a God capable of such wanton cruelty, I should certainly not think Him worthy of worship. But that only proves how sunk I am in moral depravity.

("An Outline of Intellectual Rubbish", B*asic Writings,* p. 76)

我对整个“罪过”的概念感到不解，这当然是由于我本性有罪。如果“罪过”在于引起不必要的痛苦折磨，我可以理解；但恰恰相反，“罪过”往往在于避免不必要的痛苦折磨。几年前在英国上院，有一提案，主张遇到痛苦的不治之症时，采用无痛苦致死术是合法的。当然要取得病人的同意，还需要几份医生证明。对我这样一个头脑简单的人来说，取得病人同意是理所当然的，但已故的坎特伯雷大主教，在“罪过”问题上的英国官方专家，指出这种看法是荒谬的。病人的同意使无痛致死术变成自杀，而自杀是一种罪过。上院的爵爷们听从权威的意见，否决了提案。于是，使大主教——和他的上帝，如果他是真实地反映了上帝的看法的话——高兴的是癌症患者只好忍受好几个月完全没必要的痛苦折磨，除非他们的大夫或护士十分仁慈，甘冒杀人的罪名。我难以设想有一个从观看这种折磨中得到乐趣的上帝；如果确有一个上帝会残酷到这样不讲道理的地步，我肯定认为他不值得崇敬。不过这只能说明我在道德上已堕

落到何种程度。

（《基本文集》，梅仁毅译文，第76页）

这里罗素运用了反讽手法，颇有斯威夫特之风。

而他也真是以斯威夫特为散文楷模，原来他一直追求明晰精练的风格：

I wish to say everything in the smallest number of words in which it could be said clearly. . . . I would spend hours trying to find the shortest way of saying something without ambiguity, and to this aim I was willing to sacrifice all attempts at aesthetic excellence.

A style is not good unless it is an intimate and almost involuntary expression of the personality of the writer, and then only if the writer's personality is worth expressing. But although direct imitation is always to be deprecated, there is much to be gained by familiarity with good prose, especially in cultivating a sense for prose rhythm.

(*Basic Writings*, p. 65)

我希望用最少的字把每件事讲清楚。……我常常花上好几个小时，寻找一种最简短的办法来清楚表达一件事。为了这个目的，我宁愿放弃对文章优美的要求。

只有当风格直接地、几乎是不自觉地表达作者的个性时，这种风格才算是好的，当然也只有当作者的个性是值得表达的。虽然直接模仿一直被认为是不可取的，但熟读好的散文使人得益不浅，特别在培养散文的节奏感方面。

（《基本文集》，梅仁毅译文，第65页）

在另一地方，他又说：

> Gradually, . . . I have come to prefer the 18th century to the 17th, but it is still the early 18th century that I like best—Swift, and (in his way) Defoe. From the age of about 16 onwards, I formed the habit, in thought, of turning a sentence over and over in mind, until I had a combination of beauty, clarity, and rhythm. I would do this with every idea that came into my head. Brevity, especially, I always greatly desired.
>
> (*Life*, p. 504)
>
> 逐渐地，……我喜爱上了18世纪而不是17世纪，但我最喜爱的是18世纪初期——斯威夫特，以及（在一定程度上）笛福。从十六岁起，我就在思想上形成一种习惯，在脑子里对一句话反复思考，直到取得一种优美、清晰和韵律的统一。我对头脑里出现的每一思想都如此对待，尤其追求简洁。
>
> （《罗素生平》，梅仁毅译文，第504页）

这就清楚表明，平易散文的那条线从笛福、斯威夫特一直延伸到罗素。

用了这样的散文，平易、简练而又风趣地，罗素不仅讲哲学，还谈人生、艺术、文学、历史，评论时局，回忆过去，有许多深刻的观察、精辟的见解。仅在他晚年所写的《记忆中的

画像》一书里就有许多好例子：

The world of Odyssey is attractive. One sails from island to island and always finds a lovely lady ready to receive one. But nowadays immigration quotas interfere with this sort of life.

(p. 15)

奥德赛（荷马史诗）的世界是有吸引力的。一个人可以从一个岛驶向另一岛，而每处都有美丽的女士准备接待他。可是现在有移民限额，这就干扰了这种生活。

（第15页）

I think the essence of wisdom is emancipation, as far as possible, from the tyranny of the here and the now.

(p. 162)

我以为智慧的要素在于尽可能从此时此地的压制下解放出来。

（第162页）

I think children need a fixed routine, though there should be days when it is not carried out. I think also that, if a person when adult is to be able to fit into a society, he must learn while still young that he is not the centre of the universe and that his wishes are often not the most important factor in a situation. I think also that the encouragement of originality without technical skill, which is practised in many progressive schools, is a mistake. There are some things that I like very

much in progressive education, especially freedom of speech, and a freedom to explore the facts of life, and the absence of a silly kind of morality which is more shocked by the utterance of a swear-word than by an unkind action. But I think that those who have rebelled against an unwise discipline have often gone too far in forgetting that some discipline is necessary. This applies more especially to the acquisition of knowledge.

(p. 14)

我以为儿童需要一种固定的生活制度，不过有些日子可以不执行。我也以为一个人如果要在长大时适合社会，那么小时候就应该了解他不是宇宙的中心，他的愿望也往往不是一个场合里最重要的因素。我还觉得在许多进步学校里所实行的鼓励独创性而不注意技术训练是一个错误。进步教育里有些东西我很喜欢，特别是说话自由，可以无拘束地探索人生的实际，没有那种把说一个脏字眼看得比干一件不仁慈的事更坏的可笑的道德观。但我又认为那些反抗不明智的纪律的人往往又做得太过分，忘记了某些纪律是必要的，特别在知识的获取方面。

（第14页）

It is commonly urged that a point of view such as I have been advocating is incompatible with vigour in action. I do not think history bears out this view. Queen Elizabeth I in England and Henry IV in France lived in a world where almost everybody was fanatical, either on the Protestant or on the Catholic side. Both remained free from the

errors of their time and both, by remaining free, were beneficent and certainly not ineffective. Abraham Lincoln conducted a great war without ever departing from what I have been calling wisdom.

(p. 163)

常有人说，我所提倡的那种观点使得行动无力。我以为历史并不支持这种说法。英国的伊丽莎白女王和法国国王亨利四世都生活在一个几乎人人都是狂热分子的世界里，不是站在新教立场就是站在天主教立场，而他们两人都能避免他们时代的错误，由于这样反而做了有益的事，而且肯定不是没有力量的。亚伯拉罕·林肯领导了一场大规模战争，而片刻也没有离开我所称的智慧。

（第163页）

这里所说的他的观点是明智而带点怀疑主义的人生哲学，正是狂热的反面。然而罗素又承认有英雄主义的行为，有伟大的品质，有戏剧性的事件，真正该反对的是平庸和一律化：

Heroic lives are inspired by heroic ambitions, and the young man who thinks there is nothing important to be done is pretty sure to do nothing important.

(p. 187)

英雄的生涯是受英雄的壮志激励的，一个认为没有大事可干的青年必定成不了大事。

（第187页）

罗素像斯威夫特一样，注意把恰当的词放在恰当的位置上，总是把最警策的一句放在一段的最后，有时是小结前面所谈，有时是奇峰突起似的端出新见。

All forms of greatness, whether divine or diabolic, share a certain quality, and I do not wish to see this quality ironed out by the worship of mediocrity.

(p. 188)

一切形式的伟大，不论属于神或属于魔，都有某种品质；我不愿看到这种品质被对于平庸的崇拜所削平。

（第188页）

People go to the movies, or listen to the radio, or watch television. They indulge a curious passion for changing their position on the earth's surface as quickly as possible, which they combine with an attempt to make all parts of the earth's surface look alike.

(p. 189)

人们看电影，听广播，瞧电视。他们又沉浸于一种奇怪的爱好，喜欢尽快地变动他们在地球表面上的位置，而同时又力图使地球表面的所有部分都显得一个样子。

（第189页）

这最后一段话是指现代西方世界的人喜欢旅行，而所到之处又竭力移植他们自己的生活方式，说法的巧妙增加了它的讽刺力

量。

罗素对于历史著作的今昔之别，也发表过看法。我们记得，他本人写的《西方哲学史》就是历史著作。

The decay in the writing of great histories is only part of the decay in the writing of great books. Men of science nowadays do not write books comparable to Newton's *Principia* or Darwin's *Origin of Species.* Poets no longer write epics.

(p. 190)

伟大历史著作的衰落只是伟大著作衰落的一部分。今天的科学之士写不出可同牛顿的《原理》或达尔文的《物种起源》相比的书。诗人们也不再写史诗。

（第190页）

Carlyle said about his history of the French Revolution that his book was itself a kind of French Revolution. This is true, and it gives the book a certain abiding merit in spite of its inadequacy as a historical record. As you read it, you understand why people did what they did, and this is one of the most important things that a history ought to do for the reader.

(p. 183)

卡莱尔谈到他的法国革命史时说那部书本身就是一次法国革命。这话是对的；正因这样，此书有一种持久的优点，尽管作为历史记录它并不合格。你读着它，就会了解人们为什么做了他们所做

的，这正是一本历史书应该使读者做到的。

（第183页）

罗素也关心文学，不少作家是他的朋友。他也写下了一些对他们的看法。关于萧伯纳，他的评价是：

Excellent as he was in controversy, he was not nearly so good when it came to setting forth his own opinions, which were somewhat chaotic until in his last years he acquiesced in systematic Marxism. Shaw had many qualities which deserve great admiration. He was completely fearless. He expressed his opinions with equal vigour whether they were popular or unpopular. He was merciless to those who deserve no mercy —but sometimes, also, to those who did not deserve to be his victims. In sum, one may say that he did much good and some harm. As an iconoclast he was admirable, but as an eikon much less so.

(p. 75)

他在辩论中十分出色，但表达自己的意见差一点，有点乱，到他晚年服膺系统的马克思主义才有所不同。他有许多值得大大赞美的品质。他完全无畏，总是有力地说出自己的看法，不论这看法是否受人欢迎。他无情地对待那些不值得怜悯的人，但是有时也同样对待一些不该受他攻击的人。总起来看，我们可以说他做了很多好事，但也造成一些损害。作为一个偶像的破坏者，他值得称赞；作为偶像本身，他就远不是那样值得称赞了。

（第75页）

而对于劳伦斯（《恋爱中的女人》、《查泰莱夫人的情人》等书的作者），他指出了其人的要害在于：

He had a mystical philosophy of 'blood' which I disliked. 'There is', he said, 'another seat of consciousness than the brain—and nerves. There is a bloodconsciousness which exists in us independently of the ordinary mental consciousness. One lives, knows and has one's being in the blood, without any reference to nerves and brain. This is one half of life belonging to the darkness. When I take a woman, then the blood-percept is supreme. My blood-knowing is overwhelming. We should realize that we have a blood-being, a blood-consciousness, a blood-soul complete and apart from a mental and nerve consciousness.' This seemed to me frankly rubbish, and I rejected it vehemently, though I did not then know that it led straight to Auschwitz.

(pp. 106–107)

他有一种关于“血液”的神秘哲学是我所不喜欢的。他说：“除了脑——和神经——之外，还有一个感觉中心，独立存在于一般的心的感觉之外。一个人生活，思想，存在于血液之中，同神经和脑子毫无关系。这是生命的一半，属于黑暗。当我占用一个女人，这血的感觉就变得至高无上，我的血的知觉也超越一切。我们应该认识我们有一个血的存在，血的感觉，血的灵魂，完整而独立于脑和心的感觉之外。”我认为这完全是胡说，曾经猛烈反对，不过当时我还不知道它会直接引向奥斯威辛（纳粹集中营）。

（第106—107页）

这最后一语——劳伦斯的思想如果发展下去最终会成为法西斯主义——是说得很重的，会有人赞成，但又显然会引起F. R.李维斯那样的文论家的激烈反对。

他用同样锐利的笔法来品评他的同行哲学家。关于散他扬那——一位极有文才、在美学和哲学都有重要著作的思想家——他这样说：

> Santayana never seems to have felt that his loyalty to the past, if he could have caused it to become general, would have produced a lifeless world in which no new good thing could grow up. . . . What remains indubitable is that the new is never as mellow as the old, and that therefore the worship of mellowness is incompatible with the new excellence. It is for this reason that Santayana's merits are literary rather than philosophical.
>
> (p. 91)

> 散他扬那似乎从来没有觉察到，如果他能把对过去的忠诚变得普遍，就会产生一个无生命的世界，任何新的好东西都无法在里面生长。……至今仍无疑问的是，新的东西永远不能像旧的东西那样成熟，因此崇拜成熟就无法适应新的卓越成就。这就是为什么散他扬那的优点是文学上的，而不是哲学上的。
>
> （第91页）

如果说这是谈老一代的哲学家，那么对于50年代流行于英国的新的哲学流派，罗素也有批评。这一流派的人大部分是牛津大学教师，他们认为用普通语言就可说清哲学问题，无需专门术语，因此被称为“普通语言”派。罗素对他们的主张表示不能赞同，提出五条理由：1．这个理论不是真心话；2．它会被用来替那些只有古典语文教育而不懂数学、物理、神经学的人作辩护；3．提倡它的人口气中总有一点唯我独正的味道，像是谁反对它就是反对民主；4．它使哲学变得琐碎；5．它几乎不可避免地会使普通道理的含混糊涂在哲学家之间永久化。接着罗素写道：

> But let me take an example which is less unfair, say the question of immortality. Orthodox Christianity asserts that we survive death. What does it mean by this assertion? And in what sense, if any, is the assertion true? The philosophers with whom I am concerned will consider the first of these questions, but will say that the second is none of their business. I agree entirely that, in this case, a discussion as to what is meant is important and highly necessary as a preliminary to a consideration of the substantial question, but if nothing can be said on the substantial question it seems a waste of time to discuss what it means. These philosophers remind me of the shopkeeper of whom I once asked the shortest way to Winchester. He called to a man in the back premises:
>
> 'Gentleman wants to know the shortest way to Winchester.'
>
> 'Winchester?' an unseen voice replied.

'Aye.'

'Way to Winchester?'

'Aye.'

'Shortest way?'

'Aye.'

'Dunno.'

He wanted to get the nature of the question clear, but took no interest in answering it. This is exactly what modern philosophy does for the earnest seeker after truth. Is it surprising that young people turn to other studies?

(p. 157)

让我们举一个比较公道的例子，如不朽问题。正统的基督教断言我们能超越死亡。这一断言是什么意思？在什么含义下（如果有任何含义的话）这一断言是真的？我所谈的那些哲学家会考虑第一个问题，而说第二个问题与他们无关。我完全同意：在这种情况下讨论一句话是什么意思是重要的，作为考虑实质问题的前奏也是十分必要的，但是如果对实质问题不置一词，那么讨论一句话是什么意思就是白费时间。这些哲学家使我想起一个商店老板，有一次我问他去温彻斯特最近的路怎样走，他向店堂后面一个人高声喊道：

“一位顾客问去温彻斯特的最近的路。”

“温彻斯特？”一个看不见的人回答。

“是。”

“去温彻斯特的路？”

“是。”

“最近的路？”

“是。”

“不知道。”

这个人想把问题的性质弄清楚，但对于回答问题本身不感兴趣。这就是现代哲学如何对待寻求真理的人。能怪青年人转而研究别的学问么？

（第157页）

这是一段别开生面的文章。有趣的是，不少这些“普通语言哲学家”实是罗素一度的门生或门生的门生，而他用来批评他们也是用了完全不含术语的“普通语言”。

罗素涉及的方面广，成就大，散文也确是写得简洁、透彻，然而他却常有寂寞之感。这也在《记忆中的画像》一书里有多处流露。

他这样写第一次世界大战宣告停战那一天的情景：

At eleven o'clock, when the armistice was announced, I was in Tottenham Court Road. Within two minutes, everybody in all the shops and offices had come into the street. They commandeered the buses, and made them go where they liked. I saw a man and a woman, complete strangers to each other, meet in the middle of the world and kiss as they parted. The crowd rejoiced and I also rejoiced. But I remained as solitary as before.

(p. 34)

十一点，停战协定宣布的时候，我正走在托顿姆考特路上。在两分钟之内，所有店铺和办公室的人都涌到街上。他们截住了公共汽车，要它们开向他们要去的地方。我看见一个男人和一个女人互不相识，在街心遇到，彼此亲吻又走开。群众欢庆，我也欢庆。但我仍然同以前一样感到寂寞。

（第34页）

这寂寞是有哲学根子的：

Always the sceptical intellect, when I have most wished it silent, has whispered doubts to me, has cut me off from the facile enthusiasms of others, and has transported me into a desolate solitude.

(p. 38)

总是有怀疑主义的智慧，在我最希望它静默的时候，向我低声诉说着它的疑心，这就把我从别人的轻易的乐观分割开来，把我带进一个荒凉的寂寞境地。

（第38页）

只是到了第二次世界大战前夕，这情况才有所好转：

Underlying all occupations and all pleasures, I felt from early youth the pain of solitude. This feeling of isolation, however, has grown much less since 1939, for during the last fifteen years I have been broadly in agreement with most of my compatriots on important issues.

(p. 39)

在所有的工作和乐趣下面，我从青年早期起就感到寂寞的痛苦。只是从1939年起，我的孤立感大为减少了，因为在最近十五年里我在大问题上同多数同胞的意见大体一致。

（第39页）

这话是在1954年写的。之后，罗素又工作和抗争了16年。这是他参加反对原子武器、反对越南战争、同萨特等人组织国际战争罪犯审判法庭的并不平静的岁月。寂寞或不再感到孤立，正确或错误，他在晚年仍然是一个热切关心人类命运的哲学家。

布卢姆斯伯里街上的高层知识圈

大约1905年左右，即在萧已经写了从《鳏夫的房产》到《巴巴拉少校》等十几个剧本，新戏剧已经发展成为一股力量的时候，伦敦英国博物馆附近布卢姆斯伯里街上一座房子里常有一批高层知识分子在谈艺论文。屋子的主人是思想史家莱斯利·斯蒂芬的一对女儿，姐姐是画家，妹妹是小说家兼文评家，即后来出名的弗琴尼亚·吴尔夫，座上客中有经济学家凯恩斯，传记作家斯屈奇，小说家E. M.福斯特，艺术史家罗杰·弗赖，艺术评论家克赖夫·贝尔，社会学家莱昂纳特·吴尔夫，等等，全与剑桥大学有点关系，全奉行剑桥哲学家G. E.摩尔所说的：“最有价值的东西是人的交往的乐趣和对美的东西的享

受。……这两者形成社会进步的合理的最终目的。”

凯恩斯描述过这些人当时的精神状态，说摩尔的影响对他们是“一个文艺复兴的开始，在新大陆上开辟了新天堂，而我们则是新的制度的前驱，我们什么也不怕。……除了精神状态之外，一切都不重要。……这种精神状态包括在无限的、热烈的沉思默想和感情交流之中，与过去和将来没有多大联系。……热烈的沉思默想和感情交流的合适对象是心爱的人，美和真理。一个人生活的主要目的是爱，美的创造和享受，以及对知识的追求。在这三者中间，爱绝对是第一位的”（《我早期的信仰》）。

这些人全有才，不少在本门业务里达到极高造诣，合起来代表英国资产阶级知识界在20世纪初期的最高文明层。

他们追求艺术上的新颖表现，同当时正在横扫欧洲大陆的哲学、建筑、绘画、音乐、舞蹈、诗歌等等的新潮是合流的。他们多数是能文之士，写起文章来也反对维多利亚时期的一套，追求新的内容和新的表现方法。

当然各人表现不一，我们就从凯恩斯说起。

约翰·梅纳德·凯恩斯（John Maynard Keynes，1883—1946）是大经济学家，至今影响未灭，但又不同于一般的经济学家，十分关心新思潮、新艺术。上引文章中所说的“精神状态”首先就是他自己的。他有绝好的文笔，写经济文章能够做到文字精练，通俗易懂，如这样论述节俭与进取精神的关系：

It has been usual to think of the accumulated wealth of the world as

having been painfully built up out of that voluntary abstinence of individuals from the immediate enjoyment of consumption, which we call Thrift. But it should be obvious that mere abstinence is not enough by itself to build cities or drain fens. The abstinence of individuals need not increase accumulated wealth;—it may serve instead to increase the current consumption of other individuals. Thus the thrift of a man may lead either to an increase of capital-wealth or to consumers getting better value for their money. There is no telling which, until we have examined another economic factor. Namely, Enterprise. It is Enterprise which builds and improves the world's possessions. . . . Thus Thrift may be the handmaid and nurse of Enterprise. But equally she may not. And, perhaps, even usually she is not. . . . For the engine which drives Enterprise is not Thrift, but Profit.

(*A Treatise on Money*，1930)

通常认为当今世界的财富是由于个人自愿进行节制，放弃眼前的消费而小心积累起来的，这也就是我们所说的节俭。应该看到，单纯的节制本身不能建造城市，也不能排干沼泽。个人的节制并不必然地增加财富的积累；它很可能有助于别的人增加当前消费。因此，一个人的节俭可能导致资本财富的增加，也可能导致消费者花同样的钱买更多更好的东西。只有在研究了另一个经济因素，即进取精神之后，我们才能讲结果会是前者还是后者。进取精神建造了、改善了世界上的财产。……所以说，节俭可以是进取精神的仆人和护理人，同样地，也可以不是。也许，更为经常的则是不是。……因为进取精神的动力不是节俭，而是利润。

（《论货币》，梅仁毅译文，1930，本节下同）

他不只会写经济文章，还善于描绘人物，见于《人物小传集》，也散见《巴黎和会的经济后果》等书，所写的有政界、经济学界的著名人物和他在剑桥大学国王学院的朋友，等等，写得既生动，又有深度。如这样写第一次世界大战前的英国首相阿司奎斯即牛津勋爵：

> Lord Oxford possessed most of the needed gifts of a great statesman except ruthlessness towards others and insensitiveness for himself. One wonders whether in the conditions of the modern age a man so sensitive as he was will ever again be robust enough to expose himself to the outrages of public life. Lord Oxford protected his sensitiveness by silence, by totally refraining from retort or from complaint. He absolutely rejected the aid or the opportunities of the venal press. He could be the leader of a nation or of a party; he would hasten to protect a friend or a colleague, but he disdained to protect himself to a degree scarcely compatible with the actual conditions of contemporary life. Yet it was probably this course of behaviour, this element of character, which, increasingly with years, moulded for him the aspect of dignity, the air of sweetness and calm, the gentle ruggedness of countenance, which those who knew him after he had finally left office will carry in their memories as characteristically his.
>
> (*Essays in Biography, Collected Writings*, X, p. 38)

牛津勋爵具备了一个伟大政治家所需要的大部分才能，但他缺少两样：一是对别人不够狠，二是脸皮不够厚。人们要问在现今时代的条件下，像他这样对外界看法敏感的人怎么还能坚强到再去经受政治生活的凌辱。牛津勋爵用沉默，决不驳斥，也不埋怨，来保护他的敏感。他绝对拒绝求助于可以收买的报纸，也不屑利用它们。他可以领导一个国家或政党，可以立即保护一个朋友或同僚，但却讨厌保护自己，达到与现代生活的实际几乎不相适应的程度。然而，也许就是这种行为方式，这种性格特点，随着时间的推移，塑造了他庄重的神色，镇定、亲切的风度，温和而又坚毅的表情。在他最后卸职以后，人们仍然记得这些专属于他的特点。

（《人物小传集》，《全集》，第10卷，第38页）

这种写法，着重性格分析，从中也透露出英国政界的情况，而不谈个人私事，格调高，而文笔则典雅，也常有警句，但又超乎一般的舞文弄墨之上，着眼在准确与深刻。他也善于对比，常有妙喻，例如这样论述两位经济学家的区别：

Jevons saw the kettle boil and cried out with the delighted voice of a child; Marshall too had seen the kettle boil and sat down silently to build an engine.

(*Collected Writings*, X, p. 195)

杰文斯看见壶开了，高兴得像孩子似的叫了起来；马歇尔也看见壶开了，却悄悄地坐下来造了一部蒸汽机。

（《全集》，第10卷，第195页）

更有名的，是他对于1919年巴黎和会四巨头特别是美国总统威尔逊的描述：

When President Wilson left Washington he enjoyed a prestige and a moral influence throughout the world unequalled in history. His bold and measured words carried to the peoples of Europe above and beyond the voices of their own politicians. The enemy peoples trusted him to carry out the compact he had made with them; and the allied peoples acknowledged him not as a victor only but almost as a prophet. In addition to this moral influence, the realities of power were in his hands. The American armies were at the height of their numbers, discipline, and equipment. Europe was in complete dependence on the food supplies of the United States; and financially she was even more absolutely at their mercy. Europe not only already owed the United States more than she could pay; but only a large measure of further assistance could save her from starvation and bankruptcy. Never had a philosopher held such weapons wherewith to bind the princes of this world. How the crowds of the European capitals pressed about the carriage of the President! With what curiosity, anxiety, and hope we sought a glimpse of the features and bearing of the man of destiny who, coming from the West, was to bring healing to the wounds of the ancient parent of his civilisation and lay for us the foundations of the future! . . .

The disillusion was so complete that some of those who trusted him

most hardly dared speak of it. Could it be true? they asked of those who returned from Paris. Was the Treaty really as bad as it seemed? What had happened to the President? What weakness or what misfortune had led to so extraordinary, so unlooked-for a betrayal? . . .

The Old World was tough in wickedness, anyhow; the Old World's heart of stone might blunt the sharpest blade of the bravest knight-errant. But the blind and deaf Don Quixote was entering a cavern where the swift and glittering blade was in the hands of the adversary.

(*Collected Writings*, X, p. 20)

威尔逊总统离开华盛顿时，他在世界上所享有的声望和道义的影响，历史上从未有过。他大胆而审慎的讲话，超过欧洲各国政治家的声音，传到各国人民耳中。敌对国人民信任他，相信他能执行达成的协议。同盟国人民不仅把他当成胜利者，而且几乎视为先知。除了道义的影响，他还握有现实的力量。美国军队在数量上、纪律上和装备上都处于顶峰。欧洲完全依赖美国的粮食供应；财政上更是听由美国摆布。欧洲不仅对美国的债务已经大大超过其偿还能力，而且只有靠美国提供更大量的援助，才能避免饥饿和破产。从来没有一个哲学家拥有这么多的武器，可以使世间的王公们就范。欧洲各国首都的民众拥向总统的坐车，这是多么动人的情景啊！我们又是带着什么样的好奇心、焦虑和希望，想看一眼这个命运之神的身影和外貌。这个来自西方的命运之神是来医治他自己国家文明的古老母亲的创伤的，是来给我们奠定未来基础的！……

人们彻底失望了。某些最信任他的人都不敢谈起此事。这可能是真的么？他们问巴黎回来的人。条约真的像所说的那样坏么？总

统怎么啦？究竟是什么导致这种惊人的、意想不到的背叛？……

不管怎么说，旧世界的邪恶是根深蒂固的。旧世界的铁石心肠可以挫钝最勇敢的骑士游侠的最锋利的宝剑。而这个又瞎又聋的堂·吉诃德却是在敌人手握闪闪发光的锋利的宝剑的情况下，走进洞穴的。

（《全集》，第10卷，第20页）

这里将威尔逊所引起的希望之高写得充分，后来他的失败也就更加显得是一大悲剧，最后一段则是写他如何斗不过老奸巨猾的劳合·乔治之类，写法虽然文学化了一些，但用意不在炫耀，堂·吉诃德是一个人人都知的现成例子，借用来形容威尔逊单枪匹马想以他的理想主义改造旧世界而终于不敌旧世界的邪恶，也是适合的。

*　*　*

凯恩斯写的短篇传记着重人物性格分析，虽然生动、警辟，基本上还属于17世纪著作里的人物特写（characters）的传统。打破这个传统，把传记写成艺术精品的则是同他一样出入布鲁姆斯贝里街上那所屋子的斯屈奇。

里顿·斯屈奇（Lytton Strachey，1880—1932）写的作品不少，传记就有三部，一是成名作《显要的维多利亚时期人物》（1918），一是巩固他的声誉的《维多利亚女王传》（1921），第三部《伊丽莎白与艾撒克斯》（1928）则因虚构

较多，渲染也过分，反为人病。不过三书都写得生动有趣，可读性极高。

能够做到这一点，主要原因在于：所挑选的人物代表社会生活的一个重要方面，而且各有性格特点，例如《显要的维多利亚时期人物》包括一个红衣主教，一个改革英国贵族中学教育的学者，一个去克里米亚前线救护伤兵的名门闺秀，一个镇压过太平军后来死在苏丹人矛下的英国将军。其次是作者利用弗洛伊德的学说对人物作了细微深入的心理分析，揭出他们秘密的动机和愿望，透露他们的弱点，例如红衣主教霸道，名门闺秀仗势欺人，而将军则私下贪杯，这就同以前的英雄崇拜式的“正式”传记不一样，显出布鲁姆斯贝里高层知识分子的反偶像精神。

至于斯屈奇的文笔，除了会叙述经过，会描绘细节，最大的特点是能在字里行间传达一种嘲讽口气。

例如在《维多利亚女王传》（*Queen Victoria*，1921）里，在写到女王的丈夫阿尔伯特亲王的时候，有这样一段：

> A royal commission was about to be formed to enquire whether advantage might not be taken of the rebuilding of the Houses of Parliament to encourage the Fine Arts in the United Kingdom; and Peel, with great perspicacity, asked the Prince to preside over it. The work was of a kind which precisely suited Albert; his love of art, his love of method, his love of coming into contact—close yet dignified—with distinguished men—it satisfied them all; and he threw himself into it *con*

amore. Some of the members of the commission were somewhat alarmed when, in his opening speech, he pointed out the necessity of dividing the subjects to be considered into "categories" —the word, they thought, smacked dangerously of German metaphysics; but their confidence returned when they observed His Royal Highness's extraordinary technical acquaintance with the processes of fresco painting. When the question arose as to whether the decorations upon the walls of the new buildings should, or should not, have a moral purpose, the Prince spoke strongly for the affirmative. Although many, he observed, would give but a passing glance to the works, the painter was not therefore to forget that others might view them with more thoughtful eyes. This argument convinced the commission, and it was decided that the subjects to be depicted should be of an improving nature. The frescoes were carried out in accordance with the commission's instructions, but unfortunately before very long they had become, even to the most thoughtful eyes, totally invisible. It seems that His Royal Highness's technical acquaintance with the processes of fresco painting was incomplete.

(ch. IV)

为了研究是否可以利用重建国会两院的机会鼓励联合王国的艺术的问题，即将成立一个皇家委员会。首相庇尔凭他的敏锐的判断力，邀请亲王担任委员会主席。这正是一项适合阿尔伯特的工作：他爱好艺术，他办事讲究方法，他喜欢接触——密切而又不失身份地——显要人物，这些都能在这工作里得到满足。果然，他带着热

爱投入了它。他在委员会第一次会的开场白里说到该把要讨论的题目分成“范畴”，有的成员有点害怕了，因为他们认为这一名词带有德国形而上学的危险色彩。但当他们看到亲王殿下对于壁画的技术过程有非凡的专门知识，他们的信心恢复了。在讨论到装饰新屋墙面的美术品是否应起道德作用的时候，亲王强烈地主张应该这样。他指出，虽然许多人对于这些装饰品不过顺路看一眼，画家却不应因此就忘了还有别的人会带着思考的眼光来审视它们。这一理由说服了委员们，于是决定画上的题材必须是能促人上进的一类。按照委员会的指示，壁画完成了，可是不幸的是，没过多久它们就变得——即使对于最富于思考的眼光——完全看不清了。似乎亲王殿下对于壁画的技术过程的专门知识还不够全面。

（《维多利亚女王传》，第4章）

最后一句话的嘲笑口吻是清楚可闻的。嘲笑的对象首先是那位来自德国的阿尔伯特亲王，笑他不甘寂寞，爱插手英国事务；表面上似乎懂得很多，实则一知半解，壁画之终未成功即是明证。但也附带嘲笑了为博女王欢心而迎合亲王的首相庇尔，也把委员会成员的狭窄和小心翼翼的神情烘托出来了，而关于装饰品是否该起道德作用的整个讨论是如何保守、可笑而最后完全枉费心机，作者只提壁画根本看不清这一事实，让读者去自己咀嚼。

对于维多利亚女王本人，作者着力写的是她在感情上是一个普通人，特别在她登基之初是一个天真的小姑娘，碰上她的首相墨尔本勋爵（即下面引文中的M.勋爵）是一个老练的政

客，二者之间的对照是这部传记的最有趣的章节之一，摘引一段于下：

> With youth and happiness gilding every hour, the days passed merrily enough. And each day hinged upon Lord Melbourne. Her diary shows us, with undiminished clarity, the life of the young sovereign during the early months of her reign—a life satisfactorily regular, full of delightful business, a life of simple pleasures, mostly physical—riding, eating, dancing—a quick, easy, highly unsophisticated life, sufficient unto itself. The light of the morning is upon it; and, in the rosy radiance, the figure of "Lord M." emerges, glorified and supreme. . . . One sees them together still, a curious couple, strangely united in those artless pages, under the magical illumination of that dawn of eighty years ago: the polished high fine gentleman with the whitening hair and whiskers and the thick dark eyebrows and the mobile lips and the big expressive eyes; and beside him the tiny Queen—fair, slim, elegant, active, in her plain girl's dress and little tippet, looking up at him earnestly, adoringly, with eyes blue and projecting, and half-open mouth. So they appear upon every page of the Journal; upon every page Lord M. is present, Lord M. is speaking, Lord M. is being amusing, instructive, delightful, and affectionate at once, while Victoria drinks in the honeyed words, laughs till she shows her gums, tries hard to remember, and runs off, as soon as she is left alone, to put it all down. Their long conversations touched upon a multitude of topics. Lord M. would criticize books,

throw out a remark or two on the British Constitution, make some passing reflections on human life, and tell story after story of the great people of the eighteenth century. Then there would be business—a dispatch perhaps from Lord Durham in Canada, which Lord M. would read. But first he must explain a little. "He said that I must know that Canada originally belonged to the French, and was only ceded to the English in 1760, when it was taken in an expedition under Wolfe; 'a very daring enterprise,' he said. Canada was then entirely French, and the British only came afterwards. . . . Lord M. explained this very clearly(and much better than I have done) and said a good deal more about it. He then read me Durham's dispatch, which is a very long one and took him more than 1/2 an hour to read. Lord M. read it beautifully with that fine soft voice of his, and with so much expression, so that it is needless to say I was much interested by it." And then the talk would take a more personal turn. Lord M. would describe his boyhood, and she would learn that "he wore his hair long, as all boys then did, till he was 17 (*how* handsome he must have looked!)." Or she would find out about his queer tastes and habits—how he never carried a watch, which seemed quite extraordinary. "'I always ask the servant, what o'clock it is, and then he tells me what he likes,' said Lord M." Or, as the rooks wheeled about round the trees, "in a manner which indicated rain," he would say that he could sit looking at them for an hour, and "was quite surprised at my disliking them. . . . Lord M. said, 'The rooks are my delight.'"

青春和快乐给每一时刻镀了金，日子过得十分开心，而每个日子都跟着墨尔本勋爵转动。她的日记至今仍然清晰地让我们看到这位年轻君主在登基最初几个月里的生活——令人满意地有规律，充满了有趣的公务，同时又有简朴的乐趣，主要是骑马、吃东西、跳舞之类的切身享受，总之是一种节奏快、自在、绝少时髦社会习气的生活，本身就完全充实，无须外求了。早晨的阳光照在日记的册页上，而在这玫瑰花般的光圈里出现了“M.勋爵”的身影，比实际更光彩，至高无上。……我们至今还看到他们在一起，奇妙的一对，在日记的朴实无华的册页里奇幻地双双出现，被八十年前黎明的光照得神奇地发亮：一个是仪表修整的高层绅士，须发灰白，浓眉，灵活的嘴，善于表情的大眼；在他旁边是小个儿女王——白皙，苗条，文雅，活泼，穿着朴素的姑娘服装和小披肩，抬头看着他，热切地，崇敬地，张着蓝色的凸眼，嘴唇半开着。他们就这样出现在日记的每一页，每一页上都有M.勋爵，M.勋爵在说话，M.勋爵在开玩笑，给人教益，同时又愉快而体贴，而维多利亚则吮进他每一句甜言，笑得露出了牙肉，尽力想记住每个字，等人一走就立刻跑去记在日记本上。他们的长时谈话接触到许多题目。M.勋爵评论书籍，讲一两句对于英国宪法的看法，顺便也谈人生，并且一个接一个地讲18世纪伟人的故事。当然还谈公事——也许是加拿大总督德仑勋爵来了报告，M.勋爵就当面念起来。但首先他得稍加解释：“他说我应该知道加拿大原属法国，1760年才由于伍尔夫率军远征而割让给英国。‘那是一个大胆的举动，’他说。加拿大原来全归法国人，英国人后来才去。……M.勋爵解释得很清楚（比我这里写的清楚得多），还说了许多别的有关的话。然后他就把德仑勋爵

> 的报告念给我听。报告很长，他念了半小时之久，念得很好，声音柔和悦耳，而且常带表情，不用说我是感到了很大兴趣。”谈完公事，也谈私事。M.勋爵谈过他少年时代，她听他说“那时他留长发，当时小伙子都这样，直到他17岁——（他在那年龄该是多么英俊呵！）”她也发现了他的一些奇怪习惯和趣味——例如从不戴表，真是特别！“M.勋爵说：‘我总是问我的佣人什么时刻了，他就随他的意思回答我。’”有一次，看见乌鸦在绕着树飞，“像是要下雨了”，他说他可以坐着看乌鸦一小时也不厌，“而听我说我不喜欢乌鸦感到惊奇……M.勋爵说：‘乌鸦是我的乐趣。’”

这里展现的其实不只是天真与老练的对照，还有一些属于英国王室和贵族的特殊东西，其一就是英国老成的政治家怎样训练年轻的君主——墨尔本勋爵实际是首相兼师傅。他在女王面前既要表现自己的风趣，同时又在各种场合给她以政治教育。文中大量引用女王的日记增加了传记的可信性，但完全是经过作者精心挑选的——这当然是从18世纪鲍斯威尔起就已开始的办法。

斯屈奇的文名今不如昔。所谓“新传记”的反偶像精神在1920年左右颇为耸动，今天则视为平常了。为了嘲讽，他选用的细节，虽然生动有趣但未必真实，如他说戈登将军贪杯就有人驳斥。他的文笔确有“艺术”，但好的散文是虽有艺术而不显，而雕琢过甚，只能引起反感。剩下的还有他讲故事的本领和模拟人物口吻的技术，再加他所写的人物有其本身的吸引力，也许他的少量最好作品今后还会有读者喜爱的。

* * *

弗琴尼亚·吴尔夫（Virginia Woolf，1882—1941）在1941年投河自杀之后，文名也曾一度低落，但近来又受到注意，地位似乎更高了。一方面，这是由于她是女权主义运动的先驱，她的一本小书《一间自己的房间》（1929）从文学创作的角度说明了妇女的天才怎样受到男性中心社会的压抑，她认为女作家想要有为，首先得有经济独立和生活上不受干扰，才能去“写你想写的东西，这才是唯一重要的事情”，对此作任何让步就是“最卑鄙的背叛”。另一方面，人们发现她的小说艺术还不能简单归结为“意识流”一点，而另有其他更经受得住时间冲蚀的优点，例如她是用诗的笔法来写小说，文字轻捷、活泼、流动，这就给通常写得过于繁杂的现代小说文体添加了一种灵秀之气，而同时她又能写得十分实在，如写伦敦市区的街景和过往行人就是这样，只不过总是伴随着观察者（往往是女性）无时不在变化的内心情绪的描写，使得景物有了生命，人物也增加了深度。

又如她小说的结构，也是颇见匠心的。以长篇小说《到灯塔去》（*To the Lighthouse*，1927）为例，它分成三部分：第一部“窗”，最长，写的是拉姆齐夫人想带孩子们——特别是六岁的詹姆斯——去海上灯塔，而因天气变了没有去成；第二部“岁月流逝”最短，以几个人物就寝始，又以他们就寝终，但房舍依然而人事已非，十年过去，中间爆发了第一次大战，拉

姆齐夫人的一个儿子阵亡，她本人也死了，但是人们忘不了她；第三部“灯塔”，长度介乎一、二部之间，写拉姆齐先生终于带了已经长大的詹姆斯和堪姆姐弟去到灯塔，完成了他妻子生前的愿望。三部之间的联系是一位叫做丽莉的女画家，在拉姆齐父子到达灯塔的一刻，她那多年没有完成的画也终于完成了。

交响乐乐章式的结构，形体上匀称的比例感，文字上的雅洁，这部小说似乎是过分艺术化了——然而中心却是人生，而这是通过人物的塑造表现出来的。中心的中心是拉姆齐夫人。她善良、能干，有绝好的风度，但为丈夫、儿女、朋友而活。丈夫是一位大学者，“当前最好的形而上学哲学家”，但是脾气大，难服侍；八个儿女活泼、任性，她注意每个人的健康发展，特别爱护最小的詹姆斯；朋友里面多怪人，有尖刻的青年学者，不得意的老诗人，对政治有兴趣的老头，还有就是那位女画家和一对青年男女。拉姆齐夫人要使每个客人都在她的度假别墅里过得心满意足，“她把一切都归纳到纯朴……这个、那个、又这个，她把那些可怜的无聊纠纷和小小恩怨化成一种……一种叫你难以忘怀的东西，几乎像一件艺术珍品”。在第一部分之末，作者写一次晚餐，花了很大篇幅（第35页），比整个第二部分（第22页）还长许多，十年岁月的消逝抵不过一次饭桌上的闲谈！然而这却正是布卢姆斯伯里圈子里人的精神所寄。因为这别墅里的人都是高雅的知识分子和他们的亲人，饭桌上的谈吐体现了他们所最珍视的东西：人与人之间交流感情、增进理解的文明生活。

几十年后我们再读吴尔夫的小说，不免感到她的笔触过细，写心理变化过长，有时显得小题大做；然而我们却能看得下去，原因一是她能将诗情与现实感奇妙地结合起来，二是她的散文风格。

凡接触过她的文字的人，几乎没有一个不认为她写得美。这美当然不是传统的华丽辞藻所构成的，甚至不是她的朋友里顿·斯屈奇的那种讲究章法的美，而是她自己在《一间自己的房间》里提倡的“女性的句法”之美：清澈、灵活、清新，在这些背后则是有新思想的头脑。

以上这些品质也许在她的随笔式的文论里更能看得清楚。

她的文论不仅评论，而且转述书的内容，模拟作者的口吻，引用作者的警句，有些段落写得如同作者的内心独白：

> Doctors and wise men may object, but let us leave doctors and wise men to their own dismal philosophy. For ourselves, who are ordinary men and women, let us return thanks to Nature for her bounty by using every one of the senses she has given us; vary our state as much as possible; turn now this side, now that, to the warmth, and relish to the full before the sun goes down the kisses of youth and the echoes of a beautiful voice singing Catullus.
>
> (*The Common Reader*，1st Series, Penguin ed. 1925, p. 74)
>
> 医生和智者可能反对，那就把他们赶回他们的阴沉的哲学去吧。让我们这些凡人感谢大自然的恩赐，用她赋予我们的每一感官，尽可能变动我们的生活，这里转一下，那里瞧一下，走向温

暖，在日落之前尽情享受青年的亲吻，聆听歌唱卡土鲁斯爱情诗的美丽声音。

（《普通读者》，第1集，企鹅版，第74页）

这是转述蒙田《随笔》的内容，用蒙田自己的口气说出他的享乐主义。

她也善于比较，而且写法也是异常形象化：

After all, in the whole of literature, how many people have succeeded in drawing themselves with a pen? Only Montaigne and Pepys and Rousseau perhaps. The *Religio Medici* is a coloured glass through which darkly one sees racing stars and a strange and turbulent soul. A bright polished mirror reflects the face of Boswell peeping between other people's shoulders in the famous biography. But this talking of oneself, following one's own vagaries, giving the whole map, weight, colour, and circumference of the soul in its confusion, its variety, its imperfection—this art belonged to one man only: to Montaigne.

(Ibid., p. 67)

在全部文学之中，有几个人曾经用笔成功地描绘了他们自己呢？只有蒙田、彼比斯，也许还有卢梭。勃朗的《医生的宗教》只是一块有色玻璃，通过它我们只能模糊地看到有星斗在奔驰和一个奇特的、激动的心灵。在鲍斯威尔的著名传记中，他的脸倒是在一面明亮光滑的镜子里出现，不过也只是在别人的肩膀之间偷看我们

而已。但是谈论自己，追踪自己的各种行为，描出灵魂的整幅地图，包括重量，色彩，圆周线，混乱的、变化多端的、不完美的灵魂——这艺术只属于一个人：蒙田。

（同上书，第67页）

对比包含判断，有时是颇有分量的断言：

And yet obviously Butler is at least as careful of our pleasure as Stevenson; and to write like oneself and call it not writing is a much harder exercise in style than to write like Addison and call it writing well.

(Ibid., p. 214)

很明显，勃特勒同斯蒂文生一样地致力于取悦我们；按照自己本色写作，而不把它称为文章，这比模仿艾狄生的样子写作而称为好文章是困难得多的风格演练。

（同上书，第214页）

显然，她推崇勃特勒（《众生之路》的作者）的朴实有力的自然风格，而不喜欢斯蒂文生（《宝岛》的作者）的艾狄生式的优雅风格。这似乎同布卢姆斯伯里圈子中人的醉心“文明”有点矛盾，实则不然，因为他们对文明的看法又高于一般文人，容不得陈旧的辞章而追求新颖。

但又不是唯新颖是尚。弗琴尼亚·吴尔夫反对陈腐，是另有理由的。她曾强烈地表示对于当时几位著名小说家如高尔斯

华绥、班纳特、威尔斯等人的不满，说了这样一番话：

If we tried to formulate our meaning in one word we should say that these three writers are materialists. It is because they are concerned not with the spirit but with the body that they have disappointed us, and left us with the feeling that the sooner English fiction turns its back upon them, as politely as may be, and marches, if only into the desert, the better for its soul.

. . .

If we fasten, then, one label on all these books, on which is one word, materialists, we mean by it that they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring.

(Ibid., pp. 146，147)

如果试着把我们的意思用一个字说出来的话，我们就会说：这三位都是物质主义者。由于他们只注意肉体而不注意精神，所以使我们失望，并给我们一种感觉，即英国小说越快拒绝他们，不管用什么客气的方式，越快另走一路，哪怕走进沙漠，就越对它的灵魂有益。

……

所以如果我们在他们的作品上挂一个标记：“物质主义者”，我们的意思是：他们写的是不重要的东西。他们用了绝大的本领和绝大的辛勤，却只为了使琐碎的过眼烟云式的东西显得是真实的和持久的。

（同上书，第146、147页）

“物质主义者”未必是一个恰当的词，但她所指出的却是这些人真正的缺点：不够真实。

她并不止于指摘，而还提出希望所在。她提出哈代、康拉德、赫德森，还有一个新名字：詹姆斯·乔伊斯。当时乔伊斯的《尤利西斯》还在写作，只在一本杂志上发表了几个片段，但足以使吴尔夫看出作者“更接近生活，更诚挚地、准确地保存使他们发生兴趣和感动的东西，为此不惜舍弃小说家经常遵守的大部分规范”。

乔伊斯还有这样那样的缺点，而作为更完美的小说范本，吴尔夫选择了俄罗斯的作品。这正是康斯登丝·迦耐特大量译介俄国小说的年月，许多英国作家读了惊为一大发现，吴尔夫更是完全被契诃夫、托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基等人征服了。这些人的深刻在于他们善写内心，或者用她自己的话说，灵魂：

> Indeed, it is the soul that is the chief character in Russian fiction. Delicate and subtle in Tchekov, subject to an infinite number of humours and distempers, it is of greater depth and volume in Dostoevsky; it is liable to violent diseases and raging fevers, but still the predominant concern.
>
> (Ibid., p. 177)

确实，俄国小说的主角是人的灵魂，在契诃夫是微妙、幽深的

灵魂，随着无穷的喜怒哀乐而变化；在陀斯妥耶夫斯基则是更深更广的灵魂，它可以突染恶疾或忽发高烧，但仍然是作品中心。

（同上书，第177页）

而托尔斯泰呢？这位难以企及的作家写的是英国人熟悉的东西，是人生：

Life dominates Tolstoi as the soul dominates Dostoevsky. There is always at the centre of all the brilliant and flashing petals of the flower this scorpion, "Why live?"

(Ibid., p. 181)

人生控制了托尔斯泰，一如灵魂控制了陀斯妥耶夫斯基。在花朵的中心，光彩耀目的花瓣之中，总有一条蝎子，在问：“为什么要活着？”

（同上书，第181页）

因此又是不同于高尔斯华绥、班纳特、威尔斯等人所写的人生，在根本意义上是“极端悲哀的”，没有结论的，使人感到绝望的，总之是远比这些矫揉造作的英国小说家写得真实的人生，因此她的结论是：

The most elementary remarks upon modern English fiction can hardly avoid some mention of the Russian influence, and if the Russians are mentioned one runs the risk of feeling that to write of any fiction

save theirs is waste of time.

(Ibid., p. 152)

要对现代英国小说发表几句最起码的议论的话，那就无法不谈俄国人的影响，而一谈俄国人我们就不能不冒风险，说出一种感觉，即如果写小说而不写俄国式的，那就是浪费时间。

（同上书，第152页）

这也就点明，在英国现代主义的实验性小说——包括她自己所作——的形成中，俄国人是投加了重大影响的。

但是吴尔夫又并不把俄国人的成就看成艺术上的终极。她的情感深处——她的“灵魂”之内——还响着16、17世纪英国诗剧的韵律。《普通读者》里有一篇题为《读一个伊丽莎白朝剧本的笔记》的文章，可能是她最好的文论了，写得既精辟，又有深度，而且涉及不同文学体裁——戏剧与小说，诗与散文——的根本区别。她从约翰·福特的剧本《可惜她是一个娼妇》说起，认为剧中女主角安娜贝拉有情感而无性格：

She is always at the height of her passion, never at its approach. Compare her with Anna Karenina. The Russian woman is flesh and blood, nerves and temperament, has heart, brain, body, and mind, where the English girl is flat and crude as a face painted on a playing card; she is without depth, without range, without intricacy. But as we say this we know that we have missed something. We have let the meaning of the play slip through our hands. We have ignored the emotion which has

been accumulating because it has accumulated in places where we have not expected to find it. We have been comparing the play with prose, and the play, after all, is poetry.

The play is poetry, we say, and the novel prose. Let us attempt to obliterate detail, and place the two before us side by side, feeling, so far as we can, the angles and edges of each, recalling each, so far as we are able, as a whole. Then at once, the prime differences emerge; the long leisurely accumulated novel; the little contracted play; the emotion all split up, dissipated and then woven together, slowly and gradually massed into a whole, in the novel; the emotion concentrated, generalised, heightened in the play. What moments of intensity, what phrases of astonishing beauty the play shot at us!

O, my lords,

I but deceived your eyes with antic gesture,

When one news straight came huddling on another

Of death! and death! and death! still I danced forward; or

You have oft for these two lips

Neglected cassia or the natural sweets

Of the spring-violet: they are not yet much wither'd With all her reality, Anna Karenina could never say

"You have oft for these two lips

Neglected cassia."

Some of the most profound of human emotions are therefore beyond her reach. The extremes of passion are not for the novelist; the perfect

marriages of sense and sound are not for him; he must tame his swiftness to sluggardry; keep his eyes on the ground, not on the sky: suggest by description, not reveal by illumination. Instead of singing

Lay a garland on my hearse

Of the dismal yew;

Maidens, willow branches bear;

Say I died true,

he must enumerate the chrysanthemums fading on the grave and the undertakers' men snaffling past in their four-wheelers. How then can we compare this lumbering and lagging art with poetry? Granted all the little dexterities by which the novelist makes us know the individual and recognise the real, the dramatist goes beyond the single and the separate, shows us not Annabella in love, but love itself; not Anna Karenina throwing herself under the train, but ruin and death and the

. . . soul, like a ship in a black storm,

. . . driven, I know not whither.

So with pardonable impatience we might exclaim as we shut our Elizabethan play. But what then is the exclamation with which we close *War and Peace*? Not one of disappointment: we are not left lamenting the superficiality, upbraiding the triviality of the novelist's art. Rather we are made more than ever aware of the inexhaustible richness of human sensibility.

(Ibid., pp. 61–63)

她总是处于激情的高峰，而不是出现在激情初起时。拿她同安

娜·卡列尼娜比一下吧。那个俄国女人有血有肉，有神经和脾气，有心，脑，身体，智慧，而这个英国姑娘是平面的，粗糙的，像是扑克牌上画的一张脸，没有深度，广度，没有曲折。但我们这样说时，我们又清楚我们遗漏了什么。我们让剧本的意义溜走了。我们忽略了正在积累起来的情感，因为它积累在我们未曾预料的地方。我们是在把剧本同散文相比，而剧本毕竟是诗。

剧本是诗，我们说，而小说是散文。让我们把二者放在一起，棱角对梭角，回忆一下，尽量把每个当作整体来考虑。这样一来，它们之间的主要差别就出现了：一个是篇幅很长，有充分时间来从容构筑的小说；一个是短小、紧缩的剧本。在小说里，情感被分成小块，撒开去，又编织起来，慢慢地形成一个大整体；在剧本里，情感集中，普遍化，高昂化。多少强烈的时刻，多少叫人吃惊的美丽词句，从剧本里向我们射来！

哦，老爷们，
我不过是用怪诞的姿势欺骗你们的眼睛，
当消息一个紧接一个传来了
死，死，死！而我还跳着舞上前，

或者

你常为了这两片嘴唇
忽略了肉桂和紫罗兰的
天生的芳香；这红唇还没有凋谢。
而完全真实的安娜·卡列尼娜，决不会讲
“你常为了这两片嘴唇
忽略了肉桂”……

有些最深的感情是她所达不到的。极端的激情不是小说家能有的，音与义的完美结合也不是他能有的；他必须约束他的快步，使自己习于拖沓；必须眼睛朝地，而不是抬头看天；通过描写来暗示，而不是电光闪耀似地启发；不是唱着

把一个花环放在我的

阴沉的紫杉木棺上；

姑娘们，佩起柳枝；

说我死而忠贞，

而必须一一写出墓上凋谢的菊花和殡仪员坐着四轮马车抽鼻子而过。我们又怎能把这种笨重、迟缓的艺术同诗相比？诚然，小说家有许多小聪明的手法能使我们知道这是一个个人，认识那是一件真事，戏剧家则超越个别，不是让我们看到安娜贝拉在恋爱，而是看到爱情本身；不是安娜·卡列尼娜跳进车轮之下，而是毁灭，死亡，以及

……灵魂像黑色风暴中的船

……漂向无人知道的地方。

这样，我们是带着可原谅的急切的喊声而闭上我们的伊丽莎白朝剧本的。那么，我们又是带着什么样的喊声闭上我们的《战争与和平》呢？不是失望的喊声；我们并不叹息小说家艺术的肤浅，也不责备它的琐碎。我们倒是更加认识到人的感觉的无穷无尽的丰富。

（同上书，第61—63页）

而到了文章之末，又来了这样一段：

So we ramble through the jungle, forest, and wilderness of Elizabethan drama. So we consort with Emperors and clowns, jewellers and unicorns, and laugh and exult and marvel at the splendour and humour and fantasy of it all. A noble rage consumes us when the curtain falls; we are bored too, and nauseated by the wearisome old tricks and florid bombast. A dozen deaths of full-grown men and women move us less than the suffering of one of Tolstoi's flies. Wandering in the maze of the impossible and tedious story suddenly some passionate intensity seizes us; some sublimity exalts, or some melodious snatch of song enchants. It is a world full of tedium and delight, pleasure and curiosity, of extravagant laughter, poetry, and splendour. But gradually it comes over us, what then are we being denied? What is it that we are coming to want so persistently, that unless we get it instantly we must seek elsewhere? It is solitude. There is no privacy here. Always the door opens and some one comes in. All is shared, made visible, audible, dramatic. Meanwhile, as if tired with company, the mind steals off to muse in solitude; to think, not to act; to comment, not to share; to explore its own darkness, not the bright-lit-up surfaces of others. It turns to Donne, to Montaigne, to Sir Thomas Browne, to the keepers of the keys of solitude.

(Ibid., pp. 65–66)

就这样我们漫步穿越伊丽莎白朝戏剧的丛林。就这样，我们同皇帝、小丑、珍宝商、独角兽结伴而行，笑着，欢跃着，惊奇于这

一切的光彩，幽默，奇幻。一种高贵的怒火在烧着我们，幕布降下了。同时我们又感到厌烦，那些老一套的技巧和浮夸的辞藻更使我们恶心。十二个成年男女的死还不及托尔斯泰的一只苍蝇的痛苦使我们感动。游荡在这些不能成立的、冗长无比的故事的迷宫里，突然一种强烈的激情抓住了我们，一种崇高感使我们向上，一曲动听的歌使我们迷醉。这是一个充满沉闷和愉快、乐趣和好奇心、放纵的笑声、诗和彩光的世界。可是慢慢地，我们又想问：还有什么没让我们得到？还有什么是我们越来越想得到，如果不能得到就要立刻到别处去寻的呢？这就是孤独。这里个人不受打扰不能独处而总是有门在开，有人在进来，一切是共有的，看得见，听得出，戏剧化了。而我们的心像是厌倦于老同别人在一起，偷偷地溜走了，去孤独地沉思，去思想而不是去行动，去议论而不是去分享，去探索自己的黑暗，而不是别人的亮闪闪的表面。我们的心转向多恩，蒙田，汤玛斯·勃朗爵士，转向那些替孤独守着钥匙的人。

（同上书，第65—66页）

好像一切评说都是多余的了。文章写到这种地步，我们这些普通读者也就放下一切，只顾默默地分享它的透彻和它的完美了。

世界大战；现代主义

战争是一种催发剂。第一次世界大战之前，现代主义已在西欧艺术界出现；到了战后，它又成为文学上一大潮流。

1922年在英国文坛上是现代主义的“奇迹年”，两本书先后出版：艾略特的长诗《荒原》（T. S. Eliot, *The Waste Land*），乔伊斯的长篇小说《尤利西斯》（James Joyce, *Ulysses*）。这两本书并无关联，两个作者的见解也不一致，但都被认为是现代主义的奠基之作。

我们的题目是散文。这两人对于英国散文又起了什么作用？

《荒原》是诗，但艾略特也以文论著，而且影响颇大。今天看起来，他当初也有语不惊人誓不甘休的时候，如对于弥尔顿的论断就是粗暴的，他自己后来也声明收回了。但他对于玄学派诗人和16、17世纪英国诗剧的论述却仍然是精彩的，而关于但丁的论文则属于英国最好的文论之列。

艾略特也曾提出过某些理论，如认为作家必须具有历史感：

> . . . and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of

his place in time, of his own contemporaneity.

(T. S. Eliot, *Selected Essays*，1946 reprint, p. 14)

历史感牵涉到一种认识，不仅认识到过去的过去性，还认识到过去的现在性。历史感使一个人写作时不仅骨子里有他自己的一代，还有从荷马以来的整个欧洲文学，其中包括他自己国家的整个文学，它们同时存在，组成一个同时的秩序。这种历史感既能感到超越时间的，也能感到暂时存在的，而且能把两者放在一起来感觉——这样的历史感使得一个作家成为传统的作家，而同时又使他敏锐地意识到他自己在时间中的地位，意识到他的当代性。

（《文选》，1946年重印本，第14页）

这就是他关于传统和创新的关系的论述，认为在一部好的作品里两者是并存的。这与一般前卫派扬言与传统坚决决裂不同，实际上也说明了艾略特自己的作品：在新奇的形式之下，《荒原》中确是有过去传统与当今感觉并存的。只不过他所谓的传统是西欧古典文化和天主教组成的，而他所厌恶的当今包括了他在《荒原》中所说的“在无边原野上狂奔”、“用布蒙住脸的暴民”，即苏联和东欧的革命者。

他也创过少量名词，如“客观关联物”：

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory

experience, are given, the emotion is immediately evoked.

(*Essays*, p. 145)

用艺术形式来表达情感的唯一办法是找到“客观关联物”，就是说一些物体，一种情景，一串事件，足以成为代表这一特殊情感的公式，只要这些外界事实最后形成感官经验，那么一旦提出就立刻能唤起这一特殊情感。

（同上书，第145页）

而莎士比亚的《哈姆雷特》之所以是“确定无疑的艺术上的失败”，就因为缺乏这个“客观关联物”，即没有能把哈姆雷特的感情恰如其分地通过“外界事实”表达出来。这话是1919年说的，引起了许多反驳，但他在1933年写的《诗的用途与批评的用途》一书内还在坚持说：莎士比亚也有失败的时候，而他说此话时是把莎翁的全部剧作考虑在内的。

引起争论最大的也许是他关于英国文学史上17世纪发生“感觉的脱节”的一说：

In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered; and this dissociation, as is natural, was aggravated by the influence of the two most powerful poets of the century, Milton and Dryden. Each of these men performed certain poetic functions so magnificently well that the magnitude of the effect concealed the absence of others. The language went on and in some respects improved; the best verse of Collins, Gray, Johnson, and even

Goldsmith satisfies some of our fastidious demands better than that of Donne or Marvell or King. But while the Language became more refined, the feeling became more crude. The feeling, the sensibility, expressed in the *Country Churchyard* (to say nothing of Tennyson and Browning) is cruder than that in the *Coy Mistress*.

The second effect of the influence of Milton and Dryden followed upon the first, and was therefore slow in manifestation. The sentimental age began early in the eighteenth century, and continued. The poets revolted against the ratiocinative the descriptive; they thought and felt by fits, unbalanced; they reflected. In one or two passages of Shelley's *Triumph of Life*, in the second *Hyperion*, there are traces of a struggle toward unification of sensibility. But Keats and Shelley died, and Tennyson and Browning ruminated.

(*Essays,* p. 288)

在17世纪出现了感觉的脱节，直到现在我们还未恢复过来。而很自然地，这一脱节由于那个世纪两位最有力的诗人——弥尔顿和特莱顿——的影响而更糟。这两人每位都卓越地完成了诗歌的某些任务，效果之大掩盖了他们没能完成另外一些任务的事实。语言在发展，在某些方面有了改进。考林斯、格雷、约翰逊，甚至哥尔斯密的最好的诗满足了我们的某些严格要求，胜过多恩、马韦尔、金的诗。可是语言虽变得更加精致了，感觉却粗糙起来。《墓园哀歌》所表现的感觉（更不必说丁尼生和勃朗宁了）就比《致他的娇羞的女友》粗糙。

弥尔顿和特莱顿的影响所产生的第二个后果出现在第一个后果

之后，因此过了一段时间才明显。感伤主义开始于18世纪早期，况且持续了一阵。诗人们反对推理和描写；他们一阵子思想，一阵子感觉，失去了平衡，于是而反思。在雪莱的《生活的胜利》和济慈的第二首《海庇里安》里，有一、二节诗露出一种努力走向统一的感觉的痕迹，可是雪莱和济慈死了，而丁尼生和勃朗宁只在沉思默想。

（同上书，第288页）

“感觉的脱节”也是艾略特所创的少数名词之一，其主旨就是语言与感觉之间的脱节，而牵涉到的范围很广，包括了英国诗史的一大部分。他的意思是：在17世纪早期的诗和诗剧里，感觉同语言是统一的，所以好诗迭出；到了17世纪后期，感觉与语言分家，所以诗歌不振。而所以如此，是由于弥尔顿和特莱顿的影响，弥尔顿尤其是罪魁祸首。

这个论点是在1921年一篇书评里提出的，引起了轩然大波，于是艾略特1947年在英国学士院以弥尔顿为题作公开演讲时，作了一些修改，如认为脱节的原因比他初想复杂，应当追溯到英国内战，有许多非文学的因素，不能只怪弥尔顿，只是因为当时他要诗具有散文的优点，并要诗写现代题材，而在这两方面弥尔顿的榜样无助于诗歌的现代化。如今情况不同了，学习弥尔顿仍然有益于诗歌创作。然而对于“感觉的脱节”这一论点本身，他仍然认为是不错的。

英国文论家对于弥尔顿是一直有争论的，大多着眼于他的思想，或重其革命节操，或嫌其过激，加上《失乐园》中撒旦

的形象究竟是英雄，还是阴谋小人也不易确定，更增纠纷。现在艾略特却从诗艺和语言入手，来动摇这位史诗作者在文学史上的崇高地位，尤其是提出了“感觉的脱节”这样一个新奇口号，当然博得许多趋时的人和本来就不喜欢弥尔顿的人的鼓掌。用现在流行于美国学界、评论界的话来说，这是一次修改文学史内容、重新确定谁是重要作家名单的企图，但却以失败告终了。

似乎更值得重读的还是艾略特对于玄学派诗和伊丽莎白朝诗剧的评论，例如：

> Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility.
>
> (*Essays*, p. 287)
>
> 丁尼生和勃朗宁是诗人，也会思索；但是他们不能感觉到他们所思，其直接如同闻到玫瑰的香气。一个想法对于多恩却是一种经验，经验又改变了他的感觉。
>
> （《文选》，第287页）

这当然也是为了提出“感觉的脱节”论而说的，但不因那个论点有问题而失去其力量。

艾略特还有一种本领，即善于从所论作品中抽出几行诗或一段台词来说明他的论点，例如：

On the other hand, some of Donne's most successful and characteristic effects are secured by brief words and sudden contrasts:

A bracelet of bright hair about the bone,

where the most powerful effect is produced by the sudden contrast of associations of "bright hair" and of "bone". This telescoping of images and multiplied associations is characteristic of the phrase of some of the dramatists of the period which Donne knew: not to mention Shakespeare, it is frequent in Middleton, Webster, and Tourneur, and is one of the sources of the vitality of their language.

(*Essays*, p. 283)

另一方面，多恩的最成功、最典型的效果却是由短词和突然的对照造成的：

金发如镯绕白骨

这行诗里最强烈的效果来自“金发”和“白骨”的联想突然形成的对照。这种形象与形象的套叠和联想的多层是多恩所熟悉的一些剧作家用词的特点，常见于密特尔顿、韦伯斯特、顿纳——更不必说莎士比亚的作品中，也是他们语言的活力的一个源泉。

（同上书，第283页）

又如这样论述17世纪剧作家汤玛斯·海伍德：

Heywood's is a drama of common life, not, in the highest sense, tragedy at all; there is no supernatural music from behind the wings. He would in any age have been a successful playwright; he is eminent in the

pathetic rather than the tragic. His nearest approach to those deeper emotions which shake the veil of Time is in that fine speech of Frankford which surely no men or women past their youth can read without a twinge of personal feeling:

O God! O God! that it were possible

To undo things done; to call back yesterday. . . .

(*Essays,* p. 181)

海伍德写的是关于普通生活的戏剧，不是最高意义的悲剧；没有超自然的仙乐从舞台两侧传来。他在任何时代都会是一个成功的剧作家，他长于写得哀婉动人，而无悲剧感。他最接近深刻感情、那种足以震撼时间的面纱的感情的例子只有弗兰克福特的一段动听的台词，任何已过青年的男女读了都会在心上突然一震的：

哦，上帝！哦，上帝！要是能够

不做已做的事，把昨天叫回就好了！

（同上书，第181页）

这样的引句，加上这样的解释，至少起了一个作用：使读者惊讶，于是立刻去读原著。一个文论家能做到这一点，应该说是达到了他的主要目的。

* * *

乔伊斯在英国散文史上又处于什么地位？

他的散文是为他的小说艺术服务的，而从小说艺术说，他

有下列特点：

1．他开始是现实主义者，这在他的短篇小说集《都柏林人》（1914）当中可以看得清楚。这里的15篇小说都是写他所熟悉的爱尔兰当地人的，写法则是兼有莫泊桑与契诃夫之风，其中一篇较长的《死者》更是公认的杰作。

2．他进而写《尤利西斯》（1922），书的情节是1904年6月16日一天都柏林市民勃鲁姆和他的青年朋友斯蒂芬两人的生活和思想，用的是意识流技巧，最后以勃鲁姆的妻子莫莉睡在床上的内心独白作结，几十页无段落，无标点，只到结束处才出现了一个句点。然而这书的文字还是可懂的，写法基本上还是现实主义的，而且创新里还含有一个古老的成分，即在小说结构上仿照希腊荷马史诗《奥德赛》，史诗有某一情节的一章，小说里也有相应的一章，亦步亦趋，但古今异势，史诗英雄尤利西斯在海上漂泊的冒险换成了现代广告经纪人勃鲁姆穿越都柏林市街道回家的行程；尤利西斯回到家园，发现妻子潘尼罗披用计挫败了逼她改嫁的社会恶势力，仍在苦守着他，而勃鲁姆则明知妻子莫莉同另一个男人有不正当关系，却不敢过问，在街上走路也生怕碰上她的情夫而改道。这当中有对照，有无言的评论，古代的英雄主义让位于现代社会的灰色人生了。然而乔伊斯并不简单化。勃鲁姆不是一个丑角，而是有一定正义感的好心人；他的感情、趣味有其精细、高尚的一面，因此当他看到人们在一家餐馆饕餮大吃，其状有如荷马史诗中的食人兽的时候，他就觉得无法忍受，立即饿着肚子跑出餐馆。莫莉也不是一个荡妇，她充满了同情心，爱好花草、色

彩，一切流动的美丽东西；她虽有外遇，却又嫌她那情夫粗鲁、庸俗，到头来还是她那老实的丈夫是可信托的。而青年斯蒂芬——这个永恒的知识分子，永恒的艺术家和思想家——提供了现代人的另一典型，脆弱、敏感、落落寡合，然而又真正地坚强，不是任何社会势力所能轻易地一笔勾销的。

3．等到他来写《芬尼根守灵夜》（1939），试验性写作达到了极限。大量的陌生词、特创词涌现在纸面上，读者想了解它们得看学者们的各种注释，读书变成了苦刑。然而当我们要把它扔掉的时候，乔伊斯本人却灌了一张唱片，用他自己的都柏林当地发音读了关于利菲河的一节，我们就能听懂一些内容了，原来是两个女人在河边洗一对夫妇的脏衣服，边洗边聊天，而美丽的利菲河就在她们身边流过去，时间也在悄悄流逝，终于天黑了，水边一片迷茫，看不清人脸，听不真声音了。毫无疑问，乔伊斯在这里倾注了他对故土的爱，特别是对利菲河的恋情，这部书里是有诗情、音乐、欢乐的，耐心细读是会有收获的；但是对于普通读者，它毕竟是难于了解，因此也就不受欢迎的。

4．在所有这些阶段，乔伊斯都表现出对语言的非凡敏感。他进行的最大试验也在语言方面。在《尤利西斯》第14章里，作者举行了一个各体文字的风格展览，每体他都仿作一段，让它们互相比较，突出讽刺的效果。他的试验其实远远超出个别词句或音韵上的丰富变化，超出无处不见的双关语和双声叠韵之类，而是致力于使语言变成小说的主角，靠语言的各种效果推进故事。由于他在语言上的无穷创造，把语言从传统

写法的牢笼里解放出来，使语言敢于作新的冒险，开新的玩笑，他也就替小说带来了活泼的生机和喜剧精神。

乔伊斯的影响又如何？有各种不同看法，但在一点上却是多数同意的，即他重振了莎士比亚和狄更斯运用活的语言的本领，在他之后，小说家的笔获得了一种新的自由。

在乔伊斯自己，这自由的获得是逐步的。

当他写《都柏林人》，他用的是传统的语言，虽然已经可以满含诗意：

> A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.
>
> ("The Dead", *Dubliners*)

玻璃上叮叮几声轻响使他翻过身来朝着窗子。外面又下雪了。

他困倦地望着银白和灰暗的雪花在街灯映照下纷然倒坠。是该他动身往西走一趟的时候了。对，报上说得对：全爱尔兰普遍降雪。它落到中部平原的遍地黑土上，落到不见树木的荒丘上，轻轻落入艾嶙沼泽，再往西，还轻轻落进善农河汹涌澎湃的浊浪中。它也落到山头上埋着迈可·富瑞的那个墓园的每个角落。它稠密地飘积在弯弯曲曲的十字架和歪歪斜斜的墓碑上，飘积在小小园门的一排栅栏尖顶上和贫瘠的荆棘地上。他听着雪花寂然无声地穿过广宇，就像它们的最后归宿一样，寂然无声地落向一切生者与死者，他的灵魂慢慢地昏沉入梦。

（赵少伟译文）

这是《死者》的结尾。一位丈夫刚在一次宴会上成功地施展他的社交本领，兴高采烈，无意中发现妻子在未嫁他前在家乡有过一个热爱她的小伙子；她虽然离开家乡走了，小伙子也因失望而死了，但她至今难忘他站在雨中要同她见最后一面的情景。这一夜她听见一支民歌，正是那小伙子爱唱的，因此又想起他来。丈夫感到她的这种爱是他从来没有得到过的，虽然他们的婚姻在世人的眼光里也是美满的。然而这不是妒忌，而是超越妒忌的更深更广的感情。夜深了，他睡在妻子旁边，不能成眠，发现外面下雪了，越下越大，像是一副清凉剂，使他同雪化成一块，下在爱尔兰大地和河流上，下在一切不幸者的坟地上，生者和死者都裹在同样的迷茫里。

这是一段又有实况又有高远意境的好文章，包含了许多对人生的领悟，也就更深刻了。

然而乔伊斯不以此为足，他还要追求更新的表达法。于是在《尤利西斯》里，写法起了根本性革新，语言也起了大变化，在句子与句子之间实现了无阻隔的流动，宛如心里一个念头与另一个念头之间的流动：

. . . a quarter after what an unearthly hour I suppose theyre just getting up in China now coming out their pigtails for the day well soon have the nuns ringing the angelus theyve nobody coming in to spoil their sleep except an odd priest or two for his night office the alarmclock next door at cockshout clattering the brains out of itself let me see if I can doze off 1 2 3 4 5 . . . the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath yes he said I was a flower of the mountain yes so we are flowers all a woman's body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could always get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes and I wouldn't answer first only looked out over the sea and the sky I was thinking of so many things he didn't know . . . O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue

and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.

(*Ulysses*)

……几点一刻什么缺德钟点大概中国那边人们现在正起床梳辫子准备开始一天的生活吧我们这里修女们快敲晨祷钟了她们睡觉倒没有人进去打扰除非偶然有一两个教士去做夜课要不然隔壁的闹钟鸡一叫就闹当啷啷简直要把它自己的脑袋都震破了我来试一试看是不是还能睡一会儿一二三四五……那是我们在豪思山头上躺在杜鹃花丛中的那一天他穿的是灰色花呢套服戴着那顶草帽我就是那天弄到他求婚的真的我先还嘴对嘴给了他一点儿芝麻饼那是一个闰年和今年一样真的十六年过去了天主呀那一吻可真是长差点儿把我憋死真的他说我是一朵山花真的我们女人就是花朵全是花朵女人的身体真的他这辈子总算说出了一个真理还有太阳今天是为你放光真的我就是因为这个才喜欢他的因为我看得出他懂女人体贴女人而且我知道我能让他听我的那天我尽给他甜头引他开口求我答应可是我不愿马上回答一个劲儿地望着海望着天空心里想到许许多多他不知道的事情……还有海洋深红的海洋有时候真像火一样的红嘿夕阳西下太

壮观了还有阿拉梅达那些花园里的无花果树真的那些别致的小街还有一幢幢桃红的蓝的黄的房子还有一座座玫瑰花园还有茉莉花天竺葵仙人掌少女时代的直布罗陀我在那儿确是一朵山花真的我常像安达卢西亚姑娘们那样在头上插一朵玫瑰花要不我佩戴一朵红的吧好的还想到他在摩尔城墙下吻我的情形我想好吧他比别人也不差呀于是我用目光叫他再求真的于是他又一次问我愿意不愿意真的你就说愿意吧我的山花我呢先伸出两手搂住了他真的我把他搂得紧紧的让他的胸膛感到我的乳房芳香扑鼻真的他的心在狂跳然后真的我才开口答应愿意我愿意真的。

（金隄译文）

这是《尤利西斯》全书的结束，说话的是莫莉，她因睡不着觉而想起勃鲁姆向她求婚那天的情况。作者用的是纯粹的口语体，虽然无标点，但是读起来句子是可以断开的，意义也是清楚的，只不过莫莉的思想敏捷，联想也丰富，需要这流动的写法。而且我们读着读着，又会发现她爱美丽、活跃的东西，对色彩、花草、建筑、风景之美都很敏感，同时她爱好生活，了解男人的心情，也慷慨地愿意为好心的男人拿出她那温暖、芳香的年轻身体，一切是那么美，宛如读《圣经·雅歌》中的某些段落。无怪乎这段话成为现代小说中最有名的结束，使莫莉不朽，也使她的创造者乔伊斯不朽了。

但是乔伊斯还不知足，还要涉足于更新的艺术和语言领域。如果说，在《尤利西斯》里语言变化主要是在流动即句子与句子的联系方面，那么到了《芬尼根守灵夜》，语言的变化

深入到了文章的肌理：

Ah, but she was the queer old skeowsha anyhow, Anna Livia, trinkettoes! And sure he was the quare old buntz too, Dear Dirty Dumpling, foostherfather of fingalls and dotthergills. Gammer and gaffer we're all their gangsters. Hadn't he seven dams to wive him? And every dam had her seven crutches. And every crutch had its seven hues. And each hue had a differing cry. Sudds for me and supper for you and the doctor's bill for Joe John. Befor! Bifur! He married his markets, cheap by foul, I know, like any Etrurian Catholic Heathen, in their pinky limony creamy birnies and their turkiss indiènne mauves. But at milkidmass who was the spouse? Then all that was was fair. Tys Elvenland! Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be. Northmen's thing made southfolk's place but howmulty plurators made eachone in person? Latin me, that, my trinity scholard, out of eure sanscreed into oure eryan! *Hircus Civis Eblanensis*! He had buckgoat paps on him, soft ones for orphans. Ho, Lord! Twins of his bosom. Lord save us! And ho! Hey? What all men. Hot? His tittering daughters of. Whawk?

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughter-sons. Dark hawks hear us.

> Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!
>
> (*Finnegans Wake*)

这就无法提供译文了——国内好像也未见译文。

但仍然值得开口朗读一下。一朗读，有很多地方是可以了解的。

乔伊斯的语言大革新带来了自由，但也产生流弊。首先，没有他的根底、不深知英语性能的人容易以他为前例而任意创词造句，不是增进英语而是糟蹋英语。其次，这类的自由创造好坏难辨，无从判别高下，也无助于后人。

但是影响已经形成：好的和坏的，直接和间接的。以英国当前作家而论，安东尼·伯吉斯就是受乔伊斯影响的一人——虽然正是他，认为乔伊斯的影响是不大的。写《撒旦的诗篇》的撒尔蒙·卢熙地似乎也是一个，他写的英文——伯吉斯称之为“全盘语言”——也是恣意挥洒的一类。

而在另外一个对20世纪后半有重要关系的领域里，乔伊斯却又是一个先行者，这个领域就是由电影、广播、电视的迅速普及而势不可挡的“口头散文”。

* * *

然而在小说本身，我们又看到：乔伊斯的影响是有限的。

在英国本土，更有影响的也许是劳伦斯（D. H. Lawrence，1885—1930）。劳伦斯也是一个革新小说艺术的人，他把新的内容带进了英国小说——例如新的男女关系观，而这是与他对于现代西方社会的病症所在的透视连在一起的——他的小说是写得深刻的，令人激动甚至不安的，然而文字上并不追求新奇。他倒是善用现成的词来写出一种新的感觉，例如：

> But they had one tight place of anxiety in their hearts, one darkness in their eyes, which showed all their lives,
>
> (*Sons and Lovers*)
>
> 但是他们的心里有一个焦灼的紧张点，眼睛里有一片黑暗，一生都显露着。
>
> （《儿子们和情人们》）

> Therefore the dusky, golden softness of this man's sensuous flame of life, that flowed off his flesh like the flame from a candle, not baffled and gripped into incandescence by thought and spirit as her life was, seemed to her something wonderful, beyond her.
>
> (*Sons and Lovers*)
>
> 这个男人的生命的感官之火，黑黝黝而又闪着金光，柔和地从他的身体流溢出来，就像从一根蜡烛射出火焰一般，不是像她自己的生活那样被思想和精神隔住而激发成为白炽光，因此使她感到神

奇，无法理解。

（同上书）

这两段都是现代小说里的好文字：一段写矿工内心的痛苦，一段写一个女人为一个男人所吸引，所用的词是普通的，现成的，比喻也是从古以来人们常用的，没有一点做作之处，反而使人感到新鲜，感到劳伦斯笔下有一种感情，像他所写的人那样不用言词而用身体传达的。

应该说劳伦斯走的路是古往今来作家走的大路。20世纪虽是一个炫奇夸异的时代，小说家也进行各种试验，但多数作家在语言上没有走乔伊斯的路，而走劳伦斯的路。

这对于散文是有利的。散文也欢迎各种试验，但是不愿变成创词表演，因为它得顾到读者，得首先把内容说清楚。不过分浸淫于语言摆弄，反而可以在内容上多下工夫。

这一点，还在二次大战以来的诸家散文中得到证实。

第八章　20世纪（下）

英国散文之幸，在于不仅文学家刻意写好文章，而是全社会都对此关心，各界人士中多能文之士。

丘吉尔的雄辩和文风观

首先，政界人物中有文章高手，丘吉尔（1874—1965）就是一个。他在第二次世界大战时期所讲的话当中就有许多成为名言。当德军席卷欧陆，英国危在旦夕的时候，丘吉尔受命组阁，在下院表明他的决心，说了这样的话：

I would say to the House, as I said to those who have joined this Government, "I have nothing to offer but blood, toil, tears and sweat."

(Speech, House of Commons，13 May，1940)

我想对下院说，也曾对参加本届政府的人说：“我拿不出什么东西，除了热血，苦干，眼泪，汗水。”

(1940年5月13日在下院讲话）

Victory at all costs, victory in spite of all terror, victory however long and hard the road may be; for without victory there is no survival.

(Speech, House of Commons，13 May，1940)

胜利，不惜任何代价；胜利，不管各种恐怖；胜利，不管道路怎样远，怎样难；因为没有胜利就没有生存。

（同上）

等到那年夏天，皇家空军以少击众，摧毁了进攻英国的纳粹空军力量，取得了一个关键性的胜利的时候，他又告诉下院：

Never in the field of human conflict was so much owed by so many to so few.

(Speech, House of Commons，20 August，1940)

在人类斗争史上，从来没有这样多的人为这样大的事感激这样少的人。

（1940年8月20日在下院讲话）

他又告诫国人，胜利不是能轻易取得，而要靠自身的艰苦努力：

No one can guarantee success in war, but only deserve it.

(*Their Finest Hour*，1949, p. 484)

谁也不能保证战争的胜利；该得胜利，就有胜利。

（《他们最得意的时刻》，1949，第484页）

他也时时想到一个民族的将来：

There is no finer investment for any community than putting milk into babies.

(Radio Broadcast，21 March，1943)

任何社会没有比用牛奶喂婴儿更好的投资了。

（广播讲话，1943年3月21日）

这些名言是令人难忘的，但只能稍稍表现他的散文的面貌。除了在政治场合上雄辩滔滔，他还写了大量传记和历史，都是既有见地又有文采的。他的英文之所以写得好，是因为他从小就注意英文的基本结构：

By being so long in the lowest form I gained an immense advantage over the clever boys . . . I got into my bones the essential structure of the normal British sentence—which is a noble thing. Naturally I am biased in favour of boys learning English; and then I would let the clever ones learn Latin as an honour, and Greek as a treat.

(*My Early Life: A Roving Commission,* 1930)

由于我长期留在学校的最低一级，我倒取得了聪明学生所没有的一大优势。……我把普通英国式句子的实质结构——这是一个极好的东西——吸进了我的骨髓。当然我是偏向学英文的学生的，不过我也可以让那些聪明学生学拉丁文作为一种荣耀，学希腊文作为一种享受。

（《我早年的生活》，1930）

这是他在回忆在哈罗中学上学情况时说的，那时他不是一个“聪明学生”，考试不及格，所以长期留在最低级，不想却把英文真正学好了。

他的英文是道地的英国英文，有许多传统的优良品质，如善用最朴素的基本词汇，句子结构合乎习惯而不求表面上的逻辑性；但他也很会修辞：排比、对照、平行结构、形象化说法、节奏和音韵上的特殊效果等等无所不能，但是首先做到的一点是清楚准确地达意。这似乎是一个起码要求，但是多少人能真正做到？特别是在当时英国的政界，多的是含糊其辞的政客，一度担任首相的麦唐纳尤其以冗长、模糊为人所病，清楚达意的文风就变成一种难得的品质了。

丘吉尔是十分关心文风的。他不仅自己以身作则，力求用好英文，并且在担任首相期间，派了一位官员专门写了一本关于英文用法的书，印发政府各部门，要求公务人员在起草白皮书、通知、布告、备忘录等等政府文件的时候写朴素的纯正英文。这本书即是《朴素的词》（1948），后经增补向社会扩大发行，书名改为《朴素词用法ABC》（1951），作者是欧纳斯特·高厄斯爵士。

这本书要求政府起草公文的人使用人民能懂的本质英语，而不要用“官腔”（officialese）。所谓官腔就是从古时法律文书传下来的某些措辞公式，加上一些抽象大词，尽量把简单的事情说得堂皇。还有一种趋势，即喜用书面式的典雅而反对口语体的道地说法和习惯结构。例如把前置词放在句末被看成是一种不雅，如果写

It is like something he dreamt of.

本是道地英语，但有人却硬要把它改成

It is like something of which he dreamt.

倒是合乎拉丁式语法了，但也就不是活的英文了。丘吉尔对这种趋势极为反感，一次看文件时针对一个类似的句子批了一句：

This is the sort of English up with which I will not put.

任何人一看，就会觉得好笑，因为显然通常的说法应是：

This is the sort of English I will not put up with.

只有丘吉尔这个大忙人还有兴致和幽默感来写下这个妙批！可见他是怎样注意文风的。

然而像任何能文之士一样，丘吉尔又不单纯地依赖简朴词汇和道地说法。他也能为了特殊效果而用大词，如“terminological inexactitude”（术语的不准确），又如：

I have not become the King's First Minister in order to preside over

the liquidation of the British Empire.

(Speech, Mansion House，10 November，1942)

我当国王的首相并不是为了来主持消灭大英帝国的。

（1942年11月10日演讲）

他说这类话往往是以大臣或首相的身份在为一件事辩护的时候，文字显得堂皇，远不如他在理直气壮时那样说得直截了当。

这位最有英国气派的丘吉尔有时也用美国式的口语说法，而且用得极妙：

When I warned them that Britain would fight on alone whatever they did, their Generals told their Prime Minister and his divided Cabinet: "In three weeks England will have her neck wrung like a chicken."

Some chicken! Some neck!

(Speech to the Canadian Parliament，30 December，1941)

当我对法国政府声明：不论他们做什么，英国决心单独打下去的时候，法国将军们告诉他们的总理和与他意见不一致的内阁：“不出三周英国就会让人把脖子拧断，像只小鸡。”

这小鸡可了不得！这脖子也了不得！

（1941年12月30日在加拿大议会演讲）

这个some的用法就是美国口语中常见的。选择这个北美人喜欢

的词来对北美人说话，也就会使他们印象更加深刻。

而在丘吉尔的大部头著作如《第二次世界大战》（1948—1953）、《说英语人民的历史》（1956—1958）里，他则仍然在继续吉朋的写史传统，文笔是豪迈甚至瑰丽的。

所以尽管他提倡并善用“简朴的词”，他的散文风格又不能只用平易两字来概括。除了平易，还有力量、色彩和戏剧性。

文风问题的复杂性

关心文风的，不止丘吉尔一人。在世纪之初，就有福勒兄弟在《国王的英语》、《现代英语用法》等书里告诫读者：

> 能用短词、简单词就不用长词、大词；
> 能用盎格鲁——撒克逊词就不用拉丁词……

等等。后来又出现了大量论风格、修辞和惯用法的书，大多是崇尚平易风格的，还有作家格瑞夫斯和霍奇合作写了一本《你肩后有读者》（1943）一书，从名家（包括罗素、艾略特在内）作品中挑出一些片段来指出种种毛病。毛病是存在的，但是批评者所提出的修改却往往是逻辑性强而失去了原有的风趣和文字魅力，变成淡而无味的白开水了。等到作家乔治·奥威尔写了《政治与英语》（1946）一文，文风的讨论才进入一个新的阶段。

此文原在伦敦文学杂志《地平线》上发表，由于它论点的

鲜明、提法的尖锐和牵涉到当代政治而引起文坛内外的注意。它一上来就引了五段文章，两段出自教授之手，其中一个是颇负盛名的政治思想家拉斯基，两段是政治性杂志文章，还有一段来自英共小册子。拉斯基是英国工党的智囊，其文如下：

> I am not, indeed, sure whether it is not true to say that Milton who once seemed not unlike a seventeenthcentury Shelley had not become, out of an experience ever more bitter in each year, more alien to the founder of that Jesuit sect which nothing could induce him to tolerate.
>
> (Harold Laski, Essay in *Freedom of Expression*)

奥威尔指出：此文共53字，而用了五个否定词，其中一个是多余的；alien一词显然是akin之误；还有几处措辞笨拙；整个效果是含糊。

其余四段也各有毛病，而合起来这五段文章呈现两个共同的毛病，即：1．都用了陈旧的比喻；2．都不精确。奥威尔认为原因是：“作者或者有意思而不能表达，或者粗心大意地说了别的什么，或者根本不在乎所说有无意义。这种含糊其辞与说话无能的结合是现代英国散文最显著的特点，尤以各类政治文章为最。”

但是奥威尔又认为事情还不是毫无希望。经过少数有心人的努力，文风的败坏是可以遏制的。他提出了六条具体办法：

1．不用已在出版物见过的明喻、暗喻，或任何类似辞藻；

2．能用短词就不用长词；

3．能少用一词就坚决不用；

4．能用主动语态就不用被动语态；

5．能用普通英语词就不用外国词、科学词、专门词；

6．为了不至说根本不像话的话，以上哪条也可不遵守。

这样看起来，奥威尔似乎与福勒兄弟的主张差不多。其实不然。他们的用意不一样，影响也不同。福勒兄弟是不关心政治的传统学者，写书主要是为学生，影响也是先在教育界。奥威尔则是十分注意当代政治的作家，他的著名小说《兽场》（1945）与《1984》（1949）就是政治讽刺作品。他写此文是针对政治宣传的，特别是左派宣传。他的影响主要来自他的文名。除了上述两部小说之外，他还写了大量报刊文章，包括《在缅甸枪击大象》那样的散文名篇。他的文学评论也别出一格，完全不用文论家的术语、套话，直抒个人观感，但是无论谈狄更斯还是莎士比亚，斯威夫特还是杰克·伦敦，都有新鲜而又深刻的看法，而文字平易有力，更非一般文论家所能企及。这样，奥威尔自己文章的榜样增加了他关于散文风格的主张的影响。

在文章之末，奥威尔却说了一句：“我在这里没有考虑语言的文学用法，只讨论了语言作为表达思想而不是掩盖或避免思想的工具。”这是因为他知道语言的文学用法要复杂得多，在文学写作领域内不仅他那六条需要重新考虑，就连整个平易观念也会需要修正的。

如我们在考察各个时期散文作品时所已看到，英国散文史

上确有一条平易传统，而平易不是轻易得来的，因为它是一种文明的品质，牵涉到文化的兴盛和现代世界的建立。

但是我们同时也看到：

1．平易有各种各样；

2．平易的内涵随着时代而变化；

3．平易与艰深是相对的：没有艰深，也难见出平易；平易固然反对艰深，但也从它汲取好的东西。

4．平易与创新不对立。有了平易做基础，创新可以更放手进行，同时又不会跑野马，因为平易是以能为读者接受为前提的。

5．平易问题的关键是要清楚、准确地表达内容，不要因词害意；同时，这也要求内容是值得表达的，最好的平易文章是有新思想、新看法的一类。

6．平易不是一切。同样是平易文章，有的写得更有艺术。

无论如何，平易不是平淡。斯威夫特是主张平易的，但他也反对“平淡的措辞”和“大量平淡而无必要的修饰语”。笛福是最为平易了，但他的丰富的社会经验使他写得深刻。班扬是平易风格的第一个大家，但他有一颗不服从国教者的赤诚的良心和地上天国的理想，他的平易里包含着希望和愤怒，这样的文章是绝不平淡的。

20世纪的好散文也是平易而不平淡。已讨论的诸家所作固然是这样，我们将看到二次世界大战以来的各体散文也是这样。

学府的文雅；文雅的限度与扩充

丘吉尔的风格大体上也是英国高等学府中人的风格，虽然各人表现不同，不同时期也有一些变化，但总的说来，学府中人特别是牛津、剑桥这两所古老大学出身的人总像是在用同一支笔写作似的，他们喜欢的引语、掌故，他们爱开的玩笑也如出一辙。他们心目中的好的散文风格是言之有物而又有文采。他们也一般地支持平易，但又必须是文雅的平易。他们之中有不少人能做到这一点，但也有许多人写得浮泛或仅仅俏皮，另有些人则书卷气太重，拉丁引文过多，又成为所谓“学府体”（the learned style）的一种毛病。

文学教师似乎应该都能写一手出色散文，实际却不尽然。不少情况是同一人笔下，好次并陈。而且我们会看到，主要问题还在他们写的内容是什么。世纪初的圣茨伯里教授（George Saintsbury，1845—1933）嗜好书如陈酒，能把他对于英、法文中优美风格的热爱传染给读者，对于散文节奏也很有研究。但是后人却对他本人的文风提出批评，或认为他过于着重个人印象，或认为他的句子太曲折、太啰嗦。实际上他的曲折和啰嗦在于想对事物作出细致区别或对自己所说提出各种限制——正是一个认真而又负责的学者该做的。当然，也有时候他似乎是在有点放纵自己慢慢地品尝什么。我们且看一个例子：

At any rate, if it were not the last, it ought to have been; and,

though there are too many instances of non-coincidence between what ought to be and what is, we need hardly lay it down as a rule that what ought to have been could not be. *The Tempest* is not all Shakespeare: only all Shakespeare is that.

("Shakespeare", *The Cambridge History of English Literature,* Vol. V, Part One，1910, p. 207)

这确实有点“转文”了，绕来绕去，自得其乐，虽然句子的结构是清楚的，节奏也是动听的，最后也达到了作者的目的，即强调《暴风雨》一剧是杰作，莎士比亚也只有投进全部艺术才能写出。

但更多的时候，他是在比较、区分，真有所见而不是仅仅盘旋于词句之间：

It is probable that most good judges would allot Pascal in French the place which Dryden occupies in English, that is to say, the place of the writer who combines most of the advantages of the elder and younger manners. But Pascal, who wrote mainly to please himself, had this great advantage over Dryden, that his work contains no mere journey-work, and especially nothing unworthy of him.

(*A Short History of French Literature,* Oxford，7th ed. 1918, pp. 331–332)

可能大多数有眼力的评论家会给巴斯加尔在法文中以德莱顿在英文中的地位，即一个结合了老和新的风格的多数优点的作家的地

位。不过巴斯加尔是只为自娱而写作的，因此有一个优点是德莱顿所没有的，即他不写应酬文章，更无辱没自己的文章。

（《简短法国文学史》，第7版，1918，第331—332页）

圣茨伯里之后，传统派的文学教授们忙于考据版本之学，忙于写文学史，观点与方法各有不同，但写法大体上都是明白晓畅而见典雅。个人色彩比较明显的是包拉（Maurice Bowra，著有《象征主义的遗产》、《创造性试验》）、路易斯（C. S. Lewis，著有《爱的寓言》、《16世纪英国文学史》）、道勃雷（Bonamy Dobrée，著有《近代散文风格》、《18世纪初期英国文学史》）、贝特生（F. W. Bateson，长期主编牛津《文评试笔》杂志）、赛西尔（David Cecil，著有《早期维多利亚小说家》）等人。文论家燕卜荪（William Empson）几乎完全不顾典雅，只用最本色的简朴语言写出了《七类晦涩》等深入讨论文学疑团的出色著作；学者威尔逊（F. P. Wilson）则用典雅的语言把《莎士比亚与新目录学》这样的专门学术问题作了清晰的综述。

李维斯（F. R. Leavis，1895—1978）是学院中的一人，却又不同于一般的学院派。他长期执教于剑桥唐宁学院，主编一个文学评论刊物《细察》（*Scrutiny*，1932—1953），在一部分研究文学的青年学生中有深远影响，然而却与他的教文学的同行以及文坛名流格格不入。他的成名作是《英国诗的新方向》（1932），中期的重要著作是《伟大的传统》（1948），后期著作包括《活的原则：英语作为一种思想的学问》

（1975）——这三本书书名也表示了他三个时期的中心注意点：初期是表现当代敏感的诗，中期是以奥斯丁、乔治·艾略特、亨利·詹姆斯、康拉德等人组成的英国小说传统，后期是英语和英语文学的教学在提高整个社会文化中的重要作用。他最引人注意的论著也许是《小说家劳伦斯》（*D. H. Lawrence, Novelist*，1955），在这里他用他特有的肯定语气强调了劳伦斯的伟大：

> What needs to be said is this: Lawrence is before all else a great novelist, one of the very greatest and it is as one of the major novelists of the English tradition that he will above all live.
>
> (p. 18)

> 需要说的是这个：劳伦斯首先是一个伟大的小说家，最伟大的中间的一个，他将首先作为英国传统里一个主要小说家活下去。
>
> （第18页）

这是一个极高的评价，但不是仅仅说一句话就可以确立的，需要证明；何况英国文坛上早已有一种论调，即劳伦斯固然是怪才，但只着重写男女之间的性关系，崇拜血性的本能（我们记得，罗素曾提出过这样的看法），未必有多少艺术，更难说是伟大。李维斯针对这些说法，特别是艾略特认为劳伦斯有感情而缺智慧的断言，一一批驳，然后集中分析了《虹》与《恋爱中的女人们》两部长篇小说，不只是阐明书的优点，也指出缺点，然后写道：

Yet how small a sum these criticisms amount to when one takes stock of what has been achieved. This is enough to make *The Rainbow* a classic, and a major one. The rendering of the continuity and rhythm of life through the individual lives has involved a marvellous invention of form, and no one who sees what is done will complain of the absence of what is not done. It is the same life, and they are different lives, living differently the same problems—the same though different—in three interlinked generations: that is how the form is felt.

And how much of England that can have no other record than the creative writer's there is in *The Rainbow*. The wealth of the book in this respect is such as must make it plain to any reader that, as social historian, Lawrence, among novelists, is unsurpassed. Actually he is, in the strict sense, incomparable. *The Rainbow* shows us the transmission of the spiritual heritage in an actual society, and shows it in relation to the general development of civilization. Where *Women in Love* has that astonishing comprehensiveness in the presentment of contemporary England (or the England of 1914), *The Rainbow* has instead its historical depth. These two books would by themselves have been enough to place Lawrence among the greatest English writers.

(pp. 172–173)

然而当我们估量起已经取得的成就时，就会发现这类对于缺点的批评不占多少分量。这就足以使《虹》成为一部古典名著，而且是主要的名著。为了表达穿越几个个人的生活的连续性和韵律，需

要一种高超的发明，即发明一种形式。任何人看了已经做到的就不会因还有什么没做到而埋怨。生活是同样的，然而各有各的活法，三代互有关联的人的问题是一样而又不一样，因为各人的体验不同：这就是上述形式给人的感觉。

而在《虹》之内，又包含了多少的英格兰！这方面除了在作家的笔下是不会有任何其他记录的。这本书在这方面的丰富足以使任何读者都能看清：作为一个社会历史学家，劳伦斯在小说作者中是无人超越的。事实是，严格地说，他是无人能比的。《虹》告诉我们在一个实际的社会里精神遗产是怎样传播下去的，同文化的一般发展又形成什么关系。《恋爱中的女人们》在表达当代英国（即1914年的英国）方面有一种惊人的广度，《虹》则有历史的深度。只凭这两本书就足够把劳伦斯放在最伟大的作家之列了。

（第172—173页）

在讨论《恋爱中的女人们》的过程里，李维斯先引了书中关于一位青年妇女忽然悟到人生的空虚的一段，然后加以评论：

And at the same instant came the ironical question: 'What for?' She thought of the colliers'wives, with their linoleum and their lace-curtains and their little girls in highlaced boots. She thought of the wives and daughters of the pitmanagers, their tennis-parties, and their terrible struggles to be superior each to the other, in the social scale. There was Shortlands with its meaningless distinction, the meaningless crowd of the Criches. There was London, the House of

Commons, the extant social world. My God!

Young as she was, Gudrun had touched the whole pulse of social England!

This last sentence is no mere statement. It evokes for us in an epitomizing presence what the whole book has so potently done. We are told only that we may sharply recall; for after reading *Women in Love* we do feel that we have 'touched the whole pulse of social England'. It is one of the astonishing manifestations of Lawrence's genius that he can, with easy mastery, achieve this—he, the miner's son and the ex-elementary schoolteacher. By the time we come to Gudrun's definitive collapse we seem to have experienced, in unanswerable actuality, the representative varieties of English life. What other English novelist commands such a range?—and Lawrence *commands* it, for his penetration is incomparably deep and his perception of significance keeps everything duly functional to the development of his themes.

同时来了那个嘲弄的问题："为了什么？"她想到矿工们的老婆，忙于地板革，花边窗帘，忙于给女孩们穿上高统靴。她想到矿井经理们的老婆和女儿，忙于开网球会，忙于在社会阶梯上高人一头的可怕竞争。肖特兰在那里，连同它的毫无意义的名声，还有克里区家里的毫无意义的一群人。伦敦在那里，连同下议院，连同社交界。我的天！

尽管那样年轻，古特它摸到了英国社会的整个脉搏。

这最后一句不仅仅是一种宣告。它把全书强有力地完成了的种种一齐唤起在我们之前。它只说了我们能够清晰地回想起来的东

西，因为在读了《恋爱中的女人们》之后，我们确实感到我们也“摸到了英国社会的整个脉搏”。劳伦斯天才的惊人的表征之一正在他——一个矿工的儿子和前小学教员——能不费力地、完全有把握地做到这点。等到我们看到古特它的最后崩溃，我们通过无可辩驳的实际似乎体验了英国生活有代表性的各个方面。哪一个别的英国小说家有这样的广度？而劳伦斯充分掌握了这些，他穿透极深，他对于意义的领悟使得每样东西都能为发展他的主题起到作用。

（第207—208页）

劳伦斯吸引李维斯的在于他的英国本色，这是因为李维斯本人就有强烈的英国意识。他对于乔伊斯不热心，也因为这位爱尔兰作家是一个“世界主义者”。同样，他也看不起勃卢姆斯伯利集团，因为他们所提倡的文雅当中有着浓厚的法国味或俄国味。他是一个赤心的英国汉子，相信英语的伟大，早在1933年，他就论述过这一点：

This strength of English belongs to the very spirit of the language—the spirit that was formed when the English people who formed it were predominantly moral . . . And how much richer the *life* was in the old, predominantly rural order than in the modern suburban world . . . When one adds that speech in the old order was a popularly cultivated art, that people talked (so making Shakespeare possible) instead of reading or listening to the wireless, it becomes plain that the promise of regeneration by American slang, popular city-idiom, and the invention

of *transition*-cosmopolitans is a flimsy consolation for our loss.
(quoted George Steiner, "F. R. Leavis"，20th *Century Literary Criticism*, ed. David Lodge，1972, p. 633)

英语的力量正在这语言的精神，而这一精神是在构筑英语的英国人民具有高度道德感的时期形成的。……而在那古老的、主要是农业的社会制度之下，生活要比现代城市郊区的世界丰富得多。……当我们再想到，在那旧制度之下说话是一种在群众中培养的艺术，当时人们喜欢讲话（因而才能产生莎士比亚）而不是读书或听广播，事情就变得更加明显了，即想靠美国俚语和流行的城市说法或靠一些过渡人物、世界主义者的创造之类来复兴英语是如何站不住脚，对于我们所遭受的损失根本算不上安慰。
（转引自乔治·斯坦纳：《F. R.李维斯》，见大卫·洛奇编《20世纪文学批评》，1972，第633页）

李维斯对于现代世界的厌恶是由来已久的，所以后来在50年代之末又同C. P.斯诺进行了一场关于“两种文化”的大论战，对于科技文化的发展进行了猛烈的抨击。他毕竟是一个传统主义者，主张“精英人物”组成的文化统治层，主张由他们的主观鉴别来确定英国文学中的“伟大传统”，因此而受到更后出现的后结构主义者的攻击。

李维斯虽曾造成一时影响，但他的散文风格却被人称为“艰涩”。他的句子往往过长，限制性和补充性的附加语过多，有点像世纪初的圣茨贝里；所不同的，他从不作文字游戏，而总是严肃地——甚至急切地——尽力说清他的意思。

* * *

倒是在别的学问领域里，能够发现能文之士。

例如哲学家科林伍德。

科林伍德（R. G. Collingwood，1889—1943）长期担任牛津大学的哲学教授，对于哲学、美学、历史哲学都有重要贡献，能用明晰、准确的文字谈深奥的理论。他的《自传》（1939）是一个思想家心灵成长的记录，出版之后受到学术界和广大文坛的称赞。其中有一段谈到他的中学生活：

> Long experience of hostility between myself and the system under which I lived made me cynical, suspicious, and eccentric; caring little for my relations with my neighbours; quick to take offence and not unready to give it. But, for all that, there were many long walks in the country, many idle afternoons on the river, many evenings spent playing and hearing music, many nights talking until dawn; and more than one lifelong friendship in the making.
>
> (R. G. Collingwood, *Autobiography*, pp. 13–14)

我自己与我所生活的制度之间的长期敌对，使我变得什么也不在乎，疑心很重，十分古怪。我不在乎自己与邻居的关系，很容易生气，也随时准备得罪别人。尽管如此，我还是有过不少长时间的乡间散步，在河边度过许多漫无目的的下午，不少傍晚玩乐器，听音乐，不少次同人一直谈到天明。我还结交了不止一个后来终生来

往的好友。

（梅仁毅译文，下同）

他对许多事情有独特看法，例如：

> And if anybody had objected that in what I call "open" history one couldn't see the wood for the trees, I should have answered, who wants to? A tree is a thing to look at; but a wood is not a thing to look at, it is a thing to live in.
>
> (R. G. Collingwood, A*utobiography*, p. 76)
>
> 如果有人反对，说什么在我称之为“开放的”历史中，人们见树不见林，我就要这样回答他：谁要见林呢？树是给人看的，林则不然，是让人住在里面的。

这文章也是爽快之至，借用“见树不见林”这个成语而把它整个儿翻了过来，明快的口语体文字更显出思想的敏捷和气势。

他又这样论述“哲理化”的重要性，认为这是第一流科学家也必须具备的条件：

> A man who has never reflected on the principles of his work has not achieved a grown-up man's attitude towards it; a scientist who has never philosophized about his science can never be more than a secondhand, imitative journeyman scientist.
>
> (R. G. Collingwood, *The Idea of Nature,* 1945, p. 2)

一个人如果从来不去想一下他所做的工作的原则，那就是缺乏一种成熟的人对待工作的态度；一个科学家如果从来不把他研究的科学哲理化，那就只能永远做一个没有第一手发现的、模仿别人的、雇佣式的科学家。

（《自然之为观念》，梅仁毅译文，1945，第2页）

英国大学不缺乏这样能对自己所作研究哲理化的人。剑桥大学的李约瑟就是这样的一人。他前半生研究生物化学，后半生研究中国科技史，写出了皇皇巨著《中国的科技与文明》（*Science and Civilisation in China*）。他不只是记录中国人的创造发明，还把它们放在世界文化的大图景中来看，同西方科学进行比较，点明两者的差别，例如：

Encouraged by the world-outlook of a bureaucratic literature-dominated society, the scholars threw all their energies into history, philology and archaeology. What came out of it was not that terrifying strength which has transformed the world of space and time, but rather a vast edifice of knowledge of the past of a people, an edifice to which its European counterpart has only been for the past two centuries even comparable.

On 9 July 1704, Yen Jo-Chü, one of the greatest builders of this edifice, lay dying in Peking, of a disease which a few milligrams of one of the drugs which modern natural science would later discover, could have cured. The picture exemplifies both the nobility and weakness of

medieval Chinese humanism.

(Vol. II, p. 395)

在一个官僚主义化的、重文学的社会的世界观的激励下，学者们竭尽全力去研究历史学，语文学，考古学。结果不是产生西方那种足以改变时空世界的可怕力量，而是建立起一个巨大的学问结构，其中尽是关于一个民族的过去的知识。只是到了晚近两世纪，欧洲才有勉强能与之相匹的同样结构。

1704年7月9日，这一学问结构的最伟大的建造者之一的阎若璩在北京病倒了。这病只消用后来近代科学发现的一种药的几个毫克就可治愈，可是他却长眠了。这一图景既说明了中古中国人文主义的高贵，也说明了它的弱点。

（第2卷，第395页）

这是高度的“哲理化”，这也是绝好的散文。

科学家中能文之士当然不止李约瑟一个。世纪初年的天文学家金斯和物理学家艾丁顿就是以能用普通人可懂的朴素文字解释科学现象著称的，后来又出现了生物学家霍尔丹（J. B. S. Haldane），他的面向一般读者的科学小品《论大小合适》都收进了遥远中国的英文教科书里。霍尔丹也是高瞻远瞩、能够“哲理化”的科学家，但他不肯谈宇宙究竟是什么。他说的是：

My own suspicion is that the universe is not only queerer than we suppose, but queerer than we can suppose.

I saw a new heaven and a new earth, for the old heaven and the old earth had passed away.

(quoted Kenneth Clark, *Civilization*，1969, p. 345)

我自己的怀疑是：宇宙不仅比我们所想象的更怪，而且比我们所能够想象的更怪。

我看到了一个新的天和一个新的地，因为旧的天和旧的地都消逝了。

（转引自K.克拉克：《文化》，1969，第345页）

一位文化史家引了他的话，加了一句：“我们的新的宇宙的不可解性，我看是现代艺术之所以混乱的最后原因。”科学与艺术原是相连的。

70年代之初，科学家勃朗诺斯基在英国广播公司（BBC）电视上作了一系列西方科学史的演讲，后来讲词作为《人的上升》（*The Ascent of Man*，1973）一书出版，更是赢得了几百万的观众和读者。

J.勃朗诺斯基（Jacob Bronowski，1908—1974）先在剑桥大学学数学和物理，后来研究生命科学，“运气使我一生中研究了两门生长性的学问”。他是有重要研究成果的专家，但他的兴趣是全部科学、全部文化，对于诗歌研究也下过工夫，所著《威廉·布莱克与革命》（1944，1965）是颇多新见的文论，受到文学界的推崇。现在在《人的上升》中，他把深奥的科学原理如相对论用浅近但不庸俗化的语言介绍给一般听众，又把科学发展史上的重要人物的个人特点生动地描绘出来，而

在这一切之上，又点明了重要科学发现对世界全盘文化的意义。这是只有广博而又深思的科学哲学家才能做到的。

在面对电视观众的时候，他是面对着新的挑战。他不仅成功地回答了这个挑战，而且把它看作一个新的机会，利用了电视屏幕上的图像和动作来补语言的不足，大大扩充了科学的普及面。语言仍是重要的，只不过要更口语化、更亲切，但又要更精练，更突出要点。

我们且看他怎样谈爱因斯坦。

他先讲背景和爱因斯坦在青年时代想到的前人未想过的问题：

The universe of Newton ticked on without a hitch for about two hundred years. If his ghost had come to Switzerland any time before 1900, all the clocks would have chimed hallelujah in unison. And yet, just after 1900 in Berne, not two hundred yards from the ancient clocktower, a young man came to live who was going to set them all by the ears: Albert Einstein.

Time and light first began to go awry just about this time. It was in 1881 that Albert Michelson carried out an experiment (which he repeated with Edward Morley six years later) in which he fired light in different directions, and was taken aback to find that however the apparatus moved, always he came out with the same speed of light. That was quite out of keeping with Newton's laws. And it was that small murmur at the heart of physics, which first set scientists agog acid

questioning, about 1900.

It is not certain that the young Einstein was quite up-to-date about this. He had not been a very attentive university student. But it is certain that by the time he went to Berne he had already asked himself, years earlier as a boy in his teens, what our experience would look like seen from the point of view of light.

The answer to the question is full of paradox, and that makes it hard. And yet, as with all paradox, the hardest part is not to answer but to conceive the question. The genius of men like Newton and Einstein lies in that: they ask transparent, innocent questions which turn out to have catastrophic answers. The poet William Cowper called Newton a 'childlike sage' for that quality, and the description perfectly hits the air of surprise at the world that Einstein carried in his face. Whether he talked about riding a beam of light or falling through space, Einstein was always full of beautiful, simple illustrations of such principles.

(*The Ascent of Man*，1973, pp. 243–247)

牛顿的宇宙滴答滴答地运行着，大约二百年没出一点故障。如果他的鬼魂能在1900年前任何时间来到瑞士，所有的钟都会同声奏鸣颂歌。可是就在1900年，离那古老的钟塔不过二百码的地方，住着一个新来的青年人，他不久就要使所有的钟表吵闹起来。他就是阿尔伯特·爱因斯坦。

大约此时，时间与光开始闹别扭了。1881年阿尔伯特·密切尔逊做了一个实验（六年后他又和爱德华·莫莱一起再做了一次），把光朝许多不同方向发射，吃惊地发现不论他怎样移动仪器，光的

速度总是一样。这是不符合牛顿的定律的。就是这一物理学中心的小小嘀咕声首先使科学家激动而提出了各种问题。这大约是1900年。

很难说年轻的爱因斯坦对这一切都及时知道。他在大学不是一个用功的学生。但可以肯定，当他去到伯尔尼的时候，已经在他还是十几岁的孩子的年月里，早就问过自己：如果从光的观点来看，我们的经验又会是什么样子？

对于这个问题，回答是充满矛盾的，因而是困难的。但像所有的矛盾一样，最难的不在提出答案，而在怎样提出问题。牛顿和爱因斯坦这类人的天才在于：他们提出透彻的、天真的问题，结果引来了灾难性的回答。诗人威廉·古柏曾称牛顿为“婴孩似的圣哲”，就因为他有这种气质，而这一形容话也完全适合爱因斯坦，他的脸上也总是有一种对世界感到神奇的表情。不论是他谈骑在一道光上或者在空间中堕落，他总是充满了对这类原理的美丽的、简单的说明。

（《人的上升》，1973，第245—247页）

然后勃朗诺斯基在电视屏幕上演出了一幕戏：他坐了一辆旧式电车，像爱因斯坦过去常做那样，从钟塔去到他工作所在的瑞士专利局。接着勃朗诺斯基讲道：

The thought that Einstein had had in his teens was this: 'What would the world look like if I rode on a beam of light?' Suppose this tram were moving away from that clock on the very beam with which

we see what the clock says. Then, of course, the clock would be frozen. I, the tram, this box riding on the beam of light would be fixed in time. Time would have a stop.

(p. 247)

爱因斯坦十几岁时所想的问题："如果我骑在一道光上，世界将是什么面貌？"假设这辆电车是附在那道让我们看得见大钟的光线上向外移动，当然钟就冻结了。骑在这道光上的我，这电车，这车厢也在时间里固定了。时间终止了。

（同上书，第247页）

于是产生了一个疑团，即当人竭力要跟上光的速度的时候，人就隔绝于时间的流动之外。这也就是说，没有统一的时间。由此而引起的另一个疑团：处于不同场所的人有不同的经验，坐电车的人与街上走路的人对时间、距离等等，各有不同的"值"。这就是相对论的核心。

因此，爱因斯坦的宇宙完全不同于牛顿的宇宙：

For Newton, time and space formed an absolute framework, within which the material events of the world ran their course in imperturbable order. His is a God's eye view of the world: it looks the same to every observer, wherever he is and however he travels. By contrast, Einstein's is a man's eye view, in which what you see and what I see is relative to each of us, that is, to our place and speed.

(p. 249)

对于牛顿，时间与空间形成一个绝对的框架，其中世界的物质活动按照稳定的秩序运行。他的世界是上帝眼中所见的世界，对每个观察者都是一个样子，不论站在什么地方或用什么方式旅行。作为对照，爱因斯坦的世界是一个人眼中所见的，你所见与我所见是相对的，即按照彼此的地点和速度而定。

（同上书，第249页）

说明了相对论的原理之后，勃朗诺斯基回头再讲爱因斯坦在瑞士的快乐日子，那时候没有人期待他“下金蛋”，而他却成果累累，从狭义相对论进到量子效果、广义相对论、场论。这期间，1919年5月29日在巴西和西非沿海的日食观察证实了广义相对论。英国皇家学会会员忙着彼此转告消息。艾丁顿打电报给立特尔武德，立特尔武德立即写了一个便条报告罗素。而爱因斯坦自己却在研究之余，坐咖啡店，抽雪茄烟，跟同事们闲聊，而他想的中心问题总是：“人们实际上怎样彼此交流？互相之间传送什么信号？我们怎样得到知识？”

最后，勃朗诺斯基对于爱因斯坦在人类文化史上的地位，说了这样一番话：

Einstein was the creator of a philosophical more than a mathematical system. He had a genius for finding philosophical ideas that gave a new view of practical experience. He did not look at nature like a God but like a pathfinder, that is, a man inside the chaos of her phenomena who believed that there is a common pattern visible in them

all if we look with fresh eyes. . . .

So in a lifetime Einstein joined light to time, and time to space; energy to matter, matter to space, and space to gravitation. At the end of his life, he was still working to seek a unity between gravitation and the forces of electricity and magnetism. That is how I remember him, lecturing in the Senate House at Cambridge in an old sweater and carpet slippers with no socks, to tell us what kind of a link he was trying to find there, and what difficulties he was running his head against.

The sweater, the carpet slippers, the dislike of braces and socks, were not affectations. Einstein seemed to express, when one saw him, an article of faith from William Blake:'Damn braces: Bless relaxes'. He was quite unconcerned about worldly success, or respectability, or conformity; most of the time he had no notion of what was expected of a man of his eminence. He hated war, and cruelty, and hypocrisy, and above all he hated dogma—except that hate is not the right word for the sense of sad revulsion that he felt; he thought hate itself a kind of dogma. He refused to become president of the state of Israel because (he explained) he had no head for human problems. It was a modest criterion, which other presidents might adopt; there would not be many survivors.

It is almost impertinent to talk of the ascent of man in the presence of two men, Newton and Einstein, who stride like gods. Of the two, Newton is the Old Testament god; it is Einstein who is the New Testament figure. He was full of humanity, pity, a sense of enormous

sympathy. His vision of nature herself was that of a human being in the presence of something god-like, and that is what he always said about nature. He was fond of talking about God: 'God does not play at dice', 'God is not malicious'. Finally Niels Bohr one day said to him, 'Stop telling God what to do'. But that is not quite fair. Einstein was a man who could ask immensely simple questions. And what his life showed, and his work, is that when the answers are simple too, then you hear God thinking.

(pp. 255–256)

爱因斯坦是一个哲学系统而不只是数学系统的创造者。他有一种天才，能找到一种哲学观念使人们对实际经验得到一个新的看法。他不是像一个天神那样观察自然，而是作为一个开路人，也就是一个虽然身处紊乱的自然现象之中但仍相信它们有一个共同的格局，只要我们用新鲜的眼光就可看出。……

这样，在他的一生中，爱因斯坦使光联上时间，时间又联上空间；使能量联上物质，物质联上空间，空间又联上引力。在他生命的终结，他还在致力于寻找引力与电力、磁力之间的统一性。在我的回忆里，他在剑桥大学评议会厅里作学术演讲的时候，只穿一件旧毛衣、一双毡拖鞋而不穿袜子，那一次就是对我们谈他在找它们的联系，以及他碰上了什么困难。

穿旧毛衣、毡拖鞋，不喜欢背带和袜子——这些可不是故作姿态。那一天我们看见他，他似乎是在表达一个从诗人威廉·布莱克得来的信念：“诅咒背带，祝福放松”。他不关心世俗的成功，体面，随大流；大部分时间内他不知道一个像他这样地位崇高的人该

怎样行事。他恨战争，残酷，伪善，尤其恨教条——只不过恨字不足以表达他所感到的那种带点悲痛的反感，他认为恨本身也是一种教条。他拒绝担任以色列国的总统，因为（他解释说）他不善考虑人的问题。这是一个不高的标准，别的总统也大可采纳，只不过能通过这标准的不会有几个罢了。

在牛顿和爱因斯坦两人面前谈人的上升几乎是一种冒犯，这两位是像上帝一样阔步行走的。牛顿是旧约的上帝，爱因斯坦则是新约的上帝。他充满了人情，怜悯，巨大的同情心。他心目中的大自然本身就是一个有某种天神般气质的人，他经常说自然就是这样子的。他喜欢谈上帝："上帝不玩掷骰子"，"上帝没有恶意"。最后，有一天尼尔斯·玻尔对他说："不要再叫上帝干这干那吧"。这话不全公平。爱因斯坦是一个能问非常简单的问题的人，而他的生活和工作所表明的是：当回答也是简单的时候，你听到了上帝在思考。

（同上书，第255—256页）

勃朗诺斯基的文章所表明的，不只是有文才的科学家能写出一部好的普及性的科学史，不只这样的科学史能够写得既生动又有思想深度，而且还告诉我们一点：科学当中有人和人的想象力，因此科学又须连同哲学、文学、艺术一起放在全盘文化中来考虑，第一流科学家往往既是极专的专家，又是广博的通才。

那么，这对散文又有什么关系？有，至少可提两点：一是散文真要写得出色，要有内容，在现代就是对于现代世界要有深入的观察和深刻的思考。二是散文需要也能够进入新领域；

勃朗诺斯基借重图像和声音，把散文带进了电视这一新领域，而这样做的时候，不仅没有减弱散文，反而增强了它的力量和艺术性。

报刊文的今天

散文用得最多的领域是报纸和期刊。

从新闻报道说，当今的英国大报可分两种：一种，如《泰晤士报》（*The Times*），仍有较长的文章，尤其在“特写”方面如此；另一种，也是大多数，则新闻趋向于短而醒目，一句话或一段话，配以照片，力求迅速及时。它们喜欢用有力的一个音节的动词，如rap, probe, bid, swoop, axe等。星期日出的各报更加杂志化，凡所谓“高质报”（quality papers）都少不了书评、剧评、影评、艺评之类，文章也往往长于大众化的日刊。

在周刊方面，也是时事评论与艺文评论并备，虽然各刊因传统而有所侧重。从研究散文的观点来看，期刊的文章也许更值得注意，因为它们比一般日报更讲究文字。

不妨拿几家有历史的期刊为例，略作描述。

一家是《经济学者》（*The Economist*）。此刊历史久远，创刊于1843年，第二任主编为著名政论家和文评家贝杰特（Walter Bagehot），代表自由资产阶级的观点，文章一律不署名，原来以论政经问题为主，本世纪60年代经过革新，内容扩大。根据1990年7、8月几期来说，它有下列栏目：1．社论，一期五六篇；2．世界时事，首先是当前大事（如海湾问

题），然后又分述英国、美国、欧洲、亚洲、其他国家；3．商业、财政与科学技术；4．经济与财政指南（有关汇率、银行利息之类的最新数字）；5．书评、艺评，一期六七篇；6．读者来信。

它的书评虽只是若干栏目之一，并非重点，但也值得一读。一般写得短小精悍，褒贬分明，而且注意所评书的文字质量，如不久前评论有关中国历史的两本新书时说：

> Indeed, neither of these books does justice to the sweep of China. Mr Spence has more on culture, but his style is often plodding. Mr Gray is far more rambunctious and even entertaining to read, but he makes mistakes.
>
> (*The Economist*，2–8 June，1990, p. 133)
>
> 的确，这两本书哪一本也没有能真正写出中国的气派。斯本司先生对文化谈得较多，但他的写法往往是拖沓的。格雷先生更放浪不羁，甚至写得有趣，但他有不少错误。
>
> （1990年6月2—8日，第133页）

这样一种笔法是相当典型的。真正令人感到有新意的是这家刊物的科技报道，常有写得内行而又可读的长篇专题文章（关于计算机、环境保护、通信技术之类），此外关于广告业、某一国家或区域等的综述也很有内容。

另一家是《新政治家》，现与《新社会》合出，英文全名为（*The New Statesman and Society*）。它原是作为费边派机关

刊于1913年创办的，标榜社会主义但声明不属任何政党，撰稿人中初期有萧伯纳和韦勃夫妇，后来有凯恩斯、弗琴尼亚·吴尔夫、G. D. H.科尔、J. B.普里斯特莱、V. S.普里切特等人。它的历届主编中在任时间最长的是金斯莱·马丁（1931—1960）。在政治上它属于左派，编辑方针是“异议，怀疑，考查，不顺从”，对于当前的政治和社会问题多所评论，笔调尖锐。不少读者则为它的文艺栏所吸引，上述撰稿者中有不少是作家和文艺评论家。近年来继续注意国际与英国国内政治之外，着重对社会问题的调查性专题报道，如卖淫、吸毒、艾滋病、少年犯罪、环境恶化，甚至伦敦马拉松赛跑比赛的经济内幕，等等。1990年上半年并有一系列文章以苏联与东欧的时局演变为鉴，探讨西方社会主义的将来，有些撰稿人如汤普逊（E. P. Thompson）、霍勃斯包姆（Eric Hobsbawn）等仍然坚持反资本主义的立场。针对欧洲一体化的进程加快，1990年6月22日一期登了该刊记者访问乔治·斯坦纳、穆瑞尔·斯帕克、艾杜阿杜·巴洛齐爵士等十几个国内外各界人士，请他们谈如何看待“欧洲人”这一观念，其中女小说家斯帕克（《珍·布罗迪小姐的盛年》的作者）的回答是：

I've never doubted that I am European, I have European ancestries on both sides of my family, far back, but still strong. Scottish-born people like myself and my father have always been aware of "the Auld Alliance” that bound Scotland to Europe.

These days European identity is not merely something to aim for; it

was not a dream as it was to Napoleon. It is a fact. Without an empire Britain is just a set of off-shore islands.

As to the future of Europe: my hope is that England will continue to offer to Europe the finest thing it possesses; that is to say, its language. The English language is superb. It is marvellous material to work in, both for practical purposes and for the expression of all possible concepts. There is no other language like it. English has already replaced French as the standard international language. May it flourish. . . .

(Muriel Spark, *NSS*，22 June，1990, p. 12)

我是欧洲人，这一点我从未怀疑过。我的父母两方面都有欧洲祖先，年代久远，但至今联系牢固。生在苏格兰的人如我自己和我父亲从来都意识到有一个把苏格兰同欧洲结合在一起的“古老联盟”。

现在欧洲人身份已不仅仅是一种努力目标，也不是拿破仑当年的梦想，而是一个事实。不列颠失去了帝国，只是欧洲海岸外的若干岛屿而已。

至于欧洲的将来，我个人的希望是：英国将继续把它最好的东西献给欧洲，即它的语言。英语是了不起的语言，是极好的材料，既可用来完成实际任务，又可用来表达各色各样的观念。没有另一种语言像它。它已经代替了法语而成为国际标准语。希望它能兴旺下去。……

（1990年6月22日，第12页）

这段话出自苏格兰的女作家之口，值得注意。一方面，她记得苏格兰在被英国合并之前，一直同大陆上的国家特别是法国关系密切，因此对于欧洲一体化，比许多英格兰人更能接受。另一方面，她又希望英语能在将来的欧洲起更大作用，虽然在苏格兰有不少人是寄希望于苏格兰语的复兴的。这也提醒我们：欧洲统一化虽是大势所趋，却还有不少民族问题和语言问题需要解决。

《新政治家》的文风趋向爽脆，口语化。当然仍有一点文字游戏，如说：

> It's rare to accuse a writer of being too deft and thorough for his novel's own good. *Life of Silence*, however, may leave you not "breathless", as its publicity blurb claims, but merely speechless.
>
> (Boyd Tonkin, "Word perfect", *NSS*，20 April，1990, p. 36)
>
> 责备一个作家太能干，太周到，以致对他的小说反而不利，是少有的事。《寂静的谎言》虽不至于像它的介绍文字所说那样叫你紧张到“屏息”，但会使你激动到说不出话来。
>
> （1990年4月20日，第36页）

但也有口气严厉的，如一篇书评的结束语：

> But the Arnoldian idyll of hierarchy, privilege and exclusivity now came packaged with the very Thatcherite ideas of utility and technocracy that tradition had always detested. So the reactionary

educationists had simply helped to subvert some of their own most precious values. Serve them bloody well right.

(Terry Eagleton, "Schools for scandal", *NSS*，20 April 1990, p. 32)

但是安诺德寄望的等级制、特权和排他性现在是同撒切尔式的实用主义与技术统治思想包在一起的，而后者是人文传统所一直憎恨的。因此反动的教育家们只是在帮着颠覆某些他们所最珍惜的价值观念罢了。这就落得个活该！

（1990年4月20日，第32页）

这是知识分子的语言，用了不少抽象名词，而最后却突然来了一句近乎骂人的口语，两种不同层次的语言猝然并列，使得文章结尾更加显眼。作者伊格尔顿是牛津最近新任的英国文学教授，马克思主义者，西方新文论的阐释者，所作《文学理论》一书曾在大学中盛销。他身处“牛桥”（Oxbridge，即牛津与剑桥合称）之中而不喜其保守和势利，因此对于近来流行的所谓学府小说是有反感的，认为不过表示当代英国小说题材的贫乏而已。这类反对当权人士的笔调是这家刊物的一个特征。

《新政治家》的艺术评论也有新意，如在电影演员嘉宝逝世之际，它的评论员说了这样一番话：

Garbo's desire to be on her own was often passed off as idiosyncracy or neurosis; yet it had a resonance beyond that, reaching back into her films to suggest a refusal of everything Hollywood stood for.

This refusal is in every detail of her presence. Near the beginning of *Camille*, for instance, Garbo as Marguerite goes with her friends to the operetta. Every one is abustle, determined to have fun, heavily networking. Suddenly there is a huge close-up of her. She flicks her eyes disparagingly from side to side, her shoulders droop. Here condensed is Garbo's weariness with all the forms and conditions of this life: silent, for to speak (to make movies) is to babble like those around her; mocking, for how foolish these mortal others are; exhausted, for she too must submit to the buzzing demands of her world. Or give it up.

. . .

No wonder many wanted to label her neurotic. But the sources of her refusal remained tantalizing. With her crooked mouth, glancing eyes and throaty laugh she invested her relations with others and the world with an irony far in excess of what the script provided, hinting at a perspective on life mainly unspeakable in U. S. culture . . . Above all, her huge luminous face, so often compared to the sphinx and the "Mona Lisa", embodied unfathomability, an assertion from the citadel of mid-century communications of the impossibility of communication.

(Richard Dyer, "Just say no", *NSS*，20 April 1990, p. 45)

嘉宝愿意独来独往常被说成是怪僻或神经质，实则它另有韵味，而且早在她的影片里可以觉察，使人感到她是对好莱坞所代表的一切表示拒绝。

这一拒绝可见于她每次出现的每一细节。《茶花女》一片开始不久，嘉宝所扮演的玛格丽特同朋友们去到歌剧院。大家都忙于寻

欢作乐，到处打招呼。突然出现了她的一个很大的特写镜头。她轻闪眼睑，带点轻蔑地左右斜视。她的肩膀无力地垂着。浓缩在这一瞬间的是嘉宝对于人生万象的厌倦：沉默着，因为说话（演电影）就会像身边的一些人那样地唠叨；嘲弄着，因为这些芸芸众生是如此愚蠢；筋疲力尽了，因为她也不得不顺从她的世界的吵吵嚷嚷的各种要求——不然就得放弃一切。

……

难怪许多人要叫她神经质了。然而她拒绝的原因仍然难以捉摸。她那歪斜的嘴，扫视的眼光，沙哑的笑声，都使她同别人和同世界的关系带上一种嘲弄意味，远远超过剧本所规定的，暗示另有一种对人生的看法，而这在美国文化中是说不出口的。……特别是她那发亮的大脸，常被人比作斯芬克司或者蒙娜丽莎，包含着一种不可测性，一种宣告，从世纪中叶信息传达的中心宣告了传达的不可能。

（1990年4月20日，第45页）

这也是当代散文的一种形态：具体，有不少生动细节；但又有哲理化的说法和时髦名词：“拒绝”，“不可测性”，“宣告”，在“传达”的中心而无法“传达”。

*　*　*

上面这两家杂志虽然政治立场不同，读者对象不同，但都有书评，这是英国期刊特点之一。此外有一家专门登书评的刊

物，即《泰晤士报文学副刊》（*The Times Literary Supplement*）。

它创刊于1902年，原为《泰晤士报》的一部分，1914年单独刊行。许多学者、作家、评论家都为它写稿，我们在前面引用过的弗琴尼亚·吴尔夫和T. S.艾略特等人的文论最初就是发表于此的。但那时候文章都不署名，一直到1974年才放弃这个传统，改为一律署名。刊物虽自称“文学副刊”，实则范围远远超出，最近所讨论的门类有：人类学，考古学，建筑，艺术，目录学，传记（包括书信、日记），古典文学，商业，经济学，小说，翻译小说，历史（古代史、通史、中古史、近代史、当代史），幽默，语言学，法律，文学与文学批评，数学，音乐，自然科学，哲学，诗歌，政治，社会研究，新出期刊，等等，除工程技术外几乎无所不包。评论的作者都是内行专家，所论也就有一定的权威性，不仅常为书籍广告引用，而且普遍受到学术界的注意。

这个刊物几十年办下来，似乎在内容和形式上都一仍旧贯，依然是八开报纸大张，而字体很小，密密麻麻，看起来相当费力。实际上，变化还是有的。如封面现在除图片外还有各种字体的标题，比较醒目；栏目上也增加了戏剧、电影、电视、各种展览的评论，而内容上也比以前更注意外国动向和新思潮，不时有成组的文章集中谈某一地区、学派、理论之类。1989年起，又参加了欧洲大陆上法国《世界报》等五家报纸合办的*Liber*刊物，更可看出欧洲一体化的趋势。在刊物本身，除了对欧洲各国和美国的关注之外，还加强了对世界其他地区

文学、文化的报道和评论，例如1989年7月14—20日一期就把注意力放在拉丁美洲，发表了奥克太维亚·派司（当时他还未得诺贝尔奖）的一封长信和几首诗，对迦西亚·马尔克斯新作《迷宫里的将军》的评论，对几本访问印第安人地区的游记的评论，并有一长文评论巴西名历史学家吉尔伯托·费雷厄（Gilberto　Freyre）的三本著作的重新出版，在文章之末评论者说了这样一番话：

> As we don our smocks and touch our forelocks in Heritage Britain, and Little England mentalities take hold, we could do worse than study the historians of the non-English-speaking world. There is none better to start than Freyre. To discover *The Masters and the Slaves* as an Oxford undergraduate in the late 1940s was to move into another world at a time, when the syllabus concentrated on English political history, and when Brazil was still "where the nuts come from". With the publication of these paperbacks Freyre's work can today help to open doors to a wider world when moves are afoot to try and close them.
> (Alistaire Hennessey, "Reshaping the Brazilian Past", TLS, July 14–20，1989, p. 764)

当我们在尊重传统的不列颠穿上工作罩衫，向上级致礼，岛国保守心理占上风的时候，研究一下非英语国家的历史学家不是一件坏事。作为开始，没有比弗雷里更好的人选了。在20世纪40年代之末，在牛津本科学习的时候，发现了《主人们和奴隶们》一书是进入了另一个世界，当时牛津的历史课程集中于英国政治史，而巴西

只是“产胡桃的地方”。现在弗雷里的著作的平装本出版了，这能够帮助把大门向一个更广大的世界打开，正当有人在采取行动想把它关闭的时候。

（第764页）

这番话提醒读者：在英语国家之外，还有重要的学者和学术著作存在，同时也表明英国学术界还有一些人是眼光只注意岛国内部的，而文章中放进了一段个人回忆，也使人感到亲切。学术文章不应该都是板着脸写的。

书评一般可分两种：一种，以复述所评书的内容为主，加上一些评语；另一种，就所评书所涉及的学术问题另写一篇论文，发表评者个人见解，只在开始或末尾略略提到所评的书。这在过去英文期刊上已见分晓：19世纪《季刊》的洛克哈特写的是前者；同时《爱丁堡评论》的麦考莱写的是后者。当然，理想的书评兼有两者的优点，但仍有一个如何在两者之间保持平衡的问题。《泰晤士报文学副刊》上两种书评都有，但最好的是既公正地介绍所评书的作者来历、书的内容，甚至所包含问题的渊源和发展，又明确地表达评者的个人判断的一类。这类书评不只使购书者知所适从，往往还能引起同行学者进一步的讨论，从而推进了学术。过去《泰晤士报文学副刊》的首篇和中篇评论文章属于此类，往往把同样性质或专题的新书若干种放在一起来评，文章也写得较长。近年来仍有此类长评，上引关于智利历史学家弗雷厄的一篇即是。

这个刊物也讨论文学翻译。1989年11月17—23日一期就有

五篇文章谈外国小说的英译和《圣经》英译问题。后者由诗人杰弗莱·希尔执笔，文章很长，批评雅鲁出版社重印的16世纪的丁台尔所译《新约》改动原书的古拼法的错误，也批评《重订英文圣经》（REB）追求现代“流利、地道英语”的不当，理由是：

> One's objection to the Revised English Bible and the Yale modern-spelling New Testament is not that they are modern. Joyce, in exile, thought about Dublin properties and the properties of English as Jeremiah thought about his field and as Tyndale thought about "the processe, order and meaninge of the texte". The quarrel turns, as it usually does, on matters of perception and imperception. . . .
>
> The best one can say of the REB translators and revisers is that, though they are masters of the apparatus of scholarship, they lack diligence of the imagination. One can hardly distinguish, as they go their "fluent and idiomatic" way, the word of scholarly discrimination from the euphemism of the letter of reference. The worst that one can say of them is that they have surrendered without a qualm to "the worlde of weake people" which they have dreadfully confused with that of "a boy that droueth the plough". Their work is consequently in thrall to the "many tyrants" of commerce and society.
>
> (*TLS*, Nov. 17–23，1989, pp. 1275–1276)

我们反对《重订英文圣经》和雅鲁的现代拼法的《新约》，不是因为它们现代化。乔伊斯在国外流浪的时候，想起了都柏林的特

性和英语的特性，就像耶利米想到他的田地，就像丁台尔想到“文本的工序，排列和意义”。如常见的情况，争论在于理解还是不理解。

……

关于《重订英文圣经》的译者和校者，能说的最好的话是他们虽然掌握了做学问的全套办法，却不勤于运用想象力。当他们走他们那“流畅、地道”的路时，人们很难区分是学者在对词义作细致区别呢，还是在用推荐信上常见的委婉说法？能说的最坏的话则是：他们毫无内疚地向“衰弱的人的世界”投降了，而且把这样的人同“一个执犁的少年”可怕地混淆了。因此他们的工作也就臣服于商业和社会的“众多暴君”了。

（第1275—1276页）

换言之，希尔所反对的不是现代化，而是商业化。

希尔的意见是否完全正确？对于重印古典文献是否要连拼法、标点都保持原状是不断有争论的。《泰晤士报文学副刊》提供了一个争论园地，即它的读者来信栏。有的读者注意此栏超过书评本身，原因之一是许多重要学术讨论在这里进行，被评者在此反驳，评者又驳，第三者也参加进来，有时同一争论持续多期，来回辩难，参加者中不乏知名学者。在1990年2月16—22日一期，有两封来信反驳加布里尔·乔西波维奇所写的贬低巴斯捷尔纳克的文学成就的书评，其中一封来自思想家艾撒亚·柏林，全文如下：

Sir.—I was astonished and distressed by the attack in your last issue made by Gabriel Josipovici (whose criticism I usually read with great interest and respect) on the reputation of Boris Pasternak. Professor Josipovici's account of Pasternak's attitude to Jews and Judaism seems to me largely true. There is plentiful evidence for this in the pages of *Doctor Zhivago*, confirmed to me by his great friend and intense admirer, the poet Anna Akhmatova. The only other man I have ever known to whom his Jewish origins were a source of equally deep pain was the American political journalist Walter Lipmann. But this seems to me to have nothing to do with the value of Pasternak's poetry.

I do not know whether Josipovici reads Russian; I suspect that he does not. To assess lyrical poetry by translations can lead to absurd misjudgments. Most of those made of Pushkin, who was and is Russia's greatest poet, tend to produce weak, Byronic doggerel. This is true even of Vladimir Nabokov's highly eccentric rendering of *Eugene Onegin*. Josipovici cites Nabokov's onslaught on Pasternak. The brilliant virtuosity of Nabokov's writing is not in question; but he was often, and perhaps deliberately, perverse: he told me (and I expect wrote) that Dostoevsky was the author of cheap thrillers; that *War and Peace* was suitable reading for unsophisticated schoolboys; that *Don Quixote* was one of the most boring books ever written, perhaps *the* most boring (and he also wrote the opposite); and so on. Josipovici's opinion of Pasternak's merits as a poet seems to me on a par with Tolstoy's casual dismissals of Ibsen and Flaubert, his sneering references to Goethe, his

view that the fame of Wagner's *Ring* could only be explained by the hypocrisy and snobbery of his obviously bewildered audiences; one might add the earlier T. S. Eliot on Milton, or the earlier Leavis on Dickens. Like Josipovici's review, these seem to me to belong to the curiosities of criticism. The moving national celebration of Pasternak's centenary in his own country does not, I wish to assure your readers, rest on a gigantic error. Josipovici is, of course, like all the rest of us, entitled to his views: I should like to be allowed to state my own.

Boris Pasternak is a magnificent poet, one of the great poets of our time, and has been recognized as such even by some of those who find his great contemporaries Mandelstam, Akhmatova, Tsvetaeva, more sympathetic. Nothing that Gabriel Josipovici can say will do anything to diminish, let alone destroy, the recognition of his genius. As for *Doctor Zhivago*, there are many views about it. It seems to me a masterpiece, and to those who doubt this I can only recommend the reviews of it, when it appeared in English over thirty years ago, by Edmund Wilson and Stuart Hampshire, in themselves works of literature.

ISAIAH BERLIN

Headington House, Old High Street, Headington, Oxford.

(*TLS*, Feb. 16–22，1990, p. 171)

先生：

加布里尔·乔西波维奇（他的评论我通常是带着很大的兴趣和尊敬读的）在上期贵刊对于鲍里斯·巴斯捷尔纳克的名誉进行了攻击，使我惊讶并感到痛心。乔西波维奇所说巴斯捷尔纳克对于犹太

人和犹太教的态度我认为大体是正确的。这一点在《日瓦戈医生》一书里就有很多证据，并为作家的一位好友和热烈的赞美者——诗人安娜·阿赫玛多娃所证实。我所知的唯一的另外一位对他的犹太家世感到同样深刻痛苦的人是美国政治记者华尔特·李普曼。但我觉得这一点与巴斯捷尔纳克的诗的价值无关。

我不知道乔西波维奇懂不懂俄文；我猜想他是不懂的。通过翻译来评价抒情诗容易导致荒谬的判断。普希金过去和现在都是俄国最伟大的诗人，但译他的人往往产生无力的、拜伦式的打油诗。甚至弗拉特米尔·纳博科夫的十分怪诞的《尤金·欧尼根》译本也是这样。乔西波维奇引用了纳博科夫对巴斯捷尔纳克的攻击。纳博科夫自己作品的精湛技巧是没有疑问的，但他常常——也许是故意地——发些怪论。他告诉过我（大概还写过）陀斯妥耶夫斯基写的是廉价的惊险小说，《战争与和平》只适合无头脑的小学生阅读，《堂·吉诃德》是最沉闷的小说之一，也许就是最沉闷的小说了（而他又写过相反的话），等等。乔西波维奇对于诗人巴斯捷尔纳克的优缺点的意见我看类似托尔斯泰的某些见解；托尔斯泰认为易卜生和福楼拜不值一提，提到哥德则嘲弄一番，还说华格纳的系列歌剧之所以有名，只因观众显然被搞糊涂了，出于伪善和势利才捧他；我们还可以加上早期艾略特之论弥尔顿，或早期李维斯之论狄更斯。同乔西波维奇的书评一样，这些都属于批评上的奇谈怪论。巴斯捷尔纳克一百周年在他自己国内受到全国的热情感人的纪念。绝不是——我愿向贵刊的读者保证——建筑在一个巨大的错误之上的。当然，乔西波维奇像我们所有的人一样，有权发表他的看法；我希望我也能被允许陈述己见。

鲍里斯·巴斯捷尔纳克是一个卓越的诗人，我们时代的伟大诗人之一，连那些感到他的同时代重要诗人如曼特尔斯坦、阿赫玛多娃、支维塔也娃更合他们感情的人也都承认他的伟大。加布里尔·乔西波维奇怎么说也不会减少，更说不上摧毁，对他的天才的认识。对于《日瓦戈医生》，是有许多不同看法的。我认为它是一部杰作。对于怀疑这点的人，我只能推荐三十多年前它的英译本出版时候的两篇评论，作者是艾德蒙·威尔逊和司图亚特·汉姆夏，他们的评论本身也早已是文学作品了。

艾撒亚·柏林

（1990年2月16—22期，第171页）

这封信用了谈话的笔调——艾撒亚·柏林除了是名学者，还是才智出众的闲谈家[1]——明确地然而又是彬彬有礼地反驳了乔西波维奇的见解。其中牵涉到许多人（包括托尔斯泰、纳博科夫、艾略特、李维斯、与巴斯捷尔纳克同时期的几位苏联诗人），谈到了诗歌翻译的缺点，谈到了好的书评之为文学作品，也谈到了犹太作家问题——而人们知道，艾撒亚·柏林本人就是犹太人，出生在俄国，八岁才移居西欧，所以又精通俄文，这一点就使他在反驳不懂俄文的乔西波维奇时更有优势。

柏林写的也是一种散文，一种谈文学而不用文学术语的文雅的谈话体散文。

*　*　*

英国报刊众多，我们在这里只选择三种略见一斑，所述实在是很不完全的。不过这三种各有特色，每种内部又有许多不同的散文类型，大致上可以代表有一定教育程度的当代英国人士的写法：《泰晤士报文学副刊》学院气重一些；《新政治家》年轻人的作品多些，风格更趋向口语体；而《经济学家》则大体在两者之间，可说是中间性风格，但又有或老练或明快的本身特点。把它们合起来，我们可以看见从18世纪艾狄生开始的报刊文演变到今天，已经呈现出一种什么面目。

随意文体；小品文

随意文体指的是书信、日记、回忆录、自传、小品文之类，在20世纪仍然大量涌现。

有些我们已有所涉及，如罗素的回忆录。有些我们已论述的作家也在随意文体方面有建树，如弗琴尼亚·吴尔夫的日记和书信，经过最近的整理出版，使人对她加深了了解；萧伯纳的书信——甚至他随时投寄的明信片——则封封体现他的尖锐、善辩的风格。

这里存在的一个问题是：日记与书信之类是私人的，本来不是为发表的，但又常有写时就着眼发表的情况，这就影响了内容和写法。大抵发表于作者身后的日记更可信，文字也更随便，往往三言两语，接近电报体。这当中，有的作者仍然有所顾虑，未必写下了全部真实心情。书信的情况更复杂，因为除了内容上需要斟酌，还得考虑写给谁，因收信人地位、亲近程

度等等而要选择不同语气、措辞，有多少写信人的真实自我在内是难说的。

回忆录和自传也有真实性多少的问题，写法也因人而异，有的写得很精心，并不随意。

写得精心而又显得随意的则是小品文。

英国是小品文发达的国家。培根创立之后，18世纪有艾狄生、斯威夫特、哥尔斯密诸家，至19世纪又有兰姆、海什力特的浪漫主义小品文，可谓代有传人，在内容和写法上也有变化发展。

20世纪仍有不少出色的小品文家。

世纪初年的一位大家是麦克斯·比尔博姆（Max Beerbohm，1872—1956）。他活到80多岁，从王尔德的文友演变成为30年代以后广播电台上的常客，经历了文坛上各种流派的起伏，而始终以温和的讽刺见长。他的漫画也很有名，也主要是讽刺文坛人物的。

我们看他的一篇1935年的广播稿《重游伦敦》，可以略见他的风格一斑。文章开始处引约翰逊博士的话："谁要是厌倦了伦敦，谁也就厌倦了生活。"然后讲他自己生在伦敦，是一个伦敦佬（Cockney），又谈到几个地区的风景人物，对一只山羊特别关注：

> He was a large, handsome creature, with great intelligence in his amber eyes. He never slept. He was always interested in the passing scene. I think nothing escaped him. I wish he could have written his

memoirs when he finally retired. He had seen, day by day, much that was worth seeing.

(*Mainly on the Air*，1957, p. 5)

他是一个身材高大、漂亮的家伙，琥珀色的眼睛显得很有智慧。他从不睡。他总是对变化着的街景兴趣无穷。我看什么也逃不过他的眼睛。我希望他在最后退休的时候能够写回忆录。一天又一天，他看到了许多值得一看的东西。

（《主要是广播》，1957，第5页）

读到这里，我们可能以为这是兰姆重生了——除了句子较短，用字较平易之外，这亲切口气，这幽默笔调，这奇幻的想象宛如《伊利亚随笔》。同比尔博姆一样，兰姆也是一个伦敦佬，始终爱着他的城市，曾经在华灯初上时站在滨河路上看到周围“如此充实的生活而流下泪来”。但是再看下去，我们就发现——兰姆消失了，代之而出的是一个把某些伦敦地区看作地狱的悲观者：

To an intelligent foreigner, visiting London for the first time, what would you hasten to show? Except some remnants here and there, and some devious little nooks, there is nothing that would excite or impress him. The general effect of the buildings that have sprung up everywhere in recent years is not such an effect as the intelligent foreigner may not have seen in divers other places—Chicago, for example, or Berlin, or Pittsburg. London has been cosmopolitanised, democratised,

commercialised, mechanised, standardised, vulgarised, so extensively that one's pride in showing it to a foreigner is changed to a wholesome humility. One feels rather as Virgil may have felt in showing Hell to Dante.

(Ibid., p. 7)

对于一个初游伦敦的有头脑的外国人，你首先请他看什么？除了这里那里一点残迹和几处弯曲隐秘的小角落外，没有什么会使他感到兴奋或有意思的。近年来到处出现的新建筑的总的效果同一个有头脑的外国人在许多别的地方能看到的并无不同——芝加哥，举例说，或者柏林，或者匹茨堡。伦敦已经国际化了，民主化了，商业化了，机械化了，标准化了，庸俗化了，其程度如此广泛，使得一个人在把它介绍给外国人的时候不能感到骄傲，只能感到一种合理的谦卑。维吉尔指引但丁看地狱的时候，大概就有这种感觉。

（同上书，第7页）

这情感就不同于兰姆了，兰姆不会说得这么强烈。比尔博姆也在用字上下工夫，如用了一连串表示“化”了的形容词，但这是为了增强他要表达的憎厌感，而后者是20世纪部分知识分子对城市生活的新感觉。

要尝尝他的温和的讽刺的味道，我们可以看一篇他写于1954年的广播稿：《一件事》。文章是这样开始的：

One afternoon in the early Spring of (I think) the year 1906, I took part, with Henry James, in an incident which afterwards seemed to me

strangely and exactly like the basis of a short story written by himself—one of the many stories he wrote on the theme of an elderly and very eminent great writer in relation to an earnest young admirer and disciple.

(Ibid., p. 119)

我想是1906年初春一个下午吧，我同亨利·詹姆斯之间发生了一件事。后来我觉得这事奇怪地但又确实地像他所写的一篇短篇小说的素材。他写过不少小说是关于这个题材的，即一个年长、地位崇高的伟大作家同一个热诚的青年崇拜者和追随者之间的关系。

（同上书，第119页）

事情本身很简单：那天中午比尔博姆赴宴归来，走向他住的塞维尔俱乐部，想去看亨利·詹姆斯在一个刚出版的杂志上发表的一篇小说，走得很急，路上却遇到了詹姆斯本人。詹姆斯约他一起去看一个绘画展览。比尔博姆没有答应，推说下午有事，就同詹姆斯分手了。

后来比尔博姆问自己：是什么使我说了那句谎话的？他的回答是：不是别的，主要只是因为他要赶回俱乐部去读那篇詹姆斯新写的小说。

这篇短文是这样结束的：

And here I was now in the Savile, reading it. It was, of course, a very good story, and yet, from time to time, I found my mind wandering away from it. It was not so characteristic, not so intensely Jamesian a story as James would have founded on the theme of what had just been

happening between us—the theme of a disciple loyally—or unloyally?—preferring the Master's work to the Master.

(Max Beerbohm, "An Incident", *Mainly on the Air*，1954, p. 120)

现在我坐在塞维尔俱乐部，读着这篇小说。当然写得极好，但是我发现我的心常要跑野马。小说似乎写得不够典型，没有强烈的詹姆斯本色，比不上他可以用我们之间刚发生的事作为题材来写的小说，关于一个门徒忠诚地——还是不忠诚地？——爱大师的作品超过大师本身的故事。

(同上书，第120页）

这可说是用大师之道还治大师其人了，但可能还有其他隐含的意思，也许是表示文学的真实与实际生活的真实之间的距离，总之文章虽然极短，不过两页，而寓意却是深远的。

比尔博姆中年以后，长期客居意大利。而在英国本土，特别是在伦敦，还有大批其他小品文家，其著者如切斯特登、贝洛克、E. V.路卡斯、J. C.司规亚、罗伯特·林德（笔名Y. Y.）等。他们的小品文大多登在报刊上，往往是在出版日之前赶写出来的，有人（如切斯特登）甚至是用电话口述由报馆的人笔录的，是不折不扣的急就章。

对于这类文章，勃卢姆斯伯里圈子中的一个主要人物利昂纳德·吴尔夫曾经有所议论。他以林德为例，说他是：

One of those impeccable journalists who every week for 30 or 40 years turn out an impeccable essay (called in the technical jargon of

journalism a 'middle') like an impeccable sausage, about anything or everything or nothing.

("Beginning Again"，1964, quoted *The Oxford Companion to English Literature*，5th ed. by Margaret Drabble，1985, p. 595)

那些无懈可击的报人之一，他们每周都要写一篇无懈可击的小品文（用报界的行话说就是“中间篇”），犹如每周要做一条无懈可击的香肠，达三十或四十年之久，内容则是什么都有什么也没有。

（转引自《牛津英国文学之友》，第5版，1985，第595页）

利昂纳特·吴尔夫的夫人，著名作家弗琴尼亚·吴尔夫则进行了一点比较。她引了两段文章，一段出自英国小品文创始者培根之手：

Nay, retire men cannot when they would; neither will they, when it were Reason; but are impatient of Privateness, even in age and sickness, which require the shadow: like old Townsmen: that will still be sitting at their street door, though thereby they offer Age to Scorn . . .

另一段出自伦敦文坛名人J. C.司规亚之手：

With courteous and precise cynicism on his lips, he thought of quiet virginal chambers, of waters singing under the moon, of terraces where taintless music sobbed into the open night, of pure maternal mistresses with protecting arms and vigilant eyes, of fields slumbering

in the sunlight, of leagues of ocean heaving under warm tremulous heavens, of hot ports, gorgeous and perfumed . . .

这番比较引出了弗琴尼亚·吴尔夫的尖锐评语。她说培根文“准确，真实，有想象力”，而司规亚文则“松散，花言巧语，平庸”。她还进而指出：司规亚及其他报刊小品文家的毛病是“他们缺乏强烈的信念”[2]，因此什么题目拈来就写，结果写成了滥调。

这话说在1922年，正是弗琴尼亚·吴尔夫和她的朋友们也在精心写作小品文的时候。用随意笔调写的文论实是小品文的一种，艾狄生的随笔中就包括了文论。如我们在前面所已看到，弗琴尼亚·吴尔夫型的文论是组织得有头有尾、既有信念又有文采的小品文。连萧伯纳的许多剧本前言实际上也是小品文，只不过写得长一点罢了。

二战以后的情况是：兰姆式的小品文不多见了，切斯特登、林德、司规亚式的小品文也少见，报刊上多的是用随意笔调写的文论、影评、艺评之类和“每周日记”。这所谓“日记”目前在《新政治家》和《听众》等刊是一常规项目，有一直是一个人写的，也有轮换着人写的，大抵每篇若干则，互不关联，内容可以从当前时事和新闻人物一直谈到执笔人近来所遭遇的某事以及感想之类，文笔也各有不同。

从风格着眼，二战以来的众多随意文体作家之中，有两个表现特色较多——而且恰好是形成对照的十分不同的特色。

一个是西里尔·康诺利（Cyril　Connolly，1903—1974）。

他主编的《地平线》（*Horizon*，1939—1950）是二战及其以后一段时期伦敦的主要文学杂志，发表过一批新颖作品，吸引了不少读者。康诺利本人常在上面写前言和随笔式文章，例如在一期美国专号上发表了他访问纽约、旧金山等地的日记，记录了街景、建筑、饭馆、所见的人物和他们的谈吐等等，其中这样写旧金山：

> San Francisco is a city of charming people, hideous buildings mostly erected after the earthquake in the style of 1910, with a large Chinatown in which everything is fake—except the Chinese—with a tricky humid climate (though sunny in winter), and a maddening indecision in the vegetation—which can never decide if it belongs to the North or the South and achieves a Bournemouth compromise.
>
> (*Horizon*，93–94, October 1947, p. 10)

> 旧金山城人物可爱，建筑丑陋，大多是地震之后照1910年样式盖的，有一个很大的唐人街区，其中一切都是假货——除了中国人。它的气候奇怪，潮湿（虽然冬天阳光充足），而树木花草则不知该属北方还是南方，迟疑不决之状令人生气，结果达成了一种英国波默斯那样不南不北的折中。
>
> （《地平线》，1947年10月，93—94期，第10页）

而在他那曾经盛销的散文集《不安的坟墓》（*The Unquiet Grave*，1945）中，则是这样的笔墨：

The greatness of Hemingway is in that he alone of living writers has saturated his books with the memory of physical pleasure, with sunshine and salt water, with food, wine and making love, and with the remorse which is the shadow of that sun.

(p. 64)

海明威的伟大在于：活着的作家之中，只有他的书饱含感官享受的记忆——阳光、海水、食物、酒、性爱，同时阳光中又有一点阴影，即一种悔恨之心。

（第64页）

而接下去，果然来了悔恨，却是康诺利自己的：

August 30th: Morning tears return; spirits at their lowest ebb. Approaching forty, sense of total failure: not a writer but a ham actor . . .

Approaching forty, I am about to heave my carcass of vanity, boredom, guilt and remorse into another decade.

(Palinurus, *The Unquiet Grave,* 1945, pp. 64-65)

八月三十：清晨又流泪了；精神极坏。快四十岁了，只感到一事无成：不是一个作家，只是一个蹩脚演员……

快四十岁了，将带着我这浑身虚荣、厌烦、罪愆、悔恨的尸体进入另一个十年。

（第64—65页）

他也充满了对法国的回忆：

First faint impression of urban autumn. There are memories which are brought back into play by certain sounds, smells or changes in temperature; like those tunes which recur on the brain at a given time of year. With the first leaves being swept up in the square, the first misty morning, the first yellowing of the planes, I remember Paris and all the excitement of looking for autumn lodgings in a hotel. . . .

Paris afternoons; the quiet of hotel bedroom and of empty lounge; the bed covered with clothes and magazines . . .

The boredom of Sunday afternoons, which drove de Quincey to smoke opium, also gave birth to surrealism: hours propitious for making bombs.

(pp. 62–64)

城市秋天的初步的淡淡印象。有些事记忆起来是由于声音，气味或者气候的变化，犹如某些曲调在一年中一定时候重现于脑海。随着广场上第一次扫落叶，第一个多雾的早晨，第一次看见梧桐树叶变黄，我记起了巴黎，记起了在旅馆里找秋季住处的所有兴奋……

巴黎的下午；旅馆里睡房安静，客厅空无一人，床上堆满了衣服和杂志。……

礼拜天下午的无聊，烦闷使德昆西去抽了鸦片，也产生了超现实主义：这是私造炸弹的好时候。

（第62—64页）

这类回忆在出书的1945年是有感染力的，因为当时正在打仗，法国还不能马上重访，加上伦敦因挨炸而啼痕处处，所以不少读者被这本书吸引了。但是书的写法也是一个因素。康诺利用的是感情色彩极浓的笔调，写的是短句的罗列，而每一短句都带来一种或是享乐或是伤感的联想，这是一种恣意渲染的风格，作者不仅自我表演，而且还自我放纵。

同这类文字形成鲜明对照的，是奥威尔的作品。我们在前面已经讨论过奥威尔对于文风的意见。他主张写得清楚，确实，有什么说什么，不用大字、抽象字，等等。他自己的文章又是什么样子？可以从一篇《穷人怎样死法？》（How the Poor Die，1946）说起。

此文记录了他在巴黎过穷日子，因病被送进公共医院的情况。入院之初，先填表，洗澡，换衣服，然后被领到一间大房，房里沿墙是一溜三排床铺，躺着各种病人，空气极坏。他刚躺下，就看见对面床上一个病人在接受一种治疗：

> First the doctor produced from his black bag a dozen small glasses like wine glasses, then the student burned a match inside each glass to exhaust the air, then the glass was popped on to the man's back or chest and the vacuum drew up a huge yellow blister. Only after some moments did I realize what they were doing to him. It was something called cupping, a treatment which you can read about in old medical text-books but which till then I had vaguely thought of as one of those things they do to horses.

首先医生从他的黑包里拿出十几个像酒杯的杯子，接着学生在每个杯子里点上火柴，去掉空气，然后把杯子倒扣在那人的背上和胸部，吸起了一个个黄色的大疱。过了一会我才意识到他们在干什么。原来这就是拔火罐，一种你可以在旧的医学教科书里读到的疗法，而我一直模糊地以为是人们用来医马的。

第二天奥威尔自己也被拔了火罐。再过几天，他亲眼看到了一个病人死去：

One morning my cobbler neighbour woke me by plucking at my pillow before the nurses arrived. '*Numéro 57*!'—he flung his arms above his head. There was a light in the ward, enough to see by. I could see old *numéro 57* lying crumpled up on his side, his face sticking out over the side of the bed, and towards me. He had died some time during the night, nobody knew when. When the nurses came they received the news of his death indifferently and went about their work. After a long time, an hour or more, two other nurses marched in abreast like soldiers, with a great clumping of sabots, and knotted the corpse up in the sheets, but it was not removed till some time later. Meanwhile, in the better light, I had had time for a good look at *numéro 57*. Indeed I lay on my side to look at him. Curiously enough he was the first dead European I had seen. I had seen dead men before, but always Asiatics and usually people who had died violent deaths. *Numéro 57* 's eyes were still open, his mouth also open, his small face contorted into an expression of

agony. What most impressed me however was the whiteness of his face. It had been pale before, but now it was little darker than the sheets.

一天早晨我旁边那个皮匠扯我的枕头叫醒了我，那时护士们还未到来。“57号！”他把手臂举过头顶，做样子。病房里有一盏灯点着，勉强可以见物。我看见57号老头侧身躺在那里，缩成一堆，他的头悬在床边，脸对着我。他在晚上死了，谁也不知确切时间。护士们来了，听到了他的死讯，毫不在乎，照样做她们的事。过了很久，可能一个多小时，两个护士并排进来，像一对军人走正步，木底鞋嘎嘎作响。她们把尸体裹在床单里，但没有把它移走。这时光线更好了，我有时间把57号好好看了一下。我是侧身躺在床上看的。奇怪的是，他是我看到的第一个欧洲人尸体。以前我看过死人，但总是亚洲人，而且常是暴死的。57号的眼睛还睁着，嘴也开着，他的小脸现出痛苦挣扎的表情。最使我难忘的是他脸上的白颜色。过去它就是苍白的，现在则同床单的颜色差不多了。

这些都是当时实况，不能写得更清楚、更具体了，但并不只是客观叙述，而是有情感在后面的。奥威尔着重要传达的是医院里上上下下对待病人的冷冰冰的态度。就在57号死前不过几天，他还被一群学生围着，看一位大夫“双手摆动他那脱光了的上身，犹如一个女人摆弄擀面棒”，大讲他这个“病例”，在整个过程里“对他没有笑一下，点个头，或任何认识的表情”。

我们再来看看奥威尔是怎样写文艺评论的。他写过大量书评，篇篇写得明白晓畅，篇篇都有自己独特的见解。这里只举一篇为例，即《李尔、托尔斯泰和弄臣》（Lear, Tolstoy and

the Fool，1947）。

此文针对托尔斯泰对莎士比亚的攻击，要弄清攻击的原因。托翁特别讨厌《李尔王》一剧。为什么这部大多数人公认的伟大悲剧却惹起了托尔斯泰那样强烈的反感？奥威尔经过分析，提出的答案是：因为托尔斯泰发现李尔就是他自己的写照。两人都想放弃权力和土地，但两人又都想得到一种补偿，即内心的满足。

奥威尔接着说：

> Of course, one cannot assume that Tolstoy was aware of this resemblance, or would have admitted it if it had been pointed out to him. But his attitude towards the play must have been influenced by its theme. Renouncing power, giving away your lands, was a subject on which he had reason to feel deeply. Probably, therefore, he would be more angered and disturbed by the moral that Shakespeare draws than he would be in the case of some other play—*Macbeth*, for example—which did not touch so closely on his own life. But what exactly *is* the moral of *Lear* ? Evidently there are two morals, one explicit, the other implied in the story.
>
> Shakespeare starts by assuming that to make yourself powerless is to invite an attack. This does not mean that *everyone* will turn against you (Kent and the Fool stand by Lear from first to last), but in all probability *someone* will. If you throw away your weapons, some less scrupulous person will pick them up. If you turn the other cheek, you

will get a harder blow on it than you got on the first one. This does not always happen, but it is to be expected, and you ought not to complain if it does happen. The second blow is, so to speak, part of the act of turning the other cheek. First of all, therefore, there is the vulgar, common-sense moral drawn by the Fool: 'Don't relinquish power, don't give away your lands.' But there is also another moral. Shakespeare never utters it in so many words, and it does not very much matter whether he was fully aware of it. It is contained in the story, which, after all, he made up, or altered to suit his purposes. It is: 'Give away your lands if you want to, but don't expect to gain happiness by doing so. Probably you won't gain happiness. If you live for others, you must live *for others*, and not as a roundabout way of getting an advantage for yourself.'

当然，我们不能假定托尔斯泰认识到这种相似之处；如果你向他指出，他也未必会承认。但是他对此剧的态度必然受到它的主题的影响。放弃权力，送掉土地，这是一个他有理由感到深刻触动的题目。因此他可能被莎士比亚在这里所提出的教训所激怒，所扰乱，超过其他剧本——例如《麦克白》——因为它们不密切接触他自己的生活。但究竟什么是《李尔王》的教训呢？显然有两条教训，一条是清楚的，另一条是隐含在故事之内的。

莎士比亚一上来就假定：如果你使自己失去权力，你就是让人来打击你。这不是说所有的人都会反过来攻你（肯特和弄臣就始终站在李尔一边），但是很可能有人会这样。如果你丢掉你的武器，会有不那么正派的人把它们捡起来拿过去用的。如果你被人打耳光

> 又转过另一边脸，那么另一边脸会被人打一记更重的耳光。这样的事不一定总会发生，但应该估计会发生，发生了你就不要抱怨了。这第二记耳光也可以说是你转过脸来的行动本身就包含了的。所以首先，这里有弄臣所提出的世俗的、常识性的教训：“不要放弃权力，不要送掉你的土地”。但还有一个教训。莎士比亚没有明确说出这个教训，他是否充分意识到它也无关紧要。它隐含于故事之中，而故事毕竟是他编造的，或者是他照自己的意图改过的。这教训是：“你一定要送掉土地就送掉吧，可不要指望靠这样做来赢得快乐。如果你为别人而活，那就一定要为别人而活，而不要把这当作一个间接的办法来为你自己捞好处”。

莎学专家是否同意奥威尔的见解，我们不敢说；我们只感到，从来没有一个莎学专家或评论家或任何其他动笔的人曾经把这个复杂的问题分析得这样清楚，这样透彻，而其中没有一个专门名词，没有一个术语，全凭平易的词、自然的句式和明快爽朗——而不是吞吞吐吐、欲说还休——的散文节奏来一起完成的。

两本游记

随意文体除了用于日记和书信，还用来写游记。英文游记写得好的，历代都有，我们在前面的叙述里就谈过斯登恩的《感伤的旅行》和科贝特的《骑马乡行记》。其实远不止此。平易散文大家笛福的《不列颠全岛纪游》（三卷，1724—

1728）就是充满有趣材料的旅行记录。离我们更近的19世纪也有包洛的《西班牙贩圣经纪行》（1843）、金莱克的《伊峨善》（1844）、陶地的《阿拉伯沙漠行》（1888），都写异域风光，文字也各有特色。

在20世纪，由于交通方便，人们更喜旅游，游记也大量出版。其中如30年代罗伯特·拜伦的《通向奥克西安那的路程》（1937）和比特·弗莱明的《鞑靼之土来的消息》（1936）都是名作。

我们在这里要谈的是两本英国国内游记。

一本是普里斯特莱的《英国纪行》（J. B. Priestley, *English Journey*，1934）。普里斯特莱是一个多面手：小说家、戏剧家、散文家、文学史家、二战时期有名的广播评论家，而且在每个领域都做得很出色。他的长篇小说《好伙伴》就是许多人喜欢的，其中写一个戏班子上路从一个城镇到另一个城镇演出的情况，就有游记的成分在内。现在这本《英国纪行》是他在1933年在英格兰境内旅行纪实，行程从南到北折东，然后回到伦敦。

这正是英国经济大萧条的日子，生活的艰苦处处可见。再加上早期工业革命留下的疮疤，于是在谢菲尔德附近就出现这样的景象：

> I saw a row of sharply conical little hills that looked like a topographical freak until I came close to them and then I realized that they were old slag-heaps now almost entirely covered with grass.

Further on we passed a hill that might have been brought from some other planet. It was black where the low rays of the sun were not gilding it, and was everywhere deeply scarred and seamed. Not even passing through mountainous Nevada, where the landscape is only so much geology, have I seen so strange and desolate a hill as this; only of course Nature had not been at work here, for this was really a colossal slag-heap, the biggest I have seen.

(p. 153)

我看见一排尖锥形小山，以为是一种怪形的地貌，走近一看才知它们是一个老炉渣堆，不过完全被草盖住了。再过去，又经过一座山，它像是从别的星球搬来的。除了低斜的阳光所照处涂上了一层金色，它全是黑的，布满了深深的伤痕和裂缝。即使在穿过美国内华达州的山区时，虽然那里的景物只是古地质遗迹，我也没有见过这样奇怪、荒凉的山。当然，这不是大自然干的，因为这山实际上是一个巨大的炉渣堆，我所见的最大的一个。

（第153页）

而人的情况呢？普里斯特莱在他的家乡布拉德福特参加了一次一战中老兵的团聚，发现昔日出发时群众欢呼相送的战友们现在处于困境：

. . . and now, in 1933, they could not even join us in a tavern because they had not decent coats to their backs. We could drink to the tragedy of the dead; but we could only stare at one another, in pitiful

embarrassment, over this tragi-comedy of the living, who had fought for a world that did not want them, who had come back to exchange their uniforms for rags. And who shall restore to them the years that the locust hath eaten?

(p. 172)

而在1933年的现在，他们甚至不能到这酒店来同我们喝一杯酒，因为没有像样的衣服可穿。对于死者，我们可以为他们的悲剧而饮；可是对生者的悲喜剧，我们却只能面面相觑，感到可怜的难堪；他们为世界而战斗，而世界却不要他们了，结果他们回来脱下军装，却只有破烂可换。谁能追回他们失去的青春年华？

（第172页）

然而这情况之所以触目惊心，还因为英国原是那样美丽，人民又是那样勤劳、和善。普里斯特莱是带着异常珍惜的心情写下他所见的风景人物的：

There are some charming villages on the way. One of them—I think its name was Bishop Burton—gave me the most entrancing glimpse of a pond, old walls and red roofs. Within a second, I had settled there and was done with the world: the bookish hermit of Bishop Burton.

(p. 352)

路上有几处可爱的村子。其中之一，名叫勃顿主教村，给了我最迷人的一瞥：一个池塘，几处旧墙，一群红瓦顶。一下子我就像

在那里安居下来了，不问世事，只是勃顿主教村一个爱读书的隐士。

（第352页）

The day was brilliant above, but below there was a very faint haze over everything, so that hillsides and trees and walls had that gauzy gleaming look which belongs to the unreality and enchantment of the theatre. In this valley was a hamlet, an old church, and the manor house that was our destination, all of them clustered together in a lovely huddle of ancient tiled roofs.

(p. 58)

头上是一片晴朗的天，但下面却有极薄的雾丝笼罩了一切，使得山、树、墙都有一种纱巾般的光泽，其虚幻与动人宛如舞台。在这个山谷里有一所孤屋，一座老教堂，还有那我们要去的庄院，它们连接起来，古老的瓦屋顶可爱地挤成一堆。

（第58页）

在却斯透菲尔德城，他第一次看清了那里的钟塔：

I have often noticed its famous crooked spire from the train, but had never been so close to it before. It was startling. To begin with, it was much bigger than I had imagined it to be; actually it is 230 feet high. Then again it is most grotesquely warped, twisted, crooked; the oddest, drollest tower in the country. It dominated the town and its

narrow streets, but only in its own queer fashion, like an enormous antique jest set for ever in the skies. The people who live in its shadow ought to be folks ought of the common. They ought to go careering about like the elfish burghers and peasants in old Breughel's enchanting pictures.

(p. 152)

我常从火车里注意到它那有名的歪塔尖，但从来没有走近看过。它是叫人吃惊的。首先，比我想的要大得多，实际上高达230英尺。其次，歪得怪，又弯又扭，是英国最奇特、最滑稽的塔尖。它镇住了整个城市和城里狭窄的街道，但用了它独有的离奇方式，像是永远在天空安上了一个极大的古老怪物在开人玩笑。生活在它的阴影里的人应该不同寻常，应该到处飞跑，像老勃鲁盖尔的迷人的图画里的小精灵似的市民和农民。

（第152页）

令人神往的往往就在令人憎恶的后面，这是英国的现实。普里斯特莱这样写他的故乡：

Bradford is a city entirely without charm, though not altogether ugly, and its industry is a black business; but it has the good fortune to be on the edge of some of the most enchanting country in England. A sharp walk of less than an hour from more than one tram terminus will bring you to the moors, wild virgin highland, and every mill and warehouse will be out of sight and the whole city forgotten. However

poor you are in Bradford, you need never be walled in, bricked up, as a round million folk must be in London. Those great bare heights, with a purity of sky above and behind them, are always there, waiting for you. And not very far beyond them, the authentic dale country begins. There is no better country in England. . . . You caught the fever when you were quite young, and it never left you. However small and dark your office or warehouse was, somewhere inside your head the high moors were glowing, the curlews were crying, and there blew a wind as salt as if it came straight from the middle of the Atlantic. . . .

We went to Ilkley, then through Bolton Woods to Burnsall and Grassington, and never have I seen that country so magnificent. The long dry summer had given it an autumnal colouring that was past belief. The morning was on fire. The dry bracken and heather burnished the hilltops; and all the thick woods beside the Wharfe were a blaze of autumn. The trees dripped gold upon us. We would look down russet vistas to the green river. We would look up, dazzled, to see the moorland heights a burning purple. If we had been ten years in a dark cell and newly released, we could not have stared at a world that seemed more extravagantly but exquisitely dyed. I have never seen Bolton Woods looking like that before, and hardly dare to hope to see them look like that again. It was their grand carnival, and it will riot and glow in my memory as long as I live.

(pp. 173–174)

布拉德福特是一个完全没有趣味的城市，虽然不完全丑恶；它

的工业是黑色玩意儿；但它有好运气，即边上就是英国最动人的乡野。从不止一条电车线的终点只要快走不到一小时就可使你进入荒野，真正荒凉的原始高沼地，这时什么厂房和货栈都看不见了，整个城市也完全忘了。不管你在布拉德福特是多么穷，你永远不需把自己关在墙内，拿砖包围自己，像一百万伦敦人所不得不做的那样。那大块荒山，上面和背后都是一片纯净的天，总在那里，等候着你。而在它们之后不远，真正的溪谷地带开始了。在整个英格兰，没有比这更好的乡野了。……对这乡野的热爱你很小就传染上了，以后也永不消失。不管你的办公室或库房是多么小，多么黑，在你的头脑里什么地方总有这大片高沼地在闪闪发光，总有麻鹬在叫唤，而那里的风是咸味的，像是直接从大西洋的中间吹来的。……

我们去到伊尔克莱，接着通过波尔顿树林到达朋索尔和格拉星顿，从来没有看见那片地方如此奇美。由于刚过去一个长长的干燥的夏天，这一带秋色之美令人难信。整个早晨像在燃烧。干燥的蕨和石南在山顶闪闪发光，码头旁的密林一片斑斓。树像是对我们滴下金子。向下看，赤褐色的树一行一行直到绿色的河边。向上看，荒原高地一片发亮的紫色，叫我们眼花缭乱。如果我们坐黑牢十年，刚被释放，我们眼见的世界也不可能显得比这里更大胆又更细心地用颜料染过了。我从未见过波尔顿树林如此景色，也不敢奢望以后再见。整个儿是一个盛大的狂欢节，在我有生之日将永在我的记忆里色彩缤纷，闪光发亮。

（第173—174页）

不只写景，还写人，特别是乡下的手工匠人：垒墙的，制陶器的，都是有经验的老师傅，又是深谙本行秘密的艺术家。普里斯特莱也曾被制陶用的黏土所吸引，自己动手坐在一个旋盘边想制一个盆子，但是不成。原来他从来不是一个会用手的人，而身边的工匠则个个从家传、从长远的实际经验里学会用手，熟练地，爱抚地，拿起一块石头“犹如女人抱起一个婴孩”那样地充满感情。

他还在许多别的地方——往往是被人遗忘的角落——碰上许多这样令他钦佩的工匠、工人、老百姓。他们都忠于所业，以做好工作自豪，但又有强烈个性，甚至显得怪僻，在气质上代表着“欢乐的老英格兰”。而他所见的所谓新英格兰则使他感到沮丧：

> I cannot help feeling that this new England is lacking in character, in zest, gusto, flavour, bite, drive, originality, and that this is a serious weakness.
>
> (p. 405)
>
> 我不能不感到这个新英格兰缺乏个性，缺乏热情，生气，味道，辛辣，劲头，创造性，这是一个严重的弱点。
>
> （第405页）

这也许可以说是普里斯特莱的旅行小结了。

三十多年之后，英国城乡又呈现什么景象？我们不妨来读读另一本游记，即约翰·希拉贝的《穿越不列颠之行》（John

Hillaby, *Journey through Britain*，1970）。

这本游记除了时间比普里斯特莱晚了许多年，还有其他特点：

1．作者不是一个文学家，而是一个科学家，主要兴趣在生物学和古生物学，写过非洲游记，并为《新科学家》、《卫报》、《纽约时报》等刊撰稿；

2．他靠步行周游各地，不利用任何交通工具，所记带有泥土气息；

3．他旅行的范围比普里斯特莱大，不只英格兰，还到了更北的苏格兰等地区，从最南的“地尽头”（Land's　End）一直走到最北的“约翰·奥·格罗茨”（John O'Groats）。

由于是步行，他有通常乘车的旅行者所没有的经验和体会：脚下土壤的硬或软，岩石属于何类，各种树木花草的特点，小镇小村的建筑样式，每个地方老百姓的脾气、嗜好，等等。他看到了走马观花的人看不见的东西。他喜欢河流，常常沿河走上多时，想要弄清它们的源头和去向。特别是康华尔郡的一条小溪，他把它当作旅伴：

> . . . there are miles of open moorland to the south. For company I chose one of the most enchanting little streams in Cornwall, the head-water of the River Fowey. The riverlet ran ahead of me for hours, prattling away about nothing in particular and agreeing with whatever I thought about. I like company of this kind.
>
> Among the patches of celandine and wood anemone, it pleased me

that morning to think of the stream as a little girl. She skipped over the little waterfalls, ran round the edge of high rocks and admired herself in deep pools overhung with tresses of birch and willow. At Harrowbridge she lost some of her charm; she became more retiring, conscious perhaps that Liskeard Fishing Club had the right to sport with her.

(p. 47)

向南走，有大片大片的荒野。作为旅伴，我选择了康华尔郡最迷人的一条小河，它是福维河的源头。好长一段时间，这条小河在我前面流着，喁喁地诉说着不知什么，我想什么它也随和地想什么。我喜欢这样的旅伴。

走在一片片的白屈菜和银莲花之间，那天早上我有一个高兴的想法，即这条小河是一个小姑娘。她轻轻跳过小瀑布，沿着大石头的边上流，在有白桦和柳树垂下枝叶的深潭里照自己的面容。在哈罗桥她显得不那么妩媚而有点沉静了，像是意识到那里的钓鱼俱乐部的人有权来戏弄她似的。

（第47页）

不只恋河，他也爱山，经常攀越大岭，在山头观看道路来去的形势；不只走在如画的英格兰各郡，还跑到英格兰、苏格兰交界处的古罗马军筑的长城，发现他们垒的石头今天还是十分坚固；也不只是追寻古迹，还注意今天的“边境”风光：

The Border is bonnie. No other word I can think of catches so well the feeling of sprightliness. The villages look trim; the hills are lightly

clothed in ash and beech. They are furrowed by burns that bubble down into the whiskey-coloured water of the River Jed, a tributary of the Tweed. The girls look bonnie too. Standing under a tree, miles from anywhere, on the Great North Road were two youngsters carrying suitcases. They were improbably dressed in tight sweaters and mini-skirts. A local said they were "just a couple o'wee whores", waiting for the long-distance truck-drivers. But they looked bonnie for all that.

(p. 174)

“边境”很美。我想不到有任何别的词儿能抓住这里的开朗气象。村子显得整洁。山上略有不密的栲树和山毛榉，有条条泉水流下，汇集在淡黄色的杰特河，它是屈维河的一条支流。这里的姑娘们也美。在远远一棵孤零零的树下，在大北公路上，站着两个带衣箱的姑娘。她们穿着你料不到的紧身毛衣和超短裙。一个当地人说她们“只是一对小婊子”，在等着开远程的卡车司机。尽管这样，她们看起来还是美的。

（第174页）

他有极好的兴致，一天又一天地享受到露宿的乐趣，高高兴兴地上路：

I woke up feeling as brisk as a bird. A veil of mist, the horizon hazy, but no matter. It looked good: it felt good: it smelt good: a peaty, mossy, earth-born breath of the cleanest air anywhere.

(p. 155)

我醒来感到轻快如一只鸟。有点薄雾，看不清远处，但不打紧。景色好，感觉好，气味也好——一种混合着泥炭和青苔、来自土壤的最纯净的空气的味道。

（第155页）

有时露宿之后，他就脱了衣服在草地上一滚，让露水代替了淋浴。有一次因为天热，又正走在四顾无人的荒原上，他索性赤身裸体行走，不料一个年轻女人骑马经过，他赶紧躲在野草丛中，才算没进警察局。他也常常碰上下雨，好几次淋得透湿，有一次避雨所在正是勃朗蒂姊妹常去漫步的约克郡荒原。由于不断步行，皮鞋掉了跟，鞋头断了线，碰上好心人指点才找到好心的鞋匠，几分钟就把鞋子修好，却不要他一个钱。同样地，有一次他饿极了，也碰上了好人：

The Good Samaritan of Mid Calder turned out to be a young engineer busily painting the front door of his wife's hair-dressing business. He thought he "might know of someone", but felt he ought to telephone first. It was, I might have guessed, his wife. They invited me to their little home on a nearby housing estate, where I ate an enormous amount of food. They looked surprised and pleased and brought out all that remained in the larder. The next morning when I tried to pay something, the man shook his head and his wife, a very pretty woman, put her arms round my neck and kissed me, warmly.

(p. 189)

密特·考尔徒的乐善好施者原来是一位青年工程师，他正忙于为他妻子的理发馆的大门上漆。他说“也许可以找到人”，但觉得应该先打一个电话。他找的人，其实我应该猜到，就是他的妻子。他俩邀我到他们家去，就在附近的住宅区里。我在那里吃了大量食物。他们有点出乎意外，但很高兴，把柜里剩下的东西全都搬出来让我吃。第二天早上我要付钱，那男的只摇头，他的妻子——一个非常美的女人——用手挽住我的脖子，吻了我，热情地。

（第189页）

他不只看景看人，也张开耳朵听。他注意到各处说话的特点：

What catches the ear is not so much the extraordinarily variable accent, as the inversions and idioms which come through from the Welsh. They say "Good evening" in the afternoon. They tend to speak demonstratively: "Stay you there now and I'll ask him." Pronouns are tossed about indiscriminately. "So him told I you was looking for Harrock." A Radnorshire tombstone is inscribed:

Him as was has gone from we;

Us as is must go to he.

Weather is usually the first topic of conversation and fields are sometimes referred to as "she". "She's not bearing well now," they say. "Not with that fancy stuff."

(p. 106)

使你的耳朵注意的不只是口音异乎寻常的不同，还有从威尔士

语传下来的颠倒用法和成语。他们在下午说“晚安”。他们说话带点表演：“你就地待着，我去问他。”代名词随意使用：“So him told I you was looking for Harrock.”雷德诺郡有一块墓石上刻着：

Him as was has gone from we;

Us as is must go to he.

天气往往是他们谈话的第一个题目。田地有时用“她”相称。“她的庄稼长得不好，”他们说，“那类时髦玩意儿长不了。”

（第106页）

他也欣赏鸟类，听它们的叫声，看它们逗乐：

Many birds possess what we loosely call grace. The need to keep primaries immaculate is vital to their survival; they respect their outmost extensions as a violinist his fingers. But watch the gulls and related hosts of birds called plovers for something unique in callisthenics. In the air they play with the wind, toying with it, rolling over, apparently not caring how the gusts strike them. But, the flight over, they glide down, landing delicately, scarcely seeming to touch the ground until with a little run they come to rest. For an instant the wings are lifted up and then swept back in the manner of a gallant bow. They settle down on their nests with a little shiver of ecstasy. Whoever invented the word grace, said Aldo Leopold, must have seen the wing-folding of the plover.

(p. 147)

不少鸟有我们所谓的优美风度。为了生存的必需，它们注意使自己的飞羽保持完好无缺，爱护身体的每一终端犹如小提琴师爱护自己的手指。不妨看看鸥和一种相近的鸟，叫做鸽，它们会做一种独特的体操。在空中它们同风玩耍，逗乐，翻来滚去，显然不在乎大风怎样朝它们劲吹。但一等不飞了，就滑翔而下，轻轻落脚，似乎不触及地面似的，一阵小跑后停住了。有一瞬间它们把翅膀张开，又向后掠，形态如做一侠士式鞠躬。然后它们带着一种极乐的颤动在鸟巢上安定下来。阿尔陀·利奥波特说：发明“优美”这个词的人一定看见过鸽的收翼动作。

（第147页）

能这样细致地、带着爱抚的眼光观察鸟的人显然是与大自然和谐一致的，因此他在步行途中也特别注意生态环境。使他痛心的是，美丽的英格兰正在遭受人为的生态破坏。在英格兰北部，有一个群山之间的小盆地，叫做考·格林，长着许多稀有的植物，“植物学家珍惜此地超过北英格兰任何别地”（第161页），可是“帝国化学工业公司”（I. C. I.）为了制造一种肥料缺水，要求把那块盆地筑成一个水坝。热心于保护生态的人反对此举，向政府告了状。希拉贝走过这地方的时候，政府尚未裁决，但等他来写这部游记，事情已经无可挽回：

The Cow Green affair has now been settled. Although the Bill was opposed by every biologist of distinction in the country, the Government got cold feet and approved the plans for the construction of a reservoir.

The valley is to be flooded.

(p. 164)

考·格林事件已经结束。虽然英国每一个有名望的生物学家都反对这个动议，政府却退缩了，批准了筑坝的计划。这个山谷将被水填满。

（第164页）

政府如此，当地居民也不管生态什么的，他们希望的只是能有“更多的买卖”。而主管生态环境的人则只是一些官僚：

In Britain conservation is largely in the hands of organization men, smooth, cautious, and committeeminded.

(p. 164)

在英国，掌管生态平衡的是组织者，他们圆滑，谨慎，想的是委员会。

（第164页）

历史上的人为灾难也使希拉贝感慨不已。他走到苏格兰西部高原，看到了一些“无人遗址”：

Throughout the West Highlands human habitation has vanished as if it had never been. The word for these imprints of wrecked homesteads is *larach,* literally the site, the place where something was and is no longer. Time and again I struck out for a locality named on the map

hoping to find at least a cottage, only to discover a little pile of stones or, nearer the Glenberg River, where the soil is richer, a bed of nettles and no stones. Everything else had been carted away. *Larach* stands testimony to that most terrible of Highland events, the evictions.

(p. 214)

在整个西部高原，许多居民点消失了，就像从来没有存在过。这些被砸了的家屋遗迹称为larach,字面的意义是“遗址”，表示曾有屋子而现已无存。一次又一次我出发去找一个地图上有的地点，希望至少能找到一间草屋，却只见一小堆石头或者——在格兰勃河附近土质较好的一处——连石头也没有，只有一丛荨麻。别的什么都被拉走了。“遗址”是高原最可怕的事件的见证，即“收地”。

（第214页）

这种“收地”的实况是有目睹者的记录的。希拉贝在他的游记里引用了一些：

I kept to the tracks above Strathnaver, where a famous salmon river flows through an infamous valley.

Here the Gordon earls of Sutherland quadrupled their fortune by setting fire to the homes of established tenants who were reluctant to make way for sheep. . . .

Donald Macleod, a local stone-mason and a contemporary witness, describes how 'strong parties for each district, furnished with faggots and other combustibles, rushed on the dwellings of this devoted people

and immediately commenced setting fire to them, proceeding in their work with the greatest rapidity till about three hundred houses were in flames. The consternation and confusion were extreme; little or no time was given for removal of persons or property—the people striving to remove the sick and helpless before the fire should reach them—next, struggling to save the most valuable of their effects. The cries of the women and children—the roaring of the affrighted cattle hunted at the same time by the yelling dogs of the shepherds amid the smoke and fire—altogether presented a scene that completely baffles description'.

(p. 231)

我紧跟斯特拉司内弗上面的小路走去，那里有一条产鲑鱼的著名河流穿越一个名声极坏的山谷。

在这里苏索兰伯爵一家火烧了不肯让地给羊的长期佃户的家屋，用这个办法增加了收入四倍。……

唐纳德·麦克略德，一个当时的本地石匠和事件的目击者，说："每区都有一群强人带了柴和别的易燃品，冲到这些忠心的人的屋子，立刻把它们点上火，用最快的速度来干，大约三百所屋子成了一片火海。人们极度恐慌，混乱。几乎不给任何时间让人把人和物移走，住户只好挣扎着先抱出病人和不能自理的人，再抬出最值钱的东西。浓烟烈焰中女人和孩子哭成一片，看羊狗吠叫着追赶着牛，牛大声呜吼，整个情况完全没法形容。"

（第231页）

特别是有关一个年近百岁的老奶奶的一幕：

In the report which has become part of the dreadful history of Strathnaver, Donald Macleod said: 'I informed the persons about to set fire to the house of this circumstance, and prevailed on them to wait till Mr. Sellar came. On his arrival I told him of the poor old woman being in a condition unfit for removal. He replied, "Damn her, the old witch, she has lived too long; let her burn." Fire was immediately set to the house, and the blankets in which she was carried out were in flames before she could be got out. She was placed in a little shed, and it was with great difficulty they were prevented from firing it also. The old woman's daughter arrived while the house was on fire, and assisted the neighbours in removing her mother out of the flames and smoke, presenting a picture of horror which I shall never forget, but cannot attempt to describe. She died within five days'.

(p. 232)

在那已成为斯特拉司内弗的可怕历史的一部分的报告里，唐纳德·麦克略德说道："我对那些要对她的屋子放火的人说了情况，总算使他们同意等到管家撒勒先生来了再说。撒勒一到，我就同他说可怜的老太婆由于身体情况无法搬动。他答道：'该死的老妖怪，她活得太长了，让她烧死。'房子立刻点上了火，人们抢着把她裹在毛毯里抱了出来，但是毯子已经在燃烧了。她被放在一个棚子里，人们尽了最大的力才使他们没有把棚子也烧掉。老婆子的女儿赶来了，屋子已经在烧，她帮着邻居把母亲从烟火里救了出来。情况太惨了，我永远不会忘记，但是没法说清。五天之后她就死

了。”

（第232页）

真是令人不忍卒读。但这也表明：这本游记是大有内容，很值一读的。

*　*　*

等我们冷静下来，也许会问：是否可以通过这两本游记看一看三十多年里英文和英文散文有了什么变化？是否可以将它们加以比较？

比较在这里未必能有多大意义：材料不多，作者各异，限制性相当大。但又不妨一试，因为在有限的范围里，分别还是明显的。两人去了不少同一地方，甚至注意了同一现象，例如都看到了垒墙这一快失传的手艺，写法却不一样：

普里斯特莱写了长长的一段：

> I was introduced to old George, a Cotswold mason. He is in his seventies but still at it. When I met him he was engaged in the almost lost art of dry-walling, pulling down some ramshackle old walls and converting their materials into smooth solid ramparts. He was a little man, with a dusty puckered face and an immense upper lip so that he looked like a wise old monkey; and he has spent all his long life among stones. There were bits of stone all over him. He handled the stones

about him, some of which he showed to us, at once easily and lovingly, as women handle their babies. He was like a being that had been created out of stone, a quarry gnome. He was a pious man, this old George, and when he was not talking about stone walls, he talked in a very quiet though evangelical strain about his religious beliefs, which were old and simple. Being a real craftsman, knowing that he could do something better than you or I could do it, he obviously enjoyed his work, which was not so much toil exchanged for so many shillings but the full expression of himself, his sign that he was old George the mason and still at it. Bad walls, not of his building, were coming down, and good walls were going up. The stones in them fitted squarely and smoothly and were a delight to the eye and a great contentment to the mind, so weary of shoddy and rubbish. I have never in my life done anything so thoroughly and truly as that old mason did his building.

(p. 53)

我被介绍给老乔治，一个考茨物尔特的石匠。他已年过七十，但仍在干活。我看见他的时候，他在干一项快要失传的手艺：干垒，就是把快塌的旧墙推倒，用它们的材料重垒平整坚实的新墙。他是小个子，有一张满是皱纹的土灰色的脸和一个极大的上唇，看起来像一只有智慧的老猴子。他长长的一生都同石头打交道，身上到处都有小石头。他摆弄身旁的石头——还拿出了几块让我们瞧——那轻松、爱抚的样子就像女人抱婴儿似的。他本人就像是从石头生出来的，一个石矿的精灵。这位老乔治又是虔诚教徒，不谈石头的时候就用一种安静然而充满热诚的态度谈他的古老、朴素的信

仰。由于是一个真正的工艺能手，知道他能干出你我干不出的绝活，他显然喜欢他的工作，不是为换得几个先令而付出劳力，而是他自己的完整表现，一种记号，表示他是还在干活的老乔治。不好的墙——不是他垒的——在倒塌，好的墙在竖起，墙上的石头垒得又结实又平整，看起来愉快，心里也满意，不是那种讨厌的粗工次活。我一生里从未做过一件事像这位老石工垒墙这样的彻底和真纯。

（第53页）

希拉贝却只三言两语：

The old art of dry-walling is dying out. The skill lies in locking together a double row of grit or limestone blocks with long slabs called "throughs", laid transversely. The marvel is that such permanence can be achieved so precariously.

(p. 127)

干垒的老手艺正在死亡。这行业的本领在于用长条石板（称为“通板”）把两层粗砂或石灰石横向垒紧。奇迹在于用这种不稳当的办法做到了长远的稳固。

（第127页）

应该说，两人写法也有相同处：文字都是平易的现代英语；两人的感触也相同：都在惋惜这一古老手艺的正在消失。但更显著的是不同：文学家普里斯特莱像写小说似的描画了一

位老匠人，而对于这手艺本身只说了一句话：“墙上的石头垒得又结实又平整，看起来愉快，心里也满意，不是那种讨厌的糙工次活”，而这句话里也是感情渲染多于具体描写，“实”的东西不多。希拉贝看起来写得简单，字数不到普里斯特莱的五分之一，然而却写得实在，细节分明。他也有感触，但融在描述之中，只用几个词就画龙点睛（dying out, the marvel, such permanence achieved so precariously），写物实亦抒感。毫无疑问，普里斯特莱是善于用笔的，着重活生生的人也是完全应该的，但是他的许多感想是比较空泛的，可以预料的，说得太多反而给人以“做文章”的感觉。因此相形之下，希拉贝的科学家的确实和经济反而显得新鲜了。

新品种：广播与电视上的散文

20世纪英文散文的新品种是广播的散文，用于声音广播或电视。广播是天天进行的，所以数量极大，种类繁多，而且不断有新的形式出现。

我们在这里虽然只能挑选很小一部分现象略作叙述，但却意识到这一新品种出现的非凡重要性。这也是人类历史上的一个重要变化。过去，我们的远祖从口头交流进入到书面传达是踏了一个大步，现在我们从书面文字又进入声音和图像的新天地，传递信息可以做到“即时”，地球缩小了，人的知识面和娱乐机会却大大增加了。同时，也带来了新的嘈杂，新的庸俗，新的污染，对个人生活的新的侵犯等等不良后果。

因此，对于广播和电视的节目的挑选十分重要；正是在这些地方可以看出一个民族、一个社会的道德素质和文化修养。

对于英国广播和电视节目有各种不同反应。毫无疑问，它们是有意识形态上的偏向和侧重点的。它们都有大量的低级趣味和有恶劣影响（特别对于青少年）的东西。但是也有一部分节目有较好内容和较高艺术性的，它们是英国一些有志之士奋斗的结果。

例如英国广播公司（BBC）的《第三套节目》（*Third Programme*）。它开始于1946年，这正是二战结束，工党上台，英国人民处于一种渴求变革的心情中的兴奋岁月。这个节目反映了当时一部分知识界的希望和趣味。它有较多的比较严肃的文艺项目：古典和当代新派音乐，学术性演讲，诗歌朗诵，广播剧，等等。仅仅在这个节目开始的第一周（1946年9、10月之交）内就播出了如下项目：萧伯纳的《人与超人》全剧，弥尔顿的《科莫斯》全诗，法国话剧《门后》，一个小型歌舞讽刺剧，大量的演讲，内容包括俄国小说、欧洲电影、现代建筑；还有大量音乐项目。许多作家、艺术家、学者参加了进来，提供了颇有新意的作品，如牛津学者考格希尔用现代口语体英语译的乔叟的《坎特伯里故事》，诗人麦克尼思写的广播剧《黑塔》，诗人狄兰·多玛斯写的广播剧《在牛奶林下》，贝克特、品特、斯托派特等新派剧作家也多次提供项目。

当然，在英国广播公司内部，始终有“高雅”与“普及”之争，最后经费一紧，导致《第三套节目》终于1970年停播。但

它存在了二十多年之久，这在一个完全商业化了的社会里几乎是不可思议的。

即使在普通的所谓“国内”节目里也有值得一听的项目，如“批评家们”。这是每周一次（星期日上午）请几个不同方面的评论者参加的座谈会，发言者各主一门（电影、戏剧、音乐、新书之类），别人也插话提问，互逞才智，有一种即席发言的活泼和风趣，也就是更能体现广播散文的特色。也许因为比较“高雅”，这个项目后来转到了第三套播出。

另外还有一个经常性节目叫《美国来信》，每周一次，一刻钟，讲的人叫爱历斯戴·柯克（Alistair　Cooke）。柯克出生于英国，上过剑桥大学，后来作为记者被派往美国，长期留在那里，但仍每周播讲这个节目，三十多年后的今天还在进行，在变化频仍的广播行业中可算是历史最悠久的节目之一了。

《美国来信》往往从时事谈起，但不一定是政治经济的大事，谈法也不是作新闻报道，而是以此为楔子，进而谈到美国社会的某种现象，中间穿插以掌故、名言、笑话，特别是个人观感，合起来是一篇很好的随笔小品。柯克播讲时声音柔和，善于用词，善于在紧要关头运用“略停”的艺术，结束处必有妙语，语言是当代口语体，雅俗咸宜的一类。在今年（1990）他应邀在苏格兰格拉斯哥作的一年一度的“‘听众’演讲”里，他对自己的方法有所说明：第一，人们以为“美国来信”是信口讲的，其实篇篇都是笔下精心构作；第二，他在写稿前总要先浏览各报，或者安心静坐，“直到看到或听到了什么事：一个场面、一次遇合、一个回忆”，使他的思想能够顺畅地流动起

来。然后他说了这样一段话：

What I'd like to hear on all spot news programmes—once we've had the facts, the issue stared and then the interviews with the pro expert and the con expert—what I'd like to hear are the views of a score or more of the mass men and women looking on. From my own experience, and from the evidence of Cable News Network, such people are not wordy or evasive. They know what they think and make it short and sharp. And in an expanding world of one person, one vote, the balance of their prejudices is more likely to decide how things will come out than the passing thoughts of a clutch of journalists on how they *think* things will come out.

Well, you will have seen that my chief interest in broadcasting is the news, and how to disseminate and interpret it. My personal interest, not to say obssesion, is no different from what it was 40 years ago: which is to learn to write for talking effectively to the largest possible audience. I am not being coy in saying that I am still learning to handle an idiom that can be understood by English-speaking people of every type and class and race in many countries. It is perhaps a very swollen ambition, but whenever you come close to it, the rewards are great. No pleasure in work well done, on a lifetime of journalism, can compare with the evidence that comes in from the mail that you have done a talk that touched the hearts and minds of a bus driver in Dorset, a judge in Canberra, a student in Bombay, a house-wife in Yorkshire, a space

scientist in Sri Lanka, a high-school teacher in Peking, a nurse in Libya.

(*Listener*，5 July，1990, p. 5)

每次碰到最新新闻节目，我想听到的——一旦弄清事实、问题焦点和专家们的正反面意见之后——我想听到的就是一二十个当场目睹的群众中男男女女的看法。根据我的经验和有线新闻联播提供的证据，这些人不唠叨，也不躲闪。他们有清楚的想法，话也简短尖锐。在这个扩展着的“一人一票”的世界里，他们的偏见所向更可能决定事情的结果，而不是按照几个记者临时想到的那样变化。

你们恐怕已经看到，我对广播的主要兴趣在于新闻以及如何传播和解释新闻。我个人的兴趣，且不说热癖，同四十年前没有两样，那就是学着写好稿子以便向最大可能的听众群讲得有点效果。我不是故作姿态，但我要说我还在学习怎样运用语言，以便能使许多国家里各类型各阶层各种族说英语的人都听能懂。这也许是一个过高的野心，但什么时候你接近它，你所得的收获也大。在从事新闻报道的一生中，哪一次干活干得顺手的乐趣也赶不上邮箱里信件所告诉你的，说你的一次广播触及了一些听众的心灵和思想，他们是道塞郡的一个公共汽车司机，堪培拉的一个法官，孟买的一个学生，约克郡的一个家庭主妇，斯里兰卡的一个空间科学家，北京的一个中学教员，利比亚的一个护士。

（《听众》，1990年7月5日，第5页）

这一段文字来自他的这次演讲，但大体上也能代表“美国来信”的写法，而柯克所关心的两点，即取得最大的群众效果和不断提高运用英语的本领，也使我们看到：在广播散文的这一

领域里，内容的选择和技巧的运用也是十分重要又十分费力的，而且这里多了一个新的方面，即声音的运用。

等到电视普及，又多了一个图像的因素，而且很快又出现了彩色图像。声和像，音乐和彩色，艺术手段不仅多了，而且合成了许多新的艺术形式，并且能够轻易地、及时地进入千家万户。但是语言仍然是重要的：新闻报道、现场采访、座谈、访问、演讲、演戏、唱歌等等都缺不了“人的圣洁声音”，只不过由于一切都高速度进行（而不是像看书那样不受时间限制），更需要说得利索、有力，同时又更有艺术。

英国电视上较好的一种节目就是专题系列演讲。除了我们在上面已经谈过的勃朗诺斯基的科学史讲座《人的上升》之外，还有肯尼思·克拉克的艺术史讲座《文化》，美国学者J.K.盖尔布莱斯的经济史讲座《不稳定的时代》等。这类讲演的文字稿子后来又加上彩图编成书发行，成了畅销读物。

勃朗诺斯基和克拉克的长处在于：利用了电视这个新的传达工具和综合艺术体的巨大潜力，同时又保持了语言的优点。勃朗诺斯基的讲法我们已经在上面介绍过了。现在来看看克拉克的《文化》（Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*，1969)。

这一系列演讲的题目是西方文化史，重点在西方艺术史，正是曾任伦敦画廊主任和牛津司来德艺术讲座教授的作者所擅长的。他也了解文学作品，书中对但丁就有长段论述。但丁对于光的描写是许多批评家曾经指出过的，克拉克也在此提到，说了这样一段话：

Like all the heroes of this series, Dante thought of light as a symbol of the spiritual life, and in his great poem he describes, accurately and economically, light in its varying effects—the light of dawn, light on the sea, the light on leaves in spring.

(p. 85)

像这一系列演讲中的所有英雄一样，但丁把光看作精神生活的象征。在他的伟大诗篇里他描写了，准确而又简练地，各种的光——黎明的光，海上的光，春天叶子上的光。

（第85页）

于是电视屏幕上就出现了黎明、海水、树叶和光的照射、跳动，充分发挥了电视这一新的传达工具的优势。但是解说词并不追随图像，而是早已先走一步，指出了光是一种象征，在它后面是但丁的精神世界。

他讲米开朗琪罗也是从拍摄实物即有名的雕像《大卫》开始：

Seen by itself the *David* 's body might be some unusually taut and vivid work of antiquity; it is only when we come to the head that we are aware of a spiritual force that the ancient world never knew. I suppose that this quality, which I may call heroic, is not a part of most people's idea of civilisation. It involves a contempt for convenience and a sacrifice of all those pleasures that contribute to what we call civilised

life. It is the enemy of happiness. And yet we recognize that to despise material obstacles, and even to defy the blind forces of fate, is man's supreme achievement; and since, in the end, civilisation depends on man extending his powers of mind and spirit to the utmost, we must reckon the emergence of Michelangelo as one of the great events in the history of Western man.

(pp. 123–124)

就其本身看，大卫的身躯可以是古代的一件异常刚毅、生动的艺术品，只在我们看到他的头部的时候，我们才觉察到它有一种古代世界从未有过的精神力量。我知道这一品质我称之为英雄的品质——不是多数人认为文化所应该包括的。它鄙视只求方便，不惜牺牲一切我们认为构成文明生活的乐趣。它是快乐的敌人。可是我们又承认蔑视物质阻碍，甚至抗拒盲目的命运力量，是人的最高成就。既然说到底，文化依靠人把他的心智和精神的力量扩展到极点，我们也就必须承认米开朗琪罗的出现是西方人历史上伟大事件之一。

（第123—124页）

在这里，摄像机也是先照雕像的全身，然后镜头上伸，用特写形式放大照头部。但是同上引但丁的光的例子一样，解说词是从实物而延伸到精神上的东西——这一次是区别古代与文艺复兴时期的英雄品质。这样，语言给了图像以它本身所没有的深度。

语言还有其他独特的品质，如机智。这也是克拉克利用

的。我们只举一例：

> The colossal palaces of the Papal families were simply expressions of private greed and vanity. . . . The sense of grandeur is no doubt a human instinct, but, carried too far, it becomes inhuman. I wonder if a single thought that has helped forward the human spirit has ever been conceived or written down in an enormous room: except, perhaps, in the reading room of the British Museum.
>
> (p. 192)
>
> 教皇家族的庞大的宫殿只是私人贪婪和虚荣的表现。……追求堂皇无疑是人的一种天性，但是搞过了头，它就变成非人性的了。我不知道是否有任何一个能帮助人类精神前进的思想产生或写下于一个特大的房间里——也许只有英国博物馆的阅览厅是例外。
>
> （第192页）

不消说，这后者指的是马克思主义。

这些例子说明：在电视这一最新的艺术综合体里，语言的古老的优点是仍然可以发挥的。它可以介绍，提问，归纳，起画龙点睛的作用；它可以用警句和机智来使平常的图像取得一种深刻的精神品质；它也能像古代行吟诗人和雄辩家那样来打动人，促使人去想、去行动——只不过，在声音和图像这些新的伙伴之间，语言必须更加有为而已。不如此，则语言也会受到减弱，如为了能普及而过分简单化。

口述历史

另一个新品种是口述历史。

当场笔录别人的谈话，这是早就有了的，口述历史之新在于利用了录音机，全部谈话都可录下，而且声音腔调不失其真。其次，带了小型录音机，到处可去，只要人们愿意，谁的话都可以录下，这就大大扩充了谈话者的范围，把说方言的乡下人、老头、小孩、城市街头上的闲人，更不必说各行各业人士，统统包括了进来。

所谓历史，是指这些谈话反映社会情况，保存下来成了历史见证，比过去笔写的历史更真实、更可靠。

在这些活动当中，关键在于要有一个主持者。他要计划谈话围绕什么题目，该提什么问题，现场如何应付各种人物、各种情况，事后又要整理录音所得材料，加以剪裁，把需要的部分甚至全部笔录下来，工作量是非常大的。

所得成品则大有价值。不仅是真实的历史记录，而且是真实的口语。从研究广义散文的角度看，这也是当代各类散文中的一种。现在英美大学里设有口述历史的档案库，保存了许多人的口述回忆之类的录音带。

这类口述历史编成书而盛销的，在美国有斯透兹·特克尔的《工作》（1972）及其后续各书。

英国也有。罗伯特·布赖斯的《埃肯菲尔德——一个英国乡村的写照》（Ronald Blythe, *Akenfield: Portrait of an English Village*，1969）就是一本，它出版在《工作》之前，同样是用

录音机录下而后加以整理的。后来布赖斯还编了一本《冬天景象：对老年的沉思》（1979），也是找多人录音而成的口述历史。

《埃肯菲尔德》是一个索福克郡村子的名字，作者在那里访问了许多人，其中有：老农、青年人、教徒、教堂里打钟的人（他把打钟变成了一种艺术）、侍候贵族和阔佬的仆人、各种工匠、小学教员、兽医、一个诗人、一个掘墓人。他们谈的内容异常丰富，而且具体：日常生活、农活、收苹果、做啤酒、养马、酿酒、园艺、各种手艺、村里的政治。什么样的政治？请听一位中年农业工人的话：

> We are mostly Socialists, vote-wise, and that's about all.
>
> (p. 98)
>
> 我们大多是社会主义者，投起票来就是那样。
>
> （第98页）

一位青年种树工人说得更具体：

> A lady here, for instance, kept her two 'dailies' and her gardener tremendously busy during the last general election while she organized transport and refreshments for the local Tories. These people voted socialist but they were expected to work like blacks for the Conservatives on polling day! . . . And on the other side of the county, during an election about five years ago, a Conservative vicar arranged

the Mothers' Union to coincide with polling day and took a busload of people to Yarmouth. Some managed to vote but most of them didn't. This was a case where it was assumed that all the ordinary women were socialists.

(p. 109)

例如这儿有一位太太。她在上次大选的时候让她的两个日工和花匠没完没了地干活，一边却又给当地的保守党找车，送点心。工人是投工党票的，可是在投票日却要为保守党人像黑人那样干活！……在这个郡的另一边，五年前的一次选举里，一个牧师是保守党，他把母亲日安排在投票那天，拉了一大车的女人到牙默斯去玩。有几个女人还是想法投了票，但多数来不及投。搞这一套是因为预料所有的普通妇女都会投工党的票。

（第109页）

可见在表面平静之下，村子里的阶级分野十分明显，斗争是在或明或暗地进行着，保守党采取的对策听起来似乎是原始的，可笑的，然而却是处心积虑，无孔不入的。

还有一种变化则是属于生产方式的，也牵涉到所谓“代沟”。村子里老一辈农民喜欢用手干活，手不碰到就不放心。在年青一代的眼里，他们则是一群怪物：

. . . if they had their way, they would be back with the horses tomorrow.

(p. 113)

如果随他们的，那么明天就会把马又牵回地里来。

（第113页）

只有极少数老农不喜欢过去那种生活：

I don't want to see the old days back. Every bad thing gets to sound pleasant enough when time has passed. But it wasn't pleasant then, and that's a fact.

(p. 100)

我可不愿看旧年头再来。时间一过，什么坏事也会显得好玩。可是它从来也没好玩过。事实就是那样。

（第100页）

手工匠们则有他们的骄傲，行业越老越骄傲。例如盖茅草屋顶的老师傅。有人嫌他要价高，他回答说：

But you must remember that you are getting a sixty-year roof—a marvellous, beautiful roof, warm in winter, cool in summer—for this price. There is nothing like it. A thatch is wind-proof, frost-proof and good to look at. I cock my eye up at thatches I did twenty years past and watch them getting better and better.

(p. 155)

但你得记住这工钱会保你的屋顶六十年——了不得的、漂亮的屋顶，冬暖夏凉。没比的。茅草顶风吹不进，不怕霜冻，看着也顺

眼。我常常张大眼瞧我在二十年前盖的茅草顶，它们是越来越好了。

（第155页）

接着他对他怎样盖茅草顶，作了一番说明：

I make a roof thatch fourteen inches thick, whether it is straw or reed. The reeds are driven into position with a legget, which is a flat piece of board covered with horse-shoe nails and set on a handle at an angle. Cruel work, it is. You start at the bottom of the roof and move upwards till you reach the crown, driving the bundles of reeds into position and fastening them to hazel rods which you cut in the woods during the winter. We use hazel because it is the best splitting wood there is and the best to get a point on. Then comes the pattern. We all have our own pattern; it is our signature, you might say. A thatcher can look at a roof and tell you who thatched it by the pattern.

(p. 156)

我盖的茅草顶厚达十四英寸，不管用稻草还是芦苇。芦苇是用木插子钉紧的，木插子是一块平板，上面有好些钉马掌用的钉子，下面有一个斜把。干这是苦活。你从屋顶下部开始向上钉，直到顶部，把一捆捆的芦苇按位置钉齐，然后用你在冬天从树林里砍的榛木条连起。我们用榛木是因为它是现有的最容易穿透的木头，也最容易找到插钉点。再就是花样。我们每人有自己的花样，你可以说这是我们的签名。一个盖茅草顶的人只消看一眼屋顶上的花样就可

以说出是谁干的活。

（第156页）

说得具体，听得认真，也许是因为这行业正在慢慢死亡。用着同样的对老行业的关心，布赖斯又记下一个鞍工的经验之谈：

Horse-hide is harsh stuff. It is used for special jobs such as heavy glove-making. We called cow-hide 'neats' hide. Neats is the old word for cattle. These were very supple and nice to work. The leather was bought once or twice a year and when it arrived from Ipswich it was laid on shelves and big lumps of mutton fat, Russian tallow and grease were rubbed into it. We worked the fat in with a bone, just as a soldier bones his boots. Then we let it lay on the shelf for months and months before using it.

Our harness lasted for ever, as you might say. It was our downfall, wasn't it! We made these things so well that after a while they did us out of a living.

(Told by Horry Rose，61, saddler; p. 160)

马皮硬极了，一般都派专门用场，比如做厚手套。我们管牛皮叫“尼子”皮。过去牛就叫“尼子”。牛皮软，好加工。一年买那么一两次，从伊普斯维治买来，先在搁板上放好，再往里搓大块大块的羊油和俄国牛脂之类。往牛皮里涂油要用骨头涂，就像士兵用骨头往皮靴上涂油。上过油的皮子就放在搁板上晾着，过好几个月才用。

我们做的马具管用一生，你可以说。可这下我们不是完了吗！东西做得太好，过一阵子就让我们丢了饭碗。

（鞍工罗斯，61岁口述；第160页，杨国斌译文）

最后一句话也道出了今昔干活的不同：过去老工匠讲究质量，做出来的东西可以让买的人享用一生，这样倒断了自己生计；而现在大批用机器快速生产的用品不经久，也根本不预备经久的。

这些老行业的消逝使这本书带上了一种挽歌调子，但是村子生活里还是有欢乐的。例如捡麦穗，捡得高兴的原因之一是可以捉弄麦地的主人：

But during the harvest we had a change—gleaning. The women would meet and say, 'Is Scarlets ready for gleaning yet? Is Great Mosses?'—these were the names of the fields. They meant, not has the field been cut but have they cleared the 'policeman'. The policeman was the name given to the last trave or stook which the farmers would leave standing in the middle of the field so they could have time to rake-up all the loose corn they could before the gleaners arrived. There was one farmer who made a habit of keeping the gleaners waiting and one night a young man stole the 'policeman'. The next morning the gleaners hurried in and gleaned masses—the field hadn't been raked, you see. The whole village was laughing—except the farmer. He raked-up quick the next year, I can tell you.

(p. 37)

但在收割季节来了一个变化——捡麦穗。女人们聚在一块，问：“斯卡莱可以去捡了么？大磨斯好了么？”——这都是田地的名字，她们的意思不是问麦子割了没有，而是地里的“警察”撤掉了没有。“警察”是指田主们留在地当中的最后一堆麦束，表示还要回来把地里的散麦子耙一遍，完了才能让人来捡麦穗。有一个田主老是让人等着，成为习惯。一天晚上一个小伙子把他的“警察”偷走了。第二天早上捡的人涌进来，捡到了大量麦子，因为地还没有耙过。全村的人都在笑，除了那个田主。第二年他早早就耙了，我可以告诉你。

（第37页）

对于年轻人，还有地里偷闲中的恋爱。一个果园工人讲他在16岁时的经验：

Summer was best. You'd get the women come and give you a look. You'd torment them and they'd torment you. There used to be a regular procession of old girls who'd bike up from Fromlingham for the picking. When I was sixteen, one of these old girls came up to me in the orchard and said, 'Let me see your watch.'

I didn't answer.

'Aren't you going to let me see your watch then?'

I said nothing. Anyway, she could see my watch; it was lying on my waistcoat under the apple tree.

'I shall take it. . . .' she says.

'Take it then.'

'I reckon you want me to take it?'

'I can see you're bent on it,' I said, 'so you may as well.'

So she took it, for devilry. It was on a chain and she hung it on her fat neck the whole live-long afternoon. I wouldn't let her see it worried me. She'd walk by and shout, 'Come and get it!'

I said nothing. She brought it to me about five, before she set off home. She put it over my head like a necklace and said, 'There you are, you young bugger.'

I wouldn't speak to her.

The next morning, along she comes, straight to where I'm about to start. Her arms were stuck out the full length and she was all smiles. She got her mouth on my face and, my God, she must have thought it was her breakfast, or something.

I pushed at her. I said, 'Don't! Look out, he's coming!'—He was, too. Old Fletcher the foreman. She broke away but back she arrived later when I was lying on the scythings, eating my bait. It was long grass all around.

'Don't fret,' says she.

I said nothing.

'The coast is clear,' she says, and comes down on me like a ton of bricks. I couldn't see nothing but grass. There was such a rocking. I couldn't tell whether I was babe or man.

At tea-time the women went rushing home with their aprons full of apples—shrieking, you can be sure. They shruck a bit when they saw me and a couple of them rang their bike bells. My old woman shouted, 'Don't torment him! He's like his old watch—not so bad when he's wound up!' Laugh! You should have heard them!

It was my first time.

Christ, that was a summer and no mistake.

(pp. 227–228)

夏天最好。女人们都来了，都爱瞧你一眼。你捉弄她们，她们也捉弄你。那时，常有一群姑娘从弗罗姆灵骑车来这儿摘苹果。我十六岁那年，果园里就迎面来了这么一位姑娘，对我说：“我看看你的表。”

我没吭声。

“你不想给我看？”

我还没吭声。她又不是看不见，表在我的背心上，就放在苹果树底下。

“我要拿走了……”

“拿吧。”

“这可是你说的！”

“我看你是非要不可，”我说，“那就请便。”

她真拿了，故意要闹。表上有一条链子。她就把它挂在她的胖脖子上，整整一下午。我心里着急，但不想叫她看出来。她时不时从旁边走过，冲我喊：“来，把表给你！”

我不吱声。五点来钟，她要回家了，才把表还我。她像给我戴

项链似的把表套在我的脖子上，说：“给你吧，傻蛋。”

我还是没理她。

第二天一早她又来了，直接来到我要开始干活的地方。她把胳膊伸得长长的，使劲笑着，嘴贴到我的脸上。天哪，她肯定是把我当她的早饭什么的了。

我推她。我说：“别！当心，他来了！”——他真来了——弗莱切那老家伙，我们的工头。她这才放开我，可过后又来了。我正躺在割下的果树枝上吃东西。四面都是深草。

“别慌。”她说。

我没吭声。

“这会儿没人了。”她说，说完就像一吨重的砖头压到我身上来。我除了草什么都看不见。一阵剧烈颤动。说不上我现在是孩子还是男子汉。

吃早茶的时候，女人们用围裙兜满苹果急着往家赶——一路尖叫自不必说。看见我她们就发出一阵叫嚷，有几个还把车铃弄得丁零响。我那位姑娘扯着嗓子说：“别惹他了！他就像他那块破表——上紧弦还挺好用的呢！”

好一阵哄笑！可惜你没听见！

那是我平生第一次。

咳，那年夏天才叫带劲。

（第227—228页，杨国斌译文）

这是一段独白的实录。我们在前面也引过一段独白，即乔伊斯的《尤利西斯》的最后几页。那是一个中年妇女处于半睡

眠状态时的独白，是文学家的艺术构作；这是一个园工的独白，是在白天对访问者的谈话录音，两者的区别是巨大的。然而也有相似处：两者都回忆青年时期的经验和感觉，两者都牵涉到男女之情。从乔伊斯后来在《芬尼根守灵夜》里的试验来看，他是倾心于口语之美的；如果他能听到这个园工的独白，他大概也会击节称赏的。无论如何，这段独白是朴实而又清新的，像果园的土壤那样有滋养力，像说话者所采摘的果子那样喷发着自然的香气。

*　*　*

我们这本小书从16世纪莫尔的史书开始，现在以20世纪下半叶的口述历史作结，实现了一个小圆周，其中包括了各代各型的英文散文。然而这并未把散文的事情说完，散文的将来是敞开的。口述历史也好，广播和电视散文也好，只代表散文的触须目前到了何处，而不是散文的终结。就拿口述历史来说，录像机的出现在改变着只有口述者的声音而无他的面容和所在环境的图景的局面，能把声音立刻变成文字的计算机的出现又可以免去从录音笔录的漫长而琐碎的工作，但同时人的主持仍然重要，文字的作用仍然不能忽视。录音带、录像带可以存档，编资料出书则仍然要人来整理、选择、写成文字。在语言史上，变动最快、最大的是口语，而文字则有一定的稳定性、规范性，对于增加民族的凝聚力和保持文化的连续性起了重要作用。从表达力讲，有些东西例如最隐秘的思想感情口里说不

出来，文字却有方法传达；说得动听的东西写成文字，往往显得淡而无味，不够亲切。可见文字自有它的特殊效果。看来长远存在的将依然活跃，而科技的进一步发展又会带来目前还难预测的许多新东西，在这两者之间散文的变化也将是无穷无尽的。

注释

1　他在这里提到了艾德蒙·威尔逊。威尔逊也极为佩服他，曾在一封写给朋友的信上生动地描写两人对谈的情况：“我们整夜做着精彩的谈话，时间不长，却谈了不知多少题目，都谈得有内行知识，有真正的智慧，又都闪耀着机智。”详见拙作《读艾德蒙·威尔逊的书信集》，引自《风格和风格的背后》，人民日报出版社，1987年，第20页。

2　《普通读者》，第221页。

第九章　结束语：几点归纳

统观以上，有几点值得小结一下：

1．英文散文适用的领域十分广大，不论是宣告、叙事、说明问题、进行争论，还是记游、抒情、写小说剧本、写信、写便条、写日记等等，都要用散文。这是散文之幸，由此而得到多方面的锻炼，炼出一种精确、有力而又伸缩自如的传达工具；反过来，应用广也对散文提出了严格要求，要求它面向社会，面向实际，首先能完成人们日常交际中的各项表达任务。

在英文散文发展顺利的时候，不仅文学家能写好散文，各界都能出现散文能手，全社会都关心语言质量。

2．语言质量不是一句空话，而有具体的要求。对于各类散文，人们的第一个要求是清楚达意。要做到清楚达意并不容易，首先要求说话写文的人能够想得清楚。阻碍清楚达意的因素也很多，其中有非语言的因素；但是就语言而论，不要写得艰深，而应写得平易，这也是历代致力于准确达意的人所共同要求的。

英国散文中有一条平易散文传统，其历代代表者是莫尔→德莱顿→班扬→笛福→斯威夫特→科贝特→萧伯纳→奥威尔，而首先要求平易的是皇家学会的科学家们，他们看出为了推进科学，科学文章必须写得“数学一般地平易”，否则会误了社会发展的大事。平易不只是归真返璞，而是一种文明的品质。

3．平易推到极限就成了平淡，这也是人们不喜欢的。同样写得平易，有的人就写得更有艺术——自觉或不自觉的艺术。上述平易传统的代表人中，情况也各不同，而且除了共同的平易倾向，各有各的特点，这当中也有艺术。同时，随着语言的变化和其他因素，历代对于平易的认识也是有发展的，什么样的文章才是平易也是标准有所不同的。

怎样才能做到平易而又不平淡呢？根据英文散文的发展来看，有一个比艺术更重要的因素，即散文所传达的内容。当内容十分重要或说话写文的人有炽热的情感、道德感或新现实、新思想要传达的时候，则文章即使写得极为简朴也会吸引人的。班扬不服从国教者的抗争热诚点亮了他的朴实散文；笛福的平易散文之所以有深度，原因之一是他能捕捉社会生活中的许多有意义的细节；科贝特的记游之作之所以能放异彩，是因为他深知民间疾苦而心急如焚；萧伯纳的锐利则来自激荡19、20世纪之交英国社会的新锐的社会主义思想。

4．同时，每个时代又总有一些人更重视散文的艺术性，为了开拓或者加深散文的表达力而进行各种试验。从黎里到乔伊斯也有一条试验性散文的路线，其中不仅有小说家，还有17世纪的巴洛克风格家如汤玛斯·勃朗，19世纪初的随笔作家兰姆，稍后写梦幻的德昆西，19世纪末的美学家培特。他们的试验遍及题材，音韵、节奏、形象、句式、古词、僻词、新词的运用，整篇文章的格局和结构变化种种。他们当中把试验推进最远的往往得不到传人，试验及身而终，但是对于散文的发展也有贡献，例如使语言变得更敏感，更能表达新的事物和深层

的感觉。

5．散文是不断适应新情况的，而在过程里得到扩充和发展。16、17世纪在意识形态方面的论战，18世纪报刊文学和写实小说的兴起，19世纪浪漫主义的泛滥、小说中现实主义的深化、政治经济学的革新、科学著作的普及等等都锻炼了又发展了散文。在20世纪，现代主义增进了散文的敏感，后来随着大众传播工具的发展，又出现了广播和电视散文的新品种，出现了口语、音乐和图像组成的新的艺术形式。

6．将来如何？新的品种方兴未艾，但未必能将已经存在多年的品种一一挤掉。正同韵文不是一种“正在死亡的技巧”，书面文字也会存在下去，过去它已为民族的一致和文化的连续作出了重要贡献，今后就在计算机的屏面上也少不了它的一席之地。有人更愿意听广播，有人更习惯于阅读。共存的局面将继续下去，虽然侧重点会有所变化。不同的品种会有不同的质量要求，但是超越这一切之上，人们会有共同的关心，那就是把英语这有深厚历史根子而又历来对外面世界开放的语言在新的条件下运用得更有效率，又更能发挥人的想象力。

参考书目举要
Select Bibliography

1．选本

Craik, Henry, ed. *English Prose Selections*, 5 vols.，1890–1896.

Saintsbury, George, ed. *Specimens of English Prose*, 1903.

Quiller-Couch, Arthur, ed. *The Oxford Book of English Prose*, 1925.

Read, H. and Dobrée B., eds. *The London Book of English Prose*, 2nd ed.，1949.

Sutherland, James, ed. *Oxford Book of English Talk*, 1953.

Allott, Kenneth, ed. *The Pelican Book of English Prose*，5 vols.，1956.

2．风格论

Raleigh, Walter. *Style*, 1897.

Murry, J. M. *The Problem of Style*, 1922.

Read, Herbert. *English Prose Style*，1928.

Graves, Robert and Hodge, Alan. *The Reader over Your Shoulder*，1943.

Grierson, Herbert J. C. *Rhetoric and English Composition*, 1944.
Brooks, Cleanth and Warren, Robert Penn. *Modern Rhetoric*，1949.
Dobrée, Bonamy. *Modern Prose Style*, 2nd ed.，1952.
Lucas, F. L. *Style*, 1955.
Vallins, G. H. *The Pattern of English*, 1956.
Sutherland, James. *On English Prose*，1957.
Warner, Alan. *A Short Guide to English Style*，1961.
Chatman, S., ed. *Literary Style*: *A Symposium*，1971.

3．散文史

Croll, M. W. "The Baroque style in prose," in *Studies in English Philology*, Ed. Malone and Rund, Minneapolis，1929.
Chambers, R. W. *On the Continuity of English Prose from Alfred to More and His School*，1932.
Williamson, George. *The Senecan Amble*，1951.
Wilson, F. P. *Seventeenth Century Prose*, 1960.
Gordon, Ian A. *The Movement of English Prose*, 1960.
Tucker, Susie I. *English Examined*，1961.
Watson, G., ed. *Literary English since Shakespeare*，1970.

4．各家散文分论

Wimsatt, W. K. *The Prose Style of Samuel. Johnson*，1941.

Price, M. *Swift's Rhetorical Art*, 1953.

Bond, H. L. *The Literary Art of Edward Gibbon*, 1960.

Brook, G. L. *The Language of Dickens*，1970.

Halliday, M. A. K. "Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*," *Literary Style: A Symposium*, Ed. Chatman, S., pp. 330–365，1971.

5．现状

Strang, B. M. H. *Modern English Structure*，1962.

Barber, C. *Linguistic Change in Present-Day English*，1964.

Leech, G. N. *English in Advertising*，1966.

McLuhan, Marshall. *The Medium Is the Message*, 1967.

Foster, B. *The Changing English Language*, 1968.

Crystal, David and Davy, Derek. *Investigating English Style*，1969.

Moody, H. L. B. *Varieties of English*, 1970.

BBC. *Scientifically Speaking*，1971.

Bailey, Richard W. and Robinson, J. L. eds. *Varieties of Present-Day English*，1973.

Williams, Raymond. *Communications*，3rd ed.，1976.

Robinson, Pauline. *ESP* (*English for Specific Purposes*)，1980.

Leech, Geoffrey and Short, Michael. *Style in Fiction*, 1981.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., and Svartik., J. *A Comprehensive Grammar of the English Language*, 1985.

6．用法之类工具书

Fowler, H. W. and G., F. *The King's English*，1906.

Partridge, Eric. *Usage and Abusage*，1947.

Gowers, Ernest. *ABC of Plain Words*, 1951.

Wood, Frederick T. *Current English Usage*，1962.

Fowler, H. W. *Modern English Usage*，2nd ed. Revised by Ernest Gowers，1968.

Cowie, A. P. and Mackin, R. *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English*, Vol. 1，1975.

Cowie, A. P., et al. *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English*, Vol. 2，1983.

索引
Index

A

Addison, Joseph
Akhmatova, Anna
Anonymous "Mournfull Cryes"
Antoinette, Marie
Aristotle
Arnold, Matthew
Culture and Anarchy
Essays in Criticism(First Series)
Literature and Dogma
"The Study of Poetry"
Austin, Jane
Pride and Prejudice

B

Bacon, Francis
Essays

"Of Studies"
Bagehot, Walter
Baroque
Bateson, F. W.
Essays in Criticism
BBC
Beckett, Samuel
Bede
Historia Ecclesiastics Gentis Anglorum
Beerbohm, Max
compared with Charles Lamb
Mainly on the Air
Bell, Clive
Bellamy, Edward
Looking Backward
Belloc, H.
Bennett, Enoch Arnold
Bentham, Jeremy
Berkeley, George
Berlin, Isaiah
on Pasternak
Bible, The
Book of Job
Genesis

influence on English literature
King James version
New Testament
Sermon on the Mount
Song of Solomon
Biography
Blackwood's Magazine
Blake, William
Bloomsbury Group
Blythe, Ronald
Akenfield: Portrait of an English Village
View in Winter: Old Age Reflect ed
Bohr, Niels
Borrow, George
The Bible in Spain
Boswell, James
Life of Samuel Johnson
Bowra, Maurice
The Creative Experiment
The Heritage of Symbolism
Bradley, F. H.
British Critic, The
Bronowski, Jacob
on Albert Einstein

The Ascent of Man

William Blake and Revolution

Brontë, Charlotte

Shirley

Brontë, Emily

Wuthering Heights

Browne, Sir Thomas

Religio Medici

Urn Burial

Browning, Robert

Bunyan, John

The Pilgrim's Progress

Burgess, Anthony

Burke, Edmund

Reflections on the Revolution in France

Burton, Robert

The Anatomy of Melancholy

Burton, Sir Richard Francis

Butler, Samuel

Erewhon

The Way of All Flesh

Byron, George Gordon

Childe Harold

Don Juan

Marino Faliero
Byron, Robert
The Road to Oxiana

C

Carlyle, Thomas
Chartism
On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History
Past and Present
The French Revolution
Carroll, Lewis
Alice's Adventures in Wonder land
Through the Looking-Glass
Cecil, David
Victorian Novelists: Essays in Re valuation
Chambers, R. W.
Chapman, George
"characters"
Chaucer, Geoffrey
Chekhov, Anton
Chesterfield, Lord
Chesterton, G. K.
Chinese Letters

The Citizen of the World
Churchill, Sir Winston
A History of English-Speaking Peoples
My Early Life
Their Finest Hour
The Second World War
Clark, Kenneth
Civilization: A Personal View
on Dante
Cobbett, William
Political Register
Rural Rides
Coghill, Neville
his modern English translation of the *Canterbury Tales*
Cole, G. D. H.
Coleridge, Samuel Taylor
Biographia Literaria
on Edward Gibbon
on Samuel Johnson
"The Ancient Mariner"
Collingwood, R. G.
Autobiography
The Idea of Nature
Collins, William

Communist Manifesto, The
Condition of England, The
Connolly, Cyril
The Unquiet Grave
Conrad, Jeseph
content, importance of
Cooke, Alistair
Cowley, Abraham
Cowper, William
Criterion, The

D

Dante, Alighieri
Darwin, Charles
The Descent of Man, and Selec tion in Relation to Sex
The Origin of Species
Defoe, Daniel
A Journal of the Plague Year
his modernity
Moll Flanders
Robinson Crusoe
Roxana
Tours through the Whole Island of Great Britain

Dekker, Thomas
De Quincey, Thomas
Confessions of an English Opium Eater
"On the Knocking at the Gate in *Macbeth*"
Descartes, René
Dickens, Charles
Bleak House
compared with Shakespeare
David Copperfield
Hard Times
Our Mutual Friend
Diderot, Denis
Diggers
Disraeli, Benjaminv
Sybil, or The Two Nations
Dobrée, Bonamy
Don Quixote
English Literature in the Early Eighteenth Century (1700–1740)
Modern Prose Style
Donne, John
Dostoevsky, Fyodor Mikhailovich
Doughty, Charles Montagu
Travels in Arabia Deserta

Drabble, Margaret
The Oxford Companion to Eng lish Literature
dramatic prose
Dryden, John
"Of Dramatic Poesy"
Dyer, Richard
"Just say no"
on Garbo

E

Eagleton, Terry
Literary Theory
"Schools for Scandal"
Economist, The
Eddington, A. S.
Edinburgh Review, The
Einstein, Albert
Eliot, George
Middlemarch
Eliot, T. S.
dissociation of sensibility
objective correlative
on Hamlet

Selected Essays
The Use of Poetry and the Use of Criticism
The Waste Land
Empson, William
Seven Types of Ambiguity
epistolary novel
Evelyn, John
experimental writing

F

Fabian Society
familiar essays
Fielding, Henry
Joseph Andrews
Tom Jones
Fleming, Peter
News from Tartary
Florio, John
Ford, John
'Tis Pity She's a Whore
Forster, E. M.
Fowler, H. W. and F. G.
Modern English Usage

The King's English

Freyre, Gilberto

The Masters and the Slaves

Froude, James Anthony

Fry, Roger

G

Galbraith, J. K.

The Age of Uncertainty

Galsworthy, John

Garbo, Greta

Garnett, Constance

Gaskell, Elizabeth Cleghorn

Mary Barton

Gibbon, Edward

Memoirs

The Decline and Fall of the Roman Empire

Goethe, J. W. von

Goldsmith, Olive

Gowers, Ernest

ABC of Plain Words

Graves, Robert and Alan Hodge

The Reader over Your Shoulder

Gray, Thomas
Green, John Richard
Guardian, The

H

Haldane, J. B. S.
On Being the Right Size
Hall, Bishop
Hampshire, Stuart
Hardy, Thomas
Hazlitt, William
Characters of Shakespeare's Plays
Life of Napoleon
Table Talk
The Spirit of the Age
Hemingway, Ernest
For Whom the Bell Tolls
Henderson, A.
Bernard Shaw: Playboy and Pro phet
Hennessey, Alistair
"Reshaping the Brazilian Past"
Heywood, Thomas
Hill, Geoffrey

on reprint of Tyndale's *New Tes tament*
on the *Revised English Bible*
Hillaby, John
compared with J. B. Priestly
Journey through Britain
historical writing
Hobbes, Thomas
Leviathan
Hobsbawn, Eric
Holland, Philemon
Homer
Odyssey
Hooker, Richard
Of the Laws of Ecclesiastical Politie
Horizon
Hudson, William Henry
Huis Clos
Hume, David
Hunt, Leigh
Huxley, Thomas Henry
Evolution and Ethics
Lay Sermons

I

Ibsen, Henrik

J

James, Henry
Jin, Yuelin
Johnson, Samuel
    "Letter to Lord Chesterfield"
    Lives of the Most Eminent English Poets
    on Metaphysical poets
    on Shakespeare
    Rasselas
Josipovici, Gabriel
journalese
journalism
Joyce, James
    Dubliners
    Finnegans Wake
    Ulysses

K

Keats, John
    on Chatterton and Milton

Ker, W. P.
Keynes, John Maynard
A Treatise on Money
Collected Writings
Essays in Biography
My Early Beliefs
on Woodrow Wilson
The Economic Consequences of the Peace
King, Henry
King Alfred
King Henry VIII
Kinglake, Alexander
Eothen

L

Lamb, Charles
Essays of Elia
letter to William Wordsworth
"Old Pensioner"
on Webster
"Poor Relations"
Specimens of English Dramatic Poets Who Lived about the Time of Shakespeare

Tales from Shakespeare
Lamb, Mary
Landor, Walter Savage
Imaginary Conversations
"Leofric and Godiva"
Laski, Harold
Lawrence, D. H.
Sons and Lovers
The Rainbow
Women in Love
Leavis, F. R.
D. H. Lawrence: Novelist
New Bearings in English Poetry
The Great Tradition
The Living Principle: 'English' as a Discipline of Thought
Levellers
Lewis, C. S.
English Literature in the Sixteenth Century
The Allegory of Love
Liber
Lilburne, John
Lin Shu
Preface to his translation of *Da vid Copperfield*
Preface to his translation of *The Old Curiosity Shop*

Listener, The
literary criticism
Littlewood, John E.
Locke, John
Lockhart, John
Lodge, David
    20th Century Literary Criticism
London, Jack
Lucas, E. V.
Lyly, John
    Euphues
    euphuism
Lynd, Robert

M

Macauley, Thomas Babington
    compared with Carlyle and Addi son
    Ruskin on
    The History of England
MacDonald, Ramsay
Machiavelli, Niccolo
MacNeice, Louis
    The Dark Tower

Mandelstam, Osip
Marqués, Garcia
The General in the Labyrinth
Martin, Kingsley
Marvell, Andrew
Marx, Karl
The Capital
Maupassant, Guy de
Michelangelo
Middleton, Thomas
Mill, J. S.
Autobiography
On Liberty
Milton, John
Areopagitica
Comus
Lycidas
Paradise Lost
modernism
Montagu, Lady Mary Wortley
Montaigne, Michel E.
Essays
Montesquieu, Charles de Secondat
Lettres Persanes

Moore, G. E.
More, Thomas
History of Richard III
Utopia
Morris, William
his definition of art
News from Nowhere
The Dream of John Ball

N

Nabokov, Vladimir
his translation of *Eugene Onegin*
Nashe, Thomas
The Unfortunate Traveller
Needham, Joseph
Science and Civilisation in China
neoclassicism
New English Bible, *The*
Newman, John Henry
Apologia pro Vita Sua
The Idea of a University
New Scientist, The
New Statesman and Society, *The*

Newton, Isaac
New York Times, The
North, Sir Thomas

O

officialese
oral history
Orwell, George
    Animal Farm
    "How the Poor Die"
    "Lear, Tolstoy and the Fool"
    Nineteen Eighty Four
    on style
    Politics and the English Lan guage
    "Shooting an Elephant in Bur ma"
Overton, Richard
    "An Appeal"
Oxford Movement, The

P

Paine, Thomas
    on Edmund Burke

The Rights of Man
Pascal, Blaise
Pasternak, Boris
Pater, Walter
compared with John Ruskin
on "Mona Lisa"
on Sandro Botticelli
Studies in the History of the Re naissance
Paz, Octavio
Pepys, Samuel
periodic sentence
philosophical writings
Pinter, Harold
Pope, Alexander
his translation of Homer
Pre-Raphaelite Brotherhood
Priestly, J. B.
compared with John Hillaby
English Journey
The Good Companions
Pritchett, V. S.
prose
and science
definition of

dramatic
history of English
narrative
of argument
poetic

Q

quality papers
Quarterly Review, *The*

R

Rabelais, François
Racine, Jean
radio and television, writings for
rationalism
realism in fiction
religious writings
reviews of books
Revised English Bible
rhetoric
rhythm of prose
Richardson, Samuel

Clarissa
Ring
Rogers, P.
The Illustrated History of Eng lish Literature
Romanticism
Rousseau, Jean-Jacques
Royal Society, The
Rushdie, Salmon
Satanic Verses
Ruskin, John
on Gothic architecture
on Samuel Johnson and Macaulay
Preface to *The Crown of Wile Olive*
Seven Lamps of Architecture
The Stones of Venice
"Unto this Last"
Russell, Bertrand
A History of Western Philosophy
Basic Writings
his tour of China
Life
on Bernard Shaw
on D. H. Lawrence
on George Santayana

on ordinary language philosophy
on style
Portraits from Memory

S

Saintsbury, George
A Short History of French Literature
Cambridge History of English Li terature
on John Dryden
Sartre, Jean-Paul
science, writings about
Scott, Sir Walter
Tales of the Crusaders
The Talisman
Scrutiny
Selden, John
Table Talk
sentimentalism
Sermons
Shakespeare, William
Hamlet
King Lear
Macbeth

Richard III
Tempest
Shakespeare and the New Bibliog raphy
Shaw, Bernard
Androncles and the Lion
Annajanska
Back to Methuselah
Buoyant Billions
Caesar and Cleopatra
Heartbreak House
his use of contrast
How She Lied to Her Husband
John Bull's Other Island
Major Barbara
Man and Superman
Man and Superman: Epistle Ded icatory
Maxims for Revolutionists
on Keats's "Isabella"
on Shakespeare and Bunyan
on style
Philanderer
Preface *to Major Barbara*
Preface to *Pygmalion*
Preface to *The Apple Cart*

Pygmalion
Saint Joan
The Man of Destiny
"The Quintessence of Ibsenism"
The Rejected Statement
use of paradox
use of rhythm
Widowers' Houses
Shelley, Percy Bysshe
"Defence of Poetry"
Shishuo Xinyu (*A New Account of Tales of the World*)
Smith, Adam
An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations
Smollett, Tobias
Snow, C. P.
Spark, Muriel
The Prime of Miss Jean Brodie
Spectator, The
Sprat, Thomas
History of the Royal Society
Squire, J. C.
Steele, Sir Richard
Steiner, George

"F. R. Leavis"
Stephen, Leslie
Sterne, Laurence
A Sentimental Journey
Tristram Shandy
Yang Zhouhan on
Stevens, Wallace
Treasure Island
Stoppard, Tom
Strachey, Lytton
Elizabeth and Essex
Eminent Victorians
his use of psycho-analysis
Queen Victoria
stream of consciousness
style
biblical
Ciceronian
fine writing
learned
plain
Russell on
Senecan
Shaw on

Swift on
Swift, Jonathan
"A Meditation upon a Broom stick"
A Modest Proposal
Drapier's Letters
Gulliver's Travels
his definition of style
his satire
On the Death of Dr. Swift
Polite Conversation
"Resolutions When I Come to Be Old"
"Thoughts on Various Subjects"

T

table talk
Tennyson, Alfred
Terkel, Studs
Working
Thackeray, William Makepeace
Thomas, Dylan
Under Milk Wood
Thompson, E. P.
Times, The

Times Literary Supplement, The
Tolstoy, Leo Nikolayevich
Tonkin, Boyd
Tourneur, Cyril
translation
travel writings
Trevelyan, Sir George Otto
Trilling, Lionel
Tsvetaeva, M. I.
Tyndale, William
his translation of the *New Testa ment*

U

Urquhart, Sir Thomas

V

Voltaire, François-Marie

W

Wagner, Richard
Walpole, Horace
Walton, Izaak

Biographies of John Donne and Henry Wotton
The Complete Angler
Wang, Zuoliang
An Anthology of English Litera ture Annotated in Chinese Style and Beyond
Webb, Sidney and Beatrice
Webster, John
A Fair and Happy Milkmaid
The Duchess of Malfi
The White Devil
Wells, Herbert George
White, Gilbert
Natural History and Antiquities of Selborne
Wilde, Oscar
Wilkes, Jack
Williams, Raymond
Wilson, Edmund
Wilson, F. P.
Woolf, Leonard
Woolf, Virginia
A Room of One's Own
her use of stream of conscious ness
Notes on an Elizabethan Play
The Common Reader

To the Lighthouse
Wordsworth, William
Preface to the *Lyrical Ballads*

Y

Yan Fu
his translation of *The Nature and Causes of the Wealth of Na tions*
of *Evolution and Ethics*
of *On Liberty*
Young, Arthur

Z

Zhang, Shenfu

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第五卷

英国文学史论集

外语教学与研究出版社

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第五卷

外语教学与研究出版社
北京

Copyright © Foreign Language Teaching and Research Press 2016

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of Foreign Language Teaching and Research Press.

本书版权由外语教学与研究出版社独家所有。如未获得该社书面同意，书中任何部分之文字及图片，不得用任何方式抄袭、节录、翻印或存储利用于任何数据库及检索系统等。

Published by Foreign Language Teaching and Research Press

No. 19 Xisanhuan Beilu

Beijing, China 100089

http://www.fltrp.com

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集．第5卷 / 王佐良著．—北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6989-7

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995）－全集②文学史－研究－英国 Ⅳ．①C52②I561.09

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010084号

出版人 蔡剑峰
策划编辑 吴 浩
责任编辑 刘 佳
封面设计 覃一彪
出版发行 外语教学与研究出版社
社 址 北京市西三环北路19号（100089）
网 址 http://www.fltrp.com
版 次 2016年2月第1版
书 号 ISBN 978-7-5135-6989-7

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519

电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所 刘旭东律师

中咨律师事务所 殷 斌律师

目　录

出版说明
第五卷说明
英国文学史论集
英国文艺复兴时期文学的总图景
莫尔
16世纪散文
英国文艺复兴时期的翻译家们
马洛与莎士比亚的非戏剧诗
17世纪前半散文序论；“钦定本”《圣经》及其影响
培根的科学哲学和散文
诸家风格和风格之争
随意文体
小册子及其他
蒲柏和英雄双韵体诗歌
《英国20世纪文学史》序
20世纪文学的开始
萧伯纳与新戏剧
20世纪初年的小说
20世纪的苏格兰文学
第二次世界大战与文学
20世纪的盎格鲁威尔士文学
20世纪中叶以后的小说
返回总目录

* 集王佐良手迹

专家委员会

（按姓氏笔画为序）

王　立　王　意　孙有中　何其莘　张中载　陈　琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

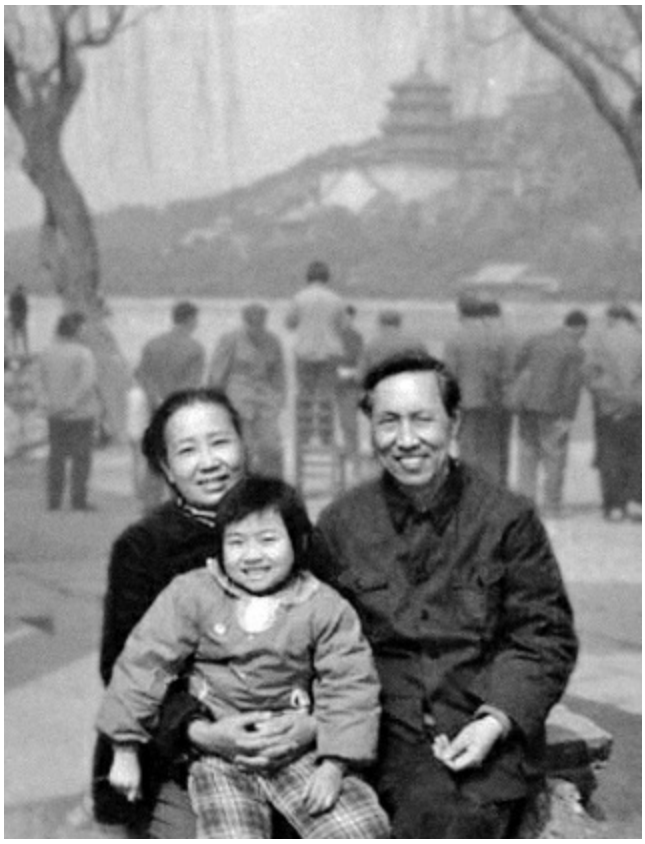
韩　震　彭　龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜　红　李　铁　张　剑　顾　钧　徐建中　章思英　严学军　王　星　吴　浩　易　璐　赵雅茹

与夫人徐序在北京人民大会堂前（1960年）

与夫人徐序在颐和园（1963年）



与夫人徐序、长孙女王玉在北京颐和园（1977年）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受

了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注

外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第五卷说明

本卷收《五卷本英国文学史》中由作者撰写的部分章节。

《五卷本英国文学史》，王佐良、周珏良主编，1994—2006年由外语教学与研究出版社出版，2006年再版（其中《英国中古时期文学史》分卷为初版）。全集所收章节据2006年版校勘，重新排印。

第二卷《英国文艺复兴时期文学史》中，除第6章《诗歌序论；华埃特与萨里》、第19章《诗歌续论；琼森和他的“儿子们”》、第20章《多恩和玄学派诗》因与全集所收其他著作若干内容重复未收外，其余由作者撰写的章节均收入。

第三卷《英国18世纪文学史》中，收入第7章《蒲柏和英雄双韵体诗歌》。

第五卷《英国20世纪文学史》中，除第22章《20世纪的英国文学与世界文学》因与全集所收其他著作若干内容重复未收外，其余由作者撰写的章节均收入。

英国文学史论集

英国文艺复兴时期文学的总图景[1]

一本书要讨论的题目是1500—1660年间的英国文学，简单说就是英国文艺复兴时期文学。

文艺复兴是一个席卷欧洲的文化潮流，首先出现于意大利，时间在14世纪，然后波及法国和西班牙，抵达英国则是15世纪以后的事了。

过去人们对于文艺复兴一词的理解为：重生与新生。重生的是希腊罗马的古典学问，新生的是西欧各国的民族文化。现在看来，这一理解大体还是对的，只不过事物是复杂的，有许多情况不是一两个名词所能包括。

文艺复兴的对立面是中世纪。中世纪曾被看成是一个非常野蛮落后的时期，其实并不尽然，不少新事物是在那个时期萌芽的。中世纪何时告终，文艺复兴何时开始，也不是可以截然划定的。

然而另一方面，历史又绝不是混沌一片。对于历史分期虽然可以有各种不同看法，历史事件本身却是共同承认的事实，它们何时发生，在大多数情况下是有年代日期可考的。英国历史学家特里维廉曾说：“日期所下的裁决是谁也不能改变的。”[2]

英国历史上，1500—1660年间发生了至少下列几件大事，它们的年代是：

1509年　亨利八世即位，都铎王朝巩固了政权

1533年　亨利八世脱离罗马天主教会，自立为英国国教教主

1558年　伊丽莎白女王即位

1588年　英国战胜西班牙“无敌舰队”

1603年　伊丽莎白女王去世，王位由詹姆斯一世继承

1642年　内战开始

1649年　查理一世受公审并被处死

1653年　克伦威尔被国会立为护国公

1660年　查理二世自法返英，王政复辟

1662年　皇家学会获准正式成立

以上大多是政治上的大事，只有1662年皇家学会的成立标志着科学研究的发展。此外还有经济上的大事——如不时发生的圈地，物价上涨，和整个时期都在进行的资本积累。同时，英国不是孤立的，在欧洲发生的几件大事也必须一提：

1436年左右　德国人古腾堡发明了活字印刷术，接着1473年卡克斯顿印出了第一本英文书《特洛伊史》

1492年　哥伦布发现新大陆

1517年　马丁·路德在维登堡揭发教会积弊，从此开始了宗教改革运动

总的说起来，16世纪在英国是一个开放的、生长的时期，海上发现新天地，人们追求新知识，国力开始向外扩张；17世纪则英国国内矛盾激化，打了一场大内战，革命政权立而又倒，但从中孕化出近代英国的许多东西来。另外，在整个文艺复兴时期，英语正经历着一个发展高潮：新词汇大量增加，语法上更现代化，表达力更强劲又更细致，具有了民族标准语的自信心和自豪感。

在这样的物质环境和心智气候里英国文学又处于一个什么情况？

16世纪之始，英国文学在形式和精神上仍是中世纪的。但是随着世纪的进展，重新发现了希腊、罗马古代经典，人文主义抬头；从意大利和法国传来了新的诗歌；从德国和瑞士传来了新的神学；新的哲学和科学思想也在流传开来。在这些影响下，到世纪的最后二三十年新文学脱颖而出。这就是以锡德尼、斯宾塞、马洛、莎士比亚、胡克为代表的伊丽莎白朝文学。

具体地说，这个文学包括至少下列新的因素：

人文主义者的著作；

用新格律写的新诗歌；

用白体诗写的新戏剧；

各体新散文；

几部《圣经》新译本，大量古典与大陆作品的英译。

直到1600年前后，这个文学的发展大体是顺利的，虽然从头起它内部就有矛盾。1603年伊丽莎白女王去世，伊丽莎白朝文学告终，继起的詹姆斯朝文学在情调上起了变化，国会与王权的斗争使得文学的内部矛盾也激化、表面化，于是在1640年左右出现了这样一种局面：

论战性文章（宗教的与政治的）大量涌现；

诗歌界出现不同政治色彩的派别；

清教徒主持的国会于1642年关闭了戏院，用白体诗写的诗剧从此衰落。

1660年王政复辟，文坛上仿法成风，然而一位大诗人起而为革命作了最后一击，其具体表现即是：

1667年《失乐园》出版。

这部史诗既继承了人文主义的古典文学传统，又表现了清教主义的激情，亦即把希腊罗马文化的重兴与基督教的宗教改革两者结合了起来，形成英国文艺复兴最后的灿烂时刻。

注释

1 原《英国文艺复兴时期文学史》第1章《总图景》。——编者注

2 G.M.特里维廉：《英国社会史》，1942年；企鹅丛书本，1986年，第107页。

莫尔[1]

一

英国16世纪的人文主义者之中，最出类拔萃的莫过于托马斯·莫尔（Thomas More，1478—1535）。

他是一个“文艺复兴型”伟人，眼光远大，才智灿烂，写下了不朽的《乌托邦》，又曾出而经世，成为英国最高官员大法官，最后却被斩首，洒下了殉道者的鲜血。

莫尔身上也有许多矛盾。出生在法官家庭，上过牛津大学，在贵族家做过书童，他早年的训练指向官场腾达一途，而他入世之后，也果然一帆风顺，1529年就做到大法官。但他又性喜隐居，身上常穿苦行者的粗毛衬衣，一有机会就回到他的“新居”去，那里有一个教堂、一个图书室、一个画廊使他能够“做虔诚的祷告和其他精神活动”。[2]在他临刑前几月，他也曾在伦敦塔的牢房里对女儿玛格丽特说：

> 要不是为了你妈妈和你们这些儿女，感到你们是我该主要负责的，我早就会把自己关在比这间房更小的地方去了。[3]

换言之，这位大臣身上藏着一个隐士和一个和尚。

然而这又是一个极会应付世事的隐士。莫尔的好友、荷兰的人文主义者埃拉斯穆斯曾经说他

> 虽然由于禀赋上特有的某种颖悟，常能持截然不同于众的意见，但同时由于那令人难信的和气和亲切的为人，又能用不同的面目去对付不同的人，而且以此为乐。[4]

他的和气可亲是有名的，对家人朋友无不如此，直到最后临刑，还同刽子手开着玩笑。

在宗教问题上，莫尔也显出了他的矛盾。在《乌托邦》里，他主张对各种教派宽容；然而作为大臣他却处死过异端分子。同埃拉斯穆斯一样，他反对罗马天主教士的腐败，然而他也不赞成路德的宗教改革主张，为此而同路德的信徒、《圣经》英译先行者廷代尔进行过笔战。他是国王亨利八世的宠臣，然而当国王宣告自己为英国国教教主的时候，他却拒绝宣誓服从其为教主，因为他认为必须维护天主教的统一。由于他坚决不从，终于以叛国罪受审，于1535年被处死刑。

二

《乌托邦》于1516年出版于比利时鲁汶，原是用拉丁文写的，由拉尔夫·罗宾逊于1551年译成英文。两者时间相差不远。罗宾逊的译文大体上是忠实的，而且具有16世纪上半叶英文的许多特点。其长在于流畅，有力，形象化；其短在于冗杂，不整洁，但在精神和气势上是同莫尔的风格一致的，所以尽管后来有更贴近原作的译本，他的译文仍为学者所重。

书分两卷，第一卷借一位旅人之口，谈他周游列国所见，由此而导入对英国当时情况的观察与批判；第二卷才是对以“乌托邦”命名的一个想象的国家的描述。

开卷之初，这位名叫拉斐尔·希斯拉德的旅人就显出他是一个眼光敏锐、爱好自由的人，不求闻达于朝廷，因为

> 所有君主都对战争和骑士伟绩之类的事比对和平事业更多兴趣，都致力于扩大疆土，不论用正当或卑劣的手段，而无心于和平地治理他们已有的国家。[5]

旅人说他也到过英国，住过四五个月。而一谈到他在英国所见，他提出的第一点就是那里的严刑峻法：一个人可以因为小偷小摸而被处绞刑，他看见过“一个绞架上同时挂着二十个人的尸体”。[6]

成为窃贼的往往是伤兵，替国王打了仗后却被遗弃不顾了，也可以是贵族大宅所雇的武装随从，因为主人失势而被解散成为游民。这类情况在别的国家也有，是普遍现象。

“但有另外一个原因”，希斯拉德接着说，

> 是你们英国人独有的。……那就是你们的羊。它们原来柔顺胆小，吃得也少，而现在我听说变得胃口特大了，野性大发，连人都能整个吞下。它们消耗、毁坏、吞下整片地、房屋、城市。你只消看在国内什么地方出产最好也就是最贵的羊毛，那里就有贵族、绅士，还有某些修道院长，什么圣人之类，不满足于得到他们祖先从土地得到的每年收益，不满足于享受闲适愉快的生活，对于国家毫无贡献，只有损害，现在却不留地让人种了，而是把草场统统圈起来，拆掉房屋，毁掉村子，地上不让任何东西立着，只剩一座教堂，也把它变成羊栏。……[7]

这就是对于“羊吃人”的有名揭露。希斯拉德还说了许多话描述圈地给人民带来的可怕灾难。

整个叙述是用问答体进行的，而且在场的不止两人，还有一个叫做比德·迦尔斯的年轻人，一个红衣主教、一个律师、一个说笑话的清客等。不仅有问有答，而且常有插话，对说话人的神情也时有描绘，谈话中还提到柏拉图和罗马古典戏剧。莫尔用了这些文学手法来保持读者的兴趣，也写出了当时北欧的人文主义者进行文雅谈话的情况。

所谈的则都是这些有志之士所面对的大问题。圈地之外，第一卷还用了大量篇幅探讨是否可用哲学来辅佐君主的问题。柏拉图当年曾提倡以哲学家为王，这在欧洲是做不到的事情。那么不得已而求其次，是否

可派哲学家去做大臣呢？希斯拉德的回答是：

> 柏拉图早就看得清楚：除非国王们自己能把心思用在哲学学习上，他们决不会听从哲学家的劝告，因为他们从小起就已经受到了乖诈、邪恶的言论的玷污。这一点柏拉图自己就在台昂尼斯王身上找到了证明。如果我向哪一位国王献上良策，尽力清除他心里邪恶和下流的思想根源，你们想一想我难道不会立刻被赶走，成为天下的笑柄么？[8]

接着他以法国国王为例，说明这位君主会怎样拒绝和平治国的忠言而继续走他那对内镇压对外穷兵黩武的老路。在权力政治的现实之中，人文主义者的一厢情愿的好意是不起作用的。

希斯拉德慨乎其言，听者也为之动容。问题倒是：他的创造者莫尔既然已经完全清楚“伴君如伴虎”的道理，为什么在写此书之后几年竟然去做了以机诈出名的亨利八世的大臣，还是逃不出原已料到的命运呢？

也许回答是：知其不可为而为之，尽职。这也是人文主义者的精神。

他们议论时政，对社会积弊刨根问底，最后希斯拉德提出了一个大胆的建议：共产。

> 莫尔先生，从我心里坦白地说，没有疑问的是，只要财产是私有的，只要金钱最有威力，那么国家就几乎不可能治理得公正，各业也不可能繁荣。除非你认为所有的东西落入坏人之手算得上公正，或者所有的东西都归少数人私分算得上繁荣，而这些少数人并不活得优裕，剩下的人则活得悲惨、痛苦，像乞丐一般。[9]

共产的主张是前人提出过的，柏拉图的《理想国》和奥古斯丁的《天国论》里都已见端倪，但不似本书这样强调为一切社会改革的根本之计。不仅如此，这还是作者心目中重新塑造人性的主要手段，因为只有用它才能克服人性中最卑劣的自私欲。

上述这段话出现在第一卷之尾；希斯拉德已经提到了乌托邦，并说共产是他在那里注意到的第一件事。他的话引起了在座人的兴趣，央求他好好介绍一下那里的整个情况。所以共产之说是乌托邦的先声夺人，在结构上起了过渡到第二卷的作用；但它又是全书的中心论题，作者用了远比第一卷长的整部第二卷来作它的详尽说明。

第二卷共分九章，各章内容如下：

1．地理环境，治理情况。

2．城市，首都。

3．行政官吏。

4．科学，工艺，职业。

5．居民生活与交往情况。

6．国内外旅行情况及其他。

7．奴隶，病人，婚姻，其他。

8．战争。

9．宗教。

莫尔对于乌托邦的描写并非全托空想，而有一定的书本和事实根据：书本如柏拉图写过的大西洋岛，事实如亚美利加向新大陆的四次出航。即使是空想的部分，也往往是比照当时英国的情况而研究出来的，例如乌托邦的首都就是比照当时的伦敦，其名“阿玛罗特”（Amaurote）在拉丁文就有“阴暗的城”的意思。乌托邦的后面仍然有一个英格兰。

但却是一个人文主义者希望看到的英格兰。当时的伦敦十分肮脏，乌托邦的城市里却街道整洁，而且居民喜爱花园：

> 花园中有果园，种着各种水果、药草和花朵，使人赏心悦目，布置完美，维护得力，我从未在别的地方看见过这样有许多果子而又整洁的花园。他们辛勤地经营花园不只是为了个人乐趣，还为了街道同街道进行比赛，看看哪处把花园修剪、种植、维护得最好，每人都为此出一份力。[10]

城市有总设计图，从乌托伯斯国王率兵征服本岛之初就开始实施，代代相传，已经有1760年之久。这也就是他们有历史记载的整个时期。（本书所提出的数字都力求准确，为了造成真实印象，所以说历史记载共1760年，岛上共有54城，城市之间距离至少24英里，每个家庭不少于11人，等等。后世仿乌托邦之作也承继了这个特点。）

至于行政制度，最重要的一点是每30户人家选出一小官，每10官之上有一大官。[11]全体小官秘密选举城市之长，从4个候选人（每个城区一人）中产生，任职终身，而他们下面的大官则一年一任。城长每3天召集大官开会一次，大官挑选两个小官偕同赴会，但每次选不同的人前往。城中公务须经众人在会上讨论3天始得成为法令。此外，有一个特殊规定，即不许在会外或选举场外商议政事：

> 这个规定——他们说——是为了防止城长和大官们阴谋用暴政压迫人民或改变行政制度。[12]

还有一个习惯，即提案不在提出当天就加以讨论，而把它放到下次会上去议，这样做是为了每人有时间慎重思考，不至信口开河，发出于公众不利的言论，肇成自己的羞辱。

以上说的是各城行政。至于全岛，则各城每年可派3个有经验的老年城民到首都阿玛罗特去商讨大计。

各城之中，人民衣着一律，各操一业。男的做织工、铁匠、木匠、泥瓦匠等活；女的从事较轻工作，如纺毛织麻。一天分成24小时，仅工作6小时，午饭前后各3小时，晚上8点就寝，每天可睡8小时。城中每个小官的责任就是督促人人工作，无一闲者，工作时须全力以赴，但又不像乌托邦以外的地方一样，从早到晚干苦活，“像野兽一般”。乌托邦里的苦活脏活，另有人干，那就是奴隶。

奴隶阶级的存在也许出乎我们现代人的意外，其实这正说明当时人文主义的思想实质。他们崇拜古希腊文明，而希腊的民主城邦是有大批奴隶的。奴隶制带来自由民的闲暇和文化生活。希斯拉德写乌托邦人在6小时工作之余，如何利用他们的闲暇：

> 大群的各界人民，男女都有，跑去听演讲，各找喜欢的题目去听。[13]

演讲每天清早举行。不愿去的可专心研究自己所业，别人也不加阻止。晚上则花一小时进行游戏，夏天在花园内，冬天在食堂里，或玩乐器，或作高雅的谈话。

希斯拉德又谈到，在乌托邦真正需做的工作不如别的国家那样多，原因一是别国有许多闲人、妇女、阔人、僧侣、仆人以及乞丐之类，他们不劳动而反需别人供养，这样就增加了许多工作；二是乌托邦人生活朴素，如衣服只需冬毛夏麻各一件，外加一件出客穿的大氅，也不染色；又平时善于维护，房屋经常处于良好状态，不需大兴土木，这些都省下了无谓劳动。省下的时间用来修理公路，也因人多而花工不多，因此可用更多时间读书。通过勤学，一个匠人可以进入知识阶层，“从这层人中挑选大使、僧侣、大官以至城长本人”。[14]有的时候，由于活少，官员们就宣告缩短每天工作时间。为什么要这样？希斯拉德自问自答道：

> 因为社会的建立，其唯一和主要的目的在于：凡能从必要的行业和公务省下时间，公民就应从体力劳动转到智力的自由运用与充实。他们认为尘世一生的幸福就在此中。[15]

这种生活之所以可能还由于生产丰富，粮食、肉类和各种必需品都由公家供给，而人口又维持不增不减，略有增加就派往别处开荒。

在家庭内部，丈夫为长，妻子从夫，儿女从父母。每城分为四区，

每区都有一大市场，各家把所产物品送往，也从该处领取所需各物，“不用金钱，不用交换，不交保证，不打借条”。[16]市场旁另有一场，从各处运来果蔬鱼肉之类食品，都先经奴隶们在城外指定地点屠宰洗净。为防瘟疫，规定任何不洁发臭之物都不得运入城内。

食物先照顾病人。城的周围，稍离市区，有四座大医院，屋宇宽敞，病人各不相扰，传染病人另有隔离区。院内设备完善，服务周到，所请医生也精于医术，故病人皆乐于住院，不愿住家。

城中每街有一大屋，作公共食堂，定时开午晚两餐，到时鸣号，全街居民都来就餐。自餐不禁，但行者甚少，因公餐丰美且方便，非自餐能及，并且一切劳役都由奴隶们担任，无须本人费力。开饭时长幼男女各有规定座位，由长者先致短词，以提高风俗礼节为内容，然后在焚香和音乐声中进餐，彼此谈话，年轻人更各逞才智，长者亦鼓励之，“因为他们相信，凡是无害的乐趣都不该禁止。”[17]

这段关于公共食堂的描写似乎特别打动了后世人的心。饥饿的人当然心向往之，还有一些地方的居民认真模仿过。他们往往不注意一点，即莫尔所写的理想国是有充足物资准备的，而且实行在城市而不是农村。

乌托邦人对于金银的用法也发人深省。他们不用钱，因此金银的价值不如铁，他们就拿来做夜壶，做绑奴隶的链条，做犯罪者的标志（耳环、项链、戒指、头盖等等）。这样，在别国视为珍贵之物，在乌托邦成了羞辱的标记。珍珠宝石则为儿童的玩物。曾有一个远方国家派来三员大使，带着上百随从，全是衣服华美，满身金银珠宝，引起了乌托邦人的围观，他们把随从中衣装最简朴的看作大使，而把大使当成了奴隶，孩子们则推着他们的母亲，说：“妈妈，你看那个大人戴珍珠宝石，像还是小孩似的！”

接着是一大段关于乌托邦里有少数学者和他们所学科目的叙述。首先，他们通过本国语言学习其他科目。

> 这一语言既有丰富的词汇，又使耳朵听起来愉快，用以表达人的思想是完美和准确的。[18]

这里说的是乌托邦的语言，实际上指的是英语。莫尔虽为了与欧陆学者交流而用拉丁文写书，却对本国语表现热情，寄以希望，后来他也果然在英语散文的发展中起了很大作用。至于其他科目，则乌托邦人精于音乐、逻辑、算学、几何，只不过就逻辑而论，他们不如欧洲新派学者那样喜欢吹毛求疵。在道德哲学方面，他们同欧洲人的思想大体相似。突出的一点是：乐趣为人生最大之善，其道在顺乎自然。遵守共同制定的法令之后，智慧在于增进本人和别人的乐趣。阻碍别人行乐是大不义，舍己所有而助人作乐则是人道与温良之大德。有些事是虚妄的，不会带来乐趣，如衣饰、荣誉、珍宝、赌骰子、打猎、赛狗之类。真正的乐趣或属灵魂，或属肉体。肉体的乐趣又可分两类：一类是官感的，包括饮食、排泄与性交之乐；一类是身体的平和安静亦即健康之乐。“他们几乎全都同意健康是最大的乐趣。”[19]因此，乌托邦不是多病善愁之国，而是健康向上之邦。

> 在整个世界上，没有一个地方有更卓越的人民，或更兴盛的社会。他们身体轻捷，充满精力，灵活，力气也大，你初看他们身材时料不到会这样大，当然身材也不矮。[20]

在希斯拉德停留乌托邦的时候，他曾被邀请去教当地人希腊文。这正是一个人文主义者乐为的。不过三年，乌托邦人就把希斯拉德带去的希腊文书都读了一遍，这当中不仅有哲学、历史、诗、悲喜剧等，还有医书、天文学等科学书，而且由于看见了印版书也设法掌握了造纸和印刷技术。

下一章从学术又回到更现实的题目，谈的是奴隶、病人、婚嫁风俗、法律、与邻国关系等。

奴隶是一种制度，主要用来惩罚罪人，包括从外国逃来的死刑犯，重罪干重活，有的还套上锁链。乌托邦人认为最不可恕的是本地的奴隶，“因为他们是在这样卓越的社会里用道德教育大的，居然还不能避免恶行！”[21]还有另一种奴隶，即别国不得志的小工自愿来此为奴的，则加以优待，不干重活，来去也自由，但来了绝少回去的。

关于病人，前面已提过医院，总是悉心诊治的。但如疾病久治不愈，越来越痛苦，那么僧侣与官员会动员病人考虑是否不必苟延残喘，“或者自行脱离痛苦的生命，犹如脱出牢房或刑具，或者自愿让别人帮他脱离。”[22]这是光荣的死。至于个人自杀，则是卑劣的，死者既不土埋，也不火葬，只扔进臭水塘了事。

在这里，我们看见莫尔已经有了后世所谓“安乐死”的想法。这在当时提出，确是不凡，因为正统的基督教是绝对反对这类行为的，当时如此，现在也一样。近年来欧美诸国对于“安乐死”争论激烈，至今为法律所禁。

莫尔所写的乌托邦的婚姻习俗，也有一个新颖之点，那就是：

> 在挑选妻子或丈夫的时候，他们严格地遵守一个习俗，我们听了会觉得荒唐可笑之至。待嫁女，不论是处女还是寡妇，都由一个庄重、有地位的女人领着，裸体面对求婚者；求婚者也由一个老成持重的男人领着，裸体面对未来的新娘。我们笑这种风俗为荒谬，他们反过来笑我们别处的人愚蠢，说就在买一匹小马的交易中，虽然涉及钱数不多，我们也会小心谨慎，尽管这马已经几乎全身赤露，还要人家把鞍子缰绳全部拿下，怕它们遮住了马身上的鞍伤和疮口，否则不肯成交。可是在挑老婆的时候，虽然事关一生的喜和忧，我们却冒险从事，让女人的身体全被衣服盖住，只凭看了一张不过一块巴掌大的脸子就决定娶她，不管她身上是否有什么东西令人讨厌或憎恨，以至造成以后一生的不和。要知道不是所有的人都能聪明到只注意对方的品格；即使在聪明人的婚姻中，身体的完善也足以增加心智道德的吸引力。[23]

一旦结了婚，则除了死亡或一方与人通奸之外，不许离婚；通奸者则罚为奴隶。

莫尔本人是一个律师，却对律师的活动极为反感。因此他笔下的乌托邦里，法律条文为数甚少，人人能懂能记，碰到诉讼，也由本人陈述辩护，不用律师。

> 这样，由于不须咬文嚼字，反能真相大白。……他们认为把法律解释得最朴实最明白，就是最正确。[24]

从法律又谈到了国与国之间的盟约，希斯拉德对于当时欧洲君主的背信弃义行为大大讽刺了一番。他把君主们的欺诈与小民们的守法作了对照，感慨地说：

> 完全可以设想一切公正都是一种低下的品德，在国王的威严之下卑琐无力；至少可以说有两种公正，一种是对付下等人的，只许他们在地上慢爬，四面八方都把他们束缚住，不许乱说乱动；另一种是国王们的品德，高高超越那种卑下的公正，因此也就享受更大的自由，不管什么欲望，全都合法。[25]

由于外国君主难信，乌托邦人决定不与任何国家结盟。他们认为

> 任何人只要没有加害于我，就不算敌人。自然的联系才是强大的结盟；通过爱与仁慈而不是盟约，通过心上的热情而不是言辞，人与人能够团结得更牢靠更好。[26]

莫尔也借希斯拉德之口，发表了对于战争的看法。他一上来就说战争是一种兽行，但人又常为之，并以战争中所获的胜利为最大的荣耀。乌托邦人也不得不战，除抗击入侵之敌外，还去援助友邦。但在实际战争中，他们不愿多流血，宁可智取，而且兵不厌诈。由于乌托邦有大量

在本国只作贱用的金银财宝，在战争中花钱是不在乎的，所以常用雇佣军作战。这里谈了不少雇佣军的情况，显然是当时欧洲各国以替人打仗为业的一些亡命之徒的缩影：他们只重金钱，可以

> 为了一天多得半个便士就改变阵线，而尝到这种贪婪滋味对他们并无好处，因为从打仗所得的钱马上就在狂饮乱搞中用完。[27]

乌托邦人让他们去进攻最难攻的地方，使他们遭受重大伤亡，并认为由于“替世界消灭了一批最坏最该死的肮脏东西而为人类做了一件大好事”。[28]

自己人作战则注意士气（由于从小受到良好教育而总是高昂的，允许妻子从军也助长斗志），精选武器（远敌用箭，近敌用斧），讲究战术（如营前必挖深沟，进退神速，组织精兵直入敌阵杀其主将），遵守政策（不杀平民，不伤庄稼，厚赏对方主张不抵抗者），最着重的一点则是：御敌于国门之外，在任何情况下不引盟军入境。

最后一章谈乌托邦的宗教情况。前面已经提到，莫尔在这里主张对各教派宽容。宽容到什么程度？下面是本书的叙述：

> 乌托伯斯王入主本岛之初，就听说此地居民中间一直有宗教纠纷，正因为不同教派在战争中不合作才使他得以把他们一起征服。所以一等胜利在握，他做的第一件事就是颁布命令，宣告每人有信仰任何宗教的合法权利，也可以向别人传教，只要是和平、温情、安静、庄重地进行，而不是任意侵犯别人；只能用正经、温和的言语赢得别人，禁止用任何粗暴或悖逆的方式，否则驱逐出境或降为奴隶。
>
> 乌托伯斯王颁布此令不只是为了维护国家安宁——虽然他看清持久的论争和互相仇视只会使安宁荡然无存——而也是为了发展宗教本身。他是一个不愿武断的人，但他怀疑也许上帝喜欢有各种不同方式的崇拜，因而让人们各有不同的宗教。确定无疑的是，他认为强迫别人去信你信为真理的东西是一件极坏的蠢事，也是一种僭越。再说，既然只有一个

宗教是真理，其他都是迷信，如果人们处之以理智和节制的话，就会看出真理是可以靠自身的力量而光大的。而如果让纠纷和争论继续下去，那么由于最坏的人总是最倔强最坚持的，最好最神圣的宗教就会被最愚昧的迷信踩在脚下，正像好庄稼会被四周的荆棘杂草挤死一样。因此他对这整个问题不作结论，只给每人以选择信仰的完全自由，同时严格规定一点，即任何人都不得自降人类的庄严地位，去相信灵魂随身体而灭或宇宙运行是盲目的，而不是由上帝的意志所操纵。[29]

谈完了宗教情况之后，希斯拉德对他在乌托邦的见闻作了一个总结。他说他认为乌托邦不止是一个

最好的社会，而且是唯一有权自称为公益社会的所在。别的地方人们不住口地说为社会之福，实际上只图个人之福。乌托邦无私有之物，因此人人都热心公共事务。[30]

这样，他回到了本书第一卷就提出了的一个根本问题：共产。

“虽然没有人占有任何东西，”他接着说，“每个人却都生活丰足。请问还有什么比无忧无虑的愉快生活更加丰足呢？不愁本人的生活，不怕老婆天天诉苦，不忧儿子贫困，不操心女儿的嫁妆。……此外，过去做工而现在身体衰弱了的人照样得到一份供应，同仍在劳动的人一样。”[31]

谈到这里，他忽然情绪激动，挑战似地喊道：

你们谁敢拿别的国家来同这个国家里的公平和正义相比？天劈死我吧，我在这些国家里寻不到一点公平和正义的痕迹！这算是正义么，让一个有钱的金铺老板或一个放高利贷的人或别的这类人什么事也不做，或者只做些对社会不必要的事，游手好闲，生活过得愉快丰足，而同时却让小工、车夫、铁匠、木匠、种田人不断地干牛马也干不动的苦活，而社会又非靠他们干活不可，要是不干一年也支持不了，但这些干活人却生活艰苦，过得比牲口

还不如！[32]

从不正义又进一步谈到了剥削和支持剥削的法律：

除此之外，有钱人不仅通过私下欺诈，还利用公共的法律，每天都从穷人身上剥夺一部分生计。过去对于以怨报德、用残酷报答为公众出力的行为还感到不公正，现在则干脆把这类恶行称为公正了，而且还凭借法律的力量。[33]

接着是一段有名的小结：

所以当我在心里考虑今天任何繁荣的国家的时候，天知道我只见到国家是有钱人用它的名义来取得他们自己的资财的一种阴谋。他们想出各种办法，首先为了保持他们不公道地搜括起来的东西，其次为了用最少可能的钱去雇用并浪费穷人的工作和劳动。这些办法被有钱人宣布为对整个国家有利，也就是说对穷苦人民也有利，于是又被制订成为法律。[34]

四五百年之后，还有人在研究着国家和法律的本质，而莫尔早就一语道破，其洞察之深与概括之强都确实惊人。

在英国文学史上，《乌托邦》的重要在于它是第一部详细、具体地写一个理想国家的著作。它的作者是一个当时政坛上的显要人物，又是一个伟大的人文主义者。书里洋溢着他和当时其他人文主义者的思想，要以人道和理性的精神扫除还存在于英国和欧洲的中古思想。它提出了一些根本问题，有的至今还有重大意义，如共产制度、宗教宽容、教育的作用、人生的目的等等。它也带着人文主义的时代局限性，如视奴隶制度为当然，对于妇女地位也因袭旧见。从现代观点看，这个理想社会过分着重人人一律，也缺乏“隐私权”的观念。但是它毕竟表达了千百年来人们对于理想社会的追求，第一次给予了这种追求以一种具体轮廓，由于处处有当时英国社会的对比而更显实在，赢得了后世的不尽向往，

这就使它超越一般著作而成为人类文化史上的一个纪念碑。

而它又采取了引人入胜的文学形式。它是一部顺应当时风尚而生的游记，但又因其思想内容而远胜于一般游记。它第一卷的对话形式使我们感到亲切，对当时人文主义者交流见闻和思想的宴游情况感到神往。书的作者是莫尔，但在大部分篇幅里叙述者是希斯拉德，莫尔有时提出疑问，指出破绽，起了一个评论者的作用；就在书的最后，他还对共产制度之应否实行提出了异议，像是他是在替旧势力作最后的保留，从而更加突出了书的主题。莫尔的文笔也不是单调的，而是在叙事里掺和了讥刺，看似平和实则愤激，愤激中又力求合理，仍然表现了一个人文主义者的广阔的视野。本书中还有许多反讽的笔触。作者常能看到事物的另一面。这些都说明它不是轻易下笔的一时兴会之作，而是一部经过深思熟虑的艺术佳构。

因此此书也就对后世投下了深远的影响。它虽是用拉丁文写的，却很快就有了罗宾逊的英译本，不久又译成法、德、意、西诸文；从17世纪到20世纪都有新的英文译本出现，表示了人们持续的兴趣。更值得注意的是后世思想家文学家的仿作——既有培根的《新大西岛》、莫里斯的《乌有乡消息》等正面蓝图，又有斯威夫特的马国、奥威尔的《1984年》等所谓反乌托邦文学，这些都显示了这部开山之作的奇异的吸引力。

三

莫尔在英国文学史上还有一个功绩，即用英文写了一部历史著作《理查三世史》（1557）。这部书并未最后完稿，但已在英国史学界造成影响，它对理查三世形象的塑造——把他写成一个身残心狠的奸雄——是多数史家接受的。另外它的写法颇见艺术，文学价值高，有学者称之为“第一部可称为文学作品的英国史书”。[35]

现从此书中选出一个片断，来看看莫尔的英文风格。文章是关于已故国王爱德华四世的情妇琪恩·肖厄的：

接着，逐渐地，似乎是出于愤怒而不是贪婪，护国公派人去到肖厄的媳妇家里（因为她丈夫并不与她同居），把她所有的财物搜刮一空，价值在三千马克以上，并把她本人投进监狱。然后装模作样对她进行了审问，说她到处奔走，想迷惑他，又说她同王室大臣合谋想杀害他。等到一看这些罪名都无法成立，就恶毒地想出一条她本人无法否认，而且全世界都知道确有其事的罪名，不过在这时他突然郑重其事地提出只使所有的人听了发笑罢了——这罪名就是她不贞。因此之故，他作为一位有节操、不乱来、洁身自好的王爷，自命是上天派到这邪恶的世界来纠正人们的道德的使者，下令伦敦区主教责成她当众赎罪，具体说就是在星期日手持蜡烛走在十字架前，跟随一队人游街。结果她走在队里，面容娴静，步伐规矩，虽然身上只穿一件宽大的袍子，可是显得十分秀美，连她那原本苍白的双颊也在众人好奇的注视下出现了可爱的赭红，于是她那可耻的罪名反而赢得群众中那些看上了她的身体远于她的灵魂的人的纷纷赞美。不喜欢她的行为的良善的人对于纠正罪恶是高兴的，但也对她的赎罪感到同情，而不是感到庆幸，因为他们看出护国公之所以这样惩罚她并非出自道德感，而是另有卑劣用心的。

这个女人生在伦敦，来往都是体面人物，从小受到良好家教，婚姻也合适，只是嫁得早了一点，丈夫是良善市民，年轻，和气，有钱。但由于他们结婚时她还不成熟，她并不爱他，从无对他热恋之心。这可能是一种原因，使她容易在国王引诱她的时候愿意满足他的胃口。当然，对国王的尊敬，对美丽的衣饰、优裕愉快的生活和大量钱财的指望也能迅速地打动一颗温柔多情的心。当国王勾上了她，她丈夫天性善良，懂得怎样对自己有利，不敢碰国王的小老婆一下，马上把她完全让给了国王。国王死后，宫廷大臣收纳了她，其实国王在世之日，他早已垂涎于她，只是不敢接近，或是出于尊敬，或是由于一种友好的忠诚。她长得标致，白皙，身上无一处不合式，如能身高略增一点就更美了。凡是在她年轻时见过她的人都这样说。当然也有些人现在看了她（因为她还活着），觉得她绝不可能曾经漂亮。我认为这种判断类似把一个死了多年的人从坟墓里挖出头骨，凭这一点来猜想此人过去是否美丽一样，因为她现在当然老了，瘦了，干瘪枯缩了。但就是这样，如果想

重构她的面容，还是可以看出只需把某些部分充实一下仍然可以现出美貌。喜欢她的人不仅爱她的美貌，更爱她愉快的举止。因为她聪明，能读会写，客人面前表情愉快，问什么都有话说，既不一声不响，也不唠叨，有时还不伤大雅地说说笑话。国王常说他有三妾，各有所长：一个最愉快，一个最有心计，一个最虔诚，可称是他那王国里最信神的娼妇，因为很难使她离开教堂，除非是立刻上他的御床。这三人中两个是有身份的人，但由于谦虚自愿做无名氏，也放弃别人对她们特长的赞美。最愉快的那位就是肖厄家的媳妇，国王也因这一点特别喜欢她。他有许多女人，但只爱她一个，而说实话（不然即使对魔鬼也是罪孽），她从不用她的影响去害人，而是使许多人得到了安慰或解救。国王不高兴了，她会使他宽解，息怒；某些人失去国王的欢心了，她会使他们重获恩宠。有些人犯了大罪，她可以为他们取得赦免。有些人的财产快被没收，她能使成命收回。她帮了许多人递上对国王的重要申请，不收任何报酬，或虽收小量也只是为了好玩而不是攒钱，像是她只要将一件事做好也就满意了，或为了表明她有能力左右国王，或表明有钱的浪荡女人并不总是贪婪的。

我料定会有人想，这个女人无足轻重，不值得浪费笔墨，不该将她夹在重要事务之间来一起追忆，特别是那些只凭她的现状来估量她的人更会这样想。但是我认为正因为她现在沦为乞丐，无人照顾，缺朋少友，她更值得我们追忆。想当年她有钱，得国王欢心，在朝廷有势，帮许多人办成了事情。许多别人也曾得势，由于干了坏事反而至今留名。她所做不比这些人少，但因没有干多少坏事就被人忘怀。人们总是把作恶的人刻在大理石上，而把行善的人委诸尘土。这个女人的遭遇就是一个好例子，因为她今天所乞求的活着的人如果当年没有她，则今天乞求的该是他们了。

果然是一节出色文章。文字已无书本气，而是平易的，口语化的。它很好地完成了叙述任务，但又非纯客观的叙述，而是含有评论以至讽刺的，例如讲当时还称“护国公”的理查三世的为人和用心就很明显。细节的生动和戏剧性是另一特色，读者很难忘记琪恩·肖厄游街的情景。文章的组织也见匠心，以写这个女人在先王死后的遭遇开始；继而叙述她的背景和如何成为先王的情妇，如何又与一般得宠的情妇不同，不是

借势欺人而是常以助人为乐，并且着力写她的美，通过今昔对比而更显其美；最后则作者出来发表了一通议论，表示他写的虽是一个女人，用意却在烘托理查三世的阴险诡诈，并未离开主题。换言之，这里有历史，也有史论，两者都不浅薄而有深度——用美人的荣枯同人们对待善恶的态度相提并论，涉及人世的沧桑和人情的冷暖，这一切构成了文章深层肌理，是经得起一再重读的。

英国学者R. W. 钱伯斯曾经这样论述莫尔的散文：

> 莫尔是发展出一种有力的散文的第一个英国人，这种散文适合他的时代的一切用途：有雄辩力量，有戏剧性，多样化。莫尔的散文既善辩论，又善叙述，能够构筑出有持续说服力的段落，又能迅捷地开展对话。时而活泼，口语化，时而精雕细刻，甚至近乎绮丽。这当中有些方面已是当时的英文所能做到，……但是莫尔是第一个具有能满足16世纪英国的一切要求的散文风格的人。当时英国特别缺乏一样东西。别的作家……能够掌握雄辩文和说明文的风格，而那时英国最需要的是一种能把当代事件用生动、有戏剧性的叙述文记录下来的散文风格。[36]

莫尔提供的正是这样的风格。批评家还发现他的《理查三世史》是“一个精心设计、细致加工的整体，比例恰当，无懈可击。”[37]从影响上说，则莎士比亚的历史剧《理查三世》也得益于莫尔的这部同名史书。

莫尔还有其他英文散文作品，主要是两类：宣道之作和驳斥新教徒的小册子，都数量很大而佳作无几。他同廷代尔的笔战常出之以粗鲁的甚至有市井气的语言。因此对于莫尔的散文的全面评价，学者间有不同意见。赞之者如钱伯斯认为他不仅本人写得出色，而且在整个英文散文发展史上是一个“伟大的恢复者”，[38]即恢复了从阿尔弗雷德王起始的英国散文传统，把它同文艺复兴及其以后的散文接上，可谓“文起八代之衰”了。毁之者如C. S. 刘易斯认为莫尔

> 句子太长，形容词太多，几乎完全缺乏节奏上的活力。……没有闪电式的一击，没有大片思想与感情的涌潮，风格是笨重的，像一块生面团。[39]

但是，刘易斯也认为《理查三世史》是佳作，其中的琪恩·肖厄写照是“作者混合了清晰和庄重的美丽例子”，[40]并且很欣赏莫尔的口语化的幽默，称他为“我们第一个伦敦佬幽默家”。[41]

其实，有些事是时代使然。文艺复兴时期是一个激烈争辩的时代，人文主义者并不都是温文尔雅的读书人，而常是善于问难、攻击、挖苦的论客，词锋常是锐利的，话语常是滔滔不绝的。莫尔在这些场合是不让人的。但他有一大长处，即能作清楚的叙述文，这一点就使他能超越于当时一般散文家之上，使他能特别见长于历史记载和记游之作里。

其次，有几个不同的莫尔，反映了他为人的不同方面，而其中主要的还是那个亲切的“甜蜜的”隐士。当他把公务和世间的烦恼连同朝服一起脱掉，在“新居”里同埃拉斯穆斯那样的知心朋友谈天、饮酒、拿出乐器来演奏时，那个用市井粗话骂人的伦敦佬不知去向了，只剩下他那爱美的天性了。这天性不仅见于他对琪恩·肖厄的描绘，而且奇怪得很，也闪现在他对于理想国的叙述中。正是在宣传宗教宽容的一节里，我们发现他忽然写起教堂的建筑和音乐来。关于后者，他是这样写的：

> 然后他们唱上帝赞歌，伴之以乐器的演奏，方式大不同于我们这部分世界。正如我们有的音乐比他们的甜美，他们也有音乐超过我们的。但在一件事上他们远居我们之上，那就是他们的所有音乐，不论乐器奏的还是人声唱的，都表达自然的感情，声调和曲子都适合内容，不论是祷告，还是表达欢乐、忍耐、诉苦、哀悼、愤怒，乐曲都表达真情，从而打动、刺激、深入、燃烧听众的心灵。[42]

在人文主义的最高层次上，是这样的美感使莫尔的理想国可信可亲，不同于后来往往是枯燥机械的仿作或者反作。

注释

1 原《英国文艺复兴时期文学史》第3章《莫尔》。——编者注

2 威廉·罗泊：《莫尔传》，1626年；耶鲁大学版，1962年，第221页。

3 罗泊：《莫尔传》，第239页。

4 D. 埃拉斯穆斯：《愚人颂》，1509年；英译纽约现代丛书本，1941年，第2页。

5 丘顿·柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，牛津，1904年，第9页。此为拉尔夫·罗宾逊英译原拼法版。

6 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第11页。

7 同上书，第15—16页。

8 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第31页。

9 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第43页。

10 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第55页。

11 后来英文译本有将“大官”译作“上议员”，“城长”译作“国君”者。

12 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第58页。

13 同上书，第61页。

14 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第63页。

15 同上书，第65页。

16 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第68页。

17 同上书，第72页。

18 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第81页。

19 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第91页。

20 同上书，第94页。

21 同上书，第99页。

22 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第100页。

23 柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第101—102页。

24　同上书，第106页。

25　柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第108—109页。

26　同上书，第109页。

27　柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第116页。

28　同上。

29　柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第126—127页。

30　柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第138页。

31　同上书，第139页。

32　柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第139页。

33　同上书，第140页。

34　柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第140—141页。

35　A. F. 波拉德语，转引自《诺顿英国文学选》，第5版，1986年，上册，第435页。

36　R. W. 钱伯斯：《英国散文的连续性》，牛津大学出版社，1932年，第liv页。此书原是“早期英文文本学会”丛书之一的尼科拉斯·哈卜斯菲尔特所作《托马斯·莫尔爵士传》的序言，后又单本发行，被公认为突破旧说的出色之作。

37　转引自上书，第liv页。

38　钱伯斯：《英国散文的连续性》，第10节即以“作为英国散文伟大恢复者的莫尔”为题。见cxlviii—clvii页。

39　C. S. 刘易斯：《16世纪英国文学》（《牛津英国文学史》第3卷），1954年，第180页。

40　同上书，第166页。

41　同上书，第175页。

42　柯林斯编：《托马斯·莫尔爵士的〈乌托邦〉》，第137页。

16世纪散文[1]

一

上章所谈，只莫尔一人。本章准备讨论一下与他同时和略后于他的散文作家。

提莫尔不能不同时提埃拉斯穆斯（Erasmus，1466—1536）。这位荷兰思想家、《愚人颂》的作者，是莫尔的好友，曾几次往返欧陆与英国之间，在莫尔家住过，同他一起译书，《乌托邦》在比利时鲁汶出版也经过他帮助。他在剑桥大学教过希腊文，同莫尔以外的英国人文主义者也来往频繁。事实上，16世纪人文主义的中心已从意大利和法国转到北欧，其中的领袖人物之一就是埃拉斯穆斯。

当然，从英国文学着眼，我们只能将注意力移到莫尔的英国同道和论敌。

说到同道，首先要提科利特。约翰·科利特（John Colet，1467？—1519）是教长、教育家，创立了圣保罗学校。他反对教会腐败，反对中古经院哲学，曾经花了大力来恢复《圣经·新约》的本来面目。他也像莫尔一样，赞美共产社会，认为人性堕落之后才有了“你的”与“我的”的私有观念。他以善于讲道出名，但大都出之以拉丁文，英文著作不多。

与莫尔同时因不肯宣誓服从亨利八世为教主而被斩首的约翰·费希尔（John Fisher，1459—1535）也是提倡希腊文的。他是一个主教，曾任剑桥大学副校长、校长，请埃拉斯穆斯去剑桥教希腊文的就是他。他反对路德，在宗教上是守旧派。他的英文著作比科利特多，1521年所作的一次反对路德的讲道很是有名，风格也有一种“中世纪的甜蜜与丰盛”，[2]有些比喻则接近后来玄学派的“奇思”，但有句子冗长、下笔漫无

所之的毛病。

此外还有威廉·格罗辛（William Grocyn，1449—1519）和托马斯·林纳克（Thomas Linacre，1460—1524）也都是人文主义者。前者是教士，最先在牛津大学教希腊文。后者是医生，曾把古希腊的盖仑医书译成英文。

这些人与莫尔在思想上有共同之处，如关心教育，提倡希腊罗马的古典学问，注意社会问题，等等，正是他们的这些共同爱好和倾向形成了当时英国人文主义的一种特殊气候。同时，他们在宗教上既不满天主教会的腐败，又不赞成路德的革新主张，也构成一种共同特色。

但是除了费希尔也许是例外，这些人文主义者中没有再出现一位像莫尔那样能写出“全面适应16世纪一切要求的”英文的人，而费希尔的散文风格是向后看的；向前看，而且从丰富的本土根源汲取营养因而生机蓬勃的英文当然仍是有的，不过出自一位宗教改革家的笔下，他就是莫尔的论敌廷代尔。

二

威廉·廷代尔（William Tyndale，1495？—1536）是这个时代的英雄人物之一，然而其业绩说来却似乎平凡，不过把《圣经》的《新约》全部（1525）、《旧约》前五卷（1530）和《约拿书》（1531）译成了口语体英文，但为此他流亡欧陆，艰苦备尝，最后于1536年在比利时维尔伏德地方被作为异端勒死后又处以火刑。不同于莫尔，他一生坎坷，从未腾达；莫尔始终不背弃罗马天主教，廷代尔则是路德的朋友，坚决的新教徒。他深信基督教义在《圣经》中，每人都有阅读和解释《圣经》的权利，才百折不挠地要将它译成明白晓畅的英文，要使得每个“驾犁的少年”都能了解它。

这也就否认了教会对于上帝意志有任何最后的解释权。教皇和僧侣

对于这个解释权的独占，正是一切祸害的根源。他告诉良善的基督徒：

> 你们至少已经部分地看清我们的教长们如何虚假，如何花全力来欺骗我们，使我们处于黑暗之中，像天神一般坐镇在我们的良心里，随他们高兴捉弄我们，把我们引向他们要去的路。所以我对你们说，归向上帝之言，用它来审查一切教义，凡违反它的一律不要接受。[3]

“归向上帝之言”即是归向《圣经》，这时候廷代尔已经译完了全部《新约》。

针对这样的主张，莫尔曾写过一篇《关于廷代尔的对话》（1529）进行驳斥，廷代尔也不客气，写了一篇《答托马斯·莫尔爵士》（1530）作为回敬，莫尔接着又写了一篇《驳斥》（1532），继续论战。莫尔所言集中两点。其一是说《圣经》并不包含一切，“上帝还在《圣经》之外给了教会其他训示”。[4]其二是对廷代尔的《新约》译文提出纠正，说是发现错误在1000处以上，整部书是“有毒的面包”。[5]而他所认为错误的恰是表现廷代尔的新教精神的一些词汇，如congregation（取代通常的church），love（取代charity），senior（取代priest），knowledge（取代confession），等等，多数是反教会专制、带本土平民色彩的精心选择的佳译。

其实，不仅有争夺《圣经》解释权的斗争，而且同时有争夺《圣经》翻译权的斗争。我们在此需要略作停顿，看看这一时期《圣经》英译的总的情况。14世纪80年代出现的所谓维克利夫译本与后来译本相隔较远，姑置不论。在16世纪，有三个系统的译本：1．廷代尔从希腊文译的《新约》全书，在德国霍姆斯城印行，时在1525—1526年。这是新教徒的译本。2．日内瓦译本，根据希伯来文本，1560年出版于英国新教徒大陆流亡的中心日内瓦城，有新教特别是加尔文派色彩。3．旧教徒译本，根据拉丁文本，出现于莱姆斯与杜埃两地，《新约》于1582年，《旧约》于1609—1610年。

廷代尔的译本经过迈尔斯·科弗代尔（Miles Coverdale，1488—1568[6]）的修订补充，为后来的“伟大本”（1539）和“主教本”（1568）所采用，而“主教本”又构成1611年的“钦定本”的底本。“钦定本”也受益于其他两个系统的译本，是经过47位学者通力合作的成品，但其基础是廷代尔——科弗代尔本。

不妨将廷代尔译本同“钦定本”比较一下。以《约翰书》2—17节为例：

Tyndale

And when supper was ended, after that the devyll had put in the hert of Iudas Iscariot Simons sonne, to betraye him:

Iesus knowinge that the father had geven all thinges into his hondes, and that he was come from God and went to God,

he rose from supper, and layde a syde his upper garmentes, and toke a towell, and gyrd him selfe.

After that poured he water into a basyn, and beganne to wash his disciples fete, and to wype them with the towell, wherwith he was gyrde.

Then came he to Simon Peter. And Peter sayde to him: Lorde shalt thou wesshe my fete?

Iesus answered and sayde unto him: What I do, thou wotest not now, but thou shalt knowe herafter.

Peter sayd unto him: Thou shalt not wesshe my fete whill the worlde stondeth. Iesus answered him: Yf I wasshe the not, thou shalt have no part with me.

Simon Peter sayde unto him: Lorde, not my fete only, but also my handes and my heed.

Iesus sayde to him: He that is wesshed, nedeth not save to wesshe his fete, and is clene every whit. And ye are clene: but not all.

For he knewe his betrayer. Therfore sayde he: Ye are not all clene.

After he had wesshed their fete, and receaved his clothes, and was set doune agayne, he sayde

unto them: Wot ye what I have done to you?

Ye call me master and Lorde, and ye saye well, for so am I.

If I then, youre Lorde and master, have wesshed youre fete, ye also ought to wesshe one anothers fete.

For I have geven you an ensample, that ye shuld do as I have done to you.

Verely, verely, I saye unto you, the servaunt is not greater then his master, nether the messenger greater then he that sent him.

If ye understonde these thinges, happy are ye yf ye do them.

Authorized Version

And supper being ended, the devil having now put into the heart of Judas Iscariot, Simon's son, to betray him;

Jesus knowing that the Father had given all things into his hands, and that he was come from God, and went to God;

He riseth from supper, and laid aside his garments; and took a towel, and girded himself.

After that he poureth water into a bason, and began to wash the disciples' feet, and to wipe *them* with the towel, wherewith he was girded.

Then cometh he to Simon Peter: and Peter saith unto him, Lord, dost thou wash my feet?

Jesus answered and said unto him, What I do thou knowest not now; but thou shalt know hereafter.

Peter saith unto him, Thou shalt never wash my feet. Jesus answered him, If I wash thee not, thou hast no part with me.

Simon Peter saith unto him, Lord, not my feet only, but also *my* hands and *my* head.

Jesus saith to him, He that is washed needeth not save to wash *his* feet, but is clean every whit: and ye are clean, but not all.

For he knew who should betray him, therefore said he, Ye are not all clean.

So after he had washed their feet, and had taken his garments, and was set down again, he

said unto them, Know ye what I have done to you?

Ye call me Master and Lord: and ye say well; for so I am.

If I then, *your* Lord and Master, have washed your feet; ye also ought to wash one another's feet.

For I have given you an example, that ye should do as I have done to you.

Verily, verily, I say unto you, The servant is not greater than his lord; neither he that is sent greater than he that sent him.

If ye know these things, happy are ye if ye do them.

短短的句子，平易的词汇，生动的节奏——“钦定本”的《新约》译文同廷代尔的几乎完全一样，是廷代尔的大众化译文决定了英文《圣经》的总的格调。

译文如此，廷代尔的其他著作又怎样？同样是写得平易、实在、不摆架子，甚至不照顾上等人的“文雅”。有一次他说：人只要有了真的信仰，那么做什么也会使上帝高兴，

> 就比如撒尿吧，要是有一天撒不出尿也放不了屁，那么相信我吧，你才会感到能干这两桩事是怎样地了不得了。[7]

他是大大方方地说这些话的，同莫尔的喜欢躲在袖子后面暗笑不一样。这后者的态度正是他所指摘的。“有不少人表面上不搞相好、通奸，而是高兴谈这类事，又谈又笑。”[8]

但是如果以为他总是这样充满土地气息，那也错了。他可以庄重，可以尖刻，甚至也有诗意之笔。如说：如果我们相信基督的血，那么“我们的罪恶就消失如风中之烟，白昼光中之黑暗，又像向大海洒点血或奶”。[9]但那“诗意”也来自大自然的永恒性的意象，而完全没有纤巧的地方。他的论敌莫尔也不是一个纤巧的作家，但廷代尔在同他辩论的

时候，曾嘲笑他的文章如“涂脂抹粉的诗，哇哇乱叫的雄辩”。[10]对此，莫尔也说过一段有意思的话：“……我也许不能使他写真实的内容，但至少我可以要求他写真实的英文。”[11]

其实两人写的都是真实的英文，而且各有长处。C. S. 刘易斯有一段精彩的文章，对两人的散文风格作了比较。他先说在一点上廷代尔不如莫尔，即不如他幽默。其次，当时论辩文不免夹杂有谩骂，在这点上两人相差无几。接着他写道：

> 廷代尔持续而又明显地比莫尔高明的地方在于风格。他比莫尔轻快，迅捷，费词也少。他很不讲修饰（偶有头韵，修辞性重复，连接词省略），但一点儿不幼稚。他有极好的节奏感，而且是一类强调内容的节奏。在锐利上，在清楚上，在使读者跟着前进的力量上，他的文章同萧伯纳先生写的剧本前言有某些类似（当然要考虑到时代的不同）。我们在廷代尔文章中寻不到莫尔的广阔胸襟，而在莫尔的文章中寻不到廷代尔的欢快的、抒情的品质。廷代尔的某些紧抓我们心灵的句子已经一半是诗：“谁教鹰能眼光锐利地捕捉动物？上帝的儿女能同样锐利地认出父亲”；“使他们看出了爱，于是更爱”；“圣灵所在处就是夏天”（虽然这最后一句，我们得承认，是从路德那里借来的）。读莫尔，我们感到伦敦的一切“烟尘、忙碌”，他句子的沉重的脚步声使我们想到城市街道上的马车；读廷代尔，我们如呼吸山上的清新空气。在莫尔的所有玩笑后面，我感到总有一点忧郁；在廷代尔的所有严厉话语的后面却有一种欢笑声，一种他自己说是来自“心的深处”的欢笑。不过我们不应该把他们树为对手。他们之间的战争已经过去。任何明智的人会两个都要；他们几乎代表了英国的人心的两极，互相增益有如约翰逊与雪莱，科贝特与布莱克。[12]

确实，他们之间的战争已经过去，下一代人文主义者已在跃跃欲试了，不过等他们上场，散文所讨论的问题也从宗教转到了教育。

三

教育是人文主义者一直都重视的，但在16世纪上半，他们的注意力集中于怎样培养德才兼备的统治者。在讨论这个问题的时候，他们受到欧洲大陆一些著作的影响，如马基雅维利的《君主论》、卡斯蒂利奥内的《侍臣论》、埃拉斯穆斯的《基督教君主制》。其中《侍臣论》（1528）经过托马斯·霍比的翻译（成书于1547—1555年之间，出版于1561年），影响更大。我们在前面引过的莎士比亚在《哈姆雷特》里对于“文艺复兴式”一世英才的赞颂，就是这种影响如何广泛的例证之一。

英国人文主义者托马斯·艾略特（Thomas Elyot，1490？—1546）也写了一本《统治者》（1531），探讨统治阶层人士应具的素质。他是一个严格的尊卑有序论者，着重上层人士的道德品质，但也认为他们应有一点人文方面的修养，如欣赏古典文艺的审美能力。他自己喜欢荷马和维吉尔，也提倡在学校里教绘画和雕刻，连跳舞也是他书中讨论的题目，虽然伴随着道德方面的考虑：

> 自古以来，跳舞形成风俗。每次跳时，一男一女携手或把臂，表示和谐。舞者和观舞者都应注意跳舞中所表现的男人和女人的一切有关品德。
>
> 男人如天生无缺，必然强劲有力，能忍艰苦，有坚定的见解，追求荣名，喜好知识，并欲传宗接代。女人的善良天性见于温和，谦让，柔顺，仁慈，记性好，知耻。此外各人还有其他美德，但以上所述为最明显者，就当前而论也已足够了。
>
> 因此，每见一男一女跳舞，我们应能看出所有上述各种品德都和谐地结合一处，如我所述；而进退之间，男人动作必更有力，女人必更柔美，身体动作更能展示男人应有的勇敢和强健，女人应有的可爱的恬静。……[13]

书中也不乏抒情之笔，如写一位姑娘在新婚之夜新郎对她说话之际满面羞红，“半笑半哭”的情态。艾略特喜用大词新词，但对散文已有风格意识，构句讲究逻辑，推进了说明文（expository prose）的写作。

另外一位关心教育的散文家是罗杰·埃斯卡姆（Roger Ascham，

1515—1568）。他就学剑桥大学，在古典文学方面成绩出色，1540年成为希腊文主讲。他是新教徒，玛丽女王明知这点而仍任他为拉丁文秘书。他的英文作品有两书传世，即《射箭爱好者》（1545）与《教师》（1570）。

《射箭爱好者》采用对话方式，后来为沃尔顿的《垂钓全书》等书所仿，成为这一类作品的模式。埃斯卡姆把盘弓射箭看作最有益于青年身心的运动，因为它在旷野新鲜空气中进行，而且英国军队向以射箭见长，曾经用它大败法军，也能有利于抗击外敌。无论如何，这是比关在房里斗牌好得多的事，也强过滚球和听音乐。此书文章写得既实在，又富于想象，如记一次从马背上看雪片在地上追逐的情形突然了解到风的运动规律，使人感到新鲜。

《教师》的内容包括：反对对学生体罚，提倡通过拉丁文与英文来回互译的办法学习拉丁文，也谈到作者对意大利的厌恶。埃斯卡姆认为对于英国旅客说来，意大利是最危险的国家。“我曾一度旅意，”他写道：

> 谢谢上帝，我只呆了九天。可是在那短短时间内，我在一个意大利城市里看到的罪恶，比我在高贵的伦敦城九年里听说的还多。

对于受意大利的影响变坏了的英国人，他创了一个名词：“意大利式英人”。这些人

> 去意大利时是骡和马，回来变成了猪和驴；到处又是头脑阴险多变的狐狸，而在他们能够放肆的地方就变成心肠凶残的狼。

是什么原因会有这些变化？主要的一点，埃斯卡姆认为是由于罗马教士破坏了基督教义，散布邪说，并且在生活上腐蚀别人：“用邪说去缠住

心灵的最确实的途径是先用狂浪的生活去引诱意志。”说到这里，埃斯卡姆又谴责起“淫书”来，指明它们是“最近从意大利文译成英文，在伦敦的每一家书店出售的”。通过此话，我们也可看出当时翻译风之盛和翻译作品（特别是传奇小说）之受欢迎。作为“淫书”的一例，埃斯卡姆举出马洛礼的《亚瑟王之死》，并加以评论说：

> 这本书的整个乐趣在于两点，即公开的杀人和大胆的淫荡。书中称为最高贵的武士就是一些毫无理由地杀人杀得最多和用最欺诈的办法犯奸淫的人，如兰斯洛爵士同他主公亚瑟王的老婆，特里斯旦爵士同他舅舅马克王的老婆，兰莫拉克爵士同他自己的姑妈即洛特王的老婆。这就是聪明人看了大笑、老实人听了开心的好货色。我可是知道什么时候上帝的《圣经》被赶出了朝廷，《亚瑟王之死》被迎进了君王的卧房。……[14]

这话说得痛快，把传奇故事的实情揭发无遗，人文主义在向骑士制度之类的中世纪残余做另一次扫荡了。

四

这时的文人之间，对于语言和语言教学，也颇多争论。大致上可分两派。一派，如托马斯·艾略特，认为拉丁文比英文优越，他自己即使写英文，也追求一种西塞罗式的“圆周句”，在词汇上也大量运用拉丁文来源的长字大字。另一派人数多些，埃斯卡姆是一个，此外还有约翰·切克（Sir John Cheke，1514—1557）和托马斯·威尔逊（Thomas Wilson，1525？—1581）等，他们主张用口语体英文作文，并要保持英文的“纯洁性”。威尔逊写了一本《修辞艺术》（1553），其中除讨论各种修辞格和提供范例之外，特别强调“平易和合适”为好文章的标准，而攻击所谓“墨缸词语”（inkhorn terms）和“合同式英文”（Indenture English）。前者指在英文中夹杂许多新创的拉丁式词，

如“abbreviated”，“parasite”，“sepulted”；后者指一类堆砌同义词的类似当时师徒合同中常见的词组，例如“greedy and avaricious”，“poor and needy”，“an innocent with a nocent”，“a man unguilty with a guilt”之类。

争论主要在词汇，但是问题的实质却在拉丁文和英文在句子结构上的不同：拉丁文的句子要求层次分明，首尾相应，结构谨严，所以写出西塞罗式的圆周句是极为自然的；英文喜欢短句相连，铺陈开去，有时在后面拖一个尾巴，可举一例如下：

> Come unto me all yee that labour, and are heavy laden, and I will give you rest. Take my yoke upon you, and learne of me, for I am meeke and lowly in heart: and yee shall finde rest unto your souls. For my yoke is easie, and my burden is light.[15]

这是廷代尔译的另一段《新约》。我们会发现平行短句成对出现，以“and”相连，后面接一以“for”开始的句子，说明理由或补充一种情况。这类句子在节奏上也是自然顺畅的。这些都是口语体英文的特点。

这种口语体英文正是接近人民大众的改革家们喜欢用的。我们会注意到，拉丁风格的托马斯·艾略特是朝臣、旧教徒；口语体的埃斯卡姆、切克、威尔逊都是新教徒，而当时口语体风格的最好体现者休·拉蒂默（Hugh Latimer，1492？—1555）则是坚信新教而被烧死的宣道者。可见散文风格后面还有一点思想上的分野。

但是同时我们又要看到：1．追求纯而又纯的英语是徒劳的，拉丁式的句法有其用处（如在说明文内），何况拉丁句法不止西塞罗式一种，而指明文化和制度方面的事物又非用拉丁词汇不可。2．也没有百分之百的口语体，所谓“写的就如说的”只是幻觉。3．无论口语体或书面体，写成文章都有艺术在内，不过效果不同罢了。

下面举拉蒂默的一个例子：

There is a common saying amongst us here in England, 'Every thing is, say they, as it is taken'; which indeed is not so: for every thing is as it is, howsoever it is taken.[16]

（在我们英国人当中有句常言，“凡事都看你如何对待”；这话不对，因为凡事都有本性，不管你如何对待。）

确实是平易极了，全是单音节的简单词，然而句子安排是见匠心的，突出了“as it is taken”与“as it is”的差别，两个古老的动词充分发挥了作用。

再举一个例子：

I have troubled you a good while, and somewhat the longer, because I had much pleasure to comfort myself in it. In times past we were wont to run hither and thither, to this saint and to that saint, but it is all but figleaves what man can do. Let us therefore stick to Christ, which is the right, perfect, and absolute Saviour, and able to deliver us from all our sins, and not only able to do it, but also willing.[17]

（我已经麻烦了你们好一阵，时间有点长了，因为我从中得到了安慰，感到很愉快。过去日子里，我们老是东跑西跑，找这个圣人，找那个圣人，但是人所能做的不过是找片遮羞布。还是让我们紧跟基督吧，他才是正确、完美、绝对的救世主，能够把我们从我们一切罪恶里救出来，不只是能够，而且乐意。）

这里也是随常说话口气，“a good while”，“somewhat”，“to run hither and thither”，“to this saint and to that saint”，口语调子不可能更清楚了，然而没有口语的芜杂，句子结构是一步一步向前的，自然而又有次序的，等到第三句“Let us therefore stick to Christ”一出现，动词“stick”成为全段的注意中心，收到了充分的强调效果。而最后“not only able to do it, but also willing”这一补充性的附加又运用了英语口语句法的另一个特点。

拉蒂默的这番话是用来讲道的。讲道有一种特殊文体，即宣道文

（sermon）。英国十六七世纪散文名篇中有一大部分是宣道文。当时宣道文的基本格式是选择一句拉丁或希腊文的《圣经》经文作为正文，加以阐释发挥，例如拉蒂默的有名的“关于犁的讲道”就有一段是这样的：

> Sicut leo rugiens circuit querens quem deuoret. He goeth aboute lyke a roaringe lyon seekynge whome he maye deuoure. I woulde have thys texte wel vewed and examined euerye worde of it ... [18]

接着他就把这句拉丁文中的每一个词都解释了一遍（其实引文中第二句已是那句拉丁文的英文译文）。照说，这样的讲道是枯燥的。事实上，宣道文印成书的，无不冗长、杂乱。然而根据历史记载，又颇有一些讲道的人能够吸引听众，甚至操纵他们的感情，使之如醉如狂。拉蒂默就是这样的一人。他的本领在于能利用宣道文的散漫和无所不包，来放进他认为会使听众感兴趣的各种掌故、见闻、个人经历、小故事、小笑话，并借机揭发积弊，讥评朝政。他有幽默感，说话又尖刻，如称一些一年只在春天下乡讲道一次的“不驻乡”教士为“草莓们”，因为他们总是在收获草莓的时候才在教民中出现。他连讲道这事本身也讽刺，如说一个女人因睡不着觉而去教堂听人讲道——“在那里我总能打一个好盹”。他不空谈神学，讲得实在，而他所用的语言又总是活泼有力，口气又平等亲切，因此赢得了听众的心。所以近人约翰·加莱教授称他为“我们文学中口语讲道风格的最伟大的代表者”。[19]

五

与口语体平易风格相对的当然另有绮丽、繁琐的书面体风格，其极端的表现就是16世纪后半的“尤弗伊斯体”（Euphuism）。

“尤弗伊斯体”之名来自一本传奇小说《尤弗伊斯》（1578），作者

是约翰·黎里。

什么叫做“尤弗伊斯体”？先举一例：

No, no, it is the disposition of the thought, that altereth the nature of the thing. The Sunne shineth upon the dounghill, and is not corrupted: the Diamond lyeth in the fire, and it is not consumed: the Christall toucheth the Toade and is not poysoned: the birde Trochilus lyueth by the mouth of the Crocodile and is not spoyled: a perfect wit is never bewitched with lewdnesse, neither entised with lasciuousnesse. Is it not common that the Holme Tree springeth amidst the Beech? That the Iuie spreadeth upon the hard stones? That the soft fetherbed breaketh the hard blade?

（曰：否，此大不然也，盖唯心所指则变物之性。日照粪壤，不损其明；钻石入火，不损其坚；水有蟾蜍，不染其毒；鹪鹩接鳄吻，不为所吞；贤者不涉遐想，不动绮思。冬青耸出榉林；薜荔罩笼磐石；柔茵能当利刃，此非物之常乎？）

（周珏良译）

我们会注意到：这是对仗体文字，短句与短句相对，在结构、词汇、语音方面以反对正，以异对同，而为了说明一事，例证繁多，不少来自自然界动植物（蟾蜍、鳄鱼、鹪鹩；冬青、薜荔、柔茵等等）。中国读者马上会想到六朝的骈文。整篇文章如一锦缎，花样套花样，富丽堂皇，然而真正说出的意思不多。

用这样的文字写篇抒情小品，也许还过得去，然而它却是用在一部小说里！小说——即使是最不重视情节的小说——总需要一种叙事的速度，而这里却只见作者停下步来顾影自怜，有文字游戏，却无叙事的开展。

因此《尤弗伊斯》不论上集还是下集，都是失败的小说——虽说它这绮丽文体也还吸引了一部分贵妇小姐，并且有不少的模仿者。

这种文体之产生于16世纪后半也说明到了这时英语作为文学语言的

地位已经确立，可以转过来讲修饰、讲优美了，因而人们对修辞艺术的兴趣也大为增加。从黎里这位作家本身说，则显然还有一种对于语言本身加以逗弄、摆布的爱欲。换言之，这当中不乏文学实验的成分。

同样地在传奇小说里讲究语言优美的是菲利普·锡德尼。他同时是个诗人，我们将在另章讨论他的诗艺。这里要谈的是他的小说《阿卡迪亚》（1577—1580）。它也是一部爱情传奇，除了叙事的散文还杂有诗多首。它有两种稿本，后来的修正稿（作于1581以后）情节更为复杂，但未完成。对于此书，历来的反响是不好的（哈兹里特称之为智力的浪费，T. S. 艾略特说它是“枯燥的纪念碑”），但是近年来由于C. S.刘易斯在牛津英国文学史《16世纪英国文学》卷内的大力推崇，看法有所改变。他认为

> 《阿卡迪亚》是一种试金石。从一个人如何看待它，远超过如何看待莎士比亚或斯宾塞或多恩，可以试验出他对于16世纪同情到什么程度。[20]

针对人们对此书风格繁丽的批评，刘易斯则说：

> 反对《阿卡迪亚》的理由不在它的风格。无疑，它的风格不是完美的，但它是合适的，也比一般所想的要更有力量更多变化。没有一个在别的方面有资格欣赏此书的人会真正地被它的风格所挡住。不喜欢锡德尼的风格的人实际上是不喜欢他的内容。一种简约的风格完全装不下那种内容。在那个意义下他的修饰可以称为“功能性”的，纵使不是每句如此，在总体效果上就是这样。本·琼森把锡德尼同胡克一起列为大手笔，不仅在创造和判断上，而且也在语言上。[21]

确实，锡德尼运用语言又比黎里高了一着，更能用修辞为内容服务，如写上层人物的服饰之美，已能创造气氛：

最后他挑了一件衣服，虽不炫目，却很富丽，黑色天鹅绒的料子，上面绣花，有珍珠宝石缀在黑色缎花之间，于是缎花如乌云，珍珠如闪光的星。他又在衣上加了一个宽大华美的项圈，圈的两片互为映衬，一片是白珐琅上嵌着钻石和珠子，手工精巧，亮晶晶地像一块冰；另一片镶满红黄色的宝石，闪耀如火光。他觉得这一白一红两色正好代表了把他锁住的两种感情：惧怕和欲望。

这段文章没有变成仅仅一张珍宝单子，是因为有画意，有对照，而最后又以“惧怕”与“欲望”两词作了情绪的归纳。

然而毕竟是过分华美的文字，也许适合传奇类作品的内容，却无助于推进叙事艺术。

幸亏这个时期还有别的作家把那个任务拿了过来，他们使用了不同的语言风格：平易、生动、口语化。

这当中有纳什。托马斯·纳什是写小册子的能手，但也善讲故事，如在一篇文章中复述希罗与利安德的故事（这也是马洛一首名诗的内容），这样描述青年人的恋情：

他到达时全身赤裸。为了不让他这样子骇着了自己，她让他上床，用被子盖住，又怕他游泳后着凉，自己也贴身躺在他旁边。两人就这样在黑暗中玩着，只见头一伸一缩，久久不停。……[22]

可谓是肆无忌惮了。他的名作是《不幸的旅人》，写一对英国主仆在欧洲大陆旅行中的各种遭遇，情节有趣，如旅途中遇见埃拉斯穆斯和托马斯·莫尔爵士，被称为英国第一部流浪汉小说。但是后半部是一系列恐怖故事，互相之间缺乏联系。

在故事中有点整体观念，语言也明白畅晓的是一位下层作家德洛尼。托马斯·德洛尼（Thomas Deloney，1543？—1600）是一个织工，但受过教育，作过民歌，后来写了几部以工匠为英雄人物的小说：《纽伯

利的杰克》（1597）写织工，《高贵的行业》（两部分，1597与1598？）写鞋匠，《莱丁的托马斯》（1598？）写服装商，在市民中颇受欢迎。其中第一部最接近近代小说的形式。人们最欣赏的是他小说中的对话，如《莱丁的托马斯》中的一段：

莱丁的托马斯常来伦敦，或因私事，或因国王的公事（他同陛下的一个大衙门有点关系），有一次碰上柯尔勃鲁克的旅店老板和老板娘把他谋财害命了。他们已杀了不少客人，见他每次来时都带大宗钱财，决定派他做下一次宰掉的肥猪。看官须知，老板和老板娘每次密谋杀人时总用这个词儿，丈夫对老婆这么说，老婆也对丈夫这么说："太太，又有一只肥猪了，如果你要的话。"

太太就接话说："那么你把他放在猪圈里，直到明天……"

话说他来到这家旅店，但是心情沉重，吃不下东西。店老板和老板娘听说他非常郁闷，就上来安慰他，说：天哪，柯尔先生，今晚您怎么着？我们从来没见您这般不高兴，要不要来一大杯白葡萄酒提提神？[23]

故事就这样开始，单刀直入，写托马斯住店情况。接着写他一夜不安，写了遗嘱，想起离家时小女儿怎样紧抓他不放种种。店主人请来乐队为他演奏，他只觉得在鸣他的丧钟，仿佛又看见店主人夫妇面容发白，手上有血……如此等等，折腾到午夜才勉强睡去。

然后作者继续写道：

店老板和老板娘看他这样心情，私下商量起来。男的说：不知道该怎么办。我看不如就此罢手，最好不同他纠缠。

她说：什么，男人，你害怕了？你已经干掉了好多个，轮到他却畏缩了？然后她让他看柯尔存在她那里的金子，说：不要这钱不叫人心里难受么？该死的老家伙，他再活下去又有什么用处？他有的太多了，我们有的太少了。别说了，丈夫，动手吧，那样这钱就是我们的了。

于是就照她的坏主意办了。他们在他房门外听了一会，知道他已熟睡。一切都平安（他们说），他们就向厨房跑去。他们的仆人都已上床。他们把铁栓抽出，床倒了，那人落进了一锅滚烫的开水。[24]

对话如闻其声，行动是迅捷的，也有气氛描画，从叙事艺术说比《尤弗伊斯》、《阿卡迪亚》进了一大步，而语言也从宫闱落到伦敦市井，已经有点笛福的味道了。

六

散文在争论性小册子中总是表现得最有活力。16世纪英国有频繁的小册子之战，争论的题目涉及宗教、政治、社会各个方面。我们已经提到纳什是一个写小册子的能手，但是还有别的人：格林、洛奇、德克、哈维、戈生、斯特勃斯等人都是；还有用“马丁·马伯里莱特”为笔名的几个清教徒。

“马丁·马伯里莱特”事件发生在1588年。几个清教徒用这个名字为集体笔名写了一些小册子反对由主教管理教会，秘密印发，言辞激烈，如说：

我受到威胁，说你们要绞死我。绞死了我又怎样？你们以为你们的事业就会从此变好了么？要记住，你们哪一天绞死一个马丁，那一天就会有二十个马丁站起来代替他。我不是指现在，你们这群粗暴的野兽……[25]

他甚至用“马丁”这个名字作为一种威胁：

我每走半步都会监视你们。……我将在每一教区都放上一个年轻的马丁。[26]

他模仿各种声音：笑声、斥责声、禁止声，故意用些缩略词、近似词、错拼词，故意在一两个名词上大做文章，如这样取笑一个主教：

> 当主教以前，他在乌斯特作过一次圣约翰日的讲道。他围绕着题目讲了许多东西，最后讲到那次讲道的中心了，那就是约翰这个名字包含着什么意思，于是他一下子摆出他的全部学问，非常高明地这样叫道：John, John, the grace of God, the grace of God, the grace of God: gracious John, not graceless John, but gracious John. John, holy John, not John full of holes, but holy John ……说到这里，清教徒们会指出：这些本领是这位大人物在没当主教的时候就有了的；当了主教之后，他们说，他连对一只鹅说声啵的能力都没有了。[27]

从这段文章的写法可以看出：辩论文到了1590年左右已经发展为市井无赖式的谩骂，没有文雅的修辞术了，不讲“得体”不“得体”了，然而却又不是单纯的文字游戏。因为就“约翰”这个词所做的反复捣腾是起了一个作用的，那就是表明这位主教的讲道是如何无聊、荒唐，只听见若干可笑的叫声，而没有任何“道”的内容。

对于这样一个厉害的谩骂者，英国国教会里的当权人物当然是不甘缄默的。他们动员了一批大学才子来回答，这些人就是黎里、纳什、格林。《尤弗伊斯》的作者在此重新出现并非怪事；他是上层人士，同国教会和官场有关系，当然容忍不了像“马丁”那样的清教徒。纳什和格林原来在写作上受黎里影响，都曾有过“尤弗伊斯体”的作品。但是到了此时，连黎里本人也在内，写起小册子来却不能再用那种文绉绉的风格，而必须采用马丁式或半马丁式的口语体论战性笔调，何况上面的主教已经嘱咐他们：“原样回敬”。

其结果是，有大量的小册子在伦敦印发，官方也加紧搜捕真正的“马丁”，终于有人问绞，有人遭禁。但是清教徒并未被压下去。依仗了伦敦城区工商业者和普通市民的支持，有几个清教徒又写文攻击起新兴的戏剧来。他们的理由是戏院有伤风化，也容易传染瘟疫。戏院里多

的是摇笔杆的人，他们依仗王室贵族的庇护，也就对此进行反驳，于是又触发了另一轮的笔战，另一度的小册子泛滥。

戏院内部也并非平静无事。剧作家之间也有利害冲突，互相在剧本里骂对方，有时也见于小册子。

这里我们要提到罗伯特·格林，大学才子，剧作家，小册子作者。至今人们大都相信，当格林在一篇题名《百万的忏悔换取的一先令的智慧》的遗稿里写道：

> 是的，不要相信他们，其中有一只用我们的羽毛美化了的暴发户乌鸦，他的“老虎的心用伶人的皮包起”，自以为他能够像你们中间最优秀者一样善于衬垫出一行无韵诗；而且他既是个什么都干的打杂工，就自以为是全国唯一的“摇撼舞台者”。
>
> （裘克安译）

他指的是莎士比亚，因为“摇撼舞台者”的原文是“Shakescene”，而“老虎的心用伶人的皮包起”是仿莎剧《亨利六世》下篇第1幕第4场第137行的“哦，老虎的心用女人的皮包起！”

这篇文章写于1592年，是格林死前的忏悔之作，提到莎士比亚是为了叫他的剧作家朋友马洛等人小心，不要让这个新起的“暴发户乌鸦”抢走了他们的饭碗。这是诚恳的劝告？还是乘机损莎士比亚一下？通过文字看，不是平心静气之作，而带有一种病态的狂热，所以用词有点渲染，比喻有点过分，像是过去的《尤弗伊斯》式文风又回来了，因而缺乏动人的力量，不如写于大约同时的致他妻子的最后一信：

> 甜蜜的妻子：只要你我之间还有一点善意和感情，请务必向持信人（我的房东）还钱，我欠他十镑，要不是他救我，我早已死在街上了。忘记和宽恕我对你的不是，全能的上帝怜悯我的灵魂吧。保重吧，只能在天上再见了，在世上你再也见不到我了。1592年9月2日，你快死的丈夫

小册子里的文字是剑拔弩张的，而在这样的绝命书里——“人之将死其言也善”——我们看到了另一种形态的散文。

七

英国16世纪散文的伟大的殿军之作却是一部宗教书：《论教会政策的法则》（1—4卷，1593；5卷，1597；6—8卷，1648）。

作者理查德·胡克（Richard Hooker，1554？—1600）是一个朴实谦逊的教士。关于他，有位艾萨克·沃尔顿（也是一位有名的散文家，以后我们还要提到他）在17世纪初年写过一篇传记，说他是：

> 一个默默无闻、与世无争的人，一身粗布长袍或道袍，腰里束着一条带子，中等身材，驼背。他的灵魂和思想却更卑微，他的身体消瘦，但不是因为年龄，而是因为学习和苦修。他满脸小疱，这是由于他不活动、伏案工作的缘故。除了这形貌之外，让我再描写一下他的性格和行为。上帝赐给了他一种羞怯的性情。在他早年，他的学童敢正眼看他，他却不敢正眼看学童。不论在彼时或晚年，他从不肯主动正视他人。他性格温和谦逊。他和教区的副手对谈时，要么两人都戴着帽子；如果对方脱帽，他也一定脱帽。此外，他虽不全盲，但目力极差而近视。他布道时，一开始眼睛注视一处，一直到布道结束，还是盯着那处。
>
> （杨周翰译）

这样一位谦逊、圣洁的普通教士，活得也不算长（死在四十五六岁），却写下了一部巨著，在思想上把英国国教从清教主义的攻击中解脱出来，在语言上又树立了用清楚、细密、平心静气的说理文去辨明一些复杂而又带根本性的精神问题的范例。

关于这部书的背景，沃尔顿也有一段很好的说明：

谈到这个时代的特点，为了使读者了解，请读者允许我追溯到伊丽莎白女王统治之初，当时许多人觊觎王位，叛国阴谋不断，万一她一死谁来继承的问题、她登位以前的内战、玛丽女王统治时期残酷的宗教迫害导致大量流血，对这些，当时的人们记忆犹新，国内最虔诚睿智之士莫不感到忧虑，惟恐那种日子还会重现或出现在下一代。因为担心发生这种危险，于是人们就衷心希望教会与国家的问题得到解决，除此之外，别无他途可以使人们平平静静地坐在自己的葡萄架下或无花果树下，安享自己的劳动果实。但是有了和平时代，有了富足，却又产生了自私，自私又产生了敌意、嫉妒、对立，得到了向往已久、竭力追求的福祉、超出了希望的福祉，而不知感激。

这就是女王统治之初的时代情绪，这种情绪持续得太久了，那些通过宗教改革、脱离罗马而得到了他们衷心追求的好处的人却像坟墓一样，永远填不满，永远渴求更多的东西，把他们逆境中担心害怕时所许的愿置诸脑后，不遵守，不实行，不久就出现了三个利害不同的派别。每派都为了达到自己的目的，无所畏惧，日夜不安。为了区别他们，可以把他们称作积极活动的罗马派，坐立不安的非国教派（这一派还分许多类）和被动的、和平的新教徒。第一派的主张是在罗马考虑决定的，第二派是在苏格兰和日内瓦两地和我们英国腹地的许多排外秘密危险团体内考虑决定的，第三派则靠已经制定的教会法和民法来为自己的事业申诉辩护，这一派如果表现积极，那是为了防止其他两派破坏上述法律给他们和他们的后代所规定的一切。

关于罗马派反对教会［指国教］和国家的许多危险阴谋，我不想在此提及，因为这段插话的主要目的是陈述非国教派的意见和活动。就是为了反对他们的言行，胡克先生才最后万不得已参加这场书战，而且在这场书战中，他并没有把对方当作敌人，而是采取了温和说理的精神。

（杨周翰译）

这“温和说理的精神”是贯彻始终的。胡克在本书卷首写了一篇长长的序文，说明他写书的经过和目的，其中有段话说：

> 我并无秘密企图，要把你们引入仇恨，也不想粉饰我们事业的面目，言过其实。我整个努力在于安定良心，尽量指明在这场辩论中我们的心该如何想，才会追随健康和诚挚的判断之光，而不至受害于偏见的黑云或感情的迷雾。[28]

接着他明白交代了全书八卷每卷的内容：卷一讨论“什么是法则，有多少种不同法则，各具什么效力”；卷二讨论法则是否依据《圣经》——清教主义全部论点的基石正是“圣经应是我们一切行动的规则”；卷三讨论《圣经》中是否对如何治理教会有所规定；卷四讨论教堂中是否应有仪式典礼；余下五至八卷讨论教会的公共任务，神职人员的职务，教会内部的管理权限，国王对教会的全面统治，等等。

胡克生前只出版了五卷，余下三卷是在他死后经人整理而成，所以后人对前五卷更为重视，而这当中第一卷论法则本身和第二卷论是否一切出自《圣经》更是涉及最大的根本问题，尤为其理论的精粹所在。

他认为有两种法则，一种是神的法则，包括自然法则，另一种是人的法则。人是通过理智来认识神法和制定人法的。着重理智，就是着重人的尊严，与清教主义之认为人永远是有罪的截然不同。重要的法则可以在《圣经》里见到，但《圣经》又不包含一切，许多事情没有涉及，涉及了的也因时间的进展而有变化，所以不能像清教徒那样认为一切都必须唯《圣经》是从。而对《圣经》的解释，也不能各人自持一说，或由少数“长老”们包办，像加尔文所主张的那样。教会还是要有权威，传统仍须受到尊重。

用我们现在的话来说，胡克反对“本本主义”，而且在清教徒的言行中看出了一个极大的危险，即他们在精神问题上的专制倾向，其根源正在于对于人的理智的蔑视，所以他要强调理智的作用，维护人在宇宙中的地位。

这场争论似乎只关系到神学，实则牵涉到国家的安定。经过亨利八

世、爱德华六世和玛丽女王的几番变动之后，好容易才有了伊丽莎白女王在宗教上的持平、妥协的局面，现在却遭遇到清教徒的威胁。1590年女王曾说他们是“一个会造成危险后果的宗派，他们不要国王，只要少数长老”。胡克是带着紧迫感来回答清教徒的挑战的；但是同时，他又仍然把清教徒看作爱基督的人，希望共同来辨明道理。

他的散文风格是为这样的目的服务的；它不走挖苦、自夸、盛气凌人的一途，而能公平地对待论战对手，开诚布公。他可以写得简短有力，如说：“but wise men are men and the truth is truth; it was not as it should be; and why?”等等；但他的典型句式是西塞罗的圆周句，例如开卷第一句：

> He that goeth about to persuade a multitude, that they are not so well governed as they ought to be, shall never want attentive and favourable hearers.
>
> (I, i，1)
>
> （在人群中游说，说他们没有受到应得的正当统治，是决不会缺乏注意和同情的听众的。）

往往是比这更长的长句，要看到最后才知真意，中间悬着许多东西，然而组织严密，脉络清楚，尽力说清道理，有时也出现一个情感高潮，如人们常引的一段：

> Now if Nature should intermit her course, and leave altogether, though it were but for a while, the observation of her own laws; if those principal and mother elements of the world, whereof all things in this lower world are made, should lose the qualities which now they have; if the frame of that heavenly arch erected over our heads should loosen and dissolve itself; if celestial spheres should forget their wonted motions, and by irregular volubility turn themselves any way as it might happen; if the prince of the lights of Heaven, which now as a giant doth run

his unwearied course, should as it were through a languishing faintness begin to stand and to rest himself; if the moon should wander from her beaten way, the times and seasons of the year blend themselves by disordered and confused mixture, the winds breathe out their last gasp, the clouds yield no rain, the earth be defeated of heavenly influence, the fruits of the earth pine away as children at the withered breasts of their mother no longer able to yield them relief; what would become of man himself, whom these things now do all serve? See we not plainly, that obedience of creatures unto the law of nature is the stay of the whole world?

(I, iii，2)

（假如自然停止它的进程，纵使只有片刻不守它自己的法则；假如世界上主要的根本原素，即造成下界一切事物的原素失去它们现有的品质；假如树立于我们头上的天体圆框松散溶解；假如天上星体不再照常运转，而任意作不规则的侧动；假如天上光体之王不再如巨人般不慌不忙地走着它的常轨，而是像中了眩晕似的停动休息；假如月亮不走熟路，一年的季节和时辰乱成一团，风不再吹，云不下雨，大地得不到天的滋润，一切果子枯萎，犹如儿童不能从干瘪的乳房得到营养，那么现在受福于所有这些的人又会变成什么？难道我们还不能清楚看出：一切生物遵守自然的法则乃是整个世界的支柱么？）

在这番上天入地、从宇宙原素一直讲到人和生物的话语里不仅有激情，有雄辩，而且有一种恢宏大度的气概，表明英国散文也已进入文艺复兴的盛期了。

注释

1 原《英国文艺复兴时期文学史》第4章《16世纪散文》。——编者注

2 C. S. 刘易斯：《16世纪英国文学》，第162页。

3 《一个基督教徒的服从》，1527年，转引自斯蒂芬·格林布莱特：《文艺复兴时期的自我塑造》，芝加哥大学出版社，1980年，第93—94页。

4 莫尔：《关于廷代尔的对话》，第112页。转引自格林布莱特书，第94页。

5　同上书，第206—211页。转引自格林布莱特书，第95页。

6　据*Encyclopedia Britannica* (2003)，为1488—1569。——编者注

7　转引自克里斯托弗·里克斯编：《英诗与散文，1540—1674》（《圆体文学史》第2卷，修订版），1986年，第337页。

8　同上。

9　同上书，第328页。

10　转引自钱伯斯：《英国散文的连续性》，第cxliii页。

11　转引自钱伯斯：《英国散文的连续性》，第cxliii页。

12　C. S. 刘易斯：《16世纪英国文学》，第192页。

13　肯尼思·缪尔编：《塘鹅英国散文选》，第1卷，1956年，第69—70页。

14　《诺顿英国文学选》，上册，第1028页。

15　转引自A.富勒：《英国文学史》，牛津，1989年，第87页。

16　“Sermon at Grinsthorpe，”1553年，G. C.考里编：《休·拉蒂默的宣道文与遗稿》，剑桥，1845年，第140页。

17　同上书，第142页。

18　缪尔编：《塘鹅英国散文选》，第1卷，第122页。英文拼法是16世纪形式。

19　里克斯编：《英诗与散文，1540—1674》，第345页。

20　C. S.刘易斯：《16世纪英国文学》，第339页。

21　同上书，第341页。

22　缪尔编：《塘鹅英国散文选》，第1卷，第171—172页。

23　缪尔编：《塘鹅英国散文选》，第1卷，第180页。

24　缪尔编：《塘鹅英国散文选》，第1卷，第183—184页。

25　转引自伊安·A.戈登：《英国散文的运动》，朗文，1966年，第91页。

26　转引自刘易斯：《16世纪英国文学》，第406页。

27　缪尔编：《塘鹅英国散文选》，第1卷，第105页。

28　理查德·胡克：《论教会政策的法则》，人人丛书版，上卷，第122页。

英国文艺复兴时期的翻译家们[1]

一

翻译在英国文艺复兴里起了很大作用：首先是作为前驱，正是无数翻译作品首先造成了人文主义的心智气候，其次是殿后，就在王政复辟的年代里翻译仍然活跃，不过注意力转到法国作品。中间的岁月里，即伊丽莎白女王在位的1558—1603的半世纪内，翻译活动更是频繁，名译也出现最多，构成了整部英国文学史上的一个翻译高潮。

高潮不是突然而来。翻译的兴盛是因为有实际需要。我们已经谈过《圣经》英译的初期历史，那是同宗教改革运动不可分的。16世纪中叶，还出现了另一部重要宗教经典的英译，即《普通祷文书》（1549）。原来英国教会用的祷文都是拉丁文，现在在克兰默的主持之下译成了英文。托马斯·克兰默（Thomas　Cranmer，1489—1556）曾任坎特伯雷大主教，但最后在玛丽女王任内被作为新教徒烧死。他很会运用英语，对于韵律特别敏感，所译有素朴之美，例如：

To strengthen such as do stand; and to comfort and help the weak-hearted; and to raise up them that fall; and finally to beat down Satan under our feet.[2]

（立者护之，弱者慰之助之，失足者扶之，于是踏撒旦于脚下。）

As it was in the beginning, is now, and ever shall be: world without end. Amen.[3]

（起初如何，今日如何，将来亦如何，世无尽期，阿门。）

Man that is born of a woman hath but a short time to live, and is full of misery. He cometh up, and is cut down, like a flower; he fleeth as it were a shadow, and never continueth in one stay.[4]

（妇生之子在世短促，充满苦难。方起即落，有如花朵，遁如阴影，一次停留，再无

继续。）

另一个早期翻译家是伯纳斯勋爵（Lord　Berners，1467—1533）。他是朝臣，做过财政大臣，在业余译了几部法文和西班牙文的传奇和英雄史诗，最有名的是傅华萨的《闻见录》（译本出版于1523—1525）。里面尽是法国和英国骑士们的事迹，写得生动，用意是歌颂骑士制度，但也涉及中世纪的种种暴行，例如记述加莱城派出6个代表向国王求情的结果的一段。代表们说：

'Gentle king behold here we six who were burgesses of Calais and great merchants; we have brought to you the keys of the town and the castle; and we submit our self clearly into your will and pleasure, to save the residue of the people of Calais, who have suffered great pain. Sir, we beseech your grace to have mercy and pity on us through your high nobless': then all the earls and barons, and other that were there wept for pity. The king looked felly on them, for greatly he hated the people of Calais for the great damages and displeasures they had done him on the sea before. Then he commanded their heads to be stricken off.[5]

（“仁慈的国王，请看我们这里是六个加莱城的市民和商人。我们给您带来了本城和堡垒的钥匙，我们自己也完全听候您的处置，但愿能救加莱城饱受痛苦的余剩人民的性命。我们请求您高抬贵手，怜悯我们。”所有在场的伯爵、男爵和别的人都哭了。国王严厉地看着他们，因为他对在海上给了他那样多的损失和麻烦的加莱人民深恶痛绝。接着他下令把他们统统砍头。）

作为翻译，伯纳斯在细节上不甚忠实，也有错误，但他在总体上抓住了傅华萨的气势，而他的英文更是以其顺畅清新获得了学者们的称赞。傅华萨写的仍是中世纪气息浓厚的世界，伯纳斯的风格却带来了文艺复兴时期的清风。

二

更引起后代人注意的是这一时期古典文史名著的翻译。这里的情况——用我们现代的话说——是社科类多于文艺类，散文著作多于诗篇。

而在古典文史本身，罗马时期的作品又多于希腊。没有多少直接译自柏拉图的著作，却有好几部西塞罗论著的译本（《官职》，1533；《友谊》，1550；《老年》，1569）。只有一部希腊悲剧（以欧里庇得斯的《斐厄济人》为根据的《约卡斯塔》，1566）译了过来，而且是通过意大利文转译的，却有许多部塞内加和泰伦提乌斯剧作的英译，塞内加对于伊丽莎白朝诗剧的影响尤为广泛。

历史书受到很大的注意。古希腊的希罗多德、修昔底德和色诺芬，罗马的李维乌斯、凯撒、斯维托尼乌斯、萨卢斯提乌斯、塔西佗等人的史学著作都有英译。诺斯所译普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》（1574）更是当时流行的书，莎士比亚的剧本中有关希腊和罗马英雄人物的情节大多出自此书。

诺斯是通过法文译本转译普卢塔克的。当时翻译界不反对转译，颇有一些希腊、罗马的古典作品是转译来的。亚里士多德的《伦理学》和《政治学》就是分别通过意、法文译本转译成英文的。

近代欧洲各国的作品，译成英文的数量大于古典，浪漫传奇和小说之类特多。上面提到伯纳斯译傅华萨即是一例。埃斯卡姆所指责的“淫书”也是；它们都是“最近从意大利文译成英文，在伦敦每家书店出售的”。这当中威廉·佩因特编译的《欢乐宫》（1566—1567）影响很大，不仅读者多，而且为莎士比亚、韦伯斯特、马斯顿、麦生求等提供了剧本的故事情节，例如罗密欧与朱丽叶的爱情故事就来自此书。薄伽丘的《十日谈》虽然迟到1620年才译出，但它的部分故事已为佩因特收入《欢乐宫》。

另外，从意大利文还译出了卡斯蒂利奥内的《侍臣论》（译本

1561），译者为托马斯·霍比，前已提到。此书对于培养德才兼备的统治者的看法，对当时英国的教育思想有很大影响，连埃斯卡姆的《军事艺术》和《佛罗伦萨史》分别在1560年和1598年译了过来，但其《君主论》则要到1640年才有英译本问世，而其间马基雅维利已在英国政界和知识界造成了巨大影响，大臣们私下照他的理论行事，纵横捭阖，弄尽权术；一般人则视他为奸雄，为魔鬼的替身，仅在戏剧家的作品里把他作为反面人物提到的就达300处之多！[6]

法国作品译成英文的也多。因为地区邻近和历史上关系密切，英国人掌握的外文以法文为最好，因此光是文艺上的名译就有弗洛里奥的蒙田《随笔集》（1603）和托马斯·欧克赫特的拉伯雷《巨人传》（1653）。两书也都在英国文坛造成重大影响：蒙田所写的“黄金时代”在莎剧《暴风雨》中被提到，拉伯雷的泼辣俚俗的散文风格成为小册子作者们的楷模。

西班牙作品中，《堂吉诃德》要等17世纪之初（1612）才译成英文，但在16世纪已有格瓦拉的《王子们的时钟》的英译本（1557）受到广泛欢迎。重要的流浪汉小说《托梅斯河上的小拉撒路》也在1576年译了过来。

上面提到的散文翻译家之中，有几个人需要略作介绍。

第一个是诺斯。托马斯·诺斯爵士（Thomas North，1535？—1601）所译的普卢塔克《希腊罗马名人比较列传》流行广，影响大，前面已提到；它是从阿米欧（Jacques Amyot，1513—1593）的法文译本转译的，但其结果是：它既不是普卢塔克，也不是阿米欧，而是“在普卢塔克的题材上写成的一部新杰作”。[7]原因是，诺斯是运用英语的能手，而当时英语正处于青春时期，有一种蓬勃的活力，使他的风格带上戏剧性。可以拿他写柯里奥兰纳斯一节的开场白为例：

It was even twy light when he entred the cittie of Antium, and many people met him in the

streetes, but no man knewe him. So he went directly to Tullus Aufidius house, and when he came thither, he got him up straight to the chimney harthe, and sat him downe, and spake not a worde to any man, his face all muffled over. They of the house spying him, wondered what he should be, and yet they durst not byd him rise. For, ill-favoredly muffled up and disguised as he was, yet there appeared a certaine majestie in his countenance, and in his silence: whereupon they went to Tullus who was at supper, to tell him of the straunge disguising of this man.

同阿米欧的法文本比较，我们就会发现法译更有古典的节制，用词较少，故事线索也更清楚，但是缺乏诺斯的生动性，例如“they of the house *spying* him”中的“spying”是法译与希腊原文均无而属诺斯所加，这一加就增添了戏剧性。同样，“*ill-favoredly* muffled up and disguised as he was”中的副词也是诺斯加的，也是为了使整段的神秘气氛更加浓厚。这样的散文，难怪吸引了许多人，包括一再来此书寻找剧本故事的莎士比亚。

第二个是菲利蒙·霍兰（Philemon Holland，1552—1637），有六七种成功译作，包括李维乌斯、斯维托尼乌斯、色诺芬的历史书和普林尼的《博物志》，都通过原文译出。由于他精通拉丁文和希腊文，所译甚少错误，译文质量也高，且注重音韵效果，读起来顺耳。但有两个毛病：1．喜欢雕饰，如原文是“Jacta est alea”（Suetonius），他译成：“The dice be thrown. I have set up my rest; come what will of it.”2．当代化，即用当代色彩过浓的词语译古人之言，如普林尼《博物志》的译文中有这样一句：“Sirrah (quoth he) remember you are but a shoemaker, and therefore meddle no higher I advise you than with shoes.”这个Sirrah就太17世纪英国化了！但这个趋势当时戏剧里也有：舞台上的中世纪意大利人举止言谈就如当时伦敦街上的行人。无论如何，当时人是欣赏霍兰的译文的。一位在17世纪写《英格兰名人传》的富勒称他为“翻译大将军”（the Translator Generall in his age）。

第三个是约翰·弗洛里奥（John Florio，1553？—1625），他把蒙田的《随笔集》译得生气盎然，虽有误译和生造词语的毛病，却使它变成了一部英国化了的有趣读物。试挑一段来比较一下。蒙田的原文是：

> Le plus fructueux et le plus naturel exercice de notre esprit, c'est à mon gré la conférence. J'en trouve l'usage plus agréable que toutes les autres occupations. C'est la raison pour quoi, si j'étais forcé de choisir, je crois que je préférerais perdre la vue plutôt que l'ouïe ou la parole … L'étude des livres, c'est un mouvement languissant et faible, qui n'échauffe pas. Au contraire, la conférence apprend et exerce en même temps. Si je confère avec une ame forte et un rude jouteur, il me presse les flancs, me pique à gauche et à droite, ses imaginations donnent élan aux miennes … Et l'unisson est ce qu'il y a de plus ennuyeux dans la conférence.[8]

弗洛里奥的译文是：

> The most fruitfull and naturall exercise of our spirit, is, in my selfe-leasing conceit, conference. The use whereof, I finde to be more delightsome, then any other action of our life: And that's the reason, why, if I were now forced to choose, (being in the minde I now am in) I would rather yeeld to lose my sight, then forgoe my hearing or my speech … The study and plodding on bookes, is a languishing and weake kinde of motion, and which heateth or earnesteth nothing; whereas conference doth both learne, teach and exercise at once. If I conferre with a stubborne wit, and encounter a sturdy wrestler, he toucheth me to the quicke, hits me on the flanks, and pricks me both on the left and right side: his imaginations vanquish and confound mine … And an unison or consent, is a quality altogether tedious and wearisome in conference.[9]

对照一下，我们发现译文比原文长得多（152个字对115个字），几乎每句都增加了词，特别是在动词方面："l'étude des livres"变成了"the study and plodding on bookes", "qui n'échauffe pas"变成了"which heateth or

earnesteth nothing”，“ennuyeux”变成了“tedious and wearisome”，还有整句是外添的，如“being in the minde I now am in”，“he toucheth me to the quicke”，像是译者有无数的语词在握，不怕浪费，只求把意思说清楚——而意思也果然说清楚了，而且说得生动。然而蒙田的节制与纯朴却不见了，因此从最高的要求来看，弗洛里奥的译文还不是理想的。

这也就使我们想到了一个问题：为什么在这个时期一个又一个著名的译者尽管各有不同，却表现了一个共同趋势——语言过剩？别的时期别的地方的译者常苦于所掌握的语言太少太贫乏，而这里从诺斯到弗洛里奥却都喜欢加词加句子，怎样也按捺不住。当然，我们也可把这现象看成是当时英语的不济事不干练，因此别的语言只消用一个词一句话表达清楚的意思它就非用更多更啰唆的说法不可。两种情况显然都有，都表现英语在蓬勃发展；单从语言这一点讲，英国文艺复兴时期文学也呈现一种如日方升的兴旺气象。

这当中还有翻译家的自信。霍兰把翻译看作一种征服。在他所译普林尼《博物志》的前言里，他说他的“志愿与努力是尽力于现在用笔尖征服罗马人的文学，来报复过去他们用刀锋征服这个岛屿”。他们也用翻译为国家服务，替统治者效劳。译品中历史著作的数量那样大，就是因为他们认为其中有值得英国君臣借鉴的东西。托马斯·威尔逊在译希腊政治家狄摩西尼的时候，认为每个好的臣民应该比较今昔，当他听到雅典和雅典人的时候，应该想到英国和英国人。

带着这种气概，他们到处收罗“能为我用”的古代和欧陆著作，能懂的语言固然要译，不懂的也通过第三国语言转译。对于原作他们也不迷信，不采取鹦鹉学舌、字字照译的办法，而是将它英国化、现代化，改之削之，加词加文，译文本身也往往忽今忽古，文白杂凑，务求达意，务求通过它去开拓英国人知识上的新天地。

三

以上谈的是散文作品的翻译。

在诗歌方面，转译的情况罕见，而且总是以诗译诗，在过程中给了英诗本身以巨大好处。一个时期内，注意力集中于维吉尔和奥维德两人的作品。译了《埃涅阿斯纪》而未竟全功的首先有萨里；他在1540年左右译了此诗一部分，译文虽不出色，但所用的“白体诗”却成了英诗的最重要的诗体之一，这一创始之功不可没，我们以后还要谈到。另一个译者叫理查德·斯塔尼赫斯特（Richard Stanyhurst）译了《埃涅阿斯纪》的前四卷（1582），虽然在翻译（甚至音韵）上颇多主张，译文却雅俗杂糅，显得怪诞。在他之前，还有一个托马斯·弗厄也译过《埃涅阿斯纪》（1558），译文平庸。维吉尔作品的真正卓越的译本要等到17世纪末年才出现，译者是德莱顿。

奥维德吸引了更多的译者，其中有诗人和戏剧家马洛、查普曼和波曼，但以阿瑟·戈尔丁（Arthur Golding，1536？—1605？）所译的《变形记》（1565—1567）在当时最为有名。奥维德之所以有号召力是因为通过他人们可以了解希腊、罗马的神话，又加他的《爱的艺术》投合青年人所好，作品中有许多后世作家可以加以利用的题材和典故。戈尔丁则竭力宣扬奥维德的道德精神和典型性，认为每个人都可以在他的作品里找到一面反照自己的镜子。他的译文是流利可诵的，当时学者卜登南评为“非常清楚，忠实地体现了作者的意图”，[10]作家纳什也称赞了他，莎士比亚则借用过他的诗句。

流利的译本还有约翰·哈林顿的意大利阿里奥斯托的史诗《疯狂的罗兰》（1591）。塔索的《被解放的耶路撒冷》也有两个英文译本。

然而这个时期的天才译者却得数查普曼。乔治·查普曼（George Chapman，1559？—1634？）是戏剧家，又有诗才。据说莎士比亚在十四行诗第86首提到的“他的华章，春风得意，扬帆驶去”的“笔笔神来的诗人”就是指他。他写剧，写诗，也译诗，例如译过奥维德的《声色之宴》，都很出色。但是他的震动后世的译作却是荷马的两部史诗（1616

年合出）。他极尊重荷马，把译荷马认为是毕生第一大事，所以译完之后说：“我是为这件工作而生的，现在完成了。”大多数十六七世纪译者不谈翻译理论，查普曼可以说是一个例外。在所译荷马的前言中，他写道：

> 一个有本领有价值的译者的任务是遵守他的原作者所用的句子、词藻和语言形式，遵守他真正的意义和深度，然后用适合译文本身语言的词藻和语言形式把它们装饰起来。[11]

这一种着重“装饰”（adorn）的翻译当然是同“字对字的译法”对立的，是以意译为主的，在过程中查普曼为了充分表达原作者的“真正的意义和深度”添加了许多东西，有时候可以有若干行译诗是原诗所无，例如第6卷325后的12行。他不讳言自己所为，但辩护说：

> 我把一切重要的东西都译出来了，其生动与深刻足以与原作相称（虽然有些迂回之词，如不迂回则无人能译好任何值得一译的诗人）。[12]

迂回之词（periphrasis）就是译者添加和装饰之词，查普曼把这点定为译诗必须遵守的原则，别的十六七世纪诗人翻译家也很少不照办的，当时的诗歌翻译往往就是创作，二者密不可分。

现在让我们来看看他的作品。以下是《伊利亚特》译本中的一段：

> All grave old men, and souldiers they had bene, but for age
> Now left the warres; yet Counsellors they were exceeding sage.
> And as in well-growne woods, on trees, cold spinie Grashoppers
> Sit chirping and send voices out that scarce can pierce our eares
> For softnesse and their weake faint sounds; so (talking on the towre)
> These Seniors of the people sate, who, when they saw the powre

Of beautie in the Queene ascend, even those coldspirited Peeres,
Those wise and almost witherd men, found this heate in their yeares
That they were forc't (though whispering) to say:'What man can blame
The Greekes and Troyans to endure, for so admir'd a Dame,
So many miseries, and so long? …'

(*Iliads*, iii, lines 159–169)

下面是同一段诗词的后代译文。译者是18世纪有名的新古典诗人蒲柏：

Chiefs, who no more in bloody Fights engage,
But Wise thro' Time, and Narrative with Age,
In Summer-Days like Grasshoppers rejoice,
A bloodless Race, that send a feeble Voice.
These, when the Spartan Queen approach'd the Tow'r,
In secret own'd resistless Beauty's Pow'r;
They cry'd, No wonder such Celestial charms
For nine long years have set the World in Arms;

还有一段是现代英文译文，译者里士满·拉铁摩尔（Richmond Lattimore）也是以译荷马出名的：

Now through old age these fought no longer, yet were they excellent
speakers still, and clear, as cicadas who through the forest
settle on trees, to issue their delicate voice of singing.
Such were they who sat on the tower, chief men of the Trojans.
and these, as they saw Helen along the tower approaching,
murmuring softly to each other uttered their winged words:

'Surely there is no blame on Trojans and strong-greaved Achaians

if for long time they suffer hardship for a woman like this one.

把这3段译文对比，第一个明显的印象就是：查普曼的（11行）比蒲柏（8行）和拉铁摩尔（8行）都长，所增主要是“Those wise and almost withered men, found this heate in their yeares”的一行；虽然上行已经有了“those cold-spirited Peeres”作了交代，但查普曼还是特别标出这些年老精衰的贤人在那一瞬间血液奔腾如火的情状。查普曼写得具体、生动，带情感；相形之下，蒲柏显得干净利落，甚至俏皮，但音韵过分优美，反而无力；而我们20世纪的译者则显得凌乱，散文化。在最后一句的译法上，查普曼尤具压倒性的优势：拉铁摩尔的平淡，蒲柏的一般化，都比不上查普曼的戏剧化和强有力，甚至在节奏上也缺乏他的感染力（请看3个“so”字的安排）。当然，3段译文表现3个时代的诗风：蒲柏的新古典主义的优雅，拉铁摩尔的20世纪的随意风格，更加衬出处于文艺复兴黄金时代的查普曼的雄伟俊美了。无怪乎19世纪浪漫派诗人济慈读之如“见一颗新星泳入视界”，而维多利亚时期批评家阿诺德则认为过分藻饰了。

查普曼和他的同辈在那个时代还于诗歌本身大有作为，我们将在下面介绍。

注释

1 原《英国文艺复兴时期文学史》第5章《翻译家们》。——编者注

2 "The Litany".

3 "Morning Prayer. Gloria".

4 "The Order for the Burial of the Dead".

5 傅华萨：《闻见录》，第146节。

6 这是一位德国学者的研究结果，见《剑桥英国文学史》，第4卷，1934年，第8页。

7 《剑桥英国文学史》，第4卷，第10页。

8 《随笔集》，第3卷，第8章。

9 《蒙田随笔集》，人人丛书版，1603年，第3卷，第158页。

10 转引自《剑桥英国文学史》，第4卷，第21页。

11 转引自上书，第4卷，第2页。

12 转引自道格拉斯·布什：《牛津英国文学史17世纪早期卷》，1945年，第62页。

马洛与莎士比亚的非戏剧诗[1]

马洛与莎士比亚的主要贡献在诗剧。诗剧将另作专门介绍。本章只谈他们所写的非戏剧诗。

首先一点，他们的非戏剧诗也非常出色，是构成伊丽莎白朝灿烂文学的重要因素之一；没有他们在这方面的贡献，那个“黄金时代”会减色得多。

一

克里斯托弗·马洛是鞋匠的儿子，却上过剑桥大学，喜欢同一些狂妄不法的人来往，[2]替政府干过秘密差使，最后在一次酒店打架中被人用匕首刺死，年仅29。他是大手笔，以“雄伟的诗行”[3]著称，写了《帖木儿》、《浮士德博士的悲剧》、《马耳他岛的犹太人》等气魄雄伟、语言瑰丽、充满历史想象力的诗剧，用的是白体诗。但他在别的诗体里也有建树。

他译过奥维德的《恋歌》，译得颇能表现出这位拉丁诗人的纵欲的一面，如《同科林娜上床》，以及罗马社会颓废的一面，如《告情妇如她的丈夫与他们同赴宴会如何应付》，但却有一种奥维德所无的新鲜感，这是英国文艺复兴黄金时代所特有的。

他也译过拉丁诗人卢卡努斯关于罗马内战的诗，也多佳句，例如：

> 当命运使我们主宰一切，财富涌流，
>
> 接着我们就变得淫逸粗暴；
>
> 兵士横行，烧杀作乱；

人们沉醉于珠宝、房屋、餐具，
再也看不起节俭的素食，男人的绸袍
比女服还薄；人们厌恶贫穷
（尽管它产生了罗马最大的才子），在全世界
到处搜索金子，造成世界的腐烂……

当然，一般读者更喜欢他创作的诗。一首歌曲就至今有人吟咏：

多情牧童致爱人

与我同居吧，做我的爱人，
我们将品尝一切的欢欣，
凡河谷、平原、森林所能献奉，
或高山大川所能馈赠。

我们将坐在岩石上，
看着牧童们放羊，
小河在我们身边流过，
鸟儿唱起了甜歌。

我将为你铺玫瑰为床，
一千个花束将作你的衣裳，
花冠任你戴，长裙任你拖曳，
裙上绣满了爱神木的绿叶。

最细的羊毛将织你的外袍，
剪自我们最美的羊羔，
无须怕冷，自有衬绒的软靴，

上有纯金的扣结。

芳草和常青藤将编你的腰带，
琥珀为扣，珊瑚作钩，
如果这些乐事使你动心，
与我同居吧，做我的爱人。

牧童们将在每个五月天的清早，
为使你高兴，又唱又跳，
如果这类趣事使你开心，
与我同居吧，做我的爱人。

在这首诗里，诗人自比为牧童，而以所爱姑娘为牧羊女。这是仿照了古典牧歌的形式。但在内容上则有着非古典的艳丽，而复句“与我同居吧，做我的爱人”直率大胆，开门见山，更有一种文艺复兴时期的气魄，引起了别的诗人的应和，如雷利就照原来格律写了一首（起句是“如果全世界和爱情都年轻”）。

马洛在创作上最大的成就是一首未完成的叙事诗，题为《希罗与利安德》（1598）。这一对爱人各住赫勒斯滂（即今土耳其的达达尼尔）海峡的一边，利安德每夜游过海峡去与希罗相会，直到他某夜淹死，希罗也跳海殉情。故事来自古希腊，马洛用它作为诗的骨架，细节则很多是他所创造，但他只写完两章，其余三章由查普曼续成，我们已在前面讨论过了。马洛所作，固然也叙事，恣意渲染的却是这一对爱人的青春活力。诗句充满了明亮的色彩，把“视觉的想象力”发挥到了极致，如这样写希罗：

海峡里流着痴情人的血，

两座城隔岸相望，海水为界，

它们本是紧邻，却为海神大力拆分，

一城在阿比杜，另一城以色斯托相称。

色斯托有美人名希罗，

她的秀发打动了阿波罗，

他愿以黄金的宝座作嫁妆，

让她坐在上面给世人端详。

她的外衣是薄纱所缝，

紫绸作里，面上有金星闪动，

绿色的宽袖绣有树林样花边，

维纳斯曾赤身站在那林子中间，

让高傲的阿多尼斯任意观看，

他却躺在她身前面带讥讪。

希罗的裙子是蓝色，上有血迹斑斑，

是青年被她拒绝后自杀所溅。

她头戴爱神木编成的王冠，

长长的面纱一直垂到地板，

这面纱由绣花和布叶织成，

做工巧妙，几乎可以乱真。

人说她每次走过留下一身香气，

却不知这香气来自她的呼吸，

蜜蜂都飞来想把蜜采，

一次赶掉了，一次又来。

她颈上挂了一串海潮石，

她的白皮肤把它们衬托得亮如钻石。

她的手没戴手套，由于太阳不敢晒她，

冷风也不敢冻她，却都爱摸抚她，

随她的心意要暖给暖，要凉给凉，

趁机在她白嫩的手上玩耍一番。

她脚穿一双缀有银色贝壳的高筒靴，

红珊瑚的靴头直到膝盖。

那里栖息着明珠和黄金编成的空心麻雀，

那手艺的精巧使世人叫绝。

婢女们把香水灌进雀嘴，

她一走动那麻雀就叫得清脆。

人们说丘比特为她生了相思病，

一看她的脸，他几乎瞎了眼睛。

有一点千真万确：他想象

希罗就同他的母亲一般模样，[4]

因此他多次飞向她的胸口，

把她的头颈紧紧抱住在手，

让自己的头枕上她的胸脯，

喘着气不断摇动，就这样享尽清福。

希罗这绝色美人服侍过爱神，

大自然看了她却哭得伤心，

因为她拿走了天地间的至美，

剩下的只是破烂一堆，

为了表示所受损失的惨重，

从此半个世界笼罩在黑暗之中。

这一节诗写得太美了，而美中有残酷，如说希罗的裙子上“血迹斑斑/是青年被她拒绝后自杀所溅”；有官感的享受，如写她的呼吸香如蜜，写丘比特卧在她的胸口，“喘着气不断摇动”；而最后四行真是奇思妙想——“因为希罗拿走了天地间的至美……从此半个世界笼罩在黑暗之

中”——用了最大的气魄来作最高的赞美，而且马洛是毫不遮掩地写这些的，借希腊故事为名，而把英国文艺复兴的精神完美地表现出来了。

二

现在我们来看莎士比亚的非戏剧诗。

“非戏剧”却不能完全脱离戏剧，因为当时的剧本之中，常常穿插有一些短歌、小曲，其中不少绝妙好词。以莎剧而论，其中有富于民间情趣的《春之歌》：

当杂色的雏菊开遍牧场，
　蓝的紫罗兰，白的美人杉，
还有那杜鹃花吐蕾娇黄，
　描出了一片广大的欣欢；
听杜鹃在每一株树上叫，
把那娶了妻的男人讥笑：
　　咕咕！
咕咕！咕咕！啊，可怕的声音！
害得做丈夫的肉跳心惊。
当无愁的牧童口吹麦笛，
　清晨的云雀惊醒了农人，
斑鸠乌鸦都在觅侣求匹，
　女郎们漂洗夏季的衣裙；
听杜鹃在每一株树上叫，
把那娶了妻的男人讥笑：
　　咕咕！
咕咕！咕咕！啊，可怕的声音！

害得做丈夫的肉跳心惊。

（《爱的徒劳》，朱生豪译）

又有纯然是音乐却又饱含智慧的《爱丽尔挽歌》：

五寻深躺下了你的父亲，
　　他的骨头变成了珊瑚；
变成了珍珠，他的眼睛：
　　他的一切都没有朽腐，
只是遭受了大海的变易，
化成了富丽、新奇的东西：
海女神时时都给他报丧：
听！我听见了——叮咚的钟响。

（《暴风雨》，卞之琳译）

这类歌曲也代表了文艺复兴时期诗歌的一大方面，许多别人的剧作中也穿插有，前面引过的纳什的《春》就是一例。单篇写成的数量更大，真是繁花似锦。

在剧本之外，莎士比亚还写过：

1．叙事长诗《维纳斯与阿多尼斯》（1593），写的也是一个神话故事：爱神维纳斯爱上了青年阿多尼斯，阿多尼斯不为所动，他的兴趣在打野猪，虽经她一再劝阻还是去了，一去死于猪牙之下。诗共1194行。大部情节根据古罗马奥维德的《变形记》，写法也有相似处，即重点不在讲故事，而在各种描写，例如把维纳斯的按捺不住的情欲写得淋漓尽致，各种修辞手法和音韵效果都用上了。有些段落是艳诗但又有一定深度，如维纳斯说她的身体宛如鹿苑，把阿多尼斯围在里面，他可以尽情食宿游息：

“先到双唇咀嚼吮吸，如果那儿水枯山瘠，

再往下面游去，那儿有清泉涓涓草萋萋。

这座囿里水草又丰美，游息又可意，

低谷有绿茵芊绵，平坡有密树阴翳，

丛灌蒙茸交叶暗，丘阜圆圆微坟起，

给你又遮断了狂风，又挡住了暴雨。

苑囿既然这样美，那你为什么不作幼麂？

纵有千条犬吠声狂，都绝不能惊扰了你。”

（第233—240行，张谷若译）

在这颇具挑逗意味的吐诉里，因为用了水草丰美之类的文雅比喻，就不显粗俗，而最后提到狂风、暴雨、千条犬吠则是拿人生的艰辛来对照爱情的安全和温暖，进入另一种境界了。但并不都是这样，有些地方铺陈过甚，情节也有前后矛盾之处，如阿多尼斯以天真、直率、不近女色著称，但有些话又表示他有过爱情经验，只是怕青年纵欲会“使他精力耗减，永远不能长得壮健”（420行）而已。所以总的说起来，在艺术成就上还不能与也在同年出版的马洛的《希罗与利安德》相比。

2．叙事长诗《鲁克丽丝受辱记》，出版于1594年，比《维纳斯与阿多尼斯》更长，共1855行。鲁克丽丝是古罗马将领柯拉廷纳斯的妻子，美丽而贞淑，在丈夫率军在外的时候，遭到罗马王子塔昆的强奸，她飞函召回丈夫和父亲，说明经过，要他们报仇，然后举刀自杀。此事激起罗马群众公愤，赶走了塔昆一家，从此废除国王，由执政官掌权。这是史实，罗马历史家李维乌斯记载过，诗人奥维德也叙述过；而在写法上则莎士比亚受到当时流行的“女怨诗”的影响，如诗中关于特洛伊战争的二百多行（1366—1568行）是一种插入的枝节，但在同时诗人塞缪尔·丹尼尔的《罗莎蒙德的怨诉》一诗里已有先例。此诗写的是悲剧，

但给人的悲剧感并不深，因为作者仍然主要注重描写和表演修辞手法，有些辩论性的段落（如开篇处关于德与美争夺红白两色的一段）是外加的，鲁克丽丝对塔昆的恳求里也出现这样的铺陈：

> 你可愿当一所学校，让淫欲前来求学，
> 在你那儿研习这种可耻的课程？
> 你可愿当一面明镜，让淫欲在镜中照影，
> 来辨认罪恶的权威，来察看暴行的凭证？
>
> （第617—620行，杨德豫译）

诸如此类的问题，一共延续了两段。但是故事本身确实动人，莎士比亚还使它略有曲折，如并不把塔昆写成完全没有人心的恶棍，而用大量篇幅形容他在闯入鲁克丽丝卧房之前还经历了一阵内心斗争。当时的读者也比后人更欣赏修辞技巧，所以此诗仍很受欢迎，莎士比亚在世之时就重版了至少六次。

3．《十四行诗集》，1609年出版，卷首写“献给WH”。WH何人？有各种猜测。共收十四行诗154首，大致内容如下：1—126首为一类，是写给一个有地位的美男子的，其中1—17首是劝他早日结婚以便他的美貌能传下去；127—152首是关于一个黑肤女人的，这个女人“其貌不扬”，而且水性杨花，既与诗人来往，又勾引了他的好友，[5]诗人讨厌她，但又摆脱不了她，而因此自责；最后两首与上述题材无关，像是希腊格言诗的翻译或仿作。这些诗虽然出版在17世纪之初，但学者们认为多数写于1593—1596年间。

前面已经说过，十四行这一诗体，原在意大利流行，1590年左右传入英国，许多作家用它来写爱情，往往多首咏同一美人或其他题材，形成一串组诗。这一诗体格律谨严，意大利型一般将十四行分成两组，即前八行为一组，后六行为另一组，脚韵安排为abbaabba cdcdcd；英国型

则一般将十四行分成三组，脚韵安排为abab cdcd efef gg，最后两行互韵，是全诗小结所在。莎士比亚所写属于英国型，因此英国型也称莎士比亚型。当时英国诗人喜欢这个诗体，因为它紧凑集中，但又加以改造，使它略有曲折，不至一览无余。不过意大利彼特拉克的影响仍然很大，因此英国写十四行诗的人虽然众多，只有少数人如锡德尼、斯宾塞、丹尼尔、德雷顿能在内容上有新意，在艺术上也突破旧的程式。

莎士比亚所作高出当时一般水平，至今仍能强烈吸引读者。同样地表白爱情，他能注入较深的感受；同样地宣告诗句将使被歌颂的对象永存，他能写得更有气势；同样地发挥时间吞蚀一切的主题，他能既承认人的脆弱，又写出人的伟大：

就连金石，土地，无涯的海洋，
最后都得消灭在无常的威力下，
那么美，又怎能向死的暴力对抗，
看她的活力还不过是一朵娇花？
呵，夏天的芳香怎么能抵挡
多少个日子前来猛烈地围攻？
要知道，算巉岩巩固，顽石坚强，
钢门结实，都得被时间磨空！
可怕的想法呵，唉！时间的好宝贝，
哪儿能避免进入时间的万宝箱？
哪只巨手能拖住时间这飞毛腿？
谁能禁止他把美容丽质一抢光？
没人能够呵，除非有神通显威灵，
我爱人能在墨迹里永远放光明。

（第65首，屠岸译）

诗人也常因遭遇人生挫折或诗才不受欣赏而自怨自艾，但又往往能够超脱：

当我受尽命运和人们的白眼，
暗暗地哀悼自己的身世飘零，
徒用呼吁去干扰聋聩的昊天，
顾盼着身影，诅咒自己的生辰，
愿我和另一个一样富于希望，
面貌相似，又和他一样广交游，
希求这人的渊博，那人的内行，
最赏心的乐事觉得最不对头；
可是，当我正要这样看轻自己，
忽然想起了你，于是我的精神，
便像云雀破晓从阴霾的大地
振翮上升，高唱着圣歌在天门：
一想起你的爱使我那么富有，
和帝王换位我也不屑于屈就。

（第29首，梁宗岱译）

这诗写得很实，但又包罗广大，而最后六行来了一个戏剧性的变化，从低沉转为高昂，云雀高唱圣歌在天门的比喻更把人带到最高的境界，于是最后的结论也就特别有力了。

正因为诗人写得真切，突破流行的文学格式而投入了自己，于是人们也就研究起各诗所涉及的一些具体情节来，如那位有地位的美男子是谁？他所欣赏的另一位诗人是谁？他怎么又夺走了诗人所爱的女人？第127首以后所说的黑女人又是谁？她与诗人的关系究竟如何？等等，而最大的问题是：这些情节是否莎士比亚本人的经历？对于这些问题，历

代学者、文人作了许多考证，提出了若干猜测，至今聚讼不已。也许像许多文学作品一样，其中有作者的自传成分，但又未必全是，在创造的过程里想象力集中了又溶化了一切。重要的还是诗本身。

就诗本身而论，除了欣赏若干单首之外，最好还能通读全集，这样才会看出它的中心思想。当然，每首都谈爱情，但在各别的爱的具体表现之上，是否有什么是贯穿全集的？C. S. 刘易斯认为是有的，那就是两种爱之间的对照：一种是“绝望之爱”，一种是“安慰之爱”，前者对爱者要求一切，后者则什么也不要求。当前者升华为后者的时候，爱变成了一种“仁”（Charity）。[6]为了表达这种普遍意义的爱，莎士比亚所用的技巧是甜美而不腻人，生动而又深刻，有程式而又不断变化，具有文艺复兴黄金时代诗歌的众多优点。

以上是主要作品，此外还有：

4．《情女怨》，1609年出版，附于《十四行诗集》之末。写作时间可能较早。由于当时无人提到此诗，有疑为非莎士比亚所作者。诗共329行，内容是一个农村姑娘控诉受一个青年浪子欺骗而失身的事，写法同当时流行的其他怨诗差不多，铺陈过多，讲究词藻，但也偶有妙句，如：

> 哦老伯啊，在一颗小小的泪珠里
> 却能隐藏着多少奸诈和虚伪？
>
> （第288—289行，黄雨石译）

5．《爱情的礼赞》，首版只存片断，第二版出版于1599年，作者署名W.莎士比亚，实则此书为一多人所作的合集，其中可确定为莎士比亚所作者仅五首：两首十四行诗（即莎士比亚《十四行诗集》中的138、144两首，但用了较差的文本），三首摘自《爱的徒劳》一剧。

6．最后是《凤凰与斑鸠》，全文如下：

阿拉伯独有一树，
树上有鸟最激越。
请它做先导和号角，
贞禽会朝它飞聚。

可是嘶叫的枭，
魔鬼的前驱和仆从，
死亡将临的兆征，
不许你来骚扰。

禁止闯入我们的队伍，
一切霸道的翅膀，
除了鹰，羽族之王，
葬礼必须肃穆。

让白衣黑袍的牧师，
来唱死亡之歌，
他懂得对哀乐应和，
否则安魂缺少仪式。

还有你长命的乌鸦，
对嘴就生黑毛后裔，
只靠一口呼吸，
请你也来参加。

现在来诵葬词：

爱和忠贞已经死亡，
凤和鸠化作了火光，
双双飞腾，离开人世。

它们彼此相爱，
本质乃是一体，
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

两心远隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤和鸠之间，
就是这样神奇。

爱情之光照耀两体，
鸠借凤的火眼，
看自己得到了所恋，
彼即是此，此即是彼。

物性变得离奇，
己身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

理智已感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者都难说我或你，

简单变成了繁琐。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

接着唱起这曲哀歌，
献给凤凰和斑鸠，
爱的双星，至上无俦！
为悲壮的结局伴乐。

哀　歌

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

凤巢为死亡所毁，
斑鸠的忠贞情怀，
也落入无尽长夜。

也未留下后人，
非由身残难孕，
乃因婚而保贞。

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，

真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

诗共67行，可分三部分：1—5段号召群鸟来参加葬礼行列；6—13段是葬词；14—18段格律一变，由四行段变成三行段，是一首哀歌。此诗是连同别人的诗附在罗伯特·却斯透的《爱的殉道者，又名罗莎琳的怨诉》一书后面于1601年出版的，虽然诗后印有莎士比亚的名字，但当时似乎没有别人提到过莎氏此作，是否确出他手，还是不能完全肯定。如果是他所作，则应是作于《哈姆雷特》等四大悲剧之前。从文字看，一反早、中期莎氏之喜渲染，异常朴素，凝缩，高度哲理化。传说中的凤凰是美丽的奇鸟，见于阿拉伯沙漠中，以香木筑巢而居，活到500年时自焚而死，但又从灰烬中起而重生。斑鸠则历来是爱情上忠贞的象征。将两者放在一起，是将爱情与忠贞同死亡与重生一起思索。诗的情调是肃穆的，适合所写的葬礼，而所以有葬礼，是因为：

爱和忠贞已经死亡，
凤和鸠化作了火光。

然而对于这一结局，诗人没有泛泛地表示哀悼或说些爱情不朽之类的话，而是想到了另外一些问题，其表达方式也是奇特的，例如：

它们彼此相爱，
本质乃是一体，
分明是二，又浑然为一，

数已为爱所摧。

提到了“本质”、“数”，而“分明是二，又浑然为一”则引进了矛盾之言（Paradox），这就进入了思辨的领域。然而被摧的何止“数”，连距离和空间也消灭了：

两心远隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤与鸠之间，
就是这样神奇。

神奇到一种程度，连物的性质（Property）也变了：

物性变得离奇，
己身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

因此理智——通常以数学和逻辑为代表的理智——无法说明这类“神奇”，连理智本身也陷入困境：

理智也感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

这最后一行值得多想想：事物由简变繁，归真返璞已无可能。伊甸园和

黄金时代都是梦幻。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

在这种情况下，它只能唱起哀歌。哀歌倒比较实在，所流露的哀思是实在的，那韵律也带一种深沉的叹息声，再不谈“一或二”、“此和彼”了，而转到：

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

最后出现了新意：凤和鸠没有后代，因为它们虽然结婚而保持贞节，是柏拉图式的精神结合；它们的死亡表示这种纯洁的理想也已灭绝，因此：

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，
真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

诗至此结束。从真实的鸟开始，经过抽象的玄思，终于回到骨灰瓶的实物，虽然偏离了凤凰不灭的传说，多少表示了在较低的层次上还有重生的希望。

此诗文字干净利落，简朴而含深意，表达干脆，没有不必要的形容词之类，而有格言式的精炼。

最后，此诗没有采用英诗中常见的五音步抑扬格，而用了四音步扬抑格，一行只有七个音节，四个重拍落在一、三、五、七音节上。一、二两部分每段四行，脚韵是abba，类似某些儿歌。这一格律不甚好用，所产生的效果往往不是甜美滑润，而是严厉，突兀，一字一字像是崩出来的，只宜慢读，适合肃穆的仪式，如这里的葬礼。同时，七音节的短行也促使诗人必须说得扼要，把最重要的东西突出出来，这对于简洁地表达抽象观念也是有利的，而诗人的功力则见于他把这些抽象观念不仅表达了，而且是通过观念与观念之间的关系来表达的，所用的韵律手段就是把四音步的一行分成两半，形成或对立或衬托的两方。例如：

Two distincts, division none:

Number there in love was slain.

（分明是二，又浑然为一，

数已为爱所摧。）

Hearts remote, yet not asunder;

Distance, and no space was seen.

（两心远隔，却不分离，

虽有距离，但无空间。）

再加上重拍的位置（例如第一个重拍往往放在行首第一音节）除了起强调作用外，也可以随内容而形成某种格局，这就给了诗人以一种特殊的

表达手段，材料是现成的，藏在诗行的音节之内，就看他有无摆弄的本领而已。应该说，此诗的作者在这方面也是很有本领的。靠了韵律之助，他使枯燥的思辨语言不但打进了我们的耳朵，而且在理智感到困惑、不禁叫喊的喊声里达到一种空前的强度。

于是等到哀歌来临，韵律一变，一段三行通韵的新声使情绪缓和下来，死亡已成定局，矛盾也暂时解决，剩下的是低回，是叹息，同时也希望“还剩真或美的人”能够振作，留下了余音。

在具体细节的解释上，评论家并不完全一致，但有一点却是共同的，即都认为《凤凰和斑鸠》一诗写得绝好。可以举几个较近的例子：美国诗人理查德·威尔伯称它为一首“奇异的、卓越的玄学诗”，并说

> 它的准确的抽象语言和生气勃勃的扬抑格诗行给予至少像我这样的一个读者以一种完全活跃的印象。[7]

莎学者海立特·史密斯说此诗

> 在莎士比亚作品中是独一无二的，没有任何其他作品像它。……诗篇开始处的富有启发性但属传统写法的鸟类点名让位于葬词部分的强烈活跃、戏剧化的矛盾之言，后者又让位于哀歌部分的极大的抒情性的朴素和庄严。……整个变化以最经济的手法在仅仅六十七行诗之内完成了。[8]

法国巴黎三大校长、莎学者劳贝·艾尔霍特更进一步，说此诗

> 是独一无二的，有些评论家称它为最伟大的“玄学”诗。……对于诗歌爱好者，如果不是对于文学史家，这首紧凑、难懂的诗可以让它自己说明自己，它的音韵和节奏的魔力使得评论成为不必要了。[9]

从《维纳斯与阿多尼斯》到《凤凰与斑鸠》是不小的进程，《十四行诗集》更是闪闪发光的里程碑。即使他一个剧本也没写，莎士比亚仍是16、17世纪之交的一个主要诗人。

然而莎士比亚也好，马洛也好，都不以能写抒情和叙事诗为足，而是同一大批其他作家一起，奔向了一个正在开发的文学沃土：诗剧。

诗剧的成长与发展，各个主要诗剧家的表现，便是下面各章要讨论的内容。

注释

1 原《英国文艺复兴时期文学史》第10章《马洛与莎士比亚的非戏剧诗》。——编者注

2 有的英国学者认为雷利、马洛、查普曼等人共有无神主义倾向，往来甚密，结成了一个“黑夜派”。并说莎士比亚在《爱的徒劳》一剧（IV，iii, line 214）里提到他们。但此说有反对者，未能确立。

3 此语首见于本·琼森写于《莎士比亚全集》（1623）（即“第一对开本”）卷首纪念诗。

4 丘比特的母亲是爱神维纳斯。

5 莎士比亚：《十四行诗集》，第144页。

6 C. S. 刘易斯：《16世纪英国文学》，第504—505页。

7 《莎士比亚全集》，塘鹅版，1969年，第1406页。

8 《莎士比亚全集》，河边版，1974年，第1795页。

9 《剑桥莎士比亚研究之良友》，1986年，第46—47页。

17世纪前半散文序论；“钦定本”《圣经》及其影响[1]

17世纪前半英国散文是16世纪散文的发展，但是体裁种类更多，内容上也有新的特点，至少有下列几个大的方面值得注意：

1．“钦定本”《圣经》的出版及其影响；

2．培根著作的科学精神；

3．两种风格之争及其发展；

4．巴罗克文体的登场；

5．新体裁如随笔、席上谈、性格特写的出现；

6．小册子之战的激化。

贯穿这些的有政治、经济和宗教因素。16世纪末年的各种社会矛盾到了17世纪上半叶更加激化了，导致大规模的内战的爆发。另一个新因素是科学家的介入。这两者都直接影响了英文散文的写作。

一

关于英文《圣经》的翻译情况，我们已在第四章作了介绍，现在单谈“钦定本”（the Authorized Version of the English Bible，1611）。

所谓“钦定本”，是指由国王詹姆斯一世组织了一批人来共同确定的译本。当时共请了47位教士和学者，其中有清教徒，分成6个班子，分在伦敦、牛津、剑桥三地根据“主教本”进行修订，历时3年半，于1611年完成。“主教本”主要依据廷代尔——科弗代尔的译本，所以“钦定本”实际上是经过修订的廷代尔本。修订者中并无天才作家，目的也不在把《圣经》译成文学精品，而在于产生一部标准译本，如他们在“前

言”中所声明的：

> 真的，良善的基督教徒读者，我们从头起就没有想过需要出一个新译本，也不是要把一个坏译本变成好的……而是要使好译本更好，或者说在若干好译本之上产生一部主要的好译本，能够不受到合理的指摘——这始终是我们的努力所在和我们的目标。

由于廷代尔的底本好，修订者又有学识能博取众长，结果他们集体的成品比起以前各种译本来都“更‘精确’又更美丽”。[2]

经过三百多年的不断使用，发现了一些误译；其间英语也经历了许多变化，于是有不少人想要修改“钦定本”，也有过几次大规模的改译活动，最近的一次在英国是1947年，于1961至1970年间陆续出书，虽然译本经过文学家的润色，但是仍然不能取“钦定本”而代之。

这是因为经过在教堂内外不断的诵读，“钦定本”的内容连同它的文字和节奏早已深入英国人的灵魂，它已不是一部书，而是英国民族生活的一部分，而在17世纪它初起之时，还是宗教改革的产物，以它的激进精神和革命性起了一种颠覆作用，这倒是钦定者詹姆斯一世所未曾料到的了。

二

我们先来看一看，基督教《圣经》究竟包含一些什么内容，文字的格调又如何。

《圣经》由《旧约》、《新约》两大部分构成。《旧约》主要是希伯来人最早的传说、历史、先知的言行、格言、哲理书等等，一上来就是《创世记》[3]：

> 起初，神创造天地。地是空虚混沌，渊面黑暗。神的灵运行在水面上。神说：要有

光。就有了光。神看光是好的，就把光暗分开了。神称光为昼，称暗为夜。有晚上，有早晨，这是头一日。……

以后就是上帝创造亚当、夏娃两位人类始祖的故事，他们如何因吃了禁果而被逐出伊甸园；摩西的故事，他如何率领以色列人逃出埃及，后来又如何在巴勒斯坦重建家园；接着来了以色列人历代君主和族长的史传……

但是《旧约》也包括了美丽的《雅歌》，如所罗门之歌：

听呵，是我良人的声音。看哪，他蹿山越岭而来。我的良人好像羚羊，或像小鹿。他站在我们的墙壁后，从窗户往里观看，从窗棂往里窥探。

我良人对我说：我的佳偶，我的美人，起来，与我同去。因为冬天已往，雨水止住过去了。地上百花开放、百鸟鸣叫的时候已经来到，斑鸠的声音，在我们境内也听见了。无花果树的果子渐渐成熟，葡萄树开花放香。我的佳偶，我的美人，起来，与我同去。

……

王女啊，你的脚在鞋中何其美好。你的大腿圆润好像美玉，是巧匠的手作成的。你的肚脐如圆杯，不缺调和的酒。你的腰如一堆麦子，周围有百合花。你的两乳好像一对小鹿，就是母鹿双生的。……

雅歌也不尽是这类愉快的吟唱，还有更深更强烈的感情流露：

求你将我放在你心上如印记，带在你臂上如戳记，因为爱情如死之坚强，嫉恨如阴间之残忍，所发的电光是火焰的电光，是耶和华的烈焰。

爱情，众水不能熄灭，大水也不能淹没。若有人拿家中所有的财宝要换爱情，就全被藐视。

而在《约伯记》里，还有震撼灵魂的人天对话，涉及到如何看待命

运和苦难，深刻地端出了悲剧性的人的处境，连文字也带上了激动、焦灼的节奏：

人在世上岂无争战么？他的日子不像雇工人的日子么？像奴仆切慕黑影，像雇工人盼望工价。我也照样，经过困苦的日月，夜间的疲乏为我而定。我躺卧的时候，便说：我何时起来，黑夜就过去呢？我尽是翻来覆去，直到天亮。我的肉体以虫子和尘土为衣。我的皮肤才收了口，又重新破裂。我的日子比梭更快，都消耗在无指望之中。……

全能者既能定期罚恶，如何不使认识他的人看见那日子呢？有人挪移地界，抢夺群畜而牧养，他们拉去孤儿的驴，强取寡妇的牛为当头。他们使穷人离开正道，世上的贫民尽都隐藏。这些贫穷人，如同野驴出到旷野，殷勤寻找食物。他们靠着野地给儿女糊口，收割别人的禾稼，摘取恶人余剩的葡萄，终夜赤身无衣，天气寒冷毫无遮被盖，在山上大雨淋湿，因没有避身之处就挨近磐石，又有人从母怀中抢夺孤儿，强取穷人的衣服为当头，使人赤身无衣，到处流行，且因饥饿扛抬禾捆，在那些人的围墙内造油、酿酒，自己还口渴。在多民的城内有人唉哼，受伤的人哀号。神却不理会那恶人的愚妄。

而最后神的回答是轰轰的雷声：

那时耶和华从旋风中回答约伯说：谁用无知的言语，使我的旨意暗昧不明！你要如勇士束腰。我问你，你可以指示我。我立大地根基的时候，你在哪里呢？你若有聪明只管说罢。你若晓得，就说是谁定地的尺度，是谁把准绳拉在其上？地的根基安置在何处？地的界石是谁安放的？那时晨星一同歌唱，神的众子也都欢呼。海水冲出，如出胎胞，那时谁将他关闭呢？是我用云彩当海的衣服，用幽暗当包裹他的布，为他定界限，又安门和闩，说：你只可到这里，不可越过，你狂傲的浪要到此止住。……

一阵阵的雷声，一连串的问和答，上帝在上天入地，收集各种事实，来表自己的功绩，用以证明自己的“全能”。故事以约伯认罪、受到上帝加倍赐福而结束，然而深印人心的却是约伯所受的各种苦难，而他所提的

问题和所作的诅咒更是不断震响，比雷声更要持久，更为可怕。

《新约》另是一番景象。它讲的主要是耶稣的生平和言行，而耶稣是一个穷人的儿子，站在平民百姓一边，说了许多对异族统治者和本地的文士伪善者之流不利的话，最后被钉在十字架上处死了。

可以举有名的“登山训众”为例，来看看耶稣说了些什么：

> 耶稣看见这许多的人，就上了山。既已坐下，门徒到他跟前来，他就开口教训他们说：
>
> 虚心的人有福了，因为天国是他们的。哀恸的人有福了，因为他们必得安慰。温柔的人有福了，因为他们必得见神。使人和睦的人有福了，因为他们必称为神的儿子。为义受逼迫的人有福了，因为天国是他们的。若因我辱骂你们、逼迫你们、捏造各种坏话毁谤你们，你们就有福了，应当欢喜快乐，因为你们在天上的赏赐是大的。在你们以前的先知，人也是这样逼迫他们。
>
> 你们是世上的盐。盐若失了味，怎能叫他再咸呢？以后无用，不过丢在外面，被人践踏了。你们是世上的光。城造在山上，是不能隐藏的。人点灯，不放在斗底下，是放在灯台上，就照亮一家的人。你们的光也当这样照在人前，叫他们看见你们的好行为，便将荣耀归给你们在天上的父。

耶稣所赞扬的是虚心的人，哀恸的人，温柔的人，使人和睦的人，受辱骂和逼迫的人，也就是下等人，而不是那些骄傲的、暴虐的、得意洋洋的上等人。前者是世上的盐，世上的光，也就是一个简朴的社会里最重要、最不可缺少的成分。一直到今天，说英语的还在用“世上的盐”（salt of the earth）来称高尚的人，真正的社会中坚。

当然，耶稣并不号召下等人起来斗争，而是还说了一些希望人们和睦相处、彼此宽恕的话：

> 你们听见有话说：以眼还眼，以牙还牙。只是我告诉你们：不要与恶人作对。有人打

你的右脸，连左脸也转过来由他打。有人想要告你，要拿你的里衣，连外衣也由他拿去。有人强逼你走一里路，你就同他走二里。有求你的，你就给他。有向你借贷的，不可推辞。

你们听见有话说：当爱你的邻居，恨你的仇敌。只是我告诉你们：要爱你们的仇敌，为那逼迫你们的祷告。这样就可以作你们天父的儿子，因为他们叫日头照好人，也照歹人，降雨给义人，也给不义的人。

这些话也是很有影响，成为基督教义里一大要点。但是耶稣全部言行的倾向是颠覆精神，颠覆旧的宗教，颠覆不义的人的统治。统治者是看得清楚的，所以把他钉死在十字架上。但就是耶稣之死，《新约》也并不把它写得轰轰烈烈，同以前的古典史诗不一样，这里并无英雄主义的光彩。耶稣一生是朴实无华的，记录他这一生的《新约》的文字也采取了朴素的风格，同《旧约》的雄迈、瑰丽形成了对照。

总的说来，《旧约》更多历史和预言成分，《新约》更多宗教训诫。而两者共有的则是对尘世生活的苦难感，对理想天国的憧憬，还掺杂着对民族兴亡的历史感，对压迫和奴役的反抗精神。

三

《圣经》不是文学书，然而有文学价值。分析起来，它有下列文学品质：

1．题材的伟大与重要。还有什么比世界与人类的起源更伟大的题材？或比世界和人的命运更值得关注的问题？人心怎样向善？善与恶的矛盾如何解决？等等，这些都是根本大事。

2．包罗广：有诗有文，有民族兴亡和王朝起落的叙事，有民间习俗的记载，有激烈的众人辩论，有痛苦的个人呼叫，有颂诗，有雅歌，各种体裁几乎无一不备。

3．强烈性：记叙饱含情感，爱憎分明，不是冷冰冰的旁观者的文字，而是炽热情感下的切身体验。

4．具体性：写事必具体，状物必形象，很少抽象大词。

5．高度的严肃，高度的朴素。没有浮泛的文字。

这些也就增加了《圣经》的可译性。它的普遍性的题材可译，它所表达的人人都感到的切身哀乐可译，它的形象直观性可译，而“钦定本”的成功还在于它所依据的廷代尔——科弗代尔译本是根据希伯来与希腊文译的，这两种文字在句法结构和词汇运用上都比拉丁文更接近16世纪的英语。通过拉丁文本（the Vulgate）转译成英文的《圣经》也是有的，旧教徒所译的莱姆斯——杜埃本即是，“钦定本”的修订者们当然也参考过，然而作为主要依据，他们仍然选择了廷代尔本。

廷代尔自己曾就这个语言问题说过话：

> 希腊文与英文更相近，希伯来文的特点则使它与英文相近超过与拉丁文一千倍。它们的说法是一个样子，所以在一千个地方你只要逐字译出就成，而在拉丁文则你必须找一个迂回说法，要费很多事才能译得像样，才能保存原文的优雅、甜蜜、意思和真纯的理解。译成英文，要比译成拉丁文好一千倍。[4]

针对希伯来文的确切性，廷代尔还为自己定下一条翻译原则：

> 《圣经》的每一部分有一个意思，也只有一个意思，即存在于作者心里的意思。[5]

又说：

> 我请上帝记录在案，作为将来站在耶稣基督面前对我一生言行的交代，即我从未违背良心改动过上帝之言的一个音节，现在也决不如此，即使给我世上的一切，不论是荣誉、乐趣或财富。[6]

同时，他又是完全谦虚的：

> 如果人们发现任何地方我没有充分了解语言的含义或《圣经》的意思，或没有用上正确的英语词，就请他们动手改正，并请记住这是他们的责任。[7]

而他的目的，像我们在以前说过的，是完全的普及：

> 如果上帝不吝惜给我生命，我将不需多少年就使得驾犁的少年懂得《圣经》比你们〔神学家〕还多。[8]

这样，他也就必然选择了当时口语体英语作为他的翻译语言，而这一语言也就比拉丁化的书本体英语更切近《圣经》原文的希伯来语和希腊语。在廷代尔本人，还有他运笔的直率、具体、不作虚文炫饰使他的译文更能传达原文风格。他的节奏有时比较突兀，经过科弗代尔改订之后变得顺畅一些。科弗代尔也另有他自己的贡献，如创造某些说法（loving kindness, tender mercy）；作为一个讲道牧师，他也更注意朗读的效果。“钦定本”的修订者们则利用他们这些前人积累的成果，进一步完善，产生了一个“更好的译本”。

这个译本的影响是强烈而深远的。

19世纪的赫胥黎说了这样一番话：

> 请考虑这个伟大的历史事实：三百年来，这部书已被编织进了英国历史上最好最高尚的部分，成为不列颠的国家史诗，从极北到极南的贵人和小民都熟悉它，一如但丁与塔索一度为意大利人所共知；它是用最高尚最纯洁的英文写的，充满了纯粹文学形式的诸多奇美；最后，它使得从未离开过村子的老百姓也知道有别的国家和别的文化的存在，知道有一个伟大的过去，一直伸展到世界上最古老的文化的最远点。[9]

现在又过去了一百年，“钦定本”的深远影响仍如赫胥黎所言。它既见于文学，又见于语言。

见于文学的有它所提供的题材、故事、名言之类被后来作家直接或间接利用，最显著的整书例子如班扬的《天路历程》、弥尔顿的《失乐园》、《复乐园》与《力士参孙》。零星的例子不胜枚举，很少英文作家不受惠于它。

见于语言的有从它而来的无数普通词语，已成了英语的核心，至今普通英美人仍然用着，虽然未必都了解它们来自何处。这类词语有clear as crystal，still small voice，hip and thigh，arose as one man，lick the dust，a thorn in the flesh，broken reed，root of all evil，sweat of his brow，heap coals of fire，a law unto themselves，the fat of the land，dark sayings，a soft answer，a word in season，weighed in the balance and found wanting，we are the people，等等。

结合文学与语言二者，英文中有一种“圣经体”风格，至今仍有许多作家使用。其实《圣经》不止一体，风格不全一样，其中有东方式的艳丽为人所病；所谓“圣经体”，则是指所用词汇简朴如“钦定本”中常用的单音节基本词汇，句构是一连串的独立短句，往往用and联结起来，亦即是平铺直叙而不是用关系代词标示句子的主从关系，更不像拉丁文那样使用“圆周句”。在这一点上，“钦定本”在廷代尔本的基础上宁可“希伯来化”而不“拉丁化”，是做对了，因为英语口语的松散句法恰好符合希伯来语的平衡句构（parallelism）。

在不同程度上以这种“圣经体”风格为特色的英国散文作家历代不断，包括班扬、笛福、斯威夫特、科贝特、莫里斯、勃特勒、萧伯纳、毛姆、奥威尔等，形成一个悠久的“纯朴”传统。在美国则总统林肯和诗人惠特曼也是深受“钦定本”的影响而写出了纯朴而又刚强的文字的。值得注意的是：这些人中的绝大多数是民主派，改革派，而不是社会上的

保守势力，这就又同“钦定本”之为宗教改革的成果是在精神上一致的了。

注释

1　原《英国文艺复兴时期文学史》第21章《17世纪前半散文序论；“钦定本”〈圣经〉及其影响》。——编者注

2　道格拉斯·布什：《牛津英国文学史17世纪早期卷》，1945年，第66页。

3　此章中圣经中译各段，引自中华圣经会印发的《新旧约全书》（1946版），但标点现代化了。

4　转引自《剑桥英国文学史》，第4卷，第40页。

5　同上。

6　转引自《剑桥英国文学史》，第4卷，第40页。

7　同上。

8　同上。

9　转引自《剑桥英国文学史》，第4卷，第42—43页。赫胥黎指托马斯·亨利·赫胥黎，即《天演论》的作者。

培根的科学哲学和散文[1]

培根在文学史上的重要性，不止于他写得一手好散文，而他在散文上的成就，也不限于他写了一本《随笔》。

这是因为17世纪是欧洲科学取得突破性进展的时期，被称为“天才的世纪”[2]，不少学者认为现代世界就是从那个时期产生的。在那个世纪，英国科学家所做的贡献又大过以前任何时期。而在这一切之中，培根的作用不仅对科学进展是关键的，而且进而影响了包括文学在内的全盘英国文化。

文学史之必须重视培根，还因为他是一个语言大师。他有本领用语言把中古经院哲学的弊病系统地彻底地揭露出来，从而为科学廓清前进道路上的障碍；他也用语言和想象力描述了科学家合作共事的发展前景，使得人们在批判过去的同时对未来充满了希望。他的科学头脑使他不能容忍虚浮与不切实用的旧文风，而他自己的清晰、准确又有雄辩力量的散文则为新文风提供了范例，从而激起了众多科学家要求建立“数学一般平易”的写作风格。

可见大到全盘文化，小到散文风格，都有培根的影响。在他身上体现了英国文艺复兴的广阔精神。

一

弗朗西斯·培根（Francis Bacon，1561—1626）出身贵族家庭，剑桥大学毕业后又受律师训练，进入政界，与女王宠臣艾萨克斯结交，但当后者谋叛事发，却力主判其死刑。1607年任副检察长后官运亨通，1618年任大法官，封为男爵，1621年为人告发受贿，本人认罪，罢官乡居，

五年后去世。

培根一生，有两事遭后世诟病：一为他对艾萨克斯的态度，实则他早对艾萨克斯的狂暴性格不满，出事前两人已不来往；二为受贿，虽然认了罪，却又以从未影响判案自辩，而对他的弹劾也确有政派倾轧的背景。

在罢官乡居的五年里，他著作甚勤。他入世之初，就曾在致亲戚伯莱勋爵的信里自称：“我把一切知识都纳入我的领域”。后来他果然作出了一个庞大的著作计划，以《伟大的复兴》为总题，内分六个部分：

1．全部科学的分类和回顾。

2．取得发明的新方法，即归纳法。

3．自然史和实验史，归纳法的基础在此。

4．用归纳法所得的创造发明，列表举例。

5．旧法科学调查所得的创造发明，暂时列表，以待用新法加以检验。

6．归纳以上所得的结论，加以科学的综合。

培根自称整个计划的目的是：“在良好的基础上将全部科学、技术和人类的一切知识全面重建。”

这样宏伟的计划，非一人之力所能完成。培根生前只实现了其中的1、2两部，其成品分别为：

1．《学术的推进》，先用英文写，于1605年出版，后又于1623年出拉丁文的增订版。

2．《新工具》，用拉丁文写，1620年出版。

其余3、4、5部分仅有零星文字留存，第6部分无任何遗稿。

但这已完成的两书就已极为重要。培根本人并无重要科学发明（虽然传说他之死是因大冷天去野外试验雪的防腐作用受寒所致），他作为一个科学哲学家却起了促成科学全面发展的关键作用，其具体贡献在于：

1．在总结过去知识的基础上，扫清错误的思想方法和研究方法。两书都致力于此。《学术的推进》中谈到：

读书人中主要存在三种虚妄，以致玷污了读书人的名声。所谓虚妄，不外是谬误或者琐屑。谬误就无真理可言，琐屑就是无用。所谓虚妄之徒，不是轻信就是猎奇，猎奇可以指对内容的好奇，也可以指对文字的好奇。因此，无论从道理上说，或在实践中，都可以发现三类我称之为治学的弊病，第一类是虚妄之学，第二类诡辩之学，第三类华丽之学，即虚妄的想象，虚妄的争辩，虚妄的夸饰。……

（杨周翰译）

接着一一进行讨论。分析的精细，文字的清晰，论点的逐步展开，都使我们看到作者头脑的周到和敏锐。

在《新工具》里，培根进一步扫清“偶像”。所谓偶像，即是虚妄的思想习惯，亦即错误。他把它们分成四类：

第一类他称为“部落偶像”，指人类共有的错误倾向，如先入之见、狭隘性、动摇性、感情和私欲的干扰等等。

第二类为“洞穴偶像”，指由个人身心特点、教育、习惯等形成的错误思想倾向和偏好。

第三类为“市场偶像”，指由语言不精确引起的错误观念。培根写道：

“市场偶像”是偶像中最麻烦的，它是由于语词与名称联合而偷偷进入人的理解的。人们以为他们的理智控制语词，但语词也对理解产生反作用，这就使得哲学与科学变成诡辩的因而无所作为了。语词是按照群众的能力而形成和应用的，其辨别也是沿着对群众的理解最显而易见的路线进行。一旦更敏锐的理解或更细致的观察为了要适应自然的正确路线而改变旧的路线，语词就出来挡路，抗拒改变。因此常有这样的情况：学者的严肃讨论常以对语词和名称的争论而告终。有鉴于此，更审慎的办法似乎应该按照数学家的习惯和智

慧，以定义开始，使得语词井然有序。但是在牵涉到自然和物质事类时，定义也不能克服这个弊病，因为定义本身也是语词，而这些语词又派生其他语词，因此又不得不回到个别的例子，按照适当的次序重新考虑……

这段话道出了培根对于语言的作用和弊病的洞见，反过来也证明他用“市场偶像”一词的智慧，因为他谈的是交流问题，而市场正是交流的场所。

第四类为“剧场偶像”，指过去的哲学体系，它们像舞台剧一样歪曲现实。在这里，培根对中古经院哲学和形式逻辑展开攻击，指出它们根据少量客观事物而得出一大堆结论，或客观事物无限丰富，而它们结论甚少。这两种情况都说明哲学的物质基础极为窄狭，把极少量的例证作为权威就决定了一切。

以上四类偶像，遍涉部族、个人、语言和哲学体系，把重要的思想错误倾向概括起来了。培根以前，哲学家没有这样总结过，科学家则又顾不上，只有兼通哲学与科学两者的培根才完成了这个工作。

2．以上是廓清，在《新工具》里培根又进一步提出一个新的研究方法，即归纳法。它着重思想与事物的密切联系，要求对物质世界进行实际观察，在大量事实基础上求得恰当的结论。所谓事实包括反面例子，要通过反正比较从一个层次进到另一个层次，才能审慎地取得结论。

这个新方法实行起来程序过多，不够灵活；它也排除了科学家突发灵感、取得重大发明的可能性。无论当培根之世或以后，真正用它来进行科学研究的人并不多。但是它细致地论证了科学方法所牵涉到的因素，指出了重事实重观察的正确方向，仍然有着巨大的历史贡献。诚如一个英国学者说的：

那个时代忽视实验科学，而又非常需要它，培根的任务就是用高度雄辩的言词指出“科

学”能够进展的唯一道路。[3]

这一任务培根顺利地完成了。

3．两书都关注到语言，提出了“事”应重于“言”的主张。《新工具》中“市场偶像”一节就是谈语言不精确之弊，而且培根认为这个问题最为“麻烦”。《学术的推进》中也是多处谈到语言问题：

只钻研文字，不钻研内容：此为治学之道第一弊端。[4]

人们猎取的与其说是内容，不如说是词藻，与其说是有分量的内容，有价值的问题，有道理的立论，有生命力的发明或深刻的见解，不如说是精美的文辞，完整干净的文句，委婉跌宕的章法，以修辞比喻来变化或美饰其文章。[5]

文字不过是内容的影像，文字如果没有道理和发明，便无生命，热衷于这种文字，与热恋一幅肖像何异？[6]

这些话牵涉到“言”与“事”的关系，内容与形式的关系，也牵涉到文风。当时的文风，也是几种并存，而且互相争斗，土与洋，洋当中的西塞罗体，一直斗到17世纪中叶才见分晓。

这当中，培根在导使文风务实上起了很大作用。他本人是个善用语言的人。本·琼森有一段记载，谈培根演说情况，说

若论说话干净，准确，有分量，最不空洞，最没有废话，谁也比不过他。……听众不能咳嗽，不能回首他顾，稍一分神必有损失。……每个听讲的人唯恐他结束。[7]

演讲如此，文章又如何？上面已有例子，说明他同样是言之有物，言不过实。但是培根的英文风格是有过变化发展的。一开始，当他在

1597年写10篇《随笔》的时候，文字极为简约，如《爱》的开始：

> 舞台受惠于爱情者，超过人生。

而等到1612年他增写《高位》时，他的句子放松了：

> 与人闲谈，或有客私访，不可过于矜持，或时刻不忘尊贵，宁可听人如是说：“当其坐堂议政时，判若两人矣。”

而在1605年出版的《学术的推进》里，他又另有一种写法：仍然以短句为基本单位，但联起来却显得很长；如果你用语法书上的“句子”作为标准去数字数，那么长达二三百字的“句子”有的是。但是这些长句读起来却不费力，因为它们的基础是短句，不过用and，but，for之类的词联络起来了。表示“从属关系”（subordination）的句构则少见。换言之，这些句子不是西塞罗式而是塞内加式，培根是较早转向塞内加式的，但当塞内加式变成一种时尚的时候，他又从其过分的紧凑里把自己解放了出来。

无论紧凑或放松，培根的第一考虑始终是把事情说清楚。不同的内容需要不同的风格——写随笔自然不同于写论文——但都得确切地、明晰地、有秩序地写出意思。读培根文章的愉快就在于观察一个敏锐的头脑怎样有条不紊地把一个又一个的意思用清晰的文字表达出来。他的见解是重要的，有分量的，他的调子是高的（很少开玩笑），他的节奏带着自信，他的口气露出权威的声音，恰是一个破除旧迷信、倡导新科学的思想家需要的品质，因此人们常称他的文章是“高贵”（noble）的。

然而他并非不知文章也可以写得美。其实，写得干净利落是一种美，写得比例匀称也是一种美。当然，他对诗歌是有戒惧的，曾说：

岂不是有一位教长在盛怒之下把诗歌称为“魔鬼的酒”么？[8]

他又说：

诗歌被认为带有神圣成分，因为它能提高心灵，办法是使事物的虚象迎合心灵的愿望，而理智则扣紧心灵，使之服从事物的本质。[9]

这也表示理智务实而诗歌虚幻的意思。但是有趣的是：这句名言里用了一个比喻，即“扣紧”（buckle and bow），这是一种文学手法。培根是善用比喻的，其他有名的例子如：

道德犹如宝石，素饰最美。

书经提炼犹如水经蒸馏，淡而无味。

一切腾达，无不须循小梯盘旋而上。

所有好的道德哲学都不过是宗教的婢女。

他的笔也常闪耀机智，如说：

一张漂亮的脸是一种无言的推荐。

人们须知：在这人生的舞台上，只有上帝和天使才能当旁观者。

我们得感谢马基雅维利等人，他们写人做些什么，而不是该做什么。

或者是这样深沉的感触：

最难受的寂寞是没有真诚的朋友。

这就已经涉及他在晚年罢了官之后的凄凉心情。人们不由得记起在百年

之后，诗人蒲柏还在损他：

> 如果才学诱引你，想想培根如何走运，
>
> 最聪明、最出色、最卑鄙的一人。[10]

但是培根在世之日，朋友还是有的。剧作家、诗人本·琼森就是一个。他写道：

> 在他处于逆运时，我不断为他祈祷，盼望上帝给他力量，因为他不缺乏伟大。[11]

能够博得琼森这位真性情人这样的同情，培根也足以自慰了。

二

除了《学术的推进》，培根还有其他英文著作，较大的如《亨利第七王朝史》（1622），未完成的如幻想性游记《新大西岛》（1627），在世界文坛上有名的如《随笔》（1597，1612，1625）。

《亨利第七王朝史》写得清楚，读来有趣，但它不是一般的纪事之作，而以分析见长，如写亨利在战败理查三世登上王位之后对内镇压叛乱和对法政策的变化，有什么背后的原因。有一个问题始终是曾为律师和法官的培根所关心的，即合法性。代表兰开斯特家族的亨利七世知道人民多数仍然倾向约克家族，他为了取得合法地位费了不少心血。培根说马基雅维利写人做什么而不是该做什么，他自己也一样，通过他的叙述和分析把亨利七世的秘密动机端了出来。

《新大西岛》使我们记起了《乌托邦》。实际上两书是有一定联系的。作者曾借岛上一个犹太人之口，提到一本英国人写的关于“虚假国家的书，……那里男女在结婚之前，准许互相裸体相视”，并说在新大

西岛人们不那样做，而是用“更文明的办法”，即在每个城市外面设立浴池，称为“亚当夏娃之池”，待婚男女可以分头在那里沐浴，而允许对方派一亲友观看。可见培根读过《乌托邦》并且注意到了这个细节。

但是除此之外，两书大为不同。《新大西岛》是一本较短的未完成之作，只写了一只英国船的船员在经历困难的航行之后发现了该岛，在岛上度过了七八天的见闻。作者很少拿当时英国情况来同岛上生活对照，像莫尔所做的那样。换言之，书里没有对当代英国社会的批判，文笔中没有有意识的嘲讽。

然而仍有对将来的理想，只不过完全倾注在科学的发展方面。大西岛上最尊贵的机构是“所罗门院”，即科学院。英国客人们得到的最高待遇是听一位“所罗门院”派来的老科学家讲那里的情况。

培根把那场面渲染了一番（这在他是不常做的事），写那位院士来到时的隆重空气，院士的富丽装束和庄严举止，听讲者鱼贯而入，向他鞠躬，他则举手祝福，然后众人退出，只留下叙述者一人傍他坐下，听他作了一次长长的讲话。

他把这次讲话当作送给客人的“最大珍宝”，讲了四点：

第一点，“所罗门院”创立的目的，这就是“取得关于事物的原因和秘密运动的知识，扩大人类控制的范围，直到能影响一切事物”。

第二点，工作的设备和仪器。

有各种大洞，深者达600㠯，有的挖在山下，连山深达3英里，作为试验尸体的凝固、硬化、冷冻、防腐之用；也用以模拟矿洞，将物质长期混杂放置在内，试验是否能产生新的金属；也用以治病、长生，有隐士常住其中，他们寿命极长，院士们常从他们了解到一些秘密。

有高塔，最高达半英里，有建在山上的，总高可达三英里，用以试验绝缘、冷冻、防腐，也用以观察风、雨、雪、雹和某些燃烧星体。塔上山上也有隐士长住，院士们常往访问并指明观察对象。

有大湖，盐水淡水都备，用以试验鱼禽。……

有人工井和喷泉，用以试验不同水质对于各种矿物产生的作用。并有一种饮料，称为“天堂水”，饮之可以健身长寿。

有大屋，其中试验人工雨、雪、雹。

有大房，其中能改变空气，以之治病，称为“健康房”。

有花圃果园，其中试验果品的嫁接移植，或改变其性质，使之早熟或迟开，增大或变味，有的可作药用。

有数学馆，其中有研究几何学、天文学的精密仪器。

诸如此类，其语甚详。有的设备超出一般人的想象，如有大锅炉用以产生“模仿太阳和其他星体的热度”，“演示各种光线和辐射”的“透视楼”，“传输声音的管道”，“比你们的大炮还坚固还猛烈的兵器”，还有人“能在空中飞到某种程度，也有船只可在水下航行”，等等。

第三点，组织，任务，分工。

有12人以别国人身份（不泄漏本国名）出海到各国收集科学书籍和情报，称为“光的商人”。

有3人收集书上所记载的各种试验，称为“掠夺者”。

有3人收集机械制造等方面的试验，称为“神秘人”。

有3人进行他们认为有用的新的试验，称为“先驱”或“开矿者”。

有3人整理以上四类工作所得，给以题目，制成表格，从中取得观察结果和原理，称为“编辑”。

有3人研究同事们所作的各类试验，从中取得对人有用的知识和办法，或有助于清楚说明物体成因、性质等等的材料，称为“财礼人”或“施惠者”。

已得结果经过全院大会讨论，有3人研究如何在更高层次进行新的试验，以便更加深入大自然，称为“明灯”。

另有3人进行上述新试验并报告结果，称为“接种人”。

最后，还有3人将以前的发明提高到新的观察结果、原理和格言，称为“大自然的解释人”。

所罗门院也注意培养新生力量，有初级研究者和学徒多人。

院内还征求意见，决定哪些发明创造可以公布，不能公布者全体宣誓保密，但其中某些项目可向政府报告。

第四点，仪式，惯例。

有两大展览馆，一个展览重要发明的成品，一个陈列各国重要发现者的雕像，包括哥伦布。

每天集合祷告上席，唱赞美诗。

经常在国内各大城市作巡回报告，报告有用的创造发明，也预告病疫、虫灾、地震、大水、旱情等等，以及预防方法和救灾措施。

讲完了这几点，院士站了起来，说："上帝祝福你，我的儿子，也愿上帝祝福我刚才的这番话。我准许你向外公布，那样对各国有好处，因为我们生活在上帝的怀中，是一个外间不知的地方。"

《新大西岛》一书也到此中断。

在英国文化史上，这是一本重要的书。第一次，英国人有了一个科学院的蓝图。第一次，科学协作这一观念被相当清楚而详细地提到了英国知识界的面前。而且，这一观念很快就被科学家们接受并加以实施了。书的出版在1627年，1662年英国皇家学会就正式成立了。

三

现在轮到我们来谈培根的《随笔》了。

随笔这一形式不是培根创始的。在欧洲文学里，它的创始人是法国的蒙田。蒙田是法国文艺复兴中的重要人物，是大思想家和大散文家，他的《随笔集》至今在世界各地都有爱读者。他自云"我何所知哉"，他又说："了解如何生活是我全部职业和全部艺术"，实际上他无所不谈，时时解剖自己，写得亲切。正因讲到的东西多，每篇随笔都很长。培根从蒙田借过"随笔"这一名称，但是文章无论从内容到形式都大为不同。

当他的《随笔》在1597年第一次印行的时候，不过是10篇极短的摘记式短文，经过1612年、1625年两次增补，最后也不过是58篇大多不过一二页的短文，内容主要是对世家子弟讲处世之道，并非像蒙田那样放开来谈人生。

但是培根的随笔却又自有吸引力。首先一点，短有短的好处。短就集中，紧凑，读者容易一次读完；但培根又要他们句句思索，因此写得像一连串的名言警句，往往起句就不凡：

> 人怕死犹如儿童怕走黑路。
>
> 真理何物？彼拉多笑而问曰，不待人答而去。
>
> 有妻儿者实已向命运押了人质，从此难成大事，不论善恶。
>
> 伪装是一种微弱的权术与智慧。
>
> 居高位者乃三重之仆役：帝王或国家之臣，荣名之奴，事业之婢也。

不同于16世纪蒙田的怀疑主义，培根带着17世纪科学家的乐观自信，所以口气武断，斩钉截铁。同时，这些随笔又像培根的其他著作一样，是充分务实的，所谈题目有做人道理如《忌》、《爱》、《死亡》、《貌似明智》、《利己的聪明》，等篇；有关于宦海浮沉的，如《高位》、《逆遇》、《帝王》、《党争》等篇；有关于家庭生活的，如《父母与子女》、《婚嫁与单身》等篇；还有事务性指导如《读书》、《旅行》、《娱乐》、《庭园》、《营造》等篇。不论何类，都不是空洞议论，而是经验之谈，对于当时的社会和人情世故有深刻体会。形诸文字，则一律布局谨严，议论的脉络清楚可寻，点缀以古人的引文和生动的形象，闪耀着机智，偶然还有诗情画意，而节奏则随着内容而变，因变而更增其音乐性。

这一切，可以《读书》一篇作例：

读书足以怡情，足以傅彩，足以长才。其怡情也，最见于独处幽居之时；其傅彩也，最见于高谈阔论之中；其长才也，最见于处世判事之际。练达之士虽能分别处理细事或一一判别枝节，然纵观统筹、全局策划，则舍好学深思者莫属。读书费时过多易惰，文采藻饰太盛则矫，全凭条文断事乃学究故态。读书补天然之不足，经验又补读书之不足，盖天生才干犹如自然花草，读书然后知如何修剪移接；而书中所示，如不以经验范之，则又大而无当。有一技之长者鄙读书，无知者羡读书，唯明智之士用读书，然书并不以用处告人，用书之智不在书中，而在书外，全凭观察得之。读书时不可存心诘难作者，不可尽信书上所言，亦不可只为寻章摘句，而应推敲细思。书有可浅尝者，有可吞食者，少数则须咀嚼消化。换言之，有只需读其部分者，有只需大体涉猎者，少数则须全读，读时须全神贯注，孜孜不倦。书亦可请人代读，取其所作摘要，但只限题材较次或价值不高者，否则书经提炼犹如水经蒸馏，淡而无味矣。

读书使人充实，讨论使人机智，笔记使人准确。因此不常作笔记者须记忆特强，不常讨论者须天生聪颖，不常读书者须欺世有术，始能无知而显有知。读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，伦理学使人庄重，逻辑修辞之学使人善辩：凡有所学，皆成性格。人之才智但有滞碍，无不可读适当之书使之顺畅，一如身体百病，皆可借相宜之运动除之。滚球利睾肾，射箭利胸肺，慢步利肠胃，骑术利头脑，诸如此类。如智力不集中，可令读数学，盖演题须全神贯注，稍有分散即须重演；如不能辨异，可令读经院哲学，盖是辈皆吹毛求疵之人；如不善求同，不善以一物阐证另一物，可令读律师之案卷。如此头脑中凡有缺陷，皆有特药可医。

这篇随笔原在1587年的集子里就有，不过几条札记，后经扩充，这里译的是1625年的定稿。句子的骨架是放松了，但是文章仍然很短，仍然是一句一个要点，紧跟而来，哪一句也不能疏忽。是什么使文章有点回旋余地的呢？一个因素是解释性的比喻，如“天生才干犹如自然花草”，“书经提炼犹如水经蒸馏”，“身体百病，皆可借相宜之运动除之”，此外还有一系列同样结构的句子，使人容易类比，例如“读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，伦理使人庄重，

逻辑修辞之学使人善辩”，一系列短句，言简意赅，形式整齐，加上“凡有所学，皆成性格”（原文是拉丁文）的小结，更使人感到水到渠成，连美学意识都得到一种满足。这才是大手笔之所为，把一个枯燥的题目写活了。至于培根智慧之广阔，设想之周到，不为任何问题难倒的自信，那就不必多说了。

在一个意义上，培根的《随笔》是独一无二的。当时虽有人模仿他，但或缺他的智慧，或无他的文笔，成不了气候。而后世随笔的发展，不论是18世纪艾迪生所作，或19世纪兰姆与哈兹里特所作，都没有走他这紧凑的、言简意赅的路；他们都写得比他长，比他散漫，而且更多地泄露或卖弄个人感情。他的真正的后继者是一些“摘记簿”的编者或作者，如本·琼森，他的《木材，又称关于人与物的发现》中有许多条目已是小随笔或稍加扩充就可以成为培根式随笔；而“摘记簿”是早在培根以前就已有了的。所以正如培根借蒙田所定的“随笔”一名而不写蒙田式的文章，后世的随笔家们也不是培根的嫡传子孙。这也就使我们更加感到这位大科学家所写的这批小文章的可贵了。

注释

1 原《英国文艺复兴时期文学史》第22章《培根的科学哲学和散文》。——编者注

2 例如A. N.怀特海在其名著《科学与现代世界》的第3章就题名为“天才的世纪”，见该书第49页。

3 贝拾尔·维雷：《17世纪背景》，伦敦，1934年，第26页。

4 《学术的推进》，第4节。

5 同上。

6 《学术的推进》，第4节。

7 本·琼森：《木材，又称关于人与物的发现》，1640年，第78节。

8 《学术的推进》，xxii，13。

9　同上书，iv，2。

10　蒲柏：《人论》，第4信。

11　本·琼森：《木材，又称关于人与物的发现》，lxxx。

诸家风格和风格之争[1]

上章说培根的《随笔》并无真正的传人。这是就这一文学品种来说。就文字风格说，则培根的《随笔》仍是有重大影响的，因为它代表了一种新的文风。随着两次增补，它的风格经过了一个由紧到松的过程，但又不是完全塞内加式的；《学术的推进》虽然风格有异于《随笔》，也不是完全西塞罗式的，我们在前面对此已作过分析。不是西塞罗式，也不完全是塞内加式，而是走了中间道路，从“文以表事”的观点出发，推出了一种新风格，既能辨明事理，从而影响了本世纪的政论文，又能描述事实，从而影响了本世纪的科学著作。

一

至此我们已经多次听见过西塞罗和塞内加的名字，需要对他们的情况略作介绍。两人都是古罗马作家。西塞罗（Marcus Tullius Cicero，公元前106—公元前43）也称“特莱”，是罗马上议院议员，活跃的政治人物和雄辩家，在中世纪以其修辞学为学者所重，到了文艺复兴时期，他的以“圆周句”为特征的散文风格影响了不少英国教育家，如前面提到过的托马斯·艾略特。以下是从艾略特的《统治者》里录下的一个句子：

> Among the Romans, Caius Jolius Cesar, which first took upon him the perpetual rule and governance of the empire, is a noble example of industry, for in his incomparable wars and business incredible (if the authority and faith of the writers were not of long time approved) he did not only excogitate most excellent policies and devices to vanquish or subdue his enemies, but also prosecuted them with such celerity and effect, that divers and many times he was in the camp

of his enemies, or at the gates of their towns or fortresses, when they supposed that he and his host had been two days journey from them, leaving to them no time or leisure to consult or prepare against him sufficient resistance.[2]

这就是一个圆周句，其特点是：长；句中有句，有主从关系；要读到句末，才知要旨。当然也有不这样长而仍是圆周句的句子，例如：

He touched nothing that he did not adorn.

这样的句子内部结构严整，不管怎样长都要作一个单元来看，到句完才圆周合拢，真相大白。

塞内加（Lucius Annaeus Seneca, 约公元前4—公元65）比西塞罗晚了差不多半世纪，是罗马帝国时期的哲学家，悲剧作家，也以修辞学著称。他的散文的典型句构是短句，平行铺开，可以陆续增入新意，可以随时补充，而每句本身都力求精辟，常有所谓“力句”（strong lines）。当时英国作品中，这类塞内加式句子的例子很多：

Studies serve for pastimes, for ornaments and for abilities.[3]

All these were undone, and blown over; all the undermining disappointed; all this murder, and cruelty, and desolation defeated.The mine is discovered, the snare is broken, and we are delivered.[4]

I know not whether he be more feared or loved; both affections are so sweetly contempered in all hearts; the good fear him lovingly; the middle sort love him fearfully; and only the wicked man fears him slavishly without love.[5]

人们写腻了圆周句，也就喜欢起这类塞内加式的短句来，这就是17世纪散文与16世纪散文不同的一点。但这个不同后面还有思想方法的不同。在16世纪，作家们还忙于接受来自古典和西欧的固定观念，西塞罗在修辞学上的权威又是那样大，因此写文也力求井然有序和首尾相应，于是而有圆周句的盛行。到了17世纪，人们喜欢探索、怀疑、问难，又有新的文学品种如随笔和性格特写等出现，旧有的句法也必须变了，去掉了集权式的中央控制，更多一点分散主义，但又以机智救其平庸，出现了精辟的“力句”。

而这一转变也就使散文更能接触本国的土地，因为像我们在前面所分析过的，本土英语是喜欢用分开排比（parataxis）的句法的，而在用词方面，塞内加式也允许更多的土生土长的简单词汇出现，不像西塞罗式那样充满了长长的拉丁名词。

但是塞内加式风格也没有流行太久，因为它还是有缺点的，首先是在节奏上过于局促，有时蹦跳如一溜儿马蹄小跑（所谓the Senecan amble）。其次，它更适宜于某些文体，如叙事，而不甚适合于另一些文体，如论说。最后，英国散文还要向本土的平易进一步发展，有拉丁文影响的塞内加式也只是一个中间站。

而且，西塞罗式风格也并未死灭。在17世纪，还有人在用它写作，其最著者为弥尔顿。在18世纪，又在众多平易散文家之中出现了一个专写圆周句的约翰逊博士。写文章的事是复杂的，不少作家是兼取二者之长而又自有创造，培根就是一个显著的例子。

培根的榜样启发了科学家们。他们接过来他的“文以表事”思想，在组织皇家学会之初就针对当时文风奢华繁复的弊病提出了对策。斯泼拉特在《皇家学会史》（1665）中写道：

> 他们找到了诊治这种奢华的唯一办法，并大力推行，形成一种常在的决议，那就是摈弃一切扩大，一切离题，一切的风格膨胀，回到原始的纯洁和简短，回到过去人们用的词

与说的事数目几乎相等的情况。他们要求所有的会员用一种紧凑的、不加修饰的、自然的说话方式，正面表达，意思清楚，自然流利，一切尽可能地接近数学般的朴素，宁用工匠、乡下人、商人的语言，不用才子、学者的语言。

这里面提到一词一事、词事相等，培根的影响是显然的。一个学会一成立就相约要用某种说话写文的方式，可见文风已成为多大的问题。这些科学家是把改进文风看成发展科学的一个重要前提，所以要说得如此坚决，如此透彻。

那么，在实行当中，他们写出了什么样的英文呢？下面是一例：

We took a new pewter-bottle, capable to contain, as we guessed, about half a pint of water, and having filled it top full with that liquor, we screwed on the stopple, and exposed it during a very frosty night to the cold air, and the next morning the water appeared to have burst the bottle, though its matter was metalline; and though purposely for this trial we had chosen it quite new, the crack appeared in the very substance of the pewter. This experiment we repeated.[6]

我们试把它译成中文：

我们拿了一把新的锡壶，估计它可装约半品特的水，就把水装满，扭紧了塞子，然后在一个霜冻很重的晚上把它放在外面空气中。第二天早晨，水看起来已经把壶胀裂了，虽然壶是金属的，而且为了做这个试验我们特别挑了一把新的，裂痕还是出现在锡里面。这个试验我们后来又重做了一次。

写这段文的罗伯特·博伊尔（Robert Boyle，1627—1691）是皇家学会的创立人之一，物理学里的“博伊尔定律”就是他发现的，他的文字确实做到了“接近数学般的朴素”。

二

科学家们所批评的“奢华”文章又是一个什么样子呢？

首先可以挑出“巴罗克”风格一看。

所谓“巴罗克”（Baroque）本是艺术史上的名词，主要指在16世纪末和17世纪流行于西欧天主教国家的建筑和雕刻风格，然后又沿用到绘画、音乐、文学等门类，其特点是有力，突兀，戏剧化，带有宗教中的狂热精神。移用于散文风格，是指文字形象化、想象奇特、节奏夸张的一类，犹如诗中的玄学派。（这两者同时出现于17世纪的英国，也说明当时一部分英国知识分子的精神状态。）

“巴罗克”风格的代表者是托马斯·布朗（Thomas Browne，1605—1682）。他是一个医生，年轻时在荷兰等国学医，32岁以后长居英国诺列启城行医。在大动荡的年月里，他竭力避免卷入宗教和政治争端，行医之外，搜求各种奇书僻典，表面上过着平静生活，但是思想活跃，有文艺复兴时期人物的无限好奇心，又有极为丰富的想象力，曾说：

> 人们看我外表，只观察我的生活状况，一定会看错，看不到我的高度，因为我是站在阿特拉斯神的肩上的。[7]

> 人心是魔鬼住的地方，我有时感到我心里有座地狱：撒旦在我心里坐朝，魔群在我心里复活了。[8]

布朗心里有魔鬼，因为他是矛盾的：他也相信科学，毕竟他是一个活在17世纪的医生；但他又相信宗教。科学的进展使得上帝越来越辽远了，越不可知了，而撒旦作为罪与恶的代表却是处处可见的。他同培根不一样：培根把科学和宗教信仰放在两个范畴里，互不往来；布朗则从科学中见信仰，在信仰中掺杂着迷信。因为他心里有几个世界并存，他

的散文也有一种丰富：历史知识、各种掌故、奇怪的见闻、科学道理，连同《圣经》中的人物故事，都在他炽热的想象中融合起来了。

现在从他的主要著作《医生的宗教》（1642）和《瓮葬》（1658）各引一二例子：

> 学者是爱和平的人，他们不携带武器，但他们的舌头却比阿克提乌斯的剃刀还锋利，他们的笔更厉害，比雷声还响；我宁肯忍受大炮的震撼，也不愿忍受一支无情的笔的怒袭。聪明的君主奖掖文学，不仅仅是因为他们热衷学术或敬重诗神，才以宽容的脸色对待学者，而是因为想借学者们的著作垂名千古，并防后人的直笔，因为当他们演完了他们的戏，下台去了，就轮到学者出来，讲述一下从这出戏人们应得到什么教训，给后人开一张清单，哪些是善，哪些是恶。可以肯定地说，历史的编纂，很大一部分是个良心问题；在历史里进行污蔑，并不被人认为是过错；讹误变成了真实，而且以权威的姿态丑化我们的美名，散播到万国和后代。[9]

> 生命是纯净的火焰，我们是靠内心的一个看不见的太阳生活着。为满足生命，微小的火就足够了，但死后一片大火还似乎太小，人们为虚荣所驱使，专爱华贵的柴堆，像萨尔达那帕罗斯那样燃烧。但后人认为这样疯狂地焚烧是愚蠢的，订立了明智的葬律，削减了这种毁灭性的焚烧，举行清醒的葬礼，当然也没有人吝啬到连木柴、沥青、一个哭丧人、一只瓮也不准备。[10]

> 金字塔、拱门、纪念柱，不过是古人过分虚荣和狂妄自大的表现。而最宏伟的心胸则存在于基督教中，它把骄傲踏在脚下，把野心骑在胯下，怀着谦卑的心追求确实可靠的永恒，与此相比，其他的所谓房屋只得缩小它们的直径，从最小的角度去看，显得十分寒伧。[11]

这些段落里有奇怪的比喻、形象，隐含的讽刺，最后一例里还说要通过“直径”和“角度”去丈量“永恒”，文章如富丽的锦缎，而一种玄学式

的沉思又增加了它的深度，布朗的“巴罗克”散文是颇有吸引力的。

三

17世纪英国作家中多怪人，上述布朗是一个，伯顿是另一个。

罗伯特·伯顿（Robert Burton，1577—1640）是一个大学教师兼乡村小牧师，几乎一生都在牛津大学基督堂学院，日子消磨在图书馆里，写了一部奇书，叫做《忧郁的解剖》（初版1621，以后增订多版）。他自己就是一个忧郁的人。

忧郁是16、17世纪之交全欧洲知识分子之间的流行病，在文学里多有反映，英国就有莎士比亚《皆大欢喜》中的杰奎斯和《哈姆雷特》中的丹麦王子都不同程度地染上了忧郁症。

现在伯顿以忧郁的人写忧郁的书，而且一生只写此书，写成一部包括三大部分，遍涉各种忧郁的起因、症状、疗法的多卷大书，而写法又是非常别致。有时非常亲切，有时突兀古怪，而无论谈什么，总是说得淋漓尽致，一大堆英文夹着拉丁文引语翻滚而来。他是一个书痴，文中引书极多，包括当时不经见的有关外国的书，如马可波罗的游记和利马窦的《中国布道记》。

这部书在伯顿生时相当盛销，一共出了五版。伯顿死后，有一度遭到忽略，但18世纪小说家斯特恩和文论家约翰逊都喜欢它，到了19世纪更成了浪漫派爱读之书。柯尔律治、兰姆、骚塞都注它，引它，抄它，兰姆还仿它而写作。济慈从它取用了关于蛇女雷米亚的故事，拜伦称它为文学杂录中“最有趣的”。[12]

《伊利亚随笔集》的作者之喜欢《忧郁的解剖》是不难理解的。两位散文家意气相投：他们都酷爱各种奇书，都在悲哀中找幽默，都爱咬文嚼字。这三者——书香，幽默，风格——都是伯顿此书之长。

我们不妨摘选一些片断，看看此书究竟是一个什么样子。

关于作者本身：

我一直在大学里过着沉默、伏案、孤独、与世隔绝的生活，mihi et musis〔只和我自己和诸文艺女神作伴〕，生活了很久，几乎像色诺克拉特斯[13]住在雅典那么久，ad senectam fere〔差不多一直到老年〕，为的是和他一样学到智慧，大部分时间关在我的书斋里。由于我是在欧洲最昌盛的学院，augustissimo collegio〔最庄严的学院〕[14]做学生成长起来的，几乎可以和约维斯[15]一起夸耀in ea luce domicilli Vaticani, totiusorbis celeberrimi, per 37 annos multa opportunaque didici〔在举世闻名的梵蒂冈，我在斗室里度过了三十七年，在它的光辉照耀下，我学到了许多有益的东西〕，我也持续读了三十年书（我能利用的图书馆和他的一样丰富），因此我既不愿做一个寄生虫，成为这个高贵的学术团体的一名没有用处的、不称职的成员，也不愿写一些哪怕稍微有损于这皇家的宏伟学校的荣誉的东西。……我读了很多书，但收效甚微，因为缺少好方法，把我们图书馆里的各种书拿来乱翻乱看，不讲读书的技巧，没有次序，不强记，不加判断，得益很少。我从未出外旅行，我只读地图，看着地图我的思想像挣脱羁绊一样自由翱翔，因为我一向特别喜欢研究宇宙志。[16]

他心目中的理想国：

但是为了使自己满意，我还是要为我自己造一个乌托邦，一个新大西国，一个我自己的、诗人的共和国，我要在这里随我的意愿统治，建造城市，制定法律和条例。我为什么不可以呢？这个国度将分为十二个或十三个省，以山、河或大路为界，或其他更明显的界限，确切划分。每省有省会，省会应位于一省中央，其他城市约略为等距离，相隔十二意大利里左右；在这些城市里，可以指定的时日出卖日用必需品，不设贸易城镇、市场或集市，这些会使城市贫穷化（村落距城市不得超过六、七、八英里），但沿海贸易中心、主要商品集散点或市场，如安特卫普、威尼斯、旧日的伯尔根、伦敦等，不在此例。多数城市应建在可以通航的河流上或湖边、或河汊、海港上，城市的形状也应该规则，或圆或方或长方，街道应华美、宽阔、笔直，房屋应一律，用砖石建造，像布鲁日、布鲁塞尔、莱吉姆、莱庇底、瑞士的伯尔尼、米兰、曼图亚、克列玛、马可·孛罗或威尼斯的帕尔玛所描

写的鞑靼的汗八里克。

穷书生的遭遇：

耗尽精力之后，可以担任一些工作了，但是到哪里去找工作？读了二十年书，还是找不到工作，同他初进大学时一样。现在他有了本领，又有什么出路呢？最容易得到的、最容易、也是很多人所从事的，就是到学堂去教书，或当乡村教师的助手，所得的工资只相当于贵族家里雇的驯鹰师，一年十镑钱，加上伙食或些许津贴，还得讨好主人和教区；如果他们不喜欢他（一般说，总在一两年内），因为这种人是反复无常的，今天喊“和散那”[17]明天又喊“钉到十字架上去”，那他就得像个被解雇的仆役离去，再找个新雇主。如果他们喜欢他，他得到什么报酬呢？

Hoe quoque te manet, ut pueros elementa docentem Occupet extremis in vicis balba senectus

〔在极端贫困之中，教几个村学童识字直到结结巴巴的老年，这就是等待你的命运〕。

像一头驴子一样，为了吃一口料，耗尽他的岁月，剩下的是一根打秃了的教鞭，togam tritam et laceram，一件破烂、百孔千疮的袍子，像海德[18]所说，成了他的潦倒的标记，他吃了苦，获得的是微不足道的报酬，直到他老态龙钟，如此而已。

从上面所引，足以看出这位作者是一个书生，不图富贵，遨游于书本天地之中，但还望人世变好，脑中存在着一个理想国，也不过想想而已，到头来更感寒士命运的凄凉。然而他又幽默自嘲，读书倦了就跑到河边渡口，听船夫们彼此对骂为乐，那时候他的风格也带上水的急流的翻腾劲儿：

我看得到也听得见外面发生的事情，谁在奔跑，谁在骑高头大马，谁在喧闹，哪些人在朝或在野折磨着自己；我远离那些喋喋不休的官司，aulae vanitatern, fori ambitionem, ridere mecum soleo 〔朝廷的虚幻、市肆的角逐，我经常暗自付之一笑〕，我笑一切，我不

必担心官司打输，船舶沉没、粮食牲畜丢失、生意衰败。我没有妻室、也无儿女，好儿女也罢，坏儿女也罢，不需我扶养。我纯粹是个旁观者，看到别人升沉历险，看他们怎样演他们的角色，我觉得呈现在我眼前的真是五花八门，就像在大众舞台的演出一样。每天我都听到新鲜的新闻，也听到许多老谣言，什么战事啦，瘟疫啦，火灾水灾啦，盗窃、杀人、大屠杀啦，流星、彗星、鬼怪、幽灵啦，法国、德国、土耳其、波斯、波兰等国家里哪些城市沦陷，哪些被包围啦，每天的集结部队、准备战争啦，诸如此类的新闻。这一切都是这暴风骤雨的时代所提供的，打仗、多少人被歼灭、决斗、船舶失事、海盗掠夺、海战、媾和、结盟、突然袭击、重新报警。我们耳朵里每天都可以听到乱糟糟一大片喧嚣：发誓、祈求、告状、出告示、请愿、打官司、辩护、颁布法律条令、起诉、喊冤。每天都有新书、小册子、新闻报、故事、整套整套的各类书籍、新的怪论、意见、宗派、邪教、哲学宗教等等的争论。还有这些消息：婚嫁、蒙面舞剧、哑剧、游艺会、庆祝会、外国使节招待会、比武会、赛会、庆祝胜利大会、狂欢、运动会、演戏；变换一个新场景，还有：叛国、欺诈、偷盗、各种骇人听闻的罪恶勾当、葬礼、埋葬、君主的晏驾、新的地理发现、远征；一会是喜剧性的新闻，一会是悲剧性新闻。今天我们听说新封了一些贵族和官吏，明天又是某些大人物倒台了，接着又有人被授予新的头衔；某人被释放了，某人坐了班房；有人买进，有人蚀本；某甲发财，他的邻居破了产；一会儿丰衣足食，一会儿干旱饥馑；一个奔跑，一个骑马，吵嘴，又是笑，又是哭，如此等等。……

他总是有无穷的话来说一件小事情，词总是远多于事，同培根和科学家们所创导的词等于事恰恰相反；他总是有无穷的例证，不尽的拉丁引语，来使一个书生的世界显得充实和丰富。但是又有谁能怪他呢？这巴罗克式的散文正是他的心声，他正是在写得淋漓尽致中才找到了一丝慰藉的。

四

同样地写得感情冲动、文字膨胀的，还有宣道文。

在讨论16世纪散文作家时，我们曾提到拉蒂默和他的宣道文风格，其特点在于：1．口语化；2．揭发世间不平事；3．能操纵听众感情。

17世纪也盛行宣道文，著名的作者有主持“钦定本”《圣经》修订的兰斯洛特·安德鲁斯（Lancelot Andrewes，1555—1626），写《神圣之生》与《神圣之死》等书的杰里米·泰勒（Jeremy Taylor，1613—1667），绰号“银舌”的亨利·史密斯等，但真正吸引后世的是多恩。

多恩的玄学诗已在前面讨论过。他的宣道文像他的爱情诗一样追求奇异的比喻，又像他的宗教诗一样感情炽热，是一个受煎熬的灵魂的呼叫。由于家庭是天主教而后来本人又转向英国国教，多恩对宗教问题是有很深的感触的，曾说：

> 我开始受教育，和人们发生交往的时候，接触到的人都信奉一个被压制、受迫害的宗教，习惯于受到死亡的威胁，想象中渴望成为殉教者。[19]

但这是一个极会雄辩的殉教者，想象力又特别丰富，因此一题在手，他就滔滔不绝：

> 在许多方面世界像海，世界就是海，因为世界上有风暴；每个人（每个人也是世界）都感觉到这一点。其次，它的平静并不意味它浅，它在平静的时候和在有风暴的时候一样深，一样汪洋；在平静的、令人高兴的幸运时刻，在一帆风顺当中和在咆哮的风浪中、逆境中一样，我们都会淹死，无可挽回地淹死；所以说，世界是海。世界是海，因为它没有底，深不可测，无穷无尽，发现不完。世界的居心，世界的脾气是超乎我们的料想的；但是，另一方面，我们又可以肯定海是有底的，我们可以肯定海是有边的，海是不可能超越这条边的；世界上最大的人物的力量，世界上最幸福的人的生命，也不可能超越上帝给他们安排的界限；所以说，世界是海。世界是海，因为它有落潮涨潮，谁也不知道落潮涨潮的真正原因。人人的身体里面都有变化（如生病），他们的产业也起变化（如变穷了），他们的头脑也起变化（如悲伤），为什么会发生这些变化（生病、变穷、悲伤），他们自

己也纳罕，原因被包裹起来了，完全是上帝的意图和他的裁决，连发生这样的变化的人们自己也蒙在鼓里；所以说，世界是海。世界是海，因为海里有足够的水给全世界的人喝，但是这种水不能解渴。世界上有足够的条件可以满足人们天性的需要，我们的欲望也随着条件的多样化而增涨、扩张，我们虽然在处处是水的大海上航行，但是我们缺水；所以说，世界是海。世界是海，如果我们考虑到它的居民的话。在海里，大鱼吃小鱼；世界上的人也是这样。鱼滚了一身污泥，鱼没有手可以把身体擦干净，必须靠水流，世界上的人也一样，他们在世界上犯了罪，没有办法把自己擦干净，只有等到圣灵把忏悔的水吊上来，给水祝了福，才能把他们洗净，产生这善果。

在所有这些方面，世界就像海，但是世界之所以是海还有一个更重要的方面：海里是不能住人的，海只能通往一个住人的地方。使徒是这样形容海的[20]：“在这里我们找不到永恒的城，但是我们要找一个未来的永恒的城。”我们不在这里找，但是当我们在这里的时候，我们要去找，否则我们永远找不到。我们在这世界上有两件大事要做：第一，我们必须了解这个世界不是我们的家，其次，在我们活在世上的时候，要给我们自己准备另外一个家。所以先知[21]说：“你们起来，离开这里，这里不是你们休息的地方。”世俗的人们看得不远，认为可以在这世界上得到一些休息。（富人对自己说：“灵魂啊，你多年以来积累了这么多财富，安逸一番吧，吃喝快乐吧！”[22]）但这不是你的休息，简直说不上是什么休息，至少不是你的休息。你必须离开，通过死亡离开这世界，你才能得到休息；但是在你没有离开以前，你先得起来；因为只有在没有离开之前，你能再度站起来，在这世界上获得了神恩，才能在你离开之后，在你死后的世界里复活而获得荣光。[23]

（杨周翰译并注）

这篇宣道文的主旨是“世界是海”，多恩谈到了这个问题的各个方面，引申再加引申，发挥得淋漓尽致。今天的读者对此可能会感到不耐烦。可是在多恩当日，他的宣道文是受欢迎的。每次他在伦敦圣保罗大教堂宣道的时候，听者云集，其中王公贵族到市井小民都有，而且多数是站着听的。沃尔顿在《多恩传》（首版1640）里写他：

宣讲上帝之言，自己的心显露在他努力要向听众灌输的每一思想和欢乐之中；他是一个认真的宣道人，有时为他的听众哭，有时跟他们一起哭；总在向他自己宣道，像一个天使从云端降临，而不是躲在云里；像圣保罗那样使得一部分听众上升到天堂的狂喜中，用神圣的艺术和引导法使另外的听众决心去改过自新；这里把一种过失描绘得使犯错的人感到丑恶，那里把一种德行形容得使本来不爱它的人倾倒，而这一切都出之以非常特别的优雅和一种无法形容的美好大方。

这样的口头讲道等到事后写成文字已失去了当时的热烈气氛，但我们还是可以看得出来，多恩是全力以赴，把灵魂都暴露在听众面前了。

英国过去是有人以读宣道文为乐的，所以宣道文出版的也极多。对于20世纪的读者——特别是外国读者——也许多恩的散文集《突变引起的诚念》（1624）中的一节更有吸引力：

这钟声是为某个人敲的，也许这个人已经病得很厉害，他不知道这是为他敲的了；也许我自以为病情不像实际那样严重，而我周围的人看到我的实际情况也许就叫人去为我敲丧钟，我自己却还不知道那是为我敲的。教会是无所不包、普及一切的，教会的行动也如此，她所做的一切属于一切人。……因此布道的钟声不仅仅是召唤布道人，也召唤会众去听，钟声召唤的是我们所有的人，但是更多的是在召唤我，因为这场病已把我带到靠近〔死亡的〕门口了！但是曾经有过争论，简直像一场官司——其间掺杂着虔诚与尊严，宗教与估计——争论哪个宗教组织应当在早晨先敲早祷的钟；后来决定，谁起得早，谁就先敲。如果我们正确理解这召唤我们去做早祷的钟声的庄严性，我们会很愿意早起，让这钟声变成为我们而敲，我们也可以这样运用它，它既是为原定的人而敲的，也是为我们而敲的。谁认为它是为谁而敲的，也就是为谁而敲的。尽管它暂时停敲了，但是从它敲响的那一刻起，它就在一个人身上起了作用，这人就和上帝结合了。太阳升起的时候，谁不抬头看太阳？彗星划破太空的时候，谁又肯把目光移开？任何时候钟声一响，谁不侧耳倾听？当钟声是送别他的一部分离开这世界，谁又能充耳不听？没有谁是个独立的岛屿[24]；每个人都是大陆的一片土，整体的一部分。大海如把一个土块冲走，欧洲就小了一块，就像海岬

缺了一块，就像你朋友或你自己的田庄缺了一块一样。每个人的死等于减去了我的一部分，因为我是包括在人类之中的。因此不必派人打听丧钟为谁而敲，它是为你敲的。[25]

（杨周翰译并注）

20世纪美国作家海明威有关西班牙内战的长篇小说《丧钟为谁而鸣》的书名，就是来自此文。

这样的文章想象奇崛，语言繁复，虽然句子是短的，口语体的，但显然不是平易的。多恩却替自己辩护，声称上帝之言就不是平易的：

圣灵在写《圣经》的时候，娱悦自己，用的语言不仅适合，而且雅致，和谐，有一种乐调，用比喻和别的修辞手段提高它，使它对读者产生更强烈的印象，而不用粗野的、卑琐的、市场上的或家常的语言。……有些人以为圣灵选择了一种低下的、粗野的、家常的风格，而不是用一种雄辩的、强有力的方式来表达自己，这是弄错了经文的性质。[26]

多恩的语言是同拉蒂默当年所用的语言不一样的，在这过程里宣道文也有所变质，伸张正义，为民诉怨的话少了，多的是个人同上帝的无休止的对话，“巴罗克”风格也就代替了廷代尔和拉蒂默的纯朴英语。

注释

1 原《英国文艺复兴时期文学史》第23章《诸家风格和风格之争》。——编者注

2 转引自戈登：《英国散文的运动》，1966年，第77页。拼法则现代化了。

3 Bacon, *Of Studies*.

4 Lancelot Andrewes, *Sermon of the Gunpowder Plot.*

5 Joseph Hall, *The Good Magistrate*.

6 R. Boyle, *New Experiments and Observations Touching Cold*，1665, 转引自戈登：《英国散文的运动》，第128页。

7　托马斯·布朗：《医生的宗教》，第2部，第11节，杨周翰译文。本节引文皆为杨译。

8　布朗：《医生的宗教》，第1部，第51节。

9　《医生的宗教》，第2部，第3节。

10　布朗：《瓮葬》，第5章。

11　同上。

12　《剑桥英国文学史》，第4卷，第252页。

13　色诺克拉特斯（Xenokrates）是学园派哲学家。继柏拉图之后主持学园。

14　指牛津大学基督堂学院Christ Church。

15　约维斯（Paulus Jovius）即Paolo Giovio（1483—1552），意大利历史学家、主教，与法国法朗索瓦一世、西班牙查理五世交往，著作有《名人传》（1546）、《当代史》（1550）。

16　伯顿：《致读者》。杨周翰译并注。本节其他引文同。

17　和散那（Hosanna）意思是“求你拯救”，《圣经·诗篇》118，25。此处意为：今天要你活，明天要你死。

18　海德（P. Haedus），不详。

19　多恩：《自杀辩》。

20　《新约》中保罗《致希伯来书》，13章14节。

21　《旧约·弥迦书》，2章10节。

22　《新约·路加福音》，12章19节。

23　宣道文第72篇。

24　名句。No man is an island entire of itself.

25　名句。… and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.引自第17节。

26　《宣道文80篇》，第55篇。

随意文体[1]

造成17世纪英文散文的丰富的，还有某些随意文体的流行。

文体在这里是指某些体裁，如席上谈，人物性格特写，小型传记，山水记游。它们之所以称为随意，往往是由于体裁本身的性质。朋友燕饮之际的琐谈，总比大堂演讲要亲切，因此记载也用闲适之笔。山水记游之作，也很少是用郑重的笔调来写的。

但也得要看作者。17世纪英国，出现了几个有趣的人物，他们在这些随意体裁里写下了好文章。

一

席上谈是一种令人神往的文体。文学之士，秉烛夜谈，谈者放得开，往往有一番精彩议论。

这类书首先得提到德拉蒙德的《本·琼森谈话录》（1619年记录）。

威廉·德拉蒙德（William Drummund of Hawthornden，1585—1649）是一个不坏的诗人，有诗集传世，由于记录了琼森的谈话而更有名。他在霍桑顿有一个庄院，琼森常去那里度假，同他一起饮酒，谈得投机。谈得多的还是文艺。如我们所已知，琼森能诗，又善写剧，加上性格直率，喜欢月旦人物，因此所谈锋芒毕露，说“莎士比亚缺乏艺术”（第3则）就是一例。他对于主人德拉蒙德的作品也不作谀辞，说除一二佳篇之外，多数“学院的气味太浓了”（第6则）。对于多恩，也是有评有赞：在一处说“多恩该绞死，因其诗不谐律”（第3则），在另一处则赞美“多恩在某些方面为世上第一名诗人”（第7则），不过他又

说：“多恩由于其诗难懂将会灭亡”（第12则），这倒未成事实。

他也坦率地谈他自己：他的祖父是一个绅士，他父亲则失去了所有祖业，曾入狱，后来变成一个牧师，所以“他是一个牧师的儿子”，但是遗腹子，家贫，靠朋友资助上了学，未学完去做学徒，师傅是一个瓦工之类，接着他由于“受不了苦”去到大陆荷兰一带从军，曾在两军对阵之前杀死过一个敌人，后来回到英国也在一次决斗中杀死对手，因此而入狱，几乎上了绞台。在狱中曾有一教士看望他，他随之信了天主教，达12年之久。

他也谈女人和自己的风流韵事，夸耀青年时期好色。也谈自己同人打架得胜的经过，如曾同剧作家马斯顿争吵多次，打过他，“夺过他的手枪，并写了《冒牌诗人》一剧骂他，起因是马斯顿先在舞台上讽刺了他”（第13则）。

在琼森的滔滔谈论中，他的主人保持了清醒的头脑。他把这位可畏可笑又可亲的文坛巨匠的高论择要记下，最后来了这样一段总的印象：

> 他极爱自己，喜欢吹捧自己，对别人则贬低笑骂，宁愿失掉一个友人而不肯输去一场斗智，对周围的人的一言一行都十分计较（特别是在酒后，而他又非酒不活），把自己身上的弱点遮掩起来，自夸的某些优点却又并不存在，凡不是他本人和他的一些朋友或同胞所说所做都一律看成坏的，他和善或愤怒都一样狂热，容易生气，不在乎获得或保持什么，记恨，但如应付得好，又是一个真性情人。[2]

我们可以想象，当他吵吵嚷嚷地上路走了，留在霍桑顿的该是一片怎样甜蜜的安静！

另一本颇值一读的是塞尔登的《席上谈》（1689）。

约翰·塞尔登（John　Selden，1584—1654）是律师、考古家、历史家，曾为议员，内战时反对国王，但于1649年辞职隐居，认为“在这样时候一个人最聪明的办法是不开口”。他著述不少，但仅《席上谈》传

世，而此书不是他写的，而是一位叫做理查德·米尔沃德（Richard Milward，1609—1680）的人把他在世最后20年中的谈话记录而成，在他死后才出版的。

出版之后，颇受欢迎。同时代的历史家克拉伦登勋爵认为塞尔登的学术文章写得晦涩古奥，但“他的谈话却是最清楚不过的”。18世纪的约翰逊博士认为这本书“超过法国同类著作，比他们任何一部都好”。19世纪的柯尔律治认为“它比任何一个有灵感的作者写的同样厚的书里有着更多的有分量的、金条般的情理”。约翰逊和柯尔律治都是善谈之士，有他们自己的著名席上谈，而对塞尔登推崇如此。[3]

塞尔登生当内战之世，经历颇多，对于许多重要问题都有他独特的看法，举例如下：

经文上说“把凯撒的东西还给凯撒”，这话对国王有利，也不利，因为这明明是说有些东西不是凯撒的。教会专爱用这句话，首先是为了拍国王的马屁，然后指出经文里后一句：“把上帝的东西还给上帝”，就是交给教会。

宗教就像服装的时尚，有人的上衣有褶，有人束腰，有人是素的，但人人都穿上衣；同样，人人有自己的宗教。我们的不同只在花饰上。

假定经文里有“蛋”这个词，我说这蛋指的是鸡蛋，你说是鹅蛋，经文并没有说明，所以你我都是以意为之。

如果我们只承认我们在《圣经》里读到的东西，那么把议会置于何地？因为《圣经》里没有这个词。

詹姆斯〔一世〕王对苍蝇说，“我不是有三个王国么，你为什么非往我眼睛上飞不可呢？”除了宗教，戏院里、爱情里、筵席上，不是还有许多可以胡搅蛮缠的事吗？

在乱世，聪明人一言不发。你知道，狮子把羊叫来，问她，他是否口臭，羊说“是的”，狮子就把她的傻瓜脑袋咬掉。狮子又把狼叫来问，狼说“不臭”，狮子把他咬成碎块，因为他阿谀。最后狮子把狐狸叫来问，狐狸说：它感冒得很厉害，闻不出来。

我们总用自己以为自己有的某些长处去衡量别人。纳什是位诗人，很穷（诗人总是穷

的），他看见一位市议员挂着金项链，骑着高头大马，便用不屑的口气对一个同伴说，“你看见那家伙了吗？多神气，多了不起？可惜啊，他却做不出一行无韵诗来。”

古时的柏拉图信徒有个很妙的想法：天神位在人类之上，他们有些品德，人类也有，那就是理性、知识，但天神安安静静地循规蹈矩。禽兽位在人类之下，它们也有些品德是人类有的，那就是感觉和生长的能力，但禽兽也安安静静地过日子。但是人类有一种品质，却是天神和禽兽都没有的，它给人类带来无穷的困扰，是世界上一切混乱的根源，那就是人类的“意见”。

《圣经》的英译本是世界上最好的译本，最好地传达了原文的意思，詹姆斯王的译本如此，主教译本也如此。詹姆斯王时期，翻译的方法极好。《圣经》的各部分都交给最精通该部分语言的人去翻（如《经外经》由安德鲁·道恩斯〔Andrew　Downs〕译），译者集中在一起，由一人朗读译文，其余各执一本其他语言的译本，如法、西、意语等。发现有错，就喊停，没有错，就朗读下去。

我若把一本法文书译成英文，我一定按英文习惯翻，而不翻成法文式的英文。Il　fait frois，我翻天冷，不翻“天作冷”。但《圣经》却是逐字翻成英文的，不照顾英文习惯，保存了希伯来语的习惯说法，例如“他揭示了她的羞耻”，对有学问的人来说，这不成问题，但对普通人来说，我的天，他们会以为是什么呢？

这些话都是口语体英文，都说得隽永，巧妙。最后两则是关于英文《圣经》翻译的，提供了当时译场情况，也有一点对于译文文字质量的批评——塞尔登是不赞成死译的。

二

17世纪还有一种新的文学体裁出现，叫做“性格特写”（character）。

这是专写某一人物类型的短文，或从伦理着眼，或从社会着眼，最初是用讽刺的笔调写有某种显著弱点的人，如朝臣、侍女、学究、清教

徒、耶稣会士等等。后来也写优点，或优劣互见，但仍然只写类型，而不是像历史著作写某个个人。

这类“性格特写”，古已有之。古希腊哲学家亚里士多德的弟子泰奥弗拉斯托斯（Theophrastus，公元前371—公元前286）曾写过30篇，集中描述刻薄、贪婪、乡气、愚蠢等类型。16世纪末年，他的作品被译成英文，英国逐渐有仿作，作者有约瑟夫·霍尔（Joseph Hall，1574—1656）、约翰·厄尔（John Earle，1601？—1665）、托马斯·奥弗伯里（Thomas Overbury，1581—1613）等人。

这几个都写出色的散文。霍尔以精炼有力的短句见称，被称为“英国的塞内加”。他的“性格特写”比古希腊原本充实，也讲究文采。厄尔作有《小宇宙志》（1628—1629），既有人物素描，又有地方特写如《酒店》、《烟草店》、《木球场》、《圣保罗街》等，这后者越出泰奥弗拉斯托斯的范围，是他的独创。三人之中，批评家们认为写得最好的是厄尔。

但是奥弗伯里所写也自有可读之处。奥弗伯里是一个朝臣，一度得势，后遭监禁并为人毒死。他所写的《朝臣》一文却只是嘲笑别人的：

> 在一切人的心目中是个人，在多数人的心目中是个最美好的人；天下一切事物都用理性来界定，惟独这件事物要用感官来界定。但是他的最可靠的标志是，只有在王公的周围才找得到他。他散发香气，他的脑筋大部分用在衣服之是否适体上。他认识的都是名人。他的聪明才智像金盏花一样，随着太阳开，因此十点钟以前，他是不起来的。他对字眼把握大些，对意义把握不大；对吐音有把握，对字眼把握不大。机会是他的小爱神，他只有一张求爱的处方。他只遵循反复无常，只赞扬漂亮，只尊崇财富，什么都不爱。他谈话的素材是新闻，他对人对事的品评像一颗炮弹，火力视火药多寡而定。在宫廷之外他不存在，就像一条出水的鱼，呼气死掉。他的运行，他的方位都没有规律，但他却在高空层运行，折射着更高物体的光。如果在那里你找不到他，你定会在保罗教堂里找到他，帽子里插一根牙签，披一件斗篷，穿着长袜子。

（杨周翰译）

这篇“性格特写”主题集中，写得紧凑，有警句，如“他的聪明才智像金盏花一样，随着太阳开”，但都是孤立的，彼此无甚联系。有生动的细节，如“帽子里插一根牙签”。口气则始终是嘲弄的。

这类特写里的精品是下面这篇：

一个漂亮、快活的挤奶姑娘

她是一个乡下姑娘，从不打扮自己，却能看人一眼就使所有的美容术失色。她知道美容不过是品德的无言诏告，因此不加注意。她的美德都悄悄地出现在她身上，像是瞒着她偷偷跑来的。她的衣服（也就是她本人）衬里远胜过面子，因为她虽然不穿丝绸，却有纯洁为饰，经得起多年使用。她从不因睡眠过多而弄坏容貌和身体；大自然使她懂得：贪睡会使灵魂生锈。所以她清早与女主人的公鸡同起，夜晚与暮归的羊群同息。挤奶的时候，她用手攥着奶头，从这可爱的挤奶机中流出的牛奶便显得格外色纯味香，因为她从不戴抹过杏仁的手套，也不往手上涂香脂，牛奶也就不会变味。她去收割时，金黄的麦穗落到地上吻她的双脚，像是心甘情愿被那只砍倒它们的手捆绑俘虏。她口里的气味是她自己的，一年四季发着六月的气息，像新垛的干草堆传出清香。她因劳动而双手变粗，因怜悯而心肠变软。冬天早黑，她坐在愉快的纺车旁边，对急转的命运之轮唱无畏的歌。她做任何事都娴静大方，似乎不懂也不会做坏，因为她的心总想做好。赶集的时候，她把一年的工钱全部花掉，买衣服只挑合体，不重华贵。花园和蜂箱是她仅有的医生，她却因此更长寿。她敢于一人独行，晚上也放羊出栏，不怕出坏事，因为她对人没有坏心；可是说实话，她也从不孤独，因为总有熟悉的歌、真诚的想法和不长的祈祷词与她作伴，而这些也真顶事，而且不会因此引起妄想而减效。最后，连她的梦也都纯洁，不怕告诉别人。不过她却迷信星期五的梦，怕惹谁生气，从不泄露。她就这样生活着，只有一个愿望，那就是她能死在春天，那样她的裹尸布上可以摆放许多鲜花。

（杨国斌译）

这里有田园风光，作者用村姑的自然美来反照城市小姐搔首弄姿的可笑，包含了社会讽刺。文字活泼，清新，而最后却来了死亡之思，把尸骨与鲜花并陈，使人憬然于好人好事之难于长久，使得文章又多了一点哲理的重量。

这篇特写归在奥弗伯里的名下，实际却是剧作家的约翰·韦伯斯特所写。韦伯斯特是名剧《白魔》和《马尔菲公爵夫人》的作者，他的剧本台词散文部分常有这类的小特写，仅《白魔》一剧就有七则之多。[4]本·琼森也在他所写的剧中插有这类小特写，如《人人扫兴》一剧里出场人物表里就有一个关于朝臣的，虽然只有寥寥几语，但生动与讽刺性却不减上列奥弗伯里所作。[5]

当然，特写最多还见于当时的历史书里，如克拉伦登的《英国叛乱和内战史》里就充满了人物写照。人们很难忘记他对克伦威尔的最后评语："他将被后世视为一个勇敢的坏人"。但这类是纳入史书的，而且写的是具体的人，与我们这里所讨论的独立成篇专写某一类型的小文是不同的。

短小独立的人物特写在文坛上没有存在很久，到18世纪之初就为期刊小品文替代了。

三

上面说的随意文体之中，席上谈是真正随意的，性格特写则未必，看似随意而实则用尽心机。现在我们要讨论的传记也是有各种情况。

英国传记有正式的，可以写得冠冕堂皇；也有所谓"亲切传记"（intimate biography），则往往是用小品文的闲适笔调来写。17世纪上半，艾萨克·沃尔顿（Izaak Walton，1593—1683）写的五篇传记属于后者。

五篇传记是：《多恩传》（1640），《沃顿传》（1651），《胡克

传》（1665），《赫伯特传》（1670）和《桑德逊传》（1678）。这五个人，多恩和赫伯特是诗人，沃顿是朝臣和外交家，胡克是《论教会政策的法则》的作者，桑德逊是主教。其实这五人都是宗教人士，就连外交家沃顿也在后来任伊顿公学校长的时候取得了神职。沃尔顿写他们，也是为了宣扬国教的伟大。在这个意义上，这些传记是以前的“圣徒传”的延续和提高。

五篇之中，《胡克传》我们已在前面第四章引过。《多恩传》最受后人注意，传中写多恩宣道情况，“老在向他自己宣讲，像一个从云端降下的天使”，又写他未死前就穿了寿衣裹住头部闭目让人画像，并把此像放在床头天天观看等生动情节。但是写得最客观最有趣的是《沃顿传》。下面是关于他从事秘密活动的一段：

沃顿辞别了大公，取了一个意大利名字，只讲意大利话，一路上为了逃避英国谍报的耳目，避免危险，他取道挪威，前往苏格兰，了解到詹姆斯王在斯德林，于是夤缘国王侍臣伯纳德·林赛，要求火速单独谒见国王，对他说，他有要事，受佛罗伦萨大公派遣，仓促离开祖国意大利，来向贵国国王禀报。

林赛报告国王之后，国王听说是位意大利大使，有些吃惊（也带有警惕），便问他的名字叫什么，（答说，叫奥克塔维奥·巴尔第），随即约定当晚某刻单独接见。

奥克塔维奥·巴尔第来到了接见厅，侍从要求他把所佩长剑解下（当时意大利人都佩长剑），进到厅里，他发现国王之外，大厅各个角落还有三四位苏格兰大臣远远地站着：他见此情况，便停止了脚步。国王见他停步不前，便叫他不要害怕，尽管把他的信息说出来，左右的人都是可靠的。奥克塔维奥·巴尔第于是就把信件呈上，并用意大利话向国王陈述了来意。国王接过信件，过了一刻，奥克塔维奥·巴尔第走到国王案前，用他本国语向国王耳语道：他是个英国人，请求国王陛下同他密谈，并要求在他逗留苏格兰期间为他保密。国王同意，并当真做到（他停留了约三个月）。在这期间，国王对他感到很满意，奥克塔维奥·巴尔第对苏格兰所能提供的一切也感到满意。他离开苏格兰时，仍然是个地道的意大利人。

他回到佛罗伦萨之后，就向大公作了如实的汇报，并表示感谢。过了几个月，消息传来说伊丽莎白逝世，苏格兰詹姆斯王继位为英格兰王。大公认为，增长智慧的最好办法就是游历与办理事务，而这两方面，沃顿都得到了锻炼，于是劝他立即回英国，去庆贺国王得到了一个更好的新王位，自己也可等候运气送来更好的差事。

詹姆斯王到了英国之后，在女王的旧臣中发现有个爱德华·沃顿爵士，后晋封沃顿勋爵，当时任王室司账，便问道，他可知道有个久居国外的亨利·沃顿？沃顿勋爵回答，他熟知此人，此人就是他的弟弟。国王便问，他此刻在何处，答说在威尼斯，也可能在佛罗伦萨，不过从他最近的来信看，他目前已在巴黎。国王便说，叫他来，他到了英国之后，让他悄悄地来见我。沃顿勋爵不免有些惊讶，便问国王，国王是否认得他？国王回答道，在你没有把他带来见我之前，我不能告诉你。

这次谈话之后没有几个月，沃顿勋爵就带着弟弟去晋见国王，国王一见就拥抱他，说，欢迎他这位奥克塔维奥·巴尔第，还说，他是他见到过的最诚实的人，因此也是最善于伪装的人。又说，我看你既不缺学识，又不缺游历和经验，而且我对于你的忠诚和办外交的才能，已经得到过真正的证明，今后，我要在这方面重用你。的确，国王在位二十二年的大部分时间都实践了诺言。但此刻，在他把奥克塔维奥·巴尔第打发走之前，恢复了他的旧名亨利·沃顿，并封他为骑士。

（杨周翰译）

也是在《沃顿传》里，人们读到沃顿一次在国外曾在一个纪念册上写下关于使节的任务的一句拉丁文，这句话译成英文是：

An Ambassador is an honest man, sent to lie abroad for the good of his Country.

（大使是一个派往国外为了国家的利益而扯谎的好人。）

后来外国人拿这话作为把柄攻击英国，引起国王不快，沃顿作了解释，才算无事。沃顿的辩白得力于“lie”这个词可有二义：1．扯谎；2．停留。运用这个双关语当然也是沃顿才智过人的一例。由于这类细节，

沃尔顿的传记也就更可读了。

四

然而沃尔顿在文学史上的更大贡献，却在于他写了一本《垂钓全书》（1653）。

《垂钓全书》有关于钓各种鱼的知识，包括从别人书里所引，穿插着歌谣和小故事；使人们特别爱读的则是关于河流、河边的旅店、各种人物的描写，清澈的文字犹如清澈的流水，由于采取了对话体而更自然、亲切。

下面就是这样的一段对话。对话主要在皮斯卡托（钓鱼人）和维内特（猎鹰者，大学生）二人之间进行，后来挤奶女母女也参加了进来。

……

维内特：相信我，先生，现在我看得出鲑鱼比雪鲦要难钓得多，因为我耐着性子陪着您两个钟头，却不见一条鱼上钩，不管您的饵是小鱼还是蚯蚓。

皮斯卡托：大学生，您得更有耐心，否则学不会钓鱼。您说什么来着？已经有了鱼了，好大的一条鲑鱼，只要我不松手，它再游两三个来回就乏了。您瞧它已经不动了，现在我得使巧劲把它甩上岸。请递一下那个小网。好，先生，鱼是我的了，现在您怎么说？是不是完全值得我的劳力和您的耐心呢？

维内特：没错儿，先生，这是一条漂亮的鲑鱼。咱们把它怎么办？

皮斯卡托：吃，晚上吃。我们一起回旅店，刚才出门的时候老板娘说了：我弟弟比德传了话来，他晚上也来这里住，还带一个朋友，比德可会钓鱼，也是一个愉快的伴儿。老板娘有两张床，我知道您同我会有那张最好的，我们可以同我弟弟和他的朋友一起玩，说说故事，唱唱民歌，也可以来个轮唱或其他无害的游戏，消磨时光，对上帝和人都无碍。

维内特：一言为定！先生，我们就去那家旅店，那儿的台布床单都是雪白的，还用熏衣香熏过，我真想躺在喷着香气的床单里。我们马上走吧，先生，因为钓鱼使我又饿了。

皮斯卡托：不，再等一会儿，大学生，刚才我用蚯蚓作饵，现在我换了小鱼，我们在那边树下呆一刻钟，再钓一条，完了就回旅店。您瞧，大学生，那里有鱼，也可能没有。给你一下子，老爷！我钓着你了。呵，是条笨头笨脑的雪鲦。来，把它挂在那柳树枝上。我们走吧。先绕个弯，到那高处的树篱边坐一会儿，等这阵雨过去。这雨下得多柔和，下在丰饶的大地上，使这青翠草地上的好看的花儿更香了。

您瞧，在那棵大山毛榉树下我曾经坐过，在我上次来钓鱼的时候。旁边林子里的鸟似乎在用同一个声音进行朋友式的争论，而那声音像是躲在一棵大树的空心里，就在樱草花的山坡顶上。我坐在那里，瞧着银色的河流静静地流向它们聚会的汹涌大海，有时受到树根和石子的阻碍，于是波浪变成了四溅的泡沫。为了消磨时间，我也看那些乖乖的小羊，它们有的在凉快的树荫里跳蹦，有的在愉快的阳光下逗乐，另有一些吮着咩咩叫着的母羊的满胀的奶头。我这样坐着看着，看到这些和别的景象使我的灵魂完全满足了，使我想起一位诗人曾经说得好：

那时我高扬在大地之上，

尝到了我生下时未曾料到的喜悦。

而等我离开那里，走进下一片田地，我又尝到了第二个喜悦，那就是一位漂亮的挤奶姑娘，她丢开一切顾虑，像夜莺一样地在唱歌。她有一副好嗓子，所唱的柔美的歌是马洛所作，至少已有五十年历史了；她的母亲唱另一支歌相和，是沃尔特·雷利爵士青年时所作。

两支都是老歌，都很好听，我认为远远胜过当前这个爱挑剔的时代流行的所谓强烈诗。快瞧，她们两位又在那里挤奶了，我要把雪鲦鱼送去，请她们为我们再唱那两支歌。

上帝保佑你，老太太，我钓了一阵鱼，现在要去勃利克屋睡觉。鱼钓得多了，我同我朋友吃不完，现在把这条送给你和你女儿，我是从来不卖鱼的。

挤奶女之母：上帝报答您，先生，我们一定高高兴兴地吃这鱼。如果您两个月后再来这里钓鱼，我一定请您喝奶酪酸果酒，坐在新堆的干草顶上喝，我这闺女一边唱她最爱唱的歌。她同我都喜欢钓鱼的先生们，他们全都那样正派，客气，不嚷嚷。这会儿您愿不愿意喝一碗红牛奶？要多少有多少。

皮斯卡托：不喝了，谢谢你。倒是想请你答应一件事，这对你们母女不费事，而我们

会感到受惠，那就是请你女儿唱支歌，八九天前我过这草地的时候她唱过那支歌。

母：请问是哪支歌？是《牧童修胡》，还是《杜尔辛娜午休》，还是《菲力达啐我》，还是《恰维·且司》？

皮斯卡托：都不是，是你女儿唱第一部、你唱第二部的那支歌。

母：我懂了。这歌第一部是我在青春时期学的，也就是在我女儿现在的年龄；第二部对我现在更适合，是二三年前学的，这时我已尝遍人生的忧虑了。我们一定两部分都唱，尽力唱好，因为我们两个都喜欢钓鱼的先生们。来，女儿，你高高兴兴地为先生们唱第一部，完了我来唱第二部。

挤奶姑娘的歌

与我同居吧，做我的爱人，
我们将品尝一切的欢欣，
凡河谷、平原、森林所能献奉，
或高山大川所能馈赠。

我们将坐在岩石上，
看着牧童们放羊，
小河在我们身边流过，
鸟儿唱起了甜歌。

我将为你铺玫瑰为床，
一千个花束将作你的衣裳，
花冠任你戴，长裙任你拖曳，
裙上绣满了爱神木的绿叶。

最细的羊毛将织你的外袍，
剪自我们最美的羊羔，

无须怕冷，自有衬绒的软靴，
上有纯金的扣结。

芳草和常青藤将编你的腰带，
琥珀为扣，珊瑚作钩，
如果这些乐事使你动心，
与我同居吧，做我的爱人。

你将有银盘盛肉，
天神也吃了快乐，
杯盘全摆在象牙桌上，
每天供你我共尝。

牧童们将在每个五月天的清早，
为使你高兴，又唱又跳，
如果这类趣事使你开心，
与我同居吧，做我的爱人。

维内特：相信我，先生，这是一支极美的歌，这位良善的姑娘又唱得特别甜蜜。我们的伊丽莎白女王常说，她希望在整个五月变成了一个挤奶姑娘，我看是有道理的，因为那些姑娘们无忧无虑，只是白天唱一整天的甜歌，晚上睡一通夜的好觉。毫无疑问，我们这位良善、天真、秀丽的姑娘也是这样的。让我把奥弗伯里爵士写的挤奶女的愿望转送给她吧，那就是：“她愿死在春天，那样她的裹尸布上可以摆放许多鲜花。”[6]

挤奶女之母相和的歌

如果世界和爱情都年轻，
每个牧童都说话当真，

这些乐事能叫我动心，
我会与你同居，做你的爱人。

但是时光把羊群赶回羊栏，
江河咆哮，岩石冰凉，
这时夜莺闭住了歌喉，
人们也诉苦叫愁。

花儿枯萎，田野漫漫，
听任粗暴的冬天弄玩。
嘴如蜜糖，心如苦艾，
春的幻觉，秋的悲哀。

你的袍、靴、玫瑰的床铺，
你的花冠、长裙、花束，
很快就破裂，枯萎，忘记，
只剩下熟透的愚蠢，烂掉的智理。

你的腰带和常春藤纽，
珊瑚的钩，琥珀的扣，
都不能打动我的心，
来与你同居，做你的爱人。

说什么山珍海味
更合人的口胃！
虚妄之言！只有上帝所赐，
才是人间饮食。

如果青春长存，爱情繁茂

欢乐不逝，老年不忧，

那么这类乐事会使我动心，

我就与你同居，做你的爱人。

皮斯卡托：唱得好，老太太，谢谢你。以后我再送你鱼，还要你再唱歌。来吧，大学生，让姑娘歇歇吧，别让她唱坏了嗓子。瞧，老板娘来叫我们去吃饭了。怎么，我弟弟比德来了么？

老板娘：来了，还带了一个朋友，他们听说你在这里都很高兴，想看你，也饿了，想吃饭。

河流之美，人情之美，垂钓之乐，写法之闲适，文体之随意——到此都达极点了！然而沃尔顿的宁静却只属于他个人。时间是1653年。内战双方的铁蹄已经踏遍了英格兰，1642年和1648年两次大战过去不久，1649年国王查理一世刚被砍头，沃尔顿这本书恰是在清教徒欢呼克伦威尔被推为护国公的当年出版的。有多少英国人能有沃尔顿的乐趣？他们中的活动人物正忙于斗争，写的也是另一类散文。

注释

1　原《英国文艺复兴时期文学史》第24章《随意文体》。——编者注

2　第19则。

3　此段中引文，转引自杨周翰：《十七世纪英国文学》，北大出版社，1985年，第224页。又本节所引《席上谈》各则译文同出此书。

4　详见王佐良著：《约翰·韦伯斯特的文学声誉》（英文），萨尔斯堡，1975年，第59页。

5 详见杨周翰：《十七世纪英国文学》，第55页。

6 即本章第2节所引韦伯斯特写的《一个漂亮、快活的挤奶姑娘》末句。

小册子及其他[1]

在讨论16世纪散文的时候，我们曾提到小册子之战。嬉笑怒骂都成文章的马丁·马伯里莱特便是那场笔战中的健将。

进入到17世纪，小册子继续大量出现，到了接近内战的年月更是频繁，既有谴责各种不良社会现象的一类，又有就政治、宗教、经济等大问题进行激烈辩论的一类。两类之中都有好的散文。它们的共同特点是：1．口语化；2．着眼城市读者；3．一般都写得犀利、有力。但是当时最雄辩的政论家弥尔顿却既不口语化，也不通俗化，是一个明显的例外。

一

17世纪初年最重要的小册子作者是德克。他是剧作家，独立或与人合作写剧15部，其中包括有名的《鞋匠的节日》。他从小家贫，曾因负债几度坐牢，因此对伦敦下层生活了解甚深。所作小册子有《神奇的一年》（1603），它表面上是为庆祝詹姆斯登基而写，但着重描绘的却是那年伦敦瘟疫流行的恐怖情况，后来笛福据以写了《瘟疫年纪事》。另有《伦敦的七种致命的罪恶》（1606）、《地狱来的消息》（1606）和《笨人初级读本》（1609）等小册子讽刺伦敦的市井世态，都写得非常生动，如形容伦敦街道上夜间到处有烛光照明，光亮得像演剧的戏院，使得商人和学徒之流经不起诱惑而堕落。又如写商人酗酒的情景：

> 穿缎袍的商人上午下午都坐在店中，眼光尖刻地注视着比他穷的邻居，像是一口气喝了一夸脱的酸醋，现在他溜出门外，偷进一家酒馆，在那里独饮，或同那些与他斗钱的人

合饮，只听酒塞一瓶又一瓶地打开，声音像放小炮弹，把酒灌进他们的大肚子，直到眼睛看不见一物，腿也完全站不稳了，在那种狼狈情况下又撞上了一根柱子，撞得倒地不起……[2]

好斗的清教徒写起小册子来，另有一番笔墨：

因为我们现在有各色各样的淫荡女人天天成群结队去看戏，去我们的戏院，去看人也给人看，像在奥维德的时期；我只要她们（如果不是她们的父亲和丈夫）想想：在外面游荡，去看戏，去进戏院从来都是卖淫的坏女人和最淫荡的娼妇的可耻的标记；古代没有一个规矩、贞节、安静的姑娘或女人，只有被打上了印记的妓女和无耻的通奸犯才去那等地方，那时候戏院变成了一个公共妓院……[3]

普林（William　Prynne，1600—1669）喜欢用一大堆同义词加强他的语气，其文之芜杂一如伯顿。同时，我们也看见一种义愤之火点亮他的言辞，虽然他必然也知道，真正的敌人不是戏院或喜欢玩乐的妇女，而是这一切之后的朝廷。果然，国王动怒了，把他投进监狱，罚款，并且割去了他的双耳。

二

等到内战后期，以克伦威尔为首的革命政权建立，仍然频繁出现的小册子一方面为新政权辩护，另一方面也对革命阵营内部的问题进行争论。

弥尔顿在这两方面都写过重要文章，如两篇用拉丁文写的《为英国人民声辩》是反驳欧洲大陆的保皇派的攻击，而用英文写的《论出版自由》是反对英国内部的书刊检查制度。

弥尔顿的全面情况将在本书最后一章讨论。这里我们只略谈其散

文。

他的散文数量大，内容涉及宗教、政治、教育、婚姻等方面的重要问题，大多是当时英国争论的热点。作为赤诚的革命斗士，弥尔顿在政论文里也是立场分明，见解犀利，常有惊人之笔，他对于离婚自由的倡议（为此共写了四本小册子）更超越当时社会所能接受。

他的散文风格也相应的是一种庄严、雄健的风格。请看下面的例子：

> 夫为国献言，大夫条陈于明堂，议政于国会，一介之士则撰文章。文章，大业也。执笔之际，情为之移，神为之奋，或忧其败，或虑其祸，或切盼成功，或信其说必行。余作此文，各种心情悉有之，于此卷首，宜以主要动机，为读者述之。然今既脱稿，不日将见于公众，激越澎湃，不能自已，殊非卷首数语可毕其辞。虽然，余纵不作序，谅世人亦不余责。此文之作无他，为国之爱慕自由之人，为国之提倡自由之人，为与彼等共雀跃同欢庆耳。全篇文字，可作争取自由之实证，甚或可作赢得自由之丰碑。
>
> ……
>
> 教会与国家，于书之为好书坏书，公民之为好人坏人，不能不表极大关注。此点余亦承认。治坏人，或予禁闭，或投牢中，或处以极刑。然则书非可以致死者也。书之生命力，乃作者灵魂所赋予。书，作家智慧之精华，如炼金丹，升华净化，臻于至纯，乃纳玉壶，以为珍藏。谚言，龙之齿，植地生幼龙。书之孳衍，与龙似。植书于野，异日或生持矛武士。人可以错杀，好书亦可以错毁。是不可不慎也。杀一人，杀一有理性之生命，杀一上帝之子孙耳。若毁一好书，实毁理性本身，无异毁上帝之目。[4]
>
> （许国璋译）

作者的声音激越，因为他有高度的政治责任感，所以要运用他从古典文学里学到的全部修辞术，侃侃而谈。他不屑拾起市井琐语，宁用庄严大词和高度拉丁化的句构，句子套句子往往越页，因此而为后世所病。但他并不是只有一体，在他的雄健风格内部也有不同的调子，不同

的声度，可以简明如：

悲惨的精神结缡于寂寞。

也可以直截了当如：

让我自由地了解，说话，按照良心争辩，在一切自由之上。

也可以短句连接如：

颇有人抱怨上帝不应任亚当犯错，愚妄之言如此！上帝已赐亚当理智，亚当应能自由选择，因有理智即知选择也。

警策之言更是俯拾即是：

自由是所有大智者的保姆。

只有好人才真心爱好自由，其余的人不爱自由而爱放纵。

我不能称赞一种逃世隐居的道德，未经运用于风云之中，从不出击迎敌，反而从竞赛中溜走，虽然正该去夺取不朽的花环，不惜沾尘流汗。

他是一个完全自觉的艺术家，对各种表达方式都是精通的，但他又是一个饱读古典的人文主义者，认为比一切语言艺术更高的是一个高尚的人对社会的职责，所以要求语言必须适合内容，内容既庄重，语言也不能琐碎。正是从这一点出发，他对于塞内加与西塞罗的风格之争也自有见地。在举世滔滔尽学塞内加的时候，他却攻击号称“英国的塞内

加”的霍尔主教，说他“造句按照法令，超过三英寸长的都没收”，并说他的句子“单脚蹦跳，有似抽风”。[5]弥尔顿自己则选择了雍容大度的西塞罗体。

近来的研究者还发现，弥尔顿的散文风格是有发展的，即从初期的庄严华丽发展到后期的比较着重实用。[6]

当然，无论怎样说，弥尔顿的散文谈不上平易，也不是能够普及的。平民百姓另有代言人。他们是“平均派”、“掘地派”里出来的群众领袖，代表革命阵营的左翼。他们的演讲和政论小册子用了截然不同的风格。下面是几个例子：

> 呵，如果国会和市政府能听见我们肚子里的饥叫就好了！能把我们挨饿的孩子的眼泪装在瓶子里就好了！能把他们善心的母亲要求拿面包去喂他们的哭声刻在铜牌上就好了！……
>
> 呵，你们这些国会议员，市政府的阔人，过得舒舒服服，喝着大碗酒，盖着鸭绒被，你们刮我们的肉，剥我们的皮，却没有一个留心一下，看一看我们的脸如何因愁苦和饥饿而变黑了？没有任何人值得怜悯？海怪还会拉出奶头给它的孩子喂奶，而我们的统治者却变得像荒野里的鸵鸟一样残酷了！
>
> 呵，英格兰的大人物，你们以为正义的上帝不会注意到你们像吃面包那样吃我们的肉么？你们大多数不就是国会议员，海关关员，税局局员，司库，城镇和堡垒的长官，军队里的司令，法庭那贼窝里的法警么？你们的亲戚和把兄弟不就是替国王收税、替主教收租、执行扣押的那些人么？你们的绸缎呢绒，你们的金线银线编的花边又是什么呢？不就是我们额上的汗水，我们的瘦脊梁和空肚子么？

这个小册子的作者没有署名，有人说是平均派领袖约翰·利尔伯恩（John Lilburne，1614—1657）。这样的散文完全不同于弥尔顿的或前面引过的任何别人的，没有修辞术，也没有闲适情调，只有呼声和骂声。

也是这个利尔伯恩，曾经同人合写了一本小册子《英格兰发现新的锁链》，攻击克伦威尔的独裁，受到逮捕。当审问者问他是否此书作者或知道此书写作内情时，他回答说：审问者非依法成立的机构，无权审他，他如回答了就等于出卖了自己的自由权利。又接着说：

> 但是我可以告诉你，我近来的行动并非躲在一个洞里或一个角落里干的，而是顶着大太阳在屋顶上当着成百上千的人干的。为什么还要问我？去找听过见过我的人吧，你会寻着几百个证人，他们会告诉你我说了什么，干了什么。我厌恶洞和角落。我的行动也不需要洞和角落。它们是完全真诚的。我不因我干了的事而抱歉，干的时候我是完全清醒的，而且决心用生命来证明我干对了。这就是我对你的回答。[7]

这也是出自一本小册子的。

另一个例子：

> 过去，我们受不了国王的压迫和专制，把他的王袍剥掉了，现在如果国会议员以为只要穿上国会的袍子就一样可以压迫我们，那是妄想！不，不，那离我们想的太远了！不管来自国王或国会，我们一概不会允许；他们都不公平，哪儿出现不公平，我们就在哪儿反抗。……
>
> 一切官职，称号，无论来自帝国、王国、国会或别的什么，都得服从于大众的安全，都以这个为根据，都只是为这个而制定，因为没有这个就没有人类社会，没有群居和生存，因此必须保持安全，这是人类最大的好事。东西可毁，人可死，但必须在地球上保存人类，人人有保存之权，除敌人外，任何人的这个权利不能剥夺。这是上帝在自然界立下的规矩，适用于一切官吏、政府、一切法律、行政、管理，而与此相反的官吏与政府都是反上帝、反自然、信魔鬼的，都是叛逆，可以用一切方式、一切办法加以憎恨、谴责、抵抗。[8]

这本小册子用了一个挖苦的标题，明明是人民的告示，却说成《在

威斯敏斯特聚会的腐败的英格兰下议院向代表一般自由人民的机构的呼吁》（1647）。作者理查德·奥弗顿（Richard　Overton,？—1646）又是一个“平均派”。他除了大喊，还说出了一个大道理，即一切服从大众的安全。散文在这里不仅谴责，还讲了政治理论。

三

小册子之外，还有其他种类的散文，甚至内战战场之上也传来了身历其境者的体会之言，这些写成文字，也可以是绝好的篇章。

下面就是一例。革命军的主帅克伦威尔在1644年7月于马斯登荒原之役大败国王军之后写了这样一封信：[9]

致瓦仑丁·沃尔顿上校

亲爱的先生：

上天的恩泽我们有责任共庆，在遭遇惩罚与考验的时候，我们也应一起赞美上帝，同尝悲哀。

英格兰和上帝的教会确实蒙受了主的恩惠，得到我们从战争开始以来最大的胜利。一切证据说明这是主赐给崇敬上帝的党的一方的绝对胜利。凡我们进攻之处，敌人无不崩溃。我自己指挥的左翼除少数殿后的苏格兰人之外都是骑兵，把王子的骑兵全部击败。上帝使他们变成了我们刀下的草梗。我们又用骑兵向他们的步兵团队进攻，也把他们全部击溃。现在我还不能说清细节，但我相信王子原有的二万队伍已经剩下不足四千。光荣，一切光荣，归于上帝。

先生，上帝也用一棵炮弹带走了您的长子。炮弹打进了他的腿部。我们不得不把它割掉，他因此而死。

先生，您知道我自己在这方面受过的考验，但上帝支持了我，把他带往我们都渴望前往、作为生活目标的快乐之境。您的亲爱儿子也在那里，满身荣耀，再也不会尝到罪恶或悲哀了。他是一个英勇的青年，分外通情达理。愿上帝给您安慰。他死前完全心平气和，

但对弗兰克·罗素和我无法表达这种心情。“是比痛苦还大的感觉”，这是他对我们说的。这是真正令人赞美的。过了一会儿，他又说：有一件事使他精神不安。我问他是什么？他说就是上帝没有让他继续做对他的敌人的执刑人。在他倒地时，他的马也被炮弹击中，我听说另外还有三匹马也倒下，他嘱咐旁边的人向左右闪开，让他可以看那些坏蛋如何逃走。真的，他在军中非常得人喜爱，凡认识他的都爱他；只是认识他的人不多，因为他是一个温文的青年，适合于服侍上帝。您有理由向主祝福。您的儿子现在是一个光荣的天上圣人了，应该使您十分喜悦。让这封信汲走您的悲哀，这些不是为了安慰您而说的虚假之词，整个事情是如此真实，毫无疑问是真理。借助耶稣的力量您可以做任何事情。寻求它吧，您会容易承受您的考验。这是对上帝的教会的公共功德，让它使您忘掉您个人的悲哀。愿主的力量支持您；这里祷告着

您真正的忠诚、热爱的兄弟，

奥利弗·克伦威尔

这封信前面叙战况，中间报告死讯，后面用上帝之道安慰死者的父亲，文词是朴素的，感情是真挚的，一个清教徒的虔诚处处可见，散文不再闲适，不再争论，而发挥了它的实用性，还带上了一点英雄气概。

四

17世纪上半叶英国散文的最后一位大作家是霍布斯。

托马斯·霍布斯（Thomas Hobbes，1588—1679）是一个政治哲学家，写了一本大书，叫做《利维坦》（1651）。这个字的原文是Leviathan，源出《圣经》，意为一庞大的海中怪兽，霍布斯用它来指一个中央集权的国家。

他主张绝对君权。他认为人有劣根性，绝对自私自利，这样在社会上不能同别人友好相处，而是“尽人皆敌”，为了维持秩序，不得不共同订约，把统治权交给一个超乎众人之上的君主，由他来实行绝对的统

治。

我们看他怎样说出这些意思。以下引自《利维坦》：

> 明显的是，当人们生活在没有一个共同的力量足以震慑他们的时候，他们可称为处于战争状态，而且是一场尽人皆敌的战争。……
>
> 在人感到除自己力量外别无安全保障、一切靠自己想办法的时候，情况就同尽人皆敌的战争时候一样。在这种情况下，不可能有工业，因为没有把握出产品，也就没有耕作，没有航行，对海运来的商品没有用处，没有宽敞的建筑，没有工具足以输送需要大力才能移动的物件，没有关于地球表面的知识，没有时间的计算，没有工艺，没有文艺，没有社交，而最坏的是，只有对于暴死的经常恐惧和实际危险，于是人的生命变得孤寂，穷困，肮脏，野兽不如，而且短促。[10]

这里的一个观点，即在自然状态之下人与人经常处于战争状态，是令人吃惊的，只有面对事实不眨眼的哲学家才能如此明白说出。霍布斯的散文是冷静观世的散文，但上面引文的最后一句——“人的生命变得孤寂，穷困，肮脏，野兽不如，而且短促”——也泄露了他的悲观情绪，一连串可怕的形容词形成了对人生的几乎绝望的看法。

然而这只是偶然的流露。他接着说解决之道在于社会必须订立共同遵守的契约，但这还不够，还须建立一种共同的权力机构，才能使契约有经常性持久性，才能“威慑众人，指引他们为共同的利益而行动”。他进一步阐明说：

> 建立这样一种共同的权力机构，使它能保护他们不受外国侵略，不遭彼此伤害，而是彼此相安，能凭本身的勤劳和大地的果实养育自己，安足地生活，唯一的办法是把他们的权力和力量放在一个人身上，或一个会议身上，后者靠众人所表达的意见，把他们的全部意志缩成一个意志。……这不只是表示同意或和谐，而是众人全体团结于同一个个人之中，办法是彼此订约，犹如彼此互告：“我批准并把管理我自己的权利交给这个人或这个会

> 议，条件是你也把你的权利交给他，并同样批准他的一切行动。”做到了这一点，团结于一人之中的众人就被称为一个国家，即拉丁文的Civitas。这样就产生了利维坦，或者更恭敬地说，产生了那个有死期的上帝，我们虽然生活在永恒不灭的上帝之下，却要靠那另一个上帝来取得我们的和平和保护。[11]

这是原始的社会契约论，以后要由洛克和卢梭来发展，成为美国和法国革命的中心思想。当然，霍布斯的绝对君权论又是后人排除的。但是当我们想把霍布斯作为一个保皇党徒打发掉的时候，我们却又发现他不为当时别的保皇党徒所喜。这里有一个重要的原因，那就是他的论述里一点没有君权神授的思想。他的出发点是自然人之间的利害关系——他一再阐明的是人的自私，因此彼此相争相伤，所以需要一种绝对威权来“震慑”他们。他不常宣讲神道，被人骂为无神论者，因此他虽曾经流亡法国并做了也在流亡中的英王查理二世的数学老师，却无法在那宗教气氛浓厚的国家长住下去，还是回英国同革命政权作了妥协。在上面引文的最后一句里，我们还从他把利维坦与上帝相比里听出了他的嘲讽口气。

总起来看，霍布斯是一个唯物主义者。他曾任培根的秘书，相信科学；他是“近代实验心理学的创立者”。[12]他喜爱几何学，所以写文讲述道理也是一步一步推进，井然有序。他的散文接近“数学般的朴素”，皇家学会所提倡的，他做到了，还加上了他特有的冷静——冷静到似乎不近人情的程度，但又不缺乏嘲讽和机智。

据说，他临死的时候，对身旁的人说了一句：

> 我快作最后的航行了，在向黑暗猛烈一跳。

跳向黑暗？还是跳向这个科学世纪越来越明显的理性主义的光明？

至此我们已把17世纪上半叶的各类散文和散文大家——培根、布

朗、伯顿、沃尔顿、弥尔顿、霍布斯等大体介绍了。现在再略作小结。

1．这半个世纪应同16世纪下半叶连起来看，从1550年到1660的一百多年是英国近代史上的一个关键时期，英国散文也在这个时期内经历了重大变化，在时局和科学冲击的大潮下锻炼过来，变得能适应新的时代要求，传达新的内容。

2．西塞罗与塞内加风格之争已经过去，西塞罗的圆周句固然少用了，塞内加的并列短句也未到处“蹦跳”，英国散文家们在两者之间找到了更符合英语本身习惯的中间道路，各体并存而更向平易发展。同样是写得清楚的论说文，世纪中叶的霍布斯就比世纪初年的胡克要更平易有力。两者之间的距离就说明了这一类散文经历了多大的发展。

3．单从艺术性来看，这也是一个绚烂多彩的时期。作家们在散文中运用各种色彩、音响和感官印象，同时又让它的警句名言充满更深刻的智慧，人的创造力发挥到了空前的程度。

4．这样的散文局面与复辟以后的散文局面是有联系又有分别的。联系在于平易的进程在继续：班扬、德莱顿、笛福是拉蒂默、琼森、纳什的后裔。分别在于文艺复兴的潮流消退，上来了一个理性主义的启蒙前期。

然而散文的局势虽已明朗，我们的任务还未最后完成。文艺复兴的潮流在消退之前，还在一个伟人的诗里显现了最后的光华灿烂，他就是我们已经见过面但还没有熟悉的弥尔顿。

注释

1　原《英国文艺复兴时期文学史》第25章《小册子及其他》。——编者注

2　德克：《伦敦的七种致命的罪恶》，见戈登：《英国散文的运动》，1966年，第93页。

3　威廉·普林：《鞭挞戏子》，1632年，见H.里德与B.道勃莱编：《伦敦英国散文选》，第2版，1949年，第523页。

4　《论出版自由》，1644年。

5　《弥尔顿全集》，哥伦比亚大学版，纽约，1933年，iii，321。

6　见丹尼斯·旦尼尔逊编：《剑桥弥尔顿研究良友》（1989）中托马斯·N.康恩斯所作《弥尔顿的散文》一文。

7　《政务院的画像》，1649年，见《诺顿英国文学选》，第5版，第1卷，第1740页。

8　《塘鹅英国散文选》，第2卷，第98—99页。

9　《塘鹅英国散文选》，第2卷，第25—26页。

10　霍布斯：《利维坦》，第1部，第13章。

11　霍布斯：《利维坦》，第2部，第17章。

12　道格拉斯·布什：《牛津英国文学史17世纪早期卷》，第288页。

蒲柏和英雄双韵体诗歌[1]

一

18世纪英国诗歌的总图景是：世纪前半，新古典主义盛行，诗歌城市化，题材主要是伦敦中上层人们的社交生活，主要的诗体是“英雄双韵体”；在世纪后半，感伤主义出现，诗歌乡村化，题材主要是大自然和大自然中不幸者的纯朴而强烈的感情以及诗人们悲天悯人的感伤情绪，在诗体方面则是古民谣体渐占上风，白体无韵诗也重新抬头。

18世纪最好的诗有同时期最好的散文的优点：匀称、平衡、理性化，在艺术上加工细腻。但也因此而为诗歌趣味不同的人所不喜，认为根本不是诗。19世纪诗人兼批评家马修·阿诺德（Matthew Arnold，1822—1888）就认为这个时代只有好的散文而无好诗，德莱顿与蒲柏所写的诗只是“散文的经典之作”[2]。这是因为他心目中的好诗只有浪漫主义的作品。到了20世纪，这一评价被推翻了。也是诗人兼批评家的艾略特认为“18世纪的诗之所以是诗，部分原因在于它有好的散文的优点”[3]。这是因为作为一个现代主义者，他心目中的好诗都应具有散文化的品质。

两种说法代表了两个不同时代的诗歌趣味，却同样集中于一点，即认为18世纪英诗散文化，只是对它的评价悬殊。我们又如何看待这个问题？首先，散文化不足以概括全部18世纪英诗，实际情况远为复杂，世纪前半与后半就各不相同。其次，散文化本身也有好有坏，在经过了一个过分诗化的时期之后，散文化是继文艺复兴时期过分抒情化的英诗而来，是在前人已把一种诗歌发展到极度之后的另辟途径，而在这样做的时候，诗人们不仅酣畅地表现了他们的时代和社会，而且在艺术上精雕细刻，达到了新的完美境地。

二

这个时期的最伟大的诗人是蒲柏，他也是全部英国诗史上艺术造诣最高的一人。亚历山大·蒲柏（Alexander Pope，1688—1744）从小就受厄于两个不利情况：其一，出生在政治上受迫害的天主教家庭，因此不能上大学，也无法担任公职；其二，从小多病，脊骨上有结核病灶，身材矮小（仅4尺6寸），畸形，因此对别人的态度特别敏感。然而痛苦的处境却使他格外勤奋，主要靠自学学会了古典语文，很小就会写诗，不断追求艺术完美，后来因翻译荷马史诗得到巨额稿酬而盖屋建园，过起了乡绅似的生活，成为第一个靠笔杆子跳出贫穷线的职业作家。

他的成名作是《论批评》（1711）。在这首七百多行的长诗里，23岁的蒲柏俨然以文学大师自居，纵论了：1．文学批评的重要与高明的批评家如何养成（第1—200行）；2．批评之十弊及原因（第201—559行）；3．批评的正确原则与欧洲文学批评史的简要回顾（第560—744行）。

如此架势，如此内容，这诗完全可以写得枯燥，理论化，难于吸引读者。但是在蒲柏手里，它却成了一首有内容、有文采、音调铿锵而多变、充满了令人喜悦的佳段名句的艺术制品。可举论奇思怪喻一段为例：

有的诗人只偏爱奇思怪喻，
巧妙的构思突出于每行诗句。
满足于异想联翩和巧喻堆砌，
那样的作品不恰当也不合适。
整篇诗章遍用金玉铺砌堆成，
借装饰手段掩蔽艺术的无能。
写诗如同作画，似这般怎能描绘

大自然的真实面目和纯朴的妩媚？

真才气是把自然巧打扮，

思想虽常有，说法更圆满。

有的诗篇一看就知道写了真实的状况，

因为如实反映了我们脑海中的印象。

平易朴素才能施展机智，豪情奔放，

如同背景晦暗才能使光线格外明亮。

作品里奇思怪喻壅塞并没有好处，

人体的血液过多也会走上死路。

（吕千飞译文）

当然，蒲柏是有所本的，不仅内容是西欧古典主义早已确立的准则，就连写诗来论诗这一方式也早有古罗马的贺拉斯（Horace，公元前65—68[4]）、文艺复兴时期意大利的维达（Marco Girolamo Vida，1490—1566）和近代17世纪法国的布瓦洛（Nicolas　Boileau，1636—1711）等人示范过了，但蒲柏又不甘心仅仅做一个模仿者、转述者，而力图写得比这些人更巧妙更艺术，而且他又是针对英国诗坛的情况而言，因此这诗仍然显得清新有力。正如他自己在本诗中所提出的：

真才气是把自然巧打扮，

思想虽常有，说法更圆满。

这是他为“才气”或“巧智”（wit）所下的有名定义，而表现了这种才气的，首先是蒲柏自己。

上引两行诗的英文原文是：

True wit is nature to advantage dress'd,

What oft was thought, but ne'er so well express'd;

所用诗体即是18世纪多数英国诗人都用的“英雄双韵体”（the heroic couplet）,蒲柏以外，艾狄生、斯威夫特、约翰逊等人也都用它。这一诗体古已有之，乔叟、斯宾塞、马娄等大诗人都用过，但后来白体无韵诗盛行，用者少了，到17世纪才由华勒（Edmund Waller，1606—1687）、旦能（Sir John Denham，1615—1669）、德莱顿等人恢复，经蒲柏的运用而达到最高的艺术境界。它的格律是：每行五个音步，每步两个音节，一轻一重；两行成一组，互相押韵，故称“双韵体”。其好处是整齐优美，其缺点是这种脚韵要安排——两行一韵，下两行换一韵，这样两行两行下去，容易陷于单调、机械。蒲柏的贡献在于：使它更工整，又使它更多变化，特别是在行中停顿点（caesura）的变换上下功夫，不仅每行之中必有一顿，而且往往每半行之中也有一顿，顿的位置不一，从而增加了各种音节配合与对照的机会；另一个好处是能将重要的词放在顿前或顿后，取得额外的强调效果。上引两行中，第一行nature（“自然”）后有一顿，既可喘一口气，又强调了此词；第二行thought（“想到的”）后一顿，而行尾express'd（“表达出来的”）也一顿，二者在音韵上形成了一郑重一急促的对照。此外在尾韵的选择上，也有各种变化：一般用单音节重读词，但也有用弱读音节为尾的，即用了所谓“阴韵”（feminine rhyme），如这两行之尾的dress'd与express'd就是，读时须口齿伶俐，使人感到巧妙，而这巧妙感又正是意义上“巧打扮”、“更圆满”所要求的效果。这也就是音与义互相增益的一例。

不仅如此，他还能进一步做到音、形、义三者的结合，如指出俗流诗人们

And ten low words oft creep in one dull line:

这里用了十个单音节词模仿他们的拙劣诗行在迟缓地爬行。又用下面两行：

A needless Alexandrine ends the song

That, like a wounded snake, drags its slow length along.

形容他们无法驾驭六音步体（即一行有12个音节的诗体），第二行正是戏仿他们所作，这次一条12音节的笨重诗行不仅爬行，而且爬行如蛇了。

除了运用音韵上的各种技巧之外，蒲柏的另一突出长处是文字上极为干净利落。他善于用词，善于把它们放在恰当的位置，笔下经常出现巧对、名句，许多流行到了后世，至今为人引用，这里关于真才气的两行便是一例。此外见诸本诗内外的还可略举几例：

一知半解是危险的事情。

错误人难免，宽恕最可贵。

秩序乃上天第一法则。

天使怕涉足处，笨伯争先涌入。

谁又拿车轮去碾一只蝴蝶？

欲大骂先小捧，明里点头，暗中白眼。

下笔自如乃是艺术，并非侥幸，

正如学了舞才能脚步轻盈。

如果才华动你心，想想逞能的培根——
最聪明、最出色、最卑鄙的一人！

滔滔的德莱顿缺少，或忘了，一条：
最后最高超的艺术在于删掉。

以上所说，还不能曲尽蒲柏“英雄双韵体”之妙，而且随着年岁的增长，他的诗艺也有发展，《论批评》不过是走出了成功的第一步罢了。

三

接着来的是《夺发记》（*The Rape of the Lock*，1713，1717）。蒲柏自称它为“一首英雄体滑稽诗篇”，亦即戏仿史诗的滑稽之作。

此诗的起因是：两个天主教家庭因为一件小事结了怨，这小事即是一家的少爷开玩笑，偷剪了另一家小姐的一绺头发，小姐和她家人大怒，不肯罢休，有一个两家的通好请蒲柏写了此诗调和，他小题大做，写成两大阵营斗法的史诗模样，使两家人读了觉得滑稽，事情也就了结了。

诗初作于1713年，仅两章，出版后很得好评。蒲柏得到了鼓励，乃将原诗扩充成为五章，于1717年定稿，与初作最大的分别在于采用了仿古史诗中常见的文学手法（machinery），加上了大批精灵助战。

蒲柏本人完全明了此诗的游戏性质，一上来就写道：

什么可怕的过失能从爱慕中起因，
什么巨大的斗争能在琐碎里产生，

是我所唱——

这样的游戏文章，为什么一代一代的读者喜欢它，以至流传至今？

首先，这是因为蒲柏在这里创造了一件令人炫目的艺术精品。他精雕细刻，把人物写得活跃，把他们所处的环境——从闺房的梳妆台一直到客厅的咖啡桌——写得具体细致，又动用了“文学手法”让那些精灵鬼怪来烘托气氛，于是正当女主角张开眼的时候——

贝林达一笑，整个世界开了怀

——就有一名“气精”预感要有大祸临头。接着是在汉普登宫的一场斗牌，喝咖啡，正在小姐不注意的时候青年男爵从背后偷偷下手剪发了，情节达到高潮。以后是小姐兴问罪之师，各种角色表态，小姐终于找到机会拿鼻烟抹在男爵脸上，作为报复，而那一绺秀发则高飞天上，成为一颗新星。总体的布局是无懈可击的。而在细节上蒲柏又拿出他的全部技巧，运用各种修辞和音韵效果，把这世界描写得像小姐们心目中的玩具店一样：

With varying vanities, from every part,

They shift the moving toyshop of their heart;

Where wigs with wigs, with sword-knots sword-knots strive,

Beaux banish beaux, and couches couches drive.[5]

(I, lines 99–102)

精巧，闪亮，浮华，端出一件罗可可式的艺术品。

其次，蒲柏对于这个浮华世界是又羡慕又讽刺的。羡慕，因为他作为一个畸形儿的文士，毕竟是一个局外人；讽刺，则是因为他看得清这

个世界里人们的可笑之处。他竭力要写得不至于得罪这场争执中的女方，对于小姐的美是赞语不绝的，然而他也写出：

尽管她用一切艺术掩护，
她的心头藏着一个人间的情夫。

（III，第143—144行）

也就是说，在那样的社会里，小姐们是在利用一切机会猎取情人的。关于那位男爵，蒲柏没说一句好话，一上来就写他处心积虑要夺她的头发：

Resolved to win, he meditates the way,
By force to ravish, or by fraud betray;

(II, lines 31–32)

决心打胜，他把方法细加考虑，
或用暴力强占，或用诡计偷取；

（II，第31—32行）

这里用笔是极重的：force，ravish，fraud，betray，都是强烈字眼，特别是ravish一词实与rape同义，而rape作为全诗标题，也早已暗含夺发亦即侵犯贞操之意。这在男性中心社会里是妇女经常的遭遇。而等到头发到手，男爵得意洋洋，大夸胜利，并且进而歌颂他依仗的那副剪刀所代表的暴力：

时间所赦免的，钢铁叫它送了命，
纪念碑同人一样，有逃不掉的厄运。
钢铁能摧毁天神的营造，

把特洛伊的宫殿撞倒，

钢铁能挫败人的得意，

把凯旋门铲平成泥。

又何怪神仙女郎的秀发美丽，

尝到了钢铁难以抵抗的暴力！

（III，第171—178行）

在十分精练的叙事诗行之中忽然迸发出这一大段对“钢铁”暴力的“颂歌”，绝不能说作者是无意为之的。他是在强调这个所谓“文明社会”的不文明的一面。

这一点，在此之前蒲柏已对读者有所提醒。在写小姐妆扮完毕，时间已到中午，外面世界上的芸芸众生忙于吃饭的时候，他来了这样一笔：

感到饿了法官们赶紧判罪定案，

倒霉人上了绞架，为了陪审员好吃饭。

（III，第21—22行）

当然，他看得不够深，明知有阴影，他还是羡慕那个亮晶晶的世界的。英国社会已经开始了一点文明进程，他认为值得珍贵，只希望这个社会中的人能够各安本分，通情达理。在诗的最后，他让一位贵妇出来说话，劝告女士们：

到头来一切荣耀、一切辛苦都成空，

除非是明智保存了美貌的收成；

要使男人们在我们出现于包厢的时候，

赞一声：“请看美而贤惠，道德为首！”

（V，第15—18行）

而所谓“明智”（good　sense）最终是包含了对人世变幻的认识，对一位美丽的女士来说就是认识到红颜易老，自己也总要死去：

一切明眸会像太阳一样下落，
所有金发也会埋在荒土一角。

（IV，第147—148行）

以这样的感喟作结，诗篇也就不至于显得过分地轻飘飘了。蒲柏的诗艺是与蒲柏的“明智”相伴而行的。

四

《夺发记》还未扩充，蒲柏就在忙于另外一件大事，即翻译荷马史诗，1715年起开始出书，到1726年完成，他译了《伊利亚特》全部和《奥德赛》的一部分，出版后盛销，使他收入大增，得以在乡下置产筑园，从此不愁生活。译文是流利可诵的，但缺乏荷马的气魄和纯朴之美。

蒲柏还花时间编了一部《莎士比亚全集》，书共六卷，于1725年出版。蒲柏对于莎翁的喜爱是不成问题的，然而他不是一个有训练的莎学者，因此书里有不少缺点，出版后遭到非议。有一个莎学者易士·蒂博德（Lewis　Theobald，1688—1744）写了《恢复莎士比亚的本来面目》（1726）一文，就是集中批评此书的，使蒲柏十分气恼，为了报复，乃把他写进一本讽刺伦敦格洛勃街的蹩脚文人和书商的作品，名曰《群愚史诗》（*The Dunciad*），并以他为“群愚之王”。《群愚史诗》是蒲柏苦心经营的主要作品之一，但它包含重大变化的增订本要到1743年才出

版，所以我们留待以后再谈。

尽管有不少人事纠纷，这一段时期却是蒲柏创作上的丰收季节。

成品之一是一部长篇哲学诗，名曰《人论》（*Essay on Man*，1733—1734）。它由四封诗札组成，从宇宙一直谈到人性、人类社会、道德和人的快乐，其中心思想是柏拉图的“伟大的生存之链”（The Great Chain of Being）。宇宙万物在此链中各有位置，这是上帝的总安排，人则处于天使与野兽之间。蒲柏认为人只有安于这个位置，才能快乐。不幸的是，人却常因视野窄狭，只见邪恶；其实应该坚信上帝，学着看远看全，就会发现一切都是合理的：

> 整个自然都是艺术，不过你不领悟；
> 一切偶然都是规定，只是你没看清；
> 一切不协，是你不理解的和谐；
> 一切局部的祸，乃是全体的福；
> 人恨高傲，乃恨理智走错了道。
> 分明有一条真理：凡存在都合理。
>
> （一札，第289—294行）

蒲柏说的道理并不深奥，后人有称为“浅薄的乐观主义”的，但是读者们记住了这些有点辩证意味的卓越诗行，而其结语——“凡存在都合理”——更是被一再引用，变成了对现存秩序的最简洁的肯定语。

> 他劝人要“知己”，也说得爽脆、机智：
> 先了解自己吧，且莫狂妄地窥测上帝，
> 人类的研究对象应该是人自己。
> 他愚昧地聪明，拙劣地伟大，
> 位于中间状态的狭窄地岬：

他要怀疑一切，可是又知识过多，
他要坚毅奋发，可是又意志薄弱，
他悬挂中间，出处行藏，犹豫不定，
犹豫不定，是自视为神灵，还是畜生；
犹豫不定，是要灵魂，还是要肉体，
生来要死，依靠理性反而错误不已；
想的过多，想的过少，结果相同，
思想的道理都是同样的愚昧荒瞢：
思想和感情，一切都庞杂混乱，
他仍放纵滥用，或先放纵而后收敛；
他生就的半要升天，半要入地；
既是万物之主，又受万物奴役；
他是真理的唯一裁判，又不断错误迷离，
他是世上的荣耀、世上的笑柄、世上的谜。

（二札，第1—18行，吕千飞译文）

用诗来谈哲学而谈得如此娓娓动听，蒲柏在这里也解决了一个关键性的艺术问题。在《人论》的前言《告读者》里，他谈到了他写此诗的困难和解决办法：

我本可用散文来写，但我用了诗，还押了韵，是出于两个原因。一个是原理、箴言、格言之类用诗写更易打动读者，更能使他看了不忘。另一个原因是，我发现我用诗能比用散文写得更简短。有一点是肯定的，即讲道理或教训人要能做到有力而又文雅，文字非简练不可。在这里我如不简练，则容易细节谈得过多，显得枯燥，啰唆；或者过分诗化，过分修饰，以至不够清楚，不够精确，常要打断说理的连贯性。（着重点原有）

简练，这确是蒲柏诗作的一大特色。什么话出现在他笔下，总是干净利

落。这是用了极大苦功才做到的。正因他有这种功夫，我们才总是被他的妙句所吸引，吸引了又长远不忘。

但是这里还有一个体裁问题需要注意，即他把这种简练的双韵体诗行运用到了一个新领域，即诗札（epistle）。用诗来写信当然也是古已有之的，到了蒲柏当世的18世纪英国又大兴起来。蒲柏的后期作品，几乎都是诗札。他为什么独独钟情于这个体裁？因为他看出：用这个体裁他可以同朋友们谈论大小问题，而他的双韵体除了简练，还另有一个特点，即口语化，正适合作为文人雅士间进行社交谈话的工具。而且这两者——简练与口语化——是可以互为补益的。简练而能口语化，则不至于过分紧缩，局促；口语而又简练，则能有谈话的流畅与生动，而又去其芜杂与凌乱。两者合起来，可以做到蒲柏在上面这段引文里所要求的，“有力”与“文雅”。

五

蒲柏后期的诗札可以分为两类：一类是“道德论”四篇（1731—1735），是针对社会道德的（如男、女的性格和财富的运用）；另一类“仿贺拉斯诗札”多篇，是为蒲柏自己的品格辩护，谈到个人的事更多，笔调也更放松。但是不论何类，都有好诗，其特色依然是以高度艺术性的文明谈话来议论作为社会动物的人，口气中总有一点嘲讽，有时则是入木三分的讥刺。

仿贺拉斯各札中有一篇是专门论诗与诗艺的，即《致奥古斯都》（*To Augustus*，1737）。奥古斯都是罗马帝国开国皇帝，统治时期罗马不仅武力强大，文学上也鼎盛繁荣，拥有维吉尔、奥维德与贺拉斯等大作家，蒲柏写此诗献给英王乔治二世，把他比作奥古斯都，也就把当时的英国诗比作处于第二个奥古斯都时期。这点他在诗的前言《告读者》（*Advertisement*）中是说清楚了的。受他的影响，后世的文学史家也有

就用“奥古斯都时期文学”来称呼18世纪前半期的英国文学。

诗篇本身论述英国诗歌的成就，从乔叟和斯凯尔顿（John Skelton，1460—1529）说起，一直说到当代，重要的诗人——斯宾塞、莎士比亚、本·琼生、德莱顿等——都有所论及，但以近人为主，因为蒲柏不赞成重古轻今，他一上来就讽刺了这种习惯，说：

> 作家如古钱，越老价越高，
> 世人只看铜锈，不问金子多少。
>
> （第35—36行）

许多伟大诗人在世时并不受到尊敬，而是等他身后才纷纷有人赞颂。其实古诗人也各有高下，并非一切高明。他们共同的毛病在于尚有“当地乡野气”（our rustic vein），不够文明，只是到了不久以前，才开始讲究雅正：

> 疲惫的民族从内战喘了口气，
> 才迟迟地讲究文章的整齐。
>
> （第272—273行）

于是才出现了艾狄生和斯威夫特那样的大作家。特别是斯威夫特，本是蒲柏的好友，在这里得到了这样的评价：

> 让爱尔兰谈才智怎样支持了大业，
> 怎样提供了法律，促进了贸易；
> 对斯威夫特要把感激的诗句刻碑：
> “人权遭朝廷践踏，仗诗人护卫。”
>
> （第221—224行）

这首诗可以当作一篇微缩的英国诗史来读，但是蒲柏还另有深意。把乔治二世比作奥古斯都并不切合，前者并无后者的赫赫武功，但在一点上却是相似的，即两者都不重视诗人。蒲柏在前言里指出：贺拉斯的原作“也是针对奥古斯都大帝本人的，由于他认为诗人们对于政府没有用处”。同样，蒲柏此诗也针对英国朝野都有的“诗无用论”加以辩驳。他承认人们有此想法首先得怪某些诗人们自己，因为：

> 我们诗人是（根据一个诗人的自估，）
> 全体人类中最怪的动物。
>
> （第358—359行）

他们不识时务，不知轻重，互相争吵，特别在戏剧界里大出其丑。但是要把“韵客”同真正的诗人分开来。斯威夫特的例子，就证明诗人们可以大有用于国家。诗本身可以有益于教化，有助于宗教（“天堂可以靠诗歌的激动赢得”，第240行），深刻震撼人的灵魂（第342—347行，这里蒲柏几乎是在替后世的浪漫主义诗人立言），也可以歌颂帝王的功业，例如乔治二世本人的武功，“使得亚细亚的暴君们在您的御座前战栗”（第403行），但是到此蒲柏突然来了一个倒笔：

> 可惜的是，陛下鄙弃韵文
>
> （第404行）

这样蒲柏也就同贺拉斯一样，点明了他这篇作品也是对君王本人而发，以歌颂为名，实际上是大胆的讽刺。

后期诗札之中，最受人称道的是《致阿巴思诺特医生书》（*Epistle to Dr. Arbuthnot*，1735）。阿巴思诺特医生曾任女王安妮的御医，但又

性喜文学，与蒲柏、斯威夫特、盖依等人结交，组成了一个“斯克里布莱拉斯俱乐部”。他们在政治上都倾向托利党，对当时主政的辉格党不满，常在一起讥刺时政。到30年代之中，阿巴思诺特病重，写了一封信给蒲柏，鼓励他继续用诗同社会上的恶势力作战。蒲柏此诗就是对他来信的回答。

因为是面对一位关心他又志同道合的老朋友，蒲柏此诗写得亲切、坦率。在形式上，他用了对话体，主要的发言者是诗人自己，但医生也经常插话或提问，例如：

A. Good friend, forbear! You deal in dangerous things.

I'd never name queens, ministers, or kings;

Keep close to ears, and those let asses prick;

'Tis nothing — P. Nothing? If they bite and kick?

（lines 75–78）

这里A是阿巴思诺特，P是蒲柏本人，这样一来一往的对话贯穿全诗，全诗文学的口语化也相应地达到一个新的程度，一上来就是这样几行：

P. Shut, shut the door, good John! (fatigued, I said), Tie up the knocker, say I'm sick, I'm dead.

（lines 1–2）

几曾见过一首古诗用这样跳跃式的口语开始？几乎是在阅读剧本台词了。

用了这样精粹而有乐感的口语，蒲柏在这首诗里谈他自己在社会和文坛上的遭遇，有不少自传式的表白，例如：

缪斯宽慰的不是妻子，只有友人，

伴我度过了长年多病的此生，

（第131—132行）

这里面是有感慨和痛苦的，也使得我们读者更加了解和同情这位诗人。

是的，他需要了解，因为人们总有一个印象，即蒲柏不易相处，常因小事与人结怨，因此受到的攻击也多。蒲柏的辩解是：他本与世无争，所以初入文坛，“诗律和谐”（“Soft were my numbers”，147行），只写风月，并不得罪任何人。后来之所以变化，是因为他不合某些人的胃口，如学究们嫌他不够注意学问小节，另外一些人希望他赞扬而不得（“谁能猜出——每个人自己心里的秘密标准？”，176行），还有就只能怪某些人妒忌，多疑，或者性格上的别的毛病了。为了说明后者，他用诗笔画了三幅“肖像”，其中一幅（Bufo）是一类附庸风雅而趣味低劣的贵族人士的共同典型，两幅是真人，即艾狄生（此处用假名Atticus）和哈威勋爵（假名Sporus）。

这三幅肖像都是有名的讽刺之作。我们这里不谈Bufo，只谈哈威和艾狄生。

蒲柏用不同方法对待二人。哈威是王后宠臣，出入后宫，传谣言，出坏招，不久前写了一诗恶毒攻击蒲柏，蒲柏在此乃直接痛斥：

A.什么，那个穿绸的家伙，

司包勒斯，那驴奶凝成的一小垛？

唉，讽刺和理性岂能把他触动，

碾蝴蝶又何必用车轮？

P.一个小指就弹走这只金翅的臭虫，

这个涂脂抹粉，又臭又毒的泥人……

（第305—310行）

着重点在其人之猥琐、不堪，用了不少令人生厌的比喻（“驴奶”、“臭虫”、“又臭又毒的泥人”），而“碾蝴蝶又何必用车轮”则又充分表达了对这个花花公子的轻蔑。诗写得痛快，但是没有多少曲折。

对待艾狄生写法不同。这一段全文如下：

安息吧，以上诸君，但，有否这样的人：
借灵感发扬人才，赢得美誉传闻。
不但艺广才多，而且精通媚人之术，
天生的文采、谈锋，和安详的风度。
此等人一旦称心如意，独揽皇权，
可会像土耳其苏丹把亲王手足杀完？
他对人阳里不屑一顾，背里妒羡向往，
自己走捷径起家，却恨别人这种伎俩。
要大骂先小捧，明里点头，暗中白眼，
自己不肯讽刺，却教唆别人讥讪。
想伤害人，又不敢亲自动手出击，
心中不满只暗地示意，吞吐迟疑。
该责怪或是该赞扬，都不肯开口，
真是个胆小的敌人，多疑的朋友。
他连傻瓜也害怕，受谄谀者包围，
往往空口许愿，却从无半点实惠。
好像是加图操纵着手下党羽一撮，
安坐着欣赏别人对自己歌功颂德。
机灵鬼，纨绔子吹捧他是字字珠玑，
个个欢喜赞叹，带着满脸蠢相可掬。
如果真有这样一个人，谁能不捧腹大笑？

如果他就是艾提卡斯，谁能不掩泣悲号？

（第193—214行，吕千飞译文）

艾狄生是当时的文坛领袖（悲剧家，评论家，小品文大家，《旁观者》日刊的主编），又是朝臣，部长，辉格党政府所重用的政客。蒲柏同他原是朋友，一度还是他圈子里的人，后来因为政见不同而疏远。两人结怨的原因，则在于艾狄生和他的亲信批评过蒲柏译的荷马史诗，还暗中设法使另一译本出版同他唱对台戏。蒲柏在此没有用正面攻击的办法，而是侧重讽刺他的伪善，忌才，阴阳两面，对人口惠而实不至，结成小集团把持文坛，等等，然而表面上他又一切正确，叫人抓不住错处。蒲柏在此段的开始赞扬了艾狄生的才华，整段讽刺也没有一语贬低艾狄生的作品，在最后又以两个问题传达了一种惋惜心情，表示这不是私人意气之争，但这样一来也就更使艾狄生无所逃于天地之间——何止艾狄生一个，而是包括了一切像艾狄生、有类似行径的人！此诗的成功就在于他把艾狄生典型化了，以至今天我们不知艾狄生的人读到“要大骂先小捧，明里点火，暗中白眼，／自己不肯讽刺，却教唆别人讥讪。／……胆小的敌人，多疑的朋友”等等对照整齐的卓越诗行，都会觉得太像某个熟人了。这就使此诗从当时当地的实人实事超脱出来，变成后世都能领悟和欣赏的不朽名篇了。

六

蒲柏喜欢把自己写成是被动应付敌人的无辜者，其实他也是有主动出击的时候的，而《群愚史诗》更是他对敌人发动的总攻击。

关于此诗的起因，我们已在前面谈过。1728年他出版了此诗三卷，是以莎学者蒂博德为“群愚之王”的。1729年又出版《群愚史诗集注本》，增加了大量脚注与附录之类，这固是为了故意模仿蒂博德等人的

编书体例，讥笑他们的学究气，也因为可以乘机点明诗中人物和事件何所指，加深讽刺的效果。13年之后，他增写了一卷，以《新群愚史诗》（1742）为名出版。次年他又把前后四卷合在一起，经过修订重新出版全书，仍名《群愚史诗》（*The Dunciad*，1743）。

这部全集同1728年所出三卷有很大不同，不仅增加了第四卷，而且把书中主角由蒂博德改为考莱·锡伯。这一变化扩大了书的意义，因为蒂博德不过是一学究（而且是一个不错的学究，他对于莎剧文本的校勘，如把《亨利五世》2幕3场16行福斯塔夫临终说的“a table of green fields”订正为“a babbled of green fields”是至今有名的），而锡伯是当时御封的桂冠诗人，不仅闻名于文坛和戏剧界，而且同王公贵族来往。以他为主角就使讽刺的范围越出书商和文人圈，而进入政界、教育界、宗教界等等，也就是以全社会为目标了。

史诗的中心情节仿照维吉尔的《埃涅阿斯纪》——这也是蒲柏爱用的新古典主义手法之一——写一次大迁移，即“沉闷女神”把她的统治中心从伦敦东区（商业区，穷文人聚居的格洛勃街在内）移到西区（即朝廷、政府所在、名公大人所住的威思敏斯特一带）。对于“沉闷”（Dullness）一词，蒲柏本人在1743年订正版卷首加注说明如下：

> 此处“沉闷”一词不可仅仅狭窄地理解为愚笨，而应扩大其意义，包括一切理解迟钝、短视，对事物了解不全。根据诗人自言，它也包括用功、下力，以及一定程度的活跃和大胆；作为一个统制性的原则，它不是消极无力的，而是能把理解力颠倒，造成一种混乱和糊涂的心境。这一点读者应在读此全诗时始终记住，否则他会低估许多人物的重要性，弄错人的意图。

换言之，“沉闷”是有进攻能力的，富于侵略性的，它是一股反理性、反文明的恶势力，志在吞并整个英国社会。

蒲柏对此的认识也是逐渐深化的。原先，他讨厌的是格洛勃街上的

某些不肖文人与书商，这当中也确有个人意气用事的地方，但是冲突是不可避免的，一个想要靠写书独立生活的职业作家第一次出现于英国社会，哪能不遭遇各种旧势力的阻碍？加上在托利、辉格两大政党之争中，蒲柏同斯威夫特一样是先曾为辉格党效劳而后又转向托利，也就增加了敌人。辉格党代表新兴工商业者的利益，不仅主宰了政府，而且在首相沃尔波尔的长期统治下，投机大兴，贿赂横行，资本主义的价值标准占了上风。这种社会风气正是蒲柏、斯威夫特、盖依等斯克里布莱拉斯俱乐部诸友所反对的，只不过他们大都是文人，所以反对的方式也就主要通过文学。斯威夫特写了《格利佛游记》，盖依写了《乞丐的歌剧》，蒲柏写了《群愚史诗》头三卷，都在同时，都是讽刺英国社会的作品。现在盖依已穷困死去，斯威夫特孤居爱尔兰，已到不能自理生活的暮年，蒲柏独力奋战，把《群愚史诗》扩充，修订，对群愚王国作了最后的一击。

但他的心情是沉重的，写《人论》时候的乐观主义已经移位于难以排遣的悲观主义。第四卷一开始，他就写“沉闷女神”已经到达西区，一群一群的人出来欢迎她，其中有教育界、科学界、哲学界、宗教界，曾去欧洲大陆游学的纨绔子弟、各色闲人、怪人等等。他们的言行都代表理性的颠倒，但女神对他们各有慰词，最后又把他们集中起来，颁发名号和学位，并吩咐他们去“把理论付诸实践”：

> 我的一切命令都容易、简短、充分：
>
> 孩子们！要骄傲、自私、沉闷！
>
> （第581—582行）

她特别提到了一人：

> 大胆的儿郎还可更向上升，

在我的册上添加国王的英名；
他感到王爷们不过是凡物，
为首相而生，犹如主必有奴；
最高的统领！把三个国家执掌，
结成一个伟大的群愚之邦！

（第599—604行）

这在当时读者，一看就知道是针对首相罗伯特·沃尔波尔的。说了这番话，“沉闷女神”忽然感到疲倦，打了一个大呵欠，她这一呵欠影响了全部自然界和所有的人以及教会、议会、政府、外交界、陆海军等等，顿时天昏地黑，人人神志不清。

于是作者开列一张单子，总结了人类社会进入黑夜意味着什么，其关键的几行是：

想象力的金色彩云腐烂了，
幻变的彩虹全都死掉，
才智徒然射出短暂的焰火，
陨石下跌，一闪即没。

（第631—634行）

用了稍带浪漫主义色彩的诗行，蒲柏表明：“沉闷女神”要消灭一切色彩和活力，是一切精上好东西的死敌，特别不容想象力和才智，而人如果缺少了两者，整个存在还有什么意义？

最后，“沉闷女神”的胜利上升为宇宙的灾难：
瞧！你可怕的统治，混沌已经复现，
光灭了，创造力脱离了语言：

紊乱之魔伸手降下了幕帐，

普遍的黑暗乃把一切埋葬。

（IV，第653—656行）

这一段结语是写得极有气势的。经过十几年的辛苦经营，终于最后续成了全诗，蒲柏显然是把胸中的义愤到此也一泻而尽了。

七

蒲柏在出版了《群愚史诗》扩大版后，仅一年就去世。最后他在写一部叫做《勃鲁都斯》（*Brutus*）的史诗，但只写了八行就病倒不起了。

蒲柏还写了大量其他作品，如描写家乡风景的《温莎森林》，也有哀艳的爱情之作，如《哀洛伊斯致阿贝拉》和《纪念一个不幸女士的哀歌》，但是最能代表他的诗是前面所述各诗。

这些诗都是用英雄双韵体写的。这一诗体在他的手上达到最高的完美。他用它来论文，叙事，谈哲学，谈人生，讽刺社会，讥评朝政，都能做到“精练”，做到“既有力，又文雅”——这些都是他自己揭悬的目标，不仅都达到了，而且他还在过程中发展了一种明澈的口语风格。他最好的诗句可以全行都是简单的单音词，其中一个大字、难字也没有，同时一个芜词、一个多余的形容词之类也没有，全是精粹的本质语言，而又韵律动人，意义深远。这是一种文明的诗。用了它，蒲柏使英诗少些村气野气，多些“雅正”，重归欧洲古典文学的大传统；用了它，他使诗歌更多地为英国社会的文明进程服务，成为反对社会上一切不文明的恶势力的武器。

双韵体不过是十个音节、互相押韵的两行诗形成的小小范围，其中竟包含如此广大丰富的世界！这是蒲柏的胜利，在18世纪上半叶的英国

文坛上是绝对的胜利。对于后世读者，蒲柏却是一种考验。且不说他诗中过多的真人实事需要注释——这是一切讽刺文学都遭遇的难题，就连他这类社交谈话诗算不算诗都构成问题。英国抒情诗的成就太大了，后来浪漫派诗又风靡一时，多数读者的诗歌趣味是在他们的影响下形成的，所以才有阿诺德的“散文化”之讥。但是如果我们把诗歌的范围扩大，多读读抒情诗以外的诗，我们就会惊喜地发现，诗歌原来也可以用作朋友之间的社交工具，像蒲柏所作更是一种文明的享受！事实上，后世也还有十分欣赏蒲柏的真正知音。就在浪漫派内部，拜伦（George G. Byron，1788—1824）是一直喜爱他、一直为他辩护的。后来的布朗宁（Robert Browning，1812—1889），更后的艾略特（T. S. Eliot，1888—1965）、奥登（W. H. Auden，1907—1973）、麦克尼斯（F. Louis MacNeice，1907—1963）、燕卜荪（Sir William Empson，1906—1984），美国的庞德（Ezra Pound，1885—1972）和马里安·莫亚（Marianne Moore，1887—1972）等人，都喜欢他的口语风格——这些人本人所作也都力求口语化，可以说是形成了英诗里一个口语传统，而这个传统的主要构筑者之一就是蒲柏。

注释

1 原《英国18世纪文学史》第7章《蒲柏和英雄双韵体诗歌》。——编者注

2 《诗歌的学习》，《批评论文集·第二集》。伦敦：麦克米伦，1927年，第42页。

3 约翰·海华德编：《艾略特散文选》，企鹅出版社，1953年，第165页。

4 据《辞海》（2010），为公元前65—公元前8。——编者注

5 这节诗是不必译也无法译的，读者只看原文便可知其音韵运用之妙。

《英国20世纪文学史》序[1]

本书于1984年底开始撰写，至1991年底全稿完成，共22章，70万字。参加者共12人。回顾撰写过程，觉得应向读者说明几点。

一

撰写之初，我们对此书内容和写法是有一些想法的，当时曾归纳为这样几条：

1．书是由中国学者为中国读者写的，不同于外国已有的英国文学史。读者对象暂定是大学高年级程度的青年和一般文学爱好者。

2．因此它以叙述文学事实为主，要把文学现象和作家、作品交代清楚，而不是假定读者已经大体知道事实，以批评、评价为主。

3．要包含较多信息，对某些贯通全时期的重要现象或品种单章集中叙述。

4．指导思想是历史唯物主义，尊重当时当地实情，但又要放在总体历史的变化中来看。

5．要着重作品本身，通过研究作品来讨论问题。因此要描述作品本身的内容和写法，要从中引用若干段落加以翻译阐释，使读者能多少接触到一点原作风貌。

6．写法也要有点文学格调，要注意文字写得清楚、简洁，少些套话术语，不把文学史写成政论文或哲理文，而要有点文学散文格调。

7．尽量吸收国内外新材料、新发现。

8．规格尽量照当代国际通行方式，要有参考书目和索引，要尽量精确。

二

写了五六年，这几条是否都做到了？

有的做到了，如叙述性、着重作品，还专章集中讨论了地区文学、妇女作家、散文和文学翻译；有的部分地做到了，如吸收新材料；有的需要更长时间的实践，如贯彻历史唯物主义；有的不甚一致，如写法，本卷执笔者不止一人，写法自有差别；又写法牵涉到文学史的模式问题，将在下面另节讨论。

至于此书的中国性质，一方面事实如此，写的人是中国人，写时也着眼中国读者；另一方面，如何使中国人写的外国文学史既能符合外国原来事实又有鲜明的中国特色，则只能说是开了一个头。

中国特色牵涉到外国文学史写作的中国化问题。

中国化是要贯彻到许多具体问题里去的，也只有通过编写的具体实践才能把这个大题目所包含的内涵弄得清楚一点、具体一点。我们只开了一个头，也就没有足够的经验来全面谈这个大题目，只能略谈我们在编写20世纪卷的过程里碰到了哪些问题，这些问题又是怎样解决或没有解决的，从中又获得什么启发。

三

问题不少，我们择要谈三个。

一个是总的骨架问题。

要将无数文学现象理出一个头绪，需要一个骨架。其中的具体问题是：时间的上下限和这整段时间内文学发展的脉络。

时间：按世纪分是一个方便办法，但能否就从1900年开始？不能。因为许多文学现象不是突然而来，19世纪末期就有种种迹象了。以新戏剧运动为例：萧伯纳的第一个剧本写于1892年，而他所师事的易卜生则

在1880年后就有剧本在伦敦上演了。再说，如果以1900年为界，则哈代将被腰斩为二，只剩下他的诗歌创作了。经过反复试写，我们最后把开始的时间定在1880年。这样，事情的来龙去脉比较清楚，作家的面貌也比较丰满，哈代就可以其诗人小说家的身份崛立在世纪的门口了。从我们的读者对象来说，他们一般只接触过小说或屏幕上的《苔丝》，不谈哈代的小说也是通不过的。以上说的是上限。至于下限，我们把叙述放在80年代。有些事情我们现在还看不清楚，10年的距离是必要的。另一方面，只有写到80年代，才能够使我们把大众传播文学的兴起和小说向后现代主义的发展叙述得比较充实些，所以又不能结束过早。

脉络：按照世纪的大事件，如一战、战后的经济大萧条、二战、福利国家的建立和帝国的解体等等，分头叙述当时的文学现象，是通常的办法，也是容易办到的。但是这办法的缺点是：文学好像只是政治经济的反映，它本身发展的脉络不清楚。我们后来的做法是，大体上保持这些事件的顺序，但加强文学本身的历史叙述，主要在两点上：1．文学潮流或运动的兴衰，如现代主义兴在20年代，衰在50年代；2．体裁或品种的演化，例如尽管诗与戏剧各有千秋，现代文学的主导品种可是小说，20世纪尤其如此。原来我们对于世纪初期的几个小说家（如吉卜林、威尔斯）处理得比较简略，后来充实了；对于50年代以后的小说变化，原来也只见一大串人名书名，后来就其中重要的作家作了专节讨论，着眼每人对小说艺术所做的贡献。这样做的结果，就能比较清楚地看出小说这个重要体裁中一条发展的脉络：传统现实主义→现代主义→新现实主义、后现代主义。

四

问题之二是：叙述怎样结合评论？

本书以叙述为主，但事实上没有纯粹的叙述。选某个作家某部作品

来讨论就体现一种评价，给它的篇幅长短也代表了重视的程度，好的叙述总是包含评论的。

评论牵涉到理论问题。

提起理论，人们立刻要问：你们怎样对待近年来的西方文论？我们生活在一个阐释学、女权主义、精神分析、新历史主义、接受论、解构论等等流行的时代里，搞的又是西方文学，不可能不觉察到它们。针对文学史本身，争论也不少，有的人根本否定文学史，有的人主张“重写文学史”。对于这些，我们的态度是：有不少流行理论是我们所不了解的，不必匆匆忙忙去联系；有的略有了解，要拿马克思主义去分别有用与否，做些取舍。

就我们所能判断的来说：一个大的问题是所谓文学史应该包括哪些作家，即canon问题。这个问题不自今日始。当年艾略特等推崇玄学派而贬低弥尔顿和雪莱，甚至提出在17世纪发生了一个大的“感觉脱节”，就是要重写文学史。文学史也确是在不断重写的，因为随着时代的进展，人们对作家作品的评价是会有或大或小的变动的。但是这类变动后来也会再变动的，如弥尔顿、雪莱的地位就恢复过来了。变动也不是一个仅仅限于文学的问题，后面有意识形态的因素，艾略特反对的其实是英国文学里的民主传统。

结合到编写，有两个具体问题需要解决：一个是如何对过去的经典作家重新评价；一个是如何把过去不重视或被抹杀的妇女、少数民族等方面的作家包括进来，纠正过去以男性、白种、欧洲人为中心的历史观的不公正。

我们对此采取了现实的态度。原来经典作家的地位，确有根据新发现新认识加以调整的必要，但是大体而论，它们是经过无数代读者（其中包括批评家）反复衡量而逐渐形成的。历史上的不公正也确实需要纠正，但在大量增加被埋没的人才和佳作方面，我们有一个实际困难，即资料不足。我们无法去英美图书馆、档案馆进行长期的发掘，所能依靠

的只能是英美或西方学者在这方面的研究成果，而一直到现在，这方面的成果在英国文学领域内是并不很多的。

所以我们书里的名著单子，仍然基本上是一个传统的单子。

那么，中国学者在此就无能为力了么？

也不是。在大体接受这张单子的情况下，我们可以对其中的作家作品重新审视，作出评价。这不仅仅是一个要有新见解的问题，而是要有新的观点——在我们说来就是经过中国古今文学熏陶又经过马克思主义锻炼的中国观点。

举一个例说，对于20世纪主要文学体裁小说的发展，我们之中有的人过去对西方批评界的某些意见是深信不疑的。我们自己就很欣赏年轻的弗吉尼亚·吴尔夫能在高尔斯华绥、威尔斯、本涅特等人盛极一时的世纪初年，对他们提出挑战，称他们的小说是“物质主义者”之作，因为它们不像伟大深刻的俄国小说那样写人的灵魂。这次为了写好一战前的英国小说一章，我们重新看了这三位的主要作品，觉得情形不是这样。高尔斯华绥抓住了福赛特家族的资产阶级灵魂，不能因为他后来的批判精神减弱了就把他“除名”。本涅特写得认真细致，描写英国小镇和巴黎两种生活和两种情感世界的差别，通过两姊妹不同的遭遇表达出来，也是颇见匠心的。而威尔斯是科幻小说在英国的奠基人，又是伦敦小店员生活的写实大师，任何人讨论英国小说而不提到他的贡献又怎么能说是尽到了文学史家的责任？这里并不存在否定吴尔夫的问题；她在当时当地的情况下冲决罗网的勇气是可贵的，正如她自己的艺术是精湛的。这只是因为我们享有几十年时间的更长距离，能看到后来发生的事，例如她所代表的现代主义也遭到了被人超越的命运；同时也因为我们是中国学者，不那样深受西方某一流派理论的影响，不认为小说一定要写得艰深才是好小说，也不认为有清楚的故事线就是落后的表现。

另一方面，我们也没有走到另一极端，即不因为有些作家在中国不甚有名就不予以注意，例如福特·马多克斯·福特。他被称为英美现代派

小说的前驱，“小说家的小说家”。把他的《好军人》和《阅兵礼的结束》四部曲通读一遍，我们发现他不仅在小说的叙述方式上做了重要试验，而且对于现代社会里的几个问题——如英国大家族传统的衰落、英美社会文化的冲突与融合——都在作品里做了早于别人的发掘。这样的作家当然在我们的文学史里应有他的地位。

以上可以归结为一点：中国文学史家既不追随西方时尚，也不抱残守缺，而是注意收集信息，不放过任何真正有意义的学术发展，但又用我们的眼光加以审视。比较而言，我们倒是能有英美学者往往缺乏的全局观——西方中心论就遮住了他们的眼睛。我们则力求把英国文学放在世界文学的总图景里来看，为此特加了《20世纪的英国文学与世界文学》一章，探讨了中国、印度次大陆、非洲和加勒比地区通过创作和翻译同英国进行的双向交流。这种从外面来看英国文学的努力，对于英国文学研究大有好处。如一位美国学者所说：“在所有伟大的当代文化中，西方文化是气度最狭小的，因为它被锁住在进行现代化的当地经验里，缺乏对它自身的外面一瞥。”[2]这话也可用在英国文学身上，有时它的岛国狭隘气是相当浓厚的。

五

问题之三是：建立怎样一种文学史模式？

就英国文学史而论，大致说来，已有两种模式，即英美模式与苏联模式。每种模式内部并不一致，但是这两种模式各有典型的写法，两者之间的差别也是明显的。

英美模式着重学术考证和作品欣赏，近年来也对思想和社会背景给以更大注意。分期大体依据朝代和世纪，也用“文艺复兴”、“启蒙运动”等思想潮流来划分，“浪漫主义”也作为一种文学运动给予总体叙述，“现代主义”也是常见之词，但“现实主义”很少用于小说以外的体

裁，就在小说中也主要指19世纪中叶狄更斯诸人所作。重点作家叙述较详，也着重思想内容，但结合艺术和语言特点来谈，写法虽人各不同，受推重的则是有深度、有文采的一类，其著者如美国的道格拉斯·布什和英国的C. S. 刘易斯，前者的17世纪早期卷与后者的16世纪卷（戏剧除外）是大型的牛津英国文学史中最得好评的两卷。美国鲍等五人写的单卷本也是学生常用的，其中谢尔朋的18世纪部分公认是出色的。但这是四五十年代的情况。近来美国由于更多地注意新派文学理论，对历史学问有所贬低，未见有新的英国文学史出版，当然美国文学史是在重写，其中哥伦比亚本已出但也褒贬不一。英国的情况则是文学史仍然繁荣，大型的采取论文丛编形式（如《塘鹅》、《新塘鹅》、《圆体》），更值注意的是单卷本通史。以我们所见的三种而论，皮特·康拉德的“人人丛书本”（1985）有新见而凌乱，亚历山大·福勒的勃拉克威尔本（1987）着重小说等体裁的演化，较有线索可寻，《牛津插图本》（1987）虽各章高下不一，总的说起来叙述较有头绪，比较适合参考。这三种通史虽是80年代的产物，在模式上仍属英美学院派的传统。

这个模式有学术性、可读性，但系统性不强。

此外还有法国勒古易和卡撒米安的英国文学史（且不谈更早的有特色的泰纳的著作），以英国的民族感为脉络，叙述清楚而有韵致，是过去我国大学常用的。70年代重版时它新加当代文学一章，分类颇细，然论述不多，只见一大堆人名书名，有似目录。德国有修尔默的著作，特点是把美国文学也包括进来。这些书体现法、德学派文学史的某些特点，但在总的模式上同英美相差不大。

苏联模式系统性强，如以人民性或现实主义为线索贯穿全书，叙述有一套程式，往往是时代背景加作家论，作家论又有其程式，即生平→创作历程→小结，所叙偏于思想内容，仅在小结中有一二语涉及艺术。这个写法不仅见于安尼克斯特的一卷本英国文学史，苏联科学院世界文学研究所的多卷本也大致如此。苏联学者致力于发现英美人所忽略的作

家如宪章派诗人、工人小说家特雷斯尔，颂扬有革命性的作品如《牛虻》（1897），但轻视或根本不提在英国家喻户晓的作家如简·奥斯丁。他们也是在“重写文学史”，然而史的根据不足，对于20年代以来英美文学研究的新成果知之甚少。叙述的文字也比较空泛、刻板，不似在谈文学而似在谈政治。

这个模式有宏观，有发现，但对英国的历史和现状的了解不深，评论也是粗线条的。

如以莎士比亚研究为例，苏联学者较早提出莎翁是一个人文主义者，对于莎剧的解释也有独到之处；但是对于16、17世纪英国思想和社会背景似乎缺乏细致的了解，因此等到英美“思想史派”和后来的“新历史主义派”出来论证当时的思想气候和权力结构，苏联学者的见解就显得根据不足了。

两种模式都曾影响过我们：解放前是英美模式，主要在教学中；解放后是苏联模式，主要在文学史的编写中，五六十年代出版的中国文学史就有后者的影响。这影响并不都坏。它使我们写得有点系统，注意政治经济背景，注意分析作品的思想内容。

但我们不满足。为什么谈论古往今来的文学的文章那样缺乏文采，叫人无法欣赏？因为这样，它所谈论的作品也很难吸引我们，这就抛弃文学史家的一个重要任务了。

于是我们回头要寻我们自己的模式。

有没有中国的文学史模式？

一方面，可以说是几乎没有。迟到1900年左右，才有题名《中国文学史》的书在中国出版，编者一本是黄人，另一本是林传甲，后者且是以一本日本教材为蓝本的。

但是深入一看，我们却发现：论述文学发展、品评各朝代作家的著作古已有之，刘勰《文心雕龙》里的《时序》一篇就是浓缩的从上古到5世纪的中国文学史。从杜甫到元好问又有一条用韵文评述前代诗人的

一种诗史雏形。

到了我们这个世纪，更有各类文学史纷纷问世：体裁史如王国维的《宋元戏曲史》（1912），断代史如刘师培的《中国中古文学史讲义》（1917），都是学术界重视的著作。

更近一点，则鲁迅和闻一多不仅有志于写文学史，而且都动手写过。鲁迅的《中国小说史略》（1920）和《中国小说的历史的变迁》（1924）是开创性的体裁史，《汉文学史纲要》（1926）是概略的通史，可惜只写到汉代就中断了，而在《新文学大系·小说卷二》（1935）的序言里他又对现代文学中的几个文学团体作了特写镜头式的评述。而《魏晋风度及文章与药及酒的关系》一文又使我们看到，如果不是被迫害和辛劳过早地夺去了生命，这位文学巨人将会写出怎样精辟而又文采斐然的魏晋文学史以至整部中国文学史！

闻一多也有一部概略式的《中国文学史稿》（1944），其中有一篇《四千年文学大势鸟瞰》把全部中国文学分成四段八大时期，从“本土文化的抟成”起直到“未来的展望——大循环”，真是眼光不能再宏大的宏观了！他对中国“文学的历史动向”早已心中有数，认为从西周到北宋“这大半部文学史，实质上都是诗史”，但是“中国文学史的路线从南宋起便转向了，从此以后是小说戏剧的时代”（1943年致臧克家信）。他不仅说“今天的我是以文学史家自命的”，就在遇难前几个月还告诉朱自清：他“要写一部唯物史观的中国文学史”。

这部文学史不仅存在概略和鸟瞰里，实际上也开始了写作，成果之一就是《唐诗杂论》，其中的《宫体诗的自赎》一篇就显示了这位诗人文学史家怎样在评叙一种诗体的演变的时候把诗歌敏感和历史眼光结合起来了。

再近一点，还有我们的老师钱锺书先生。《谈艺录》（1948）里谈过文体演变，《宋诗选注》（1958）里讨论过一个重要诗派的兴衰得失，但不止这些，还有50年代科学院中国文学研究所编的三卷本《中国

文学史》（1962）中的唐宋卷是钱先生主持的，并且写了至少《宋代文学的承先和启后》一章。这一章追源溯流，还描述了一个时代的横断面，既有宏观，又有富于启发的细节和引证。特别有意思的是，这章写在苏联模式盛行的时候，钱先生则用他特有的博学和爽脆、机智的文笔走他自己的——也是我们中国的——路。

只从以上简略的回顾就使人有信心地说：中国有探讨文学演变、文学体裁的兴衰、品评古今作家作品的深远传统。所谓文学史的中国模式不是就在此中么？[3]

当然，我们写的是外国文学史，时间是20世纪80年代，信息的传送和积累特别迅捷，计算机已经代替了书生桌上的文房四宝的时候，又为什么要把中国模式请回来？

回答是：英美和苏联两种模式都有不能使我们满意的地方，而中国前辈却能帮助我们解决若干重要问题，例如：

1．通过全盘的文化研究来勾画文学史的大脉络，如闻一多之所为。

2．通过对文学体裁的精湛研究来确定文学演化的特殊形式和一代文学递接另一代文学的明显轨迹，如王国维、鲁迅之所为。这是中国文学史家做得最有成绩的事情，以至到了今天，几乎所有中国学生都对本国文学有一个唐诗→宋词→元曲→明清小说的演化图。

3．所有中国文学史家，从刘勰到钱锺书，都在写法上为我们作了示范。他们写法各有特点，但有两点相同：一、简练；二、有文采。他们所写的文学史本身都是绝好的文学作品。

4．他们还告诉我们如何吸收外来的新思想的精华和做学问的新方法。刘勰接受了佛教思想，王国维把过去中国士大夫轻视的戏曲列为重要的文学品种，鲁迅在文学理论上向苏联“盗火”，在文学史写作上则参考日本学者的著作，闻一多主张不仅要“不怯于‘受’，［还］要真正勇于‘受’”，有了“受”的勇气才能“继续做自己文化的主人”，而钱锺书则是

通晓中西、对时下西方思想文艺新潮最注意也最善辨析的大师。在这些前辈的指引之下，我们也要对西方文学史家加强研究和学习——学德桑蒂斯的民族文学观念，学勃兰兑斯的纵横欧陆的气魄，学朗松的谨严，学W．P．卡尔的敏锐和精辟，学格里厄逊的雄迈，学圣茨贝利的好书如好陈酒，学前面提到过的刘易斯、布什、勒古易、卡撒米安、谢尔朋，学众多的苏联文学史家，学艾特蒙·威尔逊，学《美国文艺复兴》的作者麦息生，学未竟牛津文学史莎士比亚卷全功的F. P. 威尔逊……进行这样从中到西的学习，占领新材料，进行新分析——我们面前的工作还多得很，20世纪卷的完稿仅仅是一个开始。

1991年12月

注释

1　原《英国20世纪文学史》序。——编者注

2　保尔·A.柯亨：《在中国发现历史》，哥伦比亚大学出版社，1984年，第95页。

3　这里只举几本作例，其余如谢无量《中国大文学史》（1918）、郑振铎《插图本中国文学史》（1932）等等，不一一俱论。

20世纪文学的开始[1]

一

20世纪英国文学面临的问题是：如何应付一个变动中的世界？

变动是明显的。1897年，伦敦举行庆祝维多利亚——英国女王兼印度女皇——登基60年大典，大英帝国达到了力量的巅峰。但是败象也已呈露。布尔战争（1899—1902）说明英国军力由盛而衰。在工业上德国和美国正在迅速超过英国。在英国国内，有无数使统治阶层感到困惑的问题，其中两个最为棘手：一个是人数众多的工人群众形成一股新的力量崛起于政治舞台，“伦敦东头的觉醒”（恩格斯语）[2]导致了日渐频繁的罢工和游行；另一个是爱尔兰人民对于英国殖民统治的反抗越来越激烈，围绕爱尔兰自治法案所进行的斗争成为几届英国内阁倒台的直接原因。

即使在今天，虽然经历了将近90年的人世沧桑，这两个问题仍然没有解决。工人罢工仍然是使资本家和当权者头痛的事，撒切尔政府虽然使工潮暂时低落，但是威胁并未解除；北爱尔兰的枪声，炸弹和街道上的弃尸又说明在南爱尔兰独立已经半世纪之后，爱尔兰问题仍然严重存在，而且越来越复杂了。

这些问题不是突然产生的。它们不仅有后果，而且有前因。大量穷苦劳动者是自古就有的，而爱尔兰问题则是从克伦威尔率军入侵、大肆屠杀之日就已产生。只不过，在20世纪初年，随着大英帝国的太阳越过了中天，它们也就投下了更浓厚的阴影。

然而它们也仅是表象，还有更深刻的变化在起着作用，这就是迅速发展中的科学技术所带来的社会和思想上的变动。英国一直在科技发展

上居于世界前列：17世纪的牛顿，其后的皇家学会和众多的发明家，一直到20世纪初以卢瑟福特为首的剑桥大学凯文迪什实验室里的青年科学家，都作出了非凡的贡献，其顶峰之作是1919年原子核的发现。英国天才不仅长于理论探索，而且善于应用新的科技成果，因此英国最先受到工业革命的震撼，而英国文学也对此作出了敏锐的反应：18世纪下半叶感伤主义作家慨叹田园被夺，18、19世纪之交雕版匠兼诗人布莱克谴责“魔鬼的磨房”，19世纪初年青年浪漫主义诗人济慈憬然于“饥饿的世代的脚步声”，19世纪中期桂冠诗人丁尼生对物质世界的变幻生惶惑之感，转而更加坚信上帝之道，一直到19世纪80年代先拉斐尔派成员威廉·莫里斯提倡用手工业和“劳动的愉快”来抵抗机器文明对人的心灵所加的奴役和腐蚀，都表现了英国作家对于变动中的世界不仅感受深刻，而且试图提出对策。

科技发展所带来的变动的深刻性，还见于思想文化领域。物理学带来了关于时间和空间的新概念，相对论打破了绝对观。哲学走向数理化、符号化，F. H. 布拉德利的绝对唯心主义受到罗素等人的逻辑实证主义的有力挑战。生物学和心理学的研究深入到了人的潜意识和下意识，弗洛伊德的性心理学用“恋母杀父情结”之类的观点来解释行为，一下子消除了正常与不正常的界限。人类学从另一角度动摇了传统信念，像詹姆斯·乔治·弗雷泽的《金枝》（1890—1915）那样的大部头著作说明基督教的堂皇仪式不过是从野蛮部落的祭祀典礼演化而来，今天宗教取代了魔法，明天理智又将取代宗教。社会学也像自然科学那样着重数据的收集，社会调查越来越详尽，其成品如查尔斯·布思的《伦敦人民的生活与劳动》（1891—1903）和悉尼·韦布的贫民法委员会少数派报告（1909）都用大量事实揭开了资本主义社会里贫困的真相，从而推进了社会改革运动。

这些新学说新思潮都影响了英国的文学创作和理论。

更何况，在文学的姊妹艺术部门里，欧洲大陆上早已变动频繁，音

乐、建筑、雕刻、室内装饰、绘画无不如此。首先是绘画。自从法国印象主义用新的光影、色泽、形体、感觉使欧洲的画廊突然明亮起来，绘画上的新流派汹涌而至：后印象主义，表现主义，原始主义，马蒂斯的野兽主义，毕加索的抽象主义。代替了古典主义学院派的刻板式的形似的是一种新的真实感，这当中包含了潜意识和幻觉，也包含了新的时空观。

新流派还打破了艺术部门之间的界限，形成一种新的综合。这见于世纪之交的“新艺术”（Art Nouveau）。它风行在建筑、建筑材料、楼梯与窗户设计和书籍插图之间。英国阿瑟·比尔兹利为王尔德等人作品所作的插图，线条简洁而形式怪诞，人物的姿势带有残酷和性感的暗示，便是“新艺术”的表现之一。

多种艺术的新综合还见于迪埃格列夫领导的俄国芭蕾舞团（Ballet Russe）。它集中了各方面的人才之长：马辛、福金、巴兰钦的舞蹈设计，尼津斯基、帕夫洛娃、卡萨文娜的舞蹈，德彪西、普罗科菲也夫、斯特拉文斯基的音乐，毕加索、鲁奥、布拉克的布景和服装设计，而提供舞剧情节的则是古今文学家。一时间，最动人的舞姿，最诱人的音乐，用最奇特的染料染出来的绚丽服装，一齐出现在巴黎、伦敦等地的舞台之上，用来表演最老和最新的故事。

贯穿于这些新流派，这些“前卫运动”之中的，是对传统方式和理论的厌倦与不满，是对新的表现方式的追求和探索，而目的是为了表达20世纪的新现实和新感觉。

二

在英国文学本身，也出现新潮处处露头的情景，但是传统势力还是强大的。

应该是最为敏感的诗人在19、20世纪之交并不都对变动中的时代反

应敏捷。有的还表现冷漠。A. E. 豪斯曼的《什罗普郡一少年》（1896）传达的是这样的情调：

他穿过闪烁的草原，
　　和幽静冷落的平冈，
他拾上高在叠嶂间
　　牧羊人寂寞的方场；
他登山，穿林，过村；
　　村落，人家和果园
俯眺着转动的风车
　　和远方历历的乡县……

（四十二，周煦良译）

绿色的英格兰并未消灭，田园感兴也仍然动人。当然，这个漫步乡野的少年也有他的悲欢离合、他的人生忧患和无可奈何的命运感，然而这位诗人用了拉丁文式的简洁（也许仅次于中国文言的简洁）来抒写的却是所谓“永恒的真实”，除了有时出现“雇佣军”字样和乡下人的戏谑之外，情调同18世纪格雷的《墓园挽歌》相差无几。

就在这个时候，已经从法国彼岸传来了象征主义诗歌。英国作家对此表现浓厚兴趣的，前有斯温伯恩，后有“诗人俱乐部”（Rhymers' Club）诸人。阿瑟·西蒙斯的论著《文学中的象征主义》（1899）也刚在20世纪前夕出版。然而这时英国诗人取自法国象征主义的却只是它的情绪上的忧伤，而不是它的精神上的痛苦。属于“诗人俱乐部”的诗人欧内斯特·道森表达的正是一种忧伤情调：

火焰已消亡，它的残灰也已散尽，
这正是一切诗人最后的歌词。

金酒已饮残，只剩下些微余沥，

它苦如艾草，又辛如忧郁……

（《残滓》，戴望舒译）

拿《恶之华》里的片断同它相比：

看睡在涵洞下垂死的太阳，

我的爱，再听温柔的夜在走路，

就好像一条长殓布曳向东方。

（《入定》，戴望舒译）

我们就看出：同样是哀悼逝去的年华，同样是表示死亡的临近，一个是宣告式的，用的是传统词藻，只写出了浮面的情绪；另一个则是用把“长殓布曳向东方”那样使人吃惊的形象来传达深刻的感受。这一分别是明显的。

可见象征主义虽已传入英国，作家们并不了解它精神上的深刻性和表现上的新颖性。要等到20年后，在艾略特的诗作和文论里，波德莱尔的撒旦主义才同拉弗格等人的城市式嘲讽口吻一齐出现，人们才憬然于其力量的巨大和颠覆性的强烈了。

在英国诗坛内部，并非没有静极思动的人。但是这些人——记者吉卜林、水手梅斯菲尔德、桂冠诗人布里吉斯——虽然引进了新题材甚至新技巧，却还没能脱出后期浪漫主义的传统范围。只有一个天主教教士霍普金斯在做着真正有创新意义的诗歌实验，但是他的“跳跃节奏”（sprung　rhythm）也要等他的第一部诗集在1918年出版之后才受到世人注意。

同霍普金斯一样已在写诗，但是一开始并未受到重视的，还有两个更伟大的诗人，即哈代和叶芝。他们都将对英文诗歌作出巨大贡献，但

是在世纪之初，他们还暂时地处于诗坛的边缘。

三

在戏剧方面，同样有传统与创新的对立。

在这里，传统的势力更为强大，因为它有商业资本作为后盾。诗歌可以不管读者的反应，诗集的销路总是小的；剧本则需要巨大投资才能演出，而伦敦西区的众多剧院无一不是彻头彻尾商业化了的，只有J. T.格林在1891年创立的独立剧院才是例外。剧院观众大半是中产阶级人士，他们也习惯于传统剧里的传统题材——在当时就是有钱人家的财产纠纷、贵族男女之间的三角恋爱、通奸、遗弃等等，而剧本的写法则是效法法国的沙杜和斯克里布的“妥帖剧”，为了追求章法、线索、伏笔和结构上的完整，不惜矫揉造作，无视真实。其代表人物是阿瑟·皮尼罗，其代表作是《第二个坦克莱夫人》（1893）。

但是并非没有新的戏剧力量在抬头。英国出现过一代又一代的优秀演员，在演技上形成了一个独特传统，在19世纪之末出现了亨利·欧文、艾伦·泰莱等名角，不时举行的莎士比亚剧本的盛大演出不仅把莎剧的演技和舞台设计提高到了新的水平，而且推进了对莎士比亚剧中人物和情节意义的研究，这两者都对20世纪新的莎学的形成起了重要作用。在话剧方面，托马斯·威廉·罗伯逊的《门阀》（1867）一剧已经开了社会问题剧的先河，而王尔德的《认真的重要》（1895）则被公认为18世纪以后的最佳喜剧，剧作家把俏皮谈吐提到了纯粹艺术的高度。

另一方面，吉尔伯特和沙利文两人合作的一系列喜歌剧——《陪审员判案》（1875）、《魔法师》（1877）、《军舰辟纳福号》（1878）、《忍耐》（1881）、《天皇》（1885）、《船夫》（1889）、《大公爵》（1889）等等——又展示了英国戏剧艺术在群众性上的发展。吉尔伯特的略带俗气的挖苦笔调，配之以沙利文的城市节

奏的动听曲子，形成一种纯然英国风的音乐戏剧。它以小市民为迎合对象，含有对上层社会和时髦人物的讽刺，即使本人以讽刺见长的王尔德也在《忍耐》一剧里受到了这样的讽刺：

让俗气的人们去拥挤吧，你倒能成为高雅的美学使徒，
只要把一束罂粟或百合拿在你中古式的嫩手里，
迈着花步沿皮卡迪利大街走来，
大伙儿准会说：
“如果他只需要我绝对不需要的那种吃素的爱情，
他可真是一个纯而又纯的纯洁青年！”

这是真俗气对假清高的嘲笑，表现了有趣的伦敦世态，却不引起情感上的大波动。

带来大波动、大震撼的是另一种形式的戏剧，即北欧的新戏剧。两位巨匠——易卜生和斯特林堡——在19世纪80年代写了一系列奇特的剧本——前者的《群鬼》（1881）、《人民公敌》（1882）、《罗斯默庄》（1886），后者的《父亲》（1887）和《朱丽小姐》（1888）——对传统的道德、伦理观念进行了猛烈爆破，也遭遇了传统势力的坚决反抗。1891年3月13日，易卜生的《群鬼》在伦敦上演，受到了伦敦各报一致的攻击，其措词的激烈与粗野（称剧作家为“专找大粪的狗”还算是最文明的）显示英国绅士们被激怒得失去了常态。

然而这却是戏剧的希望所在。易卜生和斯特林堡不仅锐利地剖析社会，而且带来了新的美学信息；两人都既是现实主义的大师，又是诗人，对于象征的运用各有特长。这就增加了他们作品的深度，使它们更加丰富，剧中有剧，话外有话，而不是像普通时事题材的剧本那样一览无余，过眼即忘。这也就使它们真正成为一个评论家所赞美的那类戏剧，即“思想的工厂，良心的提示者，社会行为的说明人，驱逐绝望和

沉闷的武器，歌颂人类上进的庙堂”[3]。这番话把新戏剧的重要性强调得无以复加了。说话的不是别人，乃是从爱尔兰来到伦敦不久的失业者和费边社会主义者萧伯纳。他是一个真正的“前卫派”。凭借着他作为戏剧评论员所占有的《星期六评论》的篇幅，他大扬易卜生，大抑“妥帖剧”，同时自己参加马克思女儿伊林诺导演的《玩偶之家》的业余演出，不久又运用他那犀利无比的文笔写起易卜生式的剧本来，一种在思想和艺术上崭新而锐利的戏剧产生了。也正是在这个关键时候，萧的故土都柏林的阿贝戏院中有叶芝、辛格等人在进行着与爱尔兰文艺复兴运动相结合的戏剧创新，取得了巨大的成绩。这些力量合在一起，使英国戏剧百年不振的局面彻底改观。

四

在小说方面，同样主要由于读者群习惯性的趣味，传统的势力仍异常强大。狄更斯等人创立的现实主义传统还在继续，但像任何文学传统必然经过由盛而衰，由纯到杂的过程一样，这时的现实主义小说呈现出一种停滞状态：在题材上失去了锐利的批判性，在技巧上也无多新意，所剩下的只是有趣的情节，而这后者倒是多数读者喜欢的。

然而新的小说也在酝酿。

两个在政治上对立的作家引进了新的内容。相信“白种人的担子”的吉卜林写了大英帝国在印度的军威，同时也对那里的官僚制度作了嘲弄。他主要是通过英国士兵的眼睛来看事物，在异国风光里掺杂了讲伦敦土话的英国小市民的庸俗空气。在写法上，他那讽刺笔调和快速的转接手法是颇具匠心的。另一方面，一度是费边社成员的H. G.威尔斯引进了科学幻想小说。他利用所学到的生物学等知识，加上他对于社会改革的热望，写出了《时间机器》（1895）、《隐身人》（1897）、《星际战争》（1898）等一系列科幻作品，在时间上晚于法国的凡尔纳，在社

会意识上却又强过他。对于不喜欢科幻小说的读者，则他的几本写伦敦小店员生活的现实主义小说也许更有吸引力。由于他自己做过店员，熟悉伦敦下层生活，这些小说不仅写得真实、生动，而且能够针砭时弊，像《托诺邦盖》（1909）那样的坚实作品是至今可读的。

然而在技巧和语言的运用上，威尔斯却没有多少创新。

同样，与威尔斯齐名的高尔斯华绥和本涅特也没有大的创新，虽则两人都另有建树。阿诺德·本涅特的《老妇人的故事》（1908）有绝好的英国小城生活的描写，在那里一对姊妹成长起来，然后各奔前程，妹妹去了繁华都会巴黎，碰上了普军围城和巴黎公社的动荡年月。然而作家所着力描写的，只是那位妹妹开公寓的生活细节，他的现实主义由于缺乏历史想象力而成了自然主义。约翰·高尔斯华绥会讲故事，论可读性一时无两，继初期的人道主义的小说和剧本之后，他写了《有产业的人》（1906）。这是三部曲《福赛特世家》的第一部。他把一个传统主题——金钱与艺术天才争夺美人——放进一个19、20世纪之交的市侩气的伦敦，在索姆斯·福赛特的写照上创造了一个坚实可信的英国型的资产者。这位财主硬逼着妻子与他同房，认为这是他在行使对私有财产的神圣权利。三部曲的后来两部显然缺乏第一部的魅力，而等到续集和再续集出来，故事一代代地讲下去，内容却一本本地单薄起来，《白猿》（1924）已经无力，到《河那边》（1933）真是成了强弩之末。

对于这些文坛巨子，一位正在另辟途径的青年女作家作了这样的评论：

> 这些人写的书可以一言蔽之，即他们都是物质主义者。这话的意思是：他们写的全是不重要的事情，他们的技巧很高，也很勤奋，却只竭尽全力要使一些琐碎的、临时性的东西显得是真实的、永久的。……当前流行的小说形式纳不下我们所寻找的东西，它溜走了，不愿再被包藏在人们所提供的不合适的衣服之内。……生命不是一溜整齐排列的街灯；生命是一个明亮的光轮，一个半透明体，它会把我们包在里面，从我们有知觉之时起

一直到知觉终止之日。小说家的工作难道不是传达这种变动不已的、未知的、不受拘束的精神，不管它会变得怎样怪僻、复杂，而尽量少掺一些异己的、外来的东西么？[4]

她认为已经有几个年轻作家在写这种新小说，“其中最著名的是詹姆斯·乔伊斯先生”[5]，即《尤利西斯》的作者。

她进而阐明说，真正的“现代作家的兴趣中心，很可能是在人的心理中的黑暗角落”[6]，而他们学习的模范则是契诃夫的短篇小说《古塞夫》一类的作品。“即使是最粗浅地谈现代英国小说也不能不谈到俄国人的影响，而一谈俄国人，我们就不能不感到：讨论小说而不提俄国小说，那就是白费时间。”[7]

当时赞美俄国人的不止于说这话的弗吉尼亚·吴尔夫，而且不限于俄国小说。另一个日后将享大名的英国作家D. H.劳伦斯赞美契诃夫的戏剧，说是他自己最初试写的一个剧本受到了契诃夫的影响，而不屑于学高尔斯华绥等“像数学家那样拿尺来量距离的一伙”[8]。契诃夫之外，屠格涅夫的影响也是巨大的，而且早已出现在两个已有创新成就的作家的小说里，即亨利·詹姆斯的《未成熟的少年时代》（1899）和康拉德的《在西方的眼睛下》（1911）。到了20世纪20年代，小说家E. M.福斯特还在剑桥大学向听众宣告：俄国托尔斯泰等人的小说是“巨厦”，而相形之下，英国小说只是“平房”。[9]

这也就可以说明，俄国的文学家们在20世纪英国文学的革新里起了连他们自己也不曾料到的作用，因为上述几个英国作家都不是等闲之辈。美国出生的詹姆斯和波兰出生的康拉德已经用新内容和新技巧的小说打开了英国文坛的大门。E. M.福斯特同弗吉尼亚·吴尔夫属于布卢姆斯伯里的文人集团，他们都已经或正在写能够传达那种“变动不已的、未知的、不受拘束的精神”的小说。劳伦斯这个工人家庭出身的作家更是即将崛起文坛，用火样的愤怒来写出工业文明下被扭曲了的人性，而他对于所憧憬的人的完美生活——包括有丰富感情的真纯的性爱生活

——的描绘则将激起两大洲绅士们的激烈反对和40年的官府禁令。

这是一群新人，他们各不相同，但是他们殊途同归地汇合在一个新的文学潮流之中，这潮流就是现代主义。

然而现代主义却不是文学的全体，经过若干年，甚至不是文学的主体。传统的现实主义仍然强大有力，但也在变化，不断出现新的优秀作家和优秀作品。同时，还有大作家不属于任何流派而屹然独立于文坛，如哈代。他跨越两个世纪，在小说和诗歌两方面都做出了有持久意义的贡献。

如果我们将眼光更向前伸，我们将看见随着50年代福利国家的出现和英帝国的解体，以及更后的欧洲一体化和英国内部的变动，文学也有了更多的变动。更新的文学形式将在地平线上出现。这回又是科学技术的进展带来的变化。无线电广播、电影、电视、录音带、录像带相继出现，带来了广播文学、电影文学、电视文学。它们将从小说和戏剧——更不要谈从诗歌——夺走大部分读者，也带来新的社会问题。

这样，站在20世纪的门槛上，我们已经约略看到本世纪英国文学发展的大致格局，那就是在面临一个剧烈变化的世界的情况下，为了表现新的现实，汲取了法国、北欧和俄国的文学精华，创新力量要突破传统，而传统则对它有拒有迎，于是形成新传统，直到口头文学和声像文学又起来突破它，向一个更加广阔的天地前进。

注释

1　原《英国20世纪文学史》第1章《20世纪文学的开始》。——编者注

2　“但是我认为，比资产阶级圈子里这种卖弄掺了水的社会主义的短暂的时髦风尚重要得多的，甚至远比社会主义在英国一般所获得的成就也更重要的，是伦敦东头的觉醒。……虽然过去和现在他们犯过各种各样的错误，而且将来还会犯错误，但是伦敦东头的觉醒仍然是这个fin de siècle（世纪末）的最伟大最有成果的事件之一。而我能活到现在，亲眼看到它，实在感

到高兴和骄傲。”恩格斯：《英国工人阶级状况》德文2版（1892）序言，《马克思恩格斯全集》，第22卷，北京，1965年，第380—381页。

3　亨尼科编：《萧伯纳戏剧论文集》，第1卷，纽约，1906年，第xxii页。

4　弗吉尼亚·吴尔夫：《现代小说》，原发表于1919年，收在《普通读者》第1辑（伦敦，1925年；1984年重印本），第148—150页。

5　同上书，第150页。

6　同上书，第152页。

7　吴尔夫：《现代小说》，第152页。

8　1913年2月1日致友人书。

9　E. M.福斯特：《小说的几个方面》，伦敦，1927年，第8页。

萧伯纳与新戏剧[1]

一

有这样一幅木刻：一个须发如银的瘦削巨人用火炬般的目光逼视着我们。他站在一个有河流和桥梁的大都市前面，挺直了腰板，两手交叉在胸前，露出向旧世界挑战的神气。那城市显然是雾里的伦敦，那典型的旧世界的阴暗更加衬托出这个巨人脸上和眼睛里的光芒。

向旧世界挑战，嘲笑它，讥讽它，鄙弃它，但是又始终站立在那个世界的边缘，没能跨进新的世界：这便是英国现实主义戏剧家萧伯纳。

距今一百多年前，即1856年，萧伯纳诞生在爱尔兰都柏林市一个清贫而硬要维持“上等人”门面的人家。父亲是一个爱喝酒的破落户子弟；母亲有美好的歌喉，因与丈夫不和，终于到伦敦去以教唱歌为生。萧伯纳的童年并不快乐，他很早就体会到英国讽刺作家勃特勒所说的“贫穷就是罪恶”，把它借用来作为他初期几个剧本的主题。从他母亲那里，他获得了对于音乐的爱好和知识，使他日后成为伦敦最出色的音乐评论家。他从小就沉浸在《圣经》和莎士比亚的作品里，却没有机会上大学，15岁时进一家经营房地产的公司做小伙计，后来升为出纳员，总共工作了5年之久。1876年，年轻的萧伯纳不能再忍受那种整天为东家记账的生活，离开了爱尔兰到伦敦去同他母亲住在一起。

对于这个年轻的爱尔兰人来说，伦敦是充满了刺激的新天地。到伦敦不久，他就目睹维多利亚朝繁荣的消逝。19世纪80年代带来了一次比一次规模更大的资本主义经济危机，知识分子受到了猛烈的震撼，伦敦出现了各色各样的标榜社会主义的小团体。这些团体所举办的演讲和辩论吸引了萧伯纳。当时他已坚信资本主义社会必须改革，然而改革的道

路他却看不清楚。在某次辩论会上，他起立发言，有人猛然问他：“你读过《资本论》没有？”没有。他几乎是哑口无言地离开了会场，然而这样他也第一次听到了马克思的名字。

大约1883年左右，在伦敦大英博物馆的圆形阅览室里，人们常常会发现一个红头发、红胡子、又瘦又长的读者在看马克思《资本论》的法文译本。《资本论》使萧伯纳睁开了眼睛，他说：“从那一刻起，我就变成了一个在世上有所作为的人。”[2]后来，在他70诞辰的宴会席上，萧又郑重地指出了马克思对他的重大影响：

> 卡尔·马克思使我变成一个人，社会主义使我变成一个人。要不是如此，我同我的许多文友就不会有什么两样，论文才，他们谁也不比我差。社会主义也使威尔斯先生变成一个人，因此他有了一点成就。但是诸位只消看一看其他的文人，就可以明白我为什么这样异乎寻常地感到作为社会主义者的骄傲。[3]

虽然他很快就放弃了马克思的剩余价值学说，但是政治经济学的研究对他的戏剧创作是十分有用的，用他自己的话来说，“如同解剖学的知识对于米开朗琪罗的绘画一样”。

这时候伦敦群众运动已经澎湃起来了。萧参加了这些运动，因而结识了伟大的社会主义者威廉·莫里斯。他同莫里斯一起在街头和公园里作鼓动演讲；他变成了莫里斯的战友，后来他们一同经历了1887年11月13日伦敦警察杀伤游行集会的群众的“血腥的星期日”事件。

在此之前，他加入了费边社，而且很快就变成了该社的领导人物之一。不过在费边社内部，萧伯纳是比较激进的分子，例如他所写的费边社第二号小册子便是以这样的战斗呼声结束的：

> ……我们宁愿面对内战，也不能再忍受像这样的一个苦难的世纪了！

他的写作生活也是在这时开始的。他写过五本长篇小说，但是找不着出版家。于是他在报刊上评论音乐、艺术、新书，后来又成为戏剧评论员，用锐利无比的文笔对伦敦的商业剧院大加抨击。1891年他的《易卜生主义的精髓》一书出版。当时风靡伦敦文坛的是“世纪末”的颓废文学，戏院里上演的尽是法国派的色情戏，即所谓“妥帖剧”，而易卜生的提出社会问题的新戏剧却得不到上演的机会，即使偶一上演，也立刻受到伦敦各资产阶级报纸的恶毒咒骂。萧伯纳自从开始写作，就为现实主义战斗。他重重地打击了“妥帖剧”；他支援易卜生，变成易卜生在英国最大的知音。在他的一切作品里，他都反对“为艺术而艺术”；他并且为这个口号下过注解，说它实行起来就变成“为金钱而成功”。[4]他认为一切伟大的艺术都是“载道”的：“如果仅仅‘为艺术’，那我是连写一句话的劳力也不肯付出的。”[5]

由此我们可以看出萧的突出的特点：写作只是他的社会活动的一部分。他首先是一个社会改革运动者。他自觉地使自己的一切活动服从于社会改革的总目的。由于他看出了戏剧的宣传、教育力量很大——大得“只有中古的教会可比”[6]——他就选择了戏剧作为他特别的武器；正因为是作为武器，他的戏剧也是特别的一种：题材是现实生活里“重要、新鲜、富于说服力、或至少叫人感到不安”[7]的问题；在技巧上他另辟途径，不重视所谓有趣的情节和舞台手法，而像他在解释易卜生的戏剧时所说的，“代之以审问与辩论的技巧，如反唇相讥，揭穿真相，透过幻想以求真理之类，并且无拘无束地自由运用演讲家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧”。[8]

1892年，即伦敦真正有组织的工人运动开始壮大，恩格斯用十分兴奋的心情热烈地欢呼“伦敦东头的觉醒”的一年，萧写成了第一个剧本：《鳏夫的房产》。

二

萧伯纳的戏剧创作活动从1892年开始，持续了将近60年之久；连同一个翻译剧本在内，他总共写了51个剧本。[9]这一个历时半世纪以上、收获异常丰富的创作历程可以分成四个发展阶段。

第一个阶段从1892年到1899年，他所写的剧本包括在三个集子里，即《不愉快的戏剧》、《愉快的戏剧》、《为清教徒写的三个剧本》。

萧的剧本一开始就尖锐地揭露了资本主义社会的真相。房东的财富来源在哪里？这是他在《鳏夫的房产》里提出来的问题。剧本显示了萧的讽刺能力。在剧的开始，一个青年医生充满了对贫民窟居民的同情，认为他们所住的破旧房屋是文明社会的羞耻，必须勒令房东修理；在剧的结束，由于发现了他自己就是房东之一，他的利息收入正是靠这些房产而来，这位理想家就立刻改变了态度，不肯出修理费用了。萧后来常常用这一种场面的颠倒，来构成所谓戏剧讽刺。他的戏剧讽刺也就是他的社会讽刺，他要说明的是：一个人的态度，软心肠的也好，凶狠毒辣的也好，毕竟是为金钱所决定的；资产阶级的同情心是虚伪的。

肮脏的金钱也是《华伦夫人的职业》（1893）的主题。华伦夫人是若干大妓院的经理，靠了这种收入才能使女儿上完剑桥大学。女儿是当时的所谓“新女性”，自以为头脑冷静，高超，看不起母亲的廉价的感情。最后她发现了母亲收入的来源。但是华伦夫人的回答是理直气壮的：在那样的社会里，一个贫苦女人要就是到工厂里去给折磨死，要就是开妓院过舒服日子，此外没有别的路可以选择。在她的无可辩驳的逻辑之前，女儿的精致的梦想破碎了：她只耸耸肩，舍弃一切温情，将自己埋在冰冷的统计数字之中，去过一个职业妇女的生活。

虽然结局是含糊的，但这是一个接触到资本主义社会本质的现实主义的剧本。资产阶级不能容忍自己的疮疤被这样无情地揭开。批评家们说这不是戏剧，它是政论。戏剧检查官对于法国派的色情戏是一律保护的，现在却板着脸孔来禁止《华伦夫人的职业》的上演，理由是它有伤风化！

在《愉快的戏剧》里萧的调子变得温和起来，但他继续发展着他的现实主义的戏剧艺术。这时候他的戏剧的主要特点是反对风靡当时商业剧院的虚伪的英雄主义和矫揉造作的浪漫化倾向。在《康蒂妲》（1895）里，他选择了一个最老也最新的场面，即商业剧院最乐于搬上舞台的永恒的三角关系：丈夫，妻子，情人。不过萧给了它以新的内容：丈夫是一个牧师，一个基督教社会主义者，雄辩滔滔，自以为是强有力的男子典型；妻子是一个有着秋天般的成熟之美的中年女人，不同于一般爱情剧里的年轻天真的女郎；插到这对夫妇之间的是一个18岁的诗人，他以雪莱般的纯真爱情要求这个女人同他投进门外的梦一般美丽的夜晚里去。剧情的进展给人以诗人即将胜利的感觉。最后，康蒂妲必须在丈夫和情人之间加以选择了，她说她要选择弱者。世俗的眼光必然是将青年诗人看作弱者，然而康蒂妲和她的创造者却有更加深入的见解：诗人是刚强的，而她的言辞多于行动的丈夫却是真正的弱者。

这里没有庸俗的传奇剧的感伤气息，只有对它的嘲弄——用传奇剧所惯用的情节来暴露这类剧本的虚伪：三角关系是商业剧院所雇用的剧作家们的拿手好戏，萧就在他们最拿手的地方击败了他们。

然而又不只是嘲弄。剧本的复杂性就在这里。人物是有发展的，康蒂妲的形象越来越充实了。剧本的结局显示了一个现实主义者的真正的勇气；让康蒂妲跟随诗人投入浪漫的夜晚是容易不过的事，要她留下则对任何剧作家来说都是难题；但是萧出色地处理了这个难题，使剧情更深刻地反映真实人生，这就是他难得的成功。

《为清教徒写的三个剧本》里包括了历史剧《凯撒和克莉奥佩特拉》（1898）。这是一个色彩绚丽的剧本，充满了伟大堂皇的场面。然而也有所谓“倒顶点”（AntiClimax）。凯撒初到埃及，面对着浩瀚的沙漠和神秘的狮身人面石像，动了思古的幽情，作了一番诗意的独白；这时剧作家的文笔也刻意求工，韵律美丽动人。但是诗情弥漫的空气里却忽然响起一个顽皮女孩子的极为平凡、毫不浪漫的声音：“喂，你这位

老先生！”魔术立刻破灭了。凯撒只是一个已经秃了顶的老于行伍的军人。作者使这样一个老兵代表新兴的罗马帝国，而让一个顽皮女孩代表了日落西山的老大埃及帝国，纵然是历史的真实使然，萧加以利用，又一次带着嘲弄展示了颠倒和矛盾。

萧毫不隐讳他是用现代人的眼光去看历史人物的，而且他认为只有一个强烈地感到自己时代的存在的人才能了解过去的时代。萧在这个剧本里反映了近代帝国主义对弱国的侵略。就凯撒而论，萧一方面要揭穿历来将他奉为神明的传说的虚妄，竭力将他写得平凡、具体；另一方面萧似乎又爱上了这个老练的干才。凯撒真不愧为所谓西方文明的代表者：经验丰富，不慌不忙中讲究效率，言辞文雅而手段毒辣。他又是后来萧的许多角色的先驱者，例如《巴巴拉少校》（1905）中的军火商人，《苹果车》（1929）里的国王。这里我们看见了萧的长处：反对浪漫化，反对简单化——他笔下的凯撒不是一个概念的化身，而是一个活生生的有趣人物。但同时我们也看见了危险的信号：在对于凯撒的偏爱里，除了一个作家对于自己所创造的人物照例会有的爱憎之外，还有萧日后对于“行动的人”的崇拜的萌芽。

萧的创作的第二阶段是从1903年到1913年的十年。这时候资本主义世界进入了帝国主义时期，英、德、法等国正在开展军备竞赛，但是世界大战还未爆发。萧自己在1898年结了婚，生活安定下来。他的费边社会主义得到了部分试验的机会：从1897到1903的六年之中，他是伦敦一个市区的参议员，忙着讨论电灯、住宅、下水道、甚至牛奶中的肺病菌之类的事，正是一个信奉“煤气与自来水的社会主义”的人可以用武之地。这试验并未成功，他与街头群众的接触却从此少了起来。另一方面，在这个阶段他的剧本慢慢在实际演出里获得成功。从这时起，他逐渐将主要的活动转到戏剧创作方面。

这一阶段里至少有五个重要的剧本：《人与超人》（1902），《英国佬的另一个岛》（1904），《巴巴拉少校》，《安乔克利斯与狮子》

（1912），《皮格马利翁》（1913）。它们的共同点是戏剧艺术上多方面的创新。题材是多种多样的：唐璜传说的新解释，爱尔兰问题，救世军与军火商人，宗教问题，资产阶级所谓“身份”问题。在技巧上我们看见剧作者大胆地描写了不易描写的地狱；我们看见一个老人向一只蚱蜢说话；一个古罗马的基督徒同狮子跳舞。

《皮格马利翁》是萧的舞台艺术的胜利，尖锐的社会讽刺一直同有趣的剧情紧密结合着：一个语言学家在六个月内将一个满口伦敦土话的卖花女训练成为谈吐文雅、足以冒充公爵夫人的“上等女人”。资产阶级一直以所进的学校、来往的人物以及本人的衣饰、谈吐和口音之类为体面的标识，剧作者却在这里告诉人们：这些并非天生就有，而完全是可以用金钱买得到的。

我们还须提到萧在爱尔兰问题上的见解。他明白英国帝国主义在爱尔兰所造成的罪恶；但是作为一个爱尔兰人，他却又不是一个狭隘的民族主义者。反之，他对于爱尔兰人性格中那种长于雄辩而不会做事的空想的一面也是加以讽刺的。《英国佬的另一个岛》显示了萧的清醒的现实主义：在爱尔兰人吟咏狂想的美丽的乡间，英国资本家却打算在那里修建公路和旅馆来赚钱，而且最后会成功，因为他们不仅拥有现代金融资本的经验和知识，而且会得到爱尔兰本地资本家的合作。问题毕竟不是民族的差别，而是阶级的分野。政治经济学的研究又一度在萧的戏剧创作里发生了作用，使他能够更深刻地了解现实。

这个剧本原是他为都柏林的阿贝戏院写的，主持该戏院的叶芝等人看见他们所推崇的爱尔兰传统受到了那样的嘲笑，结果将剧本退还了作者。

但是这些剧本中最主要的无疑是《巴巴拉少校》。在这个剧本里，肮脏的金钱问题得到比在《不愉快的戏剧》中更深刻的处理。

巴巴拉是一个有钱人家的女儿，由于想救济穷人而参加了救世军的活动，任了“少校”。她原以为救世军是个慈善机关，后来却发现它是依

靠资本家的资助而存在的。这些资本家之中，最大的一个是她自己的父亲安德谢夫，而他是一个军火商人，“黑暗的王爷”，专门制造死亡的人。她带着沉重的幻灭之感，去看他的工厂，发现他有一个给工人以一定的物质诱惑的福特汽车厂式的独立王国；在本剧的电影改编里，她父亲甚至连工人的宗教信仰也照他自己的心意去安排。

剧作者令人信服地指出了救世军和军火商人之间的联系：肮脏的带血腥的金钱统治了一切。

这是萧对问题本质的了解，因此他所处理的场面也就更加触目惊心。巴巴拉少校终于妥协了。她和她的未婚夫——一个古典文学教授——决定要在她父亲的军火工厂里工作，准备去继承他的事业。幕落之前，我们听见她说要去拯救那些已获温饱的工人的灵魂，“巴巴拉少校将永远跟随她的军旗，死而后已。”作者的示意好像是：他们把军火厂拿过来之后，有了权力，才能改造世界。但是有谁会相信呢？向魔鬼投降只会使自己也变成魔鬼，何况他们即使在最勇敢的时刻也不过是站在资产阶级立场进行一些零星改良的人。

1913年是萧收获最丰富的一年，他完成了大小四个剧本。也是在那一年，他开始写《伤心之家》。这个剧本完成在1919年，那时世界大战已经结束。剧本里充满了阴郁的气氛，主题是整个欧洲所谓文明社会的破灭。在开始写时，这只是作者的预感，等写完时，它却变成了现实。剧本里出现了空袭，炸死了两个“最无用的人”：小偷和资本家。然而剧本并没有真正结束，幕虽落了，幻灭之感却继续存在着。我们看得出作者是在捕捉一种情调，想使剧本带有诗歌似的感染力；他自己说这个剧本是在契诃夫的《樱桃园》的影响下写成的。许多有眼力的鉴赏家，例如肖恩·奥凯西，认为《伤心之家》是萧最好的剧本。

《伤心之家》开始了他创作生涯的第三阶段，即从1913年到1924年的阶段。

这是世界经历空前巨变的时候。第一次世界大战对于西欧的知识分

子是一个可怕的教训：从此资本主义世界笼罩在黑夜之中。萧反对这规模空前的屠杀。他以素有的勇气表明了自己的反战态度。资产阶级的报纸平时对他已无好感，这时候便一齐攻击他，骂他“亲德”。实际上，他只是主张双方军队里的士兵应该掉转枪口，打死他们的军官，然后各自回去，在乡间收割庄稼，在城市里发动革命。这是十分明智的劝告，俄国的革命士兵实际上就是这样做的；他们回去之后，和工人、农民联合一起，在布尔什维克党的领导之下建立起世界上第一个社会主义国家。在这一个震撼天地的大事件的面前，英国许多人对苏维埃政权和列宁加以猛烈的攻击，萧却在一次会上力排众议，说：“我们是社会主义者，俄国人的一边就是我们自己的一边！”

在战后年代所写的剧本里，阴郁气氛略见冲淡，在比较明朗的心情之下，萧写成了《回到麦修色拉》和《圣女贞德》两个剧本。

《回到麦修色拉》（1921）是一个庞大的剧本群，一共有五个剧本，时间上从亚当和夏娃的太初时代起始，直到32,000年以后的遥远将来。萧自己显然十分喜欢这个大剧。他在这里提出了一个解决世上纷扰的方案：人必须长生，至少要活到300岁，才能真正吸取过去的经验教训，使这个世界变得更为合理。在这当中他发挥了他的“创造进化论”。剧本中有令人难忘的片断，如最后莉力丝的独白，但整个说来却显得有点离奇。

历史剧《圣女贞德》（1923—1924）是一个最后确立了萧在英国剧坛上领导地位的杰作。萧在贞德的事迹中看出了两股重要历史力量的汇合：新教的兴起和民族主义亦即西欧各国资产阶级国家的兴起。剧本共有六景，在结构上有与剧情相称的中古仪式似的整齐与平衡。审判的一景尤其写得出色。贞德是农家女儿，朴实、单纯、坚强、一往直前，她在遇到宫廷与教会的重重阻碍时，扬言要去向人民求援。但是她并没有真的这样做，结果给法军出卖给英军，终于被英军作为女巫烧死。她毕竟是一个孤独的圣女。萧在这个剧里竭力介绍各方面的观点，好像贞德

是对的，贞德的出卖者和审判者也是对的；而对贞德本人的写照使得新教和天主教的人都感到满意。也许萧正是要看各方面争夺死去的圣女的光荣那个滑稽场面，在旁嘲笑取乐吧？

萧的戏剧创作的第四个也是最后的阶段是从1929年直到他逝世的1950年。在这一阶段里，萧显出了对于实际政治的特别关心。他不仅精力依旧充沛，而且还创造了戏剧的新形式——“政治幻想剧”；以时事题材与奇妙的幻想相混合，这是萧在戏剧艺术上的新发展。

这又是一个动荡的时代。1929年起，资本主义世界卷入了空前未有的经济危机，在一种绝望与拼命挣扎的氛围里，资本家扶植了意、德的法西斯主义。最后又爆发了第二次世界大战。

这一阶段里萧的戏剧可以说是时代的晴雨表。《苹果车》里有内阁危机和美国帝国主义要吞并英国的阴谋；在《搁浅》（1933）里，除了内阁危机，还有法西斯派的警察局长和怒吼的失业群众；在《日内瓦》（1938）里有国际联盟，海牙国际法庭，以及法西斯头子墨索里尼、希特勒和佛朗哥。萧把这些时事题材写在剧本里，无非要烘托出一个主题：资产阶级的“民主政治”已经完全破产。

这些“政治幻想剧”里还不断出现萧对于右翼工党首脑人物的谴责。在《苹果车》里，我们看到了一个工党式的政府怎样害怕人民。他们要国王唯命是从，但是当国王准备退位，以平民资格参加竞选来与他们周旋——又是一个萧所擅长的颠倒的场面——的时候，他们却恐慌了，因为他们知道自己早为人民所不齿。结果草草收兵，以“井水不犯河水”相约。其实问题还不在国王与内阁之间；我们可以用剧作者自己的话来说明：

> 冲突并不真在国王与民主政治之间，而在这二者与富人政治之间。富人们先以民主政治为借口，公开用暴力摧毁了王权，现在又收买了和吞没了民主政治。说话的是钱，印书出报的是钱，在无线电台广播的是钱，统治着国家的是钱；而国王也好，工党领袖也好，

同样地必须听命于钱；而且最为矛盾、叫人目瞪口呆的是：他们还必须出钱去维持富人们所办的企业，保证他们的利润！富人们已经不再用钱去收买民主政治了，而是分文不给，欺骗了事。彻头彻尾的社会主义者一做大臣，就落在“破损有限公司”的魔爪里，同那公司公开雇用的走狗政客一样的毫无办法……

多么一针见血的议论！多么深刻的了解！在《搁浅》一剧中，他又使一个角色这样说：

“内阁里充满了原来是激烈万分的社会主义者，然而除了他们像贵族一样进出于白金汉宫之门以外，又产生了什么变化呢？”

这是萧对于以工党为晋身之阶的政客如麦克唐纳之类在政治上的盖棺定论。他埋葬了他们，似乎也埋葬了自己对于工党和费边主义的最后的一点幻想。

这一阶段的剧本，除了“政治幻想剧”以外，还有《真相毕露》（1932），《不经意之岛上的愚人》（1935），《百万女富翁》（1936），都在表面情节的奇幻与热闹之下，隐藏着一种刻骨的凄凉之感。

到了40年代，萧的剧作显著减少起来。这中间发生了第二次世界大战，很少人能在英国的战时空气里写出大部头的作品来；而战争结束之后不过三年，萧的新剧《波扬家的亿万财产》（1948）就出现在欧洲的舞台上了。92岁的老翁而能完成一个多幕剧，毅力着实惊人。无怪萧感到自豪，1949年他在整理自传材料之时，这样写道：

我甚至不想就此告别，因为我身上还有足够的劲儿，还可以大干一气呢！[10]

自然，一年之后，他终于离开人世了，然而他的剧本传了下来。一般作

家，特别是享盛名的作家，逝世后总会有一个名声低落的时期，萧不是例外。但是这个时期已经过去。60年代起，他的剧本陆续重演，继《圣女贞德》和《鳏夫的房产》之后，1969年《回到麦修色拉》这一庞大的剧群也在国立剧院全部重演，盛况超出初演，成为“重新发现萧”的高潮；“等到70年代中期，所有萧的主要剧本，除了《安乔克利斯与狮子》一剧和《人与超人》中唐璜在地狱这一幕是难以解释的例外，统统都回到了伦敦舞台”。[11]这还不包括以萧的《皮格马利翁》为基础，改编成的歌剧《我的美丽夫人》持续演出二千多场的巨大成功。

萧是20世纪前半叶（这是戏剧比较发达的时期）英文剧作家中成就最高、影响也最大的一人。除了英国国内，世界各地都有大量观众和读者热烈赞扬他，其中有我国的鲁迅、瞿秋白。瞿秋白称他为“世界的和中国的被压迫民众的忠实朋友”[12]，鲁迅则把他同易卜生比较：

> 他们〔易卜生和萧伯纳〕的看客，是绅士淑女们居多。绅士淑女们是顶爱面子的人种。易卜生虽然使他们登场，虽然也揭发一点隐蔽，但并不加上结论，却从容的说道“想一想吧，这到底是些什么呢？”绅士淑女们的尊严，确也有一些动摇了，但究竟还留着摇摇摆摆的退走，回家去想的余裕，也就保存了面子。至于回家之后，想了也未，想得怎样，那就不成什么问题，所以他被绍介进中国来四平八稳，反对的比赞成的少。萧可不这样了，他使他们登场，撕掉了假面具，阔衣装，终于拉住耳朵，指给大家道：“看哪，这是蛆虫！”连磋商的工夫，掩饰的法子也不给人有一点。这时候，能笑的就只有并无他所指的病痛的下等人了。在这一点上萧是和下等人相近的，而也就和上等人相远。[13]

能如此彻底地撕掉绅士淑女们的假面目，这在任何作家都是一大成就。

三

是什么使得萧伯纳取得这样的成就的呢？

回答是：除了他所处的时代的影响和他个人经历中所得到的体验，他还有一套戏剧理论，又有能把这套理论付诸实践的戏剧艺术，这当中包括他运用语言的特殊能力。

首先，他的理论。

许多作家是轻视或讨厌理论的，单凭理论写作也往往写不出好的作品，那么为什么要提萧的理论呢？这是因为他生在英国戏剧处于低谷的年月，在新兴的北欧现实主义戏剧身上看到了生机，硬要把一种以辩论说理为主要内容的剧本放上英国舞台，没有理论不足以为之开道，也不足以说服怀疑者，驳倒反对者。

这一理论的出发点是：戏剧有重要的社会使命，不是仅仅为了消遣。而19世纪末年的英国商业戏院统统是“糖果店”[14]，上演的尽是迎合低级趣味的“妥帖剧”。它们有一套公式：

第一，你对于戏剧的场面“忽有一念”。如果你自以为这个念头很有了不起的新颖独到之处，而实际上则是古已有之，那就更妙。例如一个无辜的人由于环境之故而给错判有罪，便是保险永远可用的场面。如果这个人是妇女，那一定得判她犯通奸罪；如果是一个年轻军官，那一定得判他泄露机密，卖国通敌——实际上当然事情只是由于一个美丽动人的女间谍迷住了他，才从他那里偷走了那个使他陷于有罪的文件。再说那个清白的妇女，如果在她给赶出家门之后，由于见不到自己的孩子而痛苦万分，接着孩子中忽有一个得了重病（至于是什么病，那就全看剧作家本人的高兴了），她乔装护士去守候在濒死的孩子床旁，在最后关头医生却忽然宣告孩子已经得救，同时也洗刷了孩子母亲的冤枉。医生是一个既庄又谐的角色，如果能将他变成一个过去曾追求那位太太、至今仍爱慕如故的老情人那就更好。这样的剧本只要作者不是十足的饭桶，则不待上演即可预卜成功。喜剧要困难些，因为喜剧要幽默感，需要有生气，但办法还是一样，即先在角色之间制造出一种误解，然后将误解的高潮放在倒数第二幕，再从那里回头去制造剧本的其余部分，例如第一幕应该将戏中人物向观众作必要的介绍，但在介绍之前，先要想尽办法主要通过仆人、律师和其他下层人物之口（主要人物当然只能是公爵、上校、百万富翁）来使观众知道不久

戏中将如何产生误解。最后一幕当然应该将误解加以消除，并将观众们好坏打发回家。[15]

这是萧对于这类“妥帖剧”内容的概括。它们的毛病是：

妥帖剧的制造不是艺术，而是工业。一个文学机器匠要获得写作此类剧本的本领一点也不困难，困难的倒是要找一个天性中毫无一点艺术家气味的文学机器匠，因为最能破坏妥帖剧的莫过于作品中还有丝毫艺术成分，或作者本人还有丝毫良心。这种剧本有一个口号：“为艺术而艺术”，这口号实行起来就变成：“为金钱而成功”。[16]

这类剧本完全起不了萧心目中的戏剧的作用。他认为戏剧应是：

思想的工厂，良心的提示者，社会行为的说明人，驱逐绝望和沉闷的武器，歌颂人类上进的庙堂。[17]

他进而宣告：“我们需要一种公然宣传教义的戏剧”[18]。因此，题材必须是有思想意义的。易卜生之所以可贵，正是由于他的剧本有重要思想意义：

古时戏剧的产生，基于两个欲望的结合：一个是跳舞的欲望，另一个是听故事的欲望。后来跳舞变成放言高论，故事转为剧中场面（situation）。易卜生开始写剧之时，戏剧家的艺术已经缩小为构想场面的本领了，并且一致认为场面越怪，剧本越好。易卜生的看法恰好相反。他认为场面越熟悉，剧本越有趣。我们的叔父不常谋杀我们的父亲，也不能合法地娶我们的母亲为妻；我们碰不上女巫；我们的国王一般不是被刺死的，刺死了也不是由刺客继位；在我们立债券借钱时，我们也不会答应以成磅的血肉去还债。凡莎士比亚没有能够做到的，易卜生都给了我们以满足。他不仅让我们看见自己，而且看见的是处于我们熟悉的场面中的自己。他的台上人物的遭遇就是我们自己的遭遇。结果之一是：他的戏剧对我们来说远比莎士比亚的重要。结果之二是：他的剧本能够毫不留情地刺痛我们，

也有能够使我们充满兴奋的希望——希望能从虚幻想象的束缚之下逃出来——此外又使我们能够预见到将来要过更紧张、更活跃的生活。[19]

有了熟悉的场面，却只是为了得以“提出并富于启发地讨论对于观众有切身利害的行为与品格的问题”[20]。但又不是静态地抽象地讨论，因为那样不成其为戏剧，而是要通过冲突：

在新的剧本中，戏剧通过一些不安定的理想与另一些不安定的理想之间的冲突而产生，而不是通过庸俗的爱情、贪婪、慷慨、怨恨、野心、误解、怪诞行为之类不提出任何道德问题的东西。[21]

这样的戏剧既然讨论与观众有切身利害的问题，也就要求观众热烈地参加——要求他们深入剧中的冲突，为此剧作者不惜与他们抬杠：

过去有一条规则是：决不可使观众弄错事情。但是新的一派剧作家却想出诡计，故意诱使观众做出十分不正确的判断，然后在下一幕里使他们不得不承认自己是错了——往往弄得他们十分难堪。[22]

要观众如此卷入剧情，为的是要他们思索问题，而不是仅仅到戏院里来寻找“娱乐”。这种主张是根据分析易卜生而来的，但也转过来对萧自己的创作提出了严格的要求。

这要求里就包括了对技巧的要求。题材的改变终必引起技巧的改变；也只有在明白了题材与技巧的一致性之后，讨论技巧才会是有意义的事，而不致落入讲究纯粹技巧的形式主义。

萧对于技巧的第一个重要意见，就是戏剧必须摆脱一般所谓“情节”。这与上面他反对怪诞的场面的主张是一致的。“情节一直是使严肃的戏剧——不，一切严肃的文学——倒霉的东西。”[23]

然而以什么来代替“情节”呢？从他对于易卜生的新技巧的评论里我们可以看出他的答案：

> 戏剧中这个〔新的〕技巧的因素是讨论。从前，在所谓妥帖剧里，第一幕叙述剧情，第二幕供给场面，第三幕端出真相。现在的程序则变成叙述、场面、讨论，而且靠讨论来考验剧本作家的能力。评论家们对此纷纷抗议，但是无效。他们宣称讨论不成戏剧，艺术不是说教，但是剧作家和公众都完全不理睬他们。剧作家不仅将讨论看成他最大本领的考验，而且以讨论为剧本的趣味的真正中心。有时他甚至采取一切办法去事先向观众保证他的剧中将有这最新的改进之点。……如果戏剧不甘心于仅仅适应那种幼稚不堪的只愿听童话而不许有任何道德意义的要求，而想有一天超越它的话，这是必然的发展。[24]

不只是将讨论放在后面，而往往从头起就是讨论：

> 现在我们有一种剧本，其中包括了我自己的几部，以讨论始，以动作终；还有一些，则讨论从头到尾都贯穿在动作之中。在易卜生侵入英国的时候，舞台上已听不见讨论，妇女也不会写剧；但不过二十年，妇女写剧已比男人高明，她们的剧本从头到尾都是热烈的辩论，其中的动作只是一个等待辩论出结果的问题。如果这问题不能引起兴趣，或是陈腐的，或处理不当，或显然是假造的，那么剧本也就是坏的；如果问题重要、新鲜、富于说服力，或至少叫人感到不安，则剧本就是好的。不管怎样，一个其中没有议论、没有问题的剧本已经算不了严肃的戏剧创作。[25]

这里所谈的就是问题剧，但不是任何问题都可以作为题材的，必须是“重要、新鲜、富于说服力，或至少叫人感到不安”的问题。对于那些说“易卜生以后的剧本算不了剧本，它们的技巧也不是技巧，因为与亚里士多德所说的不同”的评论家们，萧反驳道：

> 这个新技巧只在现代舞台上一处才是新的。自从创造了语言之后，它就一直为教士和

> 演讲者所利用。它是一种打动人的良心的技巧，剧作家只要有能力用它，没有不用它的。修辞、嘲讽、议论、颠倒矛盾之言、警句、含有深意的比喻，以及将杂乱无章的事实归纳为有秩序的和可理解的场面等等的技巧——这些是戏剧里最老也最新的本领；而你们的情节结构和给观众以心理准备的艺术，却只是舞台上要小聪明的手法和因为道德上空洞贫乏而采取的权宜之计，不是戏剧天才的武器。在易卜生的戏院里，我们不是被多方迎合的观众在用别出心裁的娱乐节目排遣闲空的时间；我们倒是“做了亏心事的罪人在触景生情”[26]。消遣的技巧在这里正像在审判谋杀案时一样的不适用。[27]

这是在1913年写的，这时萧伯纳替易卜生打的仗已经得到胜利，而他自己也已经写了大小30个剧本，成为英国现代戏剧里最重要的代表了。萧受过易卜生的影响，但也受过别的人如契诃夫的影响[28]。他认为契诃夫在某些方面是比易卜生更好的现实主义者，因为易卜生还不得不向传统低头，在台上使他的角色带点勉强地自杀或杀人，而契诃夫则不故意制造死亡。但是萧的剧本主要是他自己的。因此，下面这段话与其说是总结易卜生的特点，不如说是说明易卜生以后的欧洲新戏剧，最主要的是萧自己的戏剧：

> 可见易卜生本人及他以后的剧本在技巧上的创新之点是：第一，运用了讨论，并将讨论扩大，于是剧中的动作完全为其所遮盖与贯穿，最后并为其所吞并，而剧中讨论乃变为一体；第二，由于使观众变成剧中人物，并以他们生活中的情事作为剧中的情事，过去为了使他们对于不真实的人物和不可能的情事发生兴趣而不得不用的一些旧的舞台手法，至此乃全部废弃，而代之以审问与辩论的技巧，如反唇相稽，揭穿真相，透过幻想以求真理之类，并且无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧。[29]

以上我们从萧本人著作里看出了他对于戏剧的理论。主要的论点可以归纳为：戏剧是教育与宣传的工具，它的目的不是供人娱乐，而是鞭

挞社会，因此它的题材必须是现实人生，作家在处理题材时要表示出新的思想、道德，亦即要阐明它的社会意义；这样的戏剧要包含思想上的冲突，它在技巧上的特点是讨论，在演出过程中要求观众全神贯注地“参加”到戏剧中来。

我们还看到，萧在谈理论的时候还阐明了他自己的戏剧艺术，而且谈得很细致，把许多技巧问题也提了出来。

四

萧对他的戏剧艺术已有所阐明，但是还有他没有说到的地方，值得我们后来人再来做点补充。

首先，他力求写得真实，表现之一是反浪漫化倾向。他的人物是连皱纹和黑痣一起端出的，没有美化。他剧里的妇女，巴巴拉不是美人，贞德不是天仙，康蒂妲甚至并不年轻。

他把握住了整体的真实。在《巴巴拉少校》里的工人村里，鸽子笼似的工人住宅算是资本家的恩赐，但有什么值得流连的东西？火药爆炸的威胁倒是永在的。在萧的笔下，资本主义社会总是那样一个凄惨、阴暗、冰冷、毫无生趣的地方。

甚至他擅长的颠倒场面和逆反之论也不是文字游戏，而是符合真实的世情的。本来事物就是充满了矛盾，而资本主义社会更是经常见到真理被颠倒过来。萧的戏剧讽刺就是社会讽刺。

其次，他有卓越的喜剧艺术。萧的喜剧是打击资本主义社会的武器，然而除了使人感到快意之外，又给人以喜悦。他的喜剧场面变化多，人物面广，而且个个能言善辩，连反面人物也会说歪理。

特别值得一提的是萧对于幻想的大胆运用。他有丰富的历史想象力，《凯撒和克莉奥佩特拉》和《圣女贞德》就是例子。后期的“政治幻想剧”如《苹果车》则把幻想成分灌注在现实的政治题材里。就是

前、中期的剧本里，也常出现叫人惊奇而又感到很有意义的幻想性场面和人物。前者如《皮格马利翁》中卖花女以公主姿态出席的茶会，后者如《英国佬的另一个岛》里的克干老人——在全部的英国戏剧里，几曾见过他这样的狂狷呢？他是疯子，又是圣人，萧通过他的口来谴责英国资产阶级和爱尔兰本土的统治集团，然而他又有他自己的个性，不但是可信的，而且是可爱的，总之是萧的神来之笔。在剧本的结尾，当那英国资产者和工程师骗得了当地唯一有财产的姑娘的欢心，买来了当地选民对于选他为国会议员的保证，安排了在那个风景区建造一座现代化旅游大旅馆的投资计划，亦即用现代资本主义的方式随心所欲地进行了征服和剥削的时候，克干老人说起他的梦来：

> 我梦想的天堂是一个国家，里面政权就是教会，教会就是人民，三位一体，一体三位。它是一个共和国，里面工作就是游戏，游戏就是生活，三位一体，一体三位。它是一座大庙宇，里面祭司就是礼拜者，礼拜者就是受礼拜者，三位一体，一体三位。它也是一种神格，里面一切生命都有人性，而一切人都有神性，三位一体，一体三位。总而言之，它是一个疯人的梦想。[30]
>
> （朱光潜译）

这不只是一个梦，也是爱尔兰人民对外来资本家的抗议，当中不仅有幻想，而且有激情。

不少人以为萧只有智慧，而缺乏热情，其实是错觉。一个社会改革者是有火热心肠的，萧尤其是其中情感激烈奔放的一人。在他的剧本里，激情的言词是处处可闻的。当巴巴拉说：“决不，决不，决不，决不。巴巴拉少校追随救世军的旗帜，死而后已！”这里有激情。当贞德说：“我现在要到普通人民当中去，让他们眼里的爱代替了你们眼里的恨来安慰我。”这里也有激情。当萧在他最后完成的长剧《波扬家的亿万财产》中让老二说：

> 谁敢说在数学和理智的运用当中就没有激情？了解数学是人类最高贵的才能！说数学没有灵魂，说它是死的、无人性的机械东西之类的胡诌完全违反了人生和历史的最基本的事实！试问有什么曾比数学的预见力把人的思想推进得更远？……[31]

这里也有激情，但却是一种不同的激情，用萧自己的话说，就是一种曾经迷住哥白尼、伽利略、牛顿、笛卡尔、爱因斯坦等“有远见的预测者”并驱使他们不断前进的“衡量真理与知识的激情”，并且认为比起它来，历史上最著名的男女之爱也就显得十分“庸俗”了！萧指出这一种不同的激情，有助于我们了解他的戏剧艺术。由于他将政治上、道义上的激情和心智上的激情带进喜剧，喜剧的领域扩大了，深度也增加了，变成了更加高尚的艺术。

第三，他在技巧上作了大的创新。大胆输入幻想成分就是一种创新，但不止于此。将剧本里的情节（plot）减少到最少限度，代之以对社会问题的辩论更是对戏剧整体的创新。然而正同他自己指出的，这创新又是古典戏剧艺术的恢复和继承。值得重温前面已引的一段话：

> 这个新技巧只在现代舞台上一处才是新的。自从创造了语言之后，它就一直为教士和演讲者所利用。它是一种打动人的良心的技巧，剧作家只要有能力用它，没有不用它的。修辞、嘲讽、议论、颠倒矛盾之言、警句、含有深意的比喻，以及将杂乱无章的事实归纳为有秩序的和可理解的场面等等的技巧——这些是戏剧里最老也最新的本领；而你们的情节结构和给观众以心理准备的艺术，却只是舞台上耍小聪明的手法和因为道德上空洞贫乏而采取的权宜之计，不是戏剧天才的武器。

萧伯纳自己擅长的，正是这种说话的本领，会辩论，也会说故事。不妨以一个最早的剧本作例。在《华伦夫人的职业》里有一个场面：母女对面，大学毕业的女儿质问母亲为什么要干开妓院这种可耻的行当，母女

展开了这样的对话：

华伦夫人　……你外婆自己说是寡妇，在造币厂附近开个小铺子卖炸鱼，带着4个女儿靠小买卖过日子。四姐妹里头，我跟利慈是亲的。我们亲姐儿俩都长得挺好看，身材也不错。我们的父亲大概是个吃得肥头胖耳、日子挺好过的人，母亲说他是个上等人，谁知道是不是。其余那两姐妹跟我们不是一个父亲生的。她们长得又矮又丑，黄瘦脸儿，是一对规规矩矩、肯做事肯吃苦的可怜虫。要不是母亲常把利慈和我打个半死、不许我们欺负她们，我们准会把她们给打个半死。她们俩是一对正经人。可是做正经人有什么好处？让我告诉你。她们俩有一个在铅粉工厂做女工，一天干十二个钟头活，一星期只挣九个先令，干到后来中了铅毒，把命送掉。最初她以为至多不过得个两手麻痹症，没想到后来命都保不住。另外那一个，母亲常说她是我们应该学习的好榜样，因为她嫁了一个代福海军军需厂的工人，她丈夫一星期挣十八个先令，她倒也把他的家和三个孩子安顿得整整齐齐的，可是后来她丈夫喝上了酒，一切全完了。你说做那么个正经人上算不上算？

薇薇　你和你姐姐觉得做正经人上算吗？

华伦夫人　利慈觉得不上算，她比我有志气。我们俩一同进了个教会学校——这件事也是我们看见了那些什么都不懂、哪儿都没去过的女孩子就摆架子的一个原因——在学校呆了一阵子，有天晚上利慈出去了，从此没回来。我知道，女校长担心我不久也要学姐姐的榜样，因为学校的牧师时常提醒我，说利慈的结局一定是在滑铁卢桥跳河自杀。可怜的蠢牧师，他只懂得那么点儿事！可是我觉得进铅粉厂比跳河更可怕，要是你是我，你的想法也会跟我一样。后来那牧师在一家名目上不卖酒其实什么都卖的饭馆里给我找了个厨房打杂儿的活。后来我又当了女茶房，又进了滑铁卢车站的酒吧间——端端酒，洗洗杯子，一天十四个钟头，吃他们的饭，一星期挣四个先令。在我说，这就算往上爬了一大步。有天晚上，天气冷得好难受，我在柜台里累得都快睡着了。那当儿有个客人进来要半品脱威士忌。你猜那是谁？不是别人，是利慈。她穿着一件长的皮大衣，又雅致，又舒服，钱袋里还装着好些金洋钱。

薇薇　是利慈阿姨！

华伦夫人　正是，并且还是个很不丢人的阿姨。现在，她住在温其斯脱，靠近大教堂，算得上当地一个上流女人。对不起，阔人开跳舞会的时候，她还负责照管人家的小姐呢。谢谢老天爷，利慈没跳河！我看你有点儿像利慈：她是个头等能干人——一开头就是攒钱——从来不大肯露出自己的真面目——从来不慌张，也不错过一个机会。那晚上她看见我长得挺好看，就隔着柜台冲我说："小傻瓜，你在这儿呆着干什么？消磨自己的身体，糟蹋自己的脸子，给别人挣钱！"那时候利慈正在攒钱打算在布鲁塞尔自己弄一所房子。她想，我们两个人攒钱总比一个人攒得快。因此，她就借给我一笔钱，给我做本钱。慢慢儿我也攒了钱，先还清了她的账，后来就跟她合伙做买卖。凭什么我不该那么做？我们在布鲁塞尔搞的买卖是个真正高级的：女人在那儿过日子比在安·简恩中毒的工厂里福气得多。我们养的女孩子没有一个受过我在饭馆里、或是滑铁卢酒吧间、或是自己家里受的那份儿罪。难道你愿意我在那些地方呆下去，不到四十岁就变成一个苦老婆子吗？

薇薇　不愿意。可是你为什么单挑那么个行当呢？只要能攒钱，会经营，什么行当都干得成。

华伦夫人　不错，只要能攒钱。可是请问，一个女人干别的行当，攒得起什么钱？干脆办不到。不用说，要是你脸子不好看，只能挣那么点儿钱，再不就是你会音乐，会唱歌，会给报馆写文章，那情形当然不同了。可是利慈和我在这些事儿上都不行，我们的本钱只是一张好脸子和一副奉承男人的本事。人家拿我们的脸子做本钱，雇我们当女店员、女茶房、女招待，你说我们难道是傻子，为什么要死守着吃不饱肚子的那几个死工钱，自己不去发这笔财。这道理说不通。

听到这一段对话，谁又能不感到是忽然打开了眼睛，惊讶地看见了——或者犹有余痛地回顾了——一个可怕的社会里的一个可怕的处境？这是一场好戏：面对面的冲突，想象不到的发展，值得引申的重大意义，确实是欧洲近代戏剧里动人场面之一。

萧不仅在戏中利用说故事的老办法，还喜欢叫角色通过长篇谈话向

观众表白心迹，作法有如古希腊喜剧家阿里斯托芬，而他惯常将戏剧同宣传和恶作剧混合起来，又如法国17世纪喜剧家莫里哀。萧并且是常常遵守三一律的，有些人认为《伤心之家》写得散漫，但它却是近代剧中符合三一律的出色例子。我们可以说，在这些方面他一反莎士比亚的英国式的浪漫主义手法，而回到了讲节制、重文雅的欧洲古典主义传统——正是文雅的艺术形式与谴责性的思想内容之间的对照构成了萧的富于吸引力的特点之一。

他还有另外一个文雅的因素，那就是他在戏剧里加入了音乐的成分。他的戏剧散文就是富于音乐感的散文，爱拉提琴的科学家爱因斯坦曾经说过，萧的剧本里的一个字像莫扎特音乐里的一个音符[32]，萧自己也说自己的老师是音乐家巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、瓦格纳等人。不少的批评家认为他是用写歌剧的手法来写剧本的，即他的剧本中的场面安排很像是一系列的对唱、三重唱、四重唱等等的交替继续。萧还有其他十分“艺术”的本领，如善于在舞台上安排角色的地位，使之产生视觉美，等等。但是他即使利用最新手法也无现代派的卖弄味道，正同他即使复兴最古老的传统而无学究的酸腐之气一样。由于这样，他的戏剧艺术看起来好像偏于一面，实则内容丰富；看起来好像平淡，实则利用了各种艺术效果，有说理、有雄辩，但也有诗、有美、有浪漫才情。

最后，还有他运用语言的本领。萧有绝好的英文散文风格，被公认为斯威夫特之后第一人，而斯威夫特还缺乏他的速度；就剧作家而论，只有17世纪的剧坛领袖康格里夫差堪相比。他的句子似乎很长，然而读起来十分顺口；他用字似乎并不特别讲究，然而听起来总很得体，既不太文，也不太俗，即使辩论的是抽象道理，甚至用的是抽象字样，却总因为他在紧要地方安排了好比喻和例证而显得生动、具体。这是一种打击力强而又颇能诱人的语言，可是外表上没有一点装饰，它的魅力来自它表达思想的锐利、简捷、老到，来自它的速度，它的灵活矫健，伸缩自如，文雅而不矜持，是口语但又比口语精练，而伴随着这一切、滋润

着这一切的却是那微妙的音乐性的节奏（前面引过的克干的一段话就是明证）。对于以讨论问题为内容的一类剧本，能否运用好语言是成败所系的关键；萧在讨论欧洲新戏剧时，曾经指出它在技巧上最重要的一点是剧作家“无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧”。他自己出色地做到了这一点。因为这样，他才能使剧中人物之间的长篇讨论紧紧扣住听众的心弦，才能那样出色地写出《巴巴拉少校》里安德谢夫回家同妻子儿女重见的一景，《皮格马利翁》里的茶会，《苹果车》里的内阁开会，《搁浅》里的工人代表请愿，《在贤君查理士的盛世里》（1939）的书房谈天……这些场面全是近代欧洲戏剧中的珍品，然而非萧莫为，正同我们在上文所引的克干谈梦的一段话也只能出自萧的手笔。英国的演员们喜欢演萧的剧，原因之一就是他的台词好讲也好记，能让他们充分施展口才。谁都承认萧的散文是写政论小册子的传达工具，但是更值得强调的是：它又是适应戏剧的严格要求的舞台语言。

萧的戏剧当然也有缺点。他对于主题的认识有时不深，有时小题大做，有时过分追求奇幻。他力求用辩论来代替情节，但有时辩论显得枯燥或怪僻。他所写的51个剧本之中有败笔，不少已为时间淘汰。

但是时间却又证明，他的主要剧本是经得起一再重演而仍为观众喜爱的。他的喜剧艺术是至今新鲜的。整体来看，可以肯定一件大事：在19世纪结束的时候，萧在英国戏剧的领域里出色地完成了一次历史性的突破。

其结果是：一种新戏剧出现了，它把有重大社会意义的题材和新颖而又成熟的技巧结合在一起，使人们警觉，又给他们以高尚的文化享受。

其结果是：一整个世纪英国戏剧不振之局为之改观。伦敦的剧坛同当时正在紧叩英国大门的欧洲现实主义戏剧结合起来，也同以阿里斯托芬和莫里哀为代表的欧洲古典喜剧传统重新结合起来。

注释

1 原《英国20世纪文学史》第3章《萧伯纳与新戏剧》。——编者注

2 A.亨德森：《萧伯纳：花花公子与先知》，纽约，1932年，第155页。

3 转引自安纳特·鲁宾斯坦：《英国文学中的伟大传统》，纽约，1953年，第920页。

4 萧伯纳：《白里欧的三个剧本》序，纽约，1914年。

5 《人与超人》前言，企鹅社1948年版，第xxxvii页。

6 J.亨尼科编：《萧伯纳戏剧论文集》，纽约，1906年，第1卷，第xxiii页。

7 亨尼科编：《萧伯纳戏剧论文集》，第xxiii页。

8 《易卜生主义的精髓》，第234页。

9 此外还有一个翻译剧，一个改编剧，一个木偶剧。

10 《自我写照16篇》，第134页。

11 欧文·华德尔：《萧的剧本》，收入迈可·荷尔劳德编：《萧的天才》，伦敦：霍徒与斯笃登出版社，1979年，第145页。

12 《萧伯纳并非西洋唐伯虎》，引自《瞿秋白文集》，北京：人民文学出版社，1954年，第1卷，第405页。

13 鲁迅：《论语一年——借此又谈萧伯纳》（1933），引自《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，1973年，卷5，第165页。鲁迅先在《伪自由书》（1931）《颂萧》（《鲁迅全集》，卷4，第448—449页）一文谈到他喜欢萧。除上引文外，还有《南腔北调集》内几篇文谈到萧，见《鲁迅全集》，卷5，第86—88页；第89—94页；第95—98页；第147—149页。

14 萧本人用过这字样。见《白里欧的三个剧本》序，第xxi页。

15 《白里欧的三个剧本》序，第xxii—xxiii页。

16 《白里欧的三个剧本》序，第xx页。

17 同上书，第xxiii页。

18 《易卜生主义的精髓》，第238页。

19 《易卜生主义的精髓》，第230—231页。所举情节分属于莎士比亚的《哈姆雷特》、

《麦克白》、《威尼斯商人》三剧。

20　同上书，第219页。

21　同上书，第221页。

22　《易卜生主义的精髓》，第232页。

23　这句话是在1945年写的，足以看出萧一生对“情节”的深恶痛绝。见《重编〈辛白林〉》前言。

24　《易卜生主义的精髓》，第213—214页。

25　《易卜生主义的精髓》，第221页。

26　语出莎士比亚《哈姆雷特》，第2幕，第2场，第628行。

27　《易卜生主义的精髓》，第232页。

28　同上书，第227页。

29　《易卜生主义的精髓》，第233—234页。

30　见《英国佬的另一个岛》第4幕。

31　《波扬家的亿万财产》，伦敦，1950年，第59—60页。

32　亨德森：《萧伯纳：花花公子与先知》，第31页。

20世纪初年的小说[1]

一

20世纪的主要文学品种始终是小说。英国小说在19世纪有了辉煌的成就，20世纪的小说家们何以为继？

继续走现实主义的路，这是他们大部分人的回答，但又不愿意一成不变，总要引进一些改革。另有少数人则勇辟新途，进行各种试验。

在上世纪之末，就有哈代那样的大作家在写一系列把浓厚的乡土气、不吉利的命运感和乡下人的强烈感情熔为一炉的奇特作品，把诗带进了现实主义小说。这是哈代对于小说的独特贡献。继起的人们虽不都有他的大才，但也写出了大量各有特色的作品，吸引了当时以及后来的读者。

这当中有吉卜林。

提起拉迪亚德·吉卜林（Rudyard Kipling，1865—1936），人们第一个想到的是他是一个帝国主义者。的确，正是他提倡“白种人的担子”：

> 挑起白种人的担子——
> 把最优秀的后代派出去——
> 迫使你的儿子们远走异乡，
> 为你的俘虏们的需要服务；
> 拿沉重的责任套住他们，让他们去侍候
> 不驯服的野性蛮人——
> 刚被你抓住的阴郁部族：
> 一半是魔鬼，一半是儿童。

这“担子”就是责任，在吉卜林的眼里是白种人在殖民地必须挑起的，其目的在于给野蛮部族以秩序、法律和文明。值得注意的是，此诗写于1899年，正当伦敦举行维多利亚女王登基60年的大典之后两年，美国因争夺古巴而同西班牙开战的时候，吉卜林是向美国人发出这个号召的。他认为处于力量巅峰的英国应同如日方升的美国联合起来，把已经腐朽的老大帝国如西班牙踢开，由盎格鲁——撒克逊人来负起统治世界的历史使命。

他还创造了一些至今为人引用的说法，如“东方是东方，西方是西方，两者决不相合”，“法律以外的劣种人”，等等。所以吉卜林不仅是一个有帝国主义思想的一般作家，他是帝国主义思想在英国文学里的主要代表者。他的诗、小说以及他在年轻时候在印度做记者时写的报道无一不是在这种思想的驱使下写的。

在20世纪之初，他是英国最畅销的作家，1907年的诺贝尔文学奖反映了他当时的声誉。今天，他的读者已不多，但也未被全忘掉：他的诗集由艾略特作序在40年代重新出版，他的小说不时重印，1977年名作家安格斯·威尔逊写他的传记问世，都说明他的影响还在。

经过时流的冲刷，以小说而论，他有三类作品至今还有人读：

1．儿童故事，如两本《丛林故事》（1894，1895）写的是印度丛林里的野兽，主角则是一个由狼养大的人孩莫格立，他有两个师傅：一只大熊和一只黑豹。印度茂密的热带丛林是神秘的，然而在吉卜林的笔下并不可怕，因为百兽虽各有或凶猛或狡诈的本性，却都遵守“丛林之法”，也就是有一定的道德原则。他们都尽力练好矫健的身手，以此自豪，同时也尊重真有本领的别的兽类。他们尊重领袖，不容许欺凌幼兽，同类之间保持团结，异类也能在要紧关头合作，但都恨猴子，因为猴子无信、轻佻、自以为是：“这是真的，因为我们都说是真的。”故事中最精彩的一篇是关于猴子把莫格立偷走，大熊和黑豹靠一条大蟒之助

把他救回的惊心动魄的斗争。林中百兽是人化了的，但又比人更公平，惩恶奖善也更迅速，事情完了就不再纠缠，没有人世无穷的辩解、遁词、埋怨、诉苦。相形之下，附近村落里的人就差得多。吉卜林创造了一个既有现实感又有神奇感的特殊世界，使得这些故事不仅为儿童所爱，也受成人欢迎。

2．短篇小说。吉卜林是公认的短篇小说高手，连他后期在英国写的如《玛丽·波斯盖特》等篇也有近人称赞。但多数读者可能更欣赏他初期在印度所作，但就是这些也并非篇篇出色，而时有败笔。例如一篇题为《小威利》的故事，写英军上校的六岁孩子为了搭救一个坠马受伤的英国妇女而越过军营围地，进入阿富汗境内，被一群骑马的人围住，孩子智勇双全，一面让自己骑的马奔回军营报信，一面照顾着那位妇女，在阿富汗人迟疑不决的时候，英军出动来援，于是阿富汗人散去，孩子救了妇女，自己成为小英雄。这故事着重写的其实是英国军官家庭如何教孩子们从小就要坚毅勇敢、讲究绅士道德，因而能做到临危不惧，先救妇女。故事写得轻快，一切都太容易，六岁的孩子过分老练，阿富汗人则都是或坏或笨的定型角色，因而并不给人深刻印象。倒是作者通过一个曾在英军中当过马夫的阿富汗人之口，让读者得到了一瞥英军在所谓西北边境上扫荡的真实图景。在阿富汗人商量该怎样对待闯入他们境界的英国妇女和孩子的时候，这个马夫说：

> 呵，你们这些蠢货！这孩子讲得对。他是白人军队的中心的中心。想要太平，就让他们回去。如果抓了他，整团人马会涌上来，把山谷打得稀烂。我们村子都在谷里，谁也跑不了。这团人都是魔鬼，上次柯塔·雅尔想偷他们的枪，被他们踢断了胸骨。我们如果碰这孩子一下，他们就会到处打枪，强奸，抢劫，一个月都不停，把什么都毁了才罢手。……

这是真实的一瞥，但是作者的用意显然不是让我们认识英军的残暴，而是夸耀英军的威武。因为他欣赏这些人个个都是血性汉子，正是能挑

起“白人的担子”的一群英雄。

当然，同样写军营生活，他有大量更好的作品，特别是收集在《三个士兵》（1888）这一集子里的若干篇。这三个士兵都是普通步兵：一个足智多谋的爱尔兰人，一个壮硕的约克郡人，一个矮小而枪法奇准的伦敦佬。他们背景不同，脾气不一样，但都有英国下层人民的坚强性格，从军之后变成生死与共的好兄弟。对于当地人民，他们都有英国人的优越感，但在别的英国兵欺压印度百姓的时候又出来打抱不平。对于英国军官，他们也有清楚的判断，谁好谁坏逃不过他们的眼睛。他们打仗勇敢，但平时懒散，喜欢喝酒，喜欢恶作剧，有机会也搞女人。吉卜林用一种独特的风格来写这一切：口气是嘲讽的，但嘲讽中带着欣赏；笔法是老练的，虽说他写这些小说的时候还是一个初出茅庐的青年作家，却有充分的自信，运用语言（包括伦敦东区的“考格尼方言”）似乎毫无犹豫或胆怯，因此能把这些下层阶级出身的士兵的谈吐写得真实生动。他善于讲故事，既会写乱糟糟的战斗场面，也会描绘印度当地的风景、人物、风俗、习惯，同时也会渲染气氛，例如写一次演习途中士兵们饱餐了一顿之后，三剑客之一的爱尔兰人默尔凡尼谈起了往事：他怎样赢得了一个姑娘的爱情以及婚后他们的孩子又怎样染了瘟疫死去的情形。最后，故事的叙述者——一个随军记者——写道：

> 我醒来时看见默尔凡尼一人靠着他的步枪在站岗，他的胡子上闪着夜露的珠光，像普罗米修斯在岩石上一样的寂寞，不知道有多少秃鹫在啄着他的肝脏。[2]

这是意想不到的一笔，点出了默尔凡尼那样的血性汉子的内心痛苦。在热闹当中总有这一种深藏内心的忧郁，一种刻骨的凄凉感，由于感受者是平时爱说爱闹的普通士兵而更触动人们的灵魂。这些故事给予读者的总的印象是：远离故土去到南亚次大陆的英军士兵平时过的是无比刻板、沉闷的日子，三剑客中每人都曾动过自杀的念头，只在西北边境的

战斗里才找到一点刺激，但是过后仍是无边的空虚和寂寞。

3．《吉姆》（1901）。这是吉卜林最著名的长篇小说，也是他最出色的作品。主人公吉姆是一个爱尔兰军士留下的孤儿，在印度拉合尔城由一个混血的妇人养大，从小同当地下层人家的儿童们混在一起，熟悉穷苦人、流浪汉、马帮夫等诸色人等的情况。小说从他14岁那年在拉合尔博物馆前遇到一位西藏喇嘛讲起，写他陪着喇嘛在印度大地上由北往南、后来又由南往北的朝圣历程。所谓朝圣是指一种精神上的寻求：喇嘛寻求的是一条“落箭之河”，吉姆这孩子寻求的则是他父亲原属的爱尔兰团的徽旗——其标志是绿地上的一条红公牛。两个不同的目标：一个是大彻大悟的智慧，一个是英帝国军人的荣誉。后来吉姆成为英国军事情报机关的一员，在西北边境上帮助挫败了一俄一法两个间谍策动一个土邦统治者反英的企图。

书的中心是喇嘛和吉姆师徒两人横穿大陆的跋涉，有时也坐火车，但主要是步行，特别是在“大干道”上的长途步行。像书中一个印度老兵向喇嘛指出的：

> “瞧，圣人，这大干道是全印度的主心骨。它大部分是有树遮阴的，这里就有并排四行大树。中间的路是硬面快车道，在没有铁路之前白种人成百上千靠它旅行，现在只有乡下大车了。左右两边各有一条粗土路，是走载重大车的，装的是粮食、棉花、木材、稻草、石灰、皮子。路上很安全，每隔几里就有一个警察所。……各种种姓各种身份的人都在这道上走。瞧！有婆罗门，有贱民，有银行家、补锅匠、剃头匠、卖杂货的、朝香客、陶工——世上一切人都在这里来来去去。对于我，这就是一条大河，而我自己是从大水里捞出来的一块木头。[3]

这确是全印度的生命之河，在它1500英里的滚滚流动中展现着次大陆的芸芸众生的面貌和生活百态。吉卜林写得具体生动，例如吉姆沿途为喇嘛和自己乞食，就碰到过各种食物和各种方式的烹调，在碰到好心

的施主的时候总能吃到热腾腾的咖喱饭和各种甜品。这些是通过一个正在成长的穷苦孩子的感官接触来写的，全书洋溢着一种生的乐趣。

这也就是说，此书有西欧传统里流浪汉小说的吸引力，然而又比一般的流浪汉小说丰富，因为书里还有几种文化的会合和冲突。单就宗教来说，就有佛教、基督教、伊斯兰教三大教（和它们的各种宗派），民族的成分也异常复杂，各有喜好和禁忌，彼此间还有历史上和现实的矛盾，地区上从平原到山地也带来自然和社会的变异，而周旋于这一切之间的则是吉姆这样一个完全印度化了但又不失其英国人本性的白孩子。他寻求的“绿地上的红公牛”不久就找到了，但只使他落入英军那个老团队的手里，被迫去接受白人孩子的教育，上了三年的教会中学，但他仍然说不好英语，穿不惯白人的衣服，一直到18岁已经成为英军情报机关的候补成员了，还在自问：“谁是吉姆——吉姆——吉姆？”

换言之，他有一个认识自我的问题。政治上的效忠问题是早就解决了的，他父亲临死用油布包好挂在这孩子脖子上的军人退伍证和他的出生证已经决定了他的归属，然而四年时间里喇嘛以身作则给他的教导却使他看到了另外一个精神世界：完全舍弃自我的世界，同吉姆所从属的追求荣誉与成功的物质世界形成两极，但又是有关联的两极，其桥梁正是吉姆本人：他是天真无邪的，但又熟悉那广大世界里的各种罪恶行径；他喜欢像风一般地自由来去，但在情报头子克莱顿上校的手下却得听命于铁的纪律，连话也不能错说一词或多说一词。

然而吉姆却不是一个充满自我怀疑的知识分子型人物。他还是一个孩子，充满了好奇心，真正地爱好这个变化多端的复杂世界。他爱好大干道就是因为“每走一步就看见人和新的景象——有的种姓是他知道的，有的则他从未碰到过”，而同喇嘛一起跟在一位北方贵妇的车后走，他更是感到无比快乐：

钻石般明亮的黎明使人、鸦、牛一起醒来。吉姆坐了起来打了一个呵欠，通身感到愉

> 快。这才是世界的真面目，这才是他喜欢的生活——忙乱，叫喊，扣上皮带，打牛前进，轮子滚动作响，生火，做饭，只要会欣赏到处可见新鲜景象。早晨的雾卷成一阵银云散去，绿色鹦鹉成群地嘶叫着掠向远处的河流，附近所有的井架轮子都在转动。印度醒来了，吉姆在这一切之中，比任何人更清醒，更兴奋……[4]

而等他和喇嘛回头朝北走，景象和心情就不同了。山地行程艰难，需要每人有一副好筋骨，喇嘛似乎正得其所，吉姆则经历了另一种锻炼：爬山的辛苦把他骨子里甜软的东西随着汗水清洗出来，山峰上的清冷空气坚韧了他的筋骨，下山的快步使他的大腿和小腿长出新的肌肉，他这才“从每天的行程里得到乐趣”。

但是另外那个物质世界又来干预了。他碰上了从北方来的俄国间谍。由于其中一个打了他的喇嘛师傅——这在山地上是绝对不容许的毁神亵圣的大罪行——18岁的少年吉姆几乎开了杀戒，把欺凌者打成重伤，并且乘机夺下了他们八个月间谍活动的全部成果：地图，笔记，盖了大印的土王向俄罗斯沙皇通款曲的国书。

于是重回尘世。师徒两人又转头南行，然而都没有第一次南行的那种情绪了，喇嘛说他自己得了灵魂上的病（因为在俄国人打他的时候，他曾动怒），而他的弟子则有身体上的病。吉姆感到通体无力，陷入比一场大病还难受的全身心的疲惫，倒在大地上，昏死过去。经过那位北方贵妇一个时期的调养，才恢复过来。这时喇嘛告诉他，他已寻到了“落箭之河”，原来就在他所在之地的脚下涌流而出，他的灵魂出了壳，进入大灵魂，但为了弟子之故又回到躯体。这样，两人重生，他们的寻求也结束了。

把吉卜林的几部主要作品浏览之后，我们的印象可以归纳为下列几点：

1．他是一个有特色的作家，把新的题材——即印度的各种景象和人物——带进了小说领域，写法别致，故事吸引人。

2．他的小说有一定的深度，主要由于他写了南亚次大陆上白人文化与当地几种文化的遇合和矛盾。

3．他对于印度人民的了解限于统治印度的英国人士的所见所闻，虽说他也想深入民间，并且对英国派来的官僚和教会人士常有嘲讽，但是白人使命感使他始终把印度普通人民看成“一半是魔鬼，一半是儿童”。

4．他的人物描绘虽然具体生动，但限于表面与浅层的心理反应，不能深入人物内心，其原因在于他自己缺乏内心反省的能力。他说过一句话：“一个艺术家决不可在他的艺术之外进行梦想。”对此作家安格斯·威尔逊在70年代作了这样的评论：

> 我疑心他所谓不要在艺术之外梦想是指不作内心反省，也就是不深入自己内心。你只能在观察到一件外界事物而构思一篇故事的外形的时候为它编织一些图景，但不能让这故事从你的内心长出。这种信条造成了他大半生的令人生厌的庸俗气味，造成一种行动与思想的虚假的脱节。但这也使他在本来面目下仍是一个卓越的作家，因为虽然他想创造一种纯然外向的艺术是不可能做到的，但在他试着这样做的时候，他写出了开辟新领域的故事并且发掘了别的作家没有碰过的主题。同时，这也使他不能成为一个最伟大的作家，因为他害怕追踪他的怀疑、焦虑以及永在的罪愆之感已深入它们的根源，即他自己的内心。[5]

另外一个小说家是H. G. 威尔斯（Herbert George Wells，1866—1946）。他在20世纪初年也享有大名，而且不仅以小说见长，同时又是社会思想家，一度是费边社的成员，还曾写过一本《世界史纲》，在中国史学界也颇为人知。近年来他的声誉低落，但就是这样，人们也不得不承认他在英国小说这个领域内是有建树的。

建树之一是他首创英国科幻小说。他出身下层市民家庭，在商店学过徒，但后来有机会进入专科学校学习自然科学，所以对于科技并非外行。从欧洲文学全局讲，科幻小说不自威尔斯始，在他之前已有法国人

儒勒·凡尔纳写了《八十天环游地球》等大批小说，中间既有科技发明的想象，又有异国旅行和冒险的乐趣，受到广大读者的欢迎。但是威尔斯所作有一个很大的不同，即他把他对社会现状和人类将来的批判性思考带进了这类幻想小说。

《时间机器》（1895）是威尔斯的第一本科幻小说，内容是一个工程师坐了一架他自己发明的机器，飞向遥远的将来（作者把时间算得很精确，具体定为802701年），落在一个地方，那里有两种人，一种人住在地上，叫做哀洛埃人，生活优裕，但身体萎缩，不会做工，也不再繁殖；另一种人住在地下，叫莫洛克人，他们怕见光（连划一根火柴都可以叫他们害怕），但像蚂蚁一样能干，繁殖也快。这两种人实际上代表了剥削者和工人阶级，作者在这里用了“有财者”与“无财者”两个口语词（haves and havenots）。[6]工程师很快看出这地方不是乐园，而是充满了斗争，或不如说斗争正在结束，因为哀洛埃人已不会做事，不会维护他们的文物和建筑，只会玩乐，他们柔软光滑的身体正在一一被拖进莫洛克人的地洞，被当作鲜肉吃掉。他自己驾来的时间机器也在抵达的当天晚上被偷走，后来他发现这是莫洛克人干的，经过一番战斗，他夺回了它，驾了它回到人世，向他的朋友们叙述这段经过。

1898年出版的《星际战争》在科学想象力和现实性描绘上都比《时间机器》进了一大步。它写的是火星人入侵地球，而他们选择的降落地点是英国伦敦地区。火星人是乘着庞大的金属容器下降的，他们行走如飞，而且有两种厉害武器，一是热波，另一是毒气，英国虽出动了全部炮兵，仍然无济于事，不久就全军覆没，伦敦全城落入火星人的手里。火星人形状奇怪，只有滚圆的大头，有眼而无鼻（因此也无嗅觉），口旁长了16根细长的触手，与大脑神经相通，可以支持身体行动。他们没有人的消化器官，不吃东西，只靠注射别的生物的鲜血维持生命。但是无敌的火星人却有一个致命的弱点，即火星上没有病菌，等他们在地球上接触到瘴气和病菌就全部死亡了。人由于同病菌不断进行斗争，在自

然选择的法则下“经过几十亿人的死亡，获得了地球上的生存权，这是任何别的东西夺不走的，即使火星人再强大10倍也夺不走。人没有在地球上白死白活。”

威尔斯写此书是在19世纪之末，他的科学想象力应该说是敏锐的。20世纪七八十年代的科幻影片上描写的星际人仍然是穿笨重金属外衣、一个个像箱子似地来回活动的；热波和毒气早已成了武器，而靠注射为生更是十分现代性的一笔，只不过人已经从注射血液发展到了注射毒品。威尔斯还特别标出：火星人不懂轮子的妙用，什么东西都是方块的，因此常发出相碰和摩擦的声音。从后来的科技发展来看，他们真正缺乏的是无线电技术，因此彼此靠喊叫联系，当然更谈不上电视和雷达了。（其实意大利的马可尼已在1895年发现了无线电，1896年还特别到过伦敦一趟，威尔斯是有可能听说过他的。）

但是书的可读性主要在它的现实性描绘。无论写火星人或战斗场面，威尔斯都提供可信的细节，而英国城乡的生活更是写得逼真。1938年美国名演员峨孙·威尔斯在电台上广播这本小说中的一部分，引起新泽西州人民的惊恐慌乱，以为真的是火星人入侵了，可见其逼真到了什么程度。其实作家的用意更在暴露英国城乡人民怎样安于布尔乔亚式的刻板生活，突然来了火星人，多数人惊慌失措，但也有保持平时的稳重，不肯相信的，同时也有乘机抬价和敲诈的，甚至出现了掠夺别人财物的强人，当然也有临危不惧、见义勇为的，如叙述者的弟弟在大溃退的洪流中救了驾马车的两位老太太，就体现了英国人所珍视的一种性格。接着有这样的一景：

> 我弟弟看到人流中有一个长着胡子、脸像老鹰的人吃力地拖着一个手提箱，箱子已裂开了，里面满满都是金镑硬币，现在倒了出来，洒得一地都是，在人和马的急走的脚下滚着。这人停住了，呆呆地看着钱币，一辆马车的杠子碰了他的肩膀，他向前摇晃了几步，突然大叫一声，奔回原地，这时另一个车轮擦他而过。

“走开！”四边的人都朝他叫：“让路！”

车轮刚过，这人张开双手，向地上的金币扑去，大把大把地把钱塞进口袋。一匹马临头而来，他刚支起身子，就被压在马蹄下面。

“停！”我弟弟叫着，把身旁一个女人推开，快步上前，想把马嚼子拉住。

他还没到马前，就听见轮子下一声嘶叫，通过飞扬的尘土看见轮圈压着那人的背过去。驾车的人对我弟弟抽了一鞭，但他已转到车后。各种喊声使他耳朵听不清楚。那人躺在土里，身边是散开的金币，立不起来，因为轮子压断了他的背脊，下肢无力地躺着动不了了。我弟弟站起来向后面的车夫大喊，这时有一个骑黑马的人跳下来帮他。

“把他拉到路边，”他说。我弟弟一手拉住地下那人的衣领，一手拖着他向路边走。可是那人还紧抓他的金币不放，同时恶狠狠地瞪着我弟弟，用拿着金币的手不断敲打他的手臂。“走！走！”后面愤怒的声音在喊。“让路！让路！”

一辆四轮马车的车杆插进了刚才骑马人挡住的货车。我弟弟抬起头看，那带金币的人也把头扭过来，把抓住他领口的手猛咬一下。只听一声震响，黑马向旁一晃，货车的马也靠了过来，马蹄差一点踩了我弟弟的脚，他放开拉那人的手，向后一跳，这时他看见那个可怜人脸上的愤怒变成了恐惧，但一下子就被别的东西遮住了，我弟弟被人群推向后面，推过了岔路路口，经过一番挣扎才又回到原来的地方。[7]

这整个写人们逃离伦敦、在路上形成可怕的人流的一章显出了威尔斯的叙述和描写细节的本领，但他着重的仍是各色各样的人的表现。在大逃亡的途中，各人的本性暴露得更清楚了，那个倒在尘埃里仍在捍卫他的金币的人就显出了有产者至死不变的本性。

这一切使书中一个人物深有所感。他是一个炮兵士兵。眼见火星人的强大无敌和英国人在这场大变里显出的麻痹、自私与无能，他考虑了一个问题：败局已定，以后在火星人的统治下，英国人将怎样生存下去？他认为那些过着刻板生活、只求小小安乐的市民们、商人们、公务员们不配活下去，因为他们将毫无用处：

“这些人身上没有一点精神，没有高贵的梦，也没有强烈的欲望。如果一个人这二者都没有，天哪，那他又是什么呢？不过是懦夫和谨小慎微之徒！”[8]

那么，什么样的人才该活下去呢？炮兵认为是“身体健全、思想纯洁的男人”，而且是听从命令的人。他又说：

“我们也需要身体健全、思想纯洁的女人——母亲们和教师们。不需要懒洋洋的太太小姐们——决不要那些对你做媚眼的女人！不要任何衰弱的和发呆的人！那时生活将是真正的生活，所有无用的、累赘的、捣乱的人都得死！他们应该死，应该甘心去死。说到底，活着而玷污整个民族就是不忠。……”[9]

同炮兵躲在一起，听他说这番话的叙述者表示佩服他的“大胆的想象力”，并且觉得他后来说的计划——先躺在阴沟里活下去，然后设法利用火星人的强大战争机器来消灭他们——是可行的。这里是作者威尔斯在借题发挥。他对于中产阶级的厌恶又露头了，他毕竟曾经倾向于社会主义；但是他也许没有料到，这里的某些想法包含着30年代希特勒、墨索里尼之流实行的法西斯主义的细菌！

从小说写法来说，威尔斯走的是18世纪以来现实主义小说的路，好处是实事实写，决不马虎，例如写他所熟悉的伦敦城区，一大堆街名相继出现，宛如当年笛福写《摩尔·弗兰德斯》。威尔斯的文字也不平庸，读起来是流利顺畅的。他的叙事法是朴素的：在《时间机器》里就是工程师一个人讲故事；在《星际战争》里为了避免只有叙述者一人讲郊区情况，他替他设计了一个弟弟，让弟弟来谈伦敦城里的情况，第一部分的最后四章都是那位弟弟的所见所闻。其结果是：全书不是一个统一体。此外，有些重要的情节只有一二句话带过，而没有细谈，如火星人怎样靠注射别的生物的鲜血维持生命。这种写法也有好处，即平静地叙述，不追求耸动效果，而这对于新兴的科幻小说是一个优点。威尔斯

是严肃对待这个新的文学品种的，从头起就着重科学发展所带来的社会问题。

威尔斯还写了另外一类小说，内容是城市小业主、小职员和学徒的生活和遭遇，如《爱情和鲁维轩先生》（1900）、《基普斯》（1905）、《波里先生的历史》（1910）等，其中以《托诺邦盖》（1909）最见功力。托诺邦盖是种“万应药”，靠了它一个小市民爱德华·邦德雷伏发了大财，并且进而成为伦敦金融界的大人物，最后在同行的倾轧中失败了。书中的“我”则是他的侄子乔治，他既是叙述者，又是参与者，同时还有他自己的其他活动，如搞飞行器的试验。书从乔治的幼年讲起。他的母亲是一个贵族家庭的管家，他也跟她住在贵族家里，过着一个高级仆人的儿子的不快乐的生活，终于因为跟上等人孩子打架而被送到他叔父那里学徒，叔父的小杂货店不久倒闭，去伦敦当了别人伙计，乔治因得了一笔奖学金也去了伦敦，在那里上了一所传授科技知识的专科学校。他原来学习专心，后来因为发生了两件大事而无意学下去了，一个是他叔父因搞了托诺邦盖而发财了，要他帮着经营；另一个是他同一个名叫玛莉恩的姑娘恋爱，有了钱也就很快结婚了。

这是本书前半的内容，也是写得真实而有深度的部分。威尔斯写乡下世家大宅和附近市镇的生活，描写是细致而生动的，写乔治跟着母亲在厨房同高级仆人们喝茶，听到的谈话宛似出自狄更斯笔下。写叔侄两人初到伦敦的生活，特别是乔治作为一个穷学生的生活，也显示了威尔斯本人对那类生活的熟悉，而伦敦城也以其既杂乱、肮脏又丰富、恢宏的本来面目出现，反而有一种奇异的吸引力。不同于别的一些作家，威尔斯不沉溺于回归田园的梦，而喜欢城市和城市中人。他让乔治说：

> 不，我不喜欢那些乡下的青年，我也不相信在世家制度统治下的英国农村是培养正大光明的人的地方。现在人们纷纷说大批人从农村出走如何不好，城市生活又怎样腐化了全国人民，其实都是胡说。我的看法是：甚至贫民区的城市居民也在精神上比他们的乡下表

弟们高尚得多——更有胆子，更有想象力，更干净。[10]

而乔治原来是在乡下长大的。同样，乔治也很小就认识到英国贵族家庭出来的人的真面目，而且是一次打架中的亲身体验：

他看我冲去，叫了一声“好呵！”摆出一副姿势，像是有点气派，挡住了我的拳头，回拳打我的脸，没料到居然打中了，于是得意地笑了起来。这就使我更火了。他的拳法不比我差，只有更好——他还不知道我究竟懂不懂拳——但我打过一两次架，空手打到底，我能给人很凶教训，也受到了别人给我的很凶惩罚，但我不信他真的打过架。果然，只打了十秒钟我就感到他是虚弱的，看得出他有那种现代英国上层人士的特点，那就是不刺刀见红，喜欢用一些模棱两可的话定出规则和所谓荣誉的细节，其实只是把荣誉分割得什么也没有了；还有就是事情明明还只做了一半就宣布大功告成了。他以为他先打的一拳再加一两下就够了，既然我嘴唇出血、血流到衣服上就该认输了。所以我们没打一分钟，他就没劲了，只比划几下，而我却敞开猛打，想打那里就打那里，同时像在学校打架那样喘着气恶狠狠地问他受够了没有，没想到按照他那套高贵的规则和软弱的训练，他既不能挺起来把我打倒，又不能认输。[11]

这段引文显出威尔斯的长处，即他透视英国阶级分野及其不同道德守则的眼光；也泄漏他的短处，即这当中关于荣誉之类的话并非人物当场的实感——一个处于打架现场的孩子不会想到那么多那么深——而是作者外加的。通过人物的内在感觉来突出意义还不是作者所能做到的事。

书的下部写托诺邦盖的巨大成功和最后的失败。在这过程里，叔侄俩人都变了。叔叔贪婪的胃口越来越大，投机的手伸入许多行业，财产数额最高时达到一百万英镑；个人爱好和趣味也变了，收买古董、名画之外，不断购置产业，最后又在乡下兴造一所规模惊人的新宅；本来美满的婚姻生活也起了变化，他开始有外遇，疏远了原来的好妻子（她是

整部书里唯一使人感到可亲的女性，而且眼光敏锐，早就看出丈夫走上了邪路）。作者对他的描绘也有点概念化了。另一方面，乔治却经历了几度幻灭：在事业上他看得出靠卖假药赚钱不是他所向往的成功，于是寄希望于制造滑翔机和气球，搞了个私人作坊，在试飞中也出过事，受过伤；在爱情上，他同玛莉恩的婚姻完全失败，而在搞试飞的时候又碰上了他在母亲做过管家的贵族大宅时的童年玩侣贝约屈里丝，现在她已长成一位能在高头大黑马上一显身手的大小姐了。他向她求婚，但她虽说也爱他，甚至在他破产之后还同他同居了十几天，却始终不肯嫁他，原因是她早已失身于人。她自己说得明白：

> 我对你能有什么好处？一个有坏习惯和坏朋友的女人，一个有污点的女人。[12]

在最后分手的时候，她说得更为彻底：

> 你在幻想，说大话，但你知道真相。我只是一个女流氓，卖了身，完蛋了。……一个女人一旦变坏了，就永远坏了，连骨髓都脏了，没救了。[13]

作者花了大力来写这段恋爱经过，甚至有专门一章写他们“在废墟里的热恋”，他笔下似乎从来没有出现过这样炽热的情感，这样如入地狱的绝望之感。这也是本书下半比较深刻的部分。

在他叔父的骗局还未完全被揭露的时候，乔治还曾作过一次最后的挽救努力。他租了一条船去到非洲，挖了那里一种有放射性的矿物，为此还开枪打死了一个当地人，然而在归程上那条木船经不住矿物的腐蚀，海水大量涌入，终于沉没了。现在叔父已死，他自己的事业和爱情都已完全毁灭，于是只得重新干点机工和设计驱逐舰的工作，回到他原来靠劳动过活的社会地位。

总起来看，威尔斯是一个有敏锐头脑的作家，把不少新思想带进了

小说领域。当时英国小说家之中，没有另一个人有他的科学眼光和社会批判精神。在艺术性方面他也不是无所作为，《托诺邦盖》题材新颖，写法上有一种史诗般的宏大结构。但是他的小说缺乏一种内在的统一性，人物没有足够深度，他们的某些思想不是内心深处的体会，而是作者外加的议论。即使是他着意经营的邦德雷伏叔侄两人也显得单薄：叔父越来越写得漫画化，乔治虽然表现了一定程度的内心幻灭感，但也没有灵魂上的煎熬。因此虽然情节上有大起大落，我们读者却没有感到相应的震撼。

还有一个不能忽略的小说家，他就是约翰·高尔斯华绥（John Galsworthy，1867—1933）。

他不仅写长篇小说，还写剧本，而且是颇为成功的剧本，如《银盒》（1906）、《斗争》（1909）、《正义》（1910），其中提出了劳资冲突之类的社会问题，剧作家的同情是在穷苦人民一面。

但是虽然他有多方面的文学活动，对于他的当代以及后世的读者，他主要的作品始终是长篇系列小说《福赛特世家》三部曲（1906—1921）及其后续《现代喜剧》三部曲（1924—1928）。他最优秀的作品在这里；1932年他得诺贝尔文学奖也是因为他在《福赛特世家》中的“卓越的描述艺术”。

《福赛特世家》包含三部小说：《有产业的人》（1906）、《骑虎》（1920）和《出租》（1921）。

它有独特的题材，即英国中等阶级上层一个大家庭的内情。这个家庭的发迹从一个道塞特郡的“石匠，后来成为建筑工头”的祖先开始，他积累了财产三万英镑，从乡下搬到了伦敦，生有六子四女。三部曲开始时，这十个男女的最长一代已经年老，第二代已进入中年，第三代也到了婚嫁年龄。

《有产业的人》是整个系列的第一部，高尔斯华绥的几乎全部特点也表现于此。

他是一个苦心经营的作家，不惜工本的现实主义者。书的第一章《老乔连家的招待会》写老乔连为他孙女琼同建筑师包星尼订婚举行的家庭集会。福赛特全家——除了两个人——聚集在此。作家把他们逐个介绍。首先是第一代的十位，八十几岁的老姑妈安和她的三位老妹妹，80岁的老乔连和他的五位弟弟。这些人是英国中等阶级的柱石，长兄老乔连是几家公司的董事长，财产近20万镑，弟弟们或是律师，或是房地产经纪人，或是矿主，或是出版商人，各自成家，各有房产，各属有名的俱乐部（英国有身份的人都少不了一个能在那里吃饭、会友的俱乐部），空闲的时候喜欢收购古家具和名画。他们处事看人，都用财产作为衡量的标准，在这一点上都是不折不扣的“福赛特家人”。

然而每人却又有鲜明的个性。老乔连是全家之长，最稳重，又最果断，但又很重人情。当他的儿子小乔连背离妻子同一个外国保姆私奔的时候，他为了维护家风，保护幼小的孙女——即现在同建筑师订婚的琼——而断绝了同他的关系，但现在15年过去了，琼已长大，成家有望，他又去寻找小乔连另起门户的一家，后来终于改写了遗嘱，恢复了儿子的财产继承权。这种父子之情在本书里是写得细致而动人的。

同老乔连大不一样的是他的弟弟詹姆斯和侄子索姆斯父子。他们对产业权抓得更紧，而产业在索姆斯眼里不止是房产、地产、名画、古董，还包括妻子。他是经过长时间追求，五次遭到拒绝之后，才使得艾琳尼答应同他结婚的。

艾琳尼是美人，教授之女，没有财产。所有的福赛特男人都倾倒于她的美貌和风度，但他们又都因为她无钱而倾向于把她看成是一件艺术收藏品，特别是她丈夫索姆斯本人。

当然，索姆斯并不是没有情感的人。他愿意两人婚后过得快乐。但很快他发现她对他是冷冰冰的，她可以对别人笑，但一看到他就一丝笑容也没有了。而且，不久家族中人就在传说：她向索姆斯提出要一间单独的睡房。为了讨她欢心，索姆斯给她买大量时装、首饰，还决定花大

钱在乡下风景特美的地方盖一座新屋，并把设计的任务交给了刚同琼订婚的建筑师包星尼。

包星尼是艺术家，在所有福赛特人的眼里是“非我族类”的化外之民。他也没有钱，但是有才，在建筑上有新的设计思想，对于索姆斯之类本无兴趣，但为了艾琳尼的缘故，把这所新屋盖得十分精美。因为，这个不羁之才尽管刚同琼订了婚，却深深地爱上了艾琳尼。

本书的最精彩部分正是写包星尼同艾琳尼的爱情的发展。两人都已各有所属，而且艾琳尼还是琼的好友，然而两人志趣相投，不仅不守福赛特家族的一套成规，还公然破坏它，一个英俊，一个秀美，都热爱有真正情感的生活，盖房子又使他们增加了接近的机会，爱情也就像不可抗拒的命运那样把他们卷了进去。

高尔斯华绥写这段爱情却一反写实的常态，用了虚笔。艾琳尼有机会坐三叔司维新的马车去到乡下新屋的所在地，同在那里监工的包星尼见面。司维新这位胖绅士不久就坐在椅子里打盹了，他们两人则在附近草地上散步。然而司维新的福赛特人的警觉没有离开这对男女：

他在打盹，但他的警觉的福赛特灵魂却在远游，进入到天知道什么样的幻想的丛林。它跟着这两个年轻人，看他们在那片小树林里做什么——春天在那树林里正是火炽一片，花长花开的香气，无数鸟的歌声，地上风信子和正在甜蜜地生长的花草形成了地毯，阳光在树顶闪耀着；它看他们偎依着走在窄窄的小径上，偎依得那样紧，他们在做什么？它看到艾琳尼的眼睛像一对小偷，把春天的心都偷了出来；司维新作为一个看不见的道德监护人，他的灵魂跟他们在一起，同他们停下来看一只刚死的鼹鼠，毛茸茸的，它采的蘑菇和身上的银色的皮还没沾上雨点或露水；他的灵魂同他们一起再往前走，走过一片空地，那里有啄木鸟在干活，风铃草被践踏了，一支树干摇晃着压在地上；又同他们一起越过树干，走到树林的边上，那里伸展着一片未被发现的田野，从远处传来了布谷鸟的叫声。

……

接着他的福赛特灵魂——躲闪着，怀着不安，飘动在他们头上，想要发出声音，注视

着她坐在树干上，她的动人的身体摇晃着，她笑着向下看那年轻人，年轻人朝上看她，眼睛很怪，非常之亮；又看她溜了下来——啊，掉了下来，呵，滑了下来——滑到他的胸口；她那柔软、温暖的身体抓住了他，她的头怕接触他的嘴唇而向后仰；他吻她；她一缩；他的叫声："你一定知道——我爱你！"

这一恍恍惚惚的写法在整部书里是一种文体上的变异，通常高尔斯华绥写一种地道的、文雅的英语，他受过的牛津教育和律师训练使他字斟句酌（因此他写法庭审判和模仿法律文书特别拿手），但在这里他作了变动，使叙述带上了诗的抒情。

同时也带有一种不稳定的情调。艾琳尼偷走了春天的心，却感动不了索姆斯的福赛特人的心。他发现了她同包星尼的恋情，采取了一个福赛特人的对策，即重申他的财产权，于是有一晚趁她没有锁门，闯进睡房去"执行了他的夫权"。

对于包星尼，他也作了报复。由于包星尼盖房花钱超出了预算350镑，他把他告上法庭，法庭判包星尼赔偿。这个建筑师本来就没钱，现在面临破产的局面，又在同艾琳尼的最后一次见面里知道了她遭遇了强暴，于是悲愤交加，在一个雾沉沉的日子冲进急驶的马车丛中，在轮子下了结了一生。

在艺术家同福赛特人的斗争里，艺术家永远是失败者。福赛特人有全部的英国上层社会作后盾，以及他们的法庭、教会、律师事务所、同业公会等等。包星尼之不可恕，在于他——如书中一个人物所指出的——触犯了索姆斯的钱袋和家庭，而这两者在福赛特人的眼里都是神圣不可侵犯的，因为它们是产业的标志。

选择福赛特人作为典型是有深意的，展开的情节也是动人的，使得此书不仅在当时赢得了大量读者，而且在60年代后期改编成为电视系列片也取得了很大的成功。

包星尼死去了，福赛特人却是长存的。在《有产业的人》以后的系

列小说里，故事还要开展下去。艾琳尼同索姆斯离了婚，在长期孤处之后嫁给了小乔连，一个略有不同的福赛特，他曾经背弃家族传统，但最后仍被老乔连拉了回去。他们的儿子璋碰上了索姆斯后来同另一个妻子生的女儿弗娄，发生了爱情，然而小乔连把他母亲和索姆斯的往事告诉了他，使他同弗娄的关系终于破裂。一代的恩怨传到了另一代，而索姆斯这个最典型的福赛特人却起了变化，从一个产业的坚决捍卫者变成了一个软心肠的好父亲，以至在家宅失火的时候，他为了保护弗娄而受伤身死。

这些以及更多曲折的情节构成了系列小说的绝好材料，然而作者原有的对福赛特人的批评精神却减弱了。也许，没有这些后续的发展，仅仅只有《有产业的人》一部，包星尼之死和艾琳尼的身心创伤会具有更大的悲剧性？开创了一个家族的连续记载是高尔斯华绥在英国小说史上的贡献之一，然而《有产业的人》的十分精彩的开始却是难以为继的；后续各书虽然也能抓住我们的注意，但有点像一般的社会言情小说，缺少一种可喜的辛辣味了。

这种冲淡在一个意义上又是无可避免的。这是因为高尔斯华绥本人从家世、教育、经历就是一个福赛特，十分熟悉福赛特人的生活、思想、情感，所以才能把他们写得那样逼真。他分析并且批评他们，但在心的深处，他又对他们怀有爱惜之心——如果每个福赛特都能像老乔连就好了！老乔连是他真正的英雄，所以包星尼盖的精美屋子由他从索姆斯手里买了过来，最后享受那艺术成品的还是这位家族的族长。好像这也是一种“诗的公正”。

《有产业的人》的结构有如包星尼的屋子，也是比例匀称，首尾衔接的。每一章都推进情节，而又各有中心，结尾都写得干净利落而有余音——光是这一点就值得别的作家学习。

很多外国读者是喜欢高尔斯华绥的作品的，他曾是世界笔会较早的一任会长。想要较深地了解英国上层人士（他书里的所谓上层中等阶

级），了解他们活动所在的伦敦及其城区的商业和法律机构以及俱乐部之类，想要提高自己的英语修养的外国人，读读高尔斯华绥是大有好处的。作为有一定深度的消遣读物，《福赛特世家》是难以超越的。然而这深度是有限的，在艺术上也没有大的创新，要寻推进小说艺术的大师，还得到福赛特世界以外的地方去。

另有两位小说家需要在此讨论：本涅特和毛姆。

阿诺德·本涅特（Arnold Bennett，1867—1931）以写“五镇”小说成名。所谓“五镇”，是指英格兰中部斯塔福德郡产陶瓷器的五个工业城镇，他写的是那一带小资产阶级的生活。能把那种平凡乏味的生活写得吸引读者，这是他的本领。

他最好的小说也许是《老妇人的故事》（1908）。这里不仅有英国小镇生活，还有巴黎的大城市生活。书中的主角是一对姊妹，小镇上布店老板的女儿，姊姊康斯登司温顺、善良、安分守己，生老婚嫁都不出小镇；妹妹索菲亚活泼、美丽，老想去闯外面的大世界，结果与人私奔，遭到遗弃，最后在巴黎城里开了一家公寓，靠精明的经营攒了一点钱。

她在巴黎的日子正是许多重要事件相继发生的时候，包括普鲁士军的围城和接着而来的巴黎公社。但是，读者如果想在这本书里寻找这些历史时刻的紧张气氛是会失望的。关于巴黎之围，这里主要写索菲亚怎样不失时机地购买她所经营的公寓所需要的食物和用品。关于公社，只有几句话：

> 她正在想着她自己的将来，会不会由于习惯而注定永远要在勃雷达街住下去，这时候发生了公社。公社并不使她害怕，只使她感到心烦，烦的是这城市正需要安定和苦干，却又搞这套把戏了。对于许多人，公社是比普军围城更难受的事，但索菲亚不同——她是女人，而且是外国人。[14]

这也是符合索菲亚的当时情况的。

> 她对于军事和政治局势完全无知，对时局没有兴趣。她有兴趣的只是她每天要开三个房客的全部或部分伙食，而食品的价格正在上涨。[15]

巴黎的丰富的文化生活也与她无缘。在法国的30年中，除了刚到巴黎的兴奋日子（这时丈夫还拉她去看了一次断头台行刑），她没有读过一本左拉或任何其他人的小说，也没有上过一次戏院。

但她又有自己的安慰。她从遭遗弃的创伤和一场大病中恢复了过来，比以前更能干了，虽然只有100镑本钱，却靠自己的精明和勤奋把一个公寓经营得宾至如归，后来还买下了一个更阔气的区域一家更大的公寓。而在这些辛苦日子里她依然保持了她的美貌，她那高高挺立的身子，深情地但又坚决地顶住了一个记者的求爱，庄严地斥退了一个杂货店老板提出的同居要求，过着她忙碌然而纯洁的独立生活。

在这整个时候，她的姊姊康斯登司在小镇过着，结了婚，生了儿子，丈夫死了，儿子长大去伦敦学雕塑了，她自己在逐渐老去。她对这种生活完全习惯了。然而，对于索菲亚，当她最后从巴黎回到故乡的时候，这小镇的一切都是不可忍受的：

> 第二天早晨，经过并不难受的时睡时醒的一夜，索菲亚起床了，穿得厚厚的，站在窗前。现在是星期六。她是在星期四离开巴黎的。她把窗帘拉开，看着下面的广场。当然，她曾预料广场会显得不那么大了，可没想到竟是那么小，比一个院子大不了多少。
>
> ……
>
> 她想："如果我一定得住在这里，这生活会要我的命。它会使我不能感觉，像铁一般沉重。这肮脏！这可怕的丑恶！这里人讲的话！这里人的想法！我一到车站就感到了。这广场并不难看，可是多么可怜的小东西！想一想一生中每天早晨都得看这地方！做不到！"她几乎战栗了。[16]

她不仅自己不能忍受这小镇生活，对于在这小镇过了一生的姊姊也充满了怜悯。然而青春已逝，她还是不得不在这地方住了下来，而且最后由于遭受刺激——遗弃她的丈夫在不远的地方重现了，但已病倒，她赶去时只看到他衰老的尸体——在姊姊之前死去了。这一次，是轮到康斯登司来哀悼妹妹了：

> 她瞧着索菲亚的尸体，心里不是可怜她自己，而是充满了对她妹妹一生的巨大灾难的怜悯。她第一次看出那是怎样大的灾难，索菲亚的魅力，索菲亚的美丽——这些对她本人有什么好处？……怎样的一生！短短一阵冲动的爱情，接着将近三十年的公寓生活！索菲亚连小孩也没有，没有尝过生孩子的痛苦和快乐。一生没有一个真正的家，到晚年才回到这小镇，虽然见过世面，又有什么用处！而现在，这就是她的结局！[17]

两姊妹虽然各有遭遇，最后仍在互相怜悯中死在小镇。究竟怎样才是有意义的生活？才算是没有虚度一生？胜利者是时间，500页的大书写的是时间的不可阻挡的脚步。

然而向作者提出这类问题却是徒劳的。他有他的用意——否则不会使两姊妹的轨迹分而又合——他的任务更在观察，记录，在细节之上再加细节。因为，尽管他写的是“五镇”和英国妇女的性格，在写法上他是法国式现实主义的追随者。

威廉·萨默塞特·毛姆（William Somerset Maugham，1874—1965）也是一个法国式现实主义的追随者。

他的文学活动是多方面的，写小说、剧本、游记、文论都受欢迎，时间也持续很长，从第一部长篇小说《兰贝斯的丽莎》（1897）直到《作家笔记》（1949）。长篇小说《人间的枷锁》（1915）奠定了他在文坛的地位。此书带有自传性质，写青年菲利普苦苦追求酒吧女郎米尔德莱德的故事，他明知她庸俗，水性杨花，一再受她欺骗，却还是执着

地爱她。这种不可捉摸的人性特别是情欲成为毛姆小说里的主题之一，后来还要在《大吃大喝》（1930）等书里出现。他最后的一部长篇是《刀刃》（1944）。主人公美国青年莱里参加过一次大战，眼看好友为救他而死于炮火，战后精神苦闷，后去印度苦修，悟到了人生道理，最后在纽约当了出租车司机，在大都市的人海中隐姓埋名地过活。对于不少读者，这是毛姆小说中的优秀之作：题材新颖，内容丰富，有不少值得思索的人生问题。

毛姆善写异国风光，《月亮与六便士》（1919）就以西印度群岛为背景。他曾周游世界，来过中国，有散文集子《在一幅中国画屏上》记载他在北京和川江上的见闻，包括对辜鸿铭的访问。

毛姆的最出色作品也许是他的短篇小说。他的短篇达150篇之多，内容大多关于在东南亚海上旅行和那一带白人种植园主等人物，其中《雨》为名篇。它写两对白人传教士夫妇同船去南太平洋的萨摩亚群岛，在一个由美国管辖的岛上停留。同船有一个美国妓女莎蒂也住在他们的旅馆里，又在房间里接客。传教士台维生见此怒不可遏，一方面要当地总督限令她在几天内搭船回旧金山，另一方面不断同她单独谈话和祈祷，说是为了搭救她的灵魂。在这整个时期岛上下着大雨，一种只有热带才有的可怕的雨：

> 它不像咱们英国的毛毛细雨，缓缓地落在大地上；这里的雨凶狠无情，颇有点使人害怕，你感到它体现了原始的大自然力量所怀有的敌意。这不是瓢泼大雨，而是一泻到底，犹如天河缺口一般。它没完没了地敲击着波状铁皮的屋顶，简直使人发疯。这雨似乎正在大发雷霆，怒不可遏。有时，你感到要是雨再不停，你准要歇斯底里地狂叫起来。然而你又会突然浑身无力，好像全身的骨头都散了架似的，于是你感到痛苦、绝望了。
>
> （潘绍中译，下同）

而偶一放晴，又立刻闷热难忍。在这样的自然环境中，当地人是静静过

活，而白种人却露出了平时压抑的本性。传教士台维生对当地人和下等白人的“罪恶”是凶狠无情的，然而正当他扬言已经把莎蒂的灵魂救了过来的时候，在她即将被押送上船的头天晚上，半夜两点他从她的房里出来，却在海滩上自杀了。大家都问这个坚强的基督战士为什么要那样？莎蒂——不再感到罪恶无边而是趾高气扬，穿上了她素日接客用的全套花俏行头——给了最后的回答：

她挺起腰杆。谁也无法形容她那股鄙夷万分的表情，和她答话时那种深恶痛绝、不屑一顾的口气。

“你们这些男人！你们这些肮脏下贱的猪猡！你们全是一路货，全都一样。猪猡！猪猡！”

在这里，又是人的不可捉摸的本性，又是难控的情欲占了上风！而教会人士近乎狂热的传道精神毕竟是一种表象。

毛姆观察敏锐，能看穿人们秘密的动机。加上他注意写得干净利落，文字平易自然，又善于安排情节，所以作品常能畅销。他的人生观和艺术倾向是法国莫泊桑式的，透过表面窥视真实，不过比莫泊桑更多一点现代国际时髦社会的世故，不免给人以冷眼旁观的玩世印象。正如一位后来的英国小说家所说，“从根本上说他只是一个观察者，不准备过深地卷入人的本性”，[18]而在叙事艺术上他也只关心能把一个故事讲得有趣，此外并无他求了。

以上我们把一战以前几个著名英国小说家大致讨论了一下，可以小结如下：

1．他们各有特点，在题材上各有新的贡献，吉卜林写印度，威尔斯引进科幻，高尔斯华绥写上层中产阶级家族，本涅特写“五镇”那类的小城生活，毛姆写东南亚海岛上见闻，都充实了英国小说的内容。

2．他们在思想上各有关注，也留意到英国外面的世界，由此而意

识到不同社会不同文化的遇合和冲突，把这些写进作品扩大了英国小说的思想境界。

3．在写法上他们都是现实主义者，各有一定的技巧上的创新，然而缺乏全面革新的意识。这一点使他们易于为一般读者接受，但也限制了他们把小说写得更加深刻的能力。

现在回头来看已在本书第一章引过的弗吉尼亚·吴尔夫在1919年对本涅特、威尔斯和高尔斯华绥等人提出的批评，我们就更能有所辨别了。她的批评是一个年轻作家对上一代同行的挑战，目的在为已露苗头的现代主义小说开路。她称这些人为“物质主义者”，并说这是指“他们写的全是不重要的事情”；实际上，他们所写很难说都是“不重要的事情”——福赛特家族是一个相当重要的典型，托诺邦盖是一个有意义的象征物——问题只在写得有点表面化，把人生看得简单了，不会传达吴尔夫所说的“人的心理中的黑暗角落”，而即使他们想要传达，他们的传统式技巧也不济事。

而吴尔夫之所以说得那样振振有词，是因为她有正面的改革方案。她提出要学习俄国小说的写法，接受契诃夫、屠格涅夫等人的影响。她也注意到身边英国文坛上的动向。已经有乔伊斯等人在露头角，她自己也已经写了两部长篇小说，有了实践经验，而且不止是年轻一辈在动，还有年长一辈的亨利·詹姆斯和康拉德两位外国人，加上一位编《英国人评论》的福特·马多克斯·福特，已经写出了大有新意的现代小说。

二

亨利·詹姆斯（Henry James，1843—1916）是任何美国文学史都要着重讨论的小说大师，然而在英国文学史甚至文化史上也有他的地位。这倒不只是因为他曾长期住在英国，最后又于死前一年加入了英国国籍，而主要因为他的作品和小说理论形成的影响。他有直接描写英国和

英国人性格的作品，但更多的作品写美国人到欧洲大陆后的体会和心情，有人把他在这些作品里的主题归纳为“美国人的天真碰上了欧洲人的世故”。其实这当中的美国人有两种：一种保持新大陆的天真，另一种则染上了欧洲的世故，回头又用它来对付别的美国人。

《贵妇人的画像》（1881）写的就是在欧洲的不同类型美国人。书题中的“贵妇人”指美国姑娘伊莎贝尔，她富有而单纯，在欧洲成为一些男人追逐的对象，然而她不接受一位英国贵族和一位从波士顿赶来的旧交的爱情，却嫁给了另一个美国人，以为他是专心艺术、情趣高雅的，实则此人品质恶劣，所追求的是她的钱，而艺术也罢，高雅也罢，只是一个幌子。伊莎贝尔对于艺术和艺术家的向往显现出欧洲古文明对于天真的美国人的魅力，这是詹姆斯常写的主题，这种向往变成了一种悲剧式的迷误也是他常有之笔，但是这里却增加了一个新的因素，即背弃——伊莎贝尔背弃了她自己的良知，正如她丈夫背弃了她的真情。然而到书末故事并未结束。那位波士顿人还在等着伊莎贝尔，最后还在暮色沉沉的花园里对她作了一番暴风雨式的倾吐，虽然她克服了自己的激动心情而仍然上了回到她丈夫所在的罗马的火车，一位旁观者却对失望的波士顿人说：“你好好等着吧！”

这部长篇写得细致，对人物心理分析深刻，同时也有戏剧性，不少场面十分动人，而在这一切之上还有伊莎贝尔的变化——从一个天真活泼但又颇有主见的姑娘变成了一个充满幻灭感的妇人，而在过程里她对自己和社会有了比较清醒的认识。这些都显示出詹姆斯小说艺术的成熟。

詹姆斯的中短篇也很有特色，例如《丛林猛兽》（1903）。它写的是一个男人害怕恋爱的后果，明明是爱上了一个女人，她也有意于他，他却始终没有开口向她求爱，直到她死了他才醒悟到机会已经失去，永远不能再来了。这个较长的短篇是出色之作，写出了年华流逝而两人还在等着，虽多次见面，仍然欲言又止，女的有一次几乎直露心事，但男

的仍然没有抓住时机，眼看她一天天衰弱下去，终于病死，他自己最后也在她的坟头倒下了。一种秋天挽歌式的悲哀情调弥漫着，两人的谈吐都合礼而文雅，但底下却有情欲，这野兽在丛林般的人世里伺机而动，小说的标题点出了作品没有明言的主旨。

詹姆斯在后期又写了《鸽翼》（1902）、《专使》（1903）和《金碗》（1904）三部长篇，其中《专使》一书是他自己认为“通盘而论，在我所有的产品中是最好的”。这时候他又回到了美国人在欧洲这个主题，然而看法起了变化。美国一位有钱的寡妇听说儿子在巴黎不务正业，同一个法国女人鬼混，派了一位中年绅士去劝他回国，绅士去后发现那年青人似乎颇有作为，而同他来往的那个法国女人不仅风度优雅，俨然名门闺秀，两人之间也不像有不正当的关系。其实这是绅士的错觉，这对男女并未能脱俗，他的美国式天真被他们的欧洲式世故欺骗了。因此他这位“专使”有辱使命，惹得寡妇又从美国另派一位“专使”即她的女儿去到巴黎，了解到了真相，但这时绅士自己却变了，他对年青人的最后劝告是：“尽情地生活，否则就是错误。……生活！生活！”

作者在这里清楚说出了在《丛林猛兽》中就已暗示的教训：人不能让人世的禁忌、顾虑、礼俗等等妨碍自己真正的快乐，应该投入生活。这两本同年出版的作品道出了詹姆斯晚年的更加现实的人生观。

詹姆斯后期的另一部长篇小说《鸽翼》是一个独特的爱情和阴谋的故事。凯特·克罗伊是个聪明漂亮的女孩，但她家境寒微，兄弟早亡，姐姐孀居，父亲不负责任。她由姑母劳德夫人照顾，劳德夫人把她带到伦敦交际界，想给她找个好丈夫，她却偏偏爱上穷记者墨顿·邓歇尔。邓歇尔被派到美国时，在纽约结识了富于幻想的年轻姑娘米莉·梯尔，她父母双亡，没有兄弟姊妹，但拥有巨大财富。她由苏珊·斯特林罕，一位颇有教养的中年妇女陪同，到欧洲旅行，在伦敦遇上了劳德夫人，和凯特做了朋友，也与邓歇尔重逢。此时，伦敦一位名医确诊她得了不治之症，并劝她在有限的时间内尽量去生活。她在威尼斯一所豪华住宅

内住了下来，劳德夫人圈子里的各色人等，出于不同的目的，都争着和她来往。凯特知道米莉活不长久，就给她一个假象，好像自己并不喜欢邓歇尔，并说服邓歇尔假装向米莉求爱，希望他在米莉死后可以得到一笔财产。邓歇尔开始不肯，后来凯特以身相许，他才勉强答应。邓歇尔向米莉假求爱之后，米莉有了生的欲望，但她不久发现了邓歇尔和凯特的图谋，陷入绝望，不久死去。可她仍把大笔遗产留给邓歇尔。而他此时却变了，受到米莉真情的感动，对自己扮演的角色感到不安和可耻，决心不接受这笔钱。凯特也觉得无法改变他的决定，并发现他爱的是记忆中的米莉，因而拒绝了他的求婚，两人再也不能像以前一样相爱，终于分手。他们计谋的成功反而导致了两人关系的失败。

詹姆斯的重要性还在于他的小说理论。他第一个明白提出了小说是一种特殊的艺术形式。英国小说的毛病，他以为正在于

> 没有理论，没有信念，没有一种对本身的感觉，不认识小说应是一种艺术信念的表现，是选择和比较的结果。[19]

针对这种弊病，他提出应向法国和俄国小说学习：法国的福楼拜和俄国的屠格涅夫是他服膺的大师。在他们手里，小说是精心制作的艺术品，有头有尾，“连续而浑成一体，像任何其他有机体”[20]。这个有机体论也是前人未道的，它意味着故事与主题、形式与内容是不可分的。对于人们乐道的福楼拜的“确切的词”，他自有看法，指出：

> 这真是了不得的成功：能献身于词而又不作词的牺牲品。福楼拜确是一直要求用词必须精当，但他又从未忘记一个问题，即：为什么而精当？词应当同别的东西有关系，有联系，是后者的一个正式部分，而后者又是别的东西的一部分，例如一个引证，一个调子，一段或一页文章，普通读者能欣赏这联系的最简单方面，而熟练的读者乐于发现它的最丰富的蕴涵。[21]

同样，他称赞屠格涅夫的是：他消除了“那种常见的笨拙的假定，即认为题材与风格……是可以分割的不同东西”[22]。詹姆斯的小说理论不仅见于成篇的论文，还见于他写在自己许多作品前的序言。[23]这些序言除了讨论所涉及的小说的起源和写成经过，还阐明技巧问题，总起来说就是叙述的方法问题。引人注意的是有关联的两点：1．叙述者是谁；2．叙述的角度如何。詹姆斯的小说一般不是由作者自己出面叙述，而把这个任务交给一个书中人物，往往是一个次要人物，他报告他所见所闻，包括他当时的疑问、犹豫、期望等等，这样叙述者就是参与者，不是过去小说中的无所不知的局外观察者，可以避免作者的说教，而增加叙述的真实性和生动性。这后面两点又可以归纳为戏剧性。詹姆斯对别的小说作者的劝告是：戏剧化！戏剧化！戏剧化！只是这不是指舞台上的喧闹、夸大和摆弄姿态；正相反，这是指小说中的叙述不是讲说出什么，而是描绘出什么，是把一件事的过程写出来，特别是心理活动的过程，包括各种精微、深刻，甚至不确定、不清楚的感觉。他自己做到了这些，因此而为同时小说家康拉德赞为“感觉细致的历史家”，后来的评论者则称他为“小说家的小说家”。

詹姆斯的理论奠定了现代小说理论的基础，他的小说也实现了从维多利亚时期小说到现代小说的转变。他的理论因有卓越的实践而更可信，而他的实践又不断丰富而发展了理论。因此他的影响也特别大。在他在世之日，就有他的朋友福特·马多克斯·福特和康拉德等人同他一样把小说作为一种特殊艺术形式，各自写出了重要作品。他们还进而研究小说中的时间次序问题，在作品里试验了“时间变换”和“时间并存”。这种试验再进一步便发展成为20年代乔伊斯作品《尤利西斯》中的印象与感觉的交叉重叠。不仅小说中如此，现代派诗作如庞德的《诗章》和艾略特的《荒原》也故意割裂或拼贴时间。这里当然还有物理学和哲学上新的时空观的影响，但是在小说领域里这类变化却是随着亨利·詹姆斯

的艺术形式论和有机体论而来，他是现代主义的前驱之一。

约瑟夫·康拉德（Joseph　Conrad，1857—1924）是波兰籍的英国作家，真名叫特奥多·约瑟夫·康拉德·科尔泽尼奥夫斯基。他出生在沙俄统治下的别尔季切夫的一个乡绅家庭里，父亲是位喜爱文学的爱国志士，因参加民族独立运动的秘密组织，被沙皇政府逮捕。结果，全家遭受政治流放；那年，康拉德才五岁，他和父母一道饱尝了流放生活的艰辛和磨难。双亲过世后，他倍感忧郁、孤寂；同时，沙俄的专制、镇压激起了他内心对俄国的仇恨。为了获得自由，也为了谋生，尚未成年的康拉德决然离开了祖国波兰，来到西欧。

他先在法国马赛当了一名见习水手。随后，他又加入了英国商船队。在那漫长的海上航行中，他领略了世界各地的风物人情，经受了风浪和险礁的磨练，并通过读报和接触水手学会了英语。1880年，他顺利地通过三副的考试；不久升为二副，直至船长。1886年，他正式加入英国国籍。正当他跨入“而立”之年时，他失了业，又得了重病；也正是在这个困苦的时刻，他心灵中对文学创作的激情迸发了；他以他在马来群岛的见闻为素材，写了他的第一部小说《阿尔迈耶的愚蠢》。小说出版后，他便结束了他的航海生涯，定居伦敦，专门从事小说写作。

康拉德一生共写了13部长篇小说。其中最著名的是《水仙号上的黑家伙》（1898）[24]、《黑暗的中心》（1899）、《吉姆老爷》（1900）、《诺斯特罗莫》（1904）、《特务》（1907）、《在西方的眼睛下》（1911）。他还写了包括有《台风》、《秘密的同伙》、《阴影线》等作品在内的28个中短篇。此外，他著有两卷回忆录以及政论、书信等书。在这些作品里，康拉德向我们展示了一部浑厚、悲壮的人生搏斗交响曲，它奏出了海员们与巨风骇浪拼搏的惊心动魄，异国海域的宁静、诡秘；它描写了荒岛和莽林中文明和原始的撞击，伦敦都市里正直与邪恶的冲突；它用多层次、多角度的手法刻画现代人深邃多变的心理，将民族矛盾和个人境遇交织于一曲之中。总之，康拉德的小说使现

代英国小说内容更趋丰厚，技巧得以革新，并且为20世纪现代主义小说的发展和繁荣做了开拓。

然而，康拉德的最大贡献莫过于他对现代文明社会的揭露和对现代人心理活动的解剖。作为一个西方文明社会的观察者和评判人，康拉德具备了得天独厚的条件。他个人受过的教育及其成长受到几大文化的影响；他出生在波兰，幼年起深受波兰民族悠久的文化传统熏陶。怀着对沙俄专制统治的仇恨，他来到了当时西方文明的中心：巴黎和伦敦，开始接受西方的先进生产力和资产阶级民主对他的影响。航海又使他广泛地接触了东方古老的文化和思想；尤其是东南亚和非洲人民的遭遇，触发了他对整个人类的发展、人的本性的思索和探讨。这样，三大股文化力量汇集在康拉德的意识中，形成了他对西方社会极其敏锐的观察力。

康拉德还具备了独特的心理感受力，这是因为他多年来内心承受了异常沉重的压力而形成了一种心理上的敏感。他早年离国出走，成年后便在心理上承受着巨大的负罪感。此外，多年的航海生活虽给了他自由和活路，但他只身游走他乡异国，生活和事业屡遭挫折，他甚至连说自己母语的机会也被颠沛的生活剥夺了。这一切使他陷入了“失根”的痛苦之中。正是这种心理上的折磨给予了他探测、感受人的内心活动的特殊能力。

敏锐的视觉、特殊的心理感受形成了康拉德对西方人的独有见解。他在作品中塑造了这样一些文明人：他们都是白人，但是有的被原始的野性征服了；有的在文明世界的边缘地区像幽灵一样流浪；他们似乎都无法左右自己的理智，从踏进康拉德的世界中那一刻起，就失身落进一股无形的而又强大的暗流之中，身不由己地经由幻想——失足——赎罪之路，最后在堕落中自取灭亡或者在冲突中献身。

不管康拉德本人对这些人物的爱憎如何，他的主要意图是明确的：他要以这些人物为窗口去观察现代西方社会的通病和隐患，去探索现代文明人那复杂、变异、被扭曲的内心。

刚刚跨入20世纪的西方社会，陷入了一场全面的危机。高度的物质文明正渐渐成为一种腐蚀剂，在侵蚀社会意识的健全肌体，催促人的本质中的恶性蔓延、膨胀。它造成贫富两极分化，引起暴力、犯罪等形形色色的社会矛盾，给社会带来不安和动荡，给人们以威胁和痛苦。资本主义上升时期的理想之花已凋谢，人们普遍对文明的高度发展持怀疑、批评态度，虚无主义、无政府主义、颓废派思想等精神世界的恶之花竞相开放；反文明、反科学、反社会的社会思潮如同泛滥的洪水，向人们涌将过来，使他们感到前所未有的迷惘和困惑。

在这样一个被恶渗透了的世界里，带着传统的理想和价值观念的人有何种遭遇？与现代社会意识会有何种矛盾冲突，最终结局怎样？康拉德正是围绕着这一中心主题去展开他对现代文明人的探索的。

他首先探讨人之自然本性和现代文明的关系。《黑暗的中心》[25]写的正是这种探讨。他在书中刻画了一个典型的现代人——库尔兹，将他置身于尚未开化的非洲腹地，使文明和野蛮短兵相接，从中反证西方文明的本质。

库尔兹是比利时一家贸易公司在非洲腹地的代理商，他的使命是收购象牙。他身手不凡，单枪匹马，在深入腹地的刚果河上游经办贸易站；他以独创的收购方式收集象牙，数额遥遥居先。他虽受过欧洲的高等教育和西方文化的熏陶，却能成年深居莽林，和黑人部落厮混，甚至不愿返回欧洲。在乘船溯刚果河而上去寻找他的马洛船长和其他人眼里，库尔兹简直是位神奇的英雄。然而，马洛见到他本人时，他已堕落，并且重病缠身，躺在担架上，像“一具用陈旧的象牙雕刻出来的死神像”。赫赫有名的传奇英雄已经气息奄奄了。

是什么蛀空了库尔兹的肉体和灵魂？

库尔兹离开欧洲，深入非洲大陆腹地，扮演了一个欧洲文明的“使者”。他觉得自己是整个欧洲造就的，代表着优等白色人种，代表着先进的科学和文化。他以为西欧文明是可以征服并驾驭原始部落的愚昧和

野蛮的。但当他投身于原始的怀抱，直接感受了原始人的野性——他们的野蛮、欲望和嗜杀，他那种建筑在西方文明之上的优越感被击得粉碎，因为欧洲殖民主义者在非洲大陆上的所作所为，根本不能证实他们比原始人开化、先进。他再也抵御不住权力和财富对他内心潜伏的私欲的诱惑；靠着欧洲文明教给他的狡黠和心计，他赢得了黑人部落对他的信赖和尊崇。为了聚集更多的象牙，他挑唆部落之间械斗和残杀，而他却从中渔利；这就是他独创的收购法，他出现在哪儿，哪儿就有贪婪、仇恨、战争。这一切行径说明他已演变成一个地地道道的殖民主义分子！

库尔兹临死前大声叫喊：太可怕！太可怕！他看到的可怕事实是什么？当然，它不仅是疯狂地掠夺非洲大陆的自然资源，剥削、欺压非洲人民的欧洲殖民主义的罪证，更重要的是那文明掩盖下的丑恶、进步背后的野蛮。这正道出了书名《黑暗的中心》的隐义。多少个世纪的西方文明，并没有从根本上驯服人本质中的野性。发达的文化教育只能对原始野性起抑止作用，它好像蒙在黑暗内核四周脆薄的外壳，仅仅作掩饰或微弱的约束；人们若不认识西方文明这一实质，反而将其神话化，对其大抱幻想，就会重蹈库尔兹的覆辙。

库尔兹的非洲之行实质上是对人的本质的探寻，这使小说产生了极其重要的象征意义。康拉德的主要作品有个规律，他总是让主要人物做象征性的旅行，告别年轻时的单纯、幻想和罪恶遭遇，最后受到启蒙或变得成熟后踏上归途。库尔兹踏入了恶的世界，却没能生还；完成这未尽的旅程的是马洛。库尔兹的所见所闻自始至终出自马洛这个当事者的追忆之中。康拉德用马洛作为故事的叙述者，目的是摆脱传统的第一人称、第三人称或全知全在的叙述者这些框框，在叙述的技巧上获得更大的灵活性。有了马洛，康拉德就有为其代功受过的替身；进可直陈自己的观点，退可观察讲叙者的言行，可谓左右逢源。更主要的是，从马洛这个角度进行叙述惟妙惟肖地体现了这个时期在康拉德创作思想中占主

导地位的怀疑主义，反映了他对人的本质所抱有的揣测和疑问。

在从文明到原始的旅途上，吉姆是库尔兹的伴侣。《吉姆老爷》写的是年轻的大副吉姆慌乱中违背了航海员的准则，在乘客之前弃船逃生，铸成大错后脱离西方文明，在马来群岛的原始部落中寻求赎罪的经过。它试图通过吉姆悲剧性的结局告诫人们：在物质文明主宰生活的一切方面的现代社会中，一味盲目地追求早已过时的理想和荣誉的人们，是无法逃脱危机而安宁地走完生活历程的。

吉姆自幼就对人生充满了浪漫的幻想，当上英国商船的官员后，更觉得他的一生必定会有惊天动地的伟业壮举，头脑里常常幻想着他如何像文学作品中的英雄那样见义勇为，扶善除恶；于是，他就混淆了现实和幻想，用是非分明、善恶迥异的幻想世界代替了似是而非的现实。然而，现实是迷离而冷酷的。“派特那号”夜间航行中突然撞上漂浮物，又遇上暴风雨，吉姆顿时被抛入矛盾之中，要弃船自己逃命，良心和责任感不允许；但在黑夜中随船坠海的恐怖，死的威胁又使他产生偷生的念头。慌乱中，他犹豫不决，而内心的恐惧、贪生欲望却骤然扩张，就身不由己地跳海逃命了。

结果，吉姆被海事法庭判了罪。为了赎罪，他来到马来群岛的土著部落中生活。他诚心实意地为当地人民办事，得到了他们的爱戴；自己内心的负罪感也略有减轻。可是，黑暗和罪恶再次向他威逼，一股海匪侵入丛林中的部落企图抢劫财物。面对海匪的淫威，吉姆虽又一次感到软弱无能，放过了除掉海匪的良机，但最终他正义凛然，用生命维护了他的人格和信誉，从而结束了书中犯罪——赎罪的主题。

吉姆对人生的探索又是悲剧性的结局。这悲剧在于他的想象力和判断力，他和他真正自我之间的脱节，而导致这种脱节的缘由是吉姆沉醉于幻想，脱离现代社会的实际，对本身所有的自私和怯弱的实质缺乏认识。吉姆一贯认为“它们（指幻想）是人生最美好的部分，是人生隐秘的真理，被掩藏的现实”。公允地说，幻想确有推动人生的积极意义；

但这种幻想是以现实社会事实为依据的。而吉姆追求的却是一种基于对现实曲解或盲目的幻想。

首先，吉姆不能正视资本主义物质文明社会和个人的本质。这个社会是建筑在自私、利己的信条上的。吉姆作为它的一个成员毕竟逃避不了它的影响；他的内心深处潜伏着自私利己的动机。由于幻想障目，吉姆并不了解社会和个人的真实面目，更无法预料在现实矛盾中他的本能会驱使他作出何种选择。结果，事到临头，理想式的荣誉感退却，贪生的本能得逞。犯了大错后，吉姆对西方物质文明的本质产生了厌恶（虽然他尚未彻底认识它的丑恶本质），并最终彻底脱离了它，甘愿与马来群岛土著人相依为命。此时，他所在社会的本质不同了；纯朴、实在的社会关系，原始、古朴的互相信赖和责任感触动了吉姆，他内心的正义感复苏，他变得果敢、大胆。于是，当需要用生命来表白他的尊严和信誉时，他毫不迟疑地奉献了它。

吉姆是否可称为英雄，他是否真正赎了罪，读者肯定会有不同的看法。实际上，由于康拉德采取了多层次和多角度的叙述，读者对吉姆的印象多半是模糊、不统一的。吉姆在不同时期、不同地点的遭遇被康拉德抽去了正常时间顺序的经纬，又被重新编排、组合，形成了情节的跳跃、回转，增加了悬念。例如，“派特那号”船安然无恙这一真相直到第七章才得以披露；吉姆临危逃脱的情景是由三、四个人物以各自的见解重复说出的。当然，在凌乱、琐碎的细节中穿针引线的仍然是旁观的马洛。他将细节交织成一幅琳琅满目、扑朔迷离的画卷，并且以他本人对吉姆这团疑云的探索作为画中主线，帮助读者梳理出吉姆心理活动的头绪，而康拉德通过马洛这一特殊的角度又为吉姆的生平蒙上了浓厚的印象主义色彩。

《诺斯特罗莫》一直被公认为康拉德小说艺术的顶峰。这部作品以巨大的时间和空间跨度，写了几代人在古老的文化和现代物质文明的冲突中的遭遇和命运。

中美洲有个叫哥斯达加纳的古老国家，它拥有一个举世瞩目的银矿。银矿主古德获得了美国大财团的投资，立志大力开发银矿，以高度发展的物质利益来平息国内纷乱的战事，以图民富国强。但事与愿违，银矿的繁荣不仅加剧了战争冲突，还使人们利欲熏心，丧失了人性而堕落，最后造成了国破人亡的惨局。

古德原籍英国，早年随父在中美洲经办矿业。他父亲亲手创建的银矿不幸成了政治家们倾轧、争斗的牺牲品。他又亲身经受了军阀混战、国家遭受创伤、人民不得安宁的岁月，于是，他坚信发展物质利益是获得和平、幸福的唯一出路，是实现“一种更完善的正义”的希望之光。应该指出：这种理想本身是有益的，因为物质生活的丰富和提高，必然会推动社会的各种力量去追求自由与和平，去变革现状。但古德对物质建设的理想是抽象、片面的。它脱离了追求者身处其中的历史和社会事实。

首先，古德忽视了当时资本主义强国推行殖民主义、大肆掠夺他国财富和资源这一时代特征。他崇拜和依靠的霍尔洛伊德财团实质上是帝国主义、殖民主义操纵的掠夺和战争的机器，而它对银矿的投资旨在渗透和控制这个弱小国家的经济生命线，使它成为美国的一个附庸。这种物质利益中潜伏着战争、压迫和占有的危机，迟早会导致政客们耍弄权术的肮脏交易。另外，古德的这种盲目也正暴露了他对自己真实本质的无知。他自认为是个廉洁、公正的企业家，不参与政客们极端自私、卑鄙的勾当。但他毕竟是建筑在损人利己信条上的资本主义文明的产儿。而现代物质文明顺从人类本性中的私欲，刺激一部分人不择手段地聚集金钱和财富，对于他无疑是一种强大的引诱。

这些内外因素决定了古德“采矿救国”的路走不通。随着银矿开采的兴旺，他渐渐成了国内政治舞台上的一支力量，身不由己地卷入了政客的权力角逐之中；他勾结外国殖民主义者，在国内结党营私；甚至为了不可告人的政治交易，要用炸药将苦心经营的矿井夷为平地。而他的内

心世界也随之变丑恶了。白银成了他生命的全部意义。白银的冷漠、僵硬化为了他行动的准则。他和妻子的生活是冷冰冰的仪式；他把对他忠心耿耿的部下视作银锭一般的物质。他被物质文明异化了，人虽活着，却已降为物了。

古德是堕落可恨，而另一角色诺斯特罗莫是堕落可悲。他是港口装卸工的领班，是个真诚、热心的青年。他助人为乐，贫富无欺，既勇敢又善良。他的动机似乎是人类那种素朴的正义感和同情心；认为凭借自己富贵不能淫的品质，就能伸张正义，战胜丑恶。他这样的追求自然和客观现实形成尖锐的冲突。在受金钱和私欲支配的物质文明社会里，人的恶性受到怂恿，而人的正直、善良的本性被压抑。道义在赤裸裸的金钱拜物势力面前显得软弱无力；在这种社会条件下，诺斯特罗莫英雄式的表率失去了感召力。

诺斯特罗莫虽不谋富贵荣华，却有一种强烈的精神追求，即以自己英雄式的举动博得公众对他最高的评价和最大的钦佩，来满足他对荣誉的需求。而荣誉又是他到达一个主观的、理想式的自我的阶梯。殊不知，在物质文明社会里，荣誉可以变成金钱、物质利益的附庸。实质上他的一切举动，包括他本人的存在，都是由银矿的经济价值赋予作用和意义的。但诺斯特罗莫缺乏对这一实质的认识，把理想的自我建筑在空洞的主观幻想之上，就必会被事实挫败而跌落到空虚里去。而那种空虚对他将是致命的，因为他的动机中虽有正义感，也附带着一种私欲的满足；从本质上看，它的最终目的是个人意图的实现，是以自我为中心的。内心世界一旦空虚，那么物质利益所怂恿的私欲可以轻易地占领他的心灵。

果然，当诺斯特罗莫意识到在矿主古德的眼里，他的价值至多和银锭相等，而他追求的荣誉竟把他的命运拴系在一小船银锭上，这时，理想的自我成了泡影，而实现自我的私欲占了上风。他转而要占有物质和金钱，要用它们去铺设通向实现自我的路。醒悟后的诺斯特罗莫似乎摆

脱了主观幻想的迷雾，但他是在现实中丑恶和黑暗的污泥里站住了脚，误把堕落当作新生，所以再生之门是不会向他开启的。

新闻记者德库德是书中的一个头脑清醒者，因为他很早就识破了资本主义物质文明的内幕。他认为古德发展银矿的宏伟计划不过是把一种简单的欲望理想化；而诺斯特罗莫仗义为人的动机是演出一个神话故事。可是他进而散布悲观厌世的论调，认为人生一切举动本来毫无意义，只因人类会思维，凭空制造一些理念，来为他们的行为辩解，才有了事业、主义和理想。这种对人生心灰意冷的观点实际上是康拉德内心世界的反映。康拉德当时对西方高度的物质文明有担心和疑问，一度也相信驱动人生的只是幻想；而当他觉察到现代文明导致人的恶性畸形发展，社会公德日趋堕落，使人类对幻想的追求陷入空虚或绝望时，头脑里便滋生了虚无主义的思想。

《诺斯特罗莫》在结构和手法上渲染或烘托了人生不可知的虚无心理。首先，小说的背景选在战事频繁、政局动荡的中美洲。这里，社会充满了危机和不安，历史由于屡屡更换政府而失去了延续和一致性，生活的基调自然是灰暗、阴郁的。小说的结构更具有匠心。康拉德神工鬼斧，使光阴逆转，让情节往复迭起，导演出一部历史失控、脱节，人类被蒙蔽、嘲弄的人间悲剧。小说以富有神奇色彩的传说开头，把读者带往殖民地时期的中美洲。第二章里，小说忽然纵身一跃，将读者推入狼烟四起、银矿告急的近代；局势直起直落，没等读者判定时间，又转回稍前的歌舞升平、和平建设时期。但随着第六章的展开，小说又折回去追溯银矿的兴衰史，直到进入小说的第二部分，读者才摸到了时间和情节的主脉。小说临近结尾，银矿面临要么被炸毁，要么困守待援的十字路口，夜幕降临，诺斯特罗莫即将登程讨救兵，情节戛然而止，读者不由得产生强烈的悬念。哪知道，紧接的下一章竟是若干年后跨进了现代的中美洲的一个清晨，当年的一个次要人物现在登台主演了；他要为一位来访的贵宾作一日游的向导。于是，后来发生的银矿解围、脱离原属

国家，宣告独立等情节全都由他通过导游介绍向读者作了交代。这一笔真是为康拉德的虚无主义画龙点睛。当年风云一时的人物都在历史的奔流中销声匿迹了；而那些与世无争的凡人却成了不易被泯灭的事实。

《特务》的问世标志着康拉德进入了他创作生涯中的一个新阶段。他已经为自己筑起了坚实的社会基础，对现实中的英国社会和生活建立了一种既追求理想又不忽视潜藏着的矛盾和危机的“积极幻想”。这一转变使他以往执着地探索人的内心世界的热情渐渐冷却；他开始注重英国现实生活，以持重、冷静的眼光在政治思潮、社会动态和流行新闻中寻找创作主题。他依旧对人生意义和动机感兴趣，但角度不同了，知情人变成了冷嘲热讽的旁观者。

《特务》正是以这种角度去描写伦敦的无政府主义者的。书中主要人物沃洛克向往体面、舒适的社会生活，可又厌恶一切有组织的社会工作，憎恨纪律和疲劳；他把社会职责视为洪水猛兽，却又甘愿为俄国使馆卖命效劳；他需要家庭和妻子，却极端敌视整个社会；于是，冲突便在社会常规和人的反常动机之间展开。变态的心理终于使沃洛克丧失人性，残忍地让妻子的白痴弟弟身负炸药，去炸毁格林威治天文台，结果，炸药不慎被引爆，内弟炸成齑粉，而他本人也死于妻子复仇的刀下。

沃洛克是康拉德笔下最可鄙的人物，因为他集中地代表了活跃在英国社会里的无政府主义者。康拉德曾表白：“我不想从政治上考虑无政府主义问题，或者从哲学角度认真地对待它。”在他看来，无政府主义最令人憎恨的，莫过于它那反人道、反社会的偏执。他们制造不安和动乱，以变态的动机和逻辑的偏激来和社会与法律相抗衡，而他们的动机归根结底是因为社会阻碍了个人欲望的满足。

显然，康拉德是站到了整个社会一边在针砭无政府主义者的丑恶心理了。他不否认沃洛克这样极端空虚、残酷的人是西方文明的“怪胎”，甚至通过在书中塑造一个有着纯朴的善恶感的白痴对英国社会的黑暗进

行了一定的揭露，但由于他偏重了情节的复杂，追求悬念和故事性，便不自觉地把读者的注意力引向事件的真相和结局，而忽略了造成无政府主义变态心理的社会根源，这正反映了康拉德此时力求符合社会规范、避免偏颇的趋向。

然而，这种英国式的保守倾向排除不掉多年来笼罩着康拉德心灵的一个阴影，这个阴影不断地困扰、刺痛着康拉德，使他感到心中有股情绪蕴蓄已久，即将升腾、奔泻。这就是他对祖国波兰的热爱，对沙俄的仇恨。康拉德在作品中经常流露出恋乡之情，失根之苦；也掩饰不住他对俄国统治者的暴虐和专制怀有的仇恨。身在英国的康拉德，倚仗西方资产阶级民主和“不干涉主义”的影响，立志要抒发他的爱国热忱，声讨沙俄奴役人民和外族的罪行。这正是《在西方的眼睛下》发表的背景。

故事发生在沙俄时代的彼得堡。一位名叫拉佐莫夫的大学生告发了他的同学霍尔丁；霍尔丁刚暗杀了政府的一个部长，正请求拉佐莫夫帮助他潜逃。警察当局立即逮捕了霍尔丁，并处死了他。拉佐莫夫却受到当局的赏识，被派往瑞士去监视侨居在那儿的流亡的俄国革命党人。在瑞士，拉佐莫夫结识了霍尔丁的妹妹娜塔利亚，并且爱上了她。然而当他向娜塔利亚和革命党人坦白了出卖霍尔丁的罪过时，革命党人并不宽恕他，将他打成残疾。最后，他只得返回俄国，在孤独和痛苦中度过余生。

贯穿全书情节的主线是读者熟悉的“犯罪——自责——坦白——赎罪”。拉佐莫夫和吉姆、诺斯特罗莫一样，追求自我的实现。然而，他并不了解真正的自我的内涵，盲目地放弃了人性中最重要的独立和自由，而把沙俄专制制度的社会机构和法律当作这个自我的基础，把它的秩序和安全看成自我奋斗的全部意义。于是，任何有害于专制社会的行动，在他看来，是在威胁他的自我的存在，是他的死敌。所以，他作出了背叛朋友的抉择。

在西欧的日内瓦，拉佐莫夫脱离了专制统治，获得了相对的独立和

自由；尤其在他爱上霍尔丁的妹妹娜塔利亚后，爱情使他的人性复苏，这是一个人自然本能的发泄，也是对他的独立和自由的认可。人性的恢复使他看清了自己丧失了人格的过去，也给了他勇气向情人去忏悔和赎罪。

拉佐莫夫被打成残疾的下场反映了康拉德对卖身投靠俄国沙皇政府的人的憎恨和鄙视。但拉佐莫夫最后茕茕孑立，苦度余生的境遇却好像是康拉德本人将近暮年时思恋祖国心境的流露。他虽已被西方文化深深地渗透了，但多年来对波兰的怀念和热爱从未动摇过。特别是他在少年时就离弃祖国，投奔西欧，在他的心灵上留下了抹不掉的痕迹。库尔兹、吉姆、诺斯特罗莫等这些远离各自国土，不同程度地叛离了原来的信念和职责的人和康拉德自己的生活经历不无相似之处；而他们落得的可怜下场暗示了康拉德对自己的反省和责备，也揭示了他无法摆脱现实中所处的矛盾而产生的痛苦和失望：他热爱波兰，却在西欧扎了根；他洞察西方社会的隐患，却为它优于封建专制感到欣慰、满足；他感到西方文明扭曲、怪诞的影响，同时也看出东方原始的愚昧和野蛮。

然而，正是这一出出人间悲剧使康拉德的小说悲壮、深沉，也使他的技巧和文字达到了炉火纯青的境地。继马洛之后，康拉德又在小说的叙述角度上进行新的开拓：在《诺斯特罗莫》一书中，角度不停地变换，犹如用多部摄影机追踪情节的主线，形成了蜘蛛网状的结构。而在《在西方的眼睛下》这本书里，康拉德又巧设一个类似马洛的角度，用它再去研究拉佐莫夫的日记，再通过日记把读者带进了沙俄年代的彼得堡。总之，小说叙述的角度引起了康拉德特殊的兴趣；他刻意求新，大胆试验。只要可能，他就不用传统的角度和结构去创作，确实为英语小说技巧的发展立了功。

康拉德掌握文字的本领更为非凡。他21岁上才开始学英语，当时只认得几个单词。但是他倾尽自己的智慧和心血去学习语言，不久就能熟练地用英语写作。在他的初期作品中，文笔有一定特点，但也有斧凿

痕。他的句子长而艰涩，或者因用词不当而意思恍惚迷离。但康拉德为了达到艺术效果，甘愿受极刑，入炼狱。他字字推敲，句句思索，终于进入了文字的自然王国。他后期的作品，无论描写景物还是刻画人物心理，写得流畅、明快，显示出英国人特有的冷静而又略带幽默或讥讽的特点。康拉德树立了一个先例：一个不是以英语为母语的人用英语写作，而且写得很好，说明英语的国际应用已经从初期的商业、科技、体育之类进到了文艺创作领域，成为不同国家中部分作家的文学语言。这一现象在本世纪后来的年月里还要更明显，是英国文学国际化的一个方面。

对康拉德作品的艺术价值不同时期的评论家有不同的侧重。起初，他被说成是专写航海历险的“海洋”作家。随着他的新作品问世，题材范围扩大，对他的评价更加全面，更加丰盈了。此后，有些人强调他的恋乡和失根情感，把他的许多作品和这个主题挂上了钩。近年来，人们更为注重他对现代社会环境和人之间冲突的深刻揭示，对他对人生哲理和人的动机的执着探讨尤感兴趣。可以相信，新的时代将对康拉德作品的价值作出更新、更公允的评定。

同康拉德的名字常常联系在一起的是小说家福特·马多克斯·福特（Ford Madox Ford，1873—1939）。他曾与康拉德合作写书，另外编过两个有影响的文学杂志，即《英国人评论》（1908—1909）与《跨大西洋评论》（1924—1925），提倡法国式的小说写法，培植过不少后来出了大名的作家，如劳伦斯和海明威。他自己也写法国式小说，成品甚多，有一度并不受人重视，但近年来又受到评论界的注意和称赞。

福特的主要作品是《好军人》（1915）和《阅兵礼的结束》（1924—1928）。后者包括4部长篇小说：《有些人不……》、《再无阅兵礼》、《一个人可以挺立》、《熄灯号》。这个四部曲与主人公蒂金斯在第一次世界大战中的经历有关，但不是一般的战争小说，我们在此一并介绍。

《好军人》的情节并不复杂，写的是两对夫妇十年中的交往。一对是有钱的美国人，丈夫是书中的叙述者；另一对出自英国世家，妻子是天主教徒，丈夫是大地主，拥有庄园，自己当军官，书名上的“好军人”就是指他。他是一个忠于旧传统的“英国绅士”——“好军人，好地主，分外仁慈、谨慎、勤快的地方审判官，正直、诚实、公平、讲原则的社会人物”——但是碰上了一个信天主教的冷酷、精明的妻子，在家里得不到温暖，于是有多次婚外恋，其中一次是同美国人即叙述者的妻子，一个从头就对丈夫不忠的纵欲者，最后一次则是同一个寄养在他家的纯洁姑娘，全书以姑娘发疯、好军人自杀作结。

写法却是曲折、细致的：前后移动的时间次序，多次的补叙与插话，对于人物动机的分析与再分析，但是只要你有耐心，并不给你繁琐之感，倒是看到故事逐步深入，把这几个上层社会人物的内心世界一层剥一层地暴露出来——那位好军人在他那习惯性的坚毅和礼貌之下的空虚感，他那妻子的天主教虔诚之下的工于心计和残酷，叙述者妻子的美国式纵欲和虚伪，小姑娘由于父母不和、身世飘零而产生的失落感。

然而叙述者本人却处于一个特殊情况：他是事件的目击者，一定程度上的受害者，充满了好心，却对别人没有丝毫影响。他甚至不能确定他所见所闻是否完全真实。他之所以常要翻来覆去地重叙经过，并且通过不同人物同他的谈话来展现对同一事件的不同看法，就是因为作者要表达出一个比通常所说的“现象不是真实”更复杂的道理，即有时现象就是真实，或现象有部分真实性。

书的风格就是要体现这种复杂性的风格，语言完全是所谓有教养的人的文雅语言，而且是英国上层人士的语言，连美国夫妇的谈吐也没有美国特色，只听见修整的句子连串而来，但又不是一泻到底，而是常有回旋和重复，有时则欲说还休，没有下文。这就是他的叙述策略，他认为传统小说的毛病就是“一泻到底”，所以他要同亨利·詹姆斯、康拉德等人一起来试验新的叙述法，这也是他之所以被称为现代派的先驱而至

今还有评论者称赞的一个原因。

此书并非没有激情。只不过这是一些完全不愁衣食的有闲者的内心痛苦，同别的作品里所写的饿肚子的人的叫喊和反抗者的不平之鸣是完全异趣的，但也牵涉到一些重要问题：一个旧的社会秩序的崩溃，一种文化的消失。

到头来，叙述者发出了这样的感慨：

> 这一切听起来似乎很有浪漫情调，但是使人非常、非常、非常疲倦，对于身处其中的人就是这样。……
>
> 我不知道为什么总是我被选来替人干事。我并不在乎，但我从来没有对人干成任何一件好事。我老婆挑中我是为了实现她自己的意图，但我对她没有好处。爱德华〔即“好军人”〕召唤我来同他谈谈，我也没能使他不割断他自己的喉管。[26]

其实书中并无多少浪漫气息，倒是有些情节是令人难信的，如那对美国夫妇的婚后生活，没有一个丈夫会接受新娘从头起就不许自己进她睡房的处境，但更多的是上述这类清醒的认识，它们增强了书的现实性。

等到福特来写《阅兵礼的结束》时，另一位“好军人”式的英国绅士成了故事的主角，只是时间变成了第一次大战当中。战争是写到了的，但是前线战斗写得不多，主要是写英军后方的混乱。这混乱实际上是英国传统在崩溃的一种表现，不过在战争环境里显得更加突出罢了。英国战胜了，但这也是一种嘲弄，因为战后的社会生活仍然是一片混乱或者更糟：人际关系的传统准则被破坏了，代之而起的是商业资本家的精明、残酷，没有文化教养可言。

这混乱感当然只是上层阶级的看法，这四部小说里的主要人物都出自上层，而且是在乡间拥有祖传地产的世家中人。他们对面临的大变动态度并不一致，多数人是接受它，设法从中取得好处，只有少数人坚持传统的价值标准。

这后者当中就有本书的主角克里斯托弗·蒂金斯。他还年轻，也有头脑，对于某些新事物并不反对，倒是看出了自己亲友中老一辈人的虚伪和卑鄙。譬如在《有些人不……》的开始部分，几位上层人士由于一些要求女权的妇女扰乱了他们玩高尔夫球，要警察逮捕她们，蒂金斯却挡住了警察，使她们得以脱逃。因此他受到了一位老世交的将军的责备，两人之间有这样一段对话：

"……人们说你很有头脑。谢谢天，你不是我的部下。……我相信你是一个好小伙子，可你是会叫一整师人吵起来的那种人。……简直是一个——那人叫什么来着？一个德累弗斯！"

"您以为德累弗斯真的有罪么？"蒂金斯问。

"该死！"将军说。"比有罪更坏——你不能信他，可又找不到证据不信他，他是这号人。世界的祸害！"

蒂金斯说："啊！"

"就是这号人，"将军说，"这号会使世界不得安宁的人。你不知道该怎么办。没法判断。他们使你感到极不舒服。……"[27]

没有绅士们向来自夸的公平感，他们但求天下不乱，可以舒服下去。也没有真正的道德原则。将军早就说过：

"一个军人的第一职责——所有英国人的第一职责——是在别人指责他的时候能够设法像样地圆谎。"[28]

将军还不是最坏的，还有政客和银行家等等，连世家的传统文化也缺乏，而主宰着英国的就是这批人！

蒂金斯却坚守他的道德准则。他妻子西尔维亚跟人跑了，后来要回来，他仍以礼相待；她并不从此改悔，而是想尽各种办法折磨他（而她

又是一个天主教徒，同《好军人》中的女主角和以后要在伊夫林·沃的小说里出现的信天主教的厉害女人属于一个类型）。她恨他到了极点，有一次她对她母亲和家庭老教士说起了恨他的原因：

> “你们想知道我为什么恨我的丈夫。我可以告诉你们。这是由于他的单纯的、绝对的不道德。我不是指他的行为，我是指他的想法。他对我常作演讲，不论讲什么，都叫我恨不得拿刀捅他，我发誓真是这样。但我又说不出他错在哪里，就在最简单的事上我也不能证明他错了。但是我可以叫他难受，我当然要。……他老是坐在那把靠背椅上，笨手笨脚的，像一块石头那样一动不动，一坐几小时。……可是我能叫他痛苦。啊，不声不响地叫他痛苦。……他是你们会称为忠心的人。忠于他那瘦鬼朋友，叫麦克麦斯特的。……忠于他的母亲，每次他说起总要极其神秘、可笑地称她为圣徒——新教徒哪有圣徒！忠于他那老保姆，因为她照顾孩子，还有那孩子。……我只要在他谈他们的时候把眼睛张大一点，是的，只把眼皮升起一点，就会叫他难受万分。他的眼珠就要乱转，痛苦得不得了。……当然，他什么话也不说，因为他是英国绅士。”[29]

英国绅士就是留心不伤别人感情，自己也不表露感情。对朋友和亲属忠诚更是他们的道德准则，但在西尔维亚眼里变成了不道德。西尔维亚接受了现代社会的准则，要丈夫也随她转变，而他坚决不肯，这便是两人之间感情不和的真正原因。福特把西尔维亚写得极为生动，不只是人物创造上的成功，还体现了他对她那类迎合新风尚的旧世家子女的心理的深刻了解。她们是公然乱搞男女关系而不以为耻，反以为荣的。

而蒂金斯则不仅在家不得安宁，在战场上也处处吃亏。他爱惜士兵，在一次敌军炮击中救了两条命，却因衣服沾了战壕的泥土，军容不整受到上级申斥。他实干，却被撤职，人们还怀疑他替法国人搞情报。最后，他得了弹震症，有一阵连自己的名字也记不起来。

然而他不是可怜虫，因为他顶住了所有压力，在同一位女教师——一个女权主义者——的往来里获得了真正的爱情。在一群片面地想又片

面地活的人们之间，他是一个真正完整的人。西尔维亚发现她无法腐蚀他，也无法毁灭他。他的健忘症过去了。他是明智而坚强的。但他又只是一个“最后的托利党人”，怀抱着一种18世纪式的世界观，同新时代是完全不合调的，而这整个四部曲也只是对于一个垂死社会的安魂曲。

全书长达830页，多处运用意识流手法，而在第四部《熄灯号》里达到了技巧试验的高潮，即全书是由九个长长的内心独白组成，主要是蒂金斯的长兄马克的回忆和想法，这时他已重病在床，说不出话来了。蒂金斯本人只在最后露了一面，马克见他手里拿了刚被西尔维亚命人砍倒的家园内宅门前的大树的一根枝干，知道了家业已经转手，平静地死去了，蒂金斯个人问题也暂时解决了：西尔维亚答应同他离婚，他同女教师的关系合法化了，家业则由他同西尔维亚生的儿子小马克继承，不过这孩子从小就由母亲做主成了天主教徒。这样世代信奉英国国教的老蒂金斯一家有了继承人，但是连同原有宗教信仰在内的老传统却切断了。这部大书也就在这一系列内心独白的流动中，用一种不甚清楚的结局结束了。

阅兵礼已到尽头，蒂金斯这一类人也快灭绝，随他灭绝的则是英国乃至西欧社会的一种生活和行为方式以及它的价值观。

这不能不说是一个重大主题，福特是用了全力来写它的，因而写得细致、复杂——太复杂了，今天不会有多少读者有闲暇和心思来欣赏它的。穷研小说写法的人终究被小说本身超越了，他的技巧已经显得有点做作，但毕竟还留下了一些东西，那就是不抱幻想、不带感伤情绪地观察世态的诚实态度和从不同角度去发掘现实的认真精神。

通过以上三位作家的情况来看，在小说写作上进行探索的努力是得到了丰硕成果的。但是以为他们的探索仅限于叙事艺术却又片面了，因为他们也十分注意主题，既有新的主题（詹姆斯的新大陆和古欧洲社会文化的碰撞，康拉德对于西方文明的批判），也有挖掘得更深的老的主

题（詹姆斯对于男女爱情的深思，康拉德对于人的本性、动机的探讨，福特对于英国世家及其价值标准崩溃的考察，等等）。他们并不是艺术至上者，仍是现实主义者，福楼拜和屠格涅夫那类现实主义者，只不过认为小说应是一个统一体，其中内容与形式是有机结合、密不可分的。在他们的小说里，艺术起到了使主题深化的作用，越是写得好越能把人生的丰富和变化挖掘得深。

他们并不总是成功的，有的时候他们小题大做，有的时候技巧过剩，他们的文字一般是比较难的，詹姆斯的后期作品里往往句子盘旋而又盘旋，显示思想的曲折，但也阻碍了叙述的进程。他们已经显现了后来现代主义小说家要更加发展的某些品质，已经不同程度地染上了一种高雅文明病：对普通读者的淡漠，而读者也就对他们报以淡漠。

三

统观以上，世纪初年的小说领域并不寂寞，而是活动频仍，作家辈出，有不少优秀作品。

还有两个现象值得一提。

其一是通俗小说的抬头。我们在上面讨论的小说家都是写所谓严肃性文学作品的，但在他们之外还有很多写所谓通俗小说的，人数远远超过前者，其作品的流行程度更是惊人。严肃与通俗的分野在以前并不明显：19世纪中叶，狄更斯的小说既是严肃的文学作品，又是拥有广大读者的通俗读物。到了19世纪末，赖德·哈格德写的冒险加爱情的传奇小说（《所罗门王的矿山》，1885；《她》，1887）十分流行，连中国都有林纾的译本；后来又出现了柯南道尔写的福尔摩斯故事（《血字的研究》，1887；《巴斯克维尔之犬》，1902），侦探小说也盛销起来。通俗小说增加了新的品种，虽说这两人所写仍有文学价值。1908年伦敦成立了一家密尔斯与波恩公司，主要印行历史小说和爱情小说，就更着重

通俗性和市场销路了。这类书不受文学界的重视，却受到大量普通读者的欢迎。这一现象进一步发展，就形成文学趣味的两极化：一边是高雅文学，一边是更加迎合低级趣味的通俗小说，而出版业从过去多少还有点书香气的行业变成了唯利是图的现代企业。更大的变化还在以后，但在世纪之初这一趋势已经明显。

其二是短篇小说的成熟。篇幅短的故事在20世纪以前就有：狄更斯的圣诞节故事就是一例。但是在19、20世纪之交，出现了一类不同的短篇小说，不只是篇幅较短的故事，还着重描写心理和气氛，而且把本身看成一个艺术的统一体。我们在上面讨论过的作家中，无论传统派或革新派，几乎人人都写短篇小说，吉卜林、詹姆斯、毛姆尤称大家。现代主义小说主将乔伊斯最初也写短篇小说，而且写得很出色，著名集子《都柏林人》就是在1914年出版的，其中《死者》一篇被认为是英文中最好的小说之一。略后一点还出现了专门以短篇小说见长的作家，如凯瑟琳·曼斯菲尔德，以及更后的A. E. 考柏特、奥弗林、奥弗莱尔蒂、奥康诺、V. S.普里奇特等人。在世纪初年给予英国短篇作家以特殊影响的是法国的莫泊桑和俄国的契诃夫：詹姆斯等人推崇莫泊桑，弗吉尼亚·吴尔夫在批评高尔斯华绥等人的《现代小说》一文中作为该学的正面范例提出来的是契诃夫的短篇《古塞夫》。这两股来自欧洲大陆的影响，以及20年代以后美国海明威等人的影响，使得英国作家看清短篇小说有其本身的艺术法则，是一个独立的文学品种。在实践上，英国作家有他们自己的贡献：吉卜林、一大批爱尔兰作家、毛姆、普里奇特等人所写都有内容或风格上的显著特点，非别国作家所能代替。

小说的内容在扩大，品种在增加，叙事艺术也在改进，然而“从容论道”的时间没有了，写小说的人的外面环境突然起了变化。1914年第一次世界大战爆发，英国和整个欧洲蹈入了空前的苦难，世界的其他部分也卷进波澜。英国一整代有才华的青年将遭屠杀。文学的任务也更加复杂，更加艰难了。

注释

1 原《英国20世纪文学史》第5章《世纪初年的小说》。——编者注

2 吉卜林：《对狄那·沙特的追求》

3 吉卜林：《吉姆》，东京研究社，第72页。

4 吉卜林：《吉姆》，第92页。

5 安格斯·威尔逊：《拉迪亚德·吉卜林的奇异行程》，纽约：维京出版社，1977年，第341—342页。

6 这两个词后来在海明威的小说中出现时，受到人们注意，其实在此之前，不仅威尔斯用过，还有别的人从19世纪30年代起就已开始用了。

7 H. G.威尔斯：《星际战争》，观察者出版社，第1部第16章，第156页。

8 威尔斯：《星际战争》，第200页。

9 威尔斯：《星际战争》，第202页。

10 威尔斯：《托诺邦盖》两卷本；莱比锡，上卷，第96页。

11 威尔斯：《托诺邦盖》，上卷，第51—52页。

12 威尔斯：《托诺邦盖》，下卷，第236页。

13 同上书，下卷，第241页。

14 阿诺德·本涅特：《老妇人的故事》（人人丛书），第374页。

15 同上书，第345页。

16 本涅特：《老妇人的故事》，第425、427页。

17 本涅特：《老妇人的故事》，第491—492页。

18 安东尼·伯吉斯：《英国文学》，朗文出版社，1974年新版，第222页。

19 亨利·詹姆斯：《小说的艺术》，见莫里斯·劳伯茨编：《亨利·詹姆斯论小说艺术及其他论文》，纽约，1948年，第3页。

20 同上书，第13页。

21 詹姆斯：《小说的艺术》，第143—144页。

22　同上书，第120页。

23　后来由R. P. 勃拉克摩尔收集，编为《长篇小说的艺术》（纽约，1934）。

24　据*Encyclopedia Britannica*（2003），为1897。——编者注

25　美国著名电影导演弗朗西斯·科波拉受《黑暗的中心》主题的启发，编导了《现代启示录》这部影片。该片于1979年拍成，在法国戛纳电影节上引起巨大反响。

26　福特·马多克斯·福特：《好军人》平装版，纽约：兰登书屋，第234—235页。

27　福特：《有些人不……》，第75页。

28　同上书，第72页。

29　福特：《有些人不……》，第39页。

20世纪的苏格兰文学[1]

一

苏格兰文学的特性有待重申！首先，苏格兰的文学语言有待确定！这两个问题在本世纪仍在困惑着苏格兰作家。

历史给予了苏格兰三种语言：盖尔语、苏格兰语、英语，这三种语言代表了三个历史时期。盖尔语是早期居住在苏格兰的盖尔人的语言，历史最古。外来的入侵者把他们赶出苏格兰大部地区，盖尔语也被入侵者所操的苏格兰语所代替。1603年苏格兰国王詹姆斯六世去伦敦承继了由于伊丽莎白女王逝世而空出的英国王位，改称詹姆斯一世，君临两个王国。1707年爱丁堡的议会并入伦敦的议会，苏英两国实现了“联合”，英语被定为苏格兰的官方语言。

到了今天，盖尔语只在边远地区有少数人讲了，苏格兰语沦为几种方言，英语则普遍流行。

然而一种语言不是可以轻易代替的。讲盖尔语的人虽然不多，却十分珍惜它的独立性和长远文化，当今还有用盖尔语写作的人如索利·麦克莱恩。以苏格兰语为母语的人——也就是苏格兰的大多数人——虽然早已能够熟练地使用英语了，却不肯放弃本民族语言；不少作家感到只有用苏格兰语才能写出他们最深切、最隐秘的思想感情。历史上诗人彭斯的例子便很能说明问题。他写信用英文，写一些冠冕堂皇的社交应酬诗也用英文，然而等他真正投入自己来写他喜欢的抒情诗、讽刺诗、叙事诗的时候，他却用了苏格兰语。

彭斯至今，又已200年。以今天交通、通讯的迅捷，人们流动和接触的便利，英格兰在政治、经济、教育、文化等方面的优势，英语在苏

格兰应该更是渗透社会生活的每一个细胞了，但又不然。苏格兰民族主义仍是强大的，二三十年代与克莱德河上造船厂里的工人运动结合而震撼了爱丁堡和伦敦，40年代又结合全世界反法西斯斗争而取得了新的政治动力，到70年代还在苏格兰地方自治运动中显现威力。苏格兰上层阶级中的大部分人同英国统治者的关系早已密不可分，政治上对西敏寺的政府是亦步亦趋的；然而中下阶层的苏格兰人则向来在最深刻的意识里是反英的，表现于20世纪政治的则是向左转，因此工党左翼在苏格兰有比在英格兰更为深厚的社会基础。

苏格兰语的特殊处境造成了苏格兰人的矛盾心情。表现于语言的是，英语不能不用，然而用了又不甘心，于是掺用苏格兰语，或者借用英语词来表达苏格兰思想。即使是惯常用英文的作家，写出来的英文也总有点别扭，如他们中的一位所观察到的：

> 他们的散文——或韵文——是完全正确的，词汇丰富，恰当，英文严谨，平稳……但不幸的是那不是英文。真懂英文的人会摆脱不掉一种感觉，似乎在那胜任的技巧的光滑表面之后有什么外族的东西在迟疑，在徘徊，像是那作者不是在表达自己，而是在翻译自己。……几乎每个在过去用正规英文写作的苏格兰人不仅是不可救药地第二流的，而且是不可救药地落后于时代的。[2]

这是英年早逝的小说家刘易斯·格拉西克·吉本的判断。他所佩服的诗人休·麦克迪尔米德说得更带情感：

> 诅咒我的两重生活！两种语言！
> ——好端端的苏格兰语全让英语蹂躏。
> 用英语的词来说苏格兰的事，
> 就像让吱吱的鸟来唱贝多芬的曲子。
>
> ——《长蛇盘绕》

他认为苏格兰文学中有一种不该有的“英格兰优势”，纠正之策，在于像他自己做的那样，重新用苏格兰语写作。

另一个著名诗人埃德温·缪尔却有不同看法。他在1936年写道：

> 苏格兰人用一种语言感觉，而用另一种语言思想。……苏格兰的诗只有在苏格兰人能够自然地用苏格兰语思想的时候才能复兴。苏格兰文学的大不幸在于缺乏一种完整的语言，而这又最后可归结为缺乏一个完整的心灵。[3]

他主张在现状之下，纯粹用英语写作。他自己正是这样做的。麦克迪尔米德则视此论为洪水猛兽。文艺争论带上了苏格兰常有的严峻道德气氛，从此这两位诗人失和，各走各的路。

两人都在创作上做出了巨大成绩。缪尔成为当代重要的英语诗人，而麦克迪尔米德则实现了20世纪的“苏格兰文艺复兴”，贡献尤为巨大。

现在两人都已去世，但问题依然存在。1980年，在澳洲阿得雷德艺术节作家周关于“文学与民族文化”的讨论会上，苏格兰诗人、小说家伊恩·克赖顿·史密斯在发言里回顾了苏格兰文坛上关于语言问题的争论，仍然认为：即使在苏格兰这样一个人人都纯熟使用英语的地方，作家也应该用苏格兰方言，因为在文学创作的最高境界，只有用本族语才能达到对语言的创造性的、探索性的发掘和运用。[4]

可见争论未息。但是苏格兰文学的特性其实早已存在，而在20世纪，无论用英语、苏格兰语、盖尔语或英苏混杂语创作，作家们各有成绩，其中若干人做出了重大贡献。

二

先从一个现代文学类型——小说——谈起。

世纪之初，以J. M.巴里为代表的“菜园派”小说流行一时。这类小说以农村为背景，带有怀念旧日田园的色彩，人物是有所谓风土特色的苏格兰人，写的是他们的悲欢离合，宛如一切发生在18世纪，从中看不出20世纪苏格兰的现实。青年作家乔治·道格拉斯·布朗（George Douglas Brown，1869—1902）厌恶这类不真实的作品，写了一部题为《有绿色百叶窗的屋子》的小说，描述了另外一种农村生活。这里有产业主的冷酷与机诈，生意人之间的拼死竞争，而家庭里则是严厉的家长统治、夫妻不和、父子敌对，终至发生了子杀父的悲剧。不仅主要人物是令人不愉快的，就连邻里往来，也尽是一些喜欢打听和嚼舌的不怀好意之徒，他们在作者的安排中起了希腊悲剧中歌队的作用，使这部开创性的作品在真实的生活描述之外，又增加了一种深沉的社会气氛。

书在1901年即20世纪的最初年头出版，苏格兰的现代小说也从此开始。

布朗在出书的第二年就死去，年仅33，但是他所开创的新小说传统已经建立，不久又出现了一部重要作品：J.麦克杜格尔·海的《吉莱斯皮》（1914）。这部小说的主人公吉莱斯皮·司特朗也是一个贪婪而狡猾的商人，他运用各种残忍手段（包括逼债逼死人）控制了他所在的渔村的经济，然而家庭里却没有一丝欢乐，妻子酗酒并有外遇，为儿子们所恨，最后全家暴死，特别是母亲与次子在客厅里搏斗后同归于尽的一幕写得血淋淋的，使得此书受到一部分教会人士的非议。实际上，作者的写法也是意在加重作品的悲剧感，而且把主人公的贪婪、野心和残酷同苏格兰社会的资本主义化联系了起来。他曾这样说明此书的主题：“苏格兰日渐高涨的物质主义需要出现一个吉莱斯皮。”[5]

这两书震动了文坛，在主题和技巧上都有新意，但是在语言的运用上却无特别之处。

在语言上作了重大创新，而又把内容和技巧推进到一个新的高度的，是30年代的青年作家刘易斯·格拉西克·吉本（Lewis Grassic

Gibbon，1901—1935）。他写了一个三部曲，总名为《苏格兰人之书》，由《日落之歌》（1932）、《云谷》（1933）和《灰岩》（1934）三部小说组成。

吉本是笔名，真名叫詹姆斯·莱斯利·米切尔（James Leslie Mitchell）。他青年早熟，曾用本名写过几部小说，是用正规英文写的。但他也早就感到苏格兰作家写英文总有隔膜（我们已在前面引过他的看法）。为了写这部三部曲，他在语言上作了重大革新。用他自己的话说，就是

> 要把英语纳入苏格兰口语的韵律和节奏之中，并且随着这一改造的需要而放进少量的苏格兰方言词汇。[6]

他完全实现了自己的意图，创造出一种新的散文风格，以长句为主，江河似的涌流向前，一如我国研究者吕千飞所形容的：

> 那独特语言的特殊效果便是从苏格兰的土地发出的声音，他那抑扬顿挫的轻快节奏使人感到耕马在轻快地拖动犁铧，听到山海风雨吹洒林树的摇撼和啸响，听到劳苦的、恋爱的、争吵的人们的唠叨。正如苏格兰作家布朗所评论的：“吉本笔下的土地和天空都会说话。”[7]

书的主要人物是克利丝，农民家的女儿，由少而长，恋爱而怀孕，但情人被征召入伍去打第一次世界大战，因企图逃回家乡而遭枪毙，后来她又经历了两次婚姻，离开家乡，终于去到一个工业城市，在那里她的儿子伊万成长为一个坚强的工人和一个共产主义者。生活是艰苦的、残酷的，克利丝却没有被压垮，始终保留着她的勇气，坚强而又甜蜜，从做女儿的时候起就使人感到可亲。她上过大学，眼光更开阔了，但不减对于家乡土地之爱，在应付各种世事之余仍然向往于云海夕照之景。

作者的笔触是完全现实的，但又染上了色彩，而散文的节奏则又提供了音乐和诗意。

他也创立了一种与他的风格一致的叙述技巧，其特点是一连串的叙述句，很少对话，如有对话则纳入叙述句，使得一个长段能够一气呵成，例如这样写克利丝的父母是怎样认识而相爱的：

> 他从公园里骑了一匹马冲了出来，一只手拍着另一匹马，阴郁的眼睛忽然闪着光，朝着珍·茂道克喊道：高兴上来，就跳吧！她回叫了一声：高兴！就抓住马鬃向上一跳，葛则力伸手把她接住，拉她到马背上坐好。两人就快跑离开比赛地方，珍坐在马上，身子压着她那金色的长发，一边向葛则力的阴郁然而关切的脸大声笑着。[8]

这叙述的迅捷速度是同两个年青人的活力和热情一致的。

而等到他们结婚之后，随着艰苦日子的到来，情、景都变了，叙述也慢了下来，纳入在叙述之内的对话则更加严厉无情：

> 珍的男人越来越阴郁了，他的心变得僵硬、冷酷。不过珍的秀发的闪光还是能打动他。克利丝常听他在深夜痛苦地喊着向母亲接近。母亲的脸变得有点怪，像在问着什么问题，眼睛似乎在回头看，看那些永远不能再来的春天，而它们曾是多么温柔而有生气的眼睛呵！现在只有同儿女单独在一起的时候，她才吻他们，搂他们。老三、老四生下来了，母亲的美丽的脸变得越来越硬板板。有一夜孩子们听见母亲对父亲叫喊：一家四个孩子够了，再不要了！父亲大发雷霆，对她喊道：谁说够了？上帝要给几个，就得生几个！你得照办，女人！[9]

结果却是悲惨的。在极为艰难地又生下一对双胞胎之后，母亲——过去曾是那样美丽、温柔、充满活力的珍——终于忍受不住，用药毒死了那对孪生儿和她自己。

生活在这样环境里的克利丝却有一点不同于她的父母，那就是她喜

欢上学，功课好，后来还上了大学。因此，在她的心里就有两个世界、两种语言老在冲突：

> 克利丝就这样读书、上学，于是有两个克利丝在争夺着她的心，在折磨着她。今天你恨那土地和土地上人们的粗俗谈话，学问是光彩的好东西；明天你随山上传来的田鸟的叫声醒来，那声音深沉又深沉，一直打进你的心，你脸上沾了土地的气味，你几乎要哭了，一切太美了，苏格兰的土地和天空太甜蜜了。你在炉火光里看见一些人的脸，父亲的，母亲的，邻居的，在上灯以前，疲倦而和善的脸，你所爱的亲人的脸，你要用他们熟悉和用过的语词，他们在辽远以前的青春日子里用过而忘了的词，你要告诉你的心这些词是如何经过艰苦夺取又保持下来的，这些人的日子又如何劳累，他们的斗争如何永无休止。可是下一分钟，这一切都离你消逝了，你变成英格兰人，回到英语词，它们是那样棱角分明，干净，真实——过一会儿，过一会儿，它们就从你的喉咙里顺利地滑了出去，但你知道它们永远也说不出任何一点值得说的有价值的东西。[10]

苏英两语的冲突就这样深深藏在女主人公的意识里，也紧密地织进了书的叙述文体。

三部曲中，《日落之歌》与《云谷》得到普遍的称赞；第三部《灰岩》写工业城市里工人斗争的新题材，显得有点松散。但整个三部曲仍是20世纪苏格兰小说中的非凡成就，也是“苏格兰文艺复兴”的重要收获。同休·麦克迪尔米德的诗一样，这部在内容、技巧、语言上都有重大创新的作品使人们知道这一文学运动不仅仅是一个口号。

吉本勤奋异常，在7年之中完成了16部书，但也因此损害了健康，只活了34岁就死去，使人们感叹：如果他能活得长些，苏格兰小说又会有些什么新开展？

苏格兰文坛上却有一些长生者，他们开始写作比吉本早，而活动延续到二次大战以后，甚至更长。

这当中，尼尔·冈恩（Neil Gunn，1891—1973）是公认的大家，写

了十几部小说，其中《早潮》（1930）、《高原之河》（1937）和《银色的爱物》（1941）最为有名。他喜欢写海和青年的成长，在现实主义中掺和了象征主义，特别是在《银色的爱物》里写青年渔民同海的斗争，使小说带上了史诗的气魄。

在苏格兰和外间世界有盛大销路的，则是两类其他小说家。

一类是侦探小说作者。较早有柯南道尔（Conan Doyle，1859—1930），他写的福尔摩斯侦探故事是全球闻名的。稍后有约翰·巴肯（John Buchan，1875—1940）。这位后来封爵、官至加拿大总督的政治人物写了一百多本书，其中30本是小说，包括有名的《三十九级台阶》（1915）。这是一个关于侦破黑石帮密码的惊险故事，不仅盛销，并曾多次被搬上银幕。

另一类是传统类型的小说家，所作取得了较大的商业上的成功。例如原是医生的A. J.克罗宁（A. J. Cronin，1896—1981），由于写了《帽商的城堡》（1931）获得成功而专事写作，接着出版了《群星俯视》（1935）和《堡垒》（1937），也都风行一时，连苏联等国也有了爱读者。他曾在矿区行医，因此写矿区工人生活十分在行，文字朴实无华，反增真实之感。60年代，他的小说又被编成电视系列剧，以《芬莱医生的医案》为总题，取得成功。

又如埃里克·林克莱特（Eric Linklater，1899—1974），另一位多产作家，擅长于写喜剧性、闹剧性的场面，所作以《璜在美国》（1931）最受欢迎。此书的主人公据说是拜伦的唐璜的后代，生在英国，上剑桥大学被开除，去澳洲小住后转往纽约，在当时禁酒的美国到处干零活，有各种冒险经历，实际上是一部新型的流浪汉小说。由于作者在美国住过，此书背景真实，又写得生动活泼，所以很博好评。然而等到作者来续写《璜在中国》（1937），由于全出虚构，就不如前作成功了。林克莱特的文学活动持续约半世纪，直到70年代之初还在出书。

然而论持久力和方面之广，林克莱特还不如康普顿·麦肯齐

（Compton Mackenzie，1883—1974[1]）。远在一战以前，麦肯齐就以《狂欢节》（1912）和《阴险的街》（1913）建立了文名，后者且受到讲究小说艺术的作家如福特·马多克斯·福特和亨利·詹姆斯的好评。《爱的四风》（1937—1945）是他的规模最大的作品，分东风、南风、西风、北风四部分，内容分别涉及1900—1911、1912—1917、1918—1922、1930—1939年间的事情。主人公在开始时是一个17岁的中学生，不久去到国外游历，遇见各种人物，交了一些知心女友，书题上的“四风”每一种代表了爱情的一个方面，最后回到北方故国苏格兰。这些年月正是欧洲的多事之秋，主人公也经历了或观察到几种不同的政治思潮：民族主义，共产主义，法西斯主义，而他的梦是要在他所跨进的新的世纪里看见出现一个用浪漫的理想联合起来的世界。麦肯齐本人也是一个政治活动家，参与了建立苏格兰民族主义党，同休·麦克迪尔米德合作过。

《爱的四风》的顺利完成是麦肯齐文学生涯上的一个里程碑。此后他另辟途径，又以《源源不断的威士忌》（1947）等喜剧性小说获得好评。他又是一个深受欢迎的广播家。晚年他从事自传的写作，于1971年全书十卷出齐，内容丰富，而且像他的其他作品一样，风格优美。

二战结束以来，特别是较近一段时期，苏格兰小说又呈现什么新气象？

有一些作家在关心苏格兰社会的精神生活问题。约翰·诺克斯传下来的加尔文主义继续激起反对，如在费恩·麦科拉（Fionn MacColla，1906—1975）的小说如《金鸡鸣叫》（1945）里。作者的对策是强调苏格兰的盖尔亦即凯尔特的自然、奔放、浪漫的传统。

也反对加尔文主义，但却不通过宗教情节来写的，是缪里尔·斯帕克的《琼·布罗迪小姐的盛年》（1961）。斯帕克是当代最负盛名的英国女小说家之一，这部长篇小说原在《纽约人》杂志上登载，流行一时，成为当代文学的代表作之一。它集中写一个女学校的内幕，布罗迪

小姐是其中有影响的教师，她相信加尔文主义的“选民”说，即少数人会蒙上帝恩宠而得救，而大多数人则沉沦地狱。她又是一个墨索里尼的崇拜者，因此又把这个“选民”说同法西斯主义嫁接在一起，在对待学生的态度上明显地把她们分成两类：精英和群氓。但是一个她最得意的学生——“精英中的精英”——却出卖了她，于是全书以悲剧告终。斯帕克抓住了女学校的狭小、气闷的环境，具体而微地写出了二次大战后苏格兰的思想气候，风格雅洁，准确地传达了中产阶级各种人物的谈话口吻，写法是时髦的，但读起来又是有余味的。此书后来改编为话剧和电影，也同样取得成功。

还有别的著名女作家，写各类小说，中间有几人表现了苏格兰人的强烈的历史意识。苏格兰人不能忘怀过去，而一想到过去总是充满了罪愆之感。同英格兰打交道以实际上的降服而告终，这是令他们心痛的，200年来未曾真正宽解过。19世纪萨泽兰公爵为了养羊而把大批农民赶出村落的清地运动造成的灾难是另一种难以医治的心灵创伤。这些重大事件为苏格兰小说提供了几乎无穷尽的历史题材。过去大文豪司各特就大量用过。20世纪二次大战以来，两位女作家特别以写历史小说闻名。一位是内奥米·米奇森（Naomi Mitchison，1897—），她的《小公牛》（1947）就是写几个家族在1745年起义失败后的遭遇的。她是一个社会主义者，写历史故事着眼于今天的意义。另一位是多萝西·邓尼特（Dorothy Dunnett，1923—），她写了一系列的小说，叙述一个16世纪的苏格兰人带领一帮雇佣军在欧洲大陆的冒险经历，从《国王们的游戏》（1961）直到《将死》（1975），一共六部，情节富于戏剧性，文字也华美，有很高的可读性。

苏格兰工人的阶级意识也在小说里得到强烈表现。一批作家，多数是工人家庭出身，写出了矿区和贫民区的痛苦和希望。威廉·麦基尔凡尼（William McIlvanney，1936—）就是矿工之子，他写的《道丘地》（1975）也是关于一个矿工家庭，父与子都是坚强而有社会主义思想的

矿工，最后在一次事故中父亲救了儿子而自己身亡。另外有不少作品集中写格拉斯哥城的贫民区。较早有乔治·布莱克（George Blake，1893—1961）写的《造船工人》（1935），近一些的有阿奇·欣德（Archie Hind，1928—）的《可爱的绿色地方》（1966）、艾伦·夏普（Alan Sharp，1934—）的《盖底的一棵绿树》（1965）、乔治·弗里尔（George Friel，1910—1975）的《硕士艾尔弗雷德先生》（1972）等，都对这座苏格兰工业大城倾吐了类似这样的炽热感情：

> 格拉斯哥！可爱的绿色地方！……一个加尔文教、新教的城市。……一个肮脏的城市。然而浑身是劲，它的贫民窟和工业由此出名，它的道德和精神生活由此而有内在的丰足，像一个有缺点的人，却有直接的、野兽般的力量，摸上去是热的。格拉斯哥！[12]

格拉斯哥所唤起的，不只这种抒情式的礼赞，还有艺术上的创新欲。欣德有时利用古盖尔语，夏普整段整段地尽是新词，犹如乔伊斯当年，而弗里尔则运用诗歌般的语言来写出工业城市的丑恶环境摧毁不了的人的复兴的希望。

创新当然不限于格拉斯哥。上面论到过的女作家缪里尔·斯帕克是爱丁堡人，她在出版了《琼·布罗迪小姐的盛年》之后，一连写了《驾驶座上》（1970）、《不得打扰》（1971）和《东江上的暖房》（1972）三部情节离奇的“反小说”。《驾驶座上》讲的是一个女职员找人把自己杀死的故事，她把一切细节都准备好了，决心要死得像报纸上最耸动的情杀案，包括机上交友，旅途同居，最后在外国旅馆的床上在青年情夫的刀下丧命，后来一切都照她计划实现了。情节、环境、人物都是熟悉的，只是整个故事非常奇特，作者像是要表明：不是艺术模仿人生，而是人生模仿艺术。这三部小说的叙述都只用现在时态，不分过去、现在与将来，不分事实与幻想，把当今世界的不真实性突出了起来。

没有走“反小说”一路，而是把创新同深刻的宗教感结合起来的，是另一个外地作家乔治·麦凯·布朗（George Mackry Brown，1921—）。他是像哈代那样的诗人小说家，诗名还超过文名。他也有自己的专门领域：岛。他的长篇小说《格林伏伊》（1972）就是关于一个海岛上的居民点的毁灭的。毁灭的不是岛本身，岛将为一个军事、技术计划——名叫“黑星行动”——所征用，因此岛上世代居住的渔人和家属全得离开。故事分成六大章，每一章相当于“古骑士神秘典礼”中引进仪式的六个岗位，前五个岗位都是晚上归宿和次晨起行的处所，唯有第六个岗位则不再提供归宿，倒是隐藏着一个大威胁——一个神秘之客来到岛上旅馆，整天关着房门在忙着什么，直到最后为一个印度挑夫识破，说他是：

> 一个官僚。西方人达到了预见的、不可避免的终点，就出现这样的人。我现在看清了。他用一个卡片箱统治世界。[13]

全书叙述在几个平面上进行，其中之一是岛的历史回顾，而这部分是通过一个马克思主义者之口说出来的。他从岛的居民最初来自地中海说起，经过维京人入侵、封建主义到资本主义，最后将是共产主义大同世界，他等待着听到“太阳之子”的音乐。

他没有等到那一天，而被大海吞没了。而黑星行动在实施15个月之后又被政府放弃了，岛在荒废了十年之后又有原来居民八人重新登临。他们是带了种子来重新恢复庄稼的。这样，他们也就完成了古骑士神秘典礼引进仪式的第六站的使命。

乔治·麦凯·布朗也是一个卓越的短篇小说家。苏格兰当代短篇小说也很有特色，长于描写处于某种情绪下的普通人，着墨无多而能促人深思。一般认为在这个文学门类内，三位作家最为出色：乔治·麦凯·布朗、弗雷德·厄克特、伊恩·克赖顿·史密斯。

三

苏格兰戏剧在20世纪经历了一个从以戏剧家为主到以戏剧为主的过程。

所谓以戏剧家为主，是指世纪前半有出名的戏剧家，如巴里和布赖迪，但是没有形成独特的苏格兰戏剧传统。

巴里即是我们在前面提到过的“菜园派”小说家J. M.巴里。他的剧本如《可敬佩的克赖顿》（1902）、《彼得·潘》（1904）、《每个女人都知道的》（1908），不仅在英国有名，而且替他赢得了国际声誉。但是这些剧本虽然上演成功——其中《彼得·潘》这个儿童幻想剧特别成功——却同伦敦西区的其他成功剧本一样，只是把英国中产阶级家庭的悲欢离合搬上了舞台，没有苏格兰特色，也没有艺术上的创新。

詹姆斯·布赖迪（James Bridie，1888—1951）是一位名叫O. H. 梅弗的医生的笔名。一开始，他写与医药界有关的题材，如《解剖学者》；或圣经故事，如《托拜厄斯与天使》。两剧都于1930年首演于伦敦，取得成功。实际上，他的剧本里包含社会问题，而技巧又是以辩论与说理为主，因此人们认为他受萧伯纳的影响。他自认《睡着的牧师》（1933）是他最好的剧本，它讲三代人的遗传影响：祖父的恶性传到了姑姑，但第三代则男的发明了救世良药，女的为国际联盟做了许多好事。作者的用意是反对优生决定论，标题上“睡着的牧师”是指上帝，表示世事并非上帝规定，而看人自己如何努力。

不同于巴里，布赖迪有志于建立一种有苏格兰特色的戏剧。这不仅见于他剧本台词中有大量苏格兰方言，更重要的是，他把苏格兰意识带进了戏剧，他的人物对事物的反应表现了苏格兰人的心理。他后期还写了一系列苏格兰历史题材的剧本，如《约翰·诺克斯》（1947）。

除了写剧，布赖迪还积极鼓励别的剧作家、导演、演员为建立苏格兰戏剧传统而做了许多具体工作，如建立格拉斯哥的公民剧院，主持苏

格兰艺术委员会，创办戏剧学院。

休·麦克迪尔米德这样赞他：

> 把布赖迪称为苏格兰的萧伯纳是一点儿也不荒唐的。毫无问题，他是苏格兰曾经有过的最伟大的剧作家，甚至是唯一的真正伟大的剧作家。[14]

由于布赖迪等人的努力，由于年轻一代剧作家的崛起，从60年代起，出现了一种新的苏格兰戏剧，到70年代而趋于壮大。这一个时期有不少新的剧团、戏院、剧本问世，有的演出还取得群众性的成功，各方面人才济济，然而却没有任何一个剧作家享有布赖迪或巴里那样的声誉。所以我们说这是一个以戏剧而不是戏剧家为主的时期。

这一新戏剧的出现，也得力于几个能干的导演。其中之一是蒂龙·格思里。他在1948年在爱丁堡艺术节导演了一个古剧：戴维·林赛爵士的《对三个等级的愉快的讽刺》（1540年首演，1602年剧本出版）。所谓三个等级是指僧侣、贵族和商人，其特性各为好色、专横和欺诈，善良的人民揭穿了他们的真面目，国王惩罚了他们，却让谄媚者逃脱了。这个16世纪的剧本是苏格兰戏剧的奠基之作，悲喜情节交错，下层人民的机智风趣活跃了剧情，语言方面宫廷语与市井语的对照增加了苏格兰语的层次，经过格思里的精心处理，又用了经过罗伯特·坎普改编的现代脚本，它在第二届爱丁堡艺术节上取得了成功，使苏格兰戏剧界认识前辈的业绩，更加坚定了建立新戏剧的决心。

近年来从事多方面活动并且取得较大成绩的则是比尔·布赖登（Bill Bryden，1942—）。

布赖登也写剧，所作《威利·拉夫》（1972）曾经轰动一时。它的故事发生在1914—1916年一家造船厂里，主人公是一个造船工人和工会组织者，在英国的统治者忙于打欧战的时候，他认为阶级斗争对于工人更为重要。他组织罢工遭到镇压，他自己失了业，入了狱，家庭也因此

遭难。这样的人物和情节，加上苏格兰语的台词，特别是那十分逼真的工人谈吐，使得这个剧本很受注意，评论则褒贬不一。

这个剧是在爱丁堡王家兰心戏院上演的，布赖登在该院担任主持人达五年之久（1971—1975）。正是在这个时期，由于有这个地位和兰心戏院的优越条件，布赖登能够鼓励和帮助许多有苏格兰特色的剧本上演。

这些剧本可分为四类：一类表达工人情绪，除布赖登的《威利·拉夫》外，还有罗迪·麦克米伦写的《切玻璃人》，是1973年由布赖登导演在兰心戏院出台的。它处理一个有意义的题材，即像切玻璃这样一个古老手工行业怎样才能适应大量生产的现代工业，着重点不是设备之类，而是工人的心态：一方面还有精于本业、以此为荣的老工人，另外一方面则是大量无精打采地混日子的青年工人。

另一类是历史剧。例如兰心戏院上演的斯图尔特·康恩的《火刑》（1971）处理的是16世纪国王詹姆斯六世同贵族鲍斯维尔之间的斗争，作者把国王写成一个有变态心理的狂人，在审讯鲍斯维尔的情妇时吐露了大量的色情词汇。

这两类内容——工人意识和历史回顾——在苏格兰当代戏剧中的突出使我们回想到苏格兰当代小说中也有同样情况，这是很值得注意的一点。在英国别的地区文学里当然也有人写类似题材，但是似乎在强烈和持续性方面都不及苏格兰的作品。许多意识形态上的战役在别处早已打过了，似乎在苏格兰还在继续打着。

另一个重要现象是群众化。

群众化有两个方面。一个是戏剧吸收了群众艺术的其他形式，如歌舞、歌咏、乐器演奏等等。另一个是戏剧尽力接近群众，不仅在内容和技巧上，而且戏班子上山下乡，送戏上门。

结合了这两个方面而且产生了革命性效果的是“7：84剧团”。这个名字就有战斗性，它的意思是在苏格兰“百分之七的人占有了百分之八

十四的全国财富”。

它在1971年创立于伦敦，1973年又成立于苏格兰。它的创始人之一、剧作家约翰·马格拉思曾经这样说明它的宗旨：

> 7：84尽力在苏格兰建立的戏剧要把工人阶级的生活和历史直接介绍给工人阶级的观众，而不把它们先变成中产阶级戏院的语言，这种语言从1890年起就一直主宰着我们的舞台了。7：84的根子在群众娱乐传统之中，它十分重视工人阶级的价值标准。……那种集中于“感情性”情节而不追查人物生活下面的社会结构的戏剧实际上是以不谈政治的方式在推行政治。我们则公开地检讨政治问题，因为它们形成了我们的生活现实。[15]

这样的剧团完全由志同道合、准备吃苦的有心人组织而成。他们得不到商业戏院的支持，于是自己开车，带了极少量的布景道具，去到路旁、乡下的公共场所、废弃的仓库、工人俱乐部等处巡回演出，而演出的也不是通常的话剧，而是一种由朗诵、歌咏、活报、歌舞、乐器演奏混合而成的节目，为数不多的演员往往一人而兼多任，刚演完角色就奏乐器或下来搬道具，而节目内容则如马格拉思所言，公开地检讨热辣辣的政治问题。

他们在苏格兰上演的第一个剧是马格拉思自己写的《羊、鹿和黑黑的油》（1974）。从19世纪初大规模圈地运动以来的苏格兰人民所遭受的灾难几乎全在这里：先是由于地主和资本家要引进恰维羊而遭迫迁，后来由于贵族要追逐赤鹿打猎为乐而又遭受迫迁，进入到20世纪60年代，又由于北海发现石油而遭受以美国资本为主的跨国公司的剥夺。而英国政府则派警察、军队、兵舰来执行资产阶级政权的法律，甚至纵火烧死无力离开村屋的90高龄的老祖母。在这过程里，穷苦人民——特别是苏格兰劳动妇女——也进行了抵抗，并在斯凯岛等处的战斗里取得了胜利。

剧中有这样的一景：

〔剧团的讲述人从各自的位子上站起身，宣读手中书上的记载。

讲述人A　“妇女们和警察在河边地界的地方交上了手。她们抓住拿着命令文件的人的手。一些妇女抓住他的手腕，其他妇女把一块冒火苗的煤块凑上去，点着了文件。”

老人　在萨泽兰的奥其尔河谷。

讲述人B　“郡长带着人来到的时候，妇女们堵在大路上，而男人们都躲在墙后面。妇女们高呼：‘宁可死在这儿也不到美洲或者好望角去。’一位妇女用木棒首先开始攻击。绅士们从马上弯着身子用鞭子抽打妇女们的头。”

讲述人C　在北乌依斯特的索拉斯，这里的土地属麦克唐纳家族。“有一回，要用武力把两个女人赶出她们的屋子。其中之一扑倒在地上，发了疯，像狗一样大叫大喊；另一个女人——家里年纪最大的——抄起一根木棒打了一位警官。两个膀大腰圆的警察费了好大的劲才把她拖出屋子。”

老人　还是在北乌依斯特。

讲述人D　“麦克贝恩把他的人分成两队，从两个方面向妇女们围攻，逼得妇女们沿河岸后退。妇女们向她们的男人们喊道：‘拿出男子汉的样子来！’‘站出来跟他们干！’警察和妇女们在沙滩上厮打。直到麦克贝恩下令撤退，妇女们才爬回来包扎她们流着血的脑袋。”

老人　在罗斯郡的格林雅德。

讲述人E　“泰勒郡长带着几名警官和三十多个警察来到靠近波纳尔桥的格林雅德，发现那儿聚集着大约三百人，三分之二都是妇女，妇女们站在前面，手里拿着石块，男人都在后面。由于妇女承担了主要的斗争，她们也是主要的受害者。大多数妇女都受了重伤。她们头部和身上的伤痕清楚地表明在撤退时警察是多么残酷地对待她们的。”

讲述人F　“警察是全力以赴的。他们不仅把妇女打翻在地，而且在妇女们倒在血泊里挣扎的时候，还继续打她们，踢她们。安·罗斯，四十岁，胸部被打伤，头部被踢伤。十八岁的玛格丽特·罗斯头部受重伤，很明显，神经受到了损害。伊丽莎白·罗斯，二十五岁，被打倒之后，胸部被踢伤，头皮被警棍刮掉好大一块，前颅和颅骨顶部粉碎性骨折。她那沾满凝血的头发在新耕的地里留下来好多。有七个小孩的玛格丽特·罗斯，由于头骨受重伤，不久就死去了。跑来救助受伤的妇女的凯瑟琳·罗斯也被打倒在地，而且警察直把

她打下河才住手。格雷丝·罗斯前额挨了一棍，倒在地上。海伦·罗斯被担架抬回家之后，有八天手脚都不能动弹。”

老人　可是与每一个反抗的城镇相对照的是，有更多的城镇屈服了。地主们在社会上有他们的同盟军。

〔小提琴奏起《上帝是我们的引路人》。剧团成员轻声地哼着这支曲子。一位演员扮成牧师。老人把牧师的讲坛放好。

牧师　亲爱的弟兄们，我们今天在主的房子里、在主的面前聚会，表示对主的崇敬，唱起主的赞歌，因为主确是我们心灵的上帝和引路人。啊，你们是羔羊，迷途的羔羊，离开了正直的道路，堕入罪恶的深渊。啊，罪孽深重的人们，从罪恶的道路上快快回头吧。多少次，多少个安息日，我就在这个讲坛上向你们讲过你们的罪孽和万能上帝的愤怒。我一定要让你们得到报应，上帝这样说。你们目前正在经历着的灾难是上帝的旨意，预告即将到来的末日审判。今天在这儿的一些人已经走得太远了，完全抛掉了女性的尊严，竟然敢于起来反抗你们的主人，违抗国家的法律。我说的就是烧掉政府命令的事。所有在这里的人都知道我指的是哪些人。不许再发生这类蠢事了。听我的劝告吧。要是不改悔，你们就要陷入火坑。在那个地方，可就只有哀鸣和号叫的份儿了。等到那可怕的时刻——上帝区分好人和坏人的时刻——一来到，我们每一个人，特别是我今天提到的那些人，都要为他们背离权威的粗暴行径得到报应。

〔下。

老人　他这些话还真起作用……

妇女B　除了在诺干、艾尔芬和考吉赫。

〔妇女A上，在其他人的欢呼声中讲了起来。

妇女A　在这些地方，人民进行了激烈的反抗。妇女们把大约二十名警察和那里的官员解除了武装，把迁徙令堆起来放火烧掉，把执法者扔进附近的池塘。（高声欢呼）男人们组成了第二道防线——（痛苦的哼哼声）为的是一旦妇女们受到虐待。（又是一阵痛苦的哼哼声）可她们并没有伤害任何官员——这些当官的一项命令也没完成，也没能从任何一个农场上赶走任何人。他们空手溜走了。

〔剧团里发出一声尖叫，提琴奏了起来，演员们都跳到舞台上，妇女们带头跳起了欢

庆胜利的舞蹈。[16]

就在这新颖的群众化戏剧里，内容依然是惨痛历史的回顾和劳动人民的愤怒。背景放大了，艺术形式多样化了，看问题的眼光是当代工人阶级作家的，然而内容依然是长远折磨着苏格兰文学的两大主题，只不过写在70年代，它们带上了新的尖锐性。

四

诗歌是苏格兰文学里最有根底而在20世纪又有重大发展的部门。最老的同最新的在这里会合了。

这重大发展首先是指20世纪20年代的“苏格兰文艺复兴”，一个首先在诗歌上兴起也在诗歌上取得最大成绩的运动。发起者是诗人休·麦克迪尔米德（Hugh MacDiarmid，1892—1978）。在他身上，最老的苏格兰诗歌传统碰上最新的苏格兰政治意识，而融合二者的是欧洲现代主义的艺术敏感。

麦克迪尔米德是经历了一段艰难的发展过程的。一开始，他用英语写作。不顺利，于是改用苏格兰语。然而这是一种奇特的苏格兰语，是人工凑成的，其成分是从字典上找来的古苏格兰词和低地区方言，合称“拉兰斯语”。反对他的人一直骂他用“合成语”。然而由于这位合成者深知苏格兰语的灵魂所在，在韵律上又抓住了最本质的苏格兰节奏，他的“拉兰斯语”不仅充满力量，而且显得新鲜，不同于彭斯传下来而为后世苏格兰市民庸俗化了的传统苏格兰语，这后者正是麦克迪尔米德反对的。

这是文学史上一次真正的新开始，所产生的作品至今令人惊奇，其中一首诗是《摇摆的石头》：

在收获季节寒冷的半夜，
世界像一块石头
摇摆在天空下。
凄凉的回忆起了又落，
像风卷雪花。

像风卷雪花，我已认不了
石头上刻着的文字。
何况浮名如青苔，
历史如地衣，
早把一切掩埋。

这短短十行里有广大的空间，又有历史和历史中的人，最纯朴的自然形象，低回不已的韵律，最后留下一种凄凉而又清醒的情绪。既是来自苏格兰传统的，又是现代的；新鲜，但又耐读。无怪乎直到今天，朋友和敌人都一致称赞这些“充满魅力的早期抒情诗”。

然而诗人并不以此为足，进而用拉兰斯语写了长诗《醉汉看蓟》（1926），这是人们公认的麦克迪尔米德的杰作。一个醉汉是诗的主人公，这在盛产威士忌酒的苏格兰是有代表意义的；诗写的是这个醉汉从烂醉到清醒的过程，在这过程里他认识了苏格兰现状；诗的中心象征是蓟树，过去苏格兰的国徽曾以蓟树为图案，所以这个中心象征就是苏格兰的象征。醉汉在各种情况下看着蓟树，蓟树也起了各种变化（有一阵变成了一个泡在药水里的胎胞），每一种变化代表了苏格兰生活的一个方面，这就给了诗人以评论苏格兰现状的机会。他热爱苏格兰，明白一个诗人对于民族的责任：

一个苏格兰诗人必须负起

拯救人民于危亡的重任，
他宁死也要劈开活埋他们的土坟。

但他又明白苏格兰人的许多毛病：忘本、萎靡、自私、自我陶醉、自我欺骗等等，因此诗里多的是辛辣的嘲笑、讽刺。连大罢工的失败他也归咎于苏格兰人性格中的弱点。由于是醉汉之谈，诗句写得跌宕生动，无所顾忌，除了发表评论，还写出了对人生、政治、文艺、哲学等等的看法，提到了艾略特、陀思妥耶夫斯基、马拉梅、尼采、弗洛伊德、匈恩贝格等作家、思想家，还译了俄、法、德文的作品片断，因此内容十分丰富，从整体上看是一个醉汉的长篇戏剧性独白，有一个中心故事，又包括了许多不同内容和风格的独立片断，诗中有诗，如那首令叶芝折服的《呵，哪个新娘》（1926）：

呵，是哪个新娘手拿一束
白得耀眼的蓟花？
她那怕事的新郎哪能料到
他今夜会发现个啥。

比任何丈夫亲密，
比她自己还亲密，
人家不要她的贞操，
只不过施了一个诡计。

呵，谁已先我而来，姑娘，
他又怎样进的门？
——一个我没生就已死的人，
是他干了这坏事情。

只留给我一点贞操，

在你那尸体般的身上？

——没有别的可给了，丈夫，

无论找古今哪个姑娘。

但我能给你好心肠，

还有一双肯干的手，

你将有我的双乳如星星，

我的身子如杨柳。

在我的唇上你不会再介意，

在我的发上你会忘记，

所有男人传下的种

曾在我处女的子宫聚集……

这是一个最基本的人生处境，充满了世代的神秘感，又有最动人的感情因素，非常难写，而作者却用民谣的问答形式写得既实在，又深远，像《圣经》中《雅歌》一样美丽。

《醉汉看蓟》还包含了《受难的玫瑰之歌》，是谈1926年震动全英的大罢工的。这标志着麦克迪尔米德创作发展的一个方向：政治诗。随着诗人本身的政治信仰的变化——从民族主义者变成了共产主义者——他又写了《一颂列宁》（1931）、《二颂列宁》（1932），表达了他对于列宁所领导的俄国十月革命的热烈的向往，而且这不是一时的兴奋，以后他一直坚持这个方向，尽管世事变幻，在1955年[17]又发表了《三颂列宁》。这些颂诗也不是标语口号或浮泛的赞词，而是用精湛的艺术写的对于历史、革命、人类文化前途的成熟思考。《一颂》首论列宁在人

类史上的地位，说明他如何“给首要事情以首要地位”。《三颂》结合格拉斯哥海港城市的悲惨现状，向列宁呼吁，要求他那“直冲天庭”的“自由之火”来照亮这个城市。《二颂》受到的注意最多，因为在这里诗人拿起了一个多少别人感到棘手的问题，即诗同政治的关系。他先从艺术的源泉和作用说起，引了乔伊斯的话：

他认为就艺术品来说
主要的问题是它的生活源泉
有多深，其次是它能
跳出生活多远，

以及能带多少东西一起跳，
能否像鲑鱼般跳进阳光，
让春天普照人间！……

拿这样的要求来衡量，麦克迪尔米德看出诗的现状是不能令人满意的。他首先反躬自问：

有人在工厂和田地读我的诗么，
　　或在城市大街的中心？
如果没有，那我就不曾尽到
　　我该尽的本分。

如果我不能打动街上的老百姓
　　或者灶旁的家庭主妇，
那我纵有天下的一切聪明，
　　也救不了这该死的失误！

别的作家，包括他所引用的乔伊斯，也通不过这样严格的考验：

一切伟大的都自由而开阔，
这些人又开阔到了何方？
充其量只打动了边缘上一小撮，
对人类没有影响。

解决的途径是有的，那就是求教于列宁：

诗同政治都要斩断枝节，
抓紧真正的目的不放手，
要像列宁那样看得准，
而这也是诗的本质所求。

列宁的远见加上诗人的天才，
将要产生多大的力，
古今文学里所有的一切，
都不能同它匹敌。

不是唱小调去讨好庸人，
而是拿出全部诗艺，
就像列宁对工人不用速成法，
而讲了整套马克思主义。

有机配合的建设工作，
实干，一步一步前进，

首要事情放在首要地位，
诗也要靠这些产生。

换言之，诗也应当关心“首要事情”。这种将来的诗无所不包，政治也可以纳入：

因此，在诗与政治之间，
问题已经最后明朗。
诗包括政治，而且应是
人群中最伟大的力量。

在这样的认识之下，麦克迪尔米德提出的结论是：

呵，列宁，同这个相比，
政治只是孩子的游戏！

这一结论，只是诗人的一家之言，未必能取得别人的同意，但是他是从一个前人未曾攀越的高处说明诗同政治的联系，只不过他把将来的诗的力量无限扩大了。

对于这种将来的诗，麦克迪尔米德倒是做了实际努力。30年代中期以后，他的诗风逐渐有了改变。先是不再用拉兰斯语，而用英语写作了；接着他致力于写他称为“现代史诗”的长诗，其显著成品就是《悼念詹姆斯·乔伊斯》（1955）。

《悼念》共长6000行，但在作者的计划里还只是一首更长的诗的一部分。它至少有两个主题。一个是人必须像列宁所指出的，承继前人的全部文化遗产。因此诗里也大量采用外国词，征引外国作家、科学家、思想家、艺术家，包括中国的书法家怀素、赵子昂、黄山谷、王羲之、

乾隆皇帝的“炫耀自己的庸俗作风”，苏东坡的

丰腴而活泼的笔法，
像一个胖子肌肉松弛而态度潇洒……

另一个主题是作家必须发挥语言的全部潜力，他所悼念的乔伊斯正是这样做的。语言不是小事情，它是“人的文化生活的最神秘的一点”。作家应该竭尽全力，寻求最能表达人的敏感的语言：

一种能尽各种功用的语言，
它有一种奇妙的透彻，又有火光样的品质，
流泻如清泉，飞腾如大鸟，
一片金黄如太阳照耀下的田园景色。
凡我们要表达的都表达得快速，明亮，准确，
像上帝那样有绝对把握。……

因此在语言上进行的创新活动有着十分重大的意义：

在字典里探险意味着
跋涉在人心的一切深渊和一切高峰，
承受人的精神的一切考验，
在一切过去文学的瓦砾堆里，
在一切将来文学的原料堆里。

麦克迪尔米德在这里点了题：语言潜力的发掘是同继承和发展人类全部文化遗产大有关系的——前者乃是后者的前提。正是这一联系使他有别于也着力发掘语言潜力的西欧现代主义者，他们一般是只联系个人

哀怨或止于语言本身的。

《悼念詹姆斯·乔伊斯》和其他后期作品不是多数读者喜欢的，因为它们篇幅奇长，内容庞杂，不易看懂。然而它们有许多出色的长段，特别是那些带个人回忆和论艺评文的片断，在形式上则不再是民歌的短章，而采用了布莱克式、惠特曼式的滔滔长行，出现了一种新的音乐。诗人本人认为他中年变法是必然的，是一种跃进：

> 最伟大的诗人往往要经过一次艺术上的危机，
>
> 一个同他们过去成就一样巨大的转变，
>
> 有的诗人接近于转变却未能完成，例如华兹华斯。……
>
> 我今年四十六岁，出身坚毅、长命的乡下佬家庭，
>
> 庸人们惋惜我诗风的改变，说我抛弃了“有魅力的早期抒情诗”——
>
> 可是我已在马克思主义里找到了我所需的一切。
>
> （《首先，我写的是马克思主义的诗》）[18]

正是这一变法使麦克迪尔米德进入一个新的境界，增加了一个新的方面，使他在苏格兰成为彭斯之后第一大家，在整个英语世界里的诗坛上成为叶芝的侪辈。

麦克迪尔米德的影响远远越出苏格兰，但首先是在苏格兰产生了实际效果。在这北方地区，用苏格兰语写作的代不乏人，但或用了彭斯传下来的语汇，内容则是庸俗化了的醇酒妇人一套，缺乏新鲜气息，或局限于地方方言，意境狭窄，所以虽然使用着苏格兰语，却看不出它作为一种文学语言有多大前途。麦克迪尔米德的“拉兰斯语”集低地方言（口语）与词典精华（文学语言）之所长，又有现代敏感以防止复古倾向，还加上20世纪的政治意识以增强其当代性，这就指出了一条新路，不仅使写苏格兰语作品的人增加了自信，就是用英语或盖尔语写作的人也得到了启发，知道如何处理好语言问题，语言又同对于苏格兰现状和人类

前途的认识如何紧密有关。因此，麦克迪尔米德不止是解决了一个传达工具问题，其影响实是波及了苏格兰文学的全局。

在他的带动之下，苏格兰语诗歌首称出现了一个“复兴”局面，产生了优秀的诗人如威廉·苏塔（William Soutar,1898—1943）、罗伯特·加里奥克（Robert Garioch,1908—1981）、悉尼·古德塞·史密斯（Sydney Goodsir Smith,1915—1975）。

这三人中，苏塔在生命的最后十几年是一个半身不遂的病人，中年逝世未能尽展才华，但仍然留下了不少出色诗篇，表现了拉兰斯语口语的气势。加里奥克是一个城市诗人，用讽刺的眼光看待爱丁堡旧城里的社会各面，有18世纪诗人费格生的遗风。二次大战中他从军被俘，写了《铁丝网》一诗表达他在战俘营中的感受，其中有这样的一节：

> 在这个严厉的机械式的荒野上，
> 地无尽头，日子也无尽头，
> 没有任何东西投下影子，这儿
> 真实很明确——它就是灾祸。

但是一般说来，他的诗风不是悲壮的，而是讽刺的，戏弄的；在60年代他还同一些年轻诗人一起，登台朗诵自己所作，也取得一时效果。

更加放荡不羁的则是出生在新西兰的悉尼·古德塞·史密斯。他不仅是城市诗人，而且是夜晚的城市诗人，擅长于写午夜的醉酒和寻欢，最后只得到灵魂的痛苦和无边的寂寞。使他不同于写醇酒妇人的传统苏格兰诗人的是他的欧洲古典文学修养。他的由24首挽歌组成的长诗《老树之下》（1948）——被公认为他的杰作——有一种历史的深度，就是因为他能把一个20世纪青年在爱丁堡的夜生活同欧洲古典文学和民间传说中的不幸的情人遭遇结合了起来，背景里闪现了伊尼亚斯和黛朵、阿贝拉和哀绿绮思、特立斯坦和伊索尔德、安东尼和克莉奥佩特拉、彭斯

和“高原玛丽”等。但又不是掉书袋，因为他这些挽歌的基调是城市的忧郁，而诗中所颂的女人也不是古典式的美人或凯尔特式的朦胧神女，而是夜行于城市街头的不幸卖身者：

呵，曼侬！玛格里特！卡蜜儿！
谁都成，哪怕长一身大疮——
噢，也没啥！

像是用拉兰斯语写出了维永和波德莱尔的情绪，只不过缺乏这两位法国诗人的深刻的精神品质。史密斯毕竟是一个并不贫穷的当代作家，他的讽刺和游戏笔墨是真实的，他的忧郁则只是酒酣耳热时的幻觉。

这三个之后，还有更多的苏格兰语诗人，如道格拉斯·扬（Douglas Young，1913—1973）、汤姆·司各特（Tom Scott，1918—）、亚历山大·司各特（Alexander Scott，1920—）等等。他们并不都用麦克迪尔米德式的拉兰斯语写作，而是在拉兰斯语里掺和了其他方言成分。等到60年代，对于拉兰斯语本身还出现了一种非议。曾经热烈拥护麦克迪尔米德并用拉兰斯语写过不少诗篇的莫里斯·林赛在1962年说了这样一番话：

> 拉兰斯是一种勇敢的最后挣扎式的努力，企图恢复苏格兰低地区的古老语言。它没有引起任何程度的群众支持。在五十年代，由于电视的影响，苏格兰语以更快的速度衰退了，以至现在只成了一种地方腔。用这种可怜的、衰弱的、被遗弃的语言，不管在理论上它有多么丰富的诗歌潜力，来表达这个垮掉派和氢弹时代的苏格兰人的气质是完全不可想象的。[19]

对此另一位苏格兰作家评论道：

> 可笑的是，林赛的话比他所要消灭的语言过时更快，“电视的影响”、“垮掉派和氢弹时代”之类的话不过是报纸上的老套，不足以替林赛本人叛道式的转向英语辩护。不过，他感到有必要来向拉兰斯的优越地位挑战的事实也说明苏格兰文艺复兴已成统治之势，强大得足以允许产生一个内部的敌人了。[20]

这话是在1983年说的。后来者应该能看得更清楚些，但是未必能止息争论。麦克迪尔米德的历史功绩已经完全确立，问题是在能否有第二个使用拉兰斯语的麦克迪尔米德出现，而这是有待观察的。

当然，对于多数苏格兰诗人来说，英语是他们的选择，因为从小学之听之说之写之，用起来最省力。

英语诗人之中，首先必须提到埃德温·缪尔。

缪尔（Edwin Muir，1887—1959）的声名可与麦克迪尔米德并驾齐驱，但是完全不同的一种类型的诗人。首先，他用英语写作，并且认为“苏格兰只能靠用英语写作才能创造出民族文学。”[21]其次，他不写政治诗，而写哲理诗，并且写得异常动人。

所谓哲理诗，不是指他在诗里阐明什么系统哲学，而是指他写出了他对于人生一些根本问题的深刻的观察和思考。可以先拿《格斗》一诗为例。他写一次梦中所见：

> 看了这场格斗，我诅咒那只
> 冠饰于顶、傲慢骄矜的禽兽。
> 他华贵的色彩尽披于身，
> 掩住一双
> 掏心取腹的利爪。[22]

而另一只则显然不如：

一旁走来他的对手——
一个柔软、圆滚、色如泥土的东西，
可怜他那千疮百孔的身躯
如同一只破旧的麻包
一堆该抛弃的破烂。

格斗开始，果然是前者胜利，但后者没有死去。而且他“躲开了致命的攻击”，在穴中小憩之后，又出来对阵：

一切从头开始。狡黠的利爪
一伸一缩，来势凶猛。难道没有办法
从利爪下救出那堆破布烂麻？
没有。但我从未见过一只禽兽
如此无能，却又这般勇敢。

接下去是最后一节：

不公平的厮杀在大树观望下，
此时此刻，仍在继续。
心怀杀机的猛兽不能如愿
气急败坏，胀鼓着肚皮，以致
你会认为他已陷入了绝望。

这诗写得很“实”，梦中所见似比真实更实，然而有所突出：那骄矜的猛兽何等华美，他那可怜的对手又何等丑陋，人世间也充满这样的对照；然而胜败并无定局，倒是那强者“陷入了绝望”。

对于爱情，诗人也不走浪漫化一路，而是追求真诚：

是的，亲爱的，你这张正是人的脸，

我在心里等待它已经多年，

我见过虚假而追求真诚，

终于发现了你，

而“你”的难得之处在于：

有一双眼睛

会照亮整个世界，一颗开放的心，

单纯地给予，给最本质的行动，

第一个美好的世界，花朵，发芽的种子，

炉火，坚毅的大地，流荡的海，

并不是每一部分都美或者稀罕，

而像你自己，正是它们的本色。

（《证实》）

明亮，开放，给予而不是收取，犹如花朵、种子、炉火、大地、海，但不是一切都美或者珍贵，而是老老实实的本色，“最本质”的东西。

缪尔思考得最长最深的是时间与永恒的关系。《时间主题的变易》（1934）和《旅行和地方》（1937）这两个集子是他在这方面的代表作。时间在无情地流逝，但信仰可以使人不被卷走，而信仰主要是指相信人“一只脚还踏在伊甸园中”，有一天他能重返乐园。人世间“善与恶紧密并存于罪孽与慈善的土地上”，形成了

时间的创造反为时间所困扰

的局面，但是对伊甸园的记忆将使人回归失去的乐土。在缪尔的最后一首诗《我曾受教诲》里，他直截了当地说出了他的信念：

> 如今时间越来越短了，我看出
> 柏拉图写了最真实的诗，
> 这些影子
> 是真实所投。

这就是说：人世种种只是永恒理念的仿作，受时间制约的人类历史不过是一则永恒寓言的影子。

但这只是最后的彻悟。在大部分岁月里，缪尔感到时间是一个谜，人生是一场梦。他所受影响不只来自柏拉图，还来自尼采和卡夫卡。他同他的妻子维拉是最早把卡夫卡的作品译成英文的人。而他对于回归伊甸园的不断强调则来自他从现实生活里受到的创伤：他生在奥克尼岛，在那里度过了快乐的童年，14岁时随家移居格拉斯哥，干各种体力活，环境十分恶劣，于是他感到奥克尼岛是伊甸园，而格拉斯哥这个工业城市则是地狱。这就给了他对伊甸园的怀念以一种尖锐性，一种迫切感。后来，他们夫妇有机会在德国、捷克、意大利、奥地利等国工作和游览，他的心情开朗了，艺术境界也扩展了，这时候他的作品里也出现了西欧现代主义的影响，原来就喜欢的梦样的世界现在带上了卡夫卡式的气氛：冰冷无趣、荒诞、令人焦灼，却又无法拒绝。

然而缪尔并不悲观。他有伊甸园作为他回归的目标。他也未曾忘怀现实的苏格兰，写过《苏格兰，1941》、《苏格兰之冬》、《堡垒》等诗，同他的诗友们一起在痛定思痛地重温苏格兰的历史教训：

> 这可耻的故事该怎么说？

我到死都要坚持：

我们被出卖了，无法挽救，

黄金是我们唯一的敌国，

而对它我们没有作战的武器。

（《堡垒》）

现实世界和个人幻想，20世纪和纯朴古代，原子战争和伊甸园，一齐出现在最有名的后期诗篇《马》里：

那场叫世界昏迷的七日之战过后

不过十二个月，

一个傍晚，夜色已深，这群奇怪的马来了。

这是诗的开端。接着是对于原子大战之后的一个海滨村子的描写：

太冷静了，

我们听着自己的呼吸声音，感到害怕。

第二天，

收音机坏了，我们转着旋钮，没有声音；

第三天，一条兵舰驶过，朝北开去，

甲板上堆满了死人。第六天，

一架飞机越过我们头上，栽进海里。

此后什么也没有了。

这一切写得很“实”。实中也有诗人所感：

但现在即使收音机出声，

……

我们也不愿听了，不愿再让它带回来

那个坏的旧世界，那个一口就把它的儿童

吞掉的旧世界。我们再也不要它了。

而接着却是既“实”而又宛如梦境的一景：

几架拖拉机停在我们的田地上，一到晚上

它们像湿淋淋的海怪蹲着等待什么。

这第二行的比喻是超现实主义式的，丑恶、不洁，带着威胁。这也属于旧世界，于是：

我们让它们在那里生锈——

“它们会腐朽，犹如别的土壤”。

我们拿生了锈的耕犁套在牛背后，

已经多年不用这犁了。我们退回到

远远越过我们父辈的地的年代。

这时候，事情起了变化：

接着，那天傍晚，

夏天快结束的时候，那群奇怪的马来了。

我们听见远远路上一阵敲击声，

咚咚地越来越响了，停了一下，又响了，

等到快拐弯的时候变成了一片雷鸣。

我们看见它们的头

像狂浪般向前涌进，感到害怕。

在我们父亲的时候，把马都卖了，

买新的拖拉机。现在见了觉得奇怪，

它们像是古代盾牌上的名驹

或骑士故事里画的骏马。

我们不敢接近它们，而它们等待着，

固执而又害羞，像是早已奉了命令

来寻找我们的下落，

恢复早已失掉的古代的友伴关系。

在这最初的一刻，我们从未想到

它们是该受我们占有和使用的牲畜。

它们当中有五六匹小马，

出生在这个破碎的世界的某处荒野，

可是新鲜活跳，像是来自它们自己的伊甸园。

后来这群马拉起我们的犁，背起我们的包，

但这是一种自由的服役，看了叫我们心跳，

我们的生活变了；它们的到来是我们的重新开始。

这里有许多值得思索的东西：马群的声音打破了原来的死寂，它们的涌进带来了力量和壮美；马与拖拉机的对照，马背后的千百年尊严和浪漫的历史；马与人从古就有的友伴关系；马驹的新鲜活跳，“像来自……伊甸园”；“自由的服役”；新生活的开始。缪尔的理想是世界各处千百个诗人多少世纪来的理想：返璞归真；但针对原子战争来写却显出当代西方的特色，而文字的简洁明快与基本形象——马群与机器——的恰当则是缪尔的独特贡献。《马》确是如诗人艾略特所称道的，一首“原子时代伟大而可怕的诗篇”。[23]

20世纪的苏格兰还有不少其他英语诗人。在缪尔之前，有约翰·戴

维森（John Davidson，1857—1909）。他写了大量作品，诗、小说、剧本都有，以一首民谣体的城市讽刺诗《三十先令一周》最有影响，但后来因穷困和久病不愈而自杀了。

在缪尔之后，有较大成就的英语诗人是诺曼·麦凯格、埃德温·摩根、乔治·麦凯·布朗、伊恩·克赖顿·史密斯、艾伦·博尔德等人。

麦凯格（Norman MacCaig，1910—1996）曾在40年代与英国的“神启派”诗人同游，但不久改变诗风，写一种语言有古典式的明净而内容富于思辨意味的作品。他富于机智，能创造新鲜的比喻，如把山羊写成“走动着的白色冷嘲”，或这样写人：

> 长得像猩猩，但更大胆，
> 满身横肉，色如牛排，
> 脸上有两笔大字表示
> 不好惹，他巡逻于人行道上，
> 离暴力只差一层薄纸。
>
> （《纽约布鲁克林的警察》）

这是他在美国游历中所见。他经常探索的问题是：观察者和被观察的对象之间的关系。观察靠眼睛，但眼睛未必可靠：

> 眼睛所命名的一切都是伪装，
> 那称为树的只是一种感觉。

他极度爱好语言，但又明白语言的限度：

> 我能谈他的一切
> 不过是一笔旁注，

写在一张遗失了的手稿上。

（《失败》）

就连观察者本人也未必能通过语言道出自己的真意：

听我说话要留神。

有的不是我自己说的，

而是我的位置上的人……

他有什么权利

用我的嘴？……

（《我的位置上的人》）

这些疑问、这些探索是现代西方思想的一个组成部分，但是就语言而论，麦凯格本人的创造却反而证明他低估了它的作用。正是这种充满智慧的明净而又有音乐感的语言将使他的诗会有人读下去。

埃德温·摩根（Edwin　Morgan，1920—）也十分喜欢语言，甚至不惜玩弄它。他是一个饱学的知识分子、格拉斯哥大学的英国文学教授，懂得多种语言，因此同时是一个翻译家，译过帕斯捷尔纳克、蒙塔莱、洛尔加、马雅可夫斯基等人的诗。他是一个城市诗人，对于缪尔等人视为地狱的格拉斯哥是唱赞歌的。他又是一个喜爱现代生活的摩登人物，写过美国式的“具体诗”，咏过因性感出名而遭遇不幸的美国电影明星玛丽琳·梦露，又把大量现代科技名词带进诗里，甚至写过科幻诗。然而他也写城市里的贫民、多病的老人、街头的暴力行为等等。他的主要论点是：时至今日，生活和环境变了，诗也应该变，不该老是沉吟于农村、海岛，而应“承认环境”：

我喜欢的诗不是从“诗”里出来的，而来自今天报上的新闻，或者城市街头的个人偶

遇，或者一个名人之死。我总是被实际发生的事的绝对力量所强烈震动。……

诗部分地是一种探索的仪器，犹如航天器，探索感觉和经验的新领域……部分地是一种记录某些时刻和事件的特殊方式（要把这些时刻、事件的“散文”实质，也就是它们的事实的粗料，抽取出来，这在我们这个时代是极为重要的）。[24]

从事实找诗，扩大诗的领域，因此他的诗的范围极广，缺点是缺乏中心。通过翻译把苏联和欧洲大陆的现代诗介绍到苏格兰，特别是把马雅可夫斯基的作品译成苏格兰语，则是他的另一功绩。

乔治·麦凯·布朗是我们在前面介绍过的长篇小说《格林伏伊》和许多优秀短篇小说的作者。诗是他的主要创作形式。他是一个海岛诗人，生于奥克尼，长于奥克尼，写的也是奥克尼的渔夫与农民——他认为两者实是一体，因为生活在岛上，谁也离不开海和地。同埃德温·摩根相反，麦凯·布朗对现代世界很冷淡。他关心的是纯朴岛民的从古就有、现仍存在的根本情感和道德品质，如《冬天新娘》一诗写的就是那在岛上经常发生的悲剧：一个渔夫被海浪卷没了，同伴回来告诉他的新娘，她没有说话，只是

换下了日常用的头巾，

穿上了一身黑衣。

（从姑娘到寡妇，经过沉没的老婆，头颈叠头颈，躺着在纳闷。）

她拿起一堆鱼，不出声的唱诗班，

又拿一把锐利的刀，

走了一百步到岩石间的水塘

“赐我们今天的面包吧。”

她又洗又割，

把圣诗和祝福放在盘子上。

在海湾里波涛继续跳舞，毫不关心。

对古老悲剧的关心也就带来对历史的回忆，追溯到岛民的祖先——那些劫掠整个欧洲海岸的北欧海盗。此外还有宗教感：麦凯·布朗后来变成了一个虔诚的天主教徒。他的诗也写这些题材，而技巧随题材而变：写岛民用白描手法，写历史用史诗韵律，写宗教用仪节式的繁复诗段，每种都写得出色。

伊恩·克赖顿·史密斯（Iain Crichton Smith，1928—）是另一个岛民诗人。他生在刘易斯岛，后来在海港城市奥本教中学，他的英语和盖尔语作品里都有海的气息。不同于麦凯·布朗的，是他写得更朴素，更多自我嘲弄，如《自我写照》一诗是这样开头的：

这张自由教会的脸是谁的？
一定是别人的，不过来自我的童年，
它在不断提出原则性的要求，
通过双管炮似的圆眼镜。……

这“自由教会”本是1843年从苏格兰教会脱离出来的长老派，后来变成了一批爱喝酒、在星期天也狂欢取乐的人，恰是所标榜的教义的反面。史密斯出生于自由教会的家庭，长大后深恨这一教派的伪善，但他也知道童年的环境必然影响了他，因此才说“不断提出原则性的要求”，眼睛也在逼视别人，宛如架起了双管火炮。这后者也是一个生动而恰当的比喻。

一首题名《老妇》的诗是他的代表作：

她老了，一盘土豆泥是她的喂料，
像一头老母马隔着栏杆垂头

啃着它不知好坏的干枯牧草。
她丈夫支着她坐起，一边在祷告，

盼望宽恕一切的上帝能够派遣
一位天使闪着外乡的羽翼
停落在疏疏落落的庄稼上。
她嚼着，一个半死人，摸索着看不见的匙。

屋子外面，草绿如火。我坐在那里
怜悯和羞耻紧锁心头，
想不到受过了时间苦难的男男女女
又坐在这等地方，落得这等模样，

而只想离开，是的，远走高飞，
跟随运动员，英雄，希腊人，罗马人，
他们把狠毒的长矛猛刺血管，
却不愿化片刻陪伴这等腐朽。

这位老妇是世界上所有的老妇，包括诗人所挚爱的母亲，但也是苏格兰。外面世界“草绿如火”，而苏格兰内部则但见衰败、腐朽。史密斯曾对一位访问者说：

> 你感到没有任何新的事情在进行，在进行的基本上是表面文章。拿这次公民投票说；我记得那一天……我得承认，我不是苏格兰民族党党员，……不过在那一天我想：“能不能支持这新东西，准备向一个新境界跃进？”后来我感到，到现在还感到，实际上并没有足够的跃进，仍然只是谈论过去发生了什么。[25]

史密斯是悲观的，但这是一个充满爱心的人的悲观。

我们要谈的最后一位苏格兰英语诗人是艾伦·博尔德（Alan Bold，1943—）。他属于四十几岁的一代。其实他不仅写英语诗，也写苏格兰语诗。出版过一本苏格兰语诗集，名为《诺克斯召集开会》（1985），其中都是短诗，显出麦克迪尔米德的影响。标题诗说到诺克斯不仅召集了诸多圣徒，也把魔鬼请了来。魔鬼对诺克斯说：

> 告诉苏格兰不必替我张罗，
> 如果有地狱，此地就是。

这就越过麦克迪尔米德而有彭斯的《死亡与洪布克大夫》之类的诗的遗风了。

博尔德发表得更多的是英语诗，已经出有十几个集子，包括自选集《在这个角落：1963—1983年诗选》（1983）。这当中有一首早就引起了注意，即《1967年6月在布痕瓦尔德》。布痕瓦尔德在德国，二次大战时纳粹在此设立集中营，杀害了大量犹太人、战俘、进步人士。博尔德于1967年去那里参观，所见的是：

> 这是进去的地方。大门上
> 有铁铸的一行大字：
> Jedem das Seine。
> 各得其报。

“各得其报”这句话就成了诗里每节的末行，不断回旋，使人越来越感到纳粹的彻底残暴。诗人走在潮湿的石路和空空的石屋之间，想到当时是“最坏的人反对最好的人”，想到这类事以后还可能发生，人们不要以为与己无关；想到语言的不济事，布痕瓦尔德不只是一个词，“它的意

义是每天重新规定的”；想到生者对死者的罪愆之感；想到仍然要采取行动；最后想到：

这事发生在
世界文明的中心
发生在高级事物之间。
这是一个哲学的结论。
各得其报。

在写二次大战集中营的许多作品中，这首诗是突出的，而作者当时不过是二十四五岁的青年。

以后博尔德还写了许多好诗（例如在风格上颇有新意的哀悼亡父之作《死亡的一个回忆》），近年来还创立了一种插图手稿诗，在波士顿和爱丁堡开过展览会。他在文学的别的领域也异常活跃，编有多种选集，写过大量评论文章，最近还出版了大部头的《休·麦克迪尔米德传》（1988）。他正年富力强，勤奋多产，看来还会有新的发展。

苏格兰的第三种语言是盖尔语。说盖尔语的人虽已数量甚少，然而盖尔语的作品还在不断出现，在20世纪反而出现一个中兴局面。这部分地是由于爱尔兰共和国大力提倡盖尔语和盖尔文化，影响所及，1968年苏格兰盖尔族人地区的中学也开始教授盖尔语，后来小学也设课了；部分地也是因为出现了一批盖尔语作家，如乔治·坎贝尔·海（George Campbell Hay，1915—）、德里克·汤姆森（Derek Thomson，1921—）、唐纳德·麦考利（Donald Macaulay，1930—），伊恩·克赖顿·史密斯也有盖尔语作品，特别是由于出现了一位盖尔语大诗人——Somhairle MacGill-Eain，即索利·麦克莱恩。

麦克莱恩（Sorley MacLean，1911—）生在拉赛岛，以后大部分时间生活和写作在附近的斯凯岛上。他在爱丁堡上大学，先用英语写诗，

诗风模仿艾略特、庞德，但不久觉得路子不对，回头用盖尔语写，写出了既有纯朴的岛民情感又有当代西欧意识、在艺术上则充分发挥盖尔语的音乐性、形象性等特点的抒情诗，主要的诗集有《写给埃姆赫的诗》（英译本1971）、《大潮与小潮：1932—1972年所作诗选》（盖尔语、英语对照本，1977）。

爱情是他咏唱的主题之一。他可以唱得十分动人，所咏的人和景总是那样的明丽、新鲜：

你是库林山上的黎明，
克莱拉峰上的白天，
金色河流里懒洋洋的阳光，
地平线上的一朵白玫瑰。

阳光下港湾里白帆闪闪，
蓝色的海，金色的天，
年青的早晨在你的发上，
在你洁白的双颊上。

黎明的珍宝，夜晚的珍宝，
你的脸和你的好心，
纵有灾祸似灰色木桩
刺透了我的年青早晨的胸膛。

（《黎明》）

他善于用人同大自然对照，但这是斯凯岛上的特殊的大自然：

如果没有你，库林山会变成

严峻的青色堡垒，
狼牙般的城墙像一根带子
围困了我内心的全部激情。

（《青色堡垒》）

这一再提到的库林山高踞在斯凯岛的西南部，是那种突兀的、峻峭的、怪石峥嵘的荒山，顶峰经常藏在云雾里，对人疏远着，甚至显得有敌意。在这种背景之前，爱人显得更美，爱情也更甜蜜了。

库林山是实际存在，又是一个形象。麦克莱恩所用的别的形象也有一种特殊的尖锐性，与众不同，如说

时间如鹿，正在哈雷格的树林中

（《哈雷格》）

或者

诗似略带疯狂的狗，
如狼群把美追踪。

（《狗与狼》）

以及我们在上面引过的

纵有灾祸似灰色木桩
刺透了我年青早晨的胸膛。

（《黎明》）

这些——鹿、狗、狼、木桩——都是常见之物，不是从字典上寻来的怪

词，但是同所比喻的时间、诗、灾祸的联结却是异乎寻常的，促使人们警觉。

然而麦克莱恩所写的爱情却并不神奇。他不是一个时代错误的浪漫歌手。他的独特之处——也是他的现代性——在于爱情常常带来令人不安的因素：困惑、迷惘，甚至逼他作出痛苦的选择。有一首诗就是以《选择》为题：

我同我的理智
去到海边散步，
我们走在一起，
它却离我几步。

它转头向我问道：
你是否听到风声，
你那美丽的白姑娘，
星期一就要成婚？

我按住我那沸腾的心，
不让它跳出撕裂的胸膛，
接着我答道：恐怕是这样，
我用不着为此撒谎。

难道我能摘下
那颗闪亮的金星，
把它收进口袋，
用加倍的谨慎小心？

在西班牙的危急时候，
我不曾死在十字架上，
又怎能期望命运
给我新的奖赏？

我走上了卑鄙的小路，
狭窄，干燥，冷清，
又怎能面对爱情
雷电般的轰鸣？

但如果让我再作选择，
再能挺立在海隅，
我将怀着完整的心
跳出天堂，或者地狱！

古老的民歌格式，却包含着现代情感，甚至现代政治——西班牙内战。诗人因为家事，没能上西班牙前线打佛朗哥，引为奇耻大辱，所以才发出这“雷电般轰鸣”的叫喊。人们会指出：这叫喊是指爱情。是的，但是诗的用意却在于：政治信念同爱情一样，需要全身心投入，需要“完整的心”，而这绝不是谨慎小心的人、走上“狭窄、干燥、冷清”的“卑鄙的小路”的人所能做到的。把爱情和现代政治这样结合起来，是麦克莱恩的特点之一。

等到麦克莱恩参加了二次大战并在埃及沙漠里踩上地雷受了重伤之后，他对于美也有了更加复杂、深刻的看法，诗也写得更加紧凑，更有现代色彩了：

当我知道了这可怕的事——

她的身体已经腐烂：
干枯，变质，残缺，
我画了一个我爱人的形象，
不是那种叫人舒服的形象，
会有诗人放在高楼的架上的，
而是会在沙漠里变大的形象，
在那里血即是水。

（《形象》）

这里有对照：时间与爱情，现实与想象，文学形象与实际的人；不同于一般的，是对照得近乎残酷。不只是一般的感叹美人老去，而是她“身体已经腐烂：/干枯，变质，残缺”。诗人是经过了沙漠里的流血战斗才得到这样的认识，于是生命也回到最实际最本质的东西：血和水，而不是高楼上的风流想象。

在沙漠里打德国纳粹不是诗人心目中唯一的斗争，他还关心阶级之间的战争。在这方面他是一个马克思主义者。像麦克迪尔米德一样，他把列宁和耶稣看成是两大历史人物，歌颂列宁的“智慧”、“耐心和愤慨”（见《骚乱》一诗）。也像麦克迪尔米德一样，他反躬自问自己的诗能对人民起什么作用：

让我用快刀砍掉
你的美丽带给我的文雅，
而使我的诗朴素，冷峻，
像李卜克内西的死，像奴隶制。
让我用大火烧掉
长在悲哀树上的欢乐叶子，
而把人民的痛苦打成铁，

放进我的抒情诗。

（《让我砍掉》）

话不能说得更清楚了，从“朴素、冷峻”而想到李卜克内西的死则是一个马克思主义者的特殊体会。

同样，当他去到邻国爱尔兰的首都都柏林的时候，吸引他的也是一个工人领袖的英勇事迹：

在这些邪恶的日子里，
厄尔斯特的老伤口还在溃烂，
在欧洲的心脏里，
在每个盖尔人的心脏里。
我一无作为，只在
爱尔兰国立博物馆里
看了那团已经变黑的血迹，
有点脏了，在一件衬衣上，
它曾穿在那位英雄身上，
他是我最爱的一位，
在所有曾经面对枪弹和刺刀，
坦克和马队，
或者猛烈爆炸的炸弹的人当中，
这件衬衫穿在康诺利身上，
在爱尔兰邮政总局里，
当他为牺牲作好准备，
让自己坐上一张椅子，
一张比爱尔兰的塔拉山上的
御座还要神圣的椅子。

伟大的英雄仍旧坐在

那张椅子上，

在邮政局里战斗着，

在爱丁堡的街道上打扫着。

（《爱尔兰国立博物馆》）

詹姆斯·康诺利是1916年复活节爱尔兰人民抗英起义的领导者之一，在都柏林邮政总局的起义军总部内指挥战斗，最后为英军枪决。这是一次特别英勇、悲壮的起义，诗人叶芝曾写诗歌颂，说从此“一切变了，彻底变了，产生了可怕的美”。麦克莱恩却特别着重作为工人阶级代表的康诺利在这次起义中的作用——“他是我最爱的一位”——而且把视镜推到几十年后的今天：今天厄尔斯特（即北爱尔兰）还在不断爆发炸弹，发生枪战，几世纪以来的“老伤口还在溃烂”，看不出有彻底治疗的办法。出路何在？未必可以轻易寻到，但盖尔人应该团结起来，末行忽然跳到爱丁堡就是表示爱尔兰和苏格兰是在进行着同一反英斗争。

麦克莱恩对于自己和自己作品是经常进行反省、十分谦虚的，有一度他还自问：

我看不出我的工作有什么意义，

用一种垂死的语言写我的内心。

（《我看不出》）

但事实却是：由于他和其他作家的努力，由于他们用卓越的艺术使现代感情、现代意识流溢在盖尔语之中，这一“垂死的语言”复活了。

五

通过以上综述，可见20世纪的苏格兰文学，无论在诗、小说、戏剧等几个方面，都是活跃的，各有一批优秀作品，整个文学经历了重大发展。

发展的主要标志是两个：麦克迪尔米德等人推动的“苏格兰文艺复兴运动”；苏格兰语和盖尔语作为文学语言的重振。

在精神上，这一文学的特点是：好辩，内部论战不断；好斗，工人阶级意识强烈；矛盾，自我折磨，不忘历史旧恨；有宗教感，但又憎恨诺克斯传下来的教义；有海岛气息，但又同欧洲大陆的现代主义文学有联系；有面向群众的创新，却又往往结合了最古老传统的重新发掘；民族主义情绪浓厚，但又有重要作家越过它而走向国际主义。

总之，苏格兰文学个性鲜明，不仅突出于英国文学内部，就在世界文坛上也有它的独特地位。

中国读者对它却所知无几。他们当然知道彭斯，译他研究他的大有人在，然而彭斯之外，又有哪个苏格兰作家特别是20世纪的作家在中国出名？写福尔摩斯侦探案的柯南道尔是有大量读者的，然而没有人会想到他是苏格兰作家，而他所创造的侦探英雄又是完全英格兰型的伦敦绅士。

要等到50年代，中国的研究界才逐渐注意起20世纪苏格兰文学来。1956年，麦克迪尔米德同格雷厄姆·格林、玛格丽特·莱恩一起应中国作协之邀访华，在几个集会上朗诵他刚刚出版的长诗《悼念詹姆斯·乔伊斯》中的片断，第一次把当代苏格兰诗的雄迈的声音传到了中国。

又过了二三十年，到70年代之末和80年代，由于中国对世界文学敞开大门，才在《世界文学》杂志上出现了麦克迪尔米德和索利·麦克莱恩的诗作的译文和评论。1984年11月，《外国文学》杂志出版了一个苏格兰文学专号，不仅有一个古今并包的《苏格兰诗选》专栏，其中有缪尔的作品，还第一次译载了吉本的三部曲长篇小说《苏格兰人之书》的片断和7：84剧团领导人约翰·马格拉思的剧本《羊、鹿和黑黑的油》，

连杂志的封面彩图也用了当代苏格兰画家亚历山大·莫法特以《诗人酒店》为题的7个当代诗人群像。1986年，湖南人民出版社出版了《苏格兰诗选》（《诗苑译林》之一），共选10个诗人，20世纪占了3人，即缪尔、麦克迪尔米德和麦克莱恩。最近的一个发展是1988年上海译文出版社出版了《英国诗选》（《外国文学名著丛书》之一），也包括了上述3人，但是诗篇数目增加了，包括了缪尔的《马》、麦克迪尔米德的《二颂列宁》、麦克莱恩的《叶芝墓前》等重要作品，都是新译。

虽有这些活动，介绍仍很有限，范围也很窄，诗译略多于其他文学形式，但也都是篇幅较短之作。苏格兰文学的研究也只刚刚起步；到今为止，国内似尚无懂盖尔语的学者，苏格兰语也缺乏系统知识，可做的事情还多。单从一个普通读者的观点来看，也需要更多方面更多作品的译本，因为苏格兰文学，特别是20世纪的苏格兰文学，是大有读头的。

注释

1 原《英国20世纪文学史》第11章《苏格兰文学》。——编者注

2 刘易斯·格拉西克·吉本：《一个苏格兰语的丰收节》，伦敦：哈钦森，1969年，第144—145页。

3 埃德温·缪尔：《司各特与苏格兰》，伦敦：劳特利奇，1936年，第21—22页。

4 1980年3月11日会上发言。当时本章作者在场。

5 转引自特雷弗·罗伊尔编：《苏格兰文学指南》，伦敦：麦克米伦出版社，1983年，第119页。

6 《一个苏格兰语的丰收节》，第154页。

7 吕千飞：《吉本和他的〈苏格兰的书〉》，见《外国文学》1984年11期，第68页。

8 《日落之歌》，Ⅰ，《耕种》，引自《苏格兰人之书》，伦敦，哈钦森出版社，1946年；1982年重印本，第34页。

9 《日落之歌》，Ⅰ，《耕种》，第34页。

10 《日落之歌》，I，《耕种》，第37页。

11 据*Encyclopedia Britannica*（2003），为1883—1972。——编者注

12 阿奇·欣德：《可爱的绿色地方》，伦敦：哈钦森出版社，1966年，第65页。

13 乔治·麦凯·布朗：《格林伏伊》，伦敦：霍加斯出版社，1972年；企鹅出版社重印本，第99页。

14 休·麦克迪尔米德：《我的交游》，伦敦：哈钦森出版社，1966年，第237页。

15 7：84剧团1982年演出季度节目说明书。本章作者王佐良曾于1982年夏在爱丁堡见过约翰·马格拉思，请参阅《爱丁堡和奥班的友人们》一文，载于《世界文学》1983年第4期，后又收入王佐良作《中外文学之间》（江苏人民出版社，1984年）。

16 袁鹤年译文，见《外国文学》杂志《苏格兰文学专号》，1984年第11期，第72—73页。

17 据查，为1957年。——编者注

18 麦克迪尔米德：《诗全集：1920—1976》，迈可·格里夫与W. R. 艾特主编，伦敦，1978年，第1卷，第614—615页。

19 莫里斯·林赛：《雪的预告》，阿仑台尔：林登出版社，1962年，第7页。转引自下书。

20 艾伦·博尔德：《现代苏格兰文学》，伦敦：朗曼出版社，1983年，第58页。

21 埃德温·缪尔：《司各特与苏格兰》，伦敦：劳特利奇出版社，1936年，第178页。

22 王军译文，引自王佐良编：《英国诗选》，上海译文出版社，1988年，第600—602页。

23 T. S. 艾略特：《缪尔诗集》前言，伦敦：费伯出版社，1952年。

24 G.索莫菲尔德编：《几重世界：七个现代诗人》，企鹅出版社，1974年，第229页。

25 克利丝多弗·凯洛尔编：《七个诗人》，格拉斯哥：第三只眼中心发行，1981年，第47页。

第二次世界大战与文学[1]

一

从表面上看，二次大战对于英国文学的影响似乎不及一次大战。直接反映战争的诗有一些，小说就较少，回忆录也不多，也没有出色的剧本，只在电影里有较多表现。

但这又是一个英国社会经历巨大变化的时代。首先，对于英国人民，这确是一场生死大搏斗。在法国陷落、欧陆全为德军占领的日子里，英国是西半球唯一的抵抗者。虽然英勇的皇家空军以少击众，挫败了希特勒渡海进攻的计划，伦敦和许多英国城市却遭到大规模的残酷轰炸，战争不只是到了英国人的家门口，而且升堂入室了。然而“伦敦受得了！”英国人用惯有的低调表达了悲壮的决心，一扫慕尼黑时代的阴霾。紧张的战时生活和共同的命运感产生了一种战友情谊，社会上出现了前所罕见的平等气氛。而等到战争一胜利，经过了考验的大众百姓再也不愿受过去那些绅士老爷们的统治，毫不客气地把战时首相丘吉尔请下了台，胜利的工党第一次得到了全面实施新政的机会。

于是出现了一个对大多数英国人说来是兴奋的战后时期。尽管生活艰难，从食品到衣服都实行配给制，然而国有化执行了，一个全民公费医疗制度确立了，福利国家的形态丰满了起来。

这些在历来是资本主义一个主要堡垒的英国是十分深刻的变化。虽说工党政府后来还是辜负了人民的期望，接着又出现了撒切尔主义的大回潮，毕竟英国社会不同了，有些已进行的改革不能逆转了，经历了这一切的英国人的思想情感也要求新的文学表现了。

二

一开始，二战是“假打”（the Phoney War），所以诗人们也不起劲。戴–刘易斯曾经针对一些人要求战争诗的呼声，写诗回答道：

战争诗人何在？

那些人已把宗教、市场、法律
置于愚昧和露骨贪婪的奴役之下，
现在又借用我们的语言，要求
我们为自由的事业执言。

我们时代的规律却是——
这个成不了不朽诗篇的主题——
我们这些靠诚实的梦为生的人
只能面对大恶保卫小恶。

戴–刘易斯原属奥登一伙，一度左倾，厌恶法西斯是不成问题的，然而眼看西部战场上并无动静，搞慕尼黑的一帮政客不少仍在台上，对于他们叫喊为自由而战的虚伪他是看穿了的。有这样心情的不止他一人，不过他还是留在英国，而他的诗友奥登和衣修午德却去了美国，并且长期居住在那里。

等到希特勒大举进攻，敦刻尔克的耻辱继之以“不列颠”之战的光荣激起了全国的敌忾心，一批年轻的战士写起诗来。这当中有悉尼·凯斯、阿伦·刘易斯、基思·道格拉斯、罗伊·富勒、亨利·里德、艾伦·罗斯。前三人死于战场。其中基思·道格拉斯（Keith Douglas，1920—1944）所作至今耐读。他的心情也是复杂的：

这件事我只能对一般人承认
一次，但决不能对无同感的人，
决不能对那些说话轻松的开心人，
我会说他们的语言，不过带着陌生者的口音。

（《“为人不齿者”断章》）

这些“说话轻松的开心人”是过去英国的“社会中坚”，即住在各郡的绅士。他们是昨天的英雄，骑着高贵的战马上阵的豪侠们，然而今天却遇上驾着坦克大炮冲来的新的战争，如下面这首诗所点明的：

贵人们

——“我看我正在变成上帝”

（罗马皇帝维斯巴西安临终语）

这匹高贵的马，眼光无畏，
骨骼修长，抬起头看炮弹爆炸，
家乡的景象消失了，
他依然把烟斗嘴放回口里。

彼得不幸被八八炮打死了。
炮弹炸飞了他的腿，他死在救护车里。
我看见他在沙里爬，口里说：
不公平，他们把我的脚打掉了。

我怎么能活在这群文雅的
过时英雄之间而不哭泣？
简直是独角兽，

落进两重传奇之中，

他们的愚蠢和仁侠精神同受尊敬，

个个是蠢人又兼英雄，同享不朽。

平原是他们的板球场，

山像赛马的几重障碍，

绊倒了几个骑手而已。这里的

石块和黄土下，他们安放了自己尸骨，

仍然带着他们有名的冷漠，我想。

我听见的不是炮声，而是猎号。

诗人对于“这群文雅的过时英雄”是熟悉的，用了几个对他们的价值观至为重要的名词：公平，仁侠精神，冷漠（即什么也不动声色）。这些人的日子是在赛马和打板球中消磨的，因此特别爱马，认为马最高贵，而板球之对英国上层人士犹如足球之对英国工人，集中体现了一切他们所崇拜的品德。他们在现代战场上被消灭了，但仍然像临死的罗马皇帝一样，自认为上帝。基思·道格拉斯在诗里所写的这一题材，也就是伊夫林·沃后来要在小说里写的，表明了二次大战时期一部分英国作家对于旧秩序崩溃的复杂心情。

对于纵马行猎的乡绅，诗人就是怀着这种既惋惜又无能挽救的心情。而对于死于坦克中的敌人士兵他却充满了怜悯：

毋忘我

三个星期过后，战士们已经走了。

我们回到那噩梦似的战场，

找到了老地方，看见

那个兵伸开手足躺在阳光下。

大炮皱着眉，炮管投下了
盖倒一切的阴影。那一次
我们遭遇，他发了一弹，
像鬼怪般打中我的坦克。

瞧，在炮的掩体下丢弃着
他的女朋友的弄脏了的相片，
上面写着：“斯蒂菲，毋忘我”，
好一手整洁的哥特体书法。

我们看他像是心满意足，
降低了身份，付清了账，
受着他的武器的嘲笑，
火炮坚固完好，而他已腐烂。

而她如能看到，一定会哭，
恶毒的苍蝇在他的皮肤上爬，
纸样的眼珠上满是尘土，
肚皮裂开了一个大洞。

在这里情人和杀手混合为一，
一个身体，一颗心。
选中了杀手的死神
也给了情人致命伤。

另一个诗人，也在北非战场上战斗过的索利·麦克莱恩就在描写爱人形

象的时候也想到了沙漠里的死亡：

不是那种叫人舒服的形象，
会有诗人放在高楼架上的，
而是会在沙漠里变大的形象，
在那里血即是水。

（《形象》）

情绪复杂，背景扩大，这些诗同一战开始时的英雄战歌和后来的战壕悲鸣是截然不同的。

另外一种战时情绪是对于刻板、机械的军营生活的厌倦，如亨利·里德的《部件》一诗所表达的。“部件”指步枪的部件，诗中仿照一个军士的口气在向新兵发号施令：

这是保险机，只消用大拇指
一拨就开。别让我看见有谁
用别的手指。拨开不费力
只要你拇指用点劲。花朵
柔弱而静止，不许任何人
　　用手指去碰。

你们看这是枪栓。它的作用是
打开枪膛。可以把它
来回快拉。我们把这个
叫做松开弹簧。来回快拉，
早生的蜜蜂在叮花弄花，
　　人们把这个叫做松开春光。

每段诗里前四行是军士的话，讲部件，后两行则是诗人的旁白。他用大自然的花草来对照前面的军士呵斥，也表达新兵们心不在焉、恨不得回到田园中去的心情。两者之间的联系则是军士话里的某个词句，一重复就看出它的滑稽可笑。当然，诗人的用意还不止此，他是在表达一个更为普遍的常人的处境：一边是权威，是命令和拘束，是愚蠢和滑稽；另一边是自由，是大自然的美丽风光，是脆弱和无可奈何。战争不过使这个处境变得更加难以忍受罢了。

二次大战时期，青年诗人所作大抵如此。他们的心情不同于一次大战时的诗人们，既没有特别的兴奋，也没有格外的懊丧。人们的浪漫热情似乎已在西班牙内战的年月里消耗尽了，而二次大战主要是大规模的闪击战运动战，或者是千里外来的空袭，也就缺少战壕里的禁闭感和阴暗心情。在诗艺上，有些嘲讽的新手法，但主要是传统写法，没有多少现代派色彩。

在战前已经出名的诗人当中，有几位却在战争时期写出了重要的新作品。

一个是艾略特。他在《四个四重奏》最后一部《小吉丁》（1942）里提到了德机空袭英国：

在黎明前的那一不能肯定的时刻
　　接近那漫无止境的长夜的终结
　　在漫无终结中重现的终结
当黑色的鸽子吐着闪亮的舌头
　　在他归途的地平线下经过……

（裘小龙译）

这里的情调是肃穆的，因为诗人在沉思时间和历史，但是“黑色鸽子”的

闯入还是使他知道不论他怎样追求永恒，他无法摆脱当今。事实上，他对当今的战争是有亲身体验的：作为一个民防队员，他曾眼见德国轰炸机俯冲下来。然而他现在站在小吉丁的教堂里，这地方同17世纪英国历史的关联——英王查理一世在被国会军最后击败之前曾秘密来此——又使他想得更远，于是轰炸机除了带来恐怖，还带来解脱：

> 下冲的鸽子撕碎了空气
> 带着炽热的恐怖火焰，
> 又用焰舌对众宣告
> 这是罪孽和错误的唯一解脱。
> 唯一的希望——否则只有绝望——
> 　　在于选择这堆柴或那堆柴，
> 　　用火来赎火。

换言之，火可以是恐怖物，也可以是清除剂——清除罪孽和错误。这是基督教的教义。

同样，当今就是历史：

> 　　一个没有历史的民族
> 没有从时间解脱，因为历史的格局
> 由无时间的片刻构成。这样，当光线暗淡下来，
> 在这冬天下午的一个僻静教堂里
> 历史是当今和英格兰。

《四个四重奏》标志着诗人艾略特的最高成就，他自己最喜欢的是最后的这部《小吉丁》。这时候的艾略特已经无须借助于新奇的形象和突兀的拼贴，也就是放弃了现代派的典型手法，而能用透明而又有乐感

的语言写出他沉痛的思考，战争使他纯净了，也使他更加深刻了。

另一位是女诗人伊迪丝·西特韦尔。她原来长于用新奇的手法写富于声色之美的“艺术诗”，在战争的刺激之下转向现实的题材，所作反而取得了前所未有的硬朗和深刻。下诗就是一例：

雨，还在下

（1940年通宵达旦的空袭）

雨，还在下——
黝黑像人世，阴暗如同我们的损失——
瞎了眼，像那十字架上
一千九百四十颗钉子。

雨，还在下
发出心跳的声音，又变成
铁锤敲打
在那“陶器匠的场地”上，还有
那圣墓上不虔诚的脚步：
雨，还在下
落在“血腥地”上，那儿渺小的希望
在生育，而人们的头脑
培育着贪婪，那该隐额头里的蛀虫。

雨，还在下
落在那十字架上挨饿的人的脚上
耶稣，他日夜钉在那儿，宽恕我们——
宽恕戴夫斯和拉撒路：

在雨里脓疮和黄金是一体

雨，还在下——
血，还在流，从挨饿的人受伤的肋胁；
他在心灵里担负着一切创伤
那些发过光又死了的，那最后微弱的火花
在那自我谋杀者的心里，那可悲的不通情理的

黑暗的伤疤，那被诱捕到的大熊的伤口，
那瞎了的、哭泣的大熊，他的主人
鞭打着它可怜的肉躯，
那被狩猎者捉到的野兔的泪水

雨，还在下——
啊，我将跃向我的上帝：谁把我拉下来？
瞧，瞧耶稣的血流在天空：
从那被我们钉在架上的额角流出
深深流入垂死者，流入干渴的心
那藏着世间火花的心——为痛苦所染黑
像凯撒的桂冠。

而后，有一个人发话了，他
像人们的心，一度是孩童，睡在群兽中——
“我仍然爱，仍然发出天真的光——我的血——为了你。”

（郑敏译）

这雨，像艾略特的黑色“鸽子”一样，是指空袭；艾略特只是附带提到，

西特韦尔则整诗都谈它。空袭之中，两人都充满了宗教感。一个出身于基督教传统的西方作家的宗教感代表了对人生根本问题的最深刻的思考，只是表达方式人各不同。艾略特用了“纯净的方言”，西特韦尔则用了人们熟悉的圣经故事——特别是“在心灵里担负着一切创伤”的耶稣和耶稣的血：流在天上的，踩在犹大脚下的，从“那被我们钉在架上的额角流出”的血。但是血不会白流。尽管雨不断在下，死亡在不断袭击，耶稣却宣布了爱：

> “我仍然爱，仍然发出天真的光——我的血——为了你。”

这也就表示：在炸弹如雨的恐怖情况下，诗人并无畏惧，也未绝望。

西特韦尔不仅写空袭，还写原子弹爆炸：

> 歌声在闪亮中死去……她在哪里？
> 化掉了，走了——
> 只有她的红色影子染污了无记忆的石。
>
> （《玫瑰的颂歌》）

这闪光就是原子弹的闪光，它消灭了歌声，只有石头留下了它红色影子的污渍。诗题里的“玫瑰”也是基督教常用的象征，天堂的玫瑰即是炼狱的火焰。诗人又在作最深刻的思考。

在这点上西特韦尔着墨不多，却尖锐地写出了二次大战后英国人民的心态——对二次大战最后一段日子所投下的原子恐怖的感受——震撼灵魂的深刻感受。好容易打败了法西斯，正待欢庆，却又出现了有毁灭全人类的力量的新的恶魔。这种感受驱使千万人上街游行，要求禁止原子武器，走在队伍前头的是老哲学家罗素。

回头来看英国诗歌，我们就会认识到：与人们的初步印象相反，二

次大战时期的英诗不仅不是无甚作为，而是很有成就：一大批年青诗人涌现，用了新鲜的笔调写出了他们的复杂感情，几位老诗人得到了进一步的发展，在这个时期写出了他们最深刻的思考，而在技巧上不再执着于现代派手法。

三

小说家又对二次大战有什么反应？

这方面也出现深浅两种看法。浅的看法是：没有反映二次大战的重要小说，至少没有像美国的《裸者和死者》或《第二十二条军规》那样的作品，事实也是这样：正面写战斗而又有文学价值的小说罕见。但是深入一看，就会发现颇有几部表现二次大战时的英国的特别处境的优秀作品。

首先是写伦敦遭受空袭和空袭下人们心态的一类。希特勒的军队没有能够渡过英吉利海峡，因此德机大举轰炸（以及后来的飞弹袭击）变成了英国老百姓对于战争恐怖的直接体验。这是一种深入全民意识的非凡体验，作家安格斯·威尔逊这样说道：

> 当人们把英国文明史当作人的精神的一种奇特而又光荣的体现来回顾时，空袭下的伦敦必将在这历史中有十分重要的地位——比战争本身还重要，也比战后社会和政治的起伏变动更重要。它将同一战时的战壕一样载入史册，都是英国人行为和感觉的特殊展现。只有两个作家写出了空袭下伦敦的生活是什么样子：伊丽莎白·鲍恩和亨利·格林，而两人都是绝好的作家……[2]

在英语国家当中，只有英国——而不是美、加、澳、新等国——有这个遭受大规模轰炸的特殊经验——包括它的痛苦，它的不可测的命运感（特别是在战争末期德方滥射飞弹的日子），还有它的光荣感，因为英

国人终于挺过来了。传达了这个经验也就是传达了二战时英国人民最广泛最深切的感受。

这在当时也是崭新的题材。如何处理它，就要看作家的功力了。

伊丽莎白·鲍恩（Elizabeth Bowen，1899—1973）本是写短篇小说的能手，二战期间她也利用了短篇的特点写出了人们——特别是中、青年妇女——在空袭中的复杂心情，往往只从一件小事、一个侧面着手，务求写出气氛：被遗弃了的街区，封闭了门窗的老房子，还留在伦敦的人的拥挤的住处，还在行驶的公共汽车，仍然照耀的月光，以及在月光下比平常更加美丽的公园。这种环境里的人往往显得有点反常，像是丢失了什么，或者变得怪僻，但并不害怕，对未来总有点指望。一篇题为《神秘的科尔》就是这类短篇中的出色之作。它写一个姑娘好容易盼到她的男朋友从前线回来休假，却只能同他在月下的公园里长时徘徊，不愿回家，因为她同另一个姑娘合住两间小房，为了把她平素睡的沙发让给男朋友，自己就必须挤在那位姑娘的床上过夜。虽说那位姑娘表示愿意，但是3人在一起毕竟还是引起了一些小摩擦，谁都感到有点别扭，最后男的半夜醒来，同另外那位姑娘谈了一会，原来的姑娘则已经熟睡，在梦里看到了洒满月光的宽阔大地，即诗人咏唱过的“神秘的科尔”，只有在那里她才能得到同男朋友同居的理想房间，作者拿战时青年职业妇女的局促生活同梦里的自由快乐相对照，把平凡、琐碎的细节描写得很真实，但又让美丽的月光映照着一切，照着伦敦的公园，也照着姑娘的梦。这种既实际又有诗意的写法在鲍恩是相当典型的。

鲍恩也写了一部以伦敦空袭为背景的长篇小说，题为《日中》（1949）。书中的女主角——一个中产阶级出身的中年妇女——爱上了一个在敦刻尔克撤退中受了伤的英军军官，不料他是为德国搞情报的间谍，最后在英国警探的追捕下跳屋身亡。但这不是通常的侦探小说，因为作者主要着眼于心理分析，笔触是细而又细的——有时候使读者感到这类亨利·詹姆斯式的写法用得过分了，刻画过多，人物之间的对话几

乎没完没了。她的长处仍然是传达气氛，如写男女主角是在怎样的环境里开始恋爱的：

> 他们开始见面不多，但在整个秋天不断相逢，正是伦敦初遭空袭的紧张而又兴奋的日子。这是一个令人感受最深的季节——死亡之感反而换来了诗情。

鲍恩的世界里总是弥漫着一种秋天的挽歌情调，能够显得很美（如写爱尔兰旧宅的第九章），但不是只有诗情，因为还隐藏着威胁——主要的威胁并不来自德国轰炸机，而来自人，各色各样可憎的人。女主角的情夫罗伯特也不可爱。他对英国并无忠诚，因而对于从事间谍活动也没有罪愆之感：

> ……她问："不过，你为什么要反对这个国家？"
>
> "国家？"
>
> "对，我们所在的国家。"
>
> "我不懂你的意思——你究竟是什么意思？国家？——已经不存在什么国家了，只剩下名词了。……"

他所说的名词，除了"国家"，还有"自由"——"什么自由？自由了又怎样？无非变成糊涂蛋，庸才，活死人。"而他所渴望的是控制，是权力，并且说同英国为敌的一方是刚生的希望——"刚生的东西总是奇形怪状的。……你可能不喜欢它，但它是新的一天的开始。"

这样的逻辑连我们的女主人公也不能接受，她感到"一阵冷战。……他对于一切本性的东西的拒绝似乎把爱情从源头封闭了。"因此，他的死也不引起她多大悲哀，倒是由于没有了他，她能重新安排健全的生活了。

安格斯·威尔逊所提到的第二位写空袭的作家是亨利·格林。这位格

林是在一般读者间不甚知名而少数作家极为倾倒的小说家。诗人奥登曾称他为“在世的最好英国小说家”。近年来，随着他的小说的重版，格林的声誉重振，美国小说家厄普代克说：

> 亨利·格林教了我如何写作，这就是说我从他学习，而这一行是很不好学的。……对于我，格林是这样好的一位作家，这样一个给我启示的人，使我知道了在这个世纪里英文小说能够做到什么……[3]

那么，格林是否一个只讲究艺术的高雅作家？他确是在不断刷新小说写法，运用语言和形象也有特点，在某些方面比现代派还要挖掘得深。但与现代派不同，他又有敏锐的社会意识，就在写二战时期的英国小说里也是这样。

他的二战小说共有三部，即《窘境》（1943）、《爱》（1945）与《归》（1946）。乍一看，它们同战争关系不大。《窘境》主要写战争前夕伦敦消防队的活动；《爱》的背景整个在爱尔兰，只是时间是在二战当中；《归》则写战后，不过主人公曾在战场上受伤，失去了一条腿，在战俘营里呆过。

但是深入一读，我们就会发现战争不只是一种背景，而是深入人物意识的。

《窘境》里的消防队由于战争需要而容纳了一批志愿参加的辅助人员，老队员如派伊对这些人是瞧不起的，但是更令他鄙视的是他的某些上级。在一次演习里，他看见他的大队长行为鬼祟“像小偷似的溜过街，逃进一所屋子休息”，不禁叹道：“过去干这活的都有尊严……头儿们从不偷偷摸摸。”

派伊本人被提升为站长。他出身伦敦下层市民家庭，手下却有来自中产阶级的理查德·罗，后者是在丧妻之后自愿参加的。这就产生了一种复杂关系：不仅在老手与外行之间，还在小市民与上等人之间，两种

人平时就不容易融洽，在战争空气里个个神经紧张，更难相处了。虽说派伊有心做一个称职而公平的小站长，罗也竭力同他打成一片，但两人早已卷进了家庭之间的纠纷（派伊的妹妹偷了罗的孩子，后来自己发疯了），尽管罗并不重视此事，派伊则老感不安，最后精神崩溃，在一次救火行动中吸煤气自杀了。

派伊虽死了，却不引起罗家人的同情。罗的嫂嫂就问："他为什么要这样？什么意思？"这话使罗突然发火了：

> "我只知道一点，"罗说，"你们这些人从来不公正对待派伊。"
>
> 嫂嫂觉得奇怪。
>
> "派伊？"她问。
>
> "是的，对派伊。"他说完转身就走。"悲剧就在这里。"

其实罗的嫂嫂同派伊并无接触，只是暗中恨他。罗的这番话与其说是对她而发，不如说是对"你们这些人"所代表的英国社会制度进行了谴责。

《爱》当中的爱尔兰也非世外桃源，虽然没有轰炸，却有德军随时可以登岸袭击的威胁，而在人物集中的古堡老宅里，几重矛盾纠在一起：主仆之间，主人中老一代同年轻人之间，仆人中英格兰人同爱尔兰人之间，等等，本来有一种上下分明、彼此勉强相安的秩序，现在给战争的紧张空气弄乱了。于是一个女仆发现少奶奶在跟一个外来的军官睡觉，男女仆人们也在明目张胆地偷东西，抢位置，乱搞关系，最后大管家和最漂亮的女仆私奔，只有老夫人一个人在尽力维持门面，而她是深感这样做的必要的：

> "我是把这当作我的战争工作——我指的是把这个地方维持下去。你知道，我们在这里实际上是处于敌国之中，为了鼓舞士气我觉得维持表面的一切太重要了。"

所谓敌国是指处在反对英格兰压迫者的爱尔兰人中间。激化了这种敌对情绪的又是战争。连一个来自英格兰的女仆也说：“仗是在打了，可是这些臭爱尔兰人关心么？他们只叫我作呕！”

在格林的二战小说最后一部《归》里，伦敦虽已从轰炸中解脱出来，战争所造成的创伤仍然在目，特别是那类表现于市民日常生活小事上的价值观的变动，例如商店前排队中人的心态。过去能互相体谅的人现在变得斤斤于谁前谁后了，而且把这类对自己有“实惠”的事看得远比“友谊”、“公德”、“绅士风度”之类重要得多。这种变动也体现在男女关系上：谁同谁睡觉变成非常随便的事，连原来曾因同朋友妻子私通而感到有点不安的主人公——即那个受伤回来的查莱，现在是一家公司的经理——也觉得难于适应。当然，他还是适应了，但他仍然保持一种对爱情的浪漫想法，仍然在同别的女人的隐秘交往中感到是对已死的情妇不忠。他对战后的英国社会的总的感觉是迷惘，是不知事情的究竟。战争摧毁了他旧的信念，而没有给他新的希望。

当然，希望——或至少某种坚定性——还是有的，这一点体现在年轻女人南希身上。南希是查莱的情妇罗斯的妹妹，长得像罗斯一样美，但行为同罗斯不一样。她先嫁给一个空军军官，后来他阵亡了，她忠于他的记忆；有一次查莱说了他一句“犯重婚”的俏皮话，她的反应是直接而暴烈的：

> “你这野兽！”她喊着走了上来。“不许提斐尔的名字！你听到没有？他是为你而战死的！”她叫着，把手举起，重重地打了他一记耳光，打得他很痛。

等到后来她对查莱发生了感情，终于两人谈到结婚的计划时，她说她要几个孩子、一座住宅，愿意好好干活，等等。格林写了这样一段对话：

> “这些对于当丈夫的人可没多少盼头，”他有勇气说了这样一句。

“你这话什么意思？”她问。“我说的有什么对他不好的？我不把生活看成是一天到晚偎在别人怀里，像你和那罗斯所干的那样。妈妈说你们是那样的。我想的是建立一个家庭，是为这个而工作，这才是我所说的生活。”

在这样一种普通人对正常生活的肯定里，格林寄托了对战后英国的希望。

伦敦遭受空袭当然不是这个时期英国小说所写的唯一题材。还有写其他题材的作品。

H. E. 贝茨（H. E. Bates，1905—1974）的长篇小说《好风吹向法国》（1944）写一架英国轰炸机在飞向大陆途中机件发生故障，迫降在法国德占区的故事。贝茨是一位多产作家，写此书时年未40，已出版七部长篇小说，三个短篇小说合集，还曾以“飞行军官×”的笔名写过两本关于二战的作品，即《世界最伟大的人民》和《勇者如何安眠》。

《好风吹向法国》里的英国轰炸机上共有五名官兵，迫降时四个士兵无恙，唯有机长弗兰克林伤了手臂，后来虽找到了一家法国农户躲藏起来，但臂伤恶化，终于不得不找医生截掉。这些事都是秘密进行的，为此那家法国家庭付出了重大牺牲：医治臂伤的医生被德军枪杀，农家的父亲自杀，女儿划船送弗兰克林逃走，后来又同他一起偷越边境去到马赛。另外四名英军已在他们之前带了假的证明文件逃离，但是其中一个军士奥康诺也在马赛出现，他帮弗兰克林摆脱了法国维希政府宪兵的盘查，在三人坐火车到达法西边境的时候又帮那位法国姑娘过了关，而自己则饮弹身亡。

这部书引起读者兴趣的首先是法国沦陷区的情况。作者写出了农村地区的表面平静和无处不在的死亡威胁。法国人当中有极少数是败类，有的为德国占领军效劳，有的在战时的穷困情况下变成了小偷和强盗——书中有一节写到弗兰克林和他的女友在维希政府管辖区内一个小镇的僻静巷子里几乎遭到一老一小两个法国流氓抢走自行车的事，写得紧

张具体，把人的劣根性暴露得很清楚。然而更多的是伸出手来帮助流亡者的法国人，地下抗德活动也多处可见。那家法国农户就是一个突出的例子，而这家人之所以那样坚决还因为大儿子参了军，在抗德前线阵亡了。

给人最深刻印象的是那位女儿。她小小年纪，纯朴真挚，却有无限的勇气和信心，而且像许多农家女儿一样，机敏能干。就是她把弗兰克林藏在小船里独力沿江上划，划过几道德军关卡，划了一整天又一上午，才到达比较安全的地方。她也有柔弱的一面，偷偷地哭过几次，但更多的是意识到弗兰克林还不够信任她而感到委屈。

而在英国兵方面，五个人中有的是20岁不到的孩子，有的是会说法语的能干小伙子，都着墨无多，只有两人是作者着力刻画的，即弗兰克林和那位军士奥康诺。奥康诺是一个老行伍，充满了英国人的成见，认为法国人都不可信，他在逃亡途中到处受骗吃亏，加深了对他们的恶劣印象，但是在要紧关头却为那位法国姑娘献出了生命。通过他，作者表现了典型的“英国佬”性格。

具有英国人性格另外一些特点的是弗兰克林。作为机长、军官，他关心和爱护部下。但他又是一个年轻人，开战之初，才从剑桥大学的物理研究室来到皇家空军，有着知识分子的敏感，就在沿江上划的紧张时刻，也注意到了水乡景色之美。进入农家不久，他就爱上了那位细心看护着他的姑娘。但这不是后来常见的那类爱情故事。两人历经患难，有时共盖一块油布在露天下因寒冷而偎着睡觉，他们之间的关系却始终是纯洁的。就在逃亡途中，弗兰克林也总在打听哪里能找到一位英国牧师，来为他们举行结婚仪式。这是英国人“守礼绅士”的一面，背后还有欧洲中古骑士的仁侠精神。

所以这本用写实笔法写的二战小说既有可读的情节，又有一定深度的性格分析。

时至今日，能够记住《好风吹向法国》之类的作品的人可能已经不

多。造成了更为持久的影响的二战小说出自另一个作家之手，他就是沃。

伊夫林·沃（Evelyn　Waugh，1903—1966）在青年时期就有文名，写过一系列讽刺小说。1945年二战胜利之日，他的新作《重游勃赖茨海特》（我们简称为《旧地重游》）出版了。

书的引子写二战中一个英军军官走进一个营地，发现这是他大学时代一位好友的家园，从而想起了许多往事。故事从此展开。

一开始是关于20年代牛津大学学生生活的描述。古老而美丽的大学城里，尽是些自命不凡的贵胄和才子，行为放荡、怪诞，其中天主教世家出身的塞巴斯蒂安·弗赖特尤其引人注目。这位英俊少年实际上是最为和善的，但因受不了母亲的精神压制而饮酒解闷，离家远走，最后流落他乡，醉卧在摩洛哥一家僧院门外，被收留为门房下手，老死在那里。这一家人有钱有地位，但谁也没有内心的欢乐，关键在于坚守天主教教义的爵爷夫人干涉过多，以致爵爷趁一战爆发，带队去了欧陆，从此不回，宁与情妇长住意大利；塞巴斯蒂安的下场又是那样；大女儿朱丽亚是绝色佳人，但嫁了一个政客，后来同本书的叙述者（即那重游旧地的军官）恋爱又终于分手；只有小女儿天真率直，是真正虔诚的天主教徒；后来爵爷夫人——高贵、精明，“人人都赞她，就只近亲不爱她”——伤心而死。最后爵爷回到家园，也已重病在身，不久即死，把产业留给了朱丽亚。她不再追求虚幻的人生乐趣，回到了教会怀抱，而外面的世界早已大变，旧的价值观念已经所剩无几了。

这是一个结局凄凉的故事。战争虽只在头、尾两处略一露脸，但有一种旧时代即将结束的挽歌情调弥漫全书。作者执笔于二战的后期，对于战前的安乐日子和风流人物，怀着深刻的眷恋，笔端蘸满了感伤情绪。他自己说：

书的主题是上帝的圣恩如何在一群各不相同而又互有关联的人物身上起作用。可能是

> 陈义过高了，我却至今不悔，只是对于它的形式我并不满意。……书写于一个物资匮乏、灾难临头的时期，因此它充满了一种嗜欲，嗜好美食名酒，嗜好不久前消逝的灿烂生活，也嗜好讲究辞章、带装饰性的文字。这些在吃饱了肚子的今天就感到不合口味了。[4]

确实是这样。书中有大段对于园林、建筑、陈设、旅行、威尼斯和北非风光等等的描写，对于美食名酒也谈到不少，例如花大量篇幅写巴黎一家饭馆里的一顿晚餐[5]，把法国烹调的特色渲染了一番。至于对华丽文字的嗜欲，这类描写就是例子，此外书中有不少刻意求工、近乎表演的段落，某些对话也是精心设计的，例如让一个牛津学生——一个叫安东尼·布兰奇的同性恋者——这样谈塞巴斯蒂安一家：

> 首先老大勃赖茨海特是个老古董，像是刚从一个封闭了多少世纪的岩洞里出来的。……还有朱丽亚，你知道她的外表。谁能不注意到她？她的相片登在画报上，就像头痛片的广告那样经常出现。那脸像十四世纪佛罗伦萨画派笔下的美人，挑不出任何毛病，任何别人有这样一张脸会倾向艺术，可是她不，很精明……我不知道她是否搞乱伦关系，我想不会，她只要权力。应该特别设立一个审判异端法庭把她烧死。……
>
> 谈到他们的父母，那就只见一个无底深渊了。亲爱的，多么奇特的一对！马区梅因夫人是怎么凑合的？这是我们时代的一大问题。你见过她吧？非常，非常之美；不打扮，头发刚有几缕好看的银丝，不涂胭脂，白脸，大眼，大得异乎寻常……说话声音低得像祷告，也像祷告一样有力量。而马区梅因爵爷本人，有点发福，但非常英俊，一个神气的贵人，一个酒色之徒，拜伦式英雄，厌倦了一切，懒散得很，可有一种吸引力，谁也别想压过他。……

这是牛津学生中某些爱出风头的人的口吻，语不惊人死不休，但又故意夹着一些法语意大利语的词汇，表示说话人是比英格兰乡绅见过更多世面的世界才子。这当中还含着势利，沃的全部作品里都有这种自命了解贵族人家内情的势利，因而为人所诟病，也为人所嘲：诟病者嫌他保守

顽固；嘲者则笑他出自中产阶级，并不真正了解世家的内情。当然，沃还有另外一种笔墨，如这样写坐在火车中的朱丽亚：

> 朱丽亚脱下帽子，随手把它扔在头上的行李架里，抖了一下她那黑夜般的黑发，如释重负地叹了一声——这叹声适合于枕头上，适合于快灭的炉火光中，适合于睡房开着的窗前，窗外是大片星空和低语着的树枝。

这里同样有“装饰性的文字”，不过放在诗样的意境里了。

因此，人们注意的不是“上帝圣恩的作用”，而仍然是对欢乐的“嗜欲”。尽管沃竭力想写出天主教所着重的尘世罪恶感——使得塞巴斯蒂安一家人人不快乐的就是这种罪恶感——造成此书在出版之日盛销又在80年代变成风靡一时的电视系列片的则是这种嗜欲。毫无疑问，《旧地重游》是二战中英国所产生的怀旧文学的代表作。

仍然怀旧，但正面接触到了二战的，则是沃的一部更大规模的作品，即《荣誉之剑》三部曲，它包括三部长篇小说：《武装的人》（1952）、《军官与绅士》（1955）、《无条件投降》（1961）。

一开始，二战只是我们在前面提到过的“假打”。作者这样淡淡地写道：

> 英国宣了战，但对盖说来，仍然是忙于申请和约见，生活没有变动。没有炸弹落下来，也没有毒气或大火从天而降。由于灯火管制，街道黑暗，有些人摔跤骨折了。如此而已。[6]

盖即是本书的主人公盖·克劳区贝克，又是一个天主教世家子弟。到他这一代，家业已所存无几，原来的宅第已经租掉，虽然不愁衣食，但不能无忧无虑地过活了。他原来住在意大利，战争前夕，回到英国，利用旧关系，到处写信，找人，一心要参军打仗，总算有一支叫做“戟兵”的

老部队收了他。

作者对这支“戟兵部队”的训练和生活花了大量篇幅来描写，让我们看见许多奇怪人物和古老习俗，就连日常的上操、住宿、吃饭等等也写得不厌其详，然而并不令人感到枯燥，这是因为作者对许多旧事物怀有半带嘲讽半带欣赏的心情，而他的文笔又确实出色。他对英军中的官僚主义是有所讽刺的，战时乱糟糟的局面也没逃过他的眼睛，然而都是从军官观点看事物，听不到一点士兵们的痛苦，更谈不上抗议了。这也是沃同写二战的美国小说家的一个明显差别。

在人物的描述上他展示了对英国上层社会的深刻了解，也是嘲讽中带欣赏，例如主人公盖就有一类世家子弟的特点：既无聪明才智，又不能干，却有他的一套行为准则，要尽一个上层家庭出身的人对国家的责任，对人讲“绅士”道德，尽管经常吃亏——老婆离婚，亲友白眼，等等——却坚持要做一个“像样的失败者”（a good loser）。他在军中的遭遇也这样。别的军官总是先他而提升，等了一段时间之后他好容易做到了一个临时连长，却因他的部队首长——一位独眼准将——为了显示能力指使他搞了一次未经总部批准的登陆袭击而被撤职调回英国本土。这第一部就在这样一场滑稽剧里结束。

第二部《军官与绅士》一开始写伦敦连夜遭受猛烈空袭，然而俱乐部里的绅士和军官们照常饮酒作乐。独眼准将的冒险行动受到上级注意，不仅不受处分，反而得到重用，盖也因而被派到苏格兰海外一个小岛一个新成立的突击队里任职。这一部分写得漫画化，沃似乎恢复了他青年时期的讽刺笔法。这样的讽刺还要一再重现，例如写高级军官的颟顸，在伦敦采访的美国记者的庸俗和傲慢，某些贵族子弟变成总部公关人员后的投机取巧，英国某些上层妇女的淫逸生活，等等。其中有这样一个片断：一次在法国海岸的小小偷袭被官方渲染成为大捷，一个临阵畏缩的小军官（他原是在大客轮上专门服侍贵妇小姐的理发师）被吹成大英雄，又是表扬，又是升级，并被派到兵工厂之类的地方去作鼓舞士

气的巡回报告。但写盖所在的突击队被派往克里特岛去同入侵的德军作战和战败的部分，又回到了写实的笔法，用无数细节写出了这场战斗的沉闷、紊乱、官兵之间的隔膜，最后是英军只有一部分乘舰撤退，留下了几千人在岛上向德军投降。盖却一直坚持着，最后才偶然搭上一只小船，在海上漂流几天之后于昏迷中被搭救，醒来时发现已经躺在埃及亚历山大城的英军医院里了。

故事并未就此结束。盖恢复知觉之后，发现一个熟人已经先他而回到了埃及。他是盖所在部队里一个中级军官，明知上面命令是叫他留在岛上掩护退却，在最后时刻却舍弃士兵，私自上了撤退的军舰，到达亚历山大后还说他是临时听说命令已改才这样做的。盖是情报军官，对上级命令作了笔记，知道这是谎话。然而那个军官却有当地英国上层人士保护，他们把他赶紧调往印度，而盖却因知道真情而被他们弄回英国，说是他脑子有病。

沃写这一段经过是有深刻用意的，因为临阵脱逃在任何军队都是大罪，当然更为英国上层人士的所谓绅士准则所不容。这一点，那个军官是完全清楚的。在溃败的那天晚上，他来找盖，问他上级的最后命令究竟怎样说的，是不是有人弄错了。盖回答说：

“我这里有总部的书面命令：黎明时投降。不过先不让士兵们知道。”

“可是他们知道了。”

“司令官今晚乘水上飞机先走。”

“是呀，不等船沉就先跑。”

“拿破仑在莫斯科战役后也没留在部队。”

……

一阵沉默。

“司令官呆在这里等待做俘虏，也不明智。”

“一点也不。我们谁呆在这里都不明智。”

又一阵沉默。

“可怜的弗丽达，”艾沃说，“可怜的弗丽达。等我再见她，她已成了一个丑老太婆。”

艾沃就是这个军官的名字，弗丽达是他的老婆。接着，他又同盖讨论：如果今天还有人找他决斗，他怎么办？

“一笑置之。”盖说。

“对，当然这样。”

“你怎么现在还想到决斗？”

“我是在想荣誉问题。荣誉是随着时代而变的，对不对？我的意思是，一百五十年前如果有人找我们决斗，我们只能照办。现在我们一笑置之。一百五十年前，这可是一个难对付的问题。”

“对，道德神学家们没能制止决斗——民主时代才做到了。”

“那么，下次再打仗，我们完全民主化了，军官把士兵丢在后面也可算是很荣誉的事情了。……”

可见，艾沃是早已打算逃跑了。作家写这段对话，不只是为以后情节留下伏笔，更是为了点出：在这个至关重要的行为准则问题上，英国的上层社会已经在精神上崩溃了。而结合“民主时代”来谈，则是因为二战不同于一战，已经有人在称它为“人民战争”了。书中就有一位担任军部公关官员的苏格兰贵族说：

“这是一个人民战争，而人民不要诗歌，也不要鲜花。鲜花只有臭味。上层阶级都上了黑名单。我们只要人民的英雄——向着人民，为着人民，选自人民，紧跟人民，出自人民。”

在第三部《无条件投降》中，盖倒是真正接触了人民战争，不过不是在

英国，而是在南斯拉夫。但在去那里之前，他先又经历了一段百无聊赖的候差时间。总是好差使落到别人手里，他能得到的是副职、闲职，有一阵在伦敦坐办公室，设法参加了跳伞训练却又负了伤。这期间他的老父去世，他变成了古老家族的主人。在养伤的时候，过去的妻子弗吉尼亚看他承继了产业，又回到他的身边，但这时她已怀了别人的孩子。为了拯救这位“受难的姑娘”，盖又做了一次传奇中的侠士，虽已不再爱她，仍然同她重新结婚，把孩子认作是他的。经过一个短时期的重度蜜月，他被派到南斯拉夫一个小地方做英军与游击队的联络军官。在那里没过多久，从伦敦传来消息：在一次德国飞弹袭击中弗吉尼亚被炸死，但新生的婴儿却已先送到了乡下由盖的姐姐养着。

在南斯拉夫盖又体会了战争的紊乱和残酷，但又增加了新的经验，那就是当地的复杂的政治局势，既有铁托领导的游击队同米哈伊洛维奇的部队的冲突，又有各民族之间的矛盾，背后还有大国之间的勾心斗角。在那样的环境中，“戟兵部队”的荣誉观念更是无济于事了。游击队为了向来视察的美英军官团显示实力而举行了一次对法西斯民团的进攻，但战斗不顺利，“戟兵”的老首长独眼将军单兵突出，死在敌人的碉堡下面。然而盖·克劳区贝克虽已饱经沧桑，几度幻灭，却还不放弃要做好事的念头：

> 上级的申斥使他不快，但更强烈的是一种怜悯之心，虽然不及对弗吉尼亚和她孩子的感情，但一样地感到在这个充满仇恨与毁灭的世界里，他得到了一个机会，可以做一件小事来弥补一下时代的过失。

这件小事就是他答应了当地受游击队虐待的一群犹太人的请求，向上级要飞机来把他们接走。上级怪他多管闲事，后来勉强同意了，飞机也来过，但因雾不能降落，最后大雪盖住了机场，终于无成，反而由于盖的举动引起了当地农民对犹太人的更大不满，最后他们的代表——一对工

程师夫妇——被游击队作为间谍处决了。

这就是战争所带来的无数灾难之一，而战争，作家通过工程师太太在最后一次见到盖时说的话指出，是一种“死亡的意愿”：

> “……我觉得到处都有一种战争的欲望，一种死亡的意愿。甚至良善的人也认为战争可以满足他们的荣誉感。他们可以通过杀和被杀来显示他们的大丈夫气概。……这样的人英国没有么？”
>
> “上帝宽恕我！”盖说，“我就是这样的一个。”

这是盖的新认识。他投军到“戟兵部队”是为了荣誉——他自己的，更是他那有几百年历史的家族的；如今，在战争之末，他认识到了荣誉观念的空虚，于是所谓“荣誉之剑”——这是整个三部曲的名称——在这价值观念纷纷变动的20世纪中叶就只是一种嘲笑了。

小说家安东尼·伯吉斯认为《荣誉之剑》

> 不仅是沃最优秀的作品，而且是英国作家对于二战文学的唯一主要贡献。沃在1966年突然去世，大西洋两岸的读者终于认识这部巨著远不止是一些富于机智、文笔高雅的有趣片断的串合。作者记录了一个时代的衰落和消亡，其技巧无人能及，其深度是人们以前没有在他身上发现的。[7]

综观以上，关于二战的英国小说数量虽不多，却把战时英国的特殊处境写得深刻。

这些小说大多关注价值观的冲突。整个上层社会特别是旧世家的伦理道德观念已在销蚀，但还不甘让位于投机商人和小市民的价值观，对于人民大众则既疑惧，又揶揄。战时空袭下，人们心理异常，既有共患难的战友式情谊，又有日常生活摩擦中产生的互相憎厌心理。军队和官方机构重新关注忠诚和叛卖问题，一般士兵则在敌忾气中又有幻灭感。

一个时代在过去，战争使得本在静悄悄地发生的变化明显起来。

在技巧上是写实手法为主。就连亨利·格林这位“小说家的小说家”也仍然用了写实笔法。意识流本来是传统小说里就存在的，现在只有鲍恩等少数作家才有意识地用它。把小说当作抒情诗来写也没有更大的发展，而且用得好的仍在短篇小说。现实主义回来了。取得文坛声望又获得读者欢心的还是沃这样的作家，他会讲有一定深度的故事，又有文雅的尽管又是张着势利眼的风格。

四

二战时期的英国散文也颇有佳作。

可以分几个方面来说。

1．讲演。丘吉尔在下院的讲演表达了英国人民打到底的决心，他的词句则来自最本质的英语：

> 在人类斗争史上，从来没有这样多的人这样极大地受惠于这样少的人。

“这样少的人”是指成功地挫败了纳粹轰炸机空袭的英国皇家空军的战斗机驾驶员。

他能雄辩滔滔：

> 胜利，不惜任何代价；胜利，不怕任何恐怖；胜利，不管路途怎样漫长，怎样艰难；没有胜利，就没有生存。

他也能尖锐地驳斥：

> 当我郑重对法国人提出：不论他们干什么，英国决心单独打下去的时候，法国的将军

们告诉他们的总理和意见分歧的内阁：“不用三个星期英国就会让人把脖子拧断，像只小鸡。”

这鸡可够意思！这脖子也够意思！

这里的“够意思”是一种不尽合适的译法，原文是一个极为简单的“Some”（Some chicken! Some neck!），本是北美洲英语中的口语说法，现在丘吉尔把它用在对加拿大议会的演讲里，面对正是熟悉此词的听众，其效果也就非同一般了。

丘吉尔不仅会讲，也善属文，他的多卷本《二次大战史》也是文笔雄迈，颇得好评的。其实讲与写这两者在他是一致的，同样显示他的辩才和他对本质英语的掌握——只不过他生在一个老传统的末期，豪言壮语里已经出现挽歌的调子了。

当时也有另外一种声音，也在战时起了鼓舞人心的作用。这就是J.B.普里斯特利的广播演讲。普里斯特利是小说家、剧作家、散文家，在政治上倾向工党，在老百姓和工人中拥有大量听众。在空袭紧张时期，人们夜复一夜地听他用约克郡口音读的广播词。他讲在战争环境里怀念英国乡村景色，回顾英国的光荣历史，但更多的是讲战争的牺牲应该平等地负担，打完仗还要确保下层人民能得到真正公平的待遇。“我们不是为恢复过去而战，”他说，“我们必须计划和创建一个高尚的将来。”这样的话在听众的心口上打开了一种新的景象，使他们感到温暖。后来他把这些广播稿集为两本书：《英国说话了》（1940）和《整个英格兰在听》（1968）。这些也是好的散文，因为他是用小品文格调写的。他本来长于小品文，有评论家认为他同马克斯·比尔勃姆是20世纪前半最出色的两个小品文家。在写法上他力求明白晓畅，不仅用词口语化，而且句子易于上口。关于这一点，他自己说过一番话：

对或错，我不怕群众。对于我，艺术并不是内省苦思的同义语。（我认为这是我们这

个时代文学理论的一大谬论。）我是一个人们所称的“知识分子”……但我并不觉得有一扇玻璃窗把我同邻近工厂、商店、酒馆里的人隔开。我也不相信我的思想感情同他们的有多大不同。所以我喜欢有一条宽广的交流渠道，写文章的时候我特意要写得简单，而不是复杂。不论我面前是什么题目，我总要写出来的东西可以在必要时拿到酒馆里朗读。（后来真的来了一个时候，我的声音能在一千家酒馆里听到，并且人们听得懂我的话。）[8]

这最后一点就是指他在战时广播的经验。

2．报告文学。这类作品很多，如对于早期空战作了概括性叙述的《空中的战争》（1941）。作者是小说家和飞行员戴维·加尼特，《希腊和克里特的战争》（1942）也大部出自他手。此外有《联合作战》、《第八军》、《航空母舰皇家方舟》、《国王陛下的扫雷艇》等，都是当时流行的纪实之作。

随军记者的报道更多，成书而受到称道的首推艾伦·穆尔黑德的《非洲三部曲》（1944）和《蚀》（1945）。穆尔黑德出生于澳大利亚，后为伦敦《每日快报》记者，报道过西班牙内战，二战时先在中东、远东一带，接着回到欧洲战场，所作不仅生动地报道战斗实况，而且能够传达出普通士兵的感受。他在战后仍然活跃，写了几部受欢迎的纪实之作，如《伽利波里》（1956）、《白色尼罗河》（1960）、《蓝色尼罗河》（1962）、《达尔文与猎兔犬号》（1969）。

参战者的个人回忆录中，最有名的也许是战斗机驾驶员理查德·希拉里写的《最后的敌人》（1942）。由于皇家空军在二战初期的特殊贡献，年轻的战斗机驾驶员驾着“喷火式”机单机升空迎敌更有中古武士个人决斗的英勇气概，希拉里所作激动了人们的想象力。

事后写的二战记述中可提的有C. S. 福里斯特的《追歼俾斯麦号》（1959），作者在战时写过一本有关海战的长篇小说《船》（1943）。还有科尼利厄斯·瑞安写的《最长的一天》（1959），是关于盟军在诺曼底登陆之战的，后来还拍成了影片。

3．怀旧之作。正如沃的《旧地重游》是小说中的怀旧之作，一般散文中也有类似的作品，如《不安的坟墓》（1944）。它原以笔名Palinurus发表，起初读书界评论不一，等到以作者西里尔·康诺利（1903—1974）的真名再版，两万本几天内就销完了。

这本书是日记、回忆录与读书札记的混合体。日记之例：

八月三十：清晨又流泪了，精神极坏。快四十的人了，却一事无成，不是一个作家，只是一个蹩脚演员。……快四十了，将拖着这充满虚荣心、厌腻感、罪愆、悔恨的尸骸进入另一个十年。

回忆的主要是法国，特别是巴黎，过去朝发夕至，如今却可望不可即了：

随着广场上第一次扫落叶，第一个多雾的早晨，第一次看到梧桐叶子变黄，记起了巴黎，记起了在那里到处找住处的一切兴奋。……

巴黎的下午。旅馆里睡房安静，厅堂空无一人，床上堆满了衣服和杂志。……

星期天下午的无聊：烦闷使德昆西去服鸦片，也产生了超现实主义。这是适宜于偷做炸弹的时候。

读书札记主要是关于法文和拉丁文作家的，但也谈到现代英文作家，如海明威：

海明威的伟大在于：在活着的作家当中，只有他的书渗透了官感享受的记忆：阳光，海水，美食，酒，性，同时阳光中又有一点阴影，即悔恨之心。

当我们读了一个喜爱的作家的书以及别人谈他的书，他的个性出现了，离开了他的作品而在我们的作品里具体成形了。书页使作者得到解脱，他从死者之中起立，变成了我们的朋友。贺拉斯、蒙田、圣伯夫、福楼拜、亨利·詹姆斯莫不如此：他们存在于我们之中，

我们因他们而丰富。

英语犹如一条大江，两岸坐着几个人在耐心钓鱼，而在它的上游却有一串驳船不断把舰队街和英国广播公司的垃圾倒在水里。

能生存下来的艺术作品都借取它们时代的精神。维吉尔和贺拉斯模仿希腊作品，正当罗马文化已经繁盛，需要借希腊之光来取得优雅的时候，也就是拉丁天才正在膨胀、要把过去文明的保管权拿过来的时候。在这个意义上说，每个作家都重新制作过去的文学，加上一点他自己的小小阐释，因此没有什么是完全新的；但也有这样的时候，一整个文化成熟了，准备对前人的伟大艺术按照它自己的想法，翻出新版。

这是一种炫耀性的文字，有如沃的小说中某些人物的谈吐，只是多一点书卷气，多一点顾影自怜。对于处在又紧张又沉闷的战时环境里的知识分子它是有吸引力的，同时也引起另一些人的反感，因而引起不小的争论。

4．两套自传。传记文学中也多怀旧之作，最著名的是奥斯伯特·西特韦尔的五卷自传：《左手，右手》（1945）、《红树》（1946）、《伟大的早晨》（1948）、《隔房的笑声》（1949）、《高贵的本质》（1950）。它们虽然出版在战后，却是在战时写作的，同沃的小说一样也是充满了对贵族世家的衰落的哀感，只不过作者是一个真正的贵族子弟，又同现代派艺术家往来（诗人伊迪丝·西特韦尔是他的姊姊），所以笔调在讽刺中求典雅，文章的速度是徐缓的，着重官感印象的描写，又不同于沃的20世纪写法。这部自传的中心其实不是作者自己，而是他的父亲乔治·西特韦尔爵士，作者把他写得怪僻，但又可亲，像他所代表的那种贵族文化。

西特韦尔还是一个游记作家，其中有一本是记述他在柬埔寨和中国的停留的，题名《跟我逃避！》（1939）。书的序言开宗明义就说：

文雅的读者，您现在打开的书首先是——用当代的新名词说——逃避文学，至少我希

望和相信是这样，我这个人在气质和年龄上属于第一次世界大战以前时期，在脾气上属于经济萧条以前时期，因此是一个不属于任何下等城市的世界公民。我去中国在很大程度上是为了逃避欧洲，当然也是为了能看到中国，看到它所蕴含的生活的奇美，在它还没有消亡之前……

他就是带着这种心情来描写他在北京的生活的——悠闲，舒适，有同他一样来寻求异国风光和末世情调的英国朋友做伴去追求老北京的奇风异俗，空下的时间就拿来调侃他的中国仆人。这是另一种形式的自我写照。

同西特韦尔的自传在精神上截然相反，在写法上也大为不同的是肖恩·奥凯西的六卷自传：《我敲门》（1939）、《门厅里的图画》（1942）、《窗下的鼓声》（1945）、《英尼什法仑，再见》（1949）、《玫瑰与王冠》（1952）、《夕照与晚星》（1954）——统称为《我家里的镜子》。

在二战时期，这位大剧作家已经离开爱尔兰而定居在英格兰，但是仍然创作不辍，主要作品是剧本《星儿变红了》（1940年上演）、《给我红玫瑰》（1943年上演）和这套自传。剧本的内容是反法西斯斗争和工人武装起义，在形式上则是一种用散文掺和自由体韵文写成的新型诗剧，代表着奥凯西戏剧创作的一个新发展。在他的自传里，同样有这种严肃的主题和创新的技巧的结合。

自传的主人公是一个体力劳动者，从14岁起就做搬运工，稍大一点推手车，好几次由于饥饿无力，央了路人帮忙才能把车推到目的地；后来用镐干重活，终于练出了一身好筋骨，挖、掘、推、扛样样都成了，肩托100斤飞步上楼而面不改色。这时候他每天的生活是：

除了星期天之外，每早五点起床，经过一天用镐、铲、斧、锤的辛苦劳动之后，傍晚六点回家；然后晚上七点又出去为爱尔兰传统文化联盟或共和国兄弟会工作，比白天更为

> 吃力，一直到钟鸣十二下才回家……[9]

他不只干体力活，还在参加文化和政治活动，经受了大罢工和无数次同警察搏斗的锻炼，做过工人领袖吉姆·拉金的助手和爱尔兰公民军书记，参与了1916年复活节起义的准备工作，那时候他曾经

> 靠着邮政局门前的柱子读着，读着《共产党宣言》，这是一课新的教义问答，其最大的训诫是：全世界无产者，联合起来！[10]

十月革命爆发之后，他更是

> 怀着一颗激动的心注视着高尔察克从东方进攻，邓尼金从南方进攻，一直攻到邓尼金宣告他能够在天气好的夜晚，透过玻璃窗看见一些人紧闭着嘴唇在收拾东西，准备撤出莫斯科。报纸上充满了赤色狂人死亡和败走的消息。接着，突然之间，报纸沉默了。于是肖恩知道红旗还在莫斯科和彼得格勒高高飘扬着。[11]

到了晚年，他还追随着中国工农红军长征的足迹，欢呼“革命的火焰出现在中国的河谷和中国的山岭！”[12]

在这一切之外，他又从小就爱好文艺。小时候，住在阴暗的、墙壁滴水、老鼠横行的都柏林贫民窟里，他母亲唱歌给他听，为他朗读司各特和狄更斯的故事。长大了，他爱花，儿童的笑，明亮的色彩，流动的旋律，美好的形体，以及用动人的语言写下这一切的文学。他比任何读书人都更爱好莎士比亚、济慈、雪莱、弥尔顿。自传里有许多章节写他怎样一个铜板一个铜板地省下钱到旧书店去买诗集、文集，有一次甚至鼓起胆子偷了一本弥尔顿诗集。现代作家中，他喜欢萧伯纳，同他讨论戏剧艺术。他也喜欢苏格兰诗人休·麦克迪尔米德。对于爱尔兰大诗人叶芝，他既喜欢，又惋惜他的贵族气质使他不能接近人民：

他像孤云野鹤般在街上遨游，向自己唱着他美丽的歌，有时对自己的心灵悲怆地叫喊：

浪漫的爱尔兰早已死去，

跟随奥利里进入了坟墓；

风总在吹着他脚旁的芦苇，白鹤总在他头上的蓝天里飞翔，金黑两色的舞台幕布总在他的眼前升了又降，降了又升。但是不，他不愿在普通人民的眼睛里点亮一炷火焰。[13]

自传里还有一节写他最后一次去看叶芝，谈话间这位老诗人突然问他：“奥凯西，你是一个共产主义者，是么？”这倒给了他一个向叶芝宣传共产主义道理的机会。他告诉诗人：

共产主义哲学所追求的神明不过是集体力量和个人思考结合起来所能创造的事物。……我们的社会哲学建筑在共产党宣言之上：这样一来，我们的哲学就建立在坚实的岩石之上，而天主教的哲学则造在沙堆上。一切希腊的光荣，一切罗马的伟大，都从粮食、油和酒里长出。没有丰收女神的青睐，我们一天也过不了。莎士比亚、弥尔顿、雪莱和叶芝的一切诗歌最初也是深藏在丰收女神的胸怀里的。[14]

这样一个共产主义者写的自传，也就不同一般。他所经历的就是一部爱尔兰先进工人在20世纪前半的斗争史。但是以为这里尽是口号和说教却又错了：这里还有新颖的艺术。批评家大多认为这部自传采用了乔伊斯式的写法。奥凯西确实也用了意识流的手法，也用一种同时在几个平面上进行的叙述方式，也混合悲喜剧，但他比乔伊斯更多泥土气，更脚踏实地，笔锋更尖锐。在艺术构思上他也别出心裁，把传记当作小说来写，主人公用第三人称，先叫“约翰”，后改“肖恩”，这就使他能打破第一人称所带来的种种束缚，不限于“我”的亲闻目睹，而可以像普通小说那样写别人的见闻、远地的情况等等，把画面扩大，使背景加深。在

结构上他利用电影手法，章与章之间没有不必要的联系，虽然总体是叙述肖恩的成长，但常有突出某一事件或某一其他人物的专章，如《爱尔兰的普罗米修斯》一章就是专写吉姆·拉金的。

在运用语言上，他也是既取乔伊斯所长，又有自己的特点。他像乔伊斯一样喜欢创造新词，尤其是拟声词，也善于模仿，为了讽刺或取笑而模仿别人的口吻、语气，等等。但他对于都柏林贫民口语的掌握非乔伊斯所能企及，而他对于全盘英语的态度更是超出一般：

> 英语虽历时久远，仍然是活泼、勇敢、有力；对于能使用、尊重、爱好英语的人，英语是会发光传热的，而且尽管有时得之不易，她还常是甜蜜温柔，如美丽姑娘的香吻，到口就化。[15]

这是一个情人的态度。有这样一个情人来唤起她的全部力量、色彩、活泼、风趣、辛辣，同时又爱抚她，怜惜她，英语是寻到知己了。

5．期刊文学。前面提到的康诺利所作实际上是期刊文学的一种。他在战时主编一家文学月刊，名叫《地平线》（1939—1950），致力于发表新颖作品，除了文学之外，也关心新思潮和广义的艺术。经常撰稿的有奥威尔、沃、安格斯·威尔逊、奥登、斯彭德等，康诺利自己的《不安的坟墓》大部分首先在这里登载。另外一个特点是，它经常注意欧陆特别是法国文坛的动态，力求在那法国沦陷的年月里保持同海峡对岸的文化界的联系。

另有一家注意国外文学艺术的期刊叫做《新写作》（1936—1940），后来改名为《新写作对开本》（1940），《新写作与白昼光》（1942—1946），另外还有《企鹅新写作》，主编都是约翰·莱曼（1907—1987）。他的视野比康诺利更广，发表的作品中有来自中欧、东欧、苏联、印度、南非、新西兰和中国的。莱曼本人也是一个作家，曾出入布卢姆斯伯里团体之门，后来除写诗和自传外，致力于出版事

业。靠了他所主编的《新写作》，英国读书界接触到了世界许多地区的有特色的作品，其中不少是反殖民主义反法西斯主义的进步作品。

除了文学刊物之外，还有一般性刊物也以文字质量高而著称的。周刊《新政治家》即是其一。它本是韦布夫妇和萧伯纳为宣传费边主义而创办的，历来除政论文章外，还登大量文学与艺术评论，撰稿人中除费边社诸人外还有属于布卢姆斯伯里团体的凯因斯和弗吉尼亚·吴尔夫等。在整个二战时期，它的主编是金斯莱·马丁，他把刊物办得很有生气，在左翼人士和大学生中颇受欢迎。作家J. B.普里斯特利和V. S. 普里奇特经常为它写稿，后者是英国最优秀的短篇小说家之一，也写游记和文论，在《新政治家》里发表最多的则是书评。

专门发表书评的周刊则是《泰晤士报文学副刊》，自1914年单独成刊后一直在学术界受到注意，在国际上也有声望。它虽名为“文学副刊”，所评的书不限于文学作品，各种专业的重要著作都包括在内，评者大多是著名学者和教授，但文章一律不署名，到1974年才放弃这个办法。二战时期它依然活跃，书评有长短各种，长的实是专题论文，又往往把同类性质或题目相近的若干书刊合评，有一定的集中点。除了这些，人们还注意它的读者来信栏，在这里可以看到对于已登评论的反响，如被评书的作者的反驳、原评者的答复、第三者的看法等等，问题的争论可以持续多期，其中颇多精辟的见解和机智、风趣的妙语，也透露出学术研究的进展和文坛的动向。在二战时期中，英国大学不少教师被征召入伍，部分校舍为政府征用，但学术活动仍然在进行，虽有纸张限制，仍有重要专著（包括目录学方面的大书和系列书）出版，仅在弥尔顿研究领域内就很有收获。

五

关于二战时期的英国文学，上面已经把几个重要方面，作了一个概

括的介绍。

战后的最初年月，又出现了什么情况？

在文学本身，一个值得注意的现象是：现代派的衰落。这在战时已见趋势，战后更为明显。无论诗和小说都仍以传统写法为主，只不过吸收了现代派的若干手法。戏剧稍有不同，荒诞派似乎是全新的东西，但不是主流。题材的变化当然很多，例如伴随着“福利国家”而出现了“愤怒的青年”的作品，但他们主要是通过内容来表达愤怒或别的情绪，而不是通过试验性的技巧。康诺利在1947年12月号的《地平线》杂志上就带着惋惜的口气说：“先锋派文学之类的东西现在已不存在。”

同时，在出版和大众传播方面也出现了新局面，虽说有些事情在二战当中或以前就已见端倪。

其一是廉价平装书的大量销售。所谓“平装书革命”是首先在英国开始的：1936年阿兰·莱因创办了企鹅出版社，一下子推出10本书，全是平装书，售价全是6便士一本，其中有莫洛亚的《雪莱传》，海明威的小说，阿加莎·克里斯蒂的侦探故事。由于这批书盛销，第二年又出版另成系列的“非小说”类读物，其中有萧伯纳的《有头脑的妇女须知的社会主义》（分为上下两册）。二战当中，“企鹅平装书”出版更多，在车站和街头书摊大量涌现，在军队中也流行，而且大部分是质量较高的书，连最挑剔的学者也不能忽视的。战后一年，又开始发行一套“企鹅古典丛书”，第一本就是这套丛书的主编者E. V. 里厄自己用现代散文译的荷马史诗《奥德赛》，也很快成为盛销书，不久还出现了一个文学翻译的新高潮。这类平装本有助于收入低微的群众和学生扩充知识，享受好的作品，至于大量印行性爱凶杀之类的低级趣味的书，则是后来的事。

其二是视听工具的普遍影响。英国广播公司（BBC）在战时致力于新闻报道和提供娱乐节目，但也注意广播的教育作用，节目中常有古典音乐和广播剧。作家爱德华·萨克维尔·威斯特改编的《奥德赛》和路易

斯·麦克尼斯关于哥伦布的剧本都是战时文艺节目的成功例子。战后第一年，BBC又创办了一个“第三套节目”，内容包括古典和当代音乐、诗歌朗诵、文艺讨论、学术演讲、大量的广播剧等等，为此聘用众多作家、演员、艺术家，鼓励有新意的创作。这套节目虽然只是另外两套节目即“国内节目”和“轻快节目”的一种补充，然而吸引了大量青年学生，居然维持二十多年之久，到1970年才停播。

电视虽在战前就已发明，但普及是战后的事，等到彩色电视机登场，才成为千家万户喜爱的东西。广播和电视靠文学提高质量，而反过来，它们也促成了一种新的文学形式的出现，即视听文学。

最后，在全盘文化问题上的争论。高雅文化与大众文化之争是早就有了的，经过战争期间社会上价值观念的变动，现在又面对平装书和新的传播工具的迅速普及，一些维护传统文化的人更加感到了威胁，于是有的出来强调西方古典文化的价值，如艾略特；有的着重英格兰本土文化的教养作用，如利维斯；再往前，又爆发了利维斯所代表的人文传统与C. P. 斯诺所代表的科学文化之争。此外，文艺更大程度的商业化也引起不安，有人觉得作家为广播或电影写东西固然可以增加收入，却必然会降低艺术标准。另一方面，群众——特别是经过战火锻炼、立志建设一个新社会的退伍军人、工人和学生——则要求更多地参与文化生活，要求文艺家不是为小圈子而是为普通人民而创作，并在这样做的时候不是敷衍了事，而要拿出他们最好的成品。而在这一切之上，还有笼罩在英国和全世界人民头上的一个新的大威胁，即原子战争的威胁。在英国战后的年月里，哲学家罗素等人为此掀起了一个禁止原子武器的群众运动，就是因为意识到万一发生原子战争那就什么文化也不存在了。

如今，几十年过去了，英国又几经沧桑，旧的争论并未解决，但争论的实际内容起了变化。最悲观的构想局面并未出现，最乐观的希望也未实现，但是整个英国社会确是在变。英国文学也在变。这时我们再一回顾，就会发现：第二次世界大战时期在许多方面是一个分水岭；许多

重要的变化是在那时开始或酝酿的，而其影响则一直持续到今天。

注释

1 原《英国20世纪文学史》第12章《第二次世界大战与文学》。——编者注

2 《伊丽莎白·鲍恩小说合集》序，纽约：克诺卜夫，1981年。

3 《辟卡陀版格林小说三部1982年重印本》序。

4 《旧地重游》1960年重印本前言。

5 沃：《旧地重游》，企鹅版，1962年，第166—171页。

6 沃：《武装的人》。

7 安东尼·伯吉斯：《英国文学》，伦敦：朗文出版社，1974年，第226—227页。

8 普里斯特利：《把文章写得简单》，见散文集《愉快》，1949年。

9 奥凯西：《窗下的鼓声》。

10 奥凯西：《窗下的鼓声》。

11 奥凯西：《英尼什法伦，再见》。

12 奥凯西：《夕照与晚星》。

13 奥凯西：《窗下的鼓声》。

14 奥凯西：《玫瑰与王冠》。

15 奥凯西：《夕照与晚星》。

20世纪的盎格鲁威尔士文学[1]

一

威尔士——这个大不列颠西部地区，在这个剧变的世纪中为了保持自己的民族特性在进行着日益艰难的斗争。对英格兰的经济依赖、城市化在这个曾以农业为特征的社会里的扩张以及传达工具所达到的深远效应汇成了浩浩潮水，冲刷着威尔士的民族传统。从6世纪行吟诗人塔利辛（Taliesin）就已开始的威尔士文学传统已经暗淡下来，威尔士语言的优势明显地被英语所代替，极少量仍用威尔士语进行的创作缺乏生气，不是冗长沉闷，就是矫揉造作。在这种情况下用英文创作是获得广泛承认和国际声誉的最佳途径，因此而有盎格鲁威尔士文学。它的作家们大都出生于南威尔士、东部英格兰，以及一些英格兰化最彻底的城市和工业区。他们虽然大多数生长于讲威尔士语的家庭内，或多或少地受过威尔士传统文化的熏陶，但是为了寻找出路，不少人离开了生养自己的故土，迁徙英格兰以求创作事业的腾达。诗人迪伦·托马斯这样陈述他离开故土的原因：

> 我是威尔士人，但并不居住在自己的国家里，这主要是因为我要吃饭，喝酒，要穿衣，还要有栖身之地，可是在威尔士一个作家搞不来面包黄油……

20世纪初脱颖而出的作家中，最突出的是阿瑟·梅琴（Arthur Machen，1863—1947）。他不仅是位小说家和散文家，同时也是20世纪哥特式科幻小说的先驱。他的作品大都是对在威尔士度过的童年时光的回忆。像托马斯·哈代一样，梅琴对精神的力量和农村的传统遗风最

为敏感，他的幻想往往盘旋在中世纪的英格兰和威尔士的古堡、郊原的上空。他的自传体幻想作品《梦岭》（1907）常在读者心中勾唤起古罗马的堡垒和威尔士的神秘传奇，甚至他的一些以伦敦为背景的作品也具有浓重的浪漫色彩和对工业革命以前那些岁月的怀恋。他的重要作品还有《恐惧》（1917）、《往事》（1922）等。

另一位世纪初的盎格鲁威尔士作家是出生于威尔士蒙马斯郡的威廉·亨利·戴维斯（William Henry Davies，1871—1940），这位诗句简洁悦耳的盎格鲁威尔士诗人一生放浪形骸、浪迹天涯。他的诗歌集有《灵魂的毁灭者和其他的诗》（1905）。他的最优秀的散文作品是由萧伯纳作序的《超级流浪汉的自传》（1908），作品生动地描写了他做流浪汉和乞丐时的生涯。

20世纪前叶，已经成名的盎格鲁威尔士作家还有爱德华·托马斯、卡拉多克·埃文斯等。他们大都在早期对威尔士持有一种冷漠感，常常用讽刺的语言挖苦威尔士的传统。

盎格鲁威尔士文学创作的鼎盛时期是20世纪20年代到50年代间，在这一时期威尔士的本土上出现了两种有助于文学繁荣的期刊《威尔士》和《威尔士评论》。这两本期刊持有共同的信念，力求描绘出南威尔士的工业以及农村生活的衰朽没落。第二次世界大战的爆发用硝烟和炮火造就了一批杰出的作家，他们无暇用小说这种形式来表现战争的残酷、发泄他们的愤怒；他们写诗，诗行间浸透了他们有些绝望的泪水。阿伦·刘易斯（Alun Lewis，1915—1944）便是这些战争诗人中的一个。他的全部作品都是关于他在第二次世界大战中的经历的，著有诗集《破晓进攻》（1942）和《哈！哈！吹起军号》（1945）等。这个时期英国文坛上出现了一名怪才，他的诗歌作品同他的言行一样惊世骇俗，很快便在诗歌界中取得了先导地位，在很大的程度上影响了和他同期以及在他以后的一大批作家。这就是迪伦·托马斯。他的诗歌是“从黑暗走向光明的斗争的记录”，充满了对生与死、人类与自然、爱情与宗教这一系列重

大问题的痛苦的探索。

第二次世界大战结束后，人们的信仰早已在战火中毁灭，今天和明天都意味着混沌茫然，越来越多的人开始回顾童年时的日日夜夜，童年时畅游过的山岗和草地都成了他们作品中绝好的题材。R. S. 托马斯和格温·托马斯成为继迪伦·托马斯之后最负声望的盎格鲁威尔士作家，前者是诗人，后者是小说家。他们把作品的背景放在威尔士，写的是当地人的思想感情，格温·托马斯进而描述威尔士工人阶级的斗争，威尔士文学重新显示了生气。

二

迪伦·托马斯（Dylan Thomas，1914—1953）着重写毁灭，又将毁灭与创造相统一："时光赐我青春与死亡。"他的作品大都围绕着死亡与生命、衰老与成长、自然与人类的有机结合。托马斯不同于莎士比亚，为了能够洞察人生及社会，便立足于"现在"的峰巅去透视"过去"，又站在"未来"的绝顶去了察"现在"，假借这种超然的距离感，来滤去无论是"过去"还是"现在"所积存下的一切杂物，将人生和社会的意义披展开来。托马斯的影子倒是和19世纪英国浪漫主义的先驱威廉·布莱克重叠交合了，他们各自隐居于自己的作品中——其作品本身便是人类生存的状况，力图用字母符号再现具体形象的人生、社会及自然，并于其中的纷繁中寻找自我，从而来最终完成并实现自我。他们把莎士比亚的那种超然的距离感留给了不同时代的读者，任由他们去过滤，撷选精华。

如果说数千年来，诗人们不断地努力为了将肉体的感觉升华到灵魂，那么托马斯的诗歌所表现的是灵魂的印象转化为肉体感觉的全部经历。这一经历包括子宫里胎儿粉红色的潜意识，人的性欲冲动以及享乐主义的所有实践。

托马斯受到了超现实主义的影响。20世纪初，伴随着传统主义在欧

洲的衰落，超现实主义的风尚渗透了西方文学的各个领域。在超现实主义的显微镜里，所有传统的逻辑连贯已成了人们认识最原始价值的障碍。人们只能用自身所具有的最善辨别的直觉去透视周围整个宇宙的存在。弗洛伊德的潜意识学说和对梦的阐释为超现实主义提供了理论依据。人们开始认识到人的本性隐藏在各种复杂现象的背后，人在清醒时的思维只能停留在这些复杂现象的表面，被其纠缠，根本无法解释被复杂性所掩盖住的所有事物之间秘而不宣的统一。然而梦的潜意识以及人们毫无遮掩的内心独白却能披露人与宇宙、生存与死亡、成长与衰老之间的内在秘密。于是梦中不再受理智束缚的性冲动、死亡的迫近感，以及万物瞬息即逝感都成了超现实主义创作中不衰的主题。

对于20世纪初的诗人来讲，他们的宗旨便是跳出习俗与惯例的阴影，奔向新奇、细微的经验世界。在这个经验的世界里，高悬着一轮只有调动视觉、嗅觉和听觉——人所具有的所有感觉系统——才能感受到的太阳。托马斯的诗歌道路正是循着这轮太阳的无形轨道向前延伸的。

1934年，20岁的托马斯出版了第一部诗集《诗十八首》。在这些他的早期诗歌里，在字句的隐晦中我们已经可以透视其超现实主义的特征，以及乔伊斯、弗洛伊德和《圣经》对他的影响。这18首诗的主题并不复杂，大都是关于生命、死亡、性以及三者的统一。常使读者困惑的是他对词句独特的排列组合以及乍看起来荒诞却含深意的句式。诗人采用这样的语言无疑是在声明任何传统的、在人们头脑中根深蒂固的语言习惯都难以表达感觉世界反复无常、无从预测、甚至是反传统的经验。传统的语言模式只会给人们的头脑以一些旧的观念，而诗人所感受到的一切却是崭新的。托马斯用噩梦一般时而舒展、时而跌宕的语言描写在母亲子宫里胎儿的潜意识，揭示隐藏在“性”这块面纱后的人类生存的真理，又用他别具一格的反语言的语言来探索语言所难以表现的宇宙兴衰与人类生死的奥秘。这些主题所铺展的天地的确狭窄了些。然而真正的托马斯并没有被自己作品中主题的狭窄所限制，他所关心的并不是作品

的广度，而是主题的深度，是透过这些简单的主题去捕获更为透彻的思想。

我看见夏日的男孩在毁灭
荒秽了金色的田野
无意收获，将沃野沦为冻土
他们于僵硬的爱的冬流中
趁着热情引诱着姑娘
又将负重的苹果沉溺在潮汐中

这些愚蠢日光的男孩是凝结剂
使沸滚的蜂蜜变得酸腐
在蜂巢里拨弄着极寒的冰凌
阳光下他们的神经餐食着
一线线寒冷昏黑的疑虑
皓月在他们的空虚中化为乌有

我看见母胎中夏日的男孩
撕裂了子宫肌体的天气
虚幻的拇指分出白昼黑夜
冥冥中他们用太阳和月亮
季节的阴翳涂抹着他们的大坝
就像阳光染绘着他们谷壳般的头颅

（《我看到夏日的男孩子》）

在这首诗里，诗人体验到无所不在的死亡，然而他笔下描写的不是来世而是实实在在的宇宙。他对死亡这个主题的偏爱并非为了死亡本

身，而是因为死亡才可能复苏生命。这首诗中蓄含着这种相互对立的力量，它们的相互作用产生了积极的因素。所有事物都反映了宇宙间创造与毁灭、生长与消亡轮回的规律：毁灭是不可抗拒的，而生长和创造更是处处萌芽。诗中夏日的男孩就是这两种力量的统一。

托马斯以超现实主义的细腻然而奇特的笔锋打破传统的诗歌中的逻辑连贯，组合了一系列象征来表现生命与死亡的矛盾统一。诗中渗透着两组平衡而又对立的意象：“夏日”（“金色的田野”、“收获”、“沃土”、“热情”、“苹果”）象征着温暖富有的季节以及生长和收获；而“毁灭”（“荒秽”、“无意”、“冻土”、“沉溺”）却象征着与“夏日”相悖逆的因素。

在托马斯看来，世界上所有毁灭的力量都是相同的，是同样的力量摧残并毁灭了花朵及人类的生命。然而也正是这种具有毁灭性质的力量在不断加强人类与自然之间的纽带，使两者交融而不可分割：

> 通过绿色的茎管催动花朵的力
> 也催动我绿色的年华；使树根枯死的力
> 也是我的毁灭者。
> 我却无言奉告佝偻的玫瑰
> 同样的寒冬热病也压弯了我的青春。

生命与死亡是互相依赖的两个极点，它们不仅相互作用，而且相互转化。个人的生死与宇宙的兴衰息息相关，生和死都是一瞬间发生的。时间的本身是无时间性的，所以人类及万物的生命既是有限的也是不朽的：

> 在死亡的热汗中我梦想着我的初生
> 于吞食的大海两度沉沦，在亚当的

咸水里腐烂，直到看见
新人的力量，我寻找着太阳。

在诗集《诗十八首》里，尽管托马斯偏重死亡的主题，却并没有为死亡的无所不在而哀叹。虽然生命的成长意味着向死亡的迈进，但生命毕竟是生命，孕育生命的那一部分在完成了创造后已经积极地转化了。人活着就是为了更好地生活：

因为我们会像公鸡那样啼鸣，
吹还苍老的死者；而我们的霰弹
将猛击碟中飘出的意象；
我们在生活中将成为强者。
存活的人又将在热恋中成熟
歌颂我们不息的心灵。

（《阉人梦》）

诗集《诗十八首》发表后，有人注意到托马斯对性主题的偏爱。他是否受到当时风靡欧洲的弗洛伊德的影响？对此托马斯曾经这样回答：

我受过他的影响。所有被遮隐住的都应该赤裸裸地暴露出来。消除晦暗是为了净化……诗歌，作为对消除个人晦暗的记录，无疑要将阳光投在被遮隐已久的事物上，这样一来，便可以净化赤裸裸地暴露出来的东西。弗洛伊德投光照明了他所暴露的部分晦暗，诗歌已从那光明和暴露中获益甚多，然而这就更应该深入那些被净化了的裸露中去，深入依旧被遮隐着的因果中去。弗洛伊德没有认识到这一步。[2]

托马斯承认了，同时也否认了弗洛伊德对自己的影响。承认了是因为他接受了其对性与梦的阐述，否认则是因为他在诗中所描写的一切并

非是对弗洛伊德加以形象的诠释，而是在自我欲望的基础上对性及性与生命之间的关系作了进一步的探寻。他的探寻绝不是沿着弗洛伊德指定的方向展开的，而是和托马斯本人的肉体经历息息相关的。在此经历中，一切都是随欲望的高涨和跌落来决定的，“性”是人类生命的一大重要因素，是催动生命的力：

大腿间的一根蜡烛
温暖着青春精子又燃烧暮年的种籽；
那儿没有种籽游曳，
而星际人类的硕果永不衰老，
如无花果一般灿烂；
那儿没有蜡，而蜡烛生遍毛发。

……

而那圆圆孔穴里的黑夜
有如松脂的月亮，球体的极限
昼日点燃了骨骼；
那儿没有寒冷，而裂肤的狂风
脱去冬日的袍罩；
春天的薄雾垂悬在眼睑上。

这首《那儿没有太阳而日光喷薄》很好地运用了复杂的象征语言，从艺术的角度来表现性冲动的力量。为了表现青春与衰老以及“性”在其中所起的重要作用，托马斯铺陈了黑夜与白昼、冬天与阳春之间的对比，认为必须消除层层紧裹着灵魂的黑暗，让所有的一切都彻底地暴露在光天化日之下。在圆圆孔穴的里面是不可知、无意识的昏月，而外面却是悬

在骨骼上的真理和光明。托马斯的性的意象大都是围绕男性的，尽管这些意象非常雄壮、坚强，却总难免染上一丝悲剧的色彩。

胎儿出生前在母亲子宫里的潜意识是托马斯在其《诗十八首》中另一热衷的主题。他认为人类的传统观念绝对不会给人类带来任何真知灼见，反而只会造成错觉和误解。心理意识的压力和理念的阻碍全部被抛弃以后，人类才能真正地开始寻找自身存在的方式。《在我胎动前》便是一首描写潜意识的作品：

在胎动形成血肉以前，
用液态的双手敲击着子宫，
我飘荡无形如同柔水
那柔水凝成我家毗邻的约旦
我是麦尼莎的兄长
是生息蠕虫的姊妹。

……

我生自血骨鬼魅，
非人非鬼却是人之鬼。
我被一根死亡的羽毛击倒
我是生者活至最后
一丝呼吸，而这呼吸带给
我的天父他垂死基督的口信。
你俯拜于十字架和祭坛上
记念着我又怜惜着他
他以我的血肉筋骨为盔胄
又出卖了我母亲的子宫。

“所有被遮隐住的”确实被彻底地暴露了：降生前，在母亲的子宫里胎儿还处于意识的前庭，还没有进入“意识”阶段，所以此时他的本能冲动还没有受到压抑，所感觉到的一切都是最为真实的。母胎中基督凭着自由自在的本能冲动，用“液态的双手”和感觉预示他从出生到被钉上十字架的未来生活的全部经历。

这种把生理学、心理学和基督神话糅而为一是托马斯的拿手好戏，这样写出的诗视野较小，语言比较晦涩，产生不了传统悲剧的那种崇高壮观，但是无论是其意象还是其稍嫌晦涩的语言皆在读者心中生成了落地惊人的感觉：理念消失了，本能的冲动化为脱缰的野马，来去狂奔，把过去、现在和将来这根漫长的弧线彻底地粉碎，然后又将碎片聚集，填补进感觉世界的各个角落。

托马斯曾称自己的诗歌

> 是我个人从黑暗走向光明的斗争的记录……我的诗歌对别人来说应该是有益的，因为它记录了其他人同样熟悉的有关个人奋斗的经历。

1936年托马斯出版了第二本诗集《诗二十五首》，此集所收的作品大都为1934年后所作。诗人在这期间所迷恋的依旧是宇宙万物及生命的兴衰生死，不过此刻诗人笔下的宗教色彩较以往更加浓重。《圣经》里的许多典故成了诗人创作的素材：创世记，亚当、夏娃的伊甸园，原罪，该隐以及基督和圣母马利亚的传说。但是托马斯这位染有宗教色彩的诗人却是具有反叛特征的，而非因循宗教的旨义，歌颂万能的上帝，以求得灵魂的超脱。他笔下的《圣经》是个残酷、疯狂的传说，其旨义无情地破坏了生死兴衰的平衡：“你俯拜于十字架和祭坛上／记念着我又怜惜着他／他以我的血肉筋骨为盔胄／又出卖了我母亲的子宫。”基督在泣吟，上帝用基督的血肉做成了保护自己的盔胄盾牌，而让他当替

身去承受自己犯下的罪恶。最可恨的是他出卖了圣母马利亚的子宫，让这么一位伟大的母性怀上生来就要死亡、倍受尘世折磨的胎儿。

我们称托马斯为宗教诗人，正是因为他的诗中渗透着宗教的敏感。但是不同于其他的宗教诗人，他并不十分虔诚；诗中也没有多少玄学和神秘的成分。他通过宗教表现了渎神的存在感，有时他强烈地感受到宇宙万物乃是统一的整体存在，但这种统一并非归根于万物之灵——上帝及其圣子基督。托马斯并不是通过上帝来解释宇宙的，他无视基督教徒眼中上帝的万能的力，而认为万物的运动、生成、毁灭的原因是在于潜意识的情况下性的一切活动。他在诗中所颂扬的是万物的创造、特别是人类的生存。他从世界和人类的身上窥见到比世界和人类更为神圣的爱的力量和创造，同时也看到了比世界和人类更为可怕的死亡的力量和毁灭。冥冥宇宙中，死亡的力量和爱的力量汇合交织，从这个统一体中新的生命经历过苦难折磨后相继诞生。

托马斯的全部宗教诗中最为著名的是《耶稣被钉死在十字架上》：

这是山顶的磔刑，
时间的神经浸在醋中，绞架的坟冢
涂满鲜血有如我泣哭的闪亮荆棘；
世界是我的创伤，上帝的马利亚在忧伤，
像三株树样弯躬着，小鸟一样的乳房
长长伤口的女人带着扣针垂泪。
这是天空、杰克基督，每一个快乐的角落
在迫于天命的铁钉中驱赶着
直到从我们的双乳间，从极点到极点
三色虹环绕着蜗牛催醒的世界。
……

爱的生命是基于性的死亡，圣母马利亚承受着一切对夏娃的惩罚：不仅要遭受孕育生命的痛苦，还要为后代的死忍受巨大的折磨。马利亚不仅是耶稣也是上帝的母亲，是生命创造的源泉。世界的创伤，儿子被钉死在十字架上的惨景都是她心头永不能愈合的伤口。基督被钉死在十字架上后，马利亚便完成了自己俗世的形象，不再是生殖力和创造力的象征。马利亚促使人变为神，有限转为永恒，在她的悲剧中“性”升华为一种永恒荣耀的象征。

1937年左右托马斯渐渐远离《圣经》的典故和背景，也许是因为诗人发现过多的圣经典故会毁坏诗人的想象力和构思吧。《诗二十五首》里《死亡也一定不会战胜》、《那只签署文件的手》（*The Hand that Signed the Paper*）皆是语言明快、意象清晰而宗教色彩浅淡的好作品：

他们虽然疯狂却定会清醒，
他们虽然沉沦却定将复生，
情人虽然会泯灭但爱情一定长存；
死亡也一定不会战胜。

（《死亡也一定不会战胜》）

那只签署文件的手毁了一座城市；
五个大权在握的手指扼杀生机，
把死者的世界扩大一倍又把一个国家分成两半，
这五个王置一个王于死地。

……

那只签署条约的手制造瘟疫，
又发生饥馑，飞来蝗灾，

那只用一个潦草的签名
统治人类的手多了不起。

五个王数死人但不安慰
结疤的伤口也不抚摸额头；
一只手统治怜悯、一只手统治天；
手没有眼泪可流。

（《那只签署文件的手》，巫宁坤译）

这是诗人对于在那法西斯势力横行、英国统治阶级对希特勒之流大搞绥靖政策的年头慕尼黑协定之类的“文件”的抗议。他那特有的意象和韵律使得这抗议异常地醒目有力。

《诗十八首》和《诗二十五首》，这两本托马斯早期出版的诗集代表了他诗歌创作的峰巅。他的一些最优秀的作品都是在这个时期完成的。评论家认为只有处于青春期情绪极度波动的青年人才能如此形象生动地渲染出感官的感受。在这个时期肉体经验的诱惑力要远远地超出理性的经验。往往创作的主题和围绕主题的意象的选择和铺陈都是以这种青春期的情绪波动为中心的，在这种波动中诗人又糅合进宗教和哲学的冥想。托马斯无意中为读者设立了一道道障碍，他的肉体感官的经历都是独特的，非他莫属的。他要求读者彻底地遗忘自己的感官经历，赤裸裸地走进诗人的感官世界去体验他那令人沉醉又令人迷惑的情绪。

第二次世界大战爆发后，托马斯由于身体欠佳，没上前线服役。这期间他生活在伦敦，为英国广播公司服务，当播音员。残酷的战争在很大程度上影响了托马斯的创作。虽然他没有像与他同期的战争诗人那样，翻滚浴血在硝烟炮火的战场上，亲身体验血肉飞溅的屠戮，但后方发生的一切：空袭、火灾，像魔鬼一样张着獠牙啮食着他诗歌敏感的神经。面对这种残酷的现实，托马斯开始借助诗歌发泄他的怨怒，战争成

了他诗歌的主题。

1941年7月诗人创作了《拂晓空袭中的百岁死者》，1944年完成了《空袭后的追悼》，第二年又完成了另一首著名的哀诗《拒绝为死于伦敦大火中的孩子哀悼》。

这些诗作各从侧面反映了诗人对战争，以及战争带来的灾难的态度。战争这个主题拥有众多的读者，托马斯在表现这一主题时，诗风更易，令人耳目一新。《拒绝为死于伦敦大火中的孩子哀悼》是托马斯最优秀的作品之一：

> 孩子之死的威仪和炽烈。
> 我不会去屠杀
> 相伴着严峻真理的人类
> 也不会再为
> 天真和青春悲悼
> 去亵渎呼吸的驻地。

“我直到死也不会为这个死去的孩子说一句哀悼的话，流一滴悲伤的泪”，而诗人在拒绝为这个死去的孩子悲伤的同时，却用了激动的语言，悲伤哀吟不已。这首拒绝哀悼的诗成为一首地地道道的哀诗。

诗人认为如果自己为这空袭中死去的孩子悲哀、痛苦欲绝的话，那么他自己便成了凶手，又一次屠杀了这孩子，因为人类现有的语言文字都不够神圣，难以表达这种哀痛，反而会亵渎人类真挚的情感。

他在最后一段进一步解释了拒绝为死去的孩子悲哀的原因。大地敞开尘土和不朽的怀抱，像一位老友、又像一位慈祥的母亲一样迎接着孩子。这里不是基督教的天堂。诗人以讽刺的口吻，向人们说自己绝对不会哀怜孩子之死；孩子是应该死的，也只有丧生才是逃脱死亡的最好方式，因为“一旦丧生，便不会再有死亡”。

他的另一首诗《空袭后的追悼》同样表现了战争所招致的灾难：

我自己
悲悼者们
悲叹
在那燃烧成坚忍死亡的街道
一个出生几个小时的婴儿
张着皱折的嘴巴
被烧焦在坟墓黑色的胸膛上
母亲在挖刨着，揽了一怀火焰。

1946年托马斯收集了在大战期间的作品，出版了一本题为《死亡和出场》的诗集，上面我们所提到的三首都被收了进去。从《死亡和出场》一集中所收诗作的创作风格来看，托马斯的作品无疑是在日趋明朗，作品的背景也更为现实，所呈现的世界和事件都是读者亲身体验过的，摆脱了早期诗歌虚幻迷离的色彩。正如托马斯自己所说：

> 绝对不可能把一切都说得太清楚。我现在正努力写得更加明朗；起初我认为给读者留下声音和感情的印象，让诗的含义以后再渐渐渗透就够了。可是自从我在电台播音，朗诵别人和自己的诗歌作品以来，我感觉到最好是让读者在读第一遍的时候便能捕捉到作品的含义。

《死亡和出场》可以被认为是托马斯诗风的一个转折，这个诗集里所收的作品含有很强的个人感情色彩，意象不再像以前那样怪诞，令人反复琢磨方得其解。从《拒绝为死于伦敦大火中的孩子哀悼》和《空袭后的追悼》这两首诗，我们可以看到诗人的确实现了自己的愿望：使读者在读第一遍时便能捕捉到作品的含义。

《死亡和出场》除了选收了托马斯在1941年到1946年间创作的有关“战争”、“忧伤”的作品外，另有八首诉说对童年怀恋的作品，如《公园里的驼背人》、《十月的诗》、《生日之诗》、《冬天的故事》和《羊齿山》。在这些作品中诗人所表现的是欢乐与忧伤交织的情感。像华兹华斯和布莱克一样，托马斯认为童年是人生中最天真、斑斓多彩的时光；孩子们无忧无虑，处于无意识的状态，他们对自然的细微变化最为敏感，最接近于自然。然而随着年月的流逝，孩子们从天真走向复杂，自然所赋予他们纯洁心灵的天性日益衰亡泯灭：

接着醒来，田野，如天涯流浪
一身白露归来，肩负雄鸡：日光
　　晃晃，正是亚当夏娃，
　　　　云拢天聚
　　那一天太阳初圆。
这固然是那束朴质天光诞生后
在最初旋回的地方，入魔的群马撒蹄
　　奔出嘶鸣草绿的马厩
　　　　狂驰向无边的草原。

我无忧无虑，在羔羊白茸茸的日子里时光拉着
　我手的阴影
蹿上拥挤着成群燕子的阁楼，
　　月亮升起悬照
　　　　从不驰向睡眠
　　我应听见他在高高的田野飞翔
醒来却见那片原野逃离了没有孩子的土地。
啊！在他的柔情中我正青春欢畅，

时光赐我青春与死亡

尽管在铐链中我如海样歌唱。

在这首《羊齿山》中，诗人徜徉流连的自然山色都取材于诗人童年生活过的地方：南威尔士的斯旺西。托马斯笔下的自然并不带有华兹华斯那种虚幻飘渺、若梦若醒的色彩，诗人也没有把自然推崇为人类灵魂的主导者。在托马斯的眼中自然山水是人类生命的对照物，而宇宙间存在着一种至高的力量统治着这两个对照互映的有机体。天地间万物都随时光的倏忽迅逝而消亡，这是不可抗拒的规律：人类在这兴衰中失去的不仅是生命，而且也失去了往昔的天真单纯，在尚无自觉意识生成的时光，人是自然整体中难以分割的一部分，他寻找自己的影子就像在寻找山间的狐狸和钟声飘逝的去向。

在成年人的生活中，往往会突然出现一个神圣的时刻：无忧无虑的童年时光跃入眼帘，依稀可辨——水鸟、小城、迷雾。人的生命得到瞬间的升华。《十月的诗》和《生日之诗》便渲染了这种生命的升华和刹那间的返璞归真：

这是我进天堂前的第三十个年头

醒来从熙熙港湾和毗邻的树丛

从贻贝潜伏和苍鹭

盘旋的海滩

听到黎明在召唤鼓动

海水的祈告声，海鸥和白嘴鸟的鸣叫

扬帆的渔船撞击在网织的墙上

我独自起身

那一瞬间

踏着沉睡的小镇启程

……

诗歌是语言的精华，托马斯在创作中很注意诗歌语言的应用。他所用的词句很平常，并不诡奥，而荒诞感是在词句的组合排列中产生的。托马斯很像乔伊斯，将语言的结构建筑在感觉的基础上，其生命力仅限于作品本身。1934年10月，托马斯在《新诗歌》上曾写道：诗歌创作是“一项肉体和精神的重任，即去组合一组无懈可击并具有运动中心的词汇”。然而许多评论家对他的这种语言的革命怀有疑问。约翰·贝利说：

> 我们还难以判定是否语言本身能在托马斯先生的尝试中胜任，同时我们还说不清是否读者的意识能适应这种诡怪多变的语言现象和这种多样性的词句刺激。

至少贝利本人给了肯定的回答：“也许能吧！”

随着时间的流逝，当读者逐渐掌握了诗人运用语言的方法，“诡怪多变的语言现象”会日益变得容易驾驭，而“多样性的词句刺激”也不再会使读者惊恐悚然。托马斯诗歌中的每一个意象都应该被视为一个单独的、具有独特内在逻辑的词句结构。读者应将其字面的叙述与词句结构的中心象征寓意结合起来，从更高的层次对意象作语义和象征的剖析：

> 我的诗需要一系列意象，因为诗的中心便是系列意象的组合。我创造一个意象——尽管“创造”这个词不恰当；也许是使一个意象在我的激情中生成，而后赋予其我所具有的才智与批判的力量——让这个意象催生另一个意象，并使其与最初的意象相冲突，让第三个意象生成于这前两个意象之中，再产生第四个矛盾的意象。让这所有的意象在我所定下的范围内冲突抗衡，每一个意象都有自我毁灭的因素。我的辩证法——我的理解——为不断地建立又摧毁具有创造、毁灭力的中心种籽的意象。

这便是托马斯为读者提供的理解自己诗歌的方法论。当然，我们也应该看到他的这种构词和创造意象的方法如果过于反复运用，很自然会日益失去其独特性。

托马斯的诗歌向读者披露的不是自我发现的结果，而是自我发现的过程。读者从他的作品中不仅能读到诗人的彷徨无措，而且能发现诗人否定自身的各个细节。《耳朵在塔楼里听到》这首诗表现的是诗人在反复思考着是否该摆脱纯个人的世界，而进入客观的社会生活。诗人并没有在作品中作出最终的决定，两种倾向是平衡的，都有很大的可能性：

耳朵在塔楼里听到
风像一团火样飘逝，
眼睛在这个岛上看见
船只起锚驶离海湾。
我是该奔向那航船
黑发中卷着狂风，
还是孤独地呆到死去
不去欢迎任何水手？
船呵！装载的是毒药还是葡萄？

1953年秋，当托马斯第四次访问美国期间，因酒精中毒于11月9日死去。“太骄傲了，以至于不屑死去。”（“Too Proud to Die”）可他毕竟死了，年仅39岁，把自己的希望和骄傲留给了后来人。

迪伦·托马斯主要是一位抒情诗人，但是他的散文作品也构成了他全部文学创作的一个重要部分。他的早期散文创作，如收在《爱的地图》（1939）里的七个短篇，描绘了一个敏感的年青人独特的内心世界，充满了梦幻的色彩和抒情气息。1940年托马斯出版了他的自嘲性的半自传体小说集《艺术家作为一条小狗的画像》，别具匠心地在书名上

模仿乔伊斯的自传体中篇小说《青年艺术家的肖像》。早在1933年，在给一个朋友的信中，托马斯曾经提到过“要像一条小狗一样跳入你自己的海洋”。在《艺术家作为一条小狗的画像》这本短篇集子中，托马斯完全跳进了他的童年记忆的海洋。写“一本关于威尔士的书……一篇我在一些人物中间和在一些地方的个人历程的记载”是托马斯长期以来的愿望，不难看出这本短篇小说集中所收的作品大都是以他的故乡斯旺西和卡马森为背景的。在这些作品中，他摒弃早期创作中的超现实主义的笔法，语言流畅、质朴无华，形成了独特的散文创作风格。

1939年托马斯曾经提到过：自己生活过的故乡人民需要一出属于他们自己的戏。在这前几年，托马斯还曾想过写一本纯威尔士的《尤利西斯》，反映威尔士一个小村庄24小时内的生活变化。这个愿望在广播剧《奶树林下》（1954）里得到了实现。剧在托马斯去世前一年完成，剧中既没有戏剧结构层次，又没有人物之间的戏剧性的矛盾冲突。相反，剧中的人物——一群居住在叫做拉里古勃的海滨小村庄里的人们——在一天内各自倾诉内心的秘密。这种掺杂着幽默、情感和淫猥的言辞的技巧是模仿乔伊斯的《尤利西斯》的，但又有很大不同，即剧的大部分是用韵文写的，实际上是一个诗剧。剧的构思起于这么一个念头：监察员去走访一个村庄，由于这个村庄失去了理智而下令将它封闭起来，以免传染整个世界。然而最终这个村庄成为这个疯狂的世界里唯一幸存的头脑清楚、幸福欢乐的地方。剧中人物伊莱·詹金斯这么说道：

> 我们生活在奶树林下的人们
> 并不是绝对的邪恶、绝对的高尚，
> 我知道，你是第一个人
> 看到了我们高尚而非邪恶的一面。

从上可知，托马斯在小说和剧本写作上也有独特的建树，发扬了威

尔士民族的想象力，成就是巨大的。1953年他以39岁的青春年华像流星一样陨灭了之后，作家安东尼·伯吉斯写道：“托马斯的早逝使文学失去了一位重要的诗人、优秀的散文作家和有远大前途的戏剧家。”[3]

三

当代威尔士另有一个重要诗人，他就是罗纳德·斯图尔特·托马斯（Ronald Stuart Thomas，1913—）。他出生比迪伦·托马斯早一年，但是成名晚得多，到了50年代中期才引起英格兰文坛的注意。到现在则大抵留心英国诗歌的人都知道他了，并且有了不少崇拜者，评论界也认为他有当代别的诗人所缺乏的可贵特点。

这两位托马斯都写诗，然而诗的内容和写法却大为不同，形成对照。迪伦属于古代行吟诗人传统，又采取了超现实主义的手法，将宗教和潜意识特别是性意识结合在一起，诗中意象奇崛，联想突兀，在可解不可解之间，然而色彩神奇，节奏如唱歌如念符咒，自有一种叫人入迷的力量。R. S.托马斯恰恰相反，他的语言朴素，内容也实在、具体，不作任何浪漫的姿态，却写出了真正的威尔士。

这是他笔下的威尔士风光：

住在威尔士会感到
黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒，
染红了纯洁的河水
和所有的支流。
也会感到
盖过拖拉机的吼声，
和机器的低哼，

在森林里有战斗，

响鸣着疾飞的箭矢。

你不能活在现在，

至少在威尔士不能。

语言就是一个例证，

那柔和的辅音

听起来很奇特。

深夜黑暗中有叫声，

是枭鸟在对月亮说话。

还有黑影重重，像是藏着伏兵。

蹲在田野边上不出声，

威尔士没有现在，

也没有将来，

只有过去，

一些脆弱的古董，

风雨侵蚀的高塔和堡垒，

连鬼都是假的；

倒塌的废石场和旧矿洞，

和一个无精力的民族，

由于近亲繁殖而衰弱不堪，

在一支旧歌的骸骨上捣腾。

（《威尔士风光》）

而人呢，请看他写的一个农民：

他名叫泼列色启，不过是一个

威尔士荒山中的普通人，

在云山深处养几只羊；

碰到剥甜菜，他把它的绿皮

从黄色的菜筋削掉，这时他才

露出得意的痴笑；或者使劲翻土，

把荒地变成一片土块，在风里闪光——

日子就这样过去。他很少张口大笑，

那次数比太阳一星期里偶然一次

穿过上天的铁青脸还少。

晚上他呆坐在他的椅子上

一动不动，只偶尔倾身向火里吐口痰。

他的心是一块空白，空得叫人害怕。

他的衣服经过多年流汗

和接触牲口，散发着味道，这原始状态

冒犯了那些装腔作势的雅士。

但他却是你们的原型。一季又一季

他顶住风的侵蚀，雨的围攻，

把人种保留下来，一座坚固的堡垒，

即使在死亡的混乱中也难以攻破。

记住他吧，因为他也是战争中的得胜者，

星星好奇地看他，他长寿如大树。

没有一点儿美化，诗人是完全不带任何幻想来看威尔士的现实的，包括农村里两代人之间的潜在的仇恨：

佃户们

这是痛苦的风景。

这儿搞的是野蛮的农业。

每个农庄有它的祖父祖母，
扭曲多节的手抓住了支票本，
像在慢慢拉紧
套在颈上的胎盘。
每逢有朋友来家，
老年人独占了谈话。孩子们
在厨房里听着；他们迎着黎明
大步走在田野，忍着气愤
等待有人死去，一想起这些人
他们就像对所耕种的土壤那样
充满了怨恨。在田埂的水沟里
他们看自己的面容越来越苍老，
一边听着鸫鸟的可怕的伴唱，
而歌声对他们的允诺却是爱。

这最后一行是讽刺之笔：人们告诫年轻人要爱长辈，实际上他们却只有恨——巴不得这些老家伙早死！而这当中的主要原因是为了财产。

也许这强烈的仇恨是一种现代感情，也许这本是古老的感情，只不过过去隐藏在心里现在不怕公开了，那么这后者也是一种现代趋势。R. S. 托马斯毕竟是一个现代诗人，他笔下的威尔士并非所谓“永恒的威尔士”，它也在变，在表面的停滞之下缓慢地变着：

农　村

谈不上街道，房子太少了，
只有一条小道
从唯一的酒店到唯一的铺子，
再不前进，消失在山顶，

山也不高，侵蚀着它的
是多年积累的绿色波涛，
草不断生长，越来越接近
这过去时间的最后据点。
很少发生什么；一条黑狗
在阳光里咬跳蚤就算是
历史大事。倒是有姑娘
挨门走过，她那速度
超过这平淡日子两重尺寸。

那么停住吧，村子，因为围绕着你
慢慢转动着一整个世界，
辽阔而富于意义，不亚于伟大的
柏拉图孤寂心灵的任何构想。

那挨门走过的姑娘就是变的象征——她的速度“超过了这平淡日子两重尺寸”，而最后一节则意境突然放大：围绕着这小小村子有一整个外面世界在慢慢转动，一个超过哲学家所能构想的“辽阔而富于意义”的现实世界。

这个现实世界，R. S. 托马斯并不喜欢。商业化更是他所反对的时代趋势：

时　代

这样的时代：智者并不沉默，
只是被无尽的嘈杂声
窒息了。于是退避于
那些无人阅读的书。

两位策士的话
得到公众倾听。一位日夜不停地
喊：“买！”另一位更有见地，
他说：“卖，卖掉你们的宁静。”

诗人所难以忘怀的，还是威尔士民族的历史和传统。《家谱》一诗不过21行，却穿越了漫长的人类历史：

我是长长石洞的居住者，
洞是黑的，我在壁上用线条
画了牛。我的手最先成熟。

这是人类的开始，而最后的结局是：

我是新建城市的陌生人，
很快就花完了泪水的钱包，
于是塞进更实在的铜钱，

取自黑暗的来源。现在我站在
短短白昼的强硬光线里，
没有根子，却长了许多枝叶。

这所谓新建城市是指二战后出现于英国的“新城”（New Towns），是“福利国家”的产物，其中一排排水泥屋子，很快就变成了新的贫民区，人们彼此是陌生的，靠泪水赚来的钱经不起花，于是从“黑暗的来源”另找收入。这样的地方只有“短短的白昼的强硬光线”，“没有根子”，没有传

统。

同样的历史感使他写《塔利辛，1952》：

我曾是历史上的各类人物，
我感到世界和流逝的时间的神奇，
我看过邪恶，也看过阳光
赐福四月天空下无邪的爱。

塔利辛是古代威尔士的行吟诗人，据说在六世纪建立了威尔士文学传统。像许多传说中的英雄一样，他实是威尔士民族的集体象征，人们以为他曾目睹各时代的兴废大事，曾为魔术师、国王、逐臣，经验过人生的一切甘苦。R. S. 托马斯也是这样写的：

我曾是默林，在遥远的国家里
遨游于森林……

我曾是格林突尔，在无边的黑夜里
观测着星空……

我曾是戈隆维，不容于故土，
被赶到大海上去尝生活的苦味……

国王、乞丐、傻瓜，我全部当过，
知道身体的甜蜜，头脑的诡诈，
永远是塔利辛，我展示新世界的升起，
它倔强地美丽，为了满足心灵的渴望。

这是R. S. 托马斯站在1952年的台阶上回顾塔利辛过去多少世纪的变化得出的结论：不管怎样变化，内在的塔利辛是完整的，他追求各种经验，然而目的在于“展示新世界的升起”——历史感给了这位通常是苦涩的诗人以一点希望。

R. S. 托马斯是教士，职业的宗教人士，但他的宗教信仰是有过变化的。这在他的诗里也有反映。1966年写的《在教堂中》一诗有这样一段：

黑暗中再无声音

除了一个人的呼吸
他在向空虚
考验他的信念，把问题
一个个钉上无人的十字架。

这是来自他的教士生涯的实际感受。每当礼拜结束，教堂无人了，灯也关上了，他感到一阵空虚，于是对着十字架提出各种疑问。基督教新教的十字架是不同于天主教的，不把耶稣钉在架上，因而是“无人”的，现在却成了诗人把疑问集中的所在——只不过他用了一个令人惊讶但又完全是适合的形象：一个个“钉”在那里。于是“无人”也有了更深的含义：何止十字架上无人，也许耶稣基督已经根本不存在于人们心里了。

他经常同上帝进行着对话。有时候，他甚至像《旧约》中约伯那样质问上帝：

在你为我盖的
教堂里，你却向机器
屈膝

（《独白》，1972）

有时候，他听到了上帝的回答而感到宽慰：

宗教已完结。
什么将从新月的
身体里出现，
无人能说。
但我的耳朵听到了
一个声音说：为什么这么急，
凡人？连这些海洋
都受过洗礼。这教区里
有一个圣徒的名字，时间也无法
免去他的圣职。

（《莱恩之月》，1975）

经过疑问，证实，再疑问，再证实，诗人最后的决心是：

我孤独一人
立在一个转动的星球的表面。能做什么？
只能像米开朗琪罗的
亚当，把手伸进不可知的空间，
期待有接应的手来触碰。

（《门槛》，1981）

这向不可知的空间伸手是一个悲壮的行动，因为是伸向神秘莫测的洪荒，但是对于必有另一只大手来接应的信心鼓舞了诗人，使他感到他毕竟是有一种力量可以依靠的。

上面的例子都说明一点，无论写威尔士的地与人，还是写自己的宗教情感，R. S. 托马斯都是异常地真诚，不作任何伪饰。

他的诗歌语言也是相应地朴素。如果有任何一点玩弄词藻，卖弄技巧，那么效果就会完全不同。

然而他的诗里并不是没有艺术。朴素而不平淡，这当中就有艺术。

他能寥寥几笔就描出一幅饶有意味的风俗画：

晚上他呆坐在他的椅子上
一动不动，只偶尔倾身向火里吐口痰。
他的心是一块空白，空得叫人害怕。

又如：

很少发生什么；一条黑狗
在阳光里咬跳蚤就算是
历史大事。……

（《农村》）

他用的形象对内容十分贴切，但又常有令人吃惊之笔。上面提到过的把疑问“钉”上十字架就是一例。《威尔士风光》的开始是另一明显的例子：

住在威尔士会感到
黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒，
染红了纯洁的河水
和所有的支流。

这就不只使人吃惊了，而使人想到了暴力。同样有暴力威胁的还有前面引用过的：

扭曲多节的手抓住了支票本，
像在慢慢拉紧
套在颈上的胎盘。

（《佃户们》）

这就把“痛苦的风景”的实质形象地表达出来了。

还可举出一例，说明他的形象的特殊力量：

有些时候
一片黑色的浓霜笼罩了一个人的
整个生命，他的心吊在
骨骼的钟楼上，默不作声

（《钟楼》）

这里“黑色”、“浓霜”都是极普通但又富于情感的词，而“心吊在／骨骼的钟楼上”则是不经见的比喻，合起来造成肃杀可怖的效果，强调了他曾有过的绝望心情。这里的用词、形象和意境有点像17世纪英国诗剧中的某些段落了。

他写得异常简洁，但又能小中见大，于是而有从一个停滞的村子跳到转动着的外面世界的意境上的突然放大。我们已经提到过的亚当“把手伸进不可知的空间”当然是更惊人的放大，用意在把宗教信仰放在创造宇宙的大背景之内。

由于这一切，还由于他在节奏上有时采取霍普金斯式的“跳跃节

奏”，他的表面平静的诗行实际上是很有戏剧性的，朴素的语言实际上是充满强烈情感的。

他也有放松的时候，如这样讨论诗艺：

夜饮谈诗

“听着，诗应出之天然，
像花茎，以粪为肥，
在迟钝的土壤里慢慢生长，
终于成为不朽的美丽白花。”
“天然？别见鬼！乔叟怎么说的，
做诗需要长年的辛苦，
不辛苦诗就没有血液。
听任天然，诗只会乱爬，
像枯草一样无力，又怎能穿透
生活的铁壳！伙计，你得流汗，
得苦吟到断肠，如果你想
搭个楼梯接诗下凡。”

“你说这话
像是从来没有阳光突然照亮心灵，
使它不再在黑路上摸索。”

“阳光得有窗子
才能进入里屋，
而窗子不是天生的。”

就这样，两个老诗人

拱肩喝着啤酒，在一个烟雾腾腾的
酒店里，四周声音嘈杂，
谈话人用的全是散文。

诗写得自然、生动、跌宕自如，而最后忽来新意：诗的对手毕竟是无所不在的散文。

回头来看，迪伦·托马斯与R. S. 托马斯代表了当代威尔士诗的两个方面：一个色彩鲜丽，韵律迷人，联想丰富而奇特，是浪漫的行吟式的诗；另一个像经过多年雨水冲刷过的白石，用非常朴素的词句写古老而又有现代意义的题材，是沉思的诗，经得起一再重读。两人合起来，使威尔士的诗歌天才在20世纪得到了新的发展。

四

戴维·史密斯曾在一篇1982年发表的纪念文章中这样评价过格温·托马斯的重要性：

> 格温·托马斯在捕捉大多数威尔士人的经历的意义和重要性方面，超过了20世纪所有其他的作家。他的小说和剧本在风格上谨慎地摆脱了自然主义的风尚，形成了对工业化南威尔士的意味深长、并常带有毁灭性的评论，一生中他目睹了这个地区的文化从兴旺走向衰亡以至最终沉沦。

紧接着史密斯又说道：托马斯绝不仅仅是一位“地方主义的小说家”，他的主题尽管有着浓重地方色彩，但却总是围绕着“挣扎出人类困境的全体人类”——托马斯的作品在美国的空前成功证实了这一点。

托马斯大部分小说的主题和背景都有关30年代到40年代的威尔士朗达山谷。然而尽管他的作品有着如此统一的背景，他的小说在风格和形

式上丝毫不见任何胶柱鼓瑟的痕迹。他主要是位幽默家，其次才是讽刺家，他的所有作品都浸透着他对工人阶级的理解和同情。他笔触幽默，嚎头迭出，而这些幽默感又是从他对社会邪恶的无限愤慨中产生的。对于威尔士，他有自己的切身体会，其中不乏令人激动的快乐回忆，但总的感觉却是一片混沌黑暗。正如他在他最后的一出广播剧《忧郁的执火炬者》中所表明的那样：威尔士人似乎“喜欢失败”，因为他们是忧郁的、焦虑的、痛苦的执火炬者。

托马斯性格及其创作的两重性集中表现在临去世前两个月在病榻上口授的一封信中：

> 如果要一篇关于我自己的文章，那么我认为最重要的便是去研究环绕着我那有关生命的中心幻象的乌色黑圈……那将开怀大笑的天生本能变成失望主题的邪恶奇迹使我迷惑了。换句话说：我们回复了古老威尔士的精神变态，而这精神变态集中了布道者显而易见的痴呆癫狂和采矿工人阴郁悲惨的散光乱视。

格温·托马斯（Gwyn Thomas，1913—1981）生于朗达山谷的波思，在全家12个孩子中他排行最末，他的父亲是个出生于美国的煤炭工人，母亲在托马斯年仅六岁时“由于生育太多”，加上她为矿工做油布的“小棚子里空气污染”，积劳成疾，不治而死。尽管托马斯家境贫苦，可他的学业却取得优秀的成绩，在波思中学获得了奖学金进入牛津大学专攻西班牙语。

有关这一时期的生活，托马斯写了不少自传体的作品，经常将痛苦的贫困转化成闹剧和杂耍剧场里的滑稽台词。小说《几个选择好的出路》（1968）主要是关于“贫困所具有的腐蚀性的分裂，自我重要性，对得势者的无视，对各种引不起重视的努力的失望，学术思想的沉闷”，并包括不少幽默的片断。对托马斯在大学期间生活的最好的写照无疑是收入麦克·克蒂芬斯编的《威尔士艺术家》（1971）一书中的一

篇他写的短文。他写在牛津读书期间，经济经常拮据，孤独寂寞，郁郁寡欢，常有一种被社会抛弃的感觉。同时他还记述了1933年他离开牛津去马德里大学的六个月间是如何寻找创作的主题的：

> 西班牙弥补了我在牛津所感觉到的受到了腐蚀的人性。游荡徘徊于阿斯图里亚斯的谷壑间，以前我在蜿蜒的山腹间和小伙子们闲聊时产生的信念更加坚定了：即独特的幽默风格有待于开创在有社会觉悟、政治敏感的工人阶级、广大的选民、那些用锐利的冷嘲在改变我们大家命运的人和那些掏尽腰包才能买上一条鱼但却拥有黄金前程的人们之中。

1938年，托马斯和艾伦德结婚，同年搬往曼彻斯特，在国会“社会服务”部门做教育官员，可他并不喜欢这项工作，所以在1940年转到卡的干镇的学校里教书。1942年，他又转到南威尔士的巴利中学任教，并在那儿呆了二十多年，直到退休才结束他身兼作家和教员的“冒险的双重身份”。

> 教书给我带来了无限的欢乐和丰富的营养……学校为我提供了无可比拟的创作背景。教室里那帮厚脸皮的孩子帮助我减掉了一些从小便笼罩着我的那种漫长的虚无飘渺的感觉……

1940年，托马斯开始着手创作《何处托放我的怜悯》，同年完成了《阴郁的哲学家》。然而这两部作品都是在第二次世界大战结束后才得以发表的。它们已露出了他后来的创作风格的端倪：语言流畅，想象力丰富。

托马斯小说创作的一大特点便是作品里有一群叙述人；一群收入仅敷支出的工人在工人协会、意大利咖啡馆、电影院、甚至街头巷尾相遇，共同讲述着他们的生活以及各自的社会观点。在《阴郁的哲学家》中读者最初接触到这群叙述人——“我们”。托马斯称他们为“我们这个

时代有社会觉悟的、政治敏感的工人阶级”。在描写这群人的时候，托马斯常常摒弃喜剧色彩极强的语言，而去采用令人难以忘怀的“雄辩”风格。书中有这么一段可以说明这一点：

> 你可以在一些博学的著作里读到有关贫困、压迫和人类受挫失败的故事，看到弱者被一帮愚蠢的家伙压榨折磨的悲惨景象，会感到你的大脑灼燎燃烧，但是在万籁俱寂的黑夜，坐在铁椅上冥想一下即将降临一位“愚蠢”的牺牲品头上的死亡，这位遭难者为了自己及其子女赢得符合文明标准的礼仪端庄，比起历史上倍受崇敬的狒狒们为了探查自己的王国、露天磨坊和煤矿，投入了更多的智慧、力量和勇气，而死去时却毫无功名，除了留下一片纷杂混乱的地狱外，没有任何可以目睹的建树，想到这一切，你的大脑所体验的要远甚于灼燎燃烧，而成为飞扬的灰色焦炭末。

在《孤独相对》（1947）中四个叙述人企图帮助爱上了一位当地浪子的不幸姑娘欧诺娜。小说的中心人物是欧诺娜的父亲莫里斯，格林·琼斯将他描写为“一个堕落的、被他生活其中的野蛮的社会和工业环境摧残了的低能儿”。琼斯曾把托马斯称为“我们中间一位脱颖而出的惊世天才”。他中肯地指出了这部小说的妙处和缺点：

> 小说中的叙述成分不仅仅是展示托马斯先生作为一个幽默家所具有的艺术趣味的托词……最主要的不足是作者有意造成的灰色和如裹尸布一般的结构特征，以及不愿从内在性格来区别人物，有时文笔啰唆冗长。作品的优点是幻象协调一致，具有开创作者自己天地的力量……以及基于严肃、令人难以置信的和不可调和的现实事物上的幽默。

《一切都背叛了你》（1949）是托马斯另外一本重要的作品，小说中的人物无论是在什么背景中都是轮廓清晰，言语幽默。有些评论家批评这部作品将19世纪的语言和思想现代化了。另有一些评论家接受了这种“时代错误”（anachronism），并把它看作是托马斯的一种写作技巧。

例如美国作家霍华德·法斯特将这部小说视为“现实主义和历史观点上的一大飞跃”。

《一切都背叛了你》描述的是蒙里的一座虚构的钢铁城市里所发生的一场暴乱冲突，它很像1831年在默瑟尔提德维尔发生的那场流产了的暴乱，由于它而促发了20世纪二三十年代间的朗达起义。用小说中的叙述人竖琴师的含糊的话来说，“一首崭新、宏伟的音乐”定会促发类似的、但一定会成功的事件。竖琴师休·利来到蒙里，想来劝说他的朋友西蒙·亚当斯（Simon Adams）离开这多事之地，和他一起回到北威尔士安宁的乡村居住。亚当斯是当地受压迫的钢铁工人的头领。渐渐地休·利受到了他的朋友的影响，同情心和愤慨与日俱增，最后终于放弃了自己中立的原则，加入了浩浩荡荡的工人队伍。在一次火炬示威游行中，钢铁大王潘伯利实弹镇压了工人的行动，亚当斯被枪杀，休·利侥幸逃过绞刑，最后离开了蒙里。

小说通过受压迫的工人和他们的压迫者的话语描写了蒙里的社会情况。面对压迫者和一群甘做其帮凶的社会残渣，工人的领袖西蒙·亚当斯所具有的“乐观的天真”使他没有看到压迫阶层邪恶的本性，并且阻碍了他在必要的时刻采取有效的行动。亚当斯的形象代表了以不同的形式反复出现在托马斯后期小说中的“失败了的领袖”这个主题。

格林·琼斯宣称：《一切都背叛了你》

是部渲染献身精神的感人至深的小说。它主要描写的是残酷、背叛、绝望以及失败。同用一阵哄笑来表现人类荒诞虚伪的作品《世界听不见了你》相比较，《一切都背叛了你》是一部悲壮的作品。但是作品中依旧存在着希望。书中的人物、话语及事态都有不少喜剧的成分。

这些特色使这部小说成为托马斯最优秀的作品之一。

50年代是托马斯创作的高峰：除去两部短篇小说集和12个广播剧

外，他还创作了六部长篇。其中的第一部《世界听不见了你》（1951）将背景置于30年代的朗达，由四个朋友做叙述人。小说包含了托马斯最阴郁、然而又是最可笑的喜剧成分，揭示了一对兄弟的毁灭——温和、无所希求的奥姆利和有抱负、前途无量的赫姆洛克。兄弟俩从北威尔士来到梅多·普罗斯派克[4]以求生计。书中奥姆利是所有的人戏谑的对象。小说的第一部分描述了兄弟俩在地主斯特朗的帮助下去开垦山边一片多石的土地，以求得安宁和暖饱，可到头来却被地痞葛辛所骗，新建的家园和开垦的土地被各种自然灾害所毁。葛辛这个人物，用罗格·斯蒂芬斯·琼思的话说，集中表现了托马斯的作品中可以看到的弱者的两大对头："有男子气的蠢人和节俭的食肉动物"。他是下层阶级最可怕的敌人，因为他本人便来自下层阶级，他懂得他们的痛苦，并因此而从中得利。

小说的第二部分进一步描写了葛辛是怎样控制住奥姆利，使其在精神和肉体上彻底地毁灭。小说的第三部分描写了奥姆利的小丑角色。这一部分的悲惨然而又无比滑稽的场面产生了一出令人落泪的闹剧。

这一时期，托马斯创作的另一部小说《领我们回家》（1952）情节很简单，但人物性格和喜剧场面却变化多端。

50年代初，一家地方报纸要求托马斯写一部关于学生的小说，为此托马斯于1953年完成了《欢嬉时的严寒》。作品反映了作者在中学教书时的经历。它的背景是第二次世界大战期间的一个春天，作者依旧以风趣的文笔来描写残酷的现实。作品的结尾又一次概括了托马斯全部创作的主题——不可避免的人类失败：学校的孩子们开始意识到那种田园的安宁恬静不过是一场幻觉，任何洋溢着人类欢乐的地方，都有一场严寒在悄悄袭来。

50年代的十年间，托马斯创作了《支持我的陌生人》（1954）、《爱人》（1958）等长篇小说。

50年代的结束宣告了托马斯长篇小说创作的终点。写完《爱人》

后，托马斯开始转向短篇小说和戏剧创作。早期小说中的手法和风格仍渗透着他的剧本。也许对托马斯戏剧创作的最好评价是伯纳德·莱文在《星期日时报》上发表的对托马斯最后一本剧作《破坏者们》的评论：

> 这是一部宏伟杰出的作品；稳健而丰富，多彩而灵巧，内容滑稽，追根寻底，刚强，枝节众多，明快爽人。总之：勃勃有生气。

作为一个小说家，托马斯发展了与其所创造的世界相适应的风格。他的世界是理性言语的，常缺少感官和形象的成分。他的创作离不开他的幽默和巧辩。斯蒂芬斯·琼思在企图解释托马斯混杂着无情嘲笑的怜悯时，发现他的作品具有一种“哲学的反省”。这种“哲学的反省”实际上是构成萨特、加缪、尤内斯库等存在主义的荒诞派作家作品的主要特征。作为教授语言的教师，托马斯也许很了解当代欧洲大陆的各种文学思潮，然而托马斯的幽默在更大的程度上是他个人经历的产物。

1981年，托马斯去世时，他的声誉建筑在两个带有讽刺意味的事实上：在创作中他是位道地的威尔士人，然而他的天才却在威尔士境外得到极高赏识。再者，尽管他是位无产阶级的小说家，然而文学评论家和读者所铭记的并不是他的社会激情和正义感，而是他别出心裁的奇想、独特的语言天赋和生生不息的幽默感。

对于托马斯的幽默感也作了评论，然而把它放在整个现代威尔士文化之内来考察的是马克思主义文论家雷蒙德·威廉斯。他指出当代威尔士社会有两个趋势：流动和重生，即或者脱离故土向外流动，或者留在故土保持和刷新独特的传统。第二个趋势在文化上表现为一种特殊风格：“生气勃勃的、嘲弄的、甚至鲁莽的风格，它在文学上的最好代表者就是那位卓越的小说家格温·托马斯。”[5]

有意思的是，威廉斯不仅爱好托马斯的小说，他自己除了写文论，也写小说，长篇就有两部：《边境》（1960）和《第二代》（1964）。

更后的小说家中，成就较大的是艾米尔·汉弗莱斯，他已经写了两部长篇，即《倾听和宽恕》（1953）和《琼斯》（1984）。

小说家之外，还出现了一群新的成就卓越的历史家，其主要人物是格温·威廉斯和戴·史密斯，他们都是主张重振威尔士当地传统的。这些事实表明：在经过英格兰文化几百年的侵蚀后，虽然威尔士语已经使用者不多，威尔士文化连同它的文学仍然在发展，其变化还有待继续观察。

注释

1 原《英国20世纪文学史》第14章《盎格鲁威尔士文学》。——编者注

2 迪伦·托马斯，见《新诗歌》1934年10月卷。

3 安东尼·伯吉斯：《英国文学》，伦敦：朗文出版社，1974年，第224页。

4 原文Meadow Prospect,意为有希望的草原。

5 雷蒙德·威廉斯：《我要说的话》，伦敦：哈钦森出版社，1989年，第61—62页。

20世纪中叶以后的小说[1]

我们在前面说过，20世纪文学的主要品种是小说。现在我们再来看看：世纪中叶以后的小说又呈现一种什么面目。

一

我们首先看到的是：现代派小说的衰落。

文学史上，试验性写作带来活泼生机，但一旦搞到极点，就又难以为继。乔伊斯的《为芬尼根守灵》把写作试验推到作家力所能及之极限，但也就到此为止，无人继续循那条路走下去。二三十年代现代派小说家在文坛上造成了一时声势，然而到了二战时期这派写法的小说已现衰势，世纪中叶以后则主要英国小说家几乎都回到现实主义传统，虽然也吸收了现代派的某些手法，或另有开展，如走所谓“后现代主义”的路子。

试验性写作当然并未绝迹。塞缪尔·贝克特在50年代写了三部长篇小说（《马洛伊》，1951；《马洛纳之死》，1951；《无名的人》，1953），合成一个三部曲，但它们是先用法文写的，后来才译成英文，虽有特色（都由内心独白构成，情绪是落寞、荒凉、怪僻的，颇多黑色幽默），但不比他的“荒诞派”剧本更有创新意义，或更有影响。另一个值得注意的小说家是克里斯廷·布鲁克罗斯。她用英文写作，但以法国阿兰·罗伯格里耶的“新小说”（Roman Nouveau）为范本，所作有《出去》（1964）、《这般》（1966）、《之间》（1968）、《通过》（1975）。她像乔伊斯那样搞文字游戏，但无乔伊斯的语言修养；在小说结构上接受索绪尔、罗兰·巴尔特等理论家的结构主义影响，后来又

把幻想发挥到科技小说的程度，试验虽多，也未造成大的影响。

还有别的方式的试验性写作，例如安东尼·伯吉斯的《带发条的桔子》（1963）[2]。在这里，作家为了描绘一群破坏性极大的少年流氓团伙，特别创造了一种俄文式的英文（叫做nadsat），作为团伙之间的黑话；又如他用贝多芬《英雄交响曲》的形式，在基调、节奏、速度上完全对应的方法写的《拿破仑交响曲》（1974），显示了他的另一特点，即他在音乐方面的修养。凡此都是试验，但他的小说本体仍用写实的叙述手法，不仅可以看懂，而且故事有一定的吸引力。这类局部性的试验在别人的现实主义作品里也可见到，但并非二三十年代流行手法的重复和模仿。现代派小说的整体影响已经大为减弱了。

不仅减弱，而且还引起了反感。艾米斯等“愤怒的青年”特别反对二战前讲究新派艺术和现代主义写作方式的布卢姆斯伯里团体。他们发泄愤怒的办法之一是故意写得灰色，在叙述技巧上完全回归平铺直叙的旧现实主义。这一趋势不限于小说，在戏剧上也出现了奥斯本以带嘲讽的写实笔法写福利国家里单调生活的舞台剧，在诗里拉金在用低调的平凡谈吐代替艾略特的精神苦闷和奥登一代的表面式的英雄主义，回归哈代的英国本土传统。

二

然而50年代以后的现实主义小说又有它本身的特点。明显的一点就是样式繁多。

一连串相继问世的长篇系列小说就是样式之一。其中下列各书引人注意：

C. P. 斯诺：《陌生人和兄弟们》（1940—1970），共11部；

安东尼·鲍威尔：《伴着时光之曲而舞》（1951—1975），共12部；

多丽丝·莱辛：《暴力的孩子们》（1952—1969），共5部；

伊夫林·沃：《荣誉之剑》三部曲（1952—1961）；

安东尼·伯吉斯：《马来亚三部曲》（1956—1959）；

劳伦斯·达雷尔：《亚历山大城四部曲》（1957—1960）；

奥利维亚·曼宁：《巴尔干三部曲》（1960—1965）；

奥利维亚·曼宁：《东地中海三部曲》（1977—1980）。

这些都是著名作家在二战后写的。

这类长篇系列小说或称“长河小说”（roman fleuve），首先在法国流行，创立者是巴尔扎克和左拉，所作如《人间喜剧》（91部）和《鲁贡玛卡一家人的自然史和社会史》（20部）都规模宏大，包罗甚广；后起的罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》系列写一个人一生的历程，范围就比较集中，篇幅也缩小到十部。英国的这类小说起自19世纪中叶的特罗洛普，所作“巴塞特郡小说”共六个长篇，都以一个地方为背景。20世纪初，出现了高尔斯华绥的写福赛特家族的历史长篇，其后又有艾维·康普顿伯内特突出一个家族中亲人之间的恩怨的一大系列。现在在50年代以后一个时期，康普顿伯内特的系列还在继续，又相继出版了上述八个系列，表明这类卷帙繁富的“长河”之作势头未减。它们的共同点是全采取现实主义的叙述方法，着重情节的开展和人物的描绘。

八个系列之中，伊夫林·沃与多丽丝·莱辛之作另有专节讨论，其余六系列按内容可分两类：一类写英国人在国外的经历，伯吉斯、达雷尔、曼宁之作皆是，都有一些异国风光，达雷尔笔下的亚历山大城尤见光彩；另一类主要写英国国内人与社会的不同方面，斯诺与鲍威尔两个系列便是。

鲍威尔的《伴随时光之曲而舞》长达12部，这个总题使人想起法国普鲁斯特的名作《追忆逝水年华》，但是除了同样写了岁月的消逝，艺术上没有多少创新，深刻也不如。这是因为全书虽有一个中心人物——一个出身中层阶级的文化人名叫詹金斯——他只是一个叙述者，只写他

观察所得，而他遵守中层阶级家庭教养所着重的“节制”，观察既是浅层的，感想也是浮泛的。他只是一面镜子，而不是一个人物。然而跟着他，读者也目睹了无数事件（包括西班牙内战、二战、战后的英国社会变化），认识了同他来往的三百多个各种人物，而且詹金斯的喜剧意识是强的，经常能在人物或情景的对比中看出滑稽或荒谬的地方。这些，加上作者擅长的群众场面描写，使得这部大书还有不少可读之处。

斯诺所作有一个很大的特点，即强烈的时代精神。《陌生人和兄弟们》的中心人物是路易斯·艾略特。他是全书的叙述者，同时也是参与者，而他参与过一些大事，如权力之争，既有剑桥大学一所学院里院长位置之争（《院长们》，1951），又有政府部门间的倾轧斗法（《权力的走廊》，1964）。《新人》（1954）处理了另一个当代重要题材，即在原子武器问题上科学家的良心与政府的决策之间的尖锐矛盾。《理智沉眠》（1968）更从一个小城的一桩杀婴案进而探讨了暴力的含意，而暴力正是为患60年代英国全社会的大问题。斯诺的眼睛是紧盯当代的，而他本人作为科学家和政府的科学顾问，又深知许多事件的内情，所以不仅题材重要，而且能够写得真实细致。他不追求文笔的优美，写法以平铺直叙为主，加上他有一种科学家惯有的超然态度，所以虽然他颇能把人物的性格写得复杂如实，总的来说他的作品还缺乏精神上的深度，可读性虽高，却没有多少耐人咀嚼的回味。

也许斯诺正是要在文学作品里添加一点科学精神，在这点上他自己就是一个“新人”。也因为这样，他看出人文学问和科学技术两者之间越来越大的鸿沟，想要设法补救，他1959年在剑桥大学作了一次有影响的学术演讲，题为《两种文化与科学革命》。他认为主要的对策是改革传统的人文教育，促使“人文知识分子”了解类如热力学第二定律那样的科学道理。这个主张引起不小反响，特别是受到坚持人文传统的著名文论家F. R. 利维斯的猛烈反驳。

“长河小说”之外，还有大量其他小说。

有两类我们已经或即将专节介绍，在这里只简略一提。

一类是所谓“愤怒的青年”的作品，如金斯利·艾米斯的《幸运儿吉姆》，约翰·布莱恩的《向上爬》，约翰·韦恩的《每况愈下》，它们写“福利国家”里一些下层家庭出身的青年人的心态。这当中工人作家艾伦·西利托的长篇《星期六晚上和星期天早上》是力作，而更出色的也许是他写的中篇《长跑运动员的孤独》，题材是新的（少年罪犯收养所的内情），艺术上也有突破，两者结合紧密。如我们已指出，这一派新起作家都走现实主义的路，甚至连文字也不屑讲究。

另一类是妇女作家的作品。50年代以来，一群妇女作家涌现，缪里尔·斯帕克、艾里斯·默多克、玛格丽特·德拉布尔等人都写出了优秀小说。她们所作各有不同题材和技巧，引进了不少新的事物，但有两点是共同的，即都着重表现了妇女的感觉，基本上都走现实主义的路——只有多丽丝·莱辛在后期趋向类似科幻小说的作品，进行了较大的试验。

这两类作品造成了深刻印象，但它们合在一起，再加上“长河小说”仍然不足以体现50年代以来英国小说的主要面貌。还有大量的其他作家的优秀作品。

三

第一个需要提起的小说家是格雷厄姆·格林（Graham Greene，1904—1991）。

格林早在30年代就已出名，但他的文学活动一直持续到80年代之末，作品极多，仅长篇小说就达26部之多。

他在1926年皈依了罗马天主教，这对他的写作有深刻影响。他并不在作品里宣传正统教义，小说里的主人公往往是有缺点的天主教徒，然而他关注人的存在的精神意义，对于人世的罪恶问题挖掘很深，同时他有卓越的小说艺术——简单说，就是能在现实主义的大范围内独创一种

有戏剧性又有深度的叙事方式，而在文字风格上又有敏感而又简洁的当代色彩，不愧是整个20世纪的主要小说家之一。

他把自己的小说分成两类：小说和“消遣文学”，但两者在主题和写法上相差不大，只是后者包含了游记和侦探小说成分。此外，他又是短篇小说的大师之一。

《布赖顿硬糖》（1938）是他的第一部重要长篇。它的背景是英国著名的海滨旅游胜地布赖顿。为了争夺对赛马彩票市场的控制权，两个黑社会的团伙发生了火并。17岁的平克尔·布朗在他们的首领遭暗算后以首领自居，一心想要和有权有势的利莱奥尼团伙争个高低。为了树立他自己的威望，平克尔的第一项任务就是为他的已故首领报仇雪恨。一个名叫黑尔的记者被确认为告密者，他们把当地出产的一种黏手的硬糖硬塞进黑尔的喉咙，使他窒息而死。由于黑尔早已意识到他的生命受到了威胁，在遇害前他特地结识了前来布赖顿度假的艾达，想让她成为一个见证人。黑尔死后，艾达没有辜负他的期望，她认定黑尔死于非命，并决心要找到凶手。出身贫苦的饭店女招待罗斯是黑尔之死的唯一证人，为了防止她出庭作证，平克尔娶了这个头脑简单的16岁的姑娘为妻。但是，事情远没有结束。团伙内部的勾心斗角和团伙之间的争斗变得越来越复杂，平克尔所受的压力也越来越大，再加上艾达穷追不舍，最后，平克尔想用夫妻双双自杀的花招来除掉罗斯，但艾达带着警察及时赶到。平克尔反被他准备用来害人的硫酸弄瞎了眼，从悬崖上摔落致死。幸免于难的罗斯发现她自己已怀了杀人犯平克尔的孩子。

平克尔死后，失去了主心骨的罗斯去教堂寻求一条出路。她告诉神父平克尔已被罚入地狱，她也想去那里，这样他们还可以在地狱里团聚。当她提到平克尔也是一个天主教徒时，神父意味深长地说：

> 一个天主教徒比其他人更容易犯罪，这很可能是因为我们相信上帝，我们就有更多接触魔鬼的机会。[3]

神父的这番话不仅总结了《布赖顿硬糖》的主题，也指出了格林几本宗教题材小说的一个重要主题。由于受天主教家庭的影响，平克尔和罗斯都相信世上有地狱和魔鬼，因为他们都体验过极度的痛苦，现实生活本身就是一种苦难。在回答罗斯有关地狱的问题时，平克尔说：

> 当然那是真的，……除此之外还会有什么呢？……那些异教徒什么也不懂。当然，世上有地狱，地狱中的烈火，惩罚，……和折磨。[4]

忏悔后，罗斯在心理上得到了一些安慰，因为她还有即将出生的孩子，这是她和平克尔爱情的结晶。但是，她所没有料到的是，等待着她的则是“世上最可怕的东西”[5]——平克尔生前为她录制的一张唱片。在唱片上平克尔骂她是个淫妇，并说他对她恨得咬牙切齿。这是平克尔唯一给她留下的纪念品。这张罗斯珍藏着的唱片摧毁了她对生活的最后一丝希望。然而，罗斯必须回到现实中去，回到这样一个毫无希望、充满了无涯的苦难的世界上去。这就是罗斯生活中“最可怕的东西”。

在两年后格林出版的小说《权力与荣耀》（1940）中，宗教主题变得更加明显。这大概是格林自己承认在写作时有一个明确主题的唯一作品。小说取材于格林1937—1938年冬天对墨西哥的访问，描写的是笼罩在宗教迫害恐怖气氛中的墨西哥。在一些省，所有的神父都被驱逐出境或被迫宣布放弃他们的宗教信仰。但是，不久当地政府就发现还有一个神父正在秘密活动。警官——一个狂热的革命者——下决心要把神父捉拿归案。在他的心目中，神父甚至比来自美国的武装匪徒还可恶，只要根除宗教的影响，墨西哥人就能过上好日子。年老的神父很清楚他自己的危险处境，他企图偷渡出海，转移到一个安全的省份去。但在开船前，他答应一个孩子的恳求，放弃自己逃生的机会，返回内陆为那孩子临死的母亲作弥撒。在那之后，他不得不东躲西藏，以避开警官对他的

追捕。神父本人并不是圣人，他不仅是个酒鬼，而且还有一个私生子。没想到，当他又一次来到这母女俩居住的小山村时，恰恰是她们俩救了他的性命。后来，他在逃亡途中遇见了一个混血儿。他知道这个自称是天主教徒的混血儿肯定会为那悬赏的700比索奖金而出卖他。摆脱了混血儿之后，神父却因买私酒而被捕入狱。由于没钱付罚款，他不得不天天清扫牢房。出于对老人的同情，警官把他放了，并给了他五个比索，不久，混血儿又找到了神父，说是一个受伤的美国匪徒需要他去做祷告。明知这是个圈套，神父还是去了。被捕后，警官把神父押到省会，在那里神父被确认犯有叛国罪而被处死。临刑前，神父回顾了自己的一生。他认为不仅在事业上而且在人生道路上他也是一个失败者。但是，神父并没有白死。就在他被处决的当天晚上，又一个神父开始了秘密的宗教活动。

从表面上看，书中的两个主要人物——嗜酒成性的神父和唯命是从的警官——代表了墨西哥的政治和宗教斗争中的两股势力。但是，读者不难看出，格林在小说中并没有企图塑造颇有个性的角色——他甚至都没有给他们起个名字，他只是借这两者之间追捕和反追捕的一系列事件来暗喻更深一层的涵义。很明显，骑在骡背上逃亡的神父和《圣经·新约》中受难前的耶稣有许多相似之处。那个为了700比索而密告神父的混血儿恰恰是出卖耶稣的犹大的翻版。更有意味的是小说中的另一个细节。一个名叫路易斯的小男孩在小说的前半部分对他母亲讲的一个虔诚的故事持怀疑态度，更使他感兴趣的是警官佩戴的闪闪发亮的左轮手枪，看起来墨西哥的希望似乎在手握军权的墨西哥政府。但是，神父遇难后，路易斯马上改变了立场，是他首先用一个吻迎来了新到的神父。从路易斯的转变中，我们可以看到已故的神父所代表的宗教势力最终战胜了推行强权政策的政治势力。这和天主教教义中对耶稣复活的叙述又有着惊人的相似之处。格林正是运用这种讽喻的手法，突出表现了全书的主题——上帝的权力和荣耀。小说中的神父并不是圣人或耶稣的化

身。相反地，他代表的只是一个普通的人，一个有着不少弱点并企图逃避现实、推卸责任的人。是在黑暗的牢房里神父才第一次真正意识到了上帝的力量，第一次产生了要彻底忏悔自己的罪过、相信上帝的恩典的决心。这也就是他人生道路上最后一段历程的开端。他的死触动了他周围不少的人，同时也使警官意识到了他内心的空虚。具有讽刺意义的是，恰恰是这样一位神父为警官——权力和地位的象征——指出了拯救自身灵魂的道路。

二次大战后，格林发表了另外两本宗教题材的小说：《问题的核心》（1948）和《爱情的结局》（1951）。格林对于《问题的核心》曾有一段自述：

> 我曾经为一个下地狱的人写了一本小说——《布赖顿硬糖》——又为一个上天堂的人写了另一本——《权力与荣耀》。现在我又写了一本关于在炼狱中涤罪的人的书。[6]

《问题的核心》的背景是英国在西非的一个殖民地。警察局长斯科比少校15年来兢兢业业，是当地居民公认的一位正直的政府官员。但是，殖民当局在遴选地区专员时却没有考虑他。消息传来，斯科比陷入极度的失望之中，觉得他15年的努力已付诸东流。在家庭生活方面，斯科比也不幸福。他的孩子在前几年夭折。斯科比太太多愁善感，在殖民官员的家眷中是孑然一身。起先，她期待着丈夫的晋升能使她获得心理上的一种平衡，现在她则坚持要外出旅游，以躲开周围压抑的气氛。不得已，斯科比只好去向叙利亚商人优素福借钱，以支付他夫人的旅费。几天以后，一艘英国客轮被德国潜艇击沉，但船上的乘客和船员被及时地营救上岸。斯科比爱上了乘客中刚刚失去丈夫的罗尔特太太。但是，罗尔特太太并不满足于充当斯科比的“地下”情妇，她嘲笑斯科比过分小心谨慎，指责他连公开他们之间关系的勇气都没有。一时冲动，斯科比给她写了封情书，结果信落到了优素福的手里。为了赎回信，斯科比被

迫帮助优素福走私钻石。罗尔特太太怂恿斯科比与他的夫人离婚，身为天主教徒的斯科比则觉得他的信仰和良心都不允许他这样做。度假归来的斯科比太太更增添了他的烦恼。他们一起去教堂，然而，斯科比却无法向上帝忏悔，因为他不愿意放弃与罗尔特太太的关系。他知道，根据天主教的教义，他的灵魂将被永远罚入地狱。斯科比的精神压力越来越大，而周围则没有一个人可以给他带来任何心理上的安慰。在他看来，自我解脱的最好方法就是自杀。为了使他的夫人在他死后能拿到他的人寿保险赔偿金，他假装心绞痛，还改写了自己的日记，编出他的“病史”。具有讽刺意义的是，就在斯科比健康状况“不断恶化”的时候，有消息说殖民当局又在讨论他的升迁问题，只是由于健康原因不得不暂停考虑。但是，现在这个消息对斯科比已经没有任何作用了。在服用了过量的抗心绞痛药后，斯科比平静地离开了人间。只有他夫人觉得斯科比死得蹊跷。当她埋怨神父拒绝为斯科比祷告时，神父回答说：没有人可以说斯科比是邪恶的，应被打入地狱，因为谁也不理解上帝的仁慈之心。

《问题的核心》是一本颇有争议的小说，特别是格林为小说的主人公斯科比选择了自杀这一结局，引起了不少天主教作家的不满。因为根据天主教教义，自杀是最深重的罪孽之一，是要被永远打入地狱的。伊夫林·沃在小说刚刚问世时就评论说：

> 在我看来，小说中那种因为爱上帝而把自己打入地狱的提法，如果不是一种很不确切的表达方法，那么就是对上帝疯狂的亵渎。因为如果上帝接受了这种献祭，那么上帝就变得既不公正也不可爱了。[7]

虽然沃的指责有些过分，但是谁也不能否认《问题的核心》以宗教为主题，正是在这个宗教主题的框架中，故事的情节才得以发展。斯科比是一个具有同情心的殖民官员，认为怜悯是人类生存的关键，他曾感叹

道：

> 在这样一个充满了痛苦的世界上，想要得到幸福是多么荒唐。[8]

正是这种对于人世间苦难的同情心，最后迫使斯科比选择了自杀的路，因为在婚外恋、与走私犯和杀人犯同谋之后，斯科比觉得他再也不能欺骗上帝了：

> 上帝啊，只有我自己才是罪人，因为我从一开始就知道所有这些事情的最后结局。但是我情愿把痛苦留给你，而不是给海伦或我的妻子，因为我看不到你在受难。……在我活着的时候，我不会抛弃他们中的任何人，可是，我可以去死，可以把我从她们的血液中清除出去。她们都恨我。……我再也不能这样下去了，月复一月地欺侮你。圣诞节我觉得无法在祭坛上面对你；在庆祝你诞辰的宴会上，仅仅为了个谎言而分食你的血和肉，我不能这样做。如果我永远地离去，那么你的境况会好得多。[9]

如果《权力与荣耀》描写的是一个登上天堂的男子，那么，《爱情的结局》记述的则是一个女子通向天国的道路。和前几部小说相比，格林在《爱情的结局》中更多地运用当代小说的写作技巧：意识流、时间差、日记、书信、梦幻等等。故事的叙述者是三角恋爱的当事人之一本德里克斯。由于许多情节是他的亲身经历，他往往觉得难以启齿。很自然，读者会对这样一个当事人的叙述的可信性提出质疑。在女主人公萨拉死后，格林又从另外几个角度来完成这个故事：萨拉的日记、本德里克斯雇用的私人侦探、萨拉的丈夫亨利·迈尔斯、曾经安慰和帮助过萨拉的理查德·斯迈思。在这出三角恋爱酿成的悲剧中，这些人只是旁观者，小说的女主人公就在他们面前走过，一步步地走向天堂。萨拉所走过的路和《权力与荣耀》中的神父的经历有着惊人的相似之处。

《爱情的结局》是格林所有宗教题材的小说中宗教色彩最浓的一部

作品。曾经抨击过《问题的核心》的伊夫林·沃一方面称赞格林在这本小说中出色地运用了宗教主题，另一方面又抱怨格林过分地强调了教会的神秘感。[10]在前三部宗教小说的结尾，往往由一个教会的代表来重申天主教的教义，并点出全书的宗教主题。但在《爱情的结局》中，萨拉所走过的道路则是天主教教义为教徒们所指出的拯救灵魂通向天堂之路。在这里宗教主题和故事情节很自然地融合为一体。从《布赖顿硬糖》到《爱情的结局》，格林的写作技巧渐臻完美，在写作过程中，他的注意力也逐渐从小说的故事情节转向人物的塑造，使得他的后期作品更有思想深度。

从50年代的中期开始，在创作中格林的兴趣开始从宗教转向国际政治。《沉静的美国人》（1955）、《喜剧演员》（1966）和《荣誉领事》（1973）就是这个时期的代表作。《沉静的美国人》是一本以越南抗法斗争为题材的小说，主题是处于政治冲突和种族矛盾困境中的人。作品中的两个对立面是中年的英国记者福勒和32岁的哈佛高材生派尔。由于三年前格林访美的申请刚刚遭到拒绝，许多美国评论家很自然地把这两个事件联系到了一起，指责格林在这本小说中的强烈反美倾向。如果仔细地回味一下福勒在小说的开头对派尔的评论，就不难看出作者对西方“民主”口号的讥讽：

> 他（指派尔）年轻、无知，愚蠢地卷了进来。和你们一样，他对整个事件并没有概念。……他从未见过课堂上没有提到过的事情。教科书的作者和他的老师们把他骗了。当他看到一具尸体时，他甚至连伤口也找不到。他真是一个捍卫民主的斗士，对赤色分子的最大威胁。[11]

很明显，小说的主题是20世纪文学作品的一个老课题——因愚昧无知而付出的可怕的代价，因为无知中包含着可笑的自以为是、傲慢和道德上的盲目性。

60年代初发表的《病毒发尽的病例》（1961）代表了格林小说创作中的一个新起点。虽然小说的背景是刚果的原始森林，在这方面与那三本国际政治题材的小说有相似之处，但是从它的内容上来看，这本小说更接近那四本宗教题材的作品。而它的新意则在于小说描述的并不是人生的历程，而是人的内心世界的一种旅程。书名中的“病毒发尽”是有关麻风病的一个专用名词，指的是那些濒危的麻风病人。他们的病情不会再度恶化，可是，他们的躯体已经被病毒吞食得残缺不全。主人公凯瑞虽然四肢完好，但他的灵魂就像是病毒发尽的麻风病人一样，已经濒临死亡，因为他已经变得麻木不仁，毫无知觉。其实，凯瑞是一个知名度很高的教堂设计师，同时也是一个臭名昭著的色狼。但是，对于建筑和女色的迷恋只不过是他自我爱怜的一种外部表现形式。现在，这两者对他已经失去了任何吸引力，他一心向往的就是躲避他的过去，这就是他从文明世界逃到刚果境内密林深处一座教会主持的麻风病医院的真正原因。约瑟夫·康拉德曾在他的代表作《黑暗的中心》里描写过船长马洛沿刚果河而上，探索非洲腹地的经历。在旅途中，马洛体验到了非洲的酷热、原始丛林中的孤独感和野蛮部落人的神秘感，而这些恰恰象征着人类心灵中的阴暗面。但是，格林笔下的凯瑞却自己背着沉重的十字架。他自己也不清楚为什么他最后决定在这所教会医院落脚。当科林医生提出这个问题时，他只回答说他乘坐的那条汽船不再往前走了。凯瑞或许是想使自己重新成为社会上有用的一员，但是，心灵上的阴影、沉重的精神包袱压得他喘不过气来，直到他最后离开人间。《病毒发尽的病例》并不是格林最成功的作品之一，但是在这部小说中，格林成功地塑造了对于宗教持多种态度的不同角色，这样也就更现实地反映了20世纪西方人的精神世界。

70年代，格林写了两本与南非有关的小说。《荣誉领事》（1973）描写的是一起发生在南非的政治绑架案件。《人的因素》（1978）描写的则是一个双重间谍。六十多岁的莫里斯·卡斯尔是英国情报局六处的

官员，为了帮助他的黑人妻子的朋友——南非黑人组织——他成了克格勃的一个“鼹鼠”。东窗事发后，克格勃帮助他逃到了莫斯科，但是他的妻子和孩子却留在了英国。据说，卡斯尔的创作原型是格林的挚友、1963年逃到苏联的英国情报官员基姆·菲尔比。80年代，格林又发表了《日内瓦的菲舍尔医生》（1980）、《吉诃德主教》（1982）和《第十个人》（1985）三部小说。其中，《第十个人》的初稿创作于40年代，但直到四十多年后才和读者见面。

应该承认，格林的宗教信仰对于他的文学生涯有很大的影响，但是，从创作的初期起，格林就在他的作品中表现出了对当代政治和社会问题的兴趣。正是由于这种广泛的兴趣才使他的作品没有局限于宗教这单一主题。随着不断扩展的题材，天主教教义的局限性变得越来越明显。由于意识到了这种局限性，格林在他的创作中才没有机械地追随宗教的清规戒律，而是把他的视线转向了人文主义，转向对于人的内心世界的探索。格林既不是一个神学家，也不是一个哲学家，而是一个小说家，是一个善于把他的切身经历用文学形式奉献给读者的作家。在格林的作品中，读者看到的并不是艾略特诗作中那种一片干旱的荒原，而是一个被评论家称作“格林之原”的世界，一个由多种信仰、多种性格、多种经历的人组成的错综复杂、扑朔迷离的精神世界。

格林已于1991年初在法国逝世，留下的文学遗产是丰富的。他有广大的读者群，而同时连最苛刻的批评家也承认他对当代小说作出了独特贡献。

这独特在于：他的小说写得深刻，但又有很高的可读性；所以深刻，是因为作为一个天主教徒，他十分关注善与恶的问题，但又把它放在当代世界的紧张不安的环境里来审视，不但不逃避现实，而且特别找当代政治斗争的“热点”来作为对象地：革命中的墨西哥、崩溃中的大英帝国的非洲殖民地、抗法战争中的越南、推翻了巴蒂斯塔统治后的古巴等等；不同于许多作家，他关注当代世界的大事件，努力写出被压迫、

居于下风的人民的良善。他创造了一些令人难忘的人物，有宗教精神然而不守教规的天主教徒、犯了罪而真正良善的普通人、当代城市街角路灯下等着什么的小瘪三、处于没有爱情的婚姻中的女人、饱经沧桑感到幻灭的老记者、宁愿在蛮荒中了此残生的建筑师、对什么也不忠诚的双重间谍等等，大都孤独、怪僻、在冷静的外表下有着当代社会特有的焦躁不安。作家对他们既同情，又冷峻地剖析其动机和灵魂。在语言风格上他也相应地有着当代的简洁和当代的敏感：叙事手段极为经济，而在用词和比喻方面则呈现现代主义诗歌的某些特色，例如：

那丑恶犹如他手上的手铐。

每公里都有一座土堡，耸立在平坦田地上犹如一个惊叹号。

黑夜突然降落，像石头一下子堕地。

夫妇俩只能说些门面话，他们的动作像是不真实的；虽然彼此身体可以碰着，却像隔着整个非洲的海岸线，说的话就像是一个不会写信的人用的套话。

这样的语言和比喻常给人以一种猝然之感，增强了作家所要传达的当代人之间紧张或冷漠的特殊空气。

然而在这一切之上，格林又紧紧掌握住小说家的最古老也最重要的本领：善于说故事。正是这古老与新颖的结合构成了格林对于现代小说的重大贡献：他在现实主义小说里添加了精神上的深刻性，同时又推进了叙事艺术。

四

安格斯·威尔逊（Angus　Wilson，1913—1991）是另一个重要小说家。

他先以写短篇小说出名。50年代起开始写长篇。第一部是《毒药及以后》（1952）。

此书的主人公伯纳德·桑兹是名小说家，保有他青年时代的社会理想，为建立一个青年作家之家而奔走，总算得到了政府的资助，买好了乡下一所庄园，只等举行成立典礼了。但在过程里遭到当地保守势力的阻挠，加上他在私生活上有同性恋的问题，家里还有一个患精神分裂症的妻子，自己也因年老而得了心脏病，心情抑郁，因此在成立典礼上他一反常态，不是像往常那样发表一篇充满机智、风趣的演讲，而是讲了许多或者过分深奥、或者挖苦各方大人物的话，使得听众中的朋友们失望，而原来就反对成立作家之家的当地人物就乘机说怪话，揭他喜欢男性青年的阴私，又有人骂他是“共产分子”。经过这次痛苦的经验，他对勉强成立了的作家之家也就心灰意懒，病也加重了，不久就因心绞痛突然发作而死去。

然而此书不全是一个幻灭和失败的记录。伯纳德在死前一个短时期里曾经打起精神同当地的恶势力进行了斗争，使得一个暗中诱使少女卖淫的坏女人受审入狱，一个玩弄这些少女的政客自杀，一个他所爱的青年摆脱了家里自私母亲的摆布，总算取得了一些结果。

在进行这些斗争的时候，他得到了妻子埃拉的支持。他们本是十分恩爱的夫妻，埃拉的长期精神病使她几乎退出了伯纳德的生活，增加了他的寂寞，所以他才交上了青年男友。现在，在他处于失望和老病的困难情况下，埃拉却迅速恢复了健康，不仅神志清醒了，而且像得病以前一样能干，善于对付各方人物。埃拉的重振是本书最令人感到鼓舞的篇章之一。作者写她怎样在成立典礼之后的一天在自己园子里斥退了一个前来挑拨是非的坏女人，后来走进屋里，同伯纳德谈了起来：

“呵，就是这样！”埃拉说。“我确是有一阵在别的地方，像是有人把我关住了一样。可是现在我回来了。……有好多该做的事，伯纳德。”

“好多该动脑筋的事，”伯纳德说。

“好多该采取行动的事，我认为，”埃拉说。像是表示需要行动，她在厅堂里走来走去，把一些装饰品扶正，又整理了花瓶里的花。“举例说，一定不许那个冠莱太太再来这儿，还得安排你上一趟伦敦把这桩麻烦事了结，但不能让你太累。”[12]

而在丈夫向她暗示自己有同性恋问题的时候，埃拉说的是：

“我们不是孩子，不会相信生活全是甜的，而不带点苦。人工造成的情况是不会持久的。我知道你想告诉我的是什么，我也很想知道，知道了也会恨的，但是死人不该对活人提任何要求，复活者应该用行动证明他有权重生。不管怎样，你寻找了也得到了你所需要的安慰，这样你也就有新的责任和新的忠心。”

“多数女人会以为这是一种奇怪的忠心，”伯纳德说。

“多数女人不同小孩子结婚，”埃拉说得干脆，伯纳德向后一缩。“呵，亲爱的，”埃拉接着说。“过去你对我说过多少次，说我对艺术家抱有罗曼蒂克的想法。这话不错。再说，在没生孩子以前，甚至生了以后，你的趣味也同常人不一样。”

伯纳德不响了。过一会，他说：“我没想到你能看出这一点。”

埃拉粗声笑了。“我可记得船上那个小青年，还有蒙特贝里哀的那个学生。”[13]

在这种不避真实而又互相谅解的气氛里，两夫妻谈开了，解掉了彼此心上的结，又看清了儿女们的痛苦心情：由于父母只顾自己相爱，忽略了儿女们，使他们得不到该有的爱，这也就影响了他们一生。

小说里能有这种对人生的透视是可贵的。威尔逊并不在小说里进行说教，而是细致地刻画人物，他们的思想是从他们的性格生长而出的。此外，威尔逊用喜剧眼光看待世界，有时不惜让讽刺变得恶毒；在语言上则他有模仿各种谈吐（包括下层男女的伦敦佬腔调）的本领。因为这

些，人们认为他是一个继承狄更斯传统的写实作家。

接着他又写了几部长篇（《盎格鲁撒克逊态度》，1956；《艾略特夫人的中年》，1958；《晚访》，1964），题材虽然各异，都继续用写实笔法。但是等到他来写《不是笑料》（1967）的时候，他却来了一个中年变法。

这是一部需要细读的长篇。它的写法别致，有许多类似内心独白的段落，人物挨个说出自己的行为和思想，还不时有小剧本和短篇小说穿插其间，作者的叙述则起联系作用。全书分五部分：1．1912年；2．1919年；3．1925—1938年；4．1946年，1956年；5．1967年。内容是写麦修斯一家在这整个时间里的变化，主要是六个兄弟姊妹的成长。他们的父亲是一个不得志的作家，由于经济不宽裕，越来越颓唐；母亲是对丈夫失望而同美国人胡搞的风流女人，两人勉强维持着一个中产阶级家庭的体面外表，但是儿女们都清楚他们的实际情况，从懂事的时候起就力图摆脱他们的影响，后来长子从军参加一战受伤，复员后成为政治活动家，次子成为演员，三个女儿中一个成为命运坎坷的职业妇女，一个成为小说家，一个成为家庭妇女，最小的儿子一度做了男娼，后来成了美术品经纪人，最后在北非开了一家工厂。他们上面还有祖母和姨婆，这两位高龄妇女都掌握着祖传财产，性格坚强，代表着维多利亚时期的中产阶级的殷实和自信；父母一代象征着那一传统的衰落；六个儿女则都进入了当代世界，各有造化，价值观念也全变了。这部书不到500页，然而画面广阔，通过一家人的遭遇和见闻反映了60年内英国社会的重要变化。

这规模是巨大的，但更给人深刻印象的是作者把众多人物写得生动的本领。他的狄更斯式的天才仍然在发挥作用。特别是那六个儿女，不仅人人个性分明，而且从少而长，成熟的过程清楚可见。这种以对话和内心独白为主的技巧比一般的小说写法更需要口语，威尔逊模仿各种阶层人物的谈吐口吻的能力在这里得到了更大的发挥。这一点使他更像狄

更斯，然而狄更斯还没写过现代知识分子；一人一段内心独白的技巧原是弗吉尼亚·吴尔夫在《海浪》一书里用过的，然而吴尔夫缺乏威尔逊的具体性。

换言之，安格斯·威尔逊是把吴尔夫的内心独白同狄更斯的人物塑造放在一起，加上他自己写对话说故事的能力，创立起一种新的叙述方式。这种叙述方式以一幕一幕的场面为基础，就同全书的结构以一个一个阶段或年代划分。我们举一个场面为例。

在第二部之尾，有一个长的片断，描写父母两个偷偷地把孩子们所爱的几只小猫溺死的场面。他们乘孩子们午休时动手，把小猫放在一个篮子里，然而父亲却无力把小猫按在水里，只好让女厨子来替他做。正在此时，一个美国中尉来访，母亲立刻换装准备同他出去。但被孩子们挡住了，他们已经发现了小猫溺死的事。一个女儿上前拉住母亲，那个美国人“像是装鬼脸似的”假笑使她更生气了，就使劲把母亲的肩膀来回地摇撼：

> 伯爵夫人［母亲的绰号］按捺住心头怒火，决定装可怜虫。这一着倒生效，因为那个美国中尉抓住了苏姬的肩膀，把她推开。格莱迪丝大声叫道：“不许碰我妹妹！”昆丁大步上前，准备动手，但是马可已经先他而动，他悄悄地走下楼梯，把一口水又狠又准地啐在那美国人眼里。美国人一惊，放开苏姬，苏姬立刻狠狠打了他一个耳光，自己也跌坐在过道地毯上抽泣起来。伯爵夫人赶紧打开大门，扯着那美国人的袖子，让他护着她向外走。……到了门口，她站在那里……像一个孩子似的开心地笑着，高声说：“不要紧的，孩子们，当然你们是正义的一边，年轻人总是欣赏正义的。”说完了，她把手伸进那感到莫名其妙的护卫者的胳臂，转身走了。[14]

在夫人扬长而去之后，留在后面的丈夫又怎样应付愤怒的孩子们呢？作家继续写道：

一看陷于包围之中，猪头［父亲的绰号之一］鼻子哼了一声，想出了一套甜言蜜语，对孩子们说：“记忆力真可怕！我想起了我自己在同样情况下也是难过得要死。我说同样，但奇怪的是——记忆力就是这样乱，这样无用，这样有趣——具体情况已经想不起来，只模模糊糊地记得父母是执行一种打击的工具。但我清楚地记得我当时强烈地感到他们太不公平。过了些日子，我才认识到这其实是不愉快的实际人生所造成的。人生是不公平的。伯爵夫人和我今天只是不光彩的工具。我不是说你们会来谢我，你们不会的。但你们会看出我们是被生活逼得来指出它那痛苦的道路的，而那也是没法避免的事。”

……

然后，他从帽架上拿下他那绿色宽边的呢帽，又拿了手杖，转身向外，口里说：“经过这一幕人间喜剧，我得让自己好好充实一下。”像伯爵夫人临走的微笑一样，他那出门时滑稽的眼睛一转也显出孩子般的开心。

等到老头留下的混合着雪茄烟和香水的味道消散了之后，格莱迪丝才突然记起：“呵，他还借了我十镑钱呢！”接着，她狠狠地说：“好好充实！还不是把所有的钱一顿都报销了！”

鲁伯特走上去，把老头打开未关的大门关上，先朝黑夜痛苦地喊了一声：“呵，看在上帝脸上滚出我们的生活去吧！”[15]

父母的猥琐和恬不知耻，儿女们对他们的鄙视和厌恶，一个英国中产阶级家庭在衰落中的种种败象——这一切都写得淋漓尽致，而鲁伯特最后的一喊又喊出了新生代怎样坚决摒弃过去的心情。

然而像在威尔逊其他小说中一样，这一紧张场面又是有喜剧精神来作调剂的；父母两人临出门的表演就是例子。

而紧接着又是以“游戏”为题的一长节。儿女们聚在一起，演了一场审判，追究杀猫罪行，由大儿子昆丁当法官，二子鲁伯特扮父亲，小儿子马可扮母亲，大女儿格莱迪丝扮女厨子，另外两个女儿分别扮祖母和姨婆。通过法庭对质，孩子们尽情地揭发、耻笑、谴责他们的父母，把平时对他们的不满都发泄出来，这场“游戏”很像是狄更斯小说结尾处常

有的惩治恶人的大高潮，但是毕竟是一场“游戏”，倒是反映了兄弟姊妹之间的亲密感情，而等审判进行到一半，法官昆丁毕竟是退伍军人，对于家庭和时代有着比弟妹们更成熟更清醒的认识，情景就变了：

> “本来我以为，”法官说，“我一定得把你们这一代人都判刑，其实是两代人和所有过去世代的人，你们代表了累积下来的历史。我们是通过你们而认识到过去的。是你们把我们陷在水深火热里，而又不肯把我们救出来，为了怕烫伤你们自己的手指。一点也不假，你们是一伙罪人。可是我退庭一考虑，又觉得这关于几代人的一套说法根本不对。关键是我们有一个制度和一个阶级，都在腐烂。……”[16]

于是弟妹们都想起以后的生活，各有各的打算，只有小弟弟马可歇斯底里地哭叫起来：“小猫全死了！小猫全死了！”

这样，他们又回到了现实世界。

威尔逊不仅写了这一家人在不同阶段的经历，并且把当代英国的一些重要事件编织了进来。第一次大战是侧写的，30年代的反法西斯斗争却直接进入昆丁和马可的生活，二战后的苏伊士运河事件和后来的英帝国解体也有所反映，昆丁还去了苏联一趟。更使此书充实的是通过六个儿女不同职业而展现的英国各界人士面目：昆丁所接触的左派政治人物和曾经痛打他一阵又抢走他皮包和金表的英国法西斯分子，格莱迪丝的搞投机买卖的男朋友，鲁伯特的剧院同行，玛格丽特所交往的文学界，苏姬所嫁的中学老师和其他教育界人士，马可所周旋的艺术界朋友和同性恋者，等等。这些人并不只像走马灯似的一闪而过，有不少是面目清楚、各有个性的，而且还在岁月的流逝里有所变化。

当然，变化更大的是麦修斯一家人——变化而又保留着某些原先的特点，只是英国社会也在变，对这些特点的看法也不同了。鲁伯特的卓越演技受到了新潮派导演的奚落，玛格丽特的奥斯丁式的嘲讽笔调也显得过时，昆丁一贯自豪的说真话的态度使他由叛逆者成为上层社会特许

的“弄臣”，格莱迪丝对人的忠诚使她甘心为欺骗她的中年情夫入狱，而马可却由曾经短期做过男娼的可怜儿变成了买卖名画和在北非开厂的富翁，而在这过程里英国社会对同性恋的态度也整个儿变了。

最后，在一群吵吵闹闹的嬉皮士式的孙儿一代的面前，六位兄弟姊妹都感到自己老了，多少有点幻灭之感。他们的一生固然“不是笑料”，但也不过是悲喜剧，时间的流逝并不带来无可抗拒的命运感，只有一串串生活场面和瞬息即变的心理反应，平凡，表面化，有刺激也是浅层的，没有大的情感起伏，连世界规模的英帝国的解体也似乎没有引起多少波澜。在这本似乎在艺术上作了大的变革的小说里，作家所长的仍然是记录，是写实。像是意识到这一点，书中有这样一段对话，一个德国人问玛格丽特：

> “麦修斯小姐，今天下午您准备讲什么？”
>
> “呵，老一套，简单谈谈作家必然信奉自由，因此也就绝对痛恨任何形式的法西斯主义。要紧的是，我们必须让人们看见我们是有立场的。”
>
> “可惜约翰·高尔斯华绥不在了，不能到这儿来为英国作家说话了。他在德国很出名，很受称赞。”
>
> “是的，我知道。不过他不是一个优秀的小说家，您知道。”
>
> “也许不是。不过英国小说不是一种艺术小说，而是社会小说。……”[17]

这个论断对于玛格丽特的小说未必公允，但对于威尔逊本人的小说倒是大致适合的。

威尔逊毫无疑问是有才华的，继承了狄更斯的许多东西，发挥了他的写实笔法和喜剧精神，还加上了20世纪英国知识分子的敏感和机智，像是要用这些来使现实主义现代化，但在改革的过程里却失去了它的深沉的爱恨和向往，失去了它的精神上和灵魂上的震撼，它的厚实变成了琐碎，它内在的灵秀变成了口头上的俏皮。也许这一切正是当代现实的

反映，但是论当代性威尔逊又不及格雷厄姆·格林，何况现实主义的杰作是从不陷在现实之内的。因此，威尔逊虽然也变换手法，善于刻画人物，画出了画面广阔的社会风俗图，因此而在局部上颇多可读之处，对于英国小说的全局则仍然没有能够作出大的革新。

五

在二战以后出名的小说家中，威廉·戈尔丁（William Golding，1911—1993）与众不同，无论在题材和写法上都显示出较大的独特性。

他仍然运用现实主义的叙述方式，却用来探索有关人性善恶的根本问题。

他在牛津大学毕业后做过中学教员，二战时在海军服役。正是这场空前规模的激烈战争改变了他的人生观。他自己说过：

> 如果你在二次大战前见到我，你会发现我是一个理想主义者。脑子里充满了我们这一代人，特别是在欧洲的同龄人所共有的一种简单幼稚的信念：认为人类可以发展到完美无疵的阶段。只要消除社会上的某些不平等因素，对社会问题采取一些切实可行的措施，我们就可以在地球上创造一个人间天堂。但是，我们从二次大战中得到了一些启示。这场战争不同于欧洲历史上所经历过的任何其他战争，它给予我们的启迪不是关于战争本身，或国家政治，或民族主义的弊病，而是有关人的本性。[18]

戈尔丁的这番话不仅是对他自己在二次大战前后思想观点变化的一个总结，而且也一针见血地道出了他在文学创作中的着眼点，对于人性的探讨恰恰是戈尔丁的小说，特别是他在50年代发表的四部小说的主题。

第一部小说《蝇王》出版于1954年。《蝇王》描写的是一群6至12岁的英国小学生。为了躲避一场原子战争他们乘机出逃，后因飞机失事而漂落到太平洋中一个荒无人烟的小岛上。这群孩子中有一对好朋友，

皮吉和拉尔夫。肥胖的皮吉患有气喘病，又戴着深度近视眼镜，因而，在学校里他经常成为孩子们的笑柄。拉尔夫的父亲是皇家海军的一位官员，因此他很清楚为了使他们尽快得到营救，必须马上在岛上生起一堆火。拉尔夫用一只海螺把分散在岛上的孩子们都召集到了一起。海螺成了权威的象征，拉尔夫也被公推为孩子们的首领。但是，杰克和他带领的唱诗班的孩子们很快形成了另外一个团伙。他们不愿意服从拉尔夫的领导，更不愿意整天忙于搭窝棚和看管那个作为信号的火堆。他们学着野蛮人的样子把脸抹黑，开始在森林中打猎。而当他们一旦尝到了火烤的、带有血腥气的野味，他们就再也不愿以水果为主要食物了。

当一些年幼的孩子被密林中的一个“怪兽”吓得夜不成寐时，杰克和拉尔夫同意暂时停止他们之间的争斗，共同进山搜寻。当看到悬挂在树上的那个神秘的怪物时，他们吓得逃回了各自的营地。这时，杰克和他的那群“猎手”杀死了一头正在哺乳幼畜的母猪，并把猪头砍了下来插在一根木桩上，作为奉献给那个林中怪物的祭品。一个名叫西蒙的孩子被猎手们的血腥举动吓坏了。他逃进了密林，碰巧发现那个被称为“怪兽”的东西原来是一具早已腐烂了的飞行员的尸体和他那仍挂在树梢上的降落伞。但当西蒙跑回来报告时，那伙已经走火入魔的猎人把他错看成是祭奠用的小猪，扑上去把他砍死了。

岛上的暴力行动不断升级。一天晚上，在夜幕的掩护下，一伙猎人偷袭了拉尔夫的营地，抢走了皮吉那副已经摔裂了的近视眼镜。当拉尔夫和皮吉第二天去讨还眼镜时，一个猎人用弹弓击中了皮吉，使他滚下山坡堕海而死。很快，拉尔夫手下的孩子全被杰克拉了过去。他自己则成了猎人们围追的“猎物”。就在这个危急的时刻，一艘路过的英国巡洋舰把这群已经堕落成野人的英国孩子带离了荒岛。

在他们当中，拉尔夫全身沾满了污垢，头发就像是一丛野草，脸上还挂着两行鼻涕。

想到已经永远失去了的单纯可爱的孩提时代，人类心灵深处的阴暗面，以及落海而死的他

那聪慧真诚的朋友皮吉，拉尔夫伤心地哭了。[19]

人们常常把戈尔丁的《蝇王》与19世纪儿童文学作家巴兰坦的小说《珊瑚岛》相比，认为这是20世纪为成年读者创作的又一部类似的探险作品。但是，在巴兰坦的《珊瑚岛》中，孩子们在轮船失事后很快在荒岛上建立起了一个颇有秩序的群体，就好像是维多利亚女王统治下的英国的翻版。而在戈尔丁的《蝇王》中，流落到荒岛上的孩子则因离开了文明世界而使人性中某些固有的邪恶得到了充分的发展，沦为残杀同类的野蛮人。虽然这些孩子在书中的结尾处被水手救上了船，但这些巡洋舰上的水兵不也是为了同样的一个目标——残杀人类——而游弋海上的吗？正如戈尔丁在讨论《蝇王》的主题时曾提出的问题："那么谁将来拯救这些成年人和他们的巡洋舰呢？"[20]

《蝇王》是一本充满了道德说教的寓言体小说。小说的英文题目"Lord of the Flies"是希伯来语"Ba'alzevuv"的译文，在希腊语中为"Beelzebub"，即"撒旦"、"魔鬼"。在小说中，这个魔鬼的形象不仅指挂在树上早已腐烂了的飞行员的尸体和那个被杰克和他的猎手们砍下并插在木桩上作为祭品的猪头，更主要的是指这些孩子心灵深处固有的邪念。

《蝇王》初版时并没有产生轰动一时的效应。虽然英美评论界的反应不错，但是，小说并没有引起公众的注意。直到小说的简装本于1959年问世后，它才引起了广大读者的重视。后来，小说又被搬上了银幕。今天，《蝇王》被一致公认为是戈尔丁的代表作。

《继承人》是《蝇王》之后戈尔丁发表的第二本小说，1955年第一次在英国出版。和《蝇王》一样，小说《继承人》的背景也是远离现实生活和现代文明的一个神秘的岛屿。书中描写的是被称为"人们"和"其他人"的两个原始部落之间为了生存而进行的较量：与环境搏斗，部落间的厮杀，以及同族人内部的争斗。"人们"是旧石器时代尼安德特人的

一个分支，是一群没有思维能力、仅凭直觉和有时闪现在他们头脑中的影像来支配行动的低等原始人。而“其他人”则已经学会用兽皮遮体，并掌握了制造弓箭和木筏及酿酒的原始技术。这是一群以打猎为生、并被称为“人类”的高级原始人。显然，在为生存而进行的争斗中，“人们”处于明显的劣势。在他们的首领麦尔死后，勒克是唯一幸存的男性。一个名叫法的年轻女人劝勒克和她一起逃离这个地方，但勒克则坚持要从“其他人”手中救出被抓的两个孩子。从他们隐藏的大树上，勒克和法目睹了“其他人”的生活。食肉、杀人和放荡的性生活对于勒克和法来说简直不可思议。一个和法交上朋友的对方部族的女孩子也被她的同族人作为狩猎的祭品而杀死。最后，法在救孩子的过程中堕河身亡，勒克成了这个低等原始部族的唯一幸存者。在小说的最后一章里，“其他人”乘船离开了这块血腥的土地。这时，他们已经具有了人类的理智和情感。他们为死于他们刀箭下的无辜生灵而感到难过，但是，他们认为这种血腥行动应归罪于“恐惧”和“愚昧”这两个魔鬼。和戈尔丁的其他小说一样，《继承人》也是一本寓言体小说。小说以代表人类进化高级阶段的“其他人”战胜和最后消灭更原始的“人们”为结局。但是，在这些更接近人类的“其他人”身上，读者却看到了现代人心灵深处所固有的邪恶意识。然而，和他的第一部小说相比，《继承人》着力描写的是人类生存的强烈欲望，而不是一本以人性恶为主题的说教体小说。

《继承人》在语言的运用上作了一个大的创新，其中心在于动词的选择，当作者写“人们”的时候，他的多数句子包含不及物动词；而写“其他人”的时候，则多数句子包含及物动词，而且是描述强有力的动作的及物动词。前者表示“人们”是古人，处于即将灭亡的境地，因而是无力的，被动的；后者表示“其他人”是新来者，即将取古人而代之，所以是充满精力、咄咄逼人的。[21]这样大规模地通过动词的及物与不及物来区别两种人的精神状态是过去作家所不曾尝试过的。以本书而论，它是内容所要求的，而反过来它又使内容得到了更充分的表达。

在此以后，戈尔丁继续写作小说，几乎每书都引进新的题材：《品彻·马丁》（1956）以二战为背景，写一个被鱼雷击中的军舰的幸存者如何回忆他的一生，对过去利用朋友、骗取他们的信任感到良心有愧；《自我堕落》（1959）的主人公回忆了二战前和战时的生活，探索了一个问题，即他自己的堕落是何时开始的。60年代戈尔丁也有几本新作，但要等到更近的《隐约可见的黑影》（1979）和《进年仪式》（1980）才在小说艺术上有更大发展。后者获得了有声望的布克奖，接着1983年戈尔丁又被授予诺贝尔文学奖。

戈尔丁现已进入80高龄。回顾他一生的创作，成品虽不算多，质量却是高的。他不赶浪头，不媚俗，关心有关人的本性的根本问题，在手法上运用寓言，但又结合当代生活，在语言上也有创新，在同时的作家中是卓然独立的一个大家。

然而他最受欢迎也最有代表性的作品始终是《蝇王》。《蝇王》是寓言，但是任何人都看得出其中对法西斯主义式行径的谴责。戈尔丁教过中学，对于孩子们的情况是熟悉的，因此在人物的描绘中又有作者的实际生活经验在内。孩子们天真的丧失是本书的主题之一，然而这不能只怪外面世界，根本的原因还是人性中有潜在的邪恶意念，其表现就是使用暴力，而暴力正是困惑20世纪社会的一大难题。天真的孩子们都这样易于变坏，那么比孩子们更世故、更卑劣的成人们又怎能不杀人，不打仗？这当中有许多要求读者不仅深思、而且赶紧起来采取行动的迫切问题。把这一切通过生动的情节和细致的心理描写表达出来，戈尔丁给予现实主义小说以一种新的深刻性和一种新的严肃精神。

他是完全当代的，但又充满历史意识。他明知道19世纪巴兰坦的《珊瑚岛》是广泛流行的儿童故事，却要反其道而行，把巴兰坦笔下的小英雄们建立起来的海岛乐园变成了恐怖的地狱。他拒绝参与重建维多利亚时期大英帝国的反历史梦想，要读者清醒地面对当代真实的英国。所以他这本名著里是书中有书的，但不是搞学究式的游戏，而是为了使

这个当代故事更加深厚，从而更有助于明天的世界。

六

继戈尔丁等人出现于英国文坛的小说家中，获得读者最多而在小说写法上作了重大突破的是约翰·福尔斯（John Fowles，1926—）。

他的作品被若干批评家称为后现代主义小说。后现代主义小说如美国的平钦等人所作，往往非常难懂，因此虽在文坛和学府有名，读者是不多的。福尔斯的作品不同，不仅能让人看懂，而且引人入胜。《捕蝶人》（或译作《收藏家》，1963）、《大法师》（或译作《魔术师》，1966，修订本1977）、《法国中尉的女人》（1969）和《丹尼尔·马丁》（1977）都是趣味性很强的小说。尤其是《法国中尉的女人》一书，超越了《捕蝶人》和《大法师》，很快赢得大西洋两岸评论家的喝彩，而今成为西方许多大学英语系当代小说的教材。

这部小说的确有许多特点。

首先，《法国中尉的女人》（以下简称《法》）对英国19世纪小说进行滑稽模仿，而且模仿得很成功。如果删去小说中作者的介入，当代事与物的侵入，就其形式、内容、风格、体例、语言、对话等等而言，不少读者很可能会错认为此书出自一个19世纪作家之手。作者对莱姆海湾、大海、海岬、壁垒、伦敦、孤独地站在海岬一头的黑衣女郎（即萨拉）的描写很像出自托马斯·哈代的笔下，完全是传统主义的。

你甚至可以把《法》看成是一部历史小说，因为它向你提供了那么多“维多利亚黄金时代”（1850—1875）的历史资料，其中包括上层人物和劳动人民的生活剪影，甚至伦敦妓女的数目。第35章是这样开始的：

> 在19世纪我们看到的是什么景象呢？这是一个妇女神圣的时代；而正是这个时代，你只需花上几个英镑，或几个先令，就可以弄来一个十五岁的姑娘，玩上一两个小时。这个

时期伦敦建造的教堂比历史上任何时期在全国修建的教堂还多。这时伦敦每六十户就有一家妓院（而现在的比例是每六千户中才有一家）。婚姻的神圣（以及婚前的贞节）在伦敦一直是教士们、报纸社论和社会舆论大加宣扬的；而也正是在这时，你从未见到有那么多的社会名流，包括王太子，过着那样荒唐的私生活……

在小说的每一章，福尔斯采用了19世纪小说的体例，章首冠以警句。第35章的章首警句是1867年英国儿童就业委员会的报告：

在这所教养院有许多十四岁的女孩子，有的甚至只有十三岁，最大的是十七岁。她们来时都已怀孕。姑娘们承认，她们被糟蹋的事发生在去干农活或干完农活回家的路上。一群群的男女少年在马路上、小巷里要走上五英里或六七英里的路去上工。我自己就亲眼目睹这群十四至十六岁的男女少年的下流行为。有一次，我看见一个姑娘被五个或六个男孩子凌辱。而二十码或三十码以外的那些稍长的人却熟视无睹。这个姑娘大声呼救，使我停下步来。我还看见男孩子光着身子在小溪里洗澡，而十三岁至十九岁的姑娘们在岸边看着他们洗澡。

小说的故事情节、人物的对话、章首警句、脚注、历史史料……把读者带入19世纪英国的氛围。当读者沉醉在这一历史故事中时，作者采用“全能视角”的传统手法，以叙述者的身份突然介入故事的发展，提醒读者，叙述者是当代人。小说开始不到十页，作者在第三章就说：

查尔斯喜欢把自己看作是一个科学型的年轻人，因此，如果消息传来，说起未来的飞机、喷气发动机、电视、雷达，他大概不会感到惊奇……

这种“时代错误”在《法》中处处可见。把20世纪频频插入19世纪维多利亚时代，形成强烈的时间反差和时代对比，其目的有二：一是突出小说的虚构性，二是让读者站在20世纪的时间台阶观察19世纪的英国社会，

并且以当代的新思维为标杆去衡量、评价维多利亚时代道德、传统的虚伪性。《法》的电影剧本是英国当代著名剧作家哈罗德·品特写的。他也有绝招。为了在电影艺术中反映相距100年的两个时代，他戏中有戏，使剧情中查尔斯同萨拉相恋的故事同扮演查尔斯的男演员和扮演萨拉的女演员的婚外恋相映成趣，19世纪的英国场景同20世纪当代的社会生活交相呼应。

不少评论家把《法》看作为一部历史小说。而作者本人在其1969年所写的《关于一部未完成的小说的笔记》一文中开宗明义地声明：

> 我现在正在写的这部小说（暂定名为《法国中尉的女人》）背景是大约一百年前。我并不把它看成是一部历史小说，我对这一文类并不感兴趣。

的确，当我们读这部小说时，我们惊叹《法》对维多利亚时代的历史模仿的准确和成功。然而，最重要的是，作者让读者看到了这个时代中产阶级和上流社会人物的虚伪，宗教信仰在科学冲击下的衰落，以及价值观念的变化。女主人公萨拉是作为一个时代的叛逆者出现的，是一个在思想观念和道德情操上已步入20世纪的新型女性。其他角色都有明显的维多利亚时代烙印，即便是比较开明的葛罗根医生也不例外。他对萨拉的种种离经叛道的行为诊断为歇斯底里偏执狂，忧郁症，追求性的满足的幻想症。实际上他是维多利亚时代的卫道者。书中第19章这样写道：

> 也许这个在1801年出生的医生真是奥古斯都时代人性的一部分遗物。他对进步的认识基于一个有秩序的社会——一个容许他保持原状的秩序——这使他比较像一个假自由党员伯克，而不像假法西斯党员边沁。[22]

《法》有不少篇幅谈论性的问题。查尔斯与萨拉发生性关系，惊讶地发现她竟然还是个处女（他原先以为她早已失身于法国中尉）。他感

到内疚，赶紧去教堂忏悔，觉得自己由于她而“被钉上了十字架”。这个曾经在巴黎和许多女人鬼混了好一阵子的人此时突然感到深受良心的谴责，何其虚伪！这个时代的中上层人物在性行为上放纵者不少，可总是装出一副道貌岸然的样子。正如书中第39章所说：

> 对我们所轻描淡写的那种事，维多利亚人却把它看得很严肃。而他们为表现严肃就不公开谈论性的问题……可背后却是另一回事。

在这样一个时代，萨拉伪造自己的经历，谎称自己已委身于法国中尉，是他的情妇，是一个堕落的女人。她视维多利亚时代的假道学为粪土，宁可扮演一个因堕落而被社会遗弃的女人，并以“自我放逐”获取自己的自由和独立。在小说的第20章，萨拉向查尔斯倾诉了她同法国中尉的关系：

> ……为什么我把一个女人最珍惜的东西献给了一个我并不爱的男人，去满足他一时的需要？……我这样做，因为这样我就可以成为另外一个人，因为人们可以因此指着我说，那边走着的那个女人就是法国中尉的婊子——是呀，就让他们叫我婊子吧。这样，他们就知道了我已经蒙受了苦难。正像这片土地上许多城镇里的其他人一样；我在受苦。我不能同法国中尉结婚。所以，我嫁给了羞耻……使我得以活下来的是羞耻，是因为我知道我同其他女人不一样……有时候我几乎可怜那些妇女。我认为我获得了一种她们难以理解的自由。[23]

萨拉的确是用一种常人不能理解的方式寻求自己的独立、解放和自由。她对维多利亚社会的控诉是犀利的。她对查尔斯说：

> 人们告诉我，我周围的人善良、虔诚，是基督的信徒。可是，在我看来，他们比最残酷的异教徒还残酷，比畜生还愚蠢……我这般受苦受难，多不公正……我睡着时才愉快；

一旦醒来，噩梦就开始……我为什么是这样的穷出身？为什么我生来就不是弗里曼小姐？[24]

萨拉是促进查尔斯思想转化的关键人物。因为同她相爱，他解除了他与蒂娜的婚约，受到法律和舆论的制裁。他叔叔老年结婚使他丧失了继承爵位和财产的希望。萨拉又突然不知去向。在妓院，主教的儿子和那群上流社会的纨绔子弟的荒唐生活（第39章），萨拉的经历和苦难，妓女萨拉的悲惨生涯（她带着孩子接客）……这一切使他尝到了人生的苦味，被“放逐”的滋味。在这番经历后，查尔斯才发现自己摆脱了“他的时代、他的祖先、阶级”。在小说的第48章，查尔斯去教堂忏悔，忽然醒悟起来：

查尔斯突然领悟到了基督教的教义……

他站到那里，觉得自己仿佛看到了整个时代，看到了这个时代骚动不安的生活和它那硬如钢铁的戒律成规，它压抑的情感和滑稽的幽默，它严谨的科学和不严谨的宗教，它腐败的政治和一成不变的阶级观念。这一切都是他的最大的隐蔽敌人。他曾经受蒙蔽。这个时代完全没有爱与自由……而且，没有思想，没有目的，没有恶意，因为欺骗就是它的本质。它没有人性，只是一台机器。这就是困扰他的恶性循环。[25]

萨拉的姿色并不如查尔斯的未婚妻蒂娜。从门第来说，蒂娜才是他门当户对的配偶。他为什么抛弃了蒂娜，迷上了萨拉？正如书中所说：

吸引他的，不是萨拉本身，……而是她所象征的某种感觉，某种可能性。她使他感到被剥夺的滋味。

最吸引他的正是萨拉的“与众不同”（Otherness）。她为获取自身的自由与独立所采用的手段、她那我行我素的性格、笼罩着她的浓重的神秘感……这一切使查尔斯意识到他一直恪守的维多利亚成规和道德观的虚

伪性和在它们的重压下他所牺牲的个人意志和自由。于是查尔斯决心“认识自己”，实现自我。

《法》的特殊之点还在于它有四种不同的结局。第一种结局是查尔斯与萨拉结婚。花好月圆，有情人终成眷属。第二种结局是查尔斯的幻觉——在萨拉失踪后，他没有再见到她，最后同蒂娜结婚。第三种结局是叙述者突然出现，走进查尔斯的车厢，见了查尔斯后，萌发一个念头，想要“在此时此地结束查尔斯的一生，让他永远停顿在通往伦敦的路上”。第四种结局是萨拉为了保持已经得到的独立和自由，拒绝同查尔斯结合。每一结局都体现作者的一种用意，如第一种花好月圆式的结局是对维多利亚时期小说公式的嘲笑，第四种结局表示萨拉确实是一个新女性，而总的说来，四种结局并陈代表了小说美学的一个新观点，即：小说作者终究要放弃对于书中人物、情节的绝对控制权，而小说本身则始终是一种开放的艺术形式。

这种开放式的结局不仅在《法》一书里如此，而且几乎见于福尔斯的每一部小说。在《黑塔》（1974）的结尾，凯瑟琳觉得：“像梦一样，人是一部没有最后一章的书；人突然永远留在了那没有结尾的最后一页……”。《大法师》1977年修订本的结尾，叙述从过去时陡然转换为现在时，造成这样一种效果——书中人物尼古拉斯和艾莉森仿佛一下子凝固在过去的某一时刻，而读者也从一个虚构的往日故事返回现实生活。

这样，我们看到福尔斯用十分贴切的维多利亚时代的语言、对话、手法和小说形式再现了维多利亚英国，也复制了维多利亚时代的小说，在毫不隐讳地抄袭了维多利亚小说家的传统写法的同时，又嘲弄了这一传统。

嘲弄的方式不止一端，除了模仿、抄袭、开放性的结尾之外，作者还不时跳出来现身说法。例如前12章已经把女主人公萨拉描绘得活龙活现，深深地吸引了读者。可是，他笔锋一转，把故事的叙述刹住，突然

提出了一个怪问题：“萨拉是谁？她是从哪个隐蔽的角落钻出来的？”在第13章开头，作者自问自答地说道：

我不知道。我现在写的这个故事完全是想象。我创造的这些人物只是在我头脑里。如果说到现在为止我一直伪装我知道我的人物的心灵和灵魂深处的思想，这是因为我正按我的故事所发生的时代被人们所接受的常规写作（正像我采取了当时的一些词汇和“口吻”一样），那就是说，小说家仅次于上帝。他可能并不知道一切，但是他装作什么都知道。我是生活在阿兰·罗伯格里耶和罗兰·巴尔特的时代。如果说这是一部小说，按小说一词的意义来讲，它可不能算是一部小说。

所以，我也许正在写一部同别人换了位置的自传；也许我正住在我在虚构的小说中的一栋房子里；也许查尔斯就是伪装的我。也许这一切只不过是一场游戏。像萨拉这样的现代妇女确实存在，可我从来也不了解她们……

你们也许认为，一个小说家只需掌握好拉线，他的木偶就会活生生地行动起来，就能按你的要求产生对他们的动机与意图的全面分析……

小说家还是一个上帝，因为他在创造（就是那最自以为了不起的先锋派现代小说也不能完全铲除它的作者）；所不同的是：我们不是具有维多利亚时代形象的上帝，无所不知，而且发号施令，而是一种新的神学的形象。我们的第一个原则是自由，而不是权威。

福尔斯在他1973年出版的《诗集》前言中还说：

所谓现代小说的“危机”与其自觉有关。基本上，小说是一种游戏，是一种允许作品与读者玩捉迷藏游戏的巧计，所以，它的过错是它的形式所固有的。严格地说，小说大体上是个很巧妙而且能令人信服的假设——也就是说，它与谎言有密切的血缘关系。心理上对说谎有所自觉，不安，使大部分的小说家孜孜于描写现实；也使揭发这个游戏（即在作品中使得谎言，亦即小说创作过程的虚构本质凸显出来）成为当代小说的特色之一。小说家们既致力于杜撰，去构设未曾发生的人物以及未曾发生的事件，但他们若不能以假乱真，就得从实招供。

写小说是“上帝游戏”，这是福尔斯进行创作时的中心思想之一。《法》中的叙述者既是小说家的化身，又是一个虚构的角色。在第55章，书中人物查尔斯突然遇到了作者本人：

……火车的汽笛声响了。查尔斯此时心想，他终于可以如愿以偿地一个人安静地呆在这个隔间里。但是在火车启动前的最后时刻一个下巴长满胡子的面孔在窗前出现。查尔斯冰冷的目光同这个急于要上车的男人的更加冰冷的目光相遇。

这个后来者说了声“先生，对不起”之后就径直向隔间的另一头走去。他坐下；此人看上去四十岁左右……查尔斯心想，这家伙肯定是个让人讨厌的人，他正是这个时代最典型的那种讨厌鬼——如果他要同他搭讪，他绝不会理他。

……

……这个长着一嘴预言家大胡子的男人开始盯着查尔斯看……

现在我怎么使用你呢？

现在我该把你怎么办呢？

于是才产生了一个念头，即上面提到过的第三种结局：“在此时此地结束查尔斯的一生，让他永远停顿在通往伦敦的路上”。

福尔斯在他1969年所写的《关于一部未完成的小说的笔记》中，对小说叙述者（第一人称和第三人称小说叙述者）、叙述声音、视角等问题阐述了他的意见。他说：

在我的故事中，不时作为第一人称进行评论的，而且最后还闯入故事中的那个“我”，并不是1967年真正的我本人，而是另一个角色，虽然他和一般的虚构角色属于不同的范畴。

福尔斯的意思是：读者切勿对第一人称的叙述者给予绝对的信任，

并将他视同作者本人。叙述者时而显示他的权威，时而放弃这一权威，这可以给读者更广阔的想象天地，去重新评估幻觉与真实的分野。《法》是一部实验性很强的小说，各种叙述技巧的运用就是本书探讨的重点之一。

小说这样写可能让读者扫兴，因为当读者已经深深地陷入了作者在小说中所创造的情景和氛围时，他突然把读者从这情景中拉出来，似乎向你大吼一声，“别上当，这全是假的，全是虚构，尽是谎言！”福尔斯和其他后现代主义作家这样做，其目的是揭穿传统作家的全知全能的假面具，以便扩展读者的视野，并对小说的成规、法则以及作者的权威提出质疑。

福尔斯的作品在意图和技巧上显然同其他被称为后现代主义的小说有一些共同之处——上帝般的玩弄，文字游戏，多类虚构，等等；但是一个很大的不同却在于：一般的后现代主义小说由于难懂而拒绝普通读者的接近，福尔斯所作则吸引大量读者。1991年2月22日，他回到他曾在那里研读法国语言文学的母校牛津，对学生组织的文学社作了一次他不常作的演讲，并接受一家学生刊物记者的采访，曾经特别提到作者与读者的关系：

> 这是一种卿卿我我的关系，像恋爱，像真正的友谊。

他又说他重视读者的意见远过于一些理论家：

> 我唯一愿意花时间读的只有巴尔特一人。至于德里达、克里斯蒂娃、拉康和其他诸位，我看他们是在努力使文学变成完全科学的，而在这样做的过程里把作者赶跑了。这就是解构理论最愚蠢的一点。

对于未来的作者，他的劝告是：要认识作家是一个魔法师，会医病，有

预见，“肯为社会受苦甚至发疯”。要成为小说家，“必须读诗，这是最有益的训练”。关于小说家应具备的条件，他认为，

> 首先，必须既会创作，又会批评，即能同时写作和修订。其次，必须学会自由，这是世界上最难的事，必须从一切想要影响你的人和事解脱出来——所有的作家都得通过这个人生的地狱。

他也十分关注当代社会的科技化，认为这当中有压抑人的想象力的一面，例如图景传播越来越大的统治，就是对想象力不利的。这就是为什么当代小说不求准确而显得模糊，就是为了能够让“想象力填补某些空当”。[26]

这些话似乎可以理解为：他着重读者对作品的参与，因为作家与社会共患难，是为社会而写作的，而当代社会是越来越科技化了，其表现之一是图景传播的影响越来越大。他从这里看见了一个不吉利的前景：电视可能代替小说。为此小说更需发挥人的想象力，不能再像旧的现实主义小说那样只求描写的“准确”，应该对自己进行冷眼旁观式的批评，作者既在作品之中，又要站在作品之外，根据角度和时空的差别对同一情境有若干种不同的观察结果，因为真实可以有多种“版本”，原是虚构的小说也就可以有多种样式。然而要使小说对社会发生作用，虚构就必须能够吸引读者，能够经受得住他们的审视和问难，因此要保持他们熟悉的某些东西：情节，人物刻画，事件的连贯性。这就是说，小说作者仍然要执行他自古以来就担负了的任务：会说故事。

福尔斯的同辈小说家——特别是后现代主义小说家——是否会同意上述议论是难说的，但是无关大局，因为福尔斯的实践表明他是能将对小说艺术的革新和对读者的关怀结合起来的，而在这样做的时候，他替现实主义小说找到了一条新的出路。

七

从“长河小说”到福尔斯，我们对二战以后二三十年的英国小说大致作了观察，至此可以略作小结。

现代主义小说衰落了，现实主义小说继续发展，但随着社会的变动，也起了变化。“愤怒的青年”和一群妇女作家登台，前者用灰色笔调抵制先辈的优雅，后者把女性敏感扩大加深。别的小说家则致力于改进狄更斯型的写实主义，或加深其对人性本身的审视，如戈尔丁；或引进当代英国知识分子型人物，如威尔逊；而格林则将宗教意识注入当代世界人的处境——往往是危险的、引起焦灼的处境；最后出现了福尔斯那样的魔法师，对小说本身加以嘲笑和玩弄，向读者提出虚构的多种形式，但又确保每种虚构的故事性。

总起来说，这一时期的英国小说仍是兴盛的，有丰富的、往往还是深刻的内容，而技巧上则求新颖而又不失前人的写实优点。它也许没有同时期美国小说的旺盛精力和实验精神，但也不像它那样地跑野马，走向或庸俗或学院气的极端。

当然，还有大量小说和小说家是我们没有论到的。在出版物膨胀、甚至爆炸的当代，小说的品种之多、数量之大和出版的迅捷——特别是挟泥沙以俱下的通俗读物的洪流之不可抵挡——使得任何要对小说现状加以全面描述的努力成为徒劳。我们在这里所做的不过是提供一幅文学地图的草稿，希望读者能看清小说这条河流的大致走向和河岸上的几座有灯光的城市而已。

注释

1 原《英国20世纪文学史》第15章《世纪中叶以后的小说》。——编者注

2 据*Encyclopedia Britannica*（2003），为1962。——编者注

3 格林：《布赖顿硬糖》，伦敦：海涅曼版，第309页。

4　格林：《布赖顿硬糖》，第60—61页。

5　同上书，第310页。

6　《时代》周刊1951年10月29日。

7　《铭碑》杂志1948年6月5日，第353页。

8　格林：《问题的核心》，伦敦：海涅曼版，1948年，第125页。

9　同上书，第280页。

10　伊夫林·沃：《人心本身的理由》，《公益》杂志，第54期，第485页。

11　格林：《沉静的美国人》，企鹅版，1974年，第31—32页。

12　威尔逊：《毒药及以后》，伦敦：塞克和沃伯格出版社，1980年重印本，第213页。

13　威尔逊：《毒药及以后》，第214页。

14　威尔逊：《不是笑料》，伦敦：塞克和沃伯格，1967年，第129页。

15　威尔逊：《不是笑料》，第129—130页。

16　威尔逊：《不是笑料》，第142页。

17　威尔逊：《不是笑料》，第369—370页。

18　戈尔丁：《蝇王》，纽约，1962年，第180页。

19　戈尔丁：《蝇王》，第178页。

20　戈尔丁：《蝇王》，第180页。

21　这一分析是现代文体学的收获。它是由英国语言学家韩礼德（Michael　Halliday）在一篇重要文章里提出的，见其所著《探索语言的效能》（伦敦，1973）。

22　福尔斯：《法国中尉的女人》，纽约：新美国丛书，1981年，第124页。

23　福尔斯：《法国中尉的女人》，第142页。

24　同上书，第116页。

25　福尔斯：《法国中尉的女人》，第285页。

26　以上根据《今日牛津》杂志，1991年三一节期，第4页。

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第六卷

英国文学论文集

莎士比亚绪论
——兼及中国莎学

外语教学与研究出版社

王佐良全集

第六卷

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集．第6卷 / 王佐良著．— 北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6988-0

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995)—全集 ②英国文学—文学评论—文集 Ⅳ．①C52 ②1561.06—53

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第011016号

出 版 人 蔡剑峰

策划编辑 吴浩

责任编辑 胡辰

封面设计 覃一彪

版式设计 孙莉明

出版发行 外语教学与研究出版社

社 址 北京市西三环北路19号（100089)

网 址 http://www.fltrp.com

印 刷 北京盛通印刷股份有限公司

开 本 880×1230 1/32

印　　张　22

版　　次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5135-6988-0

定　　价　79.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：https://waiyants.tmall.com

凡印刷.装订质量问题，请联系我社印制部

联系电活：（010）61207896　电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电活：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师

　　中咨律师事务所　殷斌律师

物料号：269880001

目　录

出版说明
第六卷说明
英国文学论文集
序
英国诗剧与莎士比亚
读莎士比亚随想录
英国浪漫主义诗歌的兴起
彭斯的成就
拜伦的杰作《唐璜》
雪莱的抒情诗
威廉·考拜特的《骑马乡行记》
狄更斯的特点及其他
读《皮市巷的革命》
论肖伯纳的戏剧艺术
肖伯纳的戏剧理论
旭恩·奥凯西的戏剧
奥凯西的自传
一个苏格兰大诗人——休·麦克迪儿米德
莎士比亚绪论——兼及中国莎学
序
一个总体观
英国诗剧与莎士比亚
读莎士比亚随想录
白体诗里的想象世界

白体诗在舞台上的最后日子
哈姆雷特的尖刀及其他
剧本以外的诗
一首哲理诗
莎士比亚在中国的时辰
莎士比亚与两种气氛
以诗译诗，甘苦自知——评卞之琳《莎士比亚悲剧论痕》
爱望河上的见闻
春天，想到了莎士比亚
附录 The Shakespearean Moment in China
附录 Hamlet's Daggers etc.
参考书目
返回总目录

王佐良全集

* 集王佐良手迹

专家委员会

（以姓氏笔画为序）

王立　王意　孙有中　何其莘　张中载　陈琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩震　彭龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜红　李铁　张剑　顾钧　徐建中　章思英　严学军　王星　吴浩　易璐　赵雅茹

在美国明尼苏达大学讲学（1980年）

中国作家代表团一行三人应邀参加澳大利亚阿德莱德艺术节

（1980年，右一为王佐良，左一为俞林，左二为团长杨宪益）

与夫人徐序（中排右四，右三为王佐良）会同在京晚辈及友人在清华大学照澜院旧居前（1982年）

在北京全国报刊展上为《英语世界》杂志的读者签名留念

（20世纪80年代初，左起：陈羽纶、王佐良、李赋宁）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选

集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，

并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第六卷说明

本卷收《英国文学论文集》、《莎士比亚绪论——兼及中国莎学》。

《英国文学论文集》1980年由外国文学出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

《莎士比亚绪论——兼及中国莎学》1991年由重庆出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

英国文学论文集

序

这里收集的是我历年来写的有关英国文学的文章，但是去掉了一些泛泛之论和纯粹的应景之作。

把这些文章重读一过，我发现对我有特别吸引力的是那些在内容上有重大意义而艺术上又多所创新的作家。莎士比亚是最能体现这一点的伟大作家。此外，彭斯、布莱克、华兹华斯、拜伦、雪莱、狄更斯、肖伯纳、奥凯西、麦克迪儿米德都在不同程度上结合了这两个方面。从整个英国文学史来看，这个单子当然极不完全——例如弥尔顿就没有包括在内。弥尔顿和另外几个重要作家——笛福、斯威夫特、济慈、威廉·莫里斯、哈代、叶芝——也都是我爱读的，但由于研究得不够，只有留待以后再来补充了。已经包括在这个集子里的作家也绝不是一二篇文章所能打发过去——怎么能够想象只用三四万字的篇幅就概括了莎士比亚的丰富与深刻呢？且不说这些文章本身又有多少误解与其他缺点！

我也对少数次要作家进行了研究，例如考拜特。他的名字我曾在文学以外的著作——例如马克思的《资本论》——里多次看见提到，但是认真阅读《骑马乡行记》却是60年代的事。一读之下，考拜特的为人和文章确实令我心折，于是我在一种高昂的情绪下论述了他的成就。劳瑟福特的《皮市巷的革命》也是闻名已久而读到颇迟的一书。我喜欢作者朴素而豪迈的文笔，但是我感到他这书里似乎有一个艺术上——同时也是内容上——的重大脱节问题。在这两篇文章里——以及后来关于《唐璜》的文章里——我试着分析了一个作家的代表性作品。

在研究方法上，我还处在探索阶段。一般说来，我着重原作的仔细

阅读，在论述时也尽量让作品本身说话，因而文章里引文较多。这一方面增加了我的困难——除了论述，还要兼做翻译——另一方面则多少让读者看到了一点原著的面目，而后者我认为远比我的议论重要。如果在论述英国浪漫主义兴起的过程里，我多少使读者对彭斯、布莱克、华兹华斯和柯勒律治的诗有点印象，感到这些诗人是在做着开创性的工作，他们的作品是颇值一读的，那么我也就得到安慰了。当然，这只是一个研究者应尽的起码责任。

其次，我努力要把内容和艺术手法结合来谈。文学家之所以为文学家，在于他所创作的是文学，亦即他是用了文学的形式来说出了他所想说的，因此撇开形式来谈内容，撇开艺术性来谈思想性，无异是把文学作品当作政论来看了。艺术手法不但不能不研究，而且研究了更可理解内容；正是在经过一番艺术探讨之后，研究者对于内容的了解才更加明确与丰满起来。既然要研究，就要研究得具体，因此又必然要牵涉到语言风格问题。

此外，我历来关心一个问题，即：文学史该怎样写？怎样使它既有别于时代背景加作家生平与著作的罗列，又有别于若干作家的创作历程的综合？怎样既是历史，又是文学的而不是其他东西的历史？这后者又以什么为纲？我自己对于这些问题并不能解答清楚。过去看过的英美和苏联出的英国文学史也似乎各有缺陷。英美的学者或偏于考据，或偏于欣赏，近年来又喜征引大量僻书来作“思想史”的追溯；他们的文学史纵有个别章节写得出色，但很难看出全书有什么主要脉络。苏联的研究者则往往排斥他们所称为的“现实主义”以外的任何东西，用一个刻板的方法去对待所有作家，价值标准有时又过分脱离英美历史的实际，对艺术性一般总是寥寥几句套话就了结。看来，在这方面我们中国的研究者是可以有自己的建树的。然而除了要更多钻研原作和提高理论水平之

外，我们面前也横着一个未决的方法问题。怎样写出具有中国观点和中国风格的外国文学史？显然这是需要许多同志共同努力才能解决的问题。我只是在自己的小小范围里，进行了一些初步的探索。在论述一个作家的时候，我有意要连带探索一个属于文学史上的问题——如《唐璜》篇里的英国诗里的口语传统，考拜特篇里的英语游记文学，肖伯纳篇里的欧洲现实主义戏剧，奥凯西篇里的现代英语诗剧——但都是浅尝即止，更谈不上系统。等我写到莎士比亚与英国诗剧，特别是最近写到英国浪漫主义诗歌的兴起，我才算对于一种文学类型做了一点带有文学史性质的论述。然而这些也只是一个开始。我希望我能在读者和别的研究者的纠正与帮助之下，继续探索下去。

王佐良

1979年11月

英国诗剧与莎士比亚

一

对于莎士比亚，人们经常用极高的词句来称赞他。好像在谈论他的时候，一切形容词都加码了。既然如此，我们也就不得不放大比例，先来看看英国文学全貌。

而这样一看，就会发现这个文学历史不长。不要说不能同中国、印度、波斯等国的文学相比，就在西欧一个地区内，其成熟期也比意大利、法兰西两国晚，与西班牙大体同时。就其世界重要性来说，英国文学史开始在16世纪，到现在不过400年光景。它是随英国资本主义的兴起而兴起的。

在这400年里，英国文学有过三个兴旺时期，各有其经济的、政治的、社会的原因，各有一大群优秀作家，各有其最活跃的文学形式，即：16、17世纪的诗剧，19世纪初年的浪漫派诗歌，19世纪中叶的现实主义小说。

莎士比亚的地位是：作为英国16、17世纪诗剧的第一名代表，他恰好站在英国文学发展的起点。

然而他不是孤独一人。在他的身边站着许多诗人、哲学家、教育家、翻译家、文学批评家、小说作者、劝世文作者、实用性小册子和指南的编写人，还有一大群剧作家。他活在一个活动频繁、有多方面成就的文学时代，而使这个文学时代放出异彩的则是诗剧。根据不完全的记

录[1]，从1558到1616约60年中，公开营业和为贵族特设的戏院达18所，戏班子（连同“孩儿班”在内）有35个，剧本在500以上，剧作家不下180人，其中至今著称的约20人。莎士比亚是这些人当中的一个；只有把他放在整个英国诗剧的背景之前，我们才能看清他与当时其他剧作家共同的地方，他的独特贡献和弱点又在什么地方。

二

16、17世纪英国诗剧本身就有其独特性。它既不同于古希腊诗剧，也不同于17、18世纪的法国诗剧。在英国本土，后来曾有不少作家尝试用韵文写剧，其中不乏诗才（艾迪生、柯勒律治、雪莱、丁尼生等人全试过），甚至不乏善于绘声绘形、模拟口吻的所谓戏剧性较强的诗才（如拜伦和勃朗宁），但是谁也没有能够复兴英国诗剧；他们的剧本纵有短期获得上演成功的，也只是昙花一现，没有一个在舞台上真正站稳脚跟。

原因之一是：16、17世纪英国诗剧根本不是文人剧。有一系列的社会条件造成了它的独特性：它兴起在英国历史的一个关键时刻——欧洲西北角的岛国由于资本主义生产方式的逐渐发展而强大起来，1588年战胜西班牙后成为当时最富于侵略性的殖民帝国；它衰落在英国资产阶级革命的前夕；它在几乎没有传统的情况下脱颖而出——尽管它身上有一点古罗马和中世纪拉丁剧的痕迹，它的根子却在民间；它的演员原来是背着被包在乡下到处走动、被官府看作“流氓”的一群；它的剧作家许多就是演员，也有几个不得志的秀才（即所谓“大学才子”），一开始没有一个社会上层人物；当时写诗、写传奇的人当中，有像菲利普·西德尼爵士那样的世家子弟，但是开创英国诗剧的作家当中却只有老演员、流

浪汉、穷书生、泥水匠、皮匠的儿子等等来历不明、身世不清的人。

正是这些人，虎虎有生气，各显神通，相互之间有时也吵吵嚷嚷（因此而有所谓“戏院之间的战争”），但却常常几人合编一剧（因此而使后世的学者在作品谁属问题上大打笔墨官司），协力建立起来了一种辉煌的新戏剧。它敏锐地、生动地、强烈地表达了英国文艺复兴时代的精神，即使写的是古丹麦故事，也反映了当时英国的现实；它吸引了各阶层的观众，包括小商人、学徒、工匠等，他们是它的最热心的爱护人和最严厉的批评者；它在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都获得了巨大的成就；它在技巧上也是自创一套，打破了过去的惯例，即使着意拟古也是“以我为主”；它将浪漫情思和现实描述糅在一起，将悲剧和喜剧大胆混合；它是戏剧，又是诗，而且二者是结合的，其紧密程度在英国文学史上是前无古人后无来者。

但是它又是粗糙的、芜杂的，而且在某些情形下是落后的。一种新兴艺术总不免粗糙、芜杂，只有到了它的衰落期才变得过分精致起来，这一点不必多说。落后又在哪里？不在它的简陋的舞台情况——舞台伸入观众之间，人们可以从三面看戏，台上没有布景，院子大部分没有遮盖，多数观众露天站着，任凭风吹雨打；在这样的情况下而能用剧情强烈地吸引他们，使他们觉得舞台上的人物深刻地表达了他们的思想感情，这只能说明当时剧作家的成功，说明这一种新兴艺术的力量。落后不在这里，而在混杂在它的文艺复兴时代精神里的中世纪思想的残余：基督教的宇宙观、封建地主的历史观、相信鬼神与征兆、害怕世界末日，再加上一系列反科学的相应论——人身上的四种气质相应宇宙里的四种元素，人的一生中的七个阶段相应地球周围的七座星球，人的小宇宙相应天地间的大宇宙，而在上帝、天使与草木岩石之间存在着一根生命的连锁，其最中的一环恰是半神半兽的人……

这些观念不可避免地影响了戏剧本身。就在莎士比亚的笔下，哈姆雷特会见鬼魂，麦克白问计女巫，《皆大欢喜》里有杰奎斯关于“人生舞台上有七个时期”的妙论，《特洛伊罗斯与克瑞西达》里有俄底修斯关于必须维持严格的“等级、地位”的大段警告：

所有的天体，行星，这个地球中心
都遵守等级、次序、地位、
规则、航程、比例、时节、形式、
职务、惯例，一线相接，秩序井然；
……啊，等级
是一切壮举的阶梯，一旦受到震撼，
事业就染上重病。要是没有等级，
社会里的集团、大学里的学位、城市里的行帮、
大洋两岸之间的和平交往、
家庭里长子的权利和义务、
高龄、王冠、节杖、桂冠的特权，
又怎能保持确实的地位？
等级一旦抛弃，犹如琴弦失调，
好一片嘈音！物物对碰，
好一阵冲突！海里的浪潮
会猛涨高升，越过海岸，
将这个坚实的地球泡个稀烂！
强壮的青年会凌驾衰弱的老人，
不孝子会一拳打死老父亲；
强暴变成有理，有理与无理
都会失去意义，而处于有理与无理之间
听它们不断争吵的公平之神也就徒拥虚名。

这样凡事都只求权力，
权力变成欲望，欲望又成嗜好，
嗜好原是四野的豺狼，
如今又得到欲望和权力撑腰，
更成为掠夺全世界的凶兽，
最后连自己也一口吞下。

但是像某些英美学者那样强调这个戏剧的浓厚的中世纪色彩却又错了。这些观念虽然零零碎碎加起来一大堆，却不是当时任何有成就的剧作家的思想中的主流；剧中人物在一定戏剧场合中的言论未必就是作者的意见，相信某一个别说法也不等于全盘接受中世纪教会的整个思想体系；文艺复兴时期资产阶级文化革命是猛烈的，却又是不彻底的，资产阶级容忍中古思想的残余并为了共同对付劳动人民而与之妥协，加以利用，也是明显的历史事实；但是这个戏剧的主要精神却是世俗的、现实的，洋溢着新生力量的自信与乐观。《哈姆雷特》中的鬼魂代表了一个旧本子的原有情节，而莎士比亚所歌颂的却是人的伟大；举一篇俄底修斯的“等级、地位”论，可以举出一百篇关于个性解放、无视传统的台词来与之抗衡，例如在一个年轻剧作家的笔下，出现一个天不怕地不怕的牧童，一上场就这样高呼：

让世界听着：不得以出身论人，
德行才给人真正的高贵，
最大的光荣！

这同“天生等级论”是完全针锋相对的。牧童又作了庄严的宣告：

宇宙用来制造人的四种元素，
在我们身上打仗争霸，

告诉我们人人要树立雄心。……

这两节诗来自马洛（1564—1593）的《帖木耳大帝》（1590）一剧；马洛是皮匠的儿子，虽然上过大学，却同一批离经叛道的无神论者往来，最后在一个酒店里被坏人用匕首刺死。他以“壮丽的诗句”出名，事实上是第一个成功地用英国五音步抑扬格素体无韵诗写剧本——即第一个使英国诗歌同英国戏剧结合起来——的重要作家，虽然只活了29岁，却留下了许多诗和六个诗剧。在这些诗剧里，马洛歌颂了像帖木耳那样的帝国创始人、浮士德那样的追求无限知识和经验的无畏的魔法师，而对贪婪的犹太富商巴拉巴斯和优柔寡断的英王爱德华二世进行了批判。他笔下的英雄人物真有一种叱咤风云、使河山变色、使星座动摇的文艺复兴时期巨人气概。他的毛病正在无限突出个人，完全无视人民群众的力量。上面所引的几行诗充分道出帖木耳的野心；马洛将他的个人扩张的欲望提到了宇宙元素的高度。宇宙四元素说是欧洲中世纪反科学的论点，然而马洛这个无神论者却用它来强调了中亚细亚草原上一个大帝国创始人的征服和扩张的欲望。同这个时期多数剧作家一样，他大胆地混杂古今，糅合东西，无视时间与空间的限制，其目的只在酣畅地表达新的时代精神。如果我们单凭四元素等字样就来断定马洛的中古性又将是如何谬误！

马洛是一个先驱者，一个奠基人。他引导英国诗剧进入了一个繁荣时期，但他自己却在大门前面倒下了。从帖木耳的“雄心”到俄底修斯的“等级”，大约过了15年，这其间英国诗剧由少而长，涌现出一大批优秀的剧本——然而再下一步却是繁荣中露出衰象，一个巨大的危机在逐渐形成了。

文学反映现实。在现实生活里，1600年左右，英国伊丽莎白王朝已成强弩之末。在农村，由于不断的圈地运动，大片土地荒废；无数乡村

杳无人烟，土地成为经济投机的对象，大面积田产从破落贵族转入强有力的商人手中；乞丐遍地，伊丽莎白女王某次巡游全国，曾经叹道："到处都是穷人！"1594—1597年间全国缺粮，许多地方发生贫民抢劫面包店事件[2]；16世纪末的粮价高达15世纪末的三四倍，而熟练工匠的工资只增一倍[3]；经济危机不断出现，后来1620—1624年由于布匹出口猛跌而引起的大危机更是震动了全国[4]；国会与王室之间有关于专利权的激烈争论，女王将专利权赏赐宠臣，甚至日用必需品也归他们专利，物价大涨，引起民间激愤，国会也不断反对，女王不得不在1601年允诺以后不再发出专利准许证，对已发的也要部分废止；统治阶级内部矛盾尖锐化，连女王的宠臣、侵略爱尔兰的英军统帅艾赛克斯也在1601年2月因内部权力之争而被斩首；从1602年12月至次年12月，伦敦大疫，死者三万八千人，为当时首都人口的四分之一，商业停顿达六个月，又引起一次经济危机[5]；在城乡各处，掺和着经济上的不满和宗教上的迷信，人心惶惶，以为宇宙末日将至；最后，灾难深重的农民终于忍无可忍，在1607年在中部诸郡发动了一个大规模的武装起义……

在诗剧本身，1600年以后呈现这样的局势：莎士比亚在写《特洛伊罗斯与克瑞西达》之前已经完成《哈姆雷特》，之后又开始一系列悲剧和几个所谓"痛苦的喜剧"的创作；马斯登在《安东尼奥的复仇》（1602）里除了写复仇，还写一个父亲为了阻止自己女儿与人恋爱而扬言当场抓住她与另一男人拥抱；查普曼用庄严瑰丽的文笔写法国英雄堂勃华的死亡，他弟弟如何为他复仇，最后又怎样因为痛恨"这个邪恶的时代的各种恐怖行为"而自杀；顿纳在《复仇者的悲剧》（1607）让一个好色的公爵深夜走进里屋，去同一个上了毒药的骷髅接吻，又在死前亲眼目睹自己的夫人同自己的私生子通奸；顿纳的另一剧本《叛神者的悲剧》（1611）和查普曼的"痛苦的喜剧"《寡妇的眼泪》（1612）都异

想天开地将埋葬死人的墓地当作男女幽会处；韦伯斯特在《白魔》（1612）里写公爵毒死自己忠实的妻子，公爵的情妇又设法害死自己无能的丈夫；在鲍茫和弗莱契合写的《驯悍者被驯记》（1611年上演）里，兄妹热恋的场面得到了强调；在他们合写的另一剧本《少女的悲剧》（1611年左右上演）里，新娘在新婚之夜将新郎赶出洞房，公然宣告她已成了国王的情妇！另一大剧作家密特尔顿也不甘落后，在《女人防范女人》（1612年上演）里着力写叔侄通奸！……

这些剧本都上演或出版在1600—1612年之间，亦即都在17世纪的第一个十年之内写成。它们共同的主题不是复仇，就是淫乱，而且多数是二者兼有。复仇的主题早在16世纪80年代就已在英国诗剧出现，基特所写的《西班牙悲剧》就是有名的例子。这个剧本在1592年上演时获得巨大成功，得到观众热烈的欢迎，剧中有凶杀，复仇，鬼魂，疯子，在复仇的过程中也有戏中戏，除了是父报子仇而不是子报父仇之外，同莎士比亚的《哈姆雷特》有许多相似之处。因此，英美学术界认为以复仇为主题的悲剧构成16、17世纪英国戏剧里一个独特的传统，有的人还将这传统远溯到公元1世纪古罗马悲剧作家塞内加。然而问题是：为什么这个传统要在《西班牙悲剧》获得成功十年以后才突然兴盛起来？是什么东西使得一大批重要作家不约而同地在17世纪初年都写起这种“血与雷电”的复仇剧来？

如果我们将《西班牙悲剧》与这个时期的复仇剧比较一下，又不难发现在后者之中，不仅死法杀法更怪更惨，而且加入了色情，原有的不健康的东西得到了恶性发展，有一种世纪末的神经质的痉挛进入了这些诗剧。然而莎士比亚的《哈姆雷特》不属此列；虽然它有复仇剧的几乎一切成分，它却超越复仇与淫乱而成为全面体现文艺复兴时期精神的深刻的悲剧——这个正说明了莎士比亚的伟大。但就是莎士比亚也在这个

时期的剧作里用了大量与病疫、腐烂、尸骨、野兽有关的形象，像是他在这个时期对某些社会问题感触特深，发奋要在他的悲剧里倾吐出来。至于其他的剧作家，那就不只是某些形象的问题了，而是全部剧本发出腐烂的气味。也正是这种气味吸引了以艾略特为首的英美现代主义派文人。他们盛赞这类诗剧中的“玄学式的机智”，认为在《复仇者的悲剧》里，剧作者顿纳替“一种对于人生的恐惧，当时及以后任何时期都少见的，准确地寻到了恰当的字和恰当的韵律”[6]，而写《白魔》和《马尔菲公爵夫人》的韦伯斯特更是“一个走向混乱的十分伟大的文学和戏剧上的天才”[7]。

顿纳的诗才，特别是韦伯斯特的诗才，确实给人深刻印象。但是他们却只用诗才来写半夜墓地的幽会和疯子成群的狂舞！两人当中，韦伯斯特（1580？—1635？）的情况更加值得研究。在17世纪20年代后期中，亦即在莎士比亚搁笔之后，英国诗剧的悲剧作家之中，第一名要数这位据说做过裁缝或教堂小职员的怪才。他写剧不多，重要的只有二个：《白魔》（1612）以气势胜，《马尔菲公爵夫人》（1623）以感人见称。前者是一个以绝好诗才而写无意义的内容的典型例子，正是一种文学走向下坡路的征象。后者有一定的积极意义。马尔菲公爵夫人青年守寡，和自己的男管家偷偷爱上了，做公爵和主教的两位哥哥知道了此事，认为有辱门楣，派人将她在百般折磨之后，用绳子勒死。她敢于无视等级和地位的悬殊差别，采取主动，向自己的管家求婚，大胆之中又现出妩媚：

去，去夸口吧，
说你使我丢掉了心——我的心飞到了你胸口，
但愿它在那里繁殖爱情！……
怕什么！

有什么叫你不安的？这儿是个活生生的人，
再也不是那座跪在我前夫坟前的
冰冷的大理石雕像。清醒吧，清醒吧，
我这里撇开一切虚伪礼教，
只用一个年轻寡妇的身份
要你做她的丈夫，做寡妇的人
也就顾不得害臊了。

等到执刑人站在身前，死亡在即，这位年轻女子又表现出毫无畏惧：

勒吧，用力勒吧，
你们一用力就会将天堂拉到我的身上。

而且，就在这个时候，她还嘱咐她的侍女：

请你记得要给我那小儿子
吃糖浆治咳嗽，也别忘了告我那女孩
每晚临睡前要祷告。好，各位请吧，
要我怎么死法？

在这里，韦伯斯特成功地创造了一个勇敢、正直、善良的妇女形象。无怪不少批评家称他在某些方面仅次于莎士比亚。然而这一点积极意义却给全剧的疯狂、残虐的空气淹没了。马尔菲公爵夫人临死之前，给一群疯子围着，他们尖声怪叫，挽手乱舞；她的死法也在台上详细表演：行刑队抬着一口棺材、几股长绳和一口铜铃进来，主要的行刑人一边摇铃，一边对公爵夫人唱起死亡之歌——

蠢材们有什么值得紧抓不放？
他们在罪恶里孕育，在哭泣里诞生，

他们的生命是错误的大雾，
他们的死亡是恐怖的风暴……

不仅公爵夫人在观众眼前死去，她的使女也被当场勒死，而且后来观众还看见公爵夫人的两个孩子也陈尸台上。然而剧作者并不满足，他又在下一幕里写公爵发疯，主教毒死自己情妇，最后公爵、主教、他们派去杀公爵夫人的凶手和同公爵夫人私下结婚的管家四个人一齐倒在血泊里，同归于尽。

在一种文学的生长期，往往是技巧赶不上内容的需要；在一种文学的衰微期，往往是内容猥琐而技巧过剩；只有在一种文学的壮年，才产生技巧与内容大体相当的情况。马洛洋溢着英国文艺复兴时期的新精神，歌颂人的伟大和生的欢乐，然而他的戏剧艺术还是不够成熟。如今时隔25年，在韦伯斯特身上，我们却看到了出色的诗才浪费在不必要的死亡描写上，善于写动人场面的戏剧才能却用来制造恐怖，而且是为恐怖而恐怖，这就表明剧作家和观众都处在怎样严重的病态心理之中，英国诗剧的危机已经出现明显的迹象了！

然而这只是一个开始。诗剧还在继续堕落。韦伯斯特之后，一批剧作家更露骨地写凶杀戏、色情戏，舞台上出现坟墓裂开，死人穿着寿衣跳了出来；出现专门勾引青年男子的有地位的中年妇女；出现更奇怪的死法与更下流的拥抱。同时，这危机也是一个戏剧语言上的危机。韵文慢慢地显得不济事了。莎士比亚的诗才不见了，韦伯斯特的怪才也熄灭了。剩下的人当中，弗莱契进一步迎合贵族趣味，在用油滑、轻浮、软绵绵的诗体写传奇剧，造成了一时的歪风；到了更晚的福特和修莱等人手里，韵文虽然仍旧写得圆熟，却只是无精打采的蹩脚韵文，而且韵文自韵文，戏剧自戏剧，二者距离日远，原来的紧密结合不见了，一个伟大的诗剧时期看来是到达终点了。

造成这危机的直接原因之一是：王室和贵族加强了对于戏剧的控制。15、16世纪时，英国戏剧活动主要见于民间——即使是所谓“奇迹剧”和“道德剧”，虽然用寓言方式表演宗教题材，也是在同业公会的厅堂或旅店的天井里给城镇的市民演出的；宗教只是一层薄薄的掩盖，人们欣赏的是戏中人物的世俗的性格和风趣的谈吐。等到16世纪80年代，开始有了更齐全的戏班子，他们为了能上演不得不投靠权贵门下，得到了名公大人甚至女王本人的“保护”。90年代出现两大班子并立争雄的局面：一个是“海军上将的仆人们”，另一个是“皇室总管大臣的仆人们”，后者即是莎士比亚所属的班子，他们在1604年即詹姆士一世登基之后，又提高身价而变成“国王的仆人们”。这种“保护”是王室贵族插手戏剧的一种方式。此外又有剧本检查的制度：皇室有典礼官专门检查剧本的内容，如有亵渎上帝、讥讽时政、涉及外交的都由他削改，或禁止上演及印行。控制班子和剧本之外，王室贵族又以他们的观赏趣味来影响戏剧。王室常召戏班入宫演出，在詹姆士一世时期更加频繁，1603—1616年间宫中共演戏三百多场，其中177场由莎士比亚所属班子演出。[8]但是显然莎士比亚的剧本不及别人的那样受宠：根据宫中记载，这个班子在1630年9月到1631年2月的半年当中共在宫中演出20个剧，其中只有一个是莎士比亚所作，即《仲夏夜之梦》，而有10个出自善写传奇剧的鲍茫和弗莱契的手笔。[9]从这里也就可见当时王室戏剧趣味之一斑。一般贵族原来有几处私人看戏的地方，但他们也常在公开营业的戏院出现，1621年有势力的西班牙驻英大使在幸福戏院看戏，到了1634年连王后也到黑衣僧戏院看麦生求所作剧本的上演。[10]但不论院子公开或不公开，演的班子还是同样几个，有时为了应付宫中堂会还有联合演出的。这些都表明这些班子和它们的编剧人经常受到当时统治集团中贵族派的压力和影响。原来起自民间的艺术形式现在被他们拿了过来，变成反映轻佻、浮华、荒淫、无耻的贵族时尚的万花镜了。

然而在这戏剧内部，也有对这种时尚进行抵抗的势力。上述的危机，主要是悲剧的危机。当时也曾出现另一类悲剧，即以海伍特的《死于恩情的女人》（1607）为代表的市民家庭悲剧，但是虽有这部力作，却并未造成一时风气。在喜剧方面，虽然所谓浪漫喜剧也在堕落，却在1600年以后出现了一类有力的新剧本，即以伦敦社会为描写对象、以针砭世态为目的的写实的讽刺喜剧。

和悲剧与浪漫喜剧不同，讽刺喜剧只写当代题材。对于要了解17世纪初年的伦敦情况的人，它提供了真实、生动的风俗图。在悲剧日益堕落的时候，它呈现了新鲜活泼的生命力。在韵文逐渐失去它的戏剧作用的时候，它另觅途径，多用散文，以至只用散文。

讽刺喜剧也拥有众多作家，而且大多是兼写别类剧本的人。马斯登、密特尔顿、查普曼、海伍特、戴克、罗莱、麦生求等人都是此中能手，而他们的主帅则是本·琼生。

琼生（1572？—1637）也写过出色的悲剧，他的主要贡献则在喜剧。他出身泥水匠的家庭，自己也做过泥水匠，当过兵，演过戏，杀过人，因此而几乎被处绞刑；另一方面，他上过伦敦著名的威斯敏士特学校，加上后来努力自学，精通古典文学，变成当时剧作家中最有学问的人。他对于戏剧有一套理论，反对初期英国诗剧的跑野马，逞雄辩，不赞成写英国历史剧，也嘲笑马洛式的堂皇的悲剧，而主张：

> 永远保持勇气，蔑视任何恐惧，
> 将时代的病态解剖清楚，
> 深入到每根筋络和神经。

他认为好的戏剧应该有这样的形式和内容：

事情和语言都要真像常人，
人物要照喜剧去挑选，
喜剧是时代的形象，
它嘲弄人的愚蠢，而不是罪行。

第二段话出现在《每人合乎气质》的修订版的序曲里，写的时间大约是1612年[11]，这正是我们在上文提到的复仇和色情剧流行的时候，琼生此话显然是有所指的。正是那些剧用夸张的语言写奇怪的罪行，而且故事总是发生在意大利或者法国，作不了当时英国的形象！西方批评家们喜欢说琼生是个古典主义者，事实上他是作为一个现实主义者来对这些色情狂和虐杀狂提出批判的。

理论如此，那么他的实践又怎样呢？回答是：琼生的一系列的讽刺喜剧构成英国戏剧里坚实的成就的一部分。

为了解剖时代的病态，琼生首先集中精力来写“气质”。所谓气质，即是存在于一个人身上的主要的精神状态，或贪婪，或自大，或淫荡，或伪善；换言之，剧作家对于气质的注意实是对于人物性格的集中注意。琼生的艺术是一种突出和放大的艺术，而他所突出和放大的都是富于社会意义的东西：在《伏尔蓬尼》（1607）里他将属于贪婪“气质”的诸色人等放在一个抢夺遗产的中心处境之内，暴露他们某也狐狸，某也苍蝇，某也乌鸦，某也兀鹰——总之是一群野兽；在《炼金术士》（1612）里，他同样是将贪婪的欲望放在强光灯下，不过场合变成了一个骗人的炼金场，它像吸引苍蝇似地引来了色鬼、赌棍、土财主、小书记，还有两个清教徒。清教徒的出现是值得注意的。他们也要发财，然而又要伪善地说只是为了有钱“能买通州官，使他们帮助我们的宗教”（第三幕，第一场）——换言之，要带着“良心”来做投机买卖。发

财致富而又效劳上帝：这正是流行在当时信奉基督教新教的商人们之间的堂皇说法。

琼生究竟是从什么人的利益出发来攻击这种发财狂？有些英美学者爱说他和许多其他剧作家承继了中世纪教会对于重利盘剥的谴责态度——其实琼生在这里攻击的并不是高利贷，（伏尔蓬尼本人就说："……我不动用公共银行的款子，也不私下重利盘剥。"）而是当时伦敦社会实际发生的为了发财致富而进行的各种投机和欺诈行为。同莎士比亚一样，他的思想里也有旧的成分，但是当他用十分讽刺的笔触来揭发老狐富翁、炼金术士和伪善的清教徒的时候，他是在宣泄当时英国穷苦人民对这些财迷所感到的愤怒。

观众在看琼生的戏的时候，不仅出了一口气，而且也得到很大的艺术享受。琼生在当时及以后一个时期内都是剧坛首席作家，莎士比亚的名气远远赶不上他。[12]由于做过多年演员，他对于舞台艺术有精湛的掌握，所写剧本结构谨严，人物性格的突出则如上述。不少的人以为他古典学问好，又有一套理论，一定写得枯燥乏味；这是把琼生看作书生了——而当时英国多数剧作家不是书生，而在民间混过，同社会生活有密切接触。琼生更是浑身浸透了伦敦生活的雨露，晒饱了泰晤士河两岸的阳光，在熙熙攘攘的人群里找朋友、寻新闻，张开两只耳朵听市井无赖的有趣、锋利的谈吐，搜寻新鲜的口头语和地道的英国妙词来充塞自己的剧本。他不可能真正地鄙视"这没头脑的、笨拙的群众"（虽然这话是他自己说的，资产阶级学者也常引用作为他"不民主"的证据），因为他就是群众中的一员。他的剧本不但毫不枯燥，而是妙趣横生，众多的活跃人物几乎要越出舞台；他的社会见解——他的讽刺——他的理论——恰好给了他一点纪律和约束。他的诗才别创一格，能够壮丽如马洛——任何人都不能不注意伏尔蓬尼上场时讲的一段有关财富的台词，事

实上这个剧本的开端是英国全部戏剧里最有戏剧性的开端之一；他也能够温柔典雅——任何人只需一读他的小诗“请只用你的眼睛向我祝酒吧”便知究竟；但是更典型的却是那种挖苦的、豪放的、粗鲁的、能言善辩的诗体。在他的题材和他的诗体之中，莎士比亚未必胜得过他；而且，和莎士比亚不同，他还跳出韵文的范围，不仅在几个主要讽刺剧里用了大量的散文，而且完全用散文写了一个重要的喜剧《巴塞罗缪节集市》（1614）。在这个剧里，伦敦中下层社会形形色色的人——仍然包括了伪善的清教徒——像走马灯似地来回转动，情节十分复杂，内容十分生动，剧作家笔酣墨饱，说起笑话来百无禁忌——然而却没有不健康的色情暗示。

琼生也有不少缺点。他对市民虽然挖苦得厉害，对于宫廷则在一度得罪之后，力求迎合，曾经浪费了巨大的精力去写许多无意义的娱乐舞剧（Masques）。他的优秀剧本只不过五六个，而就是它们也是热闹有余，深刻不足；看着读着也还有趣，一看完却很少回味。

琼生死在1637年。他的讽刺喜剧传统还在继续，他用散文写剧的成功试验也有力地指向将来，但是在诗剧本身，情况却不堪闻问了，剩下了修莱、达符能等人在维持残局。王室仍然“保护”戏班子，但是被清教徒商人所控制的伦敦市政府和国会越来越激烈地反对演戏，理由是戏院伤风败俗，有碍治安，也容易传染时疫。他们既反对修莱等人的淫杀剧，也不能忍受琼生、麦生求等人剧中对清教徒的讽刺。他们向来是不允许戏院建在伦敦市区之内的，为此伦敦市长曾同王室争吵过多年。多年以来，清教徒当中的教士和文人也在不断写小册子攻击舞台，有人还因此而受到王室的刑罚，例如威廉·泼林就给割去双耳，并判处长期监禁。但是这个已经大部贵族化了的艺术形式早就为强大的资产阶级所不容了，1642年内战一起，清教徒所控制的国会不但释放泼林，而且在9

月2日正式通过法令，封闭了所有戏院，禁止一切演剧活动。英国诗剧从民间崛起，经过一段异常光华灿烂的兴盛时期，终于落入贵族掌握，到此已经衰竭，国会的禁令只不过是最后送命的一刀罢了。

三

现在回头来看莎士比亚。

16、17世纪英国诗剧中作家辈出，好戏连台，应该说：即使没有莎士比亚，它也要占英国文学史上光辉的一页。

然而毕竟有了莎士比亚。这就使英国诗剧更加灿烂。在那样多出色的剧作家里争一席地已是不易，而他却在400年的检验与再检验里证明确比所有的他们高出一筹，这就使我们更加珍视他的成就。

他是创建者：他第一个[13]用写史诗的规模写了九个历史剧，生动地叙述了也评论了从约翰王到亨利五世的300年英国历史。我们说他评论了这段历史，这是因为将这些历史剧放在一起来看，莎士比亚歌颂英国民族国家的形成，拥护强有力的开明君主，谴责封建集团之间的斗争，暴露阴险恶毒的政治人物的危害，他的倾向性是明显的。

他有点铁成金的本领：他的剧本的主要情节几乎全部来自别人，然而经他加工之后，这些情节获得了新的深刻的意义。哈姆雷特在他手里从一个通常的复仇者变成一个胸襟广阔、思想深刻的人文主义者，这个变化是至今都令人惊叹不已的。

他最懂戏：他的剧本总是情节生动，比别人的更能利用当时舞台的特点，发挥当时演员的潜力。他写得比较放松，自由，然而却不稀罕使

用廉价的“手法”，如突然出现一事，叫观众大吃一惊之类。他剧中的情节总是有足够的理由在后面的，在情节的安排上他显示了卓越的比例感和节奏感。

他善于创造人物：他的人物总是比当时别的剧作家笔下的人物更全面、更深刻。他善于窃取我们的心，使我们同情他着力刻画的主要人物。几百年来，哈姆雷特、奥赛罗、罗密欧、考狄利娅、苔丝狄蒙娜、鲍希娅、朱丽叶、罗瑟琳……吸引了无数世代的观众和读者。他在描写性格方面不简单化：高利贷者夏洛克有其残忍、凶恶的主要一面，也有其作为犹太人受侮辱受迫害的次要一面。他不是一下子就将人物的性格全盘端出，他让他们随着剧情的发展，在同别的人物的接触往来里泄露他们自己，丰满他们的形象。这种接触和往来就是人物之间的社会关系，他总是力图在这种关系里注入重大的思想内容，于是我们看见一个年轻的人文主义者同一整个险诈的朝廷对立，一个正直、勇敢、诚挚的英雄同一群马基雅维里型的冒险家对立，一个代表新兴的资本主义势力的进出口商人同一个体现中世纪剥削制度的高利贷者对立……这一系列的对立就是一系列意义重大的冲突，在冲突和冲突的解决里人物显示他们性格的更多方面，给予观众以新的震撼和新的了解。19世纪英国批评家几乎完全集中注意力在莎士比亚的人物性格上，这是过偏了，但这也因为莎士比亚的人物性格确有可以深挖、值得深挖的地方。

他是用心良苦的实验者：16、17世纪英国诗剧本身就没有多少传统负担，但是莎士比亚在放手实验方面比别人走得更远。他一方面博采众长，学马洛的气魄，学琼生的坚实，学查普曼的庄重典丽，学鲍茫与弗莱契的优雅流畅，使自己成为真正的多面手，在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都写出超过当时最高水平的剧本；另一方面，他又总要增加自己新的东西：他的喜剧更多田园气息，似乎他的心一定要跟着那群

业余演戏的工匠在绿树林里穿来穿去，才感到一种清新的乐趣；他的插科打诨也不只是“滑稽穿插”，而是使剧本的意义更加深刻的安排——《麦克白》里半夜敲门时的门房叨唠[14]，使观众回到现实生活，更增加下面杀人一场的恐怖，同时也预告观众，这事是极不合理，违反了自然（而不只是伦理）的法则，从而将悲剧提到一个更高的平面；《哈姆雷特》第五幕第一场里两个掘墓人的一段谈吐——

乙：……如果这死的不是什么上等人家的妇女，人家也就不会用基督教仪式来埋她了。

甲：可不是么！大户人家的阔气人就比别的小基督徒更有权利投河上吊，这又何苦！来，我的锄头。要数家世，再也没有比种地的、挖沟的、掘墓的这三家更古了。他们都干亚当老祖传下来的那一行。

乙：亚当是一个绅士么？

这是对剧本情节的评论——像是莎士比亚忽然警觉到剧中都是王侯将相，缺少了宫殿外面的人民群众的直接评论是不行的——但同时这也是对当时社会的评论。关于亚当是否绅士的一问总使人想起流行在1381年武装起义的英国农民队伍里的两句口号：

想当初亚当和夏娃男耕女织，
谁又是老爷绅士？

正是通过这些下层人民的口，莎士比亚发表了他的社会评论；也正是这种穿插，增加了剧本的戏剧性，也深化了剧本的思想意义。因此我们不能只从技巧上来看莎剧中各种混合——20世纪前半的英美学者喜欢谈莎士比亚及其同代剧作家作品中的双重情节、多层意义等等，大多是从晦涩、模棱两可的“机智”、“似是而非的颠倒”种种立论，却忽略了这

当中的社会评论和思想意义。

他又是语言的魔术师：莎士比亚的艺术试验，最大胆的是在戏剧语言方面；他显然超出同时剧作家的地方，也是在戏剧语言方面。戏剧语言不同一般，仅仅能写出若干警句未必能构成好的剧本；它必须是一种能够推进剧情、刻画性格、能够应付各种场面亦即能上能下能粗能细的语言。而莎士比亚拿到手的，又是一种特殊的戏剧语言，即以十个轻重相间的音节组成的一行为基本单位的韵文：它没有脚韵，读之不完全像诗，然而它又有强烈的诗歌节奏，绝不是散文。马洛曾使这韵文在很大程度上适应戏剧的要求，开创之功不可没；但是在他的手里，这种韵文还是不够灵活，壮丽有余，细腻不足；能够堂而皇之，却不能描写细微的具体事物；能够适应马洛那种突出描写一个伟人的悲剧，却不好用来写喜剧——即使是浪漫情调的喜剧。莎士比亚及其同辈人的重要成就之一，就是他们合力驯服了这种韵文，而且在驯服的过程里又发掘它的潜力，鼓励它更向前进，这才使它成为一种高效率的戏剧语言，起了当时散文所不能起的特别作用。这些人各有千秋，有些人（如琼生、密特尔顿、韦伯斯特、查普曼）在某一特别方面也有为莎士比亚所不及的地方，但是莎士比亚的诗路比他们都广。素体无韵诗在他的手里不只是更灵便，而是更善于捕捉戏剧性和发扬音乐性，为此他使它更多地打破行的限制，让一个意思、一个形象、一个语法上的句子连跨几行，形成更丰富的旋律，来描写更大的感情起伏；为此他也使它更多地吸收民间口语——如果我们拿他的诗剧同琼生相比，就会发现虽然两人都写得口语化，莎士比亚的民间色彩更浓，他的剧本里更多流行在外省农村的土话、俚语、谚语、口头禅等等。伊丽莎白朝初期是一个语言变动较大、吸收及创造新词较多的时候，莎士比亚更是如饥如渴地采用刚从说话人口上热腾腾地摘来的各种新鲜的词汇和形象，同时他本人也大胆创造新的表现方式。他是一个强调能手——在那种没有布景、缺乏道具、演出

中有人卖小吃、观众又说话吵嚷的戏院里，台上人物必须善于强有力地、鲜明地表达自己，才能获得注意，使院子安静下来。莎士比亚的剧诗往往反复用几个措词不同的铿锵句子，几个平行的明亮形象来表达一个中心意思，就是由于这个原因；但是他本人也的确喜欢渲染，在同一主调内作无穷的变化；别的作家常有语言赶不上达意需要的时候，莎士比亚给人的印象则是他无论写什么，总是才思敏捷，妙语泉涌——在他是毫不吝惜，在别人则看来觉得浪费。在初期，他也喜欢各种锦词、警句，也同别人一样地沉浸在修辞术里，也有浓得化不开的时候。但是他是向前发展的，而且比当时其他剧作家都发展得快，等到1600年左右，他已经掌握了一种新的更得力的诗体。《哈姆雷特》从语言风格来看也是最为丰富，因为在这里前后几种诗体并存，有御前大臣波乐纽斯的咬文嚼字：

> 王上，王后娘娘，我要是谈论
> 什么是君上的尊严，臣下的本分，
> 为什么日是日，夜是夜，时间是时间，
> 那无非是浪费日夜，是糟蹋时间。
> 所以明知道简洁是智慧的灵魂，
> 冗长是乏味的枝叶，肤浅的花饰，
> 我要说得简短。殿下是疯了：
> 我管他叫疯了；因为要说明真疯，
> 只有发疯，还有什么可说？[15]

也有哈姆雷特的直截了当：

> 可是我，
> 一个胡涂蛋，可怜虫，萎靡憔悴，

成天做梦，忘记了深仇大恨，

不说一句话……[16]

这是莎士比亚的新诗体。分别当然不只存在于两种诗体之间，而首先是两种性格的分别。但是就在哈姆雷特本人，也有几种诗体：上引的是非常口语化的，除了节奏之外，已无韵文痕迹；另外那段最有名的以“活呢还是不活？这是问题”一行起始的独白则介乎文白之间；而在他写给莪菲丽雅的情书里，我们又看见一种华丽的诗体：

你可以怀疑星辰的发光，

你可以怀疑日月的运行，

你可以疑心真理会说谎，

你可别怀疑我的爱情。[17]

显然这是当时上层人物写情书都用的诗体，就同在散文方面他们追随写《优非莪斯》的李利的绮丽文体一样。妙在这几行之后，哈姆雷特写不下去了，突然改用散文喊出他心里的痛苦：

呵，亲爱的莪菲丽雅，我不会搞这写诗的一套，我没本领说出我的痛苦，可是相信我吧，我最爱你，最最爱你！

事实上，这也正是加深人们对于哈姆雷特性格的了解的一笔。他也曾是“风流时尚的镜子”，对于时髦玩意儿也都在行，但就在过去他也鄙视那种浮面的词藻，而现在他更是变了，面对“海一样的困苦”，眼看自己的人文主义理想同丹麦大监狱的严酷现实发生了不可调和的冲突，哪里还有心来写这类东西！这个剧本里还有许多语言上的特点——戏中戏里演员们的马洛体，在散文方面奥斯立克的虚伪的客气话，掘墓人的饱含讽刺的土白，都有助于突出性格，都增加了剧本的丰富与深刻，使得我

们几乎可以说《哈姆雷特》是一个诗文体裁的展览厅。这当中包括莎士比亚对于自己以前的华丽诗体的嘲笑性的仿作，而他之所以能够自我嘲弄正是因为他已经有充分把握运用新的诗体了。

这诗体在几个重要悲剧的写作里得到了更大的锻炼，炼得更简洁、更素朴，同时又更有分量，形象更集中，旋律更丰富。不再为浮面的美而采用锦词和甜蜜的音乐了，一切服从主题。在悲剧的最高点，人物的精神处于最高昂或最痛苦的时候，忽然出现了这样的白文：

活呢还是不活，这是问题。

（《哈姆雷特》，第三幕，第一场）

我几乎忘了害怕的滋味。

（《麦克白》，第五幕，第三场）

我活得够长了：我的生命
已经枯萎，成了一片黄叶。

（《麦克白》，第五幕，第三场）

明天，明天，又一个明天，
就这样一天又一天地细步慢走，
走到时间的最后一秒。
我们所有的昨天呵，只不过照亮了
蠢材们的道路，把他们引向黄泉。

（《麦克白》，第五幕，第五场）

人们生下来，人们又死去，
同样地必须忍受。
成熟就是一切。

（《李尔王》，第五幕，第二场）

普天下无衣无食的可怜人呵，
在这无情风雨的鞭打下，
头上没有一片瓦，肚里没有一粒米，
身上的破衣到处是裂口，又怎能
挡得住这样的天气！

（《李尔王》，第三幕，第四场）

这样的诗剧集中，强烈，饱含人生沧桑之感，显然不是当时英国还处于一定混乱状态的散文所能代替的。当时其他的剧作家也常有这类合乎剧情、深化剧情的好诗，但谁也没有写得像莎士比亚这样多。素体无韵诗作为一种戏剧工具已经是一种历史上的陈迹了，在它完成它的使命之前，是莎士比亚把它引导到艺术完美的最远一点。

四

语言风格的发展在莎士比亚是同他戏剧艺术的成熟和对世界的认识的深化一齐进行的；但是这三条线并非总是一同前进；有时文胜于质，有时技巧过于内容，只有在以《哈姆雷特》开头的几个大悲剧里，三条线才暂时地合而为一。

莎士比亚有他的困惑和矛盾。他有两类互有联系的问题并没有圆满

解决。一类是他自己的思想问题。一类是英国诗剧本身发展的问题。他建立了英国历史剧，改造了复仇剧，在浪漫喜剧和悲剧方面都突破了当时最高水平，这是他的建树。然而他有两类剧未曾写作，即琼生的讽刺喜剧和海伍特的商人家庭伦理悲剧。人们也许会说我们只能凭一个作家已作的来评论他，而没有理由怪他没有做到某种事情，但是我们要知道，莎士比亚是一个关心风朝哪个方向吹的人，他也作过一些妥协，证据之一是：在写作了一系列伟大的悲剧之后，他转向传奇剧，这是比他年轻约20岁的鲍茫与弗莱契拿手的东西。莎士比亚曾经接受这两个流行作家的影响，这是许多文学史家承认的事情。[18]其结果是：他写了《辛白林》（1609）、《冬天的故事》（1610）和《暴风雨》（1611）。人们也有盛赞这些剧本的，认为这些剧中有“象征”，有“非尘世的音乐”，表现了莎士比亚晚年的恬静；但是这当中每一点都是可以辩论的，例如关于他晚年的心境，英国作家立顿·斯特雷彻就曾提出过完全相反的看法，认为他不仅不恬静，而是十分烦躁、苦闷的[19]。即使这点姑置不论，人们所说的种种好话也只能加在《暴风雨》一剧身上。其余两个剧本事实上是并不出色。它们都是情节复杂，离奇，缺乏他以前多数剧本所有的重大社会意义。剧本的结构也松散，人物深度不足，长篇独白僵硬而不自然，韵文也有许多晦涩的地方；总之，在这里莎士比亚第一次显示出技巧过剩、卖弄技巧的情况。肖伯纳曾经这样评论《辛白林》：

> 此剧大部分是毫无价值的舞台糟粕，属于最低级的过火戏剧，有的部分写得奇坏，从思想上讲从头到尾都是庸俗的，而如果用近代思想的标准来衡量，那么它的思想是庸俗的、愚蠢的、可憎的、猥亵的，叫人厌恶得完全不能忍受。[20]

这话的毛病在于夸张，但在夸张之下很有一点道理。除非我们采取认为

凡莎士比亚所作都高超无比的膜拜态度，我们必须说：莎士比亚最后所写的除《暴风雨》以外的几个剧本代表了他的戏剧艺术的衰落。这是他向流行的贵族趣味妥协所付出的代价。

当时他明明可以继续写作悲剧，或者跟着琼生学写讽刺喜剧，然而他却走上了迎合贵族观众的路子。原因在什么地方？

在他的思想里——从而也表现在他的剧本里——原来就有不够坚决、含糊了事的地方。这不是指他在反对封建制度上不坚决。尽管他的思想里有中古信念的残余，他在16世纪90年代是带着极大的热情来欢迎英国文艺复兴时代的：《罗密欧与朱丽叶》、《威尼斯商人》和一系列歌颂爱情自由的喜剧都鲜明地表示了这一点。但是当他来写《皆大欢喜》（1600）的时候，他提出了“黄金时代”的问题。事实上，剧本所表现的是：世途险恶，朝廷里出了弟篡兄位的事情，一个世家出了兄夺弟产的事情，而阿登森林也并不太平，过去有过罗宾汉的人民武装队伍驰骋，现在则篡位的公爵的追兵就要杀将过来——而在这样的时候，莎士比亚忽然主张用温情来解决一切，让爱侣们结婚，让大位和产业也各物归原主。在剧本的开始，他让一个角色这样描绘阿登森林：

> 人们说老公爵已经进入阿登森林，有好些快活人儿陪着他，说是他们就像古英国罗宾汉那样生活着；还说每天都有一些年轻的世家子弟跑去跟他，他们都无忧无虑地过日子，就像在黄金时代似的。

其实这是幻想。到剧本的最后，一个青年跑进森林，向众人宣告：篡位的公爵亲率大军，一心要搜到老公爵将他砍死，但走到森林边上，忽然路遇“一个年老的圣人”，同他交谈几句之后，居然立地成佛，不但主动将大位还给哥哥，而且本人从此修行，脱离尘世去了云云。这是更大的

幻想，而且是莎士比亚故意写成这样的。此剧原来根据汤玛斯·洛奇的传奇《罗萨琳特》（1590）改编，在洛奇书里篡位者是给12个贵族杀死的。这样的一改暴露了莎士比亚的一心但求妥协的心情，虽然剧本写得很有趣，却失去反封建时期猛进的锐气了。

在《皆大欢喜》之后不久，莎士比亚写了《哈姆雷特》，紧跟着出现了《特洛伊罗斯与克瑞西达》（1602？）。《哈姆雷特》表现了当时人文主义的严重危机，论者已多，我们不再费词。继它而来的那个剧本也是值得研究的。它以古代希腊与特洛伊的残酷战争为背景，写特洛伊罗斯同克瑞西达的恋爱和恋爱的破灭。在许多当时受人文主义影响的作家的心目里，古希腊文化开始阶段是一个英雄的时代；但是莎士比亚却用反英雄主义的精神来处理这个剧本。像一个角色所点明的那样，这里只有：

荒淫，荒淫，老是战争同荒淫，别的什么都不时新了。

有名的希腊美人海伦在这里露面。当年马洛在写《浮士德博士的悲剧》的时候，曾经这样歌颂她：

驱使一千条楼船走上海程，
一把火烧毁了古城高塔的——
就是这张脸么？

如今时隔十多年，在莎士比亚笔下出现了这样的海伦：

她是一颗明珠，
它的高价驱使一千条货船走上海程，
戴金冠的君王都成了商人！

应该说，马洛的诗行充满了一种对于英雄时代的神往，充满了“希腊精神”，而莎士比亚却在模仿和改写这些诗行的时候，泄露了1600年左右英国资产阶级对于经济情况的关注：虽然明珠是美丽的，人们所关心的却是海外贸易（以及随之而来的海盗劫掠和殖民扩张），却是价格，却是商人冒险家。商人这个形象几度出现：当特洛伊罗斯立意追求克瑞西达的时候，他将她也比作明珠，而将自己比作商人（第一幕，第一场）；当特洛伊国君臣辩论应不应该将海伦归还希腊以息兵争的时候，反对者所持的理由是，“我们不能将用脏了的绸缎还给卖它的商人”（第二幕，第二场）。多么现实的、丑恶的“用脏了的绸缎”！像露水一样新鲜的初期人文主义精神到哪里去了？

本剧女主角克瑞西达是另一种形式的“商人”。她是全部莎剧里最无耻的姑娘。年轻，美丽，富于吸引力，然而从头就用爱情作交易。她同特洛伊罗斯的交往是老练的，有计谋的，欲擒先纵，不即不离；最后要去希腊军营了，虽然信誓旦旦，却毫无真心；一到敌营，首先就向在场的希腊军人一一送吻，接着很快就爱上了一个希腊将官，并且将丈夫的礼物送给新交作为爱情的保证。这是荒淫的一面。

战争也是打得极不光彩。希腊的营帐里，只有琐碎的争执，色情的勾引，后来虽然有几场激战，但是参加者毫无英雄气概，著名大将阿喀琉斯只是一个懦夫，对方主帅赫克托只是在脱盔卸甲、没有防备的休息时候才被他领人团团围住乱刀砍死的。莎士比亚明知道荷马写过的古希腊是一个人文主义者常常提到的“黄金时代”，然而这里他却只写下了当时英国丑恶的现实。

因此当我们再来看这最后的几个传奇剧的时候，也就知道莎士比亚的黄金时代或理想世界不能只看表面，而要深入考察一番。在《暴风雨》里，大臣贡柴罗表达了他对于一个理想世界的向往：

在这个国家里我将用
相反的方式来处理事务；
不容许任何贸易；没有官吏，
没有学问，没有贫富，不许
雇用仆人；没有契约、继承、
国界、地界、佃户，也没有果园；
不采金、不产粮、不制酒和油；
无所事事，一切男人全闲着；
女人也闲着，但又贞静纯洁；
总之，没有人管人。

也是在这个剧里，少女米兰达高呼：

呵，神妙无比！
这儿有多少好的生物，
人类是多么美丽！呵，灿烂的新世界，
里面有这样的人活着！

曾经有些英国批评家认为这是一种对于“乌托邦式的共产主义的憧憬”。其实米兰达只是表达了一种欢欣，所谓“新世界”只是一种对上等人有宽恕与谅解，而对凯列班那样的“土著”却只有不断的折磨和苦役的所在而已，说是“乌托邦式的共产主义”完全是牵强附会。至于贡柴罗的一段话，看来似乎要具体多了，但那是莎士比亚从法国散文大家蒙田那里抄来的，连字句都无多更动。[21]蒙田是著名的怀疑主义者，他从未向往过任何“乌托邦式的共产主义”！而莎士比亚在这个剧里，是让贡柴罗将这个“理想国”当作笑话来说的，听笑话的同伴们提出的评论是“子虚之言”，而且这评论重复了三次。这里确实也有憧憬——每个时代的先进

人物总是有所憧憬的，但是在这朦朦胧胧的憧憬里，还有对现实的逃避，甚至对现实的洗刷。莎士比亚在解决了思想上反封建的问题之后，始终没有能够解决如何对待资本主义力量的问题。有时他全力拥护，有时他又怀疑徘徊，1600年以后的英国的严酷现实使他痛苦地深思，结果写了一系列的悲剧来暴露和谴责现实，宣泄了他心头的积郁，然而并未寻到真正的归宿。关键在于他对人民群众的态度。起初，当英国民族国家壮大，资本主义关系发展比较顺利的时候，莎士比亚对于人民群众的力量是有所认识的，但就在那时他也关心维持等级制，不但在《亨利五世》里有大主教大谈“秩序的法则”（第一幕，第二场），就连《亨利六世》第二部里的起义农民领袖杰克·凯德也为了获得群众拥护而自称为王族摩提默公爵之后（第四幕，第二场）。其后，他对人民群众采取了又赞许又嘲弄的态度——赞许下层社会中这个或那个成员（《仲夏夜之梦》中的织工波顿，《皆大欢喜》中的老仆亚当，等等），嘲弄他认为“好变、不可测”的群众集体（《裘力斯·凯撒》就是一个明显例子）。1600年左右，他在《哈姆雷特》里写“暴民”如怒潮，又在《特洛伊罗斯与克瑞西达》里再度提出等级论。这等级论虽说出自剧中人物俄底修斯之口，但是从其所占篇幅之多和高度强调的情况看来，显系作者感情所寄。这时候英国政治与经济情况恶化，莎士比亚本人则是戏班里的大股东并在乡下兼营麦芽买卖[22]，有了身家财产，所忧虑的是社会秩序的破坏，因此特别强调各安本位，不得逾越。西方学者喜欢以等级论作为莎士比亚“中古性”的一个证明，前已提到；现在我们可以看清，这等级论虽然有中古成分，更多的却表现一个“殷实市民”对于人民群众的畏惧；事实上，一切剥削阶级都是怕人民“犯上作乱”的。等到1607年中部诸郡农民起义爆发，莎士比亚对人民的态度又从畏惧变成敌对。他在起义之后写的《科利奥兰纳斯》（1608）一剧里通过一个角色之口，大骂群众：

畜生！你们要什么？
既不喜欢和平，又不喜欢战争；
战争骇坏了你们，和平惯坏了你们；
……把你们当狮子，却只见兔子；
把你们看成豹，却只见一群鸭……

如果说，这又是一个剧中人物的台词，不能算在莎士比亚账上，那么，只消对比一下剧本和它所依据的普鲁塔克《名人传》，就可以看出莎士比亚对于原来情节作了有意的改变：原来提到人民不满的原因是高利贷，莎士比亚改作缺粮；原来对贵族的作用只略有提到，莎士比亚则借肚子的比喻大加发挥；原来没有出现中产阶级，莎士比亚则特别把他们拉了进来；总之，他是用17世纪初年英国社会的阶级关系来解释了古罗马的内争。[23]

从中产阶级的眼光看问题，虽然认识到当时社会的黑暗和人文主义的危机，却因害怕人民群众而宁可抬出封建阶级所曾经鼓吹的等级论，这是莎士比亚在晚年所遭遇到的思想危机的征象。本来是反封建的健将现在失去了正视现实的勇气，于是索性含含糊糊地谈人与人之间的宽恕和谅解，但是只宽恕篡位的公爵之类，却决不宽恕起义的人民和凯列班那样的“愚民”和“土著”，资产阶级人道主义的局限也就在这等地方泄露了出来。

在这样的思想情况之下，当他拿起笔来写剧本的时候，他发现完全无法再写坚决谴责社会黑暗的悲剧了，于是来一个妥协，追随时尚而去写传奇剧；严肃谴责金钱势力的悲剧《雅典的泰门》终未完成[24]，而在鲍茫与弗莱契的流行影响之下写成的传奇剧却在一片宽恕和谅解里获得了大团圆的结局：这是传奇之中的传奇。

＊　＊　＊

莎士比亚没有解决的诗剧前途问题，当时别的剧作家未必就能解决；本·琼生曾经指出过一个方向，虽说未必真能解决问题，但是值得探索，而莎士比亚不屑一顾。他素以博收广纳著称，却错过了拿讽刺喜剧来丰富自己的机会，而选择了已经充满死气的传奇剧。在《冬天的故事》里，莎士比亚曾使一个牧童这样意味深长地对一个丑角说：

> 天保佑你！你碰见的是正在死去的东西，我碰见的却是新生的东西。

现在我们面对莎士比亚，也不免有这样的感想。他随着英国诗剧一起成长，壮大，他帮助英国诗剧成为世界文学里的珍宝之一，然后他搁笔了——但是也就是在他的身上种下了这诗剧后来死亡的一些因子。

1964年

---

[1]这些数字是根据艾·克·钱勃斯的《伊丽莎白朝舞台》（四卷本，牛津，1923）综合算出的。

[2]艾·利普生：《英国经济史》，第3卷，伦敦，1943年，第303—305页。

[3]乔治·恩温：《商业与币制》，引自《莎士比亚的英国》，第1卷，牛津，1917年，第331页。

[4]威·里·司各特：《英格兰、苏格兰、爱尔兰合股公司的组织与财务——至1720年》，第1卷，第167页（转引自奈茨：《琼生时代的戏剧与社会》，伦敦，1937年，第135—136页）。

[5]威·里·司各特：《英格兰、苏格兰、爱尔兰合股公司的组织与财务——至1720年》，第1卷，第102页（转引自奈茨同书，第134页，注3）。

[6]托·斯·艾略特：《论文选》，纽约，1932年，第169页。

[7]托·斯·艾略特：《论文选》，纽约，1932年，第98页。

[8]艾·克·钱勃斯：《莎士比亚》，第1卷，牛津，1930年，第77页。

[9]裘·意·本特莱：《詹姆士朝与查理士朝舞台》，第1卷，牛津，1941年，第27—28页。

[10]裘·意·本特莱：《詹姆士朝与查理士朝舞台》，第1卷，牛津，1941年，第39页。

[11]这是波西·辛卜孙的意见。见其与赫福特合编：《本·琼生全集》，第1卷，牛津，1925年，第333页。

[12]关于这方面的事实，裘·意·本特莱曾作过调查。见其所著《琼生与莎士比亚》一书。

[13]关于这一点，已故的英国学者弗·波·威尔孙曾在《马洛与早期的莎士比亚》（牛津，1953）一书中写道：“我的结论是……在击败西班牙无敌舰队以前的时期没有出现过关于英国历史的流行剧本，莎士比亚可能是写此类剧本的第一人。”（第108页）

[14]19世纪英国作家汤玛斯·德昆西曾有文论到这点。我国有李赋宁译文，见《世界文学》1979年第2期。

[15]见《哈姆雷特》（卞之琳译），人民文学出版社。

[16]见《哈姆雷特》（卞之琳译），人民文学出版社。

[17]见《哈姆雷特》（卞之琳译），人民文学出版社。

[18]本世纪之初有美国学者桑代克的专著《鲍茫与弗莱契对莎士比亚的影响》，近例如乔治·山姆孙在《简明剑桥英国文学史》里论鲍茫与弗莱契的影响时说："甚至莎士比亚也受到影响，放弃了悲剧而去写浪漫情调的悲喜剧。"（1941，第313页）。

[19]见其所作《书与人物》，伦敦，1922年，第60页。

[20]亨尼科编：《肖伯纳戏剧论文集》，第2卷，纽约，1906年，第52页。

[21]这一点曾经莎士比亚研究者多人指出。相同的一段文章见约翰·弗洛略所译蒙田《散文集》，第1卷，第30篇《食人者》（人人丛书本，第1卷，第220页）。这个译本初次出版于1603年，比《暴风雨》略早几年。

[22]钱勃斯：《莎士比亚》，第2卷，第99—101页。

[23]这几点根据柏铁特：《〈科利奥兰纳斯〉与1607年中部诸郡的起事》，见《莎士比亚综述》第3期，英国剑桥，1950年，第34—42页。

[24]关于莎士比亚未完成《雅典的泰门》一节，详见钱勃斯：《莎士比亚》，第1卷，第482页。

读莎士比亚随想录

读？莎士比亚不应该只是读的。欣赏莎士比亚的最好地方是在戏院里。不久以前，我在上海看了一群青年演员演出莎士比亚的喜剧《无事生非》。虽然在时间和空间上莎士比亚都远离现在的中国，剧的情节和背景都对我们的观众是陌生的，我们的舞台上又几乎没有演出莎剧的传统，但是那一晚的演出仍是留下了十分愉快的记忆。莎士比亚毕竟是全人类的大戏剧家，纵使隔着语言和文化的巨大差别，他的剧本的生动情节，他的众多的活跃的人物，他的风趣的对话，他整个剧本的和谐的统一性，仍然通过我们的翻译家和演员的努力，成功地传达了过来，连他的警句妙语也照样在中国观众之间引起了一阵又一阵的赞叹和笑声。

阅读剧本显然不能代替观看演出。

然而一部优秀文学作品却有几种作用和超过作者本身的生命。莎剧的不朽既靠不断的演出，也靠无数世代人们的阅读。阅读也有一些本身的方便，例如不像看戏那样要紧跟演员的脚步，令人感到时间的车轮常在背后追赶，而可以读读停停，边读边想。

不久前又重读了一部分莎剧，有时掩卷小思，似有所悟，写下来，略加整理，便是下面的随想录。

＊　＊　＊

人们都称莎士比亚为“文学家”，他在天堂里听了恐怕要发笑的。不错，他也曾想做文学家，但那是他在写诗的时候，而他的主要作品是剧本，而写剧则只是为了谋生。他是一个职业演员，只因自己所属的戏班

子需要有新剧本上演，所以他才在演剧之外，又来动手编剧的。

当时演员的社会地位，可以从1572年伦敦所颁布的一个法令看出。这个法令规定将活跃于城乡各处的演员当作“游民”惩办，只有当他们以仆役的身份，依附某一王公大人的“保护”时，才许演出。

这说明莎士比亚来自民间，也说明他所从事的是一种新兴的群众性的文艺工作。16世纪的英国戏剧（世俗的、非教会管辖的新戏剧）一开始虽然弱小，但是很快就由于适合群众需要而茁壮地成长起来，有成就的剧作家过半百。它比较地不受传统束缚，而能勇往直前，为了酣畅地表现新的内容而打破了古希腊、古罗马悲剧、喜剧的种种清规戒律，将据说是由亚里斯多德立下的“三一律”一脚踢开，自创新的形式，实验新的混合，终于达到了非凡的成就。

这个新兴文艺部门吸引了各色各样的人，有像马洛那样的无神论者和“大学才子”，有像本·琼生那样干过泥水匠活的博雅之士，有像戴克那样的流浪汉，也有像韦伯斯特那样据说当过裁缝的怪才。在这些人当中，莎士比亚的特点是：来自外省小城镇，出身一个破产的市民家庭，没有上过大学，除演戏编剧之外，很少留下其他活动的记录。英国文学史上被人阐释与评论最多的第一大作家却是身世不详的平常人。因此一直都有人怀疑是否确有莎士比亚其人，是否现存的大约37个剧本确实是演员莎士比亚写的，最近还有人要求掘开他的坟墓来看个究竟。

对于我们，重要的是毕竟有大约37个剧本留了下来。无论是谁写的，这一批剧本构成了英国和世界文学史上光荣的一页；无论写的人姓甚名谁，这一批剧本透露了他在思想上的深度与他在艺术上的巨大成就。他是一个真正的多面手，在历史剧、喜剧、悲剧、“悲喜剧”各个种类之内都达到了当时最高的成就：无论从哪个角度来看，人们不能不惊

叹他对于舞台情况的充分了解，对于演员和观众的需要的充分适应，对于当时条件下戏剧所含有的潜力的充分发挥——一句话，对于当时的戏剧艺术的充分掌握。

＊　＊　＊

然而以为这个编剧人只是特会写戏，而对写戏的社会作用认识不足，却又是皮相之论。只消看一下莎士比亚所写的九个历史剧，就可以知道他是一个有心人。这一系列历史剧本身就是十分值得注意的文学现象：一个初出茅庐的编剧人居然敢用戏剧形式来叙述与评论300年英国历史（从13世纪初的约翰王到15世纪末的理查三世），而且居然连台演出，有观众耐着性子看得下去——不，不只看得下去，而是热烈地欣赏它们，并且感到鼓舞。编剧的莎士比亚也显然是怀着激动的心情来写这些历史剧的。这一段历史选择得很有见地：从13世纪初到15世纪末的300年正是英国形成民族国家，资本主义势力开始成长的一个关键时期。莎士比亚的态度是十分清楚的；虽然他不无“正统”观念，他的主要的观点是进步的：他反对封建集团间的流血斗争，批判马基雅维里型的阴险毒辣人物，嘲笑福斯托夫式的寄生武士，对人民的疾苦表示深刻的同情，谴责专制暴君，而寄望于像亨利五世那样的强有力的开明君主。这些正是当时英国城市商业资产阶级的看法，而他们之所以拥护亨利五世以及其他有力统治全国的君主，只是因为这样的王朝有助于资本主义商业的发展，适合他们的需要。写历史剧的莎士比亚并不是历史迷，他的着眼点是当时的英国。

等到他在戏剧里写古罗马的历史、古英国和古苏格兰的传说、古丹麦王子复仇的故事，那他就不只“古为今用”了，而是干脆用今人代替了古人，用后代的内容充塞了古代的情节。当哈姆雷特叹道：

时代脱节了；呵，可咒的命运！
怎么偏要生我来重整这乾坤！

台下观众已经感到这当中有超过剧情的意义；而当他进一步断言：“丹麦是一座监狱……（全世界是）一座其大无比的监狱！”观众更无法不联想当时处于政治和经济危机中的英国了。莎士比亚在剧里所着力反映的不是中世纪的丹麦朝廷，而是16世纪末的英国社会。

＊　＊　＊

在莎士比亚的喜剧里，不羁的浪漫主义手法是令人神往的。《仲夏夜之梦》巧妙地混合了神话与现实，一共有四个不同的情节线索在同时发展。这当中三个曾见于别人著作，只有有关工匠业余演戏活动的情节似乎是莎士比亚少有的原始创造之一，而使剧本增彩的正是这一群在树林里跑来跑去的土包子！莎士比亚让他们闯进神仙世界，又让他们当中的一个织工变成驴子去迷住仙后，这都是他的妙笔——虽则他对于这些工匠的态度，是一半欣赏、一半嘲讽的。

然而他的喜剧树林之中并不是只有月光、爱情、幻想等等，而是还有不愉快的现实和辛酸的眼泪的。以《皆大欢喜》为例，表面上一切都是牧歌情调，一片绿树林里只见爱情的追逐和水边的沉思，实则隐藏着斗争和掠夺——有两兄弟争夺一个公国的大位，另外又有两兄弟争夺一个世家的财产，一支军队正由暴君亲自率领杀将过来，眼看森林里就要躺满尸体——这时候莎士比亚忽然心软起来，让暴君在森林边上遇见圣人，偶一交谈，居然受到感化，立地成佛，自动将大位交还给放逐在林中的哥哥。按此剧情节大体根据汤玛斯·洛奇所写的传奇《罗萨琳特》（1590），洛奇原作是以诸侯起兵杀死暴君结束的，立地成佛是莎士比亚特地改的，而这一改也就改成了败笔。

他的妙笔与败笔当然不止这一些，他将从别人书上拿来的情节加以增删的例子也很多，有意思的是这些改动所泄露出来的作者的思想情况。《皆大欢喜》结尾的改动表示莎士比亚有时在节骨眼上只求妥协了事，可见晚年几个传奇剧里的不了了之的大团圆结局不是突然而来，而是早就露了苗头的。

＊　＊　＊

莎士比亚最会写得实在具体，但他又总要从具体情节里尽量点出普遍性的意义。马克思在《资本论》里引用过的一段雅典的泰门有关黄金的独白，就是有名的例子：

> 金子？黄黄的，发亮的，宝贵的金子？……
> 只要这么一点儿，就变黑为白，变丑为美，
> 错误变成正确，卑贱成为高贵，老变少，怯变勇……

这段独白既是充分结合剧情、符合人物性格的，又有超越剧情和性格的社会意义。莎士比亚的深刻，部分的原因便在于这样恰到好处的借题发挥。有时他为了扩大意义，不惜中途改词，甚至与剧情略有出入也在所不顾。《哈姆雷特》第三幕第一场里有一段传诵至今的出色的独白，一上来就提出了“活呢还是不活？”的严重问题，后来接着来了这样几行：

> 谁甘心忍受人世的鞭挞和嘲弄，
> 让恶霸欺凌，受豪门白眼，
> 忍受失恋的痛苦，法庭的拖延，
> 衙门的粗暴，大材小用，忍气吞声，
> 还是免不了受小人的奚落……

爱好莎士比亚的普通人听到或读到这几行，总是感到十分受用。这段大

块文章表示哈姆雷特深明民间疾苦，也表明莎士比亚在鞭挞时政。在那个剧情进入高潮、观众和读者的情绪进入白热化的时候，我们也就忘了这当中其实有点破绽。哈姆雷特这样地慨乎言之，似乎是曾经体验过受压迫受侮辱的痛苦——但这却是与剧情不相符合的。他是一个王子，即使接触过“失恋的痛苦”，怎么会如此深切地痛感“法庭的拖延”和“衙门的粗暴”呢？有的学者对此有所解释，说是哈姆雷特在此隐射他父王死后，照理应该由他继位，现给叔父篡夺，因此才说到“拖延”，“粗暴”，“大材小用……受小人的奚落”，等等。但这种解释缩小了剧本的思想意义，是将哈姆雷特看作一个只求个人名位的庸碌之徒了，而莎士比亚的用意，则正在竭力扩大剧本对当时英国社会的意义，正是在他的手里，一个古丹麦谋杀与复仇的通常传说变成了一个表达16世纪末年英国人文主义者的痛苦和希望的卓越剧本。

我们说这段独白里有与剧情不尽符合的言词，也是说莎士比亚有克服自己的困难并使之转化成为一种优点的本领。由于是新兴的群众艺术，英国16、17世纪的诗剧不免有粗糙和累赘的地方。大段的独白就是其一。当然，在16、17世纪的英国，这类独白是颇有一些观众喜欢的；有些人来听戏，主要是听这类独白里所表现的“修辞术”。这也就在剧作家面前提出了课题：他既要表现“修辞术”，使这部分观众高兴，又要使“修辞术”为戏剧服务，以独白推进或提高戏剧冲突。这不是一个容易解决的课题，很多当时剧本里的长段台词显得笨重，形式化，像是硬加上去的；莎士比亚本人也不免有失败的时候，但是在多数情况下他却能发挥这类独白在诗剧里的独特作用——总是在戏剧的一个紧张点上，莎士比亚让他的主要人物作了长篇独白，剖析其内心，宣告其图谋，表达其哀乐，预示其行动，通过某一特定处境的特定人物的眼睛来看整个世界和宇宙，表面上看来似与剧情不完全符合的某些言词，在实际上却是使剧情更为丰富，内容更有意义了。

＊　＊　＊

莎士比亚所创造的某些悲剧人物之所以动人，是因为他们有一种对社会的高度责任感。他们不是那种嘻嘻哈哈、得过且过的人，不是向恶势力低头的妥协者，一旦认清自己应走的道路就坚决走下去，个人的生命是不顾惜的。哈姆雷特感到

> 我的心里有什么东西在打仗，
> 不肯让我睡觉。

他面对“海一样的困难”，然而挺身与之斗争。哈姆雷特、奥赛罗、李尔王等等死亡了，然而他们并非失败者，因为他们或者伸张了正义，或者改变了局面，都在临死之前对于社会和世界有了更清醒的认识，而这也就给予了观众以一种教育。因此即使台上陈尸累累，观众的情绪却是哀伤而不气馁，严峻而不悲观。莎士比亚的几个好的悲剧总有这样一种使人向前的力量。

＊　＊　＊

莎士比亚写的不是普通的剧本，而是颇为特殊的一种：诗剧，即剧的主体用韵文写成，虽然作为对照和调剂，它也有许多散文的台词。诗剧的特殊形式要求于作者的不只是妥善地处理好韵文与戏剧的关系，而是要使诗与剧结合起来，达到完全用散文写的剧本所不能达到的效果。当时英国诗剧有自己独特的一套办法，如独白、戏中戏、几个平行发展的情节、在戏中大讲与本剧无关的故事等等。其实这当中有许多是粗糙的甚至笨拙的办法，但当时英国诗剧如日方升，精力旺盛，粗糙是不免的，笨拙一点反而可以使剧作者集中力量在最主要的地方——情节的发展、人物性格的深化、戏剧冲突的突出。（往往是在文学内容猥琐的末

世，作家们才特别讲究起技巧细节来，以致形成纤巧；但是任何最不赞成16、17世纪英国诗剧的人也无法说它纤巧！）但要将这些主要的事情做好，必须将戏剧语言运用好——由于剧的主体是韵文，问题也就变成必须将韵文运用好，不仅要使它适合戏剧要求，而且要尽量发挥它在戏剧里的特长和潜力。这不是一件容易的事，18、19世纪多少英国诗人尝试写作诗剧，其中包括了艾迪生、柯勒律治、拜伦、雪莱、丁尼生、勃朗宁等大手笔，然而没有一个在舞台上站稳了脚。莎士比亚及其同辈剧作家的骄傲在于：他们全能驾驭韵文，写出了能吸引观众的诗剧。它们多数有富于时代精神的内容，然而这内容却是靠了戏剧性的韵文而才得到生动的表达的。以莎士比亚而论，韵文使他的悲剧和历史剧更深刻，更高昂，更有英雄气概；韵文也给予他的喜剧以浪漫的诗情和闪耀的机智。

然而莎士比亚的韵文却不是一个单一体，也不是一成不变的。有几种成分存在于他的韵文之中。一种可以下列几行代表：

> 用我自己的眼泪我洗去自己的香膏，
> 用我自己的双手我端走自己的王冠，
> 用我自己的嘴巴我否认自己的圣位，
> 用我自己的声音我免去臣民的义务，
> 一切至尊的威权我都放弃，
> 我的房、地、财产都捐出，
> 我的法律、条令、圣旨都废止，
> 上帝宽恕对我宣誓而不遵守的人，
> 上帝督促对你宣誓的人遵守誓言……

这是英王理查二世在被迫退位的时候说的一段台词。论戏剧性，这段台词有沉痛的表白，最后两行又在讽刺之中隐藏着警告，应该说是适合于

这一个情绪上的顶点的；但是同时我们又必然会觉察到这里的重复与平行结构露出了斧凿痕——换言之，这里有“修辞术”。（不知怎的，每次读到这段台词，总使人想起京剧《逍遥津》里汉献帝的一段唱词，其中“欺寡人……欺寡人……”等词句也是不断重复。）《理查二世》大约写于1595年，莎士比亚在此以前所写的剧本还有“修辞术”的痕迹更为明显的，而在此以后，出现了这样的一类诗行：

收起你们闪亮的剑吧，
它们沾了露水要生锈的。

这是奥赛罗说的。当时他刚同苔丝狄蒙娜结婚，女方的父亲率众打了火把赶到，想用武力拆散这对新婚夫妇。奥赛罗是一员久经战阵的大将，又是想象丰富的非洲黑人，这两句话表示：你们这些无用之辈吵吵嚷嚷，居然想同我来斗剑，可别白白糟蹋了好武器！诗行充分表达了他的镇定、无畏、庄严，对于前来挑战的众人的鄙视，对于水城威尼斯美丽的夜晚的感应。这里如果有“修辞术”的话，它也是完全融合在戏剧之中了。精彩的是：一个简单的形象——露水会叫你们的剑生锈——就照亮了奥赛罗整个人的性格。《奥赛罗》写于1604年，再过一年，《李尔王》上演，这时莎士比亚写出了一种新的朴素的诗行：

不，不，不会活了！
连一条狗、一匹马、一只耗子都能活，
为什么你就连一口气也没有？

这时候，就是形象的运用也达到新的境地：

罪恶穿上黄金甲，
法律的长矛给碰断；罪恶穿上破衣裳，

用一根稻草也戳穿。

文字是简单的，没有舞文弄墨，然而比喻贴切，对照鲜明，几行诗揭开了当时英国丑恶现实的盖子，造成强烈的印象。将这样的素朴同这样的形象加在一起，放进感情的浪潮里，就出现了这样的丰富、成熟的大片好诗：

走，坐牢去！
让我们合坐牢房，像笼中鸟一般歌唱。
等你要我祝福，我就跪下
求你宽恕。我们就这样活着，
祷告、唱歌、说说掌故、笑笑
那些花花公子，听听那些小人物
谈朝廷大事，我们也跟着谈，
谁赢了，谁输了，谁当政，谁下野，
议论世事的奥妙，就像我们是
上帝的暗探！你看那些大人物
都逃不过潮涨潮落的命运！
我们坐牢磨日子，也要磨掉他
几朝天子几朝臣！

这里所表现的，不只是诗更接近口语，文字更精练，韵律更运用自如，等等，还有剧情更丰富，内容更充实，思想更深刻。在《理查二世》的那段引文里，只有一个意思，而用不同的说法在重复；在《李尔王》的引文里，意思很多，而文字倒更紧凑、纯净了。李尔王退了位，被两个大女儿赶出，在民间到处流浪，看到了前所不知的官吏横暴和人民痛苦，他似乎是气疯了，实则他对于自己和世界的认识都深化了，最后虽然战争失利，自己和小女儿被俘，但他却在剧烈斗争之中获得了一种新

的智慧。“笼中鸟”这段话似乎表示消极隐退，实则反映了一种最后的信心，而且李尔王变成用民间的眼光来看朝廷，这在一个做过国王的人是极大的转变和非凡的进步。莎士比亚为了写好这一些，不但在剧里倾吐了他自己对于朝政腐败和民间疾苦的深切感触，而且摈绝一切词藻，决心不让任何修辞术隔在剧本与观众之间！人们看这个剧时，只为剧情所吸引，根本不感到语言的作用。这是诗剧中运用韵文成功的最高表现。《李尔王》比《理查二世》约晚十年，在这十年里莎士比亚有了一个三重的发展：在语言风格上他归真返璞，在戏剧艺术上他更加成熟，在思想上他对于周围世界的认识也是大大深刻起来。

＊　＊　＊

然而这成熟，这深刻，都是有限度的。

关于不够成熟一点，我们不拟多说，只想提醒爱好莎士比亚的人们：不要把明明是粗糙、芜杂、过火、油滑、落后、公式化、感伤化、生拼硬凑的东西也作为宝贝看待。是的，这些缺点之中许多是一种新兴艺术所不可避免的，甚至正是它的优点的另一种表现；是的，莎士比亚往往能够克服这些缺点，或使之转化成为优点。但是他也常有被缺点挡住的时候，也有写得马虎、但求过得去的时候，他在初期曾经以文胜质，在后期则又赶时髦去写“传奇剧”，结果写出了被肖伯纳斥为“庸俗的、愚蠢的、可憎的、猥亵的，叫人厌恶得完全不能忍受”的《辛白林》。其实，何止《辛白林》！好几个历史剧，好几个前期的喜剧，不少所谓“悲喜剧”，都是无人演、无人读、只在学者口中偶然提到的文学博物馆陈列品。

至于莎士比亚思想上的得失，也是通过他的剧本看得清楚的。《罗密欧与朱丽叶》证明他是反封建的健将；整套历史剧证明他是谴责封建

割据的爱国者；一系列的伟大悲剧证明，他对当时的社会现实进行了有力的批判。他确实无愧于英国文艺复兴时代精神的代表者的称号。但是他在反封建方面并不彻底，他原来出身市民家庭，后来自己变成了同宫廷有来往的戏班大股东和在乡下有财产和贸易活动的“殷实市民”，对于人民群众越来越害怕，1607年英国中部诸郡的农民起义波及他的故乡，更是给了他特别的震撼，使他分外强烈地通过罗马史剧《科利奥兰纳斯》（1608）中一个人物之口重申了社会分工论，说什么贵族如人身上的胃，看起来似乎只吃东西不做工作，实则消化食物供应养料都对身体其他部分有极大用处云云。这“胃”的比喻是莎士比亚从普鲁塔克《名人传》借来的，然而他给了它特别的强调。这番话实际是社会等级论的另一说法。在莎士比亚看来，社会分成等级，就像宇宙各个星球摆好了位置一样，是完全不许打乱的，否则立刻天下大乱。这个等级论不仅见于1600年左右写的《特洛伊罗斯与克瑞西达》，而且早见于初期的《错误的喜剧》和《亨利五世》等剧，亦即莎士比亚就在其尚有反封建的锐气之时，也一直担心人民群众起来“犯上作乱”。这种等级论既是封建地主阶级所鼓吹的，也是资产阶级在得势之后所提倡的，他们互相之间有矛盾，但为了对付劳动人民，这两个剥削阶级是联合作战的。当时英国的商业资产阶级一方面为了与封建地主抗衡而大谈“人的伟大”，提倡人道主义，一方面则对劳动人民通过圈地运动进行极为残酷的剥削，把穷人当作牛马使唤，又当作野兽防范。莎士比亚的思想没有能够超越当时资产阶级思想的范围，因此当他写最后的一个剧本《暴风雨》的时候，他写下了奇幻的情境和成熟、绚烂的诗行，同时却又用十分丑恶的形象描绘了凯列班。凯列班是岛上原来的居民，现在却成了外来人普洛斯彼罗的奴隶，替他取薪觅食，却只换得了不尽的诅咒和刑罚——换言之，他是一个殖民地的被掠夺者。在剧本的最后，被放逐的公爵同统治阶级内部的对手是和解了，在一片原谅和祝福的气氛里出现了一个大团圆的结局，然而凯列班还是受到了严厉的对待，被派去“打扫岩洞”——从事没

有尽头的劳役！在这样的形象和这样的剧情前面，当我们听见人们盛赞天真少女米兰达的一段台词：

> 啊，真是奇迹！
> 这儿有多少美好的生物！
> 人类是多么美丽！呵，灿烂的新世界，
> 里面有这样的人活着！

我们知道这“人”指的是上等人——贵族和资产者，凯列班那样的“土著”是不包括在内的。“新世界”是动人的字样，然而在这里带有欺骗性——对于凯列班那样的殖民地人民说来，这世界并不“灿烂”，而是十分残酷的。至少，这“新世界”不是“空想共产主义社会”，像英国某些批评家所解释的那样；莎士比亚没有能够看得那样远，我们也没有理由要求他看得那样远。

1964年

英国浪漫主义诗歌的兴起

一

在18、19世纪之交，英国诗史上出现了一个大的转折点。

诗风的变化如此剧烈，如此泾渭分明，如此决定性地结束一个时期，开展一个时期，在英国文学史上是罕见的。

文艺复兴时期，英国的诗人忙于吸收和树立欧洲大陆古今各种诗体，其突出的成就则在戏剧诗。17世纪诗坛上出现了一种奇异的对抗：一方面是以保王党人和教士为主体的玄学派，另一方面是文艺复兴精神的最后的体现者弥尔顿。后者把英国诗的革命性和艺术性提到了一个新的高度，然而由于他写作在英国革命已经处于低潮的年月，他几乎是孤军作战，在诗坛上没有形成一个派别，《失乐园》只是突起的孤峰。复辟时期以后和18世纪的英国诗走进政党的俱乐部、女才子的客厅、文人的咖啡店，有时也徘徊在废墟与古迹之间，到后期又沉思于乡下的墓园，感喟于穷苦人的村舍，然而没有灵魂上的大波动，也没有艺术上的大创新。

到了18世纪之末，波动和创新都一齐来临，而且不是偶然的、零星的现象，而是一整个新的诗歌局面全盘出现。

这里不再是一二个作家独霸文坛的情景，而是从1786年[1]起，到1824年[2]稍后，大约40年内，至少有八个重要诗人相继或同时在英伦三

岛内写出了重要作品。这八人是：彭斯，布莱克，华兹华斯，柯勒律治，司各特，拜伦，雪莱，济慈。这些人，除了司各特的地位可能会有争论之外，都是整部英国诗史上的第一流大诗人。

二

他们都在各自范围内开了一代新风。

彭斯（Robert　Burns，1759—1796）以农民而登上诗坛，这就是新事；他虽然受到种种诱惑，还是保持了农民的爱和恨：爱自由，爱农村姑娘，爱同他一起劳动的牲口；恨的则是逼债的地主，伪善的加尔文派教士，装腔作势的爱丁堡上层人物。

他把这一切都写进诗里——然而这又是如何不同的诗！不是英格兰蒲伯余风的文人诗，而是主要用苏格兰方言写成的民歌体。苏格兰民歌所提供给彭斯的不只是某种形式，不只是迷人的音乐性，而是一整个独立的诗歌世界，其根基是深厚的苏格兰人民传统，古老而纯朴，没有书本气，特别是没有英格兰文学的书本气。

正是由于利用了原来民歌“不管那一套”的曲调和叠句，彭斯才能摇晃着男子汉的宽肩膀，大声唱出：

有没有人，为了正大光明的贫穷
而垂头丧气，挺不起腰——
这种怯懦的奴才，我们不齿他！
我们敢于贫穷，不管他们那一套，
管他们这一套那一套，

什么低贱的劳动那一套，
官衔只是金币上的花纹，
人才是真金，不管他们那一套！

但是彭斯不是把民歌拿来就算，他还改造了它，叫它装下了新内容。在上引这首诗里，曲调和叠句是旧的，然而所表达的却是当时法国革命者的自由、平等、博爱的新思想。这样，古老的和当代的结合了起来，诗得到了新的深度。

同样，当彭斯拿现成的民歌形式歌唱爱情的时候，他也是既利用传统又进行创新的。《一朵红红的玫瑰》就是例子，但是让我们看看另外一首音乐性更强的：

走过麦田来

（合唱）呵，珍尼是可怜的人儿，
珍尼哭得悲哀。
她拖着长裙，
走过麦田来。

可怜的人儿，走过麦田来，
走过麦田来，
她拖着长裙，
走过麦田来。

如果一个他碰见一个她，
走过麦田来，
如果一个他吻了一个她，
她何必哭起来？

如果一个他碰见一个她，
走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
别人哪用知道！

这已是多少代各国青年口上唱过的名歌，其自然、素朴是显然的，然而还有其他东西：农村的景色，姑娘的羞涩，求爱者的得意和温存，最后还有青年人对于世界的顶撞——“别人哪用知道！”这也是一个歌颂自由平等的新时代的声音。写爱情，特别是这种朝露般新鲜的爱情，彭斯是至今都无人能够匹敌的。

彭斯不仅善于抒情，还善于讽刺，不只有《威利长老的祈祷》那样的名篇，而且有许多特殊的墓志铭式的小诗，例如：

拉塞尔上尉赞

拉塞尔觉得自己应该离开人世了，
热心的朋友商量用香膏护住他的心。
一个旁观者低声说：“不必这样麻烦，
他的心有毒，爬虫都不敢问津。”

彭斯的诗才是多方面的。除了抒情小唱外，他还写了许多出色的中等长度的诗。《两只狗》就是一篇独特的出色作品。诗人让两只来自不同人家的狗——一穷一富——对话，通过它们的眼睛来看人的世界，而人的世界里有两种人过着两种生活，形成鲜明的对照：

每逢我们老爷坐堂收租，
我把可怜的佃户看个清楚
（但每次看了都叫我悲伤）。

他们身无分文，却逃不过我们的账房，
他顿脚，他威胁，他臭骂，
抓了人，还要将他们的衣服剥下。
佃户们低头站着，恭恭敬敬，
还得忍耐听完，胆战心惊！
阔人们日子过得真舒泰，
穷人们活得比鬼还要坏！

正是这样的细节给了诗的结论以不可抗拒的力量：

他们庆幸是狗而非人！

然而诗里又有玩笑和幽默，两只狗轻松愉快，无话不谈，它们之间的友善反衬了人的世界里的阶级对立。不是一片阴沉，而是还有阳光来使阴沉更显得黑暗，更显得可憎。这不是一般的所谓“动物诗”，这是风俗画而又内含辛辣的评论。英国文学史上，似乎以前没有看到过另一首诗用这样的方式造成了这样的效果。而彭斯之所以能够做到，是因为这是他从生活本身得来的痛苦体验：“我父亲的慷慨的主人死了，所租的地只叫我们赔累不堪，而更可诅咒的是，我们落到了一个经租账房的手里。我在关于两只狗的故事里所写的一个账房就是他。”[3]

这个农民还在文人们最拿手的地方也放了异彩。用诗来写信在18世纪是常事，蒲伯的诗札就属于他最好的作品之列。然而他在节奏和用词方面的工力虽深，却从未在诗札里写过这样活泼而使人神往的诗行：

他们说只要敬你一杯酒，
诗句就源源不断像河流，
庄重的和诙谐的全都有，

还加机智的警句。
寻遍苏格兰的乡村和城楼，
如此诗人难遇！

听完站起我发誓，
哪怕当掉犁头和鞍子，
哪怕去外乡流浪死，
尸骨不收野鸟食，
我也愿出钱买杯酒
只要能听你谈诗。

同样，蒲伯和他的朋友们也不会用这样直抒心意的痛快笔墨谈论写诗的艺术：

批评家会鼻子朝天，
指着我说：“你怎么敢写诗篇？
散文同韵文的区别你都看不见，
还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！

你们学院里的一套奇文，
偷人养汉也带上拉丁的雅名，
如果大自然规定叫你们愚蠢，
你们的文法又顶啥用？
还不如拿犁把地耕，
或将石块往家运。

这一撮迟钝又自傲的大笨蛋，
上了大学只使脑筋更混乱！
上学是个骡，毕业变个驴，
真相便是这般！
只因懂得半句希腊语，
还妄想把文艺之宫来高攀！

我只求大自然给我一星火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使我驾着大车和木犁，
浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进了心灵深处！
……

（《致拉布雷克书》）

彭斯多么酣畅地表达了他对当时文坛的鄙视，又如何鲜明地、风趣地宣告了他的艺术观点。对于他来说，大自然所给的灵感比什么学问都重要。这正是后来继起的诗人要大加发挥的浪漫主义观点。

除了彭斯，又谁能写出像《汤姆·奥桑特》那样的民间传说？这里展示了彭斯讲故事的本领，然而使得这故事至今都常有人朗诵的还有苏格兰方言的吸引力。彭斯充分发掘了这方言的潜力，不只用它讲故事，用它渲染气氛，而且用它来增加这故事的喜剧性。正是那贯穿全诗的幽默口吻冲淡了甚至嘲笑了原传说所有的迷信色彩：

啊呀，汤姆呀！啊呀！

这一下你可真叫是苦不堪言！
在地狱里他们会把你像咸鱼用油来煎！
你的凯蒂在家里等了一场空，
她就要变成寡妇把眼睛哭个通红！
梅琪呀，梅琪，拚了性命也要快跑，
赶紧抢到那河上大石桥！
只要冲到桥中间，你就可以不再怕，
妖精们遇河即止，见了流水只发傻。
但是桥头未到事情已不妙，
梅琪得赶紧把身后的妖精先甩掉：
原来南尼这女妖跑在最前打先锋，
紧跟着这匹忠心的好驴向桥冲，
她恶狠狠腾空而起，要将汤姆一把抓，
没想到梅琪浑身是胆，本领到家——
只见它猛一跳就将主人安全驮上桥，
不想却永远丢下了尾巴一条，
原来那女妖死命抓住它后身，
从此可怜的梅琪尾巴断了根！

长诗当中，还有大合唱《快活的乞丐》，写的是一群流浪汉聚集在小酒店，喝着烧酒，唱着一个又一个民歌，其最后的一个是：

歌

曲调：“快活的人儿，再倒一杯酒”

（合唱）滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，

法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

君不见酒吐芬芳杯生烟，
君不见衣裳虽破乐无边，
你唱我和人人欢，
要把那快活的歌儿奏三遍！

名位何物，财宝何用？
沽名钓誉总成空！
只有欢乐才是生活，
且莫问身在何时、何国！

靠一点小本领，说几个小故事，
我们白天到处漫游。
晚上睡在仓库和马厩，
香香的干草上，还有女人并头。

谁敢说仆从如云的香车，
就比我们走得更加轻快？
谁敢说明媒正娶的夫妻
就比我们相处更加恩爱？

人生原是无所不包，
哪用我们自寻烦恼！
说什么得体的文雅礼节！
这样的话最无气节！

让我们祝贺背包、行囊和粮袋，

让我们祝贺游荡的人们，
让我们祝贺褴褛的汉子和女人，
让我们一齐高呼：阿门！

这儿的诗笔是机敏的，辛辣的，放纵的，带上了无政府主义的色彩。这也是彭斯对当时被加尔文教派控制的苏格兰社会的一种冲击手法。

在彭斯的推动和冲击之下，苏格兰诗歌在18世纪末年实现了复兴。苏格兰有灿烂的文学传统，出过许多重要诗人，彭斯自己就曾表达过对他们的敬意：

给我兰姆赛的豪兴，
给我费格生的勇敢和机灵，
给我新朋友拉布雷克的清新，
假如我能有此缘分！
我就有了所需的一切，
胜过天下的学问！

（《致拉布雷克书》）

比兰姆赛（Allan Ramsay，1685—1758[4]）和费格生（Robert Fergusson，1750—1774）更早，还有两个更大的诗人，即15世纪的亨立生（Robert Henryson，1430—1506？[5]）和邓巴（William Dunbar，1460？—1513？）。这些前人各有所长，但在两点上是一致的：用方言写世态，以讽刺为武器。他们还传下了一个特殊的诗歌形式，即对骂式的辩论诗（flyting）。彭斯接过了这一切，但是加上了他特有的品质：一个长年在土壤上劳作的贫穷农民的辛酸和现实感、一个青年对爱情和人间不平事的敏感、一个民歌爱好者的音乐节奏感，还有他那把这一切

融合在一起的非凡诗才。彭斯的诗有鲜明的地方色彩，一读就使人进入那欧洲西北角的苏格兰的纯朴世界；它又有鲜明的时代色彩，许多篇章显示了18世纪末年几个重大思潮的影响：感伤主义的扩展、民间文学的再起、民族主义在苏格兰的余烬犹温，特别是法国革命的思想在全欧洲的猛烈激荡——正是这些思潮促成了文学上浪漫主义的抬头。吹拂着诗人彭斯的时代之风也就是后来吹拂华兹华斯、柯勒律治等英格兰浪漫诗人的风，只不过由于彭斯的具体环境，其结果是吹出了苏格兰文学传统的重新繁荣。

这样，在历史的透视里，彭斯的作用和贡献更加巨大了。然而彭斯身后所获得的膜拜与模仿却同他生前在爱丁堡所获得的捧场一样，对他的真艺术是一种灾难。从19世纪到20世纪初年，过多的人着重彭斯的醇酒妇人的一面，捧出一种酒酣耳热时大团圆式的友情来模糊了他的棱角，他的苏格兰方言词也因过多的套用而显得庸俗了，这样就造成了“苏格兰文学的小家气”[6]，要等到麦克迪儿米德（Hugh MacDiarmid）等人在20世纪20年代发动一个“苏格兰文艺复兴”运动才出现彭斯的合格的继承人，才把真正的彭斯传统发扬光大，递给后世。

＊　＊　＊

布莱克（William Blake，1757—1827）——大半生默默无闻的雕刻匠人，脑子里藏着奇幻的天堂景象的土画家，对于法国革命的意义有着正反两方面的深刻了解的独特的思想家，同时又是诗人，一个越来越受到爱好和推崇的大诗人，20世纪西方的文学研究的重要成果之一正是对于他的重新发现和阐释。[7]

这也是一个需要用辩证法去研究的诗人，因为他本人就运用了辩证法：他用“羔羊”（lamb）同“老虎”（tiger）对照，用“天真之歌”同“经验

之歌”对照，甚至用同一题目（《耶稣升天节》、《扫烟囱的孩子》等）写两首内容完全不同的诗，描述两种截然不同的情景，反映了当时社会的两面，也象征了人身上本能与理性、纯真与世故、想象力与现实感等等一系列的矛盾。然而布莱克站在每一对矛盾的哪一边又是十分清楚的；他不是一个经常犹豫、经常自我折磨的现代知识分子，而是一个有严峻的是非之感的19世纪手工匠人，立场非常明确。请看他如何沉痛地揭开伦敦的夜幕，将这样的现实公之于众：

伦敦

我走过每条独占[8]的街道，
徘徊在独占的泰晤士河边，
我看见每个过往的行人
有一张衰弱、痛苦的脸。

每个人的每声呼喊，
每个婴孩害怕的号叫，
每句话，每条禁令，
都响着心灵铸成的镣铐。

多少扫烟囱孩子的喊叫
震惊了每座熏黑的教堂，
不幸兵士的长叹
化成鲜血流下了宫墙。

最怕是深夜的街头
又听年轻妓女的诅咒！
它咳住了初生儿的眼泪，

又带来瘟疫，使婚车变成灵柩。

用异常朴素的语言写出异常深刻的内容，这是布莱克的长处，而这当中起重要作用的，除了内容之外，是两个因素。一是他的音乐性。他的诗都是可诵的，特别是短诗，容易上口，容易背诵，像歌谣。就以《伦敦》为例，第一节的节奏与韵律是如何迟缓而沉重，特别是那像长叹息似的开始两行，任何读者都是会一见就要停下来低声慢读的；然而接下去却出现了激越的声音，随着诗人的谴责越来越严厉，诗行的节奏也越来越激越，到“最怕是”而达到最高点，于是那“年轻妓女的诅咒”就真是充满了恨的力量。布莱克的诗不论内容如何神秘，而仍然有抒情的感染力，其中的一个原因就是他的高度音乐性的节奏与韵律。

其次是他对于形象的运用。上引诗里的每个形象都是阴暗的，正合乎当时伦敦的凄惨夜景和泰晤士河畔夜行人的沉重心情。

但是布莱克又是完全能够运用鲜明闪亮的形象的，这就是当他描写天真的喜悦心情的时候，或描写诗人自己起而向邪恶斗争的时候：

给我闪亮的金弓，
给我欲望的箭，
给我矛，呵，把云卷开，
给我战车放火焰！

我将不停这心灵之战，
也不让我的剑休息，
直到我们把耶路撒冷
重建在英格兰美好的绿地。

（《弥尔顿》序）

还有更具有匠心的运用。他能够用一两个最普通的形象道出事物的本质，如：

黑暗的魔鬼的磨坊[9]

他甚至违抗通常的所谓逻辑，把不同属性的事物连在一起：

不幸兵士的长叹
化成鲜血流下了宫墙。

叹息怎么能变成液体流下墙壁呢？然而在诗人眼里，那些在英国上层人物发动的反对革命的法国的战争里受伤下来的英国士兵的叹息是控诉，他们流血的伤口也是控诉，而两者都是对国王提出的，所以他把叹息、鲜血和皇宫的形象串在一起，造成了高声指责所达不到的异常沉痛的效果。这种连接和集中在《伦敦》一诗的最后一行里表现得最为突出：

And blights with plagues the Marriage hearse
（直译是：又用瘟疫摧残了婚礼葬车）

这七个字里有四个形象，前两个（blights，plagues：摧残，瘟疫）是互相支援的，而后两个（Marriage，hearse：婚礼，柩车）则是互相矛盾的，然而这正是诗人的用心所在：在那样一个少女必须卖淫才能过活的黑暗社会里，穷人家的新娘无幸福可言，于是喜庆的婚车变成了运尸的柩车。

这样的形象与形象的连接、叠嵌是20世纪诗人艾略特（T. S. Eliot）等所夸耀的“现代”手法，而布莱克在18世纪之末就已经常常运用了。

然而运用形象只是为了更准确、更生动地表现内容，布莱克是从来

不讲装饰和点缀的。在他，如在一切真正好的作家，形象与内容总是血肉一体、不可分割的。他把形象合并、结合、溶化，是为了要表达事物之间的细微的、几乎是隐秘的联系，或者是从最小的事物看最大的宇宙：

从一粒沙看世界，
从一朵花看天堂，
把永恒纳进一个时辰，
把无限握在自己手掌。

（《天真的兆象》）

这里的形象和形象的结合透露了布莱克的世界观。阴暗与明亮、细小与无限大：都是人生里的矛盾和对立面，或用布莱克自己的话说，都是“相反物”（contraries）；然而“没有相反就没有进程”（Without Contraries is no progression）（《天堂与地狱的结婚》），正是矛盾把世界推向前去。

然而前去是为了取得矛盾的解决，取得一致。在得到一致的时候，就出现了更大更有概括力的形象，例如在有名的《老虎》一诗里：

虎，虎，烧个通红，
在黑夜的森林中，
谁的非凡的手和眼
能造出你这吓人的躯干？

在什么远海或高天，
燃着你眼睛的火焰？
他飞腾靠什么翅膀？

谁的手敢抓火光？

谁的力气，谁的本领，
拧成了你心里的筋？
当你的心开始跳，
谁用可怕的手造了你可怕的脚？[10]

谁在使大锤？谁在铸铁链？
什么炉子在把你的脑子炼？
在什么砧上打？谁的可怕的手
敢把它的威势一齐收？

当群星扔下长矛，
又用泪水把天空浇，
他是否笑对自己的手艺，
他是否造了羔羊又造你？

虎，虎，烧个通红，
在黑夜的森林中，
谁的非凡的手和眼
敢造出你这吓人的躯干？

至今没有人能确切地解释这首诗里的每一点，但是总的印象又是清楚的，令人难忘的，因为有一个大的形象，即老虎。这老虎躲在黑暗中，两眼闪闪发光，它有宇宙般大的威力。诗人对此感到神奇，他惊怖，但他又歌颂。问题是这力量又象征什么？有人说它代表人的灵魂中一股要冲破无知、压抑、迷信的包围的力量。[11]有人说它代表人类的想象力，因为布莱克对于想象力的重要作用是向来特别强调的。很可能老虎

在这里是一个多方面的复杂象征，即它既象征上述两种力量（这两者并不矛盾，也不互相排斥），又象征法国革命中所见的巨大的革命暴力。这诗写于1793年前，正是法国革命在如火如荼地进行的时候，布莱克又是激进派汤姆·潘恩的朋友，两年前曾作长诗《法国革命》（1791），歌颂了海峡对岸的革命者，而且在那首诗里出现过starry hosts字样（群星，代表贵族组成的反革命武力，见该诗第100行），与这里的“扔下长矛的群星”相通，因此这个可能性是存在的。不管如何解释，这首诗有惊人的力量和惊人的美丽，它深入到了人生和宇宙里一些最本质的东西，而又一切具体，毫不抽象，那一个接一个的问题就像铁匠抡大锤在砧上一下一下打出来的响声，形成了有些批评家所称的“铁砧的音乐”。

在以上这些短诗里，布莱克是高度精练的，而形象的出色运用使他更精练。但是他也能大步向前，他的诗笔也能放得开。请看：

经验的代价是什么？能用一曲歌去买它么？
能用街头舞去买智慧么？不能！要买它
得交出人所有的一切，房屋、妻子、儿女统统在内。
智慧的出售处是无人光顾的荒凉市场，
是那农夫耕种而收不到粮食的干枯田地。

在夏天太阳照耀下取得胜利是不难的，
在葡萄丰收时坐在满载粮食的大车上唱歌也不难，
劝受折磨的人要忍耐也不难，
拿审慎的规则去劝无家的流浪汉也不难，
……

身居繁荣的帐幕而庆幸是不难的，
我也能唱歌，能庆幸，但我却不干！

（《伐拉，即四佐亚[12]》，第二夜）

这是后期作品，写的是经验（即智慧）和人为取得经验或积累智慧所付出的惨重代价，同前期的《经验之歌》的思想是一致的，然而内容加深了，话也说得更多更透彻了，在韵律上已经自由得像后世的自由诗（free verse）了，出现了一种壮阔的新风格。

从童谣般的纯真与素朴的小诗到千行或千行以上的内容复杂、充满象征的长诗如《法国革命》第一卷（1791）、《弥尔顿》（1804—1808？年写成）、《伐拉，即四佐亚》（1795—1807年写成）、《耶路撒冷》（1804—1820？年写成）：这是布莱克的创作进程。这些长诗里有着布莱克的憧憬，他对于如何改变那个可诅咒的英国社会是有答案的，只不过由于他的神秘主义，由于他要避开当时到处搜捕异端和叛逆的官员的眼睛，他把答案藏在一套独特的象征与神话系统里，这当中有许多东西是不易了解的。但是成为他中心思想的仍是他对于法国革命的双重反应：一方面，他歌颂革命在摧毁旧制度时所表现出来的猛烈力量，把革命志士当作天国派来的使者加以欢迎；另一方面，他对于替这场革命铺平道路的以伏尔泰为代表的崇理性、重智慧的哲学思想却又深为厌恶，因此他在这些长诗里又特别强调本能、感情和想象力的重要性。在这点上布莱克是前后一致的，正如他的绘画同雕刻、他的诗同他披读别人著作时写在书页空白上的评语、他的为人同他的全部创作活动也都是一致的。先后一致而又有所发展：布莱克的后期作品尽管难懂，却提供了一个重要的新方面，使人们看到他比一般所估计的更深刻，更丰富。无论就内容上的尖锐性和表现上的有力与美丽来说，他的短诗就是前无古人的，而他的长诗，连形式都是一种独创，其深刻的内容是在今后若干年内都会有人去发掘的。毫无疑问，布莱克是全部英语诗史上最重要的诗人之一。

＊　＊　＊

彭斯写作在18世纪80年代，布莱克的主要创作时期是18世纪90年代，两人带来了英国诗歌史上的新气候，成就是十分巨大的，然而彭斯僻处苏格兰，布莱克隐居在伦敦郊外，当时的英国正统文坛还不感到他们的威胁，还能够用嘲笑或故意不理会去对付他们。再过十年，跨过18世纪进入19世纪，情况就大为不同。首先是华兹华斯等“湖畔诗人”起来，接着是更锐进更激烈的拜伦、雪莱、济慈一代起来，诗人既大批涌现，杰作又竞出问世，原来18世纪诗歌末流的颓风为之廓清，代之而兴的是全新的诗风——新的内容、新的语言与韵律、新的理论与美学观点——于是英国浪漫主义进入兴盛时期。

三

1798年，一本两人合著的薄薄诗集在伦敦出版了，题名《抒情歌谣集》（*Lyrical Ballads*）。1800年，此书再版问世，前面加了一篇序言。这两个诗人是华兹华斯（William　Wordsworth，1770—1850）和柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge，1772—1834），序文是华兹华斯写的。

这本诗集包括两类诗：一类用朴素的语言写有关普通人生活的题材，作者是华兹华斯，当中包括了传诵后世的英国浪漫主义压卷之作《丁登寺旁》（Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey）；另一类是所谓“超自然”亦即带点神秘意味的题材，如长诗《古舟子咏》（The Rime of the Ancient Mariner），这些是柯勒律治写的。

今天看起来，这本诗集似乎也很平常；但在当时，同18世纪的英国诗一比，它有许多使文坛雅士感到惊讶甚至愤怒的东西。首先，这两个

诗人不是流连于庙堂，或高谈于客厅，甚至也不老老实实地读书于小斋，而是深入荒山大泽，或神游异国，写的是这种心灵的旅行中的所见所思。华兹华斯更是从小就爱在山上湖边漫游，现在来写诗，笔下多的是这类的沉思：

And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of Something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of the setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man,
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.

(Tintern Abbey)

我感到
有物令我惊起，它带来了
崇高思想的欢乐，一种超脱之感，
像是有高度融合的东西
来自落日的余晖，
来自大洋和清新的空气，
来自蓝天和人的心灵，
一种动力，一种精神，推动
一切有思想的东西，一切思想的对象，
并穿过一切东西而运行。

（《丁登寺旁》）

这是他在一个古寺废墟上的深刻感受。但这不是一般的所谓山水诗，所说的也远远超过了在山野之间寻找诗的灵感之类；然而要替他说出真意却又很是不易，因为诗人自己就不得不求援于一连串的抽象名词和感情形容词（a presence，a sense sublime of Something far more deeply interfused，a motion and a spirit），诗句的曲折结构就体现了诗人想把这个难说的事说清楚的艰苦努力，而到头来他也没有能够给我们一个确切的“科学答案”，只给了我们一种印象，其主旨似乎是：自然界最平凡最卑微之物都有灵魂，而且它们是同整个宇宙的大灵魂合为一体的。就诗人自己来说，同大自然的接触不仅能使他从人世的创伤中恢复过来，使他纯洁、恬静，使他逐渐看清事物的内在生命，而且使他成为一个更善良更富于同情心的人：

These beauteous forms,
Through a long absence, have been to me
As is a landscape to a blind man's eye:
But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
of towns and cities, I have owed to them
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart;
And passing even into my purer mind,
With tranquil restoration:—feelings too
of unremembered pleasure: such, perhaps,
As have no slight and trivial influence
On that best portion of a good man's life,
His little, nameless, unremembered acts

of kindness and of love.

(Tintern Abbey)

我已久离了
这些美丽的形体，
好似盲人看不见美景；
但当我孤居喧闹的城市，
寂寞而疲惫的时候，
它们却带来了甜蜜，
让我从血里心里感到，
还进入我更纯的思想，
使我恢复了恬静，记起了一种欢欣，
它曾产生了多大的力量，
影响了一个善良人最可贵的岁月，
使他做了无数早已忘怀的无名小事，
其中却有他的善意和爱。

这就是华兹华斯的自然观。这就是《抒情歌谣集》多数诗篇的主要内容。

这样的内容是18世纪英国诗里所没有的，而表现这内容的形式——从诗体到语言和韵律——也不是18世纪所习见的。

论韵律，华兹华斯在这里用的是五音步抑扬格素体无韵诗（blank verse），但在《抒情歌谣集》的其他部分还有别的诗体，特别值得一提的是古歌谣体（即四行一节，二、四两行押韵的诗体），然而有一个显著的例外，即没有18世纪诗坛上占统治地位的英雄偶句体（heroic

couplet）。这后者在18世纪前半叶蒲伯（Alexander Pope，1688—1744）的手里曾经达到最高的艺术顶峰：

> Then say not man's imperfect, Heaven in fault;
> Say rather, man's as perfect as he ought:
> His knowledge measured to his state and place,
> His time a moment, and a point his space.
>
> (An Essay on Man, Book I)

> 莫道人有缺点天有错，
> 且说人不到完美程度，
> 他所知限于地位和处境，
> 他空间只一点，时间只一瞬。
>
> （《人论》，第1章）

真是干净利落，匀称优雅，特别是在整齐中求变化（试看每行中停顿处的不同），工力深极了；但是就以蒲伯的匠心，仍然不能改变一个根本事实，即这一诗体平衡、节制有余而奔放、流动不足。而到了蒲伯的模仿者手里，更是弱点暴露，只见他们一行一行写下去，机械、单调得像上操时的步法。不仅如此，连在18世纪下半叶有的人运用起其他诗体来（例如在柏西《古英诗残存》出版后引起不少人仿效的古歌谣体），虽然形式变了，但是每行当中的节奏仍然太整齐、太规则，其灵魂仍然是英雄偶句体。华兹华斯和柯勒律治现在所做的，是要将诗从英雄偶句体的形式和影响下解放出来，而且这一解放首先是内容的解放。试将上引的蒲伯那段诗同前面引的华兹华斯《丁登寺旁》的片断一比，就可看出不但两者诗体迥异，而且两个诗人对于人和世界的看法也是截然不同

的。蒲伯的满足于现存秩序的世界观需要英雄偶句体的整齐、平衡的表达形式，这诗体同当时新古典主义的建筑、绘画、音乐以至在达官贵人大客厅里跳的小步舞都是在精神上一致的，都是同在牛顿的影响下形成的认为宇宙犹如一具时钟那样有规律地、和谐地在运转的宇宙观一致的。可是华兹华斯却看到了另一个世界，另一个宇宙。他在法国经历过大革命的风暴，目睹了旧秩序的瓦解，从原来热烈拥护革命转而害怕革命，好容易脱身回到英国，心情很不平静，正是为了要医治这一创伤而更加寄希望于大自然的恢复健康的力量，这就是为什么他要在山水之间吐露——以至表白——自己的内心，于是那统治诗坛的整齐、刻板的英雄偶句体就非突破不可了，人们乃听到了新的韵律：《古舟子咏》里古朴的歌谣体、《丁登寺旁》里的奔放的素体诗、重新出现但带有浪漫主义特征的十四行体，以及后来年轻一代浪漫诗人还要采用的更多的新诗体新韵律。

更加明显的则是诗歌语言的刷新。以上面引的华兹华斯的两段诗作例，读者就可以看出诗人用了朴素、平淡的语言，其中有不少过去不常入诗的抽象词，如presence，thoughts，forms，sensations，feelings，influence等，更令人惊讶的则是出现了极普通极平淡的日常用语如something，all thinking things，all things，这是一般认为毫无诗意的词，然而华兹华斯经常使用。在句法方面，华兹华斯也一变蒲伯和其他18世纪诗人喜用的行、句合一法，即大致上一行就是一句或至少半句的办法，而是一个劲儿跨行而前，第一段引文里一句跨了十行，第二段里一句跨了十一行。这里当然也要考虑有素体诗向例跨行的这一因素；然而过去运用这个诗体的能手，除了弥尔顿是例外，大都没有跨得像华兹华斯这样多、这样远；而华兹华斯之所以这样做，又是因为内容的要求。蒲伯的整齐的一行一句代表了一个秩序井然、对什么问题都有明确答案的社会，所以他的陈述往往就是论断，而论断总是斩金截铁：

One truth is clear, Whatever is, is right.

(An Essay on Man, Book I)

真理分明是：凡存在都合理。

（《人论》，第1章）

华兹华斯却生活在一个大变动的时代，革命与反革命的流血斗争猛烈展开，各种思潮涌现，诗人的心里充满了希望和幻灭、回忆和憧憬、对事物的肯定和疑问，因此当他来写诗的时候，他几乎是边想边写，即使对于他已经深有体会的事情，如对于大自然的看法，他也是感到要一层一层地深挖下去，写诗过程也是探索的过程，所以诗句也是跨行又跨行，产生了一种向前的运动。在这点上华兹华斯也是颇为“现代化”的，即用诗来表达思索的过程，而不仅仅是思索的结果。

这样的诗歌韵律和诗歌语言已经是够叫诗坛上的头面人物摇头的了，但是华兹华斯还有一套理论。这理论是他在1800年[13]写的序言里提出来的，其要点是：

> 我给这些诗定下的主要目的是：选择普通生活里的事件和情境，尽可能通篇都选用人们真正用的语言来叙述和描绘它们，同时又给它们以想象力的色泽，使得平常的东西能以不寻常的方式出现于心灵之前；特别是要使这些事件和情境有趣，其方法是真诚地而不是故作姿态地在它们之中寻求我们天性的首要法则。……

接着，像是预见到人们会提出他的诗句太平淡、太散文化的批评，他明白宣告：

可以很容易地证明：每一首好诗，即使是格调最高的好诗，总是有大部分的文字同好的散文并无差别，只有格律不同；不仅如此，而且最好的诗的最有吸引力的部分也严格地是散文的文字，只不过这是一种写得出色的散文。

宁可散文化，而不要“诗意词藻”（poetic diction），亦即那些代代相传、公认为属于诗的语言的美丽词藻。他以18世纪著名诗人格雷（Thomas Gray）的几行诗作例：

In vain to me the smiling mornings shine,
And reddening Phoebus lifts his golden fire:
The birds in vain their amorous descant join,
Or cheerful fields resume their green attire:

(Sonnet on the Death of Richard West)

我眼前徒有微笑的早晨在闪耀，
徒有红脸的菲勃斯高举金色的火，
徒有鸟儿演奏多情的曲调，
大地也空把愉快的绿衣披裹。

（《悼韦斯特》）

这里reddening Phoebus（红脸的菲勃斯＝太阳），golden fire（金色的火＝阳光），amorous descant（多情的曲调＝歌），就是“诗意词藻”。他认为只有去掉这一类浮华的词藻，而用一种来自农村下层的纯朴语言——这种语言“更朴素又更强调”，“更永久，而且更哲学化”——才能写出真正的、强烈的、“带根本性的”感情，而这一点正是诗的目的：

> 因为所有的好诗都是强烈感情的自然流露……而且出自这样一个诗人，即他具有超过一般的内在的敏感，而又曾经长时间深刻地思考过。

后面这一点，华兹华斯曾在序言的后面部分加以解释，指出他所说的强烈感情不是当场写下，而是经过“冷静的追忆”（recollected in tranquillity）才入诗的。

换言之，用什么诗歌语言不是一个简单的语言问题，而是同写什么内容密切结合起来的：

> 如果诗人的题材是经过审慎选择的，那么只要情况适合，就会自然而然地引出某些情感，而这些情感又必然会——如果真诚而又审慎地加以选择——引出一种庄严、多样化而又颇多比喻和词藻的文字。

这样经过选择的适应内容需要的语言应该又是能给读者“愉快”的，这一点也是华兹华斯一再强调的，然而他又把他所谈的愉快同18世纪一些文人所谈的严格分开，这些人

> 把诗当作娱乐和消遣来谈论，还俨然要同我们讨论人对于诗的趣味，好像它就像对于跳绳或喝麝香葡萄酒和雪利酒之类的事的趣味一样，是无关紧要的事。

而他们之所以有如此低级的趣味，是因为他们完全不懂诗的崇高性质：

> 我听说亚里斯多德说过，诗是所有写作中最有哲学意义的。[14]这话一点不错。诗的目的是真理，不是个别的、局部的真理，而是普遍的、经常起作用的真理，它不靠外面的证据

存在，而依赖热情打进心里。……诗是人和自然的形象。

他又进而论述诗同科学的关系（这一点也说明他比许多人所估计的要“现代化”得多），诗人同科学家的关系，最后写出了这样雄辩的对诗和诗人的颂歌：

> 诗是所有知识的气息和更纯净的精神，是呈现在所有科学面容上的热烈表情。完全可以强调地宣告：就像莎士比亚说“人瞻前又顾后”[15]，诗人也是这样。他是人性的最坚强的保卫者，他是支持者和维护者，他所到之处都播下人的情谊和爱。尽管有土壤和气候、语言和风气、法律和习俗的种种不同，尽管有些东西被悄悄地遗忘了，又有些东西被粗暴地摧毁了，诗人却用热情和知识把人类社会这个极大的团体联结在一起，而且是在全球范围之内，在一切时间之内。诗人所思索的对象到处都有；他虽然主要依靠人的眼睛和感觉的引导，却又愿意去到任何地方，只要那里有可以让他的想象之翼活动的空气。诗是一切知识的开始和终结，它同人心一样不朽。

确实是新时代的声音！许多话是前所未闻，许多观点是前所未见，整个序言是一篇对18世纪诗坛余风的宣战书！附带说一句，结成同人小集团来写诗，并且发布战斗性的宣言来宣传自己写诗的主张，这种后来20世纪的“先锋派”常做的事也是华兹华斯开先例的，这也是他“现代化”的一端。

然而在这篇序言里华兹华斯却有一点未加发挥，那就是在他的诗歌理论里居核心地位的想象力的作用。如果说有什么东西能使英国几乎所有重要的浪漫主义诗人——不论其政治倾向与写作风格是怎样不同，又不论其属于第一代或第二代——都趋于一致的话，这就是他们对于想象

力的作用的共同重视。华兹华斯在这里曾经提到想象力，上面引过的“想象力的色泽”便是一例，但是语焉不详，也没有理论上的阐述。这后者就要留待他的朋友柯勒律治来补充了。

＊　＊　＊

柯勒律治关于想象力（the　imagination）的观点也是结合他对诗的性质的看法提出来的：

> 诗是什么？这个问题与另一个问题几乎是同一问题，即：诗人是什么？答案也是互相关联的。因为诗的天才的特点正在它能充实、润色诗人自己心里的形象、思想和感情。
>
> 最理想的完美诗人能使人的全部灵魂活跃起来，使各种才能互相制约，然又发挥其各自的价值与作用。他到处散发一种和谐一致的情调和精神，促使各物混合并进而溶化为一，所依靠的则是一种善于综合的神奇力量，这就是我们专门称为想象的力量。这力量是由意志和理解力所发动的，而且始终在它们的不懈的但又是温和的、难于觉察的控制之下（即所谓“驭而不紧”）；它能使相反的、不协调的品质平衡与和谐起来，例如同与异、普遍与具体、思想与形象、个别的与有代表性的、新奇、新鲜感与旧的熟悉的事物、不寻常的情绪与不寻常的秩序，又例如清醒的判断力和始终如一的冷静的一方面与热忱和激荡的深情的另一方面。但是它虽调和自然与人工，却仍置自然于人工之上，内容于形式之上，对诗本身的感应于对诗人的赞赏之上。
>
> ……
>
> 最后，诗的天才以良知为躯体，幻想为外衣，运动为生命，想象力为灵魂——而这个灵魂到处可见，深入事物，并将

一切合为优美而机智的整体。

（《文学传记》，1817，第14章）

从此可以看出，想象力实是柯勒律治关于诗的理论的中心点：有了想象力，诗才有了灵魂，诗人也才成其为诗人。

然而想象力是诗人所能具有的最高品质，不是可以轻易获得的。柯勒律治为了强调这点，曾经力图将想象与幻想（fancy）区别开来。他没有能够给这两者以清楚的定义，但是他举了足够的例子使我们明白他的意思。他说：

> 弥尔顿有高度的想象力，而考莱[16]只是很会幻想。

（《文学传记》，第4章）

后来，他又以他的诗友华兹华斯本人作例，认为后者具有

> 最高和最严格意义的想象力的天赋。就我的感受而言，华兹华斯运用幻想并不总能做到优雅，有时还失之于古奥。他所作的比较偶尔太奇特了，或需要一种特别的观点才能了解，或像是预先研究好的产物，而不是自然流露出来的。……但是就想象力而言，他是近代作家里最接近莎士比亚和弥尔顿的一人，而且他从不乞灵别人，而是一切独创。他有几行诗可以作为他的想象力的例证，同时又能点明他如何给一切思想与事物
>
> ——增添光彩，
> 一种大海和陆地从未见过的光，
> 一种神圣的光，和一个诗人的梦。[17]

（《文学传记》，第22章）

换言之，庸才只有幻想，而真正的诗人则有想象力。如果没有想象力，也就没有诗。

柯勒律治的这一理论是在19世纪德国唯心哲学家特别是谢林（F. W. J. von Schelling）的影响下形成的，但是奇怪的是，别的没有读过多少德国哲学的英国浪漫诗人也有同样的看法，只是在细节上有些不同。在他之前，布莱克说过：

> 这个想象力的世界是永恒的世界，是我们所有的人在我们的物身死亡之后都要返归的神圣之怀。这个想象力的世界是无限的，永恒的，而繁殖的、生长的世界是有限的，暂时的。

（《最后审判之一瞥》，1810）

在柯勒律治之后，雪莱说：

> 从其普遍意义来说，诗可以解释为“想象力的表现”，而且诗与最初的人同寿。……诗人不仅强烈注视今天的现状，并寻求应使今天事物井然有序的法则，而且在今天中看见明天。他的思想是一种幼芽，最新的时间之花果从它而开。……诗人参与在永恒与无限之中，参与在一体之中。……

（《诗之辩护》，1821年作）

与雪莱大体同时，济慈也在他的信札里写道：

> 我别的不能确定，但能确定心的感情的神圣性和想象力的真实性——凡想象力认为是美而紧抓不放的必是真实的。……

> 想象力可以比作亚当的梦：他醒来发现梦中的一切是真的。[18]

（1818年11月22日致班杰明·培莱信[19]）

济慈还进而论述他自己与拜伦的不同在于：

> 你谈到拜伦勋爵同我。其实我们两人大为不同。他描写他所看到的——我描写我所想象的。我所做的是最难做的事。现在你该知道我们之间的大不同了。

（1819年9月20日致其弟乔治夫妇信[20]）

是的，重要的浪漫诗人之中，拜伦是唯一不谈想象力的绝对重要性的人。但是除了拜伦以外，从布莱克到济慈，所有当时的第一流诗人都强调这一点。不仅是主要论点差不多（试看华兹华斯的“诗人瞻前又顾后”与雪莱的“诗人在今天中看见明天”），连用词也差不多（试看布莱克的“这个想象力的世界是无限的，永恒的”与雪莱的“诗人参与在永恒与无限之中”），而且后来济慈还发展了这个理论，走到把想象力与真实等同起来的地步。这当中，作为理论的阐释者，比较全面、比较系统（但也只是针对浪漫派诗人的灵感式的片言只语才显得有点系统）的则是柯勒律治。他既是诗史上重要的诗人，又是文学史上重要的批评家。[21]

以上是华兹华斯和柯勒律治关于诗和想象力的理论。我们已经说了：他们这理论道前人所未道，是伴随新的诗风而来的。现在我们可以进而一问：它对于后来的诗人又意味着什么？它产生了什么影响？

暂且提供一个简单的回答：

1. 它把诗提到了最崇高的地位。“诗是一切知识的开始和终结”（华兹华斯）。这同18世纪把诗看成是模仿自然的镜子或调剂人生的“娱乐和消遣”是截然不同的。这一提高带来了一系列的重大后果，如一方面发挥了诗的陶冶与净化人的思想、情感和灵魂的头等重要作用，另一方面又造成了诗即文学的绝对的独立性。

2. 它把诗人也提到了最崇高的地位。18世纪把诗人看成是自然与社会的写照者或解释者，现在他却成为在精神上与情感上开辟新天地的创造者与探索者。诗人或则干预生活，干预政治，成为革命者，或则独立孤处，钻进象牙之塔。近代世界中许多人心目中的诗人的形象——街垒后面的叛逆者或长头发的梦幻者或一身而兼两者——就是在浪漫主义的影响下形成的。

3. 想象力成为诗的最重要的因素，许多诗人更加听任想象之翼高飞天上，更加着重形象思维，在这过程里产生了许多富于创新精神的好诗，但也使得不少诗人更深地钻入自己的内心，钻入潜意识、下意识，开了后代各种新奇流派的先河。

4. 诗歌语言的刷新成为诗人们特别关心的事，迎入了新词、新形象、新节奏、新韵律、新的句子与篇章的结构，而在这样的过程里不仅刷新了语言，而且表达了新的现实和新的敏感。但是过分炫新却又使得诗歌与普通读者隔离开来，以致造成严肃文学与消遣性读物的两极化。

四

然而这理论之所以有影响，还在于它的背后有实践。华兹华斯的

《序曲》和柯勒律治的《文学传记》都不是放空炮，而是对于他们已写的诗的阐释与自我歌颂。

柯勒律治的诗证明他强调想象力的作用是经验之谈。

就是凭了想象力，在1797年，当时才25岁的柯勒律治诗才横溢，写下了三首至今传诵的名篇，即《克利斯托贝尔》第一部分，《古舟子咏》和《忽必烈汗》。柯勒律治还写了若干首其他的诗，例如《午夜的霜》、《沮丧之歌》等等，但是至今仍然吸引普通读者的似乎就是上述三诗。在英国诗史上，没有另一个重要诗人的声誉是建立在比柯勒律治更少的作品上的了。

而且这三首诗中，两首只是片断，并未完成。然而它们又是如何精彩的片断！

《克利斯托贝尔》似乎是一个用韵文写的“哥特式”故事：月夜古堡旁出现了一个自称逃难来的神秘女子，却原来是吸血鬼的化身，古堡里的小姐把她收留了，她却在小姐身上施邪术，同时用离间计造成古堡主人老爵士对爱女的断然抛弃——然而故事到此中断了。诗人也确有写得可怖的地方，特别是对于那妖女用蛇一样的眼睛斜视姑娘的描绘，确是使人感到阴森。阴森而又有奇异的吸引力，这就是柯勒律治的诗才所在；而且不同于一般的“哥特式”故事，这首叙事诗是有用意的，即它探讨了天真为邪恶所厄这一人生处境，表面上似乎涉及神怪，其实包含了一个人世的道德危机。

这首诗的格律也有奇特之处，即一反14世纪乔叟以后英国诗兼重音节与重音的常规，柯勒律治在这里实行了一个新的原则，即着重重音，一般每行四个，同时又不废脚韵。除了脚韵这一点之外，这是回到了盎

格鲁撒克逊时期英诗的格律，而这样也就加强了诗的中古气氛。另一个诗人司各特听见别人朗读《克利斯托贝尔》之后，得到启发，也用这个格律去写了他的《末代行吟诗人之歌》。

《忽必烈汗》则是一个异国情调的梦。柯勒律治自己有一段话，叙述他写作此诗的经过：某日他因身体不适，饮了一点鸦片酊，当时他正读一篇谈到忽必烈建造宫殿的游记，没读完就因药性发作而睡着了，梦见自己写了二三百行诗，醒来还记得，就赶紧写下，但只写了一部分就因有客求见而中断，等到客去重新拿起笔来，就记不清楚了。于是这首诗总共就只有已经写下的54行。

这是柯勒律治的自白，谁也不知他这梦是真是假。无论如何，这是一个同《克利斯托贝尔》不同的梦。那是噩梦，这却是一个瑰奇的诗与音乐之梦。几乎一切足以构成浪漫情调的成分都在这里：亚洲的大汗、在地下潜行的圣河、阴冷的大海、森林、有围墙和守望塔的宫殿和御花园等等。总之这是一个

> 荒凉的野地！圣洁，迷魅，
> 犹如残月下有女人徘徊，
> 在哭着寻她那阴间的情人！

这样一个浪漫世界里少不了战争，所以：

> 闹声里忽必烈又听远处人声响，
> 原来是老祖宗预言要打仗！

而到了诗的后一节，忽然又调子一变，出现了短句：

> 一个操琴的姑娘，

我见过她的幻象。

而这个姑娘同忽必烈毫无关系，而是非洲阿比西尼亚人。这时不但景物转移，诗也更具音调之美。诗人甚至宣告：

用漫长而响亮的音乐，
我就能在空中建造迷宫，
那阳光灿烂的迷宫！

这就进入了更奇幻的世界。于是出现了一个给音乐迷住，像是中了魔似的诗人的形象：

于是众人大喊：当心！当心！
瞧他那飘动的头发，闪亮的眼睛！
你且绕他走三圈，
可要闭眼表肃穆，
须知他饮的是甘露，
还有天堂的灵感之泉！

这个诗人就是——哪怕只是暂时地——柯勒律治自己，他在这首诗里借忽必烈为名，却让自己的想象力自由驰骋了一番。可以说，这首诗并无通常所谓的主题，只有情调和气氛。忽必烈、潜流的圣河、黑森森的树林、冰封的山洞、异国情调的宫殿、操琴的阿比西尼亚姑娘、长发亮眼的诗人——每人每物都各有背景，各自带来不同的联想，但是诗人的想象力把它们“融合为一”（我们记得，这正是柯勒律治自己所作想象力的定义中的要紧话）。这样的诗本非叙事，因此也无需一般的开始与终结。是否柯勒律治如果不被访客打扰，会写出更精彩的下文来？我们不知道。但是就已有的54行来说，它们并不给我们以残破、不完整的感

觉，倒是很有一种情调上的完整性。

这样的诗是在18世纪及以前罕见的，所以我们说它是浪漫主义的新创作，英国诗史上的新品种。对于后世，它开创了以音乐、气氛之美为主要因素的一类诗。等到19世纪末年的诗人再把这类诗推进一步，我们就看见抽象诗、纯粹诗的前身了。

＊　＊　＊

想象力仍然是形成《古舟子咏》的主要因素。柯勒律治又是根据听来的一点小小线索而写成此诗的。有一个叫做约翰·克鲁克善克的人说是梦见有人因做了一件坏事而经受极痛苦的赎罪过程，此外又梦见一条有人影在上的鬼船。以这样稀少的材料为基础，经过华兹华斯的鼓励，柯勒律治写出了一首叙事长诗，而且这一次他把六百多行一气呵成，写下了一部首尾完整的大作品。

这首诗有一个简单的故事线索：有人去参加婚礼，半路给一个老水手拦住，硬要他听自己的航海经历。这个匆忙赶路的人本不想听，但是

老水手的发亮的眼睛吸住了他，

犹如魔术师在给他催眠似的。所听的故事更是奇幻。原来这水手的船在行驶途中，遇到了冰雪与大雾，幸亏一只信天翁飞来，把船引导到了平安地带，然而正在人人庆幸的时候，水手突然用弓箭射死了信天翁。

这是故事的关键情节。从此噩运降临全船。船停住不动了，一切像都停顿了，人人干渴，到了夜里海上到处都是鬼火。船上众人怪罪于老水手，就把死了的信天翁挂在他的颈上。

在一切停顿之中，忽见从远处开来了一条只剩骨架的破船，船上有

两个女鬼在掷骰，一个名叫“死亡”，另一个名叫“死中之生”。掷骰的结果，“死中之生”赢了。其后果是，除了老水手一人之外，全船的人都倒下死去。

老水手独处可怕的大海之上，周围都是同伴的尸体。最令他受不了的是那些死人对他诅咒的眼神。七天又七夜，他看着他们那诅咒他的眼睛，“自己想死都不能”。

然后他看见海上出现了水蛇：

> 呵，快乐的生物！言语
> 难将它们的美丽形容，
> 我的心里涌出了爱，
> 不知不觉地祝福了它们。

这是他的转机。他又能祷告了。挂在他颈上的死信天翁也落了下来，“像一块铅那样沉入海中”。他多少天来第一次能够睡着了。醒来他发现下雨了，这雨像甘露一样滋润了他久渴的身体和灵魂。但这还只是他得救的开始。他还得经历更多奇遇：船上的众多死尸忽然又站了起来，在各自的位置上操作，船又前进了。接着他听到从天上传来的美妙歌声。船又一度停住，然后又突然开动，疾驶如飞，使老水手跌倒，昏迷中他听见有两个天使在议论他的罪与罚。

他再度醒来，这时落在他身上的诅咒才算最后消除了。不久，他看到了他的祖国的海岸线，同时从船上每个死者身上升起了一个天使向陆地招手。接着他听到桨声——原来港口派了一只小船来接他，船上坐着领航员和他的孩子和一个隐士。小船刚接近，大船忽然沉没，老水手也落水，但被小船救起，终于抵达陆地。

登陆后老水手请隐士听他的忏悔，隐士就问他：“你是什么人？”这一问使他非常痛苦，他感到非把他的这番经历说出不可，否则无法解除痛苦。从此每逢痛苦重来，他便要将那可怕的故事对人重述一遍。最后，他说：

别了！别了！请再听我
进一言，赴婚礼的客人！
谁爱人和鸟和兽，
谁就祷告有门。

谁最爱万物，不论大小，
谁的祷告也最灵。
因为慈心的上帝爱我们，
爱他造的万物和人。

这里诗人点了题[22]：爱。老水手的罪在于把信天翁一箭射死，不但缺乏爱，而且是恩将仇报；他得救的开始，则在于他见到了海上的快乐而美丽的水蛇，“心里涌出了爱”。

这也就是说，这诗不是只讲了一个奇幻的故事（虽然它也确是展现了柯勒律治用诗讲故事的非凡本领），也不是在渲染“超自然”的神怪现象，而是对人生里的几个重要问题进行了探索，特别是罪与罚的问题，只不过这不是过问法律意义上的罪与罚，因为诗人是结合着情感的、精神的因素来探索的，所以他也挖掘得比较深。当他写那老水手无缘无故地、恩将仇报地把信天翁射死的时候，他是探索了某些罪行的完全不合情理亦即非理性的一面；当他写老水手颈上挂着死了的信天翁的时候，他是要人们联想起耶稣背着十字架以至最后钉上十字架的受难，而耶稣是在替有罪的世人受难。因此当诗人提出爱作为解决罪与罚的问题的方

案时，他的话也是来自灵魂深处，读者可以不赞成，但却无法忽视，因为这不是抽象的定论，而是包藏在整个故事的结构和气氛之中的精神因素。而把这一切统一起来，融合起来的则是柯勒律治的想象力。

从另一个方面我们也看见柯勒律治的想象力在发挥作用，那就是他发挥了使“新奇、新鲜感与旧的熟悉的事物……平衡与和谐起来”的能力。这诗吸引人的原因之一，在于它虽然事涉奇幻，却又有足够的现实细节使之可信[23]，而这些细节虽然是“旧的熟悉的事物”，却又蒙上瑰奇的色彩在动人的音乐声中出现。

就音乐性说，这诗用的是古歌谣体，即那种每节四行，单行八音节，双行六音节，二、四两行押韵的诗体，例如：

Water, water, everywhere,
And all the boards did shrink;
Water, water, everywhere,
Nor any drop to drink.
水，水，到处是水，
一切木板都畏缩；
水，水，到处是水，
但一滴也不能喝。

值得注意的是，不仅节奏是古歌谣体，而且相应地用了极为普通、朴素的词汇。

用了这样极为朴素的手段，他却使我们看到了这样奇异的海上的太阳：

在黄铜色的炎热天空，

中午的太阳红如血，
升起在桅桅之上，
大小恰似满月。

和这样更奇异的夜晚的海：

忽前，忽后，不停地转，
死亡之火狂舞在夜晚，
海水燃烧如女巫之油，
绿色，白色，又一片蓝。

等水蛇来临，又出现这样的一片色彩：

在大船的影子里，
我注视它们的华服灿烂，
浅蓝，亮绿，丝绒的黑光，
它们游动时的每一摇晃
都发出金色的火光一闪。

恣意渲染的色彩的海！奇幻而美丽的大自然！然而诗人却不是在作一幅明亮的风景画，因为这里面还有人生旅途上的艰辛，还有罪与赎罪的良心上的风波，还有欢乐与焦灼之间的神秘变化——是这些东西提供了曲折与深度，加上奇幻的色彩和有魅力的音乐，加上一个完整而有戏剧性的故事结构，才使得《古舟子咏》成为柯勒律治的最辉煌的作品。

＊　＊　＊

然而当他在1798年完成了上述三诗之后，这个优秀诗人却再也写不出同样好的诗篇了。他成为有名的讲演者，有名的批评家，他对哲学和

文艺的片言只语都受到注意（年轻的济慈曾于1819年4月同他散步，听了他的高论之后立刻记在写给弟弟和弟媳的信里[24]），但是他的诗才枯竭了。

他对此是有自知之明的，而且感触极深。1802年，他毅然再度拿起诗笔，然而却只写下了《沮丧之歌》。在诗里，他慨叹道：

我们得的只能是我们给的，
大自然只存在我们自己的生活里。

他回想起他曾经有过内心的欢乐，这种欢乐是一切乐声、一切丽色，甚至“一个新地球和一个新天堂”的来源，然而，如今：

如今苦难把我压倒在地上，
我不计较欢乐的失丧，
　　可是呵！每一次苦难来袭
都困住了我天生的专长
　　——那塑造一切的想象力。

以宣告想象力的绝对重要性开始，现在又以慨叹想象力的丧失结束，柯勒律治是前后一贯的；同时，不怨天，不尤人，只怪自己，他又是有勇气的。然而寄一切希望于想象力，把诗和文学的基础放在灵感和天才上，这却是他的局限所在。他的诗才的衰竭还有社会的、时代的原因，需要我们另外去寻找一番。

五

华兹华斯的诗的繁荣时期比柯勒律治要长些。有十年之久（1797—

1807），他的创作精力旺盛，写出了许多石破天惊的开创性作品：清新，深刻，美丽，有力。

然而这个伟大的十年却是前后都各有一个大的危机。

第一个危机是他在1792年12月从法国回到英国之后所经历的情感上的危机。法国大革命的风暴也带来了华兹华斯心里的风暴，他曾经怀着这样的心情去歌颂革命：

> 活在那个黎明里是何等幸福，
> 年轻人更是如进天堂！

（《序曲》，第11章）

华兹华斯初到法国，是1790年夏天的事，那时他才20岁，还是一个背着背包步行漫游的大学生。一年后，他第二次到法国，住了下来，爱上了一位名叫安耐特·伐隆的法国姑娘，一年后他们的女儿出生。这一次停留，从1791年11月到1792年12月，正逢法国革命进入一个激化的新阶段。1792年4月间法国对奥地利宣战，8月巴黎群众冲进国王所住的屠勒里宫，接着大批逮捕国王的同情者，9月更发生了群众冲进监狱杀了几百个保王党人的所谓“九月大屠杀”，而在1792年之末国民议会又采取了一个令全欧君主变色的空前的革命措施，即通过法令，向全欧公然宣告：法国愿意对一切争取自由的人民加以援助！华兹华斯经历了这一激化的过程，他的同情是在吉伦特派即温和派一边。不久，即在1793年1月，他忽然离别了爱人，悄悄地回到英国。

接着来的是一个长达五年的痛苦时期。对于他在这段时期里的心情，研究者是有许多猜测和争论的。可以确定的是：他对离开爱人而又不能回去——他回来不到两月，即在1793年2月，法国就对英国宣了战

——是感到沮丧的，日子一久，又产生了一种内疚的心情。他对于法国内部斗争的更加激化——他回来不到半年，他的吉伦特派的朋友们就受到了雅各宾派的镇压——也是感到不安的。他对于爱情和革命的希望黯淡了下来，他有了双重的幻灭之感。

等到他在妹妹多萝西的体贴的照料下慢慢恢复过来，他遇到了柯勒律治。这是1795年的事。这两个诗人的见面是英国诗史上的重要一页。一个心胸开阔，对世事深有所感；一个想象奇幻，对哲理已多探索；而两人都有巨大的诗才只等汲引，并且两人都立志要用新的方式写诗。因此一见面就谈得投机，不久华兹华斯兄妹就搬到柯勒律治邻近居住，从此三人经常一起散步，长谈。两个诗人互相启发，终于合作写诗，于是而有1798年的《抒情歌谣集》的问世。

从此华兹华斯进入他的创作的丰收时期。1799年他同妹妹搬到英格兰北部的湖区居住，从此寄迹山水，变成了孤云野鹤似的人物。危机并未完全消除，正同法国革命和安耐特并未忘却，但是他有勇气写诗了，而且正因那过去的创伤，正因他不是在满天阳光而是在一种情感的阴影下写诗，诗也不是写得轻飘飘或仅仅优美，而是有深挚的感情：

沉睡锁住了我的心，
　我已无人间的恐惧；
她也成物而无感应，
　再不怕岁月来接触。

如今她无力也不动，
　不听也不看，
只随地球日夜滚，
　伴着岩石和森林转。

这是怀旧？还是悼亡？如果是后者，又是对什么女子？我们不必再去参加对这些问题的争论；重要的是有这首诗在这里，用它那沉痛的调子和崇高的意境来感动我们。诗人说的是人的事，然而又不局限于一般的生离死别，而将一个女子的身世同岩石、森林结合起来，同每天每日地球的转动结合起来，意思是说她的灵魂在大自然里寻到永生。

也正是在大自然的怀抱里，诗人自己找到了慰藉。在另一首诗里，他告诉我们，他曾“像一朵孤云那样徘徊”，在湖边看见了一片黄水仙在微风里舞动，他停下观看，感到了从未有过的欢欣，而这美丽的一瞥给了他一生的慰藉：

每当我床上静卧，
心头忧郁又茫然，
寂寞里忽来奇乐，
心内眼瞥见了水仙一闪，
我的心就充满欢喜，
忙伴着花儿舞起。

这里的主旨仍然是：大自然有医治创伤的力量，同我们在前面引过的《丁登寺旁》一诗是一致的。

不仅是对于花有这样的感应，对于鸟也是一样：

呵，布谷鸟！我该称你为鸟，
还是一个游荡的声音？

春天的宠儿，欢迎又欢迎！
对于我你仍然不是鸟，
而是看不见的精灵，

一个声音，一种神秘的感情。

华兹华斯是多么喜欢用“神秘”，“幻梦”，“游荡的声音”，等等抽象字样呵！如在另一个诗人，可能这类词汇的不断重复会成为一个重大的缺点，可是华兹华斯却因能把他全部的热情和向往倾注在这些词里，并有足够的诗才把它们提高为诗的语言，从而使人们得到另一种感觉：感到诗风清新，感到这已不是一般的语言，而是诗人在对大自然倾吐着秘密的心声。

后来他更深入一步，探究人在什么时候对于大自然感应最灵敏最纯真。他找到的答案是：童年。1802年写的一首小诗道出了这个意思：

每当我看见天上的虹彩，
　　我的心就跳。
初生时这样，
长成人也这样，
老了也该这样——
　　否则不如死掉！
婴儿乃成人之父。
但愿我这一生
贯穿了自然的虔诚。

然而最充分也最动人地表达了这一点的则是一首较长的名篇，题为《不朽的兆象》（1802—1804年作，1807年发表）。这是值得任何喜欢诗的人，包括不赞成华兹华斯的思想的人，仔细一读的作品。自然，这里有华兹华斯的哲理，然而一切出之于纯净、美丽的诗的语言。首先，诗人慨叹失去了

一个梦的荣耀和新鲜。
……
那幻觉的闪光去了何方？
荣耀和梦今天又在哪里隐藏？

下面，他给了两个不同的回答。第一个回答是：这闪光，这荣耀和梦，都只能见于童年：

驾着荣耀的云我们从天而下，
　　上帝原是我们的家。
天堂就在我们摇篮的周围！

然而人却无法保持这天堂之光：

成人终于看见它消亡，
化成了平常日子的淡白光。

从童年到老死：这是一个纯真和至善逐渐销蚀的过程。这一个回答无疑是悲观的。出人意外地，第二个回答与此相反，大意是说：无须绝望，因为事情尚有可为。童年虽消逝，但是“余烬犹温”，只要努力，还可寻回旧梦。诗人以自己作例，说他体会到：通过回忆，他仍能寻回童年的某些东西——欢欣与自由，新生的希望，对感官世界和外面事物的“倔强的提问”，一个孤独的人在幻想世界里走动时的茫茫然的不安之感，等等，总之，那些“最初的感情和最早的回忆”，而它们是没有什么力量能够完全摧毁的。

在这里，华兹华斯表现出比写《沮丧之歌》的柯勒律治要高明。柯勒律治以为一旦那“塑造一切的想象力”消失了，诗人也就没有希望了，但是华兹华斯却指出，即使那“幻觉的闪光”已不存在，人还是可以有所

作为：

尽管什么也难把时光颠倒，
追不回草的灿烂和花的荣耀，
我们却不悲伤，宁可培养
我们还剩下的力量；
力量也在那最初的同情心，
一旦同情就永难无情；
力量也在那苦难中涌现的思想，
它能抚慰心上的创伤；
也在那能够看穿死亡的信念，
也在那带来了沉思之心的时光。

因此到诗的最后，我们听到一种颇有沧桑之感然而是坚决的声音：

对于注视过人间生死的眼睛，
落日周围的云也染上了
庄严的颜色，显得深沉。
又一场比赛过去了，又一些人得胜了。
感谢有人心使我们能够生存，
感谢它的温柔、喜悦和恐惧，
我看最低微的鲜花都有思想，
但深藏在眼泪达不到的地方。

有点沉痛，但是并不沮丧。眼泪达不到，可见仅仅是悲伤是无用的，还须有欢欣。诗人在沉思之后，抬起了头。比起柯勒律治来，华兹华斯毕竟是更有道德上的韧性的诗人。

这就使我们想起了另一个华兹华斯，一个所谓弥尔顿式的华兹华斯。华兹华斯写了许多其他的诗——叙事诗如《毁了的村舍》，“田园诗”如《迈克尔》，抒情诗如《决心与自立》（这当中有对于诗人如查特顿和彭斯的身世的感喟），选本里经常见到的小诗如《孤独的收割者》，以及无数的其他作品——但是让我们不要忘了他还写了很多出色的十四行诗。华兹华斯从来不屑于写得妩媚，香艳，俏皮，他的诗格总是开阔的，高尚的，而在他的十四行诗里，则更是充满了黄钟大吕之音。

十四行诗在伊丽莎白朝曾是最流行的诗体，成百个诗人用它来歌咏爱情或抒发自己的感兴。后来弥尔顿却运用了这诗体来写新的内容，如对天主教君主屠杀新教徒的义愤和自己眼睛失明时的悲壮心情。但是在整个18世纪，十四行诗却几乎绝迹于诗坛了。华兹华斯在英国诗史上的贡献之一，就是重新树起了十四行诗。他曾经有意地用十四行诗的形式写了一首《莫眨十四行》：

莫眨十四行；批评家，你皱眉了，
却忘了它的成就；莎士比亚用这诗
当钥匙，打开了他的内心；……
……当阴影落在了
弥尔顿的道路上，他的手举起这诗
当作号角，吹出了乐调
振奋灵魂——可惜呵，吹得太少！

他不是偶然提到弥尔顿。他对这位17世纪的大诗人是充满敬意的，而且还不仅仅因为他的诗写得好。在另一首题名《伦敦，1802年》的十四行诗里，他一上来就向弥尔顿呼吁：

弥尔顿！你该活在这个时候，
英国需要你！她成了死水一潭：
教会，朝廷，武将和文官，
庙堂上的英雄，宅第里的公侯，
都把英国的古风抛丢，
失了内心的乐。我们何等贪婪！
啊，回来吧，快把我们扶挽，
给我们良风，美德，力量，自由！
你的灵魂是独立的明星，
你的声音如大海的波涛，
你纯洁如天空，奔放，崇高，
你走在人生大道上，面对上帝，
虔诚而愉快，还有一颗赤心
愿将最卑微的职责担起。

诗写于1802年，距华兹华斯从法国回来已将十年，而他还在歌颂热爱自由的弥尔顿，还在对英国的现状不满，可见直到那时他还没有放弃——更谈不上背离——法国革命的理想，只不过他已把纵横欧陆的拿破仑看作暴君而加以反对。正像弥尔顿用十四行体谴责杀害新教徒的南欧君主一样，华兹华斯也先后用十四行体谴责了拿破仑对威尼斯的出卖，对瑞士的侵略，对海地独立斗争的镇压，而歌颂了海地的革命英雄卢维屠：

活下去，莫丧气，你留下了力量；
风，地，天都将为你效劳；
只要风在吹，人们就会不忘；
你有伟大的盟军；你的友好
是喜悦，痛苦，爱情，

和不可征服的人心。

这些响亮的、深刻的诗句说明：除了一个行吟湖畔的华兹华斯之外，确是还有一个歌颂自由、反抗暴政的弥尔顿式的华兹华斯。

这也就是说在这光辉的十年之内，华兹华斯的诗才取得了多方面的成就。而作为顶点的则是那首题名《序曲》的长诗。这首诗共有14章，作于1799年到1805年间，在诗人死后才于1850年第一次出版，但那是修改稿，直到1926年英国学者塞林可特发表了他的1805年的初稿，人们才看清了这首诗的真面目。[25]

华兹华斯自己称这首诗为："一个诗人的心的成长——一首自传诗。"他在这里写下了他的回忆：童年、上学时期、在剑桥大学的岁月、初见伦敦的情景、第一次去法之游、第二次在法国的居留，但重点不在叙事，而在写下他在各个时期的印象和感想。显然，这对于要了解英国文学史上一个重要诗人的研究者，是极为重要的材料。

然而对于一般读者又如何？使研究者发生兴趣的，未必对一般读者也有吸引力。就《序曲》而论，读者确是也有一阵最初的踌躇需要克服。但是如果他开始读了，最初的几行就会使他眼明：

呵，清风带来了祝福，
它轻轻拂着我的脸，
像是特意从绿野和蓝天
给我送来了喜悦。
何用问它来意！这风来得及时，
令我分外感激。我刚逃出了
曾经长期困居的庞大城市，

把抑郁换成了今天的自由，
自由得像小鸟，到处为家。
什么房舍将接待我？什么溪谷
将收容我？在什么树下成家？
什么清澈的溪流将低吟，
用它的潺潺给我催眠？
整个大地在前面等着我。

但并不都是这样清风似的倾吐。很多地方华兹华斯似乎强调过甚了，又有些地方显得说理太多了，或者在我们看来是很小的问题上文章做得过大了，但是正在我们准备掩卷的时候，却又总是忽然来了一件往事的回忆，一种情绪的追记，一点具体的什么东西，而且诗行也突然闪亮发光了，使我们觉得还应该看下去——而看下去我们就跟着诗人重走了他的人生旅程。

然而这又是一个与众不同的旅程。诗人似乎完全没有生活的忧虑（一笔朋友赠送的遗产已使他衣食不愁），也没有爱情的惆怅（他谈到在法国的居留而无一字道及昔日的爱人安耐特·伐隆），主题就是毫不妥协地集中于一件事：诗人内心的变化，特别是他的想象力的成长。

当然，外面世界还是闯了进来。我们看他描写伦敦的街巷、行人、店铺、“阴暗如棺材的私家院子”、市声、集市里的芸芸众生等等。很可能华兹华斯是第一个把近代世界的大城市写得又混乱然而——尽管他本人会矢口否认——又有奇异的吸引力的重要诗人；至少，对城市的一瞥使他的山山水水反而更显得清秀了。

历史也闯了进来。一个诗人的心无论怎样敏感，如果只是内观自我，是会很快令我们厌倦的。《序曲》之有意义，在于它写了一个有崇

高的道德感的年轻英国诗人在欧洲历史的一个关键时刻亦即法国大革命的时刻的切身感受。

诗人初次到欧洲阿尔卑斯山一带步行漫游，就已经感到历史给予革命的法国的特别光辉：

这时候欧洲充满了喜悦，
法国处在黄金岁月的顶峰，
人似乎有了新生的天性。

（第6章）

由于到过这样的一个法国，当诗人回到英国，看见废止贩卖黑奴的主张遭遇了失败，他也仍然乐观：

因为我带来了信心，
只要法国兴盛，善良人不会
长久崇敬人道而无结果，
这可耻行为犹如树枝
已经腐朽，无须人们费力，
它就会随树身一起倒下。

（第10章）

而英国对法宣战，同欧洲最暴虐的几个国王联盟，则给了诗人的“道德本性”以最大的打击。他卷入了情感的旋风。当英国人在教堂里为英军在战场上的胜利而感谢上帝的时候，他默坐不作声；而当英军败绩，他则欢庆；同时，他歌颂法国：

力量无穷的共和国伸出双臂，

勇武如初生的天神，掐死了
盘在他摇篮边上的毒蛇。

但是接着法国内部出现了雅各宾派专政，却使他陷入了极大的痛苦。他白天沮丧，夜不能眠，或做着噩梦，梦见

绝望和暴虐的可怕景象，
还有那死亡的刑具……

几个月，几年都这样。然后：

突然景移物转，
在连续的梦里我站在法庭，
对不公的法官作长篇发言，
而又言不达意，头昏脑胀，
时刻有比死还可怕的感觉，
一种背信弃义的逃跑之感，
震撼我最后的避难所——灵魂！

（第10章）

这“背信弃义的逃跑之感”是复杂的，既有对受镇压的吉伦特派的朋友们的歉仄（由于他没有同他们在一起受难），又有对安耐特和小女儿的怀念；如诗人自己所说，他是从灵魂深处感到这一点的，其痛苦之深在当时是无法表达的，而只能在经过五年的长长的沉默之后，经过“冷静的追忆”，才写成了诗。

然而就是写了这整个一章，华兹华斯还意有未已，又在接着而来的第11章里再度谈到法国革命对他的影响。他追忆革命初期的兴奋（我们

在本节开始时引的“活在那个黎明中”的两行就是出自本章），当时法国像是“一个罗曼斯里的国家”而有无穷的吸引力，“理性”也成为“一个最有魅力的女神”，所有的人都振奋起来，所有的理想都似乎可以实现了，所有的才能也都可以施展了，

不是在乌托邦，在阴冷的地下，
或秘密的岛上——天知道在哪里！
而在世界上，我们大家的世界，
我们住的土地上——最终在这里
我们寻到快乐，或一无所得！

然而，曾几何时，情势大变：

法国人转过来变成了侵略者，
把自卫战争变成了军事征服，
忘掉了原来奋斗的一切目的。

他不仅痛感自己“背信弃义地逃跑”，他也痛感法国背弃了原来的革命理想，因此他的情感上的危机也就更加深刻化了。

为了解脱这个危机，华兹华斯也曾试着求援于理性，用了最大的力量

去解剖社会生活的结构，
呵，还有整个社会的机体，
探索到它的中心。

但是没有效果：

由于要求正面的证据，

在每样事物中都寻求证据，
我失去了一切信念，最后病倒，
被各种矛盾折磨得精疲力尽，
于是绝望中放弃了道德问题。

这就到了他情绪的最低点。理性的解脱既无效，于是华兹华斯更坚决地走进他的精神世界去寻求答案。他的发现是：

我们生命里存在时间之点，
它们保有明显的更新能力。
当心灵困于伪说和狂言，
或更沉重更恶毒的妄见，
或卷进琐务和社交的循环，
它们就提供滋养，暗中医治。
这能力使人生增加愉快，
它深入，又帮助我们攀高，
已高的更高，跌倒的扶起再攀。
这神奇能力的藏身之处
在人生的某些断片，它们提供
最深刻的智慧，提出终点和方法，
实现心灵的当家做主——而感觉
只是忠顺的仆役。

这是华兹华斯的中心见解，其中“时间之点”（spots of time）一说是《序曲》所表达的最重要的信条。他接着说：这类时间之点在人生各个时期都有，但主要是在婴孩时期。这一点是他在《不朽的兆象》和《每当我看见天上的虹彩》里都已经表达过的，无须我们再在这里多说了。

然而这些“时间之点”的“更新能力”如果仅仅发自内心，那么又与大自然何涉？《序曲》所要说明的，正是这两者之间的关系。人的心灵确是有伟大的力量，特别是诗人的想象力既能追忆往事，又能骋思八极之外，几乎要超越于自然之上；但是华兹华斯认为这是一个危险倾向，他要让想象力在大自然的教育和熏陶下变得更成熟，更纯净，达到更高的境界，这样才能真正发挥它的“更新能力”。

在《序曲》的结束的一章即第14章里，他就此写下了他最后的认识。他首先描写一次半夜爬山去看海上日出的观感，然后说从这个经验里他悟出什么是一种“辉煌的智慧”，什么是大自然与心灵之间的“互相控制”和“可以互换的制约权”，什么又是经过大自然教育的“更高超的心灵”，具有这种心灵的人又能做到什么：

> 永恒的和临时的都给他们
> 鼓舞；他们在最小的示意上
> 建立最大的事业；永远注视着，
> 愿意行动，也接受行动，
> 他们不需特别的召唤
> 就会起来；生活在日常世界上，
> 他们不迷惑于感官印象，
> 却有冲动的活力能够及时
> 同精神世界谈得契合，
> 也同时间里各个世代的人谈，
> 过去，现在，将来，一代又一代，
> 直到时间的消失。

这是华兹华斯的最高理想，他是用了全部的诗才来加以歌颂的——然而这又是一种悲剧性的呼喊，因为这样的理想不但无助于众人，到头

来也没有能够最后解脱华兹华斯自己的危机。

原来我们在前面说的第二个危机实是第一个危机的继续。有十年之久，他确是从1793年的情感危机里大体恢复了过来，写了许多好诗，但是他所找到的办法只是一种临时的办法，经不起当时正在急剧发展的历史的考验。问题不在他寄情山水，也不在他已经背离了革命理想；像我们在前面引的他的许多十四行诗所表明的，在他的认识所及的范围内，他还是爱好自由、反对暴政的；问题在于他整个的希望寄托于婴孩时期，亦即寄托于过去。整个《序曲》写的人生历程是一个倒退到过去的纯真与至乐的历程。他希望这部作品能够

> 保藏
> 过去的精神……
> 为将来恢复之用。
>
> （第12章）

过去的精神——也只是他个人特殊的那类——确是保藏了，然而没有将来的恢复。写完《序曲》之后约两年，从1807年起，华兹华斯的诗才进入一个缓慢然而无可挽回的下降过程，好作品越来越少了，原来的毛病则更加显著了。当他下笔如有神的时候，他能用最平凡的文字写出最能打动人心的诗行。他的小诗清新，他的长诗清新又加深远，他的十四行诗雄奇，他确是诗坛第一人。然而到了后期，他的诗笔迟钝了，他的说教令人厌腻，他的散文化的诗句冗长而又沉闷，他身上那个弥尔顿式的另一个诗人终于因不能发展而死寂了，他变成了英国重要诗人里最不堪卒读、最受年轻一辈揶揄的一人。而艺术上的下降只是他全部生命庸俗化、粗糙化的一个方面。他曾经同情穷苦人民，曾经为自由而歌，曾经鼓吹爱；但是现在他一步一步接近英国社会上有钱有势的人的立场，

1809年他写文章[26]指责英国反法战争进行无力，认为需要强有力的超人式的领袖；他甚至主张成立一个特别的骑兵部队来镇压当时已在英国城市里出现的罢工工人[27]，从而使我们知道1819年曼彻斯特骑警屠杀集会群众的做法是有人早就献过策的。这样，他的政治观点已不只是反对法国雅各宾党人，而是对英国国内的民主运动也持死硬的敌对态度。这也是一种从纯真的童年和热情的青年的倒退和僵化，这也是“幻觉的闪光”的消失，而最后承受这个僵化的损失的则是英国浪漫主义诗歌。

六

我们在前面曾经说过，所有重要的英国浪漫诗人——除了拜伦是例外——都在一点上是一致的，即对想象力的强调。

但是还有一个更基本的共同点：他们和他们的作品——连拜伦也不例外——都是法国大革命的产物。

法国大革命既是政治大革命，也是文化大革命，其动荡的面之广，程度之深，都是空前的。启蒙运动替它开了路，孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗和卢梭的学说先征服了人心。他们针对封建主义的压制和宗教迷信，既提倡理性主义，又崇尚人的个性和真实感情。其结果是两重的解放：解放了生产力，使得资本主义工商业蓬勃发展；又解放了思想，引起了从国家制度到文学艺术的一系列大变化大革新。

而且启蒙思想所引起的动荡——更不必说它的影响——远远越出法国的边界。以文艺而论，从18世纪后半开始，西欧的几个主要国家就在酝酿着巨变。70年代卢梭在用明彻而又有诗意的风格歌颂“自然人”，《新爱洛绮斯》（1761）使得无数青年男女流泪而又更忠于自由恋爱的

理想，而他的一句名言——“人生来是自由的，可是到处他都给铁链锁着”（《民约论》，1762）——更是一颗炸弹，成为封建王朝最惧怕的“颠覆”因素。也是在70年代，而且部分地是由于卢梭的影响，德国出现了狂飙突进运动，同样地崇尚感情，要求自由和个性解放，年轻的歌德写了《少年维特的烦恼》（1774），使天下善于钟情的年青人都感染到主人公对爱情的忠贞和他身世的悲惨。

以上是文学。在艺术方面，也同样是呈现一个剧烈变革的局面。在建筑上，一方面有表现理性主义的希腊风新古典主义的流行，一方面则又有哥特式浪漫主义风格的重起。在音乐上，莫扎特的交响曲和歌剧已经表现出从古典主义到浪漫主义的过渡，而到了贝多芬更是进入浪漫主义的盛世。在绘画上，法国的达维，西班牙的戈雅，英国本身的透纳和康斯退勃尔都在用新的手法画新的题材。也正是在法国大革命激化的18世纪90年代，刻版画为生的布莱克在伦敦一面写诗，一面自绘插图，用简单的线条和纯朴而又鲜明的颜色画着上帝、天使、野兽等等神启式的幻景，在英国绘画史上添加了一个在当时是最反传统的新形式。

总之，“在18世纪之末，（过去艺术的）共同立足点逐渐消失了，我们进入真正的现代，其开始是1789年的法国革命，它结束了过去几百年——如果不是几千年——来一直被视为当然的许多设想”[28]。

这也就是说，英国浪漫主义诗歌不是几个诗人灵感的产物，不是突然从天而降，而是有一个欧洲的背景和一个历史的上下文。

但是英国也有其特殊的情况。简单地说：在经济上它的资本主义工业化开始得比法国或任何其他欧洲国家都早，工业革命的影响首先见于英国，其深入程度也超过欧洲其他国家（这就是为什么我们没有看到有任何法、德诗人在18世纪末像布莱克那样沉痛地写像伦敦那样的工业城

市的黑暗）。在政治上，1688年地主和商人的妥协带来了在当时是欧洲最先进的政治制度，伏尔泰等法国启蒙思想家正是在这一点上十分羡慕英国（这也是华兹华斯能够借弥尔顿的余荫把英国说成自由的化身的原因）。但是从头起，这个商人和地主联合专政的制度对贫苦人民就是欺骗与镇压并用的，日子一久，它的残酷性更是显露出来。海外贸易的扩张把英国商船和英国武力带到了最远的海岛，一个比罗马帝国疆土更广大的大英帝国正在形成，而在英国国内，则工业发展正在把“魔鬼的磨坊”布满城乡，新的圈地运动又造成了更多的流离失所的“流民”和拦路打劫的强人。

在文学上，从18世纪中叶起，出现了两种新倾向：一是以柏西、麦克菲逊等人为代表的对古代史诗、民歌的收集与仿作，表达了对远古英雄时代和牧歌情调的神往，也就是用另一方式表达了对丑恶现实的憎恶；在艺术上则造成了一种归真返璞的风气，后来布莱克、柯勒律治等人用的古歌谣体就是从此而来。二是以格雷、斯泰恩等人为代表的感伤主义的抬头。这里面不仅有墓园的哀思，还有更真挚、更广泛的对人民特别是穷苦农民的同情。作家逐渐更多地接近和观察田园山水，在写作方式上也重性灵，重幻想，在摆脱古典主义的束缚。

美国革命也给英国的知识界提供了刺激。《独立宣言》（1776）把启蒙运动的理性主义变成了实际政治的原则。英国的统治阶级还没有从丢失大片殖民地的切肤之痛里恢复过来，又发现从大西洋彼岸新国家传来的杰弗逊、潘恩等人的言论在关心改革的人们之间流传，从而加深了法国启蒙主义的影响。

因此当法国革命在1789年爆发的时候，英国国内一方面是人心思变，热烈欢迎；另一方面则统治阶级将它看作最大的威胁，作出了最猛烈的反应。英国是反对革命的法国的联盟的主将，它对法国作战最长也

最坚决。相应地，在思想领域里也有激烈的斗争。伯克的《论法国革命》（1790）受到了潘恩的《人的权利》（1791—1792）的直接批判；威廉·葛德汶写了《政治正义》（1793），宣传人如按理性生活可以完全废除法律和国家制度的主张，他的妻子玛丽·伍尔斯通克拉夫特则在《替妇女权利辩护》（1792）里吹响了妇女解放运动的号角。葛德汶一家同两代英国浪漫主义诗人都有关系：他是雪莱的岳父，他的思想不仅影响了雪莱，还影响了早期的华兹华斯和柯勒律治。

英国浪漫主义诗歌就是在这样的历史时刻，这样的思想气候里兴起的。

法国大革命替英国诗歌带来了新的契机。英国诗歌是否抓住了它，利用了它？

毫无疑问，正是在这一时期，英国诗坛特别活跃，成果累累。正是紧接法国革命的爆发，英国所有的第一流诗人不仅分别写了他们最好的作品，而且这些作品合起来成为英国文学史上继莎士比亚时期的诗剧之后的最大的成就。

没有法国革命的启发与鼓励，也就没有彭斯的《不管那一套》和《快活的乞丐》，没有布莱克的《经验之歌》和《法国革命》等长诗，没有华兹华斯的《序曲》；有了法国革命所触发的个性解放，才使得柯勒律治所珍视的想象力更有可能实现飞跃，才使得柯勒律治自己能够比较顺利地写出《古舟子咏》；有了法国革命背后的卢梭的“自然人”思想，才有适当的气候使得华兹华斯能够比较明确地形成他的自然观，从而使《丁登寺旁》、《不朽的兆象》等诗成为可能。

然而如果没有这些诗人各自的天才和努力，这一切也不可能。思

想、观点，甚至具体的题材可以在空气中飞翔，然而捕捉它们，认识它们，提高它们，表达它们，却靠每个诗人自己。英国浪漫诗歌的伟大成就，表明这些诗人有见地、有能力利用了这个历史的机会。

特别在两个方面，见出了这些诗人的工力。

第一是表达的强烈性。他们的好作品都是竭尽全力地、生动透彻地写出了自己感受最深的东西，决不温柔敦厚。

第二是表达的新颖性。他们用了新的形式，或刷新了的旧形式（如十四行），新的韵律，新的诗歌语言。特别是最后一点，突出了英国浪漫诗歌的贡献。这诗歌语言并不像华兹华斯主观上规定的那样是“人们真正用的语言”，而是一种刷新了的、提高了的、纯净而又充满激情的语言，而且重要的诗人各具一体，各有创造。正是因为他们刷新了诗歌语言，他们才能那样细致而又酣畅地表达了新的敏感。[29]

但是在更深的意义上，第一代英国浪漫诗人中的主要人物却又表现了他们并不了解——或拒绝了解——法国革命的全部含义。

法国革命的中心思想，在于要求人的解放，而指出的途径是两个：一是要恢复真性情，因此要回到自然；二是鉴于纯凭感情有流弊，因此又要节之以理性。前者重点在卢梭向往的“自然人”，后者在狄德罗、伏尔泰等人关心的“社会人”。至于这里是新兴的资产阶级在假借全人类的名义发言，所谓“理性”又是剥削者的理性王国，这在当时却未能深责于启蒙主义者，更不必说诗人了。

但是这思想所包含的理想成分却是应该闪耀在文学当中的。仅仅是对贫民同情，仅仅有一种悲天悯人的情绪，还不是文学的最高境界。我们并不期望作家各自怀抱一个理想国或乌托邦，但是文学史告诉我们：

许多第一流的作家是能从人的不幸和苦难里抬起头来，憧憬于一个更美好的世界的。就当时的浪漫诗人来说，彭斯虽然早死了，但是他在歌颂法国革命所代表的自由、平等、博爱的思想的时候，也曾高唱：

好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎么变化，明天一定会来到……

（《不管那一套》）

而且他提出了“真理，品格”作为将来“整个地球的荣耀”，而那时候“全世界所有的人都成了兄弟”，这就比他在另一首诗里所作的感叹：

人对于人的不人道
使无数的人哀痛。

（《人生而哀痛》）

要更进一步了。布莱克的神秘的形象形成了一套独特系统，但是这个有赤诚之心和严峻的是非之感的诗人不仅对人类将来有憧憬，而且立下了誓言：

我将不停这心灵之战，
也不让我的剑休息，
直到我们把耶路撒冷
重建在英格兰美好的绿地。

（《弥尔顿》序）

这也比立在泰晤士河边愤慨地指出“婚车变成了柩车”又进了一步。而且，不论彭斯或布莱克，这个憧憬不是通过声明或公告而是通过代表了

本人艺术特色的诗行表达出来的。

柯勒律治和华兹华斯应该对法国革命有更多的体会，特别是曾在法国住过、目睹了法国革命的开始阶段的华兹华斯。确实，柯勒律治年轻时不仅有过憧憬，而且曾经具体计划要同另一个诗人骚塞一起到美国苏斯奎安娜河边去建立一个包括12对男女的“公社式”的理想社会，但是一旦计划碰了壁，理想也放弃了，又加逐渐染上了抽鸦片的习惯，生活在梦境和德国唯心哲学的玄思里，第一流的诗才在短期的闪耀之后熄灭了。就在未熄灭时所写的诗里，我们也寻不到憧憬。《古舟子咏》是一个幻想的罪与恶的寓言，然而比起对这类问题更关心也看得更深的布莱克来，柯勒律治就显露出他对近在身旁的人的苦难缺乏感应。对于想象世界是那样热烈地向往，对于人的世界又是何等冷漠！

华兹华斯本是充满同情心的。和花鸟都能对谈，当然更能同纯朴的乡下贫民产生默契。在《毁了的村舍》（1797—1799）里，他曾写过一个手工匠人由于失业而去从军，他的妻子怎样在盼望他回来之中逐渐衰弱而死去。在《迈克尔》（1800）这首叙事诗里，他又写一个80岁还能在风雨里看羊的乡下老人怎样把希望寄在独子身上，而后来这个希望怎样又因儿子进城去染了堕落的习惯而给摧毁了。这些诗用纯朴的文字和安静的语调说出了简单的故事，那毫不夸张的素净反而使诗行更富于感染力——在这一点上华兹华斯是无人能比的。然而这样的诗越来越少，对于纯朴的乡下贫民的写照让位给对自己心情的描述了，而一谈到自己就总是哀叹失去的童年的幸福，眼睛越来越向内看，向后看，偶然提到将来，也总是同永恒和临时之类的抽象概念联在一起：

过去，现在，将来，一代又一代，
直到时间的消失。

（《序曲》，第14章）

不错，他曾经说过诗可以

> 制出示范的方案去改善人的生活，
> 并把世界重新塑造。

（《远足》，第3章）

但是他自己的诗没有做到，没有塑造过一个能让纯朴的乡下贫民过较好生活的世界。随着光阴的流逝，他越来越把自己包藏起来，只寄希望于“时间之点”能给他灵感，然而儿时所见的彩虹美景如何能长远地照耀他的诗笔？那十年的收获是因为法国革命给了他真实的激动，而激动是从生活里来的，所以有印象可写，有感受可谈，而一旦对这一切只有憎厌，那么生活的贫乏必然最终要导致创作的贫乏。柯勒律治诗才的熄灭，华兹华斯诗才的逐渐枯竭，主要的原因可能是在这里。

这样，法国大革命曾在华兹华斯和柯勒律治面前展现了一个新世界，但他们在短期的欢欣和激动之后或者走开了，或者因为那个世界的光太强烈而激起了反感。其结果是，本来已在那个新世界里依稀可辨的一些新事物——例如人的解放必然要带来的人同人的新关系，包括男人同女人的新关系，等等——就要等待另一代的浪漫主义诗人来探索了。

1979年

---

[1]彭斯《诗集》在1786年出版。

[2]拜伦《唐璜》最后两章（15、16）在1824年出版。

[3]1787年8月2日致约翰·摩亚医生书。

[4]据The New Encyclopædia Britannica（2003），为1686—1758。——编者注

[5]据The New Encyclopædia Britannica（2003），为1420/30?—1506。——编者注

[6]语出《麦克迪儿米德论麦克迪儿米德》，见英国《卫报》1962年2月22日。

[7]研究布莱克的重要成果包括：版本如The Complete Writings of William Blake, ed. G. L. Keynes, 1957, revised ed. 1966; The Poems of William Blake, ed. W. H. Stevenson, text by David V. Erdman, 1971；专著如David V. Erdman, Blake: Prophet Against Empire, 1954, revised ed. 1970; Northrop Frye, Fearful Symmetry, 1947。

[8]原文charter'd，意义复杂，至少可有两解：（1）享有商业专利权的，如说chartered bank（特许银行）；（2）有正式文书为据的，如说Englishmen's chartered rights或chartered liberty，即英国人民所享有的由国王用书面保证的自由权利。此处译文暂从第一解。

[9]原文是mill，可解为“磨坊”，也可解为“工厂”。美国学者H.勃鲁姆认为它指“心灵里的磨坊”，引布莱克《弥尔顿》第四图里的两行诗——“Where the Starry Mills of Satan/Are built beneath the Earth and Waters”——为证（《牛津英国文学选本》，第2卷，1973年，第99页注）。但引诗也可有另解。更可信的似是加拿大学者N.弗莱的解释，即此处的mill指“任何没有想象力的机械装置”（《吓人

的躯干》，泼林斯顿大学出版部，1947年，第290页）。

[10]此行照字面译，应是：

谁的可怕的手？谁的可怕的脚？

殊不可解。有本抄稿上有布莱克亲笔改为：

谁的可怕的手做成了你的可怕的脚？

译文从此。

[11]鲍拉（C. M. Bowra）作如是说，见其所著《浪漫的想象》，伦敦，1949年，第47页。

[12]即四“活物”，见基督教《圣经·以西结书》第1章第5至14等节，《启示录》第4章第6至9等节。

[13]1802年又稍加扩充。此处引文据1802年增订版。

[14]亚里斯多德在《诗学》里只说过诗比历史更富哲学意义，华兹华斯把后者扩大为一切写作了。

[15]《哈姆雷特》，第4幕，第4场，第37行。

[16]Abraham Cowley（1618—1667），诗人，所作古希腊“平达体颂歌”曾影响德莱顿等人。

[17]这几行柯勒律治引自华兹华斯的《毕尔堡之画——仿哀歌体》一诗。

[18]亚当的梦，事见弥尔顿《失乐园》第8章。亚当梦见夏娃，醒来发现她就在自己面前。

[19]H. E. 罗林斯编：《济慈书信》，第1卷，哈佛大学，1958年，第184—185页。

[20]H. E. 罗林斯编：《济慈书信》，第1卷，哈佛大学，1958年，第2卷，第200页。

[21]对于柯勒律治在欧洲文学批评史上的地位，当代美国学者R. 威立克在其所著《近代批评史》第2卷（1955年出版）里有专章论述，认为过去评价过高，实则柯的主要论点——甚至主要术语——都是从德国哲学家抄来的，抄自谢林处尤多，举例论证颇详。但持传统看法者仍多。有影响的批评家L. 屈里林认为他“一身而具多种智力上的才能——在哲学思考上的勇敢与深刻、具体观察上的准确、心理透视上的敏锐——在文学批评史上是独一无二的。”（《牛津英国文学选》，第2卷，1973年，第633页）

[22]有一位巴波尔特夫人曾指责此诗缺乏道德寓意，柯勒律治回答说：毛病正在“此诗的寓意太多了”。他认为一篇纯粹的想象力的作品应该像《天方夜谈》里的故事一样，不含任何寓意。

[23]或用柯勒律治自己的话说，使读者“暂时地收起不相信”而产生一种“诗的信任”（《文学传记》，第14章）。

[24]见H. E. 罗林斯编：《济慈书信》，第2卷，哈佛大学，1958年，第88—89页。

[25]本文引文据1850年版。

[26]《关于辛特拉条约对于英、西、葡三国的影响》。

[27]根据K. N. 甘默隆：《人类与社会》，美国印第安纳大学出版部，1973年，第362页。

[28]E. H. 冈勃里乞：《艺术的故事》，第13版，伦敦，1978年，第376页。

[29]在刷新语言这一点上，法国的浪漫主义诗歌就有所不及。乔治·斯泰纳说：“法国革命和布尔什维克革命都在语言上是保守的，在修辞方面几乎带学院气息。”（《通天塔倒后》，牛津大学出版部，1975年，第20页。）

彭斯的成就

一

一部英国文学史，有几个诗人如彭斯？

这里是一个真正的劳动人民自己的诗人。他生在一个穷困的园丁家里，13岁起就在田里干一个大人的重活，一直干了20年，最后才因务农屡次失败而去做税关职员，但到了那个时候，由于长期过着“混合了苦行僧的凄凉心情和摇船奴的无尽劳役的生活”[1]，他的健康早被破坏了，终于在37岁那年死去。死前不久，他还在病榻上焦急地写信向一个朋友借五镑钱，因为有人逼他还债，已经在法院告他。[2]可见贫穷同他打了一生的交道，就在他坟墓的门口，也坐着青面獠牙的讨债鬼。

命运对于彭斯是不仁慈的，但是正同他在长诗《快活的乞丐》写到一个诗人时所说：

> 虽然人生的忧患他尝遍，
> 他的心可从未在命运手里受过伤。

他不但没有受伤，而且十分热爱生活，因此也同生活的敌人进行了搏斗。

当时压在苏格兰人民头上的是：政府、教会、豪绅。彭斯同它们都进行过较量。他的武器主要是诗。

先说政府。在18世纪的苏格兰，除了通常的阶级压迫之外，还有民族压迫。1707年起苏格兰由遥远的伦敦政府来统治，引起了苏格兰广大人民的激烈反对。彭斯生在1759年，在那时，1745年的最后一次抗英起义还是一个鲜明的记忆。彭斯念念不忘苏格兰历史上抗英的民族英雄，他曾经这样激昂地呼喊：

打倒骄横的篡位者！
死一个敌人，少一个暴君！
多一次攻击，添一分自由！
动手——要不就断头！

（《苏格兰人》）

许多人将这首诗看作苏格兰的非正式国歌。它有一种比较迟缓然而十分悲壮的调子，到最后达到号召立即行动的高潮。但是仅仅缅怀壮烈并不足奇，因为虽同是反对英国，有的苏格兰人却只想恢复过去的斯图亚王朝。彭斯对于这些事有他自己的——亦即是劳动人民的看法。远在写作此诗之前，即1788年11月8日，他曾给《爱丁堡晚邮报》写了一封十分值得注意的公开信，指出一方面应该对过去苏格兰的统治者有一个历史的观点：

……斯图亚王朝不过在争取他们的祖先和同辈都享有的国王的特权而已，但是这些特权却有损民族的幸福和臣民的权利。

另一方面他指出问题的实质是：人民不仅在反对任何暴虐的君主，而且已经起来“反对我们整个立法机关的强制和压迫……其理由同我们祖先起来反对斯图亚家族一样”。附带可以提一下，在这封信里，彭斯歌颂

了1688年的“光荣革命”、1774年的美国革命，也关心地提到了在法国进行的“国王与人民之间的斗争”，慨叹法王取得了暂时的胜利，“人民的自由正在挣扎”。换言之，所有当时重要的政治革命都在这封短信里反映出来了。

如今他来写《苏格兰人》，激发他的也同样不是历史上的王朝之争，而是当前的灼热的现实。在将此诗寄给一个丛刊编者的时候，他明白说出此诗之写成不但因为他想起了古代“那场争取自由的光荣斗争”，而更因为“由它又联想到另外一些同样性质的斗争，它们在时间上却不是那样遥远了”[3]，亦即终于爆发了的法国大革命。这里的重点字是彭斯自己的，可见他完全不同于仅仅怀古的文人学者，而是一个借古非今的有心人。这首诗的重点，像他的几乎是所有的诗稿的重点一样，是自由，是斗争。

斗争的锋芒也指向教会和豪绅。

在18世纪后半的苏格兰，教会对人民生活的控制已经比以前略略放松了一些。这也是人民斗争的结果，而且只是相对而言。实际上，它仍然不遗余力地干涉着整个地区的道德和精神生活；比方说，它可以命令一对犯了“自由恋爱罪”的青年男女在星期天做礼拜的时候站在教堂门口的忏悔凳上“示众”，让过往的“社会栋梁们”揶揄耻笑。彭斯自己为了体贴他爱人的缘故，也受过这样的耻辱。但是这还不是教会恶行的全部。彭斯曾在一首诗里这样写道：

> 对于地狱的恐惧就像刽子手的鞭子，
> 它是用来使穷人就范的。

（《给一个年轻朋友的信》）

这是多么一针见血之论，而它之所以令人永志不忘，一再引用，还是由于它的鲜明的形象。

彭斯也讲究战术。有的时候，他作了如上的正面攻击；有的时候，为了更能在群众当中暴露教会与教会人士，他利用了讽刺。

在他所写的一系列的讽刺诗中，《威利长老的祈祷》是最为尖锐的一首。

威利是给教士办事的一个小人，一个专门侦探是否有人破坏教规，尤其喜欢过问青年男女私生活的教会的特务。这首诗采取了他的祷告词的形式，诗人让他自己说出他的所作所为——怎样先侮辱了美琪，后来又糟蹋了莉西的女儿，并且让他自己辩护："不过，主呵，那一晚碰上她，我早已黄汤灌饱，"从而读者又从他自己的口中知道他不仅好渔色，而且是一个酒鬼。既然这样坦白了，应该有些悔意了吧？不，完全不，他忽然得意地宣告：也许上帝是为了怕他得天之宠太过，骄傲起来，所以特地拿这根淫欲的刺来日夜缠他，使他可以收敛一些。这是极为奇怪的逻辑，但这却正是他所信奉的宗教教义！更奇怪的却是威利的结论：如果上帝真是为了压制他的骄气而使他犯了奸淫，那么——

……多少刺我也将忍受，
直到您高抬贵手。

换言之，他愿意一直酒色荒淫下去，而且还要振振有词地说：这一切是从最虔诚的宗教考虑出发的。

伪善至此，已到了登峰造极的地步。我们不仅了解了一个威利，而且对于千百个其他的威利和支持威利的教会都有了深刻的认识。一首小诗而能有如此的力量，无怪乎它被称为最出色的讽刺作品之一了。

这首诗的力量还在于它有与内容完全一致的技巧。那种祈祷文的庄严口气与祈祷者本人肮脏的行为便形成一种戏剧性的对照，而且诗里还有一种讽刺性的发展，即一开始威利还有点惧怕，到了后来他却越说越得意起来，结束处的“阿门，阿门”就成为自满者的最后胜利之歌。诗人特地用了一些在教会仪式中常见的字眼，不仅增强了讽刺的效果，而且确立了一个虽未明言、却难辩驳的结论：威利固然是坏人、伪善者，但是最大的伪善者毕竟还是板着脸专说“荣耀”与“阿门”的教会本身。这样，诗就获得了比讽刺18世纪末叶苏格兰一小镇某个叫做威利·费修的人更为深远的意义了。

他也同样地用讽刺来对付豪绅。

这里必须提到他所写的无数即兴之作。例如：

一条饿极了的毒蛇喊道：
“此人头脑空空，只有饥荒；”
另外一条毒蛇答道：
“此人的心根本就是砒霜。”

（《华尔特·利德尔赞》）

短短四行诗（全诗只八行）道出了这个绅士的愚蠢和恶毒。又如：

威利正要断气，忽听有人喊“捉贼！”
原来是大自然婆婆在质问死神：
“我怎么还能制造傻瓜呢？
你偷走了我最得意的模型！”

（《摩斯克诺地方威利·格兰姆赞》）

全诗就只这样四行，用了一种极为简洁的机智，来嘲笑一个地主的愚蠢。

但是彭斯所写反对地主的作品之中，最有分量的要推长诗《两只狗》。这首诗刻画极深，在这里两种乡村生活形成尖锐的对照：豪绅的荒淫无耻，农民的无尽劳役。一切写得具体，但贯穿在具体细节中的却是鲜明的阶级对立的感情。通过一只富家狗的叙述，我们看见了这样愤怒的写照：

每逢我们老爷坐堂收租；
我把可怜的佃户看个清楚
（但每次看了都叫我悲伤）。
他们身无分文，却逃不过我们的账房，
他顿脚，他威胁，他臭骂，
抓了人，还要将他们的衣服剥下。……

对于这节诗，彭斯自己曾经这样说明："我父亲的慷慨的主人死了，所租的地只叫我们赔累不堪，而更可诅咒的是，我们落到一个经租账房的手里。我在关于两只狗的故事里所写的一个账房就是他。"[4]无怪乎写得这样强烈，鲜明！皮肉上尝过的痛苦深深地印进了这些诗行，无怪乎文人学者偶然对贫富不均之类的事情发出的一点感叹总显得轻飘飘地没有重量。

这首诗所用的艺术手法也有它特别成功的地方。让狗之类的动物在诗里说话是苏格兰古方言文学中就有的；彭斯利用这种"动物诗"的形式，却给了它以现实的内容。通过狗的眼睛来看人的世界，使得作者能从最实在也最根本的地方写起，而且任何事物都可用动物的天真眼光来加以怀疑，加以评论。同时，动物之间的友爱互助与人的世界里的残酷

也形成了讽刺性的对照。这当中还有幽默。两只狗轻松愉快，无话不谈，也开人的玩笑。正因为这样，诗就有深浅、明暗、张弛，在应该强调的地方就力透纸背，例如那最后的结论就如画龙点睛似地在一行诗里贯注了全诗的力量：

他们庆幸是狗而非人！

这里面有着无数世代劳动人民的酸辛，整个不合理的社会制度所带来的全部痛苦。

二

对于这样一个诗人，甚至统治阶级最厉害的软化办法也失去了作用。1786年，彭斯感到在家乡实在没有前途，决心去西印度群岛谋生。为了筹一笔旅费，他带着试试看的心情，将自己平时在劳动之余写的诗搜集在一起，出版了第一个诗集。不想诗集获得了读者一致的赞赏，人们都以结识这位新诗人为荣。于是彭斯有爱丁堡之行，受到上层人士的款待。如果他只想变成“人上人”，应该说这时已是如愿以偿了。换一个操持稍差的人，那就难保不就此向统治阶级投降，变为他们恭顺的食客。文学史上有的是这样的例子。彭斯却不是那样的软骨头。他用一个自食其力的劳动者的尊严态度来同那些“绅士淑女”周旋，而且冷眼旁观，透过他们的华丽衣饰和风雅谈吐看出他们都是废物！

天下的许多坏事之中，最叫我不舒服的莫过于这样的对照：一个富于天才——而且确有贡献——的人到处受人冷遇，而一个无用的庸人却因为有金钱来装扮自己，到处受人欢迎。试想一个有能力的人，他有真实的自尊心，他认识到人是生来

> 平等的，但又敬仰一切真正值得敬仰的东西；他在一位贵人的筵席上遇见了某地主、某爵爷……当他看见那位论才干连一个蹩脚小裁缝也不如、论情感连三分钱也不值的人物受到注意和关照，而贫穷的天才则什么也得不着，他的心是如何的愤激呵！

这是彭斯写在一个笔记本上的话，说明了他在爱丁堡时的心情。无怪乎他在同名公大人打了交道之后，总要回到爱丁堡偏僻街道上的小酒店里去同自己真正的伙伴们谈笑，才感到舒服一点，才觉得是“回了家”。“人是生来平等的”，人必须“确有贡献”——这些是后来一再出现于他的许多诗里的思想，而且每一次谈到都是十分愤激的。

一个抱着这样强烈的不平之感的劳动农民不会将他的眼光只限制在苏格兰阿罗微地方一隅，何况他又生在那样一个历史上的风暴时期。美国革命发生时，他已在田里干着一个大人的活；现在他成为苏格兰有名的农民诗人，法国大革命爆发了。

法国大革命加剧了英国国内的阶级斗争，在文坛上也是如此，而且延续了许多年，从潘恩和伯克的笔战一直到后来拜伦、雪莱等对湖畔派诗人的攻击都是。彭斯并没有参加英国文坛的斗争，但是他的行动更为坚决。正是在统治阶级加紧扑灭民主的恐怖日子里，彭斯毫无顾忌地同一批所谓“谋反分子”来往，其中包括了一位曾目睹法王处死，并用手帕蘸了他鲜血的麦克斯威尔医生。他同他们过从甚密，以至被人目为“谋反之徒”。这时他已经因为务农屡次失败而担任了税局稽查的职务。当一个公务员而有进步思想是有随时被开除及惩办的危险的，而开除对贫苦而又多子女的彭斯是一个要引起一家冻馁的问题。1792年，法国革命进入更激烈的阶段，而彭斯却在这个紧要关头利用了职权上的方便买到了走私船上所拍卖的四门火炮，托人送给革命的法国议会。

这件事，就在现在想起来，也令我们惊奇不置。虽然这些火炮在多佛港口被英国政府截住，没有能够运到法国，彭斯毕竟是干了拿军火资“敌”的严重事情——当时英国尽管尚未正式对法宣战，但是统治阶级早将革命的法国人民当作洪水猛兽了。等到法王路易十六夫妇被处死之后，英国的统治阶级更是怒不可遏。反动政论家伯克用了他全部的词藻和演讲术来悲悼一个“任侠时代”的过去，把法王的风流王后玛丽·安东纳特形容为晨星、为最神圣最美丽的仙子；但是彭斯却于1795年1月12日写信给一位邓禄普夫人说：

> 说一句体己话，你是知道我对政治的看法的。对于您那位诚实的医生哭哭啼啼地悲悼某对伟人夫妇，我是不以为然的。试问把一个欺诈成性的木头人和一个最无廉耻的婊子交给绞刑吏有什么了不得，值得我们在这紧要关头去分神注意呢？……

这对照极为清楚，不用再加说明了。

结果是，他失去了那位老夫人的友情。更严重的是，由于他的政治看法及活动，他受到了税局的传讯。他们没有能够抓到什么确实的把柄，“加里堂尼亚的诗人”[5]也还有一定的名声，因此没有受到惩罚，但是他得到了指示：从今以后，必须少说话，多服从。

他是否真就闭住嘴巴了呢？从他的诗来看，他反而是大说特说起来：

> 国王可以封官：
> 公侯伯子男一大套。
> 光明正大的人不受他管——
> 他也别梦想弄圈套！

管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！

好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎么变化，明天一定会来到，
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀！
管他们这一套那一套，
总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

（《不管那一套》）

这首诗表达了自由、平等、博爱的理想，有人称之为“人类的马赛曲”。我们也看见了口语体的诗歌语言的胜利和韵律运用的成功。这支歌原有一个流传已久的调子和歌词，内容是对苏格兰过去国王的怀念；彭斯照例注入了新的内容，但又尽量利用旧民歌的形式和韵律，尤其是“管他们这一套那一套”的叠句不断出现，这样就有力地加强了那种天不怕地不怕的革命者的乐观和豪放的调子！

三

我们在上面谈到了彭斯的许多诗篇怎样出色地表达了他的民主思想。但是他如果没有在诗歌语言的选择上采取了有重大历史意义的一个

步骤，那么彭斯就不成为彭斯了。

这重要的步骤就是：别人用英文写诗，而彭斯却用本乡本土的方言来写他的大部分作品。

在当时的苏格兰，用方言写诗意味着从形式到内容都走民间文学的路。苏格兰方言文学有十分深远的光荣传统，但等到1707年苏格兰同英格兰完全合并以后，受高等教育的上层人士却背弃了它，改用原来对他们实际是外国文的英文来写作。苏格兰方言文学传统并未从此死亡，只是更深入人民之中，在人民的格言、歌谣、传说与故事里保存了下来。彭斯之前，也曾有人尝试过重新用方言来写诗，但是影响不大；大多数苏格兰的文人还是用英文写诗，希望博得伦敦文坛的赞赏，或者——更爬上一层——替自己建立全欧洲的声誉。

既写英文诗，那么显然首先得向当时英格兰人写的英文诗学习。18世纪末叶的英格兰文坛又是什么情形呢？就诗歌而论，可以说是冷冷清清，凄凄惨惨。冷清的是：蒲伯已经死去，他的后继者只会用陈词滥调无力地写一些琐碎的事情。凄惨的是：有的诗人在墓园里沉思生与死的问题，有的诗人躲在乡下写个人的寂寞心情。与彭斯同时的英国诗人之中，只有一个是真正重要的，但是这位诗人——威廉·布莱克——却被当时的上层人士看作“画匠”，连作家的行列也不许他进。

英国诗本身处在这样不景气的情况之下，那么苏格兰人的英文仿作又能有多少价值？

彭斯打破了这个僵局。他走了一条唯一该走的路：用随母乳以俱来的活的方言去写劳动人民的生活。

表面上，这似乎只是一个语言的改变，一件纯粹属于形式的事情。

但是实际上，这是使诗重新受到本土方言文学的深厚传统的滋养——从而使诗重新回到人民群众中去的头等重要事情。

彭斯的诗不是文人诗，在许多情形下甚至不是“作”出来的诗，而是把民间口头传诵已久的歌谣整理、改写而成。例如有名的《往昔的时光》就是根据一个流行已久的民歌的各种不同唱词加以综合、润色而成。彭斯自小记住了许多民歌，成名后他又到处搜集，将听到的民歌记录下来，整理好就寄给一个丛刊发表。他在这方面作了长时间辛勤的努力，完全是以对苏格兰民间文学的高度责任感来进行的。由于他的努力，许多快要失传的民歌（总数大约300首）给保存下来了，其中包括一些劳动时唱的“做工歌”。这些作品内容和体裁的丰富多彩都是惊人的。

对于民歌，当时及以后都有两种态度：以猎奇的心情将民歌当作古董来鉴赏，这是一种。彭斯采取的是另一种，那就是古为今用，利用民歌的形式来写当代生活和人民火热的思想感情。前面引过的《不管那一套》本来是一首怀念苏格兰过去国王的平常民歌，经过彭斯改写，就充满了当时炽热的法国大革命的新思想，变成现实的战斗之歌了。

民歌本是一直都有的，这时却忽然被人们“发现”了。在苏格兰，一如在英格兰，民歌在18世纪后半叶的兴起，反映了在残酷的资本主义工业化的过程里，饱受剥削和压迫的农民对于资产阶级所夸耀的文明的深刻憎恨。农民越是眼睁睁看着土地被资本家夺去，越感到生根在土地上的一切东西的宝贵，这当中便包括了民歌。当然，有些人是在追怀封建社会的所谓牧歌情调的一面；但是就大多数劳动人民说来，这却是一个向前的运动。旧的东西不可避免地总要淘汰，民歌的兴起表示了当时为统治阶级服务的文人诗的破产，表示了人民对于一种新的诗歌的渴望。在苏格兰，由于资本主义发展较迟，民歌的基础破坏得较少，根源较

深，又由于政治上的民族压迫，人们对于统治阶级御用文人所写的英文诗厌恶得更为强烈，现在又来了一个农民自己的诗人，于是条件具备，苏格兰文学放出了异彩，产生了一种生根在人民之中、从无数代人民群众的智慧和热情吸取营养、又抒写当代人民的思想感情的新诗。

彭斯诗作的最大特点就在于它是用劳动人民的眼睛来看世界。这是一个主要以乡村人物和景物所组成的世界，画面并不大，然而特别逼真，因为是从内往外描写的，没有一点“观察者”速写的味道。要了解当时苏格兰农民的情况而不读彭斯的作品是不可想象的。在这个世界里，在劳动人民之间，有温暖和欢乐：真挚的友情——彭斯是一个善于写劳动人民之间的情谊的诗人；爱情的各种变化，从热烈的歌颂——

呵，我的爱人像一朵红红的玫瑰，

到悲切的悼亡——

草何其绿，土何其冷，
盖住了我的高原的爱人！

（《高原的玛丽》）

不仅有年轻时的热恋（这是人人会写的），还有像《约翰·安特生，我的爱人》中所表现的老年夫妇的深情（这是不易形容的）。当然，多情的彭斯也涉及肉体之爱，但是写得大方、健康。

值得注意的是：好些首爱情诗，例如《洛甘河》，是同反战的题材结合起来的。

不仅爱人，也爱动物。彭斯写过给驴子、母羊，甚至给小老鼠的诗，以及我们在前面引过的《两只狗》。在这些诗里，同样是一个劳动

者在说话，例如对于那条忠实地帮他种地的驴子，彭斯是充满了一种只有从共同劳动中才能产生出来的伙伴之情：

多少次我俩同干苦活，
跟那疲惫的世界争夺！
多少个日子里我感到焦灼，
　　怕我们倒地不起；
没想却活到这一把年纪，
　　还能大干一气！

（《老农在元旦早晨向他的老驴致贺》）

这些诗与一些阔人们咏鹦鹉、咏天鹅之类的“动物诗”是毫无共同之处的。

同爱一样强烈的是恨。正因为生活原是可以那样美好的，诗人对于生活的敌人也就特别憎恨。我们已经提到过《威利长老的祈祷》等诗，也谈过他运用讽刺之妙。然而他的讽刺与一般文人的讽刺又有什么不同呢？其分别在于他的讽刺更触到根本问题。换言之，它是一种有关键意义的情景或场合所产生的讽刺，而不只是字面上的玩弄。这样，它就带上了一种使得他的许多作品特别耐读耐唱的热辣辣的味道。他之所以能够如此，首先当然是因为他对事物有劳动人民的强烈感情，其次是因为他有苏格兰过去的民歌在激励他、启发他、滋润他。旧社会民歌的特点之一便是：只要一谈到有钱人和“上等人”，不论体裁是叙事、抒情、写景、写人，词句里总要带一根刺。这正是劳动人民立场分明的表现。

因为这样，好的民歌以及根据民歌写作的彭斯的作品也获得了一种极为动人的戏剧性。往往一上来就开门见山，突然发出一个挑战性的问

题：

老朋友哪能遗忘，
　　哪能不放在心上？

（《往昔的时光》）

或者立即将读者带进一个戏剧性的场合：

有的书从头到尾都是谎话，
　　有的大谎还来不及写下。

（《死神与医生》）

正统派！正统派！——
信奉诺克斯[6]的正统派！
让我向你们的良心敲起警钟……

（《苏格兰教会的警告》）

明快的开始需要有力的发展，需要压得住阵脚的结束。他的成功在于虽然情绪激昂，笔锋锐利，但能控制，到最后达到一个统一的高潮。在《快活的乞丐》那首长诗里，在描绘了一个酒店里六个乞丐放荡不羁的歌唱之后，诗人以这样的大合唱作结：

滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

这是对于当时整个社会秩序的否定，短短的四行把全诗的精神集中地表现出来了。彭斯用形象化的说法，激昂的韵律，道出了当时苏格兰青年农民对于旧社会的鄙视——鄙视到宁愿在泥泞中饮酒作乐，也决不受任何拘束。

彭斯的诗还体现了民歌的高度的音乐性，不仅许多诗后来成为有名的歌曲，而且有些作品根本就是根据已有的歌谱来写的，亦即是不但上口，而且可唱的。《快活的乞丐》就是一个民间乐曲的宝库，每一首都十分动听。这种音乐性与苏格兰方言大有关系。正如当代苏格兰大诗人休·麦克迪儿米德在1959年写的一篇纪念文章中所指出的：

> 苏格兰方言诗歌基本上是一种歌谣体。苏格兰方言中的母音很开豁，因此适宜于这样一种体裁。英语则是非常不宜于歌唱的，英诗中的歌谣也比较少。

因为利用方言，彭斯就获得了一种泼辣的口语体文字。他的讽刺诗写得那样锋利，就因他擅长口语体——非口语化的讽刺诗，英国文学史上是少见的。他的情诗写得那样叫人一见眼明，也因为他有一种“白文”，一种没有虚饰的真正的雅致，相形之下，词藻的脂粉气就显得俗气了。但是另一方面，彭斯本人也对方言下过一番选择提炼的功夫，并且掺入了一些英文文学语言的优良成分在内。结果他掌握了一种貌似简单而实则能胜任各种复杂细致工作的语言工具。不仅能写得实在、具体，还善于描绘气氛。在他最有名的叙事诗《汤姆·奥桑特》里，彭斯利用民间关于鬼怪的传说来造成气氛，却又拿农民的现实感和幽默来拨云见日，打破了迷信。

这种语言工具的成功还有另一证明：彭斯用它写了许多动人的诗信。写诗信在18世纪本是常事，但是谁也没有写得像彭斯那样地亲切、

自在。诗信原来是文人气比较浓重的，彭斯却把它拉到土壤之上，使它沾上一点泥土，呼吸一点清风，这样它也就给人新鲜之感。

彭斯的成就再度辉煌地证明文学艺术的源泉就在人民的生活之中。

四

但并不是所有彭斯的作品都是这样的，即使个别优秀的作品也有不足之处。18世纪末期苏格兰农民的视野是狭窄的，他们喜欢的是一家子在冬天晚上围炉而坐的小康情景，所恨的不过是跟个人直接发生冲突的当地教士和地主，对于整个社会制度只有一种泛泛的自由、公平的要求。彭斯的政治感较强，但也仍然未能脱出这种局限。他是一个热情的人，但酒酣耳热，不免有些放纵。这些都在他的诗里留下了痕迹。

彭斯的诗有一部分不够出色，那就是他完全用英文写的某些作品。它们同他的方言诗形成了对照。他的英文诗很多是平常的，充满了抽象名词，同当时一般的英文诗相差无几。一旦回到方言时，他就具体、生动、辛辣，完全换了一个样子。他自己也清楚认识到这一点，曾写信给友人说：

> 这些英文歌曲真把我弄得烦死了。我不能像驾驭我的本族语那样驾驭英文。事实上，用英文写，我发现自己思想贫乏，而用苏格兰文就不是这样。[7]

这就是说，对于彭斯，苏格兰方言是活的语言，而英文只是从书本上学来的（二者的差别当然也不能夸大，实际上它们还是有关联的，而且在大多数情形下彭斯的语言是苏格兰方言与英文文学语言的混合）。但是

还有另一个原因，那就是他的多数英文诗是写给一些文人和上层人士看的，因此往往是“作”出来的，也就缺乏生活的实感。这是他同爱丁堡名流交往不得不付出的代价。

但是总的说来，他的成就远远超过了个别的缺点。在他自己的范围内，英国文学史上没有一个诗人比得过他。

---

[1]1787年8月2日彭斯致约翰·摩亚医生书。这封长信实际上是彭斯的自传。

[2]见1796年7月12日致乔治·汤姆逊书。九天之后，即7月21日，彭斯即逝世。

[3]1793年8月末致乔治·汤姆逊书。

[4]1787年8月2日致约翰·摩亚医生书。

[5]加里堂尼亚即苏格兰。这是人们向他敬酒时的称呼。

[6]诺克斯（John Knox，1505—1572），苏格兰的宗教改革者，16世纪宗教改革运动中的主要人物之一。（据《辞海》[2010]，生卒年为1515—1572。——编者注）

[7]1794年10月19日信。

拜伦的杰作《唐璜》[1]

一

拜伦自称《唐璜》是一首讽刺史诗。[2]史诗都有一个故事。《唐璜》的故事是很有吸引力的，即使是对拜伦其人不抱好感的读者也往往是一读就难于放下。第一章是一种欧洲讽刺歌剧式的场面：一个天真青年被一个少妇勾引了，惹得她那高龄丈夫带了仆从打着火把深夜来搜她的卧房；于是在第二章这个青年不得不航海远行，又出现海上遇险，坐小船漂流，船里人吃人等情节，最后只剩下唐璜一个人游泳到了一个小岛。接着是牧歌似的纯真爱情，两个年轻人在那美丽的小岛上过着几乎是非尘世的幸福生活，然而背景里却有海盗劫掠的刀光剑影，一等海盗头子回到岛上，海黛死去，唐璜被卖为奴。于是又出现了唐璜被人硬当作女奴塞进土耳其苏丹后宫的奇事，等到逃出来又碰上了一场战争。他变成了攻打伊斯迈城的俄国大军里的英雄，从而又有机会去到彼得堡，成为女皇喀萨琳的宠臣，最后又作为她的外交使节被派往英国。……

然而仅仅举出这些情节却又不足以说明《唐璜》的真正的吸引力。世上情节生动的作品多得很，是什么使得《唐璜》有异于古往今来的惊险故事和爱情小说的呢？它们之间的分别究竟在哪里？

二

首先，在于是什么一类情节，这些情节又被作家赋予什么意义。

唐璜的故事不是从天而降，而是西欧的一个老传说。17世纪西班牙作家盖布里尔·代叶斯（笔名特佐·德·莫林那）曾用它作题编了剧本，以后又在莫里哀的喜剧和莫扎特的歌剧里出现过，直到20世纪还被肖伯纳写进他的剧本《人与超人》。在这个老传说里，唐璜是一个放荡公子，勾引了西班牙塞维尔驻军司令的女儿，等这位司令上门去质问，又被他一剑刺死，后来司令的鬼魂报仇，终将唐璜拖入地狱。换言之，他是一个无恶不作、毫无心肝的登徒子。然而在拜伦的笔下，这个登徒子却被改造了，成为一个心地善良的热血青年。他由于缺乏人生经验，经不起诱惑，也做了一些蠢事。但是他对人满怀热诚，遇危难先照顾别人，身为奴隶而不屈于土耳其王妃的淫威，接着见义勇为，从一群嗜血的哥萨克兵的刀下救出了一个十岁的小姑娘——这一切都不是一个花花公子的行径！他甚至不是一个所谓“拜伦式英雄”，因为他毫无那种忧郁、厌世、不胜其天人之悲的气息。可见拜伦在创造这样一个唐璜时，不但改造了那个欧洲旧传说，而且还克服了自己早期的某些弱点，例如为了骇世惊俗而故作姿态。单就这一点说，《唐璜》也标志着拜伦的诗才有了发展，更加成熟了。

实际上，情节本身并不重要——有的作品并无多少情节而不减其伟大，有的作品充满了情节而更显其渺小——重要的是情节后面的思想境界。拜伦写《唐璜》，并不是为了向读者讲一个“有趣的故事”，而是倾注了他的爱与恨的。当他写伊斯迈战役的时候，他不仅歌颂了守土卫国的忠贞和勇敢，也揭发了残忍，写了俄国统帅部里像波将金亲王那样的人怎样为了自己荣华富贵而不惜屠人之城，造成如山的白骨，从而突出了他对侵略战争的谴责。他又通过无数情节——小到唐璜的假道学的母亲写给儿子的措词绝妙的家信（第10章，第32至34节），大到从第11章起整个六章所写的英国社会的人物百态——来揭穿虚伪，剥去面具，而面具，一如鲁迅在《摩罗诗力说》里所指出的，正是拜伦“所反抗破

坏，而迄今犹杀真人而未有止者也。嗟夫，虚伪之毒，有如是哉！”由于拜伦的出身和个人遭遇，他深刻了解英国上层人士的这一贵族遗传病，因而他对于亨利勋爵的写照——“他是个冷淡、善良而正直的人”——就能出之以这些人的假声假气而貌似公允的“文雅”语言，而使他们的真面目无所逃于天地之间。但是更能传神的也许是拜伦对于勋爵夫人的描绘：

她爱她的夫君，至少自觉如此，
　但那种爱情是她有意的努力，
好象推石上山，凡是感情逆着
　本性而为时，那总是一种苦役。
但夫妇间没有吵嘴或者风波，
　她没有什么可以抱怨或挑剔；
他们的结合使大家无不称颂，
又安恬又高贵——只是有些冰冷。

（第14章，第86节）

这里有故意的遮掩，又有带着小刺的点明，一句进，一句出，而最后则用“冰冷”二字推翻了前面的一切赞扬，于是英国贵族夫妇之间没有爱情、互相欺骗的家庭生活便赤裸裸地呈现在当时和今天的读者面前了。

这里我们可以附带讨论一个问题：拜伦在写《唐璜》的时候，是否用笔太轻浮？从《唐璜》第一、二章在1819年出版之日起，就不断有人指责拜伦“不道德”。事实上，真正触怒保守绅士们的是上面所说的对虚伪面具的揭穿以及下面要提到的对当时政治的激烈言论，不过“不道德”是一条最容易揪住的辫子罢了。拜伦确有轻浮之处，有时还渲染过度，例如近于恶作剧地描绘伊斯迈城的几个土耳其老妇人等待俄军来临

的异常心情；但是值得注意的是，他把轻浮的笔调留给轻浮的人和事——对于像俄国女皇喀萨琳那样淫逸的私生活，怎么能要求拜伦不用轻浮的笔调加以讽刺呢？——但是当拜伦写海黛那样的纯真少女的时候，他的笔下又何尝有半点轻浮！

海黛没有忧虑，并不要求盟誓，
　自己也不发誓，因为她没听过
一个钟情的少女会被人欺骗，
　或必须有种种诺言才能结合；
她真诚而无知得象一只小鸟
　在飞奔自己的伴侣时只有快乐，
从来不曾梦想到中途变心，
所以一个字也没有提到忠贞。

（第2章，第190节）

在这里，饱经爱情和婚姻的曲折、失望、沮丧和由之引起的社会的嘲笑、攻击的拜伦是有着无限感喟的，但是同时他也写出了他的理想，他的正面人物；而这里的爱情也不再是无聊的调情和叫人厌腻的勾引，而是这样一种境界：

海黛和唐璜没有想到死的事，
　这天地，这大气对他们太适合，
时光也无可挑剔，只嫌它会飞，
　他们看自己呢，更是无可指责；
每人就是对方的镜子，谁看谁
　都是眼里亮晶晶地闪着欢乐：
他们知道，这宝石一般的闪光

无非是他们眼底深情的反映。

（第4章，第13节）

我们有多么清新之感！这是多么好的诗！同时，我们也要感谢译者，使我们通过他的译文也感受到这清新！

三

有意义的情节，深刻而又动人的人物写照，还有欧洲的山水，欧洲的名城、胜迹、集市、码头和那些地方的芸芸众生，还有那当时当地的气氛——这些构成了《唐璜》的丰富，然而这个单子还不完全，因为还缺少一个十分重要的成分，那就是：拜伦的闲谈。论篇幅，与故事无关的拜伦的谈吐几乎占了一半；而且就在故事的开展当中，也是自始至终就夹杂着议论。全诗实际上有两个主角，一个是唐璜，一个是“我”亦即拜伦。有关唐璜的老传说讲的是遥远以前的事，拜伦把故事拉近到18世纪之末（伊斯迈之役发生在1790年11月底），而“我”发议论的时候却是拜伦执笔的19世纪20年代。这样，诗里有两个时间，所叙述的故事由于有了诗人在30年后所发的议论而增加了回声，多了一层境界。这就是为什么我们读着这故事线索颇为简单的长诗而不感到文章单薄，或过分冗长，反而觉得处处都值得停留、章章都有回味——一句话，这里有无比的丰富。

而且拜伦的闲谈又是何等地动人！它是一个敏感的青年诗人的秉烛夜谈，又是他的自传片断。它表现了多种心情，有时感叹，有时愤怒，有时回忆（如回忆泅渡赫里斯庞特海峡的壮举[3]），有时瞻望将来（如预言有一天人会坐飞船登上月球[4]）；它是闲扯，诗人无所不谈：人

物，地方，历史，哲学，科学，经济，掌故，风俗习惯，更不必说诗中情节所注重的爱情，旅行，战争，更不必说与诗人切身相关的文学（所谈到的作家、作品上百，有的论点对后人颇有影响，如第13章第11节论塞万提斯怎样用嘲笑笑倒了西班牙的骑士制度，从此西班牙不再产生英雄云云，便影响了后来罗斯金等人对《堂吉诃德》一书的非议），而谈论得最多最经常的则是政治。

从1790年到1820年，即上述两个时间之间的那30年，正是欧洲以及英国政治上极为动荡的时期。法国大革命一爆发，全欧洲鼎沸了，接着是拿破仑纵横欧陆，英国统治阶级纠集了欧洲最反动的势力，好容易把他打败了，然而国内人民的不满与抗议越来越激烈，于是用血腥镇压来对付，继1815年幸胜拿破仑的滑铁卢之役之后出现了1819年在曼彻斯特用骑兵冲击群众集会，造成死伤600人的“比铁卢”大惨案。

面对这样的政治现实，一个有正义感的青年诗人怎能无动于衷？怎能袖手旁观？拜伦这时已经移居意大利，然而就在1822年10月他动笔写《唐璜》第11章的时候，虽然已经事隔三年，他还是写进了这一暴行，记下了这笔血债：

> 我看过骑马的奴才践踏人民，
> 好似踢过了一片无言的平沙。
>
> （第11章，第85节）

他也早已立下了誓言：

> 我要和一切与思想作战的人
> 作战，至少在文字上，（如果可能，
> 也在行动上。）而在思想的敌人中，

暴君和献媚的奴才一直是最凶。
我不知道谁会胜利，但即使我
有先见之明，也不会使我这种
公然的、坚决的、毫不含糊的憎恨，
对各国的任何暴政稍减一分。

（第9章，第24节）

在“文字上作战”的证据比比皆是。就在《唐璜》之中，他讥刺英王乔治三世、四世，特别是后者流连声色犬马之好，把自己喂成一个大胖子，“体重二十石”[5]（合280磅），拜伦讥讽地说万一将来东方人把他的尸体掘了出来，会“奇怪这样庞大的野兽是怎么吃饭的”[6]。他的眼光向来不限于英国，这里他也把他最强烈的憎恨指向欧洲的暴君，特别是那由俄、普、奥三国君主为了扑灭欧洲的民主和解放运动而组成的“神圣同盟”，他把它称为“曾用‘神圣’一词来侮辱世界的最邪恶的同盟”（第6至8章序）。

至于献媚的奴才，他着重打击的是三类：大臣如卡色瑞，武将如惠灵顿，文人如骚塞等“湖畔诗人”。对于卡色瑞这个“心智上的太监”（《献辞》，第11节），这个早年屠杀爱尔兰人民后来又在欧洲大陆上竭力推行镇压民主政策的“用心最残暴、智力最低劣的大臣”（第6至8章序），拜伦是只要有机会就猛刺一下，连这个奴才在天人交怒、身心交瘁的情况下自杀之后也不饶他。骚塞之类的变节文人则拜伦直呼其名曰：叛徒！（《献辞》，第1节）华兹华斯则着重揭发其被收买前后两副截然不同的面孔。[7]对于这类人物，拜伦是毫不容情的。

但是更令英国统治阶级为之愕然的，还得数拜伦对于惠灵顿的挞伐。由于这位将军侥幸打败了拿破仑，英国和全欧洲的保守、反动势力

一齐向他歌功颂德，把他当作最大偶像来崇拜。滑铁卢的炮声刚停，华兹华斯等人就纷纷向他献诗祝贺。[8]然而拜伦却在《唐璜》里替他描了这样一副画像：

你“杰出的刽子手呵”，——但别吃惊，
　这是莎翁的活，用得恰如其分，
战争本来就是砍头和割气管，
　除非它的事业有正义来批准。
假如你确曾演过仁德的角色，
　世人而非世人的主子将会评定；
我倒很想知道谁能从滑铁卢
得到好处，除了你和你的恩主？

我不会恭维，你已饱尝了阿谀，
　据说你很爱听，——这倒并不希奇。
一个毕生从事开炮和冲锋的人，
　也许终于对轰隆之声有些厌腻；
既然你爱甜言蜜语多于讽刺，
　人们也就奉上一些颠倒的赞誉：
“各族的救星”呀——其实远未得救，
“欧洲的解放者”呀——使她更不自由。

（第9章，第4、5节）

这一问一答的最后两行是如何一针见血！而争取自由——个人的和民族的自由——正是贯穿全诗的主要精神。

同时，拜伦还有慧眼看出有另一股势力，其强大超过任何国王、谋

臣、武士，在操纵着欧洲甚至世界的政治：

是谁掌握世界的枢纽？谁左右
　议会，不管它倾向自由或保皇？
是谁把西班牙赤背的爱国者
　逼得作乱？使欧洲的杂志报章
一致怪叫起来？是谁使新旧世界
　或喜或悲的？谁使政客打着油腔？
是拿破仑的英灵吗？不，这该问
犹太人罗斯察尔德，基督徒贝林！

（第12章，第5节）

金融资本家在控制着欧洲！而且，他们的手伸向地球的边缘，他们的经营、他们的剥削已经带有世界规模了。请看：

大洋的两岸都是他的；从锡兰、
　印度或遥远的中国开来的船
无一不为他卸下馨香的产品；
　他的葡萄园象朝霞一般红艳；
他的谷子车把道路压得呻吟；
　他的地窖可以作国王的宫殿；
但他呢，对感官之欲一概鄙弃；
只克勤克俭——作理智的上帝。

（第12章，第9节）

只消再加上当时正在英国以及欧洲各地出现的曾为另一个诗人布莱克称为“魔鬼的磨房”的近代工业，加上拜伦本人曾在十年前在上议院里发言

辩护过的砸机器的愤怒群众，这里就是一幅完整的欧洲实况图了。

这样一个不合理的欧洲社会，人民就容忍它永远存在下去吗？拜伦的回答是：

我仿佛听见鸟的歌说，待不很久
人民就会强大；连羸弱的老马
假如被鞍具压得它痛入骨肉
也不会再往前拉的；而贱民们
终于会厌倦去学约伯的耐心。

（第8章，第50节）

他接着说：人民将拿起石子向这邪恶的巨人身上扔去，一开头似乎只表现了从绝望中迸发出来的勇气，但是只要战斗下去，那么始而弱小，继而相持，最后必杀巨无霸，一如《旧约》里英雄大卫之所为。因此拜伦的结论是：

唯有革命
才能把地狱的污垢从大地除净。

（第8章，第51节）

他这个贵族了解人民革命究竟意味着什么，了解“革命”这一口号的全部含义吗？当时以及后来，不是都有诗人作家，一时也倾心于“革命”，而等革命真正露出它是暴烈的行动的时候，就吓死了甚至叛变了的吗？拜伦可不是骚塞、华兹华斯之流，他站在奋起行动的革命人民一边，甚至欢呼这样的巴黎街景：

法国人还没有学会使用灯光，

等他们学会了，却又不捻灯心，
而是把恶徒吊上柱子来照明。

沿大街吊起一列高贵的绅士，
　当然能给人类以光明和教化，
正如把地主的庄宅烧把野火

（第11章，第26、27节）

这里的“把恶徒吊上柱子”并非诗人的文学比喻，而是法国大革命后斗争年月里的严峻现实。那时，巴黎人民还唱着一首战歌，其最后的叠句就是：

一切都会好，一切都会好，
贵族吊在路灯上，
我们要把贵族都上吊！

这样的欧洲现实几曾出现在当时别的诗人笔下？

何况不只笔下！在拜伦写这些诗行的时候，他已经参加了意大利拉瓦那城的烧炭党的革命活动。[9]更远一点，从1813年起，他就已经认为不能再指望通过议会来实行英国的内政改革。那一年，他在日记里写下：“我已拒绝把负债人请愿书向议会提出，因为我厌弃了议会游戏。”（1813年11月14日）他又写信告诉朋友：“我得到去议会投票的通知，但我将拒不出席。高谈阔论，又有什么用处，既然‘某些争端应由武力来仲裁’。”（1814年7月24日致墨莱函）至于后来，他更是放弃了《唐璜》的写作而参加了希腊志士争取独立自由的斗争，并且死在军中，这就已是历史，无须我们多说了。

四

出现在《唐璜》里的就是这样的闲谈。闲谈不仅是《唐璜》的十分重要的组成部分，而且因为有了它，作品对现实的挖掘也大为深入了。

然而以闲谈入诗并不容易。拜伦的另一胜利，在于他为他那夹叙夹议的风格，找到了合适的诗体，即意大利八行体（ottava rima）。

这八行体，经过意大利诗人普尔其、勃尼等人的运用，有一个显著的优点，即能够适应口语风格，在高明的诗人笔下更能做到庄谐并陈，伸缩自如，而同时它又有格律，有脚韵，保持了诗的形式和特色。

拜伦曾用这八行体翻译了普尔其的《巨人摩甘特》第一章，而且用它写了一首嘲弄威尼斯婚姻和爱情风尚的叙事诗《别波》，写得五彩缤纷，妙趣横生，一如诗中作为背景的当地狂欢节——然而在诗人，这不过是牛刀小试，为以后的杰作预作准备罢了。

等到他来写《唐璜》，他已经能够充分驾驭这个八行体，做到运用自如了。他用它来写人，写景，写异域风光：

公鸡已经啼唤；
亚细亚的山峰正笼罩着晨辉，
　长长的骆驼商队已依稀望见
寺院顶上的新月，而且脚踏朝露
　缓缓地在每一座高山脚下蜿蜒……

（第6章，第86节）

写外国建筑：

那的确是很宏伟的一座建筑，
　前景正对着他们，大厦的正面
按照土耳其的习俗，尽量涂着
　金漆和五颜六色，看来很俗艳：
因为人们不懂本地原有的艺术，
　所以，沿着波斯波拉斯的两岸，
每座别墅看来都象新漆的画屏，
不然就象歌剧场上华丽的布景。

（第5章，第46节）

他也用它来写动作，写戏剧性的场面：

听到惊叫声，唐璜立刻跳起来，
　一把托住海黛使她不致栽倒；
接着从墙上摘下剑，怒冲冲地
　就要惩罚这不速之客的侵扰；
兰勃洛直到现在都没有开口，
　只冷冷一笑说："只要我一声叫，
立刻就有千把刀子亮在这里，
小伙子，不如把你那玩艺收起。"

（第4章，第37节）

这短短八行诗的描写胜过了多少时兴的英美惊险、侦探小说里冗长的蹩脚的叙述！有兴趣的读者还可以看唐璜后来受伤，以及他早先海上遇险，后来刚到英国又遭到路劫，以及整个七、八两章所写的伊斯迈战役等部分，他会发现在一个高明的诗人手里，诗不但能够同散文一样地描

写迅捷的动作和戏剧性的场面，而且能够写得更精彩，更有回味。

当然，作为年轻的浪漫诗人，拜伦还用这八行体来抒情，来烘托气氛。我们听他回忆儿时的故乡：

“旧日好时光”给我心中带来了
　苏格兰的一切：那蓝色的山峰，
谷中清澈的流水，底河和顿河，
　格子呢，结发带，我幼年的感情，
巴尔戈尼桥下的黑流，和我那
　最初温柔的梦，象班柯的幽灵
都掠过我眼前：呵，这回忆确是
“好时光”的一瞥，别管多么幼稚。

（第10章，第18节）

听他倾吐离乡的哀思：

动心的一刻呵！那海行的游子
　第一天离开岸上亲爱的友朋，
这时会心绪万端，深深地祝愿
　行路的旅人听到远处的晚钟
悠悠地，似乎在哭泣日之将尽，
　也会充满乡思急急躜赶归程；
难道这种忧郁是我凭空捏造？
唉，其实凡有死亡就必有哀悼。

（第3章，第108节）

而更富于浪漫情调的则是：

黄昏的美妙时光呵！在拉瓦那
　那为松林荫蔽的寂静的岸沿，
参天的古木常青，它扎根之处
　曾被亚德里亚海的波涛漫淹
直抵凯撒的古堡；苍翠的森林！
　屈莱顿的歌和薄伽丘的十日谈
把你变为我梦魂萦绕的地方，
那里的黄昏多叫我依恋难忘！

在夏季，那松林的居士，清脆的蝉，
　把整个的生命化为无尽的歌唱；
除了它，除了我和我的马蹄声，
　就只有暮钟声在林中悠悠回响；
那时奥内斯提家的猎人之灵
　带着阴间的犬，在暮色里游荡，
还有一群少女有鉴于此而心软，
不再逃避情人了——都恍惚浮现。

（第3章，第105、106节）

在这里，风景，人物，历史，文学名著里的意境，神话，传说，诗人自己在拉瓦那的生活——这些都融合在黄昏的松林里，通过这八行体，通过这出色的译文，把我们带进了弥漫着浪漫诗情的世界。

八行体的主要长处也仍然是它充分地表达了拜伦谈笑风生的口气，神情：

“哪儿是世界？”杨格活到八十岁
　慨叹说：“哪儿是那诞生我的世界？”
唉，哪儿是八年前的世界？一转瞬
　就不见了，象玻璃球似地碎裂！
闪一闪就消失，没等你多看一眼，
　那绚烂的大世界便悄悄地溶解：
国王、王后、要人、演说家、爱国志士
和花花公子，都一起随风而飘逝。

哪儿是伟大的拿破仑？天知道！
　哪儿是渺小的卡色瑞？鬼能说！
呵，哪儿是格拉坦、古兰、谢立丹，
　那名震法庭或议院的一群论客？
哪儿是岛国人人爱戴的公主？
　哪儿是多难的王后和她的灾祸？
哪儿是殉身的圣徒：五分利公债？
那些地租呢？怎么一点收不进来！

哪儿是布拉梅？垮台了！韦斯雷呢？
　破产了。哪儿是惠伯瑞？罗米力？
哪儿是乔治三世和他的遗嘱？
　（这倒是一时不易弄清楚的谜。）
哪儿是“凤凰”四世，我们的“皇鸟”？
　据说是到了苏格兰去听骚尼
拉提琴去了，——请听那“搔我，搔你”，
好一出皇上痒、忠臣搔的把戏。

（第11章，第76—78节）

这一连串的16个问题，这些又说事实又加评论的回答，这问答的紧接，这平行结构中的多样变化，这些人名所代表的各种事件和各种背景，以及下面未引的两节里的更多的问答，更多的变化——都合起来表达一个主题：时间在流逝，世界在变化，然而又不要空洞地谈什么人世沧桑之感，而永远要揭穿虚伪，反抗暴政。最后我们又回到他的中心思想：

我宁可孤立，也不愿
把我的自由思想和王座交换。

（第11章，第90节）

八行体在结构上有一个特点，即前六行隔行互韵[10]，等到最后一变，来了紧密押韵的两行，成为一结。拜伦利用了这个结构特点，一般以前六行作叙述或引论，而大力经营这最后两行，例如利用这关键的位置来突出一个警句：

他是无畏的，——一块冰怎能有感情？
他的勇气也不过是内心的僵硬。

（《献辞》，第15节）

声名本无异于喧腾，
除非那合奏是发自人的心声。

（第9章，第34节）

帝王支配万物，但不能变其性，
而皱纹，该死的民主党，绝不奉承。

（第10章，第24节）

也有这样富于感染力的结语：

反正我坟头的青草将悠久地
对夜风叹息，而我的歌早已沉寂。

（第4章，第99节）

我们像是听到了诗人自己的长叹息。浪漫诗人的浪漫意境：在这两行里拜伦吐露了多少英年夭折的诗人的感喟！

以上是一类用法。另一类就是所谓“倒顶点”（anti-climax），亦即在这最后两行里忽然来一倒笔：

谁料时间竟把那仙品的醇美
一变而为极平常的淡然无味！

（第3章，第5节）

“各族的救星”呀，——其实远未得救，
“欧洲的解放者”呀，——使她更不自由。

（第9章，第5节）

至于我，我认为一个专制的国君
说不上野蛮，却远劣于野蛮人。

（第9章，第23节）

他也利用这两行来说俏皮话：

骑马，击剑，射击，他已样样熟练，

还会爬墙翻越碉堡——或者尼庵。

（第1章，第38节）

或者在这里引用前辈的机智：

他们说，他们原有“善良的意图”，
只可惜它“却为地狱铺了道路”。

（第8章，第25节）

这里拜伦引的是他所折服的英国18世纪诗人蒲伯的名言[11]。他也引法国哲学家蒙田的话来加以发挥，最后仍是来一倒笔：

“余何所知哉？”这蒙田的座右铭
　也成了最早的学院派的警语：
人所获知的一切都值得疑问，
　这是他们最珍视的一个命题；
自然，哪儿有确定不移的事物
　在这瞬息万变的大千世界里？
我们此生怎么办？这真是个谜，
　连怀疑我恐怕都可加以怀疑。

（第9章，第17节）

总之，无论写人、写事、写景、写气氛，无论讲大道理或私房话、谈人生或书本、模仿别人口吻或用独特的拜伦声音说话，正面阐扬或用倒笔一笔勾销，拜伦都做得异常出色。他把这适应口语风格的八行体运用到了空前纯熟、灵活，又空前锐利的程度。

英国文学史上，还没有见过另一个诗人运用口语体到达如此淋漓尽致的地步的。拜伦所心折的蒲伯也擅长口语体，但是他虽在工力与细致上超过拜伦，却做不到这样地奔放，这样地凌厉无前。至于当时的浪漫诗人，虽然各有所长——雪莱的天马行空，济慈的真挚俊逸，以及老一代华兹华斯在其初期作品中的朴素清新和柯勒律治的瑰奇和音乐美，都有拜伦不及的地方——但是在充分发掘英国诗歌的口语体潜力上，在把闲谈、故事、浪漫气氛结合得如此自然如此动人上，在表达当时欧洲而不仅仅是英国的现实的广度上，拜伦是独一无二的。

五

《唐璜》里面还有许多其他东西。曾在我们中国读者之间传诵一时的《哀希腊》就是这首长诗的组成部分（见第3章第86节后）。在19、20世纪之交，这首诗中之诗有三个汉语译本（译者苏曼殊、马君武、胡适）接连问世，曾经使多少处在满清皇帝专制下的中国有志于自由民主的知识分子流着眼泪读它，在那长夜未明的年月里震撼了又鼓舞了他们。

而在欧洲，《唐璜》更是从第一、二章在1819年出版之日起，在整个大陆造成了风暴一般的影响。只是在英国本国，当拜伦之世，对这首诗毁之者众，誉之者少。浪漫诗人中，华兹华斯称之为“那本无耻的书。……它对英国人品格造成的危害，比我们时代的任何别的东西都要厉害”，并责怪《季刊》为什么不登文挞伐它[12]；连年轻的济慈也不喜欢它，称之为“拜伦勋爵的最后的浮华诗篇”[13]，特别是拜伦用那亦庄亦谐的笔调描写海行遇险那一节引起他的反感；只有雪莱是例外。他热情地毫无保留地称赞它，看出了它所表现的“力量，美和机智”，特别欣赏

拜伦“用人类感觉的永恒色彩浓抹出来的”人性图，并指出这是只有拜伦才能写得出来的伟大诗篇。[14]

与英国情况相对照，在英吉利海峡对岸的大陆欧洲，《唐璜》得到了许多有识之士的极高评价。在德国，歌德把《唐璜》第一章的头上五节译成德语，在1821年发表，并加按语说：“《唐璜》是一部天才无穷的作品”[15]。在另一场合，歌德又说拜伦是“本世纪最伟大的天才”[16]。在俄国，普希金把拜伦作为自己模仿的最大对象，有意要把《叶夫盖尼·奥涅金》写成俄文版的《唐璜》。在意大利，开国“三雄”之一的政治家马志尼也说拜伦“使英国诗起了一种欧洲作用，是他引导英国的天才作了一次欧洲的巡礼”[17]。

我们中国的鲁迅在他著名的论文《摩罗诗力说》里，对于拜伦在19世纪的影响作了很好的总结。他写道：

> 而裴伦修黎（按：即拜伦和雪莱）继起，转战反抗，具如前陈。其力如巨涛，直薄旧社会之柱石。余波流衍，入俄则起国民诗人普式庚，至波兰则作报复诗人密克威支，入匈牙利则觉爱国诗人裴多飞；其他宗徒，不胜具道。[18]

又说：

> 若问其力奈何？则意大利希腊二国，已如上述，可毋赘言。此他西班牙德意志诸邦，亦悉蒙其影响。次复入斯拉夫族而新其精神，流泽之长，莫可阐述。[19]

鲁迅着重指出的，是拜伦的自由思想对于被压迫、被奴役的民族的重大的鼓舞作用。事实上，拜伦的影响远远超出文学。俄国有革命者带着拜

伦的诗集上断头台，而在1848年遍及欧洲的大动荡中，在巴黎、柏林、维也纳、布达佩斯等城市起义者的街垒后面，多的也是崇拜拜伦的年轻人。

到了20世纪，拜伦在欧陆的盛名不衰，但在英国仍然有人贬低他，例如有影响的现代派诗人兼批评家T. S. 艾略特曾说拜伦对英语只有“中学生式的掌握”[20]。然而在美国，则从欧文、霍桑、亚伦·坡等人开始，一直有许多人赞赏拜伦，特别是他的《唐璜》。[21]40年代以来，颇有几部研究《唐璜》的专著出版。[22]1957年，得克萨斯州立大学出版社印行了《唐璜》集注本四卷，编者斯蒂凡与普雷特两人通过比较大量的拜伦手稿和他亲笔在抄稿、校样上的修改，不但确立了一个好的版本，而且让人们看到了诗人在用词改词后面的真正用意，同时还告诉人们：与一般以为拜伦写诗不费力、不认真的印象相反，他是苦心修改、刻意求工的。

这些研究上的新成果促使人们重新阅读和估价《唐璜》。一部重要的文学作品总是会有新理解和新评价不断出现的，但是就《唐璜》而论，有些看法似乎已是多数研究者和读者能够共同接受的了：

1. 《唐璜》的内容异常丰富，它对当时欧洲现实作了广阔的写照和评论，是一部出色的讽刺史诗。

2. 《唐璜》是一部有充分英国特色的作品，它在口语体的运用上达到了英国诗史上的最高成就。

3. 《唐璜》又是世界文学史上的巨著，在欧洲和世界其他地区都产生了重大影响。

总起来说，拜伦最好的作品是《唐璜》，而《唐璜》是一部真正的杰作。

《唐璜》并未最后完成，拜伦只写到第17章第14节，便放下笔去参加希腊独立斗争了，而且从此没有回来。如果他活着，他会怎样继续写下去？这里有若干值得探索的问题，然而却无碍大局。这是因为拜伦已经把他想做的主要事情都出色地完成了，所缺的只是故事的结局——而故事，像我们在此文开始处所说的，并不是一部作品里最重要的东西。

正因为这讽刺史诗是一个真正坚实的成就，它也就能在它出版以来的150年中经受住各种攻击和揶揄，成为至今还拥有全世界各国广大读者的一部独特的长诗——试问在用英文写的浪漫主义作品里，篇幅相当而现在还对普通读者有强烈的吸引力、而不只是引起若干学者的研究兴趣的，除了《唐璜》还有什么？它饱经风霜而依然新鲜，而且越来越多的人惊叹它的丰富、力量和美丽；它比任何其他浪漫主义作品更贴近大地，更容易为广大读者所接受和欣赏。《唐璜》在放着更大的光辉；在这样的时候，我们社会主义中国出版了一个用有格律的诗体翻译的新译本，是一件十分可喜的事。

1979年

---

[1] 本文中所引拜伦诗的译文，皆出已故查良铮同志之手。

[2] 见原诗，第14章，第99节。

[3] 见原诗，第2章，第105节。

[4] 见原诗，第10章，第2节。

[5]见原诗，第8章，第126节。

[6]见原诗，第9章，第39节。

[7]见原诗，第3章，第93节等处。

[8]华兹华斯写了一首十四行诗，题名《滑铁卢之役有感》，发表在1816年的《斗士》杂志上。另一著名诗人司各特也在1815年发表了《滑铁卢战场》一诗，献给惠灵顿之妻。

[9]见《拜伦日记》，1821年1月13日。

[10]译者在译文里的处理办法则是按照中国习惯变成二、四、六行押韵。

[11]拜伦的自注却说这是葡萄牙谚语。可能蒲伯本此。

[12]转引自《唐璜》集注版，第4卷，1957年，第300页。

[13]济慈1819年9月17日致其弟乔治书。

[14]这些评语，见N. I. 怀特所著的《雪莱传》，第2卷，1947年，第186页。

[15]前引集注版，第4卷，第329页。

[16]转引自C. M. 鲍拉：《浪漫的想象》，1949年，第149页。

[17]转引自C. M. 鲍拉：《浪漫的想象》，1949年，第149页。

[18]《鲁迅全集》，第1卷，人民文学出版社，1973年，第100页。

[19]《鲁迅全集》，第1卷，第79页。

[20]见艾略特为B.道勃莱所编《从安到维多利亚》（1937）一书内《拜伦》一文。但是这一点已为R.博特尔在《标准》杂志1939年1月号上写的《拜伦与英国诗中的口语传统》一文所驳倒。

[21]前引集注版第4卷有专节叙述这情况。

[22]比较重要的有，E. 博特：《拜伦的〈唐璜〉》，1945年；P. G. 特鲁勃卢特：《拜伦天才的成熟——〈唐璜〉研究》，1945年；G. 赖特诺：《〈唐璜〉的风格》，1960年；M. K. 约瑟夫：《诗人拜伦》，1964年；J. J. 麦克冈：《火尘》，1969年；此外诗人W. H. 奥登也在散文集《染匠的手及其他》（1963）内对《唐璜》有所论述。

雪莱的抒情诗

19世纪初年的英国浪漫派诗歌是英国文学史上继16、17世纪英国诗剧之后的另一个高峰，其影响及于全欧洲及欧洲以外，因此也是英国对于世界文学的重要贡献之一。

这是一个有七八位大诗人相继出现的繁荣而又激荡的文学时期。繁荣在于诗歌创作的丰富，在于有一种新的诗歌突破了18世纪以蒲伯为代表的新古典主义诗歌的旧局面；激荡的则是人心，由于在这个时候英国人民正在经历着产业革命、美国革命、法国革命这三大历史风暴。正因为敏感的诗人要抒写人们在这个时候的深刻的感受，他们才在诗歌上也力图创新。新时代需要新的歌手，而新歌手则需要新的诗歌语言和新的节奏。

在这些诗人当中，雪莱又自有他的特点。

首先，他写诗十分严肃从事，绝少游戏笔墨。他认为诗人是“未受承认的人类的立法者”。这就是说，凡人类社会的大事，都要由诗人来决策。这似乎有点像古希腊柏拉图主张要由哲学家来统治国家一样地迂阔（而雪莱受柏拉图哲学影响处是不少的），但是他是认真说这话的，也是身体力行的，因此他小时反教会，反社会传统，后来反暴政，反现状，而向往理想社会，鼓吹革命。这一切，都表现在他的诗里，诗就是他的武器。例如《奥西曼提斯》一诗就有明显的反暴政的主题：

客自海外归，曾见沙漠古国
有石像半毁，唯余巨腿

蹲立沙砾间。像头旁落，
半遭沙埋，但人面依然可畏，
那冷笑，那发号施令的高傲，
足见雕匠看透了主人的内心，
才把那石头刻得神情惟肖，
而刻像的手和像主的心
早成灰烬。像座上大字在目：
“吾乃万王之王是也，
盖世功业，敢叫天公折服！”
此外无一物，但见这废墟周围，
　　寂寞平沙空莽莽，
　　伸向荒凉的四方。

（1817）

奥西曼提斯即公元前13世纪的埃及王雷米西斯二世，他在平沙无垠的荒漠之上树起了庞大的狮身人首像，来纪念自己的威权和业绩，以为这样一来就可以使自己不朽了，然而雪莱却描写他的所谓盖世功业早为时间所吞没，倒是迫于他的淫威不得不为他刻像的匠人的艺术传了下来。一切写得很具体，没有一句评论而评论自在，而且有对照和讽刺，最后的两行则又留下了无尽的回味。

这是一首卓越的十四行诗。另一首十四行诗《一八一九年的英国》则几乎是那一年英国现状的鸟瞰图：

垂死的老王又疯又瞎，国家之耻！
孽子孽孙的公侯是世人的笑料，
笑他们来自污水又归于污泥。

大臣们不开眼，不动心，不用脑，
只蚂蟥般叮住英国的衰弱身体，
吸饱了血，才昏昏然不打自掉。
田地荒芜，人民受饿又遭刀砍。
军队乃两刃的剑，一刃劈死自由，
另一刃又威胁着挥剑的好汉。
法律嗜血而拜金，为绞杀先引诱。
宗教无耶稣，无上帝，有经而不看。
议会维护着历史上最残暴的法案——
把这些埋葬了，将有神灵跳出坟头，
一身光芒，来照耀这暴风雨的时候！

（1819）

此诗画面极广（从国王、贵族、大臣到受苦受难的人民，又从军队、法律、宗教到议会政治），涉及到具体事件（整个1819年是英国历史上极为动荡的一年，特别是由于发生了军警在曼彻斯特城屠杀和平集会的群众的所谓“比铁卢”惨案，第七行指的就是这个），然而又透视历史，指出：

把这些埋葬了，将有神灵跳出坟头，
一身光芒，来照耀这暴风雨的时候！

这是雪莱的预言。请注意这“神灵”二字。他是在宣告将有革命这一神灵从旧世界的坟地奔腾而出，带来一个暴风雨的新时代。后来的历史发展证明雪莱的预言完全正确，因为不过二十几年之后，人们就在1848年眼见全欧重要国家的首都几乎都卷入革命与反革命的激烈巷战之中。正是在这工人、小职员同先进知识分子一起在街垒后面拿枪战斗的历史时

刻，两个年轻的德国无产阶级革命家在伦敦出版了一本薄薄的然而势将改造整个世界的德文小书，其开宗明义的第一句就是：

一个幽灵，共产主义的幽灵，在欧洲徘徊。

从泛指革命的“神灵”到确切点出共产主义的“幽灵”，是从浪漫诗人的憧憬进到革命导师对欧洲现实的科学概括，两者之间是有巨大差别的，然而这也说明了雪莱有一双能识出将来道路的慧眼。

十四行诗原本是意大利文学的产物，16世纪传入英国，多半用来歌颂爱情，后来经过莎士比亚、弥尔顿、华兹华斯等人的努力，才增加了新内容，现在雪莱把它推上了一个更新的境界。这种格律谨严、原来颇带脂粉气的诗体没有能够束缚住青年诗人，而是被诗人制服和驾驭了！在此之前，几曾见过一首十四行诗装下如此多方面的丰富内容，写出如此广阔的社会现实，最后又预言如此惊人的历史转变，而这一切，又是通过语言、形象、韵律和它们的有机统一来做到的呢？

这也就是说，对雪莱，正如对一切伟大诗人，内容和形式是一致的。这一点，在雪莱的抒情小唱里，也同样看得清楚。雪莱是英国文学史上最优秀的抒情诗人之一。虽然在本世纪20、30年代，英美现代派文人曾经竭力贬低他，现在则他们的高论早被时间推倒，一场激烈争论只使人们更加喜爱雪莱的诗，同时也更加看清他的特色。请以爱情诗《致——》一首为例：

有一个被人经常亵渎的字，
　我无心再来亵渎；
有一种被人假意鄙薄的感情，
　你不会也来鄙薄。

有一种希望太似绝望，
　又何须再加提防！
你的怜悯无人能比，
　温暖了我的心房。

我拿不出人们所称的爱情，
　但不知你肯否接受
这颗心儿能献的崇敬？
　连天公也不会拒而不收！
犹如飞蛾扑向星星，
　又如黑夜追求黎明，
这一种思慕远处之情，
　早已跳出了人间的苦境！

（1821）

此诗的起句是如此不俗！这在爱情诗里是十分难能可贵的。而结语呢？最后四行把爱情同高远的理想结合在一起，其中：

犹如飞蛾扑向星星，
　又如黑夜追求黎明，

是典型的雪莱笔法——典型的形象，典型的思想境界。

雪莱也曾放声悲歌。以“呵，世界！呵，人生！呵，时间！”为起句的《悲歌》就曾传诵一时：

呵，世界！呵，人生！呵，时间！
登上了岁月最后一重山！

回顾来路心已碎，
繁华盛景几时还？
呵，难追——永难追！

日夜流逝中，
有种欢情去无踪。
阳春隆冬一样悲，
唯独乐事不再逢。
呵，难追——永难追！

（1821）

在这里，有对于时间易逝的感喟，而且诗人力求扩大意境，把世界、人生、时间联在一起；诗句的音乐性也很感人。然而当一个中国读者咏诵此诗的时候，他不免联想到陈子昂的《登幽州台歌》：

前不见古人，后不见来者。
念天地之悠悠，独怆然而涕下。

两诗时间相差很远，作者身世也很不相同，然而意境颇有类似之处，其起句都给人一种突如其来之感，都涉及到“时间”这个曾经惹得无数世代的诗人、哲学家、科学家不断探索和冥想的动人观念；两诗都不长，都只短短几行而又十分完整。然而陈子昂似乎更自然，又更老到、更精练、感触更深，而雪莱写此诗时（1821年）还不过29岁，人生经验毕竟还不多，诗行还有一点抽象，还缺乏一个深厚的大背景，因此显得有点悲得过头了。

另一首《哀歌》则不同。它只有短短八行：

嚎啕大哭的粗鲁的风，
　悲痛得失去了声音；
横扫阴云的狂野的风，
　彻夜把丧钟打个不停；
暴风雨空把泪水流，
树林里枯枝摇个不休，
洞深，海冷，处处愁——
　号哭吧，来为天下鸣不平！

（1822）

此诗前七行写各种风声：粗暴的风，狂野的风，摇撼着森林和大海的狂飙，都在发出声音。而在这一番描写之后，却来了这样出人意外的最末一行：

号哭吧，来为天下鸣不平！

它把自然界的风声同人间的不平之鸣联在一起了，诗人不是在抒发个人的哀叹，而是在最关键的位置上点出了诗的主题是要求伸张社会正义。可以说，全诗的灵魂正在这最后的惊人一笔。

同样善于运用结语的例子还有《悼万妮·葛德汶》[1]一诗：

离别时我听她声音发颤，
　却不知她的话来自碎了的心。
我径自走了，
　未曾留意她当时的叮咛。
　　苦难呵，苦难，
　　这广阔的世界里，竟处处碰到你！

（1817）

如果说此诗前四行是一种在中外诗歌里都常见到的男女离别的场面，那最后的两行却又是在柳永式或彭斯式（如在“一个热吻，然后分手”等诗里）的离别诗里所难于找到的：

> 苦难呵，苦难，
> 这广阔的世界里，竟处处碰到你！

这是一种自然的却又饱含深意的联系，把一个姑娘的不幸（万妮是自杀的）同世界上的众多苦难联在一起，这就使个人的遭遇获得了更加深远的社会意义——这里有一种延伸，一种典型的雪莱式的放大。

正因雪莱有这种放大手法，而这手法又揭示了雪莱对一种精神的、理想的品质的追求，从而又使雪莱诗里的形象具有一种特色。他在形象的选择上无取于纤巧与险僻，而喜用自然界的行云、流水、晚星、流星、大海的波涛、高空的云雀，特别是各种各样的光：月光、朝霞、夕照、灯光，透过五彩玻璃、像是从天庭直接射来的纯洁而又绚丽的光。这也是同雪莱高尚、纯洁的为人，同雪莱的世界观一致的。雪莱死后，拜伦曾说：同雪莱相比，其他人“只能算是野兽”。雪莱写了大量爱情诗，然而人们却几乎找不到一行具体描写他的对象的美貌或身段的句子。这也是20世纪的英美现代派文人非难他的原因之一，说是他缺乏17世纪英国玄学派诗人如邓恩等所有的那种具体的、官感的品质。然而如我们在前面例子里所已看到的，雪莱写的是一类不同的带有高洁理想的爱情诗。能够运用自然界的那种大的、普通的、人尽可解的形象而将抒情诗写得如此动人，这正是雪莱的特点和长处。

在这当中，雪莱诗的音乐效果也起了重大作用。他的诗几乎首首可

诵、可歌；他是一个歌唱的诗人，而不是像他的好朋友拜伦那样，常常以口语体入诗。有一首情诗——《致琪恩，随赠六弦琴一架》——特别显示了雪莱在创造诗的音乐美方面的非凡成就。

高远的理想、鲜明的自然的形象，随着诗情变化的音乐效果——这种种，在有名的《西风颂》里得到了和谐的统一，而此外还得加上一个因素，即严谨的格律。雪莱诗有时不尽协律，但在《西风颂》里，他又一度驾驭了一个对诗人提出了十分严格要求的诗体。单从押韵来说，这诗的每一大节的脚韵安排是：aba, bcb, cdc, ded, ee，也就是说前后的诗行之间有呼应，有推进，最后又有小结。五个大节都如此，于是全诗形式完整而又逐步推进，首尾形成一种很有戏剧性的向前的运动。雪莱遵守了这个韵脚安排，然而却又在另外一方面突破了这诗体的束缚，即为了要写出西风的非凡威力，他的诗句不仅跨行，而且越节，一直狂飙而前。这不只是因为写诗的高手总是要从束缚中找自由，而是因为雪莱要充分利用这诗体的特点来表达他的主题，那就是：西风摧枯拉朽，有着巨大的破坏力，但又到处促进新生，因此它既是“破坏者”，又是“保护者”。

西风颂

1

呵，狂野的西风，你把秋气猛吹，
不露脸便将落叶一扫而空，
犹如法师赶走了群鬼，

赶走那黄绿红黑紫的一群，
那些染上了瘟疫的魔怪——

呵，你让种子长翅腾空，

又落在冰冷的土壤里深埋，
像尸体躺在坟墓，但一朝
你那青色的东风妹妹回来，

为沉睡的大地吹响银号，
驱使羊群般的蓓蕾把大气猛喝，
就吹出遍野嫩色，处处香飘。

狂野的精灵！你吹遍了大地山河，
破坏者，保护者，听吧——听我的歌！

2

你激荡长空，乱云飞坠
如落叶；你摇撼天和海，
不许它们像老树缠在一堆；

你把雨和电赶了下来，
只见蓝空上你驰骋之处
忽有万丈金发披开，

像是酒神的女祭司勃然大怒，
愣把她的长发遮住了半个天，
将暴风雨的来临宣布。

你唱着挽歌送别残年，
今夜这天空宛如圆形的大墓，
罩住了浑浊的云雾一片，

却挡不住电火和冰雹的突破，
更有黑雨倾盆而下！呵，听我的歌！

3

你惊扰了地中海的夏日梦，
它在清澈的碧水里静躺，
听着波浪的催眠曲，睡意正浓，

朦胧里它看见南国港外石岛旁，
烈日下古老的宫殿和楼台
把影子投在海水里晃荡，

它们的墙上长满花朵和蔷苔，
那香气光想想也叫人醉倒！
你的来临叫大西洋也惊骇，

它忙把海水劈成两半，为你开道，
海底下有琼枝玉树在安卧，
尽管深潜万丈，一听你的怒号

就闻声而变色，只见一个个
战栗，畏缩——呵，听我的歌！

4

如果我能是一片落叶随你飘腾，
如果我能是一朵流云伴你飞行，
或是一个浪头在你的威力下翻滚，

如果我能有你的锐势和冲劲，
即使比不上你那不羁的奔放，
但只要能拾回我当年的童心，

我就能陪着你遨游天上，
那时候追上你未必是梦呓，
又何至沦落到这等颓丧，

祈求你来救我之急！
呵，卷走我吧，像卷落叶、波浪、流云！
我跌在人生的刺树上，我血流遍体！

岁月沉重如铁链，压着的灵魂
原本同你一样：高傲，飘逸，不驯。

5

让我做你的竖琴吧，就同森林一般，
纵然我们都叶落纷纷，又有何妨！
我们身上的秋色斑斓，

好给你那狂飙曲添上深沉的回响，
甜美而带苍凉。给我你迅猛的劲头！
豪迈的精灵，化成我吧，借你的锋芒，

把我的腐朽思想扫出宇宙，
扫走了枯叶好把新生来激发；
凭着我这诗韵做符咒，

犹如从未灭的炉头吹出火花，

把我的话散布在人群之中！
对那沉睡的大地，拿我的嘴当喇叭，

吹响一个预言！呵，西风，
如果冬天已到，难道春天还用久等？

（1819）

在此诗的前面三大节中，雪莱写西风首先猛扫地球，接着激荡长空，最后摇撼大海，而在作了这一番地、空、海的大翻腾之后，诗调忽然一变——诗人自己出来向西风诉说自己的心情了：

如果我能是一片落叶随你飘腾，
如果我能是一朵流云伴你飞行，……

呵，卷走我吧，像卷落叶、波浪、流云！
我跌在人生的刺树上，我血流遍体！

这是来自灵魂深处的痛苦呼声，而把这种迫切心情毫不掩饰地表达出来，并且进而把个人同大自然打成一片，这正是浪漫主义诗人的本色。然而雪莱的呼喊并不是为了自己，他是要执行诗人作为“人类立法者”的崇高职责，要在这旧物还未尽摧、新芽已经出现的大变革关头，做一把号角，将一个预言传布到人群之中：

呵，西风，
如果冬天已到，难道春天还用久等？

一百多年来，当革命者在旧社会的黑暗深渊里感到心情沉重，不少人是吟咏着这两句诗而又重新抬起头来的，这就表明：雪莱此诗不仅给了他自己在1819年那个英国多难之秋所遭遇的情感上的危机以解答，而且又

通过他的卓越的艺术力量给了后世暂时处于逆境的革命志士以安慰和希望。

＊　＊　＊

这样的成就，足以使任何诗人在文学史上占有一席地了，然而却远不是雪莱全部的成就。除了抒情诗外，雪莱还写了大量其他的诗：叙事诗、哲理诗、时事讽刺诗、悼念济慈的长诗、记录自己与拜伦作一夕谈的长诗、两个重要的多幕诗剧，其中《解放了的普罗米修斯》特别出色，此外还有一个以《希腊》为题的“抒情诗剧”。在这类长诗里，雪莱更多地写反抗，写起义，写理想社会，开辟了新境界。然而他没有放下他的抒情的诗笔。《希腊》里的合唱曲便是明证：

伟大时代在世界重现，
　黄金岁月再来。
大地脱下冬衣，
　犹如蛇弃旧蜕。
天笑了，帝国与宗教只剩微光，
像是梦已逝而影未亡。

山头昂立着新的希腊，
　海水更加宁静。
班尼河涌流如泉，
　天空闪着晨星。
月桂女神笑盈盈，她喜见
阳光下群岛在海上安眠。

更高的楼船破浪而进，

　　载着后世的珍奇；
另一代的曲子在奏鸣，
　　多情的歌手哭泣了就死寂；
新的探险者毅然航归家乡，
虽然异域有迷人的姑娘。

呵，如果人间终须有死亡，
　　切莫重演特洛伊的故事！
也不要在自由人的欢乐里，
　　又渗上杀父娶母的狂与耻！
尽管会有更神秘的人面兽，
叫行人把死之谜猜个透。[2]

另一个雅典将兴起，
　　像霞光照亮整个天空，
把那盛世的灿烂光华，
　　传向辽远的后代子孙，
凡上天能给、人间能受的一切
都将留存——只要光明不灭。

时间与爱神从长眠中跃起，
　　光彩和善良胜过倒下的众神，
也比那升天的一人幸运，[3]
　　更无论还在迷信的人群。
新的祭坛上不要金和血，
只需献出真诚和纯洁。

且住！难道恨和死定要重来？

且住！难道定要人杀人？
且住！莫把那预言的苦酒
定要喝个一滴不剩。
世界已经对过去厌弃，
让它就从此安息！

（1821）

这里出现了一种新的沉痛之感，最后一节里的几个“且住！”比《西风颂》里的“我跌在人生的刺树上”的呼喊更震撼我们，因为那里毕竟只是一个孤独灵魂的叫声，而这里却有从古希腊以来的人世沧桑的大背景，对几千年历史的沉思给了诗人以更成熟的智慧，因此当他展望新的黄金时代的时候，他也更加脚踏实地，更加沉着了。

1979年

---

[1]万妮·葛德汶实是万妮·伊姆莱，乃女权运动先驱者玛丽·伍尔斯通克拉夫特同她以前的情人吉尔勃特·伊姆莱所生，后玛丽嫁葛德汶，她也被收留在后父家，因此算是雪莱妻子玛丽·葛德汶之姊。她自悲身世，于1816年9月最后见了雪莱一面之后，于10月自杀。雪莱此诗当时并未发表，是后来在遗稿里发现的。

[2]此节特洛伊故事指的是古希腊诸邦与特洛伊的战争。杀父娶母事指希腊神话中俄底浦斯之所为，他曾解答狮身人面兽所出的谜，救了底比斯人，后误杀父亲并娶了母亲，发觉后自刺双目，流浪而死。但当时人面兽问的是生之谜，此处雪莱故意改为死之谜，表示以后会有人被死亡的神秘所吸引。

[3]雪莱对此有注：倒下的众神指古希腊、亚洲和埃及的神，升天的一人指耶稣。雪莱以为耶稣虽系完人，然由于受到教会利用，因此也不幸。

威廉·考拜特的《骑马乡行记》

一

威廉·考拜特（William Cobbett，1762—1835）是英国19世纪初年有名的激进的农民政论家。他曾经长期（1802—1835）主编激烈抨击政府的《政治纪闻》（*The Political Register*）周刊，用十分通俗的文笔写富于煽动性的社论，深受劳动人民欢迎。刊物的最高销售量达到四万份，而且往往数人合读一份，或数十人围着听一人朗读。它的读者绝大多数是城乡贫民。由于《政治纪闻》造成了深远的影响，当权的托利党人固然将考拜特当作眼中钉，就是在野的辉格党人也惧之如恶魔。他们不但公开攻击他，还私下在日记和书信里骂他：

> 国内情势十分可怕，邮差每到一次，坏消息就更多一批：放火、破坏机器、贫农集会、强迫增加工资事件层出不穷。人民受国外事件刺激[1]，已在骚动，而考拜特和卡莱尔[2]还在煽动人心，到处点火。[3]

这是当时的英国贵族、枢密院秘书格莱维尔（Charles Cavendish Fulke Greville）在1830年11月21日写在他日记里的一段话。另外，辉格党的智囊——雪尼·斯密司（Sydney Smith）牧师，在写给朋友的信中也提到考拜特：

> 解散国会已是势在必行。托利党人当然想要苟延残喘，维持现届国会，但是这些笨伯应该知道：不接受格雷勋爵，就得

接受考拜特。[4]

这是1830年12月20日写的；不到两个月，即1831年2月19日，同一个雪尼·斯密司又在另一封信中说道：

> 格雷勋爵从政之初，郁郁无光，现则否极泰来。令尊如果不支持他，就得眼看考拜特挂上勋章绶带，而无法套之以绞索了。不接受格雷勋爵，那就准备接受革命吧！[5]

可见在这些人的心目中，考拜特是“革命”的同义语。值得注意的是：这几节引文都集中在1830年11月到1831年1月的三个月内，写的人都有大难即将临头、惶惶不可终日之感。尤其是格莱维尔的几句话，清楚地画出了考拜特政治活动的时代背景。

1830年左右的紧急局势不是突然而来。考拜特活动在英国历史的一个重大转折点上，在他一生中，发生了美国革命和法国革命，英国国内的产业革命也在加速进展，阶级斗争空前激烈。从1789年法国大革命以后，英国就一直受着革命思潮的猛烈冲击，出现了各种激进的政治会社，人民群众的斗争进入了新高涨时期。在对法战争中，首相庇特（William Pitt）用滥发纸币和公债的办法，将战争负担完全加在劳动人民身上，却养肥了一批持有公债券的暴发户。1815年对法战争胜利后，英国战时的虚假繁荣也随之破灭，失业严重，40万解甲军士，大都成了饥民和乞丐。贫农处于几重压迫与剥削之下，几乎断了生计，于是到处起事。城市里，由于产业革命的进展，劳动人民的斗争也激烈起来：先有手工业者结伙破坏机器，后来各地工人又纷纷组织起来集体行动。这时，在英国大地上，不仅多处火焰呼啸，厂房倒坍，成千上万的饥饿请愿者向伦敦进发，还有少数秘密会社在激烈地辩论是否立刻使用武力推翻政府，某些地方的贫苦人民则拿起武器，暗中操练。[6]

统治阶级眼看局势严重，就调动军队，用严刑峻法来镇压人民。从18世纪90年代到19世纪30年代，英国民主斗争有四次大高潮，反动派也有四次大镇压。第一次在1794—1800年，那时震动全欧的法国革命刚爆发不久。英国政府逮捕了伦敦宪法社和伦敦通讯会等激进团体的领导人，并进而完全解散了它们，国会宣布人身自由法案停止生效；1799与1800年又通过两个“组合法案”，禁止工会活动；针对军队特别是海军里的起义，又颁布了一系列严厉的法案，规定煽动叛变者杀无赦。

第二次在1811—1812年。被纺织厂夺去了生计的手工业者起来捣毁纺织机，在一个叫“陆特国王”的人的领导下，成为一时运动，很快由中部发展到北部约克郡和兰开夏等地区。对此，国会通过了破坏机器处死刑的残酷的法案。仅在约克一个城市，1813年1月就有17个手工业者被处绞刑，六人终身流放。[7]

第三次在1815—1820年。国会在1815年通过保护大地主利益的新“谷物法”，提高了粮价，结果引起了几十处城镇的贫民暴动，仅在苏格兰邓第一地，饥民就打开了一百多家店铺，搬走了一切食物。[8]由于斗争激化，反对者日众，国会在1817年又通过内政大臣薛特莫斯提出的两个法案，企图用叛国罪名完全压制言论集会自由。1819年8月16日在曼彻斯特发生了军队屠杀和平集会的劳动人民的大惨案，死伤超过600人，其中有许多妇孺。这场大屠杀世称比铁卢之役，表示它是足以同四年前军阀惠灵顿击败拿破仑的滑铁卢之役媲美的！事后全国震惊。雪莱和济慈对此都有强烈反应。[9]伦敦政府却电贺杀人的官员和军队，国会并在年底通过六项法令，严禁人民作军事操练和携带武器，授予民政官员以解散政治集会、逮捕和惩罚反政府人士的紧急权力，规定政府得随时没收出版物，并且课政论小册与激进报刊以重税，使考拜特的普及于劳动人民间的《政治纪闻》报的售价不得不由二便士增为六便士，这样

就使穷人买不起，以减少其销路，削弱其影响。反动派的用心，真是无所不用其极了。

以上三次民主斗争的大高潮虽然被反动统治阶级残酷地镇压下去了，但是只过了十年，即1830年，第四次民主斗争的高潮又出现了，这就是我们前面引的雪尼·斯密司的书信和格莱维尔的日记所谈到的紧急局势。在群众斗争的压力下，国会改革已是势在必行。于是而有1832年的改革法案。但是，由于产业工人阶级尚在幼年时期，人民斗争缺乏坚强正确的政治领导，胜利果实给工业资产阶级霸占了。仅仅过了两年，就出现了1834年的大镇压。道萨特地方的贫农组织工会，立刻遭到镇压，为首的六人被流放到澳洲。这六人就是英国工人运动史上有名的“托尔普特尔烈士”。从此，劳动人民开始认识到：任何资产阶级政党都不会停止对他们的压迫，要有出路必须自己组织起来进行政治斗争。宪章运动就这样孕育在历史的母腹中，即待分娩了。

考拜特亲身经历了后三次的大高潮、大镇压。第一次大镇压没有打击到他。1800年以前，他曾长期居住美国，而且在政治见解上曾一度激烈地反对过雅各宾党人及其在英的拥护者。正因如此，英国当权派还想利用他为政府服务。《政治纪闻》报就是由一些政客资助他在1802年办起来的。但是考拜特毕竟是个农民，他祖、父两代都务农，他自己则从幼年起就在田间劳动，以后虽从事多方面的其他活动，也仍然不断地在办小农场，在思想感情上始终关心农民的生活。因此，他回英接触到现实之后，很快就对庇特的劫贫济富的经济政策不满起来，1804年公开转变到反政府的立场，从此不断攻击反动派，同时，也就不断遭到政府迫害。1809年他写文抗议政府利用外国雇佣军对本国士兵施加肉刑，政府借机以“煽乱罪”将他投狱二年，因此当1811—1812年第二次大高潮、大镇压到来时，他正坐在铁窗后面。然而，《政治纪闻》报出版如故，斗

争始终不懈。1816年他写了小册子《致贫雇农书》，要求进行国会改革，出版一个月内就销行20万份，足见影响之惊人。等到第三次高潮到来，朝野上下的反动派早将他同亨利·亨特二人看成“最狂热的群众煽动家”。1817年政府特别通过法律要再度囚禁他，但他先一步逃到了美国，在那里写了《英国自由的最后百日》来揭露反动派。两年后，他挑战式地捧着素为权贵所忌的革命志士汤姆·潘恩的骨灰在英国登岸。第四次高潮时，在广大乡间贫农纷纷暴动的紧急局面下，这位将近七十高龄的激进老农又被政府以煽乱罪告到法庭，但在风起云涌的人民斗争面前，陪审员们不能获得一致意见，罪状不能成立，反动派再度失败了，而且不久眼睁睁看他昂首阔步地进入下议院，成为1832年新选国会的议员。国会控制在辉格党人手里，他们为了替工厂主征集大量廉价劳力，提出了十分残酷的贫民法修正案，主张停止户外救济，“流民”一律集中“做工之家”（即贫民收容所），并规定其中待遇必须比外面最苦的贫民生活还要坏些，说是不如此就等于“鼓励游手好闲”。针对这个法案，考拜特奋起打了他一生最后的一仗，在国会的大厅里，他愤怒地指出了这个法案的残酷性，大声喊问：流民又是什么样罪恶滔天的犯人呢？不过是一个没有钱的人罢了！

就是这样，考拜特在英国历史上一个关键时期的册页上，投下了他巨大的身影。

考拜特在英国文学史上也有其重要性。他生得比拜伦、雪莱、济慈早，死得比他们晚，他的独树一帜的文学活动在时间上超过了整个英国浪漫主义文学时期；他的有力的政论文是宪章运动文学的先驱；他是狄更斯景仰的对象之一[10]，不少批判现实主义小说家在青年时代所呼吸的英国社会空气，一部分就是考拜特所造成的，而他们所反对的社会现象，其形成的原因又有许多是考拜特曾经谴责的[11]。他的某些思想特

点是一部分英国作家共有的。甚至他的主要弱点也是有代表性的。例如他对中世纪农民生活的幻想不仅重见于后来的罗斯金以及莫里斯的著作，而且还在卡莱尔和狄斯累利等人的身上得到了恶性的发展；如此等等，都值得文学史家探讨研究。

考拜特留下了大量的作品，光是政论文就已不止“著作等身”。这个从未进过正式学校的农家子弟还曾编出了令学究失色的《英文文法》（1818），写出了曾为马克思引用[12]的大部头历史著作《英格兰、爱尔兰宗教改革史》（1824—1827）以及《给青年男女的忠告》（1829）等论述社会问题的有名著作。他的最重要的作品则公认是《骑马乡行记》。

二

《骑马乡行记》（*Rural Rides*）不是有计划的大部头著作，而是多年游记的汇集。这些游记从1821年起陆续发表在《政治纪闻》报上，1830年第一次汇齐出版，现代标准版[13]则将考拜特游苏格兰和爱尔兰两地的文章也收在一起，这样当时英国各部分大体都有记录，所包括的时间前后共14年（1821—1834）。

书的写法颇为别致。考拜特骑着马，或坐着马车，从一个村子到一个村子，沿途看庄稼，查牛羊，问民生疾苦，作今昔对比，遇到大地主的庄园和有名无人的“烂选区”，则大声咒骂；看见秀丽山水和风流人物，又流连忘返。一到旅店，喘息未定，立刻动笔疾书，夹叙夹议，一气呵成，成了就投邮交自己报纸发表。作者深知稼穑的艰难，文笔又犀利明快，因此这游记不同一般，所写的英国既是古老的，美丽的，又明

显地烙上了那个动荡多事的时代的印记。

论风景的秀丽和奇幻，考拜特笔下的英国大有特色。南部翻滚着碧草如茵的丘陵地带，在丘陵之间有一座座茅舍和缀满了玫瑰花的小屋；北部是长满紫色灌木的荒野，间有奇峰怪石，虽没有十分湍急的河流，然而大海总是近在咫尺。考拜特最喜拍马登高远眺。在沿海西南部的勃斯透山上，他勒马立在只有百码宽的长岗上，左右都是深谷，前面是无边无际的丘陵草地，北望则三郡城乡尽收眼底，南眺则港湾、岛屿、大海都在脚下，而向山上深入几步，又见到奇幻的云景；人在云中，雨雾湿衣；人在云外，金阳耀眼。

云来雨下，田地更绿。考拜特多少次冒雨出游，雨愈大游兴愈高。请看：

> 尽管雨神肆虐，我终于到了此地！——说实话，这位雨神也同其他压迫者一样，你如硬着头皮顶他，顶他，他也就只好松手了。
>
> （第169页）

意兴之浓，有如此者；而念念不忘“压迫者”，又是激进农民的本色。至于英国常有的落地大雾，那就更不能阻止他长途走马了。雨雾虽然肆虐，但沿途多的是小酒店，店里总有熊熊的炉火和桶装的啤酒，再加上当地人民好客的脸容和亲切的谈吐，这就不仅驱走了寒冷，获得了新交，而且大大增加了见闻，英国的形象也在他脑中更加深刻、圆满、丰厚起来……

但是，不论怎样美丽的地方，怎样动人的景物，在一段描写之后，总是有一阵谴责和咒骂；更多的时候，是描写与谴责一齐出现。正因为

他用情人的眼光来看英国，唯恐有人任意动她一草一木，或对纯朴浑厚的民间习俗作丝毫的改变，因此，当他发现深重的灾难正落到英国人民头上时，他心里的痛苦和愤慨也就完全难以忍受了。一年又一年，一地复一地，他看到的是：风景虽如画，人事则全非；天生的丰足，人为的贫困。到处是麦子，但是贫苦的农民却永远饥饿着。满山是膘肥的羊群，然而，“苦命人虽然在羊群里消磨了一生，却连一根羊骨头也从未进过嘴巴”（第321页）。贫农的住处仅略胜于猪圈，而“吃得还不如猪”。在泼赖斯顿，“有500家以上的农苦人家连一条毯子也拿不出来”（第602页）。很多秀美的农村姑娘“满身补丁，脸如死灰……手臂和嘴唇冻得发紫”（第13页）。乞丐充塞了道路和乡村。行乞并不容易，还得先向地方政府领“行乞执照”（第396页）。越是穷人，越是担负重税，“税额之高，达工资的一半”（第396页）。大片大片土地在对法战争中粮价高涨时期被有钱人圈去，千万农民流离失所，大量移民到美洲去。战争结束，粮价猛跌，肥沃的良田又弃置不用了，这是19世纪初期另一次圈地运动带给英国贫苦人民的深重灾难。

面对这种状况，他曾大声疾呼道：

> 这情形完全同法国革命前夕一样！……上帝呵！上帝呵！这样的情形还要继续多久呢？这些人在丰足的环境里饿肚子，还要饿多久呢？
>
> （第655页）

一边是受尽煎熬的痛苦，另一边却是骄奢淫逸的生活。考拜特的笔像铁面无私的人民判官那样，点出了无数的坏人。仅仅朝廷上的当道就有凶横好色的国王乔治四世，反动残忍的首相庇特和坎宁（Canning），杀害人民的大臣卡色瑞（Castlereigh），大军阀惠灵顿

（Wellington），等等。

这当中，卡色瑞曾任多年的陆军大臣和外交大臣，一贯反动、凶暴，是当时英国人民最痛恨的人。拜伦曾在许多诗里骂过他，称之为“人们一提到就要加以咒骂和讥笑的坏蛋”[14]；雪莱则在《暴政的舞会》中这样写道：

> 我看见来的是杀人恶鬼，
> 他的面具像是卡色瑞。

他在十手所指、十目所视、为举国弃绝的情况下，终于在1822年自杀了。考拜特毫不放松地追打这条落水狗。他在1825年7月底骑马出游肯特郡的时候，特地去到卡色瑞的家乡，在这个凶残的贵族自杀时所住的屋子的门外，徘徊了很久。这时，他想起了无数往事：多少志士牺牲，多少人民遭涂炭，多少冤狱是官方派奸细所故意造成[15]；而“成为地球的羞辱的最腐败、最恶毒的一群”官僚政客又怎样在践踏英国人民的同时，将爱尔兰人民压榨得膏尽油干；当年卡色瑞从维也纳开了和会回到英国的时候，他们高呼万岁，声势又是如何显赫——

> 我记起了曼彻斯特的8月16日惨案以及后来峨尔顿的公开验尸；我记起了我和妻儿二次横渡大西洋的情景，当时闪电二度打中了我们的坐船，但我仍然觉得它比我热爱的英国要安全得多……我记起了这些以及无数其他的事情，我从灵魂深处鄙视那些虚伪地叫喊“宽宏大量”的人，我一心只想牵着我这孩子的手，得意洋洋地指给他看，说：你瞧！这就是卡色瑞一命呜呼的地方！

这是一段痛快淋漓的文字，对于反动派，考拜特是决不宽恕的，就像曼彻斯特的劳动人民决不宽恕1819年8月16日的杀人犯一样。无怪乎不少英国资产阶级人士总觉得他不够英国绅士风度，不那么“温文尔雅”；然而，只有这样一个有大爱大恨的勇猛刚毅的战士才能发出如此巨雷般的吼声，叫卡色瑞之类的杀人凶犯就是躲在坟墓里也不得安宁。

当时英国政治舞台上，恰恰是虚伪的绅士太多了，骗人的把戏太多了。如果让被考拜特揪出来的坏人排队行走一圈，我们会获得这样一个突出的印象：寄生虫何其多也！考拜特照例写得触目惊心：

> 维持某些一无是处的家族，拿公众的钱来养活他们，不管通过什么方式或利用什么名义，总之一定要养活他们——这就是我们制度的一面。只消打开名单一看，你就会发现：领养老金的、拿干薪的、当牧师的总离不了那几个熟人，他们就像某些人身上的虱子一样，把公众当作烂肉，世世代代爬在上面，吃个不停。

（第384页）

我们在这里听见了作者对这些寄生虫切齿痛恨的声音。这人肉筵席上不只坐着贵族世家，还坐着许多新贵，其中颇有一些我们所熟知的人，如人口论者马尔萨斯，历史家麦考莱，经济学家李嘉图，政客弗兰西斯·伯迪特，等等。他们都是在思想文化领域内替当时羽毛正在长成的工业资产阶级打先锋的。考拜特同样对他们一律加以迎头痛击。在他的怒目注视之下，他们的面目确实极不光彩。例如那位以才子出名的麦考莱，自以为一枝笔可以点泼江海，却被考拜特轻蔑地称为“领干薪的”（第859页）和“拿税金饱私囊的”（第874页）蛆虫，而且指出其父、其弟都是一样，可谓一家扒吃人肉了。考拜特特别致力于攻击大谈“人口以几

何级数增加，生活资料以算学级数增加”的牧师马尔萨斯，斥之为“野蛮”（第26页）、“兽性”（第377页）、“妖魔”（第361页）、“鬼怪”（第375页）。他咒骂马尔萨斯及其同盟者资产阶级自由主义经济学派（即“苏格兰哲学家们”）是有理由的。这些人口口声声要限制人口，然而究竟要限制哪些人呢？绝不是当时英国的“二万个牧师，二万以上的股票经纪人，四五万收税官，无数领全薪的海陆军官，无数靠国债公款过活的人”（第196页），这些人正忙于生育未来的老爷太太，而且还因此而得到额外收入呢！考拜特尖锐地指出：“马尔萨斯对这类人的增加认为无害，他同斯卡雷特[16]所要禁止的只是工人的增加，只是生产衣食的劳动者的增加！”[17]考拜特对马尔萨斯人口论的解剖是一针见血的。他对麦考莱等人的鄙视，对自由主义经济学派的不断揭露（后来狄更斯在《艰难时世》里着力攻击的就是继承这些人衣钵的曼彻斯特学派），也是开风气之先，难能可贵。

考拜特也把笔锋指向大资本家。当时工业资本家还不得势，占统治地位的是金融资本家。拜伦曾写道：

> 谁操纵着世界？谁统治着国际集会，
> 不论是保皇党主办，或自由派召开？
> ……
> 谁使旧大陆悲？谁使新大陆愁？
> 谁使政客们说得嘴更油理更歪？
> 难道是拿破仑的英魂还在显灵？——
> 不，他是犹太人罗斯察尔德，是基督徒巴林。
>
> （《唐璜》，第12章，第5节）

这罗斯察尔德和巴林都是当时开大银行的头号金融资本家。他们控制了

几乎全欧洲的金融，许多国王、政府都向他们借债度日，因此权势极大。考拜特在《骑马乡行记》里不断写到巴林家族的成员。他们不只幕后操纵英国政治，而且派族中子弟直接出面问政。远在1780年，约翰·巴林（其兄老法兰西斯·巴林爵士即是在伦敦创立巴林兄弟银行的家业的奠基人）就代表阿克塞透地方为下院议员。[18]到1832年根据改革法案选举新国会，巴林家族成员任议员者父子叔侄共达五人，而且分属辉格与托利二党，亦即不论内阁由何党组成，巴林家族都能直接施加压力，立于不败之地。考拜特对横行于英国政治舞台上的巴林家族的暴戾罪行进行了有力的揭露。例如关于属于辉格党的议员炳恩·巴林（William Bingham Baring），他写道：

> 查此炳恩·巴林恶名早著。……有一个种田的孩子（当时还只18岁）叫做亨利·柯克，就因为碰了这个炳恩·巴林一下而给官府绞死了，虽则他打炳恩时并无杀他之心，也没损伤他身上一根毫毛。
>
> （第678页）

考拜特认为这样的人是完全不配当议员的，“如果温彻斯特选了此人……我将永远咒之为该死的城市”。

像亨利·柯克这样无辜被送上绞刑架的冤案何止一件！就在同一个温彻斯特，贫苦青年查尔士·斯密司，只因行猎“擅入”大臣巴麦斯顿勋爵[19]的林子，而被套上了绞索（即使按照英国当时残酷的“行猎法”也不该处死）。考拜特揭露这件横蛮的罪行时指出：为了保护阔人的猎物，贫民却命薄如纸，英国庄园主的残酷同法国革命前的封建贵族并无两样。紧接着，他讽刺地叹道：

可怜的查尔士·斯密司，谁叫他不去猎取股票，而要去猎取野兔呢？他会发现矿洞不管多深，也比巴麦斯顿勋爵行乐的园林要安全得多！

（第468页）

事实上，从被称为“陆特党徒”的手工业纺织者起，到1834年的托尔普特尔烈士止，二十年间，仅公开给绞死、流放、监禁或因集会游行而被砍倒、打伤的贫苦人民就成千上万。考拜特指出：单单“根据‘行猎法’一项所监禁的犯人就比人口超过英国一倍的法国所监禁的全部犯人还要多”（第474页）。

这就是当时英国的残酷的现实。考拜特对此，曾多次呼喊：情况完全像法国革命前夕！这样的局面不可能再维持下去！不论想什么办法，也要将它根除！结局就要到来！而来了将是极为可怕的！

考拜特不只预言，而且进一步追究原因，究竟是什么造成了“丰收成灾”和广大人民的贫困、死亡的凄惨局面？英国危机的真正原因究竟在哪里？他曾试着提出过不少答案。他一度认为问题的症结在于庇特实行纸币政策，扩大国债，造成了一批专门靠吃债券利息过活的新贵。但是，战后英格兰银行恢复了金本位，纸币政策变更了，而新贵们却更加得势，人民的生活也更加痛苦了，于是考拜特认识到：英国政府所实施的经济、政治、内政、外交等一系列政策，都严重地损害劳动人民，而骑在劳动人民头上的也不只是一群暴发户，还有王室、首相、大臣直到文人、学者和“苏格兰哲学家”等一长串压迫者和寄生虫。这些政策和这些人合起来，就有一个庞然大物出现在考拜特眼前，他无以名之，名之曰“鬼东西”（The THING）。他游踪所及，处处看见这“鬼东西”的阴影，就连“最偏僻的角落，也逃不出这随地抽税的‘鬼东西’的无所不见的

贼眼”（第355页）！而联系这“鬼东西”内部的各种势力、各种利益的纽带，他以为是腐败的国会选举制度。通过国会他们掌握政府、指挥军队、维持着大大小小的寄生虫的职位与干薪。他们进入国会有着方便的捷径，名门世家靠着口袋里装有“烂选区”，一代一代地占有国会议席，甚至将议席卖给新发迹的经纪人和公债客。正是靠了世袭或收买来的“烂选区”，庇特、卡色瑞、巴麦斯顿、巴林父子兄弟……都是刚一成年就做了下院议员，然后步步高升，由议员而僚属，而大臣，而首相。因此，考拜特也就特别诅咒“烂选区”所代表的一切。正是在这种“烂选区”的荒地上，他以为找到当时社会、政治、经济的全部罪恶根源了。

这正是他政治思想的局限性所在。他没有，也不可能有工人阶级的政治经济学头脑，因而他也就看不到造成英国危机的真正原因是根本的社会制度。他只是从一个小私有者窄狭的切身感性认识出发，对“烂选区”进行诅咒。同时，他虽然点到了许多敌人，却让工业资产阶级漏了网，直到他死前讨论“贫民法修正案”时，才认识到他们对人民的害处。考拜特既然有这种思想局限性，因而他提出的改革英国现状的方案，也只能是小资产阶级改良主义的。他的结论是“赶快进行某种形式的国会改革”（第135页），如此而已。尽管统治阶级中人将他看成“革命”的同义语，事实上他自己说得很清楚：“我知道有些恶人说我要革命……说出来他们也许不信，但我可以保证我不想革命。”（第142—143页）同样，他对英国社会发展前途，也不是向前看，而是将封建地主理想化（第34页），认为封建制度下的农民可以自得其乐。考拜特在这方面的局限性，马克思和恩格斯说得最为透彻：

> 他提出了后来合并在国民宪章中的所有政治要求。然而从他的表述方式看来，这与其说是工业无产阶级的政治宪章，倒不如说是小工业资产阶级的政治宪章。因为在本能上和感情上

> 是平民，所以他在理性上也很少超过小资产阶级改良的水平。只有在一八三四年，新的救贫法颁布以后，威廉·考拜特才领悟到，跟大地主、银行家、国债持有者、国教僧侣的存在一样，大工业资产阶级的存在对于群众也是有害的。如果威廉·考拜特一方面这样地预先想到了现代的宪章运动，那末另一方面在更大得多的程度上他是顽固的约翰牛。他同时是大不列颠最保守和最激进的人物——他是老大英国的最纯粹的体现者和青年英国的最勇敢的创始者。他认为，英国的没落开始于宗教改革时代，而后来英国人民的衰落，则开始于一六八八年所谓光荣革命时期。因此，在他看来，革命不是向新的过渡，而是向旧的复归，——不是创造新的生活，而是恢复“美好的往昔时日”。[20]

这种将中世纪农村生活理想化的倾向也是一部分英国文学家在工人运动高涨的19世纪中期和后期共有的一个值得注意的特点，它的余波还影响到20世纪的英国资产阶级文学。

自从封建时代开始崩溃，就有人怀恋过去的“黄金时代”，而且不限于英国。对这种过往牧歌生活的神往是没落阶级中一些敏感的人的共同的精神状态。但是，我们又应该看到：考拜特并不是后来那些怀旧的作家的精神上的鼻祖。出身于农民的他，经过短期徘徊之后，终于站在劳动人民的一边，从1804年起直到他逝世前，进行了长期的斗争，为劳动人民仗义执言，始终不懈，这就在当时的激进派里也是罕见的。

如果说《政治纪闻》报的主要读者是农民，那么《骑马乡行记》提供了许多证据，表明考拜特晚年又竭力去接近城市的工人。从1829年冬天起，他开始北行，经过了曼彻斯特、里治、薛菲尔特等工业城市，看

到了兰开夏和约克二郡的煤铁区域，一直到1830年2月，53天中，走了600英里路，作了27次演讲，聚集听讲的绝大多数是工人，到处热烈欢迎他，向他宣读感谢信。在峨尔顿城，他被群众围得水泄不通，人人争着同他握手。结果是：

> 我的双手肿得像是被人用棍子打过一样。但是我一想到这完全是由于工人们的粗硬的大手握捏而成，就感到虽痛亦乐。

（第593页）

因此，虽然天冷霜重，这位快70岁的政治活动家却感到心里异常温暖。温暖在此，希望也在此。考拜特对依靠谁来收拾局面是有所认识的。他后来对这段目睹亲闻的情况，下了这样的结论：

> ……劳动人民的情况最惨，脾气也最坏，而且也真该发发脾气了！我看他们最终会成为医治国家的大夫！小地主们骇破了胆，越穷越没志气；他们全都明白受苦的原因，而且眼看大祸就要临头，但他们总希望能依靠某种诡计，做一件缺德事情，想一个妙着儿，使自己能够幸免。因此，除了通过劳动人民以外，没有任何改变的希望。

（第666页）

事实上，就在他说话的时候，劳动人民已在广大农村和城镇采取了直接行动，放火、捣毁、聚众请愿、驱逐恶地主，而且发展成为一系列的重要事件：1831年11月煤矿工人等同军警在不列斯托尔市进行了三天激烈巷战，1836年伦敦工人协会成立，1838年“人民宪章”公布，1839年三千矿工攻打新港，直到1848年大队工人抬着六百万人签名的建议书在伦敦举行大请愿和大鼓动，“世界上第一次广泛的、真正群众性的、政治性

的无产阶级革命运动即宪章运动”[21]终于像潮水似地扑打英国全国，最高浪头直卷当时世界资产阶级最大巢穴伦敦！

考拜特没有能活着看到所有这一切，但在唤起劳动人民将历史推向前去的运动里，也有他立下的一份功劳。

三

使得慷慨激昂的考拜特跃然纸上，让我们感染到19世纪30、40年代英国乡间的紧张气氛的，是他散文的力量。我们可以进而探讨一下：究竟考拜特的散文有哪些特点？是什么构成了他在《骑马乡行记》里的特殊风格？这个风格又在英国散文史上占有什么地位？

考拜特散文的某些特点是一眼就可看出的。打开《骑马乡行记》的第一页，就是：

> 大雾，从伦敦直到纽培利，一路都是大雾，浓得用刀都割不开。这雾并不潮湿，与其说是雾，不如说是烟。要不是由于那骇人的六项法令，我会有许多奇妙的比较，但是因为我至今都受到这些法令的“健康的约束力”，我只想说：英格兰的秋天绝对不同于美国长岛的秋天，世界上还没有任何其他两样东西，其差别是如此之大。

这里有许多典型的考拜特笔法：直截了当的开始，家常说话的口语文体，圈圈点点的强调，鲜明的形象（用刀都割不开的雾），藏不住锋芒的嘲讽（学着绅士口气说的“健康的约束力”），自然景物与时代斗争的迅捷联系（由大雾而使他想起政府在1819年底颁布六项法令的镇压措

施），可能还有意在不言中的英美政治对比。景、情、叙述、感想都交融在一起了。

大段的风景描写在《骑马乡行记》里并不多，也不比别的游记写得更出色，所描写的也以农作物生长情况为多，而不是着重山水。考拜特所描绘的山水里总有人，首先有他自己。这个他，我们在前面已有所认识了。当他骂牧师们像吃烂肉的虱子，当他痛斥卡色瑞“这等坏蛋即使死了也不饶过”时，我们感到痛快，分享了他的胜利。他笔锋的锐利已不需更多的例子来表明。但是他的性格还有其他方面，他的文笔也不只是雷电。《骑马乡行记》的好处之一，是在似乎单调的一地接一地的叙述之中，常有出人意外的风趣笔触：

> 脚下的硬石路上有马蹄和车轮走出来的道子，……该有多少马蹄，多少车轮，磨了多少长远的岁月，又经过多少年流水的冲洗，才在这硬石上造成了这一条凹道！我们的马走到这里，也似忽有所感，害怕起来，走得非常小心，好容易才将我们驮到了泥路……

（第130页）

考拜特也把当时骑马旅行者的生活情趣写得相当生动，有一处他写到自己与幼子在丘陵地带骑马，饥中获食，边行边吃的野餐的乐趣。但这种乐趣对考拜特说来是暂时的，因为他从自己一时饥饿之中，立刻联想到了多难的英国人民：

> 如果仅仅少吃一顿早餐就使我大发其火，那么我们又该怎样体谅那些可怜人呵！他们生活在这个曾经一度快乐而现在处处凄惨的国土上，命定是劳碌一生而食无半饱！

（第304页）

这是他的典型写法。请看另一个例子：

> ……此刻正是清晨五时，如果在巴恩艾姆，树林里正是众鸟齐喧，其数何止万千！天未明就先听到画眉，接着燕八哥开口了，然后百灵鸟腾地而起，等太阳放出信号，所有能唱能叫的鸟儿都放喉而歌，篱笆、草丛、低树、高枝，无处不在鸣啭；从长长的枯草堆里传来了白喉莺的甜美圆润的歌声，百灵鸟则高飞无踪，但听它唱得响、唱得欢，其声宛如从天而降！无怪乎弥尔顿在描写天堂之时，并未忘了提到“最早的鸣禽”。……
>
> 可是如果我有时间与篇幅从自然转到人事，来描绘一下所经地区的人的情况的话，我将清楚地证明在威斯敏士特[22]的那伙人即使碰上天堂，也会将它变成地狱。

（第643页）

这段文章写得朴素，没有很多形容词。一开头作者是平静的，但一提起鸣禽，他兴奋起来了，头脑里就充满了春天田野里众鸟的歌声，句式也改变了，一系列并列成分出现了，再加上节奏的运用，从徐纾到急骤，从平铺到高昂，成功地使我们感染到他的喜悦心情。可是他那一阵欢欣来得猛，也去得快；当他从想象中的百鸟争喧的境界落到英国苦难人民的现实世界时，天堂立刻变成了地狱。

这种由景物到政治的急转是考拜特散文的标志之一。

情绪上急转意味着用笔的灵活。他不讲究章法，而喜欢跑野马，想到什么就写什么，起讫极为随便，决不先摆好一个架子，一定要有头有

尾。他除了大声疾呼之外，还用浓密的圈点来帮忙，一点儿也不“温柔敦厚”。但是，看起来似乎是毫无节制的放笔狂言，实际上是几十年报纸生涯所锻炼出来的准确与老到。

词汇的简单朴素也是他的特点之一，这与他的写作目的是一致的。他写文章主要是给贫农看的，因此尽力用民间通俗语言。这种简朴的风格也是他本身的条件造成的。他出身是农民，又一直同农民打交道，因此采用民间的口语体并不困难。他刷新了富于表达力的纯朴谚语：

> A man that can suck that in will believe, literally believe, that the moon is made of green cheese.
>
> （第127页）
>
> 任何吞得下这个（马尔萨斯的鬼话）的人一定真会相信月亮是湿淋淋的奶酪做成的。

提炼了人人一见就懂的鲜明比喻：

> . . . it feels like a pampered pony, turned out in winter to live upon a common.
>
> （第42页）
>
> （肯特城陷入不景气之后）就像一匹娇生惯养的驴子在大冷天给人赶到野地里去自寻活命一样。

甚至容纳了这样的民间说法：

. . . as the old women say, “You might have knocked me down with a feather”.

（第13页）

（一听说此地就是一个“烂选区”，大吃一惊）真像老婆子们常说的，用一根羽毛就可将我打倒了。

集中表现这一点的，是他所爱用的某些通俗名词。如用“大瘤”（the Wen）称呼他所憎厌的伦敦，用“鬼东西”来统称他所痛恨的统治阶级所执行的全部法令和制度等等，此外还创了“破布”（Rags，钞票）、“破布鬼”（Rag-rooks，靠纸币谋利的人）、“压榨租金”（Rack Rent）、“钱爷”（Fund Lords）、“千斤重担”（Deadweight，拿高额养老金的军官）及“蛆虫公司”（Muckworm & Co.，公债持有者）等等名词。这些绰号式的名词都是最本色的英语，也是穷苦人民最容易了解的字眼。它们的文字效果如同漫画，有点夸张，然而几笔就道出了真相；即使它们在理智上有片面的地方，在感情上所发出的谴责却是正确的，不容非议的。

这感情的力量恰是考拜特的散文的一个重要特点。我们读考拜特的作品，毕竟是因为他用民间英语的精华，将他所熟悉的英国乡村情况不但写得高度真实，而且涂上了强烈的感情色彩。这感情里有一个老农对土壤的深厚的爱和一个政治活动家想起国家、人民的命运时所感到的焦灼心情。这一切在英国历史的一个关键时刻汇合在一起，于是才出现了《骑马乡行记》这样的独特作品。

从英国散文的发展来看，它也当得了这“独特”两字。

英国文学史上颇有一些好游记，然而哪一部在性质上接近考拜特的作品呢？菲尔丁的《里斯本游记》（1755），斯泰恩的《感伤的旅行》

（1768），包洛的《西班牙贩〈圣经〉纪行》（1843），金莱克的《伊峨善》（1844），直到19世纪末年陶地的《阿拉伯沙漠行》（1888）[23]，都是写异域风光的，在题材上就非《骑马乡行记》的同类。至于英国本土的游记，有文学价值的如哥尔斯密的《世界公民》（1762），往往是假外国人的名义写的，作者故意戴着有色眼镜来看英国的风俗、人情、文物、制度，意在嘲讽。它们也不是《骑马乡行记》的前驱。要寻它的前驱，我们得远溯18世纪20年代笛福所写的三大卷《不列颠全岛纪游》（1724—1726）。作者也是多年办报的政论名家，文学风格也平易、明快，有将什么琐事都写得有趣动人的本领。然而二者的差异是十分明显的。笛福是个商人，处在商业资产阶级奠定政权基础的升平时期。他出游，眼睛搜寻的主要是商业兴衰之迹，以及与商业有关的手工业、城市、海港、交通的情况，尤其津津乐道大商人家宅的华美；此外是奇风异俗、历史掌故等等；他绝少谈到农业和农民，不甚关心民生疾苦，而且无论身在何处，总是念念不忘伦敦，最多的篇幅是写伦敦的街道和建筑的。考拜特所痛恨的“大瘤”在笛福笔下成了英国最体面、最值得夸耀的财富中心。

可见笛福的《纪游》还不就是《骑马乡行记》的蓝本。给予考拜特以直接影响的，是他同时人阿瑟·杨（Arthur Young，1741—1820）。杨也是个农业专家，在考拜特之前就曾周游英国农村，写下了一系列的游记。他最有名的作品则是《法国纪游》（*Travels in France*，1792），这里写下了法国大革命前夕城乡的实况，成为要了解法国革命的必读之书，而且文章写得清丽可诵，时有警句。《政治纪闻》报发表过杨的文章，在圈地问题上考拜特还和杨打过笔战。

杨虽然揭露了法国封建制度的残酷情形，他本人却是反对革命的，他写《法国纪游》的目的是要唤起英国统治阶级进行一些必要的改革，

预防局势演变到爆发革命的地步。他所关心的是地主的利益。后来在人民纷纷暴动的时候，他还号召有钱人组织民团，预备用武力镇压四乡饥饿的农民。

因此，考拜特虽然受到杨的直接影响，但他和杨又是不可同日而语的。相似的只是《纪游》的形式，不同的却是《纪游》的思想内容。

换言之，《骑马乡行记》是一种英国文学史上前所罕见的游记，融合了自然描写与时代苦难的记录，既是山水画，又是流民图，兼有笛福的文笔和杨的眼力，而贯穿全书的却是二者都无的对劳动人民的深厚感情。

这饱含深厚感情的平易风格又将考拜特同另一个18世纪早期的散文大家联系起来。斯威夫特在文学上的成就当然非考拜特可比，他的格调高，用笔巧，讽刺深刻，并有考拜特所无的文雅。但是在基本风格上，两人十分相近。斯威夫特的文笔和考拜特的一样通俗、锋利，他的词汇也是妇孺皆晓，甚至也爱用“绰号”式的名词和简单的比喻，像“高跟党”、“低跟党”、“大头派”、“小头派”等等。在考拜特这方面，他文笔的辛辣和用词的老到，也是十分接近斯威夫特的。我们只消看看下面两句话，就会明白：

If a flea or a bug bite me, I will kill it if I can.

如果跳蚤或臭虫咬我，我只要能捏死它一定捏死它。

I am quite satisfied, that there are as many sorts of men as there are of dogs.

我完全清楚：人之有各色各样，正犹狗之有各种各类。

哪一句是斯威夫特的？哪一句是考拜特的？它们当然不是谈的同一事情，然而那挑战的口气，那朴素的英文，那简单的比喻，那比喻里所含有的鄙视，却是十分相近的。事实上，第一句是考拜特引用斯威夫特的话（第917页），第二句才是考拜特自己的话（第294页）。考拜特念念不忘斯威夫特，他们之间的默契远远超过了个别字句的类似。这是有原因的。在考拜特的一生里，有一个经验是他铭记在心的，那就是他11岁时第一次接触到了斯威夫特的作品——《木桶的故事》。他读得简直入了迷，他自己后来这样形容："虽说未必全懂，可是读得浑身痛快，其乐难以形容。总之它使我忽然开了窍。后来我一直认为此书对我有启蒙之功。"[24]

斯威夫特也好，考拜特也好，主要都是写论辩文的作家，他们散文的特殊力量，在于能就当前的政治、经济、宗教问题同强大的政敌进行针锋相对的论战。他们的散文所以锋利、灵活、有力，都是由于他们在笔战中练出了一番身手。但考拜特有不同于斯威夫特的本身特点。19世纪初年英国社会的动荡远远超过了18世纪，考拜特在这历史的关键时期起来向几百万农民说话，他必须比斯威夫特写得更通俗、更强烈、更直截了当，又加上英语本身在一百年中也有了发展，于是他的论辩文，更加接近口语（斯威夫特用词虽平易，但是句子并不口语化）。从论辩文的风格说，考拜特至少在三个方面做得特别出色：一是泼辣——他无取于笑里藏刀的含蓄，而敢于火辣辣当面痛斥；二是迅捷——从一题到另一题，从一种心情到另一种心情，变化极快；三是具体——不只是泛举一般事例，而是给所用事例以鲜明的个性，人则有名有姓，如卡色瑞与巴麦斯顿；事则有凭有据，如柯克之被害，啤酒之被抽税；恨的是茶和土豆，提倡的是养猪和种刺槐。农民喜欢他这种切实和明确。论辩文过去多少带点庙堂气息，到了考拜特手里才真正进入农村的底层了。

19世纪初年在英国文坛占统治地位的，是黑兹利特、兰姆、兰托等作家的浪漫派散文，他们虽然都是出色的风格家，如黑兹利特的波澜壮阔和兰姆的典雅风趣都提高了散文艺术水平，但他们的文风都不平易、不朴实。考拜特却为英国文坛带来了田野的清新，将民间英语的新鲜血液注进了英国散文，去掉了它的一些霉气和病态。这在当时是有重大意义的。由于他的报纸销数巨大，影响深远，迫使人们不能不注意他的文笔，他的散文风格也就不能不在文坛上产生影响，这对于当时沉于美文、追求奇妙意境的浪漫派散文家是一种有益的挑战。当时许多文章家对考拜特是注意的。黑兹利特对考拜特的性格变化之快虽有微词，却不得不承认他的散文的力量：

> 他不仅毫无疑问是当今最坚强有力的政论家，而且是英文中最好的作家之一。他的文章同他的思想一样，是朴素的、开朗的、直截了当的。我们可以说：他有斯威夫特的明白晓畅、笛福的自然流利、曼特维尔的逼真如画而又微言讽世——如果这一类的比较不算是不伦不类的话。一个真正伟大、创新的作家什么也不像，只像他自己。[25]

黑兹利特这番话很有分量，但并未言过其实。

这样一个有力的作家的适时的挑战，不仅有助于当时的文风，也有益于英国散文的后来的发展。虽说后来也曾出现过晦暗、艰深、堂皇、空洞的文风，影响所及，使得19世纪后半的许多文章最为难读，连有些原文明明是亲切、朴素的外国作品，译成了当时的英文也像是戴着高帽子说门面话似的；但是明白晓畅的散文还是强大有力地存在着，从考拜特起有一系列作家有意识地写得平易，反对雕琢，例如用清新、有诗意的笔法写《皮市巷的革命》的劳瑟福特，力图纠正庸俗的“报纸英文”而

自己走到假古董的另一极端的威廉·莫里斯，坚持“文章无风格”而实则自己有卓越风格的勃特勒（Samuel Butler），最后便是许多人认为在英国散文风格上达到斯威夫特以后最高成就的肖伯纳。他们都是对资本主义社会采取批判态度的作家，大多长于讽刺，在写作态度上不喜欢美文式的“散文风格”而力求言之有物、物在言先，又大多爱读考拜特的文章。这当中不一定有影响与源流关系，但是英国散文史上明显地存在着一条从笛福、斯威夫特经考拜特到勃特勒、肖伯纳的平易风格的发展线索，却是客观事实。平易风格未必全好，美文未必全坏，两者在语言上同多于异，而两方的内部，作家也是各有千秋。但是一般说来，平易比较健康，有用，恐也是多数人能够接受的道理。20世纪的英文散文之中，有许多乌烟瘴气的东西，但是整个说来，它走的是平易的道路。在这个意义上，考拜特是平易传统中一个承先启后的支柱人物。考拜特的散文也有不少缺点，例如芜杂、噜嗦、强调过甚，看多了使人感到单调，但是由于他能用新鲜、朴素、有力的民间语言在浪漫派美文极盛之际力振笛福、斯威夫特的平易传统，写出了像《骑马乡行记》这样的优秀作品，他也就对英国散文的健康发展，作出了重要的贡献。

1963年

---

[1]指1830年法国七月革命。

[2]不是历史家汤玛斯·卡莱尔，而是当时激进的办报人理查·卡莱尔（Richard Carlile，1790—1843），他主编过《共和党人报》。

[3]克利斯多弗·劳埃特选编：《格莱维尔回忆录》（The Greville Memoirs，Selected and edited by Christopher Lloyd），伦敦，1948年，第63页。

[4]诺厄尔·斯密斯编：《雪尼·斯密司书信集》（The Letters of Sydney Smith, ed. Nowell Smith, Oxford），第2卷，牛津，1953年，第525页。这里提到的格雷勋爵（Lord Grey）是辉格党领袖，在1830年组阁，任首相。

[5]诺厄尔·斯密斯编：《雪尼·斯密司书信集》（The Letters of Sydney Smith, ed. Nowell Smith, Oxford），第2卷，牛津，1953年，第529页。

[6]这种操练当时虽不普遍，却实有其事。尽管1819年国会通过的六项法令中，第一项就是禁止非法作军事操练，但这种操练仍有发现，例如1820年3月在苏格兰格拉斯哥一带煤矿区大罢工中，就有少数矿工拿起了武器。《骑马乡行记》提到了此事。见该书第790页。同年还有格拉斯哥一个秘密委员会号召“组织临时政府”事件，以及伦敦的“凯脱街阴谋案”。

[7]斯蒂芬·华生：《乔治第三朝史》（Steven Watson, The Reign of George III, 1760-1815, Oxford），牛津，1960年，第571页。

[8]这里所述情况，根据赛缪尔·班姆德：《一个激进分子的生活片断》（Samuel Bamford, Passages in the Life of a Radical, 1839）。转引自莫顿与泰特：《英国工人运动》，伦敦，1956年，第40页。

[9]雪莱的《暴政的舞会》（The Masque of Anarchy）等诗写出了他的愤怒，并号召英国人民武装起义。济慈在1819年9月18日给弟弟乔治·济慈夫妇信中提到曼彻斯特事件，他对当时民主运动的高涨感到高

兴。见莫理斯·勃克斯东·福曼编：《济慈书信集》，第2版，牛津，1935年，第407页。

[10]青年狄更斯在1835年做国会速记记者时，曾在下议院听考拜特起立发言；他主编的《家常话》杂志曾发表过考拜特的小传；他所爱读的作家中，赫然列在第一名的就是考拜特。以上根据艾特迦·约翰孙：《狄更斯传》，纽约，1952年，第63、713、1131页。

[11]如狄更斯在《奥列佛·退斯特》里所攻击的“做工之家”，在《我们共同的朋友》里所揭露的凡尼林等买空卖空的经纪人，都是考拜特攻击过的；萨克雷在《名利场》里所嘲笑的坐领干薪的寄生虫和凭了袋中有“烂选区”而当了国会议员的地主，也是考拜特痛恨的对象。更重要的，则是他们和考拜特都有批判和控诉的精神。

[12]见《资本论》，第1卷，人民出版社，1953年，第911、953页。

[13]柯尔夫妇编的三卷集，伦敦，1930年（William Cobbett, Rural Rides, ed. G. D. H. and Margaret Cole, 3v., London, 1930），本文所引《骑马乡行记》各段页数悉照此版。

[14]见于拜伦1821年作的小诗《爱尔兰的神灵》。

[15]当时英国政府多次派奸细打入劳动人民之中，故意煽起事件，便于军警捕杀群众领袖。《骑马乡行记》提到他们的名字（见第259、607、647页），其中奥列佛（William Oliver）最为阴险毒辣，1817年达比夏暴动就是由他制造出来的，结果三人被处绞刑。

[16]詹姆士·斯卡雷特（James Scarlett，1769—1844），反动政

客，律师，曾任检察长，为马尔萨斯的好友。

[17]第403页。同样的话散见本书各处，例如第196、917页。

[18]根据路易士·耐米厄：《乔治第三登极时的英国政治结构》（Lewis Namier, The Structure of Politics at the Accession of George III, 2nd ed., London, 1957），第2版，伦敦，1957年，第85页，注1，第130页，注1。

[19]巴麦斯顿1809—1828年任军需大臣，后在1830—1841年及1846年任外交大臣，二度（1855—1857年；1859—1865年）任首相。1839—1842年的鸦片战争就在他任外交大臣时发动的，1856年他在首相任内，借口亚罗号事件，主持发动了对我国的第二次武装侵略。马克思指出他犯下的这次侵略罪行时说：“毫无疑问，这场在中国的屠杀是巴麦斯顿勋爵本人策划的。”见唐娜·托尔编：《马克思论中国》（Dona Torr, Marx on China, London, 1951）伦敦，1951年，第31页。

[20]马克思、恩格斯：《论艺术》，第2卷，人民文学出版社，1963年，第463—464页。

[21]《列宁全集》，第29卷，人民出版社，1956年，第276页。

[22]伦敦的一区，即国会所在地。

[23]这些作者和书的原名是：Henry Fielding, Journal of a Voyage to Lisbon; Laurence Sterne, A Sentimental Journey; George Borrow, The Bible in Spain; Alexander William Kinglake, Eothen; Charles Montagu Doughty, Travels in Arabia Deserta。

[24]《政治纪闻》1820年2月19日。转引自威廉·雷泽编：《威廉·考拜特自传》，伦敦，1947年，第19页。

[25]黑兹利特：《闲谈集》（William Hazlitt, Table-Talk）中《考拜特的性格》篇。

狄更斯的特点及其他

狄更斯并不是突起的孤峰。与他同时，英国有一批优秀的小说家在写作，形成英国文学史上一个引人注目的重要时期。他只是这些人当中成就最大的，集中了他们的多数优点，同时也暴露了他们的共同问题。

另一方面，狄更斯又有其明显的特点。

例如，他经历了比当时别人更为明显的重要发展。起初，他主要是幽默作家，新鲜，活跃，难以捉摸，写人物、写对话有特别本领。偶然也讽刺一下国会选举丑剧之类的事，然而注意力不在那里，讽刺也不叫当事人难受。但是，很快这情形变了。他不仅着力讽刺，而且厉声斥责起来，笔锋所向，遍及孤儿院、学店、债务人监狱、法院、政府机关，而在《艰难时世》（1854）里又以十分愤激的情绪鞭挞了工业资本家，出现了有人称为“愠怒的社会主义”的火焰。在小说结构方面，也有同样明显的发展。原来他写得比较松散：《匹克威克外传》（1836）利用了“流浪汉小说”的骨架，虽有许多绝妙的片断，但是这些片断之间并无内在的联系。我们看完一段，可以放下，跳过几处，也无大碍。这种松散的结构也自有其可爱之处。匹克威克先生和他的同伴们坐着马车到处旅行，看见各种人物，遭到各种奇遇，今夜走进旅店，就不知明晨要发生什么妙事！但是虽然此书获得极大成功，狄更斯却不满足于已有成绩，在《奥列佛·退斯特》（1837—1838）里开始尝试新的写法，将小说的情节集中在一个穷孩子的身世上，将它的社会意义集中在对于贫民收容所的谴责上。在后期的一系列小说里，他更是刻意求工，竭力追求结构的完整，同时他又努力约束了自己的感情，对周围人物和所处社会有了更加清醒的看法，在认识和表现上都比以前深刻起来。换言之，他

的技巧上的发展是伴随着他的思想上的发展并进的，亦步亦趋的，而在他最好的作品里则两条发展的线常常是合而为一的。

我们可以举《伟大的期望》（1861）为例，这是一本写在后期的成功作品。主人公有两个“伟大的期望”：在爱情上他要高攀一位冷酷无情的高贵小姐，在社会地位上他要从打铁店的学徒上升为伦敦城区的绅士。他既然生活在一个金钱万能的社会里，他在爱情上的期望是否能够实现，也就取决于他在社会地位上的期望是否能够实现。由于某种机缘，他得到了一笔钱，能够到伦敦去学法律了，慢慢地腾达起来，然而在这向上爬行的过程里，原是劳动者的他变得越来越势利，越来越看不起从前结交过的“下等人”，直到有一天他终于发现：暗中资助他上学的不但正是一个“下等人”，而且还是一个可怕的逃犯！而他所追求的高贵小姐，原来也只是逃犯的多年不见的亲生女儿。这样，主人公的“期望”，无论在爱情上或在社会地位上，最后都归结到这个逃犯身上，而由于逃犯案发身死，又都落空了（最后的团圆结局是硬加上去的，属于狄更斯的败笔）。狄更斯写此书时，痛感英国当时那种势利社会的腐蚀作用之大，同时又看出那样一个社会不可能有任何伟大的期望，用意十分深远，隐含的谴责也极严厉。但是这一切不是出之以抽象的交代或简单的叙述，而是深入、细致地通过情节的安排、气氛的配合、主人公性格的逐渐发展（实际上就是一个灵魂的逐渐腐蚀）等等，亦即通过小说的结构来实现的。在这里，小说结构的完整不只表明狄更斯在技巧上作着巨大的努力，也表明他对于所处理的主题挖掘得更深了，而后者又表明他对于所处的社会认识得更深了。

狄更斯的另一个特点是，在他的艺术里，有一种十分动人的混合。一方面，他最会写实。我们读完他的小说，眼睛一闭，就浮现出19世纪煤气灯下雾伦敦的种种情景，而且久久不忘。他的细节除了真实、生动

之外，还有一种尖锐的敏感性。在《大卫·科波菲尔》之中，当小孩子大卫第一次遇见墨特斯通小姐的时候，她正忙着家务，毫不关心地“只将冷冷的手指让孩子握了一下”。这是极为深刻的一笔：冷的不只是墨特斯通小姐的手指，还有她的心，而这是通过一个孩子的敏感来表达的，一个具体的细节写出了两个人的性格，同时又托出了一个有社会意义的场面，使我们看出孩子是怎样需要温暖，而他所得到的，却只是可怕的冷漠。

狄更斯是写真实的细节的能手，然而另一方面，他又最奇幻、最夸张，在渲染、烘托上最走极端。他运用语言又是莎士比亚式的，即力求生动，力求强调，而不受语法等惯例的束缚。他是散文家，但有的时候他几乎将小说当作诗来写。他特别擅长创造气氛。在他的小说里，气氛不是点缀，也不仅仅是背景，而是小说结构里的重要组成部分，往往既是象征，又是实体。例子多得很，但是让我们再看一下《大卫·科波菲尔》吧。这书里有一场大风暴，人称是文学作品里最猛烈、最震撼人心的风暴之一。狂风彻夜咆哮，海上白浪滔天，一只船快要沉没了，岸上一个水手破死忘生地奋勇游水去救，等到逼近一看，船上唯一的生存者正是诱骗了他的未婚妻的公子哥儿，两个人（代表了两个不同的社会阶层）无言地对望了一眼，就在风暴里搏斗着同归于尽。小说里的主人公大卫不但目睹了这场风暴，而且心里也经历了一场有净化作用的风暴，他的人生经验里多了一分痛苦，他对于世界的看法也更加成熟了。

真实的细节与诗样的气氛的混合，具体情节与深远的社会意义的混合，幽默、风趣与悲剧性的基本人生处境的混合——正是这一切使狄更斯的作品丰富厚实，而且充满了戏剧性。他的小说开始时动作不快，篇幅奇长，但这是当时许多别人的小说共有的情况，而只要人们有点耐心，很快就会进入一个充满了紧张冲突的世界。他不仅擅长于正面写善

恶之争，而且以抑恶扬善为快，非将坏人完全揭穿，他是不肯放下笔的。他的小说几乎无例外地都以大揭穿、大暴露为全书高潮。这种时候他总是笔酣墨饱，情绪特高。这正是他的可爱的地方之一。他的女儿曾看见他在紧张写作的时候，口中念念有词，泪流满面，完全忘了自己。在英国作家中没有谁比狄更斯更不能忍受社会上的不公平，或更关心自己所创造的人物的命运了。

然而，过分让感情泛滥，只凭感情来作判断，也就引起了一系列问题。他爱憎分明，然而着眼个别的人，而且幻想人不论属于什么阶层，都是可以凭感情来打动、来改变的，于是在他的笔下出现了善心的富翁和牵强的团圆结局。他有强烈的是非之感，然而只愿就事论事，不肯作必要的理论概括，因此他虽然谴责了资本主义社会的许多个别罪恶现象，情绪也日渐愤激，但是直到最后也没有集中力量来攻击社会制度本身。人们常说狄更斯的“感伤化”，我以为他的感伤化的最大害处在于一种小资产阶级的感情泛滥使他不能看得更清楚，不能在他本身条件许可下，对于他所处的社会的本质认识得更深入，而这一认识的深入原是会导致他的艺术登达更高的峰巅的。

1962年

读《皮市巷的革命》

马克·劳瑟福特的小说《皮市巷的革命》（Mark Rutherford, *The Revolution in Tanner's Lane*, 1887）[1]有不少显然的缺点，例如从书的结构来说，很像是两本书凑成的，上半本写主人公柴克莱亚·柯尔曼的革命活动，下半本则转到艾伦一家人的经历。作者本人也喜欢不时出场议论几句，现代读者看了是会不耐烦的。19世纪是英国小说鼎盛的时期，劳瑟福特写此书在80年代之末，可以说是在狄更斯、萨克雷等一整代十分出色的小说家的巨大影子里执笔的，而且身边耸立着哈代、勃特勒、梅瑞狄斯等大手笔，向前看则威尔斯、班纳特、高尔斯华绥等已在崛起，比起这些人来劳瑟福特的成就是很有限的。

但是《皮市巷的革命》也自有其不可多得的优点，可以在英国小说名作之中占一席地。

首先，它写了前所少见的新题材、新人物。不只是在小说里引进新的东西总是值得注意的，重要的还在于：他的新题材、新人物是有重大意义的。

先说题材：这本书的上半部抓住英国近代史上一个关键时代，即1814年到1820年左右，正是拿破仑战争终于结束、英国国内人民生活十分困苦、阶级斗争十分尖锐的阶段。作家所处理的正是这个阶段里劳动人民奋起斗争的几个突出事件：“人民之友社”等秘密会社关于在什么情况下举行武装起义的激烈争论，告密的叛徒和警方侦犬对于群众运动的有计划的破坏，曼彻斯特工人组织所发起的“毯子进军”（the Blanketeers March）的经过——这几件事构成了本书前半部情节发展的主要骨架，

而且是写得十分生动的。

读者可能要问：劳瑟福特所写的这些事件有多少历史的真实性？小说当然不是历史，但是本书前半部之所以写得生动，却正因作者对于当时的历史了如指掌，并用小说的形式写出了历史——不仅写下了历史本身，还表达了那个时代的精神和气氛，而能做到后面这一点恰是文学作品胜过历史著作的地方。“毯子进军”是确有其事的，它发生在1817年，是曼彻斯特的工人为了抗议政府停止人身自由法案而组织的向伦敦进发的长途请愿游行，所以有这奇怪名称是因为参加者为了便于在路上露宿各携毯子一条之故。书中提到与此事有关的印刷工人威廉·峨格敦（William Ogden，1753—1822）也确有其人，他在这次进军被镇压之后被捕，由于上了重枷，以致得了疝气，五年之后就病死了。关于秘密会社，类乎“人民之友社”的组织当时是不少的，想要举行武装暴动的也大有人在，穷苦人民在野外作军事操练时有所闻（举例说，1819年8月16日比铁卢屠杀案之前，曼彻斯特几万劳动人民就曾经操练过），以致伦敦政府在1817年借口有人“阴谋举行全国性叛乱”而宣布停止实施人身自由法案，同时勒令解散一切激进的政治会社；后来又在1819年底颁布六项法令，严禁人民作任何形式的军事训练，并授权地方官加紧搜查私藏武器。反动政府镇压得越凶，人民的反抗也就越猛。1820年在苏格兰格拉斯哥城，有一个委员会号召工人为了建立一个临时政府而举行总罢工，街上发生骚动，当局派出骑兵才弹压下去。[2]就在这紧急气氛里，伦敦警察又发现了一个大规模的暗杀计划，一群以薛色尔伍特（Arthur Thistlewood）为首的人准备在内阁开会时加以袭击，一举而杀尽全部大臣。这就是有名的“凯托街阴谋案件”，由于警察有内线，早得消息，设下圈套，这些义士功败垂成，当场被捕，薛色尔伍特等领导人被处绞刑。这个内线是谁呢？他没有能够隐身，薛色尔伍特在受审时明白指出他是“爱德华滋……一个政府派出的奸细”[3]。这个爱德华滋（George

Edwards）不是一个孤例。当时反动的内政大臣西德默斯（Sidmouth）有计划地在群众组织、人民团体中收买和派遣了一批奸细、告密人和煽动者，经常根据他们的情报来进行镇压。[4]他们的活动以煽动为主，一听见群众对统治者感到不满和愤激，就立时挑拨他们在条件不成熟、准备不充分、敌我力量悬殊的情况下贸然举行武装起义，从而落入军警预设的陷阱，被敌人一网打尽。1817年的所谓“德比郡暴动”就是由一个名叫奥列佛（William Oliver）的政府奸细煽动起来的，结果三人处绞刑，十一人终身流放。这种事情虽然暗中进行，却时有暴露，受到公众指摘，当时进步的政治活动家威廉·考拜特曾经满怀义愤地点着这些奸细的名字——奥列佛、爱德华滋之外，还有爱尔兰人伦诺尔兹（Thomas Reynolds）——大骂保守党政府的血腥统治。[5]

因此，当劳瑟福特来写叛徒、奸细、职业挑拨者的时候，他是有足够的实例作为模特儿的。他把他们的某些共同特点集中在一个小资产阶级知识分子身上。这个角色是“红狮人民之友社”的书记。他因为经常酗酒，终于落入警察手中，然而警察并不将他送交法庭，却悄悄带他去见了一个大官。这一场会见虽然写得简洁——劳瑟福特用笔向来经济——却活现纸上。大官请书记喝酒，称他是“一个体面人物”，可怜他竟“落到如此地步”，表示了解他的主张，但认为完全可以“通过合法的不违宪的途径”来实现。然后他说：

> “好吧，亲爱的先生，让我对您明说吧，希望我们能够达成谅解。我们调查过您，相信您是好人，不预备控告您。不过我们真心希望，如果您听见有人——嗯——真想造反的话，您就让我们知道。我想造反对于你我都是一件可怕的事。我已经说过，政府很愿意帮助人，只要是值得帮助就行。为了证明这一点，由于我知道您这一阵子没有差使，请收下这点小意思

吧。”

他亲手把几枚金币放在书记面前。书记带着怀疑的眼光看了一下钱。他喝过了啤酒，良心也发现了，一下发作起来——

“什么！要我做奸细！别做梦了！”

大人一点儿也不在意。

“奸细！老兄，谁说奸细来着？拿出这钱，是因为您身上一文不名。我不是已经说过么，我们决不要您放弃一丝一毫的主张。难道我曾经要您透露过您那个同伙的名字么？我请您帮忙的，只不过是希望您尽一个好公民的本分，要是听见有什么对咱们大家都危险的事儿，给我一个暗示罢了。”

书记先生经过短短的发作，感到浑身无力了。他常常忽冷忽热，爱走极端；现在他又看了金币一眼。……这钱并不附带什么大不了的条件。说不定这位大人早已搜到了他的书和文件。他拿了钱，还是可以同从前一样自由；他甚至可以拿这钱一部分捐给“人民之友社”；再说，他的脑海里还浮现着监狱的景象。他的手慢慢伸向那几枚金币了。

“我是一个激进派，大人，这一点我也决不隐瞒。”

“这又不犯法，政治信仰自由是每个人的权利。”

手指离金币越来越近，终于碰着了。

“要是想用钱收买我的话，那我就粉身碎骨也决不同您有任何来往。”

大人只微笑着，他已不必说话，因为金币正在消失，正在慢慢地然而肯定地发着响声落进书记先生的口袋。

于是大人伸出了手。

书记在握这手之前，脸上露出更为高贵的表情。

“大人，我希望您了解我，清楚地了解我。”

“我已经清楚地了解您。”

书记握了他的手。大人将他送到门口。[6]

正是这位“据说上过牛津大学”的平时做律师事务所办事员的书记在“人民之友社”开会的时候言论最为激烈，经常要求立即同军警死拼，而在别人主张先要进行军事训练做好准备的时候，又总是他开口大骂“懦夫”、“奸细”。后来，由于他的告密，“人民之友社”几乎给军警一网打尽，而书记先生本人也神秘地被人暗杀了。

但是社的领导核心逃了出来。他们是一个退伍少校和一个鞋匠。我们的主人公——印刷工人柴克莱亚·柯尔曼——比他们入社晚，但是积极分子，也因受追捕逃到曼彻斯特，后来又同少校和鞋匠会合了，并且一起参加了上面提到的“毯子进军”。他们三人同书记之间的争论不在应不应该进行武装起义，而在要不要为起义进行认真的准备。退伍少校坚持军事训练的必要。三人共同强调要唤醒更多的工人群众，而且要有更好的组织。1817年的“毯子进军”是一个壮举，但是缺乏坚强的领导和周密的计划与组织，因此一遇军警镇压就瓦解了，峨格敦等二百人被捕下狱。按照本书情节，退伍少校、鞋匠和柯尔曼原先都反对贸然出发，少校并尽力做了最后的劝阻工作；但是在群众决定发动的时候，少校和鞋匠又都站在最前列，少校由于徒手同骑兵格斗当场被马刀砍死，鞋匠则在枪击那个骑兵之后被捕问绞，只有柯尔曼由于奉命留在城里没有参加这场斗争，但他在逃到外地住了一阵重回曼彻斯特时却被捕了，结果坐了二年监狱。

虽有以上种种，本书却并不是一本火与剑的斗争记录。书名动人地标示了“革命”，革命并未出现。作者的文笔也是恬静的，虽带嘲讽味道，却不是剑拔弩张的。他的兴趣更在人物，而从人物来看，本书也大有新意。

先提几个次要人物。少校是上层社会出来的，风流倜傥，但又精明能干，写得生动，但深度不足。值得注意的是那位鞋匠让·凯岳。他原是法国人，带来了欧洲大陆上工人革命者的英雄气概。当我们听他说：

> “好吧，不说谋杀，就说牺牲吧。你能说你们的国王查理是给谋杀的么？不能；理由又在哪儿？不是因为没经法庭判决。要知道有许多人正是由法庭依法谋杀的！你们的耶稣基督岂不正是给谋杀的么？所谓谋杀，是指为了卑鄙和自私的目的而把人害死。耶稣怎么说的？他说他是带剑来送人的。果真是剑！每一个新思想都是一把剑。他是多么了不起的上帝！第一个真正关心人民的人——他关心的是真正的人民，是穷苦的、不识字的、愚蠢的、意志薄弱的奴隶们，是希腊人、罗马人看不起的贱民。人民之子，我向你致敬！”

（第110页）

我们不免想到雅各宾俱乐部里的激辩和巴黎街垒之后的诅咒。后来，他终于在“毯子进军”事件之后慷慨就义了。

但是比起他的女儿宝琳来，凯岳又显得有点逊色。宝琳并没有通常所谓的美貌，但是当她跳起舞来的时候，那色彩、那身段、那光华夺目的舞者本人都是令人难忘的：

> 吃饭的碗碟叠了起来，桌子也移到一旁。宝琳走进里屋，一会儿换了衣服出来，只见她身穿一件黑绒的长衣，下摆过膝。这衣服滚着红边，她头上也插了一朵红花，又穿了一双红色长袜，舞鞋大概是她自己的手工，肩上则披了一块薄纱。她的父亲在屋子一角坐定，又招呼柴克莱亚紧靠另外一角坐下。

经过这样略加收拾，又把几把椅子叠在一旁，屋子中间就匀出来了一块十二呎见方的空地。于是宝琳起舞了，她父亲吹着欧巴伴奏。这舞十分奇特，既不是通常歌剧中所见的那种舞步，也不是社交舞会上的任何跳法，而是一系列连续的优美动作，人随纱巾而舞，一会儿她把它披在右肩，一会儿又把它甩向左肩，一个动作十分自然地化入另一个动作，用意似在表现优美的身段，而身段又表现诗情。她全身线条都流动如水波，一波紧接一波，有时倏然而止，亮出一个舞姿，但很快又转入另一系列的动作。这舞似乎没有别的性质，只是美的表现，像是为旋律而旋律。同时舞者本人的表情也有明显变化，脸容庄重，但又不紧张，而是一种恬静，有如女神雕像的面上所见。她的舞姿丝毫没有卖弄风情之处，却又十分动人，特别是有一次，她右手高举纱巾的一角，右足前伸，身子后仰，唯有颈部挺立，头却侧着垂下，真是好看极了。

欧巴声停了，宝琳把纱巾向双肩一甩，曲膝深深一礼，就进里屋去了。五分钟后，她又穿了随常衣服出来。柴克莱亚的心里乱得慌。这是他从来没有见过的场面！要是他还在小时上学的学校里，那里的人会把这舞说成魔鬼的把戏。而现在他在内心深处，居然还感到一种秘密的乐趣，可见老祖宗亚当的凡心还在他身上未退，这就更叫他感到不安了。他知道他该站起来把这对父女责备一顿，可是却怎样也办不到。如果他的曾祖父在场，那就毫无疑问，他是要破口大骂的，可是柴克莱亚却只坐在那里，一动不动。[7]

这是一段出色的描写，但是没有故意的美化。那跳舞的地方是一个鞋匠所居的陋室，还是搬动了吃饭的杯盘才挪出一块地方来的；正是这个资本主义社会下的丑陋背景才衬得舞和人更加美丽，正是这“小女学舞父

吹笙”的欢乐情景使人感到这杀父逐女的社会特别残酷；同时，作者用他那惯常的嘲讽笔调写的柴克莱亚·柯尔曼在观舞时的矛盾心情又使得文章和情景虽美，却是脚踏实地的，没有虚假的浪漫化。

然而，宝琳的真正的吸引力还不在此，而在她的革命热情和不俗见地。在一些资产阶级小姐还在谈情说爱、描花绣凤的年纪，她已经成为她父亲在激进活动里的战友。她比她父亲更坚决，更不妥协，因为她比他多一个好处：青年的锐气。她说话更不让人，却不是一味任性，她的脑子里充满了美国革命和法国革命的先进思想，还加上一个手工业工人——她帮助父亲做鞋——身受有钱人剥削的愤慨。总之，她不是一般英国小说里常出现的那类女性，她是一个新人物。

像是为了故意同宝琳对照，作者又写了柴克莱亚的第一个妻子琪恩。他们才结婚三个月，他就发现两人之间没有感情可言。琪恩是那种但求生活过得有规律而不问丈夫感受如何的妻子，她冷冰冰地然而十分正确地照时开饭，照时吃茶，为了让地板干净光滑，宁可脱鞋或干脆不走路。当柴克莱亚在街上被恶汉打伤，由英俊的退伍少校护送回家的时候：

> 柯尔曼太太很不高兴。首先感到的不是同情，只是烦恼，一个这样英俊的绅士来临，而自己毫无准备！……其次感到的也不是同情。柴克莱亚回得不是时候，她的家务安排完全给打乱了。他很可能是病了，那样屋子里就会乱成一团。她最不喜欢家里有病人，因为那样一来，“什么都没头绪了”。只在她瞧着丈夫的脸的时候，才在这两种感觉的后面，慢吞吞地出现了第三种感觉。

最后，她总算略有怜惜之心了，但是一听到受伤的丈夫想要喝茶，立刻第二种感觉又回来了：

> 这个时候喝茶！茶具都已拿走了，洗过了！她虽很难明说反对，倒也尽力劝阻，说是伤处可能要发炎，也许喝茶不如喝冷水好。柴克莱亚平时总是听她的，这一次却定要喝茶。后来茶是沏了，但不是用自己火上烧的水；她不愿再用刚刚刷洗干净的铜壶，特别跑到楼下去向开店的邻居另借了一把，才算把水烧开。

（第9—10页）

作者刻画这类英国妇女的心理，真是细致入微——然而用笔又是十分经济的。

其他还有一些写得出色的次要人物，例如后半部出现的一个牧师，其伪善简直可与狄更斯在《马丁·朱述尔维特》中所写的俾克史涅夫相比，但我们不拟一一列举了；更需要我们观察的，毕竟还是本书的主人公柴克莱亚·柯尔曼。

柯尔曼是一个手艺很高的排字工人。他识字，好学，深思；对于统治阶级，他不只像当时一般的手工业者那样充满反抗的怒心，他还有一套混合了政治、道德和宗教的改革主张。他并不雄辩滔滔，也无惊人行事，但是重然诺，讲义气（例如他之被捕主要是因为他在外地听说凯岳判处死刑，立刻不顾一切跑回曼彻斯特探监，结果被警察发觉而下狱），实干苦干，坚决持久，不仅积极参加了“人民之友社”和“毯子进军”等等活动，而且在这些活动过去了30年后的老年，他还在说：

> “我相信起义。不断的辩论——而且各人乱扯一通，不敢

针锋相对，也不是真正的辩论——它只能损害我们大家的斗志。它只能引起各色各样的诡辩，变成纯粹的玩弄手法，反而破坏了人们对于真理的信心。随便找两个人来，让他们对面坐下，那么他们就能在自由贸易问题上辩论开来，不消半个钟头，一切赞成和反对的理由都会提了出来——那又何必再让他们辩论下去？再说，起义还能使人们更加相信自己事业的正确。一个甘冒枪毙危险的人经过一次起义，只要他活了下来，一定会多增一分信心。我们的旗上写着：‘凡站在上帝一边的都跟我来’。起义也同样加强别人的信心。当一群穷人聚在一起，告诉世界说，事情已经到了他们要么杀死敌人要么被敌人杀死的地步，世界才会觉得在是非之间，毕竟是有所不同的。”

（第230页）

什么使他坚信起义的必要呢？一个重要的原因是：他自己作为贫民所遭受过的痛苦和耻辱。在“人民之友社”被追捕的时候，他逃到曼彻斯特，曾经在那个城市的街头徘徊了好多天，为了寻找工作。多数店家以为他是要饭的，也就用对待乞丐的办法把他打发了；有的店家一看他那样子就知道他为何而来，因此不等他开口就朝他吼叫：“没有！出去把门带上！”另外有一个老板正在看信，起初完全没有注意到他，后来看到了，立刻破口大骂：“你站着瞧什么？还不给我滚开！”柴克莱亚被他赶到街上，气愤得真想冲进去用手掐死那个野兽！对此，作者作了评论：

说什么革命的残暴！假如有办法衡量的话，那么把开天辟地以来民主政治的全部残暴加在一起，也不能同穷人们仅仅因为贫穷在一个星期里所遭受的残暴相比。奇怪的不是偶尔有一次引起世界惊叫的九月屠杀发生，倒是这类事是这样地少。因

此，我说：谁要是没有求人恩赐过做工机会的经验，谁要是没有被人吼过“滚你妈的蛋！”，谁就没有资格议论共产主义者和无政府主义者！

（第90页）

柴克莱亚·柯尔曼不愧是工人里的斗士，他认识到应该拿起刀枪来对付残暴的统治阶级的道理。比起当时那些单凭义愤就一把火烧了机器和麦垛、起得猛也退得快的路德党人和其他手工业者来，他看得深、看得全面多了，斗争已不是个人的伸冤报仇，而是劳动者的堂堂正正的集体行动，带上了“是非”和“真理”的原则精神了。抱有这样思想的工人，在以前和作者执笔当时的英国小说里，曾经以主角的身份出现过么？

但是这一面却不是全面，柴克莱亚的另一特点是：他虔诚信仰基督教。正是一个教徒的心情使他在看宝琳跳舞的时候又惊又喜，生怕自己的愉快是中了魔鬼的诱惑；也是宗教情感使他的谈吐即使在慷慨激昂的时候——例如在上面所引有关“起义”的一节里——也总带一种抽象的说教味道。他的激烈的斗争行动类似一个信徒的向道历程，他的激进的政治主张掺杂了强烈的“神与魔”、“善与恶”的观念；整本书里没有一点对于将来社会的憧憬，就连不信神的鞋匠凯岳也只觉得该将政府改换一下，赶走“那批白痴的骗子”，“进行另一种恶政的试验”（第24页），最高的政治抱负不超过“人权宣言”的范围；至于柴克莱亚，那么在他艰难困苦的生活里，支持他经受迫害、失业而不倒不退的，更不是一个工人对于未来世界的理想，而是像班扬（John　Bunyan）那样的宗教热诚。当他们夫妇逃到曼彻斯特，尝到失业的痛苦，那位爱整洁舒服的妻子感到过不下去的时候，柴克莱亚责备她说：

“琪恩，如果我们的宗教不能在这种时候支持我们，它还

有什么价值？它难道不是要我们服从上帝的意志么？……”

（第86页）

而当他器重少校和凯岳父女的时候，他的第一个想法又是：应该赶快劝这些持无神论的好人加入他所属的教派；本书的一大部分篇幅就是拿来写宗教方面的沉思和辩论的。

自然，我们还须实事求是，分别对待。柴克莱亚虽然信教，却并不属于英国国教。他是一个“异议派”，他的精神上的祖先是弥尔顿、班扬等17世纪的清教徒，他们反对国立教会的权威，着重个人的纯朴的良心和严峻的道德观念，力争“政治和宗教自由”（像书中人物之一乔治·艾伦在本书第212页所指出的那样）。作者谴责正统国教教士压迫和欺骗贫苦人民；就是对于“异议派”内部的伪善教士，作者也作了入木三分的讽刺。他竭力表明“异议派”在政治上是站在平民一边的，其中的好教士是同情穷苦人民的。但是他做这一些，却只为了辨别真假教徒，使宗教发挥他认为应发挥的作用。柴克莱亚的内心有过一些怀疑和矛盾，但是直到最后作者没有让他放弃宗教；他仍然上教堂听勃雷特肖牧师讲道，而当他要安慰那位娶了一个像琪恩那样同丈夫十分隔膜的妻子的乔治·艾伦的时候，他只从书架上拿下来一本书：《耶稣之学步》，接着就谈起人必须忍受苦难、对尘世有所放弃的道理来（第229页）。

因此，虽然他经历了许多事件：“人民之友社”的秘密活动，曼彻斯特的“毯子进军”，失业，坐监，琪恩的病死，出狱后同宝琳的结婚，女儿小宝琳的出世和她母亲的病死，虽然中间过了25年（1814—1840），柴克莱亚的性格却是没有发展的。[8]

我们是否有理由盼望他的性格有所发展呢？应该说是有的。这25年

正是英国历史上的多事之秋，拿破仑战争以后的经济危机激化了国内的阶级斗争，在1815年、1819年、1830年有过几次民主斗争的高潮，最后全国处于内战边缘，以致国会不得不在1832年通过改革法案。工人已是斗争里的主力，虽然领导权操在工业资产阶级手里，胜利的果实也被他们篡夺了，但是被激怒的工人作为独立的政治力量起来斗争了，全英国卷起了宪章运动的大浪，30年代后期和整个40年代正是工人斗争进入新的高潮的动荡岁月。柴克莱亚是一个勇敢沉着的工人积极分子，在1815—1820年间的斗争里很活跃——但是到了斗争进入更大高潮的30年代之末，他虽年纪不过五十多岁，却还是像在书的开始似的，只在壁上挂了班扬、卢梭、潘恩、彭斯、拜伦等人的画像来表示他的革命思想；三千矿工已在1839年在宪章派领袖之一的弗洛斯特（John Frost）的领导下拿起武器攻打过新港城，他则只在口头谈到“起义”，而且更多的却是谈上帝之道。时代进展了，街头响着如潮的脚步声，工人们在高呼，一切都在向他招手，要他重新投入斗争的行列里去，而他却停顿在原来的起点——不，他坐在小屋的炉旁，伴着女儿，准备只度牢狱余生的晚年了。

这里，就不仅是主人公性格没有发展的问题了，而是清楚地表明到了30年代，柴克莱亚那样的工人已经失去其典型意义。他虽然短期失过业，生活还是比一般工人好，他的住屋、交游都说明他远不是底层之底层。他虽然靠双手做工吃饭，虽然觉得贫富两个集团是势不两立的，但是他的思想里没有一点儿自己和伙伴们是在受着剥削的概念。我们不可能要求他有关于剥削的清楚的理解，但是他连本能地感到自己的劳动仅仅养肥了一群吸血鬼和寄生虫的想法也毫无透露；在别的问题上，尤其宗教问题上想得很多也谈得相当清楚的他，在这个关键问题上却奇怪地沉默起来了。

等到进入40年代——这正是本书最后一些情节发生的年月——宪章

运动已呈燎原之势，一个有斗争性的工人而侈谈上帝和良心就更是不可想象的了。就在40年代之初，就在那“毯子进军”的发生地、柴克莱亚坐过牢并且眼看他的战友鞋匠凯岳被绞死的曼彻斯特，一个德国青年花了21个月的时间在工人区访问、观察、交朋友、分担他们的哀喜和希望，终于在1844—1845年间写下了一本揭开历史新页的小书。论到当地工人是否相信宗教的时候，他这样写道：

> 因为缺少教育，所以他（工人）没有宗教偏见。他不懂得这些事情，也不为这些事情伤脑筋，在他身上看不到支配着资产阶级的那种狂热。如果说他也有点宗教信仰的话，那也只是名义上的，甚至连理论上的都谈不到。实际上他只是为今生而活着，并力求在今生生活得更好一些。所有的资产阶级作家都异口同声地说，工人不信教，也不上教堂。恐怕只有爱尔兰人、一些老年人和半资产者——监工、工头等类的人才是例外。在群众中几乎到处都是完全漠视宗教的，最多也只能看到一些自然神论的迹象，而且非常不明确，以致只表现在一些口头禅或对infidel（不信教的人）和无神论者这类名词的本能的恐惧上。一切教派的牧师都很不受工人欢迎，虽然他们在工人中的影响只是在最近才失去的；现在，只要大叫一声“he is a parson!”（“他是个牧师！”），就常常能够把一个牧师从公共集会的讲坛上赶下来。[9]

可见到了40年代，像柴克莱亚那样虔诚信教的工人不但完全失去了典型意义，而且应该送进历史博物馆了。

不肯将他送走，又不愿让他发展，作者就只得在书的下半部委屈他充当一个配角了。小说不得不另起炉灶，描写起考福特镇上艾伦与勃劳

特两家的纠纷来，而这却是与前半部毫无关系的。尽管这半部里也有不少好东西，例如前面提到过伪善的牧师的揭露，以及小镇选举中各方丑态的形容；尽管作者的匠心仍然处处可见，例如用乔治·艾伦的痛苦的婚后生活来呼应柴克莱亚与琪恩之间的冷漠关系——这一些局部的优点却无补于全局安排上的致命缺点：这一半部是硬生生加上去的，在内容和结构上都是蛇足。

这也就是说：作者对于主题和主要人物缺乏正确的合乎历史的理解引起了一个艺术上的危机。我们在本文之始所提到的本书像是两部书凑成的一点绝不仅仅只是小说结构上的问题（虽然一本小说在三分之二的地方忽然调换了主角确是罕见的事情），它牵涉到更为重要的主题思想问题。

这个危机之终未解决也不是因为文笔不济或技巧不足；事实上，作者的散文风格是受到很高评价的，其特点据我看是在一般英国小说家的写实笔调之上还有英国小品文家的随感和抒情意味。至于技巧，劳瑟福特曾经受到康拉德、劳伦斯等特别着重“小说艺术”的作家的欣赏，甚至被称为“小说家之小说家”[10]，而且《皮市巷的革命》公认是他的最好作品。真正的原因还得从作家本身去寻。

而当我们去寻作家的时候，我们发现实际上并无马克·劳瑟福特其人，只有一个叫做威廉·海尔·怀特（William Hale White，1831—1913）的公务员。他并没有参加过工人运动，倒是对天文学有兴趣，对神学有修养，而其最大的特色则是曾经用自传的形式写了自己内心所经历的宗教情感上的变化，不是从有神论变到无神论，而是从英国国教的传统和仪式变到弥尔顿、班扬那样的不重形式、却更为深入、持久、严峻的基督教。他歌颂“异议派”和他们的牧师，凡有无视英国国教的权威而变成

异议派的“兄弟”的，他都认为是一种向上的天路历程。无怪乎他所标示的“革命”并不是我们的革命；当老勃劳特在其伪善与阴谋为艾伦父子揭发，不得不将原来担任的皮市巷中“异议派”牧师的位置让给一个年轻、诚挚的伦敦大学神学生的时候，作者宣告“皮市巷的革命”是完成了（第261页）；在这一点上怀特、劳瑟福特、柴克莱亚·柯尔曼是完全一致的，而我们读者被本书前半部所引起的期望却是落空了。

1962年

---

[1]笔者看的是牛津大学出版部1936年重印本。

[2]见伍德华特：《改革的时期》（E. L. Woodward, The Age of Reform, 1815-1870），牛津，1938年，第64页。

[3]麦克斯·莫里斯编：《从考拜特到宪章派》（Max Morris, ed., From Cobbett to the Chartists），第2版，伦敦，1951年，第59页。

[4]前引伍德华特书，第61—62页。

[5]就在他骑马出游的时候，他也不断提到这些奸细，尤其是最为恶毒的奥列佛。见《骑马乡行记》，第259、607、647等页。

[6]原书第39—41页，译文有删节。

[7]原书第49—50页。

[8]自然，雷夫·福克斯在他的卓越的《小说与人民》（Ralph Fox, The Novel and the People, London, 1937）里持了恰恰相反的

说法：“他在跟生活的战斗中发展着自己的性格”（纽约，1945年，第94页）。笔者对于劳瑟福特的小说的兴趣是被福克斯的介绍引起的，但是觉得在这一点上他的意见是大可商榷的。

[9]恩格斯：《英国工人阶级状况》，引自《马克思恩格斯全集》，第2卷，北京，1957年，第411—412页。

[10]参阅鲍立斯·福特编：《从狄更斯到哈代》（Boris Ford, From Dickens to Hardy, London, 1958），第340页。

论肖伯纳的戏剧艺术

肖伯纳（George Bernard Shaw，1856—1950）是世界闻名的戏剧家，但是他却不是从小就立志要写剧本的。在少年时代，他爱好绘画和音乐，一度想做一个像米开朗琪罗那样的画家；而在音乐方面，由于他母亲的熏陶，从小练钢琴，学唱歌，熟悉歌剧犹如普通孩子熟悉冒险故事。后来他到伦敦，失业达九年之久，忙于参加群众活动，研究过马克思的《资本论》，兴趣是在政治经济学方面。使他注意起戏剧来的是易卜生。1888年左右，马克思的女儿伊林诺拉他参加了易卜生的《玩偶之家》的业余演出，扮演柯洛克斯泰一角，虽然据肖自己回忆，这戏究竟是怎么一回事，他“当时是莫名其妙的”[1]。接着，有一次，剧评家威廉·亚秋口译易卜生的《皮尔·金特》一剧给他听，他感到“一刹那间这位伟大诗人的魔力打开了我的眼睛，叫我同时领悟到他作为一个社会哲学家的重要性”[2]。于是他对易卜生的剧本进行了研究。1890年他作了有关这位挪威戏剧家的公开演讲，次年将讲稿整理出版，便成为有名的《易卜生主义精华》一书。

这本书是近代欧洲戏剧史上的重要论著；一个大戏剧家受到了另一个大戏剧家的阐释，前者已经震惊全欧，后者即将崛起。通过易卜生，通过了易卜生的《群鬼》一剧在伦敦公演时所遭遇的英国绅士们的恶毒攻击，肖看清新戏剧是一个强大有力的宣传工具——用他后来的话说，它是“思想的工厂，良心的提示者，社会行为的说明人，驱逐绝望和沉闷的武器，歌颂人类上进的庙堂”，它的重要性“只有中古的教会可比”[3]。

然而19世纪80年代伦敦的舞台情况却只能引起肖的嘲笑。英国戏剧有过几个兴盛的时期：以莎士比亚为代表的16、17世纪，以康格利夫等为代表的复辟朝喜剧时期，其后在18世纪又有菲尔丁、利洛（George Lillo），盖伊（John Gay）、谢立丹等人的建树，但是到了19世纪，却一蹶不振了，戏院里很少见到有生命力的好剧本，而无数文人所写的诗剧又因缺乏戏剧性而上不了舞台。60年代中，罗伯逊（T. W. Robertson）的《门阀》（1867）一剧获得了舞台上的成功，但是它也为家庭琐事剧开了先河。等到法国沙杜（Victorien Sardou）、斯克里布（Eugène Scribe）成为巴黎剧坛红人，伦敦的剧作家又竞以仿效他们写“结构谨严剧”（la pièce bien faite）为时髦。这种剧本讲究章法、线索、伏笔等等，而主题则是家庭纠纷、三角关系、没完的通奸案件、无数的“有着一段过去伤心史的美妇人”。影响所及，王尔德在90年代写社会剧时，虽然加入了讽刺成分，也仍然脱不出这个格局，只在《认真的重要》（1895）一剧里他才写下了较好的喜剧。80年代英国剧坛上的唯一光彩来自一个出乎人们意外的地方，即吉尔勃特和沙利文（Gilbert and Sullivan）合作写成的通俗的、善于挖苦的、纯然英国风的喜歌剧，但它却又充满了小市民气味。

在这样的情形之下，当时英国的剧坛不但不是“庙堂”，连正经的艺术场所也算不上，它只是迎合低级趣味的“糖果店”[4]。

现在却来了易卜生。肖在他身上看出了生机。一种新的、现实主义的戏剧已在席卷欧洲——易卜生之外，还有瑞典的斯特林堡，还有契诃夫和其他俄国巨匠，还有被肖推崇过分了的法国人白里欧（Eugène Brieux）。这种戏剧之新不只在技巧，更在它所反映的时代精神，它对欧洲各国资产阶级社会和家庭生活的揭露和讽刺，它的破坏力，它的愤怒和憧憬，在某些情形下还有它的诗情。新戏剧的重要与有力既如此，

伦敦剧坛的不振又如彼，肖本是一个有志之士，如今看到了易卜生的榜样，于是油然而生夺取伦敦旧舞台、创造英国新戏剧之心了。

他进行了艰苦的工作。一方面，他用凌厉无前的戏剧评论从旧舞台内部进行爆破，为此不惜向被旧势力捧为护身符的莎士比亚猛烈开火；另一方面，他正面阐释欧洲新戏剧，竭力主张戏剧不应依赖离奇的情节而应依赖理想的冲突和意见的辩论，介绍易卜生和白里欧之外，又在1892年自己动笔写起剧本来。

＊　＊　＊

从1892年的《鳏夫的房产》到1950年的《为什么她不肯》，肖总共写了大小51个剧本[5]，数量之大，英国文学史上前无古人。就时间而论，肖的条件特别优越。他活了94个年头，直到最后智力依然活跃；其中从事戏剧创作共达58年（1892—1950），时间超过莎士比亚整个一生；这一点已经十分不凡，但却还有一个因素，使他更能充分利用这漫长的58年，那就是：别人在创作生涯之始，往往要有一个摸索试验的学徒时期，而肖则在1892年动手写《鳏夫的房产》之时，就已显得处处成熟，一切宛如老手了。

《鳏夫的房产》开英国戏剧史上新页，然而这部新人新作却几乎没有幼稚或粗糙的地方。从头起，肖的特点就大部分出现了：论主题，这里所处理的就是以后肖要不断处理的资本主义社会的罪恶现象；论人物，干练的房东老板是后来军火商安德谢夫、罗马大将凯撒、《苹果车》里的国王等人的先驱，而能言善辩的狗腿子李克奇斯又是《康蒂妲》里的柏格斯和《匹克梅梁》中的杜立特尔的祖宗；论对话，肖一开始就写得十分生动、机智；论情节，在第一个剧里犹如在后来许多剧里，出现了一个典型的“颠倒”场面——一个医生原来义愤填膺地责备房

东不该压榨贫民区住户，等到他发现自己的收入也来自贫民区的房租，就心甘情愿地变成了他的同伙。作者的手法是老练的，态度是自信的，几乎是傲慢的，没有半点吞吐或迟疑，一种新的戏剧从头就以战斗的、毫不畏缩的姿态出现了，它的艺术特点也几乎从头就具备无遗了。

这当然不是说，肖没有经过学徒时期。区别只在这里：别的剧作家往往在剧院里或书斋里尝试着写他们的第一行台词，而肖则在伦敦的失业日子里体会到资本主义社会的罪恶，在街头煽动和会场争论里练出了辩才，加上从小就有音乐和歌剧修养，在1879年到1883年间写作五本长篇小说又给了他以描写人物、安排情节的能力，再加上易卜生的启示和自己作为剧评家在戏院里的见闻感触，而在这一切之上，还有他那杆又犀利又典雅的文笔，那个在莎士比亚和斯威夫特的影响之下形成，在千百篇政论和艺术、音乐、戏剧评论里得到锻炼，在无数次的辩难争议里变得锋利无比的散文风格。

这样，在1892年之前，他具备了写作他那一类戏剧的必要条件。

这样，他赢得了时间，从1892年起就放手写起适合自己天才的剧本来。长达58年的创作生涯，就在这样充满了自信、具备了坚实的艺术基础的有利情况下开始了。

结果是：他获得了比文学史上见过的任何剧作家更多的充裕时间来完善自己的戏剧艺术。为了看出肖的变化发展，我们不妨将他的剧作分为四个时期，其中大概的分界线是：1900年，1914年，1929年。

远在20世纪之前，肖就已经写出了他若干最出名的剧作。《不快意的戏剧集》之中，《鳏夫的房产》（1892）和《华伦夫人的职业》（1894）至今盛名不衰，只有《荡子》（1893）已经无人注意。《快意

的戏剧集》之中，《武器与人》（1894）是英国戏剧史上最好的喜剧之一，《康蒂妲》（1894）在戏院里一直叫座，《风云人物》（1895）有其独特的吸引力，《难以预料》（1896）同样是出色之作，其中出现的老茶房威廉承继了欧洲喜剧中仆人一角的某些传统特点，但又加上了肖所独有的智慧与成熟。《为清教徒写的戏剧集》里包括了两个成功的历史剧：一个是以美国革命为题材的《魔鬼的门徒》（1897），其中有新颖的人物处理；另一个是有名的《凯撒和克莉奥佩屈拉》（1898），后来到了40年代还被摄成电影，可见其戏剧吸引力之巨大。以上总共十个剧本是任何剧作家都可以感到无愧的作品，足以替任何剧作家赢得文学史上的一席地。

然而它们却只是一个开始。在20世纪初年，又出现了一系列在观众和读者之间造成了更加深刻印象的成功剧作：利用唐璜传说写成的《人与超人》（1903），根据爱尔兰问题来剖析英帝国主义的《英国佬的另一个岛》（1904），以军火商为主角的动人心魄的《巴巴娜少校》（1905），描写艺术家的命运的《医生的困境》（1906），处理宗教问题的《安乔克里斯与狮子》（1913），以及情节有趣、发人深思、至今显得十分新鲜的《匹克梅梁》（旧译《卖花女》，1913）。在这个阶段当中，肖写的剧本远不止这一些，然而仅仅这一些——仅仅将它们的名字回顾一下——就足以确立一个事实：在20世纪的最初十年之内，肖写下了不少成功的剧本，他的视野广阔了，他对于某些社会问题的见解深入了，而且才思敏捷，新意泉涌，在戏剧艺术上进行了多方面的探索，为常人之所不敢为，将唐璜打入地狱，将大军火商的资本主义世界端上舞台，令狮子随使徒跳舞，叫蚱蜢向老人诉苦，让一个贫苦的卖花女在学习了六个月的标准发音之后变成了大使馆游园会上的绝色公主——凡此种种，都显示肖在戏剧创新上的成就，显示英国戏剧在他的指引之下，确实进入了一个新天地了。

然而这新天地里却没有真正的欢乐。黑云笼罩着；眼看战争就要像暴风雨般袭来。在这种预感之下，肖进入他创作的第三时期，开始写《伤心之家》（1913—1916），未到完稿，欧洲的不少精华地区已经变成了废墟。这部以契诃夫式的阴郁气氛见长的剧本反映了那样的现实，被不少行家（例如也是写剧能手的奥凯西）评为肖的真正的杰作[6]。而肖本人，却认为他的杰作不是这个，而是接着出现的、合起来称作《回到麦修色拉》的庞大的一组剧本。在这组剧本里，他上天入地，透视古今，想要穷究长生之道，花了不少气力来宣扬他的唯心的、反达尔文的“创造进化论”，但是剧本并未在舞台上获得成功。论舞台上的成功得数写作于这个时期之末的历史剧《圣女贞德》（1923）。肖通过贞德的生平表现了西欧近代历史上的两种力量，即基督教新教的兴起和资产阶级民族主义的出现。演出之后，获得空前热烈的赞誉，不少演员以扮演贞德为本人演技的一个考验，就像他们看待莎士比亚的某些著名角色一样。商业舞台上的成功常常不是剧本本身价值的可靠衡量，但是无论如何，我们通过这些剧本看到：肖在连续创作剧本30年之后，仍然精力饱满，创新不绝。

经过了这样活动频繁、收获丰富的三个时期，也许在1929年以后的最后时期里没有多少新东西了吧？不然。肖是难于预料的。1929年写成的《苹果车》一剧依然令人吃惊。这时候他将眼光从经济和社会问题移到了实际政治，不仅在《苹果车》里揭发了工党政客麦克唐纳等人的出卖工人利益的事实，剖析了资产阶级民主为金融寡头操纵的真相，而且接着在《搁浅》（1933）里写失业群众的示威，在《日内瓦》（1938）里对法西斯头子巴特勒和庞巴董尼（影射希特勒和墨索里尼）进行审判。这一类的剧本，肖自己有时称之为“政治狂想剧”，它们的特点在于作者将真人真事同幻想的情节糅在一起，用来暴露经济大危机里资本主义世界的百孔千疮。这是一种新的发展；虽然未必所有的人都欢迎它，

然而《苹果车》的成就却是观众和批评家所公认的，其中对话的机智达到新的高度，与十年后出版的《在贤君查理士的盛世里》（1939）一剧成为这个阶段里对峙的双峰。后者显示了肖怎样让自己的历史想象力自由驰骋：原来他在这个剧本里将风流国王查理士、查理士的情妇名演员耐尔·格文、宗教改革家约翰·诺克斯、画家耐勒和大科学家牛顿一同放在牛顿的书房之内，各逞雄辩，大谈人生。这是第一幕里的精彩场面，第二幕却显得平淡乏味，难以为继了。

到了40年代，肖的剧作显著减少起来，但是我们不要忘了：在这中间发生了第二次世界大战，很少人能在英国的战时空气里写出大部头的作品来；而战争结束之后不过三年，肖的新剧《波扬家的亿万财产》（1948）就出现在欧洲的舞台上了。92岁的老翁而能完成一个多幕剧，毅力着实惊人。无怪肖感到自豪，1949年他在整理自传材料之时，这样写道：

> 我甚至不想就此告别，因为我身上还有足够的劲儿，还可以大干一气呢！[7]

自然，一年之后，他终于离开人世了，然而他的剧本传了下来。它们不断在舞台、银幕和广播上重新出现，原来以为过了时的肖的人物和场面还是十分新鲜，原来以为听腻了的肖的对话依然耐人寻味。时间——向来是无情的时间——终于在这个最不屑于追求不朽的戏剧家身上，遇到了一个强劲的、无从轻易摧毁的对手。

然而肖又是一个有着严重缺点的作家。他的剧本提出了一些社会问题，但是没有打中要害；他所揭示的矛盾、冲突经常是前紧后松，他的答案往往是妥协的，不了了之的，甚至是败北主义的。在本书[8]所包括的几个剧本之中，巴巴娜少校最后向军火商父亲作了妥协，所谓想从内

部来破坏资本主义王国只是一种典型的改良主义思想；爱尔兰民族的出路十分渺茫，英国的资本家永远比爱尔兰人民高明；痛恨娼妓制度的新妇女同她母亲所代表的旧社会稍一接触就败下阵来，只得独善其身地埋头在统计数字里过活。肖永远寄希望于聪明盖世的个人，他们的长处只是雄辩滔滔，有时即使谈到“革命”，眼中却并无革命的群众；他笔下的工人不是醉鬼，便是一碰警棍就逃的懦夫，这就完全无视英国工人阶级从宪章运动以来的战斗传统，严重地歪曲了英国的现实。由于只着重个人才智，于是一些荒诞的唯心主义理论——例如所谓“创造进化论”——充塞了他的许多剧本，无意义的说教减弱了剧本的意义，破坏了观众的欣赏情绪。肖是一个十分重视内容的剧作家，他的剧本又是用“新思想”来号召观众的，因此他的思想上的缺点也就特别严重地影响了他的艺术，使它处处露出破绽。他的拿手的颠倒场面——以及他所擅长的似是而非或似非而是的颠倒之言（the paradox）——有些固然绝妙，有些则是生硬凑成，没有能够反映或点明生活的真实。肖固然是名满天下的大作家，然而在世界的每个角落，都有观众和读者至今觉得他的剧本沉闷，枯燥，不够戏剧化，不是衷心喜爱他，而是对他颇有反感。就是通常喜爱他的人也不时感到不满足，不完美——在肖所写的51个剧本当中，整个儿都叫人满意的确是为数不多。

肖可能还有许多其他缺点，然而一切缺点却似乎并不能够改变这样的事实：他是20世纪前半叶（这是戏剧比较发达的时期）英文剧作家中成就最高、影响也最大的一人。如果说有些观众和读者对他不发生兴趣，那么却有更多的观众和读者热烈赞扬他，这样的观众和读者世界各国都有，而且其中还有我国的鲁迅、瞿秋白那样的明眼人。

我们怎样解释这个矛盾现象呢？或者，更直截了当一点说，肖的思想里的主导成分既是费边主义，那么进步人类又何所取于他的戏剧呢？

费边主义，即英国型的资产阶级改良主义，确实严重地限制了肖的戏剧天才；越是他起劲地宣传这标榜“和平渗透”、“从市政改良做起”的费边主义的时候，他的剧本越是引起反感。但是也有一些剧本，其中费边主义的成分是淡薄的。《匹克梅梁》没有表达多少费边主义，却成了卓越的喜剧。《圣女贞德》没有多少费边主义，也在舞台上获得了巨大的成功。它们当然仍旧有思想上的缺点，但是那些缺点并不独特地属于费边主义的范畴。

其次，肖的费边主义有其个人的特点。在费边社初期的几个骨干分子当中，肖是唯一尝过失业滋味的穷汉，唯一用冷眼看英国的爱尔兰青年；他最无绅士气，最不稀罕英国资产阶级所稀罕的一套——出身、家世、口音、住过的学校、所属的俱乐部等等。他在政治上的发展也脱出了英国资产阶级人士的常轨：十月革命爆发，西欧社会民主党人群起攻击苏联，肖则力排众议，郑重宣告——“我们既是社会主义者，俄国人的一边就是我们的一边！”等到工党上台执政，费边社主要人物如韦伯等都入阁作了大臣，肖则不仅未去参政，而且从头起就反对麦克唐纳等右翼头子，并在《苹果车》、《搁浅》等剧里不断揭露和讽刺他们。

第三，肖始终保有一种可贵的感情，在一定程度上弥补了他的费边主义理论所造成的损失。这种感情曾使他1884年在写费边社第二号小册子的时候高呼：“我们宁愿面对内战，也不能再忍受像现在这样的一个苦难的世纪！”也是这种感情使他在1950年宣称：“当然我是一个共产主义者……未来属于那个将共产主义建设得最快最彻底的国家。”[9]六十年的漫长时间里，世界经历了重大变化，肖周围的人此起彼落，很多人青年表示进步，晚年成为显爵，肖自己也说过一些错误的话（如因为痛恨英美资产阶级民主而称赞初期的墨索里尼），但是他胸中始终燃烧着这种感情，这种对资本主义社会深恶痛绝、恨不得拿一把火烧了它的强

烈感情。

这也就是说，这个充满了矛盾的剧作家虽然作为新社会的指引人是不济事的，作为旧社会的谴责者他却是严厉的、有力的、充满了愤恨的。人们常常因为肖爱开玩笑而忽略了他的严肃精神。其实在根本问题上，肖很少是不认真的。玩笑往往只是一种糖衣，里面藏着大冷大热的猛剂。在很多时候，则是连糖衣也没有。试问在《华伦夫人的职业》当中，哪儿有一点儿玩笑？当那大学毕业的女儿质问身为妓院经理的母亲为什么要干那等行当的时候，谁能不正襟危坐、静听母亲的回答？

华伦夫人　……你外婆自己说是寡妇，在造币厂附近开个小铺子卖炸鱼，带着四个女儿靠那小买卖过日子。四姐妹里头，我跟利慈是亲的。我们亲姐儿俩都长得挺好看，身材也不错。我们的父亲大概是个吃得肥头胖耳、日子挺好过的人，母亲说他是个上等人，谁知道是不是。其余那两姐妹跟我们不是一个父亲生的。她们长得又矮又丑，黄瘦脸儿，是一对规规矩矩、肯做事肯吃苦的可怜虫。要不是母亲常把利慈和我打个半死、不许我们欺负她们，我们准会把她们给打个半死。她们俩是一对正经人。可是做正经人有什么好处？让我告诉你。她们俩有一个在铅粉工厂做女工，一天干12个钟头活，一星期只挣9个先令，干到后来中了铅毒，把命送掉。最初她以为至多不过得个两手麻痹症，没想到后来命都保不住。另外那一个，母亲常说她是我们应该学习的好榜样，因为她嫁了一个代福海军军需厂的工人，她丈夫一星期挣18个先令，她倒也把他的家和三个孩子安顿得整整齐齐的，可是后来她丈夫喝上了酒，一切全完了。你说做那么个正经人上算不上算？

薇薇　你和你姐姐觉得做正经人上算吗？

华伦夫人　利慈觉得不上算，她比我有志气。我们俩一同进了个教会学校——这件事也是我们看见了那些什么都不懂、哪儿都没去过的女孩子就摆架子的一个原因——在学校呆了一阵子，有天晚上利慈出去了从此没回来。我知道，女校长担心我不久也要学姐姐的榜样，因为学校的牧师时常提醒我，说利慈的结局一定是在滑铁卢桥跳河自杀。可怜的蠢牧师，他只懂得那么点儿事！可是我觉得进铅粉厂比跳河更可怕，要是你是我，你的想法也会跟我一样。后来那牧师在一家名目上不卖酒其实什么都卖的饭馆里给我找了个厨房打杂儿的活。后来我又当了女茶房，又进了滑铁卢车站的酒吧间——端端酒，洗洗杯子，一天14个钟头，吃他们的饭，一星期挣4个先令。在我说，这就算是往上爬了一大步。有天晚上，天气冷得好难受，我在柜台里累得都快睡着了。那当儿有个客人进来要半品脱威士忌。你猜那是谁？不是别人，是利慈。她穿着一件长的皮大衣，又雅致，又舒服，钱袋里还装着好些金洋钱。

薇薇　是利慈阿姨！

华伦夫人　正是，并且还是个很不丢人的阿姨。现在，她住在温其斯脱，靠近大教堂，算得上当地一个上流女人。对不起，阔人开跳舞会的时候，她还负责照管人家的小姐呢。谢谢老天爷，利慈没跳河！我看你有点儿像利慈：她是个头等能干人——一开头就攒钱——从来不大肯露自己的真面目——从来不慌张，也不错过一个机会。那晚上她看见我长得挺好看，就隔着柜台冲我说：“小傻瓜，你在这儿呆着干什么？消磨自己的身体，糟蹋自己的脸子，给别人挣钱！”那时候利慈正在攒钱打算在布鲁塞尔自己弄一所房子。她想，我们两个人攒钱总比一个人攒得快。因此，她就借给我一笔钱，给我做本钱。慢慢儿我也攒了钱，先还清了她的账，后来就跟她合伙做买卖。

凭什么我不该那么做？我们在布鲁塞尔搞的买卖是个真正高级的：女人在那儿过日子比在安·简恩中毒的工厂里福气得多。我们养的女孩子没有一个受过我在饭馆里、或是滑铁卢酒吧间、或是自己家里受的那份儿罪。难道你愿意我在那些地方呆下去，不到40岁就变成一个苦老婆子吗？

薇薇　不愿意。可是你为什么单挑那么个行当呢？只要能攒钱，会经营，什么行当都干得成。

华伦夫人　不错，只要能攒钱。可是请问，一个女人干别的行当，攒得起什么钱？一星期挣四先令，还要自己做衣服，请问能不能攒钱？干脆办不到。不用说，要是你脸子不好看，只能挣那么点儿钱，再不就是你会音乐，会唱戏，会给报馆写文章，那情形当然不同了。可是利慈和我在这些事儿上头都不行，我们的本钱只是一张好脸子和一副奉承男人的本事。人家拿我们的脸子做本钱，雇我们当女店员、女茶房、女招待，你说我们难道是傻子，为什么要死守着吃不饱肚子的那几个死工钱，自己不去发这笔财。这道理说不通。

听到这一段对话，谁又能不感到是忽然给打开了眼睛，惊讶地看见了——或者犹有余痛地回顾了——一个可怕的社会里的一个可怕的处境？这是一场好戏：面对面的冲突，想象不到的发展，值得引申的重大意义，确实是欧洲近代戏剧里动人的场面之一；这里面没有玩笑，作者是满怀着愤怒的。这也不是那种来得猛去得快的一时暴怒，因为它还带有不可抗拒的逻辑力量和堂堂正正的道德力量，使得作者能够坚定地、有力地、明晰地告诉那些资产阶级观众：正是他们的罪恶的社会制度造成了卖淫现象，在资本主义的无边黑夜里，贫穷的妇女是无法逃脱那种比死还坏的命运的。

这一种正义的愤怒曾经像火光一样照亮了英国文学的册页。18世纪之末，当产业革命将大批青年妇女赶到伦敦街头为娼的时候，诗人布莱克曾经怀着最沉痛的心情诅咒了那个使婚车变成灵柩的万恶社会。19世纪之末，威廉·莫里斯又在一本描写理想社会的书里让一个美丽的姑娘在庆幸自己生活在新世界之余，意味深长地对旧世界的来人说：

> “我的朋友，刚才你说你不知道如果我生在过去那个动荡和受压迫的时代的话，我又会是一个什么样子。这个我倒是很清楚的，因为我读过那个时代的历史。由于我父亲只是一个种地的人，我会是一个穷人。穷日子我过不了，于是不得不将自己的青春美貌和聪明才智卖给有钱人，这样我的一生也就完了。我懂得那个时代的情况，知道我将身不由己，毫无选择，而卖了身子，却不能从有钱人那里换得一点乐趣，甚至毫无自由行动的机会，连想要真正兴奋一场也不能做到。穷苦也好，奢侈也好，不管怎样，我只会毁了自己，枉度一生。”

《乌有乡消息》（1891）的写成比《华伦夫人的职业》略早二三年，亦即在差不多同一时期里，两个大作家通过文学作品表达了一种相似的认识和正义的愤怒，而在两人背后，又站着布莱克、玛丽·伍尔斯通克拉夫特、宪章派诗人，一切从产业革命以来对资本主义社会进行口诛笔伐的仁人志士，他们联成一气，构成英国文学里一个十分可贵的传统。在刮着颓废文学的歪风的19世纪90年代，发扬了上述批判的、战斗的文学传统，用新颖的艺术形式表达了进步的人们处身于资本主义社会中所感到的苦闷、愤怒和对未来的憧憬，这就是肖的一大贡献。

肖的特殊贡献则是在戏剧艺术方面。在这方面，肖的某些特点久已为人所知，不须详述：他不稀罕普通所谓情节，而着重社会问题的阐明与辩论；他喜欢故意造成场面的颠倒，来达到特殊的讽刺效果；他的对

话十分机智，观众听了喜欢，演员们说起来也觉得特别顺口；等等。肖的戏剧艺术上的某些所谓缺点也早被证明为子虚乌有：有些人认为他不会写有趣的情节，然而仅仅以《为清教徒写的戏剧集》为例，其中没有一个不是情节动人的，后来的《匹克梅梁》更是英国文学中最好的喜剧之一；有些人认为他的人物只是肖的代言人，没有个性，然而仅仅从他创造的女性着眼，我们就看出康蒂妲、巴巴娜、贞德、伊莉莎、克莉奥佩屈拉等等各有不同，相同的只在她们全有强烈的吸引力；就是说到次要角色，许多人认为王尔德在《认真的重要》里所写的勃莱克纳尔夫人十分出色，但是只消将她同《巴巴娜少校》里的薄丽托玛夫人一比，便可看出两人身份、口吻虽大体相似，但是前者缺乏后者的深度，远不如后者那样耐人寻味。有些人认为肖的戏剧只是政论，然而早已过了时的英国政论如何能够还在全世界各地吸引着无数观众和读者？剧本不比其他文学作品，它要通过舞台演出的严格考验。肖的许多剧本经过半世纪以上各地各种舞台演出的长期考验，还显示着它们的生命力，而与他曾经唱对台戏的无数其他英美剧作家的作品却大多被人遗忘了，这样的事实雄辩地回答了肖的反对者！

说起反对者，肖的戏剧根本就是在四面冷嘲热讽和一片反对声中战斗成长起来的，要不是本身确有坚实的成就，早就被英国绅士们扼杀了。当肖在19世纪90年代之初，在雾伦敦的黑暗街头举目四顾时，他的慧眼看出了以易卜生为代表的欧洲现实主义新戏剧所发出的亮光。他变成易卜生的战友，然而他又与易卜生不同。易卜生主要从伦理的角度来处理社会问题，肖则用一个曾经读过《资本论》的政治经济学学生的眼光来观察世态；易卜生长于悲剧，肖善写喜剧；论深沉肖难与易卜生相比，论机智则易卜生又输肖一着。无论如何，肖虽从易卜生获得了启发，但是他在戏剧上却打出了自己的天下。英国不比挪威；在19世纪末年，世界最强大的工业国英国的资本主义正在迅速转变为帝国主义，工

人运动正在高涨，各色各样标榜社会主义的政治团体在伦敦出现，肖卷入了这时代潮流。从他开始写剧本起，他就有意识地利用戏剧作为宣传他的思想的工具，就将戏剧同大的时代潮流联结在一起。他的题材是崭新的：一系列的剧本揭露了贫民区房租剥削的真相、娼妓制度的根本原因，以及资本主义垄断企业如何控制了整个资产阶级国家——一句话，就是端出了这样一个总的主题："贫穷即是犯罪，而贫穷是有组织的抢劫与压迫（客气点说，就是资本主义）的结果。"[10]这样的题目从未在英国剧院里出现过，而剧作家的态度又是这样充满自信，口气又是这样狂妄，因此一时肖被看作魔鬼，惹起了暴风雨式的攻击，伦敦各报的批评家们除了竭力反对他的思想之外，又对他的艺术极尽嘲笑之能事。

然而肖的艺术却是比肖的思想更能经久的东西。时至今日，肖的意见和看法已经不大能打动我们，有些意见和看法更显然是错误的，但是他的艺术成就却还很有吸引力；我们只需稍一观察，就无法不感到肖在这方面造诣之深与贡献之大。当他在剧本里贬低情节的地位和发挥讨论的作用的时候，他不只是做了一件新事，而且是做了一件难事——一件很难的事；资产阶级观众来戏院总是为了寻乐，剧作家又向来以娱乐观众为第一任务，眼睛只看票房的戏院老板更是巴不得舞台上永远只演美女时装戏——而现在这个初出茅庐的肖却冒天下之大不韪，硬要扭转这长期已成之局，强迫观众放弃三角恋爱和时装表演，来听有关社会问题的大道理，可说是不知趣到了极点，无怪许多人眼睁睁只等看他失败。但是奇迹发生了：他的有一百个理由应该失败的新戏剧冲破了各方的围剿，打进了伦敦舞台，站稳了脚跟，迫使观众改变趣味，不但爱听起他的议论来，而且多少感到别人所写的戏剧显得浅薄和虚假了。

原因何在？肖究竟依靠了什么艺术上的因素做到了这一切？当然，像我们在前面所已谈到，当时英国社会在剧烈变化，英国旧戏剧已经远

不能适应时代的需要，于是充满了革新精神的肖的戏剧应运而生。但是在技巧上肖也自有一套，从整个欧洲戏剧史的角度来看还是颇为可贵的一套。

首先，他运用了深刻的现实主义手法。当时欧洲的现实主义新戏剧正在猛烈冲击英国剧坛，他受到了它的影响，但是他使自己的戏剧艺术适合英国现实，而因为当时英国是资本主义世界的中心，他在许多地方要比其他欧洲新戏剧的作家走得更远。由于他曾经参加过伦敦的群众运动，他对于英国现实的某些方面了解是比较深的；当然，由于他是一个费边主义者，他的了解又不够深刻，对于如何变革这种现实又只能提出软弱无力的或者十分错误的答案。举例说，在《巴巴娜少校》和《伤心之家》里，他都成功地表达了资本主义世界下面埋着炸药、随时可以爆发战争的预感，这是深刻的；两个剧都是近代英国戏剧里的优秀作品，然而都有相当大的缺点。《巴巴娜少校》的基本冲突——希腊文学教授与军火工厂老板之间的对立——是怪诞的，在现实生活里是根本不存在的；它的主要人物——一位参加救世军的有钱小姐——是完全没有代表性的；而作者最后提出的解决矛盾的办法——即由教授和小姐（他们代表了才智出众的个人）按照军火商所定下的条件拿过来军火厂的管理权，然后再从内部慢慢进行一些局部改良——是典型的费边主义的答案。但是整个说来，我们还是喜爱肖的作品，因为事实上我们并不想向肖或其他非无产阶级的作家寻求变革现实的正确答案，对于肖在那方面的严重缺陷我们是早就有了思想准备的；我们所感到印象深刻的还是他的暴露的广度（请看他将一个福特公司式的资本主义王国搬上了舞台）和深度（安德谢夫对于资本家控制政治和宗教的阐明含有如何无可辩驳的逻辑！），还有那对资本主义社会的强烈的敌忾心——在肖的笔下，资本主义社会总是一个那样凄惨、阴暗、冰冷、毫无生趣的地狱，试问有谁会感到救世军的会堂、军火厂的办公室或那由资本家指定给工人住

的鸽子笼似的小小屋子有半点值得停留的东西？对于人物，肖也是向来连皱纹和黑痣一起如实画出，没有丝毫美化的痕迹。巴巴娜不是美人，贞德不是天仙，康蒂妲甚至并不年轻，她们虽然都有吸引力，然而没有一个是只在舞台上表演时装的衣服架子。19世纪末英国商业舞台上正是充满了这种衣服架子；由于肖在戏剧评论里对于这种虚假的“浪漫化”倾向不断加以辛辣的嘲笑，由于他自己的戏剧创作里用真实的妇女形象示范，这种衣服架子才算比较少了，仅仅靠美貌而无演技的女演员也站不住脚了。

其次，他提高了喜剧艺术。肖的喜剧是打击资本主义社会的武器，然而除了使人感到快意之外，又给人以喜悦。他是讽刺嘲弄的能手。他在喜剧方面有无穷无尽的创造力，这是一看他所处理过的场面之广和人物之多就可了然的。这当中，特别值得一提的，是肖对于幻想成分的大胆运用。有时，他设想得过分奇幻，使人觉得牵强。除了《回到麦修色拉》之外，《不经意岛的愚人》（1934）也该说是一个失败的例子。然而他的充满了历史想象力的《凯撒和克莉奥佩屈拉》和《圣女贞德》却是卓越的成功作品，后期的所谓“政治狂想剧”也大都是可信的，其中《苹果车》写得出色。对于现实性题材，他也经常写出叫人惊奇而又感到很有意义的幻想的场面和人物，前者如《匹克梅梁》中卖花女以公主姿态出席的高贵舞会，后者如《英国佬的另一个岛》里的克干老人——在全部的英国戏剧里，几曾见过这样的狂狷呢？他是疯子，又是圣人；肖通过他的口来谴责英国资产阶级和爱尔兰本土的统治集团，然而他又有他自己的个性，不但是可信的，而且是可爱的，总之是肖的神来之笔。在剧本的结尾，当那英国资产者和工程师骗得了当地唯一有财产的姑娘的欢心，买来了当地选民对于选他为国会议员的保证，安排了在那个风景区建造一座现代化大旅馆的投资计划，亦即用现代资本主义的方式随心所欲地进行了征服和剥削的时候，克干老人说起他的梦来：

“我梦想的天堂是一个国家，里面政权就是教会，教会就是人民，三位一体，一体三位。它是一个共和国，里面工作就是游戏，游戏就是生活，三位一体，一体三位。它是一座大庙宇，里面祭司就是礼拜者，礼拜者就是受礼者，三位一体，一体三位。它也是一种神格，里面一切生命都有人性，而一切人都有神性，三位一体，一体三位。总而言之，它是一个疯人的梦想。”

老人根据他个人的了解，用他独特的方式表达了爱尔兰人民的抗议和希望。这当中有着激情。不少人曾经说过肖只有智慧的头脑，没有火热的心肠，仅仅这段话就可以证明这种看法是如何之缺乏根据。我们已经提到过肖对罪恶的资本主义社会所感到的正义的愤怒，一个真正的社会改革家总是怀抱着满腔热情的，而在肖本人，无数的事例证明他对于旧社会是严厉的谴责者，对于弱小的和受难的人们是仗义执言的保卫者，对于十月革命以后的苏联新社会，他又是诚挚的朋友和支持者，当他在1931年去苏联访问见到斯大林时，他的第一个建议就是保持高度的警惕：“别让你的弹药受潮！”在他的剧本里，激情的言词是处处可见的。当巴巴娜说：“决不能，决不能，决不能，决不能。巴巴娜少校追随救世军的旗帜，死而后已！”这里有激情。当贞德说：“我现在要到普通人民当中去，让他们眼里的爱代替了你们眼里的恨来安慰我，”这里也有激情。当肖在他最后完成的长剧《波扬家的亿万财产》中让老二说：

“谁敢说在数学和理智的运用当中就没有激情？了解数学是人类最高贵的才能！说数学没有灵魂，说它是死的、无人性的机械东西之类的胡诌完全违反了人生和历史的最基本的事实！试问有什么曾比数学的预见力把人的思想推进得更

远？……”[11]

这里也有激情，但却是一种不同的激情，用肖自己的话说，就是一种曾经迷住哥白尼、伽利略、牛顿、笛卡儿、爱因斯坦等“有远见的预测者”并驱使他们不断前进的“衡量真理与知识的激情”，并且认为比起它来，历史上最著名的男女之爱也就显得十分“庸俗”了！肖指出这一种不同的激情，有助于我们了解他的戏剧艺术。由于他将政治上、道义上的激情和心智上的激情带进喜剧，喜剧的领域扩大了，深度也增加了，变成了更加高尚的艺术。

第三，他既作了大胆的创新，又在继承方面作出了重要的贡献。这本是任何优秀作家都担当的双重任务，但是由于肖常被看作仅仅只有创新，因此我们还须看看他的继承前人的一面，同时也要研究一下他的最有意义的艺术创新是什么性质。他自己曾经有过一段讨论戏剧新技巧的话：

> 这个新技巧只在现代舞台上才是新的。自从创造了语言之后，它就一直为教士和演讲者所利用。它是一种打动人的良心的技巧，剧作家只要有能力用它，没有不用它的。修辞术、嘲讽、议论、颠倒矛盾之言、警句、含有深意的比喻，以及将杂乱无章的事实归纳为有秩序的与可理解的场面等等的技巧——这些是戏剧里最老也是最新的本领；而你们的情节结构和给观众以心理准备的艺术，却只是舞台上耍小聪明的手法和因为道德上空洞贫乏而采取的权宜之计，不是戏剧天才的武器。[12]

这话不仅指易卜生而言，也是对肖自己技巧的说明。肖将情节（plot）减少到最低限度，但是他却恢复了一种最古老也最能吸引观众的东西：在剧里通过长篇谈话来说故事的本领。[13]我们在上面引过的华伦夫人

有关她自己幼年穷苦生活的大段谈话便是这样讲故事的一例，而这是在古典戏剧里常见的办法。肖不仅在戏中大说故事，他还喜欢叫角色通过长篇谈话向观众表白心迹，做法有如古希腊喜剧家阿里斯多芬，而他惯常将戏剧同宣传和恶作剧混合起来，又如法国17世纪喜剧家莫里哀。肖并且是常常遵守三一律的，有些人认为《伤心之家》写得散漫，但它却是近代剧中符合三一律的出色例子。我们可以说，在这些方面他一反莎士比亚的英国式的浪漫主义手法，而回到了讲节制、重文雅的欧洲古典主义传统——正是文雅的艺术形式与谴责性的思想内容之间的对照构成了肖的富于吸引力的特点之一。然而他还有另外一个文雅的因素，那就是他在戏剧里加入了音乐的成分。他的戏剧散文就是富于音乐性的散文，爱拉提琴的科学家爱因斯坦曾经说过，肖的剧本里的一个字像莫扎特音乐里的一个音符[14]，肖自己也说自己的老师是音乐家巴哈、海顿、莫扎特、贝多芬、华格纳等人。不少的批评家认为他是用写歌剧的手法来写剧本的，即他的剧本中的场面安排很像是一系列的对唱、三重唱、四重唱等等的交替继续。肖还有其他十分“艺术”的本领，如善于在舞台上安排角色的地位，使之产生视觉上的美等等。但是他即使利用最新手法也无现代派的卖弄味道，正同他即使复兴最古老的传统而无学究的酸腐之气一样。由于这样，他的戏剧艺术看起来好像偏于一面，实则内容丰富；看起来好像平淡，实则利用了各种艺术效果，有说理、有雄辩，但也有诗、有美、有浪漫才情。

最后，也可以说是最重要，却是他运用语言的本领。肖的英文散文风格有着极高的地位，公认为斯威夫特之后第一人，而斯威夫特还缺乏他的速度；就剧作家而论，只有17世纪的剧坛领袖康格利夫差堪相比。他的句子似乎很长，然而读起来十分顺口；他用字似乎不特别讲究，然而听起来总很得体，既不太文，也不太俗，即使辩的抽象道理，甚至用的抽象字样，却总因为他在紧要地方安排好了比喻和例证而显得生动、

具体。这是一种很有打击力而又颇会诱人的语言，可是外表上没有一点装饰，它的魅力来自它表达思想的锐利、简捷、老到，来自它的速度，它的灵活矫健，伸缩自如，文雅而不矜持，是口语但又比口语精练，而伴随着这一切、滋润着这一切的却是那微妙的音乐性的节奏（前面引过的克干一段话就是明证）。肖在讨论欧洲新戏剧时，曾经指出它在技巧上最重要的一点是剧作家“无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧”[15]。这是肖的自道，他完全做到了这一点。因为这样，他才能使剧中人物之间的长篇讨论紧紧扣住听众的心弦，才能那样出色地写出《巴巴娜少校》里安德谢夫回家同妻子儿女重见的一景，《匹克梅梁》里的茶会，《苹果车》里的内阁开会，《搁浅》里的工人代表请愿，《在贤君查理士的盛世里》的书房谈天……这些场面全是近代欧洲戏剧中的珍品，然而非肖莫为，正同我们在上文所引的克干谈梦的一段话也只能出自肖的手笔！谁都承认肖的散文是写政论小册子的武器，但是更值得强调的是：它又是适应戏剧的严格要求的舞台语言。

＊　＊　＊

肖的戏剧艺术里还有其他因素，例如他写历史剧的手法也是生面别开、颇值一谈的，但是只从上面所谈的几点来看，我们就已可以肯定一件大事：在19世纪结束的时候，肖在英国戏剧的领域里出色地完成了一次历史性的突破。

其结果是：一种新戏剧出现了，它把有重大社会意义的题材和新颖而又成熟的技巧结合在一起，使人们警觉，又给他们以高尚的文化享受。

其结果是：一整个世纪英国戏剧不振之局为之改观。伦敦的剧坛同

当时正在紧扣英国大门的欧洲现实主义戏剧结合起来，也同以阿里斯多芬和莫里哀为代表的欧洲古典喜剧传统重新结合起来。

1963年

---

[1]丽拉·麦卡锡：《我自己和朋友们》，第3页。

[2]见肖的小说《无理之结》序。

[3]亨尼科编：《肖伯纳戏剧论文集》，第1卷，第xxii—xxiii页。

[4]这也是肖本人用过的字眼，见《白里欧的三个剧本》的序，第xxi页。

[5]此外肖还译了屈雷别区（S. Trebitsch）一剧，改写莎士比亚《辛白林》一剧，在1949年又用素体无韵诗写了一个木偶剧，叫做《莎士比亚与肖》。

[6]旭恩·奥凯西：《夕照与晚星》，第230页。

[7]《自我写照十六篇》，第134页。

[8]指《萧伯纳戏剧三种》（人民文学出版社，1963）。本文原是该书的序言。

[9]1950年8月6日接见《雷诺新闻》记者的谈话。

[10]《易卜生主义精华》，引自《主要论文集》，第105页。

[11]伦敦，1950年，第59—60页。

[12]《易卜生主义精华》，引自《主要论文集》，第146页。

[13]肖自己曾说戏剧只是“最生动、最真实的讲故事之一法”（《写照与评论》，第214页）。

[14]亨特生：《肖伯纳：花花公子与先知》，第31页。

[15]《易卜生主义精华》，引自《主要论文集》，第146页。

肖伯纳的戏剧理论

一

肖伯纳一生写了51个剧本，然而一直有批评家说那些剧本算不了戏剧，而只是“戏剧化了的政论”。他们说他的剧本缺乏“情节”，只是无穷无尽的讲话，只是作者本人通过戏中人在发表他的政见和哲学。

除了不是戏剧一点以外，这些意见有些道理：它们说出了肖的戏剧的某些特点——只是最先说这些话的，不是别人，正是肖自己。

于是我们看见了一个有趣的情形，类乎肖本人剧作中常有的颠倒的场面：某些批评家拿来非难肖的，正是肖自己引以为荣的。

事实是：肖写的是特别的一类剧本。他认为非这样写不可。他有一整套关于戏剧的理论。

这套理论不是一开头就很完整的：最初，肖只是不满意当时商业舞台上演出的戏剧，他自己对于戏剧的社会作用有些看法；后来，通过了创作实践，他自己的想法更加明确，他对于戏剧本身的特点也懂得多了，他的理论也就开始趋于完整。这一套理论不仅仅是一个戏剧技巧的理论，而是与肖的世界观密切联系着的。这原是在任何作家都有的情形，但是肖的特别之处却在于：这种联系在他是比别人来得更为明显，更为自觉。

二

1892年，肖写成第一个剧本《鳏夫的房产》。

这时候，这个出身于清贫然而硬要维持“上等人”的面子的家庭、做过五年小会计员的爱尔兰人已经在伦敦住了将近16年。在这16年中，由于英国资本主义危机的加深，80年代出现了各色各样的社会主义，主要在“出身于资产阶级的一些‘有教养的人’”[1]之间流行，并未能同工人运动打成一片，而真正的大规模的有组织的工人运动也还未产生，原因是英国资产阶级还能从独霸世界市场所获的赢利里，分出一部分来使工人不感到生活过分地困苦；正如恩格斯所说：“参与世界市场的统治，过去是而且现在依然是英国工人在政治上消极无为的经济基础”[2]。但是到了80年代的后半期，美、德新兴资本主义的竞争打破了英国独霸世界市场的局面，英国国内的贫困加深，工人运动以空前的规模展开：1888年伦敦火柴厂女工和煤气厂工人罢工取得胜利，1889年爆发了伦敦东区码头工人的大罢工，取得更大的胜利，到了1892年，即《鳏夫的房产》写成的一年，恩格斯已经能够用十分兴奋的心情，热烈地欢呼“伦敦东头的觉醒”——

> 但是，我认为，比资产阶级圈子里这种卖弄掺了水的社会主义的短暂的时髦风尚重要得多的，甚至比社会主义在英国一般获得的成就也更重要的，是伦敦东头的觉醒。……
>
> 虽然过去和现在他们犯过各种各样的错误，而且将来还会犯错误，但是伦敦东头的觉醒仍然是这个fin de siècle（世纪末）的最伟大最有成果的事件之一，而我能活到现在，亲眼看到它，实在感到高兴和骄傲。[3]

同年，工人阶级的代表在国会选举里取得了胜利，而且是在公开宣布自己是社会主义者的情况下胜利的。

肖伯纳不仅仅是这些伟大事件的目击者，而在许多情况下是积极的参加者。在19世纪的80年代他出席了几乎伦敦所有的带社会主义性质的小团体的辩论会；他同作家威廉·莫里斯一起在街头作煽动演讲；也是同莫里斯在一起，他经历了难忘的“血腥的礼拜天”，即1887年11月13日，亲身体验了资产阶级政府对于工人运动的血腥镇压。

也是在这个阶段，大约1882年左右，肖的政治教育开始了：他读了马克思的《资本论》。这在他的一生里是一个决定性的事件。“从那一刻起，”肖自己说道，“我变成了一个在世界上有所作为的人。”[4]肖未必真正了解《资本论》，在1884年肖又加入了以改良主义与和平渗透战术为主导思想的费边社。然而马克思的影响一直存在着。在肖70岁生日的宴会上，他回顾自己一生的活动，曾经这样地道出了他对马克思感谢的心情：

> 卡尔·马克思使我变成一个人，社会主义使我变成一个人。要不是如此，我同我的许多文友不会有任何两样，论文才他们谁也不比我差。社会主义也使威尔斯先生变成一个人，因此他有了一点成就。但是诸位只消一看其他的文人，就可以明白我为什么这样异乎寻常地感到身为社会主义者的骄傲。[5]

对于肖，马克思的影响便是这样地重要。

他的壮年时期处在一个两个阶段之间的关口：资本主义正在发展成为帝国主义。文坛上，除了哈代在寂寞地写英国农村在资本主义压迫下破灭的悲剧之外，伦敦的时髦文人之间卷起了“世纪末”的歪风。但是肖

从他开始写作起就反对“为艺术而艺术”的说法；在他初期的作品里，不论是小说、艺术评论、音乐评论、图书评论以及较后的戏剧评论，贯穿着的恰是“为人生而艺术”的主张。他说：“如果仅仅‘为艺术’，那我是连写一句话的劳力也不肯花的。”[6]作为一个进步的社会活动家，他知道这是一个英国人民与资产阶级进行紧张斗争的时代，一切的武器，包括文学艺术在内，都必须拿起来使这个斗争达到胜利。“为艺术而艺术”的口号，如他后来所指出，一实行就变成了“为金钱而成功”[7]。

然而问题是：在那么多武器之中，为什么肖单单选择了戏剧作为武器呢？

他的武器并不限于戏剧，至少在初期不是这样。至于他所以终于成为剧作家，不只是因为个人生活上的一些偶然因素，例如1892年“独立剧院”的主持人格林（J. T. Grein）愿意演出他的第一个剧本之类，而主要是因为他在戏剧身上看见了一个影响深远、足以推进社会改革的宣传与教育的工具。以他典型的惊人笔法，他把现代的戏剧比作中古教会一般地重要。[8]

但是当时英国戏剧的情况却使它不能够发挥宣传、教育的作用。

英国戏剧有伟大的传统。伊丽莎白朝的盛事不论，即在18世纪后半也还产生了谢立丹的《造谣学校》（1777）那样的社会讽刺剧。但是19世纪的前60年却是一个贫乏的时代，几十个文人诗剧，很少能经得起实际演出的考验。写作的人不是远离现实生活，便是不了解舞台的特点。60年代中，罗伯逊（T. W. Robertson）的《门阀》（*Caste*，1867）一剧表现了起色，但是不久剧坛又落入专写“结构谨严剧”的法国作家和他们在英国的模仿者的手里。这些人所写的剧本以技巧上的完整见长，然而主题却是：无穷无尽的家庭琐事，市民阶级感伤的爱情，永恒的三角关

系，永恒的通奸案件。

另一方面，以易卜生的作品为代表的欧洲现实主义的戏剧却受着重重阻碍，不能在英国上演：戏剧检查官可以让法国派的色情戏上演，却板起道学面孔禁止易卜生和托尔斯泰的剧本上演[9]，伦敦各报的剧评家对于真正有意义的新戏剧几乎没有不加以冷嘲热讽的，对于提出社会问题的易卜生则更是连虚假的绅士态度也不顾了，用尽一切恶毒字眼加以咒骂[10]。

这是一场真正的斗争。透过浮面现象，我们看见的已不仅是资产阶级对于现实主义艺术的一般的仇视，而是英国资产阶级在世界市场的独占已被打破、而伦敦东区又已觉醒的时代里所表现的特别的凶狠。易卜生不是一个社会主义者，他并不要推翻资本主义社会，但只因为他严肃地讨论了社会问题，在英国就遭遇到比在任何其他西欧国家更大的阻力。肖伯纳之在易卜生问题上大做文章，也正是因为看清楚了在对于新戏剧的反对后面是资产阶级对于任何微小的社会改革的抗拒。他从戏剧论争中看见了给资本主义社会以打击的机会。

这样，肖投入了这场斗争。他起了历史性的作用，因为他动摇了时髦的轻浮喜剧和市侩的传奇剧所造成的特别顽固的传统。为了这个目的，他展开了巨大的活动：1891年他写了《易卜生主义精华》一书，阐明新戏剧的内容和技巧；在1895—1898年之间，他借担任《星期六评论》的戏剧评论员的机会，对于伦敦当时上演的戏剧，包括那些经过删改的莎士比亚剧，从剧本到演技都加以严格的批评。英国文学史上从来没有见过这样的戏剧评论：不故作公平之态，而干脆承认是有所偏的；不崇拜权威，不摭拾人言，而是公然提倡今胜于昔；认为易卜生比莎士比亚更有意义，戏剧不是为了消遣而是为了教育与宣传；在风格上一反

普通剧评家四平八稳的绅士派头，力求言之有物，言必惊人，大胆泼辣，嬉笑怒骂皆成文章，而又不仅仅是文章。用肖自己的话说：

> 我先定下一个前提，即只有某一类的剧本才是该写的——十年之后我作为剧作家为人注意的时候，写的正是这类剧本（当时不知不觉在我意识深处已经预料到会有这么一天）；然后我要所有的人，不论是作家、演员或舞台经理，都通过一个考验，即回答一个问题：他们是朝我的方向走的呢，还是故步自封的？[11]

肖之所以采取了这种“顺我者存、逆我者亡”的战斗态度是因为敌人强大，同盟者稀少，他必须用凌厉无比的笔锋，向着19世纪末的英国剧院“杀出一条进门之路”[12]。

在1898年由于腿疾不能再跑伦敦剧院，因而结束了评论工作之后，他还是继续向旧势力进行搏斗。一方面他为了要消灭“结构谨严剧”而介绍了法国另一派剧作家的代表白里欧，一方面他自己写的剧本多了起来，在没有剧院愿意上演，检查官又不断禁止上演的情况之下，他开始出版剧本，并且冠以长序，这些长序又构成一种新的宣传的工具和攻击的武器。1913年他在1891年出版的《易卜生主义精华》一书中加上了重要的新的章节，总结了易卜生的艺术，也说明了他自己的戏剧。

这样，我们面前颇有一些材料，供我们作为研究肖的戏剧理论之用。我们说理论，是因为肖自己就承认他是有理论的。在出版他的戏剧评论选集的时候，他说：

> ……这些文章有什么优点，值得重新出版呢？回答是：它们包含有一整套类乎理论的东西，因为在写这些评论的时候，

我确实心中有数，知道自己的企图是什么。[13]

现在让我们来看看他的理论是些什么。

三

他从摧毁做起。首先，他对于“结构谨严剧”作了无情的剖析。

这类剧本是典型的市侩艺术。它们迎合资产阶级观众的低级趣味，将戏院变成了“糖果店”[14]。他说：

> 结构谨严剧的制造不是艺术，而是工业。一个文学机器匠要获得写作此类剧本的本领一点也不困难，困难的倒是要找一个天性中毫无一点艺术家气味的文学机器匠，因为最能破坏结构谨严剧的莫过于作品中还有丝毫艺术成分，或作者本人还有丝毫良心。这种剧本有一个口号：“为艺术而艺术”，这口号实行起来就变成：“为金钱而成功”。[15]

这类剧本有一个不变的公式，剧作家只消按公式行事就成：

> 第一，你对于戏剧的场面“忽有一念”。如果你自以为这个念头很有了不起的新颖独到之处，而实际上则是古已有之，那就更妙。例如一个无辜的人由于环境之故而给错判有罪，便是保险永远可用的场面。如果这个人是妇女，那一定得判她犯通奸罪；如果是一个年青军官，那一定得判他泄露机密、卖国通敌——实际上当然事情只是由于一个美丽动人的女间谍迷住了他，才从他那里偷走了那个使他陷于有罪的文件。再说那个

> 清白的妇女，如果在她给赶出家门之后，由于见不到自己的孩子而痛苦万分，接着孩子中忽有一个得了重病（至于是什么病，那就全看剧作家本人的高兴了），她乔装护士去守候在濒死的孩子床旁，在最后关头医生却忽然宣告孩子已经得救，同时也洗刷了孩子母亲的冤枉。医生是一个既庄又谐的角色，如果能将他变成一个过去曾追求那位太太、至今仍爱慕如故的老情人那就更好。这样的剧本只要作者不是十足的饭桶，则不待上演即可预卜成功。喜剧要困难些，因为喜剧需要幽默感，需要有生气，但办法还是一样，即先在角色之间制造出一种误解，然后将误解的高潮放在倒数第二幕，再从那里回头去制造剧本的其余部分，例如第一幕应该将戏中人物向观众作必要的介绍，但在介绍之前，先要想尽办法主要通过仆人、律师和其他下层人物之口（主要人物当然只能是公爵、上校、百万富翁）来使观众知道不久戏中将如何产生误解。最后一幕当然应该将误解加以消除，并将观众们好坏打发回家。[16]

这里剖析的已不只是结构谨严剧；这样的情节岂不是纽约、伦敦、巴黎的戏院里最为常见、好莱坞的影片上千百次重演的么？有“技术”，然而没有现实生活，资产阶级的堕落的艺术便是这样的。

然而肖胜利了么？经过他的巨大努力，戏剧的教育作用不大有人加以怀疑了，暴露社会问题的剧本也多少在戏院里站稳了脚跟。但是这胜利却不是全面的。我们只消看在肖伯纳之后还出现了像考豪德（Noël Coward）那样的剧作家，只要看一下现在伦敦、纽约、巴黎等大城市上演的剧本，就知道虽以肖的巨人般的勇敢和力量，也还未能将“结构谨严剧”这条毒蛇完全杀死。事实上，只要商业戏院存在一天，只要剧作家还是“为金钱而成功”，只要在高昂的票价下观众主要是来看色情表

演、寻找刺激的资产阶级人士——总之，只要造成这种情况的资本主义制度还存在一天，成为资本家摇钱树的“结构谨严剧”是不会消灭的。

在另一个战场上，肖的努力却取得了更大的胜利，那就是莎士比亚剧的演出方面。资产阶级的文学批评家喜欢说肖自夸比莎士比亚伟大，这是不顾事实。事实是，“从小就沉浸在《圣经》和莎士比亚作品中”[17]的肖要将莎士比亚从他的崇拜者的手里救出来。这些崇拜者并不真正了解莎士比亚，证据之一就是在肖写剧评的那些年月里，莎士比亚的剧本没有一个是照他的原意全部演出的，就是像欧文（Henry Irving）那样以演莎剧出名的演员也是从来不加思索就将剧本任意删改，为了可以多给他自己以表演的机会！[18]这在当时是无人敢加以非难的，因为自17世纪后半期所谓复辟时期以来，莎士比亚的剧本一直是给人这样修改、润色的，这已经成为一座山也似的传统；肖的成功在乎：由于他的努力，由于波尔（William Poel）、格兰维尔·巴克（Harley Granville–Barker）和劳勃逊（Sir Johnston Forbes–Robertson）在戏院里的实验，到了现在莎士比亚剧在英美是比较完整地演出了。究竟谁真正爱护莎士比亚，谁糟蹋他，也就不言而喻了。

人们会说：这诚然是一大革新，但是他对于莎士比亚本人为什么说了那么多难听的话呢？最使莎士比亚崇拜者生气的是他对于《辛白林》一剧的批评：

> 此剧大部分是最低级传奇剧的毫无价值的舞台糟粕，有些部分写得奇坏，从思想上讲从头到尾都是庸俗的，而如果用近代思想的标准来衡量，那么它的思想是庸俗的、愚蠢的、可憎的、猥亵的，叫人厌恶得完全不能忍受。[19]

这些话说得很重，然而问题是：他是以肆意攻击莎士比亚为快呢，还是

他从原则出发，在讨论当时戏剧界的一个重要问题？我们看他反对莎士比亚的是：他将严肃的人生化成感伤的情节（即所谓“浪漫化”）的倾向，在他的语言魔术下有时缺乏坚实的内容，而这些缺点在扩大了之后，又在根本毫无莎士比亚的优点的人手中出现的时候，岂不正构成现代商业剧院里所谓成功的剧本的某些特点吗？肖伯纳对于莎士比亚的批评与他对于“结构谨严剧”的揭露是一致的：同是一个现实主义者对于19世纪末资产阶级的市侩艺术的进攻。

除此之外，肖是一个有历史感的人，他深切感到虽以莎士比亚的伟大，现代作家仍有比他高明的地方。这高明之处主要在新的思想、新的看法，而不在所谓技巧，因为“新的思想造成新的技巧，犹如流水造成河道一般”[20]。以技巧而论，肖认为除了因一些客观条件的改善而获得的进步之外，荷马与莎士比亚是不可及的，但是从内容上讲，那么“就连一个最谦逊的作家，更不谈一个像我这样狂妄的作家，都可以扬言时至今日他有几句荷马与莎士比亚未曾说过的话可说”[21]。

总之，莎士比亚并不像他的盲目的崇拜者所说那样，是无懈可击的。正因为那些崇拜者是那样的顽固，在力量上又是那样强大——例如当时伦敦各报的剧评家几乎全是他们的人——资产阶级人士又是那样决心不听取任何新的意见，他们对易卜生的咒骂记忆犹新，他自己的大多数剧本又长久得不到上演的机会：在这一系列的情况之下，肖采取了唯一可以采取的猛烈的突击战术。他要在莎士比亚问题上专拣那些最容易触怒那批绅士老爷们的话来说：只有这样，他才能使他的声音透过伦敦的浓雾，为现实主义新戏剧喊出第一声战斗的口号。[22]

四

以上是摧毁和恢复——因为他帮着恢复了莎士比亚的本来面目；肖伯纳对戏剧的正面主张是什么呢？

首先，他认识到戏剧对于社会的重要性。这在我们现在是不言而喻的事，然而：

> 只有最能干的评论家才认为戏剧是真正重要的，而在我写剧评的当年，评论家之中谁也没有像我那样给戏剧以高的评价；我认为它的重要，只有中古的教会可比，而比我写剧评那些年的伦敦的教会可就重要得多了。[23]

具体说来，戏剧应该是“思想的工厂，良心的提示者，社会品德的说明人，驱逐绝望和沉闷的武器，歌颂人类上进的庙堂”[24]。

因此，戏剧是宣传和说教的工具。肖认为所有伟大的艺术都是“载道”[25]的，至于戏剧，肖说：“我们需要一种公然宣传教义的戏剧”[26]。对于那些叫着“为艺术而艺术”的人，他这样回答：

> 伟大的艺术的产生从来不是为了艺术本身。……所有的伟大艺术家都与公众进行可怕的搏斗，因此常穷困潦倒，受尽欺凌，而且无不遭受诽谤与迫害，因为他们相信自己是使徒，他们所做的事用过去的话说是“行上帝之道”，用现在的话说则讲法就不那么堂皇了，其中最不致引起争论的讲法是“急公好义”。[27]

将“公众”易为“资产阶级的公众”，这段话是完全正确的。因此，题材必须是有社会意义的。他反对“结构谨严剧”不是从技巧的观点而是从“急公好义”的观点出发：斯桂勃、萨杜和他们在英国的模仿者之所以令人

不满，是因为他们的题材琐碎不足道，没有社会意义，与他们时代里的炽热的社会问题完全无关——一句话，他们的剧本没有内容。而易卜生之所以令肖拜服，正因为他有内容，他“有话要说”：

> 古时戏剧的产生，基因于两个欲望的结合：一个是跳舞的欲望，另一个是听故事的欲望。后来跳舞变成放言高论，故事转为剧中场面（situation）。易卜生开始写剧之时，戏剧家的艺术已经缩小为构想场面的本领了，并且一致认为场面越怪，剧本越好。易卜生的看法恰好相反。他认为场面越熟悉，剧本越有趣。我们的叔父不常谋杀我们的父亲，也不能合法地娶我们的母亲为妻；我们碰不上女巫；我们的国王一般不是被刺死的，刺死了也不是由刺客继位；在我们立债券借钱时，我们也不会答应以成磅的血肉去还债。凡莎士比亚没有能够做到的，易卜生都给了我们以满足。他不仅让我们看见自己，而且看见的是处于我们熟悉的场面中的自己。他的台上人物的遭遇就是我们自己的遭遇。结果之一是：他的戏剧对我们来说远比莎士比亚的重要。结果之二是：他的剧本能够毫不留情地刺痛我们，也能够使我们充满兴奋的希望——希望能从虚幻想象的束缚之下逃出来——此外又使我们能够预见到将来要过更紧张、更活跃的生活。[28]

有了熟悉的场面，却只是为了好“提出并富于启发地讨论对于观众有切身利害的行为与品格的问题”[29]。但又不是静态地抽象地讨论，因为那样不成其为戏剧，而是要通过冲突：

> 在新的剧本中，戏剧通过一些不安定的理想与另一些不安定的理想之间的冲突而产生，而不是通过庸俗的爱情、贪婪、

慷慨、怨恨、野心、误解、怪诞行为之类不提出任何道德问题的东西。[30]

这样的戏剧既然讨论与观众有切身利害的问题，也就要求观众热烈地参加——要求他们深入剧中的冲突，为此剧作者不惜与他们抬杠：

过去有一条规则是：决不可使观众弄错事情。但是新的一派剧作家却想出诡计，故意诱使观众做出十分不正确的判断，然后在下一幕里使他们不得不承认自己是错了——往往弄得他们十分难堪。[31]

要观众如此卷入剧情，为的是要他们思索问题，而不是仅仅到戏院里来寻找“娱乐”。这种主张是根据分析易卜生而来的，但也转过来对肖自己的创作提出了严格的要求。

这要求里就包括了对技巧的要求。题材的改变终必引起技巧的改变；也只有在明白了题材与技巧的一致性之后，我们来讨论技巧才会是有意义的事，而不致落入某些戏剧研究者那种讲究纯粹技巧的形式主义。

肖对于技巧的第一个重要意见，就是戏剧必须摆脱一般所谓“情节”。这与上面他反对怪诞的场面的主张是一致的。“情节一直是使严肃的戏剧——不，一切严肃的文学——倒霉的东西。”[32]

然而以什么来代替“情节”呢？从他对于易卜生的新技巧的评论里我们可以看出他的答案：

戏剧中这个（新的）技巧的因素是讨论。从前，在所谓结构谨严剧里，第一幕叙述剧情，第二幕供给场面，第三幕端出

> 真相。现在的程序则变成叙述、场面、讨论，而且靠讨论来考验剧本作家的能力。评论家们对此纷纷抗议，但是无效。他们宣称讨论不成戏剧，艺术不是说教，但剧作家和公众都完全不理睬他们。通过易卜生的《玩偶之家》，讨论已征服了欧洲，现在每个严肃的剧作家不仅将讨论看成他最大本领的考验，而且以讨论为剧本的趣味的真正中心。有时他甚至采取一切办法去事先向观众保证他的剧中将有这最新的改进之点。……如果戏剧不甘心于仅仅适应那种幼稚不堪的只愿听童话而不许有任何道德意义的要求，而想有一天超越它的话，这是必然的发展。[33]

不只是将讨论放在后面，而往往从头起就是讨论：

> 现在我们有一种剧本，其中包括了我自己的几部，以讨论始，以动作终；还有一些，则讨论从头到尾都贯穿在动作之中。在易卜生侵入英国的时候，舞台上已听不见讨论，妇女也不会写剧；但不过二十年，妇女写剧已比男人高明，她们的剧本从头到尾都是热烈的辩论，其中的动作只是一个等待辩论出结果的问题。如果这问题不能引起兴趣，或是陈腐的，或处理不当，或显然是假造的，那么剧本也就是坏的；如果问题重要、新鲜、富于说服力，或至少叫人感到不安，则剧本就是好的。不管怎样，一个其中没有议论、没有问题的剧本已经算不了严肃的戏剧创作。[34]

这里所谈的就是问题剧，但不是任何问题都可以作为题材的，必须是“重要、新鲜、富于说服力，或至少叫人感到不安”的问题。对于那些说“易卜生以后的剧本算不了剧本，它们的技巧也不是技巧，因为与亚

里斯多德所说的不同”的评论家们，肖反驳道：

> 这个新技巧只在现代舞台上一处才是新的。自从创造了语言之后，它就一直为教士和演讲者所利用。它是一种打动人的良心的技巧，剧作家只要有能力用它，没有不用它的。修辞、嘲讽、议论、颠倒矛盾之言、警句、含有深意的譬喻，以及将杂乱无章的事实归纳为有秩序的和可理解的场面等等的技巧——这些是戏剧里最老也最新的本领；而你们的情节结构和给观众以心理准备的艺术却只是舞台上耍小聪明的手法和因为道德上空洞贫乏而采取的权宜之计，不是戏剧天才的武器。在易卜生的戏院里，我们不是被多方迎合的观众在以别出心裁的娱乐节目排遣闲空的时间；我们倒是“做了亏心事的罪人在触景生情”[35]。消遣的技巧在这里正像在审判谋杀案时一样地不适用。[36]

这是在1913年写的，这时肖伯纳替易卜生打的仗已经得到胜利，而他自己也已写了大小30个剧本，成为英国现代戏剧里最重要的代表了。肖受过易卜生的影响，但也受过别的人如契诃夫的影响[37]。但是他的剧本主要是他自己的。因此，下面这段话与其说是总结易卜生的特点，不如说是说明易卜生以后的欧洲新戏剧，最主要的是肖自己的戏剧：

> 可见易卜生本人及他以后的剧本在技巧上的创新之点是：第一，运用了讨论，并将讨论扩大，于是剧中的动作完全为其所遮盖与贯穿，最后并为其所吞并，而剧本与讨论乃变为一体；第二，由于使观众变成剧中人物，并以他们生活中的情事作为剧中的情事，过去为了使他们对于不真实的人物和不可能的情事发生兴趣而不得不用的一些旧的舞台手法，至此乃全部

废弃，而代之以审问与辩论的技巧，如反唇相稽，揭穿真相，透过幻想以求真理之类，并且无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧。[38]

五

以上我们从肖本人著作里看出了他对于戏剧的理论。主要的论点可以归纳为：戏剧是教育与宣传的工具，它的目的不是供人娱乐，而是鞭挞社会，因此它的题材必须是现实人生，作家在处理题材时要表示出新的思想、道德，亦即要阐明它的社会意义；这样的戏剧要包含思想上的冲突，它在技巧上的特点是讨论，在演出过程中要求观众全神贯注地“参加”到戏剧中来。

现在我们要看肖本人的戏剧创作在多大程度上体现了上述理论。

在这样做的时候，我们要多加注意的不是他初期的剧本，而是《伤心之家》以后的一些剧本。这不是因为初期的剧本不重要——谁也不能说《华伦夫人的职业》、《康蒂妲》、《凯撒和克莉奥佩屈拉》、《人与超人》、《巴巴娜少校》等剧本不是现代戏剧里光辉的创作——而是因为他在写作这些剧本中所得的经验已经总结在上述理论之中；事实上，正因为他写了这些剧本，才使他能在1913年对以易卜生为代表的新戏剧作了那样精辟的——而且比起肖的一般论著文字来是那样严肃而不带任何揶揄口吻的阐释。这个理论之有说服力正是由于它所根据的是剧本写作的实践。然而在1913年以后，从《伤心之家》起，我们看见了另外一些剧本，不论在题材和技巧上，都有了一些不同：它们一方面证实了上述理论，一方面又可以说是发展了它。

事实上，这发展是必然的。肖的戏剧是与时代息息相关的，而1913年之后，世界大战发生了，1917年俄国十月革命产生了世界上第一个社会主义国家，1929年起资本主义世界被卷入空前未有的经济危机，肖只有一个叫他兴奋的经验：1931年他访问了苏联。然而接着在欧洲出现了法西斯主义，然后是第二次世界大战。在这过程里，肖眼看自己昔日费边社的朋友如麦克唐纳之类变成工党的领袖与英国政府的首相，而且连社会主义的假面具也揭下了，干脆公开变成资产阶级的代理人；他又眼看费边主义本身在工党当政之后，尤其在第二次世界大战之后，英国人民迫切要求改革的年月里，显出无济于事，就在他死前二年我们还听见他说：

> 我们的工党领导人物的言论已经到了这样一个地步，使每一个有主见的社会主义者都不能赞成，甚至使他们不能再继续留在工党之内。[39]

他反对原子弹，反对朝鲜战争，而在1950年8月6日几乎是最后一次与记者的谈话中，他说：

> 当然我是一个共产主义者。反共战争是愚蠢的，没头脑的胡闹。……未来属于那个将共产主义建设得最快最彻底的国家。[40]

是的，他也说过一些叫人不解的话，如曾经在将墨索里尼与英美议会政治相比的时候说过前者的好话。[41]但是他对法西斯主义的性质是清楚的：

> 我们只消将俄国自1929年世界经济萧条以来的发展与法西斯主义在两倍时间内所作的最大努力相比，就可以看出法西斯

主义有着资本主义一切的缺点和坏处；它不能拯救文化，正同它不能拯救而只能毁坏一切以前的文化一样。[42]

因此，他断言：

在法西斯主义身上寻不着救药，在共产主义身上则寻得着，而法西斯主义却要教人憎恨共产主义。[43]

肖的个别的玩笑，肖的偶然的失言，只是表示他的发展的道路是曲折的，但是他总的方向从来没有变过，那就是朝着他所了解为社会主义的社会前进。如果我们将他的政治言行与英美许多其他文人相比——他们的经历往往是，从年青时代冲动性的“过激”经过中年的妥协到老年的反动——那么我们就知道肖在资本主义世界里是怎样难得的一个人物了。

这样的时代，这样的个人经历在他1913年以后所写的戏剧上留下了显然的痕迹。

他的理论着重戏剧题材的积极性。我们首先来看他在题材上的发展。较早的剧作中，《鳏夫的房产》谈的是贫民窟做房东的人的财富来源问题，《华伦夫人的职业》揭开了资产阶级社会里的娼妓问题的经济基础，《巴巴娜少校》更加深刻地处理了所谓“肮脏的金钱”，亦即在资本主义社会内最大的统治者是资本家的问题。这些都是尖锐地接触到社会问题的剧本，而且在这些剧本里，肖的政治经济学的研究，其中最重要的是他对于马克思《资本论》的研究，起了良好的作用。[44]可惜的是这些研究还不够深刻，每当戏剧的真正冲突要出现的时候，作者的费边主义就使他妥协起来。在这些题材之外，肖又反对了虚假的英雄主义（《武器与人》、《风云人物》、《凯撒和克莉奥佩屈拉》），提出了资产阶级社会中的家庭与爱情问题（《康蒂妲》），讨论了爱尔兰民族

问题（《英国佬的另一个岛》）。在这个阶段里，肖还写了《人与超人》，这里有戏剧艺术上的大胆创新（第三幕地狱里的一景），但也有“生命力”（The Life Force）的哲学。这些剧本，都有它们的优点，很多是观众所喜欢的，但是同时我们也看出它们比较含蓄，不像初期的一些剧本那样锋芒毕露了。

但是《伤心之家》（1913—1916）却是另外一种剧本的开端。首先，它所接触的问题不是个别的社会现象，而是整个资产阶级社会。这里有着资产阶级人物的各种类型：资本家，小偷，寄生虫似的时髦男女，一个因为贫穷而不得不与金钱结婚的年青女人，以及一个像是冷眼旁观、实则愤世嫉俗的老船长。这是一个奇异的剧本，一方面弥漫着诗意（这是肖向契诃夫学习的结果），一方面整个空气中有一种幻灭与悲观的沉重之感。在这“伤心之家”下面埋藏着火药——这一个富有象征意义的譬喻在《巴巴娜少校》里就已出现过，而在这里却变成主要情节的一部分，因为那里军火商人的火药只是背景里的一个警告，而这里老船长的火药却在剧末的空袭中跟着爆炸了，毁灭了资本家和小偷。

自此以后肖伯纳的剧本中阴郁的空气浓厚起来。虽然他的对白还是那样明快机智，他的讽刺还是那样入木三分，但是原先以为很快就可以使社会进步的自信心减弱了。作为一个费边主义者，肖还不能立刻就接受十月革命的武装斗争的教训。他还要寻找别的出路。

他采取了奇怪的寻找方式。在《回到麦修色拉》（1921）里肖成为孙悟空似的万能人物，一个跟斗从亚当和夏娃的远古打到三万年以后的将来。剧本分成五个部分，其中神秘主义与反达尔文的创造进化论杂陈，算是肖在找寻出路中上天入地时所见的幻象。但是长生毕竟是一个不现实的答案，时空观念的玩弄也不能造成现实主义的戏剧。这说明肖由于缺乏科学的社会主义，终于只达到反科学的判断。这也是他创作路

程不是平直无阻的一个证据。

接着而来的《圣女贞德》（1923）则是肖的胜利。他的戏剧创作的精力仍然饱满，他仍然要寻找有意义的题材——在这一剧本里，他要通过贞德的事迹去说明两件大事在历史上的意义，即新教主义与民族主义的兴起。这两股力量集中在贞德身上，使她变成当时进步势力的代表。这一切都用生动的艺术形象表现出来，情节的发展也充满了戏剧性，没有枯燥或做作的地方。我们并且看见了整个剧本有与它的题材相称的形式，在结构上有着一种类似古代仪式似的平衡与整齐，绝少不相干的玩笑，表现了作者在处理材料上的自我纪律。但是同作者一样，贞德是一个孤独的圣人，虽然她说要同人民在一起，实际上并未做到。这一点“孤独”之感变成了神秘的宗教感情，减弱了这个伟大剧本的社会意义。

《圣女贞德》之后有一较长的停顿。五年之后，即1929年，才出现了下一个剧本：《苹果车》。

在《苹果车》与以后几个剧本里——《真相不说为妙》（1932）、《搁浅》（1933）、《日内瓦》（1938）——我们看到了一个新的现象——作家的注意力转到两个问题：资本主义文化的毁灭，这是《伤心之家》的题材的继续；这个文化的毁灭最尖锐地表现在资产阶级“民主政治”的破产上，这是第二个题目，亦是肖本人用力所在，《苹果车》、《搁浅》、《日内瓦》都以它为主题。

肖还是没有寻到出路，但是从1929年起，由于资本主义世界空前的经济萧条，由于他在1931年亲眼看见了苏联的新社会，他对于现实更加注意了。这个阶段的剧本很多是时事剧，几乎是“活报”。我们所看到的已经不是一般的有现实意义的情节与人物，而是当代国会、政府、国际

联盟、海牙国际法庭、法西斯主义等资产阶级的政治制度以及当代人物的隐射，如出现在《苹果车》里的麦克唐纳，出现在《日内瓦》里的墨索里尼、希特勒和法朗哥。在《搁浅》里，舞台上响起了失业工人的怒吼，而一墙之隔，戏院外阴暗的街道上就充满了真正的失业的群众。最大的主题依然是资产阶级民主政治的破产，不过作者的理解加深了。在说明《苹果车》的主题的时候，肖说：

> 再说，冲突并不真在国王与民主政治之间，而在这二者与富人政治之间。富人们先以民主政治为借口公开用暴力摧毁了王权，现在又收买和吞没了民主政治。说话的是钱，印书出报的是钱，在无线电台广播的是钱，统治着国家的是钱；而国王们和工党领袖们同样地必须听命于钱，而且最为矛盾、叫人目瞪口呆的是：他们还必须出钱去维持富人们所办的企业，保证他们的利润！富人们已经不再用钱去收买民主政治了，而是分文不给，欺骗了事。彻头彻尾的社会主义者一做部长，就落在“破损”有限公司的魔爪里，同那公司公开雇用的走狗政客一样地毫无办法：从他们获得所谓政权的时候起——他们用政权两字却不知其中所含的讽刺，因为政权的意义只是替富人辛苦办事——他们就不敢再谈任何部门工业的国有化了，只要那工业部门对于富人们还有一分利润，或者只要政府给点补助就可以为富人生出利润，那就不管它对社会多么重要，也绝不会收归国有了。[45]

深刻的判断，精明的预言！麦克唐纳的工党政府固然是一个丑剧，1945年以后的艾德礼工党政府又何尝不然，它高谈国有化，而国有化仍然保证资产阶级的利润。

肖对于右翼工党头子的幻灭感越来越深是这时期剧本的特点之一。在他从苏联回来后所写的《搁浅》（1933）里，我们听见过去费边社的积极分子通过剧中人物这样地评论麦克唐纳之类的公开变节的分子：

> 内阁里充满了原来是激烈万分的社会主义者，然而除了他们像贵族一样进出于白金汉宫之门外，又产生了什么变化呢？[46]

这样，我们看见了一种发展：在初期剧本里肖着眼于伦敦一市区的贫民窟和妓院，现在他的眼界扩大到全英国和整个西欧的政治组织。房东的剥削和娼妓现象只是资本主义社会罪恶的几个例子，资产阶级的国家则集中了资本主义的矛盾；前者的影响是局部的，后者是全面的。肖所经历的进程是从经济问题到政治问题，从一般地反映现实到尖锐地揭露当代生活里重大事件的真相。虽然他还写了许多别样题材的剧本，但是这一个进程是明显可以看得出来的。

这是题材上的发展。技巧上的又怎样？人们会说：戏剧毕竟不是政论，他的戏剧技巧怎样相应地发展呢？事实上，绝大多数批评家正是不喜欢肖在《苹果车》以后所写的剧本的。[47]

谈到肖的技巧，首先第一点是他将观众当作成年人看待，因此不屑于多用旧式的舞台手法。不是他不能用；《魔鬼的门徒》（1897）一剧里就应有尽有：律师读死者遗嘱、孤儿寻到保护者、有夫之妇爱上浪子、兵士捕人、军法审判、刑场相见、最后赦免等等。但对于一个要迅速进入中心剧情的现实主义作家，这些手法只是一种人为的累赘。中心剧情应是冲突，“没有冲突，没有戏剧”[48]。为了表现冲突，肖巧妙地安排各个场面，使场面与场面对照或衬托，使不同的角色聚在一堂，展开各种观点与思想之间的斗智与比武，而使这一切活跃在台上的是讨论。

不只是侃侃而谈，而是以讨论来丰富与推进剧情。这样，对话在肖的戏剧中担负着比别人戏剧里艰巨得多的任务，而对话正是肖最强的地方。他运用了“演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧”，语言是精练、锋利的，句子是有弹力、伸缩自如的，每一个剧本都充满了矛盾之论、颠倒之言，充满了警句，然而与写《温德米尔夫人的扇子》的王尔德却又不同，因为他不是为写警句而写警句，而是以他的风格去更生动地体现内容：他的故作矛盾与颠倒的语言同戏中场面和人物的对照与比较是一致的，而这些矛盾与颠倒在最后的意义上正是资本主义社会的本质——劳动人民创造财富，而财富为寄生虫的资产阶级所占有。肖的戏剧讽刺就是社会讽刺。

他的对话还有一个特别的地方，就是韵律上的动人。一般的戏剧对话往往只能做到表达剧情，越是现实的场面，越难出色。肖则有本领将思想上的大胆、论点上的新奇、说话上的强调与语言韵律上的音乐性[49]混合起来，构成他独有的风格。而且这风格绝不是“文章”，而是完全适合舞台的要求的。演过肖剧的演员一般都觉得他的对话最易上口，最易背诵，而导演们则觉得他的舞台说明最为详尽清楚，在舞台布置与人物位置等等上他们是不能易一词的。肖的风格增加了他的戏剧性，无怪乎第一次去看他的戏的人往往抱着嘲笑的心思而去，却怀着欣赏和感谢的心情而回。

有一些批评家常以肖只有智慧的头脑而没有火热的心肠来指摘他。这是没有根据的。还有比参加社会改革运动的人具有更火热的心肠的么？只不过由于肖讨厌那种故作悲天悯人姿态的人——在当时英国是随处可见的，往往连资本家也如此——才使他比较地着重理智上的说服。但他并没有排斥感情的成分。他的对话不只是说理的工具，而也是感动的手段，“除非讨论能在叫人理解之外，也能同时叫人感动，那它在舞

台上是没有用处的——除非你能使它变得滑稽”。这是肖自己的说明。[50]而在这使人感动的工作里，他的机智和韵律是起了很大作用的。肖好像是最为散文化的作家，然而他的风格里有诗和音乐的成分。

有冲突、有场面、有卓越的讨论，再加上必要的使情节连贯起来的少量舞台手法：这样的戏剧不是戏剧是什么？难道台上一定要有开枪杀人或时髦仕女的色情表演才是戏剧么？说肖的戏剧只是“戏剧化了的政论”只不过反映了说话者本人对于戏剧的看法与趣味罢了。

在肖的后期剧本里继续可以看见上述特点，但是讨论加强了。在《日内瓦》的冗长的第四幕里，我们听见不断的讨论；虽然场面很有趣——墨索里尼、希特勒与法朗哥在海牙国际法庭出庭受审——对话也有着肖一贯的机智和讽刺，但是我们不免有厌腻的时候。可是《苹果车》里的讨论却始终吸住我们的注意力：国王与内阁之间斗争的紧张是通过长长的讨论表现出来的，讨论使戏剧性提高了。

《苹果车》以后的剧本的另一个特点是：幻想成分的增加。自然，以前的《回到麦修色拉》整个儿都是幻想，现在我们却看见了以最现实的题材——即前面所说的时事题材——与十分奇幻的想象成分糅在一起的情况：《苹果车》上演在1929年，但它的故事却发生在1926年以后；《日内瓦》里法西斯头子在海牙法庭受审；《搁浅》里面的首相要去领导失业工人推翻现在以他自己为首的政府——在当时都可以说是“异想天开”。这一类剧本肖自己取了一个名字：“政治幻想剧”。他是有意如此的，好像这样才使戏剧不至于变成报纸。在政治幻想剧以外的剧本里，想象的奇幻同样地成为特色：在《真相不说为妙》里，一个英国阔小姐假扮土著仆人，而原来服侍她的看护却成为伯爵夫人而倒受她服侍；《愚人》（1934）一剧的世界更是奇幻，在“不经意之岛”上，一群

人凭优生学的原则实行杂交，生下外貌极美而没有道德观念的男女。我们甚至看见了新的角色：《真相不说为妙》一开幕，我们看见病床旁坐了一个似人非人的角色，原来是病菌的化身；他牢骚满腹，说是病是病人传给他，而不是他传给病人的；他与医生对辩，而在别的角色进行谈话的时候，他在旁冷言冷语地加以评论。

这些是作者在戏剧艺术上大胆的创新，表示一直到最后肖的头脑都是活跃的。在他适当地运用了幻想成分的时候，他是成功的。《苹果车》里有巧妙的场面的颠倒：一开始，首相对国王提出最后通牒，要他以后听命内阁；等到国王愿意退位去参加国会竞选来同他们周旋的时候，首相却收回最后通牒了；而剧本中虽然人物众多，最大的主角却是未出场的垄断资本——“破损”有限公司。这里幻想成分增加了戏剧性，而且使观众更深刻地了解剧本所表达的现实。

但并不都是如此。往往作者想象得太奇幻了，而且所幻想的东西并没有真正的重要性，如《愚人》便是这样的一个例子。

也有时候是作者的想象力不能一气贯穿。《在贤君查理士的盛世里》（1939）有一个出色的第一幕，其中肖施展了他向来的本领，将大科学家牛顿、奎克教派领袖福克斯、画家耐勒、国王查理士、查理士的三个情妇，其中包括有名的女演员格文（Nell Gwynn），一齐放在牛顿的书房之内，侃侃而谈。他遨游在历史的长河之上，兴趣无穷。但是第二幕却是极短的查理士与王后的平时生活的一景，而且就那样草草地结束了整个剧本，令我们感到失望。

这种失望的感觉不仅限于某几个剧本。我们将肖的各个剧本看过，承认了他的所提出的问题的重要性，佩服了他深入的见解，欣赏了他的技巧，赞美了他的对话，但在最后，我们总有些茫然，有些不足之感。

同前期的作品相比，作者在题材上越来越倾向于当代政治事件，在技巧方面创造了政治幻想剧，但是他的前期剧本里所有的一个缺点依然存在：问题虽提得十分尖锐，但在幕布降下的时候，并未得到真正的解决。

问题不在幻想成分。伟大的讽刺文学一般都需要幻想：肖的爱尔兰的前辈作家斯威夫特想象了许多绝不可能发生的场面，却在《格列佛游记》内写下了对18世纪英国统治阶级最尖锐的讽刺。肖写的《回到麦修色拉》和《愚人》却是失败的。我们虽然看出了肖在题材上从一般社会问题走到当代政治问题，却并不认为伟大的戏剧只能处理这些问题。幻想成分是完全有它的地位的。

问题在乎肖对于所处理的题材怎样认识。由于他初期的社会主义活动，由于“马克思使他变成一个人”，他是可以看出他的题材所包含的实质问题的；但是由于他不相信群众[51]而过分夸大个人智慧的作用，由于他不赞成革命而主张和平“渗透”——一句话，由于他的费边主义，他虽看过了苏联社会，而还是不愿接受显然的结论。另一方面，如我们在从《苹果车》以后的剧本里所见，他对于费边主义也早已产生了幻灭感。剩下来的，便只有否定的心情。从《伤心之家》开始的幻灭感到了《真相不说为妙》的最后一幕，就变成一个牧师兼强盗的人的绝望的独白：

> “……但是叫我怎样忍受这可怕的新的赤裸状态呢？这是灵魂上的赤裸；人们一直以虚幻的美丽的理想掩盖着灵魂，这样彼此才看不出真相，才能够相处。战争的电石火光却在这些天仙般的外衣上烧了大洞，就像在大教堂的屋顶上炸开天窗，将山坡轰得遍体鳞伤一样。我们的灵魂于是褴褛不堪了；年轻

人正在衣服的破洞口偷看，看到了几眼藏在里面的现实。……战争像是一个火热的温室，我们像是一批晚春的花朵，在一个漫长的可怕的冬天之后突然在一夜之间盛开了。带来了什么后果？就只这个：我们的宗教，我们的政治制度，我们自己的心智和品格的坚强性都对我们毫无用处了，我们的成长超过了它们。在所有我们的信念里奇怪地插进了一个致命的字：

不！……”

永远是说话，说话！在最后的舞台说明中，肖也提到：“作者本人虽是一个以制造说话为业的人，却并不相信世界可以仅用说话来拯救。”但是不用说话用什么别的东西呢？照例，一问到正面方案，在揭露旧世界时是无比勇猛的作者就不够有力了。

他对于题材本质认识的不足构成了他的艺术上的缺陷。

六

从后期作品看起来，肖的戏剧理论中还可以加上一个他自己没有明白说出来的部分，需要我们来补充。

第一是题材的范围应该扩大：剧作家不仅应该处理家庭、社会等问题，还应该处理当代的重大事件，例如政治事件。

第二，写实际问题，不应该是将活人活事如实放在台上，而要加上想象的成分，使问题的实质得以尖锐地表现出来。

第三，讨论是主要的技巧，然而如肖本身创作所显示，剧本中幕与幕之间、场面与场面之间、人物与人物之间应该有平衡与对照，整个剧

本结构的重要性并不因为反对“结构谨严剧”而可以忽视。

如果加上了这个“未写的部分”，肖的戏剧理论应该获得怎样的评价呢？

这理论有重大的功绩：确立了戏剧艺术要为社会改革服务的原则；确立了艺术必须反映现实生活而不是制造白日梦的原则；确立了内容与形式一致的原则。

要突破资产阶级对于戏剧所加的控制，要使戏剧从无聊的消遣变成宣传新思想、新道德的工具，在肖当时的情况之下，不可能想象他去写“结构谨严剧”；他所写的剧本是在他所处的时代里唯一值得写的一种。

而且它们不是“戏剧化了的政论”而是戏剧：肖写下了许多为观众所爱好的卓越剧本，后来又创造了“政治幻想剧”的新形式，对于戏剧艺术有巨大的贡献。主要由于他的创作活动，20世纪的英国戏剧成为世界文学上重要力量之一。

然而以肖的创作实践来检查这个理论的时候，我们又发现了它的缺点。

第一，作为戏剧中心内容的冲突只是“一些不安定的理想与另一些不安定的理想之间的冲突”[52]。这样说是不够确切的；泛言新思想、新道德，也不够科学。必须更清楚地将冲突与社会生活中的主要矛盾结合起来——在资产阶级社会就是资产阶级与工人阶级的矛盾。肖不是不知道有这个矛盾的存在，但是他的处理不能令人满意。

第二，不论在戏剧理论和实际创作里肖一直着眼于资产阶级的观

众。因为这样，他的剧本的教育与宣传的作用也就大部落空了。

到戏院来看他的剧本的依然主要是来寻找娱乐的资产阶级人士。面对这样的观众，肖有时在剧中加上了一些不必要的逗趣的情节[53]，有时将矛盾的议论和怪诞的警句推到极点，而在所有的剧本之中，肖因反对感情用事而连革命的感情也加以压低，总要竭力平心静气地介绍各方面的观点，以致使人有时不知其真意所在，甚至引起误解（如《苹果车》之例），结果他又要写长序来说明。这些长序是极好的文章，但它们不一定与剧本本身有关，往往是剧本的继续，像是作者在剧本中言有未尽，还须叮咛嘱咐一番，而其对象仍然是资产阶级的“成熟的有教养的人们”[54]。

这样，虽然他是现实主义的大师，却只写出了对旧世界的痛恨，而没有能够完全写出人民对于新世界的希望，或指出依靠什么力量来实现这个希望。

是什么东西使得这样卓越的一位作家在最后总要给人不足之感呢？这是一个复杂的问题，但是我们有理由这样回答：主要是他的费边主义。他的思想里有许多因素，他接受过许多别人的影响：马克思、易卜生、契诃夫之外，还有尼采、叔本华、拉马克、勃特勒等等，但是使他从威廉·莫里斯的战友变为“煤气与自来水”的社会主义的信奉者的却是费边主义，而费边主义不仅影响了他，而且影响了英国工人运动，却是英国的具体历史条件造成的。“肖的孤立是英国工人运动历史的一部分”[55]。

人们会说：一个作家总是有缺点的。不错，但是肖的缺点之所以特别使人惋惜，却正因为他是那样伟大。

因为我们还必须分别清楚：同样是旧世界的掘墓人，肖是掘得比较深的。在这一方面，他的同代人中，威尔斯等都不能同他相比；肖的晚辈之中，也很少像他这样坚决的人，至于现代派的文人，那一般是反对他的，不过由于他影响巨大，辩才无碍，他们一般不敢正面攻击，而采取了懦弱的打冷枪的战术。[56]这是因为肖一直反对标榜所谓“西方文明”，他的晚年的剧本更是清楚地表示了他对于资本主义世界的文化的弃绝。他屹立在那些矮子和小人之间，孤独而又不孤独。孤独的是他始终未与英国的工人阶级真正结合，不孤独的是他在别的地方寻到了了解他的读者与观众。高尔基称他为“欧洲最大胆的思想家之一”[57]，瞿秋白称他为“世界的和中国的被压迫民众的忠实朋友”[58]，而鲁迅，更是怀着同是斗士的战友情谊这样地称赞他：

> 他们（易卜生和肖伯纳）的看客，是绅士淑女们居多。绅士淑女们是顶爱面子的人种。易卜生虽然使他们登场，虽然也揭发一点隐蔽，但并不加上结论，却从容的说道“想一想吧，这到底是些什么呢？”绅士淑女们的尊严，确也有一些动摇了，但究竟还留着摇摇摆摆的退走，回家去想的余裕，也就保存了面子。至于回家之后，想了也未，想得怎样，那就不成什么问题，所以他被绍介进中国来四平八稳，反对的比赞成的少。萧可不这样了，他使他们登场，撕掉了假面具，阔衣装，终于拉住耳朵，指给大家道：“看哪，这是蛆虫！”连磋商的工夫，掩饰的法子也不给人有一点。这时候，能笑的就只有并无他所指的病痛的下等人了。在这一点上肖是和下等人相近的，而也就和上等人相远。[59]

肖的戏剧理论就是这样一种“撕掉假面具”的戏剧的理论，因此不仅仅是一个戏剧理论，而也同时是一个对人生、对社会的理论——一切艺术理

论都是这样的，但只有伟大的现实主义者如肖伯纳者才那样明显而自觉地将两者联系起来。

1956年

---

[1]恩格斯1884年1月18日致奥·倍倍尔信，引自《马克思恩格斯全集》，第36卷，北京，1974年，第90页。

[2]恩格斯1883年8月30日致奥·倍倍尔信，引自上书，第59页。

[3]恩格斯：《〈英国工人阶级状况〉德文第二版（1892）序言》，引自《马克思恩格斯全集》，第22卷，北京，1965年，第380—381页。

[4]亨特生：《肖伯纳：花花公子与先知》（Archibald Henderson, Bernard Shaw: Playboy and Prophet, New York & London, 1932），第155页。

[5]转引自卢宾斯坦：《英国文学中的伟大传统》（Annette T. Rubinstein, The Great Tradition in English Literature, New York, 1953），第920页。

[6]《人与超人》前言。

[7]《白里欧的三个剧本》序（Bernard Shaw, Preface to Three Plays by Brieux, New York, 1914）。他主要是针对法国派的戏剧说的，然而也代表了他对一切颓废艺术的看法。

[8]《作者歉言》，引自亨尼科编：《肖伯纳戏剧论文集》

（Bernard Shaw, “The Author's Apology,” Dramatic Opinions and Essays, ed. J. Huneker, New York, 1906），第1卷，第xxiii页。

[9]见肖写在《华伦夫人的职业》之前的序言，在同一序言里，肖叙述了两个色情戏的情节，而它们是检查官准许上演的。

[10]例如易卜生的《群鬼》在1891年3月13日上演，受到了伦敦各报一致的猛烈攻击，其措词的狂暴与粗野是前所少见的。这些评论肖摘要引在《易卜生主义精华》中（《主要论文集》，第14—15、70—72页）。

[11]亨尼科编：《肖伯纳戏剧论文集》，第1卷，第xxi页。

[12]亨尼科编：《肖伯纳戏剧论文集》，第1卷，第xxi页。

[13]亨尼科编：《肖伯纳戏剧论文集》，第1卷，第xxii页。

[14]肖本人用过这字样。见《白里欧的三个剧本》序，第xxi页。

[15]肖本人用过这字样。见《白里欧的三个剧本》序，第xx页。

[16]见《白里欧的三个剧本》序，第xxii—xxiii页。

[17]《可钦的巴什维尔》序，引自《序言合集》，第741页。

[18]肖对于欧文主演的哈姆雷特的批评是：“他做了一件极为难做的有名事情，即演哈姆雷特一剧而删去了哈姆雷特一角，也删去了所有其他角色，而代之以亨利·欧文这一叫人心醉的人物。……”见肖写在他与名女演员爱伦·台莱的《通讯集》（Ellen Terry and Bernard

Shaw, A Correspondence, London, 1930）前面的序言（《序言合集》，第755页）。

[19]前引亨尼科所编书，第2卷，第52页。但在下一页，肖接着说到莎士比亚的长处。而且我们不要忘了肖曾赞美莎翁《特洛伊罗斯与克瑞西达》一剧，引起了后来别人对此剧的注意。

[20]《为清教徒写的戏剧集》序，引自《序言合集》，第719页。

[21]《为清教徒写的戏剧集》序，引自《序言合集》，第719—720页。

[22]关于这一点，肖在1931年写的剧评选集《九十年代的戏剧》的后记里有所说明。

[23]亨尼科所编书，第一卷，第xxii—xxiii页。

[24]亨尼科所编书，第一卷，第xxii—xxiii页。

[25]《匹克梅梁》序。

[26]《易卜生主义精华》，第238页。

[27]《白里欧的三个剧本》序，第xx页。

[28]《易卜生主义精华》，第230—231页。所举情节分属于莎士比亚的《哈姆雷特》、《麦克白》、《威尼斯商人》三剧。

[29]《易卜生主义精华》，第219页。

[30]《易卜生主义精华》，第221页。

[31]《易卜生主义精华》，第232页。

[32]这句话是在1945年写的，足以看出肖一生对“情节”的深恶痛绝。见《重编〈辛白林〉》前言。

[33]《易卜生主义精华》，第213—214页。

[34]《易卜生主义精华》，第221页。

[35]语出莎士比亚《哈姆雷特》，第2幕，第2场，第628行。

[36]《易卜生主义精华》，第232页。

[37]《易卜生主义精华》，第227页。他认为契诃夫在某些方面是比易卜生更好的现实主义者，因为易卜生还不得不向传统低头，在台上使他的角色带点勉强地自杀或杀人，而契诃夫则不故意制造死亡。

[38]《易卜生主义精华》，第233—234页。

[39]伦敦《每日先驱报》1948年5月13日。

[40]《雷诺新闻》1950年8月6日。

[41]他对墨索里尼与希特勒的意见，主要见《百万女富翁》（1936）前的序言。

[42]美国《小说》（Story）杂志1937年10月号。

[43]美国《小说》（Story）杂志1937年10月号。

[44]肖自己告诉过他的正式传记作者：“在我所有的剧本里我的经

济学研究起了重要的作用，就像解剖学的知识对于米开朗琪罗的油画一样地重要。”见前引亨特生书，第7页，又参阅第463页。

[45]《苹果车》序。

[46]《捆浅》，第一幕。

[47]一个例外是班特莱。参阅其所著《作为思想家的剧作家》（1946），第151页。这书论肖的章节是好的，虽然其最后的结论，即肖的哲学与威廉·詹姆士的实证主义相近，未必是多数研究者所能同意的。

[48]《快意的戏剧集》序。

[49]大科学家爱因斯坦曾说肖剧本中的每个字像莫扎特交响曲中的每个音符一样。肖自己也说他的思想中有莫扎特和米开朗琪罗的成分。见前引亨特生书，第31页。

[50]前引亨特生书，第599页。

[51]肖的剧本里的工人阶级的形象总是令人不愉快的：粗暴打人的酒徒，坐待救济的可怜虫，只想同公爵夫人握手的“体面”工人（以上都可在《巴巴娜少校》里看到），还有就是黄色工会领袖。在《捆浅》里，虽然失业工人扔石子打破了政府衙门的玻璃窗，然而一遇警察干涉，就四散而逃。实际上，肖本人是知道多次大罢工中工人阶级的英勇气概的，只因为他不相信他们的力量，因此就将他们写成这般模样。拿他同旭恩·奥凯西相比，就明显地看出肖对工人是缺乏信心的。

[52]《易卜生主义精华》，第221页。

[53]肖常常故意加入开玩笑的成分，认为“所有十分严肃的革命主张都是以很大的玩笑开始的，要不是这样，第一个提出它们来的人早就给私刑处死了”（《易卜生主义精华》，第198页）。

[54]他认为应该吸引这样的观众来看新派戏剧。见《易卜生主义精华》，引自《主要论文集》，第137页。

[55]韦斯特：《肖伯纳，一个落在费边派人中间的好人》（Alick West, George Bernard Shaw: A Good Man Fallen Among Fabians, 1950），第169页。

[56]例如艾略特（T. S. Eliot）说肖是“一个从青春发动期起就已不再成长的艺术家”（《标准》杂志1926年1月号）。又如霍金斯（A. Desmond Hawkins）骂肖“将易卜生当作私生子来维持他自己的感情上的野蛮主义……”（《标准》杂志1934年10月号）。但都是附带谈到，有时只是俏皮话一句带过。

[57]转引自莫罗淑夫纪念肖伯纳文，原载苏联《文学报》1950年11月4日，中译见《世界知识》第22卷第21期。

[58]《萧伯纳并非西洋唐伯虎》，引自《瞿秋白文集》，第2卷，1953年，第405页。

[59]鲁迅：《论语一年——借此又谈萧伯纳》（1933），《全集》，第5卷，第165页。鲁迅先生在《伪自由书》（1931）之《颂萧》（《全集》，第4卷，第448—449页）一文谈到他喜欢肖。除上引文外，还有《南腔北调集》内几篇文谈到肖，见《全集》，第5卷，第86—88、89—94、95—98、147—149页。

旭恩·奥凯西的戏剧

一

旭恩·奥凯西（Seán O'Casey）的作品所引起的，不是强烈的爱好，便是强烈的反对。对于他，没有人能够采取模棱两可的态度。在他的故乡都伯林，在伦敦和纽约，他的剧本成为一些有势力的批评家口诛笔伐的对象，其中咒骂得最凶的是爱尔兰的天主教教士；在美国波士顿他的剧本《铁门之内》（*Within the Gates*）遭到禁演；在它之前的剧本《银杯》（*The Silver Tassie*）为诗人叶芝所主持的都伯林的阿贝戏院拒演，引起奥凯西与叶芝之间有名的笔战。就在第二次世界大战以后，这个富于刺激性的《银杯》仍然到处碰壁：在维也纳遭到抗议，在西柏林则几乎引起骚乱。他最近的一个剧本《主教的焰火》（*The Bishop's Bonfire*）在1955年2月28日在都伯林的逸乐戏院上演，座位抢购一空，伦敦和纽约的戏剧评论家们星夜赶来，然而第二天《爱尔兰报》（*The Irish Press*）却说剧本是“凄惨的失望”[1]。明明演出是一个巨大的成功，一个以奥堂诺尔为笔名的爱尔兰评论家却在伦敦刊物《新政治家》上同样地宣告剧本为一件“凄惨的事情”[2]。

另一方面，奥凯西又有无数的赞美者——不是客气地轻轻鼓掌的绅士淑女，而是将心都掏出来交给他的热烈的崇拜者。这当中有肖伯纳。肖伯纳与奥凯西的友谊是现代英国文学史上美丽的一章，但是两人的差别是巨大的。肖像是看出了这些差别，他用惯常的强调语气说奥凯西的戏剧是一种新的戏剧：

现在有一种新的戏剧从地下涌现出来了，要将我本人和我同代人的一些小小的精美作品完全扫进垃圾箱了！[3]

许多美国戏剧评论家，包括纳善（George Jean Nathan）和爱金生（Brooks Atkinson），也各以他们自己的理由，一直热烈地赞美奥凯西的剧作。更重要的，却是普通观众给予他的支持。这便是每当有他的新剧上演就不怕风雨老早在戏院门口排了长队等待买一张低价座票的男女工人和学生。他们的支持是有决定意义的。因为戏剧不比小说，不是给人在书房里阅读的；它必须在舞台上演出，不演出就没有生命。在资本主义国家商业戏院的现状之下，奥凯西所写的剧本本是难有上演机会的；在叶芝拒演他的《银杯》之后，奥凯西也以为自己将要永无出头之日了。然而他却没有倒下，一个一个的新剧还是跟着出现，继续激怒他的反对者，继续以它们本身的价值争到上演的机会，这原因，一来剧作家本人是个最有韧性的斗士，二来他有一部分为数也许并不惊人然而完全支持他的普通观众。

奥凯西有什么独特的地方引起这样的反对和这样的爱好呢？他对于现代英美戏剧艺术作了什么独特的贡献呢？这就是本文试图解答的问题。

二

将他的剧本看过一遍，人们都会说：好强烈的感情！好鲜明的笔调！不管你喜欢不喜欢这些剧本，你得承认在灰色的现代欧美戏剧创作里，它们是不凡的。这不凡有一个历史的背景。1923年，奥凯西的《带枪的人的影子》（*The Shadow of a Gunman*）在都伯林的阿贝戏院上

演，人们立刻发现爱尔兰戏剧运动得到了一个新的大作家，其笔锋的锐利是前所未见的。20世纪初年的爱尔兰戏剧复兴运动是同爱尔兰的民族解放运动结合的，它的推动者叶芝和格列高里夫人发现了一个名叫沁孤（J. M. Synge）的出色的剧作家。沁孤在《西方世界的纨绔子》、《奔向海去的骑士》等剧中用一种纯朴然而经过提炼的乡村方言抒写了爱尔兰人民的悲剧式的生活。他所追求的是一个永恒的爱尔兰，他的剧本没有能够表达现代的斗争的爱尔兰。多少世纪以来，爱尔兰一直是英国殖民地，人民受着英帝国主义和本地统治阶级的双重压迫，生活特别困苦。远在18世纪，斯威夫特便曾揭露过爱尔兰人民由于饥荒不得不卖儿鬻女的悲惨情况。19世纪中叶（1846—1847），特大的饥荒在这人口不过800万人[4]的小国内夺走了足足100万人的生命，160万人背井离乡，渡过大西洋到美国和加拿大等处逃荒。等到阿贝戏院建立，民族独立的斗争也正在走向高潮。这样的现实并不能在沁孤的剧本里寻到。

沁孤在1909年死去，现在继他而成为阿贝戏院的支柱的奥凯西却完全是另外一个类型的作家。他是一个长期从事体力劳动的工人，一个从小就生活贫困的坚决的革命者。他参加了1913年都伯林运输工人的大罢工，在工人领袖吉姆·拉金（Jim Larkin）[5]的亲自领导下进行工会活动。1916年爆发了复活节武装起义。奥凯西由于临时被捕而未能参加，活了下来写斗争的英勇和愚蠢——英勇的人民，愚蠢的资产阶级的领导人。从作为戏剧家之日起，奥凯西就显出他对于爱尔兰现实的了解是远非叶芝和沁孤等人所能及的。就在这个《带枪的人的影子》里，我们看见了爱尔兰地下军活动，英军挨户搜查，一个知识分子的自夸和懦怯，一个年轻女子的英勇和自我牺牲。奥凯西的第二个在阿贝戏院上演的剧本《朱诺与孔雀》（*Juno and the Peacock*，1924）完全确立了他的地位。这是一个真正的杰作。它的背景是爱尔兰自由邦的内战，在这背景之前演出了一个悲剧。贫民区的某家居民忽然听说有一笔遗产归他们继

承，以为苦尽甘来，社会地位也顿时提高，店铺愿意让他们挂账了，教士来向他们问好了，但是不过几天，消息证明是假的，而灾难却已造成：为了迎接这件喜事他们已经赊购了一些留声机之类的无用东西，负上了更重的债务；女儿给人欺骗，怀了孕之后又给遗弃，而儿子则因出卖过同志而给游击队处死。绰号“孔雀”的父亲回到他的酒杯和无穷无尽的闲扯和吹牛，只有母亲擦干眼泪勇敢地承担起一切灾难，收拾了残局，还要坚定地活下去。

在奥凯西的笔下，勤劳的母亲们永远是爱尔兰工人阶级家庭的支柱。她们也叨唠，埋怨，甚至迷信，看起来似乎不懂常挂在知识分子们口边的大道理，然而真正照着大道理生活的却正是她们。在他下一个剧本《犁与星》（*The Plough and the Stars*，1926年上演）里，就又有这样一位工人的母亲。她对于邻居一对年轻夫妇是有不满的，尤其那个爱打扮的妻子，曾被她骂为“穿红着绿的娼妇”。这位母亲爱喝几口酒，有时同人口角几句，甚至因为儿子在欧战前线为英国打仗而赞成“国王和帝国”。然而一旦复活节起义爆发，都伯林街道上起了巷战，那位年轻妻子因为丈夫参加了起义军而焦急得发疯，结果引起小产，挺身出来看护她的却又是这位劳动妇女，最后她还为了保护这位病人而自己给英军击中死去。这样的妇女，正同奥凯西在自传里所记的他的母亲一样，坚强、慈爱、机智、沉着，永远像岩石般屹立着。

奥凯西对于爱尔兰劳动妇女的了解只是他对于爱尔兰现实了解的一个方面。从头起他就知道爱尔兰局势的复杂，看出了其中的各种矛盾。在他写作这些剧本的时候，爱尔兰已经获得了自治邦的地位。但是一个工人作家却清楚地认识到：民族独立并不能解决爱尔兰的全部问题。独立所带来的是一个资产阶级的国家，它不仅像一切资产阶级国家那样对劳动人民实行专政，而且还奉行天主教会的一切政策。天主教士们对于

爱尔兰国家的控制之严密是骇人听闻的，连不久以前爱尔兰与南斯拉夫两国的足球赛这样的小事情他们也要出面干涉，而使它不得不中止举行。[6]就在这个国家里，公开的禁书制度还像中古时代一样严格地执行着。在一切问题上，教会的意见是最后的判决；在绿色爱尔兰的一切角落，教士的黑袍像噩梦似地追赶着每一个人。为了有钱人，他们祝福剥削制度，以教会的威权宣告私有财产为神圣，直接出面破坏罢工和镇压工人运动；对于穷巷的居民，他们宣扬安分守己就是得救，贫穷即为有福，说什么在上帝的眼里，没有比贫穷苦难的人更“庄严”“美丽”的了——在奥凯西的一个后期剧本里，便有一个教士对一个驼背的穷人说：“在上帝的眼里，正因为你背上这点驼峰，你显得更加美丽了！”[7]

对于诗人叶芝之类，这样的一个国家纵使有这点或那点不足之处，毕竟是他们努力的终极目标。叶芝的眼睛里素来没有人民群众。他将复活节的起义当作几个勇敢的个人所创造的英雄史诗来看：

> 一切变了，完全变了：
> 惊人的美已经产生。[8]

他也曾怀疑这些人的死难是否真正值得——“难道终归是不必要的死么？”——但这却只更加使他感到他们死得悲壮。

奥凯西对于起义有内幕的了解，他曾做过起义军的主力、完全由工会会员组成的爱尔兰公民军的书记，在战术问题上同这支工人队伍的领导人有过争论：他主张“打了就跑”的游击战术，而他们则主张打阵地战。他鄙视参加这次武装起义的某些资产阶级头面人物，因为他们追求的是制服和旗帜之类的东西，空谈和姿态多于实际行动。[9]

总之，他对于资产阶级民族主义是没有幻想的。在《犁与星》的第

二幕里，我们看见几个人站在一个酒店里喝酒，一边听着从门外传来的资产阶级政治人物号召起义的演说，一边评论着他们。演说是充满了火与剑的词藻的：

（演讲者的声音）爱尔兰义勇军和公民军的战友们，我们因为这场残酷的战争而感到庆幸。大地的古老的心需要红酒来温暖，这红酒便是战场上洒的鲜血……上帝从来没有得过这样崇高的敬礼：几百万人为了热爱他们的国家愉快地献出了他们的生命。我们必须准备在这个光荣的牺牲里洒出同样的红酒，因为不流血就不能得到上帝的援救！

对于这些话[10]，对于人们叫喊着“我们必须为自由而战斗！”奥凯西却使他的一个角色说：

自由！自由有什么用，如果不是经济自由！

后来，一群起义军的军官进来了：

[他们感情十分兴奋，红着脸，眼睛闪着光，说话很快，像是不知道说着什么似的。狂热的演讲把他们催眠住了。]

克利斯罗　（几乎是气喘喘地）来三杯葡萄酒！

[酒吧间的人拿了三杯酒来。]

勃兰能上尉　我们不会再等多久了！

兰贡中尉　革命的时机已经成熟了！

克利斯罗　你有母亲，兰贡。

兰贡中尉　爱尔兰比母亲更重要。

勃兰能上尉　你有老婆，克利斯罗。

克利斯罗　爱尔兰比老婆更重要。

兰贡中尉　为爱尔兰而战的时候——就是现在！

为爱尔兰而战的地方——就在这里！

于是，在演讲者再度号召之下，这几位原是工人和小公务员的军官举着军旗走出酒店，率领队伍去打巷战了。剧作家并不怀疑他们的勇敢，但是他看得深刻，知道革命的艰巨，仅仅以流出红酒似的人血来号召却太容易了，在准备不充足的时候这样做更是不负责任[11]，而且最重要的问题是在流了血之后，建立怎样的一个世界。

因此，奥凯西在剧本里着重对照，着重隐含的讽刺。他看出起义正确的一面——无论如何，将英国殖民者驱逐出去总是爱尔兰人民解放的第一个步骤；但他又完全明白资产阶级政治人物和人民群众之间的重大距离。他们参加了起义，但是他们关心的不是劳动人民的命运；他们用陈腐的词藻和浮面的感情来高谈阔论，而起义所带来的巨大牺牲却要由工人阶级来承担。叶芝歌颂的是16个牺牲的领袖，奥凯西却写几个工人家庭在起义中的经历。“爱尔兰比母亲更重要，爱尔兰比老婆更重要”：这要看是什么样的爱尔兰，亦即什么阶级所掌握的国家，叶芝和沁孤他们所追求的永恒的爱尔兰是不存在的。

这一点对爱尔兰现实的认识便将奥凯西从别的爱尔兰作家区别开来；这也是为什么直到如今攻击他最凶的还是爱尔兰的批评家的原因。然而也正因如此，他的剧本获得了一种特别的深刻和丰富。

这几个早期的剧本也表现出奥凯西在技巧上的重大成就。他会说故事，他的情节始终是生动的，在剧本的结构上他擅长于上面谈到过的对照和讽刺。他是一个打硬仗的剧作家，即不躲避技巧上的难题，越是紧张的场面，越看出他的创造能力。他以真正的莎士比亚方式混合了悲剧和喜剧，在他所创造的最令人难忘的人物当中，便有许多福斯托夫型的

喜剧人物。也许比这一切更重要的是他所运用的语言。他的对话足以同沁孤的媲美，同样地不是文人贫血的文章，而是来自人民的新鲜、幽默的活的语言，同样地混合了土壤气息和浪漫诗情；但是两者之间又有巨大的差别：沁孤的语言来自乡间和海边渔村，来自古老的爱尔兰；奥凯西的则是现代都伯林贫民区的谈吐，快当，锋利，会说笑话，也会挖苦，更会骂人。这个昔日都伯林的穷孩子和野孩子要用这样的语言同资产阶级和一切敌对工人阶级的人进行无休止的搏斗。

三

这样，一个大作家出现在20年代的爱尔兰。但是在阿贝戏院成功地演出了他三个剧本之后，奥凯西在1929年写的新作却引起一场争论。这个新作便是有名的《银杯》。它原是为阿贝戏院所写的，然而临到写成，阿贝戏院却又在诗人叶芝的主张之下拒绝演它。

这段经过不须我们在此细述。七年之后，阿贝戏院仍然演出了它；叶芝也重新同奥凯西握手言欢。对于我们，要紧的是这个剧本标志了奥凯西戏剧创作上的一个重大发展。

《银杯》是一个有着奇异的吸引力的剧本。它的情节并不特别：第一次世界大战时，一个年轻工人被征入伍，受伤断腿，回家后又失去了未婚妻。特别之点在于剧作家将这青年工人写成一个足球健将。在一次由前线回来的短短休假里，他曾帮助他所属的俱乐部的球队打胜第三次的比赛而永远保有银杯。那时候他是青春和活力的化身，球场上的英雄姿态使他赢得了一个美丽姑娘的爱情。断了腿，失恋也就变成整个人生的幻灭中的一个方面。剧作家将这点分别写得十分明显。在剧本的第三、四幕，出现了一种焦灼和病疫的气氛。残废了的人硬要去参加自己

的俱乐部庆祝获得银杯的周年舞会，却只得到了痛苦，因为他看见昔日的爱人已同自己的好友在一起谈笑了。他们竭力摆脱他，要寻一个僻静的地方去作乐，但是他转动着坐车像一个不吉利的影子那样总在他们身边出现，他的残废变成一种摆脱不开的命运的警告，使他们得不着安静，更谈不上快乐。在这动人而又可怕的一幕里，剧作家成功地表达了第一次世界大战在资本主义世界里人们生活里所产生的巨大的影响：经过了那样一次规模空前的大屠杀，便是爱情也失去牧歌意味，只剩下苦涩的肉体的诱惑了。

这样的战争自然要求特别的处理。它是一个巨大的变态性的存在，因此必须在调子上比其他部分为高——或为低，总之是不同。在这样的题材的要求之下，奥凯西写了一个革命性的第二幕。

幕布开处，观众看见一个炮兵阵地，背景是断壁残垣和像疯人的痉挛的手指般的树枝，一尊巨大的榴弹炮的炮身凶险地伸向黑里带红的天空。舞台上的军官和士兵似乎是夜游人，举止如在梦中，对白也易为符咒似的诗行。一个士兵满身血污，蹲在地上。另一个士兵给绑在炮车的轮子上，据说是由于他曾在军官们寻欢作乐的屋子里偷过一只小鸡。进来一个访问前线的名人。进来，出去，又进来一个宣读烦琐的命令的参谋军官。走过一批载着伤兵的担架。士兵们梦想家乡，但临末总要突然惊醒，问道："但是我们为什么在此地！我们要知道！"在参谋军官再度宣读命令去后，士兵们一个接一个唱歌说明这个军官回到干净的住屋后如何温暖，又如何有女人作伴，而他们则在血和泥的战场上像猪一样地打滚，随时都可以被子弹打中。歌声未绝，一个班长跑了进来叫道："敌人进攻！"士兵们聚集在榴弹炮前，各屈一膝，如在祷告。参谋军官衣冠不整地跑入叫道："敌人突破我方阵线！"于是炮手就位，炮身转动，炮弹装入，接着红光一闪，大炮已经发射。闭幕前只见士兵们用

有节奏的动作装炮弹、开炮，不断重复，不断闪光，然而没有一点声音。

显然，这里有象征手法，哑剧和芭蕾舞的手法。作者的用意是明显的。他要使一切集中起来，提高起来，“表达在微弱的希望和压倒的恐惧之中的全面战争”[12]。那时候写欧战而得到资产阶级戏剧评论家称誉的剧本也颇有一些，如纽约上演的《荣誉的代价》（Maxwell Anderson and Laurence Stallings, *What Price Glory*, 1924）或伦敦上演的《旅程的终点》（R. C. Sherriff, *Journey's End*, 1929）。我们不知道奥凯西对于前者的意见，对于后者，他却是完全反对的，原因在于剧作家将战争写成一种客厅游戏，“将战争全部的庞大的、血腥的庸俗缩成一幅小小的、讨人喜欢的图画”[13]。这样一种美化与缩小的办法当然是他所不愿用的；他从来不是为票房价值而写作的，现在他又甘冒批评家们的非议作了戏剧艺术上大胆的创新之举。

我们可以赞成或不赞成这一幕（事实上这一幕是有过于象征的缺点的），但必须承认作者不是为创新而创新，而是为了更确切地表达他的题材。这里没有浪漫情调，没有英雄主义，只有刻骨的凄凉，噩梦似的不真实，士兵们变成了只有简单的连续动作的机器人。帝国主义战争的残酷不是通过死，而是通过这种比死还不如的生来表达的。由于剧本共有四幕，其余三幕都是用一般的写实手法，现在有这样特别的一幕既服从了内容上的要求，也并不会使全剧过分抽象。奥凯西无论怎样创新，他的脚跟总是靠在现实生活的地上的，而且正由于有这样调子不同、处理特殊的第二幕，我们又看出作者在全剧结构上的匠心。

追求新的表现技巧，然而着眼又不在技巧；注意当时新的艺术动向，然而又保持自己的主动：这样的情况在下一个剧本里看得更其明

显。

《铁门之内》（1934年上演）是一个有心人的作品——有心于主题，也有心于技巧。他让我们看见这样一些人在一个公园的铁门之内遇合：一个年轻女人和她的贪酒的母亲、一个主教和他的势利的妹妹、一个做着白昼梦的年轻诗人、一个无神论者、一个女警察、一队救世军、一群落魄的失业者，以及形形色色的其他游人。这是公园里的芸芸众生，而公园本身是资本主义社会的缩影。

在这个剧本里，奥凯西第一次用了电影的手法。对于电影本身，奥凯西是不喜欢的，认为它不过是“一曲无足重轻的歌……永远是影子”[14]。但是他又觉得有些题材是特别适宜于电影的，例如：

> 一部关于伦敦海德公园的片子——海德公园里的生活，色彩，动人情感之处，变化组合之迹，以及它对于整个英国的意义。要拿它的一切事情放在一起，组成一个统一的格局：它的足球赛，展览会，演讲者，劝诫世人的教徒，游手好闲的行人，夏季的合唱队员；它的天鹅，小鸟，狗，来往的车马，园中的绿树——要将这些东西混合起来，围绕几个人的身世组成一个不断变化的复杂格局。片子开始在一个冬天早晨，公园铁门在晨曦中打开；接着来了春天，又经过夏天而入秋天，最后终结在公园铁门的关闭，时间是另一个冬天，午夜，国会大厦的钟正敲12下。[15]

奥凯西曾将此意告诉一个有名的制片人和导演希乞考克（Alfred Hitchcock），但是没有下文。现在他所做的，就是把这个想法变成一个剧本。

在20与30年代的西欧和美国，这类电影手法不仅见于戏剧，也见于小说。用这种手法写成的作品往往没有通常所谓情节，只有一些互不联系的片断，有些文学史家称之为“情节的破灭”。情节既破灭，英雄人物也就消失。贯穿在这种作品之中的是不可知论的哲学：人生不过是时间的长河里一堆随便混成的杂物，其中层次和方面多得无法理出一个头绪，看不出有任何中心或内在的一致性；人生既如此无法了解，当然更无社会发展的规律可言。在“摄影机的眼睛”和五颜六色的新技巧的后面，就是这样的世界观。

过分追求技巧上的新奇，便有陷阱在前面等着。奥凯西之终于没有坠入，仍然是因为在他技巧是服从主题的。他利用了电影手法，却并未放弃情节——二者之间本来也不该有必然的因果关系。公园里众生芸芸，但是处在同一命运之中：谁也得不着快乐。一切年轻、美丽、善良的东西都给生活压死。剧中的年轻妇女从出生起就遭遇了不幸。她的贫穷的母亲年轻时失身于一个神学院的学生，怀孕之后就给遗弃了。于是生下来的女儿给送进孤儿院，在修道女的精神和肉体的折磨下长大起来，直到后父（一个无神论者）将她领出。她要求好好地生活下去，而资本主义社会给予了典型的回答：逼她变成了一个妓女。等我们在舞台上看见她，这个不幸的年轻妇女已是身染重疾，后来便在做白日梦的诗人的手臂里死去——不，甚至连死也不得安静，因为就在她倒下之前，还有主教和救世军军官来争夺她的灵魂。

死是悲剧。但是不死又怎样？剧作家以他擅长的对照的方法，早已给了答案。在那样的社会之下，她不死顶多也不过变成她母亲第二。而她的母亲又如何？昔日她同今天的女儿一样年轻漂亮，现在她在剧中出现的时候，却变成了一个酒鬼，一个迷信上帝将惩罚一切罪恶的可怜虫。我们甚至可以说，除了主教的妹妹以外，这剧里的妇女，虽然形形

色色，都是同一穷苦妇女的化身，只不过处在不同的时间阶段和略为不同的生活情况之中罢了。公园的铁门关住了她们，资本主义社会的框框限制住了她们，总的悲惨的命运是逃避不了的。

但是这位年轻妇女难道不能跟着救世军军官走么——如果做白日梦的诗人无法养活她的话？剧作家正是在安排救世军军官这个人物的时候运用了戏剧讽刺。他好像是要拯救这不幸妇女的灵魂，但他所偷看的却是她动人的身材。昔日的神学院学生曾经勾上而又遗弃她的母亲，有谁能保证今天的救世军军官不会同样地对待她的女儿？这戏剧的讽刺更在于那位神学院学生不须远寻，就在公园里那个高贵的主教身上！他终于在铁门之内重新遇见他所侮辱了和遗弃了的女人和他自己的女儿：

老妇　（沉思地，对主教）你这老头子说话的声音叫我记起了什么。（突然）你的名字是不是吉尔勃特？

主教　（慌忙）不，不，不是，而且一点也不像。

主教之妹　（马上接着）他的名字不是吉尔勃特！（对众人）瞧，不三不四的人这样吵闹，居然拦阻别人，警察干什么去了！

这个剧里的情节成分也许淡薄些，然而有一个统一体，一个剧作家本人所追求的“不断变化的复杂格局”。

同时，也有一个古老的成分。奥凯西称呼他的人物为“年轻妇女”、“年老妇女”、“做梦者”、“无神论者”、“一群落魄者”等等；在人物性格的刻画上，他也采取了概括的方法。这样，剧本带上了中古道德剧的普遍意义和对社会的严厉谴责。

但是这样做也有缺点：抽象化，程式化。使奥凯西在一定程度内克

服了这些缺点的，又是他的喜剧人物，他的闲杂人等。他们的谈话提供了笑料，他们也起着希腊悲剧内“歌队”的作用，预示情节的发展，或对主要人物进行评论。更重要的，他们的活动和言谈使这本来可以变得单薄亦即平面的剧本获得了一个新的厚度。

还有一个厚度。那就是笼罩在这一切之上的萧条和绝望的空气。“一群落魄者”的可怕的歌声时隐时现，成为公园氛围里的一个永在的因素。虽然剧里有插科打诨，虽然年轻妇女几度不顾自己的心脏病而起来跳舞，做梦的人也几度朗诵他的诗篇，但是这些只使那无所不在的绝望空气更加沉重。肃杀的冬天终于来临，公园的铁门徐徐关上，我们为剧作者的深刻描写所感动，心胸上也感到使人呼吸为难的压迫。

这便是奥凯西对于30年代之初席卷整个资本主义世界的严重经济危机的写照和谴责。剧本的重要性首先也在这里。动人的、深刻的剧本，无怪乎在英美都受到猛烈的攻击。[16]高贵的批评家们骂他以妓女为主角是不道德：他们却忘了他们一直在捧的诺厄尔·考豪德正在舞台上努力制造通奸案件。至于妓女，布莱克早已用他无比的诗才替我们画过一幅惊心触目的图画：

> 最怕是深夜的街头
> 又听年轻妓女的诅咒！
> 它骇住了初生儿的眼泪，
> 又带来瘟疫，使婚车变成灵柩。

资产阶级批评家们的愤怒，岂不正因为在妓女这个形象里——在奥凯西的戏剧里，一如在布莱克的诗里——集中地突出地表现了资本主义社会的罪恶么？

四

如果说在《铁门之内》人们难免感到无以排遣的沉重，那么后面的剧本就使人们感染了旺盛的战斗意志和对于生活的强烈的信心。

想要打倒资本主义制度，空谈无神论和大做白日梦都是无济于事的。只有一个力量能够摧毁它，那就是剧作家本人所属的工人阶级。奥凯西在《红星上升》（1940年上演）和《遗我以红玫瑰》（1943年上演）里写的便是工人阶级的革命行动。以工人为主题的剧本在英美还是有的，有的剧作家还曾暗示工人必须拿起武器，也有用对话里的几个比喻或背景上的一抹晨曦来象征将来美好的新世界的；但是只有奥凯西公然不讳地号召工人阶级在共产党的领导下举行武装起义，并且以他的彩笔描绘了一个地上的城市怎样在革命的阳光下由丑恶而变成美丽。

列宁的画像曾在英美的舞台上出现过几次呢？英美的舞台上曾经响彻过《国际歌》的歌声么？在叙写爱尔兰群众行动的剧本里，一般出现的是传统的绿旗呢，还是革命的红旗？

列宁像、国际歌、铁锤和镰刀的红旗——它们一齐在剧本里出现，而且构成剧本的重要部分：《红星上升》的值得大书特书的独特性便在这里。

剧本的情节反映了当时资本主义世界里的尖锐矛盾。穿着橘色衬衫的法西斯匪徒在天主教会的怂恿和保护之下侵入了一个工人家庭，用马鞭抽打一个敢于打他们“领袖”耳光的年轻姑娘，又开枪杀死前来质问的她的父亲。这样的暴行引起了工人的公愤。他们在“红色的吉姆”的领导下打破了天主教会和右翼工会领导人的勾结和阴谋，武装了自己，并在

起义的军队的配合之下，消灭了向他们进攻的法西斯军。

武装斗争对于爱尔兰的工人阶级不是陌生的，以工人组成的爱尔兰公民军便曾参加复活节起义。然而这个剧本里的工人不同于他们的1916年的战斗的前辈，因为他们在政治上已经成熟了：不再是一般地为将来而斗争，而是已经拥抱了共产主义的理想；不再是只着眼于爱尔兰一隅，而是看清了爱尔兰工人阶级的斗争是全世界无产阶级事业的一个组成部分。

剧作家将爱尔兰工人阶级的斗争同苏联的革命胜利联在一起了，因此幕布开处，赫然在目的是挂在一个工人住家墙上的列宁的画像。它是爱尔兰工人政治上成熟的标记。

剧本献给“在1913年都伯林大罢工中始终战斗的男男女女”。正因为剧作家亲身参加过那次英勇的斗争，他在剧中所描绘的工人形象便有着一般文人笔下所无的立体的真实感。他并不美化他们；他们有缺点。剧中有一个名叫勃兰尼根的工人爱喝几口酒，有时就不遵守纪律。工人领袖严厉地批评他，说：“清醒的时候，你是工会里最好的会员；喝醉的时候，你就比猪还不如！”他感到难受了。接着：

红色的吉姆　（一只手亲热地放在勃兰尼根的肩上）勃兰尼根，亲爱的同志，我要你替我做一件事。

勃兰尼根　（热烈地）什么都成，吉姆，什么都成！

红色的吉姆　那么戒酒！

勃兰尼根　（骇住了）呵，这个我可不成，看在上帝面上，吉姆！有多少教士要我签过名，宣誓书贴满了我家里一面墙，但我一点也做不到。

红色的吉姆　这一次你可要替我做到，而且不用宣誓签

名。我需要你，勃兰尼根，我需要你。我们到处都有敌人，这儿就有！（用手指着那些代表）这一帮无耻的家伙就是敌人！你喝酒，我没法信任你；不喝，我连命也可以交给你！

勃兰尼根　（迟疑了半天之后，终于兴奋地）好，就这么办，吉姆！再不喝酒了，一口也不喝，永远不喝——上帝保佑我吧！

红色的吉姆　（紧紧抓住勃兰尼根的手）我的同志死了，但又重新活了；他走迷了路，但又给找着了。

工人是严肃地对待自己的，他们改造自己正如改造世界。教士们叫勃兰尼根宣誓也做不到的事，红色的吉姆用唤醒他阶级意识的办法使他自己做到了。

红色的吉姆是剧中最光辉的形象。他是一个“走路略有海员的摇摆姿势”的真正的工人。在强大的教会、凶悍的法西斯匪徒和狡猾的工贼三面围攻的困难环境里，他领导工人进行了胜利的斗争。他明快，坚决，对自己的阶级弟兄有无限的爱，社会主义社会的前景使他永远乐观。他不仅赢得了勃兰尼根一人的心，而且将所有的工人都团结在自己周围。他组织了赤卫队，又对反动派的军队做了政治工作，因而保证了胜利。

在这个形象里奥凯西投下了自己参加工人运动多少年来的痛苦和欢乐，投下了自己对于工人运动里领导人物的不可磨灭的记忆：康诺利在复活节起义失败后从容就义，吉姆·拉金在一面大红旗下用无法抗拒的声音将青年工人从他们的美丽的妻子身边拉到街上，将老年工人从他们的火炉边拉到街上，将一切卑贱的、可怜的、穷苦的、受压迫的人都拉到街上，终于汇成一股洪流，在他的领导下向前走，向前走，他们的脚步声响在一切统治者的心里和梦里，使他们战栗，使他们害怕白天如同

害怕黑夜，因为这是历史的声音——14世纪起义的英国农民的声音，18世纪攻打巴黎巴士底监狱的声音，1898年倒下的爱尔兰志士的声音，也是后来彼得堡工人向冬宫行进的声音……

无论如何，在这个献给1913年都伯林大罢工的工人们的剧本里，革命领袖也叫当时罢工的领导者的名字“吉姆”不是一件偶然的事。

奥凯西怀念吉姆·拉金，那个“爱尔兰的普罗米修斯”，因为他是——用典型的奥凯西的话语说——“一个会将一块面包放在每家的盘子上，同时将一束鲜花插入每家的瓶子的人”[17]。

同样，我们看见红色的吉姆在面对投降的劝告和死亡的威胁时唱道：

> 我们打下去；我们受苦；我们死去；但是我们打下去。
>
> 我们的祭坛是那转动的大地，它向初生的人唱着起床歌，而对那些做好一天工作回到它的怀抱里去的人吹着熄灯号。
>
> 我们的圣徒是那些敲着革命的战鼓而倒下的人。
>
> 我们打下去；我们受苦；我们死去；但是我们打下去。
>
> 直到有一天勇敢地挺着胸的女人和强壮的男人能够生在一起，死在一起，在一切之中完全平等；
>
> 跳着蹦着的孩子们，敷满了幸福的香膏，成为这转动的大地的旗帜；
>
> 伟大的心灵所给予的一切，我们都共享；
>
> 一切力量，一切伟大，一切统治的威望，一切权力，都属于人！

死亡的丑恶的黑影只使凝神注视将来新世界的眼睛更加闪闪发光

了，在这样感情高昂的时候就迸发了诗。

这个剧本的技巧上的特点便是诗行之多。在所有的奥凯西的剧本里，总有一些歌曲。但在这个描写工人武装起义的剧本里，第一次看见了不谱曲调的诗。对白当中有诗，或一半是散文一半是诗。诗的出现往往是在两种情况之下：当群众的领袖发言，革命热情高涨的时候；此外就是当教士们发言，带有一种浓重的仪式意味的时候。诗的形式并不整齐，没有脚韵，但是带着奇异的魔力——由于结构上和音调节奏上巧妙的对照和重复，也由于形象和用词上的鲜明的色彩。

一提色彩，我们便要惊叹起来：在英美现代剧作家之中，哪一个有比奥凯西手中所拿的更鲜艳的彩笔呢？像是世上一切美丽的颜色都在他的笔下了，而他又恣意地大笔大笔涂着画幅，毫不吝惜。色彩流溢在他的一切写作里：他的自传，他的剧本，剧本上的献词、对话、舞台说明。有些只习惯于西方现代文学的平板的灰色的眼睛会感到奥凯西的色彩太强烈，几乎叫它们难以睁开。但是奥凯西的色彩并不是浓得化不开的，它们是新鲜的，其中有一个革命者发自深心的对人民的爱，对活的世界的喜悦，一种特别的温柔——总之，是生命的色彩，而不是某些现代画派所使用的病态的、歇斯底里性质的大红大绿。这个幼年生着严重的目疾，几乎瞎了眼睛的作家对于色彩有异乎寻常的爱好；对于久困穷巷的他，任何美丽色彩的配合都表示生活原来是可以那样不同的。

诗和色彩的运用在1943年初次上演的剧本《遗我以红玫瑰》里达到了一个顶点。就在奥凯西的充满了色彩的作品里，它也是最为鲜艳的一个。

鲜艳而又不鲜艳。依然是一个充满了贫民和失业工人的阴暗的都伯林，依然有饥饿、绝望、宗教的麻醉、统治阶级的武力镇压。但是剧中

的革命者却以他对生活的无限信心带来了色彩。一开始，我们看见一个青年工人歌颂着又一个爱尔兰贫苦人家的母亲：

> 艾叶蒙　……天黑的时候，是你的手为我带来了太阳；当你宁愿带着我挨饿，而不将我放在孤儿院里去过温饱然而走向死亡的日子，你就给了我生命，让生命作了我的玩具，就像有钱人的孩子得到一个描花的彩球一样。

在奥凯西的剧本里，永远有这样一种工人阶级的母与子之间的美丽动人的情感。

但是更美丽的得数本剧的第三幕。从大胆创新来讲，它足以与《银杯》的第二幕相比；从艺术上的成熟来讲，它又远远超过。幕开处，观众看见都伯林城的河边大桥。太阳微弱地照着，天是铅灰色的，桥遮在阴影之中，远处是枯枝似的古老屋子，在屋顶中间伸起了教堂的尖顶和纳尔逊铜像的石柱：上帝和凯撒总是作伴的。都伯林躺在他们的脚下，破旧的桥上倚栏而立的是没精打采的失业群众，有的在打盹，有的在喃喃自语，脸上一律毫无表情。桥的这边，呆呆立着三个蒙在“像黑夜那样黑的”衣服里的妇女，她们身边的破篮子里装着无人顾问的糕果，以及几束枯萎了的花。

警察长和牧师进来，前者咒骂和踢打失业者，因为他们胆敢把口水吐在他那擦得乌亮的马靴上；后者施舍了几个小钱。光线愈来愈黑了，等青年工人艾叶蒙上场的时候，几乎已黑到看不清人脸的程度。但是他告诉人们不要沮丧：

> 艾叶蒙　振作起来。这座城掌握在我们手里！
> 女一　（低声，但咬牙切齿）一座苦难的城。

女二　（低声如女一）一座苦难和黑暗的城。

女三　（亦低声）一座荒凉的、黑色的、苦难的城。

男一　像一个浑身创伤、衣衫褴褛的娼妇，被生活欺侮得太久了。

男二　这里的三座城门，一座叫贫穷，一座叫忏悔，第三座叫痛苦。

艾叶蒙　不对。我们要城做什么，城就做什么。我们祷告太多了，做得太少了。城的光荣已和小气、怨恨和低贱的东西交织在一起了，但是只要睁开眼睛，还是可以看出城的光荣来的。

一开始人们是迟疑的。太阳正落山，天色更黑了。但是这位青年工人耐心地解释着：

朋友，我们希望你能生活得更好，我们愿意我们一切人都生活得更好。罢工是我们的事，也是你们的事。今天我们向前走一步，明天你们也就向前走一步。我们一直在尝着生命的空虚的人将要尝到生命的丰富了。一切有生命在跳动的人都要挺身向前！（面对一女）树上的苹果是长给你吃的。（对另一女）枝头的紫罗兰是开给你采的。（对第三女）年轻的姑娘，你的身体里孕育着一个新的世界呀。

终于生命回来了，活跃了，舞台浴在落日的余晖里，突然明亮起来。紫色、古铜色、绿色的天空，镶着鲜红的边。立在桥头的男人已不是向隅而泣的可怜虫，而个个变成了巨大的铜像，坚决起来，壮实起来。而那三个妇女呢？在亮光之下，人们惊讶于她们衣服颜色的轻倩和她们面貌的美丽动人。

这一变化产生了闪电般的效果。立在桥头的人从来没有看见他们的城市竟是这样的美丽，从来没有想到他们自己可以变成这样精力充沛，于是艾叶蒙唱起对都伯林的赞歌：

美丽的城市，我告诉你，我们的灵魂
将不再躲在野心和钱财的温床上睡觉了，
我们将伸出双手，尽力去劳动，
直到城市里只有神奇和美丽在统治。

大家合唱：

我们发誓要将你从愤怒和妒忌里解放出来，
将凶恶的狼和狡猾的狐从你的门口赶走，
直到聪明的贤人们，母亲们和姑娘们
都低声感叹：呵，庄严美丽的城市，
美好的是你的命运！

艾叶蒙接着唱：

美丽的城市，我告诉你，孩儿们在欢笑，
板着脸的年轻人愉快起来，
红色的欢乐将使你的街道变成一架竖琴，
让年轻的指头像野马般奔腾，尽情弹奏！

大家再度合唱：

我们赌咒要将你从饥饿和苦难里解放出来，
从一切丑恶、俗气、低贱的东西里解放出来，
你的人民将团结起来，建造一座勇敢的城市，

从未见过的最美最好的城市！

这时光线更亮，每人都年轻了，在金色的光圈和紫色的影子里，艾叶蒙和最年轻的卖花女起舞，群众围着拍手。音乐的旋律愈来愈急，舞者的脚步也愈跳愈快，直到最后从远处传来了罢工工人行进的脚步声。跳舞一下停住了。艾叶蒙侧着头听了一阵，脚步声愈来愈响，他终于对美丽的姑娘道了再见，向他的工人弟兄的队伍追去了。

至此戏剧进行的速度慢了下来。天又黑了，跳舞的美女恢复原来消瘦苍老的样子，她们疑心刚才所发生的一切只是做梦。但是已经得到过那样光华灿烂的一瞥的人毕竟是不同了，而且时在20世纪的40年代，那样的一瞥早已不是17世纪初年莎士比亚《暴风雨》里米兰达所见的乌托邦式的“好一个庄严美丽的新世界”了，而是一个实实在在、已经由苏联工人阶级在列宁的党的领导下建设起来的社会主义社会。因为有了这样的一瞥，所以虽然天又黑了下来，人们的谈话仍然是充满了战斗的决心的：

男一　（懊丧地，但声音中带有反抗的调子）那是军队出动的声音，他们是来禁止我们开会和罢工的。

男二　（突然下了决心）我们还是要开会，要罢工，军队来了又怎样！

也因为有了这样的一瞥，戏剧的末尾工人游行给军警冲散，艾叶蒙当场中弹死去也就只是暂时的挫折，而不是长远的失败了。

五

比起《遗我以红玫瑰》来，奥凯西的后期剧本像是沉静下来了。其实在表面的沉静之下，仍然有火；在一些似乎是普通的情节之下，仍然有诗情的勃发。

表面上的变化是清楚的。他不再写工人的武装斗争，而将他的注意力移到爱尔兰小城镇或乡下的生活方面去了。在技巧上，他也不用电影手法或英美批评家们称为“表现主义”的一些方法了。

然而试验仍在进行着。他似乎故意要回到沁孤他们的“永恒的”爱尔兰，而目的却在揭露：那样的爱尔兰便在小地方的日常生活里也充满了深刻的、有时是爆炸性的矛盾。到处都有死亡。在《金鸡高鸣》（*Cock-a-Doodle Dandy*，1949）里，一个教士将一个汽车司机活活打死了。在《主教的焰火》里，一个参加过第二次世界大战的爱尔兰青年开枪打死了他昔日的爱人。到处都有年轻的一代和地方上有钱有权势的人之间的不可调和的冲突，特别明显地表现在爱好生活的美丽姑娘们和表面讲道德、实际很色情的老年人之间的冲突。在《紫色的尘埃》（*Purple Dust*，1944年上演）里，两个爱尔兰女人做了两个英国买卖人的情妇，然而在后来河水上涨的时候，她们终于离开了这一对可憎的人，跟着懂得生活的爱尔兰工人走了——一个是骑着马疾驰而去，一个是坐着船在桨声里唱歌而去。

这样的诗情又是同爱尔兰人民生活里一些美丽的习俗相结合的。在一个剧本里[18]，妇女们打扮起来，在园子里跳着民间舞蹈，终于使得胆小自私的男人们也卷进了热情的旋律。在另一个剧本里[19]，我们看见了一个年逾八十而仍健步如飞的老农民寻着了一坛陈年美酒，同另外几个劳动者在大树的绿荫下痛饮起来。奥凯西特别会写人们毫无顾忌地——哪怕仅仅是极其短促地——尽情欢乐的情景，正同他笔下的姑娘

们，总是特别美丽动人一样。他站在活跃的、充满了诗情的生命的一边。

要遏制这样的生命，像寒霜一样摧毁青春和活力的，总是黑衣教士们，尤其是其中的当权派。[20]奥凯西已经在以前的剧本里揭露了他们在政治上的反动；现在在这些后期剧本里他又告诉我们教士如何鱼肉乡民，如何仇视一切色彩，欢乐，一切流动的和美丽的东西。《金鸡高鸣》里的教士不但打死了工人，而且利用了流氓们对于一个年轻姑娘因为染指不得而生的仇恨硬要将她当作妖巫来惩罚，几几乎也将她打死。点起“主教的焰火”的小地方上，又是一个高级教士支持一个有钱的教徒统治着一切。他已经促使一个年轻姑娘宣誓终身不嫁，现在又要来逼迫她的妹妹舍弃原有的情人去和一个比她大几十岁的老头结婚。

但是教士们最后是失败的。爱尔兰在变化。青年们在反抗。宣誓终身不嫁的女子虽给昔日的爱人开枪打中，但她死前还是承认自己一直爱他，为了开脱他还在断气之前写了一封表明是自杀的信。她的妹妹更是索性就公开表白要嫁自己喜欢的小工。年轻美丽姑娘们的勇敢最突出地表现在《金鸡高鸣》的结尾：不仅那个被当作妖巫的姑娘终于走上通向外面世界的大路，而且她的遭遇激起了她的年轻的后母的同情，她也拿着包袱陪她上路了。

因此，出现在这后期的剧本里的并不是永恒的爱尔兰，而是一个现代的真实的爱尔兰。有些人喜欢说奥凯西自从移居英国，已经同爱尔兰生活脱节[21]，但是只要爱尔兰的主要矛盾——天主教会和资产阶级的联盟与人民群众之间的矛盾——依然存在，奥凯西对于爱尔兰现实的了解和表达依然是正确的，而一点秋天般的成熟只使他的诗情更深沉。

在技巧上他是一个不喜欢重复自己[22]的人，同样地在进行试验。

在《树叶和香草》里，我们看见他用序幕和尾声里的18世纪的鬼魂们来创造气氛，他们幽雅的古典舞与第二次世界大战时期的严酷的现实形成对照。在所有后期的剧本里，奥凯西总要在完全现实的剧情里安排下幻想的一笔：收音机上忽而出现纳粹的卐字，奏着“德意志高于一切”的曲子，忽而出现了象征盟国胜利的V字，响着英国广播的前奏乐；一只羽毛丰满的公鸡变成了整个小地方害怕的对象，当它挺着高冠在园中独步的时候，所有的男人——包括一个警察小队长——都躲在树后战栗；在准备欢迎主教来住的客厅里，有一个圣人的偶像不时吹出神秘的号声，骇住了一切的来者，然而当那不信神的从过军的青年来盗窃钱财的时候，它却又一声不响了。

奥凯西的喜剧人物依然十分出色，尤其是《主教的焰火》里的那个八十高龄的杂工，他是爱尔兰大地的深沉的智慧的化身，同时又健壮像个小伙子，不但劳动起来是能手，而且有声有色地生活着，敢于对一切不正义的事与人提出辛辣的批评。同过去一样，往往是在这些喜剧人物身上我们看到了深厚的感情和真正的诗意。奥凯西的喜剧女神总是举着一枝彩笔的。

但是在这些后期的剧本里，也有一个新的因素出现了，那就是从前只见于他的独幕剧的恶作剧现在出现在多幕剧里了。像是要使剧本变得更为丰富，作者总要插入一些可笑的动作，而且往往是伴以巨大的运动量的动作：在《紫色的尘埃》里，一台推草机以坦克样的威力撞倒了一面墙；在《金鸡高鸣》里，金鸡在精致的客厅里乱飞乱啄，弄得遍处烟尘，被骇住了的妇女们躲在桌子下一面大声呼救，一面用杯子盘子之类向它扔去；在《主教的焰火》里，当地财主为了欢迎主教特地在客厅里铺上新买的深红色地毯，“使得主教脚下的世界完全变成柔软的”，但又是那个八十高龄的杂工在喝了刚才寻到的陈年美酒之后，为了同青年比

气力，独自肩了一大袋水泥向屋子跑去，一个不稳连人带袋冲进了窗子，将水泥完全洒在新铺的地毯上！

这些剧本里还是有许多歌曲，然而像《红星上升》里那样的诗行却少见了。奥凯西仍然回到散文——但又是怎样独特的散文！在主要是十分通俗的话语里，总是闪耀着明亮的色彩和想象的诗情：

> 这一走是我的损失，但也是你的损失，伯爵。靠那一笔养老金，我大概还吃得上面包和大葱头，也不愁没有茶喝。除了这些，一个老头儿还求什么呢？以前我还饿过哩……让我把花插在瓶里再走吧，花同我之间是没有恶感的。插好了，我就走了。
>
> 我忘了那焰火了。不，我的路是朝相反方向走的。虽然那条路上没有高大的杉树，但至少会有星光照着我走。跟我走吧，也许我们会有话可谈的，谈了会使我们彼此得到勇气，也就可以更加坚决地担受生活的苦难了。[23]

然而我们无须，也不能多引；奥凯西从来不是为写名句、警句或大段的美文而创作剧本的，他的语言同剧情血肉相连，分割开来是要受伤的。

六

奥凯西还在继续写作。经过了描写都伯林贫民区生活的初期，在内容上号召工人武装起义、在技巧上作了大胆创新的挑战性的中期，揭开爱尔兰的表面平静之下处处火种的后期，奥凯西的下一个剧本是值得密切注意的。我们不知道他会写些什么，但是从过去一贯的情形看起来，一个奥凯西的剧本总表现这样几个特点：一个工人作家对于资本主义世

界的现实的深刻了解和憎恨；对于社会主义和工人阶级的力量的不可动摇的信心；剧本情节的生动和丰富；充满土壤气息的喜剧人物和抒情气氛的并存；新鲜、有力、充满了色彩、闪耀着诗意然而又是合乎戏剧要求的语言。

奥凯西并不总是成功的。有时他过于抽象，如《银杯》的第三幕；有时他的人物性格的刻画是漫画式的，如《紫色的尘埃》中的两个英国人；有时他的恶作剧过多，如《主教的焰火》里三个人先后脚踢刚上好白漆的大门一节；有时他放进了太多怪诞的东西，如《树叶和香草》中的鬼魂和收音机上变换的幻景。他的语言也有不合人物性格或过分诗化的地方。技巧上的不稳定也反映了内容上某些单薄处，例如《红星上升》虽是那样一个充满了工人阶级的战斗性的剧本，还是令人感到不足，好像是革命的成功仅仅是舞台上的，与现实生活还有一点距离。现实生活里的斗争更残酷——虽然台上也死了人，剧情很紧张，但是第四幕对于战斗的处理却过于简单和象征化了，例如用格拉儒诺夫的作品52号《芭蕾舞之景》的前奏曲来表示战斗的激烈，而且幕布立刻放下，等到重升时台上躺满了死者，然而奇怪的是每个死人都还僵硬地举着拳头。在如此紧要关头，这种音乐与象征手法就变成十分误事的了。人们看完这出戏，总不免想起一系列的问题：胜利就是那样容易？而且胜利了又如何巩固？城市里的工人阶级同乡村里的农民又处于怎样的关系？剧本不一定要回答这里所提的全部问题——特定的内容已经替它划好了特定的处理范围；但是，如果能将特定范围内的事处理得有足够的深度，那么范围外的事观众也是会有所悟的。一个深刻的剧本总有所谓“余音”，所谓“言外之意”：它们是深刻的构成部分。

这样说，奥凯西是有不少缺点的。然而人们又会发现：便是他的缺点也是从他的优点产生，或二者同其根源，只是效果不同而已。抽象化

是坏的，然而使剧本获得更大的概括力的用意却是好的，而且也得过一定程度的成功，如《铁门之内》的整个“格局”。怪诞的东西和太多的恶作剧也是坏的，然而丰富的想象力和人民的幽默却是好的，而且正是这些因素造成了奥凯西的每一剧本所特有的气氛。如果《红星上升》缺乏“余音”，那么同一时期的《遗我以红玫瑰》就既有现实性又透露了将来的消息：第三幕的瑰丽的新世界是可信的，到达那样世界的途径也是看得清楚的，路上的一点障碍只更增强人们斗争的决心。在一个成功的奥凯西的剧本里，语言、音乐、色彩、人物身体的动作、情感和思想的流动都是一致的；然而它们不是供少数人玩赏的“纯粹”艺术作品；他迫切地需要广大的观众和读者，而不是像西欧和美国的一些作家那样或以艰深和晦涩去拒绝他们，或以廉价的感伤主义与时髦杂志上广告画似的写法去讨好他们。因为使他的戏剧艺术里各种成分统一起来的是西欧一个工人阶级作家的强烈的爱、恨、希望。不仅仅是强烈的，而且是深厚的感情。他对于世界和爱尔兰的现实是通过身体所承受过的痛苦和欢乐——而不是仅仅通过头脑——去了解的，因此纵使在个别问题上他思考不够，他对于全面的和本质的现实有深入了解。他的缺点也是一个有力量的人的缺点：过分，美丽得过分，丰富得过分，对于语言和节奏和形式上的试验喜爱得过分；但是他做这些过分的事只是为了要表达他的火热的题材，并且他常常成功地约束了自己，而在自我纪律获得胜利的时候，他的剧本也就变成现代英美戏剧里坚实的成就。即使他的失败的剧本——例如后期的《树叶与香草》——也总是有一些别的作家所不能写出的动人的片断，人物的性格总是鲜明的，语言总是新鲜的，背景总是那样实在，主题又那样饱含深意，到头来只叫人遗憾他为什么未竟全功。无怪乎他在全世界获得了无数赞赏的读者，无怪乎就在英美也有人称他为“当今活着的最伟大的和最有特色的戏剧家”[24]。

而且，奥凯西还以他的独特的方式解决了横在现代英美戏剧面前的

一大难题。

这难题就是怎样将戏剧从商业戏院的控制之下解放出来，也就是怎样摆脱以罗伯逊（T．W．Robertson）[25]开始的“现实主义或批评家们幼稚地信为现实主义”[26]的影响。

19世纪20世纪之交，肖伯纳曾向这个“现实主义”猛烈进攻。那时它的代表者是写“结构谨严剧”的法国萨杜和斯桂勃和他们在英国的模仿者，例如在商业戏院里得到巨大成功的秉内鲁（A．W．Pinero）和琼斯（H．A．Jones）。肖伯纳用他的无碍的辩才使他们在严肃的观众之前名誉扫地，并且用他的锐利的笔锋替易卜生的问题剧和他自己的讨论剧在戏院里杀开一条血路。[27]但是商业戏院在本质上依然是肖伯纳称为“糖果店”[28]的供资产阶级人士消遣取乐的地方。等到奥凯西在剧坛上露头角的时候，英国的商业戏院在考豪德的身上寻到了一个秉内鲁等人的继承者。这是一个所谓爵士乐时代的“天才”；如果说秉内鲁和琼斯多少还用隐晦的方式涉及男女关系，考豪德则干脆将手拿威士忌酒杯、身穿睡衣睡裤的男男女女塞满了舞台。他也有“严肃”起来的时候，结果便是《万世千秋》（*Cavalcade*，1931）那样歌颂大英帝国的剧本。

在技巧上商业戏院的剧作家利用了所谓“画框式”的舞台，却只为在观众面前描绘一幅人生的广告画，因为剧作家总将人生写得特别有趣，天下也显得特别太平，除了一样——台上的时髦男女总在互相偷取彼此的丈夫或妻子。用了他们一切的技巧，剧作家只在以不同的细节来填充一个古老的公式：通奸。

平面的图画，单薄的结构，以及与之相应的贫血的语言。考豪德之类有表面的俏皮，甚至常使观众感到暂时的满足，但是那种突然的、急

促的、追求爵士乐效果的对话没有值得回味之处，没有诗和色彩，没有热情。这也是无怪其然的。资产阶级本来就已冰冷寡情，而在那个介乎二次世界大战之间的阶段里，他们更以玩世不恭为时髦。

这便是统治剧坛的“现实主义”的面目。肖伯纳在前，奥凯西在后，便是要杀死这条毒蛇。

不能说只有他们两个是有心人。从19世纪末起，在欧洲剧坛上就有易卜生、斯特林堡[29]、契诃夫、高尔基等大手笔要以真正的现实主义来代替这虚假的现实主义。莫斯科艺术剧院成为真正的现实主义的一个中心。在演出技巧、舞台设计、灯光和音响的运用方面，也都有了许多革新。到了20和30年代，便在奥凯西活动所及的英美两国，实验性的小剧院也已经站住了脚，商业戏院所不肯接受的剧本有了演出的机会。在同进步的政治活动联系在一起的时候，实验性的戏剧创作和演出获得了更有意义的成果。在经济大危机促使美国戏剧接触严酷的现实的时候，左翼作家的活动在联邦剧院产生了“活报”（the living newspaper）的新形式，在小组戏院（Group Theater）产生了像奥岱茨[30]的《等待着左派》（Clifford Odets，*Waiting for Lefty*，1935）那样的多景独幕长剧。

同时，莎士比亚研究上的进展使人们明白了两件事情：伊丽莎白朝诗剧的性质和当时演出这些诗剧的舞台情况。20世纪初年，威廉·亚秋（William Archer）曾将古诗剧骂得一文不值，认为17世纪的剧作家论技巧比不过秉内鲁，论思想内容又远逊肖伯纳。[31]但是当古诗剧在较好的条件下以接近原作者意图的形式[32]演出之后，人们发现了它们有异乎寻常的深刻和丰富，而推源其故，有些研究者就发现这些剧本常有两套情节同时在两个层次上进行，而诗不但是表现这样的内容的最好形式，它也使内容更加凝练，更加集中和强烈起来。至于舞台情况，当时

伸入观众之间的围裙形舞台（the apron stage）也使观众和演员之间获得在“画框式”舞台所不能有的默契和密切关系。17世纪的戏院总的说来当然是简陋的，但那样也有好处：没有布景和道具可以利用，作家就更要依赖自己笔下的本领，因此语言也就变成特别重要了。

语言诚然是重要的，但还有一个更重要的事实，即超过任何语言和技巧的因素，17世纪初年诗剧之所以比20世纪秉内鲁和考豪德等人的作品要深刻和丰富得多，根本的原因在于它是生根在人民群众之中的，在于它最好的东西，包括语言在内，来自人民群众。当它在17世纪的20年代脱离了人民的时候，它也就堕落了：舞台上出现群魔乱舞、兄妹成婚、各种离奇死法、各种骇人听闻的事情，例如一个青年在新婚之夜被迫退出洞房，因为新娘明白宣告她早已做了国王的情妇……

但在有些英美文人眼中，莎士比亚及其同代人的可学处，主要只是诗剧的形式。17世纪戏剧的研究在现代英美创作上发生的影响是：有些人又写起诗剧来。

单就英国而论，写诗剧而在舞台上得到一定成功的有艾略特（T. S. Eliot）和弗莱（Christopher　Fry）两人。弗莱有运用语言的才干，剧本[33]里的对话写得俏皮生动，但是戏剧性不足。艾略特从30年代起就有志于诗剧写作，然而他的全部的写诗才能却只用来宣扬宗教。奥凯西对于艾略特的《岩石》（*The Rock*）一剧的批评便是一针见血的：

> 艾略特在他的剧本《岩石》里像魔术师似地变出了一座完全用手建造的教堂……虽然他精心选词，文章漂亮，但是他这座教堂完全是用藤条和给虫蛀过的帆布造起来的。就其所含的情感和所发的教训而言，这个剧本是一个宗教的大杂烩。如果有任何以所谓“宗教”为题材的剧本足以证明宗教是麻醉工人

的毒药的话，那么，《岩石》就算一个了……[34]

奥凯西所注意的，第一是题材。但这不是说戏剧艺术不要改革。他的全部的创作活动都说明他是戏剧艺术革新的先锋。他比别人更明白问题的迫切性：

> ……戏剧必须改变，必须发展一种新的看法，一个更宽广的范围和一个新鲜的风格，如果它想跟随建筑、绘画、音乐等艺术一同生存下去的话。[35]

因此，剧作家们

> 不能长此模仿他们自己下去，或在模仿得疲倦了的时候又去模仿别人。他们必须改变，必须实验，必须发展他们的力量，至少应作这方面的努力，如果戏剧还想生存的话。[36]

既然这是一个戏剧能否生存的大问题，那么应该怎样立即着手解决呢？奥凯西的回答是：首先要打破将一切如实地搬上舞台的做法——

> 如果将人从街头或客厅搬上舞台，要他们像在真实人生中那样说话，那么你只能得到最枯燥无味的东西。我想批评家们会感到震惊，如果有人告诉他们说现实人物决不应该放进一个剧本——除非作家在创造这人物的时候已经先对他做过一番提高、扩充和加深的工作，也就是说已经从他身上拿走了一部分现实。戏剧评论家们会将《哈姆雷特》中的人物称作现实人物么，还是称之为一个诗人心里所创造出来的人物？而且《哈姆雷特》岂不正因缺乏那点现实反而成为更好的剧本了么？[37]

奥凯西在这里提出了创造典型人物的主张——他自己就是一直贯彻这主

张的——而他在这里所举的例子《哈姆雷特》恰巧也是诗剧。

对于诗剧的作用，他有一个实践者的亲身体验。《遗我以红玫瑰》是一个名符其实的诗剧。他有一段话解释这个剧本的用意：

> 在我看来，要求一个剧本只表达生活的一个方面的时候已经过去了。以往人们总将一个剧本在它整个演出的时间内放在生活的某一方面的支配之下，并且规定剧本从头至尾必须只谈那个方面。其实就在实际人生里情绪和态度也不总是——甚至不常是——前后一致的，又怎么能向一个剧本提出这样的要求？……一颗明珠在手掌上滚动，会放射出各样光彩和各种颜色；人的生活在悲剧和喜剧的情况下不断变动，显出人性既复杂又一致，其光芒四射，色彩缤纷，又远非明珠能比了。[38]

他的喜剧人物、他的悲剧和喜剧杂糅、他的群众场面、他的弥漫一切的诗的气氛——一句话，他的丰富就是为了要表现这复杂的、多方面的生活“放射出来的光彩和颜色”。这一段话不但适用于奥凯西的其他剧本，而且也说明了诗剧的真正好处。决不能只从技巧上着眼，仅仅说17世纪的诗剧有两个情节两个层次之类，而应该抓住远为重要的东西，那就是好的诗剧之所以丰富与深刻，是因为它表达了生活的丰富多彩和深刻意义。

然而诗剧却并不一定要用韵文来写。这是就文体而言奥凯西与艾略特等人的分野所在。他也尝试过用韵文写作，《红星上升》便是一例；但从他一般的写法，尤其是后期几个剧本的写法来看，他更信任散文。17世纪的诗剧用韵文来写，有其历史上的原因；当时韵文接近生活，还不是贫血的书斋产物，而散文本身又未成熟到能够应付戏剧的一切要求的地步。现代英美的诗剧至今还未得到真正可靠的成功，而过去丁尼

生、勃朗宁等名诗人所写的诗剧都失败了。现代爱尔兰戏剧的发展也提供了同样的教训。叶芝那样熟悉戏剧特点的诗才也没有能够在舞台上得心应手，倒是用散文的沁孤写下了成功的诗剧。这是值得深思的。用韵文来写现代剧本有许多技术上的困难，例如：怎样使每个人物在韵文所写成的对话里获得他们个人的、独特的声音呢？一般的现代诗人往往只有一个风格，只在一个平面上有效。喜剧人物的风趣横生的谈吐更非韵文所能表达，连莎士比亚都不能不用散文。如果将韵文写得像散文差不多，那么为什么不干脆就用散文？

问题是在用什么样的散文。考豪德之类的爵士乐的散文，一般现代英美戏剧家所用的“话到口头留半句”的胆小怕事的散文，现代资产阶级报纸文体的苍白的、抽象化的散文——这些当然是无济于事的。语言的贫乏正是商业剧院中的“现实主义”的特点之一。奥凯西的对策是将都伯林贫民区的有声有色的人民语言加以提炼，加上更多的色彩，更响亮的音调，加上一个诗人的想象和一个革命者的热烈的感情。只要用的是人民语言，剧作家不妨尽情去创造美丽的和有力的说法。要紧的事只有一件，那就是他的语言，包括他的一切创造，都必须是戏剧的语言——对于一个剧作家说来，不应该有可以脱离剧本而单独存在的语言；语言即是戏剧，戏剧之外无语言。奥凯西的语言，不管怎样鲜艳，总是完全适合戏剧的要求的；在他，形式和内容总是统一了起来的。

这样，我们也就可以看清他对于戏剧艺术的独特的贡献了。他反对商业剧院中的“现实主义”；他进行了大胆的试验和创新；他写了现代的成功的诗剧；但是他写诗剧而不用诗，却回头来刷新了戏剧语言。在他的笔下，出现了一种生气勃勃的群众艺术：一方面是那样温柔、明亮、美丽；一方面又是那样坚实、尖锐、强大有力、富于爆炸性。

为什么他能做到这一切？他的成就的终极的原因是什么？要回答这

问题，让我们来看看奥凯西怎样将自己同叶芝区别开来。他常常称赞叶芝的诗才，但是他又看出这位爱尔兰的大诗人始终

> 像孤云野鹤般在街上遨游，向自己唱着他的美丽的歌，有时对自己的心灵悲怆地叫喊：
>
> 浪漫的爱尔兰早已死去，
>
> 跟随奥利雷进入了坟墓；
>
> 风总在吹着他脚旁的芦苇，白鹤总在他头上的蓝天里飞翔，金黑两色的舞台幕布总在他的眼前升了又降，降了又升。但是不，他不愿在普通人民的眼睛里点亮起一炷火焰……[39]

一个孤独的、骄傲的诗人！而奥凯西自己呢，穷苦人家出身的孩子，长期从事体力劳动的工人，工人运动里的积极分子，战斗的共产主义者——这里的差别便不只是两个爱尔兰大作家之间的风格和技巧上的不同，而是两种世界观、两个阶级之间的根本的分野。

在叶芝死前不久，奥凯西还同他见过一面。[40]他们谈论17世纪英国诗剧，称赞韦伯斯特（John　Webster）的艺术。谈话转到在戏剧里表达悲哀的问题。叶芝说：“我们是害怕悲哀的。生活里有悲哀，但是戏剧里不敢表示悲哀。奥凯西，你可不要也怕它。”

“我不怕，”奥凯西回答，“只要它能替生命染上颜色，甚至是使生命大吃一惊的颜色也不妨，就像一支美丽的交响曲里不妨有一个不协调的音。只要悲哀是高贵的，我不怕它。但是当悲哀是同饥饿、疾病、苦难在一起出现的时候，那我就恨它，那我就同它斗争，因为人不能通过苦难而得到纯洁。苦难是坏东西，必须加以毁灭。就是韦伯斯特也谴责他凭自己的想象所创造出来的悲哀。他也是一个要将世界改好的人。”

这时诗人突然问他：“奥凯西，你是一个共产党人，对么？”

奥凯西吃了一惊。他没有想到诗人竟会这样问他。仅仅是为了好奇么？但是他还是热情地向这位白发诗人解释了共产主义是什么。

“……共产主义的光芒初次照射的时候，正是世界上出现了一个阶级占了全部或绝大部分的物资，另一个阶级空无所有，因而起来反对的时候。现在共产主义已经更壮大更激烈了，它的光芒已经布满了世界的半个天空。我们给了它一个记号：红星。”

奥凯西在《红星上升》里所写的，就是这颗共产主义的红星。

但是诗人说：“可是，奥凯西，这些东西，记号或象征什么的，不是群众所能了解的。这里面有危险。你们愿意把权力交给一群乌合之众，让他们来反对一些伟大和高贵的人物所习惯了的更好更充实的东西么？”

“不，叶芝先生，不是反对这些东西，而是把您所称为乌合之众的人们放到这些生活里更好的东西当中，并且给他们以机会和力量来帮着创造这些更好更充实的东西。……也不要以为您所说的大人物真是都像您所想那样习惯于好的东西。他们之中有许多人根本就没有读过一行叶芝的诗哩。”

至于共产主义的哲学，奥凯西说：“它所追求的神明不过是集体的力量和个人的思考合起来所能创造的事物。……我们的社会哲学建筑在共产党宣言之上：这样一来，我们的哲学就建立在坚实的岩石之上，而天主教的哲学则造在沙堆之上。一切希腊的光荣，一切罗马的伟大，都从粮食、油和酒里长出。没有丰收女神的青睐，我们一天也过不了。莎士比亚、弥尔顿、雪莱和叶芝的一切诗歌最初也是深藏在丰收女神的胸

怀里的。”

奥凯西的剧本最初也是深藏在丰收女神的胸怀里的，但是后来它们又出而追求共产主义的理想。这一努力就使他能打开新局面，做到了他那些伟大的前人由于时代的限制而没有能做的事情。奥凯西在现代戏剧艺术上的成就，其终极的原因在这里。

1958年

---

[1]见奥凯西的批评文集《绿色的乌鸦》（1956），第131页。

[2]见该刊1955年3月5日，第221页。

[3]见《绿色的乌鸦》的出版者介绍。肖还特别称赞了《银杯》：“真是了不得的一个剧本！”高呼奥凯西为“巨人”。（见奥凯西在其自传之一的《玫瑰与王冠》[1952]中第42—43页所引肖的来信。）

[4]这是19世纪中叶的数目，现在则爱尔兰南北两部合计，只有四百多万人。当时灾荒与逃亡的规模之大，可想而知。

[5]列宁在《都伯林的阶级斗争》一文里，曾这样论述拉金的作用和当时爱尔兰的阶级斗争形势：

> 爱尔兰无产阶级发现了爱尔兰运输工会的书记拉金（Larkin）同志是一位很有才干的领袖。拉金具有卓越的演说天才以及爱尔兰人的充沛精力，他在非熟练工人中作出了奇迹，这些不列颠无产阶级的群众，常常由于英国“熟练”（skilled）工人的庸俗市侩、自由主义和贵族情调，而

使他们在英国同先进的工人隔绝。

在爱尔兰工会中出现了新的风气。非熟练工人群众使工会空前活跃。甚至连妇女也开始组织起来，这是信奉天主教的爱尔兰未曾有过的现象。就工人的组织情况来说，都伯林有希望成为整个大不列颠的先进城市。这个国家的特点是：天主教神甫各个大腹便便，而工人则贫困、饥饿、衣衫褴褛，甚至在星期日也是衣着破烂，因为他们无法购置节日服装。这个身受双重和三重民族压迫的国家开始变成为有组织的无产阶级大军的国家。

（《列宁全集》，第19卷，北京，1959，第331页）

[6]见《绿色的乌鸦》，第146页。

[7]《红星上升》，第三幕。

[8]见于其《一九一六年复活节》一诗。

[9]关于这一切，奥凯西在他的第三本自传《窗下的鼓声》（1945）里有详细的叙述，尤其最后一章是直接写起义的。

[10]我们有理由相信，奥凯西在写这几句话的时候心里想到的是帕斯（Padraic Pearse）。他是复活节起义失败后被英军枪杀的16个领袖之一。他向来主张流血有一种净化和神圣化的作用。读者还可参阅叶芝《玫瑰树》（The Rose Tree）一诗，诗中帕斯说：

只要用我们自己鲜红的血
便可以养出好好的一棵玫瑰树。

这里的玫瑰树当然只是一个象征。

[11]被英军枪杀的起义领袖之一康诺利（Jim Connolly）是工人队伍爱尔兰公民军的司令。这个工人领袖也天真到以为英军为了保护英国人的财产，不会在巷战里使用大炮。奥凯西曾同他争论这一点。他对于康诺利只注意武装起义而忘了做发动群众的政治工作，而且由于他忙于军事而使工会落入右翼的掌握，也认为是失策。见《窗下的鼓声》，第315—318页。

[12]奥凯西的第五本自传：《玫瑰与王冠》，1952年，第30页。

[13]奥凯西的第五本自传：《玫瑰与王冠》，1952年，第128页。

[14]《绿色的乌鸦》，第191页。

[15]《绿色的乌鸦》，第194页。

[16]奥凯西本人对此有一部分记录和评论，见《玫瑰与王冠》，第256—264页。

[17]《窗下的鼓声》，第221页。本书有整个动人的一章写拉金，章名即为《爱尔兰的普罗米修斯》。

[18]《金鸡高鸣》，第二景。

[19]《主教的焰火》。

[20]奥凯西并不简单化。他笔下也有较好的教士，如《红星上升》中的棕袍教士是同情人民的，巷战一起，他还越过障碍来与工人的武装队伍在一起。《主教的焰火》里也有一个好教士。但是他们无例外地是受压迫的失意派。

[21]奥凯西自己对此有所论述，见《绿色的乌鸦》中《一个黑色的太阳下的焰火》一篇，尤其第145—159页。

[22]“戏剧家们不能老是模仿他们自己……”（《绿色的乌鸦》，第182页）。

[23]两例都来自《主教的焰火》，第三幕。

[24]例如有名的戏剧史家约翰·盖斯诺（John Gassner）就是这样称呼他的。参阅《奥凯西剧本选》引言（Selected Plays of Sean O'Casey, New York, 1956），第6页。

[25]作有《我们的》（Ours, 1866）、《门阀》（Caste, 1867）等剧。奥凯西明确指出这所谓现实主义从1866年（他误写成1886年）上演的罗伯逊所写的《我们的》一剧开始（见《绿色的乌鸦》，第74页）。

[26]《绿色的乌鸦》，第74页。

[27]这是肖伯纳自己的说法，见他的《肖伯纳戏剧论文集》（Bernard Shaw, Dramatic Opinions and Essays, ed. by J. Huneker, New York, 1906），第1卷，第21页。

[28]肖伯纳：《白里欧的三个剧本》的序文（Three Plays by Brieux, New York, 1914），第21页。

[29]奥凯西特别赞美斯特林堡，曾经这样写道，“斯特林堡！斯特林堡！斯特林堡！那些人当中最伟大的一个！……斯特林堡会从地上的草木和天上的星星同样摇撼出火焰来。易卜生可以恬静地坐在他的玩偶之家里，斯特林堡则总在同天堂和地狱搏斗！”引见麦高温等著：《有

生命的舞台》（Kenneth Macgowan & William Melnitz, The Living Stage, Englewood Cliffs, N. J., 1955），第413—414页。

[30]奥岱茨后来政治上反动，艺术上也使原来以为他是美国戏剧上的“希望”和“天才”的人们失望。

[31]见他所写《旧戏与新戏》（The Old Drama and the New, London, 1923），尤其其中的第五讲。

[32]例如不多加删改。经过波尔（William Poel）、巴克（H. Granville-Barker）等人的努力，莎士比亚的剧本才能不作大的删改而在舞台演出，以前则常随主角或导演之意，改得面目全非。

[33]例如《不可烧死这位女士》（The Lady's Not for Burning, 1949）。

[34]《夕照与晚星》，第110页。

[35]《绿色的乌鸦》，第181页。

[36]《绿色的乌鸦》，第182页。

[37]《绿色的乌鸦》，第80页。

[38]《绿色的乌鸦》，第181—182页。引语来自《为可怜的奥凯西洒几滴同情之泪》一文，文内作者曾引Donat O'Donnell对《主教的焰火》的评语（第189页），可见写作时间在1955年以后。

[39]《窗下的鼓声》，第188页。

[40]以下的会见谈话都根据《玫瑰与王冠》，第141—144页。

奥凯西的自传

说起来真是使人惊奇：旭恩·奥凯西在写了许多卓越的剧本之后，又在1939年他59岁的时候出版了一册散文作品，在一个新的文学领域里开始了新的征服。

这本书叫《我敲门》，是他的自传的第一册。接着，《门厅里的图画》、《窗下的鼓声》、《英尼希法伦，再见！》、《玫瑰与王冠》相继出版，等到《夕照与晚星》在1954年问世，这部巨著终于完成了。它长达2000页，前后写了15年，叙述的事实从1880年直到1953年，一个当代伟大的戏剧家的生平大事大都收在此中了，而我们读者又通过他认识了他来往过的朋友，交战过的对手，接触过的智愚贤不肖诸色人等，他们的时代，社会，阶级。

阶级？一部自传牵涉到了阶级？确实是这样；只不过不是空泛地谈论阶级，而是有一种强烈的工人阶级的意识贯穿了一切，渗透了一切。

读一个爱尔兰作家的自传，我们总不免首先要问他怎样看待爱尔兰。这个美丽而又多难的国家，多少世纪以来一直给英国人占领着，正当奥凯西的壮年它又进入了一个新的风暴时期。反英斗争激烈起来，1916年爆发了复活节起义，出现了多少英雄人物，曾经使得诗人叶芝写下了有名的诗行：

> 一切变了，完全变了：
> 惊人的美已经产生。

奥凯西经历了这一切，但他在自传里一再讽刺地指出：对于工人阶级来

说，惊人的美流产了。他让我们看清：从头起，在爱尔兰反英的行列里，有两个阶级，两支武装队伍，两种作战策略。资产阶级当中，多的是高谈阔论的浮夸人物，而且从头起就想溶化亦即消灭完全由工会会员组成的公民军；作为公民军的书记，奥凯西曾经尽了他的力量保持自己军队成分的纯洁，主张采取游击战术，要求工会领导人康诺利更多注意政治和群众工作，将运动和起义的领导权紧紧抓在自己手里。然而这一些却没有能够实现；康诺利英勇就义之后，右翼工人贵族篡夺了强大的运输工会的领导权，诱使部分工人只去关心生活的提高，等到独立之后爱尔兰发生内战，眼看在资产阶级政治派别的纠纷当中，爱尔兰人在残杀着爱尔兰人，而工会组织却一言不发了。

在内战的枪弹横飞的时候，奥凯西也曾再度向工会进言。他写了一个独幕剧，“讽刺了内战的双方，谴责了工会官僚，指出工会只追求饭碗是如何地愚蠢和自私，而他们应该做的则是：挺身站在对阵的两军之间，厉声高呼‘你们谁敢先开枪！’”（《英尼希法伦，再见！》，第151页[1]）然而这又岂是能够依赖工会官僚如奥勃莱恩之流的！他们早已背弃了吉姆·拉金所领导的在1913年坚持了八个月的都伯林运输工人大罢工的战斗传统了。

如今拉金困在美国的牢狱里，康诺利已经牺牲，工人运动暂时处于低潮，资产阶级民族主义得势，天主教会比以前更加猖獗，忠实于拉金所曾挥舞过的战斗的红旗的奥凯西痛定思痛，作了这样的判断：

> 惊人的美……并未在爱尔兰产生。复活节起义的事业已经被庸俗的资产阶级出卖了。他们把公共利益、公共事业的观念踩在脚下，正在忙忙碌碌地将逃跑了的敌人所丢弃的特权、专利捡拾起来，挂在自己身上，而当时打败敌人的那些可亲的好

人则已长眠地下了。

（《英尼希法伦，再见！》，第220—221页）

资产阶级政治人物之中，不论是自由帮派，或是以特伐莱拉为首的共和国派，一律都怕一个东西，这就是奥凯西所称为“人民起来反对贫穷”的社会主义运动。

然而“惊人的美”在世界上毕竟还是有的。奥凯西在都伯林穷巷的阴雾里抬起头来，眼光从爱尔兰移向世界的另一方，看见了闪耀在俄罗斯大地上的红星。他强调：“惊人的美在那里产生了！”而且行文至此，他忽然舍散文而写起诗来：

> 晨星，人民的希望，照耀我们！……
> 红星，照耀我们所有的人！

仅仅是词章么？决不！现代的爱尔兰产生了不少有才华的作家，然而他们的眼光往往囿于爱尔兰一隅——如果他们偶尔看看外面而不专注内心的话；因此爱尔兰文学虽有许多艺术上的优点，却又不免有点狭窄。奥凯西则始终搜寻外面世界里劳动人民的动静起伏；到了晚年，还追随着中国工农红军长征的足迹，欢呼：“革命的火焰出现在中国的河谷和中国的山岭！”（《夕照与晚星》，第278页）1917年以后，对于这样一个有心人，没有什么事情能比十月革命所带来的新社会更叫他兴奋了。从头起，他就将爱尔兰和苏联看成同一为自由而斗争的两处战场；等到苏联遭受白卫军的进攻，他更是

> 怀着一颗激动的心注视着高尔察克从东方进攻，邓尼金从南方进攻，一直攻到邓尼金宣告他能够在天气好的夜晚，透过玻璃窗看见一些人紧闭着嘴唇在收拾东西，准备撤出莫斯科。报纸

上充满了赤色狂人死亡和败走的消息。接着，突然之间，报纸沉默了。于是旭恩知道红旗还在莫斯科和彼得格勒高高飘扬着。

（《英尼希法伦，再见！》，第318页）

这个时候，他正热恋着一个美丽的姑娘，虽然他没敢同那位胆小怕事的小姐——后来，他们因为志趣不同，终于分手了——谈到布尔什维克种种，自己的心里却已清楚听到了共产主义的号角。奥凯西自称是“爱尔兰最早听到这号角”的一人，并且曾经这样地介绍他自己：

旭恩是一个相当粗鲁、爱讲话的无产者，熟悉共产主义，有着一个革命者的天性。

（《英尼希法伦，再见！》，第231页）

他不怕宣告自己的政治信仰，一再提到“是的，在政治上旭恩是一个共产主义者”（同上书，第315页），别人也知道他这一点，连诗人叶芝也终于在他们最后一次见面时突然问他：“奥凯西，你是一个共产主义者，是么？”（《玫瑰与王冠》，第148页）这一问问出了大道理，奥凯西对这个银发诗人宣传起共产主义来。这一次会见写得特别精彩：一个是现代爱尔兰以至整个西方世界资产阶级最大的诗人，参加过爱尔兰民族解放运动，在爱尔兰的文艺复兴里建立过功勋，然而骄傲，贵族气质，看不起“群氓”，现在垂垂老矣，不断地咳嗽着；另一个是当今用英文写作的最有力的戏剧家，来自都伯林的贫民区，经受过大罢工和无数次同警察搏斗的锻炼，做过吉姆·拉金的助手和爱尔兰公民军的书记，现在向这位白发老诗人满怀信心地说明共产主义是什么，温和地然而坚定地告诉他正是他所轻视的“乌合之众”将是最优秀的文化的创造者和享

用者。这里何尝只是两个爱尔兰大作家在一个冬天下午的遇合，这里是两个时代、两个阶级、两种世界观面对面地较量了一番。美丽的文字，令人神往的场合，充满了诗情和智慧的谈吐——然而给予这一段文字以思想的深度的，却是这一戏剧性的较量。

为什么旭恩能够这样早就接受共产主义？如果我们问他，他会立刻反问：接受？不是一个接受问题，朋友！当然，在准备复活节起义的激动日子里，他曾经

> 靠着邮政局门前的柱子读着，读着名叫《共产党宣言》的新的教义问答，它的最大的训诫是：全世界无产者，联合起来！在周围的叫喊、动荡和苦难之中，他听见了新的鼓声，新的号角，以及千百万人脚步的行进声。

（《窗下的鼓声》，第366页）

但是，更重要的，却是生活的铁锤将共产主义一锤一锤打进他的骨髓、他的灵魂的。自传第三册《窗下的鼓声》（1945）一开始，我们就看见25岁的旭恩同一群壮工在铁路旁边挖土，在修一条支道。以前他做商行、报纸分销处等等地方的小伙计时，也是经常从事体力劳动，从14岁起就运送包裹，稍大一点常推手车，好几次由于饥饿无力，央了路人帮忙才能把车推到目的地。但是正经用铁锹洋镐干重活，却是一个新的艰难的考验。经过多少天的全身酸痛，加上同伴们的指点，他终于练出了一身好肌肉：身体灵活起来，臂膀有力了，腿也站得稳了，挖、掘、推、扛样样都成了，最后能够一个肩膀托100斤飞步上楼而面不改色。这时候，他每天的生活是：

> 除了星期天之外，每早五点起床，经过一天用镐、铲、

斧、锤的辛苦劳动之后，傍晚六点回家；然后晚上七点又出去为爱尔兰传统文化联盟或共和兄弟会工作，比白天更为吃力，一直到钟鸣十二下才回来……

（《窗下的鼓声》，第92—93页）

这样的一个体力劳动者当然有他特别的骄傲和价值标准。对于资产阶级说来，他几乎是生来就有反骨。在别人向新婚的老板道贺的时候，他偏要冷言冷语，说了一句不吉利的话，这样就丢掉了第一个职业；在别人去领工资时照例向账房老爷脱帽致敬的出纳窗口，他不但戴帽如故，而且质问账房为什么有这个臭规矩，这样就丢掉了第二个职业。……他不妥协，不奉承，不作违心之论，他浑身都是刺，无怪资产阶级人士见了他总感到十分不舒服。等他写了几个剧本之后，有了新的交往，好几次被邀到文艺沙龙式的客厅里去了，但是这位“阴沟里来的戏剧家”很快就憎厌资产阶级文人结成小集团、互相吹捧或诋毁的一套，很快就看穿了盘踞在爱尔兰文坛的一些“上帝”、“半神”、“出色人物”的真相，尤其是像A. E.（乔治·洛索尔）那样装腔作势的哲学和艺术“天才”：

他到处跑来跑去，讲呀、讲呀，讲政治、精神、艺术、哲学、农业，讲得成了一个话筒，但是对于农业他就像一只刚生的小鸡那样无知，他自以为知道的一些都来自他家里所藏的几本书。他的手里从来不曾拿过镰刀、铡刀、长叉、犁头；他从来不曾从穗上摘过一粒麦子，或牵一匹马去河边饮过水，他的靴子从未沾过牛棚的泥，他的粗胖的手指从未碰过母牛的奶头。

（《英尼希法伦，再见！》，第288—289页）

对于这种没有做过一天工的资产阶级知识分子，奥凯西有着所有体力劳动者都感到的鄙视。

但是如果对于这类文人他止于揭发，那么对于教会他就大肆攻击了。天主教会里的统治集团是爱尔兰最黑暗、最反动的势力。他们表面上说是上帝与君主分治，“凯撒的事由凯撒去管”，事实上他们从得势以后，本身是最大的地主，一直同世俗的统治阶层进行着最密切的合作。奥凯西在他的自传里用了大量的篇幅写出他们怎样推倒19世纪末年的爱国领袖派耐尔，帮助英帝国主义镇压爱尔兰人民；写出他们怎样特别敌视进步的工人力量，在1913年千方百计地帮助资产阶级破坏吉姆·拉金所领导的大罢工。他们禁书，其中就有奥凯西自传的几个分册；他们谴责新的剧本，沁孤、叶芝等人都受过他们的气，奥凯西的几个剧本不得在爱尔兰上演，直到1958年，他们还在禁止他专为都伯林戏剧节写的新剧《耐特神父的鼓声》（1960年出版）。他们不仅不容异端，就是对于自己内部比较正直的教士也是竭尽摧残压迫之能事；奥凯西用了整整两章来写两个神学博士怎样在这种压迫下伤心死去，一个因为主张将爱尔兰文列为正式课程，就被撤去原任的大学校长职位；另一个因为提出一个政权到了一定时期可以变成非法、而人民起来推翻它却成为合法的学说就遭受教会不断的谴责，在神学院坐了40年的冷板凳。

这样的一个都伯林！一个由这些人物统治着的都伯林！气闷呵！气闷呵！“对于任何人，都伯林真是太气闷了。它的所有街道都伸向一个广场，在那里可以碰上所有的人，可以同谁都握手、拍肩、举杯互祝健康。真是一团和气！但有一个保留——那就是：如果有谁想要创造一点好的东西，他就会被人当街拦住，打伤，然后给丢在路旁死去，得不到教会任何仪式的卫护。”（《英尼希法伦，再见！》，第387页）

于是这个工人作家将几件简单的东西塞进一个手提皮箱，坐上船，

向更广大的天地驶去。

他到英国，到美国，得到普通观众的赞誉，也遭遇了不少挫折，一些剧本得不着上演的机会，经济始终不宽裕，但是他坚持着一个共产主义者的立场，痛斥反共文人如奥威尔等，批判现代派作家如艾略特，嘲笑剑桥大学的保守教授，表扬麦克迪儿米德的诗作，同肖伯纳讨论戏剧艺术，在冷战的年代里歌颂莫斯科为“圣城”，写信给中国的《文艺报》赞扬表达红军长征的英雄气概的《万水千山》……斗争继续着，只是阵地更广阔了。

但是他没有忘怀爱尔兰。他继续在剧本里揭露当权的爱尔兰主教，法西斯分子，警察头子，工贼，继续歌颂都伯林的正直、勤劳、幽默、有急智的劳动人民，比以前更大胆地用诗的色彩和政治理想的亮光去对照压迫势力的丑恶，让人人都看见他们怎样像肃杀的严霜，要摧毁大地上的一切生机！

要知道这个有着巨大摧毁力的工人作家又是最富于柔情的诗人。资产阶级发现他最不好惹，劳动人民则在他身上寻到最富于同情心、最有风趣的伴侣。他最憎厌都伯林的贫民区，用了可怕地强烈的文字写出在那些墙壁滴水、老鼠横行的阴暗角落里生活只是一种慢慢腐烂的过程，然而他是怀着对贫巷居民的深切的同情心来写的；在他的笔下，他们虽然生活困苦，却仍然生气勃勃，有着严峻的是非之感，一看到有钱人总是拿最尖刻、最俏皮的讽刺话像小刀似地投掷过去。他的勤劳的母亲就是这样的。奥凯西写只有穷人才真肯帮助穷人，而穷人当中的母子之爱则尤其是真挚动人了；苏珊·奥凯西了解儿子，从不向他唠叨；她在他小时唱歌给他听，为他朗读司各特和狄更斯的故事；她在丈夫死后勇敢地担当起一家的生活；她不懂政治，然而由于“她的勇敢，由于她那不事声张然而任何力量也压抑不了的坚韧，由于她同困苦的、往往是残酷

的生活所进行的无畏的、生气勃勃的战斗”，她成为“社会主义的灵魂”；于是在她死后，旭恩拿一块大红布披在她的棺木上，让它作为伴送这位工人阶级母亲到坟墓去的工人阶级的红旗。

另一方面，没有人比这些困居穷巷的劳动人民更盼望一个美好的日子，更喜欢明丽的春天，更爱花、儿童的笑、明亮的色彩、流动的旋律、美好的形体，以及用动人的语言捕捉了这一切的文学。奥凯西讨厌喜欢引经据典的读书人，但是他比任何读书人都更爱好莎士比亚、济慈、雪莱、狄更斯、弥尔顿。自传里有许多动人的章节写他怎样一个铜板一个铜板地省下钱来到旧书店去买诗集、文集，有一次他还鼓起胆子偷了一本弥尔顿诗集；这样得来的书都是读得烂熟的，而一个作家能遇到这样一个纯真、深入、同情的读者也真是幸福不过了。在春天的夜晚，他陪伴着一位美丽的姑娘，用他那时而洪亮时而温柔的声音背诵着弥尔顿的诗行，让这位17世纪伟大诗人的想象力将两颗年轻的心点燃得通红一片。我们又看他背诵莎士比亚的戏剧，十三四岁就同他哥哥阿起合演《理查三世》中的某些片断。演剧之外，他又学画；他从小就有严重的目疾，但是这却只使他更加爱好霓虹似的颜色板；直到老年，奥凯西还是一见一块漂亮的头巾和一张姣好的人脸就要从眼睛里闪出喜悦的光来。他不怕在文章里尽量画出鲜艳的色彩，他又最善于写美人，写爱情……

这就是为什么无论在他的剧本或自传里，尽管写的是可怕的贫民区里的几乎不见天日的阴暗生活，我们读了却没有一种抑郁之感。作者强烈的信心感染了我们。这信心贯穿了他的剧本，在自传里更有直接的表白。有一次，在格列高里夫人家里做客，旭恩听她朗读一个所谓工人剧本，叫做《会唱歌的囚徒》，不觉勃然大怒了，忘了对主人应有的礼貌，高声喊道：

——别念了，女人！……工人运动不是一曲走向牢狱的哀歌。我们的确是在爬一座高山，高得要命，陡得可怕，还得穿过火焰，打下狠毒的反抗。所有爬得最高的人都摔下来死了；爬到中间的，大多数人也摔下来死了；还在下面爬的，也有许多人会摔下来死去；可是就在他们下面是看不清的广大人群，这群人一定会循着他们死去的同志所踏出来的路，一直登达峰顶！

（《英尼希法伦，再见！》，第184页）

格列高里夫人是旭恩所敬重的人，但是遇到有关工人阶级斗争前途的问题，只要一言不合，旭恩就像一头被激怒的狮子似地怒吼起来了。

＊　＊　＊

这样一个工人作家的自传当然不同于英美每年出版的成百上千的一般自传，但是它不仅仅以内容胜，它的艺术成就一样是十分巨大的。

像在他的剧本里一样，奥凯西用了一种有力而美丽的新技巧来写他这不平凡的一生。

这部自传采取了小说的形式。他舍弃了通常的“我……我……我……”，而用了第三人称的“约翰”（前二册）、“旭恩”。这一更动给了他许多方便，使他不至局限于自传主人公本人亲闻目睹，而可以像普通小说那样写时代、写别人、写群众场面，把画面扩大了，也使背景深远了。

全书的轮廓是简单、清楚的，读者所追随的主要是旭恩的成长，有些与他有关的重要的人物或事件则独立成章，例如歌颂吉姆·拉金的

《爱尔兰的普罗米修斯》一章。章与章间并无不必要的联结，手法有似现代电影；出现的镜头集中首要事件，聚光灯照在一个目标上，于是旭恩的心境和他所处的时与地都由于获得特别的光亮而增加了戏剧性。

但是每章之内，却有一种层积式的复杂写法。叙述常是同时在几个平面上进行的。以名为《战友们》的一章为例，它以旭恩遇见一位上校开始，这位上校原是旭恩的熟友，现在在自由邦的军队里显赫起来了。他们在公园的草地上谈话，旭恩一边谈着，一边心想上校的新制服并不能盖住他的莽撞糊涂。这时候一个青年骑着自行车轻快地唱着情歌而来，到军营门口停住，一只脚踮在街沿上身子未下车就拿出一个黑东西向军营掷去。一声爆炸。青年骑车狂奔。上校和两个便衣侦探跳上自行车跟踪猛追。在紧张的追逐进行中间，旭恩仍旧坐在草地上，眼睛转向池塘里的一对雌雄鸭子。鸭子在戏水。这两条线索交叉进行。最后上校等三人终于在郊外荒地土墙边追上了青年，发现他原是旧日抗英时的战友。双方开口说话了，青年流着汗，恳求作为战俘看待。上校将手枪对准他的嘴巴，咒骂了一句，就扳动枪机。这一边，旭恩看见一个羞红了脸的少妇赶紧带着在池旁看鸭子的小孩走开，原来那公鸭终于追上了雌鸭，双双钻入水草深处去了。

我们读着，并不感到作者手法的新奇，只觉得这点处理的意味深长。一边是日常生活在阳光下照旧进行，孩子的笑，草地的柔软，水里光影的流动，爱情、婚姻、传种接代；另一边则是昔日的战友变成了今天的敌人，造成了无意义的残酷的死亡。旭恩坐在草地上，几乎是一言不发，但是我们知道他的心情。这样的写法使得内容丰富起来，深刻起来。

使作品意境深远的还有许多其他的典型的奥凯西手法。他向来喜欢混合悲喜剧，在剧本里如此，在自传里也如此。就在写他母亲逝世的一

章里，我们也看见这种情形。葬礼正待开始，而运棺的人忽然不走了，坚持非先付脚钱不可，结果旭恩不得不临时跑到杂货店去兑他的支票。好容易把脚钱付了，等到跳上马车，马车夫却又不肯走了，原因是他认为在出殡时车子只载一个穷小子是件极不体面的事。人生！人生！一位辛勤一生的工人母亲去世了，而这些铁石心肠的小市民还在吵着芝麻大的小事！

不仅混合悲喜剧，而且混合叙事和评论，动作和心情，背景和中心情节，也混合时间上的今与昔，地点上的远和近。混合即是对照，有助于深化，扩大，戏剧化。奥凯西之所以能够混合和对照，是因为他有两种本领：一是他几乎各体都精，二是他转折自如。他下的都是硬功夫，大事件、大场面、大人物、曲折复杂的经过他都是一一细叙，从不回避，取巧；然而表面上看起来，他似乎写得极为自由随便，像是想到什么就谈什么。

这样的运用自如意味着对于语言的完全掌握。一个作家还有不掌握语言的？事实上，各人的本领不一，有许多现代英美作家便显得语言灰色，缺乏生气。在奥凯西看来，这些人不懂得，也不配亲近英语。“英语虽历时久远，仍然是活泼、勇敢、有力的；对于能使用、尊重、爱好英语的人，英语是会发光传热的，而且尽管有时得之不易，她还常是甜蜜温柔，如美丽姑娘的香吻，到口就化。”（《夕照与晚星》，第291页）。他自己就对她采取了一个情人的态度，爱抚她，怜惜她，但又大胆鼓动她，要将她的全部力量、色彩、风趣，她的全部的优点和潜力唤出来，表现第一，生动第一，决不让语法、词章的成规束缚住她。她甚至是狂放的，她的根子长在都伯林贫民区，有着劳动人民口语照例有的力量，生动，机智，锋利。奥凯西传达都伯林贫民的快速、讽刺的对话的能力是无人能及的，在自传里同在剧本里一样出色。他又大量创造新

词，尤其是拟声词，或将成语等等略加更动，使其带上新的锋芒；他特别擅长模仿，尤其会模仿口吻、语气，而模仿了只是为了取笑、揭露、谴责，例如叶芝写的“惊人的美已经产生”一行诗，奥凯西曾在各种场合用不同声调重复过，目的则都在表明叶芝的结论下早了下错了。

讽刺的大手笔！然而伴着出现的，却是诗。这诗不仅仅见于通常所谓美丽描写，虽然在这方面奥凯西又是当今英语作家中第一人；也不只是抒情调子，虽然确有一种动人的抒情调子贯穿了他的全部自传，单单说他善于捕捉气氛也不足以道其全貌，虽然没有谁能比他更富于感染力地传达街头工人如火如荼的斗争热情，英军搜查时的恐怖空气和被搜查者的愤怒决心，内战枪声里的沉痛情绪，一个姑娘的温存，一个冬天下午一间屋子里的温暖和亲切；他的诗是这一切，但是另外还得加上他对生活的热爱，对明天的向往，一个坚韧的工人斗士的乐观和信心，正是这个可以统称为革命理想的成分溶化了、集中了奥凯西的一切其他优点。然而它又毫不抽象，它在历史的特定的时刻出现在具体的地方：1913年拉金在红旗下领着工人封锁都伯林所有的码头，1916年一个长胡子的军官在都伯林邮政总局门口宣读爱尔兰共和国的第一个公告，阿贝戏院在狭隘的爱尔兰民族主义者纷纷向台上扔石子的情况下演出一个工人写的有着爆炸性的讽刺力的剧本，代表两种世界观的两个爱尔兰大作家谈着17世纪诗剧和共产主义……回过去多少年，揭开第二册自传《门厅里的图画》的一章，它又出现在都伯林城黎菲河边的落日里：一个19岁的小伙计推着一辆装满杂志、报纸的小车沿着码头慢慢走，他看见斜阳如血，屋顶似金，徘徊在码头边的穷汉忽然坚毅如铜像，而几个凭栏看水上船只来往的姑娘全变成了天仙；这一瞥震撼了他，他把车放下，看着，看着，默默对自己发起誓来——

他决心要坚强起来，要在众人之中昂起头来，要像一个男

> 子汉那样有所作为；他决不向后看，他鄙视那些专靠讨好强有力者而活的残废东西，他决不忙着举手触帽致敬；他要活得朴素硬朗，决不停下来去捡那些一碰就碎的奖品；他的珍宝将是简朴的东西……

小车还要前行，小车还要停下；小伙子走进码头边的另一空场，看见一位姑娘向他招手，还要在手摇风琴声里卷入一场狂舞。但是够了，我们已经看清楚了：正是这种理想与现实的结合使他有力而美丽，使他追求新技巧而不变成现代派，使他在《遗我以红玫瑰》中用散文写了成功的现代诗剧——它的第三幕正是描写了黎菲河边的这段经历——又使他在这本自传里创造了第一流的传记文学，行将为当代和将来的文学史家所称颂。

1962年

---

[1]引文页数悉照各书的纽约版。

一个苏格兰大诗人
——休·麦克迪儿米德

休·麦克迪儿米德（Hugh MacDiarmid）是克·墨·格里夫（C. M. Grieve）的笔名。他来自苏格兰与英格兰接壤的边境地区。他的祖先中有经常越境向英格兰进行劫掠的强悍汉子，又有纺织苏格兰厚呢的手工匠人。就像他自己在一首诗里所自豪地宣告的：

> 从越境大盗到织工又到我，
> 真是古怪的进程！
> 但说到末了，
> 我出身于战火更多于民歌……

他的诗里也有边境的豪迈气概和苏格兰民间文学传统的纯朴、厚实和美丽，然而还得加上一个20世纪诗人的艺术敏感和麦克迪儿米德本人的政治意识。

一

对于不少读者和批评家，他最动人的诗也是他最早的诗。1935年左右，他和几个朋友发起了一个“苏格兰文艺复兴”运动，自己也动手写起诗来。这时候他写的主要是抒情诗，用的是一种特殊的苏格兰方言。这是一些新鲜、美丽的小诗，然而毫不单薄。麦克迪儿米德总要在一个纯朴、简单的情景上加点东西，来扩大或加深它的意义。例如《空壶》（1926）：

我走过石堆，碰见了
一个蓬发的姑娘，
她对她的孩子唱歌——
而孩子却已夭亡。

摇撼世界的风
唱不出这样甜蜜的声音，
照耀一切的光
也没有这样倾注的深情。

这诗写的是农村妇女失去婴儿的痛苦。她已悲痛得疯了，孩子已死而她依然对他唱歌。诗人所用的古歌谣四行体使得这个常见的情景更显得古朴、永恒，然而在第二节却出现了变化，原来的乡村景色变成了大自然里的风和光。这诗原有一首18世纪民歌作为底本，现在诗人增添了这一变化，就把一个妇女的悲哀扩大到了能够遮盖宇宙的程度。

《摇摆的石头》（1925）是另一首至今传诵的初期作品：

在收获季节寒冷的半夜，
世界像一块石头
摇摆在天空下。
凄凉的回忆起了又落，
像被风追逐的雪花。

像被风追逐的雪花，我已认不出
石头上刻着的文字。
何况浮名如青苔，
历史如地衣，

早把一切掩埋。

这诗是对于时间和生死的沉思。世界既摇摆如风中之石，人的生命也就更加无常。名誉与历史都只是青苔和地衣，把一切掩埋起来。（这个说法也是别致的，一般总是说名誉被时间掩埋或超过时间而不朽。）然而这里沉思并不出之于抽象，而是通过形象和韵律传达的。情景是具体的，然而又包在一种有强烈感染力的凄凉气氛之中，而石头、世界、风、天、雪花这些最基本、最原始的形象又使我们感到这是一个普遍的、长远的人的处境。

麦克迪儿米德的初期作品里还有许多爱情诗。《松林之月》（1925）是其中之一：

把你们的影子
投在高高的山冈，
一切耸立的松树，
在一切有月光的地方。

我敢于遮住东方的太阳，
让它永远不能发光，
如果我的爱人
要露出她洁白的胸膛。

呵，我心里还藏着阴影，
但只要爱情一露面，
我就把影子和其他一切，
都赶进那黑夜无边！……

这并不是他最出色的情诗，然而它仍然写得既有气势，又很温柔。松林

和月光提供了清新的气氛，使这首情诗更出落得不俗。

以上不过是几个例子，说明麦克迪儿米德的抒情诗属于现代苏格兰文学里最优秀的作品之列。

这里一个关键因素是苏格兰方言的运用。麦克迪儿米德这个越境大盗的后人对苏格兰文学中的“英格兰优势”是极为反对的，同时他又完全了解苏格兰诗人的困难处境：

> 诅咒我的两重生活，两种语言！
> ——好端端的苏格兰语全让英语蹂躏。
> 用英语的词来说苏格兰的事，
> 就像让吱吱的鸟来唱贝多芬的曲子。

（《长蛇盘绕》，1930）

他要表达的是苏格兰题材，而这非用苏格兰方言不可；用英语，内容就要走样。这是他同许多别的诗人都有的切身体会。然而用什么样的苏格兰方言？彭斯曾经树立了榜样，然而彭斯身后的遭遇也提供了教训，那就是人们给彭斯的苏格兰语词加上了一种感伤的、庸俗的、充满了醇酒妇人的联想的气氛，因此麦克迪儿米德要另走新路。他选择了苏格兰东南部低地区域的方言，以此为主，再加上若干从古方言词典收集来的苏格兰词，合起来称为“拉兰斯语”，作为他最初的诗歌语言。由于用了苏格兰方言，从苏格兰农村人民的纯朴传统汲取营养，同时又有诗人本人在马拉美、韩波、里尔克等人作品的熏陶下发展起来的欧洲式的现代敏感来纠正任何复古倾向，这些诗也就能够摆脱英国文学传统的影响，从而打击了“英格兰优势”，发扬了包括苏格兰人在内的凯尔特族的天才。麦克迪儿米德的抒情诗之所以新鲜，有力，关键的原因在这里。

二

麦克迪儿米德不满足于重复做已经会做的事情。他在1926年发表的长诗《醉汉看蓟》标志了他的诗艺的进一步发展。这首长诗由若干首可以单独成立的诗篇组成，其中仍然有抒情诗，如那首有名的《呵，谁是新娘？》（它曾引起著名爱尔兰诗人叶芝的赞叹："有这样好的诗，而我竟毫无所知！"）。但是更多的是新的类型的诗，例如讽刺诗、滑稽诗、哲理诗、即景之作、翻译与仿作、《致陀思妥耶夫斯基书》等等，而且第一次出现了政治诗，即那首歌颂1926年英国大罢工的《受难的玫瑰之歌》（又名《大罢工之歌》）。把这些贯穿起来的是全诗的主题：苏格兰现状。蓟树是苏格兰的象征，曾经作为苏格兰过去国徽的图案。这蓟树在诗里多处出现，而观看它的则是一个醉汉，当时月光似水，一切都如梦境，蓟树在醉汉的惺忪睡眼里有各种奇幻的变化（有一阵变成了一个泡在药水里的胎胞）。每一种变化代表了苏格兰生活的一面，因此在醉汉观看这些变化的时候，诗人也反映和评论了苏格兰的现状。他对苏格兰的热爱是任何人也不会怀疑的，然而正因热爱她，他又明白她的许多弱点，因此诗里多的是辛辣的讽刺、嘲笑，特别针对着现代苏格兰人的忘本、萎靡、自私、自我陶醉、自我欺骗，就连大罢工这朵红玫瑰之终于枯萎，他也归罪于树的本身：

使梦失败的恶行
来自树的本身，
不将它们清除，
德行仍要呻吟。

他也完全知道苏格兰诗人的职责：

一个苏格兰诗人必须负起
拯救人民于危亡的重任，
他宁死也要劈开活埋他们的土坟。

苏格兰的出路何在？诗人纵观历史，历史如“转动的大轮”；诗人又注视现实的欧洲，发现俄罗斯大地上在进行着空前的斗争。他对陀思妥耶夫斯基这样说：

我站在蓟树之国，
向在俄罗斯的你致敬。
你们那里有特大的斗争
在永远不息地进行。
我有同你一样的使命，
只不过缺少你的气概，
请让我分享十分之一
你那令人惊怖的天才！

（《致陀思妥耶夫斯基书》）

结论是明确的：

不论怎样，我要把手伸过欧洲
（这是我的怪想，却并非一时狂热），
去握俄国朋友的手，为了
寻求人类的伟大综合。

（《苏格兰历史的目标》）

这“综合”一词还要在麦克迪儿米德以后的诗里继续出现，它在这里的含

义是政治、社会的新试验新方案，是工农兵的苏维埃制度。麦克迪儿米德在苏格兰工人领袖约翰·麦克林的影响之下，已经在他的抒情里投进越来越浓的政治意识，而在政治上他也正在经历一个重大进展：在他原有的苏格兰民族主义之外，他又怀抱了共产主义的理想，而且力图在这两者之间实现一个新的“综合”。

三

于是在30年代，麦克迪儿米德写出了对列宁的颂歌。

颂歌共有三个。一、二两颂是在30年代写的，分别发表于1931年，1932年。《三颂》不知写在何时，从内容和文字看都属于后期，发表是在1955年。

在苏联，曾经有过马雅可夫斯基的《弗拉基米尔·伊里奇·列宁》那样的长篇颂诗，但在西方，特别在那苏维埃制度已经站稳脚跟而整个资本主义世界被经济大危机震撼着的30年代，歌颂世界无产阶级的导师列宁是对资产阶级的大触犯，不仅需要政治上的勇气，还需要艺术上的勇气，因为颂什么、怎样颂都有不少待决的难题。

麦克迪儿米德用他的独特方式解决了这些难题。

他没有空喊几句万岁，或堆砌若干最高级的赞语，而是像他在一、二两颂里都曾说过的那样：

> 首要事情放在首要地位。

首要事情是列宁在人类历史上的地位。诗人拿耶稣来同列宁相比[1]，并

且接着说：

> 提出耶稣并非偶然，也不只因为
> 你标志了他以后的最大转折点，
> 而因为在他最无用的地方你作了纠正。
> 他要弟子们把他的遗志实现，
> 他们早已静默，而你采取行动——
> 　　比耶稣更伟大的行动！

而列宁行动的意义则在于：

> 如果首要事情放在首要地位并且发挥应有的威力，
> 生命和思想的力量本可不致错用，而会
> 造福所有的人——现在还有可能，
> 因为你把这比宇宙元素还强大的力量
> 　　引上了一个更明确的方向。

麦克迪儿米德所关心的，总是人的发展，而他特别称颂列宁的地方，也正在于列宁所领导的革命能使人类第一次无拘束地发挥本身的全部才能，而不是像“历史上所有的叛徒”那样，要人们永远停滞在“儿童般”的愚昧状态。

这一点也正是《二颂》的中心思想，然而是通过讨论诗与政治的关系来表达的。《二颂》曾经吸引不少西方的批评家，有的说在这里麦克迪儿米德是在同列宁分庭抗礼，替诗闹独立性，而且他们可以引具体诗行为证，例如：

> 因此，在诗与政治之间，
> 问题已经最后明朗：

诗包括政治，而且应是
人群中最伟大的力量。

人们甚至可以引《二颂》的结束语：

啊，列宁，同这个相比，
政治只是孩子的游戏！

来说麦克迪儿米德简直是箕踞不恭了。

麦克迪儿米德说这些话究竟是什么意思？我们重读全诗，就会发现他对于列宁的态度是充满敬意，然而又感到分外亲切，因此他觉得可以像在真正的同志之间，说出自己的心里话来。这是他一上来就表明了的：

啊，列宁，你是对的。但我是诗人
（因此要请你多多包涵），
我想的是比你更复杂的目标，
当然你的更优先，我完全了然。

诗人对列宁的敬意早已在《一颂》和其他同时写的诗（例如有名的《无缝的衣服》和《将来的骨骼》等）里充分地有力地表达过了，现在一年后他来写《二颂》，感到无须重复，而可以深入讨论有关诗的问题了。一谈到诗，麦克迪儿米德有很高的要求：

对于一件艺术作品，
首要问题是它来自多深的生命源泉，
其次是它有多大的力量
向空中腾跃飞旋。

拿这样的要求来衡量，麦克迪儿米德看出诗的现状是不能令人满意的。他首先检查自己：

有人在工厂里、田地上读我的诗么？
　　或在城市大街的中心？
如果没有，那我就不曾尽到
　　我该尽的本分。

如果我不能打动街上的老百姓，
　　或者灶旁的家庭主妇，
那我纵有天下的一切聪明，
　　也救不了这该死的失误！

他自己如此，别的诗人也未见高明，他们都只影响了处于“人类边缘的极小一部分人”；他们的诗局促于斗室，而真正伟大的东西应该是“自由发展的，豪爽开朗的”。

然而诗又是有前途的，特别是因为列宁给它带来了启示：

诗同政治都要斩断枝节，
追求真正的目的，
要像列宁那样看得准，
而这也符合诗的本意。

列宁的远见加上诗人的天才，
将要产生多大的力，
古今文学里的所有一切，
都不能同它匹敌。

不是唱小调去讨好庸人，
而是拿出全部诗艺，
就像列宁对工人不用速成法，
而讲了整套马克思主义。

有机配合的建设工作，
实干，一步一步前进，
首要事情放在首要地位，
诗也要靠这些产生。

这样实在、具体的对列宁的歌颂——怎么能说诗人在开列宁的玩笑？他的笔是活泼的，同时又是真正严肃的。他认为：诗必须写真正重要的东西，不能再陷于屑碎的日常问题。要像割去猴子尾巴那样割去那些无聊东西。要做真正的成人，不要再幼稚（我们记得，这也是在《一颂》里提出过的）。现在列宁给诗造成了机会：由于他的伟大斗争的胜利，人类第一次能够——

腾出力量去做更重要的事，
天知道，这类的事还真不少！

在这样新的高度上，诗就能做到无所不包，变成：

一切活动的核心，
只随内在的必然性
而变动，凭着
正直的性格写成。

只是在对于诗在明天世界里的作用作了这样的展望之后，诗人才说：同这种将来的诗比起来，“政治只是孩子的游戏”。他可能对，他可能错，

但是他不是在同列宁抗衡，而是在列宁的启示之下，寻求诗与政治的新的“综合”。这种“综合”之所以可能，正是因为列宁领导的十月革命把人类历史推进到了一个新阶段。

一、二两颂虽然各有重点，然而在精神上是完全一致的——在对革命领袖的同志爱上，在主要论点上，甚至在关键词句上（“首要事情放在首要地位”等等）都一致，而且都是用苏格兰方言写的。在形式方面，《二颂》的六行一节（最后一行突然短促，形成一顿），《一颂》的四行一节，都选择得适合麦克迪儿米德那种跌宕、活泼的风格，而写法当中讲大道理而不过虚，说具体而不过实，警句迭出，形象醒目而不奇幻，在韵律的运用上又充分发挥了方言文学的特长，所以才能把这两首有重大思想内容的颂歌写得在艺术上也如此出色。

＊　＊　＊

《三颂》在1955年才发表于《苏格兰之声》第六卷。我们说它属于后期作品，是因为同一、二两颂相比，麦克迪儿米德的诗风至此一变。

苏格兰方言不见了，短小的诗段不见了，代之而起的是完全的英文，是不押韵、每行音节数目不定的自由诗体，话语涌流而前，出现了一种新的雄辩滔滔的气势，同时也倾吐了一种前所罕见的焦灼心情。

《三颂》以描述苏格兰的海港城市格拉斯哥开始：

格拉斯哥是海的城市……

接着提到海员，这时诗人问道：哪个海员懂得波浪能如列宁懂得历史的潮流？于是他面向列宁而唱：

你把一整个世界颠倒过来，扶正过来，

却不摆出惊人姿态，也不说一句名言。
请你对格拉斯哥也来一个同样不露声色的翻转！
在革命处于转折点的日子里你最为生气勃勃，
最能透视，最会预测各个阶级的动向，
预测革命可能会有的曲折变化，
就像一切都在你的手掌心里；
你的头脑不仅善于分析，
它还能进行建设性的、综合一切的思考，
能够在思想里建立起新的现实，
知道按照确定的规律，
它必然要这样来临。……

在这一长段颂歌之后，诗人提出：

请同我在一起，列宁，把你的精神附在我的身体，
就像你早期解决俄罗斯问题一样，
请你，最伟大的无产阶级先知，解开这里的小难题！

格拉斯哥究竟面对什么问题呢？诗人揭开了这样的景象：

这一种可怕情况连你见了也会恶心，
资本主义的最高峰，地狱的最低层，
正好是我们这个特别虔诚的民族的鉴定书，
我们是一个贪婪、说谎、毫无良心的民族，
无人能及。——请你抓住这一环节，列宁之魂，
那样你就能把整个链条拉到光天化日之中，
它把欧洲捆住了，使她有力而不能发挥！

接着，诗人描绘了格拉斯哥贫民区的臭气，并且引了一段别人写的散文，其中有这样的句子：

> 一家又一家的门打开了，突然地、默不作声地出现一个只穿衬衫的男人，像是被他身子后面的强烈的臭气推向前来似的。……有一次，在一个女人开的廉价旅店里，臭气迎面扑来，像恶兽似地直掐我们的脖子。呵，那贫民区的臭气，那永远忘不了的该死的臭气！

然而，面对这样的贫民窟，许多苏格兰人却安于现状，“但求不打乱自己小小的如意安排”。麦克迪儿米德又一度像观看蓟树的醉汉那样，用他的诗句像鞭子一样抽打那些麻木不仁的人：工党议员、空谈家、学者、科学家等等。他们宁肯让法西斯分子横行，甚至帮着散布谣言，例如当时几个名闻全球的苏格兰天文学家，如金斯，不是把他们所了解的科学真理推进一步，而是回到教会的怀抱，研究起“上帝与时间的关系”之类的题目来了，对此诗人怒吼道：

> 这是最无耻的谎言！这是对人类的大叛逆罪！

麦克迪儿米德也没有忘掉那些令他失望或愤怒的文人：

> 迈可·劳勃茨和所有的圣贤们！
> 奥登，斯班德，这批家伙，[2]
> 全是胆小鬼和骗子！
> 他们当中没有一个
> 有卡莱尔[3]的半分勇气和品格。
> 不同于这些假诗人，
> 我属于——而不只是为了——工人阶级。[4]

同卡莱尔一样，
我对所谓高等阶级一无所知，
除了他们都是骗子和刽子手，
都是靠群众养活的吸血鬼！

而真正的诗人所想的，则是完全不同的东西：

我们关心的是人的完整——是赤子之心，
每一天都似新生一般——但又不轻视传统
和过去的教训，
这些必须继承下来，
而且我们能全面吸收，
全面投入，
包罗一切，
没有阻隔，
没有分割，
敏感而又温柔，
不受限制地正直地成长起来。

为了实现这样的将来，诗人又向列宁呼吁：

啊，列宁，
生命，更多的生命！你是自由之火，
像火那样纯洁，像火那样直冲天庭！
但说你像火并不只指你如流星
一样壮观，不只指你火花四射，而指你
品格核心里的炽热的光，
你那雍容大度的稳定，

是这些使你成为全人类的跳动的心！

列宁的精神，
降临到这个城市来吧，
现在！

照亮这个城市吧，现在！

这就是《三颂》的结语。简单说来，在这首诗里麦克迪儿米德要求苏格兰人民醒来，走列宁所指出的道路，只有这样才能根除格拉斯哥那样的城市的贫穷与病疫。在诗体上他采用了惠特曼式的自由诗体，在风格上更近口语，做到了什么话都能入诗，而且变化多，转接快——然而完全放弃了苏格兰方言，通篇都是用英文写的。这一切都是他后期诗的特征。单就《三颂》本身说，我们已经看清：他揭得狠，骂得凶，同时又颂得欢，颂得好！

四

麦克迪儿米德诗风的改变，是在30年代中期就见端倪的。1935年出版的集子《二颂列宁及其他》差不多包含50首诗，但除了《二颂》之外，都是用英文写的，其中有许多出色作品，如《海底》、《铁厂有感》、《风暴鸡之歌》等。

有几首30年代的英文小诗值得单独一提。《将来的骨骼》（1932）是选集里的常客：

红色花岗岩，黑色闪长岩，蓝色玄武岩，
在雪光的反映下亮得耀眼，

宛如宝石。宝石后面，闪着
列宁遗骨的永恒的雷电。

诗人利用一些地质学上的岩石名词来写出列宁墓室的坚实与闪耀，而室外反射过来的雪光则代表了俄罗斯大地和人民。最后出现了“永恒的雷电”这一形象，既是实的，写了照耀着列宁遗体的灯光，又是象征的，表示了列宁对人类的永恒的影响。再加上题目“将来的骨骼”点清了主旨，就使这短短四行诗既充满了革命的激情，又给人以美学上的满足。无怪乎它是现代英文诗里公认的杰作之一。

《悼约翰·台维孙》（1934）也写得异常出色：

我记得童年曾见一个人死去，
在回忆里比丧父更凄惨。
死的不是女王，是你，台维孙，
从此我的心停住了，一直在看
你那小小的黑色背影
走上海边的沙岸——
一颗子弹洞穿了美丽的风景，
只因倒拿望远镜，把上帝错看。

深挚的感情渗透了一切，然而作者却只静静地写他如何看着台维孙的孤单单的背影走上海边沙岸，但是突然之间：

一颗子弹洞穿了美丽的风景，

这静静的世界立刻给粗暴地撕裂了。一个有才华的诗人像别的美好事物一样，片刻就终止了自己的生命，然而麦克迪儿米德又清醒地点出这悲剧的原因：短见，在精神上找错了寄托。同这异常真挚又有思想深度的

悼诗相比，许多同类作品就显得浅薄，只是应景之作了。

但是作为麦克迪儿米德后期创作的主要特色的，却是长诗。1955年出版的《悼念詹姆斯·乔依斯》即其一。此诗共6000行，已经很长，但还只是一部更长的诗的一部分。

《悼念詹姆斯·乔依斯》的内容是复杂的，许多地方是难懂的，但至少有两个主题是清楚的：一是人必须继承和发展人类自古以来的全部文化，这是他已经在《二颂列宁》等诗里强调过的；二是作家要发挥语言的全部潜力，像乔依斯所已做的那样。麦克迪儿米德对于乔依斯这个爱尔兰作家是非常佩服的。乔依斯在《尤利西斯》和《芬尼干的守灵夜》里创造了大量的新词，曾经使得许多批评家皱眉，然而麦克迪儿米德完全支持他，因为他认为语言是“人的文化生活的最神秘的一点”，作家应该寻求最能表达人的敏感的语言：

一种能尽各种功用的语言，
它有一种奇妙的透澈，又有火光样的品质，
流泻如清泉，飞腾如大鸟，
一片金黄如太阳照耀下的田园景色。
凡我们要表达的都表达得快速，明亮，准确，
像上帝那样有绝对把握。……

因此麦克迪儿米德认为乔依斯同他自己在语言上进行的创新活动是意义重大的：

在字典里探险意味着
跋涉在人心的一切深渊和一切高峰，
承受人的精神的一切考验，

在一切过去文学的瓦砾堆里，
在一切将来文学的原料堆里。

而且这种语言将是一种各民族都了解的语言，这样才能使得各种文化都能互相沟通，才能造成世界规模的人的跃进和全面发展。可见上述麦克迪儿米德的两个主题实是一个，其中语言潜力的发掘是全面继承和发展全部文化遗产的前提。

麦克迪儿米德身体力行。《悼念詹姆斯·乔依斯》的写法就是他的主题的一种体现。他大量采用外国词，引征外国作家、科学家、思想家；以一个不长的片断为例，其中有梵文、希腊文、芬兰文、东欧的许多语文等等；同样也有汉文：不仅引用汉文，还提到中国的书法，提到怀素、赵子昂、黄山谷、王羲之、乾隆皇帝的“炫耀自己的庸俗作风”、苏东坡的

丰腴而活泼的笔法，
像一个胖子肌肉松弛而态度潇洒……

这样的征引古今各国文字，同现代派的艾略特（如在他的《荒原》里）、庞德（如在他的一系列《诗章》里）做的又有什么不同？艾略特同庞德都是麦克迪儿米德的朋友，他还曾经特别写文替庞德的《诗章》辩护[5]；他也像许多英美现代派诗人一样，欣赏法国象征派诗和里尔克等人的德国现代诗；他完全有现代派诗人所珍视的欧洲式的“现代敏感”。然而在两个关键点上麦克迪儿米德同他们完全不同。艾略特等人所依据的是欧洲古典文学作品的书本文化，而麦克迪儿米德的根子则深深地伸展在苏格兰民间文学传统里，而这是一个既古老又仍然强大有力的活的传统；艾略特、庞德都要回到过去，而麦克迪儿米德则展望将来。他对于发挥语言潜力之所以有那样大的关注与热情，正是因为在他

看来，这是人类共同前进的必要前提。就在这个片断之末，紧接对苏东坡的评论之后，他写道：

> 真正讲人道的人道主义正从世上消失。
> 我对今天科学的趋势感到忧虑，
> 它只从有限的观察里求得规律，
> 而不是通过理解的广泛概括。
> 我对工业大城市里的群众
> 只贪求生产量而忽略生活的丰盛，
> 也感到不能放心。……

在麦克迪儿米德的心灵里，“理解的广泛概括”和“生活的丰盛”都是人在共产主义社会里的全面发展的组成部分。这样的忧虑，这样的不能放心，从来没有惊扰过艾略特和庞德的书本世界。

＊　＊　＊

对于麦克迪儿米德诗风的改变，有些批评家是不以为然的；他的后期作品也引起不同反响，多数人喜欢其中的许多出色片断，然而对于整个诗篇感到困惑不解。诗人本人则完全清楚他自己在干什么，而且不止一次用他惯常的直率方式作过解释，例如他曾写道：

> 最伟大的诗人往往要经过一次艺术上的危机，
> 一个同他们过去成就一样巨大的转变，
> 有的诗人接近于转变却未能完成，例如华兹华斯。……
> 我今年四十六岁，出身坚毅、长命的乡下佬家庭，
> 庸人们惋惜我诗风的改变，说我抛弃了“有魅力的早期抒情诗”——

可是我已在马克思主义里找到了我所需的一切。……

（《首先，我写的是马克思主义的诗》，
引自《幸运的诗人》，1943）

他又进一步宣告：

必须是绝对的创造者！——拒绝接受
不负责任的抒情倾向，那是用感觉上的
入迷来代替事实，要知道
感情，即使是来自内心深处的热烈感情，
也总是平庸而无用的。……

（《绝对的创造者》，引自《幸运的诗人》）

我们可以附带在此一提：他之终于不再用苏格兰方言，同他抛弃抒情倾向是一致的。

对于为什么要写长诗，他自己也有清楚的说明。在一篇论述庞德的文章（《我的交游》，1967，第7章）里，麦克迪儿米德指出，近来诗歌界的一个倾向是：写史诗。“只有史诗——而不是任何次要的形式——才能与无产阶级社会相配，任何其他东西……只属于资产阶级‘价值’范围。”他又以德国诗人海涅为例，指出他如何在初期的抒情诗得到很大成功之后，改变了写法，扩大了题材，但这类后期诗却不受欢迎，至今都得不到公正的评价。然而今天写史诗又是必然的趋势。不要以为只在古代才有史诗；今天世界上有许多进步诗人在写史诗，马雅可夫斯基、聂鲁达、写《二十世纪的风暴年代》的南斯拉夫看羊人等等都写了规模惊人的史诗。史诗之所以必然出现，是因为“宏伟的时代需要宏伟的综合——不仅在美术和音乐里，也在文学里，不仅在散文作品里，也

在诗里”。

然而是什么样的史诗？根据我们的观察，麦克迪儿米德本人的后期作品大体上反映了这样一些倾向：

诗的马克思主义化——他用诗来攻击和嘲笑阶级敌人，其猛烈与不妥协在现代诗人中是罕见的；他寄希望于列宁所提倡[6]的人的全面发展，人类文化的新的“更宏伟的综合”。

诗的科学化——为此他写“事实的诗”，而在这类诗里他喜欢开列项目众多的科学数据式的账单，大量运用从自然科学来的形象，有时整段抄下或套用科学著作。

诗的国际化——为此他努力汲取各种文化的精华，摘引各民族的哲学、文学著作，把大量的外国词汇（包括汉语的）放进他的诗行。

建立新的美学——在他后期诗作里有大量关于诗和诗艺的谈论，不仅解释他自己的诗和评论别人的诗，而且探索诗和艺术的基本理论问题。特别是，像许多别的现代诗人一样，他十分注意诗歌语言问题，一贯致力于诗歌语言的刷新。

＊　＊　＊

这些倾向，或者说，这些倾向下所选择的题材和艺术手法，是不是就能产生史诗？这里是有许多问题值得进一步探讨的。但是麦克迪儿米德的好处是：他的诗才远比他的宣言高明。在他的看法有漏洞的地方，他的创作实践往往作了很好的弥补。他的那些长诗也许不是传统意义上的史诗，在一些情况下甚至不是完整的成品，但是它们代表了一个重要诗人的大规模的艺术试验。这个试验在许多地方是成功的：他的政治诗

把力量和美结合得异常动人；他出色地运用了惠特曼式的自由诗，特别是长的诗段，做到有气势，有变化，足以表达持续而曲折的思想；他能吸收来自各方面的材料，丰富而不凌乱；他能以议论入诗而使议论生彩；他在诗里谈艺术、谈诗、谈语言、谈他自己的经验和感受的片断属于现代英文诗里最出色的篇章；他对于科学与诗的关系的探索也是抓住了一个现代世界的重要问题；他在扩大诗的领域上走出了很大的一步，而这一步是他追求人类文化的更伟大的综合的开始。

＊　＊　＊

什么是我们最后的印象？在英语世界的现代诗人之中，麦克迪儿米德是崛起于北方的一个大家。他走着又是群众性的、又是独特的道路——群众性在于他的革命激情和他的共产主义理想，独特的是他的艺术。凡他所写的，都打上了明显的麦克迪儿米德标记，似乎比任何别人的诗更难顶替或仿作。就是在他显得最枯燥最冗长的时候，也总是会有意想不到的一个形象、一个警句、一种特殊的韵律忽然带来了诗意，像是即使置身沙漠也总是离甜美的清泉不远。麦克迪儿米德主观上要抛弃抒情倾向，但是抒情却正是使他长生的品质，不仅在他写那些“有魅力的抒情诗”的时候是这样，就是在他写后期长诗时候也这样。一个诗人——任何诗人——的见解可以有或大或小的历史重要性，但很难不受时间侵蚀。麦克迪儿米德在长诗里征引的一些自然科学理论有的显然已经过时，他对于马克思主义的若干理解也未必是人人都会同意的，然而他的抒情艺术却会长远存在下去——只不过我们这里所说的抒情不限于浅唱低吟式的抒情，而是一种融合了深厚的感情、活跃的想象力、民歌老手的韵律感、20世纪诗人的语言敏感等等而成的更高的抒情：在他对于列宁的歌颂里有抒情，在他对于人类将来“更宏伟的综合”的展望里有抒情，在他纵论诗和科学的结合的滔滔雄辩里也有抒情……由于他有这样

的抒情艺术，他的诗将比大部分英美现代诗更能经受得住时间的考验。至少，当这位苏格兰大诗人在1977年逝世的时候，他已经亲眼看到英格兰诗坛陷于萧条，而他自己的诗终于冲破了英国文学界头面人物的长期歧视，通过1962年合集的出版而打开了几乎所有人的眼睛，而从那时以来更在世界各地赢得了越来越多的读者，使他们惊叹他的诗作的有力和美丽。他是带着最后的胜利感而搁笔的。

1979年

---

[1]参阅下文："耶稣大步走在涌向前去的群众之中；勃洛克看见他领导着列宁格勒的赤卫军行进；他也在欢呼中出现在中国；今天，他的影子落在非洲之上：瞧，我永远与你们同在——开步走，左，左，左！"（旭恩·奥凯西：《夕照与晚星》，1954年，第232页）进步作家以耶稣同列宁相比，实是表达崇高敬意的一种方式。

[2]迈可·劳勃茨（1902—1948），在30年代编过有影响的现代派诗选《费勃现代诗选》（1936）。奥登（1907—1973）与斯班德（1909—　　），现代诗人。

[3]指19世纪初年的激进派人士理查·卡莱尔（1790—1843）。他由于发表民主言论和争取出版自由，曾入狱九年。麦克迪儿米德在本诗中引了他的大段言论。

[4]在《幸运的诗人》中，作者也说："工人阶级同我的关系，向来是，现在也是'我们'之间的关系，而不是'他们'同我之间的关系。"（该书第232页）

[5]《我的交游》（1967），第7章。

[6]麦克迪儿米德在《幸运的诗人》（1943）里两次引用列宁在1922年11月举行的共产国际第四次代表大会上所作报告中的有关论述。

莎士比亚绪论
——兼及中国莎学

序

这个集子共收文章十二篇，诗一组；又英文稿二篇，作为附录。

文章可分四类，第一、二、三篇属于第一类，是关于莎士比亚的总论。总论中的总论是《一个总体观》，写于1988年，意在向我国读者扼要介绍有关莎士比亚的主要事实，包括其主要剧本中常为后人传诵的台词片断，而阐释则根据我最近的看法。第二篇论述16、17世纪英国诗剧的整体情况和莎士比亚在其中的地位，对于其他重要剧作家也有较多介绍，并且对这种诗剧的发展变化及其衰落提出了一个理论性的归纳，虽然写于60年代初期，至今我大体上仍持此见。第三篇也写于60年代，用随笔形式漫谈个人对若干莎剧内容和艺术的一些印象。

第二类即四、五、六三篇讨论莎士比亚怎样运用语言。语言是莎剧极为重要的方面，我有志于这项研究已久，但又不甘心于仅仅罗列词汇、成语之类，总觉得应将语言同思想结合起来谈，后来从莎剧中的白体诗入手，分析其韵律，观察其发展变化，探索其兴衰与莎士比亚本人世界观变化的关系，才有了一点收获。最近（1990年春）又论述语言在一个关键性悲剧即《哈姆雷特》中所起的特殊作用，这方面的研究算是有了一点新的开展。

第三类即第七、八两篇是关于莎士比亚于剧本以外写的诗，这也是一个不可忽略的方面。他的十四行诗历来有名，而《凤凰和斑鸠》一诗则近来受到较多的注意。

第九至第十二篇合成第四类，都与中国莎学有关，包括它的历史与

现状，1986年中国第一次莎士比亚戏剧节的气氛，诗人卞之琳用诗体译莎剧的心得，以及我自己参加1988年国际莎学年会的观感。

最后的一组诗实是剧评，只不过用了我所喜爱的诗的形式。

附录部分是上述六、九两篇的英文原稿，当时是为参加国外学术活动准备的，后来由我自己写成中文，但不是简单的翻译，而是根据不同的读者对象，作了一些变动，篇幅也略有增加。应该说，中文稿是包含我“再思”结果的定稿。把英文稿附在这里，是为了便于同国外的莎学同行交流。

参考书目是花了气力的。它是简要的；唯其简要，选择成为关键，我虽力求做好，但难免无重大遗漏或不该列入的书。在出版年代和地点等细节上也可能有错。为了帮助初学者，我对英文书中的大部分加上了简要的评介，也不尽妥当，但是总起来说，这是一个相当扎实的初步书目，对于大学高年级生和研究生是会有点用处的。

此书的主题当然是莎士比亚。若问除此之外，还有什么联系全书？那么简单的回答是：一个中国研究者的莎士比亚观。至于这当中有多少谬误不妥之处，那就要请读者批评指正了。

王佐良

1990年8月，于北京

一个总体观

英国的文艺复兴

英国是欧洲西北角的一个岛国，它的文艺复兴也来得迟，比意大利迟了至少200年。

在16世纪以前，英国文学还没有全欧洲——更不必说全世界——的重要性。在此之前，欧洲早已有了希腊、罗马的古典文学，有了意大利的但丁、配屈拉克、蒲卡丘和法国的龙沙、拉布雷、蒙田等人，而英国只能拿出一个乔叟。乔叟是出色的，但是一只鸟的歌还不能迎来一个春天。

等到英国人在1588年打败了西班牙无敌舰队，情况就大变了。入侵的威胁一解除，英国人民的心胸突然开阔起来。不知从哪里来了一股巨大的力量，把英国人民带进了思想和学术的新境界，犹如他们的船只正在驶向新的海洋和新的地域。知识界诸家竞起，形成一种热潮，汤玛斯·摩亚在设计他的理想国，甘姆登在写英格兰和苏格兰的历史，汤玛斯·艾略特在研究统治人物应受何等教育，汤玛斯·威尔逊在提倡古典修辞术，等到弗兰西斯·培根出来，更是抱负不凡，敢于夸口要以天下全部的学问为己任。人们纷纷要求了解古代和外边世界，什么知识全要，这种气魄就是所谓文艺复兴时期巨人的气魄，因而又出现了一个规模巨大的翻译运动——译希腊史诗，译罗马历史和传记，译法国蒙田的《随笔》，译西班牙塞万底斯的《唐吉诃德》，影响更深远的则是译基督教《圣经》。这部大书曾经有几个前人用心译过，现在又在他们努力的基

础上，在1611年出版了国王詹姆士一世钦定译本，成为今后300年间英国教堂里天天要读要讲的书。与此同时，作家从喜爱欧洲大陆的作品进而模仿，而且公然为之，毫不掩饰——一时竟有成百个年轻人在模仿配屈拉克用十四行诗歌颂他们的爱人的一颦一笑。

但是在一个真正伟大的文学时期，没有任何精力充沛的年轻作家会甘心于仅仅做一个模仿者；就在模仿的过程里，他们也总要改动一下，增加一点新东西，而最后则跨过所模仿的对象而大步向前。

诗歌的花朝

十分繁荣的诗歌写作就体现了英国式的改革和创新。以十四行诗为例，众多的英国诗人是从模仿配屈拉克的意大利原型开始的，但不久他们就把这个诗体英国化了，韵脚的排列变了，内容上也自有新意。可举下例一首为例：

爱情小唱

第54首

我们演出在这世界的舞台。
我的爱人悠闲地看着戏，
她观赏我演出各种题材，
用不同形式排遣我不安的心意，
一时的兴会令我欢喜，
于是我戴上了喜剧的假面；
一时我转欢笑为唏嘘，

于是我又把悲剧扮演，
她却用不变的眼睛看着我变，
不因我喜而喜，不因我悲而悲；
我笑她讥讽，等我泪流满脸，
她却大笑而心如冰块。
什么能感动她？哭笑都不是，
那么她非女人，而是顽石。

作者是艾德蒙·斯宾塞（1552—1599）。他把十四行诗从意大利原型的三段结构变成了四段，脚韵安排也相应地由abba abba cdecde改为abab bcbc cdcd ee（上面的译文照此），其好处之一是可以在三段的陈述和引申之后，用互韵的两行作结，压住阵脚。（后来的所谓英国式十四行，如莎士比亚所写的，就是根据斯宾塞的格局而略作变动。）从内容上说，这首诗提到世界如舞台，演出各种类型的剧本，包括喜剧、悲剧、假面剧，足证当时舞台演出已是人们所习见，而这后者又是对英国文学的兴盛和发展有极大关系的事情。

斯宾塞的长处，远不限于写十四行诗。他还写过有名的婚曲和许多其他作品，而其最主要的作品则是长诗《仙后》（1596），它为歌颂颇有作为的伊丽莎白女王而作，表现了民族主义的自豪。他在诗律上多所创造，如建立了优美流畅的九行诗段（人称斯宾塞体），影响深远，后世拜伦、雪莱、济慈、丁尼生等人都曾用它写出佳作，因此人们称他为“诗人的诗人”。

诗剧的兴起

这个时期最重要的文学事件是诗剧的出现与成熟。上面说到斯宾塞

注意了舞台演出。但演出的不是一般话剧，而是主要用韵文写的剧本，即诗剧。写诗剧的有各种人，有马洛、查普曼、格林等“大学才子”，也有琼森、戴克等浪迹江湖的风尘客，后来又出现了波门、弗莱彻等宫廷文人和韦伯斯特、特纳等专写恐怖剧的怪才，而全面驾驭了诗剧的各种写法，使之达到艺术最高峰的则是演员兼剧团股东莎士比亚。

这些人的剧本主要用“白体诗”（blank verse）写成，白体诗是不押脚韵然而富有节奏感的诗体，每行五音步，每音步有一轻一重两个音节，即所谓抑扬格，但实际上作家们常常变化它，使它成为扬抑格、抑抑格、扬扬格，而且他们的考虑并不限于一个音步或甚至一行，而白体诗的特点正在于能够跨行，往往一跨就是三四行或更多，形成一种诗段。它是一种灵活多变的诗体，比一般说话高昂，比一般的诗则又更近口语，既能作帝王的堂皇、庄严之言，又能作亲切的小儿女语，因此特别适宜用在剧本里，因为演剧不比作文，需要一种能够担任各种戏剧任务——叙述，咏叹，问答，开玩笑，等等——又在风格上能上能下、能文能白的诗体。

这些剧作家寻到这一诗体，又使它迅速发展、成熟，变得更加锋利，更加伸缩自如，用它写出了几百个剧本，表达了人世间各种感情，其中至少有50个至今还能使世界各地的观众和读者震撼、感动、高兴、又悲又喜，将来还要继续存在下去——这就是16世纪下半叶到17世纪上半叶之间英国诗剧对于世界文学的伟大贡献。

马洛的历史想象力

第一个成功地使白体诗变成戏剧媒介的是克利斯多弗·马洛（1564—1593）。他是皮匠的儿子，但上过剑桥大学，为政府执行过秘密使

命，喜欢同一批离经叛道的无神论者往来，最后在酒店里被人用匕首刺死，年仅二十九。他留下了许多诗和六个诗剧，其特色是：1. 喜写扩张型的大人物，如《帖木儿》（1590）中的中亚大帝国的建立者，《浮士德博士的悲剧》（1604）中的追求无限知识的德国博士；2. 风格瑰奇，人们赞他所写为“壮丽的诗行”；3. 表现了丰富的历史想象力。

这三者都在下面这段不同寻常的台词里有所反映：

> 就是这张脸使千帆齐发，
> 把伊利安的巍巍城楼烧成灰的么？
> 甜蜜的海伦，你一吻就使我永生。
> 看，她的嘴唇吸走了我的灵魂！
> 来，海伦，还我的灵魂来！
> 我住下了，天堂就在你的唇上！
> 凡不是海伦身上的，全是粪土。

（《浮士德博士的悲剧》，第5幕，第1场）

马洛的想象力是无限扩张的，拿来写追求一切知识、想要尝试一切经验的浮士德真是恰好。在这里，浮士德靠魔鬼之助，一下子从中世纪回到了古希腊时期，居然想尝到海伦这位挑起了希腊与特洛伊的十年战争、千古闻名的美人的爱情，真可谓异想天开！然而这一段咏叹却又真是写得高明，无论所想到的情节，所用的形象、调子、措词都是高昂的，然而又是温柔的，甚至是甜蜜的，不愧是“壮丽的诗行”。而这里所突出的，是人：人的力量，人的征服，能超越时空、驾驭一切的人的想象力的伟绩。我们之所以称这个时期为标志着人文主义的胜利的英国文艺复兴时期，这就是例证之一。

马洛的另一个功绩是写出了《爱德华二世》（1594）。这是英国最早的历史剧之一。他同莎士比亚是这一新剧种的创始人。

琼森的现实主义

如果说马洛是英国诗剧的奠基者，那么它的后期的大家是本·琼森。琼森（1572？—1637）做过泥水匠，当过兵，演过戏，杀过人，几乎被处绞刑；另一方面，他上过有名的中学，受过正规古典教育，懂得希腊、拉丁文学，很有学问。这一个结合——丰富的社会经验和在古典文学的熏陶下获得的诗才——使他在从事戏剧创作的时候有一套理论，同时又有卓越的实践。理论是：戏剧应“将时代的病态解剖清楚……事情和语言都要真像常人”[1]。这可以说是现实主义的理论，是针对时弊而提出的。他虽也写过悲剧和假面舞剧，其长处则在喜剧，特别是《伏尔蓬尼》（1607）和《炼金术士》（1612）两剧是他的杰作，至今还常上演。

他的艺术是一种突出和放大的艺术，即为了解剖时代的病态，他集中来写某些典型的“气质”，而所谓气质，实际上是一个人身上的主要精神状态，如上述两剧都是集中写了贪婪：伏尔蓬尼的遗产吸引了有强烈的贪婪心的男男女女，而炼金术士则用骗术引来了一批贪婪的财迷。这样，琼森不仅将贪婪这一气质放在强光灯下解剖，而且让我们看清了当时诸色人等和社会风气，展开了17世纪初年的伦敦市井百态图。

他还有足够的诗才来把剧本写得生动活泼。伏尔蓬尼在出场时的一段独白就把他的贪婪写得淋漓尽致：

我要叫人把所有的床垫打上气，

连羽绒我也觉得不够软了；
我的大圆房要四面挂上名画，
完全不亚罗马皇帝取自海外的
珍品，更不论亚列丁粗劣的仿作。
我的镜子各有刁钻角度，反映出
处处有人，一人多面，而我全身赤裸
让镜子照着，穿行在一群妖妇之间。
我将喷香水作雾，叫它弥漫全屋，
我们就隐身其中。我的浴盆
大如池塘，浴后出来不用擦身，
只消在薄纱和玫瑰花上一滚就干。

（《炼金术士》，第2幕，第1场）

这位财神爷不只是摆阔，连他的色情狂也自我暴露了。琼森对马洛的堂皇悲剧是加以嘲笑的，但是他的人物却同马洛的人物一样，也有极为丰富的想象力。这也说明，这个时期的剧作家又是有共同倾向的。

琼森还写了另一个重要喜剧，叫做《巴塞罗缪节集市》（1614）。这个剧写伦敦下层社会形形色色的人，包括当时已很引人注目的清教徒，在一处集市上跑来跑去，有许多生动的情节，有趣的对话。作者仍然写得笔酣墨饱，只不过这里已不见韵文，全剧是用散文写的，而这后者也给了我们一个消息，即白体诗活跃在舞台上的日子已经不多了。

集大成的莎士比亚

在时间上，站在马洛与琼森之间的，是莎士比亚。

威廉·莎士比亚（1564—1616）一生从事演剧和写剧，对舞台情况最熟悉，在诗剧艺术的提高和发展上走在最前。

但是他不是一个通常意义的“作家”。他写剧不是为了建立文名，而是为了自己所属的戏班能有新戏上演，着眼于舞台效果，希望能打动观众。当时的戏院是简陋的，只有楼座是有屋顶遮盖的，戏院中间的池子则是露天的。舞台伸入池子中间，形如一张围裙，故后人称为“裙形舞台”。台上只有很原始的布景和道具，剧的情节、地点、时间之类靠角色自己宣告，因此台词特别重要，演员的口才也得到高度发挥，而演技则是程式化的。来看戏的观众也各色各样，既有坐在楼座或甚至舞台两边夸耀地位和衣饰的贵族子弟，又有大量的挤在露天池子里站着看戏的小市民和学徒之类，各有不同的爱好和趣味。莎士比亚及其同伴的任务就是写出能在这样的戏院里上演、使这样的观众满意的剧本，因此他必然要走群众性、娱乐性的一路。16世纪英国诗剧首先是大众娱乐，犹如今天的电影、电视一样。

它是充分入世的，芜杂的，甚至粗糙的，洋溢着这个活动频繁、思想活跃的文艺复兴时代的精神。它比任何其他文学形式更接近民间，更能反映社会现实，因而也就能在内容上不断更新，具有强大的生命力。

而同时，它又为剧作家们提供了一个广大的场地，任凭他们的天才在当时当地的条件之下任意驰骋。各种题材，各种情节，各种演技，各种语言效果，各种奇思怪想，凡能放上舞台的都得到了试验的机会。最简陋的戏院，最重实际的观众，却能允许最大胆的戏剧创新就在他们之间进行。而剧作家们也充分利用了这个历史性的机会。我们已经看到了马洛和琼森的作为，但是莎士比亚比他们更懂戏，更能发掘这一戏剧的各种可能性，在白体诗和戏剧语言的运用上也更有想象力和创造精神；他把这两者结合起来，表现了人生各种处境各种感情，塑造了几百个人

物，探索了人生和社会的根本问题，在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都写出了大量杰作，和他的伙伴们一起把英国诗剧推到了世界文学的高峰。

舞台上的历史和历史观

莎士比亚在写剧之始，首先搬上舞台的是英国历史。写英国历史剧是莎士比亚和马洛的创举。但马洛只写了一个，而莎士比亚从1589到1599的十年之内，一共写了九个，不仅数量大，而且连贯起来展示了从13世纪到15世纪的300年的英国大事，包括英法之间的百年战争和英国国内的玫瑰之战。挑选这一时期来写，显示出莎士比亚的历史见地，因为它正是英格兰走向统一的民族国家的关键时期。这一系列的连台好戏的主题是爱国主义。1588年英国打败西班牙无敌舰队以后，向外扩张，海外贸易发达，一个世界规模的殖民帝国正在形成。莎士比亚表现了这一时期英国人的自豪感。通过剧中人物之口，他这样地歌颂自己的国家：

这国君的御座，这树着王节的岛，
这华贵的大地，这战神的故乡，
这另一个伊甸园，这小天堂，
大自然替自己造了这个堡垒，
为了不遭污染和战争的袭击；
这一群快乐的人，这个小世界！
这颗嵌在银色海洋里的宝石，
海水起了护墙的作用，
就像家宅有外壕防卫，

抵住了命苦的其他国家的妒忌，
这福地，这宝地，这国家，这英格兰……

（《理查二世》，第2幕，第1场，第40—50行）

另一个角色这样地宣告：

英格兰从来没有，永远也不会，
倒在征服者骄傲的脚下，
除非它先伤害了自己。

（《约翰王》，第5幕，第7场，第112—114行）

而等到1599年莎士比亚来写《亨利五世》，他不仅写了英军如何在阿祥古大败法军，而且写了他们的统帅亨利五世是怎样贤明的一个国君。亨利在未登基的时候是一个不务正业的纨绔子弟，来往的尽是偷鸡摸狗之徒，但是一旦登上大位，他同昨天和昨天的伙伴决绝，变成了一个英明有为的君主。这个转变有点突然，批评家认为他对以前的朋友们太薄情了，但是莎士比亚显然认为一个坐在王位上的人对国家负有特别的责任，不该沉溺在欢娱之中，因此着力写的是他怎样坚毅果敢，甚至近于残酷（如下令杀掉俘虏过来的法军），但却又能与士卒同甘苦，不辞辛苦地深夜巡视营房，做好战前的动员工作，终于取得了阿祥古的大胜。至今人们还记得他的激励人心的号召：

再一次冲进缺口，亲爱的朋友们，再一次！
否则用我们英国人的尸体封住城墙！
……

（第3幕，第1场，第1—2行）

这样的民族英雄赢得了莎士比亚的尊敬，而残暴的阴谋家如理查三世则只受到他的谴责。近来的研究者还注意莎士比亚对于政治和权力结构的看法，另有一些人则认为莎士比亚不一定在剧中歌颂或谴责什么，他照例是看到了问题的复杂性，心情是矛盾的，甚至对人对事有所讽刺。尽管如此，把这些历史剧连贯起来看，莎士比亚对于这一段英国历史是有一个总的看法的。这是一个处身于伊丽莎白朝盛世的英国人的看法，即厌乱思治，拥护一个能平定诸侯的强有力的中央政权，以昔日之乱为镜子对照今天之治而庆幸自豪。因此，展现在舞台上的，不只是英国300年的历史，还有剧作家的历史观。

作为剧本，这些历史剧大多是莎士比亚的少作，结构上较为松散，程式化的台词较多，素体诗也显得拘谨。但是人物已经写得出色，除了战场上的英雄之外，下层社会里的普通人也写得真实、活跃。人们认为写得特别好的是《亨利四世》上下部（1596—1598）。亨利五世在这里是以王太子的身份出现的，他的一批酒肉朋友中有一个约翰·福斯泰夫爵士，这位酗酒、贪色、好吹牛而胆小怕死的大胖子是剧中最放荡的人物，然而莎士比亚又把他写得很有生气，说话充满了机智。通过他和一伙流氓的活动，我们从朝廷和战场进入了伦敦的街巷和酒店，看到了市井百态。这里不仅有两条情节线索交织，而且有两个剧种并存，即历史剧与喜剧。莎士比亚从来不追求纯粹和单一，他的艺术是混合的艺术。

喜剧：丰富与奇幻的结合

福斯泰夫重新出现在《温莎的风流主妇》（1597）一剧里，然而神态大不如前了，他的光彩随着他所代表的没落中古武士阶层而消失了，我们也离开了历史舞台而进入莎士比亚的喜剧世界。

这是一个异常丰富多彩的世界，充满了欢笑，戏谑，爱情的逗引，风趣的对答，然而不是没有阴影——正因有阴影而使剧本更有深度，而且越到后来阴影越浓。如果说《错误的喜剧》（1592—1594）、《驯悍记》（1593—1594）、《维洛那二绅士》（1594）等初期作品是欢快的喜剧，用的是女扮男装、孪生兄弟等手法，闹出了各种笑话，那么到了《仲夏夜之梦》（1595—1596）、《威尼斯商人》（1596—1597）、《皆大欢喜》（1599），就出现了其他因素，大自然进来了，哲学沉思进来了，人世的现实露出了残酷的一面，连海外贸易和重利盘剥也跟着出现；而更后的《特洛伊罗斯与克瑞西达》（1601—1602）和《一报还一报》（即《请君入瓮》，1604）则只有背信弃义和滥用权力之类的令人不快的情节了，喜剧变成了“阴沉的”问题剧——正因如此，它们也就成为20世纪后半叶一些批评家的宠物：存在主义者喜欢前者的“荒淫加战争”的主题，新历史主义者发掘了后者所包含的权力结构的意识形态。

这其间他还写了《第十二夜》（1601—1602），一个仍然欢快的喜剧，只是增加了对于清教徒的嘲弄。这个戏结构匀称，几条情节发展得既平行又交叉，有一种小步舞式的典雅，而人物中女扮男装的维奥拉异常动人，清教徒型的马尔伏里奥则提供了必要的对照和笑料，所以向来为演员和观众所喜爱，上座率极高。1986年上海越剧团将它改编演出，就取得了很大的成功。

莎士比亚的喜剧是能打动全世界的观众的，然而它们的艺术仍然是混合的艺术。《威尼斯商人》混合了喜剧和悲剧，正像后来的《哈姆雷特》、《李尔王》等剧混合了悲剧和喜剧。就喜剧本身而论，《仲夏夜之梦》和《皆大欢喜》又有一种混合，即奇幻的想象与英国现实的混合。在仲夏夜月光下的树林里，有两对情人在追逐，有精灵之王在同他

的王后口角，又有一群工匠在忙忙碌碌地排戏。这群工匠是土生土长的英国佬（虽说故事发生在遥远的雅典），他们的排演过程又透露了16世纪英国舞台和演技的实况，这就增加了观众的现实感，然而主要情节却是属于贵族圈子和精灵世界的，弥漫于月夜树林的是一片诗情，在那里

> 恋人和疯人都头脑发烧，
> 充满了幻想，想出了
> 冷静的理智不能接受的东西。
> 疯人、恋人、诗人
> 都是幻想的化身，
> 疯人看到的魔鬼多得连地狱也装不下，
> 恋人也同样地疯狂，
> 把埃及的黑女看成了美人海伦。
>
> （第5幕，第1场，第4—11行）

而能把这一切糅合在一起，形之于笔的，则只有诗人，在这里则是有戏剧天才的大诗人。

《皆大欢喜》的主要情节也发生在林子里，即有名的阿登森林（这是英国的森林，虽说故事似乎发生在意大利，莎士比亚照例是不顾地点和时间的一致的）。人们也在林子里漫游，唱歌作乐，但是那里并不是世外桃源，也有忧郁和沉思，畸零人杰奎斯发了这样一番感慨：

> 整个世界是一大舞台，
> 所有男人女人都是演员，
> 各有上场和下场的时间，
> 扮演许多角色，

一生的演出可分七个时期。……

（第2幕，第7场，第139—143行）

这是莎剧中有名片断之一，虽然这“人生如戏”的看法颇为平常，我们在前面已引过斯宾塞表达同样看法的十四行诗，但是这种谈吐却把哲学思辨带进了喜剧，增加了剧本的深度。同时莎士比亚又在罗瑟琳的性格构造上下了大力，使她出落得美丽，机智，勇敢，能干，成为莎剧中最可爱也最有风趣的青年女性。然而另一方面，世道的险恶和人情的诡诈却也一直在威胁这座森林，弟夺兄位，兄剥弟产，才使得森林里充满了不幸者，最后是篡位的公爵率领一支大军杀来，只不过到了森林边上遇见一位修行老人，听了他几句话，忽然改悔，把大位还给长兄，而自己遁入了空门，于是才有皆大欢喜的结局。此剧的情节原有所本，当初的结局是篡位的公爵被人杀死，莎士比亚这样一改，使得气氛融洽起来，但也显得有点奇幻——幻想与现实的混合依然是这个喜剧杰作的特色之一。

在别人的作品里，也常有现实与幻想的结合。莎士比亚不同于众的，在于他写的现实更实在，那群土气朴朴的工匠就是明证；而他的幻想也更奇特，更富于浪漫色彩，仲夏夜精灵的活动和阿登森林里的种种怪事都说明了这一点。

悲剧的试笔

就在他把主要精力用在历史剧和喜剧的时期，莎士比亚就已经写了几个悲剧，当中有《罗密欧与朱丽叶》（1595—1596）。

这个剧本歌颂自由恋爱，通过一对纯真青年的死对封建门第的残酷作了有力的控诉。它是年青人的剧本，台词明丽，情节开展快速，恋人们在星光下花园中隔着阳台对谈的一景（第二幕，第二场）写得太美了，赢得了所有钟情男女的心，虽说最后是死亡的黑夜吞没了青年人，但在他们身上还运行着热血的时候，人生又是何等美好！它像朝露一样新鲜，为后来的西欧乃至世界文学以及其他艺术形式（例如音乐、芭蕾）提供了一个有长远吸引力的主题。

另一个早期悲剧《裘力斯·凯撒》（1599）写的是古罗马的政治斗争。当时罗马正面临一个重大的历史转折，元老院的寡头民主制度即将为皇帝的绝对统治所代替。代表前者的是勃鲁托斯，一个重道德原则的理想主义者，认为凯撒的独裁不利于人民而聚集一批人把他刺死了，却无力收拾后来的紊乱局面而很快在内战中败亡。代表后者的是凯撒，他虽然被刺却已树立了帝国的基础，因此他的侄子才能踏着他的血迹夺取帝位。然而莎士比亚笔下的凯撒却并不引起人们多大的同情或爱怜——他大言不惭，喜听别人吹捧自己，倒有点像后世的墨索里尼之流。结果，在戏中大出风头是玛克·安东尼。他忠于朋友，又能言善辩，利用了勃鲁托斯允许他说话的机会，在凯撒尸旁面对罗马市民群众，说了这样一番话：

朋友们，罗马人，同胞们，听我一言。
我是为埋葬凯撒而来，不是来赞美他。
人做了恶事，死后恶名长留；
人做了好事，一死好名也随着埋葬。
但愿凯撒也这样吧。尊贵的勃鲁托斯
告诉你们凯撒怀有野心，
如果确实，那是一桩大罪，

凯撒为它付出了惨重的代价也罪有应得。
承蒙勃鲁托斯和别位的允许
——勃鲁托斯是正大光明的人，
别位也是，都是正大光明的人——
让我在凯撒的葬礼上说几句话。
我要说他是我的朋友，对我忠诚公正，
可是勃鲁托斯说他怀有野心，
而勃鲁托斯是正大光明的人。
凯撒把许多俘虏押回罗马，
用他们的赎金来充实公家的财库，
这能说是怀有野心么？
听见穷人哭，凯撒也流泪，
有野心的人能有这样的软心肠么？
可是勃鲁托斯说他有野心，
而勃鲁托斯是正大光明的人。
你们大家都看见在卢柏克节那天，
我三次献给他一顶王冠，
而他三次都拒绝了，这能说有野心么？
可是勃鲁托斯说他有，
而勃鲁托斯确是正大光明的人。
我现在不是要推倒勃鲁托斯的话，
我只想说说我知道的事实。
你们过去也爱过凯撒，而且爱得有理，
那么现在又有什么不许你们哀悼他呢？
唉，理性呵！野兽倒还有理性，
而人已无是非之心了！——原谅我，
我的心已随凯撒飞进了棺材，

让我喘口气等它飞回来吧。

（第3幕，第2场）

这是莎剧中另一个有名的片断。在那个紧要关头，安东尼沉住气，巧妙地列举事实来说明凯撒没有野心，反证勃鲁托斯和他的一伙并非“正大光明的人”，于是激动了原来倾向这批刺客的罗马市民，使他们改变态度，反过来打击阴谋集团。这里面有演讲术的作用。莎士比亚和他的同行都善于运用演讲术，而当时来看戏的人也欣赏演讲术。但是演讲术运用得真正高明的，又能与剧情化为一体，推进剧情而不露“术”的痕迹。莎士比亚在这里运用得很成功，但还未臻化境，最后两句话——“我的心随凯撒飞进了棺材，让我喘口气等它飞回来吧”——给了演员一个绝好的摆弄姿势的机会，然而过分戏剧化了，反而成了缺点。

悲剧艺术的顶峰

一年之后莎士比亚写了《哈姆雷特》（1600—1601）。他的艺术的成熟期开始了。

《哈姆雷特》是戏剧史上一个奇迹，奇在剧作家把一个原来充满血腥气的中古式报仇故事写成了一个不仅情节生动而且思想深刻的近代戏剧。在这里，第一个现代知识分子型的英雄人物登场了。

自然，剧本仍然是莎士比亚所处的英国文艺复兴时期的产物。1600年左右的英国，伊丽莎白王朝的统治已到强弩之末，女王年老了，王位继承权问题变得日益尖锐；经济上，圈地的发展使得乞丐遍地，抢面包的事不时发生，而统治阶级内部则有专利权的争夺。莎士比亚是在这样

的现实和这样的思想气候中写作的，他的喜剧中越来越加深的阴影是时代的阴影，而到了这个悲剧阶段，阴影变成了笼罩一切的黑夜。

当哈姆雷特在台上说：“丹麦是一座监狱……一座最坏的监狱！”台下的观众是有同样的感慨的，而且心里明白：何止彼岸的“丹麦”！

然而黑夜里还有人世家屋里的灯光和天空的星光。哈姆雷特又给人希望。是的，他曾沉痛地诅咒：

> 时代脱节了；呵，可咒的命运！
> 怎么偏要生我来重整这乾坤！

（第1幕，第5场）

然而诅咒中有壮志，有理想——毕竟乾坤是可以重整的。而他也确是一个令人爱慕的人物：既是“风流时尚的镜子”，爱好哲学和艺术，重友谊，忠于爱情；又是能干的实践者，在紧急关头能够挺身而出，坚决果敢地行动。作为一个政治人物，他有道德原则，虽居高位而关心民间疾苦，因此才能十分感慨地说道：

> 谁甘心忍受人世的鞭挞和嘲弄，
> 让恶霸欺凌，受豪门白眼，
> 忍受失恋的痛苦，法庭的拖延，
> 衙门的粗暴……

（第3幕，第1场）

毫无疑问，莎士比亚是把当时人文主义者理想中的英雄人物的优秀品质集中到了哈姆雷特身上。

然而他却有他的困惑。面对丑恶的凶险的现实，面对一个具体的问题——他的父王是怎样死的？——他犹豫，怀疑，而行动起来又操之过急，杀错了人，误了事，而周围的人，包括最亲爱的人，在紧要关头几乎都不能信任，或者早被邪恶势力收买了。这一切，非一个刚从大学里出来的青年知识分子所能应付。他从自己想到了别人，想到了整个人类的处境，因此他对于生和死的感叹就脱出了个人的荣辱而有了普遍意义：

> 生或死，这就是问题所在。
> 什么更高贵？是在心里承受
> 恶劣命运的矢石镖枪，
> 还是拔剑而起，面对磨难的大海，
> 用斗争去消灭它们？

（第3幕，第1场）

为什么这段独自，这整个剧本，吸引了一代又一代的观众和读者，直到今天？

因为哈姆雷特的困惑是我们所有人的困惑。这种困惑是所有处于矛盾之中的人都会感到的，但在一个变动剧烈的时刻更加突出，英国文艺复兴的年代是那样一个时刻，19世纪资本主义工业化紧张进行的年代是另一个时刻，今天这个经历了两次世界大战，至今许多根本矛盾未决，而科技开辟了崭新局面，到处吹拂着变革之风的20世纪又是一个，不仅困惑，而且焦灼，不安，问题也越来越复杂。对于这种困惑，感之最深的是知识分子。哈姆雷特有当时和后来的知识分子的许多优点：敏感，深思，对人对事采取开明的、人文主义的态度；他的弱点，例如上面提到的犹豫，怀疑，也是知识分子的，而且正是由于知识分子总想凡事考

虑周详、公平等等——也就是他们的优点——所引起的。这就是为什么知识分子特别强烈地被哈姆雷特所吸引。他们完全可以说：“哈姆雷特——他就是我们！”

换言之，这剧本不仅有普遍意义，而且有现代性。

现代性还见于剧本内容的复杂。它有几个层次，除了丹麦朝廷内部的权力之争，还有丹麦与挪威以及英国的外交往来；除了哈姆雷特一家，还有波乐纽斯一家，两家的儿子既有联系，又形成对照，最后两人决斗身亡；结构上的戏中戏不同一般，不是一种插曲，而与主要情节密切有关；哈姆雷特本人出入于几个世界之间：他的亡父的鬼魂世界，他与叔父周旋的政治世界，他与贺雷修谈心的知识世界，还有他同戏班子里的人讨论演技的艺术世界，姑不论他同莪菲丽雅之间的情欲世界——他的接触面十分广泛，他的内心世界也更加丰富而深刻，剧本用的是多调复音的艺术。

这些不同层次、不同世界各有相应的不同的戏剧语言。单从语言风格来讲，《哈姆雷特》也是最为丰富最多变化的。不仅是上中下三体并存，而且体与体之间的差别和对照起了戏剧作用：波乐纽斯的咬文嚼字更显出哈姆雷特的直截了当，两位同学的躲躲闪闪更衬出哈姆雷特的真诚和失望，而在哈姆雷特自己，也是在不同场合不同对象前面变化了语言，甚至在同一对象前面，他也随着心情的起伏而变，例如在写给莪菲丽雅的情书里，他先是用了公子哥儿们常用的华丽诗体——

你可以怀疑星辰的发光，
　你可以怀疑日月的运行，
你可以疑心真理会说谎，
　你可别怀疑我的爱情。

而等到信的最后，则突然迸发出了真心的呼喊——

> 呵，亲爱的莪菲丽雅，我不会搞这写诗的一套，我没本领说出我的痛苦，可是相信我吧，我最爱你，我最爱你！

（第2幕，第2场）

这里就不再是白体诗，而是散文了。而同样是散文，也是有几种文体并存：这里的呼喊是一体，另处关于人生的谈论又是一体——

> ……这个复盖众生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这个金黄色的火球点缀着的庄严的屋宇，只是一大堆污浊的瘴气的集合！……

（第2幕，第2场）

富于想象力的散文达到了俗套诗体所达不到的抒情境界，这又是一个对照！这些对照，这些变化，形成一种新的丰富，语言本身成为剧情即内容的一个重要方面。在这里莎士比亚像后世作家那样注意传达工具本身，这样又从根本上构筑了人物性格：对语言的异常敏感正是历来知识分子的一个特征，正是复杂多变的语言烘托了哈姆雷特的知识分子气质。在整个剧里，最会运用语言的是哈姆雷特：语言的解决实际问题的能力和语言的游戏作用都体现在他的台词里。

这样的语言给观众以愉快，正同整个剧的形式上的匀称给读者以美学上的享受。哈姆雷特的死使人惋惜，然而剧本却不以悲调结束：恶人除掉了，原则伸张了，悲壮的模范行动给后世以鼓励，阴雾拨开了一些，光明增加了一分，卓越的语言艺术证明了人的想象力的丰满和锐利，在一定程度上乾坤是重整了。一代一代的观众被吸引着来看这个

戏，当他们离开的时候，会有许多人扬起头来看灿烂的天空，感到一种震撼之后的清醒和安慰。

＊　＊　＊

震撼和清醒——这也是其他的几个主要悲剧所产生的效果。它们是《奥赛罗》（1604）、《李尔王》（1605）和《麦克白》（1606），同《哈姆雷特》合称四大悲剧。

它们各有特点，显现了莎士比亚戏剧天才的广阔。

《奥赛罗》从所表现的爱情来说，是一曲长恨歌。黑人大将奥赛罗娶了最为纯洁的白人妻子，却因中了小人的奸计，怀疑她不贞而亲手扼杀了她，造成永恒的悲剧。剧本涉及了种族问题，虽说威尼斯不比美国，摩尔武将也不是乔治亚田奴，然而黑白通婚还是触犯了白人社会的一大禁忌，因而不得善终。不过莎士比亚笔下的奥赛罗不只是一个黑色皮肤的赳赳武夫，他有非凡的勇敢，同时又有敏锐的想象力。当一群威尼斯人拿了刀剑来责问他为何拐骗了白人姑娘的时候，他迎上前去，冷冷地说：

收起你们闪亮的剑吧，
当心沾了露水要生锈的。

诗行表现了他的无畏，镇定，对这群乌合之众的鄙视，也表现了他的色彩感和对于水城威尼斯美丽的夜晚的感应。一个简单的形象照亮了他的整个性格。

同样，杀妻一场的独白也是用形象的语言把剧情推向高潮：

先灭这盏灯，再灭这一盏！

灭了你这光明的使节，
还可以重新点亮！
如果我后悔——但是灭了你，
你这大自然最精巧的制品，
我就不知到哪儿去寻普鲁米修斯的天火
来把你重新燃起！

（第5幕，第2场）

光明同黑暗在奥赛罗的脑中交战，黑暗终于战胜，奥赛罗亲手熄灭了那“最精巧的制品”的生命之火，而他是逆普鲁米修斯的义行而为，扼杀了无辜的爱妻，自己受了骗而反以为是免得世人再受她骗！莎士比亚震撼了我们，又使我们清醒过来。

《李尔王》的主角李尔经历了一个巨大的变化——从至高无上、刚愎自用的国王变成流浪荒野、衣食无着的可怜老人，而在这过程里通过血的教训体会到了真正的世情、人情，也认识了他自己。在荒野中，他的身体遭受风暴的袭击，他的内心里也有一场风暴在翻腾，这就给了他的悲鸣以异样的沉痛：

轰个痛快！火，喷吧！雨，淋吧！
风雨雷电都不是我的女儿，
我不能责备你们不孝，
我没给你们国土，没称你们为孩子，
你们对我没有义务。尽量发作吧，
在我的头上！我站在这里，你们的一个奴隶！
一个可怜、衰弱、站不稳、被鄙视的老头！

（第3幕，第2场）

沉痛里有智慧。他似乎是疯了，但他说的是这样奇怪的疯话：

……一个人不用眼睛，也可以看出世道。可以用耳朵来看。瞧，那里有个法官，在大骂那个乞丐，看见了吧？来，靠近我，听我说：假使把他们换一个位置，那么你猜得出谁是法官，谁是小偷？你见过地主的狗对着乞丐吠叫么？

……

见过人见狗就逃么？这就是威权的神气。哪怕是一条狗，只要有权就有人听它的。——

混账的法警，停住你的狗手！

你凭什么鞭打这婊子？先抽你自己吧！

你想搞她而搞不成，

现在倒怪她同别人搞了！放高利贷的绞死了小骗子！

衣服穿得破，小疙瘩也遮不住；

绸缎上了身，什么肮脏也包住了。

罪行有金子裹着，法律的长矛刺不进，

只有破布遮着，一根小小的稻草也戳穿！

（第4幕，第6场）

真是慨乎言之！如果李尔还养尊处优，能说得出这样的话来么？位置的转变使他能从老百姓的角度看事物，苦难的锻炼则恢复了他的善良。

《麦克白》另有一种混合，一方面，这是一个古老的苏格兰故事。一个大将立了战功，篡了位，国王对他奖励有加，然而他趁国王巡幸他的古堡、深夜熟睡之际把他刺死了。以后他又连续杀了多人。另一方

面，这个名叫麦克白的篡位者又不同于莎士比亚以前写过的理查三世之类，他喜欢反思，想象力丰富，因此这剧里许多血淋淋的景象，总是伴随有一种思辨的空气，例如在动手杀人之前，麦克白有一番独白：

> 我眼前所见是一把匕首么？
> 它的柄朝着我的手。来，让我抓住你——
> 没抓住，但我还看得见你。
> 难道你只是眼所能见，一种致命的形象，
> 而不是手所能触？或者你不过是
> 心里的匕首，一种虚假的构想，
> 出自热昏了的头脑？

（第2幕，第1场）

而在杀了国王之后，他又总感到自己沾满鲜血的手怎样洗也洗不干净了：

> 这是什么样的手？呵，一看它们我的眼珠都要崩出了！
> 海神的全部海洋能把这手上的血洗掉么？
> 不，洗不掉！倒是我这手会把五洋七海一起染红，
> 把绿的染成一片大红！

（第2幕，第2场）

“洗手”变成了此剧的一个突出形象，出现在台词中，也出现在动作中，连麦克白夫人在深夜梦游的时候也不断做着洗手的动作。虽则平时她是一个比麦克白更坚决无情的人，为了实现丈夫的野心甚至喊道：“来吧，改变我的性别吧！”并说她只要决心一下，“就连婴儿也敢从奶头摘脱，扔他一个脑浆开花！”然而后来她变成了一个神经错乱的梦游人，

终于郁郁死去。

在17世纪初年的英国，写谋杀罪行的剧作家大有人在——他们构成一个所谓“血与雷”剧派——但是没有谁让剧中人物把犯罪前后的心理活动交代得如此细微，作了如此深刻的自我剖析！麦克白本是一个在迷信的黑雾里出现的中古将军，然而他的想象力的敏锐和思想感情的复杂却使他带上现代文学中的某些人物的品质。在这里莎士比亚又开辟了一个新的境界。

传奇剧的得失

在四大悲剧之后，莎士比亚还有发展。一方面，他写了更多的悲剧，如《安东尼与克莉奥配特拉》（1607）。这个以古代跨越欧非两洲的战争和爱情为主题的剧本气魄大，格调高，女主角埃及女皇克莉奥配特拉成为后来西方舞台和电影里风流女皇的原型，然而没有一个后来者能有她那样的魅力和尊严。又如《科利奥兰纳斯》（1608）提出了一个人对国家是否忠诚的政治主题，而在主人公对群众的咒骂上透露了一种新的戒惧之心，也许是因为1607年英格兰中部诸郡的农民起义震撼了剧作家本人；但是同时，善于看清事情另一面的莎士比亚又把这位罗马大将写得十分可憎，在全部莎剧中没有另一个主要人物比他更不得人心了。《雅典的泰门》（1608）题材集中，专写黄金怎样腐蚀了人性。主人公泰门在有钱无钱之间，饱尝了世态的炎凉，发了这样的感慨：

> 金子？黄黄的，发亮的，宝贵的金子？……
> 只要这么一点儿，就变黑为白，变丑为美，
> 错误变成正确，卑贱成为高贵，老变少，怯变勇……

（第4幕，第3场）

一个资产者深知金钱的作用的自白吸引了后世的观众和读者，其中包括马克思，他在《一八四四年的经济学—哲学手稿》里引用了这段台词，并说它“绝妙地描绘了货币的本质”。

另一方面，莎士比亚又转而创作传奇剧，写出了《佩力克利斯》（1607—1608）、《辛白林》（1609—1610）、《冬天的故事》（1610—1611）和《暴风雨》（1611）。当时写传奇剧的能手是比他年轻的波门和弗莱彻，莎士比亚多少受了这两位宫廷宠儿的影响，在这几个剧本里着力于情节，结果情节写得复杂、离奇，勉强凑成大团圆为结局，而人物则深度不足，白体诗也出现了僵硬、不自然的现象。当时另有琼森在写颇有生气的讽刺性社会喜剧，莎士比亚的前期喜剧如《温莎的风流主妇》里也有生动有趣的描绘市井人物的场面，写起社会喜剧来不会比琼森差，然而他却没有朝这方面发展，留下了英国戏剧史上一个耐人寻味的问题。

传奇剧虽有不少缺点，但是《暴风雨》却仍是佳作。它充满非尘世的音乐，包括几支有名歌曲。它正面写海上航行，写沉船和小岛上的栖息；它有类似《皆大欢喜》中的弟篡兄位的情节，只不过兄长被放逐到小岛之后掌握了呼风唤雨、支使精灵的能力，制服了当地的原来居民凯列班，而在女儿米兰达的成长上获得了晚年的安慰。米兰达是莎翁所写的最后一个天真美丽的姑娘。她的一段台词：

> 啊，真是奇迹！
> 这儿有多少美好的生物！
> 人类是多么美丽！呵，灿烂的新世界，
> 里面有这样的人活着！

表现了年轻人发现了新的景象的兴奋和喜悦，而她的注意中心则是人。而对此，她的父亲只冷冷地说道：“只对你才是新的。”这是一个饱经沧桑的老人对一切都感到新鲜的青年的回答。智慧与天真，幻灭之感与赤诚之心在进行着对话，两者互相衬托，使世界丰富，使人深刻——我们伟大的剧作家也在写完这样一个完美的剧本之后搁下了笔。

莎士比亚于1616年去世。诗剧还有多人继续创作，但是败象已逐渐显露，内容猥琐，追求刺激性效果，道德格调低落，韵文也变得虚浮，固然投合宫廷所好，却为信仰清教主义的资产阶级所厌恶。后者在政治上日益强大，他们所控制的国会于1642年通过法令，封闭了所有戏院，从16世纪兴起的英国诗剧，在经历了60年的光辉灿烂的成长过程之后，至此乃告衰竭。

然而衰竭的只是这一特殊戏剧形式，而且主要是针对剧本创作而言。后世英国多少代诗人想要复兴诗剧，包括拜伦、雪莱那样的天才，尽管诗才出众，也写出了剧本，甚至剧本得到了上演的机会，获得了掌声，却没有一个能够站稳舞台。20世纪现代主义诗人艾略特对16、17世纪诗剧作了深入研究，花了许多时间和精力来创作现代诗剧，有几个剧本也曾盛大演出，到头来仍然昙花一现，未能重振诗剧。

这就更加使我们感到莎士比亚和他的同时剧作家的伟大。他们做到了几件最难的事：诗与剧的结合，创新与传统的结合，个人天才与群众艺术的结合，而在他们的作品内部，还有浪漫主义与现实主义、悲剧与喜剧、文雅与通俗等等的结合——不是勉强、生硬地凑在一起，而是有生气、有创造性的结合，不是一个人、几件孤零作品问世，而是有一百多个剧作家带着500个剧本在一个不长的时间内一齐涌向前来，其中有

20个作家和50个剧本是至今我们还在欣赏的。这盛况，这声势，这成就，以后没有再现。

在这群剧作家之中，莎士比亚又确实高出一头。他留下的剧本最多，他的天才最广，他在戏剧艺术上探索得最远。

在20世纪80年代，我们回头来看他，仗着时间所给的优势，至少看清了下列几点：

1. 他描绘了几百人物，许多有典型意义，而又每人各有个性。

2. 他不只让我们看到人物的外貌，还使我们看到他们的内心——复杂、多变、充满感情的内心。

3. 他深通世情，写得出事情的因果和意义，历史的发展和趋势，社会上各种力量的冲突和消长。

4. 他沉思人的命运，关心思想上的事物，把握得住时代的精神。

5. 他写得实际，具体，使我们熟悉现实世界的角角落落；同时他又最善于运用隐喻，象征，神话，幻想，于是我们又看得见山外有山，天上有天。

6. 他发挥了语言的各种功能，包括游戏功能；他用语言进行各种试验，包括让传达工具起一种总体性的戏剧作用。

7. 他的艺术是繁复的、混合的艺术，从不单调、贫乏，而是立足于民间传统的深厚基础，又如饥如渴地吸收古典和外国的一切有用因素，而且不断刷新，不断突进。

8. 而最后，他仍是一个谜。他是古老的，又是现代的；他似乎不偏向任何方面，但我们又隐约看得出他的爱憎和同情所在；他写尽了人间的悲惨和不幸，给我们震撼，但最后又给我们安慰，因为在他的想象世界里希望之光不灭。他从未声言要感化或教育我们，但是我们看他的剧、读他的诗，却在过程里变成了更多一点真纯情感和高尚灵魂的人。

因此，我们对他的了解也难有止境。

1988年

---

[1]《每人合乎气质》序曲，修订版，1613（？）年。

英国诗剧与莎士比亚

一

对于莎士比亚，人们经常用极高的形容词来称赞他。好像在谈论他的时候，一切形容词都加码了。既然如此，我们也就不得不放大比例，先来看看英国文学全貌。

而这样一看，就会发现这个文学历史不长。不要说不能同中国、印度、波斯等国的文学相比，就在西欧一个地区内，其成熟期也比意大利、法兰西两国晚，与西班牙大体同时。就其世界重要性来说，英国文学史开始在16世纪，到现在不过400年光景。它是随英国资本主义的兴起而兴起的。

在这400年里，英国文学有过三个兴旺时期，各有其经济的、政治的、社会的原因，各有一大群优秀作家，各有其最活跃的文学形式，即：16、17世纪的诗剧，19世纪初年的浪漫派诗歌，19世纪中叶的现实主义小说。

莎士比亚的地位是：作为英国16、17世纪诗剧的第一名代表，他恰好站在英国文学发展的起点。

然而他不是孤独一人。在他的身边站着许多诗人，哲学家，教育家，翻译家，文学批评家，小说作者，劝世文作者，实用性小册和指南的编写人，还有一大群剧作家。他活在一个活动频繁、有多方面成就的文学时代，而使这个文学时代放出异彩的则是诗剧。根据不完全的记

录[1]，从1558年到1616年约60年中，公开营业和为贵族特设的戏院达18所，戏班子（连同“孩儿班”在内）有35个，剧本在500以上，剧作家不下180人，其中至今著称的约20人。莎士比亚是这些人当中的一个；只有把他放在整个英国诗剧的背景之前，我们才能看清他与其他剧作家共同的地方，他的独特贡献和弱点又在什么地方。

二

16、17世纪英国诗剧本身就有其独特性。它既不同于古希腊诗歌，也不同于17、18世纪的法国诗剧。在英国本土，后来曾有不少作家尝试用韵文写剧，其中不乏诗才（艾迪生，柯勒律治，雪莱，丁尼生等人全试过），甚至不乏善于绘声绘形、模拟口吻的所谓戏剧性较强的诗才（如拜伦和勃朗宁），但是谁也没有能够复兴英国诗剧；他们的剧本纵有短期获得上演的成功的，也只是昙花一现，没有一个在舞台上真正站稳了脚跟。

原因之一是：16、17世纪英国诗剧根本不是文人剧。有一系列的社会条件造成了它的独特性：它兴起在英国历史的一个关键时刻——欧洲西北角的岛国由于资本主义生产方式的逐渐发展而强大起来，1588年战胜西班牙后成为在当时最富于侵略性的殖民帝国；它衰落在英国资产阶级革命的前夕；它在几乎没有传统的情况下脱颖而出——尽管它身上有一点古罗马和中世纪拉丁剧的痕迹，它的根子却在民间；它的演员原来是背着被包在乡下到处走动、被官府看作“流氓”的一群；它的剧作家许多就是演员，也有几个不得志的秀才（即所谓“大学才子”），一开始没有一个社会上层人物；当时写诗、写传奇的人当中，有像斐力浦·锡德尼爵士那样的世家子弟，但是开创英国诗剧的作家当中却只有老演员、

流浪汉、穷书生、泥水匠、皮匠的儿子等等来历不明、身世不清的人。

正是这些人，虎虎有生气，各显神通，相互之间有时也吵吵嚷嚷（因此而有所谓“戏院之间的战争”），但却常常几人合编一剧（因此而使后世的学者在作品谁属问题上大打笔墨官司），协力建立起来了一种辉煌的新戏剧。它敏锐地、生动地、强烈地表达了英国文艺复兴时代的精神，即使写的是古丹麦故事，也反映了当时英国的现实；它吸引了各阶层的观众，包括小商人、学徒、工匠等，他们是它的最热心的爱护人和最严厉的批评者，它在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都获得了巨大的成就；它在技巧上也是自创一套，打破了过去的惯例，即使着意拟古也是“以我为主”；它将浪漫情思和现实描述糅在一起，将悲剧和喜剧大胆混合；它是戏剧，又是诗，而且二者是结合的，其紧密程度在英国文学史上是前无古人后无来者。

但它又是粗糙的，芜杂的，而且在某些情形下是落后的。一种新兴艺术总不免粗糙、芜杂，只有到了它的衰落期才变得过分精致起来，这一点不必多说。落后又在哪里？不在它的简陋的舞台情况——舞台伸入观众之间，人们可以从三面看戏，台上没有布景，院子大部分没有遮盖，多数观众露天站着，任凭风吹雨打；在这样的情况下而能用剧情强烈地吸引他们，使他们觉得舞台上的人物深刻地表达了他们的思想感情，这只能说明当时剧作家的成功，说明这一种新兴艺术的力量。落后不在这里，而在混杂在它的文艺复兴时代精神里的中世纪思想的残余：基督教的宇宙观，封建地主的历史观，相信鬼神与征兆，害怕世界末日，再加上一系列反科学的相应论——人身上的四种气质相应宇宙里的四种元素，人的一生中的七个阶段相应地球周围的七座星球，人的小宇宙相应天地间的大宇宙，而在上帝、天使与草木岩石之间存在着一根生命的连锁，其最中的一环恰是半神半兽的人……

这些观念不可避免地影响了戏剧本身。就在莎士比亚笔下，哈姆雷特会见鬼魂，麦克白问计女巫，《皆大欢喜》里有杰奎斯关于“人生舞台上有七个时期”的妙论，《特洛伊罗斯与克瑞西达》里有俄底修斯关于必须维持严格的“等级、地位”的大段警告：

所有的天体，行星，这个地球中心
都遵守等级，次序，地位，
规则，航程，比例，时节，形式，
职务，惯例，一线相接，秩序井然；
……啊，等级
是一切壮举的阶梯，一旦受到震撼，
事业就染上重病。要是没有等级，
社会里的集团，大学里的学位，城市里的行帮，
大洋两岸之间的和平交往，
家庭里长子的权利和义务，
高龄、王冠、节杖、桂冠的特权，
又怎能保持确实的地位？
等级一旦抛弃，犹如琴弦失调，
好一片嘈音，物物对碰，
好一阵冲突！海里的浪潮
会猛涨高升，越过海岸，
将这个坚实的地球泡个稀烂！
强壮的青年会凌驾衰弱的老人，
不孝子会一拳打死老父亲；
强暴变成有理，有理与无理
都会失去意义，而处于有理与无理之间
听它们不断争吵的公平之神也就徒拥虚名。

这样凡事都只求权力，
权力变成欲望，欲望又成嗜好，
嗜好原是四野的豺狼，
如今又得到欲望和权力的撑腰，
更成为掠夺全世界的凶兽，
最后连自己也一口吞下。

但是像某些英美学者那样强调这个戏剧的浓厚的中世纪色彩却又错了。这些观念虽然零零碎碎加起来一大堆，却不是当时任何有成就的剧作家的思想中的主流；剧中人物在一定戏剧场合中的言论未必就是作者的意见，相信某一个别说法也不等于全盘接受中世纪教会的整个思想体系；文艺复兴时期资产阶级文化革命是猛烈的，却又是不彻底的，资产阶级容忍中古思想的残余并为了共同对付劳动人民而与之妥协，加以利用，也是明显的历史事实；但是这个戏剧的主要精神却是世俗的，现实的，洋溢着新生力量的自信与乐观的。《哈姆雷特》中的鬼魂代表了一个旧本子的原有情节，而莎士比亚所歌颂的却是人的伟大；举一篇俄底修斯的“等级、地位”论，可以举出一百篇关于个性解放、无视传统的台词来与之抗衡，例如在一个年轻剧作家的笔下，出现一个天不怕地不怕的牧童，一上场就这样高呼：

让世界听着：不得以出身论人，
德行才给人真正的高贵，
最大的光荣！

这同“天生等级论”是完全针锋相对的。牧童又作了庄严宣告：

宇宙用来制造人的四种元素在我们身上打仗争霸，
告诉我们人人要树立雄心。……

这两节诗来自马洛（1564—1593）的《帖木儿》（1590）一剧；马洛是皮匠的儿子，虽然上过大学，却同一批离经叛道的无神论者往来，最后在一个酒店里被坏人用匕首刺死。他以“壮丽的诗句”出名，事实上是第一个成功地用英国五音步抑扬格白体诗写剧本——即第一个使英国诗歌同英国戏剧结合起来——的重要作家，虽然只活了29岁，却留下了许多诗和六个诗剧。在这些诗剧里，马洛歌颂了像帖木儿那样的帝国创始人，浮士德那样的追求无限知识和经验的无畏的魔法师，而对贪婪的犹太富商巴拉巴斯和优柔寡断的英王爱德华二世进行了批判。他笔下的英雄人物真有一种叱咤风云、使河山变色、使星河动摇的文艺复兴时期巨人的气概。他的毛病正在无限突出个人，完全无视人民群众的力量。上面所引的几行诗充分道出帖木儿的野心：马洛将他的个人扩张的欲望提到了宇宙元素的高度。“宇宙四元素说”是欧洲中世纪反科学的论点，然而马洛这个无神论者却用它来强调了中亚细亚草原上一个大帝国创始人的征服和扩张的欲望。同这个时期多数剧作家一样，他大胆地混杂古今，糅合东西，无视时间与空间的限制，其目的只在酣畅地表达新的时代精神。如果我们只凭四元素等字样就来断定马洛的中古性又将是如何谬误！

马洛是一个先驱者，一个奠基人。他引导英国诗剧进入了一个繁荣时期，但他自己却在大门前面倒下了。从帖木儿的“雄心”到俄底修斯的“等级”，大约过了15年，这其间英国诗剧由少而长，涌现出一大批优秀的剧本——然而再下一步却是繁荣中露出衰象，一个巨大的危机逐渐形成了。

文学反映现实。在现实生活里，1600年左右，英国伊丽莎白朝已成强弩之末。在农村，由于不断的圈地运动，大片土地荒废，无数乡村杳无人烟，土地成为经济投机的对象，大面积田产从破落贵族转入强有力

的商人手中；乞丐遍地，伊丽莎白女王某次巡游全国，曾经叹道：“到处都是穷人！”1594—1597年间全国缺粮，许多地方发生贫民抢劫面包店事件[2]，16世纪末的粮价高达15世纪末的三倍四倍，而熟练工匠的工资只增一倍[3]；经济危机不断出现，后来1620—1624年由于布匹出口猛跌而引起的大危机更是震动了全国[4]；国会与王室之间有关于专利权的激烈争论，女王将专利权赏赐宠臣，甚至日用必需品也归他们专利，物价大涨，引起民间激愤，国会不断反对，女王不得不在1601年允诺以后不再发出专利准许证，对已发的也要部分废止；统治阶级内部矛盾尖锐化，连女王的宠臣，侵略爱尔兰的英军统帅艾赛克斯也在1601年2月因内部权力之争而被斩首；从1602年12月至次年12月，伦敦大疫，死者三万八千人，为当时首都人口的四分之一，商业停顿达六个月，又引起一次经济危机[5]；在城乡各处，掺和着经济上的不满和宗教上的迷信，人心惶惶，以为宇宙末日将至；最后，灾难深重的农民终于忍无可忍，1607年在中部诸郡发动了一次大规模的武装起义……

在诗剧本身，1600年以后呈现这样的局势：莎士比亚在写《特洛伊罗斯与克瑞西达》之前已经完成《哈姆雷特》，之后又开始一系列悲剧和几个所谓“苦笑的喜剧”的创作；马斯登在《安东尼奥的复仇》（1602）里除了写复仇，还写一个父亲为了阻止自己女儿与人恋爱而扬言当场抓住她与另一男人拥抱；查普曼用庄严瑰丽的文章写法国英雄堂勃华的死亡，他弟弟如何为他复仇，最后又怎样因为痛恨“这个邪恶的时代的各种恐怖行为”而自杀；顿纳在《复仇者的悲剧》（1607）中让一个好色的公爵深夜走进里屋，去同一个上了毒药的骷髅接吻，又在死前亲眼目睹自己的夫人同自己的私生子通奸；顿纳的另一剧本《叛神者的悲剧》（1611）和查普曼的“苦笑的喜剧”《寡妇的眼泪》（1612）都异想天开地将埋葬死人的墓地当作男女幽会处；韦伯斯特在《白魔》

（1612）里写公爵毒死自己忠实的妻子，公爵的情妇又设法害死自己无能的丈夫；在波门和弗莱彻合写的《王也非王》（1611年上演）里，兄妹热恋的场面得到了强调；在他们合写的另一剧本《少女的悲剧》（1611年左右上演）里，新娘在新婚之夜将新郎赶出洞房，公然宣告她已成了国王的情妇！另一大剧作家密特尔顿也不甘落后，在《女人防范女人》（1612年上演）里着力写叔侄通奸！……

这些剧本都上演或出版在1600—1612年之间，亦即都在17世纪的第一个十年之内写成。它们共同的主题不是复仇，就是淫乱，而且多数是二者兼有。复仇的主题早在16世纪80年代就已在英国诗剧出现，基特所写的《西班牙悲剧》就是有名的例子。这个剧本在1592年上演时获得盛大成功，得到观众热烈的欢迎，剧中有凶杀，复仇，鬼魂，疯子，在复仇的过程中也有戏中戏，除了是父报子仇而不是子报父仇之外，同莎士比亚的《哈姆雷特》有许多相似之处。因此，英美学术界认为以复仇为主题的悲剧构成16、17世纪英国戏剧里的一个独特的传统，有的人还将这传统远溯到公元1世纪古罗马悲剧作家塞涅卡。然而问题是：为什么这个传统要在《西班牙悲剧》获得成功十年以后才突然兴盛起来？是什么东西使得一大批重要作家不约而同地在17世纪初年都写起这种“血与雷”的复仇剧来？

如果我们将《西班牙悲剧》与这个时期的复仇剧比较一下，又不难发现在后者之中，不仅死法杀法更怪更惨，而且加入了色情，原有的不健康的东西得到了恶性的发展，有一种世纪末的神经质的痉挛进入了这些诗剧。然而莎士比亚的《哈姆雷特》不属此列；虽然它有复仇剧的几乎一切成分，它却超越复仇与淫乱而成为全面体现文艺复兴时期精神的深刻的悲剧——这个正说明了莎士比亚的伟大。但就是莎士比亚也在这个时期的剧作里用了大量与病疫、腐烂、尸骨、野兽有关的形象，像是

他在这个时期对某些社会问题感触特深，发奋要在他的悲剧里倾诉。至于其他的剧作家，那就不只是某些形象的问题了，而是全部剧本发出腐烂的臭味。也正是这种臭味吸引了以艾略特为首的英美现代主义派文人。他们盛赞这类诗剧中的“玄学式的机智”，认为在《复仇者的悲剧》里，剧作者顿纳替“一种对于人生的恐惧，当时及以后任何时期都少见的，准确地寻到了恰当的字和恰当的韵律”[6]，而写《白魔》和《马尔菲公爵夫人》的韦伯斯特更是“一个走向混乱的十分伟大的文学和戏剧上的天才”[7]。

顿纳的诗才，特别是韦伯斯特的诗才，确实给人深刻印象。但是他们却只用诗才来写半夜墓地的幽会和疯子成群的狂舞。两人当中，韦伯斯特（1580？—1635？）的情况更加值得研究。在17世纪20年代后期中，亦即在莎士比亚搁笔之后，英国诗剧的悲剧作家之中，第一名要数这位据说做过裁缝或教堂小职员的怪才。他写剧不多，重要的只有两个：《白魔》（1612）以气势胜，《马尔菲公爵夫人》（1623）以感人见称。前者是一个以绝好诗才而写无意义的内容的典型例子，正是一种文学走向下坡路的征象。后者有一定的积极意义。马尔菲公爵夫人青年守寡，和自己的男管家偷偷爱上了，做公爵和主教的两位哥哥知道了此事，认为有辱门楣，派人将她在百般折磨之后，用绳子勒死。她敢于无视等级和地位的悬殊差别，采取主动，向自己的管家求婚，大胆之中又显出妩媚：

> 去，去夸口吧，
> 说你使我丢掉了心——我的心飞到了你的胸口，
> 但愿它在那里繁殖爱情！……怕什么！
> 有什么叫你不安的？这儿是个活生生的人，
> 再也不是那座跪在我前夫坟前的

冰冷的大理石雕像。清醒吧，清醒吧，
我这里撇开一切虚伪礼教，
只用一个年轻寡妇的身份
要你做她的丈夫，做寡妇的人
也就顾不得害臊了。

等到执刑人站在身前，死亡在即，这位年轻女子又表现出毫无畏惧：

勒吧，用力勒吧，
你们一用力就会将天堂勒到我的身上。

而且，就在这个时候，她还嘱咐她的侍女：

请你记得要给我那小儿子
吃糖浆治咳嗽，也别忘了告诉我那女孩
每晚临睡前要祷告。好，各位请吧，
要我怎么死法？

在这里，韦伯斯特成功地创造了一个勇敢、正直、善良的妇女形象。无怪不少批评家称他在某些方面仅次于莎士比亚。然而这一点积极意义却给全剧的疯狂、残虐的空气淹没了。马尔菲公爵夫人临死之前，给一群疯子围着，他们尖声怪叫，挽手乱舞；她的死法也在台上详细表演：行刑队抬着一口棺材、几股长绳和一口铜铃进来。主要的行刑人一边摇铃，一边对公爵夫人唱起死亡之歌：

蠢材们有什么值得紧抓不放？
他们在罪恶里孕育，在哭泣里诞生，
他们的生命是错误的大雾，
他们的死亡是恐怖的风暴……

不仅公爵夫人在观众眼前死去，她的使女也被当场勒死，而且后来观众还看见公爵夫人的两个孩子也陈尸台上。然而剧作者并不满足，他又在下一幕里写公爵发疯，主教毒死自己情妇，最后公爵、主教、他们派去杀公爵夫人的凶手和同公爵夫人私下结婚的管家四个人一齐倒在血泊里，同归于尽。

在一种文学的生长期，往往是技巧赶不上内容的需要；在一种文学的衰微期，往往是内容猥琐而技巧过剩；只有在一种文学的壮年，才产生技巧与内容大体相当的情况。马洛洋溢着英国文艺复兴时期的新精神，歌颂人的伟大和生的快乐，然而他的戏剧艺术还是不够成熟。如今时隔25年，在韦伯斯特身上，我们却看到了出色的诗才浪费在不必要的死亡描写上，善于写动人场面的戏剧才能却用来制造恐怖，而且是为恐怖而恐怖，这就表明剧作家和观众都处在怎样严重的病态心理之中。英国诗剧的危机已经出现明显的迹象了！

然而这只是一个开始。诗剧还在继续堕落。韦伯斯特之后，一批剧作家更露骨地写凶杀戏、色情戏，舞台上出现坟墓裂开，死人穿着寿衣跳了出来；出现专门勾引青年男子的有地位的中年妇女；出现更奇怪的死法与更下流的拥抱。同时，这危机也是一个戏剧语言上的危机。韵文慢慢地显得不济事了。莎士比亚的诗才不见了，韦伯斯特的怪才也熄灭了。剩下的人当中，弗莱彻进一步迎合贵族趣味，在用油滑、轻浮、软绵绵的韵文写传奇剧，造成了一时的歪风；到了更晚的福特和修莱等人手里，韵文虽然仍旧写得圆熟，却只是无精打采的蹩脚韵文，而且韵文自韵文，戏剧自戏剧，二者距离日远，原来的紧密结合不见了，一个伟大的诗剧时期看来是到达终点了。

造成这危机的直接原因之一是：王室和贵族加强了对于戏剧的控制。15、16世纪时，英国戏剧活动主要见于民间——即使是所谓“奇迹

剧”和“道德剧”，虽然用寓言方式表演宗教题材，也是在同业公会的厅堂或旅店的天井里给城镇的市民演出的；宗教只是一层薄薄的掩盖，人们欣赏的是戏中人物的世俗的性格和风趣的谈吐。等到16世纪80年代，开始有了更齐全的戏班子，他们为了能上演不得不投身权贵门下，得到了王公大人甚至女王本人的“保护”。90年代出现两大班子并立争雄的局面，一个是“海军上将的仆人们”，另一个是“王室总管大臣的仆人们”，后者即是莎士比亚所属的班子，他们在1604年即詹姆士一世登基之后，又提高身价而变成“国王的仆人们”。这种“保护”是王室贵族插手戏剧的一种方式。此外又有剧本检查的制度：王室有典礼官专门检查剧本的内容，如有亵渎上帝、讥讽时政、涉及外交的都由他削改，或禁止上演及印行。控制班子和剧本之外，王室贵族又以他们的观赏趣味来影响戏剧。王室常召戏班入宫演出，在詹姆士一世时期更加频繁，1603—1616年间宫中共演戏三百多场，其中177场由莎士比亚所属班子演出。[8]但是显然莎士比亚的剧本不及别人的那样受宠：根据宫中记载，这个班子在1630年9月到1631年2月的半年当中共在宫中演出20个剧，其中只有一个是莎士比亚所作，即《仲夏夜之梦》，而有10个出自善写传奇剧的波门和弗莱彻的手笔。[9]从这里也就可见当时王室戏剧趣味之一斑。一般贵族原来有几处私人看戏的地方，但他们也常在公开营业的戏院出现，1621年有势力的西班牙驻英大使在“幸福”戏院看戏，到了1634年连王后也到“黑衣僧”戏院看麦生求所作剧本的上演。[10]但不论院子公开或不公开，演的班子还是同样几个，有时为了应付宫中堂会还有联合演出的。这些都表明这些班子和它们的编剧人经常受到当时统治集团中贵族派的压力和影响。原来起自民间的艺术形式现在被他们拿了过来，变成反映轻佻、浮华、荒淫、无耻的贵族时尚的万花镜了。

然而在这戏剧内部，也有对这种时尚进行抵抗的势力。上述的危

机，主要是悲剧的危机。当时也曾出现另一类悲剧，即以海伍特的《死于恩情的女人》（1607）为代表的市民家庭悲剧，但是虽有这部力作，却并未造成一时风气。在喜剧方面，虽然所谓浪漫喜剧也在堕落，却在1600年以后出现了一类有力的新剧本，即以伦敦社会为描写对象、以针砭世态为目的的写实的讽刺喜剧。

和悲剧与浪漫喜剧不同，讽刺喜剧只写当代题材。对于要了解17世纪初年的伦敦情况的人，它提供了真实、生动的风俗图。在悲剧日益堕落的时期，它呈现了新鲜活泼的生命力。在韵文逐渐失去它的戏剧作用的时候，它另觅途径，多用散文，以至只用散文。

讽刺喜剧也拥有众多作家，而且大多是兼写别类剧本的人。马斯登、密特尔顿、查普曼、海伍特、戴克、罗莱、麦生求等人都是此中能手，而他们的主帅则是本·琼森。

琼森（1572？—1637）也写过出色的悲剧，他的主要贡献则在喜剧。他出身泥水匠的家庭，自己也做过泥水匠，当过兵，演过戏，杀过人，因此而几乎被处绞刑；另一方面，他上过伦敦著名的威斯敏士特学校，加上后来努力自学，精通古典文学，变成当时剧作家中最有学问的人。他对于戏剧有一套理论，反对初期英国诗剧的跑野马，逞雄辩，不赞成写英国历史剧，也嘲笑马洛式的堂皇的悲剧，而主张：

> 永远保持勇气，蔑视任何恐惧，
> 将时代的病态解剖清楚，
> 深入到每根筋络和神经。

他认为好的戏剧应该有这样的形式和内容：

> 事情和语言都要真像常人，

人物要照喜剧去挑选，
喜剧是时代的形象，
它嘲弄人的愚蠢，而不是罪行。

第二段话出现在《每人合乎气质》的修订版的序曲里，写的时间大约是1612年[11]，这正是我们在上文提到的复仇和色情剧流行的时候，琼森此话显然是有所指的。正是那些剧本用夸张的语言写奇怪的罪行，而且故事总是发生在意大利或者法国，成不了当时英国的形象！西方批评家们喜欢说琼森是个古典主义者，事实上他是作为一个现实主义者来对这些色情狂和虐杀狂提出批判的。

理论如此，那么他的实践又怎样呢？回答是：琼森的一系列的讽刺喜剧构成英国戏剧里坚实成就的一部分。

为了解剖时代的病态，琼森首先集中精力来写“气质”。所谓气质，即是存在于一个人身上的主要的精神状态，或贪婪，或自大，或淫荡，或伪善；换言之，剧作家对于气质的注意实是对于人物性格的集中注意。琼森的艺术是一种突出和放大的艺术，而他所突出和放大的都是富于社会意义的东西。在《伏尔蓬尼》（1607）里他将属于贪婪“气质”的诸色人等放在一个抢夺遗产的中心处境之内，暴露他们某也狐狸，某也苍蝇，某也乌鸦，某也兀鹰——总之是一群野兽。在《炼金术士》（1612）里，他同样是将贪婪的欲望放在强光灯下，不过场合变成了一个骗人的炼金场，它像吸引苍蝇似地引来了色鬼，赌棍，土财主，小书记，还有两个清教徒。清教徒的出现是值得注意的。他们也要发财，然而又要伪善地说只是为了有钱“能买通州官，使他们帮助我们的宗教”（第三幕，第一场）——换言之，要带着“良心”来做投机买卖。发财致富而又效劳上帝：这正是流行在当时信奉基督教新教的商人们之间

的堂皇说法。

琼森究竟是从什么人的利益出发来攻击这种发财狂？有些英美学者爱说他和许多其他剧作家继承了中世纪教会对于高利盘剥的谴责态度——其实琼森在这里攻击的并不是高利贷，（伏尔蓬尼本人就说："……我不动用公共银行的款子，也不私下高利盘剥，"）而是当时伦敦社会实际发生的为了发财致富而进行的各种投机和欺诈行为。同莎士比亚一样，他的思想里也有旧的成分，但是当他用十分讽刺的笔触来揭发老狐富翁、炼金术士和伪善的清教徒的时候，他是在宣泄当时英国穷苦人民对这些财迷所感到的愤怒。

观众在看琼森的戏的时候，不仅出了一口气，而且也得到很大的艺术享受。琼森在当时及以后一个时期内都是剧坛首席作家，莎士比亚的名气远远赶不上他。[12]由于做过多年演员，他对于舞台艺术有精湛的素养，所写剧本结构谨严，人物性格的突出则如上述。不少的人以为他古典学问好，又有一套理论，一定写得枯燥乏味；这是把琼森看作书生了——而当时英国多数剧作家不是书生，而在民间混过，同社会生活有密切接触。琼森更是浑身浸透了伦敦生活的雨露，晒饱了泰晤士河两岸的阳光，在熙熙攘攘的人群里找朋友，寻新闻，张开两只耳朵听市井无赖的有趣、锋利的谈吐，搜寻新鲜的口头语和地道的英国妙词来充塞自己的剧本。他不可能真正地鄙视"这没头脑的、笨拙的群众"，（虽然这话是他自己说的，有些学者也常引用作为他"不民主"的证据。）因为他就是群众中的一员。他的剧本不但毫不枯燥，而是妙趣横生，众多的活跃人物几乎要跃出舞台；他的社会见解——他的讽刺——他的理论——恰好给了他一点纪律和约束。他的诗才别创一格，能够壮丽如马洛——任何人都不能不注意伏尔蓬尼上场时讲的一段有关财富的台词，事实上这个剧本的开端是英国全部戏剧里最有戏剧性的开端之一；他也能够温

柔典雅——任何人只需一读他的小诗“请只用你的眼睛向我祝酒吧”便知究竟；但是更典型的却是那种挖苦的、豪放的、粗鲁的、能言善辩的诗体。在他的题材和他的诗体之中，莎士比亚未必胜得过他；而且，和莎士比亚不同，他还跳出韵文的范围，不仅在几个主要讽刺剧里用了大量的散文，而且完全用散文写了一个重要的喜剧《巴塞罗缪节集市》（1614）。在这里，伦敦中下层社会形形色色的人——仍然包括了伪善的清教徒——像走马灯似地来回转动，情节十分复杂，内容十分生动，剧作家笔酣墨饱，说起笑话来百无禁忌——然而却没有不健康的色情暗示。

琼森也有不少缺点。他对市民虽然挖苦得厉害，对于宫廷则在一度得罪之后，力求迎合，曾经浪费了巨大的精力写许多无意义的娱乐舞剧（Masques）。他的优秀剧本只不过五六个，而就是它们也是热闹有余，深刻不足，看着读着也还有趣，却很少回味。

琼森死在1637年。他的讽刺喜剧传统还在继续，他用散文写剧的成功试验也有力地指向将来，但是在诗剧本身，情况却不堪闻问了，剩下了修莱、达符能等人在维持残局。王室仍然“保护”戏班子，但是被清教徒商人所控制的伦敦市政府和国会越来越激烈地反对演戏，理由是戏院伤风败俗，有碍治安，也容易传染时疫。他们既反对修莱等人的淫杀剧，也不能忍受琼森、麦生求等人剧中对清教徒的讽刺。他们向来是不允许戏院建在伦敦市区之内的，为此伦敦市长曾同王室争吵过多年。多年以来，清教徒当中的教士和文人也在不断写小册子攻击舞台，有人还因此而受到王室的刑罚，例如威廉·泼林就给割去双耳，并判处长期监禁。但是这个已经大部贵族化了的艺术形式早就为强大的资产阶级所不容了，1642年内战一起，清教徒所控制的国会不但释放泼林，而且在9月2日正式通过法令，封闭了所有戏院，禁止一切演剧活动。英国诗剧

从民间崛起，经过一段异常光华灿烂的兴盛时期，终于落入贵族掌握，到此已经衰竭，国会的禁令只不过是最后送命的一刀罢了。

三

现在回头来看莎士比亚。

16、17世纪英国诗剧中作家辈出，好戏连台，应该说，即使没有莎士比亚，它也要占英国文学史上光辉的一页。

然而毕竟有了莎士比亚。这就使英国诗剧更加灿烂。在那样多出色的剧作家里争一席地已是不易，而他却在400年的检验与再检验里证明确比所有的他们高出一筹，这就使我们更加珍视他的成就。

他是创建者：他第一个[13]用写史诗的规模写了九个历史剧，生动地叙述了也评论了从约翰王到亨利五世的300年英国历史。我们说他评论了这段历史，这是因为将这些历史剧放在一起来看，莎士比亚歌颂英国民族国家的形成，拥护强有力的开明君主，谴责封建集团之间的斗争，暴露阴险恶毒的政治人物的危害，他的倾向性是明显的。

他有点铁成金的本领：他的剧本的主要情节几乎全部来自别人，然而经他加工之后，这些情节获得了新的深刻的意义。哈姆雷特在他手里从一个通常的复仇者变成一个胸襟广阔、思想深刻的人文主义者，这个变化是至今都令人惊叹不已的。

他最懂戏：他的剧本总是情节生动，比别人更能利用当时舞台的特点，发挥当时演员的潜力。他写得比较放松，自由，然而却不稀罕使用廉价的“手法”，如突然出现一事，叫观众大吃一惊之类。他剧中的情节

总是有足够的理由在后面的，在情节的安排上他显示了卓越的比例感和节奏感。

他善于创造人物：他的人物总是比当时别的剧作家笔下的人物更全面，更深刻。他善于窃取我们的心，使我们同情他着力刻画的主要人物。几百年来，哈姆雷特，奥赛罗，罗密欧，考狄利娅，苔丝狄蒙娜，鲍西娅，罗瑟琳……吸引了无数世代的观众和读者。他在描写性格方面不简单化：高利贷者夏洛克有其残忍、凶恶的主要一面，也有其作为犹太人受侮辱、受迫害的次要一面。他不是一下子就将人物的性格全盘托出，他让他们随着剧情的发展，在同别的人物的接触往来里泄露他们自己，丰满他们的形象。这种接触和往来就是人物之间的社会关系，他总是力图在这种关系里注入重大的思想内容，于是我们看见一个年轻的人文主义者同一整个险诈的朝廷对立，一个正直、勇敢、诚挚的英雄同一群马基雅维里型的冒险家对立，一个代表新兴的资本主义势力的进出口商人同一个体现中世纪剥削制度的高利贷者对立……这一系列的对立就是一系列意义重大的冲突，在冲突和冲突的解决里人物显示他们性格的更多方面，给予观众以新的震撼和新的了解。19世纪英国批评家几乎完全集中注意力在莎士比亚的人物性格上，这是过偏了，但这也因为莎士比亚的人物性格确有可以深挖、值得深挖的地方。

他是用心良苦的实验者：16、17世纪英国诗剧本身就没有多少传统负担，但是莎士比亚在放手实验方面比别人走得更远。他一方面博采众长，学马洛的气魄，学琼森的坚实，学查普曼的庄重典丽，学波门与弗莱彻的优雅流畅，使自己成为真正的多面手，在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都写出超过当时最高水平的剧本；另一方面，他又总要增加自己新的东西：他的喜剧更多田园气息，似乎他的心一定要跟着那群业余演戏的工匠在绿树林里穿来穿去才感到一种清新的乐趣；他的插科

打诨也不只是“滑稽穿插”，而是深化剧本意义的安排——《麦克白》里半夜敲门时的门房唠叨[14]，使观众回到现实生活，更增加下面杀人一场的恐怖，同时也预告观众，这事是极不合理，违反了自然（而不只是伦理）的法则，从而将悲剧提到一个更高的水平；《哈姆雷特》第五幕第一场里两个掘墓人的一段谈吐——

> 乙：……如果这死的不是什么上等人家的妇女，人家也就不会用基督教仪式来埋她了。
>
> 甲：可不是么！大户人家的阔气人就比别的小基督徒更有权利投河上吊，这又何苦！来，我的锄头。要数家世，再也没有比种地的、挖沟的、掘墓的这三家更老了。他们都干亚当老祖传下来的那一行。
>
> 乙：亚当是一个绅士么？

这是对剧本情节的评论——像是莎士比亚忽然警觉到剧中都是王侯将相，缺少了宫殿外面的人民群众的直接评论是不行的——但同时这也是对当时社会的评论。关于亚当是否绅士的一问总使人想起流行在1381年武装起义的英国农民队伍里的两句口号：

> 想当初亚当和夏娃男耕女织，
> 谁又是老爷绅士？

正是通过这些下层人民的口，莎士比亚发表了他的社会评论；也正是这种穿插增加了剧本的戏剧性，也深化了剧本的思想意义。因此我们不能只从技巧上来看莎剧中各种混合——20世纪前半的英美学者喜欢谈莎士比亚及其同代剧作家作品中的双重情节、多层意义等等，大多是从晦涩、模棱两可的“机智”、“似是而非的颠倒”种种立论，却忽略了这当中的社会评论和思想意义。

他又是语言的魔术师：莎士比亚的艺术试验，最大胆的是在戏剧语言方面；他显然超出同时代剧作家的地方，也是在戏剧语言方面。戏剧语言不同一般，仅仅能写出若干警句未必能构成好的剧本；它必须是一种能够推进剧情、刻画性格、能够应付各种场面亦即能上能下能粗能细的语言。而莎士比亚拿到手的，又是一种特殊的戏剧语言，即以十个轻重相间的音节组成的一行为基本单位的韵文：它没有脚韵，读之不完全像诗，然而它又有强烈的诗歌节奏，绝不是散文。马洛曾使这韵文在很大程度上适应戏剧的要求，开创之功不可没；但是在他的手里，这种韵文还是不够灵活，壮丽有余，细腻不足；能够堂而皇之，却不能描写细微的具体事物；能够适应马洛那种突出描写一个伟人的悲剧，却不好用来写喜剧——即便是浪漫情调的喜剧。莎士比亚及其同辈人的重要成就之一，就是他们合力驯服了这种韵文，而且在驯服的过程里又发掘它的潜力，鼓励它更向前进，这才使它成为一种高效率的戏剧语言，起了当时散文所不能起的特别作用。这些人各有千秋，有些人（如琼森、密特尔顿、韦伯斯特、查普曼）在某一特别方面也有为莎士比亚所不及的地方，但是莎士比亚的诗路比他们都广。白体诗在他的手里不只是更灵便，而是更善于捕捉戏剧性和发扬音乐性，为此他使它更多地打破行的限制，让一个意思、一个形象、一个语法上的句子连跨几行，形成更丰富的旋律，来描写更大的感情起伏；为此他也使它更多地吸收民间口语——如果我们拿他的剧诗同琼森的相比，就会发现虽然两人都写得口语化，莎士比亚的民间色彩更浓，他的剧本里更多地采用了流行在外省农村的土话、俚语、谚语、口头禅等等。伊丽莎白朝初期是一个语言变动较大、吸收及创造新词较多的时候，莎士比亚更是如饥似渴地采用刚从说话人口上热腾腾地采来的各种新鲜的词汇和形象，同时他本人也大胆创造新的表现方式。他是一个强调能手——在那种没有布景、缺乏道具、演出中有人卖小吃、观众又说话吵嚷的戏院里，台上人物必须善于强有力地、鲜明地表述自己，才能获得注意，使院子安静下来。莎士比

亚的剧诗往往反复用几个措词不同的铿锵句子，几个平行的明亮形象来表达一个中心意思，就是由于这个原因；但是他本人也的确喜欢渲染，在同一主调内作无穷的变化；别的作家常有语言赶不上达意需要的时候，莎士比亚给人的印象则是他无论写什么总是才思敏捷，妙语泉涌——在他是毫不吝惜，在别人看来则觉得有点浪费。在初期，他也喜欢各种锦词警句，也同别人一样地沉浸在修辞术里，也有浓得化不开的时候。但是他是向前发展的，而且比当时其他剧作家都发展得快，等到1600年左右，他已经掌握了一种新的更得力的诗体。《哈姆雷特》从语言风格来看也是最为丰富，因为在这里前后几种诗体并存，有御前大臣波乐纽斯的咬文嚼字：

> 王上，王后娘娘，我要是谈论
> 什么是君上的尊严，臣下的本分，
> 为什么日是日，夜是夜，时间是时间，
> 那无非是浪费日夜，是糟蹋时间。
> 所以明知道简洁是智慧的灵魂，
> 冗长是乏味的枝叶，肤浅的花饰，
> 我要说得简短。殿下是疯了：
> 我管他叫疯了；因为要说明真疯，
> 只有发疯。还有什么可说？[15]

也有哈姆雷特的直截了当：

> 可是我，
> 一个糊涂蛋，可怜虫，萎靡憔悴，
> 成天做梦，忘记了深仇大恨，
> 不说一句话……[16]

这是莎士比亚的新诗体。分别当然不只存在于两种诗体之间，而首先是两种性格的分别。但是就在哈姆雷特本人，也有几种诗体：上引的是非常口语化的，除了节奏之外，已无韵文痕迹；另外那段最有名的以“活呢还是不活？这是问题”一行起始的独白则介乎文白之间；而在他写给莪菲丽雅的情书里，我们又看见一种华丽的诗体：

> 你可以怀疑星辰的发光，
> 　　你可以怀疑日月的运行，
> 你可以疑心真理会说谎，
> 　　你可别怀疑我的爱情。[17]

显然这是当时上层人物写情书用的诗体，就同在散文方面他们追求写《优非莪斯》的李利的绮丽文体一样。妙在这几行之后，哈姆雷特写不下去了，突然改用散文喊出他心里的痛苦：

> 　　呵，亲爱的莪菲丽雅，我不会搞这写诗的一套，我没本领说出我的痛苦，可是相信我吧，我最爱你，最最爱你！

事实上，这也正是加深人们对于哈姆雷特性格的了解的一笔。他也曾是“风流时尚的镜子”，对于时髦玩艺儿也都在行，但就在过去他也鄙视那种浮面的词藻，而现在他更是变了，面对“海一样的困苦”，眼看自己的人文主义理想同丹麦大监狱的严酷现实发生了不可调和的冲突，哪里还有心来写这类东西！这个剧本里还有许多语言上的特点——戏中戏里演员们的马洛体，在散文方面奥斯立克的虚伪的客气话。掘墓人的饱含讽刺的土白，都有助于突出性格，都增加了剧本的丰富与深刻，使得我们几乎可以说《哈姆雷特》是一个诗文体裁的展览厅。这当中包括莎士比亚对于自己以前的华丽诗体的嘲笑性的仿作，而他之所以能够自我嘲弄正是因为他已经有充分把握运用新的诗体了。

这诗体在几个重要悲剧的写作里得到了更大的锻炼，炼得更简洁，更素朴，同时又更有分量，形象更集中，旋律更丰富，不再为浮面的美而采用锦词和甜蜜的音乐了，一切服从主题。在悲剧的最高点，人物的精神处于最高昂或最痛苦的时候，忽然出现了这样的白文：

不，不，不会活了！
连一条狗、一匹马、一只耗子都能活，
为什么你就偏连一口气也没有？

走，坐牢去！
让我们并坐牢房，像笼中鸟一般歌唱。
等你要我祝福，我就跪下，
求你宽恕。我们就这样活着，
祷告，唱歌，说说掌故，笑笑
那些花花公子，听听那些小人物
谈朝廷大事，我们也跟着谈，
谁赢了，谁输了，谁当政，谁下野，
议论世事的奥妙，就像我们是
上帝特派的暗探！你看那些大人物
都逃不过潮涨潮落的命运，
我们坐牢磨日子，也要磨掉他
几朝天子几朝臣！

这样的剧诗集中、强烈、饱含人生沧桑之感，显然不是当时英国还处于一定混乱状态的散文所能代替的。当时其他的剧作家也常有这类合乎剧情、深化剧情的好诗，但谁也没有写得像莎士比亚这样多。白体诗作为一种戏剧工具已经是一种历史上的陈迹了，在它完成它的使命之前，是莎士比亚把它引导到艺术完美的最远一点。

四

语言风格的发展在莎士比亚是同他戏剧艺术的成熟和对世界的认识的深化一齐进行的；但是这三条线并非总是一同前进；有时文胜于质，有时技巧过于内容，只有在以《哈姆雷特》开头的几个大悲剧里，三条线才暂时地合而为一。

莎士比亚有他的困惑和矛盾。他有两类互有联系的问题并没有圆满解决。一类是他自己的思想问题。一类是英国诗剧发展本身的问题。他建立了英国历史剧，改造了复仇剧，在浪漫喜剧和悲剧方面都突破了当时最高水平，这是他的建树。然而他有两类剧未曾写作，即琼森的讽刺喜剧和海伍特的商人家庭伦理悲剧。人们也许会说我们只能凭一个作家已作的来评论他，而没有理由怪他没有做到某种事情，但是我们要知道，莎士比亚是一个关心风朝哪个方向吹的人，他也作过一些妥协，证据之一是：在写作了一系列伟大的悲剧之后，他转向传奇剧，这是比他年轻20岁的波门与弗莱彻拿手的东西。莎士比亚曾经接受这两个流行作家的影响，这是不少学者承认的事情。[18]其结果是：他写了《辛白林》（1609）、《冬天的故事》（1610）和《暴风雨》（1611）。人们也有盛赞这些剧本的，认为这些剧中有“象征”，有“非尘世的音乐”，表现了莎士比亚晚年的恬静；但是这当中每一点都是可以辩论的，例如关于他晚年的心境，英国著名作家立顿·斯特雷彻就曾提出过完全相反的看法，认为他不仅不恬静，而是十分烦躁、苦闷的[19]。即使这点姑置不论，人们所说的种种好话也只能加在《暴风雨》一剧上。其余两个剧本事实上并不出色。它们都是情节复杂、离奇，缺乏他以前多数剧本所有的重大社会意义。剧本的结构也松散，人物简单化，长篇独白僵硬而不自然，韵文也有许多晦涩的地方；总之，在这里莎士比亚第一次显示

出技巧过剩、卖弄技巧的情况。萧伯纳曾经这样评论《辛白林》：

> 此剧大部分是毫无价值的舞台糟粕，属于最低级的过火戏剧，有的部分写得奇坏，从思想上讲从头到尾都是庸俗的，而如果用近代思想的标准来衡量，那么它的思想是庸俗的、愚蠢的、可憎的、猥亵的，叫人厌恶得完全不能忍受。[20]

这话的毛病在于夸张，但在夸张之下很有一点道理，除非我们采取认为凡莎士比亚所作都是高超无比的膜拜态度，我们必须说：莎士比亚最后所写的几个剧本代表了他的戏剧艺术的堕落。这是他向流行的贵族趣味妥协所付出的代价。

当时他明明可以继续写作悲剧，或者在琼森和波门与弗莱彻之间作出抉择，然而他似乎是不大考虑就走上了迎合贵族观众的路子。原因在什么地方？

在他的思想里——从而也表现在他的剧本里——原来就有不够坚决、含糊了事的地方。这不是指他在反对封建制度上不坚决。尽管他的思想里有中古信念的残余，他在16世纪90年代是带着极大的热情来欢迎英国文艺复兴时代的：《罗密欧与朱丽叶》、《威尼斯商人》和一系列歌颂爱情自由的喜剧都鲜明地表示了这一点。但是当他来写《皆大欢喜》（1600）的时候，他提出了“黄金时代”的问题。事实上，剧本所表现的是：世途险恶，朝廷里出现了弟篡兄位的事情，一个世家出了兄夺弟产的事情，而阿登森林也并不太平，过去有过罗宾汉的人民武装队伍驰骋，现在则篡位的公爵的追兵就要杀将过来——而在这样的时候，莎士比亚忽然主张用温情来解决一切，让爱侣们结婚，大位和产业也各归原主。在剧本的开始，他让一个角色这样描绘阿登森林：

人们说老公爵已经进入阿登森林，有好些快活人儿陪着他，说是他们就像古英国罗宾汉那样生活着；还说每天都有一些年轻的世家子弟跑去跟他，他们都无忧无虑地过日子，就像在黄金时代似的。

其实这是幻想。到剧本的最后，一个青年跑进森林，向众人宣告：篡位的公爵亲率大军，一心要搜到老公爵将他砍死，但走到森林边上，忽然路遇“一个年老的圣人”，同他交谈几句之后，居然立地成佛，不但主动将大位还给哥哥，而且本人从此修行，脱离尘世去了云云。这是更大的幻想，而且是莎士比亚故意写成这样的。此剧原来根据托马斯·洛奇的传奇《罗萨琳特》（1590）改编，在洛奇书里篡位者是给12个贵族杀死的。这样的一改暴露了莎士比亚的一心但求妥协的心情，虽然剧本写得很有趣，却失去反封建时期猛进的锐气了。

在《皆大欢喜》之后不久，莎士比亚写了《哈姆雷特》，紧跟着出现了《特洛伊罗斯与克瑞西达》（1602？）。《哈姆雷特》表现了当时人文主义的严重危机，论者已多，我们不再辞费。继它而来的这个剧本也是值得研究的。它以古代希腊与特洛伊的残酷战争为背景，写特洛伊罗斯同克瑞西达的恋爱和恋爱的破灭。在许多当时受人文主义影响的作家的心目里，古希腊文化开始阶段是一个英雄的时代；但是莎士比亚却用反英雄主义的精神来处理这个剧本。像一个角色所点明的那样，这里只有：

荒淫，荒淫，老是战争同荒淫，别的什么都不时新了。

有名的希腊美人海伦在这里露面。当年马洛在写《浮士德博士的悲剧》的时候，曾经这样歌颂她：

驱使一千条楼船走上海程，
一把火烧毁了古城高塔的
就是这张脸吗？

如今时隔十多年，在莎士比亚笔下出现了这样的海伦：

她是一颗明珠，
它的高价驱使一千条货船走上海程，
戴金冠的君王都成了商人！

应该说，马洛的诗行充满了一种对于英雄时代的神往，充满了“希腊精神”，而莎士比亚却在模仿和改写这些诗行的时候，泄露了1600年左右英国资产阶级对于经济情况的关注：虽然明珠是美丽的，人们所关心的却是海外贸易（以及随之而来的海盗劫掠和殖民扩张），却是价格，却是商人冒险家。商人这个形象几度出现，当特洛伊罗斯立意追求克瑞西达的时候，他将她也比作明珠，而将自己比作商人（第一幕，第一场）；当特洛伊国君臣辩论应不应该将海伦归还希腊以息兵争的时候，反对者所持的理由是：“我们不能将用脏了的绸缎还给卖它的商人”（第二幕，第二场）。多么现实的、丑恶的“用脏了的绸缎”！像露水一样新鲜的初期人文主义精神到哪里去了？

作为本剧女主角的克瑞西达是另一种形式的“商人”。她是全部莎剧里最无耻的姑娘。年轻，美丽，富于吸引力，然而从头就用爱情作交易。她同特洛伊罗斯的交往是老练的，有计谋的，欲擒先纵，不即不离；最后要去希腊军营了，虽然信誓旦旦，却毫无真心；一到敌营，首先就向在场的希腊军人一一送吻，接着很快就爱上了一个希腊将官，并且将丈夫的礼物送给新交作为爱情的保证。这是荒淫的一面。

战争也是打得极不光彩。希腊的营帐里，只有琐碎的争执，色情的勾引，后来虽然有几场激战，但是参加者毫无英雄气概，著名大将阿喀琉斯只是一个懦夫，对方主帅赫克托只是在脱盔卸甲、没有防备的休息时候才被他领人团团围住乱刀砍死的。莎士比亚明知道这个荷马写过的古希腊是一个人文主义者常常提到的“黄金时代”，然而这一次他却头脑清醒地写下了当时英国丑恶的现实。这是他处理“黄金时代”的另一种方式。

因此当我们再来看这最后的几个传奇剧的时候，也就知道莎士比亚的黄金时代或理想世界不能只看表面，而要深入考察一番。在《暴风雨》里，大臣贡柴罗表达了他对于一个理想世界的向往：

> 在这个国家里我将用
> 相反的方式来处理事物：
> 不容许任何贸易；没有官吏，
> 没有学问，没有贫富，不许
> 雇用仆人；没有契约，继承，
> 国界，地界，佃户，也没有果园；
> 不采金，不产粮，不制酒和油；
> 无所事事，一切男人全闲着；
> 女人也闲着，但又贞静纯洁；
> 总之，没有人管人。

也是在这个剧里，少女米兰达高呼：

> 啊，神妙无比！
> 这儿有多少好的生物，
> 人类是多么美丽！呵，灿烂的新世界，

曾经有些英国批评家认为这是一种对于“乌托邦式的共产主义的憧憬”。其实米兰达只是表达了一种欢欣，所谓“新世界”只是一种对上等人有宽恕与谅解，而对凯列班那样的“土著”却只有不断的折磨和苦役的所在而已。至于贡柴罗的一段话，看来似乎要具体多了，但那是莎士比亚从法国散文大家蒙田那里抄来的，连字句都无多更动。[21]蒙田是著名的怀疑主义者，他从未向往过任何“乌托邦式的共产主义”！而莎士比亚在这个剧里，是让贡柴罗将这个“理想国”当作笑话来说的，听笑话的同伴们提出的评论是“子虚之言”，而且这评论重复了三次。这里确实也有憧憬——每个时代的先进人物总是有所憧憬的，但是在这朦朦胧胧的憧憬里，还有对现实的逃避，甚至对现实的洗刷。莎士比亚在解决了思想上反封建的问题之后，始终没有能够解决如何对待资本主义力量的问题。有时他全力拥护，有时他又怀疑徘徊，1600年以后的英国的严酷现实使他痛苦地深思，结果写了一系列的悲剧来暴露和谴责现实，宣泄了他心头的积郁，然而并未寻到真正的归宿。关键在于他对人民群众的态度。起初，当英国民族国家壮大、资本主义关系发展比较顺利的时候，莎士比亚对人民群众的力量是有所认识的，但就在那时他也关心维持等级制，不但在《亨利五世》里有大主教大谈“秩序的法则”（第一幕，第二场），就连《亨利六世》第二部里的起义农民领袖杰克·凯德也为了获得群众拥护而自称为王族摩提默公爵之后（第四幕，第二场）。其后，他对人民群众采取了又赞成又嘲弄的态度——赞许下层社会中这个或那个成员（《仲夏夜之梦》中的织工波顿，《皆大欢喜》中的老仆亚当，等等），嘲弄他认为“好变、不可测”的群众集体（《裘力斯·凯撒》就是一个明显的例子）。1600年左右，他在《哈姆雷特》里写“暴民”如怒潮，又在《特洛伊罗斯与克瑞西达》里再度提出等级论。这一番话虽说出自剧中人物俄底修斯之口，但是从其所占篇幅之多和高度强调的情况

看来，显系作者感情所寄。这时候英国政治与经济情况恶化，莎士比亚本人则是戏班的大股东和在乡下经营麦芽的老板[22]，有了身家财产，所忧虑的是社会秩序的破坏，因此特别强调各安本位，不得逾越。西方学者喜欢以等级论作为莎士比亚“中古性”的一个证明，前已提到；现在我们可以看清，这等级论虽然有中古成分，更多的却表现一个“殷实市民”对于人民群众的畏惧：事实上，一切剥削阶级都是怕人民“犯上作乱”的。等到1607年中部诸郡农民起义爆发，莎士比亚对人民的态度又从畏惧变成敌对。他在起义之后写的《科利奥兰纳斯》（1608）一剧里通过主角之口，大骂群众：

> 畜生！你们要什么？
> 既不喜欢和平，又不喜欢战争；
> 战争骇坏了你们，和平惯坏了你们；
> ……把你们当狮子，却只见兔子；
> 把你们看成豹，却只见一群鸭……

如果说，这又是一个剧中人物的台词，不能算在莎士比亚账上，那么，只消对比剧本和其所依据的普鲁塔克《名人传》之后，就可以看出莎士比亚对于原来情节有意作了改变：原来提到人民不满的原因是高利贷，莎士比亚改作缺粮；原来对贵族作用只略有提到，莎士比亚则借肚子的比喻大加发挥；原来没有出现中产阶级，莎士比亚特别拉了他们进来；总之，他是用17世纪初年英国社会的阶级关系来解释了古罗马的内争。[23]

从资产阶级的眼光看问题，虽然认识到当时社会的黑暗和人文主义的危机，却因害怕人民群众而宁可抬出封建阶级所曾经鼓吹的等级论，这是莎士比亚在晚年所遭遇到的思想危机的征象。本来是反封建的健

将，现在失去了正视现实的勇气，于是索性含含糊糊地谈人与人之间的宽恕和谅解，但是只宽恕篡位的公爵之类，却决不宽恕起义的人民和凯列班那样的“愚民”和“土著”，资产阶级人道主义的局限也就在这等地方泄露了出来。

在这样的思想情况之下，当他拿起笔来写剧本的时候，他发现完全无法再写坚决谴责社会黑暗的悲剧了，于是来一个妥协，追随时尚而去写传奇剧，严肃谴责金钱势力的悲剧《雅典的泰门》终未完成[24]，而在波门与弗莱彻的流行影响之下写成的传奇剧却在一片宽恕和谅解里获得了大团圆的结局：这是传奇之中的传奇。

＊　＊　＊

莎士比亚没有解决的诗剧前途问题当时别的剧作家未必就能解决；本·琼森曾经指出过一个方向，虽说未必真能解决问题，但是值得探索，而莎士比亚不屑一顾。他素以博收广纳著称，却错过了拿讽刺喜剧来丰富自己的机会，而选择了已经充满死气的传奇剧。在《冬天的故事》里，莎士比亚曾使一个牧童这样意味深长地对一个丑角说：

> 天保佑你！你碰见的是正在死去的东西，我碰见的却是新生的东西。

现在我们面对莎士比亚，也不免有这样的感想。他随着英国诗剧一起成长、壮大，他帮助英国诗剧成为世界文学里的珍宝之一，然后他搁笔了——但是也就是在他的身上种下了这诗剧后来死亡的一些因子。

---

[1]这些数字是根据艾·克·钱勃斯的《伊丽莎白朝舞台》（四卷本，牛津，1923）综合算出的。

[2]艾·利普生：《英国经济史》，第3卷，伦敦，1943年，第303—305页。

[3]乔治·恩温：《商业与币制》，引自《莎士比亚的英国》，第1卷，牛津，1917年，第331页。

[4]威·里·司各特：《英格兰·苏格兰·爱尔兰合股公司的组织与财务——至1720年》，第1卷，第167页，转引自奈茨：《琼森时代的戏剧与社会》，伦敦，1937年，第135—136页。

[5]威·里·司各特：《英格兰·苏格兰·爱尔兰合股公司的组织与财务——至1720年》，第1卷，第102页（转引自奈茨同书，第134页，注3）。

[6]托·斯·艾略特：《论文选》，纽约，1932年，第169页。

[7]托·斯·艾略特：《论文选》，第98页。

[8]艾·克·钱勃斯：《莎士比亚》，第1卷，牛津，1930年，第77页。

[9]裘·意·本特莱：《詹姆士朝与查理士朝舞台》，第1卷，牛津，1941年，第27—28页。

[10]裘·意·本特莱：《詹姆士朝与查理士朝舞台》，第1卷，牛津，1941年，第39页。

[11]这是波西·辛卜孙的意见，见其与赫福特合编：《本·琼森全集》，第1卷，牛津，1925年，第333页。

[12]关于这方面的事实，裘·意·本特莱曾作过调查，见其所著《琼森与莎士比亚》一书。

[13]关于这一点，已故的英国学者弗·波·威尔孙曾在《马洛与早期的莎士比亚》（牛津，1953）书中写道："我的结论是……在击败西班牙无敌舰队以前的时期没有出现过关于英国历史的流行剧本，莎士比亚可能是写此类剧本的第一人。"（第108页）

[14]19世纪英国作家汤玛斯·德昆西曾有文论到这点。我国有李赋宁译文，见《世界文学》1979年第2期。

[15]《哈姆雷特》（卞之琳译），人民文学出版社。

[16]《哈姆雷特》（卞之琳译），人民文学出版社。

[17]《哈姆雷特》（卞之琳译），人民文学出版社。

[18]本世纪初有美国学者桑代克的专著《波门与弗莱彻对莎士比亚的影响》，近例如乔治·山姆孙在《简明剑桥英国文学史》里论波门与弗莱彻的一节中说："甚至莎士比亚也受到影响，放弃了悲剧而去写浪漫情调的悲喜剧。"（1941，第313页）

[19]见其所作《书与人物》（伦敦，1922）一书，第60页。

[20]亨尼科编：《萧伯纳戏剧论文集》，第2卷，纽约，1906年，第52页。

[21]这一点曾经莎士比亚研究者多人指出。相同的一段文章见约翰·弗洛略所译蒙田《散文集》，第1卷，第30篇《食人者》（人人丛书本，第1卷，第220页）。这个译本出版于1603年，比《暴风雨》略早几

年。

[22]钱勃斯：《莎士比亚》，第2卷，第99—101页。

[23]这几点根据柏铁特：《〈科利奥兰纳斯〉与1607年中部诸郡的起事》，见《莎士比亚综述》第3期，英国剑桥，1950年，第34—42页。

[24]关于莎士比亚未完成《雅典的泰门》一节，详见钱勃斯：《莎士比亚》，第1卷，第482页。

读莎士比亚随想录

读？莎士比亚不应该只是读的。欣赏莎士比亚的最好地方是在戏院里。不久以前，我在上海看了一群青年演员演出莎士比亚的喜剧《无事生非》。虽然在时间和空间上莎士比亚都远离现在的中国，剧的情节和背景都对我们的观众是陌生的，我们的舞台上又几乎没有演出莎剧的传统，但是那一晚的演出仍是留下了十分愉快的记忆。莎士比亚毕竟是全人类的大戏剧家，纵使隔着语言和文化的巨大差别，他的剧本的生动情节，他的众多的活跃的人物，他的风趣的对话，他整个剧本的和谐的统一性，仍然通过我们的翻译家和演员的努力，成功地传达了过来，连他的警句妙语也照样在中国观众之间引起了一阵又一阵的赞叹和笑声。

阅读剧本显然不能代替观看演出。

然而一部优秀文学作品却有几种作用和超过作者本身的生命。莎剧的不朽既靠不断的演出，也靠无数世代人们的阅读。阅读也有一些本身的方便，例如不像看戏那样要紧跟演员的脚步，令人感到时间的车轮常在背后追赶，而可以读读停停，边读边想。

不久前又重读了一部分莎剧，有时掩卷小思，似有所悟，写下来，略加整理，便是下面的随想录。

＊　＊　＊

人们都称莎士比亚为“文学家”，他在天堂里听了恐怕要发笑的。不错，他也曾想做文学家，但那是他在写诗的时候，而他的主要作品是剧本，而写剧则只是为了谋生。他是一个职业演员，只因自己所属的戏班

子需要有新剧本上演，所以他才在演戏之外，又来动手编剧的。

当时演员的社会地位，可以从1572年伦敦所颁布的一个法令看出。这个法令规定将活跃于城乡各处的演员当作“游民”惩办，只有当他们以仆役的身份，依附某一王公大人的“保护”时，才许演出。

这说明莎士比亚来自民间，也说明他所从事的是一种新兴的群众性的文艺工作。16世纪的英国戏剧（世俗的、非教会管辖的新戏剧）一开始虽然弱小，但是很快就由于适合群众需要而茁壮地成长起来，有成就的剧作家过半百。它比较地不受传统束缚，而能勇往直前，为了酣畅地表现新的内容而打破了古希腊、古罗马悲剧、喜剧的种种清规戒律，将据说是由亚里斯多德立下的“三一律”一脚踢开，自创新的形式，实验新的混合，终于达到了非凡的成就。

这个新兴文艺部门吸引了各色各样的人，有像马洛那样的无神论者和“大学才子”，有像本·琼森那样干过泥水匠活的博雅之士，有像戴克那样的流浪汉，也有像韦伯斯特那样据说当过裁缝的怪才。在这些人当中，莎士比亚的特点是：来自外省小城镇，出身一个破产的市民家庭，没有上过大学，除演戏编剧之外，很少留下其他活动的纪录。英国文学史上被人阐释与评论最多的第一大作家却是身世不详的平常人。因此一直都有人怀疑是否确有莎士比亚其人，是否现存的大约37个剧本确实是演员莎士比亚写的，最近还有人要求掘开他的坟墓来看个究竟。

对于我们，重要的是毕竟有大约37个剧本留了下来。无论是谁写的，这一批剧本构成了英国和世界文学史上光荣的一页；无论写的人姓甚名谁，这一批剧本透露了他在思想上的深度与他在艺术上的巨大成就。他是一个真正的多面手，在历史剧、喜剧、悲剧、“悲喜剧”各个种类之内都达到了当时最高的成就：无论从哪个角度来看，人们不能不惊

叹他对于舞台情况的充分了解，对于演员和观众的需要的充分适应，对于当时条件下戏剧所含有的潜力的充分发挥——一句话，对于当时的戏剧艺术的充分掌握。

＊　＊　＊

然而以为这个编剧人只是特会写戏，而对写戏的社会作用认识不足，却又是皮相之论。只消看一下莎士比亚所写的九个历史剧，就可以知道他是一个有心人。这一系列历史剧本身就是十分值得注意的文学现象：一个初出茅庐的编剧人居然敢用戏剧形式来叙述与评论300年英国历史（从13世纪初的约翰王到15世纪末的理查三世），而且居然连台演出，有观众耐着性子看得下去——不，不止看得下去，而是热烈地欣赏它们，并且感到鼓舞。编剧的莎士比亚也显然是怀着激动的心情来写这些历史剧的。这一段历史选择得很有见地：从13世纪初到15世纪末的300年正是英国形成民族国家，资本主义势力开始成长的一个关键时期。莎士比亚的态度是十分清楚的；虽然他不无“正统”观念，他的主要的观点是进步的：他反对封建集团间的流血斗争，批判马基雅维里型的阴险毒辣人物，嘲笑福斯泰夫式的寄生武士，对人民的疾苦表示深刻的同情，谴责专制暴君，而寄望于像亨利五世那样的强有力的开明君主。这些正是当时英国城市商业资产阶级的看法，而他们之所以拥护亨利五世以及其他有力统治全国的君主，只是因为这样的王朝有助于资本主义商业的发展，适合他们的需要。写历史剧的莎士比亚并不是历史迷，他的着眼点是当时的英国。

等到他在戏剧里写古罗马的历史、古英国和古苏格兰的传说、古丹麦王子复仇的故事，那他就不只“古为今用”了，而是干脆用今人代替了古人，用后代的内容充塞了古代的情节。当哈姆雷特叹道：

时代脱节了；呵，可咒的命运！
怎么偏要生我来重整这乾坤！

台下观众已经感到这当中有超过剧情的意义；而当他进一步断言：“丹麦是一座监狱……（全世界是）一座其大无比的监狱！”观众更无法不联想当时处于政治和经济危机中的英国了。莎士比亚在剧里所着力反映的不是中世纪的丹麦朝廷，而是16世纪末的英国社会。

＊　＊　＊

在莎士比亚的喜剧里，不羁的浪漫主义手法是令人神往的。《仲夏夜之梦》巧妙地混合了神话与现实，一共有四个不同的情节线索在同时发展。这当中三个曾见于别人著作，只有有关工匠业余演戏活动的情节似乎是莎士比亚少有的原始创造之一，而使剧本增彩的正是这一群在树林里跑来跑去的土包子！莎士比亚让他们闯进神仙世界，又让他们当中的一个织工变成驴子去迷住仙后，这都是他的妙笔——虽则他对于这些工匠的态度，是一半欣赏、一半嘲讽的。

然而他的喜剧树林之中并不是只有月光、爱情、幻想等等，而是还有不愉快的现实和辛酸的眼泪的。以《皆大欢喜》为例，表面上一切都是牧歌情调，一片绿树林里只见爱情的追逐和水边的沉思，实则隐藏着斗争和掠夺——有两兄弟争夺一个公国的大位，另外又有两兄弟争夺一个世家的财产，一支军队正由暴君亲自率领杀将过来，眼看森林里就要躺满尸体——这时候莎士比亚忽然心软起来，让暴君在森林边上遇见圣人，偶一交谈，居然受到感化，立地成佛，自动将大位交还给放逐在林中的哥哥。按此剧情节大体根据托马斯·洛奇所写的传奇《罗萨琳特》（1590），洛奇原作是以诸侯起兵杀死暴君结束的，立地成佛是莎士比亚特地改的，而这一改也就改成了败笔。

他的妙笔与败笔当然不止这一些，他将从别人书上拿来的情节加以增删的例子也很多，有意思的是这些改动所泄露出来的作者的思想情况。《皆大欢喜》结尾的改动表示莎士比亚有时在节骨眼上只求妥协了事，可见晚年几个传奇剧里的不了了之的大团圆结局不是突然而来，而是早就露了苗头的。

＊　＊　＊

莎士比亚最会写得实在具体，但他又总要从具体情节里尽量点出普遍性的意义。马克思在《资本论》里引用过的一段雅典的泰门有关黄金的独白，就是有名的例子：

> 金子？黄黄的，发亮的，宝贵的金子？……
> 只要这么一点儿，就变黑为白，变丑为美，
> 错误变成正确，卑贱成为高贵，老变少，怯变勇……

这段独白既是充分结合剧情、符合人物性格的，又有超越剧情和性格的社会意义。莎士比亚的深刻，部分的原因便在于这样恰到好处的借题发挥。有时他为了扩大意义，不惜中途改词，甚至与剧情略有出入也在所不顾。《哈姆雷特》第三幕第一场里有一段传诵至今的出色的独白，一上来就提出了“活呢还是不活？”的严重问题，后来接着来了这样几行：

> 谁甘心忍受人世的鞭挞和嘲弄，
> 让恶霸欺凌，受豪门白眼，
> 忍受失恋的痛苦，法庭的拖延，
> 衙门的粗暴，大材小用，忍气吞声，
> 还是免不了受小人的奚落……

爱好莎士比亚的普通人听到或读到这几行，总是感到十分受用。这段大

块文章表示哈姆雷特深明民间疾苦，也表明莎士比亚在鞭挞时政。在那个剧情进入高潮、观众和读者的情绪进入白热化的时候，我们也就忘了这当中其实有点破绽。哈姆雷特这样地慨乎言之，似乎是曾经体验过受压迫受侮辱的痛苦——但这却是与剧情不相符合的。他是一个王子，即使接触过“失恋的痛苦”，怎么会如此深切地痛感“法庭的拖延”和“衙门的粗暴”呢？有的学者对此有所解释，说是哈姆雷特在此隐射他父王死后，照理应该由他继位，现给叔父篡夺，因此才说到“拖延”，“粗暴”，“大材小用……受小人的奚落”，等等。但这种解释缩小了剧本的思想意义，是将哈姆雷特看作一个只求个人名位的庸碌之徒了，而莎士比亚的用意，则正在竭力扩大剧本对当时英国社会的意义，正是在他的手里，一个古丹麦谋杀与复仇的通常传说变成了一个表达16世纪末年英国人文主义者的痛苦和希望的卓越剧本。

我们说这段独白里有与剧情不尽符合的言词，也是说莎士比亚有克服自己的困难并使之转化成为一种优点的本领。由于是新兴的群众艺术，英国16、17世纪的诗剧不免有粗糙和累赘的地方。大段的独白就是其一。当然，在16、17世纪的英国，这类独白是颇有一些观众喜欢的；有些人来听戏，主要是听这类独白里所表现的“修辞术”。这也就在剧作家面前提出了课题：他既要表现“修辞术”，使这部分观众高兴，又要使“修辞术”为戏剧服务，以独白推进或提高戏剧冲突。这不是一个容易解决的课题：很多当时剧本里的长段台词显得笨重，形式化，像是硬加上去的；莎士比亚本人也不免有失败的时候，但是在多数情况下他却能发挥这类独白在诗剧里的独特作用——总是在戏剧的一个紧张点上，莎士比亚让他的主要人物作了长篇独白，剖析其内心，宣告其图谋，表达其哀乐，预示其行动，通过某一特定处境的特定人物的眼睛来看整个世界和宇宙，表面上看来似与剧情不完全符合的某些言词，在实际上却是使剧情更为丰富、内容更有意义了。

＊　＊　＊

莎士比亚所创造的某些悲剧人物之所以动人，是因为他们有一种对社会的高度责任感。他们不是那种嘻嘻哈哈、得过且过的人，不是向恶势力低头的妥协者，一旦认清自己应走的道路就坚决走下去，个人的生命是不顾惜的。哈姆雷特感到

> 我的心里有什么东西在打仗，
> 不肯让我睡觉。

他面对“海一样的困难”，然而挺身与之斗争。哈姆雷特、奥赛罗、李尔王等等死亡了，然而他们并非失败者，因为他们或者伸张了正义，或者改变了局面，都在临死之前对于社会和世界有了更清醒的认识，而这也就给予了观众以一种教育。因此即使台上陈尸累累，观众的情绪却是哀伤而不气馁，严峻而不悲观。莎士比亚的几个好的悲剧总有这样一种使人向前的力量。

＊　＊　＊

莎士比亚写的不是普通的剧本，而是颇为特殊的一种：诗剧，即剧的主体用韵文写成，虽然作为对照和调剂，它也有许多散文的台词。诗剧的特殊形式要求于作者的不只是妥善地处理好韵文与戏剧的关系，而且要使诗与剧结合起来，达到完全用散文写的剧本所不能达到的效果。当时英国诗剧有自己独特的一套办法，如独白、戏中戏、几个平行发展的情节、在戏中大讲与本剧无关的故事等等。其实这当中有许多是粗糙的甚至笨拙的办法，但当时英国诗剧如日方升，精力旺盛，粗糙是不免的，笨拙一点反而可以使剧作者集中力量在最主要的地方——情节的发展、人物性格的深化、戏剧冲突的突出。（往往是在文学内容猥琐的末

世，作家们才特别讲究起技巧细节来，以致形成纤巧；但是任何最不赞成16、17世纪英国诗剧的人也无法说它纤巧！）但要将这些主要的事情做好，必须将戏剧语言运用好——由于剧的主体是韵文，问题也就变成必须将韵文运用好，不仅要使它适合戏剧要求，而且要尽量发挥它在戏剧里的特长和潜力。这不是一件容易的事，18、19世纪多少英国诗人尝试写作诗剧，其中包括了艾迪生、柯勒律治、拜伦、雪莱、丁尼生、勃朗宁等大手笔，然而没有一个在舞台上站稳了脚跟。莎士比亚及其同辈剧作家的骄傲在于：他们全能驾驭韵文，写出了能吸引观众的诗剧。这些剧多数有富于时代精神的内容，然而这内容却是靠了戏剧性的韵文而才得到生动的表达的。以莎士比亚而论，韵文使他的悲剧和历史剧更深刻，更高昂，更有英雄气概；韵文也给予他的喜剧以浪漫的诗情和闪耀的机智。

然而莎士比亚的韵文却不是一个单一体，也不是一成不变的。有几种成分存在于他的韵文之中。一种可以下列几行代表：

用我自己的眼泪我洗去自己的香膏，
用我自己的双手我端走自己的王冠，
用我自己的嘴巴我否认自己的圣位，
用我自己的声音我免去臣民的义务，
一切至尊的威权我都放弃，
我的房、地、财产都捐出，
我的法律、条令、圣旨都废止，
上帝宽恕对我宣誓而不遵守的人，
上帝督促对你宣誓的人遵守誓言……

这是英王理查二世在被迫退位的时候说的一段台词。论戏剧性，这段台词有沉痛的表白，最后两行又在讽刺之中隐藏着警告，应该说是适合于

这一个情绪上的顶点的；但是同时我们又必然会觉察到这里的重复与平行结构露出了斧凿痕——换言之，这里有“修辞术”。（不知怎的，每次读到这段台词，总使人想起京剧《逍遥津》里汉献帝的一段唱词，其中“欺寡人……欺寡人……”等词句也是不断重复。）《理查二世》大约写于1595年，莎士比亚在此以前所写的剧本还有“修辞术”的痕迹更为明显的，而在此以后，出现了这样的一类诗行：

收起你们闪亮的剑吧，
它们沾了露水要生锈的。

这是奥赛罗说的。当时他刚同苔丝狄蒙娜结婚，女方的父亲率众打了火把赶到，想用武力拆散这对新婚夫妇。奥赛罗是一员久经战阵的大将，又是想象丰富的非洲黑人，这两句话表示：你们这些无用之辈吵吵嚷嚷，居然想同我来斗剑，可别白白糟蹋了好武器！诗行充分表达了他的镇定、无畏、庄严，对于前来挑战的众人的鄙视，对于水城威尼斯美丽的夜晚的感应。这里如果有“修辞术”的话，它也是完全融合在戏剧之中了。精彩的是：一个简单的形象——露水会叫你们的剑生锈——就照亮了奥赛罗整个人的性格。《奥赛罗》写于1604年，再过一年，《李尔王》上演，这时莎士比亚写出了一种新的朴素的诗行：

不，不，不会活了！
连一条狗、一匹马，一只耗子都能活，
为什么你就连一口气也没有？

这时候，就是形象的运用也达到新的境地：

罪恶穿上黄金甲，
法律的长矛给碰断；罪恶穿上破衣裳，

用一根稻草也戳穿。

文字是简单的，没有舞文弄墨，然而比喻贴切，对照鲜明，几行诗揭开了当时英国丑恶现实的盖子，造成强烈的印象。将这样的素朴同这样的形象加在一起，放进感情的浪潮里，就出现了这样的丰富、成熟的大片好诗：

走，坐牢去！
让我们并坐牢房，像笼中鸟一般歌唱。
等你要我祝福，我就跪下
求你宽恕，我们就这样活着，
祷告、唱歌、说说掌故、笑笑
那些花花公子，听听那些小人物
谈朝廷大事，我们也跟着谈，
谁赢了，谁输了，谁当政，谁下野，
议论世事的奥妙，就像我们是
上帝的暗探！你看那些大人物
都逃不过潮涨潮落的命运！
我们坐牢磨日子，也要磨掉他
几朝天子几朝臣！

这里所表现的，不只是诗更接近口语，文字更精练，韵律更运用自如，等等，还有剧情更丰富，内容更充实，思想更深刻。在《理查二世》的那段引文里，只有一个意思，而用不同的说法在重复；在《李尔王》的引文里，意思很多，而文字倒更紧凑、纯净了。李尔王退了位，被两个大女儿赶出，在民间到处流浪，看到了前所不知的官吏横暴和人民痛苦，他似乎是气疯了，实则他对于自己和世界的认识都深化了，最后虽然战争失利，自己和小女儿被俘，但他却在剧烈斗争之中获得了一种新

的智慧。“笼中鸟”这段话似乎表示消极隐退，实则反映了一种最后的信心，而且李尔王变成用民间的眼光来看朝廷，这在一个做过国王的人是极大的转变和非凡的进步。莎士比亚为了写好这一些，不但在剧里倾吐了他自己对于朝政腐败和民间疾苦的深切感触，而且摈绝一切词藻，决心不让任何修辞术隔在剧本与观众之间！人们看这个剧时，只为剧情所吸引，根本不感到语言的作用。这是诗剧中运用韵文成功的最高表现。《李尔王》比《理查二世》约晚十年，在这十年里莎士比亚有了一个三重的发展：在语言风格上他归真返璞，在戏剧艺术上他更加成熟，在思想上他对于周围世界的认识也是大大深刻起来。

＊　＊　＊

然而这成熟，这深刻，都是有限度的。

关于不够成熟一点，我们不拟多说，只想提醒爱好莎士比亚的人们：不要把明明是粗糙、芜杂、过火、油滑、落后、公式化、感伤化、生拼硬凑的东西也作为宝贝看待。是的，这些缺点之中许多是一种新兴艺术所不可避免的，甚至正是它的优点的另一种表现；是的，莎士比亚往往能够克服这些缺点，或使之转化成为优点。但是他也常有被缺点挡住的时候，也有写得马虎、但求过得去的时候，他在初期曾经以文胜质，在后期则又赶时髦去写“传奇剧”，结果写出了被萧伯纳斥为“庸俗的、愚蠢的、可憎的、猥亵的，叫人厌恶得完全不能忍受”的《辛白林》。其实，何止《辛白林》！好几个历史剧，好几个前期的喜剧，不少所谓“悲喜剧”，都是无人演、无人读、只在学者口中偶然提到的文学博物馆陈列品。

至于莎士比亚思想上的得失，也是通过他的剧本看得清楚的。《罗密欧与朱丽叶》证明他是反封建的健将；整套历史剧证明他是谴责封建

割据的爱国者；一系列的伟大悲剧证明，他对当时的社会现实进行了有力的批判。他确实无愧于英国文艺复兴时代精神的代表者的称号。但是他在反封建方面并不彻底，他原来出身市民家庭，后来自己变成了同宫廷有来往的戏班大股东和在乡下有财产和贸易活动的“殷实市民”，对于人民群众越来越害怕，1607年英国中部诸郡的农民起义波及他的故乡，更是给了他特别的震撼，使他分外强烈地通过罗马史剧《科利奥兰纳斯》（1608）中一个人物之口重申了社会分工论，说什么贵族如人身上的胃，看起来似乎只吃东西不做工作，实则消化食物供应养料都对身体其他部分有极大用处云云。这“胃”的比喻是莎士比亚从普鲁塔克《名人传》借来的，然而他给了它特别的强调。这番话实际是社会等级论的另一说法。在莎士比亚看来，社会分成等级，就像宇宙各个星球摆好了位置一样，是完全不许打乱的，否则立刻天下大乱。这个等级论不仅见于1600年左右写的《特洛伊罗斯与克瑞西达》，而且早见于初期的《错误的喜剧》和《亨利五世》等剧，亦即莎士比亚就在其尚有反封建的锐气之时，也一直担心人民群众起来“犯上作乱”。这种等级论既是封建地主阶级所鼓吹的，也是资产阶级在得势之后所提倡的，他们互相之间有矛盾，但为了对付劳动人民，这两个剥削阶级是联合作战的。当时英国的商业资产阶级一方面为了与封建地主抗衡而大谈“人的伟大”，提倡人道主义，一方面则对劳动人民通过圈地运动进行极为残酷的剥削，把穷人当作牛马使唤，又当作野兽防范。莎士比亚的思想没有能够超越当时资产阶级思想的范围，因此当他写最后的一个剧本《暴风雨》的时候，他写下了奇幻的情境和成熟、绚烂的诗行，同时却又用十分丑恶的形象描绘了凯列班。凯列班是岛上原来的居民，现在却成了外来人普洛斯彼罗的奴隶，替他取薪觅食，却只换得了不尽的诅咒和刑罚——换言之，他是一个殖民地的被掠夺者。在剧本的最后，被放逐的公爵同统治阶级内部的对手是和解了，在一片原谅和祝福的气氛里出现了一个大团圆的结局，然而凯列班还是受到了严厉的对待，被派去“打扫岩洞”——从事没

完没了的劳役！在这样的形象和这样的剧情前面，当我们听见人们盛赞天真少女米兰达的一段台词：

> 啊，真是奇迹！
> 这儿有多少美好的生物！
> 人类是多么美丽！呵，灿烂的新世界，
> 里面有这样的人活着！

我们知道这“人”指的是上等人——贵族和资产者，凯列班那样的“土著”是不包括在内的。“新世界”是动人的字样，然而在这里带有欺骗性——对于凯列班那样的殖民地人民说来，这世界并不“灿烂”，而是十分残酷的。至少，这“新世界”不是“空想共产主义社会”，像英国某些批评家所解释的那样；莎士比亚没有能够看得那样远，我们也没有理由要求他看得那样远。

1964年

白体诗里的想象世界

过去读莎士比亚，碰到他在剧本台词里以不同词句不断重复一个意思，总以为这是当时的“修辞术”在起作用。观众喜欢这类修辞术，剧作家也就卖弄它，而当时英语处于急剧发展时期，词汇丰富，同义诗特多，也有足够的语言资源供剧作家发掘。另外，我想这也是当时的戏院情况使然。戏院里人来人往，观众有时注意力不集中，剧作家必须不断重复一个意思，才能使观众有点印象，只不过高明的剧作家如莎士比亚者能够做到用不同的说法和方式来重复，因此虽重复而不显得机械、单调，反能造成文思泉涌、妙语连珠的效果。

现在看来，以上所见仍是不错。修辞术为当时观众和作家所重，这是历史事实。当时剧院情况，也确是像本世纪初的北京广和茶园一样热闹、嘈杂，只不过少了瓜子、茶水和满园子扔来扔去的大捆热腾腾的毛巾罢了。

不过近来重读莎剧，进行了更多研究，又觉得还可推进一步，将这种不断的重复作为莎士比亚及其同时代剧作家的丰满的一端来看。

16、17世纪的英国诗剧是一种混杂的艺术品种。它起自民间，剧作家也多半在民间混过，所以诗剧当中既有历史场面，又有插科打诨，既有慷慨悲壮的大段演讲，又有翻筋斗等杂耍，既有英雄美人咏叹的文，又有村夫俗妇戏谑的俗，因此悲喜对衬，文白并存，当时的“大众娱乐”里的诸多成分，几乎尽在此中。

这也就使它不能讨好研究纯粹艺术的先生们。等到17世纪新古典主

义起来，批评家们也就齐向莎士比亚的“野蛮”与不文雅开火。于是法国新古典主义戏剧应运而生。

不要低估了法国人的成就。拉辛——文雅的、严谨的然而又是深情的拉辛——能够让所有的剧情集中在一天之内，能够写一个高贵人物由于不合理的感情冲动或郁结而造成的巨大悲剧，用的是法国六音步双韵式诗体，典雅得很，整齐得很，然而当中也有血性的暴烈和最隐秘的内心倾吐！三一律（时间、地点、动作的一致）得到了严格的遵守，剧本结构完美一如几何图案，情节中删除了一切次要的、不相干的成分，只剩下对谈、叙述，没有多少动作，更没有喜剧性的放松，却能强烈地打动观众，在表面的文静之下有着咄咄逼人的尖锐。

法国悲剧大家的胜利却并不意味着莎士比亚及其同行的失败。因为虽然每个民族、每个时代会有一定的偏好，但是总的说起来，一般人总是既喜欢丰满，又喜欢尖锐。

正是这两者的并存、交替使得戏剧史成为这样丰富多彩。

作为观众或读者，我们一般人并无过苛要求。有好情节，我们喜欢；情节不甚精彩，也不要紧，只要有别的东西可以消遣。我们有时看无甚意义的影片而仍然看得下去，因为片中总有一点地方色彩或异国风光（哪怕只是日本人的室内装饰和互相招呼的礼节等等）之类的东西，或有一二场面、一二镜头拍得略胜一筹。

就戏剧来说，除了角色的形象、布景、舞台上人物的位置与组合等种种视觉上的东西之外，最重要的还是剧作家运用语言的本领。从古希腊戏剧直到最新的地下流派，布景可以不要，情节可以不要，甚至舞台也可以取消，但是却不能没有戏剧语言。“荒诞派”大师贝克特的光秃秃

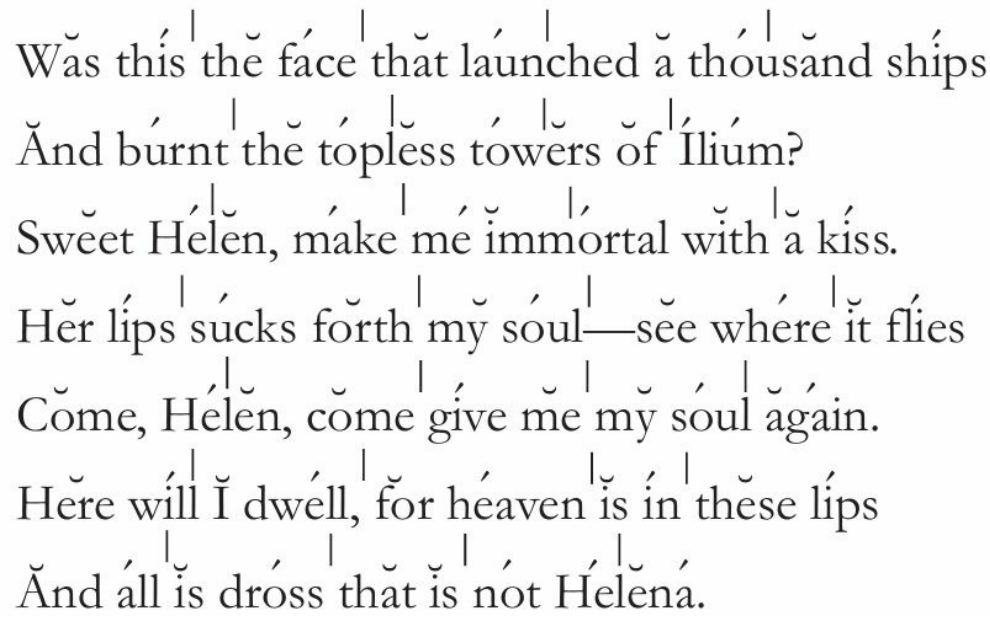
的戏剧场面上往往呆滞无动作，然而仍然无法取消语言。哑剧毕竟只能偶然一试。

回到英国诗剧和莎士比亚，我们就发现：他们很大的一个成就正在于为他们那样的新兴戏剧找到了合适的语言。

戏剧是在台上演出的，所以台词首先要能上口，要能使观众听懂。但是又不能尽用街上人的口头语言，因为当时剧本中的主要人物是体现文艺复兴精神的“大过常人”的英雄人物，情节也以大事件、大问题为主——我们记得，基特、马洛、莎士比亚都以写帝王、征服者起家，莎士比亚最初写的九个历史剧连起来形成一整个时期英国王朝的演替史，其后的悲剧也是写的国王、王子、大臣之类——而当时及以后的观众也确实喜欢看大场面、大仪式，因此戏剧语言又必须高于普通口语。

莎士比亚等人生活在一个希腊、罗马古典文化重新受到注意和赞美的文艺复兴时期，他们写剧的时候不免也要寻找古典范本。他们发现：古希腊、罗马的悲剧中的主要部分都是能朗诵的韵文。

然而用什么样的韵文呢？英国不比古希腊，它有自己的韵文传统，主要是两种诗体，即有脚韵的一种（如14世纪乔叟用来写《坎特伯雷故事集》的双韵体）和从古英语时期就有的每行分成两半、每半各有两个重拍，只有头韵而无脚韵的另一体。莎士比亚等人写剧的时候，头韵体已不流行，而双韵体之类优雅有余，力量不足，再加过分整齐，伸缩性也不够大，不能适应戏剧的要求。马洛等英国诗剧奠基者的功绩在于找到了第三种诗体，即“白体诗”（blank verse）。它每行五音步，每音步有一轻一重两个音节，即所谓抑扬格（˘′），而行尾则无脚韵，例如：



（Doctor Faustus, V, i）

就是这张脸使千帆齐发，
把伊利安的巍巍城楼烧成灰的么？
甜蜜的海伦，你一吻就使我永生。
看，她的嘴唇吸走了我的灵魂！
来，海伦，还我的灵魂来！
我住下了，天堂就在你的唇上！
凡不是海伦身上的，全是粪土。[1]

这是马洛的名剧《浮士德博士》（写于大约1592年左右）中有关古希腊美人海伦的一段，几百年来传诵的名句。它是高过口语的，韵文节奏是铿锵的，甚至是华丽的，合乎海伦的身份；然而因为它不用脚韵，却没有过分的整齐和音响上的单调。同时，它还有韵律上的变化，表现在抑扬格有时变为扬抑格（˜），扬扬格（″）或抑抑格（˜˜），例如上面第4行中的sucks forth，第5行中give me，第7行中that is not Helena。变化也表现

在行中有停顿，而且顿处各行不同，如第3行顿在Helen之后。第4行顿在soul之后，第6行顿在dwell之后。另外，第1行、第7行也有一顿，即face与dross之后，接着都有一个由关系代词that引导的从句。这些变化使得韵文有较大的灵活性，从而使它又不会脱离口语过远。韵文而又有口语的某些素质，正是16世纪英国诗剧所需要的传达工具。

写这类的韵文——高昂的、史诗情调的然而又有温柔的倾吐的戏剧韵文——马洛是难以匹敌的。莎士比亚也没有能够超出，但是他也看出了这类韵文的不足之处，即只适用于堂皇、庄严的场合，只宜于用来表达高尚的情感，还不能容纳高低不同的各种调子，表达既有高尚又有卑下的情感，于是他力求把白体诗写得更多变化。在1600年左右，亦即马洛完成《浮士德博士》之后约七八年，莎士比亚写出了这样的戏剧韵文：

> But Pandarus—O gods, how do you plague me!
> I cannot come to Cressid but by Pandar,
> And he's as tetchy to be wooed to woo
> As she is stubborn-chaste against all suit.
> Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,
> What Cressid is, what Pandar, and what we?
> Her bed is India; there she lies, a pearl;
> Between our Ilium and where she resides
> Let it be called the wild and wand'ring flood;
> Ourself the merchant, and this sailing Pandar
> Our doubtful hope, our convoy and our bark.
>
> (Troilus and Cressida, I, i, lines 92－102[2])

可是，潘达——天哪，尽折磨我！
不通过潘达，我见不了克瑞西达，
求她的爱，先得求这小气鬼，
她对求爱的一律硬邦邦，冷冰冰！
阿波罗，看在达菲尼的面上，告诉我
克瑞西达是什么？潘达是什么？我又是什么？
她的床好比印度，她躺在上面好比明珠，
隔在她住处和我们伊利安宫之间的
好比一片波涛汹涌的大海，
而我是商人，潘达是水手，靠了他
这不可靠的导航，我才能到达彼岸！

对比马洛所写，莎士比亚的这一段韵文读起来更灵活，更流利。马洛已能将若干诗行构成诗段，在莎士比亚笔下，更是一行紧接一行，一贯到底，出现了交响乐似的大诗段。明显的一点，是行中的顿数增加了。马洛一般在行中只有一顿，而莎士比亚则除了一行一顿（如第2、8、10行）之外，还有一行两顿（如第1、5、6、7、11行）。句子也更多型式，其中如5、6两行：

Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,
What Cressid is, what Pandar, and what we?

其节奏，其用词，其口气就如随常口语。这样的韵文就比马洛所写更能表达各种不同的情调，也就是更能适合戏剧的要求。

但是诗剧并不只由韵文形成，韵文只是它的外壳，里面还有许多其他东西。马洛的那段台词充满了浪漫情思，他有本领用瑰丽的语言歌颂了那个名扬欧洲二千年的美人，其手法主要是用词上的夸张（“千帆齐

发”，“天堂就在你的唇上”）和节奏上的堂皇（高昂而不急骤），但又避免抽象名词，而用生动而概括性强的形象，例如开始的两行只用两个形象就把希腊与特洛伊战争的主要情节概括在内了：为了夺回海伦，希腊军千帆齐发，这是战争之始；兵临城下，特洛伊的城楼尽毁于火，这是战争之末。多么精彩的概括！多么大的气魄！这里有古希腊的史诗时期的英雄色彩，然而它又是16世纪90年代一个英国青年剧作家心目中的古希腊，显示出英国文艺复兴时期大手笔的历史想象力和自信心。

而八年之后，莎士比亚笔下的韵文则另有它的风格特色：其节奏上的随意变化，其调子上的口语特点，已如前述。用词上平易也是明显的：how you plague me, tetchy, let it be called等等就是例子，而tetchy一词来自民间口语，实与touchy同义；莎士比亚的创词能力见于stubborn-chaste这个复合形容词，chaste（贞洁）本是褒词，stubborn（倔强）则多少带点贬义，两者合起来形成了一种突出，一种尖锐，强调了克瑞西达在特洛伊罗斯眼中是如何地冷若冰霜，我们观众（或读者）也就跟着相信她是贞女，然而剧情一发展，我们却发现她并不是，而是水性杨花的变心者，因此这个强调词实际上还包含了莎士比亚的戏剧讽刺，这就使他的剧本的内容更多层次，更丰富。

同样，特洛伊罗斯把潘达说成是：

> And he's as tetchy to be wooed to woo[3]

一方面是莎士比亚的文字游戏，即所谓双关语（pun），但另一方面这又点出了本剧情节中十分重要的一事，即woo（求爱）：剧以特洛伊罗斯向克瑞西达求爱始，而以克瑞西达到希腊军营后向众将送爱终。莎士比亚善于运用双关语；18世纪的约翰生博士曾有一句名言：

A quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the world and was content to lose it.

意思是说，莎翁一见有运用双关语的机会，就什么也不顾了，非用不可，双关语就如古代埃及女皇克莉奥配特拉那样地迷人，到了倾城倾国的程度。话说得绝妙，但莎翁会感到有些冤枉，因为双关语等等看来像是一时兴会，实际上还是为他的戏剧效果服务，有其戏剧作用的。在这个段落里，woo词的重复与玩味起了点清全剧中心情节的作用。

莎士比亚与马洛的不同，还见于两人所用的形象。我们在上文已经说过，马洛的形象生动，概括性强，气魄大，同他心目中的古希腊史诗精神是合拍的。当然，他的剧本主要是写中古时期一个德国博士想要尝试人生各种经验（包括运用各种权力）的无限膨胀的野心，但这也有一种史诗式的英雄气魄，马洛所用的形象促成了这样一种高昂气氛的出现。现在莎士比亚用一整个剧本来写古希腊时期最重要的一次战争，然而他的处理却与马洛明显不同。一方面，他也用史诗式的笔法，如写两军主帅阿伽门农和赫克托的部分，韵文是庄严的，用词、节奏、形象也是高昂的；但在写剧本主角特洛伊罗斯与克瑞西达的时候他却用了另外一种笔法。克瑞西达显得既像闺中少女，又像很有经验的少妇，从头起她就能言善辩，连她那满嘴胡诌的舅父、成为后世撮合者、拉皮条者的不朽典型的潘达也说不过她。这两人相见与谈话的部分全是用散文写的，要到这一场的最后我们才听见克瑞西达说出的一段韵文，而且它采取了双韵体的形式，当中仍然有文字游戏：

Women are angels, wooing;
Things won are done—joy's soul lies in the doing.

(I, ii, 272－273)

求爱时女人是天使，
一到手就完事；乐趣全在进行时。

这文字游戏却又是突出她的性格的：她在捉摸该用什么策略去应付求爱者，对于男人们的脾气她摸得很准。而这段独白的最后几行是：

Therefore this maxim out of love I teach:
‘Achievement is command; ungain'd, beseech’.
Then though my heart's content firm love doth bear,
Nothing of that shall from mine eyes appear.

(I, ii, 278－281)

因此我要教这句恋爱经：
“成功即统制；未到手，苦求情”。
所以虽然我的心充满热爱，
却不让眼睛透露出来。

这里韵文不仅两行一押韵，而且节奏整齐起来，用词也正式起来，透露出一种与她的青春和美丽不相容的说教口吻（请注意她说：this maxim … I teach）。

这时候，我们观众（或读者）会有这样的印象：这位姑娘确是美丽、聪明，但是未免工于心计，有点世故。这样，当我们回想特洛伊罗斯在本剧开始时对她所作的描绘：

Her bed is India; there she lies, a pearl;
Between our Ilium and where she resides
Let it be called the wild and wand'ring flood,

Ourself the merchant, and this sailing Pandar
Our doubtful hope, our convoy and our bark.

我们开始感到这里的形象有点奇特。拿珍珠来比女人，当然并不罕见；爱情诗里出现海洋的比喻在17世纪初年的英国也近似常规（玄学派诗人Donne，Marvell等人全喜欢用）；奇特之处在于用了merchant这个词。为什么堂堂王子要把自己比作商人？

而且商人的比喻是一再出现的。在本剧的第二幕，特洛伊朝廷上举行了王子们之间的辩论，题目是：值不值得为了海伦的缘故把战争继续下去？特洛伊罗斯说了一段话：

Is she worth keeping? Why, she is a pearl
Whose price hath launched above a thousand ships,
And turned crowned kings to merchants.

(II, ii, 80－82)

值得留她么？啊，她是一颗珍珠，
价格之高，曾使千帆齐发，
多少个戴金冠的国王变成了商人！

又是珍珠！更有意思的是，在这里，我们清楚地听到马洛所写的名句的回响（连字句也不差：launched . . . a thousand ships），然而精神却是怎样不同：为了一个女人，国王们变成了商人！莎士比亚用了马洛名句的一半，另一半却是与马洛的精神迥然不同的现实主义的笔触。

人们会说：商人又有什么不好？在《威尼斯商人》等剧里，做海外贸易的商人岂不也有一种冒险家的英雄气概？可是在这里，伴随着几度

出现的商人这一形象的，还有对买卖行为的写实：

ULYSSES

Let us like merchants
First show foul wares, and think perchance they'll sell.
If not, the lustre of the better shall exceed
By showing the worse first.

(I, iii, 354－357[4])

让我们像商人一样
先拿次货出来，看能否卖掉。
卖不掉，那么好货更露出光彩，
由于有先拿的次货可比。

是商人拿次货去欺骗顾客呵！foul一词点出了他们的狡诈。

再请看:

PARIS

Fair Diomed, you do as chapmen do,
Dispraise the thing that you desire to buy;
But we in silence hold this virtue well,
We'll not[5] commend what we intend to sell.

(IV, i, 76－79)

狄俄米特，您说话可像买卖人。
故意糟蹋心里想买的东西；
我们却以沉默为高尚，
不鼓吹想要卖掉的东西。

是买卖人故意挑剔对方货物的质量以便廉价收买呵！buy和sell两词所展示的绝不是古代的牧歌田园，而是把爱情也当作商品的近代世界。

更说明问题的是就在上述“君王变为商人”的大段台词里，特洛伊罗斯还提出一个论点，说明为什么不能把海伦交还给希腊军：

We turn not back the silks upon the merchant
When we have soiled them; nor the remainder viands
We do not throw in unrespective sieve
Because we now are full.

（II, ii, 68－71）

我们不会因为弄脏了绸缎
而把它退给商人，也不会
因为吃饱了就把剩菜倒进
泔水桶。

这里突出的形象是，肮脏：弄脏了的绸缎，泔水桶里的残菜剩饭。拿脏绸缎来比喻失身的美人是恰当的，然而令人感到不快，总之是吸引了我们的注意，因此这里有一种突出，一种尖锐；而残菜剩饭则表示，这一切是满足感官享受之后的苦渣。拿这样的形象来描绘古希腊的美人表示了莎士比亚的清醒的现实主义——清醒到了残酷无情的程度。

＊　＊　＊

时间仅仅过去十年，而莎士比亚的白体诗就与马洛所写有了显著的不同。他接过来马洛的激情和历史想象力，但他又加上了许多新东西：更多变的韵律，更接近口语的民间词汇，更有意义的戏剧讽刺，更挑逗人们思想的形象，还有——用我们的话说——更多的辩证法和现实主义。这一切构成一个远比马洛复杂的想象世界，而复杂正是莎士比亚的现代性的一端。他在艺术上的丰满是这样一种想象世界的丰满，而他的尖锐——表现在形象上，新创词上，也表现在场景、风格、韵律的猝然对比等等上——则是他的感觉和洞察世情的眼光的尖锐。

1985年

---

[1]除另有注明者外，所附译文出自本文作者，下同。

[2]引自《牛津莎士比亚》中的本剧（The Oxford Shakespeare: Troilus and Cressida, ed. Kenneth Muir, Oxford: Clarendon Press, 1982）。按本剧最早版本有二，即1609年的四开本版（Q）与1623年的对开本《全集》版（F1）。多数学者认为F1是以一本经过修改的Q作蓝本的。近代的重要版本，如老剑桥版（1863—1866）及其单卷本“环球版”（Globe edition, 1864），大都照F1编定。当代的编者们则多数倾向于以Q为根据（copy-text），其著者如美国的“河边”（Riverside）版（编者G. Blakemore Evans, 1974）和这里所用的新牛津版。一个重要的例外是后剑桥版（编者Alice Walker, 1957），它仍依据F1。F1与Q之间有大约500处的实质性差别，诗的行数也不一样。本段引文则在两个系统的版本中并无差别，只有拼法与标点略有不同。本文其他引文中凡两者之间有重要异文者，均另有注。

[3]朱生豪译作：“可是求他去说情，他自己就是这么难说话。”重复“说”字，力求同原文接近，煞费苦心，然而“说情”还不等于“求爱”。

[4]此段引诗在以F1为依据的现代版本（如Hardin Craig所编《莎士比亚全集》，1951年）中文字出入颇大，如下：

Ulysses: Let us, like merchants, show our foulest wares,
And think, perchance, they'll sell: if not,
The lustre of the better yet to show,
Shall show the better.

(I, ii, 359－362)

但从内容讲，与以Q为根据的各现代版本基本一致，而所用foulest一词则比foul更强烈地点明商人之诈。

[5]此处not据Q，其他版本有作but者，实则无所据，是旧剑桥版采用了Jackson的猜测而传下来的。

白体诗在舞台上的最后日子

一

在上篇里，我们已略述白体诗在英国诗剧里逐渐提高表达力的过程。

这当中，莎士比亚起了历史性作用。

但他没有停步不前，而是在白体诗的运用上继续试验，于是后期呈现前期罕见的某些特征。

当然，就在前期，他的白体诗里也有几种风格并存。

简单说，就是有上、中、下三种风格。

上格是庄严体。帝王将相之言，总比常人堂皇一些，例如：

> Why, Warwick, hath thy knee forgot to bow?
> Old Salisbury, shame to thy silver hair,
> Thou mad misleader of thy brain-sick son!
> What, wilt thou on thy death-bed play the ruffian,
> And seek for sorrow with thy spectacles?
> O, where is faith? O, where is loyalty?
> If it be banish'd from the frosty head,
> Where shall it find a harbor in the earth?
> Wilt thou go dig a grave to find out war,

And shame thine honorable age with blood?
Why art thou old, and want'st experience?
Or wherefore dost abuse it if thou hast it?
For shame, in duty bend thy knee to me
That bows unto the grave with mickle age.

(2 Henry VI, V, i, lines 161－174)

怎么，华立克，忘了该下跪了？
沙老头，对得住你的白发么？
有作乱的父亲，就有疯狂的儿子！
风烛残年，居然还要犯上作乱，
想戴着老花镜去找灭门大祸么？
呵，信义何在？忠诚何在？
连两鬓如霜的老人都难信赖，
世上又何处能寻到忠良？
快入土了，又在墓边挑起战争，
就不怕鲜血玷污你的白发？
为什么一把年纪而毫无见识，
有见识又为什么任性胡为？
可耻呵！岁月在把你推下坟墓，
还不快守本分，向我下跪！

下格是市井小人语，婆婆妈妈语，家常口气，口语味道，灵活，锋利，辛辣，有时也啰嗦，重复，例如：

For even the day before, she broke her brow,
And then my husband—God be with his soul!

'A was a merry man—took up the child.
“Yea,” quoth he, “dost thou fall upon thy face?
Thou wilt fall backward when thou hast more wit,
Wilt thou not, Jule?” and by my holidam,
The pretty wretch left crying and said, “Ay.”
To see now how a jest shall come about!
I warrant, an I should live a thousand years,
I never shall forget it: “Wilt thou not, Jule?” quoth he;
And, pretty fool, it stinted and said, “Ay.”

(Romeo and Juliet, I, iii, lines 38－48)

就在前天，她跌破了额角，
我那老伴——上帝安息他的灵魂！
他可是个开心人，一把抱起孩子，
对她说：“怎么向前倒呢，
得长点心眼儿，下次要向后仰，
懂么，茹儿？”这话可真灵，
小家伙不哭了，乖乖地说：“嗯。”
你瞧这事儿可有多逗！
我就活一千岁也忘不了，
“懂么，茹儿？”我那老伴说，
而这小傻瓜不哭了，答了声“嗯”。

运用最频繁的则是中格。官吏、教士、律师、店主、商人、中等人家的妇女等等——一个广大的社会层——都用中格说话。他们不故作高调，也不肯过分俚俗，因此风格介乎上、下之间。这也是一个伸缩性最

大的风格，其中什么都有，包括这样的问难与辩解：

You'll ask me why I rather choose to have
A weight of carrion flesh than to receive
Three thousand ducats. I'll not answer that;
But say it is my humor, is it answer'd?
What if my house be troubled with a rat,
And I be pleas'd to give ten thousand ducats
To have it ban'd? What, are you answer'd yet?
Some men there are love not a gaping pig;
Some that are mad if they behold a cat;
And others, when the bagpipe sings i' th' nose,
Cannot contain their urine: for affection,
Mistress of passion, sways it to the mood
Of what it takes or loathes. Now for your answer:
As there is no firm reason to be rend'red
Why he cannot abide a gaping pig;
Why he, a harmless necessary cat;
Why he, a woollen bagpipe, but of force
Must yield to such inevitable shame
As to offend, himself being offended;
So can I give no reason, nor I will not,
More than a lodg'd hate and a certain loathing
I bear Antonio, that I follow thus
A losing suit against him. Are you answered?

(The Merchant of Venice, IV, i, lines 40－62)

你问我为什么偏要
一块臭肉，而不要三千大洋。
我不用回答，只消说一句：
老子高兴，这不就答了么！
要是我屋里闹耗子，我乐意
花一万大洋叫人把耗子灭了，
谁管得着！这不就答了么！
有些人不爱吃烤猪，
有些人见了小猫就发火，
还有人听不得人家吹风笛，
一听就准尿裤子，这都是天性，
天性生感情，感情就有恨有爱，
一触动就收不住。好吧，我来答：
既然谁都说不出道理，为什么
这个人见不得烤猪，
那个人见不得有用无害的猫，
另外一个听不得一声风笛，
听了就忍不住要出丑，
人家冒犯了他，他也就冒犯别人，
那么我也说不出道理，除了一点：
那就是我对安东尼有积怨，
讨厌他，所以我才紧追不放，
打这场吃亏的官司。这不就答了么！

靠了莎士比亚的白体诗，犹太商人说得理直气壮，振振有词！值得注意的是，他说话直截了当，一个形象也不用，完全是无词藻的白文。

将风格分为上、中、下三格，古已有之。[1]而诗剧中所以有此三格，是为了适应戏剧的要求。一个剧本之中，总有上、中、下三类社会身份的角色。这也不是莎士比亚一人的独创；他当时的同行剧作家之中，谁都有这上、中、下三格。

正因为戏剧语言表现剧中人物，而人物又常有变化，所以他们说话又不死死地只限一格，而是常有越格之处：

> I will have all my beds blown up, not stuft:
> Down is too hard: and then, mine oval room
> Fill'd with such pictures as Tiberius took
> From Elephantis, and dull Aretine
> But coldly imitated. Then, my glasses
> Cut in more subtle angles, to disperse
> And multiply the figures, as I walk
> Naked between my succubae. My mists
> I'll have of perfume, vapour'd 'bout the room,
> To lose ourselves in; and my baths, like pits
> To fall into; from whence we will come forth,
> And roll us dry in gossamer and roses.
>
> (Ben Jonson, The Alchemist, II, i, lines 150－161)

> 我要叫人把所有的床垫打上气，
> 连羽绒我也觉得不够软了；
> 我的大圆房要四面挂上名画，
> 完全不亚罗马皇帝取自海外的
> 珍品，更不论亚列丁粗劣的仿作。

我的镜子各有刁钻角度，反映出
处处有人，一人多面，而我全身赤裸
让镜子照着在一群妖妇之间穿行。
我将用香水作雾，叫它弥漫全屋，
我们就隐身其中。我的浴盆
大如池塘，浴后出来不用擦身，
只消在薄纱和玫瑰花上一滚就干。

这是一段财神爷的台词，富人多欲，是合乎性格的。但是他不仅想象丰富，而且联想到古罗马Tiberius等人，就越格了，但这里白体诗的华丽和堂皇是故意越格。作者琼森是善于夸张和渲染的喜剧大师，人们正因这点而爱他，要是把17世纪的财神爷写成19世纪巴尔札克小说里的守财奴，那就大煞风景了。正是在这等地方，英国诗剧显示出文艺复兴时期的光芒。

＊　＊　＊

不仅如此，高明的剧作家还经常利用格与格之间的差异和对照来达成特殊的戏剧效果：

Oh, that it were possible
We might but hold some two days' conference
With the dead! From them I should learn somewhat, I am sure,
I never shall know here. I'll tell thee a miracle;
I am not mad yet, to my cause of sorrow.
Th' heaven o'er my head seems made of molten brass,
The earth of flaming sulphur, yet I am not mad.

I am acquainted with sad misery
As the tanned galley-slave is with his oar;
Necessity makes me suffer constantly,
And custom makes it easy.

(John Webster, The Duchess of Malfi, IV, ii, lines 18－28)

啊，要是能够
同已死的人谈上两天就好了！
我一定会从他们那里学到
在这里永难了解的事情，告你一件怪事：
我还没疯，而这却叫我悲伤。
我头上的天像铜水般沸腾，
脚下的地像硫磺般燃烧，但我没疯。
我已经深深懂得苦难，
就像摇船奴熟悉了他的船桨，
形势使我经常受苦，
习惯却使我处之泰然。

这是一位公爵夫人在生死关头的一段台词。它包含了上格的庄严体（如最后的两句对仗，符合夫人的身份），下格的口语体（如第三、四两行，表示她为人实在，对仆从亲切)和可以统称为中格的其他各行，从中可以看出她想象力的丰富（heaven made of molten brass, / The earth of flaming sulphur, 一切在燃烧，正是她此时的心情写照），而迎头的一问（Oh, that it were possible / We might but hold two days' conference / With the dead!）很奇特，表明她的天真，又表明她对生死问题想得多深。这几种风格的并存丰富了内容；格与格之间的对照透露了主人公思想的敏捷和深刻，增加了她的吸引力，从而又使人看出折磨和杀死了她

的封建门第观念是如何地丑恶和不人道。

以上引的是与莎士比亚同时的别的剧作家的例子。16、17世纪英国诗剧的不凡之处在于：当时剧坛上出现了一大批剧作家，个个才华英发，写出了十分动人的剧本，推进了诗剧艺术，而当中有一个莎士比亚又确实高出一头，做了别人所未做或不能做的事情。

他的特点在哪里？从什么地方可以看出他后期的语言变化？

他是一个异常复杂的作家。每一次你以为抓住了他的要害，每一次他又从你的手指缝里溜走了。我们试着作下列归纳：

1. 他把上格限定于某些特殊场合，如戏中戏，如典礼性、仪节性的场景。

2. 他使下格更口语化，例如：

Let husbands know
Their wives have sense like them: they see and smell
And have their palates both for sweet and sour,
As husbands have. What is it they do
When they change us for others? Is it sport?
I think it is: and doth affection breed it?
I think it doth; is't frailty that thus errs?
It is so too: and have we not affections,
Desires for sport, and frailty, as men have?
Then let them use us well: else let them know,
The ills we do, their ills instruct us so.

(Othello, IV, iii, lines 93－103)

让丈夫们知道
老婆也同样有感觉：看得见，闻得到，
尝得出什么是甜，什么是酸，
跟丈夫全一样。他们甩我们换别人，
是为的什么呢？是为的逢场作戏吗？
我看是的。是出于多情多感吗？
我看是的。是喜新厌旧的结果吗？
这也是的。那么我们就不会想
调调情，玩玩，变变，象男人一样吗？
让他们好好待我们，要不然让他们知道：
我们干什么坏事，全都亏他们的指导！

（《奥赛罗》，第4幕，第3场，
第93—103行，卞之琳译文）

3. 他不仅扩大中格的范围，而且加强它的表达能力，使它担任了戏剧语言过去从未担任过的任务，例如：抒写一个罪人对于自己行为的后果作了深刻的剖析，一位老人由于晚年的痛苦遭遇而重新认识了家庭、社会、世界，一个有理想的青年知识分子在“时代脱了节”的紧急时刻对险恶环境作出了义无反顾的对策，又如通过写一个异族武士的婚姻悲剧来揭示男女性爱中的种族的和社会的复杂因素——凡此都使诗剧更深刻，而语言本身也更纯真，更少依赖“修辞术”，更深入表达力的核心，更厚实又更透明。

4. 他更巧妙地利用格与格之间的差异与对照。例如：

Down from the waist they are Centaurs,
Though women all above;
But to the girdle do the gods inherit,
Beneath is all the fiends': there's hell, there's darkness,
There is the sulphurous pit, burning, scalding,
Stench, consumption. Fie, fie, fie! Pah, pah!

(King Lear, IV, vi, lines 124－129)

从腰身以下她们是淫荡的妖怪，
虽然上半身全是女人。
上帝只管腰带以上，
腰带以下全属魔鬼：那儿是地狱，
是黑洞，是火坑，烧着，烤着，
熏着，毁灭一切。啐！啐！啐！呸！呸！

这是针对女性的愤怒之言，主要是口语体，然而有不同层次，句式也多变化：起始是议论性的警句，接着是一连串的描述，最后是五声呼喊。这样的白体诗已经没有半点“文气”，任何稍有经验的演员都能在舞台上把它念出感情来。

5. 他也更多地发挥散文（以别于韵文）在剧本里的作用，包括使散文起诗的作用。例如：

I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition, that this

goodly frame the earth seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestic roof fretted with golden fire, why, it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapors. What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals—and yet to me what is this quintessence of dust?

(Hamlet, II, ii, lines 295－308)

我近来不知为了什么缘故，一点兴致都提不起来，什么游乐的事都懒得过问；在这一种抑郁的心境之下，仿佛负载万物的大地，这一座美好的框架，只是一个不毛的荒岬；这个复盖众生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这个金黄色的火球点缀着的庄严的屋宇，只是一大堆污浊的瘴气的集合。人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么象一个天使！在智慧上多么象一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！可是在我看来，这一个泥土塑成的生命算得了什么！

（朱生豪译文[2]）

几曾见过如此抒情性的散文在一个诗剧里出现？

6. 他比当时任何别的剧作家都更意识到传达工具即戏剧语言本身能

构成剧本内容的一个特殊方面。这在初期就有表露：

Berowne. . . .

O, never will I trust to speeches penn'd,
Nor to the motion of a schoolboy's tongue,
Nor never come in vizard to my friend,
Nor woo in rhyme, like a blind harper's song!
Taffeta phrases, silken terms precise,
Three-pil'd hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical—these summer flies
Have blown me full of maggot ostentation.
I do forswear them, and I here protest,
By this white glove (how white the hand, God knows!)
Henceforth my wooing mind shall be express'd
In russet yeas and honest kersey noes.
And to begin, wench, so God help me, la!
My love to thee is sound, sans crack or flaw.

Rosaline. Sans “sans”, I pray you.

(Love's Labor's Lost, V, ii, lines 402－416)

妙在女方最后的一击：sans毕竟是上等人口里的法语词，还不够归真返璞。莎士比亚几乎通身的毛孔都对语言敏感，所以才那样醉心于“倾城倾国的双关语”。但是等他来写《哈姆雷特》，他要传达工具本身担任了一个重要角色，即通过主人公对语言的异常的敏感来突出知识分子的性格的一大特点。因此，仅仅说这个剧本里各种风格并陈，宛似一个丰

富多彩的风格展览会，还是不够的，应该说对语言的感应、模仿、对照、议论构成了此剧的一个新的方面，既是表达手段，又是内容本身。

二

我们还可以从白体诗内部的变化来看莎士比亚在后期运用语言的特点。

白体诗从何而来？在16世纪诗剧出现之前，英国曾上演过宗教题材的戏剧，对话是咏唱式的，后来又有“基督圣体”节的庙会剧（Corpus Christi plays），所用的诗体十分复杂。白体诗的创始者是贵族诗人萨里（Lord Surrey），他在16世纪中叶用这诗体翻译了古罗马维吉尔的史诗《伊尼亚特》。几年以后，世俗性的新型诗剧起来，剧作者们采取的第一个勇敢行动就是不用过去宗教剧的复杂诗体，而用了白体诗。白体诗当然仍是韵文，而且是庙会剧中所少见的庄重的韵文，但是它不用脚韵，这就是一种解放，而它的轻重相间的五音步音律也符合英语口语的自然节奏。正因有这种内在的优点，自从第一个世俗剧*Gorboduc*（1562）首先用它之后，白体诗变成了英国文艺复兴时期诗剧的唯一诗体，在马洛、基特、莎士比亚、琼森、韦伯斯特等人手中大放了光彩。

现在的问题是：如何更向前进？

莎士比亚的对策，首先是调整白体诗内部的各种关系。

白体诗的基本单位是一轻一重两个音节（˘′）组成的音步。但莎士比亚经常越出了这个常规，把音步内的音节排成一重一轻，一重一重，

或一轻一轻。有时他还增加一个额外音节，或删减一个音节。这一点，我们已在上文论到。

现在他越出常规的次数更频繁，而且他把一行的五个音节放在一起考虑，行中的韵律变化也就更复杂。

而且事情不限于一行。他经常越行；往往到了诗行之末，句子并未终结；换言之，韵律单位与词义单位常不一致，因此两者的停顿处也不一致。

莎士比亚在后期倾向于更多地利用不同的停顿来取得变化。

一方面，他更放心大胆地越行，形成贯穿三、四行或更多行数的诗段。

另一方面，他有本领能在一行之中的任何地方——从行首第一个音节之后直到行末——安放停顿点。

美国学者乔治·赖特教授提供了下列例子：[3]

Love? His affections do not that way tend

(Hamlet, III, i, 162)

My thought, where murther yet is but fantastical

(Macbeth, I, iii, line 139)

Then trip him, that his heels may kick at heaven

(Hamlet, III, iii, 93)

If you have tears, prepare to shed them now.

(Julius Caesar, III, ii, line 169)

Her father lov'd me, oft invited me

(Othello, I, iii, 127)

Who steals my purse steals trash; 'tis something, nothing

(Othello, III, iii, 157)

I come to bury Caesar, not to praise him

(Julius Caesar, III, ii, 74)

If music be the food of love, play on

(Twelfth Night, I, i, line 1)

Why speaks my father so ungently? This

(Tempest, I, ii, line 444)

This supernatural soliciting

(Macbeth, I, iii, 130)

以上都是单行的例子。还可以加上越行的例子：情况就更复杂。

可以从一行的中间开始，到次行的中间停顿：

No! To be once in doubt
Is once to be resolv'd.

(Othello, III, iii, 179－180)

也可以从一行的中间开始，到次行之末才停顿：

What beast was't then
That made you break this enterprise to me.

(Macbeth, I, vii, 47－48)

也可以从一行之首开始，到次行的中间停顿：

The dark and vicious place where thee he got
Cost him his eyes.

(King Lear, V, iii, 173－174)

这些例子都来自莎士比亚的后期剧本。

它们表明：他在更坚决地打破一行一句的一统格式，追求更大的流动性，伸缩性，同时又打破韵律上的刻板和单调，追求更复杂的音乐效果。

而他之所以这样做，是因为他随着年事的增长，认识到世界不简单，许多问题不易干脆地得到结论，而包含了疑问，曲折，矛盾，反复，难明之理，难言之隐。

在他的白体诗的核心，是他对于人生、社会、世界、自然的观察、反应、态度。在初期，他充满了自信和乐观精神，他的诗也流利，整

齐，优美；到了后期，他沉思，焦虑，拿一些问题苦恼自己，在难以排遣的时候他下笔，就把白体诗折开，揉弄它，摆布它，压榨出它的最后一点表达力，为了写出那些曲折、复杂、隐秘的思想感情。

于是出现了这样的台词：

Could I find out
That woman's part in me—for or there's no motion
That tends to vice in man, but I affirm
It is the woman's part: be it lying, note it,
The woman's; flattering, hers; deceiving, hers;
Lust, and rank thoughts, hers, hers; revenges, hers;
Ambitions, covetings, change of prides, disdain,
Nice longing, slanders, mutability;
All faults that may be named, nay, that hell knows,
Why, hers, in part, or all; but rather all;
For even to vice
They are not constant, but are changing still:
One vice but of a minute old, for one
Not half so old as that.

(Cymbeline, II, v, lines 19－32)

但愿我能找出
我身上来自女人的成分！——我断言：
凡是男人作恶，来源必是
他身上的女人成分：说谎，来自女的，
谄媚，来自女的；欺骗，来自女的；

淫欲，邪念，女的，女的；报复，女的；
野心，贪心，好胜，傲慢，
虚荣，毁谤，反复无常，
一切说得出名儿的坏事，或者地狱里
才有的罪恶，都来自女的，
不是全部也是部分，更多是全部，
要知道她们即使对于邪恶也无恒心，
而是老在变，一分钟一个样，
越变越快。

或者更进一步：

O Jove, I think
Foundations fly the wretched: such, I mean,
Where they should be reliev'd. Two beggars told me
I could not miss my way. Will poor folks lie,
That have afflictions on them, knowing 'tis
A punishment or trial? Yes; no wonder,
When rich ones scarce tell true. To lapse in fullness
Is sorer than to lie for need; and falsehood
Is worse in kings than beggars. My dear lord,
Thou art one o' th' false ones. Now I think on thee,
My hunger's gone; but even before, I was
At point to sink for food.

(Cymbeline, III, vi, 6－17)

天哪！我看是

连慈善家也避开苦命人：该救济
的不救济。两个乞丐对我说：
照着走没错。穷人会不会说谎？
他们浑身病痛，该知道是命运的
惩罚和磨难吧？可是会的，但也难怪，
因为有钱人也不说真话。脑肥肠满而说谎
可比因穷而说谎更坏了，王爷的欺诈
比乞丐的假话更可耻！我的夫君啊，
你也是一个欺诈之徒。一想起你，
我忘了饿，尽管就在一会儿以前，
我都饿得快站不住了。[4]

几乎没有一句断在一行之末，而停顿处则所在皆是。内容是苦涩的，台词也显得破碎而不完整。几乎全是自然口语，听不出白体诗的韵律了。白体诗在舞台上的日子有限了。

三

我们刚才观察到的，似乎可以归纳为一句话：莎士比亚戏剧艺术的深化。

这深化包括了现实化。使戏剧语言更向口语靠拢就是现实化。

这深化也包括了复杂化。原来是一个平面上进行的，现在是几个平面了；原来是一个调子的，现在是繁复的交响乐式的复调了。

这深化也包括了更尖锐的矛盾。剧本情节里、人物内心里都出现更

多更难解决的矛盾，往往要到中心人物死亡才能最后解决，于是而有四大悲剧；惊雷骇电过后，作者年老了，似乎应该向往和谐和恬静了，然而他的白体诗里却增加了不协调和破裂的杂音。

因为这深化是付出了重大代价的。现在的人们会欣赏莎士比亚后期剧作的复杂性，会从他对于传达工具即语言本身的特殊关心看出他的现代性，然而有所得也有所失：一个灿烂的精神世界消失了。

这当中有社会的、历史的原因。就白体诗本身说，经过莎士比亚对它所作的大揉曲、大摆弄，它的表达力确是提高到了空前的程度，然而同时它的精力也由旺而衰。它并没有死亡，而在密尔顿的史诗里和更后的华兹华斯的哲理诗、风景诗里寻到了第二度的生命，然而在舞台上它却绝迹了，后来多少大诗人——不论是拜伦、雪莱，还是更后的丁尼生、勃朗宁等人——都不能使它重振于舞台。一种诗体完成了它的历史使命，一个文学样式也随之衰落。

1986年

---

[1]不仅古已有之，当代文学理论家弗赖伊（Northrop Frye）也利用这上、中，下三分法，而且认为从整个欧洲文学史来说，有两类总的风格，每类之下各有上、中、下三格。这两类一是hieratic类（重形式，讲究雕章琢句，将作品看作模仿大自然的艺术制品），一是demotic类（重性灵，注意对读者的效果，通过作品来表现作者的自我），也就是把风格论同“模仿”说（即mimesis）和“表现”说（即expression）这西方文艺理论上的两大学说联系起来了。见其所著《和谐的批评家》（The Well-Tempered Critic, Bloomington: Indiana University Press, 1963）第39—51、94—108、114、154页。

[2]此段标点有争议。朱译的句读照F1（1623），多数现代版本学者认为Q2（1604/5）比F1更接近原稿。但最近Arden版（1982）又维持F1的标点。本文所引据此。

[3]George T. Wright, “The Play of Phrase and Line in Shakespeare's Iambic Pentameter,” Shakespeare Quarterly (Summer 1983), Vol. 34, No. 2.

[4]既然莎士比亚后期的白体诗变化那样大，翻译又如何体现？看来一行若干顿的办法须加变通，也许整个问题即如何译英国诗剧中的白体诗问题值得重新探讨，要有更多同志来实践。

哈姆雷特的尖刀及其他

每逢重看《哈姆雷特》的演出，或重读这个剧本，我总有一个感觉，那就是：语言在这里起了非凡的作用。

戏剧离不开语言，莎士比亚善于运用语言也是早已公认，那么在这方面《哈姆雷特》又有什么特别之处？

是的，莎翁在这个剧里做了许多在别处做过的事——如给不同角色以不同层次或格调的语言——其特别处是：这里的语言更有锋芒，呈现出16、17世纪之交新时期的尖锐性。

旧世界的遗留还是有的，仅仅作为陪衬和对照也有此需要。例如那个“讨厌的老傻瓜”波乐纽斯就有一套陈词滥调，但也透露出他对于语言的喜爱。当他说：

> The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited.
>
> (II, ii, lines 392－396)

> 都是些世界上数一数二的戏子，演什么都是拿手，无论演悲剧，喜剧，历史剧，田园剧，田园喜剧，历史悲剧，悲剧喜剧历史田园剧，统一的古典剧，无规律的新派剧……

我们也不禁把这段台词放在舌上翻滚，感受到音韵迅速变化的乐趣。他不仅本人善于舞文弄墨，而且喜欢评论别人和自己的言词。请看：

That's an ill phrase, a vile phrase, ‘beautified’ is a vile phrase.

(II, ii, 110－111)

这是个措词拙劣的句子，措词下流的句子；“美艳”是下流的措词。[1]

. . . since brevity is the soul of wit,
And tediousness the limbs and outward flourishes,
I will be brief.

(II, ii, 90－92)

……所以明知道简洁是智慧的灵魂，
冗长是乏味的枝叶、肤浅的花饰，
我要说得简短。

Madam, I swear I use no art at all.
That he is mad 'tis true; 'tis true 'tis pity;
And pity 'tis 'tis true. A foolish figure—

(II, ii, 96－98)

娘娘，我发誓我一点也不做文章。
他已经疯了，是真的；真的是可惜；
可惜是真的。多蠢的舞文弄墨！

How pregnant sometimes his replies are—a happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of.

(II, ii, 208－210)

他的对答有时候多有意思！疯有疯福，往往出口成章，不比头脑清醒，事理明白，却常常左思右想，有话说不清。

Tender yourself more dearly
Or—not to crack the wind of the poor phrase,
Running it thus—you'll tender me a fool.

(I, iii, 107－109)

你该把自己身价“捧”得高一点，
可怜这小字眼跑野马要跑断气了
当心你给我“捧”出来一个小傻瓜！

这最后一例里有一个比喻——把“字眼”比作“跑断气的野马”——是会使古中国的文论家高兴的，他们也是常谈文章里的“气”的。

对词句进行评论在这个剧本里经常出现，不只波乐纽斯这样做，还有许多别人，连王后也说：“请多讲事实，少讲究文采”（II, ii, 95）。语言在任何剧本里都是重要的，但在这里构成了一个特殊的方面。这就在莎士比亚也是异乎寻常的。

因此，我们的语言感也变得更加敏锐。于是克罗迪斯上场的一段台词也不只是体现伪善了：

Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green, and that it us befitted
To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe,
Yet so far hath discretion fought with nature
That we with wisest sorrow think on him
Together with remembrance of ourselves.
Therefore our sometime sister, now our queen,
Th' imperial jointress to this warlike state,
Have we, as 'twere with a defeated joy,
With an auspicious and a dropping eye,
With mirth in funeral and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole,
Taken to wife. Nor have we herein barr'd
Your better wisdoms, which have freely gone
With this affair along. For all, our thanks.

(I, ii, 1－16)

至亲的先兄哈姆雷特驾崩未久，
记忆犹新，大家固然是应当
哀戚于心，应该让全国上下
愁眉不展，共结成一片哀容，
然而理智和感情交战的结果，
我们就一边用适当的哀思悼念他，
一边也不忘记我们自己的本分。
因此，仿佛抱苦中作乐的心情，

仿佛一只眼含笑，一只眼流泪，
仿佛使殡丧同喜庆歌哭相和，
使悲喜成半斤八两，彼此相应，
我已同昔日的长嫂，当今的新后，
承袭我邦家大业的先王德配，
结为夫妇；事先也多方听取了
各位的高见，多承一致拥护，
一切顺利；为此，特申谢意。

这一番四平八稳的开场白充分展示了说话者的“邪恶的才智……有本事诱骗人”（I，v，44），而这正是哈姆雷特父王的鬼魂要向儿子点明的。它的韵律是“油滑的”[2]，是向到场的人献殷勤的。它的主要修辞手法是“矛盾修饰法”（oxymoron）——“苦中作乐”、“殡丧同喜庆歌哭相和”之类。但是当我们听下去，我们就会发现这是一种不同的“矛盾修饰法”，因为这里并不用它来对照不同事物，而是用它来消除矛盾，造成祥和气氛——“使悲喜成半斤八两，彼此相应”——这样人们也就容易接受“昔日的长嫂”成了“当今的新后”的新局面，从而使严峻的黑白分明的善恶观念失去力量。讲着这番话的克罗迪斯显得和蔼可亲，通情达理，几乎掩盖了他杀兄的罪行。

当然，最后他还是没能逃脱。对于这番伪善之词造成的假象，哈姆雷特抗之以真实，与表象不同的真实：

Seems, madam? Nay, it is. I know not ‘seems’.

(I, ii, 76)

好象？不。我不懂什么叫“好象”。

“好象”只是“人人会耍的把戏”，而他要弄清真相，他的语言也是首先用来担当调查和探索的任务。这一点在他与罗森克兰兹、纪尔顿斯丹见面的一场戏里表现得很清楚。对于这两位儿时好友的出现，他本是十分高兴的。他同他们开了一阵玩笑，但是不久，他警觉起来，于是对话的气氛也变了：

Hamlet. . . . What news?

Rosencrantz. None, my lord, but the world's grown honest.

Ham. Then is doomsday near. But your news is not true. Let me question more in particular. What have you, my good friends, deserved at the hands of Fortune that she sends you to prison hither?

Guildenstern. Prison, my lord?

Ham. Denmark's a prison.

Ros. Then is the world one.

Ham. A goodly one, in which there are many confines, wards, and dungeons, Denmark being one o' th' worst.

Ros. We think not so, my lord.

Ham. Why, then 'tis none to you; for there is nothing either good or bad but thinking makes it so. To me it is a prison.

(II, ii, 236－251)

哈：……你们有什么消息？

罗：没有什么，殿下，除非说世界愈来愈变得诚实了。

哈：那么世界的末日快到了。可惜你们的消息并不真实。让我再仔细问问看：好朋友，你们在命运女神手下犯了什么案子，才叫她把你们打发到这儿监狱来了？

纪：怎么是监狱呀，殿下！

哈：丹麦是一所监狱。

罗：那么全世界也就是一所监狱了。

哈：了不起的一大所，里面有许多禁闭室、监房、暗牢；丹麦是里面最坏的一间。

罗：我们并不这样想，殿下。

哈：啊，那么对你们就不是一所监狱；本来么，世界上也没有什么是好，什么是坏，只是想法不同才分出了好坏。对于我，这是一所监狱。

这里仍然有大学生之间的调笑，但言词中已露锋刃：哈姆雷特指出了丹麦是一间“最坏的监狱”，而罗纪两人则点到了哈姆雷特的“野心”。接着关于梦、影子、叫花子的一阵纠缠像是在作逻辑学的练习，实际是互相摸底。最后哈姆雷特回到“老实人的老实话”，问了一句：

你们到艾尔西诺来，有何贵干？……你们不是人家叫来的吗？

罗纪两人毕竟还不够老练，几度搪塞之后，不得不承认：“我们是奉命而来的”。

这就表明：语言，甚至大学生之间的游戏语言，是可以被用来挖出真相，逼使对方招供的。

当然，这不是哈姆雷特使用语言的唯一目的，他也善于用它达到别

的效果。例如用它来作有杀伤力的武器。在他准备去见母后，责备她不该嫁给克罗迪斯的时候，他对自己说：

I will speak daggers to her, but use none.

(III, ii, 387)

我对她，口要出利剑，手不用尖刀。

然而王后还是感受到了这武器的厉害：

O speak to me no more.
These words like daggers enter in my ears.

(III, iv, 94－95)

噢，别说了！
这些话刺进我耳朵简直象尖刀啊！

当然，把话语比作杀人武器在莎士比亚作品里并不罕见；《无事生非》一剧就曾用过。在那个剧里，培尼狄克这样形容一位叫做贝特丽丝的小姐："她的每一句话都是一把钢刀，每一个字都刺到人心里"（II, i, 220）。不过贝特丽丝是一个聪明才女，而培尼狄克则是青年贵族，两人经常对骂，其实是在表达爱情。爱情却不存在于哈姆雷特的世界里。这是个残酷的所在，连母亲都站在敌人一边，到处都是陷阱，周围布满了阴谋者。在这样的一个世界里，语言也像别的东西一样，必须用来保卫自己，攻击敌人。因此，贝特丽丝的钢刀仅仅挑逗，而哈姆雷特的利剑则真的刺出血来。

换句话说，语言在《哈姆雷特》里起政治作用，因为这是一个政治

性的剧本。回头再看看，我们就发现波乐纽斯的词句堆砌是一种拖延战术，正同克罗迪斯的堂皇演讲是一种抵挡别人来查究行为和动机的盾牌。几位主要人物之间的关系是剑拔弩张的。

这就造成了我们在文章开头处说的此剧语言的锋芒和空前的尖锐性。

但是《哈姆雷特》又不仅仅是一个政治剧，正同莎士比亚笔下的丹麦王子不仅仅是一个政治动物。他能行动，但他又是一个会思考的知识分子，受到了欧洲历史上一个文化勃兴的新时期的清风的吹拂，有着丰富的内心生活。这些也反映在他的语言里。在斗智场面他完全能够应付波乐纽斯之流，但与他们不同，从不浸淫于巧词妙句之类，而是总要越过修辞术和书本知识去寻求真理，包括对他自己不利的真理。当朝廷里充满了阿谀之徒，从国王起就尽说些冠冕堂皇的假话的时候，他讲话极为率直，而且经常用民间的口头语，例如：

I do not set my life at a pin's fee.

(I, iv, 65)

我把生命看得不值一枚针。

O what a rogue and peasant slave am I!

(II, ii, 544)

啊，我简直是游民，种田的奴才！

To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream—ay, there's the rub.

(III, i, 64－65)

死，就是睡眠；
睡眠，也许要做梦，这就麻烦了！

Now might I do it pat.

(III, iii, 73)

现在我正好动手。

Sir, in my heart there was a kind of fighting
That would not let me sleep.

(V, ii, 4－5)

我当时心里实在是七上八下，
睡也睡不着。

他也评论别人的语言，但主旨在于反对夸张，矫揉造作，一切过分说法。他厌恶“腐朽时代的宠儿们学到的时髦的腔调”（V, ii, 186）。他对于演员们提出这样的劝告：

. . . Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature; to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and

body of the time his form and pressure.

(III, ii, 17－24)

用动作配合字句，用字句配合动作；特别要注意一点，你们切不可越出自然的分寸：因为无论哪一点这样子做过了分，就是违背了演剧的目的，该知道演剧的目的，从前也好，现在也好，都是仿佛要给自然照一面镜子；给德行看一看自己的面貌，荒唐看一看自己的姿态，给时代和社会看一看自己的形象和印记。

这一段话历来被当作莎翁的现实主义艺术观的表述，无疑是这位演员兼剧作家凭着他丰富的舞台经验在借题发挥，然而却不是不合剧情的，因为戏中戏正是哈姆雷特考察克罗迪斯是否确实暗害了他父亲的一个关键情节。而这番话出自哈姆雷特之口，又把他同仅仅喜欢看戏的公子哥儿区别开来：他总比他们更熟悉实际，而且总能从纷纭现象中归纳出一条原理。在公子哥儿们耽于逸乐的时候，他想到了艺术法则。他所思索的一些问题是他身边那些搞阴谋的朝臣根本没有兴趣的。他喜爱哲学。除了区别表象与真实，他又强调理性：

What is a man
If his chief good and market of his time
Be but to sleep and feed? A beast, no more.
Sure he that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and godlike reason
To fust in us unus'd.

（IV, iv, 33－39）

一个人还算人吗，
如果他至高无上的享受和事业
无非是吃吃睡睡？那就是畜生了。
上帝造我们，给我们这么多智慧，
使我们能瞻前顾后，决不是要我们
把这种智能，把这种神明的理性
霉烂了不用啊。

他总在反思，推想，他的独白不仅宣泄了他内心深处的痛苦、希望、决断，而且——这是一个新的现象——让我们看出他思索的过程：往往以自问开始，然后经过自答自辩，更多的问题，更多的辩论，最后取得一个暂时的解决。举一个有名的例子：

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them. To die—to sleep,
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to: 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream—ay, there's the rub:
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause—there's the respect

That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th' unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.

(III, i, 56－88)

活下去还是不活：这是问题。
要做到高贵，究竟该忍气吞声
来容受狂暴的命运矢石交攻呢，
还是该挺身反抗无边的苦恼，

扫它个干净？死，就是睡眠——
就这样；而如果睡眠就等于了结了
心痛以及千百种身体要担受的
皮痛肉痛，那该是天大的好事，
正求之不得啊！死，就是睡眠；
睡眠，也许要做梦，这就麻烦了！
我们一旦摆脱了尘世的牵缠，
在死的睡眠里还会做些什么梦，
一想到就不能不踌躇。这一点顾虑
正好使灾难变成了长期的折磨。
谁甘心忍受人世的鞭挞和嘲弄，
忍受压迫者虐待、傲慢者凌辱，
忍受失恋的痛苦、法庭的拖延、
衙门的横暴，做埋头苦干的大才、
受作威作福的小人一脚踢出去，
如果他只消自己来使一下尖刀
就可以得到解脱啊？谁甘心挑担子，
拖着疲累的生命，呻吟，流汗，
要不是怕一死就去了没有人回来的
那个从未发现的国土，怕那边
还不知会怎样，因此意志动摇了，
因此便宁愿忍受目前的灾殃，
而不愿投奔另一些未知的苦难？
这样子，顾虑使我们都成了懦夫，
也就这样子，决断决行的本色
蒙上了惨白的一层思虑的病容；
本可以轰轰烈烈的大作大为，

由于这一点想不通，就出了别扭，
失去了行动的名分。

这段话不但内容十分重要，而且思想活动的轨迹显然：想法的变化，感情的起伏，思虑的去而复来，一步一步，一个层次又一个层次，从个人的生死想到众人的痛苦——“人世的鞭挞和嘲弄”，“压迫者的虐待”，“傲慢者的凌辱”，“法庭的拖延”，“衙门的横暴”，等等——又回到自身，诗行的韵律也时而高昂，时而低沉，构成一个曲折的过程。写这样一种内容需要语言更有伸缩性，更强烈又更细致，需要它是一种思辨的语言，同时又是一种行动和速度的语言。哈姆雷特说的话既有踏实的土地气息，又能飞扬九天之上。他可以一口气同时讲人世的灿烂和污秽：

. . . this goodly frame the earth seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestic roof fretted with golden fire, why it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours.

(II, ii, 298－303)

直觉得大地这一副大好的框架是伸到茫茫大海里的一座荒凉的山岬，天空这一顶极好的帐幕，你们看，这一片罩在头顶上的豪华的苍穹，这一层镶嵌了金黄色火点子的房顶，啊，我觉得也无非是一大堆结聚在一起的乌烟瘴气。

而等他进而宣告：

> What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals—and yet, to me, what is this quintessence of dust?
>
> (II, ii, 303－308)

> 人是多么了不起的一件作品！理性是多么高贵！力量是多么无穷！仪表和举止是多么端整，多么出色！论行动，多么象天使！论了解，多么象天神！宇宙之华！万物之灵！可是，对于我，这点泥土里提炼出来的玩意儿算得了什么呢？

我们也变得异常兴奋，接着又冷静下来。因为在我们面前出现了一种新的复杂的思想，一种看得出人的存在的双重性——既伟大又渺小——的能力，一种新的敏感，一种能表达这一切的新的语言。

带着这样的敏感和这样的语言，一个已轶古剧（*Ur-Hamlet*）中的传奇性的复仇者变成了莎士比亚杰作里的现代英雄。

1990年

---

[1]卞之琳译文，下同。

[2]这是英国莎学者L. C. 奈茨的见解，见其所著《了解〈哈姆雷特〉之一途》，伦敦，1960年，第41页。

剧本以外的诗

莎士比亚的剧本是诗剧，大部分是用韵文写的，但在剧本以外他还写了一些诗，主要有：

1. 抒事长诗《维纳斯与阿都尼》（*Venus and Adonis*），出版于1593年，可能是他出版的第一个作品，扉页上写着“献与扫桑普顿伯爵”。写的是一个神话故事：爱神维纳斯爱上了青年阿都尼，阿都尼不为所动，他的兴趣在打野猪，虽经她一再劝阻还是去了，一去死于猪牙之下。诗共1194行。大部情节根据古罗马奥维德的《变形记》，写法也有相似处，即重点不在讲故事，而在各种描写，例如把维纳斯的按捺不住的情欲写得淋漓尽致，各种修辞手法和音韵效果都用上了。有些段落是艳诗但又有一定深度，如维纳斯说她的身体宛如鹿苑，把阿都尼围在里面，他可以尽情食宿游息：

> “先到双唇咀嚼吮吸，如果那儿水枯山瘠，
> 再往下面游去，那儿有清泉涓涓草萋萋。
> 这座囿里水草又丰美，游息又可意，
> 低谷有绿茵芊绵，平坡有密树阴翳，
> 丛灌蒙茸交叶暗，丘阜圆圆微坟起，
> 给你又遮断了狂风，又挡住了暴雨。
> 苑囿既然这样美，那你为什么不作幼麀？
> 纵有千条犬吠声狂，都决不能惊扰了你。”

（第233—240行，张谷若译文）

在这颇具挑逗意味的吐诉里，因为用了水草丰美之类的文雅比喻，就不显粗俗，而最后提到狂风、暴雨、千条犬吠则是拿人生的艰辛来对照爱情的安全和温暖，进入另一种境界了。但并不都是这样，有些地方铺陈过甚，情节也有前后矛盾之处，如阿都尼以天真、直率、不近女色著称，但有些话又表示他有过爱情经验，只是怕青年纵欲会“使他精力耗减，永远不能长得壮健”（第420行）而已。所以总的说起来，在艺术成就上还不能与也在同年出版的马洛的抒事诗《希洛与里安德》相比。虽然如此，此诗仍受到许多同时人喜爱，1640年前重版不下15次。莎士比亚靠它建立了文名。

2. 抒事长诗《鲁克丽丝受辱记》（*The Rape of Lucrece*），出版于1594年，也是献给扫桑普顿伯爵的。它比《维纳斯与阿都尼》更长，共1855行。鲁克丽丝是古罗马将领柯拉廷的妻子，美丽而贞淑，在丈夫率军在外的时候，遭到罗马王子塔昆的强奸，她飞函召回丈夫和父亲，说明经过，要他们报仇，然后举刀自杀。此事激起罗马群众公愤，赶走了塔昆一家，从此废除国王，由执政官掌权。这是史实，罗马历史家李维记载过，诗人奥维德也叙述过；而在写法上则莎士比亚受到当时流行的“女怨诗”的影响，如诗中关于特洛伊战争的二百多行（第1366—1568行）是一种插入的枝节，但在同时诗人散缪尔·旦尼尔的《罗莎蒙德的怨诉》一诗里已有先例。此诗写的是悲剧，但给人的悲剧感并不深，因为作者仍然主要注重描写和表演修辞手法，有些辩论性的段落（如开篇处关于德与美争夺红白两色的一段）是外加的，鲁克丽丝对塔昆的恳求里也出现这样的铺陈：

> 你可愿当一所学校，让淫欲前来求学，
> 在你那儿研习这种可耻的课程？
> 你可愿当一面明镜，让淫欲在镜中照影，

来辨认罪恶的权威，来察看暴行的凭证？
（第617—620行，杨德豫译文）

诸如此类的问题，一共延续了两段。但是故事本身确实动人，莎士比亚还使它略有曲折，如并不把塔昆写成完全没有人心的恶棍，而用大量篇幅形容他在闯入鲁克丽丝卧房之前还经历了一阵内心斗争。当时的读者也比后人更欣赏修辞技巧，所以此诗仍很受欢迎，莎士比亚在世之时就重版了至少六次。

3. 《十四行诗集》（*Shakespeare's Sonnets*），1609年出版，卷首写“献给W. H.”。W. H.何人？有各种猜测。共收十四行诗154首，大致内容如下：1—126首为一类，是写给一个有地位的美男子的，其中1—17首是劝他早日结婚以便他的美貌能传下去；127—152首是关于一个黑肤女人的，这个女人“其貌不扬”，而且水性杨花，既与诗人来往，又勾引了他的好友（见第144首），诗人厌恶她，但又摆脱不了她，而因此自责；最后两首与上述题材无关，像是希腊格言诗的翻译或仿作。这些诗虽然出版在17世纪之初，但学者们认为多数写于1593—1596年间。

十四行这一诗体，原在意大利流行，1590年左右传入英国，许多作家用它来写爱情，往往多首咏同一美人或其他题材，形成一串组诗。这一诗体格律谨严，意大利型一般将十四行分成两组，即前八行为一组，后六行为另一组，脚韵安排为abbaabbacdcdcd；英国型则一般将十四行分成三组，脚韵安排为ababcdcdefefgg，最后两行互韵，往往是全诗小结所在。莎士比亚所写属于英国型。当时英国诗人喜欢这个诗体，因为它紧凑集中，而又加以改造，使它略有曲折，不至一览无余。但由于是一种文学时尚，写者虽众，成品大多不越诗歌练习范围，只有少数能在内容上有新意，在艺术上能突破旧的程式。

莎士比亚所作也不全部精彩，有时同一题旨重复过多，虽各有某些特点，一一读下去仍使人厌倦。但他又确实写了许多高出当时一般水平、至今仍能强烈吸引读者的好诗。同样地表白爱情，他能注入较深的感受；同样地申言诗句将使被歌颂的对象永存，他能写得更有气势；同样地针对时间吞蚀一切的主题，他能既承认人的脆弱，又写出人的伟大：

就连金石，土地，无涯的海洋，
最后都得消灭在无常的威力下，
那么美，又怎能向死的暴力对抗——
看她的活力还不过是一朵娇花？
呵，夏天的芳香怎么能抵挡
多少个日子前来猛烈地围攻？
要知道，算嶙岩巩固，顽石坚强，
钢门结实，都得被时间磨空！
可怕的想法呵，唉！时间的好宝贝，
哪儿能避免进入时间的万宝箱？
哪只巨手能拖住时间这飞毛腿？
谁能禁止他把美容丽质一抢光？
没人能够呵，除非有神通显威灵，
我爱人能在墨迹里永远放光明。

（第65首，屠岸译文）

诗人也常因遭遇人生挫折或诗才不受欣赏而自怨自艾，但又往往能够超脱：

当我受尽命运和人们的白眼，

暗暗地哀悼自己的身世飘零，
徒用呼吁去干扰聋瞆的昊天，
顾盼着身影，诅咒自己的生辰，
愿我和另一个一样富于希望，
面貌相似，又和他一样广交游，
希求这人的渊博，那人的内行，
最赏心的乐事觉得最不对头；
可是，当我正要这样看轻自己，
忽然想起了你，于是我的精神，
便象云雀破晓从阴霾的大地
振翮上升，高唱着圣歌在天门：
　　一想起你的爱使我那么富有，
　　和帝王换位我也不屑于屈就。

（第29首，梁宗岱译文）

这诗写得很实，但又包罗广大，而最后六行来了一个戏剧性的变化，从低沉转为高昂，云雀高唱圣歌在天门的比喻更把人带到最高的境界，于是最后的结论也就特别有力了。

正因为诗人写得真切，突破流行的文学格式而投入了自己，于是人们也就研究起各诗所涉及的一些具体情节来，如那位有地位的美男子是谁？他所欣赏的另一位诗人是谁？他怎么又夺走了诗人所爱的女人？第127首以后所说的黑女人又是谁？她与诗人的关系究竟如何？等等，而最大的问题是：这些情节是否莎士比亚本人的经历？对于这些问题，历代学者、文人作了许多考证，提出了若干猜测，至今聚讼不已。也许像许多文学作品一样，其中有作者的自传成分，但又未必全是，在创作的过程里想象力集中了又溶化了一切。重要的还是诗本身。

我国读者也喜爱莎士比亚的十四行诗。把它们译成汉文的也有多人，以梁宗岱、屠岸、杨熙龄三位译得最全。

以上是主要作品，此外还有：

4. 《情女怨》（A Lover's Complaint），1609年出版，附于《十四行诗集》之末。写作时间可能较早。由于当时无人提到此诗，有疑为非莎士比亚所作者。诗共329行，内容是一个农村姑娘控诉受一个青年浪子欺骗而失身的事，写法同当时流行的其他怨诗差不多，铺陈过多，讲究词藻，但也偶有妙句，如：

> 哦老伯啊，在一颗小小的泪珠里
> 却能隐藏着多少奸诈和虚伪？
>
> （第288—289行，黄雨石译文）

5. 《爱情的礼赞》（*The Passionate Pilgrim*），首版只存片断，第二版出版于1599年，作者署名W. 莎士比亚，实则此书为一多人所作的合集，其中可确定为莎士比亚者仅五首：两首十四行诗（即莎士比亚《十四行诗集》中的138、144两首，但用了较差的文本），三首摘自《爱的徒劳》一剧。

6. 《凤凰和斑鸠》（The Phoenix and the Turtle），1601年连同别人的诗附在罗伯特·却斯透的《爱的殉道者，又名罗莎林的怨诉》一书后面出版。诗后印有莎士比亚的名字。这是一首67行的短诗，可分三部分：1—5段号召群鸟来参加葬礼行列；6—14段是葬词；15—19段格律一变，由四行段变为三行段，是一首哀歌。此诗文字素朴，凝缩，高度哲理化，与莎士比亚的抒事诗之展现词藻、恣意铺陈迥然不同。传说中的凤凰是美丽的奇鸟，见于阿拉伯沙漠中，以香木筑巢而居，活到五百

年时纵火自焚而死，但又从灰烬中起而重生。斑鸠则历来是爱情上忠贞的象征。将两者放在一起，是将爱情与忠贞同死亡与重生一起思索。诗的情调是肃穆的，一开始只许“贞洁的鸟类”来参加葬礼，而屏绝“嘶叫的枭，魔鬼的前驱和仆从，死亡将临的兆征，一切霸道的翅膀”。而所以有此葬礼，是因为“爱和忠贞已经死亡，／凤和鸠化作了火光”，然而

它们彼此相爱，
本质乃是一体；
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

不仅数，就连距离和空间也消灭了，这种似乎自相矛盾的最高真实是以数学为代表的理智所不能解释的，连理智本身也陷入困境了，只能唱出哀歌，即第三部分。这部分每段三行，更加紧缩，音调也更庄严，其主旨是：由于凤和鸠的死亡，美、真和罕见的风流也化为灰烬，而且由于凤和鸠的结合是精神上的，它们没有留下后代，因此：

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，
真和美已被埋葬。
还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

这是诗的结束，以真实的鸟开始，经过抽象的玄思，终于又回到骨灰瓶的实物，虽然偏离了凤凰不灭的传说，多少表示了在较低层次上还有重生的希望。然而柏拉图式的完美的精神上的结合是一种不可追踪的理想，正如柏拉图式的反论（paradox）是难以完全解答的疑题，诗虽终

止却留下了不绝余音。

统观以上，莎士比亚的诗才虽然在这些作品里只是牛刀小试，还是呈现某些特点：

1. 音乐性。他对音韵非常敏感，写出诗来优美动听，所以人称“甜蜜”；但他又完全能写得悲凉或者壮烈，甚至追求不协调的效果。

2. 形象性。他善于运用比喻，形象，各种出人意料的新鲜说法。他能运用语言的色彩如云锦，又能素净如清水。

3. 他不是苦涩的难产诗人，而总能妙语泉涌，滔滔不绝，真如后人德莱顿所说：“只要时机不凡，他也能身手不凡，从无题材合适而他不能写得大大超过其他诗人的情况。”

4. 他发展快，变化大，初期的流利变成了后期的苍劲。别的诗人当然也有变化，但他不仅变，而且每变必另创一大局面，其深广程度超过别人。

5. 他会文人所会，但他又有文人所无的现实感，土地气息和民间情趣。

6. 他有丰富的人生经验和深刻的忧患感，但又有喜剧精神使他能够清醒而保持平衡。

7. 在这一切之后是他那捕捉一切、溶化一切、重新组合一切的想象力。

1990年

一首哲理诗

读书是一乐事，但开卷又往往更感自己无知。最近读莎士比亚剧本以外的诗，翻到《凤凰和斑鸠》一诗，觉得奇怪，好像从未读过似的。大概我对莎作中所谓次要作品，向来不甚注意，特别是《维纳斯与阿都尼》之类的叙事诗，总觉得展示词藻、铺陈过甚，值不得去细读。《凤凰和斑鸠》一般总是同这些诗印在一起，一看标题就以为又是神话故事之类，所以也就忽略了。

这次一读，却恨相见之晚，因为这是一首非同寻常的诗。

为了便于说明，我先把它试译于下：

凤凰和斑鸠

阿拉伯独有一树，
树上有鸟最激越。
请它做先导和号角，
贞禽会朝它飞聚。

可是嘶叫的枭，
魔鬼的前驱和仆从，
死亡将临的兆征，
不许你来骚扰。

禁止闯入我们的队伍，
一切霸道的翅膀，

除了鹰，羽族之王，
葬礼必须肃穆。

让白衣黑袍的牧师，
来唱死亡之歌，
他懂得对哀乐应和，
否则安魂缺少仪式。

还有你长命的乌鸦，
对嘴就生黑毛后裔，
只靠一口呼吸，
请你也来参加。

现在来诵葬词：
爱和忠贞已经死亡，
凤和鸠化作了火光，
双双飞腾，离开人世。

它们彼此相爱，
本质乃是一体，
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

两心远隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤和鸠之间，
就是这样神奇。

爱情之光照耀两体，

鸠借凤的火眼，
看自己得到了所恋，
彼即是此，此即是彼。

物性变得离奇，
己身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

理智也感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

接着唱起这曲哀歌，
献给凤凰和斑鸠，
爱的双星，至上无俦！
为悲壮的结局伴乐。

哀歌

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

凤巢为死亡所毁，
斑鸠的忠贞情怀
也落入无尽长夜。

也未留下后人，
非由身残难孕，
乃因婚而保贞。

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，
真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

这诗翻译不易，我所译必定有许多毛病，尤其诗中有若干难点，可能我的理解就有错误。不过我是力求忠实，希望多少保存了一点原貌。诗不长，仅67行，可分三部分：1—5段号召群鸟来参加葬礼行列；6—14段是葬词；15—19段格律一变，由四行段变成三行段，是一首哀歌。此诗是连同别人的诗附在罗伯特·却斯透的《爱的殉道者，又名罗莎林的怨诉》一书后面于1601年出版的，虽然诗后印有莎士比亚的名字，但当时似乎没有别人提到过莎氏此作，是否确出他手，还是不能完全肯定。如果是他所作，则应是作于《哈姆雷特》第四大悲剧之前。从文字看，一反早、中期莎氏之喜渲染，异常朴素，凝缩，高度哲理化。传说中的凤凰是美丽的奇鸟，见于阿拉伯沙漠中，以香木筑巢而居，活到五百年时自焚而死，但又从灰烬中起而重生。斑鸠则历来是爱情上忠贞的象征。将两者放在一起，是将爱情与忠贞同死亡与重生一起思索。诗的

情调是严穆的，适合所写的葬礼，而所以有葬礼，是因为

爱和忠贞已经死亡，
凤和鸠化作了火光。

然而对于这一结局，诗人没有泛泛地表示哀悼或说些爱情不朽之类的话，而是想到了另外一些问题，其表达方式也是奇特的，例如：

它们彼此相爱，
本质乃是一体；
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

提到了“本质”、“数”，而“分明是二，又浑然为一”则引进了矛盾之言（paradox），这就进入了思辨的领域。然而被摧的何止数，连距离和空间也消灭了：

两心远隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤和鸠之间，
就是这样神奇。

神奇到一种程度，连物的性质（property）也变了：

物性变得离奇，
已身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

因此理智——通常以数学和逻辑为代表的理智——无法说明这类“神

奇”，连理智本身将陷入困境：

理智也感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

这最后一行值得多想想：事物由简变繁，归真返璞已无可能。伊甸园和黄金时代都是梦幻。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

在这种情况下，它只能唱起哀歌。哀歌倒比较实在，所流露的哀思是实在的，那韵律也带一种深沉的叹息声，再不谈“一或二”、“此和彼”了，而转到

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

最后出现了新意：凤和鸠没有后代，因为它们虽然结婚而保持贞节，是柏拉图式的精神结合；它们的死亡表示这种纯洁的理想也已灭绝，因此——

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，

真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

诗至此结束。以真实的鸟开始，经过抽象的玄思，终于回到骨灰瓶的实物，虽然偏离了凤凰不灭的传说，多少表示了在较低的层次上还有重生的希望。

然而哲理诗不能只谈哲理，它还必须是诗。换言之，它必须是美的。那么，这首诗又美在何处？这不是一个容易回答的问题，我且试提几点。

文字干净利落，简朴而含深意，表达干脆，没有不必要的形容词之类，而有格言式的精练，这就是一种美。

有对照，有正反，有矛盾，思想始终是活跃的，而所思涉及人生中大问题，有不少顿悟，顿悟结晶为警句，值得回味，这当中也有美。

形式完整，三个部分各有重点，不重复，有变化，第一部分的实变成第二部分的虚，而第二部分关于一与二亦即本质与表相的思考到了第三部分变成了真和美的失落与追踪，从哲理回到了人世，这一过程表现得利索而有层次，这也是美的。

诗中也有一般都会认为美的词句。一开始，它就引人进入阿拉伯沙漠，这是多少代英国诗人都认为神秘的浪漫世界。也有比喻，而且是新鲜的比喻，如“数已为爱所摧”中的“摧”（原文是slain，即杀，更为有力）。“物性变得离奇”，“理智感到困惑”也都是在干燥的哲理文字中加

上了一点文学滋润。

最后，还有音韵的作用。这是贯穿全诗的，但又随内容而变化。此诗没有采用英诗中常见的五音步抑扬格，而用了四音步扬抑格，一行只有七个音节，四个重拍落在一、三、五、七音节上。一、二两部分每段四行，脚韵是abba，类似某些儿歌。这一格律不甚好用，因此所产生的效果往往不是甜美滑润，而是严厉，突兀，一字一字像是崩出来的，只宜慢读，适合肃穆的仪式，如这里的葬礼。同时，七音节的短行也促使诗人必须说得扼要，把最重要的东西突出起来，这对于简洁地表达抽象观念也是有利的，而诗人的工力则见于他把这些抽象观念不仅表达了，而且是通过观念与观念之间的关系来表达的，所用的韵律手段就是把四音步的一行分成两半，形成或对立或衬托的两方。例如：

Two distincts, division none:
Number there in love was slain.
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

Hearts remote, yet not asunder;
Distance, and no space was seen
两心远隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，

再加上重拍的放置（例如第一个重拍往往放在行首第一音节）除了起强调作用外，也可以随内容而形成某种格局，这就给了诗人以一种特殊的表达手段，材料是现成的，藏在诗行的音节之内，就看他有无摆弄的本领而已。应该说，此诗的作者在这方面也是很有本领的。靠了韵律之助，他使干燥的思辨语言不但打进了我们的耳朵，而且在理智感到困

惑、不禁叫喊的喊声里达到一种空前的强度。

于是等到哀歌来临，韵律一变，一段三行通韵的新声使情绪缓和下来，死亡已成定局，矛盾也暂时解决，剩下的是低徊，是叹息，同时也希望“还剩真或美的人”能够振作，留下了余音。

韵律所起的这样重要的作用，当然就是美学作用。

＊　＊　＊

以上只是一种读法，我的读法。当然还有许多别的读法。我也参考了黄雨石同志的译文[1]和学者们的注解和评论，颇受教益，在译诗和释诗过程中也吸收了一些他们的看法。在具体细节的解释上，评论家并不完全一致，但有一点却是共同的，即都认为《凤凰和斑鸠》一诗写得绝好。可以举几个较近的例子：美国诗人理查德·威尔勃称它为一首“奇异的、卓越的玄学诗”，并说“它的准确的抽象语言和生气勃勃的扬抑格诗行给予至少像我这样的一个读者以一种完全活跃的印象”。[2]莎学者海立特·司密斯说此诗“在莎士比亚作品中是独一无二的，没有任何其他作品像它。……诗篇开始处的富有启发性但属传统写法的鸟类点名让位于葬词部分的强烈活跃、戏剧化的矛盾之言，后者又让位于哀歌部分的极大的抒情性的朴素和庄严。……整个变化以最经济的手段在仅仅67行诗之内完成了”。[3]法国巴黎三大校长、莎学者劳贝·艾尔霍特更进一步，说此诗“是独一无二的，有些评论家称它为最伟大的‘玄学’诗。……对于诗歌爱好者，如果不是对于文学史家，这首紧凑、难懂的诗可以让它自己说明自己，它的音韵和节奏的魔力使得评论成为不必要了”。[4]

---

[1]《莎士比亚全集》（译本），第11卷，人民文学出版社，1978

年，第356—358页。

[2]《莎士比亚全集》，塘鹅版，1969年，第1405、1406页。

[3]《莎士比亚全集》，河边版，1974年，第1795页。

[4]《剑桥莎士比亚研究之良友》，1986年，第46、47页。

莎士比亚在中国的时辰

莎士比亚同中国的遇合是一件世界文化史上的头等大事：来者是西欧诗剧传统的最辉煌的代表者，而中国是一个有多种其他形式的戏剧的古老文化之邦，这两者的碰面应该触发重大的反响。然而事实不是这样，至少最初不是这样。

接触之初

1856年，上海墨海书院印行了英国传教士慕维廉所译的《大英国志》一书，作者英国人托马士·米尔纳，书里有这样一段话：

> 当以利沙伯时，所著诗文，美善俱尽，至今无以过之也。儒林中如锡的尼、斯本色、拉勒、舌克斯毕、倍根、呼格等，皆知名士。[1]

舌克斯毕即是莎士比亚。根据现能查到的材料，这是这位戏剧大家的名字第一次在汉文印刷品里的出现。这本《大英国志》不是畅销书，读者有限，其中又有几人能从这个简略的“儒林名士”单子注意到“舌克斯毕”其人呢？这位戏剧大家就是这样无声无臭地投到了中国大地之上。

二十多年之后，莎士比亚的名字才在另一本传教士所写的书上出现，这就是1882年北通州公理会印行的美国牧师谢卫楼所著的《万国通鉴》，其中提到“英国骚客沙斯皮耳者，善作戏文，哀乐罔不尽致，自

侯美尔之后，无人几及也”[2]。侯美尔即我们今天通译为荷马的古希腊的史诗作者。

更多的传教士来华，一批又一批的中国少年去到英美等国留学，加上世纪之交的中国维新运动引起了对西方国家的求知欲，使得更多的外国概况、历史、地理、名人传略之类的书在上海等地出版，关于外国剧坛文坛的见闻也有所传入。莎士比亚的名字也更多地出现了，这才引起了中国的士大夫对他的注意。

然而一开始，注意的中心不是他的剧本，而是他的剧本情节所构成的故事。这主要是由于首先译成中文的是玛丽和查理士·兰姆所著的《莎士比亚剧本故事》。这书有几个译本，最好的是1904年上海商务印书馆出版的一种，名为《英国诗人吟边燕语》，译者是林纾和魏易。林纾不懂英语或任何其他外语，然而由于他是一个才思敏捷的文章家，写一手典雅的古文，靠了口译者的合作，居然译了外国文学名著达180种，而且种种可读。这样的译文赢得了大量的知识分子读者。许多人是通过这个译本首先接触到莎士比亚的艺术的，而且长远保持了深刻印象。例如20年之后，诗人、历史家郭沫若回忆他初读此书的情景，写道：

> 林琴南译的小说在当时是很流行的，那也是我所嗜好的一种读物。…… Lamb的Tales from Shakespeare（兰姆的《莎士比亚故事集》），林琴南译为《英国诗人吟边燕语》，也使我感受着无上的兴趣。它无形之间给了我很大的影响。后来我虽也读过Tempest（《暴风雨》）、Hamlet（《哈姆雷特》）、Romeo and Juliet（《罗密欧与朱丽叶》）等莎氏的原作，但总觉得没有小时所读的那种童话式的译述更来得亲切

了。[3]

在一个相当长的时期内，中国学生谈莎士比亚，实际上是谈兰姆姊弟的书或林纾的译本；而这个译本之所以流行，除了林纾的译笔之外，还因为译者对于莎士比亚有极高的评价。他写道：“莎氏之诗，直抗吾国之杜甫；乃立义遣词，往往托象于神怪。”[4]这神怪一点未必是的论，但是杜甫是中国全部诗史上最伟大的两位诗人之一，以之与莎士比亚并论，是给予莎翁最高的赞语了。

然而这个比较并不完全合适。杜甫是诗人，莎士比亚则主要是剧作家。可能是由于在中国古典文学传统之内，剧本和小说没有诗那样的崇高地位，所以在推崇一位文坛人物的时候，也往往是首先抬出他的诗来。莎士比亚的剧本是用韵文写的，因此说“莎氏之诗”也未可厚非，只不过忽视了他的无比灿烂的戏剧天才罢了。

翻译：从片断到整剧

等到1910年左右人们开始翻译莎士比亚原剧的时候，他们也只挑某些剧本中的个别场景来译成古诗或弹词，如邓以蛰的《若邈久袅新弹词》，即《罗密欧与朱丽叶》片断。这些译作是文人的一时兴会，可诵，然而不可演——也无人想到会演。

这局面由于随五四新文化运动俱来的白话文写作而改变了。有了白话文，才能有话剧。既译话剧，也就有人力图译出整剧，以见全貌。

第一个做出成绩的是田汉。他在1921年译出《哈孟雷特》，1924年又出版了《罗蜜欧与朱丽叶》。田汉是一位有为的新戏剧家，文才、诗

才都高，后来又积累了舞台导演的丰富经验。他译的莎剧在完整性和语言媒介的选择上都比前人大大提高一步，然而一位莎学者仍然认为：

> 他的《哈姆雷特》译本可读性较高，但不幸的是，仍然不能用来上演。他仍然只是想着一小群读者，而不是别的。这个译本也许对一个中国大学生有点帮助，但作为上演的本子则是很不济事的。[5]

田汉也许是错过了机会。但在他以后出现的莎剧译者中，例如译得较多的梁实秋，仍然不是着眼于舞台演出，而是致力于用白话文比较完整、准确地译出剧本，以供知识分子阅读。而即使是只为阅读而译，由于莎士比亚包罗之广，文字之灵活多变，在缺乏莎学研究传统和参改资料的中国也是困难重重。然而莎士比亚又有异常的吸引力，众多的才智之士投入了进来，连抗日战争的艰苦岁月里，也出现一些译本，译者有朱生豪、曹未风、曹禺、柳无忌、杨晦、孙大雨等人，其中朱生豪的成就最为突出。

朱生豪（1911—1944）[6]就学于浙江之江大学，毕业后在上海一家书店做职员，1935年24岁时开始译莎剧。1937年日军侵沪，他仓皇出逃，衣物尽失，只带了一本牛津版莎氏全集。流徙了几年之后，在1942年回到家乡嘉兴，闭居一小屋内日夜翻译，译出了全部莎剧37部中的31部，但早已重病在身，1944年去世，年仅33。这位青年学者的坚毅、勤奋令人感叹；他又有非凡文才，写的诗文都非一般在外国研究过莎学的留学生所能及。译文卷帙浩瀚，所译又是一位外国几百年前的语言魔术师，有些词句至今无定解，误译是任何人也难免的，然而总的说来，朱译的错误和不妥处是不多的，因此才能作为一个良好的底本，在经过别的学者、译者的修订、补充之后，成为总共11卷的《莎士比亚全集》，

于1978年由人民文学出版社出版。这是中国莎剧翻译和研究上的一个里程碑。

诗体译本的尝试

朱生豪之后，仍有其他译本陆续问世，译者大都是白话诗人。他们对《全集》有一个主要批评，即朱译虽好，却只是散文译本，而莎翁原作则是韵文。不过这却不是一般的韵文，而是16、17世纪英国诗剧特有的“白体诗”（blank verse）。它不押脚韵，但有明显异于散文的节奏，一般是每行五音步，每步两音节，一轻一重（即所谓“抑扬格”），在情调上既能慷慨激昂，又能浅唱低吟。莎剧中也有散文部分，但主要是靠这种有节奏而无脚韵的韵文来起各种戏剧作用；它能进入到散文所难进入的某些境界，而又仍然有散文部分同它相对照，多了一个表达的层次。要将莎剧用诗体译出，关键就在能否在白话韵文里找到一种格律来译这五音步、抑扬格的无韵白体诗。许多人对此进行了试验。孙大雨首先创导用“音组律”（即汉诗一行五音组，相应原作一行五音步）来译，并且用它译出了《黎琊王》。卞之琳继起，根据他写白话诗的多年经验，确定了用五顿一行的汉语诗来译莎士比亚的五音步一行的白体诗。他在1954年译《哈姆雷特》（1956年出版），1956年译《奥瑟罗》，1977年译《里亚王》，1983年译《麦克白斯》，前后30年，1988年终以《莎士比亚悲剧四种》（《外国文学名著丛书》，人民文学出版社）为总题全部出版。这项诗体翻译工作的范围限于少数剧本，然而意义重大，因为通过以诗译诗，中国文学界对莎士比亚的艺术的精微深刻，了解又进了一层，中国新诗界得到了更严格更具体的锻炼，中国戏剧界也有了更多切近原作艺术的译本可以借鉴，因为只有诗体译本才能充分表现莎士比亚的戏剧艺术；而卞之琳本人不只是饱学之士，并且是新诗高

手，译诗也已多年，过程中表现既有古典主义的文雅与节制，又有现代主义的新敏感，此番译莎剧实是以诗求诗的创造性探索。

卞译的另一特点是不断吸收别人译本所长，不断修改，几十年经之营之，精雕细刻，逐渐定稿。有人怕诗人译得不够通俗或口语化，但是上影在1958年配音译制劳仑斯·奥里维埃主演的《王子复仇记》影片的时候，仍然用了卞译《哈姆雷特》作为底本，演出效果良好，可见他的译文也是能够上口的。

除孙大雨、卞之琳之外，也出版过诗体译本的，还有吴兴华、方平、林同济等人。

演出的新势头

由于莎剧翻译方面有了重大进展，莎剧演出也就开始出现劲头。

从19世纪末叶起，中国就间有莎剧上演，但或是原作片断，如教会学校里的学生上演《罗密欧与朱丽叶》里的阳台一景或《威尼斯商人》中的法庭审案一场；或是根据情节本事所作的改编，如辛亥革命以后上海的文明戏班子演出过根据《威尼斯商人》改编的《一磅肉》、《债与肉》、《女律师》等剧，甚至仿《麦克白》而改编上演了反对袁世凯称帝的时事剧《国贼》。到了30、40年代，由于完整的译本陆续出现，话剧团在沿海和内地城市如上海、重庆、成都演出了《罗密欧与朱丽叶》等剧，次数虽不多，但演出的大体上已是全剧。

解放后，莎士比亚作为“世界文化名人”之一受到尊重，新出译本更多，几所戏剧学院的学生和青年剧院的剧团在苏联专家的指导下演出了

《罗密欧与朱丽叶》、《无事生非》等剧。1964年为纪念莎翁400周年生日，除了涌现大量研究文章之外，北京、南京几所大学师生还用英语演出了《奥赛罗》等剧。这些活动说明莎士比亚的剧本是可以搬上中国舞台的，中国的导演和演员也是有志于这样做的。但是这些毕竟只是些零星的活动，规模有限，影响不大。“文化大革命”一开始，连这类活动也绝迹了。

1979年以后，随着开放政策的实施，外国剧本在京沪等地演出也多了起来。就莎剧而论，有下列一些新的发展：

1. 更多地观摩英国式演出。1979年伦敦老维克剧团来上海、北京演出《哈姆雷特》，由名演员特立克·杰可比演主角，演出全用英语，但观众可以通过耳机听翻译的台词，用的是卞之琳的本子。1981年北京人艺上演《请君入瓮》即《一报还一报》，用了英若诚的新译本，由英导演，并请伦敦老维克的托比·劳伯逊担任客座导演，演出取得了很大成功。

2. 改编认真开始。1983年北京京剧团演出了改编为京剧的《奥赛罗》。以前也有人提起过改编，但争论不已，这次是认真地用京剧的表演程式把一个莎剧有头有尾地演出于京剧舞台之上，总的效果是好的。

3. 新的演员登场。京剧演员演莎剧，就是新事，而在话剧内部，也出现了许多首次接触莎士比亚的青年演员，而且不限于汉族。1981年春，上海戏剧学院藏族班学生在上海、北京、拉萨等地演出了《罗密欧与朱丽叶》。关于此事，导演徐企平写道：

> 有些人听说我们要排演莎士比亚的名剧《罗密欧与朱丽叶》，不禁哈哈大笑，有的说：“你发疯啦！”有的说：“真

为你捏把汗！”[7]

然而导演自有主见，他不仅深信藏族学生有条件演好，而且认为这出莎剧的“特点是活泼热情，朝气蓬勃，充满青春的活力和希望”，正需要藏族学生所有的那类性格：

> 藏族青年的性格粗犷而奔放，他们敢哭、敢笑、敢恨也敢爱，情绪情感是热烈的，外露的，毫不掩饰。要哭就嚎啕大哭，要笑就放声大笑，恨起来能拔刀，爱起来又是那么温柔体贴，缠绵悱恻。这是我多年来对他们观察的结果。东方和西方有很大的区别，譬如说恋爱这件事，东方青年谈情说爱，很费周折，含蓄。西方的男女则开门见山，直露。西藏的儿女介乎东西方之间，稍稍提示，他们就可以接近意大利南方的青年。也很省力。譬如击剑，他们从一开始练习，还没登台比试，已经打断了十一把剑……[8]

导演和学生是互相了解的。演出取得了成功，用它那股蓬勃新鲜的活劲儿扫开了中国莎剧演出中的课堂气学院气。

4. 进入莎剧艺术的新境界。80年代的莎剧演出，有许多新意，如北京青艺演出《威尼斯商人》，导演张奇虹否定德国大诗人海涅的见解，认为它不是悲剧而是喜剧，并且力求“寻找自己的演出形式”[9]；上海戏剧学院学生1981年10月的演出也把它看成喜剧，但却“没有把夏洛克当作小人”[10]，而着力表现他的两面性；又如1983年中央戏剧学院师生在周采芹的指导下演出《暴风雨》，避免念台词中的“朗诵腔”，并在布景和服装上增强浪漫色彩。而1981年《请君入瓮》一剧的上演，除了上面提到的中英文化交流的一面，还有其他值得注意之处，例如英若诚的译

本是专为上演而译的，而译者本人不仅在清华大学学过英国文学，而且是有丰富舞台经验的话剧演员。这样的译本就不同于过去主要为阅读用的文学家译本，至少是更接近莎翁的舞台艺术了。另外，这是中国第一次演出一个所谓“阴沉的喜剧”，内容牵涉到政治权力的转让和掌权者对小民命运的无比威势——正是颇富“当代性”的题目，无论如何是超越阳台相爱、古堡复仇之类的老故事而进入一个新的境界了，而北京人艺能演出这个生疏而难度大的复杂剧本，也表示演技登达了另一台阶。

1986：中国第一届莎士比亚戏剧节

以上种种新势头引起人们的兴奋，但是很少人能料到1986年的中国第一届莎士比亚戏剧节竟会达到那样盛大的程度。

在1986年4月10日到23日的两个星期里，北京和上海的舞台上有28个班子演出了16个莎剧，还举行了有关莎翁的报告会、讨论会。所演的剧有人们比较熟悉的《威尼斯商人》、《第十二夜》、《奥赛罗》等，不甚熟悉的《仲夏夜之梦》、《安东尼与克莉奥配特拉》、《冬天的故事》等，还有六剧是在中国从未演过的，即：《理查三世》、《终成眷属》、《驯悍记》、《温莎的风流娘儿们》、《泰特斯·安德洛尼克斯》和《雅典的泰门》，说明中国戏剧界已经进入了莎翁历史剧、市井喜剧、后期悲剧等新领域。演出方式分话剧、改编剧、英语剧三种，而改编的剧种包括话剧（《黎雅王》）、京剧（《奥赛罗》）、昆剧（《血手记》即《麦克白》）、越剧（《冬天的故事》、《第十二夜》）、黄梅戏（《无事生非》）。

中国最优秀的导演、演员、莎学者参加了这一盛节的活动：黄佐临指导了上海昆剧团的《血手记》、李默然扮演了辽宁人艺上演的话剧中

的李尔王，孙家琇为中央戏剧学院剧团设计了另一出完全中国情调的《黎雅王》，大批中青年戏剧从业者和学生的多方面的参与更给予了这一戏剧节以一种可喜的生气，而他们本身连同他们所从事的剧种则得到了难得的锻炼。

观众是踊跃的，4月中下旬内北京、上海等地的文化艺术界、大学文科师生处于一种兴奋状态，感受到了真正节日的气氛。

观众中有不少外国人，包括特来参加的国际莎学会会长菲力浦·勃劳克班克教授。后来他对这次盛节写了一篇富于风趣的长文，对他亲见的十剧逐剧述评。他的印象是：这一莎节的盛况超出他的想象，上演了不少就在英美也不常上演的剧目，中国演员受过严格的训练，表演精彩，改编剧尤其出色。他认为这次莎节表现出一种可与莎士比亚当年英国相比而现代西方已不多见的“文艺复兴精神，……有类似的对人生的喜悦，对别的时代和地域的热烈兴趣，类似的迫切心情，要创造出一种能与旧秩序呼应的新秩序”[11]。

改编剧之多确是这次莎节一大特色。也只有像中国这样一个有多种地方剧，而且各有悠久传统与优秀人才的国家才能提供这些剧种来作改编的试验——在这里，莎士比亚的诗剧与中国传统戏剧两大传统会合了。

然而就改编本身而论，还是有不同意见。1983年《奥赛罗》在京剧舞台上的演出是认真改编的开始，博得掌声不少，但也有认为失败的。一位澳大利亚学者就作如是观。[12]这一次改编规模更大，牵涉到的莎剧和中国剧种更多，也就是提供检验的实例更多了，总的效果又如何？当然，少不了还有人说“非驴非马”，但是普遍的反应是好的，所改编的无论是地方戏，或是情节和人物都大大中国化了的话剧，都得到了观众

的赞许。从世界戏剧史来看，改编也是经常进行的，有益的。莎士比亚本人就不是一个“纯粹的”、一切独创的艺术家，而是以改编起家、正是在改编中显出真本领（《哈姆雷特》就是一例）的戏院中人。

第一次中国莎节当然仍有不足之处。例如：那样多的精彩演出，又有几个剧变成了一个正规剧团的常备节目？可见当时虽然热闹一场，却还缺乏后劲，要等正在筹备将于1990年代举行的上海国际莎节来巩固提高了。

莎学展望

中国莎学的基础是由一批解放前留学英美的学者打下的。他们在国外从名师学习之后回来在大学开课、编教材、写文章，也翻译莎翁作品和指导莎剧演出，在过程里培养了许多人才。

解放以后，随着更多莎剧译本的出版，研究工作也有发展。在一个相当长的时间内，由于学习苏联，研究重点放在莎士比亚的思想内容与人物创造。1964年为了纪念莎翁诞生400周年，有一批研究论文问世，虽然仍以一般介绍为主，注意力已经触及英国文艺复兴的整体思想气候和当时诗剧的整体发展。

经过“十年动乱”中的万马齐喑，1978年以后中国大地重光，莎学也进入一个新的阶段。

研究者大量增加，从而出现了第一个全国性莎学组织——中国莎士比亚研究会，它于1984年12月在上海成立，戏剧家、《柔蜜欧与幽丽叶》（重庆，1942）的译者曹禺被选为会长。在此以前，研究会筹委会

举办的《莎士比亚研究》的创刊号已经由浙江人民出版社于1983年出版，从此中国莎学者有了发表论文、讨论问题的专门刊物。北京中央戏剧学院也在1984年春成立了莎士比亚研究中心，附设一个资料中心，并有一个实验剧院可供上演之用。研究会和中心的联合努力，加上无数戏剧界文化界人士的热心赞助，才使得第一届中国莎士比亚戏剧节能够盛大举行。

以后如何？

个人想到几点，不求全面，提出来请大家批评指出。

1. 还得继续搞点基本建设。已经有同志在做了——这是近来可喜的发展之一——如裘克安为商务印书馆主编一套用中文注释的莎剧单行本，已出6种，即《哈姆莱特》、《裘力斯·凯撒》、《仲夏夜之梦》、《第十二夜》、《无事生非》和《亨利五世》，前3种由裘本人注释。又裘所编写的中英对照的《莎士比亚年谱》和杨周翰在几年前编的《莎士比亚评论汇编》也都是十分有用的基本参考书。这类编、注、收集和翻译资料的工作应该有同志继续做下去。

2. 希望能出现更多的莎剧新译。看来仍会沿两路发展，一是更多的诗体译本，二是为演出用的译本。就诗体译本说，格律虽然已有五顿一行译五音步一行的办法，译者的表现则有高下之别，同时还有进行其他办法试验的余地。演出本已由英若诚开其端。其实曹禺的1942年译本《柔蜜欧与幽丽叶》就已因其“台词好，上口……诗意浓一点”[13]而在1962年上海人艺排演此剧时为导演黄佐临选用，可见即使散文体译本也可以是既便上演，又有诗意的。

3. 更多地了解国外莎学近况，而且不限于英美，还要注意其他国

家。近年来各种新的文学理论在西方流行，莎学也受到影响，然而建设性的成果似乎不多。也许最值得注意的是符号学，女权主义，新历史主义和接受美学。但每种都需要深入研究，有些问题还待时间澄清。我们中国莎学者需要了解和分析新的动态，但不必忙于追随每一时髦的西方风尚。对我们更有借鉴意义的，也许是国际莎学界对于实际演出的更大重视，连版本学都在向它靠拢。

4. 新路在望。正是大量莎剧在中国的演出替中国莎学带来了新的机会。读读演出中所产生的导演的笔记和演员的随感录，就会使我们看出：一方面这些文章中的具体经验极为宝贵，值得总结提高；另一方面，它们提出了许多问题，需要莎学者参加进去讨论。这些问题是具体的，亟待解决的，关系到如何演出，除了一般注意的阐释性问题如对人物性格的分析和剧的意义之外，还包括剧的结构，艺术特点，语言层次，修辞手法，大小象征的运用，这一切又如何有机地构成一种独特的格局，等等。碰到改编，则除了英国古诗剧的性质和拟改的莎剧的特点等等之外，还必须对自己剧种的传统、程式、演员素养、观众反应、能做什么、不能做什么等等有一个切实的、毫不容情的反思。这样就展开了真正的比较研究，比较两种戏剧的传统、舞台情况、演员训练、观众心理、整个社会文化环境，而且不是泛泛而谈，从书本到书本，而是针对实际问题，但又能从小见大，最后会对两种戏剧的整体获得更深切的了解，对莎士比亚的特点和重要性也会有新的体会。比较戏剧、比较文化的研究不是可以从这等地方寻找课题，建立莎学的中国学派的可靠基础不是也在这里么？

而莎士比亚的好处，正在于他不会让人失望。他无所不包，什么样的人都会在他身上找到喜欢的东西。他着重实际，写人写事都依据对于世界和人生的深入观察，写法也非常现实，足以使任何现实主义者满

意；他又最会运用想象力，足以使任何浪漫主义者高兴；他是完全群众化的，他的剧情原来就打动过伦敦的学徒、工匠、小店员、小市民等，现在也吸引着世界上任何地方的普通观众；戏剧行家看中他的舞台艺术，爱诗的人在他的剧里找到大量的诗，整部的莎剧就曾被看作一大诗篇；哲学家揣摩和沉思他对人生的看法及其变化；他经历了足够的时间考验，没有人会说他的作品够不上称为古典名著；他又有足够的现代性，足够的运用语言、意象、象征的非凡能力，使得最充满现代敏感的诗人也一一折服。他吸收，同时又充实、提高了世界文学：他既是最典型英国的，又在最广泛的基础上是世界的。他在中国从无声无臭到大量上演，这一发展也证明他完全进入了中国人的想象世界；中国人读他，译他，演他，改编他，议论他，受益于他；而他也因得到了新的读者、观众、知音，而得到艺术生命的延伸和更新，从而也得益于中国。

1987年

---

[1]转引自戈宝权：《莎士比亚作品在中国》，见《莎士比亚研究》创刊号，浙江人民出版社，1983年，第332页。

[2]转引自戈宝权同文，第333页。

[3]郭沫若：《我的童年》，引自《沫若文集》，第6卷，人民文学出版社，1958年，第114页。

[4]林纾：《吟边燕语》序。

[5]张振先：《莎士比亚在中国》（英文论文），见《莎士比亚综述》第6期，剑桥大学出版社，1953年，第115页。

[6]据《辞海》（2010），为1912—1944。——编者注

[7]徐企平：《〈罗密欧与朱丽叶〉导演札记》，见《莎士比亚研究》创刊号，第291页。

[8]徐企平：《〈罗密欧与朱丽叶〉导演札记》，第295页。

[9]张奇虹：《在实践和探索中的几点体会——试谈〈威尼斯商人〉的导演处理》，见《莎士比亚研究》创刊号，第287页。

[10]惠纪：《〈威尼斯商人〉演出情况》，见《莎士比亚研究》创刊号，第303页。

[11]菲力浦·勃劳克班克：《莎士比亚的文艺复兴在中国》，见美国《莎士比亚季刊》1988年第2期，第195页。

[12]见英文刊物《中国文学》1983年9月号，白杰明文。

[13]黄佐临：《〈柔蜜欧与幽丽叶〉导演的话》，见《莎士比亚研究》创刊号，第275页。

莎士比亚与两种气氛

前不久，一位英国朋友来信，附有一篇即将发表的长文，谈他在1986年来我国参加莎士比亚戏剧节的观感。这位朋友叫勃劳克班克，他是伯明翰大学莎士比亚研究所前所长，新剑桥版莎士比亚剧本主编，国际莎士比亚学会会长，应该算一个行家了。

文章写得相当详细，对于他在北京、上海两地看过的莎剧演出，几乎逐剧加以评论。有几个剧他没有看到，特别使他感到遗憾的是错过了黄佐临先生导演的昆剧《血手记》即《麦克白》。但是大部分的演出他是坐在中国观众席间亲眼看到了，总的印象是：中国第一个莎士比亚戏剧节很成功，超出了他的预料。

文章因有别用，我没能细读，但记得他谈到了下面几点：

首先，规模大，连某些在英国也不常上演的剧也搬上了舞台，如《泰特斯·安德洛尼克斯》。形式也多，《李尔王》一剧有三种不同演出，其中两种加上了中国情节和中国背景。

其次，演技精。中国演员有很好的训练，演莎剧各种角色都胜任愉快。

第三，改编成功。这次演出的一大特点，是把几个莎剧改编成为京剧和地方剧，如《奥赛罗》（京剧），《第十二夜》、《冬天的故事》（越剧），《无事生非》（黄梅戏），这些改编剧的演出给了他特别深刻的印象。

第四，同中国的色彩缤纷、乐音回荡的演出相比，西方的当代莎剧演出显得过分低调，有点灰色。

就先列出这四点吧。这些不是他的原话，而是我的综合，希望同他的原意没有大的出入。

其实说这次演出成功的远不止勃劳克班克教授一人。1986年春夏之交，我们在北京的莎剧爱好者心情异常兴奋，趁着那花开时节的美丽夜晚，纷纷奔向剧场看莎剧演出。我所认识的几位外国学者，包括一位平时不轻易赞许别人的英国16、17世纪戏剧女专家，都在看了演出之后向我吐露他们的喜悦——衷心的喜悦，连那位女博士也说得眉飞色舞起来。

感谢莎士比亚，使我们这些中外教书匠的清苦生活里多了一点色彩，一点笑声。

同时，也有点联想。

这次大规模莎剧演出的成功，我看原因之一是中国有一个长远的演剧传统，剧种众多，对演技有精湛的研究，能适应各种要求。莎剧又与中国传统剧种有颇多相似之处，例如都是在相当简单甚至原始的剧院之中，靠受过高度训练的演员尽量发挥自身的本领来演出雅俗共赏的动人戏剧。正因舞台简单，没有多少布景和道具，也就更加突出了演技的重要，从而有了许多程式——程式凝聚了长期演出的经验，使得演技能处于简洁、醒目、完美的最佳状态。

有了这样的基础，才能谈得上改编莎士比亚的剧本。改编是一个一直有争论的问题。1950年左右，我的已故同事张振先教授在英国伯明翰大学写有关莎士比亚演出的论文，就是主张把莎剧改编为京剧的。然而

追求莎剧的纯洁性的众多学者却怕把莎剧演得不伦不类，因此反对任何形式的改编。但是英国的莎剧的演出史却充满了改编的事实，1660年王政复辟以后改编更多更放肆，即使大体遵照原作也是常有大的删节，要等到20世纪初年，随着学者们对于所谓最接近莎翁原意的标准版本的编订，才有导演们努力演出不经删改的全本莎剧。现在情况又变了，剧作家爱德华·朋特将《李尔王》改编成突出凶杀和性爱的恐怖剧，安诺德·威斯克以《威尼斯商人》为基础写了《商人》一剧来追溯犹太人的文明史，而大导演如彼得·勃鲁克则把当今世界的冷漠和异化带进了莎剧演出，阐释的自由代替了对莎翁原意的追索。

于是而有勃劳克班克教授所提到的低调和灰色。实际上，整个西方世界的当代文艺创作里都有这个现象。这也未必就是“不健康”的，文艺史上，向来是低调与高调并存，冷色与热色互为衬托；观众在听了多年的英雄主义的咏叹调之后，自然而然地会欢迎亲切而真实的常人声音，甚至卑下、粗俗的私语。但是这后者也未必能长远吸引人，就在它十分流行之时，也会有人喜欢悲壮激越的高调的。声音后面，有时代、地区和人。人处于什么精神状态，也就发出什么声音。

中国的莎剧演出没有去追随西方流行的低调，而发出了独特的声音，这是一件大好事。它说明受东方戏剧传统哺育的中国导演、演员和观众是成熟的，对于莎士比亚这位西方世界最大的剧作家的到来既不傲慢，也不拜倒，而是同他携起手来，共同恢复了戏剧的最古老也最根本的性质，即演剧是演戏，而戏是娱乐。当然也会有灵魂的震撼，思想的启发，对英雄的歌颂，对恶人恶行的谴责，等等，但是首先是戏。既是戏，就有吟唱，图景，流动的色彩，好看的姿势，就带来热闹的节日气氛，这正是演员、剧作者、最大的改编家莎士比亚所熟悉、所喜欢的气氛。

1987年

以诗译诗，甘苦自知
——评卞之琳《莎士比亚悲剧论痕》

一

诗人卞之琳的译作《莎士比亚悲剧四种》出版于1988年，现在他的论文集《莎士比亚悲剧论痕》又问世了。

后者可以看作前者的一个注脚。在通常情况下，文学名著的好译本总比对名著本身的评释更为重要。然而一个译者对所译作品的评释却又不同于一般的学术著作，至少他读得更细心，对于作品中的曲折微妙之处更有研究，特别是对语言与内容的结合上更有体会。

这个集子里共有文章九篇：三篇关于《哈姆雷特》，一篇论《奥瑟罗》，一篇论《里亚王》，以上是一个剧本的专论；一篇谈莎士比亚戏剧创作的发展，是纵论；此外是悲剧四种的译者引言、译本说明和一篇1986年中国莎士比亚戏剧节随感。

通观全书，作者认为上述三剧在全部莎作中有特殊的重要性，由于它们都写英国人文主义的危机，都表现尖锐的理想和现实的矛盾，其深刻与感人程度前所未有，所以他称它们为

> 莎士比亚的全部戏剧的中心。……它们都是一般人公认的“最”字号作品（例如以“最丰富”称第一部[《哈姆雷特》]，以“最完美”称第二部[《奥瑟罗》]，以“最宏伟”称第三部[《里亚王》]）。《哈姆雷特》和《里亚王》可

以说是“双峰插云”。这两部都是总结性作品，关键性作品。正如这些悲剧本身每一部都有一个转折点、有一个高潮，而转折点和高潮往往相去不远以至有时候几乎合一的，比较上《哈姆雷特》更像是莎士比亚前后期戏剧创作的转折点。《里亚王》更像是莎士比亚“悲剧时期”的高潮。

（第260页）

他所爱的是《哈姆雷特》，对它倾注全力阐释，用的篇幅最多（93页+120页），谈得最细。《奥瑟罗》就谈得少些，虽然某些精彩论述（如关于爱米丽亚一节）倒在这里。《麦克白斯》则未作专文论述，虽然在纵论中说它在艺术上“最精炼”，“动作最迅疾”，但又认为它“有点笼统……近于空幻，难引起深刻的历史感”（第274页）。而使他感触最深的则是《里亚王》，因而称之为整个“‘悲剧时期’的高潮”。不仅如此，他还认为它“无意中给资本主义的自由竞争原则正确预言了必然的悲惨下场”，并且进而断言：“由此一例也可以看出，莎士比亚不仅提得出似乎在当时不可能提出的问题，而且在问题的意义上有时还超得出欧洲文艺复兴时期人文主义思想的界限”。（第245页）

这段话使我们想到了五六十年代部分莎学者之间的辩论，即所谓莎士比亚的局限性问题。针对某些英国批评家认为《暴风雨》一剧中米兰达高呼的“美好的新世界啊，居然有这样的人在生活”表示莎翁预见到了未来的共产主义式社会，有些研究者认为剧作家难于逾越他的时代和社会的“局限性”，未必能看得这么远。而卞之琳在这里则突破了局限性说的局限，给予了《里亚王》一剧以“预见性”。

他作这个论断是在1964年。二十多年过去了，他是否仍持此说？对于他在写这些论文时的主要观点，他后来在1985年说过这样一段话：

……世风迭变，经过了几十年，你想实事求是，独立思考吧，总是不肯苟同也得苟同，过去曾亲自加以发挥而如今在随声附和当代的时髦西风的冲击当中，你自己厌弃这“老一套”，却不像金蝉能脱壳得了。是历史无情呢，还是真理无情？作品俱在，如何“洗刷”？就是那么“不巧”！

（第295页）

在1986年写的本书前言里，他更明确地说明他现在对过去所用的几个主要概念的看法。这些概念是：

1. 阶级性与人民性。他仍相信阶级分析，认为他过去的分析方法“固然有点简单化、庸俗化、机械、生硬，大体上倒还通达”（第5—6页）。他也曾有过“分析趋于烦琐……立论趋于偏激”的时候，由于“领教了‘文化大革命’的灾难才得解脱”（第6页）。

2. 人文主义与人道主义。他曾一度在苏联学者的影响下用人道主义这个名词替代人文主义，“文化大革命”后在“重新确认欧洲文艺复兴时期人文主义的两面性和过渡性的同时，恢复了这个思潮的本来译名”（第6页）即人文主义。

3. 现实主义与浪漫主义。“我在莎士比亚戏剧评论中开头只讲莎士比亚是现实主义大师，后来也就不能无视他也是浪漫主义高手。从此我也就摆脱束缚，不致陷入绝路而无意中凑合一种奇谈怪论——妄把文学史看成现实主义与反现实主义的斗争史”。（第7页）

通过以上，我们可以看出：卞之琳所用的概念是有过变化的，但是他的主要论点，特别是阶级性和历史唯物主义，却没有变化。对于自己的学术思想作了实事求是的回顾，并且明确地总结出何者变了，何者未

变，不因“时髦西风的冲击”而“随声附和”，不因“老一套”而“金蝉脱壳”，卞之琳是一个不取巧的真正的学者。

二

当然，卞之琳又是优秀的诗人，并且成功地用诗体译出了莎士比亚的四大悲剧。我们也就很想听听他对于莎翁的写剧技巧、诗艺和语言的看法，还有他自己的翻译经验。

本书谈到了这些。例如对于《哈姆雷特》，卞之琳就着重分析了它的“艺术吸引力、艺术感动力、甚至不妨说艺术震动力”（第106页），从中心人物的发展谈到情节上的呼应，直到“剧本语言的丰富多彩”（第111页）。他不是孤立地谈语言，而是结合着人物性格的特征来谈，而且考虑到诗剧的特征，例如他说：

> 剧本里连哲学议论（主要由哈姆雷特说出来）也用了非常形象化的语言；……语言里的意象，在莎士比亚用来，都不是装饰，而是配合人物的思想感情的，而且随人物思想感情的发展也有相应的发展。剧本第1幕哈姆雷特独白里的“荒废的花园”到第2幕他和人家的对话里就发展为“监狱”（都是指世界）；他在第2幕里说过“坟墓”，到第5幕里就面对了“墓园”。这就是一个例子。
>
> （第112页）

又如这样总论莎翁悲剧的语言：

> 莎士比亚沿用诗剧体（当时戏剧都是诗剧体），为表达他

> 匠心独具的悲剧寓意，在语言上也得到了极大的方便，自不在话下。难得的是：剧中不仅在主角、副主角的口里，而且在许多配角以至“龙套”的口里，也经常说得出各显个性的语言，闻其声即似见其人。剧中人人脱口成诗，又人人并不千篇一律，分得出彼此，崇高的、庄严的、诙谐的、下流的，不一而足，不但因人而异，而且随场合不同、心情不同，而时有同工的异曲。莎士比亚就能这样用戏剧俗套而不为所囿，随心所欲，驾驭条条框框，都得心应手。
>
> （第304页）

这也是紧扣诗剧的特性和人物的个性来谈语言的，而不是仅仅罗列一堆词汇、句式、意象就算了事（当然，该引的他也还是引了的，如第152页谈到《奥瑟罗》中的野兽意象，第238页谈到《里亚王》中的禽兽虫豸的意象，等等）。所不足的，倒是他认为“不在话下”而实则特别需要说清的一点，即为什么用诗体写剧给了莎士比亚以语言上的“极大的方便”。

这就牵涉到诗剧之所以不同于散文剧究竟在哪里，莎士比亚型的英国诗剧的特点又在哪里，以及为什么我们在有了莎剧的散文译本之后还要有诗体译本。

卞之琳的回答非常实际：诗体译本之所以必要，因为莎翁原作是用诗体写的。不用诗体，算不上真正的翻译。

他举了一个例。《哈姆雷特》第三幕第一场有一段有名的独白，其起句是：

To b'e/or no't/to b'e:/that i's/the qu'estion.

莎士比亚用的是白体诗，每行有五个音步，每个音步由一轻一重两个音节构成，故称“抑扬格”（我们这里为了印刷方便，只标出音步和重读音节）。这一行朱生豪的散文译本译成：

生存还是毁灭，这是一个值得考虑的问题。

卞之琳对此的评论是：“严格讲，这就不是翻译而仅只是译意（paraphrase）”（第117页）。他自己的诗体译文则是：

活下去 | 还是 | 不活：| 这是 | 问题。

五个音组相当于五个音步，每组中有一个字可以重读，这样就有了相当于原作白体诗的格律。他又进而比较说：

> 撇开和原文格律的模拟不算，“活”与“不活”，在原文里虽还不是形象语言，却一样是简单字眼，意味上决不等于汉语“生存”与“毁灭”这样的抽象大字眼。我们对语言意味有感觉的写诗与读诗的，理应在两种译文之间辨别得出哪一种较近于诗的语言。
>
> 进一步玩味，我这里重复“活”字，用了两次，和原文重复“be”字，都是在节奏上配合这里正需要的犹豫不决的情调。这一点在“生存还是毁灭”这一句里就荡然无存。
>
> （第117页）

这两段话透露出卞之琳的多方面考虑：不仅格律，不仅形式上的模拟，还有字眼是简单还是抽象，还有节奏能否传达人物的情调，而总的说来就是译文是否诗的语言。

一提诗的语言，人们可能会理解为文绉绉的充满美丽词藻的语言，

而这却是对诗的语言的误解，特别是对16、17世纪英国诗剧中所用的语言的误解。后者是一种可上可下的语言，可以堂皇，激昂，但也可以庸俗，粗鄙，其不同于散文的主要在于更精练，更形象化，同时有更整齐的节奏。它所能达到的境界可以比散文更高，这就更适合于传达英雄人物的性格；因此，当它落到低层，也就更加卑下，足以传达邪恶。同时，这类诗剧里仍然有散文台词，同韵文台词互相补充或形成对照，语言多了一个层次。再一点，也是十分重要的一点，它不是给眼睛看的印刷体文字，而是能在舞台上口头讲出或朗诵的语言。换言之，它是演出的台词，不是书里的诗赋，这类剧也不是文人剧，而是当时的“大众传播工具”。名为“诗剧”，实则诗和剧不能分离，诗是为了剧，而剧则更促进了诗的表达力。

这样的诗剧语言通常是通俗的，铿锵的，可以清新而奇美，但也可以为了戏剧效果而变得相反。甚至陈词滥调也有用处。卞之琳对此是有体会的，在译文里也作了相应的变动：

> 例如在《哈姆雷特》剧本里王者在大庭广众前，在隆重仪式上，就用冠冕堂皇的相当于我国文言道白的语调；在戏中戏里为了显出与本戏截然区分，就故意用陈腔滥调。
>
> （第118页）

为了体现莎士比亚在这些地方是“有意嘲弄当时流行的舞文弄墨、拐弯抹角的自命风雅体语言”，他在译文里“索性更把它庸俗化了一点，中国旧曲化一点”，因此出现了这样的一段台词：

> “金鸟”｜流转，｜一转眼｜三十｜周年，
> 临照过｜几番｜沧海，｜几度｜桑田，……

似雅实俗，而俗正是剧作家也是翻译家所要达成的戏剧效果。

总之，这是一种伸缩性大、富于表达力而又复杂的语言，莎士比亚和他的同伴们的功绩在于创造性地利用它来写出了几百个卓越的剧本。英国诗剧本身也是历史的产物。它起自民间，带有中世纪戏剧的旧因素，却因酣畅地表达了英国文艺复兴时期的复杂现实和时代精神而放光彩。这一个历史机缘过去之后，这类诗剧不再创作了，虽然后来历代都有文学家想重建它，直到20世纪中叶还有艾略特等人作了认真的努力，但是没有一个得到了真正的成功；而另一方面，莎士比亚及其同伴所写的——至少有50个剧本——却还在英美和世界其他国家不时重演，显示它们的持久的生命力。

把这种诗剧介绍进中国来也就是一件十分不易的工作。经过几代人的努力，我们达到了这样一种局面：有了朱生豪等人的好的散文体译本，出了《莎士比亚全集》；上演了若干重要莎剧，开始了用京剧和地方剧形式改编的试验，举行了一次大规模的中国莎士比亚戏剧节；最后，诗体翻译也做出了成绩。

这最后一点的成绩中有孙大雨、方平、林同济等位的贡献，但是持续最久、收获最大的却数卞之琳。四大悲剧是莎士比亚的巅峰之作，现在我们中国有了它们的诗体译本，这就标志着我们的莎剧翻译登上了一个新的台阶。卞译当然不是没有缺点的，我们还会有更新的译本，究竟用什么样的诗体来译也会有新的试验，但是后来者会慎重地研究卞之琳的译本，而在这样做的时候，他们会发现这个论文集子里的《〈哈姆雷特〉的汉语翻译及其英国改编电影的汉语配音》和《〈莎士比亚悲剧四种〉译本说明》两文是不可不读的，因为在那里这位诗人翻译家写下了他的经验，他的甘苦，他倾注全部心血以赴的目标：以诗译诗。

1990年

爱望河上的见闻

1988年秋去英国作了一次访问，接触到一些学术实况，印象深刻，自己也有一些感想，回来后趁尚未全忘，扼要写下。

莎学近况一瞥

出行的目的之一是去出席第二十三届国际莎士比亚讨论会。开会地点是爱望河上的斯屈拉福德，即莎士比亚故乡。这是一个安静的小城，只二三条大街，重要地点都步行可达，非常方便。爱望河流急而清可见底，河边树木清幽，三座戏院就在那里。

我是带着问题去的，有的找到了答案，有的至今不明究竟。

问题之一是：这几年西方流行的文学新理论，对莎学产生了什么影响？

初看之下，似乎新理论之风在会上吹得并不强劲。全体会上读的论文好像都是传统学院派研究：莎士比亚与利里的比较，与格林的比较，伊丽莎白朝的政治与良心，16、17世纪演员背诵台词的内情，莎剧中的神话与魔法，历史剧中真实与艺术的矛盾，等等。

但是在小组讨论的安排上，却专门设立了一个“意识形态组”。这个组在特伦斯·霍克斯（他是英国研究语言文学新理论的少数学者之一）主持下，开了一下午的会。几个主要发言人中，一位美国中年女士提出了女权主义的观点，认为莎剧中女扮男装有重大社会意义，表明男女两

性在不断斗争，永不停息。

这“不断斗争论”引起了非议。我也发表了一点意见，大意是：中国戏剧舞台上既有女扮男装，又有男演女角，社会原因是有的，但未必能归纳到男女不断斗争之列。

第二位发言人——来自加拿大的中年学者——说了一番有关理论本身的话。他认为理论有两种，一种针对具体问题，属于低级；另一种则能联贯一切，且能衍生不息，属于高级，可以到处应用，不因你某地某时如何特殊而失效。

他所谓“衍生不息”大概就是我们过去常说的“不断发展”吧？而最后一点显然是指我们这些对第一位发言者提问题的人说的，但却引起了更多的议论。有人指出问题不在理论高低，首先要看是什么理论——是经过研究、思考，有大量事实（而不是少数孤例）作根据，经得起辩驳问难的名符其实的理论呢，还是仅仅一种意见、看法、议论？

第三个重点发言倒是真有事实根据的。发言者是剑桥大学学者江纳善·培特，讲的是文学批评史上一次意识形态之争。他指的是英国19世纪两位大批评家——即柯勒律治与海什力特——对于莎士比亚的“争夺”。柯勒律治从他的想象力理论出发，着重莎士比亚的天才，例如认为《暴风雨》一剧是“纯粹的浪漫剧”，是“想象力的一个产物”。而海什力特则认为此剧既是想象的，又是真实的，表现出莎士比亚天才的多面性，剧中被一般人认为是野蛮人的凯列班一角“虽粗而不俗，因为他的性格来自土壤，生根于土壤，未被卑琐的习俗扭曲”。培特认为，这两种见解的不同是意识形态的不同，海什力特更接近莎士比亚的思想实质。

培特此说是否能够成立，恐怕要等以后看到他的书面文本才能判断了。然而把两位批评家的不同见解提到意识形态的高度，无论如何是反映了这些年来新理论的影响。

其实回头一看，就连大会上宣读的传统学院派论文也多少受到了影响。那篇论演员记忆力为莎剧版本中一个因素的文章不仅是学院式考据报告，而是从演员的记忆力谈到了剧作家的修辞术，又从修辞术谈到了16、17世纪英国社会各阶层人士说话的特点，例如贵族喜欢故意吞吞吐吐，甚至运用“沉默术”，表示有身份的人的稳重，而实际演出时演员却不能总是这样说话，不仅由于他们出身不同，有不同的说话习惯，还因为演出自有节奏，不容过多的沉吟，更不必说长时间的哑场了。这样一来，就把版本学同社会史结合起来了，同样有意识形态的因素。这论文的作者是一位美国青年女学者，名叫罗伊·包特，现在英国莱斯特大学任教。几位大会演讲人之中，她得到听众的掌声最热烈。

以上说的，只是会上所听。如果脱离会场，纵观西方莎学全局，就会发现更多的新动向，涉及女权主义、结构主义、后结构主义、接受美学、符号学、新历史主义、西方马克思主义等各个方面，只是大的成果似乎还不多罢了。

如果我们更加扩大视野，还会发现民主德国的莎学者罗伯特·魏曼教授的重要著作《莎士比亚与剧院中的民间传统》（1967；英译本1978）和《莎士比亚与模仿的力量》（1988）。后者刚出，评者尚不多，但初步一读，就可看出这是一部涉及几种新理论的深刻论著。至于前者，虽说有的英国学者认为魏曼在材料的选择上还有不够精确之处——例如把19世纪后半期改编的民间剧本当作了16、17世纪的真本——但是大多数西方莎学者是折服的，《新剑桥莎学之友》（1986）就评它为“博学而大有新意之作”。

所谓新动向大致如此。那么，传统莎学本身又如何？

简单的回答是：仍然在进行，成果不少，但也在变化。

以版本学而论，不仅仍在进行，而且很是兴旺。莎剧新版的不断出现便是明证。远者不论，单从50年代以来，就有成系列的莎剧新版如新阿登（1951—　），塘鹅（1956—1967），图章（1963—1970），新企鹅（1967—　），以至最近的新牛津（1982—　）和新剑桥（1984—　）；单卷本全集则有英国的都铎版（彼得·亚历山大编，1951），美国的河边版（1974），以至最新的牛津版（1986）。以上所列是学者们公认较好的，次要的新版还未包括在内。

自然，这些所谓“较好”版本也是各有短长，同一系列之内也是剧各不同。但是总起来看，它们确是越编越精，吸收了本世纪初的“新目录学”的成果，但又突破了它，不再死守“首要版本说”（即认为每剧有一个最接近莎翁原稿的版本）而是更加重视实际演出时所用的本子及其在演出过程中的增删修改，从而发展到“几版并重说”，例如最新的牛津版全集中，《李尔王》一剧就是两种本子并列的：一种是第一稿，另一种是经过演出的考验而作了修改的第二稿，而编者们认为有证据说明修改者就是莎士比亚本人。

朗诵和演出

既然版本学者也着重演出情况，那么演出又呈现什么新气象？

这次会上安排了六个剧本演出，其中四个是莎剧，即《约翰王》、《无事生非》、《麦克白》、《暴风雨》；两个是“复辟时期喜剧”，即

维秋里的《直率人》和法卡的《坚贞的一对》。

另外有一次朗诵会，由几位演员朗诵莎士比亚的《维纳斯与阿都尼》和马洛的《希洛与里安德》。两首都是叙事长诗，内容都是爱情故事。英国演员向来善于朗诵，过去有吉尔格德的流利优雅，又有奥利维埃的故作突兀，这两大传统在这次朗诵会上都有表现，而最好的朗诵者又总是两者并用的。就诗论诗，听起来《希洛与里安德》更受用。马洛有一种艳丽与奔放的奇异结合，想象力炽热腾跃，情景分外动人——一个美少年深夜游过海峡去会一个千娇百媚的姑娘，在茫茫大海里奋泳，只有对岸崖上一盏孤灯在给他希望和安慰——像是比阿都尼被野猪刺死的故事更具悲剧感。两者在一起朗诵，更使人感到16世纪英国文艺复兴时期诗歌真是繁花似锦，却又朝露一般新鲜。

朗诵会是在“天鹅戏院”举行的。斯屈拉福德有三座戏院，都在爱望河边，而且紧靠在一起。第一座是大型的“皇家莎士比亚戏院”，30年代盖的，已显陈旧；第二座是中型的“天鹅戏院”，里面是木构建筑，可容四五百观众；第三座叫“另一处”，比“天鹅”更小，只有一二百座位，主要演当代新潮戏。

我喜欢的是“天鹅”。“皇家莎士比亚”我在40年前来过，那时候我们这些一知半解而又喜欢议论的文学研究生就已说它“传统式样，毫无新意”了。但是我没见过“天鹅”。这次一脚踏进，看见楼上楼下都是木栏长凳，上等木料露出淡雅的本色，既实用，又别致。方形舞台伸进戏院中间，三面都有观众的座位，坐在左右两边前排的人似乎可以把腿搁在舞台边沿。气氛是亲切、安闲的，观众缓缓进来，从容就座，不像在北京看戏总感到拥挤紧张，只听一片翻动座椅的声音。

斯屈拉福德的演出颇有当今时代色彩。《麦克白》强调了凶杀和暴

力，劲头大，火爆，演员提高了嗓子在叫喊，最后则舞台中间猛然裂开，伸出了许多刀枪和军旗，把麦克白紧紧围住。同时，还有女性的诱惑力：麦克白夫人是由一位才25岁的女演员演的，丰腴，美丽，一点也不像搞阴谋的中年妇女样子。这显然是导演者创新的一着，也自有可喜之处——然而当她大喊“改变我的性别吧……连吃奶孩子我也会从奶头摘下，摔他一个脑浆开花！”的时候，她是没有多少“可信性”的，整剧也是没有多少悲剧性的。

因此反而让复辟时期风尚喜剧占了上风。这类剧名气不及16、17世纪诗剧，其实大有看头。它们也是一个特殊时期的产物：一场革命过去了，人们厌乱思治，不惜迎回国王，但又用议会控制住他；社会上风气浮华，贵族们竟以偷情为乐，于是舞台上也出现了表现这类风尚的喜剧，在技巧上学法国，但骨子里仍有英国精神。

我在“天鹅”戏院看的《直率人》一剧就是这样。它是学法国喜剧大家莫里哀的名作《厌世者》的，有类似的主要情节，然而又有很大不同：主人公是一个在外国打过仗的船长，其直率是有海盐味道的，露出了岛国本色；暗中爱着他的那位姑娘一直女扮男装，以仆人身份服侍他，后来还替他去向他所钟情的另一女人求爱，又使人想起莎士比亚的《第十二夜》；而剧中关于喜打官司的寡妇的次要情节则显现了本·琼森的影响，此剧本身则影响了后来哥尔斯密写的《委曲求全》，仍然是继承和发展了英国戏剧传统。

而无论是莎剧或风尚喜剧的演出，又都表现出另一个当代趋势：导演的权威。过去很长一个时期，在英国演出戏剧，连导演是谁都是不说明的。但是从19世纪末叶起，导演开始露面，先是由主要演员兼导演，别人得听他的；后是出现了几个能人专任导演，他们不仅对剧本作自己的阐释，而且还有一套戏剧理论。到了今天，则虽以莎士比亚之伟大，

也不得不听任彼得·勃鲁克、彼德·霍尔、约翰·巴登等大导演的摆布了。我在另文里说过："阐释的自由代替了对莎翁原意的追索"[1]。其实原意固然难追，阐释又何尝自由？导演们，甚至天才的导演们，也仍然受着时代思潮和社会风尚的无微不入的影响。斯屈拉福德莎剧演出中的创新和怪诞，仍然是我们这个飞速变化而又焦躁不安的时代的产物。

1989年

---

[1]《莎士比亚与两种气氛》，本书第606页。

春天，想到了莎士比亚

一、心胸

莎士比亚，你的心胸坦荡荡
吸收这个的俊逸，模仿那个的开阔，
只要能写出更动人的诗剧，
让感情在舞台上燃成烈火。

但又比火永恒。多少人物的命运
留下了长远思索的命题：
一个青年知识分子的困惑，
一个老年父亲在荒野的悲啼，

一个武士丈夫的钟情和多疑，
另一个武士在生命边缘的醒悟，
都曾使过往岁月的无数旅人
停步，重新寻找人生的道路。

还有欢笑，戏谑，讥讽的妙语，
农村姑娘的小调，深山老人的格言，
来自七色洋的珍珠似的智慧，
这一切构成了你独有的空间。

你最不薄情，永远在理解众人，
你最不矜持，永远在接近众人，

你最不拘泥，永远在探索、创新，
你才思最敏捷，你下笔如有神。

你也曾像我们一样虚荣，世故，
你求过权贵的庇护和恩宠，
你作过妥协，或大或小，
但没有出卖过灵魂。

你引起了评论千万篇，每一代
最大的才子为你用尽聪明，
而你最少书卷气，因为你
原是绿野的清风，溪水的声音。

因此你坦荡荡。四百年云烟过眼，
科学登了月，猜出了生命的密码，
却不能把你销蚀。有什么能代替
你笔下的人的哀乐，生的光华？

二、马洛和莎士比亚

英国有两个英年夭折的诗才，
他们的命运令人长叹息，
一个是十六世纪的马洛，
一个是十九世纪的济慈。

马洛把生命看作一炷火焰，
哪怕短促，也要把黑夜照亮！

在一场酒店搏斗里他给匕首刺死，
火焰熄灭了，但黑夜也没能逞强。

因为时辰已经来到。诗剧出现了；
粗糙，芜杂，没有章法，然而新鲜，
能使吵闹的学徒看得入迷，
有时还能紧扣他们的心弦。

马洛留下了几个瑰奇的剧本，
其中的人物都大过真身：
帖木耳，浮士德，各有各的征服，
或是帝国，或是心智上的新意境。

马洛写下了他们的自我扩张，
而且用了相称的壮丽诗行，
他第一个使诗同剧结合，
让后世背诵他的不朽篇章。

谁能忘记他对海伦的歌颂：
“驱使一千条楼船走上海程，
一把火烧了古城高塔的——
就是这张脸么？”这赞法前无古人！

莎士比亚见过这位不羁之才么？
他从马洛吸收了什么精华？
他不怕模仿任何人，难道独独
放过了这个能叫他震惊的大家？

在不经意的地方却现出了默契，

两个都是开辟新地的大才：
谁把英国王朝的相砍史，
连同史论端上了舞台？

三、十四行

乍一看，你同他们一样甜美，
用十四行歌颂青春和爱神，
诗句闪着五月的露水，
调子也明快而不低沉；
读下去，出现了感情的深渊：
忧虑，焦灼，表白，申诉，
情欲的煎熬，妒忌的痉挛，
像是陷阱布满了人生的路；
但从此诗行也有了实体，
名句再不是丽词的织锦，
又加青草和溪水的泥土气，
诗人乃能化流俗为清新——
　　可见格律从古虽谨严，
　　自有高手善驭能调遣。

四、仲夏夜之梦

这个喜剧是神来笔，
至今读之令人奇，

故事发生在月光下，
一片林子入了迷。

人间儿女喜追逐，
错认容颜也平常；
不料仙后也中计，
爱上驴头才荒唐。

荒唐？也不荒唐！
要不是工匠齐来临，
这一切都虚无缥缈，
哪有一点现世情？

戏中戏，谜中谜，
浪漫诗意任弥漫，
妙手糅合虚和实，
梦也非梦夜不寒。

五、哈姆雷特

大学庭院里的沉思和理想，
哲学家的智慧和辩才，
年轻伙伴的戏谑和豪饮，
这一切都是迷人的存在。
该诅咒的命运却在墙外！

阴谋，毒杀，篡位，夺爱，

世代相传的对策是复仇。
忽然时间倒流几百年，
退回到北欧森林的野火沟，
武士们一言不合就动手。

不！世界已失去天真，
生活变得复杂而离奇，
谁能确定真和假，
对人和鬼相信或怀疑？
老办法对付不了新世纪。

听听宫门外人声如潮，
更知道宇宙并不全黑暗，
收拾起昔日的伤感和闲愁，
准备好牺牲，临危不乱，
行动的意义在示范。

于是舞台上出现了奇观：
陈尸累累而没有沮丧，
长剑刺穿了旧秩序，
有信念，何惧死亡！
不是兽，不是神，是人的高昂！

六、特洛伊罗斯与克瑞西达

英雄美人好题材，
加上史诗的庄严和崇高，

本可再将悲剧的巅峰攀，
无奈已把彩笔抛。

于是一切都变酸：
爱情只是肉体的挑逗，
信誓旦旦只为了变心，
战场上也只见鼠窃狗偷。

这一点苦涩的现代味，
打动了西欧的存在主义，
人们发现莎翁的幻灭感，
他的主题原是背信弃义。

短暂的黑暗，他终于又见星光。
黄金时代难追寻，
美貌不过“穿脏了的绸缎”——
也罢，且拼余生写天真！

七、莎士比亚和琼生

多少次夜读在小楼，
读到一事思悠悠，
两个戏班互逞雄，
两个编剧手在酒店碰上头。

一个是剧坛宗师好学问，
又深通市井的风土情，

从小跟随后父学砌砖，
还在决斗场上杀过人。

一个是戏院股东善经营，
诗笔多彩最灵敏，
他广收博纳不红脸，
叫大学才子见了都纳闷。

这两人见面就喝酒，
妙句跟随酒沫往上涌，
琼生的引语一色拉丁，
莎翁的机智矫如游龙。

“你为何不遵三一律？
你为何不写社会讽刺剧？
你为何追随时尚去搞大团圆？
你为何不拥护古典主义？”

“可是班兄你听清，
我虽无行心有主，
哪怕他王上千道令，
我决不写宫廷假面曲！”

这一下把琼生正打着，
他一听哈哈大笑话其他，
就这样你来我往把智斗，
两个大手笔各有千秋。

只是后世的人们不明究竟。

一百个夸莎翁，可有一个念琼生？
也许写剧不能光靠学问，
而学问多了总显得沉重？

1981年

附录　The Shakespearean Moment in China

China's first encounter with Shakespeare—an old civilization with a long, many-faceted dramatic tradition all its own confronting the foremost exponent of poetic drama from a European tradition—should have been a tremendous event, yet it turned out to be a rather muted affair. First recorded mention of Shakespeare's name was by a British missionary in Shanghai in 1856, in a Chinese translation he made of a book by Thomas Milner, a geography of Great Britain.[1] Nearly thirty years had to pass before Shakespeare was mentioned again, this time in a Chinese work by an American missionary, published in Tongzhou in 1882, in which Shakespeare was spoken of as "a poet noted for his plays which express man's joys and sorrows with a penetration unequalled since Homer." ("英国骚客沙斯皮耳者，善作戏文，哀乐罔不尽致，自侯美尔之后，无人几及也。"[2]) Soon there were other references to Shakespeare in the histories of Western European countries and biographies of famous men in the world which were then appearing in the book market in Shanghai and elsewhere. The Chinese literati began to take notice. That was the time when they were discovering European literature as earlier they had discovered European technology. Shakespeare came in at the right psychological moment.

However, the immediate impact was made not by his plays, but by his plots as retold in Mary and Charles Lamb's *Tales from Shakespeare*. For quite

some time to come, Shakespeare in China was to be the Lambs's Shakespeare. The *Tales* had had several Chinese translations, of which the best was the one made by Lin Shu, published by the Commercial Press in Shanghai in 1904. Now Lin Shu was one of those curious literary figures who made translation history without fulfilling the first requirement for any translator, for he knew not a word of English or any other foreign language. But he was a master of classical Chinese prose and, aided by interpreters, succeeded in translating over 180 Western works, all of which are still readable today. Certainly his elegant prose won for the *Tales* many Chinese readers whose fastidious taste would not have otherwise inclined them to such lowly things as drama and fiction. Indeed, it made a lasting impression. Decades later, the poet-historian Guo Moruo recalled reading Lin's version of *Tales of Shakespeare* as a particularly thrilling experience in his youth. "It was like reading fairy tales," he wrote, "an intimate experience not surpassed by my later reading of the original plays."[3]Perhaps this had not a little to do with the translator's extremely high opinion of Shakespeare. For Lin thought Shakespeare's "poetic genius simply matched that of China's Du Fu," ("莎氏之诗直抗吾国之杜甫"[4]) and Du Fu was one of the two poets who were considered to have reached the peak of poetic achievement, the *ne plus ultra* in the long history of China's classical poetry.

The comparison wasn't really apt, though, for Shakespeare was more than a poet, while Du Fu had nothing of the dramatist in him. They moved in different spheres. On Lin's scale of values, of course, by calling someone a poet of Du Fu's stature was lavishing on him the highest praise possible.

Thus the true Shakespeare, Shakespeare the playwright, made rather

slow headway in this ancient country where every mandarin was a poet of a sort. When the translators eventually got round to his dramatic works after 1910, their attention was at first confined to isolated scenes rather than whole plays. His real chance came in 1919, when there occurred the New Culture Movement, which demanded, among other things, the use of the spoken language in all literary works. This made possible the translation of Shakespeare's plays as spoken drama. A young playwright by the name of Tian Han seized the opportunity to translate two of his plays entire, namely, *Hamlet* and *Romeo and Juliet*, published in Shanghai in 1921 and 1924 respectively. Although he did not fulfil his plan of translating other plays of Shakespeare, the effort he made marked the beginning of treating Shakespeare's work as something to be performed on the stage, not just read.

Other translators also set to work. Most of them, however, had little knowledge, much less experience, of the stage. They concentrated on putting Shakespeare across in readable Chinese. The best results were achieved by an obscure young scholar named Zhu Shenghao (1911–1944)[5]. He worked under very difficult conditions: no regular job, poverty, wartime migrations, lack of good editions and reference materials, above all failing health which eventually caused him to die in a remote village at the early age of 33. Yet before his death he had managed, by sheer hard work, to finish translating 31 out of the 37 plays extant. It was a feat, but not just quantitatively, for the translation was at once accurate and readable. Six of the remaining plays and all the poems were later translated by other hands and the whole collection was republished in a set of 11 uniform volumes by the People's Literature Press in Beijing in 1978 as the *Complete Works of William Shakespeare*, which has since been hailed as a milestone in literary translation and

Shakespeare studies in China.

New translations of individual plays continued to appear, however. They were mostly the work of poets, who had one bone to pick with the *Complete Works*, namely, that it was a prose translation and they would like to see verse translated as verse. Shakespearean blank verse was not just any sort of verse, though, and it took some time before a suitable Chinese metre was found which approximated in effects to the English iambic pentameter. By general consent the translator who has persisted longest and achieved highest is the poet Bian Zhilin. Bian had started his poetic career as a modernist writing in the manner of Valéry, Eliot and Auden. After 1949, when he found his poetic wellspring drying up, he took to translation, that of Shakespeare's plays above all. The erstwhile dispenser of subtle resonances and complex images brought to the translation a keen intelligence and a rare sensibility which soon yielded a superb version of *Hamlet*. His secret lay in having established a verse line of five stresses punctuated by five pauses, thus corresponding to the iambic pentameter. Some critics find Bian's translation not colloquial enough, but Bian felt himself thoroughly vindicated when his version was used in dubbing Laurence Olivier's film *Hamlet* and found satisfactory.

With better translations available, Shakespeare also stands a better chance of being performed on the Chinese stage. From 1978 onwards, play after play began to be produced in Beijing and Shanghai, culminating in the mammoth Shakespeare Festival in both cities in April, 1986.

There were some memorable occasions. The performance of *Romeo and Juliet* in Tibetan dialect by Tibetan students of the Shanghai Academy of

Dramatic Art in 1981 was one. The director of that performance had these words to say:

> Some people doubted if the Tibetan students could put up a good show. They said to me, "You're crazy." . . . The rehearsals were an eye-opener. In many ways they did better than Han students. In expressing love Han students were more reserved. Tibetan students, on the other hand, were more spontaneous, more straightforward. The girls embraced passionately. The men fought the duels fiercely, breaking eleven swords during the rehearsals. All in all, they threw themselves into the performance with a youthful ardor that dispelled all doubts.[6]

A Peking opera production of *Othello* in Beijing in 1983 was another, proving that operatic adaptation in a Chinese milieu was not only possible but successful. Still another was *The Tempest* performed in the same year by students of the Central Academy of Dramatic Art in Beijing under the direction of Ms. Zaiching Zhou[7] of the London BBC fame, who brought in more fanciful costumes and a more natural, less rhetorical way of speaking the lines, which went down very well.

Finally, there was the 1981 production of *Measure for Measure* by the People's Art Theatre in Beijing. This was memorable for several reasons. It was the first Chinese production directed by an English professional, Toby Robertson of the Old Vic, and it used a new translation specially made for the

occasion by Ying Ruocheng, an experienced actor himself who had played important roles in plays, films and TV series, such as Kubla Khan in *Marco Polo* and Willy Loman in the Beijing production a few years ago of *Death of a Salesman* directed by the playwright Arthur Miller himself. Moreover, he was born and bred in Beijing and had read English literature at Tsing Hua University. Thus he had a combination of three qualities: an actor's understanding of stagecraft, a scholar's understanding of Shakespeare and a native-born Peking boy's complete mastery of the street language of the capital. This happy concourse of circumstances plus his individual talent made his version of *Measure for Measure* thoroughly stage-worthy. And the People's Art Theatre was a first-rate company of actors and actresses, while Toby Robertson's directing was sophisticated but restrained. All in all, the production was a big hit.

Even with these triumphs on record, however, no one could have foreseen that the first Shakespeare Festival in China would turn out to be such a phenomenal success. From late April to early May, 1986, while flowers were blooming in both cities, Beijing and Shanghai vied with each other to put on more and better productions of Shakespeare's plays than the Chinese audiences had ever seen before. Altogether 27 performances of 18 plays were given, including *Richard III*, *Love's Labour's Lost*, *All's Well That Ends Well*, *The Taming of the Shrew*, *The Merry Wives of Windsor*, *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream*, *Antony and Cleopatra*, *Titus Andronicus*, and *King Lear*. The last had two versions, put on by different companies, one following closely Shakespeare's text, the other departing from it in significant ways, such as giving the characters not only Chinese names but also Chinese backgrounds—indeed, Chinese motifs to the

plot itself. Li Moran, the well-known actor from Liaoning, took the leading role in the “close” or Tianjin production and spoke enthusiastically about his new venture as a high point of his whole career. An equal, if not greater, success was *The Merry Wives of Windsor*. Sir John Falstaff made his first appearance on the Chinese stage and was immediately popular, being loutish, wolfish, cowardly, cheeky and funny all at once, played by a Beijing actor noted for his boisterous wit seasoned with good sense.

Even more astounding, perhaps, were the operatic adaptations. The Peking opera *Othello* again attracted crowds. There was also an adaptation of *Macbeth* as *Kunqu* (the play renamed as *The Bloody Hand*), *Much Ado About Nothing* as Huangmei opera, and *The Twelfth Night* and *Winter's Tale* as Shaoxing opera. These were all bold experiments. *Kunqu*, for instance, is generally considered the most refined kind of drama in China, beside which the better- known Peking opera looks all too crude. Yet how it would deal with a play like *Macbeth* posed a big problem. It took Huang Zuolin, the veteran Cambridge-educated director noted for his productions of Brecht and others, all he got to marry the two traditions in a triumphant re-creation that won critical claim not only in Shanghai in 1986 but also during the Edinburgh Festival in 1987. Shaoxing opera has its own distinction. A relatively late development, it is noted for its elegance—in fact, all its roles are played by young women[8]—and elegance suits a play like *The Twelfth Night*. Certainly the lovely ladies of the Shaoxing opera company of Shanghai gave a performance which sparkled with witty repartee and graceful movement, adding a new touch of sophistication to Shakespearean production that would bewitch any audience anywhere in the world.

With adaptation going on at this rate, wouldn't Shakespeare be adapted out of all recognition? Possibly, but the question is, would Shakespeare have minded, he being the greatest adapter of them all? Neither is there any real danger. For in the Chinese theatrical tradition, restraint and good sense have been valued as much as in the British, so that no madman could ever run away with Shakespeare or any other Western dramatist. Rather there is an urgent need for the opera in China, Peking as well as "regional," to break out of a convention-ridden mould, as the box office receipts have been falling and the TV-addicted young rarely go to an opera house these days. What the Festival has demonstrated is that Shakespeare is capable of helping the Chinese opera out of the doldrums by supplying it with plots and characters which are new but also familiar, as parallel stories can be easily found in many old Chinese dramas, quite apart from the fact that, physically as well as dramaturgically, there is a lot in common between the Elizabethan theatre and the Peking opera house. Thus *King Lear*, with its wilful king and unfilial daughters, readily appeals to any Chinese audience.

In this atmosphere Shakespeare studies have also progressed. A Shakespeare Centre was established in Beijing in spring 1984, complete with a theatre and a library. Its director is Professor Sun Jiaxiu, a woman scholar who had done Shakespearean research in the U.S. In December 1984, the Shakespeare Society of China was founded in Shanghai. Cao Yu the famous playwright was elected President. Now Cao not only achieved his early fame with his plays *Thunderstorm* and *Sunrise*, which are still popular today, but had translated *Romeo and Juliet*, in a version noted for its fluent dialogue and poetic resonance. He too had read Shakespeare at Tsing Hua.

Chinese universities have generally included Shakespeare in the core courses they have been offering and among the teachers there have been scholars who once sat at the feet of Kittredge at Harvard, John Dover Wilson at Edinburgh, Allardyce Nicoll at Birmingham. The late Chang Cheng-hsien, for instance, wrote his thesis at Birmingham, which advocated, at a time when most purists scoffed at the idea, adapting Shakespeare for the Peking opera stage.[9] Qiu Ke'an, an Oxford man, has been editing a series of Shakespeare's plays with Chinese annotations for the Commercial Press in Beijing.[10] Younger scholars fresh from their graduate study abroad, for their part, are eager to apply hermeneutics, semiotics, Receptions Aesthetic, new historicism and other theories to Shakespeare studies in China. In fact, essays and articles on Shakespeare far outnumber those on any other Western author and they range in subject from Marxist interpretations of Shakespeare's ideology to explorations into Shakespeare's use of language. One recent trend is comparative studies, particularly of different dramatic traditions, which have great potentialities now that Chinese operatic adaptations of Shakespeare are going on apace.

The good thing about Shakespeare is that more than anyone else in literary history, he is “a largess universal.” Just about anyone can find something in him to respond to: the theatre loves his stagecraft, the poet his poetry, the philosopher his tragic view of life. He has enough sense of fact to satisfy any realist, is imaginative enough to please any romantic, popular enough to win any audience, venerable enough to qualify for a classic, modern enough to captivate all cultivators of the contemporary sensibility, from Pasternak in Russia to Bian Zhilin in China. His plurality and his plenitude make him as much Chinese as English. The Chinese read him,

annotate and discuss him, perform and adapt him and in the process he suffers a strange sea change, but in some subtle way he also enriches the Chinese imagination. It is a mutually nourishing process. Recent performances of his plays in Beijing and Shanghai have been a test to Shakespeare as well as a challenge to Chinese translators, directors, actors and actresses and audiences. More illuminating than any academic discussion, the notes jotted down by the directors and actors during the rehearsals tell about their problems and solutions, perceptions and reflections, about what they've done to Shakespeare and what Shakespeare has done to them. The interaction has pushed China's dramatic art forward. And greater progress may be confidently expected, as plans are already a foot to mount a second Shakespeare Festival in Shanghai in the early 1990s.

1987

---

[1]慕维廉译：《大英国志》，引自戈宝权：《莎士比亚作品在中国》，见《莎士比亚研究》创刊号，杭州：浙江人民出版社，1983年，第332页。(Ge Baoquan, "Shakespeare's Works in China," Shakespeare Studies, Hangzhou: Zhejiang People's Press, No. 1, 1983.)

[2]谢卫楼：《万国通鉴》。Quoted in Ge Baoquan, ibid., pp. 332－333.

[3]郭沫若：《我的童年》，引自《沫若文集》，第6卷，北京：人民文学出版社，1958年，第114页。(Guo Moruo, "My Childhood," Works, Beijing: People's Literature Press, 1958, Vol. VI, p.

114. ）

[4]林纾：《吟边燕语》序，引自《吟边燕语》（林纾、魏易译），北京：商务印书馆，1904年，1981年。(Liu Shu, Preface to his translation of Mary and Charles Lamb, Tales from Shakespeare.）

[5]据《辞海》（2010），为1912—1944。——编者注

[6]徐企平：《〈罗密欧与朱丽叶〉导演札记》，见《莎士比亚研究》创刊号，第295页。(Xu Qiping, “Rehearsing Romeo and Juliet: a Director's Notes,” Shakespeare Studies, No. 1, 1983, p. 295.）

[7]This is her name transliterated in pinyin, not the name by which she is known in Britain. She is a daughter of the famous Peking opera actor Zhou Xinfang, who died in the 1960s.

[8]Except for some productions with contemporary themes, but the introduction of male actors, begun tentatively in the 60s, is still treated as experimental.

[9]Some of his ideas may be found in his article “Shakespeare in China,” Shakespeare Survey, Cambridge: Cambridge UP, No. 6, 1953, pp. 112－116.

[10]To date, six plays have been published: Hamlet, Julius Caesar, A Midsummer Night's Dream, The Twelfth Night, Much Ado About Nothing and Henry V, of which the first three are

annotated by Qiu himself. Qiu has also published a bi-lingual《莎士比亚年谱》(Shakespeare: the Chronological Life, Beijing: the Commercial Press, 1988).

附录　Hamlet's Daggers etc.

In watching or reading *Hamlet*, one is time and again struck by the extraordinary role played by language.

Now drama is a largely verbal matter, and Shakespeare's dexterity in using language is manifest in every play that has been attributed to him. So what's so special about *Hamlet*?

True, he does here all the usual things, such as giving different characters different kinds of speech—only he does them with a new sophistication.

Polonius, inevitably, will be our first example. He is one of those "tedious fools." Yet he is a true lover of language, all aspects of it. When he says:

> The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited.

we are also tempted to roll the syllables on our tongue, for the sheer delight of the sounds in their rapid permutations. He is not only a skilful user of language, but also a great commentator on matters relating to diction and style, e.g.:

That's an ill phrase, a vile phrase, ‘beautified’ is a vile phrase.

(II, ii, lines 110 – 111)[1]

. . . since brevity is the soul of wit,
And tediousness the limbs and outward flourishes,
I will be brief.

(II, ii, 90 – 92)

Madam, I swear I use no art at all.
That he is mad 'tis true; 'tis true 'tis pity;
And pity 'tis 'tis true. A foolish figure—

(II, ii, 96 – 98)

How pregnant sometimes his replies are—a happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of.

(II, ii, 208 – 210)

Tender yourself more dearly
Or—not to crack the wind of the poor phrase,
Running it thus—you'll tender me a fool.

(I, iii, 107 – 109)

This last metaphor—an overused phrase likened to a broken-winded horse—

would have appealed to the literati in ancient China, who were fond of talking about the “breath” and “wind” as a quality of style.

This commenting on language and style occurs frequently in the play. It is not confined to Polonius, but is practised by the most unlikely persons. Thus the Queen: “More matter with less art.” Language, always an important element in any play, seems to be here given an extra dimension. This is something unusual even with Shakespeare.

As a result, our linguistic sense, too, becomes more than ever sharpened. Thus we find Claudius's speech more than just an exercise in hypocrisy:

> Though yet of Hamlet our dear brother's death
> The memory be green, and that it us befitted
> To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
> To be contracted in one brow of woe,
> Yet so far hath discretion fought with nature
> That we with wisest sorrow think on him
> Together with remembrance of ourselves.
> Therefore our sometime sister, now our queen,
> Th' imperial jointress to this warlike state,
> Have we, as 'twere with a defeated joy,
> With an auspicious and a dropping eye,
> With mirth in funeral and with dirge in marriage,
> In equal scale weighing delight and dole,
> Taken to wife. Nor have we herein barr'd
> Your better wisdoms, which have freely gone
> With this affair along. For all, our thanks.

(I, ii, 1－16)

A superb performance exhibiting the speaker's “witchcraft of wit” and his “traitorous gifts” (as the elder Hamlet's ghost is to remind his son). It is elaborate in style, as befitting a ceremonial occasion, and its “unctuous verse rhythms”[2]try to woo everyone present. Its favorite rhetorical figure is oxymoron (“defeated joy,” “mirth in funeral,” “dirge in marriage,” etc.) but as we listen on, we find that it is an oxymoron with a difference, for instead of bringing out the contrasts, the figure is used to try to smooth things over, to achieve harmony and balance—“in equal scale weighing delight and dole”—so as to persuade people to accept the new situation characterized by our “sometime sister, now our queen.” A masterly stroke to ward off the stern, black-and-white view on good and evil. With this sweetened speech Claudius shows himself at his bland best and almost gets away with murder.

But not quite. His double-speak is countered by Hamlet's sharp rebuttal of appearance as distinct from reality:

Seems, madam? Nay, it is. I know not ‘seems’.

(I, ii, 76)

He wants to get to the bottom of things and uses language first of all to probe and explore. We see how he does it in the scene with Rosencrantz and Guildenstern. They are his boyhood friends and he is genuinely pleased to see them. He joins in their banter, even cracks, as young men are apt to do, a sexual joke with them. But as the conversation goes on, he becomes vigilant:

Hamlet. . . . What news?

Rosencrantz. None, my lord, but the world's grown honest.

Ham. Then is doomsday near. But your news is not true. Let me question more in particular. What have you, my good friends, deserved at the hands of Fortune that she sends you to prison hither?

Guildenstern. Prison, my lord?

Ham. Denmark's a prison.

Ros. Then is the world one.

Ham. A goodly one, in which there are many confines, wards, and dungeons, Denmark being one o' th' worst.

Ros. We think not so, my lord.

Ham. Why, then 'tis none to you; for there is nothing either good or bad but thinking makes it so. To me it is a prison.

(II, ii, 236－251)

This is followed by a bit of philosophizing and logic chopping, a favourite pastime no doubt of university students, but not so innocuous in the present situation, because both sides are pursuing it for a purpose—to bring the other fellow on to some confession. Having had enough of the tortuous exchange, Hamlet reverts to plain speech by asking, “What make you at Elsinore? . . . Were you not sent for?” After some wriggling, Guildenstern answers: “My lord, we were sent for.”

Thus is language, even playful language, used to ferret out a confession.

This of course is not the only use that Hamlet puts language to. He is equally adept in its other uses. For instance, he uses it to wound and kill, as a weapon. Before he sees his mother to admonish her, he says:

I will speak daggers to her, but use none.

(III, ii, 387)

Nevertheless she smarts from the wound:

O speak to me no more.
These words like daggers enter in my ears.

(III, iv, 94－95)

Now the metaphor of words as a lethal weapon is nothing unusual in Shakespeare; he has used it in other plays, such as *Much Ado About Nothing*, where Benedick says about Beatrice: “She speaks poniards, and every word stabs” (II, i, 220). But again there is a difference. Beatrice is a witty lady, Benedick a gallant knight and, bandying insults with each other, their mutual aggressiveness is a cloak for love. Love is banished from the harsh world of Hamlet. Even a mother sides with the enemy. There are intrigues and traps all round. Language, like everything else, has to be used for defence and attack. So, while Beatrice's poniards merely tickle, Hamlet's daggers really draw blood.

In other words, language is here used for a political purpose because *Hamlet* is a political play. Looking back, we see that Polonius's piling up of words and sounds is a kind of delaying tactics, just as Claudius's elaborate

stateliness a shield against unwelcome probings into conduct and motives.

Yet at the same time *Hamlet* is more than a political play, as Hamlet himself is larger than a political animal. This comes out in language as well. He is fully capable of handling Polonius and his ilk in wit combats, but unlike Polonius he never gets bogged down in figures and tropes, but rises above rhetoric and book learning to speak plain truth. In the midst of the flowery utterances of the courtiers, Hamlet's language is remarkably colloquial:

I do not set my life at a pin's fee.

(I, iv, 65)

O what a rogue and peasant slave am I!

(II, ii, 544)

To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream—ay, there's the rub.

(III, i, 64－65)

Now might I do it pat.[3]

(III, iii, 73)

Sir, in my heart there was a kind of fighting
That would not let me sleep.

(V, ii, 4－5)

He, too, comments on the use of language, but generally to express his distaste for affectation, exaggeration, anything overdone. He hates fashionable prattle and "the tune of the time" (V, ii, 186), and gives this piece of advice to the players:

> . . . Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature; to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.
>
> (III, ii, 17－24)

Whether or not this represents a tenet of realism, it shows that Hamlet is concerned with things quite beyond the reach of the intriguing courtiers. He is fond of philosophy, and believes in the use of reason:

> What is a man
> If his chief good and market of his time
> Be but to sleep and feed? A beast, no more.
> Sure he that made us with such large discourse,
> Looking before and after, gave us not
> That capability and godlike reason
> To fust in us unus'd.

(IV, iv, 33－39)

He reflects and speculates and his soliloquies reveal not only his innermost thoughts, but—a modern trait—the process of his thinking, often starting with a question and, after more questions and much argument and debate, ending with a resolution:

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them. To die—to sleep,
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to: 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream—ay, there's the rub:
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause—there's the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th' unworthy takes,
When he himself might his quietus make

With a bare bodkin? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their current turn awry
And lose the name of action.

(III, i, 56－88)

Processes, gradations, shifts from idea to idea, feeling to feeling, from thoughts of self to the woes of the world—"the oppressor's wrong," etc.—and back again, with the verse rhythm also alternating in its rise and fall—these call forth new strengths and reach deeper intricacies of the language, making it at once harder and more supple. It is a language of reasoning and specultaion, but also of action and movement. Hamlet's utterances have an earthiness about them but they also soar, time and again, to the stars. In one breath he can talk about splendour and pestilence:

. . . this goodly frame the earth seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this

> majestic roof fretted with golden fire, why it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours.
>
> (II, ii, 298–303)

And when he goes on to say:

> What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals—and yet, to me, what is this quintessence of dust?
>
> (II, ii, 303–308)

we become exhilarated and then sober, because we are in the presence of a new complexity of thought, a new capability to see the doubleness in man's existence, the glory and the littleness of it, a new sensibility, and a new language to express all this in.

With this sensibility and this language, the legendary revenger of the *Ur-Hamlet* becomes the modern hero of Shakespeare's masterpiece.

1990

---

[1]Text and line numbering according to the Arden Shakespeare Hamlet edited by Harold Jenkins, London: Methuen,

1982.

[2]As characterized by L. C. Knights in An Approach to ‘Hamlet’, London, 1960, p. 41.

[3]Thus F, followed by most modern editors, though Q2 has but.

参考书目

附言：这个书目是经过选择的，对象是大学生与研究生，着重实用，着重较近出版的，中文书以大陆出版为主，港台等海外出版的待补；英文书限于英美，也有待充实。由于见闻有限，可能有重要遗漏，特别在评论等方面，不过是举例性质。

体例：　　每项下所列以出版年代先后为序。出版处往往用简称，如“人文”为人民文学出版社。常引的书和刊物名也有用简称的，如《全集》指朱生豪等译的《莎士比亚全集》（人文，1978），《莎研》指《莎士比亚研究》刊物。如一文先在刊物发表而后又收入一书，则只列书名。

第一部分：中文书

I. 中文注释剧本

裘克安主编:《莎士比亚注释丛书》，北京商务，1984年— 。

（已出六剧：《哈姆莱特》，《裘力斯·凯撒》，《仲夏夜之梦》，《第十二夜》，《无事生非》，《亨利五世》）

II. 译本

剧作

朱生豪等译：《莎士比亚全集》，11卷，北京人文，1978年。

（共37剧，朱译31剧，另方平译《亨利五世》，方重译《理查三世》，章益译《亨利六世》，杨周翰译《亨利八世》，以及梁宗岱、张谷若、杨德豫、黄雨石的诗歌译文）

梁实秋译：《莎士比亚全集》，上海商务，1939年前出8剧，其余在60年代在台湾续出完成。

曹未风译：《莎士比亚全集》（仅11剧），贵阳文通，1942—1944年。

曹未风译莎剧12种，上海新文艺，1955—1962年。

卞之琳译：《莎士比亚悲剧四种》，北京人文，1988年。

（内含《哈姆雷特》，《奥瑟罗》，《里亚王》，《麦克白斯》）

方平译：《莎士比亚喜剧五种》，上海译文，1979年。

（《仲夏夜之梦》，《威尼斯商人》，《捕风捉影》，《温莎的风流娘儿们》，《暴风雨》）

田汉译：《哈孟雷特》，见《少年中国》杂志，1921年；上海中华，1922年。

田汉译：《罗密欧与朱丽叶》，上海中华，1924年。

曹禺译：《柔蜜欧与幽丽叶》，重庆，1944年；北京人文，1979年。

柳无忌译：《该撒大将》，重庆，1944年。

杨晦译：《雅典人台满》，重庆，1944年。

孙大雨译：《黎琊王》，上海商务，1948年。

吕荧译：《仲夏夜之梦》，北京作家，1954年。

吴兴华译：《亨利四世》，北京人文，1957年。

方重译：《理查三世》，北京人文，1959年。

方平译：《奥瑟罗》，上海译文，1980年。

英若诚译：《请君入瓮》，见《外国文学》1981年第7期。

林同济译：《丹麦王子哈姆雷的悲剧》，中国戏剧，1983年。

诗

○ 十四行集

梁宗岱译：《十四行诗》（《全集》，第11卷，1978年，据《莎士比亚的商籁》等旧译）。

屠岸译：《十四行诗集》，上海译文，1981年（据1950年旧译）。

杨熙龄译：《莎士比亚十四行诗集》，内蒙古，1980年。

〇《维纳斯与阿都尼》（曹、方二译译名略异）

曹鸿昭译，1934年；重庆大时代，1943年。

方平译，1952年；上海译文，1985年。

张谷若译（《全集》，1978年）。

〇《鲁克丽丝受辱记》

杨德豫译（《全集》，1978年）。

〇《情女怨》

黄雨石译（《全集》，1978年）。

〇《凤凰和斑鸠》

黄雨石译（《全集》，1978年）。

王佐良译（《读书》1991年第1期）。

（另散见朱湘：《番石榴集》，上海商务，1936年；柳无忌译：《莎士比亚时代的抒情诗》，重庆大时代，1942年）

III. 莎剧故事

林纾译：《吟边燕语》（玛丽与查尔斯·兰姆著：《从莎士比亚来的故事》，1809年），上海商务，1904年。

萧乾译：《莎士比亚故事集》（原著即为兰姆姊弟所写），北京中国青年，1956年。

汤真译：《莎士比亚历史剧故事集》（英国奎勒—库奇改写），北京中国青年，1981年。

（奎勒—库奇为英国名学者，笔名Q，此书包含11个莎剧故事，为兰姆姊弟所未述。）

IV. 生平

裘克安：《莎士比亚年谱（英汉对照）》，北京商务，1988年。

安·伯吉斯著、刘国云译：《莎士比亚传》，北京，1987年。

V. 评介

书

施咸荣：《莎士比亚和他的戏剧》，北京，1981年。

赵仲沅：《英国伟大戏剧家莎士比亚》，北京商务，1983年。

索天章：《莎士比亚——他的作品及其时代》，上海复旦，1986年。

卞之琳：《莎士比亚悲剧论痕》，北京三联，1989年。

王佐良：《莎士比亚绪论——兼及中国莎学》，重庆出版社，1991年。

论文

（举例性质，说明80年代中国莎学研究的大致方面）

总论

孙大雨：《关于莎士比亚戏剧的几个问题》，见《外国文学研究》1983年第1期。

杨周翰：《莎士比亚如是说》，见《莎研》创刊号，1983年。

赵澧：《谈谈莎士比亚的戏剧创作和人物塑造》，见《莎研》创刊号，1983年。

〇 各剧分论

方重：《关于莎士比亚的〈理查三世〉》，见《莎研》创刊号，1983年。

李赋宁：《莎士比亚的〈皆大欢喜〉》，见《莎研》创刊号，1983年。

孙家琇：《莎士比亚的〈哈姆雷特〉》，见《外国文学研究集刊》第6辑，1982年。

张君川：《时代的风暴——论〈李尔王〉》，见《莎研》创刊号，1983年。

郑敏：《〈李尔王〉的象征意义》，见《莎研》创刊号，1983年。

戴镏龄：《关于邓肯这个人物的探讨》，见《莎研》创刊号，1983年。

周珏良：《〈麦克白〉的悲剧效果》，见《莎研》创刊号，1983年。

〇 理论探讨

陈晓华：《关于“莎士比亚化”问题（上）（下）》，见《昆明师院学报》1980年第1期，第2期。

李健吾：《“莎士比亚化”与“席勒式”》，见《戏剧艺术论丛》1980年第2期。

方平：《什么叫“莎士比亚化”？》，见《外国文学研究》1982年第3期。

马珂：《莎剧里的宗教世界》，见《戏文》1989年第3期。

〇 文论综述

范存忠：《约翰生论莎士比亚戏剧》，见《莎研》创刊号，1983年。

许国璋：《爱默生论莎士比亚》，见《莎研》创刊号，1983年。

〇 语言

顾绶昌：《关于莎士比亚的语言问题》，见《莎研》创刊号，1983

年。

〇 各国莎学

杨周翰：《二十世纪莎评》，见《外国文学研究》1980年第4期。

戈宝权：《莎士比亚作品在中国》，见《莎研》创刊号，1983年。

李赋宁：《西方莎士比亚评论和研究概况》，见《莎研》第3期，1986年。

阮珅：《苏联莎学史论辑要》，见《莎研》第3期，1986年。

〇 演出研究

黄佐临：《〈柔蜜欧与幽丽叶〉导演的话》，见《莎研》创刊号，1983年。

徐企平：《〈罗密欧与朱丽叶〉导演札记》，见《莎研》创刊号，1983年。

张奇虹：《在实践和探索中的几点体会——试谈〈威尼斯商人〉的导演处理》，见《莎研》创刊号，1983年。

惠纪:《〈威尼斯商人〉演出情况》，见《莎研》创刊号，1983年。

〇 翻译探讨

王佐良：《一个莎剧翻译家的历程》，见《中国翻译》1990年第1期。

VI. 资料书、书目

杨周翰编选：《莎士比亚评论汇编（上、下册）》，北京社科，1979年，1981年。

张惠民、赵小波等编：《莎士比亚研究目录索引（上）》，《莎研》第3期，1986年。

VII. 刊物

《莎士比亚研究》，杭州浙江文艺，后移上海，已出三期，1983年。

《外国文学：莎士比亚专号》，北京外语教学与研究出版社，1981年第7期。

第二部分：英文书

1. 版本

全集

The Complete Works of William Shakespeare. Ed. Peter Alexander. London[1], 1951.

版本妥善，阐释性材料少，篇幅不大，携带方便。

The Complete Pelican Shakespeare. Ed. Alfred Harbage. 1969.

各剧原单本发行，此为合集，版本妥善，各剧及诗歌前言颇好。

The Riverside Shakespeare. Ed. G. Blakemore Evans. Boston, 1974.

版本较新，各剧前言多出名家之手。各项附录齐全。

William Shakespeare: The Complete Works. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford, 1986.

全集中最新者，各剧时间先后重新排定，版本重新考订，着重演出对莎剧写作的影响，《里亚王》一剧两版并陈。

各剧单行本

The New Shakespeare. Ed. John Dover Wilson et al. Cambridge, 1921–1966.

原称“新剑桥版”。60年代以前颇有影响。Wilson有卓见，也常引起争议。

The Arden Shakespeare 2nd Series. Ed. Una Ellis–Fermor et al. London, 1951–1982.

注释详尽，学术性高，其中如《仲夏夜之梦》（1979）与《哈姆雷特》（1982）被莎学界称为标准本。

The Pelican Shakespeare. Ed. Alfred Harbage. 1956–1967.

普及版。学术性较高。

The Complete Signet Classic Shakespeare. Ed. Sylvan Barnet. New York, 1963–1970.

美国普及版。每剧附前言及重要评论摘录。学生喜用。

The New Penguin Shakespeare. Ed. T. J. B. Spencer. London, 1967– .

英国广泛采用，演员多用作上演本。

最新单行本系列

The Oxford Shakespeare. Ed. Stanley Wells. Oxford, 1982– .

进行中。版本重新校订，着重演出过程中的修改。

The New Cambridge Shakespeare. Ed. Philip Brockbank. Cambridge, 1984– .

进行中。面向一般读者，版本也着重演出影响，并注意社会与文化背景。

2. 指南、工具书

The Cambridge Companion to Shakespeare Studies. Ed. Stanley Wells. Cambridge, 1986.

指南类中最新的书，讨论莎作各个方面，并有专章综述莎剧改编为影片、电视片情况与最近文学理论对莎学的影响。

The Harvard Concordance to Shakespeare. Ed. Marvin Spevack. Harvard, 1973.

语词索引书中最新最全者。如查某字出自何剧，最为合用。

除此之外，学者尚宜查阅：

The New Cambridge Bibliography of English Literature. Ed. George Watson. 5 vols. Cambridge, 1974.

有关莎氏各书在第一卷。所收书大体止于60年代之末。

MLA International Bibliography

此为大型目录，由美国现代语文学会按年编辑，目前每年五大本，登录当年出版的书和发表的论文，范围几及全球，最为详尽。有关莎氏各项在英国文学部分。

生平、时代

Schoenbaum, S. *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*. London, 1977.

作者为研究莎氏生平的权威学者，著作颇多，此为其所作莎氏传记的简本，对学生有用。

Reese, M. M. *Shakespeare: His World and His Work*. London, 1953, 1980.

内容翔实，文笔优美。

语言

A Shakespeare Glossary. Ed. C. T. Onions. Oxford, 1911, 1958.

工具书，不断增订重版，至今有用。

Hulme, Hilda M. *Explorations in Shakespeare's Language*. London, 1962.

Brook, G. L. *The Language of Shakespeare*. London, 1976.

Blake, N. F. *Shakespeare's Language: An Introduction*. London, 1983.

莎剧语言的重要性愈益为学者和批评家所认识，以上各书材料有用，但还缺乏一部综合语言与剧艺、诗艺、思想的有新见的著作。参阅第三部分所列诸作。

评论

Shakespeare Criticism: A Selection, 1623–1840. Ed. D. Nichol Smith. Oxford, 1916.

Shakespeare Criticism, 1919–35. Ed. Anne Ridler. Oxford, 1936.

Shakespeare Criticism, 1935–60. Ed. Anne Ridler. Oxford, 1963.

以上三书，属于牛津大学出版社“世界名著”小丛书，选择颇精，诸家代表之言大体齐备。

Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. London, 1904.

19世纪人物性格研究的代表作，虽是老书，仍有影响。

Stoll, E. E. *Shakespeare Studies*. New York, 1927, 1942, 1960.

作者较早提出应注意舞台及演出情况。

Eliot, T. S. *Selected Essays*. London, 1932, 1951.

现代主义文论的代表作。其中论16、17世纪诗剧各文颇有影响，认为莎作《哈姆雷特》为“艺术上的失败”即出此中一文。

Knights, L. C. *How Many Children Had Lady Macbeth?* London, 1933. Reprinted in *Explorations*. 1946.

对Bradley的研究方法提出的挑战，作者属F. R. Leavis所领导的《细察》杂志派。

Bradbrook, Muriel C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1935.

注重戏剧本身的规律。后来还有重要专著发表。

Knights, L. C. *Drama and Society in the Age of Jonson*. London, 1937.

虽系早年所作，仍有参考价值。书中并有对伊丽莎白时期英语的分析。

Spenser, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man*. London, 1942.

研究思想影响，范围窄而有新意。

Knight, G. Wilson. *The Crown of Life*. London, 1947.

着重神话与象征，自成一家。著作甚多，此为其一。写法较涩。

Empson, William. *The Structure of Complex Words*. London, 1951.

作者善于分析语言疑点。本书讨论了*Othello*，*King Lear*与*Timon of Athens*三剧。

Leavis, F. R. *The Common Pursuit*. London, 1952.

“细察派”领袖之作，论及*Othello*，*Measure for Measure*及几个后期莎剧。

Doran, Madeleine. *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*. London, 1954.

论述文艺复兴时期的文学惯例，颇有影响。

Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy*. Princeton, 1959.

运用人类学的方法研究莎氏喜剧，有新见。

Kettle, Arnold, ed. *Shakespeare in a Changing World*. London, 1964.

编者是马克思主义者，收集了Weimann、Muir、Barber等人的重要论文。

Frye, Northrop. *A Natural Perspective*. London, 1965.

作者是原型理论的代表，一贯认为喜剧比悲剧重要。

Harbage, Alfred. *Conceptions of Shakespeare*. Harvard, 1966.

较早对传统的研究方法提出异议，此书最近又受注意。

Rabkin, Norman. *Shakespeare and the Common Understanding*. London, 1967.

涉及莎氏的政治观念问题。

Wilson, F. P. *Shakespearian and Other Studies*. Ed. Helen Gardner. Oxford, 1969.

包括著名文章《莎士比亚与普通生活用词》。

Jones, Emrys. *Scenic Form in Shakespeare*. Oxford, 1971.

论述莎剧结构，认为系以场而不以幕分。

Levin, Harry. *Shakespeare and the Revolution of the Times*. London, 1976.

传统莎学与现代文学观点结合之作。

Bradbrook, Muriel C. *Shakespeare: The Poet in His World*. Cambridge, 1978.

作者为较早注意戏剧的程式与主题关系的一人，此为其论莎氏

悲剧的新作。

以上是20世纪英国莎学的部分主要论著，大致可见其发展过程。

刊物

Shakespeare Quarterly. New York, 1950–72. Washington D.C., 1972– .

季刊，美国出版，除论文外，还有书评和世界各地莎剧演出评介。

Shakespeare Survey. Cambridge, 1948– .

年刊，剑桥大学出版社发行。每年的重要著作和演出都有评介。常出专号。

第三部分：进一步研究用的英文书举例

除以上所列外，还有一些英文书为进一步研究所需，这里略举其大的方面和每方面的若干重要著作，作为例子。

1. 版本

A New Variorum Edition of Shakespeare. 1871– .

19世纪后期开始编辑、至今尚未完成的大部头版本，创始人为H. H. Furness，每剧一大本（个别剧二大本），用古拼法，注

释详尽，特别是各代评论收罗不遗余力。1936年后所出版各剧准确性提高。近来由于莎学论文、专著大量增加，无法一一引用，一部分只能借助于综述与书目了。

2. 版本学

Wilson, F. P. *Shakespeare and the New Bibliography*. London, 1941. Revised by Helen Gardner. 1970.

20世纪初期版本学综述，普遍获得好评，1970年经Gardner校订后重出。

Greg, W. W. *The Shakespeare First Folio*. London, 1955.

Hinman, Charlton. *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*. 2 vols. London, 1963.

Bowers, Fredson. *On Editing Shakespeare*. London, 1966.

以上三书是老一代著名版本学者的重要著作，互相纠正、增益。

Wells, Stanley. *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader*. London, 1984.

此为最新的版本学总结。作者是牛津莎剧的主编。

3. 生平、时代

生平

Chambers, E. K. *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. 2 vols. Oxford, 1930.

如书名所示，收集了有关莎氏生平和戏剧的各种事实。由于早出，缺乏最近的研究成果，但仍有参考价值。

Schoenbaum, S. *William Shakespeare: A Documentary Life*. London, 1975.

详尽的莎氏传记，至今认为标准。另有简本，已列第二部分。

历史

Black, J. B. *The Reign of Elizabeth, 1558–1603*. Oxford, 2nd ed. 1959.

Davies, Godfrey. *The Early Stuarts, 1603–1660*. Oxford, 2nd ed. 1959.

以上两书，属于牛津英国史系列。

Lee, Sidney, and C. T. Onions, eds. *Shakespeare's England*. 2 vols. Oxford, 1916.

论文合集，虽出版已久，仍有参考价值。

Shakespeare Survey 17. Cambridge, 1964.

为上书之续，补充了较新材料。

Hill, Christopher. *Reformation to Industrial Revolution*. Harmondsworth, 1968.

用马克思主义观点写的历史。作者的其他著作也值得参考。

Laslett, Peter. *The World We Have Lost*. London, 1985.

新观点的史学著作，足以纠正传统史学的某些偏向。

思想背景

Craig, Hardin. *The Enchanted Glass*. New York, 1936.

论述流行于英国文艺复兴时期的重要观念。书已稍旧，但仍可用。

Lovejoy, A. O. *The Great Chain of Being*. Harvard, 1936.

“思想史”（History of Ideas）研究的代表作，也已出版多年。

Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London, 1943.

曾有影响，现被评为“简单化”。

Hill, Christopher. *Intellectual Origins of the English Revolution*. Oxford, 1965.

用马克思主义观点写的思想史。

4. 舞台情况、演出史、演技研究

Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage*. 4 vols. Oxford, 1923.

Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574–1642*. Cambridge, 1970, 1980.

以上是剧院、班子的历史，一老一新，可以合用。

Sprague, A. C. *Shakespeare and the Actors*. Harvard, 1944.

专门研究莎剧演员的著作。

Bethell, S. L. *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*. London, 1944.

涉及到社会文化与观众反应。卷首有T. S. Eliot作序。

Granville–Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare*. 2 vols. London, 1946–1947.

作者为名演员兼导演，对莎剧演出有多年经验，此书写下作者对各剧的心得，颇多新见，自1927年起开始分集出版，至今为莎学界、戏剧界所重。

Bentley, G. E. *Shakespeare and His Theater*. Lincoln, Nebraska, 1964.

Coghill, Nevill. *Shakespeare's Professional Skills*. London, 1964.

观众

Harbage, Alfred. *Shakespeare's Audience*. New York, 1941.

专门论述莎剧当时观众的著作绝少，此为其一。

现代演出及影片、电视播放

Manvell, Roger. *Shakespeare and the Film*. London, 1971.

Berry, Ralph. *On Directing Shakespeare*. London, 1977.

David, Richard. *Shakespeare in the Theatre*. Cambridge, 1978.

5. 剧本所根据的前人材料

Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 vols. London, 1957–1975.

每剧都有专节，引文较全，外国材料除原文外，并附英译。

Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*. London, 1977.

也是论述前人材料之作，简明实用，但未引材料原用外文。

6. 语言、形象、风格

Spurgeon, Caroline F. E. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge, 1935.

首先用统计方法研究莎氏所用形象之作。

Clemen, Wolfgang H. *Shakespeares Bilder*. Bonn, 1936. English enlarged ed. *The Development of Shakespeare's Imagery*. London, 1951.

也是研究莎氏形象的重要著作，原文是德文。

Joseph, Sister Miriam. *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. New York, 1947.

论述莎氏当时流行的修辞术及英语情况对其剧作的影响。

Mahood, M. M. *Shakespeare's Wordplay*. London, 1957.

运用Empson式的分析方法，以精细著。

Nowottny, Winifred. *The Language Poets Use*. London, 1962.

附带讨论莎氏在十四行诗中的语言，分析深刻，此书总体说来是结合语言分析与文学阐释的佳作。

Vickers, Brian. *The Artistry of Shakespeare's Prose*. London, 1968.

少数论述莎氏散文的论著之一。

Doran, Madeleine. *Shakespeare's Dramatic Language*. Madison, Wisconsin, 1976.

继1954年*Endeavors of Art*（见第二部分“评介”节）之又一重要专著。

7. 剧种分论

历史剧

Tillyard, E. M. W. *Shakespeare's History Plays*. London, 1944.

Campbell, L. B. *Shakespeare's "Histories": Mirrors of Elizabethan Policy*. London, 1947.

Ribner, Irving. *The English History Play in the Age of Shakespeare*. London, 1957, 1975.

Berry, Edward I. *Patterns of Decay: Shakespeare's Early Histories*. Charlottesville, Virginia, 1975.

喜剧

Brown, John Russell. *Shakespeare and His Comedies*. London, 1957.

Hunter, G. K. *Shakespeare: The Later Comedies*. London, 1962, 1964.

Leggatt, Alexander. *Shakespeare's Comedy of Love*. London, 1974.

（参阅第二部分Northrop Frye，G. Wilson Knight与C. L. Barber诸著。）

悲剧

Charlton, H. B. *Shakespearian Tragedy*. London, 1948.

Holloway, John. *The Story of the Night: Studies in Shakespeare's Major Tragedies*. London, 1961.

Frye, Northrop. *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*. London, 1967.

（参阅第二部分A. C. Bradley等有关著作。）

问题剧、后期剧

Lawrence, W. W. *Shakespeare's Problem Comedies*. London, 1931.

Tillyard, E. M. W. *Shakespeare's Problem Plays*. London, 1949.

Traversi, Derek. *Shakespeare: The Last Phase*. London, 1954.

Kermode, Frank. *Shakespeare: The Final Plays*. London, 1963, 1965.

Foakes, R. A. *Shakespeare: The Dark Comedies to the Last Plays*. London, 1971.

Wheeler, Richard P. *Shakespeare's Development and the Problem Comedies*. London, 1981.

Frye, Northrop. *The Myth of Deliverance*. London, 1983.

8. 各剧分论

Hamlet

Wilson, John Dover. *What Happens in Hamlet*. Cambridge, 1935.

Lewis, C. S. *Hamlet: The Prince or the Poem?* London, 1943.

De Madariaga, Salvador. *On Hamlet*. London, 1948.

Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. London, 1949.

Alexander, Peter. *Hamlet: Father and Son*. London, 1955.

Levin, Harry. *The Question of Hamlet*. London, 1959.

Knights, L. C. *An Approach to Hamlet*. London, 1960.

Alexander, Nigel. *Poison, Play and Duel*. London, 1971.

Muir, K., and Stanley Wells, eds. *Aspects of Hamlet*. London, 1979.

Othello

Gardner, Helen. *The Noble Moor*. London, 1956.

Hunter, G. K. *Othello and Colour Prejudice*. London, 1968.

Muir, K., and P. Edwards, eds. *Aspects of Othello*. London, 1977.

Lear

Danby, John F. *Shakespeare's Doctrine of Nature*. London, 1949.

Danby, John F. *Poets on Fortune's Hill*. London, 1952.

Mack, Maynard. *King Lear in Our Time*. London, 1965.

Colie, Rosalie L., and F. T. Flahiff, eds. *Some Facets of King Lear*. London, 1974.

Muir, K., and S. Wells, eds. *Aspects of King Lear*. London, 1982.

Macbeth

Paul, H. N. *The Royal Play of Macbeth*. London, 1950.

Rogers, H. L. *Double Profit in Macbeth*. London, 1964.

Muir, K., and Philip Edwards, eds. *Aspects of Macbeth*. London, 1977.

以上仅举四大悲剧为例，限于少数成书之作，而大量论文见于刊物与演讲词（如*British Academy Annual Shakespeare Lectures*之类），完全未列，需学者根据有关的年刊（如*Shakespeare Survey*）与目录（如*MLA International Bibliography*）补充。

9. 诗歌研究

Booth, Stephen. *An Essay on Shakespeare's Sonnets*. Yale, 1969.

Melchiori, Giorgio. *Shakespeare's Dramatic Meditations*. Oxford, 1976.

Smith, Hallett. *The Tension of the Lyre: Poetry in Shakespeare's Sonnets*. San Marino, California, 1981.

10. 新理论

Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore, 1978.

原民主德国学者用马克思主义观点写的重要著作，坚持mimesis说，在英美也甚有影响。原著德文，此为英译。

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago, 1980.

新历史主义代表作。莎士比亚只是部分内容。

Schwartz, Murray M., and Coppélia Kahn, eds. *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*. London, 1980.

论文合集，利用后弗洛依德的心理分析方法。

Kahn, Coppélia. *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. London, 1981.

女权主义之作。

Elam, Keir. *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*. Cambridge, 1984.

对莎氏喜剧语言所作的符号学分析。

Hawkes, Terence. *That Shakespeherian Rag*. London, 1986.

作者系新理论研究的提倡者。此书对英国大学的传统文学研究

作了批判。

Eagleton, Terry. *William Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 1986.

入门书，用马克思主义观点，也吸收女权主义与符号学的某些成果。

Parker, Patricia, and Geoffrey Hartman, eds. *Shakespeare and the Question of Theory*. New York, 1985.

Drakakis, John, ed. *Alternative Shakespeares*. London, 1985.

Dollimore, Jonathan, and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare*. Manchester, 1985.

以上三书都是论文合集，作者英美都有，提出了各种新观点。

1990年初

---

[1] 出版地点London也常包括牛津、剑桥和美国一些大学出版社同时在伦敦发行的书。

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第七卷

约翰·韦伯斯特的文学声誉（英文本）

论契合——比较文学研究集（英文本）

论新开端——文学与翻译研究集（英文本）

外语教学与研究出版社

第七卷

王佐良全集

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集.第7卷：英文/王佐良著.—北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6986-6

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995）－全集②英国文学－文学研究－文集－英文③英国文学－文学翻译－文集－英文④比较文学－文集－英文 Ⅳ．①C52②I561.06-53③I0-03

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010086号

出 版 人 蔡剑峰

策划编辑 吴 浩

责任编辑 易 璐

执行编辑 胡玉岩

封面设计 覃一彪

版式设计 孙莉明

出版发行 外语教学与研究出版社

社 址 北京市西三环北路19号（100089）

网 址 http：//www.fltrp.com

印　　刷　北京盛通印刷股份有限公司

开　　本　880×1230　1/32

印　　张　23.5

版　　次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5135-6986-6

定　　价　89.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：https：//waiyants.tmall.com

凡印刷、装订质量问题，请联系我社印制部

联系电话：（010）61207896　电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师

中咨律师事务所　殷　斌律师

物料号：269860001

目　录

出版说明
第七卷说明
约翰·韦伯斯特的文学声誉 The Literary Reputation of John Webster to 1830
Chapter I The Seventeenth Century
Chapter II The Adaptations
Chapter III Booksellers，Scholars，and Anthologists
Chapter IV Charles Lamb
Epilogue
Appendix The Performances of Webster's Plays before 1708
Bibliography
论契合——比较文学研究集 Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature
Preface
On Affinity Between Literatures
Part One：Across Literatures
Two Early Translators
Lu Xun
Lu Xun and Western Literature
Modernist Poetry in China
A Chinese Poet
The Poet as Translator
On Translating Joyce，Burns and Others
Part Two：Kinds of Affinity

Charles Lamb and John Webster
Sean O'Casey in China
Thoughts on Hugh MacDiarmid
Select Bibliography
Index
论新开端——文学与翻译研究集 A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation
Preface
Literary History：Chinese Beginnings
The Shakespearean Moment in China
Hamlet's Daggers etc.
Daniel Defoe：the First of the Moderns
Chinese Modernists and Their Metamorphoses
English Poetry and the Chinese Reader
Across Literatures：the Translation Boom in China
Some Observations on Verse Translation
Translation Standard in China：a Survey
Reflections on a Dictionary
Index
返回总目录

王佐良全集

* 集王佐良手迹

专家委员会

（以姓氏笔画为序）

王　立　王　意　孙有中　何其莘　张中载　陈琳

金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩　震　彭　龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜　红　李　铁　张　剑　顾　钧　徐建中　章思英

严学军　王　星　吴　浩　易　璐　赵雅茹

在英国诗人彭斯的故乡欧文城，与身着苏格兰服装的当地人合影
（1982年）

与校友在昆明
（1982年，左一为王佐良）

在北京举行的中美比较文学会议上

（1983年，中间发言者为钱锺书，右三为王佐良）

在清华园（1984年）

在厦门（1984年，左起：宋宝声、王佐良、叶君健）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选

集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，

并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第七卷说明

本卷收*The Literary Reputation of John Webster to 1830*（《约翰·韦伯斯特的文学声誉》）、*Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*（《论契合——比较文学研究集》）、*A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*（《论新开端——文学与翻译研究集》）三种英文著作。

*The Literary Reputation of John Webster to 1830*为作者在牛津大学完成的硕士论文，后收入“詹姆斯一世时期戏剧研究丛书”（Jacobean Drama Studies），1975年由萨尔茨堡大学英国语言文学研究所出版。全集据此版校勘，重新排印。

Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature 1985年由外语教学与研究出版社初版，2015年出版英汉对照版。全集据2015年版校勘，重新排印。

A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation 1991年由外语教学与研究出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

约翰·韦伯斯特的文学声誉
The Literary Reputation of John Webster to 1830

Chapter I The Seventeenth Century

What did Webster's contemporaries think of him，as a man and as a dramatist？The question is posed，but the answer is uncertain. Frankly，we do not know the man. In spite of the diligent search of records and the careful combing of references，Webster's life as it is written today is still a series of conjectures. There are dates，but when they crawl over the face of a printed page with a train of circa's and question marks，these dates merely disturb the peace of an order-loving mind. Even Mr. F. L. Lucas，his latest and easily the best editor，can only be content with thus marking the entrance and exit of Webster：“c. 1580. Born”and“Before 1635. Death”.[1] Natus moriensque fefellit. There were over a dozen[2] of John Websters of one profession or another flourishing in the early seventeenth century，but none can be definitely identified with the dramatist. Did he wield shears？Did he become university tutor after he had sown his wild oats on the stage？Was he a tallow-chandler，an actor，or a member of the Middle Temple？In vain we ask，for we stand before a thick wall of silence，not even broken by the weak murmur of a few traditions.[3]

Fortunately，however，a student of the criticism of Webster does not have to track down the man. For the dramatist，there are ample evidences that he had existed，worked for Henslowe，put his name to several printed plays. He had even been accorded the dignity of being mentioned in a chronicle history.[4] This dramatist loved to write little prefaces—the dedicatory epistles and the“To the Readers”—to his plays，and from these

we gather what the dramatist thought of himself. He reveals to us that he had been accused of writing too slowly，a charge exactly opposite in nature to the one laid before Shakespeare，but he answered the charge for himself and for all deliberate writers when he quoted Euripides，“Thou telst truth，（quoth he）but heres the difference，thine shall onely be read for three daies，whereas mine shall continue three ages”.[5] He never doubted that his plays would be unworthy of the gentlemen to whom they had been dedicated，“knowing [that] the greatest of the *Caesars* have cheerefully entertain'd lesse Poems than this”，[6] or that“by such *Poems* as this，*Poets* have kist the hands of *Great Princes”*.[7] He knew“all the criticall lawes”but would not observe them，because“such an Auditory”as he was faced with could not hope to reach up to any“sententious Tragedy”.[8] He was touched by the Renaissance idea of literary immortality，convinced that his own work would not only outlive himself，but keep alive the fame of his patron，“when the ignorant scorners of the *Muses*（that like wormes in *Libraries*，seeme to live onely to destroy *learning*）shall wither，neglected，and forgotten”.[9] There is always this note of complaint against the stupid，of impatience with them. These prefatory essays reveal a consistency of style and tone which is unmistakable. But when it came to his fellow dramatists，Webster did not feel the sting of envy，but could be generous as the most generous of them：

> Detraction is the sworne friend to ignorance：For mine owne part I have ever truly cherisht my good opinion of other mens worthy Labours，especially of that full and haightned stile of Maister *Chapman*：The labor'd and understanding workes of Maister *Johnson*：

> The no lesse worthy composures of the both worthily excellent Maister *Beamont*，& Maister *Fletcher*：And lastly（without wrong last to be named）the right happy and copious industry of M. *Shakespeare*，M. *Decker*，& M. *Heywood*，wishing what I write may be read by their light：Protesting，that，in the strength of mine owne judgement，I know them so worthy，that though I rest silent in my owne worke，yet to most of theirs I dare（without flattery）fix that of *Martiall.*
>
> （*non norunt*，*Haec monumenta mori.*[10]）

That is in substance the same as“desiring this man's gift and that man's scope”，but the mood is different.

Nor did his friends fail to warm up to his enthusiasm. Dekker is supposed[11] to have alluded to *The White Devil* when in the dedication of *If this be not a Good Play*，*the Devil is in it*，1612，he says：

> I wish a *Faire* and *Fortunate Day* to your *Next New-Play* for the *Makers-sake* and your *Owne*，because such *Brave Triumphes* of *Poesie*，and *Elaborate Industry*，which my *Worthy Friends Muse* hath there set forth，deserve a *Theatre* full of very *Muses* themselves to be *Spectators.* To that *Faire Day* I wish a *Full*，*Free* and *Knowing Auditor*，etc.

If the allusion is still not fully established，and further，if for a counterblast people can always quote the lines by Henry Fitzjeffrey on“crabbed Websterio”，we have the manuscript commonplace book of Edward Pudsey[12] to prove that at least one man in 1616 or thereabouts thought

Webster's lines worth transcribing. For the affections of his friends we have the commendatory verses by Middleton，Rowley，and Ford in *The Duchess of Malfi*，. Commendatory verses might be a form of literary exercises in those days，but in the present case the one by Middleton at least reveals a genuine admiration. And，if we are able to believe Webster himself—and there is no reason why we should not—there were commendatory verses too for *The Devil's Law-case*，only proud man that he was，he chose not to print them.[13] Finally，in 1635，Thomas Heywood cited Webster in a roll-call of names. It has been a great loss to literary history that Heywood did not carry out his original plan[14] of writing the lives of all poets since Homer. But even as it is，the passage on the"curtailed"names in *The Hierarchie of the blessed Angells* gives us some inkling as to who among his contemporaries were thought by Heywood worthy of his attention. Webster is mentioned in the same breath as Fletcher，and Fletcher came only after Shakespeare and Jonson，one of"the happy Triumvirat"，[15] high in the esteem of the early，as indeed of the later seventeenth century.

Heywood，however，was to be outdone presently. He had merely called Webster one of"the learned packe"which，however distinguished，was made up of the native wits only. In 1648 Mercurius Pragmaticus，a writer whose identity has not been discovered，would not rest until he had placed Webster in the company of Seneca，Sophocles，and Euripides，names whose bare mention had been enough to strike awe in the heart of every critic since the Renaissance：

> Let the whole crowd of Poets，SENECA
> SOPHOCLES，SHAKSPEARE，JOHNSON now in clay.

EURIPIDES，with famous WEBSTER，and

STICKLIN，and Goffe，leave the Elizian Land.[16]

Sophocles and Euripides seemed the fixed readings on the critical barometer of the seventeenth century，for they appear again in S. Sheppard's *Epigrams Theological，Philosophical and Romantick*，1651，but only to be made to confess that all that can be named their real worth can also be found in *The White Devil*.[17] Sheppard's Epigram has been cited by every editor of Webster since Oldys first noted it.[18] Webster，to be sure，is not the only writer that Sheppard singles out for praise in his book；he has written also on Shakespeare，Jonson，and Beaumont and Fletcher，[19] who have all been compared to the Greeks. Calling in the Greeks was indeed a common trick of the time，and no great importance should be attached to it. More noteworthy is the fact that Sheppard's Epigram marks the beginning of what one may loosely call the study of Webster's characters. For the first time there is a narrowing-down of interest. The characters are enumerated，with little remarks on their peculiarities：“Brachiano ill”，Flamineo“the Devil's darling”and“his part most strange”，“Vittoria Corombona，that fam'd Whore”，“Desp'rate Lodovico weltring in his gore”，and so on. Some distinction is made between Webster's verse and prose：“How lively are thy lines，thy Verses stand / Like unto pretious Jewels set in gold，/ And grace thy fluent Prose”，but this line of thought，new in the criticism of Webster，is not pursued. Instead，Sheppard tells about a friend，“well skil'd in Arts”，who had spoken highly of Webster. It would be interesting to know who that friend was. But，containing as it does those details，the Epigram is far too short，and the writer of the Epigram far too little

known，to merit serious consideration. It serves only to show that Webster was still remembered and his work still praised in the middle of the seventeenth century.

Sheppard was followed close upon the heel by John Cotgrave，whose anthology，*The English Treasury of Wit and Language，Collected out of the most，and best of our English Dramatick Poems*，etc.，was published in 1655. There was nothing new about an anthology. Cotgrave was in the tradition of commonplace books，of *Belvedere*，*England's Parnassus*，even *Palladis Tamia*. The newness lies in the fact that the beauties he culled are from the plays exclusively. This was certainly a far cry from the days of Sir Thomas Bodley when plays as well as ballads and popular novels were rejected from the Bodleian as“baggage literature”. The book was published before the Restoration，and the cinders of the old Puritan indignation against the bawdy，blasphemous plays were still warm. William London，a bookseller at Newcastle，kept Cotgrave's *English Treasury of Wit and Language* in stock，[20] but he had this to say of dramatic literature：

> For *Romances*，*Playes* and *Poems*，I do indeed take less paines to promote their study though I hinder not their sale；their names are not so wiredrawn as others are；They are least useful of any. The two first may properly be said to be *Incentiva Vitiorum* to some；[21]

Cotgrave was ahead of his time. He will be discussed on a later occasion，for we have to wait until the fourth decade of the eighteenth century to see the return of Webster in the anthologies. In 1656 Webster made his appearance in a mock-romance，[22] to fight in a riotous battle of wits on the

side of Shakespeare and Fletcher，but the fighting was inconclusive and the book a mere freak. In the meantime，Webster's name was being kept alive in a precarious way—almost on a shoe string—by the short accounts in the“lives”of English poets，especially of English dramatic poets，which culminated in the work of Gerard Langbaine.

When Langbaine came to write of Webster in 1691，however，he had behind him a series of play-lists and two pioneering chroniclers of the lives of English poets. As chroniclers，of course，neither Edward Phillips nor William Winstanley is trustworthy. If *Theatrum Poetarum*，1675，is interesting because Thomas Warton[23] thought he recognised Milton's hand in it，Winstanley's *Lives of the most Famous English Poets，or the Honour of Parnassus*，1687，is interesting as a perfect example of plagiarism. Winstanley the man，too，has gained a sort of notorious immortality through a note of Oldys's：

> He lived much about London，settled at Limehouse and was a barber there. But turning author also，he polled the dead as well as the living，the insides as well as the outsides of men's heads；and from shaving of beards fell to shaving of books：for，what with communications of his customers，a little acquaintance with Kirkman the bookseller，with some strolling town writers，with Dr. Fuller's works and other well known histories and unknown pamphlets，he writ *seven score books* and tracts of one kind or other，as he tells us in his preface to his Historical Rarities 8º. 1683.[24]

Though Oldys strangely enough has forgotten to mention Phillips，from

whom the barber-chronicler stole most sedulously，this is admirable writing，the sort of windfall which，alas，one does not meet with in Phillips and Winstanley. Neither of them is an intimate biographer：“they intrude upon no privacy”.[25] There is no anecdotal interest in their accounts of Webster. The man does not emerge；he is already“in a mist”. We are left to grapple with a few titles of plays and a vague，non-committal statement by Winstanley，“John Webster was also one of those who in the plentiful age of Dramatick Writers contributed his endeavours to the Stage”.[26] On Webster，it is true，Winstanley is no more unreliable than Phillips，at places even shows improvements，[27] but basically his account is copied from *Theatrum Poetarum*. Our concern is therefore with Phillips，who after all was the first to make Webster the subject of a separate account，however short.

For that account Phillips shows signs of having consulted Kirkman's 1661[28] play-list. He notes ten plays under Webster，written singly or in collaboration with Rowley or Dekker. It is on the collaborated plays that Phillips comes to grief，having treated，as pointed out by Langbaine，[29] the blanks in the author's column of Kirkman's list as“ditto”. Thus he assigns to the joint hands of Webster and Dekker the following plays：*Northward Hoe*，*The Noble Stranger*，*New Trick to cheat the Divel*，*Westward Hoe*，*The Weakest goes to the wall*，and *Woman will have her Will*，of which only the first and the fourth are now accepted as the collaborations of the two dramatists. But Phillips did not err through diligence. On the other hand，he had not searched enough. *Sir Thomas Wyat*，duly attributed by Kirkman to“Decker and Webster”，[30] is found neither in Phillips's account of

Webster nor in his account of Dekker. Nor does he—for another omission—mention *The Thracian Wonder* under Webster，where the only joint work with Rowley is given as *A Cure for a Cuckold*. Could it be that Phillips knew already what it has taken later scholars two and half centuries to come slowly to conclude，that Webster had no hand in the writing of *The Thracian Wonder*？That he was innocent of any such idea is，however，made evident the moment we turn to his page on Rowley，[31] where both *The Thracian Wonder* and *A Cure for a Cuckold* are named as his collaborations with Webster. This then is not a case of lack of consistency，but one of pure carelessness. And yet even with this the story of Phillips's woes does not end. For，checking his account of Webster again，we find to our surprise that the name of Rowley is given there as“Samuel”，and not William，as the collaborator rightfully owned. This is plain confusion，and Phillips could not have pleaded ignorance，as he knew there was another dramatist by the name of Samuel Rowley，the author of *The Noble Spanish Soldier*，to whom，indeed，he had devoted a separate section elsewhere in the book.[32] Greg calls the wrong attributions of plays made by Phillips“absurd mistakes”，which“infected subsequent works on dramatic bibliography，and has left its mark both in the General Catalogue of the British Museum and the *S.T.C.*”[33] The mistake of ascribing to Webster *The Weakest goes to the Wall* has been particularly tenacious，being repeated by W. C. Hazlitt as recently as 1857.[34] These words would not be thought over-harsh on Edward Phillips when we consider the fact that in an account of barely seventy words，twenty-one are demonstrably errors. What would be mere slips in a work of seven hundred pages become here by the logic of proportion terrible，gaping holes.

Langbaine knew these faults well enough，and more than once he had poured his scorn on Phillips and Winstanley. If to Phillips at least he owed the inspiration of an example，he certainly owed more to the early cataloguers of plays，who，dull and unspectacular as they were，were building the foundation upon which Langbaine was to erect his own work. Information on Webster's plays，though still meagre，had been piling up，silently and unobtrusively，in the play-lists. Indeed，one can even trace the gradual rise of Webster's fortunes by following the play-lists，from the conspiracy of silence over his name in the earliest list of 1656 to his full emergence as the proud occupant of an entire section in the final catalogue drawn up by Langbaine himself in 1688.

An exact and perfect Catologue，generically known as Rogers and Ley's list，appended to T. G.'s *Careles Shepherdess*，1656，[35] is the earliest play-list and a perfunctory performance. The printing is bad. Words are misspelt. Authors's names are entered only sporadically. As to its reliability，Greg，after a thorough analysis，comes to this conclusion：“. . . confirmation and rebuttal apart，any attribution made on his authority is at least three times as likely to be wrong as right”.[36] No wonder that Webster's name is not mentioned at all. No wonder that *Guise* appears before the name“Marstone”，which Greg thinks might be a misprint for Marlowe.[37] Of Webster's plays，the following are listed：“Apius and Virginia”，[38]“Devils Law case”，“Dutches of Malfie”，“Westward hoe”，and“Wiats History”. These are all unattributed to any author，being followed by blanks where the authors's names should be given. The most important omission is of course *The White Devil*. There is in the whole list

neither this title nor its alias，*Vittoria Corombona*.

Edward Archer's list，also of 1656，marks an advance on its predecessor，not least—from our point of view—for the fact that the name of Webster is given after six plays：“Appius and Virginia，T”，“Divels law-case，C”，“Dutchess of Malfy，T”，“Guise，C”，“White divel，C [sic]”，and“Westward ho，C”. The C's after both *Guise* and *The White Devil* can be dismissed as misprints；the great thing is that *The White Devil*，left out by Rogers and Ley，is here reinstalled. There is also“Wiats historie，H”，though it is assigned to Dekker alone. Greg[39] says he can allow“Archer”a fifty per cent credibility，which we see is already considerably higher than what he would allow Rogers and Ley. But as far as Webster is concerned，Archer has outdone himself. Perhaps this had something to do with Robert Pollard，publisher and bookseller，whose address“at the Ben Johnson's Head in Threadneedle Street”is also advertised in the title of Archer's catalogue. For Pollard had been associated with Francis Kirkman in the publication of the pseudo-Marlovan play，*Lust's Dominion*，and Kirkman ought to have a greater knowledge of Webster's plays than either of the two other booksellers.

Moving in the world of seventeenth-century booksellers，one is bound to meet William London，who kept his shop at New-castle. We have had occasion to mention him in connection with Cotgrave. London had the distinction of publishing in 1657 a large-scale *Catalogue of the most vendible Books in England* of 125 leaves，comprising seven large sections，besides introductory matters and a supplement. One of the departments is“Romances Poems & Playes”. There are listed about 110 plays，among which we

notice“The Duchess of *Malfey*. 4º”without however seeing the name of Webster attached to it.[40] There is no mention of Webster's other plays，which is not surprising，since London was selling chiefly divinity books. He is however interesting for the views he has expressed on plays and poems，both in the prefatory“To the MOST CANDID and Ingenious Reader”and the rambling“Introduction to the Use of Books”. He knew the high function of poetry，but was opposed to it in its latest condition，“too much corrupted in the praise of *Cupid* and *Venus*；proving also to some the bellowes to the fire of lust”.[41] For our purpose here，London's Catalogue is of value for the evidence that in the mid-seventeenth century，about two decades after the death of Webster，[42] *The Duchess of Malfi* was among the books sold by a bookseller at Newcastle.

If Newcastle was a little remote from the centre of things cultural and theatrical，there was in London another bookseller，Francis Kirkman，who“at the John Fletchers Head，or the Back-side of St. Clements”had been busy collecting，publishing，and cataloguing plays. Kirkman is important to the continuity of Webster's reputation for his publication of *A Cure for a Cuckold* and *The Thracian Wonder* in 1661. But this is not a case of unmixed blessing. Both plays were launched as the joint work of Webster and Rowley. Rowley was by no means ill company for Webster to keep；we remember that he had contributed a commendatory verse to *The Duchess of Malfi*. The point is however that Kirkman's attribution carries no authority. That of *The Thracian Wonder* has been definitely discredited.[43] How much credibility，then，can we attach to his catalogues？

Kirkman's first catalogue is appended to *Tom Tyler and his*

Wife，“Second Impression”，printed in 1661. It is arranged alphabetically，according to the titles of the plays，in two columns on each of its sixteen pages，with each column further divided into three sections，for author，title，and the nature of the play respectively. There are about 690 plays in all，of which Webster's name is given singly before“Appius and Virginia”，“Divels Law case”，“Dutchesse of Malfy”，and“White Devil”；with Rowley before“Cure for a Cuckold”and“Thracian Wonder”；and with“Deckar”[44] or“Decker”before“Northward hoe”，“Westward hoe”，and“Wiats History”. There is“Guise”，but it is not assigned to any author. This，then，is all the information it contains on Webster. Edward Phillips，we have reason to believe，consulted this catalogue；his very errors，pointed out earlier，reveal that he drew for his account of Webster on the 1661，and not the 1671 list. Langbaine himself，on the other hand，does not seem to have noticed the 1661 list，as he called the 1671 list“the first Catalogue that was printed of any worth”.[45] Nor does Anthony Wood，whose influence on Langbaine was great，but who did not make a single mention of the earlier Kirkman's catalogue in the many manuscript notes with which he annotated his copies of play catalogues now in the Bodleian.

In many ways Langbaine and Wood were right in focussing their attention on the 1671 catalogue. It is the completer，Kirkman having inserted an additional 100 plays to it. Kirkman was so pleased with himself that he even said with an air of finality，“I really believe there are no more，for I have been these twenty years a Collector of them，and have conversed with，and enquired of those that have been collecting these fifty years. These，I can assure you，are all in Print，for I have seen them within ten，and now have them all by me within thirty”. Indeed，the“Advertisement to

the Reader”，from which these words are taken，makes interesting reading，as there Kirkman not only explains the features of his catalogue，but airs his views on the drama. These are to be sure not the views of a critic，but they represent at least what a man of average intelligence thought were the use and merit of plays in the later seventeenth century. Kirkman shares with modern“sociological”critics the opinion that plays are the mirror of the age in which they are written.“And，indeed，by only reading of Playes，I find that you may be acquainted with the humours of the present Age wherein they were written. Also by Playes alone you may very well know the Chronicle History of *England*，and many other Histories”. Kirkman is discriminating and has his scale of values.“As John Heywood was the first play-writer，so in my opinion，one Thomas Meriton，who writ two Pamphlets，which he calls Playes，viz. *Love and War*，and *The Wandring Lover*，was the worst”. Finally，in spite of his reading and publishing of old plays，Kirkman reveals himself to be a modern，convinced that the laurel of poetry must go to“the most accomplished Mr. John Dryden”，a phrase which certainly did not win him the love of Langbaine.

All this indicates that Kirkman's catalogues，for all their“disappointing”results，[46] are a little more than mere sales catalogues. If the bibliographical and critical pretentions of the compiler are not to be taken seriously，his catalogues bear testimony to the fact that not even a Civil War could destroy the practice of buying and reading the printed copies of old plays. Pepys was one such reader，and the copy of *The Duchess of Malfi* which he read in 1661[47] might have been bought from Kirkman or any of his associates—Nathaniel Brook，Thomas Johnson，and Henry

Marsh—who for a time held joint stocks with him.[48]

But the 1671 catalogue does not add to our knowledge of Webster. The same plays are ascribed to him，and the same collaborators named. *Guise* is still without authorship attribution，though the letter“T”for tragedy is inserted after the title，where it is a blank in the earlier catalogue. We remember that the play had been attributed by Rogers and Ley to Marston and by Archer to Webster，and so the absence of its author's name in Kirkman's two catalogues need not reflect on the compiler's industry，but may on the contrary argue Kirkman's care and honesty. He must have searched，but in vain，for a play of that title bearing Webster's name. Knowledge of Webster was at best still scanty. Thus，great as is one's zeal to seize whatever may be revealing to the life and work of Webster，one is repulsed by the matter-of-fact impersonality of the closely printed columns of Kirkman's catalogues.

But the printing of catalogues had apparently yielded good sales to Kirkman，for other publishers soon followed suit. William Crook，“at the Green Dragon without Temple Bar”，had a one-leaf catalogue printed in 1675. It is different from Kirkman's catalogues in that it is not primarily a play-list，but a general catalogue drawn up at random. Item 6，however，is“Vittoria Corombona，or the White Devil. A Tragedy. Acted at the Theatre Royal. Written by J. W. Price Is.”This refers to the 1672 quarto，of which Crook was the publisher，and which had been earlier advertised in the Term Catalogue of 20th November，1671，for the Michaelmas Term of that year.[49]

More in line with Kirkman's ventures is *An Exact CATALOGUE of all the Comedies, Tragedies, Tragi-Comedies, Operas, Masks, Pastorals and Interludes that were ever yet Printed and Published, till this present Year 1680*, printed by L. Lichfield, for Nicholas Cox, [50] Oxford, 1680. Both Wood[51] and Langbaine[52] point out that Cox, manciple of St. Edmund's Hall, has merely followed the 1671 catalogue of Kirkman, though adding to it the new plays that had been printed up to 1680. Cox also shares with Kirkman the censure of Langbaine that their catalogues were printed"*promiscuously* as to those [the names] of the *Authors* . . . Notwithstanding the *Anonimous* plays, one would think easily distinguishable by the want of an Authors Name before them; yet have both these charitable kind Gentlemen found Fathers for them, by ranking each under the Authors Name that preceded them in the former Catalogues".[53] Langbaine was in the habit of using strong language, but this charge of promiscuous fathering is not borne out by Cox's items on Webster. As in Kirkman's two lists, Webster is here named before nine plays, of which two are in collaboration with Rowley and three with Dekker. Cox did not, as Phillips did, father Webster on *The Noble Stranger* or *The Weakest goes to the Wall*. Nor should he be held responsible for the two entries of *Appius and Virginia* though it is to his discredit that for the author of the second entry he printed"B. R.", [54] instead of"R. B.", [55] as in Kirkman's two catalogues. Langbaine at once pounced on the item, taking it as one of the glaring deficiencies of the early catalogues, saying, "And *Appius and Virginia*, written by *Webster*, is afterwards ascrib'd to T. B. though as the deceased Comedian Mr. *Carthwright*, a Bookseller by Profession, told me, 'twas onely the old Play Reprinted, and Corrected by the above-mentioned *Mr.*

Betterton".[56] But in this case Langbaine was wrong on two points. In the first place his"T. B."is a misrepresentation of what was given twice as"R. B."by Kirkman and inverted to be"B. R."by Cox. In the second place, though we owe Langbaine the information that Betterton adapted Webster's *Appius and Virginia*, he nevertheless identified the 1575 *Apius and Virginia*[57] wrongly with *The Roman Virgin* of Betterton. Indeed, Langbaine does not seem to have known the existence of the earlier play. There is no reason why Langbaine should know every play in existence, but this instance for once invalidates his rather severe criticism on Kirkman and Cox. On the whole, however, Cox is important only for a negative contribution: with his faults he spurred the exasperated Langbaine to the compiling of a much better and thoroughly reorganised catalogue of plays, which Cox subsequently published in 1688.[58]

But even in publishing the new catalogue, Nicholas Cox did not placate Langbaine. He made a further mistake when he gave the new catalogue what Langbaine later called the"Heathenish Name of *Momus Triumphans*". Wood, who was always agog for gossip and indefatigable in note-taking, records the incident well:

> The first edition of this book following [he was writing on the blank leaf facing the title-page of *A New Catalogue of English Plays*] bore this title, Momus Triumphans: or, the Plagiaries of the English Stage expressed in a Catalogue of Comedies, Tragedies, &c.—By Gerard Langbaine, esq.—Lond. 1688 4^{o} published in Nov. 1687. W^{ch} Title with the Book it selfe being published contrarie to the mind of the Author (as in the following Advertisement it appeares) and 500 of

them sold，he forthwth caused the title following as also the Advertisement to be printed & set before the remaining part of the copies.

Langbaine himself took full revenge in the said Advertisement，which was added to the new title-page，now bearing the words，*A New Catalogue of English Plays*. He calls the catalogue“this Brat，of which I am now asham'd to own my self the Author”，takes issue with his being dubbed“a Squire”，threatens to give Cox bodily punishment，or what“one of his own Trade [got] from the famous Oldham”. But if the Advertisement gives a fair sample of the colourful language of Langbaine，the Preface that follows it is a more important document，being at once a summing up of the faults of early catalogues of plays，an explanation of the departures from past practices that he had brought into the present work，and a treatise on literary plagiarism. Reading between the lines，one also acquires much useful information，such as on the“crafty Booksellers，whose custom it is as frequently to vend *old* Plays with *new* Titles，as it has been the use of the Theatres to dupe the Town，by acting old Plays under new Names，as if newly writ，and never acted before”.[59] Langbaine has his bias，by far too fond of Shadwell，and not half as kind to Dryden. But in condemning authors，he is not content with generalities，but cites particular instances.“Thus our Laureat himself runs down the *French* Wit in his *Marriage a la Mode*，and steals from *Molliere* in his *Mock Astrologer*”.[60] Dryden is further convicted in the case of“*old Flecknoe*，whom he so much despises：and yet whoever pleases to read *Flecknoe's Damoyselles a la Mode*，will find that they have furnisht Mr. *Dryden* with those *refin'd* Expressions which his *Retrenching Lady Donna Aurelea* makes use of，as the *Counsellor of the Graces*，and that

furious indigence of Ribbons".[61] Whatever we may think of the manners of Langbaine，he had certainly not read in vain his foreign authors[62] and the"*Nine Hundred* and *Fourscore* English *Plays* and *Masques*，besides *Drolls* and *Interludes*"，[63] that were in his possession.

This passion for playing the policeman to literary thieves has given Langbaine's Catalogue a distinctive original feature never attempted by early compilers，namely，the footnotes on the sources of the plays listed. There are of course other things that distinguish the Catalogue. It is the longest of all play-catalogues so far，neatly printed，with the titles of plays grouped under the name of each playwright，（so that the mistakes of Edward Phillips will not be repeated），complete with a Preface at the head，and an Index of Plays arranged alphabetically—another important new feature—in the end. It is also the most ambitious，being no longer the casual lists of a bookseller，but the careful work of an Oxford man of letters who was also a great frequenter of theatres and a collector and reader of old plays. But these things could have been attempted by other people，and it remains Langbaine's definite contribution to the study of dramatic literature that here，in a mere catalogue of plays，he should have thought necessary to set down，in his own words，"an Essay towards a more large Account of the Basis on which each Play is built，whether it be founded on any Story or Passage either in *History*，*Chronicle*，*Romance*，or *Novel*".[64] No doubt he had started from the determination to track down every plagiary he could lay his hands on. But he may also have been led to the thought by the Preface to the *Mock Astrologer*，1671，[65] written by the man who，ironically enough，was also to be the target of his first crusade. In any case，

Langbaine vied with Dryden for the honour of being first in the study of the sources of the dramatic plots which，even in the case of Shakespeare，would not be taken up in earnest for another half century.

In the hands of such a man with such mature experience and novel ideas，how does Webster fare? There is in the Catalogue a nice little niche[66] reserved for him，in which his plays are given as *Appius and Virginia*—T. 4º；*Devil's Law-case*—T. C. 4º；*Dutchess of Malfey*—T. 4º；*White Devil*—T. 4º；*Thracian Wonder*—H. 4º；and *Cure for a Cuckold* —C. 4º. A footnote explains that the last two are the joint works of Webster and Rowley. The reader is further referred by the sign“v. Decker”printed beside Webster's name to the section on Dekker，[67] where Webster is cited as his collaborator in three plays，namely，*Northward Hoe*，*Westward Hoe*，and *Wyat's History*. *Guise*，Webster's lost play，is not listed，nor entered in the Index. It may well be that Langbaine，like Kirkman before him，failed to keep track of the play. When we come to Langbaine's notes on Webster's sources，however，we cannot help feeling slightly disappointed. For he has noted only Livy's *History* for the plot of *Appius and Virginia*，and *Schenchii Reriorum Observationum* for part of the plot of *The Devil's Law-case*，but prefers to pass over in silence the two major plays of Webster. Perhaps he had had no time，perhaps he did not care particularly for Webster；the fact remains that neither *The White Devil* nor *The Duchess of Malfi* was prominent enough to arrest the attention of Langbaine.

Webster aside，there is one major shortcoming in *A New Catalogue of English Plays*，namely，that，while mentioning the format of the printed editions—whether folio or quarto—it yet fails to give their dates.

Langbaine，it is true，had thought[68] of the dates in connection with the plays that were bound together with other works，but one cannot but feel nonplussed how he had not pushed the thought one step further to give the dates of all the plays in the Catalogue. Wood，commenting on Nicholas Cox's catalogue，had long suggested the idea：

> (*Kirkman*) (*Cox*) several of our Oxford scholars have read y^{r} catalogues of playes（one at the end of Nicomede，& the other which is this by its self）and like them well，but would have liked them better had y^{u} set downe the yeare they were printed，y^{t} they might have knowne when the Authors lived，and w^{n} the Playes came first in use. For without time they cannot be exact Judges of matters. But they hope for the future y^{t}y^{u} will not omitt those matters . . .[69]

Langbaine could not have been the friend of Wood without being influenced，even moved，by the older scholar's thirst for facts. Looking back to what he had done in the Catalogue，he was aware of another deficiency：he had not given an exact transcription of the title-pages of the plays.[70] This awareness must have been a painful burden to him as time went on，as antiquarian study was already afoot at Oxford，with George Hickes and Edmund Gibson and a score of others transcribing，reading，editing numerous archaic works，all with a meticulousness，an exactitude never before known. In their lights，Phillips and Winstanley appeared even more erroneous，and thumbing his copies of them，Langbaine must have thought with amusement how easily he could have excelled them，if only he too could turn his attention from writing on horses to writing on plays.

Finally，he must further expose the thefts of Dryden，who had probably in the meantime answered back to his charge of plagiarism.[71] To do all this and a lot more，however，another catalogue would be inadequate. The idea of writing something bigger，more comprehensive，more scholarly grew in his mind. Three years later，in 1691，the contemplated book came out in London.

An Account of the English Dramatick Poets was thus the culmination of two lines of effort carried on by the chroniclers of English poets on the one hand and the cataloguers of the plays on the other. Its influence was to reach out far into the future；for at least a century[72] it was the“copy”for all accounts of dramatic poets and dictionaries of plays. For minor dramatists，its accounts remain the rock foundation upon which later historians and editors have been able to add only conjectures and stylistic flourishes. Langbaine is not only exact in his facts，but his disarming frankness[73] makes his facts doubly reliable. A good deal of information is packed into the 550 closely printed octavo pages，and the wonder is how little，except in the case of the much explored major dramatists like Shakespeare and Jonson，needs to be revised. For some lost plays，our knowledge rests solely on Langbaine's transcription of their title-pages and his quotations from their prefatory matters. That he has not always been able to give the first editions of the plays，[74] nor state the time when they were first performed，are largely due to the comparatively undeveloped state of the bibliographical science of his age. Where he has erred，his contemporaries would have erred in the same way.

Langbaine's account of Webster held good，except for Gildon's addition

of an unverified statement，until the time of Dyce and Hazlitt. Even Lucas，backed up as he is by the achievements of modern scholarship，has been able to add to it only a few details，mainly of Webster's prose works and the possible connection between Webster and the“character”writers of the Overbury group. For the most important part of our information on Webster's plays we still owe heavily to Langbaine. Indeed，his account is fuller than all but the very latest ones：

John Webster

An Author that liv'd in the Reign of King *James* the First；and was in those Days accounted an Excellent Poet. He joyn'd with *Decker*，*Marston*，and *Rowley*，in several Plays；and was likewise Author of others，which have even in our Age gain'd Applause：As for Instance，*Appius and Virginia*，Dutchess of *Malfy*，and *Vittoria Corrombona*；but I shall speak of these in their Order.

Appius and Virginia，a Tragedy，printed（according to my Copy）4º. *Lond.* 1659. I suppose there may be an older Edition than mine；but this is that which was acted at the Duke's Theatre，and was alter'd（as I have heard by Mr *Carthwright*） by Mr. *Betterton*：For the Plot，consult *Livy*，*Florus*，&c.

Devil's Law-case，or *When Women go to Law*，*the Devil is full of business*；a Tragi-comedy，approvedly well acted by Her Majesty's Servants；printed 4º. *Lond.* 1623. and dedicated to Sir *Thomas Finch.* An Accident like that of *Romelio*'s stabbing *Contarino* out of Malice，which turned to his preservation，is（if I mistake not）in *Skenkius* his Observations：At least I am sure，the like happened to *Phaereus*

Jason, as you may see in *Q. Val. Maximus*, *lib.* 1. *cap.* 8. The like Story is related in *Goulart's Histoires Admirables*, *tome* 1. *page* 178.

Dutchess of Malfy, a Tragedy presented privately at the *Black-fryars*, and publickly at the *Globe*, by the King's Majesty's Servants; and I have seen it since acted at the Duke of *York*'s Theatre. 'Twas first printed 4^{o}. *Lond.* 1623, and dedicated to the Right Honourable *George*, Lord *Berkeley*, and since reprinted 4^{o}. *Lond.* 1678. For the Plot, consult *Bandello*'s Novels in *French*, by *Belle-forest*, N. 19. *Beard's Theatre of God's Judgments*, Book 2. Ch. 24. The like Story is related by *Goulart*, in his *Histoires admirables de notre temps*, p. 226.

White Devil, or *The Tragedy of* Paulo Giordano Ursini, *Duke of* Brachiano; *with the Life and Death of* Vittoria Corombona, *the Famous* Venetian *Curtezan*: acted by the Queen's Majesty's Servants, at the *Phoenix* in *Drury-lane*; printed 4^{o}. *Lond.* 1612. and since acted at the Theatre-Royal, and reprinted 1665.

Besides these plays, our Author has been assisted by Mr. *Rowley* in two Others; which because he had the least part in their Composition, I place to our Author; *viz.*

Cure for a Cuckold, a Comedy several times acted with great applause; printed 4^{o}. *Lond.* 1661.

Thracian Wonder, a Comical History several times acted with great applause; printed quarto *Lond.* 1661.

Mr. *Philips* has committed a great Mistake, in ascribing several Plays to our Author, and his Associate Mr. *Decker*; One of which belong to another Writer, whose Name is annexed, and the rest are Anonymous: As for Instance, *The Noble Stranger*, was writ by *Lewis Sharpe*; and *The New Trick to cheat the Devil*, *Weakest goes to the*

wall，and *Woman will have her will*，to unknown Authors.

In the light of the latest research，all the faults we can find with this account are only that he should have included *The Thracian Wonder* in the Webster canon and that he had nothing to say about the source of the plot of *The White Devil*. There are also omissions，such as the 1631 and 1672 quartos of *The White Devil* and the 1640 quarto of *The Duchess of Malfi*，and for the first edition of *Appius and Virginia* the date should be given as 1654. But we can hardly hold Langbaine responsible for the omissions，as he did not claim to have mentioned all the editions of the plays. In any case，for his purpose，it is the first editions that count and on these Langbaine is beyond reproach. If he has made a mistake about the first edition of *Appius and Virginia*，he has also said explicitly，“According to my Copy”. Hence even this cannot be treated other than as a minor slip. Nor can we really blame him for the inclusion of *The Thracian Wonder*，if even in the latest edition of Webster，Lucas can still feel justified in discussing the authorship of the play.[75] It is rather to Langbaine's credit that he was already aware of the problem of deciding the respective shares of Webster and Rowley in the two plays attributed by Kirkman to their collaboration. Thus，the real defect is reduced to only one，namely，that he failed to find the source of *The White Devil*.

Earlier，in our discussion of Langbaine's Catalogue of 1688，we have noted with some disappointment that，while mentioning the sources of many other plays，he was yet silent on those of the two major works of Webster. Now，in this historical *Account*，he half atoned for that silence by giving the source of the Duchess in such full and exact details as were destined to be

copied and recopied by all future commentators. But his efforts seem to have availed not in his search for earlier literature on *The White Devil*. But，then，who has really succeeded in this hunt for the continental silhouettes of the spirited Italian beauty that might have inspired Webster's masterly portrait？Indeed，one of the puzzling things in Webster scholarship has been exactly the failure on the part of his editors and critics to find the book that was possibly before Webster when he came to write his version of the story of Vittoria Accoramboni. Malone kept silent on the matter. The editors of the three successive editions of *Biographia Dramatica* from 1764 to 1812 had nothing to say whatever as to whence came the story of *The White Devil*，though on *The Duchess of Malfi* they could add Lope de Vega's name[76] to the authors cited by Langbaine. There is no discussion of the source of *The White Devil* in Dyce's edition of 1830，though when the edition was reprinted in 1857 he inserted an Addendum，drawing for what information he could add on the correspondence of Jourdain de Gatwick. To the same correspondent was W. C. Hazlitt indebted for the short paragraph before the play in his edition，also of 1857，which barely mentions Casimir Tempesti.[77] Even Sampson，writing in 1904，had to admit，“It is by no means certain that Webster made use of any documents，written or printed，as the material for the plot of *The White Devil*：and if he did，the chances of such documents coming to light seem rather remote”.[78] Nor did Stoll in 1905 have really better luck，though he got nearer to it than anybody before him.[79] In 1910，C. W. Vaughan，having enquired minutely into the matter，came to this inconclusive conclusion：“The exact source of this great tragedy is a problem which still remains unsolved”.[80] Six years later，Rupert Brooke，one of the acutest of Webster's critics，said

resignedly，“Some time and trouble have been spent in seeking an exact source for *The White Devil*，but so far，in vain”.[81] And，finally，Lucas，summing up as he does in his edition all that is good in Websterian studies，is yet in no more secure position，for，having given an admirable account of the historical incident，he too does not know where exactly Webster got his plot from.[82] The best scholarship in the past two and half centuries，in short，has not been able to bring light to what Langbaine felt obliged to leave in the dark. Langbaine，of course，could not have concentrated all his attention on Webster. Still，it is a reasonable presumption that he had searched for continental sources for *The White Devil*，but finding nothing or rather nothing that fitted with Webster's story，abandoned the search and was content to leave a blank. In any case，he could not have persevered in the fruitless chase after the ghost-ancestors of a play which，however outstanding，was but one out of hundreds of plays he had to deal with.

That，however，remains the mere suggestion of an explanation. More definite is Langbaine's estimate of Webster. It is true that he is rather non-committal in his account proper of Webster. Indeed，Langbaine is as vague[83] with people's merits as he is definite and exact with people's faults.“An Author that liv'd in the Reign of King *James* the First：and was in those Days accounted an Excellent Poet”：that is Langbaine's“character”of Webster：no more. But there are those asides of his，which，sprinkled about in his accounts of other dramatists，betray to us just how Langbaine feels about Webster. Webster is not in the first class，in which Langbaine puts only“those Illustrious Authors，the Classicks，as well as those later

Writers of our own Nation，Mr. *Shakespear*，*Fletcher*，*Johnson*，*Cowley*，&c.”[84] But witness this of Dekker，“He clubb'd with *Webster* in writing three Plays；and with *Rowley* and *Ford* in another：and I think I may venture to say，that these Plays as far exceed those of his own Brain，as a platted Whipcord exceeds a single Thread in strength”.[85] Or this of Rowley，which is more explicit：'He was not only beloved by those Great Men，*Shakespear*，*Fletcher*，and *Johnson*；. . . Besides what he joyned in writing with Poets of the second Magnitude，as *Heywood*，*Middleton*，*Day* and *Webster* . . .”[86]“Second Magnitude”，or“Second Rank”，or“Second-rate”：it is not an expression that Langbaine throws about with abandon. On the contrary，he has used it sparingly，even grudgingly，on those alone whose greatness is inferior only to that of Shakespeare. Middleton，for instance，who“was thought fit to be receiv'd into a Triumvirate，by two such Great Men [i.e. Jonson and Fletcher，who Langbaine says collaborated with Middleton in *The Widow*] was no common Poet”[87] and yet his plays“speak him a Dramatick Poet of the Second Rank”.[88] For an illustration of the“Second-rate”we have Langbaine's account of Thomas Heywood，which starts with these words：“An Author that liv'd in the Time of Queen *Elizabeth*，and the Reign of King *James* the First. Tho' he was but an Actor，as is manifest by Mr. *Kirkman*'s Testimony，and apparent from a Piece writ by him，call'd *The Actor's Vindication*，yet his Plays were in those Days accounted of the Second-Rate”.[89] After considering these statements and weighing the slimness of Webster against the voluminousness of Middleton and Heywood，one is tempted to draw the conclusion that by calling Webster an excellent poet of the second magnitude Langbaine is paying him a very high tribute indeed.

Langbaine's high opinion of Webster was shared by James Wright，who is interesting to us for two books. In *Country Conversations*，1694，Wright delights us with a perfect picture of the country gentleman at his ease on his estate. He had brought friends from town，so that even in the country he would not have to forego one of the main attractions of London life，namely，the conversation of the wits. Their topics ranged from wine，painting，the respective merits of the old drama and the new，poets and poetry，imitation and translation，to the proper way of arranging one's gardens. Picturesque ruins were already in fashion，and Eugenius，one of the neighbouring squires，saw fit to preserve a crumbling old house on his grounds，because it presented such a beautiful sight. The company was brought round to view it，and viewing it，what could be more natural than that Julio，“who omitted no occasion to Magnifie the Wit of the Dramatic Poets of the last Age”，quoted from *The Duchess of Malfi* the set speech mouthed by Antonio on the“ancient ruins”，a speech that was destined to be the pet piece of eighteenth-century anthologists. It is not an anonymous quotation，but the name of the writer，the title of the play，and even the part for these lines，are all duly given. It is interesting to note further that apart from the translated passages，this is the only quotation in the book.[90] The play must have stuck in Wright's memory，for he mentioned it again in *Historia Histrionica*，1699，as the first of a group of plays“that have the names [of the actors] set against the parts”. For Wright not only read old plays and defended them，but had an intimate knowledge of the Elizabethan and Jacobean theatre. He shared with Richard Flecknoe the honour of being the first pioneers in the study of stage history，a field which was to attract such scholars as Percy，Malone，Fleay，Chambers，and Bentley.

Flecknoe's"Short Discourse of the English Stage", [91] 1664, is a remarkable piece of literary criticism, but for scholarly interest it does not bear comparison with *Historia Histrionica*. The latter is still one of the important works on the early stage, and for facts concerning the players during the Civil War it is often the sole authority. That it is written in the intimate dialogue form and in a warmly humane style need not detract from its merits: they are the added lustre which has given the book a measure of longevity not easily attained by other historical treatises of the drama. His mention of Webster's play is of course not a stylistic flourish. The cast list in the early editions of *The Duchess of Malfi* is an important document which even now is useful to date actors and plays, as well as to add to our knowledge of the constitution of theatrical companies.

Wright, however, was an old cavalier, like his Trueman, who had thus remarked of himself, "We are almost all of us, now, gone and forgotten". The new zeitgeist was to find apostles in men like Charles Gildon. Gildon's *Lives and Characters of the English Dramatick Poets*, 1698, is a new edition of Langbaine's 1691 work, with however many parts completely re-written. He was a modern, and took issue with Langbaine over Dryden:

Mr. *Langbain* seems every where to gratify some private Pique . . . He often commends *Shirley*, *Heywood*, &c. and will scarce allow Mr. *Dryden* a Poet; whereas the former have left us no Piece that bears any Proportion to the latter; the *All for Love* of Mr. *Dryden*, were it not for the false *Moral*, wou'd be a Masterpiece that few of the Antients or Moderns ever equal'd; and Mr. *Shirley* and Mr. *Heywood* have not left enough in all their Writings to compose one tolerable Play, according to the true Model and Design of a

Play.[92]

He claimed to have weeded out superfluous matter and to have seen“Mr. Ash's admirable Collection of *English* Plays . . . which he [Langbaine] never saw”.[93] The advantage was actually the natural advantage of time. He was able，for example，to mention Joseph Harris's *City Bride*，1696，as an adaptation of Webster's *A Cure for a Cuckold*，which Langbaine，who died in 1692，could not have known.[94] Langbaine was followed verbatim in Gildon's account of Webster except for one notable addition，the statement that“This Author was Clerk of *St. Andrews* Parish in *Holbourn*”.[95] This statement had sent at least two men before Lucas flying to the records at St. Andrew's，but the search was futile，as neither C. W. Dilke，who wrote about it in 1815，[96] nor Dyce，whose edition of Webster came out in 1830，[97] found anything to prove or disprove Gildon's casual words. Nor have those after them been in a better light. W. C. Hazlitt，considering the problem in 1857，[98] could only be content with a negative，“indirect”evidence—which is no evidence at all—that Webster“had ceased，or had not commenced，to be the clerk of the parish in 1629；for under the date 15th June，1629 occurs this entry：—‘It is agreed that Mr. Smith，the clerke of the parish，shall have a lease’”. Lucas says flatly，“Records neither confirm nor confute this Gildon's statement”.[99] But unverified as Gildon's St. Andrew's tradition still is，it has been nevertheless seized upon by the eighteenth-century compilers of dictionaries of dramatic poets as one more straw to hold on to in the general lack of information on Webster's life.

It is perhaps only fitting that for Webster the seventeenth century closed with the quotation by Wright and the“life”by Gildon. They were，probably without their knowing of it themselves，the precursors of the anthologists and the dictionary-makers to come. But their link with the past was effected through Langbaine. Gildon's debt to Langbaine is obvious. Wright，on the other hand，seems to have had no direct dealing with the Oxford antiquary.[100] But they shared among other things a common love of the old drama，a love which must have been at once perverted and unintelligible to a confirmed modern like Gildon. Even in the flair for quotations from old plays Langbaine could have shown Wright an example. For there are long passages quoted from Elizabethan dramatists in Langbaine's *Account of the English Dramatick Poets*；indeed，he had been taken to task by Gildon on that very account.[101] Finally，both Langbaine and Wright had been kind to Webster，though perhaps Wright was a shade kinder. But Wright's *Country Conversations*，for all its charm，is not a systematic chronicle，a thing born of the scholar's labour and therefore read assiduously by other scholars，as is Langbaine's *Account*. Webster did not have an unduly great reputation in the seventeenth century，but what fame he enjoyed then he owes more to the steady voice of Langbaine than either the sweet persuasion of Wright or the patronising assertion of Gildon.

Chapter II The Adaptations

There were，however，the adaptations of Webster's plays astride the seventeenth and eighteenth centuries.

At first it would seem almost unbelievable that Webster should have been favoured for adaptation by neo-classical writers who found fault with Shakespeare himself. Yet there are no less than five adaptations of his plays. Listed chronologically，they are：1696，*The City Bride*，which is Joseph Harris's adaptation of *A Cure for a Cuckold*；1707，*Injur'd Love*，by Nahum Tate the poet-laureate，an adaptation of *The White Devil*；1735，*The Fatal Secret*，by Lewis Theobald，who claims to have made here a polished version of *The Duchess of Malfi*.[102] The story of Webster's adaptations may well end here，as the two adaptations of the nineteenth century are of a less serious nature. The version of *The Duchess of Malfi* published in 1851 in the Tallis's Acting Drama series is a badly garbled one，and distinguished only by copious stage directions. *Love's Graduate*，printed privately at H. Daniel's press，Oxford，in 1885，is the realisation of an idea first suggested by Sir Edmund Gosse in 1874，[103] that the Webster portion in *A Cure for a Cuckold* should be rescued from the low company of Rowley's Compasse and his erratic wife. S. E. Spring-Rice acted on the idea and succeeded in making the Lessingham-Bonvile story an independent play. Apart from a few verbal changes，the play is substantially what Webster is believed to have left it. But it represents also an amateurish，belle-lettrist view of the drama. One misses here not merely the earthiness and the rich

humour of the Compasses，but something much more vital，namely，the Jacobean pattern of double plots. Webster had written with Rowley in mind；had there been no Rowley he would have written differently to suit a different purpose. The idea of extracting a subplot from a play may yield good reading matter，but the extraction would be fatal to most Elizabethan and Jacobean plays as drama.

Gosse therefore has merely followed Lamb's practice of treating plays as books，a practice unknown however to Harris，Tate，and Theobald. Joseph Harris was one of the four actors of the King's Servants at Drury Lane who are said by Downes to have been“Bred up from Boys，under the Master ACTORS”.[104] Tate explicitly said that *Injur'd Love*“was design'd to be Acted at the Theatre Royal”，though there is no record of its having ever been performed.[105] Theobald，too，was a minor dramatist in his own right，though lovers of Pope seem to have known him only for crucifying poor Shakespeare once a week. *The Fatal Secret* was performed in 1733 at the Theatre Royal in Covent Garden.[106] Unlike Lamb and Gosse，therefore，these three men approached Webster's plays as practitioners in the theatre. When they adapted Webster，they were interested in turning out versions fit for performance on the stage. This difference explains why the eighteenth-century adapters were constantly calling back the dead from limbo just when the curtain was about to fall. The Duchess of Malfi did not die，just as King Lear lived to see Cordelia wed Elgar. The happy endings do not necessarily make better theatre，but they must have pleased an audience better.[107]

Before however we discuss the individual adaptations，perhaps a

question should be disposed of first：what are the plays of Webster that have been left untouched by the ravishers of his fame？There is first of all *The Devil's Law-case*，of which no adapted version seems to have existed. Even in the matter of editions，this play occupies a unique position. Except for the modern editions of Webster's complete works，*The Devil's Law-case* was never reprinted after the first edition of 1623. It was“approouedly well Acted by her Majesties Seruants”，but there is no record of further performance. In any case，it has been neglected by friend and foe alike. Then there is the case of *Appius and Virginia*. Betterton is said to have altered it for a performance around 1670，at Lincoln's Inn Fields.[108] But Malone is wrong in calling the 1679 re-issue of the 1654 edition the Betterton adaptation.[109] He has been misled by the new title-page，which bears the words，Appius and Virginia / Acted at the Dukes THEATRE / under the name of / THE ROMAN VIRGIN / or / UNJUST JUDGE，/ a TRAGEDY. / By / JOHN WEBSTER / LONDON / Printed，and are to be sold / by most / Booksellers. 1679. But that is the only thing new about the re-issue. Its sheets are the old sheets of the 1654 edition，used it is true once before in the 1659[110] re-issue，which is proved not only by the collation of readings，but by other bibliographical evidence.[111] That Betterton altered the play is likely，but this 1679 re-issue of *Appius and Virginia* is not his adaptation.[112]

We know Joseph Harris to be the author of *The City Bride* because he signed the Dedication of the printed version to Sir John Walter. The play was acted，according to the title-page，“at the New Theatre，in Little Lincoln's Inn Fields，by His Majesty's Servants”.[113] But either because Webster was already pretty obscure by that time，or，what is more likely，because *A*

Cure for a Cuckold was obscure，in any case Harris was bold enough to launch the play as a venture of his own. Though there are a Dedication，a Prologue and an Epilogue，that is，enough room in which to make his acknowledgements，Harris nowhere mentions the name of Webster or，for that matter，of Rowley.

The adapted play first confronts us with a set of new names for its characters. A few old names still remain，such as Bonvile，“the Bridegroom”，Compasse，“a Master of a Vessel”，and Clara，“secretly in love with Bonvile”. Pettifog and Dodge，the two attorneys，still appear as such. But the other characters are not only re-named，but re-named in the old morality fashion. Thus Lessingham becomes Friendly，Woodroff Justice Merryman，Rochfield Summerfield，while Franckford the merchant is here Mr. Ventre，and there is added a Mr. Spruce，“a City Beau”. The female parts，too，are differently called. Annabel is perhaps little perturbed to see herself named Arabella，but Urse has certainly gone a long way to become Peg.

But if we are to be led by the new names into expecting a new plot，we shall be very much mistaken. The two plots，the Lessingham-Bonvile intrigue and the earthy tale of the Compasses，are intact，though by cutting off the last sentence of the play，Harris has severed the only link between the two plots. In the words of Genest，Harris“has omitted Compasse in the last scene and consequently the best joke of the play”.[114] Another cutting of importance is the scene（I，ii，lines 31–121）in which Lessingham tests the avowed friendship of the gallants. In all other respects，the plot remains the same. Harris has even followed the original division of acts and scenes

with a faithfulness that is a little astounding.

Structurally，therefore，except for the loss of the best joke，there is no great change. Not so verbally. The language is generally so different that one might pronounce it a new play. The dialogue is done in a more jovial，more slick manner. Often the verse parts are rendered into prose. The very first scene of the play，for instance，in which Friendly-Lessingham urges Clara to marry him at once，is in prose，with however tags like

I must impute it to your Woman's Will，
Still pleased with what it fancies，Good or Ill.

Suspense is the worst Torment we endure，
'Tis Knowledge makes the Wound both safe and sure.

Indeed，tags seem to be the only thing that distinguishes Harris's verse，which becomes downright doggerel where he wilfully rebels against the guidance of Webster. He feels much safer in prose. Hence he must always rewrite：

Roch. It is the trembling'st trade to be a Thief，
H'ad need have all the world bound to the peace；
Besides the bushes，and the phanes of houses，
Every thing that moves he goes in fear of's life on.
A furr-gown'd Cat，and meet her in the night，
She stares with a Constables eye upon him；
And every Dog，a Watch-man；a black Cowe
And a Calf with a white face after her

Shows like a surly Justice and his Clerk;
And if the Baby go but to the bag,
'Tis ink and paper for a *Mittimus*:
Sure I shall never thrive on't, and it may be
I shall need take no care, I may be now
At my journeys end, or but the Goals distance,
And so to th' t'other place: I trust a woman
With a secret worth a hanging—is that well?
I could finde in my heart to run away yet.
And that were base too, to run from a woman;
I can lay claim to nothing but her Vows,
And they shall strengthen me.[115]

Sum. What a trembling Trade's this, when Conscience, that shou'd be our only *Guide*, flies and leaves us to our accusing Guilt. A Thief! the very Name and Thought chills my Blood, and makes me tremble like an Aguefit. A Dog, nay every Bough that moves, puts us in fear of present Apprehension. Sure I shall never thrive on this Trade: Perhaps I need take no further Care, I may be now near to my Journey's End, or at least in a fair way to *Newgate*, and from thence to *Tyburn*, the only place that we poor Rogues can claim for an inheritance. Trust a Woman, and with a Matter of such Importance, what a simple Dog am I? I cou'd find in my Heart to run away: And that were base to run from a Woman, I can lay claim to nothing but her Vows, and those the women seldom or never mind.[116]

The verse passage is not Webster at his best and for all we know may have

been written by Rowley，[117] but it nevertheless retains the vivid Jacobean manner. The prose，on the other hand，is at once more formal and less lively.

And for a specimen of Harris's verse：

Fri. Oh my Dear *Bonvile*！ Art thou then the Man？
The only，only Man that I can call Friend，
And only Friend that I am bound to Kill？
A Friend，that for my sake wou'd stake his Life，
Leave a chast Brid！ And untouch'd Nuptial Bed
For me base Man，nay worse than Savage Beast：
The generous Lyon，never kills his kind
They say，althô provoked to utmost rage；
Yet I vile Monster，more ungrateful Man，
Thus unprovoked，must kill my Brother Creature，
And which is worse，my Dear and only Friend！
All for the pleasure of a Foolish Woman.
O cruel Woman thus to command
A Task so hard，yet what I can't withstand！
Oh！ *thou rare Copy of the Original，*
By which free Man at first received his fall；
For she not only wou'd her self undo，
And all her Sex，but Damn all Mankind too.[118]

which is supposed to be an improved version of Webster's

Less. Was ever known

A man so miserably blest as I?
I have no sooner found the greatest good,
Man in this pilgrimage of Life can meet,
But I must make the womb where 'twas conceived
The Tomb to bury it, and the first hour it lives,
The last it must breath? Yet there's a Fate
That sways and governs above womans hate.[119]

But besides bad verse and Restoration banter, there are traces also of Harris's effort to make the play more theatrical. The best example of this added theatricality is the behaviour of Bonvile after he has been told of the real intention of Friendly-Lessingham. In the original play, Bonvile merely says, "Go, and report that thou hast slain thy friend, etc."But in *The City Bride* he has fine gestures:

Bon. I am defended against all that thou canst do, in having
Justice on my side, and Friendship too to back it.
But since Humanity now bears so sway,
To this unguarded Breast come make your way.
Strike home be sure. (Opens his Bosom.[120])

Gestures, however, are not the only thing. Harris also makes generous use of music.[121] Throughout the play there are songs and rhymed repartees. The play opens with a Song, "set by Mr. *John Eccles*, and Sung by Young *La Roche*. After this a Dance, and then the Scene". In III, iii, Spruce calls in music, which turns out to be"a Dialogue set by Seignior Baptist". I quote it for its typographical beauty, if not its historical interest:

Man. *A Woman's Love*
Man. *Still too little*,
Wom. *Men are extreams*,
Wom. *All*, *all are false*
Wom. *You'l swear and lie*
Wom. *And sigh and die*,
Wom. *Your Vows and Oaths*,
Wom. *Are all but Baits*,
Wom. *To win a Heart*,
Wom. *The easy Fool*,

Woman. *And Man's is such*,
Woman. *Or else too much.*
Man. *And Women too*,
Man. *All*, *all like you.*
Man. *If you'l believe*,
Man. *Yet still deceive.*
Man. *Your Smiles and Tears*,
Man. *Are all but Snares.*
Man. *And then destroy*,
Man. *The promis'd Joy.*

Another Strain.

Wom.*I'le have you offer no more your Pretending*,
Man.*Nor will I suffer your modish Dissembling*:
Wom. *For Honour commands*,
Man. *And Freedom withstands*,
Wom. *What you*?
Man. *And you.*
Wom. *I know wou'd have me be*, *your Slave*,
Man. *I know wou'd have me be*, *your Slave.*
Wom. *O*, *no*, *no*, *no*!
Man. *No*, *no*, *no*, *no*!
Wom. *I never will agree*,
Man. *I ever will be free.*

After the defeat of the pirates, the sailors have a punch and a wine song (III, iii, p. 27). When Compasse remarries Peg, the ceremony is once again adorned by a Dialogue. This use of songs and repartees is kept up

to the very end of the play，where three rhymed quatrains are spoken by three characters，which serve the purpose of a sort of grand tag：

Sum.*Then farewel all ye treacherous Paths of Vice*
Which lead Men blindfold to their End.
In time like me repent you that are wise，
And by Restraint your vicious Courses end.
Ara.*Were I to ask of Heaven its greatest Bliss*
On Earth，it cou'd bestow not one like this.
After a Storm the Sun still shines most bright，
And from the Chaos springs the purer Light.
Bon.*A Day like this sure yet has never been，*
Wherein such various Changes e're were seen
Fortune to Day that work'd my Overthrow，
Has made me happy in a Minute now.
Bless'd with a virtuous Wife my Days I'll spend，
And ne're trust Man，but I mistake my Friend.

In that and other songs，as well as in the greater part of the play，Harris owes nothing to Webster or Rowley or Heywood，[122] but is betraying his own time. Davenant had earlier espoused the“operas”. Purcell[123] was busy writing music for songs in plays. So great was the popular demand for entertainment of a musical nature that even Betterton，the Shakespearean actor，had to procure from abroad Italian singers and French dancers. Madame Delphine，one of these artists，could already create an income tax problem，“having got by the Stage and Gentry above 10，000 Guineas”.[124] Before such stiff competition，no wonder *The City Bride* failed on the first

representation.[125] Harris's colours went down，unsung，unwept，but Webster was not in his company.

Nahum Tate came to Webster a seasoned adapter of old plays fortified with years of experience in improving Shakespeare. It was already twenty-six years after his *Lear*，with its happy ending，won the applause at Dorset Garden when in 1707 he published his adaptation of *The White Devil* entitled *Injur'd Love，or the Cruel Husband*. The title is drawn from a passage assigned by Tate to Vittoria：

> Beware my Lord！ Orphans and Widows cries，
> Defrauded Labour's starving Sighs are loud；
> But none，to draw down Vengeance from Above，
> No！ None like the Complaints of injur'd Love.[126]

These are unmistakable Restoration lines，not found in Webster's original，nor is his name mentioned. The play in its general outline is still recognisable，though in both construction and language Tate has introduced many changes.

We shall deal first with the changes in dramatic situations. When we turn from the original to the adaptation，we notice at once the absence of some of the most effective asides in Act I，Scene ii，[127] where Flamineo poses as the peace-maker between Camillo and Vittoria. He feigns to praise Camillo，but the praise is immediately knocked down by a devastating aside：

> Fla. An excellent scholler，one that hath a head fild with calues

braynes without any sage in them，—come crouching in the hams to you for a nights lodging—that hath an itch in's hams，which like the fier at the glasse house hath not gone out this seauen yeares—is hee not a courtly gentleman，—when he weares white satin one would take him by his blacke mussel to be no other creature then a maggot，you are a goodly Foile，I confesse，well set out—but couered with a false stone yon counterfaite dyamond.

Cam. He will make her know what is in mee.[128]

That is dramatically poignant，which becomes in the hands of Tate simply and flatly：

Fla. An excellent Scholar—

Cam. He'll make her know what's in me.[129]

Even when，in one lone instance，Tate keeps the aside，it is transformed：

Fla. I must now seemingly fall out with you （Aside）
And shall a Gentleman so well Descended as（Aloud）
Camillo—a Paltry Slave，that within these（Aside）
Two years rode with the Duke's Carriages.[130]

where the original is：

Fla. You need not haue carued him infaith，they say he is a capon already，I must now seemingly fall out with you. Shall a gentleman so well descended as *Camillo*—a lousy slaue that within this twenty yeares rode with the blacke guard in the Dukes cariage mongst spits and

dripping pannes.[131]

Note also that Webster's“strong-lined”prose is here turned into neat lines of undistinguished verse.

Act II opens with the interview scene. Brachiano vows never to kiss his wife again，and Isabella immediately—and far-fetchedly—thinks of Eve：

Our Sacred Band dissolv'd，methinks we look
Like the Transgressing Pair from *Eden* chas'd，
A dreadful Vow fix'd，like the flaming Sword，
High brandisht and divorcing our Return；
But here's the Disproportion，Exil'd *Eve*
Fled with her Consort；condemn'd Forlorn，
To wander a wide World of Woe alone！

Indeed，Isabella is not“turned Fury”，but plays an elegant parlour game with her husband. She rails，moralises，throws witty epigrams about：

I'll hold a Decree

That Ladies look well to their Hearts—Marriage is A Lottery！

It is true that Webster，in order to underline her nobility and self-sacrifice，has made Isabella mention“divorce”of her own accord，whereupon Brachiano，happy for an opening to justify himself，says triumphantly to her brother，“You see 'tis not my seeking”. This is dramatic irony，because the audience knows perfectly well how barely a minute before Brachiano had flung Isabella to the floor. With Tate，there is no irony，nor suffering on the

part of Isabella. All the time she is flirting light-heartedly with her husband，taking him at least as an accomplice in the mock show：

Isa. I pray Sir tell me，　　（Aside to *Bra.*）
How like you my Performances？
Bra. Admirable，and like a topping Actress.[132]

Admirable spectacle，but the character of Isabella，one of the few really noble women in Webster，is destroyed.

In Webster，there are two dumb shows which take place before the arraignment of Vittoria. Indeed，they are Webster's way—rather crude here，but nonetheless a method—of keeping to the logic of the events. Tate，on his part，retains only one of the two dumb shows，that which reveals the poisoning of Isabella. Not content with that，he postpones the show until after the trial. Because of the change，Camillo's death has to be reported by the Cardinal：

The Mischief's come already；
Our drowsy Politicks have watcht，it seems，
While yours was fast—*Camillo* our Commission'd Kinsman
With other Captains met to pass the last Night
In Sailors Merriment，and drinking Healths，
To their boon Voyage—A long Night for him—
He's dead.[133]

He has not mentioned *how* Camillo died. Thus when he says later in the trial scene，“And by a vaulting Engine，an active Plot / He jumps into his

Grave”，the audience is not prepared for it，as it would be by Webster's timely dumb show.

The trial scene itself（III，ii；in Tate，Act II）is，apart from verbal changes to be noted later，comparatively untouched. Tate must have been aware，as Lamb was much later，of the fascinating beauty and power of the white devil before her judges.

Another equally well-known scene，however，the scene that is laid in the house of convertites（IV，ii；Tate，III，iv），is severely dealt with. The quarrel between Brachiano and Vittoria，together with the quibbles and witticisms of Flamineo，and their reconciliation afterwards，from“Udsdeath，Ile cut her into Atomies”to“stay，ingratefull Rome！”，consisting of 163 lines in all，are cut. It may be suggested in passing that these cuts，besides killing for no apparent reason at all one of the most lively scenes of Webster，are fatal to the characterisation of Flamineo. The fascination of Flamineo is that he is an intellectual[134] full of bon mots，shrewd observations，and unexpected，pungent tales. When he is torn from the context made up from these things，he appears as a mere villain，and mere villainy is not interesting.

In Tate's Act IV，we notice another change. We find the wrong man in disguise. Webster，following the Elizabethan practice of putting kings and dukes in disguise，makes Francisco，“the corpulent duke”himself，appear at Brachiano's court as a Moor volunteering for military service. This adds to the thrill and suspense of the scene. But apparently Tate does not think that the ruler of a dukedom should brave unnecessary dangers in the heart of his

enemy's territory—conceptions of the personal bravery of a ruler must have changed following the establishment of a capitalist-scientific new order—and the disguise is worn by Lodovico instead.

But if he has taken away lines and changed people's roles，Tate has also given things of his own. Thus to the Barriers ordered by Brachiano，he has added a masquerade dance. At the dance，he makes Zanche，now masqued，ask Flamineo questions concerning herself. Flamineo is apparently off his guard—a rare thing indeed for a man like him—and pours out his heart a little too readily. This is probably better than having Flamineo talk to Hortensio about his affair with Zanche，as in the original，and must be considered as a point scored by Tate.

Webster's Act V is noted for the dirge sung by Cornelia. It is not only praised by Lamb，but made use of by T. S. Eliot.[135] Tate，however，is of a different mind. He cuts out the whole scene，dirge and all，and again resorts to the report-by-messenger device：

Servt. Your Reverend Mother，

Is grown a very old Woman in two hours：
I found them winding of *Marcello*'s Coarse；
And there is such a solemn Melody，
'Tween doleful Songs，Tears and Elegies.
Such as old Grandams watching by the dead
Were won't to out were the Nights with；that believe me，
I had no Eyes to guide me forth the room.
They were so'ore charg'd with Water.

These，to be sure，are Webster's lines，spoken by Francisco in V，iv. But they are not meant to stand alone，but lead immediately to the dirge itself. They are to prepare the audience psychologically for the shock and horror of the dirge. With Tate，there is the preparation，but the thing prepared for does not come off. The servant's report is followed immediately upon its heel by Brachiano's ghost throwing mud on Flamineo. In the last scene，Flamineo and his sister are killed off much as they are in Webster，only Flamineo is far less talkative，his prose passages being all cut.

Tate has made numerous verbal changes throughout the play. They can be classed into two categories：revisions and cuts. We have noted how，in the case of Flamineo，the rendering of his lively prose into dull verse and the cutting of his asides have done harm to the realisation of his character. Other examples abound，but it would be a mere enumeration of minutiae if we do not seek to bring out，by the light of these minutiae，some of the motives and principles that have been at work. Clearly，in revising Webster Tate was governed by the Restoration sense of decorum. Thus the straightforward way of calling a spade a spade is avoided. Where Webster consistently uses“whore”，as in the trial scene，Tate shifts uneasily between the euphemisms of“curtezan”and“harlot”. In the same scene，Brachiano's“Cowardly dogs bark loudest：sirrah priest”becomes“Cowardly Dogs bark loudest；Reverend Sir”. One manifestation of the love of decorum is the tendency，advocated by the neo-classic critics，[136] to prefer the general to the concrete，the dignified to the homely，the circumlocutory to the starkly naked：

Bra. She Raves，the old Lady's Distracted.

Fla. This 'tis for ancient Folks to keep ill Hours.
Cor. Be your *Love*'s every Kiss a Scorpion;

May'st thou be envy'd, during his short Breath,
To be the more despis'd when he is dead.

Vitt. Mistaken Zeal, but 'tis a Parent's Care,

And Duty bids me wait for her Conviction;
Tho' mists of Errour Innocence may shroud,
Truth and the Sun shine brighter from a Cloud.

(*Ex. Vitt.*)

Put this beside Webster's original:

Brach. Fye, fye, the woman's mad.
Cor. Bee thy act *Iudas-like* betray in kissing,
Maiest thou be enuied during his short breath,
And pittied like a wretch after his death.
Vit. O me accurst! (Exit Victoria[137])

and we know how the heady old vintage has been watered. The gentle wits of the early eighteenth century also had a horror of the physical. Hence the old version:

Vit. Dye with these pils in your most cursed mawes, Should bring you health, or while you sit a'th Bench, Let your owne spittle choake you.[138]

must be changed to

> *Vitt.* Dye with those Pills in your perfidious Breast，Should bring you Health，or while you sit o'th Bench，Let your own Venom choak you.[139]

“Spittle”of course is a mean thing to be mentioned in public and as such to be eschewed，but it is an image—one can see a man choking with his own phlegm and saliva—which cannot be supplied by the more literary“venom”.

Most of the time，however，Tate is not diluting，but practising classical economy：

> *Fla.* Then cast Anchor.
> We cease to grieve，cease to be Fortunes Slaves；
> Nay，cease to Dye，by Dying.
> Thou art gon，and I am in a mist.[140]

That is Tate's shortened and chastised version of the famous and oft-quoted dying words of Flamineo at the end of the play：

> Fla. Then cast ancor.
> “Prosperity doth bewitch men seeming cleere，
> “But seas doe laugh，shew white，when Rocks are neere.
> “Wee cease to greiue，cease to be fortunes slaues，
> “Nay cease to dye by dying. Art thou gonne
> And thou so neare the bottome：falce reporte
> Which saies that woemen vie with the nine Muses

For nine tough durable liues：I doe not looke
Who went before，nor who shall follow mee；
Noe，at my selfe I will begin and end：
“While we looke vp to heauen wee confound
“Knowledge with knowledge. ô I am in a mist.

Lovers of Webster need hardly be reminded that some of the lines they love most have been put to the scissors by the dramatist of a more civilised age.

But here we are already in the second category，the cuts，which are to my mind much more revealing. As noted earlier，whole scenes and episodes have been done away with. For the rest，the cuts are mostly of the fables，the tales，the dreams，and the“characters”with which Webster gives his plays a distinct climate. Webster's characters have the uncanny habit of telling stories at the oddest moments. Duke Francisco tells Camillo，on the eve of Camillo's departure for the expedition against the pirates，the story of the marriage of Phoebus the Sun god.[141] This is not found in Tate. Both Vittoria and her waiting woman are given not only to dreaming dreams，but the telling of them. Indeed，they have between them all the dreams in the play.[142] Vittoria's dream is insinuating，and told in such an admirable manner that even Flamineo the arch villain applauds it.“Excellent Divell. / Shee hath taught him in a dreame / To make away his Dutchesse and her husband”. Dreams and tales serve Webster an important dramatic purpose；Flamineo is here betraying the secret of Webster's art. But once again，in the white light of Tate's common sense，dreams have no place.[143] The worst offender in the matter of telling stories is of course Flamineo himself. He remains an incomparable raconteur to his dying hour，when even“in a

mist”he must waste his last breath to tell：

> Let all that belong to Great men remember th'ould wives[144] tradition，to be like the Lyons i'th' Tower on Candlemas day，to mourne if the Sunne shine，for feare of the pittifull remainder of winter to come.

This is in prose. Tate apparently thinks that Flamineo should die a straight，clean death. He is not allowed this last privilege of a gossiping career.

According to my way of counting，in *The White Devil* Flamineo has told nine stories in the following order：

1.“I my selfe haue loued a lady”（I，i；Tate：no）；

2. The crocodile and the bird（IV，ii；Tate：no）；

3. The two Capuchins（IV，iii；Tate，p. 44）；

4. Esop's tale of the foolish dog and its shadow（V，i；Tate：no）；

5. The peacock and the eagle（V，iv；Tate：p. 62）；

6. The little boy that rode behind his father（V，iv；Tate：p. 62）；

7. The woman committed to the Castle at night（V，iv；Tate：no）；

8.“O *Lucian* thy ridiculous Purgatory，etc.”（V，vi；Tate：no）；

9. Hypermnestra（V，vi；Tate：no）.

Of the nine，only two，items 3 and 5，appear in Tate. Item 6 is in a case of its own. Tate mentions the little boy and his father，but as Flamineo's words are cut short by the young Duke，he does not finish the story and hence fails to bring over the point at all.[145] Another striking feature to be noted of this group of tales is that they are *all* written in prose，often deliberately so，as in the case of items 8 and 9，where Flamineo particularly breaks away from verse to tell the story in his best colloquial manner. There is a sudden drop of voice，as the teller of the story takes the audience into his confidence. For narration on this lowered plane，prose is not only a change，a break，but a necessity. Tate，however，seems to be intent on keeping to a level plane throughout the play，and we have seen already how he has no love to spare for the sort of terse prose that Webster is good at.

Webster's“characters”fare even worse in the hands of Tate. I have come across no less than seven“characters”in *The White Devil*：

1. Flamineo describing Camillo（I，ii；Tate：no）；

2. Flamineo describing the Ambassadors（III，i；Tate：no）；

3. The Cardinal on the“whore”（III，ii；Tate，p. 24）；

4. Flamineo on the Moor（V，i；Tate：no）；

5. Flamineo：“A new vp-start”etc.（V，i；Tate：no）；

6. Flamineo on Brachiano（V，iii；Tate：no）；

7. Flamineo's“Machiuillian”（V，iii；Tate：no）.

All that is left，in *Injur'd Love*，of the seven“characters”，is the Cardinal's delineation of the whore，but even the whore is not painted in“naturall red and white”，but haltingly and sketchily，leaving only a silhouette. The worst offender naturally receives the heaviest punishment. Flamineo is gossip incarnate；his charm is essentially the charm of digression. Stripped of his idle talk，he comes through a very different person，almost half dead.

We are now in a position to see what Tate has done to Webster. On the constructive side，besides the prologue and the epilogue，he has introduced that scene of make-believe between Brachiano and Isabella. To the events that take place in Brachiano's palace，he has added a masquerade dance. There is amusing banter in the parlour game，and there is a covey of ladies at the dance，and no doubt they represent the poet-laureate's effort to make the solemn old play acceptable to the polite society of his own time. But it is essentially as a destructive force that Tate has functioned. He is ever obliging with his scissors and blue pencil. He has cut，among other things，a dumb show，two dreams，six small linking scenes，[146] two major episodes，[147] all but three of the eleven[148] stories，and all but one of the seven“characters”. The great majority of the passages cut are in prose，and in all the cases cited，they are simply cut and not replaced by a corrected version. How his mind worked when he executed the cuttings can be seen from the cases of items 8 and 9 of Flamineo's“stories”，in which Webster's deliberate prose passages have been deliberately cut，the verse lines that in the former case precede and in the latter succeed the prose being largely—almost completely，in the light of Tate's usual practice with old plays—intact. Tate，we conclude，does not get along with Webster where Webster is most himself，“the slow，deliberate，careful writer，very much the

conscious artist".[149]

For the effect that we have reason to believe Webster is straining after is the effect of a complex pattern. His great plays are constructed on two levels. One level is supplied by the main plot. The other level is not necessarily or mechanically any sub-plot，but consists of what has been called"the patterned speech".[150] It is，in other words，the fables，the"characters"，the dreams，the many asides and digressions. They are there partly because the contemporary audience[151] loved them，partly because they serve to build up a thickness，a new dimension，without which the bare plots become not merely thin，but definitely threadbare. Admittedly this explanation is a modern theory，and we may be merely turning a real weakness into a false triumph. The answer to this is that，first，Webster shared the patterned speech with the whole play-writing brotherhood of his time，Shakespeare for once not excepted；and，second，that he was not unaware of what he was doing. After Monticelso's"character"of the"whore"，Webster makes Vittoria say，"This character scapes me". And Flamineo，the keeper of live confessions and dead secrets，may be once again appealed to：

> It may appeare to some ridiculous
> Thus to talk knaue and madmen；and sometimes
> Come in with a dried sentence，stuft with sage.
> But this allowes my varying of shapes，
> *Knaues do grow great by being great mens apes.*[152]

"But this allowes my varying of shapes"：that is Webster explaining himself.

He loves the talk and the dried sentence because he wants to have variety. He is fully alive to the beauty of"double patterns".[153] But his voice was wasted on Tate. The Elizabethan manner was already not understood. Streamlining the play，Tate has succeeded only in shedding it of its glories. As we shall presently see in Theobald，Tate is by no means an ill-intentioned bungler. Nevertheless he stands a fair warning，not so much of the curious process of re-writing old plays called"Tatefication"，as of what happens when the cold logic of a science-serving age is allowed to tamper with poetic sensibility.

Like Nahum Tate，Lewis Theobald came to Webster with his head full of Shakespeare. We need not mention *Shakespeare Restored*，1726，or *The Double Falsehood*，1728. Of more interest to us is Theobald's 1720 adaptation of *Richard the Second*，for Tate too had tried his hand at improving that particular Shakespeare play. Indeed，it almost looked as if in the eighteenth century a doctoring of *Richard the Second* constituted one of the qualifications for adapting Webster. There is perhaps no coincidence that Theobald's adaptation of *The Duchess of Malfi*，*The Fatal Secret*，was performed at Covent Garden in the same year when his edition of Shakespeare came out，but it puts Theobald on a different footing from Tate. Tate might have excused himself by saying that he did not understand Webster，but Theobald cannot have been ignorant of the language of the Elizabethans. Tate does not give Webster's name，but hints ambiguously in his epilogue that the play is"home-spun"，"English-writ"，an"Old Draft and True". Theobald not only mentions Webster，but tells in no uncertain terms what he thinks of him. The prologue written by his friend Philip Frowde is already explicit enough，but Theobald's own Preface is much more important. It is a piece of Webster criticism written by a Shakespearean

scholar，who was in his own view also something of a dramatist，and it has been noted by men like Oldys and Malone.[154] In it he speaks of what first attracted him to *The Duchess of Malfi*，“I found something singularly engaging in the Passions，a mixture of the Masculine and the Tender，which induced me to think of modernizing them”. When he actually came to work on it，however，he found Webster very much at fault：

> As to our Countryman *Webster*，tho' I am to confess Obligations to him，I am not oblig'd to be blind to all his Faults. He is not without his Incidents of *Horror*，almost as extravagant as those of the Spaniard. [Earlier Theobald had spoken about Lope de Vega's device—a“Piece of Cookery”—of presenting on the stage three heads in a dish.] He had a strong and impetuous Genius，but withal a most wild，and indigested one：He sometimes conceived nobly，but did not always express with Clearness；and if he now and then soars handsomly，he as often rises into the Region of Bombast：his Conceptions were so eccentric，that we are not to wonder why we cannot ever trace him. As for Rules，he either knew them not，or thought them too servile a Restraint. Hence it is，that he skips over *Years* and *Kingdoms* with an equal Liberty.（It must be confess'd，the *Unities* were very sparingly observ'd at the Time in which he wrote；however，when any Poet travels so fast，that the Imagination of his Spectators cannot keep pace with him，Probability is put quite out of Breath.）Nor has he been less licentious in another Respect：He makes mention of *Galileo* and *Tasso*，neither of whom were born till near half a Century after the Dutchess of *Malfy* was murther'd.

Webster，in short，is found guilty on the same counts as Shakespeare，namely，of being a wild and untutored genius with an obsolete diction and an utter disregard of the Unities. One is reminded of Dryden in his harsher moods.

That was critical common stock of the time，which should not surprise us. For need we be surprised by the happy ending which is Theobald's contribution to the story. Dryden's words，which Tate quoted to defend the fifth act of his *Lear*，might have been quoted with the same air of justice by Theobald. But Tate's practice with Webster would be called mild when it is compared with that of the King of the Dunces. He is the more dangerous type because more ambitious，having as it were a critical axe to grind on the old stone of Webster. To get an idea how Webster has suffered we must follow Theobald's operation act by act.

The play opens with the Marquess of Pescara welcoming Delio（and not Antonio，as in Webster）back from France. They are joined by Antonio，who whispers to Delio，“I have a Secret for thy trusty Ear”，but does not have time to disclose it，as they are interrupted by the arrival of Bosola，the Cardinal，and Duke Ferdinand. Ferdinand secures Bosola's service as an“intelligencer”charged with the explicit mission of spying on the Duchess. The court scene follows，in which the main interest is the advice given by the brothers to the Duchess against her marrying again. There is no gentility on the part of the brothers，and the Duchess is made to swear. Having sworn，she weeps，a thing which Theobald makes her do very often but which Webster has never thought worthy of her.

The thing we miss here more than any other is，however，Webster's

scene of the secret marriage in the bed-chamber. It is one of those scenes very difficult to write，but when written gloriously successful. In leaving this scene out，Theobald has left unexplained one of the most important points of the story.

In Act II，Bosola，with much equivocation，hints to Ferdinand that an affair is going on between the Duchess and Antonio，the“once fantastick Scholar”（which is Delio's description of Bosola himself in Webster's III，iii）now turned“the spruce fantastick Courtier”. But action，not mere words，is what Ferdinand wants，and Bosola is urged to gain for him secret access to the Duchess's bed-chamber at night. The Duchess is in her chamber at the moment，talking to her woman about the terrible tempers of her brothers（which in Webster are given in two excellent“characters”by Antonio in I，ii）. They are such bugbear that the mere thought of them makes her weep，so that when Antonio comes in，his first words are，“In Tears，my Princess？”The question of the moment is of course the vow she has made to her brothers of never marrying again. Nothing of any consequence seems to have been decided upon，and，curiously，they leave the room at two opposite doors. In the next scene we discover the brothers react to the news of their sister's guilty love according to their respective“humours”，and the choleric Ferdinand is chided by the phlegmatic Cardinal to bide their time.

Theobald's Act II is curiously uneventful. Nothing happens. When one sets it against the life and variety of Webster's Act II，which begins with the eating of apricots，continues through the humour of the servants's scene and Antonio's dropping of a paper，temporarily interrupted by the sub-plot of

Julia and the Cardinal，ending finally at the brothers reading Bosola's letter，one cannot but endorse the sentence that has been passed on Theobald's work elsewhere，“the most exquisite of verbal critics may be the most wretched of dramatic artists”.[155]

Ferdinand could not stay long immobilised，and in Act III we find him arrive at last at the Duchess's chamber dagger in hand. The Duchess，“sitting undrest”，weeps and admits her guilt. Whereupon Ferdinand has a wonderful time，speechifying to his heart's full content，enlarging upon family honour and womanly virtue. But when he turns to go，he is confronted by Antonio with a drawn sword. This is however no duel scene. As the Duchess throws herself between the two men，Antonio，to everybody's surprise，tells how he had once saved Ferdinand's life in the field from the sword of the Gallick King. The statement is irrefutable，and Ferdinand leaves the stage in a rage. His revenge takes the form of a decree stripping the Duchess of her Dukedom. Upon learning this，the Duchess enjoins Antonio to flee to Ancona，and gives him a ring.

Theobald has here introduced a new situation by making Ferdinand and Antonio meet in the bed-chamber of the Duchess. Webster makes them barely miss each other. But the meeting is inconsequential. Failing to exploit its full dramatic possibilities，Theobald finds himself following the pattern of events as set by Webster. He is apparently not content with this state of affairs，and retaliates by cutting some of Webster's most successful scenes. There is no shrine scene，which，with the ditty sung by the priests，has a formal，ritualistic beauty. Nor is the Duchess allowed to enjoy a fleeting moment of real happiness，when she says，“I pre-thee / When were we so

merry？My haire tangles”（III，ii）. Other omissions include the dismissal of Antonio，quite a ruse on the part of the Duchess，and her subsequent revelation to Bosola that Antonio is her husband，which is unbelievably simple-minded. Webster's Act III is a long act，consisting of five scenes，the last of which is the parting of Antonio from the Duchess，who is presently taken into custody by Bosola. Of these five scenes，only the substance of Scene ii，and even that incompletely，is allowed to remain in the Act III of *The Fatal Secret*. Because of this ruthless cutting，the reader will look in vain for some of the most memorable lines of Webster—the description of Mallateste，of Ferdinand，and Antonio's sudden awareness of the futility of the human situation：“Man（like to *Cassia*）is prou'd best，being bruiz'd”.

At the beginning of Act IV，Antonio and Delio return for a short while as pilgrims. The Marquess of Pescara exhibits his loyalty to the Duchess by taking up her case with the Cardinal，who，the“proud scarlet tyrant”that he is，simply abuses the old courtier. The preliminaries over，we find the Duchess receiving Ferdinand in the dark. Ferdinand gives her a ring as a token of reconciliation. When the lights come back，the ring turns out to be no other than the one given to Antonio by the Duchess herself. There can be only one explanation. While she is growing more and more apprehensive of Antonio's fate，Bosola breaks in with an officer and several“disguised”persons. She sees a coffin and is led off the stage，apparently to die. Ferdinand returns，debates with himself，decides that“she shall live”，only to find it too late，as Bosola presently directs his eyes to the Duchess's body in a coffin. Here it is irresistible not to put beside the oft-quoted“Couer her face：Mine eyes dazell：she di'd yong”the improved

version of Theobald：

Fer. Ha！ Thou too fatally obedient Traytor！
Is she then dead？ Is Mercy sprung too late？
Cover her Face；my Eyes begin to dazzle.

But，in the end，the Duke is reconciled to Bosola and asks him to have the body buried. In Webster，there is no reconciliation with Bosola；Ferdinand simply goes mad.

As is only to be expected，Theobald has done away with the madmen's dance. Cariola is strangely idle. She is not even present when the Duchess is led off，hence the latter has no occasion to say what posterity has wept unashamedly to hear her say

I pray-thee looke thou giu'st my little boy
Some sirrop for his cold and let the girle
Say her prayers，ere she sleepe. Now，what you please，
What death？

Bosola does not sing，“Their life，a generall mist of error”. Nor has the audience the opportunity to see the Duchess revive，Desdemona-fashion，for a moment after her strangling. But what is absent in Theobald is not merely“the apparatus of torture”，which a man of his critical principles might have felt justified in doing without，but the subtle Webster pattern in which man's nobility is so closely woven with man's suffering.

When Act V opens，Ferdinand，now completely distracted，comes in to ask，“Why should a single Man / Be pester'd with two

Shadows？”Flavio，the young Duke's tutor，and the Marquess of Pescara have been watching him in the rear，and when they see Ferdinand drop a paper，they come out to pick it up，which，upon reading，turns out to be a letter in the hand of the Cardinal urging Ferdinand to send Bosola to“dispatch”the Duchess. After they retire to ponder over the appalling nature of their discovery，we find the Cardinal thinking aloud how best he can murder Ferdinand，so that the secret may go down to the grave with him. He is however disturbed by Bosola，who claims reward. The Cardinal disposes of him by pampering him with vague promises，and in a rather naive way further commissions him to track down Antonio. Antonio appears in the next scene，still disguised as a pilgrim，and in the erstwhile company of Delio. They find themselves before a ruined abbey，and Delio delivers his“ruins”set-piece. It must be mentioned in passing that，to his credit，Theobald has left the speech much as he received from Webster，except for one sentence，to which he cannot resist the temptation of making a slight addition. For Webster's

> And questionles，here in this open Court
> （Which now lies naked to the iniuries
> Of stormy weather）some men lye Enterr'd

we now read

> And，questionless，here in this open Court，
> （Which now lyes naked to the Injuries
> Of stormy Weather，and unsparing Time;）
> Some lye interr'd

and are thankful that the rest has been spared. This is speedily followed by the Monument scene，in which Ferdinand intends to kill Bosola，but succeeds in stabbing the Cardinal instead，and is fatally wounded himself. When the young Duke comes forth with his entourage，his resolution is to get Bosola，dead or alive. To everybody's surprise，however，Bosola not only turns up with a brave front，but actually claims the pardon of the young Duke. He even produces the Duchess—beautifully alive！ The body in the coffin，which Bosola earlier showed Ferdinand，had been a mere wax image. It requires only Antonio's shedding of his disguise to give the play a genuinely happy ending.

So death is banished in the end，but with it，how many other things！ We do not find the poisoning of Julia，the doctor administering to Ferdinand，the echoes，the confining of the nobles and servants to their quarters by the Cardinal，to name only a few. Webster's Act V，we conclude，is no longer recognisable.

For verbal changes，we notice first of all the change of parts. What is given by Webster to one character is often assigned by Theobald to another. Ferdinand's lines in I，ii—“What cannot a neate knaue with a smooth tale，/ Make a woman beleeue？farewell，lusty Widowe”—is spoken by Bosola in Theobald（p. 14）. Theobald also makes Bosola（p. 13）speak what with subtle irony Webster（I，ii）reserves for the Duchess herself：

This is flesh，and blood，（Sir），
'Tis not the figure cut in Allablaster
Kneeles at my husbands tombe：Awake，awake（man）

It is however not always Bosola who usurps other people's words. Sometimes he has to hear his own words on the mouth of others. Thus his lines about murder shrieking out（IV，ii）are with a few changes spoken by Ferdinand（p. 41）. By Ferdinand（p. 53），too，are the following：

We are meerely the Starres tennys-balls（strooke，and banded
Which way please them）

not，however，without their having first been revised to

Man's but the Tennis-ball of Fate，and Bandy'd
Which way it pleases.

Theobald could not resist pegging down such ornaments as“Fate”and“unsparing Time”，duly capitalised，of course.

But we would be over-ingenious if we are led by these examples to think that there is anything deliberate in them. By giving to one character the words that are proper only to another，Theobald has certainly defeated Webster's dramatic purpose，but carried out no principle of his own except perhaps the principle of eclecticism. In all probability，Theobald，when he is short of good lines，simply looks right and left in Webster to find any passage that will do，irrespective of parts. The proof of this lies in the fact that there is no consistent exchange of the lines of any two particular parts. Bosola's words，as we have seen，have been spoken by Ferdinand，but when next he looks up to see the borrower of his voice，he finds the Cardinal：

I follow thee.—Accurst Event of Chance！
Am I thus shrunk from all my big-blown Hopes？

Must I，who stood like a huge Pyramid，
Begun upon a large and ample Base，
End in a little Point，a kind of Nothing？
Out，thou vain Life！ In all our Quest of Greatness，
Like wanton Boys，whose Pastime is their Toil，
We chase gay glitt'ring Bubbles：which，when grasp'd，
Melt in the Touch，and show the Cheat of Glory.

These are the Cardinal's dying words，but they are culled from two separate places in Webster（V，v and V，iv）：

Bos. Yes，I hold my weary soule，in my teeth，
'Tis ready to part from me：I do glory
That thou，which stood'st like a huge Piramid
Begun vpon a large，and ample base，
Shalt end in a little point，a kind of nothing.

Ant. Some men have wish'd to die，
At the hearing of the tydings：I am glad
That I shall do't in sadness：I would not now
Wish my wounds balm'de，nor heal'd：for I have no vse
To put my life to：In all our Quest of Greatness . . .
（Like wanton Boyes，whose pastime is their care）
We follow after bubbles，blowne in th'ayre.
Pleasure of life，what is't？onely the good houres
Of an Ague：meerely a preparatiue to rest，
To endure vexation：I doe not aske
The processe of my death：onely commend me

To *Delio.*

Eclecticism of this kind should not surprise us：Theobald lived in an age of“culled beauties”and“treasuries of English wit”. What surprises us is how he has not culled enough. It would seem that he stops short just where Webster is most overwhelmingly dramatic，or beautiful，which with an Elizabethan amounted to the same thing.“Yes，I hold my weary soule，in my teeth”，“Pleasure of life，what is't？onely the good houres / Of an Ague”，“I have no vse / To put my life to”：these are the vital missing links in a superb poetic chain. Nor，of the things he retains，is Theobald content with leaving them as they are. He must revise and correct，and make everything daylight clear；he must chastise“the rude，old Bard”.[156] Not“we follow after bubbles，blowne in th'ayre”，but“We chase gay glitt'ring Bubbles；which，when grasp'd，/ Melt in the Touch，and show the Cheat of Glory”；not the terse

I would haue you curse your selfe now，that your bounty
（Which makes men truly noble）ere should make
Me a villaine：

but the elaborate

Is it so strange，
I would not let my Virtue down the Wind
Without a Qualm at Parting？The Reflection
Puzzles my Reason，why a Great Man's Bounty，
That makes him truely Noble，or should do so，
Must make the Man，on whom 'tis plac'd，a Villain.

Bosola speaks smooth metre but school-ma'am English，and the pace is greatly slackened. Or，for still another example，let us compare the two versions of the Duchess's speech just before her death：

> Pull，and pull strongly，for your able strength，
> Must pull downe heauen vpon me：
> Yet stay，heauen gates are not so highly arch'd
> As Princes pallaces，they that enter there
> Must go vpon their knees：Come violent death，
> Serue for *Mandragora*，to make me sleepe；
> Go tell my brothers，when I am laid out，
> They then may feede in quiet.

That is Webster. For Theobald，we have：

> Must it then have that Show of specious Justice？
> O dear *Antonio*，let thy hov'ring Spirit
> Wait to receive me！ Come，thou violent Death，
> Serve for *Mandragora* to make me sleep.
> For I am much o'erwatched.—When I am dead，
> My vengeful Brothers then may sleep in Quiet.
> Lead to my Bridal-room：—Heav'ns guard my Son！
> I come，*Antonio*！ The relenting Tyrants，
> That parted us awhile，kind in their Rage
> Prepare to join us in eternal Wedlock.
> I am thine for ever now.

If we are dissatisfied with Theobald，it is because rhetoric is no substitute

for poetry.

But Theobald's performance should be judged against the promise he has made us in the Preface. He has set out to do two things—to supply“clear”expression where the diction is obsolete，and to restore to the wildly irregular events of the play the Unities of Time，Place，and Action. Enough has been said of how，as far as verbal changes are concerned，Theobald，with his logic and rhetoric，likes to shed a flood of light where darkness，even of the thick Gothic kind，is far more meaningful. But perhaps in Theobald's own views，the restoration of the Unities is a far nobler effort than the substitution of elegant expressions for rough language. After all，the Unities are the battleground where critics since Dryden had waged their bitterest fight and no quarter was to be given until the appearance of Johnson. Webster has been convicted of the violation of the Unities of Time and Place：“he skips over Years and Kingdoms with an equal Liberty”. Theobald must have felt justified therefore in not giving the Duchess any children by Antonio and not allowing her to run away to Loretto，though with his knowledge of the source of the story he ought to have known that Webster has erred because he was at times a little too faithful to the historical record. Theobald has reason and the angels on his side when he refuses to admit the deadman's hand，the corpses of Antonio and the children，and the dancing and singing lunatics. When all is said，however，there remains the happy ending. Is it in any way justified? Would Johnson，who could not bear to see the end of *Lear*，have defended Theobald as he did Tate，if he had bothered to read *The Fatal Secret*? I think not. For if Cordelia's death inflicts unnecessary pain on the audience，the end of the Duchess is not only required by Webster's fidelity to his source，but comes at once as a release

and a relief. After all the“dreadful apparatus”has been used on her，the Duchess，too，would“hate him that would upon the rack of this tough world stretch her out longer”. The apparatus enhances the inevitability of the end，though admittedly it is a bit too strong for more placid tastes in more placid days. In removing the apparatus and changing the end，Theobald has committed no less an offence than the violation of the one thing most unviolable in the case of Webster，namely，the atmosphere. Here again is an example of how one cannot see the wood for the trees.

It is time now to ask in what way the adaptations of Harris，Tate，and Theobald bear on the position of Webster's reputation in the early eighteenth century. The facts are perhaps worth a recapitulation. There had been up to 1735 one adaptation each of three of Webster's plays，namely，*A Cure for a Cuckold*，*The White Devil*，and *The Duchess of Malfi*. Two out of the three adaptations had been acted on the stage，the one an immediate failure，the other a negligible success.[157] While *The Fatal Secret* mentions Webster by name，the two other adaptations were launched as the original works of their respective adapters. There is no uniformity in the handling of Webster by his three adapters. Harris is most lavish with verbal revisions—so lavish that he may be said to have re-written the play—but he has kept to Webster's structure meticulously. Theobald changes both plot and language in a deliberate attempt to arrest Webster in the name of the Unities and to mummify him under the wrappings of an artificial classicism. It is Tate who，liking neither the telling nor the hearing of fables，has nevertheless shown Webster some degree of respect.

That Webster's plays were adapted in the eighteenth century points to

the fact that he was known to at least a few people. That these few people could already feel safe in adapting him without acknowledgement would, however, lead one to the view that Webster, though known, was as good as unknown. Yet this is not so is proved by the number of editions and performances of his plays.[158] *The White Devil* had been printed four times (1612, 1631, 1665, 1672) before 1672, and *The Duchess of Malfi* issued five times (1623, 1640, 1664, 1678, 1708) before 1708. Even *Appius and Virginia* had had two re-issues (1659, 1679) after the first edition of 1654. The eighth decade of the seventeenth century, immediately after the Restoration, seemed to be a particularly propitious time for Webster, during which an edition each of *The White Devil* (1672), *The Duchess of Malfi* (1678), and *Appius and Virginia* (1679) came out close upon one another's heels. We cannot say that Webster had disappeared out of sight.

That he was not in complete obscurity is further borne out by the record of the performances of his plays.[159] *The White Devil* had been acted at least five times up to 1661, while *The Duchess of Malfi* had an even more prosperous career, being performed no less than eight times before the end of 1707. The audience could not have clamoured for the performance of a play without at the same time pronouncing the name of the playwright.

But if some of Webster's plays were still read and still acted, how shall we account for the fact that neither Harris nor Tate mentioned his name when they published their adaptations of his plays? The reason may be that Webster's reputation in the early eighteenth century was essentially built upon one play, *The Duchess of Malfi*. Lucas[160] is probably right in

thinking that before 1672 *The White Devil* could at least hold its own against *The Duchess of Malfi* in popularity，though curiously enough he has based his conclusion on the frequency of printed editions without taking into consideration also the number of stage performances. But after 1672，for some reasons unknown to us，a change in appreciation had set in. The public grew more enamoured of the Duchess. There had been not a single performance[161] nor an edition of *The White Devil* between 1672 and 1708，during which time *The Duchess of Malfi* went through two editions（1678 and 1708）and three performances（1676，1686，and 1707）. Pepys enjoyed the performance of *The Duchess of Malfi* but not that of *The White Devil*；indeed，watching the latter，he felt that he"never had so little pleasure in a play in my life".[162] It is noteworthy that *The Duchess of Malfi*，along with Shakespeare's *Henry the Eighth*，came under an anonymous attack in 1698 for having violated the Unity of Time.[163] It was the only play of Webster's，too，to be printed and acted in the early eighteenth century. *The White Devil*，on the other hand，had so fast slipped into oblivion that by 1731 even Fielding did not know that the passages he cited from *Injur'd Love* for parody and ridicule in his *Tom Thumb*[164] were all written by Webster，and not Tate. Thus one has reason to say that when Dodsley printed *The White Devil* in his *Old Plays* in 1744，he was performing a rescue，and not because he preferred it to the better-known *Duchess of Malfi*. His aim was after all"to snatch some of the best Pieces of our old Dramatic Writers from total neglect and Oblivion". Adapting a less obscure work of Webster's，perhaps Theobald could not choose but mention his name. The last performance of *The Duchess of Malfi* was probably still remembered，as the last edition was still being read. We do not question the

intellectual integrity of Theobald. It is merely suggested that probably he was in a less enviable position，where he had to grapple with the established reputation of *The Duchess of Malfi*，than were Harris and Tate，who could in the comparative obscurity of *A Cure for a Cuckold* and *The White Devil* hide their own blushes of borrowed fame.

Chapter III Booksellers，Scholars，and Anthologists

The hunt for Webster's name up and down the eighteenth century is largely a dull though not fruitless journey. For the first three decades，one is hardly out of the arid country of catalogues and lists. There are the friendly cases of the adaptations of Tate and Theobald by the wayside，but between them stretch miles and miles of desert，broken only by the play-lists of such publishers as Mears and Feales. They need not arrest our serious attention. The catalogues of W. Mears，variously[165] called True and Exact and Compleat，were started in 1713 and continued through 1715，1719 to 1726. At first the catalogue was a mere list of plays alphabetically arranged. There was a single-leaf addition in 1715. In the 1719 and 1726 catalogues，however，we find two new features. There was a separate part of authors，under whose names the titles of plays were given. The second new feature was the marking with a series of signs of"what Plays were Acted with Applause，and of those which were never Acted". Thus，under Webster，we find six plays listed，but only two of them—"The Dutchess of *Malfey*"and"The *Thracian* Wonder"—marked with the"stars"signifying success. The catalogue of W. Feales，also called *True and Exact*，[166] published in 1732，seems to have been inspired by the earlier ventures of Mears. At the head of the catalogue，there is the same note explaining the signs employed，though Feales did not feel inclined to record the success of plays，but merely used the asterisks to distinguish the"Acting Plays". But

what makes his catalogue worthless is the complete absence of authors's names. Neither Mears nor Feales，we conclude，had anything important to add to Langbaine.

Also following in the track of Langbaine，but offering something more than a mere sales catalogue of plays，Giles Jacob in his *Poetical Register*，1719，reverted to“the Lives and Characters of the English Dramatick Poets”，which is its sub-title. Jacob claims to have had the advice of Congreve[167] and consulted“a great many old Catalogues of Plays”，[168] but for all that his account of Webster is substantially—except for having re-arranged the plays chronologically—what Gildon has left us. He carries on the story of the parish clerk of St. Andrew's started by Gildon. Langbaine is mentioned in the Preface，but instead of acknowledging frankly his debt to Langbaine，Jacob complains of the offending breadth of Langbaine's learning：“He is a little too fanciful in his Conjectures，from whence Authors drew their Plots，and having read much himself，imagin'd that every one else had done so too”.[169] But the trouble with Jacob，“the Scourge of Grammar”，is exactly that he had not read much. He had for instance not bothered to look up the title-pages of old plays. As a result，he mistook the dates of publication for those of performance. Or at least that is the sort of mistake that his readers，if unwary，are likely to be led into. This is what Jacob writes of *The White Devil*：

> *The White Devil*，or *The Tragedy of* P. Giordano Ursini，*Duke of Brachiano*，with *the Life and Death of* Vittoria Corombona，*the famous Venetian Courtezan*；first acted at the *Phoenix* in *Drury-Lane*，1612，and afterwards at the Theatre Royal，by their Majesties

Servants.

Comparing this account with the one in Gildon's Langbaine，we find that Jacob，in copying his source，has deliberately omitted the word“4to”after 1612—deliberately because in the whole account and，indeed，all through the book，he has omitted exactly these designations of the sizes of the editions. Whether Jacob was guilty of ignorance in the matter，or his readers are to blame if they fail to understand an understood point，the result is the same：these omissions lead to confusions.

That this is no hypothetical speculation but that there has been a real legacy of errors from Jacob is proved by the compilations of Mottley and Chetwood. John Mottley is generally supposed[170] to be the author of *A List of all the Dramatic Authors，with some Account of their Lives；and of all the Dramatic Pieces ever published in the English Language，to the Year 1747*，which is appended to *Scanderbeg：or Love and Liberty*，by Thomas Whincop，also published in 1747. For his account of Webster Mottley has plainly copied Jacob. The same omission of ‘4to’s etc. is tell-tale：

> *The White Devil，or the Tragedy of* P. Gordiano Ursini，*Duke of Brachiano，with the Life and Death of* Vittoria Corombona，*the famous Venetian Courtesan*；first acted at the *Phoenix* in *Drury-lane*，1612，and afterwards at the Theatre Royal，by their Majesties Servants.

There are minor changes in spelling and punctuation made in the process of transcription，but no better example can be found for verbatim copying. Mottley has nothing whatever to contribute to the criticism of Webster，of

whom his knowledge is derived exclusively from Jacob.

As for William Rufus Chetwood，we have reason to expect him to do better. He could have drawn on other sources than Jacob for his information of Webster's work，since he had been prompter at the Theatre Royal in Drury Lane for a number of years and had earlier written *A General History of the Stage* in 1749. Furthermore，he had a fair knowledge of Jacobean dramatists，of whom Massinger is mentioned，and Heywood discussed at some length and with much enthusiasm，[171] in the *History*. Yet when he came to write of Webster in *The British Theatre*，Dublin，1750，and London，1752，he could do no better than saying：

> This Author was accounted a good Poet，and well esteemed by his Cotemporary Authors，since he joined with *Decker*，*Marston* and *Rowley*. The Plays he wrote are，
>
> 1. *The White Devil*，*or the Tragedie of* P. Gordiano Ursini，*Duke of Brachiano*，*wythe the Lyfe and Deathe of* Vittoria Corombona，*the famouse Venetian Courtezan*，1612.

and so on. Compare it with the corresponding part in *The Poetical Register*：

> This Author was a Contemporary with *Decker*，*Marston*，and *Rowley*，and join'd with them in several Dramatick Pieces. He was Clerk of St. *Andrew*'s in *Holborn*，and esteem'd a tolerable Poet in those Days.

and we notice that except for the substitution of“good”for“tolerable”Chetwood seems to have been content with re-

arranging Jacob's sentences. As Jacob cut up Gildon and Langbaine，so Chetwood cut up Jacob，and in excising that part of the title which denotes the place and company of performance—‘first acted at the Phoenix in Drury-Lane’，etc.—he has avoided Jacob's danger of causing his readers to mistake the date of publication for that of performance. A process of simplification had already been at work. It is as if Langbaine had been put through a series of reducing exercises at the hands of Gildon，Jacob，Mottley，and Chetwood，not to speak of the hireling-cataloguers of the booksellers，until now he emerged a sorely skinny figure，stripped of erudition and denied the dignity of a literary historian. First he had his quotations taken away from him by Gildon. Then Jacob removed the most original part of Langbaine，his notes on the sources of the plots. Jacob，too，started the minor operation of cutting off the descriptions of the sizes of the editions，an operation continued with gusto by Mottley and Chetwood. Now Chetwood did not even bother with preserving the information on the title-pages as to where and by whom the plays were first performed. This，then，is what had become of the transcriptions which Langbaine made with such care from his copies of old plays and of whose accuracy he was so conscious. Webster suffered in this thinning-out，this diminuendo. Jacob and Mottley called him only“a tolerable Poet”，Chetwood patronised him with the epithet“good”，but whether tolerable or good，what a far cry was either from the“Excellent Poet”of Langbaine！

And yet our business with Chetwood is not over. He is also interesting for his spellings. The word“contemporary”，for instance，he spells“Cotemporary”，a form called by Bentley“a downright barbarism”. Then there is once again the sub-title of *The White Devil*，“*or the Tragedie*

of P. Gordiano Ursini，*Duke of Brachiano*，*wythe the Lyfe and Deathe of* Vittoria Corombona，*the famouse Venetian Courtezan*，1612”. In reading“Gordiano”for“Giordano”，Chetwood was preceded by Mottley.[172] But neither Langbaine，nor Gildon，nor Jacob，nor for that matter Mottley，used the form“Tragedie”. What is completely unprecedented and therefore must be attributed to the entire originality of Chetwood is，however，the forms“wythe the Lyfe and Deathe”. Chetwood must be one of the truly unlettered who yet affect a sham archaic manner. He further exhibits this manner when he gives the sub-title of Webster's next play，*The Devil's Law-case*，as“*or when Women go to Law*，*theDevile is fulle of Business*”，where the first and only edition of 1623 has merely，“*or*，*When Women goe to Law*，*the Deuill is full of Businesse*”. The spellings“Devile”and“fulle”are unwarranted.

This same account of Webster appears in two other compilations，namely，*Theatrical Records*，1756，and *A List of Dramatic Authors*，*and their Works*，which latter is bound together with *An Apology for the Life of Colley Cibber*，the Fourth Edition，1756. A comparison of these with Chetwood's work reveals that they are only reprints of *The British Theatre*. The account of Webster is absolutely the same in all three：all the idiosyncracies of Chetwood's spellings are preserved in the two anonymous compilations.[173]

But even with these we cannot part company with Chetwood，despicable character as he was in the eyes of Percy，Garrick，Capell，and Steevens.[174] Indeed，we are not a little surprised when we see Chetwood's curious spellings crop up again in the first important“dictionary”of dramatic

writers，namely，*The Companion to the Play-house*：*or*，*an Account of all the Dramatic Writers*（*and their Works*）*that have appeared in Great Britain and Ireland*，*from the Commencement of our Theatrical Exhibitions*，*down to the Present Year 1764*. *Composed in the Form of a Dictionary*，2 vols.，1764. It is compiled by David Erskine Baker，though his name does not appear on the title-page. The two volumes form two separate parts，the plays in Volume I，and the individual accounts of the dramatists in Volume II. That Baker was in touch with contemporary Elizabethan scholarship can be seen from two things：his own derivative[175]“Brief View of the Rise and Progress of the English Stage”and part of an essay by George Colman the elder entitled“Critical Reflections on the old English Dramatists”，both of which are printed at the head of Volume I. Colman's essay had earlier appeared in Thomas Coxeter's edition of Massinger in 1761，but revealing as it does an acquaintance with the Elizabethan stage，it has nothing to say on Webster. Hence we have to fall back upon Baker's own treatment of Webster. As in previous compilations，the usual six plays are listed under the name of John Webster，whom Baker，echoing Jacob and Mottley and defying for once Chetwood，called“a tolerable Poet”. But here are the first two titles：

1. *The White Devil*， or *Tragedie of* P. Gordiano Ursini，*Duke* of Brachiano，*wythe the Lyfe and Deathe of* Vittoria Corombona，*the famous* Venetian *Courtezan.* 1612.

2. The *Devil's Law-Case*， or *When Women go to Law*，*the Deville is fulle of Business.* Tragi-Com. 1623.

“Gordiano”，“Tragedie”，“wythe the Lyfe and Deathe”，“Deville”（a slight variation of“Devile”），“fulle of Business”：these are pure Chetwood. Chetwood mentions the dates of all but the last two of the plays，and so Baker too has to leave the date open after *The Thracian Wonder* and *A Cure for a Cuckold*. Indeed，Baker is faithful to Chetwood even to the point of italicising roughly the same parts of the titles.

But side by side with the account in Volume II，which is apparently copied from Chetwood，there are also the separate items of the plays arranged alphabetically in Volume I. Once there，however，we find that Baker is no longer under the spell of the old prompter of Drury Lane. He is in the good company of Langbaine，or rather Gildon's Langbaine，though unlike either，he contents himself with giving the first editions of the plays only，of which not only are the dates noted，but the mention of sizes—such harmless descriptives as“4to”which had yet been ruthlessly cut since Giles Jacob's *Poetical Register*—is restored. He also notes the sources of the plots，and in doing that，he shows signs of having tried to incorporate the latest available information. For instance，for the sources of *The Duchess of Malfi*，he has been able to add what Theobald was probably the first to discover，“*Lopez de Vega* wrote a Play on the same Subject，called，*El Mayordomo de la Duquessa de Amalfi*”.[176] But barely one line before，he also inserts the curious remark，“The Scene lies in *Madrid*，and the Story of it is well known in History”，which by its very position clearly refers to Webster's Italian play，and not the work of the Spaniard. This mistake has been repeated by Baker's subsequent editors，Isaac Reed[177] and Stephen Jones，[178] which shows what a perilous business editing could still be even

in the hands of scholars of their calibre. But the most interesting thing to us is the titles of plays given in this part of the book. How different they are！ For *The White Devil* and *The Devil's Law-case*， we have，respectively：

> The White Devil，or *the Tragedy* of Paulo Giordano Ursini，*Duke of* Brachiano；with the *Life and Death* of Vittoria Corombona，*the famous* Venetian *Courtezan.* Trag. by *John Webster.* 4to. 1612—The Scene *Italy.*
>
> The Devil's Law Case，or，*when Women go to Law*，*the Devil is full of Business.* Tragi-Com. by *J. Webster*，4to. 1623.—This is a good Play，and met with Success.—The Circumstance of *Romelio's* stabbing *Contarino* out of Malice，and its turning out to his Preservation，seems borrowed from the Story of *Phaereus Jason*，related by *Valerius Maximus*，Lib. 1 Cap. 8.

Compare these with the titles we have already cited from the biographical part of the same book，and we cannot help wondering at the cause of this apparent inconsistency. It cannot be carelessness in transcribing the title-pages；here they are as free from Chetwood's mock archaic spellings as there they are meticulously observant of them. Nor can it be a case of Baker having made the transcriptions from later title-pages，as the dates given at the end point throughout to the first editions. It can only be that Baker has followed different masters at different places.

The“dictionary”is thus unequal in its qualities. But it became an important work of reference all through the second half of the eighteenth century to the beginning of the nineteenth. Joseph Ritson，writing in 1802，gave Baker's work as the reason why dramatic writers had not been dealt with

in his *Biographia Poetica*.[179] It is true that Ritson was here referring to *Biographia Dramatica*，the title borne by the later editions of *The Companion to the Play-house*，but the very number of editions Baker's work had gone through in less than fifty years after its publication in 1764 and the names of scholars who had been engaged in editing it further testify to its value and popularity. Isaac Reed，whom Malone himself called“a very worthy unoffensive man，uncommonly well acquainted with English literary history during the 17th & 18th centuries”，[180] took the trouble to edit it in 1782. There is Steevens's hand in the new edition，[181] but it is Reed himself who gave the work a thoroughness and a general dependability. In the Introduction he brought Baker's account of the stage up to date，and，in addition，reviewed the works of early bibliographers from Langbaine onwards.[182] To the account of Webster，however，he was able to add only the information that the playwright was“a member of the Merchant-taylors company”. We could have desired him to be fuller，as earlier in his edition of Dodsley's *Old Plays*，[183] Reed had packed much new information into the biographical sketch of Webster preceding *The White Devil*. But he might have felt himself constrained by the existing scope of Baker，and in any case，if his contributions to the biographical part are in view of his scholarship slightly disappointing，he sought to make ample amends in the bibliographical part—the alphabetical list of plays—where he added to Baker's first editions all the subsequent editions to the best of his knowledge. Of *The Duchess of Malfi*，for instance，Reed noted the editions of 1623，1640，and in a separate item below，of 1678，though，as has been pointed out，he had left uncorrected Baker's mistaken statement，“The Scene lies in Madrid”. On the whole，Reed has emerged from his editing of *Biographia*

Dramatica as one“who has done more than any other man to reduce dramatic bibliography to order”.[184] His work was carried on by Stephen Jones，whose edition of *Biographia Dramatica* came out in 1812 in three volumes（with Vol. I further divided into two parts. In spite of the devastating notice Jones got in *The Quarterly Review*，[185] and the errors inherited（perhaps quite unintentionally，）from Chetwood and even Phillips，this third edition of Baker's work remains the definitive edition and is generally considered to be useful even today. Jones continued Reed's critique of their predecessors in dramatic bibliography and brought the account down to *Barker's Continuation of Egerton's Theatrical Remembrancer*，1801. Like the earlier editions，the“dictionary”is divided into two parts，the biographical accounts of the dramatists and the bibliographical register of the plays，both arranged alphabetically. In his treatment of Webster and Webster's individual plays，Stephen Jones has merely followed Reed，except for the additional mention of the *Pageant* of 1624 and of the collaborated play，*Sir Thomas Wyat*，in the biographical section. The 1678 edition of *The Duchess of Malfi* still goes under a separate item in the alphabetical play-list，with the explanation“This is Webster's play adapted to the stage”，and the scene still lies“in Madrid”.

Baker's work is also notable for its having inspired a number of imitations. The very titles of some of these imitations are symptomatic. There is for instance *The Playhouse Pocket-Companion，or Theatrical Vade-Mecum*，published in 1779，which consists of a bare list of works under the names of the dramatists，arranged alphabetically，without any biographical detail.[186] In 1788 came out John Egerton's *Theatrical Remembrancer*，

which is itself the father of many later compilations，such as *Barker's Continuation of Egerton's Theatrical Remembrancer* of 1801，*Barker's Complete List of Plays* of 1803，and *The Drama Recorded*；*or*，*Barker's List of Plays* of 1814. For accuracy and interest，the prototype is still to be preferred to the copies. In the Advertisement，Egerton speaks of his debt to *Biographia Dramatica*，but claims that his work is compiled“with such different Views，and for such different Purposes，that they can hardly interfere with each other”. The major difference lies in the chronological，and not the usual alphabetical，arrangement of the authors，under whose names，however，no remarks，either biographical or critical，are given，but merely a bare list of works. Webster is as usual credited with six plays，with the dates of their various editions correctly given，the 1655 quarto of *Appius and Virginia* being the only exception，[187] but there is also a new item，“The Induction to Marston's Malcontent，4to，1604”. Egerton was not exactly the first to mention this，as Isaac Reed had noted it in his edition of Dodsley in 1780，[188] but he was the first to use the information in a dramatic bibliography. Egerton，too，bears witness to the contemporary popular interest in drama.“At no time，it is supposed，”he writes，“hath an attention to the Productions of the Theatre displayed itself so much as at the present”. While it may be legitimately asked how he could be sure that the Elizabethans did not enjoy their theatre with quite the same enthusiasm and relish，his words were supported by the appearance of the numerous handbooks and guides to the plays. For after Egerton，apart from Barker's continuations to his work，there appeared also *A New Theatrical Dictionary*，1792，which is not only based on Reed but abridged from him，*The Thespian Dictionary*，1802，1805，and *The Dramatic Mirror*，

1808，which two latter，however，contain nothing on Webster. Webster does not appear either in Sir Egerton Brydges's unfinished[189] edition of *Theatrum Poetarum* which，published in 1800，is virtually a new work and contains a Preface which was the best account so far of not only dramatic bibliographies，but of biographies of poets，anthologies of poetry，treatises on the art of poetry，even histories of English poetry. It would have been interesting to see what revisions he would have made in Phillips's perfunctory account of Webster.

No discussion of the dramatic bibliographers of the eighteenth century can be complete，however，without a special tribute to the Shakespearean editor，Edward Capell. In“Notitia Dramatica”，appended to the third volume of his *Notes and Various Readings to Shakespeare*，1783，[190] Capell was on completely new ground，untrodden by Baker，Reed，and their imitators. Not only did Capell furnish four tables（an alphabetical table of plays，an alphabetical table of dramatists whose works have been collected，an alphabetical table of authors，and a chronological table of authors and anonymous plays）where the best of the Baker school gave only two，but with a care and an exactness not before known，he noted under each play the date and the imprint of every edition known to him. He was the only one so far，for instance，to record correctly the 1659 quarto of *Appius and Virginia*. Nor can one have any quarrel with him over his other entries of Webster's plays. He was meticulously correct in what he had put down，and only a hyper-critical pedant with a wrong notion of history will charge him with the negligible omissions of the 1672 edition of *The White Devil* and of the 1678 of *The Duchess of Malfi*，as he was dealing not only with Webster but a hundred other old dramatists in a vast work of minute cross references.

In the Preface，Capell still gabbles monstrously，but there are two lists of plays which represent his evaluation of the works of Shakespeare's contemporaries. The first list consists of plays which Capell thinks are simply good. These are thirty-two in number，among which we find Webster's *A Cure for a Cuckold*. Greater honour is given Webster by the inclusion of *The White Devil* in the second list，which gives only those plays that，other than the works of Jonson and Beaumont and Fletcher，rise above anything on the first list，and“indeed deserve a critical publisher，for such only can make discernible their beauties in all parts，their sense in many：the rival（if such there be）of his [Shakespeare's] excellence”. The notable absence here is that of *The Duchess of Malfi*，but to have two out of a total of six plays[191] placed on the foremost rank of dramatic achievement points to the warm corner of Capell's heart kept by Webster.

Thus Webster had not been ignored by the dramatic bibliographers of the eighteenth century. But fame among these men was at best coterie fame；the bibliographies and the“lives”were not for the general reading public. Fortunately，however，there rose in the century a vogue for poetic miscellanies，in which the dramatic poets were often represented. There were even anthologies specially devoted to“the beauties of the English stage”. After Dodsley's *Old Plays* initiated the fashion，complete plays of the Elizabethans began also to appear in the selections.

The first to present dramatic poetry by minor as well as major Elizabethan playwrights in an anthology is probably John Cotgrave. Compiling anthologies must be conceded the speciality of Cotgrave，as the name“J. C.”is found also on the title-pages of *Wit's Interpreter*，*the English*

Parnassus，1665，and *The Muses Mistresse*：*or*，*A Store-House of Rich Fancies*，1660. These merely pass muster，having followed in the steps of their earlier namesakes. But Cotgrave's *English Treasury of Wit and Language*，*Collected out of the most*，*and best of our English Drammatick Poems*；*Methodically digested into Common Places For Generall Use*，1655，has an importance far beyond what its intrinsic value can lay claim to. For，with all its faults，it yet set the pattern for later anthologies of dramatic poetry in many ways. It is devoted exclusively to dramatic poetry，where earlier anthologies like *England's Parnassus* are chiefly made up of passages，often single lines，from more dignified court poets. It draws material from Webster，Marston，Dekker，Tourneur，as well as from Shakespeare，Jonson，Beaumont and Fletcher. In arrangement it takes the form destined to be adopted by almost all eighteenth-century compilers of commonplace books and decisively abandoned only by Lamb，namely，the parading of passages under the subject headings alphabetically arranged，from Accident，Action，Adversity to War，Women，World. This，to be sure，was a common enough trick among the seventeenth-century anthologists，but Cotgrave was the first to use it for dramatic passages. Even his critics，men like William Oldys and Thomas Hayward，found it convenient to take over the method；indeed，that was the one thing about Cotgrave his successors did not question. Apparently，for a commonplace book of culled beauties，this is not the worst arrangement，though necessarily it has also entailed a mincing，piecemeal way of appreciating poetry. What at once discredits Cotgrave as a serious champion of the old drama is，however，his complete failure to give authorship for the passages he has selected. Under each item，there is neither the name of the writer nor the title of the play from which it is taken. The anthology is therefore no

testimony to the reputation of the individual dramatists，not even to their collective fame as a group. There is no sign of the book's popularity，much as the reading and memorising of commonplace books was one of those habits the age was addicted to. Cotgrave spoke rather complacently of a second edition，[192] which，however，never came，to the great satisfaction of Oldys almost a century later.[193] We are thus reduced only to guess at what Cotgrave himself thought of the dramatists on the strength of the frequency with which he quoted them. To identify the 1，685[194] passages contained in the anthology would be an arduous and perhaps not wholly rewarding job，but fortunately for us there is a copy each of *The English Treasury* in the British Museum and the Bodleian with annotations by several seventeenth-century hands giving authorship attributions for the vast majority of the passages. According to statistics compiled from these annotations，duly checked at first of course，104 quotations are made from Webster's 4 plays，as against 154 from Shakespeare's 27，113 from Jonson's 11，112 from Beaumont and Fletcher's 40，111 from Chapman's 10，and 110 from Fulke Greville's 2. The prominence of Chapman is understandable；he had written enough non-dramatic poetry to inspire a confidence in his dramatic. That of Fulke Greville Lord Brooke is，however，surprising，and Professor Bentley has sought to explain this by suggesting that his discursiveness and his rhymed lines lend him more readily to the cullers of beauties. Also responsible，perhaps one may be allowed to add，are His Lordship's set speeches mouthed by his characters during crises and his epigrammatic style generally. Next to Greville，of the lesser lights，Webster comes out the best，his *Duchess of Malfi* ranking a proud third—the first two being Greville's *Alaham* and *Mustapha*—in the list of individual

plays most often quoted from：

Title	*No. of passages*	*Title*	*No. of passages*
Alaham	63	Revenger's Tragedy	25
Mustapha	47	Philotes	24
Duchess of Malfi	40	Devil's Law-case	23
White Devil	36	Aglaura	22
Catiline	33	Wonder of Women	19
Sejanus	28	Hamlet	18
Conspiracy of Byron	27	Cruel Brothers	17
Revenge of Bussy D'Ambois	27	Broken Heart	16
Honest Whore	26	Brennoralt	16

While it is gratifying to watch the ascendancy of Webster，one cannot help wondering at the same time how much importance may be attached to this interesting table. The fewness of Webster's plays could of course be brought along to underline the great number of quotations made from him，but perhaps one may also suggest that because his plays are few，therefore quotations from each of his few plays，if made at all，are bound to be many more than from any individual play of Shakespeare，whose very voluminousness would forbid concentration on any one particular work. Finally，as has been pointed out above，the fact that authorship of the passages is not given in the anthology should make us hesitate to look upon Cotgrave as an important milestone on Webster's road to greater fame.

Both annotated copies of *The English Treasury* were once in the

possession of William Oldys，[195] who ironically enough turned out to be its severest critic. He calls it“a more injudicious performance even than [*England's Parnassus*]. In the first place，the author has annexed not one poet's name to his extracts throughout his book，nor even given a list of his authors in the front of it”. A second defect，according to Oldys，is that the selections are made from only a small number of plays. These statements，together with a learned survey of early anthologies and commonplace books，appear in his Preface to Thomas Hayward's *British Muse，or，A Collection of Thoughts Moral，Natural and Sublime of our English Poets；who flourished in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*，3 vols.，1738. As the name signifies，this is another poetic miscellany. There are selections from Spenser，Daniel，Denham，Donne，Lyly，Carew，Suckling，Bishop King，Browne's *Pastorals*，Drayton's *Ideas* and *Barons Wars*，and *The Mirror of Magistrates*，but passages from old plays predominate. Indeed，the anthology is characterised by its antiquarian nature and its emphasis on the dramatic poets. Poets of a later date than the Restoration are not represented，and these include Milton and Cowley，two of the favourite names in most poetic miscellanies of the period. The dramatic poets are not only warmly spoken of in the Preface，which seeks also to chide the ghost of Sir Thomas Bodley for his refusal to admit plays into the Oxford library，they are made the chief suppliers of the“beautiful”and“edifying”thoughts in the body of the work. The editor has spread his net far and wide；he claims to have read from four to five hundred plays for the purpose of compiling the anthology. He even takes prose passages from comedies and prints them as verse to avoid，as he says，“the offence that the measure of prose might give the eye in print”. A curious typographical prudery，one that Cotgrave

resorted to earlier，though without that charmingly ingenious explanation. And，unlike Cotgrave，the present editor gives under each of the selected passages not only the name of the writer，but the particular work from which it is taken. Transcriptions are carefully made："nothing . . . secondhand，but all passages are copied from the authors themselves". For all this scholarly care，however，the shape if not the spirit of the anthology remains what Cotgrave gave it：it is"digested"alphabetically under subject headings，though the quotations under each heading，it is true，are for the first time chronologically presented.

Webster，like his fellow Elizabethan dramatists，is thus again made to go on a perilous journey，to hop station by station from Adversity，Adultery，Anger to Want，Wisdom，Women. But to be allowed to travel in this world of"beauties"is no small honour，and his position in the hierarchy of British Muses is by no means low，if once again we may be allowed to spoil the elegant fun by calling in cold，inhuman figures：[196]

Name	*Number of Works drawn upon*	*Number of Passages selected*
Shakespeare	40 (incl. 6 apocryphal) & 2 collab.	427
Davenant	15 & Poems	222
Jonson	15 & 2 collab. & Poems, Masques, etc.	199
Chapman	12 & 3 collab.	134
Beau. & Fie.	40	118
Massinger	14 & 3 collab.	104
Lord Brooke	2 & Poems	99
Webster	3 & 2 collab.	93
Middleton	12 & 3 collab.	92
Shirley	31	86
Marston	8	80
Tourneur	2	50
Dekker	5 & 1 collab.	48
Ford	7 & 1 collab.	44
Rowley	2	31
Goffe	4	23
Heywood	6 & 1 collab.	12

In compiling the above table，one is perfectly aware of the danger of making too much of these figures，pseudo-scientific at best，as if the anthologist had weighed his selections with the miserly care of a pawnbroker，though they cannot go far wrong in giving one a sense of the general proportion of things. One is also aware of the difference between certain writers who，like Lord Brooke，are easily quotable and certain others who，like Heywood，do not make good anthology pieces. An anthology，in other words，does not bear witness to the qualities of the writers included. Nor，of course，is it necessarily a reflection on the qualities of the writers excluded. But it does represent two things，namely，what an editor thinks is good enough to be

collected in a volume，and，secondly，what he thinks will be palatable to his readers. It is in the second sense that an anthology can be said to reflect the taste of the age in which it is made. And when，as in the present case，the editor is helped by an accomplished scholar，and the anthology sets out to create a new fashion for old writers，at a time when society as a whole pretends to culture and learning，it certainly needs to be looked into，not perhaps so much for the matter it contains，as for its emphasis，its intentions and evaluations. Cotgrave and Oldys（or Thomas Hayward），with the common interest in drama and a century between them，represent two scales of values. In the earlier anthology，Shakespeare is merely one of the giants，somewhat better off than Beaumont and Fletcher or Jonson，but—to judge by the numbers of their respective quotations—not inapproachably superior. In *The British Muse*，however，Shakespeare，with his 427 quotations，towers above them all as the hero of the anthology. He is as good as Jonson，Chapman，Beaumont and Fletcher put together，and occupies as much room as the combined lines of nine fellow dramatists，namely，Middleton，Shirley，Marston，Tourneur，Dekker，Ford，Rowley，Goffe，and Heywood. Davenant is the runner-up，though his quotations are only half the number of Shakespeare's. When we remember that in 1655 Cotgrave put Davenant below Dekker，we become aware of the great revolution in taste brought about by the Restoration. The glory of Beaumont and Fletcher seems to have faded a little，and Massinger has gone up quite a few places. This is interesting in view of the fact that in 1719，a critic had written：

> *Massinger* is far a better Poet than *Beaumont* and *Fletcher*；yet we find the Plays of the latter are printed and reprinted，while it is a

> difficult thing to meet with those of the former. 'Tis true，the Dramatick Poets of the foregoing Times were not worthy of that Name，as being at most but Dialogists，except the immortal *Ben. Johnson*，in some of his Comedies：Yet on that Bottom *Beaumont* and *Fletcher* deserve the very least Praise，since they never design'd a just Character in their serious Plays；their Kings are all Footmen，or of the Mob，and have nothing Royal；and their Women seldom Modesty enough for a Whore in a Comedy.[197]

The critic is supposed to be Charles Gildon，whose general outlook is already familiar to us. Had Oldys read these words，he would have disposed of Gildon as he did Bysshe for the same stubborn failure to understand the Elizabethans.[198]

These fluctuations have not troubled Webster. His position，like Lord Brooke's，is secure. His 93 quotations compare favourably with the 92 of Middleton，who has had three times as many plays quoted，and the 86 of Shirley，whose popularity in the early eighteenth century was great，not to speak of the 80 of Marston，the 50 of Tourneur，and the 48 of his one-time collaborator，Dekker. Of these 93 quotations，36 are made from *The Duchess of Malfi*，31 from *The White Devil*，13 from *The Devil's Law-case*，while the rest are from the two plays accepted by the editor as Webster's collaborations with others：8 quotations from *The Thracian Wonder* and 5 from *Westward Ho*. The prominence of *The Duchess of Malfi* squares with the third place given to it by Cotgrave. But what is even more noteworthy is the discovery that over a third[199] of Thomas Hayward's quotations from Webster had earlier been included in Cotgrave's *English*

Treasury. Indeed，the corresponding passages in both anthologies agree exactly in reading：they not only begin with the same line，but end miraculously on the same. With two exceptions，[200] they come under exactly the same subject headings. Of course many quotations form natural units by themselves，but there are also others where boundaries must be left to the discretion of individual editors. The numerous cases of Webster's quotations where two independent editors arrive at the same starting point and pursue to the same finish cannot therefore be purely coincidental. Since Oldys in his Preface confessed to an intimate knowledge of *The English Treasury*，it is perhaps safe to say that in culling flowers from Webster，the editor of *The British Muse* had probably consulted the earlier anthology，just as his in turn was to be consulted by the editors of later anthologies.

Three such anthologies，in which Webster is presented in much the same manner，though not with the same emphasis，are *The Beauties of the English Stage*，1756，[201] *A Poetical Dictionary*，1761，and *The Beauties of the English Drama*，1777. The first and the third are related，being the two last stages in the evolution of *Thesaurus Dramaticus*，1728，[202] a commonplace book devoted exclusively to the plays. *Thesaurus Dramaticus*，however，is more concerned with the dramatists after the Restoration than with the dark，Gothic old bards，and under these circumstances the exclusion of Webster，as of Middleton，Heywood，Marston，Ford，Tourneur，among others，is only natural. But the publication of *The British Muse*，as well as Mrs. Elizabeth Cooper's *Muses Library* a year earlier and Dodsley's *Old Plays* six years later，not to mention the activities of Elizabethan scholars like Theobald，must have

created in the mid-century a taste for the fine phrases to be found in the old drama so that it would look old-fashioned not to have them“digested”. Thus we find five quotations from Webster's *Duchess of Malfi*—called by the title of its 1708 quarto，*The Unfortunate Dutchess*，with the spelling of the last word modernised—in *The Beauties of the English Stage*. These come under the headings Repentance，Reputation，Riches，Sorrow，and Worth. All five，together with the name *The Unfortunate Duchess*，were taken over by *The Beauties of the English Drama* when it came out in 1777. To these，however，it also made additions of its own，which consist of seven passages from *The Duchess of Malfi* under the headings Fortitude，Marriage，Ruins，Secrecy，Service，Statesman，and Kings，as well as two passages，also under Kings，from *The White Devil*，a source untapped by the earlier *Beauties*. The name *Duchess of Malfi*，for once correctly given，appears side by side with *The Unfortunate Duchess* of the other five passages，as if they were two separate works. The new additions，as well as the wording of a part of its Preface，betray the indebtedness[203] of the new work to another earlier anthology，*A Poetical Dictionary*，which contains all these quotations from Webster，including the exactly same three passages under“Kings”. *A Poetical Dictionary*，however，is itself composite and derivative in nature，having drawn upon both *The British Muse* and *The Beauties of the English Stage*. And it also contains something not included in *The Beauties of the English Drama*，namely，a passage under“Industry”[204] from *The Devil's Law-case*，either overlooked or ignored by the editor of the latter. These intricacies of relationships are perhaps of no interest to us except as bearing out the fact that there was a good deal of unacknowledged takings from their predecessors by the eighteenth-century compilers of poetic

miscellanies. In the popularisation of Elizabethan dramatists，none of the three later anthologies mentioned here can rank in importance with *The British Muse*. Their support of the old drama was half-hearted，as by far the greater portion of these books is devoted to the elegances of the post-Restoration stage.

Yet a reading of these forgotten anthologies is not without its compensations. As one picks one's way through their jungle-like profusion of“beauties”to keep track of Webster，one begins to be aware of a rough pattern of the Webster quotations as they are found in the anthologies before Lamb's *Specimens*. More quotations are made from *The Duchess of Malfi* than from *The White Devil*. Only the learned editors quote from *The Devil's Law-case*，but the learned and the ignorant alike stay away from *Appius and Virginia* and *A Cure for a Cuckold*. The most revealing thing is，however，that there are a few passages that are certain to be found in any anthology of dramatic poetry where Webster is allowed to appear at all. These represent what the eighteenth-century anthology-makers thought were the best in Webster，and therefore merit some consideration. We can probably leave aside the twenty-three passages quoted in two out of the five anthologies，as there are 5 passages quoted in three，5 passages in four，and 1 passage in all the five anthologies discussed here（*The English Treasury of Wit and Language*，*The British Muse*，*The Beauties of the English Stage*，*A Poetical Dictionary*，and *The Beauties of the English Drama*）. The passage quoted in all five is the one given invariably under the heading“Reputation”：[205]

Dost thou know what reputation is?

I'll tell thee—to small purpose，since th' instruction
Comes now too late：
Upon a time Reputation，Love and Death，
Would travell ore the world：and it was concluded
That they should part，and take three severall wayes：
Death told them，they should find him in great Battailes：
Or Cities plagu'd with plagues：Love gives them councell
To enquire for him 'mongst unambitious shepheards，
Where dowries were not talk'd of：and sometimes
'Mongst quiet kindred，that had nothing left
By their dead Parents：stay（quoth Reputation）
Doe not forsake me：for it is my nature
If once I part from any man I meete，
I am never found againe：

That，incidently，is also selected by Lamb in his *Specimens* under however the heading“Fable”. Of the five passages quoted five times，two，under“Kings”，are taken from *The White Devil*；but the remaining three，under“Marriage”，“Sorrow”，and“Statesman”，are furnished by *The Duchess of Malfi*. There is one passage from *The Devil's Law-case*，under“Industry”，in the class of thrice-quoted passages，but once again *The Duchess of Malfi* supplies the other four，to be seen under“Kings”，“Ruins”，“Secrecy”，and“Servant”. The“Ruins”passage may be given：

I doe love these auncient ruynes：
We never tread upon them，but we set

Our foote upon some reverend History.
And questionles，here in this open Court
（Which now lies naked to the injuries
Of stormy weather）some men lye Enterr'd
Lov'd the Church so well，and gave so largely to't，
They thought it should have canopide their Bones
Till Doombes-day：But all things have their end：
Churches，and Citties（which have diseases like to men）
Must have like death that we have.[206]

It is what one may call“romantic”，and we remember that James Wright had earlier quoted it in his *Country Conversations*. But，if romantic，its appearance in the anthologies is also a rare excursion into the regions of melancholy beauty by their compilers，who on the whole care only for the witty，the epigrammatic，the studied speeches“that come so roundly off”. For a determined exploration of the tragic in Webster we have still to wait for the emergence of Charles Lamb.

Before Lamb，however，and contemporaneously with Oldys and Thomas Hayward，Robert Dodsley，publisher，poet，playwright，was soliciting subscriptions for a compilation of a totally new kind. He was so encouraged by the response he got from the subscribers that when the compilation came out in 1744 under the title *A Select Collection of Old Plays*，it was in twelve closely printed volumes. There are infinite riches in a little room：the Collection contains over sixty complete plays，from the earliest interludes of John Bale and John Heywood to the sophisticated works of John Ford and James Shirley. Shakespeare and Beaumont and Fletcher are

excluded，Jonson scantily represented，but all the minor Elizabethans are there：Marston，Dekker，Middleton，Massinger，Tourneur，Rowley，Lord Brooke，and Webster. One finds also Marlowe's *Edward the Second* and Kyd's *Spanish Tragedy*. For the first time，the reader is not obliged to take，or leave，the beauties of the old drama，in snippets，and duly“digested”for him by the far from infallible taste of the anthologists，but can read the old plays entire. To help him form his own conclusions on the old drama as drama and not merely as good reading matter，Dodsley also provides the Collection with a reprint of James Wright's *Historia Histrionica*，a Preface of his own which，after a rapid survey of the stage in Italy，Spain，France，and the Netherlands，traces the development of the drama in England from the miracle plays to the closing of theatres in 1642，and，finally with numerous short biographical sketches of the dramatists preceding their respective plays in it. Dodsley claims that in writing stage history，he was，“as it were，the first adventurer in these discoveries”，having thrown together“a number of curious circumstances on the subject，that the reader would seek for in vain elsewhere”. This is a statement which we，with our knowledge of Richard Flecknoe and the activities of Langbaine and other dramatic bibliographers，cannot wholly endorse，but Dodsley's Preface was nevertheless a vital basic layer in the accumulation of the information on English stage history which，explored and added to by men like Percy，Reed，and Thomas Hawkins，[207] was to reach its final stratification in“An Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage，and of the Economy and Usages of our Ancient Theatres”，1790，of Malone. We have already discussed the importance of David Erskine Baker's *Companion to the Play-house*，and yet his prefatory“Brief

View of the Rise and Progress of the English Stage”is historically of very little value，as it is a mere repetition of Dodsley.

But，while literary history was being made by his publications of *Old Plays*，Dodsley was also of his age. He clung to the prevalent ideas of his contemporaries. The idea，for instance，of evolution. When the anthologies arranged the selections chronologically，they invariably said that it was to show the progress of style. Now for exactly the same reason Dodsley rescued the old plays from oblivion：“it would serve very well to shew the progress and improvement of our taste and language”. His preference for comedies，which immediately sets Dodsley off from the tragedy-loving Lamb，was based on another current idea，namely，that the old drama was interesting as a social document.[208] Comedies，according to Dodsley，“better serve to shew the humour，fashion，and genius of the time in which they were written”. Not a word，we note，about the intrinsic merit of the old plays.

Whatever the critical position of Dodsley，however，we are indebted to him for the rehabilitation of *The White Devil*，which is found in his Volume Three. There is a short notice before the play，giving，in the manner of the early“lives”and later“dictionaries”，a general statement of Webster's life and the titles of his other five plays. If this is not enthusiastic，and，further，if the text of the play reprinted here fails to please our modern notion of textual purity，Dodsley was nevertheless instrumental in reviving interest in *The White Devil*. Dust，indeed，had settled on that play since Pepys saw and disliked its performances in October 1661.[209] There was another performance in December of the same year，but no mention of its success. The last edition of the play，too，came out more than seventy years

ago，in 1672. The anthologists，as we have seen，showed a marked partiality to *The Duchess of Malfi*. We do not know if Dodsley was deliberate in deciding on the less popular of Webster's two tragedies，but the decision has certainly led to a fuller and more balanced view of Webster's genius. Once rescued from neglect，*The White Devil* has become a steady piece in the collections of Elizabethan plays. It kept its place in the subsequent editions of Dodsley of 1780 and 1825，and was omitted from the fourth edition of 1874 only because complete works of Webster had already been edited by Dyce in 1830 and Hazlitt in 1857，while in Scott's edition of *The Ancient British Drama* of 1810，it made its appearance side by side with *The Duchess of Malfi*. Had it not been for Dodsley，the reading public might have had to wait for nearly a century—until the time of Dyce—to make its acquaintance with what his twentieth-century editor considers to be the greatest of all Webster's works.[210]

To the scholars of the eighteenth century，however，the old quartos of Webster's plays were still available in private collections like Garrick's and probably even on the old book market. They were read and occasionally referred to by the editors of Shakespeare[211] when，following the establishment of historical scholarship by Theobald，[212] passages began to be cited from other Elizabethans to illustrate Shakespeare. But Webster's share was meagre，and the few stray quotations from him were buried under a mountain of other notes in these editions. He was，however，soon to be lifted out of all this by the powerful hand of one of the most solid Shakespearean scholars，Edward Capell again.

Capell was one of those real benefactors of learning who conformed to

no type and yet turned out works which by their exhaustiveness and accuracy saved later scholars ever performing the same labour again in a number of years to come. We have had occasion to discuss his“Motitia Dramatica”appended to the third volume of his *Notes and Various Readings to Shakespeare*. The greater part of that volume is devoted to one of the burning questions of the scholarship of his time，the sources of Shakespeare. But Capell's“School of Shakespeare”is different from the enquiries of Peter Whalley and Richard Farmer in that it is not the mere writing of an essay，but an astonishingly full and comprehensive collection of extracts from old plays，Continental writers like Bandello and Montaigne，translations of Greek and Roman classics like North's Plutarch，and early English works like Stow and Holinshed. The quotation from Holinshed can fill a little book by itself，being more than one hundred pages long. When Capell spoke of his purpose in compiling this mammoth background book in the Preface，it was the best historical scholarship of the eighteenth century speaking，with authority，though perhaps no grace：

> Acquaintance in some degree with the writers of Shakespeare's time and of times prior to him，their merits in point of matter，and the language they had to dress it in，is of the utmost necessity for a right comprehension of *his* language throughout，and right estimate of his merit：. . . The other business propos'd in it lyes open to the judicious，and asks no setting forth；its connexion with the first is most intimate，the same passage that yields example of words in each writer serving often to show his talent in general.

The purpose is thus dual，to illustrate Shakespeare，but also to present the

illustrations in their own right. It is the latter that distinguishes Capell from other enquirers of"the learning of Shakespeare"of his time，who were generally interested in Shakespeare alone and his contemporaries only in so far as they illuminate him. To achieve his second purpose，the"extractor"has noted passages which have no immediate bearing on Shakespeare，but which"might be useful to publishers of an author contemporary who shall be thought a fit object for them".

It is thus with this dual purpose in mind that Capell presents Webster，together with of course the whole play-writing brotherhood of Webster's time，in"The School of Shakespeare". There are passages cited from Webster，such as"Yes，I now weepe poniardes，doe you see"，which parallel some of Shakespeare's great，startling phrases，but there are also things like the prefatory"To the Reader"of *The White Devil* which，though mentioning Shakespeare by name in that general praise handed out to his fellow dramatists—"And lastly（without wrong last to be named）the right happy and copious industry of M. *Shakespeare*，M. *Decker*，& M. *Heywood*，wishing what I write may be read by their light"—has actually very little to do with him. Indeed，that this piece of prose should have been selected by Capell comes at first as a surprise；he must have been aware of its strange vigour[213] and its importance as criticism，as are later historians of criticism like Spingarn.[214] Another curious piece is the Induction to *The Malcontent*，which Capell says in a note must be considered as the work of two authors，Webster and Marston. There are also seven quotations from *Westward Ho*，given here as the joint work of Dekker and Webster，including the passage，"I but when light Wives make heavy husbands，let these husbands play mad *Hamlet*；and crie revenge". By far the greater

portion of Capell's Webster passages are taken from *The White Devil*，the love of which he shared fully with Dodsley. We are reminded，too，that in“Notitia Dramatica”he has put *The White Devil* on the list of plays that in his opinion rival the works of Shakespeare. The passages selected from it，twelve in all，are perhaps too chopped up—Capell often quotes merely one sentence—to do Webster much justice，but they include such felicities as Cornelia's“There's Rosemarie for you，and Rue for you，/ Hearts-ease for you. I pray make much of it”，and Flamineo's“Religion；oh how it is ‘commedled’ with policie. The first bloudshed in the world happened about religion”. We could have wished for some critical comments from Capell，but certainly not greater bibliographical care. He notes the dates and the imprints of the first editions correctly，and follows these editions meticulously for the text of his quotations.

The extent and scope of Capell's work can be further gauged from his selections from two other works of Webster's generally neglected by the anthologists of the time，namely，*Appius and Virginia* and *A Cure for a Cuckold*. Three quotations are made from the former，and a long dialogue from the latter. Consequently，Webster has come out a more varied talent，with as much comic wit as tragic intensity. Capell's notice of *Appius and Virginia* must have opened the eyes of later editors，for，while the play was never included in collections before Capell，after him it appeared in Charles Wentworth Dilke's *Old English Plays*，1815，and in the third edition of Dodsley's *Old Plays*，1825–1828，edited chiefly by J. P. Collier，where it is particularly added to *The White Devil*.

That，however，occurred after Lamb's *Specimens* of 1808. For the

moment，we have yet to note Capell's strange silence over *The Duchess of Malfi*. It is not on either list of Capell's good plays in“Notitia Dramatica”，and it is not represented at all in“The School of Shakespeare”. But Capell knew the play，which is duly entered in the alphabetical Table of Plays and the alphabetical and chronological Tables of Authors in the“Notitia”. The only explanation that is left us seems to be that the silence was deliberate. Capell did not like the more popular of Webster's two great tragedies，and in doing so he reversed the judgement of the anthologists.

A case has thus been made out that Webster had a reputation of some sort in the eighteenth century. He was known to the dramatic bibliographers. His plays had been adapted and put on the stage. He appeared in the anthologies. He shared with other minor Elizabethans the renewed attention of scholars following the revival of interest in the age of Shakespeare，which started in earnest with Theobald and came to a climax in Malone. But，while all this is true，one must not be blind to the fact that the attention of the century's critics had not once been directed to him. He was merely one in a crowd，and was raised neither for exceptional praise nor for special condemnation，as he was to be in the time to come. Dryden，Rymer，Dennis，Addison，Steele，Johnson，all passed him over in silence. The only important critical appreciation came from Theobald，[215] but Theobald was unusual in his knowledge of the Elizabethans and he had not been considered as great a critic as a scholar. Theobald's enemy，Pope，knew Webster too，but all that he had to say was a passing comment：

> Webster，Marston，Goff，Kyd，and Massinger，were the persons instanced as tolerable writers of tragedy in Ben Jonson's time.

[216]

Webster is mentioned in the same breath as Massinger，but Massinger was far better known. *A New Way to Pay Old Debts* had been consistently popular on the stage all through the century. We have quoted Gildon who thought that Massinger was greater even than Beaumont and Fletcher. No complete edition of Webster came out in the eighteenth century，while Massinger had been edited twice，by Thomas Coxeter in 1761 and John Monck Mason in 1779，not to mention the edition of 1805 by William Gifford. Webster's place was with Dekker，Marston，Heywood，Middleton，Ford，even Goff and Rowley. He was mentioned only when these men were mentioned，and sometimes not even that. In *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland to the Time of Dean Swift*，1753，one of the important precursors of Johnson's *Lives*，all these writers find their niches，[217] but not Webster. His name is mentioned on several occasions，[218] but apparently the editors did not think him worthy of a separate section. He was probably not altogether a stranger to the general reading public，but he would not in any case be singled out as a writer of terrible beauty with all the strength，and most of the vices，characteristic of the great Elizabethans. Webster's attainment of that high stature was effected only in the next century，when the Romantics in general，and Lamb in particular，came to his rescue.

Chapter IV Charles Lamb

With Charles Lamb，Webster came to a new epoch. Hitherto he had been in the company of scholars and booksellers，and his fortunes had been made in the catalogues，the dictionaries，at best the anthologies. But Lamb was the first critic to approach Webster's plays seriously as literature.

While Swinburne's large claims[219] made for Lamb must be modified by our knowledge of the scholarly activities in Elizabethan research since Theobald，there is nothing to revise radically the old belief—and Lamb's own belief [220]—that Lamb came to the rescue of the old dramatists virtually single-handed. For it is wide of the mark to suggest，as Octavius Gilchrist[221] did in Lamb's own time and some still do today，[222] that there had been before Lamb such things as Dodsley's *Old Plays*，Thomas Hawkins's *Origin of the English Drama*，and Baker's *Biographia Dramatica*. Lamb readily confessed to a knowledge of these，but he knew that they did not attempt the task he had set himself，namely，to evaluate the old drama critically. The early collections were antiquarian in nature. When a stray remark escaped from their editors to reveal what they thought of the old drama，we today know at once that they did not look at it in the same way as Lamb did. Dodsley，for instance，loved the old drama for its comic wit. But listen to Lamb：

> The kind of extracts which I have sought after have been，not so much passages of wit and humour，though the old plays are rich in

> such，as scenes of passion，sometimes of the deepest quality，interesting situations，serious descriptions，that which is more allied to poetry than to wit，and to tragic rather than to comic poetry.

There is nothing in common between Lamb and the early enthusiasts. Tragic poetry is not necessarily better than comic wit，but it is at least different. In placing emphasis on a quality hitherto only slightly，if at all，touched，and touched only to be denounced as“wild”and“untutored”，and in glorifying it as one of the major reasons why these dramatists are as immortal as Shakespeare himself，lies the originality of Lamb. To say that he was in a field thoroughly tilled by the Oldyses and the Giffords is no less a confusion of issues and values. Apart from the fact that these diligent tillers were dull and not very much sought after by the common reader，their chief concern was with the biographical，bibliographical，and textual problems connected with the old dramatists，in none of which was Lamb interested. He did not accompany his selections with any biographical notices，for which he simply referred the readers to Dodsley and Baker. In textual matters，though Lamb exhibited his insight in assigning the first two scenes that he quotes from *The Two Noble Kinsmen* to Shakespeare，[223] he did not hesitate to cut，“without ceremony”，not only the superfluous lines，but“all that which the writers had better never have written”. For these sins the scholars could go on crucifying him，but none of them did what he did with such success—to take the reader by the hand and show him in no uncertain terms the beautiful scenes in the old drama.

On the other hand，there are indications that he was more affected by the compilers of the popular anthologies immediately before him. Henry

Headley's *Select Beauties of Ancient English Poetry*，1787，and George Ellis's *Specimens of the Early English Poets*，1790，were accorded a measure of success which could not have been a matter of complete indifference to Lamb. Ellis's work was expanded into three volumes in 1801，when Lamb had got ready a second note-book，after the first was burned in 1796. The word“Specimens”was used again by Ellis for the companion volume，*Specimens of Early English Metrical Romances*，1804，as well as by George Burnett for his *Specimens of Early English Prose Writers*，1807.[224] Southey himself，who wrote to Coleridge in June 1804 about an anthology which he said Lamb could very well edit，[225] compiled *Specimens of the later English Poets*，1807，as a sequel to Ellis's anthology. The word“Specimens”，in short，was common currency in Lamb's time，and this should at once dispose of William Watson's charge that Lamb treated the old writers as“museum”pieces.[226] The attention Lamb gave to contemporary anthologies can be further borne out by his comment on Vicesimus Knox's *Elegant Extracts*，a series of school anthologies of prose and poetry in separate volumes which had gone through many editions in the last years of the eighteenth century.[227] The two volumes published in 1796 are devoted to“useful and entertaining Pieces of Poetry，Selected for the Improvement of Young Persons”，and contain a section of dramatic poetry. Writing to Coleridge at the end of June that year，Lamb said：

> I wish you would try and do something to bring our elder bards into more general fame. I writhe with indignation when in books of Criticism，where commonplace quotation is heaped upon quotation，I find no mention of such men as Massinger，or B[eaumont] and

> F[letcher]，men with whom succeeding Dramatic Writers（Otway alone excepted）can bear no manner of comparison. Stupid Knox hath noticed none of 'em among his extracts.[228]

Lamb was not really urging Coleridge. He was turning over in his own mind the idea of an anthology. The note-book he kept for dramatic passages was being steadily added to. But the *Specimens of English Dramatic Poets Who Lived About the Time of Shakspeare* came tardily，as twelve years had to elapse between the first conception of the idea and its final realisation in 1808.[229]

Once published，however，the book made literary history. Though upon its first appearance the scholars snubbed it，yet all through the nineteenth century，in spite of hostile criticism，it remained *the* anthology for the Elizabethan drama. The common reader was now able to read in one compact volume all the important old dramatists except Shakespeare. The manner of representation is a cross between the meagre epigrams of the early miscellanies and the complete plays of Dodsley. To follow Dodsley would make Lamb just another，and probably much inferior，Isaac Reed，and possibly Lamb's greatest objection to Dodsley and Isaac Reed is that the forbidding look of their solid eight or twelve volumes discourages，even repulses，the advances of timid readers. He，on the other hand，wants to hold their attention. So he thinks in terms of separate scenes，and selects only“scenes of passion，sometimes of the deepest quality，interesting situations，serious descriptions，that which is more allied to poetry than to wit，and to tragic rather than to comic poetry”. His reader is forever kept on the crest of huge emotional waves，and there can be no better alias for the

Specimens than“a collection of dramatic crises”. But we must also note the word“poetry”. Lamb's approach to the old drama is not that of a practitioner in the theatre；he treats the Elizabethan plays as literature fit for quiet reading in the solitude of a study. Not however because he is blind to the dramatic effects，to which no one can bring a keener and more discerning appreciation；but he believes that certain effects are so subtle that ordinary stage performance can only result in spoiling the wonderful illusion that one got during the reading of the plays. Even the great actors are of no avail：

> Never let me be so ungrateful as to forget the very high degree of satisfaction which I received some years back from seeing for the first time a tragedy of Shakspeare performed，in which these two great performers [Kemble and Mrs. Siddons] sustained the principal parts. It seemed to embody and realise conceptions which had hitherto assumed no distinct shape. But dearly do we pay all our life after for this juvenile pleasure，this sense of distinctness. When the novelty is past，we find to our cost that instead of realizing an idea，we have only materialized and brought down a fine vision to the standard of flesh and blood. We have let go a dream，in quest of an unattainable substance.[230]

What is true of Shakespeare can only be doubly true of his fellow dramatists：he was by far the most dramatic of them all. Lamb's emphasis on the desirability of reading a play，and not seeing it，is understandable. A word-lover all his life，he was naturally more fascinated by the lasting beauty of the printed page. Nor can we object to his culling of memorable scenes，which was probably the best course open to him for a handy but comprehensive anthology of his kind. But，torn from the context of an

anthology，his words and his practice have led to a belief that there can be a dichotomy between drama and poetry. While Archer sharply distinguishes the dramatic effectiveness—or the lack of it—of the Elizabethan plays and their absolute poetic value，Swinburne and Gosse simply call them“poems”. [231]

For the *Specimens*，however，his preoccupation with poetry has given Lamb those sudden flashes of insight into the characters and the situations in the plays，flashes that are happily crystallised into the form of notes. Dr. Johnson called notes evils，however necessary，but apparently he had reckoned without such fascinating evils as his own note on Polonius and all of Lamb's notes in this anthology. They are exactly what a helpless reader would expect of a literary critic. The critic should map out the paths that the reader is to take in his wanderings in the unknown country of an author's mind，but he should not do the walking or the thinking for the reader. Now the notes in the *Specimens* contain some of Lamb's happiest and most glorious writing—they are what give the anthology as anthology immortality —and yet they are no substitute for the reader's own judgement. By their fine exaggerations they stimulate the reader into an impatience to read the text for himself. For Lamb's enthusiasm is infectious. He glows as he talks，until finally he identifies himself with the suffering heroes and heroines. Here again we see the difference between the scholars and Lamb. The scholars were more concerned with history，with changes that mark one age off from another，while Lamb the critic pure and simple was passionately interested in the universal values of literature.[232] He had very little historical sense，and readily read himself into the dramatists. The dangers of this kind of criticism have been pointed out，[233] but the greatest，as far as the

Specimens is concerned，is the lack of a sense of proportions. Lamb's habitual use of Shakespeare as a yardstick is a case in point. Perhaps it is irresistible not to compare them with Shakespeare，but in comparing them Lamb seems never to have made up his mind as to who comes nearest to him. Heywood is“a sort of prose Shakspeare”. Ford is“of the first order of English poets”and“the man after Shakspeare”.“All poets after Shakspeare yield to”Beaumont and Fletcher“in variety of genius”.“Of all the English playwriters，Chapman perhaps approaches nearest Shakspeare in the descriptive and didactic，in passages which are less purely dramatic”. And，of course，the famous comparison of Webster's dirge in *The White Devil* with Shakespeare's ditty in *The Tempest*. While it is true that we have been doing Lamb injustice by considering these utterings in isolation and without due regard for the modifications he carefully attaches to them，one's first impression is bound to be that poor Shakespeare is made too often to serve as avoirdupois on Lamb's critical balance. One explanation lies perhaps in that he is always absorbed in the dramatist of the moment. Once he takes a man up，he must pour out his whole heart before him. There can be no half measures. If this method is one of exaggeration，it is also the reason why he has been able to revive such tremendous interest where the antiquarians and anthologists created merely lukewarm curiosity. His notes，in short，were the greatest single factor in bringing attention again to the less familiar names of Marston and Heywood，Middleton and Rowley，Dekker and Tourneur and Webster，all of whom had not been edited properly by the scholars or known to the general public.

Lamb's method of selecting is particularly favourable to a dramatist like Webster. Webster has been，until very recently，[234] looked upon as a

dramatist of separate scenes of great power and beauty rather than one whose strength lies in the shapeliness of a complete play. What Lamb has selected are exactly those startling scenes. Indeed，it is difficult to imagine that any one，given the same limited space to represent Webster in，could do better. No better specimens can be had. From *The Devil's Law-case*，Lamb quotes the scene in which Contarino and Ercole are getting ready to fight a duel，which strikes him as being“the model of a well-managed and gentlemanlike difference”. *Appius and Virginia* furnishes him with the scene in which a father kills with his own hand his only and much beloved daughter. But fuller representation is rightly given to the two great tragedies on which Webster's name has since been built. Of *The Duchess of Malfi* we read not only the bed-chamber scene in which the Duchess secretly marries Antonio，but the greater part of the fourth act，from the sad spectacle of the waxen bodies，through the madmen's dance，to the strangling of the Duchess and the remorse of Ferdinand. From the equally rich mine of *The White Devil* Lamb quarries the dirge scene and the whole of the arraignment of Vittoria. Perhaps we can make the same selections from Webster，but assuredly we cannot write Lamb's notes to illustrate and illumine Webster's genius：

> All the several parts of the dreadful apparatus with which the death of the Duchess is ushered in，the waxen images which counterfeit death，the wild masque of madmen，the tomb-maker，the bellman，the living person's dirge，the mortification by degrees，—are not more remote from the conceptions of ordinary vengeance，than the strange character of suffering which they seem to bring upon their victim is out of the imagination of ordinary poets. As they are not like inflictions of this life，so her language seems not of this world. She has lived among

horrors till she is become“native and endowed unto that element”. She speaks the dialect of despair；her tongue has a smatch of Tartarus and the souls in bale. To move a horror skilfully，to touch a soul to the quick，to lay upon fear as much as it can bear，to wean and weary a life till it is ready to drop，and then step in with mortal instruments to take its last forfeit：this only a Webster can do. Inferior geniuses may“upon horror's head horrors accumulate”，but they cannot do this. They mistake quantity for quality；they“terrify babes with painted devils”；but they know not how a soul is to be moved. Their terrors want dignity，their affrightments are without decorum.

This White Devil of Italy sets off a bad cause so speciously，and pleads with such an innocence-resembling boldness，that we seem to see that matchless beauty of her face which inspires such gay confidence into her，and are ready to expect，when she has done her pleadings，that her very judges，her accusers，the grave ambassadors who sit as spectators，and all the court，will rise and make proffer to defend her in spite of the utmost conviction of her guilt；as the Shepherds in *Don Quixote* make proffer to follow the beautiful Shepherdess Marcela，“without making any profit of her manifest resolution made there in their hearing”.

So sweet and lovely does she make the shame，
Which，like a canker in the fragrant rose，
Does spot the beauty of her budding name！

I never saw any thing like the funeral dirge in this play，for the death of Marcello，except the ditty which reminds Ferdinand of his

drowned father in the Tempest. As that is of the water，watery；so this is of the earth，earthy. Both have that intenseness of feeling，which seems to resolve itself into the element which it contemplates.

That is Lamb at his very best. It is difficult to imagine how，having read these notes，one could stay long behind without wanting to tear into Webster at once. But they also share with his notes on Ford's *Broken Heart* the distinction of being the most controversial of all Lamb's writings. Roughly speaking，the Romantics have hailed these notes as containing some of the most inspired ideas on Webster，while the champions of modern realistic theatre have held them up as a particular example of how Lamb，an exquisite stylist，yet floundered most wretchedly as a critic. But pro or con，argument has raged most heatedly round a few points. Has Webster really moved horrors skillfully，has he not in fact mistaken quantity for quality，the very thing which Lamb praises him for not doing？Reviewing the *Specimens*，a critic in *The Annual Review* wrote：

The Duchess of Malfy is one of those plays which Mr. Lamb admires most warmly，yet surely it contains nothing half so fine as the praise he has misbestowed upon it . . . There is something as absurd as it is monstrous in what is thus commended. The brother of the duchess，to punish her for marrying an inferior，torments her with masks and mockeries of cruelty，waxen images representing the dead bodies of her husband and children are exhibited；madmen are turned loose to dance before her to mad music；a coffin，cords，and bell are produced；the grave-digger comes in：and lastly she is strangled. Is this moving a horror skilfully！！ The surgeon may as well be called a great master of

the passions，for giving pain where he cuts to the quick，as a dramatist who can employ such means as these.[235]

This was said in 1808，and was to be echoed in 1893 by William Archer when he asserted，“My point is that in the *Duchess of Malfy*（and，to a minor degree，in *The White Devil*）the horrors are unskilfully moved—that they are frigid，mechanical，brutal”.[236] But the review as a whole was friendly，ending in such magnificent eulogy of Lamb：

> Yet our dramatic writers have never been commented on with such kindred power：the remarks are even more original than the text.—The writers of that day were many，and spoke one language，but we have seen no such critic.

In fact，in the general conspiracy of silence over the *Specimens*—both *The Edinburgh Review* and *The Quarterly* were conspicuously silent—this represented the only favourable notice that had been taken of Lamb. Lamb himself believed the writer of the article to be Coleridge. Writing to Coleridge on June 7，1809，he said，“I am also obliged，I believe，for a review in the ‘Annual’，am I not？”[237] Coleridge does not seem to have replied to this，or if he did，the letter has not yet come to light. If，however，Lamb's identification of the writer is true，then the article also contains all that Coleridge has said on Webster，as the only other important mention of Webster's name occurs in connection with a passage imperfectly reported by a contemporary newspaperman at one of Coleridge's lectures：

> In other words，the learned would have had English tragedians to be mere reflections of the Greek，or of the oratorical declamation in

dialogue under the name of Seneca.[238]

The passage was reported as a quotation from Webster made by Coleridge，but it is obvious that at best it was but a paraphrase of a part of Webster's“To the Reader”before *The White Devil*.

But Coleridge's favourable view of the notes[239] was not shared by the only other contemporary reviewer. Writing in *The Monthly Review*[240] in 1809，the reviewer expressed his dissatisfaction with Lamb's opinion of Webster：

> The notes before us，indeed，have nothing very remarkable；except the style，which is formally abrupt，and elaborately quaint. Some of the most studied attempts to display excessive feeling we had noted for animadversion，but the task is unnecessary. We will not even say a word of comparison made between the *Dirge* in the White Devil，and the *Ditty* in Shakespeare's Tempest，“the one of the earth，earthy，the other of the water，watery：both have that *intenseness of feeling*，which seems *to resolve itself into the elements* which it contemplates”;—nor will we discuss“the dilaceration of the spirit and the exenteration of the inmost mind”，sustained by the light-heeled Calantha，or the“dignified terrors and *decorous* affrightments”which have *bewildered* Mr. Lamb into such unqualified and exaggerated admiration of the Duchess of Malfy. Such phrases may possibly have been adopted for their resemblance to the theatrical language of those times，and unquestionably the resemblance exists：—but the language imitated is that of Pistol and Holofernes，or the mock heroics of the

play-king in Hamlet；as far removed from the gentlemanly eloquence which flows from the lips of Hamlet himself，as Mr. Lamb's satirical pleasantry is distant from the easy playfulness of Mercutio，Benedick，and Orlando.

The real grudge is against that other favourite habit of Lamb's，of comparing the lesser Elizabethans with Shakespeare himself. Webster is no Shakespeare just as the play-king is no Hamlet. It was this same reviewer who occasioned these of Lamb's words to Coleridge：

> The Monthly Review sneers at me，and asks“if ‘Comus’ is not *good enough* for Mr. Lamb？”because I have said no good serious dramas have been written since the death of Charles the First，except“Samson Agonistes”；so because they do not know，or won't remember，that“Comus”was written long before，I am to be set down as an under-valuer of Milton！ O Coleridge，kill those reviews，or they will kill us—kill all we like！ Be a friend to all else，but their foe. [241]

A rare outburst of temper on gentle Elia's part. But his comparison of Webster with Shakespeare has weathered the storms of opposition. All through the nineteenth century，many critics had been in the habit of naming Webster as second only to Shakespeare in tragic art. The same dirge in question，which Lamb compared with the song in *The Tempest*，reminded a writer in 1833 of another portion of Shakespeare.“It has”，he wrote，“all the hopeless distress the vague，bewildered，terrific sorrow of Ophelia. With what beauty and feeling is the dirge composed which she [Cornelia] mutters，as reason and misery are struggling for the mastery of her mind”.

[242] If the timid took care to modify their statements，often couched in a web of inter-comparisons involving many other dramatists，[243] the bolder spirits of Swinburne，Gosse，and Symonds were ready to go to any length：

> Webster is far beneath Ben Jonson in scope and freshness of invention，in learning，and in the more obvious forms of comedy；in versatility and in natural ease of dialogue we must confess him also inferior to that great master. But，like Shakespeare，he is transcendental；his strong muse wings itself out of the common world，and sees things with the eyes of a visionary.[244]
>
> He does not use the vulgar machinery of revenge and ghosts in order to evolve an action. In so far as this goes，he may even be said to have advanced a step beyond *Hamlet* in the evolution of the Tragedy of Blood.[245]
>
> . . . in the deepest and highest and purest qualities of tragic poetry Webster stands nearer to Shakespeare than any other English poet stands to Webster；and so much nearer as to be a good second；while it is at least questionable whether even Shelley can reasonably be accepted as a good third . . . For it is only with Shakespeare that Webster can ever be compared in any way to his disadvantage as a tragic poet：above all others of his country he stands indisputably supreme. The place of Marlowe is indeed higher among our poets by right of his primacy as a founder and a pioneer：but of course his work has not—as of course it could not have—that plenitude and perfection of dramatic power in construction and dramatic subtlety in detail which the tragedies of

Webster share in so large a measure with the tragedies of Shakespeare. [246]

The last quotation is from Swinburne. In the same essay，he calls Webster“a limb of Shakespeare”and“the right arm”. Elsewhere，[247] he spoke of Webster and Dekker as“gulfs or estuaries of the sea which is Shakespeare”，[248] a statement which was to call forth the rebuttal of William Watson：

> A gulf or estuary of the sea which is Shakespeare！ The image is picturesque but veracious，conveying as it does a suggestion of open sunlight and bracing briny air which is utterly foreign to Webster's talent. His art is no breezy inlet of any ocean，but rather a subterranean chamber where the breath and light of morning never penetrate. In the palace of life he seems to inhabit，by preference，some mouldy dungeon，peopled with spectral memories，and odorous of death.[249]

But that is not all. Swinburne must also compare Webster with the Greeks. [250] Webster is greater than Sophocles，because Sophocles lacks that“instinctive righteousness”which is shared only by Aeschylus，Shakespeare，and Webster. As to Euripides？He is far lower in rank，being inferior to Webster not only in moral sentiments，but even in dramatic art. We see to what strange blind alleys of criticism Lamb has led the enthusiasts of Webster.

But if there is one phrase of Lamb's that has aroused more controversy than any other，it is the phrase“the innocence-resembling boldness”in his

notes on the character of Vittoria. A harmless enough phrase，which would probably have been passed over with no comment by the critics of today. But Lamb wrote it at a time when critics and readers alike were busily prying into the hearts of the characters in the old plays. The London literary world had just been taken by storm by the vogue of character-study. The vogue，initiated by Whately and Morgann in the eighteenth century，established and sustained by such brilliant Shakespearean critics as Coleridge and Hazlitt，was not to abate until after the publication of *Shakespearean Tragedy* in 1904. The critics read their fellow critics with the same ingenious curiosity and minute care as they read the old poets. Even a casual remark，an aside，a careless slip of the pen，was pounced upon，provided it touched a dramatic character. Hence the amount of attention，of the learned and the pious alike，that had been focused on this simple phrase of Lamb's offered without ceremony or fanfare as an explanation of“this White Devil of Italy”. Dyce，the first editor of Webster，loved the character of Vittoria，but questioned her“innocence”：

> For my own part，I admire the dexterity with which Webster has discriminated between that simple confidence in their own integrity which the innocent manifest under the imputation of a great crime，and that forced and practised presence of mind which the hardened offender exhibits when brought to trial. Vittoria stands before her judges，alive to all the terrors that surround her，relying on the quickness of her wit，conscious of the influence of her beauty，and not without a certain sense of protection，in case of extreme need，from the interposition of Brachiano. She surprises by the readiness of her replies；but never，in a single instance，has the author assigned to her

> any words which were likely to have fallen from an innocent person under similar circumstances. Vittoria is undaunted，but it is by effort. Her intrepidity has none of the calmness which belongs to one who knows that a plain tale can put down his adversary；it is a high-wrought and exaggerated boldness，—a determination to outface facts，to brave the evidence she cannot refute，and to act the martyr though convicted as a criminal.[251]

Henry Hallam，who in his *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth，Sixteenth，and Seventeenth Centuries*，1837–1839，put Webster after Heywood，but nevertheless gave him the dignity of separate treatment，concurred with Dyce on the extravagance of Lamb's phrase. To him，the part of Vittoria“is rather a delineation of desperate guilt，losing in a counterfeited audacity all that could seduce or conciliate the tribunal”.[252] The discussion，we see，had gradually drifted away from the character of Vittoria into the problem of evil. Evil could not be combatted with more vigour and indignation than it was in the middle of the nineteenth century by Charles Kingsley. Naturally the Elizabethan dramatists as a whole and Webster in particular did not escape his attention. In his“Plays and Puritans”，Kingsley examined in some detail Webster's two tragedies as symptomatic of the dark，unhealthy mentality of the seventeenth century. They are conceded to be“the two best tragedies written since Shakspeare's time”，and yet there is in them“no development of the human soul for good and evil，which is Shakspeare's especial power”. Hereupon Lamb's phrase comes in amid the sighs of the impulsive parson-novelist：“Poor Elia，who knew the world from books，and human nature principally from his own loving and gentle heart，talks of Vittoria's ‘innocence-resembling

boldness'". Not that Lamb's words are not sincere，but Kingsley wonders if Lamb realises that"the strength of Webster's confest master scene lies simply in intimate acquaintance with vicious nature in general".[253] A. W. Ward supplied the academic verdict，pronouncing Lamb's phrase"utterly erroneous，and destructive of the consistency which the character throughout maintains".[254] Even Sir Edmund Gosse，whose fault was certainly not one of indifference to Webster，admitted that Lamb"exaggerates the effect of Vittoria's 'innocence-resembling boldness' upon our minds；surely Monticelso's altogether extravagant abuse has as much to do with the favour we feel for her as her own rather brazen confidence".[255] But Swinburne was not to allow people to maul his Lamb and Webster without a protest. Discussing the objection of Dyce and Kingsley to the phrase，he said：

> I should hesitate to agree with them that he has never once made his accused heroine speak in the natural key of innocence unjustly impeached：Mary's pleading for her life is not at all points incompatible in tone with the innocence it certainly fails to establish—except in minds already made up to accept any plea as valid which may plausibly or possibly be advanced on her behalf；and the arguments advanced by Vittoria are not more evasive and equivocal，in face of the patent and flagrant prepossession of her judges，than those put forward by the Queen of Scots. It is impossible not to wonder whether the poet had not in his mind the actual tragedy which had taken place just twenty-five years before the publication of this play：if not，the coincidence is something more than singular.[256]

We are not for the moment concerned with the reputation of Webster among the poets and scholars of the later nineteenth century，but an acquaintance with some of their views on Lamb's criticism of Webster shows what an influential book the *Specimens* has been. People respect it even in their strong opposition to it. In the case of Webster，the very stimulating，not to say suggestive，nature of Lamb's notes has brought so much intelligent，even if at times hostile，attention to the dramatist that his position among the greater Jacobean playwrights is secure. Whether，as Lamb suggested，Webster comes nearest to Shakespeare in tragic intensity，whether he has moved horrors skillfully，whether his Vittoria pleads with an innocence-resembling boldness，his name is now firmly put back on the map of literature，the name of a major city with its myriad lighted windows and its dark，vicious archways.

In the meantime，there were many signs of increased interest in Webster in the years immediately following the publication of Lamb's *Specimens*. In 1810，Sir Walter Scott edited anonymously a collection of old plays under the title *The Ancient British Drama*，in the third and last volume of which appear both *The White Devil* and *The Duchess of Malfi*. In the Preface，Webster's name is mentioned along with those of Beaumont and Fletcher，Jonson，Ford，and Massinger as fit to be put beside“the immortal Shakspeare”，while Shirley，Marston，and Dekker are merely“lesser，yet respectable names”. Scott must have been strongly impressed by Webster，as we find him quoting，in 1814，[257] before the ruins on the island of Iona，these two familiar lines：

You never tread upon them but you set

Your feet upon some ancient history

which we know to have come out from that favourite piece of eighteenth-century anthologists，namely，Antonio's speech on the“Ruins”in the fifth act of *The Duchess of Malfi*. This strong impression even followed Scott to his very grave，as years later，in 1831，not long before his death，writing to Dyce，Scott called Webster“one of the best of our ancient dramatists”.[258] Even Webster's minor works began to be objects of attention. In 1812，Sir Egerton Brydges printed the madmen's song（*DM*，IV，ii，65–76）in the second volume of *The British Bibliographer*.[259] *Appius and Virginia*，a hitherto comparatively neglected work，was collected in 1815 by C. W. Dilke in his *Old English Plays*，and was subsequently to be reprinted in 1827 in the last volume of John Payne Collier's edition of Dodsley's *Old Plays*. When Nathan Drake came to write his *Shakspeare and His Times* in 1817，he saw fit to insert an account[260] of Webster in the chapter entitled“A Brief View of Dramatic Literature and its Cultivators during Shakspeare's Connection with the Stage”. Drake was a critic who had earlier written on Ossian poems and Highland superstitions. But if he had long been a lover of the Gothic and the melancholic，his conversion to the Elizabethans was slow，as in 1798，he was still taking Henry Headley to task for the anthologist's view that the moderns had lost forever“that Key . . . given by Nature to Shakspeare，and which was likewise in the hands of some few of his contemporaries，‘that oped the sacred source of sympathetic tears’”.[261] Now，writing under the impact of a new enthusiasm for the old drama，he became aware of the importance of assigning a place to the minor Elizabethans，if only because they made“the times”. His ideas on Webster

were definite and explicit. Webster he would put"immediately after Ford，as next，perhaps，in talent"，but resembling Ford"in a predilection for the terrible and the strange，but with a cast of character still more lawless in impetus".[262] He too could not refrain from comparing Webster with Shakespeare：

> The fifth act of his *Vittoria Corombona* shows，also，with what occasional skill he could imbibe the imagination of Shakspeare，particularly where its features seem to breathe a more than earthly wildness. The danger，however，which almost certainly attends such an aspiration after，what may be called inimitable excellence，Webster has not escaped；for，where his master moves free and etherial，an interpreter for other worlds，he but too often seems labouriously striving to break from terrestrial fetters；and，when liberated，he is，not unfrequently，"an extravagant and erring spirit". Yet，with all his faults，his tragedies are，most assuredly，stamped with，and consecrated by，the seal of genius.[263]

What is noteworthy here is the new treatment given to Webster by the men who wrote the"surveys"of literature. Before Lamb，the innumerable writers of the Rise and Progress of English Poetry rarely mentioned the name of Webster，even when they touched Elizabethan dramatic poetry；after Lamb，literary historians have not only mentioned Webster，but generally discussed him at some length. If Nathan Drake is not to be ranked among the historians，we have also the instance of Henry Hallam，whose work，mentioned on an earlier occasion，was at least European in scope. Hallam lumped together such men as Marston，Chapman，Rowley，Tourneur，

and Middleton，and dismissed them summarily in one paragraph，[264] but to Webster he extended the courtesy of three pages.[265]

The periodicals，too，felt more inclined to look in Webster's way. *Blackwood's Edinburgh Magazine* atoned for its earlier silence over the *Specimens* by doing several things at the same time. It made use of the opportunity of the publication of *The Works of Charles Lamb* in 1818 not only to review Lamb's achievement as a whole，but to discuss Lamb's views on the old drama in particular.[266] In the same year，the periodical also printed a series of"Analytical Essays on the Early English Dramatists". The first three of these essays dealt with Marlowe，but the object for the discussion in the next two essays turned out to be Webster，whose two tragedies were considered at great length. The first article，appearing in the number for March，[267] dealing with the more popular *Duchess of Malfi*，starts with a general discussion of the differences between Shakespeare and his fellow dramatists. The writer，who signed himself"H. M."，thinks that though all write great poetry，yet none can compete with Shakespeare in the understanding of man. None can really draw characters. Least of all Webster，who，in spite of his"truly original genius"，is essentially a dramatist of"some single scenes". He paints vices and crimes with an extravagance"which nevertheless makes them impressive and terrible". But there is nothing of"what Wordsworth calls 'a mighty stream of tendency' in the events of his dramas，nor，in our opinion，is there a single character that clearly and boldly stands out before us，like a picture". This being the case，the writer is reduced to present a few extracts from the play by way of illustrating the plot. Before he ends，however，"H. M."takes care to quote

Lamb's passage on“all the several parts of the dreadful apparatus”.

There is even less criticism in the second article，appearing in August，[268] which consists in the same manner of extracts from the play strung together by a few explanatory remarks，mostly on the plot. But the concluding paragraph is revealing：

> There is great power in this drama，and even much fine poetry，—but on the whole，it shocks rather than agitates，and the passion is rather painful than tragical. There are，in truth，some scenes that altogether revolt and disgust，—and mean，abandoned，and unprincipled characters occupy too much of our attention throughout the action of the play. There is but little imagination breathed over the passions of the prime agents，who exhibit themselves in the deformity of evil，—and scene follows scene of shameless profligacy，unredeemed either by great intellectual energy，or occasional burstings of moral sensibilities. The character of Vittoria Corombona，on which the chief interest of the drama depends，is sketched with great spirit and freedom，—but though true enough to nature，and startling by her beauty and her wickedness，we feel that she is not fit to be the chief personage of tragedy，which ought ever to deal with great passions，and with great events. There is，however，a sort of fascination about this“White Devil of Venice”，which accompanies her to the fatal end of her career，—and something like admiration towards her is awakened by the dauntless intrepidity of her death.
>
> I will not in my death shed one bare tear，

Or if look pale，for want of blood，not fear.

“H. M.”preceded Kingsley in a few things，but we read with a smile the appelation“this ‘White Devil of Venice’”，because by this time Lamb had thoroughly vindicated himself in the cause of Webster. It can be asserted with what may seem undue boldness that all writers on Webster have since written with the ghost of Elia at their back.

His influence can be felt even where we do not expect it. Thomas Campbell's anthology，*Specimens of the British Poets*，published posthumously in 1819，would appear at first glance to have nothing in common with Lamb's work except for the“Specimens”in the title. It is a vast，seven-volume collection，including all important English poets from Chaucer to Christopher Anstey. A poet himself，Campbell lacked neither discernment nor sensibility in his appreciation of early poetry. Yet we find him working，when he came to make his selections from Webster，in the large shadow of Lamb. For，with the exception of Vittoria's lines on her dream，all Campbell's selections from Webster can be found in the other and earlier *Specimens*. Campbell does not seem to have loved Webster dearly. The prefatory matter he wrote before the Webster passages betrays a somewhat satirical tone：

> From the advertisement prefixed to his Duchess of Malfy，the piece seems not to have been successful in the representation. The author says，“that it wanted that which is the only grace and setting out of a tragedy，a full and understanding auditory”. The auditory，it may be suspected，were not quite so much struck with the beauty of Webster's horrors，as Mr. Lambe seems to have been in writing the

notes to his Specimens of our old Dramatic Poetry.[269]

But the satire loses much of its sting when we reflect that the satiriser has here moved，without authority，Webster's“To the Reader”from *The White Devil*，its rightful owner，to the sister play.

That was the sort of mistake not likely to be made by John Payne Collier. With Collier，a“black-letter”reader，we return for a moment from aesthetic criticism to historical scholarship. Many scholars had quoted Gildon's statement that Webster was the parish clerk of St. Andrew's，Holborn. Dilke in 1815 searched into the records without finding anything.[270] Now，in *The Poetical Decameron*，[271] published in 1820，Collier sought to identify the dramatist with John Webster，“the late Chaplain in the Army”，who wrote *The Saint's Guide*，1653，and *Academiarum Examen*，1654. From this he was led to the further conclusion that the dramatist had been for a time a stage actor，because Thomas Hall wrote a reply to *Academiarum Examen* entitled *Histriomastix. A Whip for Webster*（*as 'tis conceived*）*the Quondam Player*. These assertions were to engage the attention of Dyce ten years later，who made a thorough investigation of the whole question and substantially disagreed with Collier.[272] Collier，it may be mentioned in passing，took up the biographical problem of Webster again in 1846，when he claimed to have discovered in the registers of St. Leonard's，Shoreditch，records of the marriage of a John Webster with Elizabeth Sutton on 25 July 1590，and of the baptisation of an Alice Webster，daughter of John Webster，on 9 May 1606.[273] Whatever the reliability of Collier[274] and the acceptability of his conclusions，his

activities in this field indicated the new importance attached by scholarship to an understanding of the life and work of Webster.

But it was essentially an age of great critics. The year in which Collier speculated on the life of Webster also saw the publication of Hazlitt's *Lectures chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*. The lectures were delivered in the last two months of 1819 at the Surrey Institute. Before 1819 Hazlitt's knowledge of the lesser Elizabethans was probably indifferent，though he had discussed Shakespeare，Ben Jonson，and Beaumont and Fletcher. For he consulted Lamb and borrowed books from Procter before he went down to Winterslow Hut，in Wiltshire，to prepare the lectures.[275] After a stay of six weeks，during which he must have spent the evenings reading the plays before his cottage fire，[276] Hazlitt emerged in London，flushed but triumphant，with the lectures written and his head full of the old dramatists. Like Lamb in the *Specimens*，Hazlitt is at his most readable in the *Lectures*. The style is of the Winterslow period，which is，as he defines himself，

apt to be redundant and excursive. At other times it may be cramped，dry，abrupt；but here it flows like a river，and overspreads its banks. I have not to seek for thoughts or hunt for images：they come of themselves，I inhale them with the breeze，and the silent groves are vocal with a thousand reflections—

> And visions as poetic eyes avow，
> Hang on each leaf，and cling to ev'ry bough.[277]

The criticism is characterised by sweep as well as penetration. He starts with

a general view of Elizabethan literature，rushes through Lyly，Marlowe，Heywood，Middleton，and Rowley in the second lecture，to linger for a while on Marston，Chapman，Dekker，and Webster in the third，and thence to pass on，like a whirlwind，to Beaumont and Fletcher，Ben Jonson，Ford，and Massinger，who make up the subject of the fourth. The fifth lecture is devoted to such early plays as *The Four P's*，*Return from Parnassus*，*Gammer Gurton's Needle*. Then there is a sudden plunge downward to the time of Drayton and Daniel，of Sir Francis Beaumont and Phineas Fletcher，but in the confusion，the *Arcadia* and the sonnets of the much earlier Sir Philip Sidney are also seized for questioning. The seventh lecture has even less to do with the drama，being essentially a comparison of the style of Bacon with that of Sir Thomas Browne and Jeremy Taylor. In the eighth and last lecture，Hazlitt rounds off the subject in the grand manner by an essay on the spirit of ancient and modern literature，illustrated by contrasting the Elizabethans with the German drama.

Our concern is，however，with Hazlitt on Webster. Webster he contrasts with Dekker. At first，we are not sure if he does not think Dekker the more satisfying of the two：

> Webster would，I think，be a greater dramatic genius than Deckar，if he had the same originality：and perhaps is so，even without it.

Then we think there is no mistaking his opinion when，once again，Shakespeare is used as the yardstick：

> His *White Devil* and *Duchess of Malfy*，upon the whole perhaps，

come the nearest to Shakespear of any thing we have upon record; the only drawback to them, the only shade of imputation that can be thrown upon them, "by which they lose some colour", is, that they are too like Shakespear, and often direct imitations of him, both in general conception and individual expression. So far, there is nobody else whom it would be either so difficult or so desirable to imitate; but it would have been still better, if all his characters had been entirely his own, had stood out as much from others, resting only on their own naked merits, as that of the honest Hidalgo, on whose praises I have dwelt so much above. Deckar has, I think, more truth of character, more instinctive depth of sentiment, more of the unconscious simplicity of nature; but he does not, out of his own stores, clothe his subject with the same richness of imagination, or the same glowing colours of language. Deckar excels in giving expression to certain habitual, deeply-rooted feelings, which remain pretty much the same in all circumstances, the simple, uncompounded elements of nature and passion: —Webster gives more scope to their various combinations and changeable aspects, brings them into dramatic play by contrast and comparison, flings them into a state of fusion by a kindled fancy, makes them describe a wider arc of oscillation from the impulse of unbridled passion, and carries both terror and pity to a more painful and sometimes unwarrantable excess. Deckar is contented with the historic picture of suffering; Webster goes on to suggest horrible imaginings. The pathos of the one tells home and for itself; the other adorns his sentiments with some image of tender or awful beauty. In a word, Deckar is more like Chaucer and Boccaccio; as Webster's mind appears to have been cast more in the mould of Shakespear's, as well

> naturally as from studious emulation. The Bellafront and Vittoria Corombona of these two excellent writers shew their different powers and turns of mind. The one is all softness；the other“all fire and air”. The faithful wife of a Matheo sits at home drooping，“like the female dove，the whilst her golden couplets are disclosed”；while the insulted and persecuted Vittoria darts killing scorn and pernicious beauty at her enemies. This White Devil（as she is called）is made fair as the leprosy，dazzling as the lightning. She is dressed like a bride in her wrongs and her revenge.

By this time，we have forgotten the question of who is the greater of the two. Hazlitt does not have any definite idea as to who is，and the question is perhaps not so very important. The great thing is not to be side-tracked，when there is such wonderful criticism before us. Webster and Dekker represent two types，equally great，but vitally different. It is curious how people had not thought of comparing them before Hazlitt did，[278] as they set off each other's merits so perfectly when seen in company.

Hazlitt，of course，had the benefit of reading Lamb in 1819，as Lamb did not have of reading Hazlitt in 1808.[279] But there are times when Lamb serves Hazlitt merely as a foil. The Cornelia scene in *The White Devil*，of which Lamb has sung the praise of the dirge，does not remind Hazlitt of *The Tempest*，but of *Lear*：

> . . . the inmost folds of the human heart，the sudden turns and windings of the fondest affection，are also laid open with so masterly and original a hand，that it seems to prove the occasional imitations as

unnecessary as they are evident.

Nor can Hazlitt agree with Lamb about Webster's ability“to move a horror skilfully，to touch a soul to the quick”. *The Duchess of Malfi*，whose greater reputation in the eighteenth century we have noted，strikes Hazlitt as not“quite so spirited or effectual a performance as the White Devil”，because，though containing“occasional strokes of passion”that are“even profounder and more Shakespearian”，the play as a whole is more laboured. But an even greater objection is that in it“the horror is accumulated to an overpowering and insupportable height”. The mad men and the dead man's hand are too much for Hazlitt，as they exceed

the just bounds of poetry and of tragedy. At least，the merit is of a kind，which，however great，we wish to be rare. A series of such exhibitions obtruded upon the senses or the imagination must tend to stupefy and harden，rather than to exalt the fancy or meliorate the heart. I speak this under correction；but I hope the objection is a venial commonplace.

Hazlitt put it apologetically，probably he was aware of how on this particular point Lamb had been harassed by friend and foe alike.

Hazlitt's business with Webster is by no means over when the lectures are delivered and published. Webster is mentioned many times afterwards，[280] and has even a share of the innumerable quotations and misquotations with which Hazlitt embellishes his writings.[281] But Hazlitt is never content with mere quoting. His is the true critic's job，to compare and judge. He is more concerned，if one may risk a generalisation，with the relative value of literature，as the narrower and purer Lamb is more with the

absolute. In any case，with Webster he is not“holding himself in”，[282] for presently we find him comparing Webster with another“Satanic”writer，Byron himself. Reviewing Byron's *Marino Faliero*，Hazlitt writes：

> “One touch of Nature makes the whole world kin：”—one line of Webster，Decker，or Ford（to say nothing of Shakspeare），is worth all the didactic and descriptive paraphrases of what would neither be seen nor felt by men in a state of strong agitation as they occur in this play.[283]

But a more definite comparison is made when he returns to Lord Byron's dramatic“ventures”in the essay“On Reason and Imagination”，collected in *The Plain Speaker*，1826：

> Lord Byron has launched several of these ventures lately（if ventures they may be called）and may continue in the same strain as long as he pleases. We have not a number of *dramatis personae* affected by particular incidents and speaking according to their feelings，or as the occasion suggests，but each mounting the rostrum，and delivering his opinion on fate，fortune，and the entire consummation of things. The individual is not of sufficient importance to occupy his own thoughts or the thoughts of others. The poet fills the page with *grandes pensées* . . . As an instance of the opposite style of dramatic dialogue，in which the persons speak for themselves，and to one another，I will give，by way of illustration，a passage from an old tragedy，in which a brother has just caused his sister to be put to a violent death . . .

Hereupon what surprise could there be when we find Hazlitt quoting

Ferdinand saying“Cover her face：mine eyes dazzle；she died young”. Having quoted，he goes on，but this time the trouble will be where for us to stop him：

> How fine is the constancy with which he first fixes his eye on the dead body，with a forced courage，and then，as his resolution wavers，how natural is his turning his face away，and the reflection that strikes him on her youth and beauty and untimely death，and the thought that they were twins，and his measuring his life by hers up to the present period，as if all that was to come of it were nothing！ Now，I would fain ask whether there is not in this contemplation of the interval that separates the beginning from the end of life，of a life too so varied from good to ill，and of the pitiable termination of which the person speaking has been the wilful and guilty cause，enough to“give the mind pause”？Is not that revelation as it were of the whole extent of our being which is made by the flashes of passion and stroke of calamity，a subject sufficiently staggering to have place in legitimate tragedy？Are not the struggles of the will with untoward events and the adverse passions of others as interesting and instructive in the representation as reflections on the mutability of fortune or inevitableness of destiny，or on the passions of men in general？The tragic Muse does not merely utter muffled sounds：but we see the paleness on the cheek，and the life-blood gushing from the heart！ . . .

And gushing，Hazlitt reads Byron a lecture on the importance in tragic art of an understanding of humanity.

But Byron's mind about how to write a tragedy had long been made up.

He was determined not to follow“the old dramatists，who are full of gross faults，pardoned only for the beauty of their language”[284] For his *Marino Faliero*，the model would be the“regular tragedies”of the Greeks：

> . . . and do not judge me by your mad old dramatists，which is like drinking Usquebaugh and then proving a fountain：yet after all，I suppose that you do not mean that spirits is a nobler element than a clear spring bubbling in the sun：and this I take to be the difference between the Greeks and those turbid mountebanks—always excepting B. Jonson，who was a Scholar and a Classic.[285]

We have no doubt that these mountebanks included Webster，whom Byron knew well—so well as to think of *The White Devil* even in the thick of the Guiccioli affair：

> The next is that I have been the cause of a great conjugal scrape here—which is now before the *Pope*（seriously I assure you）and what the decision of his Sanctity will be no one can predicate. It would be odd that having left England for one Woman（“Vittoria Carambona the White Devil”to wit）I should have to quit Italy for another.[286]

He could have read Webster in the old quartos，or else Dodsley，as his acquaintance with Lamb's *Specimens* came about slightly later. In 1821，in one of his conversations with Thomas Medwin，he said：

> I have just been reading Lamb's Specimens，and am surprised to find in the extracts from the old dramatists so many ideas that I thought exclusively my own. Here is a passage，for instance，from“The

Duchess of Malfy”，astonishingly like one in“Don Juan”.[287]

Then he went on to expose the lack of foundation of the charges[288] laid against him that he had plagiarised the old dramatists，because“these Specimens of Lamb's I never saw till today”. But he was not going to be squeamish about borrowing from others.“If it be a fault，I do not pretend to be immaculate”，he told Medwin，adding，“I will lend you some volumes of Shipwrecks，from which my storm in ‘Don Juan’ came”.[289]

The old dramatists，Webster eminently included，were therefore merely so many bundles of phrases and images for Byron to invade and take“like a monarch”. They had nothing to teach him in the art of playwriting. They were not models，he told Shelley：

> I read *Cenci*—but，besides that I think the *subject* essentially *un*dramatic，I am not an admirer of our old dramatists as models. I deny that the English had hitherto had a drama at all. Your *Cenci*，however，was a work of power and poetry.[290]

But Shelley was apparently of a different mind about the old dramatists. He did not borrow verbally from them，only in spirit he wrote his tragedies like one of them. That is why it is difficult to substantiate the oft-made statement that *The Cenci* is Elizabethan，even Websterian，though of course one could point to the crime，the horror，the trial and conviction in the fifth act as tentative parallels to the incidents in *The White Devil*. Shelley himself，who would stock his library with all the old dramatists，[291] loved *The Duchess of Malfi* especially well. We have again the conversations recorded

by the indefatigable Medwin：

> Among English plays he was a great admirer of *The Duchess of Malfy*，and thought the dungeon scene，where she takes her executioners for allegorical personages，of Torture and Murder，or some such grim personifications，as equal to anything in Shakspeare，indeed he was continually reading the Old Dramatists—Middleton，and Webster，Ford and Massinger，and Beaumont and Fletcher，were the mines from which he drew the pure and vigorous style that so highly distinguishes *The Cenci*.[292]

This must have been particularly soothing to the ears of Lamb，who，as we have seen，was virtually alone in his appreciation of the“allegorical personages”. There was the same fascination with the horrors in the old drama in Thomas Lovell Beddoes，whose *Bride's Tragedy* and *Death's Jest-Book* actually remind one of Webster，but consciously he was against what he called the Elizabethan“ghosts”：

> Say what you will—I am convinced the man who is to awaken the drama must be a bold trampling fellow—no creeper into worm-holes—no reviser even—however good. These reanimations are vampire-cold. Such ghosts as Marloe，Webster，&c. are better dramatists，better poets，I dare say，than any contemporary of ours—but they are ghosts—the worm is in their pages—& we want to see something that our great-grandsires did not know. With the greatest reverence for all the antiquities of the drama，I still think that we had better beget than revive—attempt to give the literature of this age an idiosyncracy & spirit

of its own，& only raise a ghost to gaze on，not to live with—just now the drama is a haunted ruin.[293]

Beddoes's case，however，was the interesting one of a divided mind. For he not only kept on reading the vampires and the worms，but actually printed lines[294] from Webster's *Appius and Virginia* as a sort of motto on the title-page of *The Improvisatore*，Oxford，1821，a book of his poems. Further，he advised a friend of his to buy the new collections of the old plays now appearing in the market：

> You are very unnecessarily & unsolicitously suspicious of No. 1 Ancient B. Drama. Turn to your Massinger Vol. I Preface [and] look at the list of Plays saved from the backsides of Warburton's pies. It is out of the Lands-downe collection，undoubtedly authentic，and contains some very fine things. It is to be followed by other most desirable reprints—The Devil's Law-case—Marston's Insatiate Countess—Comedies of Middleton，& other precious scarcities. Moreover it is an extremely pretty little book，with a wood-cut of the Bull Theatre and superabundantly worth the last half-crown in your purse. You，who have bought Kirk White，to hesi[tate！][295]

But the comparison held not only with the forgotten Kirk White. There were times when Beddoes himself despaired of ever being able to write as well as the Elizabethans：

> Read only an act of Shakspear，a bit of Milton，a scene or two of the admirably true Cenci，something of Webster，Marston，Marlowe，or in fact anything deeply，naturally，sociably felt，and

take to these Textbooks—you will feel at once how forced，artificial，insipid &c. &c. all such things are.[296]

What we are witnessing at present is the gradual unfolding of a new situation of the reputation of the hitherto obscurer Elizabethans and Jacobeans in general，and of Webster in particular. It might be said that，while in the past Webster's reputation rose and fell with the lesser Elizabethans，from now on their reputation was to rise and fall with his. Perhaps it would be over-ingenious to point out that in the several inventories of the old dramatists listed by Beddoes，Webster's name rushes into our eyes either first or close upon the first. He was of course not universally liked. But he was read，criticised，eliciting undying admiration in some，and utter disgust in others. Gone were the days when only a few scholars patronised him by adapting or printing his plays，and felt apologetic when they had to state their reasons for doing so. Now，on the contrary，even first-rate poets like Byron felt the unseen，unintended aggressiveness of Webster and his fellows. The very strong words Byron used against them indicated not merely a reaction，but a resistance，to the influence of these old writers which had now subtly spread into creative literature. The single most important agent to bring about this change was not the critics on the periodicals，[297] hardly the scholars，but Charles Lamb with his selections and notes in the *Specimens*.

And Lamb himself，now that his anthology was being read[298] and discussed by the right kind of people—for one has reason to believe that the general reading public of the *Specimens* remained small，the second edition being not printed until 1835—and his own serfdom to the dead wooden desk of East India House had come to an end，returned once again to“the princely

apartments”of the British Museum to read the old plays in the Garrick Collection. His old habit of making extracts from them was still alive，and he sought to do greater justice to the works of Shakespeare's predecessors，men like Peele，Greene，and Lodge，by extracting more passages from them than he did in 1808. These extracts，with rather sparser notes，began to appear in the *Table Book*，a weekly edited by William Hone，in 1827. In the interval between the two explorations of the treasures in the Museum，Lamb had not forgotten Webster. He quoted him：[299]

> . . . Would Wilberforce give us our Tuesdays？No，d—n him.
> He would turn the six days into sevenths，
>
> > And those 3 smiling seasons of the year
> > Into a Russian winter
>
> Old Play

He paraphrased him：[300]

> . . . Never mind my dulness，I am used to long intervals of it. The heavens seem brass to me—then again comes the refreshing shower.“I have been merry once or twice ere now”.

Now，“culling at will the flower of some thousand Drams”again，he transcribed six passages from *The Devil's Law-case*. The note he appended to these passages is too short to be in his best manner，but is nevertheless suggestive：

> Webster was parish clerk at St. Andrew's Holborn. The anxious

> recurrence to church matters，sacrilege，tomb-stones，with the frequent introduction of *dirges*，in this，and his other tragedies，may be traced to his professional sympathies.

Perhaps he did not know that records did not bear out Gildon's statement，or disprove it. But searching into the records was the job of the scholars，and scholars necessarily complemented Lamb's work，which was to brush off the dust that had settled on old reputations and to set the tone for critical appreciation. He performed both admirably on Webster as on other dramatists. For a long time to come，Webster was to be Lamb's Webster，that is，Webster as Lamb's selections and notes made him out to be. But the completer and in the textual sense purer Webster was also taking shape. Not long after Lamb's lines were written，a scholar not only looked into parish registers and examined the documents in the Prerogative Office for Webster's life，but collated diligently the texts of his plays. His labour soon yielded result，and Lamb lived to see the publication in 1830 of the first complete edition of John Webster prepared by the Rev. Alexander Dyce.

Epilogue

The evolution of Webster's reputation after 1830 is more or less familiar to the students of Elizabethan drama. Here，for an epilogue，only the barest outlines can be traced. His claim to the position as one of the greatest dramatists in the English language has been denied by two groups of persons，the pious and the theatrical. We have had occasion to quote Charles Kingsley and William Watson. They represent the views of outraged morality that a writer who excels in depicting evil should have been hailed as one coming nearest to Shakespeare in tragic art. The objection is perhaps not aimed at Webster alone，but at the whole group of Jacobean dramatists，but such is the eminence of Webster that his name is invariably held up as that of a particularly pernicious Devil's Advocate，and even in their strong dislike of the mental attitude of the man，the detractors have had to admit that there is startling beauty in his poetry. To this type of attack，Swinburne，as the most enthusiastic of Webster's admirers，replies that Webster“is without exception the cleanliest，as Marston is the coarsest writer of his time”. Nay，“there is no poet morally nobler than Webster”.[301] In comparison，other supporters of Webster，from Sir Edmund Gosse and John Addington Symonds to Rupert Brooke，are tamer in their assertions when they make out the case that Webster's strength lies“not in the construction of plots，or in the creation of characters，so much as an acute sense of dramatic situations”.[302] So，in varying degrees of agreement and with various modifications，are the conclusions of the many scholars who have written histories of Elizabethan literature.

But the centre of discussion is shifted to dramatic technique when William Archer arrives with Ibsen and the modern realistic theatre in his baggage. Granted that Webster is a poet，is he a dramatist？The conclusion arrived at by Archer is that he is not. In such works as *The Old Drama and the New*，1923，Archer presents in the most vigorous language the case of Webster as a typical example of the crudity and the primitiveness of the old poetic drama. Bernard Shaw，who has spoken very little on Webster and his fellows but that little extremely clearly，calls the dramatist“Tussaud laureate”，[303] which seems to have embraced both charges at once，crude addiction to the spectacle of crime and torture and the no less crude art in presenting the spectacle. Poetic drama may be poetry，but it is certainly not drama.

If Webster has fallen with poetic drama，he is to be rescued presently by the influential argument of T. S. Eliot that the only form of drama worthy of its name is poetic drama，because“the human soul，in intense emotion，strives to express itself in verse”.[304] Eliot's insistence on an understanding of the pattern of the Elizabethan drama as a whole has helped to promote the study of all aspects of Elizabethan culture. In the light of the new knowledge gained，especially of Elizabethan stage conventions，audience psychology，the evolution of the Malcontent type，and the Elizabethan manner of speech，Webster is better understood and better appreciated. But the chief reason why more people are reading Webster，now in the definitive text edited by F. L. Lucas，or subsequent editions，is probably the fashion for metaphysical poetry. Webster is sought after for his macabre wit，for his technique of expressing spiritual despair. Eliot，who calls him“a very great

literary and dramatic genius directed toward chaos”，[305] has summed up the new view of Webster well：

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin；
And breastless creatures under ground
Leaned backward with a lipless grin.

Daffodil bulbs instead of balls
Stared from the sockets of the eyes！
He knew that thought clings round dead limbs
Tightening its lusts and luxuries.

Appendix The Performances of Webster's Plays before 1708[306]

Abbreviations used：

Bentley，Gerald E. *The Jacobean and Caroline Stage*. 7 vols.，Oxford，1941 ff.

Chambers，Edmund K. *The Elizabethan Stage*. 4 vols.，Oxford，1923.

Collier，John P. *Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare*. 1846.

Downes，John. *Roscius Anglicanus*. 1708.

Fleay，Frederick G. *A Biographical Chronicle of the English Drama 1559–1642*. 2 vols.，1891.

Genest，John. *Some Account of the English Stage 1660–1830*. 10 vols.，1832.

Lawrence，William J.“The Date of ‘The Duchess of Malfi’”in *The Athenaeum*. No. 4673，for 21 Nov. 1919，p. 1235.

Lucas，Frank L. *The Complete Works of John Webster*. 4 vols.，1927.

Malone，Edmund. *The Plays and Poems of William Shakespeare*.（ed. James Boswell），21 vols.，1821.

Nicoll，Allardyce. *History of Restoration Drama 1660–1700*. Cambridge，1923，revised ed.，1927.

Reynolds，George F. *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre 1605–1625*. New York and London，1940.

Stoll，Elmer E. *John Webster*，Cambridge：Mass.，1905.

Summers，Montague. *The Restoration Theatre*. 1934.

1. *The White Devil*

Date	*Place*	*Company*	*Authority*
1. 1609＜＞ 1612[307]	Red Bull[308]	Queen Anne's Men	1612 Q title-page
2. 1622[309]	Phoenix	Queen Henrietta's Men	1631 Q title-page

3. 2 Oct. 1661[310]	Vere St.	King's Men	Pepys（Wheatley，II，114）
4. 4 Oct. 1661	Vere St.	King's Men	Pepys（Wheatley，II，116）
5. 11 Dec. 1661	Vere St.	King's Men	Herbert（Adams，p. 117）

2. *The Duchess of Malfi*

Date	*Place*	*Company*	*Authority*
1. 1613[311]	Globe & Blackfriars	King's Men	1st actor's list in 1623Q
2.？1617	Globe & Blackfriars	King's Men	（Lucas，II，5[312]）
3. 1622[313]	Globe & Blackfriars	King's Men	2nd actor's list in 1623Q
4. 26 Dec. 1630	Cockpit-in-Court	King's Men	Folger MS 2068. 8 cited Bentley，I，28
5. 30 Sept. 1662	Lincoln's-Inn-Fields	Duke's Men	Pepys（Wheatley，II，348）
6. 26 Nov. 1668	Lincoln's-Inn-Fields	Duke's Men	Pepys（Wheatley，VIII，165）
7. 1676[314]	Dorset Garden	Duke's Men	Actor's list in 1678Q
8. 13 Jan. 1685/6	Whitehall	United Co.	Royal Warrant dated 15 May 1686 cited Nicoll，p. 312
9. 22 July 1707[315]	Haymarket	Queen's Men	Actor's list in 1708Q

3. *The Devil's Law-case*

Date	*Place*	*Company*	*Authority*

1. 1620[316]	Red Bull[317]	Queen Anne's Men	1623Q title-page

4. Appius and Virginia

Date	*Place*	*Company*	*Authority*
1. —1639[318]	Cockpit，Drury Lane[319]	Beeston's Boys	Lord Chamberlain's records cited Malone，*Var.*，III，159
2. 12 May 1669	Lincoln's-Inn-Field	Duke's Men	Pepys（Wheatley，VIII，322）[320]

5. *A Cure for a Cuckold*

Date	*Place*	*Company*	*Authority*
1? ?	?	?	Kirkman's title-page of the 1661Q，“As it hath been several times Acted with great Applause”.

Bibliography

Books，articles，catalogues，etc. in which Webster or his work is mentioned，represented，or discussed. The date at the head of the item generally refers to its publication，except in the case of Diaries，Memoirs，Conversations，etc.，where it denotes the year when Webster was first mentioned. No attempt，however，is made at exhaustiveness.

Works：

The Complete Works of John Webster，ed. F. L. Lucas，4 vols.，1927.

1615 Howes-Stow，*Annales，or Generall Chronicle of England*.

c. 1616 Edward Pudsey，commonplace book（in manuscript）.

1617 Henry Fitzjeffrey，*Certain Elegies done by Sundry Excellent Wits*.

1635 Thomas Heywood，*The Hierarchie of the blessed Angells*.

1648 Mercurius Pragmaticus，*The Second part of Crafty Crvmwell，or Oliver in his Glory as King*.

1651 S. Sheppard，*Epigrams Theological，Philosophical，and Romantick*.

1655 John Cotgrave，*The English Treasury of Wit and Language*.

1656 [Rogers and Ley]，*An exact and perfect Catologue of all Playes that are Printed*.

1656 [Edward Archer]，*An Exact and perfect Catalogue of all the Plaies that were ever printed*.

1656 [Samuel Holland]，*Wit and Fancy In a Maze，or the Incomparable Champion of Love and Beautie*.

1657 William London，*A Catalogue of the most vendible Books in England*.

1661 Samuel Pepys，*Diary*（ed. H. B. Wheatley，10 vols.，1893–1899）.

1661 Francis Kirkman，*A True，perfect，and exact Catalogue of all the Comedies，Tragedies，Tragi-Comedies，Pastorals，Masques and Interludes.*

1671 Francis Kirkman，*An Exact Catalogue of all the English Stage Plays*.

1671 The Term Catalogues（1668–1709，ed. Edward Arber，3 vols.，1903–1906）.

1675 Edward Phillips，*Theatrum Poetarum*.

1675 William Crook，*A Catalogue of Books*.

1680 Nicholas Cox，*An Exact Catalogue of all the Comedies，Tragedies，Tragi-Comedies，Operas，Masks，Pastorals and Interludes*.

1687 William Winstanley，*The Lives of the most Famous English Poets，or the Honour of Parnassus*.

1688 Gerard Langbaine，*Momus Triumphans：or，the Plagiaries of the English Stage*.

1688 Gerard Langbaine，*A New Catalogue of English Plays*（a reissue of the above with a new title-page and an Advertisement）.

1691 Gerard Langbaine，*An Account of the English Dramatick*

Poets.

1694　James Wright，*Country Conversations*.

1696　Joseph Harris，*The City Bride*.

1698　[Charles Gildon]，*The Lives and Characters of the English Dramatick Poets*.

1698　[Anonymous]，*A Defence of Dramatick Poetry*：*Being a Review of Mr. Collier's View*.

1699　[James Wright]，*Historia Histrionica*.

1707　Nahum Tate，*Injur'd Love*，*or the Cruel Husband*.

1708　Hugh Newman，"Dedication"to Prince Henry（before the 1708Q of *DM*，entitled，*The Unfortunate Dutchess of Malfy*，*or*，*the Unnatural Brothers*）.

1708　John Downes，*Roscius Anglicanus*.

1713　W. Mears，*A True and Exact Catalogue of all the Plays That were ever yet Printed in the English Tongue*.

1715　W. Mears，*Continuation of the following Catalogue of Plays to October*，*1715*.

1719　W. Mears，*A Compleat Catalogue of all the Plays That were ever yet Printed in the English Language*.

1719　Giles Jacob，*The Poetical Register*.

1726　W. Mears，*A Compleat Catalogue of all the Plays That were ever yet Printed in the English Language*.

1728　Alexander Pope（conversation with Joseph Spence，in the latter's *Anecdotes*，*Observations*，*and Characters*，*of Books and Men*，ed. S. W. Singer，1820）.

1731　[Henry Fielding]，*The Tragedy of Tragedies*，*or*，*the Life and Death of Tom Thumb the Great*.

1732 W. Feales，*A True and Exact Catalogue of all the Plays and other Dramatick Pieces，That were ever yet Printed in the English Tongue*.

1733 Lewis Theobald，*The Works of Shakespeare*，7 vols.

1735 Lewis Theobald，*The Fatal Secret*.

1738 Thomas Hayward，*The British Muse*，3 vols.

1744 Robert Dodsley，*A Select Collection of Old Plays*，12 vols.

1747 [John Mottley]，*A List of all the Dramatic Authors，with some Account of their Lives*.

1750 [William Rufus Chetwood]，*The British Theatre*（Dublin，1750；London，1752）.

1753 *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland to the time of Dean Swift*，5 vols.（"by Mr. Cibber and other hands"）.

1756 *The Beauties of the English Stage*，3 vols.

1756 [William Rufus Chetwood]，*Theatrical Records*.

1756 [William Rufus Chetwood]，*A List of Dramatic Authors and their Works*.

1761 *A Poetical Dictionary*，4 vols.

1764 [David Erskine Baker]，*The Companion to the Play-house*，2 vols.

1777 *The Beauties of the English Drama*，4 vols.

1779 *The Playhouse Pocket-Companion，or，Theatrical Vade-Mecum*.

1780 Robert Dodsley，*A Select Collection of Old Plays*，2nd ed. by Isaac Reed，12 vols.

1782 David Erskine Baker，*Biographia Dramatica*，ed. Isaac

Reed，2 vols.，（new ed. of *The Companion to the Play-house*）.

1783 Edward Capell，*Notes and Various Readings to Shakespeare*，Vol. III.

1788 John Egerton，*Theatrical Remembrancer*.

1790 Edmond Malone，*The Plays and Poems of William Shakespeare*（ed. James Boswell，21 vols.，1821）.

1792 *A New Theatrical Dictionary*.

1794 Walter Whiter，*A Specimen of a Commentary on Shakspeare*.

1801 *Barker's Continuation of Egerton's Theatrical Remembrancer*.

1803 *Barker's Complete List of Plays*.

1808 Charles Lamb，*Specimens of English Dramatic Poets Who Lived About the Time of Shakspeare*.

1809 *The Monthly Review*（April）.

1809 *The Annual Review，and History of Literature*.

1810 [Sir Walter Scott]，*The Ancient British Drama*，3 vols.

1811 Samuel Taylor Coleridge（*Coleridge's Shakespearean Criticism*，ed. T. M. Raysor，2 vols.，1930）.

1812 Sir Egerton Brydges，*The British Bibliographer*，Vol. II.

1812 David Erskine Baker，*Biographia Dramatica*，（3rd ed. by Stephen Jones，3 vols.）.

1814 Sir Walter Scott（*Memoirs of Sir Walter Scott*，by J. G. Lockhart，5 vols.，1900 ed.）.

1814 J. Barker，*The Drama Recorded*.

1815 [Charles Wentworth Dilke]，*Old English Plays*，6 vols.

1817 Nathan Drake，*Shakspeare and His Times*，2 vols.

1818 *Blackwood's Edinburgh Magazine*（March and August）.

1819 Thomas Campbell，*Specimens of the British Poets*，7 vols.

1820 J. Payne Collier，*The Poetical Decameron*，2 vols.

1820 William Hazlitt，*Lectures chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*.

1820 Byron（*The Works of Lord Byron*：*Letters and Journals*，ed. Rowland E. Prothero，6 vols.，1898–1901；*Journal of the Conversations of Lord Byron*，by Thomas Medwin，2 vols.，Paris，1824）.

1820 Shelley（*The Life of Percy Bysshe Shelley*，by Thomas Medwin，ed. H. Buxton Forman，1913）.

1821 Thomas Lovell Beddoes（*The Works of Thomas Lovell Beddoes*，ed. H. W. Donner，Oxford，1935）.

1823 *The Retrospective Review*.

1824 Edward Phillips，*Theatrum Poetarum Anglicanorum*（ed. Sir Egerton Brydges，Geneva）.

1825 Robert Dodsley，*A Select Collection of Old Plays*（3rd ed. by Isaac Reed，Octavius Gilchrist，and J. Payne Collier，12 vols.，1825–1827）.

1830 Rev. Alexander Dyce，*The Works of John Webster*，4 vols.

---

[1]Complete Works of John Webster, 4 vols (1927) , I, pp. 53 & 55.

[2]Complete Works of John Webster, 4 vols (1927) I, p. 49, note 1. There is another John Webster discovered by

Professor F. P. Wilson. See Elizabethan and Jacobean (Oxford, 1945), pp. 106 & 140-141.

[3]With, of course, the exception of Gildon's tradition of the parish-clerk of St. Andrew's, Holborn, to be treated later.

[4]Stow-Howes, Annales (1615), p. 811.

[5] "To the Reader", The White Devil (1612).

[6]Dedication, The Devil's Law-case (1623).

[7]Dedication, The Duchess of Malfi (1623).

[8] "To the Reader", The White Devil.

[9]Dedication, The Duchess of Malfi (1623).

[10] "To the Reader", The White Devil.

[11]Elmer E. Stoll, John Webster (Cambridge, Mass., 1905), p. 21.

[12]There are 7 short quotations from The White Devil on Leaf 81 and 1 on its verso, without however giving either the name of the playwright or that of the play. The passages are all garbled.

[13]In the prefatory "To the Judicious Reader" of that play, Webster says, ". . . I have not given way to divers of

my Friends, whose unbeg'd Commendatory Verses offered themselves to doe me service in the Front of this Poeme”.

[14]See The Hierarchie of the blessed Angells (1635), p. 242.

[15]Edward Phillips, Theatrum Poetarum (1675), p. 108. But the expression had been a common one throughout the seventeenth century.

[16]“To the Readers of my former Peece”, The Second Part of Crafty Crvmwell, or Oliver in his Glory as King, 1648, quoted G. E. Bentley, Shakespeare and Jonson, their Reputations in the Seventeenth Century Compared, 2 vols. (Chicago, 1945), II, p. 288.

[17]Epigram 27, “On Mr. Webster's most excellent Tragedy, Called the White Devill”, p133.

[18]See Oldys's note, copied by Malone, in Malone's copy of Langbaine's An Account of the English Dramatick Poets, now in the Bodleian, on the interleaf facing p. 509.

[19]Pp. 150, 31, 23 respectively.

[20]The title is in London's sales catalogue of 1657, A CATALOGUE of the most vendible Books in England, Sig. Ee4^{V}.

[21]The title is in London's sales catalogue of 1657, “To the MOST CANDID and Ingenious Reader”, Sig. C2.

[22]Wit and Fancy in a Maze (1656), Sig. H3^{v}.

[23]See his edition of Milton's Poems upon Several Occasions (1785), p. 60, note to line 134, and also his History of English Poetry, ed. W. C. Hazlitt, 4 vols. (1871), IV, p. 316.

[24]Copied by Malone into his copy of Winstanley, now in the Bodleian.

[25]Sir Walter Raleigh, Six Essays on Johnson (Oxford, 1910), p. 105.

[26]Op. cit., p. 140.

[27]He notes, for instance, Sir Thomas Wyat, omitted by Phillips. See also W. R. Parker, "Winstanley's Lives: an Appraisal", MLQ, VI, pp. 313–318.

[28]And not the 1671 list, as Langbaine contended. First, compare the blanks in the "authors" column in the two lists:

	1661 list, p. 11.			*1671 list, p. 10.*	
Decker & Webster	Northward hoe.	C	*Decker & Webster*	Northward hoe.	C
	Noble Stranger.	C		Noble Stranger.	C
	New trick to cheat the divel.			New trick to cheat the Devil.	C
Ben Jonson	New Inne.	C		Nero's Life & Death.	T
	Nero's life and death.	T		New Custom.	I
	New Custome.	I		No body & some body.	H
	No body and some body.			Nice wanton.	
Rich. Brome	The New Academy, or the New Exchange.	C	*Sr. W. Lower*	Noble Ingratitude.	TC
	Nice wanton.				

Had it been the 1671 list, Phillips in his carelessness would have included Nero's Life and Death, etc. up to Nice Wanton. His mistake, as Langbaine rightly points out, is having treated the blanks under the names of Dekker and Webster as "ditto". Secondly, note the spelling of the word "devil" in the two lists. In the 1671 list, Kirkman spells the word consistently as "devil". But in the 1661 list, he spells it as "divel" (Divels Law-case and Jonson's Divel is an Asse, etc.) in all cases but one, that of "White Devil", on p. 16. Which is exactly the same exception in Phillip's short paragraph, even though barely a few words before, he spells "divel" in Divels Law-case and New trick to cheat the Divel. See also W. W. Greg, "Gerard Langbaine the Younger and Nicholas Cox", The Library, 4th Se., XXV, 1 & 2 (1944), p. 67, where the same conclusion that Phillips used the 1661 list is arrived at through the instance of Don Quixote.

[29]A New Catalogue of English Plays (1688), Sig. A3.

[30]Pp. 16 and 15 of the 1661 and 1671 lists respectively.

[31]P. 193.

[32]P. 168.

[33]“Authorship Attributions in Early Play-lists, 1656-1671”, Edinburgh Bibliographical Society Transactions, Vol. II, pt. 4 (Edinburgh, 1946), p. 319, note 3.

[34]Dramatic Works of John Webster, 4 vols. (1857), I, p. xx.

[35]The dates for both 1656 lists may well be 1655. See W. W. Greg's note in The Library, 5th Se., II, 2/3 (1947), pp. 190-191.

[36]“Authorship Attributions etc.”, op. cit., p. 309.

[37]“Authorship Attributions etc.”, op. cit., p. 307.

[38]This, however, may be the 1575 play, by “R. B.”.

[39]“Authorship Attributions etc.”, op. cit., p. 317.

[40]Sig. Ff1^{V}.

[41]Sig. C2^{V}.

[42]That is, if we accept the tentative dates of Lucas.

[43]Lucas, op. cit., IV, p. 246.

[44]This is the spelling on p. 11 of the 1661 list; otherwise “Decker”.

[45]A New Catalogue of English Plays, Sig. A3.

[46]Greg, “Authorship Attributions etc.”, op. cit., p. 329, “On the whole, while Kirkman showed some diligence in consulting the printed editions and was a good deal more careful in presenting the information drawn from them than his predecessors had been, the results of his boasted opportunities of acquiring knowledge about the pre-Restoration drama can only be described as disappointing”.

[47]Pepys read the play twice, on November the 2nd and the 6th. See Diary, ed. H. B. Wheatley, 10 vols. (1893–1899), VI, pp. 48 & 53.

[48]Their names are given in the title of the 1661 list.

[49]The Term Catalogues 1668–1709, ed. Edward Arber, 3 vols. (1903–1906), I, p. 87.

[50]There is however the possibility that the compiler was Langbaine himself. In his An Account of the English Dramatick Poets, in the section on Robert Baron, p. 13, Langbaine writes, “neither of them Phillips and Winstanley give any

other Account of our Author, but what they collected from my former Catalogue printed 1680”. For particulars, see Greg, “Gerard Langbaine the Younger and Nicholas Cox”, op. cit., pp. 67－70.

[51]See Wood's manuscript note on the verso of the title-page of his copy of Cox's Catalogue, now in the Bodleian (Wood E. 28).

[52]A New Catalogue of English Plays, Sig. A3.

[53]A New Catalogue of English Plays, Sig. A3.

[54]Cox, Catalogue, p. 2.

[55]Kirkman, 1661, p. 2; 1671, p. 2.

[56]Op. cit., Sig. $A2^{V}$.

[57]On the Rogers and Ley's list, but not on Archer's, which gives only the Webster play. The 1575 Apius and Virginia is item No. 65 in W. W. Greg, A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration, Vol. I (1939), p. 144.

[58]This is the date given on the title-page, but Wood wrote beneath it in his copy (Wood E. 28 [5]), “published in the beginninge of Dec. 1687”.

[59]Sig. A4.

[60]Sig. a2.

[61]Sig. a2^{V}.

[62]Langbaine may have also read continental play-catalogues. See J. E. Spingarn, Critical Essays of the Seventeenth Century, 3 vols. (Oxford, 1908－1909), III, p. 312.

[63]Sig. A2.

[64]Sig. A4.

[65]Mentioned by Langbaine in his Preface, Sig. a2.

[66]Sig. E1, p. 25.

[67]Sig. B3, p. 5.

[68]Sig. A3^{V}, “. . . when a Play is not printed single, the Reader will be directed by a Letter or Figure to the bottom of the Colume, where he will meet with Instruction how it is to be found; I mean, with what Poems or other Playes it is printed, the Year when, the Place where, and the best Edition of each book so mentioned”.

[69]On the verso of the title-page of his copy of Cox.

[70]As he points out in the Preface to An Account, etc., Sig. a5^{V}.

[71]Dryden is probably alluded to when Langbaine says (Sig. a6^{V}), ". . . cited the particulars of each plagiary, to obviate the objection of a certain Poet, who professes has not stollen of what I then accused him of". But Dryden's written answer to the charge of theft occurred much earlier in the Preface to An Evening's Love, or the Mock Astrologer (1671). See Essays of John Dryden, ed. W. P. Ker, 2 vols. (Oxford, 1900), I, pp. 144ff.

[72]Oldys, Percy, Steevens, Malone all treasured their richly annotated copies of Langbaine. Joseph Haselwood transcribed notes into his copy as late as the beginning of the nineteenth century. See A. Watkin-Jones, "Langbaine's Account of the English Dramatick Poets 1691", in Essays and Studies, Vol. XXI (1935), published 1936, pp. 75–85.

[73]As shown for instance by his item on Sir Thomas Wyat (p. 125); his avowal that he did not know the life of Rowley (p. 428); and the condition of his copy of Atheist's Tragedy (p. 505).

[74]The criticism was first made by Percy, in a manuscript note in his copy of Langbaine.

[75]Op. cit., IV, pp. 246–247.

[76]Theobald first noted Lope de Vega's version of the story in the Preface to The Fatal Secret (1735).

[77]Dramatic Works of John Webster, 4 vols. (1857), II, p. 4.

[78]Martin W. Sampson, ed., The White Devil and The Duchess of Malfy (Boston, 1904), p. xxx.

[79]Op. cit., p. 84.

[80]“Tourneur and Webster”, CHEL, VI, p. 173.

[81]John Webster and the Elizabethan Drama (1916), p. 236.

[82]Op. cit., I, p. 70. Gunnar Boklund, The Sources of “The White Devil” (Uppsala, 1957), examined all surviving printed and manuscript sources without being able to demonstrate which documents Webster actually utilised.

[83]Vagueness was the charge made against Langbaine by a contemporary critic. In The Moderator, No. 3, for June 23, 1692, there is a review of Langbaine's book. The critic, after citing instances like “Their memory will be ever dear to all lovers of Poetry”, “Their works will preserve their memory to all posterity”, etc., concludes, “Thus Lovers of Poetry and Lovers of the Muses made up all His Characters!”

[84]Sig. a4.

[85]P. 121.

[86]P. 428.

[87]P. 370.

[88]P. 371.

[89]P. 256.

[90]P. 55 in the modern reprint edited by Charles Whibley (1927).

[91]Appended to Flecknoe's play, Love's Kingdom (1664).

[92]From the Preface, Sig. $A5^{V}$.

[93]Sig. A6.

[94]P. 67.

[95]P. 146.

[96]Old English Plays, 6 vols. (1814-1815), V, p. 351.

[97]Works of John Webster, 4 vols. (1830), I, p. i.

[98]Dramatic Works of John Webster, 4 vols. (1857), I, p. vi.

[99]Op. cit., I, p. 52, note 1.

[100]However, Langbaine's friend, Anthony Wood, knew Wright, and sent him a letter in 1690. See Wood's Life and

Times, ed. Andrew Clark, 6 vols. (Oxford, 1891－1900), III, p. 350.

[101]Gildon, op. cit., Sig. $A5^{V}$, “Mr. Langbain has in many of the Lives, swell'd them out with interlarding them with tedious Copies of Verses little to the purpose in Hand, etc.”

[102]See his Preface to the play: “If I have borrow'd his Matter freely, I have taken it up on fair and open Credit; and hope, I have repaid the Principal with Interest”.

[103]Gosse, “Prefatory Essay” to the play, and his Seventeenth Century Studies (1883, 1913), pp. 49 & 75－76.

[104]John Downes, Roscius Anglicanus (1708), p. 2.

[105]Nicoll (Eighteenth Century Drama 1700－1750[Cambridge, 1925], p. 358) merely copies the title-page.

[106]Theobald, Preface, Sig. $A4^{V}$, “They profess an Inclination to read sedately what, they are so kind to say, pleas'd them two Years ago in the Representation”. Nicoll, op. cit., p. 359, “1733. C.G. W.4/4-F.6”.

[107]In the case of Lear, 1681, Tate says in the Dedication, “. . . till I found it well receiv'd by my Audience . . .” He also quotes Dryden's Preface to The Spanish Fryar: “Neither is it so Trivial an Understanding to make a

Tragedy end happily, for 'tis more difficult to Save than to Kill: The Dagger and Cup of Poyson are alwaies in Readiness; but to bring the Action to the last Extremity, and then by probable Means to recover All, will require the Art and Judgment of a Writer, and cost him many a Pang in the Performance”.

[108]Downes, op. cit., p. 30. Pepys, however, saw it on May 12, 1669.

[109]Malone, MS note on the fly-leaf of his copy of the 1679 re-issue now in the Bodleian (Malone 72[4]): “Langbaine says he was told by Cartwright the comedian that this play of Webster's was altered by Betterton on its revival at the Duke's Theatre. This therefore is Betterton's alteration. The original edition was printed in 1654. M.” For Langbaine, see p. 20, supra.

[110]There has been some confusion about this 1659 re-issue. Either it was treated as the first edition (Langbaine, Account, p. 508; Gildon's Langbaine, p. 146; Giles Jacob, Poetical Register, 1719, p. 270, where apparently the date of the first edition is mistaken for that of the first performance; William Rufus Chetwood, Theatrical Records, 1756, p. 32; David Erskine Baker, Companion to the Play-house, 1764, II, Hh4, though in Biographia Dramatica, the 1782 edition of Baker, Isaac Reed corrected it as “T. 4to. 1654”; the later compilations apparently had merely followed

Langbaine)；or its date was given as 1655. Isaac Reed, curiously enough, first created the ghost quarto of 1655, as its first mention is to be found in Reed's edition of Dodsley's Old Plays, VI, p. 237. Edward Capell, however, recorded it correctly in Notitia Dramatica, c. 1783, sig. A3, where the two "editions" of Appius and Virginia are given as the quartos of 1654 and 1659. But John Egerton, Theatrical Remembrancer, 1788, p. 38, reverted to the non-existent 1655 quarto. He was followed by Charles Wentworth Dilke in Old English Plays, 1815, V, p. 353.

[111]For bibliographical evidence, there is first of all the absence from all three issues of any list of dramatis personae. The reading on sig. [F4^{V}], "Pray pardon it", punctuated by a comma, though the sentence actually ends here, is the same in all three. Even the water-marks, though falling on different sheets, are the same. Thus C2 (Q1) -[B4] (Q2) -D2 (Q3)；[B4] (Q1) -B1 (Q2) -[E4] (Q3), etc.

[112]See also Lucas, op. cit., I, p. 10, note 1.

[113]Allardyce. Nicoll, A History of Restoration Drama (Cambridge, 1923), revised ed. (1927), p. 364, "L. I. F. c.Jan. 1696".

[114]John Genest, Some Account of the English Stage, 10 vols. (1832), II, p. 92.

[115]II, iv, lines 101－120.

[116]P. 16.

[117]See Lucas, op. cit., III, pp. 15 & 18.

[118]P. 8, end of Act I.

[119]I, ii, 222－229.

[120]In Act III, p. 19.

[121]Gildon, op. cit., p. 67, notes this.

[122]For Heywood's possible part in the writing of A Cure for a Cuckold, see Lucas, op. cit., III, pp. 11ff.

[123]Downes, op. cit., p. 42, mentions for instance Purcell's songs in The Prophetess or Dioclesian and The Fairy Queen, the latter adapted from Shakespeare's Midsummer Night's Dream.

[124]Ibid., p. 46.

[125]As mentioned by Giles Jacob, The Poetical Register (1719), p. 129.

[126]Act I, p. 7.

[127]Division of acts and scenes that of F. L. Lucas. There is no division in the early quartos. Thus Q1 (1612) and

Q2 (1631) bear no indication of acts, let alone scenes: characters simply come and go. Q3 (1665) starts with the division of acts, but the heading "Act Third" is nowhere to be found, though there is a separate "Arraignment of Vittoria". The division in Q4 (1672), though regular, does not agree with that of Lucas.

[128]I, ii, 131–140.

[129]P. 4.

[130]Ibid.

[131]I, ii, 125–129.

[132]P. 19.

[133]P. 21.

[134]Flamineo went to the University at Padua. See I, ii, pp. 313ff.

[135]See Eliot, Collected Poems 1909–1935 (1936), p. 63:

Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,

Or with his nails he'll dig it up again!

The lines are in The Waste Land. Eliot points out their connection with Webster's dirge in a note on p. 79.

[136]There is no need to quote Dryden or Rymer. Sir Thomas Pope Blount, for instance, says in his De Re Poetica (1694), p. 28, “The Expression or Language, says Rapin, must have five Qualities, to have all the Perfection that Poetry demands; It must be apt, clear, natural, lofty and splendid, and numerous”. He further clarifies, p. 29, “Fourthly, the Language must be lofty and splendid; for the common and ordinary Terms are not proper for a Poet; he must use Words that partake nothing of the Base and Vulgar . . .”

[137] “Victoria”, sic.; I, ii, 290–294.

[138]III, ii, 287–289.

[139]Act I, p. 27.

[140]Act V, p. 69.

[141]II, i, pp. 330ff.

[142]I, ii, pp. 220ff. & V, iii, pp. 228ff.

[143]Tate, p. 60, barely starts with the mention of Zanche's dream, but does not finish it up with details. The details are suppressed, presumably because he thinks they are bawdy.

[144] “Wives” the reading adopted by Lucas; Q1 has “wides” (Sig. M2), an apparent misprint.

[145]P. 62: Fla. Your Grace must be Merry, 'tis we have cause to Weep. For wot you Sir, what said the little Boy that rode behind his Father a Horseback—

Gio. Away Buffon.

[146]Tate cuts the following 6 linking scenes: 1. Monticelso advising Camillo (II, i, 319ff.); 2. Flamineo's conversation with the lawyer (III, i, 11ff.); 3. Monticelso and Lodovico; Francisco sending 1, 000 ducats in the name of Monticelso (IV, iii, 83ff.); 4. Flamineo talking to Francisco, now in disguise, on pensions (V, i, 130ff.); 5. The courtier conveying to Flamineo the young Duke's order (V, iv, 26－40); and 6. Hortensio discovering "some blacke deed on foot" (V, v, 156－159).

[147]The Scene in the house of convertites and the dirge scene.

[148]Eleven, because in addition to Flamineo's 9, there are Francisco's 2 (II, i, 330－351; and V, i, 125－129).

[149]T. S. Eliot, Selected Essays, revised ed. (1934), p. 184.

[150]For the term "patterned speech" and the idea of two levels, I am indebted to Miss M. C. Bradbrook's book, Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy (Cambridge, 1935), especially to Chapter V, "Conventions of Speech". Miss

Bradbrook mentions William Empson's 1931 talk on“Plot and Sub-plot in the Elizabethan Drama”, later collected in Some Versions of the Pastoral (1935). See also note on Eliot, infra.

[151]See L. C. Knights, “Education and the Drama in the Age of Shakespeare”, The Criterion, Vol. XI (No. 45, for July 1932), pp. 599–625.

[152]IV, ii, 242–246.

[153]T. S. Eliot, Selected Essays, p. 229, “It is possible that what distinguishes poetic drama from prosaic drama is a kind of doubleness in the action, as if it took place on two planes at once”.

[154]Witness for instance Oldys's note, copied by Malone, on the inter-leaf facing the account of Webster in Malone's copy of Langbaine (Bodleian Malone, p. 132): “. . . See a Character of him in Mr. Theobald's Preface and Frowde's Prol. to the Fatal Secret made up from the Dutchess of Malfy. O.”

[155]DNB, XIX, p. 599.

[156]From Philip Frowde's Prologue to the play:

The rude, old Bard, if Critick Laws he knew,

From a too warm Imagination drew

[157]Theobald's own Preface bears testimony: “. . . But such was the Fate then, that, appearing at a Season when the Weather was warm, and the Town in a political Ferment, it was prais'd and for-saken”.

[158]There are other relevant things, such as dictionaries, “lives”, anthologies, and scholarly discussions, which are treated in Chapter III.

[159]See the Appendix.

[160]Op. cit., I, p. 101.

[161]Downes, op. cit., p. 9, notes a performance of Vittoria Corombona by Killigrew's Company at Drury Lane between 1662 and 1682. He is vague about dates. I use Pepys's 1661 as the last performance. Hence none after 1672.

[162]For Pepys, see Diary, ed. cit., II, pp. 114, 116, 348; VI, pp. 48 & 53; VIII, pp. 165 & 322. The quotation is from II, p. 114, entry of Oct. 2, 1661.

[163]Anonymous, A Defence of Dramatick Poetry: being a review of Mr. Collier's view (1698), quoted in The Shakespeare Allusion Book, by Ingleby-Smith-Furnivall-Munro, 2 vols. (1909), II, p. 413.

[164]2nd ed. (1731), “With Annotations of H. Scriblerus Secundus”.

[165]A True and Exact Catalogue of all the Plays That were yet Printed in the English Tongue, etc. (1713); Continuation of the following Catalogue of Plays to October, 1715 (1715); A Compleat Catalogue of all the Plays That were ever yet Printed in the English Language (1719); A Compleat Catalogue of all the Plays That were ever yet Printed in the English Language (1726).

[166]A True and Exact Catalogue of all the Plays and other Dramatick Pieces, That were ever yet Printed in the English Tongue, etc. (1732).

[167]Sig. A8.

[168]Sig. A7^{V}.

[169]Sig. A7^{V}.

[170]Oldys noted in his copy of Langbaine Mottley's authorship of the "lives". Thorn-Drury, in a note in his copy of Mottley's List, argues for Mottley's authorship from the evidence of the portrait of John Mottley on p. 264 and "a mass of irrelevant details about his family".

[171]Pp. 17–19.

[172]Cf. the quotation made from Mottley, on p. 98 supra.

[173]Both Steevens and Percy note in their copies of Theatrical Records that the author was Chetwood (Bodleian

Malone, p. 836 and Percy, p. 32). In spite of them, however, both the CBEL (II, pp. 96 & 394) and the Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature (ed. Kennedy, Smith & Johnson, 7 vols. [Edinburgh, 1926–1934], VI, p. 22) attribute it to Robert Dodsley, who was the publisher.

[174]Steevens calls him "that most notorious Liar". Percy records how Chetwood had been challenged by Capell and Garrick to produce the non-existent plays which Chetwood had attributed to Shakespeare.

[175]Here Baker repeats what Dodsley wrote in 1744. See p. 130 infra.

[176]Sig. F6.

[177]Biographia Dramatica, new ed., 2 vols. (1782), II, p. 96.

[178]Ibid., new ed., 3 vols. (1812), II, p. 181.

[179]P. ii.

[180]Malone's MS note on the fly-leaf of his copy of Reed's edition now in the Bodleian (Malone, pp. 154–157).

[181]Some of the passages written by Steevens had been suppressed by Reed. See Lawrence F. Powell, "George Steevens and Isaac Reed's Biographia Dramatica", RES, V, 19 (July, 1929), pp. 288–293; and VI, 22 (April, 1930), p. 186.

[182]Of the books mentioned by Reed, only the Mears catalogue of 1714 has not been found. 1714 is probably a mistake for 1713, which he does not note.

[183]A Select Collection of Old Plays, 12 vols., 2nd ed. (1780), VI, pp. 235ff.

[184]W. W. Greg, "Notes on Dramatic Bibliographers", Malone Society Collections, Vol. I, parts 4 & 5 (1911), p. 339.

[185]The Quarterly Review (June, 1812), pp. 282-292.

[186]The date given to The Duchess of Malfi is 1709, a mistake for the quarto of 1708. This is probably derived from Baker, who notes after the play, "revived with some Alterations, 1709" (II. Hh4).

[187]For the confusion over the non-existent 1655Q of Appius and Virginia, see the note on p. 47 supra.

[188]Op. cit., VI, p. 236.

[189]The 1800 ed. does not include Webster. There is an 1824 ed., privately printed in Geneva, but "I have not given to the second volume similar additions to those which I in the former Edition made to the first" (Preface, p. VIII). The Webster account is a reprint of Phillips's.

[190]For the question of its date, see Greg, “Notes on Dramatic Bibliographers”, cited, pp. 337–338; and George C. Taylor, “The Date of Edward Capell's Notes and Various Readings to Shakespeare, Vol. II”, RES, V (1929), pp. 317–319, where the date of the two other volumes is discussed as well.

[191]I count also The Thracian Wonder, which was considered Webster's work in Capell's time.

[192]Cotgrave, “To the Courteous Reader”: “And if the world smile so upon this as to make my able, and ingenious friend, the Stationer, a gainer by it, I may be encouraged to enlarge my paines in this kind, if my leisure serve me as it hath done”.

[193]See his Preface to The British Muse, p. xiii.

[194]The figures, as well as the table on p. 115 infra., are from G. E. Bentley, “John Cotgrave's English Treasury of Wit and Language and the Elizabethan Drama”, SP, XL (April, 1943), pp. 186–203. I have, however, added to them the items on pp. 309–311, which are missing from the copy seen by Professor Bentley. The total is made one less because Professor Bentley had counted 11 quotations on the missing pages, while their exact number is 10, the first four lines being the continuation of the last quotation on p. 308.

[195]For the B. M. copy, see Bentley's article, already cited. On the fly-leaf of the Bodleian copy, Francis Douce wrote: “This was Mr. Oldys's copy and has his Ms additions. See D'Israeli's Curios. of Literat. III. p. 317”. But the annotations exhibit more than one hand. It may be pointed out here that the Bodleian copy is in a better condition than the Museum copy, of which Professor Bentley saw a photostat. The three last pages, missing from the Museum copy, are intact here. The MS notes are just as rich, as accurate. I have checked all the passages ascribed by the annotators to The Duchess of Malfi without finding a single wrong attribution. Of the few slips made by the B. M. annotators, noted by Professor Bentley, the Bodleian notes are correct in two instances, that of Northern Lass on p. 48 and that of Merchant of Venice on p. 171. But there are traces that one or two hands annotated both copies.

[196]For quotations from joint works, each of the collaborators is credited. In this I have followed Professor Bentley. The number of plays and other works is compiled from the “List of Authors, Poems and Plays, etc.” at the end of the anthology, where collaborated works are given only under one of the joint authors. Hence there is no collaborated work under Rowley in the table, though he has been given credit for quotations from any of the joint works in which he has a hand. No attempt, however, has been made to remove the mistakes of attributions made in the original list, which is followed

strictly to preserve the contemporary situation. The table, furthermore, deals with dramatic poets only.

[197]The Post-Man Robb'd of his Mail: or, the Packet broke open (1719), pp. 149–150.

[198]See his Preface, pp. xv-xvi. He criticised Bysshe's Art of English Poesy (1703), in which Bysshe said even Shakespeare was "rarely cited".

[199]There are at least 33 identical passages. They come under Adversity, Adultery, Anger, Bastard, Churchmen, Citizens (2 passages), Court, Fortitude, Friend (2), Jealousy, Ignorance, Industry, Kings (2), Marriage (2), Melancholy, Misfortune, Modesty, Policy, Prosperity, Reason, Reputation, Single Life (2), Sorrow, Soul, Statesmen, War, Wisdom, Women.

[200]Wisdom, III, 275, is Prudence in Cotgrave, p. 243; Modesty, II, 259, is Bashfulness in Cotgrave, p. 23.

[201]There is an earlier 1737 edition which I have not seen, as the book is to be found only at Harvard and Yale. (See A. E. Case, A Bibliography of English Poetic Miscellanies 1521–1750 [1935], p. 298.) But from the fact that in the 1756 edition, The Unfortunate Duchess is marked off by an asterisk as newly added, one could probably presume that Webster is not represented in the earlier Beauties.

[202]Not entered in Professor Case's otherwise admirable Bibliography.

[203]Compare the following: “Not to be acquainted with their beauties when so very numerous, (as we shall demonstrate), is an injustice to the nation, and a reflection upon ourselves. In forming a fine taste, and laying a foundation of true elegance, a knowledge of the poets has been always allowed by the best critics to be very essential, etc.” (A Poetical Dictionary, p. viii.) “Not to be acquainted with the beauties of our Dramatic Authors, which are so very numerous, is an injustice to the nation, and a reflection on ourselves; for in forming a fine taste, and laying a foundation of true elegance, a knowledge of the poets has been always allowed by the greatest critics to be very essential, etc.” (The Beauties of the English Drama, p. vii.) But the latter is not “a slightly revised form of A Poetical Dictionary” (E. R. Wasserman, Elizabethan Poetry in the Eighteenth Century [Urbana, 1947], p. 274), as it contains also the five passages from The Beauties of the English Stage, of which number only one is to be found in A Poetical Dictionary.

[204]II, pp. 180–181.

[205]DM, III, ii, 142–156. The quotations given here follow the text of Lucas, as the same passage often goes through minor cuttings and revisions, not to mention

orthographical changes, in the different anthologies. Thus, of this “Reputation” passage, the second and third lines are cut from all the five anthologies, while The English Treasury and The British Muse do not retain even the first line.

[206]V, iii, 10－20.

[207]His Preface to The Origin of the English Drama, 3 vols. (Oxford, 1773), is another, though shorter and less satisfying, essay on the “rise and progress” of the English stage.

[208]This idea of drama as a mirror of social manners seems to have started after the Restoration or rather since the time when old plays were read and not acted. Kirkman's words, quoted on p. 19 supra., are relevant here. Cf. also the following from the Preface to Historia Histrionica: “Old plays will always be read by the curious, if it were only to discover the manners and behaviour of several ages and how they altered. For plays are exactly like portraits, drawn in the garb and fashion of the time when painted”.

[209]Diary, ed. cit., II, pp. 114 & 116. See also the Appendix.

[210]Lucas, op. cit., I, pp. 100－101.

[211]For example, Theobald, The Works of Shakespeare (1733), I, p. 486; for the citations from Webster

by Steevens and Malone, see Boswell's Malone, VII, pp. 500–501; VIII, p. 218; XI, pp. 109 & 234; XIII, p. 163, pp. 325–326. The last item is a long note by Malone, treating of Shakespearean parallels in Webster generally. Even Walter Whiter had unexpectedly used Webster to illustrate Shakespeare according to Locke's theory of the association of ideas. See A Specimen of a Commentary on Shakspeare (1794), pp. 156–157, 161, 180.

[212]For this see F. R. Jones, Lewis Theobald: His Contribution to English Scholarship (New York, 1919).

[213]Cf. Lamb's note on it in the Specimens.

[214]It is reprinted by Spingarn in his Critical Essays of the Seventeenth Century (Oxford, 1908–1909), I, pp. 65–66. See also his comment, I, p. xxi.

[215]The Preface to The Fatal Secret. See pp. 75–76 supra.

[216]Joseph Spence, Anecdotes, Observations, and Characters, of Books and Men, ed. Samuel W. Singer (1820), p. 21.

[217]Dekker, I, pp. 152–154; Marston, I, pp. 120–123; Heywood, I, pp. 271–276; Middleton, I, pp. 352–354; Ford, I, pp. 349–352; Goff, I, pp. 170–173; Rowley, I, pp. 346–347.

[218]Webster is mentioned on I, pp. 122, 152, 153, 346, 347.

[219]Algernon C. Swinburne, “To him and to him alone it is that we owe the revelation and the resurrection of our greatest dramatic poets after Shakespeare”, in “Charles Lamb and George Wither”, Miscellanies (1886), p. 199.

[220]See Lamb's letter to William Upcott dated 10 April 1827 (Edward V. Lucas, ed., Letters, 3 vols. [1935], III, p. 82).

[221]A Letter to William Gifford, Esq., 1811, shows the scholar's pique against the efforts of what he considered to be trespassers, men like Lamb and Weber. The first part is a review of the work done by Oldys, Dodsley, Thomas Hawkins, Isaac Reed and other scholars in rehabilitating the old drama.

[222]For instance, Robert D. Williams, in “Antiquarian Interest in Elizabethan Drama before Lamb”, PMLA, L111 (1938), pp. 434–444. Cf., however, F. S. Boas, “Charles Lamb and the Elizabethan Dramatists”, Essays and Studies, XXIX (1943), pp. 62–81. For a view, not shared by the present writer, of Lamb as a critic in the Specimens, there is R. C. Bald's “Charles Lamb and the Elizabethans” in Studies in Honor of A. H. R. Fairchild, ed. C. T. Prouty, (Univ. of Missouri Series, 1946), pp. 169–174.

[223]As pointed out by Dr. Boas, op. cit., p. 78.

[224]Burnett was an acquaintance of Lamb's, and very possibly he was helped by Lamb in the compilation of his anthology. Mary Lamb, writing to Sarah Stoddart on February 21, 1806, had this to say, “. . . Your friend Burnett calls as usual, for Charles to point out something for him . . .” (Letters, ed. cit., I, p. 428).

[225]Charles C. Southey, ed., Life and Correspondence of Robert Southey, 6 vols. (1849–1850), II, pp. 293–294.

[226]Excursions in Criticism (1893), p. 83.

[227]Of the poetry volumes, the British Museum has the following editions: 1791, 1796, 1801, 1805, 1807 (Poetical Epitome), and 1816. To these E. R. Wasserman's Bibliography, op. cit., add those of 1780 (Dublin), 1789, and 1792.

[228]Letters, ed. cit., I, p. 32; quoted by Edmund Blunden in Essays on the Eighteenth Century Presented to David Nichol Smith (Oxford, 1945), pp. 229–230.

[229]The history of the Specimens has been well told by Dykes Campbell, in The Athenaeum for August 1894, pp. 265–267. See also E. V. Lucas's continuation of it in his edition of Works of Charles and Mary Lamb, 7 vols. (1903–1905), IV, pp. 597–603, and F. S. Boas, op. cit.

[230]Works, ed. cit., I, p. 98, in “On the Tragedies of Shakspeare”.

[231]For Archer on this head, see especially his article “Webster, Lamb, and Swinburne” in The New Review for January 1893, pp. 96–107. The use of “poems” for plays has been so often and so widespread that one needs only instance Swinburne in The Age of Shakespeare (1908), p. 3, where Marlowe's Faustus is called “that magnificent poem”, and p. 4, where there is the phrase, “of all great poems in dramatic form”. See, also, Gosse in The Jacobean Poets (1894), pp. 161, 166, 169, 171.

[232]This distinction between literary history and criticism is made by Frederick W. Bateson in English Poetry and the English Language (Oxford, 1934), pp. 4–5.

[233]Apart from the contemporary strictures of Gilchrist and Gifford, see Saintsbury's A History of English Criticism (1911), pp. 349–351.

[234]F. L. Lucas, op. cit., I, p. 17, “And so all their Elizabethan playwrights, Shakespeare included, worked predominantly in scenes”. Lucas, however, was still explaining away a weakness, which is turned into a triumph in M. C. Bradbrook, op. cit., pp. 186–212, and in U. M. Ellis-Fermor, The Jacobean Drama: An Interpretation (1936), pp. 170–190. Even more interesting is the article “Tragedy of

Blood” by James Smith in Scrutiny, VIII (1939), pp. 265–280.

[235]The Annual Review, and History of Literature, Vol. VII, for 1808, published in 1809, p. 568.

[236]Archer's article in The New Review, already cited, p. 104. Cf. also Edmund Gosse, generally a eulogist, in The Jacobean Poets (1894), p. 169, where he calls the horror scenes “blots on what is notwithstanding a truly noble poem, and what, with more reserve in this respect, would have been one of the first tragedies of the world”.

[237]Letters, ed. cit., II, p. 73.

[238]Thomas M. Raysor ed., Coleridge's Shakespearean Criticism, 2 vols. (1930), II, p. 87. No wonder the editor says that he fails to identify the quotation.

[239]Later, in Biographia Literaria (John Shawcross, ed., 2 vols. [Oxford, 1907], II, p. 61), Coleridge praises the Specimens again: “a fine and almost faultless extract . . . and deriving a high additional value from the notes, which are full of just and original criticism, expressed with all the freshness of originality”.

[240]LVIII, pp. 349–356.

[241]Letter dated June 7, 1809 (Letters, ed. cit., II, p. 73).

[242]The Gentleman's Magazine for May, 1833, p. 417.

[243]Such as Leigh Hunt in Imagination and Fancy (1844), p. 220, “I take Webster and Decker to have been the two greatest of the Shakspeare men, for unstudied genius, next after Beaumont and Fletcher”. What a tangle of comparisons!

[244]Edmund Gosse, Seventeenth Century Studies (1883, 1913), p. 50.

[245]John A. Symonds, Webster and Tourneur (1888), p. xi.

[246]The Age of Shakespeare (1908), pp. 45 & 47. But the article was first published in The Nineteenth Century for June, 1886, pp. 861–881.

[247]Essays and Studies (1875), p. 277.

[248]Cf. his article in Encyclopaedia Britannica XXIV (1888), article “John Webster”.

[249]Excursions in Criticism (1893), pp. 18–19.

[250]The Age of Shakespeare (1908), pp. 35–36.

[251]The Works of John Webster, 4 vols. (1830), I, pp. viii-ix. I follow however the revised text of the 1857 ed., pp. xiii-xiv.

[252]Op. cit., III, p. 620.

[253]Plays and Puritans, and other Historical Essays (1873), pp. 48 & 50. The article first appeared in Miscellanies II (1859).

[254]A History of English Dramatic Literature, 3 vols. (1875), new ed. (1899), III, p. 58.

[255]Seventeenth Century Studies (1883), p. 56.

[256]The Age of Shakespeare (1908), p. 40.

[257]John G. Lockhart, Memoirs of Sir Walter Scott, 5 vols. (Macmillan, 1900), II, p. 433.

[258]Herbert J. C. Grierson et al, ed., Letters of Sir Walter Scott, 12 vols. (1932–1937), XII, p. 1.

[259]P. 172.

[260]II, pp. 564–565.

[261]Literary Hours (1798), pp. 444ff. The quotation from Headley appears originally in the Preface to Select Beauties of Ancient English Poetry, 2 vols. (1787), I, p. xxviii.

[262]P. 564.

[263]P. 565.

[264]Op. cit., III, pp. 621–622.

[265]Ibid., III, pp. 619–621.

[266]Vol. III, No. 17, for August 1818. This is also the number which contains the fierce attack on Leigh Hunt and his “Cockney School of Poetry”.

[267]Pp. 657–662.

[268]Pp. 557–562.

[269]III, p. 215.

[270]Op. cit., V, p. 351. Dilke looked into the parish registers for the period 1624–1639.

[271]I, pp. 260–264.

[272]Op. cit., I, pp. xiv–xlv.

[273]Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare (1846), p. xxxii.

[274]See F. L. Lucas, op. cit., I, p. 49.

[275]See The Works of William Hazlitt, ed. P. P. Howe, 21 vols. (1930–1934), VI, p. 385, the introductory note by the editor.

[276]As he so gloriously describes at the end of Lecture III.

[277]Works, ed. cit., XII, p. 121.

[278]Leigh Hunt (Imagination and Fancy [1844], p. 220) and Swinburne (Essays and Studies, 1875, p. 277) were to mention them together later.

[279]Coleridge says that Hazlitt steals from him and Lamb. See his Unpublished Letters, ed. E. L. Griggs, 2 vols. (1932), II, pp. 189–190. For Hazlitt's view of Lamb as a critic, see the article on "the occult school" (Works, ed. cit., VIII, pp. 225–226) and also "Elia and Geoffrey Crayon" (Works, XI, pp. 178–184).

[280]Works, ed. cit., VIII, pp. 192 & 218n.; XII, pp. 122 & 320; XVI, p. 214; XVII, p. 130; XIX, p. 45.

[281]Ibid., XII, pp. 53–54, for instance.

[282]As he was when lecturing on Shakespeare in 1817. See H. W. Garrod, The Place of Hazlitt in English Criticism (Lecture delivered in 1925), p. 6.

[283]The review first appeared in The London Magazine for May, 1821 (Works, ed. cit., XIX, p. 45).

[284]Letters to John Murray dated 4 January 1821 (Rowland E. Prothero, ed., Works of Lord Byron: Letters and Journals, 6 vols. [1898–1901], V, p. 217).

[285]Ibid., (Letters, V, p. 218).

[286]Letter to John Murray dated 6 July 1820 (Letters, V, p. 47).

[287]Journal of the Conversations of Lord Byron, 2 vols. (Paris, 1824), I, pp. 147–148.

[288]As for instance made by Hazlitt in The London Magazine, already cited.

[289]Op. cit., I, p. 148.

[290]Letter dated 26 April 1821 (Letters, V, p. 268).

[291]Thomas Medwin, The Life of Percy Bysshe Shelley, ed. H. B. Forman (1913), p. 256.

[292]Thomas Medwin, The Life of Percy Bysshe Shelley, ed. H. B. Forman (1913), p. 256.

[293]Letter to Thomas Forbes Kelsall, dated 11 January 1825 (Henry W. Donner, ed., Works of Thomas Lovell Beddoes [1935], p. 595).

[294]The lines quoted are: I have sung / With an unskilful, but a willing voice (IV, i, 332–334).

[295]Letter to Kelsall, dated 17 April 1824 (Works, p. 586).

[296]Letter to Kelsall, dated 30 April 1829 (Works, p.

645）.

[297]There was an article, of negligible value, discussing Webster's plays in The Retrospective Review for 1823, pp. 87–120.

[298]Wordsworth, who had asked others to quit their books, was struggling under failing eyesight to read Lamb's extracts in 1830. See his letter to Lamb dated 10 January 1830 (Ernest de Selincourt, ed., Letters: the Later Years, 3 vols. [Oxford, 1939], I, p. 446). John Clare praised Lamb for his reviving "our old by-gone Bards with their warm homely phrase". See Poems, ed. J. W. Tibble (1935), II, p. 112.

[299]Letter to Bernard Barton, written in early spring, 1824 (Letters, ed. cit., II, p. 420). The quotation is from The Duchess of Malfi, IV, i, 117–118.

[300]Letter to Bernard Barton, dated 23 January 1824 (Letters, II, p. 416). Cf. DM, IV, ii, 27, "Th' heauen ore my head, seemes made of moltn brasse".

[301]The Age of Shakespeare (1886), pp. 59 & 36.

[302]John A. Symonds, ed., Webster and Tourneur (1888), p. xii.

[303]Written in 1898. See Our Theatres in the Nineties, 3 vols. (1931), III, p. 334.

[304]Selected Essays, 2nd ed. (1934), p. 46.

[305]Ibid. The quotation below is from his poem "Whispers of Immortality".

[306]1708, because the last performance in point of time was that of The Duchess of Malfi at Haymarket on 22 July 1707, not counting of course modern revivals of Webster's plays, of which the earliest seems to be the Sadler's Wells performance on 20 November 1850 of the garbled version of The Duchess of Malfi prepared by R. H. Horne.

[307]Chambers, III, p. 509.

[308]Reynolds, p. 19.

[309]There seems to be some confusion about this performance, which has been generally taken to be the same as the 1609–1612 first performance. Malone, in his MS note on the fly-leaf of the 1631Q (Bodleian Malone 162[5]), says, "The first Edition was printed in 1612. See it in Vol. 59. M. It was originally (in 1612) played by the Queen's Servants (Queen Anne) who are mentioned in the present title-page, but the Phoenix Theatre in Drury Lane was not then built. They then played at the Red Bull, I believe". But the Queen's Servants mentioned on the 1631 title-page were Queen Henrietta's, who revived the play c. 1622, a date first suggested by Fleay, II, p. 271. See also Lucas, I, p. 195.

[310]I follow Pepys and not Downes here, because I suspect that they were referring to the same performances. Downes, p. 9, gives “Vittoria Corumbona” under the “Principal Old Stock Plays” in the repertoire of the King's Men. As he earlier mentioned the new house in Drury Lane, the position in which the play is put might lead one to believe that it was acted after the Theatre Royal in Drury Lane opened on May 7, 1663. But Downes, who gave the opening date mistakenly as “Thursday in Easter Week, being the 8th, Day of April 1663” (p. 3), was bad with dates. Besides, many of the old plays he listed here had been performed at the Vere Street theatre before 1663, as well as in the later Drury Lane house. Thus, The Scornful Lady was seen by Pepys on Nov. 27, 1660, and again in January and February, 1661. Shakespeare's Merry Wives of Windsor, listed together with The White Devil here, was acted on Nov. 9 and Dec. 5, 1660, as well as on Sept. 25, 1661. The Jovial Carew, Philaster, The Merry Devil of Edmonton, all in the same group, had all been acted before 1663, at the old Vere Street theatre, by the King's Servants.

[311]Bentley, I, p. 132; Chambers, III, p. 510, “1613-1614”; Lawrence, p. 1235, “between Feb. 1613 and Nov. 1614”.

[312]This performance is however not borne out by any actor's list. See also Chambers, III, pp. 510-511, where he mentions Stoll's quotation from Busino, which he

thinks “appears to show that the play was on the stage at some date not long before Busino wrote on 7 February 1618”.

[313]Collier, p. 204, “. . . revived, perhaps in 1622”; Bentley, I, p. 132, “1619－1623”.

[314]Summers, p. 217.

[315]Genest, II. p. 374.

[316]For date, I follow Lucas, II, p. 216. But Fleay, II, p. 273, suggests, “the true date 1610”. Bentley, I, p. 174, “after 1615”.

[317]Reynolds, p. 21.

[318]Different dates have been suggested. Thus Lucas, III, p. 130, “1625－1630”; Chambers, III, p. 508, “c. 1608”. But if the players were Beeston's Boys, the performance could not have taken place earlier than 1637, when the Company was first formed. The title-page of the 1654Q does not give any information about performance.

[319]There is a remote possibility that the place was Red Bull. See Reynolds, p. 18.

[320]Pepys, however, called it “The Roman Virgin”. Downes, p. 30, notes probably the same performance. The title-page of the 1679 reissue says, “Acted at the Dukes THEATRE under the name of THE ROMAN VIRGIN or UNJUST JUDGE”.

论契合——比较文学研究集
Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature

Preface

These essays，mostly written after 1980，a few dating back to the nineteen forties，all have one central idea：affinity between authors and between literatures. The idea must have been at the back of my mind for many years，but only recently did I fully realise its importance. Momentous changes often occur when a foreign literature satisfies a sore need of an indigenous literature，thus developing a strong affinity，which is however seldom purely literary，for social，cultural，economic and other factors are always at work. A more dramatic situation arises when an old literature meets a new，the former backed up by a long and resilient classical tradition，the latter armed with an innovative aesthetic or a militant ideology. Such has been the case of Chinese literature vis-à-vis Western literature in the twentieth century. Such，too，is my main enquiry in the essays in Part One.

Part Two deals with affinity of other kinds. The first essay，excerpted from my earlier book *The Literary Reputation of John Webster*（Salzburg，1975），takes up the affinity between Charles Lamb and the Jacobean dramatists. The other two reveal a Chinese concern for Celtic works，itself a sign of this country's expanding interest in world literature.

Nearly all the essays have appeared in periodicals in China or abroad，including *Chinese Literature*（Beijing），*Life and Letters Today*（London），*O'Casey Annual*（London），*Studies in Scottish Literature*（University of South Carolina），*Wai Guo Yu*（Shanghai），*Waiyu Jiaoxue yu Yanjiu*（Beijing）and *Wen*

Yuan（Beijing）.

Various friends and colleagues have helped，in the course of my writing these essays，with suggestions，criticisms，or stimulating discussions. To my tutor at Nanyue and Kunming，the late Sir William Empson，I owe my initiation into poetics. My supervisor at Oxford，Professor F. P. Wilson，also much missed，taught me the rigours and delights of literary scholarship. Still another teacher，Professor Qian Zhongshu，sets all of us an example of broad erudition that traverses many centuries and literatures. My boon companions in intellectual and other matters have been，since we were classmates together at Tsing Hua or Lianda，Professors Li Funing and Yang Zhouhan of Beijing University and Professors Xu Guozhang and Zhou Jueliang of Beijing Foreign Studies University. My wife，who edits and transcribes nearly all my MSS and typed portions of this one，has over the years shared with me the exhilaration of seeing a job finished as well as the dismay in finding it less than perfect afterwards. What she will think of this work a year hence I am not at all sure，but as with all my earlier publications I alone am responsible for all errors and deficiencies. I also owe a debt to my young colleagues in the Institute for Researches in Foreign Literatures，newly set up within the Beijing Foreign Studies University，where the lively sessions on Tuesday afternoons have never failed to sharpen my wits as well as to broaden my outlook. Indeed，it is to the young that one looks for bringing about greater affinity between literatures and peoples.

Wang Zuoliang

March 1985

Beijing Foreign Studies University

On Affinity Between Literatures

When one reads James Wright's poem，entitled：

As I Step Over a Puddle at the End of Winter, I Think of an Ancient Chinese Governor,

and comes to lines like：

Did you find the city of isolated men beyond mountains？
Or have you been holding the end of a frayed rope
For a thousand years？

one finds unmistakable affinity between an American poet writing about his solitude on the bank of the Mississippi in the 1960s and a Chinese poet sitting uneasily in a boat being towed upstream on the Yangtze in the ninth century. When one marvels at Dai Wangshu's Chinese translation of Baudelaire's *Fleurs du Mal* or of Federico García Lorca's“Romance de la Guardia Civil Española”，one finds affinity too between translator and poet，though it varies in scope，depth or intensity from poem to poem.

Affinity works in all sorts of ways. It is not restricted to any one period，but can cut across centuries. Revival of interest in ancient authors shows affinity at work between one generation and another. Charles Lamb's *Specimens of English Dramatic Poets Who Lived About the Time of Shakspeare* revealed a Romantic interest in Jacobean drama which was to find a modernist sequel in T. S. Eliot's revaluation of Webster and Tourneur

in the next century.

Perhaps the most thought-provoking kind of affinity is to be found where people least expect it：between literatures of widely divergent languages and traditions.

There has been such affinity between Chinese and European literature from 1900 onwards. On the face of it，nothing could be wider apart than these two，each with a distinct social and cultural background of its own.

Yet after the Chinese had suffered repeated military defeats at the hands of the Europeans in the second half of the nineteenth century，a cultural situation arose in China marked by a mounting interest in Western technology and institutions. From 1896 to 1908，Yan Fu took it upon himself to introduce to the scholar-mandarins a whole new ideology by translating some of its basic books，ranging from *De l'esprit des lois* and *The Wealth of the Nations* to *On Liberty*. There was still some doubt about whether the Europeans，devilishly clever as they appeared to be in building steamships and forging howitzers，had any polite literature. This was effectively dispelled by Lin Shu's translations of Western novels，ranging from Alexandre Dumas fils's *La Dame aux Camélias* to Charles Dickens's *David Copperfield*，which revealed the depth of their feeling as well as，in some cases，the refinement of their manners. Mrs. Harriet Stowe's“protest”novel，*Uncle Tom's Cabin*，which Lin also translated，made both the translator and his readers indignant over black slavery and apprehensive about yellow slavery，a fate that seemed to be hanging over the heads of the Chinese.

English Romantic poetry made its impact too，at first mainly by quotable lines of a political significance. Three Chinese versions of Byron's“Isles of Greece”appeared in quick succession in Shanghai at the turn of the century and the translators were，respectively，a half-Japanese monk-poet，a German-trained educationist and Dr. Hu Shih，a disciple of the American pragmatist philosopher John Dewey. These versions，of varying degrees of accuracy and poetic felicity，appealed to an intelligentsia who were getting daily more restive under the rule of the Qing emperors. Thus they were extraordinarily stirred when they came to lines like：

'Tis something, in the dearth of fame,
Though link'd among a fetter'd race，
To feel at least a patriot's shame,
Even as I sing，suffuse my face；
For what is left the poet here?
For Greeks a blush—for Greece a tear.
Must we but weep o'er days more blest?
Must we but blush?—Our fathers bled.

Soon enough，they also bled，in insurrections which eventually overthrew the Manchu Dynasty and established a Republic.

Shelley's“Ode to the West Wind”，translated somewhat later by the poet-historian Guo Moruo，stirred a new generation of Chinese intellectuals. The line most often quoted—and not by poets alone，but also by revolutionaries in prison and even on the eve of their execution—was the ending：

If Winter comes, can Spring be far behind?

Perhaps that was precisely the kind of effect Shelley meant to achieve，but did he have any idea that it would be so fully realised in distant China？

In all this，one sees affinity.

With the rise of the New Culture Movement of 1919，things took a more decisive turn. There occurred a gigantic language reform. All writings，except official notices，antiquarian essays，and polite verses for ceremonial occasions，were henceforth to be done in *baihua*，the plain speech，instead of *wenyan*，the literary medium which had remained virtually unchanged for over a thousand years. Many to this day lament this rash change，particularly poets of the old school，but it certainly facilitated，among other things，translation of foreign works，literary and otherwise. *The Communist Manifesto* was translated from a Japanese version in 1920，and soon China was convulsed in changes that shook the world. For that slim book showed the Chinese intelligentsia and the nascent working class that there could be a juster，more equitable society than the bourgeois democracy many of their elders had been hankering for. The immediate task，however，was to deal with problems arising out of a medievalism which was supposed to be moribund but actually still had plenty of kicks left. Here again translation of foreign literary works proved to be helpful. Ibsen's *A Doll's House* touched a chord in every feminist heart in China，which however only caused the sardonic Lu Xun to ask，“What happened to Nora after she left her husband？”

For Lu Xun found affinity elsewhere，namely，between the suffering

masses of Eastern Europe and those of China. He started his literary career by writing an essay on the“Satanic”Byron and translating the short stories from Poland and Russia. A medical man by training，he believed in Darwinian evolution but in his later years moved on to Marxism，translating with stubborn passion the treatises on art and literature by Lunacharsky and other Soviet theoreticians. In between he wrote his own stories which，classically Chinese in their economy of words，were European in their approach，structure，atmosphere，down to their direct，abrupt way of presenting dialogue，a novelty in Chinese fiction. He practised the art of earthbound realism，etching sharply a few significant details，but always managed to stop this side of dullness by his feeling for poetry. A giant bestriding both the classical Chinese and the surging modern worlds，he actively supported those new trends in art and literature that voiced the protest of the poor against the rich—the terrifying etchings of Käthe Kollwitz and the intense，vigorous woodcuts of the young left-wing artists of Shanghai. There were also bonds of sympathy between him and Bernard Shaw the iconoclast，as also between him and progressive American journalists—Agnes Smedley，Edgar Snow and Harold Isaacs.

Thus affinity between Chinese and Western literature in the twentieth century has had many manifestations，but never purely literary. Confronted with an acute problem of survival，China has been attracted by those elements in Western culture that answered to her needs and aspirations at a particular point of time. Many literary endeavours were impelled by a sense of crisis.

Has there not been repulsion also？Yes，of course. Different sections

of Chinese writers were repulsed by different things in Western literature: some by its pandering to popular taste for sex and violence, others by its abstruse over-abstraction, still others by its exaggerated sense of its own importance or enlightenment. But even in repulsion there was attraction of opposites, while the mainstream in both literatures had a lot in common, being subject to the same pressures of modern life and aspiring to express the same hopes for a better world.

How did China's long classical tradition react in these encounters and confrontations? It resisted change, of course. However, it had within itself elements that responded to calls from the outside world. The reason why it had such resilience was precisely that it could in some way or other accommodate modifications and reforms. Even when it failed to contain the onslaught of the new, it acted as a shock absorber and a sieve, for long experience had given it a rare critical sense. Thus when European modernism made its presence felt in the poetry of Dai Wangshu and Bian Zhilin in the thirties, of Feng Zhi and Mu Dan in the forties, the sense of values these poets had imbibed from their classical masters and the harsh realities of the country at the time combined to bring about a transformation which made their writings at once more polished and more earthbound than the European works they admired, so that that modernist phase was soon left behind and the poets went on to wider and greener pastures.

Yet the experience sharpened Chinese poetic sensibility. Dai Wangshu changed his own poetic style in the process of translating Baudelaire and Éluard. When Bian Zhilin later turned to translating Shakespeare's tragedies, he trained on them an intelligence refined by his earlier

acquaintance with Mallarmé and Valéry. Perhaps the most significant case is that of Mu Dan. An ardent admirer of Eliot and Auden，in mid-career he found he couldn't go on writing modernist poetry and so took refuge in translation. After trying his hand at rendering Pushkin and Shelley and Keats and getting creditable results，he achieved his master work in his translation of Byron's *Don Juan*，all 16 cantos of it，in a Chinese verse just as rhythmic，colloquial and spirited as the original. It is odd that it should have taken a Chinese modernist to appreciate the real qualities of Byron，in spite of Eliot's strictures on his“schoolboy English”. In any case，Zha Liangzheng（Mu Dan's real name）brings out to the full Byron's satirical power，conversational ease and unexcelled gift of telling a rattling good story.

The return to Western classics by Chinese translators after 1949，the year of the establishment of the People's Republic，has been on the whole salutary. On the eve of Liberation，the book markets of Shanghai and other cities had been inundated with translations of *Gone With the Wind*，*Forever Amber* and other American best sellers. They too satisfied a need of the common reader. But the deeper recesses of the mind could not be reached by them，nor the hungers of the spirit assuaged. Nor，for that matter，were they models of artistic innovation. Hence，in falling back upon the classical masters of Western literature，sensitive poets，now turned translators，were able to instil a higher sense of values，which also counterbalanced the spread of such Soviet rediscoveries of obscure English novels of a romantic，insurrectionary fervour as Ethel Lilian Voynich's *Gadfly*（1897）.

But this does not mean that windows were shut against what was new in the outside world. Only the balance was shifted. All along there had been a strong current in twentieth-century Chinese literature，represented by Lu Xun and Mao Dun，which stressed communion with Eastern European literatures. After 1949，increased attention was paid to contemporary Soviet works，but the sphere was also enlarged to include all that was of lasting value in world literature or what Lenin called“the whole cultural heritage of man”. In actual practice emphasis tended to be put on writers who either exposed the evils of the old social order or embraced utopian，socialist or communist ideals，lumped together under the name of“progressives”or“realists”. In addition，respects were paid to the“cultural giants”，chiefly writers praised or discussed by Marx himself—Homer，Aeschylus，Ovid，Lucretius，Dante，Shakespeare，Cervantes，Burns，Goethe，Cobbett，Shelley，Heine，Dickens，Balzac，etc.，an impressive list which bears out the width of reading of a real“citizen of the world”.

Indeed，the idea of“world literature”has never before been taken up with such seriousness and such tangible results in published translations. To mention only a few recent ones：a *Complete Works of Shakespeare* in 11 volumes，*Ramayana* in 7 volumes，*Iliad*，*Odyssey*，*Aeneid*，*Manyoshu*，La Fontaine's *Fables*，Lessing's *Laocoon*，Rousseau's *Confessions*，Keller's *Der Grüne Heinrich*，*Don Quixote*，*Don Juan*，*Ivanhoe*（a new version），selected poems of Burns，Wordsworth，Coleridge，Byron，Shelley，Pushkin，Emily Dickinson，anthologies of Sanskrit，Japanese，French，English，Scottish，American poetry，anthologies of English，American，Australian，Russian，French，

German，Japanese，Burmese，Mexican short stories，selected plays of Brecht and O'Casey，a comprehensive anthology of *Modernist Writings* in 4 volumes，García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* in 2 Chinese versions. Mention may also be made of the publication of the 2 volumes on“Foreign Literatures”of the first large-scale modern encyclopedia（still in progress）ever published in China，the proliferation of learned societies and journals devoted to the study and translation of foreign literatures and the spate of papers and articles that accompany such activities. Outside the printed page，there have been Chinese stage productions of Shakespeare's *Othello*，*Macbeth*，*Lear*，*Antony and Cleopatra*，*The Tempest*，*Merchant of Venice*，*Measure for Measure*，*Romeo and Juliet*（one of its several performances in Tibetan dialect），of Molière's *L'Avare*，Brecht's *Galileo*，Arthur Miller's *Death of a Salesman*，Eugene o'Neill's *Anna Christie*，not to mention TV showings of foreign films such as Tolstoy's *Anna Karenina*，Dickens's *David Copperfield* and *A Tale of Two Cities*，Charlotte Brontë's *Jane Eyre*，Hardy's *Tess* and *Mayor of Casterbridge*.

Thus affinity has become widespread，wider than at any time in the past. But how about the depth of understanding？In a sense，widening the field is a way of deepening one's understanding of it. Knowledge of English-language literature is now not confined to the literature of England，as it used to be. Quite apart from the keen interest in American writers，Irish writers like Yeats and Joyce，Scottish writers like Hugh MacDiarmid and Sorley Maclean，Welsh writers like Dylan Thomas，Commonwealth writers like Patrick White，Margaret Atwood，Chinua Achebe，V. S. Naipaul，R. K. Narayan，Wole Soyinka have all been translated or read. For China's part，an ultra-leftist view of literature and the arts is being

replaced by a more rational one，still socialist-oriented but far less dogmatic，which opens out to the world's literature，not closes in to brood on its own theoretical niceties.

Hence there will be deeper as well as wider affinities between Chinese and other literatures.

Literary traffic is rarely one-way. Here，only a Chinese view of the scene is sketched. Another book waits to be written to tell the view from the other side.

What next？Large questions remain. In an age marked by world-wide nuclear threat，how will literature survive？For the moment，how should literature cope with the tremendous technological advances？How will the rapid new means of communicating with each other and the use of ever more sophisticated computers affect the world's creative writing？

Those who believe in one world naturally look forward to the kind of literature that traverses languages and cultures，as is advocated by Hugh MacDiarmid in his later years：

Knowledge and，indeed，adoption（*Aneignung*）
Of the rich Western tradition
And all the wisdom of the East as well
Is the indispensable condition for any progress；
World-history and world-philosophy
Are only now beginning to dawn；
Whatever the tribulation may yet be in store for men

Pessimism is false.

（“In Memoriam James Joyce”[1]）

Yet the core remains the earth，the solid stones：

We must be humble. We are so easily baffled by appearances
And do not realise that these stones are one with the stars.
It makes no difference to them whether they are high or low，
Mountain peak or ocean floor，palace，or pigsty.
There are plenty of ruined buildings in the world but no ruined stones.
No visitor comes from the stars
But is the same as they are.

（“On a Raised Beach”[2]）

Perhaps one may add：not just stones for metaphysical contemplation or aesthetic enjoyment，but stones with people living on them. After all，it is the people's sufferings that have made literature poignant，as their aspirations have made it noble. Vast areas of the world are still ravaged by disease，hunger，oppression，exploitation，age-old problems that afflict people with a new ferocity. It is heartening to find a major contemporary writer like García Márquez wanting to end all this，to break the cursed century-old solitude in his part of the world，by“building a utopia”—a word that seems to have fallen out of use in these pragmatic days. Thus along with MacDiarmid's“world history and world philosophy”，national literatures will endure，with their folk realism and their utopian ideals. Indeed，it is by the interplay between them that the world is enriched and made vastly more

lovable.

1984

Part One： Across Literatures

Two Early Translators

1

There had been a spate of translations of Western works，mostly thrillers and romances，running high in the book market of Shanghai in the 1880s，but the literati took little notice. Their interest was only aroused when two men of their own breed came on the scene.

Yan Fu（1853–1921）[3] had gone to England to train as a naval cadet but soon found that building a navy was no solution to the problems confronting China. He returned to take up political journalism，founding in 1897 a periodical called *Guo Wen* in Tianjin，which published serially his own translation of Thomas Henry Huxley's *Evolution and Ethics*（1893）. The famous rendering of the opening passage is worth quoting：

> 赫胥黎独处一室之中。在英伦之南。背山而面野。槛外诸境。历历如在几下。乃悬想二千年前。当罗马大将恺彻未到时。此间有何景物。计惟有天造草昧。人功未施。其借征人境者。不过几处荒坟。散见坡陀起伏间。而灌木丛林。蒙茸山麓。未经删治如今日者。则无疑也。……[4]

Huxley's original reads：

> It may be safely assumed that, two thousand years ago, before Caesar set foot in southern Britain, the whole countryside visible from the windows of the room in which I write, was in what is called “the state of Nature”. Except, it may be, by raising a few sepulchral mounds, such as those which still, here and there, break the flowing contours of the downs, man's hands had made no mark upon it; and the thin veil of vegetation which overspread the broad-backed heights and the shelving sides of the coombs was unaffected by his industry.[5]

If we compare the two，we'll see that Yan Fu shakes the whole passage loose and rearranges it，following not the English sentence order，but structuring it the Chinese way—notice the short sentences and the absence of syntactical subordination. His treatment of scientific terms is also noteworthy. While he avoids unnecessary jargon—thus Huxley's“state of nature”in this passage becomes 天造草昧—he is not afraid of coining new terms where they are called for，as may be seen in a few random examples culled from other passages：

> nerve 涅伏　political nature 群性
> ether 伊脱　Man's Place in Nature 化中人位论
> logic 名学　pure reason 清净之理
> Nature 性

He was keenly aware of the difficulty of doing this. In fact，there is a whole

section in his Preface to the translation which deals with this specific problem：

新理踵出。名目纷繁。索之中文。渺不可得。即有牵合。终嫌参差。译者遇此。独有自具衡量。即义定名。……一名之立，旬月踟蹰。

New ideas come one after another, with a multiplicity of new names. No equivalents can be found for them in Chinese. Straining for resemblances, one gets only contrarieties. The translator is obliged to use his own discretion, doing his best to find a term suited to the sense . . . . A single term often took weeks and months of deliberation.

But the result has been happy. For one thing，his translation of the key Darwinian phrase，“natural selection”，as 物竞天择 has come to stay.

Stylistically，one notices in Yan's rendering a certain tendency towards dramatization. Huxley opens the chapter ponderously，impersonally：

It may be safely assumed that . . .

while Yan's rendering，if translated back into English，would read：

Huxley sits alone in a room, at a place south of London, with hills at its back and fields before it. From the window he commands a clear view, seeing everything as though they were on his desk. His thoughts carry him back to 2, 000 years ago, when the Roman general Caesar had not

yet arrived . . . .

which is more lively，more like the opening of an historical account. While there are other reasons behind the changes made—the switch from the first person“I”in Huxley's original to the third person“Huxley”in the translation，for instance，is done to conform with the stylistic requirements of classical Chinese prose[6]—the livening up，the dramatization，is Yan's own. To cite another instance，Huxley's simple statement，“unceasing struggle for existence”，becomes in Yan's rendering almost a battle account：

战事炽然。强者后亡。弱者先绝。年年岁岁。偏有留遗。

Fierce war raged. The weak became extinct. The strong perished later. This went on year after year，with few survivors.

Why does Yan take the trouble to dramatize what purports to be a scientific-philosophical treatise？My guess is that，Sima Qian the historian being the model of all self-respecting Chinese prose writers，Yan wants to write like the master and heighten the historical sense—a perfectly legitimate thing to do in an important work on the evolution of mankind.

One aspect of Yan's work has received scant attention and that is his few sorties into the realm of English poetry. Here in this translation of *Evolution and Ethics*，one finds these famous lines from Pope's *Essay on Man*：

All Nature is but art，unknown to thee；
All chance，direction，which thou canst not see；
All discord，harmony not understood；
All partial evil，universal good：

And，spite of pride，in erring reason's spite，
One truth is clear，Whatever is，is right.

Rendered into Chinese，thus：

元宰有秘机。斯人特未悟。
世事岂偶然。彼苍审措注。
乍疑乐律乖。庸知各得所。
虽有偏渗灾。终则其利溥。
寄语傲慢徒。慎勿轻毁诅。
一理今分明。造化原无过。[7]

A very creditable translation indeed！ Unlike some later translators，Yan renders verse as verse and manages to communicate some of Pope's supreme assuredness and epigrammatic polish.

Having seen something of Yan's practice as a translator，we may now examine his translation theory. It is in this same Preface that Yan presents his three-point theory：

译事三难信、达、雅。求其信已大难矣。顾信矣不达。虽译犹不译也。则达尚焉。……

易曰修辞立诚。子曰辞达而已。又曰言之无文。行之不远。三者乃文章正轨。亦即为译事楷模。故信达而外。求其尔雅。

Translation has to do three difficult things: to be faithful, expressive, and elegant. It is difficult enough to be faithful to the original, and yet if a translation is not expressive, it is tantamount to having no

translation. Hence expressiveness should be required too . . . .

The Book of Change says that the first requisite of rhetoric is truthfulness. Confucius says that expressiveness is all that matters in language. He adds that if one's language lacks grace, it won't go far. These three qualities, then, are the criterion of good writing and, I believe, of good translation too. Hence besides faithfulness and expressiveness, I also aim at elegance.

Here we have the most influential translation theory in modern China，which has been quoted and requoted by nearly every writer on translation. However，few have seen fit to quote what comes immediately after：

此不仅期以行远已耳。实则精理微言。用汉以前字法句法。则为达易。用近世利俗文字。则求达难。往往抑义就词。毫厘千里。审择于斯二者之间。夫固有所不得已也。岂钓奇哉。

I strive for elegance not just to make my translations travel far, but to express the original writer's ideas better, for I find that subtle thoughts are better expressed in the vocabulary and syntax of pre-Han prose than those of the vulgar writings of today. Using the latter often leads to distortion of meaning, which, however slight, results in vast misunderstanding. Weighing the pros and cons, I opted for the former, as a matter of necessity, not trying to be different.

Leaving aside the question whether pre-Han prose is really a better vehicle

for the communication of“subtle thoughts”，we see that Yan's point about elegance is really closely related to his first and most important point，namely，faithfulness to the original. Perhaps elegance does not mean，as has so often been taken to mean，beautification，for obviously it would be quite inappropriate to give elegance to a piece of writing which is in the original language inelegant，but signifies an effort to communicate something higher and subtler than the plain sense of words and phrases，a climate of mind，a heightened sense of the significance of the original. Yan's tendency towards dramatization，earlier commented on，is perhaps a move in that direction.

And perhaps the real point about pre-Han prose is not a linguistic or even a stylistic one，either. Yan took up translation with a purpose：to attract the attention of people who he thought really mattered，namely，the intelligentsia. Several milleniums of self-sufficiency had bred in these people a deep-seated xenophobia，so that even when repeated defeats in foreign wars made them look to the West for some quick，practical remedy for the country's ills，they did so with the greatest reluctance and not a little resentment. More far-sighted than these gentlemen，Yan knew that something more drastic，more fundamental had to be done—indeed，nothing short of a complete overhaul of Chinese society—and the task could only be approached by introducing a new ideology. The books he was translating—Adam Smith's *Wealth of Nations*，Montesquieu's *De l'esprit des lois*，John Stuart Mill's *On Liberty* and *System of Logic*，Herbert Spencer's *Principles of Sociology*，as well as Huxley's *Evolution and Ethics*，were the great basic books of modern Western thought which shaped an efficient capitalist society. He knew what a bitter pill these books contained for minds

still taking refuge in medieval dreams and so he sugar-coated it with something they treasured，a polished antique style. Elegance，in other words，was Yan's salesmanship.

Within a few years，his translations won a large readership. His ideological onslaught proved successful，perhaps a trifle too successful. Even reform was to give way to revolution. The genii were out of the bottle，and there was no turning them back.

2

If Yan Fu provoked the mind of the Chinese intelligentsia，Lin Shu（1852–1924）touched their heart. Like Yan，Lin was a master of classical prose. Unlike Yan，however，Lin knew not a word of English，or any other foreign language. His is the case of a great translator working at two or three removes from the original works. In fact，he had to work with the help of an oral interpreter. The interpreter read and explained：the master took down what he heard on the spot. He kept pace with the running interpretation；indeed，he often finished before the interpreter had quite uttered his last word，and the miracle was，what he put down in a hurry needed little revision，so ready was his pen and so flexible his style. They worked at a terrific pace，averaging 6，000 words for each 4-hour session. [8] The products of such a collaboration could not be expected to be free of errors. Indeed，they abound，and not just verbal ones，for Lin treated some of the original works with scant respect—he invaded foreign literature like the proud mandarin-scholar that he was，and often slashed and added at will.

But he tampered little with works that really impressed him. One such was Mrs. Harriet Stowe's *Uncle Tom's Cabin*. Lin was touched by the sufferings of the black people depicted in that book，but it also occurred to him that a similar or worse fate was hanging over the heads of the Chinese at that critical time around 1900. He wrote in the Translator's Preface：

> 黄人受虐或更甚于黑人。……就其原书所著录者，触黄种之将亡，因而愈生其悲怀耳。……而倾信彼族者又误信西人宽待其藩属，跃跃然欲趋而附之。则吾书之足以儆醒之者，宁可少哉。
>
> The yellow race has been subject to worse treatment than even the black . . . . I noted what the book relates about the Negroes and when I reflected that the yellow race too are facing subjugation, my indignation increased . . . . Some Chinese think too well of the white race and, believing that Western powers treat their vassal states leniently, are actively campaigning for affiliating with them. To such people, this book I have translated ought to serve as a necessary warning.

Thus Lin took up translation with a patriot's anxiety and made no bones about it.

This does not mean，however，that Lin was blind to the literary merits of the works he was translating. For he also praised *Uncle Tom's Cabin* for its superior structure. He applied to it the same criterion that he would apply to any piece of narration in classical Chinese prose—namely，that it should have a proper opening，good“veins”of development，anticipations and echoes，skilful“dovetailing”，and so on—and found Mrs. Stowe not

wanting. Indeed，he was not a little surprised that a Western work could acquit itself so well in that respect.

More than that，his heart was won over by another Western novel，Alexandre Dumas fils's *La Dame aux Camélias*. In a humorous sketch about himself，he refuted the charge that he was insensitive to love by referring to his translation of the Dumas work：

> 生平好著书，所译巴黎茶花女遗事，尤凄惋有情致。尝自读而笑曰：“吾能状物态至此，宁谓木强之人，果与情为仇也耶？”[9]
>
> He was fond of writing books. His translation of La Dame aux Camélias was an especially sad and moving book. Reading it again the other day, he said to himself with a chuckle: “If I can describe sentiment like that, should I be called ‘cold’, an enemy to love?”

La Dame aux Camélias was the first Western work he ever translated，and it was an immediate success. It not only established his fame as a superior translator，but made Chinese intellectuals aware of Western sentiment and Western art of fiction. That a courtesan could be capable of true love was nothing new in Chinese literature. One has only to recall the story of *Peach Blossom Fan*，a 17th-century drama，to see that the theme had been explored with great success in China. But Marguerite's special appeal lay in her self-sacrifice and her ailing health—Chinese readers have always had a weakness for fragile beauties succumbing to consumption. The locale of the novel，that glittering metropolis，Paris，also fascinated those Chinese readers just then witnessing the rise of treaty-port cities like

Shanghai，with their veneer of cosmopolitanism. Dumas's craftsmanship，especially his masterly handling of the plot，attracted the more discerning of the Chinese critics. Tired of traditional Chinese novels which，with some notable exceptions，invariably contrive to end happily，they were pleased to have a chance to shed tears over the heroine's tragic death.

For Lin Shu's part，he established firmly the superiority of classical literary prose as a medium for translating fiction. Some earlier translators，notably Zhou Guisheng（周桂笙）and Xu Nianci（徐念慈），had experimented on using the vernacular in translating detective stories and romances，but Lin's translations swept all their work aside not only by the superior literary qualities of the originals，but also by the translator's Chinese prose. It was not exactly the kind of prose that Lin would have used in writing his own essays.[10] He had“modernized”it by loosening up the sentence structures and introducing a number of new words and expressions：colloquialisms like 小宝贝，爸爸；facetious names like 梁上君子，土馒头，夜度娘；new terms like 程度，热度，社会，个人，反动之力，活泼之精神；even phonetic coinages like 马丹，密司脱，安琪儿，苦力，俱乐部，列底（尊闺门之称也）. But despite these and other concessions，Lin's Chinese remained literary，elegant and supple. The suppleness may surprise those who，following the earlier champions of the *bai-hua* or vernacular literature，tend to think all classical prose stiff and unnatural. Lin proved the contrary. Not only did his prose cope successfully with all the intricateness of a Victorian romance like Rider Haggard's *She*，being equally adept in describing violent action as in depicting love，but its purity and appropriateness often improved on the original. Read Lin's rendering：

乃以恶声斥洛巴革曰：“汝何为恶作剧？尔非痴当不如是。”

（《斐州烟水愁城录》第五章）

and compare it with Haggard's original：

What meanest thou by such mad tricks? Surely thou art mad.

and one will be struck by the English author's laborious mixture of the archaic and the slangy in his dialogue，shown to particular disadvantage beside the translator's clean，efficient Chinese.[11] That is perhaps why，while many more recent and more accurate Chinese versions of 19th-century English novels make rather dull reading，Lin's earlier translations in classical prose remain eminently readable. Indeed，Lin's skilful use of *wenyan*，seen in hindsight，makes those of us reared in the vernacular tradition look at that matchless，almost timeless literary medium with a new sense of wonder.

Rider Haggard was the best-selling Victorian novelist whose appeal still fascinates some of the most perceptive critics today.[12] If Lin was unduly impressed by Haggard's romances，he and his collaborators showed taste and discernment in the range and quality of the other Western works they selected for translation. In less than 30 years（1896–1924），Lin accomplished the translation of over 180 works，[13] averaging 6 a year—surely a proud record for any translator even without Lin's handicaps！ The works translated included Cervantes's *Don Quixote*，Defoe's *Robinson Crusoe*，Swift's *Gulliver's Travels*，Scott's *Ivanhoe*，Hugo's *Quatre-*

vingttreize，Tolstoy's *Caucasian Prisoner*，a lot of Dickens，Ibsen's *Ghosts* adapted as a novel，*Aesop's Fables*，*Tales from Shakespeare* by the Lambs，Washington Irving's *Sketch Book*，as well as Stowe's *Uncle Tom's Cabin* and Dumas fils's *La Dame aux Camélias*. All in all，not a bad first list of Western fiction for any non-Western reading public！

Lin's prefaces to his translations contain interesting re-velations and some literary criticism. They show the translator perpetually preoccupied with China's destiny，believing at the same time that his translation of the work on hand was going to do some good to his fellow countrymen—by enlightening their minds or boosting their morale. Lin also took the occasion to refute some of the charges levelled at China. In discussing Shakespeare，for instance，he pointed out that this poet，“whose genius matches that of China's Du Fu”（莎氏之诗，直抗吾国之杜甫[14]），often resorted to the supernatural in his plays but was not on that account condemned as superstitious by his countrymen. Lin also made known his disapproval of extreme measures in his preface to a French work called *Two Patriotic Boys*，where he urged Chinese students to work with greater application and not clamour for revolution or plot assassinations.

All this underlines once again the sense of crisis that never left Lin Shu as he was taking down—with almost the speed of a modern shorthand expert—in elegant Chinese prose the running interpretation of his assistant. But the literary man was never wholly submerged in the patriot. We have seen that he admired *Uncle Tom's Cabin* for its structure. In his preface to *Ivanhoe*，he pays a glowing tribute to the art of Scott the novelist. He enumerates seven virtues of Scott's work，namely：

the ability to fill up a book of over 120, 000 words with the events of only 15 days;

the ability to distinguish the characters by their speeches;

the ability to depict the Catholics in all their wickedness;

the ability to depict the Jews in all their wretchedness as a people without a country, which may serve as a warning to the yellow race as well;

the ability to depict the contrasting heroic and villainous types among the Saxons;

the ability to make the Jewish race shine in the moral character of Rebecca to further spite the Catholics;

and, finally, the ability to make the rebel leader eloquent even when he is openly agitating for seizure of power.

In conclusion，Lin finds that Scott has“a talented pen that is nothing short of magical”（文心奇幻）and would rank him with Sima Qian and Ban Gu，supreme masters of Chinese historical writing. Coming from a scholar-stylist like Lin Shu，this is very high praise indeed.

Even more perceptive is Lin's appreciation of Dickens，before whose brilliance the translator finds that even the best China can offer looks somewhat dim. In preface after preface，Lin discusses Dickens's unique strength：

余虽不审西文，然日闻其口译，亦能区别其文章之流派，如辨

家人之足音。其间有高厉者，清虚者，绵婉者，雄伟者，悲梗者，淫冶者，要皆归本于性情之正，彰瘅之严，此万世之公理，中外不能僭越。而独未若却而司·迭更司文字之奇特。天下文章，莫易于叙悲，其次则叙战，又次则宣述男女之情。等而上之，若忠臣孝子，义夫节妇，决脰溅血，生气凛然。苟以雄深雅健之笔施之，亦尚有其人。从未有刻划市井卑污龌龊之事，至于二三十万言之多，不重复，不支厉，如张明镜于空际，收纳五虫万怪，物物皆涵，涤清光而出，见者如凭栏之观鱼鳖虾蟹焉，则迭更司者，盖以至清之灵府，叙至浊之社会，令我增无数阅历，生无穷感喟矣。

（《孝女耐儿传》序）

Although I do not understand any Western lan-guage, yet listening daily to the oral interpretation, I have come to appreciate the different types of Western writers, just as I can distinguish people in my family by their footsteps. Their styles range from the shrill and severe, the serene and subtle, the soft and sentimental, the grand and eloquent, to the melancholic and meretricious, but all aim at purifying human nature by extolling virtue and condemning vice, a goal shared throughout the ages by writers of all countries. No one, however, has Dickens's strange fascination for me. Now sorrow is the easiest thing to write about, next war, still next love. Going up the scale of difficulty there is the portrayal of loyal ministers and filial sons, of courageous men and chaste women, with their resolute,

heroic deeds. These are not beyond the reach of writers with a ready, powerful pen. But Dickens alone is capable of depicting the meanest and most sordid things in society at great length, running often to 200, 000 or 300, 000 words, without ever repeating himself or unduly branching out, but showing all the strange creatures he had collected in their true light, as though he were holding a mirror in the air, to make the readers see these creatures as clearly as if they were watching over a balustrade the fish, turtles, shrimps and crabs in a pond. Dickens, then, is a writer who describes the most hideous things in society with the noblest intelligence, thereby enriching our experience and provoking endless thoughts.

Then，once again he resorts to comparisons：

中国说部，登峰造极者，无若《石头记》，叙人间富贵，感人情盛衰，用笔缜密，著色繁丽，制局精严，观止矣。其间点染以清客，间杂以村妪，牵缀以小人，收束以败子，亦可谓善于体物。终竟雅多俗寡，人意不专属于是。若迭更司者，则扫荡名士美人之局，专为下等社会写照，奸狯驵酷，至于人意所未尝置想之局，幻为空中楼阁，使观者或笑或怒，一时颠倒，至于不能自已。则文心之邃曲，宁可及耶？

（《孝女耐儿传》序）

Chinese fiction reaches its culmination in The Dream of the Red Chamber. In so far as it narrates the changes

of fortune and the vicissitudes of life, in a refined, meticulous style, with rich, varied colourings and a carefully worked-out overall plan, it is perfection itself. The narration is also interspersed with the comings and goings of hangers-on, country women, servants and spendthrifts, all very lifelike. Still, the novel deals more with the well-bred than with the vulgar, since it does not aim at a full representation of the latter. Dickens, however, sweeps aside lords and ladies, to concentrate on depicting the low society, taking in the wicked, the crafty, the rough and the cruel, putting them in situations never before thought of, fantasy worlds that make the readers laugh with pleasure or shout in anger, quite in spite of themselves. Where could one find an equal to a writer with such a deep, ingenious mind?

Indeed，Lin thinks that Dickens has done something even more difficult than whatever Sima Qian did in *Historical Records*，namely，depicting everyday life，particularly that of the lower orders，in all its unspectacular commonness.

As an example of the special Dickens touch，Lin singles out Nell's death in *The Old Curiosity Shop*：

而此书……精神专注在耐儿之死。读者迹前此耐儿之奇孝，谓死时必有一番死诀悲怆之言，如余所译茶花女之日记。乃迭更司则不写耐儿，专写耐儿之大父凄恋耐儿之状，疑睡疑死，由昏愦中露出至情，则又茶花女日记外别成一种写法。盖写耐儿则嫌其近于高

雅，惟写其大父一穷促无聊之愚叟，始不背其专意下等社会之宗旨。此足见迭更司之用心矣。

（《孝女耐儿传》序）

This book focuses its attention on Nell's death. Since Nell is so devoted to her grandfather，readers would expect her to utter many sad words on her deathbed，perhaps something like what the Dame aux camélias confides to her diary，in the story I earlier translated. Dickens，however，does not deal with Nell，but concentrates on describing how the grandfather clings to her，seeing her only as asleep，refusing to think her dead，thus revealing by his dotage his true love for her. That marks a way different from Dumas's of treating death in literature. Had Dickens written about Nell，he would have had to use genteel language. Writing instead of the poor fond grandfather，Dickens succeeds in keeping to his original plan of depicting the low society. That shows Dickens's originality.

Here we see Lin comparing Dickens with Dumas，as earlier he had compared him with Cao Xueqin and Sima Qian. Perhaps he wasn't quite aware of the fact that he was undertaking some of the earliest exercises in comparative literature in China.

Lin reserves his best analysis for *David Copperfield*：

此书为迭更司生平第一著意之书，分前后二编，都二十余万言。思力至此，臻绝顶矣！……大抵文章开阖之法，全讲骨力气势，纵笔至于灏瀚，则往往遗落其细事繁节，无复检举。遂令观者

得罅而攻。此固不为能文者之病。而精神终患弗周。迭更司他著，每到山穷水尽，辄发奇思，如孤峰突起，见者耸目。终不如此书伏脉至细，一语必寓微旨，一事必种远因，手写是间，而全局应有之人，逐处涌现，随地关合，虽偶尔一见，观者几复忘怀，而闲闲着笔间，已近拾即是。读之令人斗然记忆，循编逐节以索，又一一有是人之行踪，得是事之来源。综言之，如善奕之着子，偶然一下，不知后来咸得其用，此所以成为国手也。

（《块肉余生述》前编序）

This is Dickens's own favourite among his novels. Divided into two books，totalling over 200，000 words，it marks Dickens's crowning achievement . . . . The art of writing attaches great importance to force and sweep，but as the pen races along，it often leaves behind some incidents and details unattended，so that a careful reader can always pick holes in the writing. Hardly a real fault，this does show the difficulty of keeping up the effort throughout. Dickens has the knack of throwing off surprises just when he seems to be at the end of his tether，so that a reader is startled，finding himself looking at a new peak coming out of nowhere. Admirable as that is，this novel does something even better，namely，the planting of numerous little details either in anticipation or in response，so that every incident has its cause and effect，every word its significance，the writer having the whole plan in mind even as he is busy with one particular episode. The characters appear，some fleetingly，and then disappear，seemingly forgotten，yet readily，though unobtrusively，within call. The reader is suddenly reminded of something and when he looks back，chapter by

chapter，he will see that many characters have left traces behind and every incident is accounted for. In short，Dickens is like a first-rate chess player whose every casual move contributes to the final effect. No wonder he is such a master！

Beside such mastery，such sustained effort，Lin finds two of China's supreme novels，*Water Margin* and *The Dream of the Red Chamber*，inadequate，the former for failing to follow up the brilliance of its early chapters，after which the characters are less individualised；the latter for tackling a less difficult job，that of depicting love between men and women，to which“readers are naturally attracted”. One is not sure how kindly the“Redologists”would take to such a view，but perhaps the real question here is：why did a haughty mandarin-scholar like Lin Shu come under the spell of an English novelist who specialised in depicting“the low society”，something which，we have every reason to think，Lin would abhor？

No doubt he was fascinated by Dickens's unique power of“turning the putrescent into the magical”，[15] but I think he was even more impressed by Dickens's moral uprightness in exposing social abuses. Indeed，Lin was not a little surprised to find that England，the leading Western nation，had been afflicted with the same social ills that were then bedevilling China：

英伦在此百年之前，庶政之窳，直无异于中国，特水师强耳。迭更司极力抉摘下等社会之积弊，作为小说，俾政府知而改之。……天下之事，炫于外观者，往往不得实际。穷巷之间，荒伧所萃，漫无礼防，人皆鄙之。然而豪门朱邸，沉沉中喻礼犯分，有百

倍于穷巷之荒伧者，乃百无一知。此则大肖英伦之强盛，几谓天下观听所在，无一不足为环球法则。非得迭更司描画其状态，人又乌知其中尚有贼窖耶？顾英之能强，能改革而从善也。吾华从而改之，亦正易易。所恨无迭更司其人，能举社会中积弊，著为小说，用告当事，或庶几也。

One hundred years ago，English misrule was no better than Chinese today，except for the fact that England had a powerful navy. In his novels Dickens did his best to expose social abuses in the underworld to call the government's attention to them，so that reforms might be introduced . . . . Now as the world goes，people are often dazzled by appearances and fail to grasp realities. All condemn what goes on in the slums，where ruffians gather and live without law or decorum. Yet few see the lawlessness and depravity，a hundred times worse，that lurk behind the vermillion doors of proud mansions. It was the same with England. Strong and prosperous，she gave the impression that she was a model for the world in everything she did. Had Dickens not described it，who would ever know that there existed in England a thieves' den？However，English authorities listened to advice and carried out reforms. That is why England has become strong. It would not be difficult for China to follow her example. Much to our regret，however，we have no Dickens in our midst，no one who can write novels to make the authorities aware of the social abuses in our country.

Here，once again，spoke Lin Shu the patriot. He was really explaining why he had been translating Dickens with such passion. To him as to Yan Fu，translation was no idle pursuit，but something with a deadly serious

purpose，an instrument of social and political reform.

Nor was his cry for a Chinese Dickens a voice in the wilderness. For，even as he was making these remarks，a number of Chinese novels，with such titles as *Bureaucrats Shown Up* and *Odd Things Witnessed over Twenty Years*，had already been published or written. They contributed，as did Lin's translations of Dickens and others，to the general climate of opinion that was severely critical of the bureaucratic abuses and the corruption and ineptitude of the officials then scandalizing all decent people. Indeed，then and in the succeeding decade，with more exposés pouring from the press，Chinese fiction reached a new peak of development.

Yet even these were soon to be replaced. A much bigger change was approaching. A literature of an entirely new kind—new in outlook and new in the very medium used—was on the way. Just as Yan Fu's introduction of a capitalist ideology played a part in ushering in reform and revolution and civil war and a bigger revolution，so the translations of an old Chinese classical scholar prepared the ground for the radical social novels of the more turbulent times to come. Giants both，Yan Fu and Lin Shu brought on some vast change which Yan perhaps dimly foresaw but which Lin had certainly not bargained for. In the end，they both turned against what they had helped to initiate. Yan Fu the reformer became a Monarchist and Lin Shu bitterly attacked the new learning centred in Beijing University. They lived to rue the day when they first took up translation，but then translation has always been in the subtlest sense of the word an act of betrayal.

1981

Lu Xun

One must start from the point where Lu Xun is invariably launched by his critics，namely，that he is a satirist. He could not choose but be one. He wrote his *Ah Q* and his“miscellaneous essays”at a time when only satire could be effective. Satire is ever allied to surfeit；it thrusts open the inner corruption of a society at the very moment when the society has acquired，what with wigs and fine dress，wine and courtesans，a most civilised look. In the case of Lu Xun's China there was not even that surface glitter. A few lighthouses might be beaming decoratively on the eastern and southern coasts，a few railways might be stretching like phosphorescent ribbons into the dark plains of North China，but further inland，in the villages and small towns，taxes were being collected 60 years in advance，and family elders could still punish by death delinquent young females found guilty of illicit love. There，in spite of the easy revolution of 1911，Old China was still sitting pretty，though after the bad mauling it had received since the Opium War at the hands of English merchants and American missionaries，it was an Old China with its apparatus of torture intact but its humanism in fragments. The literary situation was hardly better. Hu Shih had made titanic efforts to make people write as they spoke，but the old *wenyan* Chinese was still government Chinese，business Chinese，newspaper Chinese. Some of the“new”intellectuals who were practising writing in the colloquial manner had put on airs of a different kind：they were precious，and would not bother to look beyond the shallow textbooks and second-rate poets they had read at Western universities. There was some effort at achieving a new pattern of things but for the moment the pattern adopted was only

distinguished by its bizarre eclecticism.

It is before such a backdrop that Ah Q makes his bow. He is a figure of whom many Chinese are secretly ashamed，as they are ashamed of the narrow，twisting streets and the pungent smells of their towns. For Ah Q is the typical little man of a Chinese small town，with all the faults inherent in the Chinese character，but withal an honest，harmless，even lovable person. Lu Xun leads him through the mock heroic of a put-up revolution and a speedy counter-revolution. It is not so much a time of falling towers，as one of swift shiftings of fronts. Ah Q does not change fast enough，and consequently is caught on the wrong side of the fence at the arrival of the hangman. When he is shot，the soldiers pass on，and the small town，having witnessed what is taken to be a New Order，sees the same round of courtesy calls among the same old faces of the local gentry.

They are the imperishable，the local gentry. But one is not allowed for a moment to suppose that they are the sort of urbane characters that occidental lovers of China have fondly taken the Chinese to be. There is no talk of art，of porcelain and landscape paintings in the world of Lu Xun. There is a flat provinciality. The gentry never miss an opportunity to flaunt their morality and their solid burgher virtues in all the ringing but vapid words only a Confucian is capable of mustering，and yet the moment they see a female beggar their first reaction is a gnawing regret. What wonders will not a good bath do to that outwardly dirty but none the less warm young body！ Thus thinks Mr. Shih Ming，one of the imperishables who appear in the story“A Cake of Soap”，and presently he could even hear the noise made by her soapy hand as it rubs now her back，now her neck，now her

bosom，now her thighs. In a later story，in *Old Tales Newly Collected*，Lu Xun makes a gentry-scholar，one of the“scientific”historians，who easily reminds us of the savants on Swift's Flying Island，walk under the outsize legs of a giant goddess，whose mythological origin he has discredited. Coarse，one would say，though the word calls to one's mind the strange fact that almost all great satirists care for coarse details. Lu Xun is under no obligation to be shabby-genteel. He must go down to the base and the unpleasant. But through his art the base and the unpleasant，as well as the dullness and ennui of a dusty Chinese town，suddenly take on“the huge proportions of immortality”.

The trick，once again，is as old as satire itself. Lu Xun has been able to achieve all this because he is what all great satirists are，a story-teller and a stylist. He is economical with his means，executing in bold rapid strokes. His classicism in this matter is in sharp contrast to the verbosity of other Chinese writers：he has too much to say and no time to waste. For the subtle blending of fantasy and verisimilitude，of the bitter and the tender，of general situations and topical allusions，Lu Xun has been admired，imitated，but not equalled. But it is as a master of words that Lu Xun has fascinated even his bitterest enemies. Not，however，because he is a stylist in the esoteric，*avant-garde* sense. He has no love for new-fangled terms，which the Western-educated academics are only too ready to counterfeit. Instead，he uses old words，even insists on using the old forms of common words—there is something definitely coquettish about his etymological pedantry—only he puts them in a totally colloquial，at times very Western，syntax. As a result，the old coinages from the classics not only shine with a rich antique glow，but have a keen new edge that cuts deep into the marrow.

This sense of style has come to the rescue of even his most occasional writings and made them a delight to read. China has abounded in literary quarrels，and in his time Lu Xun was the storm-centre of the particularly venomous ones. With his views that literature must be *engagée*，Lu Xun ran afoul of the university wits who were then talking languidly of Art in their perch in Beijing and Shanghai. His radical political opinions got him into serious trouble with the officials. To deal effectively with his enemies，who were thus many and powerful，he has invented a new genre of writing，of what his detractors call“miscellaneous”essays. These are short articles of a few dashing，biting lines，full of point，all teeth and claws，but also packed with innuendo of the most intriguing sort. They are the daggers for street-corner combats，the terrible commandoes out on a sudden raid. In Lu Xun's hands they were so deadly that paper after paper，periodical after periodical，for which Lu Xun had written，had to be closed down by government orders. But always Lu Xun managed to find a new window somewhere in the sprawling city of Shanghai，from which，under a different penname，he continued to snipe and kill，until after a few rounds it too was overwhelmed. Many of his fellow writers were gaoled and shot，and Lu Xun himself barely avoided arrest by changing his address once every few hours. His was therefore the bitter，running fight waged under a hundred pseudonyms across the desert of despair. There is something heroic about the polemic literature of that period，because it was largely the literature of the underground. Many to this day lament Lu Xun's tremendous atrophy of energy in the writing of these disputatious essays，energy which might have been turned to the writing of more permanent literature. But perhaps one may also venture to suggest that lamentable as was the occasion that called forth these essays，they are not exactly dated. They are not the

casualties of a polemic war，any more than the writings of Defoe and Swift，or the tracts of the passionate 17th-century English religious writers are the casualties of a pamphleteering war. There is the same vigour，the same human interest，the same firm mastery of the medium at hand. With Lu Xun，there is also an undying faith in the future of man.

This faith has taken the strange form of the many translations he has made of Russian and other Slav works. It must be confessed that to at least one reader a great part of these translations are unreadable. But translations are essentially Lu Xun's sorties into the regions of experimental writing，of which the first startling feature is his torture of the Chinese language. A good classical scholar，Lu Xun knows all the tricks of Chinese written characters. He is perhaps not a little fascinated by them. But he knows also that in this fascination lies the horror：more stubborn men than he have been softened beyond all recognition by the things that these square characters stand for. He strives，therefore，not merely for synonyms and adverbial phrases，which he coins right and left with an abandon alarming probably to Hu Shih himself，but he must have an exact similarity in structure. Consciously and deliberately he tries to make the Chinese he employs in the translations read like a foreign language. It is as if he had thought that by breaking down the Chinese syntax，he was also breaking down the walls built round the Chinese spirit. He does not chime in with the Western-educated professors' eulogy of the merits of Anglo-American democracy. Instead，his translations have endeared to the Chinese imagination the collective farms basking in the warm Black Sea sun. He has become the main link between China and the deep，troubled mind of Eastern Europe. But to get there，what strange country one has to travel across！ For the truth is，only the great name of Lu

Xun could make his readers plod through those heavily written pages, difficult, halting, dark with an alien, imposed grammar. He is least readable when he is most consciously carrying out his own theories of translation. But there were times when even he seems to have been weary of keeping up the tremendous effort. In one of those relapses or releases, he turned out his most satisfying piece of translation, Gogol's *Dead Souls*. It is so good that one looks in vain for a like achievement among the translations of Western European and American works, in spite of the fact that most Chinese writers have acquired their English assiduously, while Lu Xun did not even understand Russian. He had to work through a Japanese version, but Gogol fits him with such a completeness that even at two removes Lu Xun's rendering has caught the soul of the original. Gogol, indeed, fits Lu Xun better than do the Soviet Neanderthals after the Flood. Both are what the true revolutionary would call prehistoric. Both are masters of the grey, torturing mood before the dawn. Both are unhappy, bitter, consumed by a tenderness toward the humble, inarticulate people in the small towns buried deep in the two vast, dark continents called China and Russia.

Here, however, Lu Xun begins to shed his disguise. For, with his visions of the future, and his intolerable wrestle with the past, Lu Xun is only disguised as a satirist. He finds his own compassion for men so overpowering that in his *Wild Grass* he becomes lyrical, bursting out into a series of prose poems that have haunted many of his readers with their nostalgic, even fragile, beauty. It is perhaps not his best work, but it is symptomatic of the sentimentalism that has characterized China's new writing from the very outset. There is no self-pity in this sentimentalism, nothing tearful or mawkish, because it was born of a great humanitarian movement

which，following in the wake of the Chinese Renaissance of 1919，demanded equal rights for women，advocated social justice，sought to narrow the gap between the well-fed，eloquent few in the cities and the dumb many in the countryside. However easily one may equate it with the rise of bourgeois culture in the coastal cities and condemn it as such，the movement started as a movement of love. It is this preoccupation with one's love of fellow men—itself a way by the sons of the gentry to expiate the sins of their ancestors—that has made so many Chinese writers write with what to the cooler and perhaps happier world outside is undue warmth of feeling，that has deprived them of their native sense of humour，that，finally，has given a note of protest to the best that has been written in China in the past 30 years. With a sardonic grace Lu Xun has time and again tried to conceal this love but his readers have not been deceived. The feeling of fellowship has been amply reciprocated. Lu Xun loved to tell a little anecdote about two young students he met one afternoon at a bookshop. They had mistaken him for the shop clerk and handed him the money for a book they had taken. It turned out to be a copy of his *Wild Grass*. The coins had been fished out from a shirt pocket next to the skin，and when they were put into Lu Xun's hand，they were still warm with the warmth of the young man's body. This warmth was branded on Lu Xun's conscience；when he wrote，he could not afford to be trivial or frivolous. He once confessed that he was a cow who had to turn the bitter grass he ate into milk. When milk gave out he offered his heart's blood. He wrote himself out，but among the ten thousand men who，in 1936，walked in his funeral procession，amid the hush that had for once descended on the heartless city of Shanghai，many had put warm coins on the counter to buy his books.

* * *

Thus I wrote in 1949. Over 30 years have passed，but Lu Xun has defied the usual fate meted out by history to the heroes of yesterday：no eclipse，only added lustre.

And more surprises. Only the other day，turning over the volume of short stories he edited in 1935 for the *Comprehensive Anthology of Modern Chinese Literature 1917–1927*，I came upon such a passage in his Introduction：

> The prevailing mood of the awakened young intellectuals of the time was one of enthusiasm mixed with bitterness. Even when they saw a ray of light，that only accentuated the surrounding darkness . . . . What nourishment they got from abroad，too，turned out to be the bitter fruit of the *fin de siècle*，administered by Oscar Wilde，Nietzsche，Baudelaire，Andreev and the like. They were quite ready“to sink their boat”，if only“to find a way out by risking all”. Some of their works revealed the feeling that they were pleased with neither spring nor autumn. Indeed，black-haired，fair-complexioned youths were found singing songs of inexpressible grief，as if life's burden proved too much for them. This was a mood that neither the lyricism of Feng Zhi nor the pastoralism of Sha Zi could disguise . . . .
>
> However，the Sunken Bell Society remained China's toughest，sincerest，longest fighting group of writers. For a moment it looked as though they were . . . working themselves to death，like the maker of the Sunken Bell who even while drowning in water would make the bell ring with a huge sound by striking it with his very feet. This，

however，they were destined not to do. They survived to see the world change and the times become different. They meant to sing again，only to find their listeners asleep，dead，or scattered，leaving a waste land before them. Buffeted by wind and dust，they laid up their lyre in loneliness and sorrow.

Unexpected lyricism？But then there was always the poet in Lu Xun，only he tried to suppress it，though not always successfully. Indeed，this whole Introduction surprises one with its many touches of tenderness and nostalgia and the sheer elegance of the writing. But that's not all. There is also plenty of shrewd criticism expressed wittily：

Yang Zhensheng's pen became more lively . . . but in order to be“true to his subjectivity”he endeavoured to create idealized characters by artificial means . . . . He completed a novelette，called *Yu Jun* . . . . He had decided on“making Nature artistic”，which he would do through“telling lies”，for in his view“the fiction writer is one who tells lies”. Following this rule and incorporating many people's suggestions，he created the character of Yu Jun. This much，however，is certain：Yu Jun was only a puppet and her birth also marked her demise. Since then we have not seen any more work from this writer.

Or this about Feng Wenbing，a writer noted for his delicacy：

Feng Wenbing，later known as Fei Ming，also made a fleeting appearance in *Qian Cao*，without showing his strengths. It was only when the *Tales from a Bamboo Grove* appeared in 1925 that readers became aware that behind his unadorned simplicity there lurked what he

himself termed“discernible sadness”. However，perhaps because the writer was over fond of his rather exclusive sadness，he soon refrained from showing his true feelings，so much so that he appeared，in the eyes of plain-speaking readers，to be deliberately ladidaing，a lone soul in love with his own shadow.

No one could have put it more gracefully，or with greater economy，or with more telling effect. But what's even more striking is the penetration and justness of Lu Xun's views. He is scrupulously fair，giving the pertinent facts，often letting the author speak for himself，but at the same time he leaves us in no doubt about what he thinks of the matter under discussion. Time after time，he winds up with a memorable sentence or two，placing the writer or work neatly in a niche which later history has found no cause but to endorse.

Altogether 47 writers are treated，over half of them in some detail，grouped according to the literary society or magazine with which they were associated. Thus we find，of magazines，*New Youth*，*New Tide*，*Modern Review* and the literary supplements of two Beijing dailies；of literary societies，the“Musai”，the“Sunken Bell”，the“Wild Plain”and the“Society of Unknowns”. If the magazines listed are still dimly remembered，the literary societies are not. Thanks to the vivid account Lu Xun gives of them in the Introduction—the passage earlier quoted on the Sunken Bell Society is a fair specimen—as well as the generous selections he makes of their works，many of the near-forgotten names have taken on a second lease of life.

Reading the Introduction today，one is also struck by the fact that

writers were already debating in the 1920s some of the questions that are still with us today. For Lu Xun takes care to weave into his running account of writers and works another account，that of the major controversies of the time. These controversies eddied around four questions：literature for the sake of humanity，which means literature as a weapon of social reform；art for art's sake；native-land literature，or literature from the provinces or border areas；and satire in literature. Here again Lu Xun presents the relevant facts，the pros and cons，but never without comments of his own，such as this *aperçu* on satire：

Satirical literature can perish of its own effort at deliberate fun.

Coming as it does from a great satirist，this serves as a warning that satire should never degenerate into mere wisecracking.

Thus combining fact and comment，narrative skill and critical acumen，a firm grasp of the fundamentals and lyrical flights of the imagination，Lu Xun examines and interprets a whole decade's fiction within the short space of 17 gracefully written pages（no more than 14，000 words）.

It is an astounding feat. For Lu Xun demonstrates in one unforgettable essay just how literary history should be written，an object lesson that is still badly needed today. No doubt，Lu Xun has his thesis，his historical perspective，which starts from the view that literature is to serve the people. No doubt，he uses the realist mode as his only criterion. But this has not prevented him from treating the works of writers of other literary persuasions with understanding and respect，or from treating literature as literature. His

consistent critical position has only enhanced the unity of his treatment. But the balance and shapeliness of the essay are all his own. Where plenty of literary histories read like catalogues of names and titles，Lu Xun writes with a leisurely pace，highlighting this，pinpointing that，savouring the fine things as he goes along. Where others deal out dry generalities，he is pleasingly factual—his skilful use of quotations alone is an inspiration—but factual only to illustrate his general point. And how well do his deftly drawn thumbnail sketches of individual writers fit into a masterly presentation of schools，movements and the general background！ Finally，amid the almost universal lament over the undistinguished style of the literary historians of today，East and West，how our eyes catch fire at the sight of Lu Xun's prose，that unique blending of classical and modern！ . . . .

If a single essay has so much to offer，how much more the major works of Lu Xun.

1980

Lu Xun and Western Literature[16]

Literary history of a near contemporary period is notoriously difficult to write. It often reads like a catalogue of names and titles or the sort of annual summary one finds in the *New York Times Book Review*. The writers and works covered are not“distanced”enough to be seen in true perspective，and yet not near enough so as not to require too much background knowledge. As literary fashions come and go，literary reputations have their ups and downs，and the particularly popular names of one generation often suffer a

particularly bad eclipse in the generation immediately after.

However，so far as modern Chinese literature is concerned，one name has not eclipsed and that is Lu Xun. Indeed，the more one reads him，the more firmly becomes one's conviction that his is an achievement that has not been equalled，much less surpassed.

Not just as a short story writer，though in that genre his penetration and his economy of means remain to be studied and emulated. Nor just as a writer of essays，which many have derided as“miscellaneous”，though they contain the best literary criticism，the most pungent political satire and the most daring translation theory of his time. Nor yet as an acute textual critic with several definitive editions of classical works to his credit，or as a literary historian—indeed，many seem to have forgotten that he has ever been one，despite his *Outline History of Chinese Fiction*（1920），a seminal work displaying a classical scholarship beyond the reach of most of his contemporaries and nearly all latter-day writers on the subject.

He is a combination of all these and something more. Whoever has read him and not come under the strange fascination of his style，that unique blending of classical and modern？Nor should we forget the poet and the artist in the pamphleteer. He didn't think much of the poems he wrote in the classical mode，yet they rank among the best of the modern period. A motive force behind some of the most daring art movements of the 1930s，he encouraged and nurtured the new woodcuts and，almost simultaneously，published a large collection of the traditional prints of Beijing. His lyricism comes out in some of the least expected places—for instance，in that astounding introduction he wrote to a volume of short

stories he edited in 1935 for the *Comprehensive Anthology of Modern Chinese Literature 1917–1927*:

但那时觉醒起来的智识青年的心情，是大抵热烈，然而悲凉的。即使寻到一点光明，“径一周三”，却更分明的看见了周围的无涯际的黑暗。摄取来的异域的营养又是“世纪末”的果汁：王尔德（Oscar Wilde），尼采（Fr. Nietzsche），波特莱尔（Ch. Baudelaire），安特莱夫（L. Andreev）们所安排的。“沉自己的船”还要在绝处求生，此外的许多作品，就往往“春非我春，秋非我秋”，玄发朱颜，低唱着饱经忧患的不欲明言的断肠之曲。虽是冯至的饰以诗情，莎子的托辞小草，还是不能掩饰的……

……但在事实上，沉钟社却确是中国的最坚韧，最诚实，挣扎得最久的团体。它好象真要如吉辛的话，工作到死掉之一日；如“沉钟”的铸造者，死也得在水底里用自己的脚敲出洪大的钟声。然而他们并不能做到，他们是活着的，时移世易，百事俱非；他们是要歌唱的，而听者却有的睡眠，有的槁死，有的流散，眼前只剩下一片茫茫白地，于是也只好在风尘浒洞中，悲哀孤寂地放下了他们的箜篌了。

（《〈中国新文学大系〉小说二集序》，1935）

The prevailing mood of the awakened young intellectuals of the time was one of enthusiasm mixed with bitterness. Even when they saw a ray of light，that only accentuated the surrounding darkness—as the old saying goes，one in diameter yields three in circumference. What nourishment they got from abroad，too，turned out to be the bitter fruit of the *fin de siécle*，administered by Oscar Wilde，Nietzsche，Baudelaire，Andreev and the like. They were quite ready“to sink their

boat”，if only“to find a way out by risking all”. Some of their works revealed the feeling that they were pleased with neither spring nor autumn. Indeed，black-haired，fair-complexioned youths were found singing songs of inexpressible grief，as if life's burden proved too much for them. This was a mood that neither the lyricism of Feng Zhi nor the pastoralism of Sha Zi could disguise . . . .

However，the Sunken Bell Society remained China's toughest，sincerest，longest fighting group of writers. For a moment it looked as though they were，in the words of George Gissing，working themselves to death，like the maker of the Sunken Bell who even while drowning in water would make the bell ring with a huge sound by striking it with his very feet. This，however，they were destined not to do. They survived to see the world change and the times become different. They meant to sing again，only to find their listeners asleep，dead，or scattered，leaving a waste land before them. Buffeted by wind and dust，they laid up their lyre in loneliness and sorrow.

Pithy，elegant，in the best tradition of Chinese classical criticism—one is reminded of Cao Pi's essay *“*On Writing”and Zhong Rong's preface to his *“*Ranks of Poetry”—and yet fully alive to the changing moods and manners of the young，Lu Xun is able to evoke an atmosphere even as he makes his shrewd comments. How rarely does one come across this kind of writing in the works of critics and literary historians of today！

Lu Xun，then，is a giant of many accomplishments. Against this background one may perhaps speak about the part he played in the exchanges between Chinese and Western literature.

At first sight Lu Xun appeared to be the least likely sort of person to have much to do with Western literature. Indeed，the Western-educated professors of literature generally looked upon him as a country cousin，at best a stolid scholar of the old type. Others have accused him of indulging in petty literary squabbles，a trait they ascribed to the fact that he had been born in the town of Shaoxing，in East Zhejiang，proverbially the home of captious，hair-splitting drafters of legal briefs.

His friends on the left didn't treat him any more kindly—certainly not at first. When he went to Shanghai to live by writing around 1930，the group of left-wing romantics already entrenched there，who called themselves the Creationists，jeered at him for his alleged ignorance of Marxism. These people had mostly gone to study in Japan，where they had made a heterogeneous collection of Western authors，from Oscar Wilde，Poe，Baudelaire to Herzen and Tolstoy. They were aesthetes turned revolutionaries. They，too，dismissed Lu Xun as a provincial.

Sniped at from both right and left，Lu Xun felt not so much embittered as saddened. He had more important things in mind than mere contentions between one literary group and another. Yet when he surveyed the cultural scene，this was what he saw：

> We know too little and have too few materials to help us to learn. Liang Shiqiu has his Babbitt. Xu Zhimo has his Tagore. Hu Shih has his Dewey. Oh yes，Xu Zhimo has Katherine Mansfield too，for he wept at her grave. And the Creationists have revolutionary literature，the literature now in vogue.

（“Some Thoughts on Our New Literature”，1929）

To Lu Xun，none of these new gods—Irving Babbitt，Rabindranath Tagore，John Dewey，the lot—would do for China. He found the hullabaloo of their worshippers offensive. He was particularly disgusted with the Western-educated academics，and for a crucial reason：

> There were the gentlemen-scholars who had studied in America，who took literature to be the prerogative of ladies and gentlemen. If not ladies and gentlemen，then the chief characters in literary works must be men of letters，scholars，artists，professors，socialites—and they must all speak English，just to show they are the elite. [One of these gentlemen-scholars . . .] wrote an article saying he could not understand why some people liked to write about the lower orders.

（“A Glance at Shanghai Literature”，1931）

To write for the élite or for the lower orders：that was the real quarrel between Lu Xun and the gentlemen-scholars. On the other hand，he would give only of his best to the lower orders and not try to pass off a few intellectuals' emotional outpourings as genuine proletarian literature，as he found the Creationists were doing at the time. Hence his conclusion：

> That is why，as I always say，if we want to increase our understanding we must read more foreign books，to break through the cordon around us . . . . After reading more foreign theoretical and literary works we'll be able to assess our new Chinese literature with a clearer head.

（“Some Thoughts on Our New Literature”，1929）

It is significant that for all his earthbound qualities and his vast classical Chinese learning，he yet looked to“foreign books”for inspiration and a sense of direction.

This conviction did not come to him all of a sudden. Years back，in 1908，while yet a young student in Tokyo，he had written a long article in a little known magazine，under the title“The Power of Satanic Poetry”. The hero of the piece was Byron. Now Byron had been made known to Chinese readers through several translations of his“Isles of Greece”，[17] an extract from *Don Juan*，Canto III. That song had moved Chinese readers deeply，but no one had yet given Byron's poetry an intelligent appraisal.

This Lu Xun did，in his essay. Reading the essay today，one marvels at its scope. It treats of Byron's rise to eminence in the turbulent years following the French revolution. It reviews Byron's activities and works. It highlights Byron's love of liberty and hatred of hypocrisy，in these words：

> English society then was full of hypocrites，who held up affectation and ceremoniousness as a moral code. Any liberal-minded person who questioned this was denounced as a blackguard. Byron，rebellious and frank by nature，would not keep silent but used Cain as his mouthpiece when he made him say，“Satan is a man who tells the truth”. Thus he antagonized the public and incurred the opposition of all moralists.

The essay，however，doesn't stop with Byron's own work but goes on

to deal with Byron's impact on Europe，particularly Eastern Europe. Country after country is examined to trace the spread of Byron's“Satanic”poetry. We are told how it inspired Pushkin and Lermontov in Russia，Mickiewicz in Poland，Petöfi in Hungary. These were no ordinary names；indeed，they were to loom large in the Chinese consciousness as translations of their works began to pour out from the printing presses in Shanghai and Beijing in the fateful years to come.

Just before the essay ends，the author springs us a surprise. For in the summing-up he refutes the very name“Satanic”：

> For the truth is that despite the name“Satanic”，Byron and Shelley were men of this earth. There was no such thing as a“Satanic school”，only kindred spirits，such as are always to be found in this world，who were awakened by the same earnest voice and united by the same sincere conviction.

Finally，Lu Xun winds up the whole essay by casting a look back at China：

> Now when we look back at China，where are those who fight for the human spirit？Where can we hear the voice of conviction that can lead us to the good，the beautiful and the strong？Where is the voice of love that can lift us out of the desolation of spirit？

A cry of pain from the very depth of a young patriot's heart. From the very beginning，for Lu Xun，literature is not just words，imagery，form，structures，but something closely bound up with the destiny of a people.

In this light we can perhaps better understand his impatience with the academics and the aesthetes. We also see his consistency. The young man eating his heart out over the desolation of the human spirit matured into the writer voicing his disgust with the gentlemen-scholars who wanted to put literature out of the reach of the lower orders. Twenty years had passed，but he remained steadfast to his original conviction.

He set the pattern，too，for later people，writers and translators，in what he did with foreign works. After translating a number of Japanese works，he retranslated，largely through Japanese versions，East European short stories and，later on，Russian novels like Gogol's *Dead Souls* and Fadeyev's *Débacle*. He looked for a theory of literature and towards that end read and translated the treatises on art by the Marxist critics Plekhanov and Lunacharsky. Gaining experience as a translator，he also formed a translation theory of his own，which，for once not repeating the parrot cry of Yan Fu's three principles，namely，fidelity，expressiveness and elegance，stressed accuracy at all cost，even to the extent of imposing an Indo-European syntax on the Chinese language. He didn't work all alone，but gathered around himself a number of young translators. To help to get their work published，he founded in 1934 a literary magazine devoted exclusively to translation. This magazine，*Yi Wen* or *Literature in Translation*，played a vital role in acquainting Chinese readers with the writings of many countries，particularly those of left-wing and minority groups.

Here clearly was a bias towards politically orientated literature，above all that of Eastern Europe. Also a bias towards works that may be loosely

described as realist. Both tendencies had been found among the more serious-minded Chinese translators long before Lu Xun，but he gave them a new emphasis. His prestige and example—his version of *Dead Souls* was hailed as an outstanding achievement—helped to bring about a new translation boom and a greater interest in world literature.

But why were Lu Xun and his friends so attracted by the heavy，brooding works of the Russians？

Lu Xun himself provided an answer. He wrote：

> Russian literature is our guide and friend，because in it we see the good soul of the oppressed，their anguish and their struggles. Russian works of the 1840s light us up with hope，while those of the 1860s sadden us. Not that we forget that in those years the Russian Empire was an aggressor to China；but the point is，we have learned from Russian literature an important fact，namely，that there are two sorts of people in the world，the oppressors and the oppressed.
>
> （“Celebrating the Literary Friendship Between China and Russia”，1932）

Now of course Russian writers also have their intrinsic excellences. There is something deeply moving about their ceaseless strivings，some spiritual quality that gives their works a rare profundity. And，artistically，who among us，however hypercritical，would dare to gainsay the towering genius of a Tolstoy，a Dostoevsky，or a Gorky？Chinese intellectuals were sensitive to these qualities，yet they were more curious about the use to

which literature had been put by the great Slav writers. They thought that the vast masses in Russia and other East European countries had been，and many still were，in a political situation analogous to their own—an absolutist regime at home and a ruthless foreign foe threatening or actually occupying their territory. What did their literature do to bolster and cheer them up？In other words，the Chinese were looking for a literature that answered to the sore needs of a nation faced with the problem of survival. They had looked for it in Western Europe and America，but in vain；they found it in Eastern Europe and Russia. The October Revolution gave the Russians the added lustre of an example，that of a real，tangible，at first sight altogether different society rising out of the ruins of a vast backward empire resembling China. With their own yearnings also for a better society，great numbers of Chinese intellectuals devoured Russian works to find solace and hope. Hence the many translations.

But Lu Xun's mind was never shut against other literatures. His interest in Western literature did not stop with that youthful encounter with Byron. Indeed，even in that earliest of his essays，he had discussed，along with Byron，also Burns，Scott，Shelley. The section on Shelley was especially perceptive. Keats was also mentioned，though he took care to point out that Keats didn't really belong to the“Satanic”school.

Now it was the 1930s，a particularly difficult time for any upright writer in China. Living largely in the underground，dying slowly of tuberculosis，in the thick of the grim fight against the White Terror，Lu Xun yet found time to read and comment on two major Western writers.

There is first the preface he wrote to a Chinese translation of Mark

Twain's *Eve's Diary*，published in Shanghai in October 1931. Lu Xun calls Twain's piece“a minor work”，and his own preface is equally a slight thing，no more than 1，000 words in length. Yet it throws light on his knowledge of American writings. He divides U.S. literary history into two periods，with the Civil War as the watershed. He mentions Poe，Hawthorne and Whitman as belonging to the first period，when writers“did not have to put up a false front”. After the Civil War，however，“the United States became an industrial society which would put all individuals into one mould”. Self-expression was discouraged and writers had to find ways of winning readers. Or“they exiled themselves to Europe，like Henry James，or told jokes，like Mark Twain”.[18]

Lu Xun goes on to say：

> Twain became a humorist，then，by force of circumstances. Yet there is resentment and satire in his humour，which shows that he was discontented with life. Because of this little note of protest，the children of the new lands say amid laughter：Mark Twain belongs to us.

As to *Eve's Diary* itself，Lu Xun takes a judicious view：

> A minor work，it shows that innocence has its failings. The author packs satire into the narration，so that the portrait of the American girl of the time，which he takes to be the image of all women，is really dated，despite the smile on her face. Twain's superb skill，however，makes this difficult to detect and so the work remains lively.

Lu Xun lays no claim to an intimate knowledge of American literature，but

he is nobody's fool.

When Bernard Shaw visited Shanghai in 1933，Lu Xun met him at a reception given by Madame Sun Yat-sen. Since Lu Xun spoke no English and Shaw no Chinese，they couldn't have had much conversation with each other. Rather Lu Xun used the occasion to observe with amusement how others，mostly foreign pressmen and Chinese gentlemen-scholars，disported themselves before the Irishman. He wrote three articles on that occasion，in one of which he declared："I am an admirer of Shaw". But the most perceptive appraisal is to be found in a fourth article，the one written to commemorate the first anniversary of a magazine founded by his friend，Lin Yutang. Lu Xun began by saying that he disagreed with Lin on many things，including the founding of that magazine，one devoted exclusively，like *Punch*，to humorous writings，because China being what she was，the oppressed people could not afford that kind of luxury. However，he thought the magazine's special number on Shaw a very good thing. Then he reflected on the different receptions accorded by the Chinese to Shaw and Ibsen：

> In 1919 Ibsen was introduced to Chinese readers and he was well received. This year Shaw was introduced，and he was thought to be outrageous. To this day many people can't stomach him.

The cause lay，according to Lu Xun，in the Irish playwright's total ruthlessness in exposing sham and hypocrisy. He wrote：

> 他们的看客，不消说，是绅士淑女们居多。绅士淑女们是顶爱面子的人种。易卜生虽然使他们登场，虽然也揭发一点隐蔽，但并不加上结论，却从容的说道"想一想吧，这到底是些什么呢？"绅

士淑女们的尊严，确也有一些动摇了，但究竟还留着摇摇摆摆的退走，回家去想的余裕，也就保存了面子。至于回家之后，想了也未，想得怎样，那就不成什么问题，所以他被绍介进中国来，四平八稳，反对的比赞成的少。萧可不这样了，他使他们登场，撕掉了假面具，阔衣装，终于拉住耳朵，指给大家道，“看哪，这是蛆虫！”连磋商的工夫，掩饰的法子也不给人有一点。这时候，能笑的就只有并无他所指摘的病痛的下等人了。在这一点上，萧是和下等人相近的，而也就和上等人相远。

这怎么办呢？仍然有一定的古法在。就是：大家沸沸扬扬的嚷起来，说他有钱，说他装假，说他“名流”，说他“狡猾”，至少是和自己们差不多，或者还要坏。

（《〈论语一年〉——借此又谈萧伯纳》，1933）

People who go to Ibsen's and Shaw's plays are no doubt mostly ladies and gentlemen. Now ladies and gentlemen are the most respectable，face-loving species in the world. When Ibsen puts them on the stage，he exposes them somewhat，but doesn't pass any judgement on them，only asks in a mild tone，“Now please think. Why all this？”Ladies and gentlemen find their composure somewhat shaken，but are nevertheless left with the recourse of withdrawing with some show of dignity to reflect on the question in the privacy of their homes. In that way，their face is saved. Whether they really think about the question at home and，if so，what answers they've found is then nobody's business. That is why when Ibsen was introduced to China，he had a smooth passage，meeting more admirers than opponents. Not so Shaw. He lines up ladies and gentlemen in the limelight，tears off their

masks，strips them of their fine clothes and then，grabbing each by the ear，announces triumphantly to the audience，“Look！ A vermin！”He won't allow them even time for manoeuvre or disguise. No wonder on such occasions only the lower orders can afford to laugh，for they happen to be free from the ugly diseases just shown up. For this reason Shaw endears himself to the lower orders and alienates all superior people.

Now what can one do with a chap like that？Well，there is a way yet，an old way—that is，kick up a row，say that Shaw is a rich man，a fraud，a VIP，a sly fellow，not a bit better than the ladies and gentlemen themselves，indeed，much worse.

（“*Lun Yu's* First Anniversary，and Further on Shaw”，1933）

I think Shaw himself，had he been able to read Chinese，would have appreciated such incisive writing as this，so like Shaw's own in language and tone，yet so different in background and outlook.

Lu Xun's connection with Western writers，however，was not confined to meeting them at parties and writing occasional articles about them. He was also closely associated with three Americans in their literary work，but this time in an entirely new undertaking，namely，the introduction of twentieth-century Chinese literature to the English-speaking world，which meant，in the context of the turbulent history of the time，the introduction of left-wing Chinese literature.

Of the trio，Agnes Smedley，the author of *Daughter of the Earth*，was perhaps the most deeply involved in the revolutionary movement in

China. She was indefatigable in reporting both the savage repression of left-wing intellectuals in Shanghai and the successful battles being fought by the nascent Red Army in Central China. A close friend of Madame Sun Yat-sen，she joined in the latter's efforts to shield and rescue young writers from the White Terror. She knew Lu Xun well and through him contacted some of the younger men active on the literary front. As a result，she was able to put together a small volume of *Short Stories from China*（London，1934），which contains six pieces，including the“Slave Mother”by Rou Shi（柔石），a young Communist executed by the Kuomintang authorities in 1931. In her last years，despite the McCarthyite witchhunt，her own ill health and poverty，she completed her book *The Great Road*，a biography of General Zhu De，one of the truly heroic figures of twentieth-century China.

More widely known perhaps as a reporter of the China scene，the Kansas-born Edgar Snow not only wrote the influential book *Red Star Over China*，but compiled an anthology of modern Chinese short stories called *Living China*，published in New York in 1936. He had taken up the project with one question in mind：“What is happening to the creative mind of modern China？”Looking for an answer，he met with almost insurmountable difficulties and nearly gave up the whole thing. However：

> It was meeting Lu Hsun and Lin Yutang that finally decided me to undertake the task myself. Lu Hsun as a personality so impressed me with his breadth of humanity，his warmth of sympathy，and his keen perceptivity of the life around him that I felt sure his writing would provide interpretations of interest. And Lin Yutang's wit and a facile way with words in English，his skilful and mature and penetrating

satire and good-natured“old-roguism”（to borrow Lin's own phrase），were a promise that equally important talent must lie hidden in recent writing in the Chinese language，and be worth bringing into English.[19]

With the help of Lu Xun，Lin Yutang and others，Snow was able to produce the first comprehensive collection of contemporary Chinese stories in English，comprising seven by Lu Xun，two each by Mao Dun，Ding Ling and Tian Jun，and one each by Ba Jin，Shen Congwen，Lin Yutang，Guo Moruo，Rou Shi，Xiao Qian，Sha Ting，etc.，making up a total of twenty four. There were some surprises，such as the inclusion of Guo Moruo and Lin Yutang，neither of them noted for short stories. But by and large，this was a representative anthology，unquestionably，as Snow himself writes in the Introduction，“a wholly fresh and authentic expression of a decisive new cultural stage，attained by a process of history in its march of centuries across the vast and wonderful country within whose borders dwells a fifth of the family of men”.[20]

While Snow's *Living China* was in the making，another young American，also a journalist，Harold R. Isaacs，started to compile another anthology under the title *Straw Sandals*. This contains twenty-five titles，five stories by Lu Xun，three by Mao Dun，two each by Ding Ling and Shi Yi，and one each by another fifteen writers，but it also includes an abridged version of a three-act history play，*Zhuo Wen Jun*，by Guo Moruo and a poem by Yin Fu，another young writer executed in 1931. Again，Lu Xun was generous with help to the young American. He made suggestions about what to include，supplied background information on the authors included，wrote a foreword as well as the Chinese characters of the title in his elegant

calligraphy，but declined to accept any remuneration，not even the fee paid by the American magazine *Story* for the use of his work“Gust of Wind”. He and Mao Dun corresponded with Isaacs and in one of the letters Lu Xun wrote：

> We are happy to hear that you plan to translate more Chinese works. We feel there has been nothing in the West like your collection of Chinese short stories，*Straw Sandals*. Revolutionary youths of a literary bent will certainly thank you for the meaningful work you are doing. We，too，thank you for the effort you've made to have our rather feeble works translated. Revolutionary young writers keep emerging and they are making steady progress. We hope that when you start translating again，there will be more and better new works ready for you，so that you won't have to bother with oldsters like us but can concentrate on introducing the new men. That is our sincere wish and we trust it's yours too.
>
> （Letter dated August 22，1934）

Characteristic is Lu Xun's modesty about his own writings—calling them“feeble”—and the great hopes he places on the young，on those who“would walk into the literary garden wearing straw sandals”，to use Lu Xun's own phrase from which the American editor has derived the title of his anthology.

But precisely because they wear straw sandals—and not“the shiny leather boots”of the intellectual aristocrats—the young writers have had to wage a long and bitter fight against repression and persecution. Lu Xun

writes feelingly in the Foreword：

> After some ten years，as with the raising of their class consciousness progressive writers became revolutionary writers，this oppression became even more severe. Publications were banned. Books were burned. Writers were executed. In this darkness many young people paid with their lives for what they wrote.
>
> . . . Since we have just started new experiments，it is only natural that there is some immaturity. Still，these stories may be seen as young plants growing under a big rock. They do not exactly thrive but，twisting this way and that，they grow nevertheless.

This explains why Lu Xun was ever so ready to do what he could to help his fellow writers，particularly the younger ones，for he had taken it upon himself to protect the“young plants”. But there were also others in this world who were indifferent or even hostile to young plants of this dangerous kind. No wonder it took Isaacs forty years to find a publisher for his anthology.[21]

The story of Lu Xun's connections with Smedley，Snow and Isaacs seems unrelated to our enquiry，yet in fact it is not. In the first place，as Lu Xun himself says，again in the Foreword to *Straw Sandals*，“the appearance of the writer of fiction [in China] . . . has come about partly as a response to the social demands of the time and partly to the influence of Western literature”. The new fiction of China bears witness to the fact that the work of translators like Lu Xun has borne fruit in a field most important，namely，China's creative literature. In the second place，to Lu Xun's mind，all good literature，East and West，serves the same social purpose. Steeped as he is

in classical Chinese literature，he is yet eager to absorb the new and significant in the art and literature of all lands，from Käthe Kollwitz's stark lithographs depicting the sufferings of the German unemployed to the Black writings of America. The only criterion he uses is whether the story，poem，essay，play or drawing or woodcut represents an earnest effort to help man see his world a little more clearly and to support and cheer him on his difficult journey ahead.

In the end，we see that the heart-rending cry lamenting the desolation of the human spirit was never really muffled in Lu Xun. He cast about for an answer and found it in the revolutionary movement of his day. He was glad that he had moved on with the younger writers. He had no idea of what lay ahead；he died too early to have a glimpse of the shape of things to come. But he had known too much of that desolation，that despair，to ever want to retrace a single step. There was no going back for him and literature must serve the forward cause，whatever the consequences.

1980

Modernist Poetry in China

Modernism may have spent its force as a literary movement，but there are still repercussions. The on-going debate in China over“obscure poetry”and the stream-of-consciousness technique in fiction is a case in point. Listening to the arguments for or against，one sometimes gets the feeling that the Chinese seem never to have known modernism. Yet that is not the case. For quite a few Chinese writers，modernism was once a direct，

intimate experience.

1

Take the case of the“new poetry”. The literary revolution around 1919 was a tremendous event by any standard. For one thing，all of a sudden poets turned their backs on the classical tradition and started to write a colloquial free verse. The classical tradition，however，was not to be repudiated so easily. Except for some of Liu Fu's work，which used the vernacular with some degree of success，most of the“new”poems read like poor imitations of the *ci* poetry of the Song Dynasty. Hence，when a younger generation of poets came on the scene，they found that，unless they were content to write insipid prose poems or vernacular doggerel，they would have to find new models and perhaps a completely new aesthetic. Hitherto all the talk had been about using the spoken language to treat new themes demanded by a democratic new age；no one had bothered to look into aesthetic problems. Now people found Guo Moruo，leader of the Creationists in Shanghai，imitating Walt Whitman，Xu Zhimo and the Crescent group imitating the English Romantics，and Wen Yiduo，the painter-poet，trying，by imposing discipline as regards metre and rhyme，to give a formal beauty to the new poetry. But there were other aesthetics，other voices. Soon some of the younger Creationists were borrowing cadences and motifs from the French Symbolists：

我从cafe中出来
身上添了

中酒的
疲乏……

（王独清：《我从Café中出来》）

I step out from a café
My body afflicted
With the fatigue of drink

（“I Step Out From a Café”）

Thus Wang Duqing，striking the pose of a *fin-de-siècle* Parisian decadent，spotlighted the novel typographical device of inserting the French word *café* into his Chinese lines. Also，Feng Naichao was heard singing“Life's Elegy”，thus：

今霄轮到我唱生命的哀歌
外间哀哀哭泣的夜雨成河
怎得心里的泪泉如注地再涌
洗涤我哀愁浸蚀的心窝

（冯乃超：《生命的哀歌》）

Tonight it's my turn to sing life's elegy
Outside it's pouring floods of bitter tears
Oh that I could open my fountain of tears too
To wash my heart eroded by sorrows

Which is surely an echo，or re-echo，of Verlaine's lines：

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pènétre mon coeur?

（“Ariette”）

The borrowing is obvious. All the same，to have discovered a poetry of modern sensibility，of new nuances and resonances，at a time when most other Chinese poets were copying a tired English romanticism，was something of an achievement.

Two other poets also wrote in the Symbolist mode—with better results. Li Jinfa packed startling images into elliptical lines：

我们散步在死草上，
悲愤纠缠在膝下。
粉红之记忆
如道旁朽兽，发出奇臭。

（李金发：《夜之歌》）

We stroll on dead grass，
Sorrow and bitterness entangling our legs.
Pink memories，
Like animals decaying by the roadside，emitting stench.

These come from a poem entitled，appropriately，“Nocturne”. Li was capable of turning out lines worthy of Baudelaire himself：

夕阳之火不能把时间之烦闷
化成灰烬

（《弃妇》）

No fire of a setting sun can burn
Time's ennui to dust.

（“Forsaken Woman”）

But it was a Baudelaire who had learned his mother tongue the wrong way. While indubitably Li had a fine sense of form and his metaphors were arresting，his Chinese was a medley of archaisms and colloquialisms，strung together somehow with the antique connective“之”. This was a weakness immediately pounced on by his detractors，who were offended by his exotic“decadence”anyway.

Li's confrère，Dai Wangshu，wrote more elegant Chinese，being steeped in the classical tradition. He started out with rather conventional stuff，then，having read French poetry，evolved a new music：

撑着油纸伞，独自
徬徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

（戴望舒：《雨巷》）

Holding a paper umbrella，alone，
Wandering in the long，long，
Deserted alley in the rain，
I hope I may meet
A girl lilac-like
With sorrow in her heart.

（“The Alley in the Rain”）

The resonant，melodic lines，with its long syllables，remind one of Verlaine's“Chanson d'automne”：

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone

But the situation and the atmosphere in Dai's poem are classical-Chinese，calling a Chinese reader's mind back to the well-known lines of the Tang and Song dynasties：

丁香空结雨中愁

小楼一夜听春雨
深巷明朝卖杏花

There is thus a blending of Chinese-classical and French-Symbolist qualities.

Soon，however，the poet announced：

> Poetry should not rely on music，but should do away with the musical element altogether.[22]

And，sure enough，a new manner emerged，colloquial，prose-like，rhythmically loosened up：

我底记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。

（《我底记忆》）

My memory is faithful to me，
More faithful than my best friends . . .

（“My Memory”）

It is a speaking，rather than singing，voice that is addressing us. This loosening-up yielded some very good poems：“Nostalgia for Heaven”“Autumn Dream”“Country Girl”“Autumn Fly”“Paradise Bird”，etc. The poet seemed to have acquired a new ease，which enabled him to try out experiments，such as putting classical quotations into a very modern context：

士为知己者用，
故承恩的灯，
遂做了恋的同谋人。

（《灯》）

A scholar gives glad service to those who value him.
So the much-favoured lamp
Becomes a conspirator in love.

（“Lamp”）

Or striving for a *haiku* effect：

木叶的红色，
木叶的黄色，
木叶的土灰色：
窗外的下午！

（《秋蝇》）

Leaves in red，
Leaves in yellow，
Leaves in earth-grey：
Afternoon outside the window！

（“Autumn Fly”）

Or adapting a French philosophe's maxim：

我思想，故我是蝴蝶，
万年后小花的轻呼，
透过无梦无醒的云雾，
来振撼我斑斓的彩翼。

（《我思想》）

I think，therefore I'm a butterfly . . .
Flowers' whispers across ten thousand years
Will pierce mists where one doesn't dream or wake up
To flutter my bright-hued wings.

（“I Think”）

Here，in the first line，Descartes（*Cogito ergo sum*）meets Zhuang Zhou，the third-century B. C. Chinese philosopher who is supposed to have in a dream seen himself transformed into a butterfly. Reading these poems，one finds it hard not to speculate a little on what would have happened to Chinese poetry if Dai had gone on experimenting like this？

Experimentation stopped，however. The causes were domestic strife—the poet's wife left him—as well as the general political situation：the White Terror in Shanghai，the Kuomintang suppression of progressive literature and the counter measures adopted by the Left-wing Writers League，Japanese armed invasion and，finally，the full-scale Sino-Japanese war. Dai couldn't help but be drawn in. The magazine *Xian Dai*，or *Les Contemporains*，to which Dai Wangshu contributed，assumed an outwardly neutralist stance，but the poet himself underwent a slow but perceptible change. The poem“A Finger Cut Off”marked the beginning of this change：

关于他的“可怜又可笑的爱情”我是一些也不知道，
我知道的只是他是在一个工人家里被捕去的；
随后是酷刑吧，随后是惨苦的牢狱吧，
随后是死刑吧，那等待着我们大家的死刑吧。

（《断指》）

I know nothing of his“ridiculous，pitiful love affairs”，
Only that he was arrested in a worker's place，
And there followed torture，and horrible prison，
And execution，a fate which awaits us all.

If here the poet was just beginning to see that beyond the world of his imagination there existed another，harsh world of realities，soon he had a full taste of the latter when he wrote：

我用残损的手掌
摸索这广大的土地：
这一角已变成灰烬，
那一角只是血和泥……

（《我用残损的手掌》，1942）

I let my mangled palm
Move over the vast map of our land：
One corner I touch is in ashes，
Another just blood and mire . . .

（“I Let My Mangled Palm”，1942）

For Dai had，following the outbreak of the hostilities in Shanghai，moved to Hong Kong and when the latter city fell to the Japanese in the initial stage of the Pacific war，he was persecuted by the occupation forces. Hence the“mangled palm”. But the poem does not end on a note of lamentation：

无形的手掌掠过无限的江山，
手指沾了血和灰，手掌沾了阴暗，
只有那辽远的一角依然完整，
温暖，明朗，坚固而蓬勃生春。
在那上面，我用残损的手掌轻抚，
像恋人的柔发，婴孩手中乳。
我把全部的力量运在手掌
贴在上面，寄与爱和一切希望，
因为只有那里是太阳，是春，
将驱逐阴暗，带来苏生，
因为只有那里我们不像牲口一样活，
蝼蚁一样死……那里，永恒的中国！

My invisible palm moves over our infinite land，
Fingers smeared with blood and ashes，palm soiled by darkness.
One remote corner alone is intact，
Warm，bright，solid，thriving.
I caress that corner with my mangled palm，
It feels soft as a girl's hair to her lover，or a mother's breast to her baby.
I put all my strength into my palm
And place it over that corner，with all my love and hope，
Because only there is found sunshine and spring，
Which will dispel darkness and bring back life，
Because only there we do not live like beasts，
Or die like ants. There，the eternal China！ This is a poem admired by many of his fellow poets. Ai Qing comments thus：

In the poem“I Let My Mangled Palm”the poet relates how he moves his palm over a map of China. In highly concise language，he gives an overview of the vast areas under enemy occupation，his grief filling every line of the verse. Later on，however，his mood suddenly changes，when he expresses his deepest love for the Communist-led liberated areas（I think by“that corner”he means Yan'an）.[23]

Bian Zhilin adds：

This poem must be considered one of a dozen or so best poems written by Dai Wangshu throughout his poetic career，even if judged by artistic standards alone.[24]

Significantly，both Ai Qing and Bian Zhilin underwent a similar change，each in his own way，but eventually leading to the same destination.

Ai Qing is still actively writing poetry. Only a few months ago，his volume *Songs of Return* was awarded first prize for poetry by the All-China Writers Association. People are apt to forget，though，that he had gone to Paris to study art in the early thirties and，while there，started to write poetry under the influence of Emile Verhaeren and G. Apollinaire. Two lines of Apollinaire stuck in his memory and he used them as the epitaph of one of his own poems：

J'avais un mirliton que je n'aurais pas échangé
Contre un baton de marechal de France

What a proud affirmation of the glory and integrity of poetic art! But Ai Qing's own poem has a different tale to tell:

我从你彩色的欧罗巴
带回了一支芦笛,
同着它
我会在大西洋边
象在自己家里般走着,
如今
你的诗集“Alcool”是在上海的巡捕房里,
我是“犯了罪”的,
在这里
芦笛也是禁物。

（艾青：《芦笛——纪念故诗人阿波里内尔》）

From your many-coloured Europe
I brought back a reed pipe.
It had kept me company
When I wandered on the shores of the Atlantic
As though I was walking about in my own home.
Now
Your volume *Alcool* is in the police office of the Shanghai International Settlement,
And I am a“convicted *criminal*”,
Here
Even a reed pipe is forbidden.

（“Reed Pipe，in Memory of the Poet G. Appollinaire”）

That was the sort of situation a poet found himself in in a Shanghai ruled jointly by foreign bankers and Kuomintang officers. Any talk about the integrity of poetic art became just silly when there wasn't the least security for the poet's person. Ai Qing came to this realization much earlier than Dai Wangshu，his later poetic career also differed from Dai's，but both went through the same kind of change—from adoption and then renunciation of European symbolism to reaffirmation of Chinese realities，and in the process their reed pipes gave out different melodies.

Bian Zhilin，too，treasured his reed pipe. Avid for the new，he laid himself wide open to nearly all the modernist poetic voices from Western Europe：Baudelaire，Verlaine，Eliot，Yeats，Rilke，Valéry，Auden，Aragon，Brecht. This list and the order in which the names are placed are Bian's own.[25] These，he recalls，have been the influences he had been subjected to in various stages of his writing career. However，Bian is also steeped in classical Chinese poetry. His early work，he tells us himself，had been affected“by the end-of-the-world mutterings of the poetry of late Tang and Southern Song dynasties as much as by the *fin-de-siècle* moods of the West”.[26] Later on，he absorbed largely from contemporary English poetry. A line like

伸向黄昏的道路象一段灰心

（卞之琳：《归》）

The road stretches into the dusk like a twinge of despair

（“Return”）

is obviously inspired by

Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question . . .
（T. S. Eliot，“The Love Song of J. Alfred Prufrock”）

Only the Chinese poet wrote with greater concision，the result of being brought up on classical Chinese poetry，with its concern for neatness，polish and formal beauty.

By the middle 1930s，Bian，a young man still in his twenties，reached the peak of his poetic art. He wrote a very modernist poem entitled“Distances Organised”，with a last line that astounded his readers：

友人带来了雪意和五点钟。
A friend brought the feel of snow and five o'clock.

So many readers complained about its incomprehensibility that Bian felt obliged to append notes，to wit，seven notes to a poem of no more than ten lines，probably a record in the ratio of notes to lines in any twentieth-century poem，East or West！ But he could very well write a good poem without the aid of a single note，as in“Fragment”：

你站在桥上看风景，
看风景人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子，

你装饰了别人的梦。

（《断章》）

You watched the sight from a bridge，
As a sightseer watched you from a tower.
The moon adorns your window，
And you adorn another's dream.

His best work of the period is indubitably“Chiba”：

象候鸟衔来了异方的种子，
三桅船载来了一支尺八，
从夕阳里，从海西头。
长安丸载来的海西客
夜半听楼下醉汉的尺八，
想一个孤馆寄居的番客
听了雁声，动了乡愁，
得了慰藉于邻家的尺八，
次朝在长安市的繁华里
独访取一支凄凉的竹管……
（为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香？）
归去也，归去也，归去也——
象候鸟衔来了异方的种子，
三桅船载来了一支尺八，
尺八乃成了三岛的花草。
（为什么霓虹灯的万花间

还飘着一缕凄凉的古香？）
归去也，归去也，归去也——
海西人想带回失去的悲哀吗？

（1935年6月19日）

Like a migrant bird bringing seeds from afar，
A three-masted ship brought a *chiba*
From the evening sun，from the ocean's west shore.
Choan Maru brought a passenger from the ocean's west shore.
He sat up at midnight listening to a drunken man playing a *chiba* downstairs，
And imagined a foreign lodger in a lone hotel in Chang'an
Feeling homesick when he heard the wild geese cry，
And finding relief in the music of a *chiba* played next door，
So that the next morning he walked the streets of the thronging metropolis，
Looking solely for that sad-sounding bamboo instrument . . .
（Why is there a wisp of sadness，an ancient scent
Floating in a neon-lit，flower-decked hall?）
Homeward，homeward，homeward bound！—
Like a migrant bird bringing seeds from afar，
A three-masted ship brought a *chiba*
Which has since become a plant of the Three Isles.
（Why is there a wisp of sadness，an ancient scent
Floating in a neon-lit，flower-decked hall?）
Homeward，homeward，homeward bound！—

> Does the stranger from the ocean's west shore want to take home some forgotten sadness？

Chiba is a 5-or-6-holed clarinet made of bamboo，now rarely seen in China，its place of origin，but still played a lot in Japan where it had been introduced in the 7th century.[27] The poet heard it played during his short stay in Japan in 1935，and the music made him homesick. But the homesickness，he confides，is not unmixed with“regret over China's sad decline in national power”.[28] He had gone to Japan to see for himself the true face of Japanese militarism：

> The more the other side inflicted gunfire on us，the more I wanted to see what was going on in their rear. Thus I experienced at first hand how detestable and ludicrous were the police and secret agents of a militarist regime，and how wretched and withal how good were the common people under the fascist yoke.

This mood was shared by many other twentieth-century Chinese poets. However dedicated to the perfection of their art—and in this Bian's sensitivity and fastidiousness were unparalleled—they felt deeply about their country's plight，a feeling not often found in the modernist poetry of Western Europe and North America. Also，the poem testifies to another phenomenon in contemporary Chinese poetry，namely，the presence，as yet strong and all pervading，of the classical poetic tradition. The poet adopts a Western form，free verse，and a 3-or-4-pause line，rather in the manner of the English iambic pentametre，but the poem is structured around three refrains，chiefly the line totally archaic in diction：

归去也，归去也，归去也
Homeward, homeward, homeward bound!

which has refrains within a refrain：three cries，desolate but determined，conveying with its medieval resonance the special quality of the instrument as well as the emotional response of the poet on hearing it played.

Thus the poem reveals the change the poet was undergoing. When the anti-Japanese war eventually started，Bian went to where Dai Wangshu had longed，but failed，to go：Yan'an. It was in early 1938. The whole nation was in an elated mood，because at last China was locked in full-scale war with the long-hated enemy. Bian toured the front and wrote a series of poems later collected in *Letters of Salutation*，a volume which has perhaps not received its due credit. Here is war poetry of an original kind. Each“letter”is a vignette of someone involved in the war effort：a sharpshooter，a new recruit，two kids on guard-duty，a girl who had the quickness of mind and hand to puncture an intruder's bicycle tyre with a sewing needle，villagers evacuated into the hills，villagers tearing up and carrying off sections of a railway used by the enemy，people building a military airfield，youths opening up new land，a commissar，a general，the chief strategist himself：

《论持久战》的著者

手在你用处真是无限。
如何摆星罗棋布的战局？
如何犬牙交错了拉锯？
包围反包围如何打眼？

下围棋的能手笔下生花，
不，植根在每一个人心中
三阶段：后退，相持，反攻——
你是顺从了，主宰了辩证法。

如今手也到了新阶段，
拿起锄头来捣翻棘刺，
号召了，你自己也实行生产。

最难忘你那“打出去”的手势
常用以指挥感情的洪流
协入一种必然的大节奏。

（1938年11月20日）

The Author of *On Protracted War*

Hands have infinite uses for you.
How place the pieces on the checkerboard of a war?
How keep the enemy interlocked as with dog's teeth?
How counter encirclement with a prior move?

The *go*-master is also skilled in using a pen.
Implanted in everyone's mind your“three stages”—
Retreat，stalemate，counterattack.
You obey and so master dialectics.

Now your hands have also reached“the new stage”，
When they lift a hoe to overturn brambles.

You urge others to produce as you do it yourself.

Most unforgettable your hands thrusting out for a“breakthrough”，
A gesture you use in conducting the floodtide of emotion
Into the rhythm of an inevitable harmony.

This is addressed to Mao Zedong—admiring，but without any feeling of awe，just one poet talking to another，and so wholly different from the thousands of hymns that would appear in the years to come. Bian also manages to put in the major happenings of the time：the mobile guerrilla war，the master strategy，the campaign for everyone to take a hand in producing more food，the titanic organisation work for the eventual counter offensive—all within the small compass of a short poem and through one central image：hands，hands playing the chess of war，hands writing the strategic plans，hands working in the fields，hands gesticulating before a mass meeting. Yet the form of the poem is thoroughly Western—in fact，a neatly written sonnet，with not a single rhyme out of order in its fourteen polished lines！

At almost the same time，a young English poet was also writing a sonnet sequence to record his impressions of the fighting in China. This was W. H. Auden and the sonnets appeared in the book *Journey to a War* on which he collaborated with Christopher Isherwood. A little later，Bian Zhilin translated several of these sonnets into Chinese，apparently a labour of love，performed with neither condescension nor unctuousness，but with a new assurance acquired from a difficult task just completed：he had succeeded，in his *Letters of Salutation*，in filling a compact literary form of the West with the floodtide of emotion surging on the China front.

2

What ensued，however，was a long silence. Bian came out of the mountains of the northwest to arrive at Kunming in 1939 and for the next eleven years he did not write a single poem. But he wasn't wholly lost to poetry. Teaching at the Southwest Associated University，he gave courses on poetry and translated Auden and other Western modernists；indeed，he arrived just in time to witness a new wave of Chinese modernism arising out of the campus of that wartime institution.

For the Southwest Associated University，or Lianda for short，was a university of refugees. It was made up of three of China's most prestigious universities from the north，namely，Peking and Tsing Hua in Beiping and Nankai in Tianjin. Driven out of their original sites by the advancing Japanese army in autumn，1937，they had moved，by stages，to the country's southwestern corner，the province of Yunnan，where eventually they settled down in its capital city，Kunming. Conditions were appalling：cramped quarters，no proper equipment and，what hurt most，almost no books. But people，particularly the young，didn't mind the hardships too much in the first flush of a national war. There was a wartime camaraderie and a sharpened sense of intellectual quest. The faculty had many noted writers：Wen Yiduo，Zhu Ziqing，Shen Congwen，Feng Zhi，Li Guangtian，etc. Qian Zhongshu lectured on European Renaissance literature and 20th-century Western novel，and the Englishman William Empson gave a course on contemporary English poetry. From among the students emerged poets like Mu Dan，Du Yunxie，Zheng Min and a host of others.

Modernism did not exactly take over the university，but it became a powerful trend there and this time，along with French symbolism and Pound-Eliot modernism，Rainer Maria Rilke also made his influence felt.

This last was seen in the work of Feng Zhi. Feng was no newcomer，but had established his fame back in the 1920s，when Lu Xun，leading light of the new literature，praised him，perhaps on the strength of his long poem *Northbound Journey*（1929），as“China's most outstanding lyric poet”[29]. Then he dropped out of sight，burying himself in Goethe studies at Heidelberg. When he surfaced in Kunming around 1940，he had acquired a new poetic voice. He began to write sonnets，completing twenty-seven of them within the year 1941. Sonnet 27 would be a fair specimen：

从一片泛滥无形的水里
取水人取来椭圆的一瓶，
这点水就得到一个定形；
看，在秋风里飘扬的风旗，

它把住些把不住的事体，
让远方的光、远方的黑夜
和些远方的草木的荣谢，
还有个奔向远方的心意，

都保留一些在这面旗上，
我们空空听过一夜风声，
空看了一天的草黄叶红，

向何处安排我们的思想？

但愿这些诗象一面风旗
把住一些把不住的事体。

（冯至：《十四行》之二十七）

When from an expanse of flowing water
A carrier takes a round bottleful，
He is giving the formless form.
Look，the vane fluttering in the autumn wind

Is catching what is uncatchable.
Let far lights and far nights
And plants growing and decaying in far places，
And a mind that soars into far space，

All leave something on the vane.
We listened to the wind all night，
And watched all day grass yellowing and leaves reddening，

Without finding a place to settle our thoughts.
Will these verses act like the vane
And catch what is uncatchable?

Here one finds the poet not only musing，but also exploring into the ways of artistic abstraction. Hence the metaphors，which are unusual for Chinese poetry：a round bottle to give form to the formless，a vane to catch what is uncatchable. There is，however，enough of the ordinary and tangible to reassure the reader：autumn wind，far lights，plants growing and decaying，while the poet's voice，low，unhurried，slightly sad，is wholly

enticing. At the same time，one hears echoes of Rilke's *Duineser Elegien*：

. . . also

lauter Unsägliches . . . .
. . .
Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal，die Allen unsägliche，sondern
ein erworbenes Wort，reines，den gelben und blaun Enzian . . . .

（“Die Neunte Elegie”）

Both poets are intent on expressing the inexpressible—Feng's“uncatchables”and Rilke's“purely untellable things”. Feng's water carrier plays much the same role as Rilke's wanderer，personae speaking for the poets themselves. Both look to man's creative writing—Feng's“these verses”and Rilke's“pure word”—for a way out. Above all，there is the same atmosphere of impassioned contemplation.

Feng has other moods，less Rilkean but equally modernist，as may be seen in Sonnet 21：

我们听着狂风里的暴雨，
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间

也有了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗，

瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都象风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好象自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空，

暴雨把一切又淋入泥土，
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。

Listening to the rough wind and the pelting rain，
We feel so lonely beside the lamp.
In this tiny thatched hovel of ours，
Even between the utensils and ourselves

There is a distance of ten thousand miles：
For the copper kettle is looking back to the ore in the mountains，
And the china pot to the clay on the river bank.
They are like the birds tossed by the storm

Each to his own destiny. Tightly we cling to each other，
Not sure if we are our own masters.
The rough wind sends everything flying to the sky：

The heavy rain pelts them back again to the earth，
With only this dim glow of a lamp remaining
To confirm the transience of our lives' stay.

Man's helplessness in a hostile universe：a theme pretty well worked over by various European poets. The original thing is perhaps the point about the utensils，the dialectical relationship between the raw material and the finished product，between nature and art，expressed in images that are quite Chinese：the copper kettle，the china pot，the ore in the mountains，the clay on the river bank. And if we scrutinize the sonnet a bit more closely，we'll find poems within the poem，made up of something left over from Du Fu's famous lamentation over the West Wind breaking into his thatched cottage and echoes of a thousand classical Chinese 8-line poems dealing with“Night Thoughts”. Of the latter，two specimens may be cited，both written around 1900，another crisis hour：

千声檐铁百淋铃，雨横风狂暂一停。
正望鸡鸣天下白，又惊鹅击海东青。
沉阴噎噎何多日，残月晖晖尚几星。
斗空苍茫吾独立，万家酣梦几人醒。

（黄遵宪：《夜起》）

After a thousand sounds from the eaves bells buffeted by the rains，
The storm has subsided for the moment.
Time after time scanning the sky for the dawn，
Only to be shocked by the eagle striking in the east.
Dull and cloudy days seem never ending，
Only a few stars glimmer around the waning moon.
Under a boundless sky I stand alone，wondering
How many are awake as the multitudes sleep？

（Huang Zunxian：“Rising at Night”）

苦月霜林微有阴，灯寒欲雪夜钟深。
此时危坐管宁榻，抱膝乃为梁父吟。
斗酒纵横天下事，名山风雨百年心。
摊书兀兀了无睡，起听五更孤角沉。

（谭嗣同：《夜成》）

Wan moon，shrivelled frost，a little cloud，
The lamp feels cold，with snow coming and the nighthours deepening.
Bolt upright I sit on my recluse's couch.
Holding my knees，I sing a dirge of hopes abandoned.
A measure of wine induces reckless talk about affairs of the world.
Storm-swept，the famed mountain yet holds my everlasting longing.
Opening a book，sick with thoughts，all sleep gone，
I rise to hear a lone bugle announcing five o'clock.

（Tan Sitong：“Composed at Night”）

Feng Zhi may not have actually read these two poems，but the point is，there is in his innermost ear the insistent whisper of hundreds of classical poems dealing with a similar situation，poems which moreover urge on him certain moods，reflections，even stock phrases，as well as certain requirements of form. Why did Feng，and Bian Zhilin for that matter，choose the sonnet as a favourite form？Was it not because there are certain similarities between the sonnet and the Chinese 8-line poem in both form and content structure？Even the medial balanced couplets of the latter are not

absent from Feng's Sonnet 21，to wit：

狂风把一切都吹入高空
暴雨把一切又淋入泥土
The rough wind sends everything flying to the sky:
The heavy rain pelts them back again to the earth

Willy-nilly，he was writing a sonnet in the manner and spirit of a Chinese *lvshi*！

There are of course differences. While the two classical poets directed their night thoughts to national affairs，Feng Zhi was concerned with an individual's uneasy feeling in an alien universe. The former，politically conscious，wrote to reach the public's ear；the latter，inwardly drawn，wrote to express his private feelings. Yet it isn't private enough，when one remembers the case of Rilke. Feng speaks only of“a mind that soars into far space”，while Rilke's elegies are a record of some tremendous spiritual adventure，a long，sustained quest of one single，timeless event in which life and death are just two aspects of the same process. Hence he has an intensity not found in Feng，who is much milder，as befitting a Chinese scholar reared in the humane Confucian tradition. In the final analysis，Rilke's influence on Feng was but skin-deep，while the Chinese classical poetic tradition had long been working，unobstrusively but subtly，in his bones.

Nor did his feeling of cosmic loneliness last. Even as he was writing the sonnets cited above，he was aware of the mutterings of a world of suffering and strife outside. Sonnet 14 seems to be concerned with art，revealing his

impressions of the paintings of Van Gogh，yet he tells how his eye is caught，not only by the sunflowers and cypresses，but also by the wretched prisoners“peeling potatoes in a prison yard”，who are“lumps of ice never to be melted”，not even by the fierce burning sun of a passionate genius like Van Gogh，a situation which draws a query from the poet：

这中间你画了吊桥，
画了轻盈的船：你可要
把那些不幸者迎接过来？

（《十四行》之十四）

In the middle you've painted a hanging bridge
And several lithesome boats. Did you want
To ferry over some of the unfortunate ones？

A query light in tone，almost a whisper，but really a cry，much like E. M. Forster's：Only connect！

And connect he did. When enemy air raids caused the populace of Kunming to take to the hills behind the university，Feng Zhi was elated by the“togetherness”：

和暖的阳光内
我们来到郊外，
象不同的河水
融成一片大海。……

（《十四行》之七）

Under the warm sun
We came outside the city，
Like many rivers flowing
Into one harmonious ocean . . .

（“Sonnet”7）

The short，staccato lines—a new note—sound like the quick footsteps of people dodging the Japanese bombers. The nation was united in the face of foreign invasion. The poet was enthused，but he also raised the warning：Let us not fall apart again the moment we're out of danger！ Like Dai Wangshu，Ai Qing and Bian Zhilin before him，Feng Zhi had now completed his metamorphosis，from a poet of private concerns to one filled with anxiety about the nation's future. But the warning went unheeded. Almost immediately after victory over Japan，civil strife came to a head again. Then，in December 1945，government soldiers shot to death four students at the gate of the university's Teachers College. This was the sort of situation that drew the poet-scholar Wen Yiduo into the fight for democracy which soon cost him his life；it also caused Feng Zhi to stop writing his Rilkean sonnets altogether.

Among the students，there were also poets writing in the modernist mode. Du Yunxie resorted to Audenesque irony in writing about his misadventures as an army interpreter on the chaotic Burma road. Zheng Min，a woman student of the philosophy department，another devotee of Rilke's，wrote quiet，sensitive metaphysical poetry admired by many. But the person who gave modernism a boost was Mu Dan，who majored in foreign languages. He excelled in expressing a mood of anguish and self-

torture：

我知道

一个更紧的死亡追在后头。
因为我听见了洪水，随着巨风，
从远而近，在我们的心里拍打，
吞蚀着古旧的血液和骨肉！
……

在一瞬间

我看见了遍野的白骨
旋动

（穆旦：《从空虚到充实》）

I feel

A more binding death behind my ear，
As I hear the waters and the winds，
Beating from afar and in our hearts，
Devouring our ancient blood and bones.
. . . . . .

In an instant

I see the white bones on the plain
Whirling

（“From Void to Fullness”）

Alongside this preoccupation with death，almost Jacobean in its intensity，there was also a fascinated absorption in violence：

勃朗宁，毛瑟，三号手提式，
或是爆进人肉去的左轮，
它们能给我绝望后的快乐，
对着漆黑的枪口，你就会看见
从历史的扭转的弹道里
我是得到了二次的诞生。

（《五月》）

Browning，Mauser and Model Three
Or the revolver which explodes into man's flesh，
All give me the sudden joy of a moment's despair.
Looking into the dark muzzle，you will see
From the twisted rifle-groove of history
I get another incarnation.

（“May”）

Which at once plunges us into the 20th century，an age of *Angst* and terrorism. And there is nothing *literary* about it；for Mu Dan's generation had experienced exile and war. The young poet himself had walked all the way from Hunan to Yunnan，a distance of over one thousand kilometres，which enabled him to see an interior China made up of villages and small towns. Then he took part in the fighting against the Japanese in Burma，

surviving the disastrous retreat into India by a fluke. Hence the bitterness. Hence also the abandon.

His love poetry，too，was different from the usual sort：

你底眼睛看见这一场火灾，
你看不见我，虽然我为你点燃；
唉，那燃烧着的不过是成熟的年代，
你底，我底。我们相隔如重山！

（《诗八首》之一）

Your eyes have seen this disaster of fire
But not me，though I have been ignited by you.
Alas，what is burning is only our mature years，
Yours and mine. We are separated by mountains！

（“Eight Poems”，I）

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

（《诗八首》之四）

Quietly，we embraced
In a world lit up by words，
Frightened by darkness yet unformed，
Fascinated by what's possible and impossible.

（“Eight Poems”，IV）

When one reads these lines with one's memory still fresh of the elegant，tentative love poems of the Chinese classical poets，or even of an earlier vernacular poet like Xu Zhimo，one senses the impact of European modernism.

Compared with his teachers like Feng Zhi and Bian Zhilin，Mu Dan seems to have had the least to do with the Chinese classical tradition. His diction，imagery and syntax are all westernized，e.g.“death's womb”“the jungle of ideas”“I hanged my erring youth”“I cry from the wilderness of my heart”“You gave us abundance and the pangs of abundance”“Water flowing down mountain rocks deposited you and me”，etc.[30] When he made an occasional sortie into Chinese classical poetry，it was to appropriate moods and modes of an antique quaintness to set off the new and modern：

负心儿郎多情女
荷花池旁订誓盟
而今独自依栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏是那样的朦朦！
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
谁也不会看见的

愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

（《五月》）

The disdainful man and the sentimental girl
Pledged to love beside the lotus pond.
Leaning on a balustrade，lost in thought，
She saw a sky full of falling flowers.

But the May evenings are such a blur.
When the shouting torchlight processions have passed，
The flattered street，without anybody noticing，
Empties them all into the gutters.
After the papers reported speeches of poor relief，
The dupes immediately plunged into the puddle，
While the Murderer，singing gleefully of the freedom of May，
Held tight the main switch of all unseen electricity.

（“May”）

How like the early Auden are the last two lines—the personification，the industrial metaphors，the ironical political touch！ Yet Auden，coming from a Western，and so less old，tradition，did not hear so many ancient poetic voices as Mu Dan inevitably did—he was captivated by them even as he consciously rebelled against them. It is also questionable whether the English poet was as seriously concerned. For his part Mu Dan had an

earnestness positively Shelleyan，which however didn't make him Romantic，only more complex.

Complexity is a mark of modernism，but in Mu Dan's case it was a complexity that came first of all from the condition of China. If Feng Zhi and Bian Zhilin had to pass through a period of artistic self-perfection before they succumbed，so to speak，to the pull of Chinese realities，the younger poet was keenly aware，throughout his poetic career，of the strife and contradictions in life. He had grown up with the Japanese threat and lived through the years of war and exile in constant anxiety. He was in the thick of the real，rough world from beginning to end. But this doesn't mean that he stood still；he too had developed. Emotionally he outgrew mere helpless anger to become aware of more fundamental questions，and self-torture soon gave way to self-examination，which combined to give his poetry greater depth. Stylistically he purified his poetic language，so that the early rude“abundance and the pangs of abundance”evolved into a stage where he could“light up a world with words”，where，indeed，he became one of the most original users of modern Chinese，least afflicted with the age-old problem of clichés. This two-fold development yielded a number of good poems，like“Fissure”“May”“Precursor”“Eight Poems”，etc.

But he was destined not to write any more poetry. For all his brilliance，his work had been flawed by a certain lack of focus，reflecting a lack of a sense of direction. In 1946，when jubilance over victory in the foreign war was being rapidly replaced by worries about the renewal of the civil war，Mu Dan，who had been a dreamy idealist at the beginning of his poetic career，now found himself“lodged between two darknesses，one

past，the other to come".[31] Just turned 30，he felt old，"consumed by the fires of destruction".[32] He had come to the end of his tether，emotionally as well as poetically. His fellow poets dispersed. His readers，never numerous in any case，soon turned to poetry of other modes.

Thus the second wave of modernism subsided，leaving only some eddies in Beiping and Shanghai. Meanwhile，the main stream of the new poetry surged ahead. This was the poetry which Ai Qing，after renouncing French symbolism，had helped to nurture，until now it became a powerful，mass-based literature in the Liberated Areas and in cities where the internal conflict was particularly sharp，like Chongqing and Guilin. Its impact was felt even in the university in Kunming. One man in particular listened to the distant voices. He was the one-time singer of the Crescent Group，the poet-scholar Wen Yiduo. He read and was impressed by the poems of Tian Jian，an activist in Yan'an. Wen called Tian"the Drummer of Our Time"and commented on his work thus：

> Here there is nothing hidden between the lines，no lingering effect，no half-rhyme，no stylistic tricks，only plain words，straightforward，sincere，brief but full of matter；indeed，only drum beats，monotonous perhaps，but loud，powerful，forcing their way into your ears and your heart . . .
>
> It is a roll of drums，goading you to love，inciting you to hate，urging you to live with the maximum heat and strength，on this earth of ours.[33]

Here，Wen not only praised the poetry of Tian Jian，but also criticized，if

only by implication，other kinds of poetry，certainly those that had resorted to“hiding between the lines”“lingering effects”“half-rhymes”“stylistic tricks”. Did the latter also include the works of the Kunming modernists？ We only know that Wen selected a number of poems by Mu Dan，Du Yunxie and others for the *Anthology of Modern Chinese Poetry* he was then compiling.[34] He had stopped writing poetry himself，but was still keenly interested in what the young poets around him were doing. Indeed，he was generous with help to anybody in or out of the university who approached him on questions of poetry. Yet his own views on poetry were never in doubt. He had all along advocated—and himself practised—writing poetry to express one's feelings about the larger issues confronting the nation. The erstwhile Chicago art student who had returned to China to shock the bourgeoisie by once painting his rooms all black，never really went in for art for art's sake；all his famous poems，from the chants of a Chinese laundryman in America to“Dead Water”and“Cold Night”，were the outpourings of a stout patriotic heart. Now，in the midst of intense activities for the democratic cause，he once more came out to commend，in speeches and writings，a vernacular poetry rooted in the soil of the vast territories of the northwest，where alone the Chinese people could，as he put it，“live with the maximum heat and strength”. He spoke these words in reference to that combative，mass-based poetry，but，given the time and the place，could he not also have had in view the modernist productions of his younger colleagues at the university？

It would be unhistorical，however，to dismiss the modernist trend as consisting only of a technique of suggestiveness or stylistic tricks. Modernism meant more than that. It brought a sense of the new to China，

which sharpened the poetic sensibility of two generations. Yet it did not develop into a powerful movement. It had come to China at a crisis hour，when the country，engulfed in war and revolution，wanted desperately to ward off foreign aggression and to find ways to feed its vast population. Chinese poets were seriously concerned with these problems. Many of them，then or later，joined in the effort to build a just society. Moreover，they had been reared in one of the most splendid and longest-living poetic traditions in world literature. Thus there never arose a situation where a superior，more enlightened poetry descended from Western Europe to succour an outworn native poetry，either ideologically or artistically. Even from the point of view of technique，European modernism had surprisingly little to teach the Chinese poets. Apart from urban rhythms，industrial metaphors and some novel theories of psychology，a cultivated Chinese found most of the Western modernist ways of writing *déjà-vu*. He thought his own classical masters had achieved similar effects by ways more economical a long time ago. This explains why it was relatively easy for Chinese poets to adopt the European modernist mode. This also explains why they could pick and choose，keeping what they found useful and rejecting the rest，and why in the end their Chinese qualities reasserted themselves. All the important poets discussed above—Dai Wangshu，Ai Qing，Bian Zhilin，Feng Zhi，Mu Dan—underwent this process of change and each wrote his more enduring work when his modernist sensibility responded，sympathetically and intimately，to Chinese realities.

1982

A Chinese Poet

A just estimate of wartime Chinese poetry must await better days of Chinese politics. A large tract of land north of the Yellow River remains to be explored. One hears vaguely that Yan'an，where most poets of pre-war eminence are，has experimented on new forms. They are not academic，these forms，nor pretty-pretty ivory tower. They are，one hears，adaptations of folk songs，very often strung together with harvest dances. But here one must end one's hearsay，and come back to the young Kunming group.

This group is not very well-known. Most of them are printed in the ephemeral magazines；one or two have published their first volumes. But the thin copies of flimsy，yellowish native paper never get very far；there are still transport difficulties and postal restrictions. Their merit is，however，already recognized by friends，among whom can still be found circulating an occasional manuscript.

These poets have been in one way or another connected with the Southwest Associated University，the Lianda，where，despite the low roofs of the classrooms and dormitories，and the haggard，almost beggarly，appearance of the scholars，there is still the old excitement for things of the mind. The library was even smaller in the early years of the war，but what few books it had，especially the precious new books from abroad，had been devoured with the hunger and its attendant lack of table manners of a Dr. Johnson. These still lie dog-eared，crumpled all over，often with the title-pages gone. But the young poets of Lianda have not read

their Eliot and Auden in vain. Perhaps the Western world will find its own ignorance of the cultural East shocking when the truth is told of how，with what gusto and what dreamy eyes，these two poets are being read in distant China. For the strange thing is that China，though lamentably out of touch with real political trends，is almost up to the minute in intellectual matters.

Of an afternoon，over a cup of nothing better than plain China tea，amid the clatter and chatter of farmhands and small tradesmen，the young Chinese scholars discuss eagerly the technical details. The heated arguments sometimes stretch well into the evening，when they take long walks round and round the university campus. But life has not been easy for them.They lived on meagre government grants in their student days. After graduation，as junior members of the university faculty or middle school teachers or bank clerks or merely as loafers，they have had to wage a continual despairing fight against the rise of prices. Some of them got married and have since come under a back-breaking burden of debts and still more debts. They wash，they buy，they cook，they fetch the doctor to care for the sick in the family，they haggle，quarrel，and are disgraced at the market place and before the landlords. There has never developed among them an exclusive，aristocratic society. They are deep in the mud，but every now and then，when things ease a little bit，when the year runs its round to spring again，from among the grindings of daily routine，they steal time and mind out to write.

War，however，meant more than prices. Some of them got much nearer to it than that or dodging the air-raids in cities. Two joined the artillery. One fought with the American Volunteers Group. Several became

Ministry of Information officials. Others helped build the Burma Road or cleared it of the enemy. But one man has gone through the bitterest experience of them all. That was the Burma Retreat in 1942. He fought hopeless，almost suicidal，rearguard actions. He was hotly pursued by the Japanese. His horse fell. His orderly died. He had been haunted for day on end by the staring eyes of dead comrades. His legs became swollen under the tropical monsoon. Fatigued as no one had ever thought man could be so fatigued，banished from time and almost from space as well，the gloom and silence of the Assam jungles growing every day heavier and more intolerable，sick with a deadly dysentery，bitten by leeches and huge jungle mosquitoes，and，above all，driven crazy by starvation，this young man of twenty-three had yet dragged his battered body to India. He has never been the same person. Afterwards，he almost died of over-eating in recuperation，which took him a good three months. But the slender，consumptive-looking poet had a toughness unexpected of him. He survived and has lived to tell of it all.

But no！ He never did tell. In fact，he treats it all casually，or else is too shy even for that. Only once，when hard pressed and up to his neck in friends' requests，did he say anything about it and even then it was simply his horror of the earth，the elemental rains，the strange，sickly exuberance of jungle growths among which he found the skulls of the men who marched before him，perhaps his friends.

His name is Mu Dan. He has published two volumes and a third is appearing. But it is not so much his poetry as his mother that is on his mind these days. For eight years he has not seen her，and he is no longer a boy of

eighteen.

This boy has not really grown up into a man. He is not sophisticated as most established Chinese poets are. He had a good education，but that has taught him only the necessary rudiments of technique. He is still eighteen years old in his curiosity，in his being able to see things as elementals：

当我呼吸，在山河的交铸里，
无数个晨曦，黄昏，彩色的光，
从昆仑，喜马，天山的傲视，
流下了干燥的，卑湿的草原，
当黄河，扬子，珠江终于憩息……

I breathe in the fusion of rivers and mountains，
When innumerable mornings，evenings and the lights of all colours，
Avalanche from the proud stare of the Kunlun，Tianshan and the Himalaya ranges，
Across the arid and misty prairies，
Until reposeful become the Yellow，Yangtze and Pearl rivers . . .

If it be said that there is the grandiloquent in it，it should be pointed out that it was composed as early as 1939，when the country was still in the flush of the early upheavals of the war. What may be extraneous in others is an inner passion in this young，wild-eyed poet.

The pure lyric gift，for which our poet is noted，is hard to get，especially in China，where much of what is being written is a lifeless copy of the dubious masters of the West—dubious，because one of the

commonplace ironies in comparative literature is that often the second-rate gains an influence in another tongue. Mu Dan has the best English poets at his fingertips，yet he rarely imitates and never writes with a voice not his own. His anguish is authentic：

我从我心的旷野里呼喊，
为了我窥见的美丽的真理。
而不幸，徬徨的日子将不再有了，
当我缢死了我的错误的童年，
（那些深情的执拗和偏见！）

I cry from the vastnesses of my heart，
Because I have a glimpse of the beautiful word.
But misfortune fell when the days of doubt came to an end，
When I hanged my erring youth，
The passionate stubbornness and fast-held ideas！

The dominant tone is one of pain：

在坚实的肉里那些深深的
血的沟渠，血的沟渠，灌溉了
翻白的花，在青铜样的皮上！
是多大的奇迹，从紫色的血泊中
它抖身，它站立，它跃起，
风在鞭挞它痛楚的喘息。

On the solid flesh the deep gullies
Of blood，where on greenish copper

The blood nourished flowers of white!
Through what miracle，from the purple red，
It shook，stood and of a sudden rose，
The wind beating out the rhythms of its agony.

Indeed，it is this feeling for suffering which distinguishes Mu Dan from other Chinese writers. One would expect modern Chinese literature to be poignant about life and death. Yet apart from flashes of the savagely biting wit of Lu Xun and a few solitary cases of bitter outburst，Western-educated Chinese writers are singularly apathetic. Deaths are a common sight in the streets of China，yet many Chinese intellectuals choose to ignore them. Not so Mu Dan. He is a fiery Leftist，a veteran of many demonstrations and mass meetings. However，he distrusts verbal politics：

在犬牙的甬道中让我们反复
行进，让我们相信你句句的紊乱
是一个真理。而我们是皈依的，
你给我们丰富，和丰富底痛苦。

You make us walk the long corridor，zigzagging，
To and fro，and accept your riot of words
As truth. Still，we are converted，because
You fill out our life and stuff it with agony.

He goes deeper into the sources，where the death is one of the heart：

然而这不值得挂念，我知道
一个更紧的死亡追在后头，

因为我听见了洪水，随着巨风，
从远而近，在我们的心里拍打，
吞蚀着古旧的血液和骨肉。

But this does not matter. I feel
A more binding death behind my ear，
As I hear the waters and the winds，
Beating from afar and in our hearts，
Devouring our ancient blood and bones.

Even when he is confronted with a contemporary situation，he is consumed by a dark passion：

勃朗宁，毛瑟，三号手提式，
或是爆进人肉去的左轮，
它们能给我绝望后的快乐，
对着漆黑的枪口，你们会看见
从历史的扭转的弹道里，
我是得到了二次的诞生。

Browning，Mauser and Model Three，
Or the revolver which explodes into man's flesh，
All give me the sudden joy of a moment's despair.
Looking into the dark muzzle，you will see
From the twisted rifle-groove of history
I get another incarnation.

There is always something physical about him. Something that is there

because the poet has“thought with his body”. His senses are always sharpened，almost to kill：

在一瞬间

我看见了遍野的白骨
旋动

In an instant

I see the white bones on the plain
Whirling

Even with love he is best in sensuous images：

你底眼睛看见这一场火灾，
你看不见我，虽然我为你点燃；
唉，那燃烧着的不过是成熟的年代，
你底，我底。我们相隔如重山！

从这自然底蜕变底程序里，
我却爱了一个暂时的你。
即使我哭泣，变灰，变灰又新生，
姑娘，那只是上帝玩弄他自己。

Your eyes have seen this disaster of fire
But not me，though I have been ignited by you.
Alas，what is burning is only our mature years，
Yours and mine. We are separated by mountains！

In this process of natural metamorphosis，
I have loved a transient you.
Though I sob，become ashes，become ashes and rejuvenate，
Madam，that is only God mocking himself.

I don't know how others will take it，but to me，this blending of the physical with the metaphysical is one of the best love poems to have come from modern Chinese writers.

But the really paradoxical thing to be said about Mu Dan is that while he expresses best the tortured and torturing state of mind of young Chinese intellectuals，his best qualities are not Chinese at all. He is definite and says things with a bang where other Chinese poets are vague and mealy-mouthed. Amid the general thinness，his richness of texture and associations is a bit offending. That，perhaps，explains why he is little read and definitely not acclaimed. The achievement is，however，also one of language. For the problem facing a contemporary Chinese poet is essentially the choice of a medium. The old style is abolished，but its clichés have come through to weigh down the new writings. Mu Dan triumphs by a wilful ignorance of the old classics. Even his conceits are Western. He manipulates the unwieldy Chinese characters and exposes them to new rigours，new climates. There are all kinds of unexpected juxtapositions and combinations. He makes a daring use of the spoken idiom. In such poems as“May”，he deliberately contrasts the old and new styles to achieve the effect of“time is out of joint”. The result is，there is a suddenness，a razor-edge sharpness：

负心儿郎多情女
荷花池旁订誓盟

而今独自依栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏是那样的朦朦！
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
谁也不会看见的
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

The disdainful lord and the sentimental girl
Pledged to Love beside the lotus pond.
Leaning on a balustrade，lost in thought，
She saw a sky full of falling flowers.

But the evenings of May are such a blur.
When the shouting torchlight processions have passed，
The flattered street，without anybody noticing，
Empties them all into the gutters.
After the papers reported speeches of poor relief，
The dupes immediately plunged into the puddle，
And the Murderer，singing of the freedom of May，
Held tight the main switch of all unseen electricity.

Mu Dan has renounced a language to get a language. The style suits his

sensibility perfectly.

But by far the greatest contribution Mu Dan has made to the new literature of China is in the way of creating a God. He has no theological battles to wage for any church，or any of the accepted religions，but there is a hunger of his flesh and spirit that cries for relief and consolation from something outside man. He has noted with dissatisfaction the hollowness of many Chinese writers. They are not atheists，they simply believe in nothing. In this they are perfectly traditional. Religious poetry has not flourished in the climate of the extremely balanced mind of China. To this dearth of great spiritual upheavals can also be attributed the apathy I mentioned earlier. But Mu Dan，with his childlike curiosity，his sounding of the deeps of the soul，is at least alive to struggle and doubt：

虽然生活是疲惫的，我必须追求，
虽然观念的丛林缠绕我，
善恶的光亮在我的心里明灭。

Though life is wearing，I must quest；
Though the jungles of ideas surround me，
There glimmers in my heart the light
Of Good and Evil.

And a more straightforward resolution：

看见到处的繁华原来是地狱，
不能够挣脱，爱情将变做仇恨，
是在自己的废墟上，以卑贱的泥土，

他们匍匐着竖起了异教的神。

Seeing that prosperity everywhere is only Hell
Where there is no escape and love becomes hate，
On their own ruins and from the humble soil
They prostrate erect the heathen God.

And the problem of identity，expressed with such torturing，clogging rhythm in the poem“I”：

从子宫割裂，失去了温暖，
是残缺的部分渴望着救援，
永远是自己，锁在荒野里，

从静止的梦离开了群体，
痛感到时流，没有什么抓住，
不断的回忆带不回自己，

遇见部分时在一起哭喊，
是初恋的狂喜，想冲出樊篱，
伸出双手来抱住了自己
幻化的形象，是更深的绝望，

永远是自己，锁在荒野里，
仇恨着母亲给分出了梦境。

Since the womb splitting，I have lost warmth，
An uncompleted part crying for help，
The forever I，locked in vastnesses.

In dreams of quiet I have left the body of Many，
Painfully conscious of the time-flow，gripping nothing，
Incessant recollection does not bring back me.

Meeting a part of me we cry together，
The mad joy of first love. Fleeing the prison，
I stretch both hands to hold.
My metamorphosed image，to find only deeper despair，
The forever I，locked in vastnesses，
Hating mother for separating me from the dreams.

This is a strange poem and has baffled many. There is the element of sex. The mother-motif. The love of a girl，“a part of me”，who looks like the mother. I am reminded of the dialogues of Plato which Mu Dan and I read together in 1936，on a university campus in Peking. Parenthetically，I wish also to call attention to the word“womb”which，though quite common in English poetry，has seldom been used in Chinese. But when a poet questions the secret of the womb，he is questioning the darkness of things. Sex and religion are related in blood.

For the time being，one must protest that the religion in Mu Dan is only a passive one. He knows suffering，but not beatitude. But that may be because he is only twenty-six this year. His mind is still groping. The fluidity is perhaps more satisfying for modern Chinese poetry than perfect piety. The God he eventually arrives at may not be a god at all，but Satan himself. The effort is laudable and the artistic process to climb such forbidding heights of the soul，almost totally new in China，will be worth watching.

1946

The Poet as Translator[35]

Verse translation is thriving in China today. A publishing house in Hunan has launched a whole series of foreign poetical works in Chinese translation[36] ranging from Sanskrit Vedas to Japanese *haiku* and is，from all reports，doing brisk business on them. The literary journals，too，are giving generous space to poetry from abroad. A rough check of some of the Beijing-based magazines published in the last six months or so finds the following names among the poets translated：Margaret Atwood，Baudelaire，Robert Bly，Burns，Giosuè Carducci，T. S. Eliot，Kenneth Koch，Robert Frost，Hugh MacDiarmid，Sorley Maclean，Mallarmé，Yunna Moritz，Edwin Muir，Bulat Okudzhava，Giuseppe Ungaretti，Valéry，Yuri Voronov，William Carlos Williams，etc.

Does a parallel situation exist in any Western country as regards Chinese or Asian poetry？One doesn't know. But in China，verse translation has always been a prominent feature of the new poetry，itself the child of the New Culture Movement of 1919. Many poets have tried their hand at translating. A number have turned out good translations. A few，like Bian Zhilin in connection with Shakespeare，Zha Liangzheng in connection with Byron，have had a second lease of their poetic lives as accomplished translators.

What follows is a study of one of these poet-translators，Dai Wangshu.

1

Dai was a major poet who had won many admirers in the 1930s with his symbolist poems. Recently a volume of his collected verse translations[37] came out to remind us that he had all along been translating other people's poetry even as he was writing his own. Indeed，it is surprising to find this volume a good deal thicker than the rather slim collected edition of his own poems，being 340 and 165 pages respectively. Particularly important work was done around 1940，when he translated Baudelaire and García Lorca.

The twenty-four items from *Les Fleurs du Mal* which he translated included such well-known pieces as“l'Albatros”“Correspondences”“l'Homme et la Mer”“Harmonie du Soir”“l'Invitation au Voyage”“Chant d'Automne”，etc. Baudelaire had never been translated adequately into Chinese；but Dai managed to capture his quintessence in passage after passage of a rare felicity：

A travers ma ruine allez donc sans remords，
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans ame et mort parmi les morts！

（“Le Mort Joyeux”）

请毫不懊悔地穿过我臭皮囊，
向我说，对于这没灵魂的陈尸，
死在死者间，还有甚酷刑难当！

（《快乐的死者》）

Le Poète est semblable au prince de nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

（“L'Albatros”）

诗人恰似天云之间的王君，
它出入风波间又笑傲弓弩手；
一旦堕落在尘世，笑骂尽由人，
它巨人般的翼翅妨碍它行走。

（《信天翁》）

Il me semble，bercé par ce choc monotone，
Qu'on cloue en grande hate un cercueil quelque part.
Pour qui？—C'était hier l'été；voici l'automne！
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

（“Chant d'Automne”）

为这单调的震撼所摇，我好象
什么地方有人匆忙把棺材钉……
给谁？——昨天是夏；今天秋已临降！
这神秘的声响好象催促登程。

（《秋歌》）

He learned to deal with Baudelaire's abstractions and personifications，always a problem to translators：

—Et de longs corbillards，sans tambours ni musique，
Défilent lentement dans mon âme；l'Espoir，
Vaincu，pleure，et l'Angoisse atroce，despotique，
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

（“Spleen”LXXVIII）

——而长列的棺材，无鼓也无音乐，
慢慢地在我灵魂中游行；“希望”
屈服了，哭着，残酷专制的“苦恼”
把它的黑旗插在我垂头之上。

（《烦闷（二）》）

He could be terse and sharp as the original：

Race d'Abel，dors，bois et mange；
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn，dans la fange
Rampe et meurs misérablement.
. . . . . .
Race d'Abel，vois tes semailles
Et ton bétail venir à bien；

Race de Caïn，tes entrailles
Hurlent la faim comme un vieux chien.
. . . . . .

（“Abel et Caïn”）

亚伯的种，你吃，喝，睡；
上帝向你微笑亲切。

该隐的种，在污泥水
爬着，又可怜地绝灭。
……
亚伯的种，你的播秧
和牲畜，瞧，都有丰收；
该隐的种，你的五脏
在号饥，象一只老狗
……

（《亚伯和该隐》）

He could also be warm and erotic，with Baudelaire's own sublime hankerings：

Quand，les deux yeux fermés，en un soir chaud d'automne，
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux，
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone；

（“Parfum Exotique”）

秋天暖和的晚间，当我闭了眼
呼吸着你炙热的胸膛的香味，
我就看见展开了幸福的海湄，

炫照着一片单调太阳的火焰；

（《异国的芬芳》）

He conformed religiously to Baudelaire's verse forms，rhyme schemes，structural shifts，all the startling images：

Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté，
De tirer un soleil de mon coeur，et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.

（“Paysage”）

因为我将要沉湮于逸乐狂欢，
可以随心任意地召唤回春天。
可以从我心头取出一片太阳，
又造成温雾，用我炙热的思想。

（《风景》）

The superiority of Dai's rendering will be seen more clearly when compared with two other Chinese versions of the same passage：

1. 心田种火生红日，
思路涵春起暖烟。
窗外喧嚣关底事？
低头澄念写诗笺。[38]

Thus Wang Liaoyi's，which bears little resemblance to the original，quite

apart from the translator's deliberate choice of the metre and diction of classical Chinese verse as the fit medium to present this precursor of European modernism in.

2. 这欢乐会使我沉醉、入迷，
随意啜饮着春风，多么欢愉，
它将使我的心头升起来一个太阳，
用我燃烧的思想制造暖热的空气。[39]

Thus Chen Jingyong's，which is the newest version so far，being published only in the summer of 1984. The translator is a poetess of no mean stature and yet here she is wordy and woolly where the original is hard and clear. Neither Wang nor Chen translates the crucial image

De tirer un soleil de mon coeur

which is kept in Dai's
可以从我心头取出一片太阳

just as he keeps the original rhyme scheme—the only one to do so in the three versions compared.

Above all，Dai reproduced wholes as wholes. Indeed，there is hardly a single one of these twenty-four poems that doesn't come over as a unified whole，with its mood and atmosphere intact. One more example must suffice：

Chant d'Automne

II

J'aime de vos longs yeux la lumière verdatre，
Douce beauté，mais tout aujourd'hui m'est amer，
Et rien，ni votre amour，ni le boudoir，ni l'atre，
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

Et pourtant aimez-moi，tendre coeur！ soyez mère，
Même pour un ingrat，même pour un méchant；
Amante ou soeur，soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

Courte tache！ La tombe attend；elle est avide！
Ah，laissez-moi，mon front posé sur vos genoux，
Goûter，en regrettant l'été blanc et torride，
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux.

秋歌

二

我爱你长睛碧辉，温柔的美人，
可是我今朝觉得事事尽堪伤，
你的爱情和妆室，和炉火温存，
看来都不及海上辉煌的太阳。
然而爱我，温柔的心！做个慈母，
纵然是对刁儿，纵然是对逆子；
恋人或妹妹，请你做光耀的秋
或残阳的温柔，由它短暂如此。

短工作！坟墓在等；它贪心无厌！
啊，容我把我的头靠在你膝上，
怅惜着那酷热的白色的夏天，
去尝味那残秋的温柔的黄光。

Superb！ As evocative，as full of autumn sunshine，and as suggestive of approaching decay，as the original.

What made Dai succeed where the others failed？

There were many reasons. Two may be mentioned here.

First，he took Baudelaire seriously and verse translation seriously. Second，he was aware that what mattered most in verse translation was how the translator solved the problem of poetic language.

These are his own words：

> I should like to make two points as regards the significance of translating Baudelaire.
>
> First，this is an experiment—to see how much of Baudelaire's qualities and his exquisite，pure forms can be kept when he is transformed into Chinese. Second—which follows from the first—to let the readers of our country see something actually written by a modern，rather special poet whom they have heard about so much but read so little.
>
> To let Baudelaire appear in his true light，the translator expended great，perhaps futile，efforts. The differences between the two language systems and between the two ways of thinking often made it

extremely difficult to try to reproduce the original qualities and forms—more so in the case of Baudelaire than that of any other foreign poet. Still，an experiment，once launched，is not deterred by thoughts of failure. The translator has no regrets if he has done his best.[40]

He went on to deal with the technical details—how he rendered the alexandrin，décasyllabe and octosyllabe in 12-，10-，and 8-character lines and kept all the rimes suivies，rimes croisées and rimes embrassées—“a stupid thing to do，no doubt，even ridiculous”，he admitted，insisting however that Baudelaire was worth all the trouble，because he was“a modern classic”.

By contrast，Wang Liaoyi，one of the two other translators just cited，sounded casual：

频年格物叹偏枯，
偶译佳诗只自娱。
不在文辞呆刻画，
要将神态活描摹。[41]

To relieve tedium of studious years，
Rendering fine verse only to please self，
Aiming not at stiff word-for-word translation，
I strive to catch the live expression.

But the“live expression”cannot be caught with the over-familiar rhythm and worn-out phraseology of classical Chinese poetry chosen by Wang；indeed，Baudelaire himself had dismissed all attempts at classical revival

as“pastiche inutile et dégoûtant”and stressed the special quality of his own poetry thus：

Toute notre originalité vient de l'estampille
que le temps imprime à nos sensations.[42]

This was a point grasped by Dai，who moreover saw，with a poet's rapport with another poet，that the special fascination of Baudelaire lay in a curious combination of two seemingly opposing qualities，classicism and modernism. He was a classicist in his delicacy，fastidiousness and sense of form；he was a modernist in his tireless search for new rhythms，new images，new confrontations and juxtapositions，indeed in a whole new way of writing that would give full expression to the new sensibility. Dai felt a special kinship with Baudelaire because he himself was that kind of poet，at once a classicist and a modernist. Translation was an affirmation and a continuation of what he had all along been doing in his own poetry. Hence the happy results.

2

Dai had other triumphs.

The Russian poet Sergei Yesenin，for instance，comes out surprisingly well in Dai's rendering：

Если голоден ты—будешь сытым.
Колъ несчастен—то весел н рад.

Толъко лишъ не гляди открыто，
Мой земной неизвестный брат.

Как подумал я—так и сделал，
Но увы！ Всё одно и то ж！
Видно，слишком привыкло тело
Ошушать эту стужу и дрожь.

Ну，да что же？Ведь много прочих，
Не один я в миру живой！
А фонарь то мигет，то захохоче?
безгубой своей головой.

Только сердце под ветхой одеждой
шепчет мне，посетившему твердь：
“друг мой，друг мой，прозревшие вежды
Закрывает одиа лишьс мерть”

如果你饥饿

如果你饥饿，你会饱的，
不幸的人，你会愉快而满意；
可是不要望着那张开的眼睛
我世上的陌生的弟兄啊。

我做了我所想过的事。
可是啊，那总是一般无二；
我的躯体无疑是太习惯于
感到寒冷，太习惯于战栗。

没有关系，别的人多着呢……
我不是世上唯一的活人；
那生着没有嘴唇的老头的街灯，
一会儿眯眼睛，一会儿笑。

唯有在我的旧衣衫下面的心
对升到苍穹上去的我低语：
“我的朋友，那张开的眼睛，
只有死亡能合上它们！”

One is astounded on coming to such a stanza：

Догорит золотистым пламенем
Из телесного воска свеча，
И луны часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.
. . . . . .

（“Я последний поэт деревни”）

脂蜡的大蜡烛
将发着金焰烧尽，
而月的木钟，
将喘出了我的十二时。

（《最后的弥撒》）

which should please all modernists！

There are also renderings of Pushkin，Blake，Ernest Dowson（“In

Tem Pore Senectutis”，etc.），in varying degrees of accuracy，but all readable. It is not clear where Dai learnt his Russian，probably he had consulted other translations. The languages he was most at home in were French and，perhaps to a less degree，Spanish. Certainly the bulk of his translations were from these two languages.

In addition to Baudelaire，Dai had translated a host of other French poets. Some famous names are only represented by single poems：Hugo（1 poem），Valéry（1），Apollinaire（1）. But the symbolists and post-symbolists appear in impressive quantity：Remy de Gourmont（11），Paul Fort（6），Francis Jammes（7），Pierre Reverdy（5），Jules Supervielle（8）and Paul Eluard（14）.

He made various experiments with poetic language. He translated the musical Verlaine with versions equally musical：

Le ciel est，par-dessus le toit，
Si bleu，si calme！
Un arbre，par-dessus le toit，
Berce sa palme.

（“Le Ciel Est，Par-Dessus le Toit”）

瓦上长天
柔复青！
瓦上高树
摇娉婷。

（《瓦上长天》）

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie
Oh! le chant de la pluie!

（“Ariette”）

霏霏窗外雨;
滴滴淋街宇;
似为我忧心,
低吟凄楚声。

（《泪珠飘落萦心曲》）

However，the diction and the phrases are a trifle too refined，and the metrical arrangement too much like classical Chinese poetry，so that they verge on preciosity. In fact，they are in Dai's own earliest poetic manner，which may be exemplified by the following：

来到此地泪盈盈,
我是飘泊的孤身,
我要与残月同沉。
（《流浪人的夜歌》）

There is the same kind of diction and metrical arrangement，there is the same mood，saved from sentimentality only by the poet's sincerity.（The last line，which may be rendered as“I want to sink with the wan moon”，reminds one of what another poet wrote：

The wan moon sets behind the white wave，
And time is setting with me，O：

which is from Burns's poem，“Open the Door to Me，O”. There are of course great differences between the tightly controlled Chinese verse and a more open Scots folk song. Still，both are wonderful poetry and use the same image.）

When Dai came to Remy de Gourmont and other post-symbolists，he had acquired a new manner，more colloquial and more relaxed，which comes out in his translations as well：

Tu auras l'odeur des pommes
Sur ta robe et sur tes mains，
Et tes cheveux seront pleins
Du parfum doux de l'automne
Les pommiers sont pleins de pommes
Allons au verger，Simone，
Allons au verger.

（Remy de Gourmont：“Le Verger”）

你将有林檎的香味
在你的衫子上和你的手上，
而你的头发将充满了
秋天的温柔的芬芳。
林檎树上都已结满了林檎，
到果树园去吧，西茉纳，

到果树园去吧。

（果尔蒙：《果树园》）

Read this side by side with Dai's own lines：

——给我吧，姑娘，那朵簪在发上的
小小的青色的花，
它是会使我想起你的温柔来的。
……
——给我吧，姑娘，你的像花一样燃着的，
象红宝石一般晶耀着的嘴唇，
它会给我蜜的味，酒的味。
——不，它只有青色的橄榄的味，
和未熟的苹果的味，
而且是不给说谎的孩子的
……

（戴望舒：《路上的小语》）

and one can see that there was a parallel development as regards style and poetic language，in addition to affinity in mood.

How much affinity was there between Dai and Eluard，fourteen of whose poems he had translated? Well，they had both experienced a transformation—from being avante-garde in artistic sensibility to being avante-garde in the anti-fascist fight. Certainly at the time，both were confronted with a similar situation—war and enemy occupation. Whatever the reason，Eluard inspired Dai to reach a new height in translation. Take the

very first poem in his collection：

Avis

La nuit qui précéda sa mort
Fut la plus courte de sa vie
L'idée qu'il existait encore
Lui brûlait le sang aux poignets
Le poids de son corps l'écoeurait
Sa force le faisait gémir
C'est tout au fond de cette horreur
Qu'il a commencé à sourire
Il n'avait pas UN camarade
Mais des millions et des millions
Pour le venger il le savait
Et le jour se leva pour lui.

（“Au Rendez-Vous Allemand”）

公告

他的死亡之前的一夜
是他一生中最短的
他还生存着的这观念
使他的血在腕上炙热
他的躯体的重量使他作呕
他的力量使他呻吟
就在这嫌恶的深处

他开始微笑了
他没有“一个”同志
但却有几百万几百万
来替他复仇他知道
于是阳光为他升了起来。

All preciosity，all sentimentality，all over-refinement are gone，but there is no undue looseness either. The tone is colloquial，but the structure is compact. Poetic language is used in its essence：bare，clear，resonant，with the sole image emerging at the very end，to round up the poem and also to open triumphantly onto a fresh day：

Et le jour se leva pour lui.
于是阳光为他升了起来。

Naturally all that is in the original，but much would have been lost if the translator had not got the sensibility or the poetic language to reproduce it.

3

In translating García Lorca，Dai tackled a new problem—how to bring out his folk element. Lorca must have appealed to Dai in all sorts of ways—he had colour，music，verve，a very pleasing sense of form and the contemporary European sensibility both artistic and political，but these were all fused together by his love of the old ballads. His stanzas are usually short，as in the ballads. His diction is simple and striking，as in the ballads.

His repetitious key phrases，his catching melodies，his dramatic effects，all come from his roots in the Andalusian ballad tradition. But Dai seems never to have written that kind of poetry. He had been nurtured on a different poetic tradition，which had by his time become over-literary，cliché-ridden，burdened with a thousand years of allusiveness.

Linguistic problems were also formidable. Dai's friend Shi Zhecun has remarked on his inability to bring out the full musicality of some of Lorca's lines. Thus the line from the“Romance de la Guardia Civil Espanñola”

en la noche platinoche，
noche que noche nochera

is rendered by Dai as

在这白金的夜里，
黑夜遂被夜色染黑。

which strikes Shi as“very clumsy”.[43]

Yet all this did not prevent Dai from turning out beautiful versions such as：

Arbolé arbolé
seco y verdé.
树呀树，
枯又绿。

La ninña del bello rostro

está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres
la prende por la cintura.
脸儿美丽的小姑娘
正在那里摘青果，
风，高楼上的浪子，
来把她的腰肢抱住。

Pasaron cuatro jinetes,
sobre jacas andaluzas,
con trajes de azul y verde,
con largas capas de oscura.
“Vente a Córdoba, muchacha”
La niñña no los escucha.
走过了四位骑士，
跨着安达路西亚的小马，
披着黑色的长大氅，
穿着青绿色的短褂。
“到哥尔多巴来呀，小姑娘。”
小姑娘不听他。

Pasaron tres torerillos
delgaditos de cintura,
con trajes color naranja
y espadas de plata antigua.
“Vente a Sevilla, muchacha”
La niñña no los escucha.

走过了三个青年斗牛师，
腰肢细小够文雅，
佩着镶银的古剑，
穿着橙色的短褂。
“到塞维拉来呀，小姑娘。”
小姑娘不理他。

Cuando la tarde se puso
morada, con luz difusa,
pasó un joven que llevaba
rosas y mirtos de luna.
“Vente a Granada, muchacha”
y la niñña no lo escucha.
暮霭转成深紫色，
残阳渐暗渐西斜，
走过了一个少郎，
带来了月亮似的桃金娘和玫瑰花。
“到格拉那达来呀，小姑娘。”
小姑娘不睬他。

La niñña del bello rostro
sigue cogiendo aceituna,
con el brazo gris del viento
cenñido por la cintura
Arbolé arbolé
seco y verde.
脸儿美丽的小姑娘，

还在那里摘青果，
给风的灰色的胳膊，
把她的腰肢缠住。
树呀树，
枯又绿。

（《树呀树》）

The beauty，of course，must first be ascribed to Lorca，whose use of the folk tradition and the ballad form is seen here at its quintessential best. At the same time，one marvels at the translator's ability in bringing the poem across，with its gaiety，its colour and verve，all intact. The refrain

树呀树，
枯又绿。

is simple and very terse，consisting of only three characters—three sounds—in each line；colloquial without being loquacious，familiar without being cheap，concrete，transparent，opening onto fresh pastures—just the kind of poetic language every sensitive poet has been looking for，over and above all the diversities of style，period and nationality.

The story—for as in nearly all ballads，there is a story—is told with parallel structures and subtle variations，again a Lorca forte，here matched by the translator's artistry—notice the neatness of the rendering and the gradation in his use of verbs in the parallel lines：

小姑娘不听他。
小姑娘不理他。

小姑娘不睬他。
来把她的腰肢抱住。
把她的腰肢缠住。

There is thus a cumulative dramatic force fully in accord with the original.

How was Dai able to achieve all this?

Naturally his own poetic sensibility and experience accounted for much of the success. But curiously enough，one also finds his earlier poetic education，his steeping in classical Chinese poetry，playing a hand here. Phrases like“高楼上的浪子”“腰肢”“佩着镶银的古剑”“少郎”，etc. savor of the atmosphere of some old Chinese songs，reminding one of snatches like：

青青河畔草，郁郁园中柳，
盈盈楼上女，皎皎当窗牖。……

（《古诗十九首》）

何用识夫婿？白马从骊驹。
青丝系马尾，黄金络马头。
腰中鹿卢剑，可值千万余。……

（《陌上桑》）

Echoes of this kind add to the resonance of the Chinese version，evoking a richer，more romantic mood.

Such loveliness，however，never lasts，in China or in Spain. Lorca's

idyllic world was soon intruded by a force that combined old cruelty with new ruthlessness：

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde came, pelo verde,
con ojos de fría plata.
那吉卜赛姑娘
在水池上摇曳着
绿的肌肉，绿的头发，
还有银子般沁凉的眼睛。

Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso intima
como una pequenña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.

（“Romance Sonámbulo”）

一片冰雪似的月光
把她扶住在水上。
夜色亲密得
象一个小小的广场。
喝醉了的宪警
正在打门。

（《梦游人谣》）

Notice the shift from the green flesh，the green hair，the eyes of cold silver and that icicle of a moon—all images of purity and beauty—to something urban and promiscuous—“The night became as intimate as a little square”—and then the end comes with a bang：“Drunken civil guards were knocking at the door！”The sequence is crucial，and the imagery all important. The translator reproduces all these. Indeed，he packs more dramatic force into the last line by making it extra short—only four characters as against the usual seven or eight.

His handling of the“Romance de la Guardia Civil espanñola”is equally effective：

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza

una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.
黑的是马。
马蹄铁也是黑的，
他们大氅上闪亮着
墨水和蜡的斑渍。
他们的脑袋是铅的
所以他们没有眼泪。
带着漆皮似的灵魂
他们一路骑马前来。
驼着背，黑夜似的，
到一处便带来了
黑橡胶似的寂静
和细沙似的恐怖。
他们随心所欲的走过，
头脑里藏着
一管无形手枪的
不测风云。

One notices in the poem a montage-like technique，as well as a different kind of poetic language，marked by a more conversational tone and a number of surrealist metaphors. The folk element is still there，in the descriptions of gipsy life—flags，festoons and so on—but the modernist sensibility informs all. It is a sensibility as much political as artistic，for the poet was concerned with combating fascism，then rearing its head in Western Europe. Dai，who also hated fascism，turned out a version that caught the spirit of the original and he did this by overcoming a special

difficulty，namely，reproducing the startling images without recourse to a private language acceptable only to a few. Thus expressions like“漆布似的灵魂”“黑橡胶似的寂静”“细沙似的恐怖”are at once surrealistic and intelligible，while the phrase“一管无形手枪的不测风云”combines the very real“pistol”with the elusive but wide-ranging“fateful astronomical changes”：a good example of poetic telescoping with all the dramatic force of the original.

When he came to the“Llanto por Ignacio Sánchez Mejias”，another memorable poem of Lorca's，Dai did something more than reproducing the original effects：he presented to his Chinese readers a new poetic form and a new hero.

For although Chinese poetry was full of short poems that mourn the death of loved ones and friends，there had been no elegies of some length，nothing to compare with *Lycidas*，*Adonis*，*In Memoriam*，or even“In Memory of W. B. Yeats”. These latter had come from a European tradition. What added to the novelty of Lorca's elegy，in Chinese eyes，was that it was devoted to a bullfighter.

Once again the translator rose to the occasion. He reproduced Lorca's praise of the toreador with an equal combination of exultation and sorrow：

No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda，
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones

su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

塞维拉没有一位王爷
能比得上他,
也没有一柄剑比得上他的,
也没有他那样一颗热心。
他的惊人的膂力
象一条狮子的洪流,
他的细致如画的机敏
象一尊大理石的胴体雕像。

安达路西亚式的罗马的风
给他头上镀了金,

这个头颅的微笑，
是一枝智慧的玉簪花。
在场上他是个多伟大的斗牛师！
在山上他是个多卓越的爬山家！
他对麦穗多么温和！
对马距又多么刚强！
在露水里多么娇嫩！
在节日里又多么光辉！
对黑暗的最后一支短矛
又显得多么惊人！

There is but one false note，the rendering of *serrano* as“爬山家”（mountaineering expert），an example of Dai's occasional overreaching himself for effect.

He was all sensibility again in coping with the unusual third section，“Cuerpo Presente”（“The Laid Out Body”），Lorca's reflections on life and death，sober，probing，metaphysical：

con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.
一个曾经和夜莺做伴的光明的肉体，
现在我们看它充满了无底的创伤。

All the astounding metaphors are kept：

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y rominan los ríos:

los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.
我要在这里看见声音刚强的人，
那些能够降服野马和大江的人，
那些躯干响朗的人，和那些
用一张充满了太阳和燧石的嘴唱歌的人。

Some of these metaphors had never before been seen in Chinese poetry，yet Dai not only made them stand out，as rightly they should，but also phrased them in such a way that they did not sound unduly exotic in a Chinese text. They would impress，indeed astound，but not repel an ordinary Chinese reader.

This showed Dai's own accomplishment in poetic language. But other factors were also at work. The flexibility of the Chinese language was one. However，had it not gone through a literary revolution，a shift from the classical *wenyan* to the spoken idiom，the *baihua*，as a literary medium，it would not have become so accomodating to foreign metaphors，particularly of a complicated kind，like：

los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.
那些躯干响朗的人，和那些
用一张充满了太阳和燧石的嘴唱歌的人。

or，like the earlier example：

una vaga astronomía

de pistolas inconcretas.
一管无形手枪的
不测风云。

As it happened，persistent experiments made by Dai himself and earlier poets in new ways of writing，modelled mostly on European masters，had so familiarized Chinese lovers of poetry with strange collocations and startling images that they were ready for almost anything.

But how did Lorca appeal to Chinese readership in general？Did he make much of an impact？Hardly. In spite of the efforts made by Dai and other translators，Lorca remained an honoured name，but not much read outside a small circle of left-wing poets. One explanation lies in the circumstances of the day. Dai's translations of Lorca came out at a time when both Spain and China were busy with a war that had been inflicted on them by powerful foreign states allied with traitorous elements within. The problem of survival was so acute that no one was in a mood to pay much attention to artistic innovations.

What remains is the question：how did the translation of Lorca affect Dai's own work？We have seen that，in connection with other European poets translated，there was often a parallel development in the translator's own poetry. But one finds few verbal echoes of Lorca in Dai's work of this period or any time afterwards.

Still，no major literary effort would go for nothing. Perhaps the response was more subtle and the effect more pervasive than people at first thought. Certainly in the late nineteen thirties，after translating Lorca and

other anti-fascist poets of Spain，Dai began to write a less self-centred，more public-oriented poetry expressing his hatred of the Japanese aggressor. As lyrical as ever，he acquired a new power，even a hard-hitting militancy，in lines like：

元日祝福

新的年岁带给我们新的希望。
祝福！我们的土地，
血染的土地，焦裂的土地，
更坚强的生命将从而滋长。

新的年岁带给我们新的力量。
祝福！我们的人民，
坚苦的人民，英勇的人民，
苦难会带来自由解放。

一九三九年元旦日。

The new year brings us new hope.
Greetings！ Our earth，
Blood-stained earth，cracked earth，
Tougher life will come out of it.

The new year brings us new strength.
Greetings！ Our people，
Hardy people，heroic people，
From suffering will come your freedom and liberation.

（“New Year Greetings”，1939）

This was certainly a far cry from the days when he wrote like Baudelaire：

心头的春花已不更开，
幽黑的烦忧已到我欢乐之梦中来。
我的唇已枯，我的眼已枯，
我呼吸着火焰，我听见幽灵低诉。
去吧，欺人的美梦，欺人的幻象，
天上的花枝，世人安能痴想！……

（《忧郁》）

No flower blooms again in my heart.
Grey ennui invades my sweet dreams.
My lips parched，my eyes dry，
I breathe fumes and hear ghosts whisper.
Go！ deceitful dreams，deceitful fantasies！
How dare earthly beings reach for heavenly flowers！

（“Ennui”）

While it would be going too far to say that Dai owed all this transformation to Lorca alone，would it be entirely fanciful to claim that the Spanish poet had a hand in turning his attention to new themes as well as in shaping his new poetic style？

4

Having come to the end of this lengthy study，and in the light of not just Dai Wangshu's performance alone，one may perhaps risk a few general observations.

The first obvious thing to be said is：it takes a poet to trans-late poetry.

Second，translation of poetry does good to both the original poet and the translator. The former wins readers in new territory. The latter opens himself up to new influences，even as he is subjected to new rigours.

It takes all a translator has got to turn out a good verse translation. He needs the right kind of sensibility and the right kind of poetic language. But translation is also a good school to cultivate the requisite sensibility and fashion the needed language，which in turn will affect the translator's own writing.

The case of Dai is also illuminating in that it shows under what conditions the best results are achieved in verse translation. Other than the translator's own poetic gift，the language he uses must be fluid enough to take on any change and virile enough to withstand any rough handling. The Chinese language was in a particularly open state when Dai started to translate；there had just occurred a literary revolution of the first magnitude. No revolution，however，could have wiped out at a stroke the classical heritage of a country like China，and that too helped matters. Early steeping in the classics kept alive in the translator some of the old virtues such as good sense，a feeling for form，an emphasis on quality，which prevented his translations from becoming too raw，too rough，too lacking in depth and resonance so as to repel readers who would otherwise be well disposed to

what's new in art and literature. Thus tradition and innovation meet in a good translation.

In a deeper sense，translation benefits the very fabric of any national literature，indeed，any culture. It does something more than opening new windows；it helps rejuvenate a culture，in a way that touches the very inner being of it，by giving its language a shakeup and a sharpening so that it becomes sensitive and alive again. Any culture would be immeasurably impoverished if it were to be stripped of the translations，particularly those of the poetical works，from a different culture. Indeed，the whole world would become shabbier without the splendid translations of literary works from all nationalities.

Hence no translator of verse need lose heart. In the teeth of all the talk by all the sensible and knowledgeable people，from Goethe downwards，that poetry cannot be translated，Dai Wangshu showed，quietly and without fanfare，that it can be done. To this day people regret that he died just when，after his successes in translation，he seemed to be poised for a new poetic leap. Fate denied him this，but not before he had communicated the best of contemporary European poetry to a small but grateful Chinese readership. He had certainly written some of his best poetry in his translations；in fact，his translations are an extension of his own poetry. Just as Arthur Waley's translations of Chinese Tang poetry have become classics of twentieth-century English verse，so will Dai Wangshu's translations of Verlaine，Baudelaire，Eluard，Francis Jammes，Rafael Alberti，Pedro Salinas，Gerardo Diego and García Lorca rank among the glories of modern Chinese literature.

1984

On Translating Joyce，Burns and Others[44]

What was the first book you translated and when was that?

The first book I translated was written by James Joyce. It was *Dubliners*，a collection of his short stories. I did that in the early forties，when I was a young instructor at the Southwest Associated University in Kunming，which was called“Associated”because it was made up of three universities from the north，Beijing，Tsing Hua and Nankai. They had been driven out of their original sites by the Japanese，who were then occupying north China. I was a junior member of the English faculty. One day I got hold of this volume of short stories by Joyce. I was curious. I'd heard so much about his novel *Ulysses*. I wanted to know what his short stories were like. Well，they turned out to be excellent. One story in particular fascinated me. It was“The Dead”and it was a real masterpiece. I thought I'd like to translate it into Chinese and before I knew I'd translated all the stories in the volume.

Did you get your translation published?

Well，no. I sent the manuscript to a publisher in Guilin. Guilin is the resort city in Guangxi where you see all those strange-shaped hills. One day the Japanese sent their bombers over the city. Parts of the city went up in flames，my manuscript with them.

What a pity！ . . . *What other works did you translate after that*?

I translated Burns in 1958. That was the year when we were getting ready to celebrate the two hundredth anniversary of Burns's birth，which fell due in 1959. A publishing house in Beijing wanted to put out a new volume of Burns in Chinese and I was commissioned to do the translation. I'd never translated Burns before but as I liked his poetry I didn't mind having a try. I found the work challenging but also exhilarating. In the end，I got something like forty of his poems translated and they made a slim volume，which was published in 1959.

What were some of the poems included in that volume?

They included the usual lyrics，like“Scots Wha Hae”“A Man's a Man for A' That”“A Red Red Rose”“Auld Lang Syne”“Comin Thro' the Rye”，and so on. But I also managed to put in a few other things，such as his epigrams. You know，sometimes Burns wrote a few lines for a special occasion. There is an interesting piece called“Lines Written on a Banknote”，which I translated. But these were not the main thing. The main thing was，I translated some of his longer works，such as“The Twa Dogs”“The Jolly Beggars”“Tam o' Shanter”，and that wonderful satirical poem，“Holy Willie's Prayer”. This last group of poems opened the eyes of the Chinese reading public to an aspect of Burns's genius hitherto not revealed—to the Chinese，I mean. His lyrical quality and his musical quality had always been appreciated in China. After Liberation，the fact that he was a farm labourer，an actual tiller of the land，increased his appeal. But no one，I believe，had translated any of his narrative poems. Yet there is a special quality in them which you don't find easily in other people's works—a

dramatic quality，a kind of verve，a playfulness，which is extremely delightful.

One can see how you enjoyed your work. Then you went on to translate other poets?

After Burns I translated several of Bacon's *Essays*. That was an interesting experience too. Here you have an epigrammatist writing a very terse prose. What sort of Chinese are you going to use to put him across? That was the problem. Well，I tried out a sort of *wenyan*，or classical prose，and my friends rather liked the result. However，that was the only time I resorted to *wenyan*. Otherwise I've stuck to the contemporary spoken language. And on the whole I haven't had much to do with prose works. The only other prose work I translated was parts of William Cobbett's *Rural Rides*，which is another book I love. So delightfully English in a John Bull sort of way and also so tender-hearted. With these two exceptions，all my translations have been from the poets.

Who，for instance，other than Burns?

Shelley，among others. Some Wordsworth too，and a bit of Blake，mainly in quotations to illustrate some point or other in the *History of English Poetry* I've been writing in Chinese for some time.

Any twentieth-century poets? *You seem to be interested only in the Romantics*.

I like the Romantics all right，but I've also translated some contemporary poets. Hugh MacDiarmid，for instance. He's Scottish and he's

very good. I like the way he combines the Scots folk tradition with a modern European sensibility. He's also a Marxist who wrote the three Hymns to Lenin. I translated ten of his poems and had them published in the magazine *World Literature* in 1979.

How about contemporary American poetry? Have you translated any?

I've translated two American poets. There is first of all Robert Bly. I met Bly in Australia in 1980，when we were attending the Adelaide Festival of the Arts. One night he came into our hotel and started to recite a poem called“Seclusion”，accompanying himself on a strange-looking instrument which he called dulcimer. He's a big tall fellow，wearing a red waistcoat and a large red cravat，very friendly，exuding warmth and enthusiasm wherever he went. I had read some of his poems before I went to Australia，so I was very pleased to meet him there. Then，after a few weeks，I met him again，this time in Minneapolis，for after Adelaide I went to the States to teach for a spell at the University of Minnesota. My wife and I spent a long evening in his house near a lake—Lake Harriet，if I remember right. Oh，how we talked！ About poetry，of course. He told me he and some of his friends in Minnesota had learned from Latin American poets like Neruda and Vallejo and also from classical Chinese poets like Bai Juyi（Po Chu-i）. In fact，“Seclusion”，which he recited in my hotel room in Adelaide，is a poem by Bai.

How interesting！ . . . And who's the other American poet you translated?

The other one is James Wright，a good friend of Robert Bly's，who

unfortunately died of cancer in 1979. One of his poems I translated has a long title："As I Step Over a Puddle at the End of Winter，I Think of an Ancient Chinese Governor". The poem is about Bai Juyi. It begins almost playfully：

Po Chu-i，balding old politician，
What's the use？
I think of you，
Uneasily entering the gorges of the Yang-Tze，
When you were being towed up the rapids
Towards some political job or other
In the city of Chungchou.

It ends reflectively，wistfully：

Did you find the city of isolated men beyond mountains？
Or have you been holding the end of a frayed rope
For a thousand years？

The frayed rope refers to the rope used by the trackers in towing a boat upstream. They do it against the pitiless might of the rushing current，and the rope gets frayed with time and usage，so that it may snap at any moment. Thus both the boat and the old poet are in a precarious position. The"I"in the poem，the American poet asking the question，fares no better. For the poem is also about his feeling of loneliness as he stands looking at the Mississippi near Minneapolis. Indeed，it is this feeling of loneliness that links up the two poets across the vast differences of time and place. This I think is very good writing. Another poem of James Wright's，which I also translated，is the well-known anthology piece"A Blessing"，with its tremendous ending：

Suddenly I realize
That if I stepped out of my body I would break
Into blossom.

I liked that very much. Certainly I did my best to keep these tremendous metaphors，the frayed rope and the blossom，in my translation.

What exactly do you mean by"keeping the metaphors"?

I mean，if there is a striking metaphor in the original poem，it should be translated literally，so that its impact and freshness will not be lost. But there is a bit of problem here. Sometimes a metaphor may be fresh in the original language but becomes quite hackneyed when it comes out in the target language，usually because the translator has used a familiar phrase which conveys more or less the same idea. In Burns's poem"A Red Red Rose"，you remember，there is a line where the man says that his love for his girl will still be there even after all the seas have gone dry and the rocks have melt with the sun. I suppose this metaphor about the seas and the rocks is something fresh in the original poem. Well，we happen to have in Chinese a familiar phrase which also says，"I will remain faithful to my love even after the sea has gone dry and the rocks have decayed". You might say that here we have a perfect equivalent. Yet the phrase has been used so often and so widely that it's become a cliché. So in my translation I deliberately avoided using it. I adopted a less idiomatic formulation but kept the metaphors intact.

However，the problem is a bit more complicated than that. What if an author one is translating uses a cliché himself? After all，clichés are part of

life and no author can be original throughout. Also in the poem“A Red Red Rose”，there are two lines which go like this：

And I will luve thee still，my dear，
While the sands o' life shall run.

Now the phrase“sands of life”is suspect. I wouldn't exactly call it a cliché，but it isn't fresh—it wasn't when Burns used it，for people had used it before，Shakespeare in the sixteenth century and Pope in the eighteenth. It was Burns's momentary lapse into genteelism，a kind of concession to the prevailing literary taste of his time. When I came to translate it，I did not try to keep the metaphor but used an equally familiar，unfresh expression，something like“while there is still breath in me”.

I see. Language certainly works in mysterious ways.

Anyway，this simple lyric“A Red Red Rose”gave me more trouble than other poems. Even after repeated revisions，I still felt my version wasn't adequate. As a translator，I always feel I must keep my Chinese clean and sharp-edged. Also，I think one should translate only writings that are akin to one's own in style. No one can be a master of all styles. Generally a translator is good for one kind of writing only. He should stick to that and not try to venture out too much.

But I should think the ideal translator is one who can adapt himself to whatever comes his way.

How many of us have this chameleon quality？Besides，in the course of adapting oneself，one also imposes one's own personality，which would

produce a deadly sameness to whatever one's hand has touched. Imagine Shakespeare，Milton，Donne，Dryden，Pope，Wordsworth，Byron，Shelley，Keats all reading alike！ That would be the end of translation，or of literature，for that matter.

What other things do you think a translator should pay attention to?

I think it important for a translator to get the tone right. If the work is satirical，then his translation should also be satirical；if it succeeds merely in being facetious，then it must be considered a failure.

One last point：the importance of the whole. Too often too much attention is given to details，and not enough to the work as a whole. Yet a poem or story has a unity of its own. And when a translator has grasped the atmosphere or impact of the whole poem，he sometimes finds he can take liberties with certain details that do not exactly contribute to the total effect. In that way he acquires a new freedom，a lifting of the spirit which will make him daring and innovative. He will begin to feel that translation is no hack work but something creative.

1982

Part Two： Kinds of Affinity

Charles Lamb and John Webster

1

With Charles Lamb，Webster came into his own. Hitherto he had been in the company of scholars and booksellers，and his fortunes had been made in the catalogues，the dictionaries，at best the anthologies. But Lamb was the first critic to approach Webster's plays seriously as literature.

While Swinburne's large claims[45] made for Lamb must be modified by our knowledge of the scholarly activities in Elizabethan research since Theobald，there is nothing to revise radically the old belief—and Lamb's own belief[46]—that Lamb came to the rescue of the old dramatists virtually single-handed. For it is wide of the mark to suggest，as Octavius Gilchrist[47] did in Lamb's own time and some still do today，[48] that there had been before Lamb such things as Dodsley's *Old Plays*，Thomas Hawkins's *Origin of the English Drama*，and Baker's *Biographia Dramatica*. Lamb readily confessed to a knowledge of these，but he knew that they did not attempt the task he had set himself，namely，to evaluate the old drama critically. The early collections were antiquarian in nature. When a stray remark escaped from their editors to reveal what they thought of the old drama，we today

know at once that they did not look at it in the same way as Lamb did. Dodsley，for instance，loved the old drama for its comic wit. But listen to Lamb：

> the kind of extracts which I have sought after have been，not so much passages of wit and humour，though the old plays are rich in such，as scenes of passion，sometimes of the deepest quality，interesting situations，serious descriptions，that which is more allied to poetry than to wit，and to tragic rather than to comic poetry.

There is nothing in common between Lamb and the early enthusiasts. Tragic poetry is not necessarily better than comic wit，but it is at least different. In placing emphasis on a quality hitherto only slightly，if at all，touched，and touched only to be denounced as“wild”and“untutored”，and in glorifying it as one of the major reasons why these dramatists are as immortal as Shakespeare himself，lies the originality of Lamb. To say that he was in a field thoroughly tilled by the Oldyses and the Giffords is no less a confusion of issues and values. Apart from the fact that these diligent tillers were dull and not very much sought after by the common reader，their chief concern was with the biographical，bibliographical，and textual problems connected with the old dramatists，in none of which was Lamb interested. He did not accompany his selections with any biographical notices，for which he simply referred the readers to Dodsley and Baker. In textual matters，though Lamb exhibited his insight in assigning the first two scenes that he quotes from *The Two Noble Kinsmen* to Shakespeare，[49] he did not hesitate to cut，“without ceremony”，not only the superfluous lines，but“all that which the writers had better never have written”. For these sins the scholars

could go on crucifying him，but none of them did what he did with such success—to take the reader by the hand and show him in no uncertain terms the beautiful scenes in the old drama.

On the other hand，there are indications that he was more affected by the compilers of the popular anthologies immediately before him. Henry Headley's *Select Beauties of Ancient English Poetry*，1787，and George Ellis's *Specimens of the Early English Poets*，1790，were accorded a measure of success which could not have been a matter of complete indifference to Lamb. Ellis's work was expanded into three volumes in 1801，when Lamb had got ready a second note-book，after the first was burned in 1796. The word“Specimens”was used again by Ellis for the companion volume，*Specimens of Early English Metrical Romances*，1804，as well as by George Burnett for his *Specimens of Early English Prose Writers*，1807.[50] Southey himself，who wrote to Coleridge in June 1804 about an anthology which he said Lamb could very well edit，[51] compiled *Specimens of the Later English Poets*，1807，as a sequel to Ellis's anthology. The word“Specimens”，in short，was common currency in Lamb's time，and this should at once dispose of William Watson's charge that Lamb treated the old writers as“museum”pieces.[52] The attention Lamb gave to contemporary anthologies can be further borne out by his comment on Vicesimus Knox's *Elegant Extracts*，a series of school anthologies of prose and poetry in separate volumes which had gone through many editions in the last years of the eighteenth century.[53] The two volumes published in 1796 are devoted to“useful and entertaining Pieces of Poetry，Selected for the Improvement of Young Persons”，and contain a section of dramatic

poetry. Writing to Coleridge at the end of June that year，Lamb said：

> I wish you would try and do something to bring our elder bards into more general fame. I writhe with indignation when in books of Criticism，where commonplace quotation is heaped upon quotation，I find no mention of such men as Massinger，or B[eaumont] and F[letcher]，men with whom succeeding Dramatic Writers（Otway alone excepted）can bear no manner of comparison. Stupid Knox hath noticed none of 'em among his extracts.[54]

Lamb was not really urging Coleridge. He was turning over in his own mind the idea of an anthology. The note-book he kept for dramatic passages was being steadily added to. But the *Specimens of English Dramatic Poets Who Lived About the Time of Shakspeare* came tardily，as twelve years had to elapse between the first conception of the idea and its final realisation in 1808.[55]

Once published，however，the book made literary history. Though upon its first appearance the scholars snubbed it，yet all through the nineteenth century，in spite of hostile criticism，it remained *the* anthology for the Elizabethan drama. The common reader was now able to read in one compact volume all the important old dramatists except Shakespeare. The manner of representation is a cross between the meagre epigrams of the early miscellanies and the complete plays of Dodsley. To follow Dodsley would make Lamb just another，and probably much inferior，Isaac Reed，and possibly Lamb's greatest objection to Dodsley and Isaac Reed is that the forbidding look of their solid eight or twelve volumes discourages，even

repulses，the advances of timid readers. He，on the other hand，wants to hold their attention. So he thinks in terms of separate scenes，and selects only“scenes of passion，sometimes of the deepest quality，interesting situations，serious descriptions，that which is more allied to poetry than to wit，and to tragic rather than to comic poetry”. His reader is forever kept on the crest of huge emotional waves，and there can be no better alias for the *Specimens* than“a collection of dramatic crises”. But we must also note the word“poetry”. Lamb's approach to the old drama is not that of a practitioner in the theatre；he treats the Elizabethan plays as literature fit for quiet reading in the solitude of a study. Not however because he is blind to the dramatic effects，to which no one can bring a keener and more discerning appreciation；but he believes that certain effects are so subtle that ordinary stage performance can only result in spoiling the wonderful illusion that one got during the reading of the plays. Even the great actors are of no avail：

> Never let me be so ungrateful as to forget the very high degree of satisfaction which I received some years back from seeing for the first time a tragedy of Shakspeare performed，in which these two great performers [Kemble and Mrs. Siddons] sustained the principal parts. It seemed to embody and realise conceptions which had hitherto assumed no distinct shape. But dearly do we pay all our life after for this juvenile pleasure，this sense of distinctness. When the novelty is past，we find to our cost that instead of realizing an idea，we have only materialized and brought down a fine vision to the standard of flesh and blood. We have let go a dream，in quest of an unattainable substance.[56]

What is true of Shakespeare can only be doubly true of his fellow

dramatists：he was by far the most dramatic of them all. Lamb's emphasis on the desirability of reading a play，and not seeing it，is understandable. A word-lover all his life，he was naturally more fascinated by the lasting beauty of the printed page. Nor can we object to his culling of memorable scenes，which was probably the best course open to him for a handy but comprehensive anthology of his kind. But，torn from the context of an anthology，his words and his practice have led to a belief that there can be a dichotomy between drama and poetry. While Archer sharply distinguishes between the dramatic effectiveness—or the lack of it—of the Elizabethan plays and their absolute poetic value，Swinburne and Gosse simply call them“poems”.[57]

For the *Specimens*，however，his preoccupation with poetry has given Lamb those sudden flashes of insight into the characters and the situations in the plays，flashes that are happily crystallised into the form of notes. Dr. Johnson called notes evils，however necessary，but apparently he had reckoned without such fascinating evils as his own note on Polonius and all of Lamb's notes in this anthology. They are exactly what a helpless reader would expect of a literary critic. The critic should map out the paths that the reader is to take in his wanderings in the unknown country of an author's mind，but he should not do the walking or the thinking for the reader. Now the notes in the *Specimens* contain some of Lamb's happiest and most glorious writing—they are what give the anthology as anthology immortality —and yet they are no substitute for the reader's own judgement. By their fine exaggerations they stimulate the reader into an impatience to read the text for himself. For Lamb's enthusiasm is infectious. He glows as he talks，until finally he identifies himself with the suffering heroes and heroines. Here

again we see the difference between the scholars and Lamb. The scholars were more concerned with history，with changes that mark one age off from another，while Lamb the critic pure and simple was passionately interested in the universal values of literature.[58] He had very little historical sense，and readily read himself into the dramatists. The dangers of this kind of criticism have been pointed out，[59] but the greatest，as far as the *Specimens* is concerned，is the lack of a sense of proportion. Lamb's habitual use of Shakespeare as a yardstick is a case in point. Perhaps it is difficult not to compare them with Shakespeare，but in comparing them Lamb seems never to have made up his mind as to who comes nearest to him. Heywood is“a sort of prose Shakspeare”. Ford is“of the first order of English poets”and“the man after Shakspeare”.“All poets after Shakspeare yield to”Beaumont and Fletcher“in variety of genius”.“Of all the English playwriters，Chapman perhaps approaches nearest Shakspeare in the descriptive and didactic，in passages which are less purely dramatic”. And，of course，the famous comparison of Webster's dirge in *The White Devil* with Shakespeare's ditty in *The Tempest*. While it is true that we have been doing Lamb injustice by considering these utterings in isolation and without due regard for the modifications he carefully attaches to them，one's first impression is bound to be that poor Shakespeare is made too often to serve as avoirdupois on Lamb's critical balance. One explanation lies perhaps in that he is always absorbed in the dramatist of the moment. Once he takes a man up，he must pour out his whole heart before him. There can be no half measures. If this method is one of exaggeration，it is also the reason why he has been able to revive such tremendous interest where the antiquarians and anthologists created merely lukewarm curiosity. His notes，in short，were

the greatest single factor in bringing attention again to the less familiar names of Marston and Heywood，Middleton and Rowley，Dekker and Tourneur and Webster，all of whom had not been edited properly by the scholars or known to the general public.

Lamb's method of selecting is particularly favourable to a dramatist like Webster. Webster has been，until very recently，[60] looked upon as a dramatist of separate scenes of great power and beauty rather than one whose strength lies in the shapeliness of a complete play. What Lamb has selected are exactly those startling scenes. Indeed，it is difficult to imagine that any one，given the same limited space to represent Webster in，could do better. No better specimens can be had. From *The Devil's Law-case*，Lamb quotes the scene in which Contarino and Ercole are getting ready to fight a duel，which strikes him as being“the model of a well-managed and gentlemanlike difference”. *Appius and Virginia* furnishes him with the scene in which a father kills with his own hand his only and much beloved daughter. But fuller representation is rightly given to the two great tragedies on which Webster's name has since been built. Of *The Duchess of Malfi* we read not only the bed-chamber scene in which the Duchess secretly marries Antonio，but the greater part of the fourth act，from the sad spectacle of the waxen bodies，through the madmen's dance，to the strangling of the Duchess and the remorse of Ferdinand. From the equally rich mine of *The White Devil* Lamb quarries the dirge scene and the whole of the arraignment of Vittoria. Perhaps we can make the same selections from Webster，but assuredly we cannot write Lamb's notes to illustrate and illumine Webster's genius：

All the several parts of the dreadful apparatus with which the death of

the Duchess is ushered in，the waxen images which counterfeit death，the wild masque of madmen，the tomb-maker，the bellman，the living person's dirge，the mortification by degrees，—are not more remote from the conceptions of ordinary vengeance，than the strange character of suffering which they seem to bring upon their victim is out of the imagination of ordinary poets. As they are not like inflictions of this life，so her language seems not of this world. She has lived among horrors till she is become“native and endowed unto that element”. She speaks the dialect of despair；her tongue has a smatch of Tartarus and the souls in bale. To move a horror skilfully，to touch a soul to the quick，to lay upon fear as much as it can bear，to wean and weary a life till it is ready to drop，and then step in with mortal instruments to take its last forfeit：this only a Webster can do. Inferior geniuses may“upon horror's head horrors accumulate”，but they cannot do this. They mistake quantity for quality；they“terrify babes with painted devils”；but they know not how a soul is to be moved. Their terrors want dignity，their affrightments are without decorum.

This White Devil of Italy sets off a bad cause so speciously，and pleads with such an innocence-resembling boldness，that we seem to see that matchless beauty of her face which inspires such gay confidence into her，and are ready to expect，when she has done her pleadings，that her very judges，her accusers，the grave ambassadors who sit as spectators，and all the court，will rise and make proffer to defend her in spite of the utmost conviction of her guilt；as the Shepherds in *Don Quixote* make proffer to follow the beautiful Shepherdess Marcela，“without making any profit of her manifest resolution made there in their hearing”.

So sweet and lovely does she make the shame，
Which，like a canker in the fragrant rose，
Does spot the beauty of her budding name！

I never saw any thing like the funeral dirge in this play，for the death of Marcello，except the ditty which reminds Ferdinand of his drowned father in the Tempest. As that is of the water，watery；so this is of the earth，earthy. Both have that intenseness of feeling，which seems to resolve itself into the element which it contemplates.

That is Lamb at his very best. It is difficult to imagine how，having read these notes，one could stay long behind without wanting to tear into Webster at once. But they also share with his notes on Ford's *Broken Heart* the distinction of being the most controversial of all Lamb's writings. Roughly speaking，the Romantics have hailed these notes as containing some of the most inspired ideas on Webster，while the champions of modern realistic theatre have held them up as a particular example of how Lamb，an exquisite stylist，yet floundered most wretchedly as a critic. But pro or con，argument has raged most heatedly round a few points. Has Webster really moved horrors skillfully，has he not in fact mistaken quantity for quality，the very thing which Lamb praises him for not doing？Reviewing the *Specimens*，a critic in *The Annual Review* wrote：

The Duchess of Malfy is one of those plays which Mr. Lamb admires most warmly，yet surely it contains nothing half so fine as the praise he has misbestowed upon it . . . There is something as absurd as it is monstrous in what is thus commended. The brother of the duchess，to punish her for marrying an inferior，torments her with masks and

> mockeries of cruelty，waxen images representing the dead bodies of her husband and children are exhibited；madmen are turned loose to dance before her to mad music；a coffin，cords，and bell are produced；the grave-digger comes in：and lastly she is strangled. Is this moving a horror skilfully！！ The surgeon may as well be called a great master of the passions，for giving pain where he cuts to the quick，as a dramatist who can employ such means as these.[61]

This was said in 1808，and was to be echoed in 1893 by William Archer when he asserted，“My point is that in *The Duchess of Malfy*（and，to a minor degree，in *The White Devil*）the horrors are *un*skilfully moved—that they are frigid，mechanical，brutal”.[62] But the review as a whole was friendly，ending in such magnificent eulogy of Lamb：

> Yet our dramatic writers have never been commented on with such kindred power：the remarks are even more original than the text.—The writers of that day were many，and spoke one language，but we have seen no such critic.

In fact，in the general conspiracy of silence over the *Specimens*—both *The Edinburgh Review* and *The Quarterly* were conspicuously silent—this represented the only favourable notice that had been taken of Lamb. Lamb himself believed the writer of the article to be Coleridge. Writing to Coleridge on June 7，1809，he said，“I am also obliged，I believe，for a review in the ‘Annual’，am I not？”[63] Coleridge does not seem to have replied to this，or if he did，the letter has not yet come to light. If，however，Lamb's identification of the writer is true，then the article also

contains all that Coleridge has said on Webster，as the only other important mention of Webster's name occurs in connection with a passage imperfectly reported by a contemporary newspaperman at one of Coleridge's lectures：

> In other words，the learned would have had English tragedians to be mere reflections of the Greek，or of the oratorical declamation in dialogue under the name of Seneca.[64]

The passage was reported as a quotation from Webster made by Coleridge，but it is obvious that at best it was but a paraphrase of a part of Webster's“To the Reader”before *The White Devil*.

But Coleridge's favourable view of the notes[65] was not shared by the only other contemporary reviewer. Writing in *The Monthly Review*[66] in 1809，the reviewer expressed his dissatisfaction with Lamb's opinion of Webster：

> The notes before us，indeed，have nothing very remarkable；except the style，which is formally abrupt，and elaborately quaint. Some of the most studied attempts to display excessive feeling we had noted for animadversion，but the task is unnecessary. We will not even say a word of comparison made between the *Dirge* in the White Devil，and the *Ditty* in Shakespeare's Tempest，“the one of the earth，earthy，the other of the water，watery：both have that *intenseness of feeling*，which seems *to resolve itself into the elements* which it contemplates”;—nor will we discuss“the dilaceration of the spirit and the exenteration of the inmost mind”，sustained by the light-heeled Calantha，or the“dignified terrors and *decorous* affrightments”which have *bewildered* Mr. Lamb into such

unqualified and exaggerated admiration of the Duchess of Malfy. Such phrases may possibly have been adopted for their resemblance to the theatrical language of those times，and unquestionably the resemblance exists：—but the language imitated is that of Pistol and Holofernes，or the mock heroics of the play-king in Hamlet；as far removed from the gentlemanly eloquence which flows from the lips of Hamlet himself，as Mr. Lamb's satirical pleasantry is distant from the easy playfulness of Mercutio，Benedick，and Orlando.

The real grudge is against that other favourite habit of Lamb's，of comparing the lesser Elizabethans with Shakespeare himself. Webster is no Shakespeare just as the play-king is no Hamlet. It was this same reviewer who occasioned these of Lamb's words to Coleridge：

> The Monthly Review sneers at me，and asks“if ‘Comus’ is not *good enough* for Mr. Lamb？”because I have said no good serious dramas have been written since the death of Charles the First，except“Samson Agonistes”；so because they do not know，or won't remember，that“Comus”was written long before，I am to be set down as an undervaluer of Milton！ O Coleridge，kill those reviews，or they will kill us—kill all we like！ Be a friend to all else，but their foe.[67]

A rare outburst of temper on gentle Elia's part. But his comparison of Webster with Shakespeare has weathered the storms of opposition. All through the nineteenth century，many critics had been in the habit of naming Webster as second only to Shakespeare in tragic art. The same dirge in question，which Lamb compared with the song in *The Tempest*，reminded a

writer in 1833 of another portion of Shakespeare.“It has”，he wrote，“all the hopeless distress，the vague，bewildered，terrrific sorrow of Ophelia. With what beauty and feeling is the dirge composed which she [Cornelia] mutters，as reason and misery are struggling for the mastery of her mind”.[68] If the timid took care to modify their statements，often couched in a web of inter-comparisons involving many other dramatists，[69] the bolder spirits of Swinburne，Gosse，and Symonds were ready to go to any length：

> Webster is far beneath Ben Jonson in scope and freshness of invention，in learning，and in the more obvious forms of comedy；in versatility and in natural ease of dialogue we must confess him also inferior to that great master. But，like Shakespeare，he is transcendental；his strong muse wings itself out of the common world，and sees things with the eyes of a visionary.[70]
>
> He does not use the vulgar machinery of revenge and ghosts in order to evolve an action. In so far as this goes，he may even be said to have advanced a step beyond *Hamlet* in the evolution of the Tragedy of Blood.[71]
>
> . . . in the deepest and highest and purest qualities of tragic poetry Webster stands nearer to Shakespeare than any other English poet stands to Webster；and so much nearer as to be a good second；while it is at least questionable whether even Shelley can reasonably be accepted as a good third . . . For it is only with Shakespeare that Webster can ever be compared in any way to his disadvantage as a tragic poet：above all others of his country he stands indisputably supreme. The place of Marlowe is indeed higher among our poets by right of his primacy as a founder and a

pioneer：but of course his work has not—as of course it could not have—that plenitude and perfection of dramatic power in construction and dramatic subtlety in detail which the tragedies of Webster share in so large a measure with the tragedies of Shakespeare.[72]

The last quotation is from Swinburne. In the same essay，he calls Webster“a limb of Shakespeare”and“the right arm”. Elsewhere，[73] he spoke of Webster and Dekker as“gulfs or estuaries of the sea which is Shakespeare”，[74] a statement which was to call forth the rebuttal of William Watson：

A gulf or estuary of the sea which is Shakespeare！ The image is picturesque but hardly veracious，conveying as it does a suggestion of open sunlight and bracing briny air which is utterly foreign to Webster's talent. His art is no breezy inlet of any ocean，but rather a subterranean chamber where the breath and light of morning never penetrate. In the palace of life he seems to inhabit，by preference，some mouldy dungeon peopled with spectral memories，and odorous of death.[75]

But that is not all. Swinburne must also compare Webster with the Greeks.[76] Webster is greater than Sophocles，because Sophocles lacks that“instinctive righteousness”which is shared only by Aeschylus，Shakespeare，and Webster. As to Euripides？He is far lower in rank，being inferior to Webster not only in moral sentiments，but even in dramatic art. We see to what strange blind alleys of criticism Lamb has led the enthusiasts of Webster.

But if there is one phrase of Lamb's that has aroused more controversy

than any other，it is the phrase“the innocence-resembling boldness”in his notes on the character of Vittoria. A harmless enough phrase，which would probably have been passed over with no comment by the critics of today. But Lamb wrote it at a time when critics and readers alike were busily prying into the hearts of the characters in the old plays. The London literary world had just been taken by storm by the vogue of character-study. The vogue，initiated by Whately and Morgann in the eighteenth century，established and sustained by such brilliant Shakespearean critics as Coleridge and Hazlitt，was not to abate until after the publication of *Shakespearean Tragedy* in 1904. The critics read their fellow critics with the same ingenious curiosity and minute care as they read the old poets. Even a casual remark，an aside，a careless slip of the pen，was pounced upon，provided it touched a dramatic character. Hence the amount of attention，of the learned and the pious alike，that had been focused on this simple phrase of Lamb's offered without ceremony or fanfare as an explanation of“this White Devil of Italy”. Dyce，the first editor of Webster，loved the character of Vittoria，but questioned her“innocence”：

> For my own part，I admire the dexterity with which Webster has discriminated between that simple confidence in their own integrity which the innocent manifest under the imputation of a great crime，and that forced and practised presence of mind which the hardened offender exhibits when brought to trial. Vittoria stands before her judges，alive to all the terrors that surround her，relying on the quickness of her wit，conscious of the influence of her beauty，and not without a certain sense of protection，in case of extreme need，from the interposition of Brachiano. She surprises by the readiness of her replies；but never，in a

> single instance，has the author assigned to her any words which were likely to have fallen from an innocent person under similar circumstances. Vittoria is undaunted，but it is by effort. Her intrepidity has none of the calmness which belongs to one who knows that a plain tale can put down his adversary；it is a high-wrought and exaggerated boldness，—a determination to outface facts，to brave the evidence she cannot refute，and to act the martyr though convicted as a criminal.[77]

Henry Hallam，who in his *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth，Sixteenth，and Seventeenth Centuries*，1837–1839，put Webster after Heywood，but nevertheless gave him the dignity of separate treatment，concurred with Dyce on the extravagance of Lamb's phrase. To him，the part of Vittoria“is rather a delineation of desperate guilt，losing in a counterfeited audacity all that could seduce or conciliate the tribunal”.[78] The discussion，we see，had gradually drifted away from the character of Vittoria into the problem of evil. Evil could not be combated with more vigour and indignation than it was in the middle of the nineteenth century by Charles Kingsley. Naturally the Elizabethan dramatists as a whole and Webster in particular did not escape his attention. In his *Plays and Puritans*，Kingsley examined in some detail Webster's two tragedies as symptomatic of the dark，unhealthy mentality of the seventeenth century. They are conceded to be“the two best tragedies written since Shakspeare's time”，and yet there is in them“no development of the human soul for good and evil，which is Shakspeare's especial power”. Hereupon Lamb's phrase comes in amid the sighs of the impulsive parson-novelist：“Poor Elia，who knew the world from books，and human nature principally from his own loving and gentle heart，talks of Vittoria's ‘innocence-resembling

boldness'". Not that Lamb's words are not sincere，but Kingsley wonders if Lamb realises that"the strength of Webster's confest master scene lies simply in intimate acquaintance with vicious nature in general".[79] A. W. Ward supplied the academic verdict，pronouncing Lamb's phrase"utterly erroneous，and destructive of the consistency which the character throughout maintains".[80] Even Sir Edmund Gosse，whose fault was certainly not one of indifference to Webster，admitted that Lamb"exaggerates the effect of Vittoria's 'innocence-resembling boldness' upon our minds；surely Monticelso's altogether extravagant abuse has as much to do with the favour we feel for her as her own rather brazen confidence".[81] But Swinburne was not to allow people to maul his Lamb and Webster without a protest. Discussing the objection of Dyce and Kingsley to the phrase，he said：

> I should hesitate to agree with them that he has never once made his accused heroine speak in the natural key of innocence unjustly impeached：Mary's pleading for her life is not at all points incompatible in tone with the innocence it certainly fails to establish—except in minds already made up to accept any plea as valid which may plausibly or possibly be advanced on her behalf；and the arguments advanced by Vittoria are not more evasive and equivocal，in face of the patent and flagrant prepossession of her judges，than those put forward by the Queen of Scots. It is impossible not to wonder whether the poet had not in his mind the actual tragedy which had taken place just twenty-five years before the publication of this play：if not，the coincidence is something more than singular.[82]

We are not for the moment concerned with the reputation of Webster among the poets and scholars of the later nineteenth century，but an acquaintance with some of their views on Lamb's criticism of Webster shows what an influential book the *Specimens* has been. People respect it even in their strong opposition to it. In the case of Webster，the very stimulating，not to say suggestive，nature of Lamb's notes has brought so much intelligent，even if at times hostile，attention to the dramatist that his position among the greater Jacobean playwrights is secure. Whether，as Lamb suggested，Webster comes nearest to Shakespeare in tragic intensity，whether he has moved horrors skillfully，whether his Vittoria pleads with an innocence-resembling boldness，his name is now firmly put back on the map of literature，the name of a major city with its myriad lighted windows and its dark，vicious archways.

2

In the meantime，there were many signs of increased interest in Webster in the years immediately following the publication of Lamb's *Specimens*. In 1810，Sir Walter Scott edited anonymously a collection of old plays under the title *The Ancient British Drama*，in the third and last volume of which appear both *The White Devil* and *The Duchess of Malfi*. In the Preface，Webster's name is mentioned along with those of Beaumont and Fletcher，Jonson，Ford，and Massinger as fit to be put beside“the immortal Shakspeare”，while Shirley，Marston，and Dekker are merely“lesser，yet respectable names”. Scott must have been strongly impressed by Webster，

as we find him quoting，in 1814，[83] before the ruins on the island of Iona，these two familiar lines：

> You never tread upon them but you set
> Your feet upon some ancient history

which we know to have come out from that favourite piece of eighteenth-century anthologists，namely，Antonio's speech on the“Ruins”in the fifth act of *The Duchess of Malfi*. This strong impression even followed Scott to his very grave，as years later，in 1831，not long before his death，writing to Dyce，Scott called Webster“one of the best of our ancient dramatists”.[84] Even Webster's minor works began to be objects of attention. In 1812，Sir Egerton Brydges printed the madmen's song（*DM*，IV，ii，65–76）in the second volume of *The British Bibliographer*.[85] *Appius and Virginia*，a hitherto comparatively neglected work，was collected in 1815 by C. W. Dilke in his *Old English Plays*，and was subsequently to be reprinted in 1827 in the last volume of John Payne Collier's edition of Dodsley's *Old Plays*. When Nathan Drake came to write his *Shakspeare and His Times* in 1817，he saw fit to insert an account[86] of Webster in the chapter entitled“A Brief View of Dramatic Literature and its Cultivators during Shakspeare's Connection with the Stage”. Drake was a critic who had earlier written on Ossian poems and Highland superstitions. But if he had long been a lover of the Gothic and the melancholic，his conversion to the Elizabethans was slow，as in 1798，he was still taking Henry Headley to task for the anthologist's view that the moderns had lost forever“that Key . . . given by Nature to Shakspeare，and which was likewise in the hands of some few of

his contemporaries，‘that oped the sacred source of sympathetic tears’”.[87] Now，writing under the impact of a new enthusiasm for the old drama，he became aware of the importance of assigning a place to the minor Elizabethans，if only because they made“the times”. His ideas on Webster were definite and explicit. Webster he would put“immediately after Ford，as next，perhaps，in talent”，but resembling Ford“in a predilection for the terrible and the strange，but with a cast of character still more lawless in impetus”.[88] He too could not refrain from comparing Webster with Shakespeare：

> . . . the fifth act of his *Vittoria Corombona* shows，also，with what occasional skill he could imbibe the imagination of Shakspeare，particularly where its features seem to breathe a more than earthly wildness. The danger，however，which almost certainly attends such an aspiration after，what may be called inimitable excellence，Webster has not escaped；for，where his master moves free and etherial，an interpreter for other worlds，he but too often seems labouriously striving to break from terrestrial fetters；and，when liberated，he is，not unfrequently，“an extravagant and erring spirit”. Yet，with all his faults，his tragedies are，most assuredly，stamped with，and consecrated by，the seal of genius.[89]

What is noteworthy here is the new treatment given to Webster by the men who wrote the“surveys”of literature. Before Lamb，the innumerable writers of the Rise and Progress of English Poetry rarely mentioned the name of Webster，even when they touched upon Elizabethan dramatic poetry；after Lamb，literary historians have not only mentioned Webster，but generally

discussed him at some length. If Nathan Drake is not to be ranked among the historians，we have also the instance of Henry Hallam，whose work，mentioned on an earlier occasion，was at least European in scope. Hallam lumped together such men as Marston，Chapman，Rowley，Tourneur，and Middleton，and dismissed them summarily in one paragraph，[90] but to Webster he extended the courtesy of three pages.[91]

The periodicals，too，felt more inclined to look in Webster's way. *Blackwood's Edinburgh Magazine* atoned for its earlier silence over the *Specimens* by doing several things at the same time. It made use of the opportunity of the publication of *The Works of Charles Lamb* in 1818 not only to review Lamb's achievement as a whole，but to discuss Lamb's views on the old drama in particular.[92] In the same year，the periodical also printed a series of“Analytical Essays on the Early English Dramatists”. The first three of these essays dealt with Marlowe，but the object for the discussion in the next two essays turned out to be Webster，whose two tragedies were considered at great length. The first article，appearing in the number for March，[93] dealing with the more popular *Duchess of Malfi*，starts with a general discussion of the differences between Shakespeare and his fellow dramatists. The writer，who signed himself“H. M.”，thinks that though all write great poetry，yet none can compete with Shakespeare in the understanding of man. None can really draw characters. Least of all Webster，who，in spite of his“truly original genius”，is essentially a dramatist of“some single scenes”. He paints vices and crimes with an extravagance“which nevertheless makes them impressive and terrible”. But there is nothing of“what Wordsworth calls ‘a mighty stream of tendency’ in

the events of his dramas，nor，in our opinion，is there a single character that clearly and boldly stands out before us，like a picture”. This being the case，the writer is reduced to present a few extracts from the play by way of illustrating the plot. Before he ends，however，“H. M.”takes care to quote Lamb's passage on“all the several parts of the dreadful apparatus”.

There is even less criticism in the second article，appearing in August，[94] which consists in the same manner of extracts from the play strung together by a few explanatory remarks，mostly on the plot. But the concluding paragraph is revealing：

> There is great power in this drama，and even much fine poetry，—but on the whole，it shocks rather than agitates，and the passion is rather painful than tragical. There are，in truth，some scenes that altogether revolt and disgust，—and mean，abandoned，and unprincipled characters occupy too much of our attention throughout the action of the play. There is but little imagination breathed over the passions of the prime agents，who exhibit themselves in the deformity of evil，—and scene follows scene of shameless profligacy，unredeemed either by great intellectual energy，or occasional burstings of moral sensibilities. The character of Vittoria Corombona，on which the chief interest of the drama depends，is sketched with great spirit and freedom，—but though true enough to nature，and startling by her beauty and her wickedness，we feel that she is not fit to be the chief personage of tragedy，which ought ever to deal with great passions，and with great events. There is，however，a sort of fascination about this“White Devil of Venice”，which accompanies her to the fatal end of her career，—and something like

admiration towards her is awakened by the dauntless intrepidity of her death.

I will not in my death shed one bare tear，
Or if look pale，for want of blood，not fear.

“H. M.”preceded Kingsley in a few things，but we read with a smile the appelation“this ‘White Devil of Venice’”，because by this time Lamb had thoroughly vindicated himself in the cause of Webster. It can be asserted with what may seem undue boldness that all writers on Webster have since written with the ghost of Elia at their back.

His influence can be felt even where we do not expect it. Thomas Campbell's anthology，*Specimens of the British Poets*，published posthumously in 1819，would appear at first glance to have nothing in common with Lamb's work except for the“Specimens”in the title. It is a vast，seven-volume collection，including all important English poets from Chaucer to Christopher Anstey. A poet himself，Campbell lacked neither discernment nor sensibility in his appreciation of early poetry. Yet we find him working，when he came to make his selections from Webster，in the large shadow of Lamb. For，with the exception of Vittoria's lines on her dream，all Campbell's selections from Webster can be found in the other and earlier *Specimens*. Campbell does not seem to have loved Webster dearly. The prefatory matter he wrote before the Webster passages betrays a somewhat satirical tone：

From the advertisement prefixed to his Duchess of Malfy，the piece seems not to have been successful in the representation. The author

says，“that it wanted that which is the only grace and setting out of a tragedy，a full and understanding auditory”. The auditory，it may be suspected，were not quite so much struck with the beauty of Webster's horrors，as Mr. Lambe seems to have been in writing the notes to his Specimens of our old Dramatic Poetry.[95]

But the satire loses much of its sting when we reflect that the satiriser has here moved，without authority，Webster's“To the Reader”from *The White Devil*，its rightful owner，to the sister play.

That was the sort of mistake not likely to be made by John Payne Collier. With Collier，a“black-letter”reader，we return for a moment from aesthetic criticism to historical scholarship. Many scholars had quoted Gildon's statement that Webster was the parish clerk of St. Andrew's，Holborn. Dilke in 1815 searched into the records without finding anything.[96] Now，in *The Poetical Decameron*，[97] published in 1820，Collier sought to identify the dramatist with John Webster，“the late Chaplain in the Army”，who wrote *The Saint's Guide*，1653，and *Academiarum Examen*，1654. From this he was led to the further conclusion that the dramatist had been for a time a stage actor，because Thomas Hall wrote a reply to *Academiarum Examen* entitled *Histriomastix. A Whip for Webster*（*as 'tis conceived*）*the Quondam Player*. These assertions were to engage the attention of Dyce ten years later，who made a thorough investigation of the whole question and substantially disagreed with Collier.[98] Collier，it may be mentioned in passing，took up the biographical problem of Webster again in 1846，when he claimed to have discovered in the registers of St. Leonard's，Shoreditch，records of the marriage of a John Webster with

Elizabeth Sutton on 25 July 1590，and of the baptisation of an Alice Webster，daughter of John Webster，on 9 May 1606.[99] Whatever the reliability of Collier[100] and the acceptability of his conclusions，his activities in this field indicated the new importance attached by scholarship to an understanding of the life and work of Webster.

3

But it was essentially an age of great Romantic writers. The year in which Collier speculated on the life of Webster also saw the publication of Hazlitt's *Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*. The lectures were delivered in the last two months of 1819 at the Surrey Institute. Before 1819 Hazlitt's knowledge of the lesser Elizabethans was probably indifferent，though he had discussed Shakespeare，Ben Jonson，and Beaumont and Fletcher. For he consulted Lamb and borrowed books from Procter before he went down to Winterslow Hut，in Wiltshire，to prepare the lectures.[101] After a stay of six weeks，during which he must have spent the evenings reading the plays before his cottage fire，[102] Hazlitt emerged in London，flushed but triumphant，with the lectures written and his head full of the old dramatists. Like Lamb in the *Specimens*，Hazlitt is at his most readable in the *Lectures*. The style is of the Winterslow period，which is，as he defines himself，

apt to be redundant and excursive. At other times it may be cramped，dry，abrupt；but here it flows like a river，and overspreads its banks. I have not

to seek for thoughts or hunt for images：they come of themselves，I inhale them with the breeze，and the silent groves are vocal with a thousand reflections—

> And visions as poetic eyes avow，
> Hang on each leaf，and cling to ev'ry bough.[103]

The criticism is characterised by sweep as well as penetration. He starts with a general view of Elizabethan literature，rushes through Lyly，Marlowe，Heywood，Middleton，and Rowley in the second lecture，to linger for a while on Marston，Chapman，Dekker，and Webster in the third，and thence to pass on，like a whirlwind，to Beaumont and Fletcher，Ben Jonson，Ford，and Massinger，who make up the subject of the fourth. The fifth lecture is devoted to such early plays as *The Four P's*，*Return from Parnassus*，*Gammer Gurton's Needle*. Then there is a sudden plunge downward to the time of Drayton and Daniel，of Sir Francis Beaumont and Phineas Fletcher，but in the confusion，the *Arcadia* and the sonnets of the much earlier Sir Philip Sidney are also seized for questioning. The seventh lecture has even less to do with the drama，being essentially a comparison of the style of Bacon with that of Sir Thomas Browne and Jeremy Taylor. In the eighth and last lecture，Hazlitt rounds off the subject in the grand manner by an essay on the spirit of ancient and modern literature，illustrated by contrasting the Elizabethans with the German drama.

Our concern is，however，with Hazlitt on Webster. Webster he contrasts with Dekker. At first，we are not sure if he does not think Dekker the more satisfying of the two：

> Webster would，I think，be a greater dramatic genius than Deckar，if he had the same originality：and perhaps is so，even without it.

Then we know where he really stands when，once again，Shakespeare is used as the yardstick：

> His *White Devil* and *Duchess of Malfy*，upon the whole perhaps，come the nearest to Shakespear of any thing we have upon record；the only drawback to them，the only shade of imputation that can be thrown upon them，“by which they lose some colour”，is，that they are too like Shakespear，and often direct imitations of him，both in general conception and individual expression. So far，there is nobody else whom it would be either so difficult or so desirable to imitate；but it would have been still better，if all his characters had been entirely his own，had stood out as much from others，resting only on their own naked merits，as that of the honest Hidalgo，on whose praises I have dwelt so much above. Deckar has，I think，more truth of character，more instinctive depth of sentiment，more of the unconscious simplicity of nature；but he does not，out of his own stores，clothe his subject with the same richness of imagination，or the same glowing colours of language. Deckar excels in giving expression to certain habitual，deeply-rooted feelings，which remain pretty much the same in all circumstances，the simple，uncompounded elements of nature and passion：—Webster gives more scope to their various combinations and changeable aspects，brings them into dramatic play by contrast and comparison，flings them into a state of fusion by a kindled fancy，makes them describe a wider arc of oscillation from the impulse of unbridled passion，and carries both terror and pity to

a more painful and sometimes unwarrantable excess. Deckar is contented with the historic picture of suffering; Webster goes on to suggest horrible imaginings. The pathos of the one tells home and for itself; the other adorns his sentiments with some image of tender or awful beauty. In a word, Deckar is more like Chaucer and Boccaccio; as Webster's mind appears to have been cast more in the mould of Shakespear's, as well naturally as from studious emulation. The Bellafront and Vittoria Corombona of these two excellent writers shew their different powers and turns of mind. The one is all softness; the other"all fire and air". The faithful wife of a Matheo sits at home drooping, "like the female dove, the whilst her golden couplets are disclosed"; while the insulted and persecuted Vittoria darts killing scorn and pernicious beauty at her enemies. This White Devil (as she is called) is made fair as the leprosy, dazzling as the lightning. She is dressed like a bride in her wrongs and her revenge.

By this time, we have forgotten the question of who is the greater of the two. Hazlitt does not have any definite idea as to who is, and the question is perhaps not so very important. The great thing is not to be side-tracked, when there is such wonderful criticism before us. Webster and Dekker represent two types, equally great, but vitally different. It is curious how people had not thought of comparing them before Hazlitt did, [104] as they set off each other's merits so perfectly when seen in company.

Hazlitt, of course, had the benefit of reading Lamb in 1819, as Lamb did not have of reading Hazlitt in 1808.[105] But there are times when Lamb serves Hazlitt merely as a foil. The Cornelia scene in *The White Devil*, of

which Lamb has sung the praise of the dirge，does not remind Hazlitt of *The Tempest*，but of *Lear*：

> . . . the inmost folds of the human heart，the sudden turns and windings of the fondest affection，are also laid open with so masterly and original a hand，that it seems to prove the occasional imitations as unnecessary as they are evident.

Nor can Hazlitt agree with Lamb about Webster's ability“to move a horror skilfully，to touch a soul to the quick”. *The Duchess of Malfi*，whose greater reputation in the eighteenth century we have noted，strikes Hazlitt as not“quite so spirited or effectual a performance as the White Devil”，because，though containing“occasional strokes of passion”that are“even profounder and more Shakespearian”，the play as a whole is more laboured. But an even greater objection is that in it“the horror is accumulated to an overpowering and insupportable height”. The mad men and the dead man's hand are too much for Hazlitt，as they exceed

> the just bounds of poetry and of tragedy. At least，the merit is of a kind，which，however great，we wish to be rare. A series of such exhibitions obtruded upon the senses or the imagination must tend to stupefy and harden，rather than to exalt the fancy or meliorate the heart. I speak this under correction；but I hope the objection is a venial common-place.

Hazlitt put it apologetically，probably he was aware of how on this particular point Lamb had been harassed by friend and foe alike.

Hazlitt's business with Webster is by no means over when the lectures

are delivered and published. Webster is mentioned many times afterwards，[106] and has even a share of the innumerable quotations and misquotations with which Hazlitt embellishes his writings.[107] But Hazlitt is never content with mere quoting. His is the true critic's job，to compare and judge. He is more concerned，if one may risk a generalisation，with the relative value of literature，as the narrower and purer Lamb is more with the absolute. In any case，with Webster he is not“holding himself in”，[108] for presently we find him comparing Webster with another“Satanic”writer，Byron himself. Reviewing Byron's *Marino Faliero*，Hazlitt writes：

> “One touch of Nature makes the whole world kin：”—one line of Webster，Decker，or Ford（to say nothing of Shakspeare），is worth all the didactic and descriptive paraphrases of what would neither be seen nor felt by men in a state of strong agitation as they occur in this play.[109]

But a more definite comparison is made when he returns to Lord Byron's dramatic“ventures”in the essay“On Reason and Imagination”，collected in *The Plain Speaker*，1826：

> Lord Byron has launched several of these ventures lately（if ventures they may be called）and may continue in the same strain as long as he pleases. We have not a number of *dramatis personae* affected by particular incidents and speaking according to their feelings，or as the occasion suggests，but each mounting the rostrum，and delivering his opinion on fate，fortune，and the entire consummation of things. The individual is not of sufficient importance to occupy his own thoughts or the thoughts of others. The poet fills the page with *grandes pensées* . . . As an instance of

the opposite style of dramatic dialogue，in which the persons speak for themselves，and to one another，I will give，by way of illustration，a passage from an old tragedy，in which a brother has just caused his sister to be put to a violent death . . .

Hereupon what surprise could there be when we find Hazlitt quoting Ferdinand saying“Cover her face：mine eyes dazzle；she died young”. Having quoted，he goes on，but this time the trouble will be where for us to stop him：

How fine is the constancy with which he first fixes his eye on the dead body，with a forced courage，and then，as his resolution wavers，how natural is his turning his face away，and the reflection that strikes him on her youth and beauty and untimely death，and the thought that they were twins，and his measuring his life by hers up to the present period，as if all that was to come of it were nothing！ Now，I would fain ask whether there is not in this contemplation of the interval that separates the beginning from the end of life，of a life too so varied from good to ill，and of the pitiable termination of which the person speaking has been the wilful and guilty cause，enough to“give the mind pause”？ Is not that revelation as it were of the whole extent of our being which is made by the flashes of passion and stroke of calamity，a subject sufficiently staggering to have place in legitimate tragedy？ Are not the struggles of the will with untoward events and the adverse passions of others as interesting and instructive in the representation as reflections on the mutability of fortune or inevitableness of destiny，or on the passions of men in general？ The tragic Muse does not merely utter muffled sounds：but we see the

paleness on the cheek，and the life-blood gushing from the heart！ . . .

And gushing，Hazlitt reads Byron a lecture on the importance in tragic art of an understanding of humanity.

But Byron's mind about how to write a tragedy had long been made up. He was determined not to follow“the old dramatists，who are full of gross faults，pardoned only for the beauty of their language”.[110] For his *Marino Faliero*，the model would be the“regular tragedies”of the Greeks：

> . . . and do not judge me by your mad old dramatists，which is like drinking Usquebaugh and then proving a fountain：yet after all，I suppose that you do not mean that spirits is a nobler element than a clear spring bubbling in the sun：and this I take to be the difference between the Greeks and those turbid mountebanks—always excepting B. Jonson，who was a Scholar and a Classic.[111]

We have no doubt that these mountebanks included Webster，whom Byron knew well—so well as to think of *The White Devil* even in the thick of the Guiccioli affair：

> The next is that I have been the cause of a great conjugal scrape here —which is now before the *Pope*（seriously I assure you）and what the decision of his Sanctity will be no one can predicate. It would be odd that having left England for one Woman（Vittoria Corombona the“White Devil”to wit）I should have to quit Italy for another.[112]

He could have read Webster in the old quartos，or else Dodsley，as his

acquaintance with Lamb's *Specimens* came about slightly later. In 1821，in one of his conversations with Thomas Medwin，he said：

> I have just been reading Lamb's Specimens，and am surprised to find in the extracts from the old dramatists so many ideas that I thought exclusively my own. Here is a passage，for instance，from“The Duchess of Malfy”，astonishingly like one in“Don Juan”.[113]

Then he went on to expose the lack of foundation of the charges[114] laid against him that he had plagiarised the old dramatists，because“these Specimens of Lamb's I never saw till today”. But he was not going to be squeamish about borrowing from others.“If it be a fault，I do not pretend to be immaculate”，he told Medwin，adding，“I will lend you some volumes of Shipwrecks，from which my storm in ‘Don Juan’ came”.[115]

The old dramatists，Webster eminently included，were therefore merely so many bundles of phrases and images for Byron to invade and take“like a monarch”. They had nothing to teach him in the art of playwriting. They were not models，he told Shelley：

> I read *Cenci*—but，besides that I think the *subject* essentially *un*dramatic，I am not an admirer of our old dramatists as models. I deny that the English had hitherto had a drama at all. Your *Cenci*，however，was a work of power and poetry.[116]

But Shelley was apparently of a different mind about the old dramatists. He did not borrow verbally from them，only in spirit he wrote his tragedies like one of them. That is why it is difficult to substantiate the oft-made

statement that *The Cenci* is Elizabethan，even Websterian，though of course one could point to the crime，the horror，the trial and conviction in the fifth act as tentative parallels to the incidents in *The White Devil*. Shelley himself，who would stock his library with all the old dramatists，[117] loved *The Duchess of Malfi* especially well. We have again the conversations recorded by the indefatigable Medwin：

> Among English plays he was a great admirer of *The Duchess of Malfi*，and thought the dungeon scene，where she takes her executioners for allegorical personages，of Torture and Murder，or some such grim personifications，as equal to anything in Shakspeare，indeed he was continually reading the Old Dramatists—Middleton，and Webster，Ford and Massinger，and Beaumont and Fletcher，were the mines from which he drew the pure and vigorous style that so highly distinguishes *The Cenci*. [118]

This must have been particularly soothing to the ears of Lamb，who，as we have seen，was virtually alone in his appreciation of the“allegorical personages”.

There was the same fascination with the horrors in the old drama in Thomas Lovell Beddoes，whose *Bride's Tragedy* and *Death's Jest-Book* actually remind one of Webster，but consciously he was against what he called the Elizabethan“ghosts”：

> Say what you will—I am convinced the man who is to awaken the drama must be a bold trampling fellow—no creeper into worm-holes—no reviser even—however good. These reanimations are vampire-cold. Such

ghosts as Marloe，Webster，&c. are better dramatists，better poets，I dare say，than any contemporary of ours—but they are ghosts—the worm is in their pages—& we want to see something that our great-grandsires did not know. With the greatest reverence for all the antiquities of the drama，I still think that we had better beget than revive—attempt to give the literature of this age an idiosyncracy & spirit of its own，& only raise a ghost to gaze on，not to live with—just now the drama is a haunted ruin. [119]

Beddoes's case，however，was the interesting one of a divided mind. For he not only kept on reading the vampires and the worms，but actually printed lines[120] from Webster's *Appius and Virginia* as a sort of motto on the title-page of *The Improvisatore*，Oxford，1821，a book of his poems. Further，he advised a friend of his to buy the new collections of the old plays now appearing in the market：

You are very unnecessarily & unsolicitously suspicious of No. 1 Ancient B. Drama. Turn to your Massinger Vol. 1. Preface [and] look at the list of Plays saved from the backsides of Warburton's pies. It is out of the Landsdowne collection，undoubtedly authentic，and contains some very fine things. It is to be followed by other most desirable reprints—The Devil's Law-Case—Marston's Insatiate Countess—Comedies of Middleton，& other precious scarcities. Moreover it is an extremely pretty little book，with a wood-cut of the Bull Theatre and superabundantly worth the last half-crown in your purse. You，who have bought Kirk White，to hesi[tate！][121]

But the comparison held not only with the forgotten Kirk White. There were times when Beddoes himself despaired of ever being able to write as well as the Elizabethans：

> Read only an act of Shakspear，a bit of Milton，a scene or two of the admirably true Cenci，something of Webster，Marston，Marlowe，or in fact anything deeply，naturally，sociably felt，and take to these Textbooks—you will feel at once how forced，artificial，insipid &c. &c. all such things are.[122]

What we are witnessing at present is the gradual unfolding of a new situation of the reputation of the hitherto obscurer Elizabethans and Jacobeans in general，and of Webster in particular. It might be said that，while in the past Webster's reputation rose and fell with the lesser Elizabethans，from now on their reputation was to rise and fall with his. Perhaps it would be over-ingenious to point out that in the several inventories of the old dramatists listed by Beddoes，Webster's name rushes into our eyes either first or close upon the first. He was of course not universally liked. But he was read，criticised，eliciting undying admiration in some，and utter disgust in others. Gone were the days when only a few scholars patronised him by adapting or printing his plays，and felt apologetic when they had to state their reasons for doing so. Now，on the contrary，even first-rate poets like Byron felt the unseen，unintended aggressiveness of Webster and his fellows. The very strong words Byron used against them indicated not merely a reaction，but a resistance，to the influence of these old writers which had now subtly spread into creative literature. The single most important agent to bring about this change was not the critics on the periodicals，[123] hardly the

scholars，but Charles Lamb with his selections and notes in the *Specimens*.

And Lamb himself，now that his anthology was being read[124] and discussed by the right kind of people—for one has reason to believe that the general reading public of the *Specimens* remained small，the second edition being not printed until 1835—and his own serfdom to the dead wooden desk of East India House had come to an end，returned once again to“the princely apartments”of the British Museum to read the old plays in the Garrick Collection. His old habit of making extracts from them was still alive，and he sought to do greater justice to the works of Shakespeare's predecessors，men like Peele，Greene，and Lodge，by extracting more passages from them than he did in 1808. These extracts，with rather sparser notes，began to appear in the *Table Book*，a weekly edited by William Hone，in 1827. In the interval between the two explorations of the treasures in the Museum，Lamb had not forgotten Webster. He quoted him：[125]

> . . . Would Wilberforce give us our Tuesdays？No，d—n him.
> He would turn the six days into sevenths，
> And those 3 smiling seasons of the year
> Into a Russian winter
>
> Old Play

He paraphrased him：[126]

> . . . Never mind my dulness，I am used to long intervals of it. The heavens seem brass to me—then again comes the refreshing shower.“I have been merry once or twice ere now.”

Now，“culling at will the flower of some thousand Dramas”again，he transcribed six passages from *The Devil's Law-case*. The note he appended to these passages is too short to be in his best manner，but is nevertheless suggestive：

> Webster was parish clerk at St. Andrew's Holborn. The anxious recurrence to church matters，sacrilege，tombstones，with the frequent introduction of *dirges*，in this，and his other tragedies，may be traced to his professional sympathies.

Perhaps he did not know that records did not bear out Gildon's statement，or disprove it. But searching into the records was the job of the scholars，and scholars necessarily complemented Lamb's work，which was to brush off the dust that had settled on old reputations and to set the tone for critical appreciation. He performed both admirably on Webster as on other dramatists. For a long time to come，Webster was to be Lamb's Webster，that is，Webster as Lamb's selections and notes made him out to be. But the completer and in the textual sense purer Webster was also taking shape. Not long after Lamb's lines were written，a scholar not only looked into parish registers and examined the documents in the Prerogative Office for Webster's life，but collated diligently the texts of his plays. His labour soon yielded result，and Lamb lived to see the publication in 1830 of the first complete edition of John Webster prepared by the Rev. Alexander Dyce.

1949

Sean O'Casey in China

That the Chinese should have been interested in Irish drama as far back as the 1920s sounds incredible，yet the fact remains that in 1926，a collection of six plays by J. M. Synge，including *Riders to the Sea* and *The Playboy of the Western World*，translated by the poet-historian Guo Moruo，was published in Shanghai. Articles on Irish literature in general had appeared in the literary reviews in Shanghai and elsewhere even earlier. One notices，for instance，that Mao Dun，who was to become the best novelist of the ensuing decades wrote an essay entitled“A Counter-current in Contemporary Literature—New Writing in Ireland”in the *Eastern Miscellany*（Vol. XVII，No. 6，March 1920）. Somewhat later，Lu Xun，the famous story writer and essayist，translated a Japanese article entitled“Irish Literature：A Survey”for the magazine *Rushing Stream*（Vol. II，No. 2，June 1929）. A curious fact：all three founding fathers of China's New Literature took a hand in directing Chinese attention to Irish new writing.

They were aware of the especial importance of Irish drama，the part played in the Irish Renaissance by the plays of Synge，Yeats and Lady Gregory. Lady Gregory，in particular，was well known for her one-acter，*The Rising of the Moon*. Not only did generations of Chinese students read it and perform it in English，but it was adapted for the Chinese stage. Indeed，the adaptation，entitled *San Jiang Hao*，was，with its patriotic theme and its simple but effective dramaturgy，one of the most popular plays in the early years of the anti-Japanese war（1937–1945）.

In this context it comes as no surprise that Sean O'Casey's name was known in China soon after he had won acclaim in the Abbey Theatre，

Dublin. More than that：his play *Juno and the Paycock* was adapted for the Chinese stage by Zhang Min，a director of repute. Under its Chinese title，*Zui Sheng Meng Si*（"Intoxicated and Daydreaming"），it played to packed houses in Shanghai in 1936.

A period of relative neglect of O'Casey，along with that of most other Western authors，set in after 1949，the year of Liberation. But in the 1950s，things began to look up. Several factors contributed to O'Casey's appeal：his proletarian origins，his years of hard work as a common labourer，his commitment to communism，all spoke in his favour. The letter he wrote to the *Wen Yi Bao*（*The Literary Gazette*，No. 3，1958）praising a Chinese play depicting the Chinese Red Army's heroism during the Long March，which O'Casey said he had followed with avid attention"so far as Western newspaper reporting could furnish him with any information"，further endeared him to the Chinese. The cry then was for the progressive literature of the world，and O'Casey certainly rated as a progressive.

But his literary qualities also told. That O'Casey was a writer of unusual power became apparent when translations of his works began to come out. A Chinese version of his play *The Star Turns Red* was published in the Beijing magazine *World Literature* in 1959. The translators were myself（using the penname Zhu Yan）and Ying Ruocheng，an actor who had been a student of mine at Tsing Hua University.

A year earlier，in 1958，a Chinese translation of the first volume of O'Casey's Autobiographies，*I Knock at the Door*，had been published in Beijing. The translator was Zhong Songfan，about whom this writer has not been able to find out much. Another part of the Autobiographies，the

chapter“Mrs. Casside Takes a Holiday”from the volume *Innishfallen，Fare Thee Well*，appeared in *World Literature* in 1962 in a Chinese translation by Zhao Luorui，a professor of Beijing University，who had achieved fame as far back as the 1930s with her brilliant translation of *The Waste Land*.

This is not a bad record，if one bears in mind that in those years only a handful of contemporary Western dramatists got published in China. Furthermore，O'Casey was read and discussed in the literature departments of the universities. But published criticism of O'Casey's work remained meagre. In fact，I think I am perhaps the only Chinese critic who has committed his views of O'Casey to writing.

I came to O'Casey after having done some work on Eliot，Yeats，Shaw and，earlier still，the Jacobean dramatists，notably Webster. While，like everybody else，I found O'Casey's early Dublin tragi-comedies fascinating，I was also attracted by his later work，particularly *The Star Turns Red* and *Red Roses for Me*. It was clear that from *Within the Gates* on，O'Casey，the restless spirit that he was，was looking for a new，fresh way of writing significant drama. He didn't want to repeat his early successes，nor could he reconcile himself to the sort of fashionable，“realistic”drama then being turned out by men like Noël Coward. Inevitably，he landed on poetic drama. Yet he differs from T. S. Eliot and Christopher Fry over what constitutes poetic drama. He wanted to see in it all the richness，all the glitter and colour，of life，including man's noble fight for a better society. Also，he would write this kind of poetic drama in a resonant，sinewy prose，though he would not rule out—indeed he often resorted to—bursts of poetry at the critical moments. He did not

always succeed in putting his idea to work，but when he did，as in *Red Roses for Me*，he did magnificently.

That，in substance，is what I said in a long essay，“The Achievement of Sean O'Casey”，published in the journal *Researches in Literature*（No. 1，1958）. This was followed by another article of mine in *World Literature*（No. 2，1959），making the same points in less specialist language.

In yet another article on O'Casey，I reviewed his six-volume Autobiographies for *World Literature*（No. 3，1962）. I was glad of the opportunity，for I had read the volumes with deep interest. O'Casey's own life was full of incident，and the people he had associated with—Shaw，Yeats，Lady Gregory，and the men of Easter，1916—were in their different ways heroic. The work also struck me as a new type of writing，fiction-like in its narrative technique，but freer in movement，allowing easy transition from recollection to reflection and back again，in a prose that is remarkable for its mixture of parody，invective，lyricism and a kind of stream-of-consciousness reverie quite reminiscent of Joyce. *World Literature* carried my article alongside Zhao Luorui's translation，earlier mentioned，of“Mrs. Casside Takes a Holiday”，certainly doing O'Casey proud by devoting so much space to him in a single issue.

After that，the Cultural Revolution intervened. For ten years all mention of O'Casey disappeared from Chinese publications.

In 1977 interest in Western drama revived. Soon the Beijing stage was busy with productions of Western plays such as Brecht's *Galileo*，Molière's

L'Avare，Shakespeare's *Hamlet*，*Merchant of Venice*，*Measure for Measure*，*Macbeth* and *Romeo and Juliet*，the last performed by Tibetan graduates of the Shanghai Institute of Drama speaking their parts in Tibetan！ However，no sign of any renewed interest in O'Casey. There has been no new translation of his works，nor any new critical study.

Will this state of affairs last？No one can say for certain，but personally I'd like to see some Chinese company make a bold try to perform one of his“poetic”plays，say，*Red Roses for Me*. Admittedly some things in O'Casey won't probably appeal to a contemporary Chinese audience—the events of the Dublin of the 1920s that make up the plot of many of his plays seem a bit remote—but his unique combination of realism and symbolism，of power and beauty，has not dated. Indeed，his ceaseless search for a new poetic drama should，if made known more widely in China，inspire feelings of admiration and gratitude in his kindred spirits in Beijing and Shanghai who，realists to a man，yet want to lift drama out of the merely realistic. So perhaps the first thing to do is to coax the publishing houses to make more of O'Casey's works available in Chinese.

Sequel：Well，the coaxing seems to have taken immediate effect. Just issued is a new collection，*Selected Plays of O'Casey*，published by the People's Literature Press in March，1982. It comprises four plays，*Juno and the Paycock*，*The Plough and the Stars*，*Red Roses for Me* and the *Bishop's Bonfire*. The translators are Huang Yushi and Lin Yijin.

1982

Thoughts on Hugh MacDiarmid[127]

Hugh MacDiarmid is the pen name of Christopher Murray Grieve who came from the border between Scotland and England. Among his ancestors were tough men who sometimes committed robbery across the border; some were weavers of Scottish cloth. He proudly declared in one of his poems:

Reivers to weavers and to me. Weird way!
Yet in the last analysis I've sprung
Frae battles, mair than ballads . . .[128]

To many readers and critics MacDiarmid's most moving poems are those of his early years. About 1925 he and several of his friends initiated the"Scottish Literary Renaissance"movement, and he himself began to write poetry. During these years he wrote mainly lyrical poetry in a peculiar Scottish dialect called Lallans. Even today many people still enjoy these early poems such as"The Watergaw""The Bonnie Broukit Bairn""The Eemis Stane""Moonlight Among the Pines"and"Empty Vessel". These are fresh, beautiful short poems, but not insubstantial ones. MacDiarmid always added something to a simple scene, to enlarge and deepen its significance.

In"Empty Vessel", for instance, the poet describes a country woman's agony upon losing her baby. She is driven insane, singing to her dead baby. The four-line ballad form which the poet uses gives this ordinary scene a style of primitive simplicity and a sense of eternity. A transition appears in the second stanza; the country setting of the first stanza changes into a more general scene of nature. This poem is based on an eighteenth-century

folksong，but MacDiarmid enlarges the woman's agony to encompass the whole universe.

“The Eemis Stane”is a meditation on time and life and death. If the world is unsteady like a stone in the wind，then life is simply capricious. Fame and history are only moss and lichen，covering everything.（This expression is novel—usually people say that fame will be buried by time，or that it will survive time and become immortal.）However，this is not a meditation in the abstract. The scene is concrete；it is surrounded in a desolate atmosphere with strongly infectious power，and the primary images of stone，earth，wind，sky and snow remind the reader of the universal circumstances of human existence.

“Moonlight Among the Pines”is a love poem of great momentum and tender feeling，in the fresh setting of the moon amidst the piney woods.

The poems mentioned above are only a few examples to show that MacDiarmid's lyrics are among the most outstanding works of Scottish literature. Here a key element is the use of the Scottish dialect. MacDiarmid strongly protests the“English ascendancy”in Scottish literature；at the same time he understands the predicament of Scottish poets：

Curse on my dooble life and dooble tongue，
—Guid Scots wi' English a' hamstrung—

Speakin' o' Scotland in English words
As it were Beethoven chirpt by birds：

（I，p. 236）

He is dealing with Scottish subjects and they must be expressed in the Scottish idiom otherwise the content will be distorted. This conclusion is drawn from the work of many other poets as well as from his own experience. What kind of Scottish dialect should be chosen，then？Burns had provided an example for others，but the bitter experience following his death gives a warning. Writers trying to follow the Burns tradition added a too sentimental and vulgar atmosphere which made the language sound more like that of a tipsy woman. MacDiarmid，however，would go a new way. He chose mainly the dialect from the lowland district of southeast Scotland，added some Scottish words and phrases collected from J. Jamieson's *Etymological Dictionary of the Scottish Tongue*. Consolidating these，he called it a“Lallans language”，which he used as the language of his early poems. Using the Scottish dialect，absorbing the quintessence from the long tradition of Scottish country people，with the poet's modern sensibility which developed under the influence of the works of Mallarmé，Rimbaud and Rilke to correct any tendencies toward archaism，these poems broke away from the English literary tradition and struck against the“English ascendancy”while displaying the brilliant genius of the Celts. This is the key element which makes MacDiarmid's lyrical poetry fresh and powerful.

MacDiarmid did not rest content with just repeating what he had done. The long poem *A Drunk Man Looks at the Thistle*，published in 1926，marked a further development of his poetic skill. The work consists of several independent poems，including lyrics such as the famous“O wha's been here afore me lass”（I，p. 103）which made Yeats feel，when he was shown it by a friend，“amazed that there should be such writing and he unaware of it”.[129] There are also satirical poems，comic poems，philosophical

poems，extempore poems，epistles，translations，and imitations. He also wrote his first political poem，the“Ballad of the Crucified Rose”（I，119），which praised the General Strike of May 1926. What links the whole long poem is its theme：the condition of Scotland. The thistle is the symbol of Scotland，used as the pattern of the Scottish national emblem. It appeared in many places in the poem and the man who was observing it was a drunken person. The moonlight was very gentle，and everything was seen as dreamlike. The thistle underwent many marvelous changes in the drunken man's sleepy eyes.（For a while the thistle became an embryo in a test tube.）Each change represents one aspect of Scottish life，therefore while the drunken man was observing the changes，the poet was reflecting and criticizing the reality of Scotland. MacDiarmid's love for Scotland is beyond question. However，he is also aware of many of the weaknesses of his country. That is why his poetry is full of biting sarcasm and mockery particularly aimed at the upper-class Scottish people，castigating them for their neglect of traditions，their selfishness，conceit，apathy and self-deception. Even the withering of the red rose of the mammoth demonstration was imputed to the body of the plant itself：

> The vices that defeat the dream
> Are in the plant itsel'，
> And till they're purged its virtues maun
> In pain and misery dwell.
>
> （I，121）

MacDiarmid knew exactly what should be a Scottish poet's duty：

A Scottish poet maun assume
The burden o' his people's doom，
And dee to brak their livin' tomb.

（I，165）

What is the way of salvation for Scotland？The poet，looking far into history，which appeared to him like“a huge moving wheel”，then observing the reality of Europe，found that an unprecedented struggle was taking place in Russia. He hailed Dostoevsky：

I，in the thistle's land
As you in Russia where
Struggle in giant form
Proceeds for evermair，
In my sma' measure' bood
Address a similar task，
And for a share o' your
Appallin' genius ask

（I，137–138）

The conclusion was clear：

—At a' events，owre Europe flaught atween
My whim（and mair than whim）it pleases
To seek the haund o' Russia as a freen'
In workin' oot mankind's great synthesis.

The word“synthesis”will appear again in MacDiarmid's poems；here it represents the new political and social experiment，referring to the Soviet system of workers，peasants and soldiers. Influenced by John Maclean，the leader of Scottish workers，MacDiarmid put more and more political meaning into his lyrics；actually he was experiencing an important development in political thought. In addition to the Scottish nationalism which he espoused before，he began to cherish the ideal of communism，and he attempted to achieve a new“synthesis”between these two.

As a result，during the thirties，MacDiarmid wrote his three hymns to Lenin. The first and second were written and published in 1931 and 1932 respectively. The third hymn was written at an unknown date，but it apparently belongs to a later period，to judge from its content and form，and was published in 1955.

In the Soviet Union，long hymns like Mayakovsky's“Vladimir Ilyich Lenin”had been published. By the thirties the Soviet system was well established，but the capitalist world had been shaken by an economic crisis. It was an offense to the bourgeoisie to praise the leader of the world proletariat；it needed not only political courage but also artistic courage to do so，because there would be difficulties in determining what to praise and how to praise.

MacDiarmid solved these difficult problems in his own particular way. He did it neither by shouting hollow words like“long live”，nor by loading his writing with fulsome flattery. As he said in the“First Hymn to Lenin”，

his concern was to see“If first things first had had their richtfu' sway”（I，298）. The“first thing”is Lenin's position in human history. The poet compared Jesus with Lenin，and continued：

Christ's cited no' by chance or juist because
You mark the greatest turnin'-point since him
But that your main redress has lain where he's
Least use—fulfillin' his sayin' lang kept dim
That whasae followed him things o' like natur'
'Ud dae—and greater！

Certes nae ither，if no' you's dune this.
It maitters little. What you've dune's the thing，
No' hoo't compares，corrects，or complements
The work of Christ that's taen ower lang to bring
Sic a successor to keep the reference back
Natural to mak'.

（I，297）

And the significance of Lenin is：

Great things，great men—but at faur greater's cost！
If first things first had had their richtfu' sway
Life and Thocht's misused poo'er might ha' been ane
For a' men's benefit—as still they may
Noo that through you this mair than elemental force
Has f'und a clearer course.

（I，298）

To MacDiarmid，nothing mattered so much as the development of people，and he especially extolled Lenin because the revolution that he had led enabled for the first time human beings to give full play to their own talents，not like“the traitors . . . through a' history”（I，298）causing human beings to be bogged down forever in a state of childish ignorance.

In the“Second Hymn”，MacDiarmid discussed the relation between poetry and politics. The poem attracted a good deal of attention from Western critics；some said that MacDiarmid claimed to be the equal of Lenin，and that poetry must be independent of politics. The example they cited was：

Sae here，twixt poetry and politics，
There's nae doot in the en'.
Poetry includes that and s'ud be
The greater poo'er amang men.

（I，326）

Some quoted the concluding lines：“Ah，Lenin，politics is bairns' play / To what this maun be！”（I，328）to show MacDiarmid's disrespectful attitude towards politics.

What did he mean by those words？If you reread the whole poem you will find that he was full of respect for and felt very close to Lenin，therefore he felt that he could come out with what was on his mind，comrade to comrade. He showed this attitude from the beginning：

Ah，Lenin，you were richt. But I'm a poet
（And you c'ud mak allowances for that！）
Aimin' at mair than you aimed at
Tho' yours comes first，I know it.

（I，323）

The respect that the poet felt for Lenin was fully expressed in the“First Hymn”and other poems written at the same time（e.g.“The Seamless Garment”“The Skeleton of the Future”）. So when he wrote the“Second Hymn”one year later he felt no necessity to repeat himself. Instead he discussed poetry in depth. MacDiarmid held high hopes for poetry：

tho' Joyce in turn
Is richt，and the principal question
Aboot a work o' art is frae hoo deep
A life it springs—and syne hoo faur
Up frae't it has the poo'er to leap

（I，323）

Judging by such criteria he found that the present situation of poetry was not satisfactory. He spoke first of his own poetry：

Are my poems spoken in the factories and fields，
In the streets o' the toon.
Gin they're no'，then I'm failin' to dae
What I ocht to ha' dune.
Gin I canna win through to the man in the street，

The wife by the hearth，
A' the cleverness on earth'll no' mak' up
For the damnable dearth.

（I，323）

The situation was the same for other poets. They influenced“but a fringe o' mankind in ony way”（I，324）；their topics are too cramped to attract large spirits；genuine great poetry should be“free and expansive”.

Poetry，however，has good prospects，especially as it gains enlightenment from Lenin：

Poetry like politics maun cut
The cackle and pursue real ends，
Unerringly as Lenin，and to that
Its nature better tends.

Wi' Lenin's vision equal poet's gift
And what unparalleled force was there！
Nocht in a' literature wi' that
Begins to compare.

Nae simple rhymes for silly folk
But the haill art，as Lenin gied
Nae Marx-without-tears to workin' men
But the fu' course insteed.

Organic constructional work，

Practicality，and work by degrees；
First things first；and poetry in turn
'll be built by these.

（I，324–325）

This shows solid and concrete admiration of Lenin. How，then，can one say that the poet was joking about Lenin？MacDiarmid's style was at once lively and serious. He considered that poetry must deal with really important subjects instead of getting bogged down in trifles. Such stupid matters should be cut off like a monkey's tail！ The poet must be mature，no longer naive—one may recall that this was also stated in the“First Hymn”. Now Lenin had given poetry an opportunity to develop fully. As a result of the victory in the struggle which he led，human beings could for the first time be“Freein' oor poo'rs for greater things，/ And fegs there's plenty o' them”（I，325）. At such a new level，poetry could be all-encompassing，and become：

The core o' a' activity，
Changin't in accordance wi'
Its inward necessity
And mede o' integrity.

（I，328）

Thus MacDiarmid looks forward to a new role for poetry in the future，and if you visualise what this future poetry will be，“politics is bairns' play”. MacDiarmid might be right or wrong，but he was not setting himself up as greater than Lenin. He was seeking a new“synthesis”between poetry and

politics. It was precisely Lenin's October Revolution which carried human history to a new stage and so made that“synthesis”possible.

“First Hymn”and“Second Hymn”have different emphases，but they are completely consistent in spirit—in the love for the revolutionary leader，in the central argument，even in key phrases（e.g.“first things first”），and both were written in Scottish dialect. In“First Hymn”each stanza consists of six lines（the shorter last line introduces a pause）；in“Second Hymn”each stanza consists of four lines. These forms were chosen to suit MacDiarmid's free-flowing，lively style. The poems were not superficial and empty；in them he expounded some general principles of poetry. He wrote concretely but did not get bogged down in details；epigrams appear here and there；images are striking but not fantastic；his skillful use of rhythm takes full advantage of the subtleties of dialect. Thus these two hymns are outstanding in their artistry.

“Third Hymn to Lenin”was first published in *The Voice of Scotland* in 1955. The reason that it was mentioned as a work of a later period is that here MacDiarmid's style changes in comparison with the“First”and“Second Hymn”. Scottish dialect and the short stanza disappear；this poem is characterized by free verse and standard English. Words and phrases gush out with a new tremendously eloquent momentum，revealing the poet's anxieties about the city Glasgow.

The poet introduces a seaman，then he asks rhetorically：Can a sailor know the flow of the waves as Lenin knew the flow of history？MacDiarmid then sings of Lenin：

You turned a whole world right side up，and did so
With no dramatic gesture，no memorable word.
Now measure Glasgow for a like laconic overthrow.
On days of revolutionary turning points you literally flourished，
Became clairvoyant，foresaw the movement of classes，
And the probable zig-zags of the revolution
As if on your palm；
Not only an analytical mind but also
A great constructive，synthesizing mind
Able to build up in thought the new reality
As it must actually come
By force of definite laws eventually，

（II，894）

After this the poet proposes：

Be with me，Lenin，reincarnate in me here，
Fathom and solve as you did Russia erst
This lesser maze，you greatest proletarian seer！

（II，895）

What was the problem that Glasgow was facing? The poet painted this scene：

A horror that might sicken your stomach even，
The peak of the capitalist system and the trough of Hell，
Fit testimonial to our ultra-pious race，

A people greedy，lying，and unconscionable
Beyond compare.—Seize on this link，spirit of Lenin，then
And you must needs haul upwards to the light
The whole base chain of the phenomena that hold
Europe so far below levels worthy of its might！

（II，895）

Following this MacDiarmid described the stench of a Glasgow slum，and quoted a passage in prose from William Bolitho's *The Cancer of Empire*：

Door after door as we knocked was opened by a shirted
man，suddenly and softly as if impelled forward by
the overpowering smell behind him . . . . Once in a
woman's shilling boarding-house it leapt out and
took us by the throat like an evil beast. The smell
of the slums，the unforgettable，the abominable smell！

（II，896）

Despite such slums，however，many Scots were still content to leave things as they were：

So long as we avoid all else and dwell，
Heedless of the multiplicity of correspondences
Behind them，on the simple data our normal senses give，
Know what vast liberating powers these dark powers disengage，
But leave the task to others and in craven safety live.

（II，896）

As he did with the drunk men looking at the thistle，once again MacDiarmid mercilessly castigated those apathetic people：Labour M. P.'s，idle talkers，scholars and scientists. They allow the fascists to run wild and even help to spread their rumours. For example，MacDiarmid pointed to famous astronomers（e.g. Sir James Jeans）who，instead of carrying forward their research into scientific truth went back to the arms of the church. The poet shouted with rage at this situation：“This is the lie of lies—the High Treason to mankind”（II，899）.

Nor did MacDiarmid spare poets who aroused his disappointment and anger：

> Michael Roberts and All Angels！ Auden，Spender，those bhoyos，
> All yellow twicers：not one of them
> With a tithe of Carlile's courage and integrity.
> Unlike the pseudos I am *of*—not *for*—the working class
> And like Carlile know nothing of the so-called higher classes
> Save only that they are cheats and murderers，
> Battening like vampires on the masses.

（II，900）

A true poet，he pointed out，must be concerned with something completely different：

> Our concern is human wholeness—the child-like spirit
> Newborn every day—not，indeed，as careless of tradition

Nor of the lessons of the past：these it must needs inherit.
But as capable of such complete assimilation and surrender，
So all-inclusive，unfenced-off，uncategoried，sensitive and tender，
That growth is unconditioned and unwarped . . .

（II，900–901）

In order to accomplish such a prospect，the poet again appealed to Lenin：

. . . Ah，Lenin，

Life and that more abundantly，thou Fire of Freedom，
Fire-like in your purity and heaven-seeking vehemence，
Yet the adjective must not suggest merely meteoric，
Spectacular—not the flying sparks，but the intense
Glowing core of your character，your large and splendid stability，
Made you the man you were—the live heart of all humanity！
Spirit of Lenin，light on this city now！
Light up this city now！

（II，901）

This concludes the“Third Hymn”. In short，in this poem MacDiarmid called for the awakening of the Scottish people and he considered that the way Lenin pointed out was the only way to eradicate poverty and disease in cities like Glasgow. He adopted a Whitmanesque free verse using language closer to spoken everyday expression，with rapid shifts in diction. The entire poem was written in English，completely abandoning the Scottish dialect. This became a characteristic of his later period.

The change in style first revealed itself in the mid-thirties. The collection entitled *Second Hymn to Lenin and Other Poems*，published in 1935，consisted of about fifty poems. All of them，however，were written in English except“Second Hymn”；among these were several outstanding pieces such as“On the Ocean Floor”“The Storm-Cock's Song”and“Reflections in an Ironworks”.

In addition to these，several short English poems are also worth mentioning.“The Skeleton of the Future”（from *Stony Limits*，1943）is usually included in selections of the poet's work. In it he used the terminology of geology to describe the solidity and glitter of Lenin's coffin chamber as well as the light which was reflected from the snow outside to represent the Russian land and people，to end with“the eternal lightning of Lenin's bones”（I，336），a line both realistic（describing the light on Lenin's remains）and symbolic（representing Lenin's undying influence on mankind）；the title itself reinforces this theme.

“Of John Davidson”（from *Scots Unbound*，1932）is another impressive poem. Every line is permeated with deep emotion，although the author unemotionally describes how he observed Davidson's lonely figure walking up to the edge of the sea，but suddenly there is“—A bullet-hole through a great scene's beauty”. The serene world was violently torn apart：a talented poet，like other beautiful things，ended in a single moment. Meanwhile MacDiarmid detachedly points out the reason for the tragedy：a shortsighted view of the future，finding the wrong spiritual sustenance. Compared to this deeply felt elegy，many other modern poems that mourn the dead seem to be perfunctory，composed only for the occasion.

It was，however，the long poem that formed the main feature of MacDiarmid's work in the later period. *In Memoriam James Joyce*，published in 1955，was one of them. The poem consisted of 6，000 lines，but was only a part of a much longer poem，*A Vision of a World Language*，which was never completed. The content of *In Memoriam James Joyce* is complex；some parts of it are difficult to understand. At least two themes are clear：first，men must inherit and develop the whole human culture from ancient times to today（this has already been emphasized in“Second Hymn to Lenin”）；second，a writer should bring his linguistic potential into full play as Joyce had done. MacDiarmid admired the Irish writer greatly. Many critics had frowned on the large number of new words which were created by Joyce in *Ulysses* and *Finnegans Wake*，but MacDiarmid fully supported Joyce's effort because he（MacDiarmid）considered language as“the central mystery / Of the intellectual life”and thought that a writer should seek the language which best conveys his sensibility：

A language that can serve our purposes，
A marvellous lucidity，a quality of fiery aery light，
Flowing like clear water，flying like a bird，
Burning like a sunlit landscape.
Conveying with a positively Godlike assurance，
Swiftly，shiningly，exactly，what we want to convey.

（II，822）

MacDiarmid considered that the attempt at originality which he and Joyce were making was significant：

That is what adventuring in dictionaries means，
All the abysses and altitudes of the mind of man，
Every test and trial of the spirit，
Among the débris of all past literature
And raw material of all the literature to be.

（II，823）

This would be a kind of language that is understood by every nation，thus various cultures develop intercourse with one another and the development of human beings would be universal. It is evident that the poet's two themes are actually one，and that the first one is the prerequisite of the second.

MacDiarmid vigorously practiced what he advocated. *In Memoriam James Joyce* is an embodiment of this theme. He frequently adopted foreign words and quoted foreign writers，scientists and thinkers. In one short section，for example，you can find Sanskrit，Greek，Finnish，and eastern European languages. You will also find Chinese there. He not only quotes Chinese，but also mentions Chinese calligraphers such as Huai Su，Zhao Zi'ang，Huang Shangu，Wang Xizhi，specifying“The ostentatious vulgarity of the Emperor Chien Lung，/ And，in the plump and chirpy strokes of Su Tungpo，/ The loose flesh and easy manner of a fat person”（II，765）. In using a broad range of quotations from ancient to modern times，from various countries，MacDiarmid is not doing exactly what T. S. Eliot did in *The Waste Land* and Ezra Pound did in *Pisan Cantos*. MacDiarmid was their friend，and he defended the *Pisan Cantos* in *The Company I've Kept*（1966，Chapt. 7）. He enjoyed the poetry of the French

Symbolists and such modern German poets as Rilke，and displayed a perfect“modern sensibility”so sedulously cultivated by modernist poets. On two important points，however，MacDiarmid differed from the modernists. Eliot and others depend on knowledge from classical literature，whereas MacDiarmid's poetry spreads its roots in the tradition of Scottish folk-literature，which is an old but vital tradition. Eliot and Pound went back to the past，whereas MacDiarmid looked to the future. In his view，bringing the capacity of language into full play is an indispensable prerequisite for the universal development of human beings，and that is why he was so enthusiastic about it. Following his remark about Su Tungpo，at the end of the section cited，he wrote：

> The real humanity of the humane is departing from the world.
> I am troubled by the tendency in science to-day
> For the law to be derived from limited groups of observations
> Rather than from the wide generalisations of understanding.
> And I am haunted by the masses
> In our great industrial centres，
> Greedy for productivity and neglecting fertility.
>
> （II，765–766）

In MacDiarmid's opinion both“wide generalisations of under-standing”and“fertility”are necessary qualities which people should have in a fully developed society. These concerns never troubled the bookish world of Eliot and Pound.

MacDiarmid's works of the later period arouse various responses. Many

critics do not like his change of style. Readers enjoy the outstanding passages in these poems，but are puzzled by them as wholes. The poet himself clearly knew what he was doing and explained it in his usual forthright manner. For instance，he wrote：

> The greatest poets undergo a kind of crisis in their art，
> A change proportionate to their previous achievement.
> Others approach it and fail to fulfil it—like Wordsworth.

（I，614）

* * *

> —I am forty-six；of tenacious，long-lived country folk.
> Fools regret my poetic change—from my“enchanting early lyrics”—
> But I have found in Marxism all that I need—

（I，615）

He further declared in *The Kind of Poetry I Want*：

> Utterly a creator—refusing to sanction
> The irresponsible lyricism in which sense impressions
> Are employed to substitute ecstasy for information，
> Knowing that feeling，warm heart-felt feeling，
> Is always banal and futile.

（II，1021）

Here we can see that he no longer used the Scottish dialect，which is

consistent with his abandonment of lyric poetry.

He clearly explained his reason for writing long poems in the essay“Ezra Pound”（*The Company I've Kept* [London，1966]，p. 171）：

> It is epic—and no lesser form—that equates with the classless society. Everything else—no matter how expressly it repudiates these in the mere logical meaning of what it *says* against what it *is*—belongs to the older order of bourgeois“values”. . .

MacDiarmid cited Heine as an example and pointed out how he had changed his style after the success of his early lyrics，and enlarged the range of his subjects，though his later poetry was not well received and had still not been correctly reassessed. The writing of epics is an inevitable trend，MacDiarmid thought. Epics were not created in ancient times only；today many progressive poets are writing them—Mayakovsky and Neruda，for instance，as well as“a Yugo-Slav shepherd [who wrote] *The Stormy Years of the 20th Century*”（*The Company I've Kept*，p. 179）. They have all written magnificent epics. The appearance of the epic is inevitable，because“The grandeur of the time requires grand syntheses—not only in fine arts or music，but also in literature，not only in prose，but also in poetry”（*The Company I've Kept*，pp. 178–179）.

However，what kind of epic is desirable？There does not seem to be any criterion，but certain tendencies may be seen in MacDiarmid's own later poetry，namely：

“Marxization”of poetry—using poetry to attack and satirize class

enemies with a violence hitherto rarely seen in verse，and placing one's hope in universal development，including a“greater synthesis”of human culture，which is what Lenin advocated.

“Scientificization”of poetry—for this MacDiarmid wrote“the poetry of facts”，using many images drawn from science，frequently using scientific words.

Internationalization of poetry—for this he drew upon the quintessence of various cultures，quoting philosophical and literary works from various languages，and using large numbers of foreign words.

Establishing a new aesthetics—there are many discussions of poetry and poetics；he not only explained his own poetry and commented on others' poetry，but also explored the fundamental principles of poetry and art. He paid particular attention，as did many other modern poets，to the language of poetry，and he always strove to be original in his own poetic language.

Do these tendencies，or the subjects and artistic techniques used to accomplish them，necessarily lead to the production of epics？This requires further consideration. MacDiarmid's merit is that his poetic performance is far more brilliant than his theory；his practice often remedies the defects of his theory. His long poems may not be epics in the traditional sense—they are not even complete works；however，they represent an important poet's extensive experiments in art. Where experiments succeed，they succeed magnificently：his political poems blend power with beauty；he uses Whitmanesque free verse with cunning；his long stanzas are full of thrust；they shift continuously to express his sinuous thoughts；he assimilates

materials from many sources，making of them a rich and unified poetry. He inserts brilliant comments：the passages in which he talks about art，poetry，language and his own experience and feelings are among the most outstanding in modern European poetry. His exploration of the relation between science and poetry shows a good grasp of important issues in the modern world. He has taken a large step in broadening the range of poetry，and that step is the beginning of his search for a greater synthesis of human culture.

What is our final impression？Among modern British poets MacDiarmid is a master from the North. He followed a road which was trodden by the masses and yet particular to himself—mass-based because of his revolutionary enthusiasm and Communist ideals；particular because of his art. Whatever he wrote carries his own hallmark；it would be almost impossible to imitate his poetry. Even when some of his lines seem to be dull and redundant，suddenly a surprising image or epigram will light up the scene，or an unusual rhythm will soothe the ear. In his later poetry MacDiarmid wanted to repudiate his lyrical quality，but actually this is just the quality that makes him imperishable. This was evident not only when he wrote those enchanting lyrics but also when he wrote his later long poems. A poet's—any poet's—opinions may have great or small historical significance，but it is hard for anyone to escape from the ravages of time. Some scientific theories that MacDiarmid quoted in his long poems are obviously outdated now，and some of his understanding of Marxism may not be universally accepted，but the art of his lyrics will endure. These lyrics are not of a sweet，sentimental kind，but are of a higher order which has resulted from the fusion of deep feeling with an active imagination—the

rhythm of a folksong wedded to a twentieth-century poet's sensitivity to language. This higher lyricism is to be found in his powerful eloquence，in the hymns to Lenin，in the homage to Joyce，in the prospect of the“greater synthesis”of human culture in the future.

Because he wrote with such lyricism his poetry will endure better than many modern English and American productions. When this great Scottish poet died in 1978 he had already seen that，with the publication of his *Collected Poems* in 1962，his poetry had finally broken through a long period of neglect and prejudice. Since then it has won more and more readers who wonder at its power and beauty. We can be sure that he laid down his pen with a final sense of triumph.

1980

Select Bibliography

Note：This is a very selective list，with emphasis on recent Chinese publications. English titles are confined to those consulted by the author. Chinese titles are arranged alphabetically according to *pinyin*. The list is in six parts：

1. Bibliographies

2. Periodicals

3. Encyclopedias，dictionaries

4. Anthologies

a. Comprehensive

b. Fiction

c. Poetry

d. Drama

e. Essays

f. Miscellaneous

5. General studies

6. Recent translations

1. Bibliographies

国家出版事业管理局版本图书馆编：《翻译出版外国古典文学著作目录（1949–1979）》，中华书局，1980年。

（Copyright Library，State Publishing Bureau，ed. *Bibliography of Published Translations of Foreign Classics，1949–1979*）.

中国社会科学院外国文学研究所编：《我国报刊登载的外国文学作品和评论文章目录索引（1978–1980.6）》，北京，1980年。

（Foreign Literature Research Institute，Academy of Social Sciences，ed. *Bibliography of Foreign Literary Works and Critical Articles on Them Published in Chinese Periodicals，1978–1980.6*）.

Deeney，John J.，ed.“Chinese English Comparative Literature Bibliography：A Pedagogical Arrangement of Sources in English”，*Tamkang Review*，Vol，XII，No. 4（Summer 1982）.

2. Periodicals（A，annual；2/yr，biannual；Q，quarterly；Bm，bimonthly；M，monthly；where names have changed，only present ones are given.）

春风译丛	（*Spring Breeze Translation Miscellany*）	2/yr Shenyang 1980—
当代苏联文学	（*Contemporary Soviet Literature*）	Bm Beijing 1980—
当代外国文学	（*Contemporary Foreign Literature*）	Q Nanjing 1980—
俄苏文学	（*Russian-Soviet Literature*）	Bm Wuhan 1980—
翻译通讯	（*Translation Newsletter*）	M Beijing 1980—
翻译文学选刊	（*Selected Translated Literature*）	M Xi'an 1985—
国外文学	（*Literature Abroad*）	Q Beijing 1980—
美国文学丛刊	（*American Literature Miscellany*）	Q Jinan 1981—
日本文学	（*Japanese Literature*）	Q Changchun 1982—
莎士比亚研究	（*Shakespeare Studies*）	A Hangzhou 1983—
世界电影	（*World Cinema*）	Bm Beijing 1979—
世界文学	（*World Literature*）	Bm Beijing 1953—
世界文艺	（*World Literature and Art*）	Q Guangzhou 1981—
苏联文学	（*Soviet Literature*）	Bm Beijing 1980—
外国诗	（*Poetry Abroad*）	A Beijing 1983—
外国文学	（*Foreign Literature*）	M Beijing 1980—
外国文学季刊	（*Foreign Literature Quarterly*）	Q Beijing 1981—
外国文学报道	（*Foreign Literature Report*）	Bm Shanghai 1980—
外国文学欣赏	（*Foreign Literature Appreciation*）	Q Changsha 1978—
外国文学研究	（*Foreign Literature Research*）	Q Wuhan 1978—
外国文学研究集刊	（*Studies in Foreign Literature*）	2/yr Beijing 1979—
外国文艺	（*Foreign Literature and Art*）	Bm Shanghai 1979—

外国戏剧	（*Foreign Drama*）	Q Beijing 1980—
外国小说报	（*Foreign Fiction Reporter*）	M Shenyang 1981—
外国小说选刊	（*Selected Foreign Fiction*）	Bm Harbin 1984—
文艺理论译丛	（*Translations of Literary Theory*）	2/yr Beijing 1983—
译海	（*Translation Sea*）	2/yr Guangzhou 1981—
译林	（*Translation Forest*）	Q Nanjing 1979—
中国比较文学	（*Comparative Literature in China*）	Hangzhou 1984—

Chinese Literature	Q Beijing 1951—
Chinese Literature：*Essays*，*Articles*，*Reviews*（CLEAR）	2/yr Madison，Wisconsin 1979—
Comparative Criticism	A Cambridge 1979—
Comparative Literature	Q Eugene，Oregon 1949
Comparative Literature Studies	Q Urbana，Illinois 1963—
Critical Inquiry	Q Chicago 1975—
*Littérature Chinois*e	Q Beijing 1964—
Poetics Today	Q Jerusalem 1980—
Renditions：*a Chinese-English Translation Magazine*	2/yr Hongkong 1973—
Revue de littérature comparée	Q Paris 1921—
Tamkang Review	Q Taipei 1970—
Wen Yuan，*Studies in Language*，*Literature and Culture*	A Beijing 1985—
World Literature Today	Q Norman，Oklahoma 1971—
Yearbook of Comparative and General Literature	A Bloomington，Indiana 1952—

3. Encyclopedias，dictionaries

《中国大百科全书外国文学卷》（上、下册），中国大百科出版社，1983年。

（*Encyclopedia Sinica*：*Foreign Literature*，2 vols.）

张英伦、吕同六、钱善行、胡湛珍主编：《外国名作家传》（上、中、下册），中国社会科学出版社，1980年。

（Zhang Yinglun et al，ed. *Lives of Famous Foreign Authors*，3 vols.）

郑克鲁、郭家申、黄宝生、文美惠编：《外国文学作品提要》（1—4册），上海文艺出版社，1980年。

（Zheng Kelu et al，ed. *Synopses of Foreign Literary Works*，4 vols.）

4. Anthologies

a. Comprehensive

袁可嘉、董衡巽、郑克鲁编选：《外国现代派作品选》（四册，每册分上下部），上海文艺出版社，1980年。

（Yuan Kejia et al，ed. *Selected Foreign Modernist Works*，4 vols.，each in 2 parts）

b. Fiction

《〈世界文学〉三十年优秀作品选》（1、2册），浙江文艺出版社，1983年

（*Selected Outstanding Works Published in* World Literature *Magazine in the Last Thirty Years*，2 vols.）

刘寿康编选：《澳大利亚短篇小说选》，人民文学出版社，1982年

（Liu Shoukang，ed. *Selected Australian Short Stories*）

张玉书编选：《德语国家中短篇小说选》，中国青年出版社，1983年

（Zhang Yushu，ed. *Ausgewählte Novellen und Erzählungen der deutschsprachigen L?nder*）

杨武能编选：《德语国家短篇小说选》，人民文学出版社，1981年

（Yang Wuneng，ed. *Selected Short Stories of German-Speaking Countries*）

多人译：《东欧短篇小说选》，人民文学出版社，1979年

（*Selected East European Short Stories*）

蒋路编选：《俄国短篇小说选》，人民文学出版社

（Jiang Lu，ed. *Selected Russian Short Stories*）

张羽、陈燊编选：《俄国短篇小说选》，中国青年出版社，1984年

（Zhang Yu and Chen Shen，ed. *Selected Russian Short Stories*）

赵少侯编选：《法国短篇小说选》，中国青年出版社，1978年

（Zhao Shaohou，ed. *Selected French Short Stories*）

金志平编选：《法国当代短篇小说选》，外国文学出版社，1981年

（Jin Zhiping，ed. *Selected Contemporary French Short Stories*）

《外国文艺》编辑部编：《当代意大利短篇小说集》，上海译文出版社，1983年

（Editorial Board of *Foreign Literature and Art*，ed. *Contemporary Italian Short Stories*）

董燕生等译：《拉丁美洲短篇小说选》，人民文学出版社，1981年

（*Latin American Short Stories*，tr. Dong Yansheng et al）

中国青年出版社编选：《拉丁美洲短篇小说选》，中国青年出版社，1983年

（*Selected Latin American Short Stories*）

多人译：《美国短篇小说集》，人民文学出版社，1978年

（*American Short Stories*）

王佐良编选：《美国短篇小说选》（上、下册），中国青年出版社，1980年

（Wang Zuoliang，ed. *Selected American Short Stories*，2 vols.）

《当代美国短篇小说集》，上海译文出版社

（*Contemporary American Short Stories*）

林煌天译：《缅甸短篇小说选》，外国文学出版社，1981年

（*Selected Burmese Short Stories*，tr. Lin Huangtian）

马源译：《南斯拉夫短篇小说集》，人民文学出版社，1978年

（*Selected Yugoslav Short Stories*，tr. Ma Yuan）

文洁若编选：《日本短篇小说选》，人民文学出版社，1981年

（Wen Jieruo，ed. *Selected Japanese Short Stories*）

文洁若编选：《日本当代小说选》（上、下册），外国文学出版社，1981年。

（Wen Jieruo，ed. *Selected Contemporary Japanese Short Stories*，2 vols.）

高慧勤编选：《日本短篇小说选》，中国青年出版社，1983年。

（Gao Huiqin，ed. *Selected Japanese Short Stories*）

北京师范大学苏联文学研究所编选：《苏联当代小说选》，外国文学出版社，1981年。

（Soviet Literature Institute，Beijing Normal University，ed. *Selected*

Contemporary Soviet Fiction）

《外国文艺》编辑部编：《当代苏联中短篇小说选》（上、下册），上海译文出版社，1983年。

（Editorial Board of *Foreign Literature and Art*，ed. *Contemporary Soviet Novelettes and Short Stories*，2 vols.）

黄宝生等译：《印度现代短篇小说集》，人民文学出版社，1978年。

（*Selected Contemporary Indian Short Stories*，tr. Huang Baosheng et al）

朱虹编选：《英国短篇小说选》，人民文学出版社，1980年。

（Zhu Hong，ed. *Selected English Short Stories*）

朱虹编选：《英国短篇小说选》，中国青年出版社，1981年。

（Zhu Hong，ed. *Selected English Short Stories*）

《现当代英国短篇小说集》，上海译文出版社。

（*Modern and Contemporary English Short Stories*）

c. Poetry

邹绛编：《外国名家诗选》，重庆出版社，1983年。

（Zou Jiang，ed. *Selected Famous Poems from Abroad*）

四川外国文学学会选编：《外国抒情诗名作欣赏》，四川人民出版社，1983年。

（Foreign Literature Association of Sichuan Province，ed. *Famous Foreign Lyrics for Appreciation*）

诗刊社编：《世界抒情诗选》，春风文艺出版社，1983年。

（Editorial Board of *Poetry* Magazine，ed. *Selected World Lyrical Poems*）

莫家祥、高子居编：《西方爱情诗选》，漓江出版社，1981年。

（Mo Jiaxiang and Gao Ziju，ed. *Selected Western Love Poems*）

钱春绮译：《德国诗选》，上海译文出版社，1982年。

（*Selected German Poems*，tr. Qian Chunqi）

罗洛译：《法国现代诗选》，湖南人民出版社，1983年。

（*Selected Modern French Verse*，tr. Luo Luo）

范希衡译：《法国近代名家诗选》，外国文学出版社，1981年。

（*Selected Poems of Famous Modern French Poets*，tr. Fan Xiheng）

沈大力、刘风云译：《巴黎公社诗选》，人民文学出版社，1983年。

（*Selected Poems of the Paris Commune*，tr. Shen Dali and Liu

Fengyun）

申奥译：《美国现代六诗人选集》，湖南人民出版社，1985年。

（*Six Modern American Poets*，tr. Shen Ao）

林林译：《日本古典俳句选》，湖南人民出版社，1983年。

（*Selected Japanese Classical Haiku*，tr. Lin Lin）

杨烈译：《万叶集》（上、下册），湖南人民出版社，1984年。

（*Manyoshu*，tr. Yang Lie，2 vols.）

王佐良译：《苏格兰诗选》，湖南人民出版社，1985年。

（*Selected Scottish Verse*，tr. Wang Zuoliang）

王守仁译：《苏联抒情诗选》，湖南人民出版社，1984年。

（*Selected Soviet Lyrics*，tr. Wang Shouren）

金克木译：《印度古诗选》，湖南人民出版社，1984年。

（*Selected Ancient Verse of India*，tr. Jin Kemu）

卞之琳译：《英国诗选》，湖南人民出版社，1983年。

（*Selected English Verse*，tr. Bian Zhilin）

查良铮译：《英国现代诗选》，湖南人民出版社，1985年。

（*Selected Contemporary British and American Verse*，tr. Zha

Liangzheng）

《戴望舒译诗集》，湖南人民出版社，1983年。

（*Poems Translated by Dai Wangshu*）

《梁宗岱译诗集》，湖南人民出版社，1983年。

（*Poems Translated by Liang Zongdai*）

d. Drama

贝克特、尤奈斯库等著，施咸荣等译：《荒诞派戏剧集》，上海译文出版社，1980年。

（*Plays of the Theatre of the Absurd*，tr. Shi Xianrong et al）

《荒诞派戏剧选》，外国文学出版社，1983年。

（*Selected Plays of the Theatre of the Absurd*）

王央乐译：《拉丁美洲现代独幕剧选》，人民文学出版社，1978年。

（*Modern Latin American One-Act Plays*，tr. Wang Yangle）

申非译：《日本狂言选》，人民文学出版社，1980年。

（*Nihon Kyogensho*，tr. Shen Fei）

《日本电影剧本选》，外国文学出版社，1979年。

（*Selected Japanese Screen Plays*）

多人译：《罗马尼亚戏剧选》（上、下册），外国文学出版社，1981年。

（*Selected Romanian Plays*，2 vols.）

e. Essays

易漱泉等选编：《外国散文选》，湖南人民出版社，1981年

（Yi Shuquan et al，ed. *Selected Essays of Foreign Countries*）

中国作家协会江苏分会编：《外国优秀散文选》，中国文艺联合出版公司，1984年

（Writers Association of Jiangsu Province，ed. *Outstanding Essays of Foreign Countries*）

《世界文学》编辑部编：《外国优秀散文选》，百花文艺出版社，1984年

（Editorial Board of *World Literature* Magazine，ed. *Outstanding Essays of Foreign Countries*）

f. Miscellaneous

《翻译理论与翻译技巧论文集》，中国对外翻译出版公司，1983年

（*Writings on Translation Theory and Technique*）

《翻译通讯》编辑部编：《翻译研究论文集（1894—1948）》，外语教学与研究出版社，1984年

（Editorial Board of *Translation Newsletter*，ed. *Essays on Translation*）

罗新璋编：《翻译论集》，商务印书馆，1984年

（Luo Xinzhang，ed. *Collected Writings on Translation Theory*）

金克木译：《古代印度文艺理论文选》，人民文学出版社，1980年

（*Selected Ancient Indian Writings on Literary Theory*，tr. Jin Kemu）

外国文学研究所编：《外国文学研究资料丛刊》，中国社会科学院

（Foreign Literature Research Institute，Academy of Social Sciences，ed. *Reference Material for Foreign Literature Research*， an on—going series which includes the following—）

杨周翰编选：《莎士比亚评论汇编》（上、下册），中国社会科学出版社，1985年

（Yang Zhouhan，ed. *Shakespeare Criticism*，2 vols.）

文美惠编选：《司各特研究》，外语教学与研究出版社，1982年

（Wen Meihui，ed. *Studies in Sir Walter Scott*）

罗经国编选：《狄更斯评论集》，上海译文出版社，1981年

（Luo Jingguo，ed. *Dickens Criticism*）

杨静远编选：《勃朗特姊妹研究》，中国社会科学出版社

（Yang Jingyuan，ed. *Studies in the Bront？Sisters*）

董衡巽编选：《海明威研究》，中国社会科学出版社

（Dong Hengxun，ed. *Studies in Ernest Hemingway*）

李文俊编选：《福克纳评论集》，中国社会科学出版社，1980年

（Li Wenjun，ed. *Critical Articles on William Faulkner*）

《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（二册），中国社会科学出版社，1980年

（*European and American Classical Writers on Realism and Romanticism*）

《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社，1982年

（*Modern Foreign Playwrights on Dramatic Art*）

5. General studies

陈正祥：《中国文化地理》，三联书店，1983年。

（Chen Cheng—hsiang：*China，a Cultural Geography*）

董衡巽、朱虹、施咸荣、郑土生：《美国文学简史》（上、下册），人民文学出版社，1978年，1985年。

（Dong Hengxun et al：*Brief History of American Literature*，2 vols.）

范存忠：《英国文学论集》，外国文学出版社，1981年。

（Fan Cunzhong：*On English Literature*）

冯至等：《德国文学简史》（上、下册），人民文学出版社，1958年。

（Feng Zhi et al：*Brief History of German Literature*）

戈宝权：《鲁迅在世界文学上的地位》，陕西人民出版社，1981年。

（Ge Baoquan：*Lu Xun's Position in World Literature*）

戈宝权：《〈阿Q正传〉在国外》，人民文学出版社，1981年。

（Ge Baoquan：*Ah Q in Foreign Lands*）

黄修己：《中国现代文学简史》，中国青年出版社，1984年。

（Huang Xiuji：*Brief History of Modern Chinese Literature*）

季羡林：《罗摩衍那初探》，外国文学出版社，1979年。

（Ji Xianlin：*Prolegomena to Ramayana*）

金克木：《比较文化论集》，三联书店，1984年。

（Jin Kemu：*On Comparative Culture*）

李泽厚：《中国近代思想史论》，人民出版社，1979年。

（Li Zehou：*Essays in the Intellectual History of Modern China*）

李泽厚：《美的历程》，文物出版社，1981年。

（Li Zehou：*The Beautiful*：*Its Evolution*）

李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》（第一卷），中国社会科学出版社，1984年。

（Li Zehou and Liu Gangji：*History of Aesthetics in China*，vol. 1）

柳鸣九、郑克鲁、张英伦：《法国文学史》（上、中册），人民文学出版社，1979年，1981年。

（Liu Mingjiu et al：*History of French Literature*，2 vols.）

福建师范大学中文系编选：《鲁迅论外国文学》，外国文学出版社，1982年。

（Department of Chinese，Fujian Normal University，ed. *Lu Xun on Foreign Literature*）

钱锺书：《谈艺录》，上海开明书店，1948年。补订本，古籍出版社，1985年。

（Qian Zhongshu：*Notes on Literature and Art*）

钱锺书：《管锥编》（四卷），中华书局，1979年。

（Qian Zhongshu：*Perspectives on Literature*，4 vols.）

钱锺书：《旧文四篇》，古籍出版社，1979年。

（Qian Zhongshu：*Four Essays of Yesterday*）

钱锺书：《也是集》，香港广角镜出版社，1984年。（Qian Zhongshu：*Yei Shi Ji* [*Collection of Essays*]）

王佐良：《英国文学论文集》，外国文学出版社，1980年。

（Wang Zuoliang：*Essays in the History of English Literature*）

王佐良：《中外文学之间》，江苏人民出版社，1984年。

（Wang Zuoliang：*Between Literatures*）

杨绛：《春泥集》，上海文艺出版社，1979年。

（Yang Jiang：*Spring Earth*：*Collection of Essays*）

杨周翰：《攻玉集》，北京大学出版社，1983年。（Yang Zhouhan：*For My Mentors*：*Collection of Essays*）

杨周翰、吴达元、赵萝蕤主编：《欧洲文学史》（上、下册），人民文学出版社，1965年，1979年。

（Yang Zhouhan et al：*History of European Literature*，2 vols.）

郑敏：《英美诗歌戏剧研究》，北京师范大学出版社，1982年。

（Zheng Min：*Studies in English and American Poetry and Drama*）

朱虹：《英美文学散论》，三联书店，1984年。（Zhu Hong：*Stray Essays in English and American Literature*）

朱光潜：《西方美学史》（上、下册），人民文学出版社，1963年；第二版1979年。

（Zhu Guangqian：*History of Western Aesthetics*，2 vols.）

朱光潜：《艺文杂谈》，安徽人民出版社，1981年。

（Zhu Guangqian：*Causeries on Art and Literature*）

朱光潜：《诗论》，三联书店，1984年。

（Zhu Guangqian：*On Poetry*）

Auerbach，Erich. *Mimesis*：*The Representation of Reality in Western Literature*. 1946；Eng. tr. Princeton University Press，1953.

Brower，Reuben A.，ed. *On Translation*. Cambridge，Mass：Harvard University Press，1959.

Curtius，Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. English version，Princeton University Press，1953.

Eagleton，Terry. *Literary Theory*. Minneapolis：University of Minnesota Press，1983.

Empson，William. *Some Versions of Pastoral*. London，1935.

Etiemble，René. *Comparaison n'est pas raison：La crise de la littérature comparée*. Paris，1963.

Fairbank，John K.，ed. *The Cambridge History of China*，vol. 10，Late Ching，1800–1911，Part I. New York：Cambridge University Press，1978.

Frye，Northrop. *The Well-Tempered Critic*. Bloomington：Indiana University Press，1963.

Guillén，Claudio. *Literature as System*. Princeton University Press，1971.

Hamburger，Michael. *The Truth of Poetry*. London：Weidenfeld and Nicholson，1969.

Hsia，C. T. *History of Modern Chinese Fiction 1917–1957*. New Haven：Yale University Press，1961.

Kenner，Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles：University of California Press，1971.

Levin，Harry. *Refractions*. New York：Oxford University Press，1966.

Levin，Harry. *Memories of the Moderns*. London：Faber and Faber，1981.

Liu，James J. Y. *Chinese Theories of Literature*. University of Chicago Press，1975.

Needham，Joseph. *Science and Civilization in China*. Cambridge University Press，1954.

Prawer，S. S. *Comparative Literary Studies*：*an Introduction*. London：Oxford University Press，1973.

Prawer，S. S. *Karl Marx and World Literature*. Oxford：Clarendon Press，1976.

Smith，Barbara Herrnstein. *On the Margins of Discourse*. Chicago University Press，1978.

Spence，Jonathan D. *The Gate of Heavenly Peace*. New York：Viking，1981.

Spitzer，Leo. *Linguistics and Literary History*. Princeton University Press，1948.

Steiner，George. *After Babel*. London：Oxford University Press，1977.

Wakeman，Frederic，Jr. *The Fall of Imperial China*. New York，1977.

Weisstein，Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory*. Bloomington：Indiana University Press，1973.

6. Recent translations of individual works

Note：This list，confined to the years 1978–1984，is even less complete than the rest. Mainly it is based on the catalogues of three publishers，which are：

人民文学出版社（abbrev.人文）
People's Literature Publishing House，Beijing；
外国文学出版社（外文）
Foreign Literature Publishing House，Beijing；
译文出版社（译文）
Translations Publishing House，Shanghai.

While these are indubitably the major national publishers of translations of literary works，there are numerous provincial and municipal publishers which also put out translations from time to time. These latter are on the whole not represented. Further，some of the titles listed are new editions of old translations，with or without revisions. Looking over the entries again，however，the compiler is satisfied that most major translators and their recent productions are included. Enough has been given，perhaps，to show the range and diversity of the translations made in the period covered.

Akutakawa Ryunosuke：*Selected Fiction*，tr. Wen Jieruo et al.

（芥川龙之介著，文洁若等译：《小说选》，人文，1981年。）

Hans Anderson：*Selected Fairy Tales*，tr. Ye Junjian.

（叶君健译：《安徒生童话选》，人文，1978年。）

José Maria Arguedas：*Los rios profundes*，tr. Zhang Renjian.

（阿格达斯著，章仁鉴译：《深沉的河流》，人文，1982年。）

Ariyoshi Sawako：*Kokotsu no Hito*，tr. Xiu Feng and Wei Hui.

（有吉佐和子著，秀丰、渭慧译：《恍惚的人》，人文，1979年。）

Aristotle：*Poetics*，tr. Luo Niansheng.（亚里斯多德著，罗念生译：《诗学》，人文，1982年。

Miguel Angel Asturias：*El Senor Presidente*，tr. Huang Zhiliang and Liu Jingyan.

（阿斯图里亚斯著，黄志良、刘静言译：《总统先生》，外文，1980年。）

Honoré de Balzac：*Complete Works*，Vol. 1.（《巴尔扎克全集》（第一卷），人文，1984年。）

Honoré de Balzac：*Eugene Grandet*；*Pere Goriot*，tr. Fu Lei.

（巴尔扎克著，傅雷译：《欧也妮·葛朗台》；《高老头》，人文，1980年。）

Honoré de Balzac：*Les Illusions Perdues*，tr. Fu Lei.

（巴尔扎克著，傅雷译：《幻灭》，人文，1978年。）

Charles Baudelaire：*Les Fleurs du Mal*，tr. Wang Liaoyi.

（波德莱尔著，王了一译：《恶之花》，外文，1980年。）

Giro Alegria Bazan：*Los Perros Hambrientos*，tr. He Xiao.

（西罗·阿莱格里亚著，贺晓译：《饥饿的狗》，外文，1982年。）

Pierre—Augustine Caron de Beaumarchais：*Two Plays*（*le Barbier de Seville*，*le Mariage de Figaro*），tr. Wu Dayuan.

（博马舍著，吴达元译：《戏剧二种》，人文，1981年。）

Saul Bellow：*Humboldt's Gift.*（贝娄著：《洪堡的礼物》，江苏人民出版社。）

Keinrich Boll：*Ansichten Eines Clowns*，tr. Gao Niansheng and Zhang Liecai.

（伯尔著，高年生、张烈材译：《小丑之见》，译文，1983年。）

Jorge Luis Borges：*Short Stories*，tr. Wang Yangle.

（博尔赫斯著，王央乐译：《博尔赫斯短篇小说集》，译文，1983年。）

Robert Burns：*Selected Poems*，tr. Wang Zuoliang.

（王佐良译：《彭斯诗选》，人文，1985年。

George Gordon Byron：*70 Lyrical Poems*，tr. Yang Deyu.

（杨德豫译：《拜伦抒情诗七十首》，湖南人民出版社，1981年。）

George Gordon Byron：*Don Juan*，2 vols.，tr. Zha Liangzheng.

（拜伦著，查良铮译：《唐璜》（上、下册），人文，1980年。）

Albert Camus：*La Peste*，tr. Gu Fangji and Xu Zhiren.

（加缪著，顾方济、徐志仁译：《鼠疫》，译文，1980年。）

Cervantes：*Don Quixote*，2 vols.，tr. Yang Jiang.

（塞万提斯著，杨绛译：《堂吉诃德》（上、下册），人文，1978年。）

Anton Chekhov：*Works*，vols. 2 and 3，tr. Ru Long.

（契诃夫著，汝龙译：《文集》（第二、三卷），译文，1982年，1983年。）

Carlo Collodi：*Pinnochio*，tr. Ren Rongrong.

（科洛迪著，任溶溶译：《木偶奇遇记》，外文，1980年。）

Fenimore Cooper：*The Deerslayer*，tr. Bai Bin.

（库珀著，白滨译：《打鹿将》，外文，1982年。）

D. Defoe：*Robinson Crusoe*，tr. Fang Yuan.

（笛福著，方原译：《鲁滨逊漂流记》，人文，1982年。）

Emily Dickenson：*Selected Poems*，tr. Jiang Feng.

（江枫译：《狄金森诗选》，湖南人民出版社，1984年。）

Dostoevsky：*The Insulted and the Humiliated*，tr. Nan Jiang.

（陀思妥耶夫斯基著，南江译：《被欺凌与被侮辱的》，人文，1980年。）

Dostoevsky：*Brothers Karamazov*，tr. Geng Jizhi.

（陀思妥耶夫斯基著，耿济之译：《卡拉玛佐夫兄弟》，人文，1981年。）

Dostoevsky：*Crime and Punishment*，tr. Zhu Haiguan and Wang Xin.

（陀思妥耶夫斯基著，朱海观、王信译：《罪与罚》。）

Alexandre Dumas pére：*Count of Monte Cristo*，4 vols.，tr. Jiang Xuemo.

（大仲马著，蒋学模译：《基度山伯爵》（四册），人文，1978年。）

Alexandre Dumas fils：*La Dame aux Camélias*，tr. Wang Zhensun.

（小仲马著，王振孙译：《茶花女》，外文，1980年。）

Aesop's Fables，tr. Luo Niansheng et al.

（罗念生等译：《伊索寓言》，人文，1981年。）

Eckermann：*Gespräche mit Goethe*，tr. Zhu Guangqian.

（爱克曼辑录，朱光潜译：《哥德谈话录》，人文，1978年。）

Ralph Ellison：*The Invisible Man*，tr. Ren Shaoceng et al.

（拉·艾里森著，任绍曾等译：《看不见的人》，外文，1984年。）

Antoine de Saint—Exupéry：*Vol de nuit*，tr. Wang Wenyi et al.

（圣埃克絮佩里著，汪文漪等译：《夜航》，人文，1981年。）

Fadeyev：*Debacle*，tr. Lei Ran.

（法捷耶夫著，磊然译：《毁灭》，人文，1978年。）

Gustave Flaubert：*Madame Bovary*，tr. Li Jianwu.

（福楼拜著，李健吾译：《包法利夫人》，人文，1979年。）

La Fontaine：*Fables*，tr. Yuan Fang.

（拉封丹著，远方译：《寓言诗》，人文，1982年。）

Fumanov：*Chapayev*，tr. Zheng Jisheng et al.

（富曼诺夫著，郑济生等译：《恰巴耶夫》，外文，1981年。）

Rémolo Gallegos：*Dona Barbara*，tr. Bai Ying and Wang Xiang.

（加列戈斯著，白婴、王相译：《堂娜巴巴拉》，人文，1979

年。）

Gogol：*Selected Fiction and Plays*，tr. Man Tao.

（果戈里著，满涛译：《小说戏剧选》，人文，1979年。）

M. Gorky：*Selected Works*，4 vols.

（高尔基著，多人译：《文集》（四卷），人文，1982年。）

M. Gorky：*Memoirs*，tr. Ba Jin.

（高尔基著，巴金译：《文学写照》，人文，1978年。）

M. Gorky：*On Literature*，tr. Meng Chang et al.

（高尔基著，孟昌等译：《论文学》，人文，1978年。）

M. Gorky：*Further on Literature*，tr. Bing Yi et al.

（高尔基著，冰夷等译：《论文学续集》，人文，1979年。）

Graham Greene：*The Heart of the Matter*，tr. Fu Weici.

（格雷厄姆·格林著，傅惟慈译：《问题的核心》，外文，1980年。）

Hafiz：*Selected Lyrics*，tr. Xing Bingshun.

（哈菲兹著，邢秉顺译：《抒情诗选》，外文，1981年。）

Heinrich Heine：*Deutschland*，*Ein Wintermarchen*，tr. Feng Zhi.

（海涅著，冯至译：《德国，一个冬天的童话》，人文，1978年。）

Heinrich Heine：*Lyrische Gedichte*，tr. Feng Zhi et al.

（海涅著，冯至等译：《抒情诗选集》，江苏人民出版社，1984年。）

Joseph Heller：*Catch-22*，tr. Nan Jiang and Zhao Shouyin.

（海勒著，南江、赵守垠译：《第二十二条军规》，译文，1979年。）

A. E. Housman：*The Shropshire Lad*，tr. Zhou Xuliang.

（霍斯曼著，周煦良译：《西罗普郡少年》，湖南人民出版社，1983年。）

Victor Hugo：*Quartre-vingt-treize*，tr. Zheng Yonghui.

（雨果著，郑永慧译：《九三年》，人文，1982年。）

Victor Hugo：*Les Miserables*，4 vols.，tr. Li Dan.

（雨果著，李丹译：《悲惨世界》（四卷），人文，1958年—1980年。）

Victor Hugo：*Notre Dame de Paris*，tr. Chen Jingrong.

（雨果著，陈敬容译：《巴黎圣母院》，人文，1982年。）

H. Ibsen：*Peer Gynt*，tr. Xiao Qian.

（易卜生著，萧乾译：《培尔·京特》，人文，1984年。）

Ibuse Masuji：*Selected Fiction*，tr. Ke Yiwen.

（井伏鱒二著，柯毅文译：《小说选》，外文，1982年。）

Inoue Yashushi：*Tenpe no Iraka*，tr. Lou Shiyi.

（井上靖著，楼适夷译：《元平之薨》，人文，1980年。）

Kafka：*Castle*，tr. Tang Yongkuan.

（卡夫卡著，汤永宽译：《城堡》，译文，1980年。）

Kato Taichi：*Shiroi Epiron to Shiroi Yagi*，tr. Gao Liefu.

（加藤多一著，高烈夫译：《白围裙和白山羊》，人文，1979年。）

Kawabata Yasunari：*Maihime*，tr. Tang Yuemei.

（川端康成著，唐月梅译：《舞姬》，外文，1984年。）

Gottfried Keller：*Der Grüne Heinrich*，Vol. I，tr. Tian Dewang.

（凯勒著，田德望译：《绿衣亨利》（上册），人文，1980年。）

O. Killens：*Youngblood*，2 vols.，tr. Zhang Yousong.

（基伦斯著，张友松译：《杨布拉德一家》（上、下册），外文，

1980年。）

Henry Lawson：*Selected Short Stories*.

（劳森著，多人译：《短篇小说集》，人文，1978年。）

Lermontov：*Hero of Our Time*，tr. Zhai Songnian；another version，tr. Cao Ying.

（莱蒙托夫著，翟松年译：《当代英雄》，人文，1978年。）

（莱蒙托夫著，草婴译：《当代英雄》，译文，1982年。）

Gotthold Ephraim Lessing：*Laocoon*，tr. Zhu Guangqian.

（莱辛著，朱光潜译：《拉奥孔》，人文，1979年。）

Mario Vargas Llosa：*La Ciudad y los Perros*，tr. Zhao Shaotian.

（马里奥·巴尔加斯·略萨著，赵绍天译：《城市与狗》，外文，1981年。）

Jack London：*The Call of the Wild*，tr. Jiang Tianzuo.

（杰克·伦敦著，蒋天佐译：《荒野的呼唤》，外文，1981年。）

Jack London：*White Fang*，tr. Jiang Tianzuo.

（杰克·伦敦著，蒋天佐译：《雪虎》，外文，1982年。）

Jack London：*Selected Short Stories*，tr. Wan Zi and Yu Ning.

（杰克·伦敦著，万紫、雨宁译：《短篇小说选》，外文，1981年。）

Bernard Malamud：*The Assistant*，tr. Ye Feng.

（马拉默德著，叶封译：《伙计》，译文，1980年。）

Gabriel García Marquez：*Novelettes and Short Stories*，tr. Zhao Deming et al.

（加西亚·马尔克斯著，赵德明等译：《中短篇小说集》，译文，1982年。）

Gabriel García Marquez：*Cien anos de Soledad*，tr. Gao Changrong；another version，tr. Huang Jinyan et al.

（加西亚·马尔克斯著，高长荣译：《百年孤独》，《长篇小说》总第三期，北京十月出版社，1984年。）

（加西亚·马尔克斯著，黄锦炎、沈国正、陈泉译：《百年孤独》，译文，1984年。）

Somerset Maugham：*The Moon and Six Pence*，tr. Fu Weici.

（毛姆著，傅惟慈译：《月亮和六便士》，外文，1932年。）

Guy de Maupassant：*Selected Novelettes and Short Stories*，tr. Hao Yun and Zhao Shaohou.

（郝运，赵少侯译：《莫泊桑中短篇小说选》，人文，1981年。）

Mayakovsky：*Selected Works*，2 vols.

（马雅可夫斯基著，多人译：《选集》（上、下卷），人文，1984年。）

Minakami Tsutomu：*Selected Works*.

（水上勉著，多人译：《选集》，人文，1982年。）

Murasaki Shikibu：*The Tale of Genji*，2 vols.，tr. Feng Zikai.

（紫式部著，丰子恺译：《源氏物语》（二卷），人文，1980年，1982年。）

Vladmir Nabokov：*Pnin*，tr. Mei Shaowu.

（纳博科夫著，梅绍武译：《普宁》，译文，1982年。）

Joyce Carol Oates：*Wonderland*，tr. Song Zhaolin et al.

（乔伊斯·卡洛尔·欧茨著，宋兆霖等译：《奇境》，外文，1980年。）

Sean O'Casey：*Selected Plays*，tr. Huang Yushi and Lin Yijin.

（奥凯西著，黄雨石、林疑今译：《戏剧选》，人文，1982年。）

N. Ostrovsky：*How Steel Was Tempered*，tr. Mei Yi.

（尼·奥斯特洛夫斯基著，梅益译：《钢铁是怎样炼成的》，外文，1932年。）

Plato：*Dialogues*，tr. Zhu Guangqian.

（柏拉图著，朱光潜译：《文艺对话集》，人文，1980年。）

Edgar Allan Poe：*Selected Short Stories*，tr. Chen Liangting and Xu Ruchun.

（爱伦·坡著，陈良廷、徐汝春译：《短篇小说选》，外文，1982年。）

Pushkin：*Selected Lyrical Poems*，tr. Liu Zhanqiu.

（普希金著，刘湛秋译：《抒情诗选》，湖南人民出版社，1984年。）

Alain Rohbe—Grillet：*Les Gommes*；tr. Lin Qing.

（罗布-格里耶著，林青译：《橡皮》，译文，1981年。）

Roman Roland：*Jean Christophe*，4 vols.，tr. Fu Lei.

（罗曼·罗兰著，傅雷译：《约翰·克利斯朵夫》（四册），人文，1930年。）

Jean Jacques Rousseau：*Les Confessions*，2 vols.，tr. Li Xing and Fan Xiheng.

（卢梭著，黎星译：《忏悔录》（第一部），人文，1980年。）

（卢梭著，范希衡译：《忏悔录》（第二部），人文，1983年。）

Juan Rulfo：*Novelettes and Short Stories*，tr. Ni Huadi et al.

（胡安·鲁尔讳著，倪华迪等译：《中短篇小说集》，外文，1980年。）

Sadi：*Rose Garden*，tr. Shui Jianfu.

（萨迪著，水建馥译：《蔷薇园》，人文，1980年。）

Le Sage：*Gil Blas*，tr. Yang Jiang.

（勒萨日著，杨绛译：《吉尔·布拉斯》。）

George Sand：*Horace*，tr. Luo Guolin.

（乔治·桑著，罗国林译：《奥拉斯》，湖南人民出版社，1984年。）

Walter Scott：*Ivanhoe*，tr. Liu Zunqi and Zhang Yi.

（司各特著，刘尊棋、章益译：《艾凡赫》，人文，1978年。）

Walter Scott：*Heart of Midlothian*，tr. Zhang Yi.

（司各特著，章益译：《中洛辛郡的心脏》，人文，1981年。）

Walter Scott：*Old Mortality*，tr. Wang Peide.

（司各特著，王培德译：《修墓老人》，人文，1981年。）

Walter Scott：*Kenilworth*，tr. Wang Peide.

（司各特著，王培德译：《肯纳尔沃思堡》，人文，1982年。）

William Shakespeare：*Complete Works*，11 vols.，tr. Zhu Shenghao et al.

（莎士比亚著，朱生豪等译：《全集》（11卷），人文，1978年。）

Irwin Shaw：*Rich Man，Poor Man*，2 vols.，tr. Shi Xianrong et al.

（欧文·肖著，施咸荣等译：《富人，穷人》（上、下册），外文，1980年。）

Percy Bysshe Shelley：*Selected Poems*，tr. Jiang Feng.

（江枫译：《雪莱诗选》，湖南人民出版社，1980年。）

Shimazaki Toson：*Hakai*，tr. Ke Yiwen and Chen Dewen.

（岛山奇藤村著，柯毅文、陈德文译：《破戒》，人文，1982年。）

Shiroyama Saburo：*Selected Fiction*，tr. Wang Dunxu and Shi Renmeng.

（城山三郎著，王敦旭、施人梦译：《小说选》，外文，1980年。）

Isaac Bashevis Singer：*Selected Short Stories*， tr. Wan Zi et al.

（辛格著，万紫等译：《短篇小说集》，外文，1980年。）

Isaac Bashevis Singer：*The Magician of Lublin*，tr. Lu Jin and Wu Lao.

（辛格著，鹿金、吴劳译：《卢布林的魔术师》，译文，1979年。）

Tobias Smollett：*Roderick Random*，tr. Yang Zhouhan.

（斯末莱特著，杨周翰译：《蓝登传》，译文，1980年。）

Sono Ayako：*Selected Fiction*，tr. Wen Jieruo and Wen Xuepu.

（曾野绫子著，文洁若、文学朴译：《小说选》，外文，1982年。）

John Steinbeck：*The Grapes of Wrath*，tr. Hu Zhongchi.

（斯坦培克著，胡仲持译：《愤怒的葡萄》，外文，1982年。）

John Steinbeck：*Winter of Discontent*，tr. Wu Junxie.

（斯坦培克著，吴均燮译：《烦恼的冬天》，人文，1982年。）

Strindberg：*Selected Plays*，tr. Shi Qin'e et al.

（斯特林堡著，石琴娥等译：《戏剧选》。）

J. Swift：*Gulliver's Travels*，tr. Zhang Jian.

（斯威夫特著，张健译：《格列佛游记》，人文，1979年。）

R. Tagore：*Selected Poems*，tr. Shi Zhen and Xie Bingxin.

（泰戈尔著，石真、谢冰心等译：《诗选》，人文，1980年。）

Henry David Thoreau：*Walden*，tr. Xu Chi.

（梭罗著，徐迟译：《瓦尔登湖》，译文，1982年。）

R. Tressell：*The Ragged-Trousered Philanthropists*，tr. Sun Zhu et al.

（特雷塞尔著，孙铢等译：《穿破裤子的慈善家》，译文。）

A Thousand and One Nights，Vols. 1–6，tr. Na Xun.

（纳训译：《一千零一夜》（1—6卷），人文，1982年–1984年。）

Leo Tolstoy：*Anna Karenina*，2 vols.，tr. Zhou Yang and Xie Sutai；another version，tr. Cao Ying.

（列夫·托尔斯泰著，周扬、谢素台译：《安娜·卡列尼娜》（上、下册），人文，1981年。）

（列夫·托尔斯泰著，草婴译：《安娜·卡列尼娜》（上、下册），译文，1982年。）

Leo Tolstoy：*Resurrection*，tr. Ru Long：another version，tr. Cao Ying.

（列夫·托尔斯泰著，汝龙译：《复活》（修订本），人文，1979年。）

（列夫·托尔斯泰著，草婴译：《复活》，译文，1983年。）

Leo Tolstoy：*Caucasian Captive*，tr. Shi Yi et al.

（列夫·托尔斯泰著，适夷等译：《高加索的俘虏》。）

Ivan Sergeyevich Turgeniev：*Virgin Soil*，tr. Ba Jin.

（屠格涅夫著，巴金译：《处女地》，人文，1979年。）

Valmiki：*Ramayana*，7 vols.，tr. Ji Xianlin.

（蚁垤著，季羡林译：《罗摩衍那》（七卷[八册]），人文，1980年—1984年。）

I. M. Vazov：*Selected Poems*，tr. Yang Yanjie.

（伐佐夫著，杨燕杰译：《诗选》，人文，1982年。）

Jules Verne：*Selected Works*，tr. various hands（7 titles published）

（《凡尔纳选集》，多人译（已出7种），中国青年出版社，1979年—1981年。）

Virgil：*Aeneid*，tr. Yang Zhouhan.

（维琪尔著，杨周翰译：《埃涅阿斯纪》，人文，1984年。）

Voltaire：*Selected Fiction*，tr. Fu Lei.

（傅雷译：《伏尔泰小说选》，人文，1980年。）

Oscar Wilde：*Picture of Dorian Gray*，tr. Rong Rude.

（王尔德著，荣如德译：《道连·葛雷的画像》，人文，1982年。）

Herman Wouk：*Winds of War*，3 vols.

（沃克著，多人译：《战争风云》（上、中、下册），人文，1979年。）

Herman Wouk：*War and Remembrance*，4 vols.

（沃克著，多人译：《战争与回忆》（1—4册），人文，1981年。

Yashar Kemal：*Ince Memed*，tr. Li Xiande，Vol. 1.

（雅萨尔·凯马尔著，李贤德译：《瘦子麦麦德》（第一卷），外文，1981年。）

Emile Zola：*L'Argent*，tr. Dong Lin.

（左拉著，冬林译：《金钱》，人文，1980年。）

Emile Zola：*Germinal*，tr. Li Ke.

（左拉著，黎柯译：《萌芽》，人文，1982年。）

Index

A

Aaron Daniel

Writers on the Left

Academiarum Examen

Achebe，Chinua

Aeschylus

Aesop's Fables

Age of Shakespeare（Swinburne）

Ai Qing

“On Dai Wangshu's Poetry”

“Reed Pipe”

Songs of Return

Albeni，Rafael

Ancient British Drama（Scott）

Andreev，L

Annual Review

Anstey，Christopher

Apollinaire，G.

Alcool

Aragon，Louis

Archer，William

Atwood，Margaret

Auden，W. H.

“In Memory of W. B. Yeats”

influence on Mu Dan

Journey to a War（wilh Isherwood）

B

Ba Jin

Babbitt，Irving

Bacon，Francis

Essays

bai hua（vernacular）

Bai Juyi（Po Chu-i）

Balzac，Honoré

Ban Gu

Baudelaire，Charles *passim*

on classical revival

Fleurs du Mal

“Abel et Caïn”

“l'Albatros”

“Chant d'Antomne”

“Chant d'Automne II”

“Correspondences”

Dai Wangshu on

“Harmonie du Soir”

“l'Homme et la Mer”

“l'Invitation au Voyage”

“Le Mort Joyeux”

“Parfum Exotique”

“Paysage”

“Spleen（LXXV III）”

Beaumont and Fletcher

Beddoes，Thomas Lovell

Bride's Tragedy

Death's Jest-Book

Beijing University

Bian Zhilin，*passim*

“Author of *On Protracted War*”

“Chiba”

“Distances Organised”

“Fragment”

Letters of Salutation

“Preface to Dai Wangshu，*Poems*”

Records of a Carving Insect

“Return”

translates Shakespeare

Blackwood's Edinburgh Magazine

Blake，William

Bly，Robert

Boccaccio

Bolitho，William

Book of Change

Brecht，B

Galileo

British Bibliographer（E.Brydges）

Brontë，Charlotte

Jane Eyre

Brooks，Van Wyckn

Brydges，Sir Egerton

Bureaucrats Shown Up

Burnett，George

Burns，Robert

“Auld Lang Syne”

“Comin Thro' the Rye”

“Holy Willie's Prayer”

“Jolly Beggars”

“Lines Written on a Banknote”

“A Man's a Man for A' That”

“Open the Door to Me，O”

reception in China

“A Red Red Rose”

“Scots Wha Hae”

special quality in narrative poems

“Tam o' Shanter”

“The Twa Dogs”

translation in China

Byron，George Gordon

Don Juan

impact in China

“Isles of Greece”

Lu Xun on

Marino Faliero

C

Cancer of Empire

Cao Pi

Carducci，Giosuè

Cervantes，

Don Quixote

Chaucer，Geoffrey

Chapman，George

Chen Jingyong

Chinese classical tradition

Chinese intellectuals

Chinese language

Clare，Johnn

Cobbett，William

Rural Rides

Coleridge，Samuel Taylor

Biographia Literaria

Collier，John Payne

Communist Manifesto

Comprehensive Anthology of Modern Chinese Literature 1917–1927

Coward，Noël

“Cultural giants”

D

Dai Wangshu

his poetry

his translations

their influence on each other *passim*

“Autumn Fly”

“Country Girl”

“Ennui”

“Finger Cut Off，A”

“I Let My Mangled Palm”，

“I Think”

“Lamp”

“My Memory”

“New Year Greetings”

“Nostalgia for Heaven”

on Baudelaire

“Alley in the Rain”

“Vagabond's Night Song”

Dante

Davidson，John

Defoe，Daniel

Robinson crusoe

Dekker，Thomas

Descartes，René

Dewey，John，

Dickens，Charles

and Chinese exposé novels

David Copperfield

Lin Shu on

Old Curiosity Shop

Tale of Two Cities

Dickinson，Emily

Diego，Gerardo

Dilke，C. W.

Ding Ling

Dodsley，Charles

Old Plays

Donne，John

Dostoevsky，

Dowson，Ernest

Drake，Nathan

Drayton，Michael

The Dream of the Red Chamber

Dryden，John

Du Fu

Du Yunxie

Dumas fils，Alexandre

La Dame aux Camélias

Dyce，Alexander

E

Edinburgh Review

Elegant Extracts

Eliot，T. S.

influence on Bian Zhilin

“Love Song of J. Alfred Prufrock”

Waste Land

Ellis，George（*Specimens of the Early English Poets*，）

Eluard，Paul

“Au Rendez-Vous Allemand”

“Avis”

Empson，William

An Etymological Dictionary of the Scottish Tongue（J.Jamieson）

Euripides

F

Fadeyev

Débacle

Fei Ming

Tales from a Bamboo Grove

Feng Naichao

“Life's Elegy”

Feng Wenbing（*alias* Fei Ming）

Feng Zhi

Northbound Journey

Rilke's influence on

Sonnets

on Van Gogh

La Fontaine

Fables

Ford，John

Broken Heart

Foreign Literatures（*Encyclopedia Sinica*）

Forever Amber

Forster，E. M.

Fort，Paul

Frost，Robert

Fry，Christopher

G

Gentleman's Magazine

Gilchrist，Octavius

Gildon，Charles

Gissing，George

Goethe

Gogh，Van

Gogol，Nikolai vasilievich

Dead Souls

Gone With the Wind

Gorky，Maxim

Gosse，Edmund

Gourmont，Remy de

“Le Verger”

Greene，Robert

Lady Gregory

“Rising of the Moon”

Guo Moruo

translales Shelley

transtates Synge

Zhuo Wen Jun

Guo Wen（magazine）

H

Haggard，Rider

She

haiku

Hallam，Henry

Hardy，Thomas

Mayor of Casterbridge

Tess of the D'urbervilles

Hawkins，Thomas

Hawthorne，Nathaniel

Hazlitt，William

Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth

The Plain Speaker

Headley，Henry（*Select Beauties of Ancient English Poetry*）

Heine，Heinrich

Herzen

Heywood，Thomas

Historical Records（Sima Qian）

History of English Dramatic Literature （A. W. Ward）

Player（Thomas Hall）

Homer

Iliad

Odyssey

Hu Shih

Huai Su

Huang Shangu

Huang Zunxian

Hugo，Victor

Quatre-vingttreize

Hunt，Leighn

Huxley，Thomas Henry

I

Ibsen

Doll's House，

Ghosts

Improvisatore，*The*

Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth，*Sixteenth*，*and Seventeenth Centuries*（H. Hallam）

Irish literature in China

Irving，Washington

Sketch Book

Isaacs，Harold R.

Straw Sandals

J

James，Henry

Jamieson，J.

Jammes，Francis

Jeans，Sir James

Johnson，Samual

Jonson，Ben

Joyce，James

“The Dead”

Dubliners

Finnegans Wake

Ulysses

K

Keats，John

Keller，Gottfried

Der Grüne Heinrich

Kingsley，Charles

Knox，Vicesimus

Koch，Kenneth

Kollwitz，Käthe

L

Lallans

Lamb，Charles *passim*

Specimens of the English Dramatic Poest Who Lived About the Time of Shakspeare，passim

Tales from Shakespeare

Works

Left-wing Writers League

Lenin

three hymns to

Lermontov

Les Contemporains（magazine）

Lessing

Laocoon

Li Guangtian

Li Jinfa

“Forsaken Woman”

“Nocturne”

Lianda（Southwest Associated University）

Liang Shiqiu

Liang Qichaon

Lin Shu

and comparative literature

on Dickens

prose style

on Scott

on Shakespeare

on Mrs. Stowe

Lin Yutang

Literary Hours（N. Drake）

Literature in Translation（*Yi Wen* magazine）

Liu Fu

Lodge，Thomas

Lorca，Federico Garcia

"Arbolé Arbolé"

impact on Chinese poets

"Llanto for Ignacio Sánchez Mejias"

metaphors

"Romance de la Guardie Civil Española"

"Romance Sonámbulo"

Lu Xun（Lu Hsun）

Ah Q

"Cake of Soap"

"Celebrating the Literary Friendship between China and Russia"

his classical scholarship

and Eastern European literature

founds *Yiwen* magazine

"Glance at Shanghai Literature"

"Gust of Wind"

on Ibsen's *Doll's House*

Introduction to the Second Volume of Short Stories，*Comprehensive Anthology of Chinese Literature 1917–1927*

and Isaac's *Straw Sandals*

and Käthe Kollwitz's work

“*Lun Yu's* First Anniversary and Further on Shaw”

his lyricism

“miscellaneous essays”

and new art trends

Old Tales Newly Collected

Outline History of Chinese Fiction

“Power of Satanic Poetry”

prose style

on Russian literature

and satire

on Shaw

and Smedley

and Snow's *Living China*

"Some Thoughts on Our New Literature"

theory of translation

translation of *Dead Souls*

of *Debacle*

of Lunacharsky and other Marxist critics

on Twain

Wild Grass

Lucas，E. V.

Lucas，F. L.

Lucretius

Lunacharsky

lvshi

Lycidas

Lyly，John

M

Ma Junwun

MacDiarmid，Hugh

“Ballad of the Crucified Rose”

“Bonnie Broukit Bairn”

Company I've Kept，

Complete Poems

Drunk Man Looks at the Thistle

“Eemis Stane”

“Empty Vessel”

“Hymns to Lenin”

his lyricism

In Memoriam James Joyce

“Moonlight Among the Pines”

“O wha's been here afore me lass”

“Of John Davidson”

Scots Unbound

“Seamless Garment”

Vision of a World Language

“Watergaw”

Maclean，John

Maclean，Sorley

Mallarmé，Stéphane

Mansfield，Katherine

Manyoshu

Mao Dun

Mao Zedong

Marlowe，Christopher

Marquez，Garcia

A Hundred Years of Solitude

Marston，John

Marxization

Massinger，Philip

Mayakovsky，

Medwin，Thomas

metaphors in translation

Mickiewicz，Adam

Middleton，Thomas

Mill，John Stuart

On Liberty

System of Logic

Miller，Arthur

Death of a Salesman

Milton，John

Comus

Samson Agonistes

Modern Review

Modernism

Molière

L'Avare

Montesquieu

L'Esprit des Lois

Monthly Review

Moritz，Yunna

Mu Dan

Auden's influence on

“Fissure”

“From Void to Fullness”

“Eight Poems”

“I”

“May”

Muir，Edwin

“Musai”（literary society）

N

Naipaul，V. S.

Narayan，R. K.

Nell（from Dickens：*old Curiosity Shop*）

Neruda，Pablo

New Culture Movement

New Tide（magazine）

New Youth（magazine）

Nietzsche，Friedrich

Nora（from Ibsen：*Doll'S House*）

O

O' Casey，Sean

adaptation in China

I Knock at the Door

Innishfallen，Fare Thee Well

Juno and the Paycock

reception in China

Red Roses For Me

Star Turns Red

translation in China

Within the Cates

Odd Things Witnessed over Twenty Years

Okudzhava，Bulat

Old Chinese Songs

Old English Plays（C. W. Dilke）

o'Neill，Eugene

Anna Christie

Origin of the English Drama（Thomas Hawkins）

Otway，Thomas

Ovid

P

Peach Blossom Fan

Peele，George

Petofi

Plekhanov

Po Chu-i（Bai Juyi）

Poe，Edgar Allan

Poetic language

Pope，Alexander

Essay on Man

Pound，Ezra

Pisan Cantos

Pritchett V. S.

Tale-Bearers

Punch

Pushkin

Q

Qian Cao（magazine）

Qian Zhongzhu

Quarterly，*The*

R

Ramayana

Ranks of Poetry

Rebecca（from Scott：*Ivanhoe*）

Reed，lsaacn

repulsion against foreign literature

Reverdy，Pierre

Rilke，Rainer Maria

Duineser Elegien

Influence on Feng Zhi

Rimbaud，Arthur

Roberts，Michael

Rou Shi

Rousseau，Jean Jacques

Confessions

Rowley，William

Rushing Stream（magazine）

Russian literature

Lu Xun on

S

Salinas，pedro

San Jiang Hao（adapted from”The Rising of the Moon”）

Sanskrit Vedas

“Satanic”poets

Scott，Sir Walter

Ivanhoe

Scottish dialect

Scottish Literary Renaissance

“Seclusion”

Select Beauties of Ancient English Poetry（Henry Headley）

Seneca

Seventeenth Century Studies（Gosse）

Sha Ting

Sha Zi

Shakespeare，William

Antony and Cleopatra

Hamlet

Lear

Lin Shu on

Macbeth

Measure for Measure

Merchant of Venice

Othello

performances in China

Romeo and Juliet

Tempest

translation in China

Shakspeare and His Times（N. Drake）

Shakespearean Tragedy（Bradley）

Shaw，George，Bernard

Shelley，Percy Bysshe

“Adonis”

The Cenci

on *The Duchess of Malfi*

impact in China

“Ode to the West Wind”

Shen Congwen

Shi Yi

Shi Zhecun

Shih Ming（from Lu Xun：“A Cake of Soap”）

Shirley，Jame

Sidney，Sir Philip

Sima Qian

Historical Records

Slav writers

“Slave Mother”

Smedley，Agnes

Daughter of the Earth

The Great Road

Short Stories from China

Smith，Adam

Wealth of Nations

Snow，Edgar

on Lin Yutang

Living China

on Lu Xun

“Society of Unknowns”

Sophocles

Southey，Robert

Southwest Associated University（Lianda）

Soyinka，Wole

Specimens of the British Poets（Thomes Campbell）

Specimens of Early English Metrical Romances（George Ellis）

Specimens of the Early English Poets（George Ellis）

Specimens of Early English Prose Writers（George Burnett）

Specimens of the English Dramatic Poets Who lived About the Time of Shakspeare（Lamb）

Specimens of the Later English Poets（Robert Southey）

Spencer，Herbert

Principles of Sociology

Spender，Stephen

Starkie，Enidn

Stormy Years of theth Century（Yugoslav poem）

Story（magazine）

Stowe，Harriet Elizabeth Beecher

Uncle Tom's Cabin

Study of Literature（magazine）

Su Manshun

Su Tungpo（Su Dongpo）

Sun Yat-sen

Sunken Bell Socicty

Supervielle，Jules

Swift，Jonathan

G*ulliver's Travels*

Swinburne，Algernon Charles

Symbolis poetry

Symonds，John Addington

Synge，J. M.

T

Tagore，Rabindranath

Tales from a Bomboo Grove

Tan Sitong

Tennyson，Alfred

In Memoriam

Thomas，Dylan

Tian Jian

Tian Jun

Tolstoy，Lev Nikolayevich

Anna Karenina

Caucasian Prisoner

Tourneur，Cyril

Translation and translation theory
of verse *passim*
Twain，Mark
Eve's Diary
Lu Xun on
Two Patriotic Boys

U

Ungaretti，Giuseppe

V

Valery，Paul
Vallejo
Verhaeren，Emile
Verlaine，Paul
“Ariette”
“Le Ciel Est，Par-Dessus le Toit”
Chanson d'automne”
Virgil

Aeneid

Voice of Scotland

Voronov，Yuri

Voynich，Ethel Lilian

Gadfly

W

Waley，Arthur

Wang Duqing

“I Step Out from a Cate”

Wang Liaoyi，

Wang Xizhi

Wang Zuoliang

Ward，A.W.

Watson，William

Webster，John

Appius and Virginia

Devil's Law-Case

Duchess of Malfi passim

While Devil passim

wenyan

Wen Yiduo

Anthology of Modern Chinese Poetry

“Dead Water”

“Drummer of Our Time”

and Kunming modernists

on Tian Jian

Wen Yi Bao（The Literary Gazatte）

White，Patrick

Whitman，Walt

‘Wild Plain’（Literary Society）

Wilde，Oscar

Williams，William Carlos

“World literature”as a concept

World Literature（magazine）

Wordsworth，William

Wright，James

“A Blessing”

“As I Step Over a Puddle at the End of Winter，I Think of an Ancient Chinese Governor”

X

Xian Dai（magazine）

Xiao Qian

Xu Nianci

Xu Zhimo

Y

YanFu

prospeclive readership

theory of translation

treatment of original text

use of archaic Chinese

Yang Zhensheng

Yeats，W. B.

Yesenin，Sergei

Yi Wen（magazine）

Yin Fu

Ying Ruocheng

Yu Jun

Z

Zha Liangzheng

see also under“Mu Dan”

Zhang Min

Zhao Luorui

Zhao Zi'ang

Zheng Min

Zhong Rong

Ranks of Poetry

Zhong Songfan

Zhou Guisheng

Zhu De

Zhu Ziqing

Zhuang Zhou

Zui Sheng Meng Si

（adapted from *Juno and the Paycock*）

---

[1]Hugh MacDiarmid, Complete Poems, eds. Michael Grieve and W. R. Aitken (London: Martin Brian & O'Keeffe, 1978), II, p. 884.

[2]Ibid., I, p. 425.

[3]据《辞海》（2010），为1854—1921。——编者注

[4]>赫胥黎：《天演论》上篇，导言一《察变》（严复译），北京：科学出版社，1971年，第1页。

[5]Thomas H. Huxley and Julian Huxley, Evolution and Ethics, 1893－1943 (London, 1947), p. 33.

[6]Ancient historians invariably use the third person in reference to themselves, particularly at the head of a passage

—e.g. 太史公曰；陈光曰；etc.

[7]赫胥黎：《天演论》下篇，论十二《天难》，第121页。

[8]As revealed in the Preface to his version of Dickens's Old Curiosity Shop.

[9]《冷红生传》，引自郑振铎编：《晚清文选》（世界文库），上海：上海生活，1937年，第601页。

[10]For a discussion of this, see 钱锺书：《林纾的翻译》，in《旧文四篇》（上海古籍，1979）.

[11]The point is made by Professor Qian Zhongshu, ibid.

[12]E.g. V. S. Pritchett, in The Tale-Bearers: Essays on English, American and Other Writers (N. Y. Random House, 1980).

[13]The exact figure is 183. See 连燕堂：《林译小说有多少种》（《读书》，No. 6, 1982, p. 83）.

[14]《吟边燕语》序。

[15]“迭更司乃能化腐为奇”，Preface to his translation of David Copperfield.

[16]A public lecture the author delivered at the Ohio State University and the University of Minnesota in early summer, 1980.

[17]There were altogether four translations of “The Isles of Greece”, of which the first, by Liang Qichao, was incomplete, while the fourth, by Hu Shih, did not appear until 1914. The versions by Su Manshu and Ma Junwu, however, were available to readers of Lu Xun's essay, and both had literary merits which made them popular, though each contained a number of inaccuracies.

[18]Some American critics share this view. Cf. “ (Van Wyck Brooks) blamed the failure of American culture on the absence of a ‘collective spiritual life’ and on the materialistic social pressures that transformed talented artists into vulgarians or cranks”.—Daniel Aaron, Writers on the Left, (1961; OUP Paperback, 1977), p. 10.

[19]Living China (New York, 1936), pp. 13－14.

[20]Ibid., p. 17.

[21]Straw Sandals was published by the M.I.T. Press in 1974.

[22]《诗论零札》（《戴望舒诗集》），四川人民出版社，1981年，第161页（Dai Wangshu, Poems, Chengdu, 1981, p. 161）。

[23]艾青：《望舒的诗》，引自《戴望舒诗集》，第7页（Ai Qing: “On Dai Wangshu's Poetry”, in Dai Wangshu, Poems, p. 7）。

[24]卞之琳：《序》，同上书，第8页（Bian Zhilin: Preface to Dai Wangshu, Poems, p. 8）。

[25]卞之琳：《雕虫纪历》，增订版，香港三联书店，1982年，第20页（Bian Zhilin, Records of a Carving Insect, revised ed., Hong Kong, 1982, p. 20）。

[26]卞之琳：《雕虫纪历》，增订版，香港三联书店，1982年，第20页（Bian Zhilin, Records of a Carving Insect, revised ed., Hong Kong, 1982, 第19页。

[27]In Japan the instrument is called shakuhachi.

[28]《雕虫纪历》，增订版，第6页（Records, p. 6）。

[29]鲁迅：《〈中国新文学大系〉小说二集序》，引自《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，1981年，第6卷，第243页（Lu Xun: Complete Works, VI, p. 243）。

[30]The Chinese originals are, respectively: 死的子宫，观念的丛林，我缢死了我错误的童年，我从我心的旷野里呼喊，你给我们丰富和丰富的痛苦，水流山石间沉淀下你我.

[31]Quoted from the poem《三十岁诞辰有感》（“Reflections on My Thirtieth Birthday”）.

[32]Ibid.

[33]闻一多：《时代的鼓手》（《闻一多全集》丁），第235、238页（Wen Yiduo, Works, IV, pp. 235 and 238）。Cf. D. H.

Lawrence: “Before everything I like sincerity, and a quickening spontaneous emotion. I do not worship music or the half-said thing” (Letter of 17 July 1908, in The Collected Letters of D. H. Lawrence, ed. Harry T. Moore, Vol. I [New York, 1962], p. 21).

[34]This Anthology is included in Wen's Works, IV.

[35]The author is indebted to several friends for helping to track down and elucidate the Spanish and Russian originals of some of the passages cited. Particular thanks are due to Professor Liu Zongci, Mr. Jiang Zhifang and Mr. Zhou Qiang.

[36]《诗苑译林》，湖南人民出版社，1981年（Verse Translations Series, Changsha, Hunan: Hunan People's Publishing House, 1981）。

[37]《戴望舒译诗集》，湖南人民出版社，1983年（Poems Translated by Dai Wangshu, Changsha: Hunan People's Publishing House, 1983）。

[38]波德莱尔：《恶之花》（王了一译），北京，外国文学出版社，1980年，第173页（Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, translated by Wang Liaoyi, Beijing: Foreign Literature Publishing House, 1980, p. 173）。

[39]波德莱尔：《太阳（诗·外四首）》（陈敬容译），《世界文学》，1984年，第4期，第280页（Charles Baudelaire, Five Poems, translated by Chen Jingrong, World Literature (Beijing), No.

4, 1984, p. 280）。

[40]《戴望舒译诗集》，第153页（Poems Translated by Dai Wangshu, p. 153）。

[41]《恶之花》（译者序），第2页（Preface to his version of Les Fleurs du Mal, p. 2）。

[42]Quoted in Enid Starkie's Introduction to Charles Baudelaire, Selected Poems (London: The Falcon Press, 1946), p. 12.

[43]《戴望舒译诗集》，第315页（Poems Translated by Dai Wangshu, p. 315）。

[44]In January and April, 1981, the author was interviewed by Radio Beijing, which subsequently broadcast the recordings in its English programme "Culture in China". The present article is based on them.

[45]Algernon C. Swinburne, "To him and to him alone it is that we owe the revelation and the resurrection of our greatest dramatic poets after Shakespeare", in "Charles Lamb and George Wither", Miscellanies (1886), p. 199.

[46]See Lamb's letter to William Upcott dated 10 April 1827 (Edward V. Lucas, ed., Letters, 3 vols. [1935], III, p. 82).

[47]A Letter to William Gifford, Esq., 1811, shows the

scholar's pique against the efforts of what he considered to be trespassers, men like Lamb and Weber. The first part is a review of the work done by Oldys, Dodsley, Thomas Hawkins, Isaac Reed and other scholars in rehabitating the old drama.

[48]For instance, Robert D. Williams, in "Antiquarian Interest in Elizabethan Drama before Lamb", PMLA, LIII (1938), pp. 434–444. Cf. however, F. S. Boas, "Charles Lamb and the Elizabethan Dramatists", Essays and Studies, XXIX (1943), pp. 62–81. For a view, not shared by the present writer, of Lamb as a critic in the Specimens, there is R. C. Bald's "Charles Lamb and the Elizabethans" in Studies in Honor of A. H. R. Fairchild, ed. C. T. Prouty, Univ. of Missouri Series (1946), pp. 169–174.

[49]As pointed out by Dr. Boas, op. cit., p. 78.

[50]Burnett was an acquaintance of Lamb's, and very possibly he was helped by Lamb in the compilation of his anthology. Mary Lamb, writing to Sarah Stoddart on February 21, 1806, had this to say, ". . . Your friend Burnett calls as usual, for Charles to point out something for him . . . ." (Letters, ed. cit., I, p. 428).

[51]Charles C. Southey, ed., Life and Correspondence of Robert Southey, 6 vols. (1849–1850), II, pp. 293–294.

[52]Excursions in Criticism (1893), p. 83.

[53]Of the poetry volumes, the British Museum has the following editions: 1791, 1796, 1801, 1805, 1807 (Poetical Epitome), and 1816. To these E. R. Wasserman's Bibliography, op. cit., add those of 1780 (Dublin), 1789, and 1792.

[54]Letters, ed. cit., I, p. 32; quoted by Edmund Blunden in Essays on the Eighteenth Century Presented to David Nichol Smith (Oxford, 1945), pp. 229–230.

[55]The history of the Specimens has been well told by Dykes Campbell, in The Athenaeum for August 1894, pp. 265–267. See also E. V. Lucas's continuation of it in his edition of Works of Charles and Mary Lamb, 7 vols., (1903–1905), IV, pp. 597–603, and F. S. Boas, op. cit.

[56]Works, ed. cit., I, p. 98, in "On the Tragedies of Shakespeare".

[57]For Archer on this head, see especially his article "Webster, Lamb, and Swinburne" in The New Review for January 1893, pp. 96–107. The use of "poems" for plays has been so often and so widespread that one needs only instance Swinburne in The Age of Shakespeare (1908), p. 3, where Marlowe's Faustus is called "that magnificent poem", and p. 4, where there is the phrase, "of all great poems in dramatic form". See, also, Gosse in The Jacobean Poets (1894), pp. 161, 166, 169, 171.

[58]This distinction between literary history and criticism is made by F. W. Bateson in English Poetry and the English Language (Oxford, 1934), pp. 4-5.

[59]Apart from the contemporary strictures of Gilchrist and Gifford, see Saintsbury's A History of English Criticism (1911), pp. 349-351.

[60]F. L. Lucas, op. cit., I, p. 17, "And so all their Elizabethan playwrights, Shakespeare included, worked predominantly in scenes". Lucas, however, was still explaining away a weakness, which is seen as a triumph by William Empson and M. C. Bradbrook. See also U. M. Ellis-Fermor, The Jacobean Drama: An Interpretation (1936), pp. 170-190. Even more interesting is the article "Tragedy of Blood" by James Smith in Scrutiny, VIII (1939), pp. 265-280.

[61]The Annual Review, and History of Literature, Vol. VII, for 1808, published in 1809, p. 568.

[62]Archer's article in The New Review, already cited, p. 104. Cf. also Edmund Gosse, generally a eulogist, in The Jacobean Poets (1894), p. 169, where he calls the horror scenes "blots on what is notwithstanding a truly noble poem, and what, with more reserve in this respect, would have been one of the first tragedies of the world".

[63]Letters, ed. cit., II, p. 73.

[64]Coleridge's Shakespearean Criticism, ed. T. M. Raysor, 2 vols. (1930), II, p. 87. No wonder the editor says that he fails to identify the quotation.

[65]Later, in Biographia Literaria (ed. J. Shawcross, 2 vols. [Oxford, 1907], II, p. 61), Coleridge praises the Specimens again: "a fine and almost faultless extract . . . and deriving a high additional value from the notes, which are full of just and original criticism, expressed with all the freshness of originality".

[66]LVIII, pp. 349–356.

[67]Letter dated June 7, 1809 (Letters, ed. cit, II, p. 73).

[68]The Gentleman's Magazine for May, 1833, p. 417.

[69]Such as Leigh Hunt in Imagination and Fancy (1844), p. 220, "I take Webster and Decker to have been the two greatest of the Shakspeare men, for unstudied genius, next after Beaumont and Fletcher". What a tangle of comparisons!

[70]Edmund Gosse, Seventeenth Century Studies (1883; 1913), p. 50.

[71]J. A. Symonds, Webster and Tourneur (1888), p. xi.

[72]The Age of Shakespeare (1908), pp. 45 & 47. But the article was first published in The Nineteenth Century for

June, 1886, pp. 861－881.

[73]Essays and Studies (1875), p. 277.

[74]Cf. his article "John Webster" in Encyclopaedia Britannica XXIV (1888).

[75]Excursions in Criticism (1893), pp. 18－19.

[76]The Age of Shakespeare, already cited, pp. 35－36.

[77]The Works of John Webster, 4 vols. (1830), I, pp. viii－ix. I follow however the revised text of the 1857 ed., pp. xiii－xiv.

[78]Op. cit., III, p. 620.

[79]Plays and Puritans, and Other Historical Essays (1873), pp. 48 & 50. The article first appeared in Miscellanies II (1859).

[80]A History of English Dramatic Literature, 3 vols. (1875), new ed. (1899), III, p. 58.

[81]Seventeenth Century Studies (1883), p. 56.

[82]The Age of Shakespeare (1908), p. 40.

[83]John G. Lockhart, Memoirs of Sir Walter Scott, 5 vols. (Macmillan, 1990), II, p. 433.

[84]Letters of Sir Walter Scott, ed. H. J. C. Grierson et al, 12 vols. (1932－1937), XII, p. 1.

[85]P. 172.

[86]II, pp. 564－565.

[87]Literary Hours (1798), pp. 444ff. The quotation from Headley appears originally in the Preface to Select Beauties of Ancient English Poetry, 2 vols. (1787), I, p. xxviii.

[88]P. 564.

[89]P. 565.

[90]Op. cit., III, pp. 621－622.

[91]Ibid., III, pp. 619－621.

[92]Vol. III, No, 17, for August 1818. This is also the number which contains the fierce attack on Leigh Hunt and his “Cockney School of Poetry”.

[93]Pp. 657－662.

[94]Pp. 557－562.

[95]III, p. 215.

[96]Op. cit., V, p. 351. Dilke looked into the parish registers for the period 1624－1639.

[97]I, pp. 260－264.

[98]Op. cit., I, pp. xiv－xlv.

[99]Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare (1846), p. xxxii.

[100]See F. L. Lucas, op. cit., I, p. 49.

[101]See The Works of William Hazlitt, ed. P. P. Howe, 21 vols. (1930－1934), VI, p. 385, the introductory note by the editor.

[102]As he so gloriously describes at the end of Lecture III.

[103]Works, ed. cit., XII, p. 121.

[104]Leigh Hunt (Imagination and Fancy [1844], p. 220) and Swinburne (Essays and Studies [1875], p. 277) were to mention them together later.

[105]Coleridge says that Hazlitt steals from him and Lamb. See his Unpublished Letters, ed. E. L. Griggs, 2 vols. (1932), II, pp. 189－190. For Hazlitt's view of Lamb as a critic, see the article on "the occult school" (Works, ed. cit., VIII, pp. 225－226) and also "Elia and Geoffrey Crayon" (Works, XI, pp. 178－184).

[106]Works, ed. cit., VIII, pp. 192 & 218n.; XII, pp. 122

& 320; XVI, p. 214; XVII, p. 130; XIX, p. 45.

[107]Ibid., XII, pp. 53－54, for instance.

[108]As he was when lecturing on Shakespeare in 1817. See H. W. Garrod, The Place of Hazlitt in English Criticism (Lecture delivered in 1925), p. 6.

[109]The review first appeared in The London Magazine for May, 1821 (Works, ed. cit., XIX, p. 45).

[110]Letters to John Murray dated 4 January 1821 (Works of Lord Byron: Letters and Journals, ed. R. E. Prothero, 6 vols. [1898－1901], V, p. 217).

[111]Ibid., (Letters, V, p. 218).

[112]Letter to John Murray dated 6 July 1820 (Letters, V, p. 47).

[113]Journal of the Conversations of Lord Byron, 2 vols. (Paris, 1824), I, pp. 147－148.

[114]As for instance made by Hazlitt in The London Magazine, already cited.

[115]Op. cit., I, p. 148.

[116]Letter dated 26 April 1821 (Letters, V, p. 268).

[117]Thomas Medwin, The Life of Percy Bysshe Shelley, ed.

H. B. Forman (1913), p. 256.

[118]Ibid., p. 256.

[119]Letter to Thomas Forbes Kelsall, dated 11 January 1825 (Works of Thomas Lovell Beddoes, ed. H. W. Donner [1935], p. 595).

[120]The lines quoted are: I have sung / With an unskilful, but a willing voice (IV, i, 332–334).

[121]Letter to Kelsall, dated 17 April 1824 (Works, p. 586).

[122]Letter to Kelsall, dated 30 April 1829 (Works, p. 645).

[123]There was an article, of negligible value, discussing Webster's plays in The Retrospective Review for 1823, pp. 87–120.

[124]Wordsworth, who had asked others to quit their books, was struggling under failing eye-sight to read Lamb's extracts in 1830. See his letter to Lamb dated 10 January 1830 (Letters: the Later Years, ed. Ernest de Selincourt, 3 vols. (Oxford, 1939), I, p. 446). John Clare praised Lamb for his reviving "our old bygone Bards with their warm homely phrase". See Poems, ed. J. W. Tibbie (1935), II, p. 112.

[125]Letter to Bernard Barton, written in early spring,

1824 (Letters, ed. cit., II, p. 420). The quotation is from The Duchess of Malfi, IV, i, 117–118.

[126]Letter to Bernard Barton, dated 23 January 1824 (Letters, II, p. 416). Cf. DM, IV, ii, 27, "Th'heauen ore my head, seemes made of moltn brasse".

[127]Originally written in Chinese, the essay is translated into English by Ms Zha Jianying of the University of South Carolina. This is a version corrected by the author.

[128]Hugh MacDiarmid: Complete Poems 1920–1976, eds. Michael Grieve and W. R. Aitken (London, 1978), Vol. II, p. 1150. All further quotations from MacDiarmid will be from this edition.

[129]Oliver St. John Gogarty's letter of 4 Sept. 1951. See Kenneth Buthlay's Hugh MacDiarmid (Edinburgh, 1964), Chapt VIII.

论新开端——文学与翻译研究集
A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation

Preface

The word“beginning”in the title refers to a fresh start. However，my interest in beginnings is not—shall I say—archaeological，but that of a literary or cultural historian，mainly concerned with links between past and present and interactions between one culture and another. False starts，discontinuities and misunderstandings are also inquired into. Thus there are papers about why literary history as such started so late in China，why Chinese modernism，inspired by European models，achieved so splendidly and yet did not come to a full flowering，why and how Chinese readers have been attracted by some English-language poets but not others，as well as a sort of sketch map plotting the ups and downs of Shakespeare's fortunes in China.

There are also papers on translation. To my mind，nothing is more crucial in cultural contacts，not to say cultural interactions，than translation，particularly in a country that for long periods closed its door to the outside world，like China. Every translation of a literary work is a beginning. Verse translation in particular can lead to the cultivation of a new sensibility and the revivification of a language and a culture，as I have tried to show in the paper“Some Observations”.

An essay on compiling a Chinese-English dictionary is also included，partly because of the translation problems involved，partly because the project was the first of its kind in the People's Republic—hence also a beginning.

Most of the papers collected here were first read before audiences at universities abroad and I have benefited from the questions and discussions that followed the presentations. Friends，colleagues and students at home have also helped with comments and criticisms. To all of them my heartfelt thanks. Most of all I owe an ever-mounting debt to my wife Xu Xu for her unfailing assistance and sweet encouragement.

Wang Zuoliang

November 1990

Beijing

Literary History：Chinese Beginnings

Presumably there is more than one tradition of literary historiography in the world. The Western tradition is，of course，familiar to scholars. Is there also a Chinese tradition？On the face of it，hardly. For the first *History of Chinese Literature*，so-called，was published only in 1904.[1] And what has happened since then seems mainly a tale of succession of foreign influences —Japanese，English，French，American and，finally，Soviet—that Chinese literary historians have been subjected to，so that to this day there is no history of Chinese literature published in China—or elsewhere in the world，for that matter—that is found generally acceptable to most Chinese scholars. Their main objection to many of these“histories”is that there is little that is distinctly Chinese in them.

This is a curious situation. For the Chinese have never lacked a historical sense. On the contrary，their historical writings have been among the most distinguished in the world. Neither have they lacked a critical sense. If anything，they have often been hyper-critical，reaching a high stage of subtlety and sophistication in the 6th century，if not earlier. There have also been available other factors conducive to literary history，including para-compilations and precursors. It is the purpose of this paper to discuss some of these factors and explore a little the question why such favourable conditions did not yet reach their consummation in a Chinese literary history.

I

The survey of literary works of a past period has been an old established practice among Chinese historians，which can be traced back to Ban Gu（班固），the first-century Imperial Historiographer. He initiated the *Chronicle of Arts and Letters*（《艺文志》），a superb annotated bibliographical record，which subsequently became a regular feature of many dynastic histories. This was supplemented，or substantiated，by the“lives”of writers among the notables，also in the official histories. These“lives”，resembling entries in the *DNB*，are still incorporated as appendix in nearly every standard edition of a classical author's works published in China today.

Several developments occurred at the beginning of the 6th century which were conducive to literary historiography. There was a treatise written by Zhong Rong（钟嵘）entitled *Poetic Ranks*（《诗品》）which ranked poets according to merit. Two anthologies were also compiled. One，the massive *Selected Writings* edited by the Prince Zhao Ming（《昭明文选》），was to remain the standard comprehensive anthology for a millennium and more，giving rise to numerous glosses and commentaries in the interval. The other，*New Poems from the Jade Pavilion*（《玉台新咏》）by Xu Ling（徐陵），a large miscellany of mostly love poems by princes，courtiers and court ladies，also set a fashion，being the first of many specialist anthologies to come.

Now any attempt at ranking the poets meant an act of criticism involving evaluation and classification. Zhong Rong's treatise also showed a

historical sense，for the poets examined ranged from ancients down to the author's own contemporaries. It is clear that work along these lines was excellent preparation for literary history.

The connection with anthologies is also not far to seek. Many early literary histories，so-called，were really anthologies in disguise，the only difference being that the quoted passages were arranged chronologically—hence there was some attempt at periodization—and linked up with critical remarks of one sort or another.

But the work that more than anything else pointed forward to literary history was Liu Xie's *Wen Xin Diao Long*（刘勰，《文心雕龙》），a title which has been translated as *The Literary Mind and the Carving of Dragons*.[2] It is a book of literary theory which treats systematically—as few other books have done in classical China—of nearly every aspect of literary creation. To this day Chinese and Japanese scholars，meeting at numerous symposia，wonder at its scope and depth. Literary historians will also find it a rich quarry. There is for instance a chapter entitled“Time Sequence”（《时序》）which is an admirable mini-history of Chinese literature from the earliest times to the 5th century. In it the author reviews the main literary achievements in this wide span of time，ending with the observation：

> 文变染乎世情，兴废系乎时序。
>
> Literary changes are colored by the social situation，and artistic growth or decline depends on the times.

In other words，literature evolves with society. Trite enough today，no doubt，but Liu lived at a time（c. 465–c. 520）when people's minds were

still clouded by mythological and other arcane interpretations of literary works and their origins. In that context his was a surprisingly modern view. This is followed by a chapter entitled“Talented Spirits”（《才略》）which gives a rapid survey of 94 authors through 9 dynasties in an attempt to establish a relationship between tradition and individual talent，again a modern concern.

The bulk of the book，20 chapters in all，is given over to a discussion of various types of writings. Liu is able to enumerate and comment on 33 of them，beginning with poems，folk songs，*fu*，moving on to historical and philosophical writings，ending with memorials，petitions，notes and letters. In between there are some curious types，such as pledges，oaths，jests，queries，repartees and“sevens”，the last a kind of prose poem which sets out to raise seven questions or make seven points. This classification may strike us as a little too elaborate，but it also testifies to the enormous wealth of material，both in verse and prose，available at the time.

More to our purpose is the historical approach used by the author. Each of these 20 chapters contains a brief survey of important past works of the type of writing under discussion. Below is part of such a survey：

暨建安之初，五言腾踊。文帝、陈思，纵辔以骋节；王、徐、应、刘，望路而争驱；并怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴，慷慨以任气，磊落以使才；造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能；此其所同也。乃正始明道，诗杂仙心。何晏之徒，率多浮浅。唯嵇志清峻，阮旨遥深，故能标焉。若乃应璩《百一》，独立不惧，辞谲义贞，亦魏之遗直也。

（《明诗》）

By the early years of the Jian An period，five-character lines became popular. The Cao brothers，emperor and prince，rode gallantly together. Wang，Xu，Ying and Liu raced along in their wake. They all loved wind and moon，frequented ponds and parks，gloried in honors，made merry at parties，generous of spirit，open in displaying talent，caring not for ingenious minuteness in description，striving only for clarity in expression. These were their common characteristics. Coming down to the Zheng Shi period，under the influence of Taoism，poetry became tinged with spiritual yearnings. Ho Yan and his ilk were mostly shallow，only Ji and Ruan stood out，the former with his austere purity，the latter with his great profundity. Ying Qu's cautionary poems，too，showed an independent spirit by being enigmatic in language but bold in thoughts，a legacy from the Wei era.

Packed with names and epithets，the writing yet moves on at a great pace and has a clear line of development，mainly by grouping the writers and bringing out the contrasts between the two periods. David Nichol Smith once said，“When poets are grouped by families and clans and when their descents are traced，History is coming.”[3] Certainly here we have a history of Chinese poetry in embryo.

There are other things in Liu's work which a literary historian might study with profit.

First，his use of terms. On the whole，Liu used terms sparingly，but of the handful he did use a few were capable of expressing a whole

theoretical position in one short，telling phrase，such as *fenggu*（风骨）. He didn't exactly coin the phrase. Other critics had used the two words before，though generally in connection with painting or calligraphy.[4] Liu made the phrase a key term in his system，not only applied to individual literary works，but also used to denote the dominant character of the literature of a whole period. Thus he spoke of the *fenggu* of the Jian An period（建安风骨），a judgement that was to be repeated by countless later critics. As to what *fenggu* exactly means，interpretations vary to this day. Nevertheless there can be little doubt that as applied to the writers of the Jian An period，who included the statesman-poet Cao Cao（曹操）and his sons，it stood for something akin to the Western conception of“sublimity”. The interesting thing is how the Chinese critical mind preferred to think in metaphors：thus *feng*，literally“the wind”，refers to uninhibited movement or imaginativeness，while *gu*，literally“backbone”，denotes strength of character，or nobility. Combined，the term *fenggu* came to designate the kind of spare，sinewy，high-toned，but nonetheless beautiful poetry associated with the warriors and eccentrics of the turbulent Jian An period.

Second，his concise way of writing. Conciseness has been a distinguishing mark of traditional Chinese critical writing up to the beginning of the 20th century，when long-winded tediousness set in. Liu managed to say a lot in a few words and these few pointedly. His comments were built into the very texture of nearly every sentence，which，besides making for great economy，also gave the writing a greater critical sharpness. Thus when he wrote concisely，mentioning two writers almost in one breath：

嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗。

（《才略》）

In essays Ji Kang aired his stubbornly held views，
In poems Ruan Ji gave his passions free rein.

he was doing a lot more than merely giving the facts. Not only was there admiration behind the words，but the words were propelled by the combined force of the strong diction and the emphatic rhythm.

Third，his extensive use of comparisons. Liu loved to place two writers or two works side by side，for comparison and contrast，as in the example cited above. He did it consistently，sentence after sentence，throughout his long book. This was partly because the antithetical style he was writing in，the *Pian Wen*（骈文）prevalent at the time，lent itself to comparisons. But his comparisons were never *pro forma*. They always made good sense and were striking，even dramatic. Sometimes he paused for an extended comparison，as in the following passage：

魏文之才，洋洋清绮，旧谈抑之，谓去植千里。然子建思捷而才俊，诗丽而表逸；子恒虑详而力缓，故不竞于先鸣，而乐府清越，典论辩要，迭用短长，亦无懵焉。但俗情抑扬，雷同一响，遂令文帝以位尊减才，思王以势窘益价，未为笃论也。

（《才略》）

The emperor Cao Pi's talent was like a clear broad stream，yet past opinion was unfavourable，putting him a good way below Cao Zhi，his brother. This was because Zhi had a ready wit and an easy grace，so that he could effortlessly turn out beautiful poetry and brilliant essays，

> while Pi liked to consider things carefully and applied his strength by degrees disdaining to shine before the others. Nevertheless his *yuefu* songs are strikingly fresh and his treatise *Dian Lun* pithy and well-argued. To avoid misjudgment，the proper thing to say would be that the brothers complemented each other. Yet such is the world's custom that one word of praise or censure invariably draws a thousand echoes from the vulgar crowds. Thus Pi's literary fame suffered because of his royal position，while Zhi's soared because he had been at a disadvantage at court. This cannot be considered fair.

This is very good criticism，perceptive，judicious，common-sensical and forcefully but gracefully put.

Finally，his general literariness. We have already touched on the grace of his writing. In fact，all the specimens we have cited show this. Plain statement is generally livened up by figures. The key term *fenggu* is itself a metaphor. Contrasts and comparisons not only abound，but are invariably expressed in a pair of balanced sentences，with the two halves neatly contrasting in sound and sense，almost Popeian in poise and polish.[5] Of course，in doing this Liu was also meeting the requirements of *Pian Wen*，that curious，half-prose，half-verse style he used，that being the only learned style available to him，but he never allowed it to hamper his communication of ideas. On the contrary，he performed the feat of writing a long learned treatise throughout in this artificial style without blunting his theoretical edge or，as one can testify even fourteen centuries later，tiring out his reader.

II

Thus，in some important ways，Liu Xie's *The Literary Mind and the Carving of Dragons* anticipated literary history.

A later development，occurring in the 8th century，contributed elements favourable to the rise of a history of a literary genre，namely，poetry.

This was the introduction of a new literary form—poetic survey of poetry—and the person who introduced it was Du Fu.

Du Fu（712–770），one of the two greatest poets in the whole history of Chinese literature，the other being Li Bai，had used verse to express his critical views before. He had written the famous lines：

清新庾开府，俊逸鲍参军。
Pure and fresh as Yu Xin,
Spirited and free as Bao Zhao.

More succinct and more penetrating than Liu Xie or anybody before him，the master poet showed how he could sum up a writer's whole quality in just one striking epithet. But he had meant these epithets as a compliment to a friend，for the lines appeared in a poem entitled“Thinking of Li Bai in Springtime”（《春日忆李白》），which mainly expressed his yearning for that other great poet. There had been equally quotable lines marked by great critical acumen in his other poems，but these too were isolated utterings mixed up with a lot of other matter.

In 761，however，he did something different when he wrote a sequence of“Six Quatrains Composed in Jest”（《戏为六绝句》）. For these six poems were new both in matter and manner，unlike any of the quatrains written before that date，by himself or others. Wholly devoted to the discussion of poetic art，they were in fact the first sustained poetic survey of poetry.

They combined to give an overview of the poetic situation in the past two centuries. Significantly，Du started by once again discussing Yu Xin of the 6th century. But the erstwhile“pure and fresh”poet now appeared as an old master：

庾信文章老更成，凌云健笔意纵横。
As Yu Xin grew older, he wrote still better,
Soaring and sweeping like a true master.

The second quatrain was a comment on current poetic taste. This was written in a vigorous，forthright new manner，something unusual for a poet hitherto noted for his Confucian gentleness：

王杨卢骆当时体，
轻薄为文哂未休。
尔曹身与名俱灭，
不废江河万古流。
Wang, Yang, Lu, Luo wrote the style of their time,
Have since been sneered as vulgar and shallow.
Ye scoffers shall perish body and name,
While rivers pursue their eternal flow.

The poets under discussion were“the four masters of the early Tang”，active in the opening years of the dynasty. They had written a rather ornate，sentimental poetry favoured by the court. By the middle of the 8th century，however，a revulsion against them had set in. People became harshly critical of their work. The point Du Fu was making in this quatrain was that the“four masters”did what was expected of them by their contemporaries and the ornateness was chiefly the legacy of a still earlier period. This was an eminently sensible view，[6] showing a historical sense that would do honor to any historian，literary or otherwise. What surprises us a little is the forcefulness of the retort in the last two lines，which indeed have since become a kind of proverb quoted and requoted by countless people of the later times in wit combats and political controversies，not excluding the Red Guards in their heyday in the 1960s.

In the other poems of the sequence，Du Fu made two general observations，equally sensible，equally quotable：

不薄今人爱古人，清词丽句必为邻。
Despising neither ancients nor moderns,
Chaste words and fair lines will knock at your door.

别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。
Weed out the false, cherish the pure and noble.
Learn from all, and your teachers multiply.

When Du Fu wrote these lines，he was getting on. Like his admired Yu Xin，he too had had long years of soaring and sweeping behind him. But he was also looking ahead a little，eager to pass on his experience to the up and

coming men.

Du Fu's example was followed by many poets in later ages，in a line stretching from the Song to Qing Dynasties（10th to 19th century）. In fact，a tradition has since been set up within a tradition，that of poetic survey of poetry within the general canon of Chinese classical poetry. One poet in particular played an important part in carrying this tradition forward and he was Yuan Haowen（元好问，1190–1257）of the Jin Dynasty. He also wrote a sequence of poems to discuss the state of poetic art from the Wei Dynasty onwards，but on a much larger scale—instead of Du Fu's six quatrains，he wrote thirty，under the general title“On Poetry”.

Yuan opened his sequence by announcing that his self-appointed task was to restore true poetry：

汉谣魏什久纷纭，
正体无人与细论。
谁是诗中疏凿手？
暂教泾渭各清浑。
Han songs and Wei rhymes have been lost in strife,
True poetry looks for skilled defenders.
Where can master dredgers be found,
To separate the clean from the muddy?

Thus determined，Yuan set out to discuss some 30 poets，from the Jian An period（which had fascinated，we remember，nearly all critics and poets，Liu Xie among them，with their quality of *fenggu*），all the way to the Song Dynasty，in a rough chronological order.

Yuan was a good poet himself and had many perceptive things to say about individual poets. Thus：

纵横诗笔见高情，
何物能浇磈磊平？
老阮不狂谁会得？
出门一笑大江横。
Bold brushes display the force of high passion.
What can quench the bitterness in the heart?
Could there be anyone madder than old Ruan?
Laughing, he strode out to meet the river.

The last line is a quotation from Huang Shangu（黄山谷），but it is incorporated skillfully as the quatrain's climactic ending.

However，for all these and other felicities，Yuan exhibited a static view of history. One of his chief contentions in this sequence is that Song poetry，represented by the work of Su Tungpo（苏东坡）and Huang Shangu（despite their quoteworthiness），represented a woeful decline of Tang poetry. Several quatrains were devoted to the subject，one of which ran：

奇外无奇更出奇，
一波才动万波随。
只知诗到苏黄尽，
沧海横流却是谁？
Strange, stranger, strangest, endless novelty,
One ripple reverberates a thousand fold.

I only know poetry ends with Su and Huang.
Who opened the floodgate for the deluge?

Actually，Su and Huang and other Song poets did something badly needed doing，namely，to strike out boldly on their own when an older poetic tradition had exhausted its use. They were original in their poetic thinking and achieved a new kind of technical mastery；Su's easy versatility and Huang's intricate allusiveness increased the appeal of the sinewy，intellectual，Song poetry，much as after the mellifluous splendor of the Elizabethan lyricists，the dry wit and conceits of Donne and other Metaphysicals were welcomed by those who demanded something new. Yet it was precisely against this newness that Yuan pitted himself. He took a position much less enlightened than Du Fu's，who had argued that one should“despise neither ancients nor moderns”，but should learn from them all. Lacking this historical view，Yuan in the 12th century retreated further back not only than Du in the 8th century，but also than Liu Xie in the 6th century who，we remember，had even then made the pronouncement that literature evolved with society.

Yet Yuan's attitude was shared by many other poets and critics，not only of his own time，but right up to the 20th century. Debates have gone on，at times heatedly and even acrimoniously，over the respective merits of Tang and Song poetry. They tended to consider the two schools，so wide apart in time，as having a simultaneous existence.

III

Thus we see that there were factors favourable to the rise of literary history in China. Liu Xie showed the way. Du Fu set up a tradition of poetic survey and commentary. Even the dynastic histories boasted bibliographical guides and biographies of authors. Anthologies abounded，as did also notes and commentaries by perceptive critics throughout the ages.

Yet for all that，no literary history emerged before the end of the 19th century. And when a work bearing the title of *A History of Chinese Literature* did appear in 1904，it was a hodge-podge of miscellaneous information based on a Japanese book by Taneo Sasagawa（笹川种郎）.

How should one account for this？

Here one is no longer dealing with facts，but in the elusive realm of speculations. Quite apart from the static view of history mentioned above，perhaps Chinese historiography itself was also at fault. History as written in classical China was too broad，too all-embracive to leave any room for a separate history of literature. Since literary activities were well integrated with social and other activities and all of these were duly recorded in the official histories，there seemed to be little point in treating of literature in isolation.

Second，the very strength of the classical literary tradition was a source of its own weaknesses. For instance，conciseness，a distinguishing mark of traditional Chinese critical writings，while productive of *bon mots* and sparkling epigrams，was not given to—indeed，was somewhat contemptuous of—extended argument or in-depth discussion. The attention paid to the literary qualities of historical and other writings，too，while

making Chinese prose elegant and readable，could—indeed，did—lead to an overemphasis on belle-lettrist tendencies or mere fine writing.

Over and above these considerations loom other，larger questions. Literary history is a late development in almost any country in the world. England's first literary history worthy of the name，Thomas Warton's *History of English Poetry*，was published only in mid-18th century. The idea of a history of a national literature did not arise until modern nations were formed and their national consciousness matured. De Sanctis's *History of Italian Literature* answered the needs，even as it expressed the aspirations，of a nation in the throes of unification.

The Chinese，secure for several millenniums in a self contained empire，seemed to be in a different situation.

Or one might look into questions related to the overall development of a society. At the time of the Renaissance in Europe，the best brains of China were diverted from their early triumphs in inventing appliances for practical use to the examination essays or the intricacies of textual criticism. Busy with the minutiae of philological scholarship，they somehow lacked a large perspective. Or perhaps they had something vastly larger in mind？Who knows but that Yuan Haowen，with his static view of history，was not wiser than those of us still grappling with the outmoded idea of evolution？

The Shakespearean Moment in China

China's first encounter with Shakespeare—an old civilization with a long，many-faceted dramatic tradition all its own confronting the foremost exponent of poetic drama from an European tradition—should have been a tremendous event，yet it turned out to be a rather muted affair. First recorded mention of Shakespeare's name was by a British missionary in Shanghai in 1856，in a Chinese translation he made of a book by Thomas Milner，a geography of Great Britain.[7] Nearly thirty years had to pass before Shakespeare was mentioned again，this time in a Chinese work by an American missionary，published in Tongzhou in 1882，in which Shakespeare was spoken of as“a poet noted for his plays which express man's joys and sorrows with a penetration unequalled since Homer”（“英国骚客沙斯皮耳者，善作戏文，哀乐罔不尽致，自候美尔之后，无人几及也。”）.[8] Soon there were other references to Shakespeare in the histories of Western European countries and biographies of famous men in the world which were then appearing in the book market in Shanghai and elsewhere. The Chinese literati began to take notice. That was the time when they were discovering European literature as earlier they had discovered European technology. Shakespeare came in at the right psychological moment.

However，the immediate impact was made not by his plays，but by his plots as retold in Mary and Charles Lamb's *Tales from Shakespeare*. For quite

some time to come，Shakespeare in China was to be the Lambs's Shakespeare. The *Tales* had had several Chinese translations，of which the best was the one made by Lin Shu，published by the Commercial Press in Shanghai in 1904. Now Lin Shu was one of those curious literary figures who made translation history without fulfilling the first requirement for any translator，for he knew not a word of English or any other foreign language. But he was a master of classical Chinese prose and，aided by interpreters，succeeded in translating over 180 Western works，all of which are still readable today. Certainly his elegant prose won for the *Tales* many Chinese readers whose fastidious taste would not have otherwise inclined them to such lowly things as drama and fiction. Indeed，it made a lasting impression. Decades later，the poet-historian Guo Moruo recalled reading Lin's version of *The Tales of Shakespeare* as a particularly thrilling experience in his youth.“It was like reading fairy tales”，he wrote，“an intimate experience not surpassed by my later reading of the original plays”.[9] Perhaps this had not a little to do with the translator's extremely high opinion of Shakespeare. For Lin thought Shakespeare's“poetic genius simply matched that of China's Du Fu”（“莎氏之诗，直抗吾国之杜甫”），[10] and Du Fu was one of the two poets who were considered to have reached the peak of poetic achievement，the *ne plus ultra* in the long history of China's classical poetry.

The comparison wasn't really apt，for Shakespeare was more than a poet，while Du Fu had nothing of the dramatist in him. They moved in different spheres. On Lin's scale of values，of course，by calling someone a poet of Du Fu's stature was lavishing on him the highest praise possible.

Thus the true Shakespeare，Shakespeare the playwright，made rather

slow headway in this ancient country where every mandarin was a poet of a sort. When the translators eventually got round to his dramatic works after 1910，their attention was at first confined to isolated scenes rather than whole plays. His real chance came in 1919，when there occurred the New Culture Movement，which demanded，among other things，the use of the spoken language in all literary works. This made possible the translation of Shakespeare's plays as spoken drama. A young playwright by the name of Tian Han seized the opportunity to translate two of his plays entire，namely，*Hamlet* and *Romeo and Juliet*，published in Shanghai in 1921 and 1924 respectively. Although he did not fulfil his plan of translating other plays of Shakespeare，the effort he made marked the beginning of treating Shakespeare's work as something to be performed on the stage，not just read.

Other translators also set to work. Most of them，however，had little knowledge，much less experience，of the stage. They concentrated on putting Shakespeare across in readable Chinese. The best results were achieved by an obscure young scholar named Zhu Shenghao（1911–1944）[11]. He worked under very difficult conditions：no regular job，poverty，wartime migrations，lack of good editions and reference materials，above all failing health which eventually caused him to die in a remote village at the early age of 33. Yet before his death he had managed，by sheer hard work，to finish translating 31 out of the 37 plays extant. It was a feat，but not just quantitatively，for the translation was at once accurate and readable. Six of the remaining plays and all the poems were later translated by other hands and the whole collection was republished in a set of 11 uniform volumes by the People's Literature Press in Beijing in 1978 as the

Complete Works of William Shakespeare，which has since been hailed as a milestone in literary translation and Shakespeare studies in China.

New translations of individual plays continued to appear，however. They were mostly the work of poets，who had one bone to pick with the *Complete Works*，namely，that it was a prose translation and they would like to see verse translated as verse. Shakespearean blank verse was not just any sort of verse，though，and it took some time before a suitable Chinese metre was found which approximated in effects to the English iambic pentameter. By general consent the translator who has persisted longest and achieved highest is the poet Bian Zhilin. Bian had started his poetic career as a modernist writing in the manner of Valéry，Eliot and Auden. After 1949，when he found his poetic wellspring drying up，he took to translation，that of Shakespeare's plays above all. The erstwhile dispenser of subtle resonances and complex images brought to the translation a keen intelligence and a rare sensibility which soon yielded a superb version of *Hamlet*. His secret lay in having established a verse line of five stresses punctuated by five pauses，thus corresponding to the iambic pentameter. Some critics find Bian's translation not colloquial enough，but Bian felt himself thoroughly vindicated when his version was used in dubbing Laurence Olivier's film *Hamlet* and found satisfactory.

With better translations available，Shakespeare also stands a better chance of being performed on the Chinese stage. From 1978 onwards，play after play began to be produced in Beijing and Shanghai，culminating in the mammoth Shakespeare Festival in both cities in April，1986.

There were some memorable occasions. The performance of *Romeo and*

Juliet in Tibetan dialect by Tibetan students of the Shanghai Academy of Dramatic Art in 1981 was one. The director of that performance had these words to say：

> Some people doubted if the Tibetan students could put up a good show. They said to me，"You're crazy.". . . The rehearsals were an eye-opener. In many ways they did better than Han students. In expressing love Han students were more reserved. Tibetan students，on the other hand，were more spontaneous，more straightforward. The girls embraced passionately. The men fought the duels fiercely，breaking eleven swords during the rehearsals. All in all，they threw themselves into the performance with a youthful ardor that dispelled all doubts.[12]

A Peking opera production of *Othello* in Beijing in 1983 was another，proving that operatic adaptation in a Chinese milieu was not only possible but successful. Still another was *The Tempest* performed in the same year by students of the Central Academy of Dramatic Art in Beijing under the direction of Ms. Zaiching Zhou[13] of the London BBC fame，who brought in more fanciful costumes and a more natural，less rhetorical way of speaking the lines，which went down very well.

Finally，there was the 1981 production of *Measure for Measure* by the People's Art Theatre in Beijing. This was memorable for several reasons. It was the first Chinese production directed by an English professional，Toby Robertson of the Old Vic，and it used a new translation specially made for the occasion by Ying Ruocheng，an experienced actor himself who had played important roles in plays，films and TV series，such as Kubla Khan

in *Marco Polo* and Willy Loman in the Beijing production a few years ago of *The Death of a Salesman* directed by the playwright Arthur Miller himself. Moreover，he was born and bred in Beijing and had read English literature at Tsing Hua University. Thus he had a combination of three qualities：an actor's understanding of stagecraft，a scholar's understanding of Shakespeare and a native-born Peking boy's complete mastery of the street language of the capital. This happy concourse of circumstances plus his individual talent made his version of *Measure for Measure* thoroughly stageworthy. And the People's Art Theatre was a first-rate company of actors and actresses，while Toby Robertson's directing was sophisticated but restrained. All in all，the production was a big hit.

Even with these triumphs on record，however，no one could have foreseen that the first Shakespeare Festival in China would turn out to be such a phenomenal success. From late April to early May，1986，while flowers were blooming in both cities，Beijing and Shanghai vied with each other to put on more and better productions of Shakespeare's plays than the Chinese audiences had ever seen before. Altogether 27 performances of 18 plays were given，including *Richard III*，*Love's Labour's Lost*，*All's Well That Ends Well*，*The Taming of the Shrew*，*The Merry Wives of Windsor*，*The Merchant of Venice*，*A Midsummer Night's Dream*，*Antony and Cleopatra*，*Titus Andronicus*，and *King Lear*. The last had two versions，put on by different companies，one following closely Shakespeare's text，the other departing from it in significant ways，such as giving the characters not only Chinese names but also Chinese backgrounds—indeed，Chinese motifs to the plot itself. Li Moran，the well-known actor from Liaoning，took the leading role in the“close”or Tianjin production and spoke

enthusiastically about his new venture as a high point of his whole career. An equal，if not greater，success was *The Merry Wives of Windsor*. Sir John Falstaff made his first appearance on the Chinese stage and was immediately popular，being loutish，wolfish，cowardly，cheeky and funny all at once，played by a Beijing actor noted for his boisterous wit seasoned with good sense.

Even more astounding，perhaps，were the operatic adaptations. The Peking opera *Othello* again attracted crowds. There was also an adaptation of *Macbeth* as *kunqu*（the play renamed as *The Bloody Hand*），*Much Ado About Nothing* as Huangmei opera，and *The Twelfth Night* and *Winter's Tale* as Shaoxing opera. These were all bold experiments. *Kunqu*，for instance，is generally considered the most refined kind of drama in China，beside which the better known Peking opera looks all too crude. Yet how it would deal with a play like *Macbeth* posed a big problem. It took Huang Zuolin，the veteran Cambridge-educated director noted for his productions of Brecht and others，all he got to marry the two traditions in a triumphant recreation that won critical claim not only in Shanghai in 1986 but also during the Edinburgh Festival in 1987. Shaoxing opera has its own distinction. A relatively late development，it is noted for its elegance—in fact，all its roles are played by young women[14]—and elegance suits a play like *The Twelfth Night*. Certainly the lovely ladies of the Shaoxing opera company of Shanghai gave a performance which sparkled with witty repartee and graceful movement，adding a new touch of sophistication to Shakespearean production that would bewitch any audience anywhere in the world.

With adaptation going on at this rate，wouldn't Shakespeare be adapted

out of all recognition? Possibly, but the question is, would Shakespeare have minded, he being the greatest adapter of them all? Neither is there any real danger. For in the Chinese theatrical tradition, restraint and good sense have been valued as much as in the British, so that no madman could ever run away with Shakespeare or any other Western dramatist. Rather there is an urgent need for the opera in China, Peking as well as"regional", to break out of a convention-ridden mould, as the box office receipts have been falling and the TV-addicted young rarely go to an opera house these days. What the Festival has demonstrated is that Shakespeare is capable of helping the Chinese opera out of the doldrums by supplying it with plots and characters which are new but also familiar, as parallel stories can be easily found in many old Chinese dramas, quite apart from the fact that, physically as well as dramaturgically, there is a lot in common between the Elizabethan theatre and the Peking opera house. Thus *King Lear*, with its wilful king and unfilial daughters, readily appeals to any Chinese audience.

In this atmosphere Shakespeare studies have also progressed. A Shakespeare Centre was established in Beijing in spring 1984, complete with a theatre and a library. Its director is Professor Sun Jiaxiu, a woman scholar who had done Shakespearean research in the U.S. In December 1984, the Shakespeare Society of China was founded in Shanghai. Cao Yu the famous playwright was elected President. Now Cao not only achieved his early fame with his plays *Thunderstorm* and *Sunrise*, which are still popular today, but had translated *Romeo and Juliet*, in a version noted for its fluent dialogue and poetic resonance. He too had read Shakespeare at Tsing Hua.

Chinese universities have generally included Shakespeare in the core

courses they have been offering and among the teachers there have been scholars who once sat at the feet of Kittredge at Harvard，John Dover Wilson at Edinburgh，Allardyce Nicoll at Birmingham. The late Chang Chen-hsien，for instance，wrote his thesis at Birmingham，which advocated，at a time when most purists scoffed at the idea，adapting Shakespeare for the Peking opera stage.[15] Qiu Ke'an，an Oxford man，has been editing a series of Shakespeare's plays with Chinese annotations for the Commercial Press in Beijing.[16] Younger scholars fresh from their graduate study abroad，for their part，are eager to apply hermeneutics，semiotics，*Receptionsästhetic*，new historicism and other theories to Shakespeare studies in China. In fact，essays and articles on Shakespeare far outnumber those on any other Western author and they range in subject from Marxist interpretations of Shakespeare's ideology to explorations into Shakespeare's use of language. One recent trend is comparative studies，particularly of different dramatic traditions，which have great potentialities now that Chinese operatic adaptations of Shakespeare are going on apace.

The good thing about Shakespeare is that more than anyone else in literary history，he is“a largess universal”. Just about anyone can find something in him to respond to：the theatre lover his stagecraft，the poet his poetry，the philosopher his tragic view of life. He has enough sense of fact to satisfy any realist，is imaginative enough to please any romantic，popular enough to win any audience，venerable enough to qualify for a classic，modern enough to captivate all cultivators of the contemporary sensibility，from Pasternak in Russia to Bian Zhilin in China. His plurality and his plenitude make him as much Chinese as English. The Chinese read him，annotate and discuss him，perform and adapt him and in the process he

suffers a strange sea change，but in some subtle way he also enriches the Chinese imagination. It is a mutually nourishing process. Recent performances of his plays in Beijing and Shanghai have been a test to Shakespeare as well as a challenge to Chinese translators，directors，actors and actresses and audiences. More illuminating than any academic discussion，the notes jotted down by the directors and actors during the rehearsals tell about their problems and solutions，perceptions and reflections，about what they've done to Shakespeare and what Shakespeare has done to them. The interaction has pushed China's dramatic art forward. And greater progress may be confidently expected，as plans are already afoot to mount a second Shakespeare Festival in Shanghai in the early 1990s.

Select Bibliography

参考书目举要　附言：以大陆出版的中文书为主，港台等处海外出版的待补。评论方面，所列只是举例性质。

体例：每项下所列以出版年代为序。出版处和常引的书名刊名第一次用全称，以后用简称，如“人文”为人民文学出版社，《全集》指朱生豪等译的《莎士比亚全集》（人文，1978），《莎研》指《莎士比亚研究》刊物。

I. 各剧注释本（Editions）

裘克安主编：《莎士比亚注释丛书》，北京：商务印书馆，1985年

—（已出六剧：《哈姆雷特》，《裘力斯·凯撒》，《仲夏夜之梦》，《第十二夜》，《无事生非》，《亨利五世》）（Qiu Ke'an gen. ed. William Shakespeare：*Works*，Beijing，1985- . Individual plays and *The Sonnets* in single volumes with English texts and Chinese annotations；to date the following published：*Hamlet*，*Julius Caesar*，*A Midsummer Night's Dream*，*The Twelfth Night*，*Much Ado About Nothing*，*Henry V*.）

II. 译本（Translations）

1. 剧作（Plays）

朱生豪等译：《莎士比亚全集》，11卷，北京：人民文学出版社，1978年。（共37剧，朱译31剧，另方平译《亨利五世》，方重译《理查三世》，章益译《亨利六世》，杨周翰译《亨利八世》，以及梁宗岱、张谷若、杨德豫、黄雨石的诗歌译文）（*Complete Works of William Shakespeare*. Trans. Zhu Shenghao and others，11 vols. Beijing，1978. Altogether 37 Plays，31 of which were translated by Zhu Shenghao. *Henry V* was translated by Fang Ping；*Richard III* by Fang Chong；*Henry VI* by Zhang Yi and *Henry VIII* by Yang Zhouhan. Translations of poems were by Liang Zongdai，Zhang Guruo，Yang Deyu，Huang Yushi，etc.）

梁实秋译：《莎士比亚戏剧全集》，上海：商务印书馆，1939年前出8剧，其余在六十年代在台湾续出完成。（*Complete Dramatic Works of William Shakespeare*. Trans. Liang Shiqiu. The first 8 plays were published in Shanghai in 1939，and the rest in Taiwan in the 1960s.）

曹未风译：《莎士比亚全集》，仅11剧，贵阳文通书局，1942年—

1944年。（*Complete Works of William Shakespeare*. 11 plays only. Trans. Cao Weifeng，Guiyang，1942-1944.）

曹未风译：“莎剧12种”，上海：新文艺出版社，1955年—1962年。（Twelve plays by William Shakespeare. Trans. Cao Weifeng，Shanghai，1955-1962.）

卞之琳译：《莎士比亚悲剧四种》，北京人文，1988年。（内含《哈姆雷特》，《奥瑟罗》，《里亚王》，《麦克白斯》）（William Shakespeare，*Four Tragedies*：*Hamlet*，*Othello*，*King Lear* and *Macbeth*，Trans. Bian Zhilin，Beijing，1988.）

方平译：《莎士比亚喜剧五种》，上海：译文出版社，1979年。（《仲夏夜之梦》，《威尼斯商人》，《捕风捉影》，《温莎的风流娘儿们》，《暴风雨》）（William Shakespeare，*Five Comedies*. Including *Midsummer Night's Dream*，*The Merchant of Venice*，*Much Ado About Nothing*，*The Merry Wives of Windsor*，and *The Tempest*. Trans. Fang Ping，Shanghai，1979.）

田汉译：《哈孟雷特》，见《少年中国》杂志，1921年；上海：中华书局，1992年。（*Hamlet*. Trans. Tian Han，1st published 1921；Shanghai，1922.）

田汉译：《罗密欧与朱丽叶》，上海：中华书局，1924年。（*Romeo and Juliet*. Trans. Tian Han，Shanghai，1924.）

曹禺译：《柔蜜欧与幽丽叶》，重庆，1944年；北京人文，1979年。（*Romeo and Juliet*. Trans. Cao Yu，Chongqing，1944；Beijing，1979.）

柳无忌译：《该撒大将》，重庆，1944年。（William Shakespeare，*Julius Caesar*. Trans. Liu Wuchi，Chongqing，1944.）

杨晦译：《雅典人台满》，重庆，1944年。（*Timon of Athens*. Trans. Yang Hui，Chongqing，1944.）

孙大雨译：《黎琊王》，上海商务，1948年。（*King Lear*. Trans. Sun Dayu，Shanghai，1948.）

吕荧译：《仲夏夜之梦》，北京人文，1954年。（*A Midsummer Night's Dream*. Trans. Lü Ying，Bejing，1954.）

吴兴华译：《亨利四世》，北京人文，1957年。（*Henry IV*. Trans. Wu Xinghua，Beijing，1957.）

方重译：《理查三世》，北京人文，1959年。（*Richard III*. Trans. Fang Chong，Beijing，1959.）

方平译：《奥瑟罗》，上海译文，1980年。（*Othello*. Trans. Fang Ping，Shanghai，1980.）

英若诚译：《请君入瓮》，见《外国文学》1981年第7期。（“Measure for Measure”. Trans. Ying Ruocheng，*Foreign Literature*，No. 7，1981.）

林同济译：《丹麦王子哈姆雷的悲剧》，见《中国戏剧》，1983年。（“Hamlet”. Trans. Lin Tongji，Shanghai，1983.）

2. 诗（Poems）

十四行集（Sonnets）

梁宗岱译：《十四行诗》（《全集》第11卷，1978年；据《莎士比亚的商籁》等旧译）（William Shakespeare. *Sonnets*. Trans. Liang Zongdai，included in the 1978 *Complete Works*.）

杨熙龄译：《十四行诗集》，内蒙古，1980年。（*Sonnets*. Trans. Yang Xiling，Inner Mongolia，1980.）

屠岸译：《十四行诗集》，上海译文，1981年。（据1950年旧译）（*Sonnets*. Trans. Tu An，Shanghai，1981.）

《维纳斯与阿都尼》（曹、方二译译名略异）

曹鸿昭译，1934年；重庆：大时代书局，1943年

方平译，1952年；上海译文，1985年

张谷若译（《全集》，1978年）

（“Venus and Adonis”. Trans. Cao Hongzhao，1934；Chongqing，1943. Trans. Fang Ping，1952；Shanghai，1985. Trans. Zhang Guruo，included in the 1978 *Complete Works*.）

《鲁克丽丝受辱记》

杨德豫译（《全集》，1978年）（“The Rape of Lucrece”. Trans. Yang Deyu，included in the 1978 *Complete Works*.）

《情女怨》

黄雨石译（《全集》，1978年）（“A Lover's Complaint”. Trans. Huang Yushi，included in the 1978 *Complete Works*.）

《凤凰与斑鸠》

黄雨石译（《全集》，1978年）

王佐良译（《读书》，1991年第1期）

（另散见朱湘：《番石榴集》，上海商务，1936年；柳无忌译：《莎士比亚时代的抒情诗》，重庆大时代，1942年。）

（“The Phoenix and the Turtle”. Trans. Huang Yushi，included in the 1978 *Complete Works*. Trans. Wang Zuoliang，published in *Du Shu*，No. 1，1991. Translations of parts of the poem are also to be found in Zhu Xiang，Shanghai，1936 and in Liu Wuchi，Chongqing，1942.）

3. 莎剧故事（Tales from plays）

《吟边燕语》（林纾译，玛丽与查尔斯·兰姆著《从莎士比亚来的故事》1809），上海商务，1904年。（Mary and Charles Lamb，*Tales from Shakespeare*. Trans. Lin Shu，Shanghai，1904.）

《莎士比亚故事集》（萧乾译，原著即为兰姆姊弟所写），北京：中国青年出版社，1957年。（Mary and Charles Lamb，*Tales from Shakespeare*. Trans. Xiao Qian，Beijing，1957.）

《莎士比亚历史剧故事集》（英国奎勒-库奇改写，汤真译），北京：中国青年出版社，1981年。（奎勒-库奇为英国名学者，笔名Q，此书包含十一个莎剧故事，为兰姆姊弟所未述。）（Quiller-

Couch，*Historical Tales from Shakespeare*. Trans. Tang Zhen，Beijing，1981.）

III. 生平（Life）

裘克安，《莎士比亚年谱》（英汉对照），北京商务，1988年。（Qiu Ke'an，*Shakespeare*：*The Chronological Life* [bilingual]，Beijing，1988.）

安·伯吉斯著、刘国云译：《莎士比亚传》，北京，1987年。（Anthony Burgess，*Shakespeare*. Trans. Liu Guoyun，Beijing，1987.）

IV. 评介（Criticism）

1. 书（Books）

杨周翰编选：《莎士比亚评论汇编》（上下册），中国社会科学出版社，1979年，1981年。（Yang Zhouhan ed.，*Selected Shakespeare Criticism*，2 vols.，Beijing，1979，1981.）

施咸荣：《莎士比亚和他的戏剧》，北京，1981年。（Shi Xianrong，*Shakespeare and His Plays*，Beijing，1981.）

方平：《和莎士比亚交个朋友吧》，四川人民出版社，1981年。（Fang Ping，*Make Friends with Shakespeare*，Sichuan，1981.）

贺祥麟等：《莎士比亚研究文集》，陕西人民出版社，1982年。（He Xianglin et al，*Essays on Shakespeare*，Shaanxi，1982.）

赵仲沅：《英国伟大戏剧家莎士比亚》，北京商务，1983年。（Zhao Zhongyuan，*Shakespeare the Great English Dramatist*，Beijing，1983.）

索天章：《莎士比亚——他的作品及其时代》，上海：复旦大学出版社，1986年。（Suo Tianzhang，*Shakespeare*，*His Works and Times*，Shanghai，1986.）

张泗祥等：《莎士比亚引论》（上下册），《中国戏剧》，1988年。（Zhang Sixiang et al，*Introduction to Shakespeare*，2 vols.，Beijing，1988.）

卞之琳：《莎士比亚悲剧论痕》，北京：三联出版社，1989年。（Bian Zhilin，*On Shakespeare's Tragedies*，Beijing，1989.）

曹树钧、孙福良：《莎士比亚在中国舞台上》，哈尔滨出版社，1989年。（Cao Shujun and Sun Fuliang，*Shakespeare on the Chinese Stage*，Harbin，1989.）

王佐良：《莎士比亚绪论——兼及中国莎学》，重庆出版社，1991年。（Wang Zuoliang，*Preliminary Essays on Shakespeare—and Shakespeare in China*，Chongqing，1991.）

2. 论文（Articles）（举例性质，说明八十年代中国莎学研究的大致方面）

a. 总论（General）

陈晓华：《关于“莎士比亚化”问题》（上）（下），见《昆明师范学院学报》1980年第1期、第2期。（Chen Xiaohua，“About the Question of Shakespearization”. *Journal of Kunming Teachers Training College*，1&2，1980.）

李健吾：《“莎士比亚化”与“席勒式”》，见《戏剧艺术论丛》1980年第2期。（Li Jianwu，“Shakespearization versus Schillerization”. *Dramatic Art Miscellany*，2，1980.）

方平：《什么叫“莎士比亚化”？》，见《外国文学研究》1982年第3期。（Fang Ping，“What is Shakespearization？”*Foreign Literature Research*，3，1982.）

王佐良：《英国诗剧与莎士比亚》，见《莎士比亚研究》1983年创刊号。（Wang Zuoliang，“English Poetic Drama and Shakespeare”. *Shakespeare Studies*，1，1983.）

孙大雨：《关于莎士比亚戏剧的几个问题》，见《外国文学研究》1983年第1期。（Sun Dayu，“Some Questions Concerning Shakespeare's Plays.”*Foreign Literature Research*，1，1983.）

杨周翰：《莎士比亚如是说》，见《莎研》1983年创刊号。（Yang Zhouhan，“Thus Spake Shakespeare”. *S. S.*，1，1983.）

赵澧：《谈谈莎士比亚的戏剧创作和人物塑造》，见《莎研》1983年创刊号。（Zhao Li，“Shakespeare's Drama and Characterization”. *S. S.*，1，1983.）

马珂：《莎剧里的宗教世界》，见《戏文》1989年第3期。（Ma

Ke，“Religion in Shakespeare's Plays”. *Xi Wen*，3，1983.）

赵毅衡：《“荒谬”的莎士比亚》，见《莎研》1984年第2期。（Zhao Yiheng，“‘Absurd’ Shakespeare”. *S. S.*，2，1984.）

b.各剧分论（On individual plays）

孙家秀：《莎士比亚的〈哈姆雷特〉》，见《外国文学研究集刊》1982年第6辑。（Sun Jiaxiu，“Shakespeare's *Hamlet*”. *Foreign Literature Studies*，No. 6，1982.）

文轩：《也谈〈哈姆雷特〉剧中的两个问题》，见《莎研》1986年第3期。（Wen Xuan，“Two Questions in *Hamlet*”. *S. S.*，3，1986.）

陈雄：《重新整好脱节了的时代——〈哈姆雷特〉的主题》，见《莎研》1986年第3期。（Chen Xiong，“Repair the Time out of Joint”. *S. S.*，3，1986.）

孙家秀：《〈奥瑟罗〉的艺术分析》，见《莎研》1984年第2期。（Sun Jiaxiu，“An Artistic Analysis of *Othello”. S. S.*，2，1984.）

张君川：《〈麦克白〉的悲剧性》，见《莎研》1984年第2期。（Zhang Junchuan，“The Tragic Quality of *Othello*”. *S. S.*，2，1984.）

郑敏：《〈李尔王〉的象征意义》，见《莎研》1983年创刊号。（Zheng Min，“The Symbolic Meaning of *King Lear*”. *S. S.*，1，1983.）

孙家秀：《〈李尔王〉：命题式的台词与深刻的含意》，见《莎研》1986年第3期。（Sun Jiaxiu，*King Lear*：“Salient Expressions in the Dialogue and Their Deep Thematic Significance”. *S. S.*，3，1986.）

戴镏龄：《关于邓肯这个人物的探讨》，见《莎研》1983年创刊号。（Dai Liuling，“Notes on *Macbeth*”. *S. S.*，1，1983.）

周珏良：《〈麦克白〉的悲剧效果》，见《莎研》1983年创刊号。（Zhou Jueliang，“The Tragic Effect of *Macbeth*”. *S. S.*，1，1983.）

李赋宁：《莎士比亚的〈皆大欢喜〉》，见《莎研》1983年创刊号。（Li Funing，“Shakespeare's *As You Like It*.”*S. S.*，1. 1983.）

李赋宁：《莎士比亚的〈理查二世〉》，见《莎研》1984年第2期。（Li Funing，“Shakespeare's *Richard II*”. *S. S.*，2，1984.）

方重：《关于莎士比亚的〈理查三世〉》，见《莎研》1983年创刊号。（Fang Chong，“Shakespeare's *Richard III*”. *S. S.*，1，1983.）

阮珅，《〈威尼斯商人〉与〈论犹太人问题〉》，见《莎研》1984年第2期。（Ruan Shen，“*The Merchant of Venice* and Marx's *On the Jewish Question*”. *S. S.*，2，1984.）

c. 语言、风格（Language and style）

顾绶昌：《关于莎士比亚的语言问题》，见《莎研》1983年创刊号。（Gu Shouchang，“On Shakespeare's Language”. *S. S.*，1，1983.）

王佐良：《白体诗后面的想象世界》，见《莎研》1984年第2期。（Wang Zuoliang，“The World within Elizabethan Blank Verse—Shakespeare's Use of Language（1）”. *S. S.*，2，1984.）

王佐良：《白体诗在舞台上的最后日子》，见《莎研》1986年第3期。（Wang Zuoliang，“Last Days of Blank Verse on the Stage—

Shakespeare's Use of Language（2）". *S. S.*，3，1986.）

d. 比较研究（Comparative studies）

方平：《曹禺和莎士比亚》，见《莎研》1984年第2期。（Fang Ping，"Cao Yu and Shakespeare". *S. S.*，2，1984）

马焯荣：《假定性与开放性——莎士比亚与中国戏曲的艺术比较》，见《莎研》1984年第2期。（Ma Zhuorong，"Assumption and the Expansive Type：a Comparison between Shakespeare's Art and that of Chinese Drama". *S. S.*，2，1984.）

曹树钧、孙福良：《莎士比亚对中国戏剧发展的影响和作用》，见《莎研》1986年第3期。（Cao Shujun and Sun Fuliang，"Remarks on Shakespeare's Influence on，and the Role He Played in，the Development of Chinese Drama". *S. S.*，3，1986.）

Wu Qianzhi，"The Globe and the Garden—Some Parallels in Stagecraft Between Shakespeare and Beijing Opera". *Wen Yuan*，*Studies in Language*，*Literature and Culture*，1，Beijing，1987.

e. 演出研究（Staging）

Philip Brockbank，"Shakespeare Renaissance in China". *Shakespeare Quarterly*，40，1988.

黄佐临：《莎士比亚时代的莎剧演出》，见《莎研》1984年第2期。（Huang Zuolin，"Shakespeare's Drama in England". *S. S.*，2，1984.）

吴光耀：《简谈莎剧演出形式之演变》，见《莎研》1984年第2期。（Wu Guangyao，“A Brief Discussion of the Evolution of the Presentation Form of Shakespeare's Drama”. *S. S.*，2，1984.）

Carolyn Wakeman，“*Measure for Measure* on the Chinese Stage”，*Shakespeare Quarterly*，33，1982.

黄佐临：《〈柔蜜欧与幽丽叶〉导演的话》，见《莎研》1983年创刊号。（Huang Zuolin，“Director's Notes on *Romeo and Juliet*”. *S. S.*，1，1983.）

张奇虹：《在实践和探索中的几点体会——试谈〈威尼斯商人〉的导演处理》，见《莎研》1983年创刊号。（Zhang Qihong，“On Directing *The Merchant of Venice*”. *S. S.*，I，1983.）

徐企平：《〈罗密欧与朱丽叶〉导演札记》，见《莎研》1983年创刊号。（Xu Qiping，“Notes on Directing *Romeo and Juliet*”. *S. S.*，1，1983.）

惠纪：《〈威尼斯商人〉演出情况》，见《莎研》1983年创刊号。（Hui Ji，“On Staging *The Merchant of Venice*”. *S. S.*，1，1983.）

陆玉澄：《谈〈威尼斯商人〉的舞台美术设计》，见《莎研》1984年第2期。（Lu Yucheng，“Remarks on the Stage Designs of *The Merchant of Venice*”. *S. S.*，2，1984.）

崔可迪：《探求莎剧演出连贯性的一次实践——〈柔密欧与幽丽叶〉舞台设计得失谈》，见《莎研》1984年第2期。（Cui Kedi，“An Attempt at Continuity in the Performance of Shakespeare's Dramatic

Works：the Merits and Shortcomings of the Stage Design of *Romeo and Juliet*". *S. S.*，2，1984.）

f. 翻译探讨（Studies of translation technique）

卞之琳：《〈哈姆雷特〉的汉语翻译及其改编电影的汉语配音》，见《莎研》1983年创刊号。（Bian Zhilin，"On Translating *Hamlet* into Chinese and on the Chinese Dubbing of Its Film Version". *S. S.*，1，1983.）

王佐良：《一个莎剧翻译家的历程》，见《中国翻译》1990年第1期。（Wang Zuoliang，"Bian Zhilin at 80：a Poet-Translator's Achievement". *Chinese Translators Journal*，1，1990.）

3. 书评与文论综述（Surveys and book reviews）

Chang Chen-hsien，"Shakespeare in China". *Shakespeare Survey*，6，1953.

戈宝权：《莎士比亚作品在中国》，见《莎研》1983年创刊号。（Ge Baoquan，"Shakespeare's Works in China". *S. S.*，1，1983.）

He Qixin，"China's Shakespeare". *Shakespeare Quarterly*，37，1986.

孟宪强：《中华莎学十年（1978—1988）》《外国文学研究》1990年第2期。（Meng Xianqiang，"Shakespeare Studies in China：1978–1988". *Foreign Literature Research*，2，1990.）

杨周翰：《二十世纪莎评》，见《外国文学研究》1980年第4期。（Yang Zhouhan，"Twentieth-Century Shakespeare Studies". *Foreign Literature Research*，4，1980.）

李赋宁：《西方莎士比亚评论和研究概况》，见《莎研》1986年第3期。（Li Funing，“A Survey of Shakespeare's Studies and Criticism in the West”. *S. S.*，3，1986.）

裘克安：《莎学在英国》，见《莎研》1986年第3期。（Qiu Ke'an，“Shakespeare Studies in Britain”. *S. S.*，1，1983.）

阮珅：《苏联莎学史论辑要——兼谈“中间状态”问题》，见《莎研》1986年第3期。（Ruan Shen，“Abstracts from Papers on the History of Shakespeare Studies in the Soviet Union”. *S. S.*，3，1986.）

范存忠：《约翰生论莎士比亚戏剧》，见《莎研》1983年创刊号。（Fan Cunzhong，“Samuel Johnson on Shakespeare”. *S. S.*，1，1983.）

许国璋：《爱默生论莎士比亚》，见《莎研》1983年创刊号。（Xu Guozhang，“Emerson on Shakespeare”. *S. S.*，1，1983.）

戈宝权译：《裴多裴论莎士比亚》，见《莎研》1984年第2期。（Ge Baoquan，trans.“Petöfi on Shakespeare”. *S. S.*，2，1984.）

钱兆明：《评布思新编〈《莎士比亚十四行诗集》〉》，见《莎研》1984年第2期。（Qian Zhaoming，“A Review of *Shakespeare's Sonnets* Edited with Analytic Commentary by Stephen Booth”. *S. S.*，2，1984.）

4. 刊物（Periodicals）

《莎士比亚研究》，杭州：浙江文艺出版社，后移上海，已出三期，1983年。（*Shakespeare Studies*，Hangzhou，1983- ）

《外国文学》莎士比亚专号，北京：外语教学与研究出版社，1981

年第7期。（*Foreign Literature* Special issue on Shakespeare，7，1981.）

VI.（Bibliography）书目

张惠民、赵小波：《莎士比亚研究目录索引》（上），《莎研》1986年第3期。（Zhang Huimin and Zhao Xiaobo，“A Bibliography of Shakespeare Studies [Part I]”. *S. S.*，3，1986.）

Hamlet's Daggers etc.

In watching or reading *Hamlet*，one is time and again struck by the extraordinary role played by language.

Now drama is a largely verbal matter，and Shakespeare's dexterity in using language is manifest in every play that has been attributed to him. So what's so special about *Hamlet*?

True，he does here all the usual things，such as giving different characters different kinds of speech—only he does them with a new sophistication.

Polonius，inevitably，will be our first example. He is one of those“tedious fools”. Yet he is a true lover of language，all aspects of it. When he says：

> The best actors in the world，either for tragedy，comedy，history，pastoral，pastoral-comical，historical-pastoral，tragical-historical，tragical-comical-historical-pastoral，scene individable，or poem unlimited.

we are also tempted to roll the syllables on our tongue，for the sheer delight of the sounds in their rapid permutations. He is not only a skilful user of language，but also a great commentator on matters relating to diction and style，e.g.：

That's an ill phrase，a vile phrase，‘beautified’ is a vile phrase.

（II，ii，lines 110–111）[17]

. . . since brevity is the soul of wit，
And tediousness the limbs and outward flourishes，
I will be brief.

（II，ii，90–92）

Madam，I swear I use no art at all.
That he is mad 'tis true；'tis true 'tis pity；
And pity 'tis 'tis true. A foolish figure—

（II，ii，96–98）

How pregnant sometimes his replies are—a happiness that often madness hits on，which reason and sanity could not so prosperously be delivered of.

（II，ii，208—210）

Tender yourself more dearly

Or—not to crack the wind of the poor phrase，
Running it thus—you'll tender me a fool.

（I，iii，107–109）

This last metaphor—an overused phrase likened to a broken-winded horse—would have appealed to the literati in ancient China，who were fond of talking about the“breath”and“wind”as a quality of style.

This commenting on language and style occurs frequently in the play. It is not confined to Polonius，but is practised by the most unlikely persons. Thus the Queen：“More matter with less art.”Language，always an important element in any play，seems to be here given an extra dimension. This is something unusual even with Shakespeare.

As a result，our linguistic sense，too，becomes more than ever sharpened. Thus we find Claudius's speech more than just an exercise in hypocrisy：

> Though yet of Hamlet our dear brother's death
> The memory be green，and that it us befitted
> To bear our hearts in grief，and our whole kingdom
> To be contracted in one brow of woe，
> Yet so far hath discretion fought with nature
> That we with wisest sorrow think on him
> Together with remembrance of ourselves.
> Therefore our sometime sister，now our queen，
> Th' imperial jointress to this warlike state，
> Have we，as 'twere with a defeated joy，
> With an auspicious and a dropping eye，
> With mirth in funeral and with dirge in marriage，
> In equal scale weighing delight and dole，
> Taken to wife. Nor have we herein barr'd

Your better wisdoms，which have freely gone
With this affair along. For all，our thanks.

（I，ii，1–16）

A superb performance exhibiting the speaker's“witchcraft of wit”and his“traitorous gifts”（as the elder Hamlet's ghost is to remind his son）. It is elaborate in style，as befitting a ceremonial occasion，and its“unctuous verse rhythms”[18] try to woo everyone present. Its favourite rhetorical figure is oxymoron（“defeated joy”，“mirth in funeral”，“dirge in marriage”，etc.）but as we listen on，we find that it is an oxymoron with a difference，for instead of bringing out the contrasts，the figure is used to try to smooth things over，to achieve harmony and balance—“in equal scale weighing delight and dole”—so as to persuade people to accept the new situation characterised by our“sometime sister，now our queen”. A masterly stroke to ward off the stern，black-and-white view on good and evil. With this sweetened speech Claudius shows himself at his bland best and almost gets away with murder.

But not quite. His double-speak is countered by Hamlet's sharp rebuttal of appearance as distinct from reality：

Seems，madam？Nay，it is. I know not“seems”.

（I，ii，76）

He wants to get to the bottom of things and uses language first of all to probe and explore. We see how he does it in the scene with Rosencrantz and Guildenstern. They are his boyhood friends and he is genuinely pleased to see

them. He joins in their banter，even cracks，as young men are apt to do，a sexual joke with them. But as the conversation goes on，he becomes vigilant：

> Hamlet . . . . What news？
> Rosencrantz. None，my lord，but the world's grown honest.
> Ham. Then is doomsday near. But your news is not true. Let me question more in particular. What have you，my good friends，deserved at the hands of Fortune that she sends you to prison hither？
> Guildenstern. Prison，my lord？
> Ham. Denmark's a prison.
> Ros. Then is the world one.
> Ham. A goodly one，in which there are many confines，wards，and dungeons，Denmark being one o' th' worst.
> Ros. We think not so，my lord.
> Ham. Why，then 'tis none to you；for there is nothing either good or bad but thinking makes it so. To me it is a prison.
>
> （II，ii，236–251）

This is followed by a bit of philosophizing and logic-chopping，a favourite pastime no doubt of university students，but not so innocuous in the present situation，because both sides are pursuing it for a purpose—to bring the other fellow on to some confession. Having had enough of the tortuous exchange，Hamlet reverts to plain speech by asking，“What make you at Elsinore？. . . Were you not sent for？”After some wriggling，Guildenstern answers：“My lord，we were sent for.”

Thus is language，even playful language，used to ferret out a confession.

This of course is not the only use that Hamlet puts language to. He is equally adept in its other uses. For instance，he uses it to wound and kill，as a weapon. Before he sees his mother to admonish her，he says：

I will speak daggers to her，but use none.

（III，ii，387）

Nevertheless she smarts from the wound：

O speak to me no more.

These words like daggers enter in my ears.

（III，iv，94–95）

Now the metaphor of words as a lethal weapon is nothing unusual in Shakespeare；he has used it in other plays，such as *Much Ado About Nothing*，where Benedick says about Beatrice：“She speaks poniards，and every word stabs”（II，i，220）. But again there is a difference. Beatrice is a witty lady，Benedick a gallant knight and，bandying insults with each other，their mutual aggressiveness is a cloak for love. Love is banished from the harsh world of Hamlet. Even a mother sides with the enemy. There are intrigues and traps all round. Language，like everything else，has to be used for defence and attack. So，while Beatrice's poniards merely tickle，

Hamlet's daggers really draw blood.

In other words，language is here used for a political purpose because *Hamlet* is a political play. Looking back，we see that Polonius's piling up of words and sounds is a kind of delaying tactics，just as Claudius's elaborate stateliness a shield against unwelcome probings into conduct and motives.

Yet at the same time *Hamlet* is more than a political play，as Hamlet himself is larger than a political animal. This comes out in language as well. He is fully capable of handling Polonius and his ilk in wit combats，but unlike Polonius he never gets bogged down in figures and tropes，but rises above rhetoric and book learning to speak plain truth. In the midst of the flowery utterances of the courtiers，Hamlet's language is remarkably colloquial：

I do not set my life at a pin's fee.

（I，iv，65）

O what a rogue and peasant slave am I！

（II，ii，544）

To die，to sleep；

To sleep，perchance to dream—ay，there's the rub.

（III，i，64–65）

Now might I do it pat.[19]

（III，iii，73）

Sir，in my heart there was a kind of fighting
That would not let me sleep.

（V，ii，4–5）

He，too，comments on the use of language，but generally to express his distaste for affectation，exaggeration，anything overdone. He hates fashionable prattle and“the tune of the time”（V，ii，186），and gives this piece of advice to the players：

> . . . Suit the action to the word，the word to the action，with this special observance，that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so o'erdone is from the purpose of playing，whose end，both at the first and now，was and is to hold as 'twere the mirror up to nature；to show virtue her feature，scorn her own image，and the very age and body of the time his form and pressure.

（III，ii，17–24）

Whether or not this represents a tenet of realism，it shows that Hamlet is concerned with things quite beyond the reach of the intriguing courtiers. He is fond of philosophy，and believes in the use of reason：

What is a man

If his chief good and market of his time
Be but to sleep and feed？A beast，no more.
Sure he that made us with such large discourse，
Looking before and after，gave us not
That capability and godlike reason
To fust in us unus'd.

（IV，iv，33–39）

He reflects and speculates and his soliloquies reveal not only his innermost thoughts，but—a modern trait—the process of his thinking，often starting with a question and，after more questions and much argument and debate，ending with a resolution：

To be，or not to be，that is the question：
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune，
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them. To die—to sleep，
No more；and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to：'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die，to sleep；
To sleep，perchance to dream—ay，there's the rub：
For in that sleep of death what dreams may come，

When we have shuffled off this mortal coil，
Must give us pause—there's the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time，
Th' oppressor's wrong，the proud man's contumely，
The pangs of dispriz'd love，the law's delay，
The insolence of office，and the spurns
That patient merit of th' unworthy takes，
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin？Who would fardels bear，
To grunt and sweat under a weary life，
But that the dread of something after death，
The undiscover'd country，from whose bourn
No traveller returns，puzzles the will，
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all，
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought，
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.

（III，i，56–88）

Processes，gradations，shifts from idea to idea，feeling to feeling，from thoughts of self to the woes of the world—“the oppressor's wrong”，etc.—

and back again，with the verse rhythm also alternating in its rise and fall—these call forth new strengths and reach deeper intricacies of the language，making it at once harder and more supple. It is a language of reasoning and speculation，but also of action and movement. Hamlet's utterances have an earthiness about them but they also soar，time and again，to the stars. In one breath he can talk about splendour and pestilence：

> . . . this goodly frame the earth seems to me a sterile promontory，this most excellent canopy the air，look you，this brave o'erhanging firmament，this majestic roof fretted with golden fire，why it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours.
>
> （II，ii，298–303）

And when he goes on to say：

> What piece of work is a man，how noble in reason，how infinite in faculties，in form and moving how express and admirable，in action how like an angel，in apprehension how like a god：the beauty of the world，the paragon of animals—and yet，to me，what is this quintessence of dust？
>
> （II，ii，303–308）

We become exhilarated and then sober，because we are in the presence of a new complexity of thought，a new capability to see the doubleness in man's existence，the glory and the littleness of it，a new sensibility，and a new language to express all this in.

With this sensibility and this language，the legendary revenger of the *Ur-Hamlet* becomes the modern hero of Shakespeare's masterpiece.

Daniel Defoe：the First of the Moderns

Daniel Defoe（1660–1731）was one of the most fascinating figures in the history of English literature，but most probably he himself had no idea that he would feature so largely in it. Born Daniel Foe，son of a dissenting tallow-chandler，he led a varied existence，being by turns tradesman，journalist，political commentator，traveller，secret agent and finally novelist. There had been great upheavals in his fortunes. As he himself puts it：

No man has tasted differing fortunes more，
And thirteen times I have been rich and poor.

（Preface to the 8th vol. of his *Review*）

Yet ever energetic and resourceful，he was able to rise again and again，turning even the most disadvantageous situation to his advantage. When in 1702 he offended the government for writing a satirical pamphlet and was ordered to stand in the pillory，a punishment with the attendant danger of exposure to the stones and brickbats，not to mention jeers，of the street mobs of the time，he saved himself by promptly writing a“Hymn to the Pillory”and having it distributed beforehand，in which he said：

But who can judge of Crimes by Punishment，
When Parties rule，and Law's subservient.

Justice with Change of Interest learns to bow；
And what was Merit once，is Murder now.

This effectively won the sympathy of the crowds. So far from harassing him，they applauded him as an anti-government hero.

These vicissitudes gained for him a wide and diverse knowledge of life，an asset which served him well when he turned novelist later in life. Another asset was his vast experience as a journalist. He not only wrote voluminously on every possible subject，but in an easy，clear，vigorous style，good particularly at describing circumstantial detail and reporting street talk and the conversation of“lowly”people—just the kind of prose needed by the new，popular literary form，the novel. He can be flat and tedious，but is never lacking in imagination. In fact，inventiveness was another forte of his，so much so that his descriptions of the appalling scenes in London during the plague year of 1664–1665，based on other people's writings，were for a long time taken to be eye-witness accounts. What finally lifted his writings out of the ordinary，however，was his Nonconformist conscience. The morality may have been shallow，but the conviction was deep，and it was a tradesman's conviction that the backbone of society was the merchant class. He never tired of lauding the virtues of those situated in“the middle station of life”and his slogan，battlecry even，was“Liberty and Property！”

All these attributes he turned to good account when he came to write，at the age of fifty-nine，a succession of great novels，such as *Robinson Crusoe*，*Moll Flanders*，*Roxana*，to mention only three of the most popular.

Robinson Crusoe（1719）is the favourite of children and adults alike，not only in the English-speaking countries，but all over the world. It is an adventure story，based on the true experience of one Alexander Selkirk，who was marooned on an island for five years（1704–1709）. Adventure stories arouse one's interest，but when they get too long，the interest palls，especially if the action is confined to a small place，like an island. Yet that is not the case with *Robinson Crusoe*. What is it then that sustains our interest throughout?

One factor is obviously that Defoe knows how to tell a story. And，what a story！ Here we see man grappling with the central problem in life，that of survival. There is a shipwreck and Robinson Crusoe is the only survivor. Alone，faced with an indifferent，often hostile，Nature，he has to supply all his basic needs，such as food，clothing，shelter and means of getting about，all by his own hands or wits. We see how after the initial shock and dismay，he takes a grip on himself and sets about saving from the wreck whatever he can find that is yet unspoiled by water and useful to him. He swims back to the part of the ship still afloat，gets the things he needs and，with infinite ingenuity，ties together pieces of wood and planks to make a raft and carefully guides it to land with his first cargo. Twelve trips he makes in all，each an ordeal，but in the end he succeeds in moving ashore necessities such as bread，rice，flour，dried meat，cheese，rum，clothes，firearms and gunpowder，carpenter's tools and nails，and“that most useful thing”，a grind-stone.

With these Crusoe begins life anew. Not content with bare existence，he starts to make himself more comfortable. Having fortified his tent and

cave，he makes a table and a chair. Now he can eat and write with some ease，in his Englishman's castle. He even manages to make an earthen pot，for boiling meat in. This last feat calls forth one of his characteristic reflections：

> No joy at a thing of so mean a nature was even equal to mine，when I found I had made an earthen pot that would bear the fire；and I had hardly patience to stay till they were cold，before I set one upon the fire again，with some water in it，to boil me some meat，which it did admirably well；and with a piece of kid I made some very good broth，though I wanted oatmeal and several other ingredients requisite to make it so good as I would have had it been.

Pride in his own ability is evident. All people in the same situation will have the same sense of triumph，but perhaps only a Defoe can write with such mastery of detail and such practical wisdom. That last remark about“oatmeal and several other ingredients”not only adds to the verisimilitude of the account，but shows what an old hand Defoe was at cooking also and how for him as for his Crusoe life must go on improving.

That is the enterprising spirit. The erstwhile tradesman，despite his repeated business failures，has never let go in his fight for a better material existence. Gold has a strange fascination for his characters. We see how on one of his trips to the wreck Crusoe discovers and counts the coins left on board. Even though he knows and indeed laments that money has no use for him temporarily，he nevertheless takes the coins，having a shrewd eye on their use in future.

The novel is loosely constructed，episodic，yet manages to lead us on，because Crusoe is forever looking forward to his rescue. We wait with him. There is always a future looming ahead. One aspect of the future is the coming of Man Friday. This complicates life on the island. Human or rather economic relationship functions again. There is a society，indeed，a colony，with a master-slave structure. Friday provides labour，which Crusoe exploits. Crusoe exercises absolute control over Friday's person，including the right to name him，and the name Friday is really a numeral，not far short of the numbers given in later ages to the inmates of a prison or concentration camp. Defoe wasn't exactly anticipating，though，for he wrote the novel at a time when his fellow merchants were already busy following the flag to the ends of the earth and designating large areas of Africa and Asia by new，more English-sounding names.

There is thus a lot to explore underneath the surface in *Robinson Crusoe*. But whether we have here a myth or an archetypal situation，the book remains a gripping tale to read. That again shows the great merit of Defoe's style. Its importance goes far beyond the handling of words，though Defoe the supposedly plain writer is actually full of cunning. Something far more crucial，with grave consequences for the future，was at stake，namely，whether the modern novel could emerge. It was lucky that it was an enterprising tradesman-journalist who set it up，and not a refined man of letters. Refined gentlemen had tried their hand not so long ago. Wrecks like *Arcadia* and *Euphues*，with their insipid characterization and thin，monotonous plots，made even more tiresome by their artificial style，reminded people of what not to do in writing fiction. Shoving aside the old rhetoric and the fine writing，Defoe broke out with a new prose fully in line

with the new realism.

These two formed an organic whole. The new realism required the new prose；without the new prose，there wouldn't be realism. This development had been eagerly awaited by the reading public，now much enlarged by middle-class newcomers. At this critical moment in literary and cultural history，Defoe arrived with his intimate knowledge of new-type characters，who were changing the world，and his prodigious writing ability. He came in the nick of time，the first of the moderns.

Defoe's modernity is further borne out by another novel of his，*Moll Flanders*（1722），an astounding work which sets out to do something entirely new in the history of English literature.

To begin with，it has a new heroine—not one of your princesses or lovelorn ladies，but a female thief. The book is supposed to be her autobiography. Moll Flanders is born in jail，the daughter of a father unknown and a mother soon transported to Virginia for stealing. Brought up by a compassionate mayor，she enters the service of a well-to-do family where the young masters lose little time in seducing her. Other misfortunes follow，more seductions，liaisons，marriages which soon break up，until she is reduced to pickpocketing in the streets. Caught redhanded，she is thrown in jail and，like her mother before her，is transported to Virginia. There is thus the same punishment meted out to mother and daughter，a sort of symmetry of fate.

But the book does not end in tragedy. Moll，for all her misfortunes，has plenty of pluck，just like her creator. A piece of good luck befalls her

upon her landing in Virginia，in the shape of a plantation left her by her mother，now dead. Thus she is able to lead a life of prosperity and penitence ever after. Maybe English readers of the time，like their Chinese counterparts even now，loved to see a story rounded off with a happy ending；nevertheless，it is a sort of *deus ex machina* which almost ruins the novel.

Luckily the ending is not over long，which can be tacked on or taken off without changing the fundamental nature of the book，namely，a vivid，realistic portrayal of a woman of lowly origins cast adrift in a mercantile world dominated by rapacious，lustful men. She has looks，quick wits，a great sense of fun and a capacity for fending for herself whatever the circumstances；indeed，she is so endearing that we fall in love with her. Yet she lacks one crucial thing and that proves her undoing. As another woman remarks in the novel：

> “I wonder at you，Brother，”says the sister.“Betty wants but one thing，but she had as good want everything，for the market is against our sex just now；and if a young woman have beauty，birth，breeding，wit，sense，manners，modesty，and all these to the extreme，yet if she had no money，she's nobody，she had as good want them all，for nothing but money now recommends a woman：the men play the game all into their own hands.”

To which Moll adds what she too has“learnt by experience”：

> That as my sister-in-law at Colchester had said，beauty，wit，manners，sense，good humour，good behaviour，education，

virtue，piety or any other qualification，whether of body or mind，had no power to recommend；that money only made a woman agreeable；that men choose mistresses indeed by the gust of their affection，and it was requisite to a whore to be handsome，well-shaped，have a good mien and a graceful behaviour；but that for a wife，no deformity would shock the fancy，no ill qualities the judgment；the money was the thing；the portion was neither crooked nor monstrous，but the money was always agreeable，whatever the wife was.

Money，then，is the heart of the matter. In a few pert words—the language is remarkably modern in both cases，Moll's even earthier than the sister's—Defoe conveys his cool-headed understanding of the mores of an emergent capitalist society. Also remarkably modern are his views on the inequality of woman in a man's world. Elsewhere，in his essay *Education of Women*，he advocates giving better education to women，saying it is“one of the most barbarous customs in the world，considering us as a civilised and a Christian country，that we deny the advantages of learning to women”. Thus in both content and language，Defoe once again shows himself to be ahead of his time，a realist among romancers.

Now a realist can be clumsy，even tiresome，loaded down with details—often of a sordid kind—as he usually is. There is certainly nothing very poetic in Defoe. And yet everytime we are disposed to dismiss him as just a plain man telling a plain tale，we are pulled up short by even an apparently artless passage like this：

I went out now by Day-light，and wandred about I knew not whither，and in search of I knew not what，when the Devil put a Snare

in my way of a dreadful Nature indeed，and such a one as I have never had before or since；going thro' *Alders gate-street*，there was a pretty little Child had been at a Dancing-School，and was a going home all alone，and my Prompter，like a true Devil，set me upon this innocent Creature；I talk'd to it，and it prattl'd to me again，and I took it by the Hand and led it along till I came to a pav'd Alley that goes into *Bartholomew-Close*，and I led it in there？the Child said that was not its way home；I said，yes，my Dear，it is，I'll show you the way home；the Child had a little Necklace on of Gold Beads，and I had my Eye upon that，and in the dark of the Alley I stoop'd，pretending to mend the Child's Clog that was loose，and took off her Necklace，and the Child never felt it，and so led the Child on again：Here，I say，the Devil put me upon killing the Child in the dark Alley，that it might not Cry，but the very thought frighted me so that I was ready to drop down，but I turned the Child about and bade it go back again，for that was not its way home；the Child said so she would，and I went thro' into *Bartholomew-Close*，and then turn'd round to another Passage that goes into *Long-lane*，so away into *Charterhouse Yard*，and out into *St. John's-street;* then crossing into *Smithfield*，went down *Chick-lane*，and into *Field-lane*，to *Holbourn-bridge*，when mixing with the Crowd of People usually passing there，it was not possible to have been found out；and thus I made my second Sally into the World.

This is not just a running account of happenings. Running accounts are generally confined to facts，presented in orderly，logical sequence. Defoe has his facts too，but he adds psychology and a bit of Nonconformist moralizing. Thus we see not only what Moll is doing，but also her thoughts

and reflections. There is also a sinister shadow here，a kind of darkness in Moll's heart，when she even thinks of killing the child. That passes，and we sigh with relief，glad to see her threading her way from the dark alley into the bustling world outside. Even the cataloguing of street names has a function here. It shows the maze of streets and alleys，lanes amd bridges，grounds open and closed in that particular part of London，which will make any old Londoner feel nostalgic，as well as the deviousness of Moll's route of escape. And the final statement—“my second Sally into the World”—at once ironic and triumphant，rounds off the whole episode，to the satisfaction of Moll，her creator and all of us readers.

Hence Defoe's realism is not all on the surface，but has a depth well beyond the reach of some of the latter-day conscious artists among the novelists. He makes no fuss about his art，but art there is—the cunning of an old hand. Even his episodic structure is not such a bad thing after all，for thus he leaves the novel an open form，for others to explore，refine and add to. He lays the foundation and hands it，strong and enduring，over to the golden lads and lasses of the future.

1990

Chinese Modernists and Their Metamorphoses

Modernism is no stranger to China.

There has been modernism in Chinese fiction. In the 1930s，writers like Shi Zhecun tried out the stream-of-consciousness technique in short stories such as“The General's Head”and“Pageant of Good Women”. Freudian psychology was also resorted to. Some Chinese writers picked up European modernism through Japanese intermediaries and a rather hectic exoticism developed.

If one enlarges the definition of modernism to take in most innovations in literature，then there was also modernism in Chinese spoken drama of the 1930s. A striking example is Cao Yu's play *Sunrise* in which there is a whole act consisting of nothing but the bustle and stir of a Tianjin brothel. Another example is Xia Yan's play *Under the Eaves of Shanghai* which puts a whole Shanghai slum house on the stage，with action going on at several levels，windows lighting up and blacking out alternately. Both are effective plays，frequently revived even now.

But it was in poetry，perhaps，that the most determined efforts were made，in the 1930s and 40s，to transplant European modernism.

The poets concerned were no fools，they knew what they were doing，for they went to the fountain head，Baudelaire. Poems were written with

titles like“I Step Out from a Café”，the poet taking care to keep the word“café”in its French form. Another poet，named Li Jinfa，wrote lines like：

夕阳之火不能把时间之烦闷
化成灰烬
No setting sun of a universe
Can consume time's ennui

which are worthy of Baudelaire himself. But Li's Chinese is a mish-mash of the archaic and the outlandish. It took a far more elegant poet，a man called Dai Wangshu，to imitate Baudelaire to better effect：

心头的春花已不更开，
幽黑的烦忧已到我欢乐的梦中来。
我的唇已枯，我的眼已枯，
我呼吸着火焰，我听见幽灵低诉。
去吧，欺人的美梦，欺人的幻像，
天上的花枝，世人安能痴想！……

（《忧郁》）

No flower blooms again in my heart.
Grey ennui invades my sweet dreams.
My lips parched，my eyes dry，
I breathe fumes and hear ghosts whisper.
Go！ deceitful dreams，deceitful fantasies！
How dare earthly beings reach for heavenly flowers！

（“Ennui”）

That last cry is quintessentially Baudelaire. So is the mention of dreams，flowers，ghosts，down to the inevitable word“ennui”. What's striking about Dai is that he soon graduated from these to reach a stage where he found a truer，stronger self. His rhythms also loosened. His language，as polished as ever，nevertheless took on a hard-hitting militancy：

血染的土地，焦裂的土地，
更坚强的生命将从而滋长。

（《元日祝福》）

Blood stained earth，cracked earth，
Tougher life will come out of it.

（“New Year Greetings”，1939）

Chinese poets had no partiality for bloody scenes；war and suffering were what others meted out to them. They rose to the occasion and their poetry changed.

We see the same process in other Chinese modernists. There was Bian Zhilin，who once wrote：

伸向黄昏的道路象一段灰心
The road stretched into dusk like a twinge of despair

recalling T. S. Eliot. He also wrote like W. H. Auden. But he too graduated to write poems like“Chiba”and“Fragment”. I quote the latter for being the

shorter of the two：

你站在桥上看风景，
看风景人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

（《断章》）

You watch the sight from a bridge，
As a sightseer watches you from a tower.
The moon adorns your window，
And you adorn another's dream.

This has fascinated many. So classically Chinese in its polish，so modernist in its play with ideas of distance，proximity and the dialectical relationship between them，and，combined，so exquisitely controlled in its suggestiveness of scene and persons，of tenderness and longing.

He went even further，to write the poems collected in *Letters to Soldiers*. These were about the guerrillas fighting the Japanese on the mountains and plains of North China，including one addressed to Mao Zedong himself. Again it was war and the conviction that a poet should be with the poor and the oppressed that brought about the metamorphosis.

There was also Feng Zhi，once hailed by Lu Xun as the best lyrical poet of his generation. He too found a European master，Rainer Maria Rilke. In a single year，in 1942，he wrote a sequence of about 30 sonnets，in the spirit and manner of *Duineser Elegien*. He described a man's hand dipping

into the river to take out a bottleful of water，thus“giving form to the formless”. He wanted his verse to become a weathervane turning round and round in the wind，so as“to catch the uncatchable”. And the“uncatchable”turned out to be a mood like this：

我们听着狂风里的暴雨，
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间

也有了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗，
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都象风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好象自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空，

暴雨把一切又淋入泥土，
只剩下这点微弱的灯红，
在证实我们生命的暂住。

Listening to the rough wind and the pelting rain,
We feel so lonely beside the lamp.
In this tiny thatched hovel of ours,
Even between the utensils and ourselves

There is a distance of ten thousand miles:

For the copper kettle is looking back to the ore in the mountains,
And the china pot to the clay on the river bank.
They are like the birds tossed by the storm
Each to his own destiny. Tightly we cling to each other,
Not sure if we are our own masters.
The rough wind sends everything flying to the sky:

The heavy rain pelts them back again to the earth,
With only this dim glow of a lamp remaining
To confirm the transcience of our lives' stay.

Chinese poetry had never become so reflective，so metaphysical. Yet Feng Zhi also went ahead to write other kinds of poetry. Again war intervened，only this time it was the civil war that started with the police killing the students Feng had been teaching.

From among the students，too，poets rose to write in the modernist manner. My last example shall be Mu Dan，who was my classmate at the university in Kunming，He went all out to cultivate the style of Eliot and Auden，even his conceits were Westernized，so that he could write：

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里
Quietly, we embrace
In a world lit up by words

He could speak of spring in words at once physical and metaphysical：

呵，光、影、声、色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合
Oh light, shadow, sound, colour—all are stripped naked,
Quivering with pain, waiting to enter new combinations.

Yet he was also a war poet in the true sense of the term，taking part in the disastrous Burma retreat，surviving it only by a fluke. That war and the civil war which followed made him see that he was，in his own words，“lodged between two darknesses，one passing，the other coming”. As a result，he stopped writing poetry altogether.

Thus modernism halted. Yet it was not a tale of failure. While it lasted，it produced splendid poetry，the kind that had never been seen before or since. It sharpened the poetic sensibility of two generations，with gains not only in creative work but also in verse translation. For all the poets mentioned above had a second lease of literary life as accomplished translators. Dai Wangshu translated Baudelaire and García Lorca，in versions of unsurpassed excellence. Bian Zhilin translated Shakespeare and his version of *Hamlet* was a milestone. Feng Zhi translated Heine and Goethe，with the sonneteer's old cunning. And Mu Dan，before his death in 1977，achieved his masterwork in his translation of Byron's *Don Juan*，all 16 cantos of it，in a Chinese verse just as rhythmic，colloquial and spirited as the original.

At the same time，it was also clear that modernist poetry did not develop into a powerful movement in China. The mainstream of Chinese poetry ran elsewhere. The poet-scholar Wen Yiduo was alive to the difference. While he took quite a few poems of Mu Dan and his modernists

into his *Anthology of Modern Chinese Poetry*, he gave his praise to the“drum-beat”poetry of the guerrillas fighting the Japanese in North China. Wen had started as a poet with an exotic esthetic. Now he knew how fragile poetry could be in a country with such a troubled destiny and such an acute problem of survival. Poetry needed strength and that strength, he thought, could come only from its close association with the common people. Perhaps even he underestimated the deadliness of the enemy. In 1946, an assassin's bullet felled him before he could say more about poetry's future in China.

That was the sort of harsh world which nearly put a stop to all poetry, modernist or otherwise. There was however another factor which unobtrusively but none the less effectively transformed European modernism, namely, the long, resilient tradition of Chinese classical poetry. All the poets mentioned above had been reared in this tradition, which taught them certain old virtues, such as good sense, a feeling for form, an emphasis on quality, so that even at their most European-modernist, they didn't get swept off their feet by the merely new and trendy. After the initial freshness wore off, they found further that even technically the Europeans had in many ways been forestalled by their own classical masters. Hadn't the poets of the late Tang, Li He and Li Shangyin in particular, developed a kind of poetry quite akin to French symbolism in atmosphere, manner, even imagery centuries before Baudelaire and Mallarmé were even heard of? The Song poets, too, had excelled in the kind of conceits and difficult rhythms that were later—much later—to distinguish Donne and other metaphysical forefathers of T. S. Eliot. They too had yoked heterogeneous ideas, by violence, together—only in a sophisticated Chinese way, so that the violence didn't look too violent. In

the end，European modernism was reduced，in the eyes of its Chinese admirers，to a few old things such as urban rhythms，industrial metaphors and some novel theories of psychology. These still fascinated，but its central point seems to have been missed.

For one has reason to wonder whether Dai Wangshu，for all his admiration for Baudelaire，understood Baudelaire's spiritual despair or if he did，cared for it？Did Feng Zhi，with Confucian humanism in his bones，really understand Rilke's long quest of one single，timeless event in which life and death are inseparable？Did Mu Dan，who had actually gone through the ordeal of a retreat in the jungle，really appreciate the kind of mock heroics of the English or Spanish Auden，not to say the later，American and Christian Auden？

In other words，even a literary tradition has got something bigger and deeper behind it. Call it philosophy. Call it the whole social-historical complex. Call it culture. The affinity or repulsion as occurring between two poetic traditions has to be ascribed，in the final analysis，to bigger-than-literary causes.

Meanwhile，an episode of literary history is over. Modernism in its old European sense is over in China，leaving us with many excellent poems and not a few unresolved questions.

1985

English Poetry and the Chinese Reader

Looking into Jin 'ichi Konishi's *History of Japanese Literature* the other day，I came across this interesting observation：

> The sole Western poetry for which the modern Japanese possess understanding and sympathy is probably the Romantic，and for even that the Japanese have been slow to grow familiar with its concealed intellectual features. It is even truer that，for English Metaphysical poetry—no matter how much T. S. Eliot praised it—the Japanese have found enjoyment impossible. That Montaigne's *Essais* should be considered literature does not seem natural to the Japanese.[20]

At first blush，one would say：how true！ There is an analogous situation in China. Upon reflection，however，one sees significant differences.

For one thing，the Chinese are quite fond of Metaphysical poetry. These days almost any Eng. lit. graduate student in Beijing and Shanghai can be heard talking knowingly about John Donne's compass metaphor. The older generation of English scholars in China still treasure their battered copy of Grierson's anthology. Not long ago，in the course of compiling an anthology of English poetry of my own，I found two of my closest friends vying to put in their different translations of Andrew Marvell's two poems，“The Garden”and“To His Coy Mistress”. Certainly，to not a few readers in

China，there is nothing more alluring in English poetry than that peculiar blend of passion and intellect，that ability of thinking，in the words of T. S. Eliot，not with their head，but with their body，which characterizes the work of Donne and his friends in the early 17th century.

There is I think a reason behind it. The predilection for an intellectual kind of poetry is nothing new in China. Chinese classical poetry itself had gone through the whirligig of taste. After Tang poetry reached the high point of its development in the work of Li Bai and Du Fu，a break and a change occurred in the Song Dynasty，when poets like Huang Shangu worked hard at conceits and startling images. They too yoked heterogeneous ideas，by violence，together. When the imitators of the Tangs became too mellifluous，too sweet，a bit of dry wit came in like a breath of fresh air.

Thus a nation's reactions to a foreign literature tell as much about that nation as about that literature.

In this light one can inquire into the impact of English Romanticism in China.

There is no question that the Chinese，academics and common readers alike，love English Romantic poetry. Wordsworth's lyrics，Coleridge's“Rime of the Ancient Mariner”，Byron's“Isles of Greece”，Shelley's“Ozymandias”，“Indian Serenade”and other love poems，Keats's odes and sonnets have long been favourites.

They first approached the English Romantics with a political eye. Three Chinese versions of Byron's“Isles of Greece”came out in quick succession at

the turn of the century. The translators were a half-Japanese monk，a German-trained educationist and Dr. Hu Shih，a disciple of the American pragmatist philosopher，John Dewey. Their varied backgrounds showed the wide appeal of the poem. These three versions were unequal in accuracy and poetic felicity，but struck the eager readers of the day with almost equal power. Young intellectuals brooded when they came to lines like：

'Tis something，in the dearth of fame，
Though link'd among a fetter'd race,
To feel at least a patriot's shame，
Even as I sing, suffuse my face;
For what is left the poet here?
For Greeks a blush—for Greece a tear.
Must we but weep o'er days more blest?
Must we but blush?—Our fathers bled.

Byron had meant，with these lines，to sting the Greeks under Turkish rule into action. He didn't know that nearly a century after，they would sting the Han intellectuals under Manchu rule with such devastating effect. He became part of the emotional force that soon swept the Manchu emperors off their feet and established a republic.

Shelley's“Ode to the West Wind”，translated somewhat later by the poet-historian Guo Moruo，stirred a new generation of Chinese intellectuals. The line most often quoted—and not by poets alone，but by revolutionaries in prison，even at the moment of their execution，was the ending：

If Winter comes，can Spring be far behind?

Perhaps that was precisely the kind of effect Shelley meant to achieve，but did he have any idea that it would be so fully realised in distant China？

Insurrectionary fervour is of course part of the appeal of English Romanticism，but its other qualities are also appreciated. Wordsworthian worship of nature has struck a responsive chord in many Chinese hearts and the younger Romantics' exaltation of love certainly played a part in calling forth a whole new school of Chinese vernacular poets singing of sexual attraction with a frankness rarely seen in classical Chinese poetry.

Two recent developments may be mentioned.

In the first place，understanding of Romantic poetry is deepening.

Two poets often called Pre-Romantic are receiving more attention than they did in the past，namely Burns and Blake.

Burns has always been popular in China，with his tuneful songs and his deep-rooted peasant culture. The new emphasis is on his narrative，dramatic and satirical genius，as evidenced in works such as“The Twa Dogs”“Love and Liberty”（otherwise known as“The Jolly Beggars”）“Holy Willie's Prayer”“The Holy Fair”and his poetic epistles. He is probably，next to Shakespeare，the most translated Western poet in China. To this day new translations of his poems appear from time to time in the literary journals. In this connection I may mention that an enlarged edition of my own translations of Burns's poems，including all the titles just mentioned，came out in 1985 in Beijing.

Blake was well known for his *Songs of Innocence* and *Songs of*

Experience，many of which were translated. But few had bothered to read his long poems such as *Vala*，*or The Four Zoas*，nor was there much understanding of the really revolutionary nature of his whole work，literary as well as artistic—his attacks on the rationalism of Rousseau and Voltaire，his insights into the workings of the“dark，Satanic mills”，the supreme importance he attached to the human imagination. Thus upon re-reading a familiar poem like“London”，with its haunting opening lines：

I wander thro' each charter'd street
Near where the charter'd Thames does flow
And mark in every face I meet
marks of weakness，marks of woe

one becomes aware of a Blake rather different from the religious mystic as presented in some histories of literature. This new Blake began to emerge among Chinese academic circles in the middle fifties，thanks partly to better editions of his work by Geoffrey Keynes and others and pioneering studies by David Erdman and Northrop Frye，but now his impact is felt even outside the university walls.

One can also mention the case of Keats to show a deepening of understanding. Keats has had many admirers in China，who used to look upon him as a supreme example of a poet wholly dedicated to beauty. There was even a time when Keats was dismissed as a decadent aesthete. This was eventually refuted by an intelligent re-reading of his poems. How could anyone with a modicum of sense treat as decadent the poet who was so keenly aware of the depth of human suffering around him as to write：

Here where men sit and hear each other groan;

Where palsy shakes a few sad last grey hairs,
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
Where but to think is to be full of sorrow
And leaden-eyed despairs,
Where Beauty cannot keep her lustrous eyes
Or new Love pine at them beyond tomorrow.

the poet who moreover declared:

None can usurp this height
But those to whom the miseries of the world
Are misery and will not let them rest.

Keats's explorations into the higher reaches of aesthetics are also be-latedly drawing attention. Not long ago a literary journal in Beijing published a translation of a number of Keats's letters containing his critical views. Certainly the phrase"negative capability", besides being difficult to translate, has occasioned a good deal of comment and discussion.

But not all Chinese eyes are on the English Romantics. In fact, in recent times there has been a shift of interest to contemporary poetry. This is the second development I'd like to discuss.

Chinese translators and editors are now finding it increasingly hard to meet the demands made by young readers for Western poetry with a contemporary ring."Make it new! "may well be borrowed by them for a slogan. Although Pound himself has had little impact in China despite his

Chinese associations or dissociations，Eliot and Auden have been translated and even imitated. Indeed，the whole European modernist movement in poetry，from Baudelaire，Mallarmé，Valéry to Rilke and Lorca，was once a trendy thing at some Chinese universities，giving rise to an indigenous school of poets writing in the modernist manner. Now，forty years after，some Chinese readers are getting interested in European modernism again，so that in the past few years three different versions of *The Waste Land* were published，including a reprint of a translation made in 1937. Yeats is also being translated or retranslated，including such central poems as“Sailing to Byzantium”，Chinese critics see him as a poet who has learned from but also transcended modernism and his connections with the Irish national liberation movement，whatever his reservations，have given him，in Chinese eyes，added lustre. If that is something extraneous，then there is his unmatched use of language to fascinate all and challenge the hardiest of translators.

Indeed，verse translation，in the teeth of all objection，is enjoying a boom in China. Its range is worldwide. So that even Gaelic poets like Sorley Maclean are rendered into Chinese，not to mention such another Celtic giant as the Scottish Hugh MacDiarmid. Its time span is from ancient Greece to the 1980s. So that Homer and Virgil are translated alongside Margaret Atwood and Ted Hughes.

In all this，American poetry has focused a good deal of attention. I refer to the work of American moderns，from Whitman onwards. Whitman has been influential in China：he was imitated by a young poet named Guo Moruo in the 1920s and Guo started a whole new movement in vernacular poetry. Whitman has since become the idol of all those in China who wrote

free verse，including many guerrilla fighters who took part in the war with Japan. But he has not been adequately translated. Although several versions of *The Leaves of Grass* were published，none caught his fire or his largeness. A new translation is being prepared by a woman scholar-poet，Professor Zhao Luorui，the erstwhile translator of *The Waste Land*. Of those who came after Whitman，Carl Sandburg was once popular，having had his“Chicago”and other poems translated. Now，however，people clamour for the“latest”in American poetry and the“latest”when transplanted sometimes turns out to be twenty or thirty years old. Thus William Carlos Williams's“The Red Wheelbarrow”was translated only two or three years ago and several versions co-exist，with different commentaries. So were a few of Wallace Stevens's poems such as“Sunday Morning”. Robert Lowell's work is known and sometimes referred to in the critical essays，but one can't recall any noteworthy translations.

In the last year or two，owing to more visits by poets to and from China，things seem to be moving at a faster pace. For instance，my own institution，Beijing Foreign Studies University，was visited by four American poets in 1984. There was Galway Kinnell，who came to read poetry，his own and others'，along with the novelist E. L. Doctorow. There was Kenneth Koch，who spent four weeks with us，lecturing on the work of the New York school，explaining poems such as Frank o'Hara's“The Day Lady Died”. Finally，during the time of the Sino-American Writers Conference in September 1984，Allen Ginsburg and Gary Snyder came to speak to our students at a big meeting in which nine other American writers participated，and Ginsburg returned after touring the country，to lecture for two weeks. We arranged a special public session for him，at which he read

passages from his long poem "Kaddish", a work dedicated to the memory of his mother. It is doubtful if our students understood all he read, but certainly his deep booming voice and his earnestness and intensity left an indelible impression.

Other than visits, the literary journal put out by my university, *Foreign Literature*, printed translations of poems by John Ashbury, Kenneth Koch, Frank o'Hara, Robert Bly and James Wright.

I am the translator of the last two, having been in Minnesota in 1980 where I met Bly who told me about the death of Wright. One of Wright's poems I translated is entitled"As I Step over a Puddle at the End of Winter, I Think of an Ancient Chinese Governor". It came as a revelation to me, with its haunting closing lines:

> Did you find the city of isolated men beyond mountains?
> Or have you been holding the end of a frayed rope
> For a thousand years? The poem is addressed to Bai Juyi (Po Chu-I), one of the ninth-century poets who made Chinese classical poetry such a glory in world literature. The frayed rope refers to the rope used by the trackers in towing a boat upstream along the rocky banks of the Yangtze in western China, and here stands, I think, for the precarious state of poetic art. The poem opens with the old Chinese poet in exile being towed upstream to an unknown destination, ends with this question about the frayed rope, while in between the American poet tells about his own feeling of solitude as he watches another river, the Mississippi, flowing relentlessly by.

There is thus affinity between the two poets，in spite of the great differences in time and space.

In a large way，this is also true of the reception of English poets by Chinese readers. Initially，of course，there was the appeal of the exotic，and from time to time innovations in English poetry attract Chinese poets and critics，but what has drawn numerous common readers of China to English poetical works of various kinds and periods is，I venture to think，over and above everything this shared feeling of confronting the same human condition.

1985

Across Literatures：the Translation Boom in China

Translation has played a vital role in China. One need only mention two past instances of tremendous impact，namely，the translation of Buddhist scriptures in ancient China and that of the basic books of Capitalism and Marxism in the early years of the 20th century. Both changed China's history.

In the sphere of 20th-century literature alone，one might say that it was the translators who begot the new writers. Indeed，the whole movement championing vernacular literature around 1919 got its inspiration from the translations of foreign literary works. The English Romantics and Whitman helped to usher in Chinese vernacular poetry，Ibsen and Shaw gave the Chinese ideas about a new kind of drama，and Western and Eastern European writers supplied models for the new fiction.

It was not a one-way traffic，though. Two factors were constantly at work to counteract foreign influences，namely，the condition of China and the long tradition of its splendid classical literature.

An example ready to hand is the career of European modernism in China. For a short period from the thirties to the early forties，a small number of Chinese poets came under the influence of European modernists and wrote in the manner of Baudelaire，Rilke，Valéry，Eliot，Auden，among others. They developed a new sensibility and turned out excellent work. Yet even in their modernist heyday，their poetry retained age-old

Chinese qualities and in ten years time nearly all of them wrote differently. It was partly because the war intervened，but mainly because their modernist sensibility responded to Chinese realities.

Since then the country has gone through many upheavals until a new era opened in 1979.

What is the present situation like？

Well，with the Open Policy in force，translation is once again thriving. In fact，there is a boom. Over a dozen magazines are devoted to literary translation exclusively，several having a circulation of over 30，000，one reaching the high figure of 140，000. These print short stories，novels，novellas，plays，poems，biographies，essays，etc. from all sources and nearly all periods，though gradually narrowing down to the contemporary and near-contemporary. Translations of whole books are also flooding the market，ranging from old classics like *Ramayana*，*Manyoshu* and *Aeneid* to latter-day best sellers like Agatha Christie's thrillers. Umbertto Eco's *Name of the Rose*，too，is appearing in instalments in a university journal.

In this bewildering profusion，three trends strike one as particularly significant.

First，the scope is world-wide in aim，though in actual execution we are handicapped by our ignorance of the languages and literatures of vast areas of the world. For instance，we know almost next to nothing about Algerian literature. Still，unlike in some Western countries afflicted with Eurocentrism，translators in China are making an effort to implement the

idea of world literature. Already the coverage is widened，so that Third World writers like Wole Soyinka and García Márquez are now known to the Chinese reading public through the translations of their works. *One Hundred Years of Solitude*，for instance，is available in three Chinese versions.

Second，verse translation is on the upswing. Selected works of foreign poets and anthologies of American，English，French，German，Japanese，Scottish and other poetry are selling in surprisingly large editions. Not long ago a publishing house in Hunan province took the bold step of launching a whole series of verse translations comprising over 60 titles. A prominent feature of the series is that the translators are all poets themselves. I know that it is a debatable point whether poetry can be translated. Controversies aside，the fact remains that it is being done—and done on a large scale in China.

Third，literary theory is catching up—or，rather，the translators are catching up with literary theory. Several series of foreign theoretical works are in progress. The volumes published include special studies such as *On the Making of an Image*，selected criticism on single authors such as Faulkner，mongraphs such as Roger Garaudy's *D'un realisme sans rivages*，etc. There are also theoretical journals，which have published the writings of Bakhtin，Benjamin，Lukacs and others. The younger critics，however，pay more attention to recent Western theory，from hermeneutics，phenomenology，structuralism，feminism，reception theory，all the way to Derrida's deconstruction，though so far most of the esoteric，jargon-ridden treatises setting out these theories have repulsed the timid advances of translators.

Perhaps a more pertinent question is，how far have the translations affected the creative writers？

It would be wrong to attribute all that is happening on the literary scene to the impact of translations alone. There is no doubt，however，that translations have had an influence in China far greater than in，say，English-speaking countries. At a recent meeting of writers in Beijing，I heard a well-known novelist say how he admired Márquez's magic realism. Others have tried out new ways of writing，such as the dream reverie and the stream of consciousness，picked up mainly from translated Western novels. There are also plays with a touch of Beckettish bleakness.

If these new ways are not so new after all，a more noteworthy development is the introduction of some new forms. Oral history is one. Two young writers of Beijing，a man and a woman，recently won wide acclaim with their *Beijing Profiles*，the first Chinese oral history modelled on Studs Terkel's *Working*，using the same technique of interviewing people from all walks of life and then putting the recorded interviews together in the form of a book.

In all this，translation has played its role as stimulant，catalyst，model.

Yet even after saying this one has not exhausted the uses of translation in China. There is a large area of popular entertainment where translation plays a crucial role. I refer to the dubbing of foreign films and TV series. There the translators are put to the severest test possible. Not only must their versions follow the original closely and conform to the spoken idiom，but

the words must somehow fit the lip movements of the characters. The results have been so far very encouraging. I have seen a Chinese-dubbed English film，*Pride and Prejudice*，and found to my delight that a good deal of Jane Austen's wit，irony，and epigrammatic polish were skilfully brought across.

Because of the excellent dubbing，foreign films are among the most popular items on the Chinese TV，and they include screen adaptations of literary masterpieces like Shakespeare's *Hamlet*，Tolstoy's *Anna Karenina*，Dickens's *A Tale of Two Cities*，Stendhal's *Le Rouge et le Noir*，Hardy's *Tess*，etc. Of course，the credit must also go to the Chinese actors and actresses who do the actual dubbing. They and the translators are the unsung heroes of a difficult but extremely important craft，which is being refined to a new art.

This brings me to a few concluding remarks. Translation involves the handling of words from two languages. Words are often treated lightly in a world sorely afflicted with hunger，injustice，war and other ills. Yet they are of the utmost importance，because they embody not only a man's ideas and emotions，but also his world view，his sensibility and humanity. This importance is brought to the fore again and again by the tireless efforts of the translators，a hard-pressed lot doing an almost thankless job. Yet they deserve our warmest gratitude. For，as I wrote elsewhere，“translation benefits the very fabric of any national literature，indeed，any culture. It does something more than opening new windows；it helps rejuvenate a culture，in a way that touches the very inner being of it，by giving its language a shakeup and a sharpening so that it becomes sensitive and alive again. Any culture would be immeasurably impoverished if it were to be

stripped of the translations，particularly those of the poetical works，from a different culture. Indeed，the whole world would become shabbier without the splendid translations of literary works from all nationalities.”[21]

1987

Some Observations on Verse Translation

These observations have been occasioned by a few books I have recently consulted. They are：

《戴望舒译诗集》，湖南人民出版社，1983年。
（Verse Translations by Dai Wangshu, Changsha: Hunan People's Publishing House, 1983）
查良铮译，《济慈诗选》，人民文学出版社，1958年。
（John Keats, Selected Poems. Trans. Zha Liangzheng, Beijing: People's Literature Publishing House, 1958）
查良铮译，《唐璜》，人民文学出版社，1980年。
（George Gordon Byron, Don Juan. Trans. Zha Liangzheng, Beijing: People's Literature Publishing House, 1980）
Charles Tomlinson, ed. The Oxford Book of Verse in English Translation, Oxford: OUP, 1980.
Robert Bly, The Eight Stages of Translation, St. Paul: Ally Press and Boston: Rowan Tree Press, 1986.

It will be noticed that the names on the list，authors and translators alike，are all poets and the books themselves are all verse translations.

Bly's book contains an essay which is perhaps the most detailed discussion of the actual process of verse translation that has appeared anywhere so far. It will serve conveniently as a starting point of our

discussion.

I

Working on a translation of a sonnet of Rainer Maria Rilke's，Bly found that he had to go through eight stages before a final version emerged. Rilke's original reads：

Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind，das Gedichte weiss；
viele，o viele . . . Für die Beschwerde
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weisse
an dem Barte des alten Manns.
Nun，wie das Grune，das Blaue heisse，
dürfen wir fragen：sie kanns，sie kanns！
Erde，die frei hat，du glückliche，spiele
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen，
fröhliche Erde. Dem Frohsten gelingts.

O，was der Lehrer sie lehrte das Viele，
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen：sie singts，sie singts！

Bly's first and final versions are as follows：

First Version

Spring has returned again. The earth
is like a child that knows poems;
many，oh many. For the burdens
of her long study，she receives the prize.

Her teacher was hard. We liked the white
in the old man's beard.
Now，how the green [things] and the blue are called，
we dare to ask：she knows it，she knows it!

Earth，on vacation，you lucky one，play
with the children now. We'd like to catch you，
happy earth. Success goes to the happiest.
Oh what the teacher taught her，so many things，
and what is imprinted [or pressed] into roots and the long
difficult stems：She sings it，she sings it!

Final Version

Spring is here，has come! The earth
is like a child who has learned her poems—
so many poems! . . . Her study，long，
strenuous，earns it . . . the prize comes to her.

Her teacher was stern. We loved the white
showing in the beard of the old man.
What is blue and what is green have distinct names—
What are they? Earth knows all that by heart!

Earth, free now of school, lucky one, come,
play with the children. We want to tag you,
wholly glad earth. The most whole catches you.

Earth's teacher, how much he taught her!
So much! And what lies printed inside roots,
inside long, involved stalks: earth carries that and sings it! Thus the journey from the literal to the literary. What were some of the problems he grappled with at each stage? They may be summarized as follows:

1. Socio-cultural differences, e.g. in a poet's attitude towards growth. Rilke uses the adjective"schwierigen"to describe tree trunks and plant stems, to stress the difficulty of growth. This is contrary to the Whitmanesque or American notion that growth is spontaneous.

2. Questions of word order—e.g. what to do with the German delayed verb, in the lines

Für die Beschwerde

langen Lernens bekommt sie den Preis.

The genius of the English language would require the verb to come immediately after the main noun.

3. Is it American English？Where the original is in the spoken style，is it spoken American English？Bly points out that 19th-century translators in general rarely asked this question；“it was Whitman，Pound，and William Carlos Williams who sharpened everyone's sense for spoken English and spoken American. The marvelous translation that is now being done in the United States，work that has been going on for thirty years or more，is partly a gift of these three men and their faith that poetry can be composed in spoken rhythms”（p. 29）.

4. Tone，or mood—the translator，in finding spoken phrases to replace written，must at the same time keep the tone of the original. Rilke's German has two levels at least：an upper and a lower. Even his lower，however，is a bit higher than lower-level American. Thus“viele，o viele”should not be translated as“many，oh many”，which sounds bookish in American English，or as“a lot！ a lot！”，because“the stopped sounds create a pugnacious mood”（p. 33）not found in the original. Eventually Bly settles for“So much！”

5. Sound—which is not the same thing as metre. In fact，Bly distinguishes between metre and“certain rhythms felt in the muscle systems”，a kind of“body motion”（p. 38）. Rilke often starts with a powerful beat on the opening syllable of a line：“Frühling ist wiedergekommen”.

This Bly takes to be a characteristic rhythm of pre-Christian or pagan poetry，unlike the later English iambic rhythm，“in which the first syllable is somewhat ingratiating，softer，more modest，and prepares the way for the heavier second stroke”（p. 37）. So in his version Bly also keeps the

heavy beat on the first syllable，thus：“Spring is here，has come！”

6. Native-speakers' help sought—“a very painful stage”，says Bly，for not only are the translator's errors spotted，but his fondest solutions often turn out to be wrong.

7. Other people's versions consulted—in the present case，there are available three other versions of the same Rilke sonnet：English ones by J. B. Leishman and Al Poulin and a French one by J. F. Angelloz. Bly likes Angelloz's best，Leishman's least，the latter for reproducing end rhymes and“adding images that destroy the poem's integrity”（p. 44）.

8. Last touches.

All this may sound a bit technical. Actually at least three important things are involved：a poem's meaning，the state of poetic art and the state of the language used by the translator.

Certainly Bly's discussion makes one more aware than ever of the difficulty of understanding a poem in a foreign language. Socio-cultural differences are formidable enough，but the matter is made much more complex when one realises that meaning does not consist in the meaning of words only，but also in syntactical structures，speech rhythms，levels of style，and such mysterious things variously called by various people as“sentence sound”（Robert Frost），“the mind's speech”（Charles Olson），a phrase's“desperate living tone or fragrance”（Bly himself），etc. A translator simply can't begin without a grasp of these and many other things related to meaning.

Poetic art is involved because no verse translator worth his salt will stop unless his version reads like poetry.“With Poesie to open Poesie”—thus George Chapman on his aim as a translator of Homer. But ideas on what is poetry vary with men and time. Bly's point about the“marvelous translation”being made possible in the United States only after Whitman，Pound and William Carlos Williams composed poetry in speech rhythms shows what may be gained when there is a genuine revolution in poetic art. On the negative side，we may quote another poet-translator，Donald Davie，on“the amateur，wretched sceptic that he is，[who] cannot be sure of having poetry at all unless he has these external features of it”—i.e. rhyme and metre（quoted Tomlinson，1986，p. xii）. To this day some translators in China equate poetry with these external features.

Language is of course ever-present，in translation as in other matters. The question is how a translator meets its demands and exploits its resources. This would require，first of all，an intimate understanding，on the part of the translator，of its genius，its idiosyncracies and potentialities，its past and present，what it can do and what it chooses not to do. One can acquire this kind of intimate understanding only of one's mother tongue，hence in verse translation at least，translating into a foreign language is out of the question.

Finally，Bly's eight stages are intermixed. As he himself says at the very outset，“The difficulties are all one difficulty，something immense，knotted，exasperating，fond of disguises，resistant，confusing，all of a piece”（p. 13）. Likewise，the three factors we have been discussing are really one factor，namely the poetic use of language.

II

How have Chinese translators faced up to the challenge—and the immense possibilities—of verse translation?

To begin with, one marvels at the progress made. Three men in particular made notable contributions—Dai Wangshu in the thirties and forties with his translations of Baudelaire and García Lorca, Bian Zhilin in the fifties and sixties with his translation of Shakespeare's tragedies, and Zha Liangzheng in two periods, the fifties with his translations of Pushkin, Keats and T. S. Eliot, and the seventies with his crowning work, a complete translation of Byron's *Don Juan*.

This is of course a greatly simplified account, but I think it suffices to show a kind of gradation in the use of *baihua* or spoken Chinese in verse translation.

All three men were poets—and modernist poets at that. They were all fascinated by what's new in art and literature, not afraid to administer the shock of the difficult, and keen on using language in a daring, creative way.

In the mean time, the Chinese language itself was changing fast, faster perhaps than the English language in America in the same period, for there had just occurred in China around 1919 a gigantic language reform. Almost overnight the polished classical literary language was abandoned and the street language of Peking used in its stead in all"new writing". The whole

linguistic situation was fluid，bringing exciting opportunities but also a train of problems，particularly in verse writing. The earliest specimens of the new vernacular verse looked so flat，so insipid beside the splendid achievements of classical poetry.

Dai Wangshu's first verse translations revealed some of these problems. He translated Verlaine's“Ariette”thus：

霏霏窗外雨；
滴滴淋街宇；
似为我忧心，
低吟凄楚声。

（《一泪珠飘落萦心曲》）

This shows how strong was still the pull of the classical poetic tradition despite the valiant efforts made by the men of 1919. For in both sentiment and language this is conventional Chinese verse，hardly doing justice to the French symbolist. But the remarkable thing is that Dai soon graduated from this to something rather different：

你将有林檎的香味
在你的衫子上和你的手上，
而你的头发将充满了
秋天的温柔和芬芳。
林檎树上都已结满了林檎，
到果树园去吧，西茉纳，
到果树园去吧。

（《果尔蒙：果树园》）

That is his translation of Remy de Gourmont's“Le Verger”. Still elegant，the language is colloquial，loose in structure，chatty in tone，a bit repetitive（as required by the original），but—a new feature—tense-conscious，as evidenced by the use of“将”and“了”. There was a parallel development in Dai's own poetry—“vide”《我的记忆》：

我的记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。

The point is，a poet translating poetry both gives and takes，and this applies to his relationship with the language he uses as well，exploiting and enriching it at the same time. Anyway，by the time Dai came to translate Baudelaire，he had at his disposal a linguistic medium more or less adequate for the task，so that he could turn out versions like：

亚伯的种，你的插秧
和牲畜，瞧，都有丰收；

该隐的种，你的五脏
在号饥，象一只老狗

（《亚伯与该隐》）

which is close to the original：
Race d'Abel，vois tes semailles
Et ton bétail venir à bien；
Race de Caïn，tes entrailles

Hurlent la faim comme un vieux chien.

（“Abel et Caïn”）

Also，passages like：

秋天暖和的晚间，当我闭了眼
呼吸着你炙热的胸膛的香味，
我就看见展开了幸福的海湄，
炫照着一片单调太阳的火焰；

（《异国的芬芳》）

which gives not only the sense，but also the aura，of the original：

Quand，les deux yeux fermés，en un soir chaud d'automne，
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux，
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone；

（“Parfum Exotique”）

This passage is warm and erotic，as the earlier one about Abel and Caïn is terse and sharp. The Chinese language，along with Chinese verse，has here taken on new resonances and new fragrances，along with new terrors. It has become more dexterous，more versatile.

Yet there is something which even Dai is not quite equal to，namely，the tussle with European personifications. Now personifications have been part of European rhetoric for so long that probably Baudelaire didn't think he

was doing anything extraordinary when he wrote the lines

—Et de longs corbillards，sans tambours ni musique，
Défilent lentement dans mon ame；l'Espoir，
Vaincu，pleure，et l'Angoisse atroce，despotique，
Sur mon crane incliné plante son drapeau noir.

（“Spleen”LXXVIII）

which Dai renders，thus：

——而长列的棺材，无鼓也无音乐，
慢慢地在我灵魂中游行；“希望”
屈服了，哭着，残酷专制的“苦恼”
把它的黑旗插在我垂头之上。

（《烦闷（二）》）

Visually，this can get by，since the quotation marks serve more or less the same function as capitalization in French. But a poem in the vernacular style is supposed to be good also for reading aloud，and read aloud，the equivalents for“Espoir”and“Angoisse”sound jarring and incoherent in an otherwise excellent passage.

Nevertheless the quotation marks—themselves a new feature then，for modern punctuation came in only with the language reform of 1919—represented a solution of a sort. They have since been used by later translators in similar situations. Thus we find Bian Zhilin，another major poet，resorting to them in his elegant version of Gray's“Elegy Written in a

Country Church Yard”：

“雄心”别嘲讽他们实用的操劳，
家常的欢乐、默默无闻的运命；
“豪华”也不用带着轻蔑的冷笑
来听讲穷人的又短又简的生平。

……
可是“知识”从不曾对他们展开
它世代积累而琳琅满目的书卷；
“贫寒”压制了他们高贵的襟怀，
冻结了他们从灵府涌出的流泉。

The personified“Ambition”，“Grandeur”，“Knowledge”and“Penury”seem to have，in their Chinese guises，a remarkably smooth passage，even when the lines are read aloud. Is it because by Bian's time the Chinese language had grown used to them？Yet the effect is less happy at other places in the same translation，e.g.：

骄傲人，你也不要怪这些人不行，
“怀念”没有给这些坟建立纪念堂，
……

要知道谁甘愿舍身喂哑口的“遗忘”，
坦然撇下了忧喜交集的此生，
……

Why is it that“雄心”，“知识”，“豪华”and“贫寒”can pass muster but not“怀念”and“遗忘”？Perhaps because even in a language like Chinese

where parts of speech can be freely inter-changed，some expressions are less ready to be converted to nouns. Thus“怀念”and“遗忘”are both two-verb formations with a strong driving force that will not be circumscribed by the quotation marks.

Still later，another poet-translator，Zha Liangzheng（alias Mu Dan），used the same device when he set to work on Keats's“Ode on Melancholy”，the last stanza of which is studded with personifications：

She dwells with Beauty—Beauty that must die；

And Joy, whose hand is ever at her lips
Bidding adieu；and aching Pleasure nigh，
Turning to poison while the bee mouth sips:
Ay，in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine；
His soul shall taste the sadness of her might，
And be among her cloudy trophies hung.

Zha came up with a version which reads：

和她同住的有“美”——生而必死；
　　还有“喜悦”，永远在吻“美”的嘴唇
和他告别；还有“欢笑”是邻居，
　　呵，痛人的“欢笑”，只要蜜蜂来饮，
它就变成毒汁。隐蔽的“忧郁”

原在“快乐”底殿堂中设有神坛，
　　虽然，只有以健全而知味的口
咀嚼“喜悦”之酸果的人才能看见，
　　他的心灵一旦碰到她的威力，
　　会立即被俘获，悬挂在云头。

（《忧郁颂》）

Other things apart，the personifications do not cause any trouble，partly because“美”，“喜悦”，etc. are *bona-fide* nouns，partly because they come one right after another，in a cluster，so that once your ear becomes attuned to one of them，it has little difficulty in getting reconciled to the rest. Keats's context and Zha's own facility combine to make the passage intelligible and readable.

Still，one feels that is not the sort of device Zha—or the Chinese language—would choose to use too often. Both certainly look much happier when，freed from the heavy-handed quotation marks，they take to lyrical flights like this：

当忧郁的情绪突然袭来，
　　象是啜泣的阴云，降自天空，
象是阵雨使小花昂起头来，
　　把青山遮在四月的白雾中，
你呵，该让你的悲哀滋养于
　　早晨的玫瑰，锦簇团团的牡丹，
　　或者是海波上的一道彩虹；
或者，如若你的恋女生了气，

拉住她的柔手吧，让她去胡言，
　　深深地啜饮她那美妙的眼睛。

which is a beautiful rendering of another stanza from the same ode by Keats：

But when the melancholy fit shall fall
　　Sudden from heaven like a weeping cloud,
That fosters the droop-headed flowers all，
　　And hides the green hill in an April shroud;
Then glut thy sorrow on a morning rose，
　　Or on the rainbow of the salt sand-wave,
　　Or on the wealth of globed peonies；
Or if thy mistress some rich anger shows，
　　Emprison her soft hand, and let her rave,
　　And feed deep，deep upon her peerless eyes.

Not contented with this，however，Zha looked around for new territories to advance into. The vernacular tradition，having had more than thirty years of experimentation behind it，was now firmly established. The *baihua* medium was getting more venturesome，ready to take on new tasks. Zha had already tackled some of them. Younger than Dai and Bian by a generation，he had written a newer，more complex verse，sometimes protesting bitterly but also metaphysically：

在犬牙的甬道中让我们反复
行进，让我们相信你句句的紊乱
是一个真理。而我们是皈依的，

你给我们丰富，和丰富底痛苦。

At other times lighting up physical love with luminous abstractions：

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

In his hands，the Chinese language was changed，even the conceits were Westernized. He had a way with words，using them with precision，but also exposing them to new rigours. Born and bred in the north，his command of the dialect of Peking was perfect，an advantage not enjoyed by translators from the south. Besides English and French，he knew Russian too，well enough to translate Pushkin from the original. In fact，his version of *Eugene Onegin* has been acclaimed by Chinese Slavists.

Some time in the 1960s，having translated modernists like Eliot and Auden and romantics like Shelley，Keats and Pushkin，Zha turned his attention to Byron. It took him ten years to finish translating *Don Juan*；when the book eventually came out in Beijing in 1980，he had been dead three years. His friends were sad，but also jubilant，for in that complete translation of Byron's masterpiece they found enshrined all Zha's best qualities.

A few specimens will show how he copes with Byron in his various moods. This is Byron singing of idyllic love，the kind he had not been able to attain in his own life：

Haidée and Juan thought not of the dead.
The heaven and earth and air seem'd made for them：
They found no fault with time，save that he fled；
They saw not in themselves aught to condemn：
Each was the other's mirror，and but read
Joy sparkling in their dark eyes like a gem，
And knew such brightness was but the reflection
Of their exchanging glances of affection.

（IV，13）

Zha responds with a passage matching in felicity：

海黛和唐璜没有想到死的事，
这天地，这大气对他们太适合，
时光也无可挑剔，只嫌它会飞，
他们看自己呢，更是无可指责；
每人就是对方的镜子，谁看谁
都是眼里亮晶晶地闪着欢乐；
他们知道，这宝石一般的闪光
无非是他们眼底深情的反映。

When Byron waxes flippant in his milord table-talk manner like this：

“Where is the world，”cries Young at eighty.“Where
The world in which a man was born？”Alas！
Where is the world of eight years past？'Twas there—
I look for it—'tis gone，a Globe of Glass！

Cracked，shivered，vanished，scarcely gazed on，ere

A silent change dissolves the glittering mass. Statesmen，chiefs，orators，queens，patriots，kings，And dandies，all are gone on the wind's wings.

（XI，76）

Zha is equally sardonic and conversational：

“哪儿是世界？”杨格活到八十岁
　　慨叹说：“哪儿是那诞生我的世界？”
唉，哪儿是八年前的世界？一转瞬
　　就不见了，象玻璃球似地破裂！
闪一闪就消失，没等你多看一眼，
　　那绚烂的大世界便悄悄地溶解；
国王、王后、要人、演说家、爱国志士
和花花公子，都一起随风而飘逝。

It will be noticed that the translator，avoiding what the Chinese language would find it irksome to do，does not try to reproduce the succession of -ed sounds in line 5 and has subtly rearranged the order of the nouns in line 7，for better effect.

With the same discrimination，but with gusto too，he re-enacts Byron's action scenes. This is one：

Up Juan sprang to Haidée's bitter shriek，
And caught her falling，and from off the wall

Snatch'd down his sabre，in hot haste to wreak
Vengeance on him who was the cause of all：
Then Lambro，who till now forebore to speak，
Smiled scornfully，and said，“Within my call，
A thousand scimitars await the word.
Put up，young man，put up your silly sword.”

（IV，37）

Of which the translation is fully as dramatic：

听到惊叫声，唐璜立刻跳起来，
一把托住海黛使她不致栽倒；
接着从墙上摘下剑，怒冲冲地
就要惩罚这不速之客的侵扰；
兰勃洛直到现在都没有开口，
只冷冷一笑说：“只要我一声叫，
立刻就有千把刀子亮在这里，
小伙子，不如把你那玩艺收起。”

Neither is he baffled by Byron's romantic landscapes and literary allusions，in passages like this：

Sweet hour of twilight！—in the solitude
Of the pine forest，and the silent shore
Which bounds Ravenna's immemorial wood，
Rooted where once the Adrian wave flow'd o'er，
To where the last Caesarean fortress stood，

Evergreen forest！ which Boccaccio's lore
And Dryden's lay made haunted ground to me，
How have I loved the twilight hour and thee！

（III，105）

Zha evokes the same twilight mood，thus：

黄昏的美妙时光呵！在拉瓦那
　　那为松林荫蔽的寂静的岸沿，
参天的古木常青，它扎根之处
　　曾被亚德里亚海的波涛浸淹
直抵凯撒的古堡；苍翠的森林！
　　屈莱顿的歌和薄加丘的十日谈
把你变为我梦魂萦绕的地方，
那里的黄昏多叫我依恋难忘！

In bringing off the names of places and writers without the aid of explanatory notes，the translator registers a triumph for *baihua* verse，for while Chinese classical verse is not averse to adorning itself with allusions literary and mythological，the new verse thrives best in a naked state. Here again，context helps Zha out，but more crucial is perhaps his own skill in constructing a smooth-running paragraph.

Yet this version of *Don Juan* is more than a collection of smooth passages. The really astounding thing is how the entire book hangs together. For once we have a translation of a long work that is not only good in parts but superb as a whole—and the whole means all 16 cantos and 14 stanzas of

it！ A feat like this lifts the version out of the general run of translations；it becomes a master-work with a life of its own.

III

Having seen Bly，Dai，Bian and Zha at work，we may now re-capitulate a little. These are all poet-translators. They are concerned with translating verse as verse，and in the idiom of their own time and place. Two central questions have emerged：how you understand the work you are translating and how best to put it across with the poetic language at your disposal.

Larger questions loom behind them，and they concern the state of a language and the state of a culture. Translation，verse translation in particular，helps to rejuvenate a culture by shaking up its language.

At this point we may bring in Tomlinson's anthology. It is full of good things. Hebrew scriptures，Greek and Roman classics，Dante，Villon，Ronsard，La Fontaine，Goethe，Hölderlin，Heine，Leopardi，latter-day sinners and saints like Baudelaire，Mallarmé，Valéry，Rilke，Machado，Blok，García Lorca，Mandelstam，Marina Tsvetaeva—all are here，translated and retranslated into English by poet after poet，yielding a harvest of incredible richness. It is comforting to find nearly all the major poets in English throughout the ages—from Spenser to Ted Hughes—occupied at some time or other with verse translation.

Chinese poets come in with the 20th century，mainly through the

translations of Ezra Pound and Arthur Waley. They supply the other side of the picture we have been depicting—how classical Chinese poetry affected the Anglo-American sensibility，complementing what we said about how Western poetry affected the Chinese sensibility.

Tomlinson，a poet and a verse translator himself，whose renderings of Machado，Lucio Piccolo and Octavio Paz are included here，has in his perceptive Introduction some harsh words to say about“the academic milieu”who are forever distrustful of the poet-translators. He disposes of their two“threats”，namely，the one that“hints that the only true translation would be a kind of mirror image of the original，and therefore it is best not to try，or best to leave it to the experts in the field of French，Russian or whatever”and“the preference for a rather staid but ‘accurate’ rendering into tame iambics of，say，Pushkin，so that nothing extraneous，as it were，should come between the reader and the original”. Countering these，he proposes his own theory：

> One thing is certain—translation of poetry is essentially a compromise between the original texts and the present interests and capacities of a given writer. Dryden says that the writer must be a poet.

The word“compromise”sounds timid. Actually Tomlinson means by it a bold thrust into recreation. And the great poet-translators agree with him，as shown by his quotations. Thus Dryden，speaking of his own translations：“I have both added and omitted，and even sometimes very boldly made such expositions of my authors，as no Dutch commentator will forgive me”. Thus Sir John Denham，congratulating a fellow Royalist poet on his translation of an Italian work：

That servile path thou nobly dost decline，
Of tracing word by word，and line by line . . .
A new and nobler way thou dost pursue，
To make Translations and Translators too：
They but preserve the Ashes，thou the Flame，
True to his sense，but truer to his fame.

Thus also，for a 20th-century voice，Donald Davie：“Translation is something which takes more liberties（i.e.，takes on more responsibilities）than the ‘trot’，but denies itself the liberties of the imitation and of other relations more tenuous still”. Davie is quoted again on what distinguishes the poet-translator from the amateur：the professional poet as translator realises that“in translating rhymed verse the rhyme is the first thing to go，and metre the second：whereas the amateur，wretched sceptic that he is，cannot be sure of having poetry at all unless he has these external features of it”.

As an illustration of the inadequacy of“accurate”but tame translation，Tomlinson cites the example of H. A. Giles（known to sinologists as the author of *A History of Chinese Literature*，1901），who translated a poem by the Tang poet Wang Wei thus：

Dismounted，o'er wine
　　we had our last say：
Then I whisper，‘Dear friend，
　　tell me whither away.'
Alas，he replied，
　　I am sick of life's ills
And I long for repose

on the slumbering hills
But oh seek not to pierce
where my footsteps may stray：
The white cloud will soothe me
for ever and ay.

with the comment：

> Half the trouble in this Wang Wei piece is the absurd tripping metre. In the last analysis the whole thing is a failure of ear，‘the ear’，as Charles Olson says in his essay，*Projective verse*，‘which is so close to the mind that it is the mind's，that it has the mind's speech.’ For the mind's speech，surely，is what the translator is always seeking to catch *in his own language*，however much he may sacrifice the original metre and stanza form. And only according to the degree of his success in this attempt will his words carry the conviction of ‘a man speaking to men’.

For an example of the creative kind of translation，Tomlinson quotes，predictably，from Ezra Pound，not the famous“River Merchant's Wife：a Letter”，but his Canto LII，which incorporates from the Chinese *Book of Rites* passages like the following：

Know then：
Toward summer when the sun is in Hyades
Sovran is Lord of the Fire
to this month are birds
with bitter smell and with the odour of burning

To the hearth god，lungs of the victim
The green frog lifts up his voice
and the white latex is in flower
In red car with jewels incarnadine
to welcome the summer

Reading a passage like this，Tomlinson says he hears in the“magnificent processional rhythms something English and something irreducibly foreign and distant”—indeed，he hears“English being drawn into a dialogue with other cultures”.

Admittedly，great moments like this are few and far between in the history of verse translation. But they have occurred，in China as well as in the West. In his full glory，the poet-translator brings over some exciting work from another culture and in doing so is also writing his own best work，thereby adding something to his culture. In this transmission and exchange，a richer，more colourful world emerges. Thus the final retort to Robert Frost is：poetry may get lost in translation，but a new poetry is gained—and，with it，a more splendid world.

1987

Translation Standard in China: a Survey

What constitutes excellence in translation? The answer made by Yan Fu at the start of a great era of translation in modern China has had a lasting effect. Writing in 1898 in the preface of his own translation of Thomas Henry Huxley's *Evolution and Ethics*, Yan laid down this criterion:

> Translation has to do three difficult things: to be faithful, expressive and elegant. For a translation to be faithful to the original is difficult enough, and yet if it is not expressive, it is tantamount to having no translation. Hence expressiveness should also be required . . . . The *Book of Changes* says that rhetoric should uphold truthfulness. Confucius says that expressiveness is all that matters in language. He adds that if one's language lacks grace, it will not travel far. These qualities, then, are the criterion of good writing and, I believe, of good translation too. Hence besides faithfulness and expressiveness, a translator should also aim at elegance.[22]

Thus the famous three-point standard for a good translation. What lent authority to the pronouncement was Yan's own success as a practitioner, for besides Huxley's work, he also rendered into elegant classical Chinese Adam Smith's *Wealth of Nations*, Montesquieu's *Spirit of Laws*, John Stuart Mill's *On Liberty* and *System of Logic*, Herbert Spencer's *Principles of Sociology*, etc., all basic books of modern Western thought. There is a

lot more in the preface—such as Yan's explanation why he did not go in for a word-for-word or even sentence-for-sentence translation but had resorted to paraphrase in many cases—but it is the three points that have come to exert a tremendous influence on almost all later translators and writers on translation in China.

This standard，agreed to by nearly everybody，has nevertheless occasioned endless controversies. Even the point about faithfulness to the original has been disputed. Faithful to what，it has been asked，to the letter or spirit of the original？In the early 1930s，the question was hotly debated between two schools of translators，those who went in for“smooth”rendering and those who practised literal translation. The former found their spokesman in Zhao Jingshen（赵景深），who argued that since readers cared above all for something easy to read，he wouldn't mind a few departures from the original so long as he could produce a smooth version. Thus he would“rearrange Yan's three points in a new order，as follows：expressiveness，faithfulness，elegance”.[23] The latter included the eminent writer Lu Xun and the communist ideologue Qu Qiubai（瞿秋白），who not only upheld faithfulness as the first principle，but gave it a new interpretation. For they would equate faithfulness with literalness，and literalness included the reproduction in Chinese the sentence structure and word order of the original—and this for a good reason：

> A literal translation introduces not only new subject matter，but also new ways of expression. The Chinese language，whether written or spoken，is too imprecise . . . . To remedy that，we will have to undergo a little ordeal，that is，to bring in bizarre ways of constructing

sentences—ancient，outlandish，foreign ways，incorporating them into our language.[24]

Thus Lu Xun. His friend Qu Qiubai would go even further：

> Our demand is：absolute accuracy and absolute vernacular. By the latter I mean the language used must be intelligible to all when read aloud.[25]

He too believed in the necessity of introducing new linguistic elements，but with this proviso：

> To create new ways of expression，they must fulfil one condition，namely，they can all be spoken.[26]

This is asserted vis-à-vis the archaic prose used by Yan Fu as well as the sort of half-bookish，half-vernacular，“lackey's lingo”spouted by Zhao Jingshen and others.

Qu also disposed of“elegance”，another much disputed point. By elegance Yan Fu had meant the use of“the vocabulary and syntax of the era before the Han Dynasty”which he insisted“could express subtle thoughts better than latter-day journalese”，though his real purpose was to attract the mandarin-scholars，“those who read ancient classics”. This became an untenable position after the language reform of 1919，when *baihua* or the spoken language replaced *wenyan* or classical Chinese in most publications. In any case，if the original is not written in a deliberately archaic style，then any attempt at giving it an antique glow in the translation amounts to a

violation of Yan's first principle，namely，faithfulness. Hence Qu Qiubai's observation：“In espousing elegance，Yan wiped out faithfulness and expressiveness”.[27] Still，the dispute went on unabated about what constitutes elegance and，indeed，whether elegance should be made a criterion at all. Obviously，a good deal depends on the nature of the original. If the original is not elegant in language，stylistic embellishments would be quite out of place. And in certain kinds of writing，such as philosophical works，a translator is often obliged to combat the very idea of elegance. Professor Chen Kang（陈康），after translating Plato's“Parmenides”，sums up his experience thus：

> Faithfulness is our unshakable fundamental principle. Our translation cannot but be literal. Being literal，it is often inelegant，even unidiomatic. Whenever it becomes impossible to take care of both meaning and language，our self-imposed rule is：keep the meaning even at the expense of the language，not the other way round. True，there is the adage：‘If language lacks grace，it will not travel far，’ but we could add：‘If language exceeds substance，the farther it travels the more humiliating it becomes.’[28]

He，too，has a reason why inelegance is often unavoidable：

> The purpose of translating philosophical writings is to convey ideas unknown to one's native land. However，the words and expressions of a particular language are accustomed to express，as indeed they can only express，ideas already in that language. Hence if we adhere absolutely to the principle of faithfulness and yet want to express in words and

> expressions already familiar to us ideas that have never occurred in our land，we will be trying to do the impossible. In such cases，either you sacrifice ideas，or you sacrifice language.[29]

Substantially the same reason as advanced by Lu Xun，namely，new ideas require new expressions，however inelegant. At the same time，it should be pointed out that in all these disputes，no one went so far as to champion inelegance as a virtue. It may be unavoidable，even inevitable，yet not really desirable. In actual practice，even when translating difficult treatises on literary theory by Soviet ideologues，Lu Xun tried to make his versions as readable as possible.

Elegance，then，must be considered in the context of faithfulness. Later discussions tended to see all three points as interrelated. In a way，that was Yan's original position；he had written：“All this effort is to achieve expressiveness and to be expressive is really to be faithful”（“凡此经营，皆以为达；为达，即所以为信也”），etc. After years of discussion and—even more important—of practice there has emerged a clearer，more integrated view，summed up by Qian Zhongshu（钱锺书）thus：

> Faithfulness in translation should include expressi-veness. Expressiveness gives full scope to faithfulness，and elegance is not just to adorn expressiveness. To convey the meaning of the original in the same style—that is faithfulness.[30]

This may be taken as a *modus vivendi*. In recent years，there have been signs of a growing weariness with the perpetual wrangle about the three points and discussions have moved on in two directions. First，the specific

standards for different genres of writing. Modern stylistics has shed light on the special features—phonetic，lexical and syntactic—of such different kinds of writing as scientific papers，advertisements，public notices，news reports and such varied utterances as sermons，speeches，sports commentaries，telephone conversations，etc. Obviously each requires a different standard. Sociolinguistics has for its part added a new dimension to the discussion of“equivalents”in translation by emphasizing the social or cultural factor：different speech communities have different ways of addressing people，being polite or rude，crying their wares，showing their approval or displeasure，etc. In such cases，a literal translation would often be misleading，if not fatal，and the suggested solution is：find the usage pertaining to the particular“variety”in the target language.

Second，the total effect of a translation of a literary work. This question came to the fore when some signal successes had been registered in practice —notably the translation of the works of Shakespeare by Zhu Shenghao（朱生豪）and that of the novels of Balzac by Fu Lei（傅雷）. Both are considered models of literary translation—accurate，readable，done in a Chinese that combines vigour with grace. Both translators speak in disfavour of the stiff，word-for-word translation and would strive for“resemblance in spirit”（神似）. Specifically，this means，in Fu Lei's words：

> To strive for resemblance in spirit，not in appearance，the translator must write pure Chinese，not something stiff and awkward，but a language which can be read aloud harmoniously in a rhythm and tempo akin to the original.[31]

Here the concern is no longer with the three points，which are taken for granted，but reaches a higher plane where more stringent demands are made on the translator. Two prerequisites stand out：an intimate understanding of the original，all the nuances and over-tones in it，and a supple use of the target language. Neither of which is easy to achieve. Fu Lei's striving for“resemblance in spirit”had only a limited success in his own translations—certainly his range of vocabulary and mastery of demotic language falls short of Balzac's rich，protean French—and for most others it has remained only an ideal.

Neither can“appearance”be ignored altogether. For verse translators，there are stanzaic forms and rhyme schemes to consider. Even the sonnet，Shakespearean or otherwise，has been reproduced with its intricate pattern intact. Here certainly the Chinese classical tradition of excellent short poems has helped. The most valiant effort has been made by poets who would not rest until they have translated Shakespeare's poetic dramas in suitable Chinese verse，for good as Zhu Shenghao's versions，mentioned above，are，they are prose renderings. After decades of persistent work，the erstwhile modernist poet Bian Zhilin has been able to establish a Chinese verse line of five metrical units，punctuated by five pauses，as an equivalent to the English iambic pentameter and with this he started to translate *Hamlet* in 1954，followed by *Othello*（1956），*Lear*（1977）and *Macbeth*（1983），finally published together as *Four Tragedies of Shakespeare* in 1988，a labour of over thirty years. And a crowning success，too，for here we see verse used as Shakespeare meant to use it—as a dramatic medium for dramatic effects. Another recent achievement is the translation by Zha Liangzheng of Byron's *Don Juan*，all sixteen cantos of it

in stanzas of eight lines each，with a rhyme scheme close to the original *ottava rima*. Again it is a poet's work，which not only keeps the form or“appearance”of Byron's verse，but manages to catch its spirit too—the wit，the vivacity，the cynicism，the ardour in love and war，the whole spectrum of the young lord's moods and yearnings.

By now we can leave translation standard behind，for we have come to the point where aesthetics takes over.

Select Bibliography

罗新璋编：《翻译论集》，北京：商务印书馆，1984年（简称“罗编”）。（Luo Xinzhang，ed. *On Translation*. Beijing：Commercial Press [hereafter referred to as“Luo”]）

严复：《〈原富〉译事例言》，1901年（罗编，第138页）。（Yan Fu，Preface to his translation of *The Wealth of Nations*；Luo，p. 138）

严复：《与梁任公论所译〈原富〉书》，1902年（罗编，第140页）。（Yan Fu，Letter to Liang Qichao on translating Adam Smith；Luo，p. 140）

严复：《〈天演论〉译例言》，1905年（罗编，第136页）。（Yan Fu，Preface to his translation of *Evolution and Ethics*；Luo，p. 136）

贺麟：《严复的翻译》，1925年（罗编，第146页）。（He Lin，Yan Fu's Translations；Luo，p. 146）

林纾：《〈巴黎茶花女遗事〉引》，1899年（罗编，第161页）。（Lin Shu，Preface to his translation of *La Dame aux Camélias*；Luo，p. 161）

林纾：《〈黑奴吁天录〉例言》，1901年（罗编，第162页）。（Lin Shu，Preface to his translation of *Uncle Tom's Cabin*；Luo，p. 162）

林纾：《〈吟边燕语〉序》，1904年（罗编，第165页）。（Lin Shu，Preface to his translation of *The Tales from Shakespeare*；Luo，p. 165）

林纾：《〈撒克逊劫后英雄略〉序》，1905年（罗编，第167页）。（Lin Shu，Preface to his translation of *Ivanhoe*；Luo，p. 167）

林纾：《译〈孝女耐儿传〉序》，1907年（罗编，第177页）。（Lin Shu，Preface to his translation of *The Old Curiosity Shop*；Luo，p. 177）

林纾：《〈块肉余生述〉前编序》，1908年（商务印书馆，1981）。（Lin Shu，Preface to his translation of *David Copperfield*；Beijing：Commercial Press，1981）

钱锺书：《林纾的翻译》，1963年（罗编，第696页）。（Qian Zhongshu，Lin Shu's Translations；Luo，p. 696）

王国维：《书辜氏汤生英译〈中庸〉后》，1906年（罗编，第197页）。（Wang Guowei，Afterword to Gu Hongming's translation of *Zhong Yong*；Luo，p. 197）

鲁迅：《卢氏〈艺术论〉小序》，1929年（《鲁迅全集》卷十；罗编，第260页）。（Lu Xun，Preface to his translation of Lunarcharsky，*On Art*;Luo，p. 260）

鲁迅：《〈小彼德〉译本序》，1929年（《三闲集》；罗编，第262页）。（Lu Xun，Preface to Xu Xia's translation of Hermynia Zur Muchlen，*Little Peter*;Luo，p. 262）

鲁迅：《鲁迅和瞿秋白关于翻译的通信》，1932年（《二心集》；罗编，第265页）。（Lu Xun，Correspondence on translation with Qu Qiubai；Luo，p. 265）

瞿秋白：《再论翻译》，1932年（《瞿秋白文集》；罗编，第279页）。（Qu Qiubai，Again on Translation；Luo，p. 279）

鲁迅：《关于翻译》，1933年（《南腔北调集》；罗编，第288页）。（Lu Xun，About Translation；Luo，p. 288）

鲁迅：《为翻译辩护》，1933年（《准风月谈》；罗编，第291页）。（Lu Xun，In Defence of Translation；Luo，p. 291）

鲁迅：《关于翻译（上）》，1933年（《准风月谈》；罗编，第293页）。（Lu Xun，About Translation（I）；Luo，p. 293）

鲁迅：《关于翻译（下）》，1933年（《准风月谈》；罗编，第295页）。（Lu Xun，About Translation（II）；Luo，p. 295）

鲁迅：《非有复译不可》，1935年（《且介亭杂文二集》；罗编，第297页）。（Lu Xun，The Necessity of Re-translation；Luo，p. 297）

鲁迅：《“题未定”草》，1935年（《且介亭杂文二集》；罗编，第299页）。（Lu Xun，Note Without a Title；Luo，p. 299）

郭沫若：《〈论诗札记〉之余》，1921年（罗编，第328页）。（Guo Moruo，Afterword to *Notes on Poetry*;Luo，p. 328）

郭沫若：《〈浮士德〉简论》，1947年（罗编，第335页）。（Guo Moruo，Brief Discussion of *Faust*;Luo，p. 335）

郭沫若：《谈文学翻译工作》，1954年（罗编，第498页）。（Guo Moruo，On Literary Translation；Luo，p. 498）

郭沫若：《关于翻译标准问题》，1955年（罗编，第500页）。（Guo Moruo，About Translation Standard；Luo，p. 500）

茅盾：《译文学书方法的讨论》，1921年（罗编，第337页）。（Mao Dun，Discussions on Translating Literary Works；Luo，p. 337）

茅盾：《译诗的一些意见》，1922年（罗编，第344页）。（Mao Dun，My Opinion on Verse Translation；Luo，p. 344）

茅盾：《直译·顺译·歪译》，1934年（罗编，第351页）。（Mao Dun，Literal Translation，Smooth Translation，Crooked Translation；Luo，p. 351）

茅盾：《〈简爱〉的两个译本》，1937年（罗编，第354页）。（Mao Dun，Two Versions of *Jane Eyre*；Luo，p. 354）

茅盾：《为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗》，1954年（罗编，第501页）。（Mao Dun，Strive for the Development and Higher

Quality of Literary Translation；Luo，p. 501）

茅盾：《〈茅盾译文选集〉序》，1980年（罗编，第518页）。（Mao Dun，Preface to Mao Dun，*Selected Translations*；Luo，p. 518）

郑振铎：《译文学书的方法如何？》，1921年（罗编，第369页）。（Zheng Zhenduo，What About the Method of Translating Literary Works；Luo，p. 369）

朱生豪：《〈莎士比亚戏剧全集〉译本自序》，1944年（罗编，第456页）。（Zhu Shenghao，Preface to his translation of *The Complete Works of Shakespeare*；Luo，p. 456）

卞之琳：《莎士比亚悲剧论痕》，北京：三联书店，1989年。（Bian Zhilin，*On Shakespeare's Tragedies*）

傅雷：《致林以亮论翻译书》，1951（?）年（罗编，第545页）。（Fu Lei，Letter to Lin Yiliang on Translation；Luo，p. 545）

傅雷：《〈高老头〉重译本序》，1951年（罗编，第558页）。（Fu Lei，Preface to his revised translation of *Le Père Goriot*；Luo，p. 558）

傅雷：《翻译经验点滴》，1957年（罗编，第625页）。（Fu Lei，My Fragmentary Experience of Translation；Luo，p. 625）

傅雷：《论文学翻译书》，1963年（罗编，第694页）。（Fu Lei，Letter on Literary Translation；Luo，p. 694）

林语堂：《论翻译》，1932年（《语言学论丛》；罗编，第417

页）。（Lin Yutang，On Translation；*Linguistic Studies*;Luo，p. 417）

陈康：《论信达雅与哲学著作翻译》，1942年（《柏拉图〈巴曼尼得斯篇〉序》；罗编，第443页）。（Chen Kang，Faithfulness，Expressiveness and Elegance and Translation of Philosophical Works；Preface to Plato's“Parmenides”；Luo，p. 443）

朱光潜：《谈翻译》，1944年（罗编，第447页）。（Zhu Guangqian，On Translation；Luo，p. 447）

巴金：《一点感想》，1951年（罗编，第550页）。（Ba Jin，Some Reflections；Luo，p. 550）

李健吾：《翻译笔谈》，1951年（罗编，第552页）。（Li Jianwu，About Translation；Luo，p. 552）

徐永煐：《论翻译的矛盾统一》，1963年（罗编，第678页）。（Xu Yongying，Translation—Unity in Contradictions；Luo，p. 678）

赵元任：《论翻译中信、达、雅的信的幅度》，1967年（罗编，第726页）。（Zhao Yuanren，Dimensions of Fidelity in Translation；Luo，p. 726）

余光中：《翻译和创作》，1969年（罗编，第742页）。（Yu Guangzhong，Translation and Creative Writing；Luo，p. 742）

林以亮：《翻译的理论与实践》，1974年（罗编，第754页）。（Lin Yiliang，Theory and Practice of Translation；Luo，p. 754）

钱锺书：《译事三难》，1979年（《管锥编》第三册；罗编，第23

页）。（Qian Zhongshu，Translation's Three Difficulties；Luo，p. 23）

刘靖之：《重神似不重形似》，1980年（罗编，第852页）。（Liu Jingzhi，Resemblance in Spirit，Not in Appearance；Luo，p. 852）

金岳霖：《论翻译》，1983年（《知识论》第15章《语言》；罗编，第463页）。（Jin Yuelin，On Translation；*Epistemology*，ch. 15；Luo，p. 463）

范仲英，“Some Remarks on the Criteria of Translation，”*Babel*，Vol. 36，No. 2，pp. 97–110.

1990

Reflections on a Dictionary

When in 1971 a group of Chinese teachers of English，with perhaps more enthusiasm than wisdom，started to compile a new Chinese-English dictionary，[32] they had no idea what they were getting into. None of them was a trained lexicographer，nor were they particularly interested in Chinese-to-English translation. However，they took the plunge. After several false starts and various set-backs，and having survived a major earthquake and other momentous events in the meantime，they brought the work to completion in early 1978.

I joined the group rather late，in 1975，when the hard pioneering days were over and the main editorial principles thrashed out. I knew even less about lexicography than my colleagues and though I had occasionally dabbled in literary translation，I was in no way equipped for the sort of tough compilation job demanded by a bilingual dictionary. But I suppose I too have learned something in the course of the work—from inadequacies revealed if from nothing else. Besides，problems of lexicography and translation grow on one；indeed，over the years I've found them fascinating as well as maddening. Hence some reflections.

I

To be called new at all，a Chinese-English dictionary must reflect the

present state of the Chinese language. Much has happened since the days when H. A. Giles and R. H. Mathews published their dictionaries; and Lin Yutang, though coming much later in time, chose to cut himself off from the mainstream of modern Chinese usage by ignoring the Chinese that is being spoken and written by the over 900 million people on the mainland. So we had to start from scratch. Lacking the resources to do any large-scale investigation of the state of the language on our own, we cast about for a good Chinese-Chinese dictionary. We found one in the《现代汉语词典》, or *Dictionary of Contemporary Chinese*（*DCC*）, compiled by the Institute of Linguistics of the Academy of Social Sciences. First published in 1965, it is a comprehensive work of 53, 000 entries. It is particularly strong on colloquial idioms. Its numerous illustrative examples are apt and well chosen. There are detailed explanations, particularly of function words, and numerous notes about usage, such as this one under 两：

> 注意‘两’和‘二’用法不全同，读数目字只用‘二’不用‘两’，如‘一、二、三、四、五；二、四、六、八’。小数和分数只用‘二’不用‘两’，如‘零点二（0.2），三分之二，二分之一’。序数也只用‘二’，如‘第二，二哥’。在一般量词前，用‘两’不用‘二’。在传统的度量衡单位前，‘两’和‘二’一般都可用，用‘二’为多（‘二两’不能说‘两两’）。新的度量衡单位前，一般用‘两’，如‘两吨、两公里’。……

Over-elaborate? But what a boon to southerners and foreigners! If only some of the English dictionaries were as elaborate, as thoughtful of the needs of a learner, as that! Inevitably there are also short-comings. One

could do with more precise definitions of some archaic words，less“inbreeding”in the explanations of certain common phrases—both 悲哀 and 悲痛 are explained as 伤心，悲惨 as 令人 伤心，and 伤心惨目 as 非常悲惨. Perhaps one's biggest query is about the foundations upon which this lexicographical edifice is built—where and how did the editors collect their citations，their illustrative examples？Did they base their work on a systematic survey of contemporary usage or did they rely on printed material only？These questions apart，however，one must conclude that the *DCC* is far and away the best thing in the field. It is edited on modern linguistic lines—at places it even smacks of Bloomfieldian structuralism. But its abiding virtues come from its adherence to the great Chinese tradition of lexicography，which stretches back to《尔雅》in the third century B. C. and boasts such milestones as《说文解字》（许慎）of the first century and the great《康熙字典》of 1716. Thus，in adopting *DCC*'s ground plan and editorial principles，in appropriating many of its explanations and examples，we，too，have brought our work in line with the development of that long and glorious Chinese tradition. In the meantime，of course，we looked into other，English dictionaries—from the great *OED* and its progeny to the 1961 *Webster's Third International*，from the many American desk dictionaries to the inevitable *Advanced Learner's*. While we admired many of their features，it is the *DCC* alone that has provided us with a firm basis. Without this basis our work would have been ten times more arduous；with it，drawing on its strength and richness，we were able to move ahead.

However，ours is *not* an English version of the *DCC*，but a new and proper dictionary in its own right. For one thing，it has a different purpose，being primarily geared to the needs of young Chinese translators and only

secondarily concerned with those of Chinese students of English and foreign students of Chinese. This has called for much spade work on our own part. We've had to modify *DCC* 's treatment of many words and rephrase many of its linguistic explanations. Nearly all those admirable notes on usage，of which we've just seen an example，have had to be，alas，cut，for they are thought to be unnecessary to a Chinese translator，though foreign students of Chinese will probably bemoan their omission. On the other hand，we've taken in many newer illustrative examples，from sources that have emerged since the completion of *DCC* in 1965，which have helped to make our dictionary more contemporary in outlook as well as in language.

II

A sound Chinese basis is only half the story；there is the other half，the English part，to consider yet.

A bilingual dictionary stands or falls by the quality of the English equivalents it provides for its Chinese items. But real equivalents are hard to come by—harder still between two such fundamentally different languages as Chinese and English，each with its distinct culture and history.

A translator's first job is to grasp the meaning of the original. If he doesn't understand the original，he won't get an equivalent. When Lin Yutang translates 吃软不吃硬 as“bully the weak but yield to one who fights back”，he not only writes clumsy English but shows a characteristic ignorance of the real meaning of that colloquial Chinese phrase，while our

version“open to persuasion，but not to coercion”gets somewhat closer to the original in spirit，if not in style. Where the understanding of the Chinese is adequate，the question becomes whether the translator's grasp of English，the target language，is really firm or his knowledge of English conditions up-to-date. To translate 布衣蔬食 literally as“wear cotton clothes and eat vegetable food”，for instance，may be misleading nowadays. Cotton clothes and vegetable food may be symbols of plain living in China，but are they also in Britain and America？Certainly a vegetarian diet，so far from being the poor men's monopoly，is nowadays every Western doctor's prescription for their overfed millionaire patients. Here again，our final version，“coarse clothes and simple fare”，catches the real sense and，what with the slightly archaic，old-world flavour of the word“fare”，matches the original in style as well.

Real equivalence，then，means equivalence not only in sense，but also in tone，sentiment，atmosphere，impact，style—and that's what makes a translator's work so difficult. The best one can do is often not good enough and what at first sight seems felicitous turns out on sober rereading to be flat or stiff. And sometimes one is completely baffled. To this day we don't know how best to render the simple form of address 师傅. Or such new phrases as 不见不散；顺水人情；话到嘴边留半句；扁担没扎，两头打塌；etc. Sometimes we lack the professional touch，as when we translated 这种子弹杀伤力强 as“this type of shell has a powerful capacity to kill and wound”，where the proper thing to say is probably something like“this is a powerful anti-personnel shell”—a version we later adopted. We have had many more problems and，what's more，each new day brings a fresh crop of them. Indeed，a dictionary maker's path is strewn with brambles and

thorns，and the dominant feeling is his own inadequacy.

Yet for all that we persisted. We have translated almost everything anew —the exceptions being the quotations from the revolutionary leaders and some scientific and technological terms，which are supplied by the various research institutes. We have resisted，with varying degrees of success，pressure from two directions—from those who wanted us to keep all approved translations，all ready-made versions，even though the English in some of them is demonstrably bad，and from those who，out of their love for“idiomatic English”，wanted us to take most of our illustrative examples from *Webster's Third International* and the *Advanced Learner's Dictionary*. We have gone through three major revisions，each one a long and painful process，but we have come out of these ordeals not only with our sanity still intact，but with better Chinese examples and somewhat more adequate English translations. A comparison of the successive versions of some entries will show the distance we've travelled：

没词儿 can find no words in reply / be stuck for an answer

他是外乡人。He's not a native. / He's not from these parts.

弄得不好就会前功尽弃 If things are not properly handled, labour will be lost. / If we bungle now, all the work we've done will be wasted.

Often the change is small but significant：

害人虫 an evil person / an evil creature

照面儿 make one's appearance / put in an appearance

自投罗网 throw oneself into the trap / walk right into the trap

接过革命先辈手中的枪 take over the guns of the revolutionary pioneers/take up the guns of the revolutionary pioneers

她装老大娘真像。She dressed up as an old woman and really looked like one. / She dressed up as an old woman and really looked the part.

Sometimes the change is made from stylistic considerations：

金戈铁马 mounted warriors carrying shining weapons / mounted warriors bearing shining weapons

奇花异木 rare flowers and trees / exotic flowers and rare trees

见仁见智 different people have different views on the same question / different people, different views; opinions differ

At other times the change is made for sociolinguistic reasons：

挑灯夜战 battle by lamplight / fight by torchlight

历史罪人 criminals indicted by history / guilty men of history

油漆未干 Mind the fresh paint. / Wet paint.

Slowly，a new critical sense has emerged. We've grown more

discriminating. We know better what to reject：

他也说不上问题在哪里。He can't say where the shoe pinches. / He can't put finger on what's wrong.

我父亲在旧社会受尽了折磨。In the old society my father's cup of misery was full. / In the old society my father suffered a lot.

在我们这个地区种这种稻米是一个难题。How to grow this kind of rice in our area is a hard nut to crack. / How to grow this kind of rice in our area is quite a problem.

In each case the trouble lies in the translator's trying to press some of his favourite idioms into service. And the last example is also an example of mixed metaphor. Idioms have their proper uses—but only in proper places. And when one is intent on getting ideas across，one generally forgets about idioms but only wants to say things in the clearest，most efficient way possible. Overused idioms degenerate into cliches. As my old tutor used to say，nothing marks out a foreigner's English more than his use of unnecessary idioms—and one may add—or the vogue words of yesterday.

Meanwhile，we also know better what to treasure：

空欢喜 rejoice too soon

一言为定！ Done!

这里边有鬼。There's some dirty work going on here. / I smell a rat.

她这人很有主见。She knows her own mind.

她很会哄孩子。She has a way with children.

牙疼真折腾人。A toothache can get you down.

这幅画画得不怎么样。This isn't much of a painting.

他想拉拢我？没门儿！He wants to rope me in? Not a chance!

你先把火压一压，别着急。Don't fly off the handle. Calm down.

你说吧，这里没有外人。Speak up. You're among friends.

我拗不过他，只好让他走了。I did my best but couldn't prevent him from going.

下点雨就不让我们去，真是！Just because of a bit of rain we're not allowed to go. The idea!

Now we may be weak in legal English，business English，scientific English，the English of sociology，economics，philosophy，military affairs and what have you；but I am inclined to think that most of us are weakest in the English of common life. What seems the easiest is often the most difficult—a truth which has been proved again and again in the course of these revisions.

III

But our concern is never with English alone；searching for equivalents，we have had to think all the time of fitting the English to the Chinese. Here again we have had our lucky times as well as our off days：We have experimented with a new，slightly more down-to-earth way of translating some of our new phrases：

突破难关 break the back of a tough job

任务观点 get-it-over-and-done-with attitude; perfunctory attitude

打响了春耕第一炮。The spring ploughing got off to a good start.

要搞群言堂，不搞一言堂。Let all have a say, not just one.

漫骂决不是战斗。To hurl abuse is no way to fight.

没有一点革命者的气味 not at all like a revolutionary

革命工作不分分内分外。Revolutionary work is nobody's extra work.

We have tackled folksy idioms：

帮倒忙 be more of a hindrance than a help

口是心非 say yes and mean no

打马虎眼 act dumb

给他个台阶下吧。Give him an out.

白给我也不要。I wouldn't take it as a gift.

他肚子里还有点墨水。He's a bit of a scholar.

他老挨剋，都皮了。He gets scolded so often that he no longer cares.

And we have explored the byways of rendering proverbs and sayings：

一个唱红脸，一个唱白脸。One coaxes, the other coerces.

敬酒不吃吃罚酒 refuse a toast only to drink a forfeit

黄鼠狼给鸡拜年，不安好心。The weasel goes to pay his

respects to the hen—not with the best of intentions.

一瓶子不响，半瓶子晃荡。The half-filled bottle sloshes, the full bottle remains still—the dabbler in knowledge chatters away, the wise man stays silent.

有眼不识泰山 have eyes but fail to see Mount Tai (often said when apologizing for not recognizing an eminent personage)

黄粱美梦 Golden Millet Dream (from the story of a poor scholar who dreamt that he had become a high official but awoke to find only the pot of millet still cooking on the fire); pipe dream

You will have noticed that in the last few examples there is something—a phrase or a note—tagged to the end. In one case—the weasel example—the tag is part of the saying itself. In fact，all its point，all its wit and humour，is in that little tag. It is the punch line. Where there is no tag in the original，we've tried to supply one. We've found this desirable because often，owing to the absence of context and background information in a dictionary entry，many of these proverbs and sayings don't make much sense in a literal English translation. Hence some kind of explanation，of pointing-out，becomes necessary. We've taken care，however，to make the tag follow on more or less naturally，to make it merge with the translation proper，thus：

如虎添翼 like a tiger that has grown wings—with might redoubled

门可罗雀 you can catch sparrows on the doorstep—where visitors are few and far between

盲人瞎马 a blind man on a blind horse—rushing head-long to disaster

Sometimes we add an English phrase or sentence of more or less similar meaning as a second version，thus：

绵里藏针 a needle hidden in silk floss—a ruthless character behind a gentle appearance; an iron hand in velvet glove

识途老马 an old horse which knows the way—a person of rich experience; a wise old bird

推波助澜 make a stormy sea stormier; add fuel to the flames

弱肉强食 the weak are the prey of the strong—the law of the jungle

In all these cases we are no longer just translating，we are explaining，annotating，commenting—in short，we are performing our other duties，the duties of a lexicographer.

IV

For the compiler of a bilingual dictionary is that strange animal，the translator-lexicographer. As a translator，too，he is confronted with certain special problems. While other translators work at passages，articles，books，he works at words，phrases，single sentences. This puts him at a disadvantage. He has almost no context to draw on，and he has to make his

point immediately clear，for a dictionary is for ready reference，not something to read and ponder at leisure. And unlike other translators who can often get round difficulties by relying on technique or context，he has to meet his problems head-on. Thus he has to translate，among other things，interjections，onomatopoeic effects and the varied and subtle usages of function words，because a dictionary has to have separate entries of these. He is expected first of all to bring out in English the literal meaning of a Chinese word or phrase；indeed，the impatient user of a bilingual dictionary won't feel too reassured unless he can find a one-for-one correspondence between the Chinese original and the English translation. But in many cases it is difficult to achieve this kind of correspondence；words of a more or less similar meaning may yet differ in their range of coverage or sphere of application. It may take two，three，indeed a whole string of English words to define or explain a single Chinese word，none of them wholly equivalent，but each covering one or other aspect of its meaning，good for one particular situation only. Thus under the entry 吃 one finds the equivalents *eat* and *take*. Now *take* is one of those all-purpose words whose range of application is immeasurably wider than *eat*，and yet when it is placed beside *eat* and illustrated with an example such as *take medicine*，the reader will have no doubt as to the sense in which the word is listed as an equivalent here. Thus the several equivalents or definitions at once limit and strengthen each other；indeed，they combine to create a context of their own. It is this kind of interior context that makes it possible for a translator-lexicographer to try to bring out not only the senses and usages，but the flavour and atmosphere of such an elusive word like 妙：

1）wonderful; excellent; fine: 这主意真～。That's an

excellent idea. / ～不可言 too won-derful for words; most intriguing / 绝～的讽刺 a supreme irony

2）ingenious; clever; subtle: 深得其中之～have got the trick of it; fully appreciate its subtlety /他回答得很～。He made a clever answer.

Note the two versions of 深得其中之妙，each covering one aspect of its meaning，one sphere of its use.

These are problems that a translator of articles，documents and books doesn't have to worry about—his business is to choose the best version for his particular context. A translator working for a bilingual dictionary，on the other hand，has to think about a lot of other things—other possibilities，other contexts，other situations as well as the traps and pitfalls that may lie before his prospective readers.

And just as he is a translator of a special kind，so too he is a lexicographer with a difference. Lacking the time and resources to do any systematic，large-scale collection of citations on his own，he has to rely on Chinese-Chinese dictionaries for nearly all definitions of words and most illustrative examples. What additional examples he can find are limited in number and he is never too sure whether they are really useful，or significant. Yet within this narrow sphere of action he has a lot to do. For one thing，he has to use all his wits to organise and present his material in such a way as not only to meet the readers' immediate needs but also to anticipate some of their problems.

How much have we done in this respect？Not much，I'm afraid. In the

terrible race against time which has been the chief mark of our work so far，we have never had a chance to do any sustained thinking on lexicographical matters. Through trial and error，however，we've found that some of the things we've been doing seem to be along the right lines.

For instance，we have been liberal in our use of labels and pointers. Under a relatively simple，concrete term like 票房，we specify：

1）〈口〉（车站等）booking office；（戏院等）box office

2）〈旧〉a club for amateur performers of Beijing opera

～价值 box-office value

We've also tried to show how a phrase of foreign origin has acquired an additional sense in Chinese：

捞稻草

1）try to take advantage of sth.：休想在这件事上～。Don't imagine you can get anything out of it.

2）clutch at a straw

Incidentally，the *DCC* has no entry for this phrase，probably because it didn't gain much currency，certainly not in its modified Chinese sense，until after that dictionary was compiled.

Where an entry does exist in the *DCC*，we sometimes add a new current sense，as in

通天

1）exceedingly high or great: ～的本事 exceptional ability; superhuman skill

2）direct access to the highest authorities

The second sense is not registered in the *DCC*. Or we add a new example，as in

回敬 return a compliment；do or give sth. in return：～一杯 drink a toast in return /～一拳 return a blow

The second example represents our effort to supplement the usual polite usage with a current ironical usage，thereby making the entry fuller，more balanced and so also，we hope，more useful to our readers.

For the benefit of our readers，too，we've introduced completely new entries not found in the *DCC* or any other Chinese dictionary：

眼里 within one's vision; in one's eyes: ～没有群众 not take the masses into account/ 看在～，记在心头 note with one's eyes and heed with one's heart; see and heed/ ～有活 see where there's work to be done; know where one can be of use/在他～，我还是个孩子。In his eyes, I'm only a child./这点困难她根本不放在～。She didn't care at all about a difficulty like that.

There is something very pleasing about this colloquial，homely Chinese expression and its various uses—it brings a breath of fresh air into what might otherwise be a solemn，dull tone.

Another difference between a Chinese-English dictionary and a Chinese-Chinese may be seen in the choice and presentation of illustrative examples. In addition to a dictionary's usual requirements for examples—that they should be typical，apt，linguistically significant and so on—we have another consideration，namely，the range and variety of the English versions that the examples will yield.

Thus a simple term like 目的，for which the *DCC* provides an entry but no example，comes out in our dictionary with a full panoply of illustrative phrases and sentences：

> 目的 purpose; aim; goal; objective; end; ～明确 have a definite purpose/ ～与手段 ends and means/ 怀着不可告人的～harbour evil intentions; have ulterior motives/ 我们党的最终～是实现共产主义。The ultimate aim of our Party is the realization of communism. / 我们的～一定能达到。Our aim can certainly be attained.

Here we've tried to work in some of its most common usages and collocations and show how translation varies with situation and style.

In the presentation of equivalents and examples，too，we have worked out a rough order；generally they proceed from phrases to sentences，from the items that illustrate the basic concrete senses to those that show the extended and figurative uses，and—in translation—from the more literal versions to the freer，more idiomatic ones，thus：

> 一不做，二不休 once it's begun, go through with it;

not do things by halves

世故 worldly-wise: 这人相当～。This chap is rather a smooth character.

东拼西凑 scrape together; knock together: 那篇文章是～的。That article is scissors-and-paste work.

眉目 prospect of a solution; sign of a positive outcome: 你托我办的事已经有点～了。About that job you asked me to do, I'm beginning to get somewhere with it./计划有了～。The plan is beginning to take shape.

In all these entries one finds the equivalents and examples support as well as modify each other to build up the sort of interior context I mentioned above. Indeed，the more we work at an entry，the more we tend to treat it as a unified whole. Once in a great while，we manage to produce a well-rounded entry like this：

灭[mie]

1）（of a light, fire, etc.）go out: 火～了。All of a sudden the lights went out.

2）extinguish; put out; turn off: ～。Save electricity. Turn off the lights when you leave.

3）submerge; drown: ～顶 be drowned

4）destroy; exterminate; wipe out: ～蝇 kill flies/长无产阶级志气，～资产阶级威风 enhance the morale of the proletariat and puncture the arrogance of the bourgeoisie

Here not only is the Chinese right，the equivalents useful and varied，the order of presentation neat，but there is a gradation and development in the

content of the examples and the entry ends on a strong positive note. Admittedly this is a rare case—I wish we had more like it—but even so the much harassed dictionary maker can take some comfort. For this shows that he isn't fated to be Dr. Johnson's“harmless drudge”；indeed，when things really work out，he can go beyond the confines of lexicography and turn a science into an art.

V

Thus the tale of our long wrestle with words. Words Chinese and English. Plain words，common words，beautiful words，but also militant and hard-hitting words. Each has its proper use for a proper situation—appropriateness is the soul of good style. And a word is not just a sound or a form—it has got things behind and around it. Behind it is an idea or a feeling and around it a tone，a colour，a mental climate. Without these，language is but an empty shell；with these，it is a living creative thing. What finally makes the difference between good and bad language—and，for that matter，good and bad dictionary—is not a man's mastery of certain forms，but his sensibility，his imagination，his intellectual curiosity and daring，his concern for humanity，his world outlook.

Hence the compiler of a bilingual dictionary must concern himself with ideas as much as with language. He must look to the quality of his Chinese examples，the quality of their content as much as that of their language. He must take part in the great revolutionary movements and keep abreast of the latest developments in the world.

At the same time he must also perfect his skill as a lexi-cographer and improve his knowledge of English and things English. He must try to use English—living，present-day English—to better effect. He must read philosophy，poetry，history，art and literary criticism，scientific literature of all kinds—in a word，more widely and more deeply.

He must . . . the list seems endless. And yet I cannot refrain from mentioning one last“must”and that is，he must not let himself be snowed under with the mass of minutiae that are accumulating silently but inexorably in his dictionary maker's cubicle. Every now and then he must lift his eyes from the day-to-day routine of dictionary making to look at the far horizons.

In other words，he must keep his mind—and so also his language—fresh. And that will make him a better fellowman as well as a better lexicographer.

1978

Index

A

A Chinese-English Dictionary

Advanced Learner's Dictionary of Current English

Algerian literature

Angelloz，J. F.

Arcadia

Ashbury，John

Atwood，Margaret

Auden，W. H.

Austen，Jane

Pride and Prejudice

B

Ba Jin

Bai Juyi

baihua（spoken Chinese）

Bakhtin，M. M.

Balzac，Honoré de

Ban Gu

Chronical of Arts and Letters

Bao Zhao

Baudelaire，Charles

“Abel et Caïn”

“Parfum Exotique”

“Spleen”

Beijing Profiles

Benjamin，Walter

Bian，Zhilin

as translator

“Chiba”

Four Tragedies of Shakespeare

“Fragment”

Letters to Soldiers

translation of“Elegy Written in a Country Church Yard”

of Hamlet

Blake，William

“London”

Songs of Innocence

Songs of Experience

Vala or the Four Zoas

Blok，A. A.

Bloomfield，L.

Bly，Robert

The Eight Stages of Translation

Book of Changes，The

Book of Rites，The

Brecht，Bertolt

Burgess，Anthony

Shakespeare

Burns，Robert

“Holy Willie's Prayer”

“Love and Liberty”

“The Holy Fair”

“The Twa Dogs”

Byron，George Gordon

Don Juan

“Isles of Greece”

C

Cao Cao

Cao Shujun & Sun Fuliang

Cao Hongzhao

Cao Pi

Dian Lun

Cao Weifeng

Cao Yu，

Sunrise

Thunderstorm

translation of *Romeo and Juliet*

Cao Zhi

Chang Chen-hsien

Chapman，George

Chen Kang

Chen Xiaohua

Christie，Agatha

Coleridge，Samuel Taylor

“Rime of the Ancient Mariner”

Complete Works of William Shakespeare（in Chinese translation）

D

Dai Liuling

Dai Wangshu

as translator

“Ennui”

“New Year Greetings”

translation of Verlaine's“Ariette”

of Gourmont's“Le Verger”

of Baudelaire's“Abel and Caïn”

and“Parfum Exotique”

and“Spleen”

Verse Translations by Dai Wangshu

Dante，Alighieri

Davie，Donald，

De Sanctis

History of Italian Literature

Defoe，Daniel

Education of Women

his modernity

“Hymn to the Pillory”

Moll Flanders

Robinson Crusoe

Roxana

Denham，Sir John

Derrida，Jacques

Dewey，John

Dickens，Charles

A Tale of Two Cities

Dictionary of Contemporary Chinese

DNB

Doctorow，E. L.

Donne，John

Dryden，John

Du Fu

“Six Quatrains Composed in Jest”

“Thinking of Li Bai in Springtime”

E

Eco，Umbertto

Name of the Rose，The

Edinburgh Festival（1987）

Eliot，T. S.

The Waste Land

English Romanticism in China

Er Ya（《尔雅》）

Erdman，David

Euphues

F

Fan Cunzhong

Fang Chong

Fang Ping

Faulkner

Feng Zhi

    as translator

fenggu

Foreign Literature

Frost，Robert

Frye，Northrop

Fu Lei

G

Garaudy，Roger

    D'un realisme sans rivages

Ge Baoquan

Giles，H. A.

A History of Chinese Literature

Ginsburg，Allen

“Kaddish”

Goethe，Johann Wolfgang

Gourmont，Remy de

“Le Verger”

Gray，Thomas

“Elegy Written in a Country Church Yard”

Grierson，Herbert

Gu Shouchang

Guo Moruo

H

Hardy，Thomas

Tess of the D'Urbervilles

He Lin

He Xianglin

Ho Yan

Heine，Heinrich

Hölderlin，J. C. F.

Homer

Hu Shih

Huangmei opera

Huang Shangu

Huang Yushi

Huang Zuolin

Hughes，Ted

Hui Ji

I

Ibsen，Henri

J

Jenkins，Haroldn

Ji Kang

Jin Yuelin

Jin'ichi Konishi

A History of Japanese Literature

Johnson，Samuel

K

Keats，John

“Ode on Melancholy”

Selected Poems

Keynes，Geoffrey

Kinnell，Galway

Knights，L. C.

An Approach to“Hamlet”

Koch，Kenneth

Kunqu

L

Lamb，Mary and Charles

Tales from Shakespeare

language

and translation

in *Hamlet*

poetic language

Leishman，J. B.

Leopardi，Count Giacomo

lexicography

Li Bai

Li Funing

Li He

Li Jianwu

Li Jinfa

Li Moran

Li Shangyin

Liang Shiqiu

Liang Zongdai

Lin Chuanjia（林传甲）

History of Chinese Literature

Lin Shu

translation of *Tales from Shakespeare*

Lin Tongji

Lin Yiliang

Lin Yutang

Liu Guoyun

translation of Anthony Burgess's *Shakespeare*

Liu Jingzhi

Liu Wuchi

Liu Xie

Wen Xin Diao Long

Lorca，García

Lowell，Robert

Lu Xun

Lü Ying

Lukacs，Gyorgy

Luo Xinzhangn

M

Ma Ke

MacDiarmid，Hugh

Machado，y Ruiz

Maclean，Sorley

Mallarmé，Stephane

Mandelstam，Osip

Manyoshu

Mao Dun

Mao Zedong

Marco Polo

Márquez，García

One Hundred Years of Solitude

Marvell，Andrew

“The Garden”

“To His Coy Mistress”

Mathews，R. H.

Meng Xianqiang

Metaphysical poetry

Miller，Arthur

Death of a Salesman，The

Milner，Thomas

Miner，Earln

modernism in China

modernism，European

Montaigne，Michel de

Essais

Mu Dan

see also under Zha Liangzheng

N

New Culture Movement

Nicoll，Allardyce

O

o'Hara，Frank

“The Day Lady Died”

OED

Olivier，Laurence

Olson，Charles

Projective verse

On the Making of an Image

P

Pasternak，B. L.

Paz，Octavio

Peking opera

Pian Wen

Piccolo，Lucio

Plato（柏拉图）

“Parmenides”，

poetic survey of poetry

Poulin，Al

Pound，Ezra

“River Merchant's Wife：a Letter”

Prince Zhao Ming

Selected Writings

Pushkin，A. S.

Q

Qian Zhongshu

Qiu Ke'an

Shakespeare：*the Chronological Life*

Qu Qiubai

R

Ramayana

Rilke，Rainer Maria

Duineser Elegien

Robertson，Toby

Rousseau，Jean-Jacques

Ruan Ji

Ruan Shen

S

Sandburg，Carl

“Chicago”

Shakespeare Centre（Beijing）

Shakespeare Festival（China）

Shakespeare Society of China（Shanghai）

Shakespeare Studies（China）

Shakespeare Survey（Cambridge）

Shakespear，William

language in *Hamlet*

performance of his plays in China

translation of his plays in China

A Midsummer Night's Dream

All's Well That Ends Well

Antony and Cleopatra

Hamlet

Henry V

Julius Caesar

King Lear

Love's Labour's Lost

Macbeth

Measure for Measure

Merchant of Venice，The

Merry Wives of Windsor，The

Much Ado About Nothing

Othello

Richard III

Romeo and Juliet

Taming of the Shrew，The

Tempest，The

Titus Andronicus

Twelfth Night，*The*

Winter's Tale，*The*

Shaoxing opera

Shaw，Bernard

Shelley，Percy Bysshe

“Indian Serenade”

“Ode to the West Wind”

“Ozymandias”

Shi Xianrong

Shi Zhecun

“Pageant of Good Women”

“The General's Head”

Shih，Vincent Yu-chungn

The Literary Mind and the Carving of Dragons

Smith，David Nichol

Warton's History of English Poetry

Snyder，Gary

Soyinka，Wole

Spenser，Edmund

Stendhal，M. H. B.

Le Rouge et le noir

Stevens，Wallace

“Sunday Morning”

Su Tungpo

Sun Dayu

Sun Jiaxiu

Suo Tianzhang

T

Taneo Sasagawa

A History of Chinese Literature

Tang Zhen

Terkel，Studs

Working

Tian Han

translation of *Hamlet*

of *Romeo and Juliet*

Tolstoy，L. N.

Anna Karenina

Tomlinson，Charles

The Oxford Book of Verse in English Translation

translation

of Buddhist scriptures

of films and TV series

of personifications

of plays

of verse

equivalence in translation

relationship with language

translation standard

Tsvetaeva，Marina

Tu An

U

Ur-Hamlet

V

Valéry，Paul

Verlaine，Paul

“Ariette”

Virgil

Aeneid

Voltaire，Francois-Marie

W

Waley，Arthur

Wang Wei

Wang Zuoliang

Warton，Thomas

History of English Poetry

Webster's Third International Dictionary

Wen Yiduo

Anthology of Modern Chinese Poetry

Whitman，Walt

The Leaves of Grass

Williams，William Carlos

“The Red Wheelbarrow”

Wilson，John Dover

Wordsworth，William

Wright，James

“As I Step Over a Puddle at the End of Winter，I Think of an Ancient Chinese Governor”

Wu Xinghua

X

Xia Yan

Under the Eaves of Shanghai

Xiao Qian

Xie Hen

Critical Account of Early Paintings

Xu Guozhang

Xu Ling

New Poems from the Jade Pavilion

Xu Qipingn

Xu Shen（许慎）

Shuo Wen Jie Zi（《说文解字》）

Xu Yongying

Y

Yan Fu

his translation standard

preface to his translation of *Evolution and Ethics*

Translation of *Wealth of Nations*

of *On Liberty*

of *Principles of Sociology*

of *Spirit of Laws*

of *System of Logic*

Yang Deyu

Yang Hui

Yang Xiling

Yang Zhouhan

Yeats，W. B.

“Sailing to Byzantium”

Ying Ruocheng

Yu Guangzhong

Yu Xin

Yuan Angn

Critique on Colligraphy

Yuan Haowen

"On Poetry"

Z

Zha Liangzheng

as translator

translation of *Don Juan*

of *Eugene Onegin*

of"Ode on Melancholy"

See also under Mu Dan

Zhang Guruo

Zhang Huimin & Zhao Xiaobo

Zhang Junchuan

Zhang Qihong

Zhang Sixiang

Zhao Jingshen

Zhao Li

Zhao Luorui

Zhao Yuanren

Zhao Zhongyuan

Zheng Min

Zheng Zhenduo

Zhong Rong

Poetic Ranks

Zhou Jueliang

Zhou Xinfangn

Zhou Zaiching

Zhu Guangqian

Zhu Shenghao

Zhu Xiang

[1]林传甲：《中国文学史》，广州存珍阁，1904年（甲寅年二月重校印行）。

[2]Vincent Yu-chung Shih, trans. The Literary Mind and the Carving of Dragons. First published in 1959. Bilingual ed. （Hong Kong: The Chinese UP, 1983）

[3]David N. Smith, Warton's History of English Poetry. British Academy Warton Lecture (1929), p. 14.

[4]Thus Xie He（谢赫）spoke of fenggu as an outstanding quality of some artists in his Critical Account of Early Paintings（《古画品录》）. Yuan Ang（袁昂）in his Critique on Calligraphy（《书评》）used the two words separately to distinguish the achievements of individual calligraphers.

[5]That Liu was a conscious artist in his use of balanced sentences can be further seen in the fact that he devoted a whole chapter of his book to a discussion of them. He would divide balanced sentences into four types, thus: “故丽辞之体，凡有四对：言对为易，事对为难；反对为优，正对为劣。”（《丽辞》）

[6]A critic is reported to hold an opposite view, maintaining that here Du Fu was condemning, not defending, the four masters. However, this does not seem to square with Du's general position in regard to the ornate poetry of the early Tang, which he had defended in other poems.

[7]《大英国志》（幕维廉译），引自戈宝权：《莎士比亚作品在中国》，见《莎士比亚研究》创刊号，杭州：浙江人民出版社，1983年，第332页。（Ge Baoquan, “Shakespeare's Works in China”, Shakespeare Studies. Hangzhou: Zhejiang People's Press, No. 1, 1983.）

[8]谢卫楼：《万国通鉴》。Quoted in Ge Baoquan, Ibid., pp. 332－333.

[9]郭沫若：《我的童年》（《沫若文集》，第六卷），北京：人民文学出版社，1958年，第114页。（Guo Moruo, “My Childhood”, Works, Beijing: People's Literature Press, 1958, Vol. VI, p. 114.）

[10]林纾：《吟边燕语》序。林纾、魏易译：《吟边燕语》。北京：商务印书馆，1904年，1981年。（Lin Shu, Preface to his translation of Mary and Charles Lamb, Tales from Shakespeare.）

[11]据《辞海》（2010），为1912—1944。——编者注

[12]徐企平：《〈罗密欧与朱丽叶〉导演札记》，见《莎士比亚研究》创刊号，第295页。（Xu Qiping, “Rehearsing Romeo and Juliet: a Director's Notes”, Shakespeare Studies, No. 1 [1983], p. 295.）

[13]This is her name transliterated in pinyin, not the name by which she is known in Britain. She is a daughter of the famous Peking opera actor Zhou Xinfang, who died in the

1960s.

[14]Except for some productions with contemporary themes, but the introduction of male actors, begun tentatively in the 60s, is still treated as experimental.

[15]Some of his ideas may be found in his article “Shakespeare in China”, Shakespeare Survey (Cambridge: Cambridge UP, No. 6, 1953), pp. 112－116.

[16]To date, six plays have been published: Hamlet, Julius Caesar, A Midsummer Night's Dream, The Twelfth Night, Much Ado About Nothing and Henry V, of which the first three are annotated by Qiu himself. Qiu has also published a bi-lingual《莎士比亚年谱》(Shakespeare: the Chronological Life, Beijing: the Commercial Press, 1988).

[17]Text and line numbering according to the Arden Shakespeare Hamlet edited by Harold Jenkins (London: Methuen, 1982).

[18]As characterised by L. C. Knights in An Approach to “Hamlet” (London, 1960), p. 41.

[19]Thus F, followed by most modern editors, though Q2 has but.

[20]Jin 'ichi Konishi (小西甚一), A History of Japanese Literature, Vol. 1: The Archaic and Ancient Ages, trans.

Aileen Gatten & Nicholas Teele, ed. Earl Miner (Princeton: Princeton UP, 1984), pp. 16－17.

[21]Wang Zuoliang, Degrees of Affinity: Studies in Comparative Literature (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 1985), pp. 127－128.

[22]《天演论》译例言；罗编，第136页。(Luo Xinzhang, ed. On Translation. Beijing: Commercial Press, 1984 [hereafter referred to as "Luo"], p.136)

[23]《读书月刊》1931年第3期；罗编，第267页注[3]。(Luo, p. 287, n. 3)

[24]《二心集》，1932；罗编，第276页。(Luo, p. 276)

[25]《瞿秋白来信》；罗编，第276页。(Luo, p. 276)

[26]《再论翻译》；罗编，第281页。(Luo, p. 281)

[27]《瞿秋白来信》；罗编，第267页。(Luo, p. 267)

[28]《柏拉图〈巴曼尼得斯篇〉序》；罗编，第445页。(Luo, p. 445)

[29]《柏拉图〈巴曼尼得斯篇〉序》；罗编，第444页。(Luo, p. 444)

[30]《管锥编》，1101；罗编，第23页。(Luo, p. 23)

[31]《谈文学翻译书》；罗编，第694页。(Luo, p. 694)

[32]A Chinese-English Dictionary (Peking and Hong Kong: the Commercial Press, 1978; 1979).

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第八卷

英语文体学论文集

翻译：思考与试笔

论诗的翻译

外语教学与研究出版社

第八卷

王佐良全集

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（CIP）数据

王佐良全集．第8卷：汉、英 / 王佐良著．—北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6985-9

Ⅰ.①王… Ⅱ.①王… Ⅲ.①王佐良（1916～1995）—全集②英语—文体论—文集③英语—翻译—文集Ⅳ.①C52②H315-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010088号

出 版 人　蔡剑峰

策划编辑　吴浩

责任编辑　段会香

封面设计　覃一彪

版式设计　孙莉明

出版发行　外语教学与研究出版社

社　　址　北京市西三环北路19号（100089）

网　　址　http://www.fltrp.com

印　　刷　北京盛通印刷股份有限公司

开　　本　880×1230　1/32

印　　张　20

版　　次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5135-6985-9

定　　价　79.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱:club@fltrp.com

外研书店：https://waiyants.tmall.com

联系电话：（010）61207896　电子邮箱:zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师　中咨律师事务所　殷　斌律师

物料号：269850001

目　录

出版说明
第八卷说明
英语文体学论文集
序
现代英语的多种功用
现代英语的简练
英语中的强调手段
词义、文体、翻译
关于英语的文体、风格研究
英语文体学研究及其他
介绍一本口头文学的作品
分析一首现代诗
Reflections on a Dictionary
翻译：思考与试笔
序
第一部分 思考
新时期的翻译观 ——一次专题翻译讨论会上的发言
词义、文体、翻译
翻译中的文化比较
翻译与文化繁荣
严复的用心
译诗和写诗之间 ——读《戴望舒译诗集》
穆旦的由来与归宿
答客问：关于文学翻译

译彭斯的再思
第二部分 试笔
引言：一个业余翻译者的回顾
一、外译中篇章
二、中译外篇章
论诗的翻译
序
谈诗人译诗
译诗与写诗之间 ——读《戴望舒译诗集》
穆旦的由来与归宿
一个莎剧翻译家的历程
以诗译诗，甘苦自知————评卞之琳《莎士比亚悲剧论痕》
答客问：关于文学翻译
译彭斯的再思
一首哲理诗及其翻译
汉语译者与美国诗风
另一面镜子：英美人怎样译外国诗
附录 Poem into Poem: a Review
返回总目录

专家委员会
（以姓氏笔画为序）

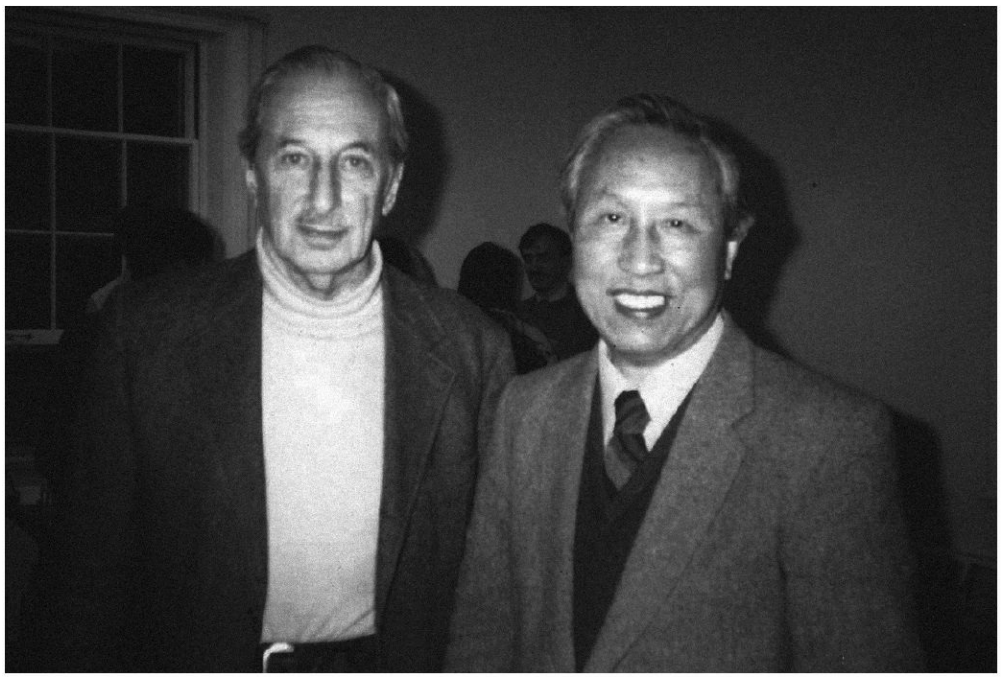
王立　王意　孙有中　何其莘　张中载　陈琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩震　彭龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜红　李铁　张剑　顾钧　徐建中　章思英　严学军　王星　吴浩　易璐　赵雅茹



应邀在美国哈佛大学讲学访问

与学者哈里·莱文（Harry Tuchman Levin）合影（1985年）

与友人在北京琉璃厂逛中国书店

（1986年，左起：周珏良、王佐良、李文彦）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选

集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，

并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第八卷说明

本卷收《英语文体学论文集》、《翻译：思考与试笔》、《论诗的翻译》。

《英语文体学论文集》1980年由外语教学与研究出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

《翻译：思考与试笔》1989年由外语教学与研究出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

《论诗的翻译》1992年由江西教育出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

英语文体学论文集

序

历年来我写过一些有关现代英语的功用、文体、风格的文章，现在把它们合为一集出版。

我的主要研究在英美文学方面，但是对于英语的运用也有兴趣。特别是有关文体、风格方面的问题，年来有所涉猎，发现文体学对于深入研究语言和文学两方面都能有些帮助。

如果说这个集子里的文章有什么共同之点的话，那就是对于语言与文学关系的探讨。从文体学入手，观察具体语言现象，得到的一个简单结论就是：要精通英语，绝不能忽略英美文学作品；而要深入研究英美文学，又需要掌握英语。这次重读各文，发现每次探讨到最后，总达到这个结论。

文体学方兴未艾，我愿在这个领域继续研究下去。

后面的一篇英文文章是我参加一本汉英词典编写工作时的体会，因为也涉及英语的运用，特别是两种语言在文体风格上的“对等”问题，所以也收在这里，同其他文章一起请读者批评指教。

王佐良，北京

1979年

现代英语的多种功用

一

语言的功用在于进行“交流”（communication）。这一点论者已多，无须多说。

然而交流有多种多样，似乎还可商讨。另外，是否还有交流以外的功用，也似乎值得探索。

在同一语言社会内部的成员之间，通过语言来交流的究竟是什么？一般的回答是：思想、感情。但是我们还可深入看看。

显然，人们也通过语言来交换情报，即互相通报已经或正在发生的事情。现代英语中的陈述句（declarative sentence）就是经常拿来进行这类交流的。

然而有没有纯粹的陈述、纯粹的事实叙述呢？说话的人的语调（intonation）就往往泄露了他的情绪或态度。听说有的英语广播机构要求它的广播员用一种客观的口气来报告新闻。事实上这种“客观”是一个“虚构”（fiction）。新闻的选择就是有观点、有立场的，新闻的陈述也很难做到没有情绪，有时候广播员竭力用一种四平八稳的声调叙述一件事情，但是人们只消拿他在叙述另一件显然是他所赞成或使他高兴的事情时所用的哪怕只有细微不同的另一种声调一比，也就可以看出他对所叙述的事情是不以为然或至少是态度冷淡的。

其次，还有说话者的意图，也是交流中的一个因素。在现代英语里，经常有句子的语法形式与实际用意不一致的现象。形式上是一个问句，但实际上是一种要求：

Is that mint sauce over there?

Can you tell me the time?

Will you please sign here?

或者是一种谴责：

When will you grow up?

形式上是一个命令，实际上是客气的邀请：

Do stay.

Have a drink.

与此相似，然而较难捉摸的则是表面上似是赞美，而实际上却另有意图的一类说话。例如在一次关于戏剧的讨论里，有人引一位批评家的话说：

Mr. Jackson is a young playwright to be admired, I suppose.

这个I suppose就露出了说话者的意图。果然被谈及的年青剧作家反唇相讥说：

I regret the inflection of “I suppose.”

此外，不同阶层的人，还有不同的交流方式。一位英国文艺评论者

写道：

> The working class communicate more through non-verbal means. If some one punches you on the nose, it means he disagrees with you. Apart from this, it would be obvious to an observer at a factory management board meeting who were the representatives from the shop floor. The working class man is likely to be less controlled and polished, more given to outbursts of feelings, or at least to revealing signs of his feelings.

他甚至以他自己作例：

> As a working class person at a university where people were mainly middle-class, I often found myself unintentionally upsetting people who felt that I was being unnecessarily aggressive. But the problem is really acute in my marriage. I have noticed that in all mixed class marriages. There is an extra stress that is absent when people marry from the same class. If I speak normally, my wife feels I am being aggressive. If I shout, she says I am being violent. If I become violent, she says she will leave me. We are never on the same wavelength.[1]

另一位英国评论者说明了原因：

> … we have to remember as well that the physical conditions of the working lives of men, and of some women,

are often noisy, dirty and smelly. We all know this in our heads, but realise it freshly only if we pass through some of those deep caverns in Leeds where the engines clang and hammer ceaselessly and the sparks fly out of huge doorways and men can be seen, black to the shoulders, heaving and straining at hot pieces-of-metal: or through the huge area in Hull which has a permanent pall of cooking fish-meal over it, seeping through the packed houses. The heavy, rough and beast-of-burden work is still there to be done and working class people do it. These are not conditions which produce measured tones or the more padded conversational allowances.[2]

以上只是说，在交流之中，有各种复杂因素。但是我们却又不能从此断定：关于事实的交流根本不可能。大量的科技文献就是为交流事实、交流情报而写作和出版的。在这方面，英语在当今世界上起着突出的作用。几年前有人统计，世界上88%的科技文献是写成或译成英语的（其中绝大部分是原来就用英文写的，小部分则是在以俄、德、法等语发表后很快译成英文的）。并且还出现这样的现象，即在瑞典、意大利、日本等几个非英语国家里，计算机、核子物理等方面的科技人员在讨论专业时也越来越多地用英语（而不是他们的本族语）进行交流。[3]

与此同时还出现了越来越多的外国人用英文写文章的现象，而且不限于科学著作，还用英文从事文艺创作，写出了小说、剧本、传记甚至于诗歌。非洲尼日利亚的Chinua Achebe和Wole Soyinka，肯尼亚的James Ngugi，加纳的George Awooner-Williams（现改名Kofi Awooner）和A. K. Armah，南非的Ezekiel Mphahlele、Lewis Nkosi和Athol Fugard，

拉丁美洲地区特立尼达的V. S. Naipaul，印度人R. K. Narayan、Dom Moraes、Nirad C. Chaudhuri以及较早的Mulk Raj Anand，等等——他们都是在更高、更富于想象力的一层上用英语进行了思想、感情的交流。他们既使用了英语，也以各自独特的方式在不同程度上影响了或丰富了它。

伴随着出现的就是更大规模的翻译活动。这是一种双向交流。大量的英语书刊（特别是科技、贸易、文学、航海、体育方面的）在译成世界各国语言，另一方面则有大量的外国书刊在译成英语。口译方面的活动规模更大。我们在这里只谈一点：英语文学翻译。近年来译成英语的外国文学作品在数量和质量上都进入一个新的繁荣时期。许多过去已有出色译文的各国名著被重新翻译出版，例如《企鹅古典丛书》（Penguin Classics）就是受到欢迎的，其主编人E. V. Rieu对译者只提出两个字的要求："Write English!"这是以"顺"为主的翻译原则，但是这个"顺"必须用现代地道英语表现出来，Rieu自己就以荷马史诗的新译实践了这个主张。针锋相对地，俄国血统的美国作家Nabokov则完全用直译的办法译了普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》，提出了maximal translation的主张，亦即要：

> . . . rendering as closely as the associative and syntactical capacities of another language allows the exact contextual meaning of the original.[4]

为了做到这一点，他不惜一切代价：

> In fact, to my ideal of literalism I have sacrificed everything (elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage and even grammar) that the dainty mimic prizes

higher than truth.[5]

看来这存在已久的直译意译之争还要继续下去，但是最好的检验标准仍然是译文本身的质量。绝对的意译等于否定翻译，绝对的直译也被多次的尝试证明为此路不通（Nabokov的译文就遭受俄文大师Gerschenkron的否定。[6]）。许多好的译者总是兼采直译意译之长，而且不论根据什么理论，好的译文才会受到读者欢迎，而只有为读者接受，译文才起了交流作用。

拿我们中国古典文学作品来说，近年来也是新译迭出。《红楼梦》有了两个英文全译本，就是显著的例子。《西游记》也至少有两人在作全译。《史记》、《世说新语》等散文作品，陶潜、谢灵运、阮籍、李白、苏东坡、陆游的诗，辛弃疾的词，李贺、李商隐的晚唐诗，都有了第一次或更好的译本。大型的中国旧体诗选也出版了，即柳无忌与罗郁正主编的*Sunflower Splendor*（1975），其中译文虽然不是全都出色，却都是重新译过的。以前译中、日文作品，英国人Arthur Waley曾经受到推崇，但是现在在日文作品方面E. G. Seidensticker新译的《源氏物语》公认为超过了他，而在中文作品方面，他对于《西游记》等作品所采取的选译法受到指摘，他的汉唐等朝诗歌的译文也有不少已被新译代替（但他译的白居易诗仍然是卓越的），而他所未曾涉足的许多“禁区”（如杜甫诗、晚唐诗、宋词）也被后人一一突破了。

对于现代英语中翻译事业的繁荣，上面提到的主编兼翻译家E. V. Rieu是感到兴奋的，他说：

Translation in England is once more approaching Elizabethan standards. And the Americans, too, judging by their output and its quality, are keenly aware of the

importance of the art.[7]

伊利莎白朝的翻译运动是对英国文化、文学、语言都产生了重大影响的，现在这另一个伟大的翻译时代的出现，不仅在世界上若干种文化、文学之间搭了桥梁，而且必然要对今天和明天的英语产生重大影响。

把“交流”这一概念从语言学家的技术性的定义解放出来，我们看到的就是这样一幅波澜壮阔的世界图景。

二

然而“交流”问题还有另外一面，那就是在交流中语言不是用来表达思想感情，而是用来遮盖或掩饰思想感情。

有各种各样、不同程度的遮盖与掩饰，从用好话说坏事、不体面的事到大白天说瞎话——甚至用沉默来作为遁术。

现代英语里有两种并存趋势：一是对过去常要遮盖、掩饰的事或物直言不讳，于是许多脏话、骂人话进了客厅和词典；另一是出现了许多新的“婉词”（euphemism），如劳资关系称为industrial relations，罢工称为industrial action，会谈顺利称之为productive，不顺利称之为counterproductive，一种武器将要废弃不用或一个工厂或企业快要关门称之为phase itself out，等等。这类婉词共有的特点是：堂皇化，抽象化。

至于同样的话（特别是政治名词）而在不同的人之间有着差异巨大甚至完全相反的意义的现象，也是常见的。只需听一个西方政治人物用英语召开的新闻招待会，你就会发现问答之间都是既有真话，又有假

话，既有直说，又有遮掩，而在这种斗智的场面上，玩弄政治名词更是常有之事。

这一类话只需听者注意实质，注意上下文，注意社会背景，并不十分难懂。比较难懂的——特别是对外国学生来说——可能是“言非所意”的一类和所谓“私人语言”。

“言非所意”的情况在现代文学作品中有许多例子。一篇现代美国短篇小说中，两个人在争论着怎样对待一个从疯人院逃出来的人，一个要捉他，一个要保护他，于是有这样一段对话：

“. . . Then one night he just disappeared. Left, you might say, just went, and nobody ever saw hide or hair of him again. And then I come along and find him here,” said Mr. Hatch, “all settled down and playing the same song.”

“He never acted crazy to me,” said Mr. Thomson. “He always acted like a sensible man, to me. He never got married, for one thing, and he works like a horse, and I bet he's got the first cent I paid him when he landed here, and he don't drink, and he never says a word, much less swear, and he don't waste time runnin' around Saturday nights, and if he's crazy,” said Mr. Thomson, “why, I think I'll go crazy myself for a change.”

“Haw, ha,” said Mr. Hatch, “heh, he, that's good! Ha, ha, ha, I hadn't thought of it jes like that. Yeah, that's right! Let's all go crazy and get rid of our wives and save money, hey?” He smiled unpleasantly, showing his

little rabbit teeth.

Mr. Thomson felt he was being misunderstood . . . .

(Katherine Anne Porter, *Noon Wine*)

这个远方来人所说的最后一段话完全是讽刺性的反话。当地主人则由于自己言不尽意而对自己不满。这里作者写出了来人的可憎，替后来他的被杀留下伏笔；同时，我们也看见了人与人之间交流是怎样曲折的事情。

再请看下面的对话，也是从一篇现代小说里摘录的：

“It's been a very strange day,” she said. “Hadn't you ought to put your hat on even under the canvas at noon? You told me that, you know.”

“Might put it on,” said Wilson.

“You know you have a very red face, Mr. Wilson,” she told him and smiled again.

“Drink,” said Wilson.

“I don't think so,” she said. “Francis drinks a great deal, but his face is never red.”

“It's red today,” Macomber tried a joke.

“No,” said Margaret. “It's mine that's red today. But Mr. Wilson's is always red.”

(Ernest Hemingway, “The Short Happy Life of Francis Macomber”)

这里red face既有实义（猎手兼响导Wilson的脸给非洲的太阳照得很

红），又有象征意义（去打猎的富翁Macomber一遇狮子就给骇跑了，因此丢了脸，他的妻子Margaret更是替他感到羞耻）。后来还有这样一段下文：

“Here comes the Memsahib,”he said. She was walking over from her tent looking refreshed and cheerful and quite lovely. She had a very perfect oval face, so perfect that you expected her to be stupid. But she wasn't stupid, Wilson thought, no, not stupid.

“How is the beautiful red-faced Mr. Wilson? Are you feeling better, Francis, my pearl?”

“Oh, much,”said Macomber.

“I've dropped the whole thing,”she said, sitting down at the table.“What importance is there to whether Francis is any good at killing lions? That's not his trade. That's Mr. Wilson's trade. Mr. Wilson is really very impressive killing anything. You do kill anything, don't you?”

“Oh, anything,”said Wilson.“Simply anything.”…

小说里的对话并不能做到像在真实人生中一样，汉明威还免不了模式化（stylized）的毛病，但是包特的这一段对白却是写得特别逼真的，曾经引起不少人问她是从什么地方听来的，否则怎么能写得那样如见其人？无论如何，虽然经过作家的加工，这两段话，都反映了一个确实存在的现象，即在交流之中，有些话并不代表真意，有些话甚至是反话，而且不只是“言非所意”，还有“意在不言中”的情况。

这也就是为什么学习英语的人绝不可低估了解内容的困难，为什么

他必须注重上下文，注重社会背景，为什么他不能不读文学作品，因为只有文学作品能提供最多样的上下文与最深刻的社会背景。

但是另外还有一个现象，更使外国学生感到困难的，即一个英语本族语者在同外国人或本国陌生人讲话时所用的语言不难了解，而当他同他的家人、熟朋友、密切的同事等等讲话的时候，他用的语言则使外国人感到非常难解。这里面有非语言的因素，例如他说的事情是外人不知的，但是仍然有语言上的特点所造成的困难，这个特点即是文体学家所研究的“语域”特点，其极端的表现则是所谓“私人语言”。

我们没有能够寻到“私人语言”的录音，于是又求助于那无所不包的文学作品：

‘What was it like?’
‘Anywhere.’
‘The people you stayed with?’
‘Ordinary.’
‘So why go?’
‘To see what it was like.’
…
She pulled him to her. ‘You're just a baby.’
‘Yes.’
‘Upset.’
‘I'm not upset. I'm panicking. Love me.’
‘I do. I do love you.’
‘For ever.’
‘How———’
‘Love is not love which alters when it alteration

finds.’

‘Quote.’

(Alan Garner, *Red Shift*)

这一段其实算不了真正的“私人语言”，只不过有点近似而已。问答双方都是讲得简洁，把所有不必要的说明性的话语统统去掉了，在好几个地方就只说一个字（anywhere是表示说话者刚到过的那个外国城市也很平凡，同任何别的地方差不多，而最后一个quote则是指出对方在引用莎士比亚的名句）。这一点，以及这段话里的短促的口语节奏，确是表现了某些英国青年嘴上所讲的当代英语的特色。

在同行之间的谈话里，则又出现一些只流行于小圈子内部的行话与术语。下面是两个大学教师的对白：

‘I suppose I don't believe in group virtue . . . Which, I imagine, is why you teach sociology and I teach literature.’

‘Ah, yes, but how do you teach it?’

‘Do you mean am I a structuralist or a Leavisite or a psycholinguistician or a formalist or a Christian existentialist or a phenomenologist?’

‘Yes.’

‘Ah, well, I'm none of them.’

(Malcolm Bradbury, *The History Man*)

group virtue是社会学名词，而从structuralist起的一长串名词是指的英美文学批评方面的各种流行派别，即结构主义派，F. R. Leavis的追随者，

心理语言学派，形式主义派，基督教存在主义派，现象学派。这些词汇的出现也带来了这两个谈话者所处的环境的特殊气候。对于不习惯这种气候的局外人，这样的语言是起不了多少交流作用的。

三

语言通常是在干工作、办公事、处理日常人生里各类事务时用的，是有“正经”目的的。

但这却并不是使用语言的唯一目的，因为人们也通过语言来开玩笑，说俏皮话，或显示自己的口才、文才，等等。换言之，语言也有游戏功用。

有一位著名的英国语言学家到北京来讲学，曾经举了他自己与他的英国同伴在经过北京动物园时的一段对话来说明这一点。

——So this is the Peking Zoo. Well, the Peking Zoo made history, you know.
——How?
——Pandawise.
——What a horrible word!

这里的语言的游戏功用见于pandawise一词，或更确切地说，见于-wise这个时髦的后缀。-wise作为后缀不自今日始，clockwise，anticlockwise（意指in the direction of）或crabwise（意指in the manner of）都是早已有了的，但是近来多了一个新用法，意指in connection with、with regard to，于是出现了许多由名词和-wise组成的副词：

taxwise、moneywise、saleswise、cricketwise等等，都是指与某事某物有关，或针对某事某物某方面而言。这位语言学家用pandawise是说：北京动物园成功地实现了大熊猫的人工授精，因此针对这方面来说，它是创造了历史的。由于要说得不那么严肃，所以他即景生情，创造了这个pandawise的新词。自然，这个新词只有一瞬间的生命，大家笑过一阵，它也就从人们的记忆里消失了。

但是语言的游戏功能却不是时间所能摧毁的，它不仅是存在已久，到处都有，而且有无穷的生命力。它是人民语言里常见的现象。孩子们从小就唱游戏性的儿歌：

1. Jack Sprat could eat no fat,
His wife could eat no lean;
And so between both, you see,
They licked the platter clean.

2. Tell tale, tit!
Your tongue shall be split.
And all the dogs in the town
Shall have a little bit.

英国工人之间流行着游戏性的rhyming slang，例如用plates of meat来代表feet，trouble and strife代表wife，更曲折一点的如用sky来代表pocket，其过程是：原来sky-rocket与pocket押韵，后来把rocket省略了，就变成sky = pocket；类似的情况还有daisies = boots（原是daisy roots与boots押韵），Ask the Christmas = Ask the guard（原是Christmas card与guard押韵，后来把card省略了）。

此外，双声、叠韵、一语双关、近似的复合词等等，也都显出了语言的游戏功用，在现代英语里，例子也是俯拾即是：

1. beerage (peerage won on beer profits)

2. If the Middle East touches people's hearts, inflation touches their pay packets.

3. the who's who of what's what（伦敦Times报为扩大销路而登的广告）

4. They tell us we must be traffic-conscious. How could we be otherwise? How not be concussion-apprehensive, annihilation-evasive, and similar compound words?

5. London has been cosmopolitanised, democratised, commercialised, mechanised, standardised, vulgarised so extensively that one's pride in showing it to a foreigner is changed to a wholesome humility.

游戏可以是为游戏而游戏，但游戏也可以有严肃的用意。《红楼梦》里说的“满纸荒唐言，一把辛酸泪”就是指的这个。据说有一次萧伯纳碰见大财阀大报阀Northcliffe，后者见这老头儿又干又瘦，就说了一句：

The trouble with you, Shaw, is that you look as if there were a famine in the land.

萧立刻作了这样的回答：

The trouble with you, Northcliffe, is that you look as if you were the cause of it.

两人都作了语言游戏，本来财阀想取笑萧伯纳，不料反给萧挖苦了一番。两句话结构一样，萧只更动了两三个字就有力地回击过去，显示了他的急智和他的锐利的词锋。

不只是有单句的幽默、机智、讥讽，还有成段的滑稽式的模仿（parody），嘲弄式的学样（take-off），还有整篇整本的饱含深意的游戏笔墨，这后者就是讽刺文学。60年代以来，有几部美国长篇小说用一种独特的开玩笑的方式揭露了美国社会里荒谬万分、极不合理的一面，人们称之为“黑色幽默”。这类小说里的代表作之一是海勒的《军规二十二条》（Joseph Heller, *Catch-22*, 1961），其中有这样一段：

Yossarian looked at him soberly and tried another approach. “Is Orr crazy?”

“He sure is,” Doc Daneeka said.

“Can you ground him?”

“I sure can. But first he has to ask me to. That's part of the rule.”

“Then why doesn't he ask you to?”

“Because he's crazy,” Doc Daneeka said. “He has to be crazy to keep flying combat missions after all the close calls he's had. Sure, I can ground Orr. But first he has to ask me to.”

“That's all he has to do to be grounded?”

“That's all. Let him ask me.”

“And then you can ground him?”

“No. Then I can't ground him.”

“You mean there's a catch?”

“Sure there's a catch,” Doc Daneeka replied, “Catch-22. Anyone who wants to get out of combat duty isn't really crazy.”

There was only one catch and that was Catch-22, which specified that a concern for one's own safety in the face of dangers that were real and immediate was the process of a rational mind. Orr was crazy and could be grounded. All he had to do was ask; and as soon as he did, he would no longer be crazy and would have to fly combat missions. Orr would be crazy to fly more missions and sane if he didn't, but if he was sane he had to fly them. If he flew them he was crazy and didn't have to; but if he didn't want to he was sane and had to. Yossarian was moved very deeply by the absolute simplicity of this clause of Catch-22 and let out a respectable whistle.

“That's some catch, that Catch-22,” he observed.

“It's the best there is,” Doc Daneeka agreed.

这真是一段妙文，把美国军队里的官僚主义写得何等具体，其内情又是何等荒谬！最后的一问一答更显出从马克·吐温以来的美国讽刺文学的特色：口语体，短句子，简单的词汇，不露感情的平板口气，隐藏在赞美后面的连说话者本人也未必意识到的巨大讽刺。

附带地说，Catch-22一词已经进入字典[8]，成为一个固定的形容词，如说a Catch-22 situation之类，而字典之所以这样做，正是因为它早已在谈话和文章里经常有出现。下面是较近的一例：

> Oxford and Cambridge despised the study of English. The new linguistic scholars were in a Catch-22 situation, for they could not propagate the new learning without a degree in it, and they could not get a degree in what they themselves were creating.
>
> (Anthony Burgess, *TLS*, 30 September 1977)

游戏功用对于语言是重要的，正同游戏是人们生活里所绝不可少的一样。取走了游戏语言，就是取走了广播和电视上的全部相声和喜剧，取走了全部幽默和讽刺文学，也取走了我们日常谈话里的全部笑料和风趣。

即使只是为游戏而游戏，只是讲究语言运用的艺术从而感到乐趣，回头来也是有助于语言的，因为这样的游戏会使人们将语言运用得更伸缩自如，更活泼，更富于想象力，而具备了这些品质，这一语言也就能更好地发挥它的别的功用。

四

语言还有一种双重功用，即既能保存过去，又能探索将来。

20世纪流行的是所谓共时语言学（synchronic linguistics），19世纪学者所研究的则被称为历时语言学（diachronic linguistics）。当De Saussure及其弟子初起之际，人们竞以当前语言为研究对象，而将语言在历史上的变迁种种搁在一边。研究当前语言确是当务之急，而且果然一扫学究气，做出了重大成绩；然而以为当前就是一切，则又片面了。

且不说语言后面有社会与文化，而社会与文化是有历史的，就从语言本身来说，共时之中就包含着历时，当代的语言之中就存贮着过去的积累：语音、句子结构、词汇莫不如此。单从词汇来说，许多单词词义的丰富多彩正是由于有历史上的不断变化与补充，而一旦从单词进入到词组与句子，我们就看见有两个重要因素跨越过去与现在而起着作用：其一是历代人民所喜爱的成语、谚语、民歌、童谣等等所组成的口语及口头文学传统，其二是历代文学家、思想家、政治家、群众中的其他优秀人物所留下的特创的词、说法、比喻、形象、隽语等等所组成的笔头文学传统。这两者又是互为滋养、互相增益的。例如英美人民中间形容空气之类的浓厚，常用一个说法thick enough to cut with a knife，就是时间久远而又是多人在各种场合用过的，这当中就有作家。19世纪初年，平民政论家William Cobbett的*Rural Rides*一书开宗明义第一句就是：

> Fog that you might cut with a knife all the way from London to Newbury.
>
> (1821)

20世纪第二次世界大战以后，这个说法仍然不断出现，或在流行小说里：

> Moreover, the hostility to white men is thick enough to cut with a knife.
>
> (Herman Wouk, *The Winds of War*, 1971, p. 801)

或在工人谈吐里：

> You can cut the heat with a knife, especially when it

gets up in the nineties.

(Studs Terkel, *Working*, 1972, p. 164)

但也出现在美国现代诗的名篇里：

You could cut the brackish winds with a knife

(Robert Lowell,“The Quaker Graveyard in Nantucket,”VII)

以上只是笔者一个短时期阅读中所见，远不是周详的调查，然而已清楚地证明这类民间说法的持久的生命力。

同样，从古以来的文学传统在现代英语里也是一个强大的存在。莎士比亚的例子已经无须再举了，就是像蒲伯那样一个影响远不及莎士比亚的18世纪诗人，也仍然继续以他的名句（a little learning is a dangerous thing; fools rush in where angels fear to tread; damn with faint praise; to err is human, to forgive divine; who breaks a butterfly upon a wheel? 等等）滋润了、光彩了现代一般人的谈吐。

然而又不是一切过去的东西都存在了下来。时间起了巨大的冲刷与淘汰作用，“变”是根本的、经常的，只不过句子结构变得慢些，词汇变得快些，特别是在经过一次大的事件（如世界规模的战争）之后。现代英语里，不仅有大量的新词，而且许多旧词带上了新义，例如：erode（their superiority in this area is not going to be *eroded*; her reputation has been *eroded* by all this talk about her private life; there is no *erosion* of principles），rhetoric （Mexico has given up the land reform *rhetoric*, and also the third world *rhetoric*），dimension （add a new *dimension* to; it reveals the absence of a strong philosophic *dimension* to Wilson's mind; the

Scottish *dimension* will not disappear from British politics），profile（lower its negotiating *profile*），cosmetic （he made some changes, but they were *cosmetic*; come up with some *cosmetic* measures），scenario（the *scenario* for the coup had been worked out），dialogue（start a North-South *dialogue*），credibility （*credibility* gap; has no *credibility* abroad），structure 作为动词（no change in the *structuring* of articles; a text is a *structured* whole; his highly *structured* style of writing），distance作为动词（the political parties are *distancing* themselves from the military government），等等。我们在前面谈“婉词”时提过的堂皇化、抽象化的趋势在这里也是明显的。科技的进展创造了大量的新词、新说法，也赋予若干旧词以新义。例如elegant这个形容词原意是“优美的”、“精致的”，一般用来形容服饰、举止、风格等，现在增加了一个新义：（of ideas）neat and simple: an *elegant* piece of reasoning; an *elegant* scientific proof（*Longman Dictionary of Contemporary English*, 1978）。根据*OED Supplement*来看，这个新义从50年代以来就已确立，它所举的50与60年代的例子有：the most *elegant* discussions （1952）；this operation . . . was sensitive and it was *elegant*（1966）；MacNeish's demonstration is particularly *elegant* because he could trace the whole processes in a small, almost self-contained area（1966），可见这个新用法是首先在科学界流行的，以至今天有不少通俗作家都说起Einstein's *elegant* formula之类的话来了。

然而创新最力、影响最大的仍然要数文学家。一方面，他们刷新旧的，摈弃陈词滥调。另一方面，他们创造新词，试验新的写作样式，引入新的韵律和形象，以至对一个文学品种进行全面的改革。

这样的语言活动不是凭空出现的，而总是为了要满足表达新的内容

的迫切需要。历史上，伴随着一个大的文化运动或作为它的前驱，总是要出现一场语言的大改革：欧洲文艺复兴运动之前有古希腊文的再起，中国五四新文化运动中有文言与白话之争。英国文学史上几次诗歌用词的辩论也不只是语言问题。当华兹华斯等浪漫派诗人反对18世纪英国诗中的虚饰的空洞的词藻，提出要用“一种更朴素又更强调的……真正的人的语言”来写诗的时候，他们就明白宣告是为了要表达“自然流露的强烈感情”——具体说，就是第一代浪漫诗人在法国大革命的震撼下始而欢欣继而痛苦的感受。时间再往前流，再一个世纪过去，浪漫派的诗歌用词也从清新而变为滥调了，于是在第一次世界大战前后，另一代的诗人起来，要求另一次语言的更新。不只是诗人，还有小说与传记作者，还有文艺评论家；不只是文学，还牵涉到音乐、绘画、雕刻建筑等其他部门；不只是英美，而是法国首先发难，后来又传播到整个欧洲、美国和拉丁美洲：一个现代主义潮流出现在大半个世界。

现代派里是什么人都有的：从无政府主义者直到法西斯主义分子，其出发点与归宿也各不相同，然而有一点是共同的，即他们都意识到20世纪初年科学和生产上的巨大进展给资本主义世界带来了新的更尖锐的社会矛盾，于是他们要求用新的语言、新的艺术手法来表达新的现实和他们在这样一个变动时期的新的心情。

现在，几十年又过去了，各类“新写作”、“新方向”的文集、选本蒙上了灰尘，那么，这些作家在英语上又留下了什么痕迹，对英语的潜力的发掘又取得了什么比较有点长远意义的成果呢？

我们先来看看他们做了些什么。大致说来，他们进行了两类试验。

一类试验从形式入手，由创造个别新词进到作品整体结构上的改革，可以拿Joyce的一段文章为例：

. . . Ho hang! Hang ho! And the clash of our cries till we spring to be free. Auravoles, they says, never heed of your name! But I'm loothing them that's here and all I lothe. Loonely in me loneness . . . . We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousendsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the

这是他的小说*Finnegans Wake*（1939）的最后一段，末句未完，半途倏然而止，为的是要回头接上此书第一页的开始一句：

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

而Joyce之所以要这样做，是为了要表示全书构成一个圆周式的整体，因此头即是尾，尾也是头，而这一点又是为了要表示阅读本书就是一个连续不断的过程。这是结构上的试验。从语言本身看，作者在这里是充分利用了英语有复合词、拟声词和双关语等等的特点，然而又加以改造，例如上引第一段开始的Ho hang! Hang ho! 实是中国“黄河”（Hwang Ho）的名词变成，下面一句的Auravoles则是法语au revoir（再见）加上aureole（光环）等词形成，而整段则是表示一条河在不断涌流，直到进入大海。Joyce并不是在此卖弄学问或故弄玄虚，而是要让词的声音和所唤起的其他词的回响造成一种音乐效果，让读者在即使不懂个别词义的情况下也能意识到这里是传达着一种“流逝”的总印象。附带说一句：这类手法以前在英国诗里是颇有些人用过的，但把它用来写长篇小说，这却以Joyce为第一人。

这样的作品能够被人理解么？毫无疑问，一般读者是只会感到十分困难的。然而也颇有一些人对此书发生兴趣。1963年，当美国著名理论物理学家Murray Gell-Mann（1969年诺贝尔奖的获得者）提出基本粒子可以再分为更小的成分时，他把这个成分的名字定为quark（“夸克”）。这个字他是在Joyce的*Finnegans Wake*里寻到的。[9]一个物理学家居然涉猎这本连不少文艺批评家都认为是天书般难懂的作品，真可谓尖端惜尖端了。

如果说这样的事出于偶然，那么当代苏格兰大诗人Hugh MacDiarmid对Joyce的敬意就完全是长期思考与学习的结果了。他不只是佩服Joyce，而且还立志要把Joyce所做的一切实践于苏格兰。果然，他也在自己诗里用了大量的拟声词，复合词，特别从方言词典里挑来的苏格兰古词，后来又用了大量古代和现代的外语词（梵文、古希腊文、汉语，直到法、德、西、意、俄语等等），大量来自外国作品的引语和典故。他认为语言是“心智生活的中心神秘处”：

> The painful and ecstatic awareness
> Of language as the central mystery
> Of the intellectual life, the great obsession
> With language and the point of consciousness
>
> (*In Memoriam James Joyce*, 1955)

换言之，他把刷新语言同加深人的敏感联系在一起，因此他认为他同Joyce两人所进行的创新的“冒险”是有重大意义的：

> That is what adventuring in dictionaries means,
> All the abysses and altitudes of the mind of man,

Every test and trial of the spirit,
Among the debris of all past literature
And raw material of the literature to be.

何止是古今的文学！MacDiarmid还进而要将文学与科学结合起来，写出了这样的诗：

And, constantly, I seek
A poetry of facts . . .
The beautiful relations
Shown only by biochemistry
Replace a stupefied sense of wonder
With something more wonderful
Because natural and understandable.
Nature is more wonderful
When it is at least partly understood . . .

(*The Kind of Poetry I Want*, 1961)

以上是一类试验。

另一类试验不以创造新词为出发点，而致力于创造新的韵律和新的形象。

在韵律方面，特别显著的是诗的散文化所带来的变化。英语现代诗当然仍有歌唱式的韵律，Dylan Thomas的作品里就响着咒语式的迷人音乐；但是主要的倾向，特别在现代派崛起之初，却是散文化的自由诗体和口语韵律。这是对晚期浪漫派的优美而无力的音乐的故意示威。这也是惠特曼的美国势力大规模打进英国诗坛的明证。影响所及，连诗的翻

译也以摈弃脚韵的自由诗为主。19世纪末年，H. A. Giles等人译中国诗，是硬将唐诗套入浪漫派末流的四行体形式的，脚韵的安排主要是abab，加上用词上追求传统的“诗意”，读起来就像是三四流的维多利亚时期英国诗。等到Arthur Waley等人起来，他们抛弃了脚韵和诗歌用语的老套，而用自由诗体和白描手法，着重形象、意境和气氛的移植，于是一时显得十分新鲜。正是由于有这段历史，至今英美译得比较成功的中国古诗绝大多数是不押韵的。

见诸散文作品的，则是韵律上的放松，灵活，低调，插入语多，没有过分肃穆或过分堂皇的调子，甚至多用停顿和静默。这后者可以Harold Pinter的作品为例。在这个被人称为“荒诞派”的剧作家所写的话剧或电影脚本里，对话总是减到最低限度，沉默冷场处总是很多，这就更使人感到作家所写的是一个异样荒凉的、光秃秃的精神世界。然而引起更大注意的则是新的形象。20年代，T. S. Eliot等人以新奇甚至怪诞的形象令文坛侧目：

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table

I have measured out my life with coffee spoons.

He knew that thought clings round dead limbs
Tightening its lusts and luxuries

Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question

这里有现代科学的影子（a patient etherised upon a table），有现代有闲

阶级的百无聊赖的生活的反映（measured out my life with coffee spoons），更多的则是一种从17世纪英国诗人邓恩（John Donne）所学来的“玄学式的机智”。然而Eliot的这些形象给予英语的影响并不深，人们现在引用的是他的另外几个词句：

the intolerable wrestle with words

I know the voices dying with a dying fall

This is the way the world ends——
Not with a bang, but with a whimper.

这里仍然有形象。特别是最后这一bang与whimper的对照，是不少人至今在日常谈话里也有时借用的。显然，过分奇幻的形象如昙花一现，而字面并不特殊，然而切近人生基本处境的形象则存在了下来。

30年代，W. H. Auden等人的诗里又出现一种以当代时事与心理分析结合在一起的形象：

In the deserts of the heart
Let the healing fountains start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise.

还有一种新的（以别于18世纪诗歌里那种老的）拟人化的形象：

Time that is intolerant
Of the brave and innocent,
And indifferent in a week
To a beautiful physique,

Worships language and forgives
Everyone by whom it lives;
Pardons cowardice, conceit,
Lays its honours at their feet.

40年代、50年代.....不只是诗里，就在散文作品里，也有许多带着明显的现代色彩的形象不断出现：

The ugliness was like handcuffs on his wrists.

(Graham Greene, 1948)

Every kilometre a small mud watch-tower stood up above the flat fields like an exclamation mark.

(Graham Greene, 1955)

He had known these faces before——they were not so different from the cramped, mean, stern, brave, florid, bestial, brutish, narrow, calculating, incurious, hardy, wily, leathery, simple, good, stingy, small-town faces he had once been familiar with in his outfit overseas.

(Norman Mailer, 1968)

As she left him, the boy's face was first blurred, then obliterated by the unconscionable fog.

(Patrick White, 1976)

The afternoon dissolved into rain, which reduced every face, especially Mrs. Roxburgh's, to the state of first innocence.

(Patrick White, 1976)

The multitudinous windows of the new Hilton looked to me like the heavy-lidded eyes of insomnia-sufferers, aching for rest.

(Saul Bellow, 1976)

这种趋势，连向来赶浪头的新闻记者和政论作者也早已接了过来：

Archaeology . . . is a provocative amalgam of insight and adventure . . . It is the ability to hold that relic in the hand and hear in the mind's eye an echo of some forgotten language, almost understood.

(*Time*, Dec. 13, 1963)

[They tried] to swab up with their pocket handkerchiefs the ocean of social decay.

(Alistair Cooke, *America*, 1973, p. 376)

His capitalist was given the satisfaction of knowing that his end came not with a whimper but with a bang.

(J. K. Galbraith, *The Age of Uncertainty*, 1977, p. 103)

既然形象纷至沓来，我们也应有所辨别。就如Eliot的形象一样，仅仅是新奇的东西往往站不住脚；真正给予语言以较长远的影响的是那些既有新意境又有普遍意义的，在用词上是纯朴而又明亮的一类形象：

the foul rag-and-bone shop of the heart

(W. B. Yeats)

There is more enterprise in walking naked.

(W. B. Yeats)

All changed, changed utterly:

A terrible beauty is born.

(W. B. Yeats)

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age

(Dylan Thomas)

But they had one tight place of anxiety in their hearts, one darkness in their eyes, which showed all their lives.

(D. H. Lawrence, *Sons and Lovers*)

Therefore the dusky, golden softness of this man's sensuous flame of life, that flowed off his flesh like the

flame from a candle, not baffled and gripped into incandescence by thought and spirit as her life was, seemed to her something wonderful, beyond her.

(D. H. Lawrence, ibid.)

He had tried a few practice matches with his left hand. But his left hand had always been a traitor and would not do what he called on it to do and he did not trust it.

(Ernest Hemingway, *Old Man and the Sea*)

当然，形象不是一切。文学作品里，也有一个形象也不用的（如Wordsworth的We Are Seven等诗）。但是，形象又是十分重要的，因为在每一个形象后面有人的想象力在活跃。成了老套的形象之所以使人感到沉闷，是因为它后面已没有新鲜的思想与敏感。于是在为了要表现新的现实、新的思想情感而刷新语言的过程里，总有新的形象不断涌现。这当中，特别是那些带有全局性意义的新鲜形象更是要在语言里留下深刻影响。所谓全局性，就是最切合一个具体场合而又最能透露出一个重要作家的中心思想。上面引的Yeats的一句诗：a terrible beauty is born，就是一例。把爱尔兰人民1916年复活节起义以后的局势称之为beauty，这在别人可能是一种亵渎，然而在诗人Yeats则是衷心的歌颂，因为在他的世界观里，“美”就是最高境界；可是这个“美”来之不易，起义者遭遇了惨重损失，全部领导人都为英军枪杀，因此它又是令人惊怖的；但是他们的鲜血毕竟浇灌出了爱尔兰民族的新生。就这样普普通通五个词，毫不矫揉造作，毫不纤巧，却带来了一整片东西，称之为背景也好，历史也好，总之是一个大局面，大深度。

正是在形象上，人们还找到了文学和科学的会合点。现代核子物理奠基者之一、哥本哈根学派的创始人波尔（Niels Bohr）就是作如是观的：

> Niels Bohr's taste also ran to poetry. He said to Heisenberg, 'When it comes to atoms, language can be used only as in poetry. The poet, too, is not nearly so concerned with describing facts as with creating images.' That is an unexpected thought: when it comes to atoms, language is not describing facts but creating images. But it is so. What lies below the visible world is always imaginary, in the literal sense: a play of images.[10]

这就是说，最高的科学境界同最高的诗的境界都是只能用形象表现的。语言进行探索的途径还多，然而无论是Joyce的大量引入新词和改革通篇结构的探索或是诗人们运用形象的探索都不是雕虫小技，而是有意义的创造活动，这样的探索有时是失败的，然而当它进行得顺利的时候，人的无比活跃的想象力就取得了一次新的胜利。

1979年

---

[1]Nigel Gray, The Silent Majority (1973), pp. 217-218.

[2]Richard Hoggart, The Uses of Literacy, 1957 (Pelican Books, 1958), pp. 88-89.

[3]根据B. Lott,“English in the teaching of science throughout the world,”Science and Technology in a Second

Language (CILT Reports and Papers 7, December 1971)。

[4]转引自Peter Newmark,“The theory and craft of translation,”Language Teaching and Linguistics Abstracts, No. 1 (1976)。

[5]转引自George Steiner, After Babel (1975), p. 315。

[6]Alexander Gerschenkron,“A Manufactured Monument,”Modern Philology LXIII (1966), p. 340.

[7]“Translation,”Cassell's Encyclopedia of Literature, ed. S. H. Steinberg, Vol. I (1953).

[8]例如Concise Oxford Dictionary第6版（1976），p. 156。

[9]quark实际上是旧词，1860、1893年都有人作为动词用过，指（蛙、鸦等）呱呱地叫。Joyce在此是旧词新用。

[10]Jacob Bronowski, The Ascent of Man (1973), p. 340.

现代英语的简练

I

简练是一个文体学的概念。本文企图研究现代英语中一些达到简练的手段，并在过程中观察一下现代英语的若干特色。所以说“一些”和“若干”，是表示作者不追求全面。

文体学家认为简练有二种。一种是个别作家风格上的简练，即写得干净利落，言简意赅之类。由于作家各有一套特别写法，而造成这写法的原因很多，其中有的与语言无直接关系——例如追求美——因此某些文体学家，如法国有名的巴意（Charles Bally），就认为作家风格不是文体学研究的对象[1]。另一种是语言本身所有的足以造成简练的因素或手段。每种语言都有此类手段，有些手段与其他语言共同，有些则为它所独具。文体学家一般着重当今全民语言中的口语手段——当今，即不须追溯历史起源和过去用法；全民语言，即不仅是少数风流雅士所用的语言；口语，即书面语的价值只在它是口语的记录。

就英语而论，两种简练之间有密切关系，同样需要研究。这道理以后自明。

II

我们先来观察语言事实，看看英语的词汇和句法之中有些什么足以

造成简练的表现手段。

但是开宗明义，必须强调语音的贯穿一切的重要性。人如不开口说话，也就没有传达思想与感情的可能。从语言的简练来说，最直截了当的手段莫过于大喊一声：Sh! Fire! Thief! Look out!弱化，缩字（don't, can't, I'm, they're, etc.），连读，重音的减少（如hold-up，round-up，set-back等复合词以前有两个重音，现在则只有第一字有重音[2]），这些都是有助于简练的。更为重要的，是英语语调的作用。在任何语言里语调都是极为重要的，许多曲折的意思、微妙的心情是靠语调来传达的。靠了语调之助，在英语中可以完全不变句子的语法结构而使它意义不同：She said that? You'll come? 有的学者甚至于说英语语调常常单独起在别的语言中由副词和语调共起的作用。[3]因此，在我们讨论英语词汇和句法的简练手段的时候，必须把语音的重要性时刻记在心头。

简练的意义不仅在数量上的减缩，也在质量上的提高，如更大的便利，更直截了当，效率更高，速度更大，使用上更见有力等。

英语词汇中有许多利于简练的因素，下面只是其中的一部分：

1. 词类互换的方便。这是语言学家常说的老话，但这点方便真是到了一个惊人的程度，可从下列例子看出：

换成名词：

The haves and the have-nots.

All the ares and beens are there; he is only a has-been, or a would-have-been.

I've done about thirty complete re-writes.

The word is one of Jonson's rejects.

Oh, he is a sneak.

Nothing doing, all the women give him the go-by.

You must be a throw-back, Jon. The primeval Forsytes were farmers.

You can't believe it on American say-so.

Dressed for the guests now, she gave her cocktail arrangements a last once-over.

The cumbrous reach-me-downs.

But there isn't somehow a nice Christmassy getting-togetherness about all this.

换成动词：

I'm afraid we'll have to rough it.

Cars serviced[4] here.

He was duly feted.

Perhaps that girl friend of Richard's was trying to hot him up.

For Heaven's sake don't play-act!

There was always something in Nelson himself . . . that . . . made them conspicuously reluctant to allow him to command-in-chief.

. . . the bread-winner armchair-slumbered, legs out, hand across the eyes.

关于带名词的动词我已另有一文[5]，这里不再多谈。这种变化的办法过

去作家也常用，撒克雷的《浮华世界》里有一个为人常引的例子：They *my-loved* and *my-deared* each other.更妙的却是司惠夫特（Swift）形容艾狄生的一句话：“Let him *fine-lady* it to the end.”[6]

换成形容词

She is an ivory-tower writer.
He looks very ruling class.
The Openshaw branch was very active and go-ahead.

关于形容词，还有许多话要说，请看下节。

2. 形容语构成的方便。现代英语有许多构成新的形容语的方法，这里只举二法：加词缀和复合构成。

词缀　约在八九年前，在一部分英国知识分子之间流行着两个形容词：*amoral*和*apolitical*。这里的前缀*a-*与*in-*、*im-*、*un-*不同；*immoral*（不道德）表示说话人的不赞成的态度，但那时候一些知识分子正热衷于新怀疑主义，不肯表示反对态度，因此创了*amoral*（无道德感）来表达那个“非理智”的时代精神。同样，*apolitical*（无政治感）也是与当时一些人的“我什么也不在乎”的心情完全一致的。

后缀-y构词能力特强，看下列便知：

Those nosey old women!
He never was very dressy.
What, another new dress! You do look so summery.
She looks Londony.
Oh, you mean the arty and tarty types.

You don't find the room too tobaccoy?

There must be something goosey about me.

它是一个口语色彩特别浓厚的后缀，最易用来构成临时用语（nonce words）。

类似的后缀还有*-ish*，它有几个意义：“具有某种性质”，如*liverish*（肝火颇旺），*bookish*（书卷气重），*stylish*（时髦）；“带着某种倾向”，如*darkish*（略黑，然不是真黑），*longish*（比短的长，比长的又短），*plumpish*（略见发福，并非痴肥）。其他有趣的例子如*ticklish*，*uppish*，*standoffish*，*mawkish*等。司惠夫特不喜欢这个后缀，曾经讽刺过*uppish*，并且故意恶作剧，劝告大家说“a little more-*ish*”，现代作家泼利斯脱莱（J. B. Priestley）则既喜欢*-y*又喜欢*-ish*，除了前引*“nice Christmassy getting-togetherness”*之外，又曾写*“a sort of summerish-ness in the air”*。这些多半来自口语的例子证明它们旺盛的生命力，构词能力，和简练——试想我们如果不用*-ish*，就得另外用多么冗长的说法（例如*somewhat long*、*a little dark*，而碰到*bookish*、*standoffish*就不知更要费多少周章了）！

复合构成　这里值得注意之点不在英语中有复合构成法——从古英语的时代起，就有许多复合名词——而在以形容语而论[7]，这个办法在英语中运用之广，似乎超过欧洲其他语言。这种复合形容语用处很大，既能作定语，也能作谓语：

Britain became bomb-conscious.

I returned to an Archer-less London.

The task is impossible: the book is review proof.

The man is rhythm deaf.

He fired with a manual book precision.

Surrealism is a typical city-delirium movement.

Very fly-by-night these foreigners are. They don't settle.

We have, in my Hamlet-going life, broken free of certain deadening elements in the tradition of Shakespearian acting.

She gave me a come-hither look.

Fred took an if anything still more dim view than I did.

There was an I-told-you-so air on his face.

这类复合形容语的例子之多，是说不完的：*trigger-happy* Yanks，a *washed-out* look，a *played-out* feeling，a *wait-and-see* policy，a *pay-as-you-go* plan，等等。现代作家创造此类复合形容语，几乎到了毫无顾忌的地步。过去的作家中，莎士比亚和斯班塞不必论了，就是19世纪的撒克雷，也曾在《亨利·艾斯蒙》中将money-distressed和church-sworn等复合形容语当作谓语来用。

英语构词之法甚多，但从这里所举例子看来，单是加词缀和复合构成二法就已经给了说英语的人以一种运用自如的方便，使他们能以最小的麻烦去达到很大的效果；由于充分发掘词法上的可能性，便使句法能够保持简单和灵便的状态。

3. 虚词运用之妙，英语虚词运用之妙，中国学生应该最能欣赏，因为汉语就以虚词用得妙著称。在选择下列例子时，我打破了一般语法的范畴，将副词之类也包括了进来：

That is Andrew all over.

That is just like father.

Feeling does so quicken thought.

I bitched you so.

He touches, all too briefly, on style.

Could the man who has no illusion about himself ever be a braggart?

The floods were facts enough, but the water has gone down a good deal since Sunday.

The second period is far the more important.

That's it.

His reputation, such as it is, is ephemeral.

一个虚词的增加，助之以语调的运用，常常就改变了整句话的意义，因此虚词是最为经济的一种表达手段。

虚词中最重要的一类是前置词和连接词。它们比其他虚词更能有助于简练：

You've got the book in you.

Dickens is lucky in his illustrators.

She talked him into marrying her.

He did well by his subject and helped to fill a gap.

He'll tell on someone. (Cf. about someone)

He walked out on the meeting. (Cf. from the meeting)

I thought of that blond wife of his who was said to betray him with his junior officers.

Let me treasure the right things, see this world brighter for the frame of death.

Only five pounds stood between him and the gaol.

也许会有人问：前置词之类与简练何关？回答是：试将上面的每句话仔细研究，看看有否更加经济的说法？如将它们译成汉语，常须增加一个动词或更多的词（“狄更斯的幸运在他有一些很好的画家替他画插图”，“她讲得极为动听，终于使他同她结婚了”等）。而且前置词一字之易，意义上就有天渊之别，如walk out *on* the meeting指一怒退席，与*from* the meeting之仅说因故离会，便有很大不同。

让我们不要忘了那个常用而未尽其妙的*and*:

You and your fine words!
I want to talk to you as a friend, Major Scobie. There are diamonds and diamonds and Syrians and Syrians.
[Someone said All Quiet on the Western Front is not a book to leave in the drawing room. The answer:] Well, I suppose there are drawing rooms and drawing rooms.

这一类的*and*真做到着墨无多而含义深远了。但是比它还要简练的却有下面例子中的*aftr*:

It takes a street cleaner several hours to clean up after the darned pigeons.
[Sebastian, drunk at a party, had been sick in Charles Rider's room. At first the college servant, Lunt, who had had to clean up, complained. Then, after he had been handsomely tipped, he said:] A most amusing gentleman, I'm sure it's quite a pleasure to clean up after him.

这里之所以简练，部分的原因还在pigeons和him二字代表了整件事情，

这点下文当再谈到。

冠词又如何？现代的趋势似乎是少用定冠词。这里当然要注意英美用法不同，作家之间也不一致——往往一个作家本人就前后不一致，有些现代作家还故意删去冠词，Henry Green就是这样一个人，他的小说*Party Going*是这样开始的：

> Fog was so dense, bird that had been disturbed went flat into a balustrade and slowly fell, dead, at her feet.

但是对于该不该用冠词的问题，不应该——也不可能——有人来下武断的命令。如果前后完全一致，则下面一段吉卜林（Rudyard Kipling）的文章就要失去讽刺的力量了：

> So the government wrote on the back of the letter,“instruct Mr. Pinecoffin to furnish Mr. Nafferton with any information in his power.”Government is very prone to writing things on the backs of letters which, later, lead to trouble and confusion.
>
> (*Plain Tales*)

我也不准备说删去冠词一定就能造成简练。如前面所说，简练不只是一个数量上的观念。它也代表更高的效率。冠词的某些现代用法显然是能够增加英语使用的效率的：

> It was a Saturday; she had left Paris on the Thursday.

When he had finished Jonson, [he said] he would like to tackle Chapman. And had we not *the* Jonson, a Chapman is what we would above

all have desired . . .

假如一个作家写了两本书，姑名之为*Byron's Craftsmanship*和*The Tyranny of the Rhetoricians*，是否我们每次提到，都必须将全名说出呢？不必，我们可以采用比目录学者所允许的任何短题更为精短的办法：

The Byron is a much better book than the Rhetoricians (or the Tyranny).

定冠词还可以用来产生一种诙谐的效果，例如在Priestley的*Good Companions*中一个学校的年青教员们把那个难于应付的校长太太Mrs. Tarpin背地里称为*The* Tarpin。

4. 词与事的方程式。上面我们已经提过pigeons和him两字代表了整件事情或整片背景。这不是什么新奇手法，在许多旧式的修辞学教本里总有若干类似的例子列在“旁借”与“对代”二格（metonymy and synecdoche）之下。这也不是英语独有的手法，许多语言都可以供给同样的例子。但是同汉语比较起来，有些借代法在英语中用起来更为精练。例如我们在日常谈话里一般要说“淝水之战”，除非是在旧诗里，单用“淝水”这个地名是意义不够完全的；但在英语中却可以径直以地名代表整个事件，如*Waterloo* made the general's fame或*Stalingrad* was the turning point of World War II.下列例子更见精练：

Any chance of a porter?

I've heard travellers complain that Spain is no longer cheap.

与此相似的情形是只用一个简单的形容词或副词，就可表达说话者本人对他正在客观地叙述的事或人的评论。这类现象在讽刺或俏皮文章

中最多，因此先举二个老例：

Yet there's no doubt she only meant to clasp
His fingers with a pure Platonic squeeze.

(Byron, *Don Juan*)

Then a sentimental passion of a vegetable fashion must excite your languid spleen,
An attachment à la Plato for a bashful young potato, or a not-too-French French bean!
Though the Philistines may jostle, you will rank as an apostle in the high aesthetic band,
If you walk down Piccadilly with a poppy or a lily in your medieval hand.
And ev'ryone will say,
As you walk your flow'ry way,
"If he's content with a vegetable love which would certainly not suit me,
Why, what a most particularly pure young man this pure young man must be!"

(Gilbert and Sullivan, *Patience*)

两段引文都极有趣，都是用讽刺家的口语体写的。拜伦的"*Platonic* squeeze"与后面一段中"an attachment *à la* Plato for a bashful young potato"实是一事，同指所谓精神式的恋爱，妙在Platonic（精神）与squeeze（身体的接触）相联。请读者再注意a *vegetable* fashion，the high

aesthetic band，your *medieval* hand，your *flow'ry* way，a *vegetable* love，a most *particularly pure* young man：每个形容词都是代表了一整片背景，而且作者的态度也是明显可见的。

带评论性的副词有understandably，significantly，justifiably，unconscionably，helpfully，lamentably，regretfully，rightly，等等。马克·吐温有一篇暴露美国资产阶级选举丑剧的文章，叫做《竞选州长记》（Mark Twain，Running for Governor），其中提到报纸第一天诬蔑他为醉鬼、小偷、嫖客等等，第二天又故意登出访问记，说他对于这些罪名一言不发，其中意味深长云云，英文就只用了"*suggestively* silent"两字，可见精练。再从那位无法模仿的萧伯纳举一例：

> . . . The writer who aims at producing the platitudes which are "not for an age, but for all time" has his reward in being unreadable in all ages; while Plato and Aristophanes trying to knock some sense into the Athens of their day, Shakespear peopling that same Athens with Elizabethan mechanics and Warwickshire hunts, Ibsen photographing the local doctors and vestrymen of a Norwegian parish, Carpaccio painting the life of St Ursula exactly as if she were a lady living in the next street to him, are still alive and at home everywhere among the dust and ashes of many thousands of academic, punctilious, most archaeologically correct men of letters and art who spent their lives haughtily avoiding the journalists' vulgar obsession with the ephemeral.

(Sanity of Art)

这是十分有力的一段好文章，但是文章的力量部分地是由一些形容词和那个最为精练的“背景副词”archaeologically造成的。

这类副词译成汉语时总比普通副词困难，往往要更动整个汉语句子的结构。这种困难也就使我们看出原文的精练（自然又有许多地方是汉语来得精练）。

我国学生有喜欢堆砌形容词的，希望不要从这点讨论中获得鼓励。这里说的是作为精练手段之一的形容词和副词。没有比故意堆砌一些不必要的形容词和副词的文章更叫人憎厌的了；太多的形容词和副词只会减低文章的速度，挫钝文章的锋刃。用得恰当，形容词和副词有助于精练；用得不当，它们只能转移读者的注意力，也就是在准确传达意义上起了一定的阻碍作用。

III

现在我们来看达成简练的句法手段。

1. 词序。对于英语这样一种曲折（inflexion）已极度减少的语言说来，词序极为重要。Garden flower与flower garden不是一回事；这一点与汉语相同，园花与花园也是两样东西[8]。

英语词序有其僵硬之处，例如德语中vielleicht一字在句中可放的位置，就比英语中意义相当的perhaps要多。但由于这种僵硬，英语中有许多固定说法，一经学会，用起来倒很方便。

首先，有一类可以称为“句法式的形容语”（the syntactical epithet），例如that beast of a man，that rat-hole of a place，a great

bursting haggis of a book等。这些短语中词序如有变动，意义亦必随之而变，如that woman of a man是指忸忸怩怩的男人，而a big gawky boy of a girl则是指一个没有一点温柔气息的女孩子。

其次，英语中有一些日常应用的公式：

Speaking（“是我”；接电话时说的。）
Fine young girl, that.
All the more shame, he!
Not that I know of.
Height five foot nine. Age thirty-three.
The book is yours for the asking.
He came out none the worse for wear.
It won't get any the sweeter for keeping.
No time for sports, what with lectures and meetings.

这些公式实际都是捷径，而且是许多人走惯了的安全捷径。

2. 省略。英语有一个趋势，足以部分地抵消上面所说词序僵硬的作用，那就是句中某些词的省略。英语的省略有多种多样，可从下面例句看出：

Say when.（替客人倒酒时说的，意为“告我什么时候倒够了。”）
Of all the persons!
Oh, that he should have been there!
Him teach English?[9]
The cat wants in.[1]

They slept three in a bed.[1]

I hardly know where to begin.
I should think not!
She went into it with her eyes open.
I have not a bookplate——too diffident or too much bother.

有时在最不经意的地方也会发现省略[10]：

She travelled third class. (=as a third class passenger)
He was well-to-do. (=well able to do for himself)
He gave me to understand that the car had left long ago. (=gave me information which led me to understand)

比较容易看出的是下列句子中关系代词和连接词的省略：

He has bought the book I recommended.
I'm fascinated by the way he works.
There's a man downstairs wants to see you.
He's so good he always wins.[11]
What is it makes us love, makes us die?

以及在随意体裁中主词的省略：

Went to the museum at six. Dined with the Actons, etc. (日记)
Am looking round for a house for you. Will write again.

（书信）

Thought I'd drop in for a chat.

Might as well do it while the going's good.

前置词放在句末时，当然关系代词就省略了。这是有名的英语灵活现象，似乎不必举例了，但也许下面诸例是比较不寻常的：

Do as you would be done by.

They came back with two more passengers than they went away with.

What did you choose that book to be read to out of for?[12]

引用这些例子，是为了来说明英语伸缩性之大，并重申英语虚词运用之妙。

此外还有一种引人注意的省略：

He was nicely got up regardless. (of expenses)

At $4.95 per, Random House is understandably ecstatic. (per copy)

Did you ever? (see or hear the like)

I'm no earthly. (no earthly good)

Why didn't he go? I told him to.

More successful off-stage than on.

The station master thought that the air, his atmosphere, was wonderfully clear considering, although everyone did seem smudged by fog. (considering everything)

You'd better do it, or else. (you'll be held

responsible)

He thought of going down to the Alhambra and standing for an hour or so to look at the ballet, but decided against.

You understand? Well, then, try to act accordin'!

这里也可以谈一下及物动词的“绝对”用法，即省略了宾语：

Always, the absolute critic omits, or minimizes, or rejects.

Bacon's figures of speech are forensic, intended to convince and confound.

The variety and ardour of his curiosity delight and dazzle; yet in the end the eccentricity and lack of coherence of his interests tire.

如要更多的例子，可到Johnson，Gibbon等18世纪作家的文章中去找。这一用法是有浓厚的书卷气的，不常在口语中发现。这类及物动词常常是成对出现，而且多半以同一子音开始（即有双声现象）。

省略问题谈到最后，必然要举出一些标题、口号、成语为例，以见英语中省略到了什么程度：

Miners Out

No Smoking

No Thoroughfare

To Let, To Be Let

Much cry little wool.

Come one, come all.

Like father, like son.

First come first served.

One man one vote.

在这些地方，英语的精练接近了汉语中文言的精练。有些人并且在这里看出了英语将来发展的趋势。但是标题和格言之类在大多数语言里都是简短的，而且英语的格言，同其他欧洲语言中的格言一样，是受言简意赅的拉丁格言影响的。所以还不能就此肯定英语将来必然会成电报体的语言，要知道英语中除了精练的表现手段之外，也还有一些趋向繁复的因素。

3. 紧凑。紧凑的结果必然是：重要的东西突出了，次要的东西退诸背景地位。有几种紧凑的方法：利用同位语。例如：

Lean, tough, hard as a nail, he turned the offer down.

An old man, he is particularly fond of children.

I charge you, a dying man, to pull on.

She wondered if this were what you saw when you stood on your wedding day, a Queen, on your balcony looking at subjects below.

这里第三句中同位语的位置是奇怪的，a dying man是I的同位语。在第四句中Henry Green把同位语a Queen放在很好的位置上，其作用之一是打破了两个以on开始的短语在韵律上的单调的重复。

利用分词短语及独立短语。例如：

Rather put out by the discovery, she went home.

He stood to listen and, listening, he found himself being discussed.

A people's delegate, he went, pen in hand, to note all the opinions.

All things being equal, there can be no reasonable doubt about the outcome.

中国学生应该注意的是：分词短语虽好，可也不能以此为紧凑的唯一方法；英语学到一定程度的中国学生往往过分喜欢用分词短语，他们应该知道有时短句更见紧凑，而且更加有力：

In the little world yonder, Sphinx, my place is as high as yours in the great desert; only I wander, and you sit still; I conquer, and you endure; I work and wonder, you watch and wait …

(Shaw, *Caesar & Cleopatra*)

另一方面，说分词短语书卷气太重也还不是定论。在美国可能是；在英国，则口语中还是用它，下面两例便是：

And what bull's eyes you can score with the prepositional verb if only you'll search for it and, having found it, let the preposition come at the end of the sentences.

(John Hilton)

We chose the nearest seaside place because of the

fares and we chose a Saturday because father having the day off, it made it easier for him to come too.

(Mrs. Lilian Balch)

两例都是从《牛津英语谈片选》[13]中摘来，而且都是广播谈话：John Hilton是30年代的名广播员，以平易亲切著，Mrs. Lilian Balch是工人家庭主妇，她的谈话是在1949年广播的，更是毫无文气可言。

有些语法学家所反对的“悬在半空的形容语”（the dangling modifier）也不真是那样坏的东西。好些讲究文字的作家用它：

Educated a Catholic, the impression of that early training was never effaced …

(Sir Herbert Grierson)

Having identified the influential authors it remains to consider what their influence really was.

(C. S. Lewis)

A wiry clean-shaven little man of abstemious habits, bald as a coot yet something of a beau, with a flower in his buttonhole, his clear blue eyes sparkled with the flame of youthful endeavour.

(Harold Acton)

我提出这些问题是因为对于所谓语法上的禁忌，我意要采取一种开明的

态度。在语言的运用上，一定程度的自由总是能够提高它的效率的。

如果说分词是欧洲许多语言所共有的，那么the gerund（the verb-noun in *-ing*）却是英语独具的现象。[14]它一身而兼二任——又是动词，又是名词，因此它的变化无穷：

Seeing is believing.
Daughtering is a game I have no turn for.
There is no denying the fact.
It won't bear thinking of.
All these comings and goings dazzle me.
The thing is past praying for.
The scandal took much living down.
It's no use him coming without a car.
Well, she got rather a "having" nature.
But beyond the struggle he envisaged them coming again to demand, as their right, work pleasant in the doing . . .
The greatest sacrifice in marriage is the sacrifice of the adventurous attitude towards life: the being settled.

这一种便利增加了英语简练的机会，这也就是别的欧洲语言所没有的机会。

此外，还有一些零星的有助于简练的表达手段，包括：

i. 一种特别善于连结的that和which之类的关系代词和连接词，如：

A: Our turn to do what?
B: To behave sensibly——

A: Which is more than you're doing.

又如：

X: What did he tell you?

Y: That you are going away.

ii. 句法上的特别单位，如两个动词并列，实则只有后一个是能有宾语的及物动词：

This is not a book one can sit down and read.

His nature drives him forward to fortunes which, for better or for worse, are different from those which it is in his power to pause and enjoy.

其他单位（亦即须将整个短语看成一个句法单位）[15]：

For the Kingdom of God's sake

The man I saw in Peking's hat

Another terror was in case they should find the man gone.

After five's the best time.

IV

以上所谈，是现代英语的词汇和句法中，有哪些简练的手段。但这个叙述是不完全的：不仅因为必然还有许多简练手段是我们所没有提起的，而且因为这些手段虽然存在，也还要在人们使用它们之后才能生效。同样的一些手段，在不同的人用起来效率可以相差很远，而使用语

言效率最高的人当中便有着古往今来的作家。

因此，我们还得看看，作家们怎样使用英语的简练手段。

前面曾经说过，有一派文体学家不主张研究作家风格，理由是作家追求的是美，用词造句不同凡响。实际上（且不论作家追求的是否是美），作家有其特殊之处，但更多的却是与一般使用者相同之处。他们的最好的手段来自全民语言，只不过由于他们使用语言最精，又回头来在某些地方影响了全民语言。我们前面举的例子有许多就是从现代作家选来的，但它们所代表的是全民语言中共同的简练手段。

现在要观察的，是作家们怎样有意识地来达到简练的效果。什么是他们最精练的手段？

在这里，我们同样地不能全面，主要只能根据少数有代表意义的作家的作品（主要是小说，因为小说大部分接近口语，不至于书卷气太重）来进行观察。

我们虽在讨论着简练，但并非不知现代英语中也有一些趋向繁复的因素。例如英语的时态用法便十分复杂。就风格而论，现代英美官样文章和新闻笔法（officialese and journalese）也以冗长为世所病。[16]同时，一如我们在开始就指出的，说英语有一些简练手段，其中有许多是别的语言所无，也并不等于说整个而论，英语就一定比其他语言简练。每个语言都自有其简练之道：繁复于此者往往简练于彼。

但是，就在作了上述的保留之后，我们还是可以说：英语使用的总的趋势是由繁趋简。

先讲形式方面，有人曾经量过句子的长短，而得到结论，说是20世

纪作家舍长句而用短句，甚至有数字为证。另外有人研究句子结构，也断言现代作家少用复杂的句型（如the periodic sentence）。其实这些话都有显著的例外。以长句和复句而论，世纪初的亨利·詹姆斯（Henry James），后来的散太洋那（George Santayana），以写自传出名的奥斯勃·薛特惠尔（Sir Osbert Sitwell）都是喜欢写复杂长句的，便是萧伯纳，一方面固然善于向敌人猛掷一些匕首似的短句，一方面却又滔滔不绝地长句过页，如上面曾举的一例便是。因此，不能单纯依靠统计数字。

但是仅仅说他们写得自然、流利，写思想过程而不是思想本身，或说他们最忌“修辞术”种种，则又偏重印象，同样不能令人满足。英美老派文学批评家谈起散文风格，就是喜欢采取这种说法。他们不是没有重要的发现，他们的文章优美可读，也远比某些英美的“新批评家”高明，但他们病在只依赖个人的趣味与灵感，缺乏一个系统的方法。

本文想建议一条探讨的途径：我们为什么不能先从观察语言事实入手，但又不止于此，而是逐渐进到文学写作的讨论呢？

例如我们在前面谈过的词与事的方程式，便可作为起点。这方程式云云不是语言学的名词；但是这一类方程式之所以可能，却是因为有一个坚硬的语言事实，即英语动词to be的各类用法：

We are season tickets.
I'm Louisiana, he's Texas.
You are not much comfort, are you?
Have you brought any photographs of your Loved One? They are the greatest help in recreating personality.
He is my age and about my height too.

We shan't be long.

… tell him to see my porter does not put it in the cloakroom if we are a long time.

But he [Charles II] showed humour, dying, when he apologized for being such an unconscionable long time about it.

That car is easily the best value you can get anywhere.

以上的to be用法并无奇特之处，是语言事实。在这些语言事实之上，作家们建立起下列的方程式：

I had forgotten the importance of forms——not in duplicate or quadruplicate, which is the degree of civilization England has reached, but forms in shoals of twelve.

(Doris Lessing)

Within the next two hours I had given him a job. I was chum no longer, but "Sir." "Chum" was anarchy and the name of any twisty bleeder you knocked up against, but "sir" (for Thompson, out of naval nursery) was hierarchy, order, pay-day and peace.

(V. S. Pritchett)

I shut my eyes and she was again the same as she used to be: she was the hiss of steam, the clink of a cup, she was a certain hour of the night and the promise of rest.

(Graham Greene)

在所有的例子里，to be是一个等号，但是方程式的两端是些什么奇异的东西呵！像在新派的电影片里一样，一些不必要的中间步骤全给取消了。

这种方程式的用法不限于创作，可从下面一个从新闻杂志取来的例子看出：

> Henry V was all simple, engaging action, and Olivier gave it a clarion confidence and sweetness. Hamlet is action in near paralysis, a play of subtle and ambiguous thought and of even subtler emotions.

(*Time*)

这是堂而皇之的笔法，炫耀过甚，显得俗气。但其中方程式显然存在。在一张报纸的体育栏上，我又曾看见过这样描写一个网球选手：

> His play with X is tactics and strategy; his play with Y is pure dialectics.

在以上一些例子里，真正使人吃惊的还不在方程式本身，而在性质极不相同的东西猝然并列，例如抽象的和具体的。抽象和具体并列也是一个老手法；某些现代写作的特别之处在于作者们通过具体事物和抽象概念的并列来造成一种现代的机智：

> I . . . came back by the dreary wall of the Vietnamese Sureté that seemed to smell of urine and injustice.

(Graham Greene)

He smiled brightly, neatly, efficiently, a military abbreviation of a smile.

(Graham Greene)

Round the corner . . . stood the law courts and the police station, a great stone building like the grandiloquent boast of weak men.

(Graham Greene)

She was convenient; but Dennis came of an earlier civilization with sharper needs. He sought the intangible, the veiled face in the fog, the silhouette at the lighted doorway, the secret graces of a body which hid itself under formal velvet.

(Evelyn Waugh)

在这些例子里，方程式是隐含的，连等号（动词to be）也取消了，亦即更向精练前进了一步。

而且，如果我们仔细看一下，我们就会发现自己已经进入比喻的境界了。

我们这里所谓比喻包括一切明比和暗喻，一切形象。方程式其实就已经是一种“比”；取消了等号，即取消了最后一个中间步骤，使得两个相比的东西重叠起来，混合起来，就有了比喻。比喻是方程式的一种发

展。

古往今来，讲话写文，总少不了要用比喻。现代的比喻与过去又有什么不同？

有些表面上的特点可以先谈。我们已经指出过所比事物的奇异。请再研究从Graham Greene引来的一例：

> It was past midnight when he drove into town. The houses were white as bones in the moonlight; the quiet streets stretched out on either side like the arms of a skeleton, and the faint smell of flowers lay on the air.
>
> (*The Heart of the Matter*)

读着这段引文，我们如果对英美现代文学略有所知，总不免有一种似曾相识的感觉。它使我们记起一个诗人在1917年写的一节诗：

> Let us go then, you and I,
> When the evening is spread out against the sky
> Like a patient etherised upon a table;
> Let us go, through certain half-deserted streets,
> The muttering retreats
> Of restless nights in one-night hotels
> And sawdust restaurants with oyster-shells:
> Streets that follow like a tedious argument
> Of insidious intent
> To lead you to an overwhelming question . . . [17]

这一个诗人曾经用他的反传统的、不美的，甚至丑恶的现代形象（如在这里将黄昏比作一个上了麻醉药、躺在手术台上的病人）震惊了第一次世界大战后的英美文坛。他曾推崇17世纪玄学派诗人约翰·邓恩（John Donne）的许多诗，有一行更是经常引用：

A bracelet of bright hair about the bone,

他认为在这行诗里“最有力的效果来自突然的对照，即将‘闪亮的头发’同‘尸骨’二者所引起的联想突然放在一处”。“这种将许多形象和它们所引起的复杂的联想串连在一处的技巧，”他继续说，“是邓恩所熟悉的那个时代的戏剧家们写文章的特色，莎士比亚之外，在密特尔顿、魏勃士特、透纳诸人的作品里也常可见到，而且正是他们文字之所以生气勃勃的原因之一”[18]。

我们很难说格林在那段引文里直接模仿艾略特和邓恩——在一本小说里比喻的性质是由一定的情节和一定的场面来决定的，然而我们看到了同样的“突然的对照”，同样的“将许多形象和它们所引起的复杂联想串连在一起”的手法，而且，不完全是由于偶合，还有同样的绝望的漫长道路，同样的对死亡的苦思，对尸骨的神往。

因此，这里的相似是骨子里的相似；换言之，问题不只是技巧上的接近，而更是精神上的默契。尽管两段引文的写作时间差了30年，诗人和小说家的基本态度是一个：感到幻灭。如果有所不同，那只在格林的写法更见干脆，其所表现的心情更见阴郁，而这也是理该如此的：格林的书出版在1948年，那时另一次世界大战结束不久，西欧许多地方还是一片废墟。

所以比喻体现了时代精神，效力又非任何普通单词可比。比喻不只

代表时代，而能给予时代以生动、集中、有效的表现。这样看来，将比喻当作一种装饰又是何等错误。故意拿来美化文章的比喻不是真正的比喻；真正的比喻是表达某一意义必不可少而且最为准确与清楚的手段，亦即任何语言重要的组成部分。

但不是在所有的现代比喻里都可以寻着尸骨，也不是一切现代比喻都描绘输电的铁塔和倒闭的工厂，像在奥登（W. H. Auden）的早期诗里所见。大多数还是传统的比喻，简单、清楚、古老的形象，像巨石和太阳之类。但就是这些传统比喻在像格林那样的作家手中也带上了一种现代人的危机感：

> Darkness, when once it fell, fell like a stone.
>
> (*The Quiet American*)

> They looked like schoolboys, but with the Vietnamese age drops suddenly like the sun——they are boys and then they are old men.
>
> (Ibid.)

或者是人与人间无法透过的隔膜：

> They [husband and wife] could say nothing now which wasn't formal: unreality cloaked their movements: although they could touch each other it was as if the whole coast line of a continent was already between them: their words were like the stilted sentences of a bad letter-writer.
>
> (*The Heart of the Matter*)

也许我们已经引了过多的格林了，现在让我们来引别的作家，而且要引得长些，完全些。任何谈现代英语简练的人最后总不得不提到那位最为干净利落的作家——汉明威。这儿是从他在1952年出版的小说《老人与海》中挑来的一整个片断[19]：

As the sun set he remembered, to give himself more confidence, the time in the tavern at Casablanca when he had played the hand game with the great negro from Cienfuegos who was the strongest man on the docks. They had gone one day and one night with their elbows on a chalk line on the table and their forearms straight up and their hands gripped tight. Each one was trying to force the other's hand down onto the table. There was much betting and people went in and out of the room under the kerosene lights and he had looked at the arm and hand of the negro and at the negro's face. They changed the referees every four hours after the first eight so that the referees could sleep. Blood came out from under the fingernails of both his and the negro's hands and they looked each other in the eye and at their hands and forearms and the bettors went in and out of the room and sat on high chairs against the wall and watched. The walls were painted bright blue and were of wood and the lamps threw their shadows against them. The negro's shadow was huge and it moved on the wall as the breeze moved the lamps.

The odds would change back and forth all night and they fed the negro rum and lighted cigarettes for him. Then the negro, after the rum, would try for a tremendous effort and once he had the old man, who was not an old man then but was Santiago El Cam-peon, nearly three inches off balance. But the old man had raised his hand up to dead even again. He was sure then that he had the negro, who was a fine man and a great athlete, beaten. And at daylight when the bettors were asking that it be called a draw and the referee was shaking his head, he had unleashed his effort and forced the hand of the negro down and down until it rested on the wood. The match had started on a Sunday morning and ended on a Monday morning. Many of the bettors had asked for a draw because they had to go to work on the docks loading sacks of sugar or at the Havana Coal Company. Otherwise everyone would have wanted it to go to a finish. But he had finished it anyway and before anyone had to go to work.

For a long time after that everyone had called him The Champion and there had been a return match in the spring. But not much money was bet and he had won it quite easily since he had broken the confidence of the negro from Cienfuegos in the first match. After that he had a few matches and then no more. He decided that he could beat anyone if he wanted to badly enough and he decided that it was bad for his right hand for fishing. He had tried a few practice matches with his left hand. But his left hand had

always been a traitor and would not do what he called on it to do and he did not trust it.

这里的口语韵律，字句的故意重复，描写的准确和透彻，以及表面的简单之下的矫揉造作——这一切全是汉明威的典型笔法。作家像是只写实物，动作，一切都是客观的叙述，对于人物的内心活动则似乎没有谈到。但是仔细一看，我们便会发现内心世界仍然存在：这一世界有它的气氛和它的价值标准。手指甲下流出来的鲜血，在淡蓝色木板墙上随着煤油灯光移动着的黑人的巨大的身影，一个强者对于另一个强者的尊敬——“他是一个好人，又是一个伟大的运动员”——这些创造了气氛，也泄露了一些价值标准。但是使我们完全抓住这个世界的价值标准的却是一个比喻：“他的左手一直是一个叛徒，不愿做他要它做的，因此他也不信任它。”

汉明威在第一次世界大战之后的年代里，是以一个反战、反英雄主义的作家的姿态出现在英美文坛的。他属于“迷途的一代”。在风格上他也摆脱了文绉绉的笔法，力求写得实在，具体，文字要明亮而坚硬，句子要合乎口语习惯。但是正同这种反对掉书袋的写法本身又成为有无数赞美者和模仿者的另一种书袋一样，他的反英雄主义在骨子里还是英雄主义，只不过更有意识地趋向纯朴而已。于是我们看见一个奇怪的现象：一个为时髦人物所捧的流行作家却写西班牙的斗牛者，非洲的猎人，在古巴海面与鲨鱼和大自然搏斗的渔夫——总之，一些强壮的、坚决的、靠本能和天性行事的原始人，而不是神经质的欧美都市居民。汉明威有一种反理智的倾向，这是他的一个方面；但是同时他又曾是一个反法西斯主义的战士。《老人与海》是1952年在美国出版的，那正是麦卡锡主义像恶运似的压在每个善良的美国人头上，告密者成为名利双收的爱国者和民族英雄的时候。在老渔人对于他的叛徒似的左手的鄙弃里

面，我以为我们是听见了汉明威向20世纪50年代之初的美国政治局面抗议的声音。无论如何，抗议的声音是听得清楚的，而且由于“叛徒”一字一直到整个情节的结束才出现，它带有特别的强调——它的力量是整个情节累积起来的力量。这个比喻告诉我们：在汉明威的个人英雄主义的内心世界里，最大的罪恶莫过于背叛和出卖。

这样，一个比喻让我们看见了一个作家在时间的某一点上对于客观世界的反应——换言之，他对于世界和人生的看法。

写到这里，我希望已说明了我的论点。如果一个比喻能够包含这么多，表达这么多，那么结论是显然的：超过英语本身的表达手段，超过一切语法和词汇的因素，现代英语里最精练的手段是一个既属语言学范畴又属文学范畴的手段：比喻。

1957年

---

[1]Charles Bally, Traité de stylistique française, 3-e ed., (Genève-Paris, 1951), I, p. 19. 但有不少文体学者反对此说。这些人大多是研究外国语言文学的文体风格的人，而且卓有成绩，例如瑞士德语区人Karl Vossler之于法语（Frankreichs Kultur und Sprache [Heidelberg, 1929]），奥国人Leo Spitzer之于西班牙语（Linguistics and Literary History [Princeton, 1948]），德国人Erich Auerbach之纵论欧洲古今各代表作家（Mimesis [Berne, 1946; English ed., Princeton, 1953]），英国人R. A. Sayce之论法语散文风格（Style in French Prose [Oxford, 1953]）等。

[2]参阅 R. W. Zandvoort评Daniel Jones诸书文，见English Studies (February 1957), p. 44。

[3]Maria Schubiger, The Role of Intonation in English (Cambridge, 1935), p. 4.

[4]To service a car, to signature a letter, to author a book, to contact and to suspicion a man, etc.：这类动词是新闻记者与广告撰写家的宠儿，却受到热心保卫英语纯洁性的人的攻击，如Alan Herbert (What a Word, 1935), Ivor Brown (Book of Words, 1944), Ernest Gowers (Plain Words, 1948), etc.

[5]王佐良：《读书札记》，见《西方语文》1957年6月第1卷第1期，第83——84页。

[6]语出 Journal to Stella，引见 Sir Herbert J. C. Grierson, Rhetoric and English Composition, revised ed. (Edinburgh & London, 1945), p. 17。

[7]以名词论，则德语构成复合名词更为方便。

[8]词序在法语中也重要，但程度不如英语之甚。Un homme pauvre是真正贫穷的，但Un pauvre homme则可能很富。

[9]引自Ralph B. Long,“The Clause Patterns of Contemporary English,”American Speech (February, 1957), pp. 12-30，这一节里有些例子是否合乎一般语法书上“省略”（ellipsis）的定义，是可以争论的。但即使作为句型看，它们也是不同一般，省词甚多而仍能完整准确地达意，故云“精练”。

[10]此三例引自Simeon Potter所写书评，评见Modern Language Review, XLII (1947), p. 368。

[11]这类例子越来越多，在美国口语中几乎that已不再见。但如so后有一连串的词相隔时，则that仍是需要的。

[12]这是一个有名的例子，引见Ernest Gowers, op. cit., p. 74。

[13]James Sutherland, ed., The Oxford Book of English Talk (Oxford, 1954).

[14]一如恩尼安博士在他那篇论英语的文章中（C. T. Onions, “The English Language,” The Character of England, ed. Sir Earnest Barker [Oxford, 1947], pp. 280-302）所指出，法语虽有与英语动名词相当的-ant形式，但它没有同样广泛的用法，例如不能构成类似下列的句子及短语：There is no getting over it, What a nuisance turning us out so early, boiling point, acting edition, eating apples, etc。

[15]Onions, op. cit.，还曾赞美英语中a thousand and one nights的方便合理。他指出，同样的意思在法语要说les mille nuits et une nuit，不免累赘；在德语要说tausend und eine Nacht，则又不合逻辑。

[16]关于此点，除了前引Herbert, Brown, Gowers诸人的著作外，读者还可参考R. W. Chapman, “The Decay of Syntax”（收集在The Portrait of a Scholar中），他几乎是第一个批评乱用in the case of, has the character of, of an interesting nature等冗长说法的人。

[17]T. S. Eliot, “The Love Song of J. Alfred

Prufrock,”Collected Poems, p. 11.

[18]T. S. Eliot, Selected Essays (New York, 1932), p. 243.

[19]选自1955年的伦敦版，第67——69页。

英语中的强调手段

一

每种语言都有它的强调手段。这是因为人们在说话作文的时候，常有强调自己所思所感的需要。现代英语有些什么强调手段呢？本文拟从一个中国学生的需要出发，对此加以探索。

表面上看起来，现代英语的不少强调手段，似乎和其他语言相差无几。例如为了引起别人注意，最直截了当、简单易行的办法莫过于大叫一声，说汉语的人可以叫，说英语的人也可以叫，原理是一样的。但是，叫出来的声音却不相同。汉语中叫声“喂！”英语中也许该说“Say”或“I say”（I say, Smith, can you lend me your pencil?），如果是在打电话还会变成“Hello”（Hello, is that you, John?）；汉语中叹声“唉”，英语中老一点、文绉绉一点的办法是说“alas”，近一点的办法也许是不作一声，只靠姿势和后面句子中的语调与用词等等来表达，而英语中的“eh”则根本不是叹气，而是提出询问、征求同意、表示得意等等的声音（Not a bad book, eh?）。学外语就是要学这些具体细节，光知道原理是不解决问题的，要学地道外语，首先要着重外语与本族语之间的巨大的、细微的、无所不在的差别。

这当然不是说，在运用强调手段方面英语与其他语言毫无相同之处。英语中为了强调黑暗而说pitch dark，为了强调洁白而说snow white，这是同汉语中的“漆黑”、“雪白”无论在形象的选择、短语的结构和语法上的作用等方面都是大体一样的。但是我们只消观察一下，就会

发现：这种相同是所运用的手法的相同，亦即是修辞或文学手法的相同，而所用的语言材料则是完全不同的。对于我国学生说来，首先需要重视的还是语言材料，尤其是最简单最普通的基础材料。掌握了语言材料之后再进而研究特殊的修辞或文学手法，则不但手法易学，对于英语本身的表达性能也可以有进一步的了解了。

二

先说英语语音里的强调手段。

语音贯穿全部说话活动。下文要谈到的词汇与句子种种，在说话里要能达意——且不说强调——都离不开语音。这里只是为了叙述上的方便，才从强调着眼，抽出若干语音现象来讨论一下。

要强调句子里的一个词，在语音里有四种办法：1. 在要强调的词出现之前，略作停顿（pause）；2.　增加该词中一个或一个以上音素的音长（length）；3. 加强其中一个或一个以上音节的重音（stress）；4. 运用特别的语调（intonation）。

事实上，2，3，4各项总是同时并用的，而以语调为主。

运用停顿来加强效果是常有的事。会说话的人说到要紧地方，为了引起听者特别注意，往往略作停顿，然后，戏剧性地说出重要词语。说下面一句话

I must say this is disgusting.

可以一气呵成，也可以在disgusting之前略作停顿；如果其他情况相同，

后者的强调效果要大过前者。但是这停顿不可过长，只能像唱歌时，空出半拍似地一顿，后面的词语立刻接了上来，才会有力。

关于音长，一个音的绝对音长虽然难定（这是因为音的变化十分复杂，随着邻音的不同而长短不一），相对音长却是可以判断的。在相等的条件下，英语元音中[i:, a:, ɔ:, u:, ə:]等音比其他元音为长，双元音也属长音之列。长音本身就易引人注意，延长起来也比较方便。例如loathe [louð]一词，它本身的双元音[ou]就有足够的音长，再略延长，就特别加强了它“憎厌”的词义。辅音在一定情形下也可以延长，延长了也能起加强词义的作用，例如fickle [fikl]一词，由于[i]是个较短的元音，也不易延长，于是人们延长摩擦辅音[f]，而延长了也确能更加突出其“易变”的词义。另外有一种情况是：为了节奏上的原因，但也为了强调，人们将idea [ai'diə]，sarcastic [sa:'kæstik]等词的第一音节放长来读，而重音一般不变。但是单音的延长毕竟有个限度——过了限度就不像这个音了，而且还会破坏整个句子的节奏与速度——因此又有人为了强调而去采用多音节词，他们不说how vexing而说how aggravating，不说colourful而说flamboyant，不说dazed而说flabbergasted，等等。这几对词未必都是严格的同义词，每对之中究竟哪个词更恰当也要看上下文等其他因素，不能一概而论，但这情况也告诉了我们：多音节词也可作为加强意义的手段之一，我们不能将它们一律看作艰深“大字”而加以反对。

在音长方面，我国学生需要注意下列各点：1. 给长元音、双元音以及词尾的[l, m, n]等音以足够的音长，比较普遍的现象是音长不足；2.但不可因此而忽略了词中某些音节的弱化，正因有弱化音节才显出重读音节之长；3.注意辅音在许多情况下不能延长，尤其不要在发爆破音时加上一个类似[ə]的额外音，如将clear [kliə]读成[kəliə]，或将make [meik]读成[meikə]。总之，增加音长看似简单，实则需要训练，不只要练单音单

词，而且要在有内容的连贯的语句中结合重音和语调一起来练，才会练得更有效果。

用重音来强调一词有两种办法：1. 加强原有的重读音节，例如exaggerate [ig'zædʒəreit]一词，当人们将[zæ]读得较重的时候，容易使听的人加深“夸大”的印象。2. 增加一个重音，例如为了强调而将until, unless从通常读作[ən'til, ən'les]变成读作['ʌn'til, 'ʌn'les]；或将原有的次要重音提高到主要重音的强度，例如artificial一词普通读作['a:ti'fiʃl]，但在需要将它强调的句子里可将它读作['a:ti'fiʃl]，如在说No, it's not natural, it's artificial的时候。

在一个句子里，句子重音（sentence stress）所在的词总是意义重要的词。在一般情形下，句子重音总是放在实义词上，即名词，主要的动词，指示代词，疑问代词，等等；虚词（form words）则一般不重读——但也有例外。当人们说It's not only a road, but the road或They're for it, but not of it的时候，a，the，for，of等词都须重读，因为它们在意义上重要。意义是决定因素。

我国学生首先要将词、句的重音放对。读多音节词时不可只顾主要重音，也要注意次要重音，其他音节也要发得从容，错落有致，有节奏感。还要注意重音不只是音量大，有时音量不大（如向人作耳语）仍然可以读出重音。

上述音长和重音种种是从说话的人的角度出发的，未将听的人考虑在内。但是说的人尽力长读、重读的音未必是听者印象最深的音。有语音学家以名词insult ['insʌlt]为例[1]，指出当人们用一种质问或愤激的口气来说此词时，往往将第二音节[sʌlt]读得很用力，但是听的人仍然觉得重音在[in]。另一方面，有时重读的音节甚至可以不说出声，而听者由

于惯常的语言（linguistic）反应自己默默在心里加上了这个音节。伦敦公共汽车上售票员要乘客买票的时候，常常说一声['kkju:]（= Thank you），便是一例。如果说心理因素难于捉摸，那么音的质和量却是有客观标准的。量主要是音长，已如前述。但是仅仅音长不足以使远处的听者听得清楚，音质是另一必须考虑的因素。音质主要指音的响亮程度。在连续说话中，如果语调较平，音长与重音不变，元音比辅音响亮；元音之中，开元音、半开元音（即[a——ɑ, ɛ——ɔ]等音）比闭元音、半闭元音（即[i——u, e——o]等音）响亮；辅音之中，[m, n, ŋ, l, r]等音比其余响亮，摩擦音（即[f, v, θ, ð, s, z, ʃ, ʒ]等音）比爆破音（即[p, b, t, d, k, g]等音）响亮。响亮而又有足够音长的音，说的人用力发出，音高（pitch）又符合语调的需要，就能给听的人一种强烈的突出之感。当人们说Oh, we had a foul passage（呵，我们这次坐船风浪大极了）时，这当中foul [faul]一词中的双元音[au]不但属于“长音”，而且是响亮的开元音，[l]又是接近元音的比较响亮的辅音，词头的[f]也可以放长来读，这些因素加上恰当的重音和音高，合起来就能使词义更为突出，造成强调效果。

从上面的分析可以看出，音长、重音、音质三者之间关系密切，发生作用时是一齐出动的。这一点，在语调里更是看得清楚。但是语调的灵魂却是音高（pitch）。语调的型式就是音高变化的各类型式：当音高上升时，语调是升调；下降时，是降调；介乎二者之间、在一定时间内不升不降的，就是平调[2]。

语调在英语里起十分重要的作用。一位语言学家将语调中新的类别的出现看作现代英语的五大特点之一，认为以前由词形变化来表示的曲折细致的意义现在已由语调来表示了[3]。作为一种强调手段，语调也是十分有力。但是语调的情况却很复杂。还有一个大问题，就是美国英语

的语调与英国英语显著不同，而这里所谈语音种种，包括语调在内，暂时还只能以英国南方的标准发音（即所谓Received Pronunciation）为对象。

除去比较难学的类型（如曲折调）之外，足以造成强调效果的语调主要可分四类[4]：

第一类，将重要的话全都提到比邻近句子要高得多的音高来说，使之突出。这是人们在兴奋、高昂的时候常常不知不觉要采用的语调。

第二类，将重要的话用特别压低的音高来说，与第一类恰恰相反，但是同样达到突出的强调效果。这是人们在心情激动、沉重、气愤的时候常用的语调。

第三类，为了加强对照而采取特别语调。

第四类，对其中一词作特大的强调。在这一类里，除了语调本身发生主要作用之外，还要利用重音和音长作为辅助手段。琼斯，认为这里语调实际上产生了副词的力量，等于是增加了very，extremely，a great deal等字样[5]。

英语语调在表达情感上的重要性，我国学生应该给以充分估计。英美人士谈话的时候，有时词句中并无什么特殊字样，全靠语调来表达讽刺、挖苦、不悦、反对等等的言外之意，曲折之情，同他们打交道的和做翻译的人如何可以不辨！在我们自己的说话中，过多利用升调可以造成一种打不定主意或是有所不满的印象，而太多的降调又容易使人感到口气严厉，毫无商榷余地。如果这些是我们的本意，当然应该这样利用语调；问题是有时本无此心，而语调用得不对，引起了误解。总之，无

论为了更好了解或使用英语，我们都应加强语调的训练。但是为了获得正确的语调，除了应该在语音本身下功夫外，还应大力提高全面的英语水平。语音必须结合意义，语调感必须结合成语感。

以上是语音里最基本的强调手段。此外还有一些与语音有关的强调因素，附带在此一提。

拟声词：汉语可以用“砰的一声”来形容“门关上了”，英语也有类似的拟声词：The door banged shut这句话比The door was shut要“有声有色”。同样，如果我们比较He banged the door同He shut the door两句话，也可看出前者表示关门人盛怒而去，后者则只是客观叙述“他关了门”而已。由于拟声词都是给人“当时当地”的实感的动词，既具体，又生动，学生应该掌握。除了bang之外，还可注意下列常用的拟声词：blare，bubble，clap，cluck，flare，hiss，murmur，mutter，patter，whirr，whisper，whistle，等等。[6]

除了这些动词之外，我们还可提到一些副词，它们也用声音加强了表达力，如He had the answer all *pat*（他早有准备，对答如流，强调其人之不怕被问倒，也暗示其人能言善辩，但所答未必可靠）；He was *plumb* crazy（美国英语中说法：他完全是发狂了）；I *clean* forgot the whole thing（我完全忘了这件事）；It's *way* over there（美国英语说法：那地离这儿远得很），等等。它们都是口语中常用的，在句中都须重读。

“回声词”：例子如dilly-dally，shilly-shally（动词：动摇，拖延），hocus-pocus（名词、动词：欺骗）；hugger-mugger（形容词、副词：偷偷摸摸，乱七八糟）；pell-mell（副词：乱糟糟地）；roly-poly（名词、形容词：圆滚滚，胖嘟嘟）；等等。它们也是口语用词，也是靠声

音加强了意义。但是必须注意一点，即它们大多含有滑稽、狼狈、见不得人之类的意思，往往表示了说话者不赞成的态度。在一般情况下，这类词不用为宜，尤其不可多用，满口双声叠韵如念符咒，不是正常的语言。

然而我们却不能因此就否定了双声叠韵的作用，或将它们仅仅看成一种文学手法。“回声词”的例子证明它们在随意体的口语里常起作用。更重要的是，它们也在成语的构成里作了贡献：as blind as a bat，to chop and change，part and parcel，rough and ready，spick and span，等等含有双声；fair and square，high and dry，by hook or by crook，wear and tear，等等运用了叠韵。它们历史悠久，至今还有生命。双声用在讽刺语里，如top types；也用在戏谑语里，如sweet sixteen；它见于报纸标题，如Man Missing；出现在商品广告，如It drip dries；它震响在口号里，如宪章派革命者之叫More pigs, less parsons，或今天反对核讹诈的人士之喊Ban the bomb；它在正式场合的演讲和文告里也不是罕见之物，不少英美的政治人物喜欢用with might and main，areas of agreement，a matter of momentous meaning之类的话；它也是一些英美文人所爱弄的文字游戏的一种，在一个英国文学刊物的较近一期里，光是题目就有Drugs, Drinks and Dreams； Dogs and Deflation of Demons； Meetings of Minds；More on Musil； Language, Lexicography and Literature一大堆。总之，它的方面很广，不能一概而论；但是从强调着眼，有一点是肯定的：耽于双声叠韵终必走向陈腐的套语，而偶一用之则可加深印象。

三

现在让我们来看看词汇手段。

我们仍然从最常见的一类开始。

代词：-self，-selves都是强调词。如果要强调“写这文章的人是我，不是别人”，比较简便的办法有两个：一个办法是说I wrote it，说时重读I；另一个办法是不重读I而加myself，说I myself wrote it，或I wrote it myself。在某些特殊情况下，-self也可以放在句首，例如Myself I knew nothing about it，意为“别人怎样我说不清，至于我自己，我对那事是毫无所知的”。

副词：ever起强调作用。有两类ever：一类是真正的副词，如在下列语句中：the best ever，if I ever catch him，the brightest boy I ever met；另一类实际上是后缀，专门用在疑问代词和疑问副词后面，造成强调效果，如whatever，whyever，whenever，wherever，however等。要说“究竟为什么？”不必尽想“究竟”两字在英语怎样表示，只需简单说声“whatever for?”也就达意无遗了。

比较语（形容词、副词）：上面所举例子中，best与brightest就是强调词——它们总是重读的。一般的比较级形容词、副词也一样起强调作用，如better，more earnest，more carefully done之类。如想更加强调，也可加些修饰语，如说far more ardent，very much more honest之类。与此相联的还有一类，即not half bad，not nearly so bad，I couldn't care less之类，形式上似有比较，实则不与他人相涉，只是故意轻描淡写，从反面来求强调罢了。

某些词缀：hyper-（hypersensitive，hypercritical）；out-（outnumber，outmanoeuvre）；over-（overdo，over-confident，over-

hastily）；super-（super-eminent，super-subtle）；等等。这些词缀不仅有强调作用，而且易于用来构成新词。以上是前缀。至于后缀，-ever之例如上述，不赘。

零星的强调词：any（It won't help you any——美国英语用法；= in any way），at all（if he comes at all），enough（That's not good enough），even（Even John didn't know），much，very much（much the best buy，very much the gentleman——俨然绅士派头），only too +形容词（We had expected him to get angry over it, but he was only too glad to be informed），single（the greatest single event in the war，every single one of his promises has been broken），some（some fight——美国英语用法；= remarkable），sure enough（He said he would come and, sure enough, he turned up at nine），that（It grew that big），等等。

这些强调词掌握了很有用处，但须注意一点：不要以为它们只是强调词。它们除了起强调作用之外，多数还有其实义的一面。例如enough，在not good enough，not quickly enough等短语中是强调词，但在Have you had enough，he has enough experience to see through it等语中则是实义词。

以上都属于本质的英语，人人可用，外国学生尤其需要掌握。

自然，此外还有许多其他词汇手段，是人们常常用以强调的：副词如awfully，terribly，frightfully；形容词如heavenly，beastly，smashing，shocking；副词+形容词组合如simply beautiful，absolutely first-class，incredibly naïve； 名词如nightmare，blessing；说法如Haven't seen you *for ages*，what *on earth* are you doing，who *the devil* is he，等等。

这些词语通常总是用在朋友闲谈和私人通信之内，亦即主要属于口语体。还有两个特点需要注意。第一，有些词语是所谓赌咒语（swear words），英美不少人满口“魔鬼”“地狱”（hell, no!，what the hell，go to hell；damn good或damned good，by George，by God，for God's sake；none of your bloody business；等等），颇有一些上层人士为了表示洒脱，作出骇世惊俗姿态而大用特用它们，而一般人用它们则只是为了强调。第二，awfully interesting之类作为强调手段，毕竟是初级的，粗糙的。不但如此，由于用得多用得滥，它们的强调作用已经大大减弱。过去美国的广告喜欢用thrilling，stupendous，sensational等字样来鼓吹某些商品（如电影与新书），现在这些词已经像一个破铜号那样声音嘶哑、浑身无力了，逼得广告公司不得不另寻说法，如说We can't guarantee this will make you sit up all night——it just reads well。形容词与副词的过分堆积也是应该避免的。避免了许多不必要的形容词之类反可以突出本质的东西，因此在通常情况下absolutely first-class不如first-class那样肯定，比喻性的a bloody thief也没有实义性的a thief那样斩钉截铁地指出了其人确系小偷。

但是我们也不能由此就走到另一极端，认为凡是副词——形容词组合都应该将副词去掉才会使形容词显得有力。明显的例外是very good（very重读）终究比good强调。这里的决定因素是意义，但也有一个语音上的原因。有些形容词可以借语调的帮助而获得强调力量，如huge，enormous，lovely之类，另外有一些形容词则不能如此，如good，hot，long，thick之类便是，要强调它们得另加very，rather之类的副词。[7]

由于强调过甚反而无力，英语的使用者之中——尤其是英国资产阶级人士——又有改用低调（understatement）以求强调者。上面提到过的

not half bad就属于此类。低调有各色各样，这里只想提出一点谈谈，即有一大批低调词语在形式上含有“不”、“非”之类的否定字样，例如no less，less than well，less than just，not excluding，not without，not a little，not over-fond of（I am one of those who are not, shall I say, overfond of X），not happy （I'm not happy about that phrase），there is no love lost between them，their relations were not a source of strength to him，she is not an actress and always has difficulty in controlling her feelings，等等。这类话口语中也有用的，但是笔头上似乎用得更多。本文作者曾在一个短时期内，在几个英美学术性刊物内连续看到这些句子：the description does less than justice to the variety of her experience，the reviewer is less than just to the Renaissance，he does less than justice to Browning's immense luck in many telling lines，his book does less than justice to the subtlety of his mind，等等，几个作者不约而同地用了is less than just或does less than justice这个“低调语”，可见它不但书卷气重，而且也已成为套语了。

成为套语的结果是：强调力量逐渐消失。于是又出现了力求新鲜以造成强烈印象的企图。就词汇来说，这企图体现在两个方面：一个是创造新词，另一个是旧词新用。前者多见于随意口语和报纸文章，如admass，to baby-sit，to belly-land，to update，to upgrade，to downpoint，to uppoint，I'm a regular twelve o’clocker（= I regularly come at twelve），但是真正的新词是不多的，有所创造也往往朝起夕落[8]；多的倒是旧词新用。以近二十年来流行英美资产阶级人士之间的“时髦词”（vogue words）为例，ambivalent，commit，communication（如communication theory），confrontation，context，conventional forces，deterrent，establishment，image，massive，persona，status seekers，traumatic，等等，都是旧词而获得了新义。

但是这类词只能保持一个短时期的新鲜，过一阵就不起多少强调作用了。

四

前面谈的是词汇方面的一些强调手段及其短长。词汇有其重要性，然而往往吸引了学生们过多的注意。词汇里的强调手段需要逐一去学，差不多每个都是独特的；语法上的强调手段却不是如此，一经学会，可以在许多地方应用。

最简单的例子是英语助动词do的强调用法：

Do come in.
I do think you went too far.
She does like the book.
They did show up.

除了要按人称和时态（只限于一般现在时和一般过去时）在本身形式上作相应的变化（do，does，did）以外，do的强调用法只有两个特点：1. 它需要重读；2. 它在句中的位置是紧放在主要动词之前。学会了这两点，任何人都可以将这个助动词用好，而且到处可用。因此，它是一个最为简便、广泛可行的强调手段。

英语动词在时态方面有现在、过去、将来的进行时。进行时的用法之一是作生动的描述，是加强气氛，是着重一时的情态。

假如要表示英美一位资产阶级主妇在敷衍宾客，我们可以有许多种说法：

1. She pretended to be sweet to everybody.
2. She affected a great sweetness.
3. She turned on her special smile for the occasion.

这些都是在词汇范围内做文章，各有千秋，意义也不尽同；现在我们要提出另外一个办法：

4. She was being sweet.

它未必比上述三句好，但它开辟了新境界，即不用词汇手段而用语法手段来强调其人之故作姿态。试将句4与She was sweet相比，这分别便很明显。说was sweet是一种经常状态，而说was being sweet则强调了“一时权宜之计”。

Shall的用法里也包括了强调用法，例如：

You shall go.（命令）
He shall be told.（表示决心）
They shall not pass.（“决不让敌人通过！”）

不过这类用法似乎正在减少（在美国则连简单的将来时也是三个人称不论单复数一律都用will了）。

虚拟式动词should与would的多种用法之中，也有一种易于造成强调效果。我们先举例：

If I were you, I wouldn't do it.

这是基本形式。在口语中实际应用时，它往往变成了：

I wouldn't do it.

而在英国有些大学师生的口里，它又经常变成了：

I shouldn't do it.

这是一种貌似委婉、客气实则有力的强调说法。假如有人问：“Shall I give him all the books?”你如认为不妥，可以说：“I shouldn't.”注意在这种句子前面，很少加yes或no的先行语，与一般的回答句不同，此中原因之一是前面本应有If I were you一个表示假设的从句。

现在我们来谈句子结构。从文体的角度来看，也为教学的方便着想，我们认为有三类句子，即：

1. 随常口语里的句子；
2. 经过整理的口语句子；
3. 一般书面语里的句子。

真正的随常口语体句子是比较杂乱的，充满了重复，充满了附加语，而且与一般的看法相反，往往是很长的，连界限都不清楚的：

he——seemed of course he had that kind of n er I I'm er I I er I I er er are you northern by any chance I was going to say that kind of northern——er——scepticism or at least questioning mind——which er——but of course he would mislead you with that he er he gave you the impression that he only er you know he gave you the impression that he was——sceptical and at times sceptical and nothing else——but I think he er——I think he

appreciated the course there you know——from one or two things he said when I bumped into him[9]

自然，即使在随常口语之内，也有不同情况，有人讲得比上例更杂更长，有人则讲得稍微修整一些，但是上例仍不失为一个典型。显然，我们在实际教学中不能以这样的典型口语为学习对象。颇有一些同志主张学生要学“活的口语”，但是真正活的口语却是不可学的。教学时间有限，教的材料总是要经过严格挑选的，这就是为什么教学上总是要求规范化的语言，而不是任何语言都可进入课堂。就口语而论，我们教的是舞台口语，广播口语，小说口语，会话教科书口语——总之是经过整理甚至加工的口语，即上述的第二类。

照理说，一般书面语应该包括了整理过的口语。英语书面语与口语的分别从来也不是过去中国文言与白话的分别，何况近年来书面语更是在努力向口语靠拢。但是将二者分开来仍然对教学有好处。书面语一方面诚然有与口语十分接近的种类，另一方面又有一些在词汇与句型上表现某些独特性的种类，如法律文书，外交文书，科学教科书，比较严肃的报纸社论，某些正式的演讲稿，某些说理文，某些历史著作，某些文艺散文，等等。学生熟悉了这类文章写法上的特点，才能更好地了解与翻译它们，同时在书面语的对照之下也会对口语的特点体会更深，加以足够的实践，可以逐渐做到说的是话写的像书——而目前一部分学生的问题却正在于说的像书写的是话。

从句子方面说，虽然多数型式是书面语和整理过的口语共有的，但又各有各的独特型式，例如口语中的惊叹句（exclamation）和附加语结构（parenthesis），书面语中的颠倒结构（inversion）和圆周句（the periodic sentence）。书面语中也能运用惊叹句和附加语结构，但毕竟口

语用得更多；至于颠倒结构与圆周句，则主要属于书面语。真正共同的一点是：四者都可以用来强调。

惊叹句的强调作用，举例自明："How wonderful! What a man!"在口语里，这类句子用得极多，它的结构可以十分简单，不需说出动词。

所谓附加语结构是指在连续说话中间，暂时中止主句的进行，用附加语来作了点明或评论之后，再让主句继续下去的一种说话方式，所强调的是附加语后面的词语。附加语在此的作用类似我们在语音部分所举出的"停顿"。附加语可以是一个惊叹词，如：

I am, oh, so pleased.

可以是一个短语，如：

I remember——oh how vividly!——her laughing eyes.

也可以是一个子句，如：

We're looking desperately for somewhere to live——keep your fingers crossed, we may find something yet!

有时所采取的方式不是中断主句，而是让主句说完，但立刻补充一句，强调语藏在补充部分，如：

Then it rained and how it did rain.

有时附加语也可以放在句首：

Poor thing, she never had a chance.

附加语的位置和语法作用的各种变化说明了它的灵活，灵活正是口语的一个特点，然而灵活又自有其道。例如上列第一句中的oh，它可以放在句首，但不能放在句尾；在句子中间，它一般也不能放在主词I之后，亦即不能说：

I, oh, am so pleased.

一定要这样放，也须重复I，变成：

I, oh, I am so pleased.

但是必须补充一点，即在运用适当的语调的时候，oh的位置又可以灵活些，即使上述I, oh, am pleased也是可能的，但这不是一般该学的。应该注意的倒是：一切附加语都应该用与句子其余部分不同的特别语调来说。

现在来看颠倒结构。颠倒结构也有多种多样，我们此处是指这样两类：

1. There may have been a handful of tanks, but an army there was not.
2. Only then did I notice him.

第一类中把an army放在there was not之前，颠倒了通常的位置，为了强调不是整个军队。这类颠倒简单易行，但不是只有英语才能办到。更典型的是第二类，它的主要特点是：由于要强调then，前面用了only，从而引起了后面词序的变化。英语正面陈述句的典型词序是：主语——动词——宾语，但是现在变成了：助动词——主语——主动词——宾语。助动词及其用法是英语的特点之一，学生必须掌握，否则许多句子造不

成，提问（Did he come?）不成，强调（上面提过的He does like it与此处的Only句）也不成。

掌握了助动词的用法之后，用这类颠倒句来强调是不难的，但要注意比较复杂的型式，如：

Only when everybody looked up did I notice that he had arrived.

特别是容易混淆的邻近结构，如：

It was only when everybody looked up that I noticed that he had arrived.

这也是一种强调句型，用词一样，但是结构变了，不需要颠倒词序。

而这样，我们也就进入了所谓“圆周句”。圆周句可长可短，有的长句跨页，像在若干受古罗马雄辩家西塞罗（Cicero）的文风影响的十六七世纪英国议论文章里；有的不过十几字，如上面我们所举的It is . . . that . . . 句。它的要点是：要到句子之末，才知作者真意；所以称为“圆周”，是因为不到句末，意义不能完成，圆圈不能合拢。这里面有一个令人等待的成分，即句末的揭晓——句末变成了一个最重要的位置，也是一个最宜于强调的位置。我们再举几个普通的例子：

He felt rather a fool.

He touched nothing that he did not adorn.

Though the reactionaries seem to have all power, they are nothing.

It was at such junctures that my embarrassment grew most

acute.

Of all those who disapproved of the attachment the fiercest and the most outspoken were her brothers.

随着句子长度的增加，用词也越来越文绉绉的了，即使词汇仍然普通，整个情调里也充满了浓厚的书卷气。从附加语到圆周句，是从灵活多变、当代性强的口头语进入到苦心经营、历史负担重的书面语——我们可以进而讨论修辞与文学手法了。

五

修辞和文学手法不应看成“秘诀”，它们只是表示人们在表达思想感情时，力求提高语言效果的某些共同趋势。要紧的首先是有话可说，有真知灼见，其次才是讲究说法写法。

有多少手法足以达成强调呢？也多，也少；多的是手法的名目，少的是运用的原则。原则有三：1. 对照；2. 累积；3. 形象化。大部分旧式修辞学教科书上所列举的名目繁多的修辞手法都可以归纳在这三个原则之下。

1. 对照以求醒目，以求突出，这是任何语言都用的办法，也是人人都用的办法。语调可以运用对照，创造新词或旧词新用也造成对照，人人说官话而我独操土白，本来讲得很快而忽然郑重其事地放慢速度，都可特别引人注意，造成强调效果。对照即是揭出矛盾：双关语的效力在对照；肖其人之堂皇口吻，表其人之丑恶内心，是嘲讽，也是对照；将本不相干的事物，猝然并列，造成机智，其原则也是对照。文章里的警句之动人，在许多情况下也是由于对照。正因如此，所对照的事物必须

构成真正的有意义的矛盾，才能有好的讽刺，好的机智，好的警句；当马克思在他的英文著作里这样总结英国19世纪平民政治家科贝特的矛盾的一生：

> William Cobbett . . . was the most conservative and the most radical man in Great Britain——the truest incarnation of Old England and the boldest progenitor of Young England.[10]

我们获得了真正的警句；当王尔德这样地夫子自道：

> I can resist everything except temptation.

我们只看到了文字游戏。

2. 累积指提出大量同类事物以造成深刻印象。重复就是一种累积，有用完全同样的词语的重复，也有用字面不同而意义近似的词语的重复。双声，叠韵，节奏上的平衡和连续是累积。排偶句（the balanced sentence）也是累积。有开账单式的累积：

> Money talks, money prints, money broadcasts, money reigns; and kings and labor leaders alike have to register its decrees, and even, by a staggering paradox, to finance its enterprises and guarantee its profits.

有开账单又加上一系列对照的累积：

> When Keir Hardie rose to ask questions, there was only one thing for the front bench to do, and that was to lie

——lie impudently, spitefully, Pecksniffianly, Tartuffly, in the face of records that littered the earth and facts that blotted out the sky, until at last we ask whether, if the Government could not produce a gentleman to stand up to a real man, it could not at least produce a respectable liar, a brazen, thundering liar, a creature with some strength of evil in him to test the strength of good in his challenger.

以上两例来自萧伯纳。第一例揭穿金钱统治资本主义国家的一切，后面半句还预见到资本主义国家的所谓“国有化”之完全为资本家利益服务；第二例里燃烧着对英国统治阶级的怒火，说法十分尖锐，就在善于强调的萧的笔下，这也是一个特例。

3. 形象化，具体化，人格化，借代（metonymy），比喻，等等，目的都在用形象表现思维，加强人们感受。形象可以是视觉的，也可以是听觉的，前面提到过的拟声词即是用声音表达具体动作的一种努力，也属形象化之列。事实上，形象出现在语言的各个部分；它的作用不只是强调，然而当人们说*loud* colours（太艳的颜色）、*cooked* accounts（假造的账目）、it's *dirt* cheap（价格奇贱）、the music lacks *bite*（音乐无力）、the old man still has plenty of *kicks* left（老人劲头还很足）等等的时候，所用形象的强调作用是显然的。而当形象变成滥调的时候，如不问具体情况一律用rosy-cheeked，leaden-footed等比喻来作点缀，那就不但起不了强调作用，而且压根儿不是有效率的语言。那么，学生又从什么地方去学好的形象语言呢？首先是当代的人民的口语。上面举的例子都是极普通的口头词语。口语的书面记录不仅见于对话，讨论，演说，等等，也见于谚语，民谣，工人歌，学生歌，甚至孩

子的小诗：

A democratic state, they said,
A democratic land.
They printed little gold-edged notes
And hired a silver band.
You may say what you like, they said,
If you do as you are told.
So please keep off grass, my friend,
In case the grass is sold.

这是一个13岁的英国孩子写的[11]，对于英国的资产阶级民主挖苦得很厉害，短短八行包含着几个鲜明的形象：金边的钞票，银制的乐器，表示资本家的眼里只有钱财；最妙的是末尾两行，不仅让我们看到英国草地上常有的“勿踏草地”的小木牌，而且将草地同地产买卖联了起来——“神圣的”私有财产，哪能容许穷孩子插足！而语气又是那样绅士味道，从头起这位小诗人就在学着统治阶级人物的口吻说话，为的是要更有力地揭露他们的嘴脸。

另一方面，在掌握了普通的表达方法之后，也该学点优秀作家的语言。各种体裁的优秀作家：诗人，政论家，杂文家，历史作者，哲理文作者，报告文学家，等等。他们从人民语言中取得了好的素材，又对它进行了提炼和加工。口语是语言里变化最大的部分，但是经过优秀作家加工的语言则有比较大的稳定性。稳定不是迟钝；事实上，优秀作家总是使语言尽量发挥其全部表达性能，做到十分锋利。这当中，优秀的诗人总是最理解、最体贴所使用的语言的特性，而在使用语言的时候他又最有胆略——可以纯朴如童言：

Why should a dog, a horse, a rat have life,
And thou no breath at all?
Thou’ lt come no more,
Never, never, never, never, never!

也可以翻江倒海似地极尽渲染之能事：

No; this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red;

可以让谚语放光：

All that glisters is not gold;

也可以令新词生根：

It out-Herods Herod[12].

以上各例都来自莎士比亚。它们都是十分形象化的语言，都做到了强调——除第三例外都做到了极大的强调。

上面有关英语中的强调手段各点论述并不全面，罗列了若干语言现象也只是举例性质，例子本身不尽妥当，而且浅尝即止，有待深入。但是即使这样，我们也有了足够的事实根据，可以小结如下：

1. 英语中强调手段极多，最值得注意的不是若干特殊手法，而是与英语本身特点紧密结合的语音、语法与词汇手段。学习者首先要掌握后者，特别是常被忽略的语音和语法手段。

2. 口语与书面语各有其特殊的强调手段，虽然又有许多强调手段是两者共有的。学习者须知其区别，然而两者都要学习。

3. 强调手段不是一成不变的。有的手段使用得过多过滥，终于失去了强调作用，为新的强调手段所代替。但是仍然有比较稳定的因素：形象语言的强调作用即是其一。

此外，还要补充两点：

1. 全局的重要。强调只是语言的若干作用之一，强调手段如没有其他手段的配合对照，也无法产生作用：没有一般叙述，何来突出强调？上面引例多是单词单句，而在实际生活中讲话作文总是成片成篇，有时一个特别强调的声音或词汇也没有，但通篇仍然给人深刻印象；反过来，一贯强调，强调过甚的作家，如卡莱尔（Thomas Carlyle），是不堪久读的，读者在他的连珠炮的震鸣里很快就感到疲倦。

从学习的角度来看，强调手段只是语言里的小局部，而语言本身则是全局。不致力于英语的全面提高，只去注意英语的某种特殊用法，是本末倒置，而且到头来连特殊用法也学不到；反之，有了好基础，则运用甚至创造特殊用法是会得心应手的。

2. 内容的重要。关键在于要有值得强调的思想感情、远大理想和高尚情操才能产生动人的语言，真理是最强音。

1964年

---

[1]A. C. Gimson, Introduction to the Pronunciation of English (London, 1962), p. 221.

[2]关于语调的主要型式，琼斯认为可分两种，即降调（Tune 1）与升调（Tune 2），一般英语教学上多半采用他的分法。但是也有别的分法，近来有人主张分成四种主要型式，即降调，升调，高调，平调。见Barbara M. H. Strang, Modern English Structure (London, 1962), §50-55。

[3]C. L. Wrenn, The English Language (London, 1949), p. 8.

[4]关于强调性的语调，种类很多，这里只举出比较易学的几例。详见Roger Kingdon, The Groundwork of English Intonation (London, 1958), pp. 38-67。

[5]Daniel Jones, Outline of English Phonetics. 8th ed. (Cambridge, 1956), p. 298。但不只Jones作如是观，30年前一个外国的研究者已经提出了这样的看法："Thus, in English, intonation is often the sole bearer of a function which in other languages is performed by adverbs and only corroborated by intonation. To this might be added that word-order is relatively fixed in English so that intonation often has to express shades of meaning which in other languages are rendered by inversion."(Maria Schubiger, The Role of Intonation in Spoken English [St. Gall, 1935], p. 4.)

[6]关于这类词是否真的拟声，是有争论的。有人指出英语中表达"唠叨、发牢骚"一意用拟声词mutter，但在法、德语中则用marmotter与murren，它们也都拟声，然而声音不一样，因此认为拟声词不是真的拟声，而是沿用已久的习惯词（见Randolph Quirk, The Use of English [London, 1962], p. 43）。但是不论起源如何，这

些词的表达作用主要在于它们象征、模仿某些动作的声音一点是无疑的。

[7]请参阅Daniel Jones前引书，第298页注20。

[8]科技医药上的新词如fallout，isotope，penicillin不在此列。它们随新创造、新发明而出现，为数不少，而且生命力强，但与强调无关，因此不加论述。

[9]此例是英国语言学家Randolph Quirk记录下来的，说话的是一个读英语的英国大学毕业生，见Quirk所写“Colloquial English and Communication,”Studies in Communication (London, 1955), p. 182。

[10]卡·马克思和弗·恩格斯：《围绕着十小时工作日法案的斗争》（英文引句转引自Ralph Fox, The Novel and the People [New York, 1945], p. 111）。

[11]选自Poems by Children (London: Routledge and Kegan Paul, 1962)。

[12]这个例子出自Hamlet, III, ii, line 16，真是英语史上大胆的一笔：不仅用人名做动词，而且还加上了一个强调性的前缀out-；但是它又是完全符合英语中词类可以在一定条件下互换的特点的。自从莎士比亚创下了先例，后人一直在如法炮制，不但out-Herods Herod本身成为习语，而且从不同作家不同体裁的文章里出现了模仿性说法：out-Herod Mortimer (Moore), out-Bostoned Boston (Beard夫妇), out-Houdinied Houdini (Christie), out-New Dealing the New Deal (Newsweek, 1945), out-Josephing Joseph (Thackeray),

out-Patering Pater （TLS, 1939），out-Quixoting Quixote（Wingfield-Stratford），等等。这些例子引自市河三喜等编的《引用句辞典》。

词义、文体、翻译

近年来有两个方面的发展，值得引起翻译界的注意。

一是翻译的规模越来越大，质量也显著提高，而且这是中外皆然，已经成了一种世界性的现象。

二是现代语言学的研究提供了一些新见解，可能会对讨论翻译问题有点帮助。

限于篇幅，这里只能对第二点简略地说些粗浅的看法。

一

翻译者必须了解原作的意义，然而确定意义却大为不易。通过词义学的研究，人们可以看出：

1. 词义不是简单地一查字典就得，而是要看它用在什么样的上下文里。试看下面几例：

Out in the west where men are men.
Do you mean funny, peculiar, or funny, ha ha?
He helped many young writers to find themselves and then to find publishers.

上面两个men，两个funny，两个to find + object都是意义不同的，而其不同正是靠上下文来体现的，并且正因同一词在一句中有两义，才使这所

说的话显得有点风趣。无怪乎颇有影响的英国哲学家Wittgenstein说："The meaning of a word is its use in the language."[1]向来强调上下文（context）重要的现代英国语言学派的创始人Firth则更进一步说："Each word when used in a new context is a new word."[2]

上下文的重要，凡是翻译者都是深有体会的；但是我们要补充一点：上下文不只是语言问题。说话是一种社会行为，上下文实际上是提供了一个社会场合或情境，正是它决定了词义。上面第一例如果没有out in the west，亦即没有在美国资本主义发展过程中大批白人涌向西部的历史大背景、大情境，那就无从确定第二个men是指的那些能骑马打枪的"男子汉"了。可见对翻译者以及一切学习和运用外语的人说来，如果要确实了解英语词义，就必须同时了解英语国家的社会情况。

2. 词义与用词者的意图不可分。换言之，不能只看语言形式。试举几例：

Have a drink.
Would you mind opening the window?
I wondered if you could help me with the luggage.

第一句不是命令，第二句不是问题，第三句不是过去时态（说wondered只是比wonder更客气）——超过任何语法形式的重要性的是说话者的含义，即他的意图。所以语言学家H. P. Grice说："Meaning means intention."[3]

然而问题的复杂性还在于，在表达说话者意图的时候，有各种语言形式来传达细微的差别：

Come for dinner tomorrow. / Why don't you come for dinner tomorrow?

Take up his offer. / I should take up his offer.

Pass me the salt. / Would you pass me the salt? / I would like a little salt, please.

这上面每一组句子都是表达同样的意图，然而其中各句语言形式不同，口气不同，可以看得出说话人与对方的社会关系也不同：有的话直截了当，显然是在自己家里对亲人或熟朋友说的；有的则更礼貌、更正式，像是说话人在别处做客。这一点，又使我们再度认识到前面所说的社会场合或情境对于语言运用的无比重要。显然，翻译者也应该在译文里传达说话人的意图以及他表示意图时在口气和态度等等方面的细微差别。

3. 意义是复杂的。一个词不仅有直接的、表面的、字典上的意义，还有内涵的、情感的、牵涉许多联想的意义。一句话不只是其中单词意义的简单的综合，它的结构、语音、语调、节奏、速度也都产生意义。一词一句的意义有时不是从本身看得清楚的，而要通过整段整篇——亦即通过这个词或这句话在不同情境下的多次再现——才能确定。莎士比亚在《奥赛罗》一剧里让主人公一再称伊阿古为honest，这个honest一词就随着剧情的开展出现了讽刺性的意义，既讽刺这词对于伊阿古的邪恶性格的完全不适合，从而产生了反义，又讽刺主人公对坏人的轻信，结果造成了杀妻的悲剧。同样，当莎士比亚让安东尼在凯撒尸体之前对群众发表演说，几次郑重其事地指出：

For Brutus is an honourable man;

So are they all, all honourable men.

群众很快就听出这honourable man一语是另有涵义的，而all两次紧接出

现，又使他们意识到勃鲁特斯并不比其余的暗杀者好多少，最后他们终于在安东尼的巧妙的煽动之下，反过来打击那批刺杀凯撒的“正人君子”了。

不只是这类重复造成意义的复杂，有时还有故意留下半句不说的现象，这也对译者构成了困难。这在成语、格言、典故的运用上是常见的，例如只说fool's bolt（说全应是 A fool's bolt is soon shot），still waters（still waters run deep），snows of yesteryear （But where are the snows of yesteryear?），plus ça change（plus ça change, plus c'est la même chose——虽是法语成语，在英语中也常有人说的），等等。最近读美国现代诗，又看见Robert Bly的诗中有这样一行：

And Wilson, saying, “What is good for General Motors ____”

这个Wilson是曾在1953——1957年间担任美国国防部长的Charles Erwin Wilson，他原是通用汽车公司总经理。当人们质问他为什么把几十亿美元的国防订货合同给了通用汽车公司时，他作了一个不失其生意人本色的绝妙回答：“What is good for General Motors is good for the United States.”在这首诗里，作者把后半句略去了，然而美国人或留心当时美国情况的外国人是会懂得诗人的用意的。

但是这样的语言现象已不是词义学所能处理的了。词义学虽对翻译工作有点帮助，但范围有限。

二

现在我们来看看文体学又对翻译者有什么用处。

现代语言学家——以别于文艺学家——所研究的文体学是一门年轻的学科。它有几个基本概念也许是可以应用于翻译的。

1. 语言要适合社会场合。一群科学工作者讨论专业问题时所说的话不同于他们回家后对爱人说的，成人与成人之间所用的词也不同于成人对儿童用的，闲谈的句子结构不同于作正式报告，写起文章来总比讲话要句子修整，段落分明，而同样是写文章，法律文书、外交条约、会议决议案、商业合同等等又迥然不同于日记、私人信件——如此等等，研究结果，出现了三个多少有点用处的概念：一曰“语域”（register），即某一社会集团（例如从事同一职业的人）在特定社会场合（例如讨论本行业的技术问题）下所用的词汇、句子结构等等，二曰“语类”（varieties，如varieties of English），即科学、商业、体育、宗教之类的文体；三曰“共同语”（common core），即各语类各文体都必须要用，而且在任何一类一体中都用得最多最广的基本词汇、基本句型种种。这最后一点很重要，可以使我们不至于由于注意各类各体之异而忘了它们之间的同，而且在任何情况下总是同多于异的。从实际运用上讲，没有人能不掌握“共同语”而独独能掌握某一语类或文体的；反过来，确实掌握了“共同语”的人略经训练，要掌握某一特殊语类或文体却是并不困难的。

然而文学语言却构成了一个特殊问题。在文学语言中，不仅各类各体并存，而且作家们经常利用不同语类、文体的转换与对照来达成特殊艺术效果。而比这点更重要的则是：正是在文学语言中，共同语的运用不仅最频繁，最活跃，而且达到了最能发挥其表达力的地步。

在翻译工作里，也必须注意语言与社会场合的关系。译文同样有一

个适合社会场合的问题。译者同样必须能根据原文的要求，写出各种不同的语类、文体。例如翻译请帖、通知、布告、规章、病历与病情公告之类的“应用文体”，译者应该知道在译文里怎样寻到相等的内行的格式和说法。“油漆未干”必须译成英文的Wet paint，而不应是“The paint is not dry”之类的外行话。“此处有炸药，注意安全”照英语惯例大概应该译成：“DANGER: EXPLOSIVES”。换言之，在这些地方就不能照汉语字面直译，而必须要寻找适合于英语国家同样场合的“对等说法”。过去我国出口商品（如罐头食品）上的说明与广告的译文显得很奇特，就是吃了照汉语原稿直译之苦。

另一方面，对于马列主义经典著作、外交文件、政府声明之类的翻译，那就要十分贴近字面，特别是在关键性的名词方面。事实上，只要译文句子符合所译成的语言的习惯，并且注意全文的连贯通顺，若干重要名词照原文直译不仅无碍于读者的接受，有时反而能显得突出而新鲜。Paper tiger，people's commune，male-chauvinism，political power grows out of the barrel of a gun之类的词与说法在英语国家也有一定的流行，便是证明。

文学作品又如何？既然文体学的研究使我们看清它的复杂性，我们也就要用多种手段去翻译它。既然文学作品中各体并存，那么译者所掌握的文体的类别也要广些。既然在文学作品里“共同语”运用得最好最精，那么译者也必须首先掌握所用语言中最普通、最本质的东西——而除非译者从小就兼通两种语言，这样深入、细微的掌握只有在运用本族语时才能做到。做到了这一点，又能深刻理解原作，那么直译与意译之争也就比较容易解决。简单地说，要根据原作语言的不同情况，来决定其中该直译的就直译，该意译的就意译。一个出色的译者总是能全局在胸而又紧扣局部，既忠实于原作的灵魂，又便利于读者的理解与接受

的。一部好的译作总是既有直译又有意译的：凡能直译处坚持直译，必须意译处则放手意译。

2. 语言的运用常有程度不同的个人变异，而变异的目的在于造成突出，引起注意。每种语言都有运用上的常规，即有若干共同遵守的最基本的惯例，但在运用时则各人的“表现”不一样，有些人为了造成强调或其他效果，总要来点或大或小的变异，而以文学作家——特别是诗人——所作的变异为最多最大胆。变异即是对语言的创造性的运用。变异可以是词汇方面的，例如一本畅销小说里出现two martinis ago（两杯鸡尾酒以前），这是容易理解的，并不离奇。而英国已故诗人Dylan Thomas写了a grief ago那就比较难懂了（是否指在发生一件惨事或事故以前？），然而这与常规的a year ago之类的话，也只是一字之易。变异也可以是句法、语调和其他方面的，有时两句话分开来看都是最合乎常规的，然而合在一起却使人有一种猝然之感，例如：

I hope they do give you the Nobel Prize.
It would serve you right.

这是美国现代诗里继承惠德曼传统的诗人William Carlos Williams写给另一个诗人Ezra Pound的两行，其变异全在第二行。（人们不禁要问：为什么得诺贝尔奖金是“报应”，是“活该”？此中的消息是：这两人都自命不俗，也许在嘲笑这项奖金和它的获得者。）

对于译者来说，他有双重任务：一是要有慧眼能在原作里发现变异之处，而这就需要他对那个语言的常规很熟悉；二是要有本领能在自己的译文里再现这变异所造成的效果，而这就需要他对自己语言的各种表达方式有充分的掌握。

3. 变异最多见于形象语言，而形象语言的核心是比喻。比喻是随处可见的：

All grammars leak.

Einstein took a huge conceptual leap.

The British thrusted their language down the linguistic throats of the conquered peoples.

Those slick operators, with their patent leather souls!

以上见于非文学的“语类”。有的比喻用动词形式表现，有的用名词，有的用形容词，而在第三例里则由动词与名词合起来表现，二者呵成一气。比喻的好处，一是形象化，具体化，见就明白，捉摸得住；二是高度集中，在纷纭现象中用一二字就点出核心，语言的运用不能比它更精练了。而要做到这两点，须有将两种不同事物联在一起——将熟悉的、身边的东西同生疏的、辽远的东西联在一起，将琐碎的、实际的、无甚意义的小东西同一个大背景、大的精神世界联在一起——的想象力。正因如此，历来的哲学家、文学批评家都强调比喻的重要性，亚里士多德就在《诗学》里称之为“天才的标志”。然而在时间的长河里，比喻却又是不断受到淘汰的，用久了成了套语，因此文学作家——特别是诗人——无不致力于创造新的比喻，新的形象。20世纪作家笔下出现的比喻是这样一类：

The multitudinous windows of the new Hilton look to me like the heavy-lidded eyes of insomnia sufferers, aching for rest.

White and black trade words as do front-line soldiers lobbing back an undetonated grenade.

All art must be for the end of liberating the masses.

A landscape is only good when it shows the oppressor hanging from a tree!

这些比喻有明显的时代与社会特色，在它们背后有着70年代的“敏感”。有时比喻的运用持续几行诗句，如在Robert Lowell的“For the Union Dead”（1964）里：

Everywhere
giant finned cars nose forward like fish;
a savage servility
slides by on grease.

诗人对于“汽车社会”的鄙弃是如闻其声的。

比喻之常见与重要既如此，翻译者又应对它们采取什么方法，什么战略？在这里，文体学的“语类”之分似乎可以帮助我们决策。当然，每一个比喻或形象都需要根据它的实际情况慎重对待，但是一般地说，对于非文学的语类中的非关键性的比喻，特别是那些早已同普通语言化为一体的所谓“死比喻”（如：the bonnet of a car，foothills，throw a monkey wrench into之类），就无须拘泥，意译即可。而在文学作品之中，特别在诗里，既然比喻有着体现作者的敏感和时代风貌等等的特殊重要性，那就应该直译。所谓直译，是指：1. 不要用四字成语等套语去译，宁可“欧化”些，以保持其新鲜。2. 要十分准确。例如雪莱有一首题为“England in 1819”的十四行诗，其最后两行是：

Are graves, from which a glorious phantom may
Burst, to illumine our tempestuous day

这当中的phantom一词，按照我们现在通行的字典，有“幽灵，鬼怪；阴

影，令人恐惧的东西”等释义，但用来译此诗都不合适。也许用“神灵”比较好些，因为雪莱此处此词所指的，实是革命，而“神灵”同后来马克思、恩格斯在《共产党宣言》第一句里所用的“幽灵”一词（德文是Gespenst，英译作spectre）——

一个幽灵，共产主义的幽灵，在欧洲徘徊。

——既可以有所区别，又可以有所呼应。雪莱当然想不到会有《共产党宣言》这一具体的书，马、恩也未必对雪莱这一具体的诗或比喻有特别深刻印象，但是我们后世的读者心里明白：这两篇著作相隔不过30年，正是在这风云变幻的三十年中，工人阶级揭开了人类历史的新页，一个年轻英国诗人在1819年所憧憬和渴望的，在1848年变成了震惊全欧洲的现实。在这样的背景之前，如果译者漫不经心地将phantom一词译为“鬼怪、怪物”之类，那就减缩了雪莱的革命性和预见性，也就是在一个关键的地方没有忠实于原作的精神了。

4. 适合就是一切。文体学的灵魂在于研究什么样的语言适合什么样的社会场合。译者的任务在于再现原作的面貌和精神：原作是细致说理的，译文也细致说理；原作是高举想象之翼的，译文也高举想象之翼。一篇文章的风格只是作者为表达特定内容而运用语言的个人方式，它与内容是血肉一体，而不是外加的、美化的成分。因此从译文来说，严复的“信、达、雅”里的“雅”是没有道理的——原作如不雅，又何雅之可言？

三

以上种种，无非是说词义学和文体学可能会对翻译问题的讨论带来

若干新见解。然而我们又必须认识它们的局限性。有许多翻译问题是它们所没有或不能触及或根本不关心的，所触及到的问题也往往谈得不深入，或只有零碎的材料罗列，而缺乏远的透视和大的综合。一种语言的运用就已经是十分复杂十分困难的事了，何况翻译者要处理两种语言呢！因此虽然他可以从现代语言学获得某些帮助，他必然还要求助于其他方面。例如一个文学翻译者会发现在很多情况下，文艺学会对他更有教益：版本校勘之学可以帮他判断版本高下和文字真伪；文学史可以帮他了解作家所处时代的特点，作家在某一文学传统里的地位，以及与他同时的其他作家、出版商与读者的情况；文学批评可以帮他更加透彻地了解作品的艺术手段与通篇意义；等等。

但是我以为更重要的还是翻译者本身要有长期的、多方面的实践，从中积累甘苦自知的经验，在一定时候同其他的翻译者交流一下，其好处远超过读任何语言学或翻译理论的著作。

前几年看到一本*Poems of the Late Tang*（《晚唐诗》，1965年英国企鹅书店版），译者为英国人A. C. Graham，他译了杜甫的《秋兴》和孟郊、韩愈、李贺、李商隐、杜牧等人的诗，译文和解说都很出色。他提到他曾用心译过杜甫的《登岳阳楼》一诗：

昔闻洞庭水　今上岳阳楼
吴楚东南坼　乾坤日夜浮
亲朋无一字　老病有孤舟
戎马关山北　凭轩涕泗流

但几经考虑，最后还是决定不发表译文，主要在于他不满意自己译文的最后一行：

As I lean on the balcony my tears stream down

原因是：“Tu Fu will on occasion speak of his feelings, or at any rate his tears, with a simplicity which falls rather flat in English”（见该书91页）。这一点很有意思，他触到了一个词义学所不常处理的问题，即同一意义的词（涕泗与tears是完全的等同语），在不同文化传统、不同社会里所引起的不同反应问题。某些词在一个语言里有强烈的情感力量，而其等同词在另一语言里却平淡无奇，上列“涕泗”便是一例。反过来，也有某一词在原文里近乎套语，而照字面直译到另一语言却显得生动、新鲜，“雨后春笋”便是一例。人们喜欢谈翻译中“对等词”的重要，殊不知真正的对等词应该包括情感力量，背景烘托，新鲜还是陈腐，时髦还是古旧，声调是和谐还是故意不协律，引起的联想是雅还是俗等等方面的“对等”，而且在文学作品特别是诗的翻译中，还有比词对词、句对句的对等更重要的通篇的“神似”问题。这一切使得翻译更为不易，但也正是这点不易使翻译跳出“技巧”的范畴而变为一种艺术，使它能那样强烈地吸引着无数世代的有志之士——他们明知其大不易而甘愿为之，而且精益求精，乐此不疲；他们是再创造的能人，他们在两种文化之间搭着桥梁，他们的努力使翻译工作变成一种英雄的事业。

1978年

---

[1]Philosophical Investigations (Oxford, 1953), p. 20.

[2]“Modes of Meaning,”Essays and Studies (London, 1951), p. 118.

[3]转引自Peter Newmark,“The theory and craft of translation,”Language Teaching and Linguistics Abstracts, No.

1 (Cambridge, 1976)。

关于英语的文体、风格研究

本文拟谈下列几个方面：英语文体、风格是否存在，文体、风格研究有无必要，是否可能，英美研究文体、风格的情况，以及关于我们在教学与科学研究上适当开展这方面探讨的几点建议。

在文章开头，需要说明的一点是：这里所谈的风格不是“美文”（fine writing）的风格，不是装饰、点缀的东西，而是英语本身里词和词的组合所具有的一种特殊表达性能，与其说是属于文艺学的范畴，不如说是属于语言学的范畴。

有无文体、风格？

有的。首先，任何语言都有口语与书面语的分别。在通常情况下，口语总是随便一些，突兀一些：

A. . . . But what you've said does bring me to my point.
B. Which was?
A. Some sense of direction.

这是一段谈话的实录。改成书面语，即使是竭力写得像口语的书面语，那么B的问题就会变成What was that?之类，而A的回答又十分可能变成(It was) how important it is to know where one's going之类。这里的差别主要不在词汇，而在句子结构（Which was?是一种不规则的简略句，靠语调手段——升调——才完成了意义的表达），也在句子与句子之间的联

结情况（紧密还是松懈？在现例中十分紧密，B问A答可以当作语法上的一句话来看待）。通常情况之下，书面语总是修整，规矩，有头有尾。

其次，口语和书面语本身，又各有若干文体。同样是口语，家常闲谈与正式演讲往往有词汇与句法上的显著不同，在语音、语调上也有变化，例如英国南部标准音里的[r]在发音时一般不需卷舌，但是演讲者常有为了使后排听众听得清楚而将其发成卷舌音的。对于资本主义世界常见的警察殴打示威群众，纽约与伦敦的官方发言人往往这样轻描淡写地声明一句：

Although there have been clashes, only in a few cases were the injuries fatal.

而工人听了，则会这样揭出真相：

Some were killed!

事情一样，而说法两异：一个打统治阶级的官腔，句子长，用词艰深，转弯抹角，吞吞吐吐；一个表人民大众的义愤，句子短，用词明确，有什么说什么，加上高昂的声调，含有控诉的力量。

这种文体的区别在书面语里更为明显。写便函不会用写公文布告的笔法，写小品文要避免写科学教科书的语气，条约、合同和法律文书还存在不少老的格式和套语。英美的文学教授往往以仿古为雅：The University is in danger of being killed with kindness.（意为各方面的资本家资助虽多，但都附有苛刻条件，结果大学反而感到自身难保；这里的典故来自17世纪Thomas Heywood所写商人家庭悲剧*A Woman Killed with Kindness*，1607）。而纽约和伦敦的报馆记者则又经常以炫新为能：He

presents the image of cold, intellectual realism. 这当中image一字是所谓“时髦字”（vogue word）。字本身当然是古已有之，但过去多半用在文艺批评里，指艺术形象，或用在科学著述里，指瞳孔或照相机里的影像，现在则用来指一个国家、一个社会、一个政治人物所给人的总印象，有the Smith image、the neutralist image、build up an image等等的说法。下半句里cold, intellectual realism大意为尖刻世故，缺乏热情；从文字讲，它们代表了某些英美报刊文章在某些情形下故意追求抽象化的趋势，例如不干脆说British troops have cleared out而偏要说Britain's military *presence* is withdrawn；不说One should have no racial prejudice而说It necessitates a *projection* of the human mind over the barrier of race，原因或是为了遮掩真相，或是为了表示高超、深刻，结果是用词越来越大，越来越空，而句子也往往跟着冗长起来，扭曲起来。

第三，作家与作家之间，作品与作品之间，有风格的不同。同是17世纪作家，密尔顿的散文与班扬的散文便有显著的差别；同在一个咖啡店里月旦人物，约翰生的谈吐不同于哥尔斯密司的谈吐；同在19世纪中叶写小说，狄更斯恣意地运用英文的渲染、夸张、强调等各方面的表现手段，萨克雷则比较地讲究含蓄、节制、文雅；到了19世纪末年，同样是擅长警句的爱尔兰人，王尔德的轻浮与俏皮毕竟胜不过萧伯纳的精辟与辛辣。便是同一个作家的风格也不是固定不变，而是有发展的；有时在同一作家身上有几种风格并存，随着作品的对象、体裁、题材与用意的不同而变化。罗斯金描写建筑、绘画和云景用的是一种笔墨，而当他给英国工人写公开信（*Fors Clavigera*）的时候，他就不再写“美文”，而用素净的、质朴的词汇和比较简单的句法来表达他的社会思想了。凡此种种，都是曾经有人研究，或值得学者探讨的。

第四，还有一个总的英语风格。将以上各项放在一起，将各种细节

——语音的、词汇的、语法的——加以归纳、比较、联串、综合，我们应该可以略窥英语表达力的全貌。实际上，一个学习英语的外国人对于它多少有个总的印象，例如相对而言，英语的词汇丰富，同义词特多，而语法则在某些方面比较简单，在另外一些方面（如时态的运用）又比较复杂。但是做学问不能仅凭印象，必须进一步考察大量的语言事实，从表达力着眼，来逐步获得一些比较科学的结论。这里问题不只是要寻找英语的某些特点，而在根据这些特点来探索英语的某些常见的表达手段。例如英语的特点之一是有大量的同音词（homophones）。一方面，这个特点构成了口语方面的一些含糊不清的地方。听见有人说['souiŋmə'ʃi:n]，如果不知前言后语，就很难判断他说的究竟是sewing machine（缝纫机）还是sowing machine（播种机）。但是另一方面，这个特点又使英语便于造成一语双关（punning）的特殊效果。莎士比亚之善用双关语是尽人皆知的，康格里夫、盖伊、费尔丁、谢立丹、拜伦、兰姆、狄更斯、王尔德、萧伯纳，写喜歌剧的吉尔伯特（W. S. Gilbert）、写《阿丽丝漫游奇境记》的凯洛尔（Lewis Carroll）等，也都是运用双关语的能手。但双关语绝不限于英文文学作品里才有，它是英国人民语言中一个有久远历史的，至今还有无限生命力的表达手段，特别利于讽刺。在星期天的伦敦街头，看着许多貌似虔诚的绅士淑女纷纷走进教堂，一个工人这样说道：

On Sunday they pray for you and on Monday they prey on you.

这当中是有一根尖刺的，而这刺却来源于这样一个语言事实：pray（祷告）和prey（掠夺）是同音词，发音都是[prei]。其实四百年前，莎士比亚就在这两个同音词上做过文章：

. . . for they pray continually to their saint, the

commonwealth; or rather, not pray to her, but prey on her.

(*Henry IV, II, ii*)

有无研究的必要？

英语的文体、风格确实是存在的，但是我们是否需要研究它们呢？对于我们中国的外语工作者，这种研究有什么用处？

在此我们要赶紧声明一句：文体、风格的研究有它的复杂性，有不少因素还未探讨，已探讨的也不是都有结论；有它的不稳定性，至今还没有一套行之有效的完备方法；有它的流弊，很容易谈得玄虚，或堆积一些零碎的语言现象，得不出有普遍意义的结论。总之，这种研究中待决的问题还多，还不是一个成熟的学科。

但是在作了这样的保留之后，我们还是可以说，文体、风格的研究是有实际用处的。它可以使我们更深入地观察英语的性能，看到英语的长处、短处，以及我们在学习英语时应该特别注意或者警惕的地方，因为英语一方面不难使用，一方面却又在不小心的或过分小心的使用者面前布满了陷阱。使用是我们的目标，而深入的有目的的观察正可以促使我们使用得更有成效。进行这样的研究，至少有三层好处：第一，在全部文体、风格的研究中，最经常也是最重要的活动是比较和选择，比较各种近似的表达手段，观察它们之间的细致差别，根据要表达的思想情感来决定何者最为适合、最为有效，在这样的过程里我们不仅会变得更加精细、准确，而且会更加注意实际效果，更加注意形式与内容的统一。第二，既然从使用和实效出发，文体、风格的研究要求我们注意英语的现状，远过于英语的过去；这样我们就会更加熟悉现代英语里各种

通常的表达手段。第三，文体、风格成分复杂，包含了语音、词汇、语法以至心理、政治、社会等各方面的因素，一个研究者必须对它们作综合的考察，而且还要从局部（一词一句）进到全体（一段一篇），又从全体回到局部，检验并深化对局部的了解，因此他不得不既要具体，又要全面，既要掌握语言事实，又要体会感情色彩和全盘的情调气氛。

对于英语教学来说，文体、风格之类最忌空谈，能否说出口语体、笔语体的名称或修辞格的定义，对于能否确切了解与恰当运用英语，没有多少关系。但是教师在教材的选择上却须具备有关文体、风格的知识，例如我们目下的初年级教材着重选用能够上口但又不过分口语化的文字，中、高年级需要有利于笔头模仿的各种实用文体（书信、布告、公文、特殊的报纸文体之类）以及一定数量的艺术文体。教师有一点文体、风格的研究显然可以选择得更自觉更细致，自己编写起教材来也容易有意识地注意文体上的适合性。对于高年级的学生，对于处在提高阶段的学习者，文体、风格的训练能够帮助他掌握英语已如上述，但是这所谓掌握不只是自己会说会写，还包含着对别人说的写的有确切的了解。真正确切地了解外语不是易事，造成了解困难的有许多因素，其中也有文体、风格的因素。例如当Ralph Fox描绘与季米特洛夫同在莱比锡纳粹法庭上受审却向敌人投降的软骨头Torgler其人时，他写了这样一段话：

Torgler is soon shown his mistake. The captors delight in degrading the self-respect of theirt“respectable”victim. They tell him he is to be shot, take him down a dark corridor, put a revolver at the back of his head so that he screams with fear. He is not any longer virtue defending his innocence, only a badly

scared man, determined to try and keep some outward semblance of self-respect, but no more than that.

(*The Novel and the People*)

这当中作者辛辣地嘲笑了这个逃兵自以为“体面”，实则完全无耻的丑态，为此他将respect一字特地重复三次（两次self-respect，另一次带引号的“respectable”）。革命者不喜讲respectable，这个字带来的是这样一种气氛：讲究社会地位，憎厌一切新的东西，沉浸在资产阶级生活方式之中，等等。在最后一句话里，由于两种文体并列，又产生了一种强烈的讽刺效果。前半句中virtue defending his innocence在用词（注意virtue的拟人化）与形象上都属于英国18世纪小说，它使我们想到*Pamela, or Virtue Rewarded*之类的书名，在我们面前唤起了Pamela之类的穷苦姑娘在竭力抵抗少爷们对于她们贞操的进攻的景象；后半句中only a badly scared man在用词与节奏上都属于20世纪的口语，活活画出一个被敌人骇坏了的胆小鬼；这一个从古雅的18世纪文体跌落到平凡的现代口语体的转变用一种戏剧性的猝然方式完成了Torgler的最后暴露：他自以为是道德的化身，实际上他哪里谈得上道德，哪里谈得上诗意的化身，哪里谈得上有一点抵抗的心思，他只是最无骨气的现代小市民而已！文体一变，人物的身价也就落了千丈。作者并没有现身说法，他只是通过一个风格手段生动地表达了他的用意。如果不了解这里文体、风格上的特色，那么就很难体会作者暴露的彻底和谴责的严厉。

对于翻译工作者来说，当然首先需要提高政治和全面业务的水平，但是有一点文体、风格方面的修养也是必要的。在译者掌握外语已到一定水平的时候，他所遭遇的困难主要是两个：风格和背景知识。在翻译当中，译者时刻在寻找对等说法（equivalents），但是寻找确切的对等说法不只是寻找相同的意义，还包括寻找相同的情感色彩，相同的分寸

和轻重，相同的锋利或含蓄，新鲜或古雅，通俗或书卷气，平铺直叙或形象化，等等——总之，相同的政治的、社会的、美学的效果，而这些正是风格研究中所经常考虑的问题。对等说法之间的关系不只是简单的兵对兵、将对将的关系，在一种语言用正面说法的在另一种语言可能适宜于用反面说法（试比较“唯你是问”与“You shall answer for it”），在一种语言用词汇手段来表达的在另一种语言里可能用语法手段（试比较“我早就料到这点”与“I thought as much”；“你这就故意叫人为难了”与“You are being difficult”），这就需要译者对外语的各种表达手段十分熟悉（对本族语的熟悉是不消说的），而这正是风格研究所要达到的目标。一个胜任的译者需要能够做到遇见一句汉语立时想出几种外语译法，能够在第一种译法碰壁的时候立时用第二、第三、第四种去解围、突破，取得胜利，这就需要他除了比较两种语言之外，还要比较外语内部各种近似的表达手段，不仅比较，而且加以选择——比较和选择，像我们在前面所已说过的，又是文体、风格研究里经常进行的工作；我们甚至可以说，整个文体、风格研究就是一种规模巨大的同义语（最广义的同义语）的研究。比较和选择的目的是为了使译法更忠实、更确切、更得体；而所谓得体，是指原文战斗性强的，译文还它一个战斗性强；原文谈笑风生，译文还它一个谈笑风生；原文文的译文也文，原文俗的译文也俗；条约、公文上的套语不拿到家常闲谈里去说，文学气味太重的丽词忌在科学文章里出现——一句话，得体之体虽可有各种理解，但是显然也包括了文体之体。

能不能研究？

事实上，已经进行了有关文体、风格的研究，而且中外皆然，历史久长。它包含在文学批评之内，像我们中国的《文心雕龙》就是。以欧

洲语言而论，从古希腊开始的古典修辞学就属于文体、风格研究的范畴。近五十年来，在欧洲出现了一些受过语言学训练的学者，对于研究文体、风格的方法，进行了新的探索，获得了一些结果。

可以称之为法国学派的Bally，Marouzeau，Cressot，Bruneau，Godin，Guiraud等人，依据Ferdinand de Saussure区别语言（la langue）与言语（la parole）的理论，力图建立新的文体学（la stylistique），作为现代语言学的一个分支，认为它的任务是“调查有组织的语言[按即全民语言，la langue]中的表达力，着眼点在于语言手段的感染性（contenu affectif），即语言表达情感又影响情感的性能”[1]，其方法是将现代法语中的各种表达手段加以描叙（“文体学纯粹是描叙性的”[2]），加以比较（文体学“全部研究的步骤可以归结到一点：比较”[3]），其目的是写出系统的专著，企图在读者面前展开一幅巨大的现代法语的文体地图。他们一般只研究本族语，着重现代全民语言，而在不同程度上排斥各别作家风格的研究。他们的缺点在于割断历史，抹杀作家对于全民语言的影响。

可以称之为德国学派的Vossler，Spitzer，Curtius，Auerbach等人以研究外国语（法语、西班牙语等）见长，着重各别作家的语言风格。他们受克罗齐（Benedittо Croce）的“美是形象的直觉”的美学理论的影响，企图通过文体研究（die Stilforschung）来阐释一个民族的精神，其方法是凭研究者的修养、直觉、灵感，从一个作家或一部作品的语言特点寻找共同的心理因素（“the common spiritual *etymon*, the psychological root”[4]），亦即是一种连某些英美学者也认为是“不可学”[5]的研究方法，其目的在力求语言与文学的结合，将文体学更紧密地同文学史、艺术史乃至整个文化史[6]联系起来。

在苏联，文体、风格的研究历史长，理论的探讨多，例如1954——1955年曾在《语言学问题》杂志上展开文体学的范畴和文体划分原则的讨论。在实践中，苏联学者着重全民语言，也不忽略作家风格。就全民语言而论，他们已有了一个大体确定的以描述、比较为主的研究方法，并用它写出了能用于语言教学的俄语及几种主要通用外语的文体学教科书，在英语方面已出版加尔配林独写[7]和库兹涅茨与斯克雷卜涅夫合编[8]的两本，它们虽然由于对象不同而深浅与编排不同，处理则大体相似，即都分章讨论词汇、句法等语言手段的风格作用，列举传统修辞学所着重的主要的修辞格，并且举例划分几种主要的文体。就作家语言风格来说，研究者有В.В.Виноградов, Б.В. Томашевский, А.И. Ефимов等人。Виноградов曾研究普希金、果戈理、陀斯妥耶夫斯基、莱蒙托夫、托尔斯泰等人的语言风格，写有专著与论文，近年来他致力于艺术文体的全面研究，已经写出计划中五部专著的第一部[9]。

除了以上一些主要学派的活动以外，还有从别的科学部门出发来研究文体、风格的，例如从数学统计的角度来研究文学词汇的，如Yule[10]；或企图建立以处理文体、风格为其部分任务的“数学语言学”的，如Herdan[11]。

但是虽有这半世纪以来的多方面活动，文体、风格的研究还是处在不稳定的状态，有许多问题还待解决。第一，界限与范围。文体学是一个中间学科，一边接近语言学，另一边接近美学和文学批评，界限不明，而本身还有与传统修辞学的关系问题，也是争论之点。第二，研究方法。在处理全民语言的风格性能方面，已经大体有了一个方法，一种共同遵守的程序，然而在研究作家语言风格方面，虽有不少颇多新意的专著，却仍然缺乏一个多数人能够使用的较好方法。第三，具体问题：

文体究竟如何划分？社会在发展，文体也在变化，例如公文中的套语已在减少，外交词令也有变化；一体与一体之间总是同多于异，一体之内又有各种情况：同是科学文章，有些学者写得不带情感，有些学者则又谈笑风生，风格上有很大差异，如何去找共同的东西？文体学讨论表达手段，毕竟离不了词和句，语法学讨论词、句也要谈它们的用法与效果，那么二者又有什么差别？文体学与词汇学都要讨论到成语、俚语、行话、方言，都要分析前缀、后缀等等，那么这二者又有什么差别？换言之，在词、句中，除了语音，语法等因素外，有没有一个可以独立的文体因素？等等。

英美的研究情况[12]

文体学（stylistics）虽在欧陆活跃一时，在英国则影响不大。个别英国人（Ullmann, Sayce）用文体学的方法研究法语写成了专书，但却始终未见一本有关英语文体学的英文论著。美国情形略有不同。也许是由于受了某些从欧陆移居美国的文体学者如Spitzer等的影响之故，在文体学范围内已有少量著作出版[13]，不久前还出了一本以《语言中的文体》为题的大型论文合集[14]，二十几个撰稿者从三个方面——语言学（主要是结构语言学），心理学，文学批评——来合力探索文体研究中的主要问题，足见美国学术界对此已有相当广泛的兴趣，同时也透露了这项研究的复杂与困难。

然而文体学的名义与学科虽未在英美确立，有关文体、风格的研究却一直在进行，所出版的论著与选集也为数不少。下面我们将就几个主要方面（不包括美国英语与美国作家语言）加以叙述。针对我们自己的需要，叙述的重点放在散文方面，所举的书目也是有选择的，时间也不

追溯过远，一般限于近三十年来发表的。

在风格总论或英国散文总论方面，人们较多提到的是下列11种[15]，其作者是：Raleigh （1897），Murry（1922），Read（1928），Dobrée（1934，1964），Graves and Hodge（1943），Grierson（1944），Brooks and Warren（1949），Lucas（1955），Vallins（1956），Sutherland （1957），Warner（1961）。这些书学术价值有高低，材料有新旧，范围与性质也不一致。对于我国学生来说，比较有用的是Read与Warner所著两书。Read的《英语散文风格》写得比较系统，分为“章句”（Composition）与“修辞”（Rhetoric）两大部分，项目较多，连节奏（rhythm）及语音的风格作用也都涉及，举例古今各代作家都有，引文较完整，不过于零星，论评也有新意，文字不难。Warner的《英语风格指南》是最近出版的为初学者写的小书，材料新，对现代英语的特点说得具体清楚，因此也值得翻译者与研究者一读。书分三个部分：第一部分，干净的英语（clean English），叙述构成好散文的各项因素，其中之一就是节奏，以萧伯纳*Pygmalion*一剧中卖花女之父Doolittle的一段话作例，说明其有特殊的节奏，这种具体分析对外国学生有用。第二部分，英语风格的发展，论述历代散文名家。第三部分，今天的各体英语，其中有论述美国散文风格的专节。这样的安排——因素，历史，现状——面面俱到，而论述要言不烦。作者竭力提倡“干净的英语”，即朴素、清楚、具体的英语，举出Swift，Cobbett，Shaw等人为这种英语的出色代表。

散文的历史发展向来是英美学院中人研究的重要项目，写有这方面的专著或论文的有Chambers[16]，Croll[17]，Williamson[18]，Wilson[19]等人，受到学术界的重视，但他们的研究一律着重17世纪以前的散文，问题也比较专门。前面提到过的Warner与Sutherland两书的历史部分，也

值得参考。

在作家语言风格的研究上专书不多。莎士比亚虽然受到较多注意，然而注意集中在他的诗艺方面，论述他的散文的只有Crane一书[20]。对于他的语言的研究，除开几部标准的工具书[21]外，有Bradley，Gordon，Onions，Jespersen，Willcock，Elton，F. P. Wilson，Hulme诸人所写的短文[22]，其中Willcock与Wilson着重莎士比亚语言中的通俗成分，显示近年来部分研究者的一种倾向。属于风格范围内的研究有下列几类：形象的运用，有Spurgeon, Wilson Knight及德国人Clemen的专著[23]，其中Spurgeon比较机械，Knight则又跑野马，唯Clemen一书值得参考之处较多；修辞术，有Joseph一书[24]；文字游戏的戏剧作用，有Mahood一书[25]。由于莎士比亚对英语发展的巨大影响，看来还有必要用现代语言学的方法对他的语言风格作一个综合的研究。

密尔顿的语言虽在30年代引起很大争论，却未见专书研究，只有零碎论述，散见文学批评文章之内，语言学家Wrenn近有短文[26]谈到，语焉不详。18世纪散文作家之中，Johnson[27]，Swift[28]与Gibbon[29]各有专书论述，Fielding[30]的讽刺手法也有人研究。此外有零篇短文，如Chapman与Lascelles论Jane Austen[31]，David Cecil论Hazlitt[32]，Logan P. Smith论Carlyle[33]，Max Beerbohm论Lytton Strachey[34]，Dixon Scott论Bernard Shaw[35]；大多从文艺欣赏立场出发，偏于印象，语言方面的具体分析嫌少，更无系统描叙可言。

论述各体文字特点的专门著作极少，唯有W. J. Ball的*Conversational English*（1953）一书对于口语文体的词汇、句法叙述较详，例句来自日常生活，有实用价值。

近年来有些英国人对纯正英语的前途表示关怀，写文攻击各种他们认为不良的倾向，如journalese，officialese之类。这也是同研究各体文字有关的工作，只不过在英国大多以词的用法讨论的形式出现。这方面的论著出自Chapman，Herbert，Brown，Partridge，Gowers，Evans，Vallins等人之手[36]、其中简明、实用、查阅较易的是Gowers的*ABC of Plain Words*。英国的政客与记者糟蹋英语，文风确有许多不健康倾向，人们反对是有理由的；但是也要注意在词的用法的讨论中总会出现个人的偏见，暴露的趣味、爱恶与政治观点，有些人反对政治术语实是攻击共产主义[37]。

最后，可以附带一提各体文选（散文）的编纂工作，这与文体、风格的研究也有关系。散文选集颇有几种，早一点的有Saintsbury与Quiller-Couch所编[38]，都偏于“美文”；晚一点的有五卷本的*Pelican Book of English Prose* (Harmondsworth, 1956)，不取“美文”而取能反映时代思潮的作品，但选文过短，支离破碎，反不及19世纪末年出版的另一多卷选集，即Henry Craik编的*English Prose Selections*五卷（1890——1896），其中历代各家都备一格，选文较长较全，每人都由专门研究者写前言介绍。单卷的选本之中，值得一提的有两种、其一是Read与Dobrée两人合编的*The London Book of English Prose*（1932，1949），选文虽短而较完整，按照叙述文体、科学文体、激情文体（Emotive Prose）三大类排列，共21项，除了习见的如小说、历史、文论、书信之属以外，还有普通选集少见的科学、体育、军事、法律、教诫、随意小品等方面的文章，所选古今作家将近三百人。另一比较实用的选本是James Sutherland编的*The Oxford Book of English Talk*（1953），它将古今口语体或接近口语体的文字（其中包括Levellers和宪章派的言论）加以选辑，按时代先后排列，其中有法庭对质，议会辩论，朋友闲谈，广

播讲话，等等，这类材料外国研究者得之不易，选本本身也别创一格，很有参考价值。

我们将英美有关英语散文的研究情况作了一个不完全的观察之后，得到这样一个总印象：文体、风格的研究大体上还停留在文学批评与历史考证的范围之内，一般地不讲究科学方法，不着重系统性。但是由于不纠缠在过分抽象的概念争论中而做具体问题的研究工作，也出了有参考价值的著作。

关于我们自己

英语文体、风格的研究在我国方在开始。高等院校的外语专业中有“现代英语通论”课，其中有文体、风格的部分；有的外语院系开过“文体论”（实即文体学）或“修辞学”的课程；教师在高年级讲课文、改作文时，也总要涉及文体、风格问题；翻译工作者也不时讨论文体、风格，即使不用这两个名词，实际上谈的是这类问题。

我们在研究英语文体、风格的条件上也有自己的特殊困难，例如我们不容易对活的口语进行详尽的调查而必须多利用书面记录；但也有我们的潜力，因为我们有中国关于汉语修辞风格研究的长远历史和优良传统，多年来又一直在提倡健康的文风，提出了“准确、鲜明、生动”的标准，只要我们努力学习，运用唯物辩证法，一定能够取得良好的成绩。

我们的研究要从中国的实际出发，根据我们自己的需要与条件来安排研究项目，定出主次，先后。有些问题在外国虽然争得热烈（例如风格的最小单位是什么？），对于我们未必有用；有的项目别人也许不进行（例如现代政论文的风格特点），对于我们却有实际意义。

在具体研究中，需要英语教师和从事英语工作的译者、编者的合作，需要向中国语文的文体、风格研究者学习。

以下是几点不成熟的意见：

有必要首先研究英语的现状，即现代英语的具体情况，为此要搜集大量语言材料，包括谈话、辩论等等的录音或书面记录，研究近五十年来的英语变化，比较确切、系统地说明现代英语在用词、造句、语音、语调、节奏各方面有哪些新的成分，又有哪些比较稳定少变的成分，以及总的趋势是什么。

既要着重全民语言，着重普遍使用的表达手段，也要给作家语言以恰当的估计。作家使用的各种风格手段仍然出自全民语言，而且反过来给全民语言以程度不同的影响。

既要研究英国英语，也要研究美国英语；要见其同，也要知其异。从两国英语的影响来说，从我们研究上的薄弱点来说，也许美国英语还应是比较着重之点。

既要研究现状，也要适当研究历史。把英语散文发展史上的几条大线索弄清楚（例如Defoe-Swift-Cobbett-Shaw的平易有力的政论文风格传统），把几个重要时期的散文特点弄清楚，有助于我们更好了解与使用现代英语，有助于在教学上安排教材，在进修里选择读物。

要编出教学上需用的有关文体、风格的教科书，有关各种修辞手段的手册，各种特殊文体的分论，以及综合性的现代英语文体总论。

要有各种文体的读物选本，特别是口语体和各种实用文体的选本。

至于这种研究的名称，称文体学还是修辞学，也许不是一个顶重要

的问题。我们自然应该有一个共同接受的名称，但是现在既有争论，学科本身又有许多问题未决，与其争论名称，不如先看有哪些项目应该研究，先去进行，做出成绩，在实践里逐渐解决这种研究的界限何在、这一学科与其他学科的关系如何等等的问题，然后定名也就比较容易了。

1963年

---

[1]Charles Bally, Traité de stylistique française, 2 v., I (Heidelberg, 1909), p. 16.

[2]Charles Bally, Précis de stylistique, (Genève, 1905), p. 10.

[3]Bally, Traité, I, p. 28.

[4]Leo Spitzer, Linguistics and Literary History (Princeton, 1948), p. 11.

[5]“Unfortunately, as Professor Spitzer himself is well aware, [his method] is extremely difficult to imitate, since the initial observation and the subsequent synthesis with the total experience of the work depend largely on personal intuition.”(R. A. Sayce, Style in French Prose [Oxford, 1953], p. 2.)

[6]例如Ernst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages (New York, 1953) （德文本，Bern, 1948），就是这方面的一部重要著作。

[7]И.Р. Галъперин, Очерки по стилистике английского языка, М., 1958.

[8]М.Д. Кузнец и Ю. М.Скребнев, Стилистика английскогояэыка, Л., 1960.

[9]В.В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959.

[10]G. Udny Yule, The Statistical Study of Literary Vocabulary (Cambridge, 1944).

[11]Gustav Herdan, Type-Token Mathematics: A Textbook of Mathematical Linguistics (S-Gravenhage, 1960).

[12]本文写于60年代之初，此处讲的情况近来已有很大改变，请参阅本书《英语文体学研究及其他》一文。——1980年作者补注

[13]René Wellek and Austen Warren, "Style and Stylistics," Theory of Literature (New York, 1949), pp. 177-189; Leo Spitzer, Linguistics and Literary History (Princeton, 1948); Leo Spitzer, A Method of Interpreting Literature (Northampton, Mass., 1949); Helmut A. Hatzfeld, Literature Through Art (New York, 1952); etc.

[14]Thomas A. Sebeok (ed.), Style in Language (M.I.T., 1960).

[15]Walter Raleigh, Style (1897); J. M. Murry, The Problem of Style (Oxford, 1922); Herbert Read, English Prose Style,

1928 (rev. ed., 1952); Bonamy Dobrée, Modern Prose Style, 1934 (Oxford, 1964); Robert Graves and Alan Hodge, The Reader Over Your Shoulder (1943); Herbert J. C. Grierson, Rhetoric and English Composition, 1944 (Edinburgh., rev. ed., 1945); Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, Modern Rhetoric (New York, 1949); F. L. Lucas, Style (1955); G. H. Vallins, Patterns of English (1956); James Sutherland, On English Prose (Toronto, 1957); Alan Warner, A Short Guide to English Style (London, 1961).

[16]R. W. Chambers, On the Continuity of English Prose from Alfred to More and his School (1932).

[17]M. W. Croll, “The Baroque Style in Prose,” Studies in English Philology, ed. Malone and Rund (Minneapolis, 1929), etc.

[18]George Williamson, The Senecan Amble (1951).

[19]F. P. Wilson, Seventeenth Century Prose (Cambridge, 1960).

[20]Milton Crane, Shakespeare's Prose Chicago (1951).

[21]E. A. Abbott, A Shakespearian Grammar (1869); Wilhelm Franz, Shakespeare-Grammatik (1911); A. Schmidt, Shakespeare-Lexicon, 3rd ed. (Berlin, 1902); C. T. Onions, A Shakespeare Glossary (Oxford, 1919).

[22]H. Bradley, “Shakespeare's English,” Shakespeare's England, II, pp. 539-574; George Gordon, Shakespeare's English (Oxford, 1928); C. T. Onions, “Shakespeare's Language,” Nine Plays of Shakespeare, ed. George Gordon (Oxford); O. Jespersen, Growth and Structure of the English Language, 9th ed., Ch. X. (Oxford, 1948); G. D. Willcock, “Shakespeare and Elizabethan English,” Companion to Shakespeare Studies, ed. Granville-Barker and Harrison (Cambridge, 1934), pp. 177-186; “Shakespeare as a Critic of Language,” Shakespeare Association Pamphlet (London, 1936); “Shakespeare & Rhetoric,” Essays and Studies (Oxford, 1945); “Shakespeare and Elizabethan English,” Shakespeare Survey 7 (Cambridge, 1954); O, Elton, Style in Shakespeare. B. A. Lecture (1936); F. F. Wilson, Shakespeare and the Diction of Common Life. B. A. Lecture (1941); Hilda Hulme, Exploration in the Language of Shakespeare (1962).

[23]Wolfgang Clemen, The Development of Shakespeare's Imagery (1951) (德文本, 1936); Caroline Spurgeon, Shakespeare's Imagery (1935); Wilson Knight, The Wheel of Fire (1930); etc.

[24]Miriam Joseph, Shakespeare and the Arts of Language (New York, 1947).

[25]M. M. Mahood, Shakespeare's Word Play (1957).

[26]C. L. Wrenn, “The Language of Milton,” Studies in

English Language and Literature Presented to Karl Brunner (Wien, 1957), pp. 252-267, 但在60年代出版了一本重要专著, 即 Christopher Ricks, Milton's Grand Style (Oxford, 1963)。

[27]W. K. Wimsatt, Jr., The Prose Style of Dr. Johnson (New Haven, 1941).

[28]M. Price, Swift's Rhetorical Art (New Haven, 1953).

[29]H. L. Bond, The Literary Art of Edward Gibbon (Oxford, 1960).

[30]A. R. Humphreys, “Fielding's Irony: Its Methods and Effects,” Review of English Studies (1942).

[31]R. W. Chapman, “Miss Austen's English,” The Novels of Jane Austen, Vol. I (Oxford); Mary Lascelles, “Some Characteristics of Jane Austen's Style,” Essays and Studies (Oxford, 1937), pp. 61-85.

[32]David Cecil, “Hazlitt's Occasional Essays,” The Fine Art of Reading (1957), pp. 189-199.

[33]L. P. Smith, “The Rembrandt of English Prose,” Reperusals and Re-Collections (1936), pp. 202-221.

[34]Max Beerbohm, Mainly on the Air (1957), pp 173-192.

[35]Dixon Scott, “The Innocence of Bernard Shaw,” Men of Letters (1916).

[36]R. W. Chapman, “The Decay of Syntax,” The Portrait of a Scholar (Oxford, 1922); A. P. Herbert, What a Word (1935); Ivor Brown, Chosen Words (1955); Words in Our Time (1958); Eric Partridge, A Dictionary of Slang and Unconventional English (1937); Usage and Abusage (1947); Ernest Gowers, Plain Words (1948); ABC of Plain Words (1951); B. I. Evans, Use of English (1949); G. H. Vallins, Good English (1951); Better English (1955); Best English (1960).

[37]这在Eric Partridge比较明显。其人出书甚多，如有关俚语的字典。

[38]George Saintsbury, Specimens of English Prose (1903); Arthur Quiller-Couch, The Oxford Book of English Prose (Oxford, 1925).

英语文体学研究及其他

1963年，笔者曾谈过英语文体、风格的研究。此文可视为该文之续。

研究的现状

事隔十多年，英语文体、风格研究出现了一些什么新情况呢？

笔者所见有限，但即使如此，也感到颇有变化。

以前，有关文体学（stylistics）的著作多半是用法文、德文、西班牙文、俄文来写的，用英文写的寥寥无几，从现代语言学的观点来写的更是绝无仅有。现在的情况则是：

1. 理论探讨加深了。有两本英文书代表了两次文体学会议的成果。其一是《语言中的文体》（Sebeok，1960），代表了1958年在美国印第安那大学举行的那次会议的成果。（笔者在1963年文中曾提到此书，这里不再赘述。）其二是《文学文体讨论会汇编》（Chatman，1971），收集了1969年在意大利Bellagio地方举行的会议的论文与讨论摘要。这次会议比上次题目更集中，而参加者更广泛；上次会议只有美国人出席，这次会议则还有欧洲十个国家的学者参加，其中有颇受注意的人物，如英国语言学派的M. A. K. Halliday，法国结构主义美学家Roland Barthes，法国传统文体学派的Pierre Guiraud，英国语义学家Stephen Ullmann，捷克学者Lubomír Doležel等。他们同美国的W. K. Wimsatt，

René Wellek，Josephine Miles等人聚在一起，讨论了六个方面的问题：1. 文体的定义与内涵；2. 文体学与其他学科的关系；3. 文体的要素；4. 历史上的各种文体；5. 不同体裁（genres）的文体；6. 个别作家的文体。会上仍然有语言学派与文艺学派的对立，而语言学派中又有以已故的Charles Bally为开创人的法国文体学派与以Roman Jacobson（他本人这次并未出席）为代表的东欧“形式主义”派的分别。争论还在继续，但是问题集中了，主要在于：1. 什么是文体，这里出现了关于形式与内容的老争论，但也有新看法，即着重社会、文化环境（context）的主张开始抬头了。2. 什么是文体特征，大部分人的意见是文体的特征是语言运用上不同常规之处，即所谓“变异”（deviation）之处，然而对于什么是常规（norm）则又各持一端。3. 研究文学文体，单用语言学行不行？多数的回答是：不行。文体学并不只是语言学的一个分支，而是界乎语言学与文艺学之间的一个独立学科。

2. 在英国本身，有关英语文体的专著也已出现。这些专著不同于过去文艺批评式或作文、修辞讲话式的文章，是用现代语言学的观点来写的。其中J. Spencer等人合著的《语言学与文体》（Enkvist et al.，1964）是一种初步的探索，讨论了若干基本概念；而A. E. Darbyshire的《文体语法》（Darbyshire，1971）则运用了Chomsky的转换语法（transformational grammar）的理论来谈文体；但是最有实用价值的也许是D. Crystal与D. Davy合著的《英语文体调查》（Crystal and Davy，1969）一书。此书分成两大部分。第一部分讨论文体学理论和研究方法。作者们提出两套描述系统，一套是语言学的（其中仅在语音描述方面，其细致周到程度就远远超出一般的语音、语调记录），另一套是文体学的（主要是把“场合”［situation］对于文体的影响分为若干因素，其中有说话者所属阶层、方言区，所处时代，所用是口语还是书面文字，有无对谈者，以及他的职业、身份、爱好，等等）。在书的第二部

分，作者们把上述方法具体应用于分析现代英语的五种文体（日常会话，现场评述，教堂讲道，新闻报道，法律文书），做得比较细致、系统，因而所获得的结论也就更有说服力，例如他们发现，尽管各种文体有差别，但是同多于异，任何一体之中最多最常见的还是共同的核心语言（common core），这就是一个要产生重大影响的结论。可惜的是，这类结论并不多，更多的情况是：读者只见作者们记录下来了无数现象，而没有恰当的综合。

3. 出现了一类新的课程，新的教科书，新的唱片与录音带。眼下英国学者如谈英语现状，往往要在他们的讲课里插入“各类英语”（varieties of English）一题，而且讲法大同小异，即总要列举并分析日常会话、体育比赛现场解说、教堂讲道、科学著作、法律文书等类，有的还加上商业广告文体。相应而产生了一些教科书，其中如Leslie Dickinson与Ronald Mackin两人合编的《各类口头英语》（Dickinson and Mackin，1969）专选会话、讨论之类的口语体，附有录音带，其中多数是事先不准备稿子的现场发言。书面体各体文选有H. L. B. Moody所编的《各类英语》（1970）等书。就连灵格风唱片的《高级教程》（1971）也是根据“各类英语”的原则来编写的。

若问这类各体文选与从前大学外语系用作教本的“散文选”之类有何不同，回答是：上述Moody的书虽然在前言里用了现代英国语言学的某些名词，实际上仍是传统的散文选，不过选文较短，写作时间较近，并且多了“科学与技术语域（registers）”一栏而已。但是像《各类口头英语》之类的书则是过去少见的，附有录音带更是当代特色。而这类文选与教本之所以出现，毕竟表示人们更加意识到文体学研究对于掌握英语的重要性了。

由于注意各类文体，也就跟着有专对其中某一文体的特点的探讨。

其中实用价值较大的是《科学地说来》（1971）一书。此书随同一套以科技为题的英语会话唱片分送，是根据原在1967年发行的《科学家发言了》一书修订而成。唱片的会话部分并无特别的科技色彩，但最后部分“简单方程式与科学公式的读法”一节对于外国学生是十分难得的材料。书里对于科技英语特点的叙述虽然主要仍是许多研究者所熟悉的一类，例如多用名词与被动语态，但是分析得比较细致，而且也提出了新的现象，如科学家喜欢简练，因此多用短句，例如在下列成对的句子里：

The computer prints out maps which predict pressure patterns. / The computer prints out maps predicting pressure patterns.

The depression is causing the rain which has been reported in this area. / The depression is causing the rain reported in this area.

科学家一般采用第二句。典型科技英语句子是下列一类：

The flask containing the solution was broken.

The technique adopted was very advanced.

Operated continuously, this huge plant is very economical.

Blowing over the earth, the wind picks up as vapour huge quantities of water.

若问上列句子是口语体还是书面体，那么本书的编者回答道：“科技英语令人感到意外的一点，乃是这一种比较正式的文体既用于笔头，也用于口头。除非一位科学家故意要说得随便，那么只要他是在讨论他的专

业，他的话就总是像出自一本教科书似的。”（第129页）这一段话对于我们编写与讲授科技英语教材的教师们显然是有参考价值的。

然而“各类英语”还有一解，即不只是各类文体的英语，而是世界各地区的英语，大到各个英语国家，小到美国黑人或甚至纽约市民所讲的英语。英、美两国英语的异同继续受到研究者的注意，澳洲和新西兰英语的特点也有了专著（Turner，1966），而且有的英国学者认为澳洲英语已对英国本土英语产生仅次子美国英语的影响（Quirk，1972，p. 73）。世界其他地区的英语，包括所谓“洋泾浜英语”（pidgin），也有了更多的调查、研究，英语已被看成是一种世界语言。对于美国内部的各类英语的研究主要由William Labov等美国学者进行，他们除了研究语言现象之外，还从社会语言学的角度注意人们对于某地区某类英语的印象和态度（是喜欢本地口音还是憎厌，是引以为荣还是引以为耻，等等）。也有一本论文汇编，名叫《今天的各类英语》（Bailey and Robinson，1973），透露出这些方面的研究情况。

4. 影响及于其他方面的语言研究，例如语法研究和词典编纂。文体学家的贡献之一，是使语言研究者把眼光从单句转移到整篇谈话或文章上面。过去语法学家大多注意单句，只有Kruisinga与Zandvoort等少数人讨论到“句群”（sentence groups），等到70年代之初出现Quirk等人所著《现代英语语法》（Quirk et al.，1972），人们就看到整个一章专论句子的连接（Ch. 10 Sentence connection），而所举的例句从一问一答直至六句（p. 663）、八句（p. 656）、九句（p. 652）的一整段。我们在这里摘录较短的几例：

A: You must have spoken to him today.
B:Actually, I haven't.
They want to help her. Only, she refuses to accept

help.

A: The economic crisis is likely to become worse in the next few months.

B:Does it seem to you, then, that the Prime Minister is taking a big risk in calling for an election this year?

He doesn't study at all. Instead, he sits and day-dreams.

It never should have happened. She went out and left the baby unattended.

A Soviet newspaper carried out an experiment the other day to see if Moscow's telephone service was as bad as most people here think it is. It was.

Have you ever seen a pig fly?

Have you ever seen a shark walk?

上面斜体字都是联结句子的词（不只有instead之类的副词，还有it之类的代名词，而最后一例则是通过平行的句子结构来联结的。总之，方式很多，而这方面正是外国学生比较容易忽略的，特别是不甚重视作文的外国学生）。这本语法对于文体的注意还见于许多其他章节，如第一章对于“各类英语”（varieties of English and classes of varieties）的相当详细的讨论，第十三章对于“复杂的名词短语”（the complex noun phrase）与文体的关系的讨论，特别是第十四章对于“突出重点”（focus, theme and emphasis）这一重要文体学概念的专章处理，都是以前语法书里少见的。

在词典方面，近年来较新的英语词典不仅添加了用法（usage）小注（如*American Heritage Dictionary*，1969），而且普遍地加强了有关

词的搭配和文体的说明，除了标志“正式”、“随常”，“书面语”、“俚语”之类，还区分说话者职业、社会地位等等的所谓“语域”（register）。这方面做得较出色的是《牛津当代地道英语词典》上卷（Cowie and Mackin，1975）。这本词典对于成语动词（phrasal verbs）根据现代语言学原则作了科学的、新颖的处理。以随手拾来的fall out一词为例，与它有关的词目共有fall out[1]，fall out[2]，fallout，it falls out that，fall out/out of，fall out (with)，fall out of favour (with)，fall out of love (with)八条，其中两条如下：

> fall out[1] [A1] happen, occur S: ⚠ things, events, everything. A: thus, in this way; as arranged, as we had anticipated □ I was pleased with the way things had fallen out. UTN □ Everything fell out as we had planned. □ an adv. phrase or clause is usu present.
>
> fall out[2] [A1 B1i pass] (military) dismiss, (cause to) go off parade. S: [A1] O: [B1] soldier, platoon. S: [B1] sergeant, officer □ At the end of the drill parade, the battalion fell out. □ The troops had been fallen out by the roadside.

这里A1B1B1i是句型表上的号码，pass表示可以转换为被动式（这就是一个新项目，表示编者们吸收了Chomsky学派的某些原理）。S表示可以用作主语的词，O表示可以用作宾语的词，⚠表示只能用所列举的词，而不能用类似的词。这样的标明是过去任何词典所未见的，对于要弄清词与词的搭配的学生，其实用价值是可想而知的。但是还有其他值得注意的地方。在fall out[1]条下还有一个记号：A，即是Adjunct，下面列举了thus，in this way等词，并在本条最后加了一注，说明fall out一般

总要有一个副词或副词从句相伴出现，即只能说Everything fell out as we had planned，而不能光秃秃地只说Everything fell out。过去人们查词典，须仔细琢磨例句才能体会出这类用法特点，现在则由词典编者清楚地向读者点明了。而这里的例句也不是充塞在过去词典里的“陈货”，它们无例外地是从第二次世界大战以后出版的刊物、书籍以及广播中收集来的[1]，所以这本词典题名《当代地道英语》是完全符合实际的。

5. 作家语言研究有了新进展。进展大致在三个方面：（1）根据语音学原则研究诗律，这是Roman Jacobson（1960，1966）及其追随者一直在进行的。（2）研究古典作家的语言，有几本专著出版，如《狄更斯的语言》（Brook，1970）。（3）研究现代作家的语言，在这方面最引人注意的是Halliday探讨当代英国作家William Golding所写的长篇小说《继承者》（*The Inheritors*，1955）的语言的一篇文章（Halliday，1973；又见Chatman，1971）。Golding此书写的是尼安德特人（即更新世晚期、旧石器时代中期的“古人”）怎样被后来的Homo sapiens（即“今人”，亦即今天人类的祖先）所代替。作家替前者唱挽歌，带着一种惋惜的感情写这些“古人”的纯朴，而对于那些“今人”，则着力刻画他们的凶暴和掠夺性。他是用什么语言手段来突出这一分别的呢？Halliday通过对三段典型文章中的句子结构，特别是其中及物动词的使用情况，进行了细致的分析，证明当作家写“古人”的时候，他的句子大多包含不及物动词，而这是与“古人”的无力挽救自己快灭亡的处境的题材一致的；等到作家写“今人”的时候，则他的句子多数包含及物动词，而且是描述强有力的行动的及物动词，而这又是与“今人”的咄咄逼人一致的。这样，句子结构中的及物动词的多少表达了不同的人物处境，表达了他们不同的世界观。Halliday在文章中还探讨了若干文体学的基本理论问题，如什么是“突出”（foregrounding），有哪些不同种类的突出，突出是否构成了不同于常规的变异，并且重申了语言的三大功能，即达意

（ideational）、对话（interpersonal）与成文（textual），因此此文无论从语言理论或风格分析来说都是一篇力作。

成就与新的认识

文体学对于英语研究与学习带来了什么好处？它本身还存在什么缺点与问题？

文体学并不能解决有关英语和英语使用的一切问题，但是在下面几个问题上它使人们得到了新的认识：

1. 英语现状。由于进行了各类英语的调查研究，人们对于当前应用于各种实际场合的英语，有了更多的认识。目前文体学家所研究的大多是当今各类“实用”英语，因此就是最重实际的人也很难指责他们不切实际，历史迷，学究气。由于他们着重包括语音、语法、文体的全面语言分析，他们又没有眼下某些研究现代英语的人偏重词汇变化的片面性。特别是由于对随常口语进行了研究，人们对会话文体的特点有了更多了解，也就产生了对于语法问题的新见解，例如有越来越多的人认为：实际上有两套英语语法，即口语、书面语各有一套[2]，这样，某些长期纠缠不清的问题，如关于下列句子是否恰当的争论：

Everyone has their off days.

Everyone should have a phone of their own.

It's me.

He's older than me.

Who was he looking for?

You'd better go slow.

Nowadays Sunday is not observed like it used to.

Young girls do not dress the way their grandmothers did.

就比较容易解决了。那就是说，在随常口语里，上述句子都是对的，无可非议的。在书面语里，则又另是一种情况。上列第2句本是英国邮局（兼营电话业务）漆在运邮件的大卡车上的广告，然而引起了某些英国人士的讥讽。他们之中有人写信给《泰晤士报》说：当邮局居然写这种不通的英文的时候，我们怎么能够期望我们的孩子能够真正识字呢？[3]这种看法也不限于老一辈的人。当语法学家（Mittins et al.，1970）把类似的五十几个句子以调查表的形式寄给大学生征求意见时，也颇有一些年青人认为若干这类句子是不能接受的（例如Who was he looking for?就有32%的填表者反对）。其实有些人虽然不肯写这类句子，自己说起来却常常犯禁，可见如果按照实际语言使用情况，承认口语与书面语各有其本身语法，那就不至于发生强迫口语服从书面语语法的现象。

同样，如果人们注意口、笔语的区别，也可对于当前世界各地区英语之间的异同得到较确切的认识。例如美国英语与英国英语的差别主要在于口语，而写起文章来，则教育程度大致相当的英、美人在修辞、造句上几无二致，其差别仅在拼法、若干具体事物的名称和个人风格色彩而已。十多年前，一英一美两个语言学教授在一次广播讨论[4]中请人读了几段文章（一段美国人写的关于病毒的科学文章，由英国人读；一段选自美国《新共和》杂志的关于一座新建筑的文章，由英国人读；一段选自英国《新政治家》杂志的音乐评论，由美国人读），听起来英美难分，连说俏皮话的方式都是一样的；经过分析，也只发现在 . . . so that they shouldn't look like loot一句中shouldn't是英国用法（美国人会用wouldn't），艺术陈列馆的名称有点不同（art gallery——英；art museum——美；其实美国也有称gallery的），此外就是一个颠倒结构

（ignored is the simple truth that . . .）显示以《时代》（*Time*）杂志为代表的美国新闻体风格，但在英国这类结构尽管近来少用，却仍然是完全可以接受的。

事实上，各类英语之间，世界各地区的英语之间，相同之处远远超过差别。在各类英语之间，有着共同的核心语言，任何一类英语中最大量最常见的语言现象都属于核心英语。在世界各地区的英语之间，也是有着共同的语法和绝大部分共同的词汇，而语音语调上的差别虽然初听似乎很大，实则只要掌握了某些特点，稍作调整，了解仍是不成问题的。

当然，也有人强调各地区英语之异的，特别是对于将来发展趋势有各种猜测。有的人以为英语会在若干年后处于拉丁语的境地，即从现在各地区共有的英语演变到英国、美洲、大洋洲等处各有一种独立的语言，犹如中世纪的拉丁语演变成为近代欧洲的意、法、西、葡等语一样。但是也有反对此说的，看来还得由时间来作出判断。

另有一种变化涉及人们对于所谓“标准英语”的态度。现在普遍的看法是：世界上有若干个“标准英语”。事实上人们早就不把英国英语作为唯一的标准了，它本身也受到美国英语——近来还有澳洲英语——越来越大的影响。而在英国内部，地方方言在舞台、广播和其他方面都更为抬头，以英国南部受过贵族中学和牛津剑桥两大学教育的人的发音为代表的所谓RP （Received Pronunciation）也早已不再能君临天下，60年前萧伯纳写卖花女通过学会上层阶级人士的发音而被人看作公主，今天则出现了像Winchester那样的，贵族中学的学生反过来学伦敦东区的Cockney口音的情况。但是以为RP已经在消亡则又不符事实；事实上，由于广播、电视的普及，RP反而为更广大的听众所熟悉，而除非英国社会制度经过一次革命性的变化，有些职业，有些办公室的门（例如英

国外交部），仍是只向能用RP说话的人开放。

总之，现代英语方面很广，情况也复杂，由于进行了各类英语的研究，由于注意到了它在各个地区各种实际场合的使用情况，对它的了解比以前之仅凭印象或仅凭书面材料要全面、深入一些，然而这一切也仅仅是一个开始。

2. 语言环境的重要性。所谓语言用得恰当，是指恰当于它的环境，这环境主要有两类。一类是语言本身的，如词与词之间的通常搭配关系，如一句话的上下文所构成的意义范围。另一类是社会生活的，即所谓“场合”（situation）。文体学所观察、研究的就是什么样的语言适用于什么样的场合。同样的一个意思，在不同的场合，其表达方式就呈现语音、词汇和句子结构的不同。有人以下面几句为例（Warburg，1959）：

Your silence is requested.
Quiet, please.
Would you be so good?
Do shut up.
Put a sock in it.
Drop dead!

以上都是一个意思，即要对方不说话，然而口气从客气一直演变到不满意，不耐烦，以至破口大骂，文体从庄重直至俚俗，就是场合决定的，这场合既包括当时当地的处境，也包括说话者本人的情况（教育程度、社会地位、职业等等）和他同谈话对手之间的关系（是见客人还是家人，是初见还是向来熟悉，等等）。外国学生学习英语的困难之一就在于不知如何判断场合，如何在恰当的场合使用恰当的语言，因此在该

庄重的场合说话太随便，而在该随便的场合又过分文绉绉。此外，历来有一种似是而非的看法，以为语言中某些词、某些说法总是好的、美的，例如Fowler兄弟在几十年前写的*The King's English*一书中告诫读者说：

能用短词、简单词就不用长词大词；

能用盎格鲁撒克逊词就不用拉丁词……

等等，就是忘了场合这一极为重要的因素。在法律文书里怎能避用拉丁词呢？在科学讨论里怎能不出现长词大词呢？就在日常生活的一般场合里，也不是仅用短词、简单词就能圆满地达意表情的。如果我们注意听英美本国人的随常谈话，就会发现若干所谓大词、复杂结构仍是经常出现的。文体学的成就之一，正是打破了这类的绝对说法，并将场合对语言使用的重要性提到了新的高度。

文体学还有一功，那就是使研究者的注意力从单词、单句进到一段落、一整篇。语言的功用之一正是能够联句成文，而研究语言能否运用于某一场合，也不是只看单词单句，而还要看整篇谈话或文章。正如Halliday所说："通过这一联句成文（textual）的功用，语言才同它自己内部又同场合联结起来，这样成篇的谈话或文章（discourse）才成为可能"（Halliday，1973，p. 107）。所以近来出现了所谓"篇章分析"（discourse analysis）[5]，着重研究句子以上的单位，其中包括语言的与非语言的上下文（verbal and non-verbal context），前者如：

Linus: Do you want to play with me, Violet?
Violet: You're younger than me. [shuts the door.]
Linus: [puzzled.] She didn't answer my question.

这类“答非所问”的事在语言中是常见的。有个英国研究者写道：“如果一个本族语者把Is that mint sauce over there?或Can you tell me the time?当作yes/no问题，把Have a drink当作命令，把I wish you'd go away当作只需要口头表示同意的句子，那么他就会发现世界真是一个令人迷惑不解的奇怪地方了。”（转引自Coulthard，1975）这一类形式与功能不一致的语言现象是一般语法书所不处理的。所谓非语言的上下文则是指用姿势或眼神等等表示谈话已经中止或希望对方响应之类的现象。这类现象本身可能并不重要，然而研究者注意到它们是因为它们在通篇谈话中有其作用，而从单词、单句进而注意到通篇，无论在语言的学习和使用上都是重要的、可喜的一步。我们的某些英文翻译文章之所以读起来不通顺不流利，原因之一就是过分重视了词对词、句对句，而不善于从整段整篇出发利用上下文，利用句与句之间或段与段之间的联结手段（包括代名词的使用）。

3. 社会因素的重要性。上面谈到文体学所始终注意的场合就是一种社会因素。毕竟是整个社会环境决定语言的使用和变化，这是不言而喻的。但是社会因素在语言中之无所不在，其渗透程度之深，其影响之及于语音、词汇、语法——更不必说文体——各个方面，却是人们——特别是外国学生——过去认识不足的。文体学家对英语会话体进行了研究，发现由于会话有第二者、第三者等的参与，说话人之间的交情亲疏、身份高下等等社会关系造成了这类文体的某些语言特点，如多次重复this，that，this one，that's a good one之类词语，大量运用简称、缩体，谈话者向听话者常说you see，isn't it，mind you之类的插入语，而听话者又常说yes，really，oh no!之类的话作为响应；如果两者关系很密切，年龄与教育背景又相当，那就还会出现一些只有他们之间才懂的俚语、引语、笑料之类，而且话题变化无常，句子常不完整，常有迟疑、停顿或重叠（即两人抢着说），常有小错，常常半途换句，等等。这些

都是社会因素影响和渗透语言的明显证据。

正是这种人与人之间的社会关系，使得语言中产生如何使用称呼的问题。在汉语里，称“您”还是称“你”是由社会关系决定的。在英语中，称人的姓还是称人的名，也要看说话者与对方的亲疏程度。所谓on first name terms总是表示关系比较亲近，但也要看时代和社会地位。看过Sherlock Holmes故事的人都知道Holmes与Dr. Watson虽是知交，却互以姓氏（而不是名字）称呼。而且这也不只是上世纪末的事，在英国至今还有老一辈的绅士沿用此俗。当然，英语国家的多数人，特别是美国人，喜欢一见面就显得热情，或表示不拘礼节，往往以名字相称；但也正因成了社会风气，互称小名有时又只是表面敷衍，并不代表深挚的友情。

有些话可以自己说自己，但别人说则极不礼貌，如：

An old dog like me is not going to die easily.
I'm one of a dying breed, a laborer. Strictly muscle work.
We had a bad attack of linguistic nationalism just then.

有些话可以由长辈、老师等说，而晚辈、学生等不常说，如：

That's a good question.

类似的情况是英美的某些政客在竞选时碰到选民提出难答的问题时，会说：

Oh, Mrs. Smith, that's an interesting question.

有些话只说半句，绝少有人把句子说完，如：

If you'll just sign your name at the bottom . . . Thank you.

有的词可以用在描述，但不能用来直接提问，如可以说：

She's got a beautiful voice.
That's a beautiful scarf.
Isn't that skirt beautiful?

但很少说：

Is her voice beautiful?
Is the skirt beautiful?
Have you got a beautiful scarf?

称人a wise old bird犹如称人“识途老马”，是赞词；称熟朋友you lucky dog是表示羡慕，但是叫一声you dog则是骂人；说某人是a vile thief只是发泄不满或愤怒，说他是a thief则是控告或毁谤，是要负法律责任的。

英美不少人喜欢用one来指自己，请看下面这样的一问一答：

——You seem to put a lot of colour into your singing. Do you work things out or is it just an emotional response?

——One does work out something . . . then one puts one's imagination in it.

这是一段实录。尽管提问者直截了当地用了you与your字样，答话者则始终避免说I，而一直用one与one's等词。

同样，一个英国小说家这样谈到她所创造的人物：

> There are a lot of people who are not me . . . Yet it often turns out in the end that something about the structure of the work itself has drawn all these people . . . into a kind of form which ultimately is the form of one's own mind.

为什么要选择one？可能是因为说话者感到说I，I，I之类太突出自己，而改成one不但比较有礼貌，而且使人更注意所谈的事，而不是只注意说话的人。然而one又不能滥用，在必须表示个人责任的时候，又必须说I。[6]

凡此都说明一点，即语言是一种社会行为，要掌握好语言必须深入了解使用这种语言的社会。

4. 核心英语与各类英语的关系。各类英语虽然确有特点，但是情况又各有不同。有的文体，如法律文书，其特点比较明显、具体，有的文体，如新闻文体，则又范围太大，类中有类，没有多少明显的共同特点。文体学家曾经努力寻找能具体体现某一文体特点的语言现象，虽有所获，但却不能确立“某一场合与某一语言现象之间的一对一的联系”，也不能“从某一场合预测必然会出现某一语言现象，或把某一语言现象判断为一定属于某一场合”（Crystal and Davy，1969，p. 62）。

但是他们的努力又不是白费的。也许在多数情况下文体与语言之间，场合与具体语言现象之间，一对一的联系是不存在的，存在的只是大致范围内的联系，即大致有某些语言现象适合于某一场合、某一文体，而且人们能肯定这一点的程度也是随文体而变的，例如对于天气预

报、操场口令、体育比赛报道等等，人们辨认与预测某些语言现象的能力就高些，肯定性也大些，而对于无所不包的文学，则除了某一作家个人的风格特点之外，很难预测或判断多少特点。

更值得注意的是：这些与场合相联的文体特点，在任何一类英语里都占着很小很小的比例，而它们所共有的，而且在任何一类里都占着最大数量的，则是核心语言。

所谓共同核心语言究竟是什么？它就是基本词汇，基本句型，共同的语音、语调、拼法、大小写，共同的单复数变化（man/men），共同的动词变化（如单数第三人称要在末尾加s），共同的词缀意义（如表示反义的un-，in-），等等——一句话，不具有特殊文体色彩的全部英语。

在文体与文体之间，各类英语与核心英语之间，也不是总有截然分明的界线的。它们互相影响，互相渗透，然而又有主有从（例如总的趋势是口语影响书面语），有先有后（昨天是科学英语，今天可能变成随常会话英语）。特别是共同核心英语，是对各体各类影响最多最大，而同时又从各体各类得到不断的补充与更新的。

当一个英国语言学者在讲课时说："In conversation the speaker gets feedback from the person spoken to"，他是把一个原属于"科学英语"的feedback（反馈）当作共同核心英语（反应）来用了，而这并不是他个人的独创，就像*Advanced Learner's Dictionary*这样为初学者编的英语词典也在它1974年的新版里加上了一个新义：2. (colloq) information, etc. (about a product) given by the user to the supplier, maker, etc.，并举例说：interesting feedback via the market research department。另外的例子如dimension（尺寸；线度；＜数＞维（数），度（数），元 → 方面：

China's diplomacy has another dimension），parameter（参数 → 标准：By any parameter the guerrilla war is escalating），spectrum（光谱 → 范围：across the whole spectrum of political persuasion），都是不同时期的科学词汇而后来变成了共同核心词汇，并且至今还是活跃的词汇。

但是也有相反的发展，即从共同核心英语变成了科学英语。Quirk（1972，p. 75）以计算技术和电子学这两门尖端科学为例，举出下列各词：input，output，store，drum，hardware，woofer，tweeter，rumble，说明在这里，科学家工程师一反用希腊、拉丁来源的大词的习惯，让共同核心语言担当了新的科学任务。

将来出现更新的科学部门，又将出现一些什么词汇？一定会有无数新创的词，然而许多这类新创的词一定又会很快变成共同核心英语的一部分。

从自然科学，从工程，从体育，从军事，从艺术，从政治、经济、哲学等一切社会科学部门，共同核心英语就是这样不断得到新鲜血液，不断充实与丰富自己，同时它又不断把旧的、陈腐的词语与结构排除出去。

共同核心英语的重要既如此，那么又从什么地方可以最方便最有效地学到它呢？回答是：在活的口语中，又在最广义的文学语言中。

缺点与问题

英语文体学还没有能够解决若干重要理论问题，它的研究方法也还没有确立。

一门成熟的科学必有一套原则，一套系统的研究步骤和记录、整理材料的方法。就英语文体学来说，Crystal与Davy提供了一个较好的方法，但是就是他们自己也承认这方法是初步的、不完备的。他们并且慨叹至今还无法调查和记录当代英语的全面情况。

在理论方面，争论的问题也不少。我们在这里只提出两个来讨论。

第一个就是上文已涉及过的常规与变异问题。多数研究者认为文体的特色就在使用语言的时候，表现出某种程度的变异。对整个共同核心语言的常规来说，表现某一特殊文体特色的那些语言用法就构成一种变异，而在这一文体的内部，虽有某些共同的语言特点，亦即有它本身的常规，但是用法上（特别在强调或突出某一点的手法上）又经常出现各人的个人特点，亦即经常出现变异。

所谓变异，也有各种各样。文体学家所谈的主要是指语言内部语音、句子结构和词汇方面的普通的、常见的小变化、小不同。Quirk（1972，p. 102）曾举出下列一个口语体的句子：

I've been very interested in the Elizabethan dialogue ——how to read it without being too amused by it.

如果说话人拿笔来写下同样意思，则句子会变成：

I've been interested in how to read the Elizabethan dialogue without being too amused by it.

第一句实际上是不合逻辑的，它把how to read it变成了the Elizabethan dialogue的同位语，因此也是违反一般的语法规则的。然而在口语里，这一种结构却是别人一听就能懂的，原因在于它突出了后面的how to部

分。这种不合语法的结构是一种变异，而它正体现了口语体的文体特点。

变异也可以表现在用词上。例如问人年龄，英语的习惯用法（亦即“常规”）是问：

How old are you?

如果说话的人故意改变一下，问人

How young is she?

那就别有含意，就是一种变异。

又如英语成语说：

First come, first served.

而你因在饭馆等了好久还没吃上饭，发牢骚说：

First come, last served.

那也是一种变异，而变异造成了突出即强调的效果。

这种变异在语言里是十分普通、到处可见的。有时候人们故意说反话，例如：

I'd hoped to lead the scoundrel up Pennsylvania Avenue in chains, with the rest of you kicking him where it would do the most good!

英语中有birthday present的说法，但是Lewis Carroll在*Through the Looking-Glass*一书里写道：

They gave it me——for an unbirthday present.

这是故意的变易，是为了造成诙谐的效果。英语中这类开玩笑的幽默话多得是，其特点往往是只在现成的说法、用词上作一个小小的然而关键的变异，就形成了一种引人注意的突出。

变异还可以表现在一种意想不到的并列上。当有人问一位美国女作家谁是世界上的重要作家时，她回答道："Tolstoy, Flaubert and me"，这就充分突出了她自己。当一位美国工人面对挑衅的小流氓说："I don't beat women, drunks and fools"，这就充分表示了他的鄙视。当一位英国音乐指挥说：

> Good music is that which penetrates the ear with facility and quits the memory with difficulty. Nine-tenths of our so-called modern music enters the ear with extreme difficulty and quits our memories with unflattering facility.

他既用了并列，又用了对照，而结果是突出了他对好的和坏的音乐的完全不同的感情。而当伟大的国际主义者白求恩在他的日记里这样写中国的共产党人：

> I have the inestimable good fortune to be among and to work among people to whom communism is a way of life, not merely a way of talking and thinking. Their communism is simple and profound, reflex as a knee jerk, unconscious as

the movement of their lungs, automatic as the beating of the heart. They are implacable in their hate; world-embracing in their love.

The stoic Chinese indeed! I have found comrades who belong to the very hierarchy of humanity. They have seen cruelty, yet know gentleness; they have tasted bitterness, yet know how to smile; they have endured vast suffering, yet know patience, optimism, quiet wisdom. I have come to love them; I know they love me too.[7]

他又是怀着怎样的深情，怎样的同志爱，来歌颂中国党和中国人民！这里的对照就更加鲜明、强烈，第一段谈中国共产党人实践与理论一致，而不是像西欧北美的某些人那样仅仅是口头上的共产主义者；第二段用中国人民的深厚、真挚、爱憎分明的感情来驳斥外国有些人说什么中国人“麻木不仁”，谈他们饱经忧患而心胸开阔，镇定乐观；日记一开始，白求恩以能来到中国人民中间为莫大的幸福，而到这段日记之末，他又静静地然而又无法抑制其内心的幸福感地对自己说：我爱上了他们，而我知道他们也是爱我的。这一段普通文字，加上那体现医生本色的几个比喻（reflex as a knee jerk等等），是只有1939年身处延安窑洞的白求恩才能写的，是不同寻常的，是独特的，是突出，是可喜的“变异”。

以上说明了一点，即各种类型、不同程度的“变异”构成了文体的特点。但并不是所有的研究者都同意这一论点。有的人以为倒是某些常规的语言现象构成了文体特色。[8]主张变异者的理论基点在于变异形成一种突出，但反对者提出了另一论点，认为突出可有两类（Halliday，1973，p. 113），一类是不同常规之处，另一类则语言现象是完全合乎常规的，只是其出现的频率与分布的格局有点异常，这也构成了文体特

色。

这个问题还会争论下去，但是讨论已经深入到一种程度，似乎已经可以得出若干暂时的结论：

一、文体的特色在于不同程度的突出，造成突出的可以有各种语言手段；

二、本族语者对于什么是语言常规是大体上“心中有数”的（即大体上知道什么是符合他那语言的习惯用法的），因此对于什么是变异也是可以大致辨认的；

三、不论常规或变异都只有一种大致的范围，其边缘常是模糊的、交叉的（例如常规过甚变成了老套，而变异过甚又变成了怪诞，界线是不易分清的；在局部是常规的，在全局可能是变异，反之亦然；同时还有时间因素，在昨天是变异的，在今天可能成了常规）；

四、在使用语言的过程中，人们是在不断进行选择的，从同义词里选择，从相似的句子结构里选择，选择最符合某一场合所需要的东西；选择的前提是对于这个语言的各种表达手段有比较深刻、比较全面的了解与使用经验；同时，既然是选择，也就有主观判断，也就有个人的创造活动；事实上，即使是最不善于运用语言的本族语者，也总是不断地在进行着最低程度的创造的，只是就绝大多数人而言，这种创造并不越出常规语言的大范围。

如果这几条大致可以成立的话，那么对于学习英语的外翻学生说来，显然应该首先着力常规语言的掌握，应该取得广泛的各式各样的使用经验，熟悉英语的各种表达手段；但是同时他又应该观察和理解变异，同时在使用英语时力求能将自己的意思充分地表达出来，而不是由

于在语法、词汇上“但求无过”而避难就易，从而对问题谈不深、谈不畅。正同一个本族语者在不断进行小创新一样，一个真正掌握了英语的外国人也是可以在常规英语的大范围内（亦即在英语语言规律所许可的范围内）进行一些“变异”的，特别在词汇方面。

第二个尚未解决的关键问题是文学语言问题。虽有上面提到的对于作家语言的各项研究，包括Halliday那样颇有新意的研究，但是总的说来，目前英语文体学的研究主要以各类实用文体为对象，而对文学语言是注意不够的。然而文学语言却是极为重要的。从语言常规来说，包罗共同核心语言最广最多的乃是各类文学作品，因为正如两位英国语言学家所说，“文学能够模拟全部人类经验——语言的与非语言的经验。”（Crystal and Davy，1969，p. 79）。同时，它又包括了任何一类的文体，它是“各类英语”的总汇，而且在一部作品之中，总是几种文体并存。不同文体的转换与对照正是文学语言中常见的强有力的表达手段之一，例如：

He talked about William Blake at Felpham and Milton's Eden, and he ran down the city. The city, was lousy.

(Saul Bellow, *Humboldt's Gift*, 1975)

这里第一句是一般的叙述句，但它的内容是高雅的文学谈吐（主人公谈着两个大诗人布莱克和密尔顿的意境），and之后的第二句用了一个颇为口语化的ran down（说人坏话，主人公在骂那城市），而第三句则是没有引号的引语，用模拟的口气告诉读者主人公究竟是怎么骂的，他用了lousy一词，这是俚俗的词，在文体和社会气氛上都与前面的高雅谈吐形成对照，表明这个主人公是美国那类既要标榜风雅又要表示随俗的资产阶级知识分子。

另一方面，从语言变异来说，最多最大的变异也只能在文学语言里寻到。上面提到的并列手法，在文学家的笔下就运用得更加出色。当一位英国女作家这样地写她小说中的主要人物：

> She was adolescent, and therefore bound to be unhappy; British, and therefore uneasy and defensive; in the fourth decade of the twentieth century, and therefore inescapably beset with problems of race and class; female, and obliged to repudiate the shackled women of the past.
>
> (Doris Lessing, *Martha Quest*, 1952)

我们看到有一系列的并列结构，把人们不常联在一起的事物完全合理地（因为完全符合当时当地的情况）联在一起，简洁地然而又意味深长地仅仅用一句话就描画出了一个20世纪40年代英国姑娘的生活环境、时代气氛和她本人的思想感情。作家没有用什么惊人的华丽的词藻，就靠这并列结构以及把这些结构联结起来的therefore这个极为普通的词，出色地造成了突出的效果。

当然，也有写文章是靠用比喻、用形象来突出意思的。下面是从一位美国女历史家的著作里引来的两句话[9]：

> He met [the British general] with every anti-Limey antenna quivering on the alert.
>
> Between policy-makers in the capital and realities in the field lies an eternal gap whitened by the bones of failed and futile efforts.

第一句里的“触角”比喻是新鲜的，只能在科学技术发达的20世纪后半期

才能出现，但是也许第二句里的比喻用得更具匠心，更为突出，因为作者把在京城的决策者们的主观判断同战场上的现实情况之间的巨大不调和，用无数失败和徒劳的努力所造成的累累白骨这一形象生动地表达出来了。

这样，我们进到了形象思维、形象语言的境界。要说常规语言，作家——特别是诗人——最善于运用共同核心语言。当W. B. Yeats针对20世纪初年爱尔兰的革命形势，写下这样的诗行：

All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.

(Easter, 1916)

他是把核心语言的运用推到了一个新的高峰。

要说语言中的变异，作家——特别是诗人——在发掘语言的表达力上又最大胆，最喜欢走险路——“语不惊人死不休”。已经无须拿莎士比亚、密尔顿、布莱克、济慈等等古典诗人来举例了，就连当今英国诗人也仍然有长于形象思维的：

Hatless, I take off
My cycle-clips in awkward silence

(Philip Larkin, Church-Going)

这里的形象毫无通常所谓诗意（一个没戴帽子的年青人手拿他刚才骑车时用的裤腿夹子，局促不安地站在教堂里，默不做声），但它正是50年代那个已经失去世界大国地位的平凡的英国的写照。作为对照的，也有另外一种诗，另外一种形象：

The Skeleton of the Future

Red granite and black diorite, with the blue Of the labradorite crystals gleaming like precious stones
In the light reflected from the snow; and behind them
The eternal lightning of Lenin's bones.

(Hugh MacDiarmid)

全诗就只短短四行，然而从题目到末行都是充满了形象，充满了色彩（墓室里有红色的花岗石，黑色的闪长岩，像宝石般闪耀着蓝色的拉长石，而从墓门外面又映现着雪地的一片白色，更把墓室衬托得坚实、庄严，同时又充满了革命理想的光辉），而在这一切之上则是列宁遗体所发出来的“永恒的闪电”。这“闪电”的形象由于出现在全诗之末而更加突出，它是无产阶级向旧世界宣战的闪电，它又是为人类照耀未来道路的闪电，于是我们又回到了诗的题目——题目里的skeleton既是列宁的遗体，又指未来共产主义社会的骨架。这样的诗的形象的运用，加上诗里的音韵的效果（特别是罕见的diorite，labradorite等难读的矿物名同常用的stone，light，snow，bones等长音词所形成的对照），使得诗人不但能够庄严地然又满怀革命激情地写出了他对伟大革命导师的崇敬，而且能够通过历史的透视宣告列宁的不朽和列宁主义的永恒的雷鸣电轰般的革命威力。谁说现代英语诗里没有好的革命诗？

可是一谈到形象，我们就立刻发现当前英语文体学研究的缺陷了。用现代语言学的方法来研究文体是一个成就，然而在文学语言面前，特别是形象语言面前，语言学家却望而却步了。个别人偶尔提到了比喻（如Quirk，1973，pp. 118ff.），然而除了用些paradigmatic relation，

syntagmatic relation之类的名词之外，有什么新见解新发现呢？[10]在这种时候，人们就不由得不想到那门古老的、可以至少上溯亚里士多德的修辞学，想到在20世纪对于文学语言进行了精湛分析的文学批评家（I. A. Richards，William Empson，Cleanth Brooks等人），想到Curtius与Leavis等把刷新文学语言同欧洲或英国文化前途联系起来的有抱负的文学研究者了。难道这些人的努力都是完全无助于文体学研究的吗？还是要等时间来促成一个既包括语言学又包括文艺学的新的综合呢？

同中国学生的关系

上面已经有不少地方涉及到了英语文体的研究对于外国学生的用处，这所谓外国学生主要就是指的中国学生。这里我们再归纳几点。

第一，文体研究是重要的。中国学生在大致掌握了英语语音、语法和一定数量的词汇之后，其提高的关键之一就在能否在适当的场合用适当的英语。这一点已经无须赘述了。然而还必须补充一点：就从了解英语来说，也一定要有辨别各种文体的能力。不如此，则对别人故意越出语言常规之处，或故意拿几种文体对照，来造成不同程度的特殊效果（强调、诙谐等等）之处，就不容易了解，或产生误解，而这就阻碍了思想情感的交流。这里谈的还不是英美作家、诗人所造成的特殊艺术效果，而是英语国家里最普通的本族语者——以及把英语真正学到家了的外国人——在运用日常英语时所不断进行的小变异、小创新。随着运用英语的经验越来越丰富，水平越来越提高，即使是外国学生也会逐渐体会到英语文体的特点与效果，但是有意识地观察和学习它们，却可以缩短这提高的过程。对于一些特殊性较强的文体，如法律文书（其中包括商业合同，外交上的条约和国际会议上的决议案草案，等等），如不了

解、不熟悉它们的特殊写法与用语，则尽管已经很好地掌握了一般英语，撰拟和翻译起来仍然会显得不内行、不到家，而且可能因此而在文字上出现漏洞，给人以可乘之机。

因此，连同翻译工作者在内，中国学生都应该观察、学习、掌握各类英语、各种文体的共同处和特点，为此他们需要文体学的基本知识，就同他们需要语音、词汇、语法的基本知识一样。把这种基本知识提供给他们，并在文体学这个门类里展开科学研究，则是英语教师和英语研究者的工作。

第二，中国学生既需要最大量的“共同核心”英语，也需要“各类英语”。共同核心语言是基础，是根本，怎样强调其重要性也不会过分的。但是只掌握共同核心语言，拿它来应付一切场面，以一体应万变，却又是要误事的。就词汇来说，中国学生要有能用普通英语说明专门事物的能力，但这只适合于使用随常口语的场合，所面对的听众也只能是一般的亦即非专门人才的听众。而在一群同行讨论专门问题的时候，或草拟某些专门文件的时候，那么专门名词是非用不可的。专门名词（包括专门名词的简称、缩写）不但更精确，而且更省事，例如废料回收如不说recycle就很费唇舌，“杀伤弹”如不译成anti-personnel shell就必然要冗长地啰嗦地译成a shell with a powerful capacity to kill and wound之类的外行话。这省事不只是省说话人自己的事，也省听话人的事。本来语言就犹如一套电码，译码解码都要快，大家都省下了时间，这样才符合向四个现代化进军的要求。

第三，必须坚持实践。就多数中国学生来说，可以不从事文体学的专门研究，却必须有对于各种文体、各类英语的实践的经验。所谓实践就是听说读写译。必须要有用英语进行朗读、会话、演说、辩论的能力，近来各外语院系在这方面下力很大，成绩也显著，应该保持并提

高；但是同时又要看清在语言学习中各种能力是互相补充、互相促进的，而要巩固初期的局部的收获又必须有长远的全盘的安排。就现在我个人所看到的情况而言，似乎有这样一些值得改进的地方：听力训练不足，要求不严，把听懂英语的困难估计低了，而事实上最过硬的要求就是听懂，绝不比自己说话容易，对作文也有所忽略，理由往往是“将来顶多搞点笔译，不大会用英文写文章”，殊不知笔译的基础在于作文，只有通过作文才能较好地学到联句成篇的能力，有条理地合乎逻辑地表达思想的能力，比较精确地推敲用词的能力，等等，而要写得好，首先要有好的东西可写，从而又会推动对于思想内容和文化知识的高度注意。有的错误不通过作文不易发觉，如its/it's之别，又如拼法、标点与书写格式上的问题。有的文体，如法律文书、商业信件、演讲稿等等，不动笔是根本无法学到的。而从作文中学到的，却能转用到口语（句子更完整更多样化些，条理更清楚些，讲的内容和方式更有力或更风趣些，等等），转用到阅读（注意别人写的内容、写法，因此也会读得更深更仔细些）。口语一人难练，作文则自力易行，可以用英文写信、写日记、写笔记、写摘要、写读后感、写论文，以至写诗写小说剧本。如果能够通过作文，同时也通过听说读译等其他活动，一个学习者能逐渐体会出一些甘苦自知的经验，摆脱教室的窄狭天地，那就会学得更有劲头，更有收获。其他有关阅读和知识面的问题，论者已多，我就不在这里赘述了。

第四，文体训练和研究要达到的目的是能在适当的场合使用适当的语言——适合就是一切。但是不要忘了，这适合包括适合于一个中国学生、中国翻译、中国教师、中国外语研究者的身份。一个中国学生要出色地掌握英语是完全可以做到的；如果说在语音、语调的自然流利方面，在随母乳俱来的“语感”方面中国学生难同英语国家的本族语者相比，那么在说得写得更有内容（更有新思想，更有见地），更有条理，

以至把形象语言运用得更鲜明生动，中国人是可以超过本族语者的。语言毕竟不只是若干声音若干符号的综合，在语言背后有思想，有要传达的“信息”（information），而在这些方面没有人是天生占优势的。事在人为，所谓地道英语，所谓当代英语，都是不难学到的，但是我们要有选择。我们要观察、了解一切英语语言现象，但是我们自己说的写的英语，却不会——也不应该——包括下流话，贵族腔，等等，因为语言是一种社会行为，说这样的语言不适合我们作为社会主义新中国人民的身份。时髦词语（vogue words）无疑是要注意的，但又必须全面（而不是根据一二孤例）观察，并且要加以分析，它们有的变成了共同核心语言，有的则昙花一现，很快就消失了。地点和对象也有关系：能在伦敦那具体环境里说的，在北京未必合适；可以对一个澳洲人讲的，也许不适合于对美国人讲。这当中要不断进行调整和适应，但有一点是不变的，即我们自己是一个有深远的文化传统而近百年来又不断反帝、反封建，终于取得人民大革命的胜利并且还在继续进行社会主义革命和建设的伟大国家的一分子！再说，我们又何必把自己的眼光囿于标准发音和口语公式之中，而不去看看其他方面，例如形象语言？当我国的翻译工作者把毛主席的名言：

枪杆子里面出政权

译成比较相称的

Political power grows out of the barrel of a gun

的时候，也就是比较成功地运用形象语言的时候，我们的译文就造成了巨大的影响[11]。这说明语言后面的思想的重要，因为这影响首先是毛泽东思想的威力；这也说明在更好地掌握共同核心语言的基础上学习形象语言对于翻译工作者的重要。译文没有光秃秃地写成political power

comes from a gun，而是用了grow与out of the barrel of a gun，亦即用了两个形象，于是较好地表达了原文的意义。我们英语学生难道不能从中悟到一点道理么？

1978年

参考书目

Bailey, R. W. and J. L. Robinson. eds. *Varieties of Present-Day English*. New York，1973.

Barber, C. *Linguistic Change in Present-Day English*. Edinburgh and London, 1964.

Brook, G. L. *The Language of Dickens*. London, 1970.

Brookes, B. C. *Scientifically Speaking*. London, 1971.

Chapman, R. *Linguistics and Literature*. London, 1973.

Chatman, S. ed. *Literary Style: a Symposium*. London, 1971.

Coulthard, M."Discourse analysis in English."*Language Teaching and Linguistics Abstracts*, I, 2. 1975.

Cowie, A. P. and R. Mackin, eds. *Oxford Dictionary of Current Diomatic English*, Vol. 1. 1975.

Crystal, D. and D. Davy. *Investigating English Style*. London, 1969.

Darbyshire, A. E. *Grammar of Style*. London, 1971.

Dickinson, L. and R. Mackin *Varieties of Spoken English*. London, 1969.

Enkvist, N. E., et al. *Linguistics and Style*. London, 1964.

Foster, B. *The Changing English Language*. London, 1968.

Fowler, R. ed. *Essays on Style and Language*. London, 1966.

Halliday, M. A. K. *Explorations in the Functions of Language*. London, 1973.

Jacobson, R."Linguistics and Poetics."*Style in Language*. Ed. T. A. Sebeok. 1960.

Jacobson, R."On Linguistic Aspects of Translation."*On Translation*. Ed. R. A. Brower. 1966.

Leech, G. N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London, 1969.

Mittins, W. H., et al. *Attitudes to English Usage*. London, 1970.

Nowottny, W. *The Language Poets Use*. London, 1962.

Page, N. *Speech in the English Novel*. London, 1973.

Potter, S. *Changing English*, 2nd edn. London, 1975.

Quirk, R. *The English Language and Images of Matter*. London, 1972.

Quirk, R., et al. *Grammar of Contemporary English*. London, 1972.

Sebeok, T. A., ed. *Style in Language*. Cambridge: Mass, 1960.

Steiner, G. *After Babel*. London and New York, 1975.

Strang, B. M. H. *Modern English Structure*, 2nd edn. London, 1968.

Turner, G. W. *Stylistics*. London, 1973.

Warburg, J.“Some Aspects of Style.”*The Teaching of English*. Ed R. Quirk and A. H. Smith. London, 1959.

Watson, G. ed. *Literary English Since Shakespeare*. London, 1970.

Widdowson, H. G. *Stylistics and the Teaching of Literature*. London, 1975.

---

[1]fall out[1]第一个例句后的UTN就是Iris Murdoch的小说Under the Net（1954）的缩称，表示选自该书。

[2]原来是多数语言学家主张编写口语语法，但是英国学派的J. R. Firth一直认为书面语有其独特的生命力。现在则Roland Barthes等人也主张口语、书面语应该各有一套语法。（Chatman，1971，pp. 7 & 13）

[3]见Encounter杂志（1977年7月号）“Life and Letters Today”栏。

[4]Randolph Quirk and A. H. Marckwardt, A Common Language（录音）.

[5]关于这方面研究情况，可参阅Coulthard，1975。

[6]此文发表以后，笔者在The Sewanee Review (Summer 1979),

读到Denis Donoghue, “One-way Communication”一文，其中对英国上层人士之喜用one来指自己一点有所论述，但其中对Empson的评语（“Imperialism is never very far from Empson's style, which has a way of dividing people into English and Others. . . .”[p. 408]）是不公允的。

[7]转引自Ted Allan, “The Making of a Martyr,” The Canadian Magazine, (July 12, 1975)。

[8]例如René Wellek, Dell Hymes, Angus McIntosh等人（见Sebeok, 1960中前二人的论文；又Review of English Literature 1965年4月号McIntosh “Saying”一文）。

[9]Barbara Tuchman, Stilwell and the American Experience in China (Bantam Books, 1972), pp. 347 & 453.

[10]最近颇有一些新的专著和论文合集出版，但是成绩显著的，仍是文学批评家的著作，如Watson（1970），Steiner（1975），以及较早的Nowottny（1962）等人所编、著的。请参阅参考书目。

[11]这影响可以从英美人的套用、仿用看出。较近的两例是“. . . being committed to the adage that power grows out of the barrel of a gun”（Frederick Forsyth, The Dogs of War [Bantam Books, 1976]，p. 227）和James Reston在《纽约时报》（1978年1月15日）所写文中的套用。

介绍一本口头文学的作品

几年前，一个由参加过西班牙内战的国际纵队美国林肯营老战士组成的参观团来北京访问的时候，有人问他们近来美国出了什么好书，他们推荐了特克尔的《工作着》（Studs Terkel, *Working*, 1972）。

作者和书对我们都是陌生的。等到后来看到了书，才知道作者是有心人，书也确实不凡。

不凡在哪里？

第一，这里展现出的当代美国人民生活和工作的情景，不是仅仅看几本时事杂志和流行小说所能知道的。作者花了三年时间，访问了各种职业的美国人，看他们每天在干什么，有些什么想法，然后根据访问时的谈话录音，整理而成本书。这些人当中包括汽车厂工人（黑人白人都有），墨西哥族的农业工人，民航机上的女服务员，大公司总经理的私人女秘书，律师，汽车推销员，电影评论员，摄影师和摄影师的“模特儿”，妓女，专门为钢琴调音的工人，专门尽义务替图书馆修理、装订名贵旧书的教授夫人，专门为附近穷人免费烤面包的“面包合作社”经理，还有一个几十年为附近居民勤勤恳恳地服务，深为他们热爱的药房小伙计。

第二，这本书代表了一种新的文学类型。英美等国广播和电视盛行，其中有不少乌七八糟的东西，但也有个别广播剧、电视剧、访问记、专题节目等内容较好（或是揭示了社会生活中前所不知的一面，或是发掘现实较深，或是作者的眼光较锐利，见解较新颖），手法上有所

创新，而语言上又体现日常口语的生动、风趣、现实感，于是形成一种口头文学。这种新型口头文学的兴起，正是当代英语文学的一个特色。

第三，对于有志学习和研究当代英语口语的人，这本书提供了难得的材料。口语体材料眼下还是不多的，而且主要是会话之类，内容往往平淡屑碎，场合是虚拟的，篇幅也过短，编写人的斧凿痕太明显。然而在这本书里，我们却能接触到大量的活的美国口语，说话的人来自许多阶层，许多职业，场合与语言都是自然的，又是多样的，因此这里的口语包罗较广，所体现的口语体的特点也较多。

下面我们从书里略举数例，来说明英语口语的某些特点。

先从词汇说起。口语体用字简易，最简易的可以下句为例：

I like it here.

或者：

I like it better this way.

这里的it与this用法都体现口语特色。特别是this，现代口语里用处很多。可以作为强调性的副词，如：

It was this big.
Man, jail ain't never been this bad.

也可以作为一种特殊的指示词，如：

There's this man from Texas.
Here's all these guys quarreling.

This guy who said he was his brother took a swing at me.

值得注意的是上面一二两例中的this并不指上文已谈过的什么人，而是引导出下文才提到的某甲某乙；这正是它在日常口语中的特殊然而常见的用法。

简易又见于用日常词代替专门术语：

They bring phoney doctors' excuses.

这里指的是医生开的假条，然而却没有用正式的“假条”或“证明”字样，而是用了excuses这样一个普通词。

此外，由于多半是同熟人说话，许多事不必从盘古开天地讲起，只需一点便明，因此又趋向于多用简称、缩写，如许多美国人骂他们的社会制度时，既不用“资本主义”的字样，就连“社会”这一词也省去，而只简单地说一声：

The system stinks.

但是如果以为一个大字难字也不用，却又不符事实。请看下列各例：

Your work is your identity.[1]

There's still an aura[2] of sinfulness about it.

This work is good for me, therapeutic[3] for old age.

I know it's anathema[4] to some people.

The overt[5] hustling[6] society is the microcosm[7] of the rest of the society. The power relationships[8] are the

same and the games are the same. . . . All I did was act out the reality of American womanhood.

这些话没有一句是文人学者说的，它们都出自普通人之口，最后一句且是一个妓女的议论，可见口语用词虽然总的趋向简易，但也另有一个次要趋势，即有时就在日常谈话中人们也喜欢用较大较难的抽象词（如identity），或科技词（如therapeutic）。

现在来说句子结构。口语体有某些特殊句子结构，例如：

Some guy there, I didn't know him from Adam,[9] he said, “You think you're smart.”

A lot of guys who've been in jail, they say you don't work as hard in jail.

以上he重复some guy there，they重复a lot of guys who've been in jail，是主语的重复。另有一类，则牵涉到宾语：

You'd slowly go out of your mind. You'd let your problems build up. You'd get to a point where you'd be at the fellow next to you——his throat.

这里宾语原是the fellow next to you，但at the fellow不够清楚，所以说话的人加了一句，表示那样紧张的工厂生活会使他烦得想要同旁边的人打起来，说不定一动手就会去卡人的脖子。

口语里还有其他方式的重复，例如：

It was really nice to see, it really was.

But if you bind good books, you make something good, really and truly good.

其用意则在强调。

插入语多也是口语中常见现象。最普通的是插入sort of，kind of或其缩体kinda之类：

He kind of slid down a little bit.

I figure that I'm kinda needed. . . . I like to feel kinda needed. It kinda feels good.

以上可以算是加字。但也有减字、省字的，也是日常口语中常见现象，而且方式多种多样：

A lot of people, it's drudgery to go to work.

After you get a certain age, you don't have the reflex you have when you're younger.

My last ship, I was making runs to India and South Africa.

One thing, you're too busy to talk. Can't hear.

But they have these professional people, engineering time study.

There's a conveyorlike . . . Mr. Ford's given credit for this little . . . (Laughs.)

最后一例缺了句子末尾的一个关键名词，但是意思仍然不难了解（大资本家福特在他的工厂里添了一条传送带似的新装置，为了要更加提高工人的劳动强度）。其他各例也都缺少在句子各部分之间起关键性的连接

作用的前置词之类，但是意思完全清楚。究竟这类句子算不算正确？拿传统的语法规则来衡量，可能都通不过。然而在口语文体里，这类句子却是常见的，完全可以接受的。无怪乎越来越多的语言学家文体学家认为口语笔语应该各有一套语法，否则问题会永远纠缠下去。

但是任何文体都不只是若干词汇和句子结构的简单综合，何况这个在社会上最活跃的日常口语？本书里的谈话是生动、有趣的，例如：

> After twenty-five, thirty years, I could drive any car like a baby, like a woman change her baby's diaper.

这一比比得多么新鲜！而当一个工人这样地形容那些替资本家效劳的“工程时间研究专家”：

> They're always sneakin’ around with their little cameras. I can smell ’em a mile away,

他又是多么鲜明地形象地表达了他的憎恨！

要知道农业季节工人是怎样艰苦地劳动的么？请听：

> The hardest work would be thinning and hoeing with a short-handled hoe. The fields would be about a half a mile long. You would be bending and stooping all day. Sometimes you would have hard ground and by the time you got home, your hands would be full of calluses. And you'd have a backache. Sometimes I wouldn't have dinner or anything. I'd just go home and fall asleep and wake up just in time to go out to the fields again.

如果说那是回忆昨天，那么请听今天工厂里的工人声音：

I read how bad things were before the union. I was telling some of our officials[10], don't become complacent. There's much more work to be done, believe me. One night a guy hit his head on a welding gun. He went to his knees. He was bleeding like a pig, blood was oozing out. So I stopped the line[11] for a second and ran over to help him. The foreman turned the line on again, he almost stepped on the guy. That's the first thing they always do. They didn't even call an ambulance. The guy walked to the medic department——that's about half a mile——he had about five stitches put in his head.

The foreman didn't say anything. He just turned the line on. You're nothing to any of them. That's why I hate the place.

这样的工头并不代表全体美国人；美国还有许许多多不同的人。例如那个修钢琴的手工业工人。他说：

I have a mood of triumph. I was sitting one day tuning a piano in a hotel ballroom. There was a symposium[12] of computer manufacturers. One of these men came up and tapped me on the shoulder. “Someday we're going to get your job.” I laughed. “By the time you isolate an infinite number of harmonies,[13] you're going to use up a couple of a billion dollars worth of equipment to get down to the

basic fundamental that I work with my ear.[14]" He said, "You know something? You're right. We'll never touch your job." The cost of computerized tuning would be absolutely prohibitive. I felt pretty good at that moment.

正是这一种普通人的胜利之感使得一位女评论员这样替她的几千万姊妹说话：

Housewives in the movies and on television are mindless.[15] Now it takes a lot of intelligence to handle children and it's a fascinating process watching kids grow up. Being involved with kids may be much more creative than what their husbands do at drudge jobs.[16]

是的，创造性的工作。当说话的人真有重要的、有意义的话要说的时候，当他感到胸中激荡、不吐不快的时候，那么他那平凡的日常口语也是会发出创造性的光彩的。

1978年

---

[1]identity，特性。

[2]aura，气氛。

[3]therapeutic，有医疗作用。

[4]anathema，最讨厌的东西。

[5]overt，公开的。

[6]hustling，卖淫的。

[7]microcosm，缩影。

[8]power relationships，权力关系，即社会中谁有权势及其与别人的关系。

[9]I didn't know him from Adam，我根本不认识他。

[10]此处指工会工作人员。

[11]the line，装配线。

[12]symposium，讨论会。

[13]此处指把和声分成无数类别。

[14]the basic fundamental that I work with my ear，我只用耳朵就能抓住的基本音素。

[15]mindless，没头脑，愚笨。

[16]drudge jobs，枯燥单调的工作。

分析一首现代诗

Hugh MacDiarmid

（1892——1977）

The Skeleton of the Future

(At Lenin's Tomb)

Red granite and black diorite, with the blue
Of the labradorite crystals gleaming like precious stones
In the light reflected from the snow; and behind them
The eternal lightning of Lenin's bones.

上面是休·麦克迪儿米德的一首诗，写的是诗人在列宁墓前的所见所思。

休·麦克迪儿米德是一个笔名，作家的本名是克·墨·格里夫（Christopher Murray Grieve）。20世纪20年代出现了一个“苏格兰文艺复兴”运动，它的主要的组织者与宣传者就是麦克迪儿米德。在苏格兰，以诗歌方面的成就而论，他是彭斯之后第一人。

他的诗作经历了几个时期：初期，他用苏格兰方言写抒情诗；中期，他揭发和讽刺苏格兰现状，同时又写政治诗，如对列宁的两个颂歌；后期，他用英文写篇幅奇长的现代“史诗”，力求诗的国际化和科学化。

在他的身上有几种奇异的结合：政治上，苏格兰民族主义和共产主义；艺术上，苏格兰民间文学传统和欧洲大陆现代派诗人的新敏感；语言上，苏格兰方言和英语以及来自其他语言的大量词汇。这些不同成分在麦克迪儿米德身上的存在与结合使他的诗作内容异常丰富，既美丽又有力，既是充分现代的，又因从历史久远的民间文学传统吸取营养而显得厚实。

上面引的小诗作于1932年。这时候，他已经写了《一颂列宁》（1931）；几乎同时，他正在写或刚完成《二颂列宁》（1932）。一个西方作家而这样倾全力来歌颂世界无产阶级革命导师，这本身已是现代西欧文学史上的奇事，加上这三篇颂诗又都是艺术上的出色作品，就更加令人惊叹了。

《将来的骨骼》只有短短四行。前二行写列宁墓室中的实景：各种颜色的大理石在发着光。颜色都是庄严而又浓重的：红，黑，蓝。这也许无足奇，奇在出现了地质学上的岩石名词：如果granite（花岗岩）不生疏，diorite（闪长岩）与labradorite（拉长石）则是诗中罕见的。诗人为什么要用这些古怪名词？我们知道的是，他在此时对于自然科学已经十分注意，特别是地质学和生物学；写在这个时期的另一首题为On the Ocean Floor（《在海底》）的著名短诗里就用foraminifera（有孔虫）这个生物学名词来表示共产党人是生生不息、永难消灭的。评论家几乎一致认为那个科学调用在那首诗里并不怪诞，而是十分恰当，不仅寓意深远，而且由于引进一个崭新的形象而特别有力。现在诗人在《将来的骨骼》里用了几个罕见的岩石名词，显然也是有他的匠心的。不说别的，单说两点人人都能看出的现象：一、正由于罕见，这几个名词使得诗篇一开始就气象清新；写诗最怕俗套，拿俗套来表达列宁墓室的情景更是一种亵渎；而且这几个名词又是完全写实的，并非为了追求新奇效果而

从角落里寻来的僻语。二、这三个词音调铿锵，granite就已够响亮，而diorite与labradorite则不仅本身富有声调之美，而且形成隐伏在诗行内部的叠韵。这两点十分明显，就不多说了。

从这里再深入一步，我们就会发现此诗着重运用响亮的有足够音量的音，如第一行里的[æ]（gr*a*nite, bl*a*ck），[ai]（dior*i*te），[u:]（bl*u*e）；第二行里的[ai]（labrador*i*te），[i:]（gl*ea*ming），[əu]（st*o*nes）；第三行里的[ai]（l*i*ght, beh*i*nd），[əu] （sn*ow*）；第四行里[ə:]（et*er*nal），[ai]（l*i*ghtning），[əu]（b*o*nes），而Lenin这词在英语里不论怎样发音，整个名字必然重读。这些音之间，以及这些音与其他音之间，有变化，有呼应，特别是二、四两行之末stones与bones两音的押韵，使得全诗节奏分明，格局严整。人们读此诗时，由于有这样多的响亮的长音，必然要放慢速度缓缓地着重地读出其中的关键词，而这就促成了诗篇有一种庄严与沉思的气氛，正是诗的主题所要求的。

诗人也运用形象来有力地表达他的主题，即列宁在历史上的无比重要。地质学里的岩石名词带来了一种新的时间概念，不是以人的世代或五十年、百年来计算，而是以“三叠纪”、“新生纪”那样的亿万年的地质世代来考虑，这就使得这墓室虽小，却有一个至为长远和宏伟的背景。如果说这只是一个读者的主观看法，那么岩石的坚硬与大理石的光亮则是事实俱在的。这坚硬表示列宁的成就是实实在在的，而这光亮又表示列宁的事业是光辉灿烂的。

色彩和光的形象使得这首小诗不仅有高度的思想性，而且很美。然而没有浮华的装饰。第三行里的the light reflected from the snow （在雪光的反映里）带来的何止是墓室外的白雪，而还有白雪覆盖下的俄罗斯大地，同时还使人想起在雪地上排着长队要来瞻仰领袖遗容的苏联人民。因此这诗里并非见物不见人，而是物中有人，不同的色彩和光彩都

是通过人眼看出来的，而且各自带来了一串关于人的联想。

而在第四行即末行的关键位置上，亦即一个图穷匕见、人人注视的位置上，诗人写下了the eternal lightning of Lenin's bones（列宁遗骨所发出的永恒的闪电）。这几个词无论从声音和形象来说都是压得住阵脚的全诗最有分量的部分。要形象地——而不是抽象地——表达列宁对于人类历史的永恒的影响是对任何诗人都很困难的课题：这个形象要集中，精练；要生动，但又决不许可纤巧；所选择的词要饱含意义而又不生僻不深奥；同时——让我们不要忘了这重要的一点——还必须符合墓室内的实景！麦克迪儿米德依靠他的现实感，又运用了他的想象力，选择了一个连孩子们也能理解的普通词：lightning（闪电）！这里有光，而且是猛烈的光，同时又响着惊雷的巨声；这一切来自墓室内水晶棺里给灯光照得通亮的列宁的遗体，是实景；这一切也来自伫立在墓室里的诗人对于十月革命的历史意义的沉思，是史论，又是对将来的展望——于是当我们读到bones（尸骨）一词时，诗已完而意未已，必然要回到诗题中的skeleton（骨骼，骨架）一词，这才看清诗人要说的是：列宁虽逝而影响永存。十月革命的闪电所照耀的恰是未来社会的骨架，所以这诗里的“闪电”又不是自然界那种倏然而起、瞬间即逝的电光火花，而是永恒的光亮和威力——只在这个时候，全诗才浑然一体地完成了。

麦克迪儿米德是曾经引起争论的诗人，我们只引了一首小诗又何能窥见他的全貌，但是就单根据这短短四行，我们也看清一点，即他能用生动的形象语言写出他的革命激情，而且他这诗十分完整，乃是一件有内在的统一性的艺术品。

1980年

Reflections on a Dictionary

When in 1971 a group of Chinese teachers of English, with perhaps more enthusiasm than wisdom, started to compile a new Chinese-English dictionary[1], they had no idea what they were getting into. None of them was a trained lexicographer, nor were they particularly interested in Chinese-to-English translation. However, they took the plunge. After several false starts and various setbacks, and having survived a major earthquake and other momentous events in the meantime, they brought the work to completion in early 1978.

I joined the group rather late, in 1975, when the hard pioneering days were over and the main editorial principles thrashed out. I knew even less about lexicography than my colleagues and though I had occasionally dabbled in literary translation, I was in no way equipped for the sort of tough compilation job demanded by a bilingual dictionary. But I suppose I too have learned something in the course of the work——from inadequacies revealed if from nothing else. Besides, problems of lexicography and translation grow on one; indeed, over the years I've found them fascinating as well as maddening. Hence some reflections.

1

To be called new at all, a Chinese-English dictionary must reflect the

present state of the Chinese language. Much has happened since the days when H. A. Giles and R. H. Mathews published their dictionaries; and Lin Yutang, though coming much later in time, chose to cut himself off from the mainstream of modern Chinese usage by ignoring the Chinese that is being spoken and written by the over 900 million people on the mainland. So we had to start from scratch. Lacking the resources to do any large-scale investigation of the state of the language on our own, we cast about for a good Chinese-Chinese dictionary. We found one in the《现代汉语词典》, or *Dictionary of Contemporary Chinese* (DCC), compiled by the Institute of Linguistics of the Academy of Sciences. First published in 1965, it is a comprehensive work of 53,000 entries. It is particularly strong on colloquial idioms. Its numerous illustrative examples are apt and well chosen. There are detailed explanations, particularly of function words, and numerous notes about usage, such as this one under两:

> 注意‘两’和‘二’用法不全同，读数目字只用‘二’不用‘两’，如‘一、二、三、四、五；二、四、六、八’。小数和分数只用‘二’不用‘两’，如‘零点二（0.2），三分之二，二分之一’。序数也只用‘二’，如‘第二，二哥’。在一般量词前，用‘两’不用‘二’。在传统的度量衡单位前，‘两’和‘二’一般都可用，用‘二’为多（‘二两’不能说‘两两’）。新的度量衡单位前，一般用‘两’，如‘两吨、两公里’。……

Over-elaborate? But what a boon to southerners and foreigners! If only some of the English dictionaries were as elaborate, as thoughtful of the needs of a learner, as that! Inevitably there are also shortcomings. One could do with

more precise definitions of some archaic words, less“inbreeding”in the explanations of certain common phrases——both 悲哀and悲痛are explained as伤心, 悲惨as令人伤心, and 伤心惨目as非常悲惨. Perhaps one's biggest query is about the foundations upon which this lexicographical edifice is built ——where and how did the editors collect their citations, their illustrative examples? Did they base their work on a systematic survey of contemporary usage or did they rely on printed material only? These questions apart, however, one must conclude that the *DCC* is far and away the best thing in the field. It is edited on modern linguistic lines——at places it even smacks of Bloomfieldian structuralism. But its abiding virtues come from its adherence to the great Chinese tradition of lexicography, which stretches back to《尔雅》in the third century B.C. and boasts such milestones as《说文解字》（许慎）of the first century and the great《康熙字典》of 1716. Thus, in adopting *DCC*'s ground plan and editorial principles, in appropriating many of its explanations and examples, we, too, have brought our work in line with the development of that long and glorious Chinese tradition. In the meantime, of course, we looked into other, English dictionaries——from the great *OED* and its progeny to the 1961 *Webster's Third International*, from the many American desk dictionaries to the inevitable *Advanced Learner's*. While we admired many of their features, it is the *DCC* alone that has provided us with a firm basis. Without this basis our work would have been ten times more arduous; with it, drawing on its strength and richness, we were able to move ahead.

However, ours is not an English version of the *DCC*, but a new and proper dictionary in its own right. For one thing, it has a different purpose, being primarily geared to the needs of young Chinese translators and only

secondarily concerned with those of Chinese students of English and foreign students of Chinese. This has called for much spade work on our own part. We've had to modify *DCC*'s treatment of many words and rephrase many of its linguistic explanations. Nearly all those admirable notes on usage, of which we've just seen an example, have had to be, alas, cut, for they are thought to be unnecessary to a Chinese translator, though foreign students of Chinese will probably bemoan their omission. On the other hand, we've taken in many newer illustrative examples, from sources that have emerged since the completion of *DCC* in 1965, which have helped to make our dictionary more contemporary in outlook as well as in language.

2

A sound Chinese basis is only half the story; there is the other half, the English part, to consider yet.

A bilingual dictionary stands or falls by the quality of the English equivalents it provides for its Chinese items. But real equivalents are hard to come by——harder still between two such fundamentally different languages as Chinese and English, each with its distinct culture and history.

A translator's first job is to grasp the meaning of the original. If he doesn't understand the original, he won't get an equivalent. When Lin Yutang translates 吃软不吃硬 as“bully the weak but yield to one who fights back,”he not only writes clumsy English but shows a characteristic ignorance of the real meaning of that colloquial Chinese phrase, while our version“open to persuasion, but not to coercion”gets somewhat closer to the original in

spirit, if not in style. Where the understanding of the Chinese is adequate, the question becomes whether the translator's grasp of English, the target language, is really firm or his knowledge of English conditions up-to-date. To translate 布衣蔬食 literally as“wear cotton clothes and eat vegetable food,”for instance, may be misleading nowadays. Cotton clothes and vegetable food may be symbols of plain living in China, but are they also in Britain and America? Certainly a vegetarian diet, so far from being the poor men's monopoly, is nowadays every Western doctor's prescription for their overfed millionaire patients. Here again, our final version,“coarse clothes and simple fare,”catches the real sense and, what with the slightly archaic, old-world flavour of the word“fare,”matches the original in style as well.

Real equivalence, then, means equivalence not only in sense, but also in tone, sentiment, atmosphere, impact, style——and that's what makes a translator's work so difficult. The best one can do is often not good enough and what at first sight seems felicitous turns out on sober rereading to be flat or stiff. And sometimes one is completely baffled. To this day we don't know how best to render the simple form of address 师傅. Or such new phrases as 精神面貌. Or such everyday expressions as 不见不散；顺水人情；话到嘴边留半句；扁担没扎，两头打塌; etc. Sometimes we lack the professional touch, as when we translated 这种子弹杀伤力强 as“this type of shell has a powerful capacity to kill and wound,”where the proper thing to say is probably something like“this is a powerful anti-personnel shell”——a version we later adopted. We have had many more problems and, what's more, each new day brings a fresh crop of them. Indeed, a dictionary maker's path is strewn with brambles and thorns, and the dominant feeling is his own inadequacy.

Yet for all that we persisted. We have translated almost everything anew ——the exceptions being the quotations from the revolutionary leaders and some scientific and technological terms, which are supplied by the various research institutes. We have resisted, with varying degrees of success, pressure from two directions——from those who wanted us to keep all approved translations, all ready-made versions, even though the English in some of them is demonstrably bad, and from those who, out of their love for“idiomatic English,”wanted us to take most of our illustrative examples from *Webster's Third International* and the *Advanced Learner's Dictionary*. We have gone through three major revisions, each one a long and painful process, but we have come out of these ordeals not only with our sanity still intact, but with better Chinese examples and somewhat more adequate English translations. A comparison of the successive versions of some entries will show the distance we've travelled:

没词儿 can find no words in reply / be stuck for an answer

他是外乡人。He's not a native. / He's not from these parts.

弄得不好就会前功尽弃。If things are not properly handled, labour will be lost. / If we bungle now, all the work we've done will be wasted.

Often the change is small but significant:

害人虫 an evil person / an evil creature

照面儿 make one's appearance / put in an appearance

自投罗网 throw oneself into the trap / walk right into

the trap

接过革命先辈手中的枪 take over the guns of the revolutionary pioneers / take up the guns of the revolutionary pioneers

她装老大娘真像。She dressed up as an old woman and really looked like one. / She dressed up as an old woman and really looked the part.

Sometimes the change is made from stylistic considerations:

金戈铁马 mounted warriors carrying shining weapons / mounted warriors bearing shining weapons

奇花异木 rare flowers and trees / exotic flowers and rare trees

见仁见智 different people have different views on the same question / different people, different views; opinions differ

At other times the change is made for sociolinguistic reasons:

挑灯夜战 battle by lamplight / fight by torchlight

历史罪人 criminals indicted by history / guilty men of history

油漆未干 Mind the fresh paint. / Wet paint.

Slowly, a new critical sense has emerged. We've grown more discriminating. We know better what to reject:

他也说不上问题在哪里。He can't say where the shoe

pinches. / He can't put his finger on what's wrong.

我父亲在旧社会受尽了折磨。In the old society my father's cup of misery was full. / In the old society my father suffered a lot.

在我们这个地区种这种稻米是一个难题。How to grow this kind of rice in our area is a hard nut to crack. / How to grow this kind of rice in our area is quite a problem.

In each case the trouble lies in the translator's trying to press some of his favourite idioms into service. And the last example is also an example of mixed metaphor. Idioms have their proper uses——but only in proper places. And when one is intent on getting ideas across, one generally forgets about idioms but only wants to say things in the clearest, most efficient way possible. Overused idioms degenerate into clichés. As my old tutor used to say, nothing marks out a foreigner's English more than his use of unnecessary idioms——and one may add——or the vogue words of yesterday.

Meanwhile, we also know better what to treasure:

空欢喜 rejoice too soon

一言为定！Done!

这里边有鬼。There's some dirty work going on here. / I smell a rat.

她这人很有主见。She knows her own mind.

她很会哄孩子。She has a way with children.

牙疼真折腾人。A toothache can get you down.

这幅画画得不怎么样。This isn't much of a painting.

他想拉拢我？没门儿！He wants to rope me in? Not a

chance!

你先把火压一压，别着急。Don't fly off the handle. Calm down.

你说吧，这里没有外人。Speak up. You're among friends.

我拗不过他，只好让他走了。I did my best but couldn't prevent him from going.

下点雨就不让我们去，真是！Just because of a bit of rain we're not allowed to go. The idea!

Now we may be weak in legal English, business English, scientific English, the English of sociology, economics, philosophy, military affairs and what have you; but I am inclined to think that most of us are weakest in the English of common life. What seems the easiest is often the most difficult ——a truth which has been proved again and again in the course of these revisions.

3

But our concern is never with English alone; searching for equivalents, we have had to think all the time of fitting the English to the Chinese. Here again we have had our lucky times as well as our off days. We have experimented with a new, slightly more down-to-earth way of translating some of our new phrases:

突破难关 break the back of a tough job

任务观点 get-it-over-and-done-with attitude; perfunctory attitude

打响了春耕第一炮。The spring ploughing got off to a good start.

要搞群言堂，不搞一言堂。Let all have a say, not just one.

漫骂绝不是战斗。To hurl abuse is no way to fight.

没有一点革命者的气味 not at all like a revolutionary

革命工作不分分内分外。Revolutionary work is nobody's extra work.

We have tackled folksy idioms:

帮倒忙 be more of a hindrance than a help

口是心非 say yes and mean no

打马虎眼 act dumb

给他个台阶下吧。Give him an out.

白给我也不要。I wouldn't take it as a gift.

他肚子里还有点墨水。He's a bit of a scholar.

他老挨剋，都皮了。He gets scolded so often that he no longer cares.

And we have explored the byways of rendering proverbs and sayings:

一个唱红脸，一个唱白脸。One coaxes, the other coerces.

敬酒不吃吃罚酒 refuse a toast only to drink a forfeit

黄鼠狼给鸡拜年，不安好心。The weasel goes to pay his respects to the hen——not with the best of intentions.

一瓶子不响，半瓶子晃荡。The half-filled bottle sloshes, the full bottle remains still——the dabbler in

knowledge chatters away, the wise man stays silent.

有眼不识泰山 have eyes but fail to see Mount Tai (often said when apologizing for not recognizing an eminent personage)

黄梁美梦 Golden Millet Dream (from the story of a poor scholar who dreamt that he had become a high official but awoke to find only the pot of millet still cooking on the fire); pipe dream

You will have noticed that in the last few examples there is something——a phrase or a note——tagged to the end. In one case——the weasel example ——the tag is part of the saying itself. In fact, all its point, all its wit and humour, is in that little tag. It is the punch line. Where there is no tag in the original, we've tried to supply one. We've found this desirable because often, owing to the absence of context and background information in a dictionary entry, many of these proverbs and sayings don't make much sense in a literal English translation. Hence some kind of explanation, of pointing-out, becomes necessary. We've taken care, however, to make the tag follow on more or less naturally, to make it merge with the translation proper, thus:

如虎添翼 like a tiger that has grown wings——with might redoubled

门可罗雀 you can catch sparrows on the doorstep——where visitors are few and far between

盲人瞎马 a blind man on a blind horse——rushing headlong to disaster

Sometimes we add an English phrase or sentence of more or less similar

meaning as a second version, thus:

绵里藏针 a needle hidden in silk floss——a ruthless character behind a gentle appearance; an iron hand in a velvet glove

识途老马 an old horse which knows the way——a person of rich experience; a wise old bird

推波助澜 make a stormy sea stormier; add fuel to the flames

弱肉强食 the weak are the prey of the strong——the law of the jungle

In all these cases we are no longer just translating, we are explaining, annotating, commenting——in short, we are performing our other duties, the duties of a lexicographer.

4

For the compiler of a bilingual dictionary is that strange animal, the translator-lexicographer. As a translator, too, he is confronted with certain special problems. While other translators work at passages, articles, books, he works at words, phrases, single sentences. This puts him at a disadvantage. He has almost no context to draw on, and he has to make his point immediately clear, for a dictionary is for ready reference, not something to read and ponder at leisure. And unlike other translators who can often get round difficulties by relying on technique or context, he has to meet his problems head-on.

Thus he has to translate, among other things, interjections, onomatopoeic effects and the varied and subtle usages of function words, because a dictionary has to have separate entries of these. He is expected first of all to bring out in English the literal meaning of a Chinese word or phrase; indeed, the impatient user of a bilingual dictionary won't feel too reassured unless he can find a one-for-one correspondence between the Chinese original and the English translation. But in many cases it is difficult to achieve this kind of correspondence; words of a more or less similar meaning may yet differ in their range of coverage or sphere of application. It may take two, three, indeed a whole string of English words to define or explain a single Chinese word, none of them wholly equivalent, but each covering one or other aspect of its meaning, good for one particular situation only. Thus under the entry吃 one finds the equivalents *eat* and *take*. Now *take* is one of those all-purpose words whose range of application is immeasurably wider than *eat,* and yet when it is placed beside *eat* and illustrated with an example such as *take medicine*, the reader will have no doubt as to the sense in which the word is listed as an equivalent here. Thus the several equivalents or definitions at once limit and strengthen each other; indeed, they combine to create a context of their own. It is this kind of interior context that makes it possible for a translator-lexicographer to try to bring out not only the senses and usages, but the flavour and atmosphere of such an elusive word like妙：

1）wonderful; excellent; fine: 这主意真～。That's an excellent idea. /～不可言 too wonderful for words; most intriguing /绝～的讽刺 a supreme irony

2）ingenious; clever; subtle: 深得其中之～ have got the trick of it; fully appreciate its subtlety /他回答得很

～。He made a clever answer.

Note the two versions of 深得其中之妙, each covering one aspect of its meaning, one sphere of its use.

These are problems that a translator of articles, documents and books doesn't have to worry about——his business is to choose the best version for his particular context. A translator working for a bilingual dictionary, on the other hand, has to think about a lot of other things——other possibilities, other contexts, other situations as well as the traps and pitfalls that may lie before his prospective readers.

And just as he is a translator of a special kind, so too he is a lexicographer with a difference. Lacking the time and resources to do any systematic, large-scale collection of citations on his own, he has to rely on Chinese-Chinese dictionaries for nearly all definitions of words and most illustrative examples. What additional examples he can find are limited in number and he is never too sure whether they are really useful or significant. Yet within this narrow sphere of action he has a lot to do. For one thing, he has to use all his wits to organize and present his material in such a way as not only to meet the readers' immediate needs but also to anticipate some of their problems.

How much have we done in this respect? Not much, I'm afraid. In the terrible race against time which has been the chief mark of our work so far, we have never had a chance to do any sustained thinking on lexicographical matters. Through trial and error, however, we've found that some of the things we've been doing seem to be along the right lines.

For instance, we have been liberal in our use of labels and pointers. Under a relatively simple, concrete term like 票房，we specify:

1）〈口〉（车站等）booking office; （戏院等）box office

2）〈旧〉a club for amateur performers of Beijing opera

～价值 box-office value

We've also tried to show how a phrase of foreign origin has acquired an additional sense in Chinese:

捞稻草

1）try to take advantage of sth.：休想在这件事上～。Don't imagine you can get anything out of it.

2）clutch at a straw

Incidentally, the *DCC* has no entry for this phrase, probably because it didn't gain much currency, certainly not in its modified Chinese sense, until after that dictionary was compiled.

Where an entry does exist in the *DCC*, we sometimes add a new current sense, as in

通天

1）exceedingly high or great: ～的本事 exceptional ability; superhuman skill

2）direct access to the highest authorities

The second sense is not registered in the *DCC*. Or we add a new example, as in

回敬 return a compliment; do or give sth. in return: ～一杯drink a toast in return /～一拳return a blow

The second example represents our effort to supplement the usual polite usage with a current ironical usage, therby making the entry fuller, more balanced and so also, we hope, more useful to our readers.

For the benefit of our readers, too, we've introduced completely new entries not found in the *DCC* or any other Chinese dictionary:

眼里 within one's vision; in one's eyes: ～没有群众 not take the masses into account /看在～, 记在心头 note with one's eyes and heed with one's heart; see and heed /～有活 see where there's work to be done; know where one can be of use /在他～, 我还是个孩子。In his eyes, I'm only a child. /这点困难她根本不放在～。She didn't care at all about a difficulty like that.

There is something very pleasing about this colloquial, homely Chinese expression and its various uses——it brings a breath of fresh air into what might otherwise be a solemn, dull tome.

Another difference between a Chinese-English dictionary and a Chinese-Chinese may be seen in the choice and presentation of illustrative examples. In addition to a dictionary's usual requirements for examples——that they should be typical, apt, linguistically significant and so on——we

have another consideration, namely, the range and variety of the English versions that the examples will yield.

Thus a simple term like 目的，for which the *DCC* provides an entry but no example, comes out in our dictionary with a full panoply of illustrative phrases and sentences:

> 目的 purpose; aim; goal; objective; end: ～明确 have a definite purpose /～与手段 ends and means /怀着不可告人的～harbour evil intentions; have ulterior motives /我们党的最终～是实现共产主义。The ultimate aim of our Party is the realization of communism. /我们的～一定能达到。Our aim can certainly be attained.

Here we've tried to work in some of its most common usages and collocations and show how translation varies with situation and style.

In the presentation of equivalents and examples, too, we have worked out a rough order: generally they proceed from phrases to sentences, from the items that illustrate the basic concrete senses to those that show the extended and figurative uses, and——in translation——from the more literal versions to the freer, more idiomatic ones, thus:

> 一不做，二不休 once it's begun, go through with it; not do things by halves
>
> 世故 worldly-wise: 这人相当～。This chap is rather a smooth character.
>
> 东拼西凑 scrape together; knock together: 那篇文章是～

的。That article is scissors-and-paste work.

眉目 prospect of a solution; sign of a positive outcome: 你托我办的事已经有点～了。About that job you asked me to do, I'm beginning to get somewhere with it. / 计划有了～。The plan is beginning to take shape.

In all these entries one finds the equivalents and examples support as well as modify each other to build up the sort of interior context I mentioned above. Indeed, the more we work at an entry, the more we tend to treat it as a unified whole. Once in a great while, we manage to produce a well-rounded entry like this:

灭[mie]

1）(of a light, fire, etc.) go out: 火～了。The fire has gone out. /灯突然～了。All of a sudden the lights went out.

2）extinguish; put out; turn off: ～火 put out a fire; extinguish a fire /节约用电，人走灯～。Save electricity. Turn off the lights when you leave.

3）submerge; drown: ～顶 be drowned

4）destroy; exterminate; wipe out: ～蝇 kill flies /长无产阶级志气，～资产阶级威风enhance the morale of the proletariat and puncture the arrogance of the bourgeoisie

Here not only is the Chinese right, the equivalents useful and varied, the order of presentation neat, but there is a gradation and development in the content of the examples and the entry ends on a strong positive note. Admittedly this is a rare case——I wish we had more like it——but even so

the much harassed dictionary maker can take some comfort. For this shows that he isn't fated to be Dr. Johnson's“harmless drudge”; indeed, when things really work out, he can go beyond the confines of lexicography and turn a science into an art.

5

Thus the tale of our long wrestle with words. Words Chinese and English. Plain words, common words, beautiful words, but also militant and hard-hitting words. Each has its proper use for a proper situation——appropriateness is the soul of good style. And a word is not just a sound or a form——it has got things behind and around it. Behind it is an idea or a feeling and around it a tone, a colour, a mental climate. Without these, language is but an empty shell; with these, it is a living creative thing. What finally makes the difference between good and bad language——and, for that matter, good and bad dictionary——is not a man's mastery of certain forms, but his sensibility, his imagination, his intellectual curiosity and daring, his concern for humanity, his world outlook.

Hence the compiler of a bilingual dictionary must concern himself with ideas as much as with language. He must look to the quality of his Chinese examples, the quality of their content as much as that of their language. He must really know his own land and people. He must take part in the great revolutionary movements and keep abreast of the latest developments in the world.

At the same time he must also perfect his skill as a lexicographer and

improve his knowledge of English and things English. He must try to use English——living, present-day English——to better effect. He must read philosophy, poetry, history, art and literary criticism, scientific literature of all kinds——in a word, more widely and more deeply.

He must . . . the list seems endless. And yet I cannot refrain from mentioning one last“must”and that is, he must not let himself be snowed under with the mass of minutiae that are accumulating silently but inexorably in his dictionary maker's cubicle. Every now and then he must lift his eyes from the day-to-day routine of dictionary making to look at the far horizons.

In other words, he must keep his mind——and so also his language——fresh. And that will make him a better fellowman as well as a better lexicographer.

1978

---

[1]A Chinese-English Dictionary (Peking and Hong Kong: The Commercial Press, 1978, 1979).

翻译：思考与试笔

序

这里收集了我历年来写的有关翻译的文章和一些译作。

对于翻译，一个从事语言文学研究的人总不免有些想法。首先，它很值得研究，因为此中会合了许多东西：不同的语言、文化；口头语与书面语；技术和艺术；甚至人和机器。它直接有益国计民生，没有它则无外交活动和科技、文化交流可言。它最结合实际，同时又包含了很多深奥的理论问题。它的历史值得回顾，它的未来更是充满各种可能性。在我国，在世界上，翻译的实践量都极大，相应而产生了许多探讨翻译问题的文章和专著。

但是我又感到：翻译问题不易谈，尤其不易谈出新意。我在这里所做的，一是想扩大一点视野，因而从现代文体学的角度论述了若干翻译问题，也谈到了翻译背后的文化异同问题；二是进行实地观察，比较集中地探讨了几个翻译家的实践，从中看到了译者所处时代、社会和本人思想对于其翻译的影响，如果译者本人是一位作家（例如诗人），又多少可以看出他的创作与翻译之间的相互影响。我自己的点滴翻译经验则只能作为一种附录，也许其中所提出的问题还略有一点可以参考之处。《新时期的翻译观》一文则算是我研究翻译问题至今的简单小结，但是用意却更在看向将来。

第二部分除引言外，都是我的译作实例。原作都是绝好文章，所以也一并印出，供读者参阅，同时也可用以检查译文。它们一般都是短篇，有的只有一二小段，较长的中译只有密尔顿的诗和斯威夫特的散文，英译只有《雷雨》第三幕的一部分。多数篇章的译文是过去在各处发表过的，如培根的随笔；但也颇有一些是近来的新译，如密尔顿、斯威夫特以及中译英中的大部分。选择它们放在这里，或因朋友们说过鼓励的话，或因我自己喜欢，但它们都带有一定的试验意味，或在原文的体裁上，或在译文的风格上，或在某些细节的处理上；正是由于翻译包含试验，所以它才是一种令人神往的“再创造”。至于试验的结果究竟是好是坏，那就要待明眼的读者来判断，无须译者在此饶舌了。

王佐良

1987年5月

第一部分　思考

新时期的翻译观
——一次专题翻译讨论会上的发言

1. 中国翻译家是否有一个独特的传统？

有的。根据古代译佛经和近代译社科和文艺书的情况来看，这个传统至少有三个特点：

一是有高度使命感，为了国家民族的需要不辞辛苦地去找重要的书来译。

二是不畏难，不怕译难书、大书、成套书。

三是做过各种试验：直译，意译，音译，听人口译而下笔直书，等等。

因此成绩斐然，丰富了中国文化，推进了社会改革，引进了新的文学样式。

单从现代看，也有一些特点可说。

例如，若干第一流作家都搞过翻译：鲁迅、郭沫若、茅盾、冰心、田汉、曹禺、徐志摩、戴望舒、艾青、卞之琳、冯至、李健吾等等都是。在许多情况下，翻译提高了他们的创作，或者发展了他们的创作。而由于他们也从事翻译，翻译的地位也提高了，出版社比较重视，译者

在社会上也取得一定名望。西方的情况似乎不是这样。近代史上，那里似乎没有由翻译引起的大的文化潮流或思想运动，如中国1919年的新文化运动。社会上不甚注意翻译。译者多数谈不上社会地位，版权页上的译者名字往往印得很小（或根本不印），所得报酬十分微薄，一般人也不关心译者是谁。

就选择什么书来翻译而论，中国当然也有为了赚钱而滥译抢译的人，但多数译者是慎重的，虚心的——中国译者似乎比他们的西方同行更认真地对待“世界文学”这一概念，努力发掘东西方各种优秀作品，而西方的译者则不免仍受“欧洲中心论”的束缚，对于还未形成时尚的小国远地的文学是不大注意的。影响及于读书界，于是三四流的西方作品在中国也有人知，而第一流的中国作品就在英美的文学爱好者研究者之间也寂无反响。这当中有其他原因，但西方不够重视翻译以及译品选择上的偏颇也是因素之一。

2. 对于翻译理论，有什么新想法？

未必真是什么“新想法”，姑且写下来就正于行家。

严复的历史功绩不可没。“信、达、雅”是很好的经验总结，说法精练之至，所以能持久地吸引人。

但时至今日，仍然津津于这三字，则只能说明我们后人的停顿不前。三字也不能等量齐观：“雅”的提法显然问题较多。

不妨看看别的有经验的译者又怎么说。

余冠英先生译《诗经》为白话，体会到五点：

一、以诗译诗；

二、以歌谣译歌谣，风格一致；

三、不硬译；

四、上口、顺耳；

五、词汇、句法依口语。

何等切实！何等新鲜！

我们也想本着切实的精神，建议两点：

一、辩证地看——尽可能地顺译，必要时直译；任何好的译文总是顺译与直译的结合。

二、一切照原作，雅俗如之，深浅如之，口气如之，文体如之。

3. 文体问题

似乎可以按照不同文体，定不同译法。例如信息类译意，文艺类译文，通知、广告类译体，等等。所谓意，是指内容、事实、数据等等，须力求准确，表达法要符合当代国际习惯。所谓文，是指作家个人的感情色彩、文学手法、结构形式等等，须力求保持原貌，因此常须直译。所谓体，是指格式、方式、措词等等，须力求符合该体在该语中的惯例，决不能“以我为主”，把商品广告译成火气甚重的政治宣传品，等等。

当然，体中还有体，不能同样对待。如文艺中小说与诗歌，显然译法要有不同。

4. 为读者着想

过去的翻译原则似乎都是提给译者遵守的，何妨换个角度，看看读者关心的又是什么。

也许有两点是读者都会要求于译文的，即它应该可靠，可读。

所谓可靠，是指译文忠实于原作，没有歪曲、遗漏。

所谓可读，是指译文流利，亦即余冠英先生所说的“上口、顺耳”，即使是直译也要使人大体读得下去。

5. 理解原作

十分不易，需要语言修养，文化修养，各方面的知识。在这里，译者要虚心再虚心，要不辞辛苦，勤查多问。首先，要把本文从头到尾多读几遍。同时，也无须自馁。人连密码也能破译，又何在乎一篇文一本书？

6. 运用语言

要经常练笔，要从实事小事做起，如想办法把一个动作的程序、一个事件的原因和结果、一个主张的根据和主要论点等等叙述清楚，有头有尾，步骤分明，而又要言不烦，文字干净。这是极不容易的事，是基本功。学外语也首先要做到这一点。

目前对于什么是好文章，有不同看法。有的人追求字面的美，因此或读古书，从中发掘词藻和成语；或看外国新刊，从中寻找新说法和时髦名词。如果确有必要，两者都可用；仅作装饰，哪样也坏事。往往是白文最顶事，也最美。美不在文词，而在文词后面的思想。要语言锐

利、新鲜，首先要头脑锐利、新鲜。

从译者说，还要深刻地体会原作者的思想感情，直至其最细微、最曲折处。

有了好的汉语修养，才足以胜任翻译外国书；但通过翻译外国书，也可以提高汉语的表达力。例证之一：通过翻译马列著作和其他社会科学书，汉语的逻辑性和精确性都提高了。

7. 新的研究课题

已有的翻译研究大体可分三类：理论探讨，译文品评，翻译史研究。

每类都还有许多事可做，都有待深入与提高。

想到的一些具体课题：

作为翻译家的鲁迅——他译了多少书？根据什么原本译的？译文的得失；翻译主张的由来（有什么时代背景？政治因素？文化界情况？等等），是否真的实践了自己的主张？中途有无变化、修正？对翻译界的影响；与其本人创作的关系；在当时的社会文化中起了什么作用？……今天的评价。

也可用同样的问题来研究任何别位作家兼翻译家。

断代翻译史——现在已有了几本简史、通史，似乎可以集中研究一个重要的翻译时期了，如唐朝译佛经的最盛时。这类研究要多找一些资料，要有较长的成片成段的例证，要突出若干重要译者，替他们摄特写镜头；要从社会背景和文化交流着眼；要有历史家、思想家、佛学家的

合作；总之要比已有的叙述做得更丰满更深刻。

中国境内各民族语言之间的互译研究——也许我国最大的翻译工作量在此。有多年丰富经验可以总结，也有许多学术问题（语言的、文化的、历史的等等）可以研究。这也是翻译比较研究的一个广阔园地，需要由各族学者特别是少数民族内通晓多种语文的博学鸿儒来共同进行。

口译研究——口译本身就有许多题目需要探讨（中译外，外译中，有准备的与即席的，隔段译与同声译，一般题目与专门题目，人员如何训练，师资如何培养、提高，设备如何添置、利用，等等），而由于口译的兴起又带来了关于声音语（以别于书面语）的组成、结构、变化等内在特点与两种或多种声音语之间的对比等等一系列新的课题。过去谈翻译，无论探讨理论或品评实践，都是以书面语为对象，现在出现了声音语这一广大的新天地，在时间（短促，不容拖延）、环境（国际会议之类）、人际关系（面对面或隔窗可见，而且多数是外国上层人士）等等也出现了必须考虑的新因素，看来翻译研究在这方面是大有可为的，而目前还只有零零落落的几篇综述文章。

* * *

有的课题，虽已有若干研究，但还需深入，还需“追踪”。例如科技翻译研究，别的不说，机器翻译的现状与发展趋势就有必要弄清。最近报上登载军事科学院已经做出了“科译1号”翻译系统，就是一个值得追踪的重要消息。诗歌翻译研究论文不少，但似缺乏对一个重要译者的集中研究，也不能只停顿在若干字句的对比，而要引出几条重要结论；这类研究要提高，还需利用语言学和文学理论的新的研究成果，特别需要结合对汉语和中国诗歌的特点来深入探讨。

总之，翻译研究的前途无限。它最为实际，可以直接为物质与精神的建设服务，而且翻译的方面多，实践量大，有无穷尽的研究材料；它又最有理论发展前途：它天生是比较的，跨语言、跨学科的，它必须联系文化、社会、历史来进行，背后有历代翻译家的经验组成的深厚传统，前面有一个活跃而多彩的现实世界在不断变化，但不论如何变化却永远需要翻译，并对翻译提出新的要求，新的课题。

1987年

词义、文体、翻译

近年来有两个方面的发展，值得引起翻译界的注意。

一是翻译的规模越来越大，质量也显著提高，而且这是中外皆然，已经成了一种世界性的现象。

二是现代语言学的研究提供了一些新见解，可能会对讨论翻译问题有点帮助。

限于篇幅，这里只能对第二点简略地说些粗浅的看法。

一

翻译者必须了解原作的意义，然而确定意义却大为不易。通过词义学的研究，人们可以看出：

1. 词义不是简单地一查词典就得，而是要看它用在什么样的上下文里。试看下面几例：

Out in the west where men are men.
Do you mean funny, peculiar, or funny, ha ha?
He helped many young writers to find themselves and then to find publishers.

上面两个men，两个funny，两个to find＋object都是意义不同的，而

其不同正是靠上下文来体现的，并且正因同一词在一句中有两义，才使这所说的话显得有点风趣。无怪乎颇有影响的英国哲学家Wittgenstein说："The meaning of a word is its use in the language."[1]向来强调上下文（context）重要的现代英国语言学派的创始人Firth则更进一步说："Each word when used in a new context is a new word."[2]

上下文的重要，凡是翻译者都是深有体会的；但是我们要补充一点：上下文不只是语言问题。说话是一种社会行为，上下文实际上是提供了一个社会场合或情境，正是它决定了词义。上面第一例如果没有out in the west，亦即没有在美国资本主义发展过程中大批白人涌向西部的历史大背景、大情境，那就无从确定第二个men是指的那些能骑马打枪的"男子汉"了。可见对翻译者以及一切学习和运用外语的人说来，如果要确实了解英语词义，就必须同时了解英语国家的社会情况。

2. 词义与用词者的意图不可分。换言之，不能只看语言形式。试举几例：

Have a drink.
Would you mind opening the window?
I wondered if you could help me with the luggage.

第一句不是命令，第二句不是问题，第三句不是过去时态（说wondered只是比wonder更客气）——超过任何语法形式的重要性的是说话者的含义，即他的意图。所以语言学家H. P. Grice说："Meaning means intention."[3]

然而问题的复杂性还在于，在表达说话者意图的时候，有各种语言形式来传达细微的差别：

Come for dinner tomorrow. / Why don't you come for dinner tomorrow?

Take up his offer. / I should take up his offer.

Pass me the salt. / Would you pass me the salt? / I would like a little salt, please.

这上面每一组句子都是表达同样的意图，然而其中各句语言形式不同，口气不同，可以看得出说话人与对方的社会关系也不同：有的话直截了当，显然是在自己家里对亲人或熟朋友说的；有的则更礼貌、更正式，像是说话人在别处做客。这一点，又使我们再度认识到前面所说的社会场合或情境对于语言运用的无比重要。显然，翻译者也应该在译文里传达说话人的意图以及他表示意图时在口气和态度等等方面的细微差别。

3. 意义是复杂的。一个词不仅有直接的、表面的、词典上的意义，还有内涵的、情感的、牵涉许多联想的意义。一句话不只是其中单词意义的简单的综合，它的结构、语音、语调、节奏、速度也都产生意义。一词一句的意义有时不是从本身看得清楚的，而要通过整段整篇——亦即通过这个词或这句话在不同情境下的多次再现——才能确定。莎士比亚在《奥赛罗》一剧里让主人公一再称伊阿古为honest，这个honest一词就随着剧情的开展出现了讽刺性的意义，既讽刺这词对于伊阿古的邪恶性格的完全不适合，从而产生了反义，又讽刺主人公对坏人的轻信，结果造成了杀妻的悲剧。同样，当莎士比亚让安东尼在凯撒尸体之前对群众发表演说，几次郑重其事地指出：

For Brutus is an honourable man;

So are they all, all honourable men.

群众很快就听出这honourable man一语是另有涵义的，而all两次紧接出

现，又使他们意识到勃鲁特斯并不比其余的暗杀者好多少，最后他们终于在安东尼的巧妙的煽动之下，反过来打击那批刺杀凯撒的“正人君子”了。

不只是这类重复造成意义的复杂，有时还有故意留下半句不说的现象，这也对译者构成了困难。这在成语、格言、典故的运用上是常见的，例如只说fool's bolt（说全应是A fool's bolt is soon shot），still waters（Still waters run deep），snows of yesteryear（But where are the snows of yesteryear?），plus ça change（plus ça change, plus c'est la même chose——虽是法语成语，在英语中也常有人说的），等等。最近读美国现代诗，又看见Robert Bly的诗中有这样一行：

And Wilson, saying, “What is good for General Motors ____”

这个Wilson是曾在1953——1957年间担任美国国防部长的Charles Erwin Wilson，他原是通用汽车公司总经理。当人们质问他为什么把几十亿美元的国防订货合同给了通用汽车公司时，他作了一个不失其生意人本色的绝妙回答：“What is good for General Motors is good for the United States.”在这首诗里，作者把后半句略去了，然而美国人或留心当时美国情况的外国人是会懂得诗人的用意的。

但是这样的语言现象已不是词义学所能处理的了。词义学虽对翻译工作有点帮助，但范围有限。

二

现在我们来看看文体学又对翻译者有什么用处。

现代语言学家——以别于文艺学家——所研究的文体学是一门年轻的学科。它有几个基本概念也许是可以应用于翻译的。

1. 语言要适合社会场合。一群科学工作者讨论专业问题时所说的话不同于他们回家后对妻子说的，成人与成人之间所用的词也不同于成人对儿童用的，闲谈的句子结构不同于作正式报告，写起文章来总比讲话要句子修整，段落分明，而同样是写文章，法律文书、外交条约、会议决议案、商业合同等等又迥然不同于日记、私人信件——如此等等，研究结果，出现了三个多少有点用处的概念：一曰“语域”（register），即某一社会集团（例如从事同一职业的人）在特定社会场合（例如讨论本行业的技术问题）下所用的词汇、句子结构等等；二曰“语类”（varieties，如varieties of English），即科学、商业、体育、宗教之类的文体；三曰“共核”（common core），即各语类各文体都必须要用，而且在任何一类一体中都用得最多最广的基本词汇、基本句型种种。这最后一点很重要，可以使我们不至于由于注意各类各体之异而忘了它们之间的同，而且在任何情况下总是同多于异的。从实际运用上讲，没有人能不掌握“共核”而独独能掌握某一语类或文体的；反过来，确实掌握了“共核”的人略经训练，要掌握某一特殊语类或文体却是并不困难的。

然而文学语言却构成了一个特殊问题。在文学语言中，不仅各类各体并存，而且作家们经常利用不同语类、文体的转换与对照来达到特殊艺术效果。而比这点更重要的则是：正是在文学语言中，共核的运用不仅最频繁，最活跃，而且达到了最能发挥其表达力的地步。

在翻译工作里，也必须注意语言与社会场合的关系。译文同样有一

个适合社会场合的问题，同样必须能根据原文的要求，运用各种不同的语类、文体。例如翻译请帖、通知、布告、规章、病历与病情公告之类的“应用文体”，译者应该知道在译文里怎样寻到相等的内行的格式和说法。“油漆未干”必须译成英文的Wet paint，而不应是“The paint is not dry”之类的外行话。“此处有炸药，注意安全”照英语惯例大概应该译成：“DANGER: EXPLOSIVES”。换言之，在这些地方就不能照汉语字面直译，而必须要寻找适合于英语国家同样场合的“对等说法”。过去我国出口商品（如罐头食品）上的说明与广告的译文显得很奇特，就是吃了照汉语原稿直译之苦。

另一方面，对于马克思列宁主义经典著作、外交文件、政府声明之类的翻译，那就要十分贴近字面，特别是在关键性的名词方面。事实上，只要译文句子符合所译成的语言的习惯，并且注意全文的连贯通顺，若干重要名词照原文直译不仅无碍于读者的接受，有时反而能显得突出而新鲜。Paper tiger，people's commune，male-chauvinism，political power grows out of the barrel of a gun之类的词与说法在英语国家也有一定的流行，便是证明。

文学作品又如何？既然文体学的研究使我们看清它的复杂性，我们也就要用多种手段去翻译它。既然文学作品中各体并存，那么译者所掌握的文体的类别也要广些。既然在文学作品里“共核”运用得最好最精，那么译者也必须首先掌握所用语言中最普通、最本质的东西——而除非译者从小就兼通两种语言，这样深入、细微的掌握只有在运用本族语时才能做到。做到了这一点，又能深刻理解原作，那么直译与意译之争也就比较容易解决。简单地说，要根据原作语言的不同情况，来决定其中该直译的就直译，该意译的就意译。一个出色的译者总是能全局在胸而又紧扣局部，既忠实于原作的灵魂，又便利于读者的理解与接受的。一

部好的译作总是既有直译又有意译的：凡能直译处坚持直译，必须意译处则放手意译。

2. 语言的运用常有程度不同的个人变异，而变异的目的在于造成突出，引起注意。每种语言都有运用上的常规，即有若干共同遵守的最基本的惯例，但在运用时则各人的“表现”不一样，有些人为了造成强调或其他效果，总要来点或大或小的变异，而以文学作家——特别是诗人——所作的变异为最多最大胆。变异即是对语言的创造性的运用。变异可以是词汇方面的，例如一本畅销小说里出现two martinis ago（两杯鸡尾酒以前），这是容易理解的，并不离奇，而英国已故诗人Dylan Thomas写了a grief ago那就比较难懂了（是否指在发生一件惨事或事故以前？）。然而这与常规的a year ago之类的话，也只是一字之易。变异也可以是句法、语调和其他方面的，有时两句话分开来看都是最合乎常规的，然而合在一起却使人有一种猝然之感，例如：

I hope they do give you the Nobel Prize.
It would serve you right.

这是美国现代诗里继承惠德曼传统的诗人William Carlos Williams写给另一个诗人Ezra Pound的两行，其变异全在第二行。（人们不禁要问：为什么得诺贝尔奖金是“报应”，是“活该”？此中的消息是：这两人都自命不俗，也许在嘲笑这项奖金和它的获得者。）

对于译者来说，他有双重任务：一是要有慧眼能在原作里发现变异之处，而这就需要他对那个语言的常规很熟悉；二是要有本领能在自己的译文里再现这变异所造成的效果，而这就需要他对自己语言的各种表达方式有充分的掌握。

3. 变异最多见于形象语言，而形象语言的核心是比喻。比喻是随处可见的：

All grammars leak.

Einstein took a huge conceptual leap.

The British thrusted their language down the linguistic throats of the conquered peoples.

Those slick operators, with their patent leather souls!

以上见于非文学的“语类”。有的比喻用动词形式表现，有的用名词，有的用形容词，而在第三例里则由动词与名词合起来表现，二者呵成一气。比喻的好处，一是形象化，具体化，一见就明白，捉摸得住；二是高度集中，在纷纭现象中用一二字就点出核心，语言的运用不能比它更精练了。而要做到这两点，须有将两种不同事物联在一起——将熟悉的、身边的东西同生疏的、辽远的东西联在一起，将琐碎的、实际的、无甚意义的小东西同一个大背景、大的精神世界联在一起——的想象力。正因如此，历来的哲学家、文学批评家都强调比喻的重要性，亚里斯多德就在《诗学》里称之为“天才的标志”。然而在时间的长河里，比喻却又是不断受到淘汰的，用久了成了套语，因此文学作家——特别是诗人——无不致力于创造新的比喻，新的形象。20世纪作家笔下出现的比喻是这样一类：

The multitudinous windows of the new Hilton look to me like the heavy-lidded eyes of insomnia sufferers, aching for rest.

White and black trade words as do front-line soldiers lobbing back an undetonated grenade.

All art must be for the end of liberating the masses.

A landscape is only good when it shows the oppressor hanging from a tree!

这些比喻有明显的时代与社会特色，在它们背后有着70年代的“敏感”。有时比喻的运用持续几行诗句，如在Robert Lowell的“For the Union Dead”（1964）里：

. . . Everywhere
giant finned cars nose forward like fish;
a savage servility
slides by on grease.

诗人对于“汽车社会”的鄙弃是如闻其声的。

比喻之常见与重要既如此，翻译者又应对它们采取什么方法，什么战略？在这里，文体学的“语类”之分似乎可以帮助我们决策。当然，每一个比喻或形象都需要根据它的实际情况慎重对待，但是一般地说，对于非文学的语类中的非关键性的比喻，特别是那些早已同普通语言化为一体的所谓“死比喻”（如：the bonnet of a car，foothills，throw a monkey wrench into之类），就无须拘泥，意译即可。而在文学作品之中，特别在诗里，既然比喻有着体现作者的敏感和时代风貌等等的特殊重要性，那就应该直译。所谓直译，是指：（1）不要用四字成语等套语去译，宁可“欧化”些，以保持其新鲜。（2）要十分准确。例如雪莱有一首题为“England in 1819”的十四行诗，其最后两行是：

Are graves, from which a glorious phantom may
Burst, to illumine our tempestuous day

这当中的phantom一词，按照我们现在通行的词典，有“幽灵，鬼怪；阴

影，令人恐惧的东西”等释义，但用来译此诗都不合适。也许用“神灵”比较好些，因为雪莱此处此词所指的，实是革命，而“神灵”同后来马克思、恩格斯在《共产党宣言》第一句里所用的“幽灵”一词（德文是Gespenst，英译作spectre）——

一个幽灵，共产主义的幽灵，在欧洲徘徊

——既可以有所区别，又可以有所呼应。雪莱当然想不到会有《共产党宣言》这一具体的书，马克思、恩格斯也未必对雪莱这一具体的诗或比喻有特别深刻印象，但是我们后世的读者心里明白：这两篇著作相隔不过30年，正是在这风云变幻的30年中，工人阶级揭开了人类历史的新页，一个年轻英国诗人在1819年所憧憬和渴望的，在1848年变成了震惊全欧洲的现实。在这样的背景之前，如果译者漫不经心地将phantom一词译为“鬼怪、怪物”之类，那就减缩了雪莱的革命性和预见性，也就是在一个关键的地方没有忠实于原作的精神了。

4. 适合就是一切。文体学的灵魂在于研究什么样的语言适合什么样的社会场合。译者的任务在于再现原作的面貌和精神：原作是细致说理的，译文也细致说理；原作是高举想象之翼的，译文也高举想象之翼。一篇文章的风格只是作者为表达特定内容而运用语言的个人方式，它与内容是血肉一体，而不是外加的、美化的成分。因此从译文来说，严复的“信、达、雅”里的“雅”是没有道理的——原作如不雅，又何雅之可言？

三

以上种种，无非是说词义学和文体学可能会对翻译问题的讨论带来

若干新见解。然而我们又必须认识它们的局限性。有许多翻译问题是它们所没有或不能触及或根本不关心的，所触及到的问题也往往谈得不深入，或只有零碎的材料罗列，而缺乏远的透视和大的综合。一种语言的运用就已经是十分复杂十分困难的事了，何况翻译者要处理两种语言呢！因此虽然他可以从现代语言学获得某些帮助，他必然还要求助于其他方面。例如一个文学翻译者会发现在很多情况下，文艺学会对他更有教益；版本校勘之学可以帮他判断版本高下和文字真伪；文学史可以帮他了解作家所处时代的特点，作家在某一文学传统里的地位，以及与他同时的其他作家、出版商与读者的情况；文学批评可以帮他更加透彻地了解作品的艺术手段与通篇意义；等等。

但是我以为更重要的还是翻译者本身要有长期的、多方面的实践，从中积累甘苦自知的经验，在一定时候同其他的翻译者交流一下，其好处远超过读任何语言学或翻译理论的著作。

前几年看到一本*Poems of the Late Tang*（《晚唐诗》，1965年英国企鹅书店版），译者为英国人A. C. Graham，他译了杜甫的《秋兴》和孟郊、韩愈、李贺、李商隐、杜牧等人的诗，译文和解说都很出色。他提到他曾用心译过杜甫的《登岳阳楼》一诗：

昔闻洞庭水　今上岳阳楼
吴楚东南坼　乾坤日夜浮
亲朋无一字　老病有孤舟
戎马关山北　凭轩涕泗流

但几经考虑，最后还是决定不发表译文，主要在于他不满意自己译文的最后一行：

As I lean on the balcony my tears stream down

原因是：“Tu Fu will on occasion speak of his feelings, or at any rate his tears, with a simplicity which falls rather flat in English”（见该书91页）。这一点很有意思，他触到了一个词义学所不常处理的问题，即同一意义的词（涕泗与tears是完全的等同语），在不同文化传统、不同社会里所引起的不同反应问题。某些词在一个语言里有强烈的情感力量，而其等同词在另一语言里却平淡无奇，上列“涕泗”便是一例。反过来，也有某一词在原文里近乎套语，而照字面直译到另一语言却显得生动、新鲜，“雨后春笋”便是一例。人们喜欢谈翻译中“对等词”的重要，殊不知真正的对等词应该包括情感力量，背景烘托，新鲜还是陈腐，时髦还是古旧，声调是和谐还是故意不协律，引起的联想是雅还是俗等等方面的“对等”，而且在文学作品特别是诗的翻译中，还有比词对词、句对句的对等更重要的通篇的“神似”问题。这一切使得翻译更为不易，但也正是这点不易使翻译跳出“技巧”的范畴而变为一种艺术，使它能那样强烈地吸引着无数世代的有志之士——他们明知其大不易而甘愿为之，而且精益求精，乐此不疲；他们是再创造的能人，他们在两种文化之间搭着桥梁，他们的努力使翻译工作变成一种英雄的事业。

1978年

---

[1]Philosophical Investigations (Oxford, 1953), p. 20.

[2]“Modes of Meaning,”Essays and Studies (London, 1951), p. 118.

[3]转引自 Peter Newmark,“The theory and craft of translation,”Language Teaching and Linguistics Abstracts No.

1 (Cambridge, 1976)。

翻译中的文化比较

人工智能是否会代替翻译才干？电子计算机、机器人是否会接管严复、林纾、鲁迅、郭沫若等翻译家的工作？也许有一天科技的发展会达到这一地步，但在此之前需要解决一个难题，即如何使机器人充满文化意识。

因为翻译者必须是一个真正意义的文化人。人们全说：他必须掌握两种语言；确实如此，但是不了解语言当中的社会文化，谁也无法真正掌握语言。

不是说一个大概的了解，而是要了解使用这一语言的人民的过去与现在，这就包括了历史，动态，风俗习惯，经济基础，情感生活，哲学思想，科技成就，政治和社会组织，等等，而且了解得越细致、越深入，越好。这样一大堆复杂东西，一个外国人又如何去了解？途径之一，就是利用各种现代传播工具，如电视，录像片，录音带，电影，报纸，杂志，书——各色各样的书，而其中文学作品又必然会占重要地位，因为文学无所不包，各种各样的社会生活和思想感情在文学作品里得到最具体、最生动、最厚实、最有来龙去脉的描绘，而从语言的使用上讲，文学作品里什么文体都有，各种表现手段齐现，正是语言的灵魂所在。

译者的第一个困难是对原文的了解。不论怎样难的原文，总有了解的可能，因为人类有很多共同的东西，这才使翻译成为可能；同时，原文尽管很容易，也总含有若干外国人不易了解的东西，这又使深入了解外国文化成为十分必要。

同样，译者还得深入了解自己民族的文化。

不仅如此，他还要不断地把两种文化加以比较。他在寻找与原文相当的“对等词”的过程中，就要作一番比较，因为真正的对等应该是在各自文化里的含义、作用、范围、情感色彩、影响等等都相当。这当中，陷阱是不少的。仅仅望文生义会出毛病，如将美国大商店或国际机场中的rest room看作是“休息室”，而不知它是指的公共厕所。不了解社会风气也会出毛病，如把一位学者帮助青年研究人员修改论文译成He often helps his younger colleagues to complete their research papers anonymously，像是他在偷偷摸摸地代写论文！

困难在此，希望也在此。因为有翻译，哪怕是不免出错的翻译，文化交流才成为可能。语言学家、文体学家、文化史家、社会思想家、比较文学家都不能忽视翻译。这不仅是因为翻译者的辛勤劳动才使得一国的文化遗产能为全世界的人所用，还因为译者做的文化比较远比一般细致、深入。他处理的是个别的词，他面对的则是两大片文化。

因此，一个有心的译者往往感受也特别深切，尤其在两种文化第一次大规模接触的时候。中国历史上有过几次大规模的佛经翻译，但是我们所知无多，而想提的问题不少，例如：高僧们在翻译过程中有些什么体会传了下来？为什么他们有时意译，有时则把词句连音照搬过来，甚至整本经都这样？有些什么经验教训？此外，我们难道不能透过译本去看看当时中国文化的情况——语言的情况，宗教的情况，人们学习外语的情况，士大夫的思想情况，一般人的心理情况，等等？那样一深入，一扩大，我们的翻译史也就会写得更活也更富于启发了。

另一次两种文化大接触——也是另一次大规模的翻译活动——发生在19、20世纪之交的中国。这也是一个饶有意义的历史时刻。在天津和

上海，一北一南，出现了两位有抱负的翻译家。严复着眼于社会改革、富国强兵，介绍了一系列资本主义理论大书，却偏偏要用桐城派的古文笔法去译，理由是：

> 精理微言，用汉以前字法句法，则为达易；用近世利俗文字，则求达难。[1]

深入一层看，他另有目的。原来他寄望于官僚和上层知识分子阶层，想引起这些人来看他的译本的兴趣，因此必须投其所好，写出典雅的古文来。“汉以前字法句法”是他的推销术，其目的在打动他心目中特定的读者。[2]这一点，倒证明最近外国的翻译理论中的某些论点是有道理的。[3]无论如何，严复是一位苦心孤诣的译者，他了解西方资本主义文化，也了解中国士大夫阶层的心智气候即文化情态，两相比照，才定出了他那一套独特译法。

林纾也善写古文，外文却一字不识，可是奇迹产生了，在不到30年（1896——1924）的时间里，他译了一百七八十种外国作品。尽管其中有些书选择不当，但是中国读书界是通过他的译本而初次接触到塞万提斯、莎士比亚（尽管是改写成故事的莎士比亚）、迪福、斯威夫特、司各特、欧文、斯托夫人、狄更斯、雨果、托尔斯泰、易卜生（尽管他的剧本被改编成了小说）等等欧美名家的，而他首先抛向上海书坊的则是法国小仲马的《巴黎茶花女遗事》。时间是1896年，上海已由一个小县城变成一个受西方帝国主义列强控制的商埠即国际都市，官僚、买办，商人、小市民们逐渐对资本主义社会发生兴趣，因此这本以欧洲繁华都市巴黎为背景的言情小说一问世，就成了那时候的畅销书。一个古文家忽然成了翻译家，在他的第一个译本里向中国的读书界透露了两样新事物：西洋男女的情感生活（包括西洋式的门第观念）和西洋作家的小说

技巧。

林纾是介绍者，但非崇洋媚外之徒；正相反，他是一位爱国志士。他在译斯托夫人的《黑奴吁天录》的时候，是感触很深的，曾经这样慨乎言之：

> 黄人受虐或更甚于黑人。……就其原书所著录者，触黄种之将亡，因而愈生其悲怀耳。……而倾信彼族者又误信西人宽待其藩属，跃跃然欲趋而附之。则吾书之足以儆醒之者，宁可少哉。[4]

同样，他之所以被狄更斯赢去了心，也不只是因为这位英国作家有“化腐为奇”[5]的能力，或由于他“文心之邃曲”，连登峰造极的中国说部如《石头记》也不及，[6]而是因为他的作品为社会改革服务，而改革正是国家富强的途径：

> 英伦在此百年之前，庶政之窳，直无异于中国，特水师强耳。迭更司极力抉摘下等社会之积弊，作为小说，俾政府知而改之。……天下之事，炫于外观者，往往不得实际。穷巷之间，荒伧所萃，漫无礼防，人皆鄙之。然而豪门朱邸，沉沉中喻礼犯分，有百倍于穷巷之荒伧者，乃百无一知。此则大肖英伦之强盛，几谓天下观听所在，无一不足为环球法则。非得迭更司描画其状态，人又乌知其中尚有贼窟耶？顾英之能强，能改革而从善也。吾华从而改之，亦正易易。所恨无迭更司其人，能举社会中积弊，著为小说，用告当事，或庶几也。[7]

林纾有他天真的地方（例如想象不到伦敦还有贼窟），但他不以翻译为小道，而在翻译之中他随时都在比较，比较中国之弱与英国之强，比较文学在英国所起的社会作用与中国之缺少此类文学。正是通过翻

译，林纾本人的视野开阔了，思想也提高了。

然而中国社会的发展很快使严复和林纾成为落伍者，终于诅咒起他们自己帮着介绍进来的新事物来。1919年前后，更大规模的翻译运动蓬勃兴起，马克思主义的著作被介绍了进来，北欧、西欧的现实主义戏剧被介绍了进来，而自来成为中国文学翻译重点的东欧和俄国作品更是大量出现。这后者，正是另一个伟大的翻译家鲁迅的用力所在。

鲁迅是文学家，但他的视野从不限于词章小品。在他还在日本留学的时候，他就写了《人之历史》、《文化偏至论》等篇文章，表明他对东西文化的异同和消长之势的关心。[8]他的有名的《摩罗诗力说》是一篇纵论欧洲新诗歌运动的力作，也是比较文学研究的先驱，但其最后的着眼点却是中国——中国的精神生活，中国的将来：

> 今索诸中国，为精神界之战士者安在？有作至诚之声，致吾人于善美刚健者乎？有作温煦之声，援吾人出于荒寒者乎？[9]

鲁迅是怀着这样悲壮的心情来翻译东欧被压迫民族的作品的，于是而有《域外小说集》。后来，他译俄国和苏联作品。在别人讥讽他不懂新学说的笑声里，他又埋头翻译马克思主义的文艺理论，为了怕有歪曲而采取了直译法，并同形形色色的但求表面光滑的顺译派进行了论战。1934年，已经是患着在当时是不治之症的肺结核了，他又创办了《译文》杂志，依然着眼于为青年文学作者“竭力运输些切实的精神粮食”[10]。正是鲁迅，点明了翻译俄国文学作品的重要意义：

> 那时候知道了俄国文学是我们的导师和朋友。因为从那里面，看见了被压迫者的善良的灵魂，的酸辛，的挣扎；还和四十年代的作品一同烧起希望，和六十年代的作品一同感到悲哀。我们岂不知

道那时的大俄罗斯帝国也正在侵略中国，然而从文学里明白了一件大事，是世界上有两种人：压迫者和被压迫者！[11]

联想到后来在中国红军中流行着法捷耶夫的《毁灭》等描写苏联革命战争的小说，指战员不仅从中汲取精神营养，而且研究游击战术，更不必说从20世纪初就开始的中国革命知识分子对翻译过来的马克思、恩格斯、列宁、斯大林的著作的如饥如渴的学习，翻译的伟大意义和实际作用是无须再加证明的了。也是鲁迅，用了一个从西方神话借来的典故，把当时在漫漫长夜中翻译革命理论和进步文学的中国译者如他自己说成是“从别国里窃得火来”，宛如传说中的普罗米修斯从天帝那里把火偷给人类一样。[12]

鲁迅的上引文章里，也包含着文化比较，只不过这一次是着重中国和俄国的人民处境的相同：同是被压迫者，有同样的酸辛，也烧起了同样的希望。而后来的发展，又是两国人民同样走上无产阶级革命的道路。

不论比较同或异，翻译界前辈中的有心人总是在寻找对国家民族有益的东西，从起初的资本主义理论和爱国主义，直到后来的马克思列宁主义和现实主义文学。

但是翻译也带来问题。以文学翻译而论，常有这样一种情况：外国真正优秀的作品移植不过来，而二三流的作品却受到远超出其本身价值所应得的欢迎。也有另一种情况，在本国受到不应该的冷遇的作品，译成另外一种文字，显出了独特的光辉。这里面因素是复杂的，不能仅仅归因于译者的眼光与能力。主要的原因，仍是历史的、社会的、文化的原因。英国浪漫主义诗人当中，同样是第一流的诗才，译成汉文，华兹华斯远不如拜伦那样风行，而在英国，显然前者更受推崇。这原因，难

道仅仅是因为拜伦有幸，碰到了苏曼殊等高明译者，而华兹华斯则始终没有获得知音？当然，两人诗才不同：拜伦的戏剧性和讽刺笔触比较好传达，而华兹华斯的那种表面淡泊、宁静而实则强烈的风格则任何译者也要见而却步。另外，《唐璜》那样的有故事情节的长诗译过来比较好懂，而《序曲》那样的诗体自传——“一个诗人心灵的成长”——在原文就没有广泛的吸引力，失去了原文的清彻、洁净和节奏感，译文就更难见长了。这里就有语言的亦即文化的原因。但是更深入一看，我们又会发现：《哀希腊》的译文之所以在清末风靡一时，还因为它出现在一个汉族知识分子立志要推翻满清王朝统治的历史时刻，拜伦的那种慨叹古代文明之邦的后世子孙沦为异族之奴的铿锵诗篇引起了他们强烈的同感，而类似华兹华斯那样的自然观却是中国田园诗里常见之物，因此《丁登寺旁》之类的作品并不显得新鲜或独特。换言之，一个国家的社会文化本身的情况决定了外来成分的或荣或枯。

另外，同一著作或作品在不同国家的译本引起的反响常不一样，这也因为文化情况不同之故。一种思潮起自一国，通过翻译传播于世，有的国家接受很快，有的则抵抗强烈，在另外一些国家（往往是有古老文化传统的地区）则外来思潮还常被改造而濒于消失。这种情况，说明了思潮本身的强弱、虚实，也说明了有关国家本身文化的成熟程度和有无韧性。

翻译中也有今与古的问题。这里指的，是同一作品有几种译本，在不同时期出版。新旧译本之间也可比比质量高低。一般总是后来居上，前人认为困难的地方后人常能顺利解决，但往往也有所失，例如准确性提高，而文采减弱。另一方面，每个时期的译本也透露了当时的语言、出版、文学风尚、读者要求和总的社会文化情况。通过这些方面的对比，也可看出一个地区或国家的文化的发展是快还是慢，而后者又反映

了整个社会面貌。

以上只是初步想到的若干问题。研究工作最怕缺乏材料而空谈理论，但就翻译而论，情况却相反，是有丰富的材料而理论还停留在严复的信、达、雅三点论。

20世纪的下半叶，翻译实践规模更广，质量更高。由于新的传播工具大量利用，学习外语的人大量增加，各国之间的文化交流也空前频繁，翻译的势头更猛了。根据61个国家提供的资料计算，1978年一年就有57,158部译本出版，有人称之为“翻译爆炸”。[13]实际上，这个数字并不能说明全貌，因为还有大量不公开出版的技术文件的翻译，更不必说无法统计的口译活动。从质量上讲，已故的英国名翻译家里欧（E. V. Rieu）在50年代就说过：今天英美的文学翻译已经“再度接近伊丽莎白朝的水平了”。[14]我们中国的翻译工作者在解放后所取得的成就也是非过去任何时期能比：马克思、恩格斯、列宁、斯大林全集的中文版、社会科学院外文所主持的三套丛书、商务印书馆的《汉译世界学术名著丛书》、《红楼梦》的全文英译、北京外国语学院对于国际会议同声翻译人员的训练、大量影片、电视片的配音等等，就从不同方面证明了这一点。

实践既已如此提高，翻译的研究必然也会跟上去。我们对翻译原则和技巧的研究已经积累了成绩。现代语言学、文体学、文艺理论等方面的进展、电子计算机的利用，又为翻译研究开辟了新途径。如果我们能进而探讨翻译的文化意义和历史作用，或者更进一步把它同比较文化这个新学科结合起来，那就会增加一整个新的方面。这方面的研究成果将能使我们在进行文化交流的时候，更能透视全局，纵观古今，更能根据不同对象，提高实际效果。单从这一点来看，翻译研究也是大有可为

的。总之，它是古已有之，于今为烈；它本身积累了无数世代的经验，亟待总结提高，又出现了若干现代学科与之交叉；它是一种老艺术，又是一门新学问。

1984年

---

[1]《天演论》译序。

[2]关于此点，请参阅本集《严复的用心》一文，此处不赘。

[3]如尤金·奈达（Eugene Nida），他是主张根据不同读者对象来决定译法的。参阅谭载喜：《奈达论翻译的性质》，见《翻译通讯》1983年第9期。

[4]《黑奴吁天录》例言。

[5]《块肉馀生述》序。

[6]《孝女耐儿传》序。这等意见，也是中国最早的比较文学心得。

[7]《贼史》序。

[8]参阅许国璋：《鲁迅在日本留学时期与西方文学的接触和他的哲学探索》（北京中美比较文学讨论会上论文之一，1983）。

[9]《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，1981年，第1卷，第100页。

[10]转引自黄源：《从老〈译文〉谈起》，见《世界文学》1983年

第3期，第288页。

[11]《祝中俄文字之交》，引自《南腔北调集》（1934）（《鲁迅全集》，第5卷），第55页。

[12]语见《“硬译”与“文学的阶级性”》，引自《二心集》（《鲁迅全集》，第4卷），第221页。

[13]参阅安娜·利洛娃：《翻译爆炸》，见《信使》杂志中文版1983年9月号。

[14]凯塞尔：《文学百科全书》，第1卷，英国伦敦，1958年，“翻译”条。伊丽莎白朝是英国翻译活动频仍，佳译竞出的兴盛时期，为英国文艺复兴的标志之一。

翻译与文化繁荣[1]

同志们，今天讲的只是我看到的、听到的、读到的一些东西。我个人所知有限，在座有很多有经验的翻译家，谅大家批评指正。

第一点，大量的翻译实践为四化建设作出了贡献，也丰富了我们的文化生活。现在翻译的面很广，就是我们这些学校里头的人，也同一些外国大学有些事务上的来往。比如说，跟外国人合作编一本什么书，出版一本什么词典，就要订合同。合同的语言跟我们普通学校里所学的不一样，有它的一套格式。

我想很多搞外贸工作的同志在这方面的经验就很丰富。因为在这些机构里，会有大量的来往信件和商业方面的一些文件需要翻译。我认为这是个好事情。因为这样一来，我们的外文和中文运用都能够进入到一个更加开阔的领域。又如，科学家到国外参加学术会议，有的时候需要把他的整个论文或科学试验报告译成英文或者其他外文。如果不全文翻译，也得有一个外文的摘要。那么，这个摘要怎么写，也是过去学校里头没教过的。这样，也使大家增加一种经验。再如这次开奥运会，我国运动员成绩非常之好，他们跟外国记者交谈就要通过翻译。他们一般都不懂外语，那么，翻译又多了一件事情；他们谈的也不仅仅是如何跳高之类，记者也可能问到他的家庭生活，问到他个人的许多事情。那么，担任这些翻译的人一定也得到了新的翻译经验。我们的运动员在国外受到访问很多，大家印象很好。因此，翻译对提高我们这个国家在国外的名声，直接作出了贡献。另一方面，对于他本人也是个很好的考验。因为语言最怕是“闭门造车”，尤其是我们学外语的，要是只抱着几本语法书、一两本词典，而没有得到广泛运用的机会，那么外语的掌握就会有

各种缺陷。

文学翻译也是这样。现在我国的外国文学的杂志多得很。大量的外国短篇小说、诗歌，也有长篇小说、剧本、广播剧之类，都翻译成中文。这个面比起以前要大得多。在更高级的文学翻译方面，也有许多新的现象。比如说，现在翻译的难度更大了，过去人们不太敢译的东西或者译得不全的东西，现在都是整本地翻译出来了。比如《红楼梦》，过去外国无论是英国、法国、德国，可能也包括苏联，都只有节本，不同程度的节本。但是，现在有了全文的翻译。外文出版社的杨宪益、戴乃迭两位同志把全书翻译出来了。英国牛津大学的Hawkes教授也完成了另一个全译本。这几位译者都是知难而上，成绩辉煌。我有时拿《红楼梦》一看，很多地方读不懂或者似懂非懂。遇见宝玉或者秦可卿房间里的陈设之类，我就未必真懂，马马虎虎看过就了事。把这些东西译成英文谈何容易，所以过去人们是不译的。小说里边还有许多诗词、对联等等，中国语言的许多特点都在那里，现在都译出来了，而且整个讲，翻译得很不错。外国也有这个现象。比如说荷马的史诗，最初是用诗译的。16世纪的查普曼、18世纪的蒲柏都用诗译过。到了近代，人们觉得英语韵文传达不出希腊史诗的特殊效果，所以改用散文来译。现在不然了，有好几个译本都是用诗体翻译的，而且译得不坏，比如美国的Robert Fitzgerald翻译的荷马的《奥德赛》，读起来非常引人入胜，真是后来者居上。又如日本的《源氏物语》，过去Arthur Waley译的是节本。Waley是很有功劳的一个译者，但是他有一个毛病，就是删节厉害。比如《西游记》他也删节。《源氏物语》现在有一个美国人Seidensticker翻的全译本，日本政府还给了他一个翻译奖。又如《西游记》，现在有个美籍华人叫余国藩的，是芝加哥大学的教授，很有学问。他把《西游记》的全文都译成了英文，而且大家公认是译得不错的。刚才说的是中译外，外译中也有很多好的。我这里想提我的一个朋

友，已经逝世了的诗人叫查良铮。他译的拜伦的《唐璜》已经出版了，译得非常之好，很传神的。以诗译诗，不是用散文。我最近看到已故著名诗人戴望舒的《戴望舒译诗集》，湖南人民出版社出的。过去我们都不够注意，这次我因为要作点研究，仔细地读了一遍，读后非常佩服。他译了法国诗人波特莱尔的名作《恶之花》的一部分，还有西班牙诗人洛尔迦的名作《吉卜赛谣曲集》和《伊涅修·桑契斯·梅希亚思挽歌》。我不懂西班牙文，但是，借了一本西班牙文词典，对照着英文译本一起读，发现英译漏了几个关键性形象，总的文字质量不如戴译，虽则英译者也是一个很有名的诗人，叫做Stephen Spender，而且还有西班牙人同他合作。所以，我们翻译界确实有很多值得大书特书的事情。我又要加一句，翻译有一种过渡性，怎样好的译本也难于永远存在，需要不时重译。因为文化在发展，语言变了，人们对作品的研究也加深了。近年来的事实也是这样，许多名译被新译所代替，而且总的说来，确是越译越好，这也使得翻译工作不是呆滞的、停顿的，而是流动的、开放的。

现在谈谈口译。最近我们国家里的口译活动非常频繁。开一个国际会议或者进行一个商业上的谈判，都需要口译。口译很辛苦，但苦中有甘，可以提高语言能力，提高抓要点和临机应变的能力。语言是要多方面去接触、去实践的，仅仅靠学校里学的那一点是不够的。我们也搞了一种很特殊的翻译，那就是电影的配音。我觉得在这方面我们新中国作出了突出的成绩。外国影片如果没有很好的配音，演出来就没有效果。许多人喜欢外国的某些片子，主要原因之一，就是我们的配音做得好。有的配音真是使人佩服。比如说《傲慢与偏见》，念英文的人无不熟悉这部小说，它里头的语言艺术是很高的，英文的很多妙处可以从这里头看出来。它的情节没什么了不得，没有扔炸弹，没有打仗，就几个女孩子谈来谈去。但是，你看得很有兴趣。你要是仔细看看，里头有许多社会情况，也会发现作者对婚姻、恋爱有她自己的看法。她不喜欢虚假

的、自私的、装腔作势的人，对他们讽刺得很妙。这样的文字翻译出来是很难的。但是，我看过一部译制片，是40年代的老片子，黑白的，而配音却很好，很多俏皮话，居然都译过来了。后来我看电视报道，才知道配音工作是非常辛苦、麻烦的，需要导演、翻译和演员几方面的合作，比我们翻译文章要难多了。它要合乎口形，话不能文绉绉的，太文人家听不懂。比较一下，建国初，我们看《宝石花》之类的苏联电影，配音就差得多，有些话我就听不太懂，腔调特别不好听。现在不同了，我们不仅能很好配音，而且能够表现性格。我觉得这些同志应该受到极大的赞扬。

口译当中，难度大的是同声传译，需要特别技巧。不要认为任何人只要中文好，英文好，就能够搞同声传译。不是的，要经过锻炼才能做好。讲话有几种，有一种是准备好的演讲稿。那么你可以照念，比较容易。但是即席发言，在激烈的辩论里的发言，同声翻译就要有一套技巧。做得差的又是什么样呢？翻译出来的尽是些不重要的话，真正要紧的话没翻译出来。日常口语中，有许多话都是陪衬的，或者是句子的引语、插入语，或者是客气话，把那些都译出来了，而要紧的话，比如一个论点、一个主张本身却没让人听清楚，这就是没抓住要点。人人都知道要抓要点，但是需要训练，不经过训练是达不到的。现在我国有了这样的训练机构。北京外国语学院受联合国的委托，办了一个译员训练班，主要就是训练同声传译。原来，外国人也好，中国人也好，都对这个班信心不大。外国同声译员的待遇是很高的，有很多人抢这个工作。联合国里头有很多都是有经验的人。你们这些学生能行吗？而且北京外国语学院教同声传译的教师都是中国人。外国教师是有的，但教别的课程。每年暑假联合国要派一个以翻译司、处长为首的考试团来，考试是很严格的。但是每次考的结果是全部成绩优秀，全部都录用。这种情况人家很奇怪。每次来，人家都是要看，注意地观察。他们都是很有经验

的翻译，但事实摆在那里，他们也只得承认。这个工作我们开展了，而且做得还不错，这在过去是不能想象的。还有，别的国家的译员都是把外语译成本族语，我们的译员则是两者能互译。这也是一个特点，世界上只有阿拉伯语的译员也是这样。

这样大量的翻译活动产生了什么影响呢？首先是提高了外语运用的能力。外语现在已经走出教室，进入社会，而且用得比以前灵活了。多年以来，总有一个争论，就是学讲外语是正确第一，还是流利第一？多数的教师恐怕还觉得正确最要紧。因为很明显，如果你讲的句子错了，你再讲得快也不行。过去受英美影响较深的地区，讲英语讲得流利的人很多。但是，一般讲得并不好。可是，过分强调正确性也不好。我们学生里头还有这种情况：就是句子讲出来都不错，尤其语音不错，有的叫你听了非常之舒服。到外国去人家也佩服。但是，讲得太慢，话太少，宁可正确而不愿意多讲。因此，有很多思想不能表达，或者表达得不能透彻。这是缺点。现在不同了，教学上鼓励学生多讲，讲出自己的真实思想感情，能同对方交流，讨论问题，有来有往，还要讲得有点思想深度。对于语言质量要求也越来越高。我举一个英文的例子，是听来的。有一次，口译员把“采取具体步骤”译成“Take concrete steps”，另外一些译员就笑他，说：“You don't take concrete steps. You walk on them.”因为，concrete steps可以理解为“洋灰做的台阶”。由此也看出文学的重要性。当然，我们不能只念文学，要念大量其他东西，但是又不能不念文学，甚至不能不念诗。为什么？因为诗人也好，小说和散文作家也好，都是力争把他的语言保持在一种很新鲜、很锐利的状态，因此就必然反对套话。此外，文学作品里面什么语言都有，包括法律用语、科技用语、行话、黑话、私房话，应有尽有，因为文学写的是生活，而生活是包罗万象的。

很多人学英语学到一定程度，口语还是不能够达到很高的水平，不是语音、语法、词汇的问题，而是教育程度不够，文化教养不够。如果对人对事物不关心，对知识上的新动向无兴趣，特别是对自己国家里的文史哲和科技的进展缺乏起码的知识，那就不会有多少东西可谈。谈起来也会干巴巴的——要不然就是油腔滑调的若干会话套语。比如，陪外宾到颐和园去玩，真正的得力的翻译除了讲这是什么地方，这桥是什么时候建的之外，还能提供一定的背景。比如，一进门，我们碰到一块大石头摆在当中，供人观赏。这岂不是比外国人的现代抽象雕刻还要抽象吗？而且我们无须拿金属之类来扭成什么形状，只用来自大自然的石头，趣味又是多高！又比如说，你走到里边去，看见远处有玉泉山的宝塔。宝塔是在颐和园的外头，但是颐和园有很多的景不能离开它。园林专家称之为“借景”。换言之，我们的祖先在设计一个花园的时候，早就把整个区域的风景打算在内。那么，你可以说，你看那远山和宝塔，它们构成了我们这个园子的风景的一部分，这就是我们园林艺术的一个特点。你这样一讲，如果那个外国游客也是一个有教养、有文化的人，就会对你产生一种新的感情，他对中国青年的看法也就不一样了。问题是：这种文化教养从何而来？从家庭，从社会，也从学校。过去，我们学校的课程太狭窄了。外语院校主要就是一门实践课，五年一贯，最高的成就就是能听懂外国广播。这究竟算什么样的大学教育呢？现在当然改了，一、二年级打基本功，三、四年级或者五年级就有大量的选修课。也成立了一些新的专业，如六年制的国际文化专业和国际新闻专业，学生可以拿两个学位，一个是英语（英国语言文学）学士，另一个是国际文化或新闻学士。

我们开始用英语来讲授中国文化。大家听了会说：中国人干吗要用英语教中国文化呢？因为有这个必要。一方面可以了解国外人家怎样研究我们的文化，国外也有材料丰富的学术著作，讲中国哲学、历史、文

学、艺术。另一方面，我们应当学会怎样对大量的外国来访者或者外国听众介绍我们的文化。到外国去讲学，更该讲中国的东西。那么，你在国内学一学岂不是很好吗？这样，外语学生也可以更加注意中国学问。这一类课程主要由中国外语教师来开，用外国材料，然而观点是中国的，马克思列宁主义的，有中国的特色。总之，这一方面还大有可为，应该使每个学生有点专业。这个专业可以是文学、语言学、哲学、历史，也可以是世界经济、国际法、社会学等等。我觉得还可以伸展到播音、演剧、编写与制作电视剧，以及外文印刷、出版等等领域里去。此外开始在上英文创作（creative　writing）课，这是造就将来的《中国日报》之类的英文报刊的编辑、记者的课，将来的重要文件的英译定稿者也将出自这等地方，只有英文写得好，甚至能写诗，写剧本，才会有真正高明的英文翻译。无论如何，能直接深入地阅读外国材料，能通过广泛接触了解外国社会，这是外语学生的优势所在，要好好利用，但他们必须对文化上的事情有一种好奇心，有一种能自己钻研的能力，不要什么都靠教师开课讲。很多东西不需要听课，可以自学的。这是我要讲的第一个大点。

现在讲第二点。可能同志们希望知道，在翻译理论的探讨上，有些什么新的苗头、动向呢？我首先要说明，大家不要听到“理论”这两个字就感到不妙，以为是很枯燥的，或者玄而又玄的。其实理论应是出自翻译实践又能指导翻译实践的。我们要能够通过丰富的翻译经验总结出几条来，这几条要很精练，不是很玄，能对以后的翻译工作起指导作用。严复的信、达、雅这三点就是理论。他是一个伟大的翻译家，能够把他的实践总结出这么三个字，了不得。我们要的理论是这样子的，但是不要以为这个很容易，这个最难，而且据我所知，科学界也是这样。爱因斯坦有一个有名的公式，$E=mc^2$。你看多么简洁，任何人一看都很清楚的，而且有一种特殊的美。我们就要这样的一种理论。

那么，现在有些什么新的动向呢？简单讲，可以分两个方面。一个是扩大，这个与语言学的研究有关系，由于语言的运用扩大了，语言的理论、翻译的理论也扩大了，扩大到一些人们不太注意的语言因素，现在大家也进行研究了。当然，人们通常注意的因素也在继续研究，而且搞得比过去更好。例如运用录音机大量收集活的语言素材，成立材料库，又拿电子计算机加以整理，法国一部有名的大词典叫做《法语宝库》就是在这样的基础上编的，现在还在进行。伦敦大学也有一个夸克教授主持的“英语用法调查”研究项目，《朗曼当代英语词典》的例句有许多就是出自那里所积累的材料，因此为人所贵。但是同时，对一般不太注意的语言因素现在也注意起来了。在口语里头，比如说，你的声音怎么样？听耳机里的声音是比较吃力的。所以，口译者的声音要比较悦耳，如果很单薄、很尖，就使听者反感，达不到翻译的目的。这类过去不研究的东西，现在作为一种语言因素来研究了。书面语里头也有很多新的研究项目，看起来似乎与语言不相干，但与语言的社会作用有联系。例如在美国，为了求职或取得奖学金之类去交个人学术履历，总要用最好的纸，打字也要清楚无讹，排列也要尽量美观。这是扩大，其中都有社会文化因素。翻译里最大的困难是什么呢？就是两种文化的不同。在一种文化里头有一些不言而喻的东西，在另外一种文化里头却要费很大力气加以解释。对本族语者不必解释的事，对外国读者得加以解释。每个翻译者都有这类经验。有的时候，我们想办法在本文里头加上一二字略作解释，特别是在译诗时如此，不一定都采取加注的办法。还有一些社会习惯影响语言。比如说，中国的士大夫是不谈钱的，要谈也采取比较间接的方式。外国就不这样。所以同样地写封信给一个出版社，写法就不一样。我们往往不提报酬。反正出版社有一定的稿费办法，会照发的。我们自己也不好争取。外国人首先一条，就是要订一个合同，会问：What are your terms?（你给我个什么样的条件？）或类似的话。这些话如果译成中文，有些中国读者会瞧不起这个人，说，你看

这个大作家，怎么整天谈钱呢？

不同的习俗也影响了成语。有些成语大体上相仿，可是在关键的地方不一样。英语说love with my heart （用我的心爱你），和中文差不多。但Nida在一篇文章中说，世界上别的语言有不同说法，或说love with my liver，或说love with my stomach，甚至love with my throat。这种地方你就不能死译。

除了扩大，还有加深。关于加深，我想谈三点。

第一点，针对词对词的翻译法的缺点，人们提出，要译出整个概念，或者整片情感。这样就不是词对词，甚至不是句对句，而要注意句以上的单位，如段，如整篇文章。现在研究语法也有这个趋势，已经出现了text grammar，或译“话语语法”。另外，也更加注意语言里头那种比较难抓住的因素。有时很小一个字，但是它在情感上的作用很大。例如嘲讽，戏仿，故意的低调低姿态，轻描淡写，等等。

第二点，讲文体，不同的文体要有不同的译法。比如一个布告，就要用一种合乎布告的语言来译，广告有广告的译法，通知有通知的译法，等等。那么政治文章呢？要注意关键名词。要力求准确，否则会出大问题。翻译小说要把故事、情节、对话等翻译清楚，要译得比较顺畅好读。翻译诗呢？要考虑格律、音韵、形象等等问题，要注意是咏唱体还是说话体，要努力传达整首诗的情调。总之，不同的文体要有不同的办法。

第三点，更多地注意读者。过去译者经常想的总是作者的企图用意是什么？因此也注意作者的时代、出身、教育程度、经历、交往种种，很少考虑到读者。其实一部作品要靠读者来最后完成，作者总有读者对

象，而作品的效果又完全看读者的反应。这就出现了一个新的因素。实际上，有时候译者纠缠不清的问题，读者认为无关紧要；而他们认为是很重要的东西，译者倒疏忽了。现在甚至有一种极端说法，即针对不同类型的读者，出版不同的译文。我对此是怀疑的，因为我怕出现一种针对教育程度不高的读者群而准备的简化的译文，那就会像外语学生读的简化名著一样，只剩下了故事大概，而形象、气氛、文采等等都不存在了。但是，确要考虑读者，考虑读者可能有的反应，这一点是完全正确的。这就是说我们译本要不断地更新。比如严复的译文确实很好，但他有他心目中的读者对象，也就是一些当时的士大夫，关心大局的上层知识分子，想要通过所译的书使他们能够接受资本主义的思想。所以他介绍的都是大书，从政治经济学，一直到自然科学如《天演论》。但是，今天我们就不能用他的译本了，很多人都念不懂。所以要重新翻译。不能只看原作者意图或译者的意图，不能只管少数批评家满意不满意，也要看读者接受的怎么样。这个因素应该考虑进去。

我最后还有几句话。我们如果回顾一下，就会发现我们今天离开严几道、林琴南两位伟大的先驱者已经很远了，国家的情况也大为不同了，应该根据我们今天的实践来作我们今天的总结。我们现在的实践在不断地扩大。世界上翻译工作者的同行也越来越多。文化接触在不断地增加。因此，翻译无论是当作艺术也好，科学也好，甚至叫它技术也好，它是有无限广阔的前途的。它是一个生长点，它正在生长。它也是一个开放的领域，有很多很多事情可以做。我们必须不断地学习，不断地深入观察，不断地深入实践。翻译者是一个永恒的学生。

1984年

---

[1] 本文系根据作者于1984年10月在福建省译协成立大会期间作的

学术报告的录音整理而成。

严复的用心

在历史上，一个大的文化运动往往有一个翻译运动伴随或作为前驱。中国在19、20世纪之交酝酿着一个文化上的巨变，也有一个翻译运动应运而生。只不过，这个运动虽然造成一时声势，影响更为深远，却只是两个人的努力结果。1896年林纾译了法国小仲马的小说《巴黎茶花女遗事》，使中国读书界了解到西方大都市中青年男女的感情生活。1897年严复在天津创办《国闻报》，开始在上面连载他自己所译的赫胥黎的《天演论》，让中国高级知识界接触到当时最新的西方思想（原书出版于1893年，四年后就出现中译，可见严复是力求及时的，仅这一点也可看出他用心之良苦）。后来两人都取得巨大的成功。今天看来，林纾不懂外文而能译外国文学作品达180种之多，是克服了特大的困难才能做到的；然而从另一个角度看，也许严复的成就更为难得——因为林纾所译的文艺小说比较容易引起读者兴趣，而严复所译则都是我们今天要称为理论书的大部头著作，不是消遣读物。然而它们不仅赢得了相当数量的读者，而且引起他们严肃认真的思考，其故安在？显然，首先因为它们出现在一个历史转折的前夕，饱经帝国主义列强侵略和清朝皇帝专制统治之苦的中国知识分子忧国忧民，正在寻求救国革新的真理，因此才能对西方的新理论新学说发生好奇心。然而如果没有严复在翻译上下的功夫，那么这种好奇心是不容易得到满足的，即使初步引起了也难于使它持久。所以严复的翻译的重要性可能比我们所已经认识的还要大，而他所采取的翻译方法也可能是另有深意在的。

让我们重新读读他所译的《天演论》的开场白：

赫胥黎独处一室之中。在英伦之南。背山而面野。槛外诸境。

> 历历如在几下。乃悬想二千年前。当罗马大将恺彻未到时。此间有何景物。计唯有天造草昧。人功未施。其借征人境者。不过几处荒坟。散见坡陀起伏间。而灌木丛林。蒙茸山麓。未经删治如今日者。则无疑也。

再让我们看看原文：

> It may be safely assumed that, two thousand years ago, before Caesar set foot in southern Britain, the whole countryside visible from the windows of the room in which I write, was in what is called“the state of Nature”. Except, it may be, by raising a few sepulchral mounds, such as those which still, here and there, break the flowing contours of the downs, man's hands had made no mark upon it; and the thin veil of vegetation which overspread the broad-backed heights and the shelving sides of the coombs was unaffected by his industry.

两相对照，就可以发现严复是把整段原文拆开照汉语习见的方式重新组句的：原文里的复合长句在译文里变成了若干并列短句，主从关系不见了，读起来反而更加流畅。原文里第一人称的I成了译文里第三人称的“赫胥黎”，也是值得注意的变化。为什么要这样变？很可能，是为了要使译文读起来像中国古代的说部与史书，史书的开头往往是：太史公曰、臣光曰之类。对于科学名词的处理也是煞费苦心的——严复本人曾经说过一段话：

> 新理踵出。名目纷繁。索之中文。渺不可得。即有牵合。终嫌参差。译者遇此。独有自具衡量。即义定名。……一名之立。旬月

踟蹰。

他并不怕创立新名词；事实上，他颇创立了一些，有的还颇为巧妙，如以“涅伏”译nerve，“名学”译logic，“群性”译political nature，“化中人位论”译Man's Place in Nature，“清净之理”译pure reason，等等。然而他又体念读者的困难，尽量少用新名词，凡能用中国成语者都用成语，因此将上段引文中的the state of Nature译成了“天造草昧”。

如从风格着眼，人们又会看出：严复这段译文写得比赫胥黎的原文更戏剧化。原文首句是板着面孔开始的：

It may be safely assumed that . . .

而译文的第一句：

赫胥黎独处一室之中……

则立刻把我们带到了一个富于戏剧性的场合，引起我们的推测，悬想。而且这不是孤例。在原文本段略后处，赫胥黎简要地写了“unceasing struggle for existence”几字，而严复的译文则是：

战事炽然。强者后亡。弱者先绝。年年岁岁。偏有留遗。

不仅是加了好些字，而且读起来简直像一个战况公报了！

我们禁不住又要问：他为什么要这样？为什么要把一部科学理论著作译得如此戏剧化？有一点也许可以提出作为部分的回答，即：他是要把此书译成一本有强烈的历史意识的著作，所以他也就调动他所掌握的种种风格手段来增强读者的历史感。这对于一部纵论人类亿万年来通过物竞天择的无情斗争而演化到今天的重要著作，无疑是完全适合的。

严复还曾译过英国诗，这一点论者不多。就在这本《天演论》里，我们发现他译了赫胥黎所引的一段诗，原文是：

All Nature is but art, unknown to thee;
All chance, direction, which thou canst not see;
All discord, harmony not understood;
All partial evil, universal good:
And, spite of pride, in erring reason's spite,
One truth is clear, Whatever is, is right.

作者是英国18世纪重要诗人亚历山大·蒲柏（Alexander Pope），出处是他的名作《人论》（Essay on Man），特别是最后一行（“凡存在的都正确”）是人们经常引用来说明当时统治阶级所支持的理性主义的绝对自信的。蒲柏的诗不好译，因为他虽无多少新见解，在表达艺术上却是公认的最有才能的大家。严复是否了解蒲柏的重要性，我们不知道；但是他的译文是颇见功力的：

元宰有秘机。斯人特未悟。
世事岂偶然。彼苍审措注。
乍疑乐律乖。庸知各得所。
虽有偏沴灾。终则其利溥。
寄语傲慢徒。慎勿轻毁诅。
一理今分明。造化原无过。

首先，这是用韵文译韵文，格律是严谨的，比后世的用散文来译高明多了。其次，译文很有原文那种肯定、自信的口气，连蒲柏的教训人的神情也传达过来了。第三，蒲柏每行中有一反一正两个意思，译文也照样，对照分明，干净利落。但严复并不是无懈可击的。最后一行译文的

下半——“造化原无过”——缺乏原文的确切性和概括性，在一个小结前文的紧要地方他译得过分自由了。

* * *

我们对严复的翻译实践已略有所知，现在可以进而研究他的翻译理论了。就在《天演论》的卷头凡例里，严复提出了他的“三点论”：

> 译事三难信、达、雅。求其信已大难矣。顾信矣不达。虽译犹不译也。则达尚焉。……
>
> 易曰修辞立诚。子曰辞达而已。又曰言之无文。行之不远。三者乃文章正规。亦即为译事楷模。故信达而外。求其尔雅。

这是一段名文，是近代中国最有名的翻译理论，后来讨论翻译的人很少不引它的；但是紧接的下文同样值得注意：

> 此不仅期以行远已耳。实则精理微言。用汉以前字法句法。则为达易。用近世利俗文字。则求达难。往往抑义就词。毫厘千里。审择于斯二者之间。夫固有所不得已也。岂钓奇哉。

如果我们暂且撇开一点不论，即为什么必须用“汉以前字法句法”才能传达“精理微言”，我们会看出严复的“雅”是同他的第一亦即最重要的一点——“信”——紧密相连的。换言之，雅不是美化，不是把一篇原来不典雅的文章译得很典雅，而是指一种努力，要传达一种比词、句的简单的含义更高更精微的东西：原作者的心智特点，原作的精神光泽。我们在上文提到过的“戏剧化”就是这种努力的一端。

而严复之所以选择“汉以前字法句法”，也不只是从语言或风格着眼的。他从事翻译是有目的的，即要吸引士大夫们的注意。这些人足以左

右大局，然而却保守成性，对外来事物有深刻的疑惧；只是在多次败于外夷之手以后，才勉强看向西方，但也无非是寻求一种足以立刻解决中国的某些实际困难的速效方法而已。严复比他们看得远；他知道事涉根本，必须彻底改革中国社会，而要改革奏效又必须引进一整套新的思想。他所翻译的书是经过精心选择的：亚当·斯密的《原富》，蒙德斯鸠的《法意》，穆勒的《名学》和《群己权界论》（即《论自由》），斯宾塞的《群学肄言》，赫胥黎的《天演论》，等等，每一本都是资本主义思想的奠基之作，涉及到经济、政治、哲学、社会学、科学等重要方面，合起来构成近代西方的主导的意识形态系统。正是在这一点上严复表现出他是一个不同一般的高超译者：他对于西方文化的了解比人们所承认的要深得多，他想通过翻译达到的目的也比人们所觉察的要大得多。

但他又认识到这些书对于那些仍在中古的梦乡里酣睡的人是多么难以下咽的苦药，因此他在上面涂了糖衣，这糖衣就是士大夫们所心折的汉以前的古雅文体。雅，乃是严复的招徕术。

他成功了：硬是把一本又一本讲西洋资本主义政治经济学的理论大书介绍到了中国知识分子中间，使得其中对西洋文化无兴趣甚至有反感的人也认真阅读和思考起来，产生了一系列重大后果，有的且为严复本人始料所未及。他的翻译实践是全力争取这样的读者的实践。拿实践来检验他的理论，我们就容易看出：他之所谓“信”是指为这样的读者准确传达原作的内容，“达”是指尽量运用他们所习见的表达方式，“雅”是指通过艺术地再现和加强原作的风格特色来吸引他们。吸引心目中预定的读者——这是任何译者所不能忽视的大事。

1981年

译诗和写诗之间
——读《戴望舒译诗集》

一

戴望舒是中国新诗发展史上的重要诗人，但是现在的读者可能不知道他也是一个译诗能手。最近，《戴望舒译诗集》（湖南人民出版社，1983）出版了，人们才发现他译诗的数量远远超过他的创作：这本《译诗集》共304页，而他的《诗集》（四川人民出版社，1981）仅165页。

《译诗集》内容丰富而又重点突出。丰富，因为其中颇有出人意外的作品，例如很难想象戴望舒会去翻译叶赛宁，然而他译了，而且译得颇有吸引力，例如：

我是最后的田园诗人，
在我的歌中，木桥是卑微的。
我参与着挥着香炉的
赤杨的最后的弥撒。

脂蜡的大蜡烛
将发着金焰烧尽，
而月的木钟，
将喘出了我的十二时。

（《最后的弥撒》）

这是很有现代敏感的诗行。我不知道译者是否懂得俄文，可能他是通过其他文字转译的，那就更使人惊讶于他对叶赛宁的精神的体会之深了。

当然，他译得最多的是法文和西班牙文作品。以法文作品而论，重点是象征派和后象征派，但也包括了爱吕亚（Paul Eluard）的诗14首，其中有那首有名的《公告》：

他的死亡之前的一夜
是他一生中的最短的
他还生存着的这观念
使他的血在腕上炙热
他的躯体的重量使他作呕
他的力量使他呻吟
就在这嫌恶的深处
他开始微笑了
他没有“一个”同志
但却有几百万几百万
来替他复仇他知道
于是阳光为他升了起来

抗击纳粹的地下斗争给了这首完全是现代写法的诗以一种英雄气概，译文是足以同原作匹配的。

西班牙文作品中，这种抗战气息浓厚的作品更多。实际上，有八首诗另成一束，其标题就是《西班牙抗战谣曲抄》，这当中有阿尔倍谛的《保卫马德里、保卫加达鲁涅》。

这些说明：在30年代后期，戴望舒已经走出雨巷，渴望用他自己所

掌握的一点写诗译诗的本领，为反法西斯斗争服务。他已经清楚，在中国和在西班牙，进行着的是同一性质的斗争。戴望舒、爱吕亚、阿尔倍谛等人毫无疑问都是“现代派”，这也可见现代主义绝非右派、法西斯倾向者的独占物。

二

然而战火和斗争是要过去的。经常使戴望舒倾心的则是那些有深刻的感受而又能用新颖的技巧把它们表达出来的现代诗人。他的《译诗集》里就出现了许多这样的诗人，篇幅占得多的是两人：一个是《恶之花》的作者波特莱尔，另一个是《吉卜赛谣曲集》等等的作者洛尔迦。重点里的重点——无论从译诗数量或译者经营之勤来说——就是这两位大诗人。

在戴望舒之前，曾经有一些人译过《恶之花》，但他不满意，因此要自己动手来译；在戴望舒之后，又有一些人译了《恶之花》，但这一次是我们不满意了，因为一直到现在，还没有人达到戴望舒当年的水平。

戴望舒译的并不多，一共24首，仅占全书1/10。但这24首，首首是精品。译者向他自己提了极严格的要求：

> 这是一种试验，来看看波特莱尔的质地和精巧纯粹的形式，在转变成中文的时候，可以保存到怎样的程度。[1]

他尽力传达原诗的内容，也忠于原诗的形式：法文的十二音节、十音节、八音节诗行他用中文的十二言、十言、八言诗来译，一切韵脚安

排悉如原作，“也许笨拙到可笑”。

“笨拙”是过谦。事实上，我们读到了这样出色的译诗：

请毫不懊悔地穿过我臭皮囊，
向我说，对于这没灵魂的陈尸，
死在死者间，还有甚酷刑难当！

（《快乐的死者》）

为这单调的震撼所摇，我好象
什么地方有人匆忙把棺材钉……
给谁？————昨天是夏，今天秋已临降！
这神秘的声响好象催促登程。

（《秋歌》）

秋天暖和的晚间，当我闭了眼
呼吸着你炙热的胸膛的香味，
我就看见展开了幸福的海湄，
炫照着一片单调太阳的火焰；

（《异国的芬芳》）

因为我将要沉湮于逸乐狂欢，
可以随心任意地召唤回春天，
可以从我心头取出一片太阳，
又造成温雾，用我炙热的思想。

（《风景》）

好一个“从我心头取出一片太阳”！完整地再现了原文：

De tirer un soleil de mon coeur

保持了那个新鲜的形象，而所用的中文又是连一般读者也能够理解的，这就是戴望舒的功力所在。

波特莱尔的拟人式抽象名词曾使别的译者感到困惑，却没能难住戴望舒。请看：

————而长列的棺材，无鼓也无音乐，
慢慢地在我灵魂中游行，“希望”
屈服了，哭着，残酷专制的“苦恼”
把它的黑旗插在我垂头之上。

（《烦闷（二）》）

而当波特莱尔突然变得短促，沉重，戴望舒也改换笔调：

亚伯的种，你的播秧
和牲畜，瞧，都有丰收；

该隐的种，你的五脏
在号饥，象一只老狗

（《亚伯与该隐》）

戴的译文并不是一味顺溜、平滑的，而是常有一点苦涩味，一点曲折和复杂，而这又是波特莱尔的精神品质的特点。

这样的契合难求！其原因之一在于：戴望舒看出波特莱尔最吸引人

的地方在于若干似乎相对抗的品质的结合，例如古典主义和现代主义的结合。他的古典主义见于他的精致、严格，对形式和格律的关注；他的现代主义见于他精神上的深刻性——深刻到曾使艾略特一厢情愿地以为他是在“从后门进入宗教”；也见于他对于新的音韵、形象，新的拼合和对照方式的不倦的追求，也就是用新的诗歌语言来表达新的敏感的巨大努力。而戴望舒之所以能看出这一点，是因为他自己也是这样的一个诗人，在他身上也有古典主义和现代主义的结合，实际上就是中国诗歌传统和西欧现代敏感的结合。对于戴，译诗是写诗的一种延长和再证实。他把多年写诗的心得纳进他的译诗，从而取得了非凡的成果。

三

等到戴望舒翻译起洛尔迦等西班牙诗人的作品，他带我们进入了一个色彩和音乐的新世界：色彩强烈、鲜明，西班牙的阳光像是比任何地方都强烈，而它的阴影也特别浓厚，总有那一种“刚强下的哀愁”；而音乐，首先是自然界的声音，特别是流水的声音：

杜爱罗河，杜爱罗河，
没有人伴你向前流；
没有人停下来谛听
你的永恒的水之歌讴。

（狄戈：《杜爱罗河谣曲》）

碧色，碧色，碧色的水流，
胡加河的迷人的水流，
在你摇篮时已看见你的山松，

把你映照得碧油油。

（狄戈：《胡加河谣曲》）

孩子：

让我们唱歌吧，
在这小广场里，
澄净的泉水，
清澈的小溪！

你那青春的手里
拿着什么东西？

我：

一枝纯白的水仙，
一朵血红的玫瑰。

孩子：

把它们浸在
古谣曲的水里。
澄净的泉水，
清澈的小溪！

（洛尔迦：《小广场谣》）

瓜达基维河
在橙子和橄榄林里流。

格拉那达的两条河，
从雪里流到小麦的田畴。

哎，爱情呀，
一去不回头！

瓜达基维河，
一把胡须红又红。
格拉那达的两条河，
一条在流血，一条在哀恸。

哎，爱情呀，
一去永随风！

（洛尔迦：《三河小谣》）

多么动听的美丽的译文！西班牙语的音乐性，西班牙诗人对强烈色彩的迷恋，都传达过来了。然而又不只是甜甜蜜蜜，因为在迷人的歌曲后面，隐藏着死亡——请看两条河“一条在流血，一条在哀恸”。这样一来，有了深度，有了回响。

这也是民歌的胜利，但却是经过改造的民歌。洛尔迦要在古老的形式里注入现代诗人的感情，因此文学里见过千百次的某些基本情境在他的笔下也显得新鲜，例如：

树呀树

树呀树，
枯又绿。

脸儿美丽的小姑娘
正在那里摘青果，
风，高楼上的浪子，
来把她的腰肢抱住。

走过了四位骑士，
跨着安达路西亚的小马，
披着黑色的长大氅，
穿着青绿色的短褂。
“到哥尔多巴来呀，小姑娘。”
小姑娘不听他。

走过了三个青年斗牛师，
腰肢细小够文雅，
佩着镶银的古剑，
穿着橙色的短褂。
“到塞维拉来呀，小姑娘。”
小姑娘不理他。

暮霭转成深紫色，
残阳渐暗渐西斜，
走过了一个少年郎。
带来了月亮似的桃金娘和玫瑰花。
“到格拉那达来呀，小姑娘。”
小姑娘不睬他。

脸儿美丽的小姑娘，
还在那里摘青果，

给风的灰色的胳膊，
把她的腰肢缠住。

树呀树，
枯又绿。

戴望舒的处理是颇见匠心的。他用了三字的两行——“树呀树/枯又绿”——来译原作中的叠句：

Arbolé arbolé
seco y verdé

同样用极普通的词展开了一个深远的情境——冬天去了春又来，万物复苏了——同样是民歌调子，同样充满了回响。但他又没有死跟原文，而作了某些细微而颇饶情趣的变动，例如见于几个平行句的：

小姑娘不听他。

小姑娘不理他。

小姑娘不睬他。

来把她的腰肢抱住。

把她的腰肢缠住。

洛尔迦的原文里并没有“听”、“理”、“睬”的分别，也没有“抱”、“缠”的分别，这些是译者自己引进的，而这一引进使得情节一步高过一步，增强了诗篇的戏剧性，而这正是洛尔迦同几乎所有民歌作者都追求的，因为民歌之中往往有一个故事，情节简单而戏剧性却是强烈的。

然而民歌并非戴望舒所长，他的创作里没有民歌型的诗。这一次，替他排除困难的则是他所受的中国古典诗的教育。这首译诗里的许多用词——“高楼上的浪子”，“少年郎”，“腰肢”，“佩着镶银的古剑”，等等——和整个气氛唤起了我们对于某些古诗的回忆，例如：

青青河畔草，郁郁园中柳，
盈盈楼上女，皎皎当窗牖。……

（《古诗十九首》）

何用识夫婿？白马从骊驹。
青丝系马尾，黄金络马头。
腰中鹿卢剑，可值千万余。……

（《陌上桑》）

这些古诗在其出现之际，也许还带着民间歌谣的新鲜露水吧？戴望舒能从这类古诗里化出一种译洛尔迦的诗歌语言，也就能像原作那样做到既有现代敏感，又有深入民间的古典传统的回响了。

这样的牧歌世界是无法保持下去的，特别是在那时的西班牙和中国。果然，另一种力量出现在洛尔迦的诗里：

那吉卜赛姑娘
在水池上摇曳着。
绿的肌肉，绿的头发，
还有银子般沁凉的眼睛。
一片冰雪的月光
把她扶住在水上。

夜色亲密得
象一个小小的广场。
喝醉了的宪警
正在打门。

（《梦游人谣》）

洛尔迦写得对照分明，从“一片冰雪的月光”下“摇曳”“在水池”上的“绿的肌肉，绿的头发，/还有银子般沁凉的眼睛”——全是美丽、纯洁的形象——一下子转到“亲密”的“小小的广场”这个城市形象，而最后砰的一响，原来是事态紧急，“喝醉了的宪警/正在打门”！戴望舒保存了这情节开展的程序，保存了一切形象，而且把最后一行特别缩短，只用四个字来表达恶人的突然来临！

他对于《西班牙宪警谣》的处理也同样无愧于原作的尖锐性和艺术成就。在这里，洛尔迦以本色的现代笔法写宪警的横暴：

黑的是马。
马蹄铁也是黑的。
他们大氅上闪亮着
墨水和蜡的斑渍。
他们的脑袋是铅的
所以他们没有眼泪。
带着漆布似的灵魂
他们一路骑马前来，
驼着背，黑夜似的，
到一处便带来了
黑橡胶似的寂静

和细沙似的恐怖。
他们随心所欲的走过，
头脑里藏着
一管无形手枪的
不测风云。

民歌情调仍然出现，主要在描写吉卜赛人的那些段落：

啊，吉卜赛人的城市！
城角上挂满了旗帜。
月亮和冬瓜
还有蜜渍的樱桃。
啊，吉卜赛人的城市！
谁看了你而不记得？
悲哀和麝香的城，
耸起着许多肉桂色的塔楼。
到了夜色降临，
黑夜遂被夜色染黑，
吉卜赛人在他们的冶场里
熔铸着太阳和箭矢。

世代相传的和平生活的风俗图多么动人，然而经不起披着黑大氅的40名宪警的砍杀，“佩刀挥劈生风”，“人头遭殃”了，一切崩溃了。民歌情调也受制于另一种诗歌语言：口语体，说话而不是吟唱的调子，超现实主义式的比喻与拼合：“漆布似的灵魂”，“黑橡胶似的寂静”，“细沙似的恐怖”，而在宪警的“头脑里藏着”的则是

一管无形手枪的

不测风云。

实体的手枪，然而“无形”，而又同“不测风云”联在一起，从一样小凶器看到欧洲政治的大局面了。洛尔迦的手法充满了现代敏感，戴望舒的译文也达到了同样效果：虚实结合，从小见大，意义上的突跃，形象上的猝然拼接，而又一切出之以普通读者也能接受的诗歌语言。

四

戴望舒还有其他出色译文，如也是洛尔迦所作的《伊涅修·桑契斯·梅希亚思挽歌》。但是我们无须再事分析了，已经足够的例子可以略作归纳和引申了。

首先一点，只有诗人才能把诗译好。这是常理，经戴望舒的实践而愈验。

其次，诗人译诗，也有益于他自己的创作。戴望舒的诗风有过几次改变，各有背景，其中一个重要因素则是：他在译诗的过程里对于诗的题材和艺术有了新的体会。因为译诗是一种双向交流，译者既把自己写诗经验用于译诗，又从译诗中得到启发。一开始，戴望舒写的诗是格律谨严、文言气息浓厚的《自家悲怨》之类：

怀着热望来相见，
希冀一诉旧衷情。

后来变了，写出了韵律松散、絮语口气的《我的记忆》：

我的记忆是忠实于我的，

忠实甚于我最好的友人。

这是一种进程，而与这进程大致同步的是他在译诗上的发展，即从魏尔伦的

瓦上长天
柔复青！
瓦上高树
摇娉婷。

发展到耶麦的

我爱那如此温柔的驴子，
它沿着冬青树走着。

戴望舒的诗里曾有过《忧郁》的苦吟：

心头的春花已不更开，
幽黑的烦忧已到我欢乐之梦中来。

我的唇已枯，我的眼已枯，
我呼吸着火焰，我听见幽灵低诉。

去吧，欺人的美梦，欺人的幻像，
天上的花枝，世人安能痴想！

这是创作，不是翻译，也不是模仿——戴望舒这位有为的作者从来不屑于仅仅模仿——但是这里的气氛，用词，形象，以及那喊叫“去吧”的口气，很像波特莱尔，几乎可以乱真。然而后来，他写下了风格截然不同的《元日祝福》：

新的年岁带给我们新的希望。
祝福！我们的土地，
血染的土地，焦裂的土地，
更坚强的生命将从而滋长。

新的年岁带给我们新的力量。
祝福！我们的人民，
坚苦的人民，英勇的人民，
苦难会带来自由解放。

像是另一个人写的。这一转变的主要原因无疑是时局。诗写于1939年，当时抗日战争已经大规模地展开。但也是在那个时候，戴望舒致力于翻译西、法两国的抗战诗，难道就不曾从翻译中得到新的感兴？当然，不译也可从阅读里获得启发，但读了又去翻译，那深入程度就不是一般浏览所能比了，何况在再表现的过程里译者还须用全部本领去试着传达原作从内容到写法的所有特点呢！

第三，戴望舒的成就还告诉我们：在什么情况下译诗能取得最好的效果。除了译者个人的天才和素养之外，他所使用的语言必须处于活跃状态，即一方面有足够的灵活性能够适应任何新的用法，另一方面又有足够的韧性能够受得住任何粗暴的揉弄。在戴望舒着手译诗的时候，汉语正处于那样一种活跃、开放的状态，因为中国刚刚经历了一场文学革命，文学语言从文言变成了白话。但同时，中国深长的古典文学传统又不是几篇宣言所能一笔勾销的，而这也有助于翻译，因为译者早年所受的古典诗的熏陶会使他保有高尚的趣味，对于形式的严格要求，对于质的强调，等等，这些形成了一种价值标准，使他的译文不至于变得太幼稚，太生硬，太无深度与余音，因而也不会使好心的读者望而却步，这样也就有助于树立和推广文艺上的新事物。换言之，在好的译作里面，

传统同创新是并存的。

更深一层看，诗的翻译对于任何民族文学、任何民族文化都有莫大好处。不仅仅是打开了若干朝外的门窗，它能给民族文学以新的生命力，由于它能深入语言的中心，用新的方式震撼它，磨练它，使它重新灵敏、活跃起来。如果去掉翻译，每个民族的文化都将大为贫乏；整个世界也将失去光泽，宛如脱了锦袍，只剩下单调的内衣。

因此，不时受到指摘的诗歌译者们无须自馁。面对着从歌德以来的所有“明智、懂事”的人——包括许多诗人自己——所有关于诗无法译的断言，戴望舒用他的实践回答了他们：诗是可以译的。当然有所失，但也有所得，而总的衡量起来，特别是从文学与文学之间、文化与文化之间的互相启发、互相增益来说，得大于失。至今人们都在惋惜戴望舒的早死；正当他在经历了一段译诗的辛勤劳动和巨大收获之后，像是创作上要有一次飞跃的时候，命运制止了他。然而命运却夺不走他的翻译成果。他在搁下诗笔以前，已经把现代西欧诗歌的精华传达给了中国爱诗的人群——他们人数也许不多，然而是真正的热心者，而他们对于这位卓越的译者是充满了感激之情的。

1985年

---

[1]《戴望舒译诗集》，第153页。

穆旦的由来与归宿

良铮过早地走了，但我们还在读着穆旦的诗。

一

穆旦是怎样形成的？

30年代中期，中国人陷于外敌入侵的困境，然而中国知识分子也特别争气。在那当口，几所大学办得十分出色，大学师生也是才气逼人。清华就是那样一所大学。它的文学院不仅出大学者，还出大作家。就在那样的时候，良铮进了清华的外文系。

我们是同班。从南方去的我注意到这位瘦瘦的北方青年——其实他的祖籍是浙江海宁——在写诗，雪莱式的浪漫派的诗，有着强烈的抒情气质，但也发泄着对现实的不满。我当时也喜欢诗，但着重韵律、意象、警句。那时候，我们交往不多。

后来到了昆明，我发现良铮的诗风变了。他是从长沙步行到昆明的，看到了中国内地的真相，这就比我们另外一些走海道的同学更有现实感。他的诗里有了一点泥土气，语言也硬朗起来。

一位英国青年教师也到了昆明。我们已在南岳听过他的课，在蒙自和昆明，我们又听了他足足两年的课，才对他有点了解。这位老师就是威廉·燕卜荪。

燕卜荪是奇才：有数学头脑的现代诗人，锐利的批评家，英国大学的最好产物，然而没有学院气。讲课不是他的长处：他不是演说家，也不是演员，羞涩得不敢正眼看学生，只是一个劲儿往黑板上写——据说他教过的日本学生就是要他把什么话都写出来。但是他的那门“当代英诗”课内容充实，选材新颖，从霍普金斯一直讲到奥登，前者是以“跳跃节奏”出名的宗教诗人，后者刚刚写了充满斗争激情的《西班牙》。所选的诗人中，有不少是燕卜荪的同辈诗友，因此他的讲解也非一般学院派的一套，而是书上找不到的内情、实况，加上他对于语言的精细分析。

我们对他所讲的不甚了然，他绝口不谈的自己的诗更是我们看不懂的。但是无形之中我们在吸收着一种新的诗，这对于沉浸在浪漫主义诗歌中的年轻人倒是一付对症的良药。

这时候，良铮已经在用穆旦这个笔名写诗了，一开始是发表在墙报上，后来才在《文聚》之类用土纸印的杂志上出现。

当时我们都喜欢艾略特——除了《荒原》等诗，他的文论和他所主编的《标准》季刊也对我们有影响。但是我们更喜欢奥登。原因是：他更好懂，他的渗和了大学才气和当代敏感的警句更容易欣赏，何况我们又知道，他在政治上不同于艾略特，是一个左派，除了在西班牙内战战场上开过救护车，还来过中国抗日战场，写下了若干首颇令我们心折的十四行诗。

这一切肇源于燕卜荪。是他第一个让我们读《西班牙》这首诗的。

穆旦的诗里有明显的奥登的影响。例如见于《五月》一诗的：

负心儿郎多情女

荷花池旁订誓盟
而今独自依栏想
落花飞絮满天空
而五月的黄昏是那样的朦胧，
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由
紧握一切无形电力的总枢纽。

在最后两行里，那概括式的“谋害者”，那工业比喻（“紧握一切无形电力的总枢纽”），那带有嘲讽的政治笔触，几乎像是从奥登翻译过来的。

然而又不是。它们是穆旦自己的诗句，写的是中国的现实；而开头的几行中国古典风的诗句更是穆旦别出心裁的仿作，而仿作了只是为提供一个对照：两种诗风，两个精神世界，两个时代。不过在运用这种猝然的对照上，也显出燕卜荪所教的英国现代派诗的影响已经深入到中国青年诗人的技巧和语言了。

这就表明：在当年昆明，穆旦和他的年轻的诗友是将西欧的现代主义同中国的现实和中国的诗歌传统结合起来了的。

这一结合产生了许多好诗。穆旦的《五月》、《夜晚的告别》、《赞美》、《春》、《诗八首》等等，杜运燮的《滇缅公路》，郑敏的一系列沉静深思的小章，都是好诗。都是年轻人的诗。一开始文字有点

毛糙，然而很快穆旦学会了写得更紧凑，文字也更透亮：

春

绿色的火焰在草上摇曳，
他渴求着拥抱你，花朵。
反抗着土地，花朵伸出来，
当暖风吹来烦恼，或者欢乐。
如果你是醒了，推开窗子，
看这满园的欲望多么美丽。
蓝天下，为永远的谜迷惑着的
是我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
你们被点燃，却无处归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合。

（1942）

不只是所谓虚实结合，而是出现了新的思辨，新的形象，总的效果则是感性化，肉体化，这才出现了“我们二十岁的紧闭的肉体”和“呵，光，影，声，色，都已经赤裸，/痛苦着，等待伸入新的组合”那样的名句——绝难在中国过去的诗里找到的名句，从而使《春》截然不同于千百首一般伤春咏怀之类的作品。它要强烈得多，真实得多，同时形式上又是那样完整。

等到穆旦来写《诗八首》，他又使爱情从一种欲望转变为思想，出现一种由实到虚的过程，然而虚了只是为了扩大精神背景，文字上也相

应地出现一种哲理化：

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

其实这哲理化仍是处处伴随以形象：拥抱，照明，黑暗，沉迷，因此又是有物可按，一点儿也不空洞，反而把现代青年知识分子的爱情特点——言语照明世界，成形和未成形，可能和不可能——突出起来。这样的情诗在中国的漫长诗史上也是从未见过。

无论如何，穆旦是到达中国诗坛的前区了，带着新的诗歌主题和新的诗歌语言，只不过批评家和文学史家迟迟地不来接近他罢了。

二

足足30年，穆旦不再涉足诗坛。

然而他没有停止写诗，写得少了，但仍然在写。使人惊讶的，是仍然写得很好。

例如以《冬》为题的四首之一：

我爱在淡淡的太阳短命的日子，
临窗把喜爱的工作静静做完；
才到下午四点，便又冷又昏黄，
我将用一杯酒灌溉我的心田。

多么快，人生已到严酷的冬天。

我爱在枯草的山坡，死寂的原野，
独自凭吊已埋葬的火热一年，
看着冰冻的小河还在冰下面流，
不知低语着什么，只是听不见。
呵，生命也跳动在严酷的冬天。

我爱在冬晚围着温暖的炉火，
和两三昔日的好友闲谈，
听着北风吹得门窗沙沙地响，
而我们回忆着快乐无忧的往年。
人生的乐趣也在严酷的冬天。

我爱在雪花飘飞的不眠之夜，
把已死去或尚存的亲人珍念，
当茫茫白雪铺下遗忘的世界，
我愿意感情的热流溢于心间，
来温暖人生的这严酷的冬天。

（1976年12月）

这首诗，当它还以手稿形式在朋友间流传的时候，引起了安慰和希望：安慰的是，经过将近三十年的坎坷，诗人仍有那无可企及的诗才，写得那样动人；希望的是，虽然这诗的情调是沉静而又哀戚的（试看每一节都以“严酷的冬天”作结），但有点新的消息，恰恰在“严酷”之前端出了“跳动”的“生命”，“人生的乐趣”，“温暖”。当时“四人帮”已倒，虽然党的十一届三中全会还未召开，但人们心里充满了期待，所以朋友们也

就觉得这一下好了，穆旦将有第二个花朝了，而且必然会写得更深刻，更雄迈，像《冬》所已预示了的那样。

还可以提出一点：解放前的出色诗人在解放后虽有写诗的，往往写得不及过去；过去写得那样精妙，后来不是标语口号，就是迹近打油了。可见这一过渡是极为不易的。穆旦则不然。他的这首《冬》可以放在他最好的作品之列，而且更有深度。

这原因，据我看是两个。一个是他真的有感，不是一次偶然的冲动，而是长年累月积累起来的深刻感受。另一个是诗艺上的严格。格律谨严，大多数诗行字数一样，脚韵从头到底（每节二四五行之末押韵），不让任何浮词、时髦词、文言词进入。他的诗歌语言最无旧诗词味道，是当代口语而去其芜杂，是平常白话而又有形象的色彩和韵律的乐音。

同时，我们也看到：当年现代派的特别“现代味”的东西也不见了——没有工业性比喻，没有玄学式奇思，没有猝然的并列与对照，等等。这也是穆旦成熟的表征。真正的好诗人，是不肯让自己被限制在什么派之内的，而总是要在下一阶段超越上一阶段的自己。

因此，从任何方面说，《冬》都是一种恢复，又是一种发展。熟人们几乎是像期待济慈的莎士比亚化阶段那样期待着穆旦的新的诗歌年华。

然而这却没能实现。

但是又无须过分懊丧，因为《冬》虽是绝唱，但在它之前却还有数量大得惊人的另一类诗歌是穆旦——查良铮的成绩。这就是他的译诗。

查良铮在50年代从美国回来之初，利用他在芝加哥学的俄文译了大量普希金的诗：从《波尔塔瓦》、《青铜骑士》、《加甫利颂》……直到《欧根·奥涅金》。这一阶段过去后，他转向英国浪漫主义诗：雪莱、济慈、拜伦都各有一选集，而最主要的成绩则是拜伦的《唐璜》两厚卷。此外，他在不同时期译过一些英国现代派诗，叶芝、奥登等人所作之外，主要是艾略特的《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》和《荒原》。

这三大类作品都是以诗译诗，这是第一特点。不仅译成诗体，而且原诗有格律的，译诗也有格律，这是贯彻始终的。

我为了编一部诗选，曾将《荒原》的前后三个中译本加以比较，结果我发现：良铮所译最好。

也许这是因为艾略特是现代派，性质相近，所以译起来得心应手？

那么，拜伦该是另一种性质了吧。《唐璜》是一部大书，又是一部奇书，既讲故事，又发议论，二者都极精彩。以文体论，这里是英国上层人士讲的那种地道口语，很有风趣，百无禁忌，讽刺，挖苦，表现在诗里的是倒顶点，险韵，外国话，还有其他怪东西——连药方都出现过。当然，还写爱情，写战役，叙述旅行中的奇遇，美景，等等，变化是很多的。对于任何译者，此书是一大考验。上海过去出过一个译本，只是分行写的散文，还有许多错误。

查良铮的译法是：以原诗的意大利八行体为基础，保持其全部脚韵，但在韵的排列上略加变动；保持其口语文体，以及文字上的几乎一切特点（包括成为拜伦讽刺艺术一大组成部分的“倒顶点”），全书17章14节一律如此。在全部译稿完成之后——这正是他困处大学图书馆的岁

月——他又通读几遍，随时修改，最后才带点自慰地把稿子放在一边，让它“冷却”，准备过一个时期再去加工。

其结果，一部无愧于原作的文学译本在中国产生了。

译者的一支能适应各种变化的诗笔，译者的白话体诗歌语言，译者对诗歌女神的脾气的熟悉，译者定要在文学上继续有所建树的决心——这一切都体现在这个译本之中。

这里有戏剧性的场面：

听到惊叫声，唐璜立刻跳起来，
一把托住海黛使她不致栽倒；
接着从墙上摘下剑，怒冲冲地
就要惩罚这不速之客的侵扰；
兰勃洛直到现在都没有开口，
只冷冷一笑说：“只要我一声叫，
立刻就有千把刀子亮在这里，
小伙子，不如把你那玩艺收起。”

（IV，37）

这里有富于浪漫情调的风景：

黄昏的美妙时光呵！在拉瓦那
那为松林荫蔽的寂静的岸沿，
参天的古木常青，它扎根之处
曾被亚得里亚海的波涛漫淹，
直抵凯撒的古堡；苍翠的森林！

屈莱顿的歌和薄伽丘的《十日谈》
把你变为我梦魂萦绕的地方，
那里的黄昏多叫我依恋难忘！

（III，105）

你要另一种笔调么？请听听这半开玩笑的议论：

“余何所知哉？”这蒙田的座右铭
也成了最早的学院派的警语：
人所获知的一切都值得疑问，
这是他们最珍视的一小命题；
自然，哪儿有确定不移的事物
在这瞬息万变的大千世界里？
我们此生怎么办！这真是个谜，
连怀疑我恐怕都可加以怀疑。

（IX，17）

这最后一行里出现了拜伦的语言游戏，译者似乎是毫不费力就把它移植过来了。同样，拜伦的倒笔也没有难倒他：

谁料时间竟把那仙品的醇美
一变而为极家常的淡然无味！

（III，5）

而当拜伦感喟生死无常的时候，译者的声音也是忧郁而又动人：

反正我坟头的青草将悠久地

对夜风吹息，而我的歌早已沉寂。

（IV，99）

似乎在翻译《唐璜》的过程里，查良铮变成了一个更老练更能干的诗人，他的诗歌语言也更流畅了，这两大卷译诗几乎可以一读到底，就像拜伦的原作一样。中国的文学翻译界虽然能人迭出，这样的流畅，这样的原作与译文的合拍，而且是这样长距离大部头的合拍，过去是没有人做到了的。

诗歌翻译需要译者的诗才，但通过翻译诗才不是受到侵蚀，而是受到滋润。能译《唐璜》的诗人才能写出《冬》那样的诗。诗人穆旦终于成为翻译家查良铮，这当中是有忧伤和曲折的，但也许不是一个最坏的归宿。

1987年

答客问：关于文学翻译[1]

问：你翻译的第一本书是什么？什么时候翻译的？

答：我翻译的第一本书是乔伊斯的短篇小说合集《都柏林人》。那是在40年代之初，当时我在昆明西南联大做助教。有一天我看见了乔伊斯的这本短篇小说。我常常听人提到他的长篇小说《优力息斯》，于是也想知道他的短篇小说是什么样子。一读之下，我被吸引住了，特别是最后那篇《死者》写得真好，真是一篇杰作。我就试着把它译成了中文，接着把这卷里所有小说都译了。

问：你那个译稿出版了吗？

答：没有。我把原稿寄给桂林的一个出版社。有一天日本飞机轰炸了这个城市，引起大火，我的译稿也被烧掉了。

问：这以后你又译了什么其他作品？

答：1958年我译了彭斯作品。那年人们准备纪念下一年就要来临的彭斯诞生200周年，北京有一家出版社想出一本新的彭斯诗选，要我翻译。以前我从未译过彭斯作品，但是我喜爱他的诗，愿意一试。我发现这工作相当费力，但又值得下功夫。最后，我译了大约40首，合成薄薄一小本，于1959年出版。

问：这40首里包括了哪些诗？

答：抒情诗如《一朵红红的玫瑰》、《不管那一套》、《走过麦田

来》、《往昔的时光》等等。不过我也放进了一些别的东西，例如一些即兴小诗。你知道他曾在一张钞票后面写过一首咒骂金钱的诗，这首我也译了。当然，这类诗不是他的主要作品。更值得一提的，是我译了他的几首较长的诗，如《两只狗》、《快活的乞丐》、《汤姆·奥桑特》，还有那首绝妙的讽刺诗《威利长老的祈祷》。这些诗似乎过去无人译过。它们揭示了彭斯诗才的另外一些方面。他的抒情性和音乐性是我们中国读者向来欣赏的。但是过去我们未必知道他还能写很好的叙事诗，其中有许多别人诗里难找的品质，如戏剧性，活力，还有一种游戏精神，都是特别可爱的。

问：看来你是被你所译的作品迷住了。那末以后你又译了什么？

答：以后我译了几篇培根的随笔。这也是一个很愉快的经验。培根是一个善写警句的散文家，文字紧凑，又有一点古奥。问题是：译这样的作品该用什么样的文字。我做了一个试验，用浅近的文言译它，我的朋友们看了说喜欢我的译文。但是我觉得这里用文言是一种特殊情况，不足为训。通常情况下，我都是用白话文译。而且总的说来，我译的散文作品很少。培根以外，我只译过威廉·科贝特的《骑马乡行记》（William Cobbett, *Rural Rides*）。这是我喜爱的另一本书。作者完全是英国本色：道地的民间英语，典型的英国佬性格，喜欢发脾气，但又有好心肠。除了这两种散文作品外，我译的全是诗。

问：除了彭斯，还有哪些诗人？

答：雪莱（七八首），华兹华斯（二三首），还有布莱克（一二首），多数是为了在我正在写的《英国诗史》里可以引用。

问：有没有20世纪的诗？你似乎只对浪漫主义诗歌感到兴趣。

答：我确是喜欢浪漫派，但我也译过一些现代诗。例如休·麦克迪尔米德（Hugh MacDiarmid）的抒情诗。他是苏格兰人，诗写得极好。我特别喜欢他能把苏格兰民间文学传统与现代欧洲的敏感相结合。他还是个马克思主义者，写了三首列宁颂。我译了他的10首诗，在1979年的《世界文学》杂志上发表了。

问：你怎样译苏格兰方言？与译英文有什么不同？

答：这确是一个问题。去年我去苏格兰，也有人这样问我，我的回答是：仍然用我们中国的普通白话。译彭斯也有这个问题。我考虑过，也问过朋友，他们开玩笑说：不妨一试东北方言或四川方言。但是我做不到，我连北京方言也不会用。而且，诗不比小说，小说里用方言是常见的，诗里就少。翻译更难办。听说苏联名翻译家马尔夏克把彭斯译成俄文时很注意音韵，我不知道他是怎样处理原诗中的方言的。这里确实有一个值得深入研究的题目。我希望将来会有掌握地方方言较好的译者起来重译彭斯。现在我们这些人的译文毕竟只是过渡性的译文。

问：也许任何译文都是过渡性的。听说你不仅译了苏格兰方言诗，还译了盖尔语（Gaelic）的作品，是么？

答：是的，但我不懂盖尔语，而是通过英文译本再译的，只不过英译者就是作者自己。这位作者叫绍莱·麦克林（Sorley Maclean），人们称他为当今最重要的盖尔语诗人。他现在已经七十多岁，住在苏格兰西北的一个岛上。去年我到那个岛上去访问了他。他听说他的作品在辽远的中国有了译文，是很高兴的。他是一个现代风格的诗人，有一度还很欣赏现代派大家庞德的作品，但后来他回到盖尔语民间文学传统，结果写出了有明显的特点的好诗，例如：

每当我感到沮丧，
总想到年轻时候的你，
于是莫测的海洋涨起了潮，
一千条船张开了帆。

从沮丧到海上出航，这是人的精神从狭窄走向开阔，而一千条船不仅在我们的眼前张开了愉快的白帆，而且带来了欧洲文学里古老的回响，因为它使人想起16世纪英国诗人马洛歌颂古希腊美人海伦的名句：

驱使一千条楼船走上海程，
一把火烧了古城高塔的————
就是这张脸么？

这样一来，诗就显得深远，脱出一般情诗的小天地了。

问：想不到苏格兰现代文学里还有这样的作品，而且是以盖尔语写成的。

答：世界文学里的好作品多得很，问题在于我们所知太少。翻译的作用，就是能帮助不懂外文的读者了解到更多关于外面世界的事情。首先，当然译者自己得大大打开眼界。

问：那么，美国诗呢？你译过么？

答：我译过两位美国人的诗。头一位是罗伯特·勃莱（Robert Bly）。我认识他。1980年，我作为中国作协代表团成员去参加澳大利亚阿得雷德文艺节，他也在那里，这样就碰上了。有一个晚上他到我们住的旅馆来，朗诵一首叫《想到了〈隐居〉》的诗。事实上，诗里提到的《隐居》就是白居易的一首诗的名字。

问：真有意思，另外一个美国诗人又是谁？

答：他是詹姆斯·赖特（James Wright），是勃莱的好友，但不幸已于1979年死于癌症。我译了一首他的诗，标题很长：《冬末，越过泥潭时，想到了古中国的一个地方官》。这首诗也是关于白居易的。它的开始几乎带着开玩笑的口气：

白居易，落发纷纷的老政客，
何苦徒劳呢？
我想起你
惴惴不安地进入长江三峡，
纤夫拉着你的船逆流而上，
送你去忠州城里，
混一个什么官差使。
我猜想，你到达时，
天已黑了。

它的结尾则充满了沉思，情调忧郁：

你在山那边找到畸零人的城市了么？
还是仍然紧握着那条磨损了的纤绳的一头，
一千年都没有松手？

这里“磨损了的纤绳”指的是川江上纤夫拉船用的绳子，他们逆水拉船，要同无情的急流斗争，而绳子用久了，磨损到最后，随时都可以拉断。这样，这船和老诗人两者都处在非常危险的境地。诗中的“我”，也就是提这个问题的美国诗人。也并不安全多少。因为这诗也写他在黄昏时节站在明尼阿波利斯城的岸边，注视着不断流逝的密西西比河时所感到的

孤独。正是这孤独感把这两位诗人越过时间和空间上的巨大差别而联在一起。我觉得这一点写得非常好。我也译了赖特的另一首诗，即常在许多现代诗选集出现的《幸福》一诗，它有一个了不得的结尾：

我突然感到
如果我能脱出自己的躯体，我就会
怒放如花。

我非常喜欢这个结尾。因此我的译文尽力保持这些令人惊奇的比喻，即磨损了的绳子和怒放的花朵。

问：你所谓保持比喻，究竟是什么意思？

答：我的意思是，如果在原诗里有某个比喻，应该把它直译过来，保持它原有的新鲜和气势。但这里有一个问题。有时一个比喻在原来语言中很新鲜，但是在译文中却类似套话，通常是因为译者用了一个意思大体相同的成语。在彭斯的《一朵红红的玫瑰》里，你记得，有一行诗表达主人公对一位姑娘的爱，说是即使所有的海洋干枯了，岩石都被太阳熔化了，他仍然忠于爱情。我想在原诗里，这关于海和岩石的比喻一定是很新鲜很有力的。我们汉语里恰好有一个成语——“海枯石烂不变心”——可以说是完全的“对等词”。但是它在中国已经用得太久太广了，变成了陈词滥调。所以我在译文里避免用它，另外用了一个说法，文字不那么流利，但保存了原来的比喻。不过，这个问题还另有复杂的一面。如果原作者本人用了陈词滥调又怎么办？毕竟陈词滥调是生活的一部分，没有哪个作者能够始终都写得新鲜。也是在这首《一朵红红的玫瑰》里，有两行原文是：

And I will luve thee still, my dear,

While the sands o' life shall run.

这里的一个词组the sands o' life就值得研究。也许不能称它为陈词滥调，但至少它不算新鲜，彭斯用它时就已经不新鲜，因为前人早已用过它，莎士比亚在16世纪用过，蒲柏在18世纪也用过。我认为这是彭斯偶然采用文学套语的一例，有时候他不得不同当时上流社会流行的文学趣味有所妥协。这里并无任何真正的形象，只是一种现成说法。因此我译它时，也用了一种人们熟悉的、没有新鲜感的词语，即“生命犹存”，后来又改成“一息犹存”。

问：想不到有这么多的讲究！语言可真够复杂的。

答：反正这首看起来很简单的小诗给了我不少麻烦，尽管一再修改，最后的译稿仍是自己不满意的。不管怎样，作为一个译者，我总是感到需要不断锻炼，要使自己的汉语炼得纯净而又锐利。另外，我觉得一个译者只应该译与他自己的风格相近的作品。没有人能够掌握所有的风格。通常一个译者只适宜于译某一类作品。我认为他应该只译那一类，而不要什么都译。

问：但是我想一个理想的译者应该是什么样的文章都能适应的人。

答：可是究竟有几人能够做到呢？何况，适应别人的过程同时又是施加自己个性的过程。这样，凡一个译者碰过的作品，译文总会显得有点类同。如果莎士比亚、密尔顿、邓恩、特莱顿、蒲柏、华兹华斯、拜伦、雪莱、济慈等等读起来都差不多，那可真是翻译的否定了，也是文学本身的否定了。

问：你觉得译者还应该注意别的什么？

答：作为一个译者，我总觉得有一件事忽略不得，即原文的口气。如果作品是讽刺口气，那么译文也应该是讽刺口气；如果仅仅造成滑稽效果，那就没有成功。

最后一点：全文的重要。通常人们太多注意细节，不够注意整体。然而一首诗或一个故事有它自己的统一性。如果译者掌握了整个作品的意境、气氛或效果，他有时会发现某些细节并不直接促成总的效果，他就可以根据所译语言的特点作点变通。这样他就取得一种新的自由，使他能振奋精神、敢于创新。他将开始感到文学翻译不是机械乏味的事，而是一种创造性的努力。

1983年

---

[1]此文原是英语广播稿，现请徐序同志译成中文，作者并作了一些修改。

译彭斯的再思

1984年，我译的《彭斯诗选》增订版出版。它一共包括61首诗。它以1959年出版的我的译本为甚础，数量增加约一倍，内容也扩大了。几个大漏洞给补上了，如《致好得出奇者，即死板的正经人》、《老农向母马麦琪拜年》、《挽梅莉》、《致虱子》、《佃农的星期六晚》、《圣集》等名篇，特别是《圣集》，是我最爱读的一首，但一直怕不好译而未译，这一次下决心把它译出了。抒情诗方面，这次也有增加，例如《亚顿河》、《美丽的莱丝莉》、《英俊的织工》、《高原的玛丽》、《给我开门，哦！》等首。抒发民族主义情绪的抒情诗增加了《这一撮民族败类》，此外《奴隶怨》反映了诗人对当时非洲黑人被贩运到美国为奴的感触。诗札这次也增加了《致威廉·辛卜荪》一篇。即兴之作里也多了一首《谢某君赠报》，此诗颇能反映彭斯对当时国内外大事的关心，而讽刺上层人物，笔调也分外辛辣。

有所增，也有所减。这次把1959年译本中的《大好年华》、《题某女士手册》等几首删掉了，原因是它们的作者是谁尚未确定。《自由树》究出谁手，也未解决，所以这里也仿1968年牛津三卷集之例，虽收入而标以“存疑”。

译诗的排列是先分为若干类，每类之下再以出版时间先后为序，后者的根据也是牛津三卷本。

总起来看，这个新译本比1959年旧本要充实一些，各类的重要作品大致具备了。

从翻译本身来说，我自己想要努力做到的，首先一条是：以诗译诗。彭斯的诗音乐性强，所以译文保持脚韵（但只是押大致相近的韵，而且是照当代普通话读音）。形式也力求接近，例如他常用的六行诗段，一般是一二三五四行每行八音节，四六两行每行四音节，脚韵排列是aaabab；译文也是六行，脚韵大致也照原样（1959年译的则常有变动），四六两行也缩短。但是在一行的内部，译文没有采取以“顿”来组成音步的办法，原因之一是有时不易决定顿在何处。我用了另一个办法，即对每行的字数有限制，不超过十三四个字，除非原诗一行特长或特短，才相应地增减字数。诗的节奏感同读诗的速度有关；如用通常速度读，十三四个字一行大概可以有四或五个词组，相当四或五个音步，因此各行之间，仍有大体相同的节奏。问题倒在：过多的整齐产生单调感；我有时故意不协自定之律，而根据内容变动每行字数和句式，例如：

汤姆又惊又怕，赶紧看究竟，
那一片笑呵，乐呵，玩得正起劲：
笛子越吹越响，
舞步越跳越欢：
妖魔们急转、交叉、分开、合拢、又把手牵，
直闹得女妖一个个流汗冒热烟，
纷纷把外面的破衣都脱掉，
只穿贴身汗衣一阵狂跳！

（《汤姆·奥桑特》）

这里三四行自成一对，与其他行不同；第五行包括了五个舞蹈动作，字数也就多过别行；这两者都使诗段中间起了速度和节奏上的变化，正是这里群魔乱舞的内容所要求的。

从内容出发，也就不能仅求形似。诗的生命在意境，而意境又是靠许多东西形成的；从语言上讲，除了节奏、脚韵、速度，还有用词、句式、形象，都需要译者好好处理。形象是诗歌语言里最重要的成分，古今诗人莫不致力于此，所以需要译文高度的忠实，不忠实就难以传达原诗的新鲜或气势。然而由于两种语言和文化之间的巨大差别，这种忠实又不能局限于字面相似，而还要考虑其他因素，例如：某一形象在译文中所具有的力量、联想、气氛是否与在原文中大体相似？彭斯的名篇《一朵红红的玫瑰》里有这样几行：

And I will luve thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.
Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun

这里的形象——海水枯竭，岩石熔化——在原诗是新鲜的、有力的，而如果我们根据直接的反应，不假思索地用“海枯石烂不变心”来译，那就不是真正的忠实，因为“海枯石烂”这组四字成语在汉语和汉语文化环境里已经用久用惯了，不再使人感到新鲜。

另外一方面，也有在原文中是成语而无须译者作为形象来对待的例子，就在同首诗里，紧接上引，出现了两行：

I will luve thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

这里the sands o' life就是成语，彭斯用时已不新鲜，也不存在真正的形象，因为很少人会注意到sands是指的过去计时的沙漏，也就无须用形象来译。

对待形象不过是对待整个诗歌语言的一个方面。诗歌语言是复杂的，其中总是若干成分并存。以彭斯而论，有清新的一面，如在他的抒情诗里；有辛辣的一面，如在他的讽刺诗里；有激越的一面，如在他的爱国诗里；有顽皮的一面，如在他的诗札和叙事诗里；但这些成分不是单独出现的，而是各以不同比例结合在不同诗篇里，其总的特点则是通俗。通俗首先见于方言的运用；那么，一个汉语译者又怎样处理苏格兰方言？是否可用中国的某一地区的方言来译，例如四川方言？且不论译者本人是否有此本领，那样做的结果会带来一种与原作不一致的四川情调，而且会把读者的注意力引向一种外加成分。我的办法是：把苏格兰方言当作苏格兰国语，就像我们译任何国家的语言一样，用汉语普通话来译，而在具体处理的时候，看情况尽量通俗，亦即尽量采用民歌的调调儿，不只在音乐性上，也在句式和用词上，宁用较老较土气的说法，而避免现代化。

译文也力求不失原诗的丰富性。多读彭斯的爱情小诗，有时会使人感到题材与用词有某些重复。但这本是民歌的通常情形，而且一唱起来，由于曲调和音韵不同，就各有特色。而在彭斯的较长诗篇里，更是音调繁复，内容丰富。因此，在译《致拉布雷克书》、《圣集》、《汤姆·奥桑特》、《爱情与自由》诸诗时，我把译笔放开，力求在译文中实现原诗所有的词汇、句式、韵律、情调、风格各方面的多样性，不惜文白杂糅，雅俗并陈。

有放，也有收。为了传达彭斯的活泼和戏剧性，在句式、节奏上就须紧扣原诗，例如：

He was a care-defying blade,
As ever Bacchus listed!
Tho' Fortune sair upon him laid,

His heart, she ever miss'd it.
He had no wish but——to be glad,
Nor want but——when he thristed;
He hated nought but——to be sad,
An' thus the Muse suggested
His sang that night.

诗人原是自由自在的风流客，
酒神门下谁也不及他癫狂！
虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。
他只有一个愿望————永远快乐无忧，
他什么也不需要————只不过爱喝黄汤；
他什么也不怨恨————除了悲哀颓唐，
这样缪斯就替他写下诗行
让他当众歌唱。

（《爱情与自由：大合唱》）

这里五六七三行同原诗的句子结构一样，节奏也相似。

当然，我也作了变动，如脚韵排列不是双韵，而是一韵到底。读者还会看到，在另外一些诗的译文中，还有不少其他变动：词汇（例如草木虫鱼之名）有时不执着于词典定义，句式有时颠倒，脚韵安排有时破格，也偶有一行未尽原义而于次行补叙的作法，等等。这些变动，除了两种语言、文化不同的原因之外，还因为我有一个考虑，即译文本身应作整体来看。这包含两层意思。一层是：除了句对句、行对行的忠实之外，还应使整篇译文在总的效果上与原作一致。仅仅注意细节易使译文

支离破碎，缺乏全局的连贯性。语言达意，总要依靠上下文；上下文一连贯，译者也就对细节的处理产生新的看法，或须突出，或当省略，或应变动，总之要同全局的情调或气氛一致。更深一层看，一首诗、一个作品经过翻译，实是脱离了母体，而获得了自己的生命。译文与原作有血缘关系，但又是一个独立的实体。文学翻译的创造性，归宿应在这里。

以上种种，意在说明译法，可能理论上就不正确，实践上更必是诸多乖谬，还望读者批评指正。

我译彭斯作品，从50年代后期到现在80年代中期，先后二十多年，随着多读多译，对他的了解也逐渐加深，最大的感觉是：喜悦。他一生坎坷，也写了一些颓丧的作品，但是他活得生龙活虎一般，不向权贵低头，对社会有理想，对爱人和友伴充满热情，绝大多数的作品所表达的是这样热腾腾的生活感，而艺术上又生动而又丰富，尖锐而又深厚，兼有民间文学的传统性与个人天才的独创精神，所以使人爱读，而且越读越高兴。他所留下的是喜悦的文学，不是悲哀的文学。

1984年

第二部分　试笔

引言：一个业余翻译者的回顾

我是喜欢翻译的。有时候，当我写完了一篇所谓“研究”论文，我总是感到：与其论述一个外国作家，不如把他的作品翻译一点过来，也许对读者更有用。

但是自己的实践却不多。大体上可分两类。一类是中译英。我在建国后参加过《毛泽东选集》的英译工作。当时成立了一个委员会，由清华大学留美老校友徐永煐同志主持，委员中有各方面的专家，研究哲学、文学、经济、教育、社会学的都有，我的两位老师也在内，一位是清华大学时期的金岳霖先生，一位是西南联大时期的钱锺书先生。我对他们向来佩服，这一次能够同室开会，同桌吃饭，听他们谈学论文，心里非常高兴。当时我刚三十出头，从英国回来不久，很想为新中国多做点事，能参加翻译毛主席著作是感到很光荣的。但是我们这些人的英文书香气重了一点，而毛主席的著作则是既有书香又有许多更重要的品质，因此译文还不相称。不过回顾起来，成绩仍是巨大的；要不是那时候金先生译了《实践论》、《矛盾论》，钱先生译了《在延安文艺座谈会上的讲话》等等，那么后来的改进工作就会缺乏基础。树立了译文的总的骨架，确定了哲学、经济、政治、文学理论等专门名词的译法，把过去从未公开过的篇章传播到外面世界去，这些都是那第一个《毛泽东选集》英译委员会的功劳。

后来我又译过文学作品，主要就是曹禺的《雷雨》。这个剧本吸引

了我，因为剧中所写的社会和家庭虽然黑暗得很，令人感到压抑，却有两个年轻人显示着可贵的朝气，带来了抒情气息。作者的写法也很有新意，不仅对话写得好，而且舞台说明细致而有文采，读之如读好小说。我在一个暑假中，花了三个星期，把全剧译完了。译文我是下了力的，实际上却有缺点，即对话还不够出色，特别是转接处不够灵活，经过一位英国朋友的通读和润色，才算有了改进。

英译中的工作，开始在1940年。那时我在昆明西南联大外文系做助教。工作重得很，生活也困难，但仍然看书、写文、写诗，有时也译点东西。成本的东西只译过乔伊斯的《都柏林人》。这集子里的短篇小说篇篇出色，特别是最后那篇较长的《死者》，写得既真实，又有诗意和深度，表明作者原是现实主义小说的能手。译完之后，我把稿子交给一个朋友带往桂林，寻找出版机会，却碰上日机轰炸，稿子也就随同城市的一部分化为灰烬了。自己留下的草稿很乱，后来只整理出较短的一篇《伊芙林》，1947年在天津《大公报》的《文学副刊》上发表。我也说不出那时自己有什么翻译主张，只记得很着重气氛的传达，文字则宁愿欧化也不肯用四字成语之类。

此后没有再译过小说，主要是由于小说篇幅大，怕一时难完成。其他散文作品只作过两次尝试。一次是译培根的《随笔》三四篇。那一次我考虑了一个技术问题：培根在《随笔》中用了十分简约的文体，而且文章写在十六七世纪，字句都有古奥处，应该用什么样的中文来译它？最后我决定用浅近文言，因为文言容易做到言简意赅。我是一个完全从“洋学堂”出身的人，文言是后来自学的，不地道，幸亏稿子送到《世界文学》编辑部后，得到了朱海观同志的润色，才成了后来出版的那个样子。

另一次尝试是摘译科贝特的《骑马乡行记》。这本书我很喜欢，它

有美丽的风景描绘，又有民间疾苦的记录，既是山水画，又是流民图。文字直截了当，但又出之于最本色的地道英语，公认为英国散文中的上品。我选取了若干各有特色的片断，译时精神饱满，力求表达出这位老农兼平民政治家的性格，在《鸣禽》等篇，我还试着用了一种新的散文节奏，想更好地传达作者面对百鸟齐喧时的喜悦心情。

此外，我就只有译诗的经验了。译诗也不多，只有将近四十首彭斯的诗，几首雪莱的诗，二三十首现代苏格兰和美国的诗，如此而已。

彭斯的诗我国早有译者，例如苏曼殊，他的《炯炯赤墙靡》（即《一朵红红的玫瑰》）是至今可诵的。我发现越是简单的文字越不好译，往往易稿多次，还是不能满意。真正的高手正是那些能运用最简单的词、句、形象、韵律而取得迷人效果的人。此外还有一个保持文字新鲜的问题，而这也是很难解决的复杂问题。我对彭斯诗本来只是喜欢，而无研究，等到动手一译，才发现他除了久负盛名的抒情诗外，还善于写讽刺诗、叙事诗、诗札等等，诗路是很广的。1959年是彭斯诞生200周年，前一年人民文学出版社要我译出若干首，印行一个小集子作为纪念。我利用又一个暑假，每天晚上同我爱人各据一张圆桌的一方，我译她抄，她边抄边评，我边译边改，虽然译了不到40首，却把几首较长的叙事诗如《两只狗》、《汤姆·奥桑特》、《快活的乞丐》都包括在里面了。

最近几年来我进行了两项工作。一是写一部篇幅较大的英国诗史，其中引诗较多，都由我自己译成中文。虽然大多是片断，但各有风格，有的颇为难译。因为这样，这部诗史虽然断断续续写了几年，却连一个分册也未写完。

第二件事是，我开始注意起英国以外的现代诗来。当然，就在以

前，我也爱好爱尔兰的叶芝和美国的惠特曼的诗。至今我仍然感到他们诗作的强烈的吸引力。但是我也读到了另外一些好作品，例如苏格兰的两个诗人。一个是休·麦克迪尔米德。他是20世纪20年代的“苏格兰文艺复兴”的主要体现者，初期用一种他特创的苏格兰语写抒情诗，后来转向马克思主义，写了三首列宁颂和几部长诗（如《悼念詹姆士·乔伊斯》）。他的诗里有一种吸引人的结合，即既有古老苏格兰民歌传统的深长根子，又表现出现代欧洲的政治意识和艺术敏感。我译了他的10首诗，并写了一篇介绍性文章，都在《世界文学》杂志发表。另外一个是绍莱·麦克林，人称当代活着的最重要苏格兰诗人，也是思想进步而写法新颖。他用当地少数民族的盖尔语（Gaelic）写作。我不懂盖尔语，但有他自己和别人的英译可以利用。当然这是隔了一层，但是从这工作里我也有体会。别人所译往往比他自译流畅，好懂，但是他的自译虽然英语未必优雅，却保存了几乎全部的形象。我的译文主要根据他的自译。曾经有人说过：宁读不那么顺而十分忠实的译文，因为那样可以看出较多的原作面貌。另外一方面，多数读者又要求译诗须有诗味。可怜的译者只能在两者之间徘徊，尽力做他认为该做的事，而这是因作者而异、因原诗而异的。

1982年

一、外译中篇章

1. Sir Francis Bacon

1) Of Studies

Studies serve for delight, for ornament, and for ability. Their chief use for delight, is in privateness and retiring; for ornament, is in discourse; and for ability, is in the judgement and disposition of business. For expert men can execute, and perhaps judge of particulars, one by one; but the general counsels, and the plots and marshalling of affairs, come best from those that are learned. To spend too much time in studies is sloth; to use them too much for ornament, is affectation; to make judgement wholly by their rules, is the humour of a scholar. They perfect nature, and are perfected by experience: for natural abilities are like natural plants, that need proyning by study; and studies themselves do give forth directions too much at large, except they be bounded in by experience. Crafty men contemn studies, simple men admire them, and wise men use them; for they teach not their own use; but that is a wisdom without them, and above them, won by observation. Read not to contradict and confute; nor to believe and take for granted; nor to find talk and discourse; but to weigh and consider. Some books are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested; that is, some books are to be read only in parts; others to be read, but not curiously; and some few to be read wholly, and with diligence and attention. Some books

also may be read by deputy, and extracts made of them by others; but that would be only in the less important arguments, and the meaner sort of books; else distilled books are, like common distilled waters, flashy things.

Reading maketh a full man; conference a ready man; and writing an exact man. And therefore, if a man write little, he had need have a great memory; if he confer little, he had need have a present wit; and if he read little, he had need have much cunning, to seem to know that he doth not. Histories make men wise; poets witty; the mathematics subtile; natural philosophy deep; moral grave; logic and rhetoric able to contend. *Abeunt studia in mores*.[1] Nay there is no stond or impediment in the wit, but may be wrought out by fit studies: like as diseases of the body may have appropriate exercises. Bowling is good for the stone and reins; shooting for the lungs and breast; gentle walking for the stomach; riding for the head; and the like. So if a man's wit be wandering, let him study the mathematics; for in demonstrations, if his wit be called away never so little, he must begin again. If his wit be not apt to distinguish or find differences, let him study the schoolmen; for they are *cymini sectores*.[2] If he be not apt to beat over matters, and to call up one thing to prove and illustrate another, let him study the lawyers' cases. So every defect of the mind may have a special receipt.

2) Of Beauty

Virtue is like a rich stone, best plain set; and surely virtue is best in a body, that is comely, though not of delicate features; and that hath rather dignity of presence, than *beauty* of aspect. Neither is it almost seen, that very

beautiful persons are otherwise of great virtue; as if nature were rather busy not to err, than in labour, to produce excellency. And therefore, they prove accomplished, but not of great spirit; and study rather behaviour than virtue; but this holds not always: for Augustus Caesar, Titus Vespasianus, Philip le Belle of France, Edward the Fourth of England, Alcibiades of Athens, Ismael the Sophy of Persia, were all high and great spirits; and yet the most *beautiful men* of their times. In *beauty*, that of favour, is more than that of colour, and that of decent and gracious motion, more than that of favour. That is the best part of *beauty*, which a picture cannot express; no, nor the first sight of the life. There is no excellent *beauty*, that hath not some strangeness in the proportion. A man cannot tell, whether Apelles, or Albert Durer, were the more trifler; whereof the one would make a personage by geometrical proportions; the other, by taking the best parts out of divers faces, to make one excellent. Such personages, I think, would please no body, but the painter, that made them. Not but I think a painter, may make a better face, than ever was; but he must do it, by a kind of felicity (as a musician that maketh an excellent air in music), and not by rule. A man shall see faces, that if you examine them, part by part, you shall find never a good; and yet all together do well. If it be true, that the principal part of *beauty*, is in decent motion, certainly it is no marvel, though persons in years, seem many times more amiable; *pulchrorum Autumnus pulcher*:[3] for no youth can be comely, but by pardon, and considering the youth, as to make up the comeliness. *Beauty* is as summer-fruits, which are easy to corrupt, and cannot last; and, for the most part, it makes a dissolute youth, and an age a little out of countenance; but yet certainly again, if it light well, it maketh virtues shine, and vices blush.

2. John Milton

Paradise Lost (excerpts)

1) Fallen Angels

(I, lines 44-74)

Him the Almighty Power
Hurl'd headlong flaming from th' Ethereal Sky
With hideous ruin and combustion down
To bottomless perdition, there to dwell
In Adamantine Chains and penal Fire,
Who durst defy th’ Omnipotent to Arms.
Nine times the Space that measures Day and Night
To mortal men, hee with his horrid crew
Lay vanquisht, rolling in the fiery Gulf
Confounded though immortal: But his doom
Reserv'd him to more wrath; for now the thought
Both of lost happiness and lasting pain
Torments him; round he throws his baleful eyes
That witness'd huge affliction and dismay
Mixt with obdúrate pride and steadfast hate:
At once as far as Angels’ ken he views
The dismal Situation waste and wild,

A Dungeon horrible, on all sides round
As one great Furnace flam'd, yet from those flames
No light, but rather darkness visible
Serv'd only to discover sights of woe,
Regions of sorrow, doleful shades, where peace
And rest can never dwell, hope never comes
That comes to all; but torture without end
Still urges, and a fiery Deluge, fed
With ever-burning Sulphur unconsum'd:
Such place Eternal Justice had prepar'd
For those rebellious, here thir Prison ordained
In utter darkness, and thir portion set
As far remov'd from God and light of Heav' n
As from the Center thrice to th' utmost Pole.

2) Satan's Vow

(I, lines 105-124)

What though the field be lost?
All is not lost; the unconquerable Will,
And study of revenge, immortal hate,
And courage never to submit or yield:
And what is else not to be overcome?
That Glory never shall his wrath or might
Extort from me. To bow and sue for grace

With suppliant knee, and deify his power
Who from the terror of this Arm so late
Doubted his Empire, that were low indeed,
That were an ignominy and shame beneath
This downfall; since by Fate the strength of Gods
And this Empyreal substance cannot fail,
Since through experience of this great event
In Arms not worse, in foresight much advanc't,
We may with more successful hope resolve
To wage by force or guile eternal War
Irreconcilable to our grand Foe,
Who now triúmphs, and in th' excess of joy
Sole reigning holds the Tyranny of Heav'n.

3) A Cry in the Dark

(III, lines 40-50)

Thus with the Year
Seasons return, but not to me returns
Day, or the sweet approach of Ev'n or Morn
Or sight of vernal bloom, or Summer's Rose,
Or flocks, or herds, or human face divine;
But cloud instead, and ever-during dark
Surrounds me, from the cheerful ways of men
Cut off, and for the Book of knowledge fair

Presented with a Universal blanc Of Nature's works to me expung'd and ras'd,
And wisdom at one entrance quite shut out.

4) Eve to Adam

(IV, lines 639-656)

With thee conversing I forget all time,
All seasons and thir change, all please alike.
Sweet is the breath of morn, her rising sweet,
With charm of earliest Birds; pleasant the Sun
When first on this delightful Land he spreads
His orient Beams, on herb, tree, fruit, and flow'r,
Glist'ring with dew; fragrant the fertile earth
After soft showers; and sweet the coming on
Of grateful Ev'ning mild, then silent Night
With this her solemn Bird and this fair Moon,
And these the Gems of Heav'n, her starry train:
But neither breath of Morn when she ascends
With charm of earliest Birds, nor rising Sun
On this delightful land, nor herb, fruit, flow'r,
Glist'ring with dew, nor fragrance after showers,
Nor grateful Ev'ning mild, nor silent Night
With this her solemn Bird, nor walk by Moon,
Or glittering Star-light without thee is sweet.

3. Jonathan Swift

1) A Meditation Upon a Broom-Stick

This single Stick, which you now behold Ingloriously lying in that neglected Corner, I once knew in a Flourishing State in A Forest, it was full of Sap, full of Leaves, and full of Boughs; but now, in vain does the busie Art of Man pretend to Vye with Nature, by tying that wither'd Bundle of Twigs to its sapless Trunk; 'tis now at best but the Reverse of what it was, a Tree turn'd upside down, the Branches on the Earth, and the Root in the Air; 'tis now handled by every Dirty Wench, condemn'd to do her Drudgery, and by a Capricious kind of Fate, destin'd to make other Things Clean, and be Nasty it self: At Length, worn to the Stumps in the Service of the Maids, 'tis either thrown out of Doors, or condemn'd to its last use of kindling Fires. When I beheld this, I sigh'd, and said within my self, Surely Man is a Broom-Stick; Nature sent him into the World Strong and Lusty, in a Thriving Condition, wearing his own Hair on his Head, the proper Branches of this Reasoning Vegetable, till the Axe of Intemperance has lopt off his Green Boughs, and left him a wither'd Trunk: He then flies unto Art, and puts on a *Peruque*, valuing himself upon an Unnatural Bundle of Hairs, all cover'd with Powder that never grew on his Head; but now should this our *Broom-Stick* pretend to enter the Scene, proud of those *Birchen* Spoils it never bore, and all cover'd with Dust, tho' the Sweepings of the Finest Lady's Chamber, we should be apt to Ridicule and Despise its Vanity, Partial Judges that we are! of our own Excellencies, and other Men's Faults.

But a *Broom-Stick*, perhaps you'll say, is an Emblem of a Tree standing on its Head; and pray what is Man, but a Topsyturvy Creature, his Animal Faculties perpetually a-Cock-Horse and Rational; His Head where his Heels should be; groveling on the Earth, and yet with all his Faults, he sets up to be an universal Reformer and Corrector of Abuses, a Remover of Grievances, rakes into every Slut's Corner of Nature, bringing hidden Corruptions to the Light, and raises a mighty Dust where there was none before, sharing deeply all the while, in the very same Pollutions he pretends to sweep away: His last Days are spent in Slavery to Women, and generally the least deserving; 'till worn to the Stumps, like his Brother *Bezom*, he's either kickt out of Doors, or made use of to kindle Flames, for others to warm Themselves by.

2) Thoughts on Various Subjects

(1)

We have just enough Religion to make us hate, but not enough to make us love one another.

(3)

How is it possible to expect that Mankind will take Advice, when they will not so much as take Warning.

(9)

When a true Genius appears in the World, you may know him by this Sign, that the Dunces are all in Confederacy against him.

(12)

There are but Three ways for a Man to revenge himself of the Censure of the World, to despise it, to return the like, or to endeavour to Live so as to avoid it. The First of these is usually pretended, the Last is almost impossible, the universal Practice is for the Second.

(14)

If a Man would register all his Opinions upon Love, Politicks, Religion, Learning &*c*. beginning from his Youth, and so go on to Old Age, what a Bundle of Inconsistencies and Contradictions would appear at last.

(21)

Although Men are accus'd for not knowing their own Weakness, yet perhaps as few know their own Strength. It is in Men as in Soils, where sometimes there is a Vein of Gold, which the Owner knows not of.

(23)

Invention is the Talent of Youth, and Judgment of Age; so that our Judgment grows harder to please, when we have fewer Things to offer it: This goes through the whole Commerce of Life. When we are old, our Friends find it difficult to please us, and are less concern'd whether we be pleas'd or no.

(24)

No wise Man ever wished to be younger.

(25)

The Motives of the best Actions will not bear too strict an Enquiry. It is allow'd, that the Cause of most Actions, good or bad, may be resolved into the Love of ourselves: But the Self-Love of some Men inclines them to please others; and the Self-Love of others is wholly employ'd in pleasing themselves. This makes the great Distinction between Virtue and Vice. Religion is the best Motive of all Actions, yet Religion is allow'd to be the highest Instance of Self-Love.

(26)

When the World has once begun to use us ill, it afterwards continues the same Treatment with less Scruple or Ceremony, as Men do to a Whore.

(27)

Complaint is the largest Tribute Heaven receives, and the sincerest Part of our Devotion.

(28)

The common Fluency of Speech in many men, and most Women, is owing to a Scarcity of Matter, and Scarcity of Words; for whoever is a Master of Language, and hath a Mind full of Ideas, will be apt in speaking to hesitate upon the Choice of both; whereas common Speakers have only one Set of Ideas, and one Set of Words to cloath them in: and these are always ready at the Mouth: So People come faster out of a Church when it is almost empty, than when a Crowd is at the Door.

(29)

Every Man desires to live long; but no Man would be old.

(30)

Love of Flattery in most Men proceeds from the mean Opinion they have of themselves; in Women from the contrary.

(31)

Venus, a beautiful good-natur'd Lady, was the Goddess of Love; *Juno*, a terrible Shrew, the Goddess of Marriage; and they were always mortal Enemies.

(35)

Most Sorts of Diversion in Men, Children, and other Animals, are an Imitation of Fighting.

(37)

That was excellently observ'd, say I, when I read a Passage in an Author, where his Opinion agrees with mine. When we differ, there I pronounce him to be *mistaken*.

(40)

Query, Whether Churches are not Dormitories of the Living as well as the Dead?

(41)

Sometimes I read a Book with Pleasure, and detest the Author.

(42)

I never wonder to see Men wicked, but I often wonder to see them not ashamed.

(46)

Vision is the Art of seeing Things invisible.

(48)

Since the union of divinity and humanity is the great article of our religion, it is odd to see some clergymen in their writings of divinity wholly devoid of humanity.

3) Resolutions When I Come to be Old

1699

Not to marry a young Woman.
Not to keep young Company unless they reely desire it.
Not to be peevish or morose, or suspicious.
Not to scorn present Ways, or Wits, or Fashions, or Men, or War, &c.
Not to be fond of Children, or let them come near me

hardly.

Not to tell the same Story over and over to the same People.

Not to be covetous.

Not to neglect decency, or cleenlyness, for fear of falling into Nastyness.

Not to be over severe with young People, but give Allowances for their youthfull follyes, and Weeknesses.

Not to be influenced by, or give ear to knavish tatling servants, or others.

Not to be too free of advise nor trouble any but those that desire it.

To desire some good Friends to inform me w^{ch} of these Resolutions I break, or neglect, & wherein; and reform accordingly.

Not to talk much, nor of my self.

Not to boast of my former beauty, or strength, or favour with Ladyes, &c.

Not to hearken to Flatteryes, nor conceive I can be beloved by a young woman. Et eos qui hereditatem captant odisse ac vitare.

Not to be positive or opiniative.

Not to sett up for observing all these Rules, for fear I should observe none.

4. Alexander Pope

One Truth

All Nature is but Art, unknown to thee;
All Chance, Direction, which thou canst not see;
All Discord, Harmony, not understood;
All partial Evil, universal Good:
And, spite of Pride, in erring Reason's spite,
One truth is clear, ‘Whatever is, is right.’

(*Essay on Man*, I, lines 289-294)

5. Robert Burns

1) Comin Thro' the Rye

Chorus

O, Jenny's a' weet, poor body,
Jenny's seldom dry:
She draigl't a' her petticoatie,
Comin thro' the rye!

Comin thro' the rye, poor body,
Comin thro' the rye,
She draigl't a' her petticoatie,
Comin thro' the rye!

Gin a body meet a body
Comin thro' the rye,
Gin a body kiss a body,
Need a body cry?

Gin a body meet a body
Comin thro' the glen,
Gin a body kiss a body,
Need the warld ken?

O, Jenny's a' weet, poor body,
Jenny's seldom dry:
She draigl't a' her petticoatie,
Comin thro' the rye!

2) Mary Morison

O Mary, at thy window be!
It is the wish'd, the trysted hour.
Those smiles and glances let me see,
That make the miser's treasure poor.
How blythely wad I bide the stoure,
A weary slave frae sun to sun,
Could I the rich reward secure——
The lovely Mary Morison!

Yestreen, when to the trembling string,

The dance gaed thro' the lighted ha',
To thee my fancy took its wing,
I sat, but neither heard or saw:
Tho' this was fair, and that was braw,
And yon the toast of a' the town,
I sigh'd, and said amang them a':——
“Ye are na' Mary Morison!”

O, Mary, canst thou wreck his peace
Wha for thy sake wad gladly die?
Or canst thou break that heart of his
Whase only faut is loving thee?
If love for love thou wilt na gie,
At least be pity to me shown:
A thought ungentle canna be
The thought o' Mary Morison.

3) Highland Mary——

Tune, Katherine Ogie

Ye banks, and braes, and streams around
The castle o' Montgomery,
Green be your woods, and fair your flowers,
Your waters never drumlie!
There Simmer[4] first unfald[5] her robes,
And there the langest[6] tarry:

For there I took the last Fareweel
O' my sweet Highland Mary.

How sweetly bloom'd the gay, green birk,
How rich the hawthorn's blossom;
As underneath their fragrant shade,
I clasp'd her to my bosom!
The golden Hours, on angel wings,
Flew o'er me and my Dearie;
For dear to me as light and life
Was my sweet Highland Mary.

Wi' mony a vow, and lock'd embrace,
Our parting was fu' tender;
And pledging aft[7] to meet again,
We tore oursels[8] asunder:
But Oh, fell Death's untimely frost,
That nipt my Flower sae[9] early!
Now green's the sod, and cauld's[10] the clay,
That wraps my Highland Mary!

O pale, pale now, those rosy lips
I aft hae kiss'd sae fondly!
And clos'd for ay[11], the sparkling glance,
That dwalt on me sae kindly!
And mouldering now in silent dust,
That heart that lo'ed me dearly!

But still within my bosom's core
Shall live my Highland Mary.

6. Sir Walter Scott

Lochinvar

O Young Lochinvar is come out of the west,
Through all the wide Border his steed was the best;
And save his good broadsword he weapons had none.
He rode all unarm'd, and he rode all alone,
So faithful in love, and so dauntless in war,
There never was knight like the young Lochinvar.

He staid not for brake, and he stopp'd not for stone,
He swam the Eske river where ford there was none;
But ere he alighted at Netherby gate,
The bride had consented, the gallant came late:
For a laggard in love, and a dastard in war,
Was to wed the fair Ellen of brave Lochinvar.

So boldly he enter'd the Netherby Hall,
Among bride's-men, and kinsmen, and brothers and all:
Then spoke the bride's father, his hand on his sword,
(For the poor craven bridegroom said never a word),
‘O come ye in peace here, or come ye in war,

Or to dance at our bridal, young Lord Lochinvar?'

'I long woo'd your daughter, my suit you denied;——
Love swells like the Solway, but ebbs like its tide——
And now I am come, with this lost love of mine,
To lead but one measure, drink one cup of wine.
There are maidens in Scotland, more lovely by far,
That would gladly be bride to the young Lochinvar.'

The bride kiss'd the goblet: the knight took it up,
He quaff'd off the wine, and he threw down the cup.
She look'd down to blush, and she look'd up to sigh,
With a smile on her lips and a tear in her eye.
He took her soft hand, ere her mother could bar,——
'Now tread we a measure!' said young Lochinvar.

So stately his form, and so lovely her face,
That never a hall such a galliard did grace;
While her mother did fret, and her father did fume,
And the bridegroom stood dangling his bonnet and plume;
And the bride-maidens whisper'd, ''twere better by far
To have match'd our fair cousin with young Lochinvar.'

One touch to her hand, and one word in her ear,
When they reach'd the hall-door, and the charger stood near;
So light to the croupe the fair lady he swung,
So light to the saddle before her he sprung!

‘She is won! we are gone, over bank, bush, and scaur;
They'll have fleet steeds that follow,’ quoth young Lochinvar-war.

There was mounting 'mong Graemes of the Netherby clan;
Forsters, Fenwicks, and Musgraves, they rode and they ran:
There was racing and chasing on Cannobie Lee,
But the lost bride of Netherby ne’er did they see.
So daring in love, and so dauntless in war,
Have ye e'er heard of gallant like young Lochinvar?

7. Percy Bysshe Shelley

1) Ozymandias

I met a traveller from an antique land
Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed:
And on the pedestal these words appear:
‘My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!’

Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.

(1817)

2) A Dirge

Rough wind, that moanest loud
Grief too sad for song;
Wild wind, when sullen cloud
Knells all the night long;
Sad storm, whose tears are vain,
Bare woods, whose branches strain,
Deep caves and dreary main,
Wail, for the world's wrong!

8. William Cobbett

A Shooter

Thurslay,

Wednesday, 26 Oct. 1825.

I was once acquainted with a *famous shooter* whose name was William

Ewing. He was a barrister of Philadelphia, but became far more renowned by his gun than by his law cases. We spent scores of days together a-shooting, and were extremely well matched, I having excellent dogs and caring little about my reputation as a shot, his dogs being good for nothing, and he caring more about his reputation as a shot than as a lawyer. The fact which I am going to relate respecting this gentleman, ought to be a warning to young men, how they become enamoured of this species of vanity. We had gone about ten miles from our home, to shoot where partridges were said to be very plentiful. We found them so. In the course of a November day, he had, just before dark, shot, and sent to the farm-house, or kept in his bag, *ninety-nine* partridges. He made some few *double shots*, and he might have a *miss* or two, for he sometimes shot when out of my sight, on account of the woods. However, he said that he killed at every shot; and, as he had counted the birds, when we went to dinner at the farm-house and when he cleaned his gun, he, just before sun-set, knew that he had killed *ninety-nine* partridges, every one upon the wing, and a great part of them in woods very thickly set with largish trees. It was a grand achievement; but, unfortunately, he wanted to make it a *hundred*. The sun *was setting*, and, in that country, darkness come almost at once; it is more like the going out of a candle than that of a fire; and I wanted to be off, as we had a very bad road to go, and as he, being under strict petticoat government, to which he most loyally and dutifully submitted, was compelled to get home that night, taking me with him, the vehicle (horse and gig) being mine. I, therefore, pressed him to come away, and moved on myself towards the house (that of old John Brown, in Bucks county, grandfather of that General Brown, who gave some of our whiskered heroes such a rough handling last war, which was waged for the purpose of“Deposing James Madison”), at which house I would have stayed all night,

but from which I was compelled to go by that watchful government, under which he had the good fortune to live. Therefore I was in haste to be off. No: he would kill the *hundredth* bird! In vain did I talk of the bad road and its many dangers for want of moon. The poor partridges, which we had scattered about, were *calling* all around us; and just at this moment, up got one under his feet, in a field in which the wheat was three or four inches high. He shot and *missed*.“That's it,”said he, running as if to *pick up* the bird.“What!”said I,“you don't think you *killed*, do you? Why there is the bird now, not only alive, but *calling*, in that wood”; which was at about a hundred yards distance. He, in that *form of words* usually employed in such cases, asserted that he shot the bird and saw it fall; and I, in much about the same form of words, asserted, that he had *missed*, and that I, with my own eyes, saw the bird fly into the wood. This was too much! To *miss* once out of a hundred times! To lose such a chance of immortality! He was a good-humoured man; I liked him very much; and I could not help feeling for him, when he said,“Well, Sir, I killed the bird: and if you choose to go away and take your dog away, so as to prevent me from *finding* it, you must do it; the dog is *yours*, to be sure.”“The *dog*,”said I, in a very mild tone,“why, Ewing, there is the spot; and could we not see it, upon this smooth green surface, if it were there?”However, he began to *look about*; and I called the dog, and affected to *join him in the search*. Pity for his weakness got the better of my dread of the bad road. After walking backward and forward many times upon about twenty yards square with our eyes to the ground, looking for what both of us knew was not there, I had *passed him* (he going one way and I the other), and I happened to be turning round just after I had passed him, when I saw him, putting his hand behind him, *take a partridge out of his bag and let it fall upon the ground*! I felt no temptation to detect him, but turned away my head

and kept looking about. Presently he, having returned to the spot where the bird was, called out to me, in a most triumphant tone:“*Here! here!* Come here!”I went up to him, and he, pointing with his finger down to the bird, and looking hard in my face at the same time, said,“There, Cobbett; I hope that will be a *warning* to you never to be obstinate again!”“Well,”said I,“come along”: and away we went as merry as larks. When we got to Brown's, he told them the story, triumphed over me most clamorously; and, though he often repeated the story to my face, I never had the heart to let him know, that I knew of the imposition which puerile vanity had induced so sensible and honourable a man to be mean enough to practise.

9. W. B. Yeats

September 1913

What need you, being come to sense,
But fumble in a greasy till
And add the halfpence to the pence
And prayer to shivering prayer, until
You have dried the marrow from the bone?
For men were born to pray and save:
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave.

Yet they were of a different kind,
The names that stilled your childish play,

They have gone about the world like wind,
But little time had they to pray
For whom the hangman's rope was spun,
And what, God help us, could they save?
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave.

Was it for this the wild geese spread
The gray wing upon every tide;
For this that all that blood was shed,
For this Edward Fitzgerald died,
And Robert Emmet and Wolfe Tone,
All that delirium of the brave?
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave.

Yet could we turn the years again,
And call those exiles as they were
In all their loneliness and pain,
You'd cry, “Some woman's yellow hair
Has maddened every mother's son”:
They weighed so lightly what they gave.
But let them be, they're dead and gone,
They're with O'Leary in the grave.

10. Hugh MacDiarmid

1) Moonlight Among the Pines

Thraw oot your shaddaws
Owre the heich hillsides,
A' ye lang trees
Quhair the white mune rides.

My spirit 'ud darken
The sun in the East
For aye, gin my luve
Laid bare her white breist.

O shaddaw that derns
In my hert till a sicht
O' Luve sends it plungin'
A' else into nicht! . . .

(*Sangchaw*, 1925)

2) O Wha's the Bride?

O wha's the bride that cairries the bunch
O' thistles blinterin' white?
Her cuckold bridegroom little dreids
What he sall ken this nicht.

For closer than gudeman can come

And closer to'r than hersel',
Wha didna need her maidenheid
Has wrocht his purpose fell.

O wha's been here afore me, lass,
And hoo did he get in?
——A man that deed or I was born
This evil thing has din.

And left, as it were on a corpse,
Your maidenheid to me?
——Nae lass, gudeman, sin' Time began
'S had ony mair to gi'e.

But I can gi'e ye kindness lad,
And a pair o' willin hands,
And you sall ha'e my breists like stars,
My limbs like willow wands.

And on my lips ye'll heed nae mair,
And in my hair forget,
The seed o' a' the men that in
My virgin womb ha'e met. . . .

(1926)

1. 培根

1）谈读书

读书足以怡情，足以傅彩，足以长才。其怡情也，最见于独处幽居之时；其傅彩也，最见于高谈阔论之中；其长才也，最见于处世判事之际。练达之士虽能分别处理细事或一一判别枝节，然纵观统筹、全局策划，则舍好学深思者莫属。读书费时过多易惰，文采藻饰太盛则矫，全凭条文断事乃学究故态。读书补天然之不足，经验又补读书之不足，盖天生才干犹如自然花草，读书然后知如何修剪移接；而书中所示，如不以经验范之，则又大而无当。有一技之长者鄙读书，无知者羡读书，唯明智之士用读书，然书并不以用处告人，用书之智不在书中，而在书外，全凭观察得之。读书时不可存心诘难作者，不可尽信书上所言，亦不可只为寻章摘句，而应推敲细思。书有可浅尝者，有可吞食者，少数则须咀嚼消化。换言之，有只需读其部分者，有只需大体涉猎者，少数则须全读，读时须全神贯注，孜孜不倦。书亦可请人代读，取其所作摘要，但只限题材较次或价值不高者，否则书经提炼犹如水经蒸馏，淡而无味矣。

读书使人充实，讨论使人机智，笔记使人准确。因此不常作笔记者须记忆特强，不常讨论者须天生聪颖，不常读书者须欺世有术，始能无知而显有知。读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，伦理学使人庄重，逻辑修辞之学使人善辩：凡有所学，皆成性格。人之才智但有滞碍，无不可读适当之书使之顺畅，一如身体百病，皆可借相宜之运动除之。滚球利睾肾，射箭利胸肺，慢步利肠胃，骑术利头脑，诸如此类。如智力不集中，可令读数学，盖演题须全神贯注，稍有分散即须重演；如不能辨异，可令读经院哲学，盖是辈皆吹毛求疵之人；如不善求同，不善以一物阐证另一物，可令读律师之案卷。如此头脑中凡有缺陷，皆有特药可医。

2）谈美

德行犹如宝石，朴素最美；其于人也，则有德者但须形体悦目，不必面貌俊秀，与其貌美，不若气度恢宏。人不尽知：绝色无大德也；一如自然劳碌终日，但求无过，而无力制成上品。因此美男子有才而无壮志，重行而不重德。但亦不尽然。罗马大帝奥古斯提与泰特思，法王菲律浦，英王爱德华四世，古雅典之亚西拜提斯，波斯之伊斯迈帝，皆有宏图壮志而又为当时最美之人也。美不在颜色艳丽而在面目端正，又不尽在面目端正而在举止文雅合度。美之极致，非图画所能表，乍见所能识。举凡最美之人，其部位比例，必有异于常人之处。阿贝尔与杜勒皆画家也，其画人像也，一则按照几何学之比例，一则集众脸形之长于一身，二者谁更不智，实难断言，窃以为此等画像除画家本人外，恐无人喜爱也。余不否认画像之美可以超绝尘寰，但此美必为神笔，而非可依规矩得之者，乐师之谱成名曲亦莫不皆然。人面如遂部细察，往往一无是处，观其整体则光彩夺目。美之要素既在于举止，则年长美过年少亦无足怪。古人云：“美者秋日亦美。”年少而著美名，率由宽假，盖鉴其年事之少，而补其形体之不足也。美者犹如夏日蔬果，易腐难存；要之，年少而美者常无行，年长而美者不免面有惭色。虽然，但须托体得人，则德行因美而益彰，恶行见美而愈愧。

2. 密尔顿

《失乐园》（选段）

1）打入地狱的天使们

（第1章，第44——74行）

胆敢同万能上帝较量的他，
经不住千钧一击，从天空直落万丈，
遍体鳞伤，火焰包身，
跌入无底的深渊，
身披铁硬的枷锁，天火烧着全身，
就这样困住在地狱。
日月星辰运转九次，
凡人已九度年轮，他和他的
可憎的部下倒在地上，在火沟里
辗转呻吟，虽不死也惶惑
不可所措。这却激起他更大仇恨：
失去的欢乐，当前的痛苦，
都叫他内心如焚。于是他
举目四望，刚看过一场浩劫，无尽伤心，
现在却充满不屈的自豪和持久的敌忾。
他竭目力所及，看到了全景：
一片废墟，荒滩，凄惨的境界，
一座可怕的黑牢，四围都是火焰，
像来自一个大熔炉，然而有焰
而无光，只不过暗中还能见物，
恰好让他看清种种惨状，
悲哀的角落，伤心的鬼魂，没有平静，
没有安息，一切人皆有的希望
此处独无，只有无尽的折磨

永在威胁，烧不尽的硫磺
燃起一片大火，汹涌如怒涛。
永恒的法律替叛逆们准备的
就是这等地方，以此作为牢狱，
放在极度黑暗中，规定他们的身份，
使他们远离上帝和天廷的光，
比地球中心到南极还远三倍。

2）撒旦的誓言

（第1章，第105——124行）

打败了又有什么？
并不是一切都完了！不屈的意志，
复仇的决心，永恒的仇恨，
决不低头认输的骨气，
都没被压倒，此外还有什么？
他发火也好，用武也好，却永难从我身上
夺得胜利的光荣。前不久我这里
壮臂高举，震撼了他的帝座，
难道现在我却要低声下气，
屈膝求饶，把他的权力奉为神圣，
那才是卑鄙，才是比打败仗更丢人的
耻辱；既然天神的力量
和神仙的体质命定不灭，
又经过这场大变的教训，

武器依旧，见识却大为增加，
胜利的希望更大了，
只要我们下定决心，用武力或计谋
同大敌进行永不调和的战争，
尽管他现在得意洋洋，
一人称霸，把持了天堂的权柄。

3）黑暗中的呼声

（第3章，第40——50行）

一年又过，
季节转回了，却再也转不回
我的白天，甜蜜的黄昏和清晨也不再来；
再不见绿叶和夏天的玫瑰，
不见牛羊，不见圣洁的人脸，
只有云雾，只有永在的黑暗
笼罩着我，将我从人世的欢乐
隔绝；代替了美好的知识大书的
是遮天盖地的一片白茫茫，
抹掉了大自然的一切景物，
把接收智慧的一个大门完全关闭。

4）夏娃诉衷情

（第**4**章，第**639——656**行）

同你谈着话，我全忘了时间。
时辰和时辰的改变，一样叫我喜欢。
早晨的空气好甜，刚升的晨光好甜，
最初的鸟歌多好听！太阳带来愉快，
当它刚在这可爱的大地上洒下金光，
照亮了草、树、果子、花朵，
只见一片露水晶莹！潇潇细雨过后，
丰饶的大地喷着香气；甜蜜的黄昏
带着喜悦来临，接着安静的夜晚
降下，这里鸟在低唱，那里月光似水，
天上闪着宝石，全是伴月的星星。
但是早晨的空气也好，鸟的欢歌
也好，可爱的大地上刚升的太阳
也好，带露的草、果、花朵也好，
雨后大地的芳香也好，温柔的黄昏
也好，安静的夜晚和低唱的鸟，
游行的月亮和闪亮的星光也好，
没有你，什么也不甜蜜。

3. 乔纳善·斯威夫特

1）扫帚把上的沉思

你看这根扫帚把，现在灰溜溜地躺在无人注意的角落，我曾在树林里碰见过，当时它风华正茂，树液充沛，枝叶繁茂。如今变了样，却还有人自作聪明，想靠手艺同大自然竞争，拿来一束枯枝捆在它那已无树液的身上，结果是枉费心机，不过颠倒了它原来的位置，使它枝干朝地，根梢向天，成为一株头冲下的树，归在干苦活的脏婆子们的手里使用，从此受命运摆布，把别人打扫干净，而自己落得个又脏又臭，在女仆们手里折腾多次之后，最后只剩下一枝根株了，于是被扔出门外，或者作为引火的柴禾烧掉了。

我看到了这一切，不禁兴叹，自言自语一番：人不也是一根扫帚把么？当大自然送他入世之初，他是强壮有力的，处于兴旺时期，满头的天生好发；如果比作一株有理性的植物，那就是枝叶齐全。但不久酗酒贪色就像一把斧子砍掉了他的青枝绿叶，只留给他一根枯株。他赶紧求助于人工，戴上了头套，以一束扑满香粉但非他头上所长的假发为荣。要是我们这把扫帚也这样登场，由于把一些别的树条收集到身上而得意洋洋，其实这些树条上尽是尘土，即使是最高贵的夫人的房里的尘土，我们一定会笑它是如何虚荣吧！我们就是这种偏心的审判官，偏于自己的优点，别人的毛病！

你也许会说，一根扫帚把不过标志着一棵头冲下的树而已，那么请问：人又是什么？不也是一个颠倒的动物，他的兽性老骑在理性背上，他的头去了该放他的脚的地方，老在土里趴着，可是尽管有这么多毛病，还自命为天下的改革家，除弊者，伸冤者，把手伸进人世间每个藏污纳垢的角落，扫出来一大堆从未暴露过的肮脏，把原来干净的地方弄得尘土满天，肮脏没扫走而扫的人自己倒浑身受到了污染；到晚年又变成女人的奴隶，而且是一些最不堪的女人，直到磨得只剩下一枝根株，于是像他的扫帚老弟一样，不是给扔出门外，就是拿来生火，供别人取

暖了。

2）零碎题目随想

（1）

我们身上的宗教，足够使彼此相恨，而不够使彼此相爱。

（3）

如何能期望人类接受劝告，当他们连警告都不肯接受。

（9）

一个真正的天才出现于世界，可以根据下列现象来判断，即所有的笨蛋勾结起来反对他。

（12）

人受社会指责时，有三种对付办法：不屑一辩，对骂，改正。不屑是假的，改正不可能，所以通常采用第二法。

（14）

如果一个人将他对恋爱、政治、宗教、学术之类的意见全部记录下来，从青年直到老年，那么最后将出现一大堆前后不一、互相矛盾的东西。

（21）

人常被说成是不认识自己的弱点，但恐怕也没有几个人认识自己的长处。这情况有如土地，有的地含有金矿而主人不知。

（23）

少年之才，在于发明；老年之才，在于判断。值得判断的东西越来越少，判断者也就越来越难讨好。如此变化，贯穿一生。等我们老了，朋友们发现更难于使我们高兴，同时也不在乎我们是否高兴了。

（24）

没有一个聪明人希望自己变年轻些。

（25）

即使最好的行为，其动机也不堪细察。人们承认：大多数行为，不论好坏，其原因都可归结为对己之爱。不过有的人因爱己而去使别人高兴，有的人则一心只管自己高兴。这就是德行与恶行之间的大区别。宗教是一切行为的最好动机，但宗教也是爱己的最高范例。

（26）

世人一旦对我们狠起来了，就会一直狠下去，而且越来越无顾忌，连表面客气也不讲了，就同嫖客对待妓女一样。

（27）

怨言是上天得自我们的最大贡物，也是我们祷告中最真诚的部分。

（28）

许多男人和大多数女人之所以说话流利，是因为他们能说的内容少，能用的词儿也不多。任何人如善于运用语言或有丰富的思想，讲起话来总不免犹豫，因不知选用什么想法或哪个词儿才好；而普通人只有一套想法和一套表达这类想法的词儿，所以总能开口就讲，犹如人们能很快走出一座空的教堂，碰上教堂门口站着一群人就无法快了。

（29）

人人都想长生，但无人愿意年老。

（30）

男人喜欢听别人说自己好话，因为他们对自己估价不高；女人则相反。

（31）

维纳斯，美丽而和善，是主爱的女神；朱诺，可怕的长舌妇，是主婚姻的女神。这两位始终是不共戴天的仇敌。

（35）

大人、小孩以及别的动物的消遣办法，大多数都是模仿打仗。

（37）

读到一段文章合我之意，我说：作者写得真好；而不合我意时，我就说：作者大谬。

（40）

问题：教堂是否除了是死者的寝室，也是生者的宿舍？

（41）

有时我读书，喜其文章而憎其作者。

（42）

人做坏事，不令我奇；我奇的是，做了而不害羞。

（46）

远见是能见不可见的事物的艺术。

（48）

既然神道与人道的结合是我教的重要信条，奇怪的是：有些牧师写文章只有神道，而没有一点人道。

3）预拟老年决心

不娶年轻老婆。
不同年轻人作伴，除非人家真心要求。
不暴躁，发愣，或多疑。
不嘲笑当今的风气、俏皮话、时装、人物、战争等等。
不亲儿童，或让他们随便接近。
不对同样的人老说同样的故事。
不贪婪。
不可忽略体面、清洁，否则会脏得不堪。

不可对年轻人太严厉，而要谅解他们的蠢事、弱点。
不听不老实的仆人之流搬弄是非的话，更不受他们影响。
不轻易替人出主意，也不麻烦人，除非人家自己愿意。
要请几个好友告诉我这些决心有哪一条我没遵守或忽略了，在哪一点上，并且立即改正。
不可多言，不要老谈自己。
不夸自己以前如何英俊，如何强壮，如何得到小姐太太们的青睐，种种。
不听谄言，不幻想还会有年轻女人爱自己。要憎恨那些伸手来抓遗产的人。[12]
不可武断，或固执己见。
不可摆起一定会遵守所有这些条条的架子，很可能一条也遵守不了。

4. 蒲柏

道理

整个自然都是艺术，不过你不领悟；
一切偶然都是规定，只是你没看清；
一切不协，是你不理解的和谐；
一切局部的祸，乃是全体的福。
高傲可鄙，只因它不近情理。
凡存在都合理，这就是清楚的道理。

（《人论》）

5. 彭斯

1）走过麦田来

（合唱）呵，珍尼是可怜的人儿
珍尼哭得悲哀。
她拖着长裙，
走过麦田来。

可怜的人儿，走过麦田来，
走过麦田来，
她拖着长裙，
走过麦田来。

如果一个他碰见一个她，
走过麦田来，
如果一个他吻了一个她，
她何必哭起来？

如果一个他碰见一个她
走过山间小道
如果一个他吻了一个她，
别人哪用知道！

（合唱）呵，珍尼是可怜的人儿，
珍尼哭得悲哀。
她拖着长裙，

走过麦田来。

2）玛丽·莫里逊

呵，玛丽，守候在窗口吧，
这正是我们相会的良辰！
只消看一眼你的明眸和巧笑，
守财奴的珍宝就不如灰尘！
我将快乐地忍受一切苦难，
牛马般踏上征途，一程又一程，
只要能得着无价的奖赏——
你可爱的玛丽·莫里逊！

昨夜灯火通明，伴着颤动的提琴声，
大厅里旋转着迷人的长裙。
我的心儿却飞向了你，
坐在人堆里，不见也不闻；
虽然这个白得俏，那个黑得俊，
那边还有全城倾倒的美人，
我叹了一口气，对她们大家说：
“你们不是玛丽·莫里逊！”

呵，玛丽，有人甘愿为你死，
你怎能叫他永远失去安宁？
你怎能粉碎他的心？
他错只错在爱你过分！
纵使你不愿以爱来还爱，

至少该对我有几分怜悯，
我知道任何冷酷的心意，决不会
来自温柔的玛丽·莫里逊。

3）高原的玛丽

岸呵，山呵，水呵，
你们把蒙高利古堡围住，
林子何等绿，花儿何等艳，
流水又从不混浊！
那里夏天到得最早，
那里它久留不离，
因为我在那里最后告别
我那甜蜜的高原玛丽。

欢乐的绿桦树长得何等秀美，
山楂花开得何等茂盛！
就在它们喷香的绿荫下，
我把她紧抱贴身。
黄金的时光长了翅膀，
飞越我们的躯体，
她对我比生命还要珍贵，
我那甜蜜的高原玛丽。

多少遍誓言，多少次拥抱，
我俩难舍难分！
千百度相约重见，

两人才生生劈分！
谁知，呵，死神忽然降下寒霜，
把我的花朵摧残成泥，
只剩下地黑、土凉，
盖住了我的高原玛丽！

我曾热吻过的红唇，
已经变得冰凉，
那双温情地看我的亮眼，
也已永远闭上，
一颗爱过我的心，
如今无声地烂在地里！
但在我心的深处，
永生着我的高原玛丽。

6. 司各特

洛钦瓦

呵，年轻的洛钦瓦来自西方，
整个边境数他的马壮，
除了宝刀他不带武器，
只身上路闯禁地，
他忠于爱情，不怕战争，
从未见过洛钦瓦这样的英俊。

他不为水停，不为山阻，
没有桥他就游渡，
但没等他到达芮堡的大门，
他的姑娘已经答应了别人，
那人轻爱情，怕战争，
却要娶走洛钦瓦的艾琳。

洛钦瓦径直进了芮堡的大厅，
只见聚集了新娘的一家和客人，
新娘的父亲开腔了，一手按着剑，
（而胆小的新郎不发一言），
“洛钦瓦爵爷此来是和还是战，
还是为了舞会和婚宴？”

“我久爱令嫒遭你拒，
高涨的情潮今已枯，
此来非为叙旧欢，
只想饮一杯，舞一场，
苏格兰多的是神仙女，
谁不想做洛钦瓦的当家妇？”

新娘拿杯吻，勇士接过来，
一饮而尽把杯摔。
她羞脸先看地，长叹不胜悲，
口上露着笑，眼里含着泪，
老夫人正要阻拦，他已接过玉手，
说道：“来同洛钦瓦把舞步走走！”

呵，英武的他！呵，娇艳的她！
哪个大厅里见过这样的一对花！
老爵爷顿脚，老夫人叨唠，
呆立的新郎弄着缎带和呢帽，
底下伴娘们议论开来，
“只有洛钦瓦才把表姐配！”

偷捏一下手，暗传一句话，
等到跳近门口见有马，
他轻轻一下把姑娘向上送，
自己跟着对鞍子飞腾，
“到手了！从此越过关山，
千骑也难把洛钦瓦追赶！”

芮堡里一片上马声，
亲戚朋友全出动，
山上谷里都寻遍，
丢失的姑娘再不见！
这样忠于爱情，不怕战争，
可有第二人能比洛钦瓦的英俊？

（《玛密安》）

7. 雪莱

1）奥西曼提斯[13]

客自海外归，曾见沙漠古国
有石像半毁，唯余巨腿
蹲立沙砾间。像头旁落，
半遭沙埋，但人面依然可畏，
那冷笑，那发号施令的高傲，
足见雕匠看透了主人的心，
才把那石头刻得神情唯肖，
而刻像的手和像主的心
早成灰烬。像座上大字在目：
“吾乃万王之王是也，
盖世功业，敢叫天公折服！”
此外无一物，但见废墟周围，
寂寞平沙空莽莽，
伸向荒凉的四方。

（1817）

2）哀歌

嚎啕大哭的粗鲁的风，
悲痛得失去了声音；
横扫阴云的狂野的风，
彻夜将丧钟打个不停；
暴风雨空把泪水流，
树林里枯枝摇个不休，
洞深，海冷，处处愁——

号哭吧，来为天下鸣不平！

8. 科贝特

射手

叟斯莱

1825年10月26日，星期三

我曾认识一个有名的射手，名叫威廉·伊文。他是费拉特尔非亚的律师，但他打官司远不及打枪出名。我们曾一同打猎多日，倒是一对好搭档：我有好猎犬，对于人家说我枪法好坏毫不介意；他的猎犬一无用处，但他珍惜射手的令名则远过律师的声誉。我要在下面叙述一件关于他的事情；它应当成为对年轻人的忠告，叫他们注意不要染上这类的虚荣恶习。

我们结伴到离家约十哩处去打猎，听说那里鹧鸪很多，到了一看，果然如此，时间是十一月，打了一天，到天黑之前，他打的鹧鸪，连送回家的和装在袋里的，总共九十九只。有几枪他是一箭双雕，但也可能有几枪没有打中，因为隔着树林，有一阵我没有亲眼看到他。不过他说他是百发百中。等我们在农舍吃了晚饭，他擦过了枪，点了点鹧鸪的数目，知道这一天在日落之前，他打下了九十九只，每只都打在翅膀上，多数是在有很多大树的密林里打的。这是一个非凡的成就。可是，不幸得很，他要凑成一百只的数目。太阳已在落山，那地方说黑就黑，像蜡烛突然熄灭，而不是像炉火慢慢消失。我想赶紧回家，因为路不好走，而他这位素来怕老婆的人又早已得到闺中的严令，叫他当夜必须赶回，

由于马车是我的，还必须与我同行。因此我劝他快走，并向农舍走去（房子在布克斯郡，是约翰·勃朗老人的，老人是勃朗将军的祖父，将军曾在上次那场“为了逼詹姆士·麦迪孙退位”的战争里给了我们的胡子兵一个迎头痛击[14]）；本来我可以就在那里过夜，可是由于他三生有幸，能在太太的严厉管束下过活，连我也不得不离开了。因此，我就急于上路。可是不！他一定要打下第一百只鹧鸪！我说路不好走，又没有月亮，有种种危险，但他根本不听。被我们惊散了的可怜的鹧鸪正在四周叫唤着；突然之间，有一只从他脚下飞起，当时他正站在有三四吋高的麦苗的田里，立即开枪，可是没有打中。“好了”，他边说边跑，像是要去拾起那只鹧鸪似的。“什么！”我说，“你该不是说你打中了吧？那鹧鸪不但没死，还在叫呢，就在那树林里！”树林离我们约一百码。他用在这种情况下常用的一类话，一口咬定说他打中了，而且还是亲眼看见鹧鸪落地的；我呢，也用在这种情况下常用的一类话，一口咬定说他没有打中，而且还是我亲眼看见那鹧鸪飞进树林的。一百次里失手一次！这可太严重了！难道就丢掉这样一个名垂不朽的大好机会！他平常是一个和善的人，我也很喜欢他。这时他说：“老兄，我确是打中了。如果你定要走开，而且连狗也要带走，叫我没法找到这只鹧鸪，那么请便吧，狗当然是你的。”这话叫我替他难受，我就用十分温和的口气对他说：“别提狗了——伊文兄，刚才那只鹧鸪是从那边地上起飞的。要是它真的落了地，这样一片平整光滑的绿草地上还能看不见吗？”我说我的，他可已在寻找了，我只得叫了狗来，也装着帮他寻找。这时我已不在乎走夜路的危险，倒是可怜起这个人的毛病来了。在不到20方码的地上，我们两人眼睛看着地，走了许多来回，寻找着我们彼此都完全明白是根本没有的东西。我们各从一边起始，到中间交叉而过，有一次我走过他之后，恰好回头一看，这一看不打紧，只见他伸手从背后的袋里拿出一只鹧鸪，扔在路上！我不愿戳穿他，赶紧回头，仍旧装着到处寻

找的样子。果然他一回到刚才扔鹧鸪的地方，就用异常得意的声调向我大叫：“这儿！这儿！快来！”等我走上去，他就用手指点着鹧鸪，同时眼睛紧盯着我，口里说：“你瞧，科贝特！我希望这是对你的忠告，以后万万不要再任性了！”我说：“好，走吧，”这样我们两人就兴高采烈地走了。到了勃朗家里，他把这件公案告诉了他们，得意洋洋地大声拿我取笑。以后他也常常当我的面说起此事。我一直不忍心让他知道：我完全明白一个通情达理的高尚的人怎样在可笑的虚荣的勾引下，干出了骗人的下流事情。

9. 叶芝

一九一三年九月[15]

你们需要什么？为什么神智清醒了，
却还在油腻的钱柜里摸索寻找，
在一个便士上再加半个便士，
战战兢兢地祈祷之后再作祈祷，
直到骨子里骨髓全部干掉？
人们生下来只是为了祈祷和储蓄，
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓[16]。

他们可是另外的一群，
提起名字就会止住你们的嬉笑。
他们在世上犹如狂飙掠过，
但没有时间用来祈祷，

绞刑吏早为他们结好绳套，
天知道他们有什么可以储蓄！
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

难道孤雁长飞，[17]在每个海洋上
展翅，就是为了这样的局面？
为了它流了多少的血，
费兹求洛[18]把生命贡献，
艾密特[19]和吴夫·董[20]上了刑台，
勇士们慷慨地抛出了头颅？
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

如果我们能倒转岁月，
唤回那些被放逐的人们，
连同他们的孤独和痛苦，
你会喊：“哪一个金发女人
使得每个母亲之子这般疯狂！”
他们对自己付出的视如尘土。
让他们去吧，他们已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

10. 麦克迪尔米德

1）松林之月

把你们的影子
投在高高的山冈，
一切耸立的松树，
在一切有月光的地方。

我敢于遮住东方的太阳，
让它永远不能发光，
如果我的爱人
要露出她洁白的胸膛。

呵，我心里还藏着阴影，
但只要爱情一露面，
我就把影子和其他一切，
都赶进那黑夜无边！……

（1925）

2）呵，哪个新娘

呵，是哪个新娘手拿一束
白得耀眼的蓟花？
她那怕事的新郎哪能料到
他今夜会发现个啥。

比任何丈夫亲密，
比她自己还亲密，
人家不要她的贞操，
只不过施了一个诡计。

呵，谁已先我而来，姑娘
他又怎样进的门？
——一个我没生就已死的人，
是他干了这坏事情。

只留给我一点贞操，
在你那尸体般的身上？
——没有别的可给了，丈夫，
无论找古今哪个姑娘。

但我能给你好心肠，
还有一双肯干的手，
你将有我的双乳如星星，
我的身子如杨柳。

在我的唇上你会不再介意，
在我的发上你会忘记，
所有男人传下的种
曾在我处女的子宫聚集……

（1926）

---

[1]Studies pass into the character.

[2]dividers of cumin seeds, or hair-splitters

[3]The autumn of the beautiful is beautiful.

[4]simmer, summer

[5]unfald, unfold

[6]langest, longest

[7]aft, oft

[8]oursels, ourselves

[9]sae, so

[10]cauld's, cold is

[11]ay, ever

[12]此句原文为拉丁文。

[13]奥西曼提斯即公元前13世纪的埃及王雷米西斯二世。他的坟墓在底比斯地方，形如一庞大的狮身人首像。

[14]指1812年的美英战争，当时美国总统是詹姆士·麦迪孙。

[15]此诗的起因是：休·联爵士愿将其所藏法国印象派名画捐献给都柏林市，条件是该市能建造一座画廊，不意遭到许多阻碍，于是撤回捐献（虽然后来在他死后实现了此事）。叶芝对此深有所感，写了此诗，慨叹爱尔兰中产阶级的庸俗保守。诗中的“你们”指都柏林市的有钱市民。

[16]约翰·奥利莱（1830——1907），爱国志士，终身为爱尔兰独立而奋斗，曾因此坐牢、流亡。

[17]指流亡在外的爱尔兰天主教徒。

[18]爱特华·费兹求洛勋爵（1763——1798），发动抗英起义，受伤而死。

[19]罗伯特·艾密特（1778——1803），1802年发动抗英起义，失败后被处死。

[20]吴夫·董（1763——1798），爱尔兰志士，曾引进法军助战，但为英军俘获，死于狱中。

二、中译外篇章

1. 刘勰

《文心雕龙》（二段）

暨建安之初，五言腾踊。文帝、陈思，纵辔以骋节；王、徐、应、刘，望路而争驱；并怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴，慷慨以任气，磊落以使才；造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能，此其所同也。乃正始明道，诗杂仙心。何晏之徒，率多浮浅；唯嵇志清峻，阮旨遥深，故能标焉。若乃应璩《百一》，独立不惧，辞谲义贞，亦魏之遗直也。

（《明诗》）

魏文之才，洋洋清绮，旧谈抑之，谓去植千里。然子建思捷而才俊，诗丽而表逸；子恒虑详而力缓，故不竞于先鸣，而乐府清越，典论辩要、选用短长，亦无懵焉。但俗情抑扬，雷同一响，遂令文帝以位尊减才，思王以势窘益价，未为笃论也。

（《才略》）

2. 杜甫

《戏为六绝句》（其二）

王杨卢骆当时体，
轻薄为文哂未休。
尔曹身与名俱灭，
不废江河万古流。

3. 元好问

《论诗三十首》（选二首）

（1）

纵横诗笔见高情，
何物能浇磈磊平？
老阮不狂谁会得？
出门一笑大江横。

（2）

奇外无奇更出奇，
一波才动万波随。
只知诗到苏黄尽，
沧海横流却是谁？

4. 黄遵宪

夜起

千声檐铁百淋铃，
雨横风狂暂一停。
百望鸡鸣天下白，
又惊鹅击海东青。
沉阴瞠瞠何多日，
残月晖晖尚几星。
斗空苍茫吾独立，
万家酣梦几人醒。

5. 谭嗣同

夜成

苦月霜枯微有阴，
灯寒欲雪夜钟深。
此时危坐管宁塌，
抱膝乃为梁父吟。
斗酒纵横天下事，
名山风雨百年心。
摊书兀兀了无睡，
起听五更孤角沉。

6. 林纾

1）《孝女耐儿传》序（二段）

中国说部，登峰造极者，无若石头记，叙人间富贵，感人情盛衰，用笔缜密，著色繁丽，制局精严，观止矣。其间点染以清客，间杂以村妪，牵缀以小人，收束以败子，亦可谓善于体会。终竟雅多俗寡，人意不专属于是。若迭更司者，则扫荡名士美人之局，专为下等社会写照，奸狯驵酷，至于人意所未尝置想之局，幻为空中楼阁，使观者或笑或怒，一时颠倒，至于不能自已。则文心之邃曲，宁可及耶？

余虽不审西文，然日闻其口译，亦能区别其文章之流派，如辨家人之足音。其间有高厉者，清虚者，绵婉者，雄伟者，悲梗者，淫冶者，要皆归正于性情之正，彰瘅之严，此万世之公理，中外不能僭越。而独未若却而司迭更司文字之奇特。天下文章莫易于叙悲，其次则叙战，又次则宣述男女之情。等而上之，若忠臣孝子，义夫节妇，决脰溅血，生气凛然。苟以雄深雅健之笔施之，亦尚有其人。从未有刻划市井卑污龌龊之事，至于二三十万言之多，不重复，不支厉，如张明镜于空际，收纳五虫万怪，物物皆涵，涤清光而出现者，如凭栏之观鱼鳖虾蟹焉，则迭更司者，盖以至清之灵府，叙至浊之社会，令我增无数阅历，生无穷感喟矣。

2）《块肉余生述》前编序（一段）

此书为迭更司生平第一著意之书，分前后二篇，约二十余万言。思力至此，臻绝顶矣！……大抵文章开阖之法，全讲骨力气势，纵笔至于灏瀚，则往往遗落其细事繁节，无复检举。遂令观者得罅而攻。此固不为能文者之病。而精神终患弗周。迭更司所著每到山穷水尽，辄发奇

思，如孤峰突起，见者耸目。终不如此书伏脉至细，一语必寓微旨，一事必种远因，手写是间，而全局应有之人，逐处涌现，随地关合，虽偶尔一见，观者几复忘怀，而闲闲著笔间，已近拾即是。读之令人斗然记忆，循编逐节以索，又一一有是人之行踪，得是事之来源。综言之，如善奕之著子，偶然一下，不知后来咸得其用，此所以成为国手也。

7. 鲁迅

1）《〈论语一年〉——借此又谈萧伯纳》（二段）

他们的看客，不消说，是绅士淑女们居多。绅士淑女们是顶爱面子的人种。易卜生虽然使他们登场，虽然也揭发一点隐蔽，但并不加上结论，却从容的说道“想一想吧，这到底是些什么呢？”绅士淑女们的尊严，确也有一些动摇了，但究竟还留着摇摇摆摆的退走，回家去想的余裕，也就保存了面子。至于回家之后，想了也未，想得怎样，那就不成什么问题，所以他被绍介进中国来，四平八稳，反对的比赞成的少。萧可不这样了，他使他们登场，撕掉了假面具，阔衣装，终于拉住耳朵，指给大家道，“看哪，这是蛆虫！”连磋商的工夫，掩饰的法子也不给人有一点。这时候，能笑的就只有并无他所指摘的病痛的下等人了。在这一点上，萧是和下等人相近的，而也就和上等人相远。

这怎么办呢？仍然有一定的古法在。就是：大家沸沸扬扬的嚷起来，说他有钱，说他装假，说他“名流”，说他“狡猾”，至少是和自己们差不多，或者还要坏。

2）《〈中国新文学大系〉小说二集序》（二段）

但那时觉醒起来的知识青年的心情，是大抵热烈，然而悲凉的。即使寻到一点光明，“径一周三”，却更分明的看见了周围的无涯际的黑暗。摄取来的异域的营养又是“世纪末”的果汁：王尔德（Oscar Wilde），尼采（Fr. Nietzsche），波特莱尔（Ch. Baudelaire），安特莱夫（L. Andreev）们所安排的。“沉自己的船”还要在绝处求生，此外的许多作品，就往往“春非我春，秋非我秋”，玄发朱颜，却唱着饱经忧患的不欲明言的断肠之曲。虽是冯至的饰以诗情，莎子的托辞小草，还是不能掩饰的。

……但在事实上，沉钟社却确是中国的最坚韧、最诚实、挣扎得最久的团体。它好像真要如吉辛的话，工作到死掉之一日；如“沉钟”的铸造者，死也得在水底里用自己的脚敲出洪大的钟声。然而他们并不能做到，他们是活着的，时移世易，百事俱非；他们是要歌唱的，而听者却有的睡眠，有的槁死，有的流散，眼前只剩下一片茫茫白地，于是也只好在风尘颓倾洞中，悲哀孤寂地放下了他们的箜篌了。

8. 曹禺

雷雨（第三幕，部分）

杏花巷十号，鲁贵家里。

下面是鲁家屋外的情形：

车站的钟打了十下，杏花巷的老少还沿着那白天蒸发着臭气、半夜

才吹来一阵凉风的水塘边上乘凉。方才落了一阵暴雨，天气还是郁热难堪。人们心里还是热燥燥的，期望着再来一次雷雨。池塘里的青蛙叫得更起劲，一直不停。乘凉的人谈话的声音有一阵没一阵的。无星的天空时而打着没有雷的闪电，蓝森森地一晃，闪露出来池塘边的垂柳在水面颤动着。闪光过去，还是黑黝黝的一片。

渐渐乘凉的人散了，四周围静下来。雷又隐隐地响着，青蛙象是吓得不敢多叫。风又吹起来，柳叶沙沙地响。

闪电更亮得蓝森森地可怕，雷也更凶恶地隆隆地滚着。四周却更显得沉闷了，偶尔听见几声青蛙叫和更夫的木梆声，暴雨就快要来了。

暴风暴雨延续着，一直到闭幕。

观众看见的是四凤的屋子（即鲁贵两间房的内屋）。

鲁贵现在才吃完晚饭，每个人的心绪都是烦躁的。各人有各人的心思。大海蹲在屋角上正在擦什么东西。侍萍同四凤一句话也不说，都沉默着。侍萍低头在屋子中间的圆桌旁收拾筷子碗，鲁贵坐在左边一张破靠椅上，喝得醉醺醺的，满眼红丝，象个猴子，望着侍萍打着噎。他光着脚，穿一件白汗衫，已经汗透了，贴在身上，不住地摇着芭蕉扇。

四凤在中间窗户前面站着：背向观众，对窗外不安地望着，池塘边有乘凉的人说话的声音和青蛙的叫声。她神情不安，时而转过头看了看鲁贵，又厌恶地转回去。在她旁边靠左墙是一张搭好的木板床，上面铺着凉席，一床很干净的夹被，一个凉枕和一把蒲扇，很整齐地放在上面。

屋子不大，屋顶低低地压在头上。床头上挂着一张烟草公司的广告

画，左边墙上贴着旧年画。下面有一张小方桌，上面有镜子，梳子，女人用的几件平常的化妆品。四凤的床下正排着两三双时髦的鞋。床头有一只箱子，上面铺着一块白布，放着一个瓷壶同两三个粗碗。右墙角的茶几上放着一盏洋油灯，上面罩一个鲜红的纸灯罩。

这屋子有两个门，左边小门上挂着一幅色彩强烈的花幔帐。里面存着煤，也是四凤换衣的地方。右边的门通外间，是鲁贵住的地方，门边靠着一副铺板。

鲁贵兴致淋漓地刚刚数落完他的家庭训话。屋内沉默而紧张。他好象很得意自己在家里面的位置同威风，拿着那把破芭蕉扇，挥着，舞着，指着，肥脑袋探向前面，眼睛迷腾腾的，在各个人的身上扫来扫去。

大海依旧擦他的手枪，两个女人都不做声，等着鲁贵继续嘶喊。这时青蛙同卖唱的叫声传了过来。

四凤立在窗户前，偶尔深深地叹着气。

鲁贵　他妈的！（兴奋地问着）你们想，你们哪一个对得起我？（向四凤同大海）你们不要不愿意听，你们哪一个不是我辛辛苦苦养大的？可是现在你们哪一件事做的对得起我？（对大海）你说？（对四凤）你说？（对着站在中间圆桌旁的侍萍）你也说说，这都是你的好孩子啊？

静默。传来外面胡琴声，唱声。

鲁大海　（向四凤）这是谁？快十点半还在唱？

鲁四凤　（随意地）一个瞎子同他老婆，每天在这儿卖唱的。（挥着扇，微微叹一口气。）

鲁贵　我是一辈子犯小人，不走运。刚在周家混了两年，孩子都安置好了，就叫你（指侍萍）连累下去了。你回家一次就出一次事。刚才是怎么回事？我叫完电灯匠回公馆；凤儿的事没有了，连我的老根子也拔了。妈的，你不来，（指侍萍）我能倒这样的霉？

鲁大海　（放下手枪）你要骂我就骂我。别指东说西，欺负妈好说话。

鲁贵　我骂你？你是少爷！我骂你？你连人家有钱的人都当着面骂了，我敢骂你？

鲁大海　（不耐烦）你喝了不到两盅酒，就叨叨叨，叨叨叨，你有个够没有？

鲁贵　够？哼，我一肚子的冤屈，一肚子的火，我没个够！当初你爸爸也不是没叫人伺候过，吃喝玩乐，我哪一样没讲究过！自从娶了你的妈，我是家败人亡，一天不如一天。一天不如一天，——

鲁四凤　那不是你自己赌钱输光的！

鲁大海　你别理他。让他说。

鲁贵　（只顾嘴头说得畅快，如同自己是唯一的牺牲者一样）我告诉你，我是家败人亡，一天不如一天。我受人家的气，受你们的气。现在好，连想受人家的气也不成了，我跟你们一块儿饿着肚子等死。你们想想，你们是哪一件事对得起我？（忽而觉得自己的腿没处放）侍萍，把那凳子拿过来。我放放大腿。

鲁大海　（看着侍萍，叫她不要管）妈！

侍萍还是拿了那唯一的圆凳子过来，放在鲁贵的脚下。他把腿放好。

鲁贵　（望着大海）可是这怪谁？你把人家骂了，人家一气，当然就把我们辞了。谁叫我是你的爸爸呢？大海，你心里想想，我这么大年纪，要跟着你饿死。我要是饿死，你是哪一点对得起我？我问问你，我要是这样死了？

鲁大海　（忍不住，立起）你死就死了，你算老几！

鲁贵　（吓醒了一点）妈的，这孩子！

鲁侍萍　大海！

鲁四凤　（同时）哥哥！

鲁贵　（看见大海那副魁梧的身材同手里拿着的枪，心里有点怕，笑着）你看看，这孩子这点小脾气！——（又接着说）咳，说回来，这也不能就怪大海，周家的人从上到下就没有一个好东西。我伺候他们这两年，他们那点出息我哪一样不知道？反正有钱的人顶方便，做了坏事，外面比做了好事装得还体面。文明词越用得多，心里头越男盗女娼，王八蛋。别看今天我走的时候，老爷太太装模做样地跟我尽打官话，好东西，明儿见！他们家里这点出息当我不知道？

鲁四凤　得了吧，别扯了。

鲁贵　（得意起来）哼，明天，我把周家太太大少爷这点老底子给它一个宣布，就连老头这老王八蛋也得给我跪下磕头。忘恩负义的东西！（咳嗽着）他妈的！（向四凤）茶呢？

鲁四凤　爸，你真是喝醉了么？刚才不给你放在桌子上了么？

鲁贵　（端起杯子，对四凤）这是白水，小姐！（泼在地上。）

鲁四凤　（冷冷地）本来是白水，没有茶。

鲁贵　混账。我吃完饭总要喝杯好茶，你还不知道么？

鲁大海　哦，爸爸吃完饭还要喝茶的。（向四凤）四凤，你怎么不把那一两四块八的龙井沏上，尽叫爸爸生气。

鲁四凤　龙井！家里连茶叶末也没有。

鲁大海　（向鲁贵）听见了没有？你就将就将就喝杯开水吧，别这样穷讲究啦。（拿一杯白开水，放在鲁贵身旁桌上，走开。）

鲁贵　（狠狠瞪他一眼）这是我的家。你要看着不顺眼，你可以滚开！

鲁大海　（上前）你，你——

鲁侍萍　（阻大海）别，别，好孩子。看在妈的份上，别同他闹。

鲁贵　你自己觉得挺不错，你到家不到两天，就闹这么大的乱子，我没有说你，你还要打我么？你给我滚！

鲁大海　（忍着）妈，他这样子我实在看不下去。妈，我走了。

鲁侍萍　胡说。你上哪儿去？

鲁大海　我有事，我还要到车厂子找人去。

鲁侍萍　就要下雨了还走？

鲁贵　走，走，让他走。这孩子就是这点穷骨头。叫他滚，滚，滚！

鲁大海　你小心点。你少惹我。

鲁贵　（赖皮）你妈在这儿。你敢把你的爹怎么样？你这杂种！

鲁大海　什么，你骂谁？

鲁贵　我骂你。你这——

鲁侍萍　（向鲁贵）你别不要脸，你少说话！

鲁贵　我不要脸？我没有在家养私孩子，还带着个（指大海）嫁人。

鲁侍萍　（又痛又恨）你！

鲁大海　（抽出手枪）我——我打死你这老东西！

鲁贵　（站起，喊）枪，枪，枪！（僵立不动。）

鲁四凤　（跑到大海的面前，抱着他的手）哥哥。

鲁侍萍　大海，你放下。

鲁大海　（对鲁贵）你跟妈说，说自己错了，以后永远不再乱说话，乱骂人。

鲁贵　哦——

鲁大海　（进一步）说呀！

鲁贵　（被胁）你，你——你先放下。

鲁大海　（气愤地）不，你先说。

鲁贵　好。（向侍萍）我错了，我以后永远不乱说，不骂人了。

鲁大海　（指那唯一的圆椅）还坐在那儿！

鲁贵　（颓唐地坐在椅上，低着头咕噜着）这小杂种！

鲁大海　哼！

鲁侍萍　放下。大海，你把手枪放下。

鲁大海　（放下手枪）您别怕，我是吓唬吓唬他。

鲁侍萍　给我。你这手枪是哪儿弄来的？

鲁大海　从矿上带来的，警察打我们的时候掉的。

鲁侍萍　你现在带在身上干什么？

鲁大海　不干什么。

鲁侍萍　不，你要说。

鲁大海　（深沉地）没有什么，周家逼得我们没有路走，这家伙早晚有点用处的。

鲁侍萍　胡说，交给我。

鲁大海　（不肯）妈！

鲁侍萍　刚才吃饭的时候我跟你说过。周家的事算完了，我们姓鲁的永

远不提他们了。

鲁大海　（低声，缓慢地）可是刚才我在周家挨的那巴掌呢？我们在矿上流的血呢？这能够完么？

鲁侍萍　嗯，完了。这一本账算不清楚，报复是完不了的。什么都是天定，妈愿意你少受点苦。

鲁大海　不，没完，这本账是要算清楚的。

鲁侍萍　（高声）大海，你是我最疼的孩子，你听着，我从来没这样对你说过话。你要是伤害了周家的人，不管是那里的老爷或者少爷，你只要伤害了他们，我是一辈子也不认你的。

鲁大海　（恳求）妈，您不懂，这不是那么回事。

鲁侍萍　（肯定地）你知道妈的脾气，你若要做了妈最怕你做的事情，妈就死在你的面前。（向大海）把手枪给我。

大海不肯。

鲁侍萍　交给我！（走近大海，把手枪拿了过来。）

鲁大海　（掂着手枪）这上面有我们的血。

鲁四凤　哥哥，你给妈！

鲁大海　好，您替我收起来吧。不过您搁的地方得告诉我。

鲁侍萍　我放在这个箱子里。（把手枪放在床头的木箱里。）

……

四凤把右边门关上，隔壁鲁贵又唱“花开花谢年年有，人过了个青春不再来”的小曲。她到圆桌前面，把洋灯的火捻小了，这时听见外面的蛙声同狗叫。她解开几个扣子，走了两步，又回来坐在床边，深深地叹一口气倒在床上。屋外一声一声的梆子。四凤又由床上坐起，拿起蒲扇用力地挥着。闷极了，她把窗户打开，立在窗前。

鲁贵由右门上，赤足，拖着鞋。

鲁贵　你怎么还不睡？

鲁四凤　（望望他）嗯。

鲁贵　（拿起酒瓶同酒菜）歇着吧。

鲁四凤　（失神地）嗯。

鲁贵　（走到门口）不早了。（下。）

四凤到右门口，把门关上，立在右门旁一会，听见鲁贵同侍萍说话的声音。走到圆桌旁，长叹一声，低而重地捶着桌子，扑在桌上抽咽。外面有口哨声。四凤突然惊起，把桌上的灯捻亮，跑到窗前，探望一下，又关上。她倚着窗户，惶惑不安。口哨的声音更清楚，她把一张红纸罩着的灯，放在窗前。口哨愈近，远远一阵雷，窗外面有脚步的声音。

外面敲着窗户。

鲁四凤　（颤声）哦！

周萍的声音（在窗外，低声）喂！开开！

鲁四凤　谁？

周萍的声音（含胡地）你猜！

鲁四凤（颤声）你，你来干什么？

周萍的声音　你猜猜！

鲁四凤　我现在不能见你，（急切地）妈在家里。

周萍的声音　不用骗我！她睡着了。

鲁四凤（关心地）你小心，我哥哥恨透了你。

周萍的声音（不在意地）他不在家，我知道。

鲁四凤　你走！

周萍的声音　我不！

外面向里用力推窗门，四凤用力挡住。

鲁四凤　（焦急地）不，不，你不要进来。

周萍的声音　（低声）四凤，我求你，你开开！

鲁四凤　不，不！已经到了半夜，我的衣服都脱了。

周萍的声音　（急迫地）什么？

鲁四凤　我已经上床睡了！

周萍的声音　那……那……我就……（叹了一口长气。）

鲁四凤　（恳求地）那你走吧，好不好？

周萍的声音　（转了口气）好，也好，我就走，（又急切地）可是你先打开窗户，叫我……

鲁四凤　不，不，你就走！

周萍的声音　（急切地）不，你只叫我……只叫我亲亲你。

鲁四凤　（苦痛地）啊，大少爷，这不是你的公馆，你饶了我吧。

周萍的声音　（怨恨地）那么你忘了我了，你不再想……

鲁四凤　（决心地）对了，我忘了你了。你走吧。

周萍的声音　（忽然地）是不是刚才我的弟弟来了？

鲁四凤　嗯，（踌躇地）他来了！

周萍的声音　（尖酸地）哦！（长长叹一口气）那就怪不得了。（狠毒地）哼，没有心肝，只要你变了心，——

鲁四凤　谁变了心？

周萍的声音　（躁急地）那你为什么不打开窗户，让我进来？你不知道我……爱你么？

鲁四凤　你别再缠我好不好？今天一天你跟我们闹出许多事，你还不够么？

周萍的声音　那我知道错了，不过，现在我要见你，要见你。

鲁四凤　（叹一口气）好，那明天说吧！明天我依你，什么都成！

周萍的声音　（犹疑地）明天，真的？

鲁四凤　嗯，真的，我不骗你。

周萍的声音　好吧，就这样吧，不要冤我。

足步声

鲁四凤　你走了？

周萍的声音　嗯，走了。

足步声渐远。

鲁四凤　（心里一块石头落下来，自语）他走了！（把窗户打开，风吹进来）唉！

周萍忽然立在窗口。

鲁四凤　哦，妈呀！（忙关窗门。）

周萍　（已推开一点窗门，继续推着）这次你赶不走我了。

鲁四凤　（用力关）你……你……你走！

周萍到底越过窗进来，他满身泥泞，脸上沾着血。

周萍　你看我还是进来了。

鲁四凤　（退后）你又喝醉了！

周萍　你为什么躲我？为什么害怕不敢见我？（转过脸。）

鲁四凤　（怕）你的脸怎么啦？

周萍　（摸脸，一手的血）为着找你，在路上摔的。（关窗户。）

鲁四凤　你走吧，我求你，走吧.

周萍　（奇怪地笑着）不，我得好好地看看你。

雷声。

鲁四凤　（躲开）不，我怕。

周萍　（挨近）你怕什么？

鲁四凤　（颤声）我怕，（退后）你看你的脸……尽是血，我都不认识你了。

周萍　（怪样地笑）你以为我是谁？傻孩子。（拉她的手。）

雷声大作，一声霹雳。

鲁四凤　哦，妈。（扑到周萍怀里）我怕！

雷声轰轰，大雨下，舞台渐暗。窗户推开了。外面黑黝黝的。忽然一片蓝森森的闪电，照见了蘩漪的惨白的脸露在窗口上，一道一道的雨水在她散乱的头发上淋着。

蘩漪伸进手，将窗子关上。雷更隆隆地响着，屋子整个黑下

来。

鲁四凤　（听到雷声）你抱紧我，我怕！

舞台渐明。

听见屋外大海叫门的声音。

周萍坐在圆椅上，四凤神色紧张，立在门侧。

周萍　（谛听）这是谁？

鲁四凤　你别作声！

鲁侍萍的声音　怎么回来了，大海？

鲁大海的声音　雨太大，车厂的棚子倒了。

鲁四凤　（低声，急促地）哥哥来了，你走，你赶快走。

周萍忙到窗前，推窗。

周萍　（推不动）奇怪！

鲁四凤　怎么？

周萍　（急迫地）窗户怎么关上了？

鲁四风　（怕）真的，那会是谁？

周萍　（再推）不成，开不动。

鲁四风　你别作声，他们就在门口。

鲁侍萍的声音　大海，你回来拿什么？

鲁大海的声音　我要回矿上去。

鲁四凤　他们要进来。你藏，藏起来。

四凤正引周萍入左门，大海持灯推门进。

鲁大海　什么？（见四凤同周萍，二人僵立不动）妈，您快进来，我见了鬼！

侍萍跑进。

鲁侍萍　（瘖哑）天！

鲁四凤　（夺门而出）啊！

侍萍扶着门闩，几乎晕倒。

鲁大海　哦，原来是你！（拿起桌上菜刀，奔向周萍。）

鲁侍萍　（用力拉着大海的衣襟）大海，你别动，你动，妈就死在你的面前。

鲁大海　您放下我！您放下我！（顿脚。）

鲁侍萍　（见周萍惊立不动）胡涂东西，你还不跑？

周萍由右门跑下。

鲁大海　（向外屋喊）抓住他！抓住他！

鲁侍萍　（见周萍已跑远，才放开大海，扶着桌子发呆）哦，天！

鲁大海　（顿脚）妈！您好胡涂！

鲁贵上。

鲁贵　他走了？咦，四凤呢？

鲁大海　不要脸的东西，她跑了。

鲁侍萍　哦，我的孩子，外面的河涨了水！你别胡涂啊！孩子！（跑。）

鲁大海　（拉着她）您上哪儿？

鲁侍萍　不成，不成，要找她，要找她！

鲁大海　好，我去，我一定把她找着。

鲁侍萍　快来吧！（喊）四凤！（追下。）

鲁贵忽然也戴上帽子跑出。大海走到箱子那里，取出手枪，揣在怀里，快步走出。

外面暴风雨声。

————幕急落

9. 卞之琳

1）断章

你站在桥上看风景，
看风景人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

2）尺八

象候鸟衔来了异方的种子，
三桅船载来了一支尺八，
从夕阳里，从海西头。
长安丸载来的海西客
夜半听楼下醉汉的尺八，
想一个孤馆寄居的番客
听了雁声，动了乡愁，
得了慰藉于邻家的尺八，
次朝在长安市的繁华里
独访取一支凄凉的竹管……
（为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香？）
归去也，归去也，归去也——
象候鸟衔来了异方的种子，
三桅船载来了一支尺八，
尺八乃成了三岛的花草。
（为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香？）
归去也，归去也，归去也——
海西人想带回失去的悲哀吗？

3）《论持久战》的作者

手在你用处真是无限。
如何摆星罗棋布的战局？
如何犬牙交错了拉锯？
包围反包围如何打眼？

下围棋的能手笔下生花，
不，植根在每一个人心中
三阶段：后退，相持，反攻——
你是顺从了，主宰了辩证法。

如今手也到了新阶段，
拿起锄头来捣翻棘刺，
号召了，你自己也实行生产。

最难忘你那“打出去”的手势
常用以指挥感情的洪流
协入一种必然的大节奏。

10. 冯至

1）十四行之二十一

我们听着狂风里的暴雨，
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里，
就是和我们用具的中间

也有了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗，
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都象风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好象自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空，

暴雨把一切又淋入泥土，
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。

2）十四行之二十七

从一片泛滥无形的水里
取水人取来椭圆的一瓶，
这点水就得到一个定形；
看，在秋风里飘荡的风旗，

它把住些把不住的事体，
让远方的光、远方的黑夜
和些远方的草木的荣谢，
还有个奔向远方的心意，

都保留一些在这面旗上。
我们空空听过一夜风声，
空看了一天的草黄叶红，

向何处安排我们的思想？
但愿这些诗象一面风旗
把住一些把不住的事体。

11. 穆旦

1）诗八首（之一）

你的眼睛看见这一场火灾，
却看不见我。虽然我为你点燃，
唉，那烧着的不过是成熟的年代，
你底，我底。我们相隔如重山！

从这自然底蜕变底程序里，
我却爱了一个暂时的你。
即使我哭泣，变灰，变灰又新生，
姑娘，那只是上帝玩弄他自己。

2）诗八首（之四）

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

那窒息着我们的
是甜蜜的未生即死的言语，
它底幽灵笼罩，使我们游离，

游进混乱的爱底自由和美丽。

1. Liu Xie: *Wen Xin Diao Long* (2 passages)

By the early years of the Jian An period, five-character lines became popular. The Cao brothers, emperor and prince, rode gallantly together. Wang, Xu, Ying and Liu raced along in their wake. They all loved wind and moon, frequented ponds and parks, gloried in honours, made merry at parties, generous of spirit, open in displaying talent, caring not for ingenious minuteness in description, striving only for clarity in expression. These were their common characteristics. Coming down to the Zheng Si period, under the influence of Taoism, poetry became tinged with spiritual yearnings. Ho, Yan and their ilk were mostly shallow, only Ji and Ruan stood out, the former with his austere purity, the latter with his great profundity. Ying Qu's cautionary poems, too, showed an independent spirit by being enigmatic in language but bold in thought, a legacy from the Wei era.

The emperor Cao Pi's talent was like a clear broad stream, yet past opinion was unfavorable, putting him a good way below Cao Zhi, his brother. This was because Zhi had a ready wit and an easy grace, so that he could effortlessly turn out beautiful poetry and brilliant essays, while Pi liked to consider things carefully and applied his strength by degrees, disdaining to shine before the others. Nevertheless his *yuefu* songs are strikingly fresh and his treatise *Dian Lun* pithy and well-argued. To avoid misjudgement, the proper thing to say would be that the brothers complemented each other. Yet

such is the world's custom that one word of praise or censure invariably draws a thousand echoes from the vulgar crowds. Thus Pi's literary fame suffered because of his royal position, while Zhi's soared because he had been at a disadvantage at court. This cannot be considered fair.

2. Du Fu: Six Quatrains Composed in Jest (No. 2)

Wang, Yang, Lu, Luo wrote the style of their time,
Have since been sneered as vulgar and shallow.
Ye scoffers shall perish body and name,
While rivers pursue their eternal flow.

3. Yuan Haowen: On Poetry (selections)

(1)

Bold brushes display the force of high passion.
What can quench the bitterness in the heart?
Could there be anyone madder than old Ruan?
Laughing, he strode out to meet the river.

(2)

Strange, stranger, strangest, endless novelty,
One ripple reverberates a thousand fold.
I only know poetry ends with Su and Huang.
Who opened the floodgate for the deluge?

4. Huang Zunxian

Rising at Night

Buffeted by rains, the eaves bells made a thousand sounds.
The storm has subsided for the moment.
Time after time scanning the sky for the dawn,
Only to be shocked by the eagle striking in the east.
Dull and cloudy days seem never ending,
Only a few stars glimmer around the waning moon.
Under a boundless sky I stand alone, wondering
How many are awake as the multitudes sleep?

5. Tan Sitong

Composed at Night

Wan moon, shrivelled frost, a little cloud,
The lamp feels cold, with snow coming and the night hours deepening,

Bolt upright I sit on my recluse's couch.
Holding my knees, I sing a dirge of hopes abandoned.
A measure of wine induces reckless talk about affairs of the world.
Storm-swept, the famed mountain yet holds my everlasting longing.
Opening a book, sick with thoughts, all sleep gone,
I rise to hear a lone bugle announcing five o'clock.

6. Lin Shu

1) Preface to *Old Curiosity Shop* (selections)

Chinese fiction reaches its culmination in *The Dream of the Red Chamber*. In so far as it narrates the changes of fortune and the vicissitudes of life, in a refined, meticulous style, with rich, varied colorings and a carefully worked-out overall plan, it is perfection itself. The narration is also interspersed with the comings and goings of hangers-on, country women, servants and spendthrifts, all very lifelike. Still, the novel deals more with the well-bred than with the vulgar, since it does not aim at a full representation of the latter. Dickens, however, sweeps aside lords and ladies, to concentrate on depicting the low society, taking in the wicked, the crafty, the rough and the cruel, putting them in situations never before thought of, fantasy worlds that make the readers laugh with pleasure or shout in anger, quite in spite of themselves. Where could one find an equal to a writer with such a deep, ingenious mind?

Although I do not understand any Western language, yet listening daily to the oral interpretation, I have come to appreciate the different types of Western writers, just as I can distinguish people in my family by their footsteps. Their styles range from the shrill and severe, the serene and subtle, the soft and sentimental, the grand and eloquent, to the melancholic and meretricious, but all aim at purifying human nature by extolling virtue and condemning vice, a goal shared throughout the ages by writers of all countries. No one, however, has Dickens's strange fascination for me. Now sorrow is the easiest thing to write about, next war, still next love. Going up the scale of difficulty there is the portrayal of loyal ministers and filial sons, of courageous men and chaste women, with their resolute, heroic deeds. These are not beyond the reach of writers with a ready, powerful pen. But Dickens alone is capable of depicting the meanest and most sordid things in society at great length, running often to 200,000 or 300,000 words, without ever repeating himself or unduly branching out, but showing all the strange creatures he had collected in their true light, as though he were holding a mirror in the air, to make the readers see these creatures as clearly as if they were watching over a balustrade the fish, turtles, shrimps and crabs in a pond. Dickens, then, is a writer who describes the most hideous things in society with the noblest intelligence, thereby enriching our experience and provoking endless thoughts.

2) Preface to *David Copperfield* (selection)

This is Dickens's own favorite among his novels. Divided into two books, totalling over 200000 words, it marks Dickens's crowning

achievement. . . . The art of writing attaches great importance to force and sweep, but as the pen races along, it often leaves behind some incidents and details unattended, so that a careful reader can always pick holes in the writing. Hardly a real fault, this does show the difficulty of keeping up the effort throughout. Dickens has the knack of throwing off surprises just when he seems to be at the end of his tether, so that a reader is startled, finding himself looking at a new peak coming out of nowhere. Admirable as that is, this novel does something even better, namely, the planting of numerous little details either in anticipation or in response, so that every incident has its cause and effect, every word its significance, the writer having the whole plan in mind even as he is busy with one particular episode. The characters appear, some fleetingly, and then disappear, seemingly forgotten, yet readily, though unobtrusively, within call. The reader is suddenly reminded of something and when he looks back, chapter by chapter, he will see that many characters have left traces behind and every incident is accounted for. In short, Dickens is like a first-rate chess player whose every causal move contributes to the final effect. No wonder he achieves such mastery!

7. Lu Xun

1) *Lun Yu's* First Anniversary, and Further On Shaw (selections)

People who go to Ibsen's and Shaw's plays are no doubt mostly ladies and gentlemen. Now ladies and gentlemen are the most respectable, face-loving species in the world. When Ibsen puts them on the stage, he exposes

them somewhat, but doesn't pass any judgement on them, only asks in a mild tone,“Now please think. Why all this?”Ladies and gentlemen find their composure somewhat shaken, but are nevertheless left with the recourse of withdrawing with some show of dignity to reflect on the question in the privacy of their homes. In that way, their face is saved. Whether they really think about the question at home and, if so, what answers they've found is then nobody's business. That is why when Ibsen was introduced to China, he had a smooth passage, meeting more admirers than opponents. Not so Shaw. He lines up ladies and gentlemen in the limelight, tears off their masks, strips them of their fine clothes and then, grabbing each by the ear, announces triumphantly to the audience,“Look! A vermin!”He won't allow them even time for manoeuvre or disguise. No wonder on such occasions only the lower orders can afford to laugh, for they happen to be free from the ugly diseases just shown up. For this reason Shaw endears himself to the orders and alienates all superior people.

Now what can one do with a chap like that? Well, there is a way yet, an old way——that is, kick up a row, say that Shaw is a rich man, a fraud, a VIP, a sly fellow, not a bit better than the ladies and gentlemen themselves, indeed, much worse.

2) Introduction to *Comprehensive Anthology of Modern Chinese Literature:* Fiction, Volume Two (selections)

The prevailing mood of the awakened young intellectuals of the time

was one of enthusiasm mixed with bitterness. Even when they saw a ray of light, that only accentuated the surrounding darkness——as the old saying goes, one in diameter yields three in circumference. What nourishment they got from abroad, too, turned out to be the bitter fruit of the *fin de siècle*, administered by Oscar Wilde, Nietzsche, Baudelaire, Andreev and the like. They were quite ready“to sink their boat,”if only“to find a way out by risking all.”Some of their works revealed the feeling that they were pleased with neither spring nor autumn. Indeed, black-haired, fair-complexioned youths were found singing songs of inexpressible grief, as if life's burden proved too much for them. This was a mood that neither the lyricism of Feng Zhi nor the pastoralism of Sha Zi could disguise . . .

However, the Sunken Bell Society remained China's toughest, sincerest, longest fighting group of writers. For a moment it looked as though they were, in the words of George Gissing, working themselves to death, like the maker of the Sunken Bell who even while drowning in water would make the bell ring with a huge sound by striking it with his very feet. This, however, they were destined not to do. They survived to see the world change and the times become different. They meant to sing again, only to find their listeners asleep, dead, or scattered, leaving a waste land before them. Buffeted by wind and dust, they laid up their lyre in loneliness and sorrow.

8. Cao Yu: *Thunderstorm* (Act Three, excerpts)

Inside Lu Kuei's house——at No. 10, Almond Blossom Lane.

First let us look at the scene outside the house:

The station clock has struck ten, and the people of Almond Blossom Lane, old and young, are taking the air along the banks of a pond which, although it is the source of evil exhalations drawn up by the summer sun in the daytime, provides late at night an open space where one may catch the fresh, cool breezes. Despite a sharp downpour a moment ago, it is still unbearably hot and close. It is the sort of weather that makes people feel parched inside and thirsting for another thunderstorm. Yet the frogs that crouch among the reeds by the pond are as untiringly strident as ever. The sound of the strollers' voices comes in desultory snatches. From time to time a silent flash of lightning splashes the starless sky with a harsh blue glare and for one startled moment shows us the weeping willows by the pond, drooping and trembling over the water. Then, just as suddenly, it is dark again.

Then, one by one, the strollers drift away and silence closes in on all sides. A rumble of distant thunder seems to cow even the frogs into silence; a breeze springs up again and sifts through the rustling leaves of the willows.

Presently the lightning blazes again, stark and terrifying, then a jarring burst of thunder goes shuddering across the sky. In its wake comes a close, oppressive silence, broken only by the occasional croaking of a frog and, what is louder, the sharp clack of a night-watchman's bamboo“gong.”A storm is about to break.

When the storm does come, it will last right through to the final curtain.

All the audience can see, however, is the interior of Ssufeng's room. (It is, in fact, the back room of Lu Kuei's two-roomed hut.)

The Lus have just finished their evening meal. All four of them are in an unpleasant mood, and each of them is occupied with his or her own thoughts. Ta-hai is sitting in a corner cleaning something. Lu Ma and Ssu-feng keep an uncomfortable silence. The former, her head bent, is clearing away the bowls and chopsticks from the round table in the centre of the room. A drink-fuddled Lu Kuei sits slumped back in a rickety easy-chair on the left. Monkey-like, he stares at his wife from bloodshot eyes and hiccups. He puts his bare feet on the floor with his legs sprawled wide apart. He wears a white singlet, sweatsoaked and clinging. He fans himself incessantly with a palmleaf fan.

Ssu-feng is standing in front of the window. Her back is towards the audience as she stares anxiously out. From outside the window comes the croaking of the frogs and the light-hearted voices of passers-by. She seems to be listening uneasily for something, and from time to time she looks round at her father and then looks swiftly away again in disgust. Beside her, standing against the left wall, is a plank-bed covered with a mat and a spotless double quilt. A mat pillow and a palmleaf fan are neatly arranged on it.

The room is very small and, as is always the case in the houses of the poor, the ceiling comes oppressively low over one's head. On the wall over the head of the bed hangs an illustrated poster advertising a brand of cigarettes, while on the left-hand wall is pasted an old reproduction originally put up as a New Year decoration and now very tattered and torn. A small table stands by the only chair in the room——now occupied by Lu Kuei

——with a mirror, a comb and various cheap cosmetics on it: apparently Ssu-feng's dressing-table. Along the left-hand wall stands a bench, and by the table in the middle of the room there is a solitary stool. Under Ssu-feng's bed, there are several pairs of fashionable shoes. Next to the bed there is a trunk draped with a white cloth and with a teapot and several cheap bowls on it. An oil lamp with a bright red-paper lampshade stands on the round table.

The room has two doors, of which the one on the left——the side where the bed is——is no more than a gaudily patterned red curtain hanging over a recess which, besides providing storage-space for a heap of coal and bits of old furniture, also serves as Ssu-feng's dressing-room. The door on the right leads to the front room. This is Lu Kuei's room. Just inside the door between the two rooms, leaning against the wall, are several long planks for making a bed with.

When the curtain rises, Lu Kuei has just delivered a voluble and highly-coloured lecture to his family. A tense silence follows this spirited outburst. Lu Kuei is apparently revelling in his position of authority as head of the family, judging by the gusto with which he brandishes his tattered palm-leaf fan and the way he points and gestures with it. His sweat-soaked, flesh-draped head is thrust forward and his glazed eyes swing from one member of his family to another.

Ta-hai is still busy cleaning the object in his hand, which the audience now sees to be a pistol. The two women wait in silence for Lu Kuei to launch another shrill tirade against them. The croaking of the frogs and the voices of street-singers now drift in through the window.

Still standing in front of the window, Ssu-feng now and then heaves a deep sigh.

LU (*coughing*): God almighty! (*Heatedly.*) Just look at you. There's not one of you can look me in the face! *(Turning to Ta-hai and Ssu-feng.*) It's no good you pretending not to hear, either. I've worked my fingers to the bone to bring you two up, both of you, but what have either of you ever done to show your gratitude? (*To Ta-hai.*) Eh? (*To Ssu-feng.*) Answer me that! (*To Lu Ma, who is standing by the round table in the centre.*) Or perhaps *you* can tell me, seeing that they're your precious children?

(*Silence. From outside comes the sound of someone singing to the accompaniment of a Chinese fiddle.*)

HAI (*to Ssu-feng*): Who's that still singing at this time of night? It's almost half past ten.

FENG (*listlessly*): Oh, some blind man and his wife. They're round here every day. Street-singers. (*She heaves a faint sigh as she fans herself.*)

LU: All my life I've just had one patch of bad luck after another, and every time it's been because some miserable nobody has put a spoke in my wheel. Just when I've been with the Chous two years and got my children fixed up with good jobs, you (*pointing at his wife*) have to come along and undo all that I've done. Every time you come home there's trouble. Look at what happened today: I go out to fetch an electrician and when I get back what do I find? Ssu-feng's lost her job and I'm out on my neck into the bargain. If you hadn't come home, damn you (*pointing at her again*), all this would never

have happened!

HAI (*putting down the revolver*): If you want to swear at me, just get on with it. There's no need to take it out on Mother instead.

LU: Me swear at you? As if I'd dare swear at a young gentleman like you! You, who even swear at rich people to their face!

HAI (*losing patience with him*): You get two or three drinks inside you and you're off. You've been gabbling on and on for half an hour now. Can't you give it a rest?

LU: Give it a rest? Not on your life! I've just about had a bellyful of her, and I'm going to have my say. Oh no, I haven't finished yet! It's not as if your old dad had always been a servant: there was a time when I had people waiting on me. I lived like a lord and had a good time——only the best was good enough. But from the day I married your mother, I started going to rack and ruin. Things have been going from bad to worse. Yes, from bad to worse . . .

FENG: You know very well it's gambling that's ruined you!

HAI: Take no notice of him. Let him ramble on.

LU (*carried away by his own eloquence, as if he has been the only one to suffer*): I tell you, I've been going to rack and ruin, from bad to worse. I've had to swallow insults from the people I've worked for, as well as insults from you lot. But now I haven't even got any employers to be insulted by! I've just got to stay here and starve to death with you! Now just ask yourselves: What have you ever done for me that you can be proud of? (*He*

suddenly finds that he has nothing to rest his legs on.) Shih-ping, bring that stool over here for me to put my legs on.

HAI (*frowning discouragement at his mother*): No, Mother! (*Nevertheless, Lu Ma brings the only stool in the room and places it at Lu Kuei's feet. He puts his legs on it.*)

LU (*looking across at Ta-hai*): And who's to blame for it all? If you have to go and call people names and upset them, it's only natural that they're going to give us the sack. I can't help it if I'm your father, can If Now just think, Ta-hai. Think of me, an old man, having to starve to death because of what you've done. If I did die, you'd have it on your conscience, now wouldn't you? Eh? If I did die like this?

HAI (*rising, unable to contain himself any longer*): Get on with it and die, then! Who do you think you are, anyway?

LU (*brought back to earth with a jolt*): Well, I'm damned!

: Ta-hai!

LU (*awed by Ta-hai's tall, muscular body and the gun in his hand, he smiles nervously*): Well, well! Proper temper the lad's got, hasn't he! (*After a pause.*) Though you know, on second thoughts, I don't think it's all Ta-hai's fault. There isn't a single decent Chou in the whole of their family. I've been with them two years, and what I haven't found out about their little antics isn't worth knowing. Still, it's always the same for people with plenty of money

——they can get away with anything. The worse they behave the more respectable they pretend to be. The more they give themselves airs, the nastier their minds, the dirty beasts! Look at the way they carried on when I left this afternoon. There they were, both of them, trying to smooth me down with their soft-soap. Well, just you wait and see, my hearties! They think I don't know about the little capers they cut!

FENG: That's enough. No scandal, now.

LU (*with unconscious complacency*): Ha! Wait until I start putting it all round——about the goings-on between the lady of the house and the eldest son: that ought to bring her old man himself round to see me on his bended knees, the old swine! Ungrateful lot they are! (*He coughs with satisfaction.*) I'll show 'em! (*To his daughter.*) Where's my tea?

FENG: I think you must be drunk, Dad. Didn't you see me put it on the table for you a minute ago?

LU (*picking up the cup, inspecting it and turning back to Ssu-feng*): What's this, my lady? Plain water? (*He empties the cup on the floor.*)

FENG (*coldly*): Of course it is. There isn't any tea.

LU: What the devil do you mean? You know very well I always have a nice cup of tea after my dinner!

HAI: Well, well, so Father would like tea after his dinner. (*To Ssu-feng.*) What do you mean by it, Ssu-feng? Upsetting Father like that! You should have made him a pot of best-quality Lungching——it's only four dollars

eighty an ounce.

FENG: Lungching! Why, there isn't even a pinch of dust in the tea-caddy.

HAI (*to Lu Kuei*): Hear that? You'll have to make do with boiled water and lump it, and stop being so damned fussy. (*He pours out a cup of boiled water, puts it on the table beside Lu Kuei, then walks away.*)

LU: This is my house, and if you don't like it you can clear out.

HAI (*advancing on him*): *Now, you——*

MA (*holding him back*): No, don't do anything, there's a good lad. Don't quarrel with him, for my sake.

LU: You really think you're somebody, don't you! You haven't been here two days before you manage to cause all this upset, and then before I've even breathed a word about it you're threatening to attack me! Go on, get out of my sight!

HAI (*keeping his temper*): I'm not staying here any longer if he's going to be like this, Mother. I'm going.

MA: Don't be silly. It'll come on to rain any minute. Where would you go, anyway?

HAI: I've got some business to attend to. If I don't pull it off I'll probably go rickshaw-pulling.

MA: Now look here, Ta-hai——

LU: Out he goes. Don't stop him. Cocky young whippersnapper! He can get out. Right out. Go on!

HAI: You'd better watch it. Don't get me too riled.

LU (*brazening it out*): Don't forget your mother's here. You wouldn't dare do a thing to me with her here, you bastard!

HAI: What was that? Who do you think you're swearing at?

LU: At you, you bloody——

MA (*to Lu Kuei*): Now shut up and stop making such an exhibition of yourself.

LU: Me make an exhibition of myself? Look who's talking! At least I didn't produce bastards——and take one of them——(*pointing at Ta-hai*) along with me when I got married.

MA (*hurt and incensed*): Why, you——

HAI (*drawing his pistol*): I'll——I'll kill you for that, you old swine!

LU (*leaping to his feet and shouting*): Help! Help! He'll shoot me! (*He stands petrified with fear.*)

FENG (*rushing across to Ta-hai and seizing his wrist*): Ta-hai!

MA: Put it away, Ta-hai.

HMI (*to Lu Kuei*): Now, tell Mother you're in the wrong, and promise that

you'll never say such vile things to her again.

LU: Er——

HAI (*taking a step forward*): Say it!

LU (*intimidated*): If——if——if you put that gun down first.

HAI (*angrily*): No. You say it first.

LU: All right. (*To Lu Ma.*) It was wrong of me, and I'll never say such vile things to you again.

HAI (*pointing to the only chair in the room*): And sit over there again!

LU (*completely deflated, he sits down on the chair. He hangs his head and mutters to himself*): Bastard!

HAI: Humph!

MA: Put that gun down, Ta-hai.

HAI (*putting it down and smiling*): Don't worry, Mother. I only wanted to put the wind up him.

MA: Give it to me. Where did you get it from?

HAI: I brought it from the mine. Police dropped it in the scuffle when they fired on us.

MA: What have you got it on you now for?

HAI: No particular reason.

MA: Oh yes, you have. Now tell me.

HAI (*smiling grimly*): It's nothing, really. If the Chous drive me to the wall, this will be one way out.

MA: Nonsense. Give it to me.

HAI (*protesting*): Oh, Mother !

MA: I told you all about it at dinner. Our family's finished with the Chous, and we'll never mention them again.

HAI (*quietly and slowly*): And what about the blood they spilt at the mine? What about the slap in the face I got from that young Mr. Chou? You expect me to forget these things just like that?

MA: Yes, I do. These scores can never be properly settled. Once you start retaliating there'll be no end to it. What is to be will be. I only wish you don't have to suffer too much.

HAI: It's all right for you, Mother, but I——

MA (*raising her voice*): Now, listen to me, Ta-hai. You're my favourite child, and I've never talked to you like this before; but let me tell you this: if you hurt any of the Chous——I don't care whether it's the master or the young gentlemen——if you so much as lay a hand on any of them, I'll have nothing more to do with you so long as I live.

HAI (*pleading*): But surely, Mother——

MA (*categorically*): You ought to know what I'm like by now. If you go and do the one thing I just couldn't bear you to do, I'll kill myself before your eyes. Give me that gun. (*Ta-hai refuses.*)

MA: Give it to me! (*She goes up to him and seizes hold of the pistol.*)

HAI (*hurt*): This gun has got our blood on it.

FENG: Let Mother have it, Ta-hai.

HAI: All right. You'd better have it, then. But you must tell me where you put it.

MA: Very well, I'll put it in this chest here. (*She puts it in the chest by the bed.*)

…

(Ssu-feng closes the door behind her. In the next room Lu Kuei is singing his song again: "Every springtime brings the flowers . . ." She goes over to the round table and turns the lamp down to a glimmer. From outside come the croaking of the frogs and the barking of dogs. She undoes two or three buttons as she paces restlessly up and down, then goes and sits on the edge of the bed. Finally, she heaves a deep sigh and throws herself down on the bed. The regular, hollow clop-clop-clop of a night-watchman's bamboo "gong" breaks the silence. Ssu-feng sits up again

and fans herself vigorously with her palm-leaf fan. Finding the air too close and stifling, she opens the window and stands in front of it.)

(Lu Kuei comes in, his bare feet in heelless slippers.)

LU: What, still up?

FENG (*throwing him a brief glance*): Mm.

LU (*picking up the bottle of wine and the food he bought for Chou Chung*): Come on, now, get some sleep.

FENG (*absent-mindedly*): Mm.

LU (*at the door*): It's getting late. (*He goes out.*)

(Ssu-feng goes across to the door on the right and closes it. She stands by the door for a few moments, listening to her parents talking in the next room, then goes back to the round table with a long sigh and throws herself down across it, sobbing and quietly pounding the table-top. Suddenly, someone whistles outside. Ssu-feng starts up, turns up the lamp and runs across to the window. She puts her head out for a quick look round, then closes the window and stands leaning against the window-sill in a state of great agitation. The whistles become more distinct. She puts the lamp with the red-paper lampshade in the window. The whistles come nearer and

nearer. There is a distant rumble of thunder, then the sound of footsteps outside the window.)

(There is a tap on the window.)

FENG (*gasping*): Oh!

PING'S VOICE (*in an undertone*): Hey! Open up!

FENG: Who is it?

PING'S VOICE (*disguised*): Guess!

FENG (*her voice trembling*): What——what are you doing here?

PING'S VOICE: Guess!

FENG: I can't see you now. (*Desperately.*) Mother's at home.

PING'S VOICE: You can't put me off with that: she's gone to bed.

FENG (*with a note of concern in her voice*): You'd better be careful. My brother hates you like poison.

PING'S VOICE (*indifferently*): I happen to know he's not at home.

FENG: You must go away!

PING'S VOICE: Not likely!

(He tries to force the window open by pushing it inwards but Ssu-feng holds it shut by pressing as hard as

she can against it.)

FENG (*anxiously*): No, don't. You can't come in.

PING'S VOICE (*in an undertone*): Now, come on, Ssu-feng. Open up. Please!

FENG: No, I can't! It's the middle of the night, and I've already got undressed.

PING'S VOICE (*urgently*): What?

FENG: I've already gone to bed!

PING'S VOICE: In that case . . . I'd——I'd better——(*He heaves a long sigh.*)

FENG (*pleading*): Then you will go away, won't you?

PING'S VOICE (*submissively*): All right, then. If I must. I'll be off, then. (*Suddenly becoming urgent once more.*) But first open the window a minute, so that I can——

FENG: No. You must go away at once!

PING'S VOICE (*urgently*): Now listen: all I want is——is to give you a kiss.

FENG (*as if it hurts her to say it*): Oh, Master Ping, you're not at home now. You must forgive me this time.

PING'S VOICE (*bitterly*): So you've forgotten me. You no longer want to

——

FENG (*resolutely*): Yes, I've forgotten you. Now go away.

PING'S VOICE (*suddenly*): Wasn't my brother here a short while ago?

FENG: Yes. (*Hesitantly.*) He was.

PING'S VOICE (*acidly*): Oh! (*Heaving a deep sigh.*) That explains it. (*Viciously.*) If you have thrown me over, you heartless little——

FENG: What do you mean,"thrown you over"?

PING'S VOICE (*impatiently*): Then why won't you open the window and let me in? Don't you realize that I——love you?

FENG: Please don't pester me any more. All day you've been making trouble for us. Don't you think you've done enough?

PING'S VOICE: I know I did wrong. But now I want to see you——I must.

FENG (*with a sigh*): All right, we'll see about it tomorrow. I'll do what you like tomorrow.

PING'S VOICE (*suspiciously*): Tomorrow? You really mean that?

FENG: Yes, I do. 1 really mean it.

PING'S VOICE: All right, then, we'll leave it like that. You'd better not be having me on, though.

(The sound of footsteps.)

FENG: You going now?

PING'S VOICE: Yes, I'm off.

(The footsteps fade into the distance.)

FENG (*to herself, as if a weight has been lifted from her mind*): He's gone! (*She opens the window to let in the breeze.*)

Oh!

(Chou Ping suddenly appears at the window.)

FENG: Help! Mother! (*She quickly closes the window.*)

PING (*forcing the window ajar and continuing to press against it*): You won't get rid of me so easily this time!

FENG (*straining to hold the window shut*): No——no——go away!

(Chou Ping finally succeeds in forcing his way into the room. He is smothered in mud and his face is bloody.)

PING: You see? I've got in after all.

FENG (*recoiling from him*): You're drunk again!

PING: Why did you want to get rid of me? Why were you afraid to see me? (*He turns towards her.*)

FENG (*frightened*): *What's happened to your face?*

PING (feeling his face with his hand, which comes away covered in blood): That's where I fell over on my way here——just to see you. (He closes the window).

FENG: You must go! Please, please——

PING (*with a strange laugh*): No. I want to have a good look at you first.

(A peal of thunder.)

FENG (*shrinking away from him*): No, I'm afraid.

PING (*closing in on her*): What are you afraid of?

FENG (*her voice trembling*): Because——(*still retreating*) there's blood all over your face . . . I just don't recognize you——you——

PING (*again with a strange laugh*): Who do you think I am? You silly girl! (*He takes her hand.*)

(Against the background of a crescendo of thunder there is a deafening crash overhead.)

FENG: Oh, Mother! (*Taking refuge in Chou Ping's arms.*) I'm frightened!

(As the thunder roars and the rain pours down in torrents, the lights are gradually dimmed. The window opens, pushed from outside. It is pitch-dark outside the window. A sudden blue flash of lightning lights up an

eerie white face at the window. It is Fan-yi. She looks like a corpse as she stands there, heedless of the rain that pelts down on her dishevelled hair. She reaches out and pulls the window to again, then fastens it on the outside. As the thunder crashes and roars louder than ever, the stage is plunged into complete darkness.)

FENG (*at the sound of the thunder*): Hold me tight. I'm afraid.

(The lights gradually come on again.)

(Lu Ta-hai's voice is heard outside shouting to be let in. Chou Ping is sitting on the chair, while Ssu-feng stands by the door, her face tense.)

PING (*listening*): Who's that?

FENG: Sh! Don't make a sound!

MA'S VOICE: What, back again, Ta-hai?

HAI'S VOICE: It's been raining so hard that the sheds at the rickshaw rank have collapsed.

FENG (*in a low, urgent voice*): It's my brother. You'll have to get out. Fast.

(Chou Ping dashes to the window and tugs at it.)

PING (*unable to make it budge*): That's funny!

FENG: *What is?*

PING (*anxiously*): Someone's fastened the window from the outside.

FENG (*frightened*): No! Who could have done that?

PING (*tugging at the window again*): It's no good, it won't budge.

FENG: Quiet! They're just outside the door.

HAI'S VOICE: Where are the bed-planks?

MA'S VOICE: In Ssu-feng's room.

FENG: They're coming in. Hide yourself in here, quick.

(*Just as she is bundling Chou Ping into the curtained recess, Ta-hai comes in with a lamp.*)

HAI: What's this? (*He sees the pair of them standing petrified.*) Mother! Come in here, quick! I'm seeing things! (*Lu Ma runs in.*)

MA (*gasping*): God!

FENG (*bursting out of the room*): Oh!

(Lu Ma, clinging to the door, almost faints.)

HAI: So it's you, is it! (*He snatches the kitchen knife from the table and rushes at Chou Ping with it.*)

MA (*catching him by the sleeve and holding him back with all her strength*): Stop, Ta-hai, stop, Over my dead body!

HAI: Let me go! Leave go of me! (*He stamps his foot.*)

MA (*realizing that Chou Ping is still standing there rooted to the spot*): Run, you fool! Don't just stand there!

(Chou Ping runs out through the door on the right.)

HAI (*shouting*): Grab him, Dad! Grab him!

MA (*waits until she is satisfied that Chou Ping has made good his escape before releasing Ta-hai, then sits down on the floor in a stupor*): My God!

HAI (*stamping his foot*): Mother, Mother! What an idiotic thing to do!

(Lu Kuei comes in.)

LU: Has he gone? Whew! ——Where's Ssu-feng?

HAI: She's bolted, the little bitch.

MA: Oh, my child! The river's in flood out there! You mustn't do it! Ssu-feng! (*She goes to run out.*)

HAI (*holding her back*): Where are you going?

MA: No, no! I've got to find her! I've got to find her!

HAI: All right. I'm coming with you.

MA: Quick, then! (*Shouting.*) Ssu-feng! (*She runs out.*)

(Suddenly, Lu Kuei puts on his hat and follows them

out. Ta-hai goes across to the chest and takes out the pistol. Thrusting it inside his coat, he hurries out.)

(Noise of raging storm outside.)

(*Quick Curtain*)

9. Bian Zhilin

1) Fragment

You watched the sight from a bridge,
As a sightseer watched you from a tower.
The moon adorns your window,
And you adorn another's dream.

2) Chiba

Like a migrant bird bringing seeds from afar,
A three-masted ship brought a chiba
From the evening sun, from the sea's west shore.
Choan Maru brought a passenger from the sea's west shore.
He sat up at midnight listening to a drunken man playing a chiba downstairs,
And imagined a foreign lodger in a lone hotel in Chang'an
Feeling homesick when he heard the wild geese cry,
And finding relief in the music of a chiba played next

door,
So that the next morning he walked the streets of the thronging metropolis,
Looking solely for that sad-sounding bamboo instrument . . .
(Why is there a wisp of sadness, an ancient scent
Floating in streets where the neon lights make a floral pattern?)
Homeward, homeward, homeward bound!——
Like a migrant bird bringing seeds from afar,
A three-masted ship brought a chiba
Which has since become a plant of the Three Isles.
(Why is there a wisp of sadness, an ancient scent
Floating in streets where neon lights make a floral pattern?)
Homeward, homeward, homeward bound!——
Does the stranger from the sea's west shore want to take home some forgotten sadness?

3) The Author of *On Prolonged War*

Hands have infinite uses for you.
How place the pieces on the checkerboard of a war?
How keep the enemy interlocked as with dog's teeth?
How counter encirclement with a prior move?

The go-master is also skilled in using a pen.
Implanted in everyone's mind your “three stages” ——
Retreat, stalemate, counterattack.
You obey and so master dialectics.

Now your hands have also reached “the new stage,”
When they lift a hoe to overturn brambles.
You urge others to produce as you do it yourself.

Most unforgettable your hands thrusting for a “breakthrough,”
A gesture you use in conducting the floodtide of emotion
Into the rhythm of an inevitable harmony.

10. Feng Zhi

1) Sonnet 21

Listening to the rough wind and the pelting rain,
We feel so lonely beside the lamp.
In this tiny thatched hovel of ours,
Even between the utensils and ourselves

There is a distance of ten thousand miles:
For the copper kettle is looking back to the ore in the mountains,
And the china pot to the clay on the river bank.

They are like the birds tossed by the storm

Each to his destiny. Tightly we cling to each other,
Not sure if we are our own masters.
The rough wind sends everything flying to the sky:

The heavy rain pelts them back again to the earth,
With only this dim glow of a lamp remaining
To confirm the transience of our lives' stay.

2) Sonnet 27

When from an expanse of flowing water
A carrier takes a round bottleful,
He is giving the formless form.
Look, the vane fluttering in the autumn wind

Is catching what is uncatchable.
Let far lights and far nights
And plants growing and decaying in far places,
And a mind that soars into far space,

All leave something on the vane.
We listened to the wind all night,
And watched all day grass yellowing and leaves reddening,

Without finding a place to settle our thoughts.
Will these verses act like the vane

And catch what is uncatchable?

11. Mu Dan

1) Eight Poems, I

Your eyes have seen this disaster of fire
But not me, though I have been ignited by you.
Alas, what is burning is only our mature years,
Yours and mine. We are separated by mountains!

In this process of natural metamorphosis,
I have loved a transient you.
Though I sob, become ashes, become ashes and rejuvenate,
Madam, that is only God mocking himself.

2) Eight Poems, IV

Silently, we embrace
In a world lit up by words,
Frightened by darkness yet unformed,
Fascinated by what's possible and impossible.

We find them all too suffocating——
Those sweet words that die at birth.
Yet their phantoms remain to haunt us, until we flee,

Floating, into Love's chaotic freedom and beauty.

论诗的翻译

序

此集共收文十篇，又英文书评一篇，作为附录。

书的构成是这样的。第一篇纵谈诗人译诗，算是引论。下面几篇文章对戴望舒、查良铮、卞之琳三位分别作了较细的分析，而且是结合他们的诗歌创作一起来谈的。我发现他们写诗和译诗几乎是同步发展、互为增益的：他们的诗才使他们能够译诗如诗，但在译诗的过程中他们自己的诗也写得更好了。这是我着重论述的第一点。

另一点值得提出的是译诗者所处的“诗歌环境”对于他的影响，这个所谓环境包括当时诗艺的情况和当时语言的情况。个人的天才是重要的，但环境有利，译诗也更顺利。另一方面，有些译者颇有诗才，但译起某一类外国诗却不顺手，往往是因为他们的诗艺和语言不能适应，而这两者又牵涉到社会的、文化的因素，亦即有更重要的原因在后面。这一点我在引论中说到，在最后一文中又作了归纳，而着重探讨则在《汉语译者与美国诗风》一文中。

如果说本书除了观察译诗的实践之外有点理论研究的话，以上所说的两点也许就算是带点理论性的东西了。它们其实也是普通道理，只不过通过实例作出归纳，不仅道理更可信，它们之间的曲折关系似乎也清楚一点。

在有关卞之琳诸文中，我也探讨了为什么除了散文译本，莎剧还需要诗体译本。这也是以诗译诗的一个方面。

英文附录本是在一个国际学术会议上作的演讲，后来又写成书评，这次为了成集，我又用中文写出，成为本书最后一篇文章，但是内容已颇有改动，例如英文稿中有关中国译诗经验一节由于已在本书主要部分详细论述，就在中文稿中删掉了。而关于文字细节，特别是德英对比，则英文稿详于中文。因此仍然附在这里，供读者参阅。

我自己译诗的点滴经验，本不足道，只是个中甘苦，有点体会，所以连同一首最近的译诗收入集子，谬误之处，并请读者指正。

王佐良

1991年元月于北京

谈诗人译诗

翻译是一个谈得多而又谈不完的问题，现在只谈一点，即不少作家、诗人也从事翻译，而且因此而产生了重大的后果。

现代中国的例子是明显的。鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、冰心、曹禺、戴望舒、艾青、卞之琳、冯至等等都搞过翻译。但又不限于中国。古者不论，现代欧美著名作家而从事翻译者就有苏联的巴斯捷那克，法国的纪德，英国的麦克尼斯、贝克特、台维和更近的东尼·哈里森，美国的庞特、玛里安娜·摩亚、劳伯特·罗厄尔、勃莱、纳博柯夫，等等。各人参与的程度不一，译作也有多有少，但都是有贡献的。

产生了什么后果呢？至少有几点可说。

首先，他们的译作是好的文学作品，丰富了各自的本国文学。庞特的译作也许不算忠实的翻译，却是无争议的英文好诗。

其次，翻译对他们的创作有影响。

第三，翻译刷新了文学语言，而这就从内部核心影响了文化。

还可以加上一点，即：他们起了最好的文化交流作用，将一种文化的艺术珍品译成另一种文化的艺术珍品，从此而又产生许多重大后果。

如果没有翻译，又怎能出现1919年的中国新文化运动和中国的新文学？

如果没有翻译，又怎能有目前众多的中国作家在以各种新内容新写

法勃起于文坛？

当然，翻译不是唯一因素。还有许多其他因素。但是，翻译这因素的内在的能量未必得到了充分的认识。

这内在的能量有破坏性。要译好一篇外国文学作品，不得不破坏本国文化里的某些观念，不得不破坏本国语言里的某些结构和表达方式。在这个意义上，译者不仅是一个反逆者，而且是一个颠覆者。

同时，这内在的能量又有远较破坏性为多的增益性、建设性。它带来新观念、新结构、新词汇，但远不止这些零星的项目，而是有一股总的力量，使得语言重新灵活起来、敏锐起来，使得这个语言所贯穿的文化也获得了新的生机。这也就是为什么，一个大的文艺复兴运动往往有一个大的翻译运动为其前驱。

这情况，表现于中国的诗歌翻译最为明显。

而中国的诗人翻译家也表现出有能力把翻译的内在能量运用得好，既保持了其勇进的锐气，又发扬了其建设新诗歌的滋养作用，而在这过程里他们自己的诗艺也达到了新的高度。

一个例子是戴望舒。他初期的诗作和初期的译诗在语言上——同时也在意境上——并不新鲜。例如这样一节：

霏霏窗外雨，
滴滴淋衔宇，
似为我忧心，
低吟凄楚声。

（魏尔仑：《泪珠飘落萦心曲》）

中国旧诗的味道太重了，没有传达出法国象征派诗人的风貌。然而后来他译了古尔蒙，译了波特莱尔，最后又译了西班牙的洛尔迦，译笔变了，出现了这样的译文：

亚伯的种，你的播秧
和牲畜，瞧，都有丰收；

该隐的种，你的五脏
在号饥，象一只老狗

（波特莱尔：《亚伯与该隐》）

带着漆布似的灵魂，
他们一路骑马前来。
驼着背，黑夜似的，
到一处便带来了
黑橡胶似的寂静，
和细沙似的恐怖。
他们随心所欲的走过，
头脑里藏着
一管无形手枪的
不测风云。

（洛尔迦：《西班牙宪警谣》）

无论在韵律、形象和语言上都远离中国旧诗了。同时，他在创作上也从《流浪人的夜歌》、《雨巷》之类进展到《我的记忆》、《秋蝇》、《我思想》，又变化而写《断指》、《元旦祝福》、《我用残损

的手掌》。在中国和世界的时局激荡中，诗人把翻译中的体会用于创作，而创作又使他更能驾驭诗歌语言，从而译得更加出色。

另一个例子是穆旦。他比戴望舒晚了一代，是抗战时期的青年诗人，一个真正的现代派，写出了这样的情诗：

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

（《诗八首》之四）

一种玄学式的思辨进来了，语言是一般口语和大学谈吐的混合。十年之隔，白话诗更自信了，更无取于旧的韵律和词藻。后来，诗人穆旦变成了翻译家查良铮。他译诗的范围广，数量大，从俄文译普希金，从英文译雪莱、济慈、叶芝、艾略特、奥登，在最后的几年里则精心译出了拜伦的《唐璜》全诗。《唐璜》原诗是杰作，译本两大卷也是中国译诗艺术的一大高峰。译者解决了一个十分困难的问题，即用中文建立了一种有脚韵的八行体来译拜伦的Ottawa rima，来传达原诗的各种情调：咏景，写人，议论，讽刺；来重现拜伦的各种修辞手法，例如其有名的“倒顶点”；特别是用它来讲原诗的极为精彩的故事，一点也不减它原有的戏剧性：

听到惊叫声，唐璜立刻跳起来，
一把托住海黛使她不致栽倒；
接着从墙上摘下剑，怒冲冲地
就要惩罚这不速之客的侵扰；

兰勃洛直到现在都没有开口，
只冷冷一笑说：“只要我一声叫，
立刻就有千把刀子亮在这里，
小伙子，不如把你那玩艺收起。”

惊人的还在于这样的好译不是散见于个别段落，而是贯穿了全诗的16章14节！译者后来写的诗——如《冬》——也达到了新的成熟境界，但是应该说，他的最好的创作乃是《唐璜》。在这里他的诗歌语言在种种束缚中运用得最为纯熟、完美。这不仅标志了他个人的成熟，而且表示他和他的前辈——戴望舒、艾青、卞之琳、冯至等人——经过十多年的写诗、译诗的不懈努力，把中国的新诗推到了一个五四初期的白话诗人们所无法预测的新的高度：现代敏感发挥巨大作用了。

译诗与写诗之间
——读《戴望舒译诗集》

一

戴望舒是中国新诗发展史上的重要诗人，但是现在的读者可能不知道他也是一个译诗能手。最近，《戴望舒译诗集》（湖南人民出版社，1983）出版了，人们才发现他译诗的数量远远超过他的创作：这本《译诗集》共304页，而他的《诗集》（四川人民出版社，1981）仅165页。

《译诗集》内容丰富而又重点突出。丰富，因为其中颇有出人意外的作品，例如很难想象戴望舒会去翻译叶赛宁，然而他译了，而且译得颇有吸引力，例如：

我是最后的田园诗人，
在我的歌中，木桥是卑微的。
我参与着挥着香炉的
赤杨的最后的弥撒。

脂蜡的大蜡烛
将发着金焰烧尽，
而月的木钟，
将喘出了我的十二时，

（《最后的弥撒》）

这是很有现代敏感的诗行。我不知道译者是否懂得俄文，可能他是通过其他文字转译的，那就更使人惊讶于他对叶赛宁的精神的体会之深了。

当然，他译得最多的是法文和西班牙文作品。以法文作品而论，重点是象征派和后象征派，但也包括了爱吕亚（Paul Eluard）的诗14首，其中有那首有名的《公告》：

他的死亡之前的一夜
是他一生中的最短的
他还生存着的这观念，
使他的血在腕上炙热
他的躯体的重量使他作呕
他的力量使他呻吟
就在这嫌恶的深处
他开始微笑了
他没有“一个”同志
但却有几百万几百万
来替他复仇他知道
于是阳光为他升了起来

抗击纳粹的地下斗争给了这首完全是现代写法的诗以一种英雄气概，译文是足以同原作匹配的。

西班牙文作品中，这种抗战气息浓厚的作品更多。实际上，有八首诗另成一束，其标题就是《西班牙抗战谣曲抄》，这当中有阿尔倍谛的《保卫马德里、保卫加达鲁涅》。

这些说明：在30年代后期，戴望舒已经走出雨巷，渴望用他自己所

掌握的一点写诗译诗的本领，为反法西斯斗争服务。他已经清楚，在中国和在西班牙，进行着的是同一性质的斗争。戴望舒、爱吕亚、阿尔倍谛等人毫无疑问都是“现代派”，这也可见现代主义绝非右派、法西斯倾向者的独占物。

二

然而战火和斗争是要过去的。经常使戴望舒倾心的则是那些有深刻的感受而又能用新颖的技巧把它们表达出来的现代诗人。他的《译诗集》里就出现了许多这样的诗人，篇幅占得多的是两人：一个是《恶之花》的作者波特莱尔，另一个是《吉卜赛谣曲集》等等的作者洛尔迦。重点里的重点——无论从译诗数量或译者经营之勤来说——就是这两位大诗人。

在戴望舒之前，曾经有一些人译过《恶之花》，但他不满意，因此要自己动手来译；在戴望舒之后，又有一些人译了《恶之花》，但这一次是我们不满意了，因为一直到现在，还没有人达到戴望舒当年的水平。

戴望舒译的并不多，一共24首，仅占全书1/10。但这24首，首首是精品。译者向他自己提了极严格的要求：

> 这是一种试验，来看看波特莱尔的质地和精巧纯粹的形式，在转变成中文的时候，可以保存到怎样的程度。[1]

他尽力传达原诗的内容，也忠于原诗的形式：法文的十二音节、十音节、八音节诗行他用中文的十二言、十言、八言诗来译，一切韵脚安

排悉如原作，“也许笨拙到可笑”。

“笨拙”是过谦。事实上，我们读到了这样出色的译诗：

请毫不懊悔地穿过我臭皮囊，
向我说，对于这没灵魂的陈尸，
死在死者间，还有甚酷刑难当！

（《快乐的死者》）

为这单调的震撼所摇，我好象
什么地方有人匆忙把棺材钉……
给谁？————昨天是夏，今天秋已临降！
这神秘的声响好象催促登程。

（《秋歌》）

秋天暖和的晚间，当我闭了眼
呼吸着你炙热的胸膛的香味，
我就看见展开了幸福的海湄，
炫照着一片单调太阳的火焰；

（《异国的芬芳》）

因为我将要沉湮于逸乐狂欢，
可以随心任意地召唤回春天，
可以从我心头取出一片太阳，
又造成温雾，用我炙热的思想。

（《风景》）

好一个“从我心头取出一片太阳”完整地再现了原文：

De tirer un soleil de mon coeur

保持了那个新鲜的形象，而所用的中文又是连一般读者也能够理解的，这就是戴望舒的功力所在。

波特莱尔的拟人式抽象名词曾使别的译者感到困惑，却没能难住戴望舒。请看：

————而长列的棺材，无鼓也无音乐，
慢慢地在我灵魂中游行，“希望”
屈服了，哭着，残酷专制的“苦恼”
把它的黑旗插在我垂头之上。

（《烦闷（二）》）

而当波特莱尔突然变得短促，沉重，戴望舒也改换笔调：

亚伯的种，你的插秧
和牲畜，瞧，都有丰收；

该隐的种，你的五脏
在号饥，象一只老狗

（《亚伯与该隐》）

戴的译文并不是一味顺溜、平滑的，而是常有一点苦涩味，一点曲折和复杂，而这又是波特莱尔的精神品质的特点。

这样的契合难求！其原因之一在于：戴望舒看出波特莱尔最吸引人

的地方在于若干似乎相对抗的品质的结合，例如古典主义和现代主义的结合。他的古典主义见于他的精致、严格，对形式和格律的关注；他的现代主义见于他精神上的深刻性——深刻到曾使艾略特一厢情愿地以为他是在“从后门进入宗教”；也见于他对于新的音韵、形象，新的拼合和对照方式的不倦的追求，也就是用新的诗歌语言来表达新的敏感的巨大努力。而戴望舒之所以能看出这一点，是因为他自己也是这样的一个诗人，在他身上也有古典主义和现代主义的结合，实际上就是中国诗歌传统和西欧现代敏感的结合。对于戴，译诗是写诗的一种延长和再证实。他把多年写诗的心得纳进他的译诗，从而取得了非凡的成果。

三

等到戴望舒翻译起洛尔迦等西班牙诗人的作品，他带我们进入了一个色彩和音乐的新世界：色彩强烈、鲜明，西班牙的阳光像比任何地方都强烈，而它的阴影也特别浓厚，总有那一种“刚强下的哀愁”；而音乐，首先是自然界的声音，特别是流水的声音：

杜爱罗河，杜爱罗河，
没有人伴你向前流；
没有人停下来谛听
你的永恒的水之歌讴。

（狄戈：《杜爱罗河谣曲》）

碧色，碧色，碧色的水流，
胡加河的迷人的水流，
在你摇篮时已看见你的山松，

把你映照得碧油油。

（狄戈：《胡加河谣曲》）

孩子：

让我们唱歌吧，
在这小广场里，
澄净的泉水，
清澈的小溪！

你那青春的手里
拿着什么东西？

我：

一枝纯白的水仙，
一朵血红的玫瑰。

孩子：

把它们浸在
古谣曲的水里。
澄净的泉水，
清澈的小溪！

（洛尔迦：《小广场谣》）

瓜达基维河
在橙子和橄榄林里流。

格拉那达的两条河，
从雪里流到小麦的田畴，

哎，爱情呀，
一去不回头！

瓜达基维河，
一把胡须红又红，
格拉那达的两条河，
一条在流血，一条在哀恸。

哎，爱情呀，
一去永随风！

（洛尔迦：《三河小谣》）

多么动听的美丽的译文！西班牙语的音乐性，西班牙诗人对强烈色彩的迷恋，都传达过来了。然而又不只是甜甜蜜蜜，因为在迷人的歌曲后面，隐藏着死亡——请看两条河“一条在流血，一条在哀恸”。这样一来，有了深度，有了回响。

这也是民歌的胜利，但却是经过改造的民歌。洛尔迦要在古老的形式里注入现代诗人的感情，因此文学里见过千百次的某些基本情境在他的笔下也显得新鲜，例如：

树呀树

树呀树，
枯又绿。

脸儿美丽的小姑娘
正在那里摘青果，
风，高楼上的浪子，
来把她的腰肢抱住。

走过了四位骑士，
跨着安达路西亚的小马，
披着黑色的长大氅，
穿着青绿色的短褂。
“到哥尔多巴来呀，小姑娘。”
小姑娘不听他。

走过了三个青年斗牛师，
腰肢细小够文雅，
佩着镶银的古剑，
穿着橙色的短褂。
“到塞维拉来呀，小姑娘。”
小姑娘不理他。

暮霭转成深紫色，
残阳渐暗渐西斜，
走过了一个少年郎。
带来了月亮似的桃金娘和玫瑰花。
“到格拉那达来呀，小姑娘。”
小姑娘不睬他。

脸儿美丽的小姑娘，
还在那里摘青果，

给风的灰色的胳膊，
把她的腰肢缠住。

树呀树，
枯又绿。

戴望舒的处理是颇见匠心的。他用了三字的二行——“树呀树/枯又绿”来译原作中的叠句：

Arbolé arbolé
seco y verdé

同样用极普通的词展开了一个深远的情境——冬天去了春又来，万物复苏了——同样是民歌调子，同样充满了回响。但他又没有死跟原文，而作了某些细微而颇饶情趣的变动，例如见于几个平行句的：

小姑娘不听他。

小姑娘不理他。

小姑娘不睬他。

来把她的腰肢抱住。

把她的腰肢缠住。

洛尔迦的原文里并没有“听”、“理”、“睬”的分别，也没有“抱”、“缠”的分别，这些是译者自己引进的，而这一引进使得情节一步高过一步，增强了诗篇的戏剧性，而这正是洛尔迦同几乎所有民歌作者都追求的，因为民歌之中往往有一个故事，情节简单而戏剧性却是强烈的。

然而民歌并非戴望舒所长，他的创作里没有民歌型的诗。这一次，替他排除困难的则是他所受的中国古典诗的教育。这首译诗里的许多用词——“高楼上的浪子”，“少年郎”，“腰肢”，“佩着镶银的古剑”，等等——和整个气氛唤起了我们对某些古诗的回忆，例如：

青青河畔草，郁郁园中柳，
盈盈楼上女，皎皎当窗牖。……

（《古诗十九首》）

何用识夫婿？白马从骊驹。
青丝系马尾，黄金络马头。
腰中鹿卢剑，可值千万余。……

（《陌上桑》）

这些古诗在其出现之际,也许还带着民间歌谣的新鲜露水吧？戴望舒能从这类古诗里化出一种译洛尔迦的诗歌语言，也就能像原作那样做到既有现代敏感，又有深入民间古典传统的回响了。

这样的牧歌世界是无法保持下去的，特别是在那时的西班牙和中国。果然，另一种力量出现在洛尔迦的诗里：

那吉卜赛姑娘
在水池上摇曳着。
绿的肌肉，绿的头发，
还有银子般沁凉的眼睛。
一片冰雪的月光
把她扶住在水上。

夜色亲密得
像一个小小的广场。
喝醉了的宪警
正在打门。

（《梦游人谣》）

洛尔迦写得对照分明，从“一片冰雪的月光”下“摇曳”“在水池上”的“绿的肌肉，绿的头发，/还有银子般沁凉的眼睛”——全是美丽、纯洁的形象——一下子转到“亲密”的“小小的广场”这个城市形象，而最后砰的一响，原来是事态紧急，“喝醉了的宪警/正在打门”！戴望舒保存了这情节开展的程序，保存了一切形象，而且把最后一行特别缩短，只用四个字来表达恶人的突然来临！

他对于《西班牙宪警谣》的处理也同样无愧于原作的尖锐性和艺术成就。在这里，洛尔迦以本色的现代笔法写宪警的横暴：

黑的是马。
马蹄铁也是黑的。
他们大氅上闪亮着
墨水和蜡的斑渍。
他们的脑袋是铅的
所以他们没有眼泪。
带着漆布似的灵魂
他们一路骑马前来，
驼着背，黑夜似的，
到一处便带来了
黑橡胶似的寂静

和细沙似的恐怖。
他们随心所欲的走过，
头脑里藏着
一管无形手枪的
不测风云。

民歌情调仍然出现，主要在描写吉卜赛人的那些段落：

啊，吉卜赛人的城市！
城角上挂满了旗帜。
月亮和冬瓜
还有蜜渍的樱桃。
啊，吉卜赛人的城市！
谁看了你而不记得？
悲哀和麝香的城，
耸起着许多肉桂色的塔楼。
到了夜色降临，
黑夜遂被夜色染黑，
吉卜赛人在他们的冶场里
熔铸着太阳和箭矢。

世代相传的和平生活的风俗图多么动人，然而经不起披着黑大氅的40名宪警的砍杀，“佩刀挥劈生风”，“人头遭殃”了，一切崩溃了。民歌情调也受制于另一种诗歌语言：口语体，说话而不是吟唱的调子，超现实主义式的比喻与拼合——“漆布似的灵魂”，“黑橡胶似的寂静”，“细沙似的恐怖”，而在宪警的“头脑里藏着”的则是

一管无形手枪的

不测风云。

实体的手枪，然而“无形”，而又同“不测风云”联在一起，从一样小凶器看到欧洲政治的大局面了。洛尔迦的手法充满了现代敏感，戴望舒的译文也达到了同样效果：虚实结合，从小见大，意义上的突跃，形象上的猝然拼接，而又一切出之以普通读者也能接受的诗歌语言。

四

戴望舒还有其他出色译文，如也是洛尔迦所作的《伊涅修·桑契斯·梅希亚思挽歌》。但是我们无须再事分析了，已经有足够的例子可以略作归纳和引申了。

首先一点，只有诗人才能把诗译好。这是常理，经戴望舒的实践而愈验。

其次，诗人译诗，也有益于他自己的创作。戴望舒的诗风有过几次改变，各有背景，其中一个重要因素则是：他在译诗的过程里对于诗的题材和艺术有了新的体会。因为译诗是一种双向交流，译者既把自己写诗经验用于译诗，又从译诗中得到启发。一开始，戴望舒写的诗是格律谨严、文言气息浓厚的《自家悲怨》之类：

怀着热望来相见，
希冀一诉旧衷情。

后来变了，写出了韵律松散、絮语口气的《我的记忆》：

我的记忆是忠实于我的，

忠实甚于我最好的友人。

这是一种进程，而与这进程大致同步的是他在译诗上的发展，即从魏尔伦的

瓦上长天
柔复青！
瓦上高树
摇娉婷。

发展到耶麦的

我爱那如此温柔的驴子，
它沿着冬青树走着。

戴望舒的诗里曾有过《忧郁》的苦吟：

心头的春花已不更开，
幽黑的烦忧已到我欢乐之梦中来。

我的唇已枯，我的眼已枯，
我呼吸着火焰，我听见幽灵低诉。

去吧，欺人的美梦，欺人的幻像，
天上的花枝，世人安能痴想！

这是创作，不是翻译，也不是模仿——戴望舒这位有为的作者从来不屑于仅仅模仿——但是这里的气氛，用词，形象，以及那喊叫“去吧”的口气，很像波特莱尔，几乎可以乱真。然而后来，他写下了风格截然不同的《元日祝福》：

新的年岁带给我们新的希望
祝福！我们的土地，
血染的土地，焦裂的土地，
更坚强的生命将从而滋长。

新的年岁带给我们新的力量。
祝福！我们的人民，
坚苦的人民，英勇的人民，
苦难会带来自由解放。

像是另一个人写的。这一转变的主要原因无疑是时局。诗写于1939年，当时抗日战争已经大规模地展开。但也是在那个时候，戴望舒致力于翻译西、法两国的抗战诗，难道就不曾从翻译中得到新的感兴？当然，不译也可从阅读里获得启发，但读了又去翻译，那深入程度就不是一般浏览所能比了，何况在再表现的过程里译者还须用全部本领去试着传达原作从内容到写法的所有特点呢！

第三，戴望舒的成就还告诉我们：在什么情况下译诗能取得最好的效果。除了译者个人的天才和素养之外，他所使用的语言必须处于活跃状态，即一方面有足够的灵活性能够适应任何新的用法，另一方面又有足够的韧性能够受得住任何粗暴的揉弄。在戴望舒着手译诗的时候，汉语正处于那样一种活跃、开放的状态，因为中国刚刚经历了一场文学革命，文学语言从文言变成了白话。但同时，中国深长的古典文学传统又不是几篇宣言所能一笔勾销的，而这也有助于翻译，因为译者早年所受的古典诗的熏陶会使他保有高尚的趣味，对于形式的严格要求，对于质的强调，等等，这些形成了一种价值标准，使他的译文不至于变得太幼稚，太生硬，太无深度与余音，因而也不会使好心的读者望而却步，这样也就有助于树立和推广文艺上的新事物。换言之，在好的译作里面，

传统同创新是并存的。

更深一层看，诗的翻译对于任何民族文学、任何民族文化都有莫大好处。不仅仅是打开了若干朝外的门窗；它能给民族文学以新的生命力，由于它能深入语言的中心，用新的方式震撼它，磨练它，使它重新灵敏、活跃起来。如果去掉翻译，每个民族的文化都将大为贫乏；整个世界也将失去光泽，宛如脱了锦袍，只剩下单调的内衣。

因此，不时受到指摘的诗歌译者们无须自馁。面对着从歌德以来的所有“明智、懂事”的人——包括许多诗人自己——所有关于诗无法译的断言，戴望舒用他的实践回答了他们：诗是可以译的。当然有所失，但也有所得，而总的衡量起来，特别是从文学与文学之间、文化与文化之间的互相启发、互相增益来说，得大于失。至今人们都在惋惜戴望舒的早死；正当他在经历了一段译诗的辛勤劳动和巨大收获之后，像是创作上要有一次飞跃的时候，命运制止了他。然而命运却夺不走他的翻译成果。他在搁下诗笔以前，已经把现代西欧诗歌的精华传达给了中国爱诗的人群——他们人数也许不多，然而是真正的热心者，而他们对于这位卓越的译者是充满了感激之情的。

---

[1]《戴望舒译诗集》，第153页。

穆旦的由来与归宿

良铮过早地走了，但我们还在读着穆旦的诗。

一

穆旦是怎样形成的？

30年代中期，中国人陷于外敌入侵的困境，然而中国知识分子也特别争气。在那当口，几所大学办得十分出色，大学师生也是才气逼人。清华就是那样一所大学。它的文学院不仅出大学者，还出大作家。就在那样的时候，良铮进了清华的外文系。

我们是同班。从南方去的我注意到这位瘦瘦的北方青年——其实他的祖籍是浙江海宁——在写诗，雪莱式的浪漫派的诗，有着强烈的抒情气质，但也发泄着对现实的不满。我当时也喜欢诗，但着重韵律、意象、警句。那时候，我们交往不多。

后来到了昆明，我发现良铮的诗风变了。他是从长沙步行到昆明的，看到了中国内地的真相，这就比我们另外一些走海道的同学更有现实感。他的诗里有了一点泥土气，语言也硬朗起来。

一位英国青年教师也到了昆明。我们已在南岳听过他的课，在蒙自和昆明，我们又听了他足足两年的课，才对他有点了解。这位老师就是威廉·燕卜荪。

燕卜荪是奇才：有数学头脑的现代诗人，锐利的批评家，英国大学的最好产物，然而没有学院气。讲课不是他的长处：他不是演说家，也不是演员，羞涩得不敢正眼看学生，只是一个劲儿往黑板上写——据说他教过的日本学生就是要他把什么话都写出来。但是他的那门“当代英诗”课内容充实，选材新颖，从霍普金斯一直讲到奥登，前者是以“跳跃节奏”出名的宗教诗人，后者刚刚写了充满斗争激情的《西班牙》。所选的诗人中，有不少是燕卜荪的同辈诗友，因此他的讲解也非一般学院派的一套，而是书上找不到的内情、实况，加上他对于语言的精细分析。

我们对他所讲的不甚了然，他绝口不谈的自己的诗更是我们看不懂的。但是无形之中我们在吸收着一种新的诗，这对于沉浸在浪漫主义诗歌中的年轻人倒是一付对症的良药。

这时候，良铮已经在用穆旦这个笔名写诗了，一开始是发表在墙报上，后来才在《文聚》之类用土纸印的杂志上出现。

当时我们都喜欢艾略特——除了《荒原》等诗，他的文论和他所主编的《标准》季刊也对我们有影响。但是我们更喜欢奥登。原因是：他更好懂，他的渗和了大学才气和当代敏感的警句更容易欣赏，何况我们又知道，他在政治上不同于艾略特，是一个左派，除了在西班牙内战战场上开过救护车，还来过中国抗日战场，写下了若干首颇令我们心折的十四行诗。

这一切肇源于燕卜荪。是他第一个让我们读《西班牙》这首诗的。

穆旦的诗里有明显的奥登的影响。例如见于《五月》一诗的：

负心儿郎多情女

荷花池旁订誓盟
而今独自依栏想
落花飞絮满天空
而五月的黄昏是那样的朦胧，
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由
紧握一切无形电力的总枢纽。

在最后两行里，那概括式的“谋害者”，那工业比喻（“紧握一切无形电力的总枢纽”），那带有嘲讽的政治笔触，几乎像是从奥登翻译过来的。

然而又不是。它们是穆旦自己的诗句，写的是中国的现实；而开头的几行中国古典风的诗句更是穆旦别出心裁的仿作，而仿作了只是为提供一个对照：两种诗风，两个精神世界，两个时代。不过在运用这种猝然的对照上，也显出燕卜荪所教的英国现代派诗的影响已经深入到中国青年诗人的技巧和语言了。

这就表明：在当年昆明，穆旦和他的年轻的诗友是将西欧的现代主义同中国的现实和中国的诗歌传统结合起来了的。

这一结合产生了许多好诗。穆旦的《五月》、《夜晚的告别》、《赞美》、《春》、《诗八首》等等，杜运燮的《滇缅公路》，郑敏的一系列沉静深思的小章，都是好诗。都是年轻人的诗。一开始文字有点

毛糙，然而很快穆旦学会了写得更紧凑，文字也更透亮：

春

绿色的火焰在草上摇曳，
他渴求着拥抱你，花朵。
反抗着土地，花朵伸出来，
当暖风吹来烦恼，或者欢乐。
如果你是醒了，推开窗子，
看这满园的欲望多么美丽。

蓝天下，为永远的谜迷惑着的
是我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
你们被点燃，却无处归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合。

（1942）

不只是所谓虚实结合，而是出现了新的思辨，新的形象，总的效果则是感性化，肉体化，这才出现了“我们二十岁的紧闭的肉体”和“呵，光，影，声，色，都已经赤裸，/痛苦着，等待伸入新的组合”那样的名句——绝难在中国过去的诗里找到的名句，从而使《春》截然不同于千百首一般伤春咏怀之类的作品。它要强烈得多，真实得多，同时形式上又是那样完整。

等到穆旦来写《诗八首》，他又使爱情从一种欲望转变思想，出现一种由实到虚的过程，然而虚了只是为了扩大精神背景，文字上也相应

地出现一种哲理化：

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

其实这哲理化仍是处处伴随以形象：拥抱，照明，黑暗，沉迷，因此又是有物可按，一点儿也不空洞，反而把现代青年知识分子的爱情特点——言语照明世界，成形和未成形，可能和不可能——突出起来。这样的情诗在中国的漫长诗史上也是从未见过。

无论如何，穆旦是到达中国诗坛的前区了，带着新的诗歌主题和新的诗歌语言，只不过批评家和文学史家迟迟地不来接近他罢了。

二

足足30年，穆旦不再涉足诗坛。

然而他没有停止写诗，写得少了，但仍然在写。使人惊讶的，是仍然写得很好。

例如以《冬》为题的四首之一：

我爱在淡淡的太阳短命的日子，
临窗把喜爱的工作静静做完；
才到下午四点，便又冷又昏黄，
我将用一杯酒灌溉我的心田。

多么快，人生已到严酷的冬天。

我爱在枯草的山坡，死寂的原野，
独自凭吊已埋葬的火热一年，
看着冰冻的小河还在冰下面流，
不知低语着什么，只是听不见。
呵，生命也跳动在严酷的冬天。

我爱在冬晚围着温暖的炉火，
和两三昔日的好友闲谈，
听着北风吹得门窗沙沙地响，
而我们回忆着快乐无忧的往年。
人生的乐趣也在严酷的冬天。

我爱在雪花飘飞的不眠之夜，
把已死去或尚存的亲人珍念，
当茫茫白雪铺下遗忘的世界，
我愿意感情的热流溢于心间，
来温暖人生的这严酷的冬天。

（1976年12月）

这首诗，当它还以手稿形式在朋友间流传的时候，引起了安慰和希望：安慰的是，经过将近三十年的坎坷，诗人仍有那无可及的诗才，写得那样动人；希望的是，虽然这诗的情调是沉静而又哀戚的（试看每一节都以“严酷的冬天”作结），但有新的消息，恰恰在“严酷”之前端出了“跳动”的“生命”，“人生的乐趣”，“温暖”。当时“四人帮”已倒，虽然党的十一届三中全会还未召开，但人们心里充满了期待，所以朋友们也就觉得

这一下好了，穆旦将有第二个花朝了，而且必然会写得更深刻，更雄迈，像《冬》所已预示了的那样。

还可以提出一点：解放前的出色诗人在解放后虽有写诗的，往往写得不及过去；过去写得那样精妙，后来不是标语口号，就是迹近打油了。可见这一过渡是极为不易的。穆旦则不然。他的这首《冬》可以放在他最好的作品之列，而且更有深度。

这原因，据我看是两个。一个是他真的有感，不是一次偶然的冲动，而是长年累月积累起来的深刻感受。另一个是诗艺上的严格。格律谨严，大多数诗行字数一样，脚韵从头到底（每节二四五行之末押韵），不让任何浮词、时髦词、文言词进入。他的诗歌语言最无旧诗词味道，是当代口语而去其芜杂，是平常白话而又有形象的色彩和韵律的乐音。

同时，我们也看到：当年现代派的特别“现代味”的东西也不见了——没有工业性比喻，没有玄学式奇思，没有猝然的并列与对照，等等。这也是穆旦成熟的表征。真正的好诗人，是不肯让自己被限制在什么派之内的，而总是要在下一阶段超越上一阶段的自己。

因此，从任何方面说，《冬》都是一种恢复，又是一种发展。熟人们几乎是像期待济慈的莎士比亚化阶段那样期待着穆旦的新的诗歌年华。

然而这却没能实现。

但是又无须过分懊丧，因为《冬》虽是绝唱，但在它之前却还有数量大得惊人的另一类诗歌是穆旦——查良铮的成绩。这就是他的译诗。

查良铮在50年代从美国回来之初，利用他在芝加哥学的俄文译了大量普希金的诗：从《波尔塔瓦》、《青铜骑士》、《加甫利颂》……直到《欧根·奥涅金》。这一阶段过去后，他转向英国浪漫主义诗：雪莱、济慈、拜伦都各有一选集，而最主要的成绩则是拜伦的《唐璜》两厚卷。此外，他在不同的时期译过一些英国现代派诗，叶芝、奥登等人所作之外，主要是艾略特的《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》和《荒原》。

这三大类作品都是以诗译诗，这是第一特点。不仅译成诗体，而且原诗有格律的，译诗也有格律，这是贯彻始终的。

我为了编一部诗选，曾将《荒原》的前后三个中译本加以比较，结果我发现：良铮所译最好。

也许这是因为艾略特是现代派，性质相近，所以译起来得心应手？

那么，拜伦该是另一种性质了吧。《唐璜》是一部大书，又是一部奇书，既讲故事，又发议论，二者都极精彩。以文体论，这里是英国上层人士讲的那种地道口语，很有风趣，百无禁忌，讽刺，挖苦，表现在诗里的是倒顶点，险韵，外国话，还有其他怪东西——连药方都出现过。当然，还写爱情，写战役，叙述旅行中的奇遇，美景，等等，变化是很多的。对于任何译者，此书是一大考验。上海过去出过一个译本，只是分行写的散文，还有许多错误。

查良铮的译法是：以原诗的意大利八行体为基础，保持其全部脚韵，但在韵的排列上略加变动；保持其口语文体，以及文字上的几乎一切特点（包括成为拜伦讽刺艺术一大组成部分的“倒顶点”），全书17章14节一律如此。在全部译稿完成之后——这正是他困处大学图书馆的岁

月——他又通读几遍，随时修改，最后才带点自慰地把稿子放在一边，让它“冷却”，准备过一个时期再去加工。

其结果，一部无愧于原作的文学译本在中国产生了。

译者的一支能适应各种变化的诗笔，译者的白话体诗歌语言，译者对诗歌女神的脾气的熟悉，译者定要在文学上继续有所建树的决心——这一切都体现在这个译本之中。

这里有戏剧性的场面：

听到惊叫声，唐璜立刻跳起来，
一把托住海黛使她不致栽倒；
接着从墙上摘下剑，怒冲冲地
就要惩罚这不速之客的侵扰；
兰勃洛直到现在都没有开口，
只冷冷一笑说：“只要我一声叫，
立刻就有千把刀子亮在这里，
小伙子，不如把你那玩艺收起。”

（IV，37）

这里有富于浪漫情调的风景：

黄昏的美妙时光呵！在拉瓦那
那为松林荫蔽的寂静的岸沿，
参天的古木常青，它扎根之处
曾被亚得里亚海的波涛漫淹，
直抵凯撒的古堡；苍翠的森林！

屈莱顿的歌和薄伽丘的《十日谈》
把你变为我梦魂萦绕的地方，
那里的黄昏多叫我依恋难忘！

（III，105）

你要另一种笔调么？请听听这半开玩笑的议论：

“余何所知哉？”这蒙田的座右铭
也成了最早的学院派的警语：
人所获知的一切都值得疑问，
这是他们最珍视的一个命题；
自然，哪儿有确定不移的事物
在这瞬息万变的大千世界里？
我们此生怎么办！这真是个谜，
连怀疑我恐怕都可加以怀疑。

（IX，17）

这最后一行里出现了拜伦的语言游戏，译者似乎是毫不费力就把它移植过来了。同样，拜伦的倒笔也没有难倒他：

谁料时间竟把那仙品的醇美
一变而为极家常的淡然无味！

（III，5）

而当拜伦感喟生死无常的时候，译者的声音也是忧郁而又动人：

反正我坟头的青草将悠久地

对夜风叹息，而我的歌早已沉寂。

（IV，99）

似乎在翻译《唐璜》的过程里，查良铮变成了一个更老练更能干的诗人，他的诗歌语言也更流畅了，这两大卷译诗几乎可以一读到底，就像拜伦的原作一样。中国的文学翻译界虽然能人迭出，这样的流畅，这样的原作与译文的合拍，而且是这样长距离大部头的合拍，过去是没有人做到了的。

诗歌翻译需要译者的诗才，但通过翻译诗才不是受到侵蚀，而是受到滋润。能译《唐璜》的诗人才能写出《冬》那样的诗。诗人穆旦终于成为翻译家查良铮，这当中是有忧伤和曲折的，但也许不是一个最坏的归宿。

一个莎剧翻译家的历程

一

我认识诗人卞之琳的时候，他已在西南联大教书了，但他的名字早已到了昆明。我读过他的诗，而且喜欢，到现在还喜欢。《尺八》、《断章》、《距离的组织》等篇至今都是新鲜的。此外，在我们的课堂上，一位教授向我们介绍了卞之琳的小说《红裤子》，并让我们读了这位教授自己发表在伦敦《人生与文学》杂志上的英译文。恐怕现在的人没有几个知道卞之琳还写过小说；其实，除了短篇，他还写过一个长篇。而这篇《红裤子》同诗集《慰劳信集》一样，又代表了卞之琳的一段特殊经历：他曾在1938年去过延安和华北抗日战场，同中国共产党领导的部队在一起生活过。这一点也增加了他的吸引力。当时的西南联大师生对于陕北军民的抗战战绩是普遍佩服的。

他到了昆明之后，很少提到这段经历，也不大谈他的诗作，而致力于教好翻译课。就在那时，翻译已是他的文学活动的一个重要方面：《西窗集》早已出版，《维多利亚女王传》也已译好，开始在译奥登写于抗日战火中的中国的若干首十四行诗和奥登好友衣修武德的写德国纳粹暴行的小说，这两本都是我们当时联大学生喜爱的。

人们可以看出，在那时他的文学生涯已经有了一个格局：吸引他的是外国现代派文学，他自己也写那一路的诗。然而在现代派当中，他更倾心于进步的、反法西斯的作家，而他自己的诗也早已表露过他的邦国之忧和对于抗日、进步的政治力量的向往。在《慰劳信集》之前，写于

1935年的《尺八》就在古乐器的幽怨声中传达了他的爱国和反对日本侵略的情绪。

这一格局后来有点变化，例如解放以后，他自己的诗作少了，倾注全力于翻译与文学研究，然而他所挑来研究和翻译的主要还是西方现代派作品，例如布莱希特的剧本和瓦雷里的晚期诗。布莱希特是有现代敏感而又政治上进步的作家，也就是卞之琳向来喜欢的一类。瓦雷里所作则属于“西方现代派当中格律谨严而运用自如，形象生动、意味深长而并非没有逻辑的”一路诗。

上面这句话引自《新译保尔·瓦雷里晚期诗四首引言》（《世界文学》1979年第4期）。这篇《引言》是卞之琳的重要论文，因为在这里，他站在70年代之末的高台上，回顾了西方现代主义对于内容和形式所作的贡献，后来的变化，中国新诗又可以从它借鉴什么，当然也说到了瓦雷里的特点。这是一个过来人的成熟思考，因此也就特别值得注意。

直到现在，我们的文艺界、知识界还对现代主义有截然不同的看法，或视为大祸害，或视为大转机。卞之琳对此是有发言权的，因为他写过现代派诗，而且是中国现代派诗人中成就最高的少数人之一；他又译过——因此也就细心研究过——西方现代派诗，而且所译范围很广，即不限于英国，而早就注意到法、德、西班牙等国了，也就是一直探到源头，几十年下来，深知西方现代主义的内情，比眼前从英美诗坛二三个流行诗人所作来发议论的人要懂得多得多。到了写《引言》的1979年，他已近70高龄，可谓阅尽沧桑，对于现代主义的分析也就更加精深、老到了。

例如他对现代主义与“形式主义”关系的论述：

“现代主义”，从形式上讲，一般的显著特征是打破旧形式，好象是要破除形式主义，标新立异到今日山穷水尽的时候，从虚无主义，进而搞出所谓“具体诗”一样从听觉艺术滑到了视觉艺术，超过了艺术基本范畴，实际上倒是玩弄了十足的形式主义。

这是说，现代主义已从打破旧形式始，以玩弄形式主义终。这是辩证法。这也是文学史。任何文学运动到了末期，总是要露出破败不堪的窘态的。

然而是否就不能从现代主义借鉴了呢？也不是。卞之琳的回答是：

实践证明现代西方诗以至“现代主义”西方诗，至少在艺术形式上也有可供借鉴的一面，哪怕仅仅是一点点也罢，一概排斥，并不有利于“新诗”的发展。

这可能也是大多数人会同意的回答。但卞之琳进而指出：

但是这也不能说得绝对化。……西方“现代派”诗之所以是“现代主义”，所以和十九世纪诗及其余绪显然又划了线，主要还不在于艺术表达方式，而在于所谓“现代感应性”（modern sensibility）。这就涉及思想内容问题。……因此瓦雷里这种后期象征主义诗，亦即“现代主义”诗的一种，论思想内容，对于我们是否也有可以一分为二的地方？我看是有的。

这番话提出了三个重要见解：一、内容与形式是统一的，不能截然分割；二、现代主义文学之所以异于以前的文学，不仅在形式，还在思想内容，主要在于它有：现代感应性；三、这现代感应性中有我们可学之处。

卞之琳并未对瓦雷里全盘肯定，他也锐利地指出了这位法国诗人有自我中心思想和以“高傲”为美德的贵族思想。但他也感受到了瓦雷里的吸引力，主要似乎是他“从混乱里追求秩序的建立……不仅在艺术形式上有一贯的表现，在思想内容上也如此”。在瓦雷里的后期诗里，这一点表现为用谨严的古典形式探索抽象的现代概念，而所用语言则形象生动而又清澈透明。卞之琳的译文是抓住了这些特点的。

风灵

无影也无踪，
我是股芳香，
活跃和消亡，
全凭一阵风！
无影也无踪，
神工呢碰巧？
别看我刚到，
一举便成功！

不识也不知？
超群的才智，
盼多少偏差！

无影也无踪，
换内衣露胸，

两件一刹那！

能感受到瓦雷里的苦心和艺术效果，又能如此相对应地用谨严的古典形式和明净而又形象化的汉语把瓦雷里的诗译了出来，不止表明“现

代感应性”在卞之琳身上起着作用，还表明译者对作者有一种诗人对诗人的特殊默契。这也是无怪其然的，因为几十年来，卞之琳本人也在“从混乱里追求秩序的建立”。

二

这建立秩序的努力首先见于卞之琳对于形式特别是规律的注重。

他自己写的诗就以形式完整、格律谨严著称。不妨引他那至今传诵的《断章》：

你站在桥上看风景，
看风景人在楼上看你。

明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

这诗四行，每行字数是八九九八，整齐之至。文字是干净的白话，没有一个多余的词，然而很美，有中国古典诗的雅洁和含蓄，诗中的“你”是谁，引起遐思。然而诗又有现代内容，是关于距离、位置和位置的相对和转换的，这转换产生了运动，使诗有一个从静到动的层次。如果上二行是白日的静观，后二行则是夜间的梦幻，意境更加深远了，而一切写得具体，形象化，“明月”同人一样美丽，而两者又都使爱情更美丽。

在翻译里，卞之琳做着同样的建立秩序的努力。他译过散文作品，后来则主要译诗和诗剧。诗的翻译向来争论最大，“不可译”论至今犹闻，而在西欧语言与汉语之间译诗困难更多，这就需要最大的坚韧力，

不断地试验，不断地用真实的成绩——而不是空洞的过火的争论——去说服人。卞之琳主要是翻译实践者，但他也有理论，只不过他从不故弄玄虚，而是说得实实在在，要言不烦。又是在这篇《引言》里，他谈到了自己的译法：

> 仍照我一贯的主张，尽可能在内容与形式上忠于原作，实际上也就是在本国语言里相当于原作。

怎样在“本国的语言里”建立起“相当”于原诗的格律呢？依然是他一贯的办法：

> 因较适于汉语白话新诗律的自然要求，我采用相当于传统英语诗律以“音步”建行的办法，主要用二、三音节（单音字）不拘平仄、轻重，合一“音组”为一“顿”（非“行中大顿”）。

这个办法在应用于译瓦雷里之前，已经做过多次试验了。我们可以举卞译格雷《墓园挽歌》为例。格雷此诗是18世纪英诗名篇，形式完整，结构谨严，词句都精雕细刻，用了高雅的新古典主义艺术，写出了身处墓园的肃穆和感伤情绪。诗中有这样一段，慨叹穷人怀才不遇而抑郁死去：

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire;
Hands, that the rod of empire might have sway'd,
Or wak'd to extasy the living lyre.

But Knowledge to their eyes her ample page
Rich with the spoils of time did ne'er unroll;
Chill Penury repress'd their noble rage,

And froze the genial current of the soul.

Full many a gem of purest ray serene,
The dark unfathom'd caves of ocean bear:
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.

从引文可以看出：本诗的格律为每节四行，每行五音步，每音步两音节，一般是一抑一扬，即所谓抑扬格，属英国诗最常见的格律，而脚韵则是abab，即隔行一韵。修辞方面的特点是用字文雅，中间有几个人格化了的抽象名词，例如大写的Knowledge与Penury，显出18世纪英诗的本色。另一个特点是此中不少词句为历代读者所爱，一再传诵引用，已经变成了英文中的成语，如pregnant with celestial fire，the rod of empire，the living lyre，the spoils of time，their noble rage，等等。从意境说，前两节慨叹乡间人才的困境，到第三节来了两个比喻，诗人的想象力飞到了大海和沙漠，出现了浪漫情调。这种种使这诗更耐读，但也给译者带来了更多困难。卞之琳的解决方案是这样的：

也许这一块地方，尽管荒芜，
就埋着曾经充满过灵焰的一颗心；
一双手，本可以执掌到帝国的王笏
或者出神入化的拨响了七弦琴。

可是“知识”从不曾对他们展开
它世代积累而琳琅满目的书卷；
“贫寒”压制了他们高贵的襟怀，
冻结了他们从灵府涌出的流泉。

世界上多少晶莹皎洁的珠宝，
埋在幽暗而深不可测的海底；
世界上多少花吐艳而无人知晓，
把芳香白白的散发给荒凉的空气。

译文也是每行五顿即五音步，押韵也是abab，一如原诗。句子也大多同样结构。用词是普通白话书面体，文雅洁净，“知识”、“贫寒”（加上了引号，相当于原文的大写）也是人格化了的。形象大多保留，只是个别成语如the spoils of time没有直译，改用了汉语的习惯说法。最后一节译得最有神韵，特别是以“世界上多少……”开始的一、三两行既是紧扣原文的，又巧妙地作了更符合汉语诗歌用语的变动，其重复更加深了读者的美感。这样的译文令人感到欢欣：它表现了译者对原作的忠诚和对自己的严格，然而不止如此，因为字里行间还活跃着过去写《尺八》、《断章》的敏锐诗才。

三

这位诗人翻译家在1954年开始了另一件巨大工作：开始翻译莎士比亚的《哈姆雷特》。接着于1956年译《奥瑟罗》（部分），1977年译《里亚王》，1983年译《麦克白斯》，到1984年完成四大悲剧的全部译事，前后断断续续花了30年。

对于外国的译者，莎士比亚有不可抗拒的诱惑力。任何人想在翻译上达到顶峰，总想译几个莎士比亚的剧本。

然而莎士比亚却极为难译，因为他所写内容最广，艺术又最精。具体困难很多，例如他写的既是剧，又是诗，这诗又是用作舞台台词的，

理想的译文应是可读又可演的；莎士比亚的艺术是真正的“复调”艺术，悲喜交错，几条线索并行；莎士比亚的语言范围极大，从民间俚语、各业行话到高雅谈吐无所不有，而莎翁对于新鲜词语和意象的吸收劲儿，更像一种永难满足的情欲；莎士比亚的风格经过几次大变化，随着他对世界、社会和人的认识的加深和艺术功力的更加精湛而发展，初期的活泼、明丽与后期的深沉、苍劲明显不同，而他的一些主要特征又是贯穿前后的。要在译者中找到这样一个掌握全面语言（且不说其他品质）的人是极为不易的；多数译者——即使是作家、诗人兼译者——总是长于此而短于彼的。

卞之琳对此作了他的选择。似乎可以归结为这样几点：

1. 对于剧诗，他多年在译诗格律上的试验为他打开了路，即用五顿一行的汉语诗来译莎士比亚的五音步、抑扬格的无韵白体诗。

2.　他的译本“只是戏剧文学读物，不限制导演采用的删改自由”。（《莎士比亚悲剧四种》，人民文学出版社，1988年，《译本说明》，第9页。）

3. 他集中译四大悲剧。它们是莎士比亚全部作品的“最高峰”，而它们写于1601——1606年之间，虽然各有特点，在语言、风格上却属于同期，比较一致。

不贪大求全，而是根据本身的条件缩小范围，集中精力。这是一个明智的选择。

而在这范围之内，精雕细刻，一再修改，几十年经之营之，依然是在纷纭的艺术活动中不断“追求秩序”。

这四大悲剧是世界上许多人熟读甚至能背诵的，其中有许多段著名台词，就在我们中国的学英语的人之间也是传诵不息的。因此，卞之琳的译文会受到最苛刻的检查。

我们就来看看《哈姆雷特》一剧的译文。

《哈姆雷特》的中心人物是一位对语言极为敏感的青年知识分子，剧中语言变化多，各种层次、风格都有，而且层次与层次、风格与风格之间的对照是分别不同角色以及同一角色的不同情绪的戏剧手法之一。换言之，语言在此不只尽了传达工具的任务，而且还起了一种额外的戏剧作用：通过对语言的感应来突出主人公的知识分子性格。

卞之琳对于这一点是清楚的，他的译文也相应地富于变化。有国王的冠冕堂皇的官腔：

至亲的先兄哈姆雷特驾崩未久，
记忆犹新，大家固然是应当
哀戚于心，应该让全国上下
愁眉不展，共结成一片哀容，
然而理智和感情交战的结果，
我们就一边用适当的哀思悼念他，
一边也不忘记我们自己的本分。

四平八稳，但是掩不住伪善。与这假惺惺的一套相对照，哈姆雷特真挚地吐露了他内心的痛苦：

啊，但愿这太太结实的肉体
融了，解了，化成了一片露水，
但愿天经地义并没有一条

严禁自杀的戒律！上帝啊！上帝啊！
我觉得人世间醉生梦死的一套
是多么无聊，乏味，无一是处！

这里白体诗不仅词汇不同，形象不同，节奏也不同，是一声声的呼喊，直截了当，毫无遮掩。这是哈姆雷特性格的一面。哈姆雷特的性格的另一面，是赤诚待人，但在别人蓄意欺骗自己的时候，又有眼力能够看穿他们。他在碰见罗森克兰兹与纪尔顿斯丹的时候，原是对这两位儿时好友充满热情的，可是一听他们的口气，就知道他们是怀有使命的：

哈　我的两位好朋友！你怎样，纪尔顿斯丹？啊，罗森克兰兹！好伙计，两个都好吗？

罗　我们正如一般的大地之子。

纪　相当幸福，正因为不过分幸福；我们并不是命运女神小帽儿上的顶结。

哈　也不是她的鞋底？

罗　也不是，殿下。

哈　那么你们是住在她的腰身上，她的恩惠的正中间？

纪　真的，我们是她亲信的私底下人。

哈　住在命运女神的私处？噢，千真万确，她是个婊子。你们有什么消息？

两位来者用游戏式的语言来搪塞，不吐真情，于是哈姆雷特也报之以戏谑，而且像普通年轻人一样，开了一个涉及到性的玩笑。这一段话在文字上有双关语，译者的处理是恰当的。

当然，任何人译《哈姆雷特》都要碰到个无可回避的问题，即如何译第三幕第一场那段关于生和死的最有名的独白。

这里我们把原文和卞的译文抄录如下：

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end then. To die——to sleep,
No more; and by a sleep to say we end
The heart——ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to: 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream——ay, there's the rub:
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause——there's the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th’ unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,

And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.

(text according to *The Arden Shakespeare Hamlet*, ed. Harold Jenkins, 1982)

活下去还是不活：这是问题。
要做到高贵，究竟该忍气吞声
来容受狂暴的命运矢石交攻呢，
还是该挺身反抗无边的苦恼，
扫它个干净？死，就是睡眠————
就这样；而如果睡眠就等于了结了
心痛以及千百种身体要担受的
皮痛肉痛，那该是天大的好事，
正求之不得啊！死，就是睡眠；
睡眠，也许要做梦，这就麻烦了！
我们一旦摆脱了尘世的牵缠，
在死的睡眠里还会做些什么梦，
一想到就不能不踌躇。这一点顾虑
正好使灾难变成了长期的折磨。
谁甘心忍受人世的鞭挞和嘲弄，

忍受压迫者虐待、傲慢者凌辱，
忍受失恋的痛苦、法庭的拖延、
衙门的横暴，做埋头苦干的大才
受作威作福的小人一脚踢出去，
如果他只消自己来使一下尖刀
就可以得到解脱啊？谁甘心挑担子，
拖着疲累的生命，呻吟，流汗，
要不是怕一死就去了没有人回来的
那个从未发现的国土，怕那边
还不知会怎样，因此意志动摇了，
因此便宁愿忍受目前的灾殃，
而不愿投奔另一些未知的苦难？
这样子，顾虑使我们都成了懦夫，
也就这样子，决断决行的本色
蒙上了惨白的一层思虑的病容；
本可以轰轰烈烈的大作大为，
由于这一点想不通，就出了别扭，
失去了行动的名分。

（译文按《莎士比亚悲剧四种》，

人民文学出版社，1988）这大段译文透露了译者的谨严：行数、句式甚至词序都贴近原文，关键的词和形象都照译了。也有变通的地方：第二行的“忍气吞声”是外加的，原文第四行的a sea of troubles译成“无边的苦恼”而略去了“海洋”的形象，倒数第二行的currents的形象也略去了，这两者有所失，但也有所得——所得在简洁。个别地方文字还可改进，如“怕那边/还不知会怎样”漫无所指，实际上是译者加的；又如“做

埋头苦干的大才/受作威作福的小人一脚踢出去”一句同上文联不起，本身也冗长。这后者其实是一个可惜的例外，因为这整个大段独白的译文的优点恰在前后连贯，呵成一气。独白当中有若干次自问自答，最后达到一个结论。这是思辨的语言，有几个抽象名词：“问题”，“顾虑”，“解脱”，“思虑”，“名分”。但所思考的例证则是具体的，而且好几处露出敢于行动的胆略：“矢石交攻”，“挺身”，“使一下尖刀”，“懦夫”。这两者都符合独白者本人的性格。莎士比亚的语言所起的额外的戏剧作用在此又得到了证实。而译文是与原文相对应的。

但是卞译的最大长处却在节奏。正因为他一定要以五顿行来译五音步行，而且在任何情况下坚持了下来，他译的台词一行接一行通读下来，就产生一种清楚的节奏感，整齐而又随着内容变化，明显地不同于散文体节奏，比它略高昂，然而有时又降低而接近口语——正像莎士比亚及其同时剧作家们所寻求的能在舞台上发挥戏剧作用的无韵白体诗。用诗体来译莎剧的根本原因不是为诗而诗，而是只有用诗体才能充分表现原剧的戏剧艺术。

卞译《哈姆雷特》还经受住了另一种考验。1958年上影译制厂为劳仑斯·奥里维埃主演的影片《王子复仇记》配音的时候，就是用这个译本作为底本的。1979年11月，英国老维克剧团在北京演出《哈姆雷特》五场，台词的同声传译也是根据卞译。这就是说，他的译本虽然“只是戏剧文学读物”，但经过导演和演员们运用他给他们的“删改自由”加以整理，也通过了银幕和舞台演出的考验。

这样，在他自己所规定的范围内，卞之琳达到了他的翻译事业的最高点。从那里望出去，他会发现站在友邻高峰上举着别的语言的莎剧译本的，是俄语的帕斯提尔纳克、德语的斯蒂凡·格奥尔格、意大利语的蒙塔里、法语的纪德等人，都是第一流作家，多数是充满现代敏感的大

诗人。站在这些人之列，卞之琳是不会感到寂寞的。

以诗译诗，甘苦自知
——————评卞之琳《莎士比亚悲剧论痕》

一

诗人卞之琳的译作《莎士比亚悲剧四种》出版于1988年，现在他的论文集《莎士比亚悲剧论痕》又问世了。

后者可以看作前者的一个注脚。在通常情况下，文学名著的好译本总比对名著本身的评释更为重要。然而一个译者对所译作品的评释却又不同于一般的学术著作，至少他读得更细心，对于作品中的曲折微妙之处更有研究，特别是对语言与内容的结合上更有体会。

这个集子里共有文章九篇：三篇关于《哈姆雷特》，一篇论《奥瑟罗》，一篇论《里亚王》，以上是一个剧本的专论；一篇谈莎士比亚戏剧创作的发展，是纵论；此外是悲剧四种的译者引言，译本说明和一篇1986年中国莎士比亚戏剧节随感。

通观全书，作者认为上述三剧在全部莎作中有特殊的重要性，由于它们都写英国人文主义的危机，都表现尖锐的理想和现实的矛盾，其深刻与感人程度前所未有，所以他称它们为

> 莎士比亚的全部戏剧的中心。……它们都是一般人公认的“最”字号作品（例如以“最丰富”称第一部〔《哈姆雷

特》〕，以“最完美”称第二部〔《奥瑟罗》〕，以“最宏伟”称第三部〔《里亚王》〕）。《哈姆雷特》和《里亚王》可以说是“双峰插云”。这两部都是总结性作品，关键性作品。正如这些悲剧本身每一部都有一个转折点、有一个高潮，而转折点和高潮往往相去不远以至有时候几乎合一的，比较上《哈姆雷特》更像是莎士比亚前后期戏剧创作的转折点，《里亚王》更像是莎士比亚“悲剧时期”的高潮。

（第260页）

他所爱的是《哈姆雷特》，对它倾注全力阐释，用的篇幅最多（93页+20页），谈得最细。《奥瑟罗》就谈得少些，虽然某些精彩论述（如关于“爱米丽亚”一节）倒在这里。《麦克白斯》则未作专文论述，虽然在纵论中说它在艺术上“最精炼”，“动作最迅疾”，但又认为它“有点笼统……近于空幻，难引起深刻的历史感”（第274页）。而使他感触最深的则是《里亚王》，因而称之为整个“悲剧时期的高潮”。不仅如此，他还认为它

“无意中给资本主义的自由竞争原则正确预言了必然的悲惨下场”，并且进而断言：“由此一例也可以看出，莎士比亚不仅提得出似乎在当时不可能提出的问题，而且在问题的意义上有时还超得出欧洲文艺复兴时期人文主义思想的界限”。

（第245页）

这段话使我们想到了五六十年代部分莎学者之间的辩论，即所谓莎士比亚的局限性问题。针对某些英国批评家认为《暴风雨》一剧中米兰达高呼的“美好的新世界啊，居然有这样的人在生活”是指莎翁预见到了

未来的共产主义式社会，有些研究者认为剧作家难于逾越他的时代和社会的“局限性”，未必能看得这么远。而卞之琳在这里则突破了局限性说的局限，给予了《里亚王》一剧以“预见性”。

他作这个论断是在1964年。二十多年过去了，他是否仍持此说？对于他在写这些论文的主要观点，他后来在1985年说过这样一段话：

> ……世风迭变，经过了几十年，你想实事求是，独立思考吧，总是不肯苟同也得苟同，过去曾亲自加以发挥而如今在随声附和当代的时髦西风的冲击当中，你自己厌弃这“老一套”，却不像金蝉能脱壳得了。是历史无情呢，还是真理无情？作品俱在，如何“洗刷”？就是那么“不巧”！

（第295页）

在1986年写的本书前言里，他更明确地说明他现在对过去所用的几个主要概念的看法。这些概念是：

1. 阶级性与人民性。他仍相信阶级分析，认为他过去的分析方法“固然有点简单化、庸俗化、机械、生硬，大体上倒还通达”（第5——6页）。他也曾有过“分析趋于烦琐……立论趋于偏激”的时候，由于“领教了‘文化大革命’的灾难才得解脱”（第6页）。

2. 人文主义与人道主义。他曾一度在苏联学者的影响下用人道主义这个名词替代人文主义，“文化大革命”后在“重新确认欧洲文艺复兴时期人文主义的两面性和过渡性的同时，恢复了这个思潮的本来译名”（第6页）即人文主义。

3. 现实主义与浪漫主义。“我在莎士比亚戏剧评论中开头只讲莎士

比亚是现实主义大师，后来也就不能无视他也是浪漫主义高手。从此我也就摆脱束缚，不致陷入绝路而无意中凑合一种奇谈怪论——妄把文学史看成现实主义与反现实主义的斗争史。”（第7页）

通过以上，我们可以看出：卞之琳所用的概念是有过变化的，但是他的主要论点，特别是阶级性和历史唯物主义，却没有变化。对于自己的学术思想作了实事求是的回顾，并且明确地总结出何者变了，何者未变，不因“时髦西风的冲击”而“随声附和”，不因“老一套”而“金蝉脱壳”，卞之琳是一个不取巧的真正的学者。

二

当然，卞之琳又是优秀的诗人，并且成功地用诗体译出了莎士比亚的四大悲剧。我们也就很想听听他对于莎翁的写剧技巧、诗艺和语言的看法，还有他自己的翻译经验。

本书谈到了这些。例如对于《哈姆雷特》，卞之琳就着重分析了它的“艺术吸引力、艺术感动力，甚至不妨说艺术震动力”（第106页），从中心人物的发展谈到情节上的呼应，直到“剧本语言的丰富多彩”（第111页）。他不是孤立地谈语言，而是结合着人物性格的特征来谈，而且考虑到诗剧的特征，例如他说：

> 剧本里连哲学议论（主要由哈姆雷特说出来）也用了非常形象化的语言；……语言里的意象，在莎士比亚用来，都不是装饰，而是配合人物的思想感情的，而且随人物思想感情的发展也有相应的发展。剧本第1幕哈姆雷特独白里的“荒废的花园”到第2幕他和人家的对话里就发展为“监狱”（都是指世界）；他在第2幕里说

过“坟墓”，到第5幕里就面对了“墓园”。这就是一个例子。

（第112页）

又如这样总论莎翁悲剧的语言：

> 莎士比亚沿用诗剧体（当时戏剧都是诗剧体），为表达他匠心独具的悲剧寓意，在语言上也得到了极大的方便，自不在话下。难得的是：剧中不仅在主角、副主角的口里，而且在许多配角以至“龙套”的口里，也经常说得出各显个性的语言，闻其声即似见其人。剧中人人脱口成诗，又人人并不千篇一律，分得出彼此，崇高的、庄严的、诙谐的、下流的，不一而足，不但因人而异，而且随场合不同、心情不同，而时有同工的异曲。莎士比亚就能这样用戏剧俗套而不为所囿，随心所欲，驾驭条条框框，都得心应手。

（第304页）

这也是紧扣诗剧的特性和人物的个性来谈语言的，而不是仅仅罗列一堆词汇、句式、意象就算了事（当然，该引的他也还是引了的，如第152页谈到《奥瑟罗》中的野兽意象，第238页谈到《里亚王》中的禽兽虫豸的意象，等等）。所不足的，倒是他认为“不在话下”而实则特别需要说清的一点，即为什么用诗体写剧给了莎士比亚以语言上的“极大的方便”。

这就牵涉到诗剧之所以不同于散文剧究竟在哪里，莎士比亚型的英国诗剧的特点又在哪里，以及为什么我们在有了莎剧的散文译本之后还要有诗体译本。

卞之琳的回答非常实际：诗体译本之所以必要，因为莎翁原作是用

诗体写的。不用诗体，算不上真正的翻译。

他举了一个例。《哈姆雷特》第三幕第一场有一段有名的独白，其起句是：

To bé | or nót | to bé: | that is | the qúestion.

莎士比亚用的是素体无韵诗，每行有五个音步，每个音步由一轻一重两个音节构成，故称“抑扬格”（我们这里为了印刷方便，只标出音步和重读音节）。这一行朱生豪的散文译本译成：

生存还是毁灭，这是一个值得考虑的问题。

卞之琳对此的评论是：“严格讲，这就不是翻译而仅只是译意（paraphrase）”（第117页）。他自己的诗体译文则是：

活下去丨还是丨不活：丨这是丨问题。

五个音组相当于五个音步，每组中有一个字可以重读，这样就有了相当于原作素体无韵诗的格律。他又进而比较说：

> 撇开和原文格律的模拟不算，“活”与“不活”，在原文里虽还不是形象语言，却一样是简单字眼，意味上决不等于汉语“生存”与“毁灭”这样的抽象大字眼。我们对语言意味有感觉的写诗与读诗的，理应在两种译文之间辨别得出哪一种较近于诗的语言。
>
> 进一步玩味，我这里重复“活”字，用了两次，和原文重复“be”字，都是在节奏上配合这里正需要的犹豫不决的情调。这一点在“生存还是毁灭”这一句里就荡然无存。

（第117页）

这两段话透露出卞之琳的多方面考虑：不仅格律，不仅形式上的模拟，还有字眼是简单还是抽象，还有节奏能否传达人物的情调，而总的说来就是译文是否诗的语言。

一提诗的语言，人们可能会理解为文绉绉的充满美丽词藻的语言，而这却是对诗的语言的误解，特别是对十六七世纪英国诗剧中所用的语言的误解。后者是一种可上可下的语言，可以堂皇，激昂，但也可以庸俗，粗鄙，其不同于散文的主要在于更精炼，更形象化，同时有更整齐的节奏。它所能达到的境界可以比散文更高，这就更适合于传达英雄人物的性格；因此，当它落到低层，也就更加卑下，足以传达邪恶。同时，这类诗剧里仍然有散文台词，同韵文台词互相补充或形成对照，语言多了一个层次。再一点，也是十分重要的一点，它不是给眼睛看的印刷体文字，而是能在舞台上口头讲出或朗诵的语言。换言之，它是演出的台词，不是书里的诗赋，这类剧也不是文人剧，而是当时的“大众传播工具”。名为“诗剧”，实则诗和剧不能分离，诗是为了剧，而剧则更促进了诗的表达力。

这样的诗剧语言通常是通俗的，铿锵的，可以清新而奇美，但也可以为了戏剧效果而变得相反。甚至陈词滥调也有用处。卞之琳对此是有体会的，在译文里也作了相应的变动：

> 例如在《哈姆雷特》剧本里王者在大庭广众前，在隆重仪式上，就用冠冕堂皇的相当于文言道白的语调；在戏剧里为了显出与本戏截然区分，就故意用陈词滥调。

（第118页）

为了体现莎士比亚在这些地方是“有意嘲弄当时流行的舞文弄墨、拐弯

抹角的自命风雅体语言”，他在译文里“索性更把它庸俗化了一点，中国旧曲化一点”，因此出现了这样的一段台词：

“金鸟”丨流特，丨一转眼丨三十丨周年，
临照过丨几番丨沧海，丨几度丨桑田，……

似雅实俗，而俗正是剧作家也是翻译家所要达成的戏剧效果。

总之，这是一种伸缩性大、富于表达力而又芜杂的语言，莎士比亚和他的同伴们的功绩在于创造性地利用它来写出了几百个卓越的剧本。英国诗剧本身也是历史的产物。它起自民间，带有中世纪戏剧的旧因素，却因酣畅地表达了英国文艺复兴时期的复杂现实和时代精神而大放光彩。这一个历史机缘过去之后，这类诗剧不再创作了，虽然后来历代都有文学家想重建它，直到20世纪中叶还有艾略特等人作了认真的努力，但是没有一个得到了真正的成功；而另一方面，莎士比亚及其同伴所写的——至少有50个剧本——却还在英美和世界其他国家不时重演，显示它们的持久的生命力。

把这种诗剧介绍进中国来也就是一件十分不易的工作。经过几代人的努力，我们达到了这样一种局面：有了朱生豪等人的好的散文体译本，出了《莎士比亚全集》；上演了若干重要莎剧，开始了用京剧和地方剧形式改编的试验，举行了一次大规模的中国莎士比亚戏剧节；最后，诗体翻译也做出了成绩。

这最后一点的成绩中有孙大雨、方平、林同济等位的贡献，但是持续最久、收获最大的却数卞之琳。四大悲剧是莎士比亚的巅峰之作，现在我们中国有了它们的诗体译本，这就标志着我们的莎剧翻译登上了一个新的台阶。卞译当然不是没有缺点的，我们还会有更新的译本，究竟

用什么样的诗体来译也会有新的试验，但是后来者会慎重地研究卞之琳的译本，而在这样做的时候，他们会发现这个论文集子里的《〈哈姆雷特〉的汉语翻译及其英国改编电影的汉语配音》和《〈莎士比亚悲剧四种〉译本说明》两文是不可不读的，因为在那里这位诗人翻译家写下了他的经验，他的甘苦，他倾注全部心血以赴的目标：以诗译诗。

答客问：关于文学翻译[1]

问：你翻译的第一本书是什么？什么时候翻译的？

答：我翻译的第一本书是乔伊斯的短篇小说合集《都柏林人》。那是在40年代之初，当时我在昆明西南联大做助教。有一天我看见了乔伊斯的这本短篇小说。我常常听人提到他的长篇小说《优力息斯》，于是也想知道他的短篇小说是什么样子。一读之下，我被吸引住了，特别是最后那篇《死者》写得真好，真是一篇杰作。我就试着把它译成了中文，接着把这卷里所有小说都译了。

问：你那个译稿出版了吗？

答：没有。我把原稿寄给桂林的一个出版社。有一天日本飞机轰炸了这个城市，引起大火，我的译稿也被烧掉了。

问：这以后你又译了什么其他作品？

答：1958年我译了彭斯作品。那年人们准备纪念下一年就要来临的彭斯诞生200周年，北京有一家出版社想出一本新的彭斯诗选，要我翻译。以前我从未译过彭斯作品，但是我喜爱他的诗，愿意一试。我发现这工作相当费力，但又值得下功夫。最后，我译了大约40首，合成薄薄一小本，于1959年出版。

问：这40首里包括了哪些诗？

答：抒情诗如《一朵红红的玫瑰》、《不管那一套》、《走过麦田

来》、《往昔的时光》等等。不过我也放进了一些别的东西，例如一些即兴小诗。你知道他曾在一张钞票后面写过一首咒骂金钱的诗，这首我也译了。当然，这类诗不是他的主要作品。更值得一提的，是我译了他的几首较长的诗，如《两只狗》、《快活的乞丐》、《汤姆·奥桑特》，还有那首绝妙的讽刺诗《威利长老的祈祷》。这些诗似乎过去无人译过。它们揭示了彭斯诗才的另外一些方面。他的抒情性和音乐性是我们中国读者向来欣赏的。但是过去我们未必知道他还能写很好的叙事诗，其中有许多别人诗里难找的品质，如戏剧性，活力，还有一种游戏精神，都是特别可爱的。

问：看来你是被你所译的作品迷住了。那末以后你又译了什么？

答：以后我译了几篇培根的随笔。这也是一个很愉快的经验。培根是一个善写警句的散文家，文字紧凑，又有一点古奥。问题是：译这样的作品该用什么样的文字？我做了一个试验，用浅近的文言译它，我的朋友们看了说喜欢我的译文。但是我觉得这里用文言是一种特殊情况，不足为训。通常情况下，我都是用白话文译。而且总的说来，我译的散文作品很少。除了培根以外，我只译过威廉·科贝特的《骑马乡行记》（William Cobbett，*Rural Rides*）。这是我喜爱的另一本书。作者完全是英国本色：道地的民间英语，典型的英国佬性格，喜欢发脾气，但又有好心肠。除了这两种散文作品外，我译的全是诗。

问：除了彭斯，还有哪些诗人？

答：雪莱（七八首），华兹华斯（二三首），还有布莱克（一二首），多数是为了在我正在写的《英国诗史》里可以引用。

问：有没有20世纪的诗？你似乎只对浪漫主义诗歌感到兴趣。

答：我确是喜欢浪漫派，但我也译过一些现代诗。例如休·麦克迪尔米德（Hugh MacDiarmid）的抒情诗。他是苏格兰人，诗写得极好。我特别喜欢他能把苏格兰民间文学传统与现代欧洲的敏感相结合。他还是个马克思主义者，写了三首列宁颂。我译了他的10首诗，在1979年的《世界文学》杂志上发表了。

问：你怎样译苏格兰方言？与译英文有什么不同？

答：这确是一个问题。去年我去苏格兰，也有人这样问我，我的回答是：仍然用我们中国的普通白话。译彭斯也有这个问题。我考虑过，也问过朋友，他们开玩笑说：不妨一试东北方言或四川方言。但是我做不到，我连北京方言也不会用。而且，诗不比小说，小说里用方言是常见的，诗里就少。翻译更难办。听说苏联名翻译家马尔夏克把彭斯译成俄文时很注意音韵，我不知道他是怎样处理原诗中的方言的。这里确实有一个值得深入研究的题目。我希望将来会有掌握地方方言较好的译者起来重译彭斯。现在我们这些人的译文毕竟只是过渡性的译文。

问：也许任何译文都是过渡性的。听说你不仅译了苏格兰方言诗，还译了盖尔语（Gaelic）的作品，是么？

答：是的，但我不懂盖尔语，而是通过英文译本再译的，只不过英译者就是作者自己。这位作者叫绍莱·麦克林（Sorley Maclean），人们称他为当今最重要的盖尔语诗人。他现在已经七十多岁，住在苏格兰西北的一个岛上。去年我到那个岛上去访问了他。他听说他的作品在辽远的中国有了译文，是很高兴的。他是一个现代风格的诗人，有一度还很欣赏现代派大家庞德的作品，但后来他回到盖尔语民间文学传统，结果写出了有明显的特点的好诗，例如：

每当我感到沮丧，
总想到年轻时候的你，
于是莫测的海洋涨起了潮，
一千条船张开了帆。

从沮丧到海上出航，这是人的精神从狭窄走向开阔，而一千条船不仅在我们的眼前张开了愉快的白帆，而且带来了欧洲文学里古老的回响，因为它使人想起16世纪英国诗人马洛歌颂古希腊美人海伦的名句：

驱使一千条楼船走上海程，
一把火烧了古城高塔的————
就是这张脸么？

这样一来，诗就显得深远，脱出一般情诗的小天地了。

问：想不到苏格兰现代文学里还有这样的作品，而且是以盖尔语写成的。

答：世界文学里的好作品多得很，问题在于我们所知太少。翻译的作用，就是能帮助不懂外文的读者了解到更多关于外面世界的事情。首先，当然译者自己得大大打开眼界。

问：那么，美国诗呢？你译过么？

答：我译过两位美国人的诗。头一位是罗伯特·勃莱（Robert Bly）。我认识他。1980年，我作为中国作协代表团成员去参加澳大利亚阿得雷德文艺节，他也在那里，这样就碰上了。有一个晚上他到我们住的旅馆来，朗诵一首叫《想到了〈隐居〉》的诗。事实上，诗里提到的《隐居》就是白居易的一首诗的名字。

问：真有意思，另外一个美国诗人又是谁？

答：他是詹姆斯·赖特（James Wright），是勃莱的好友，但不幸已于1979年死于癌症。我译了一首他的诗，标题很长：《冬末，越过泥潭时，想到了古中国的一个地方官》。这首诗也是关于白居易的。它的开始几乎带着开玩笑的口气：

白居易，落发纷纷的老政客，
何苦徒劳呢？
我想起你
惴惴不安地进入长江三峡，
纤夫拉着你的船逆流而上，
送你去忠州城里，
混一个什么官差使。
我猜想，你到达时，
天已黑了。

它的结尾则充满了沉思，情调忧郁：

你在山那边找到畸零人的城市了么？
还是仍然紧握着那条磨损了的纤绳的一头，
一千年都没有松手？

这里“磨损了的纤绳”指的是川江上纤夫拉船用的绳子，他们逆水拉船，要同无情的急流斗争，而绳子用久了，磨损到最后，随时都可以拉断。这样，这船和老诗人两者都处在非常危险的境地。诗中的“我”，也就是提这个问题的美国诗人，也并不安全多少。因为这诗也写他在黄昏时节站在明尼阿波利斯城的岸边，注视着不断流逝的密西西比河时所感到的

孤独。正是这孤独感把这两位诗人越过时间和空间上的巨大差别而联在一起。我觉得这一点写得非常好。我也译了赖特的另一首诗，即常在许多现代诗选集出现的《幸福》一诗，它有一个了不得的结尾：

我突然感到
如果我能脱出自己的躯体，我就会
怒放如花。

我非常喜欢这个结尾。因此我的译文尽力保持这些令人惊奇的比喻，即磨损了的绳子和怒放的花朵。

问：你所谓保持比喻，究竟是什么意思？

答：我的意思是，如果在原诗里有某个比喻，应该把它直译过来，保持它原有的新鲜和气势。但这里有一个问题。有时一个比喻在原来语言中很新鲜，但是在译文中却类似套话，通常是因为译者用了一个意思大体相同的成语。在彭斯的《一朵红红的玫瑰》里，你记得，有一行诗表达主人公对一位姑娘的爱，说是即使所有的海洋干枯了，岩石都被太阳熔化了，他仍然忠于爱情。我想在原诗里，这关于海和岩石的比喻一定是很新鲜很有力的。我们汉语里恰好有一个成语——“海枯石烂不变心”——可以说是完全的“对等词”。但是它在中国已经用得太久太广了，变成了陈词滥调。所以我在译文里避免用它，另外用了一个说法，文字不那么流利，但保存了原来的比喻。不过，这个问题还另有复杂的一面。如果原作者本人用了陈词滥调又怎么办？毕竟陈词滥调是生活的一部分，没有哪个作者能够始终都写得新鲜。也是在这首《一朵红红的玫瑰》里，有两行原文是：

And I will luve thee still, my dear,

While the sands o' life shall run.

这里的一个词组the sands o' life就值得研究。也许不能称它为陈词滥调，但至少它不算新鲜，彭斯用它时就已经不新鲜，因为前人早已用过它，莎士比亚在16世纪用过，蒲伯在18世纪也用过。我认为这是彭斯偶然采用文学套语的一例，有时候他不得不同当时上流社会流行的文学趣味有所妥协。这里并无任何真正的形象，只是一种现成说法。因此我译它时，也用了一种人们熟悉的、没有新鲜感的词语，即“生命犹存”，后来又改成“一息犹存”。

问：想不到有这么多的讲究！语言可真够复杂的。

答：反正这首看起来很简单的小诗给了我不少麻烦，尽管一再修改，最后的译稿仍是自己不满意的。不管怎样，作为一个译者，我总是感到需要不断锻炼，要使自己的汉语炼得纯净而又锐利。另外，我觉得一个译者只应该译与他自己的风格相近的作品。没有人能够掌握所有的风格。通常一个译者只适宜于译某一类作品。我认为他应该只译那一类，而不要什么都译。

问：但是我想一个理想的译者应该是什么样的文章都能适应的人。

答：可是究竟有几人能够做到呢？何况，适应别人的过程同时又是施加自己个性的过程。这样，凡一个译者碰过的作品，译文总会显得有点类同。如果莎士比亚、密尔顿、邓恩、德莱顿、蒲伯、华兹华斯、拜伦、雪莱、济慈等等读起来都差不多，那可真是翻译的否定了，也是文学本身的否定了。

问：你觉得译者还应该注意别的什么？

答：作为一个译者，我总觉得有一件事忽略不得，即原文的口气。如果作品是讽刺口气，那么译文也应该是讽刺口气；如果仅仅造成滑稽效果，那就没有成功。

最后一点：全文的重要。通常人们太多注意细节，不够注意整体。然而一首诗或一个故事有它自己的统一性。如果译者掌握了整个作品的意境、气氛或效果，他有时会发现某些细节并不直接促成总的效果，他就可以根据所译语言的特点作点变通。这样他就取得一种新的自由，使他能振奋精神、敢于创新。他将开始感到文学翻译不是机械乏味的事，而是一种创造性的努力。

---

[1]此文原是英语广播稿，现请徐序同志译成中文，作者并作了一些修改。

译彭斯的再思

1984年，我译的《彭斯诗选》增订版出版。它一共包括61首诗。它以1959年出版的我的译本为基础，数量增加约一倍，内容也扩大了。几个大漏洞给补上了，如《致好得出奇者，即死板的正经人》、《老农向母马麦琪拜年》、《挽梅莉》、《致虱子》、《佃农的星期六晚》、《圣集》等名篇，特别是《圣集》，是我最爱读的一首，但一直怕不好译而未译，这一次下决心把它译出了。抒情诗方面，这次也有增加，例如《亚顿河》、《美丽的莱丝莉》、《英俊的织工》、《高原的玛丽》、《给我开门，哦！》等首。抒发民族主义情绪的抒情诗增加了《这一撮民族败类》，此外《奴隶怨》反映了诗人对当时非洲黑人被贩运到美国为奴的感触。诗札这次也增加了《致威廉·辛卜荪》一篇。即兴之作里也多了一首《谢某君赠报》，此诗颇能反映彭斯对当时国内外大事的关心，而讽刺上层人物，笔调也分外辛辣。

有所增，也有所减。这次把1959年译本中的《大好年华》、《题某女士手册》等几首删掉了，原因是它们的作者是谁尚未确定。《自由树》究出谁手，也未解决，所以这里也仿1968年牛津三卷集之例，虽收入而标以“存疑”。

译诗的排列是先分为若干类，每类之下再以出版时间先后为序，后者的根据也是牛津三卷本。

总起来看，这个新译本比1959年旧本要充实一些，各类的重要作品大致具备了。

从翻译本身来说，我自己想要努力做到的，首先一条是：以诗译诗。彭斯的诗音乐性强，所以译文保持脚韵（但只是押大致相近的韵，而且是照当代普通话读音）。形式也力求接近，例如他常用的六行诗段，一段是一二三五四行每行八音节，四六两行每行四音节，脚韵排列是aaabab；译文也是六行，脚韵大致也照原样（1959年译的则常有变动），四六两行也缩短。但是在一行的内部，译文没有采取以“顿”来组成音步的办法，原因之一是有时不易决定顿在何处。我用了另一个办法，即对每行的字数有限制，不超过十三四个字，除非原诗一行特长或特短，才相应地增减字数。诗的节奏感同读诗的速度有关；如用通常速度读，十三四个字一行大概可以有四或五个词组，相当四或五个音步，因此各行之间，仍有大体相同的节奏。问题倒在：过多的整齐产生单调感；我有时故意不协自定之律，而根据内容变动每行字数和句式，例如：

汤姆又惊又怕，赶紧看究竟，
那一片笑呵，乐呵，玩得正起劲：
笛子越吹越响，
舞步越跳越欢：
妖魔们急转、交叉、分开、合拢、又把手牵，
直闹得女妖一个个流汗冒热烟，
纷纷把外面的破衣都脱掉，
只穿贴身汗衣一阵狂跳！

（《汤姆·奥桑特》）

这里三四行自成一对，与其他行不同；第五行包括了五个舞蹈动作，字数也就多过别行；这两者都使诗段中间起了速度和节奏上的变化，正是这里群魔乱舞的内容所要求的。

从内容出发，也就不能仅求形似。诗的生命在意境，而意境又是靠许多东西形成的；从语言上讲，除了节奏、脚韵、速度，还有用词、句式、形象，都需要译者好好处理。形象是诗歌语言里最重要的成分，古今诗人莫不致力于此，所以需要译文高度的忠实，不忠实就难以传达原诗的新鲜或气势。然而由于两种语言和文化之间的巨大差别，这种忠实又不能局限于字面相似，而还要考虑其他因素，例如：某一形象在译文中所具有的力量、联想、气氛是否与在原文中大体相似？彭斯的名篇《一朵红红的玫瑰》里有这样几行：

And I will luve thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.
Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun.

这里的形象——海水枯竭，岩石熔化——在原诗是新鲜的、有力的，而如果我们根据直接的反应，不假思索地用“海枯石烂不变心”来译，那就不是真正的忠实，因为“海枯石烂”这组四字成语在汉语和汉语文化环境里已经用久用惯了，不再使人感到新鲜。

另外一方面，也有在原文中是成语而无须译者作为形象来对待的例子，就在同首诗里，紧接上引，出现了两行：

I will luve thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

这里the sands o' life就是成语，彭斯用时已不新鲜，也不存在真正的形象，因为很少人会注意到sands是指的过去计时的沙漏，也就无须用形象来译。

对待形象不过是对待整个诗歌语言的一个方面。诗歌语言是复杂的，其中总是若干成分并存。以彭斯而论，有清新的一面，如在他的抒情诗里；有辛辣的一面，如在他的讽刺诗里；有激越的一面，如在他的爱国诗里；有顽皮的一面，如在他的诗札和叙事诗里；但这些成分不是单独出现的，而是各以不同比例结合在不同诗篇里，其总的特点则是通俗。通俗首先见于方言的运用；那么，一个汉语译者又怎样处理苏格兰方言？是否可用中国的某一地区的方言来译，例如四川方言？且不论译者本人是否有此本领，那样做的结果会带来一种与原作不一致的四川情调，而且会把读者的注意力引向一种外加成分。我的办法是：把苏格兰方言当作苏格兰国语，就像我们译任何国家的语言一样，用汉语普通话来译，而在具体处理的时候，看情况尽量通俗，亦即尽量采用民歌的调调儿，不只在音乐性上，也在句式和用词上，宁用较老较土气的说法，而避免现代化。

译文也力求不失原诗的丰富性。多读彭斯的爱情小诗，有时会使人感到题材与用词有某些重复。但这本是民歌的通常情形，而且一唱起来，由于曲调和音韵不同，就各有特色。而在彭斯的较长诗篇里，更是音调繁复，内容丰富。因此，在译《致拉布雷克书》、《圣集》、《汤姆·奥桑特》、《爱情与自由》诸诗时，我把译笔放开，力求在译文中实现原诗所有的词汇、句式、韵律、情调、风格各方面的多样性，不惜文白杂糅、雅俗并陈。

有放，也有收。为了传达彭斯的活泼和戏剧性，在句式、节奏上就须紧扣原诗，例如：

He was a care-defying blade,
As ever Bacchus listed!
Tho' Fortune sair upon him laid,

His heart, she ever miss'd it.
He had no wish but——to be glad,
Nor want but——when he thristed;
He hated nought but——to be sad,
An' thus the Muse suggested
His sang that night.

诗人原是自由自在的风流客，
酒神门下谁也不及他癫狂！
虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。
他只有一个愿望————永远快乐无忧，
他什么也不需要————只不过爱喝黄汤；
他什么也不怨恨————除了悲哀颓唐，
这样缪斯就替他写下诗行
让他当众歌唱。

（《爱情与自由：大合唱》）

这里五六七三行同原诗的句子结构一样，节奏也相似。

当然，我也作了变动，如脚韵排列不是双韵，而是一韵到底。读者还会看到，在另外一些诗的译文中，还有不少其他变动：词汇（例如草木虫鱼之名）有时不执着于词典定义，句式有时颠倒，脚韵安排有时破格，也偶有一行未尽原义而于次行补叙的作法，等等。这些变动，除了两种语言、文化不同的原因之外，还因为我有一个考虑，即译文本身应作整体来看。这包含两层意思。一层是：除了句对句、行对行的忠实之外，还应使整篇译文在总的效果上与原作一致。仅仅注意细节易使译文

支离破碎，缺乏全局的连贯性。语言达意，总要依靠上下文；上下文一连贯，译者也就对细节的处理产生新的看法，或须突出，或当省略，或应变动，总之要同全局的情调或气氛一致。更深一层看，一首诗、一个作品经过翻译，实是脱离了母体，而获得了自己的生命。译文与原作有血缘关系，但又是一个独立的实体。文学翻译的创造性，归宿应在这里。

以上种种，意在说明译法，可能理论上就不正确，实践上更必是诸多乖谬，还望读者批评指正。

我译彭斯作品，从50年代后期到现在80年代中期，先后二十多年，随着多读多译，对他的了解也逐渐加深，最大的感觉是：喜悦。他一生坎坷，也写了一些颓丧的作品，但是他活得生龙活虎一般，不向权贵低头，对社会有理想，对爱人和友伴充满热情，绝大多数的作品所表达的是这样热腾腾的生活感，而艺术上又生动而又丰富，尖锐而又深厚，兼有民间文学的传统性与个人天才的独创精神，所以使人爱读，而且越读越高兴。他所留下的是喜悦的文学，不是悲哀的文学。

一首哲理诗及其翻译

读书是一乐事，但开卷又往往更感自己无知。最近读莎士比亚剧本以外的诗，翻到《凤凰和斑鸠》一首，觉得奇怪，好像从未读过似的。大概我对莎作中所谓次要作品，向来不甚注意，特别是《维纳斯和阿都尼》之类的叙事诗，总觉得展示词藻、铺陈过甚，值不得去细读。《凤凰和斑鸠》一般总是同这些诗印在一起，一看标题就以为又是神话故事之类，所以也就忽略了。

这次一读，却恨相见之晚，因为这是一首非同寻常的诗。

为了便于说明，我先把它试译于下：

凤凰和斑鸠

阿拉伯独有一树，
树上有鸟最激越。
请它做先导和号角，
贞禽会朝它飞聚。

可是嘶叫的枭，
魔鬼的前驱和仆从，
死亡将临的兆征，
不许你来骚扰。

禁止闯入我们的队伍，
一切霸道的翅膀，

除了鹰，羽族之王，
葬礼必须肃穆。

让白衣黑袍的牧师，
来唱死亡之歌，
他懂得对哀乐应和，
否则安魂缺少仪式。

还有你长命的乌鸦，
对嘴就生黑毛后裔，
只靠一口呼吸，
请你也来参加。

现在来诵葬词：
爱和忠贞已经死亡，
凤和鸠化作了火光，
双双飞腾，离开人世。

它们彼此相爱，
本质乃是一体，
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

两心相隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤和鸠之间，
就是这样神奇。

爱情之光照耀两体，

鸠借凤的火眼，
看自己得到了所恋，
彼即是此，此即是彼。

物性变得离奇，
己身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

理智也感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

接着唱起这曲哀歌，
献给凤凰和斑鸠，
爱的双星，至上无俦，
为悲壮的结局伴乐。

哀歌

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

凤巢为死亡所毁，
斑鸠的忠贞情怀
也落入永恒长夜。

也未留下后人，
非由身残难孕，
乃因婚而保贞。

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，
真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

这诗翻译不易，我所译必定有许多毛病，尤其诗中有若干难点，可能我的理解就有错误。不过我是力求忠实，希望多少保存了一点原貌。诗不长，仅67行，可分三部分：1——5段号召群鸟来参加葬礼行列；6——14段是葬词；15——19段格律一变，由四行段变成三行段，是一首哀歌。此诗是连同别人的诗附在罗伯特·却斯透的《爱的殉道者，又名罗莎林的怨诉》一书后面于1601年出版的，虽然诗后印有莎士比亚的名字，但当时似乎没有别人提到过莎氏此作，是否确出他手，还是不能完全肯定。如果是他所作，则应是作于《哈姆雷特》等四大悲剧之前。从文字看，一反早、中期莎氏之喜渲染，异常朴素，凝缩，高度哲理化。传说中的凤凰是美丽的奇鸟，见于阿拉伯沙漠中，以香木筑巢而居，活到500年时自焚而死，但又从灰烬中起而重生。斑鸠则历来是爱情上忠贞的象征。将两者放在一起，是将爱情与忠贞同死亡与重生一起思索。

诗的情调是肃穆的，适合所写的葬礼，而所以有葬礼，是因为

爱和忠贞已经死亡，
凤和鸠化作了火光。

然而对于这一结局，诗人没有泛泛地表示哀悼或说些爱情不朽之类的话，而是想到了另外一些问题，其表达方式也是奇特的，例如：

它们彼此相爱，
本质乃是一体；
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

提到了“本质”，“数”，而“分明是二，又浑然为一”则引来了矛盾之言（paradox），这就进入了思辨的领域。然而被摧的何止数，连距离和空间也消灭了：

两心相隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤和鸠之间，
就是这样神奇。

神奇到一种程度，连物的性质（property）也变了：

物性变得离奇，
己身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

因此理智——通常以教学和逻辑为代表的理智——无法说明这类“神

奇”，连理智本身也陷入困境：

理智也感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

这最后一行值得多想想：事物由简变繁，归真返朴已无可能。伊甸园和黄金时代都是梦幻。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

在这种情况下，它只能唱起哀歌。哀歌倒比较实在，所流露的哀思是实在的，那韵律也带一种深沉的叹息声，再不谈“一或二”、“此和彼”了，而转到

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

最后出现了新意：凤和鸠没有后代，因为它们虽然结婚而保持贞节，是柏拉图式的精神结合；它们的死亡表示这种纯洁的理想也已灭绝，因此：

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，

真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

诗至此结束。以真实的鸟开始，经过抽象的玄思，终于回到了骨灰瓶的实物，虽然偏离了凤凰不灭的传说，多少表示了在较低的层次上还有重生的希望。

然而哲理诗不能只谈哲理，它还必须是诗。换言之，它必须是美的。那么，这首诗又美在何处？这不是一个容易回答的问题，我且试提几点。

文字干净利落，简朴而含深意，表达干脆，没有不必要的形容词之类，而有格言式的精炼，这就是一种美。

有对照，有正反，有矛盾，思想始终是活跃的，而所思涉及人生中大问题，有不少顿悟，顿悟结晶为警句，值得回味，这当中也有美。

形式完整，三个部分各有重点，不重复，有变化，第一部分的实变成第二部分的虚，而第二部分关于一与二亦即本质与表相的思考到了第三部分变成了真和美的失落与追踪，从哲理回到了人世，这一过程表现得利索而有层次，这也是美的。

诗中也有一般都会认为美的词句。一开始，它就引人进入阿拉伯沙漠，这是多少代英国诗人都认为神秘的浪漫世界。也有比喻，而且是新鲜的比喻，如“数已为爱所摧”中的“摧”（原文是slain，即杀，更为有力）。“物性变得离奇”，“理智也感到困惑”也都是在干燥的哲理文字中

加上了一点文学滋润。

最后，还有音韵的作用。这是贯穿全诗的，但又随内容而变化。此诗没有采用英诗中常见的五音步抑扬格，而用了四音步扬抑格，一行只有七个音节，四个重拍落在一、三、五、七音节上。一、二两部分每段四行，脚韵是abba，类似某些儿歌。这一格律不甚好用，因它所产生的效果往往不是甜美滑润，而是严厉，突兀，一字一字像是蹦出来的，只宜慢读，适合肃穆的仪式，如这里的葬礼。同时，七音节的短行也促使诗人必须说得扼要，把最重要的东西突出起来，这对于简洁地表达抽象观念也是有利的，而诗人的功力则见于他把这些抽象观念不仅表达了，而且是通过观念与观念之间的关系来表达的，所用的韵律手段就是把四音步的一行分成两半，形成或对立或衬托的两方。例如：

Two distincts, division none:
Number there in love was slain.
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

Hearts remote, yet not asunder;
Distance, and no space was seen
两心相隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，

再加上重拍的放置（例如第一个重拍往往放在行首第一音节）除了起强调作用外，也可以随内容而形成某种格局，这就给了诗人以一种特殊的表达手段，材料是现成的，藏在诗行的音节之内，就看他有无摆弄的本领而已。应该说，此诗的作者在这方面也是很有本领的。靠了韵律之助，他使干燥的思辨语言不但打进了我们的耳朵，而且在理智感到困

惑、不禁叫喊的喊声里达到一种空前的强度。

于是等到哀歌来临，韵律一变，一段三行通韵的新声使情绪缓和下来，死亡已成定局，矛盾也暂时解决，剩下的是低徊，是叹息，同时也希望“还剩真或美的人”能够振作，留下了余音。

韵律所起的这样重要的作用，当然就是美学作用。

* * *

以上只是一种读法，我的读法，当然还有许多别的读法。我也参考了黄雨石同志的译文[1]和学者们的注解和评论，颇受教益，在译诗和释诗过程中也吸收了一些他们的看法。在具体细节的解释上，评论家并不完全一致，但有一点却是共同的，即都认为《凤凰和斑鸠》一诗写得绝好。可以举几个较近的例子：美国诗人理查德·威尔勃称它为一首“奇异的、卓越的玄学诗”，并说“它的准确的抽象语言和生气勃勃的扬抑格诗行给予至少像我这样的读者以一种完全活跃的印象”。[2]莎学者海立特·司密斯说此诗“在莎士比亚作品中是独一无二的，没有任何其他作品像它。……诗篇开始处的富有启发性但属传统写法的鸟类点名让位于葬词部分的强烈活跃、戏剧化的矛盾之言，后者又让位于哀歌部分的极大的抒情性的朴素和庄严。……整个变化以最经济的手段在仅仅67行诗之内完成了。”[3]法国巴黎三大校长、莎学者劳贝·艾尔霍特更进一步说此诗“是独一无二的，有些评论家称它为最伟大的‘玄学’诗。……对于诗歌爱好者，如果不是对于文学史家，这首紧凑、难懂的诗可以让它自己说明自己，它的音韵和节奏的魔力使得评论成为不必要了。”[4]

附：

The Phoenix and Turtle

Let the bird of loudest lay,
On the sole Arabian tree,
Herald sad and trumpet be,
To whose sound chaste wings obey.

But thou shriking harbinger,
Foul precurrer of the fiend,
Augur of the fever's end,
To this troop come thou not near.

From this session interdict
Every fowl of tyrant wing,
Save the eagle, feath'red king;
Keep the obsequy so strict.

Let the priest in surplice white,
That defunctive music can,
Be the death-divining swan,
Lest the requiem lack his right.

And thou treble-dated crow,
That thy sable gender mak'st
With the breath thou giv'st and tak'st,
'Mongst our mourners shalt thou go.

Here the anthem doth commence:
Love and Constancy is dead,

Phoenix and the Turtle fled
In a mutual flame from hence.

So they loved as love in twain
Had the essence but in one,
Two distincts, division none:
Number there in love was slain.

Hearts remote, yet not asunder;
Distance and no space was seen
'Twixt this Turtle and his queen:
But in them it were a wonder.

So between them love did shine,
That the Turtle saw his right
Flaming in the Phoenix' sight;
Either was the other's mine.

Property was thus appalled,
That the self was not the same;
Single nature's double name
Neither two nor one was called.

Reason, in itself confounded,
Saw division grow together,
To themselves yet either neither,
Simple were so well compounded:

That it cried, “How true a twain

Seemeth this concordant one!
Love hath reason, Reason none,
If what parts, can so remain.”

Whereupon it made this threne
To the Phoenix and the Dove,
Co-supremes and stars of love,
As chorus to their tragic scene.

Threnos

Beauty, Truth, and Rarity,
Grace in all simplicity,
Here enclos'd, in cinders lie.

Death is now the Phoenix' nest,
And the Turtle's loyal breast
To eternity doth rest.

Leaving no posterity,
'Twas not their infirmity,
It was married chastity.

Truth may seem, but cannot be,
Beauty brag, but 'tis not she,
Truth and Beauty buried be.

To this urn let those repair
That are either true or fair;

For these dead birds sigh a prayer.

(text according to *The Riverside Shakespeare*)

---

[1]《莎士比亚全集》第11卷（译文），北京：人民文学出版社，1978年，第356——358页。

[2]《莎士比亚全集》，塘鹅版，1969年，第1405——1406页。

[3]《莎士比亚全集》，河边版，1974年，第1795页。

[4]《剑桥莎士比亚研究之良友》，1986年，第46——47页。

汉语译者与美国诗风

一

新近看到两本书。一本是林以亮编选，张爱玲、余光中等译的《美国诗选》，一本是奈莫洛夫编、陈祖文译的《诗人谈诗——20世纪中期美国诗论》。两书都是早已在港、台出版，1989年又经三联改成简体字版重印在大陆发行的。

首先引起我的兴趣的是《美国诗选》，因为我想看看诗人余光中是怎样译诗的；以写小说出名的张爱玲居然也译诗，也出我的意料。打开一看，译者不止这两位，还有编者林以亮自己和邢光祖、梁实秋（1首）、夏菁（6首），而以余、林、邢译得最多。介绍所译的诗人的前言，则全出余、林两位之手。

所包括的诗人是（按照原书次序及译名）：爱默森（5首），爱伦·坡（5首），梭罗（3首），惠特曼（6首），狄瑾荪（13首），兰尼尔（5首），罗宾逊（9首），马斯特斯（4首），克瑞因（5首），罗威尔（6首），佛洛斯特（15首），桑德堡（4首），蒂丝黛儿（7首），韦利夫人（6首），艾肯（7首），密莱（7首），麦克里希（3首），共17人110首。这些诗的写作时间大约从19世纪中叶到20世纪中叶。

上列诗人当中，有两位至今是任何选本必选的，即惠特曼和狄瑾荪。他们是美国现代诗的了不得的创始者。别的人也都在一个时期闻名于诗坛，虽然从今天的眼光看，兰尼尔和蒂丝黛儿未必重要，韦利夫人

和密莱的吸引力也不如前，爱眉·罗威尔的名声主要建立在她和“意象主义”派的关联，正同麦克里希主要由于他同罗斯福“新政”的关联。另一方面，即使限于二战以前已经成名的诗人，也有几个重要的遗漏，例如庞德，艾略特，威廉斯，斯蒂文司，姑且不提兰斯顿·休斯。

然而任何选本都是有选择的，而且由于这个选本是译诗选，编者还有一个实际的考虑，即：原诗是否好译。这一点林以亮在本书序言里是说清楚了的：

> 翻译上的困难更逼使编者在取舍上有时不免选择了容易译的和可以译的诗人和他们的作品，而放弃了技术上有不可克服的困难的作品。比较上说来，现代诗就要比接近传统的诗难译得多。艾略特之终于被放弃，和庞德和克敏斯等诗人的作品只好割爱，原因就在这里了。

不过，影响取舍的还有译者本人的趣味，修养，对美国诗的看法，以及当时汉语的情况；而我们今天来看这个原来出版于大约50年代的译诗选，则会受到后来发生的一些事的影响，如美国诗风的变化，人们对这些变化的看法，以及大陆上在译诗上的各类经验。

二

这里有译得很好的诗，如余光中译的爱伦·坡的五首。可举《给海伦》为例：

海伦，你的美貌对于我，
象古代奈西亚的那些帆船，

在芬芳的海上悠然浮起，
把劳困而倦游的浪子载还，
回到他故国的港湾。

惯于在惊险的海上流浪，
你风信子的柔发，古典的面孔，
你女神的风姿已招我回乡，
回到昨日希腊的光荣，
和往昔罗马的盛况。

看！那明亮的窗龛中间，
我见你象一座神像站立，
玛瑙的亮灯擎在你手里，
哦！赛琪，你所来自的地点
原是那遥远的圣地！

韵律，用词，气氛都如原诗，几个技术难题也处理得妥当，例如专名的处理。“海伦”就是专名，不过在中国读书界已不陌生。“奈西亚”和“赛琪”译音而加注，第二节第三行的Naiad airs则意译为“女神的风姿”。在音韵方面，原诗第一节第四行有weary, way-worn wanderer，四个w的头韵，则加注声明“译文无法表达，歉甚”，使人觉得译者坦白可亲。总之，这是出色的译文，读起来典雅而顺口。

《大鸦》一诗是另一出色的例子。正如译者在注里所说：此诗“韵律至严，翻译最难。全诗通押never more一韵，译文中实在无法遵守，只能每段换韵”。但他并不一味自谦，也说出做到了那些不易做到的事，如某些头韵之照译和几个拟声词之“尽到了人事”。这种态度是值得别的诗歌译者学习的。同时，它也说明了译者对所译作品研究得细，认

识得深，加上他本人的诗才，结果出现了这样的译文：

不久，我想，空气的密度加强，被隐形的香炉所薰香，
六翼天使们舞着香炉，他们的足音叮叮响于垫毡的地面。
“可怜虫，”我呼道，“上帝已赐你————派这些天使已赠你
安息————安息和解忧的仙剂，为了逃游对丽诺的怀念！
饮吧，饮此慈悲的解忧剂，抛开对过去的丽诺的怀念！”
可是那大鸦说，“不，永远，永远。”

一种特殊情调，通过这里的长行（除最后一行外，每行超过20字）和长行中某些音节的重复和多处的小停顿（位置各有不同）所形成的特殊节奏，半似呼喊，半似祈求，不只传达了原诗的音乐性，而且再现了那光影交错、浓香袭人的氛围。值得注意的，还有译者对汉语的一种拖长式处理——见于“上帝已赐你——派这些天使已赠你/安息——安息和解忧的仙剂”，即在小停之后又加以重复和发展的办法，这是在汉语习惯所允许的范围内扩展了汉语的表达力。

然而像别的译者一样，余光中也有所失。一个例子是所译麦克里希的《诗的艺术》。麦克里希现在读者未必很多了，但他这首诗的最后两行则是至今还有人引用的名言：

A poem should not mean
But be

余光中译为：

一首诗不应该示意
它应该全等

这“全等”两词并非毫无根据，它呼应了前文的“一首诗应完全相等/不仅求真”，但原诗并无这个呼应，并且“全等”两词费解，而原诗这两行则是一个不靠上文也可以独立存在的结论性宣告：诗不必问含意，重要的诗本身。无论如何，这两行译文是无法像原文一样作为一组名句引用的。

余光中的难题别人也未必能够轻易解决；这个例子之所以值得提出，还因为它使我们想起汉语译者的特别处境。无须再提诗是否可译的问题，那些老的引证和照例的折中答案已不必再延误我们讨论的进程。要紧的是实践——而实践必然是既有或大或小的成绩，又有若干劳而无功的挫折的。从汉语译诗的实践看，人们会发现总是有某类的英语诗译得较好，而另外有些类别则较差。《美国诗选》的实际表现就是一个例子。它有许多好译文，余光中之外，林以亮、张爱玲、邢光祖等各位也都有贡献。然而他们译得最顺手的似乎是传统的抒情诗，以至连蒂丝黛儿、韦利夫人和密莱三位女作家的蜜甜而带点哀伤的闺怨诗也译得动人；格律谨严的诗如十四行和“维朗奈尔”体也不构成特别的困难。哲理诗如张爱玲译的爱默森和梭罗所作则是短的精彩（如《断片》、《日子》），而长的平平；原文文雅，带书卷气的可读，而接近大自然和朴素生活的显得一般。他们译得最不顺手的似乎是口语体的诗，还有就是非传统写法的现代派诗，这后者林以亮已经说过由于寻不到较好译法而放弃了。

当然，不是一切口语体诗都构成困难。这个集子里包含了惠特曼、桑德堡、马斯特斯、罗宾逊、佛洛斯特等人所作，他们都在不同程度上运用了口语。余光中译的佛洛斯特的《不远也不深》、《请进》等首还是很出色的：

他们望不了多远。

他们望不到多深。
是这岂能阻止
他们向大海凝神？

这是一类干净、修整、带沉思意味的短诗，语言是高度提炼过的，是一种特殊口语，也正是汉语译者处理起来不感困难的，所以效果也好。

那么惠特曼呢？惠特曼也有若干方面。这里选了他九首短诗，包括有名的《哦，船长！我的船长！》（林以亮译），大多译得不错。然而我们如果想找一类更能体现他的特点的作品，即昂首阔步前进式的自由体长诗，完全用口语——而且是美国口语——写的一类，那么只有余光中译的《升起，哦时代，自你深邃的海底》可算一首。

初看之下，这首仍然读起来流畅。然而如果将它同原文一比，我们就会看出不仅有的词句译得过于文气，如“壮美”（原文中口语中常用的赞词superb），“善哉”（原文是很普通的'Twas　well），不仅节奏上仅有“哦”的叫喊而缺乏那种惠特曼特有的高昂中有低徊的层次，而且漏译了多行：第一段5行，第二段3行，第三段4行，总共12行，而全诗不过48行，损失了四分之一！《草叶集》中许多诗是经过作者多次修改的，增删也是常有的事，但是这首诗却不在其列，它一直包括在《鼓声》部分，一直用原来的标题，始终没有任何增删。也许余先生用了一个不完整的版本？或者在这次用简体字重排的过程里这些行被漏掉了？

如果我们再看一下原诗，又会发现漏掉部分。包括无论从内容和表现方式上都十分重要的诗行，例如第一段第二行：

我为我那饥渴的壮汉般的灵魂长期以来吞噬着大地给我的一切

（赵萝蕤译文，下同）

又如第三段接近尾声处的四行：

> 我遗弃并离开了我那些十分喜爱的都市，我快步奔向适合我的那些有把握的地方，
> 渴望着，渴望着，渴望着原始的活力和大自然的无所畏惧，
> 我只靠它振奋自己，我只爱品尝它，
> 我等着受抑制的热量爆发出来————我在水上、空中等了很久

这里有惠特曼的典型写法，如长行，重复（“我”在全诗不断出现，“渴望着”紧接三次重复），从而积累起一种越来越大的力量；多音节大词出现在关键地方（如出现在行末的primal energies and Nature's dauntlessness，译作“原始的活力和大自然的无所畏惧”），而这“无所畏惧”一词正是本诗的灵魂所在，即诗人在这里先是感叹大自然的伟力之可怕，临到最后却断然抛弃“蛇样腾起又伏下的叫人作呕的怀疑”，从电火跃动的城市获得鼓励，看到了“人的爆发”，看到了“好战的美国起而迎敌”，无畏变成了新大陆人民的品质。

漏掉了这些关键诗行，惠特曼也就遭受了重大损失。回头再来看译者的文雅化趋势和在节奏上的缺乏革新，我们就更加看清汉语译者——即使是译别类英语诗颇有作为的汉语译者——在碰上这位美国口语体诗人时所面临的困难。

这困难不只是译者个人才能问题，而牵涉到从汉语诗的传统里出身的人对现代美国诗的特点的了解问题，也牵涉到汉语在翻译这类诗时需要作多大调整的问题。

三

现在我们可以看一下《诗人谈诗：二十世纪中期美国诗论》了。原作是1966年出版的，编者是霍华德·奈莫洛夫；译者是陈祖文，译于1973——1974年间。

奈莫洛夫是诗人，他向若干位同行诗人提了四个问题：

1. 你写诗中间有无重要变化？2. 诗是否有过“革命”，还是只有一些技巧上的小变化？3. 你的诗受到世界变化的影响了么？4. 你怎样看文学批评？（问题的原来措词比较曲折，我们把它简化了。）十九位诗人（包括他自己）回答了这些问题，这本书就是他们回答的合集。

这19位诗人只有一位（艾肯）的作品见于林以亮编的《美国诗选》，梅瑞安·穆尔也出名较早，其余都是在二战以后才活跃于诗坛的人。他们的作品正好是《美国诗选》所包括的后续。这本《诗人谈诗》虽然不是作品选，但也包括了不少引诗，而听听诗人们谈诗，既可对他们自己所作增加了解，又可看看他们对美国诗是否有过“革命”、诗人与当代世界的关系等重要问题的意见。同时，就题答问不同于写论文，方式比较随便，有的诗人必有妙答，所以颇值一读。

19位中，人们比较熟悉的也许是下列几位（照此书译名）：约翰·柏瑞曼，罗伯·邓肯，里查·魏尔伯，里查·艾伯哈特，葛瑞葛里·柯索，当然还有艾肯、梅瑞安·穆尔和奈莫洛夫自己。不过，在同一时期活跃的诗人当中，我们听不到阿仑·金斯堡的声音，虽然他的1956年出版的《号叫》长诗曾经叫出了旧金山垮掉的一代的人生哲学；也没有罗伯特·洛威尔的声音，虽然正是在50年代下半叶他的诗风经历了一次大的变法；也没有堪尼斯·考希、弗兰克·奥哈拉、约翰·阿希勃里等人的声音，虽然他们的“纽约诗派”正是在50年代开始独树一帜的；此外还有许多重要诗人也未在此出现，我们就不一一列举了。这未必是作为主编的奈莫

洛夫的过错；也许不少人接到了他的问题而不愿或无时回答。我们要说的只是：美国现代诗方面广，不是答题的19人所能充分代表的。

但是已有的回答也有足够的多样性。多数人谈自己的诗多，例如里查·艾伯哈特一口气引了自作13首，并且逐一加以说明。里查·魏尔伯不仅谈了自己的诗，也对所问问题提出了看法，例如他认为：

> 美国诗歌在表面上虽然有很多相同性，内里却花样百出，但也有忍受异端的雅量。我们并非一个安定下来，有一致的信仰的国家；我们并非只有一种文化……

这一点正是值得每个研究美国诗的人记住的：它的复杂性。别的诗人也发表了类似看法。杰克·吉柏特更从自己写诗的经历出发，对于1965年的美国诗坛作了一个纵览，谈到了美国诗的两个伟大时代，一个是1914以后以庞德、艾略特、华莱士·司提文斯、威廉姆斯、佛洛斯特和克瑞恩等人为代表的“第一黄金时代”，另一个是1960年出现一大群年青诗人的更新时代。他把这些新诗人分为两派：学院派和地下派，而后者又至少包括三派：敲打派（即大陆上所谓“垮掉派”）、黑山派和纽约派。变动明显，新人辈出，不仅各自的经验不同，题材不同，写法和语言也很不同，这就用事实回答了奈莫洛夫所提的问题：现代美国诗确是经历过了革命。

当然，老诗人梅瑞安·穆尔另有一种答案，她说：“我觉得，作者的个性和情感必须超越各种风尚”（第13页）。她是运用轻音节的大师，拉·芳丁《寓言集》的卓越译者，对于醉心于文学风尚、津津乐道新奇派别的人，她这话值得听取。同样说得好的是这样一句话：“艺术里不应矫揉做作和卖弄学问”（第21页）。这也是切中时弊的。

一个相联的问题，即现代美国诗是否有大不同于英国诗的语言特点，也有不同的答案。穆尔就说，“我觉得美语跟英语不应有什么区别，我只觉得我们——所有的作家——在文字上越来越简洁”（第21页）。另一位老诗人康拉德·艾肯的回答则是：在1925以后的30年中，“用英语写诗写得最好的该是美国。事实上，自从那时以后，美国诗都是最佳的。在某种意义上说，英诗已经移到美国来了”（第6页）。艾肯是艾略特在哈佛的同学好友，原本是喜爱英国传统的，但是后来回到美国，“发觉祖先的根源紧抓住了我——我必须在这里永居”（第3页）。

其实，不仅确有语言特点，而且正是这些特点是这个革命的明显标志之一。仅仅说用了口语韵律还不够，因为英国诗也有以口语体见长的；而是换上了美国的“下层口语”，即“在大地上流动的，肉体性的语言，人人都对它有贡献，温暖的，强烈的，应用短词，与官感密切相通，富于乐感，能抒发感情的语言”。这话是另一个美国诗人罗伯特·勃莱后来说的。他认为美国诗能用上这样的美国口语是三个人的功绩：惠特曼，庞德，威廉·卡洛斯·威廉斯。影响不仅见于诗创作，也见于诗翻译：“眼前在美国搞的卓越翻译，已经进行了三十年之久，部分地是这三位的赐予，由于他们深信诗是可以用口语韵律来写的”（《翻译的八个步骤》，1986年，第31页，第29页）。这就是说，诗歌革命也带来了译诗的丰收。

《诗人谈诗》也是译本，不仅有散文部分的译文，还有大约一百首引诗的译文。这里的散文并不好译，因为都是谈诗艺的，而这类诗歌评论有时比诗还难译；现在我们居然看得下去，还能欣赏若干警句，这就已是译者的成就。就译诗而论，则这里也出现《美国诗选》中已经见过的现象，即传统形式的短诗译得较好，而口语体的以所谓“现代敏感”写

成的诗则较差，而且情况更加严重，因为20世纪中期的美国诗主要是这类诗。

四

为什么会这样？为什么对于汉语译者，惠特曼——威廉姆斯这一路的美国诗——恰恰是最典型的美国诗——难译？

所谓难，不在于人们常说的“形似”。光从这路诗的表面意义讲，用汉语传达并不难。在这种水平上，还有比威廉斯的《一架红色手推车》更容易翻译的诗么？然而译出了它的全部词的字典意义，完全照原作断行，保存了所有的形象，并不等于译出了这首诗，因为缺了原有的节奏、口气、回响、言外之意，而这些构成了诗的意义的一部分。这种节奏、口气、回响、言外之意又是美国现代生活里产生的，是美国现代文化的一部分。

来自汉语诗传统的中国译者则有他自己的诗歌观，往往会觉得这类诗算不了诗。他对于美国诗的发展也会有自己的看法，往往喜欢整洁的多于豪放的，而这看法就在美国本身也会找到支持者，因为文雅传统也确在发展，至今美国诗内部也是各种倾向、各种写法并存的。

而等他认识到这类诗的重要，决心来认真翻译的时候，他又发现他所掌握的那类文雅汉语不足以胜任这个工作。汉语当然也在变。正因为有了白话文这场革命，外国诗的翻译才能兴旺起来。但是懂外文的中国译者由于教育和素养，一般所掌握的汉语是高层的，比较正式，比较文，所谓白话也往往是书本里或舞台上的白话。余光中、林以亮、陈祖文等各位掌握的就是这类汉语。能掌握更有土壤气息的口语体汉语的当

然另有人在，但是他们往往又因不懂外语而不涉足翻译界。

那么，就真的完全陷入困境了么？也不然。

一方面，事情在变，汉语也在变，会有新的一代译者起来。另一方面，老辈——甚至老到在五四时期出现的一辈——也不是没有人作过有意义的尝试。那时就有人非常喜欢惠特曼，正同后来又有人喜欢并且译过马雅可夫斯基、聂鲁达等人的豪放的口语体诗歌。请看1920年出现的这样一首诗：

笔立山头展望

大都会的脉搏呀！
生的鼓动呀！
打着在，吹着在，叫着在，……
四面的天郊烟幕蒙笼了！
我的心脏呀，快要跳出口来了！
哦哦，山岳的波涛，瓦屋的波涛，
涌着在，涌着在，涌着在，涌着在呀！
万籁共鸣的Symphony，
自然与人生的婚礼呀！
弯弯的海岸好象Cupid的弓弩呀！
人的生命便是箭，正在海上放射呀！
黑沉沉的海湾，停泊着的轮船，进行着的轮船，数不尽的轮船，
一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！
哦哦，二十世纪的名花！
近代文明的严母呀。

这不是译诗，而是创作，然而这气派，这重复的叫喊，这跳跃节奏，这对于语言的大胆革新（过去谁曾在诗里用过“打着在，吹着在，叫着在”这样的句子？），这在现代城市里发掘新的美的努力（多么新鲜的形象：海岸如丘比特的弓弩，烟筒里开着黑色的牡丹）——这一切是纯然惠特曼风的。作者不是别人，而是在同一诗集里高呼“啊啊！惠特曼呀！惠特曼呀！太平洋一样的惠特曼呀！”的青年郭沫若。他来自汉语古典诗传统，以后又要回到那个传统去，但是在五四以后的几年里，沐浴着新文化运动的清风和朝阳，在一切奔腾、开放的思想气候里，他对汉语的使用也达到了一个新的境界，汉语这个古老的文学语言也在他的手上活跃起来，于是条件具备，出现了有强烈的惠特曼气派的新诗。用这样的诗才和这样的语言来译《草叶集》又该多好！这个历史的机遇过去了，但也无须慨叹，因为可能性已在那里，只待后人作更大努力而已。

另一面镜子：英美人怎样译外国诗

一

国内讨论翻译实践的文章以观察从外文译成中文的成果为多，译者都是中国人。

是否也可以看看另一方面，即从外文译成英文的情况？

不久前朋友寄来一本小书，是美国当代诗人罗伯特·勃莱写的《翻译的八个阶段》（Robert Bly, *The Eight Stages of Translation*, St. Paul: Ally Press and Boston: Rowan Tree Press, 1986）。它谈的是勃莱自己翻译里尔克的一首十四行诗的经验，后面附有勃莱的其他译诗。勃莱是美国中西部明尼苏达州的著名诗人，有人称他为“超现实主义者”，实则他关心时事，在60年代积极参加反对越战的群众运动，题材很现实，写法除形象有点特别外也明白如话，与人们过去所理解的“超现实主义派”很不相同。他又常常译外国诗，主要是北欧、拉美的，对中国唐诗特别是白居易的诗也深为折服，甚至仿白居易而写了《想到〈隐居〉》一诗。

通过这次他译里尔克的一首诗的经过来看，他译时不是一挥而就，而是很动脑筋的，从初稿到最后定稿一共经历了八个阶段。

这八个阶段可以简述如下：

1. 了解原诗和译诗之间的社会文化差别。里尔克诗中用词强调树木花草生长的困难，而这是与美国人的观念相反的，例如惠特曼着重写的

就是生长的自发性。

2. 如何处理词序？德语中动词往往放在句尾，离主语很远；而在英语则往往动词紧接主语，中间不隔。

3. 译文是否美国英语？如原诗是口语体，还要问：译文是否美国英语口语体？勃莱说：过去的美国译者从不问这个问题，但现在情况大为不同了，这是由于：

惠特曼、庞德和威廉·卡洛斯·威廉斯三位使我们每人都对口头英语和口头美语具有更敏锐的感觉了。眼前有卓越的翻译正在美国进行，实际上已经进行了三十多年之久，部分地是由于这三位的赐予，由于他们相信可以用口语节奏来写诗。

（第29页）

这段话值得我们注意，它道出了诗歌翻译同诗歌语言——而最后又同整个语言状态的关系。

4. 调子，或语气问题。弄对了是口语体还是书面体之后，还得保持原诗的调子或口气。里尔克的德语至少有两个层次：高层和低层。但即使是他的低层也比低层美语略高一点，因此译文又不宜太俗。

5. 声韵问题——这个不同于格律。勃莱把格律同“肌肉系统里听感到的某种节奏”分开，后者又可称为“一种身体的运动”（第38页）。里尔克常将重读放在诗的第一行第一音节上，这是基督教以前时期的诗的特点，而英语诗惯用的则是五音步轻重律，即每行第一音节是轻读的。勃莱对自己的译文作了调整，尽量将重读放在每行第一音节上，如将里尔克的原文

Frühling ist wiedergekommen

译为

Spring is here, has come!

6. 向本族语者（即在德国出生、成长的人）请教——这是“一个非常痛苦的阶段”，勃莱说；因为不仅暴露出不少错误，而且许多自己最得意的译法也被证明是站不住脚的。

7. 参考别家译文。里尔克的这首十四行诗已有三种译本：两英一法。勃莱最喜欢法译，最不喜欢李希曼译的一种英译，理由是后者把脚韵也照译了，而且“加上了损坏了全诗整体性的额外形象”（第44页）。李希曼是牛津大学教师，译德国诗也是有名的。

8. 最后加工。

这样详尽地谈一首短诗翻译过程的文章，在我还是第一次见到。其中有许多值得思考的东西。例如德美两国虽同属西方文化，而对万物生长的看法不同，德重其艰难，美重其自然蓬勃，而这一不同看法具体表现于用词上，这是我们第三国的读者未必能够一眼看清的。（同样，我们也可以回想一下：中西文化对某些自然和社会现象的看法不同不也同样表现于诗歌用语上么？而我们在翻译的时候是否作了相应的处理？）又如对于美国文学翻译的现状的观察和几位口语体大诗人在这当中的作用的看法，出自一个美国诗人之口，就不是泛泛之言，而是一个实践者的内行判断了。

综合起来，这里涉及三个大问题，即：

一首诗的意义；

诗艺的情况；

语言的情况。

1. 诗的意义。译诗须弄清原诗意义，自不待言。勃莱的话，却更使我们认识到意义的复杂与了解之不易。外国诗有外国的社会文化因素（上述德美对于生长的看法不同即是一例），已经构成巨大困难，而意义的复杂性还在于仅仅了解一首诗的字面意义是不够的，还须考虑到调子或语气，句子结构、节奏、风格的层次（是口语体还是书面体，属于该体中高层还是低层），以及不同诗人给以不同名称的其他因素，如佛洛斯特所称的“句子声韵”，我尔孙所称的“心灵的语词”，勃莱所称的“片语的活的调子或芬芳”，等等。意义是这一切的综合。对这个综合无了解，就不能说对于诗的意义有了解。

2. 诗艺情况。大凡译诗的人，总想所译像诗。可是什么才算诗，看法却是随着时代与人而变的。勃莱所说最近30年间美国诗歌翻译之所以成绩卓著，一个重要原因是惠特曼、庞德、威廉斯三人进行了一场诗歌革命，其特征在于能用口语节奏写诗。这就是说：诗艺的革新也提高了诗歌翻译的质量。美国诗从惠特曼起走出了一条不同于英国诗的道路是公认的事实，译诗方面成果累累也有目共睹，两者之间显然有关，只是其紧密程度究竟如何需要进一步研究而已。在我们中国，也有一种类似的发展，即在五四以后白话诗登场，诗艺经过了重大变革之后，外国诗的翻译才繁荣起来。

3. 语言情况。只要动笔，就离不开语言。但是一种语言有处于比较停滞的时候，也有处于比较活跃的时候。比较活跃，有利于翻译。英国翻译的盛日之一是16、17世纪以利莎白一世时期，正是英语变动较多、

大量吸收外来成分的时期。中国语言在五四新文化运动期间也处于比较活跃时期，其标志之一是在文学写作中白话代替了文言，这也为翻译带来了一个活动频仍、成果丰硕的繁荣时期。就译者个人说，他必须对于语言有足够的敏感，必须认识它的特点，层次，精华所在，弱点所在，它的过去与现在，有哪些事是它乐于做也善于做的，又有哪些是它不愿意做也做不好的，特别在它处于比较活跃、变动较多的时候更须有清楚的认识。这样的认识一般只有本族语者才有——这就是为什么对于中国译者来说，他主要的工作只能是外译中。特别在诗歌翻译方面，外文特好的人虽然也不妨偶尔一试将中国诗译成外文，但他的真正成就必然是在外译中。这是因为正是在诗歌中，一种语言处于最本质、最纯粹又最敏锐的状态，就连本族语者也须有修养、锻炼和敏感才能运用得好，更不必说只是在课堂上根据书本学外语的别国人了。

就译者个人讲，即使是本族语，他所掌握的方面也是有限的，擅长的往往偏于某一层次、风格，无所不能的人毕竟不多，因此译者应该选择在语言风格上适合自己所长的作品来译，才会得到最好效果。

还有一个问题，即现代人用什么语言译古代作品？当然用现代语言，但又要避免过分现代化的名词、说法。能不能找到一种时间性不太强的语言？应该是可能的，但需要译者有绝好的判断力。特别在译诗的时候，需要译者有能力找到一种纯净的、透明的然而又是活的本质语言——这又只有诗人最为擅长，因此就从语言来说，也需要诗人译诗。

以上三方面又是互有关联的，正同勃莱的八个阶段是互有关联的。他自己也说，“这些困难其实就是一个困难，是一个巨大的，盘根错节的，叫人生气的，常有假象的，拒绝我们去接近的，糊里糊涂的，然而密不可分的一团东西”（第13页）。我们在上面所说的三大问题实际就是一个问题，即：如何在诗歌翻译中运用当代语言。

二

另一本值得一读的书是查理士·汤林生编的《牛津英文译诗选》（Charles Tomlinson, ed., *The Oxford Book of Verse in English Translation*, 1980）。

此书共选择译诗600首（部分是摘自长篇的片断），按译者的年代先后排列，起自15世纪的苏格兰诗人盖文·道格拉斯所译的维吉尔的《伊尼特》，终于迈克·亚历山大（1941年生）所译的古英语诗《航海者》。而在二者之间，几乎古今所有的英国著名诗人都有译品在此，举其大者有：司宾塞（译法、意文诗），恰普曼（译荷马），马洛（译奥维德），堂恩（译拉丁文诗），班·琼生（译拉丁文诸家诗，又希腊文诗一首，共11项），密尔顿（译希伯莱文诗二首，拉丁文诗一首），德莱顿（译荷马、维吉尔等诗，又译乔叟诗，共25项），斯威夫特（译拉丁文、法文、爱尔兰文诗，共5项），蒲伯（译荷马两大史诗，共30项），华兹华斯（译拉丁文和意大利文诗），柯尔律治（译德文诗），拜伦（译希腊文、拉丁文诗），雪莱（译希腊文、意大利文、德文诗，共12项），济慈（译隆沙法文诗一首），此外还有勃朗宁夫人，爱德华·费茨求尔德，丁尼孙，罗塞蒂，莫里斯，司文朋，霍普金斯，霍斯曼，哈代，叶芝，等等。进入到20世纪又有司蒂文斯，威廉斯，庞德，玛丽安娜·摩亚，艾略特，阿瑟·威利，麦克迪尔米德，贝克特，奥登，劳伯特·罗威尔，堂纳德·台维，威廉·S. 茂文，比德·包特，台特·休斯，东尼·哈里荪等。

大致翻一下目录，我们就可以看出：1. 古今并选，相当齐全。2. 苏格兰译者不少，美国人也包括在内。3. 历来所谓名译，都备一格，如恰普曼与蒲伯译荷马，德莱顿译荷马、维吉尔与乔叟，费茨求尔德译《鲁

拜集》，莫里斯译北欧史诗，玛丽安娜·摩亚译拉芳丹《寓言》，以至庞德与威利译中国唐诗，等等。4. 西欧古典诗人中，译得多的除荷马、维吉尔、奥维德外，要数拉丁诗人卡图鲁斯，译过他的人有雷利，雪尼，甘比安，班·琼生，克拉肖，拉弗莱斯，考莱，汤姆·勃朗，华尔希，斯威夫特，费莱尔，华兹华斯，兰陀，茹考夫斯基等，而且大多译他的《卡明娜》系列中诗。5. 当代译诗的重点转移到西欧和苏联，后者选有勃洛克、茨维退也娃、曼德尔斯坦，但没有阿赫玛托娃。6. 也选了几首译自美洲印第安人的诗，这在别的选本中是少见的。

然而译品又不是随便凑合而是经过精心挑选的。大致看得出来这样一种趋势：译者挑诗人或者作家，译品选符合当代西欧文学趣味的一类。编者本人汤林生就是一个诗人，他也选了自译马恰陀和奥克塔维奥·帕斯（1990年诺贝尔文学奖得主）的西班牙文诗和壁柯罗的一首意大利文诗。他的实践和理论都注重一点：以诗译诗。他在本书的序言里，开宗明义就引了荷马史诗译者乔治·查普曼的名言：“以诗辟诗”。

他的英雄是德莱顿。“如果我必须选举我们最伟大的翻译家的话，我将投德莱顿的票。”他的遗憾是：德莱顿没有能够活着完成《伊里亚特》的翻译，“如果他能活到那么长，英国诗的未来将是很不同的”。而德莱顿说自己的译法是：“我既增又删，有时替我的原作者们作了发挥，到了一种程度，不会有任何荷兰学究饶恕我的。”

这样的译法不专属于德莱顿，许多别人也是自由译者。例如比德莱顿略早的约翰·但能爵士（他也译过荷马和维吉尔）就写诗称赞另一译者：

您高贵地不走那条奴才气的小道，
不屑于字跟字、行对行的一套。……

现代诗人而从事翻译的，说的话就更加绝对了。例如帕斯就说：

> 在西班牙文中，我们称字面式翻译为servil（奴性式），这是很有意思的。我不是说字面式翻译不能做到，只是说它不是翻译。它只是一种方法，把一些词串起来，对于我们阅读原文文本倒有帮助。它更接近字典而不是翻译，翻译永远是一种文学活动。
>
> （引见此书序言，第xv页）

苏联诗人兼翻译家巴斯捷尔那克则认为：“译品应能同原作平起平坐，它本身是无可重复的。”（第vii页）这就是说，译品应有它独立的、内在的生命。

这些都是断言。有无具体的例证呢？除了有本书的全部选目作证，编者在序言里也提到了几个近例，其中之一是伊莲·芬斯坦译的玛林娜·茨维退也娃的诗。他认为这些诗之所以译得好，是因为译者感到一种“内在的压力”，因此才能为历经坎坷的原作者的俄国式敏感找到一种英文风格。“这种个人的连系是头等重要的，”他接着说，“诗歌翻译不只是一件要做的工作。在最好的译品里译者和被译者有一个互相默契的领域，也就是在精神上有互相同情的东西。”（第xii页）

另外一个例子——不出人们的预料——是庞德译中国唐诗。但是编者所引的却是庞德《歌章五十二》（Canto LII）中的一节，据说是中国古经典《礼记》的译文：

Know then:

> Toward summer when the sun is in Hyades
> Sovran is lord of the Fire

to this month are birds
with bitter smell and with the odour of burning
To the hearth god, lungs of the victim
The green frog lifts up his voice
and the white latex is in flower
In red car with jewels incarnadine
to welcome the summer

汤林生对此予以极高的评价。他说：在这样的译诗里，“那辉煌的行进式节奏给了我们一点英国的东西，又给了我们一种无法排除的外国的、辽远的东西”，因而在这样的译文里，他“听到了英语文化在同别的文化进行着对话”（第xiii页）。

而作为失败的例子，他引了H. A. 茄尔斯译的王维诗：

Dismounted, o'er wine
we had our last say:
Then I whisper, ‘Dear friend,
tell me whither away,’
Alas, he replied,
I am sick of life's ills
And I long for repose
on the slumbering hills
But oh seek not to pierce
where my footsteps may stray:
The white cloud will soothe me
for ever and ay.

这首诗的原文如下：

送别

下马饮君酒
问君何所之
君言不得意
归卧南山陲
但去莫复问
白云无尽时

茄尔斯是英国19世纪末的名汉学家，曾著《中国文学史》（1901），有一个时期，他的译诗在英国是有不少人称赞的。这首王维诗能译到这个程度，是煞费苦心的。然而汤林生对它的批评是：

> 这首王维诗译文的一半毛病在于它的荒谬的轻佻格律。说到底，是译者的耳朵不灵————如查理士·莪尔生在《射影诗》一文中所说，“耳朵应是贴近心灵的，是心灵的耳朵，能听见心灵的言词”，心灵的言词正是一个译者在不断寻找，要在他自己的文字里体现出来的，不管因此他要如何牺牲原诗的格律和诗段形式。他在这事上的成功程度决定他的词语是否能有一种“人对人讲话”的效果。
>
> （第xvi页）

汤林生的批评是后一代诗人对于前一代学院派译诗者的批评，他的中心主张是：为了追求“心灵的言词”，宁可牺牲原诗的格律和诗段形式。另一个著名诗人兼翻译家堂纳·台维说得更具体：“在译有脚韵的诗时，第一样要去掉的是脚韵，其次是格律。而那些外行，可怜的怀疑

者，总觉得不保存诗的外形特点就连诗也不存在了。”（第xii页）我们记得，勃莱不喜欢李希曼译的里尔克诗，原因之一也是他保留的脚韵。

关于译诗是否用韵的问题，在中国翻译界也是有争论的。把外文诗译成中文，如果原诗有脚韵，译者有能力在译文中保存脚韵，也是好事；实际上，我们的优秀译诗者如戴望舒、卞之琳、查良铮，是用韵而很出色的。但是脚韵只是诗的一个方面。如果有译者不用脚韵而在其他方面做得很好的，也不应受到排斥。因为译诗是一件十分困难的事，在两种语言之间要求做到完全的对等是不可能的，总须有所牺牲，如果译者为了保全其他方面而牺牲脚韵，也比勉强凑韵而造成额外困难要明智些。而把中国诗译成外文，如果译者是中国人，问题就更为复杂了。首先，他对于外文的掌握要真正达到译诗的要求。其次，他必须了解在每种语言内部韵的作用是各有传统、办法和利弊的。

就英文诗而论，韵的好处主要是优美动听，但是早就有诗人看清了韵的另一面——即其缺点和流弊——而反对用韵。密尔顿在《失乐园》的前言里着重谈的就是韵的毛病，认为原来古希腊罗马的诗不用韵，韵是后来“野蛮时代的创造”。莎士比亚的英国诗剧不用韵，因为韵并不提供真正的音乐的愉快，只不过是“同样尾音的叮当作响”，而这是古代诗人不仅在诗里，也在好的演讲词里力求避免的。因此，密尔顿认为在史诗里不用韵不仅不是一个缺点，而是“把英雄体诗篇从累赘的现代桎梏里解放了出来，还给它原有的自由”。

密尔顿的时代早已辽远了，今天的英国诗人又怎样？两大传统，即有韵和无韵的英国诗，都在继续，只不过在本世纪20年代，英国也进行了一场诗歌革命，其中心人物是美国来的庞德和艾略特。他们带来了自由体、口语节奏和新形象。由于诗歌趣味的改变，诗歌翻译也起了改变。威利译唐诗正是在新的英国诗风形成的时候，而茄尔斯所译王维诗

之所以原来受到称赞，后来受到揶揄，原因之一是他所用的格律、脚韵和词藻属于19世纪末叶浪漫派正在衰落的旧传统。

诗风的改变也影响了诗人们对于脚韵的看法。在艾略特等人的影响下重新流行起来的17世纪玄学派诗如堂恩所作表现了用险韵来达到某些特殊效果（如挖苦、讽刺）的本领，而对于口语体诗歌的推重又使他们更清楚地看到蒲伯、拜伦这一支脉诗人在用阴韵、怪韵、外国词凑韵上的奇妙。韵的运用从来都有各种情况，从来不是仅仅为了优美和谐，事实上精湛的诗艺家总是像密尔顿一样意识到要避免“同样尾音的叮当作响”，直到20世纪都有大诗人如叶芝和奥登等人就在用韵的时候也故意要用半韵、不完全韵、眼韵等等来防止“叮当作响”的机械、单调或过分优美，而为数可观的别的诗人则干脆什么韵也不用，而致力于诗歌艺术的更重要的其他方面，例如诗歌语言的清澈和新鲜。

因此外国译者将外国诗译成英文而保持脚韵的时候，要了解英文诗用韵的奥妙和得失。既然本族语者也为了整诗效果而不用韵，那么外族语者又何必勉强用它？毕竟韵不是一首诗里最重要的因素，整体的语言质量（而这是随着时代而变的）才应是第一个要考虑的。

从实践来看，外国人译外国诗为英文的成功例子又有几个？非洲和印度有若干一贯用英文写诗而出名的作家，但是他们往往是长期生活在英语与本族语并用的环境里，而且本人创作是一回事，翻译则由于要忠实于原作而有额外的困难，这些人当中似乎也没有出现大的英文译家。

倒是在把外国诗译成本族语的方面，却在世界广大地区都硕果累累。我们中国就有几代诗人翻译家在外译中方面做出了辉煌成绩。现在我眼前这本《牛津英文译诗选》也以其从古到今共600首译诗的实例证明译诗的活动是不断的，几乎所有重要诗人都动过手的，对于扩大读者

的视野、提高文学趣味、了解外国人最深切的思想感情起了别人无可替代的作用。每一首好的译诗不仅是好的翻译，也是好的创作：庞德和威利的译品已经成了现代英语文学的精品。因此，尽管不断有人——包括大诗人——慨叹诗不可译，译诗的人只要精于所业，是不必畏缩的。译诗是会有所失的，但所得却是深层的文化对话，是新的创作生机，是给这个多难的世界以慰藉和希望。

附录　Poem into Poem: a Review

摘要：这是一篇书评，所评都是诗歌翻译，译者都是诗人，中外兼有。诗歌翻译牵涉到三个因素：原诗的意义，译诗时的诗艺情况，译诗所用的语言情况——总起来说就是如何在译诗里运用语言。评者对此用大量实例进行了分析，并有所发挥。

These observations have been occasioned by a few books I have recently consulted. They are:

《戴望舒译诗集》，湖南人民出版社，1983。

(*Verse Translations by Dai Wangshu*, Changsha: Hunan People's Publishing House, 1983)

查良铮译，《济慈诗选》，人民文学出版社，1958。

(John Keats, *Selected Poems*, translated by Zha Liangzheng. Beijing: People's Literature Publishing House, 1958)

查良铮译，《唐璜》，人民文学出版社，1980。

(George Gordon Byron, *Don Juan*, translated by Zha Liangzheng. Beijing: People's Literature Publishing House, 1980)

Charles Tomlinson, ed. *The Oxford Book of Verse in English*

Translation. Oxford: OUP, 1980.

Robert Bly, *The Eight Stages of Translation*. St. Paul: Ally Press and Boston: Rowan Tree Press, 1986.

It will be noticed that the names on the list, authors and translators alike, are all poets and the books themselves are all verse translations.

Bly's book contains an essay which is perhaps the most detailed discussion of the actual process of verse translation that has appeared anywhere so far. It will serve conveniently as a starting point of our discussion.

1

Working on a translation of a sonnet of Rainer Maria Rilke's, Bly found that he had to go through eight stages before a final version emerged. Rilke's original reads:

Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedichte weiss;
viele, o viele . . . Für die Beschwerde
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weisse
an dem Barte des alten Manns.
Nun, wie das Grüne, das Blaue heisse,
dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns!

Erde, die frei hat, du glückliche, spiele
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen,
fröhliche Erde. Dem Frohsten gelingts.

O, was der Lehrer sie lehrte das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie singts, sie singts!

Bly's first and final versions are as follows:

First Version

Spring has returned again. The earth
is like a child that knows poems;
many, oh many. For the burdens
of her long study, she receives the prize.

Her teacher was hard. We liked the white
in the old man's beard.
Now, how the green [things] and the blue are called,
we dare to ask: she knows it, she knows it!

Earth, on vacation, you lucky one, play
with the children now. We'd like to catch you,
happy earth. Success goes to the happiest.

Oh what the teacher taught her, so many things,
and what is imprinted [or pressed] into roots and the long
difficult stems: She sings it, she sings it!

Final Version

Spring is here, has come! The earth
is like a child who has learned her poems——
so many poems! . . . Her study, long,
strenuous, earns it . . . the prize comes to her.

Her teacher was stern. We loved the white
showing in the beard of the old man.
What is blue and what is green have distinct names——
What are they? Earth knows all that by heart!

Earth, free now of school, lucky one, come,
play with the children. We want to tag you,
wholly glad earth. The most whole catches you.

Earth's teacher, how much he taught her!
So much! And what lies printed inside roots,
inside long, involved stalks: earth carries that and sings it!

Thus the journey from the literal to the literary. What were some of the problems he grappled with at each stage? They may be summarized as follows:

1. Socio-cultural differences, e.g. in a poet's attitude towards growth. Rilke uses the adjective“schwierigen”to describe tree trunks and plant stems, to stress the difficulty of growth. This is contrary to the Whitmanesque or American notion that growth is spontaneous.

2. Questions of word order——e.g. what to do with the German delayed verb, in the lines.

> Für die Beschwerde
> langen Lernens bekommt sie den Preis.

The genius of the English language would require the verb to come immediately after the main noun.

3. Is it American English? Where the original is in the spoken style, is it spoken American English? Bly points out that 19th-century translators in general rarely asked this question:

> It was Whitman, Pound, and William Carlos Williams who sharpened everyone's sense for spoken English and spoken American. The marvelous translation that is now being done in the United States, work that has been going on for thirty years or more, is partly a gift of these three men and their faith that poetry can be composed in spoken rhythms.

(p. 29)

4. Tone, or mood——the translator, in finding spoken phrases to replace written, must at the same time keep the tone of the original. Rilke's German has two levels at least: an upper and a lower. Even his lower, however, is a bit higher than lower-level American. Thus“viele, o viele”should not be translated as“many, oh many,”which sounds bookish in American English, or as“a lot! a lot!”because“the stopped sounds create a pugnacious mood”(p. 33)

not found in the original. Eventually Bly settles for“So much!”

5. Sound——which is not the same thing as metre. In fact, Bly distinguishes between metre and“certain rhythms felt in the muscle systems”a kind of“body motion”(p. 38). Rilke often starts with a powerful beat on the opening syllable of a line:

Frühling ist wiedergekommen.

This Bly takes to be a characteristic rhythm of pre-Christian or pagan poetry, unlike the later English iambic rhythm,“in which the first syllable is somewhat ingratiating, softer, more modest, and prepares the way for the heavier second stroke”(p. 37). So in his version Bly also keeps the heavy beat on the first syllable, thus:

Spring is here, has come!

6. Native-speakers' help sought——“a very painful stage,”says Bly, for not only are the translator's errors spotted, but his fondest solutions often turn out to be wrong.

7. Other people's versions consulted——in the present case, there are available three other versions of the same Rilke sonnet: English ones by J. B. Leishman and Al Poulin and a French one by J. F. Angelloz. Bly likes Angelloz's best, Leishman's least, the latter for reproducing end rhymes and“adding images that destroy the poem's integrity”(p. 44).

8. Last touches.

All this may sound a bit technical. Actually at least three important

things are involved: a poem's meaning, the state of poetic art and the state of the language used by the translator.

Certainly Bly's discussion makes one more aware than ever of the difficulty of understanding a poem in a foreign language. Socio-cultural differences are formidable enough, but the matter is made much more complex when one realizes that meaning does not consist in the meaning of words only, but also in syntactical structures, speech rhythms, levels of style, and such mysterious things variously called by various people as“sentence sound”(Robert Frost),“the mind's speech”(Charles Olson), a phrase's“desperate living tone or fragrance”(Bly himself), etc. A translator simply can't begin without a grasp of these and many other things related to meaning.

Poetic art is involved because no verse translator worth his salt will stop unless his version reads like poetry.“With Poesie to open Poesie”——thus George Chapman on his aim as a translator of Homer. But ideas on what is poetry vary with men and time. Bly's point about“marvelous translation”being made possible in the United States only after Whitman, Pound and William Carlos Williams composed poetry in speech rhythms shows what may be gained when there is a genuine revolution in poetic art. On the negative side, we may quote another poet-translator, Donald Davie, on“the amateur, wretched sceptic that he is, who cannot be sure of having poetry at all unless he has these external features of it”——i.e. rhyme and metre (Tomlinson, 1986, xii). To this day some translators in China equate poetry with these external features.

Language is of course ever-present, in translation as in other matters.

The question is how a translator meets its demands and exploits its resources. This would require, first of all, an intimate understanding, on the part of the translator, of its genius, its idiosyncracies and potentialities, its past and present, what it can do and what it chooses not to do. One can acquire this kind of intimate understanding only of one's mother tongue, hence in verse translation at least, translating into a foreign language is out of the question.

Finally, Bly's eight stages are intermixed. As he himself says at the very outset,“The difficulties are all one difficulty, something immense, knotted, exasperating, fond of disguises, resistant, confusing, all of a piece”(p. 13). Likewise, the three factors we have been discussing are really one factor, namely the poetic use of language.

2

How have Chinese translators faced up to the challenge——and the immense possibilities——of verse translation?

To begin with, one marvels at the progress made. Three men in particular made notable contributions——Dai Wangshu in the thirties and forties with his translations of Baudelaire and García Lorca, Bian Zhilin in the fifties and sixties with his translation of Shakespeare's tragedies, and Zha Liangzheng in two periods, the fifties with his translations of Pushkin, Keats and T. S. Eliot, and the seventies with his crowning work, a complete translation of Byron's *Don Juan*.

This is of course a greatly simplified account, but I think it suffices to

show a kind of gradation in the use of *baihua* or spoken Chinese in verse translation.

All three men were poets——and modernist poets at that. They were all fascinated by what's new in art and literature, not afraid to administer the shock of the difficult, and keen on using language in a daring, creative way.

In the mean time, the Chinese language itself was changing fast, faster perhaps than the English language in America in the same period, for there had just occurred in China around 1919 a gigantic language reform. Almost overnight the polished classical literary language was abandoned and the street language of Peking used in its stead in all“new writings.”The whole linguistic situation was fluid, bringing exciting opportunities but also a train of problems, particularly in verse writing. The earliest specimens of the new vernacular verse looked so flat, so insipid beside the splendid achievements of classical poetry.

Dai Wangshu's first verse translations revealed some of these problems. He translated Verlaine's“Ariette”thus:

霏霏窗外雨，
滴滴淋街宇，
似为我忧心，
低吟凄楚声。

（《泪珠飘落萦心曲》）

This shows how strong was still the pull of the classical poetic tradition despite the valiant efforts made by the men of 1919. For in both sentiment

and language this is conventional Chinese verse, hardly doing justice to the French symbolist. But the remarkable thing is that Dai soon graduated from this to something rather different:

你将有林檎的香味
在你的衫子上和你的手上，
而你的头发将充满了
秋天的温柔和芬芳。
林檎树上都已结满了林檎，
到果树园去吧，西蒙纳，
到果树园去吧。

（果尔蒙：《果树园》）

That is his translation of Remy de Gourmont's“Le Verger.”Still elegant, the language is colloquial, loose in structure, chatty in tone, a bit repetitive (as required by the original), but——a new feature——tense-conscious, as evidenced by the use of“将”and“了.”There was a parallel development in Dai's own poetry——“vide”《我的记忆》：

我的记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。

The point is, a poet translating poetry both gives and takes, and this applies to his relationship with the language he uses as well, exploiting and enriching it at the same time. Anyway, by the time Dai came to translate Baudelaire, he had at his disposal a linguistic medium more or less adequate for the task, so that he could turn out versions like:

亚伯的种，你的插秧
和牲畜，瞧，都有丰收；

该隐的种，你的五脏
在号饥，象一只老狗

（《亚伯与该隐》）

which is close to the original:

Race d'Abel, vois tes semailles
Et ton bétail venir à bien;

Race de Caïn, tes entrailles
Hurlent la faim comme un vieux chien.

（Abel et Caïn）

Also, passages like:

秋天暖和的晚间，当我闭了眼
呼吸着你炙热的胸膛的香味，
我就看见展开了幸福的海湄，
炫照着一片单调太阳的火焰；

（《异国的芬芳》）

which gives not only the sense, but also the aura, of the original:

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,

Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

(Parfum Exotique)

This passage is warm and erotic, as the earlier one about Abel and Caïn is terse and sharp. The Chinese language, along with Chinese verse, has here taken on new resonances and new fragrances, along with new terrors. It has become more dexterous, more versatile.

Yet there is something which even Dai is not quite equal to, namely, the tussle with European personifications. Now personifications have been part of European rhetoric for so long that probably Baudelaire didn't think he was doing anything extraordinary when he wrote the lines

——Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

(Spleen, LXXVIII)

which Dai renders, thus:

————而长列的棺材，无鼓也无音乐，
慢慢地在我灵魂中游行；“希望”
屈服了，哭着，残酷专制的“苦恼”
把它的黑旗插在我垂头之上。

（《烦闷（二）》）

Visually, this can get by, since the quotation marks serve more or less the same function as capitalization in French. But a poem in the vernacular style is supposed to be good also for reading aloud, and read aloud, the equivalents for“Espoir”and“Angoisse”sound jarring and incoherent in an otherwise excellent passage.

Nevertheless the quotation marks——themselves a new feature then, for modern punctuation came in only with the language reform of 1919——represented a solution of a sort. They have since been used by later translators in similar situations. Thus we find Bian Zhilin, another major poet, resorting to them in his elegant version of Gray's“Elegy Written in a Country Church Yard”:

“雄心”别嘲讽他们实用的操劳，
家常的欢乐、默默无闻的运命；
“豪华”也不用带着轻蔑的冷笑
来听讲穷人的又短又简的生平。

…… 可是知识从不曾对他们展开
它世代积累而琳琅满目的书卷；
“贫寒”压制了他们高贵的襟怀，
冻结了他们灵府涌出的流泉。

The personified“Ambition,”“Grandeur,”“Knowledge”and“Penury”seem to have, in their Chinese guises, a remarkably smooth passage, even when the lines are read aloud. Is it because by Bian's time the Chinese language had grown used to them? Yet the effect is less happy at other places in the same

translation, e.g.:

骄傲人，你也不要怪这些人不行，
“怀念”没有给这些坟建立纪念堂，
……

要知道谁甘愿舍身喂哑口的“遗忘”，
坦然撇下了忧喜交集的此生，
……

Why is it that“雄心,”“知识,”“豪华”and“贫寒”can pass muster but not“怀念”and“遗忘”? Perhaps because even in a language like Chinese where parts of speech can be freely interchanged, some expressions are less ready to be converted to nouns. Thus“怀念”and“遗忘”are both two-verb formations with a strong driving force that will not be circumscribed by the quotation marks.

Still later, another poet-translator, Zha Liangzheng (alias Mu Dan), used the same device when he set to work on Keats's“Ode on Melancholy,”the last stanza of which is studded with personifications:

She dwells with Beauty that must die;
And Joy, whose hand is ever at her lips
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee mouth sips:
Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine;

His soul shall taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung.

Zha came up with a version which reads:

和她同住的有“美”————生而必死；
还有“喜悦”，永远在吻“美”的嘴唇
和他告别；还有“欢笑”是邻居，
呵，痛人的“欢笑”，只要蜜蜂来饮，
它就变成毒汁。隐蔽的“忧郁”
原在“快乐”底殿堂中设有神坛，
虽然，只有以健全而知味的口
咀嚼“喜悦”之酸果的人才能看见，
他的心灵一旦碰到她的威力，
会立即被俘获，悬挂在云头。

（《忧郁颂》）

Other things apart, the personifications do not cause any trouble, partly because“美,”“喜悦,”etc. are *bona-fide* nouns, partly because they come one right after another, in a cluster, so that once your ear becomes attuned to one of them, it has little difficulty in getting reconciled to the rest. Keats's context and Zha's own facility combine to make the passage intelligible and readable.

Still, one feels that is not the sort of device Zha——or the Chinese language——would choose to use too often. Both certainly look much happier when, freed from the heavy-handed quotation marks, they take to lyrical flights like this:

当忧郁的情绪突然袭来，
象是啜泣的阴云，降自天空，
象是阵雨使小花昂起头来，
把青山遮在西月的白雾中，
你呵，该让你的悲哀滋养于
早晨的玫瑰，锦簇团团的牡丹，
或者是海波上的一道彩虹；
或者，如若你的恋女生了气，
拉住她的柔手吧，让她去胡言，
深深地啜饮她那美妙的眼睛。

which is a beautiful rendering of another stanza from the same ode by Keats:

But when the melancholy fit shall fall
Sudden from heaven like a weeping cloud,
That fosters the droop-headed flowers all,
And hides the green hill in an April shroud;
Then glut thy sorrow on a morning rose,
Or on the rainbow of the salt sand-wave,
Or on the wealth of globed peonies;
Or if thy mistress some rich anger shows,
Emprison her soft hand, and let her rave,
And feed deep, deep upon her peerless eyes.

Not contented with this, however, Zha looked around for new territories to advance into. The vernacular tradition, having had more than thirty years of experimentation, was now firmly established. The *baihua* medium was getting more venturesome, ready to take on new tasks. Zha had already

tackled some of them. Younger than Dai and Bian by a generation he had written a newer, more complex verse, sometimes protesting bitterly but also metaphysically:

在犬牙的甬道中让我们反复
行进，让我们相信你句句的紊乱
是一个真理。而我们是皈依的，
你给我们丰富，和丰富的痛苦。

At other times lighting up physical love with luminous abstractions:

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

In his hands, the Chinese language is changed, even the conceits are Westernized. He had a way with words, using them with precision, but also exposing them to new rigours. Born and bred in the north, his command of the dialect of Peking was perfect, an advantage not enjoyed by translators from the south. Besides English and French, he knew Russian too, well enough to translate Pushkin from the original. In fact, his version of *Eugene Onegin* has been acclaimed by Chinese Slavists.

Some time in the 1960s, having translated modernists like Eliot and Auden and romantics like Shelley, Keats and Pushkin, Zha turned his attention to Byron. It took him ten years to finish translating *Don Juan*; when the book eventually came out in Beijing in 1980, he had been dead three

years. His friends were sad, but also jubilant, for in that complete translation of Byron's masterpiece they found enshrined all Zha's best qualities.

A few specimens will show how he copes with Byron in his various moods. This is Byron singing of idyllic love, the kind he had not been able to attain in his own life:

> Haidée and Juan thought not of the dead.
> The heaven and earth, and air, seem'd made for them:
> They found no fault with time, save that he fled;
> They saw not in themselves aught to condemn:
> Each was the other's mirror, and but read
> Joy sparkling in their dark eyes like a gem,
> And knew such brightness was but the reflection
> Of their exchanging glances of affection.

(IV, 13)

Zha responds with a passage matching in felicity:

> 海黛和唐璜没有想到死的事，
> 这天地，这大气对他们太适合，
> 时光也无可挑剔，只嫌它会飞，
> 他们看自己呢，更是无可指责；
> 每人就是对方的镜子，谁看谁
> 都是眼里亮晶晶地闪着欢乐；
> 他们知道，这宝石一般的闪光
> 无非是他们眼底深情的反映。

When Byron waxes flippant in his milord table-talk manner like this:

> “Where is the world,” cries Young at eighty. “Where
> The world in which a man was born?” Alas!
> Where is the world of eight years past? 'Twas there——
> I look for it——'tis gone, a Globe of Glass!
> Cracked, shivered, vanished, scarcely gazed on, ere
> A silent change dissolves the glittering mass.
> Statesmen, chiefs, orators, queens, patriots, kings,
> And dandies, all are gone on the wind's wings.

(XI, 76)

Zha is equally sardonic and conversational:

> “哪儿是世界？”杨格活到八十岁
> 慨叹说：“哪儿是那诞生我的世界？”
> 唉，哪儿是八年前的世界？一转瞬
> 就不见了，象玻璃球似地破裂！
> 闪一闪就消失，没等你多看一眼，
> 那绚烂的大世界便悄悄地溶解；
> 国王、王后、要人、演说家、爱国志士
> 和花花公子，都一起随风而飘逝。

It will be noticed that the translator, avoiding what the Chinese language would find it irksome to do, does not try to reproduce the succession of -ed sounds in line 5 and has subtly rearranged the order of the nouns in line 7, for better effect.

With the same discrimination, but with gusto too, he re-enacts Byron's action scenes. This is one:

Up Juan sprang to Haidée's bitter shriek,
And caught her falling, and from off the wall
Snatch'd down his sabre, in hot haste to wreak
Vengeance on him who was the cause of all:
Then Lambro, who till now forebore to speak,
Smiled scornfully, and said, "Within my call,
A thousand scimitars await the word;
Put up, young man, put up your silly sword."

(IV, 37)

Of which the translation is fully as dramatic:

听到惊叫声，唐璜立刻跳起来，
一把托住海黛使她不致栽倒；
接着从墙上摘下剑，怒冲冲地
就要惩罚这不速之客的侵扰；
兰勃洛直到现在都没有开口，
只冷冷一笑说："只要我一声叫，
立刻就有千把刀子亮在这里，
小伙子，不如把你那玩艺收起。"

Neither is he baffled by Byron's romantic landscapes and literary allusions, in passages like this:

Sweet hour of twilight!——in the solitude

Of the pine forest, and the silent shore
Which bounds Ravenna's immemorial wood,
Rooted where once the Adrian wave flow'd o'er
To where the last Caesarean fortress stood,
Evergreen forest! which Boccaccio's lore
And Dryden's lay made haunted ground to me,
How have I loved the twilight hour and thee!

(III, 105)

Zha evokes the same twilight mood, thus:

黄昏的美妙时光呵！在拉瓦那
那为松林荫蔽的寂静的岸沿，
参天的古木常青，它扎根之处
曾被亚德里亚海的波涛浸淹
直抵凯撒的古堡；苍翠的森林！
屈莱顿的歌和薄加丘的十日谈
把你变为我梦魂萦绕的地方，
那里的黄昏多叫我依恋难忘！

In bringing off the names of places and writers without the aid of explanatory notes, the translator registers a triumph for *baihua* verse, for while Chinese classical verse is not averse to adorning itself with allusions literary and mythological, the new verse thrives best in a naked state. Here again, context helps Zha out, but more crucial is perhaps his own skill in constructing a smooth-running paragraph.

Yet this version of *Don Juan* is more than a collection of smooth passages. The really astounding thing is how the entire book hangs together. For once we have a translation of a long work that is not only good in parts but superb as a whole——and the whole means all 16 cantos and 14 stanzas of it! A feat like this lifts the version out of the general run of translations; it becomes a masterwork with a life of its own.

3

Having seen Bly, Dai, Bian and Zha at work, we may now recapitulate a little. These are all poet-translators. They are concerned with translating verse as verse, and in the idiom of their own time and place. Two central questions have emerged: How you understand the work you are translating and how best to put it across with the poetic language at your disposal.

Larger questions loom behind them, and they concern the state of a language and the state of a culture. Translation, verse translation in particular, helps to rejuvenate a culture by shaking up its language.

At this point we may bring in Tomlinson's anthology. It is full of good things. Hebrew scriptures, Greek and Roman classics, Dante, Villon, Ronsard, La Fontaine, Goethe, Hölderlin, Heine, Leopardi, latter-day sinners and saints like Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Rilke, Machado, Blok, García Lorca, Mandelstam, Marina Tsvetaeva——all are here, translated and retranslated into English by poet after poet, yielding a harvest of incredible richness. It is comforting to find nearly all the major poets in English throughout the ages——from Spenser to Ted Hughes——occupied at some

time or other with verse translation.

Chinese poets came in with the 20th century, mainly through the translations of Ezra Pound and Arthur Waley. They supply the other side of the picture we have been depicting——how classical Chinese poetry affected the Anglo-American sensibility, complementing what we said about how Western poetry affected the Chinese sensibility.

Tomlinson, a poet and a verse translator himself, whose renderings of Machado, Lucio Piccolo and Octavio Paz are included here, has in his perceptive Introduction some harsh words to say about"the academic milieu"who are forever distrustful of the poet-translators. He disposes of their two"threats,"namely, the one that"hints that the only true translation would be a kind of mirror image of the original, and therefore it is best not to try, or best to leave it to the experts in the field of French, Russian or whatever"and"the preference for a rather staid but 'accurate' rendering into tame iambics of, say, Pushkin, so that nothing extraneous, as it were, should come between the reader and the original."Countering these, he proposes his own theory:

> One thing is certain——translation of poetry is essentially a compromise between the original texts and the present interests and capacities of a given writer. Dryden says that the writer must be a poet.

The word"compromise"sounds timid. Actually Tomlinson means by this a bold thrust into re-creation. And the great poet-translators agree with him, as shown by his quotations. Thus Dryden, speaking of his own translations:"I

have both added and omitted, and even sometimes very boldly made such expositions of my authors, as no Dutch commentator will forgive me."Thus Sir John Denham, congratulating a fellow Royalist poet on his translation of an Italian work:

> That servile path thou nobly dost decline,
> Of tracing word by word, and line by line . . .
> A new and nobler way thou dost pursue,
> To make Translations and Translators too:
> They but preserve the Ashes, thou the Flame,
> True to his sense, but truer to his fame.

Thus also, for a 20th-century voice, Donald Davie:"Translation is something which takes more liberties (i.e., takes on more responsibilities) than the 'trot,' but denies itself the liberties of the imitation and of other relations more tenuous still."Davie is quoted again on what distinguishes the poet-translator from the amateur: the professional poet as translator realizes that"in translating rhymed verse the rhyme is the first thing to go, and metre the second: whereas the amateur, wretched sceptic that he is, cannot be sure of having poetry at all unless he has these external features of it."

As an illustration of the inadequacy of"accurate"but tame translation, Tomlinson cites the example of H. A. Giles (known to sinologists as the author of *A History of Chinese Literature*, 1901), who translated a poem by the Tang poet Wang Wei thus:

> Dismounted, o'er wine
> we had our last say:

Then I whisper, ‘Dear friend,
tell me whither away.’
Alas, he replied,
I am sick of life's ills
And I long for repose
on the slumbering hills
But oh seek not to pierce
where my footsteps may stray:
The white cloud will soothe me
for ever and ay.

with the comment:

> Half the trouble in this Wang Wei piece is the absurd tripping metre. In the last analysis the whole thing is a failure of ear, ‘the ear,’ as Charles Olson says in his essay, “Projective Verse,” which is so close to the mind that it is the mind's, that it has the mind's speech. ‘For the mind's speech, surely, is what the translator is always seeking to catch in his own language, however much he may sacrifice the original metre and stanza form. And only according to the degree of his success in this attempt will his words carry the conviction of a man speaking to men.’

For an example of the creative kind of translation, Tomlinson quotes, predictably, from Ezra Pound, not the famous“River Merchant's Wife: a Letter,”but his Canto LII, which incorporates from the Chinese *Book of Rites*

passages like the following:

Know then:

> Toward summer when the sun is in Hyades
> Sovran is Lord of the Fire
> to this month are birds
> with bitter smell and with the odour of burning
> To the hearth god, lungs of the victim
> The green frog lifts up his voice
> and the white latex is in flower
> In red car with jewels incarnadine
> to welcome the summer

Reading a passage like this, Tomlinson says he hears in the"magnificent processional rhythms something English and something irreducibly foreign and distant"——indeed, he hears"English being drawn into a dialogue with other cultures."

Admittedly, great moments like this are few and far between in the history of verse translation. But they have occurred, in China as well as in the West. In his full glory, the poet-translator brings over some exciting work from another culture and in doing so is also writing his own best work, thereby adding something to his culture. In this transmission and exchange, a richer, more colourful world emerges. Thus the final retort to Robert Frost is: poetry may get lost in translation, but a new poetry is gained——and, with it, a more splendid world.

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第九卷

英诗的境界

并非舞文弄墨
——英国散文名篇新选

英国文学名篇选注

外语教学与研究出版社

第九卷

王佐良全集

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集．第9卷：汉、英 / 王佐良著．—北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6982-8

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995）－全集②英国文学－文学评论－汉、英 ③英国文学－作品综合集－汉、英 Ⅳ．①C52②I561.11

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010083号

出 版 人 蔡剑峰

策划编辑 吴 浩

责任编辑 浦 瑶

封面设计 覃一彪

版式设计 孙莉明

出版发行 外语教学与研究出版社

社 址 北京市西三环北路19号（100089）

网　　址　http://www.fltrp.com

印　　刷　北京盛通印刷股份有限公司

开　　本　880×1230　1/32

印　　张　24

版　　次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5135-6982-8

定　　价　89.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：https://waiyants.tmall.com

凡印刷、装订质量问题，请联系我社印制部

联系电话：（010）61207896　电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师　中咨律师事务所　殷　斌律师

物料号：269820001

目　录

出版说明
第九卷说明
英诗的境界
序
中古民谣
斯宾塞（1552—1599）
弥尔顿（1608—1674）
蒲柏（1688—1744）
安德鲁·马伏尔（1621—1678）
托马斯·格雷（1716—1771）
布莱克（1757—1827）
华兹华斯（1770—1850）
司各特（1771—1832）
拜伦（1788—1824）
雪莱（1792—1822）
济慈（1795—1821）
哈代（1840—1928）
霍思曼（1859—1936）
叶芝（1865—1939）
缪亚（1887—1959）
艾略特（1888—1965）
麦克迪尔米德（1892—1978）
欧文（1893—1918）
燕卜荪（1906—1984）

奥登（1907—1973）
司班德（1909—1995）
R．S．托马斯（1913—2000）
拉金（1922—1985）
琼生（1573—1637）
兰陀（1775—1864）
莫里斯（1834—1896）
格瑞夫斯（1895—1985）
麦克尼斯（1907—1964）
绍莱·麦克林（1911—1996）
显默斯·希尼（1939— ）
并非舞文弄墨——英国散文名篇新选
序
汤玛斯·莫尔（1478—1535）
弗兰西斯·培根（1561—1626）
汤玛斯·欧佛伯利（1581—1613）
约翰·韦伯斯特（1578—1632）
约翰·塞尔登（1584—1654）
艾萨克·沃尔顿（1593—1683）
托玛斯·勃朗（1605—1682）
旦尼尔·狄福（1660—1731）
江纳善·斯威夫特（1667—1745）
约瑟夫·艾狄生（1672—1717）
玛·渥·蒙太古（1689—1762）
塞缪尔·约翰逊（1709—1784）
威廉·科贝特（1762—1835）
查理士·兰姆（1775—1834）

威廉·赫兹列特（1778—1830）
约翰·济慈（1795—1821）
汤玛斯·卡莱尔（1795—1881）
乔治·白并顿·麦考莱（1800—1859）
乔治·伯纳·萧（1856—1950）
麦克斯·比尔博姆（1872—1956）
勃特伦·罗素（1872—1970）
里顿·斯屈奇（1880—1932）
弗琴尼亚·吴尔夫（1882—1941）
奥尔德斯·赫胥黎（1894—1963）
J．B．普里斯特莱（1894—1984）
V．S．普利却特（1900— ）
乔治·奥威尔（1903—1950）
雅各布·勃朗诺斯基（1908—1974）
约翰·希拉贝（1917— ）
伦纳德·勃赖斯（1922— ）
附录　1．英国散文的流变
附录　2．英文散文现状
英国文学名篇选注
序
Edmund Spenser (1552-1599)
William Shakespeare (1564-1616)
Francis Bacon (1561-1626)
Jonathan Swift (1667-1745)
Alexander Pope (1688-1744)
William Blake (1757-1827)
Robert Burns (1759-1796)

George Gordon Byron (1788-1824)
William Cobbett (1762-1835)
Robert Browning (1812-1889)
George Bernard Shaw (1856-1950)
James Joyce (1882-1941)
返回总目录

* 集王佐良手迹

专家委员会

（以姓氏笔画为序）

王　立　王　意　孙有中　何其莘　张中载　陈　琳

金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩　震　彭　龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜　红　李　铁　张　剑　顾　钧　徐建中　章思英

严学军　王　星　吴　浩　易　璐　赵雅茹

应邀在法国人文科学院作访问研究，重访巴黎故地（1988年）

在英国剑桥拜访科学家、中国科技史学者李约瑟（Joseph Needham）（1988年）

在英国莎士比亚故乡斯特拉福特应邀出席国际莎学年会（1988年）

参加全国政协会议（1988年）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第九卷说明

本卷收《英诗的境界》、《并非舞文弄墨——英国散文名篇新选》、《英国文学名篇选注》（选收）。

《英诗的境界》1991年由三联书店初版，2012年再版。全集据2012年版校勘，重新排印。

《并非舞文弄墨——英国散文名篇新选》1994年由三联书店出版。全集据此版校勘，重新排印。

《英国文学名篇选注》1983年由商务印书馆出版，是在商务印书馆1962—1965年出版的《英美文学活叶文选》的基础上扩充而成，由多人参与编注，先后印行多次。全集收入其中由作者注释的选篇，并据1999年第8印校勘，重新排印。

注释

□□□□□

本书中所出现的如上方框同原版纸书。

英诗的境界

序

所谓境界，是指作品所展示的情感和精神世界。英国诗所达到的境界，在这个集子所谈到的作品里是有多种表现的，但并非全貌。有不少重要诗人——例如乔叟、莎士比亚、特莱顿、彭斯和当代的泰特·休斯、东尼·哈里逊等——没有包括在内，包括了的也未必涉及其最重要的作品，这是因为本书并非系统的学术著作，而是若干则读诗随笔，每则也只谈一二点笔者确有所感的，不求全面，写法也是看人看诗而有不同。

但在随笔这一体裁所允许的范围内，我也进行了一点试验。

其一是，看看能否通过译诗来讨论诗艺。通过译诗来讨论内容是比较容易的，但是诗之所以为诗，却在于它还有诗艺。人们常说诗不能译，主要是指诗艺难于通过译文再现。这里试验的结果是：好的译诗多少可以传达一点诗艺，或传达诗艺中的某些部分，例如结构、句法、形象、某些（不是全部）音韵效果、某类气氛。有些东西在翻译过程里是会失落的，但这不限于译诗，译散文或任何体裁的文章也都会有所失落。说译诗难是不错的，但如进而说诗根本不可译则等于否定了一切翻译。

自然，这里的译诗——例如我自己的不少试译——未必都做到了上面所说，但是我所选用的师友们的译作却常能做到，这也是令我感到鼓舞的。

无论如何，通过分析译诗，既可以谈内容，也可以谈诗艺，谈的方面和程度取决于译诗的质量和分析的精粗。

其二是，看看能否把诗艺同思想内容结合起来谈。现代文学批评的一个重大进展就是能把二者融而为一。为了叙述方便，当然可以分开来谈。但是到了紧要关头，二者实不可分。一个思想、一样感情可以有多种表达法，但只有一种是最精确、最恰到好处的。形式是内容或意义的一个构成部分，而在文学作品中，一切出之于语言，因此不通过具体语言来分析作品，很难抓住真正的、从表面到深层的意义。同时，又不能只就语言谈语言，还得看看语言背后的社会环境和心智气候。换言之，谈的是语言、技巧的小节，要具体，要深入，但又必须看到它们后面的大块文化或整个思想潮流。这事不易做，但值得一做。

此外，我也注意写法。既是随笔，就该努力写得放松、亲切一些，开门见山，有话即长，无话即短，尽量避免学院或文学家圈子里的名词、术语，却不怕暴露自己的偏爱、激情，把读者当作一个知心朋友，希望他能有耐心倾听我的小小的心得，如果他能因此而进一步阅读原著，那就更是我的希望了。

王佐良

1987年12月

中古民谣

中国自古有民谣，西方也一样。民谣早在口头流传，写下来则是后来的事，但即使有了文本，也是满纸古朴之气。然而另一方面，它们又至今显得新鲜。它们的艺术最简单，但又最顶事，经历了几百年上千年的考验而更加精练，寥寥数笔，立时须眉毕现。故事性强，戏剧性强，音乐性也强，常有叠句和重复结构，因此也便于记忆和朗诵。

这里试译苏格兰民谣两首，一首讲海上航行遇险故事，既表现水手们的英雄气概和宿命论，也表现国王的自私和残忍。这首民谣有几种本子，我译的是较短的一种。第二首通过乌鸦的眼睛看苏格兰社会，爵士被杀（可能死于决斗）之后妻走家散，只剩他的白骨暴露野地，任风吹荡，形象鲜明，寓意也深远。简洁是两首民谣共同的特点，故事的意义不是靠作者点明，而是让读者根据情节去自己体会的。

派屈克·司本斯爵士

国王坐在邓弗林城里，
喝着血红的酒。
“啊，哪儿能找到一位能人
来把我的船儿开走？”

一位老爵士坐在国王右首，
他站起来向国王回话：
“派屈克·司本斯是一把好手，
航海比谁都不差。”

国王下了一道圣旨，
亲手签了他的御名，
派人送给派屈克爵士，
他正散步在海滨。

派屈克爵士读了第一行，
他张嘴大笑哈哈，
派屈克爵士读了第二行，
泪水从他的双眼流下。

“啊，谁人干了好事，
要我担负这倒霉的差使，
在一年里这个季节，
要我出海行驶！”

“快点，快点，我的伙伴们，
咱们明早就出海。”
“啊，可不能呀，好船长，
我怕有大风暴到来。”

“昨夜我看见新的月亮
一手抱住了老的月亮，
我怕，我怕，好船长，
我们会碰上灾殃。”

啊，苏格兰的汉子们做得对，

不肯让海水打湿他们的鞋跟。
可是好戏还没演到一半，
他们的帽子就在水面浮动。

啊，他们的夫人坐门前，
手拿扇子苦苦等，
等不到派屈克·司本斯爵士
驾船靠岸回家门。

啊，他们的夫人立门前，
发插金钗表欢迎，
迎不来她们的丈夫，
心上人永无踪影。

去阿勃丁的半路上，半路上，
海水深达五十丈，
派屈克爵士就躺在那里，
他脚下尽是苏格兰的儿郎。

Sir Patrick Spens

The king sits in Dumferling toune,
Drinking the blude-reid wine:
“O whar will I get guid sailor,
To sail this schip of mine?”

Up and spak an eldern knicht,

Sat at the king's richt kne:
“Sir Patrick Spence is the best sailor,
That sails upon the se.”

The king has written a braid letter,
And signd it wi his hand,
And sent it to Sir Patrick Spence,
Was walking on the sand.

The first line that Sir Patrick red,
A loud lauch lauched he;
The next line that Sir Patrick red,
The teir blinded his ee.

“O wha is this has don this deid,
This ill deid don to me,
To send me out this time o' the yeir,
To sail upon the se!

“Mak hast, mak haste, my mirry men all,
Our guid schip sails the morne”:
“O say na sae, my master deir,
For I feir a deadlie storme.

“Late, late yestreen I saw the new moone,
Wi the auld moone in hir arme,
And I feir, I feir, my deir master,

That we will cum to harme.”

O our Scots nobles wer richt laith
To weet their cork-heild schoone;
Bot lang owrea' the play wer playd,
Thair hats they swam aboone.

O lang, lang may their ladies sit,
Wi thair fans into their hand,
Or eir they se Sir Patrick Spence
Cum sailing to the land.

O lang, lang may the ladies stand,
Wi thair gold kems in their hair,
Waiting for thair ain deir lords,
For they'll se thame na mair.

Haf owre, haf owre to Aberdour,
It's fiftie fadom deip,
And thair lies guid Sir Patrick Spence,
Wi the Scots lords at his feit.

两只乌鸦

我在路上独自行走，
听见两只乌鸦对谈，
一只对另一只问道：

“今天我们去哪儿吃饭？”

“在那土堆后面，
躺着一个刚被杀的爵士，
无人知道他在那里，
除了他的鹰、狗和美丽的妻子。

“他的狗已去打猎，
他的鹰在捕捉山禽，
他的妻子跟了别人，
所以我俩可以吃个开心。

“你可以啃他的颈骨，
我会啄他好看的蓝眼珠，
还可以用他金黄的发丝
编织成我们巢上的挡风布。

“多少人在哭他，
却不知他去了何方，
不久他只剩下白骨，
任风永远吹荡。”

The Twa Corbies

As I was walking all alane,
I heard twa corbies making a mane;
The tane unto the t'other say,

“Where sall we gang and dine today?”

“In behint yon auld fail dyke,
I wot there lies a new slain knight;
And naebody kens that he lies there,
But his hawk, his hound, and lady fair.

“His hound is to the hunting gane,
His hawk to fetch the wild-fowl hame,
His lady's ta'en another mate,
So we may mak our dinner sweet.

“Ye'll sit on his white hause-bane,
And I'll pike out his bonny blue een;
Wi ae lock o his gowden hair
We'll theek our nest when it grows bare.

“Mony a one for him makes mane,
But nane sall ken where he is gane;
Oer his white banes, when they are bare,
The wind sall blaw for evermair.”

斯宾塞（1552—1599）

斯宾塞，16世纪诗人，站在近代英诗发展的起点，诗艺精湛，被认为全部英国诗史上最重要的六七个诗人之一。

他的主要作品是长诗《仙后》（1596），仅完成计划中的六卷，然已卷帙丰富，内容之一是对颇有作为的伊丽莎白女王的歌颂，表现了民族主义的自豪。今天读者更喜欢的则是他的一些次要作品，如两首结婚曲和以《爱情小唱》为总题的十四行诗集。

他的诗内容丰富，形式完整，在诗律上多所创造，如建立了优美流畅的“斯宾塞体”（即九行体），影响深远，后世拜伦、雪莱、济慈、丁尼生等人都曾用它写出佳作，因此人们称斯宾塞为“诗人的诗人”。

斯宾塞的十四行诗集《爱情小唱》出版于1595年。当时英国诗人中写十四行诗的很多，莎士比亚就是一个，这种诗体成为一时风气，其中斯宾塞所作自有特色。十四行诗体原是从意大利传入英国的，斯宾塞运用其形式而调整了它的脚韵安排，把意大利式的abba abba cdecde改为abab bcbc cdcd ee，人称斯宾塞式。

内容方面，当时的十四行诗多半是表白爱情的，斯宾塞的也不例外，但他写得多样化，还注入了当时的一些新思想，如心灵之美更胜外貌（见第十五首）、美人能因有诗人歌颂而不朽（第七十五首）等，又如从人生如舞台这一感想展开而责备无真挚感情的女人（第五十四首），以及通过对话的运用（第七十五首），将民谣体渗入了十四行诗，都可看出他在艺术上的匠心。

我国不少读者熟悉莎士比亚的十四行诗，现在再来看看斯宾塞所作，就会知道莎士比亚并不是这类诗的唯一能手。他所表达的某些思想，如文学不朽（因而被文学家所歌颂的美貌、爱情、品德、声誉也不朽）是英国文艺复兴时期的流行思想，而在表达的技巧方面（如韵律上的讲究、句式上的繁复多姿）他还有不及斯宾塞的地方。这就从另一个角度证明了斯宾塞的重要性。

爱情小唱·第十五首

做买卖的商人！你们辛苦经营，
为了谋利寻找最贵重的东西，
两个印度(1)的宝物都被你们搜尽，
其实何必徒劳地走遍大地？
瞧吧，全世界的一切珍奇，
都包含在我的爱人身上：
要蓝宝石，她的眼睛蓝得彻底，
要红宝石，她的嘴唇红艳无双，
要珍珠，她的牙齿更白更亮，
要象牙，她的额头就是绝好的象牙，
要金子，她的头发闪着最纯的金光，
要银子，她的白手如银而更素雅，
但是最美的却无人知道：
她的心，那里有千种美德闪耀。

15

Ye tradefull merchants, that with weary toyle
Do seeke most pretious things to make your gain,

And both the Indias of their treasures spoile,
What needeth you to seeke so farre in vaine?
For loe my love doth in her selfe containe
All this worlds riches that may farre be found.
If saphyres, loe her eyes be saphyres plaine;
If rubies, loe her lips be rubies sound;
If pearls, her teeth be pearls both pure and round;
If yvorie, her forhead yvory weene;
If gold, her locks are finest gold on ground;
If silver, her fair hands are silver sheene.
But that which fairest is, but few behold:
Her mind, adornd with vertues manifold.

第五十四首

我们演出在这世界的舞台，
我的爱人悠闲地看着戏，
她观赏我演出各种题材，
用不同形式排遣我不安的心意，
一时的兴会令我欢喜，
于是我戴上了喜剧的假面；
一时我转欢笑为唏嘘，
于是我又把悲剧扮演。
她却用不变的眼睛看我幻变，
不因我喜而喜，不因我悲而悲；
我笑她讥讽，等我泪流满脸，
她却大笑而心如冰块。

什么能感动她？哭笑都不是，
那么她非女人，而是顽石。

54

Of this worlds theatre in which we stay,
My love like the spectator ydly sits
Beholding me that all the pageants play,
Disguysing diversly my troubled wits.
Sometimes I joy when glad occasion fits,
And mask in myrth lyke to a comedy:
Soone after when my joy to sorrow flits,
I waile and make my woes a tragedy.
Yet she, beholding me with constant eye,
Delights not in my merth nor rues my smart:
But when I laugh she mocks, and when I cry
She laughs and hardens evermore her heart.
What then can move her? If nor merth nor mone,
She is no woman, but a sencelesse stone.

第七十首

新春乃爱情君王的喝道人，
他的纹章上绣满了花，
大地在这个时节才苏生，
各色的鲜花开成一片云霞。
去吧，去到我爱人的家，
她还懒懒地躺床冬眠，

告诉她欢乐的时间不会停下，
要抓住辰光赶紧向前，
嘱咐她立刻梳头洗脸，
列身在姑娘队里把爱情迎候，
不论谁只要错过她的所恋，
就要把应得的惩罚承受。
所以趁早吧，亲爱的，春光正好，
消失了就再也不能找到。

70

Fresh spring the herald of loves mighty king,
In whose cote armour richly are displayd
All sorts of flowers the which on earth do spring
In goodly colours gloriously arrayd.
Goe to my love, where she is carelesse layd,
Yet in her winters bowre not well awake:
Tell her the joyous time wil not be staid
Unlesse she doe him by the forelock take.
Bid her therefore her selfe soone ready make,
To wayt on love amongst his lovely crew:
Where every one that misseth then her make,
Shall be by him amearest with penance dew.
Make hast therefore sweet love, whilest it is prime,
For none can call againe the passed time.

第七十五首

有一天我把她的名字写在沙滩上，
大浪冲来就把它洗掉。
我把她的名字再一次写上，
潮水又使我的辛苦成为徒劳。
“妄想者，”她说，“何必空把心操，
想叫一个必朽的人变成不朽！
我知道我将腐烂如秋草，
我的名字也将化为乌有。”
“不会，”我说，“让卑劣者费尽计谋
而仍归一死，你却会声名长存，
因为我的诗笔会使你的品德永留，
还会在天上书写你的芳名。
死亡虽能把全世界征服，
我们的爱情却会使生命不枯。”

75

One day I wrote her name upon the strand,
But came the waves and washed it away:
Agayne I wrote it with a second hand,
But came the tyde, and made my paynes his pray.
“Vayne man,” sayd she, “that doest in vaine assay,
A mortall thing so to immortalize,
For my selve shall lyke to this decay,
And eek my name bee wyped out lykewize.”
“Not so,” quod I, “let baser things devize,
To dy in dust, but you shall live by fame:

My verse your vertues rare shall eternize,
And in the heavens wryte your glorious name,
Where whenas death shall all the world subdew,
Our love shall live, and later life renew.”

---

(1) 东印度和西印度，故曰两个。

弥尔顿（1608—1674）

刚强、坚毅、悲愤的弥尔顿之外，还有一个甜蜜的弥尔顿。《失乐园》是庄严的史诗，但也包含了许多抒情段落，例如夏娃对亚当的一次谈话：

同你谈着话，我全忘了时间。
时间和时间的改变，一样叫我喜欢。
早晨的空气好甜，刚升的晨光好甜，
最初的鸟歌多好听！太阳带来愉快，
当它刚在这可爱的大地上洒下金光，
照亮了草、树、果子、花朵，
只见一片露水晶莹！潇潇细雨过后，
丰饶的大地喷着香气；甜蜜的黄昏
带着谢意来临，接着安静的夜晚
降下，这里鸟在低唱，那里月光似水，
天上闪着宝石，全是伴月的星星。
但是早晨的空气也好，鸟的欢歌
也好，可爱的大地上刚升的太阳
也好，带露的草、果、花朵也好，
雨后大地的芳香也好，温柔的黄昏
也好，安静的夜晚和低唱的鸟，
游行的月亮和闪亮的星光也好，
没有你，什么也不甜蜜。
With thee conversing, I forget all time,
All seasons, and their change, all please alike.

Sweet is the breath of morn, her rising sweet,
With charm of earliest birds; pleasant the sun,
When first on this delightful land he spreads
His orient beams, on herb, tree, fruit, and flower,
Glistering with dew; fragrant the fertile earth
After soft showers; and sweet the coming on
Of grateful evening mild, then silent night
With this her solemn bird, and this fair moon
And these the gems of heaven, her starry train:
But neither breath of morn, when she ascends
With charm of earliest birds, nor rising sun
On this delightful land, nor herb, fruit, flower,
Glistering with dew, nor fragrance after showers,
Nor grateful evening mild, nor silent night
With this her solemn bird, nor walk by moon
Or glittering starlight, without thee is sweet.

生的欢乐，夫妻之间的爱情，夏娃的天真和温柔，不能写得更动人了。然而这段诗又是高度艺术的制成品。请看这后七行浑成一整个长句，意思要到最后才完全，于是“甜蜜”一词由于它的位置而取得了非凡的强调力量。这满足了——也安慰了——我们读者的期望，同时又使我们感到有点惊讶。在这安慰与惊讶之间，意思更清楚了，又产生了不绝的余音。

《失乐园》的许多长处之一，是它有变化。主要的体裁是史诗，然而纳进了许多其他体裁：抒情诗，故事中的故事，自传式的回忆，等等，这是一种丰富，也是一种变化。它的人物也有变化，一开始主角是

撒旦，慢慢变成了亚当和夏娃，撒旦从有英雄气概的魔王变成了搞小动作的卑鄙的复仇者，而亚当、夏娃也经历了智慧和情感上的成长。在这种体裁和人物的变化中，弥尔顿的语言也随着变化。他不止善于鸣响黄钟大吕之音，他也擅长低吟、小唱、真情的吐露、绝望中的悲喊等等。上引夏娃之言就是她向丈夫诉衷情，所以听起来也就特别优美、甜蜜。

弥尔顿把她写得温存，但又毫不轻浮。他的艺术是古典主义的艺术，讲文雅、平衡、自我节制，而在这一切之中求变化，表个性。试看这段引诗中的风景描写，都是用的带普遍性的一类词汇：草、树、果子、花朵、鸟之类，而不是特殊的某种树，某种花，什么鸟，什么果子（像后世现实主义小说家所会要求的那样）。要写辽远而新鲜的伊甸园，就得用这类普遍词汇，而不能出现橡树、忍冬、苍头燕雀之类，不能把它写成一个英国式公园，那样会把伊甸园地方化了，缩小了它的意义（同样地，但丁在描写天堂的时候，也是用的普遍性的、冲淡了或放大了的词汇）。

要运用这类词汇而又吸引读者，却是一件十分不易的事。弄得不好，就变得平淡，一般化，或大而无当。靠什么来取得成功呢？简单说，一靠构思，二靠音韵，三靠把恰当的词放在恰当的位置。这第三点就是处理好句子的结构、排列以及进而组成段落的本领。弥尔顿不仅是运词的能手，音韵的大师，也是结构的巧匠，因而才有上面所提到的后七行的“圆周式”结构，即到七行之末，圆周才完成，真意才郑重托出。他之所以要在《失乐园》中运用白体无韵诗，他之所以要创造连贯若干行、一泻到底的长诗段，就是为了要在结构上更伸缩自如，更适宜于表达大片感情，在节奏上避免单调而趋向众调合鸣，从而使他的诗艺更胜任于表达他那伟大而丰富的主题。

蒲柏（1688—1744）

先译一段诗：

整个自然都是艺术，不过你不领悟；
一切偶然都是规定，只是你没看清；
一切不协，是你不理解的和谐；
一切局部的祸，乃是全体的福。
高傲可鄙，只因它不近情理。
凡存在都合理，这就是清楚的道理。
All Nature is but Art, unknown to thee;
All Chance, Direction, which thou canst not see;
All Discord, Harmony, not understood;
All partial Evil, universal Good:
And, spite of pride, in erring Reason's spite,
One truth is clear, Whatever is, is right.

(Essay on Man, I, 289-294)

口气多么自信，近乎武断，对读者是在进行说教，这样的诗是容易引起反感的。然而不！我们感到的是一种愉快，因为诗人写得真是干净利落，整齐中有各种变化，每行分成两半，然而断处不一，音韵上有呼应又有对比，这就既有严格格式又避免了单调、机械。这也是最宜于推出警句的形式，特别是那种包含矛盾两面的警句——“一切局部的祸，乃是全体的福”——这段诗是由一系列警句组成的，全段实乃一大警句。而这些警句是包含了一个大道理的，即18世纪的理性主义。蒲柏所

传达的自信实际上是那如日方升的理性主义的自信。在这里，不仅形式同内容是一致的，而且新古典主义的诗艺同启蒙时期的思想结合起来了。

安德鲁·马伏尔（1621—1678）

马伏尔是政治上的活跃人物，做过弥尔顿在革命政府里任拉丁书记时的助手，写诗歌颂过克伦威尔，然而王政复辟后却未受追捕，反而当了议员，他也不改本色，替弥尔顿辩护，对朝政讥刺，锋芒及于国王查理二世本人。

他写诗不多，但有少数作品至今传诵，特别是《致他的娇羞的女友》与《花园》两首。

《致他的娇羞的女友》是情诗，然而又写得如何不同寻常！为了表示爱情的长久，把《圣经》里的洪水、辽远的印度、历史上的大帝国等等都扯了进来，对爱人的身体的赞美也是愿意“用一百个年头来……凝视你的娥眉；／用二百年来膜拜你的酥胸”，而用了这无限扩大的“气派”，却只为点出青春在飞快消逝，而一旦逝去，则前面只有“一片永恒的沙漠”。因此劝姑娘去掉贞女的矜持，而要全力投入恋爱——不是慢吞吞地温文尔雅地爱，而要像“烈火”，像“食肉的猛禽”，把“时间立刻吞掉”，“通过粗暴的厮打把我们的欢乐／从生活的两扇铁门中间扯过”。如果说，这诗的前半写得有点俏皮，到了后半则是完全认真的；前面是时间、空间的大扩张，后面则是突然缩小到火热的情欲一点上。所谓“玄学派”，实际上是最入世的。多恩如此，马伏尔也如此。

《花园》一诗属于牧歌（Pastoral）类，写的是理想世界。诗人感到在人世追逐荣名实在不如隐居花园，后来凭想象进入了一个无忧的伊甸园。但是中间经过若干层次，一层比一层更纯净，更自在，直到超脱凡尘，而他的伊甸园又不同于《圣经》上的伊甸园，其中并无夏娃出

现，也就没有“原罪”的威胁。然而诗人又知道希冀“超出凡人的部分，是妄想”，所以最后一节又回到一种中层境界，安于“用碧草与鲜花来计算”时间的人世的普通花园。

诗人拿来与尘世的五颜六色相对比的是绿色，这是他的主要象征，一则云“不论是白的，还是红的，看来/总不及这可爱的绿色那么昵爱”，再则云：

> Annihilating all that's made
> To a green Thought in a green Shade.
> 把一切凡是造出来的，都化为虚妄，
> 变成绿荫中的一个绿色的思想。

（杨周翰译文）

这可能是马伏尔全部诗作里最有名的两行，也是历代学者和批评家绞尽脑汁力图阐明的两行。比较可取的解释是两种：1．把全部物质世界化为非物质的；2．与绿色思想相比，物质世界毫无价值。不论如何解释，这两行体现了作者在艺术上的精心，上行用了annihilate（消灭）这个厉害的词，下行又重复green（绿）两次，而且两行出现在全节之末，更使这两行突出地受到注意，此外用green　Shade之实来调剂green Thought之虚，也使我们看清富于形象的诗怎样大异于长于逻辑思维的哲理文章。

玄学派诗之难能可贵处正在以哲理入诗，而诗不仅不减本色，反而更加动人。

下面是上述两诗中一首的译文，译者是杨周翰同志：

致他的娇羞的女友

我们如有足够的天地和时间，
你这娇羞，小姐，就算不得什么罪愆。
我们可以坐下来，考虑向哪方
去散步，消磨这漫长的恋爱时光。
你可以在印度的恒河岸边
寻找红宝石，我可以在亨柏之畔[(1)]
望潮哀叹。我可以在洪水[(2)]
未到之前十年，爱上了你，
你也可以拒绝，如果你高兴，
直到犹太人皈依基督正宗。[(3)]
我的植物般的爱情可以发展，
发展得比那些帝国还寥廓，还缓慢。
我要用一百个年头来赞美
你的眼睛，凝视你的娥眉；
用二百年来膜拜你的酥胸，
其余部分要用三万个春冬。
每一部分至少要一个时代，
最后的时代才把你的心展开。
只有这样的气派，小姐，才配你，
我的爱的代价也不应比这还低。

但是在我背后我总听到
时间的战车插翅飞奔，逼近了；
而在那前方，在我们面前，却展现
一片永恒的沙漠，寥廓、无限。

在那里，再也找不到你的美，
在你的汉白玉的寝宫里再也不会
回荡着我的歌声；蛆虫们将要
染指于你长期保存的贞操，
你那古怪的荣誉将化作尘埃，
而我的情欲也将变成一堆灰。
坟墓固然是很隐蔽的去处，也很好，
但是我看谁也没在那儿拥抱。

因此啊，趁那青春的光彩还留驻
在你的玉肤，像那清晨的露珠，
趁你的灵魂从你全身的毛孔
还肯于喷吐热情，像烈火的汹涌，
让我们趁此可能的时机戏耍吧，
像一对食肉的猛禽一样嬉狎，
与其受时间慢吞吞地咀嚼而枯凋，
不如把我们的时间立刻吞掉。
让我们把我们全身的气力，把所有
我们的甜蜜的爱情揉成一球，
通过粗暴的厮打把我们的欢乐
从生活的两扇铁门中间扯过。
这样，我们虽不能使我们的太阳
停止不动，却能让它奔忙。

To His Coy Mistress

Had we but world enough, and time,

This coyness, Lady, were no crime,
We would sit down and think which way
To walk and pass our long love's day.
Thou by the Indian Ganges' side
Shouldst rubies find; I by the tide
Of Humber would complain. I would
Love you ten years before the Flood,
And you should, if you please, refuse
Till the conversion of the Jews.
My vegetable love should grow
Vaster than empires, and more slow;
An hundred years should go to praise
Thine eyes and on thy forehead gaze;
Two hundred to adore each breast,
But thirty thousand to the rest;
An age at least to every part,
And the last age should show your heart.
For, Lady, you deserve this state,
Nor would I love at lower rate.

But at my back I always hear
Time's wingèd chariot hurrying near;
And yonder all before us lie
Deserts of vast eternity.
Thy beauty shall no more be found,
Nor, in thy marble vault, shall sound
My echoing song; then worms shall try

That long preserved virginity,
And your quaint honour turn to dust,
And into ashes all my lust:
The grave's a fine and private place,
But none, I think, do there embrace.

Now therefore, while the youthful hue
Sits on thy skin like morning dew,
And while thy willing soul transpires
At every pore with instant fires,
Now let us sport us while we may,
And now, like amorous birds of prey,
Rather at once our time devour
Than languish in his slow-chapt power.
Let us roll all our strength and all
Our sweetness up into one ball,
And tear our pleasures with rough strife
Thorough the iron gates of life:
Thus, though we cannot make our sun
Stand still, yet we will make him run.

---

(1) 流经诗人家乡赫尔市的河。

(2) 指《旧约》里有关远古洪水的传说。

(3) 根据基督教的偏见，犹太人要到世界末日才会改信基督教。

托马斯·格雷（1716—1771）

格雷的一生，大部分消磨在剑桥大学，曾任历史和近代语言教授，但未曾讲课，只潜心读书。他是一个“散淡的人”，曾谢绝桂冠诗人的封号。写诗少而精，其中《墓畔哀歌》最为著名，至今传诵。他的书信也被视为英国散文中的精品。

《哀歌》表达了对乡土的爱和对农民的同情，歌颂的是“淳朴”，有一种难以排遣的感伤情绪。当时英国产业革命正在开始，诗人已经感到它在破坏农村的宁静生活，造成大变，但又不明究竟，无可奈何。

《哀歌》的形式完整，结构谨严，词句都精雕细刻，值得仔细玩味。用了高雅的古典主义的艺术，所传达的却是浪漫主义感情（深刻的个人感受和浓厚的感伤情绪），这两者本来是矛盾的，然而格雷却把它们结合得完美，使这诗成为英语诗歌中最有吸引力又最耐读的名篇之一。

18世纪英国古典主义诗歌的一个特点，是将抽象名词人格化——“雄心”、“豪华”、“荣誉”、“知识”、“贫寒”之类——在此诗也有不少例子。一个现代读者可能会觉得既空洞又做作。18世纪末流之作，确实显得空洞、做作，但这一手法也有将具体事物扩大为普遍品质的用意，这正是古典主义者力图通过典型来表达“永恒真理”的一端。后来的诗人也有用这手法的，如19世纪的拜伦，20世纪的奥登。在格雷诗里，这一手法也是为他的典型化、普遍化的意图服务的，从效果来看还是好的。

然而格雷精心雕琢的诗歌语言，却为紧接而来的浪漫主义者所病。

华兹华斯在《抒情歌谣集》第二版（1800）的序言里，就引格雷另一首诗的一节，来说明那种18世纪的滥调套话妨碍了诗歌表达真实的感情。正在为一种新诗歌拓清道路的浪漫主义诗人领袖对刚过去的前代诗人立论苛刻是可以理解的，但他如不带成见地再读读《哀歌》，就会发现同一个格雷写下了这样的诗行：

世界上多少晶莹皎洁的珠宝
埋在幽暗而深不可测的海底：
世界上多少花吐艳而无人知晓，
把芳香白白地散发给荒凉的空气。

（卞之琳译文，原文见后引）

正是这位充满感伤情绪的古典主义者早在18世纪中叶就传达了后来华兹华斯、柯尔律治以及更后一点的济慈等人要大力宣泄的浪漫情调的。

下面是诗人卞之琳译的本诗全文，连同细致的注释也是他的：

墓畔哀歌[(1)]

晚钟响起来一阵阵给白昼报丧，
牛群在草原上迂回，吼声起落，
耕地人累了，回家走，脚步踉跄，
把整个世界留给了黄昏与我。

苍茫的景色逐渐从眼前消退，
一片肃穆的寂静盖遍了尘寰，
只听见嗡嗡的甲虫转圈子纷飞，
昏沉的铃声催眠着远处的羊栏。

只听见常春藤披裹的塔顶底下
一只阴郁的鸱枭向月亮诉苦，
怪人家无端走近它秘密的住家，
搅扰它这个悠久而僻静的领土。

峥嵘的榆树底下，扁柏的荫里，
草皮鼓起了许多零落的荒堆，
各自在洞窟里永远放下了身体，
小村里粗鄙的父老在那里安睡。

香气四溢的晨风轻松的呼召，
燕子从茅草棚子里吐出的呢喃，
公鸡的尖喇叭，使山鸣谷应的猎号
再不能唤醒他们在地下的长眠。(2)

在他们，熊熊的炉火不再会燃烧，
忙碌的管家妇不再会赶她的夜活；
孩子们不再会“牙牙”地报父亲来到，
为一个亲吻爬到他膝上去争夺。

往常是：他们一开镰就所向披靡，
顽梗的泥板让他们犁出了垄沟；
他们多么欢欣地赶牲口下地！
他们一猛砍，树木就一棵棵低头！

“雄心”别嘲讽他们实用的操劳，

家常的欢乐、默默无闻的运命；
“豪华”也不用带着轻蔑的冷笑
来听讲穷人的又短又简的生平。

门第的炫耀，有权有势的煊赫，
凡是美和财富所能赋予的好处，
前头都等待着不可避免的时刻：
光荣的道路无非是引导到坟墓。

骄傲人，你也不要怪这些人不行，
“怀念”没有给这些坟建立纪念堂，
没有让悠久的廊道、雕花的拱顶
洋溢着洪亮的赞美歌，进行颂扬。

栩栩的半身像、铭刻了事略的瓮碑，
难道能恢复断气，促使还魂？
“荣誉”的声音能激发沉默的死灰？
“谄媚”能叫死神听软了耳根？

也许这一块地方，尽管荒芜，
就埋着曾经充满过灵焰的一颗心；
一双手，本可以执掌到帝国的王笏
或者出神入化地拨响了七弦琴。

可是“知识”从不曾对他们展开
它世代积累而琳琅满目的书卷；
“贫寒”压制了他们高贵的襟怀，

冻结了他们从灵府涌出的流泉。

世界上多少晶莹皎洁的珠宝
埋在幽暗而深不可测的海底：
世界上多少花吐艳而无人知晓，
把芳香白白地散发给荒凉的空气。

也许有乡村汉普敦在这里埋身，
反抗过当地的小霸王，胆大，坚决；
也许有缄口的弥尔顿，从没有名声；
有一位克伦威尔，并不曾害国家流血。(3)

要博得满场的元老雷动的鼓掌，
无视威胁，全不管存亡生死，
把富庶、丰饶遍播到四处八方，
打从全国的笑眼里读自己的历史——

他们的命运可不许：既不许罪过
有所放纵，也不许发挥德行；
不许从杀戮中间涉登宝座
从此对人类关上仁慈的大门。

不许掩饰天良在内心的发作，
隐瞒天真的羞愧，恬不红脸；
不许用诗神的金焰点燃了香火
锦上添花去塞满“骄”“奢”的神龛。

远离了纷纭人世的钩心斗角，
他们有清醒的愿望，从不学糊涂，
顺着生活的清凉僻静的山坳，
他们坚持了不声不响的正路。

可是叫这些尸骨免受到糟蹋，
还是有脆弱的碑牌树立在近边，
点缀了拙劣的韵语、凌乱的刻画，
请求过往人就便献一声惋叹。

无文的野诗神注上了姓名、年份，
另外再加上地址和一篇诔词；
她在周围撒播了一些经文，
教训乡土道德家怎样去死。

要知道谁甘愿舍身喂哑口的“遗忘”，
坦然撇下了忧喜交织的此生，
谁离开风和日暖的明媚现场
而能不依依地回头来顾盼一阵？

辞世的灵魂还依傍钟情的怀抱，
临闭的眼睛需要尽哀的珠泪，
即使坟冢里也有“自然”的呼号
他们的旧火还点燃我们的新灰[(4)]。

至于你，你关心这些陈死人，
用这些诗句讲他们质朴的故事，

假如在幽思的引领下，偶然有缘分，
一位同道来问起你的身世——

也许会有白头的乡下人对他说，
“我们常常看见他，天还刚亮，
就用匆忙的脚步把露水碰落，
上那边高处的草地去会晤朝阳；

“那边有一棵婆娑的山毛榉老树，
树底下隆起的老根盘错在一起，
他常常在那里懒躺过一个中午，
悉心看旁边一道涓涓的小溪。

“他转游到林边，有时候笑里带嘲，
念念有词，发他的奇谈怪议，
有时候垂头丧气，像无依无靠，
像忧心忡忡或者像情场失意。

“有一天早上，在他惯去的山头，
灌木丛、他那棵爱树下，我不见他出现；
第二天早上，尽管我走下溪流，
上草地，穿过树林，他还是不见。

“第三天我们见到了送葬的行列，
唱着挽歌，抬着他向坟场走去——
请上前看那丛老荆棘底下的碑碣，
（你是识字的）请念念这些诗句”：

墓铭

这里边，高枕地膝，是一位青年，
生平从不曾受知于“富贵”和“名声”；
“知识”可没有轻视他生身的微贱，
“清愁”把他标出来认作宠幸。

他生性真挚，最乐于慷慨施惠，
上苍也给了他同样慷慨的报酬：
他给了“坎坷”全部的所有，一滴泪；
从上苍全得了所求，一位朋友。

别再想法子表彰他的功绩，
也别再把他的弱点翻出了暗窖
（它们同样在颤抖的希望中休息），[(5)]
那就是他的天父和上帝的怀抱。

Elegy Written in a Country Churchyard

The Curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The plowman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

Now fades the glimmering landscape on the sight.
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,

And drowsy tinkings lull the distant folds;

Save that from yonder ivy-mantled tow'r
The moping owl does to the moon complain
Of such, as wand'ring near her secret bow'r,
Molest her ancient solitary reign.

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
Where heaves the turf in many a mould'ring heap,
Each in his narrow cell for ever laid,
The rude Forefathers of the hamlet sleep.

The breezy call of incense-breathing Morn,
The swallow twitt'ring from the straw-built shed,
The cock's shrill clarion, or the echoing horn,
No more shall rouse them from their lowly bed.

For them no more the blazing hearth shall burn,
Or busy housewife ply her evening care:
No children run to lisp their sire's return,
Or climb his knees the envied kiss to share.

Oft did the harvest to their sickle yield,
Their furrow oft the stubborn glebe has broke;
How jocund did they drive their team afield!
How bow'd the woods beneath their sturdy stroke!

Let not Ambition mock their useful toil,
Their homely joys, and destiny obscure;
Nor Grandeur hear with a disdainful smile,
The short and simple annals of the poor.

The boast of heraldry, the pomp of pow'r,
And all that beauty, all that wealth e'er gave,
Awaits alike th' inevitable hour.
The paths of glory lead but to the grave.

Nor you, ye Proud, impute to These the fault,
If Mem'ry o'er their Tomb no Trophies raise,
Where through the long-drawn aisle and fretted vault
The pealing anthem swells the note of praise.

Can storied urn or animated bust
Back to its mansion call the fleeting breath?
Can Honour's voice provoke the silent dust,
Or Flatt'ry sooth the dull cold ear of Death?

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire;
Hands, that the rod of empire might have sway'd,
Or wak'd to extasy the living lyre.

But Knowledge to their eyes her ample page
Rich with the spoils of time did ne'er unroll;

Chill Penury repress'd their noble rage,
And froze the genial current of the soul.

Full many a gem of purest ray serene,
The dark unfathom'd caves of ocean bear;
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.

Some village-Hampden, that with dauntless breast
The little Tyrant of his fields withstood;
Some mute inglorious Milton here may rest,
Some Cromwell guiltless of his country's blood.

Th' applause of list'ning senates to command,
The threats of pain and ruin to despise,
To scatter plenty o'er a smiling land,
And read their hist'ry in a nation's eyes,

Their lot forbade: nor circumscrib'd alone
Their growing virtues, but their crimes comfin'd;
Forbade to wade through slaughter to a throne,
And shut the gates of mercy on mankind,

The struggling pangs of conscious truth to hide,
To quench the blushes of ingenuous shame,
Or heap the shrine of Luxury and Pride
With incense kindled at the Muse's flame.

Far from the madding crowd's ignoble strife,
Their sober wishes never learn'd to stray;
Along the cool sequester'd vale of life
They kept the noiseless tenor of their way.

Yet ev'n these bones from insult to protect,
Some frail memorial still erected nigh,
With uncouth rhymes and shapeless sculpture deck'd,
Implores the passing tribute of a sigh.

Their name, their years, spelt by th' unletter'd Muse,
The place of fame and elegy supply:
And many a holy text around she strews,
That teach the rustic moralist to die.

For who to dumb Forgetfulness a prey,
This pleasing anxious being e'er resign'd,
Left the warm precincts of the cheerful day,
Nor cast one longing ling'ring look behind?

On some fond breast the parting soul relies,
Some pious drops the closing eye requires;
Ev'n from the tomb the voice of Nature cries,
Ev'n in our Ashes live their wonted Fires.

For thee, who mindful of th' unhonour'd Dead

Dost in these lines their artless tale relate;
If chance, by lonely contemplation led,
Some kindred Spirit shall inquire thy fate,

Haply some hoary-headed Swain may say,
“Oft have we seen him at the peep of dawn
Brushing with hasty steps the dews away,
To meet the sun upon the upland lawn.

“There at the foot of yonder nodding beech
That wreathes its old fantastic roots so high,
His listless length at noontide would he stretch,
And pore upon the brook that babbles by.

“Hard by yon wood, now smiling as in scorn,
Mutt'ring his wayward fancies he would rove,
Now drooping, woeful wan, like one forlorn,
Or craz'd with care, or cross'd in hopeless love.

“One morn I miss'd him on the custom'd hill,
Along the heath and near his fav'rite tree,
Another came; nor yet beside the rill,
Nor up the lawn, nor at the wood was he;

“The next, with dirges due in sad array
Slow thro' the church-way path we saw him borne.
Approach and read (for thou can'st read) the lay,

Grav'd on the stone beneath yon aged thorn.”

THE EPITAPH

Here rests his head upon the lap of Earth,
A Youth to Fortune and to Fame unknown.
Fair Science frown'd not on his humble birth,
And Melancholy mark'd him for her own.

Large was his bounty, and his soul sincere,
Heav'n did a recompense as largely send:
He gave to Mis'ry all he had, a tear,
He gain'd from Heav'n ('twas all he wish'd) a friend.

No farther seek his merits to disclose,
Or draw his frailties from their dread abode,
(There they alike in trembling hope repose)
The bosom of his Father and his God.

---

(1) 沿用郭沫若旧译名；原题为“哀歌，作于某乡村墓园”。原诗最初不署名，于1751年印成小册子发行。一般认为开始写作于1742年，是年格雷失去了他的挚友理查·威斯特，也有人相信作于1746年和1750年之间。诗一发表即受读者热烈欢迎，至今仍为任何英国诗选所必收的作品。原诗每行是谨严的五音步抑扬格，这里照样译成每行五顿，保持每节原韵式abab。

(2) 此行按字面译是：“再不能把他们从低矮的床铺上唤醒”，一说“低铺”既指穷人家矮铺，也指坟墓。

(3) 汉普敦（Hampden，1595—1647），在国会曾为反对查理一世的领袖，后在内战中阵亡。他和克伦威尔（1599—1658）是表亲，常在乡居接受后者的来访。弥尔顿（1608—1674）早年住过地处英格兰中部离“哀歌的墓园”斯托克·坡吉斯（Stoke Poges）不远的乡村，写过他早

期几篇名诗，晚年又从伦敦退居近旁另一处。格雷实际上也只是由家乡墓园启发而写这首诗，并非专写这特定坟园；而随便提到的几位名人都和邻近地方有关，则更出于巧合。克伦威尔在18世纪英国名声不好，文人都加以谴责。

(4) 灰（或尘），按基督教说法，就是肉体。

(5) “颤抖的希望”，是因为基督教教义认为世界末日即最后审判日，届时死人都得从坟墓里起来接受审判。

布莱克（1757—1827）

布莱克是精通几种艺术的人：刻字、雕版、绘画、写诗，而把它们贯通起来的则是他作为手工匠人对周围环境的体验。他家贫，靠雕版为活，恰好又生在产业革命和法国革命交接的历史时刻，英国时局紧张，他自己也因得罪过士兵而几乎入狱，但他仍然向往于大陆上法国革命猛烈开展的局面，只不过他的思想里又有浓厚的宗教意识，把革命与反革命的搏斗看成神魔之争，把革命者追求的公正社会看成是天国在世上的重建。

这一切在他是深刻的信念，而不是理智的推论。事实上，布莱克对于作为法国革命理论基础的理性主义是深深地厌恶的。他称实验科学的哲学家培根的话为“魔鬼的劝告”，并且把卢梭和伏尔泰的学说看成是迷住人们眼睛的沙子。他并没有看错，倒是一眼看出了要害，其严厉、其远见有如《旧约》中的先知。

把这样的深刻的信念和锐利的观察写进诗，诗却一点也不复杂，而是惊人地简单：文字简单，全是基本词汇；形式简单，不是儿歌，便是谣曲，多的是叠句和重唱；形象也简单，主要来自基督教《圣经·旧约》，如“火轮”、“闪亮的黄金之弓”、“欲望之箭”，而“耶路撒冷”则是一切地上天国的名字；但也有惊人之笔，如“撒旦的磨房”、“心灵铸成的镣铐”、被专利了的“街道”、被专利了的“泰晤士河”，等等。请看：

伦敦

我走过每条独占[(1)]的街道，
徘徊在独占的泰晤士河边，

我看见每个过往的行人
有一张衰弱、痛苦的脸。

每个人的每声呼喊，
每个婴孩害怕的号叫，
每句话，每条禁令，
都响着心灵铸成的镣铐。

多少扫烟囱孩子的喊叫
震惊了一座座熏黑的教堂，
不幸兵士的长叹
化成鲜血流下了宫墙。

最怕是深夜的街头
又听年轻妓女的诅咒！
它咬住了初生儿的眼泪，
又带来瘟疫，使婚车变成灵柩。

London

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow,
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,
In every Infant's cry of fear,

In every voice, in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear.

How the Chimney-sweeper's cry
Every black'ning Church appalls;
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls.

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlot's curse
Blasts the new born Infant's tear,
And blights with plagues the Marriage hearse.

谁会想到，这位手工匠人竟会对“专利”一事有如此深刻的印象，如此透彻的了解，把它同雾伦敦街道上的出卖肉体的青年妇女联系起来了！

而且他不是毫无变化。同样写得简单，稍后的《经验之歌》（1794）就远比最初的《天真之歌》（1789）要深刻沉痛，有时两集各有一首同样题目的诗，但意境截然不同，如两首《耶稣升天节》就是。初期固然写得简单，到了后期则诗风一变，不再写儿歌似的短诗了，而写几百行上千行的长诗，诗行本身也突然伸长，过去是七八音节一行，后来则是十四五音节一行，滔滔向前，形成诗的洪流，而韵律也如呼、如唱、如念符咒，内容也复杂起来，神秘的、象征性的东西大量增加，但主题则仍然是革命与反革命的神魔之争，建立天国的艰辛，失去天真的灾难，为了取得“经验”而付出的惨重代价……

经验的代价是什么？能用一曲歌去买它么？
能用街头舞去买智慧么？不能！要买它

得交出人所有的一切，妻子、儿女统统在内。
智慧的出售处是无人光顾的荒凉市场，
是那农夫耕种而收不到粮食的干枯田地。

在夏天太阳照耀下取得胜利是不难的，
在葡萄丰收时坐在满载粮食的大车上唱歌也不难，
劝受折磨的人要忍耐也不难，
拿审慎的规则去劝无家的流浪汉也不难，
同样不难的是在冬天听着饿鸦的号叫，
当自己身上血管里流着热酒和羔羊的骨髓的时候。

不难的是向发怒的风雨雷电大笑，
是听狗在冬天的门外狂叫，或牛在屠宰场上哀鸣，
是看每阵大风吹来天使，每声雷轰带来祝福，
是从摧毁仇人房屋的风暴里听到爱的声音，
是庆幸霜冻冻坏了仇人的庄稼，病疫夺走了仇人的儿女，
而我们自己有葡萄和橄榄遮住门口，有子孙送上花果。

这时候谁会记得呻吟和哀愁，记得磨房里干苦活的奴隶，
锁链下的俘虏，牢狱里的穷人，战场上的士兵，
谁管他头破骨折，倒地呻吟，羡慕四周的死者都比他幸福！

身居繁荣的帐幕而庆幸是不难的，
我也能唱歌，能庆幸，但我却不干！

（《伐拉，即四佐亚·第二夜》）

“What is the price of Experience? do men buy it for a song?
“Or wisdom for a dance in the street? No, it is bought with the price
“Of all that a man hath, his wife, his children.
“Wisdom is sold in the desolate market where none come to buy,
“And in the wither'd field where the farmer plows for bread in vain.

“It is an easy thing to triumph in the summer's sun,
“And in the vintage & to sing on the waggon loaded with corn.
“It is an easy thing to talk of patience to the afflicted,
“To speak the laws of prudence to the houseless wanderer,
“To listen to the hungry raven's cry in wintry season
“When the red blood is fill'd with wine & with the marrow of lambs.

“It is an easy thing to laugh at wrathful elements,
“To hear the dog howl at the wintry door, the ox in the slaughter house moan;
“To see a god on every wind & a blessing on every blast;
“To hear sounds of love in the thunder storm that

destroys our enemies' house;
“To rejoice in the blight that covers his field, & the sickness that cuts off his children,
“While our olive & vine sing & laugh round our door, & our children bring fruits & flowers.

“Then the groan & the dolor are quite forgotten, & the slave grinding at the mill,
“And the captive in chains, & the poor in the prison, & the soldier in the field
“When the shatter'd bone hath laid him groaning among the happier dead.

“It is an easy thing to rejoice in the tents of prosperity:
“Thus could I sing & thus rejoice: but it is not so with me.”

(Vala, Night the Second, 1793-1804)

这样一个不凡的诗人在当时并不受人注意，后来也被忽略（19世纪下半叶著名的英诗选集《金库》初版就只选了他一首诗！），要等到19、20世纪之交叶芝等人起来重编他的诗集才使人们惊讶于他的纯真与深刻，接着又发表了他的书信和笔记，他的神启式的画也逐渐普及，于是诗人与画家布莱克的地位才确立无疑。但是要等到20世纪50年代，更完备的布莱克诗的版本才出现，几本重要的论著（如N. 费赖依的《可怕的对称》、D. 欧德曼的《反帝国的先知》）也发掘了他后期诗作的

意义，时至今日，不少批评家把布莱克列为英国诗史上最伟大的五六位诗人之一。这种地位的变化，表明不同时期人们诗歌趣味的变化，但也因为布莱克确实成就卓越，经得起不断发掘——很可能，今后还会发掘出许多新的东西来。

---

(1) 原文charter'd意义复杂，至少有两解：(1)享有商业专利权的，如说chartered bank（特许银行）；(2)有正式文书为据的，如说an Englishman's chartered rights或chartered liberty，即英国人民所享有的由国王用书面保证的自由权利。此处译文暂从第一解。

华兹华斯（1770—1850）

华兹华斯是“湖畔诗人”的领袖，在思想上有过大起大落——初期对法国大革命的热烈向往变成了后来遁迹于山水的自然崇拜，在诗艺上则实现了划时代的革新，以至有人称他为第一个现代诗人。

他是诗歌方面的大理论家，虽然主要论著只是《抒情歌谣集》第二版（1800）的序言，但那篇小文却含有能够摧毁18世纪古典主义的炸药。他说诗必须含有强烈的情感，这就排除了一切应景、游戏之作；诗必须用平常而生动的真实语言写成，这就排除了“诗歌词藻”与陈言套语；诗的作用在于使读者获得敏锐的判别好坏高下的能力，这样就能把他们从“狂热的小说、病态而愚蠢的德国式悲剧和无聊的夸张的韵文故事的洪流”里解脱出来；他认为诗非等闲之物，而是“一切知识的开始和终结，同人心一样不朽”，而诗人则是“人性的最坚强的保卫者，是支持者和维护者，他所到之处都播下人的情谊和爱”。

这样崇高的诗歌理论过去何曾有过？但光有理论不足以服人，需要新的诗歌来体现它！

华兹华斯的天才在于：他不仅创立理论，而且本人就实践理论。他与柯尔律治合作的《抒情歌谣集》这本小书所开始的，不止是他们两人的文学生涯，而是一整个英国浪漫主义诗歌运动。

对于中国读者，华兹华斯却不是一个十分熟悉的名字。能读英文的人当然都看过他的若干小诗，如《孤独的割麦女》，但不懂英文的人却对他的诗没有多少印象，原因之一是他的诗不好译——哲理诗比叙事诗难译，而华兹华斯写得朴素、清新，也就更不好译了。原因之二是，他

曾被评为“反动的浪漫主义”的代表，因此不少人未读他的作品，就已对其人有了反感。还有一个原因可能是：他那类写大自然的诗在我国并不罕见，他的思想也类似老庄，因此人们对他无新奇感。

但他是值得一读的。除了历史上的重要性之外，他有许多优点，例如写得明白如话，但是内容并不平淡，而是常有神来之笔，看似普通的道理，却是同高度的激情结合的。法国大革命就曾深深激动了他，使他后来写下这样的名句：

幸福呵，活在那个黎明之中，
年轻人更是如进天堂！

（《序曲》，第11章）

Bliss was it in that dawn to be alive,
But to be young was very heaven!

(Prelude, XI, lines 108-109)

他的山水诗极其灵秀，有名句如：

我游荡似一片孤云。
I wandered lonely as a cloud.

他的爱情诗，如与一位名叫露西的姑娘有关的几首，也是极其真挚，极其动人，无一行俗笔，用清新的文字写出了高远的意境。他能将复杂深奥的思想准确地、清楚地表达出来，民歌体的小诗写得精妙，白体无韵诗的运用更在他的手里达到了新的高峰，出现了宛转说理的长长诗段。用这样的诗段他写出了长诗《丁登寺旁》，表达了大自然给他的安慰和灵感；接着又经营多年，写出了一整本诗体自传，题名《序曲——一个

诗人心灵的成长》，开创了自传诗的新形式。在十四行诗方面，他将弥尔顿的豪放诗风发扬光大，用雄迈的笔调写出了高昂的激情，例如这样的呼唤这位伟大的前人重来：

> 啊，回来吧，快把我们扶挽，
> 给我们良风，美德，自由，力量！
> 你的灵魂是独立的明星，
> 你的声音如大海的波涛，
> 你纯洁如天空，崇高，奔放……
> ……
> O! raise us up, return to us again;
> And give us manners, virtue, freedom, power.
> Thy soul was like a Star, and dwelt apart:
> Thou hadst a voice whose sound was like the sea,
> Pure as the naked heavens, majestic, free…
> …

(London, 1802)

这是过去以写爱情为主的十四行诗中罕见之笔，也说明两位爱好自由的大诗人如何心心相印！

总之，华兹华斯诗路广，意境高，精辟，深刻，令人沉思，令人向上，而又一切出之于清新的文字，确是英文诗里三或四个最伟大的诗人之一。只是他后期诗才逐渐枯竭，所作变得冗长沉闷，又使人无限惋惜。

司各特（1771—1832）

林琴南译的《撒克逊劫后英雄略》使司各特名扬中国。作为一个历史小说家，他的功绩是不可没的。

但他也是一个诗人，特别擅长叙事诗，曾经独步英国诗坛，后来青年拜伦写的东方故事诗夺去了他的市场，他才转而写起小说来。

然而写苏格兰历史上的英雄人物，司各特却比拜伦更为拿手。他的诗笔雄迈，音韵铿锵，善于利用某些老的形式，如用中古时代行吟歌的形式痛斥背弃祖国的可怜虫：

世上可有这样死了灵魂的人，
他从未对自己说过一声：
这是我的祖国，我的故乡！
他的心从不沸腾，
当他的脚步走近家门，
尽管经历了异域的流浪。
如有这样的人，盯住他，
行吟者不因他而诗兴勃发，
不管他名气多大，官位多高，
又有多少世人稀罕的财宝；
名、位、金钱种种，
帮不了只顾自己的可怜虫，
他活着得不了荣光，
他死了身魂两丧，

本是尘土，回归尘土，
无人敬，无人歌，也无人哭！

（《末代行吟者之歌》）

Breathes there the man with soul so dead,
Who never to himself hath said,
This is my own, my native land!
Whose heart hath ne'er within him burn'd,
As home his footsteps he hath turn'd
From wandering on a foreign strand!
If such there breathe, go, mark him well;
For him no Minstrel raptures swell;
High though his titles, proud his name,
Boundless his wealth as wish can claim;
Despite those titles, power, and pelf,
The wretch, concentred all in self,
Living, shall forfeit fair renown,
And, doubly dying, shall go down
To the vile dust, from whence he sprung,
Unwept, unhonour'd, and unsung.

他又用了民谣的形式讲了许多传奇故事，《洛钦瓦》即是一例：

呵，年轻的洛钦瓦来自西方，
整个边境数他的马壮，
除了宝刀他不带武器，
只身上路闯禁地，

他忠于爱情，不怕战争，
从未见过洛钦瓦这样的英俊。

他不为水停，不为山阻，
没有桥他就游渡，
但没等他到达芮堡的大门，
他的姑娘已经答应了别人，
那人轻爱情，怕战争，
却要娶走洛钦瓦的艾琳。

洛钦瓦径直进了芮堡的大厅，
只见聚集了新娘的一家和客人，
新娘的父亲开腔了，一手按着剑，
（而胆小的新郎不发一言，）
“洛钦瓦爵爷此来是和还是战，
还是为了舞会和婚宴？”

“我久爱令嫒遭你拒，
高涨的情潮今已枯，
此来非为叙旧欢，
只想饮一杯，舞一场，
苏格兰多的是神仙女，
谁不想做洛钦瓦的当家妇？”

新娘拿杯吻，勇士接过来，
一饮而尽把杯摔。
她羞脸先看地，长叹不胜悲，

口上露着笑，眼里含着泪，
老夫人正要阻拦，他已接过玉手，
说道：“来同洛钦瓦把舞步走走！”

呵，英武的他！呵，娇艳的她！
哪个大厅里见过这样的一对花！
老爵爷顿脚，老夫人叨唠，
呆立的新郎弄着缎带和呢帽，
底下伴娘们议论开来，
“只有洛钦瓦才把表姐配！”

偷捏一下手，暗传一句话，
等到跳近门口见有马，
他轻轻一下把姑娘向上送，
自己接着对鞍子飞腾，
“到手了！从此越过关山，
千骑也难把洛钦瓦追赶！”

芮堡里一片上马声，
亲戚朋友全出动，
山上谷里都寻遍，
丢失的姑娘再不见！
这样忠于爱情，不怕战争，
可有第二人能比洛钦瓦的英俊？

（《玛密安》）

Lochinvar

O Young Lochinvar is come out of the west,
Through all the wide Border his steed was the best,
And save his good broadsword he weapons had none.
He rode all unarm'd, and he rode all alone,
So faithful in love, and so dauntless in war,
There never was knight like the young Lochinvar.

He staid not for brake, and he stopp'd not for stone,
He swam the Eske river where ford there was none;
But ere he alighted at Netherby gate,
The bride had consented, the gallant came late:
For a laggard in love, and a dastard in war,
Was to wed the fair Ellen of brave Lochinvar.

So boldly he enter'd the Netherby Hall,
Among bride's-men, and kinsmen, and brothers and all:
Then spoke the bride's father, his hand on his sword,
(For the poor craven bridegroom said never a word,)
“O come ye in peace here, or come ye in war,
Or to dance at our bridal, young Lord Lochinvar?”

“I long woo'd your daughter, my suit you denied;
Love swells like the Solway, but ebbs like its tide—
And now I am come, with this lost love of mine,
To lead but one measure, drink one cup of wine.

There are maidens in Scotland, more lovely by far,
That would gladly be bride to the young Lochinvar.”

The bride kiss'd the goblet: the knight took it up,
He quaff'd off the wine, and he threw down the cup.
She look'd down to blush, and she look'd up to sigh,
With a smile on her lips and a tear in her eye.
He took her soft hand, ere her mother could bar,—
“Now tread we a measure! ” said young Lochinvar.

So stately his form, and so lovely her face,
That never a hall such a galliard did grace;
While her mother did fret, and her father did fume,
And the bridegroom stood dangling his bonnet and plume,
And the bride-maidens whisper'd, “'twere better by far
To have match'd our fair cousin with young Lochinvar.”

One touch to her hand, and one word in her ear,
When they reach'd the hall-door, and the charger stood near;
So light to the croupe the fair lady he swung,
So light to the saddle before her he sprung!
“She is won! we are gone, over bank, bush, and scaur;
They'll have fleet steeds that follow,” quoth young Lochinvar.

There was mounting 'mong Graemes of the Netherby clan;
Forsters, Fenwicks, and Musgraves, they rode and they ran:
There was racing and chasing on Cannobie Lee,
But the lost bride of Netherby ne'er did they see.
So daring in love, and so dauntless in war,
Have ye e'er heard of gallant like young Lochinvar?

从技巧上讲，这诗写戏剧性的动作十分成功，而且充分利用了诗的特点（例如叠句和平行结构），对话也写得恰到好处，几个转折也处理得巧妙，还有一点嘲讽，如对新郎的写照。

未必所有的人都会喜欢这样的诗，会有人说：旧式的英雄美人！浮面的情感！粗糙的技巧！

但是这是英国诗的一个声音，时间的潮水似乎并没有能够湮没它。

拜伦（1788—1824）

拜伦无需介绍。对于中国读者，他的名声可能超过任何其他浪漫诗人。他的杰作《唐璜》是一部大书，也不是三言两语就能说清的，好在现在已经有了一个出色的中文译本，译者是已故诗人查良铮（穆旦），1980年首版出书，不久以前收入了《外国文学名著丛书》而由人民文学出版社重版发行，值得所有喜欢拜伦作品和译诗艺术的同志们一读。

我在这里只提供拜伦诗艺的一个侧面，即他在《哈罗尔德游记》第三章里所写的几个人物小照。《游记》是他的少作，很有感染力，艺术上却不成熟。但这只是针对一、二两章而言，等到他隔了几年来续写三、四两章，他已移居意大利，对人世忧患和社会冷酷有了更多的体会，诗艺也大为长进，因此这两章写得更为精彩。他仍然是一个孤独的旅客，但是他较多地注意起别人来；他也仍然是一个探索者，不过这一次他不再迷醉于希腊、土耳其、阿尔巴尼亚等处的异国风光，而是回到了比利时、法国、瑞士、意大利等国亦即欧洲文明的中心地带，他的历史感更敏锐，现实感也更清醒了。

进入到瑞士，几个地方的历史胜迹使他记起了几位启蒙运动的思想家。首先是卢梭。他在日内瓦莱曼湖畔，作了这样的咏叹：

> 这儿有自我折磨的狂生卢梭，
> 生下哭一声，以后也没交好运；
> 替苦难做使徒，为情欲增魅惑，
> 悲惨只引出他滔滔的宏论；
> 疯子他能扮成美人，

丑行邪念他能涂上天仙的异彩，
全仗一支笔，它像七色霓虹，
闪耀而过，使人们敞开
流泪，流得伤心又痛快。

（第3章，第77节）

Here the self-torturing sophist, wild Rousseau,
The apostle of affliction, he who threw
Enchantment over passion, and from woe
Wrung overwhelming eloquence, first drew
The breath which made him wretched; yet he knew
How to make madness beautiful, and cast
O'er erring deeds and thoughts a heavenly hue
Of words, like sunbeams, dazzling as they past
The eyes, which o'er them shed tears feelingly and fast.

在《洛桑和费尔尼》中，他又咏叹了哲学家伏尔泰和历史家吉朋：

洛桑！费尔尼！你们沾了荣耀，
靠伟人的居留得了传世的美名。
他们本是凡人，靠走了一条险道，
才赢得千古不朽的声名。
他们是巨大的心灵，誓与天争，
大力神一般，用大胆怀疑去思想，
哪怕招来雷击！还有雄心
再将天火盗取！只怕老天难堪，

未必能把人和人的探索欣赏。

一个是火，善变，见异思迁，
孩子般喜怒无常，却又机智灵敏，
时喜时忧，贤者而兼狂狷，
史家，诗人，哲学家集于一身，
又在人间繁殖了无数子孙，
教他们各种手法，各有所长，
而本人最长冷嘲，能像一阵冷风
吹倒前面的一切阻挡，
今天拉下一个蠢材，明天震撼一个国王。

另一个深刻，沉着，想得彻底，
年复一年蜜蜂般将智慧酿造；
闭门沉思，把学问累积。
他精炼武器，笑里藏刀，
用俨然的讥笑，笑倒了俨然的宗教，
不愧是嘲讽之王！这绝妙的一手
刺得敌人又怕又恼，
信徒们为报复把他往地狱一丢，
这倒能叫所有怀疑派立刻闭口。

（第3章，第105—107节）

Lausanne! and Ferney! ye have been the abodes
Of names which unto you bequeath'd a name;
Mortals, who sought and found, by dangerous roads,

A path to perpetuity of fame:
They were gigantic minds, and their steep aim
Was, Titan-like, on daring doubts to pile
Thoughts which should call down thunder, and the flame
Of Heaven again assail'd, if Heaven the while
On man and man's research could deign do more than smile.

The one was fire and fickleness, a child
Most mutable in wishes, but in mind
A wit as various,—gay, grave, sage, or wild,—
Historian, bard, philosopher, combined;
He multiplied himself among mankind,
The Proteus of their talents: But his own
Breathed most in ridicule,—which, as the wind,
Blew where it listed, laying all things prone,—
Now to o'erthrow a fool, and now to shake a throne.

The other, deep and slow, exhausting thought,
And hiving wisdom with each studious year,
In meditation dwelt, with learning wrought,
And shaped his weapon with an edge severe,
Sapping a solemn creed with solemn sneer;
The lord of irony,—that masterspell,
Which stung his foes to wrath, which grew from fear,
And doom'd him to the zealot's ready Hell,
Which answers to all doubts so eloquently well.

这些诗行里充满了警句，一二句话就道出了这几位启蒙主义大思想家的思想实质。“自我折磨”的卢梭却又最会折磨人，特别是青年男女。他一反基督教的“原罪”论，将苦难当作享受，把情欲扮作天仙，使人们以敞开流泪为乐，从而导致了浪漫主义的感情大泛滥，使整个欧洲的青年都成为狂生和浪女。

而伏尔泰和吉朋这两个“巨大的心灵”则是破坏者、颠覆者，都以嘲讽为武器，但又各有特点：前者变化多端，后者沉着深刻，特别是说吉朋

Sapping a solemn creed with solemn sneer
用俨然的讥笑，笑倒了俨然的宗教

一句成为传诵后世的名言，因为它用卓越的艺术（请看这里s音的重复运用，诗句本身带着冷嘲的声调）极其精练地道出了吉朋的贡献，即他的巨著《罗马帝国衰亡史》的中心思想是：罗马帝国之所以衰亡，要怪基督教的传播。正因这一点，也对基督教会不满、时作离经叛道之言的拜伦也就对吉朋深为折服。

贯穿这三个肖像画的，则是拜伦的历史想象力。在这一点上，拜伦又是独步当时诗坛。

深刻的理解，洒脱的表达，加上拜伦对于口语体英文的无比纯熟的掌握，使他成功地用韵文描画了这三位大思想家的肖像。过去英国诗里，17世纪的特莱顿也写过几个政治上的头面人物，也有画肖像的本领，但是由于所写的人物不够崇高——至少历史已经忘了他们——表达的精练也不及拜伦，在这方面拜伦是后来居上了。他的人物更崇高，由于有启蒙主义的彩光照耀着而更吸引人；但是拜伦却并不把他们当作有

光圈的圣人，而是客观地、亲切地、有时带着嘲讽地写出他们的真实面貌，包括粉刺、皱纹之类，从而也就使他们更为可信。这样一来，他的《游记》里多了一种体裁，因而更加丰富；而英国诗歌也取得了一个新的进展，在思想上更加广阔昂扬，在艺术上更加精湛隽永。

雪莱（1792—1822）

关于另一位浪漫主义大诗人雪莱，也是一言难尽。他的成就是多方面的。他的抒情诗广为人知，特别是他的《西风颂》曾经产生超国界、超文学的力量。多少革命者在处于逆境的时候，朗诵着它的结束语：

啊，西风，
如果冬天已到，春天还能遥远？
O, Wind
If winter comes, can spring be far behind?

而抬起头来，重新有了希望。

这里单说他的诗剧《解放了的普罗米修斯》。它是雪莱的顶峰之作——这一点就连反对雪莱的批评家们也是承认的。诗人要重写古希腊悲剧大家埃斯库罗斯写过的题材，而推翻他的结论：盗火者普罗米修斯没有同主神宙斯妥协，而是坚持斗争，终于得到了解放。人类也跟着经历了一场大变化。原来的情景是：世界上充满了爬虫、癞蛤蟆、毒蛇、恶兽、吃不得的苦果，以及“面貌凶狠的人，眼光骄傲，满脸怒气”，等等。但是后来：

那些丑恶的人形和人脸，
曾经给我痛苦的种种，
都掠空而过，消失在
那扫荡一切的大风中……
Those ugly human shapes and visages,
Of which I spoke as having wrought me pain,

Passed floating through the air, and fading still
Into the winds that scattered them……

而等“时间的精灵”一出现，又来了全新的景象：

瞧，宝座上再无王侯，人们昂首阔步，
像神仙般自由结伴，没有谄媚，
没有践踏，人的额角上再不刻写仇恨、
轻蔑、恐惧，既不自怜也不自鄙……

女人也洒脱、美丽、仁慈，一如
那向大地洒下光和露水的蓝天，
体态轻盈，光彩夺目，再没有
旧风俗打下的污渍，完全纯洁；
谈吐生智，而过去她们不敢思想，
真情袒露，而过去她们不敢感觉，
她们变了，过去不敢做的全实现了，
这一变使人世成了天堂；再没有骄傲、
猜疑、妒忌、恶意中伤，再也不胸藏
怨恨，让它那最毒的毒汁
破坏爱情的疗治创伤的甜味。

And behold, thrones were kingless, and men walked
One with the other even as spirits do,
None fawned, none trampled; hate, disdain, or fear,
Self-love or self-contempt, on human brows
No more inscribed.

And women, too, frank, beautiful, and kind
As the free heaven which rains fresh light and dew
On the wide earth, past; gentle radiant forms,
From custom's evil taint exempt and pure;
Speaking the wisdom once they could not think,
Looking emotions once they feared to feel,
And changed to all which once they dared not be,
Yet being now, made earth like heaven; nor pride,
Nor jealousy, nor envy, nor ill shame,
The bitterest of those drops of treasured gall,
Spoilt the sweet taste of the nepenthe, love.

平等而庄严的人，不轻蔑，无恐惧，既不自怜也不自鄙；而女人也洒脱，美丽，仁慈，洗清了旧风俗打下的污渍，完全纯洁而真情流露。这里提到妇女解放一节，特别值得注意。雪莱曾在诗里多处表达他对于恋爱、婚姻、妇女地位的激进思想，在这里又用高度概括而又有诗意的笔法集中地提了出来。他受过《社会正义》一书的作者、雪莱的岳父威廉·戈德温的影响，但是戈德温无此诗才，更写不出下面这样的大同世界的理想：

可憎的面罩脱下了，人又重新变得
自由，不受管辖，不受限制，真正的
人，平等，没有阶级、种族、国家，
没有恐惧、迷信、等级，每人都是
自己的王，公正，温和，聪明，可是人
就没有热情？——有的，但无内疚，

无悲痛，这些本是人的意志所造成；
也超脱不了机缘、死亡、变化，
但能驾驭它们，使它们不能再阻碍
人心飞越天上最高的星，
进入那隐约可见的无限空间。
The loathsome mask has fallen, the man remains
Sceptreless, free, uncircumscribed, but man
Equal, unclassed, tribeless, and nationless,
Exempt from awe, worship, degree, the king
Over himself; just, gentle, wise: but man
Passionless?—no, yet free from guilt or pain,
Which were, for his will made or suffered them,
Nor yet exempt, though ruling them like slaves,
From chance, and death, and mutability,
The clogs of that which else might oversoar
The loftiest star of unascended heaven,
Pinnacled dim in the intense inane.

这是说理的诗，多的是抽象的概括，全然是严肃的，我们几乎可以想见雪莱在下笔时是一字一斟酌的；但又充满了热情，诗人甚至同自己辩论，而最后则用人心驾驭了意志、机缘、死亡、变化，从而实现了向星空的一跳，跳出了当时英国诗所能达到的最高精神境界。

用诗来表达社会理想，不自雪莱始。雪莱的创新，在于他表达的不是模模糊糊的对“乐土”或“黄金时代”的向往，而是一种共产主义式的理想，亦即19世纪人们在经过一个极长时期受压迫的痛苦生活，又在经历着资本主义工业化带来的希望和煎熬之际所取得的新的觉悟，不仅要推

倒王朝，人人自由平等，而且要解放妇女，“每人都是自己的王”，真正自由，平等，没有阶级、种族、国家，也从迷信、恐惧等精神奴役里彻底解放出来——只有一点他没有谈到，即不许人剥削人。放在整个诗剧的骨架里来看，所叙述的既是震撼远古三千年的人与神的大搏斗，雪莱着重反对压迫而不涉及贫富差别之类有关剥削的事——姑不论他是否能像马克思那样透视剥削——也是势所必然的。但是正由于他展示了这样一个前景，他就能够在这个世界文学的老题材里加进新的内容，把故事从最初的神话时期延伸到了未来的“隐约可见的无限空间”，超越了埃斯库罗斯，也超越了他同时代的英国以及其他国家的诗人。

济慈（1795—1821）

诗人济慈只活了25岁，就因肺病而早逝。他出身中下层人家，生前学过医，候诊室里的凄惨景象是他熟悉的。也许是作为一种补偿，他特别向往“美”——美丽的人，夜莺，花草，田园，古诗，艺术品，整个想象世界。他自己写下的诗行也美：意境，音韵，形象，无一不美——有时美得有点艳丽了。因此，他曾被人看成是“唯美”，甚至是“颓废”。

其实他两者都不是。他追求的“美”不是表面的东西，也不只是感官享受，而是有深刻的含义的，用他自己的话说：

美即是真，真即是美
Beauty is truth, truth beauty

而所谓真，又是人的“想象力所捕捉住的美”。然而当时的英国正处于产业革命和法国革命的双重激荡之下，处处有人间苦难。济慈对此也是有深刻感受的，而且还认为人生的最高境界必须有世界的苦难感：

谁也夺取不了这个高峰
除了那些把世界的苦难
当作苦难，而且日夜不安的人。

（《海披里安之亡》）

None can usurp this height
But those to whom the miseries of the world
Are misery, and will not let them rest.

(The Fall of Hyperion, I, lines 147-149)

正是这种“日夜不安”的苦难感使得济慈最明丽的诗行也有阴影，最甜美的音乐里也有不吉祥的敲击声——一边是夜莺唱歌，一边是“饥饿的世代”践踏大地的脚步声。他是一个头脑清醒、有强烈是非感的人，任何人只需一看他写给弟妹和朋友们的信就知道他是一个民主派。他的艺术观——他的美学——也是重真情实感，认为诗人要有一种深入万物、了解万物的“消极感受力”，不是自以为是，而是像事物本身的性质那样，“能够停留在不肯定、神秘感、怀疑之中，而不是令人生厌地追求事实和道理”。换言之，要化入事物：

> 如果一只麻雀来到我的窗前，我就参与它的存在，同它一起啄着地上的砂石。

他又说：

> 如果诗不是像叶子长到树上那样自然地来临，那就干脆别来了。

把诗看成像树那样能自行生长的植物，这是浪漫主义诗学的重要论点之一。而要使那样的诗能够出现，诗人必须运用想象力。他认为即使哲学的真理也不是单凭逻辑推论所能达到，而必须依靠想象力；有了想象力，人才能真正得到世上的快乐，而且是一种“格调更高”的快乐，非庸俗的享受可比。

这些话并非引自他的论著——他从未写过皇皇大文——而出于他的书信，总是一二句普通的话，一二个普通的比喻，然而生动，深刻，使人惊讶，道出了浪漫主义诗歌的中心秘密，所以近年来西方搞文学理论的人都纷纷在他的书信里进行发掘，“消极感受力”一词也已成了文学家

们经常琢磨的题目了。

济慈之所以能说这些话，是因为他有写诗的经验。他把自己一生献给了诗歌艺术，全力以赴，甘苦自知，经历过试验，失败，达到了抒情诗的高峰，但不以此为足，还要向更高的意境进发，却不料死亡突然夺走了他的诗笔。虽然如此，他在1819年夏天创作能力特别旺盛，四五个星期之中写出了除《秋颂》以外的全部颂歌：《心灵颂》、《夜莺颂》、《希腊古瓮颂》、《忧郁颂》、《懒颂》。现在人们公认，济慈即使没写任何别的作品，这几个颂歌就足以使他不朽了。

先来看看他的《夜莺颂》。

《夜莺颂》有一个中心的矛盾，即夜莺所代表的想象世界和诗人所处的现实世界的矛盾：前者处处是音乐，美酒，朦胧光影下的宁静；后者充满纷扰，病痛，焦灼不安。诗人听到夜莺的歌声，随着进入了想象世界，然而在最神往的时候，一声“凄凉”就把他赶回现实世界，这时候韵律直泻而下，最后以一问结束，留下了余音，在几个颂歌中，此颂最实，“世界的苦难”也最显。

《希腊古瓮颂》从一个古瓮上彩绘的画面出发，探索艺术的不朽。主要的画面有三：一景是群众狂欢，二景是一个青年男子追逐一位姑娘，三景是一群人牵着一头牛在街道上走，准备去宰牛祭天。这些人都在动，然而他们的动态却被雕刻家的手捕捉住了，凝固成为静止的艺术品，从此而不朽。诗人面对这样的艺术品，一方面惊叹古希腊文明的伟大，一方面思索着艺术和智慧的关系。夜莺歌来自自然世界，古瓮却是人的创造。这当中有灵感，但也有智慧。诗人的探索也进入一个更高的境界。人世的苦难还略有反响——“老年将使这一代朽化”，“与我们不同的苦难”——但主要的情调是高度的宁静。这也就带来了语言上的变

化。夜莺歌里多的是情感性和描述性的形容词，是感叹式的调子，而这里则增加了一个新的成分：思辨式或命题式的陈述，其最显著的例子也就是末节的名言：

“美即是真，真即是美”，这就包括
你们所知道和该知道的一切。
“Beauty is truth, truth beauty,”—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

(Ode on a Grecian Urn)

《秋颂》被不少评论者认为是几首颂歌里最完美的一首，它的主题是秋季的温暖和丰硕。人皆颂春天的美丽，而济慈则感到秋天的成熟更可爱。1819年9月的一个星期天，诗人漫游乡野，感到空气清爽，收割过的田地显得特别温暖，边走边吟，回来就写成此诗。

诗的第一节用一系列的水果的形象，点出秋天是丰收的季节。第二节写人在秋天劳动、休息、榨果成酒的快乐。第三节写秋天的各种声音，诗的音乐美发挥无遗。这样，从秋景、秋收，写到秋声，诗本身也像秋天一样丰满了。

* * *

济慈的另一个作品《伊莎贝拉》是一首叙事诗。它的情节取自薄伽丘的《十日谈》（第四日第五篇），是说两个哥哥谋杀了他们妹妹的情人的故事。这首诗表现了济慈叙事的能力，写青年男女的爱情向往颇富于感染力，而对于破坏他们幸福的两个哥哥的谴责又很有思想的深度。原来这两人都是商人，其财富是从殖民地人民掠夺来的。诗中有这样的描叙，并非薄伽丘的原作所有，完全是济慈自己加的：

锡兰的潜水者为他们屏住呼吸，
赤裸着全身走近饥饿的鲸鱼，
他的耳朵为他们涌着血；为他们，
海豹死在冰层上，全身悲惨的
射满了箭；成千的人只为了他们
而煎熬在幽暗无边的困苦里：
他们悠游着岁月，自己还不甚清楚：
他们是在开动绞盘，把人们剥皮割骨。

（查良铮译文）

For them the Ceylon diver held his breath,
And went all naked to the hungry shark;
For them his ears gush'd blood; for them in death
The seal on the cold ice with piteous bark
Lay full of darts; for them alone did seethe
A thousand men in troubles wide and dark:
Half-ignorant, they turn'd an easy wheel,
That set sharp racks at work, to pinch and peel.

然后诗人连问了好几个“他们何必骄傲？”其中有一问是：

他们何必骄傲？可是因为有红格账本
比古希腊的诗歌更动听？
Why were they proud? Because redlin'd accounts
Were richer than the songs of Grecian years?

只有济慈这样一个敏感又深思的诗人才会用这样鲜明的形象——红格账

本和古希腊诗歌——来加以对照，说明两种思想、两种意境的截然不同。他把那对商人兄弟称为“算账的人们”。20世纪的萧伯纳谈到这首诗，认为在这里济慈实际上是在点明这些商人是剥削者，他虽没有用一个政治经济学的名词，所讲的实际上就是《资本论》的道理。萧的话可能夸张了，但这也说明济慈诗里思想的丰富与深刻是某些评论家所没有意识到的。

哈代（**1840—1928**）

哈代是大小说家，其名因《苔丝》与《凯斯特勃立治市长》等作品制成影片而愈彰；中国读者容易忽略的，是他也是一个诗人，而且是一个大诗人。

诗是他最初的文学试笔；等到后来他的小说受到社会上正人君子的非议，他又愤而掉转笔头，重新写起诗来。这一写也就丰富了英国诗史。他完成了一部大作品，即历史诗剧《群王》（1904——1908），长达19幕130场，把拿破仑从1805年计划入侵英国到1815年战败于滑铁卢的欧洲历史都包括在内。此外，他写了几百首抒情诗。

抒情诗里包括了情诗，所咏的对象主要是他的前妻埃玛，是悼亡之作，但与一般悼亡之作不同，没有美化死者，而是如实写出，当初如何地爱，后来又怎样让时间冲蚀了感情，到末了则更是眷恋。这一种讲真话的态度，和对过往的时与地的深思，都是哈代的特点。他的感情极为真挚深厚，诗中无滥调，也无丽辞，而是用乡下人本质的语言，有时掺加几个僻词，甚至自造的词，但绝不走浮艳的路，读起来反而使人低回不已。可以《呼唤声》一诗为例：

我深深怀恋的女人，你那样地把我呼唤，
把我呼唤，说你如今已不像从前——
一度变了，不再是我心中的光灿
——却像开初，我们的生活美好时一般。

莫非那真是你的呼声？那就让我瞧瞧你，

就像那时我走近小镇，你站在那里
等候我，是呵，就像那时我熟知的你，
甚至连你那身别致的天蓝裙衣！

难道那不过是懒倦的微风
飘过湿润的草地吹到了我身边，
而你已化作无声无息的阴影，
无论远近，再也听不见？

于是我，踉跄向前，
四周树叶儿飘散，
北风稀稀透过棘丛间，
犹闻那女人在呼唤。

（此节引哈代各诗，皆钱兆明所译）

The Voice

Woman much missed, how you call to me, call to me,
Saying that now you are not as you were
When you had changed from the one who was all to me,
But as at first, when our day was fair.

Can it be you that I hear? Let me view you, then,
Standing as when I drew near to the town
Where you would wait for me: yes, as I knew you then,
Even to the original air-blue gown!

Or is it only the breeze, in its listlessness
Travelling across the wet mead to me here,
You being ever dissolved to wan wistlessness,
Heard no more again far or near?

Thus I; faltering forward,
Leaves around me falling,
Wind oozing thin through the thorn from norward,
And the woman calling.

情诗之外，哈代还留下了大量其他优秀诗篇。

《写在“万国破裂”时》(1)一诗用乡间常见的形象——老马耕地，茅根起火，少女恋爱——来同战争对照，表明屠杀瞬间将消失，而人生却是永恒的。诗只三节，每节只一个中心形象，语言极为简洁，只到最后两行才略点题：

I

只有一个人跟在一匹
垂头踉跄的老马后
缓缓地、默默地在耙地，
他们在半眠中走。

II

只有几缕没有火光的烟
从一堆堆茅根袅起；
王朝一代代往下传

这却延续不变易。

III

远处一个少女跟她侣伴
说着话悄悄走近;
未及他们的故事失传,
战史便在夜空消隐。

In Time of “the Breaking of Nations”

I

Only a man harrowing clods
In a slow silent walk
With an old horse that stumbles and nods
Half asleep as they stalk.

II

Only thin smoke without flame
From the heaps of couch-grass;
Yet this will go onward the same
Though Dynasties pass.

III

Yonder a maid and her wight
Come whispering by:
War's annals will fade into night

Ere their story die.

《身后》一诗更是中外诗歌中罕见之作，全文如下：

当我不安度过一生后，“今世”把门一锁，
五月又像新丝织成的纤巧的翅膀，
摆动起欢快的绿叶，邻居们会不会说，
“他这个人素来留意这样的景象”？

若是在黄昏，如眼睑无声地一眨那样，
暮天的苍鹰掠过高地的阴影
落在叫风吹斜的荆棘上，注视者会想：
“这准保是他熟悉的情景。”

我若死于一个飞蛾联翩、温暖漆黑的夜里，
当刺猬偷偷摸摸地穿过草地时，
有人会说：“他为保护这些小生命出过力，
但没做成什么；如今他已去世。”

人们传闻我终于安息的消息后，
若倚门仰望冬夜布满星斗的天际，
愿从此见不到我的人心中浮现这样的念头：
“他这个人可洞悉那里的奥秘。”

当丧钟开始为我哀鸣，一阵轻风吹过，
哀音随之一顿，旋即继续轰鸣，
仿佛新的钟声又起，可有人会说：

“他听不见了，过去对这却总留心”？

Afterwards

When the Present has latched its postern behind my tremulous stay,
And the May month flaps its glad green leaves like wings,
Delicate-filmed as new-spun silk, will the neighbours say,
“He was a man who used to notice such things”?

If it be in the dusk when, like an eyelid's soundless blink,
The dewfall-hawk comes crossing the shades to alight
Upon the wind-warped upland thorn, a gazer may think,
“To him this must have been a familiar sight.”

If I pass during some nocturnal blackness, mothy and warm,
When the hedgehog travels furtively over the lawn,
One may say, “He strove that such innocent creatures should come to no harm,
But he could do little for them; and now he is gone.”

If, when hearing that I have been stilled at last, they stand at the door,

Watching the full-starred heavens that winter sees,
Will this thought rise on those who will meet my face no more,
“He was one who had an eye for such mysteries”?

And will any say when my bell of quittance is heard in the gloom,
And a crossing breeze cuts a pause in its outrollings,
Till they rise again, as they were a new bell's boom,
“He hears it not now, but used to notice such things”?

对死亡感兴趣的诗人多矣，种种抽象的玄思表达了不少，唯有哈代写得如此实在，用邻居们的几句闲谈来写出对死者的淡淡的然而真挚的怀念，而不是议论声名不朽、灵魂不灭之类的大题目。这样实实在在的悬想身后之事，看似平常，意极清新，道人所未道，开辟了英国诗的新意境。

哈代的诗还有一个特点，即形式上的完整，往往每节起句或末句相同，造成一种回旋式的前后呼应，在听觉上有音乐美，在视觉上有建筑美。

以上这些特点使得哈代突出于20世纪初年的英国诗坛。他比当时的后浪漫派要朴素、深刻，而他的土生土长的气质和英国传统的艺术手法又使他截然不同于当时正在风靡西方世界的现代派诗人如艾略特。事实上，后者是攻击哈代所作的，而且颇有附和者。然而时间是公正的评判者。到了今天，人们越来越多地看出哈代诗作的内在优点，而艾略特等人炫奇的手法则已过时，以致有的论者认为现代主义诗歌只是一种旁

支，哈代才代表了英国诗歌的主流。

---

(1) 此首作于第一次世界大战初期，“万国破裂”的意象取自《旧约·耶利米书》第51章第20节“你是我的战斧，我要用你把万国砸得粉碎”。

霍思曼（1859—1936）

霍思曼是严谨的古典文学学者，同时又是抒情诗人。他的诗数量不多，主要的集子是《西罗普郡少年》（1896）。

霍思曼的诗的第一个特点是简洁，简洁得有如格言，但不枯燥，因为简洁的形式之下有着动人的内容，主要是人生的悲剧感：爱情的不能持久，命运的捉弄，死亡的无所不在，例如引用民间谚语来写青年之受绞刑：

从前常有个无忧虑的牧童
在那边月下牧羊

（第九首）

A careless shepherd once would keep
The flocks by moonlight there

这“月下牧羊”便是民间对吊在绞架上的俗称。诗的背景也是英国的农村，但很少写老人，着重写的是二十岁左右的青年人的感情。青年人应该是朝气蓬勃的，然而霍思曼却写他们的夭折、凋谢，其主要情调可以用下列一节诗所传达的作为代表：

矫健的少年安卧在
无从飞越的溪边，
在春花凋谢的田野里，
沉睡着花颜的女儿。

（第54首）

By brooks too broad for leaping
The lightfoot boys are laid;
The rose-lipt girls are sleeping
In fields where roses fade.

（“With Rue My Heart Is Laden”）

这是一个充满了回忆和感喟的静态的世界，其吸引力在于英国式的伤感同拉丁式的典雅的结合，用笔极为经济，一字一字像是刻在石板上那样整齐，感情的范围虽然比较窄狭，却常能从个人的不幸联系到亘古以来的宇宙的不公，有点哈代的味道，而哈代正是霍思曼所喜欢的少数英国作家之一。

中国译霍思曼而卓有成绩的是已故的周煦良先生。本文所引各行即出他手。不久前湖南人民出版社重新出了他的译本，为《诗苑译林》丛书之一，书前有一篇长序，谈到他译诗的办法，既具体，又深刻，是近来论文学翻译的难得的好文章，值得有志译诗者一读。

叶芝（1865—1939）

诗人总是有所发展的，叶芝的特别之处在于，他不仅从象征主义发展到现代主义，而且还超越现代主义，年纪老了，仍然写出很有劲头的好诗。

有两样东西一明一暗地闪现在叶芝的诗里，一个是爱尔兰民族解放运动，一个是他个人的一套神秘主义体系。他同两者都有微妙的关系。简单地说，前者使他的诗增加了英雄主义的色彩，而这在现代英语诗里是少见的——虽然他本人对民族解放运动，特别是武装斗争有保留；后者是叶芝本人用心构筑的，但却没有毁了叶芝的诗，其情况有如叶芝本人所服膺的布莱克。

在这些之上，有叶芝的诗才吸收一切，融化一切。他的理想世界是脱去了人间生死哀乐、只有永恒的艺术的拜占庭之类的地方，这是虚幻的，然而他能写出追求这样一个世界的人的心情，他们的忧虑和憧憬是实在的。他在《再降》这首诗里所写的现代西方文明的绝境：

> 事物崩溃了，中心不能稳住，
> 只有无政府泛滥于全世。
> Things fall apart; the centre cannot hold;
> Mere anarchy is loosed upon the world,

也是第一次世界大战以后的欧洲的写照。当他写爱尔兰解放运动的时候，他的诗进入另一种境界。一方面他不讳言自己平时对运动中某些人的厌恶和鄙视，但又能够写出起义虽失败，却使每个参加者都变得崇高了：

一切都变了，彻底变了：
可怕的美已经产生。

（《一九一六年复活节》）

All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.

这一种悲壮心情使他的诗行也带上英雄光泽，同时表现出诗人有高度的诚实，没有浮泛的感伤情绪。

叶芝初期的诗作是写得绝美的：朦胧、甜美而略带忧郁，充满了美丽的词藻，但他很快就学会写得实在、硬朗，而同时仍然保留了许多美丽的东西。他的诗歌语言既明白如话，又比一般白话更高一层，做到了透亮而又深刻。就像《一件外衣》那样不过八行的小诗，也是在优美的比喻之后来了清醒的现实感，最后归纳成为既有形象又有哲理的两行：

赤身走路，
更有胆略。
For there's more enterprise
In walking naked.

可惜的是，这一点他在语言上做到了，但在思想上没有做到，神秘主义是比任何神话更沉重的外衣。《驶向拜占庭》整首诗是一大象征，然而其中有极为普通的道理，用最实在的普通语言点明：

一个老人是猥琐的东西，
一件挂在竹竿上的破衣……
An aged man is but a paltry thing,

A tattered coat upon a stick,…

第一行是很少入诗的陈述句，第二行是来自日常生活的普通话，但两者合在一起就产生了神奇的效果：前者变成警句，后者变成确切的比喻。叶芝的诗才于此可见。

但是叶芝最好的作品却是完全不用神话而写实际的一类，例如：

一九一三年九月[(1)]

你们需要什么？为什么神志清醒了，
却还在油腻的钱柜里摸索寻找，
在一个便士上再加半个便士，
战战兢兢地祈祷之后再作祈祷，
直到骨子里骨髓全部干掉？
人们生下来只是为了祈祷和储蓄，
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。[(2)]

他们可是另外的一群，
提起名字就会止住你们的嬉笑。
他们在世上犹如狂飙掠过，
但没有时间用来祈祷，
绞刑吏早为他们结好绳套，
天知道他们有什么可以储蓄！
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

难道孤雁长飞，[(3)]在每个海洋上
展翅，就是为了这样的局面？
为了它流了多少的血，
费兹求洛[(4)]把生命贡献，
艾密特[(5)]和吴夫·董[(6)]上了刑台，
勇士们慷慨地抛出了头颅。
浪漫的爱尔兰已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

如果我们能倒转岁月，
唤回那些被放逐的人们，
连同他们的孤独和痛苦，
你会喊："哪一个金发女人
使得每个母亲之子这般疯狂！"
他们对自己付出的视如尘土。
让他们去吧，他们已经死了完了，
随着奥利莱进了坟墓。

September 1913

What need you, being come to sense,
But fumble in a greasy till
And add the halfpence to the pence
And prayer to shivering prayer, until
You have dried the marrow from the bone?
For men were born to pray and save:
Romantic Ireland's dead and gone,

It's with O'Leary in the grave.

Yet they were of a different kind,
The names that stilled your childish play,
They have gone about the world like wind,
But little time had they to pray
For whom the hangman's rope was spun,
And what, God help us, could they save?
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave.

Was it for this the wild geese spread
The grey wing upon every tide;
For this that all that blood was shed,
For this Edward Fitzgerald died,
And Robert Emmet and Wolfe Tone,
All that delirium of the brave?
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave.

Yet could we turn the years again,
And call those exiles as they were
In all their loneliness and pain,
You'd cry, “Some woman's yellow hair
Has maddened every mother's son”:
They weighed so lightly what they gave.
But let them be, they're dead and gone,

They're with O'Leary in the grave.

人们常说叶芝高傲，贵族气，然而在这里他对都柏林有资产的市民的指责又有哪一点不对？那些人只在“油腻的钱柜”上打算盘，不愿为保存艺术品多花一个便士，又怎能对得住曾为爱尔兰独立献身的英雄烈士？爱尔兰的斗争史进入了诗篇，以英雄们的“狂飙掠过”、“孤雁长飞”来对照这些连“骨髓”都“全部干掉”的庸人们，于是诗人的慨叹“浪漫的爱尔兰已经死了完了”也就成为充分有力、无法辩驳的结论了。这首诗，针对当前时事，然而又摆进历史背景，写得实，但又有一点神秘色彩（例如提到“哪一个金发女人”），形式也整齐，语言透明而又有几个关键的形象，每个形象都一看就懂，很恰当，很美，富于感染力却又不追求先锋派所醉心的奇特效果——实是现代英文诗里最优秀的作品之一。

叶芝还写过诗剧，他同格里高利夫人一起主持的阿贝戏院在爱尔兰文艺复兴中起了重要作用。

与叶芝同时或稍后的诗人，大多佩服他的诗才。他于1923年获诺贝尔文学奖金。1939年正是欧洲双方准备大打的时候，他在战云笼罩下的法国悄然去世。然而悼念他的诗陆续出现，其著者如奥登。30年代之初，在编《牛津现代诗选》时，叶芝曾说他自己的诗不及奥登等青年诗人那样有时代感，当时奥登他们所师法的艾略特更是风靡一时，但是今天多数的批评家则认为叶芝的成就超过他们，他才是20世纪上半叶最重要的英语诗人。

---

(1) 此诗的起因是：休·联爵士愿将其所藏法国印象派名画捐献给都柏林市，条件是该市能建造一座画廊，不意遭到许多阻碍，于是撤回捐献（虽然后来在他死后实现了此事）。叶芝对此深有所感，写了此诗，慨叹爱尔兰中产阶级的庸俗保守。诗中的“你们”指都柏林市的有钱市

民。

(2)　约翰·奥利莱（1830—1907），爱国志士，终身为爱尔兰独立而奋斗，曾因此坐牢流亡。

(3) 指流亡在外的爱尔兰天主教徒。

(4) 爱特华·费兹求洛勋爵（1763—1798），发动抗英起义，受伤而死。

(5) 罗伯特·艾密特（1778—1803），1802年发动抗英起义，失败后被处死。

(6) 吴夫·董（1763—1798），爱尔兰志士，曾引进法军助战，但为英军俘获，死于狱中。

缪亚（1887—1959）

艾德温·缪亚，苏格兰人，是英国20世纪的重要作家，做了许多工作，例如介绍过卡夫卡的作品，写过有关小说结构的颇有见地的专著，但主要是一个诗人。他爱苏格兰，但认为时至20世纪，不宜于再用苏格兰方言写作，因此而与休·麦克迪尔米德有一场很激烈的争论。他本人的诗是完全用英语写的。

他的诗采用传统的形式，但在内容上多所扩展，例如对于时间问题、善恶问题、现代世界上的流亡和隔离等现象都有新的探索。《马》是缪亚的名作之一，T．S．艾略特称之为一首“‘原子时代’的伟大而可怕的诗”(1)。诗人假想一场原子大战过后，生活回到了单纯朴素的农耕时代，一群神秘的马到来，象征着一种古老友伴关系的重新恢复。“自由的服役”是他所强调的，归真返璞则是他的希望所在。

在写法上他着重准确，即要写出真情实感，恰如其分，不夸张，不浮泛。他似乎写得很“实”，但又常有一种梦幻式的气氛，往往实笔只是一种比喻，一种象征，背后还有更大更深厚的东西。显然，他受到了他所翻译的卡夫卡的影响；所不同的，是他并不给人阴郁的印象。

在这个意义上，他是一个没有现代派外表的真正的现代派。在他的传统式的明白晓畅后面有着现代的敏感和深刻；他似乎简单易懂，但又经得起一再重读。没有几个20世纪的诗人具备这两重品质，即既有可读性，又有可发掘性。

马

那场叫世界昏迷的七日之战过后
不过十二个月，
一个傍晚，夜色已深，这群奇怪的马来了。
那时候，我们刚同寂静订了盟约，
但开始几天太冷静了，
我们听着自己的呼吸声音，感到害怕。
第二天，
收音机坏了，我们转着旋钮，没有声音；
第三天一条兵舰驶过，朝北开去，
甲板上堆满了死人。第六天，
一架飞机越过我们头上，栽进海里。
此后什么也没有了。收音机变成哑巴，
但还立在我们的厨房角落里，
也许也立在全世界几百万个
房间里，开着。但现在即使它们出声，
即使它们突然又发出声音，
钟鸣十二下之后又有人报告新闻，
我们也不愿听了，不愿再让它带回来
那个坏的旧世界，那个一口就把它的儿童
吞掉的旧世界。我们再也不要它了。
有时我们想起各国人民在昏睡，
弯着身子，闭着眼，裹在穿不透的哀愁之中，
接着我们又感到这想法的奇怪。
几架拖拉机停在我们的田地上，一到晚上
它们像湿淋淋的海怪蹲着等待什么。
我们让它们在那里生锈——
“它们会腐朽，犹如别的土壤。”

我们拿生了锈的耕犁套在牛背后，
已经多年不用这犁了。我们退回到
远远越过我们父辈的土地的年代。
接着，那天傍晚，
夏天快结束的时候，那群奇怪的马来了。
我们听见远远路上一阵敲击声，
咚咚地越来越响了，停了一下，又响了，
等到快拐弯的时候变成了一片雷鸣。
我们看见它们的头
像狂浪般向前涌进，感到害怕。
在我们父亲的时候，把马都卖了，
买新的拖拉机。现在见了觉得奇怪，
它们像是古代盾牌上名驹
或骑士故事里画的骏马。
我们不敢接近它们，而它们等待着，
固执而又害羞，像是早已奉了命令
来寻找我们的下落，
恢复早已失掉的古代的友伴关系。
在这最初的一刻，我们从未想到
它们是该受我们占有和使用的牲畜。
它们当中有五六匹小马，
出生在这个破碎的世界的某处荒野，
可是新鲜活跳，像是来自它们自己的伊甸园。
后来这群马拉起我们的犁，背起我们的包，
但这是一种自由的服役，看了叫我们心跳，
我们的生活变了；它们的到来是我们的重新开始。

The Horses

Barely a twelvemonth after
The seven days war that put the world to sleep,
Late in the evening the strange horses came.
By then we had made our covenant with silence,
But in the first few days it was so still
We listened to our breathing and were afraid.
On the second day
The radios failed; we turned the knobs; no answer.
On the third day a warship passed us, heading north,
Dead bodies piled on the deck. On the sixth day
A plane plunged over us into the sea. Thereafter
Nothing. The radios dumb;
And still they stand in corners of our kitchens,
And stand, perhaps, turned on, in a million rooms
All over the world. But now if they should speak,
If on a sudden they should speak again,
If on the stroke of noon a voice should speak,
We would not listen, we would not let it bring
That old bad world that swallowed its children quick
At one great gulp. We would not have it again.
Sometimes we think of the nations lying asleep,
Curled blindly in impenetrable sorrow,
And then the thought confounds us with its strangeness.
The tractors lie about our fields: at evening

They look like dank sea-monsters couched and waiting.
We leave them where they are and let them rust:
“They'll moulder away and be like other loam”,
We make our oxen drag our rusty ploughs,
Long laid aside. We have gone back
Far past our fathers' land.
And then, that evening
Late in the summer the strange horses came.
We heard a distant tapping on the road,
A deepening drumming; it stopped, went on again
And at the corner changed to hollow thunder.
We saw the heads
Like a wild wave charging and were afraid.
We had sold our horses in our fathers' time
To buy new tractors. Now they were strange to us
As fabulous steeds set on an ancient shield
Or illustrations in a book of knights.
We did not dare go near them. Yet they waited,
Stubborn and shy, as if they had been sent
By an old command to find our whereabouts
And that long-lost archaic companionship.
In the first moment we had never a thought
That they were creatures to be owned and used.
Among them were some half-a-dozen colts
Dropped in some wilderness of the broken world,
Yet new as if they had come from their own Eden.
Since then they have pulled our ploughs and borne our

loads,

But that free servitude still can pierce our hearts.

Our life is changed; their coming our beginning.

---

(1) 《缪亚诗集》前言，伦敦，1952年。

艾略特（1888—1965）

艾略特也许不是20世纪最伟大的英语诗人，但毫无疑问是最有影响的英语诗人。通过他自己的诗，也通过他的一整套文论，艾略特把他的现代主义传播到了世界上一切对诗歌革新有憧憬、有实践的地方，在整整半个世纪之内使人们读他，谈他，学他，也骂他，反对他，至今余波未息。

然而这是一种奇怪的现代主义，因为伴随而来的是一种正统的传统观——不仅仍然要传统，而且要以罗马天主教、英国国教为中心的传统，只不过他认为传统连续不断，时时更新，古今优秀文学是“同时并存”的。在实践里，当然艾略特泄露了他的偏爱，他的美国出身（因而比欧洲文人更倾倒于欧洲文化），他也有过的浮华、气盛的青年时期（因而故作惊人之言，说什么《哈姆雷特》是一个艺术上的失败，弥尔顿是破坏了英语表达力的罪魁，等等），同时也确实有效地改变了高雅社会的一部分文学趣味，使他们放下浪漫派，拿起玄学派、法国后象征派和詹姆士一世时期的诗剧。

艾略特的诗里也有这一些和更多的文学作品的“同时存在”，因为摘引别人作品是他写诗的手法之一。不止摘引，他还借用神话、传说、哲学和心理学的新理论、人类学社会学的新成果等等，因此他最著名的作品《荒原》看起来就像是大量引语的拼贴画。这样的引语识者不多，于是他又加了大量注释，使得读诗又变成了做学问。

没有人能只靠摘引和注释写出好诗来；艾略特除了掉书袋之外，是有真实诗才的。首先，他敏锐地看出了第一次世界大战前后欧洲所遭遇

的文明危机，他对这危机的严重性的认识也远比一般时事观察家要深得多，而危机范围之大则他认为从“不真实的城市”一直伸展到每人的灵魂之中。

其次，他运用了一种技巧，既能传达这样一个复杂的主题，又能把读者卷入新的诗风。他不容许他的读者——当然也不容许他自己——堕入甜美的、感伤的抒情调子，因为那样的调子引不出危机感；这就是为什么他在理论和实践上都要大力反对浪漫主义。针对浪漫派的优美音调，他选择了无韵的自由诗作为主要形式，其风格特点是散文化、口语化。针对浪漫派的黄昏、月亮、玫瑰之类，他用新的形象去震惊读者。

今天，读者当然不再感到震惊了。但在《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》发表之初（1917），人们是不习惯艾略特的这类形象的：

朝天空慢慢铺展着黄昏
好似病人麻醉在手术桌上
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table

街连着街，好像一场讨厌的争议
带有阴险的意图
要把你引向一个重大的问题……
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question…

这些形象里既有现代城市生活，又有现代知识分子的心智活动，都传达了尖锐的现实感。艾略特的匠心，还见于更切近日常生活的形象：

我是用咖啡匙子量走了我的生命
……
那我怎么能开始吐出
我的生活和习惯的全部剩烟头？
I have measured out my life with coffee spoons;
…
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?

特别是读者容易忽略过去的：

呵，我变老了……我变老了……
我将要卷起我的长裤的裤脚。
I grow old…I grow old…
I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

一个简单的动作，然而代表了一片心情：只有心情上衰老的人才那样小心保护裤脚，才为了方便而放弃雅观。这一形象也就起了“客观关联物”的作用——这一理论，连同它的名词，都是艾略特提出的。

至于《荒原》，那么整诗就笼罩在一大形象之内：20世纪的西方是一片荒原，没有水来滋润，不能生产，需要渔王回来，需要雷声震鸣——而实际上水又所在都是，河流和海洋，真实的和想象的，都在通过韵律、形象、联想，通过音乐和画面，形成了一条意义的潜流。在这等地方，我们又看出艾略特的丰富和深刻，看出他从现代艺术学到的作曲和构图的新原理。他完全可以写得很美，只不过这是一种节奏和色彩组成的美，例如：

……有时我能听见
在下泰晤士街的酒吧间旁，
一只四弦琴的悦耳的怨诉，
而酒吧间内渔贩子们正在歇午，
发出嘈杂的喧声，还有殉教堂：
在它那壁上是说不尽的
爱奥尼亚的皎洁与金色的辉煌。

（至此为止的引文，系查良铮译；下面出自《四个四重奏》的引文，系裘小龙译）

…I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasant whining of a mandoline
And a clatter and a chatter from within
Where fishermen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

四弦琴的悦耳的怨诉，渔贩子的嘈杂的喧声，带来了生命力，而最后则是建筑美和“它那壁上”说不尽的“皎洁与金色的辉煌”。这样一段诗出现在两个小职员有欲无情的幽会的描绘之后，就显得分外美丽，荒原的枯燥和寂寞也就暂时地打破了。

艾略特并不停顿原地。在发展的路上，他有成功，也有失败。所谓失败，是指他在诗剧上的试验。他想在20世纪的条件下复兴17世纪型的诗剧。他写出了不少好台词，像《大教堂谋杀案》里借用宗教仪式来作的形式试验也是成功的，但是尽管他在50年代下了很大力气一连写了五

六个剧本，其中多数还曾上演，甚至盛大上演，并且博得好评，现在我们看得清楚：《元老政治家》之类的剧本已被遗忘，诗剧也没有复兴。

倒是在大写诗剧之前，艾略特已经发表了另一部大作品：《四个四重奏》。真正的成功是在这里。艾略特本人说过他羡慕贝多芬后期写的几个四重奏，认为在那里音乐进入了更高级的纯粹的境界。《四个四重奏》也进入了纯粹的境界，大段的回旋式的陈述里包含着对人生的沉思，对乡村景物的感应，自我反省，自我辩论，以及对诗歌语言的关注：

去年的话属于去年的语言，
而明年的话等待另外一个声音。
For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.

但同时，诗又满载着历史的记忆和今天的现实：

当黑色的鸽子吐着闪光的舌头
在他归途的地平界下经过
After the dark dove with the flickering tongue
Had passed below the horizon of his homing

轰炸机出现了，英国的命运同时间和历史交叉在一点，这又是真正的战争诗。艾略特立在战争的黑夜里，想起了曾居斯土的祖先，想起了英国的将来。这时他早已脱去了炫奇的外衣，沉静下来，只靠深刻的思考、近乎透明的语言、余响不绝的音韵，写下了他最好的诗。

麦克迪尔米德（1892—1978）

麦克迪尔米德是20世纪苏格兰最重要的诗人，这一点现在已无异议。他中年变法，引起的惋惜多于赞美，然而诗人自己却说得斩钉截铁：

> 最伟大的诗人往往要经过一次艺术上的危机，
> 一个同他们过去成就一样巨大的转变……
> 庸人们惋惜我诗风的改变，说我抛弃了“有魅力的早期抒情诗”——
>
> 可是我已在马克思主义里找到了我所需的一切……
>
> （《首先，我写的是马克思主义的诗》）
>
> The greatest poets undergo a kind of crisis in their art,
> A change proportionate to their previous achievement…
> Fools regret my poetic change—from my “enchanting early lyrics”—
>
> But I have found in Marxism all that I need—
>
> (And, Above All, My Poetry Is Marxist)

这倒真是有诗为证的。例如：

未来的骨骼

（列宁墓前）

红色花岗岩，黑色闪长岩，蓝色玄武岩，
在雪光的反映下亮得耀眼，
宛如宝石。宝石后面，闪着
列宁遗骨的永恒的雷电。

The Skeleton of the Future
(At Lenin's Tomb)

Red granite and black diorite, with the blue
Of the labradorite crystals gleaming like precious stones
In the light reflected from the snow; and behind them
The eternal lightning of Lenin's bones.

(Scots Unbound and Other Poems, 1932)

又如《我为什么选择红色》：

我穿红衣战斗，
理由同加里波第[(1)]选择红衬衫一样——
因为战场上只要有几个人穿红衣，
看起来就是一大群——十个人
像一百个人；一百个人
像一千个人。
红色还会在敌人的步枪瞄准器里晃动，
使他瞄不准。——当然，最重要的理由是，
一个穿红衬衫的人既不能躲，也不能退。

（1943）

Why I Choose Red

I fight in red for the same reason
That Garibaldi chose the red shirt
—Because a few men in a field wearing red
Look like many men—if there are ten you will think
There are a hundred; if a hundred
You will believe them a thousand.
And the colour of red dances in the enemy's rifle sights
And his aim will be bad—But, best reason of all,
A man in a red shirt can neither hide nor retreat.

这些都是好诗，更不必提有名的献给列宁的三个颂歌了。1955年出版的《悼念詹姆斯·乔埃斯》这本大书里也是充满了出色的段落。

然而早期的抒情诗也仍然是“有魅力”的，不因为诗人后来的变化而失其光彩。它们当中有这样一首：

呵，哪个新娘

呵，是哪个新娘手拿一束
白得耀眼的蓟花？
她那怕事的新郎哪能料到
他今夜会发现个啥。

比任何丈夫亲密，

比她自己还亲密，
人家不要她的贞操，
只不过施了一个诡计。

呵，谁已先我而来，姑娘，
他又怎样进的门？
——一个我没生就已死的人，
是他干了这坏事情。

只留给我一点贞操，
在你那尸体般的身上？
——没有别的可给了，丈夫
无论找古今哪个姑娘。

但我能给你好心肠，
还有一双肯干的手，
你将有我的双乳如星星，
我的身子如杨柳。

在我的唇上你会不再介意，
在我的发上你会忘记，
所有男人传下的种
曾在我处女的子宫聚集……

（1926）

O Wha's the Bride

O wha's the bride that cairries the bunch
O' thistles blinterin' white?
Her cuckold bridegroom little dreids
What he sall ken this nicht.

For closer than gudeman can come
And closer to'r than hersel',
Wha didna need her maidenheid
Has wrocht his purpose fell.

O wha's been here afore me, lass,
And hoo did he get in?
—A man that deed or was I born
This evil thing has din.

And left, as it were on a corpse,
Your maidenheid to me?
—Nae lass, gudeman, sin' Time began
'S hed ony mair to gi'e.

But I can gi'e ye kindness, lad,
And a pair o' willin' hands,
And you sall ha'e my breists like stars,
My limbs like willow wands.

And on my lips ye'll heed nae mair,
And in my hair forget,

The seed o' a' the men that in
My virgin womb ha'e met…

这诗用了古民谣的形式。从古以来，人们对新婚之夜感到神秘，诗的一开始也是气氛神秘，读者不知道究竟新郎会发现什么，所谓“诡计”又是什么。接着新夫妇问答——问是根据常理，带着男人的自大和占有欲；答得很妙，充满了女性的真挚和无私。然而一切出之以诗，最后两段写得特别美：有具体的形象，但又把肉体的事提高到“星星”和“杨柳”的境界，同时又很实际：只要两情相洽，我能以好心肠待你，又能凭双手为你干活，你又何必寻根刨底要问清那问不清的事情？要知道情欲是温暖而又古老的，古老得如人的开始……

深刻而又美丽，神秘而又亲切，而语言又是那样简单，那样纯朴——这是《圣经》里的雅歌和苏格兰古民歌的卓越结合。

难怪大诗人叶芝在30年代之初编《牛津现代诗选》的时候，发现了这首诗，感到惊讶，说：“有这么好的诗，而我居然一点也不知道！”

---

(1) 加里波第（Giuseppe Garibaldi，1807—1882），意大利民族解放运动领袖，曾组织红衫军。

欧文（1893—1918）

维尔弗列特·欧文是死于第一次世界大战的青年知识分子，所作《奇异的会见》公认为那次战争留下的最动人诗篇之一。它主要的意思，一是战争是最大的浪费，诗人慨叹“那毁掉了的岁月，／破灭了的希望……”；其次是参战双方的士兵之间是感情相通，互相怜悯的。“诗意在于所表现的怜悯”——这是欧文自己在诗集序言里写的说明，只是诗集还未出版，他就已经阵亡，一个有才能的青年诗人就这样被战争吞没了。

诗体是双韵式，但有些地方用了近似韵，以免机械式整齐，那样就与所写的乱糟糟的战争气氛不协调了。

奇异的会见

我似乎脱离战斗，逃进了
花岗岩下一条沉闷的大坑道，
惊天动地的战争早把岩石挖通，
那里挤满了呻吟着睡觉的人，
有的苦思，有的已死，都不动弹，
等到我试着一碰，有一位跳起盯看，
呆板的眼光像是认识我又怜悯我，
他凄然举起手向我祝福；
我看他的笑，知道这是在阴森的土地，
他的笑是死的，我知道我们站在地狱里。
他的脸刻画着千种痛苦，

但没有上面人间的血污，
也没有炮弹落地或发着啸声。
“奇怪的朋友，”我说，“这里没有理由要伤心。”
“没有，”他说，“除了那毁掉了的岁月，
破灭了的希望。你希望过的一切
都曾出现于我的生活，我曾狂野地搜寻
世界上最狂野的美人，
不是静止于眼睛或秀发的美，
而有嘲笑时间跑得不快的气概。
如果有悲哀，也是此处所无的深厚悲哀。
多少人曾因我欢乐而笑，
我的悲痛也有东西留下，
但现在也得死了；我还有真话没谈，
战争的遗憾，战争所散播的遗憾。
现在人们只能满足于我们弄糟了的东西，
如果不，就闹个翻腾，然后被抛弃。
他们会敏捷，然而是母老虎的敏捷，
谁也不掉队，虽然整个民族也会后退。
我有过勇气，也感到过神秘，
我有过智慧，也掌握过技艺，
我不参加这世界的后退，
退向那无墙的虚幻堡垒；
等血流成河，阻塞了战争车轮，
我将上前用清净的井水冲洗他们，
甚至告诉他们深藏心里的真纯道理，
无保留地倾诉我精神上的秘密，
但不能通过伤口，不能面对战争的粪坑。

多少人额角不露伤口而鲜血内涌！
我是你杀死的敌人，朋友，
我暗中认识你，昨天你皱着眉头，
对着我冲来，又刺又砍，
我抵挡了，可我的手发冷，无心再战。
现在，让我们睡吧……”

Strange Meeting

It seemed that out of battle I escaped
Down some profound dull tunnel, long since scooped
Through granites which titanic wars had groined.
Yet also there encumbered sleepers groaned,
Too fast in thought or death to be bestirred.
Then, as I probed them, one sprang up, and stared
With piteous recognition in fixed eyes,
Lifting distressful hands as if to bless.
And by his smile, I knew that sullen hall,
By his dead smile I knew we stood in Hell.
With a thousand pains that vision's face was grained;
Yet no blood reached there from the upper ground,
And no guns thumped, or down the flues made moan.
“Strange friend,” I said, “here is no cause to mourn.”
“None,” said the other, “save the undone years,
The hopelessness. Whatever hope is yours,
Was my life also; I went hunting wild

After the wildest beauty in the world,
Which lies not calm in eyes, or braided hair,
But mocks the steady running of the hour,
And if it grieves, grieves richlier than here.
For of my glee might many men have laughed,
And of my weeping something had been left,
Which must die now. I mean the truth untold,
The pity of war, the pity war distilled.
Now men will go content with what we spoiled.
Or, discontent, boil bloody, and be spilled.
They will be swift with swiftness of the tigress.
None will break ranks, though nations trek from progress,
Courage was mine, and I had mystery,
Wisdom was mine, and I had mastery;
To miss the march of this retreating world
Into vain citadels that are not walled.
Then, when much blood had clogged their chariot-wheels
I would go up and wash them from sweet wells,
Even with truths that lie too deep for taint.
I would have poured my spirit without stint
But not through wounds; not on the cess of war.
Foreheads of men have bled where no wounds were.
I am the enemy you killed, my friend.
I knew you in this dark; for so you frowned
Yesterday through me as you jabbed and killed.
I parried; but my hands were loath and cold.

Let us sleep now…”

燕卜荪（1906—1984）

燕卜荪同中国有缘，但他不是因中国才出名的。早在他在剑桥大学读书的时候，他的才华——特别是表现在他的论文《七类晦涩》之中的——就震惊了他的老师，而他的老师不是别人，就是创立一整个文学批评学派的宗师I．A．理查兹。《七类晦涩》于1930年出版，至今都是英美各大学研究文学的学生必读的书，而作者写书的时候还只是一个二十岁刚出头的青年。

这本书同他后来的几本著作——《田园诗的若干形式》（1935）、《复杂词的结构》（1951）、《弥尔顿的上帝》（1961）——都表现出一种思想上的锐气。作者在学院里度过了一生，却能突破学院的局限，不断地追求心智上的新事物。他是学者，但又有一般学者所无的特殊的敏感和想象力。这是因为，他又是一个诗人。

而且是一个奇特的诗人。他写诗不多，1955年出版的《合集》总共只收56首诗，连同注解不过119页。这些诗大部分非常难懂。人们说他追随17世纪的玄学派，实际上他比玄学派更不易解。文字是简单的，其纯朴，其英国本色，有如《爱丽丝漫游奇境记》，但是内容涉及20世纪的科学理论（如爱因斯坦的相对论）和20世纪的哲学思潮（如维特根斯坦的逻辑与语言哲学），有时单独的句子是好懂的，连起来则又不知所云了。

那么，这样的诗又有什么值得一读？值得的，因为它代表了诗的一种发展。这是20世纪的知识分子的诗，表达的是知识界关心的事物。其所以难，是因为西方现代科学、哲学的许多学说本身就不易了解，而诗

人本人对它们的探索也远比一般人深（我们不要忘了他在剑桥拿了两个第一，其一是数学）。这些学说是重要的，影响到现代人的意识或世界观。但他写的又不限于抽象思维，对于现实生活里的矛盾与困惑，对于爱情，对于战争，甚至异国的战争，如中日之战，诗人也都是深有所感并吟之于诗的。在形式方面，他又严格得出奇，不仅首首整齐，脚韵排列有致，而且还有法文Villanelle式的结构复杂的回文诗。整个说来，他的韵律是活泼的，愉快的，朗读起来，效果更好。十分现代的内容却用了十分古典的形式，这里有一点对照，一点矛盾；但这也增加了他的诗的吸引力。有些诗人的作品一见眼明，但不耐读；燕卜荪的相反，经得起一读再读，越读越见其妙。

这类诗也构成英国诗里的新品种。燕卜荪自己说过：

> 本世纪最好的英文诗是象征式的诗，写得极好，但这类诗搞得时间太长了，今天的诗人们感到它的规则已成为一种障碍，而文学理论家一般又认为除象征式诗以外，不可能有别类的诗。(1)

实际上，可以有别类的诗，即“辩论式的诗”。燕卜荪本人写的就是这类，其中心是矛盾冲突：

> 诗人应该写那些真正使他烦恼的事，烦恼得几乎叫他发疯。……我的几首较好的诗都是以一个未解决的冲突为基础的。(2)

因此，他不是在做文字游戏，而是在写现代知识分子所关心的重要问题，而方式则是通过思辨和说理。例如：

肥皂水张力扩大了星宿，

天上反映出圣母的韶秀
迎接上帝打开更多空间。
错了！是我们在空间盘旋，
以超过光速的飞船
毁灭多少个星星宇宙，
让它们死亡不留痕迹。

（《远足》，本节引诗，皆柯大诩所译）

Soap tension the star pattern magnifies.
Smoothly Madonna through-assumes the skies
Whose vaults are opened to achieve the Lord.
No, it is we soaring explore galaxies,
Our bullet boat light's speed by thousands flies.
Who moves so among stars their frame unties;
See where they blur, and die, and are outsoared.

同样，他的警句也不是仅仅展示机智，而是包含着对人生意义的领悟的：

一切人类依之生存的伟大梦想，
不过是幻灯投射到地狱黑烟上。
什么是真正实在？
手绘的玻璃一块。
All those large dreams by which men long live well
Are magic-lanterned on the smoke of hell;
This then is real, I have implied,
A painted, small, transparent slide.

或者是这样一种在前途茫茫中的悲壮的决心：

还是和我一起在盼待一个奇迹，
（不管它来自魔鬼还是神祇），
找那不可能的东西，
绝望中练一身技艺。

（《最后的痛苦》）

Imagine, then, by miracle, with me,
(Ambiguous gifts, as what gods give must be)
What could not possibly be there,
And learn a style from a despair.

实际上不止是“技艺”，因为还有对人的关切。他是一个外表冷静而内心非常热烈的人。东方吸引了他：他在日本和中国都教过书，特别是中国，两度居留，一共七年（1937—1939，1946—1951），教书极为认真负责，造就了一大批英国文学研究者和许多诗人，见证了中国的抗日战争、解放战争时期的大学气氛和解放后的新气象（在人民共和国成立之初，庆祝十一和五一的游行队伍里有着他们夫妇），而且把他的感想写进了诗，其中包括一首题为《中国》的短诗，一个取自李季《王贵与李香香》的片断的翻译和他的唯一的长诗《南岳之秋》。战时设在湖南南岳的西南联大文学院的师生的生活是非常艰苦的，但是他过得很愉快，这首长诗忠实地传达了他的印象和感想，当中包括了幽默、疑问和自我嘲讽，而主调则是愉快；他的轻松的口气和活泼的节奏加强了这一效果。这愉快不仅表明他在南岳“有极好的友伴”（如他自己所说），而且用一种诗歌手段传达了他对于中国人民前途的信心。

(1) 见《纽约时报书评》1963年9月22日，第39页。

(2) 《威廉·燕卜荪同克里斯多弗·里克斯的谈话》，引自伊恩·汉弥尔顿编《现代诗人》，伦敦，1968年，第186页。

奥登（1907—1973）

奥登登上诗坛之初，年纪很轻，还在牛津大学上学，而且是同另外三位牛津诗人——赛息尔·台·刘易士、路易士·麦克尼斯、斯蒂芬·司班德——一起出现，成为艾略特等之后的“奥登一代”。他们在政治观点上是左的，反法西斯，支持同佛朗哥作战的西班牙共和政府；在题材上是城市性或工业性的，诗中经常出现“高压线塔”、“涡轮机”、“仪表”等字样；在语言上有时用一种只有他们自己懂的“隐秘语言”，其实是大学生之间的游戏。总之，他们受艾略特、庞德的现代主义的影响而又想表现不同，由于内容和语言上都有一种锐气，宛如一个新的英雄时代来临，就连大诗人叶芝在编写《牛津现代诗选》的时候也收进了他们的作品，并自认不如。

这当中，奥登的成就更加引人注目。他比另外三人内容上更广更深（在一般的左派政治意识之上还加了弗洛伊德的心理分析），写法上更俏皮（回头走拜伦甚至蒲柏的路），各种诗体掌握得更纯熟（从十四行到诗剧又到《夜邮》那样的电影解说诗），因而其诗作有一种更加爽朗的现代面目，其风格的特色十分明显：

农家的河没受到时髦码头的诱惑；

（本文引诗皆查良铮所译）

The peasant river was untempted by the fashionable quays;

他的躯体的各省都叛变了，

The provinces of his body revolted,

当所有用以报告消息的工具
一齐证实了我们的敌人的胜利;
When all the apparatus of report
Confirms the triumph of our enemies;

从心灵的一片沙漠
让治疗的泉水来喷射
在他岁月的监狱里
教给自由人如何赞誉。
In the deserts of the heart
Let the healing fountain start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise.

他能把实物写成一种品质，有时像18世纪诗人那样用人格化的抽象名词，如“邪恶”、“孤立”、“岁月的监狱”之类，然而所传达的却是一种现代思想的概括，形象和气氛更纯然是现代的，带有现代的明快，也带有现代的焦灼。即使观看几百年前的绘画，他抒发的也是现代敏感，可以《美术馆》一诗为例：

关于痛苦他们总是很清楚的，
这些古典画家：他们深知它在
人心中的地位；深知痛苦会产生，
当别人在吃，在开窗，或作着
无聊的散步的时候；

深知当老年人热烈地、虔敬地等候
神异的降生时，总会有些孩子
并不特别想要它出现，而却在
树林边沿的池塘上溜着冰。
他们从不忘记：
即使悲惨的殉道也终归会完结
在一个角落，乱糟糟的地方，
在那里狗继续着狗的生涯，
而迫害者的马
把无知的臀部在树上摩擦。

在勃鲁盖尔的“伊卡鲁斯”[(1)]里，比如说：
一切是多么安闲地从那桩灾难转过脸；
农夫或许听到了堕水的声音
和那绝望的呼喊，
但对于他，那不是了不得的失败；
太阳依旧照着白腿落进绿波里；
那华贵而精巧的船必曾看见
一件怪事，从天上掉下一个男童，
但它有某地要去，仍静静地航行。

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately

waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

对于勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder），人们欣赏的是他的风俗写实，是他对画中人物（特别是农民）的嘲讽笔触，而奥登却着重这位古

典画家对于人生痛苦的了解之深，这就是一种现代看法。他又指出画中的村民眼看别人遭难而无动于衷，“安闲地从那桩灾难转过脸”，这是现代笔法，用“安闲”字样更加衬托出这一边有人死亡一边别人照常过着日子的人生处境——一种存在主义式的无可摆脱的处境。

过去也有不少中外诗人以诗咏画，但这种敏感，这种讽刺性的对照却只产生于这个多灾多难，但又复杂、矛盾的20世纪。

奥登的诗还有一种戏剧性，因此描写大的变动——如战争——就十分出色。《西班牙》之所以传诵一时，就是因为奥登始终抓住了戏剧性的对照——昨天与今天，今天与明天，广场与陋室，城市与渔岛，苦难与希望，希望与希望的实现：

明天，对年轻人是：诗人们像炸弹爆炸，
湖边散步和深深交感的冬天；
明天是自行车竞赛，
穿过夏日黄昏的郊野。但今天是斗争。

今天是死亡的机会不可免地增加，
是自觉地承担一场杀伤的罪行；
今天是把精力花费在
乏味而短命的小册子和腻人的会议上。

Tomorrow, for the young, the poets exploding like bombs,
The walks by the lake, the winter of perfect communion;
Tomorrow the bicycle races

Through the suburbs on summer evenings: but today the struggle.

Today the inevitable increase in the chances of death;
The conscious acceptance of guilt in the fact of murder;
Today the expending of powers
On the flat ephemeral pamphlet and the boring meeting.

回旋式地不断对照，诗的形式也舒卷而前，无取于优雅的然而也能变成打油腔的脚韵，而恢复了古英语诗的重读音，恢复了英雄气概，同时又通过现代的形象——“诗人们像炸弹爆炸”、“乏味而短命的小册子”、“腻人的会议”——表示这是此时此地、20世纪30年代西班牙战场上的产物。

奥登也用同样的戏剧性、同样的对照、同样的现实感来写中国人民的抗日战争。他同小说家依修乌德于1938年来到武汉，并去前线访问。奥登用诗、依修乌德用散文写下了他们在中国战场上的见闻，合作而成《战地行》一书，很快在1939年出版。这可不是一本“乏味而短命的小册子”，不是应景之作，两人最好的部分篇章就在此中。

只不过，这一次奥登用了十四行诗的形式。以《战时》为总题，一共写了27首。这一组十四行诗应该说是替20世纪英国诗放了异彩。以第18首为例：

他被使用在远离文化中心的地方，
又被他的将军和他的虱子所遗弃，
于是在一件棉袄里他闭上眼睛

而离开人世。人家不会把他提起。

当这场战役被整理成书的时候，
没有重要的知识在他的头壳里丧失。
他的玩笑是陈腐的，他沉闷如战时，
他的名字和模样都将永远消逝。

他不知善，不择善，却教育了我们，
并且像逗点一样加添上意义；
他在中国变为尘土，以便在他日
我们的女儿得以热爱这人间，
不再为狗所凌辱；也为了使有山、
有水、有房屋的地方，也能有人烟。

Far from the heart of culture he was used:
Abandoned by his general and his lice,
Under a padded quilt he closed his eyes
And vanished. He will not be introduced

When this campaign is tidied into books:
No vital knowledge perished in his skull;
His jokes were stale; like wartime, he was dull;
His name is lost for ever like his looks.

He neither knew nor chose the Good, but taught us,
And added meaning like a comma, when
He turned to dust in China that our daughters

Be fit to love the earth, and not again
Disgraced before the dogs; that, where are waters,
Mountains and houses, may be also men.

它表现了一个英国青年诗人对普通中国士兵的深切同情，而且他充分理解他们“在中国变为尘土”，是为了“他日我们的女儿得以热爱这人间，不再为狗所凌辱”。这是用现代技巧写的现代内容的诗。无怪乎好几个中国青年诗人，呼吸着同样的战争气氛，实践着同样的诗歌革新，对于那时的奥登之作是十分倾心的，而且保持了这种感情，直到今天。

然而奥登自己，人和诗，却变了。1939年欧洲战场尚未大打，这位原来不怕到世界任何地方去面对任何战争的奥登，却离开战争中的英国去了美国。此后他仍有佳作，如《新年家信》。但是随着他越来越转向宗教题材，他的诗也逐渐失去了真正的光彩。技巧仍然是纯熟的，甚至写清早上厕所都俏皮可诵，然而缺少令人心折之作了；不但如此，奥登还对自己过去的某些作品产生了异常的反感，例如《西班牙》一诗他就不肯收入全集，也不许别人收在选本里。何决绝乃尔！自然，也有人喜欢他的后期作品，听说近来它们的影响还更大了；然而对于曾经眼见一个新的英雄时代像是就要在英国诗坛上出现的过来人来说，奥登的前期作品是没有任何东西可以代替的。

---

(1) 勃鲁盖尔（1525—1569），尼德兰画家，油画《伊卡鲁斯》为其名作。“伊卡鲁斯”是希腊神话中的人物，他和他的父亲自制翅膀飞离克里特岛，在飞近太阳时，他的翅膀由于是用蜡粘住的，融化了，他也跌落海中死去。诗中描写的景色大多是勃鲁盖尔画中所有的。

司班德（1909—1995）

司班德曾是所谓“奥登一代”中的一人，在牛津大学上学时期就以写诗出名，第二次世界大战前后写下了一些著名诗篇，主要是记录经济大萧条时期英国工人失业的凄惨情况和青年知识分子对共产主义社会的向往，名句如：

他们懒懒地站在街口，
看见朋友耸一耸肩头，
又把口袋朝外一翻，
表示了穷人不在乎难堪。

《一个城市的陷落》也是他的一首优秀作品。这里提到了拉尔夫·福克斯和加西亚·洛尔卡的名字，两个在西班牙的斗争中牺牲的优秀作家。城市陷落了，斗争失败了，眼看着压迫与愚昧重来：

农民跟着驴子的呼叫声
重又唱起结巴的歌
The peasant relapses to a stumbling tune
Following the donkey's bray

然而那战斗的岁月留下了“火花”，将在未来一代的心上产生影响。这样，诗就成功地传达了那个同法西斯作殊死战斗的时代的气氛。

但是后来他写诗少了，好诗更不多见。其实，就在他最好的作品里，也似乎深度不足，缺乏一点余音。

R．S．托马斯（1913—2000）

威尔士是英国的偏僻地区，有独特的语言、文化，属于凯尔特（Celtic）传统。它的现、当代作家之中，有好几位托马斯。最有名的大概是狄兰·托马斯，在四五十年代他的诗很流行，后来他又写短篇小说和广播剧，也都拥有不少读者、听众。第二位是格文·托马斯，写过好几部长篇小说，如《一切都背弃你》，也有名望。这里要谈的是另一位，他名叫伦奈特·司图亚特·托马斯，1913年生于威尔士的加迪夫地方，1936年成为威尔士教会的教士，一生在威尔士农村度过，接触最多的是乡下孤独的农民，他的最好的诗也是写他们的。

他写农民的简朴的往往又是艰苦的生活。他们沉默，寂寞，但有强烈的感情，包括下一代人对上一代的强烈怨恨，如表现在这样一首诗里的：

这是痛苦的风景。
这儿搞的是野蛮的农业。
每个农庄有它的祖父祖母，
扭曲多节的手抓住了支票本，
像在慢慢拉紧
套在颈上的胎盘。
每逢有朋友来家，
老年人独占了谈话。孩子们
在厨房里听着；他们迎着黎明
大步走在田野，忍着气愤
等待有人死去，一想起这些人

他们就像对所耕种的土壤那样
充满了怨恨。在田埂的水沟里
他们看自己的面容越来越苍老，
一边听着鹁鸟的可怕的伴唱，
而歌声对他们的允诺却是爱。

（《佃户们》）

This is pain's landscape.
A savage agriculture is practised
Here; every farm has its
Grandfather or grandmother, gnarled hands
On the cheque-book, a long, slow
Pull on the placenta about the neck.
Old lips monopolise the talk
When a friend calls. The children listen
From the kitchen; the children march
With angry patience against the dawn.
They are waiting for someone to die
Whose name is as bitter as the soil
They handle. In clear pools
In the furrows they watch themselves grow old
To the terrible accompaniment of the song
Of the blackbird, that promises them love.

很少有人写农村生活如此真实：土壤贫瘠，家长统治，子孙们为上辈终年劳累，像是佃户，因此盼他们早死。这不是田园诗，而是世态图。结句带有讽刺，因为在这种严苛的环境里缺少的就是爱。

他的诗艺是素朴、严谨的，从来没有多余的话；形式也是完整的，古老的，但不是文绉绉的古老，而是在农民口上传诵了多少世代的民间艺术的古老；而在素朴与古老之下，他又能不受传统的束缚，在诗艺上进行了许多试验，如追求霍甫金斯式的“跳跃节奏”，如某些特殊的比喻和对照手法：

住在威尔士就会觉察
黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒

（《威尔士风光》）

To live in Wales is to be conscious
At dusk of the spilled blood
That went to the making of the wild sky

他最动人的一点是极具体的细节和极高远的玄思的结合。没有人能写威尔士农村的人和物比他更具体——有时他还用勃鲁盖尔式的嘲讽，他爱农民，但不讳言他们的愚昧和落后——但同时也没有人能像他那样小中见大，例如见于《农村》一诗的：

谈不上街道，房子太少了，
只有一条小道
从唯一的酒店到唯一的铺子，
再不前进，消失在山顶。

山也不高，侵蚀着它的
是多年积累的绿色波涛，

草不断生长，越来越接近
这过去时间的最后据点。

很少发生什么；一条黑狗
在阳光里咬跳蚤就算是
历史大事。倒是有姑娘
挨门走过，她那速度
超过这平淡日子两重尺寸。

那么停住吧，村子，因为围绕着你
慢慢转动着一整个世界，
辽阔而富于意义，不亚于伟大的
柏拉图孤寂心灵的任何构想。

Scarcely a street, too few houses
To merit the title; just a way between
The one tavern and the one shop
That leads nowhere and fails at the top

Of the short hill, eaten away
By long erosion of the green tide
Of grass creeping perpetually nearer
This last outpost of time past.

So little happens; the black dog
Cracking his fleas in the hot sun
Is history. Yet the girl who crosses

From door to door moves to a scale
Beyond the bland day's two dimensions.

Stay, then, village, for round you spins
On slow axis a world as vast
And meaningful as any poised
By great Plato's solitary mind.

前面写实况，也是一点没有美化，然而跟随着那姑娘来了青春活力——“她那速度／超过这平淡日子两重尺寸”——于是进入一个更大的空间，既是实在的，又是想象的，“不亚于伟大的／柏拉图孤寂心灵的任何构想”，这就是“小中见大”。

因此这些写几乎被人遗忘的农村的小诗读起来一点也不单调，而是充满了激情和戏剧性，经得起多次咀嚼的。

当代的英国诗坛虽然人才众多，但显得过分城市化，色调有点灰——要不然就是像泰特·休斯那种猛禽似的黑色——只有R．S．托马斯像一块白石那样，经过了时间的冲刷而更坚硬又更玲珑了。

拉金（1922—1985）

拉金是第二次世界大战以后涌现出来的优秀诗人。许多评论者认为，50年代以来英国出了两个大诗人，一个是泰特·休斯，一个就是拉金。

他上过牛津大学圣约翰学院，同学中有金斯莱·艾米斯和约翰·韦恩。这两人都是所谓“愤怒的年轻人”，以写小说著名，但也写过诗，而在诗艺上视拉金为长兄。这些人合起来，成为一个名叫“运动”的诗派，在50年代有点声势。

拉金成名于“福利国家”时期，他的同伴对政治有幻灭感，他自己对它也无特别的热情，但关心社会生活的格调，喜欢冷眼观察世态，而在技巧上则一反流行于50年代之初的狄兰·托马斯等人的浪漫化倾向，务求写得具体、准确。这两点——社会观察的细致和写法上的反浪漫化——使他成为一个很好的世态记录者。

以他最有名的诗篇《降灵节婚礼》为例，他写铁路沿线的英国情况，着墨不多，而英国的病态历历在目：

浮着工业废品的运河，
……
没有风格的新城，
用整片的废汽车来迎接我们。
Canals with floatings of industrial froth;
…
Until the next town, new and nondescript,

Approached with acres of dismantled cars.

而人物呢？

车子驶过一些笑着的亮发姑娘，
她们学着时髦，高跟鞋又加面纱，
怯生生地站在月台上，瞧着我们离开。
We passed them, grinning and pomaded, girls
In parodies of fashion, heels and veils,
All posed irresolutely, watching us go,

这是新娘们。她们的家属则是：

穿套装的父亲，腰系一根宽皮带，
额角上全是皱纹；爱嚷嚷的胖母亲；
大声说着脏话的舅舅
The fathers with broad belts under their suits
And seamy foreheads; mothers loud and fat;
An uncle shouting smut

对于这样一些人组成的战后英国社会，诗人当然是提不起什么兴致的。因此他的语言也是平淡的，闲话式的，他的韵律也是低调的，有嘲讽式的倒顶点，而无高昂的咏叹调。

拉金的笔下几乎不见一片绿叶，不是他不爱田园，而是他知道这一切“在消失中”（这正是他的一首诗的题目），他眼见即将来临的命运是：

这样，英格兰也就消失，

连同树影，草地，小巷，
连同市政厅，雕花的教堂唱诗台；
会有一些书收进画廊传世，
但是对于我们这一帮，
只留下混凝土和车胎。
And that will be England gone,
The shadows, the meadows, the lanes,
The guildhalls, the carved choirs.
There'll be books; it will linger on
In galleries; but all that remains
For us will be concrete and tyres.

没有掩饰，没有原谅，没有迁就，这就是当代的英国写照，这也是真正的当代英语诗。

这样的诗，还有读头么？华兹华斯的恬淡何在？雪莱的激情何在？济慈的乐歌何在？整个英国诗的优美的抒情传统又何在？

拉金的成功正在于：在浪漫派的感情泛滥之后，在现代派的技巧与理论泛滥之后，在奥登一代的政治热情膨胀之后，特别是在狄兰·托马斯的狂歌之后，他能头脑冷静地从写实入手，用一种硬朗的机智建立了一代新的英国诗风。

因为他不仅深有所感，而且很会写诗。他老练而又善于创新。老练在于他对于形式的驾驭。他的所有诗篇都是形式完整，层次分明的。又在于他对于口语体的掌握，几乎全用闲谈语气，然而又精练，简洁。他也继承了现代派诗对于形象和具体场景的关注，以至写出了这样的传神之笔：

无帽可脱，我摘下
裤腿上的自行车夹子，不自然地表示敬重。
Hatless, I take off
My cycle-clips in awkward reverence,

但是他又不炫新奇，坚韧地走自己的路，力求写得真实，写得准确，同时又注意气氛、联想、余音，避免照相式的写实。因此，他虽写的是有点灰色的当代英国社会，他的诗却不是灰色的。人们倒是发现：他的诗里有一种新的品质，即心智和感情上的诚实。《上教堂》就是一例。它写出了20世纪中叶英国青年知识分子对宗教的看法：并不重视，认为教堂将为时间所淘汰，但最后却来了这么一段自白：

说真的，虽然我不知道
这发霉臭的大仓库有多少价值，
我倒是喜欢在寂静中站在这里。
For, though I've no idea
What this accoutred frowsty barn is worth,
It pleases me to stand in silence here

原因是：人有一种饥饿，要求生活中有点严肃的东西。这就是诚实。表现上的准确也是一种诚实，拉金的技巧是与拉金的内容一致的。而准确是一种当代品质，科学技术要求准确；准确也是一种新的美：运算的准确，设计的准确，施工的准确，都是美的。就诗而论，在多年的象征和咏叹之后，来了一位用闲谈口气准确地写出50年代中叶英国的风景、人物和情感气候的诗人，是一个大的转变。也许可以说：拉金和他的诗友们做了一件早就该做的事，那就是：以不同于美国诗的方式写出了一种新的英国诗，这样也就结束了从20年代起就开始树立于英国诗坛的现代主义统治。

琼生（1573—1637）(1)

17世纪前半叶是英诗一个盛期，除了一大批写诗剧的人以外，还有玄学派、骑士派、弥尔顿和琼生。

琼生写了不少好诗剧，在当时名气超过莎士比亚。他曾受过古典文学教育，不像莎士比亚那样“不甚懂拉丁文，更谈不上希腊文”，但他又当过兵，做过泥水匠，浪迹江湖，对伦敦市井人物很熟悉。影响及于创作，他的诗剧结构谨严，而又颇有生气。

他的诗也有传世之作，如《给西丽雅》：

> 你就只用你的眼睛来给我干杯，
> 我就用我的眼睛来相酬；
> 或者就留下一个亲吻在杯边上，
> 我就不会向杯里找酒。

（卞之琳译文）

> Drink to me only with thine eyes,
> And I will pledge with mine;
> Or leave a kiss but in the cup,
> And I'll not look for wine.

情诗而写得如此典雅，又如此别致，无怪得到历代读者的喜爱。这首诗早已谱成歌曲，演唱至今不绝。

最近的趋势似乎是他的诗才受到更大重视。英美几种新的有影响的

选本（如海伦·迦特纳主编的《牛津英诗选》）选用他的诗作，无论在类别和数量上都比以前同类选本要多。

但是长时期以来，由于他的诗里没有感情泛滥，也不过甚其词，喜欢19世纪浪漫派的人不甚看重他。其实，读多了奔放的咏叹调，再来看看琼生之作，就会感到他的节制和机智是文明的品质。

最近看了他的一首小诗，就以它为例吧：

规模

长得像大树一样粗壮，
未必会使人长出高尚；
耸立了三百年的橡树，
到头来只剩下枯枝。
只在五月开一天的百合，
尽管当夜就萎缩，
开着时可无比鲜艳，
不愧是光明的花仙。
规模小，美貌才好细端详，
时间短，生命才过得圆满。

Proportion

It is not growing like a tree
In bulk, doth make man better be;
Or standing long an Oak, three hundred years,
To fall a log at last, dry, bald, and sear:
A Lily of a Day,

Is fairer far, in May,
Although it fall, and die that night;
It was the Plant, and flower of light.
In small proportions, we just beauty see:
And in short measures, life may perfect be.

这里用了双韵体，一共五韵十句，可以分成三节：一二两节各有一个比喻（树、花），第三节是小结，有点哲理（小才美，短促才圆满），也有点科学（规模就是一种科学概念），写法上干净利落，但又毫不枯燥，树和花带来大自然的生气，美貌和生命又是人们关怀的，诗里的几个对照又使读时要用头脑想想，因此诗虽短，但经得起琢磨，音韵也是和谐而有变化，最后读者得到了满足，在情感上，也在美感上。

琼生的声音显然不同于马洛或莎士比亚的声音。英国诗同中国诗一样，是一个能用许多不同声音来向我们吐诉的歌者。古典主义的雅乐是可以同浪漫主义的放歌一样动人的。

---

(1) 据《辞海》（2010），为1572—1637。——编者注

兰陀（1775—1864）

如果说琼生是一个古典主义者，那么兰陀就只能算是后古典主义者了。

他生活在风云激荡的19世纪初年，却向往希腊式的宁静。有几首小诗足以表现他的这种心情。

为什么

为什么欢乐总不停留，
而让忧愁占据心头？
我答不了。自然传下了话：
听话！人也就听了话。
我眼见了，却不懂为什么，
那玫瑰刺存而花落。

Why

Why do our joys depart
For cares to seize the heart?
I know not. Nature says,
Obey; and Man obeys.
I see, and know not why,
Thorns live and roses die.

谈死亡

死亡高站我的身后，低下脸
对我的耳朵念念有词，
它那奇特的语言我只懂一点：
其中无一个怕字。

On Death

Death stands above me, whispering low
I know not what into my ear:
Of his strange language all I know
Is, there is not a word of fear.

七五生辰有感

不与人争，也无人值得我争，
爱的是自然，其次是艺术。
生命之火前我把双手烤烘，
火焰低落了，我准备离去。

On His Seventy-Fifth Birthday

I strove with none, for none was worth my strife,
Nature I loved, and next to Nature, Art;
I warmed both hands before the fire of life,
It sinks, and I am ready to depart.

诗是写得整洁、隽永，值得回味。但据说老先生在实际生活里不仅喜与人争，而且火气颇大。其实，诗里也有透露：“无人值得我争”，口气仍是骄傲的。

莫里斯（1834—1896）

威廉·莫里斯是巨人。在19世纪后半叶的英国，他一身而兼北欧古语言学者，诗人，小说家，翻译家，家具制作者，室内装饰家，书法家，印刷字体设计者，特殊精装本出版者，社会主义活动家。而且不管什么行业，几乎凡他手指所触，都造就第一流的成绩。以诗而论，主要作品之一《地上乐园》（1868——1870）就是长达四卷的巨制。这当中，抒发情感，描写风物，讲述故事，无一不精，就连卷首那段“歉词”，也为人引用至今，半因其措词洒脱，半因其韵律带有漫游中古欧洲的行吟者的余音：

我无法歌唱天堂或地狱，
我无法减轻压在你心头的恐惧，
无法驱除那迅将来临的死神，
无法招回那过去岁月的欢乐，
我的诗无法使你忘却伤心的往事，
无法使你对未来重新生起希望，
我只是个空虚时代的无用诗人。

（朱次榴译文）

Of Heaven or Hell I have no power to sing,
I cannot ease the burden of your fears,
Or make quick-coming death a little thing,
Or bring again the pleasure of past years,
Nor for my words shall ye forget your tears,

Or hope again for ought that I can say,
The idle singer of an empty day…

事实上，这位诗人一点也不是“无用”的。他关心实际，而且随着时间的推移，越来越多地参加各种活动，大量的文艺创作和工艺制作之外，又卷入了政治斗争。一开头是自由主义民主派，从1883年起又变成社会主义者，1885年第一次因政治活动被捕，1887年“血腥的礼拜天”事件中他同失业工人并肩游行，遭到警察镇压，幸免于难。

他的诗歌创作也有相应的发展。

前期，他主要写叙事诗，神往于中古的英雄美人，成名之作《为吉尼维亚辩护及其他》（1858）写的是亚瑟王的王后同他部下一个武士恋爱的历史故事；接着而来的《地上乐园》是古代故事和中古传奇的大合集，一共24篇，而在故事与故事之间作为插曲的每个月份的赞歌则是优美的抒情诗。稍后，他又出版了《西格特与尼布龙根族的败亡》（1877），诗风一变，用古朴、刚劲的句子写北欧英雄的悲壮故事，叙事艺术达到了新的高度。

后期，他主要写以工人斗争为主要题材的短诗，如《为社会主义者唱的歌》（1884—1885），其中不少是在街头游行示威或与警察冲突后立即下笔的，笔锋还带着热腾腾的斗争气息。也有用中古民歌为底本的仿作，如《我的与你的》：

世乱盖源于两字，
无非你我各为私。
Two words about the world we see,
And nought but Mine and Thine they be.

所宣传的仍然是社会主义的道理。在这等地方，莫里斯继承了宪章派诗歌的传统，但克服了他们的标语口号化，由于他诗才更高，更会运用语言，特别在韵律方面远比他们丰富而多变化。即使他写失败，写死亡，气氛也是悲壮而不凄惨：

是谁在行进——从西向东来到此地？
是谁的队伍迈着严峻缓慢的脚步？
是我们，抬着富人送回来的信息——
人家叫他们醒悟，他们却如此答复。
别说杀一人，杀一千一万也杀不绝，
杀不绝，就别想把白昼之光扑灭。

（《死之歌》，飞白译文）

What cometh here from west to east, awending?
And who are these, the marchers stern and slow?
We bear the message that the rich are sending
Aback to those who bade them wake and know.
Not one, not one, nor thousands must they slay,
But one and all if they would dusk the day.

除了短诗，后期也有一个较大作品，即一千二百行的长诗《希望的香客》（1886），主题是巴黎公社的斗争。在当时的著名诗人中，没有另一个曾花这样的大力，用这样多的篇幅去写巴黎公社。在艺术上，此诗也有特色，仍然是两行一韵的双韵体，但是每行长达十四五个音节，有一种奔腾向前的气势，语言则是略带古朴的口语体，素净而亲切，写得实在，又写得充满激情：

这样一天一天过去，
我变得忧郁，沉思，于是有一个晚上，
我们坐在炉旁拉杂而谈，
但主要是谈战争以及战争会带来的种种，
因为巴黎已接近陷落，各种希望油然而生，
在我们信共产主义的人中间；我们谈到了该做的事，
当德国人走了，在疮痍满目的法兰西，
只剩下两类人对立：叛卖者和被叛卖者。
Thus passed day after day,
And grieved I grew, and I pondered: till at last one eve we sat
In the fire-lit room together, and talked of this and that,
But chiefly indeed of the war and what would come of it:
For Paris drew near to its fall, and wild hopes 'gan to flit
Amidst us communist folk; and we talked of what might be done
When the Germans had gone their ways and the two were left alone,
Betrayers and betrayed in war-worn wasted France.

那盼望已久的日子终于降临巴黎：邪恶的侏儒发狂，
举刀一砍，想要摧毁巴黎，却不料刀断人亡；
巴黎自由了，城里再无敌人和白痴，
而今天的巴黎，明天会变成全部法兰西。

我们听到了，我们的心在说：“不消多久，整个地球……”
终于来了那盼而又盼的一天，我知道了生命的价值，
因为我看到了从未见过的景象——整个民族人人欢欣，
我这才知道我们常说的未来前景，
自己曾在悲伤和痛苦里宣传过的，但心里也曾怀疑，
不知道这是产生于对当今的绝望还是对将来的希冀——
而现在我亲眼看到了，实实在在，就在身边。
In Paris the day of days had betid; for the vile dwarf's stroke,
To madden Paris and crush her, had been struck and the dull sword broke;
There was now no foe and no fool in the city, and Paris was free;
And e'en as she is this morning, tomorrow all France will be.
We heard, and our hearts were saying,
“In a little while all the earth—”
And that day at last of all days I knew what life was worth;
For I saw what few have beheld, a folk with all hearts gay.
Then at last I knew indeed that our word of the coming day,
That so oft in grief and in sorrow
I had preached, and scarcely knew
If it was but despair of the present or the hope of the day that was due—

I say that I saw it now, real solid and at hand.

可惜的是，这首诗没有最后完成，有些地方还需加工。

但是不论前后期，有一些东西又是贯穿始终的。莫里斯自称是“梦幻者”，但他梦的是一个能够产生真正艺术品的安乐而有创造性的社会。他在牛津上学的时候，受到老师罗斯金的影响，后来又参加了先拉斐尔兄弟会的活动，曾经研究14世纪的教堂建筑，为它们的朴实坚固而又很美的石工所吸引。他发现中古的日常用品也是既耐用，在造型上又很美。回头来看19世纪下半叶的英国，则环境恶化了，日常用品质地单薄、造型庸俗，建筑和建筑的内部装饰都表现出低级趣味。他不明白：为什么同样是一个匠人，在14世纪能创造美的物品，到了19世纪就不能？在读了马克思的《资本论》之后，莫里斯找到了一个答案，那就是：因为现代工人是雇佣劳动者，受资本家的剥削，劳动只是一种苦役，从中得不到愉快，哪里谈得上尽心去创造美？他提出过一个有名的定义，说“艺术者，人在劳动中的愉快之表现也”（《人民的艺术》，1819）。同时，他认为艺术制成品应对全社会有用，要使人们在使用中感到愉快。他也曾想凭几个人的努力去同商业化的工艺制作抗衡，为此组织了一个公司，自己动手来设计和制作墙纸、挂毯、纺织品、家具等等，得到了很大成功，但是很快他的图案为资本家的工厂模仿了，在模仿的过程中又庸俗化了。所以最后他断定了一点，即必须改革整个社会制度，才能有真正的艺术。他追求的是美，而结果找到了社会主义。这是发展，也是延续，前后是一贯的。

而他所谓的美，也不是那种娇弱的阴柔之美——尽管他初期诗作里的花月描写也是十分出色的——而是一种北欧勇士式的阳刚之美：高大，英挺，勇敢，坚决，有至死不改的信念，又有动手干实事的本领。

他崇拜14世纪的汉子与北方森林和海边的英雄，都因为他们是这种抗拒命运的不屈者；而到了19世纪末期，他看到的人似乎都缩小了，软化了，只在斗争的队伍里，在伦敦街头的示威者、巴黎公社中的战士之间，还寻得着一代新的英雄。其实，他自己就是一个昂藏六尺的大丈夫、美髯公，行动敏捷，目光如炬。他的工作、斗争和人品赢得了萧伯纳那样一个不轻易赞许别人的激进改革家的衷心佩服；19世纪80年代后期，青年的萧伯纳曾同他一起在伦敦街头游行，十年以后莫里斯逝世了，萧作了这样的悼词：

> 一想起莫里斯，我就满心愉快。我同他的交往使我完全满意；如果再有所求的话，那就是太不知道感激了。他虽死犹生；只有你自己死了，才会真正失去他。在此之前，让我们庆幸能有他的存在吧。

格瑞夫斯（1895—1985）

格瑞夫斯生于1895年，参加过第一次世界大战，写过一本有名的回忆录《告别那一切》，翻译过古典文学作品（如阿比里厄斯的《金驴》），担任过牛津大学五年一任的诗歌教授，但他用力最勤的是写诗，从20年代一直写到现在，经过许多诗歌流派的起落，他始终写传统形式的诗。当现代派盛行之际，他曾受到冷落；如今现代派过去了，他继续受到一部分读者的赞赏。

像叶芝一样，他有他的神话系统，其中心人物是白色女神，她代表爱情，是一个危险而又能起奇妙作用的人物，使得生活丰满而有色彩，使诗歌增加魅力。《镜中的脸》一诗最后一行里的“皇后”就是指的白色女神。

当然，不知道这一点，人们照样可以欣赏诗——有时候，过多的象征反而损坏了诗。格瑞夫斯的特点，一是他的诗不晦涩，二是他放得开，几乎什么都能入诗，而贯穿他全部创作生涯的是对于形式的注重，所写的一切作品都是形式完整，在韵律上颇见匠心的。

他也开辟了新的题材，例如：

波斯人的说法

爱好真理的波斯人不多谈
在马拉松打的小小前哨战。
至于希腊人夸张的传说，
把那个夏天的一次搜索，

一次武装的侦察行动，
不过用了三旅步兵一旅骑军，
（作为他们左翼的支援，
只从大舰队抽出了几条老式小船）
把这些说成是对希腊的大举侵略
而且陷于大败——他们认为不值一驳；
偶然提起了，他们不承认
希腊人说的主要几点，只着重
那是一次有益的练兵，
给波斯皇帝和民族带来了英名，
面对坚强的防御和不利的气候，
诸兵种协同作战，形成了百川汇流！

The Persian Version

Truth-loving Persians do not dwell upon
The trivial skirmish fought near Marathon.
As for the Greek theatrical tradition
Which represents that summer's expedition
Not as a mere reconnaissance in force
By three brigades of foot and one of horse
(Their left flank covered by some obsolete
Light craft detached from the main Persian fleet)
But as a grandiose, ill-starred attempt
To conquer Greece—they treat it with contempt;
And only incidentally refute
Major Greek claims, by stressing what repute

The Persian monarch and the Persian nation
Won by this salutary demonstration:
Despite a strong defence and adverse weather
All arms combined magnificently together.

这里提到的马拉松之役是西方世界连小学生都知道的，西方史家说那次希腊联军对抗波斯帝国大军入侵取得了决定性大胜利。但是波斯人又是怎么说的？诗人提供了一个答案，所以题名《波斯人的说法》，意思似乎是：各有各的说法，都是一面之词。至少，这可以使受“欧洲中心”论熏陶了多少世纪的西欧人头脑清醒一点。

下面一首，也值得一读：

镜中的脸

受惊似的灰色眼睛，精神散漫，
从大而不匀的眼眶向外观看，
一条眉毛耷拉着，
下面皮肤里还藏着一块弹片，
旧世界打过仗的愚蠢纪念。

弯鼻子，打球时骨折造成；
脸，布满沟条；头发，粗糙，乱蓬蓬；
额角，多皱纹，但是宽阔；
下巴，有垂肉；耳朵，大；颚，好斗象征；
牙，不多；唇，丰满红润；嘴，像苦行僧。

我停住，剃刀在手，投出嘲笑，

对镜中的人，他的胡子需我照料；
再一次问他为什么
还要装扮停当，以一个少年的自傲，
去同丝绸宫里的皇后相好。

The Face in the Mirror

Grey haunted eyes, absent-mindedly glaring
From wide, uneven orbits; one brow drooping
Somewhat over the eye
Because of a missile fragment still inhering,
Skin deep, as a foolish record of old-world fighting.

Crookedly broken nose—low tackling caused it;
Cheeks, furrowed; coarse grey hair, flying frenetic;
Forehead, wrinkled and high;
Jowls, prominent; ears, large; jaw, pugilistic;
Teeth, few; lips, full and ruddy; mouth, ascetic.

I pause with razor poised, scowling derision
At the mirrored man whose beard needs my attention,
And once more ask him why
He still stands ready, with a boy's presumption,
To court the queen in her high silk pavilion.

此诗格律完整，脚韵排列为aabaa，ccbcc，ddbdd，亦即重复中有连锁。内容上的特点是：用自嘲的口气描写自己的容貌，写得细致，也真实，没有美化，夹杂着评论（“愚蠢纪念”，“好斗”，“像苦行僧”），点睛之

笔在于最后，而这是有浪漫情思的一笔，打扮停当了去会仙后似的爱人。这一来，前面最平凡的细节也带上了奇幻的色彩。

麦克尼斯（1907—1964）

麦克尼斯生于北爱尔兰，在牛津大学茂登学院学过古希腊罗马文学，在伯明翰大学教过书，最后在英国广播公司工作了二十多年，在广播文学和诗歌翻译（如《阿伽门农》、《浮士德》）上都有建树。

作为诗人，他属于奥登一代，成名于30年代。有评论家认为他的重要性仅次于奥登。所作《秋天日记》记录了当时社会动态，犹如全景照相。而韵文整齐流畅，又有18世纪新古典主义遗风，但有机智而缺乏深度，是其缺点。短诗也有写得好的，《雪》、《出生前的祷告》、《仙女们》都是。

《仙女们》原是芭蕾舞剧名，它在现代高雅人士之间颇为有名，因为是由斯特拉文斯基根据肖邦的曲子谱成交响乐的，是齐雅格莱夫领导的“俄国芭蕾”舞团在本世纪初风靡西欧时上演的节目之一。

诗也是从一对青年男女去看这个舞剧开始，全文如下：

仙女们

一天之内的事：他请女朋友去看芭蕾；
由于近视，他没看清什么——
灰色林子里有白裙片片，
音乐如波涛起伏，
波涛上扬着白帆。

花上有花，风信草在风里摇曳，

左边一片花对照着右边一片花，
涂粉的白脸之上
有赤裸的手臂在舞动
如池中的海藻。

现在我们在浮游，他感到——没有桨，没有时间—
现在我们不再分离，从今以后
你将穿白的缎服，
系一根红绸带，
在旋舞的树下。

可是音乐停了，舞蹈演员谢了幕，
河水流到了闸口——一阵收起节目单的声音——
我们再不能继续浮游，
除非下决心开进
闸门，向下降落。

这样他们结了婚——为了更多在一起——
却发现再也不能真在一起，
隔着早晨的茶，
隔着晚上的饭，
隔着孩子和铺子的账单。

有时半夜醒来，她听他的均匀的呼吸
而感到安心，但又不知道
这一切是否值得，
那条河流向了何处？

那些白花又飞到了何方？

Les Sylphides

Life in a day: he took his girl to the ballet;
Being shortsighted himself could hardly see it—
The white skirts in the grey
Glade and the swell of the music
Lifting the white sails.

Calyx upon calyx, canterbury bells in the breeze
The flowers on the left mirror to the flowers on the right
And the naked arms above
The powdered faces moving
Like seaweed in a pool.
Now, he thought, we are floating—ageless, oarless—
Now there is no separation, from now on
You will be wearing white
Satin and a red sash
Under the waltzing trees.

But the music stopped, the dancers took their curtain,
The river had come to a lock—a shuffle of programmes
—
And we cannot continue down—
Stream unless we are ready

To enter the lock and drop.

So they were married—to be the more together—
And found they were never again so much together,
Divided by the morning tea,
By the evening paper,
By children and tradesmen's bills.

Waking at times in the night she found assurance
In his regular breathing but wondered whether
It was really worth it and where
The river had flowed away
And where were the white flowers.

即使通过译文，也多少可以看出：诗的音乐和节奏是模仿现代芭蕾舞的：每段起以两长行，如在大步滑行；继之三短行，如回收，如踏步；一张一收，形成一个来回，六段有六个来回，形成一种起伏的运动。写法上有现代诗的突兀，不交代前前后后，但是所用的形象完全能够传达情意和气氛，例如第三段的浮游，桨，白的缎服，红的绸带，旋舞的树，烘托出女主人的风貌。

但是从第四段起，情景变了，芭蕾舞的浪漫仙境消失，代之以现代英国都市里普通人的日常生活。结了婚，两人反而生疏了：

隔着早晨的茶，
隔着晚上的饭，
隔着孩子和铺子的账单。
Divided by the morning tea,

By the evening paper,

By children and tradesmen's bills.

这里形象和句子结构的运用显示出一种现代手法：让实物和节奏说话，无须加一句说明和评论，然而嘲讽自在。

《仙女们》未必是什么了不得的杰作，但是借它来说明现代英国诗的某些特点，似乎还不是一个很坏的例子。

绍莱·麦克林（1911—1996）

我很难忘记同绍莱·麦克林在斯凯岛上的一夜长谈。虽是六月天，石屋的炉子里还烧着泥炭，它没有煤气而发幽香。大玻璃窗外夜晚的天色仍是十分明亮；在欧洲西北角的海岛上，夏天黑得很晚，十点钟还如白昼。我坐在软椅上，手里拿一杯金黄色透红的威士忌酒（也是苏格兰的名产），不时地喝两口，同白发而健壮的老诗人作着松散的对谈。他是当今世界上用盖尔语写作的最重要的诗人。

当然，免不了要谈到诗。但我又在那种随便而亲切的气氛里突然感到：何必煞风景呢，人生比诗更重要，而此刻人生是如此美好！

这事已过去五年，但至今我仍在怀念着绍莱和他的家人——他的老伴莲内，女儿玛丽，女婿大卫，都是爽朗开脱，一见如故。

也重读了绍莱的若干作品。有一首小诗，给我印象特别深刻，那就是：

形象

当我懂得了这可怕的事——
她的身体已经腐烂：
干枯，变质，残缺，
我画了一个我爱人的形象，
不是那种叫人舒服的形象，
会有诗人放在高楼架上的，
而是会在沙漠里变大的形象，

在那里血即是水。

The Image

When I understood the terrible thing—
that her body had gone bad,
dry, spoiled, mutilated—
I made an image of my love;
not the comfortable image
that a poet would put on a shelf in a tower,
but one that would grow big in the Desert,
where blood would be water.

时间对于任何诗人都是一个充满诱惑的观念——或者可怕的“存在”。美丽的人会由于时间的侵蚀而变老，这是一般道理，但是突然发现爱者的身体腐烂了，干枯，变质，残缺，这仍然是可怕的，而联系到沙漠里的死亡，则是由于诗人的个人经验——他在第二次世界大战中在北非的沙漠里抗击过德军，而且受了重伤。诗题《形象》，明显地表示存在着两种形象：一种，是高楼上诗人们的美丽想象；另一种，则是女人身世和沙漠战场上的真实，而真实是枯燥而又残酷的。高楼上的形象精致而虚幻，沙漠里的形象才高大而实在，诗人的选择痛苦而坚决。这坚决见于诗行的断句，也见于诗的节奏，一行一断，重点落在最后的一句名言：“血即是水”。

这一切，透过几重翻译——原诗是盖尔语，译成英语，又转译成汉语——仍然可见可闻，说明了原诗的生命力。

诗人也能温柔，对于爱人（其实《形象》里就有这样的温柔），对

于斯凯岛上的石山和变幻的风云，对于别的诗人，例如叶芝。请看下诗：

在叶芝墓前

墓上的大石板
盖住了你和你的妻子乔治，
在大海与班·勃本山之间，
在司莱戈与利沙台尔之间。
清风从各方吹来
你的神妙的词句，
伴随一位美丽的人儿，
出现在每处田野的电视机上。

从班·勃本山那边来的甜蜜声音
出自一张年轻美丽的嘴[(1)]，
它因德米特而得到名声，
当它初次传播于绿色的土地，
后来变成了嘶叫，由于哀伤，
由于高贵的愤怒，
由于慷慨的行动，
这些在康诺利[(2)]的耳中是甜蜜的，
对他和他的同道。

你得到了机会，威廉，
运用你的语言的机会，
因为勇敢和美丽

在你的身旁树起了旗杆。
你用某种方式承认了它们,
不过口上也挂了一个借口,
这借口却不曾毁了你的诗,
反正每个人都有借口。

At Yeats's Grave

The big broad flagstone of the grave
is on yourself and George your wife
between the sea and Ben Bulben,
between Sligo and Lissadell;
and your marvellous words are
coming in the breeze from every side
with the picture of the young beautiful one
in the television of each field.

The sweet voice on the side of Ben Bulben
from the one shapely young mouth
that took his fame from Dermid
since it was heard on a Green,
become a screech with grief
and with the noble anger
and with the generous deeds
that were sweet in the ears of Connolly
and in the ears of his kind.

You got the chance, William,
the chance for your words,
since courage and beauty
had their flagpoles through your side.
You acknowledged them in one way,
but there is an excuse on your lips,
the excuse that did not spoil your poetry,
for every man has his excuse.

叶芝的为人并不特别讨人喜欢：高傲，迷信，视人民如群氓；但他的诗行的力量却又很少人能够抗拒，明亮而深刻，现代而古老，语言的运用在20世纪英语国家是诗坛第一人。麦克林也提到了他的“神妙的词句”，然而他表明，这神妙也是他的周围的人和事所给予的，这当中有美人，有英雄（“康诺利”“和他的同道”），而叶芝所经历过的最大的事则是爱尔兰人民的独立运动。所以麦克林说：“勇敢和美丽/在你的身旁树起了旗杆。”但是叶芝对于武装斗争有保留，因此只是有限度地参加了独立运动，所谓“挂了一个借口”即指此。但是麦克林立刻就指出：谁都会有借口的，叶芝的借口并没有毁了他的诗。

仅仅说麦克林认为不必对叶芝求全责备是不够的，因为这首诗主要是赞颂，一个凯尔特族诗人对另一个凯尔特族诗人的赞颂，因其有分寸而更为可信，因此有人认为：在这里麦克林写下了叶芝的最好的墓志铭。

---

(1) 指爱尔兰女子莫特·冈。叶芝曾追求她多年，但她嫁了别人。她的兴趣在抗英武装斗争，此段中的“嘶叫”、“愤怒”、“慷慨的行动”都指她。

(2) 康诺利，爱尔兰工人领袖，指挥复活节起义，为英军枪杀。

显默斯·希尼（1939— ）

谈到当今用英文写作的诗人，最引人注意的可能是希尼。

希尼生在北爱尔兰，上了贝尔法斯特的大学，在一个喜欢写诗的教师的指导下，写起诗来，以后就以教书和写诗为生，现在成为英语诗坛上一大家。

他的诗是乡土文学的代表，写的是农民生活，没有多少田园牧歌气息，而是写他们男的挖土，女的搅乳，艰苦得很，笔调也相应地沉重，但是刻画得深，而不走俏皮、高雅的文人诗路子。

北爱尔兰是当今世界上的“热点”之一，经常有爆炸、冷枪，不同派别的当地人彼此巷战，又分别同英国军警对火。希尼的诗里也是经常有暗杀的威胁，枪手的黑影，黑夜篱笆外有不断注视着的几双眼睛，粮仓里也充满恐怖气氛：

我脸朝下躺着，避开上面的恐惧，
两只有环的大麻袋像大蝙蝠那样袭了进来。

（《粮仓》）

对于爱尔兰人家，这种恐怖是从儿童时代就开始的，例如在一首题名《警察来访》的诗里，诗人通过一个孩子的眼睛，看经常来他家的一个英国警察如何又来查问了：

他的摩托车立在窗下，
一圈橡皮像帽斗

围住了前面的挡泥板，
两只粗大的手把

在阳光里发着热气，摩托的
拉杆闪闪有光，但已关住了，
脚蹬子的链条空悬着，
刚卸下法律的皮靴。

他的警帽倒放在地板上，
靠着他坐的椅子，
帽子压过的一道沟
出现在他那微有汗水的头发上。

他解开皮带，卸下
那本沉重的账簿，我父亲
在算我家的田产收入，
用亩、码、呎做单位。

算学和恐惧。
我坐着注视他那发亮的手枪皮套，
盖子紧扣着，有绳子
连结着枪托。

“有什么别的作物？
有没有甜菜、豌豆之类？”
“没有。”可不是明明有一垅
萝卜，在那边没种上

土豆的地里？我料到会有
小作弊，默默坐着想
军营里的黑牢的样子。
他站了起来，整了整

他皮带上的警棍钩子，
盖上了那本大账簿，
用双手戴好了警帽，
一边说再见，一边瞧着我。

窗外闪过一个影子。
他把后衣架的铁条
压上账簿。他的皮靴踢了一下，
摩托车就嘟克、嘟克地响起来。

A Constable Calls

His bicycle stood at the window-sill,
The rubber cowl of a mud-splasher
Skirting the front mudguard,
Its fat black handlegrips

Heating in sunlight, the “spud”
Of the dynamo gleaming and cocked back,
The pedal treads hanging relieved
Of the boot of the law.

His cap was upside down
On the floor, next his chair.
The line of its pressure ran like a bevel
In his slightly sweating hair.

He had unstrapped
The heavy ledger, and my father
Was making tillage returns
In acres, roods, and perches.

Arithmetic and fear.
I sat staring at the polished holster
With its buttoned flap, the braid cord
Looped into the revolver butt.

“Any other root crops?
Mangolds? Marrowstems? Anything like that?”
“No.” But was there not a line
Of turnips where the seed ran out

In the potato field? I assumed
Small guilts and sat
Imagining the black hole in the barracks.
He stood up, shifted the baton-case

Further round on his belt,

Closed the domesday book,
Fitted his cap back with two hands,
And looked at me as he said goodbye.

A shadow bobbed in the window.
He was snapping the carrier spring
Over the ledger. His boot pushed off
And the bicycle ticked, ticked, ticked.

完全是素描，几乎都是具体的东西和动作，但是情景和空气中充满了对立，也不乏点睛之笔，如“法律的皮靴”、“算学和恐惧”、“我坐着注视他那发亮的手枪皮套”、“军营里的黑牢”。没有亲善，倒是有欺骗——父亲故意漏报一笔萝卜收入。孩子注视着这警察的摩托车和手枪，而警察在临走时也不忘多看几眼这未来的抗英枪手。诗的节奏也是硬邦邦的，没有任何轻柔、甜美的声音。

这是写压迫、敌对、恐怖的诗，然而又是用了卓越的诗才写的，一切都精心安排，就像敌对双方精心安排每一场战斗一样。

从这里我们也可以看出：英文诗到了今天，离开现代主义的意境和技巧已经多远。希尼所做的，是艾略特等人不肯做也不会做的。当然，这主要是因为他们属于两个时代，两个世界，但要紧的还有一点：诗艺也前进了。

对于这样的新诗艺，最好的说明人还是希尼自己。近年来希尼常在美国大学讲课，也曾出现在某些学术会议上。在1979年美国现代语文学会的年会上，他针对“尚未说出的对诗的假定”这一题目，作了一次发言。诗人谈诗，不用许多学院派醉心的名词，却能直接进入诗歌问题的

核心。他谈的是一个并不时髦但很重要的问题，即：诗的社会作用。

为此他对比了两首当代美国诗，一首是詹姆士·赖特的《写给梨花》，另一首是罗伯特·洛厄尔的《鱼网》。两人都是逝世不久的名诗人，两诗也都不凡。赖特之作也颇有社会意义，因为他羡慕梨树，而憎厌美国的现实，写到明尼阿波里斯街上有一个可怜的老人祈求别人的爱和同情，但结果则是：

他会有风险，
会有嘲弄他的警察，
或者一个能说会道的干练青年
一拳就把他的假牙砸坏，
或者逗引他，
把他带到一个黑暗的角落
猛踢他那无力的下身，
就为了取乐。
Even at the risk
Of some mocking policeman
Or some cute young wiseacre
Smashing his dentures,
Perhaps leading him on
To a dark place and there
Kicking him in his dead groin
Just for the fun of it.

而洛厄尔之作表面上只是谈他在诗艺上的自我完善：

鱼网

任何明净的东西使我们惊讶得目眩，
你的静默的远航和明亮的捕捞。
海豚放开了，去捉一闪而过的鱼……
说得太少，后来又太多。
诗人们青春死去，但韵律护住了他们的躯体；
原型的嗓子唱得走了调；
老演员念不出朋友们的作品，
只大声念着他自己，
天才低哼着，直到礼堂死寂。
这一行必须终结。
然而我的心高扬，我知道我欢快地过了一生，
把一张上了焦油的鱼网织了又拆。
等鱼吃完了，网就会挂在墙上，
像块字迹模糊的铜牌，钉在无未来的未来之上。

Fishnet

Any clear thing that blinds us with surprise.
Your wandering silences and bright trouvailles,
dolphin let loose to catch the flashing fish
saying too little, then too much.
Poets die adolescents, their beat embalms them,
the archetypal voices sing offkey;
the old actor cannot read his friends,
and nevertheless he reads himself aloud,
genius hums the auditorium dead.
The line must terminate.

Yet my heart rises, I know I've gladdened a lifetime
knotting, undoing a fishnet of tarred rope;
the net will hang on the wall when the fish are eaten,
nailed like illegible bronze on the futureless future.

诗很不好懂，但有可追踪的线索：鱼网是诗艺，它企图捕捉海洋的秘密和远方的音乐，而诗人有时太安于静默，有时则又滔滔不绝。许多天才诗人青年死去，不死的则垂垂老矣，如徒有技巧而无新意的老演员，因此“这一行”（可以是诗行，也可以是这一支派的诗人）必须终结了。然而洛厄尔回顾自己过去，在不断修改自己作品使之达到完美的努力中过了一生，还是感到欣慰，因为他没有放弃自己的崇高职责，而且多少留下了一点艺术珍品，尽管人们未必能够看出诗人原意，毕竟给那不可捉摸的未来以一点坚实可靠的东西。这样一读，我们看出这首诗有中心意义——诗人怎样看待自己的工作；有中心的形象——鱼网能放能收，与水和鱼打着奇妙的交道，有框架之形而又能捕捉最无形的想象世界；有时间的推移，青年夭折的诗人同暮年颓唐的老演员作了对比；最后，还有诗人的自白，那声音里有对诗艺的自信，对不倦地追寻艺术完美的不悔，对进入难测的未来的无畏。

这是一首形式完整、意义深刻而又精心制作的当代诗。但是很可能，人们会问它的社会意义何在？

希尼把它同赖特的诗作了比较，发表了这样的评论：当然，赖特提到了社会的黑暗面，嘲弄人的“警察”和“能说会道的干练青年”就是例证；他甚至表达了要同兄弟们团结的意图。然而他更羡慕开花的梨树，认为它才代表纯洁和“我无法触及的完美”，总的态度是消极的，隐退的。这在艺术上也有痕迹可寻，即他不是力图从解决技巧上的困难中见功夫，而是放松自己，走了自由体的容易一途。因此，“他的风格是传

达——一种易受伤害的感觉的工具，而不是用来去伤害对手和下达命令的工具。而他放弃传统形式，放弃韵律和句法的严谨而走向节奏和形象上的优美，则是反映了他不相信诗还有承受历史冲击的能力。……他被当代工业社会的现实征服了，于是满足于美的安慰，满足于艺术工作的纯洁性，以此为唯一目的，而不是把它看作一种力量，能够同外面的现实领域联结起来，对它传达自己的声音。”这样，赖特等于默认了社会上的流行论调，即诗已经不对社会发挥积极作用了。

至于洛厄尔，则希尼认为他恰恰相反。他认识自己在历史中的地位，并要求自己的诗能承受住历史的猛烈冲击，对于语言也力求硬朗、准确，因此也就“无言地谴责了那种认为诗歌活动太纯洁，太高雅，经不起当前这一历史时刻的杂乱、粗糙的袭击的论调”。对于《鱼网》本身，希尼进一步作了这样的评论：

> 这首诗初读可能使人觉得作者对自己有点溺爱，因为它谈的是诗人在不断修改自己作品中度过了一生。但是诗行的钢铁框架使诗篇没有坠入自我陶醉；它不是一篇言词，而是一种精心制成的形式，也是一种故意发出的声音，一开始像音叉那样甜美，而结束时则只听见一下下猛烈的撞击，像是有人在毫不客气地猛叩门上的铁环。此诗有一种内在的生命，它是在千方百计地向一个形式行进——理解了这一点就会使我们不只注意它表面上所作的“无能为力”的宣告，而且还注意到洛厄尔对于诗艺所给他的职责的内在的信任。我们看出了这点，也就受到作者所作承诺的鼓励，并在这种承诺里听到了权威的声音。

这一段话，出自希尼之口，是特别值得注意的。它不仅赞颂了洛厄尔，而且也解释了希尼本人的诗歌意图。在20世纪80年代，他在西方世界重新强调诗的“伤害和命令”的能力，诗的战斗作用，重申诗是社会生

活里的积极力量，但他又同时指出，必须还有对诗艺的不倦的追求；追求完美的努力本身也就是对恶势力的斥责。由于希尼本人的作品体现了积极性和完美性的新型结合，他的这番话也像洛厄尔的作品一样，包含了“承诺”和“权威的声音”。

并非舞文弄墨
——英国散文名篇新选

序

这本小书名曰“新选”，无非是因为它是最近编选的，并无蓝本。其次，编者对散文取其广义，各类都有，不限于小品文。每类也不求完备，只选我个人认为或从内容或从写法有可读之处的文章，往往不是全文而是比较精彩的段落，甚至片言只语。因此，它可以说是一个编者个人色彩较浓的选本。

总共选入作家30人，按时代先后排列。每个时代的散文特点，多少有点反映。以体裁论，17世纪的随笔、人物特写、席上谈，18世纪的期刊论说文和政论文，19世纪的小品文和历史著作，20世纪的文论、游记、科普文都备一格。以风格论，平易是主流，但也有17世纪勃朗的巴洛克体，18世纪约翰逊的对仗体，19世纪浪漫派的诸种姿态（卡莱尔的高昂体实是浪漫派的余流），到了20世纪中期以后又兴起了广播体，也都包括在内。

体裁多、风格各异正是散文的力量所在。这就回到了上面说的广义的散文问题。文章凡不是用韵文写的，我都一律看作散文。散文首先是实用的，能够在社会和个人生活中办各种实事：报告一个消息，谈一个问题，出张公告，写个便条，写信，写日记，进行政治辩论或学术讨论，写各种各样的书，等等。当然，它还可以在文艺创作的广大园地上尽情驰骋。要紧的，我以为是两者之间要通气，要互相增益，要将办事的实际本领同想像力的探索结合起来。这样，散文的总体质量也就可以提高。文艺家的佳作是值得珍惜的，但我们也常看到各行各业的实干家写一手好文章，有时比文章家写得更令人爱读。这当中有内容因素——这些实干家总是言之有物，而且能言常人所不知的新事物——但也有语

言因素，即他们不喜欢舞文弄墨，却能运用一种平易、清楚而有力的语言。就在我们这个小小选本里也可以看到，英国散文的历代英雄不是纯粹的文章家，而是狄福（Defoe）、斯威夫特（Swift）、科贝特（Cobbett）、萧伯纳（Shaw）等位实干家兼文章家。

中文之后是所辑散文的外文原文。(1)另有附录两篇，一谈流变，一谈现状，曾在别处发表过，一并放在这里。供读者参考。

译文多出我手，但也有请朋友提供的，都在篇后注明。有了他们的帮助，才使这个选集能够较快成书。我谨在此表示感谢。其中杨周翰兄已经作古，并志怀念。

希望此书能给我国喜欢散文的读者一点阅读的愉快。对书中选材不当、立论不妥、翻译有错之处，也请读者不吝指教。

王佐良

1991年12月

---

(1) 原文如此，但从第一版起原书正文中就没有“外文原文”。——编者注

汤玛斯·莫尔（1478—1535）

莫尔（Sir Thomas More）生在16世纪，是英国文艺复兴运动中的主要人物，写了影响深远的《乌托邦》（1516）一书，这是尽人皆知的。

人所不尽知的是：他也是英文散文的高手，而且是“发展出一种有力的散文的第一个英国人”[(1)]。《乌托邦》按照16世纪欧洲学术著作的通例，是用拉丁文写的；但是他也用英文写作，作品中最有名的是《理查三世史》（1543）。

学者们认为这部史学著作是“一个精心设计、细心完成的整体，其中各部分比例恰当，丝毫不爽”。而其中所用的英文散文则有一种可贵的新风格：“既善辩论，又善叙述，能够构筑有持续说服力的段落，又能迅捷地开展对话，时而活泼，口语化，时而精雕细刻，甚至近乎绮丽。……莫尔是第一个能满足16世纪英国一切要求的散文风格的人”。[(2)]

这里选译的是《理查三世史》中的一个片断，是关于前国王爱德华四世的情妇琪恩·肖厄的。

这是一段出色文章，有清楚的叙述，但又不是纯叙述，而含有评论以至讽刺，例如讲当时还称“护国公”的理查三世的为人和用心时就很明显。细节的生动和戏剧化是另一特色，读者很难忘记琪恩游街的情景。作者对这个女人是充满同情的，写她与一般得宠的国王情妇不同，不仗势欺人，常以助人为乐，并且着重写她的美，通过今昔对比而更显其美。最后作者还议论一番，表明他写的虽是一个女人，用意却在烘托

理查三世的阴险诡诈。换言之，这里有历史，也有史论，都写得有深度——用美人的荣枯同人们对待善恶的态度并提，看出人世沧桑和人情冷暖的变化。

莫尔站在近代英文散文发展行列的首位，而所作又是历史。这说明英文散文传统久远，而且范围广阔，其中品种甚多，不限于随笔小品。这正是英文散文的优点之一，它经得起各种实际运用，而在运用中变得更有力也更见文采。

《理查三世史》片断：琪恩·肖厄
From *The History of King Richard III*: A King's Mistress

接着，逐渐地，似乎是出于愤怒而不是贪婪，护国公派人去到肖厄的媳妇家里（因为她丈夫并不与她同居），把她所有的财物搜刮一空，价值在三千马克以上，并把她本人投进监狱。然后按章对她进行了审问，说她到处奔走，想迷惑他，又说她同王室大臣合谋想杀害他；等到一看这些罪名无法成立，就恶毒地提出一条她本人无法否认，而且全世界都知道是确有其事的罪名，不过在这时突然地郑重其事地提出只使所有的人听了发笑罢了—这罪名就是她不贞。因此之故，他作为一位有节操、不乱来、洁身无垢的王爷，自命是上天派到这邪恶的世界上来纠正人们的道德的，下令伦敦区主教责成她当众赎罪，方式是让她在星期日手持蜡烛走在十字架前，跟随一队人游街。结果她走在队里，面容娴静，步伐规矩，虽然身上只穿一件宽大的袍子，可是显得十分秀美，连她那原本苍白的双颊也因众人好奇的注视而出现了可爱的赭红，于是她虽顶了可耻的罪名反而赢得群众的赞美，尤其是那些看上了她的身体远过于她的灵魂的人。不喜欢她的行为的良善的人对于罪恶得到纠正是高兴的，但也对她的赎罪感到同情，而不是感到庆幸，因为他们考虑到护国公之所以这样惩罚她并非出自道德感，而是另有卑劣用心的。

这个女人生在伦敦，来往都是体面人物，从小受到良好家教，婚姻也合适，只是嫁得早了一点，丈夫是良善市民，年轻，和气，有钱。但由于他们结婚时她还不成熟，她并不热爱他，对他从无怀恋之心。这可能是一个原因，使她容易在国王引诱她的时候，愿意满足他的胃口。当

然，对国王的尊敬，对美丽的衣饰，优裕、愉快的生活和大量钱财的指望也能迅速地穿透一颗温柔多情的心。当国王勾上了她，她丈夫天性良善，懂得怎样对自己有利，不敢碰国王的小老婆一下，马上把她完全让给了国王。国王死后，宫廷大臣收纳了她，其实国王在世之日他早垂涎于她，只是不敢接近，或是出于尊敬，或是由于一种友好的忠诚。她长得标致，白皙，身上无一处不合适，你只愿她长得略高。凡是在她年轻时见过她的人都这样说。当然也有某些人现在看了她（因为她还活着），觉得她绝不可能那样漂亮。我认为这种判断类似把一个死了多年的人从坟墓里挖出头骨，凭它来猜想此人过去是否美丽一样，因为她现在老了，瘦了，干瘪，枯缩了。但就是这样，如果想重构她的面容，还是可以看出只需把某些部分充实一下仍然可以现出美貌。喜欢她的人不仅爱她的美貌，更爱她的愉快的举止。因为她有才智，能读会写，在客人面前显得自在，问什么都有话说，既不一声不响，也不唠叨，有时还不伤和气地开开玩笑。国王常说他有三妾，各有所长：一个最愉快，一个最有心计，一个最虔诚，这最后一个可称是他那王国里最信神的娼妇，因为很难使她离开教堂，除非是为了立刻上他的御床。这三人中两个是有身分的人，但由于谦虚，自愿做无名氏，也放弃别人对她们特长的赞美。最愉快的那位就是肖厄家的媳妇，国王也因这一点特别喜欢她。他有许多女人，但只爱她一个，而说实话（不然即使对魔鬼也是罪孽），她从不用她的影响去害人，而是使许多人得到了安慰或解救。国王不高兴了，她会使他宽解，息怒；某些人失去国王的欢心了，她会使他们得到赦免。有些人的财产快被没收，她能求国王收回成命。最后一点，她帮许多人递过对国王的重要申请，不收任何报酬，或虽收小量也只是为了好玩而不是攒钱，像是她只要能将一件事做好也就心满意足了，或者只为了表明她有能力左右国王，表明有钱的浪荡女人并不都是贪婪的。

我料定会有人说，这个女人无足轻重，不值得浪费笔墨，不该将她夹在国务之间来一起追忆，特别是那些只凭她的现状来估量她的人更会这样想。但是我认为正因为她现在沦为乞丐，无人照料，缺朋少友，她更值得我们追忆。想当年她有钱有势，得国王欢心，帮过多少人办成过事情。许多别的人物也有过得意时候，由于干了坏事反而留名至今。她所做不比这些人少，但因没干多少坏事就被人忘了。人们总是把作恶的人刻在大理石上，而行善的人则反而委名于尘土。这个女人的遭遇就是一个好例子，因为她今天所乞求的活着的人如果当年没有她，则今天乞求的该是他们了。

---

(1) R．W．钱伯斯：《英国散文的连续性》，伦敦，1932年，第LIII页。

(2) 同上书，第CLXV—CLXVII页。

弗兰西斯·培根（1561—1626）

培根（Francis Bacon）生于1561年，死于1626年。

马克思、恩格斯将培根称作“英国唯物主义的真正始祖”。

在文学方面，培根还提出了改革文风的要求。当时文章家竞起，许多人醉心词章，不是华而不实，便是言过其实。培根着重学问的实用价值，对于文章也要求言之有物，而且物重于言。实际上，这也正是当时迅速发展中的科学所提出的要求之一：要从事科学著作，必须有一种简朴、准确、能说明具体事物的实用文体。培根的文体观对后来颇有影响。17世纪后半期英国皇家学会所揭示的写作标准，就是要使用“一种像数学一样朴素”的文体，而在一般文学写作里朴素的实用文体也终于成为主流，适应了——同时也推进了——报纸杂志的普及和近代小说的兴起。

培根本人喜欢用拉丁文写他认为重要的著作，以为这样才可为全欧洲的学者所知，而且可垂久远。其实他是很会运用本国文字的。有两种风格并存于他的文章中：有时简约，有时繁复。但不论何体，他总以准确达意为目的，文章总是条理分明，论点清楚。他也能雄辩滔滔地谈人类征服自然的前途，这时候他的文笔就不时闪耀着诗情，而且正因为他的文章饱含着智慧，一般是朴素的，诗情一出现，就显得特别美丽。正因如此，他才能做到马克思所说的，使“物质以其诗意的感性光泽对人全身心发出微笑”。诗人雪莱在读到培根的随笔《谈死亡》的时候，还曾赞叹地说：“培根勋爵是一个诗人。”（《诗之辩护》）

要了解培根，我们还必须一读他的《随笔》（Essays）。这是培根

在文学方面的主要著作，就最大多数读者说来，他的闻名就是建筑在这本书上的。《随笔》原来在1597年初版，不过包含了十篇极短的摘记式的文章；经过1612年、1625年两次增补扩充，最后也不过收进了58篇短文。然而这薄薄的一本小书却十分值得细读。书的对象是当时英国统治阶级的子弟；书的内容是一个通晓人情世故的过来人对他们提出的各种劝导和忠告，目的在于使他们更会“处世”，更易“成功”，谈论到的题目有哲理意味较重的《真理》、《死亡》、《宗教》、《无神论》等一类，有属于伦理道德的《忌》、《爱》、《复仇》、《逆遇》、《勇敢》、《诡诈》、《貌似明智》、《利己之聪明》等一类，有直接关系宦海浮沉的《高位》、《贵族》、《帝王》、《党争》、《叛乱》等一类，有涉及私人生活的《友谊》、《父母与子女》、《结婚与独身》等一类，还有提出具体事务性指导的《读书》、《旅行》、《娱乐》、《庭园》、《营造》等一类。但是不论何类，都不是空洞的议论，而是对于作者心目中的特定读者有实用价值的经验之谈，对于当时社会的了解真是入木三分，充满了独得之见、诛心之论。文章写得十分紧凑简约，初看似乎干燥无味，但是耐心多读几遍，便会发现，就在这些劝世箴言式的小文章中，哲学家培根以他明彻的智慧，像最锐利的小刀那样，熟练地、巧妙地、艺术地解剖着当时的英国社会，他周围的人物以及他自己——英国当权人物的真实的、秘密的图谋和动机。

1．谈读书
Of Studies

读书足以怡情，足以傅彩，足以长才。其怡情也，最见于独处幽居之时；其傅彩也，最见于高谈阔论之中；其长才也，最见于处世判事之际。练达之士虽能分别处理细事或一一判别枝节，然纵观统筹、全局策划，则舍好学深思者莫属。读书费时过多易惰，文采藻饰太盛则矫，全凭条文断事乃学究故态。读书补天然之不足，经验又补读书之不足，盖天生才干犹如自然花草，读书然后知如何修剪移接；而书中所示，如不以经验范之，则又大而无当。有一技之长者鄙读书，无知者羡读书，唯明智之士用读书，然书并不以用处告人，用书之智不在书中，而在书外，全凭观察得之。读书时不可存心诘难作者，不可尽信书上所言，亦不可只为寻章摘句，而应推敲细思。书有可浅尝者，有可吞食者，少数则须咀嚼消化。换言之，有只需读其部分者，有只需大体涉猎者，少数则须全读，读时须全神贯注，孜孜不倦。书亦可请人代读，取其所作摘要，但只限题材较次或价值不高者，否则书经提炼犹如水经蒸馏，淡而无味矣。

读书使人充实，讨论使人机智，笔记使人准确。因此不常作笔记者须记忆特强，不常讨论者须天生聪颖，不常读书者须欺世有术，始能无知而显有知。读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，伦理学使人庄重，逻辑修辞之学使人善辩：凡有所学，皆成性格。人之才智但有滞碍，无不可读适当之书使之顺畅，一如身体百病，皆可借相宜之运动除之。滚球利睾肾，射箭利胸肺，漫步利肠胃，骑术利头脑，诸如此类。如智力不集中，可令读数学，盖演题须全神贯注，

稍有分散即须重演；如不能辨异，可令读经院哲学，盖是辈皆吹毛求疵之人；如不善求同，不善以一物阐证另一物，可令读律师之案卷。如此头脑中凡有缺陷，皆有特药可医。

2．谈美
Of Beauty

德行犹如宝石，朴素最美；其于人也：则有德者但须形体悦目，不必面貌俊秀，与其貌美，不若气度恢宏。人不尽知：绝色无大德也；一如自然劳碌终日，但求无过，而无力制成上品。因此美男子有才而无壮志，重行而不重德。但亦不尽然。罗马大帝奥古斯提与泰特思，法王菲律浦，英王爱德华四世，古雅典之亚西拜提斯，波斯之伊斯迈帝，皆有宏图壮志而又为当时最美之人也。美不在颜色艳丽而在面目端正，又不尽在面目端正而在举止文雅合度。美之极致，非图画所能表，乍见所能识。举凡最美之人，其部位比例，必有异于常人之处。阿贝尔与杜勒皆画家也，其画人像也，一则按照几何学之比例，一则集众脸形之长于一身，二者谁更不智，实难断言，窃以为此等画像除画家本人外，恐无人喜爱也。余不否认画像之美可以超绝尘寰，但此美必为神笔，而非可依规矩得之者，乐师之谱成名曲亦莫不皆然。人面如逐部细察，往往一无是处，观其整体则光彩夺目。美之要素既在于举止，则年长美过年少亦无足怪。古人云：“美者秋日亦美。”年少而著美名，率由宽假，盖鉴其年事之少，而补其形体之不足也。美者犹如夏日蔬果，易腐难存；要之，年少而美者常无行，年长而美者不免面有惭色。虽然，但须托体得人，则德行因美而益彰，恶行见美而愈愧。

3．谈高位
Of Great Place

居高位者乃三重之仆役：帝王或国家之臣，荣名之奴，事业之婢也。因此不论其人身、行动、时间，皆无自由可言。追逐权力，而失自由，有治人之权，而无律己之力，此种欲望诚可怪也。历尽艰难始登高位，含辛茹苦，唯得更大辛苦，有时事且卑劣，因此须做尽不光荣之事，方能达光荣之位。既登高位，立足难稳，稍一倾侧，即有倒地之虞，至少亦晦暗无光，言之可悲。古人云：“既已非当年之盛，又何必贪生？”殊不知人居高位，欲退不能，能退之际亦不愿退，甚至年老多病，理应隐居，亦不甘寂寞，犹如老迈商人仍长倚店门独坐，徒令人笑其老不死而已。显达之士率需借助他人观感，方信自己幸福，而无切身之感，从人之所见，世之所羡，乃人云亦云，认为幸福，其实心中往往不以为然；盖权贵虽最不勇于认过，却最多愁善感也。凡人一经显贵，待己亦成陌路，因事务纠缠，对本人身心健康，亦无暇顾及矣，诚如古人所言：“悲哉斯人之死也，举世皆知其为人，而独无自知之明！”

居高位，可以行善，亦便于作恶。作恶可咒，救之之道首在去作恶之心，次在除作恶之力；而行善之权，则为求高位者所应得，盖仅有善心，虽为上帝嘉许，而凡人视之，不过一场好梦耳，唯见之于行始有助于世，而行则非有权力高位不可，犹如作战必据险要也。

行动之目的在建功立业；休息之慰藉在自知功业有成。盖人既分享上帝所造之胜景，自亦应分享上帝所订之休息。《圣经》不云乎：“上帝回顾其手创万物，无不美好”，于是而有安息日。

执行职权之初，宜将最好先例置诸座右，有无数箴言，可资借镜。稍后应以己为例，严加审查，是否已不如初。前任失败之例，亦不可忽，非为揭人之短，显己之能，以其可作前车之鉴也。因此凡有兴革，不宜大事夸耀，亦不可耻笑古人，但须反求诸己，不独循陈规，而且创先例也。凡事须追本溯源，以见由盛及衰之道。然施政定策，则古今皆须征询：古者何事最好，今者何事最宜。

施政须力求正规，俾众知所遵循，然不可过严过死；本人如有越轨，必须善为解释。本位之职权不可让，管辖之界限则不必问，应在不动声色中操实权，忌在大庭广众间争名分。下级之权，亦应维护，与其事事干预，不如遥控总领，更见尊荣。凡有就分内之事进言献策者，应予欢迎，并加鼓励；报告实况之人，不得视为好事，加以驱逐，而应善为接待。

掌权之弊有四，曰：拖，贪，暴，圆。

拖者拖延也，为免此弊，应开门纳客，接见及时，办案快速，非不得已不可数事混杂。

贪者贪污也，为除此弊，既要束住本人及仆从之手不接，亦须束住来客之手不送，为此不仅应廉洁自持，且须以廉洁示人，尤须明白弃绝贿行。罪行固须免，嫌疑更应防。性情不定之人有明显之改变，而无明显之原因，最易涉贪污之嫌。因此意见与行动苟有更改，必须清楚说明，当众宣告，同时解释所以变化之理由，决不可暗中为之。如有仆从稔友为主人亲信，其受器重也别无正当理由，则世人往往疑为秘密贪污之捷径。

粗暴引起不满，其实完全可免。严厉仅产生畏惧，粗暴则造成仇

恨。即使上官申斥，亦宜出之以严肃，而不应恶语伤人。

至于圆通，其害过于纳贿，因贿赂仅偶尔发生，如有求必应，看人行事，则积习难返矣。索罗门曾云：“对权贵另眼看待实非善事，盖此等人能为一两米而作恶也。”

旨哉古人之言：“一登高位，面目毕露。”或更见有德，或更显无行。罗马史家戴西特斯论罗马大帝盖巴曰：“如未登基，则人皆以为明主也”；其论维斯帕西安则曰：“成王霸之业而更有德，皇帝中无第二人矣。”以上一则指治国之才，一则指道德情操。尊荣而不易其操，反增其德，斯为忠诚仁厚之确征。夫尊荣者，道德之高位也：自然界中，万物不得其所，皆狂奔突撞，既达其位，则沉静自安；道德亦然，有志未酬则狂，当权问政则静，一切腾达，无不须循小梯盘旋而上。如朝有朋党，则在上升之际，不妨与一派结交；既登之后，则须稳立其中，不偏不倚。对于前任政绩，宜持论平允，多加体谅，否则，本人卸职后亦须清还欠债，无所逃也。如有同僚，应恭敬相处，宁可移樽就教，出人意外，不可人有所待，反而拒之。与人闲谈，或有客私访，不可过于矜持，或时刻不忘尊贵，宁可听人如是说：“当其坐堂议政时，判若两人矣。”

4．谈真理
Of Truth

真理何物？皮拉多笑而问曰，未待人答，不顾而去。确有见异思迁之徒，以持见不变为束缚，而标榜思想与行动之自由意志。先哲一派曾持此见，虽已逝去，尚有二三散漫书生依附旧说，唯精力已大不如古人矣。固然，真理费力难求，求得之后不免限制思想，唯人之爱伪非坐此一因，盖由其天性中原有爱伪之劣念耳。希腊晚期学人审问此事，不解人为何喜爱伪说，既不能从中得乐，如诗人然，又不能从中获利，如商人然，则唯有爱伪之本体而已。余亦难言究竟，唯思真理犹如白日无遮之光，直照人世之歌舞庆典，不如烛光掩映，反能显其堂皇之美。真理之价，有似珍珠，白昼最见其长，而不如钻石，弱光始露其妙。言中有伪，常能更增其趣。盖人心如尽去其空论、妄念、误断、怪想，则仅余一萎缩之囊，囊中尽装怨声呻吟之类，本人见之亦不乐矣！事实如此，谁复疑之？昔有长老厉责诗歌，称之为魔鬼之酒，即因其扩展幻想，实则仅得伪之一影耳。为害最烈者并非飘略人心之伪，而系滞留人心之伪，前已言及。然不论人在堕落时有几许误断妄念，真理仍为人性之至善。盖真理者，唯真理始能判之，其所教者为求真理，即对之爱慕；为知真理，即得之于心；为信真理，即用之为乐。上帝创世时首创感觉之光，末创理智之光，此后安息而显圣灵。先以光照物质，分别混沌；次以光照人面，对其所选之人面更常耀不灭。古有诗人(1)信非崇高，言则美善，曾有妙语云：“立岸上见浪催船行，一乐也；立城堡孔后看战斗进退，一乐也；然皆不足以比身居真理高地之乐也；真理之峰高不可及，可吸纯洁之气，可瞰谷下侧行、瞭徨、迷雾、风暴之变”。景象如此，但须临之以怜世之心，而不可妄自尊大也。人心果能行爱心，安天

命，运转于真理之轴上，诚为世上天国矣。

如自神学哲学之真理转论社会事务，则人无论遵守与否，皆识一点，即公开正直之行为人性之荣，如掺伪则如金银币中掺杂，用时纵然方便，其值大贬矣。盖此类歪斜之行唯毒蛇始为，因其无公行之足，唯有暗爬之腹也。恶行之中，令人蒙羞最大者莫过于虚伪背信。谎言之为奇耻大辱也，蒙田探索其理，曾云："如深究此事，指人说谎犹言此人对上帝勇而对人怯也，盖说谎者敢于面对上帝，而畏避世人"(2)。善哉此言。虚伪背信之恶，最有力之指责莫过于称之为向上帝鸣最后警钟，请来裁判无数世代之人，盖《圣经》早已预言，基督降世时，"世上已无信义可言矣"(3)。

5. 谈结婚与独身
Of Marriage and Single Life

夫人之有妻儿也不啻已向命运典质，从此难成大事，无论善恶。兴大业，立大功，往往系未婚无儿者所为，彼辈似已与公众结亲，故爱情产业并以付之。按理而论，有子女者应对未来岁月最为关切，因已将至亲骨肉托付之矣。独身者往往思虑仅及己身，以为未来与己无关。有人则视妻儿为负债。更有贪而愚者，以无儿女为荣，以为如此更可夸其富足。此辈或曾闻人议论，一云此人为大富，另一则云否也，其人有多子负担，其财必损。然独身之原因，最常见者为喜自由，尤其自娱任性之人不耐任何束缚，身上褡带亦视为桎梏。未婚者为最好之友、最好之主、最好之仆，然非最好之臣，因其身轻易遁也，故亡命徒几全未婚。未婚适合教会中人，因如先须注水于家池则无余泽以惠人矣。然对法官行政官等则无足轻重，彼辈如收礼贪财，劣仆之害五倍于妻。至于士兵，余尝见将军以渠等妻儿所望激励之，而土耳其人鄙视婚姻，故其士兵更为卑劣。妻儿对人确为一种锻炼。单身者本可心慈过人，因其资财少耗也，实则由于不常触其心肠，反而更为严酷（因而适为审判异端之官）。庄重之人守规不渝，为夫常能爱妻，是故人云优利息斯“爱老妻胜过不朽也”。贞节之妇自恃节操，不免骄纵。欲使妻子守贞从夫，夫须有智；如妻疑夫猜忌，则断难听命矣。妻子者，青年之情妇，中年之伴侣，老年之护士也，故如决心结婚，须善择时。昔有智者答人问何时可婚，曾云：“青年未到时，老年不必矣”。常见恶夫有良妻，是否由于此辈丈夫偶尔和善，更见其可贵，抑或此类妻子以忍耐为美德欤？可确言者，如妻子不顾友朋劝告而自择恶夫，则必尽力弥补前失。

(1) 指鲁克利修斯，属伊壁鸠鲁派，即所谓享乐主义派。

(2) 《蒙田散文集》2.18。

(3) 《路加福音》18.8。

汤玛斯·欧佛伯利（1581—1613）

17世纪英国出现一种新的文学体裁，叫“性格特写”（character），即专写某一人物类型的短文，每文只一段，寥寥十几行，但独立成篇。由于篇幅不长，作者能在文字上狠下功夫，颇多名言隽语，耐得住咀嚼，是一种受人欢迎的散文体裁。

欧佛伯利（Thomas Overbury）是“性格特写”的主要作者，这里选译他所作二篇。一篇讽刺当时的旅行者，自以为见多识广，装腔作势，就是看不起本国。另一篇写贵族人家的侍女，笔调尖刻，除了揶揄可怜的女仆，也暴露了这类家庭上上下下的糜烂生活。

1．装腔作势的旅行者
An Affectate Traveller

是会说话的时装架子。他费苦心装滑稽，看见的比懂得的多。他的衣着自夸是法国货或意大利货，他走路的样子像在喊叫，“瞧瞧我哪！”他用脸色对一切表示谴责，喜欢耸肩，耻于讲本国话，或故意咬着舌说。他宁愿噎住说不了话，也不承认啤酒好喝；剔牙是他的主要行为。他宁肯被当作间谍，也不愿人说他不是政治家；他亲切地提大人物的名字，以此维持自己的名声。他宁肯撒谎，也不愿语不惊人，还喜欢单独和人讲话。他的话听起来堂皇，实际上毫无意义；他的孩子必定对他无限崇拜。他总是从大人物那儿来，跟着小人物去。有机会他就炫耀用自己的德行赢得的珠宝（实际是从圣马丁场买的假货）；他耍江湖骗子的手法，称这些珠宝价值千金，一会儿却拿去典了几个先令。逢节日他就进王宫，对人行礼却没人先招呼他。晚上他在小酒店里兜揽生意，显得对各种意图和手腕都很熟悉，似乎一切全由他策划。他尊重人的奇特办法是：先把所有要紧事的目的告诉他们，接着就借钱。他讲礼节是为显示礼节低下，不为表示自谦。凡是他得不到的，他都瞧不起；凡是外国，都比他的本国好。他把自己的穷困归咎于时代的无知，却不怨自己无能。话到结尾，他只说半句或一个字，剩下的让人去猜。一句话，他的宗教是时髦，他的肉体和灵魂都受名声支配，他听信多数胜于真理。

2．侍女
A Chamber Maid

是太太的女秘书，给太太保管放假牙、假发的梳妆盒。她不是上楼就是下楼，像一把开来开去的抽屉。她的手干燥，可见喜欢浆洗衣服。如果她在老爷床头睡觉，她一脸苍白的病容就会永远消失。她不睡的时候也做噩梦，好像夜里的噩梦还在折磨她。她喜欢住在乡下，要是肚子大了，就把伦敦当作英国最好的蔽护林。格林的传奇她读不够，但她最着迷的还是“骑士镜”的故事。她常下决心要豁出去作女骑士。她要是得了淋病，就让老爷和男仆对半分享，毫不偏袒，好像她用线量好了分给他们一样。男仆是个无赖的皮条客，和她勾结起来抓老爷的辫子。家庭教师答应娶她，但并不真娶，由于轻信，她没少上当，但现在懂得了谨慎。她很喜欢英国的婚姻形式，因为其中没有贞洁方面的条款让女人起誓。她的头脑、身体和衣服像几包松散地捆起来的包裹。她不善辞令，全靠笑声表达意思。她和太太一起消磨时间，想尽办法，仍然百无聊赖。总之，侍女像彩票：二十个里头没一个值钱。

（杨国斌译）

约翰·韦伯斯特（1578—1632）

韦伯斯特（John Webster）是17世纪初期的剧作家，以《白魔》与《马尔菲公爵夫人》两剧著称。他有极高的诗才，运用形象尤见特色，却用来写凶杀和通奸之类的事，意境冷森。

这里选译的一篇《挤奶姑娘》也是“性格特写”，过去一个长时期人们以为是欧佛伯利的作品，后来经过学者考证，确定为韦伯斯特所写。最后一句写挤奶姑娘希望死在春天，“那样她的裹尸布上可以摆放许多鲜花”，将死亡同美混合，类似韦伯斯特戏剧诗中的笔法。

一个漂亮、快活的挤奶姑娘
A Fair and Happy Milkmaid

她是一个乡下姑娘，从不打扮自己，却能看人一眼就使所有的美容术失色。她知道美容不过是品德的无言昭告，因此不加注意。她的美德都悄悄地出现在她身上，像是瞒着她偷偷跑来的。她的衣服（也就是她本人）衬里远胜过面子，因为她虽不穿丝绸，却有纯洁为饰，经得起多年使用。她从不因睡眠过多而弄坏容貌和身体；大自然使她懂得：贪睡会使灵魂生锈。所以她清早与女主人的公鸡同起，夜晚与暮归的羊群同息。挤奶的时候，她用手攥着奶头，从这可爱的挤奶机中流出的牛奶便显得格外色纯味香，因为她从不戴抹过杏仁的手套，也不往手上涂香脂，牛奶也就不会变味。她去收割时，金黄的麦穗落到地上吻她的双脚，像是心甘情愿被那只砍倒它们的手捆绑俘虏。她口里的气味是她自己的，一年四季发着六月的气息，像新垛的干草堆传出清香。她因劳动而双手变粗，因怜悯而心肠变软。冬天早黑，她坐在愉快的纺车旁边，对急转的命运之轮唱无畏的歌。她做任何事都娴静大方，似乎不懂也不会做坏，因为她的心总想做好。赶集的时候，她把一年的工钱全部花掉，买衣服只挑合体，不重华贵。花园和蜂箱是她仅有的医生，她却因此更长寿。她敢于一人独行，晚上也放羊出栏，不怕出坏事，因为她对人没有坏心；可是说实话，她也从不孤独，因为总有熟悉的歌、真诚的想法和不长的祈祷词与她作伴，而这些也真顶事，而且不会因引起妄想而减效。最后，连她的梦也都纯洁，不怕告诉别人。不过她却迷信星期五的梦，怕惹谁生气，从不泄露。她就这样生活着，只有一个愿望，那就是她能死在春天，那样她的裹尸布上可以摆放许多鲜花。

（杨国斌译）

约翰·塞尔登（1584—1654）

塞尔登（John Selden）著述甚多，却只有一部传世，即《燕谈录》（Table Talk，1689）。燕谈录即席上谈，由门徒或友辈记录下来，编成了书，成为散文的一个门类。塞尔登此书就是根据一位叫理查德·弥尔沃德的记录，在他死后才出版的。

出版之后，颇受欢迎。同时代的历史家克莱伦敦勋爵认为塞尔登的学术文章写得晦涩古奥，但“他的谈话却是最清楚不过的”。18世纪的约翰逊博士认为这本书“超过法国同类著作，比他们任何一部都好”。19世纪的柯尔律治认为“它比任何一个有灵感的作者写的同样厚的书里有着更多有分量的、金条般的常理”。约翰逊和柯尔律治都是善谈之士，有他们自己的著名的燕谈录，而对塞尔登推崇如此。

塞尔登生在17世纪英国内战时期，经历颇多，对于许多重要问题都有意见。这本《燕谈录》共分155个题目，每个题目下列一至十几条言论，都不甚长。

《燕谈录》（1689）选段
From *Table Talk*

议会

议会党［指清教徒］，如果法律对他们有好处，就号召立法；对他们不利，他们就按议会程序拖延；如果又有好处，他们就又号召立法，就像一个人起初要来撒克酒，暖暖身子，随后，太热了，又要来淡酒压压热，后来又要撒克酒，给淡酒加点热，就这样周而复始。

国王

经文上说“把凯撒的东西还给凯撒”，这话对国王有利，也不利，因为这明明是说有些东西不是凯撒的。教会专爱用这句话，首先是为了拍国王的马屁，然后指出下一句：“把上帝的东西还给上帝”，就是交给教会。

宗教

我们寻找宗教，就像屠夫寻找屠刀一样，不知屠刀衔在自己嘴里呢。

* * *

宗教就像服装的时尚，有的人上衣有褶，有人束腰，有人是素的，但人人都穿上衣；同样，人人有自己的宗教。我们的不同只在花饰上。

* * *

宗教论争是永无休止的，因为没有标准，所以此事无法裁决。清教徒说，人们应当用上帝的话衡量他，其实他若说得明白些，他的意思是用他自己的标准去衡量他。此外，他还要我只相信他，整个教会都不可信，虽然教会和他一样都读过上帝的话。一个说东，一个说西，我告诉你，没有一个标准可以结束这场争论。就像两个人滚木球，都用自己的眼睛去裁判，一个说他击中了，一个说我击中了，没有标准，争论就永无休止。本·琼生在《巴托罗缪集市》里写蓝托恩和木偶的对话，就讽刺神学家们的争论。(1)是这样，不是这样；是这样，不是这样，彼此争吵了一刻钟。

詹姆斯（一世）王对苍蝇说，“我不是有三个王国么(2)，你为什么非往我眼睛上飞不可呢？”除了宗教，戏院里、爱情里(3)、筵席上，不是还有许多可以胡搅蛮缠的事吗？

明智

在乱世，聪明人一言不发。你知道，狮子把羊叫来，问她，他是否口臭，羊说“是的”，狮子就把她的傻瓜脑袋咬掉。狮子又把狼叫来问，狼说“不臭”，狮子把他咬成碎块，因为他阿谀。最后狮子把狐狸叫来问，狐狸说：它感冒得很厉害，闻不出来。

衡量

我们总用自己以为自己有的某些长处去衡量别人。纳施是位诗人，很穷（诗人总是穷的），他看见一位市议员挂着金项链，骑着高头大马，便用不屑的口气对一个同伴说，“你看见那家伙了吗？多神气，多

了不起？可惜啊，他却作不出一句无韵诗来。”

意见

古时的柏拉图信徒有个很妙的想法：天神位在人类之上，他们有些品德，人类也有，那就是理性、知识，但天神安安静静地循规蹈矩。禽兽位在人类之下，但禽兽也安安静静地过日子。但是人类有一种品质，却是天神和禽兽都没有的，它给人类带来无穷的困扰，是世界上一切混乱的根源，那就是人类的“意见”。

《圣经》

《圣经》的英译本是世界上最好的译本，最好地传达了原文的意思，詹姆斯王的译本如此，主教译本[(4)]也如此。詹姆斯王时期，翻译的方法极好。《圣经》的各部分都交给最精通该部分语言的人去翻（如《经外经》由安德鲁·道恩斯［Andrew Downs］译），译者集中在一起，由一人朗读译文，其余各执一本其他语言的译本，如法、西、意语等。发现有错，就喊停，没有错，就朗读下去。

* * *

我若把一本法文书译成英文，我一定按英文习惯翻，而不翻成法文式的英文。Il fait frois，我翻“天冷”，不翻“天作冷”。但《圣经》却是逐字翻成英文的，不照顾英文习惯，保存了希伯来语的习惯说法，例如“他揭示了她的羞耻”，对有学问的人来说，这不成问题，但对普通人来说，我的天，他们会以为是什么呢？

（杨周翰译）

(1) 见该剧第五幕第三场。塞尔登不仅与本·琼生有交往，而且为德瑞登（Michael Drayton，1563—1631）描写英国风土的长诗Poly-Olbion的一部分作过注解。他也是汤玛斯·勃朗的朋友。

(2) 指英格兰、苏格兰、爱尔兰。

(3) in love，一作in law，法律上，也通。

(4) The Bishops' Bible，1568年译成。

艾萨克·沃尔顿（1593—1683）

沃尔顿（Izaak　Walton）有两部书传世：《垂钓全书》（1653，1655）与《五人传》（1640—1678）。

《垂钓全书》有关于钓各种鱼的知识，包括从别人书里所引，穿插着歌谣和小故事；使人们特别爱读的则是关于河流、河边的旅店、各种人物的描写，清澈的文字犹如清澈的流水，由于采取了对话体而更自然、亲切。

传记共写五人，其中有教士与诗人堂恩、外交家沃顿、神学家胡克等，作者行文清楚，具体，能用生动的事迹写出各人性格的特点，如沃顿的干练，胡克的谦逊，都可在下面选译的段落里看出。

1. 《垂钓全书》（1653）选段[(1)]
From *The Compleat Angler*

……

维：相信我，先生，现在我看得出鲑鱼比雪鲦要难钓得多，因为我耐着性子陪着您两个钟头，却不见一条鱼上钩，不管您的饵是小鱼还是蚯蚓。

劈：大学生，您得更有耐心，否则学不会钓鱼。您说什么来着？已经有了鱼了，好大的一条鲑鱼，只要我不松手，它再游两三个来回就乏了。您瞧它已经不动了，现在我得使巧劲把它甩上岸。请递一下那个小网。好，先生，鱼是我的了，现在您怎么说？是不是完全值得我的劳力和您的耐心呢？

维：没错儿，先生，这是一条漂亮的鲑鱼。咱们把它怎么办？

劈：吃，晚上吃。我们一起回旅店，刚才出门的时候老板娘说了：我弟弟比德传了话来，他晚上也来这里住，还带一个朋友，比德可会钓鱼，也是一个愉快的伴儿。老板娘有两张床，我知道您同我会有那张最好的，我们可以同我弟弟和他的朋友一起玩，说说故事，唱唱民歌，也可以来个轮唱或其他无害的游戏，消磨时光，对上帝和人都无碍。

维：一言为定！先生，我们就去那家旅店，那儿的台布床单都是雪白的，还用熏衣香熏过，我真想躺在喷着香气的床单里。我们马上走吧，先生，因为钓鱼使我又饿了。

劈：不，再等一会儿，大学生，刚才我用蚯蚓作饵，现在我换了小鱼，我们在那边树下呆一刻钟，再钓一条，完了就回旅店。您瞧，大学生，那里有鱼，也可能没有。给你一下子，老爷！我钓着你了。呵，是条笨头笨脑的雪鲦。来，把它挂在那柳树枝上。我们走吧。先绕个弯，到那高处的树篱边坐一会儿，等这阵雨过去。这雨下得多柔和，下在丰饶的大地上，使这青翠草地上的好看的花儿更香了。

您瞧，在那棵大山毛榉树下我曾经坐过，在我上次来钓鱼的时候。旁边林子里的鸟似乎在同一个声音进行朋友式的争论，而那声音像是躲在一棵大树的空心里，就在樱草花的山坡顶上。我坐在那里，瞧着银色的河流静静地流向它们聚会的汹涌大海，有时受到树根和石子的阻碍，于是波浪变成了四溅的泡沫。为了消磨时间，我也看那些乖乖的小羊，它们有的在凉快的树荫里跳蹦，有的在愉快的阳光下逗乐，另有一些吮着咩咩叫着的母羊的满胀的奶头。我这样坐着看着，看到的这些和别的景象使我的灵魂完全满足了，使我想起一位诗人曾经说得好：

那时我高扬在大地之上，
尝到了我生下时未曾料到的喜悦。

而等我离开那里，走进下一片田地，我又尝到了第二个喜悦，那就是一位漂亮的挤奶姑娘，她丢开一切顾虑，像夜莺一样地在唱歌。她有一副好嗓子，所唱的柔美的歌是马洛所作，至少已有50年历史了；她的母亲唱另一支歌相和，是华尔特·劳雷爵士青年时所作。

两支都是老歌，都很好听，我认为远远胜过当前这个爱挑剔的时代流行的所谓强烈诗。快瞧，她们两位又在那里挤奶了，我要把雪鲦鱼送去，请她们为我们再唱那两支歌。

上帝保佑你，老太太，我钓了一阵鱼，现在要去勃利克屋睡觉。鱼钓得多了，我同我朋友吃不完，现在把这条送给你和你女儿，我是从来不卖鱼的。

挤奶女之母：上帝报答您，先生，我们一定高高兴兴地吃这鱼。如果您两个月后再来这里钓鱼，我一定请您喝奶酪酸果酒，坐在新堆的干草顶上喝，我这闺女一边唱她最爱唱的歌。她同我都喜欢钓鱼的先生们，他们全都那样正派，客气，不嚷嚷。这会儿您愿不愿意喝一碗红牛奶？要多少有多少。

劈：不喝了，谢谢你。倒是想请你答应一件事，这对你们母女不费事，而我们会感到受惠，那就是请你女儿唱支歌，八九天前我过这草地的时候她唱过那支歌。

母：请问是哪支歌？是《牧童修胡》，还是《杜尔辛娜午休》，还是《菲力达啐我》，还是《恰维·且司》？

劈：都不是，是你女儿唱第一部、你唱第二部的那支歌。

母：我懂了。这歌第一部是我在青春时期学的，也就是在我女儿现在的年龄；第二部对我现在更适合，是二三年前学的，这时我已尝遍人世的忧虑了。我们一定两部分都唱，尽力唱好，因为我们两个都喜欢钓鱼的先生们。来，女儿，你高高兴兴地为先生们唱第一部，完了我来唱第二部。

挤奶姑娘的歌

与我同居吧，做我的爱人，
我们将品尝一切的欢欣，

凡河谷、平原、森林所能献奉，
或高山大川所能馈赠。

我们将坐在岩石上，
看着牧童们放羊，
小河在我们身边流过，
鸟儿唱起了甜歌。

我将为你铺玫瑰为床，
一千个花束将作你的衣裳，
花冠任你戴，长裙任你拖曳，
裙上绣满了爱神木的绿叶。

最细的羊毛将织你的外袍，
剪自我们最美的羊羔，
无须怕冷，自有衬绒的软靴，
上有纯金的扣结。

芳草和常春藤将编你的腰带，
琥珀为扣，珊瑚作钩，
如果这些乐事使你动心，
与我同居吧，做我的爱人。

你将有银盘盛肉，
天神也吃了快乐，
杯盘全摆在象牙桌上，
每天供你我共尝。

牧童们将在每个五月天的清早，
为使你高兴，又唱又跳，
如果这类趣事使你开心，
与我同居吧，做我的爱人。

维：相信我，先生，这是一支极美的歌，这位良善的姑娘又唱得特别甜蜜。我们的伊利莎白女王常说，她希望在整个五月变成了一个挤奶姑娘，我看是有道理的，因为那些姑娘们无忧无虑，只是白天唱一整天的甜歌，晚上睡一通夜的好觉。毫无疑问，我们这位良善、天真、秀丽的姑娘也是这样的。让我把欧佛伯利爵士写的挤奶女的愿望转送给她吧，那就是：她愿“死在春天，那样她的裹尸布上可以摆放许多鲜花”。(2)

挤奶女之母相和的歌

如果世界和爱情都年轻，
每个牧童都说话当真，
这些乐事能叫我动心，
我会与你同居，做你的爱人。

但是时光把羊群赶回羊栏，
江河咆哮，岩石冰凉，
这时夜莺闭住了歌喉，
人们也诉苦叫愁。

花儿枯萎，田野漫漫，
听任粗暴的冬天弄玩。

嘴如蜜糖，心如苦艾，
春的幻觉，秋的悲哀。

你的袍、靴、玫瑰的床铺，
你的花冠、长裙、花束，
很快就破裂，枯萎，忘记，
只剩下熟透的愚蠢，烂掉的智理。

你的腰带和常春藤纽，
珊瑚的钩，琥珀的扣，
都不能打动我的心，
来与你同居，做你的爱人。

说什么山珍海味
更合人的口胃！
虚妄之言！只有上帝所赐，
才是人间饮食。

如果青春长存，爱情繁茂，
欢乐不逝，老年不忧，
那么这类乐事会使我动心，
我就与你同居，做你的爱人。

劈：唱得好，老太太，谢谢你。以后我再送你鱼，还要你再唱歌。来吧，大学生，让姑娘息息吧，别让她唱坏了嗓子。瞧，老板娘来叫我们去吃饭了。怎么，我弟弟比德来了么？

老板娘：来了，还带了一个朋友，他们听说你在这里都很高兴，想看你，也饿了，想吃饭。

2. 《沃顿传》（1651）选段

沃顿辞别了大公，取了一个意大利名字，只讲意大利话，一路上为了逃避英国谍报的耳目，避免危险，他取道挪威，前往苏格兰，了解到詹姆斯王在斯德林，于是夤缘国王侍臣伯纳德·林赛，要求火速单独谒国王，对他说，他有要事，受佛罗伦萨大公派遣，仓促离开祖国意大利，来向贵国国主禀报。

林赛报告国王之后，国王听说是位意大利大使，有些吃惊（也带有警惕），便问他的名字叫什么（答说，叫奥克塔维奥·巴尔第），随即约定当晚某刻单独接见。

奥克塔维奥·巴尔第来到了接见厅，侍从要求他把所佩长剑解下（当时意大利人都佩长剑），进到厅里，他发现国王之外，大厅各个角落还有三四位苏格兰大臣远远地站着：他见此情况，便停止了脚步。国王见他停步不前，便叫他不要害怕，尽管把他的信息说出来，左右的人都是可靠的。奥克塔维奥·巴尔第于是就把信件呈上，并用意大利话向国王陈述了来意。国王接过信件，过了一刻，奥克塔维奥·巴尔第走到国王案前，用他本国语向国王耳语道：他是个英国人，请求国王陛下同他密谈，并要求在他逗留苏格兰期间为他保密。国王同意，并当真做到（他停留了约三个月）。在这期间，国王对他感到很满意，奥克塔维奥·巴尔第对苏格兰所能提供的一切也感到满意。他离开苏格兰时，仍然是个地道的意大利人。

他回到佛罗伦萨之后，就向大公作了如实的汇报，并表示感谢，过了几个月，消息传来说伊利莎白逝世，苏格兰詹姆斯王继位为英格兰

王。大公认为，增长智慧的最好办法就是游历与办理事务，而这两方面，沃顿都得到了锻炼，于是劝他立即回英国，去庆贺国王得到了一个更好的新王位，自己也可等候运气送来更好的差事。

詹姆斯王到了英国之后，在女王的旧臣中发现有个爱德华·沃顿爵士，后晋封沃顿勋爵，当时任王室司账，便问道，他可知道有个久居国外的亨利·沃顿？沃顿勋爵回答，他熟知此人，此人就是他的弟弟。国王便问，他此刻在何处，答说在威尼斯，也可能在佛罗伦萨，不过从他最近的来信看，他目前已在巴黎。国王便说，叫他来，他到了英国之后，让他悄悄地来见我。沃顿爵士不免有些惊讶，便问国王，国王是否认得他？国王回答道，在你没有把他带来见我之前，我不能告诉你。

这次谈话之后没有几个月，沃顿勋爵就带着弟弟去晋见国王，国王一见就拥抱他，说，欢迎他这位奥克塔维奥·巴尔第，还说，他是他见到过的最诚实的人，因此也是最善于伪装的人(3)。又说，我看你既不缺学识，又不缺游历和经验，而且我对于你的忠诚和办外交的才能，已经得到过真正的证明，今后，我要在这方面重用你。的确，国王在位22年的大部分时间都实践了诺言。但此刻，在他把奥克塔维奥·巴尔第打发走之前，恢复了他的旧名亨利·沃顿，并封他为骑士。

（杨周翰译）

3. 《胡克传》（1665）选段

波恩（Borne）教区距坎特伯雷三英里，在坎特伯雷至多佛的大路边。胡克到此一年，他出版的书、他的天真的性格、一生的圣洁，都引起人们的注意。许多人，尤其是学者都特意离开大路来拜访他，因为他们都崇敬他的一生和学识。但是，可怜啊，就像我们的救世主说施洗约翰一样，“他们会看到什么呢？一个穿着紫色细麻布袍的人吗？”当然不是，而是一个默默无闻、与世无争的人，一身粗布长袍或道袍，腰里束着一条带子，中等身材，驼背，他的灵魂和思想却更卑微，他的身体消瘦，但不是因为年龄，而是因为学习和苦修。他满脸小疱，这是由于他不活动、伏案工作的缘故。除了形貌之外，让我再描写一下他的性格和行为。上帝和大自然赐给了他一种羞怯的性情，在他早年，他的学童敢正眼看他，他却不敢正眼看学童，不论在彼时或晚年，他从不肯主动正视他人，他性格温和谦逊，他和教区的副手对谈时，要么两人都戴着帽子，如果对方脱帽，他也一定脱帽。此外，他虽不全盲，但目力极差而近视，他布道时，一开始眼睛注视一处，一直到布道结束，还是盯着那处。他的谦和与微弱的目光也许可以解释为什么他信得过丘奇曼夫人替他择妻，我这解释，读者信不信，有他的自由。(4)

（杨周翰译）

---

(1) 此书采用对话形式。对话主要在三人之间进行：劈斯卡托（钓鱼人），维内特（鹰猎者），奥塞卜斯（猎人）。有时也有别人参加，如这里的挤奶女母女。

(2) 即本书所收韦伯斯特所写《一个漂亮、快活的挤奶姑娘》末句，参见此处。

(3) 沃顿有一句名言：“使节是一个派往国外为了国家的利益而扯谎的好人”。

(4) 胡克仓促结婚，娶的妻子就像所罗门《箴言》(27．15)里说的悍妇，诟骂起来像“连连滴漏的屋子”，无休无止。

托玛斯·勃朗（1605—1682）

勃朗（Sir Thomas Browne）是医生，有科学知识，有诗人的想像力，好奇心特强，又受宗教的影响，经常冥想死亡与身后的问题，写有《医生的宗教》（1643）、《流俗的谬误》（1646）、《瓮葬》（1658）、《居鲁士的花园》（1658）等书。

他有许多奇妙的想法，如说：“人心是魔鬼住的地方，我有时感到我心里有座地狱：撒旦在我心里坐朝，魔群在我心里复活了”（《医生的宗教》，第1部，第51节）。又如：“时间的鸦片是没有解药的”（《瓮葬》，第5章）。这些话的说法也别开生面。

今天人们欣赏他，主要就是由于他的散文风格，即所谓巴洛克。已故学者杨周翰说得好：“他的文字形象化（逻辑思考不严密）；想像奇特而突兀，使人惊喜；行文曲折，信笔所至，很像浪漫派（他很受浪漫派的推崇）；他的文字隐晦而多义，又古色古香；他善于用事用典（这与他博学有关）；他的情调幽默、挑逗、微讽。总之，他的散文是具有诗意的散文。”(1)

1. 《医生的宗教》（1643）选段
From *Religio Medici*

有的人想到自己多子多孙，就有了勇气，觉得像名垂史册一样可以不朽了，因而能更有耐心地打发死亡。这种想法，认为自己继续活在子孙身上，我认为是一种谬误，但凡有一丝想到来世的人，都不应有这种欲念，他应当有更高尚的要求，应该希望身居天堂，而不是把名字和影子留在地上。因此，我死时，决心和这世界完全诀别，什么纪念碑、史传、墓志铭，我都不放在心上，我不想把我的名字留在任何地方，作为空洞的纪念，只愿把它留在上帝的记录簿上。我还没有玩世不恭到赞成狄俄吉尼斯的遗嘱(2)，我也不完全赞同鲁坎的狂言："凡得不到瓮葬的，有苍天覆盖。"(3)

根据我平心静气的判断，正直的愿望，我愿在我祖先的瓮旁安息，争取走那腐烂得最干净的路。我不羡慕乌鸦的体质(4)，也不羡慕我们的祖先(5)的漫长而令人厌倦的岁月。星占学如还灵验，我也许可以活过50岁，现在我还没有看到土星(6)绕完一周，我的脉搏也未跳满30年，不过除了一个之外，我已看到欧洲所有的君主变成了骨灰，埋在了地下，我已和三位皇帝、四位土耳其苏丹、四位教皇同时生活在一个时代。我觉得我已经活过了头，我对太阳已开始感到厌倦了；在我血气方盛、天狗星高照的年月(7)，我曾和"快活"握手言欢，我也可以预言到了老年的恶行；世界经我严格考虑，对我来说，只不过是一场梦，一场假戏，我们都是里面的干瘪老头和滑稽小丑。（I，41）

* * *

如果我对我自己做真实的解剖，我可以这样描绘我自己，我的结构是天然符合仁慈的品德的；我的气质广博，与一切为伍，同情一切。我无反感，或者说怪癖，无论对饮食、情绪、气候，莫不如此。法国人吃蛙、蜗牛和名叫“蛙凳”的菌，犹太人吃蝗虫、蚱蜢，我都不以为怪；我既然生活在他们中间，我也和他们一起吃这些食物，我发现这些食物同样也合我的胃口。从墓园采的青菜也好，从菜园采的青菜也好，我都能消化。面对一条蛇、一只蝎子、一条蜥蜴或一条蝾螈，我不会吃惊；看见一只蟾蜍或一条毒蛇我也不想用石头把它砸死。在我自己身上，我感不到别人所通有的那种“反感”；我对民族间的相互敌对情绪是无动于衷的，我也不带着偏见去看待法国人、意大利人、西班牙人或荷兰人；他们的所作所为若和我的同胞无异，我也同样尊重他们，爱他们，拥抱他们。我出生在第八带(8)，但是我好像生下就能安插到一切地带。我不是一棵植物，离开园子就不能繁茂。一切地方、一切气候对我都好像是同一个国度；我无论到何处，无论在哪条子午线下，我都在英国(9)。我遇到过沉船，但我不把海或风看成仇敌；我能在一场风暴里学习、游戏或睡眠。总之，我对一切无反感。除了魔鬼以外，如果我说我绝对厌恶或憎恨某某事物，我的良心就指责我说谎；我不会憎恨一件事到不能调和的程度。如果在那些通常被人憎恨的事物中有哪一件是我所鄙视和嘲笑的，那就是理智、美德和宗教的大敌——群；群是一个人数众多的怪物，把它拆散，它像是一个个的人，上帝创造的有理智的人；但把他们掺到一起，就会变成一只巨兽，比那多头的水怪许得拉还要惊人。把他们叫做愚人并没有破坏仁慈的原则；所有宗教作家都给他们起这个称号，经文里所罗门就是这样写下的(10)，我们的信仰也规定要这样相信。在“群”这个名词下，我不仅包括下等的小民；在缙绅行列中也有那么一帮，俨然是平民的首脑，他们和小民一样胡思乱想，脑子里像车轮一样转动着；他们已降到了手艺人一样的水平，虽然由于他们有势有钱，似乎给他们不坚定的信仰、他们的愚妄镀上一层金，稍有缓解。但

是就像三四个人加在一起算起来有时还抵不过一个自动处于比他们地位低的人一样，同样一大批这类镀金阔佬，对什么是真正有价值的东西一无所知，也抵不过一个地位在他们脚下的孤单的一人。用政治词汇来说吧，世界上有一类不需头衔的贵族，这种人的高贵与尊严是天生的，我们即据此来论定某人与某人同等，另一人则排在他前面，即完全按照品德，完全看他的优点有多杰出。虽然当今时代是腐败的，当今的风气偏颇，因而转向了另一个方向，但是在最早的原始国度里确是那样的，而且今天在正派的、治理完善的、初生的国度里也是那样的，此后它是否会变得腐败，人人能放手聚敛财富，既有自由又有能力去干任何事情，收买任何东西，就不得而知了。（II，1）

* * *

学者是爱和平的人，他们不携带武器，但他们的舌头却比阿克提乌斯的剃刀还锋利(11)。他们的笔更厉害，比雷声还响；我宁肯忍受大炮的震撼，也不愿忍受一支无情的笔的怒袭。聪明的君主奖掖文学，不仅仅是因为他们热衷学术或敬重诗神，才以宽容的脸色对待学者，而是因为想要借学者们的著作垂名千古，并防后人的直笔，因为当他们演完了他们的戏，下台去了，就轮到学者出来，讲述一下从这出戏人们应得到什么教训，给后人开一张清单，哪些是善，哪些是恶。可以肯定地说，历史的编纂，很大一部分是个良心问题；在历史里进行污蔑，并不被人认为是过错；讹误变成了真实，而且以权威的姿态丑化我们的美名，散播到万国和后代。（II，3）

（杨周翰译）

2. 《瓮葬》（1658）选段
From *Hydriotaphia or Urn-Burial*

圆与直线限定了并包住了一切躯体(12)，这代表死的圆加直线必然要结束一切，关闭一切。时间的鸦片是没有解药的。虽然时间短期内可以让你考虑一切；我们的祖先埋葬在我们短暂的记忆里，还对我们说，我们也将埋葬在我们后人的记忆里。墓碑能说的实话不过40年(13)。一代一代过去了，有些树却仍屹立，古老家族活不过三棵橡树。让人们读我们的干巴巴的墓铭，像格鲁特书里(14)的许多铭文那样，希望通过人们对我们的姓名的第一个字母或我们的绰号猜谜而求名垂不朽，希望好古之士研究我们，像对待许多木乃伊那样，给我们取个新名字。这些对一个严肃考虑永恒问题的人来说，即使用的是永恒的语言，也是冷冰冰的慰藉。

* * *

世上没有什么是不朽的，除不朽以外，凡是没有始的，可以相信也必无终；其他一切都是依附的存在，处在毁灭的能达到范围之内；不朽是一种不能自我毁灭的必然的本质之属性，是“万能”的最高品类，其体质之强健，即使其本身的力量也不能对它有所损害。但基督教所信仰的不朽(15)足以使一切人间的光荣无能为力，不管死后上天堂还是入地狱，都使留在人间的身名显得可笑。上帝，只有上帝能毁灭我们的灵魂，也只有他保证了我们的复活再生，但他又从未直接许诺我们，说我们的躯体或名声将会永存。这里有许多是机会问题，最大胆的奢望也遇到过不幸的挫折；想要长存，看来只不过是想避免被人遗忘的一种微弱的企图而已。但是人是一种高贵的动物，他的骨灰何等华美，他的坟墓

何等豪华，生与死都举行庄严的和同样光彩夺目的典礼，不放弃华丽的仪式，来表现他天性的可耻。

生命是纯净的火焰，我们是靠内心的一个看不见的太阳生活着。为满足生命，微小的火就足够了，但死后一片大火还似乎太小，人们为虚荣所驱使，专爱华贵的柴堆，像萨尔达那帕鲁斯那样燃烧(16)，但后人认为这样疯狂地焚烧是愚蠢的，订立了明智的葬律，削减了这种毁灭性的燃烧，举行清醒的葬礼，当然也没有人吝啬到连木柴、沥青、一个哭丧人、一只瓮也不准备。

金字塔、拱门、纪念柱，不过是古人过分虚荣和狂妄自大的表现。而最宏伟的心胸则存在于基督教中，它把骄傲踏在脚下，把野心骑在胯下，怀着谦卑的心追求确实可靠的永恒，与此相比，其他的所谓永恒只得缩小它们的直径，从最小的角度去看，显得十分寒碜(17)。

虔诚的人是在想到未来而陶醉的心情中度过他们的岁月的，不以今世为意，正如他们不以前世为意一样，但他们是处于浑浑噩噩的状态之中，一切注定都是混沌，他们的前生是黑夜。如果谁有幸真正了解基督教所谓的寂灭、移神、出神、销魂、夫妻之吻、上帝的品味以及进入神荫，他们其实已经在相当程度上预见到了天堂；人世的光荣肯定已成过去，大地对他们来说不过是一堆灰。

要靠持久的纪念碑生存，生存在自己所制的东西里，生存在自己的名姓里，生存在幻象里，古人有这种期望而且从中得到极大的满足，成为他们死后乐土的一部分。但这一切都非真正信仰之道。真正的生就是再度成为我们自己，这不仅是一种希望，而且在高贵的信徒看来也是证据，埋在圣英诺森(18)教堂基地和埋在埃及沙漠里没有区别：准备好，就怎么都行，为能永远存在而欣悦，六尺土地也好，阿德利安陵墓也

好，都要感到满意。

（杨周翰译）

---

(1) 《十七世纪英国文学》，北京大学出版社，1985年，第153页。

(2) Diogenes，公元前4世纪希腊犬儒派哲人，据勃朗自称，“他嘱咐朋友，不要埋葬他，要把他挂起来，手里放一根棍子，好把乌鸦吓跑。”

(3) Lucan，公元1世纪罗马诗人，引文出自其史诗《法尔萨利亚》7.819。

(4) 乌鸦以长寿著称。

(5) 塞特活了912岁，玛土撒拉活了969岁，见《创世记》5。

(6) 勃朗生于10月19日，土星见。土星运行一周约需30年，在土星下出生，性格主忧郁、严肃、多思。

(7) 指盛夏七八月，青年少艾之时。

(8) Climate，自赤道至北极或南极各分二十四带，英国在第八带。

(9) 李白：不知何处是他乡。

(10) 《旧约·箴言》1.22、1.32等节。

(11) Attius亦作Accius，公元前2世纪末罗马诗人，据李维（Livy）《罗马史》，他的剃刀割透了磨刀石，比喻其讽刺的尖锐。

(12) 勃朗自注：“*θ*为死的符号”。按即希腊文θάvatos（死）的第一个字母，由圆与直线构成。

(13) 教堂墓地埋葬40年的尸首掘出，以便葬新死的人。

(14) Jan Gruter（1560—1627），荷兰学者，任海德尔贝格大学教授，有《古代铭文集》。

(15) 不朽，immortality，其本意“不死”，即死后的生命，死后的名声，译成“不朽”，许多含义未能尽达。

(16) Sardanapalus是尼尼维最后的君主，死于公元前376年。据说他死时把整座王宫连同其中的太监、嫔妃、财宝全部烧光，用以殉葬。

(17) 勃朗自注：“*angulus contingentiae,* the least of angles.” contingency，“相接”，又有“偶然”之意。其他小小的永恒都带有偶然性。

(18) 自注：“在巴黎，此处之尸体腐坏甚速。”而在沙漠中，尸体可以保存很久。

旦尼尔·狄福（1660—1731）

狄福（Daniel Defoe）的《鲁宾逊漂流记》是家喻户晓的，他还写了《摩尔·弗兰德斯》、《罗克善娜》等书，都是世界闻名的小说。

但他写小说是在晚年，在此之前他除了做买卖和参加政治活动，还写了大量的政论和报道文章。无论小说或其他作品，凡他所写都有以下特点：1．他替商人阶级说话，他的口号是“自由与财产”；2．他是一个现实主义者，尽力如实描写细节，报道见闻；3．他的散文十分平易，然而平易中自有艺术，因此并不平淡。他善用普通词汇和成语，正是语言中持久少变的部分，读起来同当代英语差不多。

这里选译三则：一则是他的游记，写剑桥市和剑桥大学，对于娱乐场的反对泄露出他这位“不服从国教者”的清教徒根底，而大学是“利之所在”一点又说明商人的见地。从《摩尔·弗兰德斯》选的两则，一则通过女人的口道出当时商人开始得势的社会里妇女地位由金钱来决定，这道理也许古已有之，但语言的愤激则传达了一种新的迫切性；另一则叙说摩尔怎样骗取小女孩的金项链，在小巷深处居然动了杀害她的念头，确实可怕，然而摩尔终于反思过来，穿越一系列的伦敦大巷小巷宛如经历了自己心里的千种思绪，写得既实际——那些街名巷名将使任何在外的伦敦佬怀念故土——又有精神上的深度，最好的现实主义写作应该就是那样的。

1. 《英格兰、威尔士纪行》（1724）选段
From *A Tour Through England and Wales*

剑桥

现在我来到剑桥市和剑桥大学。我说市和大学，因为虽然它们实际上融合一起，各学院和文学馆所散在城中各处，甚至混杂在最不像样的屋子之间，特别是桥那边的莫德林学院如此，但所有学院都组合在大学名义之下，而且各自管理，与市混处而与市无关。

大学不仅自有主权，而且还有特权、惯例和管理机构，这一点与市有别。它在国会中自有代表，即议员，市亦如之。

市由市长和市政官来治理，大学则由校长、副校长等管辖。虽然他们的住处混杂难分，他们的权力则不尽然。在有些情况下，副校长可以管到市政，例如在市民房屋中搜寻逾时不归校的学生，驱逐行为不端的女人之类。

由于学院为数不少，住宿的学生众多，市内的商业十分依赖学生，商人们可以说是靠学院为生。这是大学能影响市民的最有效的一途，从而确保市对大学的依赖以至顺从。

我记得几年前有一个酿酒商很有钱，在市里很有人望，但在几件事上反对大学，骂过副校长和几位院长，大学没有申明地位和表示不满的

其他办法，于是通过一条内部规定，不许再同这个商人有贸易来往，各学院不得再买他的啤酒，结果如何？这个商人顶了一阵，但当他发现无法使大学收回成命，不得不放弃酿酒厂，如果我记得不错，最后还离开了剑桥市。

因此我说，大学有权，由于它是利之所在。有许多理由使市政当局不敢不从大学，但也有许多理由使大学不同市政当局争执过分；两方都谨慎从事，避免使争论发展到不可收拾的地步。至于一般社会上人，任何爱好学问和学者的人都会觉得这是天下最愉快的地方。它也并不缺乏赏心乐事和高尚交往，只是大学有它的尊严，校院长们深知他们的职责，学生们也懂得他们的规矩，因此不许别的地方常拿来夸耀的罪恶渊薮即娱乐场的存在。

这类娱乐场吸引人的是三样东西：跳舞、赌博、偷情，经常在夜间进行，有时通宵达旦，时间既不合适，又伤风败俗，早为大学明令禁止。所以我说，不许这类娱乐场的存在实是大学全体师生的光荣。

至于这所大学的古老历史，不同学院的沿革和创办人，它们的经费、规则、管理机构和管理人等等，已经有别的作者广泛而清楚地写过了，也不在我这通讯的原来计划之内，所以请读者参阅甘姆登的《英国志》，以及《剑桥古迹》和其他学术著作，自会得到充分的材料。

2. 《摩尔·弗兰德斯》（1722）选段
From *Moll Flanders*

女人的市场价格

“你这话怎么说的，”姐姐说，“这妞儿缺少一样，就等于什么都缺了！因为眼前市场对我们女人不利。如果一个年轻女人有美貌，家世，教养，才智，见地，风度，妇德，每样都好到极点，可是就缺钱，那她就算不上一个人物，不如什么也没有。现在只有钱才能推荐一个女人，男人会搞这套玩意儿，占尽一切便宜。”

摩尔心里的恶鬼

我走过奥台斯门街的时候，看见一个漂亮的小女孩从舞蹈学校出来，独自一人回家。我心里的魔鬼挑起了我的坏心，叫我对这天真的孩子下手。我就同她说话，她喁喁回答我，我握住她的手，牵着她走进一条石子铺的小巷，从那里又进到巴索罗缪围地。孩子说那不是回她家的路，我说是的，亲爱的，我会把你带到家的。孩子戴着一条金项链，我早已看中了，在小巷黑暗的地方我弯下身来，装着是替她系好松了的木鞋，随手把项链摘了下来，孩子一点儿也没觉察。我牵着她再往前走。这时我心里的恶鬼要我在黑巷里把孩子掐死，那里不怕她叫喊——可是这一念头太可怕了，叫我腿都发软了，我让孩子转过身来，说是路走错了。她该走原路回去，孩子也说她自己会走了，于是我穿过巴索罗缪围地，从另一个通道进入朗巷，再走到渣特霍斯方场，进入圣约翰街，接着越过司密斯园，直下乞克巷，进入菲尔德巷，到达荷尔本桥，在那里

混入人群，再也不怕给人认出了。就这样，我对大世界作了第二次的进击。

江纳善·斯威夫特（1667—1745）

斯威夫特（Jonathan Swift）是爱尔兰都柏林三一学院的毕业生，有政治抱负，却始终未酬其志，初入世做了远房贵族亲戚的私人秘书。他不甘心久居高级仆人的地位，于是投入英国国会而为教士，参与政治活动，以文才先后为辉格、托雷两党服务，成为名公贵人的座上客，但终于失意回到爱尔兰，以圣·帕特里克大教堂教长终其生。作为一个英国移民的后代，他平时热衷于伦敦上流社会生活，到晚年却成了爱尔兰人民的勇敢的代言人，对英国殖民者的剥削和压迫进行了大胆的抨击。而爱尔兰人民也真是爱他；当英国政府悬重赏捉拿《布商的信》这一系列激烈攻击英国暴政的小册子的作者的时候，虽然斯威夫特是执笔者一事也有人知道，却没有一个去告发他。

他的私生活方面也是一个谜团。他的生父是谁？至今仍有疑问。有姑娘爱他，但他不愿同她结婚，终致她伤心而死；他爱另一位姑娘，对她写了最温柔最赤诚的情书，然而几十年下来，也始终没有结婚。他对朋友极为热情、关心，但又是他明白宣告自己憎恨人类；在他的笔下，人类也确是最肮脏、最自私、最卑鄙的野兽，远不及马高贵。

然而这位充满矛盾的人却是18世纪英国的伟大作家，英国散文发展史上的关键人物。

他是《格利佛游记》的作者，而谁又不曾读过或至少听过大人国、小人国的故事？这是一本适合各类读者的奇书：儿童（主要看头两部故事），历史家（考证当时的朝政），思想家（研究其对文化、科学的态度），左派批评家（摘取其反战反殖民主义的词句），甚至先锋派理论

家（把他作为运用奇思幻想的大师、黑色幽默的前驱），如此等等，适足证明这本书内容丰富，雅俗共赏。

但是他还写了大量其他作品：各种辩论文章，期刊杂文，布道文，小品文，公开信，诗。而且无论写什么，总是写得有文采，有独特的风格。

然而他却反对美文，主张写得平易晓畅。他十分注意语言问题，多次写文指摘僻词、难词、俚语、行话、生造的“硬词”等等——例如《致一位新任神职的青年先生的信》。也是在这封信里，他提出了一个关于什么是好的文章风格的有名答案：“把恰当的词放上恰当的位置，这就是风格的真正定义”。

这句话经过后人重复引用，至今不绝，大概是关于风格的最有名的警句了，也许只有法国布封的“风格即人”可比。

拿这个定义付诸实践的，首先是斯威夫特自己。他饱读诗书，但写文不掉书袋，善于运用最平常的词，把它们巧妙地排列、组合而产生各种效果，其最著名的是讽刺，有时明显，有时微妙，例如《一个小小的建议》通篇是一大讽刺，然而有些读者以为这是郑重其事的正式建议。这是因为伴随着讽刺而来的，还有斯威夫特散文的第二个特点，即娓娓动听的说理，像是说得比任何人都周到，都细致，因此他用词虽简单，句子却有很长的，往往要经若干从句、种种说明之后，才图穷匕见，托出了他的真实意思。现举两例，一短一长：

> 既然神道与人道的结合是我教的重要信条，奇怪的是：有些牧师写文章只有神道，而没有一点人道。

（《零碎题目随想》）

至于我本人，在多年劳而无功地提出许多空词、不切实际的意见之后，以为再无成功之望了，幸而想到了这个建议，不但完全是新的，而且有切实的内容，花钱不多，费事不大，靠我们自力就能实行，因此也不会有得罪英格兰的危险。

（《一个小小的建议》）

这两例，一例是讽刺教会的不人道，另一例是点出英格兰的压迫和剥削是爱尔兰民生困苦的总根源，都有力地达到了原定的效果，其方法就是把最要紧的话放在最要紧的位置上，在这里就是一个段落的末端。

斯威夫特还有一种功夫，就是运用最平常的比喻来表达深奥、复杂、不易表达的道理。《扫帚把上的沉思》就是一例。用扫帚把来比喻衰落、失势的人，多么恰当，而且无须多加解释，因为扫帚是家家皆有、人人尽知之物。同样，在《格利佛游记》里，他用大头派、小头派来比喻教派，用高跟党、低跟党来比喻政党，也是用了日常生活里尽人皆知的普通东西——鞋跟的高低和鸡蛋的大头小头——来说明这些教派、政党不仅一丘之貉，差别极小，而且为这点小小的差别争论不休，甚至动起武来，又是何等荒谬！

用文雅的、合乎逻辑的语言来揭出当时君王、大臣、贵妇、名学者、献策者种种的荒谬，斯威夫特的散文表现出了18世纪启蒙主义的理性精神。在“恰当的词放上恰当的位置”的定义背后，便有理性精神：一切要合适，要各就各位，这样才能如实地传达意思。反乎此，便是忸怩作态，便是荒谬。

然而斯威夫特的思想又是十分复杂的。在合理的外壳下有不合理的内心活动，文雅当中有粗野——他对于肮脏的、卑劣的、病态的东西所

采取的既厌恶又被吸引的态度在他的作品里留下了印记，他把“牙胡”们写得那样卑污，那样比野兽不如，固是情节所需，但也渲染过分了一点。女性的肉体也是令他又爱又怕的，而他整个对女性的态度也是保护多于尊重。

当然，18世纪别的文人也有这类心情，这类态度，斯威夫特的不同处在于他的想像力特别机敏，因此所感更深，又有极好的文笔，因此所写造成更深印象。也许正是这理性主义加上他个人非凡的想像力形成了斯威夫特的独特品质，使他能够创造出那样离奇而又完全合理的情景，那样平凡而又引人遐思的比喻，使他能够利用逻辑而又把它颠倒过来（因此扫帚把要头冲下才像人，而格利佛在小人国为巨人而到大人国立刻变为侏儒），使他能够把讽刺提高到那样精粹的艺术从而发挥了前所未有的威力——一句话，使他的散文成为英国文学中持续两百年的骄傲。

1．扫帚把上的沉思
A Meditation upon a Broom-stick

你看这把扫帚，现在灰溜溜地躺在无人注意的角落，我曾在森林里碰见过，当时它风华正茂，树液充沛，枝叶繁茂。如今变了样，却还有人自作聪明，想靠手艺同大自然竞争，拿来一束枯枝捆在它那已无树液的身上，结果是枉费心机，不过颠倒了它原来的位置，使它枝干朝地，根梢向天，成为一株头冲下的树，归在任何干苦活的脏婆子的手里使用，从此受命运摆布，把别人打扫干净，自己却落得个又脏又臭，而在女仆们手里折腾多次之后，最后只剩下根株了，于是被扔出门外，或者作为引火的柴火烧掉了。

我看到了这一切，不禁兴叹，自言自语一番：人不也是一把扫帚么？当大自然送他入世之初，他是强壮有力的，处于兴旺时期，满头的天生好发；如果比作一株有理性的植物，那就是枝叶齐全。但不久酗酒贪色就像一把斧子砍掉了他的青枝绿叶，只留给他一根枯株。他赶紧求助于人工，戴上了头套，以一束扑满香粉但非他头上所长的假发为荣。要是我们这把扫帚也这样登场，由于把一些别的树条收集到身上而得意洋洋，其实这些条上尽是尘土，即使是最高贵的夫人房里的尘土，我们一定会笑它是如何虚荣吧！我们就是这样偏心的审判官，偏于自己的优点，别人的毛病！

你也许会说，一把扫帚不过标志着一棵头冲下的树而已，那么请问：人又是什么？不也是一个颠倒的动物，他的兽性老骑在理性背上，他的头去了该放他的脚的地方，老在土里趴着，可是尽管有这么多毛病，还自命为天下的改革家，除弊者，伸冤者，把手伸进人世间每个藏

污纳垢的角落，扫出来一大堆从未暴露过的肮脏，把原来干净的地方弄得尘土满天，肮脏没扫走而自己倒浑身受到了污染；到晚年又变成女人的奴隶，而且是一些最不堪的女人，直到磨得只剩下一支根株，于是像他的扫帚老弟一样，不是给扔出门外，就是拿来生火，供别人取暖了。

2．零碎题目随想（选段）
From “Thoughts on Various Subjects”

1）

我们身上的宗教，足够使彼此相恨，而不够使彼此相爱。

3）

如何能期望人类接受劝告，当他们连警告都不肯接受。

9）

一个真正的天才出现于世界，可以根据下列现象来判断，即所有的笨蛋勾结起来反对他。

12）

人受到社会指责时，有三种对付办法：不屑一辩，对骂，改正。不屑是假的，改正不可能，所以通常采用的是第二法。

14）

如果一个人将他对恋爱、政治、宗教、学术之类的意见全部记录下来，从青年直到老年，那么最后将出现一大堆前后不一、互相矛盾的东西。

21）

人常被说成是不认识自己的弱点，但恐怕也没有几个人认识自己的长处。这情况有如土地，有的地含有金矿而主人不知。

23）

少年之才，在于发明；老年之才，在于判断。值得判断的东西越来越少，判断者也就越来越难讨好。如此变化，贯穿一生。等我们老了，朋友们发现更难于使我们高兴，同时也不在乎我们是否高兴了。

24）

没有一个聪明人希望自己变年轻些。

25）

即使最好的行为，其动机也不堪细察。人们承认：大多数行为，不论好坏，其原因都可归结为对己之爱。不过有的人因爱己而去使别人高兴，有的人则一心只管自己高兴。这就是德行与恶行之间的大区别。宗教是一切行为的最好动机，但宗教也是爱己的最高范例。

26）

世人一旦对我们狠起来了，就会一直狠下去，而且越来越没有顾忌，连表面客气也不讲了，就同嫖客对待妓女一样。

27）

怨言是上天得自我们的最大贡物，也是我们祷告中最真诚的部分。

28）

许多男人和大多数女人之所以说话流利，是因为他们能说的内容少，能用的词儿也不多。任何人如善于运用语言或有丰富的思想，讲起话来总不免犹豫，因不知选用什么想法或哪个词儿才好；而普通人只有一套想法和一套表达这类想法的词儿，所以总能开口就讲，犹如人们能很快走出一座空的教堂，碰上教堂门口站着一群人就无法快了。

29）

人人都想长生，但无人愿意年老。

30）

男人喜欢听别人说自己好话，因为他们对自己估价不高；女人则相反。

31）

维纳斯，美丽而和善，是主爱的女神；朱诺，可怕的长舌妇，是主婚姻的女神。这两位始终是不共戴天的仇敌。

35）

大人、小孩以及别的动物的消遣办法，大多数都是模仿打仗。

37）

读到一段文章合我之意，我说：作者写得真好；而不合我意时，我就说：作者大谬。

40）

问题：教堂是否除了是死者的寝室，也是生者的宿舍？

41）

有时我读书，喜其文章而憎其作者。

42）

人做坏事，不令我奇；我奇的是，做了而不害羞。

46）

远见是能见不可见的事物的艺术。

47）

既然神道与人道的结合是我教的重要信条，奇怪的是：有些牧师写文章只有神道，而没有一点人道。

3．预拟老年决心
Resolutions When I Come to Be Old

不娶年轻老婆。

不同年轻人作伴，除非人家真心要求。

不暴躁，发愣，或多疑。

不嘲笑当今的风气、俏皮话、时装、人物、战争等等。

不亲儿童，或让他们随便接近。

不对同样的人老说同样的故事。

不贪婪。

不可忽略体面、清洁，否则会脏得不堪。

不可对年轻人太严厉，而要谅解他们的蠢事、弱点。

不听不老实的仆人之流搬弄是非的话，更不受他们的影响。

不轻易替人出主意，也不麻烦人，除非人家自己愿意。

要请几个好友告诉我这些决心有哪一条我没遵守或忽略了，在哪一点上，并且立即改正。

不可多言，不要老谈自己。

不夸自己以前如何英俊，如何强壮，如何得到小姐太太们的青睐，种种。

不听谄言，不幻想还会有年轻女人爱自己。要憎恨那些伸手来抓遗产的人。(1)

不可武断，或固执己见。

不可摆出一定会遵守所有这些条文的架子，很可能一条也遵守不了。

4. 《一个小小的建议》[(2)]选段
——为使贫家儿女不至成为其父母与国家的负担，反而于公有益
From *A Modest Proposal*

路过这个伟大的城市，或在乡下旅行的人，常见一种凄惨景象，即街上、路边、屋门外有许多女乞丐，拖着三个、四个或更多的小孩子，衣不蔽体，向行人苦苦讨吃。这些做母亲的本该好好干活谋生，现在却被逼着整天在街上游荡，求人救济她们的可怜的孩子。这些孩子长大了也找不到工作，不是变成小偷，就是离开祖国去西班牙替觊觎王位者打仗，或去巴巴多斯岛卖身投靠。

各方人士想必都会同意，在我国目前可悲的状况之下，如许大量儿童，不论手抱、背负或随其父母走路，构成了一个额外的困难问题，因此若有人能提出一个公正、不费钱而又简单易行的办法，能使这些儿童变成国家的健全、有用的成员，则此人必被公众尊为民族的保卫者，值得为他塑像。

……

我在伦敦认识一个见知很广的美国人，他向我担保说：一个奶水充足的健康儿童养到一岁的时候是最鲜美、最滋养、最健康的食物，不论炖、烤、焙、煮都好，也可以用做油煎肉丁或蔬菜肉汤。

现谨建议如下，祈请公众垂鉴。上面所统计的12万名儿童，两万名可留下传种，其中四分之一可为男性，此数已比牛羊猪豕之类留种为

多，理由是上述儿童大多非正式婚姻产物，粗鄙之流亦不重视此点，因此一男可配四女。其余10万名可在一岁时卖给全国有地位、有钱的人，事前切嘱母亲们在最后一月喂足儿童的奶水，让他们长得胖嫩，以便用于宴席。如是友朋小集，一儿可作两菜；家庭自用，则其上下半身都可各作两道好菜，若能调以少量胡椒和盐，则存放四天后煮吃仍佳，冬季尤然。

我曾算过，一个初生儿平均重12磅，一年后如养育得当可增至28磅。

我承认这种食物相当昂贵，因此也就特别适合地主们享用。地主们既已吞下了他们的父母，显然也最有资格吃这些儿童。

……

至于我本人，在多年劳而无功地提出许多空洞、不切实际的意见之后，以为再无成功之望了，幸而想到了这个建议，不但完全是新的，而且有切实的内容，花钱不多，费事不大，靠我们自力就能实行，因此不会有得罪英格兰的危险。因为这些商品不能拿来出口，它的肉质太嫩，不宜长期盐腌——虽然我也可以说出一个国家的名字，它是不用加盐也乐于把我们整个民族吃掉的。

我并不固执己见，也愿考虑明智之士的其他建议，只要它们的动机同样纯正，花钱不多，易行，有效。但在提出这类与我的方案相反而效果更好的建议之前，我希望建议者一方能深入考虑两点：第一，现状之下，如何为10万无用的嘴和身子找到吃的穿的？第二，把职业乞丐同实际是乞丐的大部分农民、村民和雇工算在一起，我国现有整整100万个人形动物，养活他们的费用如作为公债，须交债金总共200万英镑。我

希望那些不喜欢我的建议或另有答案的政治人物，先去问问这些人的父母，是否他们今天会认为是绝大幸事，如果当初在满一岁的时候他们被当作食品用我所写的方式卖掉了，这样也就免得后来不断地受罪，由于地主的压迫，由于在没有金钱或贸易的情况下付不起租金，由于缺乏起码的生活资料，连御寒的衣服与房子也没有，以及以后必然还要落在他们这一类人头上的同样甚至更大的苦难。

我恳切声明：我提议此事，确因必要，绝无半点个人企图，动机只是为了国家的公益，为了增加我国的贸易，安置儿童，救济贫民，同时也给有钱人一点乐趣。我本人并无子女能从中取得分文，盖最幼之儿已经九岁，老妻也早过生育之年了。

5．致一位新任神职的青年先生的信[(3)]（选段）

From “A Letter to a Young Gentleman Lately Enter'd into Holy Orders”

先生：

世人对教会所持态度有如目前之际，足下出任神职，此事我初无闻，也不赞成，但今日如再劝君思退，事已太晚，也不合一般做法，所以还是对您的进入人生新境，贡献几点想法吧。

……

同样地，我会感到高兴，如果您能多下一点功夫，学学英语。忽略英语是目下我国学者最普遍的缺点之一。他们似乎完全不知风格为何物，只知一味写下去，语言平板，掺杂着一些我们民族特有的僻词怪句。我也未见有任何人发现或承认他在这方面的不足，更不必说想要纠正了。把恰当的词放上恰当的位置，这就是风格的真正定义。但要详细说明此点，非现在所能做到，不如先谈谈一二个花力不大就可改正的缺点吧。

第一是用费解的名词，女人称之为硬词，略有知识的普通人称之为雅文。在各类神职人员中，特别是年轻一辈之中，没有比这个更普遍、更不可恕，而且毫无必要的毛病了。我曾出于好奇，从一位刚上任的神职人员的一篇布道文里挑出了几百个词，它们的意义一百个听众中也没

有一个能懂。我也记不起任何我认识的神职人员中有谁是完全不犯此病的，虽然他们很多人同意我的看法，讨厌这个缺点。我常把自己放在普通人的地位，指出许多词太难或不易解，但他们不承认，原因是这些词对于学者是根本不成问题的。我想年轻的牧师顶好学学有名的福克兰勋爵在他的一篇文章里提出的办法。有一位同他很熟的贵人告诉我，每当他怀疑他用的一个词是否好懂，他总先问他夫人的寝室丫头（而不是那上等侍女，因为后者可能看传奇小说），然后根据她的判断决定取舍。那位大人物认为这一作法应该用于学术论文，我看对于布道文也完全适合，因为连最低微的听众也注意听它，而教民中的半数无论在地位和知识上都未必比得上一个寝室丫头。我不知道事情是如何演变到目前情况的，即许多讲工艺和科学的教授常常最不会向外行人表达他们的意思。一个普通农民用几个字就可以使你了解，例如说：“他的脚崴了”，“他的下巴脱了”，而让一个外科大夫来讲，他会用一百个医学名词，但你若不是学医的，仍然莫名其妙。同样的情况，也经常出现在法律、医学以及其他工艺部门。

谈到硬词，我认为神学部门也有，就像科学部门一样，因为我注意到有几位牧师平时虽不喜欢用难解的词，却在他们的布道文里用了大量从宗教论文里找来的词，像是认为我们有责任了解它们。我认为绝无这个责任，而且我敢向最伟大的神学学者挑战，问他有什么上帝或人的法律规定我必须了解“无所不知”、“无所不在”、“普遍存在”、“属性”、“极乐之景”(4)以及一千个其他在布道里常见的词，或要我懂得“不正圆”、“特应性”、“统一体”(5)之类的词？而且我愿更进一步，提出另外一点，即《圣经》中的许多名词，特别在《保罗福音》部分，也可以审慎地改成更平易的词，除非它们是引文的一部分。

我对此事之所以郑重其词，是因为这是人们普遍提出的不满，而且

提得完全有理。一位神学学者即使面对我国任何教区的最聪明的教民，不论他讲什么，也都可以用一种能使文化最低的人可以听懂的方式来讲的。这个论断必然正确，否则上帝是在要我们做力所不及的事了。逻辑家是否能找到例外姑置不论，我要请任何一位文学家考虑，那些令人迷惑的词当中，是不是20个里有19个是可以改得容易些，也就是改成任何常人自然而然地会想起的，可能也是那些爱用硬词的先生们自己也首先想起的一类词呢？

……

有一种怕被人看成学究的心理对青年牧师产生了恶劣影响。因为有此一怕，他们当中很多人就完全忽略了大学里的严肃课程，而专注剧本、诗歌和时事小册，为了想使自己能在茶会或咖啡店出现，他们称此为“进行高雅谈话”、“认识世界”、“研究人而不研究书”。这些本领运用在讲坛上，就形成了一种古怪、紧凑、华丽的风格，讲究句调声节之美，而无切题或有意义的内容。我曾以极大的注意力，花了半小时去听一位这样的演讲家，但没有在他的通篇布道文里找到一个我能听得懂——更不必说记得住——的句子。另外还有人为了表示他们所学不限于哲学、科学或古代经典，喜欢用一种赌客的语言来说话，提出“藏牌”、“洗牌”、“骗住”、“哄过”之类的词(6)，这种语言对听的人毫无益处，除非他们已经有过同小偷和骗子交朋友的经验。真如常言说的，可从交友看人；似乎还可以说，可从说话看交了什么样的朋友，无论根据公开演讲或私下谈话都行。

要把我们当中的风格缺陷一一列举，我的话会说不完，所以我就不谈鄙陋、琐碎（往往伴之以虚夸）等方面，当然更不谈潦草、下流之类了。现在只想请你提防两点：一是过多地用乏味的、不必要的形容词，二是特别去找一些套话来用，有头脑的听众特别憎厌它们，何况它们也

不能像你的天生语言那样清楚地表达你的意思。

虽然如我所言，这个国家里人们没有好好学习我们的英语，但是写文章的毛病并不出在缺乏了解，而十有九次是由于想装门面。只要一个人的思想是清楚的，最恰当的词会马上自动涌上来，他的判断力会告诉他该把它们排成什么秩序，以便使人们最好地理解它们。不用这个方法，则往往是另有企图，如为了显示学问、口才、高雅、关于世界的知识等等。总之，人做任何事如要达到完美，纯朴是必不可少的，特别是在写文章方面。

……

我对于您在讲坛上该如何自处的想法，便于谈的已经都谈了。您在生活里的行为是另外一个方面，我也可以提供看法，如果您赞成我已写的这些，表示愿意多听听的话；如果不是这样，则我已经冒渎您太久了。

我是，先生，

您的深情的朋友与仆人，A．B.

1719—1720年1月9日

---

(1) 此句原文为拉丁文。

(2) 英文中最著名的散文作品之一，至今为学英国文学者所必读。文章的特点在于以献策者的口气郑重其事地提出一个空前残酷的建议，里面数据充实，列举的理由也颇有条理，使人一时难以确定作者的真正用意。当然，事实上，他随处都有提示，用文雅的笔调写如此残酷的想法，正是为了把爱尔兰的惨状最鲜明地公之于众，在这点上斯威夫特是完全成功了，原文颇

长，此处仅译部分段落。

(3) 这信大部分谈青年人应如何运用语言。斯威夫特关于风格的有名定义即在此出现。他主张写得平易晓畅，反对故作高深、以各种奇怪名词唬人，举了许多实例，很有说服力。而文章本身写得如此清楚、文雅而又有力，实践了“把恰当的词放上恰当的位置”的主张，又从正面提供了优秀散文的典范。

(4) 这些词的英文原字是：omniscience，omnipresence，ubiquity，attribute，beatifick vision。

(5) 它们的英文原字按作者原拼法是：excentrick，idiosyncracy，entity。富于讽刺意味的是，这三词后世仍很流行，特别是最后一词，成为政论、哲理文中的常用语。

(6) 这几个词的英文原文是：palming，shuffling，biting，bamboozling。

约瑟夫·艾狄生（1672—1717）(1)

艾狄生（Joseph　Addison）是文学家，又是政治家，而在文学方面，不仅写诗、剧本，还写文论和其他散文作品。

他同斯梯尔一起办刊物，特别是后来他独力主持《旁观者》报，确立了英国期刊文章的格调和写法。这种文章即是所谓“期刊论说文”（the periodic essay）。它不同于培根式的随笔，因为它不止发表个人见解，还要报道时事，剖析社会风尚，评论文学艺术；它也不同于后世流行的小品文，因为写景抒情不是它的主要内容。它既叙又议，叙中有议，主要是叙，然而执笔者的个性又是鲜明的。他须是一个见闻广博、趣味高雅而又脾气随和、善与人交的人，文章的风格也要能做到言之有物而又有文的地步，要使中产阶级人士爱读，这样才可增加登这类文章的期刊的销路和影响。

艾狄生有的就是这样的文章风格。约翰逊博士评之为“亲切而不鄙俚，典雅而不炫耀，值得讲究英文风格之士日夜读之”。

《旁观者》报（1711—1712）选段
From *The Spectator*

有人说苏格拉底把哲学从天上拉到了地上人间，我的野心是希望有人说我把哲学引出书房和学校，让它进入俱乐部和会议厅，停留在午茶桌上和咖啡店里。

* * *

大约三个月前，有一条消息流传，说是法国国王去世了。我料想此事将使欧洲换上新貌，会引起我们英国咖啡店里各种奇妙议论，也就很想了解一下我们的一些显要的政治人物对它有什么想法。

为了尽量从源头开始，我首先走进圣詹姆士咖啡店，发现整个前厅人声嘈杂，都在谈论政治。坐在门口的人还只是泛泛而谈，越往里走越谈得好，等到走到内厅，更是精彩，那里有一群理论家坐在咖啡壶喷出的香气之中高谈阔论，不到一刻钟，就把整个西班牙皇室打发掉了，又把全部波旁王朝都安置好了。

接着我去到茄尔斯咖啡店，那里法国绅士们在开会讨论他们君王的生死问题。他们当中拥护革新派的人肯定地说，国王已在一周前离开人世，并立即进而谈到他们那些受苦的朋友们将被释放，他们自己也会恢复原来地位。但我发现他们意见并不一致，就照原定计划继续我的行程。

等我走进詹妮·曼咖啡店，我看见一个很神气的年轻人歪戴帽子，向一个同我一起进店的朋友说了这样一番话：杰克，老顽固终于死了，

得快干了！机不可失，伙计！直上巴黎！以及诸如此类的深刻意见。

在恰林克劳斯和考文特花园之间，人们的政见没有多少差别。等我走进维尔咖啡店，我听到的议论已经从法国国王之死转到几位诗人了，就是波瓦罗先生、拉辛先生、高乃依先生和另外几位，人们遗憾他们早死了，否则他们定会写出极好的挽诗来哀悼这位伟大的君王和提倡学术的恩主。……

我遇见的第一个人对法王之死表示极大的悲痛，但等他说下去，我发现他悲痛的其实不是法王，而是他在听见消息之前三天已经把他的钱从银行抽走了。这话一说，在场一位纺织品商人——他是这家咖啡店里的预言家，常有一群欣赏者围着他转——叫了几个人来证明他早在一周前就已说过法王确实死了，并且补充说：根据他最近从法国得到的消息，事情不可能不是这样。正当他把这些消息一一报道，并向他的听众作权威性的发言的时候，来了一位绅士，他说方才在盖雷维咖啡店看到刚从法国来的几封信，说国王身体很好，在邮件送出的当天早晨还出去打了猎。一听此话，那位纺织品商人偷偷把挂在身旁衣架上的帽子拿了下来，很窘地回到他的铺子里去了。这一消息使我结束了我的一直进展得顺利的旅行，心里感到满意，由于听到了关于这件大事的许多不同意见，观察到对于同一新闻人们各因本身的兴趣和利益而自然而然地各有看法。

---

(1) 据《辞海》（2010），为1672—1719。——编者注

玛·渥·蒙太古（1689—1762）

蒙太古夫人（Lady Mary Wortley Montagu）是才女，又曾做过大使夫人，去过土耳其。这里选译两信都写于她在土耳其时期。

在当时英国人的眼中，土耳其是个非常野蛮落后的国家，蒙太古夫人却有不同凡俗的眼光，对接触到的异国风光抱有浓厚兴趣和同情。在她笔下，骆驼、水牛、土耳其式的房屋都写得栩栩如生，而在致马尔伯爵夫人的信中所描写的那位土耳其美人法婷玛和她天仙般的女儿和侍女，以及她的房屋服饰，又有谁看了不为之神往呢！

蒙太古夫人也写一些诗和散文，但最著名的还是书札。在18世纪的英国，人们把写信当作一件重要的事。朋友之间通信不但要有内容，还很讲究文字，可又不要失之做作，在这方面蒙太古夫人是杰出的。一位19世纪评论家贝吉特（Walter Bagehot，1826—1877）曾有过以下一段话：

> 玛丽·蒙太古夫人擅长书札。她下笔简洁而不做作，是尺牍中的极品。某雄辩家曾说油滑是演说的大忌，对作家说顶少也是如此。有许多人，特别是夫人小姐，能在任何时候写任何长度和任何数目的信。我们不妨说，这样写出来的信是不会好的。无论写哪一体的文章都要先思考一下，要先弄明白究竟打算怎样，才能不走弯路，才能一步步前进。另一方面，思考太过却又不利于行文的流畅，尺牍如此，其他文章也无不如此。写时用意太过，一封信读起来就吃力，会变成好句的堆砌，每一句读起来都好，但全篇缺乏生气。记性用得多，悟性用得

少，谁读了都有这个感觉，虽然只有别具只眼者才能找到原因。蒙太古夫人深明此理。她以生动而恰到好处的文字来说她想说的话，但避免过分求好，她文字是精练的，但不吃力。

这段话很能道出蒙太古夫人尺牍的妙处。译者也做了些努力，力求对得起原著，到底做到了什么程度则有待于读者来评论了。

1．致锡索魏特夫人
From *Letters*
To Mrs．T.—(Thistlethwayte)

谨告亲爱的锡索魏特夫人，我已经安全结束了长途旅行。一路上的劳顿听来只使人生厌，且不去提它，只给你说说这里的奇闻逸事。从土耳其写去的信如果没有点新鲜事儿，就会和一旦我回到伦敦后不能有稀罕物儿拿给来访的客人观赏同样使人失望。

和你谈谈什么呢？——你一生没见过骆驼，也许形容一下你会觉得新鲜。不错，我头一次看到也是挺新鲜。过去我看过好几百张骆驼的画，但没有一张真能传神。我要大胆说一句也许是错误的话，因为在我以前从没有人这么说过，但我认为骆驼是鹿的同类，腿、身子和脖子都和鹿一模一样，颜色也非常接近。不错，骆驼比马大得多，也比马高得多，跑得飞快，在彼得瓦雷丁(1)战败之后是骆驼胜过快马头一个把战败的消息带到贝尔格莱德的。它们从来不能彻底驯服，赶骆驼的要用结实的绳子五十个一串把它们拴起来，然后自己骑在一条驴上领着走。我看见过多到三百峰的一支骆驼队。它们驮的重量要比马多三分之一；但背上有个鼓包，往骆驼上装货就成为一门特别的本领。我觉得骆驼非常难看：头长得怪，又小得和身子不相称。它们什么都驮。这里耕地用的水牛，那你也是不熟悉的。水牛比黄牛大些笨些，有短粗的、紧贴在头上向后面弯着长的黑色犄角。人们说牛角磨光后是很好看的。水牛都呈黑色，皮上有非常短的毛，眼睛白色而极小，看上去很怕人。乡下人常把它们的尾巴和额上的毛染成红色，作为一种装饰。

这里的人不用马做苦工，这里的马也不适宜做苦工。这里的马很漂亮也很欢蹦，但一般身子小，也不健壮，就像较冷地区国家的马。它们虽然矫健倒很驯服，跑得也快，又很稳。我有一匹心爱的白马，真是千金不换；一骑上去它就那么欢腾，你会觉得我一定胆子非常大才敢骑它；但我和你说，我一生也没骑过这么听话的马。我用的侧鞍(2)这里的人是初次看到，和哥伦布发现美洲的船一样，到处都引人看上两眼。这里有受到某种宗教崇拜的鸟儿，因为这样，繁殖得很多。例如，鸽子因为无邪受到崇拜，而白鹭则据说是每年冬天要去麦加朝圣的。老实说，它们是土耳其政府辖下最快活的臣民，对自己的特殊地位很敏感，常在大街上无忧无虑地闲游，还在人家房子底层做窠。受到这种尊宠的人家是非常高兴，因为普通的土耳其人完全相信这样一来那一整年他们家就不会失火或遭受瘟疫了；我的卧室窗外也有这么一个神圣的鸟巢。

既然谈到了我的卧室，我想把这里的房屋描写一下也会像这里的鸟兽一样，对你是新鲜的。我想你读到过的我国关于土耳其的书里大多说他们的房子是世上最糟糕的建筑物。在这个问题上我可以作权威发言，因为我见过许多；我切实告诉你，事实完全不是那样。我们现在住的是属于苏丹的一座宫殿。我的确认为它建筑形式很美观并且对当地很适合。不错，这里的人们并不热心修饰起他们住宅的外表，房子一般是木制的，我也承认这会产生许多不便，但这不能归罪于人民的审美观念不高而应归罪于政府的办法逼人。一家家主死了，房子就要归苏丹处理，因而谁也不愿多花钱去做不知对自己的家人有没有好处的事。他们只想盖一所宽敞的宅子，足够自己住一辈子就算了，哪怕死后第二年房子就塌也不在乎。

大房子也罢，小房子也罢，都清楚地分为两部分，然后用一条窄甬道连接起来。前一半正面有个大院子，四周围绕着走廊，看起来很舒

服。这条走廊通向各间屋子，屋子通常开间很大，有两排窗户，上面一排是花玻璃的。房子一般不超过两层，每层都有走廊。楼梯很宽，一般不多于30级。这是一家之主住的地方，另一部分叫做“内宅”，是女眷住的地方（“后宫”这个名称只有在苏丹那里才能用）。内宅四周也有廊子，通向花园，所有的窗子都面对那里，房间的数目也和前面一样，但是在色调和家具上都要更活泼精致一些。第二排窗户很低，有点像修道院里那样的栏杆，房间里都铺着波斯地毯，一头高起约二尺（我的房间里两头都是高起来的）。这就叫沙发，那上面铺着更讲究的地毯，在它四周有高达一尺的横榻，依照主人的意愿或富有程度而覆盖着阔绰的丝绸。我屋子里用的是大红材料，镶着金穗子；围绕着它背靠墙放着两圈垫子，头一圈的大些，第二圈的小些；在这上面土耳其人表现出高度的华丽。这些垫子一般是织锦，或者在白缎子上用金线绣出花纹；再没有比它们看来更轻快更美妙的东西了。这种坐垫用起来又方便又舒服，我相信我今后会终身觉得椅子坐上去不舒服的。房间一般较低，我认为这不算毛病；天花板总是木制的，一般嵌着花或画着花。每间屋子有多处可以用折叠门开关，用来做私室我认为比我们的建筑方便。两个窗户之间有小的拱形壁龛可以放盆花或花篮。但是最叫我喜欢的是屋子底层装饰的大理石喷泉，射出多股清水，既使人凉爽舒适，从一层流下到另一层又发出轻快琤淙的声音。有些喷泉十分华丽。每所房子都有澡堂，一般有两三间小屋，铅皮顶，地下铺大理石，有澡盆、水龙头等一切洗冷热水澡的设备。

你也许对我这一套说法感到奇怪，因为和一般旅游者说法大不一样，他们总是爱谈论自己并不知道的事情。只有在性质特异或稀有场合，一位基督徒才会被请进有身分的人家里，而内宅是永远禁止入内的。所以人们只好谈谈房子的外表，而那并不惊人；妇女住屋总盖在后面，让人看不见，从里面看出去也只能看见后花园，而那又是用高墙围

起来的。我们的那种花台他们没有，园里种着高大树木，很荫凉宜人，依我看来，景色也很好。在园中间有厅，往往很大，中央经常装饰着喷泉。它有十来磴台阶，四围有金漆格窗爬满了绿藤、素馨和忍冬藤，绿得像一层墙。再外面种上一圈大树，是夫人小姐们游赏的去处，奏乐、刺绣都在那里。在公共花园里有公用的厅，家里没有厅的人就去那里喝咖啡和冰果汁。土耳其人也不是不知道怎么盖永久性建筑的。他们的清真寺用石头建筑，旅店也非常漂亮，许多家占地很大，四周在石拱门下开设商店，穷手艺人住在那里可以不花钱。旅店总连着座清真寺，主体是一座很神气的大厅，可以容三四百人，天井非常宽敞，四周是一间间小屋子，颇像我们的大学。我承认盖这个比造寺院对人们要有意义得多。

这次我已讲得不少了。如果你不喜欢听我谈的这些事，请告诉我你希望我在信里写什么；亲爱的锡索魏特夫人，我是极愿使您高兴的。

1717年4月1日于亚得利安诺布尔

（周珏良译）

2．致马尔伯爵夫人
To the Countess of—(Mar).

亲爱的姐姐，上次有船来，我给你和所有在英国和我通信的人写了信，天晓得下次再有机会给你们寄信要等到哪一天；可我还是忍不住要再写，纵然写完的信也许要在我手里留上两个月。老实说，我满脑子都是昨天宴会上的事，不表达一下简直安定不下来。开场白到此为止，请看正文。

宰相夫人请我赴宴，我打扮起来准备赴约时感到十分荣幸，因为过去从未请过基督教徒参加这种宴会。我想要是穿上宰相夫人经常看到的衣着去赴宴会怕满足不了她的好奇心，而无疑她请我赴宴恐怕主要是为了看个稀罕物儿，所以我就依照维也纳宫廷的规矩装扮起来，这比我们英国的可热闹多了。但是我一点没有声张，免得在礼数上发生争执。我坐了一辆土耳其式马车，跟我去的就是一个给我托着拖地长裙的女佣人和一个给我做翻译的希腊妇女。在府门外迎接我的是夫人的黑种太监。他十分恭敬地扶我出了车，引我穿过了好几间屋子。两旁排列了宰相夫人的穿着整齐的使女。在内室我看见夫人穿着貂皮褂子坐在坐垫上。她站起来迎我，十分郑重地给我引见了五六位朋友。她面貌端正，看上去有五十来岁。她屋子朴实无华，家具很一般，这使我出乎意外。除了使女穿着整齐、人数众多而外，看不出她有什么奢侈的地方。她猜出了我的心思，于是向我说她年纪不小了，没有心思在不急之务上浪费时间金钱；她钱都花在慈善事业上，此外就是祷告真主了。她说这话一点没有做作，她和她丈夫都十分虔诚。他从不正眼看别的女人，而更特别的是从不受贿，虽然这是他的前任中任何一位也免不了的。他在这件事上对

自己十分严格。渥特莱先生送他的礼品他坚决不收，后来说了又说，这是每一位大使上任时对他这种地位的人照例礼数，他才收下了。

吃饭前她对我尽力招待了一番，然后开饭。菜一道一道地上来。也数不清有多少，都是依他们的风味精心烹调的，我以为并不像你许是听人说过的那么糟糕。我很能判断他们饮食的好坏，因为在贝尔格莱德曾在一位土耳其官员家里住过三星期。他天天以自己的大师傅做的佳肴款待。头一周我吃得非常高兴，可我不得不承认，后来我腻了，总想我们的大师傅能做一两样家乡菜吃吃。但是我认为这是习惯问题，很倾向相信如有一位印度人从未吃过这两种菜的，就很可能喜欢他们的烹调。他们口味浓，烧烤用的火也比较大。他们使用不少非常浓烈的香料。他们汤放在最后喝，肉种类之多顶少不下于我们。我很遗憾的是女主人殷勤让菜，我可吃不下许多。最后上的咖啡和香水，这是最高待遇，两个女奴跪着在我的头发上、衣服上和手帕上洒上香水。这个过后，她命令女奴们奏乐跳舞，弹吉他琴，女主人还抱歉地说表演不好，因为她没有注意去训练她们。

我向她致谢。少停了一会儿就起身告辞。我如迎进来那样给送出来。本想立刻回家，但是陪我的那位希腊夫人竭力劝我去拜访帝国的第二要人的夫人，说他应当受到和宰相同等待遇。宰相不过是个空名儿，他才是掌实权的。我在宰相的内宅里呆得很乏味，本不想再去另一家，但是她的力劝动摇了我，我也以自己能如此随和而非常高兴。

这一家一切和宰相那里完全不一样。房屋本身就显出一位老年虔诚妇女和一位青年美人儿的不同。那里又干净又漂亮。在大门口有两个黑种太监迎接，带我穿过两边肃立着漂亮侍女的长长甬道。她们发长委地，都整齐地梳着辫子，穿着织银丝的上好薄花丝绸衣服。我恨不得走近些仔细看看，但那是礼节上不允许的，这个念头一会儿就打消了。此

时我走进一间大屋子，或者不如说亭子，四面有金漆窗子，大部分敞着。附近种的树投射着宜人的阴影，使阳光不至于恼人。素馨和忍冬藤缠绕着树干，散发出微香。屋子低下去的那一头有座大理石喷泉，喷出清甜的水，落在三四座石盆里，发出悦耳声音。屋顶上画着各种花卉，从金色花篮里垂下来，好像就要落在地上。在三级台阶高的铺着地毯的一只沙发上坐着那位贵人的夫人，靠在绣着花纹的白绫靠垫上；在她脚下坐着两个女孩，大的大约十二岁，美得像天仙，穿着阔绰，浑身珠翠。可是在美丽的法婷玛（这是夫人的名字）身旁谁也不会去看她们。夫人的美貌使我见到的一切美人失色，或者不如说，使在英国或德国被称为美人儿的一切人失色。我不得不承认我从未见过有这样神采照人的，我也想不起在她旁边还有什么别的脸庞会受到人们注意。她站起来迎接我，用她们的方式致敬，把手放在心房上，显得既美妙又高贵无比，这怕是任何一种宫廷教养也不能硬培养出来的。她吩咐拿坐垫给我，有意把我安置在屋角，那是贵宾坐的地方。我不得不说，虽然事先那位希腊夫人已经对我盛赞过她的美貌，但这时我还是惊诧得呆了，一时话也说不出来，只目不转睛地看着她。五官多么匀称！又天生的冰肌玉骨不假修饰！那倾城倾国的一笑！——而她的眼睛呢！——又大又黑，黑中泛着蓝色的柔光！何况面庞儿转处又显出那千种仪态！

开头的惊诧过去之后，我就仔细琢磨了一下，看看她面貌上有无缺陷，但毫无结果，反而使我坚信通常的那种看法，以为一张十分匀称、非常美丽的面庞儿会不惹人爱是错误的。老天爷为她采集了最整齐的五官来形成一副完美无缺的面貌，比传闻中的亚倍利斯想做到的成功多了。在这一切之外又加上文雅亲切的举止，神情自若，仪容高贵，可又不带一点僵硬或做作，使我深信，假如把她一下子送到欧洲最高雅的王位上，谁也不会怀疑她不是生来就被教养去当王后的，虽然教育她的国家被我们称作野蛮。总之，我们英国最有名的美女在她旁边也会黯然无

光。

她穿一件绣银花的金色织锦半长缎袍，十分合身，使在轻纱衬衣笼罩下的胸部显得更为动人。她的长裤是暗粉色的，紧身马甲银绿相间，鞋是白缎子的，绣着精致的花；美丽的双臂上笼着钻石手镯，宽宽的腰带上也镶着钻石；她头上束着淡红和银白相间的土耳其头巾，漆黑的头发，鬈曲着长长拖下来，在头的一边插着几支镶珠宝的簪子。写到这里，我怕你会以为我在夸张其词。我记得在哪里读到过，说女人谈起美来总是兴高采烈。我不能想像为什么不允许她们这样做。我颇以为能不夹杂欲望和嫉妒地赞美还是一种美德呢。最严肃的作家常常热烈地谈论名画或雕刻。上帝的艺能当然比起凡人的稚弱想像力要高得多，我以为更应当受到我们颂扬。就我来说，我毫不感到不好意思承认我看到天仙般的法婷玛所得到的乐趣绝不下于看到任何美妙的雕像。

她告诉我，坐在她脚下的两个女孩是她的女儿，虽然她年轻得不像是她们的妈妈。在沙发下首排列着她漂亮的侍女，有二十来人，使我想起古代图画里的仙女。我想大自然能塑造出这一幅景象也是难能。她做了个手势，叫她们奏乐跳舞。四个侍女马上用乐器奏出清柔的乐调，一把弦琴，一个吉他，伴上歌声，别人就轮流跳舞。她们跳的舞真是我从未见过的。恐怕再没有比这更艺术或更合适的音乐能引起人的“遐想”的了。音调那么柔和！——动作那样慵懒！——伴上舞中间歇和半开不开的眼！看看几乎要倒地了，然后又以美妙的姿态复苏过来，这使我肯定世上最心硬和最古板的女人看见了她们也未免要想到那桩不好形诸口舌的事儿来。我想你也许看见书上说过土耳其人没有音乐，只有唬人的噪音；可这是那些只听过街头艺人演奏的人说的，其无道理不在一位外国人把英国的音乐只当作是尿泡风笛加弦乐或乱敲乱打之下。你可以相信她们这次奏的音乐伤感气十足；不错，我更喜欢意大利音乐，但这也许

是偏好。我认识一位希腊夫人比罗宾逊夫人唱的还好。她两种风格都能表演，可是更喜欢土耳其风格。当然，她们天生有美妙的歌喉，非常耐听。舞跳完了，四个美丽的侍女捧着银香炉进来，在屋里熏上琥珀、芦荟木和其他名香。然后用最细的日本瓷器跪着捧上咖啡，用的是鎏金的银盘子。美丽的法婷玛以最彬彬有礼的方式招待我，称呼我为美丽的女苏丹，并以最好的意愿希望我做她的朋友，并且说可惜不能用我本国的语言接待我。

我告别的时候，两位侍女捧进满满一个银篮子的绣花手绢；她希望我赏脸，挑一条最华丽的，其余的她给了我的侍女和翻译。我告辞出来，送我和迎我的礼节一样，我不禁想这段时间简直是在穆罕默德的天堂里度过的。我看到的一切是多么迷人啊。我不知道你听了觉得怎样，我希望你能分享我的欢乐；因为我愿同姐姐你共享一切。

1717年4月18日于亚得利安诺布尔

（周珏良译）

---

(1) 地名，在现在的南斯拉夫。这里似指1716年土耳其人在此地战败的事。

(2) 当时欧洲妇女骑马用的一种特制的鞍子。骑者侧坐在马上。

塞缪尔·约翰逊（1709—1784）

约翰逊（Samuel Johnson）大半生穷困，在伦敦卖文为生，经过长期奋斗才成为文坛上的名人。他有渊博的古典学问，似乎是最尊重欧洲传统的学者，但骨子里却是一个道地的英国佬，对许多问题有新鲜见解，而且待人处世富有人情味。

他写过诗，小说，剧本，传世的更多是散文作品，《英国诗人传》至今读者不绝，所编英语字典则是英语史和词典学上的里程碑。

他的散文以拉丁式风格著称，喜用长字大字，句法讲究对仗。但是读起来却并不板重，一来是因为他能驾驭生硬的形式，使之比较自然，二来是他饱尝过人生苦辛，所写深刻，常有奇笔，也不乏风趣。19世纪的美学思想家罗斯金说：“我珍视他的句子，不是首先因为它们是对称的，而是因为它们是公正的，明确的”。又说：“它们的对称犹如两片天在打着响雷，互相应和”。

这里选译两文，一是约翰逊致一位贵族的信。在约翰逊编字典之初，曾向他请求支持而他对之以冷漠；等到字典快出版了，他却抢先给以好评，并向人示意希望约翰逊能把此书献给他。此信即是约翰逊的回答，在文雅、礼貌的措辞之下坚决地拒绝了他，表示了一个已有独立地位的学者的自傲。

另一篇是约翰逊在所编字典自序的最后部分。对于编写过程中工作的艰辛和感慨写得极为深切，而又始终不忘这一工作关系到英国的荣誉和文化的传播，因而不顾病痛困苦，奋力以赴，终竟全功。对于出版后可能遭遇的批评和挑剔，他也作了既承认又说明成绩的表白，最后归结

到亲人和朋友已逝，本人也寂寞孤处，一切毁誉都无所谓了的心情。学术文章而写得这样有真切感情，其拉丁式的风格又使得感情不至太泛滥，这就是绝好的一例。

1．致切斯特菲尔德爵爷书
（1755年2月7日）
Letter to Lord Chesterfield

勋爵大人：

我新近从《世界报》的业主那里得知两篇向公众推荐我编的字典的文章出自爵爷您的手笔。受到您这样的推崇，使我感到荣幸。但是由于我对大人物的垂青很不习惯，因此不知该怎样接受您的好意，也不知该如何措辞来表达谢忱。

当我在受到些许鼓励后首次登门求教时，我和世人一样，对您引人入胜的应接谈吐十分倾倒。我不禁发愿能以炫耀自己成为“征服世界者的征服者”；发愿能够赢得我看到世人竞相争取的您的重视。但我却觉察到我的拜访遭受到如此冷漠的鼓励，以至于自尊和羞怯都不允许我继续向您致敬。一旦我当众人之面向爵爷您致敬求援，我已用尽一个与世无争、不善逢迎的书生所具有的一切求宠本领。我已做了一切在我能力范围内所能做的事。不会有任何人看到自己用尽全力所完成的工作，无论他的工作如何微不足道，遭受怠慢和忽视而感到高兴和得意。

爵爷，自从我守候在您前客厅里，或被拒于您的大门之外以来，七个年头已经过去了。在这期间我经历了说也无益的千辛万苦，把我的工作不断地推向前进。在无一人助我一臂之力、无一人说一句鼓励的话、无一人投我以赞赏的微笑的情况下，我终于把我的工作进行到出版问世的边缘。对这些我也没有抱过期望，因为我从来也没有一位赏识者。

维吉尔诗中的牧童终于认识了爱神，发现他原来是一个出生在荒山岩石堆里的蛮荒野人。

爵爷，难道所谓的赏识者不是这样一个人吗？他看着别人在水里挣扎着求生存而漠不关心，但当那人到达岸边时却以援助相累。爵爷您居然高兴，注意起我的作品来了。您对我的作品所给予的注意，如果来得及时，就会是做了大好事。但是您的注意却姗姗来迟，直到我已无动于衷，对它无法消受；直到我已孑然一身，无法与人共享；直到我已名满京华，对它并不需要。不承任何人之情，不肯让公众认为上帝使我自己完成的工作应归功于任何赏识者，我希望这并不过于愤世嫉俗，过于苛求于人。

既然在受到任何学术奖励者如此少的资助下，我已把我的工作进行到目前的地步，那么我将不会感到失望，纵然在我结束我的工作期间从赏识者那里我将得到比以前更少的资助，如果更少的资助是可能的话。这是因为我早已从希望之梦中醒悟过来，在那种梦想之下我曾一度得意地夸耀自己是爵爷您最卑顺的门下士。

塞缪尔·约翰逊

2. 《英语词典序言》选段
From "The Preface to *A Dictionary of the English Language*"

期望赋给按其本性不能永恒的东西以较长的寿命，我谨把这部词书——多年劳动的结晶——奉献给我国的荣誉，以便使我国人不再把语言科学方面的领先地位，不加竞赛就让给大陆上的国家。每一个民族的主要光荣莫不来自该民族的作家群。我自己能否用自己的作品给英国文学的声誉增添一些分量，那要由时间来决定。我生命当中有一大部分的时间在疾病的压力下丧失掉了；另外一大部分被荒嬉过去了；还有一大部分总是为了筹谋当天的衣食而消耗殆尽。但是，如果借助于我这部词书，外国人和遥远的后代读者能够接近知识的传播者，能够领会真理的教导者；如果我的劳动成果能够照亮知识的宝库，能够增加培根、胡克、弥尔顿和博伊尔的声誉，那么我将不认为我的工作徒劳无益或无足轻重。

当我受到这一愿望的激励时，我便用满意的眼光来看待我这部不无缺陷的书，并以一位竭尽全力把工作做好的人的精神把它交付给世人。我并没有指望这部书会立即受到读者的欢迎：一些荒唐的错误和可笑的谬论（这是一部如此复杂的著作所难免的），诚然会暂时给愚人提供谈笑的资料，也会使无知之徒横加轻蔑，但是有益的勤奋终于取得胜利，而且世上也绝不会缺少分辨得出真才实学的人士。他们将会认为没有一部记录活语言的词典能够臻于完美，原因是当这部词典匆忙付印之时，一些词正在萌芽、出土，而另一些词则在消亡、废弃之中；他们还会考虑到一个人不可能穷毕生的精力来推敲句法结构和词源出处，即使全力

以赴，也仍会感到时间不足；考虑到一个人，他的计划包括语言所能表达的一切事物，必然会论到他并不完全领会的东西；考虑到有时作者过于心急，仓促结束工作，有时在艰巨的工作下由于疲惫而昏晕（这项工作，斯卡理吉比作铁砧上和矿坑里的劳动）；考虑到对于作家来说，一目了然的事物并不就一定知道，知道了的事物并不就一定记得起来；考虑到忽然一阵疏忽会使警惕性措手不及而被俘虏，些许消遣会使注意力分散，头脑一时的蒙蔽会使学问暗淡失色；他们还会考虑到作家需要回忆某一事物之时，往往苦思而不得，而昨日他对此却信手拈来，毫不费力，明天它又不需召唤径自出现在脑海之中。

在这部作品中，当人们可能发现不少遗漏时，请勿忘记成绩也很不小；尽管从来没有读者因爱惜作者而原谅过他的书，尽管世人不愿过问他们所谴责的作品中的过错从何而来，但是我或许能满足具有好奇心理的人们，使他们晓得这部英语词典是在没有学者的帮助，没有大人物给以任何奖励的情况下编写的；这项工作不是在安适、恬静的隐居生活中，或是在学府精舍的荫庇下，而是在艰苦和烦扰当中，在疾病和悲伤当中完成的。我或许可以抑制恶毒的批评者的得意忘形，向他们陈述：如果认为我的书没有展示出我国民族语言的全貌，那么我所没有做到的事，也只不过是直至今日人力从来未能实现的事。如果认为目前已不再变动地固定下来、包罗在仅仅数卷篇幅之内的古代语言的词典，经过历代学者的艰辛努力，仍不完备，仍不可靠；如果认为意大利学院的院士们的集体智慧和协作的努力仍不能保证使他们免遭贝尼的责难；如果认为组成了团体的法国批评家们，在把50年的岁月倾注在他们的作品上以后，仍不得不改变它的编写原则和计划，而赋给他们的词典的第二版以新的面目，那么如果无人称赞我的词典完美，我也可以安之若素了。即使我能获得别人的称赞，说我的词典编得尽善尽美，在我孤独凄凉的生活当中，这种称赞对我还会有什么好处呢？我的工作一直拖宕到我愿使

之欣慰的人们大多数已安息在坟墓之中，成功和失败对我都已无所谓。由于我既不害怕批评，又不盼望称赞，因此我冷淡地、安闲地打发掉我的作品。

（李赋宁译）

威廉·科贝特（1762—1835）(1)

科贝特（William Cobbett）的名著是《骑马乡行记》。此书并非一气呵成，而是作者在1821—1830年间骑马出游英格兰、苏格兰各地的零星记载，陆续发表在有名的平民报纸《政治纪闻》上，到1830年才汇集出版。作者且行且看且写，到处注意土壤、庄稼、林木和牛羊牧放的情况，到处交朋友，访古迹，问民生疾苦，一到旅店，即将马背所见，疾书成文，夹叙夹议，充满了一种热腾腾的“此时此地”的实感。写法既如此，我们也不妨逐节看下去，不消几节，就会发现一个在别的文学作品里罕见的英国。这英国不以伦敦著称，伦敦在此只是一个“大瘤”；这里所见的是田野，石屋，小酒店，古教堂，丘陵草地，牛栏上、树丛里会唱歌的鸟，“浓得用刀都割不开的”大雾；然而风景虽美，人民却困苦不堪，到处是乞丐，农民住处不如猪圈，吃得不如罪犯，却养肥了一群吃公债和拿干薪的新贵！作者忧国之心如焚，刚刚神往于春天早晨百鸟齐喧的境界，但是想到眼前人事，立刻又恨官僚和商人将英国变成了地狱。当时英国正处在历史的大转折点，法国革命和工业革命的影响激荡不已，反对拿破仑的战争刚打完，工业资本家开始得势，宪章运动的红旗也正在一一树起，行将成为最叫统治阶级惊恐的声势浩大的群众运动了。《骑马乡行记》的难得之处，正在它用犀利、通俗的文笔，从乡间穷苦人民生活细节着眼，写出了一个富于爆炸性的历史局势。

马克思、恩格斯曾多次在著作里提到科贝特，盛赞他的文章，称许他是“革命者”，同时也指出他思想里的矛盾，特别是他同卡莱尔相似的一点，即“对现代的批判是和颂扬中世纪这种完全违反历史的作法紧

密地联系着的”[(2)]。马克思又在发表于1853年7月20日《纽约每日论坛报》的伦敦通信里专门讨论他，其中有两句为人常引的话十分精辟地总结了他的一生：

> 威廉·科贝特是……大不列颠的最保守又最激进的人；他是古老的英国最纯真的化身，同时又是年轻的英国最勇敢的预告者。[(3)]

科贝特从小在田里干活，全靠自学成了一个文章能手，著作极多，仅政论就达百卷之多，历史、农业、经济和一般社会问题的书籍和文章也占很大数量，此外还编过字典，写过法语和英语语法，后者是专为农家少年自学用的，能够打破学究旧说，立论与例句都很新颖，至今都颇值一读。科贝特不论写什么，文字都十分吸引人，风格朴质有力，词句明白如话，在19世纪初年浪漫派美文极盛之时，不仅独树一帜，而且杰出地发扬了以18世纪斯威夫特为代表的平易文体。因此，科贝特的散文在英国文学史上占有重要地位，受到许多读者、作家、文学史家、风格学家的推崇，其中最有代表性也最难得的赞颂来自浪漫派散文大家和卓越的文学批评家赫兹列特：

> 他不仅毫无疑问是当今最坚强有力的政论家，而且是英文中最好的作家之一。他的文章同他的思想一样，是朴素的，开朗的，直截了当的。我们可以说：他有斯威夫特的明白晓畅，狄福的自然流利，曼特维尔的画笔生彩而意存讽世——如果这类比拟不是不伦不类的话。[(4)]

《骑马乡行记》在科贝特的散文中占有特殊地位，是公认的他最好的作品，因为在这里他成功地将山水的美丽同时代的苦难融合在一起，既有随笔小品的情致，又有政论文的锋利，而将二者统一起来的则是科

贝特本人坚强的，喷发着土地的芳香的，有点执拗然而对人民是完全忠诚的，有点自负而又十分妩媚可爱的“约翰牛”性格。

1．马尔勃罗
Marlborogh

1821年11月6日星期二中午

晨九时离欧卜赫斯班，坐马车来此，行程二十英里。经过河谷，至离村六英里处又入丘陵地带，碧草如茵的坡地向正西及西南方翻滚而去，直达德怀士与索氏贝利二城。丘陵地行约半英里，即见平原，地质亦由硬石而变石灰土。这一带农民生活看来极苦。每一村舍之旁，约有二十处麦堆，尚不计田野中散置者；大块田地皆种麦，每块五十、六十、一百英亩不等。路遇农妇多人等人验收其所割的麦子，她们衣裳褴褛，穿得不如法南姆打草的乞丐，庄稼人在收获季节而情况如此之惨，还是初次见到。其中不乏十分秀美的姑娘，也是满身补丁，脸如死灰。天冷，霜重，这些女孩子的手臂和嘴唇都冻得发紫，任何人见了都要心痛，只有那些卖官鬻爵、买空卖空之徒才会无动于衷。

2．牛津
Oxford

勃克莱（汉茨）

1821年11月18日，星期日

早起即离牛津，经阿平顿到伊斯莱。当地有语云：牛津城内，活人反替死者出钱，这正合了庇特(5)的制度！由于在这一点上吃了亏，尚有余痛，我们不敢再在酒店里吃饭了，伊斯莱不停，直向纽贝利进发，早餐就吃昨天剩下的干果，补之重新购的苹果。卖果的是一个穷苦人，他将苹果放在窗口出售。像堂吉诃德一样，我见了干果大有感触，又想起昨夜的账单，于是高声说道："乐哉！乐而又乐，福上加福的黄金时代呵！当时人们饥食地上鲜果，渴饮山中清泉，倦了有叶子铺成的软床可睡，热了有树枝结成的帐子荫盖。快乐的时代呵！那时候要是有两个人走进一间普通马车客人的休息室，吃了不过三便士的东西，也就不会有牛津的酒店老板硬要他们付出'茶二份四先令'，'冷肉一盘十八便士'，'休息室烤火费二先令'，'客铺二张五先令'等等了！"这一番话就算是饭前的祷告吧，说完之后就吃干果和苹果。同堂吉诃德的那次演讲相比，我这番话自有优越之处，因为他吃果子之前已经饱餐了一顿山羊肉，还喝了不少酒，而我们呢，完全是从牛津店老板的早餐桌和熊熊的炉火逃命出来的呀！一眼看到牛津的许多房屋，据说都是献给所谓"学术"用的，我不免想到呆在这些屋子里的懒蜜蜂和这里训练出来的毒黄蜂！但是话得说回来，虽然其中有人颇为恶毒，最大最普遍的特点则是愚蠢：头脑空空，毫无真才实学，所谓"受过教育"的院士们之中，有一半连做杂货店绸缎铺的伙计也不配。

抬头看见一处他们称为“大学讲堂”的地方，我又不禁想到：只要将我从10月29日离开堪新顿那天起所写的文章拿出来，就比这里大学全体师生在一百年里所写的全部文章都要有用多了，有益多了，而他们一年之中就要吃喝花掉一百万镑，钱的来源是完全由“大学评议会”支配的租金！于是我又不禁高声自语：“站出来吧！你们这些戴大假发整天大鱼大肉的博士们！站出来吧，你们这些教会里的阔佬们！你们教会里的穷人得了每年十万镑的救济金，但这笔钱不是从你们腰包里拿出来的，而是靠抽税得来的，其中一部分是劳动者的血汗！站出来，正眼看我吧，在过去十个月里，单凭我一个人，利用空闲时间写作，就向你们的教友布道十万次！(6)比你们全体在过去五十年里所布的还要多！”

但是我白喊了一顿。由于正是天蒙蒙亮的时候，他们当中怕是一个张眼的也没有。

3．射手
A Shooter

叟斯莱

1825年10月26日星期三

我曾认识一个有名的射手，名叫威廉·伊文。他是费拉特尔非亚的律师，但他打官司远不及打枪出名。我们曾一同打猎多日，倒是一对好搭档：我有好猎犬，对于人家说我枪法好坏毫不介意；他的猎犬一无用处，但他珍惜射手的令名则远过律师的声誉。我要在下面叙述一件关于他的事情；它应当成为对年轻人的忠告，叫他们注意不要染上这类的虚荣恶习。

我们结伴到离家约十英里处去打猎，听说那里鹧鸪很多，到了一看，果然如此。时间是11月，打了一天，到天黑之前，他打的鹧鸪，连送回家的和装在袋里的，总共九十九只。有几枪他是一箭双雕，但也可能有几枪没有打中，因为隔着树林，有一阵我没有亲眼看到他。不过他说他是百发百中。等我们在农舍吃了晚饭，他擦过了枪，点了点鹧鸪的数目，知道这一天在日落之前，他打下了九十九只，每只都打在翅膀上，多数是在有很多大树的密林里打的。这是一个非凡的成就。可是，不幸得很，他要凑成一百只的数目。太阳已在落山，那地方说黑就黑，像蜡烛突然熄灭，而不是像炉火慢慢消失。我想赶紧回家，因为路不好走，而他这位素来怕老婆的人又早已得到闺中的严令，叫他当夜必须赶回，由于马车是我的，还必须与我同行。因此我劝他快走，并向农舍走去（房子在布克斯郡，是约翰·勃朗老人的，老人是勃朗将军的祖父，

将军曾在上次那场“为了逼詹姆士·麦迪孙退位”的战争里给了我们的胡子兵一个迎头痛击(7)）；本来我可以就在那里过夜，可是由于他三生有幸，能在太太的严厉管束下过活，连我也不得不离开了。因此，我就急于上路。可是不！他一定要打下第一百只鹧鸪！我说路不好走，又没有月亮，有种种危险，但他根本不听。被我们惊散了的可怜的鹧鸪正在四周叫唤着；突然之间，有一只从他脚下飞起，当时他正站在有三四英寸高的麦苗的田里，立即开枪，可是没有打中。“好了，”他边说边跑，像是要去拾起那只鹧鸪似的。“什么！”我说，“你该不是说你打中了吧？那鹧鸪不但没死，还在叫呢，就在那树林里！”树林离我们约一百码。他用在这种情况下常用的一类话，一口咬定说他打中了，而且还是亲眼看见鹧鸪落地的；我呢，也用在这种情况下常用的一类话，一口咬定说他没有打中，而且还是我亲眼看见那鹧鸪飞进树林的。一百次里失手一次！这可太严重了！难道就丢掉这样一个名垂不朽的大好机会！他平常是一个和善的人，我也很喜欢他。这时他说：“老兄，我确是打中了。如果你定要走开，而且连狗也要带走，叫我没法找到这只鹧鸪，那么请便吧，狗当然是你的。”这话叫我替他难受，我就用十分温和的口气对他说：“别提狗了——伊文兄，刚才那只鹧鸪是从那边地上起飞的。要是它真的落了地，这样一片平整光滑的绿草地上还能看不见吗？”我说我的，他可已在寻找了，我只得叫了狗来，也装着帮他寻找。这时我已不在乎走夜路的危险，倒是可怜起这个人的毛病来了。在不到二十方码的地上，我们两人眼睛看着地，走了许多来回，寻找着我们彼此都完全明白是根本没有的东西。我们各从一边起始，到中间交叉而过，有一次我走过他之后，恰好回头一看，这一看不打紧，只见他伸手从背后的袋里拿出一只鹧鸪，扔在路上！我不愿戳穿他，赶紧回头，仍旧装着到处寻找的样子。果然他一回到刚才扔鹧鸪的地方，就用异常得意的声调向我大叫：“这儿！这儿！快来！”等我走上去，他就用手指点着鹧鸪，同

时眼睛紧盯着我，口里说：“你瞧，科贝特！我希望这是对你的忠告，以后万万不要再任性了！”我说：“好，走吧。”这样我们两人就兴高采烈地走了。到了勃朗家里，他把这件公案告诉了他们，得意洋洋地大声拿我取笑。以后他也常常当我的面说起此事。我一直不忍心让他知道：我完全明白一个通情达理的高尚的人怎样在可笑的虚荣心的勾引下，干出了骗人的下流事情。

4．温泉胜地
A Watering Place

海顿

1826年9月30日，星期六晚

华立克夏的爱望河在此处流入色纹河，两河沿岸若干英里水草丰美，前所未见。草地上牛羊成群，沿途不断。看着这景色，这牛羊，心想这些好肉可作多少用途，不禁感到神奇。但是再向前骑八九英里，这神奇之感就破灭了；原来我们已到达一个毒瘤似的害人地方，名叫却尔特能，所谓温泉胜地是也。这地方充满了东印度的劫掠者，西印度的奴隶主，英国的税吏，吃客，酒鬼，淫棍，各色各样，男女俱全。他们听了一些窃窃暗笑的江湖郎中的鬼话，以为在做了多少丑事之后，一身孽障，可以到此一洗而净！我每次进入这等地方，总想用手指捏住自己鼻子。当然这话没有道理，但我一看见这儿任何一个两腿畜生向我走来，实在觉得他们肮脏不堪，像是一有机会就要将他们的毒疮传染给我似的！来这等地方的都是最恶劣、最愚蠢、最下流的人：赌鬼，小偷，娼妓，一心想娶有钱的丑老婆子的年轻男子，一心想嫁有钱的满脸皱纹、半身入土的老头子的年轻女人，这些少夫幼妻为了便于承继产业，不惜一切手段，坚决要为这些老妇衰翁生男育女！

这等丑事，尽人皆知。然而威廉·司各特爵士在1802年演讲，明白主张牧师不必定居教区，而应携眷到温泉游览，据说这样反而能得到他们教区子民的尊敬云云。查此人作此语时，官任代表牛津城的国会议员！

5. 鸣禽
Singing Birds

洪卡斯尔

1830年4月13日晨

过去三周所经地区之内，虽然谷、草、牛、羊都好，却有一个缺点，在我看来还是一个大缺点，那就是：缺少叫得好听的鸟儿。眼前正是它们叫得最起劲的时节，但在这整个区域之内，我连看带听，总共只碰上四只云雀，毫无其他鸣禽，连不会唱歌的小鸟，也只在波士顿与薛别赛之间某处牛栏上见过一只金翼啄木鸟。呵，怎能不想起在色莱的沙丘上，千万只梅花雀同时在一棵树上高歌！呵，在汉姆夏，色撒克斯，肯特，在树林和山谷里，又有多少鸟儿在尽情唱着喜歌！此刻正是清晨五时，如果在巴恩艾姆，树林里正是众鸟齐喧，其数何止万千！天未明就先听到画眉，接着燕八哥开口了，然后百灵鸟腾地而起；等太阳放出信号，所有能唱能叫的鸟儿都放喉而歌，篱笆、草丛、低树、高枝，无处不在鸣啭！从长长的枯草堆里传来了白喉莺的甜美圆润的歌声，百灵鸟则高飞无踪，但听他唱得响唱得欢，其声宛如从天而降！无怪乎密尔顿在描写天堂之时，并未忘了提到“最早的鸣禽”。

林肯郡虽然有些缺点，仍是得天独厚，如再有所祈求，则非良心所许了。

可是如果我有时间与篇幅从自然转到人事，来描绘一下所经地区的人的情况的话，我将清楚表明在威斯敏斯透[(8)]的那伙人即使碰上天堂，

也会将它变成地狱。

---

(1) 据《辞海》（2010），为1763—1835。——编者注

(2) 《马克思恩格斯全集》，第七卷，人民出版社版，第301页。

(3) 同上书，第214页。

(4) 《闲谈集》中《科贝特先生的性格》篇。

(5) 威廉·庇特（1759—1806），法国革命时期英国首相，反法联军的组织者，对内镇压人民，横征暴敛，滥发纸币。

(6) 原文如此。科贝特出过一个《传道集》，也常常讲道，但此处可能是指其所编《政治纪闻》报的销路。该报最高销数曾到每期六万份，读者几全为劳动人民，往往数人共读一份，因此读者的总数和十个月内报纸的累积数都是十分可观的。

(7) 指1812年的美英战争，当时美国总统是詹姆士·麦迪孙。

(8) 伦敦的一区，即国会所在地。

查理士·兰姆（1775—1834）

兰姆（Charles Lamb）是小品文大家，在我国也有许多欣赏者。他的身世相当悲惨，其姊有精神病，一次发作时杀了母亲，平时靠他照顾。他本人也曾一度精神失常，以后也总怕重犯，成为心理负担。他是一个典型的伦敦小市民，从17岁起就在东印度公司总部做小职员，直到老年退休，自称一生都被锁在写字桌的朽木上。虽然如此，他嗜文如命，喜与诗客交游，自己也写文章，还编过一本古诗剧选段，其中有他自己的精辟评论，在重新燃起人们对17世纪古诗剧的兴趣中起了作用。他的书信也多是文章精品，这里选译致华兹华斯一函，其中就有许多独特的见解和典型的兰姆笔法。

致华兹华斯函
From “A Letter to Wordsworth”

我的日子是全在伦敦过的，爱上了许多本地东西，爱得强烈，恐非你们这些山人同死的大自然的关系可比。河滨路和舰队街上铺子的灯火，各行各业的从业者和顾客，载客和运货的大小马车，戏园子，考文特花园一带的忙乱和邪恶，城中的风尘女；更夫，醉汉，怪声的拉拉蛄叫；你如不睡，就会发现城市也没睡，不管在夜晚什么时刻；舰队街不会让你感到片刻沉闷；那人群，那尘土、泥浆，那照在屋子和人行道上的阳光，图片店，旧书店，在书摊上讨价还价的牧师，咖啡店，厨房里飘出来的汤味，演哑剧的人——伦敦本身是一大哑剧，一大化装舞会——所有这一切都深入我心，滋养了我，怎样也不会叫我厌腻。这些景物给我一种神奇感，使我夜行于拥挤的街道，站在河滨的人群里，由于感到有这样丰富的生活而流下泪来。这种感情可能会使你们感到奇怪，正同你们对乡野的感情使我觉得奇怪。你可以想一想，如果我不是把我的心一本万利地借给这些城市景物，那我这一生又在干什么呢？

我的相好都是本地的，纯粹是本地的。我对山林没有一点热情（也可以说自从一度爱好之后就没有热情了，而那爱好也是由于诗歌和书本而产生的虚假情感）。我诞生的房间，一生都在我眼前的家具，一个随我到处移动的书架（跟随我像一条忠实的狗，不过更有学问），旧椅子，旧桌子，街道，广场，我晒过太阳的地方，我的老学校——这些是我的情妇。没有你的山，这些不就已经够了么？我不羡慕你。要不是我知道你有一颗能同什么都交朋友的心灵，我还要怜悯你呢！你的太阳、月亮、天空、山、湖对我不起作用，它们不过像一间金漆的房间里的挂

毯、长烛之类，住在里面看起来悦目，此外就没有更高的品德了。我把我头上的云看作屋顶，它漆得很美，却不满足我的心；也可比作一个鉴赏家房里的藏画，后来不给他任何乐趣了。被狭隘地称为大自然之美的景象对我也是这样，由于长久不接触，早就从我心上消退了；而这个伟大城市里的人的创造和人的聚合却对我永远是新鲜的，绿莹莹的，温暖的。

1801年1月30日

威廉·赫兹列特（1778—1830）

赫兹列特（William Hazlitt）是浪漫主义时期的大散文家，与兰姆齐名，但写法不同，不模仿古人句法，不用生僻的词，提倡平易风格，自己也写得平易。他想像丰富，行文气势磅礴，一泻如注，其特色在此，其病也在此，因为他常翻来覆去地说一个道理，例证和引语也特别丰富，反对掉书袋而实际上仍在不断地掉书袋，所以读者须有耐心，才能把他的文章读完。拯救了他的冗长的是他那些不断涌现的警句——“荣誉之殿建在坟墓之上”，“爱自由是爱别人，爱权势是爱自己”，“在所有的仆从当中，最低级的是文学仆从”，“英国人（我们得承认）是一个嘴巴不干净的民族”，等等。加上他是一个民主派，对许多事物有新锐见解，论点鲜明，说理透彻，文章有一种感染力，所以一开始感到不耐烦的读者往往最后仍是被他征服了。

这里选译的是他的名篇《论学者之无知》的后半部，文章对于许多学者脱离实际、不晓世事的弱点作了淋漓尽致的揭发。知识分子写知识分子的毛病，当然是入木三分的。赫兹列特崇拜的是感性知识，是大自然和以大自然为范本的艺术；这表现了他的个性，也反映了他所处的时代的浪漫主义的精神。学者们当然是能在某些细节上挑剔他的，说不定还会就他引证的不确实而嘲笑他，但是他处于浪漫主义的浪尖，有那重人生反书本的潮流在推他前进，所以正同他在此文中所说的，最后笑的恐怕仍是他。

《论学者之无知》（1818）选段
From “On the Ignorance of the Learned”

一个仅仅知道书本的学者，必然是连书本也不懂的。“书并不以用处告人。”[(1)]他对书所说的事情毫无所知，又怎能把书读懂？饱学的书呆子只会读别的书所构成的书，而别的书又是由另外的书构成的，如此推溯无穷。他学舌于别人，别人又学舌于另一些人。他会把一个词译成十种语言，却不知道这个词在任何一种语言里所指的东西。他把引证权威的权威之言和包含引语的引语塞进脑子，而关闭了自己的五官、智慧和心灵。他不了解人间的箴言和风俗。他对于不同人物的性格茫然无知。他看不见大自然和艺术的美，对他“眼与耳的广大世界”[(2)]是关了门的，而“知识”除了一个通道之外也“完全闭塞”[(3)]了。他的骄傲随无知而增，他所不知其价值因而认为不值一谈的事物越多，他的自视也越高。他对绘画一无所知——不论是蒂香[(4)]的色调，拉斐尔的优美，道明尼钦诺的纯洁，考里吉奥的笔法，波山的才学，纪多的风度，卡拉齐的趣味，米开朗琪罗的雄迈线条，所有这些意大利画派的荣光和法兰德斯画派的奇迹都看不见，而它们正是人们看了眼睛生辉、千万人花一生来学习和模仿而学不到手的珍品。对于他，它们像是从来没有存在过，只不过是一个古字，一句废话；这也是无怪其然的，因为他不见也不懂大自然中有它们的范本。他的墙上可以有一幅鲁本斯的温泉图或克劳德的魔堡挂了几个月之久而他一次也未看见，而等你指出它们，他就掉头而走。大自然的语言，艺术的语言（而艺术只是另一面大自然），是他完全不懂的。的确，他提起过阿贝尔斯和菲提亚斯，[(5)]但只因他们在古代

著作中有名；甚至称赞过他们作品为奇迹，也只因它们早已无存了。当他站在爱尔琴大理石雕塑(6)前面，亲眼看见最精美的古希腊艺术残品的时候，他的兴趣只在这群雕塑曾经引起过一场学术争论，或者一件相同的事，即学者们曾因一个古希腊文小品词吵过架。他对音乐同样无知，不论是无所不精的莫扎特的乐曲或者山上牧童的笛声都不能“打动”他。他的耳朵是钉在书本上的，被希腊文拉丁文的音调和课堂上的杂音和背书声弄得失去感觉了。那么，他对诗该有点知识吧？他会数一行诗里有多少音步，一个剧本有多少幕，但对诗的灵魂或精神一无所知。他能把一首希腊颂歌译成英文，也能把拉丁格言诗译成希腊文，但是否值得这样费力，那他就推给批评家们去判断了。他是否对“人生的实践部分”比“理论部分”懂得多些呢？也不是；他不懂任何艺术或技术，任何行业或职业，也不会玩任何凭技术或凭运气的游戏。学问不会做外科手术，不会种田、盖屋、干木活或铁活；不会做任何劳动工具，做了也不会使；扶不了犁，用不了铣、钻、槌；不懂打猎、鹰猎；不会钓鱼、打枪；不懂马或狗；不会击剑、跳舞、击棍、滚木球、玩纸牌、打网球或任何别的。了解一切技艺和科学的教授不能实践其中任何一种，但可以为大百科全书写文章介绍它们。他不会用手，也不会用脚，不会跑、走或游泳，而且把一切真会这些体力或脑力技巧的人看作俗人、机械人，却不知要把任何一样做好，除了须有天赋之外，还要长期的锻炼和一种专门献身此道的精神。学者想凭苦读得到博士学位和院士职务，所需也不过如此吧——此后就可以吃喝玩乐一生了！

事情是明显的。任何人真正知道的范围极狭，限于他们的日常事务和经验，限于他们有机会能懂或有意愿去学或练的东西，其余都是装腔作势。普通人能用他们的四肢，因为他们靠劳动或技艺为生。他们懂得自己干些什么，也了解与他们来往的人的性格，因为他们需要这样。他们有口才表达情感，也有能力随意表示鄙视或引人发笑。他们天生的说

话能力没有因向古文经典学舌而受阻碍，他们的幽默感和引用例证的能力也没有被埋葬在名言轶事集里。你可以在一辆从伦敦到牛津的公共马车外边听到许多好东西，超过你在那所有名的大学里花一年同学生或院长们相处所得；在一个小酒店里听人吵吵嚷嚷地争论中学到的人生至理，比在下议院里听一次正式辩论要多。一位乡下老太太能了解人的性格，并能用一个小市镇过去50年里人们说的、做的、闲扯的有趣的掌故来说明种种，远过于一个当代才女从同一时期内小说和讽刺诗所形成的所谓学问里摘引来的东西所能做到的。真的，城里人可悲地缺乏对性格的了解，因为他们看人只见半身，不见全体。乡下人不仅知道一个人的经历，而且能从他的家世把他的优缺点，一如他外貌的特点，追溯到几代以前，还能用半世纪以前的一次通婚错误来解释他行为上的矛盾。学问家对这类事是一点也不懂的，不论在城里或乡下。超乎一切的是，社会上的群众是懂常理的，而这正是古往今来的学者所缺。老百姓根据自己判断行事，总是对的，一旦跟着盲目的引导人走，就都错了。著名的不从国教派牧师巴克斯特有一次在讲坛上扬言：“地狱是用婴孩的头骨铺成的”，几乎遭到基特敏斯透地方的善良妇女们用石头把他砸死；后来由于他能言善辩，又从古代宗教经典引用大量高深文句，这位牧师终于说服了教民——从而压倒了他们的理智和人性。

人的学问就是用来干这类事的。在文苑里耕耘的人似乎就只有一个目的，那就是挫败一切常理，混淆善恶，方法就是利用传统的箴言和视为当然的先入之见，它们因年代久远而愈显荒谬。他们在假设之上再堆假设，堆得山一样高，于是任何问题都说不出明白的道理了。他们看事，不看其本身，而看书上怎么说，“有眼不视，闭塞聪明”，决心不看任何足以抵触他们的偏见或证明其荒谬的东西。人们几乎可以以为所谓最高智慧在于维护矛盾，把荒唐视为神圣。教条不论如何粗暴或愚蠢，一律盖上大印，作为天意放在追随者的头上，不从者则用宗教制裁加以

恐吓。人的智慧用在探求真理和实用上的何其少！人的聪明浪费在信条和系统的辩护上的何其多！多少时间和天才荒废在神学争论、法律、政治、文字考证、占星学、炼金术之上！劳德(7)、威吉夫特、勃尔主教、华德兰主教、普里陀、波索勃、卡尔梅、圣奥古斯丁、普芬多夫、伐戴尔等人的著作，以及略为平易、同样博学、同样浪费精力的文章，出自斯加力格、卡丹、司哥比斯等人之手的——这一切给了我们什么实际好处？他们那成千上万的对开本、四开本的皇皇巨制里有多少道理？如果明天把它们统统烧掉，世界又会有什么损失？难道它们不是早已“进入卡普雷特家族的坟墓里”(8)去了么？可是想当年，它们岂不都是神谕圣言，如果你同我敢于说一个不字就会被当众耻笑，从而常理和人性受到了耻笑么？可是今天是轮到我们来笑了！

现在可以就这题目作一个小结了。社会上最有头脑的人是干实事、通世故的人，他们从亲身所见所知发言，而不是根据事情必须如何的假定来纠缠细事末节。妇女往往比男人更多所谓“良好的理性”。她们不像男人那样有种种借口，也不牵涉在许多理论之中，判断事物靠当时直接印象，因而也更准确更自然。她们不会推错道理，因为她们根本不推理。她们不是按定规想事或说话，因而说得更有说服力，更有风趣，更有道理。凭了会说话，有风趣，也有道理，她们一般能管住丈夫。当她们写信给朋友（不是为出版而作文），她们文章的风格也比大多数作家好。——没有受过教育的人最会想办法，最无偏见。莎士比亚显然有一颗未受教育的心，既有新鲜的想像力，又有多方面的见解；而密尔顿的心是学院式的，他的思想和感情都有学院气质。莎士比亚不习惯于在学校里写论文扬善抑恶，因此他剧本里包含的道德不是装腔作势的，而是健康的。如果我们要知道人的天才的伟力，我们应该读莎士比亚；如果想看出人类学问的渺小，去读莎学家吧。

(1) 引自培根《谈读书》。

(2) 引自华兹华斯《丁登寺旁》。

(3) 引自密尔顿《失乐园》第3章第50行。

(4) 蒂香及以后诸人，都是欧洲艺术史上的著名画家。

(5) 两人为公元前4—5世纪的希腊艺术家。

(6) 爱尔琴伯爵从希腊掠夺来的古希腊大理石雕塑，现存伦敦英国博物馆。

(7) 这些都是宗教学者和神职人员。

(8) 语出莎剧《罗米欧与朱丽叶》。

约翰·济慈（1795—1821）

济慈（John Keats）是浪漫诗人，青年早死，留下了六大颂歌等不朽诗歌。

他也有散文作品，即他的书信。这些书信之所以重要，是由于：1．它们包含了他对于诗歌的独特看法，充满了透彻的观察，大胆的主张，很多见解对后人有深远影响；2．它们是真正的私人书信，写得真挚，亲切，随便，有时滔滔不绝，有时一语破的——“他之生即我之死”——有点像中国诗话。

书信选段
From *Letters*

真与美

我深知心灵中真情的神圣性和想像力的真理性——由想像力捕捉到的美也就是真，不管以前有过没有——我对人们所有的激情和爱情都持这个看法，它们在达到崇高的境界时都能创造出本质的美。……想像力可以比作亚当的梦[(1)]——他醒来后发现梦境成了现实。我对这点特别关切，因为我向来不能靠逐步推理来了解一件事是否真实。……不管怎样，要能够靠感觉而不是靠理智来过活，那该多好！

（1817年11月22日致贝莱）

动人的艺术

第二天早晨去看《灰色马上的死神》那张画，考虑到威斯特[(2)]的时代，可算是幅好画；但是没有强烈动人之处；没有使人发狂到想和她亲嘴的女人；没有一张充满生气的脸。任何一种艺术的高超之处就在于强烈动人，能动人就会与真和美紧密联系而使一切令人不快的成分烟消云散。你们仔细研究一下《李尔王》，在那里从头到尾都可以感到这一点。

（1817年12月21日致乔治和汤姆·济慈）

消极感受力

我和戴尔克讨论了一些问题，没有争辩；有好几样东西在我的思想里忽然合拢了，使我立刻感到是什么品质能使人有所成就，特别是在文学上，莎士比亚多的就是这种品质。我指的是“消极感受力”，即有能力经得起不安、迷惘、怀疑而不是烦躁地要去弄清事实，找出道理。……对一个大诗人说来，美感超过其他一切考虑，或者说消灭了其他一切考虑。

（同上）

诗人无自我

关于诗才本身（我是指我所属的那种，如果我还算个诗人的话，而不是华兹华斯的即自我崇高派的那种，后者自成一格，与众不同），我要说它没有个本身——它一切都是又什么都不是——它没有特性——它喜爱光明与黑暗；它总要做到淋漓尽致，不管牵涉到的是美是丑，是高贵是低下，是穷是富，是卑贱还是显贵——它塑造一个雅古(3)得到同塑造一个伊莫琴(4)一样的乐趣。使讲道德的哲学家看了吃惊的却使变色龙似的诗人狂喜。玩索事物的黑暗面和玩索事物的光明面一样无害，因为二者都止于冥想。诗人在生活中最无诗意，因为他没有一个自我，他总在不断提供内情，充实别人。太阳、月亮、大海、有感情的男人女人都是有诗意的，都是有不变的特点的——诗人可没有，没有个自我——他的确是上帝创造的最没有诗意的动物。

（1818年10月27日致理查·伍德豪斯）

别有用心的诗

我们讨厌那种看得出来是有意要影响我们的诗——你要不同意，它

就好像要把两手往裤子口袋里一插，做出鄙夷不屑的样子来。诗应当是伟大而又不突出自己，它应能深入人的灵魂，以它的内容而不是外表来打动或激动人。甘于寂寞的花多么动人！如果它们挤到道上，高声喊道：“羡慕我吧，我是紫罗兰！爱我吧，我是报春花！”那还会有什么美呢？现代诗人和伊丽莎白时代诗人的区别就在这里，现代诗人就像汉诺威的侯爷一样每人管辖小小一个国家，他知道在他的领域内每天要在大道上扫出去多少稻草，并且经常忍不住要去管管每家的主妇，看她们是否把家用铜器都擦得放光放亮了；而古代诗人却是拥有广大行省的皇帝，对边远地区他们只听说有那么些地方，而很少想去看看的。

（1818年2月3日致雷诺兹）

关于诗的信条

关于诗我有不多几条信条……。首先，我认为诗应当写得有点恰到好处的过分，以此来使读者惊讶，而不是靠标奇立异。要使读者觉得是说出了他自己的最崇高的思想，有一种似曾相识之感。第二，诗的美要写到十分，要使读者心满意足而不止是屏息瞠目：形象的产生、发展、结束应当自然得和太阳一样，先是照耀着读者，然后肃穆庄严地降落了，使读者沐浴于灿烂的夕照之中。当然，想想怎样写诗要比动手写诗容易得多，这就引到了我的第三个信条：如果诗来得不像树长叶子那么自然，那还不如干脆不来。

（1818年2月27日致约翰·泰勒）

密尔顿与查特顿

《失乐园》虽好，但是损害了我们的语言——它应被保存下来，因

为它是一个独特的现象，一桩新鲜事儿，一件美丽而伟大的新鲜事儿。它是世界上一个最特别的产品，是把一种北方方言纳进了希腊文和拉丁文的倒装句和特有的声律写成的。我认为最纯洁的，或者应当是最纯洁的英语是查特顿[5]的。我们的语言古老得没有被乔叟的法语影响所损害，原来的词汇仍在使用着。查特顿的语言纯粹是北方的。我喜爱查特顿诗中的本土音乐胜过密尔顿。我最近才对密尔顿有所警惕。他之生即我之死。密尔顿的诗要雕琢才能写出来，而我则宁愿追求另一种风格。

……

（1819年9月21日致弟妹）

情、理、人生

落日总使我舒畅。一只麻雀落在我的窗前，我也分享它的生活，和它一起啄食。

（1817年11月22日致贝莱）

除非在我们的脉搏上得到证实，哲学上的定理不能算是定理。

（1818年5月3日致雷诺兹）

我把人生比作一幢有许多房间的宅邸，其中两间我可以描述一下，其余的门还关着，我进不去。我们首先迈步进去的那间叫做“幼年之室”或者“无思之室”，只要我们不会思维，我们就得在那里老呆下去，会呆很久，虽然第二间房门已经敞开，露示出一片光亮，我们却无心进去。等到我们的内在思维能力醒来了，我们才不知不觉地被驱使而前进了，一走进这个我将称之为“初觉之室”的第二间房，我们就将为那里的

光线和空气所陶醉，到处是新奇事物，使人心旷神怡，乐而忘返，想要终老斯乡了。但是呼吸了这种空气的后果之一，就是使人对人类的心灵和本性敏感起来，使我们觉得世界上充满了悲惨，伤心，痛苦，疾病和压迫。这一来“初觉之室”的光明就逐渐消失，同时四边的门都开了——都是黑沉沉的，都通向黑暗的过道——我们看不到善恶的平衡。我们在迷雾里。——这就是你我当前的处境。我们感到了“人生之谜的负担”。(6)

（周珏良译）

---

(1) 亚当梦见夏娃，醒来果见她在身旁。事见密尔顿《失乐园》，Ⅶ，452—490。

(2) 班杰明·威斯特（1738—1820），美国画家，后居英国，为皇家艺术院院长。《灰色马上的死神》是他所作历史画。

(3) 雅古，莎士比亚《奥赛罗》一剧中的恶人。

(4) 伊莫琴，莎士比亚《辛白林》一剧中的女主角。

(5) 汤玛斯·查特顿（1752—1770），青年早卒的英国诗人。他冒充古人作诗，被人揭发，于贫病中自杀，年方十七。但其仿作显示了天才。济慈多次提到他，还写过一首悼他的诗，长诗《恩狄米昂》的卷首也写着：“为纪念汤玛斯·查特顿而作”。

(6) 语出华兹华斯《丁登寺旁》，第38行。

汤玛斯·卡莱尔（1795—1881）

提起卡莱尔（Thomas Carlyle），人们会想到一个性格倔强的苏格兰佬，甚至一个在旷野里大声疾呼的《旧约》中先知般人物。这样的一个人活跃在19世纪下半叶资本主义工业化程度已深的英国，似乎是生错了时代。

正相反，他是应运而生。当时的英国需要他的敏锐眼光来剖析社会病症，而他也不负所望，谴责资本主义的自由贸易把劳苦人民扔进了“暴君的铜牛的该死的铁肚里”，还准确地指出在历史上的悲惨时期“人与人之间的唯一纽带是现金交易”。

当时的英国也需要他的大声疾呼的散文风格。他宁可说得过头，叫得太响，也不来英格兰绅士们温文尔雅的一套。他是强调的能手，重笔的大家。英文文章中大写字母用得最多，到处浓圈密点的，恐怕也是他了。

这位有心人却不是真正的过激派，他的眼睛看向过去，并且主张由强有力的个人来统治群氓。越到后来，他的这种主张越顽固。他要人们注意劳动者的痛苦生活，目的只是为了怕他们起来革命。到了这时候，我们就又感到他的文章太像高声宣读的演讲词，强调有余，而说理不足了。

1. 《法国革命》（1837）选段
From *The French Revolution*

这样，早上六点，胜利的国民议会休会了。消息像附在金翼上在巴黎上空飞扬，进入监狱之中，点亮了那些准备死亡的人的脸；看守人和从高贵地位降为待宰羔羊的罪人们沉默着，脸色铁青。这是1794年7月14日或称热月十日。

福基埃只需验明犯人了，他们已处于“法律之外”。下午四时，巴黎街上空前拥挤。从司法宫到革命广场，死囚车要走的路上，只见一整条密集而动荡的人流；沿途所有的窗口挤满了人，连屋顶和房脊都站着奇怪地高兴着的好奇者。死囚车载着各色各样的罪人，从马克西米连到费娄里欧市长到西门皮匠，一共23个，滚动着过去。所有的眼睛盯着装罗伯斯比尔的一辆，他的下巴裹着脏布，旁边躺着他半死的弟弟和半死的亨里欧，都已完全垮了。他们的17小时的痛苦就要结束了。宪兵们把剑对着罗伯斯比尔，替人们指出目标。一个女人跳上囚车，一手抓住车边，一手挥动，像女先知似地大声叫道：“汝之死，我之乐——乐极！”罗伯斯比尔张开了他的眼睛。“恶霸！下地狱去吧，带着所有妻子和母亲们的诅咒！”在刑台下面，人们把他放在地上，等轮到他了，把他抬了上去。他眼睛又张开了，瞧见了那带血的大斧。一个壮汉把他的上衣扯下来，接着扯掉他下巴上的脏布，下巴掉了下来，他叫了一声，声音凄厉，神情太可怕了！大力士，快下手吧！

壮汉下了手，人群一阵又一阵地欢呼。这欢呼声延伸着，响在巴黎上空，响在整个法国上空，整个欧洲上空，一直传到当今一代人的耳朵里。罪有应得，同时也不应得。啊，可悲的阿拉斯地方的律师，难道你

比别的律师更坏么？在那个时代，按照他关于正直、仁慈、道德之乐等等的准则、信条、口号种种，没有人比他行事更严格。如果生在一个幸运的平静时期，他有资格成为一个绝不受腐蚀的、死板板的模范人物，会有人替他树大理石雕像和诵悼词的。他的可怜的房东，那位圣昂诺雷街上的细活木匠，爱着他；他的弟弟为他而死。愿上帝对他仁慈，也对我们仁慈！

2. 《过去与现在》（1843）选段
From *Past and Present*

生命对于人们从来不是五月天的游戏；在所有的时候，哑巴似的几百万群众为劳作而生，他们的命运总是漆黑的，承受多种苦难，冤屈，沉重的负担，可避免的和不可避免的；毫无游戏，只有苦活，干得筋骨酸痛，心头愤怒。……

我还相信，自从有了人类社会，从来没有一个时候哑巴般的几百万劳动者的命运像眼前这样完全无法忍受。使一个人悲惨的不是死，甚至不是饿死；无数的人死过，所有的人都必死——我们所有的人都将在火焰车的痛苦里寻到最后归宿。悲惨的是活得可怜，而不知为什么；是工作得筋骨酸痛而无所得；是心酸，疲惫，却又孤立无援，被冷冰冰的普遍的自由放任主义紧紧裹在中间；是整个一生都在慢慢死去，被禁闭在一种不闻、不动、无边的不正义之中，就像被扔进了暴君的铜牛的该死的铁肚里一般。对于上帝所造的所有的人，这是——而且永远是——不能忍受的。那么，又为什么要对法国革命、宪章运动、三日叛乱感到奇怪？当前这时代，如果我们仔细想想，真是史无前例的。

乔治·白并顿·麦考莱（1800—1859）

麦考莱（George Babington Macaulay）是英国19世纪政治家、历史家、文论家。

他同上面选译的卡莱尔一样写历史，但在思想和散文风格上却又大不一样。他是辉格党的活跃人物，卫护19世纪英国自由资产阶级的利益，满足于当时的政治局面。这是同大声疾呼民生疾苦的卡莱尔不同的。在文章风格上他也同卡莱尔大异其趣：不用突兀嘶喊的笔法，而写得文雅，有风趣，又善讲故事，把历史写得小说一样吸引读者。

麦考莱写的历史名著是《英国史》（1848—1860），原计划包括从1688年到1714年的大事。作者选择这一时期是有用意的，因为正是经过1688年的所谓“光荣革命”，英国资产阶级奠定了与地主阶级联合统治的局面，并在其后几十年内通过议会政治巩固了这一统治。他只写到1697年就病死了，全书只完成了一小部分，但由于写得细致，已达五卷之多。这五卷贯彻了作者崇尚自由资产阶级的成就的历史观，即所谓“辉格党的历史观”，因此立论与史实的选择都有所偏，但作者的文笔又确实精彩，所以出版后成了畅销书。

后人对麦考莱的文笔也有贬词，认为他写得过分戏剧化，而遣词造句有一套公式，但求表面效果，经不起仔细咀嚼。

这里选译的是《英国史》第三章中的一个片断，是写伦敦的咖啡店的。

《英国史》第三章（1848）选段
From *History of England*

外国人认为伦敦特别不同于其他城市的在于它的咖啡店。咖啡店是伦敦人的家。人们想要知道在什么地方可以找到一位绅士，一般不问他住在舰队街或法院巷，而问他常去的咖啡店是“希腊店”还是“彩虹馆”。只要能在柜台上放下一个便士，谁都不会在那些地方不受招待。但每一等级、职业，每种宗教或政治派别又都各有自己的中心。圣詹姆斯公园附近的咖啡店是纨袴子弟聚会的处所，这些人戴着黑色或淡黄色的大假发，盖住了头和肩，足以同大法官和下院议长所戴相比。他们的假发是巴黎货，浑身上下的装饰也是法国出品，从绣花的上衣、有流苏的手套直到系马裤的红带。他们谈话用的是一种特殊方言，如今已不在时髦社会流行；但还可在有趣的喜剧舞台上的浮华爵爷之类的口里听见。那里的气氛犹如化妆品商店。他们只喜欢香气浓郁的鼻烟，此外任何的烟都在厌恶之列。如果有一个不懂规矩的乡下佬敢于要店里人送上烟斗，那么全场的嘲笑和茶房们的不客气的回答立刻会使他觉得不如另走一处。而他也无须远走。因为一般的咖啡店都像卫兵室那样充满了臭烟味。外地人有时感到奇怪，为什么这么多的人愿意离开家里温暖的炉火去坐在永恒的烟雾和臭味之中。抽烟经常不断的是维尔咖啡店。它在考文特花园和波街之间，是文艺界的圣地。那里谈的是理想的赏罚和戏剧中的三一律。有一派推崇贝洛特和近代作家，另一派服膺波瓦罗和古代经典。一群人辩论《失乐园》是否该用有脚韵的诗体来写，另一群听着一个充满妒忌心的蹩脚诗人在数说着《威尼斯之保全》的不是，认为该把它轰下台来。这里顾客各类人都有：佩戴星章绶带的爵爷，穿黑袍白带的牧师，说话尖刻的律师，怯生生的大学生，穿破粗呢衣服的翻译和编资料

的，等等。店里最挤的地方在约翰·德莱顿坐的椅子附近。冬天这椅子总放在炉旁最暖的角落；夏天它出现在阳台。向这位桂冠诗人鞠一个躬，听他谈拉辛的最新悲剧或波苏关于史诗的论文被认为是一种特殊待遇，至于拿一点他的鼻烟闻闻更是莫大荣耀，足以使一个年轻的崇拜者神魂颠倒了。……

乔治·伯纳·萧（1856—1950）

萧伯纳（George Bernard Shaw）是戏剧大家，同时又是散文大家。他的戏剧得力于他的散文；对于他这类以说理和辩论为内容的特殊戏剧，驾驭散文的能力可以说是成败的关键所在。

他自己充分意识到这一点，曾经说过写这类戏剧的人需要“无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧”。（《易卜生主义的精髓》）

实际上这是夫子自道。他充分地、全面地具备这种技巧。他是雄辩的街头演说家，社会主义的传道士，易卜生型新戏剧的辩护律师，他也有行吟诗人的韵律感和打动听众的说故事本领。除此之外，他还有精湛的音乐修养。

表现于他的散文的，首先是锋利，其次是善于强调，再次是伸缩自如；因为出色地做到了这三点，他的散文又给人以美感。

这就是演员们为什么爱读他的台词，而普通读者则除了台词之外还喜欢他写的一切，不论是长篇大论，还是片言只语。就连他一挥而就的明信片，也是人们珍惜的。

这里选译的是：萧的写剧理论，请注意他写得何等有力，又何等警辟；他的名言警句，很多话显得前后矛盾，然而包含了真理，这类“颠倒之言”（paradox）是萧最拿手的；最后，还有一封以公开信形式写的剧本前言（片断），这类前言往往写得很长，然而充满了精彩的议论，而写法则总是峭拔而又幽默的。

1．写剧理论
From “*Three Plays by Brieux*, Preface”

反对“妥贴剧”

妥贴剧的制造不是艺术，而是工业。一个文学机器匠要获得写作此类剧本的本领一点也不困难，困难的倒是要找一个天性中毫无一点艺术家气味的文学机器匠，因为最能破坏妥贴剧的莫过于作品中还有丝毫艺术成分，或作者本人还有丝毫良心。这种剧本有一个口号：“为艺术而艺术”，这口号实行起来就变成：“为金钱而成功”。

“妥贴剧”的公式

第一，你对于戏剧的场面“忽有一念”。如果你自己以为这个念头很了不起，有新颖独到之处，而实际上则是古已有之，那就更妙。例如一个无辜的人由于环境之故而给错判有罪；便是保险永远可用的场面。如果这个人是妇女，那一定得判她犯通奸罪；如果是一个年轻军官，那一定得判他泄露机密、卖国通敌——实际上当然事情只是由于一个美丽动人的女间谍迷住了他，才从他那里偷走了那个使他陷于有罪的文件。再说那个清白的妇女，如果在她给赶出家门之后，由于见不到自己的孩子而痛苦万分，接着孩子中忽然有一个得了重病（至于是什么病，那就全看剧作家本人的高兴了），她乔装护士去守候在濒死的孩子床旁，在最后关头医生却忽然宣告孩子已经得救，同时也洗刷了孩子母亲的冤枉。医生是一个既庄又谐的角色，如果能将他变成一个过去曾追求那位太太、至今仍爱慕如故的老情人那就更好。这样的剧本只要作者不是十足

的饭桶，则不待上演即可预卜成功。喜剧要困难些，因为喜剧需要幽默感，需要有生气，但办法还是一样，即先在角色之间制造出一种误解，然后将误解的高潮放在倒数第二幕，再从那里回头去制造剧本的其余部分，例如第一幕应该将剧中人物向观众作必要的介绍，但在介绍之前，先要想尽办法主要通过仆人、律师和其他下层人物之口（主要人物当然只能是公爵、上校、百万富翁）来使观众知道不久戏中将如何产生误解。最后一幕当然应该将误解加以消除，并好歹将观众们打发回家。

2．《易卜生主义的精髓》（1891）选段

From *The Quintessence of Ibsenism*

易卜生的特点

古时戏剧的产生，基因于两个欲望的结合：一个是跳舞的欲望，另一个是听故事的欲望。后来跳舞变成放言高论，故事转为剧中场面（situation）。易卜生开始写剧之时，戏剧家的艺术已经缩小为构想场面的本领了，并且一致认为场面越怪，剧本越好。易卜生的看法恰好相反。他认为场面越熟悉，剧本越有趣。我们的叔父不常谋杀我们的父亲，也不能合法地娶我们的母亲为妻；我们碰不上女巫；我们的国王一般不是被刺死的，刺死了也不是由刺客继位；在我们立债券借钱时，我们也不会答应以成磅的血肉去还债。凡莎士比亚没有能做到的，易卜生都给了我们以满足。他不仅让我们看见自己，而且看见的是处于我们熟悉场面中的自己。他的台上人物的遭遇就是我们自己的遭遇。结果之一是：他的戏剧对我们来说远比莎士比亚的重要。结果之二是：他的剧本能够毫不留情地刺痛我们，也能够使我们充满兴奋的希望——希望能从虚幻想像的束缚之下逃出来——此外又使我们能够预见到将来要过更紧张、更活跃的生活。

一种新的技巧：讨论

戏剧中这个［新的］技巧是讨论。从前，在所谓妥贴剧里，第一幕叙述剧情，第二幕供给场面，第三幕端出真相。现在的程序则变成叙

述、场面、讨论，而且靠讨论来考验剧本作家的能力。评论家们对此纷纷抗议，但是无效。他们宣称讨论不成戏剧，艺术不是宗教，但剧作家和公众都完全不理睬他们。通过易卜生的《玩偶之家》，讨论已征服了欧洲，现在每个严肃的剧作家不仅将讨论看成他最大本领的考验，而且以讨论为剧本的真正趣味中心。有时他甚至采取一切办法去事先向观众保证他的剧中将有这最新的改进之点。……如果戏剧不甘心于仅仅适应那种幼稚不堪的只愿听童话而不许有任何道德意义的要求，而想有一天超越它的话，这是必然的发展。

什么是好剧本

现在我们有一种剧本，其中包括了我自己的几部，以讨论始，以动作终；还有一些，则讨论从头到尾都贯穿在动作之中。在易卜生侵入英国的时候，舞台上已听不见讨论，妇女也不会写剧；但不过20年，妇女写剧已比男人高明，她们的剧本从头到尾都是热烈的辩论，其中的动作只是一个等待辩论出结果的问题。如果这问题不能引起兴趣，或是陈腐的，或处理不当，或显然是假造的，那么剧本也就是坏的；如果问题重要、新鲜、富于说服力，或至少叫人感到不安，则剧本就是好的。不管怎样，一个其中没有议论、没有问题的剧本已经算不了严肃的戏剧创作。

……

在新的剧本中，戏剧通过一些不安定的理想与另一些不安定的理想之间的冲突而产生，而不是通过庸俗的爱情、贪婪、慷慨、怨恨、野心、误解、怪诞行为之类不提出任何道德问题的东西。

最新也最老的本领

这个新技巧只在现代舞台上一处才是新的。自从创造了语言之后，它就一直为教士和演讲者所利用。它是一种打动人的良心的技巧，剧作家只要有能力用它，没有不用它的。修辞、嘲讽、颠倒矛盾之言、警句、含有深意的比喻，以及将杂乱无章的事实归纳为有秩序的和可理解的场面等等的技巧——这些是戏剧里最老也最新的本领：而你们的情节结构和给观众以心理准备的艺术，却只是舞台上耍小聪明的手法和因为道德上空洞贫乏而采取的权宜之计，不是戏剧天才的武器。在易卜生的戏院里，我们不是被多方迎合的观众在用别出心裁的娱乐节目排遣闲空的时间；我们倒是“做了亏心事的罪人在触景生情”。(1)消遣的技巧在这里正像在审判谋杀案时一样的不适用。

戏剧创新的要点

可见易卜生本人及他以后的剧本在技巧上的创新之点是：第一，运用了讨论，并将讨论扩大，于是剧中的动作完全为其所遮盖与贯穿，最后并为其所吞并，而剧本与讨论乃变为一体；第二，由于使观众变成剧中人物，并以他们生活中的情事作为剧中的情事，过去为了使他们对于不真实的人物和不可能的情事发生兴趣而不得不用的一些旧的舞台手法，至此乃全部废弃，而代之以审问与辩论的技巧，如反唇相稽，揭穿真相，透过幻想以求真理之类，并且无拘无束地自由运用演讲家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧。

3．短论一束
Sayings

强调得有效果就是风格的始终，一个没有什么可以强调的人没有风格，也不可能有风格。……你们的文人以为他会得到班扬或莎士比亚的风格而无需班扬的信仰或莎士比亚的敏感，只要注意不犯语法错就成了。……这类学院式的艺术比伪造古旧木器做买卖还要坏得多。

（《人与超人》序）

没有一件特坏或特好的事你会不发现英国人在干，但你永远不会看见英国人认错。他做什么事都有原则：同你打仗是为了爱国原则，抢你的钱是为了商业原则，奴役你是为了帝国原则。

（《风云人物》）

当一个笨人做一件使他感到羞耻的事，他总宣称他在执行任务。

（《凯撒与克莉奥佩屈拉》，第3幕）

能动手的做事，不能动手的教人。

（《给革命者的格言》）

讲理的人使自己适应世界，不讲理的人坚持要世界适应自己，所以一切进步得靠不讲理的人。

（同上书）

一个人感到羞耻的事越多，他就越是体面。

（《人与超人》，第1幕）

人生只有两个悲剧，一个是不能如愿，一个是如愿。

（同上书，第4幕）

英国人不尊重他们的语言，不肯教他们的孩子们好好说它。……没有一个英国人能张口说话而不使别的英国人鄙视他。

（《匹克梅梁》序）

家是姑娘的牢狱，女人的教养院。

（《给革命者的格言》）

我爱的女人水性杨花，而爱我的女人却穷凶极恶地忠诚，两者恰可相等。

（《荡子》，第2幕）

暗杀是检查制度的极端形式。

（《被拒绝的声明》，第1部分）

最大的恶和最不赦的罪是贫穷。

（《巴巴娜少校》序）

所有伟大的真理都以离经叛道之言开始。

（《安娜绛斯卡》）

说话的是钱，印书出版的是钱，在无线电台广播的是钱，统治着国家的是钱；而国王们和工党领袖们同样地必须听命于钱，而且最为矛盾、叫人目瞪口呆的是：他们还必须出钱去维持富人们所办的企业，保证他们的利润。

（《苹果车》序）

4．以信代序
From “To Arthur Bingham Walkley”

亲爱的华尔克利：

有一次你问我为什么不写一个关于唐璜的剧本。这是一个责任大得可怕的问题，而你当时出之以轻浮，到现在大概已经忘了；可是清算的日子来了：这就是你要的剧本！我说是你的，因为“遣人作犹己作也”。剧本的赢利，如同它的写作之劳，是我的；剧本的寓意，态度，哲学，对青年的影响，则归你去辩护。你对我提出建议的时候已经年纪不轻，而你对于我这个人是清楚的。时间过去不到15年，当时我们两人是新报刊文学的一对开路人，立足于同样的新闻纸上，开始了戏剧和歌剧评论的新纪元，方法是以评论为借口去宣传我们自己的人生观。所以你无法说对你发动的那股力量的性质不清楚。你是有意要我去触怒布尔乔亚；布尔乔亚如果抗议，我谨此声明该交代的一方是你。

我警告你，如果你企图推卸责任，那么我会疑心你是觉得我这剧本写得太正派了，不合你的口味。15年过去了，使我变得老了，也庄重了。可是在你的身上，我看不出这种恰当的变化。你的轻浮和你的放肆像黛斯德蒙娜所祈求的爱和安慰：它们是随着你的年岁而增长的。已经没有任何一家仅仅有开创精神的刊物敢于同它们发生牵涉，只有稳重的《泰晤士报》一家才因名声无可指责，能做保护你的清白的老伴娘；但甚至《泰晤士报》也得感谢上苍，幸亏不是每天都有新剧上演，因为每有上演，它的庄严就受到损害：它的套话变成了警句，它的板重变成了机智，它的规矩变成了文雅，甚至它的正经变成了放荡，由于登出了你的戏剧评论；虽然《泰晤士报》的老规矩不让你在评论的末尾署名，但

你却设法在字里行间用最放肆的笔态写下了你的姓名。我不知道这是不是革命的预兆。在18世纪的法国，当人们买一套百科全书而发现其中有狄特罗，末日已经临近了。当我买一份《泰晤士报》而发现其中有你，我的有预感的耳朵也听到了20世纪押送死刑犯的车轮滚动的声音。……

（《人与超人》序）

5. 贝多芬百年祭
Beethoven's Centenary

一百年前，一位虽还听得见雷声但已聋得听不见大型交响乐队演奏自己的乐曲的57岁的倔强的单身老人最后一次举拳向着咆哮的天空，然后逝去了，还是和他生前一直那样地唐突神灵，蔑视天地。他是反抗性的化身；他甚至在街上遇上一位大公和他的随从时也总不免把帽子向下按得紧紧的，然后从他们正中间大踏步地直穿而过。他有一架不听话的蒸汽轧路机的风度（大多数轧路机还恭顺地听使唤和不那么调皮呢）；他穿的衣服不讲究尤甚于田间的稻草人：事实上有一次他竟被当作流浪汉给抓了起来，因为警察不肯相信穿得这样破破烂烂的人竟会是一位大作曲家，更不能相信这副躯体竟能容得下纯音响世界最奔腾澎湃的灵魂。他的灵魂是伟大的，但是如果我使用了最伟大的这种字眼，那就是说比汉德尔(2)的灵魂还要伟大，贝多芬自己就会责怪我；而且谁又能自负为灵魂比巴哈(3)的还伟大呢？但是说贝多芬的灵魂是最奔腾澎湃的那可没有一点问题。他的狂风怒涛一般的力量他自己能很容易控制住，可是常常并不愿去控制，这个和他狂呼大笑的滑稽诙谐之处是在别的作曲家作品里都找不到的。毛头小伙子们现在一提起切分音(4)就好像是一种使音乐节奏成为最强而有力的新方法；但是在听过贝多芬的《第三里昂诺拉前奏曲》之后，最狂热的爵士乐听起来也像《少女的祈祷》那样温和了，可以肯定地说我听过的任何黑人的集体狂欢都不会像贝多芬的《第七交响乐》最后的乐章那样可以引起最黑最黑的舞蹈家拼了命地跳下去，而也没有另外哪一个作曲家可以先以他的乐曲的阴柔之美使得听众完全溶化在缠绵悱恻的境界里，而后突然以铜号的猛烈声音吹向他们，带着嘲讽似的使他们觉得自己是真傻。除了贝多芬之外谁也管不住

贝多芬，而疯劲上来之后，他总有意不去管住自己，于是也就成为管不住的了。

这样奔腾澎湃，这种有意的散乱无章，这种嘲讽，这样无顾忌的骄纵的不理睬传统的风尚——这些就是使得贝多芬不同于17和18世纪谨守法度的其他音乐天才的地方。他是造成法国革命的精神风暴中的一个巨浪。他不认任何人为师，他同行里的先辈莫扎特，从小起就是梳洗干净、穿着华丽、在王公贵族面前举止大方的。莫扎特小时候曾为了彭巴杜夫人(5)发脾气说："这个女人是谁，也不来亲亲我，连皇后都亲我呢。"这种事在贝多芬是不可想像的，因为甚至在他已老到像一头苍熊时，他仍然是一只未经驯服的熊崽子。莫扎特天性文雅，与当时的传统和社会很合拍，但也有灵魂的孤独。莫扎特和格鲁克(6)之文雅就犹如路易十四宫廷之文雅。海顿(7)之文雅就犹如他同时的最有教养的乡绅之文雅。和他们比起来，从社会地位上说贝多芬就是个不羁的艺术家，一个不穿紧腿裤的激进共和主义者。海顿从不知道什么是嫉妒，曾称呼比他年轻的莫扎特是有史以来最伟大的作曲家，可他就是吃不消贝多芬。莫扎特是更有远见的，他听了贝多芬的演奏后说："有一天他是要出名的。"但是即使莫扎特活得长些，这两个人恐也难以相处下去。贝多芬对莫扎特有一种出于道德原因的恐怖。莫扎特在他的音乐中给贵族中的浪子唐璜(8)加上了一圈迷人的圣光，然后像一个天生的戏剧家那样运用道德的灵活性又回过来给莎拉斯特罗(9)加上了神人的光辉，给他口中的歌词谱上了前所未有的就是出自上帝口中都不会显得不相称的乐调。

贝多芬不是戏剧家；赋予道德以灵活性对他来说就是一种可厌恶的玩世不恭。他仍然认为莫扎特是大师中的大师（这不是一顶空洞的高帽子，它的的确确就是说莫扎特是个为作曲家们欣赏的作曲家，而远远不是流行作曲家）；可是他是穿紧腿裤的宫廷侍从，而贝多芬却是个穿散

腿裤的激进共和主义者，同样地海顿也是穿传统制服的侍从。在贝多芬和他们之间隔着一场法国大革命，划分开了18世纪和19世纪。但对贝多芬来说莫扎特可不如海顿，因为他把道德当儿戏，用迷人的音乐把罪恶谱成了像德行那样奇妙。如同每一个真正激进共和主义者都具有的，贝多芬身上的清教徒性格使他又反对莫扎特，固然莫扎特曾向他启示了19世纪音乐的各种创新的可能。因此贝多芬上溯到汉德尔，一位和贝多芬同样倔强的老单身汉，把他作为英雄。汉德尔瞧不上莫扎特崇拜的英雄格鲁克，虽然在汉德尔的《弥赛亚》(10)里的田园乐是极为接近格鲁克在他的歌剧《奥菲阿》(11)里那些向我们展示出天堂的原野的各个场面的。

因为有了无线电广播，成百万对音乐还接触不多的人在他百年祭的今年将第一次听到贝多芬的音乐。充满着照例不加选择地加在大音乐家身上的颂扬话的成百篇的纪念文章将使人们抱有通常少有的期望。像贝多芬同时的人一样，虽然他们可以懂得格鲁克和海顿和莫扎特，但从贝多芬那里得到的不但是一种使他们困惑不解的意想不到的音乐，而且有时候简直是听不出是音乐的由管弦乐器发出来的杂乱音响。要解释这也不难。18世纪的音乐都是舞蹈音乐。舞蹈是由动作起来令人愉快的步子组成的对称样式；因此这些乐式虽然起初不过是像棋盘那样简单，但被展开了，复杂化了，用和声丰富起来了，最后变得类似波斯地毯；而设计像波斯地毯那样乐式的作曲家也就不再期望人们跟着这种音乐跳舞了。有一回我还真请了两位训练有素的青年舞蹈家跟着莫扎特的一阕前奏曲跳了一次，结果是差点没把他们累垮了。就是音乐上原来使用的有关舞蹈的名词也慢慢地不用了，人们不再使用包括萨拉班德舞、巴万宫廷舞、加伏特舞和快步舞等等在内的组曲形式，而把自己的音乐创作表现为奏鸣曲和交响乐，里面所包含的各部分也干脆叫做乐章，每一章都用意大利文记上速度，如快板、柔板、谐谑曲板、急板等等。但在任何

时候，从巴哈的序曲到莫扎特的《天神交响乐》，音乐总呈现出一种对称的音响样式给我们以一种舞蹈的乐趣来作为乐曲的形式和基础。

可是音乐的作用并不止于创造悦耳的乐式。它还能表达感情。你能去津津有味地欣赏一张波斯地毯或者听一曲巴哈的序曲，但乐趣只止于此；可是你听了《唐璜》前奏曲之后却不可能不发生一种复杂的心情，它使你心理有准备去对将淹没那种精致但又是魔鬼式的快乐的一场可怖的末日悲剧(12)。听莫扎特的《天神交响乐》最后一章时你会觉得那和贝多芬的第七交响乐的最后乐章一样，都是狂欢的音乐：它用响亮的鼓声奏出如醉如狂的旋律，而从头到尾又交织着一开始就有的具有一种不寻常的悲伤之美的乐调，因之更加沁人心脾。莫扎特的这一乐章又自始至终是乐式设计的杰作。

但是贝多芬所做到了的一点，也是使得某些与他同时的伟人不得不把他当作一个疯人，有时清醒就出些洋相或者显示出格调不高的一点，在于他把音乐完全用作了表现心情的手段，并且完全不把设计乐式本身作为目的。不错，他一生非常保守地（顺便说一句，这也是激进共和主义者的特点）使用着旧的乐式；但是他加给它们以惊人的活力和激情，包括产生于思想高度的那种最高的激情，使得产生于感觉的激情显得仅仅是感官上的享受，于是他不仅打乱了旧乐式的对称，而且常常使人听不出在感情的风暴之下竟还有什么样式存在着了。他的《英雄交响乐》一开始使用了一个乐式（这是从莫扎特幼年时一个前奏曲里借来的），跟着又用了另外几个很漂亮的乐式；这些乐式被赋予了巨大的内在力量，所以到了乐章的中段，这些乐式就全被不客气地打散了；于是，在只追求乐式的音乐家看来，贝多芬是发了疯了，他抛出了同时使用音阶上所有单音的可怖的和弦。他这么做只是因为他觉得非如此不可，而且还要求你也觉得非如此不可呢。

以上就是贝多芬之谜的全部，他有能力设计最好的乐式；他能写出使你终身享受不尽的美丽的乐曲；他能挑出那些最枯燥无味的旋律，把它们展开得那样引人，使你听上一百次也每回都能发现新东西。一句话，你可以拿所有用来形容以乐式见长的作曲家的话来形容他；但是他的病征，也就是不同于别人之处在于他那激动人的品质，他能使我们激动，并把他那奔放的感情笼罩着我们。当柏辽兹(13)听到一位法国作曲家因为贝多芬的音乐使他听了很不舒服而说“我爱听了能使我入睡的音乐”时，他非常生气。贝多芬的音乐是使你清醒的音乐；而当你想独自一个静一会儿的时候，你就怕听他的音乐。

懂了这个，你就从18世纪前进了一步，也从旧式的跳舞乐队前进了一步（爵士乐，附带说一句，就是贝多芬化了的老式跳舞乐队），不但能懂得贝多芬的音乐而且也能懂得贝多芬以后的最有深度的音乐了。

（周珏良译）

---

(1) 语出莎士比亚《哈姆雷特》（II, ii, p. 628）。

(2) Handel（1685—1759），德国出生的英国作曲家。

(3) Bach（1685—1750），德国作曲家。

(4) 采用切分音的节奏是爵士乐最明显的特点。萧伯纳写本文的20年代，正是爵士乐开始大为风行的时候。

(5) Pompadour（1721—1764）是法皇路易十五的情妇，权势炙手可热几乎有20年。

(6) 格鲁克（1714—1787），奥地利作曲家。

(7) 海顿（1732—1809），奥地利作曲家。

(8) 唐璜的传说在17世纪前已流行于欧洲，在那以后他成为许多音乐、文学作品中的主人公。

(9) 莫扎特的歌剧《魔笛》中的一个代表真理和光明的人物。

(10) 汉德尔谱写的宗教歌咏大曲。

(11) 格鲁克的歌剧，主题是奥菲尤斯下地狱去寻找死去的妻子尤里底西的故事。

(12) 莫扎特的歌剧《唐璜》交织着悲剧和喜剧成分，结局是唐璜被送入了地狱。

(13) 柏辽兹（1803—1869），法国作曲家。

麦克斯·比尔博姆（1872—1956）

说起20世纪的英国散文，人们会提到比尔博姆（Max Beerbohm）。他活到八十多岁，从王尔德的文友演变成为30年代以后广播电台上的常客，经历了文坛上各种流派的起伏，而始终以温和的讽刺见长。他的漫画也很有名，也主要是讽刺文坛人物的。

这里选译他的一篇短文，是写于1954年的广播稿，谈他与名作家亨利·詹姆斯之间的一次来往。

一件事

1956年9月14日星期四播讲

我想是1906年初春一个下午吧，我同亨利·詹姆斯之间发生了一件事。后来我觉得这事奇怪地但又确实地像他所写的一篇短篇小说的素材。他写过不少小说是关于这个题材的，即一个年长、地位崇高的伟大作家同一个热诚的青年崇拜者和追随者之间的关系。

我在赴了索默塞特·毛姆在卡尔登旅馆举行的午宴以后，走路回我所住的塞维尔俱乐部，那时候它在劈卡迪里街的南端。一家刚创办的月刊登了亨利·詹姆斯的一篇小说，叫做《天鹅绒手套》。我径直朝俱乐部走去。当时东北风劲吹，我只穿了一件薄薄的大衣，所以走得很急。不过怎么说我也会快走，因为我急于读那篇小说。我还未下完山坡，半路上看见一个似乎熟悉的人在慢慢地向上走。我必须解释一下，以前我只在客厅和餐厅里见过亨利·詹姆斯，给我印象最深的是他那粗浓而又整齐的神气眉毛。而今天他戴了一顶旧的大礼帽，帽檐几乎压在眉上，我也就没有立刻认出他来。他倒看出了我，用他那十分踌躇的方式打了招呼。他说他刚从莱伊的家上伦敦来。他又说他是“一个十足的乡下亲戚”，问我有什么新的画展可看。我总算能告诉他有些很好的画在格拉夫登美术馆展出。他拐弯抹角地问，我是否愿意陪他去看。我感到很荣幸，但使我惊讶的是，我听见自己马上答道：“呵，对不起，我去不了。三点半我得到堪辛顿去。”“啊，”他说，“你们这些年轻人，老是给一大堆约会缠住了。好，好……”，就向坡上走去了。

是什么叫我扯了谎？不仅是因为正吹着东北风，我只穿一件薄大

衣，怕要慢慢地再爬那坡路一次；也不仅是因为我有一种预感，感到他会像我那样称赞格拉夫登美术馆展览中那幅最好的画——青年画家奥古特斯·约翰的《微笑的女人》。主要是因为上面说过的我急不可待地要读《天鹅绒手套》。

现在我坐在塞维尔俱乐部，读着这篇小说。当然写得极好，但是我发现我的心常要跑野马。小说似乎写得不够典型，没有强烈的詹姆斯本色，比不上他可以用我们之间刚发生的事作为题材来写的，关于一个门徒忠诚地——还是不忠诚地？——爱大师的作品超过大师本身的故事。

写于1934年

勃特伦·罗素（1872—1970）

罗素（Betrand Russell）是西方现代最重要的哲学家之一，活到98岁，长长一生中除讲课写书外，还参加政治活动：一战时因不肯从军而坐牢，晚年又发动反对原子武器的抗议运动。他是一个“闹市”而不是“书斋”哲学家，像苏格拉底。

他又是一个能文之士，但却反对舞文弄墨，力求写得准确清楚，自称：“我常常花上好几个小时寻找一种最简短的办法来把一件事表达清楚。为此我宁愿放弃文章的优美”。又说：“我最喜爱18世纪的斯威夫特，一定程度上还喜欢狄福。从16岁起，我就形成一种思想习惯，在脑子里对一句话反复思考，直到取得一种优美、清晰和韵律的统一。我对头脑里出现的每一思想都如此对待，尤其追求简洁。”（《罗素生平》）

同斯威夫特一样，他常运用反讽手法。

这里选译的片断都来自《记忆中的画像》（1956），是他晚年所作。在这本回忆录里，他谈人生、艺术、文学、历史，当然也谈哲学，谈过去的熟人，有许多深入的观察，精辟的见解，用的仍是他那平易、简洁的散文，只不过更加炉火纯青，有时还不乏一种热辣辣的老姜味道。

《记忆中的画像》（1956）选段
From *Portraits from Memory*

准确，模糊，自我欺骗

我试着把数学和科学的准确的演示方法带到一向只有模糊的推测的领域里去。我喜欢准确，轮廓分明，而恨迷雾般的模糊。不知为什么——我自己不懂原因何在——这使公众中一大部分人把我看成一个缺乏热情的冷淡的人。似乎人们以为一个热情的人必须陶醉于自我欺骗，愿意生活在一种愚人的天国中，由于没有任何其他天国可得。我不能同情这种观点。

新智慧

但是不论路途如何崎岖，我深信新世界迟早会学到它所需的新智慧，而历史的最好部分也在将来，不在过去。

史诗世界与现实

《奥迪赛》［荷马史诗］的世界是有吸引力的。一个人可以从一个岛驶向另一岛，而每处都有美丽的女士准备接待他。可是现在有移民限额，干扰了这种生活。

智慧的要素

我以为智慧的要素在于尽可能从此时此地的专制下解放出来。

怎样看待纪律

我以为儿童需要一种固定的生活制度，不过有些日子可以不执行。我也以为一个人如果要在长大时适合社会，那么小时候就应该认识他不是宇宙的中心，他的愿望也往往不是一个场合里最重要的因素。我还觉得在许多进步学校里实行鼓励独创性而不注意技术训练是一个错误。进步教育里有些东西我很喜欢，特别是说话自由，可以无拘束地探索人生的实际，没有那种把说一个脏字眼看得比干一件不仁慈的事更坏的可笑的道德观。但我又认为那些反抗不明智的纪律的人往往做得太过分，忘记了某些纪律是必要的，特别在知识的获取方面。

智慧与力量

常有人说，我所提倡的那种观点使得行动无力。我以为历史并不支持这种说法。英国的伊利莎白女王和法王亨利四世都生活在一个几乎人人都是狂热分子的世界里，不是站在新教立场就是站在天主教立场，而他们两人都能避免他们时代的错误，因此反而做了有益的事，而且他们肯定不是没有力量的。亚伯拉罕·林肯领导了一场大规模战争，而片刻也没有离开我所称的智慧。

英雄

英雄的生涯是受英雄的壮志激励的，一个认为没有大事可干的青年必定成不了大事。

伟大的品质

一切形式的伟大，不论属于神或属于魔，都有某种品质；我不愿看到这种品质被对于平庸的崇拜所削平。

奇怪的爱好

人们看电影，听广播，瞧电视。他们又沉浸于一种奇怪的爱好，喜欢尽快地变动他们在地球表面上的位置，而同时又力图使地球表面的所有部分都显得一个样子。

为什么缺乏伟大的历史著作

伟大历史著作的衰落只是伟大著作衰落的一部分。今天的科学之士写不出可同牛顿的《纲要》或达尔文的《物种起源》相比的书。诗人们也不再写史诗。

* * *

卡莱尔谈到他的法国革命史时说那部书本身就是一次法国革命。这话是对的；正因这样，此书有一种持久的优点，尽管作为历史记录它并不合格。你读着它，就会了解人们为什么做了他们所做的，这正是一本历史书应该使读者做到的。

论萧伯纳

他在辩论中十分出色，但表达自己的意见差一点，有点乱，到他晚年服膺了系统的马克思主义之后才有所不同。他有许多很值得赞美的品质。他完全无畏，总是有力地说出自己的看法，不论这看法是否受人欢迎。他无情地对待那些不值得怜悯的人，但是有时也同样对待一些不该

受他攻击的人。总起来看，我们可以说他做了很多好事，但也造成一些损害。作为一个偶像的破坏者他值得称赞；作为偶像本身，他就远不是那样值得称赞了。

劳伦斯引向何方

他有一种关于“血液”的神秘哲学是我所不喜欢的。他说：“除了脑——和神经——之外，还有一个感觉中心，独立存在于一般的心的感觉之外。一个人生活，思想，存在于血液之中，同神经和脑子毫无关系。这是生命的一半，属于黑暗。当我占用一个女人，这血的感觉就变得至高无上，我的血的知觉也超越一切。我们应该认识我们有一个血的存在，血的感觉，血的灵魂，完整而独立于脑和心的感觉之外。”我认为这完全是胡说，曾经猛烈反对，不过当时我还不知道它会直接引向奥斯威辛［纳粹集中营］。

桑塔亚那非哲学家

桑塔亚那似乎从来没有觉察到，如果他能把对过去的忠诚变得普遍，就会产生一个无生命的世界，任何新的好东西都无法在里面生长。……至今仍无疑问的是，新的东西永远不能像旧的东西那样成熟，因此崇拜成熟就无法适应新的卓越成就。这就是为什么桑塔亚那的优点是文学上的，而不是哲学上的。

“普通语言”哲学家的毛病

让我们举一个比较公道的例子，如不朽问题。正统的基督教断言我们能超越死亡。这一断言是什么意思？在什么含义下（如果有任何含义

的话）这一断言是真的？我所谈的“普通语言”哲学家会考虑第一个问题，而说第二个问题与他们无关。我完全同意：在这种情况下讨论一句话是什么意思是重要的，作为考虑实质问题的前奏也是十分必要的，但是如果对实质问题不置一词，那么讨论一句话是什么意思就是白费时间。这些哲学家使我想起一个商店老板，有一次我问他去温彻斯透最近的路怎样走，他向店堂后面一个人高声喊道：

“一位顾客问去温彻斯透的最近的路。”

“温彻斯透？”一个看不见的人回答。

“是。”

“去温彻斯透的路？”

“是。”

“最近的路？”

“是。”

“不知道。”

这个人想把问题的性质弄清楚，但对于回答问题本身不感兴趣。这就是现代哲学如何对待寻求真理的人。能怪青年人转而研究别的学问么？

一个哲学家的寂寞

十一点，停战协定宣布的时候，我正走在托顿姆考特路上。在两分

钟之内，所有店铺和办公室的人都涌到街上。他们截住了公共汽车，要它们开向他们要去的地方。我看见一个男人和一个女人互不相识，在街心遇到，彼此亲吻又走开。群众欢庆，我也欢庆。但我仍然同以前一样感到寂寞。

*　*　*

总是有怀疑主义的智慧，在我最希望它静默的时候，向我低声诉说着它的疑心，这就把我从别人的轻易的乐观分割开来，把我带进一个荒凉的寂寞境地。

里顿·斯屈奇（1880—1932）

斯屈奇（Lytton　Strachey）属于“布卢姆斯伯里”文人圈子，在第一次世界大战以后的年月里以写新型传记出名，此外他也写过颇有新见的文论。

19世纪末的英文传记往往用冗长的篇幅叙述主人公一生的光荣业绩，以捧场为主。斯屈奇对此不以为然，改而用一种带点讽刺味道的笔法写显要人物的心理活动，挖掘其秘密的动机，打开了传记文学的新局面。加上他善于叙事，风格优美，造成了一时影响。但他有时为了追求效果，不惜改动或臆测事实，也为世所病。而传记的写法，在英美现已复归穷究事实，卷帙浩繁的长篇，斯屈奇的改革也终未继续下来。

虽然如此，他所写的各书仍然引人入胜，很有文字魔力。这里从其名著《维多利亚女王传》（1921）选译两节，略见一斑。

《维多利亚女王传》（1921）选段
From *Queen Victoria*

阿尔伯特亲王的专门知识

为了研究是否可以利用重建国会两院的机会鼓励联合王国的艺术的问题，即将成立一个皇家委员会。首相庇尔凭他的敏锐的判断力，邀请亲王担任委员会主席。这正是一项适合阿尔伯特的工作：他爱好艺术，他办事讲究方法，他喜欢接触——密切而又不失身分地——显要人物，这些都能在这项工作里得到满足。果然，他带着热爱投入了它。他在委员会第一次会的开场白里说到该把要讨论的题目分成“范畴”，有的成员有点害怕了，因为他们认为这一名词带有德国形而上学的危险色彩。但当他们看到亲王殿下对于壁画的技术过程有非凡的专门知识，他们的信心恢复了。在讨论到装饰新屋墙面的美术品是否应起道德作用的时候，亲王强烈地主张应该这样。他指出，虽然许多人对于这些装饰品不过顺路看一眼，画家却不应因此就忘了还有别的人会带着思考的眼光来审视它们。这一理由说服了委员们，于是决定画上的题材必须是能促人上进的一类。按照委员会的指示，壁画完成了，可是不幸的是，没过多久它们就变得——即使对于最富于思考的眼光——完全看不清了。似乎亲王殿下对于壁画的技术过程的专门知识还不够全面。

女王与首相

青春和快乐给每一时刻镀了金，日子过得十分开心，而每个日子都跟着墨尔本勋爵转动。她的日记至今仍然清晰地让我们看到这位年轻君

主在登基最初几个月里的生活——令人满意地有规律，充满了有趣的公务，同时又有简朴的乐趣，主要是骑马、吃东西、跳舞之类的切身享受，总之是一种节奏快、自在、绝少时髦社会习气的生活，本身就完全充实，无需外求了。早晨的阳光照在日记的册页上，而在这玫瑰花般的光圈里出现了“M.勋爵”的身影，比实际更光彩，至高无上。……我们至今还看到他们在一起，奇妙的一对，在日记的朴实无华的册页里奇幻地双双出现，被80年前黎明的光照得神奇地发亮：一个是仪表修整的高层绅士，须发灰白，浓眉，灵活的嘴，善于表情的大眼；在他旁边是小个儿女王——白皙，苗条，文雅活泼，穿着朴素的姑娘服装和小披肩，抬头看着他，热切地，崇敬地，张着蓝色的凸眼，嘴唇半开着。他们就这样出现在日记的每一页，每一页上都有M.勋爵，M.勋爵在说话，M．勋爵在开玩笑，给人教益，同时又愉快而体贴，而维多利亚则吮进他每一句甜言，笑得露出了牙肉，尽力想记住每个字，等他一走就立刻跑去记在日记本上。他们的长时谈话接触到许多题目。M.勋爵评论书籍，讲一二句对于英国宪法的看法，顺便也谈人生，并且一个接一个地讲18世纪伟人的故事。当然还谈公事——也许是加拿大总督德仑勋爵来了报告，M．勋爵就当面念起来。但首先他得稍加解释，“他说我应该知道加拿大原属法国，1760年才由于伍尔夫率军远征而割让给英国。‘那是一个大胆的举动’，他说，加拿大原来全归法国人，英国人后来才去。……M．勋爵解释得很清楚（比我这里写的清楚得多），还说了许多别的有关的话。然后他就把德仑勋爵的报告念给我听。报告很长，他念了半小时之久，念得很好，声音柔和悦耳，而且常带表情，不用说我是感到了很大兴趣。”谈完公事，也谈私事。M.勋爵谈过他少年时代，她听到他说“那时他留长发，当时小伙子都这样，直到他17岁——（他在那年龄该是多么英俊啊！）”，她也发现了他的一些奇怪习惯和趣味——例如他从不戴表，真特别！“M．勋爵说：‘我总是问我的佣人什么时刻了，他就随他的意思回答我。’”有一次，看见乌鸦在绕着树飞，“像是要下

雨了”，他说他可以坐着看乌鸦一小时也不厌，“而听我说不喜欢乌鸦感到惊奇…… M．勋爵说：‘乌鸦是我的乐趣’。”

弗琴尼亚·吴尔夫（1882—1941）

吴尔夫（Virginia Woolf）以现代派小说著称，长篇如《达罗微夫人》（1925）、《到灯塔去》（1927）、《浪》（1931）等广泛采用意识流的手法，文字细腻，表现了一个20世纪妇女作家的敏感。

她的文论和随笔也写得出色，特别是收在《普通读者》一、二集（1925；1932）里的各篇见解新颖（如对于英国现代小说的剖析，批评了高尔斯华绥等人，而大力推崇俄国小说），写法也灵活多姿，令人爱读。

她又是女权主义运动的先驱，所作《一间自己的房间》（1929）从文学创作的角度说明妇女的天才怎样受到男性中心社会的压抑，认为女作家如想有为，首先得在经济上独立和生活上不受干扰，才能去“写你想写的东西，这才是唯一重要的事”，对此作任何让步就是“最卑鄙的背叛”。她提倡一种“女性的句法”，即一种清澈、灵秀的写法，她自己的文章是做到了这一点的。

《普通读者》（一集，1925）选段
From *The Common Reader*

英国小说现状

如果试着把我们的意思用一个词说出来的话，我们就会说：这三位（高尔斯华绥、威尔斯、班内特）都是物质主义者。由于他们只注意肉体而不注意精神，所以使我们失望，并给我们一种感觉，即英国小说越快拒绝他们，不管用什么客气的方式，越快另走一路，哪怕走进沙漠，就越对它的灵魂有益。

……

所以如果我们在他们的作品上挂一个标记：“物质主义者”，我们的意思是：他们写的是不重要的东西。他们用了绝大的本领和绝大的辛勤，却只为了使琐碎的过眼烟云式的东西显得是真实的和持久的。……当前流行的小说形式容纳不下我们所寻找的东西，它溜走了，不愿再被包藏在人们所提供的不合适的衣服之内。……生命不是一溜整齐排列的街灯；生命是一个明亮的光轮，一个半透明体，它把我们包在里面，从我们有知觉之时起一直到知觉终止之日。小说家的工作难道不是传达这种变动不已的、未知的、不受拘束的精神，不管它会变得怎样怪僻、复杂，而尽量少渗一些异己的、外来的东西么？

俄国小说的深刻性

确实，俄国小说的主角是人的灵魂，在契诃夫是微妙、幽深的灵

魂，随着无穷的喜怒哀乐而变化；在陀斯妥耶夫斯基则是更深更广的灵魂，它可以突染恶疾或忽发高烧，但仍然是作品中心。

人生控制了托尔斯泰，一如灵魂控制了陀斯妥耶夫斯基。在花朵的中心，光彩耀目的花瓣之中，总有一条蝎子，在问：“为什么要活着？”

要对现代英国小说发表几句最起码的议论的话，那就无法不谈俄国人的影响，而一谈俄国人我们就不能不冒风险，说出一种感觉，即如果写小说而不写俄国式的，那就是浪费时间。

一个伊利莎白朝剧本的得失

她[(1)]总是处于激情的高峰，而不是出现在激情初起时。拿她同安娜·卡列尼娜比一下吧。那个俄国女人有血有肉，有神经和脾气，有心，脑，身体，智慧，而这个英国姑娘是平面的，粗糙的，像是扑克牌上画的一张脸，没有深度、广度，没有曲折。但我们这样说时，我们又清楚我们遗漏了什么。我们让剧本的意义溜走了。我们忽略了正在积累起来的情感，因为它积累在我们未曾预料的地方，我们是在把剧本同散文相比，而剧本毕竟是诗。

剧本是诗，我们说，而小说是散文。让我们把二者放在一起，棱角对棱角，回忆一下，尽量把每个当作整体来考虑。这样一来，它们之间的主要差别就出现了：一个是篇幅很长，有充分时间来从容构筑的小说；一个是短小、紧凑的剧本。在小说里，情感被分成小块，撒开去，又编织起来，慢慢地形成一个大整体；在剧本里，情感集中，普遍化，高昂化。多少强烈的时刻，多少叫人吃惊的美丽词句，从剧本里向我们扑来：

哦，老爷们，
我不过是用怪诞的姿势欺骗你们的眼睛，
当消息一个紧接一个传来了
死，死，死！而我还跳舞上前；

或者这样的台词：

你常为了这两片嘴唇
忽略了肉桂和紫罗兰的
天生的芳香，这红唇还没有凋谢。

而完全真实的安娜·卡列尼娜决不会讲

你常为了这两片嘴唇
忽略了肉桂……

有些最深的感情是她所达不到的。极端的激情不是小说家能有的，音与义的完美结合也不是他能有的；他必须约束他的快步，使自己习于拖沓；必须眼睛朝地，而不是抬头看天；通过描写来暗示，而不是电光闪耀似地启发，不是唱着

把一个花环放在我的
阴沉的紫杉木棺上；
姑娘们，佩起柳枝，
说我死而忠贞，

而必须一一写出墓上凋谢的菊花和殡仪员坐着四轮马车抽鼻子而过。我们又怎能把这种笨重、迟缓的艺术同诗相比？诚然，小说家有许多小聪明的手法能使我们知道这是一个个人，认识那是一件真事，戏剧家则超

越个别，不是让我们看到安娜贝拉在恋爱，而是看到爱情本身；不是安娜·卡列尼娜跳进车轮之下，而是毁灭，死亡，以及

灵魂像黑色风暴中的船，
飘向无人知道的地方。

这样，我们是带着可原谅的急切的喊声而闭上我们的伊利莎白朝剧本的。那么，我们又是带着什么样的喊声闭上我们的《战争与和平》呢？不是失望的喊声；我们并不叹息小说家艺术的肤浅，也不责备它的琐碎。我们倒是更加认识到人的感觉的无穷无尽的丰富。

……

就这样我们漫步穿越伊利莎白朝戏剧的丛林。就这样，我们同皇帝、小丑、珠宝商、独角兽结伴而行，笑着，欢跃着，惊奇于这一切的光彩，幽默，奇幻。一种高贵的怒火在烧着我们，幕布降下了。同时我们又感到厌烦，那些老一套技巧和浮夸的辞藻更使我们恶心。十几个成年男女的死还不及托尔斯泰写的一只苍蝇的痛苦使我们感动。游荡在这些不能成立的、冗长无比的故事的迷宫里，突然一股强烈的激情抓住了我们，一种崇高感使我们向上，一曲动听的歌使我们迷醉。这是一个充满沉闷和愉快、乐趣和好奇心、放纵的笑声、诗和光彩的世界。可是慢慢地，我们又想问：还有什么没让我们得到？还有什么是我们越来越想得到，如果不能得到就要立刻到别处去寻的呢？这就是孤独。这里没有个人的不受打扰。总是有门在开，有人在进来，一切是共有的，看得见，听得出，戏剧化了。而我们的心像是厌倦于老同别人在一起，偷偷地溜走了，去孤独地沉思，去思想而不是去行动，去议论而不是去分享，去探索自己的黑暗，而不是欣赏别人的亮闪闪的表面。我们的心转向堂恩，蒙田，托玛斯·勃朗爵士，转向那些替孤独守着钥匙的人。

(1) 指伊利莎白朝剧作家约翰·福特的剧本《可惜她是一个娼妇》中的女主人公安娜贝拉。

奥尔德斯·赫胥黎（1894—1963）

这个赫胥黎（Aldous Huxley）是著《天演论》的老赫胥黎的孙子。他在20年代崛起英国文坛，以小说著称；二战前移居美国，长期住在加利福尼亚，继续写小说。他对当代文化多所讥刺，一度吸引知识分子读者。他的散文也写得好，这里译的《论舒适》就是名篇之一，从中可以看出他学识丰富而才思敏捷，常能道出前人未能看出的生活小事与大的历史文化之间的联系。

论舒适
Comfort

一桩新鲜事物

法国的旅店老板们把它叫做“现代化的享受”，他们说得很好。讲舒服这件事确是近代才有的，比发现蒸汽要晚，发明电报时它刚刚开始，而比发明无线电也不过早个一二十年。使自己舒服，把追求舒适作为目的这一人类能给自己提出的最有吸引力的事是现代的新鲜事物，在历史上自罗马帝国以来还从未有过。我们对于非常熟悉的事情总是认为当然，不加思索的，好像鱼儿对待生活在里面的水一样，既不觉奇特也不觉新鲜，更不会去想一想有什么重大意义。软椅子，弹簧床，沙发，暖气；经常能洗热水澡，这些和其他使人舒服的东西已经深入到不算太富裕的英国资产阶级家庭日常生活里，而在三百年前就连最伟大的帝王可是做梦也想不到的。这件事很有趣，值得考察一下，分析一下。

首先使我们注意到的是我们的祖先生活得不舒服基本上是出于自愿。有些使人们生活舒服的东西纯粹是现代才发明出来的；在发现南美洲和橡皮树之前，就无法给车装上橡皮轮子。但就大多数来说，使我们过得舒服的物质基础里却并没有什么新鲜东西。在过去的三四千年里，任何时候人类都可以造出沙发，吸烟室里的软椅，也可以安装上浴室、暖气和卫生管道。实际上，在某些世代人们也确实有过这些享受。约在公元前两千年诺色斯(1)地方的居民就知道用卫生管道。罗马人曾发明一种复杂的用热空气取暖的系统，而一座漂亮的罗马别墅里洗澡设备的奢华和完备更是现代人做梦也想不到的。那里有蒸汽浴室、按摩室、冷水

池，和墙上画有不甚正经的壁画（如果我们可以相信西东尼斯·阿波里纳里斯[2]的话）的不冷不热的晾干室，那里有舒服的榻床，你可以躺在上面和朋友聊天，等身上的汗落下去。至于公共澡塘，那就更是奢华到几乎难以想像了。罗马的哲人政治家塞尼加[3]说过："我们已经奢华到了在浴池里如果脚下踩不到宝石就不满意的地步了。"澡塘大小和设备的完善也不下于它奢华的程度。罗马皇帝戴阿克里欣[4]的澡塘里的一间浴室就曾被用来改成一座大教堂。[5]

还可以引用许多例证来说明我们的祖先所拥有的有限手段是如何可以利用来使得生活舒服的。这些例证很清楚地说明中古时代和现代早期的人们在生活上之所以既不讲卫生又不会舒服并不是缺少改变他们生活方式的能力，而是因为他们愿意那样，因为肮脏和不舒服适合于他们政治上，道德上和宗教上的原则和偏见。

舒适与精神生活

舒适和清洁与政治、道德、宗教又有什么关系呢？粗粗看上去人们会说在圈手椅和民主制度，沙发和家庭制度的松弛，热水澡和基督正统教义的衰亡之间既没有，也不可能有什么因果关系。只要仔细看一下，你就会发现在现代生活中对舒适的要求的增长和现代思潮之间存在着极为密切的关系。我希望在本文里能说清这种关系，能阐明为什么艺术发达的15世纪的意大利王公贵人，伊利沙白女王时代的英国人，甚至全盛时代的法国国王路易十四都不可能（不是物质上而是心理上不可能）生活在罗马人能叫做像样的清洁卫生环境里，或者享受一下对我们是不可缺少的生活上的舒适。

先谈谈圈手椅和暖气。我准备说一下，这些事物只有在封建专制制

度瓦解和旧式家庭和社会等级衰亡之后才可能出现。软椅子和沙发之所以存在是为了使人们可以懒洋洋地靠在上面。在一张精致的现代圈手椅上你也只好靠着。而这种姿势是既不足显示尊严又不能表达恭敬的。要打算显得神气或者训斥下属，我们总不能躺在软软的椅子里两脚蹬在壁炉架上，而必须坐直了，摆起架子才成。同样，要对一位夫人表示有礼貌或者对尊长表示敬意，我们也不能靠在那里，就是不站起来也得挺直腰板儿坐着。在过去的人类社会里有一套等级制度，每一个人都要对下显示尊严对上表示恭敬。在这种社会里，斜靠地坐着是绝对不可能的。路易十四在他的朝臣面前不可能这样做，而他的朝臣在他们的皇上面前也不可能这样做。只有亲临议会时，法兰西皇帝才能当众倚在御榻上。在这种场合，他要斜倚在一张名为“正大光明”的榻上，王公们坐着，大臣们站着，其他的小家伙都得跪着。讲舒服被宣布为帝王的特权。只有皇帝可以伸直了腿。我们也可以相信，这腿也会伸得非常有帝王气概。这样斜倚着，纯粹是礼仪上的需要，毫不丧失尊严。不错，在通常日子里皇帝是坐着的，但要庄严端坐；帝王的尊严是不能不保持的。（因为，说到底，帝王的尊严基本上也就是保持外表上尊严的问题。）同时朝臣们也要保持臣服的外表，或是站着，或者因为官高并是皇室近支，甚至在皇上面前也可坐在凳子上。朝廷上如此，贵族家庭里也如此。皇帝和朝臣的关系也就是绅士和他的家人，商人和他的学徒和仆人的关系。毫无例外，在上的要显示出尊严，在下的要表达出服从以分清上下；这样谁还能不坐直了呢？就是在亲密的家庭关系里也是一样；父母像教皇和贵族一样以天赋的权力统治一切；儿女们就是臣民。我们的祖先对摩西十诫的第五诫[(6)]是非常认真的——如何认真可从下一事例中看出。在伟大的加尔文[(7)]以神权统治着日内瓦的时代，有一个孩子因为打他的父母竟被当众枭首。孩子们在父母面前坐不正，也许不至有杀头之罪，但也会被认作大不敬，要遭到鞭笞、不许吃饭或关禁闭。为了没有举手到帽檐向他致敬这一件小事，意大利贵族维·岗扎加[(8)]就把自己的

独生子踢死；要是他的儿子竟当着他的面斜靠在椅子里会惹得他干出什么事来，这真叫人不敢想下去了。儿女不能在父母面前歪着靠着，同样，父母也不能在儿女面前歪着靠着，怕的是在有责任尊敬他们的儿女面前降低了自己的威严。因此，我们看到，在二三百年前的欧洲社会里从神圣罗马皇帝、法国国王到最穷的乞丐，从长须的尊长到儿童，任何人都不可能在人前不端端正正坐着。古代的家具就反映出使用它们的那个等级社会的生活习惯。中古和文艺复兴时代的工匠有能力造出圈手椅和沙发使人坐上去和今天的产品一样舒服，但社会既是那样，他们也就不去造它了。实际上，直到16世纪，连椅子也是少见的。在那以前，椅子是权威的象征，现在委员会的委员们可以靠在椅子上，国会议员也坐得很舒服，但有权威的还是主席，或者叫做“坐在椅子上的人”（chairman），权威还是产生于一张有象征性的椅子。中古时代只有大人物有椅子。他们旅行时要带着自己的椅子以便一刻也不离开他的外在的、看得见的权威标志。就是在今天，宝座还跟皇冠一样是皇权的象征。中古时期，就是能坐下时，平民们也只能坐在长短凳或长椅子上。在文艺复兴时期，随着富裕的独立资产阶级的兴起，使用椅子才随便起来。买得起的就能坐椅子，但要端坐受罪；因为16世纪的椅子还是宝座式的，谁坐上去都不能不被迫采取令人受罪的有威严的姿势。直到18世纪时老的等级制度崩溃了，才有使人舒服的家具。但就是那时，也还不能在上面随意歪着靠着。可以在上面随意让人（先是男人，随后是妇女）歪着的圈手椅和沙发（sofa）是直到民主制度巩固树立起来之后才出现的，是中产阶级发展壮大起来，老规矩不存在了，妇女解放了，家庭里的限制消失了之后才出现的。

暖气和封建制度

适当的房屋供暖是现代化的享受另一个组成部分，而这件事在古代

社会的政治结构下也是不可能的，至少对当时的权势者是不可能的。在这一点上，市民比贵族强。住房较小，所以他们还能暖和些。但是王公贵族和皇帝、红衣主教却要住在和自己身分相称的宏伟壮观的殿堂里。为了证明比别人要高贵些，他们不得不置身于超乎一般大小的环境里。他们在溜冰场大小的敞厅里接见客人；他们常由大群人簇拥着穿过像阿尔卑斯山隧道那样长而多风的走廊过道，又要在恰像尼罗河的瀑布给冻结成大理石那样的楼梯上走上走下。在那种时代里做一位大人物就要花许多时间安排豪华的芭蕾舞等等表演，而这就要有宽敞的地方才能容得下演员和观众。皇宫和贵族的府邸甚至普通的乡绅住宅都要那么高大，这就是原因。他们就好像是巨人一样要住在十丈长三丈高的屋子里，否则就不合身分了。真豪华，真宏伟，可又是多么冷飕飕的呀！在我们今天，靠自己的本事奋斗上来的大人物没有必要和那些天生的贵人比阔气来维持自己的地位，因之他们宁可少摆点架子而多图点舒服，住进了小一点但可以取暖的屋子。（过去的大人物在他们闲暇的时间也是这么办的；大多数古老的宫殿都有些小套房间，宫廷上的大场面结束后，宫殿的主人就退居到那里去。但是大场面往往时间拖得很长，过去的不幸的王公贵人也就不得不摆起排场在冰冷的殿堂里和冷飕飕的走廊过道里度过许多时间。）有一次在芝加哥的郊区开车，有人领我去看一所房子，房主据说是全城最阔和最有势力的人。那所房子中等大小，有15到20间不大的房间。这很使我诧异，并想起我本人在意大利住过的那些巨大的宫殿来（租金比在芝加哥存一辆福特汽车花的钱要少得多）。我还记得那大排大排的有通常舞厅大小的卧室，有火车站那么宽敞的客厅和宽得可以容两辆小卧车并排开过的楼梯。宏伟的宫殿，住在里面真觉得自己高人一等！可是一想起二月间从阿平宁山那边刮过来的怕人的风，我又觉得芝加哥那位阔人不去学另一个时代在不同的国家和他同样的人那样，把财富花费在排场上是有道理的了。

洗澡和道德

是皇权、贵族和古代社会等级制度的没落才使我们获得以上谈到的现代享受的两个组成部分；至于第三个组成部分，洗澡，我想至少部分地应当归功于基督教道德的衰败。在欧洲大陆上，而据我所知也在别处，现在都还有修道院学校，在那里面年轻的淑女受到一种教养使她们深信人体是一种不洁和猥亵的东西，不但看到别人的光身子就连看自己的也是犯罪的。就是在准许她们洗澡时（在每两星期的星期六），也要求穿上一件长达膝下的衬衣。甚至还要教会她们一种特殊的换衣服的技巧以保证她们越少看见自己的身体越好。幸好这类学校现在只存下个别的了，但在不久之前还是很普遍的。这类学校继承的是基督教的苦行传统，这个崇高传统由圣安东尼(9)和那些底比斯的不洗脸、营养不足和禁欲的僧侣传下来几百年直到今天。因为这个传统削弱了，妇女才总算得到了经常洗澡这种享受。

早期基督徒对洗澡是全然不热心的；但是说句公道话，基督教的苦行传统倒也不一贯敌视洗澡这件事的本身。早期基督教的长老们觉得罗马人洗澡时男女混杂得惊人，这是自然的。但是他们里面较温和的是准备有限制地允许人们洗澡的，只是不要搞得不像样子。最后把罗马人的豪华澡塘搞掉的，除了基督教的苦行主义之外，还有来自北方的野蛮人的破坏。实际上在笃信基督教的时代洗澡也曾经复兴一时。十字军从东方回来，带来了东方的蒸汽浴，似乎在欧洲颇为流行。为了某种不易了解的理由，洗澡的风气慢慢衰落了，16世纪末期和17世纪初期的男人或女人之间不讲卫生和他们野蛮人的老祖宗不相上下。这种起伏可能与医学理论和宫廷的风气有关。

苦行主义的传统总是对妇女特别严格。在他们的日记里，法国的龚

古尔弟兄[(10)]曾记下在法兰西第二帝国时代上层社会里有一种流行的观点认为，洗澡风行以来，妇女的娴静和道德水平是大为降低了。从此得到的必然推论显然是：“女孩儿家要少洗澡。”青年女士们喜欢享受洗澡乐趣的应当感谢伏尔泰的嘲讽和19世纪科学家的唯物主义。假如没有这些人来打破修道院学校的传统，她们恐怕直到今天也还同她们的先辈一样地娴静，也同她们一样地不讲卫生。

舒适与医学

然而，喜爱洗澡者最应感激的还是医学家。微生物传染的发现鼓励了讲卫生。今天我们是以印度教徒那样的宗教热情来对付洗澡的。洗澡对我们来说已经成为具有魔力的仪式，可以保护我们不受那些体现在喜爱肮脏的细菌上面的邪恶势力的毒害。我们甚至可以预言这种医学宗教还会进一步破坏基督教的苦行传统。自从发现阳光对人的好处以来，从医学上来说，穿过多的衣服就成为一种罪恶。不害羞已成为一种美德。很可能要不了多久，对我们来讲声望犹如原始人间的巫医那样的医生们就会要求我们一丝不挂的了。到了那时也就达到了使衣着越来越舒服的最后阶段。这个过程已经进行了有一段时间，先在男子中间，然后在妇女中间，而其间决定性的因素就包括等级制度下的繁文缛节和基督教道德的衰微。在他那本记载了格莱斯东[(11)]去世前不久访问牛津大学的描绘生动的小册子里，佛莱彻先生记下了那位德高望重的老人对牛津学生的衣着的评论。看来他对学生们穿衣服既不整齐又不考究是很恼火的。他说他年轻时青年人身上总要有值百把英镑的衣服和饰品，而每一个有自尊心的青年最少也要有一条他穿上后从不坐下的裤子，怕那样一来会走了样子。而格莱斯东去访问牛津时，那里的学生还是穿浆得很硬的高领衬衫和戴圆顶礼帽的。我们不知道如若他看见当前大学生们穿的敞领衬衫和花里胡哨的毛衣和松松垮垮法兰绒裤子的话，他会作何感想。人

们从来也没有像现在这样不讲究维持尊严的外表的了；这样随随便便是从未有过的。除去最庄严的场合，人们都可以不考虑级别地位而穿他觉得最舒服的衣服。

使妇女们不能舒适的障碍既有道德方面的也有政治方面的。妇女除了行动上不得不循规蹈矩之外，还要服从基督教苦行道德的传统。在男人早已放弃他们不舒服的礼服之后很长的时间内，妇女仍然为了庄重的缘故而忍受极大的不便。是世界大战把她们解放了出来。妇女一旦参加了战时工作，她们马上发现那种传统的端庄的衣着和工作效率很不相容。她们选择了效率。等到发现了少端庄一点的好处后，她们就再也不肯回到老样子去了，这大大改进了她们的健康，也增加了她们个人的舒适。现代时兴的衣服之舒服是妇女们过去从未享受过的，甚至希腊人或许都没有这么舒服过。不错，他们的内衣是再合理不过的：但是，她们的外衣，和印度妇女的服装一样，只不过是拿一块布裹在身上再用别针别上就算完了。没有哪一位妇女会感到要靠别针来保持自己的仪态是真正舒服的。

舒适本身就是目的

因传统的人生哲学发生变化而成为可能的舒适这件事，现在已经自行发展了。因为追求舒适已成为一种生理习惯，一种风气，一种本身就值得追求的理想。世界上使人舒服的事越多，人们也就越觉得它的可贵。尝过什么叫舒服的滋味的，不舒服对他就成为一种真正的折磨。崇拜舒适的风气是和任何其他风气同样厉害的。此外，和提供使人舒服的条件紧密结合的有巨大的物质利益。好舒服的习惯一减退，制造家具的、暖气设备的和管道设备的商家都吃不消。利用了现代广告术，他们有法子迫使它不但存在而且发展。

在简短地追溯了现代享受精神上的来源之后，我还得就它的影响说两句话。我们要得到什么总不免要付出些代价，因之要舒服就要以失去别的同样有价值甚至是更为有价值的东西来作为代价。当前一位有钱的人盖房子一般总是首先考虑他未来的住所是否舒服。他要花一大笔钱。因为舒适的代价是很高的：在美国，人们常说水暖俱全、房子出让。在洗澡间、暖气设备和带软垫的工具等等上面，花了这笔钱，他就觉得他的房子是十全十美的了。若在以前的时代，像他这样的人却首先会考虑他的房子是否华丽，是否给人以深刻印象——换句话说，就是先考虑美观再考虑舒服。我们同代人花在浴室和暖气上的钱在过去就会花在大理石楼梯、宏伟的外表、壁画、一套套金碧辉煌的房间和绘画雕像上。16世纪的教皇们的居住条件之不舒服一位现代银行家看来会是不能容忍的；但是他们有拉斐尔(12)的壁画，他们拥有西斯廷教堂，还有镶有古代雕塑的长廊。难道因为梵蒂冈没有浴室、暖气和软椅子，我们就应当觉得教皇们很可怜了吗？我有点觉得我们当前要求舒服的热情是有点过分了。虽然我个人也好舒服，但我曾住过差不多不具有英国人认为不可缺少的任何现代设备的房子而感到很快乐。东方人，甚至于南欧人是不大知道什么叫舒服的，他们的生活和我们祖先在几世纪前的生活差不多，可是虽然缺少我们那一套复杂而价值高昂的软绵绵的奢侈品，他们似乎生活得也很好。我是个守旧派，仍然相信有高雅的也有低俗的东西，我看不出不能提高人们思想境界的物质进步有什么道理。我喜欢能节省劳力的装置，因为它们可以使人们省下时间去从事脑力活动。（但是这是因为我喜欢脑力活动；有许多人可不喜欢这样，他们喜爱节省脑力的装置就和喜欢自动洗碟机和缝纫机一样。）我喜欢迅速而方便的交通，因为扩大人们可以活动的世界的范围就会扩大他们的心胸。同样我也觉得寻求舒适是正当的，因为那样就可以提高精神生活。不舒适会阻挠思想的活动；身上又冷又酸痛要用脑子也是困难的。舒适是达到目的的手段。可是当前的世界看来却把它当作一种目的，一种绝对好的东西

了。也许有一天大地会被变成一张巨大的软垫床，人的躯体在上面打盹，而人的心灵却被压在下面，像苔丝蒂梦娜(13)那样地憋死了。

（周珏良译）

---

(1) 公元前1700—公元前1400年爱琴海克里地岛上的古城。

(2) 5世纪拉丁作家。

(3) 约生于公元前4年，卒于公元65年。

(4) 生于公元284年，卒于公元305年。

(5) 指的是梵蒂冈的西斯廷教堂，里面有文艺复兴艺术大师米开朗基罗的有名的创世纪壁画。

(6) 摩西十诫第五诫是：要尊敬父母。

(7) 法国基督教改革家，生于1509年，卒于1564年。

(8) 生于文艺复兴时代。

(9) 埃及的基督教苦行主义者，约生于公元250年，卒于公元356年。

(10) 爱德门和儒尔·龚古尔弟兄是法国19世纪的艺术评论家、历史学家和小说家。

(11) 名威廉，英国政治家，曾四任首相，生于公元1809年，卒于公元1898年。

(12) 意大利画家（1483—1520）。

(13) 莎士比亚悲剧《奥赛罗》的女主人公。

J．B．普里斯特莱（1894–1984）

普里斯特莱（J. B. Priestley）是多面手：小说家，剧作家，文论家，广播电台演讲人，散文家。他的长篇小说《好伙伴》（1929）至今可读。这里选译的是他的《英格兰之游》（1934），记载他在经济大萧条的日子里在英格兰境内旅行所见。他用沉痛的笔调写普通人生活的困苦，但遇到美景和有趣的人物，则又笔下生辉。他是性格坚强的约克郡人，布拉德福特是他幼年生长和做学徒的地方，更是写得有憎有爱——憎其城市的无趣，爱其郊野的奇美，几乎用尽了色彩板上的所有颜料来描画它那斑斓的秋色。

《英格兰之游》（1934）选段
From *English Journey*

伤痕

我看见一排尖锥形小山，以为是一种怪形的地貌，走近一看才知它们是一个老炉渣堆，不过完全被草盖住了。再过去，又经过一座山，它像是从别的星球搬来的。除了低斜的阳光所照处涂上了一层金色，完全是黑的，布满了深深的伤痕和裂缝。即使在穿过美国内华达州的山区时，虽然那里的景物只是古地质遗迹，我也没有见过这样奇怪、荒凉的山。当然，这不是大自然干的，因为这山实际上是一个巨大的炉渣堆，我所见的最大的一个。

一个村子

路上有几处可爱的村子。其中之一，名叫勃顿主教村，给了我最迷人的一瞥：一个池塘，几处旧墙，一堆红瓦顶。一下子我就像在那里安居下来了，不问世事，只是勃顿主教村一个爱读书的隐士。

头上是一片晴朗的天，但下面却有极薄的雾丝笼罩了一切，使得山、树、墙都有一种纱巾般的光泽，其虚幻与动人宛如舞台。在这山谷里有一所孤屋，一座老教堂，还有那我们要去的庄院，它们连接起来，古老的瓦屋顶可爱地挤成一堆。

却斯透菲尔德的歪塔尖

我常从火车里注意到它那有名的歪塔尖，但从来没有走近看过。它是叫人吃惊的。首先，比我想的要大得多，实际上高达230英尺。其次，歪得怪，又弯又扭，是英国最奇特最滑稽的塔尖。它镇住了整个城市和城里狭窄的街道，但用了它独有的离奇方式，像是永远在天空安上了一个极大的古老怪物在开人玩笑。生活在它的阴影里的人应该不同寻常，应该到处飞跑，像老勃鲁盖尔的迷人的图画里的小精灵似的市民和农民。

布拉德福特

布拉德福特是一个完全没有趣味的城市，虽然不完全丑恶；它的工业是黑色玩意儿；但它有好运气，即边上就是英国最动人的乡野。从不止一条电车线的终点只要快走不到一小时就可使你进入荒野，真正荒凉的原始高沼地，这时什么厂房和货栈都看不见了，整个城市也完全忘了。不管你在布拉德福特是多么穷，你永远不需把自己关在墙内，拿砖包围自己，像一百万伦敦人所不得不做的那样。那大块荒山，上面和背后都是一片纯净的天，总在那里，等候着你。而在它们之后不远，真正的溪谷地带开始了。在整个英格兰，没有比这更好的乡野了。……对这乡野的热爱你很小就传染上了，以后也永不消失。不管你的办公室或库房是多么小，多么黑，在你的头脑里一个地方总有这大片高沼地在闪闪发光，总有麻鹬在叫唤，而那里的风是咸味的，像是直接从大西洋中间吹来的。……

我们去到伊尔克莱，接着通过波尔顿树林到达朋索尔和格拉星顿，从来没有看见那片地方如此奇美。由于刚过去一个长长的干燥的夏天，这一带秋色之美令人难信。整个早晨像在燃烧。干燥的蕨和石南在山顶闪闪发光，码头旁的密林一片斑斓。树像是对我们滴下金子。向下看，

赤褐色的树一行一行直到绿色的河边。向上看，荒原高地一片发亮的紫色，叫我们眼花缭乱。如果我们坐黑牢十年，刚被释放，我们眼见的世界也不可能显得比这里更大胆又更细心地用颜料染过了。我从未见过波尔顿树林如此景色，也不敢奢望以后再见。整个儿是一个盛大的狂欢节，在我有生之日将永在我记忆里色彩缤纷，闪光发亮。

石匠

我被介绍给老乔治，一个考茨物尔特的石匠。他已年过70，但仍在干活。我看见他的时候，他在干一项快要失传的手艺；干垒，就是把快塌的旧墙推倒，用它们的材料重垒平整坚实的新墙。他是小个子，有一张满是皱纹的土灰色的脸和一个极大的上唇，看起来像一只有智慧的老猴子。他长长的一生都同石头打交道，身上到处都有小石头。他摆弄身旁的石头——还拿出了几块让我们瞧——那轻松、爱抚的样子就像女人抱婴儿似的。他本人就像是从石头生出来的，一个石矿的精灵。这位老乔治又是虔诚的教徒，不谈石头的时候就用一种安静然而充满热诚的态度谈他的古老、朴素的信仰。由于是一个真正的工艺能手，知道他能干出你我干不出的绝活，他显然喜欢他的工作，不是为换得几个先令而付出劳力，干活是他自己完整个性的表现，是一种记号，表示老乔治还在干着。不好的墙——不是他垒的——在倒塌，好的墙在树起，墙上的石头垒得又结实又平整，看起来愉快，心里也满意，不是那种讨厌的糙工次活。我一生里从未做过一件事像这位老石工垒墙这样的彻底和真纯。

V．S．普利却特（1900– ）

普利却特（V. S. Pritchett）是当代最著名的短篇小说家之一，也写文论和游记。他与《新政治家》周刊有密切关系，曾主持该刊文艺栏多年。

这里从他新近出版的游记合集《国内国外》（1989）选译三节，分别谈爱尔兰人性格，加拿大法语区的魁北克市，西班牙的巴塞罗纳。这些游记是为《假日》杂志撰写的，属于观光印象记之类，不求深刻，但仍观察敏锐，文笔也跌宕生动。

《国内国外》选段
From *At Home and Abroad*

爱尔兰人的性格

世界上每一个酒吧里，都有人在等待我进去。他老练地判断我倾听的能力，用钓钩般狡猾的舌头，挂着一句我忍不住要倾听的话。就说加拿大讲英语的哥伦比亚省吧。一列火车正从温哥华车站缓缓驶出。在卧车厢里，就有这样一个人坐在我身边。火车刚刚离开站台。这时，几座粮仓出现在眼前。

“那些粮库盖得真快呀！”他说。

“是新的吗？”

“旧的两年前烧了，我最清楚，”他说，“是我放的火。”

“别开玩笑了！”

“反正都说是我干的。谁都怪我。倒车的时候，我的卡车撞上了电线。”

“你伤没伤着？”

“那怎么会。”（语气轻蔑，声音却柔和快活）“就听见一声大爆炸。粮库全烧光了。”

他用平静、柔和而清晰的声音讲事情的经过，用躲躲闪闪的暗示吊

我的胃口，想让我与他在想像中共睹一场伟大的灾难。这是他与众不同的性格。“那老粮库房子太难看，”他说。

他，就是爱尔兰人。

遇到这种情况，你就遇到了英语世界里一个老掉牙的笑话。开头是：“一个英格兰人、一个苏格兰人和一个爱尔兰人正坐在火车上。”最后是：“于是，爱尔兰佬说——”要是加进一个威尔士人，笑话就没了，就会变成一场正儿八经的历史闹剧。

历史的命运靠什么鬼使神差的灵感，把这四个不调和、爱争吵的民族，困在了欧洲大陆潮湿多雾的大西洋岸边的几个小岛子上，让他们得不到文明的甘露、靠相互依赖度过了将近二千年的生活？为什么这四个民族有着紧密相连的共同历史，而爱尔兰人的性格——且不说爱尔兰民族或国家——却总是落拓不羁、与其他三个民族的性格截然不同？简单但并非完满的答复是：爱尔兰人独守一岛，而苏格兰、威尔士和英格兰却只能在同一个岛上共处。可是，在美国、在加拿大、在澳大利亚、在新西兰、在任何一个有大批富于冒险精神的英国人定居的英语国家，恰恰是爱尔兰人离群索居，保留着自己的民族、国家、两种宗教和个性的意识，而没有被同化。当然，历史上也出现过爱尔兰姓氏和爱尔兰后裔的西班牙和美籍西班牙望族。他们的确被同化了。爱尔兰人喜欢拿这一点做文章，说他们出走别国，是他们与不列颠人的斗争引起的。可是你会问：不是也有苏格兰和英格兰人，曾经把自己的姓氏赋予外族，丢掉了自己的民族特征吗？但一般来说，不列颠人的生命力在于他们创立的体制；爱尔兰人或爱尔兰人后裔的生命力在于他的民族性。

在某些气候条件下，尤其在爱尔兰西部的气候条件下，爱尔兰岛犹如得到了新生。这里的云层仿佛刚刚从大海中诞生，茫然地四处飘游。

整个岛子如同小孩子用简单的色彩随便涂抹出来一般。爱尔兰岛像一颗绿宝石，但更像易逝的昙花。这自然是大西洋的气候和光线在作怪。有时候，它们也许连续几小时不来作怪。碰上这种漫长、灰暗、沉重的时候，岛子就里里外外一副阴沉气象。爱尔兰岛的性情多变和喜怒无常是举世无比的。它能在你的眼前，把世俗的面目变得神秘莫测。

爱尔兰的空气是大西洋的空气，但又与缅因州的截然不同。这是被西风催发的空气，潮湿中带着雨意。这种空气，在四面环海、云气缭绕、长满石南草的岛子上，令人昏睡。你会感到时而兴奋、时而欲睡，有一天，我在科奈摩拉的一小块田边，靠着一堵松动的石墙站着。田里有一位老人在晒草。“这块地里有不少人睡过觉呢，”他对我说。

气象学家认为，在爱尔兰，一个人一天当中面临的气压变化，比在其他任何国家都更突然、剧烈，而且频繁得多。爱尔兰人走路，一会儿轻快得像小鹿，一会儿沉重得像背负着云天。我住在科克，很少能十一点之前起床。那么利莫里克呢？三一学院的奇才、著名的约翰·马哈菲曾经说过，全西欧的城市中，只有在利莫里克，到上午九点半，还能看见苍鹭鸟若无其事地站在大街上。现代的利莫里克城不会再有这类奇事了。如今它毗邻沙农河新兴工业区，到处是推销商、工程师、德国机械师和往来于大西洋两岸的游客。到上午九点半，你只能在心头怀念苍鹭鸟了。

如果说气候塑造性格，我们就能看出大西洋的岛国气候对爱尔兰人有什么影响。这里的空气和变幻不定的天空与光线，能在一两个小时之内使青山变黄、变紫、变蓝，再变成阴灰。因此，这里的人就格外注意事物的无常，就常处于梦想或绝望的状态中。在科克、凯里和高尔威等地的山区地带，地势相隔几英里就有所变化。在周围都是美丽乡村和富裕农庄的中部地区，也会突然出现褐色的沼泽地和草木摇荡的草原。在

所有这些地方，天气都同样变幻莫测。有的乡村树木葱茏，土地肥沃，景色很美，但那里的村庄和城镇却灰蒙蒙的很难看。这正好揭示出梦中度日的另一特征：本来一天就没有多少清醒的时刻，何苦费心去改造房屋。你会说，建这些房屋的人，对于不得不住在砖石瓦灰中间非常不满。古老的爱尔兰民族从来就没有建造过乡镇。这是盖尔人学者阿兰·乌舍说过的话。他的观点自然遭到了反对。但爱尔兰人对不列颠人还有一种更加别出心裁的不满情绪。他们说不列颠人从来没教过爱尔兰人怎样造房子。许多爱尔兰曾经有过的东西——城堡、磨房、库房、壁垒、教堂、农舍等等——都因为战争或者没人居住而遭到了毁坏。于是，当我们从气候转向历史的时候，我们所经过的是这样一片土地：在这里，真实的东西都由于这样那样的疯狂梦想，而被破坏了。

因此，关于爱尔兰人的性格，我们首先可以冒昧提出的一个论断就是：它的本质是梦想与现实的冲突。爱尔兰人自称为现实主义者，这就进一步证明了这种观点。有谁能像刚从梦中醒来的人那样，对现实投以如此冰冷而惊恐的目光！萧伯纳在《英国佬的另一个岛》里，通过莱里·道尔之口，表达了爱尔兰人性格中的愤世观念。爱尔兰人在情感爆发时，常说出尖锐深刻的偏激话。道尔的台词正是这样：

> 爱尔兰人的想像力永远不给他安宁，不使他信服，不让他满意，却反而使他不能正视现实，不能应付、操纵和战胜现实。别人能做到这些，他只会嘲笑别人。……嘲笑别人就省了自己费力。什么都省掉了，就是省不掉想像、想像、没完没了的想像。想像是一种折磨，没有威士忌就无法忍受。终于，现实的一切你都不能忍受了。你宁肯挨饿也不愿做饭，宁肯身上脏乎乎的、穿破衣服，也不愿劳神洗个澡换身新衣。你在家里唠唠叨叨地吵个没完，怨你老婆不像天使；你老婆也瞧不起

你，说你不是男子汉大丈夫……可是同时呢，又是没完没了的狂笑——可怕、愚蠢、恶作剧般的笑！笑！笑！永远都是嘲笑、都是嫉妒、都是愚蠢……

这段话是典型的爱尔兰人的自嘲。在这里，一个富有想像的人，突然对“国家的不幸”这一爱尔兰人的中心话题产生了感想，把监狱说成了光荣的发源地。但是，对于一片连续几个世纪遭受大大小小的战争、奴役、政治谋杀、死刑、饥饿、背叛等种种灾难摧残的土地，“国家的不幸”这两个词又是何等绝妙的遁词！爱尔兰人在嬉笑怒骂之中，自然充满幻想，愤世嫉俗，而莱里·道尔却只是显口才。实际上，爱尔兰人的头脑也是古老而富有人性的：他在没喝酒或甚至喝了酒的时候，都不否认原始的命运和人间的过失。爱尔兰人头脑中的那一丝残酷，属于被后来年轻的文明覆盖了的异教社会：那是基督教来临之前的悲剧生活中的残酷。

魁北克

来到加拿大最激动人的城市蒙特利尔，就来到了两个种族冲突的焦点，就进入了广袤的魁北克省。蒙特利尔是加拿大最大的城市。这个工业港口城市，在码头的船只排出的烟雾笼罩下，颇有点伦敦的气概。这是个有影响的地方。晚上，高楼大厦像充了电的石板立在空中。白天，不息的车流涌过宏伟的圣劳伦斯河上的一座座桥梁，街道非常拥挤。穿过充满意趣的街道，便可登上那座像火山般耸立于市中心的小山。在城里的法语居住区，建在楼外的楼梯和拥挤的阳台（阳台上总有一家几口人坐在枫树荫下的摇椅上）给这里的建筑增添了一分新奇。这里有漂亮的教堂，也有两所名牌大学。

蒙特利尔有一种稀奇古怪的英法混合因素。在一家经营方式和礼俗上纯属英式的法语加拿大俱乐部里吃午饭，会给人一种奇特的感觉。让人高兴的是，这儿还保存了旧式的法国小酒店，没有加拿大其他地方那类气氛压抑的特许烟酒店。从练兵场附近的一家法国小酒店里，走出来一位老人，显然喝了不少酒。他用他的人民特有的自嘲精神，潇洒地冲我们挥挥手臂，喊道，“法国万岁！”蒙特利尔的剧院一向很活跃，从来没有死气沉沉的时候。演员也有很出色的。我在一家偏僻的小剧院里，看了一出费多的《极乐旅店》，比几年前我在伦敦看的要演得好。它受家庭观众喜爱，呆板的清教徒们却不去看。蒙特利尔有美国的豪华、伦敦的精明、纽约的活泼、欧洲的放肆。

这两种文化、两种宗教之间的对立是很刺激头脑的。然而，在政治和商业圈子以外，这两个民族却很少来往。他们像两条不同的河流，被发生在二百年前的事件连到了一起——如果追溯到开始做皮毛生意的时候，则不止二百年了。讲法语的加拿大人占全国人口的三分之一。他们是历史上最早在北美大陆北部定居的人口。问题也出在这里，因为他们的经济与历史地位极不相称。对这一事实，直到几年前他们还甘心忍受。现在不了。这些曾经组成一个节俭、呆滞的社会的农民，是北美大陆唯一地道的欧洲型农民，自从17世纪以来，他们几乎从未改变过自己的习俗和思想。他们的政治生活是空话连篇而腐败的；他们的教育受宗教支配，无法使人适应现代生活。但是自从二战以来，这个农民阶层发生了彻底的变化，并可能给加拿大的生活的平衡带来巨大影响。魁北克已经成为这个国家最吸引人的省份。

巴塞罗纳

在巴塞罗纳是没时间想过去的。这是个富裕繁华的城市，是西班牙

纺织业的中心。它那巨大的港口泊满船只，交通繁忙。在这里便能见到地中海沿岸的推销商。这些头脑精明、一心想赚钱的人，扯着嗓子喊他们的发财梦，喜欢富丽堂皇的大东西。整个城市充满一种修辞似的浮夸气氛。宽阔的街道便如同自命不凡的演说词。晚上驾车出游的人，六人挤一辆车，在大元帅街上兜风显阔。饭馆是最现代化的。富人富得很，但城里也吸引了南方贫穷的农民。多年以来，这个加泰隆人的城市一直想脱离马德里，并且还反抗过佛朗哥。可如今，对加泰隆语的崇拜日趋消亡，要求独立的愿望不复存在，无政府运动也已经幻灭。过去的一切都随着加泰隆地区增长的富足而荡然不存了。

虽说如此，巴塞罗纳仍有它的双重性格。它坐落在群山脚下，蔚为壮观。但山顶上却建了一座糟糕透顶的仿拜占廷式教堂，凌驾于全城之上。这种铺张也是马赛城的特征。它是那种可怕的“圣心大教堂”格式的反映。正是这种格式，使本世纪的拉丁教会建筑艺术走上了末路。比较合适的铺张，要算那名声不好的新艺术派“大教堂”，名叫“神圣家族”。还没建完，它已在建筑师中间成为一种时尚了。不过，巴塞罗纳除了花哨的一面，也有另一面，那就是固有的地中海特色。那些狭窄的街道上，挤满了个性暴烈的小摊、小店和小酒馆。

正是在这些地方，你才能领略地中海生活中的另一个基本特征——耐心。这也许是一种古老的情感，是早期群体生活的遗踪。漫步在街头人行道边的林荫下，你会听到从某一处古老的18世纪的广场上传来的口哨声和击鼓声。广场中央的平台上，有一支小乐队奏出尖厉幽怨的笛声，一群年轻人正随着乐曲跳舞。这是一种叫作萨尔达纳的小型民间舞。它没有西班牙舞特有的那种旋转和跺脚，而是无休止地重复着，像一曲纯朴的牧歌回响在现代化城市的中心。每到傍晚，在加泰隆地区所有的乡镇上，都能见到这种舞蹈。孩子们跳，他们的母亲也跳。如果在

下午六点钟，你见到某个海滨小镇上有人在跳这种舞，你就会感到跳舞者似乎在用双脚踏出地中海在平静的时候特有的那种平缓然而有力的微波。这平缓是一种甜美的单调，是地中海的本质之一。

地中海边的人都知道自己需要什么，知道自己需要的东西应该是什么样子、从哪里来。在饭馆里，对每一样饭菜他都要仔细盘问，问是怎么做的。假如他有丁点疑虑或失望，他就会理直气壮地抗议。于是，厨师常常在客人吃到一半的时候，忐忑不安地从厨房里出来查看顾客对他做的饭菜有什么反映。不满意就说出来，这是件光荣的事。商店里也一样。售货员耐心地把所有的布、所有的鞋都拿给顾客看。如果顾客什么都不买，他绝不会怪人家，反而会赞叹顾客的眼光。因为生活并不是买卖；生活是得到你确实想要又买得起的东西。最要紧的是愿望；要满足愿望，就少不了耐心，就不必吝惜时间。

愿望的满足对所有西班牙人都极其重要，即便是有时不承认自己是西班牙人的加泰隆人也不例外。有一次我不得不中断我的地中海之行。后来我从巴黎来到马赛。在火车的餐车里，一个胖大的加泰隆人正在吃饭。他一边使劲喝葡萄酒，一边冲着周围的人喊叫。天热得很，他要求打开车窗。别人不愿意，因为车开得太快，窗户打开就会把餐桌上的东西都吹掉。在规章制度方面，法国人都是了不起的律师。他们摆出智慧上的权威的决断气派来制定法规。西班牙人讨厌法国人这种优越感。因此这位加泰隆人先是一愣，接着就爆发出了西班牙人的愤怒。他甩拳头砸碎了窗户。砸了窗户便显示了他那粗鲁的男子气，砸完他还叫喊着再给他添酒。

法国人对外国人的古怪行径——尤其是外国人在餐车里的古怪行径——已经习以为常。他们只说如今下等人也在旅行了，可他们还有别的顾客去照顾，于是他们就给这位加泰隆人送上了账单。加泰隆人仔细看

完，打开一个塞满钞票的钱夹。他心里估计了一下这顿饭能值多少钱——他觉得值不多。他掏出5个法郎放在桌上，来付这顿40法郎的午餐，并且用震撼全车厢的大嗓门说，他一分钱也不多给。

地中海边一出典型的喜剧——更精确地说，一出法国人与西班牙人的喜剧、两种文化的对抗——就这样发生了。法国人崇尚“莱格勒芒”，即法规或制度。他们的制度如同用抽象的语言起草的书面章程，能应付各种不测事件。他们不慌不忙地将其付诸实施。一位普通招待喊来了高级招待，高级招待又喊来一个讲西班牙语的人，讲西班牙语的人再喊来领班，领班又喊来一两个管理人员。来了一大堆人。可那西班牙人不吃这一套。一声低语过后，有人跑到旁边的车厢去找当局。他来了。是个干净利索的伙计，挂着红白蓝三色条条的共和国标记。“我命令你付账。你有什么意见？”

西班牙人马上做出了坚决的回答。他的回答正表现了那种顽冥不化、不可动摇的西班牙个性。他喊道：“¡Porque no me da la gana!”这句话的意思不是“因为我不想付账”，而是“付账的愿望或意志没来找我”。有愿望自然就能行动。可是如果没有愿望，那么从心理学的角度说，便不可能有行动。这就如同你把意愿从肠子里排了出来。

“拿护照来，”警官说。原来他正是警官。

加泰隆人刚才那声发自心底的大吼耗尽了他的气力。他像小孩子似地乖乖交出了护照。半小时后，我见他站在他的包厢门口的过道上。他岁数不小了，这时候十分忧郁。我没好意思问他出了什么事，只看见包厢里坐着四五个年轻的西班牙人，全是一副温和而伤心无奈的样子。其中有一个人正轻轻拨弄吉他，门外的这位老人就伴着琴声，用平静断续的声音唱歌。我只听见一行，意思是“我是穷人，你伤了我的心。”这情

景如同目睹一场个性死亡的葬礼。这种百般无奈，暴怒之后突然归于冷漠的情绪，即便是天不怕地不怕的地中海边的加泰隆人也摆脱不了。跨过边境，在对面的法国，在阿尔或者马赛，你只要看到那种无奈、冷漠、茫然自悲的神情，你就知道那是西班牙人。

（杨国斌译）

乔治·奥威尔（1903—1950）

奥威尔（George　Orwell）写了两部政治讽刺小说，即《兽场》（1945）与《1984》（1949），在西方世界颇有影响。

他也写了大量散文，其中有纪实之作，如有名的《缅甸猎象记》，还有政治文章，文艺评论，等等。

在散文风格上他主张写得朴素，具体，反对现代政论文章中的空洞、夸张，特别厌恶套话，为此写了《政治与英语》（1946）一文，在40年代文风争论中引人注目。他本人所写也确实朴实无华，而且清楚，有力。《穷人怎样死法》就是一个好例子。

他的文艺评论也是直抒胸臆，有自己的独特见解。下面选译的《里亚、托尔斯泰和“傻子”》一文就是有代表性的。他通过对托尔斯泰不喜欢莎士比亚《里亚王》一剧的原因的探索，指出剧中有一个人们不曾提过的隐含主题。话虽不多，却能道众多莎学者所未道。

1．穷人怎样死法
How the Poor Die

1929年，我在巴黎第十五区的某医院住了几个星期。医院职员们先在接待处盘问了我一阵，让我答了大约二十分钟，才收纳了我。如果你在一个拉丁族国家填过表，你会知道他们问些什么问题。头几天我已不能把列氏度折成华氏，但我知道我的温度大约在华氏103度左右，等到盘问结束，我已站不住脚了。在我背后有一堆别的病人，听天由命的样子，各带一个花布包袱，在等待轮到他们。

盘问之后是洗澡，任何新来病人必须洗，像在监狱和收容所一样。我的衣服全被收走。等我在大约五英寸的热水里浑身打战地坐了几分钟，他们让我穿上一件夏布长睡衣和一件蓝色绒布的短晨衣——但没有拖鞋，因为他们找不到我这样大号的——把我带到外面露天地方。这是二月的一个晚上，我正得了肺炎。从接待处到病房有二百码路，得穿越医院的园子。有个人拿了一盏灯在我前面跌跌绊绊地领路。我脚下的砾石路已有霜冻，风吹起我的睡衣，抽打着我赤露的小腿。一进病房，我有一种奇怪的熟悉感觉，这感觉怎么来的，到了晚上后半晌我才弄清。这是一间很长的房间，房顶较低，灯光暗淡，充满了低语的人声，有三排病床靠得出奇地紧。还有一种味儿，像粪便，却又有点甜稀稀的。我躺下后看见同我几乎正对的床上坐着一个上身赤裸的人，曲背，黄红色头发，正让一个医学生在他身上做一种奇怪的手术。

首先医生从他的黑包里拿出十几个像酒杯的杯子，接着学生在每个杯子里点上火柴，去掉空气，然后把杯子倒扣在那人的背上和胸部，吸起了一个个黄色的大疱。过了一会我才意识到他们在干什么。原来这就

是拔火罐，一种你可以在老的医学课本里读到的疗法，而我一直模糊地以为是人们用来医马的。

刚才外面的冷空气大概使我的温度降低了，我注视着这个野蛮的治法，客观地，甚至感到有趣，可是接着医生和学生走到我的床边，把我拉起直坐，一句话不讲，就在我身上扣上那几个用过的杯子，根本未经消毒。我微弱地喊了几声，但全无反响，就像我是一头野兽似的。这两人对我不动声色就动手的样子确实令我难忘。以往我从未住过医院的公共病房，让医生一言不发地、根本不注意到你是人那样摆弄你，对我还是第一次。他们把六个杯子扣在我身上，接着把拔起的疱一个个划破，再扣上杯子，结果每个杯子吸出了一勺多的黑血。他们这样在我身上搞，搞得我又窘，又气，又怕，最后我躺下了，以为这一下他们该放过我了。可是不，完全不。又有一种治法来了：芥末泥罨，似乎也是一种规矩。两个邋遢的女护士已经把泥罨准备好了，她们把它像紧身衣那样紧紧绑在我的胸口，这时一些在病房里转来转去的穿衬衫和裤子的人开始围在我的床前，带着半表同情的笑脸。后来我才知道看病人上泥罨是病房中人爱看的玩意儿。上泥罨一般花一刻钟，确是很滑稽——如果你不是被罨的人。前五分钟痛得很厉害，但你以为你忍受得了。第二个五分钟你不这样以为了，但泥罨袋的带子扣在你背上，想脱也脱不掉。这是旁观者最乐于看你的时候。等到最后五分钟，我倒麻木了，不觉得太痛了。泥罨拿走之后，一个内装冰块的防水枕头塞在我的颈下，这样我才算没事了。这一夜我没睡着；就我所记得的，这是我平生唯一的一夜——我是说完全没有睡着，一分钟也没有。

……

离我十几张床是57号病人——我想他是这个号码——他得的是肝硬化症。病房里的人全认识他，因为他常被用作医学课的标本。一周有两

个下午，一个神情严肃的高个医生在病房里给学生上课，不止一次让人把57号用小车推到房子中间，医生把他的睡衣拉下，用手指划着这个人肚子上皮肤松弛、鼓起很高的一个地方——我想就是病肝所在——一本正经地说这病是由于喝酒过度造成，在爱酒的国家里常见。照例他对病人不说一句话，不对他笑一下，或点个头，没有任何认识的表情。他讲时神情严肃，身子挺直，双手托着那个有病的身体，有时还摇摆它一二下，姿势就像妇女使擀面杖。57号本人倒也不在乎。显然他是这里的老病人，经常被用作上课的标本，他的肝也早被指定不久要放在病理陈列室的一个酒精瓶里了。他对于别人说他什么完全不感兴趣，只躺在床上，无神的眼睛什么也不瞧，听任那个医生把他像一件古瓷器一样向人们介绍。他年约六十，身子萎缩得可怕，白得像羊皮纸的脸已经比玩具人大不了多少了。

一天早晨我旁边那个皮匠扯我的枕头叫醒了我，那时护士们还未到来。“57号！”他把手臂举过头顶，做样子。病房里有一盏灯点着，勉强可以看见东西。我看见57号老头侧身躺在那里，缩成一堆，他的头悬在床边，脸对着我。他在晚上死了，谁也不知道确切时间。护士们来了，听到了他的死讯，毫不在乎，照样做她们的事。过了很久，可能一个多小时之后，两个护士并排进来，像一对军人走正步，木底鞋嘎嘎作响。她们把尸体裹在床单里，但没有把它移走。这时光线更好了，我有时间把57号好好看了一下。我是侧身躺在床上看的。奇怪的是，他是我看到的第一个欧洲人尸体。以前我看过死人，但总是亚洲人。而且常是暴死的。57号的眼睛还睁着，嘴也张着，他的小脸现出痛苦挣扎的表情。最使我难忘的是他脸上的白颜色。过去它就是苍白的，现在则同床单的颜色差不多了。

2．《里亚、托尔斯泰和“傻子”》（1947）选段
From “Lear，Tolstoy and the Fool”

里亚王是一个好故事，但又是一个同托尔斯泰的历史出奇地相似的故事。人们不会不看出两者之间有总的相似之处，因为托尔斯泰一生中最引人注目的事，就同里亚的一样，是自动放弃权利的重大举动。他在老年放弃了他的财产、爵位、版权，而且作了努力——真诚的努力，不过没有成功罢了——要脱离他那特权地位，去过一个农民的生活。但更深刻的相似还在于托尔斯泰，像里亚一样，是从错误的动机出发去做这件事的，并且同样地没有得到所求的结果。在托尔斯泰看来，每个人都以快乐为人生目的，而要快乐，唯一的途径是执行上帝的意志。但是执行上帝的意志意味着抛弃一切尘世乐事和野心，完全为别人而生活。所以说到最后，托尔斯泰之所以放弃尘世是因为他期待这样做会使他更快乐。但关于他晚年如有一点可以确定的话，那就是他不快乐。相反，他身边的人的行为几乎把他逼成疯狂：他们迫害他，正因他放弃了权利。像里亚一样，托尔斯泰不是一个谦逊的人，也不善于看人。有时他又回到了贵族的态度，尽管身上穿的是农民的罩衫。他甚至也有两个孩子，一开始他信任他们，后来却被他们背弃了，当然他们没有用芮艮和戈奈丽尔那种骇世惊俗的方式。他对于性欲的过分的厌恶也明显地同于里亚。托尔斯泰说婚姻是“奴役，厌腻，反感”，是忍受与“丑恶、污秽、臭气、脓疮”同居，可以同里亚一段有名的愤激的话相比：

神祇占有腰部以上的领域，
底下就全归了魔鬼：那里是地狱，

是黑暗世界，硫磺坑，烧着，烫着，
溃烂，臭不可闻……[(1)]

虽然托尔斯泰在写文论莎士比亚时还未能预见，甚至他生命的结局——无计划地突然穿越荒野而走，只有一个忠心的女儿作伴，最后死于一个陌生村庄的小屋里——也隐约地使人记起了《里亚王》。

当然，我们不能假定托尔斯泰认识到这种相似之处；如果你向他指出，他也未必会承认。但是他对此剧的态度必然受到它的主题的影响。放弃权利，分掉土地，这是一个他有理由感到深刻触动的题目。因此他可能被莎士比亚在这里所提出的教训所激怒，所扰乱，超过其他剧本——例如《麦克白斯》——因为它们不密切接触他自己的生活。但究竟什么是《里亚王》的教训呢？显然有两条教训，一条是清楚的，另一条是隐含在故事之内的。

莎士比亚一上来就假定：如果你使自己失去权利，你就是让人来打击你。这不是说所有的人都会反过来攻你（肯特和傻子就始终站在里亚一边），但是很可能有人会这样。如果你丢掉你的武器，会有不那么正派的人把它们捡起来用的。如果你被人打耳光又转过另一边脸，那么另一边脸会被人打一记更重的耳光。这样的事不一定总会发生，但应该估计会发生，发生了你就不要抱怨了。这第二记耳光也可以说是你转过脸来的行动本身就包含了的。所以首先，这里有“傻子”所提出的世俗的、常识性的教训：“不要放弃权利，不要送掉你的土地”。但还有一个教训。莎士比亚没有明确说出这个教训，他是否充分意识到它也无关紧要。它隐含于故事之中，而故事毕竟是他编的，或者是他照自己的意图改过的。这教训是：“你一定要送掉土地就送掉吧，可不要指望靠这样做来赢得快乐。如果你为别人而活，那就一定要为别人而活，而不是把这当作一个间接的办法给你自己找好处。”

(1) 卞之琳译文。

雅各布·勃朗诺斯基（1908—1974）

勃朗诺斯基（Jacob　　Bronowski）是科学家兼作家，而在科学方面，他先在剑桥大学学数学和物理，后来研究生命科学，“运气使我一生中研究了两门生长性的学问”。

对于一般读者，则他是《人的上升》（1973）的作者和讲演人。这是一本根据英国广播公司（BBC）电视系列片的说明词整理而成的高级科普读物，电视极为成功，吸引了大量观众，书也盛销，进一步巩固了勃朗诺斯基的声誉。

这里选译的段落集中谈爱因斯坦。把相对论的道理用简单的语言说出来不容易，把爱因斯坦在科学史上的重要性说清楚也不容易，勃朗诺斯基二者都做得出色，而且还把爱因斯坦这个人的为人写活了。

这是一种新型散文，是口语，但又是讨论科学和人生的知识性口语，属于高级广播体。

《人的上升》（1973）选段
From *The Ascent of Man*

牛顿的宇宙滴答滴答地运行着，大约二百年没出一点故障。如果他的鬼魂能在1900年前任何时间来到瑞士，所有的钟都会同声奏鸣颂歌。可是就在1900年，离那古老的钟塔不过二百码的地方，住着一个新来的青年人，他不久就要使所有的钟表吵闹起来。他就是阿尔伯特·爱因斯坦。

大约此时，时间与光开始闹别扭了。1881年阿尔伯特·密切尔逊做了一个实验（六年后他又和爱德华·莫莱一起再做了一次），把光朝许多不同方向发射，吃惊地发现不论他怎样移动仪器，光的速度总是一样。这是不符合牛顿定律的。就是这一物理学中心的小小嘀咕声首先使科学家激动而提出了各种问题。这大约是1900年。

很难说年轻的爱因斯坦都及时地知道了这一切，他在大学不是一个用功的学生。但可以肯定，当他去伯尔尼的时候，已经在他还是十几岁的孩子的年月里，早就问过自己：如果从光的观点来看，我们的经验又会是什么样子？

对于这个问题，回答是充满矛盾的，因而是困难的。但像所有的矛盾一样，最难的不在提出答案，而在怎样提出问题。牛顿和爱因斯坦这类人的天才在于：他们提出透彻的、天真的问题，结果引来了灾难性的回答。诗人威廉·古柏曾称牛顿为“婴孩似的圣哲”，就因为他有这种气质，而这一形容语也完全适合爱因斯坦，他的脸上也总是有一种对世界感到神奇的表情。不论是他谈骑在一道光上或者谈在空间中坠落，总是

充满了对这类原理的美丽、简单的说明。

* * *

对于牛顿，时间与空间形成一个绝对的框架，其中世界的物质活动按照稳定的秩序进行。他的世界是上帝眼中所见的世界，对每个观察者都是一个样子，不论站在什么地方或用什么方式移动。作为对照，爱因斯坦的世界是一个人眼中所见的，你所见与我所见是相对的，即按照彼此的地点和速度而不同。

* * *

爱因斯坦是一个哲学系统而不只是数学系统的创造者。他有一种天才，能找到一种哲学观念使人们对实际经验得到一个新的看法。他不是像一个天神那样观察自然，而是作为一个开路人，也就是虽然身处紊乱的自然现象之中但仍相信它们有一个共同的格局，只要我们用新鲜的眼光就可看出。……

这样，在他的一生中，爱因斯坦使光联上时间，时间又联上空间；使能量联上物质，物质联上空间，空间又联上引力。在他生命的终结，他还在致力于寻找引力与电力磁力之间的统一性。在我的回忆里，他在剑桥大学评议会厅里作学术演讲的时候，只穿一件旧毛衣，一双毡拖鞋而不穿袜子，那一次就是对我们谈他在找它们之间的联系，以及他碰上了什么困难。

穿旧毛衣、毡拖鞋、不喜欢背带和袜子——这些可不是故作姿态。那一天我们看见他，他似乎是在表达一个从诗人威廉·布莱克得来的信念："诅咒背带，祝福放松。"他不关心世俗的成功，体面，随大流；大部分时间内他不知道一个像他这样地位崇高的人该怎样行事。他恨战

争，残酷，伪善，尤其恨教条——只不过“恨”字不足以表达他所感到的那种带点悲痛的反感，他认为恨本身也是一种教条。他拒绝担任以色列国的总统，因为（他解释说）他不善考虑人的问题。这是一个不高的标准，别的总统也大可采纳，只不过能通过这标准的不会有几个罢了。

在牛顿和爱因斯坦两人面前谈人的上升几乎是一种冒犯。这两位是像上帝一样阔步行走的。牛顿是旧约的上帝，爱因斯坦则是新约的上帝。他充满了人情，怜悯，巨大的同情心。他心目中的大自然本身就是一个有某种天神般气质的人，他经常说自然就是这样子的。他喜欢谈上帝：“上帝不玩掷骰子”，“上帝没有恶意”。最后，有一天尼尔斯·玻尔对他说：“不要再叫上帝干这干那吧。”这话不全公平。爱因斯坦是一个能问非常简单的问题的人，而他的生活和工作所表明的是：当回答也是简单的时候，你听到了上帝在思考。

约翰·希拉贝（1917— ）

希拉贝（John Hillaby）不是一个文学家，而是一个科学家，但科学家一样能写好的散文，其纪游之作《穿越不列颠之行》（1970）便是。他旅行不乘车船，全凭双脚走路，从英格兰的最南端一直走到苏格兰的最北端。由于是步行，他看得更真切，更细致，连鸟的收翼动作如何优雅也收在眼里。在苏格兰，他追寻“清地”运动留下的痕迹，引用当时目击这场惨剧的人的记录，使得游记成为血泪书。文字朴实无华，反而更增其可信性。

《穿越不列颠之行》（1970）选段
From *Journey Through Britain*

迷人的小河

向南走，有大片大片的荒野。作为旅伴，我选择了康华尔郡最迷人的一条小河，它是福维河的源头。好长一段时间，这条小河在我前面流着，喁喁地诉说着不知什么，我想什么它也随和地想什么。我喜欢这样的旅伴。

走在一片片的白屈菜和银莲花之间，那天早上我有一个高兴的想法，即这条小河是一个小姑娘。她轻轻跳过小瀑布，沿着大石头的边上流，在有白桦和柳树垂下枝叶的深潭里照自己的面容。在哈罗桥她显得不那么妩媚而有点沉静了，像是意识到那里的钓鱼俱乐部的人有权来戏弄她似的。

边境

“边境”很美。我想不到有任何别的词儿能抓住这里的开朗气象。村子显得整洁。山上略有不密的栲树和山毛榉，有多条泉水流下，汇集在淡黄色的杰特河，它是屈维河的一条支流。这里的姑娘们也美。在远处一棵孤零零的树下，在大北公路上，站着两个带衣箱的姑娘。她们穿着你想不到的紧身毛衣和超短裙。一个当地人说她们“只是两个小婊子”，在等着开远程的卡车司机。尽管这样，她们看起来还是美的。

清晨

我醒来感到轻快如一只鸟。有点薄雾，看不清远处，但不打紧。景色好，感觉好，气味也好——一种混合着泥炭和青苔、来自土壤的最纯净的空气的味道。

乐善好施者

密特·考尔德的乐善好施者原来是一位青年工程师，他正忙于为他妻子的理发馆的大门上漆。他说“也许可以找到人”，但觉得应该先打一个电话。他找的人，其实我应该猜到，就是他的妻子。他俩邀我到他们家去，就在附近的住宅区里。我在那里吃了大量食物。他们有点出乎意外，但很高兴，把柜里剩下的东西全都搬出来让我吃。第二天早上我要付钱，那男的只摇头，他的妻子——一个非常美的女人——用手挽住我的脖子，吻了我，热情地。

鸟的风度

不少的鸟有我们所说的优美风度。为了生存的必需，它们注意使自己的飞羽保持完好无缺，爱护身体的每一终端犹如小提琴师爱护自己的手指。不妨看看鸥和一种相近的鸟，叫做鸽，它们会做一种独特的体操。在空中它们同风玩耍，逗乐，翻来滚去，显然不在乎大风怎样朝它们劲吹。但一等不飞了，就滑翔而下，轻轻落脚，似乎不触及地面似的，一阵小跑后停住了。有一瞬间它们把翅膀张开，向后一掠，形态如作一侠客式鞠躬。然后它们带着一种快乐的颤动在鸟巢上安定下来。阿尔陀·利奥波特说：发明“优美”这个词的人一定看见过鸽的收翼动作。

苏格兰高原见闻

在整个西部高原，许多居民点消失了，就像从来没有存在过。这些被砸了的家屋遗迹称为larach，字面的意义是“遗址”，表示曾有屋子而现已无存。一次又一次我出发去找一个地图上有的地点，希望至少能找到一间草屋，却只见一小堆石头或者——在格兰勃河附近土质较好的一处——连石头也没有，只有一丛荨麻。别的什么都被拉走了。“遗址”是高原最可怕的事件的见证，即“清地”。

我紧跟斯特拉司内弗上面的小路走去，那里有一条产鲑鱼的著名河流穿越一个名声极坏的山谷。

在这里苏索兰伯爵一家火烧了不肯让地给羊的长期佃户的家屋，用这个办法增加了收入三倍。……

唐纳德·麦克略德，一个当时的本地石匠和事件的目击者，说：“每区都有一群强人带了柴和别的易燃品，冲到这些忠心的人的屋子，立刻把它们点上火，用最快的速度来干，大约三百所屋子成了一片火海。人们极度恐慌，混乱。几乎不给任何时间让人把人和物移走，住户只好挣扎着先抱出病人和不能自理的人，再抬出最值钱的东西。浓烟烈焰中女人和孩子哭成一片，牧羊犬狂吠着赶牛，牛大声吼着，整个情况完全没法形容。”

在那已成为斯特拉司内弗的可怕历史的一部分的报告里，唐纳德·麦克略德说道：“我对那些要对老婆子的屋子放火的人说了情况，总算使他们同意等到管家撒勒先生来了再说。撒勒一到，我就同他说可怜的老太婆由于身体情况无法搬动。他答道：‘该死的老妖怪，她活得太长了，让她烧死。’房子立刻点上了火，人们抢着把她裹在毛毯里抱了出来，但是毯子已经在燃烧了。她被放在一个棚子里，人们尽了最大的力才使他们没有把棚子也烧掉。老婆子的女儿赶来了，屋子已经在烧，她

帮着邻居把母亲从烟火里救了出来，情况太惨了，我永远不会忘记，但是没法说清。五天之后她就死了。”

伦纳德·勃赖斯（1922— ）

勃赖斯（Ronald　Blythe）著有《埃肯菲尔德——一个英国乡村的写照》（1969）和《冬天景象：对老年的沉思》（1979）。这两书实是社会调查报告，不过是根据访问各种人物的录音整理而成，所以是真正的口语体文字。

“埃肯菲尔德”是英国索福克郡一个村子的名字，作者在那里访问了老农、教徒、教堂打钟的人、各种工匠、小学教员、兽医等等，记下了许多平时难听见的事：怎样盖茅草屋顶，怎样做马鞍，捡麦穗的秘密，以及一个16岁青年在果园里的奇遇。这里有土气扑扑的、既古老又新鲜的语言，内容则具体、实在。

《埃肯菲尔德——一个英国乡村的写照》（1969）选段
From *Akenfield, Portrait of an England Village*

茅草顶上的签名

我盖的茅草顶厚达14英寸，不管用稻草还是芦苇。芦苇是用木插子钉紧的，木插子是一块平板，上面有好些钉马掌用的钉子，下面有一个斜把。干这是苦活。你从屋顶下部开始向上钉，直到顶部，把一捆捆的芦苇按位置钉齐，然后用你在冬天从树林里砍来的榛木条连起。我们用榛木是因为它是现有的最容易穿透而不裂开的木头，也最容易找到插钉点。再就是花样。我们每人有自己的花样，你可以说这是我们的签名。一个盖茅草顶的人只消看一眼屋顶上的花样就可以说出是谁干的活。

鞍工的经验

马皮硬极了，一般都派专门用场，比如做厚手套。我们管牛皮叫“尼子”皮。过去牛就叫“尼子”。牛皮软，好加工。一年买那么一两次，从伊普斯维治买来，先在搁板上放好，再往里搓大块大块的羊油和俄国牛脂之类。往牛皮里涂油要用骨头涂，就像士兵用骨头往皮靴上涂油。上过油的皮子就放在搁板上晾着，过好几个月才用。

我们做的马具从来不坏，你说是不是。可这下我们不是完了吗！东西做得太好，过一阵子就让我们丢了饭碗。

（杨国斌译）

捡麦穗的秘密

但在收割季节来了一个变化——捡麦穗。女人们聚在一块，问：“斯卡莱可以去捡了么？大磨斯好了么？”——这都是田地的名字，她们的意思不是问麦子割了没有，而是地里的“警察”拆掉了没有。“警察”是指田主们留在地当中的最后一堆麦束，表示还要回来把地里的散麦子耙一遍，完了才能让人来捡麦穗。有一个田主老是让人等着，成为习惯。一天晚上一个小伙子把他的“警察”偷走了。第二天早上捡的人涌进来，捡到了大量麦子，因为地还没有耙过。全村的人都在笑，除了那个田主。第二年他早早就耙了，我可以告诉你。

果园里的遭遇

夏天最好。女人们都来了，都爱瞧你一眼。你捉弄她们，她们也捉弄你。那时，常有一群姑娘从弗罗姆灵骑车来这儿摘苹果。我16岁那年，果园里就迎面来了这么一位姑娘，对我说：“我看看你的表。”

我没吭声。

“那你是不想给我看？”

我还没吭声。她又不是看不见，表在我的背心上，就放在苹果树底下。

“我要拿走了……”

“拿吧。”

“这可是你说的！”

“我看你是非要不可，”我说，“那就请便。”她真拿了，故意耍闹。表上有一条链子。她就把它挂在她的胖脖子上，整整一下午。我心里着急，但不想叫她看出来。她时不时从旁边走过，冲我喊：“来，把表给你！”

我不吱声。五点来钟，她要回家了，才把表还我。她像给我戴项链似的把表套在我的脖子上，说：“给你吧，傻蛋。”

我还是不跟她说话。

第二天一早她又来了，直接来到我要开始干活的地方。她把胳膊伸得长长的，使劲笑着，嘴贴到我脸上。天哪，她肯定是把我当她的早饭什么的了。

我推她，我说：“别！当心，他来了！”——他真来了——弗莱切那老家伙，我们的工头。她这才放开我，可过后又来了。我正躺在割下的果树枝上吃东西。四周都是深草。

“别慌，”她说。

我没吭声。

“这会儿没人了，”她说，说完就像一吨重的砖头压到我身上来。我除了草什么都看不见。一阵剧烈颤动。说不上我是不是已经成了大人。

吃早茶的时候，女人们用围裙兜满苹果急着往家赶——一路尖叫自不必说。她们看见我也发出一阵叫嚷，有几个还把车铃弄得丁零响。我那位姑娘扯着嗓子说：“别惹他了！他就像他那块破表——上紧弦还挺

好用的呢！”

好一阵哄笑！可惜你没听见！

那是我平生第一次。

天哪，那年夏天才叫带劲。

（杨国斌译）

附录　1．英国散文的流变

英国散文适用的领域十分广大，不论是宣告、叙事、说明问题、进行争论，还是纪游、抒情、写小说剧本、写信、写便条、写日记等等都要用散文。这是散文之幸，由此而得到多方面的锻炼，炼出一种精确、有力而又伸缩自如的传达工具，反过来，应用广也对散文提出了严格要求，要求它面向社会，面向实际，首先能完成人们在日常交际中的各项表达任务。

在英国散文发展顺利的时候，不仅文学家能写好散文，各界人士都出现散文能手，全社会都关心语言质量。

语言质量不是一句空话，而有具体的要求。对于各类散文，人们的第一个要求是清楚达意。要做到清楚达意并不容易，首先要求说话写文的人能够想得清楚。阻碍清楚达意的因素也很多，其中有非语言的因素；但是就语言而论，不要写得艰深，而应写得平易，这也是历代致力于准确达意的人所共同要求的。

英国散文中有一条平易散文传统，其历代代表者是培根——德莱顿——班扬——狄福——斯威夫特——科贝特——萧伯纳——奥威尔，而首先要求平易的是皇家学会的科学家们，他们看出为了推进科学，科学文章必须写得“数学一般地平易”，否则会误了社会发展的大事。平易不止是归真返璞，而且是一种文明的品质。

平易推到极限就成了平淡，这也是人们不喜欢的。同样的写得平易，有的人就写得更有艺术——自觉或不自觉的艺术。上述平易传统的代表人中，情况也各不同，而且除了共同的平易倾向，各有各的特点，

这当中就有艺术。同时，随着语言的变化和其他因素，历代对于平易的认识也是有发展的，什么样的文章才是平易也是标准有所不同的。

怎样才能做到平易而又不平淡呢？根据英国散文的发展来看，有一个比艺术更重要的因素，即散文所传达的内容。当内容是十分重要或说话写文的人有炽热的情感、道德感或新现实、新思想要传达的时候，则文章即使写得极为简朴也会吸引人的。班扬的“不服从国教者”的抗争热诚点亮了他的朴实散文；狄福的平易散文之所以有深度，原因之一是他能捕捉社会生活中的许多有意义的细节；科贝特的纪游之作之所以能放异彩，是因为他深知民间疾苦而心急如焚；萧伯纳的锐利则来自激荡19、20世纪之交英国社会的新锐的社会主义思想。

同时，每个时代又总有一些人更重视散文的艺术性，为了开拓或者加深散文的表达力而进行各种试验。从黎里到乔也斯也有一条试验性散文的路线，其中不仅有小说家，还有17世纪的巴洛克风格家如托玛斯·勃朗，19世纪初的随笔作家兰姆，稍后写梦幻的德昆西，19世纪末的美学家配特。他们的试验遍及题材，音韵，节奏，形象，句式，古词僻词新词的运用，整篇文章的格局和结构变化种种。他们当中把试验推进最远的往往得不到传人，试验及身而终，但是对于散文的发展也有贡献，例如使语言变得更敏感更能表达新的事物和深层的感觉。

散文是不断适应新情况的，而在过程里得到扩充和发展。16、17世纪在意识形态方面的论战，18世纪报刊文学和写实小说的兴起，19世纪浪漫主义的泛滥、小说中现实主义的深化、政治经济学的革新、科学著作的普及等等都锻炼了又发展了散文。在20世纪，试验性写作增进了散文的敏感，后来随着大众传播工具的发展又出现了广播和电视散文的新品种，出现了口语、音乐和图像组成的新的艺术形式。

将来如何？新的品种方兴未艾，但未必能将已经存在多年的老品种一一挤掉。正同韵文不是一种“正在死亡的技巧”，书面文字也会存在下去，过去它为民族的一致和文化的连续做出了重要贡献，今后就在计算机的屏面上也少不了它的一席之地。有人更愿意听广播，有人更习惯于阅读。共存的局面将继续下去，虽然侧重点会有所变化。不同的品种会有不同的质量要求，但是超越这一切之上，人们会有共同的关心，那就是把英语这有深厚历史根子而又历来对外面世界开放的语言在新的条件下运用得更有效率又更能使人发挥想像力。

附录　2．英文散文现状

英文散文的现状如何？很难说，因为笔者读的就不够多。下面只是一些片面的印象而已。

过去读英文的人，总是很喜欢19世纪兰姆写的散文。兰姆很像一个中国文人，生活不富裕，家里有病人，后来还遭遇了家庭惨剧，然而嗜书如命，喜欢咬文嚼字，生活在想像世界里，写一手古雅风趣的文章，成为小品文大家。他的影响继续到20世纪。有一阵，连伦敦《泰晤士报》都每天要登一篇用兰姆式小品文笔调写的“第四则社论”。

现在的情况是：这一类小品文几乎见不着了。

过去人们又喜读英文中的文论，就是报纸杂志上的书刊评论文章，也常常写得既有见地又有文采。这背后也是有一个长远的传统。英国好的文学批评家往往就是创作家，不大谈高深理论，但能道创作甘苦，文章看似写得漫不经心，实则娓娓动听，这时候再来几个警句，点破人生或艺术里的秘密，也就格外令人难忘。

最近看看英国报刊上的书刊评论，也发现精彩之作少了。二次世界大战之后，伦敦文坛上还有息里尔·康诺利、乔治·奥威尔、雷蒙特·莫蒂默、V. S. 普利却特等人的好文论，《泰晤士文学副刊》上的长篇评论也往往清新可诵，现在则后者也像美国学院派文章一样，充满了啰嗦句子和抽象名词。

而在美国，像过去艾特蒙·威尔逊那样写得有深度有文采的文论家也少见了。

那么，是不是英文散文碰上了危机呢？

也不是。因为兰姆式小品文的衰落不等于小品文本身的衰落，文绉绉掉书袋的文章少了，在别的方面倒是有了开展。就说山水小品吧，在美国有E. B. 怀特的名篇《再到湖上》，它写得很实在，对风景、人物以至水里的鱼观察得很细致，但同时也写心情，尤其以今天的父亲去回忆昨天的儿子，时间重叠，光影交叉，恍恍惚惚，但又出之于自然冲淡之笔。这当然是40年代的作品，但怀特一直没有停笔，到不久前死去，已经造成一个广大的“崇拜者圈”。他写人生多于山水，而人生中社会风尚以及政治事件都曾触及，对于忠诚宣誓和调查非美活动都曾提过抗议，是一个梭罗型的民主派隐士作家，属于独特的美国传统。

美国写这类小品文或杂文的作家颇不少，主要发表处似乎是《纽约人》、《哈泼斯》、《星期六评论》、《民族》、《新共和》、《全国评论》，当然还有《大西洋月刊》。70年代初期，《大西洋月刊》登载了一系列短文，总共48篇，作者叫L. E. 息斯曼，是一个患有何杰金氏病（或称淋巴肉芽肿）的青年。病是不治之症，37岁发现，48岁死亡，但在此之前，经过初期的惶惑不安，他安下心来写作，短短十年间出版了3本诗集、45篇书评和更多的杂文。息斯曼自己说，对于他，医生的宣告“不是幕布下降，而是幕布再度上升了”。他不只写病中心情，还谈许多日常题目，也能针砭时弊，如点出美国许多人讲究性的能力的虚幻。

最近几年来，杂志文章中仍有情文并茂之作，就是纪实之作也有写得绝好的。这里只举一例。大约一二年前，《纽约书评》在不显要的地方登了一文，记述牛津大学评议会否决授予英国首相撒切尔夫人荣誉博士学位的辩论情况。文章引用了教师们和学生代表的当场发言，说明否决主要针对撒切尔政府削减教育和科学研究经费的政策。作者是牛津一

个学院的院长，本人是法学教授，深以英国科学不景气的现状为忧——“过去傲然居世界前列，不久将沦为文明世界的乞丐”——笔锋带了情感，所以写得认真而又锐利。这种否决，也许对于重实利的官府人物不起多大作用，却带给世界上的知识界一点安慰，由于他们的英国同行在要紧关头不含糊，用大学所能用的方式表示了大学的愤怒。

这类文章的考验在于：事过境迁之后，是否还值得一读？写得好的，如牛津院长的那篇，由于有牛津文科导师制下特有的训练，即周复一周地写小论文，既注意言之有物，又讲究言而有文，可能五年十年之后还经得起重读的。

散文也在开辟新的土地。就英文散文而论，似乎有三类新作品值得一谈。

第一，妇女作品。女权运动在美国社会影响之深，有非我们所能想像的。如今妇女写文章，专写她们真实的感觉、看法，不管你们男人赞成不赞成，欣赏不欣赏（而20世纪初年，英国卓越的女散文家弗琴尼亚·吴尔夫即使写已有女权思想的文章如《一间自己的房间》，也还是希望能有高雅的男人来欣赏的）。这样一来，妇女的聪明才智得到解放，看问题常有特殊的敏锐性。名家如苏珊·桑塔格、琼恩·迪甸、埃居里安·里奇等人都写了出色的散文。桑塔格的成名作《反对阐释》（1964）认为对于一件艺术品，阐释仅涉及枝节，真正需要的则是体验其全部，而要做到这个，不能只靠用头脑去“建立一个‘意义’的影子世界”，而必须用感觉、警惕性、赤子之心。这对于以阐释起家、当时犹有余势的“新批评”是一大挑战。近来她又出版了《论照相》（1977）、《病之为喻》（1978）等散文集子，继续发表独特的见解。她的风格是完全现代的，但不谈私事，倒是充满了警句，例如：“照相是一种挽歌式的艺术，一种黄昏的艺术”，“一切相片都是死亡的留念”，“想长得美并不

错，错在将美当作一种责任”，等等，有点培根的遗风。

第二，科学家作品。有所谓科学小品，如斯蒂芬·杰·古尔德所写的科学随想，发表在《自然史杂志》上，后来集成一书，题名《从达尔文起始——自然史沉思录》（1977）。作者在哈佛大学教生物学，是科学内行，又有历史家的眼光。他提出一个问题，即：达尔文在确立了进化论之后，为什么迟了二十年才发表？古尔德说，这是因为他清楚进化论的含义比一般人所意识到的更为离经叛道，即“物质是一切存在的要素，一切心理的和精神的现象都是它的副产品”的道理，也就是哲学唯物主义。正因如此，所以“19世纪最热情的唯物主义者，马克思和恩格斯当即认识到达尔文所取得的成就，并且立即将其激进的内容加以利用”。

科学家能文者当然不止古尔德一人，还有雅各布·勃朗诺斯基，他的作品《人的上升》（1973）原是BBC电视节目的解说词，后来成书，实是一部用优美散文写的科学发展史。李约瑟的《中国科技史》不仅是学术巨制，其中也有好散文，例如这样一段：

> ……在一个官僚主义化的、重文学的社会的世界观的激励下，学者们竭尽全力去研究历史学、语文学、考古学，结果不是产生西方那种足以改变时空世界的可怕力量，而是建立起一个巨大的学问结构，其中尽是关于一个民族的过去的知识。只是到了晚近两世纪，欧洲才有勉强能与之相匹的同样结构。
>
> 1704年7月9日，这一学问结构的最伟大的建造者之一的阎若璩在北京病了。这病只消用后来近代科学发现的一种药的几个毫克就可治愈，可是他却长眠了。这一图景既说明了中古中国人文主义的高贵，也说明了它的弱点。

在这里，作者把中国与西方、中世纪与近代世界一串联，一对比，就给了读者一种历史的透视，写得戏剧化，而且促人深思，真所谓余音不绝。可见好文章不一定出自“文章家”，文采首先是思想和想像力的光彩。

第三，利用现代音响设备和传播工具而出现的新品种，如“口头历史”，广播或电视节目上的演讲、访问记和专题系列播出种种。“口头历史”在美国的大家之一是斯透兹·特克尔，其成名作是《工作》（1972）。特克尔带了录音机访问各界人士，回来整理所录谈话就成了本书，其最大特点是真实：真实的生活，真实的口语。生活多苦辛，但也不乏令人宽慰的现象：一个药店小伙计由于关怀人和细心服务成了附近一带居民的义务医药顾问，一个面包房的经理把热腾腾的刚出炉的面包免费送给附近贫民，一个教授太太尽义务把图书馆的破旧老书修补如新，一个妓女也侃侃而谈，认为她也是在“演出当代美国妇女的命运”……尽管那是一个特别讲究“权力关系”（即谁支配谁）的社会，各色各样处于下层的人仍然生气勃勃，拒绝向恶势力低头。比特克尔略早几年，英国也有伦纳德·勃赖斯写了一本《埃肯菲尔德——一个英国乡村的写照》（1969），也是如实记下了村民的谈话（特别是一些正在迅速消逝的古老行业的残存匠人如铸钟、盖草屋顶的老匠人的谈话，几乎带有挽歌的情调），也是略加整理的口语。口语不免芜杂，破碎，东拉西扯，但又活泼，生动，直截了当，还有一种音乐美——正是今天的录音、录像、广播、电视使我们能够坐在家里欣赏各种声调，或柔和，或甜美，或清脆，或激越，真所谓“圣洁的人的声音”，而听一节好的谈话或对话，其愉快并非戴着老花镜去读蝇头小楷所能比拟的。至于像英国电视上的系列播出，如《人的上升》、《文化》、《不稳定的时代》等等，讲的人是专家，题目有吸引力，又配以彩图、音乐及其他声响效果，更是综合而成一种新的高尚的文艺形式，而其核心则是好的口头散

文。

看来口头、笔头，书本气、电声化，群众爱好、个人趣味等等会并存一个时期，各自发展下去，不断开拓新的领域。散文的妙处正在其适应性大，变化无穷。变化也是一种磨炼，磨炼得多了，散文也就更加硬朗，更加灵活，能把叙述、讲解、说理、辩论之类的实事做得更好，同时又能巧妙地、有感染力地抒情，挑逗，刺激，作清谈，写玄思，制造奇幻的梦。

英国文学名篇选注

序

这个选本是在商务印书馆1962—1965年出版的《英美文学活叶文选》的基础上，加以扩充而成。它以中古以后的英国文学为范围，从16世纪英国文艺复兴时期起至20世纪20年代的现代派文学止，共收名作家52人，作品种类包括民谣、诗、诗剧、英文《圣经》、随笔小品、文论、游记、传记、历史、小说、剧本等。

这个选本的目的是向大学英语专业三、四年级学生和懂英语的文学爱好者提供英国文学中最有名的一些篇章，并通过“题解与注释”帮助他们解决一些阅读和欣赏上的困难。

需要说明的是：

一、英国文学的名篇远不止这一些，就是入选的作家也未必都以其最重要的作品在此出现，我们只是根据我们所了解的中国学生的情况，选了一些我们认为对他们比较有用的篇章。当然，这些篇章的绝大多数确是有定评的名文。

二、我们不薄古人，但在选文比例上对较近的时期略有侧重。这也是针对中国学生的需要来安排的。

三、“题解与注释”也是面向中国学生，因此除了一般外国同类选本必注之点外，我们还努力对中国学生有特别困难的地方多加注释。

四、我们力图提供每篇的全文，但做来往往不易。对于有些类别，如长诗、小说、剧本，只能节选。凡节选者在目录上都打有*号。[(1)]

五、虽然各篇章的注释体例大致相同，但是选注者各有写法，主编者也不强求一律。不同性质的文章需要不同的处理，各有个性的写法也可能使这选本的解说部分有更多可读之处。

最后，有一点个人感想。这个选本的准备过程，如从《英美文学活叶文选》算起，前后约为二十年，参加选注的同志二十多人，都是工作很忙的，有的同志年老体弱，平时轻易不愿担任“外活”，但对这项工作却都乐于支援，没有一个是轻视注释工作的。注释工作是语言、文学研究中的基本功之一，也是硬功夫，从选择版本到解释语句，无不需要扎扎实实的学问和巨大、认真、细致的劳动。他们之所以乐此不疲，我想是因为他们希望我国喜爱和研究英国文学的青年同志能够有一本比较符合中国读者需要的原文选本，这样读者就能从认真阅读原著做起。作为主编人之一，在工作过程中，我是时时受到这些同志的精神的鼓舞的。

这个选本的形成，还有商务印书馆编辑部同志们的心血在内。特别是陈羽纶同志，从《英美文学活叶文选》初创时起，一直到这个选本的最后定稿和出版，都给予了大量的具体的帮助。可以说，整个过程是主编者、选注者和出版者通力合作的过程。我谨在此向所有参与这个选本的工作的同志表示衷心的感谢。

王佐良

1982年4月

---

(1) 全集分卷目录中未体现具体篇名。本卷收入的Alexander Pope的*An Essay on Criticism*、*An Epistle to Dr. Arbuthnot*, William Cobbett的*Rural Rides*, George Bernard Shaw的*Pygmalion*和

James Joyce的*Ulysses*为节选。——编者注

Edmund Spenser (1552-1599)

Amoretti

Sonnet 15

Ye tradefull merchants, that with weary toyle[(1)]
Do seeke most pretious[(2)] things to make your gain,
And both the Indias[(3)] of their treasures spoile,
What needeth you to seeke so farre in vaine?
For loe[(4)] my love[(5)] doth in her selfe containe [5]
All this world's riches that may farre be found[(6)].
If saphyres[(7)], loe her eyes be saphyres plaine;
If rubies, loe her lips be rubies sound;
If pearls, her teeth be pearls both pure and round;
If yvorie, her forhead yvory weene[(8)]; [10]
If gold, her locks are finest gold on ground[(9)];
If silver, her fair hands are silver sheene[(10)].
But that which fairest is,[(11)] but few behold:
Her mind, adornd with vertues manifold[(12)].

Sonnet 54

Of this worlds theatre[(13)] in which we stay,
My love like the spectator ydly sits[(14)]

Beholding me that all the pageants play,[15]
Disguysing diversly my troubled wits.[16]
Sometimes I joy when glad occasion fits,
And mask in myrth lyke to a comedy[17]:
Soone after when my joy to sorrow flits,
I waile and make my woes a tragedy.
Yet she, beholding me with constant eye,
Delights not in my merth nor rues my smart:[18]
But when I laugh she mocks, and when I cry
She laughs and hardens evermore her heart.
What then can move her? if nor merth nor mone,[19]
She is no woman, but a sencelesse[20] stone.

Sonnet 70

Fresh spring the herald of loves[21] mighty king,
In whose cote armour[22] richly are displayd
All sorts of flowers the which on earth do spring
In goodly colours[23] gloriously arrayd[24].
Goe to my love, where she is carelesse layd[25],
Yet in her winters bowre[26] not well awake:
Tell her the joyous time wil not be staid[27]
Unlesse she doe him by the forelock take.[28]
Bid her therefore her selfe soone ready make,
To wayt on love amongst his lovely crew:[29]
Where every one that misseth then her make[30],

Shall be by him amearest with penance dew.[31]
Make hast therefore sweet love, whilest it is prime,[32]
For none can call againe the passéd time.

Sonnet 75

One day I wrote her name upon the strand[33],
But came the waves and washéd it away:
Agayne I wrote it with a second hand,
But came the tyde, and made my paynes his pray.[34]
"Vayne man[35]," sayd she, "that doest in vaine
assay[36], [5]
A mortall thing so to immortalize,[37]
For I my selve shall lyke to this decay[38],
And eek my name bee wypéd out lykewize[39]."
"Not so," quod I[40], "let baser things devize[41],
To dy in dust, but you shall live by fame: [10]
My verse your vertues rare[42] shall eternize,
And in the heavens wryte[43] your glorious name,
Where whenas death shall all the world subdew[44],
Our love shall live, and later life renew[45]."

Prothalamium

Calm was the day, and through the trembling air
Sweet breathing Zephyrus[(46)] did softly play,
A gentle spirit, that lightly did delay
Hot Titan's beams[(47)], which then did glister fair;
When I (whom sullen care,
Through discontent of my long fruitless stay
In princes' court, and expectation vain
Of idle hopes, which still do fly away,
Like empty shadows, did afflict my brain)
Walked forth, to ease my pain.
Along the shore of silver streaming Thames;
Whose rutty bank, the which his river hems,[(48)]
Was painted all with variable flowers,
And all the meads[(49)] adorned with dainty gems,
Fit to deck maidens' bowers,
And crown their paramours[(50)],
Against the bridal day[(51)], which is not long:
Sweet Thames! run softly, till I end my song.[(52)]

There, in a meadow, by the river's side,
A flock of nymphs[(53)] I chancèd to espy[(54)],
All lovely daughters of the flood thereby[(55)],
With goodly greenish locks, all loose untied,

As each had been a bride:
And each one had a little wicker basket,
Made of fine twigs, entrailèd curiously[56]. [25]
In which they gathered flowers to fill their flasket[57],
And with fine fingers cropt full feateously[58]
The tender stalks on high.
Of every sort which in that meadow grew
They gathered some; the violet, pallid blue, [30]
The little daisy, that at evening closes,
The virgin lily, and the primrose true,
With store of vermeil roses,[59]
To deck their bridegroom's posies[60],
Against the bridal day, which was not long: [35]
Sweet Thames! run softly, till I end my song.

With that, I saw two swans[61] of goodly hue
Come softly swimming down along the Lee[62];
Two fairer birds I yet did never see;
The snow which doth the top of Pindus[63] strew [40]
Did never whiter shew,
Nor Jove himself, when he a swan would be
For love of Leda,[64] whiter did appear;
Yet Leda was, they say, as white as he,
Yet not so white as these, nor nothing near; [45]
So purely white they were,
That even the gentle stream, the which them bare,

Seemed foul to them, and bade his billows spare
To wet their silken feathers,[65] lest they might
Soil their fair plumes with water not so fair,
And mar their beauties bright,
That shone as heaven's light,
Against their bridal day, which was not long:
Sweet Thames! run softly, till I end my song.

Eftsoons[66] the nymphs, which now had flowers their fill,[67]
Ran all in haste to see that silver brood[68],
As they came floating on the crystal flood;
Whom when they saw, they stood amazèd still,
Their wondering eyes to fill;
Them seemed they never saw a sight so fair[69]
Of fowls so lovely, that they sure did deem
Them heavenly born, or to be that same pair
Which through the sky draw Venus' silver team[70];
For sure they did not seem
To be begot of any earthly seed,[71]
But rather angels, or of angels' breed;
Yet were they bred of summer's heat[72], they say,
In sweetest season, when each flower and weed
The earth did fresh array;
So fresh they seemed as day,
Even as their bridal day, which was not long:
Sweet Thames! run softly, till I end my song.

Then forth they all out of their baskets drew
Great store of flowers, the honour of the field,
That to the sense did fragrant odours yield,
All which upon those goodly birds they threw,
And all the waves did strew,
That like old Peneus' waters[(73)] they did seem,
When down along by pleasant Tempe's shore[(74)],
Scattered with flowers, through Thessaly[(75)] they stream,
That they appear, through lilies' plenteous store,
Like a bride's chamber floor.[(76)]
Two of those nymphs, meanwhile, two garlands bound
Of freshest flowers which in that mead they found,
The which presenting all in trim array,
Their snowy foreheads therewithal they crowned,
Whilst one did sing this lay[(77)],
Prepared against that day,
Against their bridal day, which was not long:
Sweet Thames! run softly, till I end my song.

"Ye gentle birds! the world's fair ornament,
And heaven's glory, whom this happy hour
Doth lead unto your lover's blissful bower,
Joy may you have, and gentle hearts' content
Of your love's couplement[(78)];
And let fair Venus, that is queen of love,

With her heart-quelling son[(79)] upon you smile,
Whose smile, they say, hath virtue to remove
All love's dislike,[(80)] and friendship's faulty guile
For ever to assoil;[(81)]
Let endless peace your steadfast hearts accord,
And blessed plenty wait upon your board;[(82)]
And let your bed with pleasures chaste abound,
That fruitful issue may to you afford,[(83)]
Which may your foes confound,
And make your joys redound
Upon your bridal day, which is not long:
Sweet Thames! run softly, till I end my song."

So ended she; and all the rest around
To her redoubled that her undersong,[(84)]
Which said their bridal day should not be long:
And gentle Echo from the neighbour ground
Their accents did resound.
So forth those joyous birds did pass along,
Adown the Lee, that to them murmured low,
As he would speak,[(85)] but that he lacked a tongue,
Yet did by signs his glad affection show,
Making his stream run slow.
And all the fowl which in his flood did dwell
'Gan[(86)] flock about these twain, that did excel
The rest, so far as Cynthia doth shend

The lesser stars.[87] So they, enrangèd well,[88]
Did on those two attend,
And their best service lend,
Against their wedding day, which was not long:
[125]
Sweet Thames! run softly, till I end my song.

At length they all to merry London came,[89]
To merry London, my most kindly nurse,
That to me gave this life's first native source;
Though from another place I take my name[90], [130]
An house of ancient fame:
There when they came, whereas[91] those bricky towers
The which on Thames' broad, agèd back do ride,
Where now the studious lawyers have their bowers,[92]
There whilom wont the Templar Knights to bide,[93]
[135]
Till they decayed through pride:
Next whereunto there stands a stately place,
Where oft I gainèd gifts and goodly grace[94]
Of that great lord[95] which therein wont to dwell,
Whose want too well now feels my friendless case;[96]
[140]
But ah! here fits not well
Old woes, but joys, to tell,
Against the bridal day, which is not long:
Sweet Thames! run softly, till I end my song.

Yet therein now doth lodge a noble peer[97],
Great England's glory, and the world's wide wonder,
Whose dreadful name late through all Spain did thunder,[98]
And Hercules' two pillars[99] standing near
Did make to quake and fear:
Fair branch of honour, flower of chivalry!
That fillest England with thy triumph's fame,
Joy have thou of thy noble victory,
And endless happiness of thine own name[100],
That promiseth the same;
That through thy prowess and victorious arms[101]
Thy country may be freed from foreign harms;
And great Elisa's[102] glorious name may ring
Through all the world, filled with thy wide alarms,
Which some brave muse may sing
To ages following,
Upon the bridal day, which is not long:
Sweet Thames! run softly, till I end my song.

From those high towers this noble lord issuing,
Like radiant Hesper[103] when his golden hair
In th' ocean billows he hath bathèd fair,
Descended to the river's open viewing,
With a great train ensuing.[104]

Above the rest were goodly to be seen[105]
Two gentle knights of lovely face and feature
Beseeming well the bower of any queen,[106] [170]
With gifts of wit, and ornaments of nature[107],
Fit for so goodly stature,
That like the twins of Jove they seemed in sight[108],
Which deck the baldrick of the heavens bright[109];
They two, forth pacing to the river's side, [175]
Received those two fair brides, their love's delight;
Which, at th' appointed tide[110],
Each one did make his bride,
Against their bridal day, which is not long:
Sweet Thames! run softly, till I end my song. [180]

【作者简介】 Edmund Spenser（艾德蒙特·斯宾塞，1552—1599），16世纪英国重要诗人,求学于剑桥大学，毕业后变成贵族家的门客，结识了名人菲力浦·雪尼爵士，1580年成为英国驻爱尔兰总督的秘书，从此长期居住任地，直到1598年由于爱尔兰人民举行反英起义，他的庄宅被烧，才仓皇奔回英国，不久即病死于伦敦。

他的主要诗作有牧歌体的*Shepheardes Calender*（《牧童的月历》，1579）和熔传说、寓言和对伊丽莎白女王的颂歌于一炉的*The Faerie Queene*（《仙后》，1596），两者都是卷帙丰富的长诗，后者尤为其毕生精力所注，但仅完成计划中十二卷的前六卷。此外著名的作品还有长诗*Colin Clouts Come Home Againe*（《克劳茨回家记》，1595），两首对婚姻的颂歌*Epithalamium*（1595）和*Prothalamium*（1596），一本以*Amoretti*（《爱情小唱》，1595）为题的十四行诗集。

他在写诗时，立志重振Chaucer所创立的英国诗传统，因此用字古奥，为其友菲力浦·雪尼所病，然而内容丰富，形式完整，音乐性强，在诗律上富于创造性，特别是建立了优美流畅的“斯宾塞体”（即五音步一行的八行加上六音步的一行而成的九行体），影响深远，后世的Thomson、Byron、 Shelley、Keats、Tennyson等人都曾用它写出佳作，因此人们称斯宾塞为“诗人的诗人”。

16世纪英国诗剧崛起，许多有诗才的人被吸引到这个新品种之中，但在非戏剧性诗歌的领域中，也是呈现一片英国文艺复兴的蓬勃气象，这当中最有成就的诗人公认为斯宾塞。

题解与注释

为了适合我国学生的需要，我们在这里选了篇幅较短而又比较易懂的*Prothalamium*一诗和十四行诗四首。

Amoretti

16世纪90年代起，十四行诗在英国风行一时，但大多是意大利和法国的十四行诗的仿作，真正写得出色的不过Sidney，Spenser，Shakespeare三人，此外Michael Drayton，Samuel Daniel，Fulke Greville等人亦间有佳作。这些人所写的十四行诗，大多用来歌颂爱情，往往一整个集子都是献给一个所爱的姑娘的。

斯宾塞的*Amoretti*一集共有十四行诗89首，出版于1595年，也是用来歌颂一个姑娘的，据说就是后来成为他的第二个妻子的Elizabeth Boyle。他所表达的内容除了描写姑娘的美丽之外，还有心灵更美于外貌的柏拉图思想，文学能使人不朽的文艺复兴时期的信念（见下面所选的第75首），等等，其特点在于音乐性强，首首可诵，写法则于优美中见变化；十四行体本来就结构谨严，在斯宾塞笔下更见整体形式之美。

斯宾塞在十四行诗中的脚韵安排是abab bcbc cdcd ee，这是所谓英国式，与意大利原型不同。这也是一个比较难于处理的形式，斯宾塞则运用自如，足见其诗艺的高超。

这几首诗的本文我们保留了斯宾塞原来的拼法。有些与今不同的形式实是伊丽莎白朝英文的共同形式，如y = i (toyle / toil, saphyres / saphires, yvory / ivory)；er = ir (vertue / virtue, merth / mirth)；词尾多余的

e (seeke / seek, vaine / vain, containe / contain)；过去分词词尾中用d而不用ed (adornd / adorned, displayd / displayed)；词尾的-ful常作-full (tradefull / tradeful, mortall / mortal)；若干异体词 (pray / prey, subdew / subdue)等等。但作者本人并不一致，如第15首第10行中就见到yvorie与yvory两个形式。斯宾塞也曾为了力求古朴而独创或复活某些词，但在这里所选四首诗中少见。在句法方面，几乎完全是16世纪时书面体英语的通常用法。总之，能读莎士比亚剧本的人读斯宾塞的诗是不会有多少困难的。

标题 Amoretti，意大利语，意为“little loves，或little love poems”，即“爱情小唱”。

Sonnet 15

(1) **Ye tradefull merchants** 起句即言商人，具见当时英国的海外贸易之兴盛。**weary toyle** = weary toil.

(2) **pretious** = precious.

(3) **both the Indias** 指India和the West Indies。这行的正常结构应是spoil both the Indias of their treasures，即掠取印度和西印度群岛的财宝。

(4) **loe** = lo，感叹词。

(5) **my love** 我的所爱的人。

(6) **that may farre be found** farre = anywhere.

(7) **If saphyres …** 以下一连串的比喻，总意是各种珍宝集她一身。

(8) **weene** 古字，意为“假设为，可以看作”，即她的额可视为象牙。

(9) **on ground** = on earth，在人世上。

(10) **silver sheene** = silver sheen，银的光泽。

(11) **But that which fairest is** … 最后两行起了变化，从身体外表转到内心之美。

(12) **adornd with vertues manifold** adorned with manifold virtues，（她的心）有多种美德。

Sonnet 54

(13) **this worlds theatre** = this world's theatre，当时许多作家将人世看成舞台。斯宾塞之外，莎士比亚也曾写过：

> All the world's a stage,
> And all the men and women merely players;
>
> (As You Like It, II, vii, lines 139-140)

> Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour on the stage,
> And then is heard no more.
>
> (Macbeth, V, v, 24-26)

(14) **My love like the spectator ydly sits** 我的爱人像一个坐着看戏的旁观者；ydly = idly。

(15) **Beholding me that all the pageants play** 看着我扮演各种角色；pageants = roles。

(16) **Disguysing diversly my troubled wits** disguysing即disguising，此行意为“用不同方法掩盖我内心的不安”。

(17) **mask in myrth lyke to a comedy** = mask in mirth like to a comedy，戴着欢乐的面具，如演喜剧；lyke to = like。

(18) **Delights not in my merth nor rues my smart** 既不因我乐而喜，也不因我痛而悲。

(19) **if nor merth nor mone** 如果欢乐和啼哭都不能打动她；mone = moan。

(20) **sencelesse** = senseless，无感觉的，冥顽不灵的。

Sonnet 70

(21) **loves** = love's.

(22) **cote armour** = coat of arms，（贵族家的）纹章。

(23) **goodly colours** = splendid colours.

(24) **arrayd** = arrayed，穿着，装饰着。

(25) **layd** = laid.

(26) **winters bowre** = winter's bower，冬天的闺房。

(27) **wil not be staid** = will not be stayed，stayed被挡住，停住；整行意为“告诉她吧，欢乐的时间不会停留”。

(28) **Unlesse she doe him by the forelock take** 除非是她赶紧抓住时机；him指上文所说的time；take time by the forelock现已是成语，意为“抓住时机”。

(29) **To wayt on love amongst his lovely crew** 在丽人群中迎候爱神。

(30) **her make** = her mate, her lover.

(31) **Shall be by him amearest with penance dew** 将会受到他的惩罚；amearest受到；penance dew = penance due，应有的惩罚。

(32) **hast** = haste; **prime** = early morning.

这首诗的主要意思是劝所爱的姑娘要及时接受爱情，否则机缘一纵即逝。

Sonnet 75

此诗写法略有不同，一上来就是叙述体，下面还有一问一答的对话。

(33) **upon the strand** 在沙滩上。

(34) **But came the tyde, and made my paynes his pray** 潮水来了，使我的辛苦变为徒劳；tyde = tide；pray = prey，为（潮水）吞食的牺牲品。

(35) **Vayne man** 妄想的人。

(36) **vaine assay** = try in vain，徒然尝试。

(37) **A mortall thing so to immortalize**（企图）使一个必死的东西变成不朽。

(38) **shall lyke to this decay** = shall decay like this；将会像这个一样地腐朽；decay是动词。

(39) **eek my name bee wypéd out lykewize** 我的名字也会很快被抹掉；eek，eke = also；

wypéd out = wiped out；lykewise = likewise。

(40) **quod I** = quoth I，我回答说。

(41) **devize** = contrive，费尽心机。

(42) **your vertues rare** 你的难得的德行，你的不寻常的优点。

(43) **wryte** = write.

(44) **whenas death shall all the world subdew** 虽然死亡将征服全世界；whenas = whereas；subdew = subdue。

(45) **later life renew** 以后生命将延续下去。

这首诗的主要意思是：依仗我的诗句，我们的爱情可以不朽，你的声名也就永存。这一种文学可以使人不朽的信念体现了文艺复兴时期人文主义的特色，当时用十四行诗表达此意者颇有其人，莎士比亚的Sonnet 55（“Not marble, nor the guilded monument, / Of Princes shall outlive this powerfull rime”）就是一例。

Prothalamium

此诗出版于1596年，原有一个副标题，说是为庆祝贵族Lord Worcester的两个女儿的正式订婚（spousall）而作。（现版已将拼法现代化了。）

前一年，斯宾塞曾作另一婚礼颂歌，名*Epithalamium*，一般认为写得更好。然而*Prothalamium* 也自有其优点，即以较短的篇幅描写了一个泰晤士河上的盛典，颇富英国的水乡风光，在读者面前展现了伦敦近郊草地和花木的秀丽，而音调优美，特别是一再重复的迭唱：

Sweet Thames! run softly, till I end my song.

成为传诵至今的名句，使人感染到英国文艺复兴初期的新鲜气息。

诗中穿插有几处作者对自己求取功名利禄而不得的感慨，略见当时文人寄居王公大人门下的辛酸，然而着墨无多，还不显得不协调，倒是稍有阴影，使得诗篇不至过分甜美。

此诗结构如下：［1］—［18］行，写当日气候，诗人在河岸上徘徊；［19］—［36］行，写一群仙女准备迎亲；［37］—［72］行，写两位新娘来临；［73］—［126］行，写仙女们接待新娘；［127］—［144］行，写仙女卫护新娘来到伦敦；［145］—［162］行，歌颂女王的宠臣Lord Essex与女王本人；［163］—［180］行，写Essex及众人出迎，两位新郎迎接了新娘。

(46) **Zephyrus** 即Zephyr，和风。

(47) **Hot Titan's beams** 太阳光；Titan本是希腊神话里的巨人，但从古罗马诗人Virgil与Ovid起，作家有用Titan作为太阳的名字的，与斯宾塞同时的莎士比亚也这样用过：

> And flecked Darkness like a drunkard reels
> From forth Day's path and Titan's fiery wheels.
>
> (Romeo and Juliet, II, iii)

(48) **rutty bank** = rooty bank；rooty，多根的，即长满了树木花草的（河岸）。**the which his river hems** = which hems the water，它们给河水镶了边；the which = which。

(49) **meads** = meadows，草地。

(50) **paramours** 爱人，（非今日“情夫、情妇”之意）。

(51) **Against the bridal day** 为了准备婚日的来临；against在此意为prepared against。

(52) **Sweet Thames! run softly, till I end my song.** 传诵的名句，词简，意境美，声韵动人。它传达了当时泰晤士河的优美情调。20世纪的现代派诗人T. S. Eliot在其名作*The Waste Land*（《荒原》，1922）第3章The Fire Sermon（《火诫》）中就引用此行，以与后来污秽的泰晤士河及其所象征的现代生活相对照。

(53) **nymphs** 原意是神话中居于山林水泽的仙女，此处借指来迎接新娘的美人们。

(54) **espy** 窥见。

(55) **daughters of the flood thereby** 那里的泰晤士河的女儿们，即上述来迎亲的仙女们。

(56) **entrailèd curiously** 编得很精细的；curiously在此是古意，仔细地，精心地。

(57) **flasket** 长形浅篮。

(58) **cropt full feateously** 摘得十分整齐；feateously，古字，= neatly。

(59) **the violet … daisy … lily … primrose … roses** 这几行里出现了一连串花名，表现了泰晤士河岸之美，也传达了诗人对于春天来临的喜悦。二百多年以后，年轻的浪漫诗人济慈（Keats）也在一节诗里写下一连串的花：

guess each sweet
Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild
White hawthorn, and the pastoral eglantine;
Fast fading violets cover'd up in leaves;
And mid-May's eldest child,
The coming musk-rose, full of dewy wine,
The murmurous haunt of flies on summer eves.

(Ode to a Nightingale)

只是情调有所不同，季节也从春天转入初夏。这样集中、热烈地歌颂各类的花，在英国诗里成为传统，为其特色之一。

(60) **bridegroom's posies** 新郎的花束，准备送给新娘的。

(61) **two swans** 指两位新娘。

(62) **the Lee** 即the Lea，是流入泰晤士河的一条河。

(63) **the top of Pindus** Pindus是希腊Thessaly地区的山名。

(64) **Jove himself, when he a swan would be / For love of Leda** 希腊神话故事，天神Jupiter（即Jove）看见Leda在洗澡，变作白天鹅接近了她，使她生了孩子，其中一个就是希腊美人Helen。

(65) **Seemed foul to them, and bade his billows spare / To wet their silken feathers** 连河水都自惭形秽，嘱咐波浪不要去打湿天鹅的洁白如丝的羽毛。

(66) **Eftsoons** 古字，= soon afterwards。

(67) **had flowers their fill** had their fill of flowers，摘够了她们所要的花。

(68) **that silver brood** 指两位新娘。

(69) **Them seemed they never saw a sight so fair** = it seemed to them that they had never seen a sight so fair，她们感到似乎从来没有得到过这样美丽的一瞥。

(70) **draw Venus' silver team** 拉着爱神的车子；silver team指chariot。

(71) **they did not seem / To be begot of any earthly seed** 她们不像是世上凡人所生的；seed，精液。

(72) **bred of summer's heat** 在夏天的炎热中成孕的；另外，这里还有双关语，隐射新娘之一的Lady Katherine Somerset名字中的Somerset一字。

(73) **old Peneus' waters** Peneus是希腊一条河流名。

(74) **Tempe's shore** 希腊Thessaly地区东北部一狭长山谷的出海处，富林木之胜，风景甚美。

(75) **Thessaly** 希腊北部一区，中为平原，四围是大山，以多古迹和出勇士著称。

以上用希腊地名，表示一个最美的处所。当时因为正值重新出现了崇拜古希腊文化的热潮，文人言必称希腊，以示典雅。

(76) **Like a bride's chamber floor**（花投得那样多，布满了河面，看起来几乎）像新房的地板。

(77) **lay** 歌曲。

(78) **your love's couplement** 你们爱情的结合；couplement，union of pairs。

(79) **her heart-quelling son** 指Venus之子Cupid，他也是爱神，凡是被他的箭射中的都必然坠入情网，故云heart-quelling（刺心）。

(80) **hath virtue to remove / All love's dislike** 有能力使所爱的人不再厌恶自己；virtue，效力，功效。

(81) **For ever to assoil** 永远宽恕（机诈的朋友）。

(82) **And blessed plenty wait upon your board** 上天祝福的丰足食物将在餐桌上侍候你们，即你们将不缺食。

(83) **let your bed with pleasures chaste abound, / That fruitful issue may to you afford** 这两行是说祝愿你们早生贵子，但将它写得典雅；pleasures 本是指床上之乐，但诗人又加上似乎矛盾的chaste，表示这是一种正当而不是淫荡的行为。

(84) **all the rest around / To her redoubled that her undersong** 她身边的其余仙女唱着她歌里的迭句，即Sweet Thames那一行。

(85) **As he would speak** 此处he指河流，即the Lee。

(86) **'Gan** = Began，开始。

(87) **so far as Cynthia doth shend / The lesser stars** 就像月神使得众星失色那样；Cynthia，月神，女王伊丽莎白也常被称为Cynthia，因此这里还有对女王的赞颂；shend, put to shame，使之感羞，即使之自惭不如。

(88) **enrangèd well** 整齐地排列成行。

(89) **At length they all to merry London came** 此节叙新娘和众仙女来到伦敦情况，同时插入诗人个人对伦敦的观感。

请注意他称伦敦为merry London，“愉快的伦敦”。

(90) **from another place I take my name** 诗人生在伦敦，但其家族世居Althorp地方。

(91) **whereas** = where.

(92) **Where now the studious lawyers have their bowers** 那一带有四个有名的律师组织，它们是Lincoln's Inn、Gray's Inn、the Inner Temple和the Middle Temple，统称Inns of Court。

(93) **There whilom wont the Templar Knights to bide** 过去十字军救护团骑士常住之所；Templar Knights通称Knights Templar，是保护去耶路撒冷朝圣的基督徒的军事组织，创立于1118年，后来形成欧洲各国政治中的重要力量，1312年为教皇下令解散；whilom，古字，formerly，过去；wont，古字，be accustomed to，used to。

(94) **a stately place, / Where oft I gainèd gifts and goodly grace** 指Essex House，诗人曾在那里受到Lord Leicester的赏赐与称赞。

(95) **that great lord** 指Lord Leicester（1532？—1588），伊丽莎白女王的宠臣。

(96) **Whose want too well now feels my friendless case** 我现在缺乏朋友援引，更感失去了他之苦恼；按斯宾塞写此诗时，Leicester已死去七八年。句子倒装，主语应是my friendless case。

(97) **a noble peer** 指Lord Essex（1566—1601），女王的另一宠臣，曾经显赫一时，但最后由于图叛被斩首。斯宾塞写此诗时，Essex正得意，所以诗人在下面几行对他大加歌颂，希望能通过他的关系接近女王。

(98) **Whose dreadful name late through all Spain did thunder** 他的威名不久前震动整个西班牙，指Lord Essex曾率海军去占领西班牙的Cadiz港。

(99) **Hercules' two pillars** 指直布罗陀海峡，海峡甚狭，两岸的高岬，被称为大力神的两柱。此行与下行仍是赞Essex的军功。

(100) **endless happiness of thine own name** 隐射Lord Essex，因他的名字是Robert Devereux，而后一字与法语heureux（快乐）相近，故说happiness云云。

(101) **victorious arms** 取得胜利的武器；仍指Essex的军功。

(102) **great Elisa** 指伊丽莎白女王。

(103) **radiant Hesper** 明亮的晚星；Hesper即Hesperus, the evening star。这里诗人在描述

Essex的英俊。

(104) **With a great train ensuing** 有一大群人跟随在后；train，一长列的人。

(105) **goodly to be seen** = gracefully to be seen.

(106) **Beseeming well the bower of any queen** 适合于住在任何王后的内室；配得上任何高贵的姑娘。

(107) **gifts of wit, and ornaments of nature** 天生聪敏，又加文采风流。

(108) **like the twins of Jove they seemed in sight** 看起来像是朱庇特神的双生子。

(109) **deck the baldrick of the heavens bright** 装饰着明亮的天空所形成的肩带。

(110) **at th' appointed tide** 在预定的时刻；tide，古用法，时刻。

William Shakespeare (1564-1616)

Sonnets (XVIII, XXIX, XXX, LXV)

XVIII

Shall I compare thee[(1)] to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate.
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease[(2)] hath all too short a date[(3)].
Sometime too hot the eye of heaven[(4)] shines,
And often is his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair sometime declines[(5)],
By chance, or nature's changing course, untrimm'd[(6)];
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st[(7)],
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st[(8)];
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

XXIX

When, in disgrace with Fortune and men's eyes[(9)],
I all alone beweep[(10)] my outcast state[(11)],

And trouble deaf heaven with my bootless[12] cries,
And look upon myself and curse my fate,
Wishing me like to[13] one more rich in hope,
Featur'd[14] like him, like him[15] with friends possess'd[16],
Desiring this man's art[17], and that man's scope[18],
With what I most enjoy contented least;[19]
Yet[20] in these thoughts myself almost despising,
Haply[21] I think on thee, and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen[22] earth, sings hymns at heaven's gate;
For thy sweet love remember'd such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.

XXX[23]

When to the sessions[24] of sweet silent thought
I summon up[25] remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail[26] my dear time's waste[27].
Then can I drown an eye[28], unus'd to flow[29],
For precious friends hid in death's dateless night[30],
And weep afresh love's long since[31] cancell'd woe,
And moan th' expense[32] of many a vanish'd sight:
Then can I grieve at grievances foregone[33],
And heavily from woe to woe tell o'er[34]

The sad account of fore-bemoaned[35] moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while[36] I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd and sorrows end.

LXV

Since brass[37], nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality[38] o'ersways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,[39]
Whose action[40] is no stronger than a flower?
O, how shall summer's honey breath[41] hold out [5]
Against the wreckful siege of battering days[42],
When rocks impregnable are not so stout[43],
Nor gates of steel so strong, but Time decays[44]?
O fearful meditation! Where, alack,
Shall Time's best jewel[45] from Time's chest[46] lie hid? [10]
Or what strong hand can hold his swift foot[47] back?
Or who his spoil[48] of beauty can forbid?
O, none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still[49] shine bright.

(*Sonnets*, 1609)

题解与注释

Sonnets

十四行诗（the sonnet）是一种形式完整、格律严谨、以歌咏爱情为主的小诗，13、14世纪盛行于意大利，其最主要的代表者为Petrarch（1304—1374），16世纪中叶由Thomas　Wyatt传入英国，至莎士比亚一代而臻完美。

莎士比亚的十四行诗每行通常有五个“音步”（foot），每个音步一般有一轻一重两个音节。全诗韵脚的安排是abab cdcd efef gg，亦即这十四行可分四组，即前四行，中四行，后四行和最后两行。每首诗一般只有一个比较简单的主题，但这种分组情况也允许它有一些曲折变化。以上面所选的第18号而论，前四行算是“起”，中四行是“承”，都是讲岁月无常，青春难再；后四行可以说是“转”，因为全诗到此忽然一变，作者宣告虽然别人美貌难存，他所爱的朋友则将靠他的诗笔而永保朱颜；最后两行是音韵铿锵（互相押韵）的小结，亦即是“合”。当然，不是每首莎士比亚的十四行诗都有这样清楚的起承转合，但是这种小范围内的曲折变化确是它的特点之一。

意大利原型的十四行诗与此不同，它每行十一个音节，韵脚的安排是abba abba cdcdcd，亦即从结构上说，主要是一个八行组加上一个六行组。后来英国写十四行诗的人，虽然在每行五个音步这一点上与莎士比亚一致，在韵脚安排上则颇有不取莎士比亚型而回到意大利型的，如Milton，Wordsworth，Keats等都是。

十四行诗在16世纪的英国曾盛极一时，名家辈出，上述Wyatt之外，还有Sidney，Spenser，Samuel Daniel等人。但是这种诗体由于范围小而限制大，题材上歌咏爱情又有一套传统，不易写得有新鲜意境，在一班附庸风雅的人手里更是只成为一种时髦的写作练习。

莎士比亚的长处在于他能利用这一束缚重重的诗体而动人地写出了真实感情。这里所选的四首之中，第18号与第65号两首主题相似，即同是表达“唯有文学可以同时间抗衡”的思想；文学既是人所创造的业绩，因此这又是宣告人的伟大与不朽。原来在中古教会的眼里，人不但不是伟大的，而且是生来有罪的；现在诗人却将他从孽种升到几乎与天使相等的地位，大胆地表达了英国文艺复兴时期的人文主义新思想。当时表达这种新思想的不止莎士比亚一人，例如另一诗人Michael Drayton（1563—1631）就曾在也是一首十四行诗里用这样的两行来结束他对爱人的歌颂：

> So shalt thou fly above the vulgar throng,
> Still to survive in my immortal song.(50)

但是比较起来，还是莎士比亚表达得更加生动。第18号有一种朝露似的新鲜，情调优美而又有足够的思想深度；第65号则更进一步，深度增加了，对照十分强烈：一边是金属、岩石、大地、海洋等自然界坚固事物被时间摧毁，一边则是一朵脆弱的小花承受了时间的一切凶猛袭击而依然美丽如故！

第29号与第30号的主题又大体相似，同是歌颂爱情的伟大力量。一想到爱情，诗人的愤懑不平和怀旧的哀思都消失了。这一点在第29号里尤其写得深刻。本来，诗人陷于自怨自艾，羡慕这个人的本领，妒忌那个人的广博，几乎无以自拔，但是一旦在心里看见爱者的形象，他就立

刻脱出污泥，自由飞翔天空，不但再无怨尤，而且连国王的宝座也视若粪土了。这是何等的自信！这自信又导致了何等戏剧性的变化！

然而莎士比亚在这四首诗里歌颂的爱人不是女人，而是一个年轻的男子。他的154首十四行诗多数是写给这位男子的，只有少数写给一个黑皮肤的女人。至于这两人是谁，莎士比亚为什么要写这些十四行诗，以及这些诗究竟写于何时，历来学者虽有各种说法，却无定论；可以肯定的事实只是：这些十四行诗在1609年合成一集出版于伦敦，其中多数是超越当时一般十四行体水平的生动、优美、深刻的好诗。

这些诗声韵优美，宜于朗诵，能背更好。文字方面，有一些困难只属于表面形式，如表示亲热的thou，thee，thy等（相当于现代的you，you，your）第二人称单数各格形式，以及与thou相当的动词形式，如art = are，grow'st = growest = grow（用 -'st形式而不用-est只是为了省去一个音节）等等。真正的困难可能有下列两类：1. 词义的变化，still（LXV）作“长远”解，而不似今日之指“仍旧”；fair（XVIII）作“美人”或“美貌”解，不是形容词而是名词；又如ow'st（owest，XVIII）17世纪时实即是own（意为“享有”），而在现代英语中两词意义完全相反；2. 倒装句法，如By chance, or nature's changing course, untrimm'd（XVIII）实为untrimmed by chance …；With what I most enjoy contented least（XXIX）实为least contented with what I most enjoy。这类倒装句法在中外诗里都有，不独莎士比亚一人为然。

(50) 此诗首行是“How many paltry, foolish, painted things”，是以“Idea”为总题的一束十四行诗中的一首。第二行的still当时作“永远”解。

XVIII

(1) **thee** 17世纪时，代名词thou（见第2行）及其变格形式（thee, thine, thy）用于第二人称单数，爱人或谂友相见，一般以此相呼；you（或ye）及其变格形式（you，yours，your）则专用于第二人称复数，但同时又为第二人称单数的尊称形式。与thou相应的第二人称单数动词形式为-est，-st，-t，例如第2行art = are，第10行ow'st = owe，11行wander'st = wander，第12行grow'st = grow。

(2) **lease**（租用房、地）期限；租借权，使用权。

(3) **date** 时间长度（现作具体的年、月、日即日期解）。

(4) **the eye of heaven** 指太阳。

(5) **every fair from fair sometime declines** 此处两个fair（名词，非形容词）意义不同，前者指具体的美人，后者指美貌（第10行同）；sometime = sometimes。

(6) **untrimm'd** 即untrimmed，为省一音节，故以'代e；意为“夺走了美貌”；trim原意为dress，因此untrimmed作“夺走了华美的外衣”解。此行系倒装句，应解为untrimmed by chance or nature's changing course。

(7) **that fair thou ow'st** fair为美貌之意，参阅注(6)；ow'st = owest，当时与own实是一字，意为“享有”。（现义为“欠债”，大为不同。）

(8) **to time thou grow'st**（grow'st = growest），与时间合一，与时间同寿，亦即不朽。

XXIX

(9) **in disgrace with Fortune and men's eyes** 穷愁潦倒，受人白眼。

(10) **beweep** = weep over；有些不及物动词在加上前缀be-之后，获得及物动词的作用，不需前置词即可直接跟宾语。

(11) **my outcast state** 我之见弃于人；state情况，处境。

(12) **bootless** 无效的。

(13) **like to** = like，第11行同。

(14) **Featur'd** 容貌（长得像某人），亦有解作处境（如某人）者。

(15) **like him, like him** 非指同一人，意为“某乙”与“某丙”。(上行的one指“某甲”。)

(16) **with friends possess'd** = possessing friends.

(17) **art** 此处指本领，技巧。

(18) **scope** 有两解：广博的才学，或充分的机会。

(19) **With what I most enjoy contented least** 倒装结构，即least contented with what I most

enjoy，意为“本身最为擅长之事，恰是自己最不希罕之处”。

(20) **Yet** 强调词，意为moreover，even。

(21) **Haply** = by chance.

(22) **sullen** 阴沉的。

XXX

(23) 第1行至第4行之中有十几个[s]和[z]音，再加上[ʃ]和[θ]音，造成特殊的音韵效果，使诗行更加优美。

(24) **sessions** 法律用语，意为“审案”。

(25) **summon up** 亦是法律用语，意为“传到”。

(26) **new wail** 即newly wail，用新泪浇旧愁，哭时间之消逝。

(27) **waste** 与past押韵，因为16、17世纪past读音为[pæ:st]，waste为[wæ:st]。

(28) **drown an eye** 眼睛里泪水横流。

(29) **unus'd to flow** 不习惯于流泪，不轻易流泪；unus'd = unused。

(30) **death's dateless night** 死亡的长夜；dateless，无尽期。

(31) **long since** = long ago.

(32) **expense** = loss. 此行费解。过去学者曾作如下注释：“the loss of many an object which being gone hence is no more seen”（Steevens）；“Does not ‘moan the expense’ mean ‘pay my account of moans for’?”（Dowden）；另有人（Malone）甚至以为sight是sigh（叹息）之意。虽然如此，大意仍为：我痛哭已难再见的故人旧物。

(33) **grieve at grievances foregone** 为过去的伤心事再度伤心；foregone = past。

(34) **tell o'er** 一一点数，清算；第8行的expense，第11行的account（账务），第12行的pay（偿付）以及末行的losses（亏损），均与此连贯。

(35) **fore-bemoaned** 过去已经悲叹过的。

(36) **the while** = meanwhile.

LXV

(37) **Since brass** 应解作since neither brass，与下面一连串的nor … nor … nor … 相接。整行系省略结构；如不省略，全句应作Since there is neither brass, nor stone … but that sad mortality oversways。金属，岩石，大地，海洋，无不为时间战胜。

(38) **mortality** 死亡。

(39) **rage** 淫威；plea，求情，申辩，与下行action贯通。

(40) **action** 法律用语，意为case，即申辩的理由；亦有作“力量”解者。

(41) **honey breath** honey = honeyed，形容词。

第5、6两行中，声韵也像内容一样，造成对照。第5行中[s]、 [ʃ]诸音轻柔，表示花朵的嫩弱；到第6行则wreckful与battering两词带来破坏和冲撞的声音，加强了时间无所不摧的威力。

(42) **the wreckful siege of battering days** days指时间；时间的猛烈冲击，犹如重兵攻打城池。

(43) **stout** 坚固。

(44) **decays =** causes to decay.

(45) **Time's best jewel** 指beauty。

(46) **Time's chest** 时间的箱子，或棺木（chest = coffin），莎士比亚时，有一种传说：凡时间之神不拟保存之物，悉投箱中消灭；此行意为“美丽的事物怎样才能避免被遗忘的命运？”

(47) **his swift foot** 时间的飞快的脚步，下行his spoil of beauty中的his亦指时间。

(48) **spoil** act of spoiling，劫夺，破坏。

(49) **still** = always（古义）。

Francis Bacon (1561-1626)

Of[1] Marriage and Single Life

He that hath wife and children hath given hostages to fortune[2]; for they are impediments to great enterprises, either of virtue or mischief. Certainly the best works[3], and of the greatest merit for the public, have proceeded from the unmarried or childless men; which both in affection and means[4] have married and endowed the public. Yet it were great reason[5] that those that have children should have greatest care of future times; unto which they know they must transmit their dearest pledges[6]. Some there are, who though they lead a single life, yet their thoughts do end with themselves, and account future times impertinences[7]. Nay, there are some other that account wife and children but as bills of charges[8]. Nay more, there are some foolish rich covetous men, that take a pride in having no children, because they may be thought so much the richer. For perhaps they have heard some talk, *Such a one is a great rich man*, and another except to it[9], *Yea, but he hath a great charge of children*; as if it were an abatement to his riches. But the most ordinary cause of a single life is liberty, especially in certain self-pleasing and humorous minds[10], which are so sensible of every restraint[11], as they will go near to think their girdles and garters to be bonds and shackles. Unmarried men are best friends, best masters, best servants; but not always best subjects; for they are light to run away[12]; and almost all fugitives are of that condition. A single life doth well with churchmen; for charity will hardly water the ground where it must first fill a pool. It is indifferent[13] for judges

and magistrates; for if they be facile[14] and corrupt, you shall have a servant five times worse than a wife. For soldiers, I find the generals commonly in their hortatives[15] put men in mind of their wives and children[16]; and I think the despising of marriage amongst the Turks maketh the vulgar soldier[17] more base. Certainly wife and children are a kind of discipline of humanity; and single men, though they may be many times more charitable, because their means are less exhaust, yet, on the other side, they are more cruel and hardhearted (good to make severe inquisitors), because their tenderness is not so oft called upon. Grave natures,[18] led by custom, and therefore constant, are commonly loving husbands; as was said of Ulysses[19], *vetulam suam prætulit immortalitati.*[20] Chaste women are often proud and froward, as presuming upon the merit of their chastity.[21] It is one of the best bonds both of chastity and obedience in the wife, if she think her husband wise; which she will never do if she find him jealous. Wives are young men's mistresses; companions for middle age; and old men's nurses. So as a man may have a quarrel to marry when he will.[22] But yet he was reputed one of the wise men[23], that made answer to the question, when a man should marry? *A young man not yet, an elder man not at all.*[24] It is often seen that bad husbands have very good wives; whether it be that it raiseth the price of their husbands' kindness when it comes;[25] or that the wives take a pride in their patience. But this never fails, if the bad husbands were of their own choosing, against their friends' consent; for then they will be sure to make good their own folly.

Of Great Place[(26)]

Men in great place are thrice servants: servants of the sovereign or state; servants of fame; and servants of business. So as they have no freedom; neither in their persons nor in their actions, nor in their times. It is a strange desire, to seek power and to lose liberty: or to seek power over others and to lose power over a man's self. The rising unto place is laborious; and by pains men come to greater pains[(27)]; and it is sometimes base; and by indignities men come to dignities. The standing[(28)]is slippery, and the regress[(29)] is either a downfall, or at least an eclipse, which is a melancholy thing. *Cum non sis qui fueris, non esse cur velis vivere.*[(30)] Nay, retire men cannot when they would,[(31)] neither will they when it were reason[(32)]; but are impatient of privateness[(33)], even in age and sickness, which require the shadow[(34)]; like old townsmen[(35)], that will be still sitting[(36)] at their street door, though thereby they offer age to scorn[(37)]. Certainly great persons had need to borrow other men's opinions, to think themselves happy; for if they judge by their own feeling, they cannot find it: but if they think with themselves what other men think of them and that other men would fain be as they are[(38)], then they are happy as it were by report[(39)]; when perhaps they find the contrary within. For they are the first that find their own griefs, though they be the last that find their own faults. Certainly men in great fortunes are strangers to themselves, and while they are in the puzzle of business[(40)] they have no time to tend their health either of body or mind. *Illi mors gravis incubat, qui notus nimis omnibus, ignotus moritur sibi.*[(41)]

In place there is license[42] to do good and evil; whereof the latter is a curse: for in evil the best condition is not to will; the second not to can.[43] But power to do good is the true and lawful end of aspiring. For good thoughts (though God accept them) yet towards men are little better than good dreams, except they be put in act; and that cannot be without power and place, as the vantage and commanding ground.

Merit and good works[44] is the end of man's motion; and conscience[45] of the same is the accomplishment of man's rest. For if a man can be partaker of God's theatre[46], he shall likewise be partaker of God's rest. *Et conversus Deus, ut aspiceret opera quæ fecerunt manus suæ, vidit quod omnia essent bona nimis*;[47] and then the Sabbath.

In the discharge of thy place[48] set before thee the best examples; for imitation is a globe of precepts[49]. And after a time set before thee thine own example; and examine thyself strictly whether thou didst not best at first. Neglect not also the examples of those that have carried themselves ill in the same place[50]; not to set off thyself by taxing their memory, but to direct thyself what to avoid.[51] Reform therefore, without bravery or scandal of former times and persons;[52] but yet set it down to thyself as well to create good precedents as to follow them. Reduce things to the first institution[53], and observe wherein and how they have degenerate[54]; but yet ask counsel of both times[55]; of the ancient time, what is best; and of the latter time, what is fittest.

Seek to make thy course regular, that men may know before-hand what they may expect; but be not too positive and peremptory; and express thyself well when thou digressest from thy rule[56]. Preserve the right of thy place;

but stir not questions of jurisdiction: and rather assume thy right in silence and *de facto*[(57)], than voice it with claims and challenges. Preserve likewise the rights of inferior place[(58)]; and think it more honour to direct in chief than to be busy in all. Embrace and invite helps and advices touching the execution of thy place; and do not drive away such as bring thee information, as meddlers; but accept of them in good part[(59)].

The vices of authority are chiefly four; delays, corruption, roughness, and facility[(60)].

For delays; give easy access; keep times appointed; go through with that which is in hand, and interlace not business but of necessity[(61)].

For corruption; do not only bind thine own hands or thy servants' hands from taking, but bind the hands of suitors[(62)] also from offering. For integrity used doth the one; but integrity professed, and with a manifest detestation of bribery, doth the other. And avoid not only the fault, but the suspicion. Whosoever is found variable, and changeth manifestly without manifest cause, giveth suspicion of corruption. Therefore always when thou changest thine opinion or course, profess it plainly, and declare it, together with the reasons that move thee to change; and do not think to steal it[(63)]. A servant or a favourite, if he be inward, and no other apparent cause of esteem[(64)], is commonly thought but a by-way to close corruption.

For roughness; it is a needless cause of discontent: severity breedeth fear, but roughness breedeth hate. Even reproofs from authority ought to be grave, and not taunting.

As for facility; it is worse than bribery. For bribes come but now and then; but if importunity or idle respects lead a man[65], he shall never be without. As Salomon[66] saith, *To respect persons*[67] *is not good; for such a man will transgress for a piece of bread*.

It is most true that was anciently spoken, *A place showeth the man*.[68] And it showeth some to the better, and some to the worse, *Omnium consensu capax imperii, nisi imperasset,*[69] saith Tacitus[70] of Galba[71]; but of Vespasian[72] he saith, *Solus imperantium, Vespasianus mutatus in melius*:[73] though the one was meant of sufficiency[74], the other of manners and affection. It is an assured sign of a worthy and generous spirit, whom honour amends[75]. For honour is, or should be, the place of virtue; and as in nature things move violently to their place and calmly in their place, so virtue in ambition is violent, in authority settled and calm.[76] All rising to great place is by a winding stair; and if there be factions, it is good to side a man's self whilst he is in the rising, and to balance himself when he is placed[77]. Use the memory of thy predecessor fairly and tenderly; for if thou dost not, it is a debt will sure be paid when thou art gone. If thou have colleagues, respect them, and rather call them when they look not for it, than exclude them when they have reason to look to be called. Be not too sensible or too remembering of thy place[78] in conversation and private answers to suitors; but let it rather be said, *When he sits in place he is another man.*

Of Wisdom for a Man's Self

An ant is a wise creature for itself, but it is a shrewd[(79)] thing in an orchard or garden. And certainly men that are great lovers of themselves waste the public[(80)]. Divide with reason between self-love and society;[(81)] and be so true to thyself, as thou be not false to others;[(82)] specially to thy king and country. It is a poor centre of a man's actions, himself. It is right earth.[(83)] For that only stands fast upon his own centre[(84)]; whereas all things that have affinity with the heavens[(85)], move upon the centre of another, which they benefit. The referring of all to a man's self[(86)] is more tolerable in a sovereign prince; because themselves are not only themselves, but their good and evil is at the peril of the public fortune[(87)]. But it is a desperate evil[(88)] in a servant to a prince, or a citizen in a republic. For whatsoever affairs pass such a man's hands, he crooketh[(89)] them to his own ends; which must needs be[(90)] often eccentric to[(91)] the ends of his master or state. Therefore let princes, or states, choose such servants as have not this mark; except they mean their service should be made but the accessary.[(92)] That which maketh the effect more pernicious is that all proportion is lost[(93)]. It were disproportion enough[(94)] for the servant's good to be preferred before the master's; but yet it is a greater extreme, when a little good of the servant shall carry things[(95)] against a great good of the master's. And yet that is the case of bad officers, treasurers, ambassadors, generals, and other false and corrupt servants; which[(96)] set a bias upon their bowl, of their own petty ends and envies, to the overthrow of their master's great and important affairs.[(97)] And for the most part, the good such servants receive is after the model[(98)] of their own fortune; but the hurt

they sell for that good is after the model of their master's fortune. And certainly it is the nature of extreme self-lovers, as they will[99] set an house[100] on fire, and it were but to roast[101] their eggs; and yet these men many times hold credit with their masters[102], because their study[103] is but to please them and profit themselves; and for either respect[104] they will abandon the good of their affairs.

Wisdom for a man's self is, in many branches thereof,[105] a depraved thing. It is the wisdom of rats, that will be sure to leave a house somewhat before it fall. It is the wisdom of the fox, that thrusts out the badger, who digged[106] and made room for him. It is the wisdom of crocodiles, that shed tears when they would devour.[107] But that which is specially to be noted is, that those which[108] (as Cicero[109] says of Pompey[110]) are *sui amantes, sine rivali*,[111] are many times unfortunate. And whereas they have all their time sacrificed to themselves, they become in the end themselves sacrifices to the inconstancy of fortune; whose wings they thought by their self-wisdom[112] to have pinioned[113].

Of Beauty

Virtue is like a rich stone, best plain set[(114)]: and surely virtue is best in a body, that is comely, though not of delicate features: and that hath rather dignity of presence[(115)], than *beauty* of aspect. Neither is it almost seen, that very *beautiful persons*, are otherwise of great virtue;[(116)] as if nature were rather busy not to err, than in labour, to produce excellency.[(117)] And therefore, they prove accomplished, but not of great spirit; and study rather behaviour, than virtue;[(118)] but this holds not always[(119)]; for *Augustus Caesar*,[(120)] *Titus Vespasianus*,[(121)] *Philip le Belle of France*,[(122)] *Edward the Fourth of England*,[(123)] *Alcibiades of Athens*,[(124)] *Ismael the Sophy of Persia*,[(125)] were all high and great spirits; and yet the most *beautiful men* of their times. In *beauty*, that of favour[(126)], is more than that of colour, and that of decent and gracious motion, more than that of favour. That is the best part of *beauty*, which a picture cannot express; no nor the first sight of the life.[(127)] There is no excellent *beauty*, that hath not some strangeness in the proportion. A man cannot tell, whether *Apelles*[(128)], or *Albert Durer*[(129)], were the more trifler[(130)]: whereof the one would make a personage by geometrical proportions: the other, by taking the best parts out of divers faces, to make one excellent. Such personages, I think, would please nobody, but the painter, that made them. Not but I think a painter, may make a better face, than ever was; but he must do it, by a kind of felicity,[(131)] (as a musician that maketh an excellent air in music) and not by rule. A man shall see faces, that if you examine them, part by part, you shall find never a good; and yet all together do well. If it be true, that the principal part of *beauty*, is in decent

motion, certainly it is no marvel, though persons in years(132), seem many times more amiable; *Pulchrorum autumnus pulcher*:(133) for no youth can be comely, but by pardon,(134) and considering the youth, as to make up the comeliness(135). *Beauty* is as summer-fruits, which are easy to corrupt, and cannot last: and, for the most part, it makes a dissolute youth, and an age a little out of countenance:(136) but yet certainly again, if it light well,(137) it maketh virtues shine, and vices blush.

Of Studies

Studies serve for delight, for ornament, and for ability. Their chief use for delight, is in privateness(138) and retiring(139); for ornament, is in discourse(140); and for ability, is in the judgement and disposition of business. For expert men(141) can execute, and perhaps judge of particulars, one by one; but the general counsels, and the plots(142) and marshalling of affairs(143), come best from those that are learned. To spend too much time in studies is sloth(144); to use them too much for ornament, is affectation(145); to make judgement wholly by their rules, is the humour(146) of a scholar. They perfect nature, and are perfected by experience: for natural abilities are like natural plants, that need proyning(147) by study; and studies themselves do give forth directions too much at large(148), except they be(149) bounded in by experience(150). Crafty men(151) contemn studies, simple men(152) admire(153) them, and wise men use them; for they teach not their own use; but that is a wisdom without them, and above them,(154) won by observation. Read not to contradict and confute; nor to believe and take for granted(155); nor to find talk and discourse;(156) but to weigh and consider. Some books are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested; that is, some books are to be read only in parts; others to be read, but not curiously(157); and some few to be read wholly, and with diligence and attention. Some books also may be read by deputy(158), and extracts made of them by others; but that would be(159) only in the less important arguments(160), and the meaner sort of books; else distilled books are like common distilled waters, flashy things.(161) Reading maketh(162) a full man;

conference(163) a ready man(164); and writing(165) an exact man. And therefore, if a man write little,(166) he had need have a great memory; if he confer little, he had need have(167) a present wit(168): and if he read little, he had need have(167) much cunning, to seem to know that(169) he doth not(170). Histories make men wise; poets witty(171); the mathematics subtile(172); natural philosophy(173) deep; moral(174) grave; logic and rhetoric able to contend(175). *Abeunt studia in mores*.(176) Nay there is no stond(177) or impediment in the wit(178), but may be wrought out(179) by fit studies: like as(180) diseases of the body may have appropriate exercises. Bowling is good for the stone and reins(181); shooting(182) for the lungs and breast; gentle walking for the stomach; riding for the head; and the like. So if a man's wit be wandering(183), let him study the mathematics; for in demonstrations(184), if his wit be called away never so little(185), he must begin again. If his wit be not apt to distinguish or find differences, let him study the schoolmen(186); for they are *cymini sectores*(187). If he be not apt to beat over matters(188), and to call up one thing to prove and illustrate another, let him study the lawyers' cases(189). So every defect of the mind may have a special receipt(190).

【作者简介】Francis Bacon（弗兰西斯·培根，1561—1626），曾任大理院院长，封为勋爵，但因受贿为国会弹劾去职。他是大哲学家，“英国唯物主义的真正始祖”（马克思），著有*Advancement of Learning*（《学术的进展》，1605），*Novum Organum*（《新工具》，1620），*New Atlantis*（《新大西岛》，1627）等书。他又是一个出色的文章家，所写*Essays*（《随笔》，1625）是英国文学史上著名的散文作品之一。

题解与注释

“随笔”（the essay）作为一种文学形式，始于1580年法人蒙田的两卷《随笔》（Montaigne: *Essais*），书出后在英有译本，有仿作，但至培根始出现第一部重要的英文随笔，因此他被目为这一文学形式在英国的创始者。培根的《随笔》初版于1597年，仅有十篇极短的摘记式的小文，经过1612、1625两次增补，最后共收短文58篇。这些文章以当时统治阶级世家子弟为对象，谈的是处世的道理，成功的秘诀，读书、旅行、娱乐、营造等事的实际经验，但也探讨哲理，议论人生。文字写得十分紧凑简约，有时似乎枯燥，实则充满了独到之见，诛心之论。作者用老吏折狱的笔法剖析了当时统治阶级的图谋和动机，而且时有诗情的一闪。

这里所选几篇各有特色。Of Marriage and Single Life（《谈婚嫁与单身》）是一个精明强干的人根据本身的经验和对别人的观察，对于婚姻的得失作了各种论断，中间也反映了上层社会的各种世态。

Of Great Place（《谈高位》）揭露了向上爬的艰苦与辛酸：“循小梯盘旋而上”，“须做尽不光荣之事，方能达光荣之位”——蝇营狗苟的痛苦，真是慨乎言之！

Of Wisdom for a Man's Self（《谈自谋》）是一篇读了叫人感到可怕的作品。培根深感于他周围的人的自私，用了一些野兽的形象来写出他们为害之烈，并叫我们看出当时统治阶级内部倾轧和争夺的白热化。但是他对这些人的劝告却只是：不可自谋过甚，而要公私兼爱，而所以必须如此，也不过是为了保全自己。无怪乎后来18世纪末的诗人

William Blake在他所读的培根《随笔》的扉页上，写下了这样的批语：“Good Advice for Satan's Kingdom”（“这是向魔鬼的王国献的妙计！”）。

Of Beauty（《谈美》）是培根少有的论艺术之作，主旨在将美与品德结合起来，因此说“朴素最美”、“绝色无大德”。而就美本身说，则“举凡最美之人，其部位比例，必有异于常人之处”，“美之要素在于举止”。文章虽短，卓见甚多。

Of Studies（《谈读书》）谈读书的用处和方法，设想周到，一方面提倡读书，一方面又强调读书要结合经验和对自然的观察，具见这位实验科学先驱者的本色。他说得有条有理，头头是道，什么情况都有应付的办法，其自信反映了初露头角的英国资产阶级在文艺复兴时期的抱负，其武断又表露了初期唯物主义的机械性。

* * *

构成培根《随笔》的风格的基础的，是十分简洁的警句格言。几乎每篇随笔的起句都是一上来就将读者紧紧抓住：

He that hath wife and children hath given hostages to fortune …

We take cunning for a sinister or crooked wisdom.

I cannot call riches better than the baggage of virtue.

Men fear death, as children fear to go in the dark …

文章当中，这种言简意赅的警句，也是俯拾即是。但是更值得注意的是，培根虽能雄辩滔滔，却最恨舞文弄墨，写作以准确达意为第一，

决不因词害意，而是意重于词。这种简朴、准确、能说明具体事物的实用文体正是当时正在不断出现的自然科学著作所要求的，也有助于后来报纸杂志的普及和近代小说的兴起。

对于中国学生，培根《随笔》的文字大体上是不难的，不过要注意17世纪英文与现代英文不同的地方，如拼法的差别（proyning = pruning），语法形式的差别（hath = has，maketh = makes，crooketh = crooks，虚拟式it were = it would be），特别是词义的变化，如shrewd一词今作机灵、世故解，培根当时则指狡猾、阴险，两义相近，但褒贬的分寸不同，不可不辨；至于拉丁引语之类，则有注解可查，倒不必望而却步了。

Of Marriage and Single Life

(1) （标题中的）**Of** = about，concerning，关于；以后各篇标题中的of同此。

(2) **hath given hostages to fortune** 向命运付出了抵押品，意即变得审慎，不敢自由行事；hostage原意是人质。

(3) **works** 事业。

(4) **means** 资财。

(5) **it were great reason** = it would be very reasonable.

(6) **their dearest pledges** 他们最亲的抵押品，指子女。

(7) **account future times impertinences** 认为将来与他们无关。

(8) **bills of charges** 账单，意为“负担”。

(9) **another except to it** 另一人提出异议。此处except是动词，意为“反对，不同意”。现代英语中to take exception to something即是表达此意。

(10) **self-pleasing and humorous minds** 那些自娱、任性的人；humorous = capricious，odd，peevish，任性，怪僻。

(11) **so sensible of every restraint** 对于任何拘束都极为敏感，即不愿受任何拘束。

(12) **light to run away** 没有累赘，易于跑走。

(13) **indifferent** 无关紧要。

(14) **facile** 柔顺，易于为人左右。

(15) **hortatives** = exhortations，激励语。

(16) **put men in mind of their wives and children** 使他们的部下记得他们的家小。

(17) **the vulgar soldier** 普通士兵。

(18) **Grave natures** 天性庄重的人。

(19) **Ulysses** 即Odysseus，荷马史诗*Odyssey*中的英雄。在该书第五部，仙女Calypso表示愿给Ulysses不朽和永恒的青春，如果他肯与她同居，但是Ulysses拒绝了而仍回归其老妻Penelope。

(20) ***vetulam suam prætulit immortalitati*** 拉丁引语，英译可作：He preferred his old wife to immortality，他爱老妻胜过不朽。语出西塞罗（Cicero, *De Oratore*, i, 44）。

(21) **froward** 即forward，傲慢，放肆。**presuming upon the merit of their chastity** 依仗着她们有贞节这个优点。

(22) **So as a man may have a quarrel to marry when he will.** 这样人就可以有理由在他愿意的任何时间结婚；quarrel，此处意为"道理、理由"；so as = so that。

(23) **one of the wise men** 指古希腊哲学家Thales of Miletus（640—550 B.C.）。

(24) ***A young man not yet, an elder man not at all.*** 意为"年轻人不必急于结婚，年老人则根本不该结婚"。

(25) **whether it be that it raiseth the price of their husbands' kindness when it comes** 是否这样在她们的丈夫真对她们和善的时候就更显得可贵了。

Of Great Place

(26) **place** 官位，great place，高官，高位。

(27) **by pains men come to greater pains** 此处pains意为"艰辛"，全句意为"含辛茹苦，唯得更大辛苦"。

(28) **standing** 立足之处。

(29) **regress** 退后一步，退行。

(30) ***Cum non sis qui fueris, non esse cur velis vivere.*** 拉丁引语，英译可作：When you are no longer what you were, there is no reason why you should wish to live. 既已非当年之盛，又何必贪生。语出西塞罗(Cicero, *Epist. ad Fam*. vii, 3)。

(31) **retire men cannot when they would** 倒装句，即men cannot retire when they want to，人

们想隐退的时候却不能隐退。

(32) **when it were reason** = when it would be the reasonable thing to do.

(33) **impatient of privateness** 不愿独处。

(34) **require the shadow** 需要隐退，shadow 指隐蔽处。

(35) **townsmen** 市民，商人。

(36) **that will be still sitting** 此处still作always解。

(37) **offer age to scorn** 使高年成为嘲笑的对象。

(38) **other men would fain be as they are** would fain be = would be glad to be，（想到）别人很愿意变成他们自己那样，即羡慕他们的地位。

(39) **happy as it were by report** as it were = in a manner of speaking，so to speak，可以说是；by report = by what others say，by common talk；可以说是靠听别人的话才感到自己是快乐的。

(40) **puzzle of business** 事务的纠缠。

(41) ***Illi mors gravis incubat, qui notus nimis omnibus, ignotus moritur sibi.*** 拉丁引语，英译可作It is a sad fate for a man to die too well known to everybody else, and still unknown to himself. 悲哉斯人之死也，举世皆知其为人，而独无自知之明！语出塞内加（Seneca, *Thyestes*, ii, 401）。

(42) **license** 机动之权，（做事的）自由。

(43) **not to will** 无（此）意愿；**not to can**，无（此）能力。

(44) **good works** 善行。

(45) **conscience** 意识，= consciousness；**conscience of the same**，意识到上述这一点。

(46) **God's theatre** 上帝活动的场所；partaker of God's theatre，分享上帝的行动的人，即像上帝一样做事的人。

(47) ***Et conversus Deus, ut aspiceret opera quæ fecerunt manus suæ, vidit quod omnia essent bona nimis*** 拉丁引语，英译可作：And God turned to look upon the works which his hands had made, and saw that all were very good，上帝回顾他手做的东西，发现一切都很好。（因此在第七天就休息了，这就是安息日［Sabbath］的由来。）基督教《圣经·创世纪》第二章即作如是语。

(48) **the discharge of thy place** 在执行你的职务时。

(49) **imitation is a globe of precepts** 模仿集箴言之大成，意为“模仿前任的善举就等于实行了最好的箴言”。globe = a complete or perfect body, a good combination.

(50) **those that have carried themselves ill in the same place** 那些在这同一职位上搞得不好的人。

(51) **not to set off thyself by taxing their memory, but to direct thyself what to avoid** 不是为了反衬你自己如何好而去重提他们的旧事，而是为了提醒你自己该避免什么。

(52) **without bravery or scandal of former times and persons** 不夸耀也不诽谤旧时或古人。bravery = show, display.

(53) **the first institution** 最初的制度。

(54) **how they have degenerate** 它们是如何变坏了的；degenerate = degenerated。

(55) **ask counsel of both times** 向古今都请教。

(56) **express thyself well when thou digressest from thy rule** 在你偏离你自己的规则时，应当清楚说明（理由）。

(57) **assume thy right in silence and *de facto*** 不事声张地在实际上行使你的职权；*de facto*，拉丁文，= in actual fact。

(58) **inferior place** 下级。

(59) **accept of them in good part** 乐意地接受他们所提供的情况。

(60) **facility** 柔顺，易信人言。

(61) **interlace not business but of necessity** 除非必要，不使事务混杂。

(62) **suitors** 求情的人。

(63) **do not think to steal it** 不要企图偷偷摸摸地进行。

(64) **inward, and no other apparent cause of esteem** 只是亲信而另无其他优点。

(65) **if importunity or idle respects lead a man** 如果一个人易为求情和虚幻的崇拜所左右。

(66) **Salomon** 即Solomon，公元前10世纪的以色列王，以智慧著。

(67) ***To respect persons*** 崇拜权贵。英语中常说he is no respecter of persons，意为“此人有骨气，不崇拜权贵”。

参阅基督教《圣经·旧约·箴言》第28章第21节：“看人的情面，乃为不好。人因一块饼枉法，也为不好。”

(68) ***A place showeth the man.*** 一旦做官就露出其人本相。语出亚里士多德（Aristotle, *Eth,* N, v, 1.16）。

(69) ***Omnium consensu capax imperii, nisi imperasset*** 拉丁引语，英译可作：A man whom everybody would have thought fit for empire if he had not been emperor，如他不是皇帝，那么人人都会说他是适于治理帝国的人。语出塔西陀（Tacitus）的《历史》（i，49）。

(70) **Tacitus** 塔西陀，古罗马历史家，公元1世纪时在世。

(71) **Galba** 生于公元前3年，卒于公元69年，罗马皇帝（在位仅一年，68—69）。

(72) **Vespasian** 罗马皇帝（在位69—79）。

(73) ***Solus imperantium, Vespasianus mutatus in melius*** 拉丁引语，英译可作：Vespasian was

the only emperor who changed for the better，他是唯一的一个登大位而变得更好的皇帝。语出塔西陀的《历史》（i，50）。

(74) **sufficiency** 能力。

(75) **honour amends** 尊荣使（他）变得更好。

(76) **virtue in ambition is violent, in authority settled and calm** 有德而大志未酬，德行必狂；居高位而有德，德行和缓。

(77) **when he is placed** 在他已有了高位之后。

(78) **Be not too sensible or too remembering of thy place** 不要处处感到并时时不忘你的地位。

Of Wisdom for a Man's Self

(79) **shrewd** 阴险的，有害的。

(80) **waste the public** 为害于众。

(81) **Divide with reason between self-love and society** 合理地兼顾自我与别人。society在此指与人来往或来往的人，而不是近代意义的“社会”。

(82) **as thou be not false to others** 此处as作that用，与前文之so相接，意为“既忠实于己，又忠实于别人”。thou be = thou shalt be.

(83) **It is right earth.** 意为it is exactly like the earth，就像地球一样。

(84) **only stands fast upon his own centre**（而地球）只是呆立在一点上；fast，牢固地，紧紧地；his = its，指地球。按培根不信地动说，所以说地球站住不动。

(85) **have affinity with the heavens** 与天体相似；heavens = heavenly bodies，天上的星辰日月。

(86) **a man's self** = oneself.

(87) **their good and evil is at the peril of the public fortune** 他们行善或作恶，是公众安危祸福之所系。

(88) **a desperate evil** 大恶行，此处desperate作extremely bad解。

(89) **crooketh** = crooks，扭曲。

(90) **must needs be** needs在此是副词，意为necessarily。

(91) **eccentric to** 背道而驰（古义）。

(92) **except they mean their service should be made but the accessary** 除非主人们决心只将他们作为驯顺的工具来使用，不让他们擅作主张；but，意为only；accessary，助手。

(93) **all proportion is lost** 失去了一切分寸。

(94) **It were disproportion enough** = It would be disproportion enough（虚拟式），已经够是本末倒置的了。

(95) **carry things** 胜过，压倒。

(96) **which** 此处作who用。

(97) **set a bias upon their bowl, of their own petty ends and envies, to the overthrow of their master's great and important affairs** 从他们的卑琐的图谋和私人的恩怨出发，故意将事办坏，犹如作滚球戏时，竭力使球斜行，造成他们主人伟大事业的失败。envies，恶意。

(98) **after the model** proportionate to，大小如之。

(99) **as they will** as 此处作that用。

(100) **an house** h往往被认为是哑辅音（mute consonant），故前用an；但培根并不一致，以下出现*a* house。

(101) **and it were but to roast** = if it were only to roast.

(102) **hold credit with their masters** 获得他们主人的信任。

(103) **study** 努力（古义）。

(104) **for either respect** 为了这两个目的中的任何一个。

(105) **in many branches thereof** 就其许多方面来说。

(106) **digged** = dug.

(107) **crocodiles, that shed tears when they would devour** 鳄鱼在吞食别的动物时先流眼泪。当时的游记有这样的记载。故“鳄鱼之泪”代表了“假慈悲”。

(108) **those which** = those who.

(109) **Cicero** Marcus Tullius（公元前106—公元前43），古罗马政治家，演说家。

(110) **Pompey**（公元前106—公元前48）古罗马大将。

(111) ***sui amantes, sine rivali*** 拉丁引语，出处在西塞罗的《书信集》（Cicero, *Letters*, III, 8），意为lovers of themselves, without a rival，无人匹敌的自爱者（自私者）。

(112) **self-wisdom** 替自己打算的聪明。

(113) **pinioned** 割断。

Of Beauty

(114) **best plain set** at its best when it is set plainly；set，镶，嵌；plain，朴素的。

(115) **dignity of presence** 举止大方。

(116) **are otherwise of great virtue** 而无大德。otherwise = different, not so.

(117) **rather busy not to err, than in labour, to produce excellency** 务求不出错误，而不是尽力造成优美。

(118) **study rather behaviour, than virtue** 注意仪表态度，而不是德行。

(119) **this holds not always** this does not always hold true，并不总是这样。

(120) ***Augustus Caesar*** 公元前63—公元14，第一个罗马皇帝。

(121) ***Titus Vespasianus*** 罗马皇帝（在位79—81）。

(122) ***Philip le Belle of France*** 法王菲力浦四世，1268—1314，在位1285—1314。

(123) ***Edward the Fourth of England*** 英王爱德华四世，1442—1483，在位1461—1470；1471—1483。

(124) ***Alcibiades of Athens*** 公元前5世纪雅典政治家和将领。

(125) ***Ismael the Sophy of Persia*** 1499—1524，波斯国王（在位1502—1524），萨瓦维特王朝的创建者。

(126) **favour** 外貌。

(127) **no nor the first sight of the life** 也不是第一次见到真人时。the life指所画的真人。

(128) ***Apelles*** 公元前4世纪希腊画家。（可能培根指的是比此人早六十年的希腊画家Zeuxis，古罗马的西塞罗说他为了画Helen，集中了五位美女的优点。）

(129) ***Albert Durer*** 即Albrecht Dürer，1471—1528，德国画家。

(130) **the more trifler** 更为可笑的人。

(131) **by a kind of felicity** 依靠神来之笔。

(132) **persons in years** 年事已长的人。

(133) ***Pulchrorum autumnus pulcher*** 拉丁引语，英译可作：The autumn of the beautiful is beautiful，意为“美者虽到中年仍是美的”。

(134) **but by pardon** 意为except by making allowance for defect，除非是降低要求。

(135) **to make up the comeliness** 补足其美。

(136) **it makes a dissolute youth, and an age a little out of countenance**
使青年放荡，使老年失态。

(137) **if it light well** 如果光照宜人。

Of Studies

(138) **privateness** 独处。

(139) **retiring** = retirement，隐居。

(140) **discourse** 议论。

(141) **expert men** 有经验的人。

(142) **plots** = plans，计划，非今日“阴谋”之意。

(143) **marshalling of affairs** 安排事务。

(144) **sloth** 懒惰。

(145) **affectation** 装腔作势。

(146) **humour** 脾气（古义），此处指怪僻。

(147) **proyning** = pruning，修剪枝叶。

(148) **too much at large** 不着边际。

(149) **except they be** = except they should be.

(150) **bounded in by experience** 受经验的限制。

(151) **Crafty men** = men of craft；有一技之长的人，非今日“狡黠者流”之意。

(152) **simple men** 头脑简单、易于受欺的人；simple在此不作单纯解。

(153) **admire** 古义为“惊奇不已”，强调远过于今之“赞美”。

(154) **without them, and above them** 在书本之外，在书本之上；without = outside。

(155) **take for granted** 不加疑问地接受，认为当然。

(156) **nor to find talk and discourse** 也不是寻找谈话的材料。

(157) **curiously** with care，仔细地（古义）。

(158) **by deputy** 请人代理。

(159) **that would be** 意为that ought to be。

(160) **arguments** 书的内容，题材。

(161) **flashy things** 淡而无味的东西。

(162) **maketh** = makes.

(163) **conference** 讨论，谈话。

(164) **a ready man** 敏于应对的人。

(165) **writing** 写笔记，作札记。

(166) **if a man write little** 此处write是虚拟式。早期英语中，在以if、though等连词起引的子句中，动词用虚拟式。下文confer，read，以及if a man's wit *be* wandering，if his wit *be* called away，if his wit *be* not apt，与if he *be* not apt等句中的be，都属此类。

(167) **had need have** = would require to have; ought to have.

(168) **a present wit** 即ready wit，有急智。

(169) **that** 此处用法如what。

(170) **doth not** = does not.

(171) **witty** 机灵（古义）。

(172) **subtile** subtle的古拼法，此处作深入细致解。

(173) **natural philosophy** 科学。

(174) **moral** 指moral philosophy，伦理学。

(175) **contend** 辩论。

(176) ***Abeunt studia in mores.*** 拉丁引语，出处在古罗马诗人奥维德（公元前43—公元18）的《女英雄书信集》（Ovid, *Heroides*, XV, 83），意为Studies pass into the character，凡有所学，皆成性格。

(177) **stond** 即stand，名词，阻碍（古义）。

(178) **in the wit** = in the mind.下文wit一词都指mind，心智。

(179) **wrought out** 除去。

(180) **like as** = as.

(181) **the stone and reins** 睾丸与肾脏；通常stones（复数）始作睾丸解，故亦有将the stone作膀胱结石解者。

(182) **shooting** 射箭。

(183) **if a man's wit be wandering** 如有人不能专心。

(184) **demonstrations** 推演数学题。

(185) **never so little** = ever so little, no matter how little.

(186) **the schoolmen** 欧洲中古经院哲学家。

(187) ***cymini sectores*** 拉丁引语，意为dividers of cumin seeds, 即hair-splitters，过分讲究细节的人。

(188) **to beat over matters** 详细审察事物。

(189) **the lawyers' cases** 律师经办的案件，特指法律上的先例。

(190) **receipt** = recipe，药方。

Jonathan Swift (1667-1745)

A Modest Proposal

For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country; and for Making Them Beneficial to the Public.

It is a melancholy object(1) to those who walk through this great town(2), or travel in the country, when they see the streets, the roads, and cabin doors, crowded with beggars of the female sex, followed by three, four, or six children,(3) all in rags, and importuning every passenger(4) for an alms(5). These mothers, instead of being able to work for their honest livelihood, are forced to employ all their time in strolling, to beg sustenance(6) for their helpless infants, who, as they grow up, either turn thieves for want(7) of work, or leave their dear native country to fight for the Pretender in Spain(8), or sell themselves to the Barbadoes(9).

I think it is agreed by all parties(10), that this prodigious(11) number of children in the arms, or on the backs, or at the heels of their mothers, and frequently of their fathers, is in the present deplorable state of the Kingdom(12), a very great additional grievance(13); and therefore, whoever could find out a fair, cheap, and easy method of making these children sound and useful members of the commonwealth(14), would deserve so well of the public(15), as to have his statue set up for a preserver of the nation(16).

But my intention is very far from being confined to provide only for[17] the children of professed beggars[18]: it is of a much greater extent, and shall take in the whole number of infants at a certain age, who are born of parents in effect[19] as little able to support them, as those who demand our charity in the streets.

As to my own part,[20] having turned my thoughts for many years upon this important subject, and maturely weighed[21] the several[22] schemes of other *projectors*[23], I have always found them grossly[24] mistaken in their computation. It is true a child, just dropped from its dam[25], may be supported by her milk for a solar year[26] with little other nourishment, at most not above[27] the value of two shillings, which the mother may certainly get, or the value in scraps[28], by her lawful occupation of begging, and it is exactly at one year old that I propose to provide for them, in such a manner, as, instead of being a charge[29] upon their parents, or the parish[30], or wanting food and raiment for the rest of their lives, they shall, on the contrary, contribute to the feeding, and partly to the clothing, of many thousands.

There is likewise another great advantage in my scheme, that it will prevent those voluntary abortions[31], and that horrid practice of women murdering[32] their bastard children[33], alas! too frequent among us, sacrificing the poor innocent babes[34], I doubt,[35] more to avoid the expense, than the shame, which would move tears and pity in the most savage and inhuman breast.

The number of souls[36] in Ireland being usually reckoned one million and a half, of these I calculate there may be about two hundred thousand

couple[37] whose wives are breeders[38]; from which number I subtract thirty thousand couples, who are able to maintain their own children, although I apprehend[39] there cannot be so many under the present distresses of the Kingdom; but this being granted[40], there will remain an hundred and seventy thousand breeders. I again subtract fifty thousand for those women who miscarry[41], or whose children die by accident or disease within the year. There only remain an hundred and twenty thousand children of poor parents annually born; the question therefore is, how this number shall be reared and provided for, which, as I have already said, under the present situation of affairs, is utterly impossible by all the methods hitherto *proposed*; for we can neither employ them in handicraft or agriculture[42]: we neither build houses (I mean in the country) nor cultivate land;[43] they can very seldom pick up a livelihood by stealing till they arrive at six years old, except where they are of towardly parts[44]; although I confess they learn the rudiments much earlier[45], during which time they can however be properly looked upon only as probationers[46], as I have been informed by a principal gentleman in the county of Cavan[47], who protested[48] to me, that he never knew above one or two instances under the age of six, even in a part of the Kingdom so renowned for the quickest proficiency in that art[49].

I am assured by our merchants that a boy or a girl, before twelve years old, is no saleable commodity[50], and even when they come to this age, they will not yield[51] above three pounds, or three pounds and half a crown at most, on the Exchange[52], which cannot turn to account either to the parents or the Kingdom[53], the charge of nutriment and rags having been at least four times that value.

I shall now therefore humbly *propose* my own thoughts, which I hope will not be liable to the least objection.

I have been assured by a very knowing American(54) of my acquaintance in London, that a young healthy child well nursed is at a year old a most delicious, nourishing, and wholesome food, whether stewed, roasted, baked, or boiled; and I make no doubt(55) that it will equally serve(56) in a fricassee or a ragout.

I do therefore humbly offer it to public consideration, that, of the hundred and twenty thousand children already computed, twenty thousand may be reserved for breed, whereof only one fourth part to be males, which is more than we allow to sheep, black cattle, or swine; and my reason is that these children are seldom the fruits of marriage(57), a circumstance not much regarded(58) by our savages; therefore one male will be sufficient to serve four females. That the remaining hundred thousand may(59) at a year old be offered in sale to the persons of quality and fortune(60) through the Kingdom, always advising the mother to let them suck plentifully in the last month, so as to render them plump and fat for a good table(61). A child will make two dishes at an entertainment for friends(62), and when the family dines alone, the fore or hind quarter(63) will make a reasonable dish, and seasoned(64) with a little pepper or salt will be very good boiled on the fourth day, especially in winter.

I have reckoned, upon a medium,(65) that a child just born will weigh twelve pounds, and in a solar year if tolerably(66) nursed increaseth to twenty-eight pounds.

I grant this food will be somewhat dear,[(67)] and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title[(68)] to the children.

Infants' flesh will be in season[(69)] throughout the year, but more plentiful in March, and a little before and after; for we are told by a grave author[(70)], an eminent French physician, that, fish being a prolific diet[(71)], there are more children born in Roman Catholic countries about nine months after Lent[(72)], than at any other season; therefore reckoning a year after Lent, the markets will be more glutted than usual, because the number of Popish[(73)] infants is at least three to one[(74)] in this Kingdom, and therefore it will have one other collateral[(75)] advantage by lessening the number of Papists[(76)] among us.

I have already computed the charge of nursing a beggar's child (in which list I reckon all cottagers[(77)], labourers, and four-fifths of the farmers) to be about two shillings per annum[(78)], rags included; and I believe no gentleman would repine to give ten shillings for the carcass[(79)] of a good fat child, which, as I have said, will make four dishes of excellent nutritive meat, when he hath only some particular friend, or his own family to dine with him. Thus the squire will learn to be a good landlord, and grow popular among his tenants,[(80)] the mother will have eight shillings net profit, and be fit for work till she produces another child.

Those who are more thrifty (as I must confess the times require) may flay[(81)] the carcass; the skin of which, artificially dressed,[(82)] will make admirable gloves for ladies, and summer boots for fine gentlemen.

As to our city of Dublin, shambles[(83)] may be appointed for this purpose,

in the most convenient parts of it, and butchers we may be assured will not be wanting, although I rather recommend buying the children alive, and dressing them hot from the knife,(84) as we do roasting pigs.

A very worthy person, a true lover of his country, and whose virtues I highly esteem, was lately pleased in discoursing on this matter to offer a refinement upon my scheme(85). He said that many gentlemen of this Kingdom having of late destroyed their deer, he conceived that the want of venison might be well supplied by the bodies of young lads and maidens, not exceeding fourteen years of age, nor under twelve, so great a number of both sexes in every county being now ready to starve for want of work and service; and these to be disposed of by their parents if alive, or otherwise by their nearest relations. But with due deference to(86) so excellent a friend, and so deserving a patriot(87), I cannot be altogether in his sentiments;(88) for as to the males, my American acquaintance assured me from frequent experience, that their flesh was generally tough and lean, like that of our schoolboys, by continual exercise, and their taste disagreeable, and to fatten them would not answer the charge(89). Then as to the females, it would, I think with humble submission(90), be a loss to the public, because they soon would become breeders themselves. And besides, it is not improbable that some scrupulous people might be apt to censure such a practice (although indeed very unjustly) as a little bordering upon cruelty(91), which, I confess, hath always been with me the strongest objection against any project, however so well intended.

But in order to justify my friend, he confessed that this expedient was put into his head by the famous Psalmanazar(92), a native of the island

Formosa, who came from thence to London, above twenty years ago, and in conversation told my friend that in his country, when any young person happened to be put to death, the executioner sold the carcass to persons of quality, as a prime dainty, and that, in his time, the body of a plump girl of fifteen, who was crucified for an attempt to poison the emperor, was sold to his Imperial Majesty's prime minister of state, and other great mandarins(93) of the court, in joints from the gibbet,(94) at four hundred crowns.(95) Neither indeed can I deny, that if the same use were made of several plump young girls in this town, who, without one single groat to their fortunes,(96) cannot stir abroad(97) without a chair(98), and appear at the play-house and assemblies(99) in foreign fineries,(100) which they never will pay for, the Kingdom would not be the worse.

Some persons of a desponding spirit are in great concern about that vast number of poor people, who are aged, diseased, or maimed; and I have been desired to employ my thoughts what course may be taken, to ease the nation of so grievous an encumbrance.(101) But I am not in the least pain upon that matter(102), because it is very well known that they are every day dying, and rotting, by cold, and famine, and filth, and vermin, as fast as can be reasonably expected. And as to the younger labourers, they are now in almost as hopeful a condition(103). They cannot get work, and consequently pine away(104) for want of nourishment, to a degree that, if at any time they are accidentally hired to common labour, they have not strength to perform it; and thus the country and themselves are happily delivered from the evils to come(105).

I have too long digressed(106), and therefore shall return to my subject. I

think the advantages by the proposal which I have made are obvious and many, as well as of the highest importance.

For first, as I have already observed, it would greatly lessen the number of Papists, with whom we are yearly overrun(107), being the principal breeders of the nation, as well as our most dangerous enemies, and who stay at home on purpose with a design to deliver the Kingdom to the Pretender(108), hoping to take their advantage by the absence of so many good Protestants(109), who have chosen rather to leave their country, than stay at home and pay tithes(110) against their conscience to an episcopal curate(111).

Secondly, the poorer tenants will have something valuable of their own, which by law may be made liable to distress(112), and help to pay their landlord's rent, their corn and cattle being already seized, and money a thing unknown.

Thirdly, whereas the maintenance of an hundred thousand children, from two years old, and upwards, cannot be computed at less than ten shillings apiece(113) per annum, the nation's stock(114) will be thereby increased fifty thousand pounds per annum, besides the profit of a new dish, introduced to the tables of all gentlemen of fortune in the Kingdom, who have any refinement in taste; and the money will circulate among ourselves, the goods being entirely of our own growth and manufacture.

Fourthly, the constant breeders, besides the gain of eight shillings sterling per annum, by the sale of their children, will be rid of the charge(115) of maintaining them after the first year.

Fifthly, this food would likewise bring great custom(116) to taverns, where the vintners(117) will certainly be so prudent as to procure the best receipts(118) for dressing it to perfection, and consequently have their houses frequented by all the fine gentlemen, who justly value themselves upon their knowledge in good eating; and a skillful cook, who understands how to oblige his guests, will contrive to make it as expensive as they please.

Sixthly, this would be a great inducement to marriage(119), which all wise nations have either encouraged by rewards, or enforced by laws and penalties. It would increase the care and tenderness of mothers toward their children, when they were sure of a settlement for life(120) to the poor babes, provided in some sort by the public to their annual profit instead of expense. We should soon see an honest emulation(121) among the married women, which of them could bring the fattest child to the market. Men would become as fond of their wives, during the time of their pregnancy, as they are now of their mares in foal, their cows in calf, or sows when they are ready to farrow(122), nor offer to beat or kick them (as it is too frequent a practice) for fear of a miscarriage.

Many other advantages might be enumerated: for instance, the addition of some thousand carcasses in our exportation of barrelled beef(123); the propagation of swine's flesh,(124) and improvement in the art of making good bacon, so much wanted among us(125) by the great destruction of pigs, too frequent at our tables,(126) which are no way comparable in taste or magnificence(127) to a well-grown, fat yearling child, which roasted whole will make a considerable figure(128) at a lord mayor's feast or any other public entertainment. But this and many others I omit, being studious of brevity.(129)

Supposing that one thousand families(130) in this city would be constant customers for infants' flesh, besides others who might have it at merry meetings, particularly weddings and christenings, I compute that Dublin would take off annually about twenty thousand carcasses, and the rest of the Kingdom (where probably they will be sold somewhat cheaper) the remaining eighty thousand.

I can think of no one objection, that will possibly be raised against this proposal, unless it should be urged that the number of people will be thereby much lessened in the Kingdom. This I freely own,(131) and it was indeed one principal design(132) in offering it to the world. I desire the reader will observe, that I calculate my remedy for(133) this one individual Kingdom of Ireland, and for no other that ever was, is, or, I think, ever can be upon earth.(134) Therefore let no man talk to me of other expedients: of taxing our absentees at five shillings a pound(135); of using neither clothes, nor household furniture, except what is of our own growth and manufacture; of utterly rejecting the materials and instruments that promote foreign luxury(136); of curing the expensiveness of pride, vanity, idleness, and gaming(137) in our women; of introducing a vein of parsimony, prudence, and temperance(138); of learning to love our country, wherein we differ even from Laplanders(139), and the inhabitants of Topinamboo(140); of quitting our animosities and factions(141), nor act any longer like the Jews, who were murdering one another at the very moment their city was taken;(142) of being a little cautious not to sell our country and consciences for nothing(143); of teaching landlords to have at least one degree of mercy toward their tenants. Lastly, of putting a spirit of honesty, industry, and skill into our shopkeepers, who, if a resolution could now be taken(144) to buy only our native goods,

would immediately unite to cheat and exact upon us in the price, the measure, and the goodness(145), nor could ever yet be brought to make one fair proposal of just dealing, though often and earnestly invited to it.

Therefore, I repeat, let no man talk to me of these and the like expedients, till he hath at least some glimpse of hope that there will ever be some hearty(146) and sincere attempt to put them in practice.

But as to myself, having been wearied out for many years with offering vain, idle, visionary thoughts(147), and at length utterly despairing of success, I fortunately fell upon this proposal; which, as it is wholly new, so it hath something solid and real, of no expense and little trouble, full in our own power,(148) and whereby we can incur no danger in disobliging England(149). For this kind of commodity will not bear exportation, the flesh being of too tender a consistence to admit a long continuance in salt(150), although perhaps I could name a country which would be glad to eat up our whole nation without it(151).

After all, I am not so violently bent upon my own opinion, as to reject any offer proposed by wise men, which shall be found equally innocent(152), cheap, easy, and effectual. But before something of that kind shall be advanced in contradiction to my scheme, and offering a better, I desire the author or authors will be pleased maturely to consider two points. First, as things now stand, how they will be able to find food and raiment for an hundred thousand useless mouths and backs. And secondly, there being a round million(153) of creatures in human figure(154), throughout this Kingdom, whose whole subsistence put into a common stock(155), would leave them in debt two millions of pounds sterling, adding those, who are beggars by

profession, to the bulk of farmers, cottagers, and labourers, with their wives and children, who are beggars in effect; I desire those politicians, who dislike my overture(156), and may perhaps be so bold to attempt an answer, that they will first ask the parents of these mortals(157), whether they would not at this day think it a great happiness to have been sold for food at a year old, in the manner I prescribe, and thereby have avoided such a perpetual scene of misfortunes, as they have since gone through by the oppression of landlords(158), the impossibility of paying rent without money or trade, the want of common sustenance,(159) with neither house nor clothes to cover them from the inclemencies of weather(160), and the most inevitable prospect of entailing the like or greater miseries upon their breed for ever(161).

I profess(162) in the sincerity of my heart that I have not the least personal interest in endeavoring to promote this necessary work, having no other motive than the public good of my country, by advancing our trade, providing for infants, relieving the poor, and *giving some pleasure to the rich.* I have no children by which I can propose(163) to get a single penny; the youngest being nine years old, and my wife past childbearing(164).

题解与注释

A Modest Proposal

《一个小小的建议》是斯威夫特最有名的政论文章，作于1729年，先在都柏林出版，接着在伦敦重版，到1732年共计印了七次，仅1730年一年就达五次之多，可见其流行之广。它是一般英文散文选集必备之作，不过多有删节，我们这里印行的则是全文。

爱尔兰在16世纪以后沦为英国的属国，18世纪虽仍保有单独的国会，但完全受伦敦政府的严密控制，人民在经济上受着英国商人和爱尔兰地主的双重剥削。在斯威夫特写此文之际，情形更加恶化。他在1729年8月11日从爱尔兰乡下写信给在伦敦的著名诗人蒲伯（Alexander Pope），这样描述当地的情况：

> 至于这个国家，它经历了三个可怕的歉收年头，现在到处充满了乞丐。但是即使在气候更好的地方，歉收也是常见的事情，可见我们这里的苦难还有更深的原因。试想一个国家将全部收入的三分之二花在国外，而剩下的三分之一又不许用来进行贸易；此外这个国家的女人由于虚荣不肯穿本国出产的衣料，即使国产品比进口货好得多也是这样。简括言之，这就是爱尔兰的现状。

然而在这大灾三年、饥民遍野的时候，统治阶级的谋臣策士却还在穷苦人民的身上打主意，提出了各种旨在加深他们灾难的建议。这些人就是斯威夫特文章中所着重讽刺的“献策者”（projectors）。当时谈论爱

尔兰人口问题的人很多，一些受英国资产阶级经济学中重商学派影响的“政治算学家”（political arithmeticians）扬言人民是“国家的财富”。实际上，他们的意思不过是：每人都像商品一样各有身价。例如有一个叫做Samuel Madden的人曾公开对爱尔兰贫民的身价作了估计，说是“每人可值三十镑，价与奴隶及黑人相等”。斯威夫特在此文里就是仿效了这些献策者的口吻，也像他们那样口口声声救国救民，也将人当作“财富”，也为了显示精确而用了各种数字，表面上也相信他们所提的种种主张，只不过将他们的主张略加引申，推到其逻辑的极端，得出了这样的结论：既然乞丐太多，救济无方，那么为了使贫民由“公众的负担”转变为“国家的财富”，首先应该将他们的婴孩当作食物卖给有钱人吃掉，这样不仅可以解决许多献策者所焦虑的贫民人口过多的问题，而且还可以“给有钱人一点儿乐趣”（giving some pleasure to the rich）。他不止主张吃食一二婴孩，而是建议将全体贫民所生的婴孩（除了少数留为传种者以外）一律杀掉——设想周到地、步骤分明地、最大规模地杀掉，而且成为今后的常规，贫民的婴孩就像鸡鸭一样，养了只是准备吃掉。这才是解决爱尔兰人口问题的唯一办法！这才是“人民乃国家财富”说在爱尔兰的具体实现！如果说这是极端残酷的建议，那么残酷的其实不是斯威夫特，他只是用献策者们的全部理论和逻辑，揭出了他们和他们的主子全是道地的吃人生番而已！

斯威夫特是一个“处心积虑，必获全胜”的作家。试看这篇文章所暴露情况的广度：乞丐遍地，大批壮丁流亡国外，一切修建和耕作都已停止，六岁的孩子就已精于偷窃之道，地主们普遍“不得人心”（Thus the squire will … *grow popular* among his tenants），有的地主根本住在外国逍遥，住在本国的就在连续大灾之年也仍是穷奢极欲——因此斯威夫特大谈人肉的各种烹调法，并建议他们用人皮做精致的手套和漂亮的凉靴，但是他并未忘记站在他们后面的英国官吏。他深知爱尔兰的地主对

他们奉承逢迎，唯恐不力，因此特别意味深长地说：我这个建议毫无得罪英国的危险（… incur no danger in disobliging England）。斯威夫特写此文时，像是只着眼爱尔兰地主，实际上他同时注视着英国政府。为了怕人还不清楚这一点，他接着写道：有一个国家恨不得能够将我们整个民族一口吞下；如果有需要的话，我完全可以说出这个国家的名字。

这种写法上的扬抑变化是本文的特色之一。总的说来，作者一本正经地以“献策者”自居，采取了用他们的议论暴露他们的用心的嘲讽（irony）方式；论到嘲讽运用之妙，本文是英国文学史上的顶峰之一。提出一个如此残忍的建议，而说得如此“合情合理”，最后又将责任如此不容逃避地牢牢钉在爱尔兰地主与英国政府身上，这不能不说是斯威夫特论辩艺术的一大成就。但是与侧面的嘲讽相辅相成的，还有正面的谴责。在紧要关头，他总要出来指点一下。上面提到的对英国的谴责便是一例。在文章结尾处提到“别的办法大不如我”（let no man talk to me of other expedients）时，一长串的项目当中，也是嘲讽与谴责交错，即使我们原先不甚注意，一读到“不要毫无代价地出卖我们的国家与良心”（not to sell our country and consciences for nothing）就必然会感到他那当面痛斥的力量。这痛斥力量之大，正在于它来得突然，出乎意外。下面的一例更可说明：

> I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children.

作者先是抱歉似地说：这种食物价钱可能昂贵一些，但是我想地主们不会介意；正因昂贵，地主们倒将认为适合他们的身份。我们读到这里，感到作者的辛辣，但以为文章到此而止，不料他却来了一个回马

枪，用一个平行结构造成了戏剧性的对照，清楚地指出了：地主们已经吞食了穷孩子的父母，也就最有资格来享用穷孩子本身。这当中“吞食”（devoured）一词像是猛击一掌，令人愕然。然而接着却又是含有嘲讽的文雅字样：the best title to the children（享用这些儿童，最有权利）。一扬一抑，一野一文，因title之文而更增devoured之野，因seem to have之商榷口气而益显have already devoured之坚决肯定。这证明了斯威夫特所说“将恰当的词放在恰当的位置”的重要性。同时，我们也看到作者利用句子结构上的特点来造成令人吃惊的突然效果：一般人以为附属子句多半包含次要的意思，而斯威夫特在这里却用它点明了地主们的最大罪行。

但是devoured一词之所以用得好，还因为它唤起了野兽吞食的形象。人吃（eat）而兽吞（devour），这分别是明显的。这文章里充满了使人想起野兽的其他用语：devour表其凶恶，用来形容地主：breed，breeder，dam，carcass，produce (another child)，creatures (in human figure)等词则一再表明献策者是一个有身份的“上等人”，在他的眼里贫民只是野兽和家畜。更值得注意的，却是整篇文章所采用的冷静、文雅的文字与所建议的可怕罪行之间的明显矛盾。不仅冷静，文雅，不仅头头是道，而且彻底，彻底到要一劳永逸地解决爱尔兰全部贫穷人民的生活问题——既安排了儿童的命运，也安排了儿童的父母的生活。这矛盾，这彻底，都使我们看清了当时英国统治阶级所鼓吹、所推崇的理性的真相。不错，英国资产阶级曾经拿了理性做鞭子去打封建地主和教会，但是现在他们却拿理性做屠刀来杀害一个国家里的几乎全部的穷人了。从头起，他们的“理性王国”就是一个极为残酷的地方；殖民地种植园里的奴隶，遥远的亚非美各洲的受宰割的和平居民，15世纪以来被不断的圈地运动弄得流离失所、家破人亡的广大英国农民，正在伦敦及英国北部城镇陆续出现的工厂工人，都是身受严重戕害的血淋淋的见证

人；现在斯威夫特又提出了爱尔兰的全部贫民的命运，用了英国资产阶级的政治经济学的分析证明只有将穷苦儿童当作好菜吃掉才能解决这个严重的社会问题。骇人听闻的建议！然而斯威夫特使读者看出这又是完全合资产阶级之情，合资产阶级之理的。处在英国资产阶级正占优势的“盛世”，当斯威夫特的朋友大都满足于社会现状，连诗人蒲伯也歌唱“凡是存在的，都是合理的”的时候，斯威夫特能如此深切地关心爱尔兰贫民的命运，用精确、老练的文字写下了如此惊心动魄的控诉，在当时和后世的读者之间造成了十分深刻的印象，这说明了斯威夫特的眼光，这也突出了斯威夫特的成就。

标题　英国18世纪的政论小册往往有很长的标题。斯威夫特也照通例用了长题。后世读者则为了方便，以简题*A Modest Proposal*称之。原题交代了文章的表面用意，像是作者要献出一条妙计，使爱尔兰的贫苦儿童不但不至成为他们父母及国家的负担，反而能有益于社会。然而他又故示谦逊，自称所献之策微不足道，因此用了modest一词，它的词义不是“温和”，而是“小小的，没有什么野心的”。又：此小册于1729年在都柏林出版时，未署作者姓名，同年在伦敦再版时，始有By Dr. Swift字样。

(1) **a melancholy object** 一种悲惨的景象。

(2) **this great town** 指爱尔兰首都都柏林（Dublin）。

(3) **three, four, or six children** 作者列举这些数字，表示贫苦儿童之多，也表示自己严肃从事，十分精确。

(4) **importuning every passenger** asking every passer-by，央求每个过路行人；passenger现在一般只作“旅客”讲，与此处用法不同。

(5) **alms** 施舍（注意此词复数形式，但作单数用）。

(6) **sustenance** 意同livelihood，即生活所需。

(7) **want** 缺乏。下文wanting food and raiment，butchers … will not be wanting中的wanting也都是“缺乏”之意。

(8) **the Pretender in Spain** 指James Stuart（1688—1766），英王James II之子，父子都信天主教。James II于1688年为英国资产阶级逐出英国，王位改由其女Mary与其婿荷兰国王William承继。但James Stuart虽随父在外国流亡，仍不放弃承继王位的企图，自称James III，人称the Pretender（自称有承继王位权者）。他曾随法军入侵荷兰一带，并组织军队于1708及1715年在苏格兰登陆，准备夺取英国王位，但都遭失败。爱尔兰人反英情绪强烈，因此贫民在本国无以为生时，有往投James Stuart作雇佣军者，但另外也有人卖身去西印度群岛为英国殖民者作仆役、工头等等。

(9) **the Barbadoes** [ba:ˈbeidəuz] 西印度群岛中一个岛，当时英国殖民地之一。

(10) **all parties** all people concerned；parties在此不指政党。

(11) **prodigious** great；18世纪作家喜用此词，现代文章中则少见。

(12) **the Kingdom** 指爱尔兰。

(13) **grievance** 民怨，造成人民不满的原因。

(14) **commonwealth** 国家，亦指爱尔兰。

(15) **deserve so well of the public** 对公众有功，值得大家感谢。

(16) **preserver of the nation** 保全民族的功臣。

(17) **to provide … for** 安排……的生活。

(18) **professed beggars** professional beggars，以讨饭为职业的人们。

(19) **in effect** 实际上。

(20) **As to my own part** as for me，至于我。

(21) **maturely weighed** 仔细考虑过。

(22) **several** 各个。

(23) ***projectors*** 献策者，提出各种建议的人。当时由于爱尔兰经济情况恶劣，不少人提出各种筹款的建议，其中有设想荒诞者，有事类骗局者，而用心所在，无不以使贫民陷入更大的苦难为终极目的。斯威夫特为了揭露他们，故意模仿他们的口气写了此文。

(24) **grossly** greatly.

(25) **dam** 母（一般用来指野兽，斯威夫特用它，是为了表示他同别的献策者一样，是一个把劳动人民看作兽类的“上等人”；同句动词用dropped from而不说born of，也表示不是谈人，而是谈兽）。

(26) **a solar year** 一整年，作者用solar（阳历）字样，也是故意为了表示精确：a solar year = 365天又5小时48分46秒。

(27) **above** over，超过。

(28) **value in scraps**（乞讨来的）残羹冷炙的价值。

(29) **charge** 经济上的负担。

(30) **the parish**（贫民所属的）教区。

(31) **abortions** 人工流产，堕胎。

(32) **horrid practice of … murdering** 作者在此大叫“可怕”、“谋杀”，但是他所要提出的建议却是还要可怕千百倍的大规模屠杀婴儿。这是一个伏笔。

(33) **bastard children** 私生子。

(34) **babes** = babies.（按babe是原来拼法，后来才为baby所代。）

(35) **I doubt** I fear，我以为。

(36) **souls** 人。

(37) **couple** 单数此处作复数用，一般用于兽类（见《牛津大字典》couple条）。但下文作couples，一般指人类夫妻。

(38) **breeders** 有生育能力的女性。（这也是一个一般用于兽类的轻蔑字。）

(39) **apprehend** understand.

(40) **this being granted** 承认了这点之后（即接受了有三万对夫妇能够供养自己子女的估计之后）。

(41) **miscarry** 流产。

(42) **neither employ them in handicraft or agriculture** 全句应作employ them neither in handicraft nor in agriculture。

(43) **we neither build houses … nor cultivate land** 注意此处所透露的爱尔兰人民生活的惨状。

(44) **towardly parts** 天生早熟，指年纪很小就有偷窃的能力。

(45) **learn the rudiments much earlier** 远在（六岁）以前，就已学到（偷窃的）基本知识。

(46) **probationers** 试用者，实习生。

(47) **county of Cavan** [ˈkav(ə)n] 爱尔兰北部之一郡。

(48) **protested** 郑重地说。

(49) **quickest proficiency in that art** 特别擅长那项本领。

(50) **no saleable commodity** 不是可出售的商品（不能作为商品出售；当时贫民常将子女当作奴婢卖给富人，但12岁以下的儿童无人愿买）。

(51) **yield** 赚取（利润）。

(52) **the Exchange** 交易所，此处似泛指市场。

(53) **cannot turn to account either to the parents or the Kingdom** cannot be useful or profitable

to their parents or Ireland，对于儿童的父母和国家都没有好处。

(54) **a very knowing American** 一个深知内情的美国人。

(55) **I make no doubt** I have no doubt.

(56) **serve** satisfy，do what is required，令人满意。**fricassee** [ˌfrikəˈsi:]，燉肉片或炒肉丝（原系法语）。**ragout** [ˈrægu:]，一种肉丁与蔬菜同煮的菜（原系法语）。

(57) **seldom the fruits of marriage** 很少是正式结婚的产物。

(58) **not much regarded** 不被重视。（意为“野人杂交，无婚姻礼法”。）

(59) **That the remaining hundred thousand may** 此句为一从句，that接前一页第22行的I do therefore humbly offer it，与第22行的that一样；此处标点与大写都是18世纪用法。

(60) **persons of quality and fortune** 有地位和有钱的人。

(61) **for a good table** for a good dinner.

(62) **entertainment for friends** 请朋友吃饭。

(63) **the fore or hind** [haind] **quarter** 兽类的前腿或后腿，此处指婴儿的一臂或一腿。

(64) **seasoned** 调味。

(65) **upon a medium** on the average，平均而论，一般说来。

(66) **tolerably** 相当好地。

(67) **I grant this food will be somewhat dear** 这是本文中最常为人引用的一段。图穷匕现，斯威夫特反对当地地主的锋芒毕露了。（请参阅题解）

(68) **the best title** 最大的权利（即最有资格）。

(69) **in season** fit for eating，指副食品生产的旺季。

(70) **a grave author** 指法国文艺复兴时期著名作家拉伯雷（François Rabelais，1494？—1553），他曾行医。称滑稽大师拉伯雷为“严肃的作家”显系嘲讽（irony）。

(71) **prolific diet** 有助生育的食物。

(72) **Lent** 四旬斋，约自1月底到3月21日左右。天主教徒在斋戒期间只吃鱼，不吃肉。

(73) **Popish** 天主教的，按此词含有敌视之意。

(74) **three to one** 三与一之比，按爱尔兰居民多数信天主教，天主教家庭所生的孩子为新教家庭所生孩子数目的三倍。

(75) **collateral** 附带的。

(76) **Papists** 罗马教皇的信徒们（此词带有轻视之意，按斯威夫特是装作一个英国人后代的爱尔兰新教徒来写此文的，因此主张减少爱尔兰的天主教徒的人数）。

(77) **cottagers** 爱尔兰的贫农，他们向地主租一小屋（cottage）居住，同时租一小块土地耕

种，故名。

(78) **per annum** each year，每年（拉丁文）。

(79) **carcass** dead body（常指兽类，只在要表达鄙视时才用来指人）。

(80) **Thus the squire will learn to be a good landlord, and grow popular among his tenants** 这样，乡绅老爷会学会如何做一个好东家，从而受到他的佃户们的爱戴。（按：此语透露当时地主与贫农之间的矛盾之大。）

(81) **flay** 剥皮。

(82) **artificially dressed** 经过人工处理。

(83) **shambles** 屠宰场（复数作单数用）。

(84) **dressing them hot from the knife** 刚一杀完，立即准备上灶（dressing 指洗、切、放作料等烹饪前的准备工作）。

(85) **refinement upon my scheme** improvement upon my plan，比我的计策更妙的一着。

(86) **with due deference to** 对……怀着应有的敬意。

(87) **so deserving a patriot** 一个这样值得人们感谢的爱国志士（用patriot一词，意为“献此策者有功于国家”）。

(88) **I cannot be altogether in his sentiments** 未敢苟同；窃以为未必尽然。

(89) **would not answer the charge** 抵不上所花的费用。

(90) **with humble submission** humbly asking for correction if wrong，如有错误，愿意虚心改正（一种客气话，早已不用）。

(91) **a little bordering upon cruelty** 有点近乎残忍。

(92) **Psalmanazar, George**（1679？—1763）当时一个大骗子的假名，此人冒充是台湾人，曾写一本记述台湾的书（*A Historical and Geographical Description of Formosa*(165)，1704），捏造了许多事情。斯威夫特在此段中所谈台湾种种，受此人影响，纯系虚构。

(93) **mandarins** 官僚们。

(94) **in joints from the gibbet** 从钉在绞刑架上的尸体上割下来的大块人肉。

(95) **at four hundred crowns** 价值400克朗（1克朗值5先令）。

(96) **without one single groat to their fortunes** 一文不名，一点财产也没有；groat，英国古银币，值4便士（很小的数目）。

(97) **stir abroad** 出门；abroad此处意为out of doors。

(98) **chair** 轿子。

(99) **assemblies** 社交场所。

(100) **foreign fineries** 进口的华丽衣料。当时爱尔兰统治阶级妇女“由于虚荣不肯穿本国出产的衣料，即使国产品比进口货好得多也是这样”（斯威夫特1729年8月11日致蒲伯函）。

(101) **to ease the nation of so grievous an encumbrance** 使国家解脱这样难堪的负担。

(102) **not in the least pain upon that matter** 对于那事一点儿也不着急。按pain一词现已不作此用。

(103) **as hopeful a condition** 同样有希望的情况。（作者继续仿照统治阶级的口气说话，指出这等人会自行灭亡，不用“上等人”发愁，因此事情对统治者有利。）

(104) **pine away** 消瘦，衰弱下去。

(105) **thus the country and themselves are happily delivered from the evils to come** 这样国家和他们自己都可以幸运地免受未来灾祸之苦。（亦即他们会很快死去，不至成为国家之祸。）

(106) **digressed** 谈到题外去了。

(107) **overrun** 泛滥（指天主教徒人多）。

(108) **with a design to deliver the Kingdom to the Pretender** 阴谋将国家交给自称有权承继王位的James Stuart（参阅注(8)）。

(109) **to take their advantage by the absence of so many good Protestants** 利用许多善良的新教徒的出走，乘机占得优势。

(110) **tithes** 十一税，即田租的十分之一归教会，用以供养教士。当时不少祖籍英国（因而是新教徒的）的地主不愿交纳十一税，为此长期居住国外。斯威夫特站在教会立场，不满地主们这种行为。1729年12月11日曾写信给蒲伯说 “十一税虽是上帝所创立，却是魔鬼所执行。”（Although tithes be of divine institution, they are of diabolical execution.）

(111) **episcopal curate** 主教委派的教士。

(112) **by law may be made liable to distress** 按照法律可以没收偿债（distress在此是法律用语，意为“扣留财物拍卖，以所得偿付欠债，尤其欠租”）。

(113) **apiece** each，每人（指每个儿童）。

(114) **stock** 储备金。

(115) **rid of the charge** 免去……的费用。

(116) **custom** 生意、买卖（= 许多顾客）。

(117) **vintners** wine merchants，此处指酒店老板。

(118) **receipts** [riˈsi:ts] 此处 = recipes，食谱。

(119) **a great inducement to marriage** 对于婚姻的一大激励。（即足以促进婚姻。这一段的讽刺在于表明妇女的作用只在生产一种商品——可以用作食物的婴孩。）

(120) **settlement for life** 一生的费用。

(121) **emulation** 竞赛。

(122) **mares in foal, … cows in calf, … sows when they are ready to farrow** 马将产驹，牛将产犊，猪将产豚的时候。(此处将穷人妻子比作家畜。)

(123) **barrelled beef** 桶装的牛肉。

(124) **the propagation of swine's flesh** 繁殖生猪。

(125) **so much wanted among us**（是）我们所十分缺乏的。

(126) **too frequent at our tables** 指爱尔兰有钱人经常吃食猪肉。

(127) **magnificence** 丰盛。

(128) **make a considerable figure** 受人注意，颇出风头。

(129) **being studious of brevity** 由于我讲究扼要，不喜冗长。

(130) **one thousand families** 由此可见都柏林城内只有一千富户。

(131) **This I freely own** 这一点我完全承认；freely，无条件地，无保留地。

(132) **design** 用意。（我提出吃食婴孩，正是为了减少人口。）

(133) **calculate my remedy for** adapt my remedy to，我所提出的救国之道只适合于。

(134) **for no other that ever was, is, or … ever can be upon earth** 不是为过去、现在或将来的任何其他国家。

(135) **taxing our absentees at five shillings a pound** 对于住在外国的爱尔兰地主按照其收入课以每镑五先令的税金。此处absentees主要指landlords，即在爱尔兰有田租收入而住在国外的地主。当时爱尔兰舆论指摘这等人，认为他们在外国逍遥，使本国资金外流，对本国的经济有害，因此主张按照其收入课以重税。但此词也指身居外国而在爱尔兰领干薪的人，1729年11月（即此文写成的同时）爱尔兰国会通过法律，规定对这些人的薪给（salaries）课以每镑四先令的税金，即是证明。

(136) **promote foreign luxury** 提倡外国的奢侈品。

(137) **gaming** 赌博。

(138) **a vein of parsimony, prudence, and temperance** 一种省俭，审慎和节制（temperance特指戒酒）的精神。

(139) **Laplanders** Lapland的居民，地在北欧斯堪的内维亚半岛的北端。曾分属俄、瑞、挪等国，居民以狩猎为生，分散居住，各自为政。斯威夫特用他们来讽刺爱尔兰人之无爱国心。

(140) **Topinamboo** 巴西之一区，当时人以为特别野蛮，斯威夫特也是用他们来讽刺爱尔兰人野蛮到无爱国观念。

(141) **quitting our animosities and factions** 戒除内部的仇视与党争。

(142) **the Jews, who were murdering one another at the very moment their city was taken** 指

公元70年罗马帝国大军在大将Vespasian与Titus率领下进攻耶路撒冷（Jerusalem）城时，城内犹太人还在内讧。

(143) **not to sell our country and consciences for nothing** 不再毫无代价地出卖我们的祖国和良心。

(144) **if a resolution could now be taken** 如果通过决议。

(145) **to cheat and exact upon us in the price, the measure, and the goodness** 在价目、分量和质地方面欺骗我们，使我们吃亏；exact upon us，硬要我们出钱。

(146) **hearty** 全心全意的。

(147) **having been wearied out for many years with offering vain, idle, visionary thoughts** 多年来提出了许多无用的、迂阔的、空想的看法，使我已经疲惫不堪。（斯威夫特在此慨乎言之。但他并未绝望，紧接此文之后，他又写《建议女士们经常穿着本国衣料书》（*Proposal that All the Ladies and Women of Ireland Should Appear Constantly in Irish Manufactures,*1729）等文，不断提出为爱尔兰人民利益设想的新建议）。

(148) **full in our own power** 完全在我们能力之内。

(149) **incur no danger in disobliging England** 不至有得罪英国的危险；disobliging是obliging的反面，obliging意为“有求必应，使客人感到满意”；disobliging表示不能做到这点。斯威夫特用此词是有深意的，他暗示爱尔兰的统治阶级向来逢迎英国官吏，在他们面前总是小心翼翼，生怕有任何一点不周到的地方。

(150) **too tender a consistence to admit a long continuance in salt** 肉质太嫩，不能长期放在盐内。

(151) **I could name a country which would be glad to eat up our whole nation without it** 这里又透露斯威夫特的真意所在，a country指英国；it指salt，without it意为“不用调味，活活吞下”。

(152) **innocent** 无害的，无恶意的。

(153) **a round million** 一百万整数！round figures，整数。

(154) **creatures in human figure** 人形的动物，指贫民。斯威夫特一直仿照统治阶级口气，将贫民看作兽类。

(155) **put into a common stock** 加成一笔总数。

(156) **overture** 此处特指proposal（古时用法），即建议。

(157) **these mortals** 这些人。

(158) **the oppression of landlords** 这一句所揭出的一连串的贫民苦难，无论在用词与节奏上都表明了作者行文至此，抑制不住自己的心头怒火，因此采取了直接的谴责方式。

(159) **the want of common sustenance** 缺乏共同的谋生途径（意为“没有一笔公共救济金”）。

(160) **the inclemencies of weather** 天气的严酷（指酷寒暴暑之类）。

(161) **the most inevitable prospect of entailing the like or greater miseries upon their breed for ever** 展望前途，只有一个必然的归宿（entail，带来必然的后果），即后代子孙必将遭受同样的或更大的苦难。此处breed（后代）与上文breeder一样，指兽类。

(162) **profess** 申明。

(163) **propose** 计划、打算。

(164) **my wife past childbearing** 我的妻子已过了生育儿女的年龄。(这最后的一句话也是饱含讽刺。作者竭力表明作此建议非从私利出发，言下之意是别的献策者都有个人目的。同时，他又暗示这种血淋淋的事情不会落到他自己头上，只有别家的婴孩才会给人吃掉，从另一角度证明献策者的极端自私。)

(165) Formosa，福摩萨，16世纪葡萄牙殖民主义者对我国台湾省的称呼。——编者注

Alexander Pope (1688-1744)

[Conceit; Language; Numbers]

Some to Conceit[(1)] alone their taste confine,
And glitt'ring thoughts[(2)] struck out at every line;
Pleased with a work where nothing's just or fit[(3)];
One glaring Chaos[(4)] and wild heap of wit[(5)].
Poets like painters, thus, unskill'd to trace[(6)]
The naked Nature and the living grace,[(7)]
With gold and jewels cover every part,
And hide with ornaments their want of art.
True Wit is Nature to advantage dress'd,
What oft was thought, but ne'er so well express'd;[(8)]
Something, whose truth convinced at sight we find,[(9)]
That gives us back the image of our mind.
As shades more sweetly recommend[(10)] the light,
So modest plainness sets off[(11)] sprightly wit.
For works may have more wit than does 'em good,
As bodies perish through excess of blood.
Others for Language all their care express,
And value books, as women men, for Dress:
Their praise is still[(12)], —The Style is excellent:
The Sense, they humbly take upon content[(13)].

Words are like leaves; and where they most abound,
Much fruit of sense beneath is rarely found:
False Eloquence, like the prismatic glass,
Its gaudy colours spreads on every place;
The face of Nature we no more survey,
All glares alike, without distinction gay:
But true expression, like th' unchanging Sun,
Clears and improves whate'er it shines upon,
It gilds all objects, but it alters none.
Expression is the dress of thought, and still
Appears more decent(14), as more suitable;
A vile conceit(15) in pompous words express'd
Is like a clown in regal purple(16) dress'd:
For diff'rent styles with diff'rent subjects sort(17),
As several garbs with country, town, and court.(18)
Some by old words to fame have made pretence,(19)
Ancients in phrase(20), mere moderns in their sense;
Such labour'd nothings, in so strange a style,
Amaze(21) th' unlearn'd, and make the learned smile.
Unlucky, as Fungoso(22) in the play,
These sparks(23) with awkward vanity display
What the fine gentleman wore yesterday;
And but so mimic ancient wits at best,
As apes our grandsires, in their doublets drest.(24)
In words, as fashions, the same rule will hold;
Alike fantastic, if too new, or old:

Be not the first by whom the new are tried,
Nor yet the last to lay the old aside.[25]
But most by Numbers[26] judge a Poet's song;
And smooth or rough, with them is right or wrong:
In the bright Muse though thousand charms conspire[27],
Her voice is all these tuneful fools[28] admire;
Who haunt Parnassus[29] but to please their ear,
Not mend their minds; as some to Church repair.
Not for the doctrine, but the music there.
These equal syllables alone require,[30]
Though oft the ear the open vowels[31] tire;
While expletives[32] their feeble aid do join;[33]
And ten low words oft creep in one dull line:[34]
While they ring round the same unvaried chimes,
With sure returns of still expected rhymes;[35]
Where'er you find “the cooling western breeze”,
In the next line, it “whispers through the trees”:
If crystal streams “with pleasing murmurs creep”,
The reader's threatened (not in vain) with “sleep”:
[36], [37]

Then, at the last and only couplet fraught
With some unmeaning thing they call a thought,
A needless Alexandrine[38] ends the song

That, like a wounded snake, drags its slow length along.[(39)]
Leave such to tune their own dull rhymes, and know
What's roundly smooth or languishingly slow;
And praise the easy vigour of a line,
Where Denham's strength, and Waller's sweetness[(40)] join.
True ease in writing comes from art, not chance,
As those move easiest who have learned to dance.
'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an Echo to the sense:[(41)]
Soft is the strain when Zephyr[(42)] gently blows,
And the smooth stream in smoother numbers flows;
But when loud surges lash the sounding shore,
The hoarse, rough verse should like the torrent roar:
When Ajax[(43)] strives some rock's vast weight to throw,
The line too labours, and the words move slow;
Not so, when swift Camilla[(44)] scours the plain,
Flies o'er th' unbending corn, and skims along the main.
Hear how Timotheus'[(45)] varied lays surprise,
And bid alternate passions fall and rise!
While, at each change, the son of Libyan Jove[(46)]
Now burns with glory, and then melts with love,
Now his fierce eyes with sparkling fury glow,
Now sighs steal out, and tears begin to flow:

Persians and Greeks like turns of nature found,[47]
[380]
And the world's victor stood subdued by Sound![48]
The power of Music all our hearts allow[49],
And what Timotheus was, is DRYDEN now.[50]

(from *An Essay on Criticism,* 1711)

[Atticus(51)]

Peace to all such!(52) but were there(53) One(54) whose fires(55)
True Genius(56) kindles, and fair Fame inspires,
Blest with each Talent, and each Art to please,(57)
And born to write, converse, and live with ease:
Shou'd such a man, too fond to rule alone,
Bear, like the Turk,(58) no brother near the throne,
View him with scornful(59), yet with jealous eyes,
And hate for Arts(60) that caus'd himself to rise;
Damn with faint praise, assent with civil leer,(61)
And without sneering, teach the rest to sneer;
Willing to wound, and yet afraid to strike,
Just hint a fault, and hesitate dislike(62);
Alike reserv'd to blame, or to commend,(63)
A tim'rous foe, and a suspicious friend;
Dreading ev'n(64) fools, by Flatterers besieg'd,(65)
And so obliging that he ne'er oblig'd;(66)
Like Cato(67), give his little Senate(68) laws,
And sit attentive to his own applause;(69)
While Wits and Templars(70) ev'ry sentence raise,(71)
And wonder with a foolish face of praise.(72)

Who but must laugh, if such a man there be?
Who would not weep, if Atticus were he?[(73)]

(from *An Epistle to Dr. Arbuthnot*, 1735)

【作者简介】 Alexander Pope（亚历山大·蒲伯，1688—1744），18世纪英国重要诗人，善写“英雄双韵体”诗（the heroic couplet），在这一体裁内达到空前的完美，曾用它翻译荷马史诗，并写了《论批评》（*An Essay on Criticism*，1711），《夺发记》（*The Rape of the Lock*，1712—1714），《人论》（*An Essay on Man*，1733—1734），《致阿勃斯诺特医生书》（*An Epistle to Dr. Arbuthnot*，1735），《群愚史诗》（*The Dunciad*，1743）等优秀作品。

蒲伯一生多病，由于生在天主教家庭而绝望仕途，又因才华太露而遭受各方面的长期攻击，以至他本人曾经感慨系之地称自己一生为“长期的病症”：

The Muse but served to ease some friend, not Wife,
To help me through this long disease, my Life.

(*An Epistle to Dr. Arbuthnot*)

他对社会上的某些人物多所讥刺，然而不及社会本身。对于当时由资产阶级所控制的社会秩序，他毋宁是赞成的，曾有诗云：

One truth is clear, WHATEVER IS, IS RIGHT.

凡是现存的，都是正确的；资产阶级既然打了天下，他们的天下也就是合理的；一句话清楚地道出了蒲伯的思想立场。

在文学上，他崇奉新古典主义，重节制，讲法则，唯鄙陋之务去，文雅之是尚，这也是与当时提倡理性的社会合拍的。他本人所作无不精心雕琢，意境虽不高远，气魄亦无雄奇，但文字与音韵都达到技巧上的高度圆熟。他在《论批评》中提出一个关于好诗的定义，认为卓越的诗句须是：

What oft was thought, but ne'er so well express'd;

亦即内容虽是人们熟悉的，文字却是空前出色的。蒲伯本人的诗完全实现了他自己的主张。

蒲伯的名声，曾经有过起伏。18世纪他在世时，虽然有人攻击他的学识与人品，他的诗才则是大家折服的。19世纪，浪漫派兴起，他所代表的新古典主义诗歌成了攻击目标，唯有拜伦一人力排众议，肯定他的优点。到了19世纪中叶，名诗人兼批评家安诺德（Matthew Arnold）竟说蒲伯的诗根本不算诗，只能当作散文来看。20世纪20年代，浪漫派的诗风衰竭，蒲伯又受到重视，人们重新发现了他的许多优点，认识了他在英国诗歌史上的重要地位——在“英雄双韵体”的运用上，他的艺术成就至今无人超越。

题解与注释

［Conceit; Language; Numbers］

选自*An Essay on Criticism*，它是蒲伯早年所写，也是他的成名之作，发表于1711年，那时他还只23岁。

写诗来论文学在欧洲有许多先例，著名的如古罗马贺拉斯的《诗艺》（Horace: *Ars Poetica*），欧洲文艺复兴时期意大利维达的《诗学》（Vida: *De arte poetica*），17世纪法国布瓦洛的《诗艺》（Boileau: *L'Art poétique*）。蒲伯在本诗里的许多意见是从这三本书里取来的。他的主旨在论述文学批评之道，认为一个批评家必须有高尚的趣味（taste），而这趣味是可以培养的，但是趣味必须不违背自然（Nature），只有这样才有真正的机智（wit）可言。话虽如此，他却将重点放在趣味与机智上面，而这正是英国18世纪新古典主义者的共同趋势，因此此诗可以看作新古典主义对于文学——特别是对于文学批评——的意见的全面阐明。

诗的内容虽然主要是掇拾人言，新意不多，诗的写法却显示了蒲伯的非凡才能，有无数特别机智、俏皮、精辟的诗句，后来为人经常引用。但它又毕竟是蒲伯的早年作品，还留下不少僵硬及不合语法之处，音韵亦不尽协调。

历来批评家对于此诗大都是推崇的。可以举Dr. Johnson在*Lives of the Poets*中的话为例：

One of his greatest though of his earliest works

> is the Essay on Criticism, which, if he had written nothing else, would have placed him among the first critics and the first poets, as it exhibits every mode of excellence that can embellish or dignify didactic composition, selection of matter, novelty of arrangement, justness of precept, splendour of illustration, and propriety of digression.

而作为英国文论的代表作，则一直到20世纪它还出现在几本重要的文学批评选集里。

原诗分为三个部分：一，第1—200行,论述文学批评的重要与一个良好的批评家如何养成；二，第201—559行，论述评论之所以不当的十大原因（骄傲，浅学，枝节，挑剔或奉承，崇古或厚今，偏颇，怪僻，易变，党见，妒忌）；三，第560—744行，论述文学批评的准则并简要回顾欧洲文学批评的历史。

我们所选的片断（第289—383行）取自原诗第二部分有关“枝节”一段，诗人在其中论述批评家只注意局部而不顾全体之害，并举三例说明所谓枝节何指。这三例就是：过分着重奇思怪喻（conceit），孤立注意文字（language），一味考究音韵（numbers）。这些都是当时批评的流弊，蒲伯除了指出必须从全局立论之外，又对每例本身所涉及的问题作了分析和论断，主张恰当，得体，文字服从思想，声调追随意义。这些含有不少至今有益的意见。

此外，还可以注意蒲伯诗作的声韵之美。尤其在本诗论到音韵的时候，他本人的诗行产生了特殊的拟声效果，例如：

And ten low words oft creep in one dull line:

一行十个单音的普通字构成了特别慢的行进速度，又如在提到别的拙劣的诗人喜用Alexandrine体诗（每行6个音步，即12或13个音节）之后，他紧接写了一行

That, like a wounded snake, drags its slow length along.

正是Alexandrine体的示范，而且音形义结合，不仅诗行的长度似蛇，声调之缓慢亦如受伤的蛇在爬行，更增加了讽刺效果。

标题　非原有，是我们根据内容所加；三字解释见下。

(1) ***Conceit*** 此处是18世纪用法，指文学作品中的奇思怪喻，17世纪玄学派诗人（the Metaphysical Poets）所追求的一类便是，例如堂恩（John Donne）曾以圆规的两脚来比喻离别中的夫妻，便是有名的conceit：

If they be two, they are two: so
As stiff twin compasses are two,
Thy soul the fixed foot, makes no show:
To move, but doth, if th' other do.

(A Valediction: Forbidding Mourning)

18世纪此风已不盛，但尚有残余，因此重规矩、讲文雅的蒲伯要竭力纠正之。

(2) **glitt'ring thoughts** 即指conceits; **struck out**，突出。

(3) **just or fit** 这正是蒲伯等新古典主义者所着重的品质。

(4) **Chaos** confusion and disorder.

(5) **wit** 此字在本诗出现多次，意义不一，在此意同imagination或fancy，即在不同事物之间发现相似处的能力，因此实指conceit。

(6) **to trace** to draw.

(7) **The naked Nature and the living grace** 真面目的大自然和天生的优雅。

(8) **True Wit is Nature to advantage dress'd, What oft was thought, but ne'er so well express'd** 蒲伯的名句。此处Wit意义不同于第292行，指文雅的机智；由于新古典主义者特别推重机智，故在此行中又泛指一切好诗。诗之好者，不在有多少新意，而在写法特妙。蒲伯此意为当时许多新古典主义者所共有，早见于布瓦洛（Boileau）与德莱顿（Dryden），同时代人中艾狄生（Addison）也说："Wit and fine writing do not consist so much in advancing things that are new as in giving things known an agreeable turn."（*Spectator*, No. 253）

(9) **Something, whose truth convinced at sight we find** 句子结构不甚清楚，可以解为Something, of whose truth we find (ourselves) convinced at first sight，即初一读到就完全相信了它的真实。

(10) **recommend** 使之更显出色。

(11) **sets off** 衬托出。

注意蒲伯以此行末字wit与上行light押韵，音律不调，为其青年时败笔之一。

(12) **still** always（古义）；第318、349行同。

(13) **take upon content** 不加细察就接受下来。

(14) **decent** becoming，恰当，合式。

(15) **conceit** 此处可解为"意思"，但亦可释作"奇思怪喻"如前。

(16) **in regal purple** 穿着国王的袍服（purple = crimson，欧洲古时国王穿深红色）。

(17) **sort** be of the same class with，配合。

(18) **As several garbs with country, town, and court** 就像是在乡，进城，入朝都要有不同服装（反映蒲伯写的是统治阶级人士）。

(19) **Some by old words to fame have made pretence** 有人想靠用古字出名；made pretence to，laid claim to。

(20) **phrase** 泛指文字，而非指语法上的所谓"短语"。

(21) **Amaze** 使无知者惊为天人；此字当时意为to overwhelm one with wonder，意思比今天强烈。

(22) **Fungoso** 系17世纪剧作家Ben Jonson（1572—1637）在所作*Every Man Out of His Humour*（1601）一剧中的人物，剧作者"人物介绍"中说他是"a student, one that has revelled in his time, and follows the fashion afar off, like a spy"。

(23) **sparks** 浮华人物的鄙称。

(24) **in their doublets drest** dressed in our grandfathers' clothes；doublets是古时男人穿的外

衣。

(25) 第335、336两行反映蒲伯的写作态度：不可太新，也不可过旧。

(26) ***Numbers*** 原指诗中的音节（metrical periods or feet），此处泛指诗的音韵；蒲伯曾另有名句说明其从小就会做诗云：

I lisped in numbers, for the numbers came.

(An Epistle to Dr. Arbuthnot)

(27) **conspire** combine（此处特义）。

(28) **tuneful fools** 这些只讲音韵的笨虫们。

(29) **Parnassus** 缪斯（the Muses）所聚居的山，相传在希腊Phocis地方。这里意为"诗歌的圣地"。

(30) **These equal syllables alone require** 这些人只要求音节均匀。注意从此起蒲伯故意利用声音模拟他所讽刺的种种毛病。

(31) **open vowels** 开豁的元音，即要张大口才能发出的元音，如[a:]，[ou]，[ɔ:]，[au]等；tire的宾语是ear；意为"听了过久的开豁元音，使耳朵感到单调，因而疲倦"。

(32) **expletives** 为了强调或为了韵律而加上的赘词；德莱顿（Dryden）曾批评人说："He creeps along with ten little words in every line, and helps out his numbers with *For to* and *Unto*, and all the pretty expletives he can find, till he drags them to the end of another line …"

(33) 第346、347行 **join**与**line**押韵，因当时join读如[dʒʌin]，line读如[lʌin]。

(34) **And ten low words oft creep in one dull line** 措词如上行注引Dryden之言；关于其拟声特点，参阅本诗题解。

(35) **With sure returns of still expected rhymes** 总是那样机械地押韵，毫无变化；still，always，如上。

(36) **The reader's threatened (not in vain) with "sleep"** 此行意义双关，一方面说那些拙劣诗人用sleep去同creep押韵；另一方面，又指他们的诗是那样沉闷，真的会使读者昏昏欲眠。The reader's = The reader is.

(37) 第350—353四行俏皮地用模仿的手法挖苦了那些拙劣的诗人不仅押韵呆板，用词也陈腐俗套；其实这正是新古典主义者的末流所为。蒲伯成名之后，有模仿他而未得其妙者，也往往落入这等所谓18世纪的"诗语"（poetic diction）的俗套。

(38) **Alexandrine** 诗体名，每行六个音步，12或13个音节；12世纪时，法国诗人Alexandre de Bernay完成前人Lambert le Court未竟之功，用这个诗体写成歌颂古希腊亚历山大的武功的长诗*Alexandriade, ou Chanson de Geste D'Alexandre-le-Grand*，从此人们称此诗体为Alexandrine。

(39) **That, like a wounded snake, drags its slow length along** 此行就是用的Alexandrine体，共有12音节。参阅本诗题解。

(40) **Denham's strength, and Waller's sweetness** 从此起蒲伯提出他认为好诗的正面例子。在这方面他继承了德莱顿的看法，后者曾在*Essay of Dramatic Poesy*中说："[The Greek and Roman poets] can produce … nothing so even, sweet, and flowing, as Mr. Waller; nothing so majestic, so correct, as Sir John Denham …"

Sir John Denham（1615—1668）(74)，曾作*Cooper's Hill*等诗，格调不甚高，唯有四行咏Thames河的诗至今有名：

O could I flow like thee, and make thy stream
My great example, as it is my theme;
Tho' deep yet clear, tho' gentle, yet not dull,
Strong without rage, without o'erflowing full.

Edmund Waller（1606—1687）,在英国诗歌史上有重要地位，由于他重兴"英雄双韵体"，使诗风复归工整。本人所作有抒情诗Go, lovely Rose及咏老年的诗至今传诵。

蒲伯在这里提倡一种既刚且柔的诗风，要将有力与优美结合起来，故在第360行特别标出the easy vigour of a line，作为他的主张。

(41) **The sound must seem an Echo to the sense** 音韵须作意义的回声。下面他举例说明，仍用拟声手法。

(42) **Zephyr** ['zɛfə] 微风，一般指西风。

(43) **Ajax** ['eɪˌdʒæks] 荷马史诗中所写的希腊英雄，力大，善掷巨石（见Homer, *Iliad*, VII, 268-271; XII, 380-385）。

(44) **Camilla** [kə'milə] 维琪尔史诗中所写的女英雄，行动敏捷如飞，所过处田野则麦穗不倒，海水则波不沾履（见Virgil: *Aeneid*, VII, 808-811）。

(45) **Timotheus** [ti'məuθjəs] 德莱顿所作名诗《亚历山大的盛宴》（Dryden: *Alexander's Feast*）中的乐师，他用不同的音乐（varied lays）唤起听众不同的感情（bid alternate passions fall and rise）。亚历山大虽能征惯战，听了也深受感动。德莱顿此诗写得十分出色，韵律能传达各种乐声与情绪。下文都指此诗中的情景。

(46) **the son of Libyan Jove** 即指亚历山大，古时传说他是利比亚一神（Zeus Ammon of Libya）所生；Jove即Jupiter，king of gods，此处借用来指利比亚的主要神祇。

(47) **Persians and Greeks like turns of nature found** 波斯人与希腊人发现他们虽对战多年，但是天性相同，同样受音乐感动；like, similar; turns of nature, natural inclination; found是本句动词。

(48) **the world's victor** 也指亚历山大；**Sound**，指音乐。

(49) **allow** 承认。

(50) **And what Timotheus was, is Dryden now** 过去Timotheus所奏音乐的力量，现在可在德莱顿的诗里寻到。蒲伯对于德莱顿一直钦佩，曾说 “I learned versification wholly from Dryden's works, who had improved it much beyond any of our former poets.”（Spence，*Anecdotes*）所以在这专论音韵的一段，他以歌颂德莱顿的诗才作结。

(74) 据*The New Britannica Encyclopædia* (2003)，应为1615—1669。——编者注

[Atticus]

选自 *An Epistle to Dr. Arbuthnot*（1735）。John Arbuthnot（1667—1735）为当时女王Queen Anne的御医，与蒲伯、斯威夫特等友善，有文才，也是当时闻人之一。他曾在1734年重病时函劝蒲伯在写讽刺诗时要与人为善，蒲伯乃写此诗答之，表白其与人争皆出自卫，而素无损人之意。此诗通篇出色，为蒲伯最好作品之一。

原诗虽在1735年才出版，其中有若干片断则早已写好，此处所选一段（第193—214行）早在1722年12月已在杂志*St. James's Journal*发表，后来也不断单独成篇印行,成为英国文学中最有名的讽刺片断之一。

讽刺的对象是当时有名的文人政客艾狄生（Joseph Addison, 1672—1719），他不仅会写小品文，有诗才，在政治上也有势力，曾任辉格党组成的内阁次官。他原来同蒲伯友好，但后来逐渐疏远，原因之一是蒲伯不是辉格党人，艾狄生不以亲信视之；1715年后两人关系更坏，那时蒲伯正译荷马史诗，而艾狄生以其权势地位帮助别人出版另一译本，后来蒲伯又听说艾狄生雇人写文攻击他，更加气愤，于是写了这一部分的初稿，并将它寄给艾狄生本人。

因为艾狄生是非同小可的对手，蒲伯十分讲究战术。一上来他称赞

艾狄生，然而着重其得天之厚；接着转入攻击，主要指出他忌才；然而艾狄生又不敢明忌，只是阴损，诗人乃以一连串的对仗句法揭穿他的伪善；再就谈到他身边的党羽（his little Senate），指出他有一个小集团，然后在这大段揭露之后用了既平行又对照的两行作了有力的一结，然又隐含器重之意（who would not weep, if *Atticus* were he? 意思是艾狄生原是大家佩服的，现在则叫人失望了），为以后的交情留下余地。

蒲伯运用“英雄双韵体”之妙，到此几已登峰造极。英雄双韵体诗并非新创，早经14世纪的乔叟（Chaucer）、16—17世纪的斯宾塞（Spenser）与马娄（Marlowe）等大诗人用过，但后来“素体无韵诗”（blank verse）盛行，到17世纪Edmund Waller（1606—1687）起来纠正当时粗犷不协律的诗风，才重振了英雄双韵体，又经过德莱顿（Dryden）的改进，它终于成为18世纪英国的主要诗体，到了蒲伯手里达到最高的完美。这一诗体每行五个音步，每步两个音节，一轻一重；两行成一组，互相押韵。其好处是整齐优美，但易陷于单调呆板。蒲伯的贡献在于：一方面他使它更工整，例如他的句子一般是一行一句，很少跨越；另一方面他又使它更多变化，特别是利用了行中的停顿（caesura），不仅每行之中常有一顿，往往每半行之中也有一顿，顿的位置不一，这样不仅增加了各种音节配合的机会，而且还使他能将重要的词紧放在顿之前后，获得特别的强调效果，例如：

Damn with faint praise, assent with civil leer,

这里对仗整齐，一行中两个部分相矛盾，而每个部分之内又有矛盾，写出艾狄生阴阳两面，欲大骂先小捧，明里点头，暗里横眼，然又一切正确，叫人抓不住错处。蒲伯的讽刺确实尖锐，艺术确实高超，只不过都用来发泄个人私怨，而不及社会的大不义，人群的大悲愤，因此其诗虽工，其格还不够高。

标题　非原有，系后人抽出此段时根据内容所加。

(51) **Atticus**　原是古罗马政论家Cicero之友Titus　Pomponius　Atticus（公元前109—公元前32），蒲伯借用来指艾狄生。

(52) **Peace to all such!** 让这些人安息吧；针对上文所谈诸人说的，这些人都曾攻击蒲伯，蒲伯在此表示不与他们争。

(53) **were there** 整段都用虚拟式，以were there开始，以there be与were he结束，故弄玄虚，表示这是假想人物，才会这样之坏，但读者一看，知道实有其人，更增讽刺的效果。

(54) **One** a person，一个人；18世纪通例，重要名词大写。

(55) **fires** 灵感。

(56) **Genius** kindles 的宾语；**Fame**，inspires的宾语。

(57) **each Art to please** 有各种悦世之才。

(58) **like the *Turk***　当时英国人对土耳其人有许多传说，其一就是土耳其苏丹惧怕兄弟争夺皇位，将他们一律处死或放逐。此处指艾狄生怕别人与他竞争。

(59) **scornful** 也形容eyes；既看不起，又妒忌人。

(60) **Arts** 伎俩；自己靠某些伎俩飞黄腾达，可是看见别人也用它们，就表示非常厌恶。

(61) **Damn with faint praise, assent with civil leer** 蒲伯最常为人引用的名句：civil，客气。参阅本诗题解最后部分。

(62) **hesitate dislike** 明明不喜欢，却要吞吞吐吐半天才说出。

(63) **Alike reserv'd to blame, or to commend** 既不愿骂人，又不肯赞人。

(64) **ev'n** even.

(65)　第207、208行两行中besieg'd与oblig'd押韵，oblige读如[əbˈliːdʒ]，是当时英国上流社会模仿法语发音的结果。

(66) **And so obliging that he ne'er oblig'd** 也是蒲伯名句之一，意为“似乎有求必应，实则口惠而实不至”；ne'er = never。

(67) ***Cato***　艾狄生曾写一有关古罗马元老Cato（公元前95—公元前46）的悲剧，即以主角名为题，在1713年上演，获得巨大成功。

(68) **his little Senate** 指艾狄生左右的一群党羽，用Senate一字是继续上文Cato的故事，古罗马有上议院，但Cato自己又有一批追随者，帮他决策，俨然另一上议院，故云。

(69) **And sit attentive to his own applause** 坐着仔细听别人对自己的歌颂；attentive一字传神。

(70) **Templars** 学习法律的人，多系富家子弟，往往也喜文艺。艾狄生身边，有不少这样的

人。

(71) **ev'ry sentence raise** 将艾狄生的每句话都大捧一气。

(72) **And wonder with a foolish face of praise** 带着赞美的蠢相称羡不已；wonder，marvel。

(73) 第213、214两行总结全段，既整齐，又有对照：上行laugh，下行weep，是对照；上行such a man，下行Atticus，是一致；既下判断，又留余地。蒲伯从1715年左右起意写此，到1735年最后修改，二十年中精心琢磨，五易其稿，才达到现在这样的完美。

William Blake (1757-1827)

Laughing Song

When the green woods laugh with the voice of joy,
And the dimpling[(1)] stream runs laughing by;
When the air does laugh with our merry wit,
And the green hill laughs with the noise of it;

When the meadows laugh with lively green,
And the grasshopper laughs in the merry scene,
When Mary and Susan and Emily[(2)]
With their sweet round mouths sing "Ha, Ha, He!"

When the painted birds[(3)] laugh in the shade,
Where our table with cherries and nuts is spread,
Come live and be merry, and join with me,
To sing the sweet chorus of "Ha, Ha, He!"

(*Songs of Innocence*, 1789)

Holy Thursday[4]

Is this a holy thing[5] to see
In a rich and fruitful land,
Babes[6] reduc'd[7] to misery,
Fed with cold and usurous hand?[8]

Is that trembling cry a song?
Can it be a song of joy?
And so many children poor?
It is a land of poverty!

And their sun does never shine,
And their fields are bleak and bare,
And their ways are fill'd with thorns:
It is eternal winter there.

For where-e'er[9] the sun does shine,
And where-e'er the rain does fall,
Babe can never hunger there,
Nor poverty the mind appall.[10]

(*Songs of Experience,* 1794)

The Chimney Sweeper

A little black thing among the snow,
Crying “'weep! 'weep!” [(11)] in notes of woe!
“Where are thy father and mother? say?”
“They are both gone up to the church to pray.

“Because I was happy upon the heath[(12)],
“And smil'd[(13)] among the winter's snow,
“They clothed me in the clothes of death[(14)],
“And taught me to sing the notes of woe[(15)].

“And because I am happy and dance and sing[(16)],
“They think they have done me no injury,
“And are gone to praise God and his Priest and King,
“Who make up a heaven of our misery.” [(17)]

(*ibid.*, 1794)

The Tiger

Tiger! Tiger! burning bright
In the forests of the night,[(18)]
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?[(19)]

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he[(20)] aspire[(21)]?
What the hand dare seize the fire[(22)]?

And what shoulder, and what art,[(23)]
Could twist the sinews of thy heart[(24)]?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? and what dread feet?[(25)]

What the hammer?[(26)] what the chain?
In what furnace was thy brain?[(27)]
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?[(28)]

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,[(29)]
Did he smile his work to see?

Did he who made the Lamb[(30)] make thee? [20]

Tiger! Tiger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

(*ibid*., 1794)

London

I wander thro'[(31)] each charter'd[(32)] street,
Near where the charter'd Thames does flow,
And mark[(33)] in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.[(34)]

In every[(35)] cry of every Man,
In every Infant's cry of fear,
In every voice, in every ban[(36)],
The mind-forg'd manacles[(37)] I hear.

How the Chimney-sweeper's cry
Every black'ning[(38)] Church appalls[(39)];
And the hapless Soldier's sigh[(40)]
Runs in blood down Palace walls.

But most[(41)] thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlot's curse
Blasts[(42)] the new born Infant's tear,
And blights[(43)] with plagues the Marriage hearse[(44)].

(*ibid.*, 1794)

And Did Those Feet in Ancient Time

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?
And was the holy Lamb of God[45]
On England's pleasant pastures seen?

And did the Countenance Divine[46]
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem[47] builded[48] here
Among these dark Satanic Mills[49]?

Bring me my Bow of burning gold:
Bring me my Arrows of desire[50]:
Bring me my Spear: O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire.

I will not cease from Mental Fight[51],
Nor shall my Sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant Land.

（Preface to *Milton*, 1808）

[The Price of Experience]

“What is the price of Experience? do men buy it for a song?(52)

“Or wisdom for a dance in the street?(53) No, it is bought with the price

“Of all that a man hath, his wife, his children.

“Wisdom is sold in the desolate market where none come to buy,

“And in the wither'd field where the farmer plows for bread in vain. [5]

“It is an easy thing to triumph in the summer's sun(54)

“And in the vintage & to sing on the waggon loaded with corn.

“It is an easy thing to talk of patience to the afflicted(55),

“To speak the laws of prudence to the houseless wanderer,(56)

“To listen to the hungry raven's cry in wintry season(57) [10]

“When the red blood is fill'd with wine & with the marrow of lambs.(58)

“It is an easy thing to laugh at wrathful elements[59],
“To hear the dog howl at the wintry door, the ox in the slaughter house moan;
“To see a god on every wind & a blessing on every blast;[60]
“To hear sounds of love in the thunder storm that destroys our enemies' house;[61] [15]
“To rejoice in the blight that covers his field, & the sickness that cuts off his children,
“While our olive & vine sing & laugh round our door, & our children bring fruits & flowers.

“Then the groan & the dolor[62] are quite forgotten, & the slave grinding at the mill,[63]
“And the captive in chains, & the poor in the prison, & the soldier in the field
“When the shatter'd bone hath laid him groaning among the happier dead.[64] [20]

“It is an easy thing to rejoice in the tents of prosperity[65]:
“Thus could I sing & thus rejoice: but it is not so with me.”[66]

(*Vala*, Night the Second, 1793-1804)

【作者简介】William　Blake（威廉·布莱克，1757—1827），英国18、19世纪之交的重要诗人兼画家，一生清贫，靠刻字雕画为生，深受法国革命所带来的民主思想的影响，对于当时英国社会的罪恶性质有一个手工业者的切身体会，了解甚深，谴责也特别严厉。他热爱儿童，本人所作也表现一片赤子之心。此外，他轻理性，重灵感,有其神秘主义的一面，然又反对官方教会，是非之感强烈，宗教的象征往往结合民主的激情。他在世时并无诗名，所作绝大部分系自刻自印，其中短诗合集*Songs of Innocence*（《天真之歌》，1789）与*Songs of Experience*（《经验之歌》，1789—1794）文字素朴，形象鲜明，用意深远,久为后世读者所喜爱；长诗如：*The French Revolution*（1791），*America*（1793），*Vala, or the Four Zoas*（1793—1804）(67)，*Milton*（1804—1808），*Jerusalem*（1804—1820）等虽然大多难懂，近年来也受到学者们更多的注意。

(67) 据*The New Encyclopædia Britannica* (2003)，布莱克于1795年开始创作*Vala, or the Four Zoas*。——编者注

题解与注释

我们在此所选的六首短诗，除第一首Laughing Song来自*Songs of Innocence*，第六首And Did Those Feet in Ancient Time来自长诗*Milton*的序言部分外，其余四首都见Songs of Experience。《经验之歌》实是《天真之歌》的续篇，初次印行时是同后者合订在一起问世的，而且作者特别标了这样一个总名：SONGS OF INNOCENCE and OF EXPERIENCE / Shewing the Two Contrary States of the Human Soul。在内容上，两者合起来也确实表现了“人的灵魂的两种相反的状态”，有不少诗题两集都有，如The Chimney Sweeper与Holy Thursday，然而情景前乐后苦；前一集有Infant Joy，后一集却换成Infant Sorrow；前一集有The Little Boy Lost，但紧接着有The Little Boy Found，后一集则只有A Little Boy Lost；凡此皆系有意为之，总的情绪是《天真之歌》比较愉快，而《经验之歌》则充满沉痛和激越的调子。值得注意的是：两集写成和刻印之间，爆发了法国革命；布莱克对革命寄予深切的同情，本人的思想也受到很大的冲击，革命之前他主要是用孩子似的“天真”眼光来看世界的,革命之后他更清楚地理解到英国人民的苦难，“经验”深刻了，人生的痛苦也增加了。

布莱克的诗有很高的音乐性，如The Tiger一诗除内容引人注意外，也以一种“打铁似的乐调”（anvil music）著称。

另选长诗*Vala*中的一小段，略窥布莱克中期作品之一斑。

各诗版本据*The Complete Writings of William Blake* (ed. Geoffrey Keynes, London, 1957)。选注者在注释过程中曾参阅几家解释，主要是

David V. Erdman: *Blake, Prophet Against Empire* (Princeton, New Jersey, 1954)。

Laughing Song

此诗选自*Songs of Innocence*，调子愉快，代表布莱克在法国革命爆发以前的心情。诗中表现了英国民间生活的乐趣，情调类似莎士比亚的短歌Winter（*Love's Labour's Lost*, V, ii）。

(1) **dimpling** 河流也在笑，故有酒窝似的微波。

(2) **Mary, Susan, Emily** 初稿曾作Edessa, Lyca, Emilie；这一改动使人名大众化，表示是一群民间的小姑娘。

(3) **painted birds** 有各色美丽羽毛的鸟。

Holy Thursday

此诗是*Songs of Experience*之一，文字极为简单容易，而形象鲜明，尤其Fed with cold and usurous hand一针见血，直指伪善的慈善家，实际上即是商业资本家，看出诗人了解之深，谴责之严；所写的是儿童，作者不仅为他们发言，而且在最后指出只有在一个充满阳光和雨露的地方，儿童才会幸福。通篇含意深远，形式整齐，是高度的朴素与深厚的感情的动人的结合。

写此诗以前不久，诗人曾在*Songs of Innocence*中写过一诗，题名也是Holy Thursday，内容也是有关儿童，叙述他们在节日穿着整齐，同慈善家们（the aged men, wise guardians of the poor）坐在一起，在圣保罗大教堂唱赞美诗，纯洁而快乐，诗人称之为these flowers of London town。

然而法国革命一爆发，诗人的眼睛给海峡对岸的火光照亮了，回顾伦敦，虽然圣节又到，而儿童几乎都成饿殍了！慈善家们虽然仍旧活动，却都露出高利贷者的冰冷脸色。这一变化表示诗人的思想提高了，诗也更加深刻动人了。

(4) **Holy Thursday** 庆祝耶稣升天节，即Ascension Day。18世纪时，每逢升天节儿童排队往礼拜堂唱赞美诗，慈善家也对贫苦儿童有所施舍。

(5) **a holy thing** 一上来就针对holy一字发言，直截了当地谴责杀害儿童的罪恶社会，反证其毫无神圣可言。

(6) **babes** 诗中常用，即babies。

(7) **reduc'd** reduced.

(8) **Fed with cold and usurous hand** fed表示某些儿童受到一些救济，然而救济者的手是冰冷的，而且是放高利贷者的罪恶黑手！在诗人眼中，慈善家的本质便是这样。这里usurous一字用得极好，具体，突出，意味深长。《牛津大字典》（*O. E. D.*）并无此字，只有usurious，usurous是布莱克特创的。

(9) **where-e'er** wherever；**does shine**，强调真有阳光；下行**does fall**，强调真是雨水充足。

(10) **appall** = terrify，这是一个力量很强的及物动词，其宾语为the mind。

The Chimney Sweeper

穷孩子爬进烟囱去扫烟，直到出口，大叫一声“"weep!”（“扫烟的！”）才算完事，不但一头一脸尽是煤烟，大有窒息的危险，而且有时烟囱刚刚熄火，更有烫伤皮肤的痛苦。多数烟囱小，身体大了过不去，因此扫烟的孩子须年纪特小，身体特瘦。这种惨不忍睹的情况不仅震撼了诗人，也曾促使一些正直人士指责政府。1788年国会总算通过一个法案，但也不过规定八岁以下的孩子不得扫烟，扫烟的孩子必须每周沐浴一次，雇主不得逼令他们爬入生火未熄的烟囱等等，未能解除他们的痛苦，而且从反面证实了他们受着非人的折磨。他们所扫烟囱，大部分固系住宅，但也有教堂（布莱克对此特别反感）、官署以及正在逐渐

多起来的工厂。

布莱克写过两首以The Chimney Sweeper为题的诗，一首见*Songs of Innocence*，一首见*Songs of Experience*，后者即是此处所选。两诗相隔不过四五年，但在内容上形成对照。第一首诗也谈到扫烟囱孩子的痛苦，他们感到像是被关闭在黑色的棺材里，但正在此时，天使出现了：

> And by came an Angel who had a bright key,
> And he open'd the coffins and set them all free;
> Then down a green plain leaping, laughing, they run,
> And wash in a river, and shine in the Sun.
>
> Then naked and white, all their bags left behind,
> They rise upon clouds and sport in the wind;
> And the Angel told Tom, if he'd be a good boy,
> He'd have God for his father, and never want joy.

意思是,上帝会搭救他们。但是不过几年之后，当布莱克来写第二首诗的时候，他似乎特别针对这点，做了翻案文章。上帝不仅不能救扫烟囱的孩子，而且同教士和国王合伙，把天堂建筑在他们的痛苦之上。两相对照，看出在法国革命刚刚爆发的动荡岁月里，布莱克对于穷孩子的痛苦，感触更深了，抗议也更强烈了。

诗本身也是从头就充满了对照：当孩子在烟囱里号哭的时候，他的父母倒去教堂感谢上帝；孩子小时在野地玩得快乐，父母却让他穿上黑衣去扫烟囱；因为孩子在每年一定的节日（详下）还会跳舞唱歌，父母以为他没有受到损害；最后一行将宗教和政治的压迫放在一起，并用最简捷的手法指出国王和教士们的天堂是无数扫烟囱孩子（注意诗人用了

复数our）的痛苦所造成的。

诗人用了最简单的语言，平铺直叙,然而口气里充满嘲讽；这嘲讽主要靠形象与情景的对比而得，力量又大过正面的谴责。

(11) **'weep!** 乃Sweep（即chimney sweep = chimney sweeper）的简体。扫烟囱的孩子在街上要人雇他，高呼此字；扫完烟囱从顶上爬出，报告工作完成，也叫此字。这是一个极惨的声音，在听觉上又与weep（哭泣）同音。

(12) **the heath** 野地。童年游玩在自由、快乐的野地上，而现在却钻爬着气闷、黑暗的烟囱，形成两个世界。

(13) **smil'd** smiled.

(14) **clothes of death** 指黑色衣服，黑乃死亡之色。

(15) **to sing the notes of woe** to cry "'weep!"

(16) **because I am happy and dance and sing** 为什么此处扫烟囱的孩子忽然快乐起来，甚至跳舞唱歌？一个解释是：儿童的快乐天性是怎样也压抑不住的，即在极度苦难之中，也要迸发歌声。但是也另有一解，即布莱克此处指的是五月节的情况，那时扫烟儿同挤奶妇都在街上跳舞，为了得到慈善家的一点施舍。这是当时风俗。布莱克本人曾在1784年为*Wit's Magazine*刻过一画，就是这个风俗的写照。此画曾经印制，见牛津大学出版的*Johnson's England* (ed. A. S. Turberville, I, 176)。因此这里他是指一年一度的应景作乐，而且事情本身就又是对扫烟儿的侮辱。

(17) **Who make up a heaven of our misery** = Who make a heaven out of our misery.初稿中本行曾作Who wrap themselves up in our misery，后划去，可以反证此行应作"他们的天堂建筑在我们的苦难上"解。

The Tiger

此诗为*Songs of Experience*之一，作于1793年以前，在布莱克的笔记本上，曾有两个稿子，连同正式定稿，共有三稿，可见他写得精心。三稿出入不大，有助于阐释的重要差别将在注中说明。

此诗向受读者注意，是布莱克最有名的作品之一，但是对于内容有各种解释，例如"老虎"究竟象征什么，至今尚无定论。

诗中显然有对上帝的歌颂，创造可怕的老虎与和善的小羊的同是上帝，老虎之威势已令人惊怖如此，则其创造者的力量可想而知。但是诗的重点似乎不在崇拜上帝，而且即以上帝而论，布莱克所崇拜的也决非官方教会所标榜的。诗人所深切感到的，倒是老虎所代表的破坏力之巨大，巨大得使得宇宙星座摇坠，天空泪如雨下，因此引起他热烈的赞颂。布莱克对于法国革命的理想心向往之，所作长诗*The Frech Revolution*（1791）鲜明地表明他站在法国人民一边，后来别的文人如Wordsworth等骂激进的雅各宾党人，他则始终拥护；他的诗里虽然出现许多神秘的象征，但又总有一种严峻的是非之感。一个对革命同情，对时局敏感的诗人在1794年左右赞颂破坏力，这个破坏力可能是指当时法国人民所代表的革命的暴力。

(18) **burning bright / In the forests of the night** 可以照字面解释，即老虎的眼睛在暗中发出特亮的光；但尚有深意。《圣经·旧约》中有一段话：Deliver him that is spoiled out of the hand of the oppressor, lest my fury go out like fire, and burn that none can quench it, because of the evil of your doings…. But I will punish you according to the fruit of your doings, saith the Lord: and I will kindle a fire in the forest thereof, and it shall devour all things round about it. (*Jeremiah,* 21:12-14)亦即这老虎所代表的森林里的火焰是指被压迫者反对压迫者的怒火。注意起句突兀，所用各字响亮有力，一开始即显出“打铁似的乐调”。

(19) **What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry** 谁的非凡的手能够制出——谁的非凡的眼力又能设想出——你这可怕的形体？immortal此处作非凡解；symmetry一般作“对称”解，此处指老虎身体部位的匀称与机体的健全，总起来即指形体。

(20) **he** 与第3行What immortal hand or eye及第8行What the hand同指老虎的创造者。

(21) **dare he aspire** 他敢飞得多高？与第5行In what distant deeps or skies呼应。

(22) **seize the fire** 谁的手抓得住——创造得出——这样的怒火？

(23) **what shoulder** 谁有这么大的力气？**what art**，谁又有这么高超的技巧？

(24) **twist the sinews of thy heart** 制造出你的坚强的心脏？twist，扭弯；sinews，筋，腱，但此字复数常作“力量”解。

(25) **What dread hand? and what dread feet?** 未完句，大意可能是：谁的可怕的手和脚能够操纵你，控制你？dread 在此是形容词，= dreadful，terrible。一本作What dread hand Form'd thy dread feet?（谁的可怕的手制出你的可怕的脚？）

(26) **What the hammer?** 在本节中，诗人用铁匠来比喻老虎的创造者，因此出现本行的hammer（锤），chain（链），第14行的furnace（打铁炉）及第15行的anvil（砧）等字样。音韵方面，也是突兀、有力，宛似一下一下的铁锤打在砧上，故曰anvil music。

(27) **thy brain** 你的脑子是在什么打铁炉里铸炼出来的？

(28) **what dread grasp / Dare its deadly terrors clasp?** 这样使人恐怖的老虎，谁的强有力的大手竟能将它完全控制？grasp指“手臂”，初稿曾作arm，后又划去。

(29) **When the stars threw down their spears, / And water'd heaven with their tears** 两行费解；一个解释是：铁匠抡锤大打,打掉了铁中杂质，一时火花四冒，犹如流星乱坠；当时儿童看见流星，称之为angels' tears（天使的眼泪）。但这两行还有更深的象征意义，布莱克在长诗*The French Revolution*（1791）中，称法国封建贵族所组成的反革命武力为国王的starry hosts（群星），有句云：

> Thy Nobles have gather'd thy starry hosts round this rebellious city,
>
> (I, line 100)
>
> Can the fires of Nobility ever be quench'd, or the stars by a storming night?
>
> (I, 181)

这只是贵族们的自夸。当人民的代表发言时,诗人让他这样预言人民的胜利：

> Then the valleys of France shall cry to the soldier:
> ‘Throw down thy sword and musket,
> ‘And run and embrace the meek peasant.’ Her Nobles shall hear and shall weep, and put off
> The red robe of terror, the crown of oppression, the shoes of contempt, and unbuckle
> The girdle of war from the desolate earth, …

（II，220-223）

两诗所作时间接近,正是法国革命激烈展开，获得布莱克关注的日子，因此这两行可能是指反革命的贵族们被革命的人民战败之事。

另有一种解释是：老虎眼睛比星光还亮，群星黯淡无光，因此丢掉武器，哭泣不已。

(30) **Lamb** 在布莱克诗中，Lamb（小羊）代表和平，良善，纯洁。这行的意思是：上帝既制造暴力，又创造和平。在*Songs of Innocence*中有The Lamb一诗，可与本诗参照一读：

Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?
Gave thee life, and bid thee feed
By the stream and o'er the mead;
Gave thee clothing of delight,
Softest clothing, wooly, bright;
Gave thee such a tender voice,
Making all the vales rejoice?
Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?

这里问的同本诗的

What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

是一类问题，不过一则情景恬静和平，一则森然可怖而已。

London

印本初见于*Songs of Experience*，作于1793年以前，初稿保存在诗人的笔记本上。

这首诗曾被称为“mightiest brief poem”（Oliver Elton），近年来颇受英美批评家推崇，由于它显示了作者理解伦敦社会的罪恶性质的惊人的洞察力。布莱克本来是热爱伦敦的，曾经称之为“golden London / And her silver Thames, throng'd with shining spires / And corded ships”（“King Edward the Third”, *Poetical Sketches*, 1769-1778）；但是现在法国革命爆发了，英国政府加紧镇压国内的民主活动，伦敦城显示出一副完全不同的面目：阴暗,恐怖，凄惨，哀号着无数扫烟囱的孩子和受伤的士兵；尤其叫夜行街头的诗人感到触目惊心的是被饥饿逼得在黑暗中出卖肉体的年轻妓女。另一方面，整个伦敦城已经落入商业资本家手中，连过去是十分美丽的泰晤士河现在也被享有专利权的商人所霸占了。布莱克用极其生动的形象，沉痛而又激越的声音，富有感染力地表达了这一切，全诗不过16行，文字朴素，而内容之丰富与深刻如是！

(31) **thro'** through.

(32) **charter'd** chartered，意义有多种解释，主要是两种：1）为大公司所专利的，独占的。2）有明文规定和保障的，如说“the chartered liberty of Englishmen”。今从一解。

(33) **mark** 动词，“注意到”；下行marks则为名词，“印记”。

(34) **marks of woe** 此处布莱克可能是呼应基督教《圣经·旧约》中Ezekiel书所载上帝之言：“Go through the midst of the city, through the midst of Jerusalem, and set a mark upon the foreheads of the men that sigh and that cry for all the abominations that be done in the midst thereof.”（第9章，第4节）

(35) **every** 本节共用五个every，着重这是穷苦人民无人可免的命运。

(36) **ban** 有二解：1）禁令（当时伦敦Pitt政府所颁发的）；2）结婚公告。

(37) **mind-forg'd manacles** 心灵所铸成的镣铐；**-forg'd**，-forged。在初稿上，mind-forg'd manacles原作german-forg'd links，后german与links两字被划去，改如今本；german指当时英国王室,他们原来是德国境内Hanover地方的统治者；兼指当时为英国政府服务的德国雇佣军，也正是当时英国人民所痛恨的。因此，mind-forg'd manacles意为“伦敦Pitt政府费尽心机制造的镣铐”，其作用是禁止人民起来反抗。

另有一解，即mind指资产阶级的“理性”。布莱克总的态度是反对理性（证据如他在培根《随笔》上的批语：“Rational Truth is not the Truth of Christ, but of Pilate”；另有诗“Mock on, Mock on Voltaire, Rousseau”嘲笑伏尔泰、卢梭等启蒙主义者）。

(38) **black'ning** blackening.

(39) **appalls** 及物动词，“使震骇”，其宾语为Church；此字现在英国拼法作appals。

(40) **hapless Soldier's sigh** 不幸士兵的悲鸣。按sigh在当时的意义比今天的“叹息”强烈。18世纪英国在海外扩张，侵略的战争频仍，士兵死伤甚众，伤兵回国后大半沦为乞丐，充塞城乡道路，成为一大社会问题。

(41) **most** = most of all.

(42) **Blasts** 使凋缩；骇得初生儿都不敢哭了。另有一解：像风那样把初生儿的泪水吹散。

(43) **blights** 残害，破坏。

(44) **the Marriage hearse** 新婚的柩车。新婚如何与柩车结合在一起？这正是诗人联想敏捷之处。只要受难的少女还在街头卖笑，一切新娘都将无幸福可言，因为爱情已经死去，神圣的结婚受到瘟疫（plagues中可能包括花柳病）的残害，于是婚车变成了柩车。

And Did Those Feet in Ancient Time

这是长诗*Milton*序文部分的一个片断，上下都是散文，只有这几行是诗，向来单独成篇，有的编者还以Jerusalem一字标题。

此诗前半追怀未受资本主义工业化摧残的和平美丽的英国，后半表示要同丑恶的现实作殊死的斗争，决心建立一个新的社会。虽然布莱克又照例用了一些基督教中人常用的字眼，这些都有他特加的含义。其中曾在后世批评家中引起争论的dark Satanic Mills一词是布莱克最有名的诗语之一。

全诗形象鲜明，对照强烈：原来是愉快的绿色大地，现在出现了黑色的魔鬼的工厂；针对着这黑暗势力，诗人要用最明亮的黄金的弓和火焰的飞车去同它作战。这些工厂是冰冷的“理性”的产物，诗人的武器则是热烈的“欲望”。

(45) **the holy Lamb of God** 小羊代表善良与和平。

(46) **the Countenance Divine** 指上帝，因此大写。

(47) **Jerusalem** 基督教的圣城；布莱克经常用此字来指他所憧憬的美好社会；此处特指过去英国，诗人将它理想化了。

(48) **builded** = built.

(49) **dark Satanic Mills** 黑暗的、服从魔鬼意旨的磨房（代表工厂）。

(50) **desire** “欲望”；敌人仗理性来攻（工厂都是培根与牛顿以来的科学产物），因此须用欲望破之，这欲望所代表的实是感情、想象与信仰所组成的精神世界。

(51) **Mental Fight** 思想战，即争取人心的战争，敌方是培根、牛顿所代表的自然科学和卢梭、伏尔泰、吉朋（Gibbon）所代表的理性主义；布莱克由于极端憎恨18世纪英国产业革命所带来的社会，因而也就敌视成为那个社会的哲学基础的理性主义。

[The Price of Experience]

此节选自长诗*Vala, or the Four Zoas*，是诗中人物Enion说话的一部分。我们选它，是为了使读者见到布莱克长诗的不同风格：它们的诗行每行都比前面的短诗长,而音节数目又各行不一，没有脚韵，却有一种滔滔向前的气势，是惠特曼式自由体诗的先驱。从内容讲，往往象征与神话色彩浓厚，但近年来经学者研究，已有各种阐释。我们在此选的一段谈的是人为了取得经验所付出的惨重代价，同时有一种正直人的决心，决不随波逐流，幸灾乐祸。这一点，可同前面的《经验之歌》对照来看，两者的用意是一致的。

(52) **do men buy it for a song?** 人们是否能用一曲歌为代价取得经验？一曲歌代表欢乐、愉快，同时也表示不付任何代价。英文中有buy (or sell) something for a song的成语，意为“非常廉价地买（或卖）了某物”。

(53) **Or wisdom for a dance in the street?** 接上行，主要句子结构是do men buy wisdom for a dance in the street，意思亦如上行，即人能否不付任何代价而只用欢乐来取得智慧？智慧来自经验，而dance in the street则形象地表达了大众欢腾的情景。

(54) **It is an easy thing to triumph in the summer's sun** 此行与下行都表示人处顺境而兴高采烈是容易的事。

(55) **To talk of patience to the afflicted** 劝告受难的人要忍受。

(56) **To speak the laws of prudence to the houseless wanderer** 对无家的流浪者大谈审慎之

道。

(57) **To listen to the hungry raven's cry …** 此处两行表示温饱的人听见饿鸟冻殍的号叫而无动于衷。

(58) **When the red blood is fill'd with wine & with the marrow of lambs** 当身上灌满了酒和肉的时候，red blood指人身上的血液，the marrow of lambs字面意思是羔羊的骨髓，实即好的羊肉；但布莱克经常用lamb来指善良的牺牲品，因此可能还隐含着民脂民膏的意思。

(59) **wrathful elements** 愤怒的自然界力量，指风雨雷电之类。

(60) **To see a god on every wind & a blessing on every blast**（不但不害怕自然力的袭来，而且）感到大风和雷轰只是带来了神灵的保佑。

(61) **To hear sounds of love in the thunder storm that destroys our enemies' house** 雷雨毁了自己仇人的屋子，因此听起来只觉得雷声可爱。这行更进一步说明上行的意思，下两行亦同，即对仇人是灾祸的对自己只是快乐。请注意诗人用了农村生活里的具体形象，而不只是泛泛议论。

(62) **dolor** [ˈdəʊlə] 忧伤，悲哀（文学用语，现代英语中罕见）。

(63) **the slave grinding at the mill** 在磨房里（艰苦地）推着磨石的奴隶（指磨房工人），但布莱克常用mill一词代表各类工厂，上面所选第六首中的dark Satanic Mills即是一例，因此又可能泛指一切工人。

注意18行的are quite forgotten也是下面the slave、the captive、the poor、the soldier等主语的谓语，意为“处于顺境的幸福人忘了人世上还有各种苦难和不幸”。

(64) **When the shatter'd bone hath laid him groaning among the happier dead** 士兵在战斗中受伤骨碎，躺在战场上呻吟，感到还不如身旁的死人幸福，所以诗人说the happier dead。

(65) **tents of prosperity** 繁荣兴旺的帐篷里，指幸福的环境里。

(66) **Thus could I sing & thus rejoice: but it is not so with me.** 我也可以这样唱，这样乐，但我不屑为之。请注意诗人用了虚拟式的could一词，表示他也完全可以这样，如果他愿意的话；然而事实却不如此。结语not so with me简单明了，斩钉截铁。

总起来说，这一段诗行数不多，然而诗人表达了人世的艰辛，一般人为取得经验和智慧所付出的代价如何惨重，真正善良和正直的人又如何决不以别人的痛苦为自己的快乐，写得酣畅、透彻，得力于那涌流而前的长诗行的节奏，也得力于所用的形象和形象之间的衬托与对照（冬与夏，饥饿的狗与丰足的人家，暴风雨所带来的两种心情，等等，在欢乐的阳光后面总有灾难和死亡的阴影），确是深刻而动人的力作，而且非布莱克莫为。

Robert Burns (1759-1796)

For A' That[(1)] An' A' That

Tune:[(2)] For A' That

Is there for honest poverty[(3)]
That hings his head,[(4)] an' a' that?[(5)]
The coward[(6)] slave, we pass him by—
We dare be poor for a' that!
For a' that, an' a' that,
Our toils obscure[(7)], an' a' that,
The rank is but the guinea's stamp[(8)],
The man's the gowd[(9)] for a' that.

What though on hamely fare[(10)] we dine,
Wear hoddin grey[(11)], an' a' that?
Gie[(12)] fools their silks, and knaves their wine—
A man's a man for a' that.
For a' that, an' a' that,
Their tinsel show[(13)], an' a' that,
The honest man, tho' e'er sae poor,[(14)]
Is king o' men[(15)] for a' that.

Ye see yon[16] birkie[17] ca'd[18] "a lord,"
Wha struts, an' stares,[19] an' a' that?
Tho' hundreds worship at his word,[20]
He's but a cuif[21] for a' that.
For a' that, an' a' that,
His ribband, star,[22] an' a' that,
The man o' independent mind,
He looks an' laughs at a' that.

A prince can mak a belted knight,[23]
A marquis, duke, an' a' that!
But an honest man's aboon his might[24]—
Guid faith,[25] he mauna fa' that![26]
For a' that, an' a' that,
Their dignities, an' a' that,
The pith o' sense[27] an' pride o' worth[28],
Are higher rank than a' that.

Then let us pray that come it may
(As come it will for a' that),
That Sense and Worth o'er a' the earth,
Shall bear the gree[29] an' a' that!
For a' that, an' a' that,
It's comin[30] yet for a' that,
That man to man, the world o'er
Shall brithers[31] be for a' that.

Scots Wha Hae

Scots, wha hae wi' Wallace[(32)] bled,
Scots, wham Bruce[(33)] has aften led,[(34)]
Welcome to your gory bed[(35)]
Or to victorie[(36)]!

Now's the day, and now's the hour:
See the front o' battle lour[(37)],
See approach proud Edward's power[(38)]—
Chains and slaverie[(39)]!

Wha will be a traitor knave?
Wha can fill a coward's grave?
Wha sae base[(40)] as be a slave?—
Let him turn, and flee!

Wha for Scotland's King and Law
Freedom's sword will strongly draw,
Freeman stand, or Freeman fa'[(41)],
Let him follow me!

By Oppression's woes and pains,[(42)]
By your sons in servile chains[(43)],
We will drain our dearest veins[(44)],

But they shall be[45] free! [20]

Lay the proud usurpers low!
Tyrants fall in every foe![46]
Liberty's in every blow![47]—
Let us do, or die![48]

A Red, Red Rose

O, my luve is like a red, red rose,
That's newly sprung in June.
O, my luve is like the melodie[(49)],
That's sweetly play'd in tune[(50)].

As fair art thou, my bonie lass,[(51)]
So deep in luve am I,
And I will luve thee[(52)] still, my dear,
Till a' the seas gang dry.[(53)]

Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi'[(54)] the sun!
And I will luve thee still, my dear,
While the sands o' life shall run[(55)].

And fare thee weel[(56)], my only luve!
And fare thee weel, a while[(57)]!
And I will come again, my luve.
Tho'[(58)] it were ten thousand mile!

Auld Lang Syne

Chorus[(59)]

For auld lang syne, my dear,
For auld lang syne,
We'll tak a cup o' kindness yet,[(60)]
For auld lang syne!

Should auld acquaintance be forgot,
And never brought to mind[(61)]?
Should auld acquaintance be forgot,
And auld lang syne?

And surely ye'll be your pint-stowp[(62)],
And surely I'll be mine,
And we'll tak a cup o' kindness yet,
For auld lang syne!

We twa hae[(63)] run about the braes,
And pou'd the gowans[(64)] fine,
But we've wander'd monie a weary fit[(65)],
Sin'[(66)] auld lang syne.

We twa hae paidl'd in the burn[(67)]

Frae morning sun till dine,[(68)]
But seas between us braid[(69)] hae roar'd
Sin' auld lang syne.

And there's a hand, my trusty fiere[(70)],
And gie's a hand o' thine,[(71)]
And we'll tak a right guid-willie waught,[(72)]
For auld lang syne.

Mary Morison

O Mary, at thy window be!
It is the wish'd, the trysted hour.[(73)]
Those smiles and glances let me see,
That make the miser's treasure poor.
How blythely wad I bide the stoure[(74)],
A weary slave frae sun to sun[(75)].
Could I the rich reward secure—
The lovely Mary Morison!

Yestreen,[(76)] when to the trembling string
The dance gaed thro' the lighted ha',[(77)]
To thee my fancy took its wing,
I sat, but neither heard or saw:
Tho, this was fair, and that was braw,[(78)]
And yon the toast of a' the town,[(79)]
I sigh'd, and said amang them a':[(80)]—
"Ye are na'[(81)] Mary Morison!"

O, Mary, canst thou wreck his peace[(82)]
Wha[(83)] for thy sake wad gladly die?
Or canst thou break that heart of his
Whase only faut is loving thee?[(84)]
If love for love thou wilt na gie[(85)],

At least be pity to me shown:
A thought ungentle canna[(86)] be
The thought o' Mary Morison.

【作者简介】 Robert Burns（罗伯特·彭斯，1759—1796），苏格兰大诗人，农民出身，在田间劳动了大半生，后为生活所逼做税关职员，曾因同情法国革命受上级传讯。一生经济困难，37岁时即于贫病交加中死去。他从小爱好吟哦，稍长用苏格兰方言写诗，1786年诗集*Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*出版，受到苏格兰文坛的普遍称赏。后又长期在业余从事苏格兰民间歌谣的搜集、整理工作，大量将近失传的民歌靠他的努力得以保存，这是彭斯在文学史上伟大功绩之一。他本人的诗更是开文学史上的新页，最出色的是根据民歌调子写的短诗，例如宣扬法国革命思想的For A' That An' A' That，歌颂苏格兰爱国主义的Scots Wha Hae，以及以A Red, Red Rose为代表的大量的爱情诗，但还有许多其他优秀作品，如尖锐讽刺教会的Holy Willie's Prayer，关怀老驴的The Auld Farmer's New Year Morning Salutation to His Auld Mare Maggie，诗札如*Epistle to J. Lapraik*，长篇叙事诗如The Twa Dogs，Tam o' Shanter，The Jolly Beggars，不仅遍涉各类，而且体体皆精，只有少量他为了社交应酬而用英文写的诗比较逊色。

题解与注释

这里选的是五首短诗。短诗可分三类。第一、二两首表达彭斯的民主思想，是一类；第四首是怀友之作，自成一类；第三、五两首倾吐爱情，又是一类。这些诗都是传诵已久的名作，其共同的特点是：通过劳动人民的眼睛来看世界，情感真挚、热烈，文字朴素、新鲜，音乐性特强。

这些诗都是用苏格兰方言写的，然而方言化的程度不一。苏格兰方言的元音开豁，适宜于歌谣体。

对于一个已知英语的人，苏格兰方言并不难懂，尤其是在朗诵的时候，许多词的发音与英语中相当的词近似，如aften / often，amang / among，auld / old，brithers / brothers，gie / give，gowd / gold，guid / good，hamely / homely，luve / love，mauna / must not，monie / many，sae / so，twa / two，wad / would，wha / who，wham / whom，weel / well等等，绝大多数只是在元音上略有差别。但有不少单词（如birkie，cuif，fiere 等）和某些成语（如guid-willie waught，mauna fa' that 等）不是通过英语所能猜出意义的，需要查阅注释或工具书。

For A' That An' A' That

此诗写于1795年，发表在1799年，亦即法国革命爆发不久，英国统治阶级一面组织反法联军，一面加紧镇压国内民主活动的动荡和恐怖的年代。彭斯曾在1792年底因革命言行受税关当局的传讯，1793年英法正式宣战，与他有来往的苏格兰民主人士Muir等被控叛国罪在爱丁堡受

审，次年流放海外；另一方面，过去与彭斯交往的上层社会人士因为他有革命思想而与之疏远，贵妇Mrs. Dunlop还同他绝交。在这种政治空气紧张、社会压力沉重的情况下，彭斯却仍然宣扬法国革命的大道理。

此诗所根据的民歌For A' That在彭斯之前曾经多次改编，各有不同内容，其一是对于苏格兰过去Stuart王朝的怀念。彭斯见过这个本子。但等他自己动手改编的时候，他却完全摈弃这种向封建国王效忠的情绪，而代之以强调自由、平等、博爱的资产阶级革命时期的进步思想。同时，他保存并发挥了原歌的曲调特点，出色地使用for a' that, an' a' that的叠句来嘲笑懦夫、财主、豪绅、爵爷、大臣，直至国王本人，到后来又用它来豪迈地宣告全世界人民成为兄弟的一天必将到来，有一种天不怕地不怕的硬朗、乐观的精神，曾为人称作“人类的马赛曲”。

标题　多数编者用本诗首行作题，即Is There for Honest Poverty。

(1) **For A' That** 即in spite of all that；本诗中时时出现，成为回旋不已的叠句，带有反抗、嘲笑、不屑等的豪放调子。

(2) **Tune** 曲调名；彭斯的诗多据民歌改编，能唱，故有曲调名。

(3) **Is there for honest poverty** 有省略，意为is there any one who … ；for，because of；honest，honourable，正大光明的。

(4) **That hings his head** who hangs his head，垂头丧气的人。

(5) **an' a' that** and all that，意为“诸如此类的事”；这几字亦是回旋之一，多次出现。

(6) **coward** 作形容词用，懦弱的；**we pass him by**，我们不齿他。

(7) **obscure** humble，卑微的。

(8) **the guinea's stamp** 金币上的花纹，意为“权位只是外表”；guinea ['gini]，金币，值21先令。

(9) **gowd** gold.

(10) **hamely** homely；**hamely fare**，粗茶淡饭。

(11) **hoddin grey** coarse grey cloth，灰色粗呢衣服（贫苦农民所穿）。

(12) **Gie** give.

(13) **tinsel show** 无价值的华美外表。

(14) **tho' e'er sae poor** though ever so poor，不管多么穷。

(15) **king o' men** 有用的人；o'，of。

(16) **yon** yonder.

(17) **birkie** a fellow，带轻蔑意。

(18) **ca'd** called.

(19) **Wha** who; **an'**, and.

(20) **Tho' hundreds worship at his word** 虽然他一呼百诺；tho'，though。

(21) **He's but a cuif** he's only a fool.

(22) **ribband** = riband = ribbon，绶带（代表爵位）；**star**，勋章上的星。

(23) **A prince can mak a belted knight** 国王可以封人为爵士；mak，make；belted，系皮带的（表示有爵位）。

(24) **aboon his might** above his power，超乎国王权力之上，不受他管。

(25) **Guid faith** good faith，赌咒语。

(26) **he mauna fa' that!** he must not claim that；不许他得到那种权力，即国王虽能封官赐爵，但无力左右好人。

(27) **The pith o' sense** 真知灼见；pith，精华；sense，见识。

(28) **pride o' worth** 高尚的人品；pride，自豪感；worth，有贡献。这几个词连同上文，合指有真才实学、人品高尚的人，与仅有华美外表对比。

(29) **gree** prize；**bear the gree**，夺得胜利。

(30) **It's comin** It is coming.

(31) **brithers** brothers.

Scots Wha Hae

此诗作于1793年，发表于1794年，与第一首属同一时期。苏格兰原系独立国家，1707年起为英国合并，引起苏格兰人民的激烈反对，到1745年还爆发了最后一次抗英起义。在这首诗里彭斯缅怀英烈，慷慨悲歌，号召为自由而战。它的特点是：每行音节不多（一般七个音节，每

三行之后有一行只五个音节，作为有力的一结），用字也少，但平行句成串出现，不断的问句像步步紧逼的挑战，节奏缓而有力，到每小节之末则又突然高昂，到全诗最后一行达到呼喊立即行动的高潮。

但是此诗的重点不在抗英。1793年8月底，彭斯在将此诗寄给*A Select Collection of Original Scottish Airs*——一种民歌汇刊——的主编George Thomson时，曾经写信说明他原先本不想写此诗，但是后来：

> … the accidental recollection of that glorious struggle for Freedom, associated with the glowing ideas of some other struggles of the same nature, not quite so ancient, roused my rhyming Mania.
>
> （偶然想起那场争取自由的光荣斗争，又联想到另外一些同样性质的斗争，它们在时间上并不那样遥远，这就挑起了我写诗的狂热。）

这里着重点是彭斯本人特加的；他所指的时间较近、性质相同的斗争毫无疑问是正在使得英国统治阶级谈虎色变的法国革命。诗的重点在于自由，在于抗击一切暴君，外来的以及本国的。彭斯之热烈向往民主革命，在此又得一证明。

标题 Scots Wha Hae, Scots who have；此诗彭斯原题为Robert Bruce's March to Bannockburn，多数编者则取第一行前三字为题；也有不用前三字而另标Bruce at Bannockburn者。

(32) **Wallace** Sir William（1272—1305），苏格兰民族英雄，曾大败英军，后为奸人出卖，被英军所执处死。

(33) **Bruce, Robert** (1274—1329) 苏格兰国王，1314年在Bannockburn地方大破英军。

(34) **wham** whom; **aften**, often.

(35) **Welcome to your gory bed** 来吧，准备躺在血泊里吧；gory，bloody；bed，死亡之床。

(36) **victorie** victory；最后一音节重读，与第8行slaverie，第12行flee，第16行me，第20行free，第24行die（读作[ˈdi:]）押韵。

(37) **lour** lower（动词），look dark and angry，此行意为“大战就要爆发”。

(38) **proud Edward's power** 骄横的英王的权势；Edward，指英王Edward II（1284—1327）。

(39) **slaverie** slavery，最后一音节重读。

(40) **sae** so；**base**，卑鄙。

(41) **fa'** fall；此行意为“生做自由人，死做自由魂”。

(42) **By Oppression's woes and pains** 凭被压迫者的苦难来起誓；By, I swear by，“凭……起誓”，下行的by同此（英文中此类说法甚多，如By God, By Jove, By George等）。

(43) **servile chains** 奴役的锁链。

(44) **drain our dearest veins** 流尽我们宝贵的血；veins，血管。

(45) **they shall be** = they must be；shall重读。

(46) **Tyrants fall in every foe!** 杀一个敌人，少一个暴君。

(47) **Liberty's in every blow!** 每一次打击敌人都争来更多自由。

(48) **Let us do, or die!** 五个单音字，十分坚决有力；do与die是双声；die，与上面victorie，slaverie，flee，me，free等字押韵。

A Red, Red Rose

这是彭斯爱情诗里最有名的一首，作于1794年，发表于1796年。它原来也有几个苏格兰古民歌的本子，经过彭斯加工、改写,才去掉它们的芜杂和庸俗（例如有一个旧本子用类似本诗头上四行的一段来歌颂一个荡妇），集中它们的精华，成为现在这样的抒情绝唱。它清新，咏美人而无一丝脂粉气；它明白如话，但又有足够的分量与深度，经得起不断玩味、思索；它自然，但又有完整的形式：诗中叠字复句的运用更有无限匠心，尤其第八、九两行——Till a' the seas gang dry——的重复实是意味深长的天才之笔，因为这一重复出现在全诗的正中，划分了而又

衔接了两个不同的境界：前八行是你我之间的恋爱，只牵涉两人，情调虽热烈而轻快；后八行则将岩石、海洋和太阳都卷了进来，爱情有了一个宇宙背景，不仅空间扩大，时间上也延长了；最后又回到原来的两人，这时爱情深化了，人生经验也丰富了，于是结句——Tho' it were ten thousand mile!——在我们读者面前展开了一条千里万里的尘土和风雪的旅途，但是行人不论怎样遥远，却一定要回来，会回来，因为经过这样上天入地，爱情是经受得起一切考验了。从一朵红红的玫瑰开始，以通到天涯海角去的大路作结，其间有转折，有深化，显示出对于爱情的高度洞察力，唯有民歌才能供给这样深厚的感情和成熟的智慧作为再创造的基础，唯有天才诗人才能从这基础出发，写出如此新鲜、如此深情的不朽诗篇！

(49) **melodie** melody，曲调。

(50) **in tune** 谐和地。

(51) **art** are; **thou**: you; **bonie**: pretty; **lass**: girl.

(52) **thee** you（作宾语用）。

(53) **a'** all；**gang**，go；直到海枯。

(54) **wi'** with；直到石烂。

(55) **the sands o' life shall run** 只要我还活着；sands，时间（古代用沙漏计时）；o'，of。

(56) **weel** well；**fare thee weel**，再见吧。

(57) **a while** 暂时。

(58) **Tho'** though；纵使路程遥远。

Auld Lang Syne

此诗始作于1788年，改写于1793年，发表于1796年。彭斯自称是听了一位老人唱一支古民歌时当场录下而成，并且加了这样的按语：

> Light be the turf on the breast of the heaven-inspired Poet who composed this glorious Fragment! There is more of the fire of native genius in it, than in half a dozen of modern English Bacchanalians.
>
> (Letter to Mrs. Dunlop, 7th December, 1788)

> （写这一辉煌的断片的天才诗人应为埋骨的青山增色！这诗燃烧着民间天才之火，纵使拿出六七个近代英国的骚人墨客的大作，也无法同它相比。）

这是不易之论。诗里响彻了auld lang syne的回音，这三字无论音义都带给听众一种感喟和怀念。起节突然两问，也是奇笔。第三、四节叙儿时嬉乐及后来沧桑，虽用差不多的情景互相呼应，但是第五节的But seas between us braid hae roar'd（如今大海的怒涛将我们隔开）却又深入一层。也正因有这点人生艰辛的沉重之感，才使这首“劝君更进一杯酒”式的叙旧诗更有感染力。后来此诗经过谱曲，成为世界名歌之一。

标题 Auld Lang Syne，许久以前；auld，old；lang syne，long since，long ago。

(59) （重唱部分）**Chorus** 民歌的重唱部分，此诗每段之后都要唱这四行一遍。

(60) （重唱部分）**We'll tak a cup o' kindness yet** 我们要再干一杯友情的酒；tak，take；o'，of；彭斯当时，苏格兰民间唱此行时，亦有将cup一字改为kiss者。

(61) **brought to mind** 回想到。

(62) **pint-stowp** 装一品特酒的容器；stowp一般拼作stoup；此行意为“你一定会畅饮开怀”。

(63) **twa** two; **hae**, have; **braes**, a small hill.

(64) **pou'd** pulled；**gowans**，wild daisies，雏菊（一种野花）。

(65) **monie** many；**fit**，foot；流浪得脚疲人倦。

(66) **Sin'** since.

(67) **paidl'd** paddled，waded，趟水；**burn**（名词），a rivulet，小河。

(68) **Frae** from；**dine**，吃晚饭的时候。

(69) **braid** broad.

(70) **fiere** comrade，友伴。

(71) **gie's** give us; **a hand o' thine:** your hand.

(72) **guid-willie waught** 意如a cup of kindness; **guid-willie**, good will，亲善的；**waught**, a deep draught，浮一大白。

Mary Morison

此诗是彭斯少时所作，他自己并不满意，但是自1800年发表以来，后世的多数读者却喜爱它。它的感情不及《红红的玫瑰》深挚，音乐性也不如彭斯其他短诗，然而写得文雅，而且形式完整（如每一节都以Mary Morison两字结束），不少地方写得新颖巧妙（例如Or canst thou break that heart of his / Whase only faut is loving thee?）。显示了彭斯轻快、活泼的一面。

Mary Morison，或云即是彭斯青年时的女友Elison Begbie，但当时彭斯所住的Mauchline地方确有一姑娘名Mary Morison，1791年8月因肺病去世。

(73) **the trysted hour** 约好的时间。

(74) **wad I bide the stoure** 甘心忍受一切苦难；wad，would；stoure，dust。

(75) **frae** from; **frae sun to sun**, from day to day.

(76) **Yestreen** last night.

(77) **gaed** went; **thro'**, through; **ha'**, hall.

(78) **Tho'** though; **braw**, gaily dressed，装束华丽。

(79) **yon** yonder; **the toast of a' the town**, 全城举杯相敬的美人。

(80) **amang** among; **a'**, all.

(81) **na'** not.

(82) **his peace** a man's peace，一个男人心里的宁静。

(83) **Wha** who.

(84) **Whase only faut is loving thee** 他如有过错，不过错在敢将你爱；whase, whose；faut, fault。

(85) **thou wilt na gie** you will not give.

(86) **ungentle** unkind; **canna**, cannot.

George Gordon Byron (1788-1824)

[The Isles of Greece]

1

The isles of Greece, the isles of Greece!
Where burning Sappho[(1)] loved and sung[(2)],
Where grew the arts of war and peace[(3)],
Where Delos rose, and Phoebus[(4)] sprung[(5)]!
Eternal summer gilds them yet,
But all, except their sun, is set.

2

The Scian[(6)] and the Teian muse,[(7)]
The hero's harp,[(8)] the lover's lute,[(9)]
Have found the fame your shores refuse[(10)];
Their place of birth alone is mute
To sounds which echo further west
Than your sires'[(11)] 'Islands of the Blest.'[(12)]

3

The mountains look on Marathon[(13)]—

And Marathon looks on the sea;
And musing there an hour alone,
I dream'd that Greece might still be free;
For standing on the Persians' grave,
I could not deem myself a slave.

4

A king sate on the rocky brow[14]
Which looks o'er sea-born Salamis[15];
And ships, by thousands, lay below,
And men in nations;[16]—all were his!
He counted them at break of day—
And when the sun set where were they?[17]

5

And where are they? and where art thou,
My country?[18] On thy voiceless shore
The heroic lay[19] is tuneless now—
The heroic bosom beats no more!
And must thy lyre, so long divine,
Degenerate into hands like mine?[20]

6

'Tis something, in the dearth of fame,[21]

Though link'd among a fetter'd race[(22)],
To feel at least a patriot's shame,
Even as I sing, suffuse my face;
For what is left the poet here?
For Greeks a blush—for Greece a tear.

7

Must we but weep o'er days more blest?
Must we but blush?— Our fathers bled.[(23)]
Earth! render back from out thy breast
A remnant of our Spartan dead[(24)]!
Of the three hundred grant but three,
To make a new Thermopylæ!

8

What, silent still? and silent all?
Ah! no;—the voices of the dead
Sound like a distant torrent's fall,
And answer, 'Let one living head,
But one arise,—we come, we come!' [(25)]
'Tis but the living who are dumb.

9

In vain—in vain: strike other chords;

Fill high the cup with Samian wine[26]! [27]
Leave battles to the Turkish hordes,
And shed the blood of Scio's vine![28]
Hark! rising to the ignoble call[29]—
How answers each bold Bacchanal[30]!

10

You have the Pyrrhic dance[31] as yet;
Where is the Pyrrhic phalanx[32] gone?
Of two such lessons, why forget
The nobler and the manlier one?
You have the letters Cadmus[33] gave—
Think ye he meant them for a slave?

11

Fill high the bowl with Samian wine!
We will not think of themes like these!
It made Anacreon's song divine:[34]
He served—but served Polycrates[35]—
A tyrant;[36] but our masters then
Were still, at least, our countrymen.

12

The tyrant of the Chersonese[37]

Was freedom's best and bravest friend;
That tyrant was Miltiades[(38)]!
Oh! that the present hour would lend
Another despot of the kind!
Such chains as his were sure to bind.[(39)]

13

Fill high the bowl with Samian wine!
On Suli's rock, and Parga's shore,[(40)]
Exists the remnant of a line
Such as the Doric mothers[(41)] bore;
And there, perhaps, some seed is sown,
The Heracleidan blood[(42)] might own.

14

Trust not for freedom to the Franks[(43)]—
They have a king who buys and sells;
In native swords, and native ranks[(44)],
The only hope of courage dwells;
But Turkish force, and Latin fraud,
Would break your shield, however broad.

15

Fill high the bowl with Samian wine!

Our virgins dance beneath the shade—
I see their glorious black eyes shine;
But gazing on each glowing maid,
My own the burning tear-drop laves,[45]
To think such breasts must suckle slaves. [90]

16

Place me on Sunium's marbled steep[46].
Where nothing, save[47] the waves and I,
May hear our mutual murmurs[48] sweep;
There, swan-like, let me sing and die:[49]
A land of slaves shall ne'er be mine— [95]
Dash down yon[50] cup of Samian wine![51]

(*Don Juan*, Canto III, 1821)

【作者简介】George Gordon Byron（拜伦，1788—1824），英国19世纪大诗人，与雪莱（Shelley）同为浪漫主义诗歌的杰出代表。他虽出身贵族，十岁承继爵位，因此称Lord Byron（拜伦勋爵），然而反抗暴政，讽刺伪善，初入上议院即为破坏机器的手工业者辩护，后又参加意大利与希腊的民族独立运动,终致在赴希腊参加独立战争的中途，于一小岛上染疾身故。

拜伦诗才广，作品多，除了抒情小诗多首之外，有东方各国纪游长诗*Childe Harold's Pilgrimage*（《恰尔德·哈罗德游记》，第一、二章，1812；第三章，1816；第四章，1818）；充满异国情调、描绘叛逆性格的故事长诗如*The Giaour*（《邪教徒》，1813），*The Corsair*（《海

盗》，1814），*Lara*（《莱拉》，
1814）等；力探人生的苦楚、强调反抗命运的诗剧如*Manfred*（《曼弗莱德》，1817），*Cain*（《该隐》，1821）等；尖锐的政治讽刺诗如攻击英国王室及其御用文人的*The Vision of Judgment*（《审判的幻象》，1822）和讥刺当时欧洲反动君主所组织的"神圣同盟"的*The Age of Bronze*（《青铜世纪》，1822）。但是拜伦最重要的作品，也是世界文学上公认的杰作，却要数以全欧洲为背景的讽刺史诗*Don Juan*（《唐璜》，1819—1824）。由于诗人早死，史诗并未完成，然而所完成的十六章、一万六千行已充分显示了作者对于当时欧洲的现实理解之深，揭发之广，而情节动人，言论辛辣，又创造出一种夹叙夹议的新诗体。

拜伦在整个欧洲产生了巨大影响。从意大利到俄罗斯，一时爱好自由、反抗专制的青年诗人无不景仰这位身殉希腊独立事业的义士，但是拜伦在早期作品中渲染the Byronic hero（"拜伦式的英雄"），也传播了孤傲自高、轻蔑群众等极端个人主义情绪。

题解与注释

[The Isles of Greece]

此诗原是*Don Juan*第三章（1819年写成，1821年出版）中的一支歌曲，但与原诗的情节无关；歌曲本身激昂慷慨，久已单独成篇，为拜伦最著名的作品之一。在我国，它早在清末就有了马君武、苏曼殊、胡适等几个旧体诗译本，以“希腊歌”、“哀希腊”为题，曾经传诵一时。

关于拜伦与希腊的关系，最好借鲁迅先生的话来说明：“裴伦［按即拜伦］平时，又至有情愫于希腊，思想所趣，如磁指南。特希腊时自由悉丧，入突厥［按即土耳其］版图，受其羁縻，不敢抗拒。诗人惋惜悲愤，往往见于篇章，怀前古之光荣，哀后人之零落，或与斥责，或加激励，思使之攘突厥而复兴，更睹往日耀灿庄严之希腊，如所作《不信者》［按即《邪教徒》］暨《堂祥》［按即《唐璜》］二诗中，其怨愤谯责之切，与希冀之诚，无不历然可征信也。”（《摩罗诗力说》）

对于希腊，西欧的文人学者多有感情，但常从景仰希腊古文明出发；拜伦也爱希腊的古文明，但他始终着眼当代希腊人民在土耳其统治下的苦难，号召他们起来斗争。他在1809—1811年间曾亲身到过希腊，停留甚久，当时写*Childe Harold's Pilgrimage*就曾这样呼吁：

> Greece! change thy lords, thy state is still the same;
> Thy glorious day is o'er, but not thy years of shame.
>
> (Canto II, 76)

后来，在1813年出版的长篇叙事诗*The Giaour*（即鲁迅提到的《不信者》）里，他又写下这些富于刺激性的诗行：

Say, is not this Thermopylæ?
These waters blue that round you lave,—
Oh servile offspring of the free,
Pronounce what sea, what shore is this?
The gulf, the rock of Salamis!
These scenes, their story not unknown,
Arise, and make again your own;
Snatch from the ashes of your sires
The embers of their former fires;
And he who in the strife expires
Will add to theirs a name of fear
That Tyranny shall quake to hear,
And leave his sons a hope, a fame,
They too will rather die than shame:
For Freedom's battle once begun,
Bequeath'd by bleeding Sire to Son,
Though baffled oft is ever won.
Bear witness, Greece, thy living page!
Attest it many a deathless age!

这里的情绪以及某些细节（例如提到Thermopylæ, Salamis的战役）都与《哀希腊》一致，更加证明拜伦对于希腊争自由的斗争关注已久，后来终于离开意大利去参加希腊独立军，不仅出力出钱，而且尽心调停希腊内部派别之争，促成他们一致对外，这些都不是突然的冲动，而是有长

远思想基础的革命义举。

《哀希腊》一诗集中地表现了这种思想信念。这里，拜伦以一个希腊诗人的名义发言（因此诗中有My country，our countrymen等字样），怀古只是为了讽今，而讽今又只是为了唤起斗争。学生初读本诗时，常苦典故与专用名词过多；其实中外诗人中颇多喜欢用典的人，用得恰当，典故与地名之类能够使诗行更加紧凑，或更加深远，古今并存，也增加历史的魅力，弥尔顿还曾利用地名造成意境与声韵上的特别效果；而拜伦在本诗，所用典故（如荷马，莎弗，古希腊的方阵）都是英国人熟悉的，所用地名（如Marathon，Thermopylæ，Salamis）也是名垂欧洲史册的，并无生僻之处，他利用它们只是为了用具体的人和事来唤起许多联想，使读者痛感过去如此光华灿烂的希腊现在竟沦为奴隶之邦，来使他们深思，使他们奋起。值得注意的是，他利用过去著名战役的典故，特别强调希腊人民必须进行武装斗争。他所作的对比不仅鲜明、强烈，而且手法敏捷：

For standing on the Persians' grave,
I could not deem myself a slave.

* * *

Of the three hundred grant but three,
To make a new Thermopylæ!

以上是两行之间产生对比，还有一行之内，就并陈两种心情，两个世界：

For Greeks a blush—for Greece a tear.

* * *

Must we but blush?—Our fathers bled.

* * *

To think such breasts must suckle slaves.

这里对照分明，联结紧密，给人以当头棒喝，写法有如拜伦本人所服膺的蒲伯（Pope），用了这样一些对比，又用了一系列的挑战性的问题——二者结合起来，就是用了“激将法”——他勉励希腊人民团结一致，起来驱逐土耳其的统治者。同时，诗人又在不少地方透露出自己的柔情和忧郁，欲言又止。音韵上也是激越之中含有沉吟,使诗篇有些变化，增加深度。由于这一切，本诗获得了一种情感和意境上的戏剧性。拜伦诗才长处之一就是能将抒情诗写得戏剧化；在《哀希腊》里，他将自己的这一长处表现得特别动人。

标题　非原有，系后人取诗之第一行另加。

(1) **Sappho** ['sæfəu]（莎弗，公元前7世纪），古希腊杰出的女抒情诗人，其作品特点之一是感情十分强烈，故拜伦称之为burning（“燃烧着热情的”）。

(2) **sung** sang.

(3) **arts of war and peace** 文治武功；arts指本领。

(4) **Delos** ['di:lɔs] 爱琴海中岛名；Phoebus ['fi:bəs]，Phoebus Apollo，希腊神话中诗歌与音乐之神，相传生在Delos岛。

(5) **sprung** sprang.

(6) **The Scian** [saiən]**muse** 指史诗《伊利亚特》（*Iliad*）与《奥德赛》（*Odyssey*）的作者荷马（Homer）；形容词Scian从名词Scio派生，Scio即古Chios，相传为荷马出生地；muse，诗神，通译“缪斯”。

(7) **The Teian** [ti:ən] **muse** 指古希腊抒情诗人阿那克里昂（Anacreon [ə'nækriən]，公元前6世纪）；Teian从Teos派生，Teos为Anacreon出生地。

(8) **The hero's harp** 亦指荷马，由于荷马写的是英雄史诗，所以用大型乐器harp（竖琴）来代表。

(9) **the lover's lute** 指阿那克里昂，由于他写的是爱情诗,所以用体型较小、声调优美的lute（琵琶）来代表。

苏曼殊译此行云：“壮士弹坎侯，静女揄鸣筝。”

(10) **the fame your shores refuse** 意为“他们已到处有名，唯独他们的故土希腊忘了他们的荣誉”。

(11) **sires'** 祖先的。

(12) **'Islands of the Blest'** 拜伦自注：古希腊诗人以此名称现在的Cape de Verde islands or the Canaries；此行意为“古希腊诗人现已誉满天下，早已超过他们同时人所知的地区范围”；blest = blessed。

(13) **Marathon** ['mærəθən] 马拉松，地名，在雅典东北。公元前490年波斯大军入侵希腊，但进至Marathon时为雅典人击败，故下文（第17行）有the Persians' grave一语。

(14) **A king** 指波斯王Xerxes ['zə:ksi:z]（公元前519？—公元前465），他曾在公元前480年9月29日坐在山上俯视Salamis岛旁的海战，本以为强大的波斯舰队必胜，不料败于英勇的希腊海军之手，一日之间，灰飞烟灭，受歼殆尽；**sate** = sat；**rocky brow**, edge of a cliff；实际上Xerxes是坐在Aegaleos山上。

(15) **Salamis** ['sæləmis] 岛名，在雅典以西，上述公元前480年著名海战发生的地点。

(16) **men in nations** 当时Xerxes的大军中有被他征服、驱使的亚非各国队伍，故云。

(17) **And when the sun set where were they?** 从第19行到此行，都是关于Salamis战役，写得十分戏剧化。

拜伦自注此行时，引了下列诗行：

> Deep were the groans of Xerxes, when he saw
> This havoc; for his seat, a lofty mound
> Commanding the wide sea, o'erlook'd the hosts.
> With rueful cries he rent his royal robes,
> And through his troops embattled on the shore
> Gave signal of retreat; then started wild
> And fled disorder'd.
>
> (Aeschylus)

按这是古希腊三大悲剧诗人之一的埃斯库罗斯（公元前525—公元前456）所作剧本《波斯人》中一段的英译，描写波斯王惊慌失措的情形。

埃斯库罗斯曾亲身参加Salamis的海战。

(18) **And where are they? and where are thou, / My country?** 与上文接得紧密，而时间忽然由古到今（are代替了were）,题目亦由古时波斯的败北转到今天希腊的受奴役。

(19) **lay** poem or song.

(20) **And must thy lyre, so long divine, / Degenerate into hands like mine?** 古希腊出过多少高明的诗人，难道现在竟沦落到要由我这样不成材的人来歌咏她么？“吁嗟乎，欲作神圣希腊歌，才薄其奈希腊何！”（马君武译）lyre，七弦琴，古希腊人用以和诗的乐器，这里代表诗歌。

(21) **in the dearth of fame** 在这个耻辱的时候；dearth，缺少。

(22) **link'd among a fetter'd race** 被锁在一个受奴役的民族之内。

(23) **Must *we* but blush?—Our fathers bled.** 此行对照鲜明：今天我们羞辱难堪，昔日祖先则光荣流血；blush与bled两词双声（都以bl- 起音），增加了这个对照的效果。

(24) **Spartan dead** 指公元前480年由斯巴达王Leonidas [li(:)ˈɔnidæs] 率领在Thermopylæ [ˌθəːˈmɔpili:] 地方力拒波斯入侵大军的斯巴达三百勇士。Thermopylæ是通往希腊东部的关隘，三百勇士以寡敌众，在该处坚守三日，虽后路断绝，仍血战不屈，终于全体牺牲，但因此为希腊军赢得了时间。

诗人在此缅怀英烈，呼吁希腊人奋起复国，说：那三百壮士只要给我三个，就可以再来一次壮烈的Thermopylæ战役！

(25) **Let one living head, / But one arise,—we come, we come!** 只要有一个活人（one living head）起来，我们（死者）立即行动！

这里诗人紧接上文，以牺牲了的斯巴达勇士的名义发言，表明今天活着的希腊人是如何懦怯，以此刺激他们起来斗争。

(26) **Samian** [ˈseimiən] **wine** Samos岛上所产的酒。Samos是希腊群岛中较大的一个。

(27) **Fill high the cup with Samian wine!** 此行在本诗重复几次，因此对于Samian wine的涵义值得研究。Samian词从Samos。Samos为爱琴海上一大岛名，其地盛产酿酒的葡萄，故诗人云Samian wine。这是理由之一，但可能尚有深意在焉。希腊人在公元前494年曾与波斯人在Lade岛旁进行海战，结果大败，原因之一是希腊联军内部不和，Samos与Lesbos两岛派来的水师临阵叛变。拜伦不断重复Samian一词，可能是为了刺激当时的希腊人，意为“他们如不全力反抗土耳其异族统治，则其可耻就像古时Samos岛人的叛变”。这样，最后一行Dash down yon cup of Samian wine的用意也就更为深刻，即劝告希腊人不仅要摈弃逸乐，而且要断绝叛乱，如此同心协力，才有胜利之可言。

(28) **Leave battles to the Turkish hordes, / And shed the blood of Scio's vine!** 这两行意为“打仗让土耳其人去管吧，我们且饮酒作乐！”

诗人意存讽刺，当时希腊正处于土耳其“蛮人”（hordes）的奴役之下，但是希腊人不去战场流血，而只饮希腊葡萄（vine）之血，何等羞耻！

(29) **the ignoble call** 指请大家饮酒的号召，不是号召去作战，而是号召去作乐，故曰ignoble。

(30) **Bacchanal** [ˈbækənæl] 酗酒之徒；bold是讽刺之词。

(31) **Pyrrhic** [ˈpirik] **dance** 古希腊流传下来的战舞，原来舞者穿盔甲。

(32) **Pyrrhic phalanx** 步兵的方阵，相传希腊西北部Epirus城邦的君主Pyrrhus曾在公元前3世纪用这种方阵击败罗马军队。

(33) **Cadmus** [ˈkædməs] 古希腊传说中的人物，大约生在公元前14世纪，据说他曾从腓尼基人学得字母，传入希腊；**letters**，字母，即文字。

(34) **It made Anacreon's song divine** it指Samian wine；阿那克里昂歌颂醇酒和爱情，其诗清新优美，故曰divine（“此曲只应天上有”）。

(35) **He served—but served Polycrates** 阿那克里昂在波斯入侵时，不愿为奴，往依Samos岛的统治者Polycrates [pɔˈlikrəti:z]。

(36) **a tyrant** 霸主，与今日此词之作“暴君”解略有不同；Polycrates在公元前6世纪之初独霸Samos岛，建立强大的海军，远交近攻，与波斯抗衡，又礼贤下士，奖励文艺，有一时盛名，后（公元前523年左右）中波斯官吏之计，被执处死。

(37) **the Chersonese** [ˈkə:səni:s] 地名，即今之Gallipoli，在Dardanelles海峡北边。

(38) **Miltiades** [milˈtaiədi:z] 上文所述马拉松之役中希腊方面的统帅之一，其名与马拉松同垂不朽。

(39) **Such chains as his were sure to bind.** 意为“如果Miltiades复生，他那样有为的领袖一定能使希腊人团结起来”；此处用chains系针对上文Miltiades是一tyrant而言，意为“他一方面固系独裁者,要压迫我们，另一方面又是将才，会率领我们团结起来对外作战，一如马拉松当年。”“束民如连锁，岂患民崩离。”（苏曼殊译）

(40) **Suli's rock, Parga's shore** 都在西Epirus，即今日阿尔巴尼亚南部；Suli [ˈsu:li]，区域名；Parga [ˈpa:ga:]，其中一城名。早在*Childe Harold's Pilgrimage*（Canto，II，42），拜伦就提到过这个地区给他的深刻印象：Morn dawns: and with it stern Albania's hills，/ Dark Suli's rocks … 如今他写此诗，这个地区的居民正在英勇袭击土耳其占领军，所以他认为爱好自由的古希腊人的真正的后代（a line）存在那里。

(41) **Doric mothers** 指斯巴达勇士的母亲们，相传她们教子忠勇卫国：“凯旋执盾而归，或战死卧盾以还！”Dorians是希腊地区最早的居民的一族，后来进入Eurotas河谷，改称Lacedaemonians，建立了Sparta 城。

(42) **The Heracleidan** [ˌherəˈklaidən] **blood** 也指古希腊人的血统；Heracleidan词从Heraclidae，即传说中大力神Hercules之后；**own**，承认。

(43) **Franks** 东地中海一带人民对西欧人的统称，下文（第83行）Latin fraud亦泛指西欧人的欺诈，并非只指法国人或拉丁族人。

这一节诗是拜伦对希腊人的劝告，要他们自力斗争，而不可指望西欧的外交援助，拜伦一贯有此思想，早在1810年左右写的*Childe Harold's Pilgrimage*里，他就指出：

> Hereditary bondsmen! know ye not
> Who would be free themselves must strike the blow?
> By their right arms the conquest must be wrought?
> Will Gaul or Muscovite redress ye? no!
> True, they may lay your proud despoilers low,
> But not for you will Freedom's altars flame.
>
> (Canto, II, 76)

这里的Gaul与Franks同指西欧人。

(44) **native ranks** 当地（希腊）的队伍；“可托唯有希腊军，可托唯有希腊刀。”（马君武译）

(45) **My own the burning tear-drop laves** 热泪充满（洗涤着）我自己的眼睛；laves，washes。

(46) **Sunium's marbled steep** 指雅典保护神Athena的庙，建在Sunium ['su:niəm]，即今之Cape Colonni，在雅典东南、Attica半岛的最南端。

(47) **save** except.

(48) **our mutual murmurs** 指大海的潮声与诗人的歌声，“独有海中潮，伴我声悲嘶。”（苏曼殊译）

(49) **There, swan-like, let me sing and die** 英国有一种传说，天鹅将死时唱歌；还有人将诗人比作天鹅（例如the Swan of Avon = Shakespeare，the Mantuan Swan = Virgil）。

拜伦此行,在激越之中，又微露忧郁，这是浪漫诗人常有的情调。

(50) **yon** yonder.

(51) **Dash down yon cup of Samian wine!** 掷碎那个装Samos酒的杯子！

William Cobbett (1762-1835)

Rural Rides
(Selections)

Marlborough

Marlborough,

Tuesday noon, Nov. 6, 1821.

I left Uphusband this morning at 9, and came across to this place (20 miles) in a post-chaise.(1) Came up(2) the valley of Uphusband, which ends at about 6 miles from the village, and puts one out upon the Wiltshire downs(3), which stretch away towards the West and South-west, towards Devizes(4) and towards Salisbury(5). After about half a mile of down we came down into a level country; the flints(6) cease, and the chalk(7) comes nearer the top of the ground. The labourers along here seem very poor indeed. Farm houses with twenty ricks(8) round each, besides those standing in the fields; pieces of wheat,(9) 50, 60, or 100 acres in a piece; but, a group of women labourers, who were attending the measurers to measure their reaping work(10), presented such an assemblage of rags as I never before saw even amongst the hoppers at Farnham(11), many of whom are common beggars. I never before saw *country* people, and reapers too, observe, so miserable(12) in appearance as these. There were some very pretty girls, but ragged as colts and as pale as

ashes. The day was cold too, and frost hardly off the ground[13]; and their blue arms and lips would have made any heart ache but that of seat-seller or a loan-jobber[14].

Oxford

Burghclere (Hants),

Sunday, 18th Nov., 1821.

Upon beholding the masses of buildings, at Oxford, devoted to what they call “learning”, I could not help reflecting on the drones[15] that they contain and the wasps[16] they send forth! However, malignant as some are, the great and prevalent characteristic is *folly*: emptiness of head; want of talent;[17] and one half of the fellows[18] who are what they call *educated* here, are unfit to be clerks in a grocer's or mercer's shop.—As I looked up at what they call *University Hall*[19], I could not help reflecting[20] that what I had written, even since I left Kensington[21] on the 29th of October, would produce more effect, and do more good in the world, than all that had, for a hundred years, been written by all the members of this University[22], who devour, perhaps, not less than *a million pounds a year*, arising from property, [23] completely at the disposal of the “Great Council of the Nation”[24]; and I could not help exclaiming to myself: “Stand forth, ye big-wigged, ye gloriously feeding Doctors![25] Stand forth, ye *rich* of that church[26] whose *poor* have had given them a *hundred thousand pounds a year*, not out of your riches, but out of the *taxes*, raised, in part, from the *salt* of the labouring man[27]! Stand forth and face me, who have, from the pen of my leisure

hours, sent, amongst your flocks[28], a hundred thousand sermons in ten months![29] More than you have all done for the last half century!" —I exclaimed in vain. I dare say (for it was at peep of day) that not a man of them had yet endeavoured to unclose his eyes.

An English Spring

Kensington,

Friday, 4 Jan., 1822.

Even in winter the coppices[30] are beautiful to the eye, while they comfort the mind with the idea of shelter and warmth. In spring they change their hue from day to day during two whole months, which is about the time from the first appearance of delicate leaves of the birch[31] to the full expansion of those of the ash[32]; and even before the leaves come at all to intercept the view, what in the vegetable creation[33] is so delightful to behold as the bed of a coppice bespangled with primroses and bluebells[34]? The opening of the birch leaves is the signal for the pheasant[35] to begin to crow, for the blackbird[35] to whistle, and the thrush[35] to sing; and just when the oak-buds[36] begin to look reddish, and not a day before, the whole tribe of finches[37] burst forth in songs from every bough, while the lark[38], imitating them all, carries the joyous sound to the sky.[39]

A Ride in the Rain

Fareham (Hants),

Saturday, 2 August, 1823.

Here I am in spite of St. Swithin![40]—The truth is, that the Saint is like most other oppressors: *rough* him![41] *rough* him! and he relaxes. After drying myself, and sitting the better part of four hours at Singleton, I started in the rain, boldly setting the saint at defiance[42], and expecting to have not one dry thread[43] by the time I got to Havant, which is nine miles from Fareham, and four from Cosham. To my most agreeable surprise, the rain ceased before I got by Selsey, I suppose it is called, where Lord Selsey's house and beautiful and fine estate is. On I went, turning off to the right to go to Funtington and Westbourne, and getting to Havant to bait[44] my horse, about four o'clock.

Castlereagh[45]

Foot's Cray,

Thursday, 28th July, 1825.

The sight of the house[46] crowded my mind with subjects of recollection: I remembered poor Finnerty[47]; I remembered Reynolds, Oliver, and Edwards:[48] I remembered the shouts, and huzzas[49], and clapping of hands, with which this fellow[50] had, upon his return from the Continent, been received by a crew[51], the most corrupt and villainous (with some few honourable exceptions) that ever disgraced the face of this earth: I remembered the “ignorant impatience of taxation,”[52] and the “digging of holes one day and filling them up the next”[53]: I remembered the cool statement of the number of “soldiers wanted to collect the taxes in

Ireland”[(54)]; I remembered his words when he, with SIDMOUTH[(55)], brought in the *Power-of-Imprisonment Bill*[(56)], in 1817, of which he was to be one of the executors: I remembered the treatment of KNIGHT[(57)] and OGDEN[(58)] under that Bill, and of many other worthy men, not forgetting poor REILEY[(59)], who, in a fit of despair, put an end to his life in his dungeon: I remembered the “*basest populace*”[(60)] applied to the virtuous, just, and generous people of England, who saved from ignominy the hapless and ill-treated Queen[(61)]: I remembered the 16th of August at Manchester[(62)], and the Oldham Inquest[(63)]: I remembered the two voyages of myself and wife and children across the Atlantic: I remembered that, when the lightning twice struck the ship in which I was, I still thought myself safer than in my native country, which I so truly loved: I remembered how poor little RICHARD[(64)] (whose hand I held at this moment) had asked his mother (he being then only three years old) why she cried, and how he had asked why his good papa had gone away and left her, and *what it was* that had made his dear papa not to come to kiss him before he went away: I remembered all these things, and others innumerable; and, despising from my soul the hypocritical cant of “liberality”[(65)], I wished to take this very child, and, in triumph, show him *the spot where Castlereagh fell*!

A Shooter

Thursley,

Wednesday, 26 Oct., 1825.

I was once acquainted with a *famous shooter* whose name was William

Ewing. He was a barrister of Philadelphia[(66)], but became far more renowned by his gun than by his law cases. We spent scores of days together a shooting[(67)], and were extremely well matched[(68)], I having excellent dogs and caring little about my reputation as a shot, his dogs being good for nothing, and he caring more about his reputation as a shot[(69)] than as a lawyer. The fact which I am going to relate respecting this gentleman, ought to be a warning to young men, how they become enamoured of this species of vanity. We had gone about ten miles from our home, to shoot where partridges were said to be very plentiful. We found them so. In the course of a November day, he had, just before dark, shot, and sent to the farm-house, or kept in his bag, *ninety-nine* partridges. He made some few *double shots*[(70)], and he might have a *miss* or two[(71)], for he sometimes shot when out of my sight, on account of the woods. However, he said that he killed at every shot; and, as he had counted the birds, when we went to dinner at the farm-house and when he cleaned his gun, he, just before sun-set, knew that he had killed *ninety-nine* partridges, every one upon the wing,[(72)] and a great part of them in woods very thickly set with largish trees[(73)]. It was a grand achievement; but, unfortunately, he wanted to make it a *hundred*. The sun *was setting*, and, in that country, darkness comes almost at once; it is more like the going out of a candle than that of a fire; and I wanted to be off, as we had a very bad road to go, and as he, being under strict petticoat government[(74)], to which he most loyally and dutifully submitted, was compelled to get home that night, taking me with him, the vehicle (horse and gig[(75)]) being mine. I, therefore, pressed him to come away, and moved on myself towards the house (that of old John Brown, in Bucks county, grandfather of that General Brown, who gave some of our whiskered heroes such a rough handling last war, which was waged for the purpose of “Deposing James Madison”)[(76)], at which

house I would have stayed all night, but from which I was compelled to go by that watchful government[77], under which he had the good fortune to live. Therefore I was in haste to be off. No: he would kill the *hundredth* bird! In vain did I talk of the bad road and its many dangers for want of moon. The poor partridges, which we had scattered about, were *calling* all around us; and just at this moment, up got one under his feet, in a field in which the wheat was three or four inches high. He shot and *missed*, "That's it," said he, running as if to *pick up* the bird. "What!" said I, "you don't think you *killed*, do you? Why there is the bird now, not only alive, but *calling*, in that wood"; which was at about a hundred yards distance. He, in that *form of words* usually employed in such cases, asserted that he shot the bird and saw it fall; and I, in much about the same form of words, asserted, that he had *missed*, and that I, with my own eyes, saw the bird fly into the wood. This was too much! To *miss* once out of a hundred times! To lose such a chance of immortality! He was a good-humoured man; I liked him very much; and I could not help feeling for him, when he said, "Well, Sir, I killed the bird; and if you choose to go away and take your dog away, so as to prevent me from *finding* it, you must do it; the dog is *yours*, to be sure." "The *dog*,"[78] said I, in a very mild tone, "why, Ewing, there is the spot; and could we not see it, upon this smooth green surface, if it were there?"However, he began to *look about*; and I called the dog, and affected[79] to *join him in the search*. Pity for his weakness got the better of my dread of the bad road.[80] After walking backward and forward many times upon about twenty yards square with our eyes to the ground, looking for what both of us knew was not there, I had *passed him* (he going one way and I the other), and I happened to be turning round just after I had passed him, when I saw him, putting his hand behind him, *take a partridge out of his bag and let it fall upon the ground*! I felt no

temptation to detect him,[(81)] but turned away my head, and kept looking about. Presently he, having returned to the spot where the bird was, called out to me, in a most triumphant tone: "*Here! here!* Come here!" I went up to him, and he, pointing with his finger down to the bird, and looking hard in my face at the same time, said, "There, Cobbett; I hope that will be a *warning* to you never to be obstinate again!" "Well," said I, "come along": and away we went as merry as larks[(82)]. When we got to Brown's, he told them the story, triumphed over me most clamorously; and, though he often repeated the story to my face, I never had the heart to let him know, that I knew of the imposition[(83)] which puerile vanity[(84)] had induced so sensible and honourable a man to be mean enough to practise.

The "Education" Canters

Burghclere,

Monday Morning, 31 October, 1825.

But, the "*education*" canters[(85)] are the most curious fellows of all[(86)]. They have seen "education" as they call it, and *crimes*, go on *increasing together*, till the gaols, though of six times their former dimensions, will hardly suffice; and yet, the canting creatures still cry, that crimes arise from want of what they call "*education*!" They see the FELON[(87)] *better fed and better clad* than the HONEST LABOURER. They see this; and yet they continually cry, that the crimes arise from a want of "*education!*" What can be the cause of this perverseness[(88)]? It is not perverseness: it is *roguery,*[(89)] *corruption,* and *tyranny*. The tyrant, the unfeeling tyrant,[(90)] squeezes the

labourers for gain's sake;[(91)] and the corrupt politician and literary or tub rogue[(92)], find an excuse for him[(93)] by pretending, that it is *not want of food and clothing*, but *want of education*, that makes the poor, starving wretches thieves and robbers.[(94)] If the press, if only the press, were to do its duty, or but a tenth part of its duty, this hellish system could not go on. But, it favours the system by ascribing the misery to wrong causes. The causes are these: the taxgatherer presses the landlord; the landlord the farmer; and the farmer the labourer. Here it falls at last;[(95)] and this class[(96)] is made so miserable, that a *felon's* life is better than that of a *labourer*. Does there want any *other cause* to produce crimes? But, on these causes, so clear to the eye of reason[(97)], so plain from experience, the press scarcely ever says a single word; while it keeps bothering our brains about *education* and *morality*; and about ignorance and immorality leading to *felonies*. To be sure[(98)] immorality leads to felonies. Who does not know that? But, who is to expect *morality* in a *half-starved man*, who is *whipped if he do not work*,[(99)] though he has not, for his whole day's food, so much as I and my little boy snapped up in six or seven minutes upon Stoke-Charity down[(100)]? Aye! but, if the press were to ascribe the increase of crimes to the true causes, it must go *further back*. It must go to the *cause of the taxes*. It must go to the debt[(101)], the dead-weight,[(102)] the thundering standing army,[(103)] the enormous sinecures[(104)], pensions[(105)], and grants[(106)]; and this would suit but a very small part of *a press*,[(107)] which lives and thrives principally by one or the other of these.

Reflections in an English Inn

East Everley (Wiltshire)

Sunday, 27th August, 1826. Evening.

Everley is but about three miles from Ludgarshall, so that we got here in the afternoon of Friday; and, in the evening a very heavy storm came and drove away all flies, and made the air delightful. This is a real *Down*-country[108]. Here you see miles and miles square without a tree, or hedge, or bush. It is country of *greensward*[109]. This is the most famous place in all England for *coursing*[110]. I was here, at this very inn, with a party *eighteen years ago*; and, the landlord, who is still the same, recognized me as soon as he saw me. There were *forty brace*[111] *of grey-hounds* taken out into the field on one of the days, and every brace had one course, and some of them two. The ground is the finest in the world; from two to three miles for the hare to run to cover[112], and not a stone nor a bush nor a hillock. It was here proved to me, that the hare is, by far, the swiftest of all English animals; for I saw three hares, in one day *run away*[113] from the dogs. To give dog and hare a fair trial, there should be but *one* dog. Then, if that dog got so close as to compel the hare to *turn*, that would be a proof that the dog ran fastest. When the dog, or dogs, never get near enough to the hare to induce her to *turn*, she is said, and very justly, to "*run away*" from them[114]; and, as I saw three hares do this in one day, I conclude, that the hare is the swiftest animal of the two.

This inn is one of the nicest, and, in summer, one of the pleasantest, *in England*; for, I think, that my *experience* in this way[115] will justify me in speaking thus positively[116]. The house is large, the yard and the stables good, the landlord[117] a *farmer* also, and, therefore, no cribbing your horses in hay or straw and yourself in eggs and cream.[118] The garden, which

adjoins the south side of the house, is large, of good shape, has a terrace on one side, lies on the slope, consists of well-disposed(119) clumps of shrubs and flowers, and of *short-grass* very neatly kept. In the lower part of the garden there are high trees, and, amongst these, the *tulip-tree*(120) and the live-oak.(121) Beyond the garden is a large clump of lofty *sycamores*(122), and, in these a most populous rookery(123), in which, of all things in the world, I delight. The village, which contains 301 souls(124), lies to the north of the inn, but adjoining its premises(125). All the rest, in every direction, is bare *down* or *open arable*(126). I am now sitting at one of the southern windows of this inn, looking across the garden towards the rookery. It is nearly sun-setting; the rooks are skimming(127) and curving(128) over the tops of the trees; while, under the branches, I see a flock of several hundred sheep, coming nibbling their way in(129) from the Down, and going to their fold.

Now, what ill-natured devil could bring Old Nic Grimshaw(130) into my head in company with these innocent sheep? Why, the truth is this: nothing is *so swift* as *thought*: it runs over a life-time in a moment; and, while I was writing the last sentence of the foregoing paragraph, *thought* took me up at the time when(131) I used to wear a smock-frock(132) and to carry a wooden bottle like that shepherd's boy; and, in an instant, it hurried me along through my no very short life of adventure, of toil, of peril, of pleasure, of ardent friendship and not less ardent enmity; and after filling me with wonder, that a heart and mind so wrapped up in every thing belonging to the gardens, the fields and the woods, should have been condemned(133) to waste themselves away amidst the stench, the noise and the strife of cities, it brought me *to the present moment*, and sent my mind back to what I have yet to perform about Nicholas Grimshaw and his *ditches*(134)!

My sons set off about three o'clock to-day, on their way to Herefordshire, where I intend to join them, when I have had a pretty good ride in this country. There is no pleasure in travelling, except on horseback, or on foot. Carriages take your body from place to place; and, if you merely want to be *conveyed*, they are very good; but they enable you to see and to know nothing at all of the country.

Inheritance in the Public Carcass

Heytesbury (Wilts),

Thursday, 31st August, 1826.

A little further on, however, I came to a very famous inn, called DEPTFORD INN, which is in the parish of Wyly. I stayed at this inn till about four o'clock in the afternoon. I remembered Wyly very well, and thought it a gay place when I was a boy. I remembered a very beautiful garden belonging to a rich farmer and miller. I went to see it; but, alas! though the *statues* in the water and on the grass-plat(135) were still remaining, every thing seemed to be in a state of perfect carelessness and neglect. The living(136) of this parish of Wyly was lately owned by DAMPIER(137) (a brother of the *Judge*(138)), who lived at, and I believe had the living of, MEON STOKE in Hampshire. This fellow, I believe, never saw the parish of Wyly but once, though it must have yielded him a pretty good fleece.(139) It is a Rectory(140), and the great tithes(141) must be worth, I should think, six or seven hundred pounds a year, at the least. It is a part of our system to have certain *families*, who have no particular merit; but who are to be maintained,

without why or wherefore,[142] at the public expense, in some shape, or under some name, or other, it matters not much what shape or what name. If you look through the old list of pensioners, sinecurists, parsons, and the like, you will find the same names everlastingly recurring. They seem to be a sort of creatures[143] that have an *inheritance in the public carcass*[144], like the maggots that some people have in their skins. This family of DAMPIER seems to be one of those. What, in God's name, should have made one of these a Bishop and the other a Judge! I never heard of the smallest particle of talent[145] that either of them possessed. This Rector of Wyly was another of them. There was no harm in them that I know of, beyond that of living upon the public; but, where were their merits? They had none, to distinguish them, [146] and to entitle them to[147] the great sums they received; and, under any other system than such a system as this, they would, in all human probability, have been gentlemen's servants or little shopkeepers. I dare say there is some of the *breed*[148] left; and, if there be, I would pledge my existence[149] that they are, in some shape or other, feeding upon the public. However, thus it must be, until that change come which will put an end to men paying *fourpence* in tax upon a pot of beer[150].

A Watering Place

Hayden,

Saturday Night, 30 Sept., 1826.

The Warwickshire Avon falls into the Severn[151] here, and on the sides of both, for many miles back, there are the finest meadows that ever were

seen. In looking over them, and beholding the endless flocks and herds, one wonders *what can become of all the meat*! By riding on about eight or nine miles farther, however, this wonder is a little diminished; for here we come to one of the devouring WENS[(152)]: namely, CHELTENHAM, which is what they call a "*watering place*"; that is to say, a place to which East India plunderers, West India floggers[(153)], English tax-gorgers[(154)], together with gluttons, drunkards, and debauchees of all descriptions[(155)], *female* as well as male, resort, at the suggestion of silently laughing quacks[(156)], in the hope of getting rid of the bodily consequences of their manifold sins and iniquities[(157)]. When I enter a place like this, I always feel disposed to squeeze up my nose with my fingers. It is nonsense, to be sure; but I conceit[(158)] that every two-legged creature, that I see coming near me, is about to cover me with the poisonous proceeds of its impurities[(159)]. To places like this come all that is knavish and all that is foolish and all that is base; gamesters, pick-pockets, and harlots; young wife-hunters in search of rich and ugly and old women, and young husband-hunters in search of rich and wrinkled or half-rotten men, the formerly[(160)] resolutely bent, be the means what they may, to give the latter heirs to their lands and tenements. These things are notorious; and, Sir William Scott,[(161)] in his speech of 1802, *in favour of the non-residence of the Clergy*[(162)], expressly said, that they and their families ought to appear at *watering places*, and that this was amongst the means of *making them respected by their flocks*[(163)]! Memorandum:[(164)] he was a member for Oxford[(165)] when he said this!

Singing Birds

Horncastle,

April 13, 1830, Morning.

There is one deficiency, and that, with me, a great one, throughout this country of corn and grass and oxen and sheep, that I have come over during the last three weeks; namely, the want[166] of *singing-birds*. We are now just in that season when they sing most. Here, in all this country, I have seen and heard only about four sky-larks, and not one other singing bird of any description[167], and of the small birds that do not sing I have seen only one *yellow-hammer*[168], and it was perched on the rail of a pound[169] between Boston and Sibsey. Oh! the thousands of linnets[170] all singing together on one tree in the sand-hills of Surrey! Oh! the carolling[171] in the coppices and the dingles of Hampshire and Sussex and Kent! At this moment (5 o'clock in the morning) the groves at Barn-Elm are echoing with the warblings of thousands upon thousands of birds. The *thrush* begins a little before it is light; next the *blackbird*; next the *larks* begin to rise; all the rest begin the moment the sun gives the signal; and from the hedges, the bushes, from the middle and the topmost twigs of the trees, comes the singing of endless variety; from the long dead grass comes the sound of the sweet and soft voice of the *white-throat* or *nettle-tom*[172], while the loud and merry song of the *lark* (the songster himself out of sight) seems to descend from the skies. MILTON, in his description of paradise,[173] has not omitted the “song of earliest birds”. However, every thing taken together, here, in Lincolnshire, are more good things than man could have had the conscience to *ask* of God.

And now, if I had time and room to describe the state of *men's affairs*, in the country through which I have passed, I should show, that the people at Westminster[174] would have known how to turn paradise itself into hell.

The Condition of England

Spittal, near Lincoln,

19 April, 1830.

When I was at St. Ives, in Huntingdonshire, an open country, I sat with the farmers, and smoked a pipe by way of preparation for evening service(175), which I performed on a carpenter's bench in a wheelwright's shop(176); my friends, the players,(177) never having gained any regular settlement in that grand mart for four-legged fat meat(178), coming from the Fens(179), and bound to the Wen(180). While we were sitting, a hand-bill was handed round the table, advertising *farming stock* for sale; and amongst the implements of husbandry '*an excellent fire-engine,*(181) *several steel-traps,* (182) *and spring-guns*'(183)! And that is the life, is it, of an *English farmer*? I walked on about six miles of the road from Holbeach to Boston. I have before observed upon(184) the inexhaustible riches of this land. At the end of about five miles and three-quarters I came to a public-house(185), and thought I would get some breakfast; but the poor woman, with a tribe of children about her, had not a morsel of either meat or bread! At a house called an inn, a little further on, the landlord had not meat except a little bit of chine(186) of bacon; and though there were a good many houses near the spot, the landlord told me that the people were become so poor that the butchers had left off killing meat(187) in the neighbourhood. Just the state of things that existed in France on the eve of the Revolution. On that very spot I looked round me and counted more than two thousand fat sheep in the pastures! How long, how long, good God! is this state of things to last? How long will these people

starve in the midst of plenty? How long will fire-engines, steel-traps, and spring-guns be, in such a state of things, a protection to property?

The State-Doctors

Worcester,

18 May, 1830.

Thus have I come through countries of corn and meat and iron and coal; and from the banks of the Humber[188] to those of the Severn[189], I find all the people, who do not share in the taxes[190], in a state of distress, greater or less, *Mortgagers*[191] all frightened out of their wits; *fathers* trembling for the fate of their children; and *working people* in the most miserable state, and, as they ought to be, in the *worst of temper*. These will, I am afraid, be the *state-doctors*[192] at last! The farmers are cowed down: the poorer they get, the more cowardly they are. Every one of them sees the cause of his suffering, and sees general ruin at hand; but every one hopes, that by some trick, some act of meanness, some contrivance[193], *he shall escape*. So that there is no hope of any change for the better but from the *working people*[194]. The farmers will sink to a very low state; and thus the Thing[195] (barring *accidents*[196]) may go on, until neither farmer nor tradesman will see a joint of meat on his table once in a quarter of a year. It appears likely to be precisely as it was in France: it is now just what France was at the close of the reign of Louis XV[197]. It has been the fashion to ascribe the *French Revolution* to the writings of Voltaire, Rousseau, Diderot,[198] and others. These writings had *nothing at all* to do with the matter: no, *nothing at all*.

The *Revolution* was produced by *taxes*, which at last became unbearable; by debts of the State; but, in fact, by the despair of the people, produced by the weight of the taxes.

It is curious to observe how ready the supporters of tyranny and taxation are to ascribe rebellions and revolutions to disaffected(199) leaders; and particularly to writers; and, as these supporters of tyranny and taxation have had the press at their command; have had generally the absolute command of it, they have caused this belief to go down from generation to generation. It will not do(200) for them to ascribe revolutions and rebellions to the true cause; because then the rebellions and revolutions would be justified; and it is their object to cause them to be condemned. Infinite delusion has prevailed in this country, in consequence of the efforts of which I am now speaking. Voltaire was just as much a cause of the French Revolution as I have been the cause of imposing these sixty millions of taxes.(201) The French Revolution was produced by the grindings of taxation; and this I will take an opportunity very soon of proving, to the conviction of every man in the kingdom(202) who chooses to read.

【作者简介】William Cobbett（威廉·科贝特，1762—1835），19世纪初年英国最有影响的政论家之一，出身农家，从小在田间劳动，后来当过兵，去过北美洲和法国，回英后主办《政治纪闻》报（*Cobbett's Weekly Political Register*）议论时局。当时法国革命爆发不久，英国庇特（William Pitt）政府在欧洲大陆组织联军进攻法国，在国内则镇压民主活动，推行劫贫济富的纸币政策。科贝特本来思想保守，至此乃觉醒奋起，1805年以后抨击政府更为激烈,所作社论深获贫民之心，《政治纪闻》报销数激增，当局乃课以重税阻其流行，科贝特本人亦几受追捕，

入狱二年，被迫流亡美国又二年，至1831年还以七十高龄被政府以煽动叛乱罪起诉，然而搏斗如故，对于豪门贵族和靠公债发财的新富口诛笔伐不辍，而且还特别到英格兰北部工业城镇旅行演讲，深入劳动人民之间，受到他们的热烈欢迎。

由于科贝特深爱英国和英国人民，自身又具有英国人民的某些典型特点，因此曾被称为“典型的约翰牛”（“the pattern John Bull of his century” —Thomas Carlyle）。他爱英国的美丽山水和英国人民之间的淳朴风俗，因此同糟蹋英国风物的商业和金融资本家势不两立，但同时他又充满了怀古思想，始终觉得过去的英国事事如意。马克思曾经说他是“大不列颠的最保守又最激进的人；他是古老的英国最纯真的化身，同时又是年轻的英国的最勇敢的预告者”。

科贝特没有进过学校，全靠自学成了一个文章能手，著作极多，最大量的是政论，其次在历史、农业、经济、一般社会问题方面都写了许多书，此外还编过字典和英语与法语的语法，其中《英语语法》一书由于立论浅近，例句新颖，至今都值得学习英语者一读。科贝特凡有著述，文字都十分吸引人，风格质朴有力，词句明白如话，在19世纪初年浪漫派美文极盛之时，独树一帜，杰出地继承和发扬了以18世纪笛福与斯威夫特为代表的平易文体。欲知科贝特的散文的特点，首先应读*Rural Rides*（《骑马乡行记》），它在科贝特的众多作品之中最受文学史家和文章风格研究者的推崇。

题解与注释

Rural Rides

《骑马乡行记》是科贝特在1821—1830年间出游英格兰、苏格兰各地的零星记载，原来陆续发表在《政治纪闻》报上，到1830年才汇集出版。作者为了深入了解英国农村和城镇的真实情况，曾经不断出行，每次都是骑着马，深入内地，到处注意土壤、庄稼、林木和牛羊牧放的情况，到处交朋友，访古迹，问民生疾苦，一到旅店，喘息未定，即将马背所见，疾书成文，夹叙夹议，充满了一种热腾腾的“此时此地”的实感。但是文中并无多少风景描写，多的是英国人民当时的困苦的纪录：到处是乞丐，农民住处不如猪圈，吃得不如罪犯，却养肥了一群吃公债和拿干薪的新贵！科贝特忧国之心如焚，刚刚神往于春天早晨百鸟齐喧的境界，但是一想到眼前人事，立刻又恨官僚和商人将英国变成了地狱。当时英国正处在历史的一大转折点，法国革命和工业革命的影响激荡不已，反对拿破仑的战争刚打完，工业资本家开始得势，列宁称为“世界上第一次广泛的、真正群众性的、政治性的无产阶级革命运动”（见《列宁全集》中文版第29卷，第276页）的宪章运动就要在英国广大城乡树起斗争的红旗。《骑马乡行记》的难得之处，正在它写下了处在这样一个重要历史时期的英国农村的实况。

然而它却不止是历史记录；除了题材的重要和记载的真实性之外，这儿还有犀利、明快的文笔。这文笔的第一特点是通俗：科贝特用字简单,句法合于民间口语，从人生最常见的事物采取妇孺皆晓然又新鲜活泼的比喻，尤其会用一二绰号似的名词去画龙点睛似地揭出一个可恨的制度、一类可鄙的人物、一座可憎的城市——伦敦则称为the　Wen（毒

瘤），公债客则称为fundlords，当时英国政府所采取的政治和经济制度则统称为the THING。当浪漫派的华丽散文风靡一时之际，科贝特的散文却以平易质朴取胜，它的长处在于既有山水小品文的情致，又有政论文的辛辣和力量。当时另一散文大名家赫兹列特（Hazlitt）曾经盛赞他，说：

> He is not only unquestionably the most powerful political writer of the present day, but one of the best writers in the language. He speaks and thinks plain, broad, downright English. He might be said to have the clearness of Swift, the naturalness of Defoe, and the picturesque satirical description of Mandeville, if all such comparisons were not impertinent. A really great and original writer is like nobody but himself.
>
> （他不仅毫无疑问是当今最坚强有力的政论家，而且是英文中最好的作家之一。他的文章同他的思想一样，是朴素的，开朗的，直截了当的。我们可以说：他有斯威夫特的明白晓畅，笛福的自然流利，曼特维尔的画笔生采而意存讽世——如果这类比拟不是不伦不类的话。一个真正伟大的、有创造力的作家只像他自己，而不像任何别人。）

事实上，在英国散文的演进史上，科贝特不仅上承斯威夫特与笛福，而且下启萧伯纳，在用词与句法上比多数19世纪英文散文作家都接近20世纪的风格，值得有志于英语的人学习。

科贝特的散文也有它的缺点：啰嗦，跑野马，有一定程度的单调。有一个英国批评家曾说他的文章中有“绝好英文的巨大浪费”（“a

prodigal waste of good English" —Walter Raleigh, *Style*, p. 106）。但毕竟誉之者多，毁之者少。

这里所选的片断按照写作的时间先后排列，每节前后有删节，但本身是完整的，前面的写作时间与地点也照原书，但一律加上了年代，而每节上面的小标题则是选注者加的。文章当中的大写字和斜体字也都出自原书，用尽一切办法（包括印刷形式上的）来强调自己的意思正是科贝特的风格的特点之一，因此一仍其旧。

Marlborough

这一节叙述当时英国农村的惨状，年轻农妇衣不蔽体，面如死灰。

(1) **post-chaise** 驿站与驿站间的马车。

(2) **Came up** 省略了主词I。这在日记、书信等随意文体是常见的事。

(3) **downs** 英国南部常见的无树多草的丘陵地，多用作牛羊牧放之处。

(4) **Devizes** [diˈvaiziz] 地名。

(5) **Salisbury** [ˈsɔ:lzbəri] 地名。

(6) **flints** 硬石。

(7) **chalk** 白垩，指地质。

(8) **ricks** 麦堆。

(9) **pieces of wheat** 大面积的麦田；piece = enclosed portion of land。

(10) **attending the measurers to measure their reaping work** 等待验收者来给她们所割的麦子过秤。

(11) **hoppers at Farnham** Farnham 地方的打草的人；按Farnham [ˈfa:nəm] 为科贝特出生地。

(12) **I never before saw *country* people, and reapers too, observe, so miserable** 作者在这句用的是口语体的句法，observe是插入语，意为"请注意"。

(13) **frost hardly off the ground** 地上仍然霜重。

(14) **but that of a seat-seller or a loan-jobber** 除了那些卖官鬻爵、买空卖空之徒的心以外；

seat-seller指以国会议员席位作交易的人；loan-jobber，借款给政府的银行家或靠公债进行投机的人。

Oxford

在这一节中，科贝特大骂脱离实际的牛津大学师生之无用、有害。文字泼辣。

(15) **drones** 雄蜂，亦指懒汉。

(16) **wasps** 黄蜂，亦指恶毒的人。

(17) **want of talent** 缺乏才干。

(18) **fellows** 可能指牛津各学院的教师（每个学院都有若干主要教师，称fellows）；也可能只是泛指“人们”（那些家伙）。

(19) ***University Hall*** 指牛津大学的某一校舍，按该校并无一屋以此两词命名。

(20) **reflecting** 想起。

(21) **Kensington** 地名，伦敦西郊的一区，科贝特在该区居住。

(22) **members of this University** 牛津大学的全体师生。

(23) **arising from property** 从地产而来的（收入）。按牛津许多学院都拥有广大田产。

(24) **the “Great Council of the Nation”** 照字面似指英国议会，但也可能指牛津大学本身，该校最高评议组织称Hebdomadal Council。

(25) **ye gloriously feeding Doctors** 你们这些大鱼大肉吃得过瘾的博士们！gloriously 此处意为with intense delight；ye是you的古时形式，作第二人称主格用。

(26) **that church** 指英国国教会。19世纪初，牛津各学院的教员多半是牧师担任，由于其待遇优厚，故科贝特称之为ye rich of that church。

(27) **the *salt* of the labouring man** 劳动者的汗水。

(28) **your flocks** 你们所管的教民们。基督教会自比羊群，而视卫护、指引者耶稣为“好牧童”（the Good Shepherd）。牧师因亦自视为牧童，而以教民为羊群。

(29) **a hundred thousand sermons in ten months** 十个月中（发出）布道文十万篇。科贝特1819年从美回英时，曾将革命家潘恩（Tom Paine）的骨灰带回，潘恩被当时许多人认为无神论者，科贝特因之亦受到猜疑，为了在贫农间维持他的声誉(他们一般是怕接近无神论者的)，同时又为了与官方教会抗衡,科贝特乃写了布道文多篇，除每月印发外，又汇集成书出版，书

名*Twelve Sermons*。这里的数字十万篇指其布道文印行之大量，而非确实的统计。

An English Spring

这一节写英国农村的春天，从中可见科贝特对于树木和鸣禽的爱好。文字充满了春天来临的喜悦和新鲜之感。

(30) **coppices** 低矮的树丛。

(31) **birch** 桦木。

(32) **ash** 白杨。

(33) **the vegetable creation** 指植物世界。

(34) **bespangled with primroses and bluebells** 缀满了嫩黄的樱草花和蓝色的吊钟花。

(35) **pheasant** 雉；**blackbird**，画眉；**thrush**，鸫；三者都是会唱歌的鸟，但歌声不同，因此作者用的动词也不同：**crow**，（像鸡那样）啼；**whistle**，尖声嘶叫；**sing**，歌唱。

(36) **oak-buds** 橡树叶子。

(37) **finches** 碛鹨。

(38) **lark** 云雀。

(39) **carries the joyous sound to the sky** 云雀不仅歌声嘹亮，而且飞得最高，故云。

A Ride in the Rain

这一小节写科贝特冒雨出游，寥寥数语，豪兴跃然纸上。就在这种场合，他也不忘抵抗压迫者，具见平民政治家的本色。

(40) **Here I am in spite of St. Swithin!** 尽管雨神肆虐，我毕竟到了此地！St. Swithin，司雨之神。

(41) ***rough* him!** 顶他！

(42) **setting the saint at defiance** 违抗雨神。

(43) **not one dry thread** 衣服上无一处不湿，全身淋透。

(44) **bait** give food to.

Castlereagh

Castlereagh（见下注）自杀后，科贝特骑马过其旧居，有感书此。他是坚决主张打落水狗的，不因敌人已死就讲宽恕。整段只有一句话（sentence），一气呵成，痛快淋漓。文章也反映了当时英国政府镇压民主运动的残酷与人民斗争的激烈。

(45) **Castlereagh** Robert Stewart（1769—1822），反动政客，袭爵而称Lord Castlereagh ['kɑ:slrei]及Marquis of Londonderry，曾主持镇压1798年的爱尔兰人民武装起义，后为陆军大臣（1805—1809），外交大臣（1812—1821）及下院领袖（1812—1821），对外主持侵略，对内实行高压，最为人民痛恨。拜伦、雪莱都有诗骂他。1822年在十目所视、十手所指、举国反对的情况下，神经崩溃，终于自杀。

(46) **the house** 指Castlereagh 所住之屋。

(47) **Finnerty** Peter（1766—1822），印刷商人，由于参加激进活动曾两次判刑入狱。

(48) **Reynolds, Oliver, and Edwards** 三人都是当时英国政府派遣打入群众运动的暗探，无不罪行累累。Reynolds, Thomas（1771—1836），爱尔兰人，1816年伦敦贫民在Spa Fields聚会，事后被捕多人，他出庭为官方作证。Oliver, William（？—1827？），又名Richards及Jones，曾受Castlereagh派遣，挑起1816年的“达比夏暴动”（Darbyshire Insurrection），结果三人处死。Edwards, George，与1820年的伦敦凯图街事件（the Cato Street Conspiracy）有关，当时有一群志士计划袭击内阁，拟一举而扑灭全体大臣，但由于Edwards告密，功败垂成，领袖Arthur Thistlewood等人英勇就义。

注意Edwards后面的标点“:”。这个标点有两种用法，一是总起一句，后列细节时用，如本段第一句便是，这是一般比较熟悉并与现代汉语一致的用法；另一种用法则是在有一系列平行或对照事项时点断其中的每项用，如本段多数情形便是，而在每项之中又有并列细节时则用“;”点断。

(49) **huzzas** 欢呼声。

(50) **this fellow** 指Castlereagh。1815年3月，Castlereagh参加标志封建势力复辟的维也纳会议后回国，由于他操纵会议获得成功，登陆时曾受到当权派人士的盛大欢迎。

(51) **a crew** 一帮，指Castlereagh的同僚，包括另一民愤极大的反动政客Sidmouth，他们都是Lord Liverpool所组内阁（1812—1827）中的大臣，因此科贝特称之为the most corrupt and villainous（最腐化、最狠毒的）。

(52) **“ignorant impatience of taxation”** “由于无知而对纳税感到不满”，这是Castlereagh在1816年在国会辩论时说的话，曾引起强烈的反对。

(53) **“digging of holes one day and filling them up the next”** 这是科贝特仿照Castlereagh的口气写的话，讽刺他的所谓失业救济，不过像是驱使贫民今天挖个洞，明天又把它填满罢了，无补生产，也不能解决失业问题。由于Castlereagh提倡以这类工作救济贫民，科贝特还送了他一个绰号，叫做“the great hole-digger”。

(54) **the cool statement of the number of “soldiers wanted to collect the taxes in Ireland”** 也指Castlereagh的言论。1815年反对拿破仑的战争结束之后，大批军队复员，但是政府无法安顿他们，不少人沦为乞丐，Castlereagh则扬言可以派他们去爱尔兰强迫人民交税。同时，这话也隐射他在爱尔兰镇压1798年人民起义的事。这里用cool一字也是为了挖苦，表示Castlereagh说得悠然自得，冷静非凡。

(55) **SIDMOUTH** Henry Addington（1757—1844），内政大臣（1812—1821），以反动、残暴著称，1817、1819年的几项钺压人民的法令都是由他制订的。

(56) **the *Power-of-Imprisonment Bill*** 即Sidmouth 制订的镇压法令之一，1817年由Castlereagh在下院提出，原想利用它来逮捕科贝特，但科贝特事先得讯，法令颁布时他已渡洋逃往美国。

(57) **KNIGHT** John (1763—1838)，曼彻斯特城的老工人，曾因参加民主活动几度入狱，受到拷打，引起各地人民的强烈抗议。Castlereagh不但授意监禁他，而且诬蔑他为“疯子”。

(58) **OGDEN** William (1753—1822)，曼彻斯特印刷工人，曾在1817年参加当地劳动人民组织的步行赴伦敦向国会请愿的示威性的“毯子进军”（the Blanketeers March），事后被捕入狱，因上重枷而得疝气，不久身死。

(59) **REILEY** 或作Riley，名Thomas，Huddersfield地方的成衣匠，生年不详，1817年7月被捕，当局始终不予审讯，几度申请被拒，于是在狱中自杀身死。

(60) ***“basest populace”*** Castlereagh语，用来咒骂支持Queen Caroline（见下）的群众。

(61) **the hapless and ill-treated Queen** 指英王乔治第四之妻，Queen Caroline（1768—1821）。乔治为摄政王时，已不喜Caroline而与之分居，及至登极，又诬她不贞，拒给王后名号。乔治本人荒淫残暴，反对他的民主人士遂群起为Caroline执言，科贝特尤其全力支持，曾为她写公开信谴责乔治。

(62) **the 16th of August at Manchester** 1819年8月16日，曼彻斯特工人六万人在St. Peter's Field集会，要求进行国会改革，忽遭军警袭击，死伤六百人，举国震动，称为Peterloo惨案。

(63) **the Oldham Inquest** 上述惨案中死者之一名John Lees，系曼彻斯特北边Oldham地方人，死后检尸时，群情愤激，当地陪审员宣布其死因为“蓄意谋杀”（wilful murder），公开谴责政府。

(64) **RICHARD**（1804—1875）科贝特第四子，亦即他钟爱的幼子，曾多次侍父出游。

(65) **“liberality”** “宽宏大量”。Castlereagh自杀后，不少“绅士”风度的上层人士认为人既死

去，也就不必多计较他在世时所作所为，以示“宽宏大量”。科贝特则坚决反对，在此强调宣告：“我从灵魂深处鄙视这种伪善的宽大论！”

A Shooter

这节叙述一个有名射手的行径，写他如何因为虚荣而骗人，文章写得通俗、清楚，用的是口语体，读了如闻其声，如见其人；当中还有许多幽默、讽刺的笔触，透露了科贝特对于这类资产阶级人士了解的深刻。

(66) **a barrister of Philadelphia** 美国费拉德尔非亚城的一个律师，这里所记原是科贝特过去在美国的见闻之一，现在他在英国乡间看见人们因打猎而发生争执，不觉回忆起在美国的往事。

(67) **a shooting** 即shooting之意，a为前置词，即on之变体，现已不常用。用时往往随go、set等动词出现，如he went a begging, they set the bells a ringing。

(68) **well matched** 搭配得很好。

(69) **a shot**（好）枪手。

(70) ***double shots*** 一枪打下两只。

(71) **a *miss* or two** 一两次未射中。

(72) **every one upon the wing** 每一只都打在翅膀上。

(73) **largish trees** 较大（而不是很大）的树；后缀-ish表示“近乎”，“趋向”。

(74) **petticoat government** 老婆的管束。

(75) **gig** 由一匹马牵引的两轮马车。

(76) **that General Brown, who gave some of our whiskered heroes such a rough handling last war, which was waged for the purpose of “Deposing James Madison”** 这里的将军指美国人Jacob Brown（1775—1828），战争指1812年的美英战争，当时美国总统是詹姆士·麦迪孙；our whiskered heroes（我们的胡子兵）指英军；a rough handling，一顿痛打。

(77) **that watchful government** 仍指律师夫人的严厉的管束，watchful表示经常警惕地注视着。

(78) **The *dog*** 科贝特接Ewing所说“狗是你的”而言，但下面另谈别事，因此这两字孤立成句。这在口语中是常有的事。

(79) **affected** 假装。

(80) **Pity for his weakness got the better of my dread of the bad road.** 我已不在乎晚上走坏路的危险，倒是可怜起他的毛病来了；got the better of，胜过，盖倒。

(81) **I felt no temptation to detect him** 我无意去戳穿他。

(82) **as merry as larks** 兴高采烈地。

(83) **imposition** 欺骗，在此为to practise的宾语。

(84) **puerile vanity** 幼稚（可笑）的虚荣心。

The “Education” Canters

在这一节里，科贝特驳斥“教育救国论”。文字犀利，如长刀一劈到底。

(85) **the *“education”* canters** 标榜“教育”的论客们；canter字从cant（口头禅，满口仁义道德）。

(86) **the most curious fellows of all** 最怪的人；curious 此处意为strange，odd。

(87) **FELON** 罪犯。

(88) **perverseness** 一贯邪恶，屡犯不改。

(89) ***roguery*** 奸诈。

(90) **the unfeeling tyrant** 全无心肝的暴君；unfeeling意为“麻木不仁”。

(91) **squeezes the labourers for gain's sake** 为贪得而压榨劳动人民。

(92) **literary or tub rogue** 文氓或教痞。

(93) **him** 指上文tyrant。

(94) **that makes the poor, starving wretches thieves and robbers** 使那些穷苦饥饿的可怜人变成盗贼。

(95) **Here it falls at last** 最后一切都落在这里（贫农头上）。

(96) **this class** 指贫农（labourers）阶层。

(97) **reason** 有理智的人。

(98) **To be sure** 不错（承认对方论点时说）。

(99) ***if he do not work*** 假如他敢不做工的话；此处do是虚拟式。

(100) **I and my little boy snapped up in six or seven minutes upon Stoke-Charity down** 指本文另一处所记当天早晨科贝特与其子Richard在丘陵地骑在马背上吃早餐的一事。

(101) **the debt** 指英国政府由于筹措军费所负的国债。对法战争耗费极大，国债在战前仅为二亿四千万镑，而1815年停战时增到八亿六千万镑。

(102) **the dead-weight** 英国政府所发为数惊人的津贴、养老金的总称，有时也用来称呼领受这种金钱的悠闲寄生的海陆军退休军官。

(103) **the thundering standing army** standing army = 常备军，thundering，吼叫如雷（挖苦语）。

(104) **sinecures** 领干薪的职位。遥领名义，或雇人代理，本人不必工作，坐领高薪的职位，称为sinecures。这类"肥缺"向为若干上层家族的囊中物，小儿老妇都可顶名，如Lord Addington之子12岁任Clerk of the Pell，年薪三千镑，曼彻斯特公爵太夫人任Collector of Customs，年薪亦三千镑，而Camden侯爵任Teller of the Exchequer，不做一事而年入二万三千镑。科贝特一生就是对这等分赃制度不断加以攻击。

(105) **pensions** 退休金。

(106) **grants** 津贴。

(107) **and this would suit but a very small part of a *press*** 但是这却是对大多数报纸不相宜的。

Reflections in an English Inn

这一段兼有写景的真实和抒情的亲切。科贝特坐在一家乡村的小旅店里，面对绿草地和羊群，耳听归鸦的叫声，不禁在那美丽的黄昏时节想起自己的一生。他爱好田野和花草，但是却命定要住在嘈杂、肮脏的城市里！虽然如此，文章却并无感伤情调，因为这一些回忆只使科贝特更加坚决地要同操纵选举的反动政客去进行斗争。

(108) ***Down*-country** 长满短草的丘陵地，是英格兰南部风景的特色之一。

(109) ***greensward*** 大片绿草地。

(110) ***coursing*** 赛狗，狗的赛跑。

(111) ***forty brace*** 四十对，即八十只（狗）。注意brace多数形式如单数，不加s。

(112) **cover** 树林等可以躲藏之处。

(113) ***run away*** 在此有特别涵义，见作者本人在下文的解释。

(114) **she is said … to *"run away"* from them** 科贝特在这里解释"run away"在打猎、养狗的人们之间的特别涵义，"跑得（使狗）无法追踪"。

(115) **my *experience* in this way** 科贝特曾经游历各地，到过许多旅店，因此自觉在这一点上经验丰富。

(116) **positively** 肯定地。

(117) **landlord** 此处指旅店主人。

(118) **no cribbing your horses in hay or straw and yourself in eggs and cream** 你的马只管痛快吃草，你自己也放开吃鸡蛋和奶油好了，不必拘束。

(119) **well-disposed** well-arranged.

(120) ***tulip-tree*** 百合树（花似郁金香）。

(121) **live-oak** 一种原生北美洲的槲树。

(122) ***sycamores*** 枫树。

(123) **rookery** 鸦巢。

(124) **souls** 人。

(125) **adjoining its premises** 紧接旅店的园地；premises指不动产，即房屋园地之类。

(126) ***open arable*** 开阔的耕地。

(127) **skimming** 轻掠而过。

(128) **curving** 从高向低而飞。

(129) **coming nibbling their way in** 沿途吃着草走回来。

(130) **Nic Grimshaw** Nicholas Grimshaw，律师，Preston城的市长，政治上反动，1826年（即科贝特写作此节的一年）主持该城国会议员选举，科贝特参加竞选，由于Grimshaw的操纵而失败，因此十分恨他。

(131) ***thought* took me up at the time when** … 一下子想到了那个……时候。

(132) **smock-frock** 农民所穿的宽大外衣。

(133) **should have been condemned** 竟然命定要。

(134) **what I have yet to perform about Nicholas Grimshaw and his *ditches*** 为了对付Grimshaw和他操纵选举的诡计我还有许多事情该做；his ditches，Grimshaw为了阻止有人接近选民，规定投票时选民须经特别的通道直达投票站，为此特辟了一些沟渠式的通道，时人称为Grimshaw's ditches。

Inheritance in the Public Carcass

这一节指出英国有某些上层家族，每个成员都是吮吸公众的血的寄生虫，世代如此，早成特权。

(135) **grass-plat** 草地；plat，一片地。

(136) **living** 牧师的职位及其收入。

(137) **DAMPIER** Rev. John（1768—1854），牧师，共领六个教区（parishes），即一人而兼六职。父为Durham教长兼医院院长，二兄一为主教，一为法官。这一家以全体成员皆能拥要职、吃干薪著称。

(138) ***Judge*** 指Sir Henry Dampier，上述牧师之兄。

(139) **fleece** 收入（名词），原意羊毛，教士所管辖的教民称flocks（羊群），因此科贝特用此词来指他们从教民身上搜括来的收入。按此词一般作名词用时，不指收入，只有作动词用时，始含诈取财物之意。动词转为名词，是近代英文方便处之一，科贝特则是有意为之，表示这种收入是诈取来的不义之财。

(140) **Rectory** 教区长的职位及其收入，做rector的教士享用一个教区（parish）的tithes（见下）。

(141) **tithes** [ˈtaiðz] 什一税。此字原意为“十分之一”，当时英国每年从地产收入等项抽取“十分之一”，作为教会经费及神职人员的生活费。

(142) **without why or wherefore** 不问理由。

(143) **creatures** 此处指蛆虫之类。

(144) ***inheritance in the public carcass*** 承继（吮吸）公众的死尸之权。

(145) **the smallest particle of talent** 一点点才能。

(146) **to distinguish them** 使他们显得出色。

(147) **to entitle them to** 使他们有理由应该享用。

(148) ***breed*** 名词，种（轻蔑语）。

(149) **pledge my existence** 以我生命担保。

(150) ***fourpence*** **in tax upon a pot of beer** 一大杯啤酒抽税四便士。这个税额极高，超过酒价本身，而且由于啤酒是英国一般人的饮料，这样高的税就剥夺了劳动人民的最后的小小享受。

A Watering Place

英国有不少温泉胜地（watering place），此节所写的Cheltenham即为其一。科贝特揭穿真相，使读者看出这等胜地实际只是藏垢纳污之处。

(151) **Avon, Severn** 都是河名。

(152) **WENS** 毒疮。科贝特向以Wen字称呼城市，尤其是伦敦。

(153) **floggers** 鞭挞者，指英国殖民地的奴隶主。

(154) **tax-gorgers** 吞吃税款的人。

(155) **of all descriptions** of all kinds.

(156) **quacks** 江湖郎中，骗人的庸医。

(157) **the bodily consequences of their manifold sins and iniquities** 他们的各种恶事邪行在他们身上留下的后果（指各种恶疾、传染病）。

(158) **conceit** 想象（动词）。

(159) **poisonous proceeds of its impurities** 他的肮脏身体所发出的毒物。此处its指上文creature。

(160) **the formerly** = the former，前者，指wife-hunters与husband-hunters。

(161) **Sir William Scott**（1745—1836）历史教授及政客，代表牛津大学任国会议员多年，一贯反动，其女嫁恶行多端的内政大臣Sidmouth。

(162) ***the non-residence of the Clergy*** 教士不必居住教区的制度。

(163) ***flocks*** 教民。

(164) **Memorandum** 注，按（指出应加注意事项，写在句前）。

(165) **a member for Oxford** 代表牛津大学的国会议员。

Singing Birds

这是一段有名的文章，作者回忆起春天百鸟争喧的情景，但是一想到眼前人事，他又立刻痛恨伦敦当局将天堂变成地狱了。

(166) **want** lack，缺乏。

(167) **of any description** of any kind.

(168) ***yellow-hammer*** 金翼啄木鸟。

(169) **pound** 牛栏。

(170) **linnets** 梅花雀。

(171) **carolling** singing joyously，快乐地歌唱。

(172) **the *white-throat* or *nettle-tom*** 白喉莺。

(173) **MILTON, in his description of paradise** 见 *Paradise Lost*, Book IV, lines 264-268:

> The Birds their quire apply; aires, vernal aires,
> Breathing the smell of field and grove, attune
> The trembling leaves, while Universal Pan
> Knit with Graces and Hours in dance
> Led on th' Eternal Spring….

第一行前五字意为“许多鸟儿唱起歌来”（quire = choir，歌队；apply，发挥或添加）。后面几行形容在繁花似锦的春天，天神（Pan）与仙子们（Graces，优雅女神；Hours，季节女神）跳舞的欢乐情景。这一切都发生在天堂。

(174) **the people at Westminster** 指英国当权派。Westminster是伦敦的一区，国会所在地。

The Condition of England

英国人民苦难之又一景：丰足中的饥饿。科贝特照例写得具体：满山是肥羊，而酒店之中只见一大群饥饿儿童围着一个毫无办法的母亲打转！看到这种情形，他不禁呼喊起来，短促的句子反映了他心上的焦灼感。

(175) **evening service** 晚祷。科贝特常在劳动人民中间自动代替教士主持祷告。

(176) **wheelwright's shop** 制造或修理车轮或轮车的工匠的作场。

(177) **my friends, the players** 科贝特在该处遇到一个旅行的演戏班子，players指这个班子中

的演员。

(178) **that grand mart for four-legged fat meat** 那个大规模的羊市；mart = market-place；four-legged fat meat 指羊。

(179) **the Fens** 剑桥郡一带的低洼地。

(180) **the Wen** 恶疮，指伦敦。

(181) ***fire-engine*** 救火器。

(182) ***steel-traps*** 钢制的陷阱，防盗贼用。

(183) ***spring-guns*** 暗枪，触动弹簧即发，防盗贼及私入者用。

(184) **observed upon** remarked on，谈到过。

(185) **public-house** 酒店。

(186) **chine** backbone，带肉的后脊骨。

(187) **left off killing meat** 已经停止屠宰。

The State-Doctors

科贝特在此节谴责劳动人民以外的各阶层，指出只有劳动人民才能拯救国家。他对于法国革命原因的分析只从税收一点着眼，反映了他认识的片面。

(188) **Humber** 河名，在英国北部。

(189) **Severn** 河名，在英国西南部。

(190) **share in the taxes** 分享税款，指拿干薪、领政府津贴、吃公债利息等等行为。

(191) ***Mortgagers*** 抵押了财产的人。

(192) ***state-doctors*** 诊治国家的医生。

(193) **contrivance** 计策，办法。

(194) **but from the *working people*** except from the working people.

(195) **the Thing** 这是科贝特特别选来指当时英国政府所推行的政治、经济政策与制度的字眼，多年运用，已为他的成语。注意此字极为通俗，人人皆懂，这正是科贝特风格的特色之一。

(196) **barring *accidents*** 除非有意外事件。

(197) **Louis XV** 法王路易十五。他死后不久，在路易十六朝内，革命爆发。

(198) **Voltaire, Rousseau, Diderot** 伏尔泰（1694—1778），卢梭（1712—1778），狄德罗（1713—1784），三人都是有名的法国资产阶级民主思想家。

(199) **disaffected** 心怀不满的。

(200) **It will not do**（那样做）是不合适的。

(201) **Voltaire was just as much a cause of the French Revolution as I have been the cause of imposing these sixty millions of taxes.** 伏尔泰之不是法国革命的原因，正犹我之不是硬要人民交出六千万镑税款的原因一样。

(202) **to the conviction of every man in the kingdom** 使英国每个人都深信不疑。

Robert Browning (1812-1889)

My Last Duchess

Ferrara

That's my last Duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive. I call
That piece a wonder, now: Frà Pandolf's[(1)] hands
Worked busily a day, and there she stands[(2)].
Will't please you sit and look at her?[(3)] I said [5]
'Frà Pandolf' by design[(4)], for never read[(5)]
Strangers like you that pictured countenance[(6)],
The depth and passion of its earnest glance,[(7)]
But to myself they turned[(8)] (since none puts by
The curtain[(9)] I have drawn for you, but I) [10]
And seemed as they would ask me, if they durst,[(10)]
How such a glance came there; so, not the first
Are you to turn and ask thus.[(11)] Sir, 'twas not
Her husband's presence only, called that spot
Of joy into the Duchess' cheek:[(12)] perhaps [15]
Frà Pandolf chanced to say, 'Her mantle laps
Over my lady's wrist too much,'[(13)] or 'Paint
Must never hope to reproduce the faint
Half-flush that dies along her throat[(14)]:' such stuff

Was courtesy, she thought, and cause enough [20]
For calling up that spot of joy.[15] She had
A heart—how shall I say? —too soon made glad,
Too easily impressed; she liked whate'er
She looked on, and her looks went everywhere.[16]
Sir, 'twas all one![17] My favour at her breast[18], [25]
The dropping of the daylight in the West,
The bough of cherries some officious fool[19]
Broke in the orchard for her, the white mule
She rode with[20] round the terrace—all and each
Would draw from her alike the approving speech, [30]
Or blush, at least. She thanked men,—good![21] but thanked
Somehow—I know not how—as if she ranked
My gift of a nine-hundred-years-old name
With anybody's gift.[22] Who'd stoop to blame
This sort of trifling?[23] Even had you skill [35]
In speech—(which I have not)—to make your will
Quite clear to such an one[24], and say, ‘Just this
Or that in you disgusts me; here you miss,
Or there exceed the mark’ [25]—and if she let
Herself be lessoned so, nor plainly set [40]
Her wits to yours, forsooth, and made excuse,[26]
—E'en then would be some stooping;[27] and I choose
Never to stoop. Oh sir, she smiled, no doubt,

Whene'er I passed her; but who passed without
Much the same smile? This grew;[28] I gave commands;
[29] [45]
Then all smiles stopped together.[30] There she stands
As if alive. Will't please you rise? We'll meet
The company below, then. I repeat,
The Count your master's known munificence
Is ample warrant that no just pretence [50]
Of mine for dowry will be disallowed;[31]
Though his fair daughter's self, as I avowed
At starting, is my object.[32] Nay, we'll go
Together down,[33] sir. Notice Neptune, though,
Taming a sea-horse, thought a rarity,[34] [55]
Which Claus of Innsbruck[35] cast in bronze for me!

Meeting at Night

The grey sea and the long black land;
And the yellow half-moon large and low;
And the startled[(36)] little waves that leap
In fiery ringlets from their sleep,
As I gain the cove with pushing prow,[(37)]
And quench its speed i' the slushy sand.[(38)]

Then a mile of warm sea-scented beach;
Three fields to cross till a farm appears;
A tap at the pane, the quick sharp scratch
And blue spurt of a lighted match,[(39)]
And a voice[(40)] less loud, thro its joys and fears,[(41)]
Than the two hearts beating each to each![(42)]

Parting at Morning

Round the cape of a sudden came the sea, [(43)]
And the sun look'd over the mountain's rim:
And straight was a path of gold for him, [(44)]
And the need of a world of men for me. [(45)]

Home-Thoughts, from Abroad

Oh, to be in England
Now that April's there,[(46)]
And whoever wakes in England
Sees, some morning, unaware,[(47)]
That the lowest boughs and the brushwood sheaf
Round the elm-tree bole[(48)] are in tiny leaf[(49)],
While the chaffinch sings on the orchard bough
In England—now!

And after April, when May follows,
And the whitethroat builds, and all the swallows!
Hark, where my blossom'd pear-tree in the hedge
Leans to the field and scatters on the clover
Blossoms and dewdrops—at the bent spray's edge[(50)]—
That's the wise thrush; he sings each song twice over,
Lest you should think he never could recapture
The first fine careless rapture![(51)]
And though the fields look rough with hoary dew,
All will be gay when noontide wakes anew
The buttercups, the little children's dower[(52)]
—Far brighter than this gaudy melon-flower![(53)]

The Lost Leader

Just for a handful of silver he left us,
Just for a riband to stick in his coat—[54]
Found the one gift[55] of which fortune bereft us,
Lost all the others[56] she lets us devote;
They, with the gold to give, doled him out silver,
[57] [5]
So much was theirs who so little allowed:[58]
How all our copper had gone for his service[59]!
Rags—were they purple, his heart had been proud![60]
We that had loved him so,[61] followed him, honoured him,
Lived in his mild and magnificent eye,[62] [10]
Learned his great language, caught his clear accents,
Made him our pattern to live and to die![63]
Shakespeare was of us, Milton was for us,
Burns, Shelley, were with us,[64]—they watch from their graves!
He alone breaks from the van[65] and the freeman,
[15]
—He alone sinks to the rear and the slaves!

We shall march prospering,—not thro' his presence;
Songs may inspirit us,—not from his lyre;

Deeds will be done,—while he boasts his quiescence, [(66)]
Still bidding crouch whom the rest bade aspire: [(67)]
[20]
Blot out his name, then, [(68)]—record one lost soul more,
One task more declined, one more footpath untrod,
One more devils'-triumph and sorrow for angels,
One wrong more to man, one more insult to God!
Life's night begins: let him never come back to us!
[25]
There would be doubt, hesitation and pain,
Forced praise on our part [(69)]—the glimmer of twilight,
Never glad confident morning again!
Best fight on well, for we taught him, [(70)]—strike gallantly,
Aim at our heart ere we pierce through his own; [(71)]
[30]
Then let him receive the new knowledge [(72)] and wait us,
Pardoned in Heaven, the first by the throne! [(73)]

The Italian in England

That second time they hunted me[(74)]
From hill to plain, from shore to sea,
And Austria, hounding far and wide
Her blood-hounds[(75)] thro' the country-side,
Breathed hot and instant on my trace,—
I made six days a hiding-place
Of that dry green old aqueduct
Where I and Charles[(76)], when boys, have plucked
The fire-flies from the roof above,
Bright creeping thro' the moss they love.
—How long it seems since Charles was lost!
Six days the soldiers crossed and crossed
The country in my very sight;
And when that peril ceased at night,
The sky broke out in red dismay
With signal-fires;[(77)] well, there I lay
Close covered o'er in my recess,
Up to the neck in ferns and cress,
Thinking on Metternich our friend[(78)],
And Charles's miserable end,
And much beside,[(79)] two days; the third,
Hunger o'vercame me when I heard
The peasants from the village go

To work among the maize; you know,
With us, in Lombardy, they bring
Provisions packed on mules, a string
With little bells that cheer their task,
And casks, and boughs on every cask
To keep the sun's heat from the wine;
These I let pass in jingling line,
And close on them, dear noisy crew,[(80)]
The peasants from the village, too;
For at the very rear would troop
Their wives and sisters in a group
To help, I knew; when these had passed,
I threw my glove to strike the last,
Taking the chance:[(81)] she did not start,
Much less cry out, but stooped apart
One instant, rapidly glanced round,
And saw me beckon from the ground:
A wild bush grows and hides my crypt;
She picked my glove up while she stripped
A branch off, then rejoined the rest
With that; my glove lay in her breast:[(82)]
Then I drew breath: they disappeared:
It was for Italy I feared.[(83)]

An hour, and she returned alone
Exactly where my glove was thrown.
Meanwhile came many thoughts; on me

Rested the hopes of Italy;
I had devised a certain tale[84]
Which, when 'twas told her, could not fail
Persuade a peasant of its truth;
I meant to call a freak of youth
This hiding, and give hopes of pay,
And no temptation to betray.
But when I saw that woman's face,
Its calm simplicity of grace,
Our Italy's own attitude[85]
In which she walked thus far, and stood,
Planting each naked foot so firm,
To crush the snake and spare the worm[86]—
At first sight of her eyes, I said,
"I am that man upon whose head
They fix the price,[87] because I hate
The Austrians over us: the State[88]
Will give you gold—oh, gold so much,
If you betray me to their clutch!
And be your death,[89] for aught I know,
If once they find you saved their foe.
Now, you must bring me food and drink,
And also paper, pen, and ink,
And carry safe what I shall write
To Padua, which you'll reach at night
Before the Duomo[90] shuts; go in,
And wait till Tenebræ[91] begin;

Walk to the third Confessional[92],
Between the pillar and the wall,
And kneeling whisper, Whence comes peace?[93]
Say it a second time; then cease;
And if the voice inside returns,
From Christ and Freedom; what concerns
The cause of Peace?—for answer, slip
My letter where you placed your lip[94];
Then come back happy we have done
Our mother[95] service—I, the son,
As you the daughter of our land!”

Three mornings more, she took her stand
In the same place, with the same eyes:
I was no surer of sun-rise
Than of her coming:[96] we conferred
Of her own prospects,[97] and I heard
She had a lover—stout and tall,
She said—then let her eyelids fall,
“He could do much”[98]—as if some doubt
Entered her heart,—then, passing out,
“She could not speak for others—who
Had other thoughts; herself she knew:”
And so she brought me drink and food.
After four days, the scouts pursued
Another path: at last arrived
The help my Paduan friends contrived

To furnish me: she brought the news.
For the first time I could not choose
But kiss her hand and lay my own
Upon her head— “This faith was shown
To Italy, our mother;—she
Uses my hand and blesses thee!” (99)
She followed down to the sea-shore;
I left and never saw her more.

How very long since I have thought(100)
Concerning—much less wished for—aught
Beside the good of Italy
For which I live and mean to die!
I never was in love; and since
Charles proved false, what shall now convince
My inmost heart I have a friend?
However, if I pleased to spend
Real wishes on myself—say, Three(101)—
I know at least what one should be;
I would grasp Metternich(102) until
I felt his red wet throat distil
In blood thro' these two hands: and next,
—Nor much for that am I perplexed—
Charles, perjured traitor, for his part,
Should die slow of a broken heart
Under his new employers: last
—Ah, there, what should I wish? For fast

Do I grow old and out of strength.—
If I resolved to seek at length
My father's house again,[103] how scared
They all would look, and unprepared!
My brothers live in Austria's pay
—Disowned me long ago, men say:
And all my early mates who used
To praise me so—perhaps induced
More than one early step of mine—
Are turning wise[104]; while some opine
"Freedom grows License," [105] some suspect
"Haste breeds Delay," [106] and recollect
They always said, such premature
Beginnings never could endure!
So, with a sullen "All's for best,"
The land seems settling to its rest.
I think, then, I should wish to stand
This evening in that dear, lost land,
Over the sea the thousand miles,
And know if yet that woman smiles
With the calm smile; some little farm
She lives in there, no doubt; what harm
If I sat on the door-side bench,
And, while her spindle made a trench
Fantastically in the dust,[107]
Inquired of all her fortunes—just
Her children's ages and their names,

And what may be the husband's aims
For each of them—I'd talk this out,
And sit there, for an hour about,
Then kiss her hand once more, and lay
Mine on her head, and go my way. [160]

So much for idle wishing[(108)]—how
It steals the time! To business now![(109)]

【作者简介】 劳勃特·勃朗宁（Robert Browning，1812—1889），英国19世纪中叶诗人，出身富裕家庭，终生不事生产，写诗过日。在英国文学史上，他与丁尼生（Alfred Tennyson）齐名，在政治上倾向于资产阶级自由党中的激进派，在同他妻子伊丽莎白·勃朗宁（也是著名诗人）长期寄居意大利期间，曾同情当地人民反抗奥地利占领者的革命斗争。

勃朗宁写了许多长诗，颇有特色；他尝试过诗剧的创作，则无多建树；他的短诗之中，有两类颇值一读。一类是抒情诗。他的诗笔一般晦涩，但在一些抒情短诗里他却做到以白描见长。另一类是戏剧性的独白诗，用活跃的口语词语和节奏,模拟人物口吻，一时独步诗坛，无人能及。在题材上，诗人所歌咏的，除了爱情之外，多是处在奇幻处境里的人物的心理状态，但也有反对教会与贵族专制的作品。

题解与注释

My Last Duchess

勃朗宁的代表作之一，描写文艺复兴时期意大利境内Ferrara公国公爵的残忍性格，通过他对来客的一席话，道出他杀死自己年轻妻子的暴行。

来客是一位伯爵的使者。伯爵想将女儿嫁给公爵，派了使者来谈判婚事。公爵接见使者之后，带他看自己收藏的艺术品，两人站在被杀死的公爵夫人的画像之前，公爵作了一番说明。

这番话透露的是这样的一个性格：似乎彬彬有礼，实则野蛮嗜杀；像是爱好艺术，文雅之至，却可以为了妒忌而将自己美丽的妻子处死；作高贵的君主姿态，却同商人一样贪钱。勃朗宁以为15、16世纪意大利的某些领袖人物具有这种所谓“文艺复兴时期的性格”。他的兴趣主要是在他们性格的所谓复杂性，但是通过此诗我们读者也可以看出这些人的残酷。这当中不仅有当时旧的统治势力的残酷，而且有当时新的统治势力的残酷。公爵虽说是贵族，自称有“九百年光荣的家世”（见第33行），实则是如当时佛罗伦萨（Florence）的统治者梅狄启（the Medici family）一样的亦王亦商的人物。

全诗用“英雄排偶句”（the heroic couplet）写成，即每两行一韵，每行一般为十个音节。语言全用口语体，插入语甚多，边叙边议，但到紧要关头又故意语焉不详。刚刚说完前妻之死，立即转到眼前婚事，讨价还价之声未息，又夸耀了一件艺术品，说明他将杀妻、娶妻、买画、买

雕刻品诸事都同等看待，平白无故地杀害了一个善良纯洁的妇女并不引起他心头任何波动，只不过增加了他向客人夸耀的谈话资料而已。对妻子如此，对人民的残酷也就可想而知。

(1) **Frà Pandolf** Brother Pandolf，假想的画家的名字。当时画家多为教士，所以名前有Frà（教兄）称号。

(2) **there she stands** 指画像，故动词用现在时。

(3) **Will't please you sit and look at her?** Will it please you to sit and look at her? 请您坐着欣赏她的画像吧。

(4) **by design** 有意识地；意为“我知你必有此一问，所以预先有意识地告诉了你画家的名字”。

(5) **never read** 倒装句，主语为Strangers like you，宾语为countenance；read在此作looked at解。

(6) **that pictured countenance** 那张画上的面容。

(7) **The depth and passion of its earnest glance** 为上语之同位语，引申“面容”之意：她那顾盼间所流露出来的厚意深情。

(8) **But to myself they turned**（客人们不理解画像的表情）总要转过身来问我。

(9) **since none puts by / The curtain** 因为只有我才有权利拉开盖住画像的帷幕，意即客人看此像时，总有我本人陪伴在旁。

(10) **if they durst** 如果他们有勇气的话；durst为dare的过去时的形式之一。

(11) **not the first / Are you to turn and ask thus** You are not the first to turn and ask as you did.

(12) **'twas not / Her husband's presence only, called that spot / Of joy into the Duchess' cheek** 公爵夫人的脸上露出那片欣喜的红晕，不只是因为丈夫在旁；照通常语法，called前应有that。

(13) **‘Her mantle laps / Over my lady's wrist too much’** 夫人的外套将她的手盖住太多了，意为“她的手应该多露出一些”；her与my lady都指公爵夫人。在称呼当中，用第三人称代替第二人称，表示尊敬。

(14) **dies along her throat**（那片淡淡的红晕）沿着喉部逐渐消失掉。

(15) **such stuff / Was courtesy, she thought, and cause enough / For calling up that spot of joy** 她以为那类的话是温文有礼，值得（cause enough = 有足够的理由）为之感到高兴。公爵本人的意思是那类奉承算得什么，何必降低身份去注意，至于因此而脸上泛红，那就更加有失公爵夫人的尊严了。

(16) **she liked whate'er / She looked on, and her looks went everywhere** 她什么都想看，看了

什么都喜欢。可见公爵夫人的年轻和真挚，然而公爵却不以为然，嫌她不够高傲，缺乏贵族气派。

(17) **'twas all one!** 指下面所列举的东西在公爵夫人的眼里等同看待。

(18) **My favour at her breast** 我送给她的胸饰（珠宝之类）。

(19) **some officious fool** 某个多事的蠢材。

(20) **the white mule / She rode with** 自第25行至此不过五行，短短几语，公爵无意中说出了公爵夫人在世时如何热爱生活，这就使读者后来听到她的不幸结局时，更感公爵的残酷。

(21) **She thanked men,—good!** 她向人道谢——那很好！Good是插入语，是公爵对她行为的评语。

(22) **as if she ranked / My gift of a nine-hundred-years-old name / With anybody's gift** 像是她把我送给她的九百年光荣的家世同任何别人送给她的礼物同等看待。公爵在说anybody一字时，表示了特别的轻蔑。

(23) **Who'd stoop to blame / This sort of trifling?** 谁能降低身份去指责这类的小事呢？stoop表明公爵在众人之上。

(24) **such an one** 指公爵夫人。

(25) **here you miss, / Or there exceed the mark** 这儿你做得不够，那儿你又过了分；mark是miss和exceed两个动词的宾语。

(26) **and if she let / Herself be lessoned so, nor plainly set / Her wits to yours, forsooth, and made excuse** 即使她听你的教训，不公然同你顶嘴，或提出一个借口；wits = mind；forsooth是插入语，意为“真是！”

(27) **E'en then would be some stooping** = Even then there would be some stooping；在公爵的心目中，辱没身份是一个大人物决不干的事。

(28) **This grew** 这情况越来越严重了。

(29) **I gave commands** 我下了命令。

(30) **Then all smiles stopped together** 三个短句紧接，口气坚决，与上文的文雅纾徐完全不同。杀妻的罪行就以这样的三句话带过了。

(31) **The Count your master's known munificence / Is ample warrant that no just pretence / Of mine for dowry will be disallowed** 令东伯爵大人素以慷慨闻世，敢信不会拒绝我对于嫁妆的正当要求；pretence = claim。公爵刚说完如何杀了前妻，就又对后妻的嫁妆提出了要索。凶残可见，贪婪可闻。

(32) **Though his fair daughter's self, as I avowed / At starting, is my object.** 虽然我一开始就已申明，我（所追求的）目的只是伯爵的美丽的小姐本人。

(33) **Nay, we'll go / Together down** 请别客气，我们一块儿走下楼去（大概此时使者让公爵

先走，公爵表示礼貌，挽他并排同行）。

(34) **Notice Neptune, though, / Taming a sea-horse, thought a rarity** 请看海神驯马的铜像，据说是绝世的杰作。公爵夸耀了杀妻行为，做完了嫁妆交易，现在带客人出门，又来最后自表一番收藏家的眼力。

(35) **Claus of Innsbruck** Innsbruck地方的名雕刻匠Claus（也是一位假想的人物）。Innsbruck在今奥地利境内，为当时Tyrol邦的首都，以雕刻出名。

Meeting at Night

此诗用白描手法写一人乘船渡海，上岸越过田野，在一农舍会见爱人的欣喜心情，着墨无多，一气呵成。景物写得具体，无一语提到心情，但心情自见。

(36) **startled** 惊醒了的，表示夜间一切沉静，海亦入眠，但由于诗中的“我”即将会见爱人，连醒来的海浪也是欢腾鼓舞的，故下文有leap / In fiery ringlets的明亮、活跃的形象。

(37) **As I gain the cove with pushing prow** 当我的疾驶的船头到达海湾的时候。

(38) **quench its speed i' the slushy sand** 在海岸的泥沙里停住船的行进，亦即停船在沙滩上；此行故意重复了s与sh的声音,表示船行的速度，最后的slushy的声音又传达了小船受阻逐渐停住的情况。

(39) **A tap at the pane, the quick sharp scratch / And blue spurt of a lighted match** 窗上轻敲一下，［窗内］擦一根火柴，蓝色的火焰忽地一亮；此行中scratch与spurt都是用声音加强动作效果的“拟声词”。

(40) **a voice** 指室内人的欣喜叫声。

(41) **thro' its joys and fears** 由于欣喜和害怕；thro' = through；its指voice；一则以喜，一则以忧，可见这会面是秘密的，期待已久的。

(42) **Than the two hearts beating each to each**（室内人只轻轻叫了一声，话声还不及）两颗心相对而跳（那样响）。诗人只在这最后一行才点明主题，但他仍然只让具体动作来表达人物的心情。

Parting at Morning

上诗述夜间见面之欢，此诗为其续文，叙次晨离别之苦，写得含

蓄。

(43) **Round the cape of a sudden came the sea** 转过岬地，忽见大海。第一行写得戏剧化。两人一齐走着，忽然大海在望。正是这大海要将行者带走，隔在两人之间。

(44) **And straight was a path of gold for him** 读者很容易以为此诗的说话者是在家坐守的女人，以为him指远行人，path of gold指其锦绣前程。这样看，是将此诗看作“闺怨”一类。但是诗人本人却曾在1889年2月22日写信回答一个读者的询问时指出诗中说话者是远行的男人，这个男人原以为两人相见，爱情无尽，现在看来，欢娱一纵即逝，难得永久。（Browning: “It is *his* confession of how fleeting is the belief … that such raptures are self-sufficient and enduring—as for the time they appear.”）因此him指太阳，path of gold指太阳越升越高，到处放出金光，它所走的路像是金子铺的。

(45) **And the need of a world of men for me** 而我(远行的男人)则需要埋在各种琐事里，到处与别的男人打交道，才能填满空虚的心。

Home-Thoughts, from Abroad

勃朗宁最闻名的短诗之一。他写此诗时，身在意大利，意大利的春天虽也风光明媚，但是阳光过于灼热，色彩过于浓艳，诗人不禁怀念起北方故国四五月的光景来了。诗中除了回忆英国的花木之外，更神往于会唱歌的鸟儿。

(46) **Oh, to be in England / Now that April's there** 这两行构成一个惊叹句，= Oh, what a wonderful thing it would be to be in England now that April is there!

(47) **Sees, some morning, unaware** 不知不觉地在某一个早晨看见（花开了），表示英国经过一个漫长的冬天之后，春天悄悄地来临了。

(48) **bole** 树干。

(49) **in tiny leaf** 刚长出嫩叶。

(50) **at the bent spray's edge** 在弯曲的小枝干的一端。

(51) **The first fine careless rapture** 第一次唱时所感到的无忧无虑的莫大欢欣。

(52) **The buttercups, the little children's dower** 金凤花（是）小孩子们的财宝。

(53) **Far brighter than this gaudy melon-flower** 比这种大红大绿的意大利花要好看得多。

The Lost Leader

“失去的领袖”指的是英国名诗人华兹华斯（William Wordsworth），即所谓“湖畔诗人”的首领。他在年轻时候曾同情法国资产阶级革命，但后来当雅各宾党人专政的时候，他转而反对，不久完全变成了一个顽固的保守党人。1813年他接受英国政府给他的一份干薪，1842年接收政府所颁的养老金每年三百镑，1843年又继任桂冠诗人。这一系列的行为激怒了勃朗宁。勃朗宁本人在政治上属于自由党，在文学上喜欢雪莱、拜伦、赫兹列特等人，又曾与激进文人利·亨特（Leigh Hunt）相过从，这些人都曾指责过华兹华斯的变节（apostasy），勃朗宁在此诗用“失去的领袖”也是此意，对华兹华斯的攻击是有力的，尤其头上几行，十分尖锐。

但是勃朗宁仍然十分佩服华兹华斯的诗才，因此提到his mild and magnificent eye，his great language，his clear accents等等，而到诗篇之末，他又说华兹华斯死后将会被上帝第一个宽恕。勃朗宁后来年纪大了，更悔年少孟浪，在回答读者信时曾说此诗虽有意以华兹华斯为模特儿，但许多说法未必完全适合“那个伟大的诗人”，云云（见其1875年2月24日致Grosart函）。

(54) **Just for a riband to stick in his coat** 仅仅为了在衣服上挂一根缎带，意为“仅仅为了获得一官半职”；riband = ribbon，代表地位（如爵士身份）的缎带。

(55) **the one gift** 指金钱，这正是命运之神（fortune）不给我们穷小子的东西。

(56) **all the others** = all the other gifts，我们所有的其他一切（品质）他都失去了；后面的she指fortune，命运之神；devote，供奉。

(57) **They, with the gold to give, doled him out silver** 那些可以拿出金子的人只拿了一点银子施舍给他；此诗中有明显的they与we之分，they指统治者、有钱人；we指向往于法国资产阶级革命的人；gold之后用silver，表示只用一点小钱；doled out，（打发乞丐似地）施舍（几个小钱）。

(58) **So much was theirs who so little allowed** 他们占有很多东西，然而轻易不肯给人半点。

(59) **all our copper had gone for his service**（他们把）从我们身上搜刮去的全部铜子儿都用来酬谢他的效劳了。

(60) **Rags—were they purple, his heart had been proud!** 破衣——只要是贵人穿过的，即使是破衣，他也会穿着感到骄傲！purple，深红色，古代西欧各国的君主穿深红袍。本行语法有两个特点，一是rags为了突出而立在句首，后面用they来代它做主词；二是虚拟式动词用了一个18世纪的旧形式，had been proud在19世纪中叶以及现在应作would have been proud。

(61) **We that had loved him so** 过去曾经那样爱他的我们这些人；so = so much。

(62) **Lived in his mild and magnificent eye** 在他的温和、庄严的眼光的照耀下生活；这是勃朗宁对华兹华斯的赞语。

(63) **Made him our pattern to live and to die** 以他为我们的榜样，像他那样生，像他那样死。

(64) **Shakespeare was of us, Milton was for us, / Burns, Shelley, were with us** 过去许多伟大作家都站在我们这一边；注意这行中用了几个不同的介词：of us，属于我们，即我们的一员；for us，为我们说话、做事；with us，同我们在一起。这两行也代表了勃朗宁对于这几个大作家与人民关系的正确看法。勃朗宁曾在1846年8月22日写信给他爱人Elizabeth Barrett说："I would at any time have gone to Finchley to see a curl of his [Byron's] hair or one of his gloves, I am sure—while Heaven knows I could not get up enthusiasm enough to cross the room if at the other end of it all Wordsworth, Coleridge, and Southey were condensed into the little China bottle yonder."表示他对Wordsworth等人的极端厌恶。

(65) **the van** 先锋队；= vanguard。

(66) **quiescence** 清静无为，与前半行的行动（Deeds will be done）相对照。勃朗宁此语说得不错，华兹华斯向来标榜自己的灵感来自在大自然中的沉思。

(67) **Still bidding crouch whom the rest bade aspire** 他老是叫人们退缩投降，而其余的人则鼓励他们向前；still在此是古义，= always。

(68) **Blot out his name, then** 抹掉他的名字吧。从此起诗人表示弃绝华兹华斯。下文有一长列的强烈的谴责语：lost soul（迷途的灵魂），devils'-triumph（魔鬼的胜利），sorrow for angels（天使的哀愁），one wrong more to man（对于人类的另一罪行），one more insult to God（对于上帝的另一侮辱）。

(69) **Forced praise on our part**（甚至于）我们还不得不称赞他的诗才。

(70) **for we taught him** 在过去是我们教会他战斗的。

(71) **Aim at our heart ere we pierce through his own** 对准我们的胸膛刺来吧，否则我们一定要刺穿他的胸膛；ere = before；his own = his own heart。此行另版作"Menace our heart ere we master his own"，意思一样，而失去了有力的形象。

(72) **let him receive the new knowledge** 让他知道这新的情况吧（即我们决意同他战斗的决

心）。

(73) **Pardoned in Heaven, the first by the throne**! 得到了上帝的宽恕，成为上帝宝座之旁最亲近的人。这里勃朗宁表示宽大为怀，表示华兹华斯死后仍会得救。

The Italian in England

这是勃朗宁直接写意大利人民抗奥斗争的绝少数作品之一。1815年维也纳会议和巴黎和约签订以后，欧洲反动势力卷土重来，意大利境内朗巴第和威尼西亚地区重新为奥地利帝国统治。意大利爱国志士组织烧炭党（the Carbonari）及其他秘密会社进行斗争，到1830年左右更形活跃，奥地利统治者除了加紧正面镇压之外，还在意大利全境建立了广泛的特务网，收买意奸为其通风报信，诗中提到的Charles即为这种叛卖民族利益的败类之一。然而爱国志士由于有广大人民的支持，不仅制裁了这些意奸，而且给奥国军队以沉重的打击，终于替19世纪40年代的民族独立奠定了胜利的基础。

此诗用一个暂时避居英国的意大利革命者的口吻（因此题名“在英国的意大利人”），描写了他在某次遭遇奥军追捕时为一农村少妇搭救脱险的经过。革命者的斗志和少妇的善良、坚定的形象都写得动人。有关意大利民间风俗的背景描绘又增加了诗篇的现实感。文字是口语体，叙述很有戏剧性，在19世纪英诗中是一篇有一定的积极意义、艺术性也较高的叙事诗。

(74) **That second time they hunted me** 一上来就是富于戏剧性的一笔，表明这个说话的革命者出生入死，受追捕是家常便饭。

(75) **Her blood-hounds** 奥地利的猎犬，指军警。

(76) **Charles** 儿时游伴名，后来变成意奸，因此第11行提到Charles was lost，第20行又提到Charles's miserable end。

(77) **The sky broke out in red dismay / With signal-fires** 天空给报警的烽火照得通红，叫人看着焦急。

(78) **Metternich our friend** Metternich是当时奥国首相名，系当时欧洲反动势力的头子之一，为意大利人民所深恶痛绝，此处称之为“我们的朋友”是一种但丁式的挖苦语。

(79) **And much beside** 以及许多其他事情；beside = besides。

(80) **dear noisy crew** 可爱的说说笑笑的一群，指下文the peasants from the village。这几行写意大利乡村风俗如画。

(81) **Taking the chance** 碰碰运气一试。

(82) **my glove lay in her breast** 她将我的手套藏在胸口衣服内。

(83) **It was for Italy I feared** 我担心的是意大利，意为“我不怕自己被人发现，只怕我被捕对于祖国的解放事业不利”。

(84) **I had devised a certain tale** 我本来已经编好了回答她的话，即下文的a freak of youth（年轻人的一时孟浪），give hopes of pay（愿意出钱酬谢她），等等。但后来一看她的诚恳、坚定的神情，我改变了主意，将真实情况告诉了她。

(85) **Our Italy's own attitude**（她的态度就是）我们祖国意大利的态度，下文she指意大利。

(86) **To crush the snake and spare the worm** 杀死大敌，赦免小奸。

(87) **They fix the price** 他们（奥国人）悬赏捉我。

(88) **the State** 指奥国政府。

(89) **And be your death** = And it would be the death of you，（如果奥国人发现你救他们的敌人，那么）你就会给杀死。

(90) **the Duomo**（意大利语）大教堂。

(91) **Tenebræ**（拉丁文）黑暗；此处指罗马天主教会在复活节一周中最后三日（即周四至周六）每晚午夜以后的祷告仪式，行礼时烛光逐渐熄灭，教堂归于一片黑暗。

(92) **Confessional** 天主教堂中神甫听忏悔的神龛。

(93) ***Whence comes peace?*** 和平来自何处？此语及下文*From Christ and Freedom*与*what concerns / The cause of Peace*都是意大利革命者传递消息时的暗语。

(94) **where you placed your lip** 在神龛里有一小孔，进去忏悔的人跪下可以凑着小孔说话并吻神甫的手；此行的意思是：通过这个小孔传递密信。

(95) **Our mother** 我们的祖国，指意大利。

(96) **I was no surer of sun-rise / Than of her coming** 我相信她一定会回来，就像我相信日出一样。

(97) **we conferred / Of her own prospects** 我们谈到了她自己的将来。

(98) **“He could do much”** 注意这里用了虚拟式动词，表示她的爱人现在不愿干革命工作，所以下文又有She could not speak for others—who / Had other thoughts; herself she knew（别人怎样

她难说，各有各的想法，但她知道自己是坚定的）。

(99) **she / Uses my hand and blesses thee** 祖国通过我来祝福你。

(100) **How very long since I have thought** 这里另起一节，叙述脱险以后到了英国回想往事时的感喟。

(101) **Three** 指三个愿望。

(102) **grasp Metternich** 扼死奥国首相；下文I felt his red wet throat distil / In blood thro' these two hands写得十分有力。

(103) **If I resolved to seek at length / My father's house again** 意为“我如重回祖国的话”。

(104) **turning wise** 挖苦语，指他儿时的伴侣现已大多变节。

(105) **“Freedom grows License,”** 自由会产生放肆（变节者的言论）。

(106) **“Haste breeds Delay,”** 匆忙反而迟缓（也是变节者的言论，意为“现在还不必立即去争取自由独立”）。

(107) **while her spindle made a trench / Fantastically in the dust** 当她的织布机不断转动，轮子在泥地上形成一个奇形的凹道的时候；fantastically原意是“奇幻地”，此处用来表达热闹、滑稽的家庭情景。

(108) **So much for idle wishing** 好了，空想到此为止吧！

(109) **To business now!** 现在该做正事了！意为“是行动的时候了！”表示意大利爱国者虽然身处异国，仍在积极进行革命工作。这是有力的一结，同时又使读者展望斗争的未来。

George Bernard Shaw (1856-1950)

Pygmalion[(1)]

from Act III

It is Mrs Higgins's at-home day[(2)]. Nobody has yet arrived. Her drawing room, in a flat on Chelsea Embankment,[(3)] has three windows looking on the river; and the ceiling is not so lofty as it would be in an older house of the same pretension[(4)]. The windows are open, giving access to a balcony with flowers in pots. If you stand with your face to the windows, you have the fireplace on your left and the door in the right-hand wall close to the corner nearest the windows.

Mrs Higgins was brought up on Morris and Burne Jones;[(5)] and her room, which is very unlike her son's room in Wimpole Street[(6)], is not crowded with furniture and little tables and nicknacks.[(7)] In the middle of the room there is a big ottoman[(8)]; and this, with the carpet, the Morris wall-papers, and the Morris chintz window curtains and brocade covers of the ottoman and its cushions, supply all the ornament, and are much too handsome to be hidden by odds and ends[(9)] of useless things. A few good oil-paintings from the exhibitions in the Grosvenor Gallery thirty years ago (the Burne Jones, not the Whistler side of them)[(10)] are on the walls. The only landscape is a Cecil Lawson on the scale of a Rubens.[(11)] There is a portrait of Mrs Higgins as she was when she defied the fashion in her youth in one of

the beautiful Rossettian costumes which, when caricatured by people who did not understand, led to the absurdities of popular estheticism in the eighteen-seventies[(12)].

In the corner diagonally opposite the door Mrs Higgins, now over sixty and long past taking the trouble to dress out of the fashion[(13)], *sits writing at an elegantly simple writing-table with a bell button within reach of her hand. There is a Chippendale chair*[(14)] *further back in the room between her and the window nearest her side. At the other side of the room, further forward, is an Elizabethan chair roughly carved in the taste of Inigo Jones*[(15)]. *On the same side a piano in a decorated case. The corner between the fireplace and the window is occupied by a divan cushioned in Morris chintz.*

It is between four and five in the afternoon.

The door is opened violently; and Higgins enters with his hat on.[(16)]

MRS HIGGINS. [*dismayed*] Henry! [*Scolding him*] What are you doing here today? It is my at-home day: you promised not to come. [*As he bends to kiss her, she takes his hat off, and presents it to him*].

HIGGINS. Oh bother![(17)] [*He throws the hat down on the table*].

MRS HIGGINS. Go home at once.

HIGGINS. [*kissing her*] I know, mother. I came on purpose.

MRS HIGGINS. But you mustnt.[(18)] I'm serious, Henry. You offend all my friends: they stop coming whenever they meet you.

HIGGINS. Nonsense! I know I have no small talk[(19)]; but people dont mind. [*He sits on the settee*].

MRS HIGGINS. Oh! dont they? Small talk indeed! What about your large talk? Really, dear, you mustnt stay.

HIGGINS. I must. Ive a job for you. A phonetic job.

MRS HIGGINS. No use, dear. I'm sorry; but I cant get round your vowels[(20)]; and though I like to get pretty postcards in your patent shorthand[(21)], I always have to read the copies in ordinary writing[(22)] you so thoughtfully send me.

HIGGINS. Well, this isnt a phonetic job.

MRS HIGGINS. You said it was.

HIGGINS. Not your part of it. Ive picked up a girl.[(23)]

MRS HIGGINS. Does that mean that some girl has picked you up?

HIGGINS. Not at all. I dont mean a love affair.

MRS HIGGINS. What a pity!

HIGGINS. Why?

MRS HIGGINS. Well, you never fall in love with anyone under forty-five. When will you discover that there are some rather nice-looking young women about[(24)]?

HIGGINS. Oh, I cant be bothered with young women[25]. My idea of a lovable woman is somebody as like you as possible. I shall never get into the way of seriously liking young women:[26] some habits lie too deep to be changed. [*Rising abruptly and walking about, jingling his money and his keys in his trouser pockets*] Besides, theyre all idiots.

MRS HIGGINS. Do you know what you would do if you really loved me, Henry?

HIGGINS. Oh bother! What? Marry, I suppose.

MRS HIGGINS. No. Stop fidgeting and take your hands out of your pockets.[27][*With a gesture of despair, he obeys and sits down again*]. Thats a good boy. Now tell me about the girl.

HIGGINS. She's coming to see you.

MRS HIGGINS. I dont remember asking her.[28]

HIGGINS. You didnt. I asked her. If youd known her you wouldnt have asked her.

MRS HIGGINS. Indeed! Why?

HIGGINS. Well, it's like this. She's a common flower girl. I picked her off the kerbstone.[29]

MRS HIGGINS. And invited her to my at-home!

HIGGINS. [*rising and coming to her to coax her*] Oh, thatll be all right.

Ive taught her to speak properly; and she has strict orders as to her behavior. She's to keep to two subjects[30]: the weather and everybody's health—Fine day and How do you do[31], you know—and not to let herself go on things in general[32]. That will be safe.

MRS HIGGINS. Safe! To talk about our health! about our insides[33]! perhaps about our outsides[34]! How could you be so silly, Henry?

HIGGINS. [*impatiently*] Well, she must talk about something. [*He controls himself and sits down again*]. Oh, she'll be all right: dont you fuss. Pickering is in it with me.[35] Ive a sort of bet on that I'll pass her off as a duchess[36] in six months. I started on her some months ago; and she's getting on like a house on fire[37]. I shall win my bet. She has a quick ear; and she's been easier to teach than my middle-class pupils because she's had to learn a complete new language. She talks English almost as you talk French.

MRS HIGGINS. Thats satisfactory, at all events.[38]

HIGGINS. Well, it is and it isnt.

MRS HIGGINS. What does that mean?

HIGGINS. You see, Ive got her pronunciation all right; but you have to consider not only how a girl pronounces, but what she pronounces; and that's where—

They are interrupted by the parlor-maid, announcing guests.

THE PARLOR-MAID. Mrs and Miss Eynsford Hill.[39][*She withdraws*].

HIGGINS. Oh Lord! [*He rises; snatches his hat from the table; and makes for the door; but before he reaches it his mother introduces him*].

Mrs and Miss Eynsford Hill are the mother and daughter who sheltered from the rain in Covent Garden[(40)]*. The mother is well bred, quiet, and has the habitual anxiety of straitened means*[(41)]*. The daughter has acquired a gay air of being very much at home in society: the bravado of genteel poverty.*[(42)]

MRS EYNSFORD HILL. [*to Mrs Higgins*] How do you do? [*They shake hands*].

MISS EYNSFORD HILL. How d'you do? [*She shakes*].

MRS HIGGINS. [*introducing*] My son Henry.

MRS EYNSFORD HILL. Your celebrated son! I have so longed to meet you, Professor Higgins.

HIGGINS. [*glumly, making no movement in her direction*] Delighted. [*He backs against the piano and bows brusquely*].

Miss Eynsford Hill. [*going to him with confident familiarity*[(43)]] How do you do?

HIGGINS. [*staring at her*] Ive seen you before somewhere. I havnt the ghost of a notion where;[(44)] but Ive heard your voice. [*Drearily*] It doesnt matter. Youd better sit down.

MRS HIGGINS. I'm sorry to say that my celebrated son has no manners[(45)]. You mustnt mind him.

MISS EYNSFORD HILL. [*gaily*] I dont. [*She sits in the Elizabethan chair*].

MRS EYNSFORD HILL. [*a little bewildered*] Not at all. [*She sits on the ottoman between her daughter and Mrs Higgins, who has turned her chair away from the writing-table*].

HIGGINS. Oh, have I been rude? I didnt mean to be.

He goes to the central window, through which, with his back to the company,(46) *he contemplates the river and the flowers in Battersea Park on the opposite bank as if they were a frozen desert.*(47)

The parlor-maid returns, ushering in Pickering.

THE PARL OR-MAID. Colonel Pickering. [*She withdraws*].

PICKERING. How do you do, Mrs Higgins?

MRS HIGGINS. So glad youve come. Do you know Mrs Eynsford Hill—Miss Eynsford Hill? [*Exchange of bows.*(48) *The Colonel brings the Chippendale chair a little forward between Mrs Hill and Mrs Higgins, and sits down*].

PICKERING. Has Henry told you what weve come for?

HIGGINS. [*over his shoulder*(49)] We were interrupted: damn it!(50)

MRS HIGGINS. Oh Henry, Henry, really!(51)

MRS EYNSFORD HILL. [*half rising*] Are we in the way?(52)

MRS HIGGINS. [*rising and making her sit down again*] No. You couldnt have come more fortunately: we want you to meet a friend of ours.

HIGGINS. [*turning hopefully*] Yes, by George![(53)] We want two or three people. Youll do as well as anybody else.[(54)]

The parlor-maid returns, ushering Freddy.

THE PARL OR-MAID. Mr Eynsford Hill.

HIGGINS. [*almost audibly, past endurance*[(55)]] God of Heaven! another of them.[(56)]

FREDDY. [*shaking hands with Mrs Higgins*] Ahdedo?[(57)]

MRS HIGGINS. Very good of you to come. [*Introducing*] Colonel Pickering.

FREDDY. [*bowing*] Ahdedo?

MRS HIGGINS. I dont think you know my son, Professor Higgins.

FREDDY. [*going to Higgins*] Ahdedo?

HIGGINS. [*looking at him much as if he were a pickpocket*[(58)]] I'll take my oath Ive met you before somewhere. Where was it?

FREDD. I dont think so.

HIGGINS. [*resignedly*] It dont matter,[(59)] anyhow. Sit down.

He shakes Freddy's hand, and almost slings him on to the ottoman with his face to the window; then comes round to the other side of it.

HIGGINS. Well, here we are, anyhow! [*He sits down on the ottoman next Mrs Eynsford Hill, on her left*]. And now, what the devil are we going to talk about(60) until Eliza comes?

MRS HIGGINS. Henry: you are the life and soul of the Royal Society's soirées(61); but really youre rather trying(62) on more commonplace occasions.

HIGGINS. Am I? Very sorry. [*Beaming suddenly*] I suppose I am, you know. [*Uproariously*] Ha, ha!

MISS EYNSFORD HILL. [*who considers Higgins quite eligible matrimonially*(63)] I sympathize. I havnt any small talk. If people would only be frank and say what they really think!(64)

HIGGINS. [*relapsing into gloom*] Lord forbid!(65)

MRS EYNSFORD HILL. [*taking up her daughter's cue*](66) But why?

HIGGINS. What they think they ought to think is bad enough, Lord knows; but what they really think would break up the whole show(67). Do you suppose it would be really agreeable if I were to come out now with(68) what I really think?

Miss Eynsford Hill. [*gaily*] Is it so very cynical?

HIGGINS. Cynical! Who the dickens(69) said it was cynical? I mean it wouldnt be decent.

MRS EYNSFORD HILL. [*seriously*] Oh! I'm sure you dont mean that, Mr Higgins.

HIGGINS. You see, we're all savages, more or less.(70) We're supposed to be civilized and cultured—to know all about poetry and philosophy and art and science, and so on; but how many of us know even the meanings of these names? [*To Miss Hill*] What do you know of poetry? [*To Mrs Hill*] What do you know of science? [*Indicating Freddy*] What does he know of art or science or anything else? What the devil do you imagine I know of philosophy?

MRS HIGGINS. [*warningly*] Or of manners,(71) Henry?

THE PARLOR-MAID. [*opening the door*] Miss Doolittle. [*She withdraws*].

HIGGINS. [*rising hastily and running to Mrs Higgins*] Here she is, mother. [*He stands on tiptoe and makes signs over his mother's head to Eliza to indicate to her which lady is her hostess*].

Eliza, who is exquisitely dressed, produces an impression of such remarkable distinction and beauty as she enters that they all rise, quite fluttered. Guided by Higgins's signals, she comes to Mrs Higgins with studied grace(72).

LIZA. [*speaking with pedantic correctness of pronunciation*(73) *and great beauty of tone*] How do you do, Mrs Higgins? [*She gasps slightly in making sure of the H in Higgins, but is quite successful*]. Mr Higgins told me I might come.

MRS HIGGINS. [*cordially*] Quite right: I'm very glad indeed to see you.

PICKERING. How do you do, Miss Doolittle?

LIZA. [*shaking hands with him*] Colonel Pickering, is it not?(74)

MRS EYNSFORD HILL. I feel sure we have met before, Miss Doolittle. I remember your eyes.

LIZA. How do you do? [*She sits down on the ottoman gracefully in the place just left vacant by Higgins*].

MRS EYNSFORD HILL. [*introducing*] My daughter Clara.

LIZA. How do you do?

CLARA. [*impulsively*] How do you do? [*She sits down on the ottoman beside Eliza, devouring her with her eyes*].(75)

FREDDY. [*coming to their side of the ottoman*] Ive certainly had the pleasure.(76)

MRS EYNSFORD HILL. [*introducing*] My son Freddy.

LIZA. How do you do?

Freddy bows and sits down in the Elizabethan chair, infatuated.

HIGGINS. [*suddenly*] By George, yes: it all comes back to me!(77) [*They stare at him*]. Covent Garden! [*Lamentably*] What a damned thing!(78)

MRS HIGGINS. Henry, please! [*He is about to sit on the edge of the table*]. Dont sit on my writing-table: youll break it.

HIGGINS. [*sulkily*] Sorry.

He goes to the divan, stumbling into the fender(79) *and over the fire-irons*(80) *on his way; extricating himself with muttered imprecations; and finishing his disastrous journey by throwing himself so impatiently on the divan that he almost breaks it. Mrs Higgins looks at him, but controls herself and says nothing.*

A long and painful pause ensues.

MRS HIGGINS. [*at last, conversationally*(81)] Will it rain, do you think?

LIZA. The shallow depression(82) in the west of these islands(83) is likely to move slowly in an easterly direction. There are no indications of any great change in the barometrical situation.(84)

FREDDY. Ha! ha! how awfully(85) funny!

LIZA. What is wrong with that, young man? I bet I got it right.(86)

FREDDY. Killing!(87)

MRS EYNSFORD HILL. I'm sure I hope it wont turn cold. Theres so much influenza about. It runs right through our whole family regularly every spring.

LIZA. [darkly](88) My aunt died of influenza: so they said.

MRS EYNSFORD HILL. [*clicks her tongue sympathetically*]!!!

LIZA. [*in the same tragic tone*] But it's my belief they done the old woman in(89).

MRS HIGGINS. [*puzzled*] Done her in?

LIZA. Y-e-e-e-es, Lord love you! Why should she die of influenza? She come through diphtheria right enough the year before.(90) I saw her with my own eyes. Fairly blue with it, she was.(91) They all thought she was dead; but my father he(92) kept ladling gin down her throat til she came to so sudden that she bit the bowl off the spoon.(93)

MRS EYNSFORD HILL. [*startled*] Dear me!(94)

LIZA. [*piling up the indictment*](95) What call(96) would a woman with that strength in her have to die of influenza? What become of her new straw hat that should have come to me?(97) Somebody pinched(98) it; and what I say is, them as pinched it done her in.(99)

MRS EYNSFORD HILL. What does doing her in mean?

HIGGINS. [*hastily*] Oh, thats the new small talk. To do a person in means to kill them.(100)

MRS EYNSFORD HILL. [*to Eliza, horrified*](101) You surely dont believe that your aunt was killed?

LIZA. Do I not! Them she lived with(102) would have killed her for a hat-pin, let alone a hat.(103)

MRS EYNSFORD HILL. But it cant have been right for your father to pour spirits(104) down her throat like that. It might have killed her.

LIZA. Not her. Gin was mother's milk to her. Besides, he'd poured so much down his own throat that he knew the good of it.

MRS EYNSFORD HILL. Do you mean that he drank?

LIZA. Drank! My word!(105) Something chronic.(106)

MRS EYNSFORD HILL. How dreadful for you!

LIZA. Not a bit.(107) It never did him no harm what I could see.(108) But then he did not keep it up regular(109). [*Cheerfully*] On the burst,(110) as you might say, from time to time. And always more agreeable when he had a drop in(111). When he was out of work, my mother used to give him fourpence and tell him to go out and not come back until he'd drunk himself cheerful and loving-like(112). Theres lots of women has to make their husbands drunk to make them fit to live with.(113) [*Now quite at her ease*] You see, it's like this. If a man has a bit of a conscience, it always takes him when he's sober;(114) and then it makes him low-spirited. A drop of booze just takes that off(115) and makes him happy. [*To Freddy, who is in convulsions of suppressed laughter*] Here! what are you sniggering at?

FREDDY. The new small talk. You do it so awfully well.

LIZA. If I was doing it proper, what was you laughing at?(116)[*To Higgins*] Have I said anything I oughtnt?

MRS HIGGINS. [*interposing*] Not at all, Miss Doolittle.

LIZA. Well, thats a mercy,(117) anyhow. [*Expansively*](118) What I always say is—

HIGGINS. [*rising and looking at his watch*] Ahem!

LIZA. [*looking round at him; taking the hint; and rising*] Well: I must go. [*They all rise. Freddy goes to the door*]. So pleased to have met you.(119) Goodbye. [*She shakes hands with Mrs Higgins*].

MRS HIGGINS. Goodbye.

LIZA. Goodbye, Colonel Pickering.

PICKERING. Goodbye, Miss Doolittle. [*They shake hands*].

LIZA. [*nodding to the others*] Goodbye, all.

FREDDY. [*opening the door for her*] Are you walking across the Park, Miss Doolittle? If so—

LIZA. [*with perfectly elegant diction*(120)] Walk! Not bloody likely.(121) [*Sensation*]. I am going in a taxi. [*She goes out*].

Pickering gasps and sits down. Freddy goes out on the balcony to catch another glimpse of Eliza.

MRS EYNSFORD HILL. [*suffering from shock*] Well, I really cant get used to the new ways.

CLARA. [*throwing herself discontentedly into the Elizabethan chair*] Oh,

it's all right, mamma, quite right. People will think we never go anywhere or see anybody if you are so old-fashioned.

MRS EYNSFORD HILL. I daresay I am very old-fashioned; but I do hope you wont begin using that expression, Clara. I have got accustomed to hear you talking about men as rotters, and calling everything filthy and beastly; (122) though I do think it horrible and unladylike. But this last is really too much(123). Dont you think so, Colonel Pickering?

PICKERING. Dont ask me. Ive been away in India for several years; and manners have changed so much that I sometimes dont know whether I'm at a respectable dinner-table or in a ship's forecastle(124).

CLARA. It's all a matter of habit. Theres no right or wrong in it. Nobody means anything by it. And it's so quaint, and gives such a smart emphasis to things that are not in themselves very witty. I find the new small talk delightful and quite innocent.

MRS EYNSFORD HILL. [*rising*] Well, after that, I think it's time for us to go.

Pickering and Higgins rise.

CLARA. [*rising*] Oh yes: we have three at-homes to go to still.(125) Goodbye, Mrs Higgins. Goodbye, Colonel Pickering. Goodbye, Professor Higgins.

HIGGINS. [*coming grimly at her from the divan, and accompanying her to the door*] Goodbye. Be sure you try on that small talk at the three at-homes.

Dont be nervous about it.(126) Pitch it in strong.(127)

CLARA. [*all smiles*] I will. Goodbye. Such nonsense, all this early Victorian prudery(128)!

HIGGINS. [*tempting her*] Such damned nonsense!

CLARA. Such bloody nonsense!

MRS EYNSFORD HILL. [*convulsively*] Clara!

CLARA. Ha! ha! [*She goes out radiant, conscious of being thoroughly up to date, and is heard descending the stairs in a stream of silvery laughter*].

FREDDY. [*to the heavens at large*](129) Well, I ask you(130)—[*He gives it up, and comes to Mrs Higgins*]. Goodbye.

MRS HIGGINS. [*shaking hands*] Goodbye. Would you like to meet Miss Doolittle again?

FREDDY. [*eagerly*] Yes, I should, most awfully.(131)

MRS HIGGINS. Well, you know my days.(132)

FREDDY. Yes. Thanks awfully. Goodbye. [*He goes out*].

MRS EYNSFORD HILL. Goodbye, Mr Higgins.

HIGGINS. Goodbye. Goodbye.

MRS EYNSFORD HILL. [*to Pickering*] It's no use. I shall never be able to

bring myself to use that word.

PICKERING. Dont. It's not compulsory, you know. Youll get on quite well without it.(133)

MRS EYNSFORD HILL. Only, Clara is so down on me(134) if I am not positively reeking with the latest slang(135). Goodbye.

PICKERING. Goodbye [*They shake hands*].

MRS EYNSFORD HILL. [*to Mrs Higgins*] You mustnt mind Clara. [*Pickering, catching from her lowered tone*(136) *that this is not meant for him to hear, discreetly joins Higgins at the window*]. We're so poor! and she gets so few parties,(137) poor child! She doesnt quite know. [*Mrs Higgins, seeing that her eyes are moist, takes her hand sympathetically and goes with her to the door*]. But the boy is nice. Dont you think so?

MRS HIGGINS. Oh, quite nice. I shall always be delighted to see him.

MRS EYNSFORD HILL. Thank you, dear. Goodbye. [*She goes out*].

【作者简介】 George Bernard Shaw（萧伯纳，1856—1950），19世纪末年、20世纪前半期英国最重要的剧作家，写了大小剧本约五十个，其中著名的有*Widowers' Houses*（《鳏夫的房产》，1892），*Mrs. Warren's Profession*（《华伦夫人的职业》，1893），*Arms and the Man*（《武器与人》，1894），*Caesar and Cleopatra*（《凯撒与克莉奥佩屈拉》，1898），*Man and Superman*（《人与超人》，1903），*John Bull's Other Island*（《英国佬的另一个岛》，1904），*Major Barbara*（《巴巴拉少校》，1905），*Pygmalion*（《劈克美梁》，

1913），*Heartbreak House*（《伤心之屋》，1917），*Saint Joan*（《圣女贞德》，1923），*The Apple Cart*（《苹果车》，1929）等。萧出生在爱尔兰都柏林一个破落的资产阶级家庭，曾做地产公司小职员，二十岁迁居英国，卷入当时正在风起云涌的社会改革运动，对于资本主义社会的罪恶深有所感，因此写剧时也以揭发和谴责英国资产阶级为己任，在剧本里提出了一系列的社会问题，但由于他早受费边主义（Fabianism）即英国的资产阶级改良主义的深刻影响，他对于这些问题的剖析和解答都有严重的缺陷。他的卓越贡献是在戏剧艺术方面。由于他着重剧本主题的社会意义，在技巧上又另辟途径，不重悲欢离合的动人情节，而重问题的讨论与争辩，在戏剧语言的运用上又达到很高的成就，因此能一扫世纪末时装艳情戏的歪风，为英国戏剧打开了新的局面。

题解与注释

Pygmalion

*Pygmalion*自从1913年初次公演以来，一直受到观众欢迎，在舞台上获得巨大成功之外，又在30年代拍成影片，也获好评；50年代有人又据以编成喜歌剧*My Fair Lady*，受到普遍欢迎。它在萧的剧本中自成一格。萧的剧本一般不重情节，在本剧则情节十分引人；从表面上看，剧本主题似与政治、经济无关，作者倒是将语音学的奇妙处搬上了舞台，这在英国戏剧史上也是破天荒第一次。

剧本共分五幕。第一幕：语音学家Henry Higgins在歌剧院前初遇卖花女Eliza Doolittle。第二幕：Higgins开始训练Eliza说上层社会的“文雅”英语，并与另一语音学家Pickering上校打赌，说是经过六个月训练，Eliza定能冒充公爵夫人。第三幕：Eliza出席Higgins的母亲的茶会，小试其“文雅”口音，再经训练后终于出席某大使的招待会，会众惊为天人，疑是某国公主光临。第四幕：招待会上极大成功后，Eliza与Higgins争吵，负气出走。第五幕：Eliza出现在Higgins的母亲家里，Higgins追至，但Eliza已决心同一名Freddy的青年去结婚。我们这里选的是第三幕的前半，即Eliza在Higgins的母亲家初试口音的一景。

口音（accent）一节，看来似乎是小事，但在英国资产阶级社会则过去向来被看成一个人出身、家世、教育、交游、社会地位等等的标志之一。在某些势利鬼的耳朵里，只有一种流行在牛津、剑桥两大学府和伦敦西区贵妇客厅里的口音（即语言学家Daniel Jones称为Received Pronunciation的口音）才算文雅，其他口音——特别是大多数伦敦人所

操的土话口音，即所谓Cockney——则一律斥为粗俗。今天情况不同了，但在有些地方R. P.仍是吃香的。萧伯纳抓住了口音，正是抓住了英国资产阶级人士所十分希罕的东西；接着他却通过这有点奇幻然而充分合理的剧情向他们指出：他们所希罕的东西毫不珍贵，毫不难得，任何人只消花点钱请个语音学教授来训练一下，就都能用“文雅”的口音说话。

在Higgins那样的语言学家的耳朵里，则口音无所谓高尚与粗鄙——对于他，伦敦土话里的响亮的母音（例如卖花女在第一幕里的一声大叫:ah-ah-ah-ow-ow-ow-oo!）可能就比英国上层人士的十分别扭的[iə] [ɛə]等音要动听多了。在这一点上，他无疑是有道理的；可是将一切当作素材而等量齐观，追求纯粹客观而无视事物的社会属性，Higgins身上又清楚地显示了资产阶级科学家的通病。他自视为天神，而将别人只看作科学实验的原料；实验一做完，就想将卖花女撇在一边了。不料这位生长在伦敦贫民窟的姑娘完全有她自己的主见，斗志也旺盛得很，倒使他感到无可奈何了。

这样的情节，这样的人物，应该能够引起学习英语的学生的兴趣——何况还有萧伯纳笔下的好英文。他的英文爽利，但又饶有余韵；速度快，但又最善强调；不事藻饰而自然优美；看起来似乎略有癯瘠，实则词句带有智慧的闪光，还有那极为动听的节奏在不知不觉中滋润了它！萧伯纳的戏剧不是人人都喜欢的，他的议论也常有荒谬之处，但他的散文风格则连最苛刻的批评家也都佩服，在议论文中他是斯威夫特（Swift）之后第一人，在戏剧语言的运用上则萧是散文的大师，正同莎士比亚是韵文的大师一样。萧的语言长于争论，打击力强，树立了语言作为犀利武器的范例；它既是现代的口语，又不过分俚俗而具有较大的稳定性，当年既不特别时髦，今天也不陈腐。

在这里所选的片段里，还有特别值得语言学生研究的材料。首先，作者通过茶会的场合介绍了各种语气的说法：客气话、含蓄话、粗鲁话、发誓赌咒、为闲谈而闲谈，而初试锋芒的Eliza则提供了气象公报的官腔和会话手册的套语。其次，有几个层次（levels）的言语在此并存并形成对照。Eliza一人就兼备两种言语，即原来的Cockney同新学的“文雅”英语，不仅口音不同，用词以及语法也有许多差异。关于Cockney的某些特点，我们在注里有所涉及，这里不再多说。在讲“文雅”英语的人物当中，也分几种情形。两位老太太讲的话大体上差不多，都是没有多少特色的一般上层人士的言语。Pickering与Freddy也大体相似，说的都是所谓“贵族学校英语”（Public School English——这种Public School实际上都是收费昂贵的私立学校），他们由于要表示自己是爱好打猎等等的传统绅士（gentlemen），而不是所谓读书人或知识分子，用词趋于简易，故意不掉书袋，如多用awfully，jolly，I say之类，读音方面也有懒惰、含混的情况，如Freddy将How do you do说成Ahdedo。Higgins与Clara两人在社会身份上也属他们一伙，但都有明显个人特点。Higgins不拘小节，动不动就要发誓，因此damn it，what the devil，who the dickens之类的swear words 特多。他用它们是为了强调，这也是英语过去与现在都有的表达方式之一，例如在今天英美人士之间，what the hell与hell，no!之类的话还是经常听得见的。（当然另外又有“轻描淡写”法，即understatement，而且常有以低调而求强调的情况。）不过Higgins用这些词，只是由于个人习惯，并非模仿别人；作为一个上层资产阶级知识分子，他是什么也看不起，任何人也不屑于模仿的，有时连语法也一脚踢开，可以说出“To do a person in means to kill them”之类的话。但是Clara却是狠狠打定主意要学时髦人士的。只因为听了那位由卖花女乔装的贵小姐的几句话，就也满口bloody起来，以为尽得最新的客厅谈吐（the new small talk）之妙了。其实这里萧的讽刺是双重的，既刺那些鹦鹉学舌的小资产阶级人士，也刺那些被模仿的上层人士本身：

正因为他们的谈吐十分贫乏无聊，卖花女的里巷之言才显得那样生动活泼；而且，鹦鹉学舌的不止Clara，Clara学上层人士，而上层人士又常学下层人民——为了追求新奇或表示洒脱。自封为“文雅”的上层言语常常是空洞的，贫血的，充满了禁忌的，而被斥为粗鄙的下层谈吐则总是面对现实，言之有物，新鲜有力，充满了智慧、幽默和诗情的。然而二者又是相通的，言语虽然有别，但是作为基础的则是同一的全民语言；差异只在口音，少数词汇，几条语法，而基本上都是同一英语，在绝大多数情况下用的是同样语言材料，在少数不同的情况下也是互相听得懂，说得通的。萧在此剧里使我们知道在语言问题上采取势利态度之无聊，又让我们听见几种不同阶层的谈吐，而萧用来写本剧的百分之九十九部分的语言则是规范化的现代英语。

(1) **Pygmalion** 古希腊神话中的塞浦路斯（Cyprus）国王，喜雕刻，曾雕一女像名Galatea，极美，爱之不舍，终央爱神Aphrodite使雕像成为活人，娶以为妻。这个神话过去也有作家用过，如古罗马诗人奥维德（Ovid），19世纪末英国诗人莫里斯（William Morris）等。萧在此剧中将语音学家Henry Higgins比作Pygmalion，将卖花女Eliza Doolittle比作Galatea，但是他们之间并未发生爱情，Higgins仍然不娶，Eliza终于另嫁。

(2) **Mrs Higgins's at-home day** Higgins夫人（Henry Higgins之母）接待客人的日子；at-home在此有特殊意义，即在家招待客人的特定日子。

(3) **Her drawing room, in a flat on Chelsea Embankment** Higgins 夫人的客厅，设在伦敦Chelsea区靠泰晤士河岸的一套房间里；flat指城市住家屋子里的一套房间。

(4) **the same pretension** 同样样式与气派（的房子）。

(5) **Mrs Higgins was brought up on Morris and Burne Jones** Higgins 夫人的审美观念是自幼在Morris与Burne-Jones两人的影响之下形成的。William Morris（1834—1896）与Edward Burne-Jones（1833—1898）都是19世纪末的英国艺术家，都曾受先拉斐尔派（the Pre-Raphaelite Brotherhood）的影响，Morris又是著名作家，后来转向社会主义，他由于不满当时质地低劣、样式庸俗的日用品，曾设计并制造耐用而美观的墙纸、地毯、织锦、家具、陶器、染料等等，对于英国室内装饰的改进起了重大作用。下文提到the Morris wall-papers，the Morris chintz（有光印花棉布，作窗帘及沙发布用）即指William Morris所设计的一类或其仿制品而言。

(6) **very unlike her son's room in Wimpole Street** Higgins与他母亲分居，他本人住在Wimpole街，住处充满各种语音学研究的用具（留声片等等），而他母亲的寓所则整洁雅致，处处表现出一种三十年前流行的先拉斐尔画派的艺术趣味。作者在下面对于房内陈设的一番描

写便是要强调女主人的艺术趣味，以示与其子的科学家性格迥然不同。

(7) **nicknacks** 各种小陈设。

(8) **ottoman** 无靠背及扶手的软榻。

(9) **odds and ends** 零碎东西。

(10) **the Burne Jones, not the Whistler side of them** them 指上行的the exhibitions in the Grosvenor ['grəuvnə] Gallery, Burne-Jones是在上面注5里提到过的画家，Whistler指另一画家James A. M. Whistler（1834—1903），两人的作品都曾在19世纪70年代在伦敦Grosvenor画廊展出，但是属于两个对立的画派：Burne-Jones追求细致逼真，多用绘画来表达文学意境；Whistler原是美国人，受日本绘画影响，在绘画中追求音乐效果，在技巧上是后期印象主义的前驱。此处萧指出Higgins夫人所受的影响来自Burne-Jones，而非Whistler。

(11) **The only landscape is a Cecil Lawson on the scale of a Rubens.** 墙上只挂了一张风景画，是Cecil Lawson（1851—1882）画的，大小约如16、17世纪比利时北部大画家Peter Paul Rubens（1577—1640）的作品。注意这里用a Cecil Lawson与a Rubens来表示一张某某人的画。

(12) **when she defied the fashion in her youth in one of the beautiful Rossettian costumes which, when caricatured by people who did not understand, led to the absurdities of popular estheticism in the eighteen-seventies** 当时她的装束绝不随俗，画像时穿的是一件美丽的古式衣服，如先拉斐尔派领袖Dante Gabriel Rossetti（1828—1882）所作的画中人物。后来无知之徒纷纷效颦（caricature原意是用模仿加以丑化，漫画化），也来穿此类古式服装，结果造成了19世纪70年代荒唐可笑的唯美主义风尚。

(13) **long past taking the trouble to dress out of the fashion** 早就过了竭力穿得与众不同（即故意不穿时兴式样的服装）的年龄了。

(14) **a Chippendale chair** 一把雕刻精美的18世纪样式的椅子。Thomas Chippendale（1718？—1779），英国18世纪著名木匠，其所设计与制作的精美木器至今有名。

(15) **an Elizabethan chair roughly carved in the taste of Inigo Jones** 一把伊丽莎白朝（16世纪）的椅子，椅上雕刻的线条豪放，风格如Inigo Jones的设计。Inigo Jones（1573—1652）是16、17世纪有名建筑师，但也从事舞台布景、服装、道具等的设计，对于建立装饰式样中的英国传统有开创之功。

(16) **The door is opened violently; and Higgins enters with his hat on.** 这一行舞台说明表示Higgins是个不拘小节、不讲礼貌的任性的科学家，因此猛然开门，闯进他母亲请人茶会的客厅，而且进了门连帽子也不脱下。

(17) **Oh bother!** 呵，真要命！

萧常将bother 当作damn来用，如在*The Simpleton of the Unexpected Isles*（1936）中有这样的一句：Oh, *bother* number four! They are all the same.

(18) **mustnt** mustn't, must not. 萧伯纳经常不用“”号，因此他的作品中出现dont (don't), havnt

(haven't), Ive (I've), isnt (isn't), cant (can't), thatll (that'll)之类的形式；但是为了避免混淆，有些字里的“”号仍然保留，例如she'll，she's，it's，I'm等仍如通常写法。

(19) **I have no small talk** 我不会同人聊天；small talk指社交场合的闲谈，下文large talk（谈正经大事）与此相对。

(20) **cant get round your vowels** 学不会你的那些元音；to get round意为“设法越过困难而达目的”。

(21) **pretty postcards in your patent shorthand** 用你那独创（因而享有专利权）的速记符号写的漂亮的明信片。

(22) **the copies in ordinary writing** 用普通字母写的副本。Higgins知道他母亲看不懂他的速记符号，因此同时又寄一个用通常英文写的副本。**thoughtfully**，用心周到地。

(23) **Ive picked up a girl.** 我找到了一个姑娘；pick up有萍水相逢、随便结合之意，萧故意让Higgins作此惊人之语，来引起有趣的误解。

(24) **there are some rather nice-looking young women about** 这周围颇有几个好看的姑娘；about = around。

(25) **cant be bothered with young women** 才不肯为年轻女人麻烦哩。

(26) **I shall never get into the way of seriously liking young women** 我永远不会变得认真地喜欢年轻女人起来；get into the way，get into the habit。

(27) **Stop fidgeting and take your hands out of your pockets** 别那样坐立不安了，快把手从袋里拿出来。Higgins仍被他母亲当作小孩子看待，因此下面紧接**Thats a good boy**（这才是个好孩子）。

(28) **I dont remember asking her** 我可并没请她来呀！（比较含蓄的说法，意为“谁让你随便请她来着！”）

(29) **I picked her off the kerbstone.** 我是从大街上把她捡来的；off the kerbstone，从人行道的边沿石上，意即从街上。

(30) **to keep to two subjects** 只谈两个题目；to keep to，to stick to。

(31) **How do you do** 您好（第一次被介绍给生人时说的套语）。

(32) **not to let herself go on things in general** 不要信口胡谈一般事情（因为那样会露出马脚）；to let oneself go，随便地、放开地做事或说话。

(33) **insides** 身体内部器官种种。

(34) **outsides** 外表。

(35) **Pickering is in it with me.** 这事是Pickering同我合干的（指两人打赌之事，故下句有bet字样）。

(36) **pass her off as a duchess** 使她可以冒充一位公爵夫人。

(37) **she's getting on like a house on fire** 她学得快极了。

(38) **Thats satisfactory, at all events.** 那倒也不错了（略带嘲讽）；at all events = in any case。

(39) **Mrs and Miss Eynsford Hill.** Eynsford读作['einsfəd]。

(40) **the mother and daughter who sheltered from the rain in Covent Garden** 指本剧第一幕情节：幕开时，大雨，Covent Garden的歌剧院刚散场，观众都在找车或避雨，当时这对母女站在一家教堂门前等事，恰与Higgins，Pickering，Eliza等人碰上。

(41) **the habitual anxiety of straitened means** 由于经济困难而惯常流露的忧虑神情。

(42) **acquired a gay air of being very much at home in society: the bravado of genteel poverty** 学得像是对于社交生活非常在行的洒脱神气，实则不过是穷酸人家硬撑门面而已；at home，自在，不感拘束；society，此处不泛指"社会"，而指有钱的时髦人物的圈子；bravado [brə'vɑ:dəʊ]，故作勇敢，豪放；genteel，本同gentleman 中的gentle同一字，但意存挖苦。

(43) **with confident familiarity** 带着很有把握的亲热样子（表示她是交际场所的老手）。

(44) **I havnt the ghost of a notion where** = I haven't the slightest idea where；not the ghost of a notion，一点儿概念也没有，ghost此处作影子解，是加重语气的词，例如not the ghost of a chance = no chance at all。

(45) **has no manners** 没有礼貌；注意manners用复数。

You mustnt mind him.请你们不要怪他。

(46) **with his back to the company** 背对客人；company，在场的客人。

(47) **he contemplates the river and the flowers in Battersea Park on the opposite bank as if they were a frozen desert** 他眼看着泰晤士河以及河对岸Battersea公园里的花而毫无所感，就像是在看一片荒凉的沙漠似的；contemplate = gaze upon。

(48) **Exchange of bows.** 相对鞠躬。

(49) **over his shoulder** Higgins仍是背对客人坐着，只是侧过头来对Pickering说了一句话。

(50) **We were interrupted: damn it!** 我正同我母亲说着话，就给（这些人）打断了，真要命！

以上可见Higgins的言谈举止都极无礼（rude）。注意他喜用damn，by George，what the devil，who the dickens等不文雅的咒骂用语（swear words）。

(51) **really!** 劝阻词，意为"真是太不像话了！"

(52) **Are we in the way?** 我们在这里是不是碍你们的事？

(53) **by George!** = I swear by St. George. Saint George 是英国的"保护神"（patron saint）。

(54) **Youll do as well as anybody else.** 你们或任何别人都成，意为"阿猫阿狗都可充数"。

(55) **almost audibly, past endurance** 几乎说出声来，因为已经超过他能忍耐的限度。

(56) **another of them** 这一家人简直没完（又来了一个）！

(57) **Ahdedo?** 即How d'ye do = How do you do。英国有一些阔人子弟说话喜欢音调含糊，用词也自成一格，如awful，jolly，killing，beastly之类，Freddy虽然家道中落，然而上过阔人学校，交往也是阔人为多，因此染上这类习气。

(58) **much as if he were a pickpocket** 就像他是个小偷似的。

(59) **It dont matter** 用don't而不用doesn't似乎不合语法，实则英美本国人如此说者不少，唯不足为训耳。Higgins本人亦不一致，上文（第664页第10行）作It doesnt matter。

(60) **what the devil are we going to talk about** the devil也是不文雅的咒骂用语，用来着重语气，同what on earth或what the hell，实际中心意义都是what。

(61) **the life and soul of the Royal Society's soirées** 皇家学会晚会上最活跃的人物。皇家学会是英国科学家的组织，类似别国的科学院，这句话透露Higgins有较高的学术地位；soirée，原是法文，读作['swɑ:rei]，社交性的晚会。

(62) **trying** 使人难于忍受。

(63) **quite eligible matrimonially** 作为婚姻对象颇为合适。

(64) **If people would only be frank and say what they really think!** 如果人们都能坦白，说出他们真实的想法（那就好了）。这一类虚拟式的if-clause单独成句，下半句照例不说出。

(65) **Lord forbid!** = May God forbid! 天呀，那怎么成！

(66) **taking up her daughter's cue** 看出了她女儿的心意，因此接着她的话头说下去；cue，线索。

(67) **would break up the whole show** 就会使整台戏都唱不下去了，意为"整个儿都糟了"。

(68) **to come out … with** 说出。

(69) **Who the dickens** = Who the devil，也是不文雅的强调说法。

(70) **more or less** in greater or less degree，程度不同地。

(71) **Or of manners** Or, what do I know of manners? 或者说，对于礼貌我又懂得什么呢？（老夫人挖苦儿子，警告他不得无礼。）

(72) **studied grace** 精心装扮出来的文雅样子。

(73) **pedantic correctness of pronunciation** 发音十分正确，过分拘泥细节则如学究。

(74) **she gasps slightly in making sure of the H in Higgins** 她在发Higgins一字中的h音的时候，先停下喘一口气。伦敦土话中h经常不发音，Henry Higgins读作enry iggins；Eliza怕读错，因此作了特别的努力来发h音。

(75) **Colonel Pickering, is it not?** 您该是Pickering上校吧？

(76) **devouring her with her eyes** 用眼睛贪婪地看她，恨不得一口吞下她去。

(77) **Ive certainly had the pleasure.** I've certainly had the pleasure of meeting you，我曾有幸见过您。

(78) **it all comes back to me!** 这一下我都记起来了！

(79) **What a damned thing!** 真倒霉！（意为“又碰上这一家人，真没意思！”）

(80) **fender** 壁炉的围栏；**fire-irons**，火钳。

(81) **conversationally** 为闲谈而闲谈地。

(82) **shallow depression** 低气压。

(83) **these islands** the British Isles.

(84) **the barometrical situation** 天气的情况，barometer，气压表，晴雨表。

注意Eliza这一段话措词完全像气象公报，原是她在Higgins严格训练下一个字一个字学会的，现在在茶会上突然来这样打官腔的一段，十分滑稽。

(85) **awfully** very.

(86) **I bet I got it right.** 我敢打赌我说得一字不差。这时Eliza的话已经接近本来面目，不再文绉绉的了。

(87) **Killing!** = extremely funny，好笑死了。

(88) **darkly** 神秘地。

(89) **they done the old woman in** Eliza说的话露出了伦敦俚语的老底子，而且不合语法——done应作did。关于这句话的意义，戏中自有解释。

(90) **She come through diphtheria right enough the year before.** 前一年她得了白喉，没出事；come按语法应作came。

(91) **Fairly blue with it, she was.** 她呀，已经是面无人色了。这种倒装结构的句法在伦敦土话里常见，例如，'E's naughty, is our 'Enry。

(92) **my father he** he在此处重复father，不合语法，但这种紧接名词的代名词的用法正是伦敦土话特点之一。

(93) **came to** = came to herself，醒了过来。**bowl**，羹匙的圆形盛汤部分。

(94) **Dear me!** 惊叹语，表示惊奇。

(95) **piling up the indictment** 越说越气；pile up，堆积起来，即越来越多；indictment意为“控诉”，读作[inˈdaitmənt]。

(96) **What call** 有什么理由。

(97) **What become of her new straw hat that should have come to me?** 她的那顶新帽子本来

应该归我所有，可是后来的下落如何呢？此句中become按通常语法应作became。

(98) **pinched** 偷走了。

(99) **them as pinched it done her in** they that pinched it did her in；这句中them as的用法不合语法，但这种用法又是伦敦土话的特点之一。

(100) **To do a person in means to kill them.** 照通常语法them应作him。Higgins的说话亦不全合规范语法。

(101) **horrified** shocked，震惊（指说话人Mrs Eynsford Hill，非指Eliza）。

(102) **Them she lived with** = those whom she lived with，不合语法之又一例。

(103) **let alone a hat**（他们可以为了一根帽子上的别针就害死她，）更不必谈（为了）一顶帽子了。

(104) **spirits** 烈性酒，烧酒，下文gin即是这种烧酒。

(105) **My word!** = Upon my word.此处意为“我可以赌咒，他确实喝酒喝得凶”。

(106) **Something chronic.** 伦敦土话成语，意为“糟透了”。

(107) **Not a bit.** 这一大段话包含了伦敦土话的许多特点，我们将在下面择要注明。

(108) **It never did him no harm what I could see.** = It never did him *any* harm *that* I could see. 这种双重反语（double negative）是伦敦土话的一个特点，其他英语地区的未受教育的人也常用它。

(109) **he did not keep it up regular** regular 应作regularly。

(110) **On the burst** 痛饮一场；burst通常作bust。

(111) **when he had a drop in** 当他喝醉了的时候；a drop（一滴）是英国人说话喜欢“轻描淡写”（understatement）的一例。

(112) **loving-like** = somewhat loving，脾气和善一些。这一种放在形容词后的like用法，也是伦敦土话特点之一。

(113) **Theres lots of women has to make their husbands drunk to make them fit to live with.** = There *are* lots of women *who have* to make their husbands drunk to make them fit to live with.

(114) **it always takes him when he's sober** 在他不醉的时候，他受不了自己良心的责备；it指conscience；takes him意为catches and worries him，won't leave him alone。

(115) **A drop of booze just takes that off** 喝一点酒恰好可以驱走忧虑；booze，酒（俚语）。

(116) **If I was doing it proper, what was you laughing at?** 这也是典型的伦敦土话；proper应作properly；was 应作were。

(117) **thats a mercy** 那就谢天谢地了。

(118) **Expansively** 越说越高兴地。

(119) **So pleased to have met you.** 至此Eliza又恢复了Higgins教她的文雅谈吐。

(120) **with perfectly elegant diction** 用完全文雅的字眼（萧的俏皮话，但也可能指Eliza用完全文雅的口音说下面的粗话）。

(121) **Not bloody likely.** 意思即是not likely，bloody加重其意而已。但在长期讲究体面的英国资产阶级上层社会里，bloody一字被认为是极其粗鄙，在萧写剧的当年（1913年左右），更是完全排斥在文雅谈吐之外的。因此当萧故意让Eliza在台上讲了此字，不仅戏中人愕然，看戏人也震惊，确是作家大胆的一笔。据说当时有女演员就因有此字而不愿演Eliza一角，而有些语言学家则认为萧将bloody一字搬上了舞台，实是创造了语言学上新页。在五十年后的今天，bloody一字已经不再骇世惊俗，不过作为一个强调词，它还是很有力量的，如bloody fool，bloody nuisance之类仍是常见的。在本剧里，因为有几种不同的用语并存，产生了一种对照效果，又因为此字出现在一段社交的套话（So pleased to have met you. Goodbye.）之后，作为对一个青年的多情的问话（Freddy想陪她在公园走走，多亲近她一会儿）的回答，这个直率的字还是来得突然，有力，并不因为过了半世纪而减色多少。

(122) **rotters** 废物（指人）；**filthy**，**beastly**，都是“不好”，“坏”的意思，如说beastly weather，beastly wet之类。这几个字都是强调词。

(123) **this last is really too much** 这最后的那个字可真是太过分了；this last = this last expression，指bloody一字。这位老太太连此字的名也不愿提。

(124) **or in a ship's forecastle** 还是在船上的水手舱里；forecastle读作['fəuksl]，商船上水手住的部分。Pickering之流认为水手说话粗鲁。

(125) **we have three at-homes to go to still** 我们还要赴三个茶会。Clara说此话是表示她家交际广阔。

(126) **Dont be nervous about it.** 不要害怕。

(127) **Pitch it in strong.** 使劲多讲。

(128) **early Victorian prudery** 早期维多利亚女王时代的假道学。维多利亚时代，英国社会表面上讲道德，出现了一种假撇清的空气。

(129) **to the heavens at large** 仰首向天；heavens = the sky；at large意为“（向）整个天空（呼吁）”。

(130) **I ask you** 祈求词，you指上天。

(131) **most awfully** = very much indeed.

(132) **Well, you know my days** days 指at-home days，即招待客人的日子。

(133) **Youll get on quite well without it.** 不用这字，你也一样过得好。

(134) **down on me** 对我凶极了；be down on = treat severely。

(135) **positively reeking with the latest slang** 满口最新的俚语，真是臭不可闻。

(136) **catching from her lowered tone** 从她突然放低的声音意识到。

(137) **she gets so few parties** 她没有多少机会出去做客。

James Joyce (1882-1941)

A Little Cloud

Eight years before he had seen his friend off at the North Wall(1) and wished him godspeed. Gallaher had got on.(2) You could tell that at once by his travelled air(3), his well-cut tweed suit and fearless accent(4). Few fellows had talents like his and fewer still could remain unspoiled by such success. Gallaher's heart was in the right place and he had deserved to win. It was something to have a friend like that.

Little Chandler's thoughts ever since lunch-time had been of his meeting with Gallaher, of Gallaher's invitation and of the great city London where Gallaher lived. He was called Little Chandler because, though he was but slightly under the average stature, he gave one the idea of being a little man. His hands were white and small, his frame was fragile, his voice was quiet and his manners were refined. He took the greatest care of his fair silken hair and moustache and used perfume discreetly on his handkerchief. The half-moons of his nails were perfect(5) and when he smiled you caught a glimpse of a row of childish white teeth.

As he sat at his desk in the King's Inns(6) he thought what changes those eight years had brought. The friend whom he had known under a shabby and necessitous guise(7) had become a brilliant figure on the London Press. He turned often from his tiresome writing to gaze out of the office window. The glow of a late autumn sunset covered the grass plots and walks. It cast a

shower of kindly golden dust on the untidy nurses and decrepit old men who drowsed on the benches; it flickered upon all the moving figures—on the children who ran screaming along the gravel paths and on everyone who passed through the gardens. He watched the scene and thought of life; and (as always happened when he thought of life) he became sad. A gentle melancholy took possession of him. He felt how useless it was to struggle against fortune, this being the burden of wisdom which the ages had bequeathed to him.(8)

He remembered the books of poetry upon his shelves at home. He had bought them in his bachelor days and many an evening, as he sat in the little room off the hall(9), he had been tempted to take one down from the bookshelf and read out something to his wife. But shyness had always held him back; and so the books had remained on their shelves. At times he repeated lines to himself and this consoled him.

When his hour had struck he stood up and took leave of his desk and of his fellow-clerks punctiliously. He emerged from under the feudal arch(10) of the King's Inns, a neat modest figure, and walked swiftly down Henrietta Street. The golden sunset was waning and the air had grown sharp(11). A horde of grimy children populated the street. They stood or ran in the roadway or crawled up the steps before the gaping doors or squatted like mice upon the thresholds. Little Chandler gave them no thought. He picked his way deftly through all that minute vermin-like life(12) and under the shadow of the gaunt spectral mansions(13) in which the old nobility of Dublin had roistered. No memory of the past touched him, for his mind was full of a present joy(14).

He had never been in Corless's but he knew the value of the name. He knew that people went there after the theatre to eat oysters and drink liqueurs; and he had heard that the waiters there spoke French and German. Walking swiftly by at night he had seen cabs drawn up before the door and richly dressed ladies, escorted by cavaliers, alight and enter quickly.(15) They wore noisy dresses(16) and many wraps. Their faces were powdered and they caught up their dresses, when they touched earth, like alarmed Atalantas.(17) He had always passed without turning his head to look. It was his habit to walk swiftly in the street even by day and whenever he found himself in the city late at night he hurried on his way apprehensively and excitedly. Sometimes, however, he courted the causes of his fear.(18) He chose the darkest and narrowest streets and, as he walked boldly forward, the silence that was spread about his footsteps troubled him, the wandering silent figures troubled him; and at times a sound of low fugitive laughter made him tremble like a leaf(19).

He turned to the right towards Capel Street. Ignatius Gallaher on the London Press(20)! Who would have thought it possible eight years before? Still, now that he reviewed the past, Little Chandler could remember many signs of future greatness in his friend(21). People used to say that Ignatius Gallaher was wild. Of course, he did mix with a rakish set of fellows(22) at that time, drank freely and borrowed money on all sides. In the end he had got mixed up in some shady affair(23), some money transaction: at least, that was one version of his flight(24). But nobody denied him talent(25). There was always a certain … something in Ignatius Gallaher that impressed you in spite of yourself. Even when he was out at elbows(26) and at his wits' end for money he kept up a bold face. Little Chandler remembered (and the

remembrance brought a slight flush of pride to his cheek) one of Ignatius Gallaher's sayings when he was in a tight corner:

—Half time,[27] now, boys, he used to say light-heartedly. Where's my considering cap[28]?

That was Ignatius Gallaher all out;[29] and, damn it, you couldn't but admire him for it.

Little Chandler quickened his pace[30]. For the first time in his life he felt himself superior to the people he passed[31]. For the first time his soul revolted against the dull inelegance of Capel Street[32]. There was no doubt about it: if you wanted to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin. As he crossed Grattan Bridge he looked down the river towards the lower quays and pitied the poor stunted houses[33]. They seemed to him a band of tramps, huddled together along the river-banks,[34] their old coats covered with dust and soot, stupefied by the panorama of sunset[35] and waiting for the first chill of night to bid them arise, shake themselves and begone. He wondered whether he could write a poem to express his idea. Perhaps Gallaher might be able to get it into some London paper for him[36]. Could he write something original? He was not sure what idea he wished to express but the thought that a poetic moment had touched him took life within him like an infant hope[37]. He stepped onward bravely.

Every step brought him nearer to London, farther from his own sober inartistic life. A light began to tremble on the horizon of his mind[38]. He was not so old—thirty-two. His temperament might be said to be just at the point of maturity[39]. There were so many different moods and impressions that he

wished to express in verse. He felt them within him. He tried to weigh his soul to see if it was a poet's soul. Melancholy was the dominant note of his temperament, he thought, but it was a melancholy tempered by recurrences of faith and resignation and simple joy. If he could give expression to it in a book of poems perhaps men would listen. He would never be popular: he saw that. He could not sway the crowd[(40)] but he might appeal to a little circle of kindred minds[(41)]. The English critics, perhaps, would recognise him as one of the Celtic school[(42)] by reason of the melancholy tone of his poems; besides that, he would put in allusions[(43)]. He began to invent sentences and phrases from the notices which his book would get[(44)]. *Mr Chandler has the gift of easy and graceful verse…. A wistful sadness pervades these poems…. The Celtic note.* It was a pity his name was not more Irish-looking[(45)]. Perhaps it would be better to insert his mother's name before the surname: Thomas Malone Chandler, or better still: T. Malone Chandler. He would speak to Gallaher about it.

He pursued his revery so ardently[(46)] that he passed his street and had to turn back. As he came near Corless's[(47)] his former agitation began to overmaster him and he halted before the door in indecision.[(48)] Finally he opened the door and entered.

The light and noise of the bar held him at the doorway for a few moments. He looked about him, but his sight was confused by the shining of many red and green wine-glasses. The bar seemed to him to be full of people and he felt that the people were observing him curiously. He glanced quickly to right and left (frowning slightly to make his errand appear serious[(49)]), but when his sight cleared a little he saw that nobody had turned to look at him:

and there, sure enough, was Ignatius Gallaher leaning with his back against the counter(50) and his feet planted far apart(51).

—Hallo, Tommy,(52) old hero, here you are! What is it to be?(53) What will you have? I'm taking whisky: better stuff than we get across the water.(54) Soda? Lithia?(55) No mineral?(56) I'm the same. Spoils the flavour.(57) … Here, *garçon*,(58) bring us two halves of malt whisky(59), like a good fellow.(60) … Well, and how have you been pulling along since I saw you last? Dear God, how old we're getting! Do you see any signs of aging(61) in me-eh, what? A little grey and thin on the top—what?(62)

Ignatius Gallaher took off his hat and displayed a large closely cropped head(63). His face was heavy, pale and clean-shaven(64). His eyes, which were of bluish slate-colour(65), relieved his unhealthy pallor(66) and shone out plainly above the vivid orange tie(67) he wore. Between these rival features the lips appeared very long and shapeless and colourless. He bent his head and felt with two sympathetic fingers the thin hair at the crown. Little Chandler shook his head as a denial. Ignatius Gallaher put on his hat again.

—It pulls you down, he said, Press life.(68) Always hurry and scurry, looking for copy(69) and sometimes not finding it: and then, always to have something new in your stuff. Damn proofs and printers(70), I say, for a few days. I'm deuced glad,(71) I can tell you, to get back to the old country. Does a fellow good, a bit of a holiday.(72) I feel a ton better(73) since I landed again in dear dirty Dublin…. Here you are, Tommy. Water? Say when.(74)

Little Chandler allowed his whisky to be very much diluted(75).

—You don't know what's good for you, my boy, said Ignatius Gallaher. I drink mine neat.(76)

—I drink very little as a rule, said Little Chandler modestly. An odd half-one or so(77) when I meet any of the old crowd: that's all.

—Ah, well, said Ignatius Gallaher, cheerfully, here's to us and to old times and old acquaintance.(78)

They clinked glasses and drank the toast.

—I met some of the old gang to-day, said Ignatius Gallaher. O'Hara seems to be in a bad way(79). What's he doing?

—Nothing, said Little Chandler. He's gone to the dogs.(80)

—But Hogan has a good sit,(81)hasn't he?

—Yes; he's in the Land Commission(82).

—I met him one night in London and he seemed to be very flush(83)…. Poor O'Hara! Boose, I suppose?(84)

—Other things, too, said Little Chandler shortly.

—Tommy, he said, I see you haven't changed an atom. You're the very same serious person that used to lecture me on Sunday mornings when I had a sore head and a fur on my tongue. You'd want to knock about a bit in the world. Have you never been anywhere, even for a trip?

—I've been to the Isle of Man(85), said Little Chandler.

Ignatius Gallaher laughed.

—The Isle of Man! he said. Go to London or Paris: Paris, for choice. That'd do you good.

—Have you seen Paris?

—I should think I have! I've knocked about there a little.(86)

—And is it really so beautiful as they say? asked Little Chandler.

He sipped a little of his drink while Ignatius Gallaher finished his boldly.

—Beautiful? said Ignatius Gallaher, pausing on the word and on the flavour of his drink.(87) It's not so beautiful, you know. Of course, it is beautiful…. But it's the life of Paris; that's the thing.(88) Ah, there's no city like Paris for gaiety, movement, excitement….

Little Chandler finished his whisky and, after some trouble, succeeded in catching the barman's eye. He ordered the same again.

—I've been to the Moulin Rouge(89), Ignatius Gallaher continued when the barman had removed their glasses, and I've been to all the Bohemian cafés.(90) Hot stuff!(91) Not for a pious chap like you,(92) Tommy.

Little Chandler said nothing until the barman returned with the two glasses: then he touched his friend's glass lightly and reciprocated the former toast. He was beginning to feel somewhat disillusioned. Gallaher's accent and way of expressing himself did not please him. There was something vulgar in

his friend which he had not observed before. But perhaps it was only the result of living in London amid the bustle and competition of the Press[(93)]. The old personal charm[(94)] was still there under this new gaudy manner. And, after all, Gallaher had lived, he had seen the world. Little Chandler looked at his friend enviously.

—Everything in Paris is gay, said Ignatius Gallaher. They believe in enjoying life—and don't you think they're right? If you want to enjoy yourself properly you must go to Paris. And, mind you, they've a great feeling for the Irish there.[(95)] When they heard I was from Ireland they were ready to eat me[(96)], man.

Little Chandler took four or five sips from his glass.

—Tell me, he said, is it true that Paris is so … immoral as they say?

Ignatius Gallaher made a catholic gesture[(97)] with his right arm.

—Every place is immoral, he said. Of course you do find spicy bits in Paris.[(98)] Go to one of the students' balls[(99)], for instance. That's lively, if you like, when the *cocottes*[(100)] begin to let themselves loose. You know what they are, I suppose?

—I've heard of them, said Little Chandler.

Ignatius Gallaher drank off his whisky and shook his head.

—Ah, he said, you may say what you like. There's no woman like the Parisienne—for style, for go.[(101)]

—Then it is an immoral city, said Little Chandler, with timid insistence —I mean, compared with London or Dublin?

—London! said Ignatius Gallaher. It's six of one and half-a-dozen of the other.(102) You ask Hogan, my boy. I showed him a bit about London when he was over there. He'd open your eye…. I say, Tommy, don't make punch of that whisky: liquor up.(103)

—No, really. …

—O, come on, another one won't do you any harm. What is it? The same again, I suppose?

—Well … all right.

—*François*, the same again.(104) … Will you smoke, Tommy?

Ignatius Gallaher produced his cigar-case(105). The two friends lit their cigars and puffed at them in silence until their drinks were served.

—I'll tell you my opinion, said Ignatius Gallaher, emerging after some time from the clouds of smoke in which he had taken refuge, it's a rum world. (106) Talk of immorality! I've heard of cases—what am I saying?—I've known them: cases of … immorality….

Ignatius Gallaher puffed thoughtfully at his cigar(107) and then, in a calm historian's tone, he proceeded to sketch for his friend some pictures of the corruption which was rife abroad.(108) He summarised the vices of many capitals(109) and seemed inclined to award the palm to Berlin.(110) Some things he could not vouch for(111) (his friends had told him), but of others he

had had personal experience. He spared neither rank nor caste.[(112)] He revealed many of the secrets of religious houses[(113)] on the Continent and described some of the practices which were fashionable in high society and ended by telling, with details, a story about an English duchess—a story which he knew to be true. Little Chandler was astonished.

—Ah, well, said Ignatius Gallaher, here we are in old jog-along Dublin[(114)] where nothing is known of such things.

—How dull you must find it, said Little Chandler, after all the other places you've seen!

—Well, said Ignatius Gallaher, it's a relaxation to come over here, you know. And, after all, it's the old country, as they say, isn't it? You can't help having a certain feeling for it. That's human nature. … But tell me something about yourself. Hogan told me you had … tasted the joys of connubial bliss[(115)]. Two years ago, wasn't it?

Little Chandler blushed and smiled.

—Yes, he said. I was married last May twelve months[(116)].

—I hope it's not too late in the day to offer my best wishes, said Ignatius Gallaher. I didn't know your address or I'd have done so at the time[(117)].

He extended his hand, which Little Chandler took.

—Well, Tommy, he said, I wish you and yours every joy in life, old chap, and tons of money, and may you never die till I shoot you. And that's the wish of a sincere friend, an old friend. You know that?

—I know that, said Little Chandler.

—Any youngsters? said Ignatius Gallaher.

Little Chandler blushed again.

—We have one child, he said.

—Son or daughter?

—A little boy. Ignatius Gallaher slapped his friend sonorously on the back.

—Bravo, he said, I wouldn't doubt you,[(118)] Tommy.

Little Chandler smiled, looked confusedly at his glass and bit his lower lip with three childishly white front teeth.

—I hope you'll spend an evening with us, he said, before you go back. My wife will be delighted to meet you. We can have a little music and—

—Thanks awfully, old chap, said Ignatius Gallaher, I'm sorry we didn't meet earlier. But I must leave to-morrow night.

—To-night, perhaps … ?

—I'm awfully sorry, old man. You see I'm over here with another fellow, clever young chap he is too, and we arranged to go to a little card-party. Only for that …

—O, in that case. …

—But who knows? said Ignatius Gallaher considerately. Next year I may take a little skip over here now that I've broken the ice.(119) It's only a pleasure deferred.(120)

—Very well, said Little Chandler, the next time you come we must have an evening together. That's agreed now, isn't it?

—Yes, that's agreed, said Ignatius Gallaher. Next year if I come, *parole d'honneur.*(121)

—And to clinch the bargain,(122) said Little Chandler, we'll just have one more now.

Ignatius Gallaher took out a large gold watch and looked at it.

—Is it to be the last?(123) he said. Because you know, I have an a.p.(124)

—O, yes, positively, said Little Chandler.

—Very well, then, said Ignatius Gallaher, let us have another one as a *deoc an doruis*(125)—that's good vernacular for a small whisky,(126) I believe.

Little Chandler ordered the drinks. The blush which had risen to his face a few moments before was establishing itself. A trifle made him blush at any time:(127) and now he felt warm and excited. Three small whiskies had gone to his head(128) and Gallaher's strong cigar had confused his mind, for he was a delicate and abstinent person. The adventure of meeting Gallaher after eight years, of finding himself with Gallaher in Corless's surrounded by lights and

noise, of listening to Gallaher's stories and of sharing for a brief space(129) Gallaher's vagrant and triumphant life, upset the equipoise of his sensitive nature(130). He felt acutely the contrast between his own life and his friend's, and it seemed to him unjust. Gallaher was his inferior in birth and education. He was sure that he could do something better than his friend had ever done, or could ever do, something higher than mere tawdry journalism if he only got the chance. What was it that stood in his way?(131) His unfortunate timidity! He wished to vindicate himself in some way, to assert his manhood. He saw behind Gallaher's refusal of his invitation.(132) Gallaher was only patronising(133) him by his friendliness just as he was patronising Ireland by his visit.

The barman brought their drinks. Little Chandler pushed one glass towards his friend and took up the other boldly.

—Who knows? he said, as they lifted their glasses. When you come next year I may have the pleasure of wishing long life and happiness to Mr and Mrs Ignatius Gallaher(134).

Ignatius Gallaher in the act of drinking closed one eye expressively over the rim of his glass. When he had drunk he smacked his lips decisively, set down his glass and said:

—No blooming fear of that,(135) my boy. I'm going to have my fling first(136) and see a bit of life and the world before I put my head in the sack(137)—if I ever do.

—Some day you will, said Little Chandler calmly.

Ignatius Gallaher turned his orange tie and slate-blue eyes full upon his friend.

—You think so? he said.

—You'll put your head in the sack, repeated Little Chandler stoutly, like everyone else if you can find the girl.

He had slightly emphasised his tone and he was aware that he had betrayed himself; but, though the colour had heightened in his cheek, he did not flinch from his friend's gaze. Ignatius Gallaher watched him for a few moments and then said:

—If ever it occurs, you may bet your bottom dollar there'll be no mooning and spooning about it.(138) I mean to marry money. She'll have a good fat account at the bank or she won't do for me.

Little Chandler shook his head.

—Why, man alive,(139) said Ignatius Gallaher, vehemently, do you know what it is? I've only to say the word and to-morrow I can have the woman and the cash. You don't believe it? Well, I know it. There are hundreds—what am I saying?—thousands of rich Germans and Jews, rotten with money, that'd only be too glad…. You wait a while, my boy. See if I don't play my cards properly.(140) When I go about a thing I mean business, I tell you. You just wait.

He tossed his glass to his mouth, finished his drink and laughed loudly. Then he looked thoughtfully before him and said in a calmer tone:

—But I'm in no hurry. They can wait. I don't fancy tying myself up to one woman, you know.

He imitated with his mouth the act of tasting and made a wry face.

—Must get a bit stale,[(141)] I should think, he said.

* * *

Little Chandler sat in the room off the hall, holding a child in his arms. To save money they kept no servant but Annie's young sister Monica[(142)] came for an hour or so in the morning and an hour or so in the evening to help. But Monica had gone home long ago. It was a quarter to nine. Little Chandler had come home late for tea and, moreover, he had forgotten to bring Annie home the parcel of coffee from Bewley's[(143)]. Of course she was in a bad humour[(144)] and gave him short answers[(145)]. She said she would do without any tea but when it came near the time at which the shop at the corner closed she decided to go out herself for a quarter of a pound of tea and two pounds of sugar. She put the sleeping child deftly in his arms and said:

—Here. Don't waken him.

A little lamp with a white china shade stood upon the table and its light fell over a photograph which was enclosed in a frame of crumpled horn. It was Annie's photograph. Little Chandler looked at it, pausing at the thin tight lips.[(146)] She wore the pale blue summer blouse which he had brought her home as a present one Saturday. It had cost him ten and elevenpence; but what an agony of nervousness it had cost him! How he had suffered that day, waiting at the shop door until the shop was empty, standing at the counter and

trying to appear at his ease while the girl piled ladies' blouses before him, paying at the desk and forgetting to take up the odd penny of his change, being called back by the cashier, and, finally, striving to hide his blushes as he left the shop by examining the parcel to see if it was securely tied. When he brought the blouse home Annie kissed him and said it was very pretty and stylish; but when she heard the price she threw the blouse on the table and said it was a regular swindle to charge ten and elevenpence for that. At first she wanted to take it back but when she tried it on she was delighted with it, especially with the make of the sleeves, and kissed him and said he was very good to think of her.

Hm! …

He looked coldly into the eyes of the photograph and they answered coldly. Certainly they were pretty and the face itself was pretty. But he found something mean in it. Why was it so unconscious and lady-like? The composure of the eyes irritated him. They repelled him and defied him:(147) there was no passion in them, no rapture. He thought of what Gallaher had said about rich Jewesses. Those dark Oriental eyes, he thought, how full they are of passion, of voluptuous longing! … Why had he married the eyes in the photograph?

He caught himself up at the question(148) and glanced nervously round the room. He found something mean in the pretty furniture which he had bought for his house on the hire system(149). Annie had chosen it herself and it reminded him of her. It too was prim and pretty.(150) A dull resentment against his life awoke within him. Could he not escape from his little house? Was it too late for him to try to live bravely like Gallaher? Could he go to

London? There was the furniture still to be paid for. If he could only write a book and get it published, that might open the way for him.

A volume of Byron's poems lay before him on the table. He opened it cautiously with his left hand lest he should waken the child and began to read the first poem in the book:

> Hushed are the winds and still the evening gloom,[(151)]
> Not e'en a Zephyr[(152)] wanders through the grove,
> Whilst I return to view my Margaret's tomb
> And scatter flowers on the dust[(153)] I love.

He paused. He felt the rhythm of the verse about him in the room. How melancholy it was! Could he, too, write like that, express the melancholy of his soul in verse? There were so many things he wanted to describe: his sensation of a few hours before on Grattan Bridge, for example. If he could get back again into that mood. …

The child awoke and began to cry. He turned from the page and tried to hush it: but it would not be hushed. He began to rock it to and fro in his arms but its wailing cry grew keener. He rocked it faster while his eyes began to read the second stanza:

> Within this narrow cell reclines her clay,[(154)]
> That clay where once …

It was useless. He couldn't read. He couldn't do anything. The wailing of the child pierced the drum of his ear. It was useless, useless! He was a prisoner for life. His arms trembled with anger and suddenly bending to the

child's face he shouted:

—Stop!

The child stopped for an instant, had a spasm of fright and began to scream. He jumped up from his chair and walked hastily up and down the room with the child in his arms. It began to sob piteously, losing its breath for four or five seconds,(155) and then bursting out anew.(156) The thin walls of the room echoed the sound. He tried to soothe it but it sobbed more convulsively. He looked at the contracted and quivering face of the child(157) and began to be alarmed. He counted seven sobs without a break between them and caught the child to his breast in fright. If it died! …

The door was burst open and a young woman ran in, panting.

—What is it? What is it? she cried.

The child, hearing its mother's voice, broke out into a paroxysm of sobbing.(158)

—It's nothing, Annie … it's nothing. … He began to cry …

She flung her parcels on the floor and snatched the child from him.

—What have you done to him? she cried, glaring into his face.

Little Chandler sustained for one moment the gaze of her eyes and his heart closed together as he met the hatred in them(159). He began to stammer:

—It's nothing. … He … he began to cry. … I couldn't … I didn't do

anything. … What?

Giving no heed to him[160] she began to walk up and down the room, clasping the child tightly in her arms and murmuring:

—My little man! My little mannie![161] Was 'ou frightened,[162] love? … There now, love! There now! … Lambabaun![163] Mamma's little lamb of the world![164] … There now!

Little Chandler felt his cheeks suffused with shame[165] and he stood back out of the lamplight. He listened while the paroxysm of the child's sobbing grew less and less; and tears of remorse started to his eyes.

Ulysses

[Ineluctable Modality]

Ineluctable modality of the visible(166): at least that if no more, thought through my eyes.(167) Signatures of all things(168) I am here to read(169), seaspawn and seawrack,(170) the nearing tide,(171) that rusty boot.(172) Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs.(173) Limits of the diaphane.(174) But he adds: in bodies.(175) Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against them,(176) sure. Go easy.(177) Bald he was and a millionaire,(178) *maestro di color che sanno*.(179) Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane.(180) If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door.(181) Shut your eyes and see.(182)

Stephen closed his eyes to hear(183) his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever(184). I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six:(185) the *nacheinander*(186), Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus!(187) If I fell over a cliff that beetles o'er his base,(188) fell through the *nebeneinander*(189) ineluctably. I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side.(190) Tap with it: they do.(191) My two feet in his boots(192) are at the end of my legs, *nebeneinander*. Sounds solid: made by the mallet of *Los Demiurgos*.(193) Am I walking into eternity along Sandymount strand(194)? Crush, crack, crik, crick.(195)…

[Lestrygonians]

His heart astir he pushed in the door of the Burton restaurant. Stink gripped his trembling breath: pungent meatjuice, slop of greens.(196) See the animals feed.(197)

Men, men, men.(198)

Perched on high stools by the bar, hats shoved back, at the tables calling for more bread no charge(199), swilling, wolfing gobfuls of sloppy food,(200) their eyes bulging, wiping wetted moustaches. A pallid suetfaced(201) young man polished his tumbler knife fork and spoon with his napkin.(202) New set of microbes.(203) A man with an infant's saucestained napkin tucked round him(204) shovelled gurgling soup down his gullet(205). A man spitting back on his plate:(206) halfmasticated gristle:(207) no teeth to chewchewchew it.(208) Chump chop from the grill.(209) Bolting to get it over.(210) Sad booser's eyes. Bitten off more than he can chew.(211) Am I like that? See ourselves as others see us. Hungry man is an angry man. Working tooth and jaw.(212) Don't! O! A bone! That last pagan king of Ireland Cormac in the schoolpoem(213) choked himself at Sletty southward of the Boyne(214). Wonder what he was eating. Something galoptious.(215) Saint Patrick(216) converted him to Christianity. Couldn't swallow it all however.

—Roast beef and cabbage.(217)

—One stew.(217)

Smells of men. His gorge rose. Spaton sawdust(218), sweetish warmish cigarette smoke, reek of plug, spilt beer, men's beery piss, the stale of ferment.(219)

Couldn't eat a morsel here. Fellow sharpening knife and fork, to eat all before him, old chap picking his tootles.(220) Slight spasm, full, chewing the cud.(221) Before and after. Grace after meals.(222) Look on this picture then on that. Scoffing up stewgravy with sopping sippets of bread.(223) Lick it off the plate, man!(224) Get out of this.(225)

He gazed round the stooled and tabled eaters(226), tightening the wings of his nose.

—Two stouts here.(227)

—One corned and cabbage.(227)

That fellow ramming a knifeful of cabbage down as if his life depended on it.(228) Good stroke.(229) Give me the fidgets to look.(230) Safer to eat from his three hands(231). Tear it limb from limb.(232) Second nature to him.(233) Born with a silver knife in his mouth.(234) That's witty, I think.(235) Or no.(236) Silver means born rich. Born with a knife. But then the allusion is lost.(237)

An illgirt(238) server gathered sticky clattering plates. Rock, the bailiff, standing at the bar blew the foamy crown from his tankard(239). Well up:(240) it splashed yellow near his boot. A diner, knife and fork upright, elbows on table, ready for a second helping stared towards the foodlift(241) across his stained square of newspaper. Other chap telling him something with his mouth full. Sympathetic listener. Table talk. I munched hum un thu Unchster Bunk un Munchday.(242) Ha? Did you, faith?(243)

Mr Bloom raised two fingers doubtfully to his lips. His eyes said,

—Not here. Don't see him.(244)

Out. I hate dirty eaters.

He backed towards the door. Get a light snack in Davy Byrne's.(245) Stopgap. Keep me going. Had a good breakfast.(246)

—Roast and mashed here.(247)

—Pint of stout.

Every fellow for his own, tooth and nail.(248) Gulp. Grub. Gulp. Gobstuff.(249)

He came out into clearer air and turned back towards Grafton street. Eat or be eaten. Kill! Kill!(250)

[Penelope]

… let me see if I can doze off 1 2 3 4 5(251) what kind of flowers are those they invented like the stars the wall paper in Lombard street was much nicer the apron he gave me was like that something only I only wore it twice better lower this lamp and try again(252) so as I can get up early Ill go to Lambes(253) there beside Findlaters(253) and get them to send us some flowers to put about the place in case he brings him home tomorrow(254) today I mean no no Fridays an unlucky day(255) first I want to do the place up someway(256) the dust grows in it I think while Im asleep then we can have music and cigarettes I can accompany him(257) first I must clean the keys of the piano with milk whatll I wear shall I wear a white rose or those fairy cakes in

Liptons[258] I love the smell of a rich big shop at 7½d a lb[259] or the other ones with the cherries in them and the pinky sugar 11d a couple of lbs[260] of course a nice plant for the middle of the table[261] Id get that cheaper in wait wheres this I saw them not long ago[262] I love flowers Id love to have the whole place swimming in roses God of heaven theres nothing like nature[263] the wild mountains then the sea and the waves rushing then the beautiful country with fields of oats and wheat and all kinds of things and all the fine cattle going about that would do your heart good to see rivers and lakes and flowers all sorts of shapes and smells and colours springing up even out of the ditches primroses and violets nature it is as for them saying theres no God I wouldnt give a snap of my two fingers for all their learning why dont they go and create something[264] I often asked him atheists or whatever they call themselves go and wash the cobbles off themselves first[265] then they go howling for the priest and they dying[266] and why why because theyre afraid of hell on account of their bad conscience ah yes I know them well who was the first person in the universe before there was anybody that made it all who ah that they dont know neither do I so there you are[267] they might as well try to stop the sun from rising tomorrow the sun shines for you he said[268] the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I nearly lost my breath yes he said I was a flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could always get round him[269] and I gave him all the pleasure I could leading him on[270] till he asked me to say yes and I wouldnt

answer first only looked out over the sea and the sky I was thinking of so many things he didnt know of Mulvey and Mr Stanhope and Hester and father and old captain Groves and the sailors[271] playing all birds fly and I say stoop and washing up dishes they called it on the pier and the sentry in front of the governors house with the thing round his white helmet poor devil half roasted[272] and the Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs and the auctions in the morning the Greeks and the Jews and the Arabs[273] and the devil knows who else from all the ends of Europe and Duke street and the fowl market all clucking outside Larby Sharons[274] and the poor donkeys slipping half asleep and the vague fellows[275] in the cloaks asleep in the shade on the steps and the big wheels of the carts of the bulls and the old castle thousands of years old yes and those handsome Moors all in white and turbans like kings asking you to sit down in their little bit of a shop and Ronda with the old windows of the posadas[276] glancing eyes[277] a lattice hid for her lover to kiss the iron[278] and the wineshops half open at night and the castanets[279] and the night we missed the boat at Algeciras the watchman going about serene with his lamp and O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens[280] yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall[281] and I thought well as well him as another[282] and then I asked him with my eyes to ask again[283] yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his

heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.[(284)]

【作者简介】 詹姆斯·乔伊斯（1882—1941）生于爱尔兰都柏林，从小受天主教会的教育，等到上大学却改学拉丁系语言，毕业后决心献身文艺创作，由于觉得都柏林的风气太狭隘，于是从1904年后长期旅居瑞士和法国，除曾一度教授英语外，一生从事创作，1941年死于瑞士苏黎世。

他也曾写过诗和剧本，但主要作品全是小说，数量虽不大，却都是精心之作，而且每写一本都表现出他的小说艺术有了进一步的发展。第一部作品*Dubliners*（《都柏林人》，1914）是短篇小说合集，作者用莫泊桑式和契诃夫式的现实主义手法写都柏林市民的生活，篇篇出色，其中*The Dead*（《死者》）一篇更是公认为现代英语文学中的经典之作。第二部作品*A Portrait of the Artist as a Young Man*（《青年艺术家的写照》，1916）是一个中篇，写艺术家必然会将自己放逐于社会之外，创作方法虽然主要仍是现实主义的，然而象征意味加强了。第三部作品*Ulysse*s（《优力息斯》，1922）是长篇小说，在题材和写法上都作了大胆的创新，特别是意识流（stream of consciousness）技巧的运用引起了很大的注意，但也因此而不易为一般读者看懂，同时书中有几处对于男女性关系的写实也遭受到社会上一些人的攻击，因而一直到1933年此书在英美都遭禁止。乔伊斯最后一部作品*Finnegans Wake*（《芬尼根的守灵夜》，1939）费时14年，作者大量创造新词，并进而改革整部作品的结构，头即是尾，尾也是头，全书构成一个圆周式的整体。作者苦心经营，成品却比*Ulysses*更为难懂，经过一些研究者的阐释，人们才知其用意所在。

乔伊斯认为在现代西方的情况之下，一个真正的艺术家必然是一个社会的逐客，因此一生埋头创作，不问外事。其实他是一个有心人。虽

然他在外国客居36年，所写则总是爱尔兰都柏林的人和事，可见并未忘怀祖国。他在技巧上是一个最为“现代化”的作家，然而他的杰作*Ulysses*却处处拿平凡的现代都市的小市民同古希腊的英雄人物相对照，整部小说实际上是对现代西方的精神生活的深刻评论。他的写作态度也是严肃的，所发掘的题材都是他认为有重大意义的，而且都来自他所熟悉的现实生活。他之所以要创造新词，革新小说结构，也是因为他认为文学语言的刷新能够促进人的感觉的敏锐，而敏感的增进又正是打破现代西方世界里精神生活之日趋平板、迟滞、一律化的途径。

乔伊斯已死去40年，然而影响至今存在，公认为西方现代派小说艺术的大师。

题解与注释

A Little Cloud

这是收集在*Dubliners*内的短篇小说之一，描写Little Chandler同Ignatius Gallaher见面的情况。两人原是老朋友，Little Chandler受的教育比Gallaher高，但后来Gallaher离开爱尔兰去伦敦成为名记者，而Little Chandler却留在都柏林，做了一个小办事员。故事从Gallaher成名后回爱尔兰度假开始。作者着重写的是Gallaher自鸣得意的俗气，而且是把他当作一种久居外国的爱尔兰人的典型来写的。

这篇小说用的是现实主义的手法，从中可见Joyce最初是莫泊桑、契诃夫一类的短篇小说家。他安排情节的本领似莫泊桑，而善于模拟气氛又如契诃夫。就是到了后期，尽管他用了许多新的技巧，他的现实主义的“基本功”仍然是处处可见的。

作者本人是喜欢这篇小说的，曾写信给他的弟弟Stanislaus Joyce说：“A page of *A Little Cloud* gives me more pleasure than all my verses”（*Letters of James Joyce*, vol. II, ed. Richard Ellmann, New York, 1966, p. 182）。

标题 A Little Cloud，来自《圣经·列王记》第18章，第44节：“第七次仆人说：我看见有一小片云从海里上来，不过如人手那样大。”当时撒玛利亚地方久旱，有大饥荒，但当居民重新信仰耶和华为上帝后，开始降雨。这里“一小片云”就是雨的前兆。

(1) **the North Wall** 都柏林市的码头，客轮从此开往各处。

(2) **Gallaher had got on.** Gallaher had succeeded，Gallaher混得不错。

(3) **his travelled air** 他那种见过世面的神气；travelled，去过许多大地方的。

(4) **fearless accent** 那种天不怕地不怕的口气。

(5) **The half-moons of his nails were perfect** 他把手指甲剪得很整齐，每一个都露出好看的半月形。

(6) **the King's Inns** 律师聚居之处，有如伦敦的Inns of Court。

(7) **under a shabby and necessitous guise**（当时Gallaher）衣服不整，一付穷相；under … guise，在……外表下。

(8) **this being the burden of wisdom which the ages had bequeathed to him** 这就是过去世代传给他的智慧的要旨。

(9) **the little room off the hall** 门厅旁边的小房。

(10) **the feudal arch** 中古形式的拱门；feudal，封建时期的，即欧洲中古时期的。

(11) **the air had grown sharp** 空气中颇有寒意了。

(12) **all that minute vermin-like life** 所有那种琐碎的虫豸似的生活。在这一段里作者用了a horde of grimy children，crawled up the steps，squatted like mice等语来表示满街都是脏孩子，而Little Chandler平时是厌恶他们的（犹如他觉得整个都柏林的生活都平凡、枯燥一样），但今天他急于去见老朋友，也就无心计较。

(13) **under the shadow of the gaunt spectral mansions** 在高而尖的、鬼怪似的大楼的阴影下。

(14) **his mind was full of a present joy** 他心里充满了当前的欢乐。

(15) **escorted by cavaliers, alight and enter quickly** 由殷勤的绅士陪同，下来后很快就进去了。

(16) **wore noisy dresses** 穿着过分鲜艳的服装。

(17) **like alarmed Atlantas** Atlanta是希腊神话里的美丽的女猎手，以优雅、灵活出名。

(18) **courted the causes of his fear** 故意去碰使他害怕的东西。

(19) **a sound of low fugitive laughter made him tremble like a leaf** 随便传来一声低笑就把他吓得直哆嗦。

(20) **London Press** 伦敦新闻界。

(21) **remember many signs of future greatness in his friend** 回忆起他朋友那时就有许多迹象，表明他将来会大有作为。

(22) **mix with a rakish set of fellows** 同一批放荡的人相混。

(23) **got mixed up in some shady affair** 卷入在一件不光彩的事情里。

(24) **one version of his flight** 关于他匆匆离开的说法的一种。

(25) **denied him talent** 否认他的才能。

(26) **Even when he was out at elbows** 即使在他很穷的时候。

(27) **Half time** 停一停，别急。

(28) **considering cap** 助思帽，意为“我会想出好办法来的”。

(29) **That was Ignatius Gallaher all out** 完全是Gallaher的本色；all out = all over。

(30) **quickened his pace** 加快（他的）步伐。

(31) **superior to the people he passed** 比从他身边过去的人都优越。

(32) **his soul revolted against the dull inelegance of Capel Street** 他从内心深处对Capel大街上的单调无味的粗俗大起反感。

(33) **pitied the poor stunted houses** 对那些蹩脚的矮小的房屋觉得可怜。

(34) **a band of tramps, huddled together along the river-banks**（像是）一群流浪者，沿着河堤上挤作一团。

(35) **stupefied by the panorama of sunset** 被日落的全景骇得发呆，在美丽的夕照面前沉默无言。

(36) **to get it into some London paper for him** 把他的诗介绍到一家伦敦报纸上去发表。

(37) **took life within him like an infant hope** 像一个小小的希望那样在他的身上活跃起来了。

(38) **on the horizon of his mind** 在他的心的视野上，意为“他看到了这样的远景”。

(39) **at the point of maturity** 正在成熟。

(40) **sway the crowd** 影响群众。

(41) **might appeal to a little circle of kindred minds** 可能打动少数趣味相投的人。

(42) **the Celtic school** 凯尔特派，即爱尔兰派（的诗人），指W. B. Yeats与A.E.这些写爱尔兰题材的作家，他们写的诗在初期都带忧郁情调。

(43) **put in allusions** 放进一些（有关爱尔兰的）典故。

(44) **the notices which his book would get** 他的书将会得到的评论。

(45) **Irish-looking** 具有爱尔兰特色。

(46) **pursued his revery so ardently** 沉溺于强烈的幻想中，revery，亦作reverie，幻想。

(47) **Corless's** 酒馆名。

(48) **halted before the door in indecision** 犹豫不定地在门前停了下来。

(49) **frowning slightly to make his errand appear serious** 微微皱眉，表示他是有正经事儿来的。

(50) **leaning with his back against the counter** 他的背靠着柜台。

(51) **his feet planted far apart** 他的两脚分得很开地站着。

(52) **Tommy** Chandler的小名。

(53) **What is it to be?** 你喝什么酒？

(54) **better stuff than we get across the water** 这酒比我们在海那边喝的要好；water指隔在爱尔兰与英格兰之间的爱尔兰海；across the water，指英格兰。

(55) **Lithia** 锂盐矿水，瓶装矿泉水。

(56) **No mineral?** 不加矿泉水吧？

(57) **I'm the same. Spoils the flavour.** 我也一样不加矿泉水，它只会把酒味弄坏。

(58) ***garçon*** 法语，即英语的waiter；Gallaher用这词儿，表示他去过外面世界的高级酒馆，在那里顾客喜欢这样地叫服务的人。

(59) **two halves of malt whisky** 两客半杯威士忌酒。

(60) **like a good fellow**（这是有身份的顾客对服务的人说的话，类似）有劳了，费您神。

(61) **signs of aging** 变老的痕迹。

(62) **A little grey and thin on the top** 头发有点灰白了，头顶开始秃了。**What?**（并不是问“什么”，而是英国上层人士说的断句语），对不对？

(63) **a large closely cropped head** 满头剪得很短的头发。

(64) **clean-shaven** 胡须刮得很光。

(65) **bluish slate-colour** 蓝灰色。

(66) **relieved his unhealthy pallor** 调剂一下他的不健康的苍白色的脸。

(67) **orange tie** 美国研究者有注云：“Orangemen (named after William of Orange) were the defenders of Anglo-Irish Protestantism. The colour implies that Gallaher owes his allegiance to England.”（James Joyce, *Dubliners*, ed. by Robert Scholes and A. Walton Litz, Penguin Books, 1976, p. 478）。意为“他这橘红色领带表明他向英国效忠”。

(68) **Press life** 记者生涯。

(69) **looking for copy** 老在找材料写文章；copy指记者写的稿子。

(70) **proofs and printers** 校样和印刷厂的人。

(71) **I'm deuced glad** 我是非常高兴的。

(72) **a bit of a holiday** 是主语，前面does a fellow good则是谓语。

(73) **a ton better** 好多了。（用ton是为了强调。）

(74) **Say when.**（替人往酒里加水时说的）够了就叫停。

(75) **allowed his whisky to be very much diluted** 让Gallaher把他的威士忌冲得很淡，即水加得过多。

(76) **I drink mine neat.** 我喝纯威士忌，不加水。

(77) **An odd half-one or so** 偶然喝个半杯。

(78) **here's to us and to old times and old acquaintance** 让我们为我们自己、过去的交情和老相识而饮；here's to是祝酒时的开始语，= here is a toast to …。

(79) **in a bad way** 境遇困难。

(80) **He's gone to the dogs.** 他毁了。

(81) **But Hogan has a good sit** Hogan倒有一个好差使；a good sit = a good position or situation。

(82) **Land Commission** 土地委员会，主持将大地主的土地卖给佃户的机构，由于工作者经手大宗款项，被视为肥缺。

(83) **very flush** 很有钱。

(84) **Boose, I suppose?** 我想O'Hara之穷是因为老喝酒之故。

(85) **Isle of Man** 岛名，在爱尔兰海中，离北爱尔兰不远。下句Gallaher听了大笑，认为去那种附近地方算不得旅行。

(86) **I've knocked about there a little.** 我去那儿漫游过一些地方。

(87) **pausing on the word and on the flavour of his drink** 在这个字上停了一停，同时品尝着酒味。

(88) **that's the thing** 这才是真正重要的。

(89) **Moulin Rouge** 巴黎地区名，有许多戏院酒馆，是金迷纸醉的地方。

(90) **Bohemian cafés** 放荡的女人和艺术家之类常去的咖啡馆。

(91) **Hot stuff!** 了不得的玩意儿（指那些地方非常放荡）。

(92) **Not for a pious chap like you** 不是为像你这样虔诚的（讲道德的）人的。

(93) **amid the bustle and competition of the Press** 在新闻界的忙乱和竞争中。

(94) **The old personal charm** 过去的个人魅力。

(95) **they've a great feeling for the Irish there** 巴黎人很喜欢爱尔兰人。

(96) **they were ready to eat me** 他们简直要把我吞掉了，意为“他在巴黎很吃得开”。

(97) **made a catholic gesture** 做了一个什么也不在乎的手势；catholic在此意为broad-

minded。

(98) **Of course you do find spicy bits in Paris.** 你当然会在巴黎找到一些刺激；spicy，挑动情欲的。

(99) **the students' balls** 大学生跳舞会。

(100) ***cocottes*** 法语，妓女。

(101) **There's no woman like the Parisienne—for style, for go.** 没有别地的女人能同巴黎女人比——不论是讲风度还是讲热劲。

(102) **It's six of one and half-a-dozen of the other.** 半斤八两，相差不多。

(103) **don't make punch of that whisky: liquor up** 别老往威士忌酒倒水了，多喝点真酒吧。

(104) ***François*, the same again.** 侍者，再来两杯同样的酒；François，法国人名，显然Gallaher熟悉这个酒馆里的侍者，所以叫得出他的名字来。

(105) **produced his cigar-case** 拿出他的雪茄烟盒。

(106) **it's a rum world** 这是个离奇的世界。

(107) **puffed thoughtfully at his cigar** 他沉思地一口一口抽着雪茄烟。

(108) **he proceeded to sketch for his friend some pictures of the corruption which was rife abroad** 他开始给他朋友概略地叙述在国外看到的堕落成风的情景。

(109) **the vices of many capitals** 许多首都的不道德行为。

(110) **seemed inclined to award the palm to Berlin** 似乎认为柏林最放荡；award the palm to：把最高荣誉奖给，认为是第一。

(111) **Some things he could not vouch for** 有些事他不能担保，因为不是亲眼看见而是朋友告他的。

(112) **He spared neither rank nor caste.** 他不照顾等级和社会地位，意为“他谈这些不道德的事时牵涉到许多大人物”。

(113) **religious houses** 宗教团体。

(114) **in old jog-along Dublin** 在缓慢平稳地过日子的老都柏林。

(115) **tasted the joys of connubial bliss** 尝到了婚姻幸福的乐趣。

(116) **last May twelve months** 一年前的五月份。

(117) **or I'd have done so at that time** 不然那时我就会来道贺的。

(118) **Bravo, … I wouldn't doubt you** 好啊！我早知道你是行的。

(119) **may take a little skip over here** 可能再回来一趟。**now that I've broken the ice**，既然我今年已经开了头。

(120) **It's only a pleasure deferred.** 这只是把好事推后罢了。

(121) ***parole d'honneur*** 法语，word of honour，庄严的保证，即明年如再来，一定上你家去。

(122) **And to clinch the bargain** 为了最后肯定这个交易，为了把这事说定。

(123) **Is it to be the last?** 这是否最后一杯了？

(124) **an a. p.** an appointment，一个约会。

(125) **as a *deoc an doruis*** 作为离别前的一饮；*deoc an doruis*是爱尔兰的Gaelic语，照字面可解为to drink of the door，即再见之意。

(126) **that's good vernacular for a small whisky** 那是表示一小杯威士忌酒的好土话。

(127) **A trifle made him blush at any time** 平时一件小事就能使他红脸。

(128) **Three small whiskies had gone to his head** 三小杯威士忌已使他有点昏昏然了；go to sb.'s head，（酒）使人有醉意。

(129) **for a brief space** for a short time.

(130) **upset the equipoise of his sensitive nature** 他的敏感的性情被搅乱得失去了平衡。

(131) **What was it that stood in his way?** 是什么东西使他不能前进的？什么阻碍了他，使他不能飞黄腾达？

(132) **He saw behind Gallaher's refusal of his invitation** 他看清了Gallaher不肯上他家去的真正原因。

(133) **patronising** 摆出屈尊俯就的样子。

(134) **have the pleasure of wishing long life and happiness to Mr and Mrs Ignatius Gallaher** 意为“那时候你已结婚，我可以向你和新娘道喜了”。

(135) **No blooming fear of that** 请别替我操心，即我不会结婚；blooming是加重语气的话，= bloody。

(136) **to have my fling first** 先要开心一番，先要好好玩玩。

(137) **put my head in the sack** 把我的头放进口袋，意为“受到婚姻的束缚”。

(138) **you may bet your bottom dollar there'll be no mooning and spooning about it** 你可以用所有的钱同我打赌，如果我有一天结婚，我不会搞些可笑的谈情说爱的。

(139) **man alive** 哎呀，我的天呀！

(140) **See if I don't play my cards properly.** 你等着瞧吧，我是会有办法的。

(141) **Must get a bit stale**（如果让自己只同一个女人在一起），一定会感到乏味的。

(142) **Annie's young sister Monica** Annie是Chandler的妻子，她的妹妹Monica每天来两小时

帮助家务。

(143) **Bewley's** 商店名。

(144) **in a bad humour** 情绪不好。

(145) **gave him short answers** 对他没说什么好听的话。

(146) **pausing at the thin tight lips** 他的眼睛停留在她那紧闭的薄薄的嘴唇上。

(147) **They repelled him and defied him** 这双眼睛拒绝了他，反抗了他。

(148) **He caught himself up at the question** 发现自己这样在问赶快停住。

(149) **on the hire system** 按照分期付款办法。

(150) **It too was prim and pretty.** 家具同Annie一样,一本正经，小有姿色。

(151) **Hushed are the winds** … 诗行出自拜伦所作：“On the Death of a Young Lady”（*Hours of Idleness*）。

(152) **Zephyr** 和风。

(153) **the dust** 遗骸。

(154) **Within this narrow cell reclines her clay** 她的身体躺在这狭窄的小屋（指坟墓）内。

(155) **losing its breath for four or five seconds** 孩子喘不过气来达四五秒钟。

(156) **and then bursting out anew** 后来突然重新又大哭起来。

(157) **the contracted and quivering face of the child** 孩子抽搐抖动的脸。

(158) **broke out into a paroxysm of sobbing** 突然放声大哭。

(159) **his heart closed together as he met the hatred in them** 看见她眼睛里露出的对他的仇恨，他的心冷了。

(160) **Giving no heed to him** 根本不理他。

(161) **My little mannie** 我的小宝贝。

(162) **Was 'ou frightened** 你吓着了。

(163) **Lambabaun** lamb-child, 乖，宝贝儿。

(164) **Mamma's little lamb of the world!** 妈妈的宝贝儿；在《圣经》及礼拜仪式用语中，耶稣常被称为Lamb of God。

(165) **suffused with shame** 脸上一片羞愧的红色。

Ulysses

在20世纪现代派英文小说之中，最享盛名的恐怕得数Joyce的*Ulysses*，最受人误解的可能也是它，人们说它像天书那样难懂，又有人把它看成专写男女性爱的淫书，因此它在1922年刚一出版就在英美都遭禁止，一直到1933年，它还是美国海关要查抄的对象。其实它写性爱之处不多，其用意也不在诲淫，而所谓难懂，主要也只是因为它运用了当时一般读者还不熟悉的新写法。

时至今日，此书所引起的争论已经大体消除，人们逐渐能够认真地、不带成见地阅读它了，而这样一读，也就发现它是现实主义同象征手法的卓越的结合。

它有坚实的现实主义作为基础。我们在前面已经说过，Joyce原是法国式、俄国式现实主义的继承者。在*Ulysses*里面，现实主义仍然是主心骨。它的故事线索是明显的。它是1904年6月16日一天都柏林城里两个人的生活经历，一个是青年教师Stephen Dedalus，另一个是广告经纪人Leopold Bloom，前者代表同社会格格不入的艺术家，后者代表20世纪西方都市的普通市民。两人各干各的，到晚上才碰上了，这时Stephen已喝醉了，Bloom把他领到自己家里，请他吃了一顿晚饭。等到Bloom上床睡觉，已是清晨二时。他一直在怀疑他的妻子Molly同另一个男人有暖昧关系，全书就以Molly躺在床上自言自语的长篇独白作为结束。Joyce通过他的人物（特别是Bloom）的感官印象，写下了都柏林城的景色、建筑、街道、商店、市声，它的芸芸众生和它的几乎每一小时的变动，细节的描绘十分真实。

然而他更加着重写的却是人物的心理状态。他把他们对周围的人和物的反应、想法、感情、回忆都和盘托出，而且在语言上作了重大的创新：写Stephen的段落多用大字、抽象字、哲理字，表示他富于玄想，而所想又大都涉及精神领域；写Bloom则具体，平凡，牵涉到的是日常

人生；写Molly则更多鲜艳的色彩，更多花草和其他生长的、蓬勃的东西，表示她代表繁殖力和丰满的生命。

用不同的风格、语言来写不同的人物性格本是古往今来许多作家都用的手法，Joyce的不同在于他比谁都用得彻底，用得成功。除此之外，他还追求流动性，即叙述不是静止的，而是涌流向前的。为此他去掉一些普通小说中常见的联结和说明，不写“他想……，他感到……”之类的引语，而是直接把人物的思想写出来，从一个写法不经转接就跳到另一个，串连起来就形成了所谓“意识流”（stream of consciousness）。Joyce用这新颖的手法不是为了追求怪异的效果，而是为了使文学写作更敏锐，更真实。

那么，他的象征又在哪里？*Ulysses*一书从头到尾都是象征，都是隐含的对比，作家拿现代市民Bloom同荷马史诗里的古代英雄Ulysses相比，拿青年艺术家Stephen同Ulysses的儿子Telemachus相比，拿男女关系上不严肃的Molly同始终忠于爱情理想的Penelope相比，每一章都是荷马史诗《奥德赛》中一个重要情节在20世纪环境下的重演；他把书名定为*Ulysses*就是向读者交代了这一点。换言之，整部书是一个规模巨大、计划周详的现代史诗，只不过作者让我们看到：远古的英雄人物在20世纪西方的条件下变成了或则琐碎、庸俗或则畸形发展的人物，光辉的英雄业绩也蜕化成了平凡、枯燥、肮脏的都市生活。这样，这部将近八百页的大书里不仅有传统的与现代的品质并存，而且作者将爱尔兰一个都市的情景同整个欧洲文化的中心问题——即它提供了怎样的生活和价值标准——连结了起来。这样的题材无疑是有头等重要的意义的，而作者又有卓越的艺术才能和想象力来深入地、生动地表现它，从而把小说写作推进到了一个新阶段，因此无论从哪一点说，*Ulysses*都是一部杰作。

从任何书摘取片断都未必能表现它的真貌，而对于*Ulysses*来说，摘

取更无异于支解；只有阅读全书才能真正体会它的丰富，深刻和流动性。然而从语言的角度出发，选读几段也许仍是有益的——总比只听别人的议论（而此书引起的议论也真不少）而完全不读原著要好。我们在此选了三段：

第一段写Stephen在海边走路时心中所思。用的难字、大字最多，牵涉到的背景知识也最深奥，而作家是有意如此的，因为只有这样才能比较真实地表现出Stephen是一个曾经读过神学、而现在却立意从事艺术创作的知识分子。

第二段写Bloom在一家饭馆里的见闻。同第一段的风格相反，这里的语言具体，来自实际人生，作者要表示这饭馆里一切粗俗、野蛮、可憎。

第三段摘自Molly的有名的独白，通过它读者可以多少看到一点Joyce是怎样运用“意识流”的技巧的。

书名　Ulysses，荷马史诗《奥德赛》的主人公俄底修斯的另一个名字。作者把Leopold Bloom看作一个现代的Ulysses，把他的妻子Molly看作一个现代的Penelope（通译珀涅罗珀）。这两对人物的性格不同——Bloom没有Ulysses的英雄气概，Molly不像Penelope那样忠于爱情理想——就象征了古今两个时代的精神生活的质的不同。

[Ineluctable Modality]

这两段选自描写Stephen独自在都柏林的海边走路的一章。他一边走路一边冥想事物形态的变化以及是否可以通过表相来认识实质。所选两段第一段涉及视觉，第二段涉及听觉，但主要是写Stephen心中的反

应和联想。由于他曾经学过哲学、神学，所以有不少哲理名词和典故。标题是我们加的。

(166) **Ineluctable modality of the visible** 哲学名词，意为the unavoidable way of knowing reality through the sense of sight，即无可避免的通过视觉来认识真实的途径；ineluctable，无法逃避的，不可避免的；modality，mode，way，avenue of sensation，感觉道（如视觉道）。

(167) **thought through my eyes** 通过视觉而思想。

(168) **Signatures of all things** 原是16、17世纪德国神秘主义者Jakob Bohme（1575—1624）的话，指上帝在所有的事物上都盖了他的标记。

(169) **I am here to read** read在此意为"理解，看懂"。

(170) **seaspawn and seawrack** 作者所创复合词，前者指海中各种产物，后者指浮在海水上的各种毁坏物。

(171) **the nearing tide** 正在涌来的潮水。

(172) **that rusty boot** 那只浮在水上的旧皮鞋；rusty，赭色的，褪色的。

(173) **Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs** 指上述各物的颜色，而且大多是丑恶、使人不愉快的颜色，如snotgreen是指像鼻涕那样的绿色，此字也是Joyce自己复合的；coloured signs，有颜色的象征记号，与上文signatures（上帝的标记）相应。

(174) **Limits of the diaphane.** 透明性的极限；diaphane，transparency，透明性。这原是古希腊哲学家亚里士多德在其所作*De Anima*中提出的名词。

(175) **he adds: in bodies** he指亚里士多德，他在提出"透明性的极限"时，曾补充说："在身体之内的"。

(176) **By knocking his sconce against them** sconce，诙谐语，指头，脑袋。意为"亚里士多德是靠用头去碰别人的身体而了解到此点的"。

(177) **Go easy.** 此处意为"别信口开河了！"

(178) **Bald he was and a millionaire** he仍指亚里士多德，相传他秃头，有钱，承继了一大笔财产，后来他的学生亚历山大又送了他一笔钱，因此Stephen说他是百万富翁。

(179) ***maestro di color che sanno*** 意大利语，出自但丁《炼狱》，意为the master of them that know，那些有知识的人的老师，仍指亚里士多德。

(180) **adiaphane** 意与diaphane正好相反，指不透明性。Stephen性喜玄思，从一个词立刻想到其反义词。

(181) **If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door.** 此处仍是说凭感官接触来认识事物。

(182) **Shut your eyes and see.** 此句中see并不指真用眼睛瞧，而指等待事情发展。

(183) **Stephen closed his eyes to hear** 从此起涉及听觉。

(184) **howsomever** 即howsoever，无论如何，不管怎样。

(185) **Five, six** Stephen在数他走的步数。

(186) ***nacheinander*** 德语，after one another，successively，一下又一下（指时间上的连续）。

(187) **Jesus!** 天哪！

(188) **If I fell over a cliff that beetles o'er his base** 语出莎士比亚《哈姆雷特》第一幕第四场，全文为：

> What if it tempt you toward the flood, my lord,
> Or to the dreadful summit of the cliff
> That beetles o'er his base into the sea
> And there assume some other horrible form,
> Which might deprive your sovereignty of reason
> And draw you into madness?
>
> (Hamlet, I, iv, lines 69-74)

（殿下，要是它把您诱到潮水里去，或者把您领到下临大海的峻峭的悬崖之巅，在那边它现出了狰狞的面貌，吓得您丧失理智，变成疯狂，那可怎么好呢？）

（朱生豪译文）

beetles o'er his base, overhangs threateningly its base，可怕地高悬在山基之上。

(189) ***nebeneinander*** 德语，beside one another, side by side，一个靠一个（指空间上的并立），此处意为“如我从悬崖跌下去，必然要穿过紧靠悬崖的空间”。

(190) **My ash sword hangs at my side.** ash sword指walking stick of ash wood，梣木制成的手杖。

(191) **they do** they指盲人，他们都用手杖点着路走。

(192) **in his boots** his 指与Stephen同住的医科学生Buck Mulligan, Stephen穷得连皮鞋也没有，所穿的一双是向Mulligan借的。

(193) **made by the mallet of *Los Demiurgos*** Los Demiurgos 即the Demiurge, 原意是“工匠”；

按照柏拉图的哲学，世界万物都是一个神秘的工匠做的；mallet指工匠制物时用的木槌。

(194) **Sandymount strand** 都柏林海边街名。

(195) **Crush, crack, crik, crick** 一系列的拟声词，形容在沙滩上走路时皮鞋踩在贝壳等物上的声音。

[Lestrygonians]

这是Bloom在中午步行都柏林街头所见的一个片断。他走进一家饭馆，想吃午饭，但一见那里顾客吃东西的各种可怕样子，感到恶心，赶紧走了出来。作者有意把这些顾客同《奥德赛》第10章里所写的吃人怪物Lestrygonians相比。在西欧现代文学作品中，把一个都市的饭馆的景象写得如此不堪的，似乎又只有Joyce一人。这里用的手法是现实主义加意识流。标题非原有，是后人加的。

标题　Lestrygonians，又作Lestrigons或Laestrygones，住在Sicily岛上的巨人，喜欢吃人。Ulysses在其归家途中曾派两个水手和一个送信人去见他们的王，请求准许登陆，结果派去的一人为王所食。

(196) **slop of greens** greens蔬菜，用slop一字表明是汤，而且是像厨房下脚那样的有臭味的汤。

(197) **See the animals feed.** 瞧这些人吃饭多像野兽！（Bloom心里这样想。）

(198) **Men, men, men.** 可有二解：1）到处都是人。2）这就是人的真相！

(199) **calling for more bread no charge**（向服务员）要多给几片不另加钱的面包。

(200) **swilling, wolfing gobfuls of sloppy food** 这几字形容狼吞虎咽的样子和声音：swilling，大口吞饮；wolfing，狼吞虎咽地吃；gobfuls，大口大口的食物；sloppy　food，带汤水的劣质食物。

(201) **suetfaced** 脸如板油的。

(202) **polished his tumbler knife fork and spoon with his napkin** 用餐巾擦拭他的酒杯，刀，叉和汤匙（注意Joyce故意不用逗号把tumbler以下几字隔开）——这是不雅的行为，一般有教养的人是不干的。

(203) **New set of microbes.** 这是Bloom对上述一事的评论，不过藏在心里，并未说出，意思是：这样擦有什么用，无非留下新的细菌而已。

(204) **A man with an infant's saucestained napkin tucked round him** 成人而系着一块婴孩用的餐巾，巾上又尽是酱汁的痕迹，可见其人之庸俗与可笑。

(205) **shovelled gurgling soup down his gullet** 这又是形容吃相之不雅；shovelled，把食物大口大口塞进嘴巴；gurgling soup，发着响声的汤，形容喝汤时出声，而这又是有教养的人要避免的；his gullet，他的食管。

(206) **A man spitting back on his plate** 有人把刚进口的食物吐回盘子上，这也是无教养的人干的。

(207) **halfmasticated gristle** 咀嚼得不够的软骨。

(208) **no teeth to chewchewchew it** 这里chewchewchew一词是Joyce特创的，意思就是chew，不过加以强调，表示是细细地咀嚼。

(209) **Chump chop from the grill.** 现烤的一大块肉，chump chop，大块猪排或羊排；grill，烤架。

(210) **Bolting to get it over.** 囫囵吞下，草草吃完。

(211) **Bitten off more than he can chew.** 成语：贪多嚼不烂，此处实义与引申意兼而有之。

(212) **Working tooth and jaw.** 表示拼命地吃；这个短语可能是模仿成语fighting tooth and nail而成。参见下面第53注。

(213) **That last pagan king of Ireland Cormac in the schoolpoem** 小学教科书里一首诗中提到的爱尔兰国王Cormac，他是爱尔兰最后一个异教徒国王。

(214) **at Sletty southward of the Boyne** 在Boyne河南边的Sletty地方。

(215) **Something galoptious.** 这里galoptious是Joyce所创新词，可能是形容大块难吞的东西。

(216) **Saint Patrick** 相传Saint Patrick（385？—461）在5世纪时来爱尔兰传播基督教，从此他成为爱尔兰的守护神。

(217) 这两行是顾客点菜的声音，**Roast beef and cabbage**，烤牛肉加洋白菜；**One stew**，一盆炖肉。

(218) **His gorge rose** 他几乎要呕吐了。**Spaton sawdust**，在铺木屑的地板上吐痰；Joyce故意连写spat on两字；一般下等饭馆地上铺木屑，以防顾客滑倒。

(219) **reek of plug, spilt beer, men's beery piss** 这里写各种臭味，plug指抽水马桶的放水装置，spilt beer指杯子里满出来的啤酒，men's beery piss指男人的带啤酒味的尿。**the stale of ferment**，总结上面所说,都是发酵的陈腐气味。

(220) **old chap picking his tootles** 有一个老头儿在剔他的牙齿；tootles是Joyce自创词，照上下文看指牙齿。

(221) **chewing the cud** 反刍（本指牛羊，此处移用于人）。

(222) **Grace after meals.** 饭后的感恩祷告（基督徒在吃饭前后要祷告感谢上帝）。

(223) **Scoffing up stewgravy with sopping sippets of bread.** 用湿透的小块面包擦着盘上余剩的肉汁贪婪地吃着。（注意此处s音的运用，擦盘子的声音清楚可闻。）

(224) **Lick it off the plate, man!**（索性）用舌头把盘子舔干净好了，老兄！（这也是Bloom心里想说而未说的话）。

(225) **Get out of this.** 这是Bloom对自己说的话：赶快离开这鬼地方！

(226) **the stooled and tabled eaters** 坐在凳子上和桌子旁的食客们。

(227) 这两行又是顾客点酒菜的声音。**Two stouts**，两杯黑啤酒；**One corned and cabbage**，一盘咸牛肉加洋白菜。

(228) **That fellow ramming a knifeful of cabbage down as if his life depended on it.** 那个人把一刀子的洋白菜猛塞进嘴巴，像是饿得靠这菜救命似的。

(229) **Good stroke.** 通常意为“了不得的一招儿”；但此处可能是指a hearty appetite，旺盛的食欲（解见*OED*, stroke, sb. 1, 19；Swift曾经如此用过）。

(230) **Give me the fidgets to look.** 让我看了坐立不安。

(231) **his three hands** 意为“那人既用双手，又用刀，所以等于用三只手吃东西”。

(232) **Tear it limb from limb.** tear it apart，（像野兽似的）撕着一块一块地（吃）。

(233) **Second nature to him.** 对于那人这样的吃法已经是第二天性，习以为常了。

(234) **Born with a silver knife in his mouth.** 有成语作born with a silver spoon in his mouth（生而富贵），作者故意把spoon改成knife，表示那个吃相可怕的人像是一生下来就在口上咬着一把刀似的。

(235) **That's witty, I think.** 我看那样改一个字，倒也俏皮。（其实Bloom是一个平庸的市民，说不出什么俏皮话来。另外，请注意他同上一段里的Stephen不一样，脑里并无高雅或深奥的引语，所想到的只是一些普通的、近乎套话的成语。这是作者所用手法之一，以之写Bloom的性格、气质不同于艺术家Stephen。）

(236) **Or no.** 不行，那样改不行，因为原成语中有silver一词，表示有钱，而如去掉silver，则改过的句子变成born with a knife，那么离原成语的形式较远，又不像成语了。

(237) **But then the allusion is lost.** 那样就看不出是引用成语了。

(238) **illgirt** 衣服不整的。

(239) **blew the foamy crown from his tankard** 把他那杯啤酒顶上的泡沫吹掉。

(240) **Well up** 吹得很高。

(241) **foodlift** 运送食物的吊车。

(242) **I munched hum un thu Unchster Bunk un Munchday.** 这是模仿那个顾客由于满嘴塞满食物而说话不清所发出声音，意思大体可辨，可能是说：I met him in X Bank on Monday。

(243) **Did you, faith?** 此处faith是断句语，类似“真的么？”= in faith，good faith，无特别意思；*OED*曾引狄更斯一例云：“I'd rather be in old John's chimney-corner, faith.”（Dickens, *Barnaby Rudge*）

(244) **Not here. Don't see him.**（他用眼睛表示他是来找人的，而这个人）不在这里，看不见他。

(245) **Get a light snack in Davy Byrne's.** 可以到Davy Byrne's（小吃店名）去吃点小吃。

(246) **Stopgap. Keep me going. Had a good breakfast** 作为暂时对付，总可以维持下去，反正早饭吃得不少。

以上这些话都是Bloom对自己说的，是他的内心活动，也是一种“意识流”。

(247) **Roast and mashed here.** 仍是顾客点菜的话：这儿要一客烤肉加土豆泥。下句是顾客要啤酒的话。

(248) **Every fellow for his own, tooth and nail.** 这里又是借用成语而略改，使它具有新意；原意应是：人自为战，拼命以赴；现在的意思是：人各大吃，动牙也动手指；仍然表示人们的吃相不雅，无异野兽。

(249) **Gulp. Grub. Gulp. Gobstuff.** 四字都与吃东西有关，作者把它们放在一起，声音也相似，以加强效果。Gulp，吞咽；grub = food，a feed；gobful = mouthful。

(250) **Eat or be eaten. Kill! Kill!** 仍是Bloom心中所想。

[Penelope]

这是本书最后一章Molly的长篇独白的最后一部分。作者在此用了“意识流”手法，写出Molly在深夜睡不着觉，头脑里有各种念头和回忆，从一事跳到另一事，又联想到许多其他的事，中间一点转接也没有，句子有时忽然中断，有时融入另一句，因此整个长达45页的一章无一个标点，到全书之末才出现一个句号。

题名　Penelope非作者原标，而是后人所加的，但也符合Joyce的本意，因为他确是在将现代的Molly同古希腊的Penelope对比，在写信给友

人时曾这样点明。Penelope在丈夫Ulysses外出的长远年月里，在家守着他，虽然不断有显赫人物要她改嫁，但她设计挫败了他们的阴谋，直到丈夫回家。在西方古典文学传统里，她是妇女贤惠的楷模。而Molly则显然不同。由于现代西方社会的生活环境和价值标准，她对于丈夫Bloom是不忠实的，为了自己能登台表演唱歌，不惜同音乐会的经理人Blazes Boylan勾搭。然而Joyce并不简单化，他笔下的Molly又是一个热爱生活的好心肠的妇女。

(251) **1 2 3 4 5** 这是Molly为了能入睡在数数目。

(252) **lower this lamp and try again** 把灯放低，再想办法入睡。

(253) **Lambes** 卖花的商店名。**Findlaters**，另一商店名。

(254) **in case he brings him home tomorrow** 万一明天Bloom把那人带回家来；第二个him指另一人，可能是Stephen。

(255) **Fridays an unlucky day** = Friday is … 西俗：星期五由于是耶稣受难日，所以被人们认为是不吉利的一天。

(256) **to do the place up someway** 把房间收拾干净一点。

(257) **accompany him** 弹钢琴为他伴奏。

(258) **Liptons** 店名。

(259) **at 7½d a lb**（即蛋糕的定价是）7½便士一磅。

(260) **11d a couple of lbs** 11便士两磅。

(261) **a nice plant for the middle of the table** 一株可以放在桌子中间的好看的花草。

(262) **get that cheaper in wait wheres this I saw them not long ago** in后面缺一商店名，因为她记不起来了；wait wheres this I saw them not long ago是插入语，如照普通写法加上标点，应作get that cheaper in—wait, where's this [place] where I saw them not long ago?

(263) **theres nothing like nature** 没有什么能比大自然更好了；从此起她神往于野外的花草之类的自然景物。

(264) **as for them saying theres no God I wouldnt give a snap of my two fingers for all their learning why dont they go and create something** 至于那些说不存在上帝的人，不管他们有多大学问，我都是看得一文不值，他们干吗不去创造出一点东西来呢？这里Molly是在驳斥无神论，她是信教的，认为世界万物皆上帝所造。

(265) **go and wash the cobbles off themselves first** 先把他们身上的脏东西洗干净吧；cobbles

指小煤块，此处可能指煤灰。

(266) **then they go howling for the priest and they dying** 而等到他们快死的时候却喊着要找神父（来替他们祷告）。

(267) **who ah that they dont know neither do I so there you are** 如打标点，此行应作：Who? Ah, that they don't know. Neither do I. So there you are.

(268) **the sun shines for you he said** 从此起Molly回想Bloom向她求婚那天的情景。

(269) **I knew I could always get round him** 我知道我什么时候都能有办法支配他的；get round，克服，智胜。

(270) **leading him on** 诱使他干下去。

(271) **so many things he didnt know of Mulvey and Mr Stanhope and Hester and father and old captain Groves and the sailors** 这里说的是Molly小时候在Gibraltar（直布罗陀）所见的人和事。她记得清楚，脑子里充满了明丽的色彩。

(272) **poor devil half roasted** 可怜的家伙（指总督府的门卫），（老站在那里）几乎给太阳烤焦了。

(273) **the Spanish girls … the Greeks and the Jews and the Arabs** 直布罗陀原属西班牙，后为英占，当地居民除西班牙人外，还有许多其他民族的人。

(274) **the fowl market all clucking outside Larby Sharons** 家禽市场设在Larby Sharons（不详，可能是一家大商店名）外面，鸡鸭之类在咯咯地叫着。

(275) **the vague fellows** 那些情况不明（即有点神秘）的人。

(276) **posadas** 西班牙语，小客栈。

(277) **glancing eyes** 迅速掠过的亮眼。

(278) **a lattice hid for her lover to kiss the iron**（那双亮眼躲在）一个花格窗后面，让她的情人可以同铁格子亲吻。

(279) **the castanets** 伴奏的响板（指酒店里拿着响板作舞的舞女）。

(280) **the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens** 这些仍是Molly回忆在直布罗陀所见的自然景物，她很喜欢艳丽的色彩，也很有想象力。

(281) **and how he kissed me under the Moorish wall** 在那摩尔式（伊斯兰式）建筑的墙下面他是如何热切地吻我呵；从此起Molly的思绪又回到她诱使Bloom向她求婚的情景。

(282) **I thought well as well him as another** 我心想，好吧，就嫁他吧，他也不比别的人差；这句话表示Molly并不真的热爱Bloom，带点游戏人间的味道。

(283) **then I asked him with my eyes to ask again** 我用眼神促使他再要求我答应他的要求。

(284) **and yes I said yes I will Yes** 于是我就说：好，好，我愿意；这是全书最后一语，全章到此才出现第一个标点。

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第十卷

照澜集

风格和风格的背后

中楼集

外语教学与研究出版社

第十卷

王佐良全集

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（CIP）数据

王佐良全集. 第10卷/王佐良著. — 北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6984-2

Ⅰ. ①王… Ⅱ. ①王… Ⅲ. ①王佐良（1916～1995）—全集②中国文学—当代文学—作品综合集 Ⅳ. ①C52②I217.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第010099号

出版人 蔡剑峰

策划编辑 吴浩

责任编辑 张晓芳

封面设计 覃一彪

版式设计 孙莉明

出版发行 外语教学与研究出版社

社址 北京市西三环北路19号（100089）

网址 http://www.fltrp.com

印刷 北京盛通印刷股份有限公司

开本 880×1230 1/32

印张　21.5

版次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书号　ISBN 978-7-5135-6984-2

定价　79.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：https://waiyants.tmall.com

凡印刷、装订质量问题，请联系我社印制部

联系电话：（010）61207896　电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师

中咨律师事务所　殷　斌律师

物料号：269840001

目　录

出版说明
第十卷说明
照澜集
序
英国文学概略
白体诗里的想象世界——论莎士比亚的戏剧语言：导言
春天，想到了莎士比亚
成熟的开始——评《请君入瓮》的演出
读蒲伯
萨克雷的《名利场》——兼评一个好译本
难忘的《骑马乡行记》
汉译《英国湖畔三诗人选集》序
汉译《英诗金库》序
《彭斯诗选》序
读《草叶集》
勃莱的境界
詹姆斯·赖特和他的诗
通过一个选本看美国短篇小说
小说短论一束
一、华盛顿·欧文：《瑞普·凡·温克尔》
二、纳撒尼尔·霍桑：《教长的黑面纱》
三、赫尔曼·麦尔维尔：《闺女的地狱》
四、安布罗斯·毕尔斯：《空中骑士》
五、亨利·詹姆斯：《四次会见》

六、西奥多·德莱塞：《老罗根姆和他的特丽萨》
七、薇拉·凯瑟：《汤姆·奥特兰的故事》
八、舍伍德·安德森：《我想要知道为什么》
九、凯瑟琳·安·波特：《中午酒》
十、厄纳斯特·海明威：《弗朗西斯·麦康勃短促的快乐生活》
十一、威廉·福克纳：《熊》
十二、罗勃特·潘·华伦：《春寒》
十三、詹姆斯·阿瑟·鲍德温：《桑尼的布鲁士》
十四、约翰·奇弗：《贾丝蒂娜之死》
一位善于讲故事的作家——纪念欧·亨利诞生100周年
中国第一本美国文学史——评《美国文学简史》（上册）
令人鼓舞的五月演出——《推销员之死》观后感
从文学史的角度看西方现代派
谈谈西方现代派文学
借鉴与创新——在一所大学科学讨论会上的发言
读书随感录
风格和风格的背后
序
关于当代英文散文
读艾德蒙·威尔逊的书信集[1]
另一种文论：诗人谈诗
《英国诗选》序
中国新诗中的现代主义——一个回顾
译诗和写诗之间——读《戴望舒译诗集》
穆旦的由来与归宿
刘译伯吉斯《莎士比亚传》序
白体诗里的想象世界——一论莎士比亚的戏剧语言

白体诗在舞台上的最后日子——二论莎士比亚的戏剧语言
中楼集
序
读小说札记
作为散文家的罗素
读艾德蒙·威尔逊的书信集
读《牛津随笔选》
另一种文论：诗人谈诗
语言之间的恩怨
与友人论文采书
文学史在古中国的先驱
一种尝试的开始
文学史写法再思
英国文艺复兴时期的社会与文化
密尔顿
介绍《唐璜》
文学翻译中的语言问题——一次讨论会上的发言
我为什么要译诗——一本译诗集的自序
附录 诗评与译诗——与王佐良教授一席谈
学府、园林与社会之间——英法两月见闻
浙江的感兴
想起清华种种——80校庆感言
白色建筑群下的思绪
上图书馆
萧的笑声——北京人艺演出《芭巴拉少校》观后
谈穆旦的诗
怀珏良

《周珏良论文选》序
《袁鹤年文集》序
两篇有关西方新文论的文章述评
我想看到的几本书
关于繁荣人文科学的几点想法
返回总目录

* 集王佐良手迹

专家委员会

（以姓氏笔画为序）

王立　王意　孙有中　何其莘　张中载　陈琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩震　彭龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜红　李铁　张剑　顾钧　徐建中　章思英　严学军　王星　吴浩　易璐　赵雅茹

在北京友谊宾馆庆祝外语教学与研究出版社十周年宴会上（1989年，前排左起：王佐良、李越然、叶水夫、季羡林、浦寿昌、李赋宁，后排左起：陈琳、黄建华、庄绎传、胡文仲、胡壮麟）

清华校庆时与部分校友合影（1989年，左起：李赋宁，李相崇，王佐良，方绚，周珏良，许国

璋及夫人黄怀仁，牛其新，吴古华）

王佐良夫妇金婚纪念，于清华大学中楼寓所（1990年）

在清华园中楼寓所书房（1990年）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选

集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，

并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第十卷说明

本卷收《照澜集》、《风格和风格的背后》、《中楼集》。

《照澜集》1986年由外国文学出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

《风格和风格的背后》1987年由人民日报出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。

《中楼集》1995年由辽宁教育出版社出版，1996年重印。全集据1996年版校勘，重新排印。

照瀾集

序

这里收集的文章多数是1980年以后写的，也有几篇写得较早，如《读蒲伯》。

文章性质也不一致，少数带点学术研究性质，如《白体诗里的想象世界》，多数则是阐释性的，也有几篇综述、序言、书评、剧评，以及讨论会上的发言纲要。

虽然如此，文章都与文学有关，涉及的有英、美、苏格兰、爱尔兰文学。在写这些文章的时候，总想把自己在阅读时遭遇的问题、得到的体会写下来，也不避谈自己感情上的反应。好的文学作品应该能给人喜悦，尽管感情受到震撼，最后也会醒悟、深思，这也是一种喜悦，我愿同读者分享这种喜悦。

但是阐释却是难事。由于文学作品的复杂性，有些外国当代批评家甚至认为作品一脱手，作家本人也无权阐释，即使阐释了，也不必看作权威之言。这种说法，我并不接受。但这也使我意识到：我虽力图从作品本文出发，我所做的阐释毕竟只代表我个人的看法，其中必然有不正确的地方，要请读者批评指正。

在写法上我越来越倾向于写得短些，实在些，多样些，如果做得到，也要新鲜些。好的文学作品应该是能使人耳目清明的，论述文学的文章也应照亮作品，而不是布下更多的蜘蛛网。我知道自己还做不到这一点，但愿意与同志、同行一起为此而努力。

集名“照澜”，只是因为我在清华照澜院住了几十年，集子里的文

章都是在这里写的。

1984年8月

英国文学概略

前言

这个概略是为《中国大百科全书·外国文学》卷写的。

由于百科全书对于篇幅、写法都有严格的限制，此文写得十分吃力。主观意图是，要在一万三四千字的篇幅内把英国文学从中古直到现在的概貌叙述清楚，大事无遗漏，每个时期的特色有所体现，全文脉络明显，各部分比例恰当。我还力求文字虽紧凑而不太枯燥，要使耐心的读者多少能看得下去。

意图如此，是否实现了，实现了多少，就只能请读者批评指正了。

英国文学概略

一、中世纪文学

古英语文学　英格兰岛的早期居民凯尔特人和其他部族，没有留下书面文学作品。5世纪时，原住北欧的三个日耳曼部落——盎格鲁、撒克逊和朱特——侵入英国，他们的史诗《贝奥武甫》传了下来。诗中的英雄贝奥武甫杀巨魔、斗毒龙，并在征服这些自然界恶势力的过程中为民捐躯。它的背景和情节是北欧的，但掺有基督教成分，显示出史诗曾几经修改，已非原貌。按照保存在一部10世纪的手抄本里的版本来看，

诗的结构完整，写法生动，所用的头韵、重读字和代称体现了古英语诗歌的特色。

6世纪末，基督教传入英国，出现了宗教文学。僧侣们用拉丁文写书，其中比德所著的《英国人民宗教史》（731年完成）既有难得的史实，又有富于哲理的传说，受到推崇，并译成了英文。

此后，丹麦人入侵，不少寺院毁于兵火，学术凋零。9世纪末，韦塞克斯国王阿尔弗雷德大力抗丹，同时着手振兴学术，请了一批学者将拉丁文著作译为英文，并鼓励编写《盎格鲁-撒克逊编年史》，这是用英国当地语言写史的开始。

中古英语文学　1066年诺曼人入侵，带来了欧洲大陆的封建制度，也带来了一批说法语的贵族。古英语受到了统治阶层语言的影响，本身也在起着变化，12世纪后发展为中古英语。文学上也出现了新风尚，盛行用韵文写的骑士传奇，它们歌颂对领主的忠和对高贵妇人的爱，其中艺术性高的有《高文爵士与绿衣骑士》。它用头韵体诗写成，内容是古代亚瑟王属下一个“圆桌骑士”的奇遇。

14世纪后半叶，中古英语文学达到了高峰。这时期的重要诗人乔叟的创作历程，从早期对法国和意大利作品的仿效，进到后来英国本色的写实，表明了英国文学的自信。他的杰作《坎特伯雷故事集》用优美、活泼的韵文，描写了一群去坎特伯雷朝圣的人的神态言谈；他们来自不同阶层和行业，各人所讲的故事或雅或俗，揭示了多方面的社会现实。同时，还有教会小职员兰格伦写的头韵体长诗《农夫皮尔斯》（一译《农夫彼得之梦》），用梦幻的形式和寓意的象征，写出了1381年农民暴动前后的农村现实，笔锋常带严峻的是非之感。同样宣泄下层人民情绪的还有民间歌谣，它们往往是在长时间的口头流传之后才写定的，其

中最初见于15世纪抄本的罗宾汉歌谣，描绘了一群农民劫富济贫、打击教会僧侣和执法吏的事迹，传诵至今。

二、文艺复兴时期文学

16世纪，由于新航路发现后海外贸易发达，英国国力逐渐充实，民族主义高涨，1588年一举击败大陆强国西班牙派来入侵的“无敌舰队”。文化上也出现了一个活动频繁、佳作竞出的文艺复兴局面。

一如在14世纪的意大利，文艺复兴在英国是以重新发现希腊、罗马的古典文化开始的。大学里恢复了古希腊语的教学，接着出现了规模宏大的翻译活动，众多的学者、作家将古代希腊、罗马和近代意、法等国的学术和文学名著译成了早期近代英语。哲学家、教育家、历史学家、政治家、宗教人士纷纷从事著述，用不同方式表达了人文主义思想，其中有托马斯·莫尔用拉丁文写的《乌托邦》（1516）。这部作品借一个旅行者谈海外见闻的方式，描绘了一个没有私有制和宗教压迫而崇尚学术的理想社会，而对为了能多产羊毛而大规模圈地、迫使贫苦农民流离失所的“羊吃人”的现实英国做了有力的谴责。

诗歌创作空前活跃，大批诗集出版，开一时风气的重要诗选也陆续问世，其中《杂集》（1557）发表了华埃特和萨里两人对于意大利十四行诗的仿作，使这一诗体在英国生根。到了90年代，西德尼等著名诗人都出版了十四行诗集，虽然仍以歌颂爱情为主，却能突破旧格局而注入新内容。比十四行更重要的还有其他诗体，或抒情，或叙事，或讽刺，或探讨哲理，都有出色的代表作家，而成就最大的则数斯宾塞。他的主要作品《仙后》（1590—1596）规模宏大，内容丰富，利用中古骑士传

奇的体裁，以寓言为主要手法，在精神上却反对天主教而歌颂作为英国民族象征的伊丽莎白女王，传达了正在兴起的清教主义的严峻的道德观，并且出之以优美而多变的韵文，使得斯宾塞不仅独步当时诗坛，而且成为后世讲究诗艺的作家所仰慕的“诗人的诗人”。

诗歌的成就还包括无韵体诗在剧本里的成功运用。诗同剧的结合产生了这一时期文学最骄傲的成果：诗剧。从16世纪80年代起，诗剧作者们摆脱了中古神秘剧、奇迹剧、道德剧的宗教色彩和粗糙技巧，建立了一种生气勃勃的新戏剧，敏锐、强烈地表达了时代精神，在艺术上做了多方面的大胆创新。第一个成功地使无韵体诗变成戏剧媒介的是马洛。他用“壮丽的诗句”写壮丽的人物，如《帖木儿》（1590）中的中亚大帝国的创立者和《浮士德博士的悲剧》（1604）中的追求无限知识的德国博士，同时又在《爱德华二世》（1594）里将一个国王的遭遇写成了英国第一个历史剧。马洛早死，但是诗剧继续成长，经过基德、格林、查普曼、德克、米德尔顿、马斯顿、海伍德等人的创作实践，题材扩大，技巧更趋成熟，至莎士比亚而集大成。

莎士比亚是演员和剧作家，一生写了37部剧本。他博采众长而又自有创造，在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都写出了杰作。他的九个历史剧包括了从约翰王到亨利五世（亦即从13世纪初到15世纪末）之间连续三百年的英国历史，场面之大实属空前，而作者也写得波澜壮阔，反封建，反内战，热情地歌颂了民族国家的形成。他的喜剧活泼多趣，有浓厚的生活气息，其中《仲夏夜之梦》（1596）和 《皆大欢喜》（1600）又充满浪漫诗情，令人神驰；《威尼斯商人》（1597）用生动的法庭对抗的场景提出了海外贸易和犹太人放高利贷等经济问题；而结构完整、语言锋利则又数揭露清教徒虚伪的《第十二夜》（1601）。他写悲剧的天才首先见于《罗密欧与朱丽叶》（1595），这

个歌颂自由恋爱的剧本像朝露一样新鲜，而一对纯真青年的死又对封建门第的残酷做了有力的控诉，为后来的西欧乃至世界的文学艺术提供了又一个有长远吸引力的主题。1600年以后，他的思想更深刻，技巧也更老练，创作了一系列卓越的悲剧，其中《哈姆莱特》（1601）写一个年轻的人文主义者面对邪恶势力，在怀疑、犹豫之后终于为“重整乾坤”而献出生命；《奥瑟罗》（1604）写一个威尼斯的黑人大将虽然武功盖世，却仍然受到邪恶势力的捉弄，以至亲手杀了无辜的爱妻；《李尔王》（1606）写一个国王在老年做了极不合情理的事，因此也受到极不合情理的对待，终于流落在民间，而在这过程中反而悟到了真理；《麦克白》（1606）则深入探索了野心的毁灭性，在充满迷信和恐怖的气氛里，作者却让他笔下的罪人不时剖析内心，沉思和反省给了这个悲剧以更大的深度。这一时期的作品标志着莎士比亚达到了他的戏剧艺术的顶点。以后他转入传奇剧的写作，以宽恕和解为主题，其中《暴风雨》（1611）仍是有魅力的佳作。

在莎士比亚创作的末期，诗剧仍然繁荣，不仅有鲍蒙特与弗莱彻等人在写传奇剧，还出现了莎士比亚所未曾尝试的社会讽刺剧，其代表作家是琼生。他的最好的剧作是《狐狸》（1606年上演）和《炼金术士》（1610年上演），它们把17世纪初年伦敦社会上的骗子、方士、食客、荡妇、清教徒之流暴露得淋漓尽致，诗句也典丽有力。但琼生后来为了投合宫廷所好而去写假面剧。同时舞台上出现了韦伯斯特、特纳等人写的凶杀剧，他们以绝好的诗才而渲染色情和恐怖，诗剧的败象已现。等到福特、修莱等人的剧本上演，不仅内容猥琐，韵文也虚浮，深为在政治上日益强大、信仰清教主义的资产阶级所不喜，他们所控制的国会于1642年通过法令，封闭了所有戏院。从16世纪兴起的英国诗剧，在经历了60年的光辉灿烂的成长过程之后，至此乃告衰竭。

文艺复兴文学中还有丰富多彩的散文作品。16世纪的英语虽然稍嫌芜杂，却十分富于表达力，叙事、状物、写景、辩难，无所不能，因此出现了各种风格的散文，繁丽工整如黎里的《尤弗伊斯》（1579—1580），明白晓畅如纳什的《不幸的旅人》（1594），绵密雅洁如胡克的《论教会政策的法则》（1594—1597），简约隽永如培根的《随笔》（1597—1625）。上述黎里与纳什二书也是原始形态的小说。此外还有德洛尼写小城镇手工业者的三本书，特别是写鞋匠的《高贵的行业》（1600），在细节的叙述上已接近后来的现实主义小说。正是由于这时英语表达力强，所以在大规模的翻译活动中也产生了许多优秀的译作，如诺斯所译的普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》（1579）和弗洛里奥所译的蒙田的《随笔集》（1603）。它们都是莎士比亚参考过的书。17世纪初最重要的译作则是1611年由国王詹姆斯一世下令出版的英文《圣经》。它是47位学者集体翻译的成果，吸收了以前英文译本的优点，用词纯朴而富于形象，韵律也饶声调之美，对后来的英语产生了重大而持久的影响。以上思想、学术、诗、诗剧、散文、翻译等方面的活动成就卓越，尤以诗剧为最，使这一时期文学成为欧洲以至世界文学的高峰之一。

三、17世纪文学

16、17世纪之交，英国国内政治经济的矛盾加深，人心动荡，反映于文学的，除了上述诗剧的衰败，还有在散文作品中围绕政治与宗教问题的论争文章的急剧增多，在诗歌中出现了以多恩为代表的玄学派诗和一些称为骑士派的贵族青年所写的爱情诗。前者用新奇的形象和节奏写怀疑与信念交替的复杂心情，显示出当时科学大进展冲击传统文化的影响；后者则表达了一种末世情调。

17世纪40年代，革命终于爆发。人民经过公开审判，处决了国王查理一世，并在打了一场激烈的内战之后建立了以克伦威尔为首的资产阶级政权。在文学上，革命主要表现于两个方面：一是有大量的传单和小册子印行，各种集团特别是属于革命阵营左翼的平均派和掘地派通过它们来发表政见，其中李尔本、温斯坦利等人写得犀利有力；二是出现了一个革命的大诗人——弥尔顿。

弥尔顿对于革命的贡献首先在于他的政论文。从1641年起，他搁下了早以优美著称的诗笔，而用英文和拉丁文写了许多政论小册子，为英国人民处死国王的革命行动辩护，也发表他的进步主张，如《论离婚》（1643）和《论出版自由》（1644）。他的文章虽然句式繁复，却有雄奇之美，在英国散文中自成一格。

1660年革命遭受了重大挫折，王政复辟。这时弥尔顿已经双目失明，受着政治迫害，但他痛定思痛，把自己的一腔孤愤写进了他一生最后的三大作品。首先是《失乐园》（1667）。这首以人类祖先失去乐园的《圣经》故事为主题的史诗表达了作者的清教主义，而在对于撒旦的描写中则又倾注着他的革命思想，正是那些歌颂叛逆者的响亮诗行构成了诗中最动人的篇章。继之而来的《复乐园》（1671）叙述耶稣拒绝撒旦诱惑的节操，虽见平淡，仍多佳句。同时出版的《力士参孙》是英文中最出色的希腊式古典悲剧，结构严谨而人物突出。作者写参孙双目失明，身陷囹圄，而仍力抗强暴，终于与敌人同归于尽。这当中有弥尔顿对自己不平凡的一生的回顾，炽热的情感溢出诗行，表示他依然壮怀激烈，不变革命初衷。在艺术上弥尔顿力求完美，以希腊、罗马的古典文学为典范，然又不失英国本色，在他的笔下无韵诗更具有庄严灿烂之美，表现了“雄伟的风格”。

王政复辟以后，文学风气为之一变，盛行嘲笑清教徒的讽刺诗，法

国式的“英雄悲剧”和反映浮华、轻佻的贵族生活的“风尚喜剧”。这类喜剧中也有意存讽刺的，如康格里夫的《如此世道》（1700）。这时文坛上的领袖人物是德莱顿，他有多方面的才能，主要成就在政治讽刺诗和文论。也有作家反对当时的社会风尚，如来自下层人民的班扬，他的《天路历程》（1678）用朴素而生动的文字和寓言的形式叙述了虔诚教徒在一个充满罪恶的世界里的经历，对居住在“名利场”的上层人物做了严峻的谴责。这里有清教主义的回响，而作品的卓越的叙事能力又使它成为近代小说的前驱。

还有两类散文作品，带来了新气象。一类是科学文章。1660年成立的皇家学会要求会员用“工匠、乡下人、商人的语言”，尽力把一切事物表达得“像数学那样朴实无华”。另一类是哲学著作，先有霍布斯，后有洛克，都用清楚、有力的文字发表了他们的经验主义哲学和政治思想，特别是洛克的影响深远的社会契约论成了近代资产阶级民主政治的理论基础。求实的文风和民主思想都是资产阶级所欢迎的；国王虽复位，实权还在他们手里。1688年，他们把另一个不得人心的国王赶下了台，从此政权被商人和地主的联盟所牢牢掌握，文学也进入一个新的发展时期。

四、18世纪文学

18世纪前半叶，英国社会安定，文学上崇尚新古典主义，其代表者是诗人蒲伯。他运用英雄偶句体极为纯熟，擅长写讽刺诗，但以发泄私怨居多。表现出启蒙主义精神的主要是散文作家，他们推进了散文艺术，还开拓了两个文学新领域，即期刊随笔和现实主义小说。

期刊文学是应广大读者的要求而兴起。斯梯尔与艾狄生两人有首创之功。前者创办《闲谈者》报（1709—1711），后者继出《旁观者》报（1711—1712），将街谈巷议和俱乐部里的风趣幽默写上了期刊。艾狄生的文笔尤见典雅。后来笛福、斯威夫特、菲尔丁、约翰逊、哥尔德斯密斯等名家都曾主编期刊或为期刊撰稿，可见此风之盛。由于他们的努力，英国式的随笔得到进一步的提高，题材更广泛，文笔也更灵活。

更具英国特色而又对欧洲大陆产生重大影响的则是散文小说。笛福的《鲁滨孙漂流记》（1719）、《摩尔·弗兰德斯》（1722）等书把水手和女仆当作英雄人物来介绍，细节写得十分逼真，虽然书的结构松散，作者却有娓娓动听地说故事的本领，使读者始终保持兴趣。他的文字口语化，善于绘声绘形，而又迅捷有力。这些特点，加上笛福对英国城乡诸色人等的深刻了解，使他奠定了英国现实主义小说的基础。斯威夫特的《格利佛游记》（1726）是以讽刺朝政、表现人类的丑恶为目的的寓言，然而作为故事，也是十分引人入胜。他把现实细节放在十分奇特的幻想的情景之中，而幻想也是正在发展中的英国小说所需要的。世纪中叶，理查逊用书信体小说细致地描写遭遇不幸的少女的内心，以《克拉丽莎》（1747—1748）等大部头小说感动了一整代英国和西欧的读者，法国启蒙思想家狄德罗称之为伟大创造力的表现。但在菲尔丁的眼里，理查逊只是市侩哲学的代表，于是他起而用仿作去讽刺之，其结果却掌握了写小说的艺术，于是有了他自己的创作，其中最受称道的是《弃儿汤姆·琼斯的故事》（1749），它的人物、风景、场面都是典型的英国式的。作者歌颂真诚、热心、忠实而又不受传统束缚的青年男女，全书有一种爽朗、清新的空气，而又结构完整，把现实主义小说推进到了一个新的水平。当时及稍后还有斯摩莱特、哥尔德斯密斯、斯特恩等人的小说，或扩充了题材，或实验了新写法，都有建树，因此虽然世纪末出现了渲染神秘恐怖的“哥特小说”，但是现实主义已经成为英国

小说中的主流，继续向前发展。

出色的散文还见于其他文学品种。约翰逊的《诗人传》（1779—1781）是传记和文论的卓越结合，鲍斯韦尔的《约翰逊传》（1791）开辟了传记文学的新境界，伯克的《论美洲的赋税》（1774）展示了政治讲演术的力量，吉本的《罗马帝国衰亡史》（1776—1788）更以其深刻的启蒙主义思想和典丽的文笔成为全欧钦仰的史学杰作。

然而散文之势虽盛，诗歌并未沉寂，不仅有世纪初的蒲伯和汤姆逊在创作，就是一些散文名家，如斯威夫特、约翰逊和哥尔德斯密斯，也善于写诗。等到世纪后半叶，感伤主义抬头，诗歌也复振，出现了扬格的《夜思》（1742—1745）和格雷的《墓园挽歌》（1750）等佳作，反映了英国许多人在产业革命加紧进行中所感到的痛苦和彷徨。珀西编的《英诗辑古》（1765）引起了对古民歌的爱好，于是仿作者有之，伪造者有之，形成一种对中世纪神往的风气。这时从经济不甚发达的苏格兰传来了农民诗人彭斯的声音，他既是旧民歌的整理者，又是新诗篇的创造者，而吟唱的内容则是爱情和自由、平等、博爱的新思想。后者正是法国启蒙思想的结晶，在80年代之末导致了法国大革命。对这次革命的迎或拒，同情或反对，使英国散文作家发生了严重的分裂，但大多数诗人却在革命初起的“黎明”时刻对人类的未来充满了希望。在这样的气氛中产生了浪漫主义诗歌。

五、19世纪文学

浪漫主义诗歌的第一个大诗人是布莱克。这个靠镌版谋生的手工匠人是法国革命的热烈的拥护者，但又反对它的哲学基础理性主义，所写

的诗也大异于18世纪的优雅含蓄，而着重想象力和神启式的宗教感。初期的《天真之歌》（1789）写得纯真，《经验之歌》（1794）写得沉痛；后来诗风一变，转而写作篇幅巨大的长诗如《四天神》（1804），其中有一套独特的象征和神话系统。

大学生华兹华斯和柯勒律治却经历了另一种变化，即从拥护法国革命变成反对，于是前者寄情山水，在大自然里找慰藉；后者神游异域和古代，以梦境为归宿。两人的诗歌合集，题名《抒情歌谣集》，于1798年出版。两年后再版，华兹华斯加了一个长序，认为“所有的好诗都是强烈情感的自然流露”，主张诗人“选用人们真正用的语言”来写“普通生活里的事件和情境”，而反对以18世纪格雷为代表的“诗歌词藻”。他进而论述诗和诗人的崇高地位，认为“诗是一切知识的开始和终结，它同人心一样不朽”，而诗人则是“人性的最坚强的保护者，是支持者和维护者。他所到之处都播下人的情谊和爱”。

这一理论有足够的实践作为支持。华兹华斯的小诗清新，长诗清新而又深刻，他的十四行诗雄奇，他的《序曲》（1805）首创用韵文来写自传式的“一个诗人的心灵的成长”，无论在内容和艺术上都开了一代新风。柯勒律治另有特长。他的《古舟子咏》（1798）借用了一个充满了奇幻之美的航海故事，探索了罪和赎罪的问题；他的短诗《忽必烈汗》（1816）发掘了诗的音乐美和人心的联想作用；他的理论著作《文学传记》（1817）吸收了德国哲学家谢林的论点，对浪漫主义诗歌的特色，尤其是想象力在诗歌创作中的重要作用，做了精辟的论述，使他成为英国文学批评史上最敏锐的理论家之一。

然而这两人的诗才在短期的闪耀之后相继熄灭了，另一代诗人在1815年左右起来，把浪漫主义诗歌带进了更广阔的境界。拜伦、雪莱、济慈三人各有特色，但是都忠于法国革命的理想。拜伦是出于对暴政的

反感，雪莱是着眼于未来的理想社会，济慈是由于憎恨这个使“青年脸色苍白、骨瘦如鬼”的残酷世界。在艺术上，他们都有重大的创新。拜伦在他的杰作《唐璜》（1818—1823）里一反欧洲旧传说，把主人公从纨绔子弟转变成热血青年，让他两度横越欧陆，通过他的眼睛见证了又评论了广阔的欧洲现实，而作者在本诗里对于口语体的运用又达到前所未有的高峰。拜伦诗如其人，始终为自由而斗争，产生了超越英国和欧洲的文化和政治上的重大影响。雪莱的抒情诗情思专注而意境高远，《西风颂》（1819）鼓舞了当时和后世的革命志士；他的哲理诗探讨人类解放和理想的男女关系等重大问题，以议论入诗而诗句依然绚烂多彩；他有志于复兴希腊式的诗剧，在《解放了的普罗米修斯》（1820）里他师法埃斯库罗斯而又不取其懦弱，重申人的复兴的胜利，诗句挺拔，取得了辉煌成就。而济慈，这个英年夭折的天才，在1819年一年之内，写出了他几乎全部最重要的诗篇：《心灵》、《夜莺》、《希腊古瓮》、《秋颂》、《许佩里翁》，每一篇都使人感染到年轻诗人是怎样不知疲倦地追求着美，然而这却只使他更憬然于当时英国无处不见的丑，使他明白“只有那些把世界的苦难当作苦难，而且苦难使他们不能安息的人”才能达到艺术巅峰。正是这对于“世界的苦难”所感到的切肤之痛使得济慈的诗篇不仅瑰丽，而且深刻。

这一时期诗歌还有司各特、克莱普、莫尔、坎贝尔、胡德等人的作品，总的成就是惊人的。英国文学史上，莎士比亚去世以后，没有另外一个时期有这样多的第一流诗人，创作了这样大量的为后世所珍视的第一流作品。

浪漫主义也有著名的散文作家，如哈兹里特和兰姆。前者的《时代的精神》（1825）是精辟的文论；后者的《伊利亚随笔集》（1823）以其风趣、典雅得到了英国和世界无数读者的欣赏。此外还有《一个英国

鸦片服用者的自白》（1821）的作者德·昆西，《幻想的对话》（1824—1848）的作者兰道尔，都讲究风格，喜作“美文”。德·昆西还运用词句的音韵，试图在散文中造成诗的效果。与之成为对照的是平民政治家科贝特所写的《骑马乡行记》（1830），结合对民生疾苦的观察和美好山水的感兴，表明朴实有力的平易散文仍在发展。

散文的更大成就见于小说。原来以写诗出名的司各特从1814年起写了27部长篇历史小说，用雄迈的文笔再现了苏格兰、英格兰和欧洲历史上的一些有突出意义的事件，包括人民起义、民族矛盾、宗教冲突和近代国家在反封建的斗争中的建立，展示了历史的进程，刻画了众多的英雄人物，留下了《威弗利》（1814）、《罗布·罗伊》（1817）、《米德洛西恩的监狱》（1818）、《艾凡赫》（1819）等名著，不仅创建了一个新的小说部门，而且对英、法、德、意、俄、美等国的小说写作产生了影响。同样有影响的，特别在英语国家的读者当中，是女作家奥斯丁。她一共写了六部小说，都以乡下绅士家女儿的婚姻为主题，用笔细腻而略带嘲讽，写出了真爱情的可贵，伪善的可笑，创造了一类有见地、有个性的新的青年妇女典型，而小说结构匀称，组织紧密，《傲慢与偏见》（1813）与《爱玛》（1815）尤为精心之作。

小说在19世纪40至50年代得到更大的发展，这也是英国国内阶级斗争激化的时期。列宁称为“世界上第一次广泛的、真正群众性的、政治性的无产阶级运动即宪章运动”带来了宪章派文学。同时科学技术在加快发展，达尔文的划时代的进化论给了传统信仰以猛烈冲击。在宗教界内部，出现了围绕“牛津运动”的论争。在政界和舆论界，围绕谷物法和“英国现状”问题展开了时间更长的论争。论争锻炼了散文。正是在这个多事之秋，散文文学成果累累，卡莱尔的《法国革命》（1837）和《过去和现在》（1843）、麦考莱的《英国史》（1849—1861）、罗斯

金的《威尼斯之石》（1851—1853）、穆勒的《论自由》（1859）等便是明证。读者层也在急剧扩大；不少新刊物问世，开始了逐期连载长篇作品的做法。

这样的环境和气氛使小说作者更加关心社会上的重大问题。狄更斯最初用幽默风趣的笔触写了《匹克威克外传》（1837），使人们感染到他的乐观主义；而不过两年，他就在《奥列佛·特维斯特》（1838）里写孤儿的苦难和伦敦贼窟的黑暗；进入40年代，他又写了一系列小说揭发崇拜金钱的罪恶后果，其中《董贝父子》（1848）尤为深刻；《大卫·科波菲尔》（1850）是一部充满人世沧桑之感的成熟作品；接着而来的《荒凉山庄》（1853）、《艰难时世》（1854）与《小杜丽》（1857）则更见阴郁；《双城记》（1859）强烈地谴责了法国贵族的残酷，也表达了作者对于人民采取暴烈行动的戒惧；60年代的《远大前程》（1861）写的是前程渺茫，而《我们共同的朋友》（1865）则用巨大的垃圾堆来做英国社会的象征。象征手法的更多使用和对于小说结构的注意是他后期小说的特点，表示了他在小说艺术上的发展；然而他最吸引读者的依然是他一贯保持的优点，即真实的细节与诗意的气氛的结合，幽默、风趣与悲剧性的基本人生处境的结合，具体情节与深远的社会意义的结合。这些结合，加上他对于语言的莎士比亚式的运用，使狄更斯的小说不仅内容丰富、深刻，而且以其艺术上的创新对欧洲现实主义小说的发展做出了独特贡献。

同样关心社会问题但在范围与写法上不同于狄更斯的还有一大批别的作家。萨克雷的《名利场》（1847—1848）是另一部有长远吸引力的巨著，用文雅的笔法讽刺了上层社会的贪婪和欺诈，而他的《亨利·埃斯蒙德》（1852）则发扬了英国历史小说的优良传统。1847至1848年间是英国小说的“奇迹年”：除了狄更斯的《董贝父子》和萨克雷的《名利

场》外，还出版了夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》，埃米莉·勃朗特的《呼啸山庄》，盖斯凯尔夫人的《玛丽·巴顿》。更多女作家的出现是一个值得注意的现象，而她们各有特长：盖斯凯尔夫人用同情的笔调写工人斗争；勃朗特姊妹一个把倔强、有个性的家庭女教师放在小说的中心，让她对有钱的小姐们发出抗议的声音，另一个则用炽热的情感写爱与恨的故事，以荒凉的约克郡的野地为背景，情节中充满40年代特有的严厉性。稍后，另一个女作家乔治·艾略特写了一系列剖析伦理问题的小说，其中充满田野景色的《弗洛斯河上的磨坊》（1860）是一动人的悲剧，而她的晚年作品《米德尔马契》（1871—1872）则又以缺乏爱情的痛苦的婚姻生活为中心，细致、深入地描写了一整个小市镇的形形色色的人物。此外，这一时期里还有迪斯雷利写贫富对立的两个英国的社会小说，里德和金斯利写为社会改革服务的揭露小说，特罗洛普写小镇故事和以内阁和议会为中心的政治小说，柯林斯写对狄更斯也产生了影响的侦探小说，都留下了出色作品。

进入19世纪的后30年，英国小说依然活力不衰，题材范围继续扩大。梅瑞狄斯的《利己主义者》（1879）细致地分析了英国绅士在婚姻问题上的虚妄的自信，而他的《维托利亚》（1867）和《克劳斯威的黛安娜》（1885）又描绘了一类参与政治斗争的新女性；劳瑟福德在《皮市巷的革命》（1887）里写相信“异议派”教义的手工业者，勃特勒在《众生之路》（1903）里写维多利亚时期中产阶级的冰冷无爱的家庭生活，威廉·莫里斯在《梦见约翰·保尔》（1888）里怀念举行1381年起义的壮士，又在《乌有乡消息》（1891）里描绘他心目中的共产主义社会。吉卜林写英国殖民者在印度的活动的小说和威尔斯的科学幻想小说也是19世纪末年的产物。小说的艺术性也有新发展：梅瑞狄斯的文采，勃特勒的犀利，莫里斯的用古朴以求新鲜，吉卜林的活泼和嘲讽，都使英国小说更加丰富多彩。更向前看则十分讲究小说艺术的美国人亨利·

詹姆斯和波兰人康拉德已在向英国文坛叩门。然而这一时期的大小说家则是诗人哈代。他集中写多塞特郡的农村人物，他们生活简朴而感情强烈，小说的主人公们都受命运的捉弄，他们灵魂的善良、纯洁更加反衬出“不朽者之主管”的冷漠和残酷。哈代的一系列使人喜爱又深思的小说，如《远离尘嚣》（1874）、《还乡》（1878）、《卡斯特桥市长》（1886）、《德伯家的苔丝》（1891）、《无名的裘德》（1896），是19世纪英国小说的最后的一批优秀成果，它们成功地使农村的土壤气息、诗样的温情和严峻的宇宙观相结合。

总起来说，19世纪众多作家的共同努力使英国小说登上了新的峰巅。它的现实主义深化了，它的艺术更加精粹；它是典型英国的，而又对世界文学投下了深远的影响。

诗歌也在继续发展。浪漫主义余波不息，济慈与雪莱的影响尤著。19世纪中叶的英国诗坛，出现了丁尼生与勃朗宁双峰并峙的局面。丁尼生一生致力于提高诗的艺术，技巧圆熟，抒情、叙事皆精，长诗《悼念》（1850）深刻地写出了诗人面对一个急剧变化的世界时所感到的信仰危机，虽然最后重申了上帝之道，其动人处则在表达怀疑与不安的段落。勃朗宁在题材和技巧上进行了多种试验，短诗、长篇都有优秀作品；他特别长于用口语化的词句描绘人物的内心，写了一系列“戏剧性独白”，跌宕生动，为其最成功的创作。此外阿诺德力图以古典主义的含蓄纠正浪漫派的恣肆，他青年时写了一些好诗，但后来转向文艺和思想评论，另有重大建树。这时也出现了一个“先拉斐尔兄弟会”的流派，他们认为当时艺术萎靡板滞，应该回到意大利文艺复兴前期的素朴真纯，在诗歌方面以罗塞蒂的《神女》（1850）为代表作；其妹克里斯蒂娜·罗塞蒂也写了清新、哀婉的抒情诗，其特点是富于宗教感。另一个重要诗人斯温伯恩则歌颂民主主义和男女间的性爱，所作受法国象征派

诗人特别是波德莱尔的影响，声韵与形象富于暗示，颇有迷人的力量，主要诗集《诗与谣》（1866，1878，1889）在青年中流行一时。“先拉斐尔派”中最有成就的诗人则是前述幻想小说《乌有乡消息》的作者莫里斯，其巨制《地上乐园》（1868—1870）是乔叟式的故事合集，然而更富浪漫色彩；后来他写中世纪北欧英雄《沃尔松族的西古尔德》（1876），诗风变得古朴雄迈；80年代他参加了工人运动，用诗来激励斗争和传播社会主义思想，其中写巴黎公社战斗的长诗《美好未来的追求者》（1885—1886）是新型的力作。

“先拉斐尔派”的唯美倾向在90年代演变为后起作家的唯美主义。佩特的《文艺复兴史研究》（1873）为它提供了美学理论，实践这个理论的主要是王尔德和几个结成“吟诗者俱乐部”的青年诗人。然而后者只有零星佳作，王尔德的真正成就也不在他的炫耀唯美主义的作品，而在他的讽刺性的社会喜剧，如《认真的重要》（1895）。戏剧的复兴是这个发展迅速、杰作不断涌现的世纪的最后一件文学大事，正是戏剧革新家萧伯纳站在两个世纪的交点，给英国文学带来了新的生气。

六、20世纪文学

20世纪文学的第一个成就是戏剧创作上的突破。首先是爱尔兰人萧伯纳来到伦敦，用泼辣的剧评为易卜生所代表的欧洲现实主义新戏剧打开局面，接着又在自己的创作里巧妙地把它同阿里斯托芬以来的欧洲古典喜剧传统结合起来，写出了51个剧本，其中有《华伦夫人的职业》（1894）、《人与超人》（1903）、《英国佬的另一个岛》（1904）、《巴巴拉少校》（1905）、《皮格马利翁》（1913）、《圣女贞德》（1923）、《苹果车》（1929）等名作，它们或是辩论社会问题，或是

发表新颖思想，但都给观众以高尚的艺术享受。萧伯纳的出现使过去一百年英国戏剧不振的局面根本改观。

新戏剧的另外一支强大力量也来自爱尔兰。随着爱尔兰民族解放运动的高涨，出现了一个爱尔兰文艺复兴运动。都柏林的阿贝戏院，在格雷戈里夫人和诗人叶芝的主持之下，演出了他们自己的和新起的爱尔兰作者包括辛格和奥凯西的剧本。辛格的《西方世界的花花公子》（1907）和奥凯西的《朱诺和孔雀》（1924）都是杰作，他们不但成功地写了爱尔兰题材，而且在戏剧语言上有重大的创新。叶芝写了《胡里痕的凯瑟琳》（1902）一剧，鼓舞了观众的民族主义情绪。后来他又在戏剧艺术方面多所试验，但在诗歌方面他的成就更为突出，早期诗作以优美著称，后来则写得精粹深刻，吸收而又超越现代主义，成为西方世界最大的诗人之一。

在英格兰本土，两次世界大战对文学有重大影响。特别是1914至1918年的战争，英国虽胜而遭受重大损失，一整代有才华的青年死于战壕。战争文学几乎全是创伤文学。炮火初停，仍然疮痍满目，在精神的废墟上出现了现代派文艺，其诗歌上的代表作是艾略特的《荒原》（1922），它用新奇的形象、多变的韵律和通过大量引文对比古今各国文化的手法来写西方文明的危机感，造成了一时影响。现代派还发表文学理论，为他们作品的晦涩与险僻辩护，又对过去的作家重做评价，如艾略特就抑革命诗人弥尔顿与雪莱，而扬17世纪的玄学派诗人。在小说方面，战前已有詹姆斯、康拉德等人将小说艺术推向对心理与动机的细致分析，战后又有属于布卢姆斯伯里团体的维·沃尔夫，既撰文抨击威尔斯、高尔斯华绥、贝内特等人的旧现实主义小说为不真实，又创作《到灯塔去》（1927）等小说来展示“意识流”的新技巧。运用“意识流”技巧而成就更大的是爱尔兰作家乔伊斯，他的长篇小说《尤利西

斯》（1922）细致、深入地写现代都市居民精神生活的庸俗和猥琐，在结构和语言上都做了大胆创新，成为小说发展史上的一座里程碑。另一个重要的现代小说作家劳伦斯揭露了现代西方社会中人的畸形生活，并用火样的热情和明亮的语言表达了对于一种身心和谐、情感与智慧融合的圆满生活的追求。《虹》（1915）和《恋爱中的女人》（1921）是他的名作。

在这些创新活动的同时，传统的文学形式与写法仍然有众多的实践者。就诗而论，哈代在20世纪初放弃小说创作而重新拾起诗笔，不但写出了真挚深刻的抒情诗，而且完成了一部规模巨大的史诗剧《列王》（1903，1906，1908）。他不追随任何流派而自成一家，但由于他深深植根于英国农村人民的纯朴生活，对历史和人生也长久思索过其意义，又有相应的貌似古拙实则敏感而又强烈的语言，因此诗作质朴而深沉，秀美而有力，近年来其诗名几乎超过他在小说方面的声誉。

在小说方面，继续现实主义传统的更大有人在。老一辈作家中，威尔斯不只善写科学幻想小说，而且长于描绘伦敦小市民的职业生涯，高尔斯华绥用上层人士的语言写资产者福赛特的家史，贝内特和毛姆用法国式的现实主义手法写人们的情感生活，都拥有广大的读者。对知识分子更有吸引力的是着重写人与人之间的交情的福斯特，他的名作《印度之行》（1924）表达了东西文化在精神上的隔膜。赫胥黎则利用他对于科学和文艺的广博知识，写知识分子在现代世界里的困惑。20年代之末出现了普里斯特利的《好伙伴》（1929），写一个民间剧团在各处演出时的遭遇，发扬了狄更斯的喜剧式的现实主义传统。

1926年的英国大罢工，1929年开始的资本主义经济大危机，30年代的民主力量与法西斯势力之间的紧张搏斗，使得全英国的作家比平常更加关心政治。奥登、斯彭德、刘易斯、麦克尼斯等青年诗人在技巧上受

现代主义影响，在内容上却反对资本主义。小说家衣修午德也在这个时期初露头角，他的《再见吧，柏林》（1939）等反法西斯小说表现了他的才华，而后来的作品则有负读者的期望。在马克思主义文学理论方面也出现了考德威尔的优秀著作，如《幻觉与现实：诗的源泉研究》（1937）。英格兰以外的地区，进步文学也在活跃。苏格兰诗人麦克迪儿米德在掀起“苏格兰文艺复兴运动”后，又写了歌颂大罢工的《受难的玫瑰之歌》（1926）和献给列宁的颂歌；他的战友格拉西克·吉本则用诗一样的散文写了充满愤怒和希望的三部曲《苏格兰人之书》（1932—1934）。威尔士地区有矿工作家刘易斯·琼斯写自己和伙伴们的战斗经历，甚至后来被目为颓废诗人的狄兰·托马斯在其初期的作品里也颇有反资本主义的激情。爱尔兰这时已经独立，但是移居英格兰的奥凯西并未停止战斗，他写出了《星儿变红了》（1940）和《给我红玫瑰》（1943）等直接表现工人反对法西斯的武装斗争的卓越剧本。

第二次世界大战当中和以后，英国文坛仍然名作不断。艾略特的《四个四重奏》（1944）写下了一个诗人在战时最黑暗的年代里对于生、死、历史的沉思，这里已无多少现代派的手法，诗句变得素净而深挚。也曾以新颖手法惊世的女诗人伊迪丝·西特韦尔在后期作品里表达了她对于人类面临原子弹威胁的深重不安。天主教小说家格雷厄姆·格林描写人的罪恶的存在，继深刻的《问题的核心》（1948）等书之后，又写了一系列他自己称为“消遣品”的惊险小说。另一个天主教小说家伊夫林·沃原来长于讽刺，在大战后期则写了怀念风流往日的长篇小说《旧地重游》（1945）。乔治·奥威尔用寓言的形式表达了他对一个高度集中的社会的戒惧。安格斯·威尔逊用狄更斯的笔法写伦敦知识分子的生活。威廉·戈尔丁在《蝇王》（1955）一书里写下了暴露人性丑恶的新寓言。两个小说家开始了卷帙浩繁的连组小说的写作，即安东尼·坡威尔和查·珀·斯诺；前者借用乐曲的结构写一个资产阶级家族，充满

了对美好往日的怀念；后者则用科学家的客观眼光，解剖了现代英国上层人士之间的权力争夺。

战后一代的青年作家则另有一番心情。他们大多是在工党当政后的福利国家里成长起来的，靠公家津贴才上了大学，然而在阶级依然分明的英国，他们又感到处处碰壁，因而出现“愤怒的青年”的文学。韦恩的《每况愈下》（1954）、艾米斯的《幸运儿吉姆》（1954）和布莱恩的《向上爬》（1957）等小说开其端，奥斯本的剧本《愤怒的回顾》（1956）扩大其影响，拉金、休斯等人的诗又加深人们对于战后时期小资产阶级生活的平凡、粗糙感。等到西利托写《星期六晚上和星期天早上》（1958），他笔下的伯明翰自行车厂青年工人的情绪就不止是愤怒或力图向上爬，而具有一种无所顾忌的爆炸性；他的中篇小说《长跑运动员的孤独》（1959）通过一个体育比赛的场面，巧妙地写出了穷苦人家出身的青少年对统治阶级的反抗。还有安东尼·伯吉斯的小说《带发条的桔子》（1962），用掺有俄文字的怪诞英文，写一群青年流氓的奸淫破坏以及官方的对策，手法离奇；伯吉斯的其他作品则是用传统的技巧写成，其特点在善于讽刺，文笔洒脱。

这一时期，继续出现有才华的女作家。多丽斯·莱辛创作了一系列以南非白人妇女生活为题材的小说，继之以表达当代知识妇女的幻灭心情的《金色笔记》（1962），都写得新鲜而有力。艾丽斯·默多克以存在主义者的眼光看人生，才思敏捷，继初期成功作品如《在网下》（1954）、《逃避巫士》（1956）、《一个砍掉的头》（1961）等之后，陆续有新的小说发表。比她年轻的玛格丽特·德赖布尔在《金色的耶路撒冷》（1967）等小说里专写受大学教育或在大学教书的青年妇女所面临的恋爱、婚姻、职业等问题，用细腻的文笔描绘了20世纪60年代英国妇女的神态风貌。

奥斯本的《愤怒的回顾》也标志着本世纪英国戏剧的第二次高潮的开始。在此之前已有多人进行戏剧创新的试验，如艾略特、弗雷之于诗剧，麦克尼斯、狄兰·托马斯之于广播剧。从50年代后期起，更有一批优秀的剧作家涌现，除奥斯本外，还有威斯克、惠廷、邦德、斯托珀特，爱尔兰人比汉，青年女剧作家雪拉·德莱尼，都以他们或新鲜或有力的剧本在舞台上取得不同程度的成功。爱尔兰人贝克特的《等待戈多》（英文版，1954）也在伦敦上演成功。此后，英国也出现了自己的“荒诞派戏剧”，其代表作家是品特。他在《生日晚会》（1958）、《归家》（1965）等剧内用最少的对话、光秃秃的场景写畸零人在现代社会里的凄凉生活。同时，英国的演员继续以其精湛的演技闻名世界，还出现了富于创造性的导演如彼得·布鲁克。他们上演新剧，但也不时重演从16世纪以来的优秀老剧。从莎士比亚到萧伯纳，在英国戏剧和整个英国文学里都有一个连续的传统，而其特色则是各个时期都有优秀作家在努力创新；正是创新丰富又推进了这个传统。

1982年

白体诗里的想象世界
——论莎士比亚的戏剧语言：导言

过去读莎士比亚，碰到他在剧本台词里以不同词句不断重复一个意思，总以为这是当时的“修辞术”在起作用。观众喜欢这类修辞术，剧作家也就卖弄它，而当时英语处于急剧发展时期，词汇丰富，同义词特多，也有足够的语言资源供剧作家发掘。另外，我想这也是当时的戏院情况使然。戏院里人来人往，观众有时注意力不集中，剧作家必须不断重复一个意思，才能使观众有点印象，只不过高明的剧作家如莎士比亚者能够做到用不同的说法和方式来重复，因此虽重复而不显得机械、单调，反能造成文思泉涌、妙语连珠的效果。

现在看来，以上所见仍是不错。修辞术为当时观众和作家所重，这是历史事实。当时剧院情况，也确是像本世纪初的北京广和茶园一样热闹、嘈杂，只不过少了瓜子、茶水和满园子扔来扔去的大捆热腾腾的毛巾罢了。

不过近来重读莎剧，进行了更多研究，又觉得还可推进一步，将这种不断的重复作为莎士比亚及其同时代剧作家的丰满的一端来看。

16、17世纪的英国诗剧是一种混杂的艺术品种。它起自民间，剧作家也多半在民间混过，所以诗剧当中既有历史场面，又有插科打诨，既有慷慨悲壮的大段演讲，又有翻筋斗等杂耍，既有英雄美人咏叹的文，又有村夫俗妇戏谑的俗，因此悲喜对衬，文白并存，当时的“大众娱乐”里的诸多成分，几乎尽在此中。

这也就使它不能讨好讲究纯粹艺术的先生们。等到17世纪新古典主义起来，批评家们也就齐向莎士比亚的“野蛮”与不文雅开火。于是法国新古典主义戏剧应运而生。

不要低估了法国人的成就。拉辛——文雅的、严谨的然而又是深情的拉辛——能够让所有的剧情集中在一天之内，能够写一个高贵人物由于不合理的感情冲动或郁结而造成的巨大悲剧，用的是法国六音步双韵式诗体，典雅得很，整齐得很，然而当中也有血性的暴烈和最隐秘的内心倾吐！三一律（时间、地点、动作的一致）得到了严格的遵守，剧本结构完美一如几何图案，情节中删除了一切次要的、不相干的成分，只剩下对谈、叙述，没有多少动作，更没有喜剧性的放松，却能强烈地打动观众，在表面的文静之下有着咄咄逼人的尖锐。

法国悲剧大家的胜利却并不意味着莎士比亚及其同行的失败。因为虽然每个民族、每个时代会有一定的偏好，但是总的说起来，一般人总是既喜欢丰满，又喜欢尖锐。

正是这两者的并存、交替，才使得戏剧史成为这样丰富多彩。

作为观众或读者，我们一般人并无过苛要求。有好情节，我们喜欢；情节不甚精彩，也不要紧，只要有别的东西可以消遣。我们有时看很无意思的影片而仍然看得下去，因为片中总有一点地方色彩或异国风光（哪怕只是日本人的室内装饰和互相招呼的礼节等等）之类的东西，或有一两个场面、一两个镜头拍得略胜一筹。

就戏剧来说，除了角色的形象、布景、舞台上人物的位置与组合等种种视觉上的东西之外，最重要的还是剧作家运用语言的本领。从古希腊戏剧直到最新的地下流派，布景可以不要，情节可以不要，甚至舞台

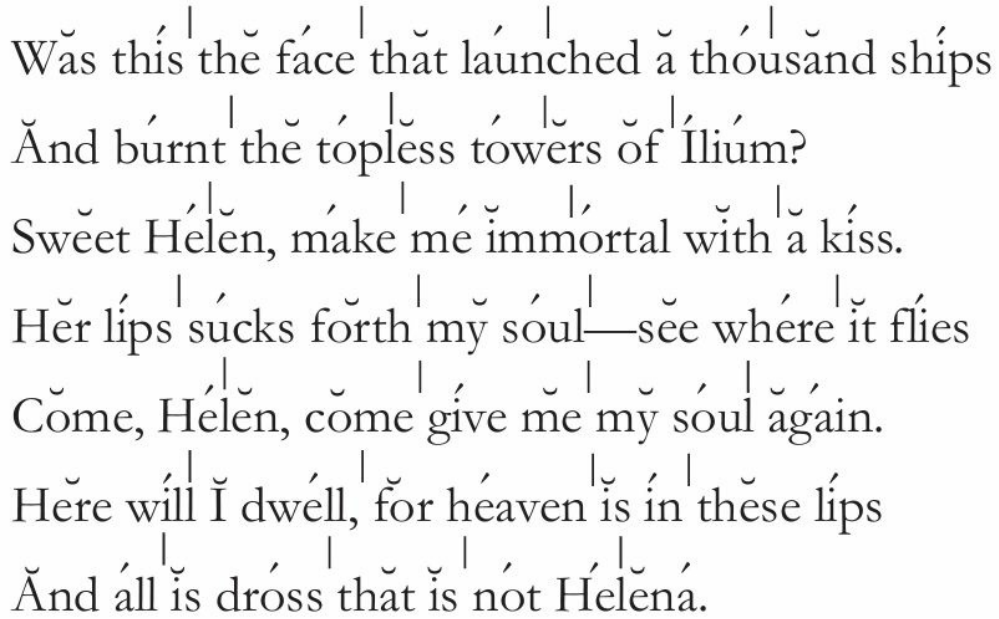
也可以取消，但是却不能没有戏剧语言。“荒诞派”大师贝克特的光秃秃的戏剧场面上往往呆滞无动作，然而仍然无法取消语言。哑剧毕竟只能偶然一试。

回到英国诗剧和莎士比亚，我们就发现：他们很大的一个成就正在于他们为他们那样的新兴戏剧找到了合适的语言。

戏剧是在台上演出的，所以台词首先要能上口，要能使观众听懂。但是又不能尽用街上人的口头语言，因为当时剧本中的主要人物是体现文艺复兴精神的“大过常人”的英雄人物，情节也以大事件、大问题为主——我们记得，基德、马洛、莎士比亚都以写帝王、征服者起家，莎士比亚最初写的九个历史剧联起来形成一整个时期英国王朝的演替史，其后的悲剧也是写的国王、王子、大臣之类——而当时及以后的观众也确实喜欢看大场面、大仪式，因此戏剧语言又必须高于普通口语。

莎士比亚等人生活在一个希腊、罗马古典文化重新受到注意和赞美的文艺复兴时期，他们写剧的时候不免也要寻找古典范本。他们发现：古希腊、罗马的悲剧中的主要部分都是能朗诵的韵文。

然而用什么样的韵文呢？英国不比古希腊，它有自己的韵文传统，主要是两种诗体，即有脚韵的一种（如14世纪乔叟用来写《坎特伯雷故事集》的双韵体），和从古英语时期就有的每行分成两半、每半各有两个重拍、只有头韵而无脚韵的另一体。莎士比亚等人写剧的时候，头韵体已不流行，而双韵体之类优雅有余，力量不足，再加过分整齐，伸缩性也不够大，不能适应戏剧的要求。马洛等英国诗剧奠基者的功绩在于找到了第三种诗体，即“白体诗”（blank verse）。它每行五音步，每音步有一轻一重两个音节，即所谓抑扬格（˘′），而行尾则无脚韵，例如：



(*Doctor Faustus*, V, i)

就是这张脸使千帆齐发，
把伊利安的巍巍城楼烧成灰的么？
甜蜜的海伦，你一吻就使我永生。
看，她的嘴唇吸走了我的灵魂！
来，海伦，还我的灵魂来！
我住下了，天堂就在你的唇上！
凡不是海伦身上的，全是粪土。

这是马洛的名剧《浮士德博士》（写于大约1592年左右）中有关古希腊美人海伦的一段，几百年来传诵的名句。它是高过口语的韵文，节奏是铿锵的，甚至是华丽的，合乎海伦的身份；然而因为它不用脚韵，就没有过分的整齐和音响上的单调。同时，它还有韵律上的变化，表现在抑扬格有时变为扬抑格（˜）、扬扬格（″）或抑抑格（˘˘），例如上面第4行中的 sucks forth，第5行中 give me，第7行中 that is not Helena 。变化也表现在行中有停顿，而且各行顿处不同，如第3行顿在Helen之

后，第4行顿在soul之后，第6行顿在dwell之后。另外，第1行、第7行也有一顿，即face与dross之后，接着都有一个由关系代词that引导的从句。这些变化使得韵文有较大的灵活性，从而使它不会脱离口语过远。韵文而又有口语的某些素质，正是16世纪英国诗剧所需要的传达工具。

写这类的韵文——高昂的，史诗情调的，然而又有温柔的倾吐的戏剧韵文——马洛是难以匹敌的。莎士比亚也没有能够超出，但是他也看出了这类韵文的不足之处，即只适用于堂皇、庄严的场合，只宜于用来表达高尚的情感，还不能容纳高低不同的各种调子，表达既有高尚又有卑下的情感，于是他力求把白体诗写得更多变化。在1600年左右，亦即马洛完成《浮士德博士》之后约七八年，莎士比亚写出了这样的戏剧韵文：

> But Pandarus—O gods, how do you plague me!
> I cannot come to Cressid but by Pandar,
> And he's as tetchy to be wooed to woo
> As she is stubborn-chaste against all suit.
> Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,
> What Cressid is, what Pandar, and what we?
> Her bed is India; there she lies, a pearl;
> Between our Ilium and where she resides
> Let it be called the wild and wand'ring flood;
> Ourself the merchant, and this sailing Pandar
> Our doubtful hope, our convoy and our bark.
>
> （*Troilus and Cressida*, I, i, lines 92–102[1]）

可是，潘达——天哪，尽折磨我！

不通过潘达，我见不了克瑞西达，
求她的爱，先得求这小气鬼，
她对求爱的一律硬邦邦，冷冰冰！
阿波罗，看在达菲尼的脸上，告诉我
克瑞西达是什么？潘达是什么？我又是什么？
她的床好比印度，她躺在上面好比明珠，
隔在她住处和我们伊利安宫之间的
好比一片波涛汹涌的大海，
而我是商人，潘达是水手，靠了他
这不可靠的导航，我才能到达彼岸！

对比马洛所写，莎士比亚的这一段韵文读起来更灵活，更流利。马洛已能将若干诗行构成诗段，在莎士比亚笔下，更是一行紧接一行，一贯到底，出现了交响乐似的大诗段。明显的一点，是行中的顿数增加了。马洛一般在行中只有一顿，而莎士比亚则除了一顿（如第2、8、10行）之外，还有两顿（如第1、5、6、7、11行）。句子也更多型式，其中如5、6两行：

Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,
What Cressid is, what Pandar, and what we?

其节奏，其用词，其口气就如随常口语。这样的韵文就比马洛所写更能表达各种不同的情调，也就是更能适合戏剧的要求。

但是诗剧并不只由韵文形成，韵文只是它的外壳，里面还有许多其他东西。马洛的那段台词充满了浪漫情思，他有本领用瑰丽的语言歌颂了那个名扬欧洲二千年的美人，其手法主要是用词上的夸张（“千帆齐发”，“天堂就在你的唇上”）和节奏上的堂皇（高昂而不急骤），但又

避免抽象名词，而用生动而概括性强的形象，例如开始的两行只用两个形象就把希腊与特洛伊战争的主要情节概括在内了：为了夺回海伦，希腊军千帆齐发，这是战争之始；兵临城下，特洛伊的城楼尽毁于火，这是战争之末。多么精彩的概括！多么大的气魄！这里有古希腊的史诗时期的英雄色彩，然而它又是16世纪90年代一个英国青年剧作家心目中的古希腊，显示出英国文艺复兴时期大手笔的历史想象力和自信心。

而八年之后，莎士比亚笔下的韵文则另有它的风格特色：其节奏上的随意变化，其调子上的口语特点，已如前述。用词上平易也是明显的：how do you plague me, tetchy, let it be called等等就是例子，而tetchy一词来自民间口语，实与touchy同义；莎士比亚的创词能力见于stubborn-chaste这个复合形容词，chaste（贞洁）本是褒词，stubborn（倔强）则多少带点贬义，两者合起来形成了一种突出，一种尖锐，强调了克瑞西达在特洛伊罗斯眼中是如何的冷若冰霜，我们观众（或读者）也就跟着相信她是贞女，然而剧情一发展，我们却看见她并不是，而是水性杨花的变心者，因此这个强调词实际上还包含了莎士比亚的戏剧讽刺，这就使他的剧本的内容更多层次，更丰富。

同样，特洛伊罗斯把潘达说成是：

And he's as tetchy to be wooed to woo[2]

一方面是莎士比亚的文字游戏，即所谓双关（pun），但另一方面这又点出了本剧情节中十分重要的一事，即woo（求爱）：剧以特洛伊罗斯向克瑞西达求爱始，而以克瑞西达到希腊军营后向众将送爱终。莎士比亚善于运用“双关”；18世纪的约翰逊博士曾有一句名言：

A quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the

world and was content to lose it.

意思是说，莎翁一见有运用双关的机会，就什么也不顾了，非用不可，双关语就如古代埃及女皇克莉奥佩特拉那样的迷人，到了倾城倾国的程度。话说得绝妙，但莎翁会感到有些冤枉，因为双关等等看来像是一时兴会，实际上还是为他的戏剧效果服务，有其戏剧作用的。在这个段落里，woo词的重复与玩味起了点清全剧中心情节的作用。

莎士比亚与马洛的不同，还见于两人所用的形象。我们在上文已经说过，马洛的形象生动，概括性强，气魄大，同他心目中的古希腊史诗精神是合拍的。当然，他的剧本主要是写中古时期一个德国博士想要尝试人生各种经验（包括运用各种权力）的无限膨胀的野心，但这也有一种史诗式的英雄气魄，马洛所用的形象促成了这样一种高昂气氛的出现。现在莎士比亚用一整个剧本来写古希腊时期最重要的一次战争，然而他的处理却与马洛明显不同。一方面，他也用史诗式的笔法，如写两军主帅阿伽门农和赫克托的部分，韵文是庄严的，用词、节奏、形象也是高昂的；但在写剧本主角特洛伊罗斯与克瑞西达的时候他却用了另外一种笔法。克瑞西达显得既像闺中少女，又像很有经验的少妇，从头起她就能言善辩，连她那满嘴胡诌的舅父，成为后世撮合者、拉皮条者的不朽典型的潘达也说不过她。这两人相见与谈话的部分全是用散文写的，要到这一场的最后我们才听见克瑞西达说出的一段韵文，而且它采取了双韵体的形式，当中仍然有文字游戏：

Women are angels, wooing;
Things won are done—joy's soul lies in the doing.

（I, ii, 272–273）

求爱时女人是天使，
一到手就完事；乐趣全在进行时。

这文字游戏却又是突出她的性格的：她在捉摸该用什么策略去应付求爱者，对于男人们的脾气她摸得很准。而这段独白的最后几行是：

Therefore this maxim out of love I teach:
“Achievement is command; ungain'd, beseech.”
Then though my heart's content firm love doth bear,
Nothing of that shall from mine eyes appear.

（I, ii, 278–280）

因此我要教这句恋爱经：
“成功即统制；未到手，苦求情。”
所以虽然我的心充满热爱，
却不让眼睛透露出来。

这里韵文不仅两行一押韵，而且节奏整齐起来，用词也正式起来，透露出一种与她的青春和美丽不相容的说教口吻（请注意她说：this maxim … I teach）。

这时候，我们观众（或读者）会有这样的印象：这位姑娘确是美丽、聪明，但是未免工于心计，有点世故。这样，当我们回想特洛伊罗斯在本剧开始时对她所做的描绘：

Her bed is India; there she lies, a pearl;
Between our Ilium and where she resides
Let it be called the wild and wand'ring flood,

Ourself the merchant, and this sailing Pandar
Our doubtful hope, our convoy and our bark.

她的床好比印度，她躺在上面好比明珠，
隔在她住处和我们伊利安宫之间的
好比一片波涛汹涌的大海，
而我是商人，潘达是水手，靠了他
这不可靠的导航，我才能到达彼岸！

我们开始感到这里的形象有点奇特。拿珍珠来比女人，当然并不罕见；爱情诗里出现海洋的比喻在17世纪初年的英国也近似常规（玄学派诗人Donne和Marvell等人全喜欢用）；奇特之处在于用了merchant这个词。为什么堂堂王子要把自己比作商人？

而且商人的比喻是一再出现的。在本剧的第二幕，特洛伊朝廷上举行了王子们之间的辩论，题目是：值不值得为了海伦的缘故把战争继续下去？特洛伊罗斯说了一段话：

Is she worth keeping? Why, she is a pearl
Whose price hath launched above a thousand ships,
And turned crowned kings to merchants.

（II, ii, 80–82）

值得留她么？啊，她是一颗珍珠，
价格之高，曾使千帆齐发，
多少个戴金冠的国王变成了商人！

又是珍珠！更有意思的是：在这里，我们清楚地听到马洛所写的名句的

回响（连字句也不差：launched … a thousand ships），然而精神却是怎样不同：为了一个女人，国王们变成了商人！莎士比亚用了马洛名句的一半，另一半却是与马洛的精神迥然不同的现实主义的笔触。

人们会说：商人又有什么不好？在《威尼斯商人》等剧里，做海外贸易的商人岂不也有一种冒险家的英雄气概？可是在这里，伴随着几度出现的商人这一形象的，还有对买卖行为的写实：

ULYSSES

Let us like merchants
First show foul wares, and think perchance they'll sell.
If not, the lustre of the better shall exceed
By showing the worse first.

（I, iii, 354–357[3]）

让我们像商人一样
先拿次货出来，看能否卖掉。
卖不掉，那么好货更露出光彩
由于有先拿的次货可比。

是商人拿次货去欺骗顾客呵！foul一词点出了他们的狡诈。

再请看：

PARIS

Fair Diomed, you do as chapmen do,
Dispraise the thing that you desire to buy;

But we in silence hold this virtue well,

We'll not[4] commend what we intend to sell.

（IV, i, 76–79）

狄俄米特，您说话可像买卖人，
故意糟蹋心里想买的东西；
我们却以沉默为高尚，
不鼓吹想要卖掉的东西。

是买卖人故意挑剔对方货物的质量以便廉价收买呵！buy和sell两词所展示的绝不是古代的牧歌田园，而是把爱情也当作商品的近代世界。

更说明问题的是就在上述“君王变为商人”的大段台词里，特洛伊罗斯还提出一个论点，说明为什么不能把海伦交还给希腊军：

We turn not back the silks upon the merchant
When we have soiled them; nor the remainder viands
We do not throw in unrespective sieve
Because we now are full.

（II, ii, 68–71）

我们不会因为弄脏了绸缎
而把它退给商人，也不会
因为吃饱了就把剩菜倒进
泔水桶。

这里突出的形象是，肮脏：弄脏了的绸缎，泔水桶里的残菜剩饭。

拿脏绸缎来比喻失身的美人是恰当的，然而令人感到不快，总之是吸引了我们的注意，因此这里也有一种突出，一种尖锐；而残菜剩饭则表示，这一切是满足感官享受之后的苦渣。拿这样的形象来描绘古希腊的美人表示了莎士比亚的清醒的现实主义——清醒到了残酷无情的程度。

* * *

时间仅仅过去十年，而莎士比亚的白体诗就与马洛所写有了显著的不同。他接过来马洛的激情和历史想象力，但他又加上了许多新东西：更多变的韵律，更接近口语的民间词汇，更关键的戏剧讽刺，更挑逗人们思想的形象，还有——用我们的话说——更多的辩证法和现实主义。这一切构成一个远比马洛复杂的想象世界，而复杂正是莎士比亚的近代性的一端。他在艺术上的丰满是这样一种想象世界的丰满，而他的尖锐——表现在形象上、新创词上，也表现在场景、风格、韵律的猝然对比等等上——则是他的感觉和洞察世情的眼光的尖锐。

1984年

---

[1]引自《牛津莎士比亚》中的《特洛伊罗斯与克瑞西达》（Kenneth Muir, ed., The Oxford Shakespeare: Troilus and Cressida [Oxford: Clarendon Press, 1982]）。按本剧最早版本有二，即1609年的四开本版（Q）与1623年的对开本《全集》版（F1）。多数学者认为F1是以一本经过修改的Q做蓝本的。近代的重要版本，如老剑桥版（1863—1866）及其单卷本“环球版”（Globe edition, 1864），大都照F1编定。当代的编者们则多数倾向于以Q为根据（copy-text），其著者如美国的“河边”（Riverside）版（编者G. Blakemore Evans, 1974）和这里所用的新牛津版。一个重要的例外是

新剑桥版（编者Alice Walker, 1957）。它仍依据F1。F1与Q之间有大约五百处的实质性差别，诗的行数也不一样。本段引文则在两个系统的版本中并无差别，只有拼法与标点略有不同。本文其他引文中凡两者之间有重要异文者，均另有注。

[2]朱生豪译作："可是求他去说情，他自己就是这么难说话。"重复"说"字，力求同原文接近，煞费苦心，然而"说情"还不等于"求爱"。

[3]此段引诗在以F1为依据的现代版本（如Hardin Craig所编《莎士比亚全集》，1951）中文字出入颇大，如下：

Ulysses: Let us, like merchants, show our foulest wares,
And think, perchance, they'll sell: if not,
The lustre of the better yet to show,
Shall show the better.

（I, iii, lines 359–362）

但从内容讲，与以Q为根据的各现代版本基本一致，而所用foulest一词则比foul更强烈地点明商人之诈。

[4]此处not据Q，其他版本有作but者，实则无所据，是旧剑桥版采用了Jackson的猜测而传下来的。

春天，想到了莎士比亚

一、心胸

莎士比亚，你的心胸坦荡荡
吸收这个的俊逸，模仿那个的开阔，
只要能写出更动人的诗剧，
让感情在舞台上燃成烈火。

但又比火永恒。多少人物的命运
留下了长远思索的命题：
一个青年知识分子的困惑，
一个老年父亲在荒野的悲啼，

一个武士丈夫的钟情和多疑，
另一个武士在生命边缘的醒悟，
都曾使过往岁月的无数旅人
停步，重新寻找人生的道路。

还有欢笑，戏谑，讥讽的妙语，
农村姑娘的小调，深山老人的格言，
来自七色洋的珍珠似的智慧，
这一切构成了你独有的空间。

你最不薄情，永远在理解众人，
你最不矜持，永远在接近众人，

你最不拘泥，永远在探索、创新，
你才思最敏捷，你下笔如有神。

你也曾像我们一样虚荣，世故，
你求过权贵的庇护和恩宠，
你做过妥协，或大或小，
但不曾出卖过灵魂。

你引起了评论千万篇，每一代
最大的才子为你用尽聪明，
而你最少书卷气，因为你
原是绿野的清风，溪水的声音。

因此你坦荡荡。四百年云烟过眼，
科学登了月，猜出了生命的密码，
却不能把你销蚀。有什么能代替
你笔下的人的哀乐，生的光华？

二、马洛和莎士比亚

英国有两个英年夭折的诗才，
他们的命运令人长叹息，
一个是十六世纪的马洛，
一个是十九世纪的济慈。

马洛把生命看作一炷火焰，
哪怕短促，也要把黑夜照亮！
在一场酒店搏斗中他给匕首刺死，

火焰熄灭了，但黑夜也没能逞强。

因为时辰已经来到。诗剧出现了；
粗糙，芜杂，没有章法，然而新鲜，
能使吵闹的学徒看得入迷，
有时还能紧扣他们的心弦。

马洛留下了几个瑰奇的剧本，
其中的人物都大过真身：
帖木儿，浮士德，各有各的征服，
或是帝国，或是心智上的新意境。

马洛写下了他们的自我扩张，
而且用了相称的壮丽诗行，
他第一个使诗同剧结合，
让后世背诵他的不朽篇章。

谁能忘记他对海伦的歌颂：
“驱使一千条楼船走上海程，
一把火烧了古城高塔的——
就是这张脸么？”这赞法前无古人！

莎士比亚见过这位不羁之才么？
他从马洛吸收了什么精华？
他不怕模仿任何人，难道独独
放过了这个能叫他震惊的大家？

在不经意的地方却现出了默契，
两个都是开辟新地的大才：

谁把英国王朝的相砍史，
连同史论端上了舞台？

三、十四行

乍一看，你同他们一样甜美，
用十四行歌颂青春和爱神，
诗句闪着五月的露水，
调子也明快而不低沉；
读下去，出现了感情的深渊：
忧虑，焦灼，表白，申诉，
情欲的煎熬，妒忌的痉挛，
像是陷阱布满了人生的路；
但从此诗行也有了实体，
名句再不是丽词的织锦，
又加青草和溪水的泥土气，
诗人乃能化流俗为清新——
　　可见格律从古虽谨严，
　　自有高手善驭能调遣。

四、仲夏夜之梦

这个喜剧是神来笔，
至今读之令人奇，
故事发生在月光下，
一片林子入了迷。

人间儿女喜追逐，
错认容颜也平常；
不料仙后也中计，
爱上驴头才荒唐。

荒唐？也不荒唐！
要不是工匠齐来临，
这一切都虚无缥缈，
哪有一点现世情？

戏中戏，谜中谜，
浪漫诗意任弥漫，
妙手糅合虚和实，
梦也非梦夜不寒。

五、哈姆莱特

大学庭院里的沉思和理想，
哲学家的智慧和辩才，
年轻伙伴的戏谑和豪饮，
这一切都是迷人的存在。
该诅咒的命运却在墙外！

阴谋，毒杀，篡位，夺爱，
世代相传的对策是复仇。
忽然时间倒流几百年，
退回到北欧森林的野火沟，

武士们一言不合就动手。

不！世界已失去天真，
生活变得复杂而离奇，
谁能确定真和假，
对人和鬼相信或怀疑？
老办法对付不了新世纪。

听听宫门外人声如潮，
更知道宇宙并不全黑暗，
收拾起昔日的伤感和闲愁，
准备好牺牲，临危不乱，
行动的意义在示范。

于是舞台上出现了奇观：
陈尸累累而没有沮丧，
长剑刺穿了旧秩序，
有信念，何惧死亡！
不是兽，不是神，是人的高昂！

六、特洛伊罗斯与克瑞西达

英雄美人好题材，
加上史诗的庄严和崇高，
本可再将悲剧的巅峰攀，
无奈已把彩笔抛。

于是一切都变酸：

爱情只是肉体的挑逗，
信誓旦旦只为了变心，
战场上也只见鼠窃狗偷。

这一点苦涩的现代味，
打动了西欧的存在主义，
人们发现莎翁的幻灭感，
他的主题原是背信弃义。

短暂的黑暗，他终于又见星光。
黄金时代难追寻，
美貌不过“穿脏了的绸缎”——
也罢，且拼余生写天真！

七、莎士比亚和琼生

多少次夜读在小楼，
读到一事思悠悠，
两个戏班互逞雄，
两个编剧手在酒店碰上头。

一个是剧坛宗师好学问，
又深通市井的风土情，
从小跟随后父学砌砖，
还在决斗场上杀过人。

一个是戏院股东善经营，
诗笔多彩最灵敏，

他广收博纳不红脸，
叫大学才子见了都纳闷。

这两人见面把酒喝，
妙句跟随酒沫向上涌，
琼生的引语一色拉丁，
莎士比亚的机智矫如游龙。

“你为何不遵三一律？
你为何不写社会讽刺剧？
你为何追随时尚去搞大团圆？
你为何不拥护古典主义？”

“可是班兄你听清，
我虽无行心有主，
哪怕他王上千道令，
我决不写宫廷歌舞曲！”

这一下正把琼生打着，
他一听哈哈大笑话其他，
就这样你来我往把智斗，
两个大手笔各有千秋。

只是后世的人们不明究竟，
一百个夸莎翁，可有一个念琼生？
也许写剧不能光靠学问
而学问多了总显得沉重？

1981年

成熟的开始
——评《请君入瓮》的演出

《请君入瓮》一剧的上演，标志着中国在莎士比亚剧本的演出和翻译方面到了比较成熟的阶段。这是因为它在莎翁作品中是一个难演的剧。它属于某些文学史家称为“深沉的喜剧”之列。要不是最后公爵发了善心，则完全可以变成悲剧，起码安哲罗是要被处死的。看来，莎士比亚是有意要表示处事不能单凭条文，而要根据常理和人情。最后几对人的结婚都有点勉强，因此幕布虽然在人为的欢乐声中降下，却在观众的心上留下了苦涩的味道。

这个剧有特殊的复杂性和令人困惑的地方。它在舞台上演出，对于同莎剧接触不多的中国观众就更困难了。

北京人艺演出的成功之处，首先在于把这个难演的剧在短期排练之后搬上了北京的舞台，使观众受到剧情的吸引，精神始终是饱满的。这里，当然有英国导演、中国副导演和中国演员的功劳。以导演而论，我欣赏他的速度：全剧转换极快，干脆利落，因此一个情节曲折的五幕长剧不过两个多小时就演完了。以演员而论，演这样一个生疏的外国古代剧本，动作、说话都比较自然，舞台上并没有出现那种服装怪诞、姿势过火、完全公式化了的“西洋人”，因此观众才能更加注意剧情和人物性格，这也是我们演莎剧逐渐成熟的一个证明。

然而这一切之所以能够实现，还依靠这剧有了一个适合舞台演出的新译本。过去，译莎剧的大多是文学家和学者，即使也考虑到演出的效果，却由于没有演剧经验而仍然只能译成供阅读用的本子。这使得不少

人拿通常对待“文学名著”的态度去对待它们，只分析剧情的思想意义和文字技巧，而很少考虑到舞台和演出的情况。现在好了，我们有了一位精通英语的演员来译莎剧，台词译得出色，明白易晓，而又保持了莎翁原著的敏锐、机智、风趣，特别是伊莎白拉的大段说白和路奇欧的插科打诨听起来十分受用。莎翁的比喻、形象、颇为文学化的说法——如“像新婚少妇那样伸出双臂去拥抱死亡”——也都照样译过来，而观众好像还颇能接受，至少是不以为怪。

当然，也有一些问题。如在念台词时，怎样区别莎翁的散文与“白体诗”？在中国舞台上，怎样念莎翁的“白体诗”才比较合适？等等，还可继续研究。《请君入瓮》一剧的演出是一件很有意义的事，它表示中国人演莎剧走上了一个比较内行的阶段，这当中英国导演带来了伦敦演莎剧的老传统和新气象，译者英若诚同志提供了第一个能在中国舞台上演出的新译本，于是之同志和一些青年演员，把一个素称难演的外国剧本演得生动活泼。这些都是值得我们感谢的。

1981年

读蒲伯

图书馆到了几本阔别已久的“屈肯能版”的蒲伯诗集[1]。这是一个好的版本，代表了近年来蒲伯研究和版本学方面的进步。凡编纂古典作家文集的人必须做到几件事情：辨别作品的真伪，确立最切近作家意图的版本，对于困难的地方做必要的注释。蒲伯作品的版本历史一般极为复杂，但“屈肯能版”的编者们能理出一个清楚的头绪来，第六卷的编者诺曼·奥尔特（Norman Ault）对于蒲伯次要作品的鉴定尤见功力。

结果是，读者更容易了解作者的匠心了。“屈肯能版”的编者们不仅确定了蒲伯究竟写了什么，而且通过注释告诉读者他写作的过程。蒲伯是一个喜欢不断修改自己作品的人，而他之所以修改，虽然也有一些当时的社会原因，但主要是由于他在不知疲倦地追求艺术的完美。

例如在他的有名的《致阿勃斯诺特医生书》（An Epistle to Dr. Arbuthnot）中有讽刺艾狄生（Addison）的一节，在“屈肯能版”中原文如下[2]：

> Peace to all such! but were there One whose fires
> True Genius kindles, and fair Fame inspires,
> Blest with each Talent and each Art to please,
> And born to write, converse, and live with ease:
> Shou'd such a man, too fond to rule alone,
> Bear, like the *Turk*, no brother near the throne,
> View him with scornful, yet with jealous eyes,
> And hate for Arts that caus'd himself to rise;

Damn with faint praise, assent with civil leer,
And without sneering, teach the rest to sneer;
Willing to wound, and yet afraid to strike,
Just hint a fault, and hesitate dislike;
Alike reserv'd to blame, or to commend,
A tim'rous foe, and a suspicious friend,
Dreading ev'n fools, by Flatterers besieg'd,
And so obliging that he ne'er oblig'd;
Like *Cato*, give his little Senate laws,
And sit attentive to his own applause;
While Wits and Templers ev'ry sentence raise,
And wonder with a foolish face of praise.
Who but must laugh, if such a man there be?
Who would not weep, if *Atticus* were he!

这节译文如下：

（艾提卡斯）

安息吧，以上诸君！但，有否这样的人：
借灵感发扬天才，赢得美誉传闻。
非但艺广才多，而且精通媚人之术，
生就的文采、谈锋，和安详的风度。
此等人一旦称心如愿，独揽皇权，
可会像土耳其苏丹把亲王手足杀完？
他对人阳里不屑一顾，背里妒羡向往，
自己走捷径起家，却恨别人这种伎俩。
要大骂先小捧，明里点头，暗中白眼，

自己不肯讽刺，却教唆别人讥讪。
想伤害人，又不肯亲自动手出击，
心中不满只暗地示意，吞吐迟疑。
该责怪，或是该赞扬，都不肯开口，
真是个胆小的敌人，多疑的朋友。
他连傻瓜也害怕，被谄谀者包围，
往往空口许愿，却从无半点实惠。
好像是加图，操纵着手下党羽一撮，
安坐着欣赏别人对自己歌功颂德。
机灵鬼、纨绔子吹捧他是字字珠玑，
个个欢喜赞叹，满脸蠢相可掬。
如果真有这样一个人，谁能不捧腹大笑？
如果他就是艾提卡斯，谁能不掩泣悲号！[3]

这里原文的最后两行——且不说其他部分——几经修改，我们可以根据版本的注解[4]重构这样的过程：

1. What pity, Heav'n! if such a Man there be?
   Who would not weep, if A—n were He?
2. Who but must Grieve, if such a Man there be?
   Who would not weep, if Ad—n were He?
3. Who would not Grieve if such a One there be?
   Who would not weep, if Addison were He?
4. Who would not laugh, if such a Man there be?
   Who would not weep, if Addison were He?
5. Who but must laugh, if such a man there be?
   Who would not weep, if *Atticus* were he!

亦即第五次才到现在这个样子。但是乍看好像差别不大；诗人为什么必须如此改了又改？

将艾狄生的名字从A—n写成Atticus，中间经过Ad—n与Addison两个步骤，有一些私人恩怨在内，不去说它。更值得注意的是这样一个事实：蒲伯所用的诗体是所谓“英雄双韵体”（the heroic couplet），而这个诗体有着天生的弱点。试想一首长诗，每行一般五个音步，每步二个音节，一轻一重；两行一组，互相押韵，一直这样一组一组下去，对于读者该是如何的单调！别的诗人往往以增减音节，改变轻重音节的位置，以及使句子跨行等法来打破这种单调，但是蒲伯则不然。他是一个真正的“玩火者”。一方面，他接受这个诗体的限制，绝少跨行，每行的韵脚必然同时是一句的终结；另一方面，他又在一行之内取得最大可能的变化，从而又使行与行间也产生或对照或一致的效果。为了使每行本身有变化，他除了也从音节的数目和轻重方面想法外，特别利用了行中的停顿（caesura），不仅每行之中常有一顿，有时每半行中也有一顿，顿的位置则各行不一，这样不仅增加了各种配合机会，而且还能使诗人将重要的词紧放在顿之前后，从而特别强调了它们：

Damn with faint praise, assent with civil leer
要大骂先小捧，明里点头，暗中白眼

这里对仗整齐，一行中两个部分相矛盾，而每部分之内又有矛盾，写出艾狄生阴阳两面，欲大骂先小捧，明里点头，暗地横眼，然又一切正确，叫人抓不住错处：讽刺的力量不能比它更尖锐了。又如下面从另一诗引来的例子：

See how the world its veterans rewards
A youth of frolics, an old age of cards;

Fair to no purpose, artful to no end,
Young without lovers, old without a friend,
A fop their passion, and their prize a sot;
Alive ridiculous, and dead forgot![5]

瞧，这就是世人对于前辈的报酬！
青年只寻欢，老了把牌斗；
美貌无作为，机心全落空；
红颜无人恋，白发寡友朋；
所喜浪荡子，所得贪杯徒；
活着招人笑，死了无人顾！

这里最后三行每行中各有四顿，重要的词都得到强调；对仗极工，然而毫不单调。没有能比上面这几行诗更能道出一个贵妇人老年的凄凉心情了。

有关艾狄生的一段也是充满了这样的变化与对仗。然而以为蒲伯只是沉溺在技巧之内却是大大的错了：强调服从意义上的需要；对仗是他的嘲弄与讽刺的有机部分：他就是要将一些事物对比起来，使读者看出矛盾与可笑，自行获得结论。

要完全说出他的变化几乎是不可能的。脚韵的安排又是一例。一般他喜欢一行落在一个响亮有力的韵上，如艾狄生段的eyes, rise, leer, sneer, raise, praise等，但是besieg'd与oblig'd的两韵就不是那样“舒泰”，而在最后的子音上显得急促。他强调得力可破纸（大家常引的例子是*The Dunciad*的结束一段），但是他更会轻描淡写：

Yet then did *Gildon* draw his venal quill;

I wish'd the man a dinner, and sate still:
Yet then did *Dennis* rave in furious fret;
I never answer'd, I was not in debt:
If want provok'd, or madness made them print,
I wag'd no war with *Bedlam* or the *Mint.*[6]

于是吉尔登舞起他贪财的笔，
我稳坐不动，但愿他吃到酒席；
于是旦尼斯气急败坏把人骂，
我一身无债，也就不答话；
如果他们写文是由于缺钱或发狂，
我不对避债台和疯人院动刀枪。

这里rave in furious fret——多么巧妙的、完全合乎内容要求的f与r的配合！——活活画出Dennis的怒不可遏而又无可奈何的神情，而下一行则是蒲伯在冷言冷语，表示毫不在乎：这里声音与韵律的运用就不仅是与内容合一了，而是丰富了内容，使内容得到更圆满的表现。

强调和轻描淡写配合起来，便产生了下面这样一段有名的诗行：

Let *Sporus* tremble—"What? that Thing of silk,
"Sporus, that mere white Curd of Ass's milk?
"Satire or Sense alas! can *Sporus* feel?
"Who breaks a Butterfly upon a Wheel?"
Yet lat me flap this Bug with gilded wings,
This painted Child of Dirt that stinks and stings,
……[7]

让司包勒斯发抖吧——“什么，那个穿绸的家伙，
司包勒斯，那驴奶凝成的一小垛？
唉，讽刺和理性岂能把他触动，
压蝴蝶又何必用车轮？”
一个小指就弹走这只金翅的臭虫，
这个涂脂抹粉、又臭又毒的小人……

这里有一种令人惊怖的美，对于当时女王的一个宠臣的轻蔑是无以复加了。“蝴蝶”行是如何的轻，“这个涂脂抹粉、又臭又毒的小人”行又是如何的重！我们所感到的愉快不只是由于看见一个名叫哈维勋爵（Lord Hervey）的人在给揭穿无遗，而是由于诗人叫一切同样的达官贵人在理智的阳光下暴露出他们的不可见人的原形来了。

这些变化使得蒲伯能够将有重大弱点的“英雄双韵体”转化为最有力的讽刺武器：一个值得任何诗人骄傲的成就。但在文字的使用上，他还有一个大优点：精练。他的诗最为干净利落。如果说他初期常用罗可可式的华丽词藻，后来则他的诗主要是白话，而且大量利用口语。拜伦崇拜他是完全有理由的：他们同是以讽刺见长的诗人。由于精练，他的诗更能单刀直入，其迅捷锋利给人以一种罕有的美学上的满足。

他对于艾狄生的讽刺更是用出了自己一切本领和所有的人生经验。他知道这是一个不可轻视的敌人：名诗人，小品文大家，政治上的红人，满朝是他的赞美者。因此一开始蒲伯称赞他，然而着重其得天之厚；接着转入攻击，主要谈他忌才；然而他又不敢明忌，只是阴损——诗人乃以一连串的对仗句法揭穿了他的伪善；再就谈到他身边的党羽和他的小王国。在这样一大段之后，蒲伯需要二行足以压得住的结论。他选到了合适的脚韵和合适的句法——没有比if *Atticus* were he！更能概括一切的了，但是他对于上一行的前半长久不能满意。先将What pity,

Heav'n！换成 Who but must Grieve以与下文Who would not weep 相对，又进一步将它改成结构完全一样的Who would not Grieve；然后灵机一动，又觉得平行不如对照更加醒目，因此将Grieve改成laugh；可是诗人又不喜欢过分的整齐，尤其因为前面已经有了一长列矛盾对照的“账单”，于是他在最后定稿时故意将它改成Who but must laugh，在同中求异，增加变化。这里有将近二十年的功力，无怪乎透过18世纪两个作家之争我们看见了一个典型的处境，而蒲伯笔下所出现的艾狄生——冤枉也好，公平也好——成为一切虚伪、忌才、借刀杀人的文人政客的典型写照了。

1957年

---

[1]John Butt, ed., The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope（London: Methuen, II vols, 1939－1963）.

[2]《仿贺拉斯》（John Butt, ed., Imitations of Horace, 2nd ed. [London: Methuen, 1953]），第109—111页。

[3]本节译出自吕千飞同志之手，其余译文系作者译出。

[4]这些注解不在上引卷内，而在《次要诗集》（N. Ault, ed., Minor Poems [London: Methuen, 1954]），第143页。

[5]《论道德》第2集（Moral Essays II），第243—248行。

[6]《致阿勃斯诺特医生书》（An Epistle to Dr. Arbuthnot）第2集，第151—156行。

[7]《致阿勃斯诺特医生书》，第305—310行。

萨克雷的《名利场》
——兼评一个好译本[1]

19世纪英国批判现实主义小说家当中，萨克雷是仅次于狄更斯的大手笔。现在他的最出色的作品《名利场》有了一个流利可读的中文译本，这是一件值得欢迎的事情。

萨克雷有他独特的长处。他对于上层资产阶级人士比较熟悉，因此能将他们刻画得入木三分。在《名利场》里有伦敦大商人，当朝的大贵族，也有一个人手里握着两个下议员名额的乡下大地主。狄更斯比他更会写苦难的人们，但是写起这些人来却得输萨克雷一着。

他又将他们写得十分具体，使读者不会弄错他们的时代。本书里的伦敦大商人老奥斯本多么活跃纸上！然而同是商人，他却早已不像18世纪英国小说里所见的小买卖人了。拿一个最熟悉的例子来比较吧，菲尔丁的《大伟人江奈生·魏尔德传》中的珠宝商人多么谨慎小心，多么守本分，经营的范围也极为狭窄，只要一个小首饰盒就可以藏起他全部的财产。老奥斯本呢，他是伦敦蜡烛业同业公会里的巨头，连他的子弟也完全以平等地位同贵族来往了，而且他已经懂得以现代金融资本家的方式来利用银行和交易所——你看他回家一不高兴，家庭教师乌德小姐就说，“大概是公债跌价”（第148页）了。好一个“公债”两字！在萨克雷以前的英国小说里几曾见过呢？本书所写的纨绔子弟也是只能属于19世纪中叶的，例如那位胖胖的乔瑟夫·赛特笠先生之所以能在欧洲的名都逍遥自在，是因为他在印度有一个挂名差使。原来英国资产阶级的剪息票上除了本国无产阶级的汗渍之外，早就沾满殖民地人民的鲜血了！便

在女角当中，也有一位满身金刚钻、远从西印度群岛“圣·葛脱地方来的半黑种”（第5页）施瓦滋小姐，她因为富可敌国，惹得伦敦的贵族子弟千方百计地追求，最后还获得入宫觐见国王的殊荣。可见萨克雷所写的不是泛泛的一般的资产阶级，而是一个特定的历史时期中的一群剥削者和寄生虫。

因此，萨克雷使我们更能了解他所写的那个时代。但是，同时，《名利场》又有其普遍的意义。要明白资产阶级是怎样残酷无情，无须再举他们剥削无产阶级的事实，只要看看他们彼此之间的倾轧和吞并也就可知了。书中赛特笠老人的遭遇是典型的。老奥斯本的起家原是靠赛特笠提拔的，因此两家的儿女也就早已由父亲们定好婚约。但是赛特笠在证券交易所里失败了，他就立即像一双破鞋子似的被资产阶级从他们的队伍中扔了出来。没有比老奥斯本更鄙弃老赛特笠的人了；在他以及别的资产阶级人士的眼睛里，没有比在商业上失败更不可饶恕了。儿女的婚事当然无从谈起——虽然他们终于私下结婚，那却是另有原因的。这样的事可以发生在19世纪中叶的伦敦，也完全可以发生在解放以前的上海；在老奥斯本的谈吐里，我们岂不是听到了黄浦江边一些大商人的谈吐么？而萨克雷所写的老奥斯本刚刚死去的情况，又多么像《儒林外史》里的某些笔墨：

> “四天之后他就死了。医生从楼上下来，办丧事的从楼下上去。凡是面对勒塞尔广场花园的窗口，所有的百叶窗都关闭起来。白洛克急急忙忙从市中心赶来。‘他留给那孩子多少钱？不能给他一半吧？当然应该是三份平分啰？’这一刹那真是紧张。”
>
> （第772—773页）

萨克雷的写法，对于看惯“看官须知”的旧小说的我国读者，应该有

一种亲切之感。他喜欢以作者身份登场说教，一切情节和人物都通过他的眼睛来看，这样不仅让读者知道他用意所在，而且也使整部作品获得了一致性。为了巩固这个一致性，他又在小说的结构上别具匠心：全书情节围绕着两个女子的身世，以两人的荣辱浮沉互为对照。正因为这部小说曾在刊物上连载，作者对于整个布局事先想得特别周到，结构也就十分谨严。拿现代小说的标准来看，《名利场》似乎长了一些——但是19世纪的小说，尤其是在刊物上连载的小说，大抵总是长的（狄更斯的就很长）。虽然书中有几个不必要的片断（如都宾在印度的一大段），萨克雷的笔墨一般却是经济的，同时又很细腻，是一种闲话家常的笔调，与他的嘲讽的口气和不以个别的角色为重心的写法（他称本书为“一部没有主角的小说”）都是合调的。例如滑铁卢之战，别人一定正面写战争，写军威之盛，写英雄业绩，他则自称“不是描写战争的小说家，只管平民老百姓的事”（第359页），写的是战役前布鲁塞尔城的社交生活，战役中英国贵妇人等逃难的窘态，而战役之后呢，读者只见作者静静地说：

> “布鲁塞尔的居民听不见枪炮了，英军一直向前追逐了好几哩。黑暗笼罩着城市和战场；爱米丽亚正在为乔治祈祷；他呢，合扑倒在战场上，心口中了一颗子弹，死了。”
>
> （第403页）

这是常给人引用的一段，确实是又经济又有深意的笔墨：作者怎样巧妙地将战场上的胜败与孤儿寡妇的命运联在一起！在这等地方，作者本人对于战争的讽刺便与文章化而为一，作者的写法便增加作品的现实性了。

但是正因为作者本人在小说中占了这样一个重要地位，小说的缺点

终究也只能归纳为作者世界观的缺陷了。这部小说是有重大缺点的，主要的缺点不在于作者在讽刺了资产阶级社会之后，没有指出如何推翻它或“对将来没有憧憬”（译者序，第5页）之类，因为萨克雷出身资产阶级的家庭，长在那样一个资本主义正在繁荣的时期，我们不可能要求他同当时的社会决绝；他的主要缺点在于不论在暴露和讽刺方面，他都不能坚持到底，而是刚挖了一下，刺了一阵，就忽然心肠软了起来，哈哈一笑，以一种和事佬的态度对一切妥协了：

> “唉，浮名浮利，一切虚空！我们这些人里面谁是真正快乐的？谁是称心如意的？就算当时遂了心愿，过后还不是照样不满意？来吧，孩子们，收拾起戏台，藏起木偶人，咱们的戏已经演完了。”
>
> （第874页）

这是本书的结尾。对于这样一本卓越的书，能有比这几句话更软弱无力的结尾么？人生如梦耳，何必认真。在一种虚假的哲理的烟雾里，作者眼中有泪，像是充满了同情心，然而真正的现实世界却给遮住了。这就是为什么英国批评家凯特尔要说他在最后的分析上来看是缺乏“人格的完整”的；这也就是为什么萨克雷的家常闲谈虽然文雅、有风趣，却毕竟缺乏狄更斯的尖锐、深刻和撼人心魄的力量。

从上面所引的几段译文，已可看出译者的努力和成功。译文不仅仅是流利，而是又忠实又流利。在必须忠实于原文的时候，连字句的次序也悉如原文，如上引滑铁卢战场的一段便是。这里“死了”必须放在句末，否则便破坏了萨克雷的风格，减弱了文章的戏剧性。同样，在另段引文里，“医生从楼上下来，办丧事的从楼下上去”，也是完全按照原文次序，译者并且将两相对照之处，在字面上也弄得十分明显。细节的妥

帖之外，译本整体是用自然的、生动有力的中文写成，读之顺口一如创作。如果译文有什么问题的话，那就是译者在个别地方过于避免现代的词句，结果弄得太文，如“蓓基不怕别人彰明昭著和她挑衅”（第640页）。有些地方显出译者对于北方方言中某些用语的特别爱好，如“到了地头”，“板着正经脸儿斗牌”，“心里老大纳闷”等等。这种文体不是一切译本都能用的，它只适合某些题材和某些较早的作家；就本书而论，它倒是同原作者的闲话家常的笔调颇为一致的。

译本前面有译者的序言，这也是件好事；作为读者，我们希望知道译者对于所译的书有些什么看法。本书的译者序对于书中的人物性格做了分析，也提到了作者的写法和弱点，都对我们有帮助。间或有论点似可商榷。例如说萨克雷在写《名利场》时“把小说作为批评的工具，在英国文学史上还是第一次”（译者序，第8页）。实际上，以社会问题为中心的小说大抵都是“批评的工具”；远者不论，就以译者自己提到的18世纪的菲尔丁而论，他的《大伟人江奈生·魏尔德传》岂不也是批评当时上层社会的么？而且菲尔丁对于当朝首相华耳波尔的攻击又是多么尖锐！又如译者将笛福的摩尔·弗兰德斯看作“蓓基·夏泼的前身”（译者序，第7页），也似可以讨论。如果一定要提“前身”的话，那么，与其说蓓基像摩尔，不如说她像同一个笛福所写的洛克善娜。同蓓基一样，洛克善娜也是法国父母所生而在英国长大的穷女孩；蓓基虐待她的儿子，洛克善娜遗弃她的女儿，几乎还将她害死；蓓基越爬越高，洛克善娜越嫁越富；洛克善娜最后不得善终，蓓基在害死了大胖子乔斯之后，虽然骗到了一笔保寿险的钱，却毕竟只能在名利场上摆一个小摊子了。至于说“蓓基·夏泼的机智聪明，诙谐的谈吐，泼辣大胆的作风，在英国文学史里可说是独步古今的”（译者序，第7页），也似乎拔得过高了。《名利场》毕竟只是19世纪中叶若干卓越的英国批判现实主义小说中的一部，而蓓基不过是英国文学作品中若干惹人注意的女主角之一而已。

[1]萨克雷：《名利场》（杨必译），北京：人民文学出版社，1957年。

难忘的《骑马乡行记》

山水画，
流民图；
羊也肥，
禾也壮，
怎奈四野齐叫苦；
田间女子多佳丽，
可怜面色尽如土！

这是我读威廉·科贝特（William Cobbett，1763—1835）的《骑马乡行记》（*Rural Rides*，1830）的印象。此书并非一气呵成，而是作者在1821—1830年间骑马出游英格兰、苏格兰各地的零星记载，原来陆续发表在有名的平民报纸《政治纪闻》上，到1830年才汇集出版；作者且行且看且书，到处注意土壤、庄稼、林木和牛羊牧放的情况，到处交朋友，访古迹，问民生疾苦，一到旅店，即将马背所见，疾书成文，夹叙夹议，充满了一种热腾腾的“此时此地”的实感；写法既如此，我们也不妨逐节看下去，不消几节，就会发现一个在别的文学作品里罕见的英国。这英国不以伦敦著称，伦敦在此只成了毒疮“大瘤”；这里所见的是田野，石屋，小酒店，古教堂，丘陵草地，牛栏上、树丛里会唱歌的鸟，“浓得用刀都割不开的”大雾；然而风景虽美，人民生活却困苦不堪，到处是乞丐，农民住处不如猪圈，吃得不如罪犯，却养肥了一批吃公债和拿干薪的新贵。请看：

马尔勃罗

1821年11月6日星期二中午

晨九时离欧卜赫斯班，坐马车来此，行程二十哩。经过河谷，至离村六哩处又入丘陵地带，碧草如茵的坡地向正西及西南方翻滚而去，直达德怀士与索氏贝利二城。丘陵地行约半哩，即见平原，地质亦由硬石而变石灰土。这一带农民生活看来极苦。每一村舍之旁，约有二十处麦堆，尚不计田野中散置者；大块田地皆种麦，每块五十、六十、一百英亩不等。路遇农妇多人等人验收其所割的麦子，她们衣裳褴褛，穿得不如法南姆打草的乞丐，庄稼人在收获季节而情况如此之惨，还是初次见到。其中不乏十分秀美的姑娘，也是满身补丁，脸如死灰。天冷，霜重，这些女孩子的手臂和嘴唇都冻得发紫，任何人见了都要心痛，只有那些卖官鬻爵、买空卖空之徒才会无动于衷。

而作为对照，是这样一种景色：

温泉胜地

海顿

1826年9月30日星期六晚

华立克夏的爱望河在此处流入色纹河，两河沿岸若干哩水草丰美，前所未见。草地上牛羊成群，沿途不断。看着这景色，这牛羊，心想这些好肉可作多少用途，不禁感到神奇。但是再向前骑八九哩，这神奇之感就破灭了；原来我们已到达一个毒瘤似的害人地方，名叫却尔特能，所谓温泉胜地是也。这地方充满了东印度的劫掠者，西印度的奴隶主，英国的税吏，吃客，酒鬼，淫棍，各色各样，男女俱全。他们听了一些窃窃暗笑的江湖郎中的鬼话，以为在

做了多少丑事之后，一身孽障，可以到此一洗而净！我每次进入这等地方，总想用手指捏住自己鼻子。当然这话没有道理，但我一看见这儿任何一个两腿畜生向我走来，实在觉得他们肮脏不堪，像是一有机会就要将他们的毒疮传染给我似的！来这等地方的都是最恶劣、最愚蠢、最下流的人：赌鬼，小偷，娼妓，一心想娶有钱的丑老婆子的年轻男子，一心想嫁有钱的满脸皱纹、半身入土的老头子的年轻女人，这些少夫幼妻为了便于承继产业，不惜一切手段，坚决要为这些老妇衰翁生男育女！

我们又看见作者忧国之心如焚，刚刚神往于春天早晨百鸟齐喧的境界，但是一想到眼前人事，立刻又恨官僚和商人将英国变成了地狱：

鸣禽

洪卡斯尔

1830年4月13日晨

过去三周所经地区之内，虽然谷、草、牛、羊都好，却有一个缺点，在我看来还是一个大缺点，那就是：缺少叫得好听的鸟儿。眼前正是它们叫得最起劲的时节，但在这整个区域之内，我连看带听，总共只碰上四只云雀，毫无其他鸣禽，连不会唱歌的小鸟，也只在波士顿与薛别赛之间某处牛栏上见过一只金翼啄木鸟。呵，怎能不想起在色莱的沙丘上，千万只梅花雀同时在一棵树上高歌！呵，在汉姆夏，色撒克斯，肯特，在树林和山谷里，又有多少鸟儿在尽情唱着喜歌！此刻正是清晨五时，如果在巴恩艾姆，树林里正是众鸟齐喧，其数何止万千！天未明就先听到画眉，接着燕八哥开口了，然后百灵鸟腾地而起；等太阳放出信号，所有能唱能叫的鸟

儿都放喉而歌，篱笆、草丛、低树、高枝，无处不在鸣啭！从长长的枯草堆里传来了白喉莺的甜美圆润的歌声，百灵鸟则高飞无踪，但听他唱得响唱得欢，其声宛如从天而降！无怪乎弥尔顿在描写天堂之时，并未忘了提到“最早的鸣禽”。

林肯郡虽然有些缺点，仍是得天独厚，如再有所祈求，则非良心所许了。

可是如果我有时间与篇幅从自然转到人事，来描绘一下所经地区的人的情况的话，我将清楚表明在威斯敏斯特[1]的那伙人即使碰上天堂，也会将它变成地狱。

当时英国正处在历史的一大转折点，法国革命和工业革命的影响激荡不已，反对拿破仑的战争刚打完，工业资本家开始得势，宪章运动的红旗也正在一一树起，行将成为最叫统治阶级惊恐的声势浩大的群众运动。《骑马乡行记》的难得之处，正在它用犀利、通俗的文笔，从乡间穷苦人民生活细节着眼，捕捉了这样一个富于爆炸性的历史局势。

书固力作，人亦英杰。科贝特出身农家，前半生反动，后半生激进，走的路恰与一般英国政治人物相反，从1805年起就被统治阶层目为最危险的“暴民领袖”之一，不说反动派怕他，连骄傲的拜伦也惧他三分。他独力办了一张专门抨击政府的报纸，即上述《政治纪闻》，前后超过三十年，最高销数达六万份，每次出版之后，处处可见不识字的贫农数十人围坐静听一人朗读科贝特的措词激烈的社论。他是农民的代言人，反动派的眼中钉，曾几次受捉捕，入狱二年，被迫流亡美国又二年，直到1831年还被政府以煽动暴乱罪告到法庭，但此时这位年近70的老人早已影响巨大，又加举国骚然，多处贫农暴动，反动派不得不将他释放。次年，他被选入国会，又在围绕新贫民法的激辩里对控制新国会的辉格党人进行了逝世前的最后一场斗争。

然而这位勇猛的斗士却又充满了矛盾。激烈地要求改革政治，却又怀恋着封建时期的中古英国；清楚地认识到国会议员不论属于何党，都是一样黑的乌鸦，却又指望能选出一批新人来推行新政；深恶痛绝地大骂人口论者马尔萨斯和主张自由贸易的“苏格兰哲学家”们，却又看不出他们原是替工业资本家鸣锣开道的；坚决地谴责辉格党人和寄生虫似的教士之类，却又放走了残酷剥削工人的厂主们，直到晚年才觉察到他们为害之烈。但是，他总的行程是向上的，他对于资产阶级哲学家和经济学家的尖锐谴责也是较早的，而且一直紧紧站在劳动人民一边，到逝世前不久还注意在工人之中进行政治活动——1830年他特别到英格兰北部工业城镇旅行，所到之处，大群工人出来听他演讲，在一个地方他在进出会场之际，给无数工人抢着握手，以致第三天他两手肿痛如受棒打，但是“一想到这是由于工人的粗壮大手握捏而成，这点痛楚也就变成了最大的快乐！”这是一个未忘本的平民政治活动家，一个真性情人，深爱英国和英国人民，自身具有英国人民的某些典型特点，因此卡莱尔等人曾称之为“典型的约翰牛”。

马克思、恩格斯曾多次在著作里提到他，盛赞他的文章，称许他是“革命者”，同时也指出他思想里的矛盾，特别是他同卡莱尔相似的一点，即“对现代的批判是和颂扬中世纪这种完全违反历史的做法紧密地联系着的”[2]。马克思又在发表于1853年7月20日《纽约每日论坛报》的伦敦通信里专门讨论他，其中有两句为人常引的话十分精辟地总结了他的一生：

> “威廉·科贝特是……大不列颠的最保守又最激进的人；他是古老的英国最纯真的化身，同时又是年轻的英国最勇敢的预告者。”[3]

科贝特从小在田里干活，全靠自学成了一个文章能手，著作极多，仅政论就达百卷之多，历史、农业、经济和一般社会问题的书籍和文章也占很大数量，此外还编过字典，写过法语和英语语法，后者是专为农家少年自学用的，能够打破学究旧说，立论与例句都很新颖，至今都颇值一读。科贝特不论写什么，文字都十分吸引人，风格朴质有力，词句明白如话，在19世纪初年浪漫派美文极盛之时，不仅独树一帜，而且杰出地发扬了以18世纪斯威夫特为代表的平易文体。因此，科贝特的散文在英国文学史上占有重要地位，受到许多读者、作家、文学史家、风格学者的推崇，其中最有代表性也最难得的赞誉来自浪漫派散文大家和卓越的文学批评家海什力特：

> “他不仅毫无疑问是当今最坚强有力的政论家，而且是英文中最好的作家之一。他的文章同他的思想一样，是朴素的，开朗的，直截了当的。我们可以说：他有斯威夫特的明白晓畅，笛福的自然流利，曼特维尔的画笔生采而意存讽世——如果这类比拟不是不伦不类的话。”[4]

附带地，我们也可提一下：根据保尔·拉法格的回忆，当马克思在1848年以后“想使自己的英语知识达到完善的境地时”，他曾把两个英国作家的“特殊风格的词句都搜寻出来并加以分类”，这两个作家一个是莎士比亚，一个便是科贝特。[5]

《骑马乡行记》在科贝特的散文中占有特殊地位，是公认的他最好的作品，因为在这里他成功地将山水的美丽同时代的苦难融合在一起，既有随笔小品的情致，又有政论文的锋利，而将二者统一起来的则是科贝特本人坚强的，喷发着土地的芳香的，有点执拗然而对人民是完全忠诚的，有点自负而又十分妩媚可爱的性格。

[1]伦敦的一区，即国会所在地。

[2]《马克思恩格斯全集》，第7卷，人民出版社，第301页。

[3]《马克思恩格斯全集》，第9卷，人民出版社，第214页。

[4]《闲谈集》中《科贝特先生的性格》篇。

[5]《回忆马克思恩格斯》，人民出版社，1957年，第71页。

汉译《英国湖畔三诗人选集》序

英国19世纪初年的湖畔诗人——华兹华斯、柯勒律治、骚塞——都有传世之作，特别是前两人，公认为英国的大诗人。他们有些共同特点，例如在政治上都从神往法国革命的理想转变到害怕法国革命的现实，又如三人的诗才都维持不久，华兹华斯不过十年，柯勒律治不过五年，而骚塞则原来并非十分出色的诗人，后来虽封了“桂冠诗人”，却以《纳尔逊传》之类的散文作品见长了。然而在他们的盛时，华兹华斯和柯勒律治合力用他们的作品和文学理论决定性地打开了英国诗史上的新局面，从此浪漫主义代替了新古典主义。

浪漫主义是一个复杂现象，有正面，有反面，精华与糟粕并存。浪漫主义诗歌也是这样，只是表现得更加尖锐。英美现代诗的某些特征——如非理性倾向，诗人与社会的尖锐对立，诗人自视为逐客，诗歌走入内心和潜意识，等等——也种因于浪漫主义。然而浪漫主义中的理想主义，对人的解放的憧憬，对民间文化的发掘，重真实感情而反对矫揉造作等等，加上表现上的强烈性和新颖性，又留下了无数好诗。

这当中，华兹华斯的成就是突出的。他第一个使用新的诗歌语言，去掉了18世纪的陈言与词藻，力求写得平易素净，但又不流于呆板，无论抒情小诗或《序曲》那样的自传性长诗都有新意，都耐读。他把卢梭的那种以童年为至乐，以自然人为最高贵的思想发挥得很透彻，然而完全英国化了，由于对法国革命的激烈演变感到自己理想的破灭，更加觉得英国湖区山山水水的可亲，从中寻到一种崇高的精神力量，这才治疗了他的心灵创伤。他感触很深而手上又有新的诗歌语言，所以才能写出那样清新而又深刻的作品。有些诗起句极妙，一上来就引人遐想：

我在陌生人中孤独旅行

（《无题》）

我好似一朵孤独的流云，
　高高地飘游在山谷之上

（《咏水仙》）

但又不只是标题动人，而是下面还有变化、层次，而结尾常有余音。这也就是说，他兼有思想的深度和运用语言的本领，而且两者结合得十分完美。所以一直到现在，华兹华斯被英美新旧各派批评家一致公认为英国文学史上五个或六个最重要的诗人之一。

柯勒律治写诗不多，然而其中有不朽之作，例如《古舟子咏》和《忽必烈汗》。他认为文学里最中心的问题是如何发挥人的想象力的作用，根据这点创立了一套诗歌理论，成为英国文学史上最敏锐的文论家之一。他本人的作品就表现了他的想象力如何骋驰在遥远的海洋和中古的月下城堡之间，甚至一场梦也产生了一首富于奇幻之美的诗。他代表了浪漫主义的神秘、奇幻的一面，在技巧上则发掘了诗的音乐美。

骚塞写得很多而佳作甚少，今天只有二三首小诗还偶尔有人提到，本集中都包括了。他的诗可以作为前两人所作的一种陪衬，读一点也可以使我们更全面地认识湖畔派。

以上说的，无非表明湖畔派诗人是重要的，值得译的。但是另一方面，他们又颇不易译。这也是他们的特点使然。华兹华斯的清新难译——最简单的语言往往最不易译，何况他又在简单中有深意，纯朴中有奇美。柯勒律治的神秘色彩也难译，他的音乐美更是不易用另一种语言

传达。

也许因为难译，英国湖畔派诗人的名字虽然在中国并不陌生，他们的作品则介绍有限。不懂英语的读者只能根据少有的几首译诗去了解他们，这样就不容易看出他们真正的成就和确实存在的缺点。

本集的译者顾子欣同志是一个真正的诗歌爱好者，他知难而进，在工作十分繁忙的情况下，坚持译诗，越译越好，成果累累。本集包含了华兹华斯诗74首，柯勒律治诗23首，骚塞诗3首。这可能是英国湖畔派作品在中国最大的一个合集。读者会发现，这100首诗展现出一个丰富多彩的想象世界，无论在题材和诗艺上都有一些佳作。

近年来我国文学翻译事业颇为兴盛，诗的翻译也日趋繁荣，其特色就是以诗译诗。本集的译者平素也写诗，译起湖畔派的诗来也是力求保持原有的格律、脚韵，但又不过分拘泥，而使之中国化。这是一种可贵的努力。我乐于为介，并且希望他能保持这个势头，源源提供新的译作。

1984年

汉译《英诗金库》序

像中国一样，英国也有选学，即把诗文精华编在一个选本中的学问。1557年的托特尔《杂集》就是一本有影响的英国抒情诗选，展示了英国文艺复兴初期几位抒情诗人的作品。19世纪中叶，一位叫做弗朗西斯·透纳·派尔格雷夫（1824—1897）的诗人编了一部《英诗金库》，主要收集抒情诗，出版之后，受到欢迎，以后重版多次，并经后人补充，成为至今有名的选本之一。

原编者收了288首诗，按时代先后分为四部分，第一部分到1616年，都是16、17世纪的作品；第二部分到1700年，以17世纪作品为主；第三部分到1800年，全是浪漫主义盛世之作，华兹华斯一人入选41首之多；第四部分则是19世纪前半叶的作品。后加的诗数目达145首，为原编的一半还多，创作年代直到20世纪初年，把丁尼生、勃朗宁以至所谓乔治时期的诗人包括在内了。总起来看，这是一部包罗从文艺复兴直到20世纪初年各时期抒情佳作的选本。

任何选本都受编写时的文学风尚的影响，《金库》也不例外。编者派尔格雷夫本人是一个后期浪漫派诗人，他的选目呈现出后期浪漫主义的诗歌观的长处和缺点。几位主要浪漫派诗人——华兹华斯，柯勒律治，雪莱，济慈——得到了较多的篇幅，重要的抒情作品几乎都收集在内，但是以讽刺诗见长的拜伦则表现得不充分。还有一个重大的遗漏：布莱克这位大诗人无一诗入选。18世纪的格雷等人有机会展露才华，但是17世纪则少了玄学派的典型之作，多恩一首也未收，马威尔只收进了《花园》等二三首，却未选至少同样出色的《致矜持的情人》。

有些选进的诗并不高明。托马斯·甘浦贝尔的歌颂英国武功的诗选得多了，这里透露了编者本人的政治思想，然而这也是19世纪中叶不少英国诗人共有的思想，例如他的朋友、当时最有名的诗人丁尼生就写了《轻骑旅的冲锋》。

此外，从现代版本学的标准来看，编者对于作品本文的选择也有失之任意之处。他不是力求体现作者的原意或最后的考虑，而是从他本人认为“最有诗意”（前言，第ix页）的这一点来确定版本的。

因此，不能说《金库》在今天还是一本标准的甚至权威性的选本。20世纪中叶以后，陆续出现了新的英诗选本，如约翰·海华德编的《企鹅版英诗选》（1956）就获得好评。

然而《金库》还是大有可读的。这是因为就抒情诗而论，它所选的大部分是有定评的优秀之作。读了它们，对于英国抒情诗的发展大概和每个时期的重要作品是可以比较清楚的。编者着重欣赏，这也比力图体现一家之说的选本要比较全面些，因而也就比较适合一般读者。《金库》自1861年初版以来，不断重印，这事实也说明它受到了若干代读者的爱好。

中国老一代的文学学生学习英诗，往往从《金库》开始。它帮助他们形成了诗歌趣味，也带来了某些局限性。现在是轮到新的一代中国学生来读它了。在这个时候，编出一个中英对照本，将十分有助于他们读懂所包含的诗篇。读懂也包含用马克思主义去分析，去区别优劣，但是首先要了解字句的意义，因此好译本仍是不可少的，特别是对于不识英语的青年读者。

然而诗却难译。这选本所收的四百三十多首诗里，有的十分难译。

对照本的编者们在收集和整理译诗上，花了力气，既采用了旧译中的脍炙人口之作，又补充了大批新译，译者来自各方。这等于是开了一个译诗展览会，可以让读者看出我国在诗歌翻译上的成就和不足，对于推进文学翻译无疑也是有好处的。

1984年

《彭斯诗选》序

一

彭斯的一生是短促的：生在1759年1月25日的“一阵大风”里，死在1796年7月21日的病床上，活了不过37岁。他的父亲先是园丁，后为佃农，始终经济困难，彭斯弟兄从小就在田里劳动，经常都如他弟弟吉尔勃特所说那样，干“超过体力所允许的”苦活，而仍然入不敷出，“好几年都吃不上肉”，[1]最后几年他虽当了税局职员，却要骑马在雨中巡行，每周达二百英里，因此得了风湿性心脏病。他是由于劳累过度而早死的，而且死时还欠着债。

他在世之年，正是欧洲、英国、苏格兰以至整个西方世界的多事之秋。18世纪下半叶的产业革命正在深刻地改变西欧社会的经济结构，从而又引起一系列其他变动，例如农业的耕作方法由于实行大面积灌溉而在革新，而彭斯父子屡次务农失败，其原因之一就是没有财力适应这个新的形势。1775年，彭斯16岁，大西洋彼岸爆发了美国革命。后来彭斯写过一首诗，除了赞扬华盛顿领导下的美国人民敢于同英国暴君斗争之外，还慨叹苏格兰人安于受人奴役的可耻：

你那自由的灵魂逃到了何处？
同你伟大的先烈进了坟墓！

（《颂歌（庆祝华盛顿将军诞辰）》）

1789年，彭斯30岁，巴黎群众攻下了巴士底大狱，开始了法国革

命。英国受到极大震动，苏格兰也动荡不已。彭斯早就相信人是生来平等的，现在更是言行激烈，1792年还买了从一条走私船上没收的四门小炮托人送往法国，仅因中途为英国政府截获而未达目的地[2]。这年年底他终于受到税局上级的传讯，几几乎掉了饭碗。等到法王路易十六夫妇被人民处决，全欧的君主都着慌了，英国政府加紧扑灭民主运动，苏格兰志士缪亚等在爱丁堡被控叛国大罪，后来流放海外。彭斯在这段时期里却写下了这样的诗：

国王可以封官：
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套！
管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！

好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎样变化，明天一定会来到，
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀！
管他们这一套那一套，
总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

（《不管那一套》）

针对路易十六被处死一事，他不顾风声鹤唳，写信给一位平素相知的夫人，坦白说出自己的看法：

说一句体己话，你是知道我对政治的看法的。对于那位诚实的医生哭哭啼啼地悲悼某对伟人夫妇应得的命运，我是不以为然的。试问把一个欺诈成性的木头人和一个无耻的婊子交到绞刑吏手上有什么了不得，值得我们在这紧要关头去分神注意呢？现在的情况，正如我的朋友洛斯科在利物浦用卓越的诗行所写那样：

几百万人民的命运悬而未决，
命运的天秤正在颤抖！

不过我们的医生朋友曾经受惠于当权大人物，而且要为自己妻儿着想，所以我也不怪他，因为我想他本质上还是自由的忠实朋友。——谢谢上帝，伦敦的几桩审判案件总算让我们可以吐口气了，并且我想时间不会太久了，总有一天一个人可以自由地骂几句比利·庇特而不被称为国家的敌人了。

（1795年1月12日致邓禄普夫人函）

比利·庇特即当时英国首相威廉·庇特，彭斯轻蔑地用小名比利（Billy）叫他，发泄了他对那个组织了全欧反动势力去攻打革命的法国的刽子手政权的憎恨。

他对于海外大事这样关心，而本人却始终没有能够离开苏格兰一步。1786年，由于务农失败，同琴·阿摩的婚事也遭遇挫折，他曾想移居西印度群岛去另谋生计。为了筹划旅费，他设法出版了诗集，不料这本名叫《主要用苏格兰方言写的诗集》的小书取得了很大的成功，于是他改而去了爱丁堡，接着有南部边境和西北部高原之游，此后一直守在

家乡，连伦敦也从未去过。这样一个土生子，一个长期在地里干活的佃农，为什么竟对海外风云这样敏感？当然，他生活在一个斗争剧烈的时代，许多正在进行的巨变使他不能不加以注意。但这也说明他的民主主义思想是如何强烈。

因此，等他回头来看苏格兰农村的生活，他也就既充满了热爱，又感到气闷。他爱好苏格兰的山水、人物、习俗、传说和民歌；没有谁曾像他那样热烈地歌颂苏格兰的美丽，甚至在他吟咏苏格兰美女的时候，他也带着民族的自豪感：

回来吧，美丽的莱丝莉，
　回到凯利堂尼，
让我们夸口有一位姑娘，
　谁也比不上她美丽。

（《美丽的莱丝莉》）

伴随着这自豪感而来的，是对凌驾于苏格兰之上的伦敦政府的仇恨，并以对英国当权者的态度来区别两种苏格兰人。虽然苏格兰早在1707年就同英格兰合并了，但是80年后，彭斯还在咒骂“民族败类”：

武力和欺诈不曾把我们征服，
　历尽多少世代的战争，
如今几个胆小鬼把大事全误，
　为一点赏钱干了卖国的营生。
英国的刀枪我们鄙视，
　自有勇士把住堡垒，
英国的银子却把我们克制，

民族中竟有这一撮败类！

（《这一撮民族败类》）

而他所不忘的，则是历史上的抗英英雄：

跟华莱士流过血的苏格兰人，
随布鲁斯作过战的苏格兰人，
起来！倒在血泊里也成——
　　要不就夺取胜利！

不止是缅怀昔日有的英烈，而且号召后来的志士：

打倒骄横的篡位者！
死一个敌人，少一个暴君！
多一次攻击，添一分自由！
　　动手——要不就断头！

（《苏格兰人》）

当然，这是借了一位14世纪苏格兰国王的口来说的，但是诗中炽热的情感却不仅是历史的感兴，而是同他对华盛顿的歌颂和对庇特的鄙视一样，着眼于苏格兰当时的民族地位。在彭斯身上，民族主义是同民主主义结合在一起的。

但是苏格兰社会的现状却又令他不满。从他自己切身体验里，他就深知苏格兰教会和地主豪绅是专门同穷人家的孩子作对的。主宰苏格兰基督教会的是长老派，他们奉行加尔文主义，在道德问题上十分严厉，特别喜欢干涉青年男女之间的交往，彭斯本人就因同琴·阿摩的结合而被罚站在教堂门前的“忏悔凳”上示众。另一方面，他们却宽容和保护胡

作非为、玩弄女性的长老们，例如“威利长老”。《威利长老的祷词》一诗公认为西欧讽刺诗的顶峰之作。它写的是“诗神偶过正统卫道之士威利之家，听他正在祈祷”，于是把祷词录了下来。一开始时，威利感到很得意：

我赞美主的威力无边！
主将千万人丢在黑暗的深渊，
唯独我在主的面前，
　　受主的恩典。
论才干和品德，谁都承认
　　我是此地的明灯！

然而这位“教堂的支柱”所干的，却是：

可是主呵，我又必须承认——
好些时，春意浓，心痒难受，
也曾经，见钱眼开，孽根不净，
　　恶性又冒头！
不过主呵，您记得我们本是尘世身，
　　从头起便是罪恶人。

这后两行不仅包含了自我辩护，而且是以长老会的教义为根据的。其实他毫无悔意，反而祈求上帝继续让他放纵：

也许主故意叫淫欲生刺，
刺得您奴仆日夜烦恼，
免得他趾高气扬太骄傲，
　　自以为天生才高？

如果这样，多少刺我也忍受，
直到您高抬贵手。

多么奇怪的道理，却又是从长老会的教义引申而得。这样，诗人不止是将摩希林地方一个长老写成了伪善的不朽典型，还揭出了教会本身的教义是如何荒谬。

地主豪绅的罪恶首先是剥削。彭斯对此也有写实：

每逢我们老爷坐堂收租，
我把可怜的佃户看个清楚，
（但每次看了都叫我悲伤）。
他们身无分文，却逃不过我们的账房，
他顿脚，他威胁，他臭骂，
抓了人，还要把他们的衣服剥下。
佃户们低头听着，恭恭敬敬，
还得忍耐听完，胆战心惊！

阔人们日子过得真舒泰，
穷人们活得比鬼还要坏！

（《两只狗》）

这一节诗，今天读起来，仍是如闻其声，如见其人，真是诗歌中现实主义的珍贵一笔。其原因，则是它来自生活本身。彭斯曾对此做过说明：

我父亲的慷慨的主人死了，所租的地只叫我们赔累不堪，而更可诅咒的是，我们落到一个经租账房的手里。我在两只狗的故事里写的一个账房就是他。……

我父亲租的地还有两年租期，为了度过这两年，我们竭力省吃俭用，生活苦极了。我不过是一个孩子，但已成了耕田能手，我最大的弟弟也会驾犁，并能帮我打谷。这种劳动场面可能会有小说家见了喜欢，我可一点也不。那个凶恶的坏蛋账房经常写信骂我们，恐吓我们，每次他的信到，我们全家都哭。一想起这些，我至今怒火奔腾。

（1787年8月2日致约翰·摩亚医生书）

在农家孩子敏感的心灵上，这全家都哭的记忆太深刻了，所以才写出那样“怒火奔腾”的诗。

但是，又正如彭斯自己说的：

虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。

（《爱情与自由》）

我们从他的作品所看出的，是他对于生命的热爱。这首先见于他的大量爱情诗。爱情的各个方面他都写到了，从精神到肉体，从姑娘们初恋的娇羞到少妇育儿的骄傲，从相见欢到离别恨，从生离到死别，从自信到忏悔，各种情境，各种心绪，而其总的感情则是青年有权利相爱，不容外界干涉：

如果一个他碰见一个她，
　走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
　别人哪用知道！

（《走过麦田来》）

谁会想到，在这美丽的民歌里，竟有这样的抗议声音！

因为有这种无所顾忌的气概，他的笔也就放得开。他能写得艳而不俗：

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜蜜的歌，
唱得合拍又柔和。

（《我的爱人像朵红红的玫瑰》）

他也能写得意境高远：

天风来自四面八方，
　其中我最爱西方。
西方有个好姑娘，
　她是我心所向往！
那儿树林深，水流长，
　还有不断的山岗，
但是我日夜的狂想，
　只想我的琴姑娘。

（《天风来自四面八方》）

他善于写一个汉子对一个小女子的温柔体贴：

呵，如果你站在冷风里，

一人在草地，在草地，
我的斗篷会挡住凶恶的风，
保护你，保护你。
如果灾难像风暴袭来，
落在你头上，你头上，
我将用胸脯温暖你，
一切同享，一切同当。

（《如果你站在冷风里》）

而等他遭遇爱人的死亡，他的痛苦的诗句也出自灵魂的最深处：

多少遍誓言，多少次拥抱，
我俩难舍难分！
千百度相约重见，
两人才生生劈分！
谁知道，呵，死神忽然降霜，
把我的花朵摧残成泥，
只剩下地黑、土凉，
盖住了我的高原玛丽！

我曾热吻过的红唇，
已经变得冰凉，
那双温情地看我的亮眼，
也已永远闭上，
一颗爱过我的心，
如今无声地烂在地里！
但在我心的深处，

永生着我的高原玛丽。

（《高原的玛丽》）

爱情之外，彭斯又是一个能把朋友情谊写得格外动人的诗人。这一点，他的诗札里就常有表露：

四旬斋的前夜此地曾有盛会，
织袜子，谈闲天，津津有味，
人人都笑逐颜开，
这些事不待细表，
最后我们敞开了胸怀，
引吭高歌真逍遥！

（《致拉布雷克书》）

这一种青年聚会的描绘，使人想到了他在21岁时在塔勃尔顿镇上所组织的“单身汉俱乐部”里的欢乐情况。

而《往昔的时光》这首歌至今都在世界各地吟唱不绝，又是由于他借用了一个异常动听的老曲调写出了友谊是怎样抵得住时光的侵蚀：

我们曾赤脚蹚过河流，
水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开，
逝去了往昔的时光！
忠实的老友，伸出你的手，
让我们握手聚一堂。
再来痛饮一杯欢乐酒，

为了往昔的时光！

对于动物，特别是伴他一起劳动的牲口，还有一种伙伴间才有的亲密感情：

当年你我一起年轻爱闹，
碰到集市的马食粗糙，
你就要又蹦又叫，
　　撇头向大路猛冲，
镇上人赶紧四散奔逃，
　　骂你发了马疯。

等你吃饱麦粒，我也喝足烧酒，
我们就飞驰大路，跑个顺溜！
婚礼后赛马你没有对手，
　　不论比气力或速度。
别的马都抛在后头，
　　只要你肯起步。

（《老农向母马麦琪贺年》）

他在动物身上看到了某些人所没有的高贵品质：勤劳，可靠，好心眼儿；他甚至发出这样的感慨：

我真抱憾人这个霸道的东西，
破坏了自然界彼此的友谊，
于是得了一个恶名，
　　连我也叫你吃惊。
可是我呵，你可怜的友伴，土生土长，

同是生物本一样！

（《写给小鼠》）

二

以上各方面的例子说明一点：彭斯的诗来自生活经验，而诗又反过来成为他的生活的最好的记录。

但又不止是记录，因为一般的记录没有这样的真实、生动，没有这样的听觉与视觉上的感染力，这样的丰富与深刻。这一切之所以存在于彭斯的诗里，是因为他除了思想、感情、世界观种种，还有诗才。

当彭斯的诗一卷问世名扬全苏格兰的时候，有人称他为“天授的耕田汉”。其实他既是“天授”，又是人教的。他父亲虽然自己务农一再失败，却十分关心儿子的教育，曾同当地的其他家长合资请了一位博学多才的约翰·茂道克先生来教他们的子弟。彭斯自己，也从小爱读书，举凡17、18世纪的英文诗（从莎士比亚、弥尔顿直到蒲伯、格雷），18世纪的英文小说（理查逊、菲尔丁、斯摩莱特）、历史著作和大量的书信集，无不见了就读。他所受学校教育时间虽不长，却是正规的，而且是以英语及英语文化为中心的，所以他能仿18世纪末叶流行于伦敦与爱丁堡的文风写英文诗，也能写颇为典雅的英文信。

然而他却选择了用苏格兰方言来写他的主要作品，而这一选择就造成了他与当时许多诗人的根本不同，从而引起了苏格兰以至整个英国文学上的一个大变化。苏格兰方言文学有两大传统：一个是源流悠长的民间口语传统，存在于传说、故事、民歌之中；另一个是书本传统，至少可从15世纪亨利生和邓巴两人算起，直到18世纪的费格生，有过几百年

的灿烂历史。但是等到苏格兰同英格兰在1707年合并之后，英语在苏格兰逐渐占了上风，苏格兰语文学衰落了。彭斯所做的，一方面是扶起了费格生未竟之业，另一方面又把民间口头上流传的苏格兰方言诗歌大量吸收（他自己一个人就收集、整理和写完了三百多首民歌，集两大苏格兰语诗歌传统于一身），于是才取得了一次大突破。

彭斯的诗并不是都用方言写成，也有全用英文写的诗，即使所谓方言诗也掺杂有大量的英语词，仅有个别的词才是道地的方言。尽管如此，他的绝大多数的诗篇仍然是苏格兰语的作品。这是因为一来苏格兰毕竟同英格兰是紧邻，关系密切，几百年来许多英语词已被吸收进了苏格兰语；二来——而这是更重要的——彭斯的作品在韵律、形象、说法、看事看人的角度乃至根本的思想感情上都是苏格兰本色的。一直到今天，在苏格兰作家之间还有争辩，究竟该用什么语言创作——英语还是苏格兰语？有的当代作家，如伊恩·克赖顿·司密斯，认为：要写最好的诗，还得用随母乳以俱来的苏格兰方言。彭斯的情况是常被引作例子来证明这一点的。当他全用英语写时，他的诗显得一般，有18世纪末叶英语诗的套语，却无多少个人特色；而当他用苏格兰语写的时候，诗就写得生动，活泼，能利用方言的音韵特点来造成奇妙效果，也能用这种喷发着土地芬芳的诗歌语言写出他最细微最隐秘的思想感情。

然而同别的苏格兰语诗人相比，彭斯又有一些什么特点呢？

首先一点，是他的诗路广。他的一生不长，留下的诗却不少，当代标准版彭斯全集[3]共收632首（其中有少量是尚未完全确立作者的存疑之作）。由于这数目中至少一半是短歌，人们一般的印象是：彭斯主要是一个抒情诗人。抒情固其所长，但他也写了大量其他作品。至少有四类作品特别值得一提：

一、讽刺诗，数量不少。除上面提到了的《威利长老的祷词》一类外，还有许多即兴小诗，题在墙上、窗上、书页上、假想的墓碑上，往往短短四行即成一首：

致马希尔诗译注者E. 先生

呵，你是诗神惧怕的人，
散文也将你扫地出门。
听见了呻吟声吗？请停笔吧，
戴桂冠的马希尔在叫“救命！”

这类诗不仅词锋锐利，而且形式完整如格言。缺点是有时太露，迹近咒骂。

二、咏动物诗，如《挽梅莉》、《老农向母马麦琪贺年》、《写给小鼠》等等。苏格兰语中古文学中就有咏动物诗，彭斯发扬了这个传统，写出了一个农民对牲口既要求认真劳动又体贴爱护的心情。也有借题发挥的，如《致虱子》实是嘲笑姑娘们的虚荣，而《写给小鼠》里则包含了名言：

人也罢，鼠也罢，最如意的安排
也不免常出意外！

三、诗札。这是彭斯写得最放松的作品，除了写友情，也宣告自己的艺术主张：

我只求大自然给我一点火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使我驾着大车和木犁，

浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进了心灵深处！

（《致拉布雷克书》）

也感慨前辈诗人的命运：

呵，费格生！你灿烂的不世之才，
用在枯燥的法典上岂不浪费！
诅咒爱丁堡的绅士之辈，
你们真是铁石心肠！
分半点你们赌输的钱财，
诗人就不会断粮！

（《致威廉·辛卜荪》）

这些诗札像散文书信一样亲切，随便，跌宕生动，无所不谈，把苏格兰的六行诗段（四行八音节，间以两行四音节）运用得自然巧妙，在一个应是文人拿手的地方超越了又嘲弄了文人。

四、叙事诗，最著名的如《汤姆·奥桑特》。由于方言的运用和音韵的变化达到了入化境地，这民间传说传诵了二百年，至今都是苏格兰优秀演员们展示自己朗读功力的保留节目。作者写气氛、写动作、写心理反应，无不得心应手；似乎在渲染恐怖，实则用幽默点破迷信；在文体上也是亦庄亦谐，形成富于嘲弄意味的对比：

帝王虽有福，难比汤姆乐开怀，
他把人生的一切忧患都打败！

但是欢乐犹如那盛开的罂粟花，
枝头刚摘下，艳色就退化；
它又像雪片落河上，
顷刻的晶莹，永恒的消亡；
它又像那北极光，
一纵即逝，不知去何方，
它又像那美丽的霓虹，
在风暴里消失无踪。
时光的流逝谁也拉不住，
眼看汤姆就该动身去上路
那正是黑暗到顶的二更天，
他万般无奈向驴上颠，
这样的黑夜真少有，
罪犯也不敢把路走。

前后都是随常口气，中间忽然插了一段文雅的比喻，一方面是戏仿18世纪英国感伤主义派诗，另一方面也使故事到此暂时放慢速度，为后面的夜行遇鬼预做准备。这就使叙述更多层次，全诗也更显丰富。如前所述，彭斯在诗札和动物诗里善于运用六行诗段；在《汤姆·奥桑特》里，他又把双韵体的优点尽情发挥，这在译文中也可看出；译文中看不出的，则是他对八音节的诗行的驾驭：

O Tam! had'st thou but been sae wise,
As taen thy ain wife Kate's advice!
She tauld thee weel thou was a skellum,
A blethering, blustering, drunken blellum

以上四行前两行每行八个音节，是标准的八音节诗行；第三行多了一个

音节，略有变化；等到第四行则一下子增到十一个音节，而且大力运用了双声叠韵（blethering，blustering，blellum），这明显的变化是为了要从音韵上和用词上都强调汤姆是一个胡说八道、到处吹牛、一味贪杯的二流子。人们常说彭斯的诗得之于天然，却不知他在诗艺上其实是极为讲究的。

上述四类每类都有佳作，但还不足以尽彭斯之才，因为毕竟还有他特别擅长的抒情诗，而且另有一些诗是混合型的，例如他的讽刺诗往往也是风俗写照，咏动物诗时含社会讽刺，此外还有《爱情与自由》那首宛如诗歌盛会的《大合唱》，不是可以归属于任何一体的。

彭斯诗作的第二个特点是音乐性。他的抒情诗以歌谣为主，在1968年牛津版的全集里都配有曲谱，是可以唱的。有些诗行数不多，叠句又不断重复，似乎没有多少内容，但唱起来却十分感人，音乐给了它另一种深度。这也是民歌的一般情况，仅从纸面上看往往不能尽得其妙。更多的时候，则诗句文字本身就充满了音乐的魅力，例如：

轻轻地流，甜蜜的亚顿河，流过绿色的山坡，
轻轻地流，让我给你唱一支赞歌，
我的玛丽躺在你潺潺的水边睡着了，
轻轻地流，甜蜜的亚顿河，请不要把她的梦打扰。

（《亚顿河水》）

当然，彭斯并不总唱这样甜甜的歌，他是尝遍了人生的辛苦的，也能迸发出悲怆的呼叫：

残月沉落白水中，
　时间也随我沉落，哦。

（《给我开门，哦！》）

这白水是无比寒冷，而时间也跟着人的不幸的命运一起沉落，那最后的一声“哦”又含有多少辛酸和痛苦！这种地方，彭斯做到了韵律、形象、意义、感情、气氛的完全一致。

正同所表达的情绪有欢有悲，音乐内部也是歌与白并存：既有双韵体的吟唱，又有六行体的随常口吻，一高一低，一雅一俗，两个水平，两种层次，而每一诗段甚至每一诗行之内，又有许多变化，如上面所举《汤姆·奥桑特》中双声叠韵的运用，就是一例。另外，他也会巧妙地运用复句叠唱，甚至一个地名的重复也有深意：

Drumossie moor, Drumossie day,
A waefu' day it was to me;
For there I lost my father dear,
My father dear and brethren three!

（The Lovely Lass o' Inverness）

邓墨西荒原，邓墨西战场，
邓墨西动了不吉利的刀兵！
那一仗杀死了我慈爱的父亲，
呵，父亲外还有弟兄三人！

（《印文纳斯的美丽姑娘》）

在原文里，“邓墨西”在同一行里紧接出现两次，表示说话者在不断诅咒那个战场，三、四行则重复了“慈爱的父亲”，为了传达她对父亲的哀悼，同时“父亲”又把三四两行联结起来，接着奇峰突起，在四行之末出

现了弟兄三人阵亡的新情况。这些办法——称为“技巧”可能是太文人气了——是民间谣曲里常用的，彭斯之受惠于方言文学者不限于挑选了个别词汇，这又是一例。只不过他从来不是一个仅仅的保存者，而更是一个创造者，不仅把民歌提高到一个新的水平，而且还写出了《爱情与自由》这样的民歌联唱。这后者，无论叙事，状人，写民间风俗，发泄流浪者的情绪，无论歌曲的动听与多变，歌词的表达性和感染力，都是音域广、内容丰富的交响乐似的杰作。

第三个特点是戏剧性。许多诗都是一上来就使人一怔：

有的书从头到尾都是谎言，
　　有的大谎还没有见于笔端。

（《死神与洪布克医生》）

正统派！正统派！——
信奉诺克斯的正统派！
让我向你们的良心敲起警钟……

（《苏格兰教会的警告》）

或是提一个挑战性的问题：

老朋友哪能遗忘，
　哪能不放在心上？

（《往昔的时光》）

这样，就把读者立即带进一个戏剧性的场合。他也善于描写背景，寥寥几笔就把时间、地点、风景、气氛交代清楚：

一个夏天，星期日清早，
　　大自然露着笑脸，
我步行去看麦苗，
　　呼吸空气的新鲜，
太阳从沼地升空，
　　照得到处闪光，
野兔跳过田埂，
　　云雀放喉歌唱，
　　唱得欢，那一天。

（《圣集》）

这也同样吸引读者看下去，而下去了又有意想不到的变化在等候他，诗人讲故事的妙着像是永无穷尽。这种戏剧性不限于叙事诗，在讽刺诗里也有，例如《威利长老的祷词》里就有，除了威利干了什么坏事以及想对别人使什么坏着之类一一通过他自己的口说出之外，还有这类肮脏行为同全诗所用的祈祷文的庄严形式和宗教用词之间的对照，增强了它的戏剧性。同样，彭斯的诗札之所以耐读，也是因为他的笔法活泼，夹叙夹议，不断有动人的段落展现。以《致拉布雷克书》为例，开始处的诗评就异乎寻常：

好歌不知唱了多少首，
　　有一首至今萦绕我心头，
它唱的是夫妻夜谈在小楼，
　　听得我内心感动思悠悠，
男的恩来女的爱，
　　人生如此才风流！

我从未见过任何诗人，
　能写丈夫的深情如此传神
因此我急忙将作者的姓名问：
　　蒲伯，斯梯尔，还是皮亚蒂？
这才知原是好脾气的老兄，
　　就住在缪冠克村里。

这两段紧接而情调不一，前者是今人神往的歌，后者是回到乡土的话。而接下去，彭斯又用一种农民本色的方式表达了他的钦慕：

听完站起我发誓，
　哪怕当掉犁头和鞍子，
　哪怕去外乡流浪死，
　　尸骨不收野鸟食，
　我也愿出钱买杯酒，
　　只要能听你谈诗。

继而介绍自己情况，笔调带点顽皮：

实际上我算不了什么诗人，
　只不过偶然爱上了押韵，
　更谈不上任何学问，
　　可是，那又有什么打紧！
　只要诗神的秋波一转
　　我就要浅唱低吟。

中间不忘对高贵的学者们揶揄一番：

批评家们会鼻子朝天，

指着我说：“你怎么敢写诗篇？
散文同韵文的区别你都看不见，
还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！

你们学院里的一套奇文，
偷人养汉也带上拉丁的雅名，
如果大自然规定叫你们愚蠢，
你们的文法又顶啥用？
还不如拿犁把地耕，
或将石块往家运。

这一撮迟钝又自傲的大笨蛋，
上了大学只使脑筋更混乱！
上学是个驴，毕业变个骡，
真相便是这般！
只因懂得了半句希腊语，
就妄想把文艺之宫来高攀！

恐怕英国诗里，很少有这样用语通俗、妙趣横生的骂人篇章！这位农民诗人毫无自卑感，不仅大骂高贵的雅人们，还进而宣告他的艺术主张（这点我们已在上面提过）和振兴苏格兰本土诗歌传统的雄心：

呵，给我兰姆赛的童心，
给我费格生的勇敢和讽刺，
给我新朋友拉布雷克闪耀的才智，
假如我能有此缘分！

我就有了所需要的一切，
　　胜过天下的学问！

下面还有新的变化，我们就不一一列举了。就是这种跌宕的写法，在内容、情调、文体等方面不断翻新，产生了一种向前推进的力量，加上六行体又运用得极为巧妙，就使得这诗札充满戏剧性，没有一处叫人感到沉闷。

第四个特点是现实性。几乎不论哪种类型的诗都有一个共同的特点，即细节的真实。他总是写得十分具体，请看：

我们老爷逼来血泪斑斑的租金，
还有煤、粮和其他种种钱货收进。
日上三竿才起身，铃儿一响群奴应，
他叫一声来了车，努努嘴来了马，
他又拿出一个真丝的钱袋，
这钱袋长如我尾，口上半开，
里面拥挤着的东西探头探脑——
原来是黄澄澄带花纹的财宝。

（《两只狗》）

以上是乡下地主的写照。更出色的，是对他更熟悉的青年男女、农民、工匠、酒馆老板娘、满面风尘的流浪者等等的描绘，例如在《爱情与自由》里就有各种类型的流浪者和他们的女伴的出现，而且各唱其特殊情调的歌曲。在《圣集》这首较长的诗里，既有若干个人的特写：

你听他把教义的主要之点，
　讲得如何声色俱厉！

有时平心静气，有时怒火高燃，
　一会儿顿脚，一会儿蹦起！
呵，他那长下巴，翘鼻孔，
　长老的姿势和尖叫，
哪个虔诚的人看了不激动！
　有如贴上了起疤药膏，
　　热辣辣，那一天。

又有群像：

小伙子和姑娘们高高兴兴，
　既注意灵魂，也留心身体，
他们围桌团团坐紧，
　用匙把加糖热酒搅一气，
谈这人的长相，那人的衣着，
　评头品足一番。
还有几对躲在舒服的角落，
　偷偷约好再寻欢，
　　不久后，某一天。

还有这种集市上的风俗描写：

现在酒店里里外外都坐满，
　到处是酒杯上的评论家，
这边大喊快把饼干端，
　那边几乎把杯都碰炸。
人越挤越多，嗓门越叫越高，
　用了逻辑，又引圣经，

吵得不可开交，
到头来造成裂痕，
气呼呼，那一天。

这种带讽刺意味的乡土景象，宛如16世纪比利时布留格尔（Pieter Breughel）的风俗画。正是这种现实主义艺术，把乡土风光、民间风俗、人情世态、青年心情等等，通过讽刺的笔触，借九行诗段的形式（每段以“那一天”的一行作结，通篇如此）融成一体，成为彭斯最吸引人的特点之一。

三

以上说明：彭斯不仅长于短曲，而且善作长歌，既是纯净的抒情诗人，又是多音响繁复诗篇的创造者。

他是真正的大众诗人，然而凡他所写，又都个性鲜明。经他改写的老民歌也都有他个人的印记。

他的缺点也不同一般。他下笔太快，即兴之作太多，因此当我们阅读他的全集的时候，就会感到许多爱情短诗和许多墓志铭之类的四行诗显得有点内容重复。他的英文诗多数不见出色，这点我们已经提过。他的诗路虽广，却没有写过哲理诗之类的作品。当然每个诗人有他的特长与爱好，我们不能要求他越出他所选择的范围，没有任何诗人是全能的。

就他自己写的（以别于根据旧民歌改作的）诗而论，他的真正的缺点也许是两个：

1. 他的思想还不够深刻。爱情诗之外，他的作品还不能震撼我们的灵魂，或使我们对人生忽然能透视今昔，获得电光火花似的顿悟。

2. 他的态度还不彻底，对一些可憎的人和可恨的事往往止于嘲讽，而不能更进一步，使我们对于这些人和事的后面的大背景、大由来也能加深认识。

这两个缺点实是一个，即彭斯虽然对于人生表象观察敏锐，反应强烈，但似乎不做深刻的思考，不去执着地探究背后的东西——社会原因，思想因素，等等。

也许我们是要求过高了？文学史上，有多少作家能达到这样的要求？对于一个主要作品是民歌式的小诗的诗人，又岂能像对写史诗、诗剧那类大作品的诗人们一样要求？

确实，这是对彭斯提出最高的要求了，但是从他对于后世的影响来看，由于他在这方面的不足，他诗里所表现的某些倾向——纵酒，迷恋肉体之爱，有时候沉醉在一片友谊声中，有时候又愤激得要摧毁一切——也真是造成了多少有点不健康的影响。他的艺术优点反而对这些倾向起了渲染的作用。

如果说，在彭斯本人，艰苦的田间劳动使他不能不抓住闭塞的乡村生活所能提供的任何小小乐趣的话，他的后世的模仿者崇拜者则无此理由。他们多数是生活过得去的城市居民，对诗歌也没有真正的爱好，但是却喜欢提倡彭斯某些诗里所表现的中酒心情和感伤情调。他们是借彭斯的酒杯来浇自己的块垒的。

因此，一位当代苏格兰诗人说出了这样的话：

不幸的是，彭斯本人虽然成就巨大，他对于苏格兰诗歌的影响却几乎全是坏的，造成了苏格兰方言诗的堕落。麦克迪儿米德正是坚决地反对这个而取得了成功。[4]而麦克迪儿米德自己，回忆他在20世纪20年代发动“苏格兰文艺复兴”时的情况，也曾写道：

当时伦敦彭斯俱乐部的方言组正在吵嚷着要保存苏格兰语，可是我知道他们只把它当作一种媒介物，想靠它来把彭斯以后的打油诗、陈词滥调、眼泪汪汪的感伤情调都维持下去，而所有这些是我所深恶痛绝的。我想不起有任何别的文学曾有类似苏格兰方言诗那样的情况：它在15、16世纪的邓巴、亨利生和盖文·道格拉斯等人取得伟大成就之后跌进了一个无灵性的垃圾的深渊。看起来，这主要得怪一些人对彭斯的崇拜。因此我反对彭斯俱乐部的建议。[5]

这是不常为外人所知的苏格兰诗歌史上的一个曲折。点出彭斯某些倾向所造成的后果是必要的，但是这也说明：这一个活得不长、写得不算顶多的农民诗人的影响又有多大。文学史上，一个大作家忽起前代之衰，大放光芒，但在他之后，整个文学像是精力耗尽，暂时处于低潮，这种情况是有过的。但是，彭斯的影响不可能“几乎全是坏的”，因为两位论者——以及千百个其他论者——都毫不怀疑彭斯本身成就的伟大。难道有伟大的成就而不给后世带来一点好处？

后世的回答是清楚的：彭斯的诗集不断地大量印行，彭斯的歌曲至今都在世界各处吟唱，说明他的作品没有被时间湮没。正相反，他的许多优点经久而愈显，另有一些优点是后来的人才发现的，而且这一发现过程还在继续。像别的优秀古典作品一样，彭斯的诗有它自己的永在活跃的生命。

世界的读者也给了回答。照理说，这毫不显赫的普通农民，用欧洲

西北角上一个偏僻地区的方言写18世纪苏格兰的日常农村生活，无论在内容和形式上都不应该对别国的读者有多大的吸引力。然而奇迹产生了：西欧的诗人之中，彭斯是被译成外国文字最多的诗人之一，而且至今新译不断。

在我们中国，也有了几代的译者，若干种的译本。从19、20世纪之后苏曼殊译《颩颩赤檣靡》（即《一朵红红的玫瑰》）起，中间经过庾麓[6]、卞之琳[7]、袁水拍[8]等人的努力，到1959年庆祝彭斯诞生200周年时又产生了两种新译本[9]，至今还在杂志上选本里不断出现零星译文，都说明彭斯的诗在中国的爱好者是代不绝人，而且数目不小。从翻译本身说，人们也可以看出：过去限于几首短诗，后来逐渐扩大，把较难的讽刺诗（如《威利长老的祷词》）、较长的叙事诗（如《汤姆·奥桑特》、《两只狗》）、别开生面的诗札（如《致拉布雷克书》）、以至像《爱情与自由》那样的卓越的《大合唱》也都译了过来，使中国的读者能对彭斯的诗才，看得更广更深。

翻译也促进了研究，有不少论文已经发表。在这方面，开风气之先，为后来人树立了范例的，又是鲁迅。在他的有名论文《摩罗诗力说》（1908）里，当时年仅20出头的鲁迅写道：

> 英当十八世纪时，社会习于伪，宗教安于陋，其为文章，亦摹故旧而事涂饰，不能闻真之心声。于是哲人洛克首出，力排政治宗教之积弊，唱思想言议之自由，转轮之兴，此其播种。而在文界，则有农人朋思生苏格兰，举全力以抗社会，宣众生平等之音，不惧权威，不踠金帛，洒其热血，注诸韵言；然精神界之伟人，非遂即人群之骄子，轗轲流落，终以夭亡。[10]

在此节之前，鲁迅已引了拜伦对彭斯的分析：

斯人也，心情反张，柔而刚，疏而密，精神而质，高尚而卑，有神圣者焉，有不净者焉，互和合也。[11]

应该说，这一叙一评，都是切合彭斯的真实情况的。

在解放以后，中国人民对于彭斯更加欣赏。一方面，他以农民而写农民生活，使深知农业劳动的甘苦的中国读者感到亲切，他对地主和教会的反对和对自由平等的向往也以其反封建的强烈性吸引我们。另一方面，他的诗艺的通俗性、大众化也是我们爱好的；在50年代的大规模新民歌运动中，这位苏格兰民歌的作者、保存者更被视为同调，又恰逢他的200周年纪念来临，于是条件具备，对他的翻译和研究达到一个新的高潮。

但是我们做得还不够：介绍不全面，研究不深入，无论对他的思想感情和他的诗艺都还分析不够，更没有把两者结合起来讨论，而为了做到这一切，首先需要译出更多他的作品。

四

这个新译本包含了61首诗。它以1959年出版的我的译本为基础，数量增加约一倍，内容也扩大了。几个大漏洞给补上了，如《致好得出奇者，即死板的正经人》、《老农向母马麦琪贺年》、《挽梅莉》、《致虱子》、《佃农的星期六晚》、《圣集》等名篇，特别是《圣集》，是我最爱读的一首，但一直怕不好译而未译，这一次下决心把它译出了。抒情诗方面，这次也有增加，例如《亚顿河》、《美丽的莱丝莉》、《英俊的织工》、《高原的玛丽》、《给我开门，哦！》等首。抒发民族主义情绪的抒情诗增加了《这一撮民族败类》，此外《奴隶怨》反映

了诗人对当时非洲黑人被贩运到美国为奴的感触。诗札这次也增加了《致威廉·辛卜荪》一篇。即兴之作里也多了一首《谢某君赠报》，颇能反映彭斯对当时国内外大事的关心，而讽刺上层人物，笔调也分外辛辣。

有所增，也有所减。这次把1959年译本中的《大好年华》、《题某女士手册》等几首删掉了，原因是它们的作者是谁尚未确定。《自由树》究出谁手，也未解决，所以这里也仿1968年牛津三卷集之例，虽收入而标以“存疑”。

译诗的排列是先分为若干类，每类之下再以出版时间先后为序，后者的根据也是牛津三卷本。

总起来看，这个新译本比1959年旧本要充实一些，各类的重要作品大致具备了。

从翻译本身来说，我自己想要努力做到的，首先一条是：以诗译诗。彭斯的诗音乐性强，所以译文保持脚韵（但只是押大致相近的韵，而且是照当代普通话读音）。形式也力求接近，例如他常用的六行诗段，一般是一二三五四行每行八音节，四六两行每行四音节，脚韵排列是aaabab；译文也是六行，脚韵大致也照原样，四六两行也缩短。但是在一行的内部，译文没有采取以“顿”来组成音步的办法，原因之一是有时不易决定顿在何处。我用了另一个办法，即对每行的字数有限制，不超过十三四个字，除非原诗一行特长或特短，才相应地增减字数。诗的节奏感同读诗的速度有关；如用通常速度读，十三四字一行大概可以有四或五个词组，相当四或五个音步，因此各行之间，仍有大体相同的节奏。问题倒在：过多的整齐产生单调感；我有时故意不协自定之律，而根据内容变动每行字数和句式，例如：

汤姆又惊又怕，赶紧看究竟，
那一片笑呵，乐呵，玩得正起劲：
笛子越吹越响，
舞步越跳越欢：
妖魔们急转、交叉、分开、合拢、又把手牵，
直闹得女妖一个个流汗冒热烟，
纷纷把外面的破衣都脱掉，
只穿贴身汗衣一阵狂跳！

（《汤姆·奥桑特》）

这里三四行自成一对，与其他行不同；第五行包括了五个舞蹈动作，字数也就多过别行；这两者都使诗段中间起了速度和节奏上的变化，正是这里群魔乱舞的内容所要求的。

从内容出发，也就不能仅求形似。诗的生命在意境，而意境又是靠许多东西形成的；从语言上讲，除了节奏、脚韵、速度，还有用词、句式、形象，都需要译者好好处理。形象是诗歌语言里最重要的成分，古今诗人莫不致力于此，所以需要译文高度的忠实，不忠实就难以传达原诗的新鲜或气势。然而由于两种语言和文化之间的巨大差别，这种忠实又不能局限于字面相似，而还要考虑其他因素，例如：某一形象在译文中所具有的力量、联想、气氛是否与在原文中大体相似？彭斯的名篇《一朵红红的玫瑰》里有这样几行：

And I will love thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.

Till a' the seas gang dry, my dear,

And the rocks melt wi' the sun

这里的形象——海水枯竭，岩石风化——在原诗是新鲜的，有力的，而如果我们根据直接的反应，不加思索地用“海枯石烂不变心”来译，那就不是真正的忠实，因为“海枯石烂”这组四字成语在汉语和汉语文化环境里已经用久用惯了，不再使人感到新鲜。

另外一方面，也有在原文中是成语而无须译者作为形象来对待的例子。就在同首诗里，紧接上引，出现了两行：

I will love thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

这里the sands o' life就是成语，彭斯用时已不新鲜，也不存在真正的形象，因为很少人会注意到sands是指的过去计时的沙漏，也就无须用形象来译。

对待形象不过是对待整个诗歌语言的一个方面。诗歌语言是复杂的，其中总是若干成分并存。以彭斯而论，有清新的一面，如在他的抒情诗里；有辛辣的一面，如在他的讽刺诗里；有激越的一面，如在他的爱国诗里；有顽皮的一面，如在他的诗札和叙事诗里；但这些成分不是单独出现的，而是各以不同比例结合在不同诗篇里，其总的特点则是通俗。通俗首先见于方言的运用；那么，一个汉语译者又怎样处理苏格兰方言？是否可用中国的某一地区的方言来译，例如四川方言？且不论译者本人是否有此本领，那样做的结果会带来一种与原作不一致的四川情调，而且会把读者的注意力引向一种外加成分。我的办法是：把苏格兰方言当作苏格兰国语，就像我们译任何国家的语言一样，用汉语普通话来译，而在具体处理的时候，看情况尽量通俗，亦即尽量采用民歌的调

调儿，不只在音乐性上，也在句式和用词上，宁用较老较土气的说法，而避免现代化。

译文也力求不失原诗的丰富性。上面已经提过，多读彭斯的爱情小诗，会使人感到题材与用词有某些重复。但也如上面所已说明：这本是民歌的通常情形，而且一唱起来，由于曲调和音韵不同，就各有特色。而在彭斯的较长诗篇里，更是音调繁复，内容丰富。因此，在译《致拉布雷克书》、《圣集》、《汤姆·奥桑特》、《爱情与自由》诸诗时，我把译笔放开，力求在译文中实现原诗所有的词汇、句式、韵律、情调、风格各方面的多样性，不惜文白杂糅，雅俗并陈。

有放，也有收。为了传达彭斯的活泼和戏剧性，在句式、节奏上就须紧扣原诗，例如：

He was a care-defying blade,
　As ever Bacchus listed!
Tho' Fortune sair upon him laid,
　His heart, she ever miss'd it.
He had no wish but—to be glad,
　Nor want but—when he thirsted;
He hated nought but—to be sad,
　An' thus the Muse suggested
　　His sang that night.

诗人原是自由自在的风流客，
　酒神门下谁也不及他癫狂！
虽然人生的忧患他尝遍
　他的心可从未在命运手里受过伤。

他只有一个愿望——永远快乐无忧，
　他什么也不需要——只不过爱喝黄汤，
他什么也不怨恨——除了悲哀颓唐，
　这样缪斯就替他写下诗行
　　让他当众歌唱。

（《爱情与自由：大合唱》）

这里四、五、六三行同原诗的句子结构一样，节奏也相似。

当然，我也做了变动，如脚韵排列不是双韵，而是一韵到底。读者还会看到，在另外一些诗的译文中，还有不少其他变动：词汇（例如草木虫鱼之名）有时不执着于词典定义，句式有时颠倒，脚韵安排有时破格，也偶有一行未尽原义而于次行补叙的做法，等等。这些变动，除了两种语言、文化不同的原因之外，还因为我有一个考虑，即译文本身应作整体来看。这包含两层意思。一层是：除了句对句、行对行的忠实之外，还应有整篇译文在总的效果上与原作的一致。仅仅注意细节易使译文支离破碎，缺乏全局的连贯性。语言达意，总要依靠上下文；上下文一连贯，译者也就对细节的处理产生新的看法，或须突出，或当省略，或应变动，总之要同全局的情调或气氛一致。更深一层看，一首诗、一个作品经过翻译，实是脱离了母体，而获得了自己的生命。译文与原作有血缘关系，但又是一个独立的实体。文学翻译的创造性，归宿应在这里。

以上种种，意在说明译法，可能理论上就不正确，实践上更必是诸多乖谬，还望读者批评指正。

我译彭斯作品，从50年代后期到现在80年代中期，先后二十多年，

随着多读多译，对他的了解也逐渐加深，最大的感觉是：喜悦。他一生坎坷，也写了一些颓丧的作品，但是他活得生龙活虎一般，不向权贵低头，对社会有理想，对爱人和友伴充满热情，绝大多数的作品所表达的是这样热腾腾的生活感，而艺术上又生动又丰富，尖锐而又深厚，兼有民间文学的传统性与个人天才的独创精神，所以使人爱读，而且越读越高兴。他所留下的是喜悦的文学，不是悲哀的文学。

1984年

---

[1]吉尔勃特·彭斯的回忆，见詹姆斯·寇里编：《彭斯作品集》，4卷，第1卷，伦敦，1800年，第69—70页。

[2]关于买炮事，J. G. 洛克哈特的《彭斯传》（1828）（万人丛书1929重印本，第163—164页）有详细记载，时间写成1792年2月。近人莫里斯·林赛也提到此事，但时间推后两月。见其所著《罗伯特·彭斯》，伦敦，1954年，第229页起。

[3]詹姆斯·金斯莱编：《彭斯诗歌全集》，3卷，牛津，1968年；又单卷平装本，牛津，1969年。

[4]汤姆·司各特编：《企鹅丛书苏格兰诗选》，1970年，第14页。

[5]休·麦克迪儿米德：《苏格兰的醒悟》，引自卡尔·米勒编：《一个现代苏格兰的回忆录》，1970年，第58页。

[6]庾麓译：《征夫别》二首（即《银杯》一诗），见《国民杂志》第1卷第1期，北京，1919年1月。

[7]卞之琳译：《顿肯·格雷》，《人总是人》，收入其所编《英国诗选》，湖南人民出版社，1983年。

[8]袁水拍译：《我的心呀在高原》，重庆，1944年。

[9]袁可嘉译：《彭斯诗抄》，上海文艺出版社，1959年；王佐良译：《彭斯诗选》，人民文学出版社，1959年。

[10]《鲁迅全集》，第1卷，1981年，第99页。

[11]《鲁迅全集》，第1卷，第82页。

读《草叶集》

一

初读惠特曼，第一个反应总不免是惊奇。请看他一上来就这样宣告：

我赞颂我自己，歌唱我自己。
……

（《自己之歌（1）》）

我是肉体的诗人，也是灵魂的诗人，
我身上有天堂的快乐，也有地狱的痛苦，
我让快乐在我身上生根，成长，我把痛苦译成一种新的语言。

我是男人的诗人，也是女人的诗人，
我说女人同男人一样的伟大，
我说再没有什么能比人的母亲更为伟大。

（《自己之歌（21）》）

再看他这样介绍他自己：

瓦尔特·惠特曼，一个宇宙，曼哈顿的儿子，
豪放，肥壮，好色，吃着，喝着，生殖着，
不是一个感伤主义者，不高高站在男人和女人的上面，或远离他

们，
不谦逊也不放肆。

过去的诗史上，几曾有过一个诗人这样坦率地谈他自己呢？请注意，他说自己是“一个宇宙”——这气魄就更是前无古人了。

然而他是一个夸大狂么？他那诗句就尽是这类的大话么？不是的。他也可以写得细腻，温柔，具体：

在西部远处，我见过猎人在露天举行的婚礼，新娘是一个红种女人，
她的父亲和她的朋友们在旁边盘腿坐下，无声地吸着烟，他们都穿着鹿皮鞋，肩上披着大而厚的毡条，
这个猎人慢悠悠地走在河岸上，全身上下穿着皮衣，他的丰盛的胡子和卷发盖住了他的颈子，他用手牵着他的新娘，
她有长睫毛，头上没戴帽子，她的粗而直的头发披拂在她的丰满的四肢上，
一直到了她的脚跟。

（《自己之歌（10）》）

这是对于红印第安人的写照，字里行间充满了赞赏。同样，他也怀着佩服和欣悦写美国的另一个少数民族的成员：

黑人紧紧地捏着四匹马的缰绳，支车的木桩晃摇在它的链子上，
赶着石厂里的马车的黑人，身体高大，坚定地一只脚站在压条上，
他的蓝衬衣露出宽广的脖子和胸脯，下摆松开在腰带上，
他的眼神安静而威严，他从前额上将奄拉着的帽缘向后掀去，
太阳照着他卷曲的黑发和胡子，照着他光泽而匀称的肢体的黑色。

我看到这个图画般的巨人，我爱他，但并不在那里停留，
我也和车辆一起前进了。

（《自己之歌（13）》）

在他的笔下，黑人是高大的，庄严的，美丽的。我们还看见这样的一景：

逃亡的黑奴来到我的屋子的前面站着，
我听见他走过时拆断木堆上枯枝的声音，
我从开着的厨房门里看见他又跛又弱，
我走到他坐着的木头旁边把他领了进来，叫他放心，
我给他打了一桶水让他洗身上的汗垢和脚上的伤口，
我让他住在我屋子的里间，给了他几件干净的粗布衣服，
我清楚记得他当时转动着眼珠，露出不自在的神情，
记得我把药膏涂在他的颈部和踝骨的伤口上。
他在我这里住了一个星期，等到养好了伤才上路去了北方，
我让他紧靠我坐在桌旁，我的火枪就靠在墙角。

（《自己之歌（10）》）

他何止同情！他把这位黑人流亡者照顾得多么周到，每个细节都令人难忘，而最后的“火枪”一笔又反映了他是准备用武力来保护他的客人的。过去的诗里有过这样的场面么？

当然，他更多地写他周围的白人，而这些人也不是过去诗里常见的一类。简单地说，这里的男人大多是壮健的，开朗的，是各种职业的劳动者，是在这个辽阔新大陆上大步前进的拓荒者；他的诗篇的题目——《大路之歌》、《斧头之歌》、《各行各业之歌》、《从巴门诺克开

始》、《横过布鲁克林渡口》等等——就给我们一种开阔、活跃、刚强的印象，而题目之下的诗行则往往比我们预期的还要新颖和丰富。他绝不是那种题目很好听而内容贫乏的诗人。他笔下的女人也不是过去诗歌里所见的名媛，淑女，捧心的怨女，百无聊赖的贵妇，而是

> 新婚一年的妻子产后已经复原，她因为一星期前生下了头一胎的孩子而感到快乐，
> 有着美发的美国女子，在缝衣机上，或在工厂纱厂工作着
>
> （《自己之歌（15）》）

> 我听到母亲的甜美的歌，工作着的年轻的妻子的和缝衣、洗衣的女孩子的歌
>
> （《我听见美洲在歌唱》）

总之，是日常生活里的真正的妇女。而且不论是男或女，他们是各有所事的，能干的，有着强健的四肢的。他们也是美丽的，首先因为他们有美丽的肉体：

> 男人和女人的肉体的美是难以形容的，肉体本身是难以形容的，
> 男性的肉体是完美的，女性的肉体也是完美的。
>
> （《我歌唱带电的肉体（2）》）

虽说是“难以形容”，惠特曼还是形容了，而且他那种写法——既具体写人身的各部分各器官各种动作，又伴之以赞颂，咏叹，挑战式的反问，哲理性的肯定，等等——是特别诱人的：

> 一个健全男人的表情，不仅出现在他的脸上，

也在他的四肢肌肉上，更奇妙地出现在他的臀和腕的肌肉上，
也在他的步态上，在他的颈脖的姿势，在他的腰和膝的弯曲上，衣服盖不住他，
他的刚强而又温和的气质透过衣料显露出来，
看着他走过如读一首最好的诗，也许超过读一首好诗，
你依恋地看着他的背影，他的肩背和脖项的背影。

（《我歌唱带电的肉体（2）》）

这是女性的形体。
从头到脚都散发着神圣的灵光，
它以强烈的不可抵抗的吸引力，吸引着人，
我被它的气息牵引着，就像我只是一种任人摆弄的气体，除了它和我之外，一切都消失了，
书籍，艺术，宗教，时间，看得见的坚实大地，希望得自天堂的一切，惧怕见于地狱的一切，都消失了，
狂热的纤维，不可控制的射线从中迸发，而反应也同样是一发而不可收拾……

（《我歌唱带电的肉体（5）》）

这样的诗，对于有着清教主义传统的美国的正人君子，当然是一种冒犯，无怪乎惠特曼被指责为写淫诗，因此而在1865年丢掉了他在美国内政部里的公务员职位。其实他早已在诗里回答了当时以及后来的指责者：

谁能否认：败坏了自己肉体的人才遮掩自己的肉体。

男人的肉体是圣洁的，女人的肉体也是圣洁的……

（《我歌唱带电的肉体（1—6）》）

神圣中之神圣便是一个男人或女人的肉体，
一个高峰和花朵……

（《自己之歌（30）》）

通过我而发出被禁止的呼声：
性和肉欲的呼声，原来隐在幕后而现在被我公开了
原是淫亵的呼声被我明朗化和纯洁化了。

（《自己之歌（24）》）

但是仅仅说惠特曼醉心于“生的欢乐”还不够。他所着眼的是要在美洲这块新大陆上，建立起一种新生活，这当中不容许旧大陆的禁欲主义和封建禁忌的任何遗留，因为这是一个自由人的新社会。惠特曼对于肉体的歌颂是他的民主理想的一个构成部分。在他眼里，有着“女性的形体”的人同时也是政治活动家：

那里妇女在大街上公开游行，同男人一样，
那里她们走到公共集会上，同男人一样取得席次。

（《斧头之歌（5）》）

这一种意境又岂是过去那些写女人美貌的诗人所能企及！毫无疑问，一个前无古人的新诗人——戴着宽边帽，穿一件露出胸口的布衬衫，一手叉腰，一手插在裤袋里，像是对什么都不在乎，都敢于挑战——出现在经历着深刻变化的美洲大陆之上了！

二

同样令人惊奇的，是惠特曼诗所采取的形式。

首先，他写的是自由诗（free verse），即他的诗不仅没有脚韵，而且每段的行数和每行的字数都无定规。有时只是短短几字一行，两行就成一段：

打开大门上的锁！
从门柱上撬开大门！

（《自己之歌（24）》）

有时则行长段也长，语句像潮水般涌向前去：

管风琴的高台上有音色纯美的女低音在歌唱，
木匠在修饰着厚木板，刨子的铁舌发出咻咻的声音，
已婚和未婚的孩子们骑着马回家去享受感恩节的夜宴，
舵手抓住了舵柄用一只强有力的手臂将它斜推过去，
大副紧张地站在捕鲸船上，枪矛和铁叉都准备好了……

一泻67行，直到诗段之末：

这一切都注入我的心，我则向外迎接它们，
它们之中或多或少都有我自己，
我吸收了这所有一切而编出自己的歌。

（《自己之歌（15）》）

在这里我们已经看得出惠特曼的“列举法”：女低音，木匠，孩子，舵

手，大副，猎野鸭的人，教会的执事，纺织女郎，农夫，疯人，印刷工人……各种职业。惠特曼还特别写过一首很长的《职业之歌》，其中第五节把各种劳动行业、机器罗列了一遍。罗列、开账单、开目录——惠特曼经常利用这些方法，有时做得太过分了，使他的诗句沉闷，味同嚼蜡，但也常有成功的时候，那就能产生一种累积的强调力量，大量的并列句发出一种独特的韵律——惠特曼虽然不用传统的英诗韵律，却并非没有他自己的韵律，这主要是一种朗诵式演讲式的韵律，但是能随内容和情调而变，例如在《自己之歌》将近结尾处来了这样的一问一答：

我自相矛盾吗？
好，就算自相矛盾吧，
（我心胸开阔，无所不包。）

这问答使得诗句能从前面的高昂状态降到低语的水平，口语色彩增强了，而把警句——“我心胸开阔，无所不包”这一既蕴藏深刻意义又出之以新鲜形象的绝好警句——放在括弧里，使读者到此声音放低，而这放低处却又正是突出处，惠特曼的功力是不需多加说明的了。

同样地，在一首诗的通篇结构上，惠特曼也是用了心思的。例如《斧头之歌》，从描写斧头本身开始：

形状美丽的，裸露的，青白的武器，

经过一长串的运用斧头的诸色人等的列举，进入到由斧头引起的各种思绪、联想、感慨、展望，而最后几节则是一系列的人生处境的图景，其起句都是：

形象出现了！

如此重复五次，到第十一节变成：

她的形象出现了！

最后在第十二节归结成为：

主要的形象出现了！
全部民主的形象，这是若干世纪所造成的结果，
永远反映出别的形象的形象，
扰攘的雄壮的城市的形象，
全大地上好客者和朋友们的形象，
拥抱大地又被大地拥抱着的形象。

这里，在结构上的匠心也是显然的。正是这匠心，这艺术，使得读者最后获得一种完整的感觉——完整的形式，同时也是完整的内容，从一把斧头圆满地进到一个民主的、好客的新社会的形象。

虽然如此，惠特曼给人的总的印象却是他的自由驰骋的能力。他是一个真正的创始者，不讲传统英诗的章法、韵律、习惯种种，而是随心所欲地写下他所要表达的；不讲温柔敦厚，而一味走极端。问题是，他为什么要这样？是碰巧写了自由诗，还是有他自觉的艺术企图？他对此是有回答的，而且用了他惯常的直率、形象的语言：

我寻求大风，有力量的风，足以与我们这一大陆相称的风，可是……
只看到萎缩无力的手指在摇动一些小小的可笑的扇子。

这是他对于他以前的美国诗风的否定。当然，在他以前，美国诗坛并非无人，朗费罗、爱伦·坡，甚至主要是以散文著称的爱默生都是不错的

诗人，但是他们都没有能够突破传统英语诗的格局，因此虽有新意，却无新的诗风。惠特曼则比他们看得远，也做得彻底。他这样解释自己的作品：

> 我写的是新的风格，而它之所以成为必要，是因为有了新的理论、新的主题，而后者是美国为了它的目的而硬加在我们头上的。[1]

很明显，他是为了要写他所在的新大陆而要求新的诗风——新的风格、语言、节奏；不是为了别的，而是为了表现新的现实。他的艺术企图是与他的主题思想不可分的。这一点，他在诗里也说得清楚：

> 多少世纪的滔滔不绝的话语呵！
> 而我只有一个现代的字：人群。
>
> ……
> 我接受现实，我不怀疑它，
> 唯物主义始终洋溢着。
> ……
> 我的语言不重温事物的属性，
> 而提示无人提过的生命，也提自由和解脱，
> 不采用中性的和被阉割的东西，而喜爱健全能干的男人和女人，
> 并且敲起反叛的铜锣，同流亡者和谋反的人厮混。
>
> （《自己之歌（23）》）

这是惠特曼的美学思想，它同他的群众性、唯物主义、民主思想是完全一致的。

三

惠特曼是地地道道的一本书主义者。他一生只写了一本诗集，即《草叶集》。

然而《草叶集》却同春天的青草一样，是在不断生长的。它初版于1855年，经过1856、1860、1867、1871、1881等年的新版，直到1891—1892年的所谓“临终版”，将近四十年中一共出了七版，中间不断修改、增补，原来不过12首诗，最后成为洋洋大观的诗文合集，对于版本学者，《草叶集》成为现代文学中一个麻烦而又颇饶兴趣的研究对象。

重要的还不是数量上的增加，而是诗集的内容随着变得丰满和深刻起来。

这当中有历史的原因。《草叶集》出版不久，美国内战（1861—1865）爆发了，而等内战结束，又发生了林肯总统被刺的大事（1865）。对于这些事件惠特曼是有深刻感触的。他在内战时期做了一件异常的事，那就是到前线去看他受伤的弟弟，后来又每天到华盛顿的医院里去照顾伤兵。他的真诚和体贴感动了他们，他成为他们的知心朋友。内战的间接影响是惠特曼写了《桴鼓集》；林肯总统之死则使他写了题为《上一次紫丁香盛开于庭院的时候》的有名悼诗。

如果说惠特曼的初期诗作洋溢着乐观精神的话——而有些批评家因为这一点而说他肤浅——那么在内战的阴影里他的感情变得深沉了。其实，早在内战以前，他对于这个新国家的许多黑暗现象就已经深有所感：

我坐着远望

我坐着远望世界的一切忧患，一切压迫和羞辱，
我听到青年人由于做了错事而恨自己，抽搐着哭泣起来，
我看见贫苦的母亲为她的子女所虐待，快死了，无人照顾，骨瘦如柴，处于绝境，
我看见丈夫折磨妻子，我看见青年女子被坏人引诱，
我注意到人们竭力遮掩妒忌和失恋的痛苦，我看见地球上有这类景象，
我看见战争、瘟疫和专制的后果，我看见殉道者和囚徒，
我看见海上的饥荒，看见水手们在拈阄决定谁该为了救活大家而先死，
我看见傲慢者把轻蔑和侮辱扔向劳动者、穷人，扔向黑人和其他人，
这一切——这所有的卑鄙，这无尽的痛苦，我坐在这里都望得见，
看到了，听到了，但我沉默着。

说“沉默”只是诗人在责备他自己没有起而斗争，其实他写这首诗就是打破了沉默。写此诗的时间是在1860年或略前，这时废止与维护黑奴制已从激烈辩论转到政治上的尖锐对抗，内战的风暴已在逼近。惠特曼在这里特别提到“傲慢者把轻蔑和侮辱扔向劳动者、穷人，扔向黑人和其他人”，使我们回想起他在《自己之歌》里所写细心照顾过路的逃亡黑奴的情景，当时他还表示了为了保护黑人他是不惜拿起枪来的。1861年，美国终于爆发内战，大群的人为了反对蓄奴而拿起枪来了。惠特曼对此感到兴奋。内战初起，他写了《敲！敲！敲鼓吧！》和《一八六一年》等诗，充满了夺取胜利的决心：

敲！敲！敲鼓吧！——吹，吹号吧，吹吧！
不要谈判——不要停下来听什么规劝！

这诗写在南方军队取得一次重大战役胜利之后，起了鼓舞北方的士气、号召更多的人参军的作用。而对于那历史性的1861年，惠特曼是这样歌颂的：

武装的一年，斗争的一年，
可怕的一年，你无需纤巧的韵律和感伤的情诗，
你不是苍白的诗客坐在书桌旁有气无力地哼着回旋曲，
你是一个昂然的壮汉，穿着蓝衣服，大步前进着，肩上扛一杆步枪，
你有硬朗的身子骨，晒黑了的脸和手，腰带上插一把刀，
我听见你高声喊着，你洪亮的声音在整个大陆上回响着，
呵，年代！你那男性的声音在无数伟大的城市之间升起！

总之，美洲的新诗歌发挥了它的战斗作用：不要旧世界的浅唱低吟，而要震动新大陆的鼓声，号声，吼声。

然而随着这场战争的进展，诗人的情感变得复杂起来。一方面，他期望战火烧掉美国身上的污垢，出现一个新时代；另一方面，由于他在前线和医院亲眼目睹了大量伤亡，他又认清了战争的残酷的一面。渐渐地，金鼓齐鸣的战歌少了，写伤兵痛苦的诗多了，而且除了写流血与呻吟之外，还写诗人自己面对这些景象时的凄凉之感。他已不再高呼，而是在忧郁中低语着。请看这一时期他用的诗题：

有一晚我在战场上奇异地守夜
在战败的队伍里走着难测的道路
灰色而阴暗的黎明下营地一瞥
艰难地跋涉在弗吉尼亚的森林里
当我把头躺在你的怀里的时候，伙伴

在这些诗里，弥漫着一种异常感人的沉思情调。即使似乎在写景，也是带着沉思：

往下看，秀美的月亮

往下看，秀美的月亮，让你的光弥漫，
把夜晚的大片清光柔和地照在死人的脸上，这些阴森、浮肿、紫涨的脸上，
照在摊开两臂横躺着的死人身上，
慷慨地，用你那圣洁的大片月光。

古今中外多少诗人写过月亮，似乎没有一个写得像惠特曼这样沉痛。同时，我们又必须说：这又是真正美丽的诗。《草叶集》的成长让我们看到了惠特曼的许多不常显露的方面。我们记得惠特曼在1861年还在告诫世人：

别管那些胆小鬼，别听人们的哭声和祷告，
别管老年人对年轻人的祈求，
别听儿童的叫声和母亲的哀恳……

（《敲！敲！敲鼓吧！》）

而经过四年的兄弟大残杀之后，他却写了一首情调完全不同的诗：

和解

超越一切的一个字，像天空一样美，
美在战争和一切屠杀行为终必消失在时间之中，
美在死亡与黑夜这对姊妹的手会不断地、轻柔地把这个弄脏了的世界洗了又洗；

原来我的敌人已经死了，一个同我一样神圣的人已经死了，
我看见他躺在棺材里，白森森的脸，一动不动——我凑近去，
弯下身用嘴唇轻轻地亲了棺材里的白脸。

诗人用动人的形象表达了对于战后全国和解的渴望，而“一个同我一样神圣的人”则泄露了他的充满着人类爱的人道主义，给予这首小诗以更大的思想深度。

然而正在共和国绑扎起创伤，想要摆脱战争噩梦大步前进的时候，胜利的建造者林肯总统被刺了。惠特曼陷入悲痛之中。他整个的灵魂受到震撼，所受的创伤远远超过任何个人生活上的不幸。但是他不是呻吟者——他向来是鄙弃呻吟的。他把他的悲痛倾吐在诗里：

呵，船长！我的船长！我们的可怕的航程已经结束，
船儿渡过了一切艰险，我们所追求的奖品已经到手，
港口就在前面，钟声已响，人们在欢呼，
无数眼睛在注视着我们的船稳稳驶近，
　它威严而又勇敢，
　　可是呵！心呀！心呀！心呀！
　　　呵，鲜红的血在滴着，
　　　　我的船长在甲板上倒下了，
　　　　　全身冰冷，死了。

这就是至今传诵的《呵，船长！我的船长！》，全诗不过三节，呼声是急迫的，然而形式却是异乎寻常的完整，破例用了脚韵——也许因为诗人希望更多的美国人民能够随着这个比较传统的节奏而慷慨悲歌。

他一连写了几首，其中最值得注意的是一首长诗，即《上一次紫丁

香盛开于庭院的时候》。

这首诗是静静地开始的：

上一次紫丁香盛开于庭院的时候，
一颗大星在西方的夜空陨落了，
我哀悼着，而且每逢春天重来我又要哀悼。

这里用大星象征林肯是显然的，但是紫丁香的出现却不平凡。当然，它有事实根据：林肯被刺于1865年4月14日，正是紫丁香盛开的时候，而且在林肯下葬的时候，人们看见他的棺木上也堆满了紫丁香。[2]诗人抓住这个事实，但是给予紫丁香以更多的联想，例如在诗的第三节，出现了这样的景象：

在一处旧农屋的前院，离开白色栏杆不远，
有一株高大的紫丁香树挺立着，它有鲜绿色的心形叶子，
长着秀气的尖花，散发着我喜欢的浓香，
每一片叶子都是一个奇迹

北美洲农村的自然景色带来了生机，而“奇迹”则暗示死者的精神是不死的，这样境界就开阔起来。下一节出现了一个新因素：

在沼泽地的僻静的深处，
一只隐藏着的羞怯的小鸟在唱歌。
孤独的画眉鸟
隐士般躲在一边，避开有人处，
独自唱着歌。

唱着啼血的歌，

解脱死亡的生命之歌，（因为，亲爱的兄弟，我知道，
如果不让你唱歌，你就一定会死亡。）

这里有僻静、孤独、流血的嗓子，然而又充满了柔情：歌声，亲爱的兄弟；这里有解脱死亡的希望，也有沼泽地的清冷而又滋润的美。

接着而来的则是死去的伟人的最后旅程——一列火车载着他的棺木从华盛顿向一个五百英里以外的伊利诺伊州行进，穿过无数城市和农村，穿过人群：

长而弯曲的行列，黑夜里打着火把，
无数的火把，静默的未脱帽的人脸之海……

这时一系列的并列句发出火车头进行的节奏，而最后又回到诗人本人：

这儿，缓慢通过的棺木，
我给你一枝紫丁香。

在以后的几节里，我们看到一种争夺，即鸟与星在争夺诗人。鸟的歌声在召唤他，而同时

我的离去的同志的星拉住了我，要我停留。

这一争夺给予了诗的后半以新的戏剧性。几经反复，中间出现了战后美国的展望：

生长的春天之图，农庄和家园之图……
身旁的城市，密排的房屋，如林的烟囱，
生活的一切景象，以及工厂，下班回家的工人。

也出现了战争回忆，然而已如幻象；对比之下，死亡失去了恐怖的力量，诗人随着画眉鸟唱起了颂歌：

来吧，可爱的给人安慰的死，
你荡漾在世界上，宁静地到来，
白天来，黑夜来，来到每个人、所有人身上，
或迟或早都来，温柔的死。

最后，幻景和黑夜都消逝，鸟的生命之歌变成胜利之歌，诗人的精神升华了，然而他并没有忘记死去的同志——全部他所爱的同志们，首先是

我全部岁月和国土上的最温和、最智慧的灵魂——为了他的缘故，
紫丁香、星、鸟同我灵魂的歌结合在一起
在喷香的松树和幽暗的柏树之中。

这结尾是沉静而又崇高的，惠特曼把痛苦的经验化为艺术，在过程里他寻到了希望。

四

《草叶集》的不断丰富与加深说明了许多事情：诗人在思想和艺术上的发展，他的活力和不停留在已得的成绩上，他所反映的变化，以及后来《欧罗巴》、《法兰西之星》、《西班牙：1873—1874》等诗所反映的美国、欧洲和世界的变化……

而我们的阅读却是有限的，表面的。每打开一次《草叶集》，总使人感到可以发掘的东西之多，像是每一次都是初见，而初见总是浮光掠

影。

虽然如此，它的力量已经充分显露。从它的初版在1855年问世以来，历来咒骂它的人多而凶，就证明它是有长远的刺激性的。它所建立的美国本土诗的传统已经坚不可拔，这一点今天看来更加清楚，惠特曼自称是“一个粗人”，当然不是高雅之士所喜欢的；后来从高雅之士中出现了现代派，他们曾在两次大战之间风行一时，但是惠特曼仍有赞美者。现代美国诗的主要代表者之一威廉·卡洛斯·威廉斯曾把现代派的杰作——艾略特的《荒原》——称为“大灾难”，而认为惠特曼才是真正有胆略的创新者。到了50年代中期，美国的新诗人更是扬弃艾略特而用更大的步伐走惠特曼的路。艾伦·金斯堡——“垮掉的一代”中的诗人——曾经这样表达他对于惠特曼的怀念：

> 今晚我多么想你呵，瓦尔特·惠特曼，当我沿着小街在树下走着，
> 感到惹人注意，头痛，看着天上的满月，
> 在我的极度疲惫里，为了搜求形象，我走进一家亮着霓虹灯的水果超级市场，梦想着你的一长串的列举！……
>
> （《加利福尼亚的一家超级市场》）

“垮掉的一代”也是“粗人”，也是着眼于美国本土的风貌和人物，在精神上和形式上都是惠特曼的后裔。试看金斯堡的长长的句子，口语体诗歌语言，演讲式的节奏，无一不是《草叶集》的嫡传。其实，只要打开任何当代美国诗的选集一看，就会知道惠特曼式自由诗已经成为今天英语诗歌中的一大主流。从整个英语诗的历史来说，《草叶集》和它的追随者是继16、17世纪英国文艺复兴和19世纪初期英国浪漫主义之后的第三个高峰：在浪漫主义的盛日已逝，剩下丁尼生、勃朗宁、先拉斐尔派等人在做微弱的叹息或进行怪诞的技巧试验的时候，“美洲的猎人苏醒

了”，惠特曼异军突起，用全新的内容和全新的艺术替英语诗开辟了一条新的大路，真所谓石破天惊，一本诗集扭转了整个局面。这是不可磨灭的历史功绩，而且这历史今天还在继续演化之中。

惠特曼的影响不限于美国或英语国家，他的文名原来国外盛于国内；有人说他先成为世界诗人，后成为美国诗人。他到处都有同志，中国也不例外。1920年当中国的白话新诗初露锋芒的时候，人们听见郭沫若这样高呼：

晨安！华盛顿的墓呀！林肯的墓呀！惠特曼的墓呀！
啊啊！惠特曼呀！惠特曼呀！太平洋一样的惠特曼呀！

（《女神·晨安》）

《晨安》的内容和形式都是受了惠特曼启发的。也是在惠特曼的启发之下，这位年轻中国诗人写出了另一首出色的诗：

笔立山头展望

大都会的脉搏呀！
生的鼓动呀！
打着在，吹着在，叫着在，……
喷着在，飞着在，跳着在，……
四面的天郊烟幕朦胧了！
我的心脏呀，快要跳出口来了！
哦哦，山岳的波涛，瓦屋的波涛，
涌着在，涌着在，涌着在，涌着在呀！
万籁共鸣的Symphony，
自然与人生的婚礼呀！

弯弯的海岸好像Cupid的弓弩呀！
人的生命便是箭，正在海上放射呀！
黑沉沉的海湾，停泊着的轮船，进行着的轮船，数不尽的轮船，
一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！
哦哦，二十世纪的名花！
近代文明的严母呀。

（《女神》）

人们读着这首诗，不禁想起惠特曼的《船只的城市》：

船只的城市！
（哦，黑色的船！哦，凶相毕露的船！
哦，美丽的尖头的汽船和帆船！）
世界的城市！……

想起《曼那哈达》：

无数拥挤的街道，钢铁长成的高楼，细长，结实，轻快，壮丽的涌向晴朗的天空……

影响是显然的。然而郭沫若却没有仅仅模仿，他有他自己的创新：他利用汉语语法的特点，写出了

打着在，吹着在，叫着在，……
喷着在，飞着在，跳着在，……
……
涌着在，涌着在，涌着在，涌着在呀！

这样新颖而有力的诗句，这样急骤的节奏，其重复和重复中的小变异更

增强了那种一切在跳跃、鼓动、涌上前来的效果。而且郭沫若还有他的细致、敏感的地方：把弯弯的海岸比作爱神之弓是鲜亮的比喻，而咏叹

一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！

则近乎波德莱尔式的世纪末形象了！此外，全诗在狂热中见出完整（比通常惠特曼的诗要短得多，也显示出更大的艺术纪律）则又纯然是中国古典风的。

惠特曼同中国诗的遇合是世界诗史里又一个决定性时刻。郭沫若身上有着从儿童时期就开始熏陶他的中国古典诗的传统，后来他还要回到这个传统去，然而在1920年左右，他却在《草叶集》的刺激下进行了有意义的创新，写下了至今读来还令人欢欣的好诗。他的表现并不是无懈可击的（例如把两个英文字Symphony与Cupid放进诗里，固然增加了新鲜感，却使这首本来可以朗诵的诗变成难读，变成只有一部分知识分子才能接受），然而影响却已造成：郭沫若师法惠特曼，别的年轻中国诗人又仿效郭沫若。中国新诗里的豪放传统从此而始，而豪放在中国社会的现实环境里很快就从诗人的个人抒情发展为民主的、群众性的强大的歌声。

把英语诗从浪漫派以后的颓风拯救出来，又强有力地影响了世界各处的诗歌，包括中国这样有几千年灿烂传统的诗歌，而且至今余波未息，各种各样的阐释和仿作还在涌现——《草叶集》确是一丛鲜绿的草，植根于大地，从土壤汲取营养，饱经风雨而仍然繁殖，生长……

1981年

---

[1]致《哈泼斯杂志》编者函（E. H. 米勒编：惠特曼《书信

集》，第1卷，第46页）。

[2]据G. W. 艾仑：《孤独的歌者》，纽约，1955年，第355页。

勃莱的境界

一

罗伯特·勃莱（Robert Bly）是一个美国气息浓厚的诗人。他在美国中北部的明尼苏达州生活和写作，那一带地方森林和湖沼很多，空气新鲜，他的诗也格调清新。

他写过不少政治色彩浓厚的诗，主要是反对越战，反对美国干涉拉丁美洲国家。

他写得更多的是明尼苏达州一带的私人农庄上的生活，也写驾车出游在公路上的见闻，对于美国社会风气也发一些议论。

在诗风上，他是道地的美国本土派。他认为美国诗人还得反对英国传统，曾经说过一段值得注意的话：

> 在20世纪之初美国被人看作庸俗、腐败……人们指的是某种程度的智慧上的腐败。……许多作家被欧洲吸引走了。庞德去了欧洲，艾略特去了欧洲，肯敏斯去了又回来了，海明威回来了一半，但是艾略特和庞德再也没有回来。他们离开了，找到了一点有价值的东西。而现在的情况是，人们感到如果要打架，应该就在这儿打出个名堂来。艾略特到底是放弃了他的美国国籍，可是现在我看不出会有哪个美国诗人或作家认真考虑这样做。……因此最近三十年，人们能用常识和健康的态度来对待美国，诗人们不觉得自己比美国高出一头，而是决心在这里的土壤上打一场。

> 你只消看看别国的文学就会清楚，诗如不是从一个国家的土壤里直接生出来，它就不会长命。拿庞德和艾略特来说，我们看到他们的作品是花盆里生长的文学。把这些神气、漂亮的花盆运过大洋，放在纽约或任何别的美国地方，盆里的花不会生根，不会成长，因为它们不是在这个国家里创造出来的。这就是为什么1910年代的现代主义革命到了1930年代就死灭了，于是现在作家们又得重新开始。……[1]

诗人论诗，常能道一般批评家所不能道，这里说两位现代派大师的作品只是“花盆里生长的文学”，何等精辟！勃莱对于现代主义的衰亡的看法，即到了30年代之末它已“死灭”，也值得研究英美现代派的学者们参考。而他说的关于民族文学的一点，即“诗如不是从一个国家的土壤里直接生出来，它就不会长命”，更是不易之论。

因此，勃莱自己的诗是反艾略特等人之道而行之，题材是当代美国的，语言也是当代美国口语，在节奏上也不同于英国式诗歌语言，反对堂皇化，伤感化，写得实实在在，随便而普通，但又时有惊人之笔。

这惊人之笔主要在两个方面。一个是新奇的形象，例如：

> 我的黑皮鞋摆在地板上，
> 像两座开口的坟墓。
>
> （《格莱斯顿伯里的星期天》）

另一个是不寻常的联想，例如：

> 多么奇怪，想到了印度！
> 财富无非是人少而已。

（同上诗）

两者实是一物，总之构成了他的警句，只不过不同于别人的某些警句，不是故作姿态，而是饱含着深刻的道理的。

也许是由于这些惊人之笔，他曾被目为“超现实主义者”。我在1980年，在美国遇见他，曾问过他自己怎样看待这个称号，他想了一下，回答说：“如果这是指我不满美国现实因而要超出它，那也许可以这样称我。”

这也就是说，我们不要为若干批评家定下的名词所左右，还是要从作家写下的作品出发。一看作品，我们就会发现，它们是好懂的，除了上面提到的不寻常的联想之外，他写得平易，具体，干净。总起来说，就是清新。

他虽然主张要写道地美国题材、美国风格的诗，却仍然主张向外国优秀诗歌学习。他反对孤立主义。美国诗之所以要摆脱英国诗的传统，正是为了要摆脱孤立主义。他说：

> 美国国内还有孤立主义的势力。40年代的新批评派就是文学上孤立主义的代表，他们要我们又回头搞英国文学。在他们的影响之下，诗和小说都带上了学院气。我们这代的作家则反对这个，所以我们写超现实主义的诗，写反对越战的政治诗。[2]

这也就是他在前面引文中所说的“重新开始”的一个方面。他要诗有热情，宁可粗犷，而不要“驯化”，不要“家庭化”，也不要“学院气”，不掉书袋，而要“面对世界，向外国诗开门”。

具体说，学习的对象主要是两个：西班牙语现代诗和汉语古典诗。

为此他译了加西亚·洛尔迦、聂鲁达、巴列霍，在这过程里成为一个出色的翻译家。为此他读陶渊明、李贺、白居易的诗，特别是白居易，在他自己的诗作里留下了影响，例如下面选译的《想到“隐居”》。他这样评价中国古诗：

> 在古代中国，各个层次的知觉能够静悄悄地混合起来。它们不是像冬天湖水那样分成一层又一层，而是不知怎的都流在一起了。我以为古代中国诗仍然是人类曾经写过的最伟大的诗。[3]

在他自己的诗里，也有这样的“混合”。不止有西班牙语诗和汉语古典诗，更主要的还有他对美国的现实感，还有他从惠特曼那里继承下来的美国诗的特殊传统和敏感，和他自己血液里流着的挪威航海者祖先在面对凶险的大海时所表现出来的坚毅和英雄主义……

二

以上所写，无非是对勃莱的诗的一个注脚。现在让我们读读他的诗篇本身：

一、忙人说话了

我不愿将自己献给寂寞之母，
爱情之母，谈心之母，也不献给
艺术之母，眼泪之母，或大海之母，
也不献给悲哀之母，
低头叹息者之母，
死亡的痛苦之母；

也不献给蟋蟀长鸣的秋夜之母，
开阔田野之母，或耶稣之母；

我只愿将自己献给正义之父，
愉快心情之父，也是岩石之父，
也是最合礼节的姿势之父；
大通银行点燃了
一炷火焰，把我引向沙漠，
焦干的田地，一切化为零的风景；
我愿将自己献给正义之父，
愉快之石，钱财之铁，岩石之父。

（译者按：此诗两节，截然不同。前一节谈的是母亲，她代表大自然，代表爱，艺术，忧愁，苦难，代表蓬勃生长的有活力的东西。后一节谈父亲，他代表枯燥的、忙碌的、斤斤计较的、唯利是图的人物，他懂得礼节，社交上成功，心情愉快，然而他所到之处，田地焦干，成为沙漠，“一切化为零”。这最后的一句话很有意思，说是形象吧，看不见，摸不着；也不是通常的诗的语言；然而用在这里，很恰当，很能达意。

标题点出这是一个忙人在说话，也就是美国社会里的银行家之类，他们不甘寂寞，不稀罕蟋蟀长鸣的秋夜和开阔的田野，不承认悲哀和痛苦，他们是正人君子，他们是岩石。

这诗形式也整齐，共两节，每节八行，写法差不多，节奏也相似，而内容上对照分明。诗人写的虽是自由体，却仍有强烈的形式感。）

二、梅里特公路上的冰雹

我驾车穿过斯卡台尔，
看见冰雹盖满了静静的街道。
刚过康涅狄格，就下了冰雹，
黄叶也在雨里跟着汽车旋转，
像有人话到半途突然把手一翻。
三月的短草现在几乎全埋在冰霜下了。
看到宽街上无人清除的大片冰雹，
我想起道旁延伸多里的舒适住宅，
两三层高，坚实，有打蜡的地板，
楼上卧房窗子挂着白帘，
窗台上放着黑玻璃的小瓶香水，
温暖的浴室里有灯光和待客的毛巾——
让孩子在这样的地方长大该多好！
可是孩子们最后却跌进操纵价格的黑河，
或者面对疯人院的一片雪野。
冰雹还在下——尽是开往纽约的汽车——
昨夜我们辩论了一九四七年派陆战队去危地马拉的是非，
联合果品公司为什么两百家住户只给一个水龙头，
美国的理想是什么，我们有无批评的自由，
以及希腊罗马的奴隶制，然而意见全不一致。

（译者按：这是美国这个汽车社会的景象，是在快速公路上疾驰的汽车里见到的，生活果然是舒适，然而在这样的环境里生长起来的一些孩子却面临着不幸的命运，或者“跌进操纵价格的黑河”，或者终于进了疯人院。这里有美国的现实，包括美国的创伤。

最后几行揭示了美国一些知识分子的生活情景。他们要弄清美国在

国外所作所为的是非。他们代表了美国的良心。）

三、格莱斯顿伯里的星期天

郊外尽是薄板盖的屋子，
光线似乎在穿透墙面进来。

我的黑皮鞋摆在地板上，
像两座开口的坟墓。

窗帘不知该指望什么，
但它们是听话的。

多么奇怪，想到了印度！
财富无非是人少而已。

（译者按：美国的中产阶级人家大多住在郊外。此诗写的就是郊外住家生活。有一种星期天的寂寞感。皮鞋像开着口的坟墓，这就是超现实主义式的比喻。最后，从美国的人烟稀少想到了印度的庞大人口，探索了人口与国家财富的关系，于是而有了警句。）

四、又写作了

鹅蛋脸，
挤上了窗口！
我避开，
心不安。

每当我写道德之类，
云就翻滚，

一片黑！
一天的末尾，
一屋子烦躁的人，
拿起，又放下，小东西。

得，这就是我的一天。
它能给坟墓里的我什么好处？

（译者按：作家的经验，作家的心情，用了嘲讽的笔调，而最后突如其来的一问，其精神又截然不同于“文学不朽论”。）

五、想到《隐居》

早晨迟起，问有什么该干。
没有什么。农场今天更美了。
风吹枫叶，草也摇曳做伴。
树更高，我的书棚连影子也渺小。

莫管孩子，让他们瘦得像萝卜干！
没有钱，让你的老婆去着急！
你一生像醉鬼的一梦！
你已经一个月没梳头了！

（译者按：勃莱曾对我说，标题里提到的《隐居》是白居易的诗。我找到白居易的集子粗粗查了一下，却没能发现原诗。不过这意境，这白话风格，这些日常生活细节，倒确有香山之风。）

六、劳动一天之后

走在田野白雪里，脚步多轻快！

漫游着，宛如湖上的水蜘蛛。
劳动了一天，一直没停。
一月正好走路，大雪还在后头。

（译者按：白描手法，不谈心情而心情自见：美国农民在自己农场上劳动了一天所感到的愉快。最后一行略有展望，增加了诗的余音。可以说，这是新的歌颂大自然的诗，但把浪漫派的惊叹号都去掉了。）

七、路——为了悼念

昨夜，满月，
雪地，沉寂而孤零的路。
西边正耕地，土堆高过雪，
像山顶，又像成排的坟。

（译者按：写景也见情，含而不露，却更见哀戚之深。同上篇一样，颇像中国的某些古典诗。）

八、在芦苇丛里拖游艇

黑夜来到阿希贝的芦苇里，
虽然湖面上仍是白天。
黑暗渗透了阴处的沙子，
它叫我想起多少别处的黑暗！
婴儿生下后的那片刻黑暗，
一只野兽颈部流着鲜血，
一块单薄的金属飞向月球。

（译者按：此诗后半有些不寻常的联想，即从湖面上的黑暗想

到“别处的黑暗”，包括了婴儿生下后的片刻黑暗，看见野兽受伤所感到的黑暗，火箭飞向月球时所留下的一阵黑暗。所谓黑暗，可能是指一种紧张状态下的异常心情。）

九、反对英国人之诗

风穿树林而来，
像暮色里骑白马奔驰，
是为了国家打仗，打英国人。

我不知道华盛顿是否听树的声音。
整个早晨我坐在深草里，
草长得能遮住我的眼睛。
我从树下抬头，听树叶里的风声。
突然我发现还有风
穿过深草而来。

宫殿，游艇，静悄悄的白色建筑，
凉爽的房间里，大理石桌上有冷饮。
贫穷而听着风声也是好的。

（译者按：题为反对英国人，诗里却不剑拔弩张，多的是风景描写。也许意思正在这里：以美洲的辽阔同英国的气闷相比，才看出前者是自由自在的。最后一节里美国贵族同美国普通人的生活形成对照，结语是诗人的另一饶有余味的警句，也有点中国唐人韵味。）

三

结束语：

诗有各种写法。美国的当代诗人之中，有的仍写传统样式的诗，格律谨严，音韵或铿锵，或甜美，或激越，或以感伤情调动人。但也有不少人另走一路，在题材上更现实，在写法上更口语化，更洗尽铅华，似乎也更随便，总之越看越不像诗。

然而最好的诗本来是什么话都能说的。只能用一种词藻，一种韵律，写一种所谓有诗味的题材，实际上表示那类诗的传统已由盛转衰，“气运已尽”。

明尼苏达诗人的诗，纽约诗派的诗，则代表一种创新的努力。同时，也许可以说，在这些诗里，美国文学的现实主义深化了。

不过，勃莱出现于美国诗坛，从50年代算起，经过60年代而扬名全美，至今也快三十年，早已不是什么新浪潮新流派了。当然，诗虽贵创新，但是否一定要新到像未来型的小汽车呢？

1984年

---

[1]罗伯特·勃莱：《谈了一早晨》，密歇根大学出版部，1980年，第54—55页。

[2]勃莱：《谈了一早晨》，第308页。

[3]勃莱：《谈了一早晨》，第129页。

詹姆斯·赖特和他的诗

英美现代派诗歌是我国研究者知道的，其中的大名人艾略特和庞德也已先后去世。现在还有人写他们那类的现代派诗么？我的印象是：在印度、日本、印尼这样一些国家，可能还有一些，但在原来现代派诗最流行的英美等国，则比较知名的诗人似乎都另辟途径，诗风早有改变了。

那么，他们写的又是什么样的诗？在现代派之后，英语诗又呈现一个什么样的面貌？

这也一言难尽。英美情况各有不同。美国的情况就很难概括。美国报刊上的文学评论者会说出“垮掉的一代”、“黑山派”、“坦白倾诉派”、“纽约诗派”等等名目，但在实际生活里，情况却要复杂得多。美国是一个文化上很分散的地方，个人主义又很发达，大多数作家各写各的，并不老在组织——或关心——“流派”，即使若干人合搞一个小杂志，造成一点风气，也往往是朝花夕谢，很快过去，但又不完全销声匿迹，而总有一二人还在执着地继续写原来那类作品。另一方面，又有许多事是评论者不常谈到的，例如诗歌朗诵会之多和地下或半地下的诗歌写作之活跃。

我不知道几个曾经或仍在美国中北部明尼苏达州写作的诗人在将来的美国诗史上会有什么地位，我只能说我喜欢他们的某些作品。

这些人里面，最受人注意的可能是罗伯特·勃莱。关于勃莱，我已在《世界文学》杂志上做过介绍。现在想谈谈勃莱的诗友之一，詹姆斯

·赖特（James Wright）。他已在去年死去。虽说他死时已经53岁，不能算是夭折，但仍然引得许多人分外感叹和惋惜，因为他已经写出了才华远超一般的优秀作品，人们正在注视他的发展，他却给癌症一下子夺走了生命。

他有一首题名《幸福》的诗，是常在朗诵会上听到的。这首诗说的是诗人在柔和的暮色里走进公路旁边一处牧场同两头印第安种的小马在一起的情景。他写得十分自然，用了不押韵的自由体，诗句就像絮语一般，对这两头马充满了体贴之情，看出了他们的喜悦，同时又体会到了他们的寂寞。诗人为什么对他们这样异乎寻常地关心？我想除了美国许多人都有的对动物的感情之外，还因为这两头小马是印第安种。在美国，一个正直而又敏感的白种人是不会不想到印第安人所遭受的侵略和压迫的。不少美国作家都有这种“白人的历史罪恶感”。赖特并未在诗里谈到这一点，他和他的诗友们不大做抽象议论，他们喜欢寄托感情于实物，宁可让具体东西来表达感情。他是“跳过铁丝网而进入牧场”的，这铁丝网就象征了印第安人至今都在被迫居住的所谓“保留地”。小马的善良象征了印第安人的善良，他们对于在16世纪突然入侵美洲的白人是尽了非常慷慨的地主之谊的，正是他们的实际帮助才使得第一批白人殖民者能够度过第一个严酷的冬天，然而他们自己却在白人的快枪之下遭受了种族灭绝之祸！因此这诗写的不止是通常的人对于动物的爱，而是另有深切的历史感的。

诗的全文如下：

幸福

就在通往罗彻斯特的公路旁边，
暮色柔和地在绿草上轻跳。

两头印第安人的小马张着眼，
眼色像暮色一样多情。
他们高兴地走出柳树林子
来欢迎我的朋友和我。
我们跳过铁丝网进入牧场，
这两头马在那里寂寞地吃了一天的草，
看见我们来了，浑身颤动，
掩不住那高兴的劲儿。
他们彼此相爱，像天鹅般羞怯怯地低着头。
可谁也不知道他们是多么寂寞！
终于安静下来了，
他们在黑暗里嚼着初春的嫩草。
我真想把那瘦小的一头抱在我的怀里，
因为她向我走来了，
用鼻子亲着我的左手。
她的毛色黑中间白，
鬃毛洒脱地披在额上，
微风吹过，我禁不住摩抚了她的长耳朵，
那皮肤柔和得像姑娘们的手腕。
我突然感到
如果我能脱出自己的躯体，我就会
怒放如花。

敏感的读者看到这最后一行，会感到惊讶，接着是喜悦。在那个静悄悄的时刻，诗人觉得自己同小马有着充分的默契了，彼此的情感交融在一起了，而这是一个处在20世纪后半叶的美国这个超级工业社会的人所最难达到的精神境界。这是一种“出神式的快乐”，诗人感到几乎能脱

出自己的臭皮囊，而一脱出人就会像花朵一样怒放了。

还值得一提的，是这样一种快乐在美国的具体环境里还是向来受到清教主义反对和禁止的。有人说得好，清教主义就是一种梦魂萦绕的恐惧感，所恐惧的就是有人能够快乐。不要以为清教主义只存在于霍桑的小说里，实际上它仍在所谓“北美洲人的良心”里起着一定作用。诗人则不怕从美国中西部的大自然和两头印第安种小马身上寻到“至善之乐”（诗的标题如果直译，原该是“一种祝福”），这是他文字上的新颖，也是他精神上的解放。

“怒放如花”并非什么了不起的形象，可以说是古已有之的，但是同“脱出自己的躯体”连在一起却使它有了全然新鲜的气息，而且诗意并不停顿在形象，在形象背后还有一整片情感上、精神上的天地。

再请看赖特的另一首诗：

读了一卷坏诗，心情抑郁，乃向闲置的草场走去，央昆虫来做伴

感到安心了，我让那本书落在一块大石头后面。
我爬上了有草的小高地。
我不愿惊扰那群蚂蚁，
它们正一个接一个地走上篱笆的柱子，
抬着白色的小小花瓣，
投下了微弱的、几乎透明的影子。
我闭了一会眼，听着。
几个上了年纪的蚱蜢
倦了，跳得吃力了，
大腿像是给压住了。

我听着，想听它们清脆的声音，
可是它们睡着了。
接着远处传来甜美的声音，一只黑色的蟋蟀唱起来了，
在那枫林的古堡里。

这首有一个很长的题目。用这样一个完整的陈述句来做诗题在英文诗里是不多见的。不仅句子的形式完整，而且它包含了一个完整的情景，吸引我们，使我们要进一步知道事情的究竟，首先是要问：那卷坏诗是什么样的作品？很可能，就是那种模仿性的、形式完整而了无新意的诗。真正的诗人乃弃书而走向草地，置身于蚂蚁、蚱蜢和蟋蟀之间，听到了真正甜美的歌声。末行又是出人意外之笔；“枫林的古堡”究指枫林所形成的古堡，还是枫林深处的古堡，或是另有他意，这是不易判明的，然而枫林——特别是北美洲某些地方的枫林——是火红金黄的一大片，是成熟的色彩之海，古堡又带童话的奇幻意境，两者都挑逗我们的想象，都留下了耐人寻味的余音。

同样耐读，而且感人的，还有下面这首诗：

冬末，越过泥潭，想到了古中国的一个地方官

白居易，落发纷纷的老政客，
何苦徒劳呢？
我想起你
惴惴不安地进入长江三峡，
纤夫拉着你的船逆流而上，
送你去忠州城里，
混一个什么官差使。
我猜想，你到达时，

天已黑了。

但现在是一九六〇年，又快到春天了。
明尼阿波利斯城的大石头
造成了我独有的沉沉暮色，
也有纤绳和激流。
元稹在哪里？你的好友在哪里？
大海在哪里？那曾经溶化了整个中西部的
无边寂寞的大海？明尼阿波利斯又在哪里？
我什么也看不见，除了那株可怕的经冬而愈黑的大橡树。
你在山那边找到孤零人的城市了吗？
还是紧握着那条磨损了的纤绳的一头，
一千年都没有放手？

又是一个很长的标题。多么像中国某些古典诗的题目，例如白居易的诗。而诗里果然谈了白居易和元稹！这又是美国现代诗仍然受到中国古典诗的影响的明证。

就诗本身说，又是用了明白易晓的口语体，没有脚韵，看起来似乎写得很随便，其实艺术上是十分完整的。上半首写白居易当年的处境。他被贬谪到忠州，他的船被纤夫拉着逆流而上，暮色苍茫中到达了目的地，然而他没有旅程结束时的愉快，而是心情像天色一样阴沉，在不安地揣想今后的命运。虽只短短几行，情景却写得具体而又动人。

下半首写一个美国诗人在1960年的处境。他站在密西西比河上游的大石堆旁，面对激流，心头一片黑暗，感到了他“独有的沉沉暮色”。于是他向那位9世纪的中国老诗人求援了：用什么来解脱自己？是否可以寄希望于友爱？然而友爱也难持久，白居易的好友元稹——另一个卓越

的诗人——一生不得志，而且过早地死去了。北美洲的风物也是经历着沧海桑田的变化：曾经有一个时期，大海盖住了整个美国中西部，用海水淹没了人的寂寞心情，然而今天站在激流旁边的诗人仍然不胜孤独、寂寞之感，虽说繁华的明尼阿波利斯城就在身边，却像不存在似的，他所见到的只有那棵大橡树，而它也是一片黑色，显露着肃杀之气，对于敏感的诗人只是一种威胁。于是他又对白居易发问了：是否老诗人在向三峡的岸上走时，在山的那边找到了一个对畸零人、孤独者比较友好的城市，容许他们暂时栖息？也许这是奢望，老诗人并没有找到容身之地，然而他却不再后退或逃避了，而是以那些同激流做艰苦斗争的纤夫为榜样，紧握着纤绳的一端，拉着船儿逆水而上，虽经风霜雨雪，人越来越老，纤绳也快磨蚀了，然而坚持了一千年而终不放手。

中国川江上的纤绳出现在美国当代诗里，成为它的新鲜形象。这是实物，又是象征。象征什么？也许是诗同人生的不可分割的关系？也许是诗的艺术对于一个处于逆境的人的安慰和鼓舞作用？

无论如何，这是既鲜明又深刻的一笔，出现在诗篇之末更是意味深长。人们看到白居易知其不可而为之，执着地坚韧地忠实于自己的艺术；人们又看到一个20世纪后半叶的美国青年诗人在向他招呼，纵使时差十世纪、地隔几万里而仍然感到两人有一样的心情，一样的痛苦和决心。

这样的诗，没有空洞或堂皇的词藻，没有套话，也没有现代派所炫耀的取自当代工业世界的形象，除了提到白居易之外也没有像艾略特在《荒原》里面那样地大掉书袋，几乎一切全是纯净的白文，然而真挚，具体，有多层意义，有很大的感染力，使人读了要深思，要叹息，而最后则要感谢，感谢一位诗人又用他的才华和想象力再一次表现了诗的永存的力量。

1981年

通过一个选本看美国短篇小说

把这个选本[1]的全部篇目重读一遍，我们第一个感想是：美国短篇小说是一个极为丰富的园地。这里有一些物质的原因，例如在美国，登载短篇小说的杂志多，读者多，奖金多，选本多；一般性的杂志如《大西洋月刊》、《纽约人》都以精选短篇小说出名，就连上层知识分子读的季刊如《西旺尼评论》、《党人评论》也登过短篇小说。也有历史的、环境的原因，如在美国资本主义发展过程中，大批白人涌向西部去淘金，去拓荒，就在旅途上营火旁或小镇酒店里的互相闲扯中，产生了所谓边境故事，其中既有幽默，又有夸张和恶作剧，勃莱特·哈特和马克·吐温的最初小说就是在那个环境里出世的。不论是什么原因，至今美国写短篇小说的作家特别多，除了许多以写长篇小说出名的大作家也常写短篇小说之外，还有一批专门擅长写短篇小说的作家，包括好几个女作家，如凯瑟琳·安·波特，薇拉·凯瑟，尤多拉·威尔蒂——不知怎的，她们虽也各自写了几部长篇，却总不如短篇精彩。成为美国文学里重要力量的黑人作家和犹太作家也都在短篇小说上有建树，前者如赖特、鲍德温，后者如马拉默德、辛格，都是写得很出色的。近年来又风行科学幻想小说，这当中也有文学价值较高的，如雷·布雷德伯里等人就是很有文采的。

大致说来，从19世纪到现在的欧美文坛上，短篇小说写得出色的主要是三个国家：以莫泊桑传统著称的法国，以契诃夫传统为特色的俄国，然后就是美国，而以美国为最有活力。英国作家毛姆曾说：“没有一个欧洲国家像美国那样刻苦地培养短篇小说，也没有任何别的地方像美国那样专心致志地钻研短篇小说的写作方法、技巧和发展可能性。

……不止一次，美国短篇小说深刻地影响了别的国家短篇小说的写作实践。”（《说故事的人》序）。毛姆本人也是写短篇小说的名手，他这里说的是内行话。值得注意的是：他没有特别提到他自己的国家英国的短篇小说。

美国作家从头就有题材可写——他们生活在一个与欧洲不同的，有新的政治、社会观念的国家里，而且资本主义经济在大步发展，疆土也在大块大块地扩充，这当中有苦干，有开拓精神，也有理想与现实的重大矛盾，有残酷的剥削，有对红印第安人、黑人、墨西哥人的骇人罪行，小说作家是不愁没有材料的。然而建国之初的若干年内，他们在写作技巧和语言风格上却处在英国文学传统的严重影响之下，摆脱不开。欧文、霍桑、坡等人都有新的题材，甚至扩充了短篇小说的领域（如霍桑之运用“寓言”，坡之创建侦探小说），但是写法都如英国作家，语言都有较重的书卷气，叙述部分的句子都显得冗长，没有代表美国精神的独特风格。马克·吐温之可贵，在于他打破了这个局面，用西部地区群众的幽默的、充满美国俚语的口语体和特殊的说故事方式闯出一条新路，《卡拉维拉斯县有名的跳蛙》虽只有短短三四千字，却有着文学史上的重要意义，原因就在这里。后来海明威说：“全部美国文学来自一本马克·吐温写的叫做《哈克贝利·费恩历险记》的书……一切美国作品都来源于它。”[2]我们也可以说，真正美国式的短篇小说来自《卡拉维拉斯县有名的跳蛙》。海明威自己，也有文学史上的功绩。当亨利·詹姆斯的模仿者写人物心理越来越细腻，句子也越来越啰嗦的时候，海明威用一种极为简略的、故意不带任何情感色彩的硬汉子口语专写歹徒之间的火并，写拳赛、斗牛、打猎，总之是写含有危险后果的行动，来作为一种对抗和纠正，结果在整个西方世界里造成了影响，一大批作家写起海明威式的小说来，而同时，像是针对他的反文化倾向，又另有一些美国短篇小说家致力于写知识分子；正如有所谓校园长篇小说，也有校

园短篇小说，奥茨的《天路历程》就是一个例子。在技巧上，各种倾向——从意识流到拼贴画——此起彼落，然而在多数重要作家，最基本的写法仍然是故事线加气氛。只不过他们有了一个新的认识：固然是什么样的内容要求什么样的表达方式，但是表达方式也是内容的组成部分——至少在成功的作品是这样。

这些内容与技巧有机结合的成功作品使我们看到了比通常更深刻的美国现实。麦尔维尔的《闺女的天堂》用怎样富于感染力的笔调写出了19世纪中叶美国妇女在资本主义工业化过程里所遭受的深重苦难！比尔斯的《空中骑士》用诗一般的描写，通过一家父子的生死决斗表达了美国内战是怎样一种新时代消灭旧时代的战争。有什么能比马尔兹的《兽国黄昏》更清楚地表达出20世纪30年代经济大萧条下失业者的凄惨境遇？鲍德温的《桑尼的布鲁士》写一个爱好音乐的黑人青年终于逃不出坐牢和受歧视的命运，又是怎样有力的名符其实的“抗议小说”——尽管作者本人认为这个名称已经过时。而福克纳——这个南方大作家——又是怎样通过写一个少年和一头大熊的对峙和互相尊重而深刻揭示了一部分美国人对于勇敢、自立等道德品质的看法以及美国资产阶级怎样费心地在他们的年青一代身上来培养对他们有用的品质……当然，这31篇小说不可能表达美国的全部现实，但是在它们各自所表达的小范围内——一个侧面，一个小问题——它们却都有不同程度的深刻，越是作家的思想认识透彻、艺术手段高超就越深刻。这就是为什么要深入了解一个民族，不能只注意他们那些五光十色的报纸、杂志、广播、电视，而必须还要读他们的文学作品；正是在文学作品里，可以寻到比表面现象要深刻得多的东西：这个民族的真正的思想，感情，甚至灵魂。

美国短篇小说的将来如何？我们读完了这31篇小说，把书掩上之后，不免会有这样的问题。显然，会出现各式各样的新风格、新流

派、“新浪潮”的变化，但是也许有两样东西是不变的：一是美国文学对于美国现实的注视、发掘、剖析、批判以至抗议，这个强大的传统会继续下去；二是美国文学至今不衰的活力，会使美国短篇小说依然生气勃勃。无论在主题的选择和发掘上，或者在技巧的发扬和试验上，美国短篇小说作家会继续做出他们的努力和贡献。美国短篇小说的将来是美国人民的将来的一部分，而美国人民是大有希望的。

1979年

---

[1] 王佐良编选：《美国短篇小说选》，上下两册，中国青年出版社，1980年。

[2] 见《非洲的绿色群山》，纽约，1935年，第22页。

小说短论一束

1979年夏，为了编一本美国短篇小说选，我看了很多作品，定了选目，然后请朋友们分头翻译。在校阅译文的过程里，我也写下了自己对每篇小说的读后感。往往是读完一篇，趁印象新鲜，立刻写下，写时不求全面，也不提作家生平之类，而是集中分析和评论作品本身，只写自己确实感到的，有话则长，无话则短，几百字至二三千字不等，最后积累了三十多篇。

近来重读这些短论，觉得它们反而比我的某些长文章耐读一些。也许是因为它们如实地记录下了我当时读那些小说所感到的喜悦、兴奋、沉思、疑问、领悟等等，也许是因为我当时下笔比较放松，力求有点散文味道吧，总之有点舍不得抛弃它们，于是挑了14篇，按作品出现先后排列，请读者批评指正。

一、华盛顿·欧文：《瑞普·凡·温克尔》

欧文写了许多大部头书，然而有永恒的魅力的是这个小故事。不少人接触美国文学是从接触它开始的，而它也不负众望，一下就把读者吸引进了一个新鲜、神奇的新天地。

这魅力是民间传说的魅力。一个人在大山深处看一群神仙在游戏，禁不住偷喝了他们的仙酒，醉倒后一觉醒来，已经过了20年——这类传说在许多国家都有，只不过细节有些不同，所表现的生活习惯有些不

同。欧文在这里做的，是把这个传说搬到美洲新大陆，而把睡觉的时间放在进行独立战争的年代里，因此瑞普睡时还是英王的臣民，醒来却成了美利坚合众国的公民。

这样做是有见地的。本来，美洲大陆上的古传说应该是印第安人的传说，白人来此只是入侵者。生活在19世纪初年的欧文，环视他周围的美国社会，发现他那新国家是活跃的，却又是浅薄的，特别是那工商业兴盛的纽约州，更是需要有一点文化传统，于是他向他所倾慕的欧洲借了一点东西——德国的古传说，加上英国航海家亨德里克·赫德森和他那“半月号”上水手的冒险事迹——来增加一点古老的神奇感，一点资本家和商人不重视不欢迎的浪漫气息。

这样做，也给了他讽刺美国政治人物的机会。他使读者看出这些新人物带来了一种尖刻和暴躁，过去那种优游自在的乡村生活消失了。然而作者所着重的是对照：拿这些人同善良纯朴的瑞普相对照，拿他们所造成的新的社会风气同瑞普所代表的古老的牧歌情调相对照。

而在瑞普身上，欧文创造了一个十分成功的人物。他不是概念的化身，而是有血有肉的。说他是二流子也冤枉了他，因为他为了帮助邻居又是什么活也肯干的。他倒是当今美国社会里一种典型人物的祖先——那种总是被别人推来推去而自己感到无可奈何的小人物典型。在这一点上他同20世纪作家詹姆斯·舍伯笔下的华尔脱·密蒂是相通的。

只不过瑞普还处在一个比较纯朴的时代，他所在的环境还保留着新大陆自然景物的完整和纯净，作者还能用幽默、风趣的口气来讲他的遭遇，还能用他的彩笔来恣情渲染赫德森河和卡茨基尔山的景色，而这样一来他就使得瑞普更可亲，瑞普的故事也更新鲜。

二、纳撒尼尔·霍桑：《教长的黑面纱》

这个故事运用了“寓言”手法，但不像大多数较长的“寓言”那样使人不愿读下去，它有足够的现实细节使得故事有一定的深度和戏剧性，再加上霍桑向来善于描写气氛，结果是：这个原本可能写得充满说教意味的寓言成为一篇内容深刻的文学创作。

主题明显而集中：年轻的教长为什么戴上了黑面纱？为什么遭到各种议论、责难而仍然不肯摘下来，就在年老临终的那一刻也仍然要挣扎着把面纱盖住自己的脸？

回答是有的，这黑纱象征了人的罪恶感，是认罪和赎罪的标志。对于戴黑纱的牧师究竟有什么罪，作者还提供了线索：他戴上黑纱之日，即一个少女死亡之时，而且“葬礼上牧师露出面孔的一刹那，少女的尸体战栗起来，尸衣和那薄纱的帽子也跟着微微抖动”；送葬的人也有一种幻觉，“似乎牧师和少女的精灵手拉手在一起走着”。看来又是一个类似《红字》里面的情况：宗教的外衣之下藏着一颗玩弄女性的心；不过这一次女的死亡，男的却以黑纱代替了赎罪。至少那位乡村医生是有所知的，他说了一句意义深长的话：“人有时是自己怕自己的。”也许这就是为什么当那教长弥留之际，医生是在场者当中唯一的“外表上庄严合度而无动于衷”的人。写得恍惚，然而意思是明显的。

但是作者又表明，这个罪却又不限于任何个人，而是连“大地也戴着自己的黑纱”，“每一张脸上都有一面黑纱！”

这里有严厉的加尔文教义的声音，清教主义的声音——然而它却未

必专指清教徒统治的英国在美洲的早期殖民地。由于霍桑写的大多是那个时期的事，由于他的作品里清教徒的罪恶观的气氛浓厚，文笔又带旧式的典雅，人们可能误以为他是生在那个时期的，其实他是19世纪的人（1804—1864），是在包括这篇小说在内的《故事重述》集于1837年出版之后才建立了文名的。他不能不注意到当时的美国——而当时的美国正在经历着工业革命，新英格兰的商人和资本家正在依靠着1828年的新税律给他们的便利积极发展资本主义，而清教主义统治的教会已从国家政治生活里退出来……对于这样的现实霍桑也是深有所感的，不满意的，他感到美国是“一个没有阴影，没有模棱两可，没有神秘，没有别致有趣的或阴沉的邪恶的国家”，连替它写传奇故事也是困难的（《大理石的农牧神像》序）。那么，他在早期着重写清教主义的罪恶观，写《教长的黑面纱》那样的气氛抑郁而神秘的寓言，是不是要替这个历史不长、缺乏传统、精神生活枯燥的国家增加一点阴影，一点神秘，一点阴沉的邪恶呢？无论如何，霍桑这个深刻的、复杂的作家在写《教长的黑面纱》的时候，是有多种用意的。

三、赫尔曼·麦尔维尔：《闺女的地狱》

这是值得仔细一读的作品。《白鲸》的作者对于19世纪中叶美国女工的悲惨遭遇的感受之深是令人吃惊的，但是我们能感到这一点却是由于他有足以传达他的感受的卓越艺术。

这里有强烈的集中，作者集中写一个冬天下午在一个造纸厂的一次参观，所碰到的人物只有造纸厂老板、一个导游和若干脸色苍白的女工。这里有生动的细节：造纸的程序和女工在每一程序中的具体动作都

描写了出来，小说里面把工厂劳动写得如此细致、清楚是少见的。然而我们却又并不是在读一篇报道或工艺说明书，因为作者的笔下是带有浓厚的感情的，请看：

一排排的苍白色柜台，坐着一排排的面色苍白的姑娘，一双双苍白的手里拿着苍白的折纸笺片，全都面色苍白地在折着苍白的纸。

在一个角落里，有一架用笨重的铁做成的大机器，有一样垂直的东西，像是一只活塞，按时起落，撞在一块沉重的木头上。在这架机器面前站着一个高个子的姑娘（它那顺从的照管者），用半刀玫瑰色的信纸在喂这只铁兽。这些纸张，随着那只活塞似的机器往下一撞，纸角上就给印上了一只玫瑰花环。我一会儿望望那玫瑰色的纸张，一会儿望望那苍白的脸颊，但是一句话也没有说。

第一段里“苍白”这个形容词的六次重复，第二段里“铁兽”与“它那顺从的照管者”的对照，特别是那玫瑰色的纸上的玫瑰花环（象征少女的欢乐、爱情、幸福）与“苍白的面颊”的对照，都是如实的，然而又是饱含了作者的深刻用意的。

作者所采取的第一人称叙述方式也使他能够夹叙夹议。偶然也有直接的议论：如说机器“由人奴仆似的服侍着”。但更多的时候则是通过对照和联想来透露作者的意见的。对照的例子除上面已举的以外，还应当一提的，是这一篇与它的姐妹篇《单身汉的天堂》所形成的大对照。这两篇是互相补充的，在本篇里也多次提到上篇里的事，特别是在本篇的结束处，叙述者感慨系之地说：

到了黑山峡那里，我停了下来，又一次想到了圣堂门。接着，箭也似地穿过山峡，独自对着莫测高深的大自然，高声喊道——

啊！单身汉的天堂！啊！闺女的地狱！

正因为在上篇里写了英国伦敦法学学会里律师和法律学生们的舒适生活，才更衬托出下篇工厂里女工生活的凄惨。律师们过着单身汉生活，不是因为无钱娶妻，而是因为这样更舒适或更有利于个人事业，总之，这当中是有自私动机的；而女工们之所以年龄虽长而仍被称为“姑娘”，是因为，像老板所解释的：

……我们是不雇用结过婚的妇女的；她们总是流动得太厉害。我们只用牢靠的工人；每天做12个钟头活儿，除了礼拜天、感恩节和斋戒日，一年365天，天天这样做下去。这是我们的规矩。……

换言之，资本主义初期工业化的罪行之一是逼使穷苦的妇女不能结婚，不能有儿女，不能有温暖的家庭，而变成了“机器齿轮里的牙齿”。

叙述者的联想也是一种强有力的艺术手段。例如有关于机器上的刀锋朝外，直对女工们的一段：

不错，我暗自嘀咕一下，我现在看到了；是朝外的，每个姑娘前面的每一把剑都是这么笔挺地缚在那里，刀锋向外。如果我看书时没看错的话，从前那些给定了罪的重罪犯也是这般情况；罪犯从审判厅给带出去执行死刑的时候，前面是一个官儿，手里拿着刀，刀锋朝外，表示出他们那劫数难逃的死罪。这些个面色白潦潦的姑娘，也正是从这种空虚的、破布堆里的生活得了痨病，变得苍白，终于走上死路。

在那破布不断被锐利的刀锋割成棉絮，“空气里净是微小的有毒的尘末”的地方，参观者又看见：

这时候，有两个姑娘，放下了破布，各用一块磨石来来去去地磨着剑口。我听不惯这种霍霍刺耳的声音，不禁大打寒战。

那两个磨刀的姑娘真正是自己的刽子手；她们正在磨着要杀自己的剑……

这里有联想——把美国19世纪中叶工厂里的女工所身受的残酷待遇同封建时期处决犯人的情况联系了起来——又有叙述者自己的感慨，这些结合在一起，加重了作者对于资本主义工业化所带来的灾害的谴责。

弥漫整个小说的则是那悲剧式的气氛。这正是麦尔维尔最擅长的地方。他用具体细节来构成一种情感的气候：极冷的天气，极偏僻的地方，奇怪的人物（例如那个因为“多见不怪”而有着“奇异的、可说是天真的硬心肠”的少年），特别是那些脸色“因为劳累而发白，因为寒冷而发紫”的女工们，她们怎样对来访的生人毫无兴趣，她们在做工时又怎样一言不发，忍受着有毒的灰尘、湿热的空气、危险的刀锋等等的工作条件，怎样从美丽的少女变成额头缕缕皱纹的老处女……于是这闺女的地狱也就像噩梦似的压在冰冻的大地之上，而叙述者的匆促离开只是他个人的暂时解脱了。

四、安布罗斯·毕尔斯：《空中骑士》

这里是美国内战中的一个镜头。父子在战场相遇。父亲是南军的军官，拍马上山去观察北军的动静；儿子是北军的警戒哨兵，意识到如果让这位“空中骑士”活着回去，自己一方就要全军覆没。他做了他父亲在家时所教育他做的事：“尽你认为应该尽的责任”。他开了枪。

这个镜头集中而短促，然而作者却给了它足够的意义。他写父亲骑

在马上，是“一个庄严而惹人注目的骑士塑像”，代表了即将为北军消灭的南方的“骑士时代”；而儿子是通过步枪的瞄准器里看到这景象的，又说明这是一场同“骑士时代”的讲规矩、讲礼节的比武截然不同的新的、现代性质的战争。

景物描写适应主题。父亲的形象是被儿子和其他人从下面看到的，以天空壮丽的云彩为背景，显得特别高大、突出，而他飘扬着长发骑马朝着峡谷凌空奔驰的一景，更是赋予他以一种古典的、浪漫的气氛。相形之下，联邦军官兵的言谈举止则是随便的、平凡的、无诗意的，然而他们是胜利者，因为他们代表了一个不可抗拒的新时代。

毕尔斯是一个有才华的作家。他在1913年进入墨西哥失踪，是美国文学的损失。

五、亨利·詹姆斯：《四次会见》

亨利·詹姆斯代表了一个特别流派，其特点简单说来是：

主要的题材：美国与欧洲的遇合。

技巧上的着重点：心理分析和小说本身的结构艺术。

风格特点：长句多，复句多，书卷气重。

这些特点在《四次会见》里都能找到。这是他的比较成功的早期作品。它的主题是通过这样一个故事来表达的：一个年轻的美国女教师好容易积蓄了旅费，去到她梦魂萦绕的古欧洲，可是一上岸就被她的堂兄——一个在巴黎学画的美国青年——把全部的钱骗走，使她只在法国土

地上呆了13个小时便不得不上船回国，而后来她又承担起供养她那堂兄遗孀——一个冒牌的法国“伯爵夫人”——的任务，这样也就毁了她自己的一生。

技巧上，这四次会见安排得很见匠心：第一次在美国，二三两次在三年后的法国海港勒阿弗尔，第四次是又隔五年后的美国。

故事也就这样一次一次地推进，形成一种有头有尾的发展，结构是谨严的，各部分是匀称而又自有重点的，而观点则是一致的——一切都是通过第一人称的叙述者的眼睛来看的。詹姆斯对于小说中如何处理好“观点”或“角度”，向来十分注意。这里他的处理是出色的。

至于风格，即使通过译文，读者也不难看出詹姆斯的细致、繁复和冗长。但是比较起后期作品来，还略微明快一点。

给予这作品以戏剧性甚至悲剧感的是作者对卡罗琳·斯潘寒的心理剖析。她对于欧洲文化的认识限于其景物如画的一面，因此她也容易受到那些表面上有点欧洲气味的人的欺骗，如她那在巴黎学画的堂兄，又如那冒牌的伯爵夫人。另一方面，卡罗琳又是“清教主义之花”，有严峻的道德感和责任感，愿意做出牺牲，“不顾一切地忍耐”，把那个完全不可忍受的“伯爵夫人”像十字架那样背在自己身上一生。

因此这里的主题还不只是年轻美国的“天真”与古老欧洲的“经验”的遇合，而还有去欧洲的美国人之间的差别，还有表面的欧洲和实际的欧洲之间的矛盾。这一类题材詹姆斯还要在以后的作品里进行更深更细致的挖掘，但是在《四次会见》这篇初期的短篇小说里已见端倪了。

问题在于詹姆斯本人是否认识真正的欧洲。这篇小说的第一人称的叙述者像是比卡罗琳高明，能够一眼识破“伯爵夫人”，像是寻到了一个

优雅的、有文化教养的欧洲——然而此中有多少真正的欧洲？

实际上这是一个主要凭古典名著来理解的欧洲，是美国某些高级知识分子观光所见的欧洲，只注意奇卉异木，而看不到真正丰富、活跃、在战斗或受难的欧洲，因此“我”即作者詹姆斯的挖掘未必挖对了地方，倒是他笔下的美国和美国人显得可信。

六、西奥多·德莱塞：《老罗根姆和他的特丽萨》

这是德莱塞的一篇不常为人提起也不常在选本出现的小说，然而写得很是出色。故事发生在20世纪初年纽约市一个德国移民家里。德莱塞本人就是德国移民后代，深知德国小资产阶级家庭对孩子管教很严。但是孩子却要自由。这个故事里的女孩子便是这样。她由于反抗父亲的专制，几乎闹出一场悲剧。作者并且通过一个妓女自杀的情节，不仅给了家长以警告，也预示在资本主义制度下的美国都市里，一个女孩子很容易被迫走上那样的绝路。作者的同情是在年青一代那边——他笔下的少女是多么纯真、美丽而又生气勃勃！

作者不愧是现实主义的大师。这篇小说对于店铺、街道、家宅的描写都很具体、细致，对于女孩子的心理也刻画入微，使我们宛如置身于那夏季深夜纽约马路的街灯下，把一切都看得真切。德莱塞不靠玩弄文学手法，而是靠仔细观察并如实写下人和物的具体细节，文章初看似乎平淡无奇，最后则是留下了坚实、有力而且完全可信的好印象。

时间过了七八十年，美国同世界都经历了许多改变，这篇小说所写的题材却并未失去意义。美国仍然有两代人之间的隔膜，不过现在叫

做“代沟”；仍然有青年流氓，不过现在叫做“少年犯罪”，而且情况严重得多了；其他妓院、警察、外国来的移民一应俱在，而且社会问题到达了爆炸性的程度。所失去的倒是德莱塞描写得那样出色的19、20世纪之交纽约夏夜的宁静——同后来的喧闹、紧张、污染加深、充满了夜总会和酒吧间的都市比起来，那宁静几乎带着牧歌情调。而且情况不限于美国。因此，这篇故事不仅有当时当地的真实性，而且至今还有一定的普遍意义。

七、薇拉·凯瑟：《汤姆·奥特兰的故事》

一篇奇异的、扣人心弦的故事。虽然很长，却使人舍不得半途放下。情节的轮廓是：小镇赌场上两人初遇。从此互相关怀，结成了最深的友谊。后来去过牧牛生活，在几百里寂无一人的牧场上找一间小木屋安下了身。接着是方山的初探，发现了一整个早被遗忘的印第安部族的遗迹。然后两人中一个去了华盛顿，碰上了官僚主义的高墙。等到回来，发现古物被卖给了外国人，终于同最好的朋友决裂了。简单说，这是一个关于两个朋友遇合与决裂的故事。

这里有非常出色的自然景色描写，然而写的都是美国西南部的独特风光。画面大，色彩浓，光线强，是绚丽的油画，而不是英国式的淡雅的水彩画。人们也不是到这样的大自然里去寻求上帝，而是寻求美洲在未遭白人侵入以前的历史。“悬岩城”也不是世外桃源，因为实际上这是一座鬼城——原住的印第安部族建造了那样美好的住屋，达到了那样高的文明水平，却被战争或病疫整个儿消灭了。而且出现在这样的大自然的画布上的，不是沉吟苦思的诗人文士，而是两个壮健、粗犷的放牧牛

群的人，其中的一个在故事所展开的年月里，从一个少年成长为壮汉。

换言之，这一切都是美国的。就连使得这两个朋友决裂的本身也是一个美国问题。那个长兄似的罗迪把古物卖了，目的是为了拿这笔钱去帮助汤姆上大学。他认为汤姆也——

> 打算靠它们“获得利益”，就像他干的那样，而这到头来总免不了转化为金钱。世界上所有的东西都是这样的。

他的想法是典型的美国想法，他的办法也是典型的美国办法，在美国那样一个资本主义社会里原是无可厚非的。然而汤姆却另有一种想法：

> 就这个方山和它的居民来说，我从未往钱上考虑过。这些遗址是靠了奇迹才得以经历几个世纪保存下来，它们落到了你和我这两个穷放牧牛群人的身上，我们既粗野又无知，可是我满以为管好托管的东西，我们这点男子气概还是有的。

他所谈的男子气概里是包含了理想主义的，这也是在某些美国人身上可以发现的气质。对于汤姆说来，方山是一个理想，他要尽一切力量保持这个理想的完整，由于罗迪出卖古物的行动是对于这个理想的破坏，于是他同这位最好的朋友的决裂也就成为不可避免的了。

罗迪走后，汤姆感到一种恬静，也更深地体会到方山的瑰奇。“那蓝紫色的岩石，黄绿色的平顶矮松，一堆堆小房子，它们簇拥在一起互相寻求支持，在它们当中矗立着一座风格雄浑的塔，挺拔、静穆、充满了勇气——在它们后面则是黑黝黝的洞窟，深处则是那道清澈的山泉。”他的勇气来自那里。还有他的快乐。在那个“天高气爽的蓝色的夏天”，这个放牧牛群的人读起维吉尔的拉丁文史诗来，感到了一种“难以解释”的幸福。

然而这是付出了严重代价的。方山上小木屋里秉烛夜谈的一景写得如何动人！当一切过去之后，汤姆又为“自己的毫无心肝”而痛苦。而且：

> 我年纪越大，就越发明白那天晚上在方山上我干的是什么事了。每一个像我这样以怨报德的人，都必须为此付出代价。我对自己能否碰到好运是不太抱希望的。当我最缺乏思想准备时，我将被召去清理账务。

这样的认识表示这原来天真乐观的少年真正地成熟了。当他从方山下去回到人群中去的时候，他重新进入了一个存在着“许许多多烦恼”的真实世界。

八、舍伍德·安德森：《我想要知道为什么》

安德森原是一个公司职员，有一天他感到办公室生活不能再忍受，径自走了出去，从此靠写文过活。他在短篇小说里也是名家，这篇是其代表作之一。

通过一个孩子的眼睛看成人世界，这也是别人用过的手法；安德森的特点在于：他写的是个典型的美国小市镇的孩子，还没有沾染上大城市的坏习气。他爱马，感到没有东西像马“那样漂亮，那样洁净，浑身是劲，老实可靠了”。他爱黑人，因为“他们对孩子比白人更讲公道”。这些也就是他的好坏标准。他所神往的是一个开阔的、洁净的、有泥土和青草气味的世界，其中的人是诚实、有感情而又麻利能干的。他以为在一位驯马的教练身上看到了这样的人，因此一旦发现这位教练在他所

亲手训练的“一道光”这匹勇敢、洁净、美丽的马赢得比赛胜利之后，居然跑到一个“气味难闻、讲话下流”的地方去同“既不好看也不值得接近”的坏女人鬼混，他的心灵也就受到了特别大的打击。这是他同社会罪恶的第一次接触，而这一来什么都变了。“在跑马场上，空气的味道不那么正了，闻起来也不那么香了。”实际上，原先这孩子的天真想法是同现实生活相差很远的；成人所关心的赛马是赌博，马只是赢钱的工具。

小说的写法有马克·吐温的明显影响——通篇是一个孩子讲的话，语言也是纯朴的口语体，然而某些叙述——例如“他们不愿自己的孩子受着赌徒们言谈的熏陶，整天想这类事，也许还会沉溺于这种勾当”——就超出孩子的水平，至于那些对马的品质所加的过多的形容词，也看得出这是作家故意要拿马作为一种“象征”，这就表明：美国短篇小说已经开始进入海明威的时代了。

九、凯瑟琳·安·波特：《中午酒》

这篇在长度上已是中篇小说，然而写得紧凑，没有一处多余的笔墨。故事实际上只有三大场面：1. 希尔顿出现在农庄。2. 哈奇来捉人与被杀。3. 汤普生夫妇向邻居们解释事件经过。其余的情节是为这三个场面服务的。这是一个结构妥帖的小说的很好的范本。

从技巧上讲，这位女作家有许多难及之处。试看她对于牛奶场上各种活儿是如何熟悉，写得又如何具体，然而写出来的却不是科学报告或新闻报道，而是紧密结合情节的文学写实。人们很可能以为美国有些作家是信笔所之，只凭想象办事的人，其实就是像波特这样的“闺阁作家”也是深入生活、熟悉生活的。这一点也可从小说中的对话看得清

楚。各个人物的谈吐都符合性格，特别是哈奇同汤普生对谈那一大段，更是传神之作，把哈奇其人之可憎和汤普生对他越来越大的反感都写得逼真、生动，引起了许多读者和批评家的注意，曾经有人问波特她这段对白是否真的从什么地方听来记下的。她的回答是：说不上具体在什么地方听谁说的，但却是她从小在许多类似场合听过的类似谈话的一种综合。

这对话，正如这小说里的其他东西，都有独特的美国南方农村色彩。人们通过这样的文学作品，可以对那类地方的现实——而它是美国现实的一部分——加深了解。作家的意图，是要表达这样一个主题：在一个文明社会的表面的平静之下，存在着经常的、可怕的暴力，它可以毫无预兆地一下爆发出来。

这是作者本人的说明。由于这篇小说受到一致的称赞，公认为现代美国小说里的杰作之一，文学批评家们不时在讨论它，因此20年后，她自己也在一家季刊里写文[1]阐释它的内容。关于它的主题，她就是这样说的。她还进一步写道：

> 在我们的农村生活里，在夏天，我们被无数磨利了的锋刃包围着——小斧，大斧，犁铧，切肉刀，长猎刀，长剃刀——我们生活在上了子弹的枪和危险的利刃之间。

这样一种情况，未必是仅仅靠读报章杂志来了解美国的人所了解的。

关于人物，她说多数也以过去她自己所接触过的真人为根据。总起来说，这篇小说是关于“一种最痛苦的混乱，一种道德的与情感的混乱，而牵涉在内的每个人都以为他自己是在尽力做正直的事。”

这每个人也包括哈奇在内。“他是一个本性邪恶，爱好并实行邪恶

的人，对任何人——最后甚至对他自己——都不做一点好事。他的邪恶是最危险最不可救药的一种，由于他是在法律的范围内安全行事。……你如责问他，他可以不费力地立即替自己辩护，而且他的话并不错，除了一点，那就是它缺乏做人的道理。”

汤普生当然更以为自己是对的。“他的动机是非常复杂的，然而其中没有不正当的东西：有人帮了他，他也就要帮那个人。……他第一眼看见哈奇就恨他，还没有找到什么理由，就感到非把他打伤不可——是不是可以说这是因为汤普生本人是一个有道德的人，所以才能刚一见面就看出哈奇身上的邪恶，并决心要同他斗？那一带农村所有的人都承认……汤普生的行为是有正当理由的杀人，但杀人毕竟是杀人，并不因为理由正当就不是。他的邻居的态度就是这样。”

波特对于汤普生太太的分析更是精辟。“汤普生太太是在那个时间、那个地方、那种行为准则里造就出来的大量的妇女之一，她所受的训练要求她按规定好了的妇德去做人，以此为她一生的天职；这妇德是明摆着的，无可躲避的，需要做出牺牲的，又是使人头脑发麻的；为了它，她几乎已丢失了她那些合乎人性的品质，以及精神上的勇气和远见。她说了谎，这对她说来是不可饶恕的罪恶。……而说谎之后，她又没有勇气和足够的爱顶下去，使罪恶最后产生好的结果。换言之，她不能全心全意地说谎，不能准备接受一切后果，因此她也不能对丈夫说几句可能会拯救他们两人的身体和灵魂的话。”

对于那个读者同情所寄的希尔顿，她的解释却似乎是太短促，太笼统了：“希尔顿是个疯子，因此超越于善恶之上。他吃了他自己的亏，也吃了别人的亏。”

关于人物性格里的善与恶，她总的看法是：“只在每人本性的品质

高下这一点上，我们才能多少衡量出每人身上德行的程度，而品质是因人而异的。”

至于她自己，写这篇小说是一种追求真实的旅程。从无数回忆起来的人和物之中，她写出了发生在美国一个地区的典型故事，她的艺术只使它更加真实，因而更有深度更有回响。她感到这写作经验对她自己大有好处，因为：“这是一种精神上的启蒙，我感到温情，同时在我那自私的心里开始出现了对别人的爱。”

如此说来，这篇运用卓越的现实主义手法又带着“对别人的爱”写的作品就完全无懈可击？那也未必。举例说，汤普生自杀前的绝命书是否有点多余？如果确是必要，是否话说得多了一点？

十、厄纳斯特·海明威：《弗朗西斯·麦康勃短促的快乐生活》

海明威是小说名家，在小说技巧上影响很大（英美之外，法国和西欧都有写海明威式小说的人），我们现在要谈的这一篇显示了他几乎全部的优点。

故事虽长而紧凑，没有一句多余的话，而且组织得很好，一开始就端出一个难堪的人生处境，发生了一件大大丢脸的事，三个人物都不知怎样去对付它，然后小说追叙早上麦康勃去打狮子时被吓得逃跑的事，接着是晚上夫妻吵架的情景，继之以第三天三人去打野牛的经过。那一天出发时威尔逊上车时坐在麦康勃的前面，心里嘀咕着：“但愿这家伙没打主意把我的后脑勺崩掉。”这里埋下了伏笔，然而被崩掉的却不是他。正当麦康勃有了转变——从那种常见的“50岁还是一个大孩子”的美

国人变成了真正的“成人”，从一个见狮子就逃的懦夫变成一个在打野牛时感到异样的快乐的男子汉——正在此时，他却被老婆从后面一枪结束了他的生命。

海明威以善写对话著称，这里的对话更是出色。许多细致、曲折的心情都是靠对话传达出来的：麦康勃的惶惑不安，他老婆的阴阳怪气，威尔逊的不露感情的猎手口吻，都是如见其人——然而却未必如闻其声。原因一是作家写的是经过精简、修整的口语，凡不必要的东西都削掉了；二是作家让他的人物一律用不带感情的平淡口吻说话，而且往往意在不言中，因此他们的语言都差不多。这篇里猎师是英国人，海明威也曾有意拿些英国人的特别词汇（如bad form之类）塞进他的口里，但是仍然同美国人讲的没有多少不同。因此有些批评家认为海明威的对话有一种风格上的公式。然而从20世纪20年代后期起，风靡英美小说界的却正是这种海明威式的对话。同过去那种太文气、太冗长的文学对话一比，海明威的简洁、明快的口语总是显得新鲜的。

更重要的是在表面的平板口吻之下还有海明威所关心的精神品质。在这篇小说里，他写出了美国大资产阶级人士的生活的空虚。麦康勃尽管有钱，周游全球，他的精神世界却极为窄狭：他只知道

> 摩托车——那是最早了——知道汽车，知道打野鸭，知道钓鱼……知道书里讲的性问题……知道牢牢抓住他的钱……

此外，他“真正知道的事情”就是“极少”了。而他的妻子那样的女人则是“世间最狠心的了；最最狠心，最最残酷，最最劫掠成性。”后来玛格丽特亲手开枪打死丈夫，更是证实了这一点。然而麦康勃这两口子还以“比较幸福的一对夫妻闻名”。在美国这个繁荣社会的富足家庭里，就有这样感情上的沙漠！

倒是那个白人猎师威尔逊是海明威喜欢的人。他也有缺点：对于非洲当地人，他有着白人的偏见；在男女关系上，他也是“来者不拒”。但是同麦康勃夫妇相比，他是一个诚实人，而且有他自己严格遵守的职业和道德标准。当麦康勃想叫当地人走进树丛去替他找受伤的狮子时，他说：当然可以这样做，只不过“那就有点害人了”。那么，不去找行不行？ 回答是：

“那可不成。”
“为什么？”
“一个，它肯定在受罪。再一个，别人可能会撞上它。”

这时，他这个专心打猎的人才真的看清楚了麦康勃的懦怯、自私的灵魂，“突然觉得像是在旅馆里开错了房门，看见了一个可耻的场面”。

但是等麦康勃真正有了转变的时候，他又对他热心起来，“开始喜欢他”了，可是那个残酷的女人的枪声响了。

于是在威尔逊的精神世界里，真正值得尊敬的——说来奇怪——只有那头“漂亮狮子”，只有那“有得可看”的野牛。你看作家是怎样细致地写这些动物的壮健和气概！它们是完全没有虚假的。它们也是真正勇敢的。

十一、威廉·福克纳：《熊》

福克纳此篇有两种版本：一种较短，约一万多字；另一种长达九万字，已是中篇小说了，在艺术上很有特色，例如有一大段“意识流”式的叙述，其中有一句话跨越六页而无一个标点。

短的一版也有好处，故事完整，集中于孩子与大熊的遇合这一情节，而最关键的话则出自那个老印第安猎手之口。当孩子还只听见过熊的声音而没有同它正面碰上的时候，猎手告诉他：

> “吓一跳，这个你避免不了。但是不应当吓坏了。林子里的东西哪个也不会伤害你，除非你把它逼得无路可走，或者让它嗅到你是给吓坏了。一只熊或者一只鹿，也会被一个胆小鬼吓一跳的，一个勇敢的人也会那样。”

这篇小说可以说是对人的勇敢这一品质的一种探讨。

怎样才算勇敢？不是说一点儿不怕。当孩子看那些猎狗如何在熊的威力前畏缩的时候，当他有一天意识到熊在近旁注视自己，“觉得在他的口水里有一丝像黄铜的腥味”的时候，他也是害怕的；但是他没有退却，而是决心要同熊见面——要一个人深入森林去找它，而且不带枪去。用印第安猎手的话说就是：他虽被“吓了一跳”，但是没给“吓坏”。

于是就有了后来两次的遇见。第一次：

> 那熊在被点点阳光照破的曚中望着他，他不动地坐在那木头上，也望着那熊。
>
> 然后那熊走动了。它不出声，也不匆忙。它穿过那块空白地，一刹那走进了那十分闪眼的阳光之下；它走到空白地那一边时又停了下来，扭转头从一只肩上看着他足足有他屏着气呼吸了三下的时间。
>
> 于是那熊走开了。它并没有走进树林或隐没在树丛里。它就是消失了，回到了荒野……

我们看到了孩子与大熊的对峙，像无数美国小说里写的两个英雄的对峙

一样。作家在这里强调了他所珍视的一个道德准则：勇敢，却又尊重值得尊重的对手。

第二次，孩子冒了更大的险。他带了一条小狗去，而这狗虽然“个头儿比耗子也大不了多少，可它的勇气却远远超过一个勇字而成为蛮悍了”。当孩子看这小狗一下猛冲到熊跟前，“不打算住手”地同熊搏斗的时候：

> 他一甩手扔开了枪，往前跑去；他赶上去抓住旋转得像风车、疯了似的小狗，他觉得他好像正站在耸立的熊的下边。
>
> 他闻得见那气味，很强烈，热烘烘，腥臭腥臭的。他伏着身子仰起头来看那只熊堵在他面前又高又大，气派活像暴雨，声色又像惊雷，很熟悉，很平和，甚至明确无误地并不陌生。最后他记起来了；这就是他常梦见的那个样子。而后熊去了，他没看见它怎么走的。

像孩子后来所说的那样，他同陪伴着他的老印第安猎手当时都完全可以用枪把熊打死，然而他们不干。他们要比最大的勇气，比坚韧不拔，比道德品质。这一次，孩子不仅完全通过了考验，而且真正地成长了。

于是就有了他父亲对他说的那一番话。父亲先读了浪漫诗人济慈的《希腊古瓮行》。诗人似乎谈的是爱情，然而父亲解释说，“他谈的是真理。真理是不变的。真理只一个。它包括了触动人心的所有东西——荣誉呀，自豪呀，慈悲、公正、勇敢、爱情呀都在内。”

这就是美国——以至整个西方——某些家庭给予青少年的教育。整篇故事就是要点出这种教育的无比重要。作家有意把熊写得高大，写得有一种史诗里才有的英雄般的品质，于是在几次对峙之后，孩子了解

到：

> 这里有一只老熊，凶暴而冷酷，它不止于要活下去，而且要保持它那种强烈的对自己享有自由自主的自豪，自豪到眼看自由自主受到威胁也不害怕，甚至也不惊慌；不，不止那样，它有时甚至像有意把自己的自由自主置于危险的境地，为的是品尝它们的滋味，为的是提醒自己苍劲的筋骨要保持灵活敏捷以保卫它们。

而最后，在那绿森森的林子里，站在几个种族的人和无数飞禽走兽的过去与今天交织在一起的土地上，孩子学到的是：谦卑和自豪。把谦卑放在自豪前面是有意义的，正如同孩子父亲的话里，把“慈悲、公正、爱情”同“自豪、勇敢”并提一样是有意义的。

我们可以不赞成作者的寓意，我们还可以指出：就是在美国，就是在与故事中的父亲和孩子类似的阶层的人当中，他所珍视的道德标准也在消逝中；但是我们得承认：作者是深有所感的，而且并不简单化。他尽他的眼光所及，对那老印第安猎手身上的两股血统——红种人和黑种人的血统——也是表达了敬意的。因为他有足够的生活经验又曾经长远地沉思过，他这故事也是既实际又富于象征意义，而且他找到了足以传达这一切的散文风格。这是一种多层次的，复杂而又奇幻，有时几乎是“玄学式”的散文，对于不善于运用的人是一种负担；福克纳则驾驭了它，使它既能讲故事又能描绘故事后面的情感的、道德的气氛。深刻的主题与相应的艺术手法，历史感加现实意义，创新而又不仅仅追随时尚——这篇小说只是福克纳的许多作品之一，然而它也可以多少使我们理解：为什么人们称他为南方大作家和现代美国文学里的巨人。

十二、罗勃特·潘·华伦：《春寒》

这是又一篇关于美国南方农村生活的故事，情节发生的时间是1905年，而说这个故事的时间是在1945年。作者曾经说明他写作的经过[2]：原来他对他在南方的童年充满了怀念，想用一种抒情的笔调来写，因此首先写下了本文的第四段，在那里他沉思于时间的变化，然而写着写着，他的重点转移了，转到“对于人与人关系中的曲折和不公正的关心”中去了，于是出现了那个流浪汉，出现了约伯一家，出现了黛里打小约伯的情节，最后又出现了他父亲同流浪汉的对峙（多么像《中午酒》里的同样场面，只不过没有造成悲剧而已）。

故事里的孩子充满了对人世的好奇感，他要打赤脚去到处走动，他对父母也是充满了爱，然而他却很早就碰上了成人世界的痛苦和烦恼。流浪汉以及他那把“险恶的刀子”是一种威胁，而且虽说他暂时给赶走了，他还在路上游荡着。而且随时可以回来。孩子以为黑人妇女黛里是自己家里人，但是她对小约伯的一巴掌却把他打得清醒了，他第一次尝到了恨的滋味：

> 黛里倒回床上。“连生病都不行，”她对天花板说。“你病了，他们连躺都不让你躺。他们在你身上践踏。……”

孩子去找老约伯；除了他父母之外，他最爱这个老黑人了。约伯给他看的，是他替白人——也就是孩子的父母——多年劳动的创伤和他多年苦斗所积累起来的力量：

> 他的一双手很大，骨节突出，颜色发灰，手掌上全是茧子，看上去好像被铁锈分成一条条似的，铁锈还顺手指缝向上延伸，让人在手背上也可以看见。……“像我干了这么久的活，”他会说，“慈悲的上帝就会给你一双铁铸的手，没有任何东西可以伤害它。”

还有，就是黑人佃农们多少世纪同土地打交道得来的智慧：“这里的大地非常累了。它累了，不肯再生产了。……上帝说，大地，你尽了自己的力量了。你给他们玉米，你给他们土豆，而他们所想的只是要收获。大地，你可以休息一下了。”自私的、贪婪的白人，有的阔，有的穷，有的好一些，有的坏一些，但是对黑人差别不大，“来来去去，我也说不上”。对于老约伯，带刀的白人流浪汉算不了特别威胁，因为他从来就生活在威胁之中，他的整个种族几世纪来就生活在威胁之中。

让孩子看到、听到这一切，让这一切渗透到孩子的感觉里，使他对现实生活有比较清醒的认识——这样的作者显然不是对白人种族主义歌功颂德的人。正相反，他是一个“带来不祥消息的人”。这原是华伦称呼那些对美国资本主义社会持批判态度的美国作家的字眼[3]，用在他自己身上也是完全合适。他忠于这个伟大的传统。而且，像这类作家里有坚实成就的那些人一样，他还有卓越的艺术。这篇小说的人物写照是出色的，往往着墨无多，而刻画深刻。它的结构更是无懈可击，而结构在这里不仅指情节的安排，还包括情绪的对照——例如看大水的穷白人只想乘机捞一把的心情同约伯家里黛里对白人的深仇大恨，就是南方生活里的两段潜流。作者也没有完全放弃了他对于时间的沉思，在孩子的成长里有时间，在老约伯的力量和智慧里有时间，在最后一句话里——“但是这些年我一直在跟着他”——也有时间。时间感使得这篇小说有深度，也有诗意，而这也是无怪其然的——原来华伦是像哈代那样的又写诗又写小说的作家。

十三、詹姆斯·阿瑟·鲍德温：《桑尼的布鲁士》

写美国黑人的小说是不少的，然而深刻如此篇者罕见。鲍德温让我们看到了一个黑人青年的真正的灵魂。这个青年是温柔的、文静的，但是他感到居住在哈莱姆区犹如陷在一个黑洞里，那里的一切色彩、一切生机都给几百年的白人统治压死了，终于愤愤地说：“这些垃圾箱的臭气我嗅够了！”就这样离开他那好心肠而不了解他的长兄而出走了。

他试着吸毒以求解脱，然而毒品只是另一个黑洞。他被捕入狱，身心都受伤了。然而他还是要挣扎，他要“看洞外当空的太阳，说什么也得爬出洞去”。出狱之后，他不再吸毒，“宁可一枪把自己打得脑袋开花，也决不再走这条老路了”。

剩下来的，他的生活里便只有音乐了。他从小就爱弹钢琴，爱即兴伴奏，爱作曲。但是对于一个黑人青年，音乐也会带来灾难。这小说里最动人的一节是倒叙桑尼母亲对她大儿子说的一段往事。原来桑尼的父亲也有一个爱好音乐的弟弟，是个弹吉他的好手，然而在一个月夜里，当他肩上背着吉他，一路自得其乐地吹着口哨，蹦蹦跳跳地奔下一座小山，走到了公路上，他却碰上了一辆过路的汽车：

> 那汽车上是满满的一车白人，全都喝醉了酒。他们一看见你叔叔，就呜呜的一片怪叫，把车头对准了他直冲过来。……等到他拔起腿来要跑，已经来不及了，你爹说，他听见你叔叔惨叫一声，被汽车劈面轧过，他听见那只吉他的木壳啪的一声压碎了，琴弦砰的一声绷断了，他听见那帮白人哇哇大叫，而汽车还是只顾往前直开，仿佛一直开到今天。

老太太是静静地谈的，没有提高声音，然而大儿子却像小时候暮色苍茫中坐在大人膝头上听他们谈亲属的种种遭遇一样，“心头是一片黑暗”。而等母亲说：“我说这些，是因为你也有个弟弟。要知道当今还是那个

世道啊。……你千万得拉着弟弟点儿，千万不能让他倒下去……”，他的允诺也就不止是对他的母亲一个人——而是对千万个有同样遭遇的黑人母亲——所做的允诺了。

然而他并不了解弟弟的心情。桑尼搞的不是古典音乐，甚至不是路易斯·阿姆斯特朗那样受白人欢迎的黑人爵士乐，而是小酒店里临时凑成的小乐队即兴演奏的当代黑人音乐。这里的分别不只在音乐趣味。桑尼和他的同伴们不是把音乐作为消遣，而是把它作为性命攸关的大事来看的。他们演奏，是为了“没有法子排解——那胸中的风暴。……有时候为了要奏出来，你简直什么事都能豁出去干……”

于是为了了解弟弟，哥哥跟他去到那条又短又黑的小街上的唯一一家夜总会。他发现在那里桑尼找到了同情、友谊、了解、爱。他听到了他们的演奏：

> 这支布鲁士并没有什么太新的题材。不过他和他那几位伙伴，都是冒了堕落、毁灭、疯狂以至死亡的危险，尽力创出新意，以便开辟新的途径，让我们能够听听。因为，我们如何受苦，如何欢乐，有时还能如何取得胜利，故事虽然都已经一点也不新鲜了，可是我们还是应当经常听听。此外我们再没有别的故事可说了，在这一片茫茫的黑暗中，那是我们唯一的一线光明了。

桑尼更深入音乐的大海，哥哥也更深入黑人的历史：

> 他的音乐里奏出了我们那长长的家世……凡事都应该回顾一下过去的历史，这样才可以由死而获得永生。我又看到了妈妈的面庞，我这辈子第一次想到，她走过的道路上那些铺路石子一定把她的脚擦得伤痕累累。我看见了我叔叔遭难的那月光满地的大路。听

着听着，我还回想起了另外许多事，恍若又一一身临其境。

这音乐最后带来了新的现实感：

然而我也明白，这不过是一会儿工夫的事，那人间世界还在门外眈眈而视，像饿虎一般，苦难还如黑云压顶，简直比天还大。

当哥哥的黑人明白：他弟弟，他自己，整个黑人种族还有多少每天每刻的艰难困苦要去面对和战胜。这个清醒的结尾使得这篇富于感染力的故事多了一层深度。

十四、约翰·奇弗：《贾丝蒂娜之死》

奇弗在这篇小说里的主题是：当代美国的混乱。主人公一上来就说：“人间的事真是变得越来越离奇，越来越跟我记得的和期望的不合辙。”作为具体例证的是他的妻子的老表姐贾丝蒂娜之死。80岁的老太太去世了，然而由于那个城市有“区域法”，连替她找一个葬身之地也得到处奔走，首先就得去碰当地的小小官僚机构的壁。好容易靠主人公的反抗和恫吓，才替死者赢得了下葬的权利，然而主人公的世界里依然充满了失望和幻灭感；如果有所不同，那只是贾丝蒂娜之死使这一切更尖锐化了。

这里面他个人的遭遇是一个因素。广告公司的老板是那种典型的美国老板：衣着入时，办事效率极高，对下属则当作机器来驱使，哪管他家里死人不死人，一不顺意则立即开除。而主人公干的工作又是成为发达的资本主义社会的特色的一类：广告。我们看他怎样为了生活而替一种补药写电视广告。看来他是一个原本颇有才华的人，然而他变换各种

文体——从社交谈吐体到夹杂科学名词的另一种时髦文体——却只换来了老板的申斥：重写，否则滚蛋！文学在廉价出卖自己，已经不像文学了，而商业资本还不满意，还要它更卑下地堕落。于是艺术家、作家、诗人都变成了小丑：

> 我虽然受到伤害，还不得不摆出一副感激涕零的样儿，我不得不撒谎，假笑，扮演一个与事实无关的蠢家伙，就像一出小歌剧里次要的亲王那副模样。……

他不能说出真心话来，因为那样他的妻儿就要遭殃。他只能在广告稿子里用“暗示”的方式进行一些小小的报复，于是那广告文体也就越来越夸张、华丽、言不由衷。在一定意义上，这也“暗示”了文艺在那样一个社会里的处境。

然而不止这一点。还有更大的幻灭感在后面，那就是对于整个当代美国社会的幻灭感。广告公司、公司老板、公司里的工作都是美国现实的一部分，正同政客市长和他的区域法一样。对于这样的一个美国，一个老妇人的死亡——或任何人的死亡——都不是一件值得严肃对待的事情，而正像主人公所慨乎言之的，“不打算理解死亡的人又怎能理解爱”？死亡无尊严，人生无爱，于是三百年前从专制和饥荒的旧欧洲来到美洲新大陆的人们的理想暗淡了，他们的后代只看见眼前有——

> 一个半成品的文明世界，其中包括玻璃的高楼大厦啦，油井的支架啦，郊外居民区啦，还有废弃不用的电影院；我纳闷在这个最富裕、公正而人才济济的世界里——连清洁女工都在业余时间里练习弹奏肖邦的序曲——为什么个个竟然显得那么悲观失望似的。

一个曾经给许多人“幸福感，浪漫的家园的幸福感”的“我的国家，我热

爱的祖国”，现在竟是充满了主人公在梦里所见的超级市场上的庸俗、猥琐、毫无理想气息的众人，而管理他们的又是那样一群“凶狠无比”，“冷酷无情，毫无爱、理性和正派的表情，那样的卑劣、粗野而怙恶不悛”的人皮野兽！……

一篇不过八千字的小说包含了这么多的内容，而且这一切又是通过细致、生动、有余音的文笔表达出来的——这就不能不令我们喜爱奇弗。他不仅是美国短篇小说里的一个大家，而且是用批判的眼光来看待美国社会的有心人。

1979年

---

[1]《中午酒的源流》，见《雅鲁评论》1955年秋季号。

[2]见华伦与克·勃鲁克斯合编的《了解小说》（1959年版）中附在本篇后面的《〈春寒〉的回忆》一文。

[3]见其在《纽约图书评论》1975年3月20日1期所作文。

一位善于讲故事的作家
——纪念欧·亨利诞生100周年[1]

生在一百年前（1862年9月11日）的欧·亨利是美国短篇小说名家，他最善于说故事，所写短篇小说首先以情节引人见长。我们略举几例。

故事之一：纽约城里一对年轻夫妻彼此热爱，但没钱互送圣诞节礼物，于是妻子将自己的美丽金发剪去卖掉，以所得的钱替丈夫买了一条表链，好配他那块祖传的金怀表；丈夫回家一看，却说不出话来，因为他已卖了金表，换来一副准备送给妻子梳头的精致梳子。（《麦琪的礼物》）

故事之二：纽约城一个流浪汉看见冬天将到，衣食无着，决心像往年一样，犯个小罪入狱，牢房里至少可以不愁冻饿，于是去饭馆吃白食，调戏妇女，夺人洋伞，打破店窗……但这天警察只将他当作一个爱开玩笑的有钱人看待，怎样也不肯将他逮捕，他无可奈何地走到一座教堂前面，听见大风琴在奏着赞美诗，不觉感动起来，决心从此结束流浪生涯，做个自食其力的好人。正在此时，警察的巨掌却落在他的肩上。第二天，法官判他徒刑三个月。（《警察与赞美诗》）

故事之三：美国某城有一个擅长砸保险柜的贼，用偷来的钱开店，结交“上等人”，同银行家的女儿订了婚，决心洗手不干了，于是将一套特制的行窃工具装进手提皮箱，准备拿到外地去送人；临行之前，他到银行去向未婚妻告别，不料她家一个小女孩误入新购的大保险柜，连人带钥匙锁在里面。孩子呼声渐弱，全家愕然，未婚妻泪眼相看，央求他

想想办法，他拿出他的心爱工具，打开了那个号称特别坚固的新式保险柜。然后他立起身来，看见侦探已追踪而至，就向来人走去，说：“请吧，我听您的了。”侦探却忽然回答：“您弄错人了，我不认识您。”（《重新做人》）

以上三例的原作，经常出现在各种选本里，第三例还编过剧本。近来一些爱谈小说艺术的人往往中意另外一篇，内容如下：

故事之四：纽约城来了一个流浪的青年，到处寻找一位左眉有痣的秀丽姑娘，没有结果，后来在贫民区一家公寓的破旧房间住下，忽然觉得房间里有一种特殊的香水气味，就像他寻找的姑娘身上发出来的，他去问房东太太，她却坚持说过去住客之中并无这位姑娘，于是青年关上窗子，打开煤气，躺上床去自杀了。接着下面有一段厨房对话。一位邻居对房东太太说：“您真有本领，又将那间死过人的小房租出去了。……上次那个漂亮姑娘，年纪轻轻的，不知怎么定要开煤气自杀！”房东太太回答道：“漂亮倒也漂亮，只不过左眉长了个小黑痣罢了。”（《供应家具的房间》）

欧·亨利写过几百篇短篇小说——总数有人说接近三百，有人说超过六百——内容很是广泛，手法也多种多样，除上面所述的一类之外，他至少还大量地写过两类：以外国为背景的一类，故事有的发生在法国，但多数发生在中南美热带地区；叙述美国西部放牛羊的壮汉的一类，虽然也有骑劣马、打快枪的英雄好汉，但重点却不在械斗，而在械斗者的行为准则，因此不能同后来充塞美国书摊，将掠夺者的冷酷、残忍当作美德来推销的“西部小说”等量齐观。

要问什么是典型的欧·亨利小说，比较一致的意见是：上述四例所代表的一类。

它们有一些共同的特点：背景多是纽约，人物大半是小职员，流浪汉，窃贼，警察，贫穷、孤单、痴心的女孩子；情节无不引人入胜，结构无不干净利落，技巧上的最大特点在于重偶合，故事结局经常出人意外。

然而欧·亨利却也还有一些别的东西，例如创造气氛的能力。现代英美有些短篇小说评论者很看不起仅仅会说故事的小说家，而追求一种所谓“情绪的结晶”式的短篇小说，其中很少通常所谓情节，而有一种情绪的扩大或凝聚。小说当然有各种各样的写法，但是我想一个短篇小说家的第一条本领应该是会说故事——问题倒在故事有没有意义，故事之后还有什么。而所谓故事，也似乎不该看作是简单的情节排列——像我们在上面所做的情节复述，是只会令欧·亨利叫屈的——而应该包括作者的口气，下笔的角度，场面的布置方法，强调、烘托或者轻描淡写、“意在不言中”的能力，等等。在一篇好的小说当中，故事发生气氛，气氛丰富故事，两者总是结合的；虽然作家有时重故事有时重气氛，然而两者不可缺一。欧·亨利一般着重有趣的情节，然而他也注意气氛。上面提到过的《供应家具的房间》，一方面保有他原来的种种优点，一方面却又充塞了死亡的气息，几乎可以同早期美国短篇小说大家爱伦·坡的作品乱真——所不同的，是爱伦·坡着重神经质的变态心理，竭力制造恐怖，而在欧·亨利，这一空气只是更有感染力地衬托出一个绝望的处境：在无情的纽约城，贫穷的青年永远在做疲倦的旅客，永远从一个破旧的公寓转到另一个破旧的公寓，脆弱的爱情只不过点染了同一悲惨的命运。

在另一篇叫做《某城纪事》（或译《市政报告》）的小说里，我们同样也看到气氛在起着强调和深化主题的作用。叙述在两个平面上进行：一面是穿插在故事之中不时出现的枯燥的、公文式的叙述，例如：

该城坐落在起伏的土地上；街道上有电灯照明，每年花费32,470元美金。

另一面就是故事本身：叙述者奉杂志社之命到该城去寻找一个作者订出版合同，发现这位作者是一个破落的南方大家闺秀，嫁了一个游手好闲、只会招摇撞骗的南方破产地主，她用清丽的散文写一些隽永的随笔小品，然而却穷得连一磅茶叶也买不起，偶然有点稿费收入，也都落入丈夫口袋，被他喝酒花掉。等到合同订好，50元美金的预支稿费又给男人夺走，一位多年跟随太太的黑人家仆终于忍无可忍，将他打死，最后小说的叙述者帮黑人消灭了罪证，乘车离开。

欧·亨利在这里成功地戳穿了所谓南方高雅文化的神话，写出了当地人们精神生活的空虚，连那位女作家也是一个可怜的会骗人的幽灵，只有那位黑人是实在的，庄严的，而弥漫一切的是那个城市的枯燥得像沙漠一样的气氛。那点与故事交叉进行的公文式的叙述是饶有意义的：它用本身的枯燥去增加了通篇气氛效果，又用当时当地的实感去丰富了背景，扩大了意义，使我们感到这凶杀案不是突如其来的；当黑人将那破落地主扼死的时候，我们看到的岂止是一个南方仆人起来反抗一个南方地主，而且是一个新的工业时代终于埋葬了所谓南方浪漫情调的一切传说。

这样的技巧上的创新是适应并增益内容的。20世纪20年代在美国某些小说家当中流行的将新闻叙述插入小说本文的手法——所谓“新闻短片”和“摄影机的眼睛”之类——曾经炟赫一时，不想在这位不以“小说艺术”著称的欧·亨利的作品里已见端倪！

然而这样的手法只能偶然一用，气氛也确实不是欧·亨利所特别着重的。给予欧·亨利的小说以一种特别味道的——称之情调也可，称之

标记也可——是他的文笔。

他不是一个十分细腻、敏感的作家；要在他的小说里找出“美文”是困难的。但是他有一个小说家所要求的远比“美文”重要的能叙述会描写的实际有用的散文风格。他行文流畅，有时流畅到近于滑溜的地步；对话写得自然，善用方言（这是马克·吐温给予以后美国作家的重要启示）；叙述部分则有时用字过文（这是20世纪以前不少美国小说家的共同缺点，连杰克·伦敦也不能免），但他有一个在很大程度上能够抵消这一缺点的优点，那就是成为他的风格基调的嘲讽。

这嘲讽不仅见于许多故事开头的一段议论——老实说，有时这议论近乎多余，叫人腻味——而渗透在他的叙述和描写之中：

> 交易所里有了飓风、山崩、暴风雪、冰川移动、火山爆发；自然界的那些剧变在经纪人的事务所里小规模地重演了。麦克斯威尔把他的椅子往墙边一推，腾出身体来处理业务，忙得仿佛在跳脚尖舞似的。他从股票行市指示器跳到电话机，从写字桌跳到门口，灵活得像一个训练有素的小丑。
>
> （《忙碌经纪人的浪漫史》）

正是这嘲讽的笔法使得他的小说有一种辛辣味道，一种人生沧桑过来人的成熟智慧。

乍看之下，这笔法有点像英国作家吉卜林。吉卜林也写过不少短篇小说，也曾风行一时；欧·亨利在自己作品里提过吉卜林的名字，引过他的诗，两人在差不多同一时期都用一种俏皮的报纸文体写作。但是吉卜林的嘲讽主要针对印度的受难人民，而且伴随这嘲讽一齐出现的，是一个相信“白种人的责任”和大英帝国的特殊历史使命的文人的自满与狂

妄。

欧·亨利没有这种自满与狂妄。他甚至没有真正的欢乐——虽然有人称他为幽默作家，而他也确实像出卖劳力似地在美国那个资本主义社会出卖过幽默，他的幽默总有一点苦涩味道，而在他的最好的小说里，则隐藏着忧郁。

这是热闹中的忧郁。纽约城是个热闹所在，在1900年左右就已经是世界一大都市，400万人中无奇不有，好像真是充满了美国资产阶级所夸耀的“黄金机会”。欧·亨利也写过不少奇遇：一个小市民忽然被一辆华丽的汽车接到一座“华贵的褐石公馆”去“保护”一个天仙似的阔小姐；一个穷打字员因为有“迷人的侧影”而被“世界第三名最有钱的太太”收为养女；百万富翁欧文·卡特偶然走进百货商店，就没头没脑地沉浸在对女店员麦西的热恋之中……这些情节确实耸人听闻，但是等我们看下去，我们就发现：阔小姐只不过因为同情人怄气才故意请来这位“现代的骑士”，一等她同文雅的富家子言归于好，就立即将小市民打发回去——回到他的粗俗的老婆和毫无浪漫情调的平凡生活中；打字员的侧影之所以迷人，是因为世界第三名最有钱的太太感到它“活像……一个好朋友，一个生平最好的朋友”，而那个“朋友”原来是“印在银币上的那个女像侧影”；女店员并没有因为那位百万富翁来临而受宠若惊，一听他胡扯什么要到欧洲、印度、日本、波斯去做蜜月旅行就断然拒绝了他；在她，可能是不知道百万富翁的真实身份，将他错看作一个提议去康尼岛游艺场玩耍的小市民登徒子；在她的作者，却是表达了一种更高的真实，因为在这种事情上，一个女店员纵使破例嫁了阔人，千百万女店员却依然免不了劳碌、痛苦的命运。

就这样，我们原先以为欧·亨利在制造白日梦，而他却通过富豪们的恶作剧和穷人们的现实感让我们看见了一个真实的纽约。

纽约城也有迷住欧·亨利的时候——他曾说：“我愿在纽约的每一条街道都住上一辈子，这儿每一所屋子都藏有戏剧”——但是总的说来，清醒的现实感占了上风。别看这城市闪光发亮，它实际上是冰冷无情的，“像店窗中一颗四克拉重的钻石”，而站在窗外无可奈何地望着它的是一个“用出汗的手在口袋里摸着刚从出纳处领来的小额薪水的恋人”（《一个纽约人的形成》）。更多的时候，欧·亨利的纽约城却没有什么闪耀的街景，而只有阴暗的小公寓，闷气的小房间，油腻的小饭店，以及忙乱的经纪人办公室和永远使穷人倒霉的法庭；虽然熙熙攘攘，但是充塞在每个人心头的却是无边无际的寂寞之感。

文学史上，也许曾有年轻诗人将寂寞写得异常动人吧？欧·亨利笔下的寂寞却毫无诗意之处。它是无数搁浅在资本主义钢铁都市里的小职员的寂寞，它枯燥无比，它摧残一切生机，它杀人。

如果说这是夸张，那么这是欧·亨利自己的夸张。他曾写一个百货公司女售货员，周薪六元美金，花两元租了一间小房，一周苦吃苦用，只有到了周末她的灰色的日子里才“出现了生命的娇红”，好容易盼到了一个约会，但是临时她却突然拒绝同那“生得肥胖，有耗子的灵魂、蝙蝠的习惯和狸猫的派头”的男友出外了，因为她梦想着无上纯洁的爱情和浪漫潇洒的爱人。结尾是：

我在前面说过，我梦见自己站在一群看来很有钱的神灵旁边，一个警察挟着我的胳膊，问我是不是和那群人一起的。

“他们是谁呀？”我问。

“哟，”他说，“他们是那种雇用女工，每星期给她们五六块钱维持生活的老板。你是那帮人里面的一个吗？”

“对天发誓，我绝对不是，”我说。“我的罪没有那么重，我只不过放火烧了孤儿院，为了几个铜板谋害了一个瞎子。”

（《未完的故事》）

寂寞原来是老板们造成的；同他们剥削的罪恶比起来，杀人放火行为也不算凶恶了。

但是欧·亨利却不是一个革命者——在那充满罢工和斗争的年代里，他的作品里并未出现过有斗争性的产业工人——他没有把握住时代精神，也不做愤怒的叫喊；面对纽约城这庞然大物，他知道这当中的残酷黑暗，然而无可奈何，也不愿深究，于是出之以嘲讽。

换言之，透过这带有忧郁的嘲讽，我们看见一个掌握不住自己命运的人。“欧·亨利”原是一个笔名，在这个笔名之下是一个名叫威廉·西德尼·波特（1862—1910）的流浪汉，药剂师，小职员，坐过三年牢的舞弊犯。这个人在同美国社会的交往里已经受了伤，等到他在监狱铁窗后面开始写起短篇小说来的时候，他的心里不可避免地充满了命运多变的感喟。后来出了狱，在短篇小说的“市场”里争得了立足之地，他竭力使前犯人波特消失在新作家欧·亨利之中，到处躲避人，首先躲避自己的过去。他矛盾，有许多幻想，觉得命运可以变好；这种时候我们就在他的小说里看见侦探会忽然让已经捕到手的窃贼改过自新，破落的绅士会宁愿自己饿死而仍要一年一度在感恩节请同一个流浪汉去大饭店饱餐一顿，甚至高傲、冷酷的纽约上等人也会忽然集体地对一个被车撞伤的外乡佬体贴入微……于是我们感到他所加的意外结局不合情理，技巧变成了机械的公式。

但是有更多的欧·亨利小说却清楚地表明资本家不会忽发善心，就是发了善心也要很快反悔，经纪人的残酷超过美国西部杀人不眨眼的大盗，骗子的小诈术赛不过整个资本主义社会的大骗局；而对于流浪汉和小市民阶层来说，命运操在别人手里，只能变坏变糟：刚想赶紧去找职

业、做个自食其力的好人，警察的巨掌就拍到身上；青年夫妇做出了很大的牺牲要过一个快乐的圣诞节，却只换来了更大的伤心；另一对穷困的青年夫妇醉心艺术，互相瞒着去做苦工维持对方学画练琴，而到头来发现彼此都在一家又脏又热的洗衣作坊当奴隶，钢琴家还烫伤了自己应该用来弹奏肖邦名曲的手指……过去毕竟不容躲避，生活里所碰过的钉子，坐牢人的阴郁心情，以及后来在纽约城的所见所闻都使得波特——欧·亨利思索，苦笑，甚至想要呐喊几声，于是他拿起了那支嘲讽之笔，来写周围的小人物们经历千变万化所必然到达的同一归宿。虽然他写的未必深刻，但是我们感到他小说里的所谓意外结局并不意外，而是符合纽约，美国，整个资本主义社会的真实的。

因此，仅仅因为欧·亨利喜欢意外结局就责备他故弄玄虚是不公平的，在多数时候他通过意外结局来使我们看清美国资本主义社会在1900年左右就已十分残酷的真相。同样，将欧·亨利当作现代美国杂志上无数消遣性短篇小说的始作俑者也是错怪了他：美国短篇小说源流很多，其中有经过马克·吐温提高了的拓荒者和流浪汉的炉边闲聊，也有勃莱特·哈特所借以出名的富于西部地方色彩的奇闻巧遇，欧·亨利之利用它们犹如后世短篇小说家之利用欧·亨利，倒是在这利用的结果上我们看出了美国文学的演变过程——欧·亨利挖苦地揭露了黄金王国的内幕，在写作技巧上又集中前人的不少优点，将美国短篇小说带到新的高峰，而后世畅销杂志上的小说作者们，生在一个美国资本主义已经发展为帝国主义时代里，却只变本加厉地利用了欧·亨利的消遣性，而完全失去了他的批判精神。我们这话还是针对他们当中比较严肃的人而言，而照美国现代的出版情况来看，有一个比较严肃的小说作家，就有一百个专门诲淫诲盗的写作商人。相形之下，欧·亨利就在他最富于消遣性的作品里也是干净的，正直的：他的金发女店员明眸巧笑，但从不做性的诱惑；他的西部壮汉开枪射击，然而他不歌颂虐杀良善。在他的为数不少

的优秀小说里，他用耐人寻味的嘲讽之笔老练地绘出了一幅符合历史真实的民俗图，成为世界上很有吸引力的善于嘲讽、善于讲故事的作家之一。

1962年

---

[1]本文所引译文多数段落摘自王仲年等译的《欧·亨利小说选》（人民文学出版社，1958—1961），文字上做了个别更动。

中国第一本美国文学史
——评《美国文学简史》（上册）[1]

美国文学有其独特的矛盾。短短二百年的历史，然而充满了强烈的对照：师法英国的文雅传统与土生土长的独立写作；白人文学与黑人文学；亨利·詹姆斯与马克·吐温；艾米莉·狄更生与惠特曼；现代派与左翼文学；畅销书最多，特别是那些一看完就扔掉的惊险故事和爱情小说，但是在艺术探索与创新的某些方面又走得最远、最大胆；一方面粗糙，庞杂，庸俗（一种特别的美国式庸俗），另一方面又丰富，美丽，强大有力，而且深刻……

这深刻之获得，是由于美国许多重要作家对于美国社会既有理想，又有批判。在18世纪70年代建立这个合众国的人们是带着一个梦、一个理想而从英国以及欧洲其他国家来到美洲大陆的：他们决心要在这块大陆上建立一个新的社会，至于怎样新法，那就各有所见，然而无论如何要有别于那充满宗教压迫和民族压迫、充满特权和监狱的黑暗的欧洲。这就是为什么，从最早的时候开始，一个有美国意识的美国作家，尽管写得比较粗糙，却充满了自豪感，对旧欧洲是鄙视的。但是当他回头看美国的现实，却又有许多事情叫他失望、痛心。资产阶级民主制建立了，资本主义大步发展了，一个在许多方面确实是新的社会出现了，然而诗人又何所见呢？

我看见傲慢者把轻蔑和侮辱扔向劳动者、穷人，扔向黑人和其他人，

这一切——这所有的卑鄙，这无尽的痛苦，我坐在这里都望得见，看到了，听到了，但我沉默着。

（惠特曼：《大道旁》，《草叶集》第三版，1860）

事实上，诗人并没有沉默，否则也就没有这首诗了。不但不沉默，而且人数众多的美国作家变成了“带来不祥消息的人”（罗勃特·潘·华伦语）。他们很少对这资本主义社会歌功颂德，而是厌弃它，揭露它，对它提出抗议：霍桑深刻地描写了新英格兰地方美国式宗教与社会偏见对人们身心的摧残；梭罗负气地走入华尔腾湖畔的树林，同时号召“公民的不服从”；麦尔维尔用巨大的白鲸来象征社会上的邪恶势力，而寄望于那与之进行殊死搏斗的亚哈船长的英雄品质；等到打了一场规模空前的内战——有人称之为第一次现代战争——表面上像是“解放了”黑奴，也替合众国带来了转机，但是马克·吐温却针锋相对地说：

但是这个伟大的共和国已经无救。她已经连心都烂穿了，……政府已不可挽回地落在特别有钱的人和他们的食客的手里，选举只是开动机器……除商业至上之外，别无原则；除抓钱入袋之外，别无爱国心。

（《地球来信》）

同时，就像在生产、在科技方面有无穷的精力与好奇心一样，在艺术上（从作品形式到细节描写）和语言上（从小说对话到诗歌用语）都有无数作家在不知疲倦地进行探索、试验，不止是为了更好地表达内容，而是用写法本身就去体现内容：当英国诗歌落在丁尼生的沉思与哀歌里难以自拔的时候，惠特曼采用了奔放的自由诗，其诗体犹如他所写的美洲大陆上健壮的男人和美丽的女人面前的景象一样开阔；海明威对

于行动的人的描写和他那简短、有时一字就是一句的对话代表了他所着重的道德品质，这当中还掺杂着一种在美国社会里并不罕见的反智慧、反文化的倾向。

而在这些矛盾的部分解决与部分重现的过程里，在艺术上的不断探索与创新的过程里，美国文学从英国文学的一个颇受轻视与嘲笑的分支发展成为世界文学里的主要力量之一，影响越来越大：无论在诗歌、小说、戏剧哪个方面，现代世界文学里许多好的同坏的东西都是肇源于美国的。

这样的一国文学是值得为之写历史的，然而在我们中国，过去却从没有一部美国文学史。中国人几乎从学英语开始，就对美国文学作品有所接触：19、20世纪之交林纾译过伊尔文《拊掌录》（即欧文《见闻札记》）和斯托夫人的《黑奴吁天录》（即《汤姆叔叔的小屋》），后来惠特曼的《草叶集》影响了郭沫若等一代中国诗人，更后一点马克·吐温、奥尼尔、辛克莱、杰克·伦敦、斯坦贝克、海明威、萨洛扬等人的作品也给翻译过来；等到解放以后，对于美国文学作品的翻译和介绍进入一个规模更大的新时期，重点转移到进步作家和黑人文学，翻译的质量也大为提高——然而对美国文学的研究论文却不多，更无一部美国文学史。

现在这个空白点给填补了。人民文学出版社出版了董衡巽、朱虹、施咸荣、郑土生等四位同志编著的《美国文学简史》（上册）。这是一件可喜的事。

一部文学史首先要交代基本史实，这在本书是做得很好的。重要的美国作家、作品、流派，连同产生它们的时代背景，都叙述得清楚，而且脉络分明，一共只有三章，分别讨论殖民地时期、独立革命到南北战

争时期、南北战争到第一次世界大战时期三大时期的文学，分期是恰当的，重点也突出——惠特曼、马克·吐温、杰克·伦敦都有专节，显然这三个作家是这部文学史里的巨人。

文学史又不能仅仅堆积史料，必然还有史家用以选择与分析史实的观点。本书的作者们是努力用马克思主义的观点来看待文学现象的，因此一贯着重美国文学里的进步传统，称道那些“不怕说真话”的作家，又给黑人文学以应有的重视，在二三两章特辟专节来论述。同时，他们对有影响的其他作家（例如亨利·詹姆斯和艾米莉·狄更生）也不是一笔抹杀，而是在介绍之中予以批判，并且不是三言两语就打发过去，而是给了一定的篇幅。这样，读者对于美国文学的印象是比较全面的，而作者们又是说出了自己见解的。

本书另有一个优点也是会受到读者欢迎的，即引了不少原作的著名段落，例如惠特曼《自我之歌》里叙述他对逃亡黑人的照顾的一节（第122页），马克·吐温《哈克贝利·费恩历险记》里写哈克思想斗争的两段（第158—159页），乔·希尔等的工人歌谣（第209—212页），艾德温·马卡姆的《拿锹的人》的两节（第214页），甚至还有艾米莉·狄更生的《我为美而死》（第216—217页）。大量引文的好处不止是可以拿它们来更好说明作者们的论点或使文学史的叙述增加色彩，而是还可以让读者能够根据原著来做出他自己的判断。

此外，本书也引了一些能给读者以启发的中国作家对于美国文学作品的反应，如鲁迅对于马克·吐温《夏娃日记》的看法（第166页）。书里也偶尔提到某一美国作家在中国的翻译等情况，这也是有助于增加本书的中国色彩的，只是一本“简史”不可能在这方面做得更多，要等以后写更大规模的美国文学史时再去补充了。

* * *

本书也有若干可以商榷之处，但是多数是有待深入研究的问题，要等有更多的同志去开展专题研究才能弄清。文学史如何写，也有许多问题需要大家来讨论。这里我只想就这本简史本身，提出几点看法。

第一，作者们所给予专节的三个巨人之中，惠特曼与马克·吐温是当之无愧的，但是杰克·伦敦好像无论从思想内容或艺术成就来说都未必达到同样高度。他不是像前面两人那样的开一代新风的大手笔。当然，伦敦在苏联和中国都有较大影响，这个事实应该考虑进去，但是更重要的应该是他本身的成就。

第二，作者们把第一次世界大战以前的美国作家按时期和倾向划得泾渭分明：南北战争以前是浪漫主义的天下；以后则是现实主义的世界。这个分法也许在总体上是对的，但是关于每个作家的论述中似乎不一定要拘泥这个分别，而还是应该针对具体情况来做分析，因为有些作家可能既有浪漫主义成分，又有现实主义成分，或者两者都不是。惠特曼身上是浪漫主义多于现实主义吗？还是他另有两者都不能包括的其他特点？被列入浪漫主义的麦尔维尔也有其深刻的现实主义的一面，本书作者也说他“用火一样的语言”写女工沦为机器附属品；在那样的作品里他那“相当浓厚”的“阴郁色调”不仅不是缺点，而是一种非常感人的艺术手段，因为它更深刻地揭发了当时资本主义的罪恶，这岂不可以说是现实主义的光辉成果吗？

第三，作者们在后记里说他们“着重介绍作家作品的思想政治内容，同时尽量做一些艺术分析。”把内容和艺术分开叙述是有方便之处的。但是过去也见过这样的情况；评论者在花了绝大篇幅谈了作品的主题、情节等之后，对于艺术手法却是简短的几句泛论就告结束。本书在

有些地方是突破了这个格局的（例如202页关于杰克·伦敦的短篇小说的艺术手法的分析，写得具体、清新）。我们希望在下册里能多看到这样的突破。同时，是不是还可以尝试把两者结合起来写呢，特别是对那些其艺术手法就构成其内容的一个重要因素的作家？其实这一点作者们也是可以做到的，例如在本书的最后一节，在谈艾米莉·狄更生的时候，论述与引文，思想内容与艺术手法是结合得比较紧密也比较自然的，因此着墨无多反而留下了比较深刻的印象。

这些只是一个读者的想法，未必恰当，然而这个读者之所以能有这些想法是因为他看到这本上册所打下的良好基础而感到兴奋，希望能早日看到下册的出版，并且觉得美国文学的研究也许可以开始向纵深发展了。

1979年

---

[1]董衡巽、朱虹、施咸荣、郑土生编著：《美国文学简史》（上册），人民文学出版社，1978年。

令人鼓舞的五月演出
——《推销员之死》观后感

我一向怕看外国人在戏里演中国人，也不大热心看中国人在戏里——特别是现代戏里——演外国人，因为通常总是演得那样夸张，荒唐，漫画式，不仅角色本身无真实感，而且把整个剧本的气氛也破坏了。所以当我踏进首都剧场去看《推销员之死》的时候，我是颇有戒心的。但是演出开始不久，我就感到不必过虑了。演员的化装和姿势都不过火，台词使人听了感觉不出是翻译，而且演员们还有本领把美国的人名地名念得像中国人名地名一般（音节一个不差，却能顺利地、几乎不带痕迹地化入台词，这同把台词念得快也有关系）。不仅如此，就从中国话剧演出的本身来说，好像也大有改进。过去听了多年的舞台腔少了，低语、絮谈出现了，而演出的节奏是比较快的，有时也故意慢下来，却只为了一到情感的高潮就能把速度与音量一起提高。演员没有一个是弱的。我爱扮演威利的英若诚。威利很不好演，而他演得既富感情又有节制，演技达到了一个新的水平，也许日后他可以一试莎士比亚的李尔王了。我也爱演林达的朱琳。她是典型的妻子，典型的母亲，世界上任何地方的家庭里都可以寻到她，因此当她说“为什么每个人都得去征服世界呢”，她的平淡的声音里含有全世界普通家庭主妇的质问。我还欣赏扮查利的朱旭，他演得何等从容、老到。总之，中国的话剧演员是高明的，这一次他们又取得了新的成就，把一个难演的外国剧本演活了。

这里有导演的功劳，而导演就是剧作家阿瑟·密勒本人，又排除了别人任意解释剧本意义的危险。那么，剧本的意义又在哪里？

意义是复杂的，在一个有作为的现代美国剧作家的作品里更不会简单，但阿瑟·密勒并不故弄玄虚，他的剧名就点清了这个作品的主旨，即推销员的幻灭。不要轻视推销员；在美国那样一个商业社会里，他曾是几代人的第一个职业目标。威利的父亲也是推销员，只不过他推销的是他自己制作的笛子；推销员也有开拓精神，威利的父亲把一家人放上大篷车向西部边疆驰去，威利自己开着汽车上路，一趟就七八百英里，新英格兰等处的市场就是他为公司开辟的；在称职推销员身上，有着许多普通美国人欣赏的品质：能干，有主动精神，人缘好，吃得开。换言之，围绕着推销员，有一整套美国的“民间传说”和价值标准，而且还掺杂着许多美国人的梦，特别是白昼梦，其中心则是“成功”二字。没有人会把推销员当作成功的最高目标，然而确曾有无数人把这个职位作为成功的进门之阶。

剧作家却用十分可信的情节让我们看出：推销员及其所代表的一部分美国价值标准面临末日。这里所谓“价值标准”，其中就有不那么光彩的成分，例如虚假，欺诈，残酷。威利有那么好的一个妻子，然而他有外遇；他那样关心儿子的成长，然而对于长子比夫的偷窃行为，他是暗中高兴的，认为这正表示儿子有办法。比夫的悲剧在于他偷窃而又不会“掩盖自己”，而美国这个资本主义社会对于窃取人间财富的大资本集团虽是歌颂、奉承，对于小偷小摸行为则惩罚十分严厉。而且从头起，美国社会还有更本质的一套道德准则，那就是威利哥哥本伯伯对侄儿们所说的：“同生人打架，决不能讲公道，那样你永世出不了丛林”。威利羡慕他哥哥，因为哥哥17岁空手走进非洲丛林，21岁就带了几处钻石矿的财富走了出来。他是一个完全有自信心的剥削者和殖民主义者。另一方面，美国社会本身也在变化。威利发现他的老上级、老伙伴、老顾客都死去或退休了，过去很讲交情而又依靠他的老板不在了，下一代资本家则完全不讲交情，只信奉一条：“买卖就是买卖。”因此这个干了几十

年的老推销员虽然为公司开疆辟土，赢得了无数顾客，到头来还是“像一个吃空了心的橘子，只剩下橘子皮让人扔了出来”。不仅自身完了，他精心培养的两个儿子也没有前途，一切都空虚了，唯一实在的东西只有那两万美金的人寿保险金，他的死亡变成了他对家庭的真正贡献。

这就是密勒的“戏剧嘲讽”，一点儿不牵强，也不靠说教，只靠剧情的开展揭出了这样的真实。我不知道美国是否还有大量的推销员，但是密勒的戏并不过时，因为他所揭出的真实是资本主义社会的根本真实，只要这个社会还未消灭，这一根本真实就将是长存的。就是在资本主义世界以外，这里所涉及的某些社会现象也并未根除，例如用一切手段向上爬，以有办法吃得开为荣，为了取得别人的好感（即所谓人缘好）而大开后门种种，不是也仍在腐蚀着我们这样的社会主义社会么？

因此，这个深入美国社会本质的剧本还颇有打动别国观众的力量。它的吸引力不限于一时一地，而是长久和广泛的。

这当中，密勒的戏剧艺术起了关键作用。主题怎样好，如果剧本写得差，也就谈不上吸引人；同样的主题，不同的剧作家笔下会出现或优或劣的成品。更确切一点说，艺术构思同主题构思在一个真正卓越的作品里总是有机结合的。我们在前面提到过密勒的“戏剧嘲讽”，这实际上也是他的社会嘲讽。他的剧本里还有许多新手法。那楼上楼下大房小房都在台上一齐出现的布景，始终不变而只靠聚光灯来突出一角，也许不能算是密勒的独创（我国三四十年代的《日出》、《上海屋檐下》等剧也都用过），但是背景里重重叠叠的公寓大楼给人的威胁感却显然是他的匠心独运，从这里引出了威利对于过去屋旁一点绿地和两棵大榆树的怀念，也引出了他在自杀前在小小院子里种蔬菜的最后一点田野气息。时间上过去与现在的并存、交错是一种现代派小说中常见的手法，现在密勒把它运用在剧本里，应该说他是在做一件更难的事，然而他不仅做

到了，而且做得很出色，例如那场关于比夫在数学考试不及格后去波士顿一家旅馆寻找威利的倒叙就推进了剧情：在那里比夫看见他平时崇拜的父亲在同别的女人鬼混，原来是一个伪君子，从此这个刚17岁的少年对父亲不再信任，而自己也开始对一切感到幻灭，以后什么事也做不成了。在有些地方，密勒还采取了象征手法，如本伯伯的几度出现，如某夫人的笑声，如威利的种菜，似幻觉，又似实况，着墨不多，却引进了另一种情调，甚至诗意。剧本的结构，两幕“私下谈话”加上一个短短的“安魂曲”，前者提供情节，后者净化气氛，使得全剧线条清楚，外形严整，而剧情一步一步走向主人公幻想的破灭，命运之无可逃避又如古希腊悲剧。

称之为悲剧是一点不差的，因为阿瑟·密勒确是写出了一个成功的现代悲剧。威利是一个悲剧英雄。诚然，他的“名字从未上过报”，他是平凡人物，但他有分量，不是轻飘飘的，任何人也休想戏弄他。他卑微而有尊严，失败而显气概，他的死是悲壮的。他处身于一个完全现代的、工业化了的美国环境（请看足球运动员的光彩和商业价值，这就是典型美国的），但他身上又有着古老的感情、欲望、企求——对家庭的爱，对儿子们的希望，对田野的怀恋，对良善、纯净生活的向往，等等。而剧作家没有利用时髦的心理学解释，没有加上“压抑”、“情结”之类的东西，因此剧情紧张处并不出现歇斯底里气氛，这就使得这个当代美国剧作家能够复归欧洲古典悲剧的大传统，使他不是时髦而脆薄，而是背后有深厚之物，所写有若干世纪的回响，于是而深刻。

《推销员之死》不愧是杰作。而五月的北京舞台上演这个剧本，又告诉世界：中国的翻译家有眼光，中国的演员有本领，中国的观众也有心灵上的敏感和广阔的艺术趣味，容得下也欣赏得了世界上的一切好戏。

1983年

从文学史的角度看西方现代派

对于一个重要的文学现象，历史的透视十分必要。

有狭义的与广义的现代派。我取其狭义，即不是把一切20世纪的西方新派文学都当成现代派，而只指那些在题材和技巧上具有显著的反传统特色而且多数人公认的现代派。

1. 现代派兴起在第一次世界大战前后，有一系列的经济的、社会的、文化的（包括哲学思潮和弗洛伊德的心理学等等）原因。

它是一个全欧洲的现象，而且很快越出欧洲，在北美、拉美和世界其他地区另立旁支。中国也有现代派，在30、40年代的某些大学内，相当流行。

它又是一个遍涉艺术各部门的现象。文学以外，绘画、音乐、雕刻、建筑、戏剧、电影、装饰艺术、商品外形设计、商品广告等等，无不有现代派的明显影响。

这些都是历史事实。

2. 从文学本身讲，为什么会出现现代派？简单的回答是：因为新的现实和新的感觉需要新的表现方式。人们发现自己处于一个科学技术发达而精神上惶惑不安的世界之内，第一次全世界规模的残酷战争加强了西方文明的破灭感，俄国的十月革命揭示了希望，同时也加深了西方资本主义世界的危机感。作家们发现要表达这样的现实和人们对此的感受，传统文学的表现方式已不济事。他们要求文学有更大的真实性（要

表现存在的复杂性和内心世界的隐秘，因此传统的诗显得太优美、太表面化，传统的小说显得太做作，情节是人为的，一切都在一个平面上进行），又有更大的敏锐性（因此要采取更大胆的，甚至骇世惊人的表现手法，首先要摈弃陈词滥调，刷新文学语言）。

3. 以英美文学而论，现代派诗的兴起是对19世纪浪漫派诗的一个否定和一个发展。否定：现代派诗从审美观念、题材、技巧到诗歌语言都反对浪漫派。浪漫派吟唱田园山水，现代派则写城市诗，而且是大城市诗；浪漫派追求音乐美，现代派则写散文化的、口语体的自由诗，有的人甚至把爵士乐的神经质的节奏带进诗里；在形象的运用上也大为不同：浪漫派如华兹华斯从落日的余晖里悟到了“智慧”，现代派如艾略特则把黄昏看作“一个躺在手术桌上被麻醉了的病人”。如此等等，都是明显的否定。

然而又是发展。浪漫派已经重视想象力的作用，现代派则写更奇幻的梦，并且深入潜意识；浪漫派写哲理诗（华兹华斯、雪莱），现代派不仅在诗里谈人生和哲理（艾略特的《四个四重奏》），而且冥想时间、空间等观念（燕卜荪）；浪漫派中拜伦所表现的诗的戏剧化在现代派中奥登的作品里有了继承；甚至浪漫派所追求的音乐美（柯勒律治、济慈）在现代派里也有人加以发展，而出现了诉诸潜意识的、近乎咒语式的乐调（狄兰·托马斯）。

这一种后一个文学运动否定又发展前一个文学运动的现象在文学史上是常见的。现代派否定又发展了浪漫派，正如浪漫派否定又发展了更早的新古典主义派一样。

4. 英美现代派文学里有时髦的成分，也有传统的成分。

现代派诗的两个最著名的诗人都表现了这种情况。

艾略特的身上有法国后期象征派的影响，这是他时髦的一面；同时又有英国17世纪诗剧和玄学派诗的影响，这是他传统的一面。他又十分欣赏但丁，怀恋中古欧洲教会的一统天下。

庞德出身于美国的本土传统，但又嫌它典雅不足，一度神往东方古诗的意境与手法（意象主义时期），后来在美国诗与欧洲文化之间搭上了又一座桥梁，从法国南部的普鲁旺撒尔诗和拉丁古典文学吸取营养。在他身上，也是时髦的与传统的成分并存。他喜欢谈现代经济学，而骨子里则是继续了中世纪某些人对高利贷的谴责。

在小说方面，现代派大师乔伊斯原是法国现实主义传统的出色的继承者（《都柏林人》便是明证），但他不满足于已有的成就，而在《尤利西斯》中实现了重大创新。然而正如此书的题名（尤利西斯即俄底修斯，是古希腊荷马史诗《奥德赛》中的英雄人物）所透露的，这部长篇小说隐含着一个对照，即以一个现代都市普通市民的平凡琐碎的生活和思想同古希腊那位英雄的冒险事迹和高尚情操相比。这里同样有传统的成分。

5. 现代派中有各种不同人物。

从政治倾向讲，左中右都有，而且具体一分析，还以左与中占多数。

有的人固然蜷居书屋，有的则走向街头。有的搞“假古董”，搞“博物馆文化”，有的则从事活生生的群众性的新型文艺。

每个人也不总是前后一贯，而是有变化，有发展。叶芝——一个比

艾略特更有成就的20世纪大诗人——就明显地经历了几个不同的时期：从后期浪漫派到现代派又超越了它。

有的作家的现代性更多地见于内容而不是形式。劳伦斯是一个现代派小说大家，他的题材是新的，然而他的技巧与语言却同传统的现实主义小说家相差不多。

6. 像文学史上别的文学流派一样，现代派也经历了一个兴起、发展和衰落的过程。

兴起在第一次世界大战前后。

发展在20年代到30、40年代。

成就是巨大的。诗重新有了生气，诗剧也重新创作和上演了，出现了一整套与诗歌的成就相对应的文学理论（新批评派），使人们对于传统文学也有了新的认识，以至造成对文学史上若干重要问题的争论（如对于弥尔顿的评价）。小说方面，普鲁斯特、乔伊斯、劳伦斯、沃尔夫夫人等人在前，海明威、福克纳、多斯·派索斯、亨利·格林等人在后，都扩充了小说的领域，试验了新的手法，写出了不少有坚实成就的大部头作品，而且影响重大；意识流，多层次的结构、时间次序的颠倒、从不同角度叙述同一事件而每一角度都带来不同的语言，海明威式的对话等等，成为后来一部分小说作者的常规手法。戏剧方面，布莱希特的“史诗剧院”，20年代美国戏剧家的各类试验，旭恩·奥凯西将革命热情、诗和表现主义混合起来的探索，都留下了重要作品。随着传播工具的更新与扩大，还出现了文学上的新品种（如路易斯·麦克尼斯和狄兰·托马斯的广播剧）。

衰落：有无衰落？这是一个值得研究的问题。如果采取“现代派”的

广义，将“黑色幽默”派的小说和“荒诞派”的戏剧等等都包括在内，那么有的论者会说现代派还方兴未艾。但是“黑色幽默”派在表现方式上并无重大的创新，“荒诞派”戏剧虽然是创新，在舞台上只是站住了脚而已，没有形成戏剧中的主流，而且有迹象表明它已失了锐气。

有一点是肯定的：现代派早已不是如日当午。在英美，写艾略特型的现代诗的人已不多见，有的诗人回到英国传统诗体，有的另创新诗体，写新内容（迹象之一是美国中西部出现了以勃莱、赖特等人为代表的力图将美国本土传统同拉美的现代诗和中国的古典诗结合起来的新的诗派）。在小说方面，创新的人虽然继续出现（如美国的品钦、巴塞尔姆等人），多数有成就、有影响的作家则仍然使用传统的然而改进了的表现方式，即一种吸收了若干现代派手法的现实主义表现方式。

7. 其实，就在现代派的最盛期，别的文学派别也同时存在着。传统文学并未死去。浪漫派的抒情诗、田园诗没有死，惠特曼式的美国诗没有死，现实主义的小说不但没有死，而且仍然强大有力。只是在一部分批评家和高雅趣味的小圈子里，某些传统形式受到了冷落而已。

8. 另一方面，没有一个重要的文学运动会白白过去而不留下影响。因此即使是回到现实主义传统也不是简单的重复，而是在一个更高的阶段出现一种新的综合，虽然其中又有某种成分是主导的。现代派的过分炫奇的一面已为时间淘汰，但它的精华会存在下去。对新的内容的发掘和新的表现方式的探索是完全值得的，这两方面的努力使文学更真实，更敏锐。由于一些现代派作家的实践，文学语言刷新了，文学的敏感加深了，人的想象力进入了新的领域。

* * *

以上说明了什么？试为小结如下：

1. 现代派持续半世纪以上，是文学史上的一个重要事实。它的出现有历史的原因。它是一种突破。

2. 现代派像别的重要文学现象一样，有它的从兴起到衰落的发展过程。虽然衰落，它的优秀作品却将长存，成为新的传统的一部分，等待更新的文学来突破它。

3. 现代派是一个复杂现象，不能简单对待，要做具体分析。

4. 由于种种原因，现代派在当前中国是迟开之花。迟开也有好处，我们可以从别人已走的道路知道其中曲折，知道如何取舍。我们的读者和作家必然会有所选择。鲁迅对于外国文学就是采取有选择的吸收态度，而最终是他的中国品质成为他艺术里的主导成分。

对于现代派，要采取成熟的态度去研究它，了解它，利用它的长处，摈弃它的短处，而首先，要有一个历史感。

1980年

谈谈西方现代派文学

一

我能来开这个会很高兴。我是来学习的，这不是一般泛泛的客气话。我们学校要编一本多卷本的英国文学史，头一卷是20世纪文学史，马上遇到如何看待现代文艺的问题。这次会上汇聚了各方面的专家，所以一定会很有收获的。

我想说的有几点：

现代派文艺有些什么共同的特点？现代主义是在整个欧洲以至全世界一个共同的现象，可以从19世纪末法国的象征派算起，已经快有一个世纪了。

第一点，他们自己认为他们是更接近真实的。在英国一度有H. G.威尔斯、高尔斯华绥、阿诺尔德·贝内特三人的小说流行，这时是20世纪初叶，且不讲毛姆等人。后来维吉尼亚·沃尔夫把意识流手法运用于小说，她从写评论文章进入文坛，文章漂亮，见解尖锐。她的文评《一个当代人的看法》认为上述作家的小说是不符合实际人生的，而且把人生简单化贫乏化了。沃尔夫出身书香世家，是伦敦布卢姆斯伯里圈子里的人。她的这个看法不只代表她一个人。乔伊斯为什么放弃了早期《都柏林人》式法国现实主义式的写法而采用了意识流？也是因为他想要更真实地表达人生。

第二点，他们认为创新是重要的，必须进行各种试验。乔伊斯用了

很多字典上没有的字，但是朗读起来又不难懂。还有许多其他试验，如意识流、拼贴画、蒙太奇、重复、重叠、多层次、象征、神话、幻想、幻觉的运用等等。还有在全部作品的结构上进行创新，如《芬尼根守灵夜》头即是尾，尾也是头。

对于创新也要区别看待。有些没有站住脚（如美国诗人肯明斯的铅字游戏，连姓名都用小写），而意识流则后来就是现实主义作家也采用，而且不以为是在用什么新手法。有些没有道理的创新就被淘汰了。

第三点，他们重视传达工具本身，即语言。20世纪以来的文学在语言和结构上创新最多，如乔伊斯的《芬尼根守灵夜》。有的现代派把语言本身作为目的，而不管语言所传达的意义。

第四点，他们虽然注重形式，却不是不注意主题。比如D. H. 劳伦斯，有人可能认为他是色情作家，其实他是工人出身的，比如《儿子和情人》对矿工家庭生活的描写是十分生动的。他认为男女之爱应有真情，不应该掺上商业价值，而应该恢复人的本性。《荒原》、《尤利西斯》都是有内容有意义的，不是为了创新而创新。

第五点，这些人不仅有创作，而且有一大套理论跟上来，这与过去的文学也不太一样。过去的如英国浪漫派也有理论，如华兹华斯为《抒情歌谣集》第二版写的序言，是有理论的，要求用普通人的语言写普通人的生活，有真实情感。但现代主义的诗人在理论上下的功夫更大。如T. S. 艾略特本人就是个很好的文论家，可能他的文论会比他的某些诗存留得更久。他认为20世纪初年的英美诗不真实，要真实得正视人生的痛苦和受难；另外要对传统英国文学持批判的态度。他认为弥尔顿的诗写得太堂皇，对后人起了坏影响，“像一座长城那样隔断了17世纪的诗和后来的诗”。在艾略特的影响下，弥尔顿和雪莱一度被忽视，后来艾略

特才承认错误。但英美现代派文学注重理论仍是值得注意的，“新批评派”在四五十年代风行，就是致力于构筑现代派诗的理论体系。此后的结构主义、后结构主义等等起而代之，慢慢地超出文学的范畴了。

以上是五个特点。当然，还有其他特点，我就不谈了。

现代主义是个很复杂的现象，其中包括的人很多，从政治倾向上讲，左派的人又比右派的多。从20到40年代创作技巧上有创新，人们公认为现代派的，左派人士很多。阿拉贡、艾吕雅，早期的马雅可夫斯基、洛尔迦、布莱希特，英国时期的奥登等等。真正比较右的就是艾略特和庞德，不要以为里面都是颓废派。对这些人要深入研究。

再一点：现代主义文学不能包括全部的现代文学，现代主义流行的时候照样有传统的文学样式。当然，传统文学也吸收某些现代派手法，例如意识流。这个手法从19世纪末到20世纪20年代流行，现在已变成西方小说中的常规手法之一，完全看你怎样用法，运用得好显然是好的，至少可以不啰唆，可以把插入语之类去掉。

中国也有过现代派，戴望舒、卞之琳、冯至，40年代昆明西南联大的一些人，有的作品写得很不错。

就我所知，西方的作家们一般不关心流派问题，而是搞文学批评和搞研究的人对流派有兴趣。有些名词是批评家取的，如“黑色幽默”、“荒谬派戏剧”，有关作家并不承认。作家本人也有发展。例如叶芝，他是西方许多诗人、作家佩服的，其实他的变化很大，许多派别都吸收了。中期以后，他的文字是透明的，没有难字，却饶有韵味。他说他抛掉了华美的外衣，别人却把它拣了起来。时间的变迁使得人们可以分辨什么是重要的，什么是不重要的。不是所有现代派的东西都会保存

下来，有的东西喧嚣一时，现在烟消云散。意识流不是个问题，有表面的意识流，也有含蓄的。但如果以意识流为创作的唯一目的，就未必能成功。

最后要提一下马尔克斯在得诺贝尔奖金时的讲话，他的《百年孤独》是非常重要的作品，他说拉丁美洲的现实太残酷了。最野蛮的、最封建落后的、最现代化的一切是并存的。《百年孤独》，因为世界都忘记了他们。马尔克斯要写这样复杂的现实，不能不用新的手法来得到世界的注意，因此他们才有所谓魔幻现实主义。我们好像只接受批判现实主义，其实像马尔克斯这样的作家完全值得我们研究。他们把现代主义中的精华结合拉丁美洲民间文学的传统，用以表现他们的现实。

而我们自己如果有强大有力的民族文化，是不怕吸收更多的外国文化的。我国在盛唐时期，就采取开放政策。当你弱小的时候，你会是个拙劣的模仿者；当你自己蓬勃发展时，你会是个精明的选择者。

二

现代文学中存在着大量的非现代主义的文学作品，谈现代派时不能忽略这一面。

第一点，现代派文学开始的时候，传统的文学仍是强大有力的。1922年是现代主义的“奇迹年”：《荒原》和《尤利西斯》同年出版。可是当时有好几位重要的传统作家还在起着作用，如哈代。国内知道他的人不少，但对他的重要性可能估计得不够。如他的《苔丝》写了艰苦的田间劳动，而其他的英国小说很少有写日常劳动的。他的乡土观念很浓厚，这也使他写得更深刻。他的作品如《苔丝》和《无名的裘德》也受

到过一些英国传统卫道士的攻击。哈代一气之下从20世纪初年又回头写诗，写出了一部史诗性的长诗《列王》。现在有人认为哈代是英国诗歌的主流，而艾略特是旁支。哈代作品的动人之处是他对土地有深刻的爱。只要对比一下便知道：艾略特的《荒原》指的是伦敦，但他对英国还不够熟悉，尽管他在英国多年，毕竟还是个美国人，他看到的只是平面；哈代看到的是历史的层积，其中有若干代本土居民的历史、文化、感情。现代派中有些人喜欢大量地引用外国文，如《荒原》中就有梵文、德文、法文等等，引证了几十个不同国家、时代的作家的作品；而哈代很少引书。有人说艾略特要继承整个欧洲文化，而哈代只是个地方作家。但可能哈代对于西方文化的了解要比艾略特深，因为他的根子在西欧。真正热爱哈代作品的要比喜欢艾略特的多。艾略特后来写《四个四重奏》时就成熟得多了。

在美国也有人不服艾略特，如威廉·卡洛斯·威廉斯，研究他的诗十分重要，因为他发展了惠特曼的传统。另一个重要诗人是华莱士·史蒂文斯。威廉斯的作品《红色的手推车》只有四节，一共八行，用字简单，形式整齐，说的是农村生活。这种简单是对艾略特炫耀书本知识的一个反击，威廉斯认为《荒原》是英语诗史中的一个大灾难，把诗的路子引错了。美国诗歌的传统中惠特曼是十分重要的，到50年代金斯伯格等人还在崇敬惠特曼。我们在看现代派文艺时要多看一些其他的作品，否则容易受骗，因为学者们所称赞的东西不一定是真正高明的东西。但读者一时看不懂的东西，也不一定就没价值，很可能多看看就会发现其中有优秀作品。

第二点，与现代派文学同时存在的其他作品可以分几种情况。首先，大量的还是我们称之为现实主义的作品。它们也吸收现代派的某些手法，但基本上是传统写法，而内容上颇有创新。如英国的威廉·戈尔

丁[1]，他写了一本小说叫《蝇王》讲一群孩子由于飞机出事被迫降在一个小岛上，从此就露出了原始的破坏性和掠夺性。另一作品是肯·基西的《飞越疯人院》，写的是美国社会中当权派摧残人的身体和精神的现实。这是一部优秀的现实主义小说。

其次，地方性区域性的文学里有很多好作品。例如爱尔兰文学很重要，不过400万人口出了那么多的第一流作家，萧伯纳、沁孤、叶芝、奥凯西、乔伊斯等等。鲁迅、郭沫若、茅盾都重视爱尔兰文学。鲁迅是注意创新的，留心国外新动向。郭沫若译了沁孤的几个名剧如《骑马下海的人》。茅盾曾撰文介绍《爱尔兰的新文学》，发表在1920年的《东方杂志》上。苏格兰文学也很重要。不久前我在苏格兰拜访了麦克迪儿米德的遗孀。麦克迪儿米德是彭斯之后最伟大的苏格兰诗人。他受过现代派的影响，又是个民族主义者，同时信仰共产主义，他反对苏格兰诗中的“英格兰优势”。在本世纪20年代他搞了一个苏格兰文艺复兴运动，与苏格兰工人运动同时兴起，产生了不少优秀作品。还有一个优秀的抒情诗人，叫绍莱·麦克林，用盖尔语写作。

我们在文学上，看的作品还太少，真正研究文学，要看大量的作品，是很苦的。我们不要只看到几个流行作家，还要看到有更多的其他作家如地区作家。

再次，进步的作家仍然存在。英、美都有边缘戏剧、地下戏剧，在仓库、市政厅、小酒店演出。苏格兰有个“七·八四”剧团（这数字的意思是7%的人口占有了全国84%的财富），主要的剧作家叫约翰·麦格拉斯，我碰见过，他说剧团很苦，自己开车，搬道具，演员都要会多项技能。英国还有工人诗歌。小说方面，拉美马尔克斯的《百年孤独》也属这类。

以上是说现代派文学以外，还存在大量其他文学，至少可分上面说的三类。但我们不知道的太多了，要多发掘。

第三点，既然大量存在现实主义的作品，那么是不是现代派文学就不必重视？不是的，现代派的影响遍及各个艺术部门和各个国家，是不容轻视的。苏联一些批评家说许多现代派手法是古已有之，我看未必尽然。现代主义是要表现经过世界大战和技术革命之后的现代人的思想情感，这不是古已有之的。

现代主义究竟有些什么成就？我想可以归纳为四点：

一是深入表现了现代人的各种各样的问题。二是有创新，包括对语言本身的创新。三是他们对古典传统有一种新的看法。现在流行对古典作品做新的解释。英国导演彼得·布鲁克主持演出了《樱桃园》，与契诃夫原意以及斯坦尼斯拉夫斯基的解释截然不同。莎士比亚仍然在上演在研究，但是重点变了，有的人是在莎士比亚的剧本里找存在主义之类的东西，而另外有些人专门突出狄更斯小说中的幻想成分。他们的看法可能荒谬，但也能促使我们对传统文学重新评价，每个时代对于传统的看法总是有所不同的。四是现代派力求在文学批评方面找出一个方法，不再凭一些零碎印象和个人感想而有一个体系。他们的体系当然不是我们所能接受，而且体系本身也在变化，例如新批评派就已经过去了，又出现了许多新的流派。但是新批评派在这一点上是有功劳的，即提倡认真读作品本文，一切从作家实际写下的出发，而后来的一些流派却更多注意他们自己的理论，离文学本身似乎是越来越远了，以上所谈，不全面，也肯定有错误，请批评指正。

1983年

[1]1983年诺贝尔文学奖金获得者。本文则作于其人获奖之前。

借鉴与创新
——在一所大学科学讨论会上的发言

我们喜爱创新。创新使文学有生气并向前发展。

我们又是有历史感的。现在回顾本世纪二三十年代的西欧现代主义，时隔半世纪，有些事情看得更清楚了，例如：在现代主义风靡西欧之际，传统文学仍在起着作用，甚至就在现代主义作家身上起着作用。

以英美现代派诗为例，它的主要人物艾略特引进了法国后期象征主义，但也重振了英国17世纪诗剧和玄学派诗，甚至重新拾起了但丁。他最引人注意的作品是《荒原》，但他最能持久的诗也许是《四个四重奏》，而后者是充满历史感、传统感的，在技巧上也是洗尽铅华，重归朴素。

叶芝的例子更能说明问题。他开始写唯美主义、象征主义的诗，后来转向现代主义，但又超越它而写出了他最好的诗，关键在于他始终不脱离爱尔兰（在很长一个时期内它是英国的殖民地）的本土传统，并且致力于爱尔兰的文艺复兴。现在西方文学界公认他是20世纪最有成就的英语诗人。

以上两例都说明：创新中有传统成分。创新不是一切重来，而传统也需要不断增加新成分，包括民间文学的新的精华。洛尔迦的诗就是民间文学与现代敏感的卓越结合。

现在我们来看一个中国例子。

中国有悠长的诗歌传统。但在本世纪30、40年代，却有一些诗人接受了西欧现代主义的影响。这两者的遇合是世界文学史上的一件大事。

把中国现代派诗的演变过程——从戴望舒、李金发，经过艾青、卞之琳、冯至，到穆旦、杜运燮——回顾一下，我们会发现：

1.　他们有眼光，找到了西欧现代主义诗歌的中心人物作为模仿对象。（波德莱尔、魏尔伦、艾略特、叶芝、里尔克、瓦雷里、奥登、阿拉贡、布莱希特——这是卞之琳自己开的单子。）

2. 他们能够超越模仿，能够有所选择，能够在不同程度上结合中国实际。

3. 他们开始显得很欧化，但最后则是他们的中国品质占了上风。

4. 他们不是主流。主流在别的地方（30年代的上海左翼文学，40年代的解放区革命文学以及重庆、桂林等处的进步文学等）。

所谓中国实际，指的是：

1. 当时中国人民处于抗日战争和人民革命的斗争之中。

2. 中国诗的传统——世界文学中历史悠长、最有韧力的诗歌传统。

结合了第一个实际，诗才能有重量，有深度。中国的优秀诗人都是爱国主义者，有的还有更先进的思想，对未来社会有憧憬，有理想。

结合了第二个实际，诗人才有高尚的艺术趣味，才有高标准，才能对外来成分进行选择，取舍，最终实现自己的综合。

结合了这两个实际，加上诗人本身的文采、修养，才产生了好诗。

以艾青为例。他原是比利时象征派诗人维尔哈仑和法国超现实诗人阿波里内尔的欣赏者。阿波里内尔写过两行诗：

当年我有一支芦笛，
拿法国大元帅的节杖我也不换。

这两行诗的译文就是艾青自己的。他引用了这两行，接着写下了他自己的诗：

我从你彩色的欧罗巴
带回了一支芦笛，
同着他，
我曾在大西洋边
像在自己家里般走着，
如今
你的诗集“Alcool”是在上海的巡捕房里，
我是“犯了罪”的，
在这里
芦笛也是禁物。

（《芦笛——纪念故诗人阿波里内尔》）

在半封建、半殖民地的旧中国，诗人连自己人身都保不住，更不必说芦笛了。所以艾青改走中国本土革命者的路，于是而有《向太阳》、《火把》、《黎明的通知》等诗，至今诗才不竭，写出了《归来的歌》这一最新的集子。

拉丁美洲的文学方兴未艾。它也提供了例子。拉美的作家受到了西欧现代主义的影响，但他们的魔幻现实主义却是生根于本土的。他们人民所受的野蛮、疯癫的压迫不为外间所知，他们力求改变社会现状的愿望不为西方世界所了解，所以才“百年孤独”。他们用特殊的文学形式反映了那样的现实，而且这是一种有理想的文学。加西亚·马尔克斯说：“我们有权利认为，着手建造一个与之抗衡的乌托邦还为时不晚。”（1982年12月8日在诺贝尔奖金授奖仪式上讲话）

中国人民曾经同拉美人民一样灾难深重。但是我们幸福一些。由于有中国共产党用马克思主义来指引我们，我们早一点突破了这可诅咒的“百年孤独”。

我们在上升。当一种文学本身强大、兴旺的时候，它会大量吸收外来东西，如盛唐那样恢宏大度。但盛唐的经验、五四的经验、鲁迅的经验、三四十年代中国现代主义诗歌的经验，又都告诉我们一点：只在我们能对外来成分加以选择、取舍并结合自己现实和传统的时候，才会有真正的创新。

1983年

读书随感录

生活在变化：已从印刷品时代进入了音响品时代，而电视屏又似乎在接管一切。

然而书香仍是诱人的。黑色的文雅字体印在雪白的纸上，其美学效果也还不是荧光屏上的计算机字体所能代替的。

因此我们还有读书的乐趣。

* * *

但是书又太多。当代的学词家们要读多少目录、摘要、指南、书评、一年述评、一门述评，全是密密麻麻的小字，一年比一年更长更厚，然而都是谈书的书，本身并不是通常意义的书。

到外国去走走，总是羡慕人家的图书馆，多么丰富，又多么方便！然而进门就尽是这类目录和“引得”，坐在特为教师所设的十尺见方的小房里——与其说是书房，不如说是牢房——也有一种气闷之感。一个活生生的人岂能埋在那等地方！

在这种情绪之下，便觉得坐在北京自己的房里，怎样凌乱、不够现代化，但是有桌子有台灯的熟悉的老房，慢慢地而不是抢时间地读几本心爱的书，还是不能替代的一种文化生活。

* * *

我把早饭后的半小时留给自己读难懂的书，往往一次只读一段或几

句，不贪多而务求细看，多想。这时候，由于早晨各种该做之事已做，而一天的“门市”还未开始，心情比较平静，注意力比较集中，所以是读哲学书、艺术史、科技史等等的好时候。慢慢地读，就可以读得透些，也就容易看出作者究是何意，有无新见，有什么联系，有什么没谈到，等等。能够经得起这样读的书并不多，但真的碰上了也就越读越有味。

* * *

新与旧：毫无疑问，应该了解一切最新的东西。

内乱的十年，正是外国科技等等迅速进展的十年。因为这个隔绝，多看新书更有必要。

但又要提醒自己：最新的不一定在书里。一个新观念、新学说，总是先在脑海里、朋友间、讨论会上酝酿，等到写成书出版，也就未必是“最新”的了。通过书本追求“最新”，是追求一种幻影。

另外，让时间考验一下这些新东西，也有好处。真正有价值的东西会存在下来，而徒有空名或故弄玄虚的则会被时间筛掉。

经过多读细读，还会产生这样一种感想：长久起作用的还是三样东西。一样是：基本大书的熟读（要读，而不只是谈论）。另一样是：某些必要的基本训练，如汉语修养、外语能力、工具书的使用、历史和世界情况的知识等等。第三样也是最重要的是：见地（观点，判断力，不人云亦云）和想象力。

* * *

好的散文：脑海里浮现了学生时代爱好的作家。鲁迅、朱自清之外，想到了闻一多（他的唐诗论文是好散文，请看多别致的题目：《宫

体诗的自赎》），邓以蛰（哲学家，美学家，古画鉴定家，他的西班牙游记是否还有人记得？）。更近一点，想到了翦伯赞的内蒙游记，历史学家的笔锋和想象力超过了文学家。

* * *

英国的18世纪文学以散文著，但17世纪也并不逊色，妙文似乎更多。前几天读到这样一段：

> 我们总是拿自鸣得意的本身长处去衡量别人。有诗人名纳什，穷甚（诗人总是穷的），走到街上见一位市议员佩金链、骑高马迎面而来，就对身边同伴不屑地说："看见那家伙么？多神气，多伟大！可是，他连一行素体诗也写不出！"

文出约翰·赛尔顿（John Seldon, 1584—1654）的《闲谈集》（1689），多么像《世说新语》里的某些篇章！

* * *

萧伯纳并不过时，当年现代派骂他骂得多凶，但他的剧本仍在上演，他的散文至今锐利。请看：

He who can, does. He who cannot, teaches.

似可译为：

能者动手，无能者教书。

也许还可译为：

能者干事，无能者训人。

* * *

从散文进入诗歌，是从平川进入高山——或者深渊。最昂扬的，最低沉的，都在这里。这里有最本质的文学语言：美，而又朴素；音乐性，而又散文化；紧凑，而又什么都容得下。

《光明日报文学遗产副刊》给了我教益。王进驹同志写的一篇文章里引了一首唐诗：

梁生倜傥心不羁，途穷气盖长安儿。
回头转眄似雕鹗，有志飞鸣人岂知。
虽云四十无禄位，曾与大军掌书记。
抗辞请刃诛部曲，作色论兵犯二帅。
一言不合龙额侯，击剑拂衣从此弃。
朝朝饮酒黄公垆，脱帽露顶争叫呼。
庭中犊鼻昔常挂，怀里琅玕今在无？
时人见子多落魄，共笑狂歌非远图。
忽然遣跃紫骝马，还是昂藏一丈夫。
洛阳城头晓霜白，层冰峨峨满川泽。
但闻行路吟新诗，不叹举家无担石。
莫言贫贱长可欺，覆篑成山当有时。
莫言富贵长可托，木槿朝看暮还落。
不见古时塞上翁，倚伏由来任天作？
去去沧波勿复陈，五湖三江愁杀人。

（李颀：《别梁锽》）

我惊讶于这诗的伸缩自如：有格律而无架子，是诗体而又如说话，

写人物神态和性格笔墨如此经济而效果如此生动，而“忽然遣跃紫骝马，还是昂藏一丈夫”两行又有何等气势。真正跃然纸上的则是唐朝人的不羁，真性情，能文能武。有那样的人和社会，才有那样的诗。

* * *

看到一部多卷本百科全书，充满了插图，大部分是彩色的，有的收缩得很小而仍然清楚，逼真，纤细的线条像是用最薄的刀片刻画出来的。

彩色印刷犹如彩色电视，把人间世反映得分外美丽。过去有人说过：在机械复制的时代，艺术品失去了神采。这话恐怕只对一半，因为失去的是古雅光泽的独特性，而得到的则是彩色图景的普及。

问题是在另一方面：彩色印刷和彩色电视常常美化了人生，复制品像是比现实更鲜丽，更绚烂。

这也没有什么不好：把鲜丽的色彩带进每个平凡、单调的家屋，使孩子们、老年人、病人、残疾者的眼睛为之一亮，是替他们带来了新的生活乐趣。

然而当我们的手摸抚着白纸、青皮、用丝线穿起来的木版书，我们的心里又不免惊叹：何等严格的、高雅的趣味！

文章也一样：过多的文采使人渴望素净。

* * *

北方的冬天：冷得很，亮得很，叫人振作。合上书，到宽阔的田野里去大步疾走，让冷空气刺激头脑，然后回到温暖的屋子里，打开书，

再看看，每个字都特别清楚了，脑子里印象也特别明晰，想提的问题也特别尖锐。往往是在这种时候，一本明天的书在暗中产生了。

风格和风格的背后

序

这本集子里的文章大致可分三类：

第一类，有关英美散文，第一篇带点综述性质，第二、三篇各谈一种散文形态，即书信和文论，各有特点。但文论是诗人的文论，中间包括眉批旁注之类，也是一种散文形态。

第二类，有关诗和诗的翻译，牵涉到风格的演化和移植。

第三类，有关莎士比亚的语言风格。论白体诗的两篇算是比较集中地探讨了莎士比亚风格演化的一个方面，刘译伯吉斯《莎士比亚传》序也包含了我对莎士比亚语言特点的某些看法。

由于这三类文章都多少涉及语言风格，所以书名定为《风格和风格的背后》。

所谓“背后”，是指风格背后的意境和想象世界。没有这个背后，风格只剩下词句一堆，有什么魅力？语言之有魅力，风格之值得研究，主要是因为后面有一个大的精神世界，但这两者又必须艺术地融合在一起，因此语言表达力同思想洞察力又是互相促进的。

以上可算是本书的中心论点，本是近乎常识性的东西，只不过它是通过许多具体篇章的阅读和分析而逐渐取得的。在过程里我看了各种体裁、形态、风格的好文章，感受到了作者们不同的思想光辉和艺术丰采的吸引力，有时像是突然明白了一点道理，更多的时候则是感到喜悦和安慰。也许，对于一个读书人，这种思想与情感上的收获是最可贵的。

我写文章的时候，也总希望能把这些感受——特别是阅读的喜悦——多少传达到读者的心灵里。

王佐良

1987年5月

关于当代英文散文

英文散文的现状如何？很难说，因为笔者读的不够多。下面只是一些片面的印象而已。

过去读英文的人，总是很喜欢19世纪兰姆写的散文。兰姆很像一个中国文人，生活不富裕，家里有病人，后来还遭遇了家庭惨剧，然而嗜书如命，喜欢咬文嚼字，生活在想象世界里，写一手古雅风趣的文章，成为小品文大家。他的影响继续到20世纪。有一阵，连伦敦《泰晤士报》都每天要登一篇用兰姆式小品文笔调写的“第四则社论”。

现在的情况是：这一类小品文几乎见不着了。

过去人们又喜欢读英文中的文论，就是报纸杂志上的书刊评论文章，也常常写得既有见地又有文采。这背后也是有一个长远的传统。英国好的文学批评家往往就是创作家，不大谈高深理论，但能道创作甘苦，文章看似写得漫不经心，实则娓娓动听，这时候再来几个警句，点破人生或艺术里的秘密，也就格外令人难忘。

最近看看英国报刊上的书刊评论，也发现精彩之作少了。二次世界大战之后，伦敦文坛上还有塞里尔·康诺利、乔治·奥威尔、雷蒙特·莫蒂默、V. S. 普里契特等人的好文论，《泰晤士报文学副刊》上的长篇评论也往往清新可诵，现在则后者也像美国学院派文章一样，充满了啰唆句子和抽象名词。

而在美国，像过去艾德蒙·威尔逊那样写得有深度有文采的文论家也少见了。

那么，是不是英文散文碰上了危机呢？

也不是。因为兰姆式小品文的衰落不等于小品文本身的衰落，文绉绉掉书袋的文章少了，在别的方面倒是有了开展。就说山水小品吧，在美国有E. B. 怀特的名篇《再到湖上》，它写得很实在，对风景、人物以至水里的鱼观察得很细致，但同时也写心情，尤其以今天的父亲去回忆昨天的儿子，时间重叠，光影交叉，恍恍惚惚，但又出之于自然冲淡之笔。这当然是40年代的作品，但怀特一直没有停笔，到不久前死去，已经造成一个广大的“崇拜者圈”。他写人生多于山水，而人生中社会风尚以及政治事件都曾触及，对于忠诚宣誓和调查非美活动都曾提过抗议，是一个梭罗型的民主派隐士作家，属于独特的美国传统。

美国写这类小品文或杂文的作家颇不少，主要发表处似乎是《纽约人》、《哈泼斯》、《星期六评论》、《民族》、《新共和》、《全国评论》，当然还有《大西洋月刊》。70年代初期，《大西洋月刊》登载了一系列短文，总共48篇，作者叫L. E. 息斯曼，是一个患有何杰金氏病（或称淋巴肉芽肿）的青年。病是不治之症，37岁发现，48岁死亡，但在此之前，经过初期的惶惑不安，他安下心来写作，短短十年间出版了三本诗集、45篇书评和更多的杂文。息斯曼自己说，对于他，医生的宣告“不是幕布下降，而是幕布再度上升了”。他不只写病中心情，还谈许多日常题目，也能针砭时弊，如点出美国许多人讲究性的能力的虚幻。

最近几年来，杂志文章中仍有情文并茂之作，就是纪实之作也有写得绝好的。这里只举一例。大约一二年前，《纽约书评》在不显要的地方登了一文，记述牛津大学评议会否决授予英国首相撒切尔夫人荣誉博士学位的辩论情况。文章引用了教师们和学生代表的当场发言，说明否决主要针对撒切尔政府削减教育和科学研究经费的政策。作者是牛津一

个学院的院长，本人是法学教授，深以英国科学不景气的现状为忧——“过去傲然居世界前列，不久将沦为文明世界的乞丐”——笔锋带了情感，所以写得认真而又锐利。这种否决，也许对于重实利的官府人物不起多大作用，却带给世界上的知识界一点安慰，由于他们的英国同行在要紧关头不含糊，用大学所能用的方式表示了大学的愤怒。

这类文章的考验在于：事过境迁之后，是否还值得一读？写得好的，如牛津院长的那篇，由于有牛津文科导师制下特有的训练，即周复一周地写小论文，既注意言之有物，又讲究言而有文，可能五年十年之后还经得起重读的。

散文也在开辟新的土地。就英文散文而论，似乎有三类新作品值得一谈。

第一，妇女作品。女权运动在美国社会影响之深，有非我们所能想象的。如今妇女写文章，专写她们真实的感觉、看法，不管你们男人赞成不赞成，欣赏不欣赏（而20世纪初年，英国卓越的女散文家弗吉尼亚·伍尔夫即使写已有女权思想的文章如《一间自己的屋子》，也还是希望能有高雅的男人来欣赏的）。这样一来，妇女的聪明才智得到解放，看问题常有特殊的敏锐性。名家如苏珊·桑塔格、琼恩·迪甸、埃局里安·里奇等人都写出了出色的散文。桑塔格的成名作《反对阐释》（1964）认为对于一件艺术品，阐释仅涉及枝节，真正需要的则是体验其全部，而要做到这个，不能只靠用头脑去“建立一个‘意义’的影子世界”，而必须用感觉、警惕性、赤子之心。这对于以阐释起家、当时犹有余势的“新批评”是一大挑战。近来她又出版了《论照相》（1977）、《病之为喻》（1978）等散文集子，继续发表独特的见解。她的风格是完全现代的，但不谈私事，倒是充满了警句，例如：“照相是一种挽歌式的艺术，一种黄昏的艺术”，“一切相片都是死亡的留念”，“想长得美并不

错，错在将美当作一种责任”，等等，有点培根的遗风。

第二，科学家作品。有所谓科学小品，如斯蒂芬·杰·古尔德所写的科学随想，发表在《自然史杂志》上，后来集成一书，题名《从达尔文起始——自然史沉思录》（1977）。作者在哈佛大学教生物学，是科学内行，又有历史学家的眼光。他提出一个问题，即：达尔文在确立了进化论之后，为什么迟了20年才发表？古尔德说，这是因为他清楚进化论的含义比一般人所意识到的更为离经叛道，即“物质是一切存在的要素，一切心理的和精神的现象都是它的副产品”的道理，也就是哲学唯物主义。正因如此，所以“19世纪最热情的唯物主义者马克思和恩格斯当即认识到达尔文所取得的成就，并且立即将其激进的内容加以利用”。

科学家能文者当然不止古尔德一人，还有雅各布·勃朗诺斯基，他的作品《人的上升》（1973）原是BBC电视节目的解说词，后来成书，实是一部用优美散文写的科学发展史。李约瑟的《中国科技史》不仅是学术巨制，其中也有好散文，例如这样一段：

> 在一个官僚主义化的、重文学的社会的世界观的激励下，学者们竭尽全力去研究历史学、语文学、考古学。结果不是产生西方那种足以改变时空世界的可怕力量，而是建立起一个巨大的学问结构，其中尽是关于一个民族的过去的知识。只是到了晚近两世纪，欧洲才有勉强能与之相匹的同样结构。
>
> 1704年7月9日，这一学问结构的最伟大的建造者之一的阎若璩在北京病倒了。这病只消用后来近代科学发现的一种药的几个毫克就可治愈，可是他却长眠了。这一图景既说明了中古中国人文主义的高贵，也说明了它的弱点。

在这里，作者把中国与西方、中世纪与近代世界一串联，一对比，就给了读者一种历史的透视，写得戏剧化，而且促人深思，真所谓余音不绝。可见好文章不一定出自“文章家”，文采首先是思想和想象力的光彩。

第三，利用现代音响设备和传播工具而出现的新品种，如“口述历史”，广播或电视节目上的演讲、访问记和专题系列播出种种。“口述历史”在美国的大家之一是斯透兹·特克尔，其成名作是《工作》（1972）。特克尔带了录音机访问各界人士，回来整理所录谈话就成了本书，其最大特点是真实：真实的生活，真实的口语。生活多苦辛，但也不乏令人宽慰的现象：一个药店小伙计由于关怀人和细心服务成了附近一带居民的义务医药顾问，一个面包房的经理把热腾腾的刚出炉的面包免费送给附近贫民，一个教授太太尽义务把图书馆的破旧老书修补如新，一个妓女也侃侃而谈，认为她也是在“演出当代美国妇女的命运”……尽管那是一个特别讲究“权力关系”（即谁支配谁）的社会，各色各样处于下层的人仍然生气勃勃，拒绝向恶势力低头。此书在中国也有影响，据说张辛欣和桑晔合著的《北京人》就是受它启发的。比特克尔略早几年，英国也有伦纳德·勃赖斯写了一本《埃肯菲尔德——一个英国乡村的写照》（1969），也是如实记下了村民的谈话（特别是一些正在迅速消逝的古老行业的残存匠人如铸钟、盖草屋顶的老匠人的谈话，几乎带有挽歌的情调），也是略加整理的口语。口语不免芜杂，破碎，东拉西扯，但又活泼，生动，直截了当，还有一种音乐美——正是今天的录音、录像、广播、电视使我们能够坐在家里欣赏各种声调，或柔和，或甜美，或清脆，或激越，真所谓“圣洁的人的声音”，而听一节好的谈话或对话，其愉快并非戴着老花镜去读蝇头小楷所能比拟的。至于像英国电视上的系列播出，如《人的上升》、《文化》、《不稳定的时代》等等，讲的人是专家，题目有吸引力，又配以彩图、音乐及其他

声响效果，更是综合而成一种新的高尚的文艺形式，而其核心则是好的口头散文。

看来口头、笔头，书本气、电声化，群众爱好、个人趣味等等会并存一个时期，各自发展下去，不断开拓新的领域。散文的妙处正在其适应性大，变化无穷。变化也是一种磨炼，磨炼得多了，散文也就更加硬朗，更加灵活，能把叙述、讲解、说理、辩论之类的实事做得更好，同时又能巧妙地、有感染力地抒情，挑逗，刺激，作清谈，写玄思，制造奇幻的梦。

读艾德蒙·威尔逊的书信集[1]

艾德蒙·威尔逊（1895—1972）在中国不是一个人们熟悉的名字。事实上，他没有留下惊天动地的作品，本人也早在十几年前死去了。但是他是值得我们研究的，首先是因为他介绍了许多重要作品。他的成名作《阿克瑟尔的城堡》（1931）是介绍现代主义的好书，重点论述了两个爱尔兰作家（叶芝，乔伊斯），两个法国作家（梵乐希，普鲁斯特），两个美国作家（艾略特，格特鲁德·斯坦因）。现在看起来，这六个人除了斯坦因不甚重要之外，其余五个人确是现代主义的支柱。在20年代之末，当人们对于这些作家还在争论或根本不加理会的时候，威尔逊就能清楚地说出他们作品的优点，比较系统地介绍整个现代主义潮流，而且把欧洲大陆、爱尔兰和美国串起来讲，这就表明了他的多方面的知识，他的眼光和历史意识，他的文才。

十年之后，他在另一本著作《创伤与弓》里，又运用心理分析的方法，把狄更斯的内心创伤和他的创作特点联系起来讨论，加深了读者对于这位大小说家的了解。

其次，威尔逊是卓越的实践批评家。他当然不是没有理论，但主要是一个就书论书的批评家。英美文学批评以其实践性见长，许多作家兼写文论，形成一个悠长的传统。这些人从创作实践里得到启发，写起文论来不仅言之有物，而且常有卓见，文笔也优美可读。但是这样的实践批评家是越来越少了，威尔逊却能在担任《纽约人》杂志评论员的漫长岁月里，维持这个传统的标准，写出了有见地又有文采的好书评。

他还有许多其他文学活动。例如，他也写过小说，剧本，诗歌，有

些作品也曾盛销。晚年他又付出巨大的精力，去研究死海古籍。他也卷入过文学争论，如，同美国现代语文学会里的教授们在出版美国文学名作丛书的问题上有过一场双方都感到很不愉快的争论：他为普通读者着想，反对教授们那种要把原作者稿子上的拼法和标点的错误也一一照印的学院习气。教授们有他们的版本学原则，而威尔逊则有作家的广阔视野。

他不让自己的眼光局限于美国之内，而经常关心欧洲大陆的文学动态；他爱好希腊、拉丁的古典文学，然而又做了最新锐的作家如乔伊斯的义务宣传者；他懂得多种语言，除了在普林斯顿大学学过希腊、拉丁、法、意等语之外，还在40岁学俄语，50岁学希伯来语，70岁学匈牙利语，临死之前还想学汉语。他对马克思主义的知识也超过一般美国作家，所著《走向芬兰站》（1940）就是关于十月革命和列宁作用的论述。他也注意现代科学和哲学的进展，曾把爱因斯坦和怀特海德的学说同列为“智慧与想象力的构筑品”。[2]

他是美国文学中所谓“失落的一代”的同时人，其中司各特·费兹裘拉德尤其是他的挚友。他了解巴黎咖啡店对这些人的吸引力，自己也多次旅欧，然而他又不是一个“自我放逐者”，每一次总是回到美国，总是尽自己的力量帮助美国本土文学的成长。他较早就有了比较文学的某些观点——《阿克瑟尔的城堡》实际上是一部比较文学的著作——然而他更关心在深厚的基础上研究美国本土文学的传统。他自己编写的两部书——《面熟之感》（1943）与《爱国之血》（1962）——就是推进这方面研究的力作。

最后，他嗜文如命。他自己讲究写文章，已如前述；对于别人的写作风格，也是一直注意的。第二次大战一结束，他重返欧洲大陆，到处

访问作家，注意点之一是何处何人写了出色的文章。记录此行的《导游书以外的欧洲》（1947）一书是很好的游记，但其最精彩的部分是谈论作家们文章风格的那些片断。

要概括这一切，我们只能说：艾德蒙·威尔逊是一个现代美国的文化人。他的先辈是门肯、派林顿、范·维克·勃鲁克斯，更早一点还有爱默生和爱伦·波，比他晚一点的有麦息生、莱昂诺尔·屈里林、哈利·勒文、欧文·霍等人。

他们是美国知识分子中的“精华人物”，虽然有种种弱点，却在美国这个重物质、讲急功近利、有时很庸俗然而又充满生气的社会里关心世道人心，主持正义公平，坚韧地维护着社会文化生活的高标准、高格调，为此而同强大的反知识分子潮流抗衡。他们常是失败者，他们的人数也越来越少，以至哈利·勒文把艾德蒙·威尔逊称为“最后的美国文人”。[3]

* * *

以上的一点议论是由于重读威尔逊的书信集而引起的。全部书信集正由利昂·伊德尔教授编辑中，威尔逊的夫人艾林娜赶先挑了若干，编出了这部《关于文学与政治的书信集》，于1977年出版。

这本书的编辑体例也值得一谈。书信按年代排列，分为若干时期，每一时期之前有一个大事表，表中关于事件的叙述尽量引用威尔逊自己的话，同样，在介绍重要的收信人的时候，也是精选威尔逊有关此人的话来做前言；这样，编者尽量少出面干预，使得全书从本文到注释几乎都是威尔逊的原话——例外只有书前的说明、前言和序文，分别出自艾林娜·威尔逊、利昂·伊德尔和旦尼尔·阿伦之手。阿伦（《站在左边的作

家们》一书的作者，哈佛教授，曾于1982年左右来过中国）的序文，同后来哈利·勒文写在伦敦《泰晤士报文学副刊》的悼念文章一样，都对威尔逊的为人、作品和社会作用做了中肯的分析。

书信是一种亲切的体裁，只是有些文人写信也是着眼发表的，因此不免有故作姿态之处。威尔逊的信却不属此类。他往往是执笔疾书，直抒胸怀，因此写得随便，亲切，有时候也直率，甚至愤怒。总之，露出了真性情，这样也就更值一读。

他对朋友极热情，但对他们的行为、作品之类敢说真话，如果称赞，也常伴有批评，甚至指出错误。例如，在一封给阿尔弗列特·卡静（另一位著名的文学评论家，文学论著《在本土上》的作者）的信中，他写道：

> 亲爱的阿尔弗列特：我还在读你的书，我想我之所以对它热情不衰，不是因为你把此书献给了我；你知道我对于献给我的东西往往是有戒心的。总论部分尤其好，这类文章是特别难写的。这本书，再加上你在《大西洋》杂志上发表的那篇——它可能是你至今写的最好一篇——使我感到你真是功成名遂了。

这里所说“献给他的书”是卡静的重要新作《同时代人》，可见两人的互相器重。但是威尔逊接着又写道：

> 在你写的一篇论福克纳的文章里，德斯边因少校两次误作德斯边因市长了。

（1962年5月6日）

如果说卡静比他年轻一点，是后辈，那么对于前辈——而且是有名

的前辈，如文学史家范·维克·勃鲁克斯，他也是一样又热情又直率的：

我读了你的《山影》，感到是一种享受，同你其他的书一样，……但它有三个小错，我现开列如下，因为我知道你是力求完美的。

（1962年1月2日）

范·维克·勃鲁克斯、艾德蒙·威尔逊、阿尔弗列特·卡静三人都是有志于唤起美国作家和读者对美国文学的自信心的重要批评家。这些信件所透露的，不是别的，只是美国文化人之间频频通气和互相关照的动人情景。

用同样坦率的精神和直截了当的口气，威尔逊不怕打破人们心里的偶像、偏见，不怕触犯学术界的陋习、陈规。请看：

我从纽约买了《坎宁评论》的亨利·詹姆斯专号，玛丽刚读了它。我只翻了几页，但玛丽证实了我的看法，即这个专号像是完全由同一个人写的。兰索姆的身上真是缺少一点什么，否则他为什么老要编这些专号，谈这些一看就明白的题目——亨利·詹姆斯、象征主义等等——早被人家写绝了的题目，找一些对这些题目毫无见解的庸才来写文章，而不是去看看有哪些真正值得一读的人写了什么，想写什么。我遇见的人都对此不满。《南方评论》的叶芝专号也是一塌糊涂。它与其说是纪念叶芝，不如说是让《南方评论》大出其丑，因为评论叶芝的人与叶芝之间的差距是太大了。

（1943年10月22日，致阿仑·泰特）

40年代是“新批评”盛行之时，兰索姆正是新批评派的领袖人物，《坎宁

评论》、《南方评论》正是他们的主要理论刊物，当时以及后来以新派自居的文学研究者几乎是每期必读的。而艾德蒙·威尔逊一笔戳破了它们的纸糊门面！

他对于美国以外的类似现象也不放松：

> 《秘密情报员》叫我感到沉闷，老式的心理分析太多，堆积了一大堆，却不给人以真实感。李维斯专挑二流作品来大夸一顿，真是出色地表现了他的缺乏文学趣味。
>
> （1970年3月17日，致V. S. 普里契特）

这里，又是一箭双雕，既奚落原籍波兰的英国19世纪末年著名小说家康拉德，更奚落鼓吹康拉德的小说艺术的英国批评家F. R. 李维斯，又是一个所谓新派文学理论的大名人！

当然，威尔逊并不都对，可能兰索姆、李维斯都会做出反驳的。但是，我们是在谈一个作家的私人通信。如果他在写信的时候还故作公允之态，尽说些不痛不痒的话，那么不仅信不值一读，人也不值一谈了。威尔逊书信的好处，正在于他不随波逐流，敢于说出自己真正的想法。文学界有时也颇多乌烟瘴气，来这样一阵清风无疑是值得欢迎的。

威尔逊也有过分自信的时候。结果之一是陷入了同纳博科夫关于如何翻译普希金的激烈争论。两人本是好友，纳博科夫从苏联出来辗转到达美国之后，威尔逊还曾帮他找工作和出版机会。但是当纳博科夫将普希金的《叶夫根尼·奥涅金》译成英文出版时，威尔逊却对译文很有意见。结果，闹出了“美国人说俄国人俄文差，俄国人说美国人英文不通”的局面。文学翻译大概是最容易引起文人争论的题目了，威尔逊未能免俗，而且一直到最后，在1971年3月8日，他在回答纳博科夫表示和

解的信中，仍然说：

“我在修改我评纳博科夫译普希金一文中的俄文错误，但同时又举了不少你的败笔。”

但威尔逊并不总是同人争论的，在多数情况下，他对朋友是温暖的阳光，所追寻的是一场开心的讨论，一场充满智慧和风趣的谈话。书信里也多这方面的反映，例如：

艾萨亚·柏林……刚在我家度了周末。他是一个奇特的牛津教员。8岁离开俄国，因此有一种俄英双重性格，这一配合不常见，但完全令人倾倒。我们整夜做着精彩的谈话，时间不长，却谈了不知多少题目，但又都谈得有内行知识，有真正的智慧，还有闪耀的机智。他走了以后，我忽然感到，由于过去几乎不认识他，这一次我是把我一生里最好的故事、警句，最有刺激性的想法都一股脑儿搬了出来，放在他的头上，而且还装作临时想到的样子；很可能，他对我也是这样的。

（1949年6月6日，致妈曼·柯斯特勒）

这里，既写来访者，也写主人本人，两个自命不凡又颇会说话的人碰在一起，才有上面这个有趣的场面。

由于威尔逊的交游和见闻之广，书信里涉及的当代美、英、西欧的文人很多。他有一种本领，能够三言两语，就勾出一个作家的小影，或指出其人的特点、长处、毛病：

我曾碰见过劳伦斯一次，觉得他缺乏教养，有点歇斯底里。他的作品也给我同样印象。

（1966年4月4日致西西尔·连恩）

我如约去见一个很神气的老头，他是这里大学的希伯来语系主任。他同一位同事一起接见我，在一间到处都是书的房间里，连坐下讲话的地方都没有，除了书之外，只有一张特大的写字桌。他的头发乱蓬蓬，像奥登一样；一只眼睛半开半闭，必是由于终年紧盯古代手稿之故。他很有风趣，但在指定了一位教师同我一起读希伯来文之后，很快就把我打发走了。

（1954年3月，无日期，致艾林娜）

关于桑塔亚那：我没有读过多少他的哲学，但十分欣赏他的其他著作。他自己说他只是不在哈佛教哲学之后才感到自由，我觉得这以后他的文章也更好了。因为他主要是一个作家。有一次他对欧文·埃特曼（他写过关于他的文章）说："你没说最明显的一件事，即我是错过了机会的诗人。"但他作为一个批评家也是很出色的，无论是评论思想，观点，或者文化。去年冬天我读了他的小说《最后一个清教徒》，觉得写得很好。我大学时的朋友有不少人同他书里的主人公相似，有许多共同点，真没想到桑塔亚那这位西班牙人对这类人了解得如此之深。

（1956年9月25日，致诺曼·坎普·司密斯）

我又碰到了伊夫林·华，谈的中心题目是他的新小说（《重访勃莱兹海特》），它在美国可能还未出版。此书一部分毫无价值，还显得滑稽，而这并非作者本意，所以必然令他感到悲哀，倒给了喜欢说坏话的伦敦文学界一个大开玩笑的机会。他极为势利，到了令人难信的程度（由于娶了一个天主教贵族家庭出身的老婆），喜

欢卖弄他所知的所谓大家族的内情，而他的贵族朋友则告诉他，他把什么事情都搞错了，这就使他狼狈不堪。

（1945年7月4日，致伊丽莎白·休林）

奥登刚才路过此地，到德国去了，将在那里调查轰炸造成的心理影响——他现是美军中的一个上尉。我上次到伦敦时，那里的人都在说他坏话，他的老朋友斯蒂芬·斯本德对我说他绝不可能再回英国，那将是世上最难的事了。可是几星期后，他在那里出现了，而且一如斯本德所说，不但毫无一点不好意思，而且高傲得很。他抱怨英国的房子冷，英国生活如何苦，并且对人说伦敦并未受到轰炸。英国人全气得说不出话来，只是为了礼貌才按捺住自己，没说出心里的一句话，即他这个调查轰炸对心理影响的人自己没有尝过轰炸滋味，多么可惜！他又对他们说：由于他自己是一个同性恋者，他知道艾森豪威尔将军也是。我喜欢这故事，因为英国人最会把别人贬低，所以看见一个移居外国的英国佬回来把当地伙计们收拾一番，我就感到太妙了！

（1945年7月4日，致伊丽莎白·休林）

以上牵涉到英国大小说家D. H. 劳伦斯，希伯来大学的一位老学者，美国名哲学家桑塔亚那，英国名小说家伊夫林·华，英美当代重要诗人奥登，一个个都活跃纸上，靠素描，靠讲掌故，也靠尖锐的、毫不客气的议论。

那么，在畅游欧陆名城、访问了许多作家之后，这位美国文化人踏上本土的口岸，又有什么新的印象，新的观感？

他仍然眼光锐利，能抓住新鲜的光、色、感觉，把它们立刻放在纸

上：

这一次回来，有一种奇怪感觉。由于是从欧洲径直回到美国，没有心理准备，结果我感到像是进入了另一个外国，发现了我离开时未注意到的许多事情。人们像是都大得出奇，同欧洲人一比，显得缺乏焦点，缺乏味道（虽然味道在欧洲有时是很不好的）。过去曾叫我发生兴趣的许多事情，现在显得沉闷不堪了。人们似乎希望我们起一种伟大作用，但我看不出我们在提供灵感和卓见方面做了什么。我们唯一的伟大贡献是原子弹。我怀念起伦敦来——那些可爱的小饭馆，塞里尔·康诺利，他的香槟和他在摄政王公园的屋子……

（1945年9月11日，致妈曼因·配吉特）

几个月之后，又来了更深沉的感触：

对杜鲁门的信心正在下降。美国刚刚开始在适应它的国际地位，还没有真正的政策。这里的人有的听俄国人的，有的听英国人的，我都讨厌。这个国家似乎正在经历一个十分奇怪的阶段，不同于我记得的任何过去时期。我们的孤立已经烟飞云散了，同时许多其他东西也跟着消失了。眼前进行着的尊崇美国传统的国家主义式的宣传，在我看来，正是表示这个传统在死亡——正像在维吉尔和贺雷斯赞美罗马理想的时候，罗马已开始死亡一样……

（1945年11月5日，致妈曼因·配吉特）

当时第二次世界大战打完不久，世界躺在废墟里，美国正处在国力的峰巅，而威尔逊却想到古罗马由盛而衰的转折。以后他还要看到更多的变化：冷战，肯尼迪被刺，越战，等等。关于越战，这本书信集里几乎没

有任何反映，也许是留待将来的信函全集了。美国、欧洲、世界都在变化，而威尔逊本人，慢慢地由一个英锐的青年变成一个心脏病患者，行动不便了，所欠的所得税还不清，老朋友或死或散，人生的忧患更深了，但是他没有放下笔，编好了第27本书之后，还在间间断断地写信，一直到1972年5月27日——这是本集里最后一封信的日期，信是写给《纽约人》的主编的。6月12日，他终于死去。他的有些著作会存留下去，但也许只在他的几千封书信里，人们才寻到这位文化人对他所处的国家和时代的真正的、多方面的反应，它们不仅是好的散文，而且能比报纸、杂志、调查报告之类更使我们看清：美国高层文化是哪些人在构筑，他们的光荣和失败又在哪里。

---

[1]艾林娜·威尔逊编选：《艾德蒙·威尔逊关于文学与政治的书信集》，纽约：法拉·斯屈劳司·吉卢出版社，1977年。

[2]艾林娜·威尔逊编选：《艾德蒙·威尔逊关于文学与政治的书信集》，第703页。

[3]哈利·勒文：《关于现代派的记忆》，伦敦与波士顿：费勒出版社，1981年，第184页。

另一种文论：诗人谈诗

诗人谈诗，常能道人所不能道，许多精妙之点，令人神往。

他们多数不喜写皇皇大文，对诗的看法往往出现在日记、书信、笔记之中，也见于访问记、谈话录，以及他们读过的书上的眉批、旁注之类。

英国多诗人，也多这类谈诗的随意文章。

例如班·琼生，诗人、剧作家。他同苏格兰诗人特鲁蒙德的谈话录就值得一读。在这本书里，他说：“莎士比亚缺乏技巧”。又说：玄学派诗人“多恩在某些方面是世上第一诗人”，但是“由于他不遵守轻重律，应该绞死”。琼生说话就是那样直截了当。他喜欢在酒店里同文友斗智，在“美人鱼酒馆”、“魔鬼酒馆”等处，顾客就听过他同莎士比亚互逞雄辩。后来琼生还写了一书，名为《树木篇，又名发现录》，表达他对于人生和文艺的看法，谈得多的仍是诗和戏剧的性质和他读书中的心得，仍然是亲切、富于人情味的。他在这里写下了对莎士比亚的最后看法。他仍认为这位大对手“空气太多”，但他又说：“我爱其人，珍惜其令名，崇拜之心，不亚于任何人。”

稍后的特莱顿写了一篇文章，叫做《谈戏剧诗》。文章相当长，内容是今古戏剧之别，和英法戏剧的高下。特莱顿本人是诗人，是今剧的首领，写的是所谓“英雄诗剧”，是一种新古典主义亦即法国风的诗剧，严整有余，深刻不足，失去了伊丽莎白朝诗剧的恢宏的英雄光泽。但是文章却写得十分动人，因为他采取了对话录的方式，描写四位才子在一

个良辰美景的好日子出去郊游，边走边谈，有说有笑，但在见解上各不相让，争辩中语多机智，整篇文章是用自然流畅的口语体写成的。这类谈话录也有一个欧洲传统。柏拉图的《筵席篇》就是描写在一次有苏格拉底参加的宴会上，老少咸集，热烈而风趣地讨论爱情这个大题目的情况，既是一件哲学史上的重要文献，又是一篇绝好的文学散文。

18、19世纪之交，雕刻匠、画家、诗人布莱克默默地生活和工作着，其实他是一个对时事深有所感的血性汉子。他喜欢在名流著作里面写下不客气的批语。例如他在一本培根《随笔》的标题页的中间大笔写下："对魔鬼王国献的妙策"。在当时名画家雷诺兹的《画论》里面，结合着批作者，他也不忘批培根。"培根的哲学毁了英国。培根只是另一个伊壁鸠鲁。""伟大的培根——人们这样称他；渺小的培根——我这样称他。他说凡事都须先经实验。他的第一条原则就是无信仰。"下面又另有一批："培根的哲学使得政治家和艺术家都变成傻瓜和坏蛋。"

布莱克为什么抓住培根不放？只为一点，即反对培根的哲学，即随实验科学而俱来的理性主义。

他对雷诺兹批得更多更系统。乔舒亚·雷诺兹爵士是18世纪70年代英国皇家艺术院第一任院长，其画颇受名公贵妇们的喜爱，但布莱克深厌其人、其画、其艺术原则，对他的画论几乎逐条批驳，主要强调是："一个在心里找不到任何灵感的人不该斗胆自称艺术家。……一个在心灵和思想上从不走向上天的人不是艺术家。"

他对同时诗人华兹华斯也有意见，曾在后者的诗集上批道："在华兹华斯身上我看到自然人经常同精神人作对，因此他不是诗人，而是一个同所有真实诗歌和灵感为敌的邪教哲学家。"

如果我们觉得布莱克的批语谴责多于说理，对于写诗的具体问题谈得不多，那么读一读比他稍后的青年诗人济慈的书信，就会感受到后期浪漫主义的某些特点。他同前辈布莱克有相似处，如对于想象力的绝对重视，认为“由想象力捕捉到的美的也就是真的”，因此后来诗中有名句说：美即是真，真即是美。他又说诗人无自我，无个性，也最无诗意：

> 我要说诗才没有个本身——它什么都是又什么都不是——它没有特性。……使讲道德的哲学家吃惊的却只使变色龙似的诗人狂喜。玩索事物的黑暗面和玩索事物的光明面同样无害，因为二者都止于冥想。诗人在生活中最无诗意，因为他没有一个自我，他总在不断提供内情，充实别人。太阳、月亮、大海、有感情的男女都有诗意，都有不变的特点——诗人可没有，没有自我——他的确是上帝创造的最没有诗意的动物。[1]

然而诗人又最善于吸收。为此济慈创造了一个名词，叫做“消极感受力”：

> 有好几样东西在我的思想里忽然合拢了，使我立刻知道什么品质能使人有所成就，特别在文学上，莎士比亚多的就是这一品质。我指的是“消极感受力”，即有能力经得起不安、迷惘、怀疑，而不是烦躁地要去弄清事实，找出道理。……对一个大诗人说来，美感超过其他一切考虑，或者说消灭了其他一切考虑。

这一名词——“消极感受力”——可能是济慈全部诗论里最引人注意、最挑逗人们去解释、评论的名词了，但是济慈并不长于创名词，事实上只创了不多几个，而且都是在写信给弟妹或朋友时信笔写下的。他倒是更善于用普通话去一语破的，如他称有些诗是“别有用心”的：

我们讨厌那种看得出来是有意要来影响我们的诗——你要是不同意，它就像是要把双手往裤子口袋里一插，做出鄙夷不屑的样子来。

这个谈到的姿势既简单明了，又形象具体，是一点儿没有诗意的。也只有真诗人，才不怕说这种大俗话。

又如，关于诗的三个信条：

关于诗，我有不多几条信条。……首先，诗应写得有点适度的过分，以此使读者惊讶，而不是靠标奇立异。要使读者感到说出了他最崇高的思想，有一种似曾相识之感。第二，诗的美要写到十分，要使读者心满意足而不只是屏息瞠目；形象的产生、发展、结束，应当自然得和太阳一样。先是照耀着读者，然后肃穆庄严地降落了，使读者沐浴在灿烂的黄昏景色之中。当然，想想怎样写诗比动手写诗要容易得多，这就引到了我的第三条：如果诗来得不像树上长叶子那么自然，那还不如干脆不来。

还有一段妙文：

我把人生比作一幢有许多房间的宅邸，其中两间我可以描述一下，其余的还关着门，还进不去。我们首先进去的那间叫“幼年之室”或者“无思之室”，只要我们不会思维，我们就得在那里老呆下去，虽然第二间房门已经敞开，露出光亮，我们却不急于进去。等到我们的内在思维能力醒来了，我们才不知不觉地被驱促前进了，一走进这个我将称为“初觉之室”的第二间房，我们就为那里的亮光和空气所陶醉，到处是新奇事物，使人心旷神怡，乐而忘返，想要终老斯乡了。但是呼吸了这种空气的后果之一，就是使人

对人类的心灵和本性敏感了，使我们觉得世界上充满了悲惨、伤心、痛苦、疾病和压迫。这一来，“初觉之室”的光亮逐渐消失，同时四边的门都开了——都是黑阒阒的，都通向黑暗的过道——我们看不到善恶的平衡。我们在迷雾里。——这就是你我当前的处境。我们感到了“人生之谜的负担”。

真是难得的好文章（而济慈根本不把它当作文章来写），因为当中有多少顿悟，而说法又多么不同一般，全都出自一个诗人最深的体会。这几间房子的比喻使人想到王静安的几层境界说，但是王静安似乎只是就词论词，没有济慈在诗的崇高境界里得到的“世界上充满了悲惨、伤心、痛苦、疾病和压迫”的感觉——而人们在一个长时期里还把他当作“颓废诗人”！

济慈也在书信里品评前辈和同时诗人。他见着好诗就高兴，但又保持头脑的清醒，一方面吸取前人精华，一方面自创新路，甚至对于密尔顿这样一位他曾刻意模仿的大诗人，他也终于毅然脱离其影响，说出了“他之生即我之死”那样决绝的名言。

* * *

诗人也写诗来论诗，这是中外皆然的。与杜甫的《戏为六绝句》或元好问的《论诗三十首》不同的，是欧洲诗人写得比较长比较系统。贺雷斯、波瓦罗、蒲伯——这是许多人知道的例子。彭斯在给拉布雷克的诗札里也酣畅地谈过他的诗歌主张：

批评家们鼻子朝天，
　指着我说：“你怎么敢写诗篇？
　散文同韵文的区别你都看不见，

还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！
……
我只求大自然给我一星火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使我驾着大车和木犁，
浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进了心灵深处！

这是好诗，也是好主张，浪漫主义的大篷车正在田野上行进！拜伦在《唐璜》里骂过湖畔派，主要是不喜欢那批“变节者”，济慈追怀伊丽莎白朝诗人的恢宏大度，更有点文学批评的味道。20世纪的奥登哀悼叶芝，固然怜惜其诗才，但更多的是把他的逝去看作一个文明时代的终结。奥登此篇是优秀的诗作，但以对叶芝的具体成就而言，他没有像当代盖尔语诗人绍莱·麦克林那样写得率直而又充满仰慕之情：

你得到了机会，威廉，
运用你的语言的机会，
因为勇敢和美丽
在你的身边树起了旗杆。
你用某种方式承认了它们，
不过口上也挂了一个借口，
这借口却不曾毁了你的诗，
反正每个人都有借口。

另一个凯尔特文化的继承者、苏格兰大诗人休·麦克迪儿米德则在有名

的《二颂列宁》一诗里探讨了一个聪明人想避免的问题，即诗歌与政治的关系。诗人看出了列宁是：

一种推动世界前进的力量，
最完善，也最开朗。

而相形之下，文人（包括他自己在内）是渺小的：

一切伟大的都自由而开阔，
这些人又开阔到了何方？
充其量只打动了边缘上一小撮，
对人类没有影响。

话又是说得非常干脆，同时又都是好诗。那么，应该怎样努力呢？回答是：

诗同政治都要斩断枝节，
抓紧真正的目的不放手，
要像列宁那样看得准，
而这也是诗的本质所求。

列宁的远见加上诗人的天才，
将要产生多大的力，
古今文学里所有的一切，
都不能同它匹敌。

不是唱小调去讨好庸人，
而是拿出全部诗艺，
就像列宁对工人不用速成法，

而讲了整套马克思主义。

有机配合的建设工作，
实干，一步一步前进，
首要事情放在首要地位，
诗也要靠这些产生。

这可以说是麦克迪儿米德在共产主义社会前景照耀下取得的诗歌观。

* * *

当然，诗人也仍有写论文的，有的还写得非常好。

古者不论，从浪漫主义运动开始，诗人们写的论文、宣言就不断出现。英国浪漫主义的两位开山祖之中，华兹华斯在《抒情歌谣集》第二版（1800）卷首写的一篇序言文章不长而意义重大，它否定了新古典主义诗歌，替浪漫主义诗歌打开了大门，从此诗坛进入空前的激荡时期，影响及于当今；柯尔律治写了一部书，名曰《文学传记》，强调了想象力的重要性，是算得上文艺理论的少数英文大部头著作之一，也产生了深远的影响。

19世纪后半，出现了一个诗人，名曰马修·安诺德，诗也写得不坏，但不及其论文更受后代重视。他的文章写得明白晓畅，而且会提口号，例如“试金石说”（用什么标准去判断作品真是第一流），“甜蜜与光明说”（即欧洲文明中有宗教信仰与古典文明两大成分），“诗为人生之批评说”，等等。从对后世的影响来说，安诺德的特殊的重要性在于他对文学的社会作用的见解。他生在19世纪后半，眼看由于工业化的无孔不入的影响，社会风气大变，各种思潮激荡，基督教的信仰衰微，想找一个可以代替宗教来维系人心的东西，最后找到了文学。他认为教育

的中心措施应是传播“世界上想过和说过的最好的东西”，也就是文化精华，其中心即是文学。他相信高雅文学能够挫败庸俗势力，提高社会的文明格调。因此他的文论也就不止品评文学作品，而是提出了有关世道人心的文化观、社会观。如今在英美等国，还有不少文学教授服膺其说。五六十年代颇有影响的英国文论家李维斯可以说是在新条件下继续着安诺德的斗争。

以现代而论，则最大的诗人而兼文论家无疑是艾略特。艾略特的诗有世界影响，而使这影响加速形成又四处扩大的则是他的文论。这些文论起初都是他替伦敦《泰晤士报文学副刊》写的书评，其中评格里厄孙教授编的《玄学派诗选》一文引起了读书界的玄学诗热，而一系列17世纪诗剧家集子的评论则又使文学界感到在这些莎士比亚的年青同行身上有着一种精神的也是艺术的深刻品质。其实，这两者——玄学诗的奇喻和17世纪诗剧的深刻——加上法国后象征主义的都市风的嘲讽，正是艾略特的现代主义诗歌想要继承的品质，因此这些文论既阐明前人，又宣传己作。艾略特受过哲学训练，文章说理清楚而又有深度；同时，他有文采，善于比喻，善于举例，必要时也来一二个时髦名词（如“客观关联物”），在议论上又力求惊人，不怕扬言“《哈姆雷特》是一个艺术上的失败”，“密尔顿是英国诗里隔绝古今的中国长城”，“在17世纪英国诗里发生了一个重大的感觉脱节”等等，使得英美的文坛、讲坛上议论纷纷，从而更加推广了现代主义文艺观点的影响。他主编的《标准》季刊又以其国际性、现代性赢得了各国高雅人士的赞赏，使他拥有更多的听众。

但不能只将艾略特看成一个宣传家；如果不是有真知灼见，而且文章确实写得出色，那么他的宣传也是不会奏效的。他的种种优点可以从他所写的另一篇论文看出，即篇幅相当长的《但丁》。在这篇文章里，

他说明但丁《神曲》的主要特点，特别是《天堂篇》的写法，回答了一个问题：即天堂向来是难写的——比地狱难写得多——但丁又是怎样写好的？艾略特通过但丁的用词、形象、气氛的烘托等等实例，并同莎士比亚做了对比，不仅回答得很圆满，而且进一步阐明了但丁思想和艺术的伟大。这样的文章应该说是最好的实际批评，但又不只就文论文，而还透视了欧洲文学的传统和一致性。

* * *

当代国际学术生活里的一个特点是讨论会多，已经有人写了小说讽刺那些飞来飞去在世界各地开会——并且兼干一些风流勾当——的大学人物了。在这类会上，照例有各种讲演，发言，各种论文的宣读，活跃了学术空气，但未必真正推进了学术。当然，也真有讲得精彩的，例如在1979年美国现代语言学会年会上爱尔兰诗人显默斯·希尼做的发言。

希尼出生在北爱尔兰，写诗有突出成就，被认为是叶芝之后第一人，近年来常在美国大学教书，但还未沾上学院习气，仍然用诗人的直觉和敏感来探讨诗歌创作。在这次会议上，人们请他谈的是“对诗歌的若干未说出的假定”。他比较了两首诗，一首是詹姆斯·赖特写的《写给梨花》，一首是罗伯特·洛厄尔的《渔网》。两人都是美国当代诗人，都写下了优秀作品，然而就这两诗而论，希尼以为赖特所作虽然也涉及了“嘲弄人的警察和年轻的暴徒”，但态度是消极的，隐退的，技巧上也松懈，不是力图从解决困难中见功夫，而是走了自由体的容易一路，因此总的说来，等于是默认了一种流行论调，即诗已不再是社会生活里的积极力量了。洛厄尔则相反，他对自己在历史中的位置有认识，并要自己的诗能承受住历史的猛烈冲击，对于语言也力求硬朗、准确，因此虽然洛厄尔一生除写诗外别无其他职业，却将写诗放在社会的全景中来看，从而也就无言地“谴责了那种认为诗歌活动太纯洁、太雅致，经不

住当前这一历史时刻的杂乱、粗糙的侵袭”的论调。希尼又进而评论《渔网》本身说：

> 这首诗初读可能使人觉得作者对自己有点溺爱，因为它谈的是诗人在不断修改自己作品中度过了一生。但是诗行的钢铁框架使诗篇没有坠入自我陶醉；它不是一篇言词，而是一种精心制成的形式，也是一种故意发出的声音，一开始像音叉那样甜美，而结束时则只听见一下下猛烈的撞击，像是有人在毫不客气地猛扣门上的铁环。此诗有一种内在的生命，它是在千方百计地向一个形式行进——理解了这一点就会使我们不只注意它表面上所做的“无能为力”的宣告，而还注意到洛厄尔对于诗歌艺术作为一种职责的内在的信任。我们看出了这点，也就受到作者所做承诺的鼓励，并在这种承诺里听出了权威的声音。

这一番话涉及许多问题：诗人的历史感，社会职责，形式与内容的关系，表象与内情的矛盾，诗人的承诺和权威——有承诺才有权威，有权威才能使个人精心雕琢的艺术品在大众之间获得力量。这未必是一切诗人的信条，但是对于一个像希尼这样生活在一个世界上的“热点”，几乎天天看子弹在人行道的石板上爆炸的诗人看来，这是他的诗论，也是他的承诺。

---

[1]此处所引各段济慈文论的译文，出自周珏良同志之手，有个别改动。

《英国诗选》序

把一个外国的诗歌通过一个选本介绍给我国读者，是在向他们展现这个国家里最敏感的人的体验，见闻，思想，情绪，想象力，文才。不只是赤裸裸的灵魂，而是经过加工的艺术品。那么，英国诗歌有些什么独特品质值得中国读者倾心？

这个问题早已有了事实上的答案。从苏曼殊等人发表所译拜伦的《哀希腊》开始，中国的读书界就有了印象，看出英国诗歌是西洋文学里的一大精华。要取得中国读者的欢心并非易事，他们受到中国古典诗歌的熏陶，而这是世界文学中历史最长、成就最高的民族诗歌之一，因此在他们阅读英国诗的时候，免不了要将英国诗同中国诗加以比较，或喜其异，或寻其同，同异之中又有优劣，从而扩大了视野，磨炼了判断力，丰富了情感和美学经验。

现在是20世纪80年代。中国经历了大革命、大内乱，眼前又在以空前的规模进行着深刻的现代化运动，我们的情感更其深沉又更其敏锐了，文学趣味也更其多样化了，在这个时候再来阅读英国诗歌，又会有什么印象？

一个编者无权代读者立言。他只能根据自己的眼光，从英国诗歌的大海中，选取若干明珠，以供众赏。他主观上想要努力编出一本各代各家都有代表作在内的综合选本，然而限于认识，难免偏颇。只不过，这偏颇是一个中国编者的偏颇，他的骨子里既有对于中国诗歌的深刻爱好，又有对于世界诗歌的强烈追求。随着时代的迁移，他的诗歌趣味经历过变化。青年时代，他自己也写诗，醉心于现代主义；到了他编选此

书的老年，他有了更广泛、更兼容并包的看法，既是现代主义者，又是古典主义者，凡是好诗，皆我所爱。

说明了这一点，他愿意进而谈谈他觉得英国诗歌有些什么特点，什么优秀的品质。

历史

英国诗的历史并不短，大致有1500年。通常人们把它分为三个时期：一、古英语时期，从5世纪到10世纪，其代表作是史诗《贝奥武甫》，其特点为内容上的英雄主义和诗律上着重头韵而不用脚韵，因此节奏严厉，重音一下一下打击着人的听觉，犹如古日耳曼武士“酣战中的刀砍声”（语出英国19世纪历史学家约翰·理查德·格林：《英国人民史》，1877—1880，上卷）。二、中古英语时期，从11世纪到15世纪，其代表作是乔叟的《坎特伯雷故事集》，它将英国写实主义同欧洲大陆优雅诗风结合在一起，而巧妙地突出了前者；另一个重要作品《农夫皮尔斯》则继续了古英语头韵体诗的传统，只不过内容上变成了宗教性的揭恶劝善。三、近代英语时期，从16世纪到今天。

中国读者所注意的，主要是近代英语时期的诗歌，而这也确是一个收获特别丰盛的时期。它包括几个大的诗歌高潮：16、17世纪的文艺复兴时期诗歌，19世纪的浪漫主义诗歌，20世纪上半叶的现代主义诗歌，每个高潮里都涌现一大群有影响的优秀诗人，在世界文学史上做了“发其端”的大事情。

品种

戏剧诗是英国诗的特长。莎士比亚和他的一大群同辈不仅是戏剧天才，而且是诗歌天才，而他们所写的戏剧是雅俗共赏的，即既是高雅艺术，又是群众娱乐媒介，无论是叙述行动、描写环境、抒唱感情、发表议论或只是引人发笑都做得极为出色。这诗剧是一个特有的历史时刻的产物；这个时刻一过，英国舞台上再也见不到这样诗与剧、高雅与普及的完美结合了。而这，也使它更加可贵。

抒情诗也同样是英国诗的骄傲。文艺复兴时期的成百个抒情歌手已经令人惊叹，而到了19世纪初年，五位浪漫主义大诗人相继出现，其中华兹华斯以哲理入诗，以白话写诗，开辟了全新的境界；雪莱在社会思想上、济慈在美学思想上都攀上新的高峰；柯尔律治兼是敏锐的诗歌理论家；而拜伦所作风靡全欧以至全世界，诗歌变成了一种情感潮流和思想力量，英国诗把它的抒情性发挥到了极致。

但还有许多其他品种。密尔顿一个人在英国树立了新型史诗，又复兴了希腊式的古典悲剧。比他略早的玄学派诗人写出了既有热情又有思辨深度的十分耐读的奇异作品。18世纪的蒲伯精雕细刻，在双韵体的写作上达到了至今无人超越的水平。有一类专写农村生活的诗，如18世纪后半叶克莱普所作，他用细致的笔触带着感情描述人民疾苦。在叙事诗方面，司各特和拜伦以及19世纪末年的威廉·莫里斯都是说故事的能手。后来有霍甫金斯用“跳跃节奏”写的宗教诗，更后又有燕卜荪吸收了现代科学理论如爱因斯坦学说写的哲理诗，两者又都是纯然英国本色的。在一个低平面上，还有一类滑稽诗，似乎是没有意义，实则当中有对于势利眼、逻辑迷、学究气之类从不经意处斜斜一刺的可喜之作，如19世纪末年爱德华·李亚的“胡说诗”，也是英国的独特产物。

没有一种文学品种是完全纯粹的，但是英国诗人们似乎更能利用品种的混杂而取得特殊效果。密尔顿的《失乐园》是史诗，而混杂了抒情

诗，这就不仅使内容更加丰富，而且透露了这位诗人特别富于人情味的一面，例如在光明颂里，突然插上了对自己失明的痛苦的呼喊，而夏娃对亚当诉衷情的段落则使人类的母亲显得分外温存。拜伦的《唐璜》实际上包含两本书，一本是主人公的经历史，一本是作者的谈话录，而两者互为层次，互相衬托，有机结合，使这部“讽刺史诗”成为一大奇书。

地方色彩也增加了英国诗的丰富。彭斯的苏格兰民歌为英国诗开辟了一整个新的方面。20世纪的爱尔兰则提供了叶芝的诗，而叶芝的成就——从象征主义到现代主义而又超越它，不热心于武装斗争而传下了民族解放运动中英雄美人的风姿——使他站在20世纪英文诗坛的最前列。

深刻性

有几种深刻性并存：感受得深，探索得深，再加上刻画得深。

感受深：对生和死的感喟，对命运的抗拒，灵魂受煎熬的痛苦，见诸16、17世纪诗剧，见诸密尔顿的史诗；对于工业文明的烟尘遮盖了英格兰的绿色田园及其纯朴生活的切肤之痛，使雕刻匠人布莱克写出了最朴素又最深刻的好诗；以爱情诗而论，很少有人像哈代那样写得那样平凡实在，却又那样真挚感人。华兹华斯对自然的神往，济慈对诗艺的专注，丁尼生对世界变化的焦虑，勃朗宁对心理的剖析，艾略特对乡土、宗教和战争的沉思，等等，又何尝不是一种深刻？

探索深：在科学进展的17世纪，诗人们对新的时空观进行了探索；在阶级压迫特别凶狠的19世纪初年，雪莱在《解放了的普鲁米修斯》里展望一个无阶级的大同世界；威廉·莫里斯从浪漫主义者转变成社会主义者之后，对未来社会多所憧憬，才能在《希望的香客》里对巴黎公社

做了那样热情的歌颂，其滔滔长行反映了他澎湃的心潮。论者说英国浪漫主义诗歌的主题是诗人不倦的探索，但是探索的又何止浪漫派一家。

刻画深：深刻的思想感情融入诗艺，诗艺又使思想感情进一步深化，两者你中有我，我中有你，实是一体。抒情则高翔九天，写实则笔笔具体，而具体事物之后又总有一种大的精神背景，使之厚实，使之深远。

新颖性

新颖性见诸形式上的多种试验，因此才有上文提到的品种的丰富。有的品种音乐性强，有的则发掘了诗的散文美，而后一点构成英国诗的一大特色。早期诗剧所用的无韵白体诗就有散文的因素在内，因此才能变成能上能下、能实能虚的戏剧诗体，后来这诗体又在密尔顿的史诗和华兹华斯的哲理长诗里进一步发挥了强烈、敏锐而灵活的表达力。散文化又见于多恩的玄学诗，蒲伯和斯威夫特的讽刺诗，拜伦在《唐璜》中的纵横放言，勃朗宁的戏剧性独白，一直到艾略特、奥登等人的现代派诗里的城市节奏和城市谈吐；同时，音乐性强的诗也在发展，莎士比亚的歌谣，德莱顿的将军乐，丁尼生的清音，司文朋的恋歌，一直到20世纪三四十年代，还出现狄兰·托马斯的如醉、如狂、如念符咒的奇诗。无论是散文式或是吟唱式，英国诗歌天才都自有创造，而两体兼美，或慷慨高昂，或亲切低语，既能写实，又能抒怀，表达了人生的千种情态和想象世界的无穷变化。

新颖性又见诸诗歌语言的不断革新。几次大的革新运动，如16世纪之反对掉书袋，18世纪末年之反对“诗歌词藻”，20世纪20年代之反对陈言套语，都是与革新内容同时进行的，谈的似乎是文字细节，着眼点则

是文字后面的意境亦即精神世界，涉及诗歌的本质、诗人的地位和职责，甚至整个文学艺术在社会里的作用等等根本问题。因此每一次改革不仅使诗歌语言新鲜起来，而且把新的艺术观、社会观、历史观注入内容，合起来就造成一种诗艺新、思想意识也新的大局面。

而作为制约，英国的诗人们又有浓厚的传统意识，使得革新不成为一种放纵——唯美主义在英国是短命的——不成为毫无法度的跑野马。

既是本土的，又是世界的

英国诗当然不是没有缺点，例如有的论者讥它气度窄狭，岛国本色。确实是这样。19世纪浪漫派高潮过后，多的是内容琐微、文字平庸之作，只在美洲新大陆上才出现一种内容与文字都迥然不同的新的英文诗歌，大气魄，新节奏，真是石破天惊，从此建立了一个新的诗歌传统，惠特曼之可贵正在这里。

然而任何国家、民族的诗都有其本土气质，本土气质越浓厚，往往也越能吸引世界上的读者。英国诗里多的是具有这种真正本土气质的优秀作家——没有人能比莎士比亚更富于英国本色，但他又是世界文学史上巨人中的巨人。

问题的另一方面则是本土气质不可能是全然纯粹的，任何土地都不是孤立的，都承受外来影响，特别是像英国这样一个靠海洋作为向外通道的国家。在从小小岛国变成世界帝国的过程里，它的思想气候也起了变化，在诗里也多所反映。在玄学派诗里有新科学，有从未见过的海洋，才产生了从未入过诗的新形象。在蒲伯的整齐、文雅的诗行里，有从欧洲大陆来的理性主义的新文明。帝国的残酷出现在19世纪下半叶歌

颂武功的诗里，连丁尼生也不免唱和。第一次世界大战的屠杀使得一整代诗人从甜美的抒情转向战壕尸骨的写实，而现代主义的兴起则表明法国和美国的诗风在猛烈吹进英伦三岛。还应该加上翻译的作用：16世纪译荷马，19世纪译峨马喀扬，20世纪译中国唐诗，都使英国诗吸收了外来影响，而优秀的译作本身又成为英国诗里的精品。

通过翻译，也通过日益增加的别处的人阅读英文原著，英国诗也一直在影响着别国的诗。特别是16、17世纪的诗剧，19世纪的浪漫派，20世纪的现代派，其影响更是世界性的。而且这种影响不是一时的或一次性的，常有过去的作家、作品被重新发现或重新认识，例如近年来对于布莱克和济慈的新的重视就早已超出英语国家的范围，在我们中国也有了波澜。

英国诗有深厚的本土根子，又向世界开放，其力量在此，其丰富也在此。

现状

20世纪中叶，世界的变化使得英帝国瓦解了，对英国诗又产生了什么影响？

有的论者以为英国诗衰落了，特别是同精力旺盛的美国诗比较。

政治经济的消长不一定立即导致文学艺术的同样消长，何况帝国虽不存在，英国还是有一定的经济实力和政治影响的。变化当然是有的。二次大战之后，在“福利国家”平凡生活的气氛里，产生了拉金那样的嘲讽多于激情的随笔式的诗。然而接着来的，却是休斯的写猛禽野兽的强烈性作品，有些人认为他是在宣扬暴力，虽然诗人本人是否认的。同

时，地区上仍然活跃着优秀诗人——苏格兰就有一群，他们的领袖人物休·麦克迪儿米德一直到70年代还在写作，而北爱尔兰则出现了一个凯尔特天才的新的体现者，即显默斯·希尼。

英国诗仍然走自己的路。风行美国的垮掉派诗和后来的自白诗似乎并未在英国诗坛引起多大反响。也许，这正是英国诗的力量所在。在当今世界上，英文诗里仍然是两大传统竞秀的局面，没有归于单一。

从经历了20世纪前半叶的现代主义的盛况的人来看，英国诗目前无疑处于低潮。但没有一个国家的诗歌是能长远处于峰巅的，低潮固是消退，也可以是另一个高潮的准备。

只有英国诗人们自己能够判断。不过我想，在他们做出回答之前，他们必然会把他们和他们先辈已经写了的诗指给我们看。建立了世界文学中这样一个名家辈出、个性鲜明的诗歌传统的人在面对将来的时候，尽管命运难测，一定是无所畏惧的。

剩下来的事，就是对本书的体例稍作说明了。

这是一个在有限篇幅内力求全面的选本，包括了古英语、中古英语和近代英语三个时期，每期中的重要流派、作家、作品大致上都备一格。重点则是近代，以20世纪70年代为结束点。

共选诗人60家，诗280首（短诗全是完整的，长诗则只能节译）。这些诗绝大多数是公认的名作，但也选入了若干不见于其他选本的诗篇，特别是内容与中国有关而诗艺又出色的佳作，如奥登的几首十四行诗和燕卜荪的长诗《南岳之秋》。在每家前面，有“作者与作品简介”，力求写得简练，除介绍必要的背景知识外，着重说明作家的特点和所选诗章的特色，虽然参考了前人评论，更多的是编者个人的见解。

翻译主要是新的。已出版的译本是考虑过的，凡编者认为好的都选入了，只是用今天的标准来衡量，过去的译文往往不够确切，对原诗的理解始终是翻译中的最大困难。

有许多作品是过去从未译过的（或虽有译文而非出之以诗体的），如《贝奥武甫》，《坎特伯雷故事集》，《农夫皮尔斯》，多恩的宗教性十四行诗，赫伯特的《珍珠》，克莱普的《村庄》，莫里斯的《希望的香客》，霍布金斯的《春天》，艾特温·缪亚的《马》，拉金的《上教堂》等等，其中有不少是新起的中青年译者的成品。加上过去已知作品的新译，这个选本多少代表了20世纪80年代中国译诗的新水平。中国译者们的辛勤努力表明：诗是可译的，把一个国家的诗歌比较系统地介绍给另一个国家的读者也是可能的。

中国新诗中的现代主义——一个回顾

中国新诗中有无现代主义？回答是：有过。大致上可分两个时期，即30年代之初和40年代中间。有几个诗人的活动贯穿两个时期，但其主要创作可以归属其中之一。

我们的任务不是替他们分期，而是从比较文学的角度，看看这两段时间内中国一些诗人的创作怎样受到西欧现代主义的影响，写出了什么样的作品，后来发生了什么变化，以及变化的原因。

一

现代主义在西欧突出地表现于诗歌，而中国则是一个诗歌传统深厚悠长的国家。这两者的遇合是世界文学史上的一件大事，其重要含义未必已全弄清。而问题的复杂性还在于：在现代主义诗歌兴起于西欧之时，中国刚刚发生了一场诗歌革命。1919年左右，突然之间，中国的年轻诗人们摈绝了曾是那样光辉灿烂的旧诗传统，纷纷用白话文写起了以自由体为主的新诗。

然而旧诗的传统不是能够轻易推翻的。最早的新诗当中，除了语言学家刘复所作比较成功地运用口语以外，多数读来像是不甚高明的词的仿作。因此，当另一代诗人出现于文坛的时候，他们看到：除非他们愿意写淡而无味的类似散文诗那样的东西，他们得寻找新的模型，以及一整套新的美学。在此之前，人们谈的主要是用白话去表达一个平民时代

的新题材。现在则人们发现创造社的郭沫若在学惠特曼，新月派的徐志摩等在学英国浪漫主义诗人，闻一多在用英语诗的格律约束新诗。然而当时已从西欧传来了别的声音，别的美学观。不久，创造社里的年轻一代借用了法国象征派的主题和节奏：

我从Cafe中出来
身上添了
中酒的疲倦

（王独清：《我从Cafe中出来》）

诗人不仅模仿了巴黎世纪末文人的姿态，而且公然在中文诗里用了一个法文字Café！他的同伴冯乃超则唱《生命的哀歌》，其中魏尔仑（Paul Verlaine）的影响是显然的。继起的两位诗人，李金发和戴望舒，也学象征派而写下了更好的诗。后者同创刊于1932年的上海刊物《现代》有联系，因此人称“现代派”。李金发的中文写得很别扭，文白掺杂，为人所病，但他的诗形式整齐，不乏佳句：

夕阳之火不能把时间之烦闷
化成灰烬

（《弃妇》）

这无边的烦闷，这把时间、夕阳和灰烬联在一起的触目形象，是纯然波特莱尔式的。

当然，戴望舒的成就更大，他的名作《雨巷》至今传诵。这首诗表现了音乐的胜利；其响亮、曳长的韵律宛如魏尔仑的《秋之歌》，而其意境则是中国古典的，令人想起“丁香空结雨中愁”、“小楼一夜听春

雨，深巷明朝卖杏花”之类的名句。但是不久诗人却宣告：

诗人不能借重音乐，它应该去了音乐的成分。[1]

果然也出现了一种新风格；口语化，散文化，把原来严谨的韵律放松了：

我的记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。……

（《我的记忆》）

不再是歌唱的声音，而是絮谈的声音。这新风格产生了一连串好诗：《对于天的怀乡病》、《秋天的梦》、《村姑》、《秋蝇》、《乐园鸟》等等。诗人显得自由自在，在语言上也进行了各种试验，例如把古典成语放进现代氛围：

士为知己者用，
故承恩的灯，
遂做了恋的同谋人

（《灯》）

或追求一种日本和歌式的效果：

木叶的红色，
木叶的黄色，
木叶的土灰色：
窗外的下午！

（《秋蝇》）

或改造法国的哲学名言：

我思想，故我是蝴蝶……
万年后小花的轻呼，
透过无梦无醒的云雾，
来震撼我斑斓的彩翼

（《我思想》）

这是把笛卡儿（“我思故我在”—Descartes: Cogito ergo sum）同庄子（庄周梦蝴蝶）合而为一了。看着这些有新意的作品，我们不禁悬想：如果这位诗人沿着这条路继续探索下去，中国新诗又会出现什么局面？

然而，探索和试验停止了，而其原因除了诗人家庭生活上的波折——妻子离开了他——就是中国的现实：上海的白色恐怖，文艺上的围剿和反围剿，日本的武力侵略，以及终于到来的中国的全面抗战。诗人想要避免卷入而不可得。《现代》杂志上登出了苏汶等人标榜“第三种人”的文章，但是为这个杂志写作的戴望舒却在经历着缓慢然而明显的变化。《断指》一诗已见其端：

关于他“可笑可怜的恋爱”我可不知道，
我知道的只是他在一个工人家里被捕去；
随后是酷刑吧，随后是惨苦的牢狱吧，
随后是死刑吧，那等待着我们大家的死刑吧。

如果说在这里诗人还只是意识到有一个残酷的现实世界存在于诗的想象世界之外的话，那么不久他就对于这残酷有了亲身体验：

我用残损的手掌
摸索这广大的土地；
这一角已变成灰烬，
那一角只是血和泥……

（《我用残损的手掌》，1942）

中日战争爆发了。诗人离开上海，去到香港。接着太平洋战争爆发，香港被日军占领，诗人也被投入牢狱。上引这首诗就是他遭受“残损”的见证。然而诗并不以哀叹告终：

无形的手掌掠过无限的江山，
手指沾了血和灰，手掌沾了阴暗，
只有那辽远的一角依然完整，
温暖，明朗，坚固而蓬勃生春。
在那上面，我用残损的手掌轻抚，
像恋人的柔发，婴孩手中乳。
我把全部的力量运在手掌，
贴在上面，寄予爱和一切希望，
因为只有那里是太阳，是春，
将驱逐阴暗，带来苏生，
因为只有那里我们不像牲口一样活，
蝼蚁一样死……那里，永恒的中国！

几位有眼光的同行诗人赞赏这首诗。艾青说：“诗人在《我用残损的手掌》里，写自己用手抚摸祖国的地图，用高度压缩的词句，概括地描述了祖国的广大的陷落了的土地，句句都充满了哀痛；到后来笔锋一转，对解放区（我想他指的是延安）寄予极深的爱。”[2]卞之琳说：这首

诗“应算是戴望舒生平各时期所写的十来首最好的诗篇之一，即使单从艺术上看也是如此”。[3]

有意思的是，艾青和卞之琳经历了同样的虽然程度不同的变化。艾青是一个至今仍在活跃的诗人，几个月前他的诗集《归来的歌》获得了全国作协的一等奖。人们容易忘记这位最初学绘画的诗人原是维尔哈仑（Émile Verhaeren）和阿波里内尔（G. Apollinaire）的爱好者。他写过一首纪念后者的诗：

我从你彩色的欧罗巴
带回了一支芦笛，
同着它，
我曾在大西洋边
像在自己家里般走着，
如今
你的诗集“Alcool”是在上海的巡捕房里，
我是“犯了罪”的，
在这里
芦笛也是禁物。

（《芦笛——纪念故诗人阿波里内尔》）

阿波里内尔曾经写过两行名句。艾青把它们译成了中文，作为他自己诗篇前面的引句：

当年我有一支芦笛，
拿法国大元帅的节杖我也不换。

多么有气概的宣言，道出了诗歌艺术是何等的灿烂和自负！然而这位超

现实主义的先驱者死于第一次世界大战的法国战场，而他的倾慕者艾青发现在西方帝国主义和国民党联合统治的上海，诗人根本没有人身安全，更谈不上保持他的艺术的纯洁和独立性了。艾青的觉醒比戴望舒早，后来的发展也不同，然而他们两个人都经历了同样性质的变化：从法国象征主义、超现实主义回到了中国现实，而在这过程里他们的芦笛改了调子，吹出了不同的声音。

卞之琳也是珍惜他的芦笛的，而且细心倾听来自西欧的几乎全部有新意的芦笛声：波特莱尔、魏尔伦、艾略特、叶芝、里尔克、瓦雷里、奥登、阿拉贡、布莱西特。这名单，连同名字的次序，是他自己开列了来说明他在各个时期所受到的影响的。[4]可以说，几乎所有西欧现代主义的大诗人全在里面了。但是卞之琳又是一个深受中国古典诗熏陶的人，他自己就说他的诗里“出现过晚唐南宋诗词的末世之音，同时也有点近于西方‘世纪末’诗歌的情调。”[5]这是指的他的“前期诗的一个阶段”。后来，他更多地从英国现代诗吸收，痕迹也是清楚可寻的。试比较：

伸向黄昏的道路像一段灰心

（卞之琳：《归》）

街道连着街道，像一场冗长的辩论
怀有阴险的用意
要把你引向一个巨大的问题……

（艾略特：《普鲁弗洛克的情歌》）

只不过中国诗人写得更简练，更紧凑，而这是传统的绝句律诗多年熏陶

的结果。30年代中期，二十几岁的卞之琳达到了他诗艺上的高峰。他写了非常现代主义化的诗篇，题名《距离的组织》，其末行是：

友人带来了雪意和五点钟。

对于这迅捷的串联手法，不少人觉得难懂。诗人不得不加注说明用意，结果一首不过十行的短诗一共加了七个注，可谓现代世界上自注比例最大的诗篇了！其实诗人也可以不用注而写出好诗，例如《断章》：

你站在桥上看风景，
看风景人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

而这时期的最好作品，无疑是《尺八》：

像候鸟衔来了异方的种子，
三桅船载来了一支尺八，
从夕阳里，从海西头。
长安丸载来的海西客
夜半听楼下醉汉的尺八。
想一个孤馆寄居的番客
听了雁声，动了乡愁，
得了慰藉于邻家的尺八，
次朝在长安市的繁华里
独访取一支凄凉的竹管……
（为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香？）

归去也。归去也。归去也——
像候鸟衔来异方的种子，
三桅船载来了一支尺八。
尺八乃成了三岛的花草，
（为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香？）
归去也。归去也。归去也——
海西人想带回失去的悲哀吗？

（1935年6月19日）

“尺八”是中国的竹管乐器，7世纪传入了日本，诗人在京都旅次听见有人在吹奏它，“动了乡愁”，然而这乡愁之中，有他自己所说的“对祖国式微的哀愁”。[6]中国的现代诗人，不管怎样醉心于艺术的完美——而在讲究艺术方面，卞之琳的精细和严格是少有的——对于自己民族、国家的处境都是感触很深的。这一点，在西欧北美的现代主义诗人里似乎是少见的。另一方面，这首诗又揭示了中国现代主义诗歌的另一共同特点，即中国古典诗歌传统仍然强大有力。诗人采用了西洋的自由体和一行三或四顿的英国式格律，然而诗的支柱却在三个复句，特别是那用纯粹的旧文体、旧词句写出的一行：

归去也。归去也。归去也——

复句本身之中有复句：三声呼叫，哀怨而又毅然决然，其响亮的长音和中世纪的余韵表达了这一乐器的特点和诗人听它时的心情，诗和音乐、形式和内容在这里达到了完美的统一。

这也就是说，诗人已在变化当中。等到抗日战争来临，诗人到了戴

望舒神往而未能到达的地方：延安。时间是1938年，全中国都处在与侵略者决斗的高昂情绪之中。诗人写了《慰劳信集》。这是一本似乎还未得到足够重视的诗集。它不仅写下了活跃于华北前线的八路军战士、游击队员、老年农民、妇女、儿童的神态——中国人民从来没有这样的扬眉吐气，这样的聪明、能干，每一首小诗都是一个生动的人物侧影，它还表明：西欧式的现代手法在一个敏感的中国诗人手里是可以用来传达滋生于中国现实的大的情感的。例如《〈论持久战〉的作者》：

手在你用处真是无限。
如何摆星罗棋布的战局？
如何犬牙交错了拉锯？
包围反包围如何打眼？

下围棋的能手笔下生花，
不，植根在每一个人心中
三阶段：后退，相持，反攻——
你是顺从了，主宰了辩证法。

如今手也到了新阶段，
拿起锄头来捣翻棘刺，
号召了，你自己也实行生产，
最难忘你那“打出去”的手势
常用以指挥感情的洪流
协入一种必然的大节奏。

（1938年11月20日）

这是写给毛泽东的“慰劳信”：亲切，虚实结合，充满了欣赏和佩服的感

情，然而完全不同于后来出现的千万首颂歌。诗人在这位领导空前规模的人民战争的伟人之前并不感到胆怯和自卑，他用“你”字表达了真正的同志爱；他把当时正在进行的大事写进这首小诗，然而选择了他自己的形象：手，手所下的围棋，所写的文章，所用的锄头，最后是“打出去”的手势，这些正是能体现主人公的为人和思想的形象。而诗的形式则是完全属于西欧的：一首格律整齐、一个韵脚也不出错的十四行！

几乎在同一时间，一个青年英国诗人也在用十四行体写他在中国战场的感受，那就是奥登（W．H．Auden）。这些十四行诗出现在他与伊修伍德合著的《战场行》（1939）一书中。后来卞之琳译了其中若干首。他显然是带着喜爱和欣赏去译的，然而这是一个诗人对另一个诗人的欣赏，没有屈就，也没有高攀，而带着自信，因为这位中国诗人刚刚完成了一件困难的工作：用那严谨的西欧诗体写出中国战场上的“感情的洪流”。

二

而此后是长长的空白。卞之琳从延安到了昆明，停止写诗11年。但是诗并没有完全失去他；他在西南联合大学讲诗，译诗，而且正好看到另一个现代主义诗歌潮流在那所大学兴起。

中国历史上有过几次学者们为了不屈于入侵的异族而大规模从北方迁移到南方的例子。1938年，最有名的三所北方大学的师生经过长沙、南岳、蒙自到了中国西南角的昆明，生活困苦，然而精神并不颓丧，不减智识和艺术上探索的劲头。师生中多的是诗人、作家，其中有闻一多、朱自清、沈从文、冯至、李广田，学生诗人穆旦、杜运燮、郑敏等等。钱锺书在那里教过文艺复兴和20世纪文学，还有英国人燕卜荪

（William Empson）开了一门颇有影响的《当代英国诗》课程。

现代主义并不风靡联大，但它有一种新锐的势头，而且这一次，在法国象征主义派和英美现代诗派之外，出现了德语诗人里尔克（R. M. Rilke）的影响。

这影响见于冯至。冯至早就以《北游》（1928）等诗见称，鲁迅曾誉之为“中国最为杰出的抒情诗人”。[7]后来他几乎消失了，原来他埋头在海德尔堡大学研究德国文学。等到他在1940年左右出现在昆明联大的时候，他的诗歌趣味有了改变。1941年，他重新写诗，一年之内写了27首十四行诗，例如《从一片泛滥无形的水里》：

从一片泛滥无形的水里
取水人取来椭圆的一瓶，
这点水就得到一个定形；
看，在秋风里飘扬的风旗，

它把住些把不住的事体，
让远方的光、远方的黑夜
和些远方的草木的荣谢，
还有个奔向远方的心意，
都保留一些在这面旗上。
我们空空听过一夜风声，
空看了一天的草黄叶红，

向何处安排我们的思想？
但愿这些诗像一面风旗
把住一些把不住的事体。

这里有沉思，有追求，有对于艺术抽象的探索，而出之以一种过去中国诗里少见的形象：用椭圆的瓶子给泛滥无形的水以“定形”，又依靠风旗来“把住一些把不住的事体”。但是诗里有足够的实在东西——秋风、远方的光、黑夜和草木的荣谢等等——和那略带忧郁然而动听的韵律来稳住读者，使他愿意随着诗人进一步探索，这样就使得诗本身经得住多次阅读，同时，人们也听到了里尔克《杜伊诺哀歌》的回响，特别是来自第九章的：

……因此
纯粹是无法说出的事情……
漫游人从山坡上带回山谷的
不是一把无法说出的土，而是
抓到了一个词，纯净的词，那黄蓝色的
　龙胆花……

两首诗都关注“把不住的事体”或“无法说出的事情”，也就是说想表达那些从未表达过的东西；冯至的“取水人”和里尔克的“漫游者”都起着同一作用，即替诗人们自己说话；两人都寄望于艺术：冯至的“这些诗”和里尔克的一个“纯净的词”都指的是文艺创造；而在这一切之上，还有同样的既普通又含有哲理的形象，同样的沉思气氛。

冯至的十四行诗里还有另一类现代主义色彩明显的作品，例如《我们听着狂风里的暴雨》：

我们听着狂风里的暴雨，
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间

也有了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都像风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好像自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空，

暴雨把一切又淋入泥土，
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。

人的孤独感，无助感，文明复归原始的向往，都通过恰当的形象传达出来了，而且诗经历了一个变化：开始的紧迫情势在后来得到了暂时的和缓。

可是它又不同于相似题材的西欧现代诗。它的形象多数是西方罕见的一类：茅屋，铜炉，瓷壶；它的孤独感也不是无边无际、叫人无法承受的一类，因为毕竟还有“我们”两人，还有彼此的爱和依靠。如果我们细看一下，我们还会发现这里是诗中有诗，有写“茅屋为秋风所破”的杜甫的某些遗留，也有千百首写夜思的中国古典诗篇的某些类似情调。这后者可以用两首作于清末——另一个危机时刻——的律诗为例：

千声檐铁百淋铃，雨横风狂暂一停。
正望鸡鸣天下白，又惊鹅击海东青。
沉阴暧暧何多日，残月晖晖尚几星。
斗室苍茫吾独立，万家酣梦几人醒？

（黄遵宪：《夜起》）

苦月霜林微有阴，灯寒欲雪夜钟深。
此时危坐管宁榻，抱膝乃为梁父吟。
斗酒纵横天下事，名山风雨百年心。
摊书兀兀了无睡，听起五更孤角沉。

（谭嗣同：《夜成》）

冯至未必读过上引两诗，但是他的最隐秘的耳朵里有这些和其他类似的中国古典诗的不断回响，不仅给他以某些场景、情调的暗示，而且使他对于诗的形式也有一种特殊的预定目标。他同卞之琳为什么选择了西洋的十四行体？难道不是因为在十四行体同中国的传统律诗之间有着相当多的结构和用意上的相似处？甚至律诗中间的对仗也保存在冯至的现代诗里：

狂风把一切都吹入高空，
暴雨把一切又淋入泥土，

冥冥之中，冯至是把十四行诗当作律诗在写！

当然，两者之间，差别又是巨大的。主要差别在于：黄遵宪、谭嗣同和他们的前辈杜甫在深夜忧国忧时，而冯至则关心人在一个有敌意的宇宙里的处境。前者抒写政治感，是属于公众的诗；后者吐露内心感，是属于个人的诗。但是冯至的吐露还不是来自内心最深处，比起里尔克在《杜依诺哀歌》里所写的固执的、上天下地无所不往的精神上的追求，他显得温柔敦厚得多。这也就说明里尔克的影响毕竟属于外表，而中国古典诗则是深入骨子的。

他的孤独感也是不持久的。在十四行集内部，就有别样的甚至相反的感情。当他写梵诃的画给他的印象的时候，他注意到这位下笔似有火焰的画家也画着监狱小院里削着土豆的不幸的穷苦人们，“像永不消融的冰块”，从而问道：

这中间你画了吊桥，
画了轻盈的船：你可要
把些不幸者迎接过来？

（十四行之十四：《画家梵诃》）

声音轻微而意思深厚；诗人是在表达一种希望：让艺术同不幸的人们连接起来！而当一种紧急状况终于使各方面的人聚集起来的时候，他受到了鼓舞：

和暖的阳光内
我们来到郊外，
像不同的河水
融成一片大海。……

（十四行之七：《我们来到郊外》）

诗句的短促有力——一个新调子——使我们听到跑空袭警报的人们的脚步声，日本军国主义者的进攻使中国人民团结起来了。最后，诗人提出了警告：不要一等危险过去就又出现分歧！同戴望舒、艾青、卞之琳一样，他也从一个抒写个人情感的诗人变成了一个焦虑民族命运的诗人。他不幸而言中，抗日战争一胜利就发生了国民党军人杀害西南联大学生的“一二·一”惨案。这样的中国现实使得冯至放下了诗笔。以后他还要拿起诗笔，但却再也不写十四行诗了。

从西南联大还涌现出来一批学生诗人，其中颇有几个现代派：用奥登式的口吻写滇缅公路上见闻的杜运燮，写里尔克式哲理诗的女诗人郑敏，而把现代主义更加推进一步的则数穆旦。他缺乏他的师辈冯至和卞之琳所有的整齐、雅致的形式感，但是他写出了一种以前中国诗里少见的受折磨的心情：

我知道
一个更紧的死亡追在后头，
因为我听见了洪水，随着巨风，
从远而近，在我们的心里拍打，
吞蚀着古旧的血液和骨肉。
……
在一瞬间
我看见了遍野白骨
旋动

（《从空虚到充实》）

几乎强烈得像艾略特所推重的英国17世纪剧作家如韦伯斯特。

伴随着对死亡的关注，还有对暴力的凝思：

勃朗宁，毛瑟，三号手提式，
或是爆进人肉去的左轮，
它们能给我绝望后的快乐，
对着漆黑的枪口，你就会看见
从历史的扭转的弹道里，
我是得到了二次的诞生。

（《五月》）

这就一下子进入了充满恐怖行动的20世纪。这里的形象完全是属于现代世界的。然而这一切并不来自书本。年轻的诗人曾经在离开北平的美丽校园之后，度过一段颠沛流亡的生活，他跟着一部分联大师生从长沙一直步行到昆明，在几千公里的跋涉里他看到了由农村和小城镇所组成的真实的内地中国。他又参加了中国军队在缅甸同日本侵略军的作战，在随后向印度丛林的大撤退里几乎丧了命。他同死亡和暴力打过照面，所以才写得这样沉痛而无所畏惧。

因此，他所写的情诗也异乎寻常：

你的眼睛看见这一场火灾，
却看不见我，虽然我为你点燃，
唉，那烧着的不过是成熟的年代，
你底，我底。我们相隔如重山！

（《诗八首》之一）

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未形成的黑暗是可怕的，
那可能的和不可能的使我们沉迷。

（《诗八首》之四）

读着这些奇异的然而十分耐读的诗行，再想一想中国古典诗人或者新月派里的徐志摩等人是怎样咏唱爱情的，我们就会看出西欧的现代主义已经在中国造成多大的影响。

同他的师辈冯至、卞之琳相比，穆旦对于中国旧诗传统是取之最少的。他用的词、形象、句法都明显欧化：“死的子宫”，“观念的丛林”，“我缢死了我错误的童年”，“我从我心的旷野里呼喊”，“你给我们丰富，和丰富的痛苦”，“水流山石间沉淀下你我”，等等。当穆旦偶然运用传统的词句、韵律的时候，他是有意拿两种意境来加以对照，既强调了现代社会的复杂和紧张，也嘲笑了旧的文学公式的无济于事：

负心儿郎多情女
荷花池旁订誓盟
而今独自依栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏是那样的朦胧，
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

（《五月》）

这最后的两行是多么像奥登的早期诗呵！那概括化的“谋害者”，那城市里的工业性比喻，那带着嘲讽口气的政治笔触！但这不是没有出息的模仿。生在西欧文学传统里的奥登没有这样古老的回响，他对现代社会的态度也没有我们的作者那样认真——换言之，穆旦有他独特的深度。

穆旦的现代主义色彩是鲜明的，但是这是一种同现实——战争、流亡、通货膨胀等等——密切联系的现代主义。他的师辈需要经过一段曲折才到达的境界，穆旦和他的同代人如杜运燮是一直就在其中。在穆旦写诗的全部过程里，他都尖锐地意识到现实世界里的矛盾、冲突。然而他不是没有发展，这发展见于两个方面：情绪上的深化，从愤怒、自我折磨进到苦思、自我剖析，使他的诗显得沉重；诗歌语言上的逐渐净化，从初期的复杂——“丰富和丰富的痛苦”——进到能用言语“照明世界”，使他成为中国新诗里最少成语、套话的新颖的风格家。这两者的结合产生了像《裂纹》、《五月》、《先导》、《诗八首》等出色作品。

然而他没有能够把这类现代主义的诗一直写下去。抗日战争胜利之后内战再起，使他感到刚到30岁就已落“在毁灭的火焰之中”。[8]于是他逐渐少写以至终于不写了。他的诗友们也星散了，而他的读者们——在任何时期也是人数不多的——也转向了别种样式的诗歌。

就这样，现代主义的第二个浪潮消退了，尽管后来在北平和上海，还有一点余波。而同时，中国诗歌的主流还在澎湃向前。这个主流就是艾青等人在放弃了象征主义之后所帮助形成的，现在在解放区和重庆、桂林等地以更大的声势滚腾着。就在穆旦等人所在的西南联大，也有人听到了这远方浪潮的声音。这个人就是昔日新月派的主要诗人闻一多。他称解放区诗人田间为“时代的鼓手”，并且这样分析他的特点：

> 这里没有弦外之音，没有绕梁三日的余韵，没有半音，没有玩任何花头，只是一句句朴质、干脆、真诚的话，简短而坚实的句子，就是一声声的鼓点，单调，但是响亮而沉重，打入你耳中，打在你心上。……

它只是一片沉着的鼓声，鼓舞你爱，鼓动你恨，鼓动你活着，用最高限度的热与力活着，在这大地上。[9]

这里不仅歌颂了新的，也批评了旧的，即那些有“弦外之音”、“余韵”、“半音”或玩了“花头”的诗。这当中是否也包括他身边联大诗人们的现代主义诗？我们所知道的，只是闻一多也把穆旦等人的作品多首收进了他的《现代诗抄》。这时候，闻一多自己已不写诗，但是仍然十分关心他身旁青年诗人的成长，对于有新意的诗作他是衷心鼓励的。然而他自己的文学观又不容置疑：他始终主张——而且曾经出色地实践——中国新诗要抒写对民族和人民的关切。现在，他又在讲演和文章里高度赞扬了生根于中国大地的诗，认为只有在那里中国人才能“用最高限度的热与力活着”。话是指着群众性的战斗诗说的，然而未必同现代主义的诗毫无关联。西欧的现代主义诗歌给中国的诗创作带来了新风格新音乐，但并不能为所欲为，因为它面对的是处在战争与革命的环境里的中国诗人，他们对未来的公正社会有憧憬，而在他们背后则是世界文学里一个历史悠长、最有韧力的古典诗歌传统。这里并不出现先进诗歌降临落后地区的局面，思想上如此，艺术上也如此。除了大城市节奏、工业性比喻和心理学上的新奇理论之外，西方现代诗里几乎没有任何真正能叫有修养的中国诗人感到吃惊的东西；他们一回顾中国传统诗歌，总觉得许多西方新东西是似曾相识。这足以说明为什么中国诗人能够那样快那样容易地接受现代主义的风格技巧，这也说明了为什么他们能够有所取舍，能够驾驭和改造外来成分，而最终则是他们的中国品质占了上风。戴望舒、艾青、卞之琳、冯至、穆旦——他们一个一个地经历了这样的变化，而在变化的过程里写下了他们最能持久的诗。

---

[1]《诗论零札》，引自《戴望舒诗集》，成都：四川人民出版

社，1981年，第161页。

[2]艾青：《望舒的诗》，引自《戴望舒诗集》，成都：四川人民出版社，1981年，第7页。

[3]卞之琳：《序》，引自《戴望舒诗集》，第8页。

[4]参见卞之琳：《雕虫纪历》，增订版，香港：三联书店，1982年，第20页。

[5]参见卞之琳：《雕虫纪历》，增订版，香港：三联书店，1982年，第19页。

[6]卞之琳：《雕虫纪历》，增订版，第6页。

[7]鲁迅：《中国新文学大系·小说二集》序，引自《全集》第6卷，第243页。

[8]引自《30岁诞辰有感》。

[9]闻一多：《时代的鼓手》，引自《全集》，丁，第235—238页。

译诗和写诗之间
——读《戴望舒译诗集》

一

戴望舒是中国新诗发展史上的重要诗人，但是现在的读者可能不知道他也是一个译诗能手。最近，《戴望舒译诗集》（湖南人民出版社，1983）出版了，人们才发现他译诗的数量远远超过他的创作：这本《译诗集》共304页，而他的《诗集》（四川人民出版社，1981）仅165页。

《译诗集》内容丰富而又重点突出。丰富，因为其中颇有出人意外的作品，例如很难想象戴望舒会去翻译叶赛宁，然而他译了，而且译得颇有吸引力，例如：

我是最后的田园诗人，
在我的歌中，木桥是卑微的。
我参与着挥着香炉的
赤杨的最后的弥撒。

脂蜡的大蜡烛
将发着金焰烧尽，
而月的木钟，
将喘出了我的十二时。

（《最后的弥撒》）

这是很有现代敏感的诗行。我不知道译者是否懂得俄文，可能他是通过其他文字转译的，那就更使人惊讶于他对叶赛宁的精神的体会之深了。

当然，他译得最多的是法文和西班牙文作品。以法文作品而论，重点是象征派和后象征派，但也包括了爱吕亚（Paul Eluard）的诗14首，其中有那首有名的《公告》：

他的死亡之前的一夜
是他一生中的最短的
他还生存着的这观念
使他的血在腕上炙热
他的躯体的重量使他作呕
他的力量使他呻吟
就在这嫌恶的深处
他开始微笑了
他没有“一个”同志
但却有几百万几百万
来替他复仇他知道
于是阳光为他升了起来

抗击纳粹的地下斗争给了这首完全是现代写法的诗以一种英雄气概，译文是足以同原作匹配的。

西班牙文作品中，这种抗战气息浓厚的作品更多。实际上，有八首诗另成一束，其标题就是《西班牙抗战谣曲抄》，这当中有阿尔倍谛的《保卫马德里、保卫加达鲁涅》。

这些说明：在30年代后期，戴望舒已经走出雨巷，渴望用他自己所

掌握的一点写诗译诗的本领，为反法西斯斗争服务。他已经清楚，在中国和在西班牙，进行着的是同一性质的斗争。戴望舒、爱吕亚、阿尔倍谛等毫无疑问都是“现代派”，这也可见现代主义决非右派、法西斯倾向者的独占物。

二

然而战火和斗争是要过去的。经常使戴望舒倾心的则是那些有深刻的感受而又能用新颖的技巧把它们表达出来的现代诗人。他的《译诗集》里就出现了许多这样的诗人，篇幅占得多的是两人：一个是《恶之花》的作者波特莱尔，另一个是《吉卜赛谣曲集》的作者洛尔迦。重点里的重点——无论从译诗数量或译者经营之勤来说——就是这两位大诗人。

在戴望舒之前，曾经有一些人译过《恶之花》，但他不满意，因此要自己动手来译；在戴望舒之后，又有一些人译了《恶之花》，但这一次是我们不满意了，因为一直到现在，还没有人达到戴望舒当年的水平。

戴望舒译的并不多，一共24首，仅占全书十分之一。但这24首，首首是精品。译者向他自己提了极严格的要求：

> 这是一种试验，来看看波特莱尔的质地和精巧纯粹的形式，在转变成中文的时候，可以保存到怎样的程度。[1]

他尽力传达原诗的内容，也忠于原诗的形式：法文的十二音节、十音节、八音节诗行他用中文的十二言、十言、八言诗来译，一切韵脚安

排悉如原作，“也许笨拙到可笑”。

“笨拙”是过谦。事实上，我们读到了这样出色的译诗：

请毫不懊悔地穿过我臭皮囊，
向我说，对于这没灵魂的陈尸，
死在死者间，还有甚酷刑难当！

（《快乐的死者》）

为这单调的震撼所摇，我好像
什么地方有人匆忙把棺材钉……
给谁？——昨天是夏，今天秋已临降！
这神秘的声响好像催促登程。

（《秋歌》）

秋天暖和的晚间，当我闭了眼
呼吸着你炙热的胸膛的香味，
炫照着一片单调太阳的火焰；

（《异国的芬芳》）

因为我将要沉湮于逸乐狂欢，
可以随心任意地召唤回春天，
可以从我心头取出一片太阳，
又造成温雾，用我炙热的思想。

（《风景》）

好一个“从我心头取出一片太阳”！完整地再现了原文：

De tirer un soleil de mon cœur

保持了那个新鲜的形象，而所用的中文又是连一般读者也能够理解的，这就是戴望舒的功力所在。

波特莱尔的拟人式抽象名词曾使别的译者感到困惑，却没能难住戴望舒。请看：

> ——而长列的棺材，无鼓也无音乐，慢慢地在我灵魂中游行，“希望”屈服了，哭着，残酷专制的“苦恼”把它的黑旗插在我垂头之上。

（《烦闷（二）》）

而当波特莱尔突然变得短促，沉重，戴望舒也改换笔调：

亚伯的种，你的播秧
和牲畜，瞧，都有丰收；

该隐的种，你的五脏
在号饥，像一只老狗

（《亚伯与该隐》）

戴的译文并不是一味顺溜、平滑的，而是常有一点苦涩味，一点曲折和复杂，而这又是波特莱尔的精神品质的特点。

这样的契合难求！其原因之一在于：戴望舒看出波特莱尔最吸引人的地方在于若干似乎相对抗的品质的结合，例如古典主义和现代主义的

结合。他的古典主义见于他的精致，严格，对形式和格律的关注；他的现代主义见于他精神上的深刻性——深刻到曾使艾略特一厢情愿地以为他是在“从后门进入宗教”；也见于他对于新的音韵、形象、新的拼合和对照方式的不倦的追求，也就是用新的诗歌语言来表达新的敏感的巨大努力。而戴望舒之所以能看出这一点，是因为他自己也是这样的一个诗人，在他身上也有古典主义和现代主义的结合，实际上就是中国诗歌传统和西欧现代敏感的结合。对于戴，译诗是写诗的一种延长和再证实。他把多年写诗的心得纳进他的译诗，从而取得了非凡的成果。

三

等到戴望舒翻译起洛尔迦等西班牙诗人的作品，他带我们进入了一个色彩和音乐的新世界：色彩强烈、鲜明，西班牙的阳光像是比任何地方都强烈，而它的阴影也特别浓厚，总有那一种“刚强下的哀愁”；而音乐，首先是自然界的声音，特别是流水的声音：

杜爱罗河，杜爱罗河，
没有人伴你向前流；
没有人停下来谛听
你的永恒的水之歌讴。

（狄戈：《杜爱罗河谣曲》）

碧色，碧色，碧色的水流，
在你摇篮时已看见你的山松，
胡加河的迷人的水流，
把你映照得碧油油。

（狄戈：《胡加河谣曲》）

孩子：

让我们唱吧，
在这小广场里，
澄净的泉水
清澈的小溪！
你那青春的手里
拿着什么东西？

我：

一枝纯白的水仙，
一朵血红的玫瑰。

孩子：

把它们浸在
古谣曲的水里。
澄净的泉水，
清澈的小溪！

（洛尔迦：《小广场谣》）

瓜达基维河
在橙子和橄榄林里流。
格拉那达的两条河，
从雪里流到小麦的田畴。

哎，爱情呀，
一去不回头！

瓜达基维河，
一把胡须红又红。
格拉那达的两条河，
一条在流血，一条在哀恸。

哎，爱情呀，
一去永随风！

（洛尔迦：《三河小谣》）

多么动听的美丽的译文！西班牙语的音乐性，西班牙诗人对强烈色彩的迷恋，都传达过来了。然而又不只是甜甜蜜蜜，因为在迷人的歌曲后面，隐藏着死亡——请看两条河“一条在流血，一条在哀恸”。这样一来，有了深度，有了回响。

这也是民歌的胜利，但却是经过改造的民歌。洛尔迦要在古老的形式里注入现代诗人的感情，因此文学里见过千百次的某些基本情境在他的笔下也显得新鲜，例如：

树呀树

树呀树，
枯又绿。

脸儿美丽的小姑娘
正在那里摘青果，
风，高楼上的浪子，
来把她的腰肢抱住。

走过了四位骑士，

跨着安达路西亚的小马，
披着黑色的长大氅，
穿着青绿色的短褂。
“到哥尔多巴来呀，小姑娘。”
小姑娘不听他。

走过了三个青年斗牛师，
腰肢细小够文雅，
佩着镶银的古剑，
穿着橙色的短褂。
“到塞维拉来呀，小姑娘。”
小姑娘不理他。

暮霭转成深紫色，
残阳渐暗渐西斜，
走过了一个少年郎。
带来了月亮似的桃金娘和玫瑰花。
“到格拉那达来呀，小姑娘。”
小姑娘不睬他。

脸儿美丽的小姑娘，
还在那里摘青果，
给风的灰色的胳膊，
把她的腰肢缠住。
树呀树，
枯又绿。

戴望舒的处理是颇见匠心的。他用了三字的两行——“树呀树，/枯又

绿”——来译原作中的叠句：

Arbolé arbolé
seco y verdé

同样用极普通的词展开了一个深远的情境——冬天去了春又来，万物复苏了——同样是民歌调子，同样充满了回响。但他又没有死跟原文而作了某些细微而颇饶情趣的变动，例如见于几个平行句的：

小姑娘不听他。
小姑娘不理他。
小姑娘不睬他。

来把她的腰肢抱住。
把她的腰肢缠住。

洛尔迦的原文里并没有“听”、“理”、“睬”的分别，也没有“抱”、“缠”的分别，这些是译者自己引进的，而这一引进使得情节一步高过一步，增强了诗篇的戏剧性，而这正是洛尔迦同几乎所有民歌作者都追求的，因为民歌之中往往有一个故事，情节简单而戏剧性却是强烈的。

然而民歌并非戴望舒所长，他的创作里没有民歌型的诗。这一次，替他排除困难的又是他所受的中国古典诗的教育。这首译诗里的许多用词——“高楼上的浪子”，“少年郎”，“腰肢”，“佩着镶银的古剑”等等——和整个气氛唤起了我们对于某些古诗的回忆，例如：

青青河畔草，郁郁园中柳。
盈盈楼上女，皎皎当窗牖。

（《古诗十九首》）

何用识夫婿？白马从骊驹。
青丝系马尾，黄金络马头。
腰中鹿卢剑，可值千万余。

（《陌上桑》）

这些古诗在其出现之际，也许还带着民间歌谣的新鲜露水吧？戴望舒能从这类古诗里化出一种译洛尔迦的诗歌语言，也就能像原作那样做到既有现代敏感，又有深入民间的古典传统的回响了。

这样的牧歌世界是无法保持下去的，特别是在那时的西班牙和中国。果然，另一种力量出现在洛尔迦的诗里：

那吉卜赛姑娘
在水池上摇曳着。
绿的肌肉，绿的头发，
还有银子般沁凉的眼睛。
一片冰雪的月光
把她扶住在水上。
夜色亲密得
像一个小小的广场。
喝醉了的宪警
正在打门。

（《梦游人谣》）

洛尔迦写得对照分明，从“一片冰雪的月光”下“摇曳”“在水池上”的“绿的肌肉，绿的头发，/还有银子般沁凉的眼睛”——全是美丽、纯洁的形象

——一下子转到“亲密”的“小小的广场”这个城市形象，而最后砰的一响，原来是事态紧急，“喝醉了的宪警/正在打门”！戴望舒保存了这情节开展的程序，保存了一切形象，而且把最后一行特别缩短，只用四个字来表达恶人的突然来临！

他对于《西班牙宪警谣》的处理也同样无愧于原作的尖锐性和艺术成就。在这里，洛尔迦以本色的现代笔法写宪警的横暴：

黑的是马。
马蹄铁也是黑的。
他们大氅上闪亮着
墨水和蜡的斑渍。
他们的脑袋是铅的
所以他们没有眼泪。
带着漆布似的灵魂
他们一路骑马前来
驼着背，黑夜似的，
到一处便带来了
黑橡胶似的寂静
和细沙似的恐怖。
他们随心所欲的走过，
头脑里藏着
一管无形手枪的
不测风云。

民歌情调仍然出现，主要在描写吉卜赛人的那些段落：

啊，吉卜赛人的城市！

城角上挂满了旗帜。
月亮和冬瓜
还有蜜渍的樱桃。
啊，吉卜赛人的城市！
谁看了你而不记得？
悲哀和麝香的城，
耸起着许多肉桂色的塔楼，
到了夜色降临，
黑夜遂被夜色染黑，
吉卜赛人在他们的冶场里
熔铸着太阳和箭矢。

世代相传的和平生活的风俗图多么动人，然而经不起披着黑大氅的40名宪警的砍杀，“佩刀挥劈生风”，“人头遭殃”了，一切崩溃了。民歌情调也受制于另一种诗歌语言：口语体，说话而不是吟唱的调子，超现实主义式的比喻与拼合：“漆布似的灵魂”，“黑橡胶似的寂静”，“细沙似的恐怖”，而在宪警的“头脑里藏着”的则是

一管无形手枪的
不测风云。

实体的手枪，然而“无形”，而又同“不测风云”联在一起，从一样小凶器看到欧洲政治的大局面了。洛尔迦的手法充满了现代敏感，戴望舒的译文也达到了同样效果：虚实结合，从小见大，意义上的突跃，形象上的猝然拼接，而又一切出之以普通读者也能接受的诗歌语言。

四

戴望舒还有其他出色译文，如也是洛尔迦所作的《伊涅修·桑契斯·梅希亚思挽歌》。但是我们无须再事分析了，已经有足够的例子可以略作归纳和引申了。

首先一点，只有诗人才能把诗译好。这是常理，经戴望舒的实践而愈验。

其次，诗人译诗，也有益于他自己的创作。戴望舒的诗风有过几次改变，各有背景，其中一个重要因素则是：他在译诗的过程里对于诗的题材和艺术有了新的体会。因为译诗是一种双向交流，译者既把自己写诗经验用于译诗，又从译诗中得到启发。一开始，戴望舒写的诗是格律谨严、文言气息浓厚的《自家悲怨》之类：

怀着热望来相见，
希冀一诉旧衷情。

后来变了，写出了韵律松散、絮语口气的《我的记忆》：

我的记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。

这是一种进程，而与这进程大致同步的是他在译诗上的发展，即从魏尔伦的

瓦上长天
　　柔复青！
瓦上高树
　　摇娉婷。

发展到耶麦的

我爱那如此温柔的驴子，
它沿着冬青树走着。

戴望舒的诗里曾有过《忧郁》的苦吟：

心头的春花已不更开，
幽黑的烦忧已到我欢乐之梦中来。

我的唇已枯，我的眼已枯，
我呼吸着火焰，我听见幽灵低诉。

去吧，欺人的美梦，欺人的幻象，
天上的花枝，世人安能痴想！

这是创作，不是翻译，也不是模仿——戴望舒这位有为的作者从来不屑于仅仅模仿——但是这里的气氛，用词，形象，以及那喊叫“去吧”的口气，很像波特莱尔，几乎可以乱真。然而后来，他写下了风格截然不同的《元日祝福》：

新的年岁带给我们新的希望。
祝福！我们的土地，
血染的土地，焦裂的土地，
更坚强的生命将从而滋长。

新的年岁带给我们新的力量。
祝福！我们的人民，
坚苦的人民，英勇的人民，
苦难会带来自由解放。

像是另一个人写的。这一转变的主要原因无疑是时局。诗写于1939年，当时抗日战争已经大规模地展开。但也是在那个时候，戴望舒致力于翻译西、法两国的抗战诗，难道就不曾从翻译中得到新的感兴？当然，不译也可从阅读里获得启发，但读了又去翻译，那深入程度就不是一般浏览所能比了，何况在再表现的过程里译者还须用全部本领去试着传达原作从内容到写法的所有特点呢！

第三，戴望舒的成就还告诉我们：在什么情况下译诗能取得最好的效果。除了译者个人的天才和素养之外，他所使用的语言必须处于活跃状态，即一方面有足够的灵活性能够适应任何新的用法，另一方面又有足够的韧性能够受得住任何粗暴的揉弄。在戴望舒着手译诗的时候，汉语正处于那样一种活跃、开放的状态，因为中国刚刚经历了一场文学革命，文学语言从文言变成了白话。但同时，中国深长的古典文学传统又不是几篇宣言所能一笔勾销的，而这也有助于翻译，因为译者早年所受的古典诗的熏陶会使他保有高尚的趣味，对于形式的严格要求，对于质的强调等等，这些形成了一种价值标准，使他的译文不至于变得太幼稚，太生硬，太无深度与余音，因而也不会使好心的读者望而却步，这样也就有助于树立和推广文艺上的新事物。换言之，在好的译作里面，传统同创新是并存的。

更深一层看，诗的翻译对于任何民族文学、任何民族文化都有莫大好处。不仅仅是打开了若干朝外的门窗；它能给民族文学以新的生命力，由于它能深入语言的中心，用新的方式震撼它，磨炼它，使它重新灵敏、活跃起来。如果去掉翻译，每个民族的文化都将大为贫乏；整个世界也将失去光泽，宛如脱了锦袍，只剩下单调的内衣。

因此，不时受到指摘的诗歌译者们无须自馁。面对着从歌德以来的所有“明智、懂事”的人——包括许多诗人自己——所有关于诗无法译的

断言，戴望舒用他的实践回答了他们：诗是可以译的。当然有所失，但也有所得，而总的衡量起来，特别是从文学与文学之间、文化与文化之间的互相启发、互相增益来说，得大于失。至今人们都在惋惜戴望舒的早死；正当他在经历了一段译诗的辛勤劳动和巨大收获之后，像是创作上要有一次飞跃的时候，命运制止了他。然而命运却夺不走他的翻译成果。他在搁下诗笔以前，已经把现代西欧诗歌的精华传达给了中国爱诗的人群——他们人数也许不多，然而是真正的热心者，而他们对于这位卓越的译者是充满了感激之情的。

---

[1]《戴望舒诗集》，第153页。

穆旦的由来与归宿

良铮过早地走了，但我们还在读着穆旦的诗。

一

穆旦是怎样形成的？

30年代中期，中国人陷于外敌入侵的困境，然而中国知识分子也特别争气。在那当口，几所大学办得十分出色，大学师生也是才气逼人。清华是那样一所大学。它的文学院不仅出大学者，还出大作家。就在那样的时候，良铮进了清华的外文系。

我们是同班。从南方去的我注意到这位瘦瘦的北方青年——其实他的祖籍是浙江海宁——在写诗，雪莱式的浪漫派的诗，有着强烈的抒情气质，但也发泄着对现实的不满。我当时也喜欢诗，但着重韵律、意象、警句。那时候，我们交往不多。

后来到了昆明，我发现良铮的诗风变了。他是从长沙步行到昆明的，看到了中国内地的真相，这就比我们另外一些走海道的同学更有现实感。他的诗里有了一点泥土气，语言也硬朗起来。

一位英国青年教师也到了昆明。我们已在南岳听过他的课，在蒙自和昆明，我们又听了他足足两年的课，才对他有了点了解。这位老师就是威廉·燕卜荪。

燕卜荪是奇才：有数学头脑的现代诗人，锐利的批评家，英国大学的最好产物，然而没有学院气。讲课不是他的长处：他不是演说家，也不是演员，羞涩得不敢正眼看学生，只是一个劲往黑板上写——据说他教过的日本学生就是要他把什么话都写出来。但是他的那门《当代英诗》课内容充实，选材新颖，从霍甫金斯一直讲到奥登，前者是以“跳跃节奏”出名的宗教诗人，后者刚刚写了充满斗争激情的《西班牙》。所选的诗人中，有不少是燕卜荪的同辈诗友，因此他的讲解也非一般学院派的一套，而是书上找不到的内情，实况，加上他对于语言的精细分析。

我们对他所讲的不甚了然，他绝口不谈的自己的诗更是我们看不懂的。但是无形之中我们在吸收着一种新的诗，这对于沉浸在浪漫主义诗歌中的年轻人倒是一副对症的良药。

这时候，良铮已经在用穆旦这个笔名写诗了，一开始是发表在墙报上，后来才在《文聚》之类用土纸印的杂志上出现。

当时我们都喜欢艾略特——除了《荒原》等诗，他的文论和他所主编的《标准》季刊也对我们有影响。但是我们更喜欢奥登。原因是：他更好懂，他的渗和了大学才气和当代敏感的警句更容易欣赏，何况我们又知道，他在政治上不同于艾略特，是一个左派，除了在西班牙内战战场上开过救护车，还来过中国抗日战场，写下了若干首颇令我们心折的十四行诗。

这一切肇源于燕卜荪。是他第一个让我们读《西班牙》这首诗的。

穆旦的诗里有明显的奥登的影响。例如见于《五月》一诗的：

负心儿郎多情女

荷花池旁订誓盟
而今独自依栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏是那样的朦胧，
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

在最后两行里，那概括化的“谋害者”，那工业比喻（“紧握一切无形电力的总枢纽”），那带有嘲讽的政治笔触，几乎像是从奥登翻译过来的。

然而又不是。它们是穆旦自己的诗，写的是中国的现实；而开头的几行中国古典风的诗句更是穆旦别出心裁的仿作，而仿作了只是为提供一个对照：两种诗风，两个精神世界，两个时代。不过在运用这种猝然的对照上，也显出燕卜荪所教的英国现代派诗的影响已经深入到中国青年诗人的技巧和语言了。

这就表明：在当年昆明，穆旦和他的年青诗友是将西欧的现代主义同中国的现实和中国的诗歌传统结合起来了的。

这一结合产生了许多好诗。穆旦的《五月》、《夜晚的告别》、《赞美》、《春》、《诗八首》等等，杜运燮的《滇缅公路》，郑敏的

一系列沉静深思的小章，都是好诗。都是年青人的诗，一开始文字有点毛糙，然而很快穆旦学会了写得更紧凑，文字也更透亮：

春

绿色的火焰在草上摇曳，
他渴求着拥抱你，花朵。
反抗着土地，花朵伸出来，
当暖风吹来烦恼，或者欢乐。
如果你是醒了，推开窗子，
看这满园的欲望多么美丽。

蓝天下，为永远的谜迷惑着的
是我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
你们被点燃，却无处归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合。

（1942）

不止是所谓虚实结合，而是出现了新的思辨，新的形象，总的效果则是感性化，肉体化，这才出现了“我们二十岁的紧闭的肉体”和“呵，光，影，声，色，都已经赤裸，/痛苦着，等待伸入新的组合”那样的名句——绝难在中国过去的诗里找到的名句，从而使《春》截然不同于千百首一般伤春咏怀之类的作品。它要强烈得多，真实得多，同时形式上又是那样完整。

等到穆旦来写《诗八首》，他又使爱情从一种欲望转变为思想，出

现一种由实到虚的过程，然而虚了只是为了扩大精神背景，文字上也相应地出现一种哲理化：

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

其实这哲理化仍是处处伴随以形象：拥抱，照明，黑暗，沉迷，因此又是有物可按，一点儿也不空洞，反而把现代青年知识分子的爱情特点——言语照明世界，成形和未成形，可能和不可能——突出起来。这样的情诗在中国的漫长诗史上也是从未见过。

无论如何，穆旦是到达中国诗坛的前区了，带着新的诗歌主题和新的诗歌语言，只不过批评家和文学史家迟迟地不来接近他罢了。

二

足足30年，穆旦不再涉足诗坛。

然而他没有停止写诗，写得少了，但仍然在写。使人惊讶的，是仍然写得很好。

例如以《冬》为题的四首之一：

我爱在淡淡的太阳短命的日子，
临窗把喜爱的工作静静做完；
才到下午四点，便又冷又昏黄，

我将用一杯酒灌溉我的心田。
多么快，人生已到严酷的冬天。

我爱在枯草的山坡，死寂的原野，
独自凭吊已埋葬的火热一年，
看着冰冻的小河还在冰下面流，
不知低语着什么，只是听不见。
呵，生命也跳动在严酷的冬天。

我爱在冬晚围着温暖的炉火，
和两三昔日的好友闲谈，
听着北风吹得门窗沙沙地响，
而我们回忆着快乐无忧的往年。
人生的乐趣也在严酷的冬天。

我爱在雪花飘飞的不眠之夜，
把已死去或尚存的亲人珍念，
当茫茫白雪铺下遗忘的世界，
我愿意感情的热流溢于心间，
来温暖人生的这严酷的冬天。

（1976年12月）

这首诗，当它还以手稿形式在朋友间流传的时候，引起了安慰和希望：安慰的是，经过将近三十年的坎坷，诗人仍有那无可企及的诗才，写得那样动人；希望的是，虽然这诗的情调是沉静而又哀戚的（试看每一节都以“严酷的冬天”作结），但有点新的消息，恰恰在“严酷”之前端出了“跳动”的“生命”，“人生的乐趣”，“温暖”。当时“四人帮”已倒，虽然

三中全会还未召开，但人们心里充满了期待，所以朋友们也就觉得这一下好了，穆旦将有第二个花朝了，而且必然会写得更深刻，更雄迈，像《冬》所已预示了的那样。

还可以提出一点：解放前的出色诗人在解放后虽有写诗的，往往写得不及过去，过去写得那样精妙，后来不是标语口号，就是迹近打油了。可见这一过渡是极为不易的。穆旦则不然。他的这首《冬》可以放在他最好的作品之列，而且更有深度。

这原因，据我看是两个。一个是他真的有感，不是一次偶然的冲动，而是长年累月积累起来的深刻感受。另一个是诗艺上的严格。格律谨严，大多数诗行字数一样，脚韵从头到底（每节2、4、5行之末押韵），不让任何浮词、时髦词、文言词进入。他的诗歌语言最无旧诗词味道，同过去一样是当代口语而去其芜杂，是平常白话而又有形象的色彩和韵律的乐音。

同时，我们也看到：当年现代派的特别“现代味”的东西也不见了——没有工业性比喻，没有玄学式奇思，没有猝然的并列与对照，等等。这也是穆旦成熟的表征。真正的好诗人是不肯让自己被限制在什么派之内的，而总是要在下一阶段超越上一阶段的自己。

因此，从任何方面说，《冬》都是一种恢复，又是一种发展。熟人们几乎是像期待济慈的莎士比亚化阶段那样期待着穆旦的新的诗歌年华。

然而这却没能实现。

但是又无须过分懊丧，因为《冬》虽是绝唱，但在它之前却还有数量大得惊人的另一类诗歌是穆旦——查良铮的成绩。这就是他的译诗。

查良铮在50年代从美国回来之初，利用他在芝加哥学的俄文译了大量普希金的诗：从《沃尔塔瓦》、《青铜骑士》、《加甫利颂》……直到《欧根·奥涅金》。这一阶段过去后，他转向英国浪漫主义诗：雪莱、济慈、拜伦都各有一选集，而最主要的成绩则是拜伦的《唐璜》两厚卷。此外，他在不同时期译过一些英国现代派诗，叶芝、奥登等人所作之外，主要是艾略特的《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》和《荒原》。

这三大类作品都是以诗译诗，这是第一特点。不仅译成诗体，而且原诗有格律的，译诗也有格律，这是贯彻始终的。

我为了编一部诗选，曾将《荒原》的前后三个中译本加以比较，结果我发现：良铮所译最好。

也许这是因为艾略特是现代派，性质相近，所以译起来得心顺手？

那么，拜伦该是另一种性质了吧。《唐璜》是一部大书，又是一部奇书，既讲故事，又发表议论，二者都极精彩。以文体论，这里是英国上层人士讲的那种地道口语，很有风趣，百无禁忌，讽刺、挖苦，表现在诗里的是倒顶点，险韵，外国话，还有其他怪东西——连药方都出现过。当然，还写爱情，写战役，叙述旅行中的奇遇，美景，等等，变化是很多的。对于任何译者，此书是一大考验。上海过去出过一个译本，只是分行写的散文，还有许多错误。

查良铮的译法是：以原诗的意大利八行体为基础，保持其全部脚韵，但在韵的排列上略加变动；保持其口语文体，以及文字上的几乎一切特点（包括成为拜伦讽刺艺术一大组成部分的“倒顶点”），全书17章14节一律如此。在全部译稿完成之后——这正是他困处图书馆的岁月

——他又通读几遍，随时修改，最后才带点自慰地把稿子放在一边，让它“冷却”，准备过一个时期再去加工。

其结果，一部无愧于原作的文学译本在中国产生了。

译者的一支能适应各种变化的诗笔，译者的白话体诗歌语言，译者对诗歌女神的脾气的熟悉，译者定要在文学上继续有所建树的决心——这一切都体现在这个译本之中。

这里有戏剧性的场面：

听到惊叫声，唐璜立刻跳起来，
　一把托住海黛使她不致栽倒；
接着从墙上摘下剑，怒冲冲地
　就要惩罚这不速之客的侵扰；
兰勃洛直到现在都没有开口，
　只冷冷一笑说：“只要我一声叫，
立刻就有千把刀子亮在这里，
小伙子，不如把你那玩艺收起。”

（IV，37）

这里有富于浪漫情调的风景：

黄昏的美妙时光呵！在拉瓦那
　那为松林荫蔽的寂静的岸沿，
参天的古木常青，它扎根之处
　曾被亚得里亚海的波涛漫淹，
直抵凯撒的古堡；苍翠的森林！

屈莱顿的歌和薄伽丘的《十日谈》
把你变为我梦魂萦绕的地方，
那里的黄昏多叫我依恋难忘！

（III，105）

你要另一种笔调么？请听听这半开玩笑的议论：

“余何所知哉？”这蒙田的座右铭
也成了最早的学院派的警语：
人所获知的一切都值得疑问，
这是他们最珍视的一个命题；
自然，哪儿有确定不移的事物
在这瞬息万变的大千世界里？
我们此生怎么办！这真是个谜，
连怀疑我恐怕都可加以怀疑。

（IV，17）

这最后一行里出现了拜伦的语言游戏，译者似乎是毫不费力就把它移植过来了。同样，拜伦的倒笔也没有难倒他：

谁料时间竟把那仙品的醇美
一变而为极家常的淡然无味！

（III，5）

而当拜伦感喟生死无常的时候，译者的声音也是忧郁而又动人：

反正我坟头的青草将悠久地

对夜风叹息，而我的歌早已沉寂。

（IV，99）

似乎在翻译《唐璜》的过程里，查良铮变成了一个更老练更能干的诗人，他的诗歌语言也更流畅了，这两大卷译诗几乎可以一读到底，就像拜伦的原作一样。中国的文学翻译界虽然能人迭出，这样的流畅，这样的原作与译文的合拍，而且是这样长距离大部头的合拍，过去是没有人做到了的。

诗歌翻译需要译者的诗才，但通过翻译诗才不是受到侵蚀，而是受到滋润。能译《唐璜》的诗人才能写出《冬》那样的诗。诗人穆旦终于成为翻译家查良铮，这当中是有曲折的，但也许不是一个坏的归宿。

刘译伯吉斯《莎士比亚传》序

莎士比亚的传记不好写，因为关于他的生平，后人所知甚微。全部有关他的事迹，可以在S. 宣恩庞的《莎士比亚文献传记》（1974）一书找到。然而宣恩庞此书虽对研究者有用，却没有多少可读之处。可读的普及性传记并非没有，然而往往是靠渲染当时社会和演出情况，加上对莎剧的逐剧介绍，虽然看起来很热闹，却无多少传记价值。

现在这本书也未必是理想的传记，但有一些可取之处。首先，作者曾写过一本小说，叫做《什么也比不了太阳——莎士比亚的爱情生活》（1964）。那是凭想象力写成的传奇，虚构多于事实。但也正因为在那里他的虚构能力已经得到满足，在这本新作里倒像是改邪归正了，写得比较紧扣事实，只有一处——即《哈姆雷特》一剧的初演日的那段文章——作者声明是凭想象而写，全书绝大部分是可靠的，用作者自己的话说，也许“太可靠了”。

然而可靠并未减少此书的可读性，因为作者是一个写文章的能手。

安东尼·伯吉斯是一个笔名，真名是约翰·安东尼·伯吉斯·威尔逊。他于1940年毕业于曼彻斯特大学，当过六年兵，然后在英国和马来亚教了13年的书。他本来只对音乐创作发生兴趣，但在1959年被医生诊断为脑中生瘤，只能再活一年，他为了度过这一年就拼命写作。脑瘤之说终被证明为误证，而他从事文艺创作却成为定局了，至今已写了三十多本书和成百篇零星文章。《马来亚三部曲》（1956—1959）是他的成名作，但使他名扬全英的却是一本写一群流氓少年的怪书，叫做《带发条的桔子》（1962），怪在情节，也怪在所用的语言：主体是英语，却掺

杂了不少俄文字。

伯吉斯在小说史上会占什么地位，有待时间去论定。但是有一点似乎已经清楚，即他是一个文字迷，喜欢舞文弄墨，也喜欢别的在文字上做了重大创新的作家，如乔伊斯。我还看见过伯吉斯评论字典的文章，涉及几种语言，也是颇有见地的。

这样一位作家来写莎士比亚，至少在一点上莎翁会引为同调，即两人都不甘心于仅仅写得规规矩矩，而要让文字出落得更洒脱，更生动，发挥更大的创造力。另外，两人都同样会说故事。莎士比亚写剧利用别人现成情节，而最后的成品总比别人要精彩得多，深刻得多。现在伯吉斯说的莎士比亚生平也是前人说过多次的，但他似乎也比别人说得生动一些。无论如何，在贪婪地嗜好富于表达力的文字方面，两人是相同的——不管在其他方面有多大的不同。

因此也就增加了翻译的困难。越是纯粹本质而又运用巧妙的文字越难译，何况伯吉斯又喜欢征引，涉及当时的人与事也多，其文如繁复的织锦，有一种厚度。刘国云同志的译文是抓住了这一点的，流利可诵之外，又做到了细节层叠而主线分明，也就是翻译的功力已经超脱个别的句子而进到构筑整段、整节，而这是符合伯吉斯的风格的。

有一本新的文学传记出现是好事，通过翻译又在我国印行也可以丰富我们的文化生活，所以我也就写了上面这番话，供读者参考而已。是为序。

白体诗里的想象世界
——一论莎士比亚的戏剧语言

过去读莎士比亚，碰到他在剧本台词里以不同词句不断重复一个意思，总以为这是当时的“修辞术”在起作用。观众喜欢这类修辞术，剧作家也就卖弄它，而当时英语处于急剧发展时期，词汇丰富，同义词特多，也有足够的语言资源供剧作家发掘。另外，我想这也是当时的戏院情况使然。戏院里人来人往，观众有时注意力不集中，剧作家必须不断重复一个意思，才能使观众有点印象，只不过高明的剧作家如莎士比亚者能够做到用不同的说法和方式来重复，因此虽重复而不显得机械、单调，反能造成文思泉涌、妙语连珠的效果。

现在看来，以上所见仍是不错。修辞术为当时观众和作家所重，这是历史事实。当时剧院情况，也确是像本世纪初的北京广和茶园一样热闹、嘈杂，只不过少了瓜子、茶水和满园子扔来扔去的大捆热腾腾的毛巾罢了。

不过近来重读莎剧，进行了更多研究，又觉得还可推进一步，将这种不断的重复作为莎士比亚及其同时代剧作家的丰满的一端来看。

16、17世纪的英国诗剧是一种混杂的艺术品种。它起自民间，剧作家也多半在民间混过，所以诗剧当中既有历史场面，又有插科打诨，既有慷慨悲壮的大段演讲，又有翻筋斗等杂耍，既有英雄美人咏叹的文，又有村夫俗妇戏谑的俗，因此悲喜对衬，文白并存，当时的“大众娱乐”里的诸多成分，几乎尽在此中。

这也就使它不能讨好讲究纯粹艺术的先生们。等到17世纪新古典主义起来，批评家们也就齐向莎士比亚的“野蛮”与不文雅开火。于是法国新古典主义戏剧应运而生。

不要低估了法国人的成就。拉辛——文雅的、严谨的然而又是深情的拉辛——能够让所有的剧情集中在一天之内，能够写一个高贵人物由于不合理的感情冲动或郁结而造成的巨大悲剧，用的是法国六音步双韵式诗体，典雅得很，然而当中也有血性的暴烈和最隐秘的内心倾吐！三一律（时间、地点、动作的一致）得到了严格的遵守，剧本结构完美一如几何图案，情节中删除了一切次要的、不相干的成分，只剩下对谈、叙述，没有多少动作，更没有喜剧性的放松，却能强烈地打动观众，在表面的文静之下有着咄咄逼人的尖锐。

法国悲剧大家的胜利却并不意味着莎士比亚及其同行的失败。因为虽然每个民族、每个时代会有一定的偏好，但是总的说起来，一般人总是既喜欢丰满，又喜欢尖锐。

正是这两者的并存、交替，使得戏剧史成为这样丰富多彩。

作为观众或读者，我们一般人并无过苛要求。有好情节，我们喜欢；情节不甚精彩，也不要紧，只要有别的东西可以消遣。我们有时看很无意思的影片而仍然看得下去，因为片中总有一点地方色彩或异国风光（哪怕只是日本人的室内装饰和互相招呼的礼节等等）之类的东西，或有一两个场面、一两个镜头拍得略胜一筹。

就戏剧来说，除了角色的形象、布景、舞台上人物的位置与组合等种种视觉上的东西之外，最重要的还是剧作家运用语言的本领。从古希腊戏剧直到最新的地下流派，布景可以不要，情节可以不要，甚至舞台

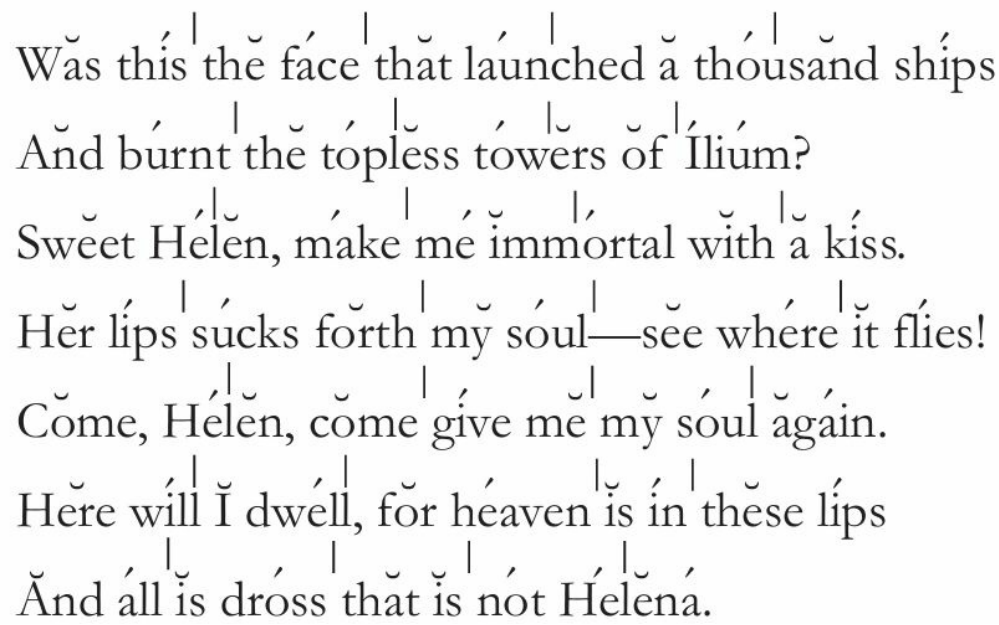
也可以取消，但是却不能没有戏剧语言。“荒诞派”大师贝克特的光秃秃的戏剧场面上往往呆滞无动作，然而仍然无法取消语言。哑剧毕竟只能偶然一试。

回到英国诗剧和莎士比亚，我们就发现：他们很大的一个成就正在于为他们那样的新兴戏剧找到了合适的语言。

戏剧是在台上演出的，所以台词首先要能上口，要能使观众听懂。但是又不能尽用街上人的口头语言，因为当时剧本中的主要人物是体现文艺复兴精神的“大过常人”的英雄人物，情节也以大事件、大问题为主——我们记得，基德、马洛、莎士比亚都以写帝王、征服者起家，莎士比亚最初写的九个历史剧联起来形成一整个时期英国王朝的演替史，其后的悲剧也是写的国王、王子、大臣之类——而当时及以后的观众也确实喜欢看大场面、大仪式，因此戏剧语言又必须高于普通口语。

莎士比亚等人生活在一个希腊、罗马古典文化重新受到注意和赞美的文艺复兴时期，他们写剧的时候不免也要寻找古典范本。他们发现：古希腊、罗马的悲剧中的主要部分都是能朗诵的韵文。

然而用什么样的韵文呢？英国不比古希腊，它有自己的韵文传统，主要是两种诗体，即有脚韵的一种（如14世纪乔叟用来写《坎特伯雷故事集》的双韵体），和从古英语时期就有的每行分成两半、每半各有两个重拍、只有头韵而无脚韵的另一体。莎士比亚等人写剧的时候，头韵体已不流行，而双韵体之类优雅有余，力量不足，再加过分整齐，伸缩性也不够大，不能适应戏剧的要求。马洛等英国诗剧奠基者的功绩在于找到了第三种诗体，即“白体诗”（blank verse）。它每行五音步，每音步有一轻一重两个音节，即所谓抑扬格（˘′），而行尾则无脚韵，例如：



（*Doctor Faustus*, V, i）

就是这张脸使千帆齐发，
把伊利安的巍巍城楼烧成灰的么？
甜蜜的海伦，你一吻就使我永生。
看，她的嘴唇吸走了我的灵魂！
来，海伦，还我的灵魂来！
我住下了，天堂就在你的唇上！
凡不是海伦身上的，全是粪土。[1]

这是马洛的名剧《浮士德博士》（写于大约1592年左右）中有关古希腊美人海伦的一段，几百年来传诵的名句。它是高过口语的韵文，节奏是铿锵的，甚至是华丽的，合乎海伦的身份；然而因为它不用脚韵，就没有过分的整齐和音响上的单调。同时，它还有韵律上的变化，表现在抑扬格有时变为扬抑格（˜）、扬扬格（″）或抑抑格（˘˘），例如上面第4行中的 sucks forth，第5行中 give me，第7行中 that is not Helena 。变化也表现在行中有停顿，而且各行顿处不同，如第3行顿在Helen之

后，第4行顿在soul之后，第6行顿在dwell之后。另外，第1行、第7行也有一顿，即face与dross之后，接着都有一个由关系代词that引导的从句。这些变化使得韵文有较大的灵活性，从而使它不会脱离口语过远。韵文而又有口语的某些素质，正是16世纪英国诗剧所需要的传达工具。

写这类的韵文——高昂的、史诗情调的然而又有温柔的倾吐的戏剧韵文——马洛是难以匹敌的。莎士比亚也没有能够超出，但是他也看出了这类韵文的不足之处，即只适用于堂皇、庄严的场合，只宜于用来表达高尚的情感，还不能容纳高低不同的各种调子，表达既有高尚又有卑下的情感，于是他力求把白体诗写得更多变化。在1600年左右，亦即马洛完成《浮士德博士》之后约七八年，莎士比亚写出了这样的戏剧韵文：

> But Pandarus—O gods, how do you plague me!
> I cannot come to Cressid but by Pandar,
> And he's as tetchy to be wooed to woo
> As she is stubborn-chaste against all suit.
> Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,
> What Cressid is, what Pandar, and what we?
> Her bed is India; there she lies, a pearl;
> Between our Ilium and where she resides
> Let it be called the wild and wand'ring flood;
> Ourself the merchant, and this sailing Pandar
> Our doubtful hope, our convoy and our bark.
>
> （*Troilus and Cressida*, I, i, lines 92–102[2]）
>
> 可是，潘达——天哪，尽折磨我！

不通过潘达，我见不了克瑞西达，
求她的爱，先得求这小气鬼，
她对求爱的一律硬邦邦，冷冰冰！
阿波罗，看在达菲尼的脸上，告诉我
克瑞西达是什么？潘达是什么？我又是什么？
她的床好比印度，她躺在上面好比明珠，
隔在她住处和我们伊利安宫之间的
好比一片波涛汹涌的大海，
而我是商人，潘达是水手，靠了他
这不可靠的导航，我才能到达彼岸！

对比马洛所写，莎士比亚的这一段韵文读起来更灵活，更流利。马洛已能将若干诗行构成诗段，在莎士比亚笔下，更是一行紧接一行，一贯到底，出现了交响乐似的大诗段。明显的一点，是行中的顿数增强了。马洛一般在行中只有一顿，而莎士比亚则除了一顿（如第2、8、10行）之外，还有两顿（如第1、5、6、7、11行）。句子也更多型式，其中如5、6两行：

Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,
What Cressid is, what Pandar, and what we?

其节奏，其用词，其口气就如随常口语。这样的韵文就比马洛所写更能表达各种不同的情调，也就是更能适合戏剧的要求。

但是诗剧并不只由韵文形成，韵文只是它的外壳，里面还有许多其他东西。马洛的那段台词充满了浪漫情思，他有本领用瑰丽的语言歌颂了那个名扬欧洲二千年的美人，其手法主要是用词上的夸张（“千帆齐发”，“天堂就在你的唇上”）和节奏上的堂皇（高昂而不急骤），但又

避免抽象名词，使用生动而概括性强的形象，例如开始的两行只用两个形象就把希腊与特洛伊战争的主要情节概括在内了：为了夺回海伦，希腊军千帆齐发，这是战争之始；兵临城下，特洛伊的城楼尽毁于火，这是战争之末。多么精彩的概括！多么大的气魄！这里有古希腊的史诗时期的英雄色彩，然而它又是16世纪90年代一个英国青年剧作家心目中的古希腊，显示出英国文艺复兴时期大手笔的历史想象力和自信心。

而八年之后，莎士比亚笔下的韵文则另有它的风格特色：其节奏上的随意变化，其调子上的口语特点，已如前述。用词上平易也是明显的：how do you plague me, tetchy, let it be called等等就是例子。而tetchy一词来自民间口语，实与touchy同义；莎士比亚的创词能力见于stubborn-chaste这个复合形容词，chaste（贞洁）本是褒词，stubborn（倔强）则多少带点贬义，两者合起来形成了一种突出，一种尖锐，强调了克瑞西达在特洛伊罗斯眼中是如何的冷若冰霜，我们观众（或读者）也就跟着相信她是贞女，然而剧情一发展，我们却看见她并不是，而是水性杨花的变心者，因此这个强调词实际上还包含了莎士比亚的戏剧讽刺，这就使他的剧本的内容更多层次，更丰富。

同样，特洛伊罗斯把潘达说成是：

And he's as tetchy to be wooed to woo[3]

一方面是莎士比亚的文字游戏，即所谓双关（pun），但另一方面这又点出了本剧情节中十分重要的一事，即woo（求爱）：剧以特洛伊罗斯向克瑞西达求爱始，而以克瑞西达到希腊军营后向众将送爱终。莎士比亚善于运用“双关”；18世纪的约翰逊博士曾有一句名言：

A quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the

world and was content to lose it.

意思是说，莎翁一见有运用双关的机会，就什么也不顾了，非用不可，双关语就如古代埃及女皇克莉奥配特拉那样的迷人，到了倾城倾国的程度。话说得绝妙，但莎翁会感到有些冤枉，因为双关等等看来像是一时兴会，实际上还是为他的戏剧效果服务，有其戏剧作用的。在这个段落里，woo词的重复与玩味起了点清全剧中心情节的作用。

莎士比亚与马洛不同，还见于两人所用的形象。我们在上文已经说过，马洛的形象生动，概括性强，气魄大，同他心目中的古希腊史诗精神是合拍的。当然，他的剧本主要是写中古时期一个德国博士想要尝试人生各种经验（包括运用各种权力）的无限膨胀的野心，但这也有一种史诗式的英雄气魄，马洛所用的形象促成了这样一种高昂气氛的出现。现在莎士比亚用一整个剧本来写古希腊时期最重要的一次战争，然而他的处理却与马洛明显不同。一方面，他也用史诗式的笔法，如写两军主帅阿伽门农和赫克托的部分，韵文是庄严的，用词、节奏、形象也是高昂的；但在写剧本主角特洛伊罗斯与克瑞西达的时候他却用了另外一种笔法。克瑞西达显得既像闺中少女，又像很有经验的少妇，从头起她就能言善辩，连她那满嘴胡诌的舅父，成为后世撮合者、拉皮条者的不朽典型的潘达也说不过她。这两人相见与谈话的部分全是用散文写的，要到这一场的最后我们才听见克瑞西达说出的一段韵文，而且它采取了双韵体的形式，当中仍然有文字游戏：

Women are angels, wooing;
Things won are done—joy's soul lies in the doing.

（I, ii, 272–273）

求爱时女人是天使，
一到手就完事；乐趣全在进行时。

这文字游戏却又是突出她的性格的：她在捉摸该用什么策略去应付求爱者，对于男人们的脾气她摸得很准。而这段独白的最后几行是：

Therefore this maxim out of love I teach:
“Achievement is command; ungain'd, beseech.”
Then though my heart's content firm love doth bear,
Nothing of that shall from mine eyes appear.

（I, ii, 278–280）

因此我要教这句恋爱经：
“成功即统制；未到手，苦求情。”
所以虽然我的心充满热爱，
却不让眼睛透露出来。

这里韵文不仅两行一押韵，而且节奏整齐起来，用词也正式起来，透露出一种与她的青春和美丽不相容的说教口吻（请注意她说：this maxim … I teach）。

这时候，我们观众（或读者）会有这样的印象：这位姑娘确是美丽、聪明，但是未免工于心计，有点世故。这样，当我们回想特洛伊罗斯在本剧开始时对她所做的描绘：

Her bed is India; there she lies, a pearl;
Between our Ilium and where she resides
Let it be called the wild and wand'ring flood,

Ourself the merchant, and this sailing Pandar
Our doubtful hope, our convoy and our bark.

她的床好比印度，她躺在上面好比明珠，
隔在她住处和我们伊利安宫之间的
好比一片波涛汹涌的大海，
而我是商人，潘达是水手，靠了他
这不可靠的导航，我才能到达彼岸！

我们开始感到这里的形象有点奇特。拿珍珠来比女人，当然并不罕见；爱情诗里出现海洋的比喻在17世纪初年的英国也近似常规（玄学派诗人Donne，Marvell等人全喜欢用）；奇特之处在于用了merchant这个词。为什么堂堂王子要把自己比作商人？

而且商人的比喻是一再出现的。在本剧的第二幕，特洛伊朝廷上举行了王子们之间的辩论，题目是：值不值得为了海伦的缘故把战争继续下去？特洛伊罗斯说了一段话：

Is she worth keeping? Why, she is a pearl
Whose price hath launched above a thousand ships,
And turned crowned kings to merchants.

（II, ii, 80–82）

值得留她么，啊，她是一颗珍珠，
价格之高，曾使千帆齐发，
多少个戴金冠的国王变成了商人！

又是珍珠！更有意思的是：在这里，我们清楚地听到马洛所写的名句的

回响（连字句也不差：launched … a thousand ships），然而精神却是怎样不同：为了一个女人，国王们变成了商人！莎士比亚用了马洛名句的一半，另一半却是与马洛的精神迥然不同的现实主义的笔触。

人们会说：商人又有什么不好？在《威尼斯商人》等剧里，做海外贸易的商人岂不也有一种冒险家的英雄气概？可是在这里，伴随着几度出现的商人这一形象的，还有对买卖行为的写实：

ULYSSES

Let us like merchants
First show foul wares, and think perchance they'll sell.
If not, the lustre of the better shall exceed
By showing the worse first.

（I, iii, 354–357[4]）

让我们像商人一样
先拿次货出来，看能否卖掉。
卖不掉，那么好货更露出光彩
由于有先拿的次货可比。

是商人拿次货去欺骗顾客呵！foul一词点出了他们的狡诈。

再请看：

PARIS

Fair Diomed, you do as chapmen do,
Dispraise the thing that you desire to buy;

But we in silence hold this virtue well,

We'll not[5] commend what we intend to sell.

（IV, i, 76–79）

狄俄米特，您说话可像买卖人，
故意糟蹋心里想买的东西；
我们却以沉默为高尚，
不鼓吹想要卖掉的东西。

是买卖人故意挑剔对方货物的质量以便廉价收买呵！buy和sell两词所展示的绝不是古代牧歌田园，而是把爱情也当作商品的近代世界。

更说明问题的是就在上述“君王变为商人”的大段台词里，特洛伊罗斯还提出一个论点，说明为什么不能把海伦交还给希腊军：

We turn not back the silks upon the merchant
When we have soiled them; nor the remainder viands
We do not throw in unrespective sieve
Because we now are full.

（II, ii, 68–71）

我们不会因为弄脏了绸缎
而把它退给商人，也不会
因为吃饱了就把剩菜倒进
泔水桶。

这里突出的形象是，肮脏：弄脏了的绸缎，泔水桶里的残菜剩饭。

拿脏绸缎来比喻失身的美人是恰当的，然而令人感到不快，总之是吸引我们的注意，因此这里有一种突出，一种尖锐；而残菜剩饭则表示，这一切是满足感官享受之后的苦渣。拿这样的形象来描绘古希腊的美人表示了莎士比亚的清醒的现实主义——清醒到了残酷无情的程度。

* * *

时间仅仅过去十年，而莎士比亚的白体诗就与马洛所写有了显著的不同。他接过来马洛的激情和历史想象力，但他又加上了许多新东西：更多变的韵律，更接近口语的民间词汇，更巧妙的戏剧讽刺，更挑逗人们思想的形象，还有——用我们的话说——更多的辩证法和现实主义。这一切构成一个远比马洛复杂的想象世界，而复杂正是莎士比亚近代性的一端。他在艺术上的丰满是这样一种想象世界的丰满，而他的尖锐——表现在形象上、新创词上，也表现在场景、风格、韵律的猝然对比等等上——则是他的感觉和洞察世情的眼光的尖锐。

---

[1]引诗是本文作者所译，下同。

[2]引自《牛津莎士比亚》中的本剧（Kenneth Muir, ed., The Oxford Shakespeare: Troilus and Cressida [Oxford: Clarendon Press, 1982]）。按本剧最早版本有二，即1609年的四开本版（Q）与1623年的对开本《全集》版（F1）。多数学者认为F1是以一本经过修改的Q做蓝本的。近代的重要的版本，如老剑桥版（1863—1866）及其单卷本“环球版”（Globe edition, 1864），大都照F1编定。当代的编者们则多数倾向于以Q为根据（copy-text），其著者如美国的“河边”（Riverside）版（编者G. Blakemore Evans, 1974）和这里所用的新牛津版。一个重要的例外是新剑桥版（编者Alice Walker,

1957），它仍依据F1。F1与Q之间有大约五百处的实质性差别，诗的行数也不一样。本段原文则在两个系统的版本中并无差别，只有拼法与标点略有不同。其他引文中凡两者之间有重要异文者，均另有注。

[3]朱生豪译作：“可是求他去说情，他自己就是这么难说话。”重复“说”字，力求同原文接近，煞费苦心，然而“说情”还不等于“求爱”。

[4]此段引诗在以F1为依据的现代版本（如Hardin Craig所编《莎士比亚全集》，1951）中文字出入颇大，如下：

Ulysses: Let us, like merchants, show our foulest wares,
And think, perchance, they'll sell: if not,
The lustre of the better yet to show,
Shall show the better.

（I, iii, lines 359–362）

但从内容讲，与以Q为根据的各现代版本基本一致，而所用foulest一词则比foul更强烈地点明商人之诈。

[5]此处not据Q，其他版本有作but者，实则无所据，是旧剑桥版采用了Jackson的猜测而传下来的。

白体诗在舞台上的最后日子
——二论莎士比亚的戏剧语言

一

在《一论》里，我们已略述白体诗在英国诗剧里逐渐提高表达力的过程。

这当中，莎士比亚起了历史性作用。

但他没有停步不前，而是在白体诗的运用上继续试验，于是后期呈现前期罕见的某些特征。

当然，就在前期，他的白体诗里也有几种风格并存。

简单说，就是有上、中、下三种风格。

上格是庄严体。帝王将相之言，总比常人堂皇一些，例如：

Why, Warwick, hath thy knee forgot to bow?
Old Salisbury, shame to thy silver hair,
Thou mad misleader of thy brain-sick son!
What, wilt thou on thy death-bed play the ruffian,
And seek for sorrow with thy spectacles?
O, where is faith? O, where is loyalty?
If it be banish'd from the frosty head,

Where shall it find a harbor in the earth?
Wilt thou go dig a grave to find out war,
And shame thine honorable age with blood?
Why art thou old, and want'st experience?
Or wherefore dost abuse it if thou hast it?
For shame, in duty bend thy knee to me
That bows unto the grave with mickle age.

（*2 Henry VI*, V, i, lines 161–174）

怎么，华立克，忘了该下跪了？
沙老头，对得住你的白发么？
有作乱的父亲，就有疯狂的儿子！
风烛残年，居然还要犯上作乱，
想戴着老花镜去找灭门大祸么？
呵，信义何在？忠诚何在？
连两鬓如霜的老人都难信赖，
世上又何处能寻到忠良？
快入土了，又在墓边挑起战争，
就不怕鲜血玷污你的白发？
为什么一把年纪而毫无见识，
有见识又为什么任性胡为？
可耻呵！岁月在把你推下坟墓，
还不快守本分，向我下跪！

下格是市井小人语，婆婆妈妈语，家常口气，口语味道，灵活，锋利，辛辣，有时也啰唆，重复，例如：

For even the day before, she broke her brow,
And then my husband—God be with his soul!
'A was a merry man—took up the child.
“Yes,” quoth he, “dost thou fall upon thy face?
Thou wilt fall backward when thou hast more wit,
Wilt thou not, Jule?” and by my holidam,
The pretty wretch left crying and said, “Ay.”
To see now how a jest shall come about!
I warrant, an I should live a thousand years,
I never shall forget it: “Wilt thou not, Jule?” quoth he;
And, pretty fool, it stinted and said, “Ay.”

（*Romeo and Juliet*, I, iii, lines 38–47）

就在前天，她跌破了额角，
我那老伴——上帝安息他的灵魂！
他可是个开心人，一把抱起孩子，
对她说：“怎么向前倒呢，
得长点心眼儿，下次要向后仰，
懂么，茹儿？”这话可真灵，
小家伙不哭了，乖乖地说：“嗯。”
你瞧这事儿可有多逗！
我就活一千岁也忘不了，
“懂么，茹儿？”我那老伴说，
而这小傻瓜不哭了，答了声，“嗯”。

运用最频繁的则是中格。官吏、教士、律师、店主、商人、中等人家的妇女等等——一个广大的社会层——都用中格说话。他们不故作高

调，也不肯过分俚俗，因此风格介乎上、下之间。这也是一个伸缩性最大的风格，其中什么都有，包括这样的问难与辩解：

You'll ask me why I rather choose to have
A weight of carrion flesh than to receive
Three thousand ducats. I'll not answer that;
But say it is my humor, is it answer'd?
What if my house be troubled with a rat,
And I be pleas'd to give ten thousand ducats
To have it ban'd? What, are you answer'd yet?
Some men there are love not a gaping pig;
Some that are mad if they behold a cat;
And others, when the bagpipe sings i' th' nose,
Cannot contain their urine: for affection,
Mistress of passion, sways it to the mood
Of what it takes or loathes. Now for your answer:
As there is no firm reason to be rend'red
Why he cannot abide a gaping pig;
Why he, a harmless necessary cat;
Why he, a woollen bagpipe, but of force
Must yield to such inevitable shame
As to offend, himself being offended;
So can I give no reason, nor I will not,
More than a lodg'd hate and a certain loathing
I bear Antonio, that I follow thus
A losing suit against him. Are you answered?

（*The Merchant of Venice*, IV, i, lines 40–62）

你问我为什么偏要
一块臭肉，而不要三千大洋。
我不用回答，只消说一句：
老子高兴，这不就答了么！
要是我屋里闹耗子，我乐意
花一万大洋叫人把耗子灭了，
谁管得着！这不就答了么！
有些人不爱吃烤猪，
有些人见了小猫就发火，
还有人听不得人家吹风笛，
一听就准尿裤子，这都是天性，
天性生感情，感情就有恨有爱，
一触动就收不住。好吧，我来答：
既然谁都说不出道理，为什么
这个人见不得烤猪，
那个人见不得有用无害的猫，
另外一个听不得一声风笛，
听了就忍不住要出丑，
人家冒犯了他，他也就冒犯别人，
那么我也说不出道理，除了一点：
那就是我对安东尼有积怨，
讨厌他，所以我才紧追不放，
打这场吃亏的官司。这不就答了么！

靠了莎士比亚的白体诗，犹太商人说得理直气壮，振振有词！值得

注意的是，他说话直截了当，一个形象也不用，完全是无词藻的白文。

将风格分为上、中、下三格，古已有之。[1]而诗剧中所以有此三格，是为了适应戏剧的要求。一个剧本之中，总有上、中、下三类社会身份的角色。这也不是莎士比亚一人的独创；他当时的同行剧作家之中，谁都有这上、中、下三格。

正因为戏剧语言表现剧中人物，而人物又常有变化，所以他们说话又不死死地只限一格，而是常有越格之处：

I will have all my beds blown up, not stuft;
Down is too hard: and then, mine oval room
Fill'd with such pictures as Tiberius took
From Elephantis, and dull Aretine
But coldly imitated. Then, my glasses
Cut in more subtle angles, to disperse
And multiply the figures, as I walk
Naked between my succubae. My mists
I'll have of perfume, vapour'd 'bout the room,
To lose ourselves in; and my baths, like pits
To fall into; from whence we will come forth,
And roll us dry in gossamer and roses.

（Ben Jonson, *The Alchemist*, II, i, lines 150–162）

（我要叫人把所有的床垫打上气，
连羽绒我也觉得不够软了；
我的大圆房要四面挂上名画，

完全不亚罗马皇帝取自海外的
珍品，更不论亚列丁粗劣的仿作。
我的镜子各有刁钻角度，反映出
处处有人，一人多面，而我全身赤裸
让镜子照着在一群妖妇之间穿行。
我将用香水作雾，叫它弥漫全屋，
我们就隐身其中。我的浴盆
大如池塘，浴后出来不用擦身，
只消在薄纱和玫瑰花上一滚就干。

这是一段财神爷的台词，富人多欲，是合乎性格的。但是他不仅想象丰富，而且联想到古罗马Tiberius等人，就越格了，但这里白体诗的华丽和堂皇是故意越格。作者琼生是善于夸张和渲染的喜剧大师，人们正因这点而爱他；要是把17世纪的财神爷写成19世纪巴尔扎克小说里的守财奴，那就大煞风景了。正是在这等地方，英国诗剧显示出文艺复兴时期的光芒。

不仅如此，高明的剧作家还经常利用格与格之间的差异和对照来达成特殊的戏剧效果：

Oh, that it were possible
We might but hold some two days' conference
With the dead! From them I should learn somewhat, I am sure,
I never shall know here. I'll tell thee a miracle;
I am not mad yet, to my cause of sorrow.
Th' heaven o'er my head seems made of molten brass,
The earth of flaming sulphur, yet I am not mad.
I am acquainted with sad misery

As the tanned galley-slave is with his oar;
Necessity makes me suffer constantly,
And custom makes it easy.

（John Webster, *The Duchess of Malfi*, IV, ii, lines 18–27）

啊，要是能够
同已死的人谈上两天就好了！
我一定会从他们那里学到
在这里永难了解的事情。告你一件怪事：
我还没疯，而这却叫我悲伤。
我头上的天像铜水般沸腾，
脚下的地像硫磺般燃烧，但我没疯。
我已经深深懂得苦难，
就像摇船奴熟悉了他的船桨，
形势使我经常受苦，
习惯却使我处之泰然。

这是一位公爵夫人在生死关头的一段台词。它包含了上格的庄严体（如最后的两句对仗，符合夫人的身份），下格的口语体（如第三、四两行，表示她为人实在，对仆人亲切），和可以统称为中格的其他各行，从中可以看出她想象力的丰富（heaven … made of molten brass,/The earth of flaming sulphur，一切在燃烧，正是她此时的心情写照），而迎头的一问（Oh, that it were possible/We might but hold some two days' conference/With the dead!）很奇特，表明她的天真，又表明她对生死问题想得多深。这几种风格的并存丰富了内容；格与格之间的对照透露了主人公思想的敏捷和深刻，增加了她的吸引力，从而又使人看出折磨和杀死了她的封建门第观念是如何的丑恶和不公道。

以上引的是与莎士比亚同时的别的剧作家的例子。16、17世纪英国诗剧的不凡之处在于：当时剧坛上出现了一大批剧作家，个个才华英发，写出了十分动人的剧本，推进了诗剧艺术，而当中有一个莎士比亚又确实高出一头，做了别人所未做或不能做的事情。

他的特点在哪里？从什么地方可以看出他后期的语言变化？

他是一个异常复杂的作家。每一次你以为抓住了他的要害，每一次他又从你的手指缝里溜走了。我们试着做下列归纳：

1. 他把上格限定于某些特殊场合，如戏中戏，如典礼性、仪节性的场景。

2. 他使下格更口语化，例如：

Let husbands know
Their wives have sense like them: they see and smell
And have their palates both for sweet and sour,
As husbands have. What is it they do
When they change us for others? Is it sport?
I think it is; and doth affection breed it?
I think it doth: is't frailty that thus errs?
It is so too: and have we not affections,
Desires for sport, and frailty, as men have?
Then let them use us well: else let them know,
The ills we do, their ills instruct us so.

（*Othello*, IV, iii, lines 93–103）

让丈夫们知道

老婆也同样有感觉：看得见，闻得到，
尝得出什么是甜，什么是酸，
跟丈夫全一样。他们甩我们换别人，
是为的什么呢？是为的逢场作戏吗？
我看是的。是出于多情多感吗？
我看是的。是喜新厌旧的结果吗？
这也是的。那么我们就不会想
调调情，玩玩，变变，像男人一样吗？
让他们好好待我们，要不然让他们知道：
我们干什么坏事，全都亏他们的指导！

（《奥赛罗》，第4幕，第3场，第93—103行，卞之琳译文）

3. 他不仅扩大中格的范围，而且加强它的表达能力，使它担任了戏剧语言过去从未担任过的任务，例如：抒写一个罪人对于自己行为的后果做了深刻的剖析，一位老人由于晚年的痛苦遭遇而重新认识了家庭、社会、世界，一个有理想的青年知识分子在“时代脱了节”的紧急时刻对险恶环境做出了义无反顾的对策，又如通过写一个异族武士的婚姻悲剧来揭示男女性爱中的种族的和社会的复杂因素——凡此都使诗剧更深刻，而语言本身也更纯真，更少依赖“修辞术”，更深入表达力的核心，更厚实又更透明。

4. 他更巧妙地利用格与格之间的差异与对照。例如：

Down from the waist they are Centaurs,
Though women all above;
But to the girdle do the gods inherit,

Beneath is all the fiends': there's hell, there's darkness,
There is the sulphurous pit, burning, scalding,
Stench, consumption. Fie, fie, fie! pah, pah!

（*King Lear*, IV, vi, lines 124–129）

（从腰身以下她们是淫荡的妖怪，
虽然上半身全是女人。
上帝只管腰带以上，
腰带以下全属魔鬼：那儿是地狱，
是黑洞，是火坑，烧着，烤着，
熏着，毁灭一切。啐！啐！啐！呸！呸！）

这是针对女性的愤激之言，主要是口语体，然而有不同层次，句式也多变化：起始是议论性的警句，接着是一连串的描述，最后是五声呼喊。这样的白体诗已经没有半点“文气”，任何稍有经验的演员都能在舞台上把它念出感情来。

5. 他也更多地发挥散文（以别于韵文）在剧本里的作用，包括使散文起诗的作用。

I have of late—but wherefore I know not—lost all my mirth, foregone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition, that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promotory; this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'er-hanging firmament, this majestic roof fretted with golden fire, why, it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapors. What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in

faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god! the beauty of the world; the paragon of animals; and yet to me what is this quintessence of dust?

（*Hamlet*, II, ii, lines 295–308）

（我近来不知为了什么缘故，一点兴致都提不起来，什么游乐的事都懒得过问；在这一种抑郁的心境之下，仿佛负载万物的大地，这一座美好的框架，只是一个不毛的荒岬；这个覆盖众生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这个金黄色的火球点缀着的庄严的屋宇，只是一大堆污浊的瘴气的集合。人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么像一个天使！在智慧上多么像一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！可是在我看来，这一个泥土塑成的生命算得了什么！

（朱生豪译文[2]）

几曾见过如此抒情性的散文在一个诗剧里出现？

6. 他比当时任何别的剧作家都更意识到传达工具即戏剧语言本身能构成剧本内容的一个特殊方面。这在初期就有表露：

Berowne …

O, never will I trust to speeches penn'd,
Nor to the motion of a schoolboy's tongue,
Nor never come in vizard to my friend
Nor woo in rhyme, like a blind harper's song!

Taffata phrases, silken terms precise,
Three-pil'd hyperboles, spruce affection,
Figures pedantical—these summer flies
Have blown me full of maggot ostentation.
I do forswear them, and I here protest,
By this white glove （how white the hand, God knows!）
Henceforth my wooing mind shall be express'd
In russet yeas and honest kersey noes.
And to begin, wench, so God help me law!
My love to thee is sound, sans crack or flaw.
Rosaline. Sans “sans,” I pray you.

（*Love's Labor's Lost*, V, ii, lines 402–416）

妙在女方的最后一击：sans毕竟是读书人口里的法语词，还不够归真返朴。莎士比亚几乎通身的毛孔都对语言敏感，所以才那样醉心于“倾城倾国的双关语”[3]。但是等他来写《哈姆雷特》，他要传达工具本身担任了一个重要角色，即通过主人公对语言的异常的敏感来突出知识分子的性格的一大特点。因此，仅仅说这个剧本里各种风格并陈，宛似一个丰富多彩的风格展览会，还是不够的，应该说对语言的感应、模仿、对照、议论构成了本剧的一个新的方面，既是表达手段，又是内容本身。

二

我们还可以从白体诗内部的变化来看莎士比亚在后期运用语言的特点。

白体诗从何而来？在16世纪诗剧出现之前，英国曾上演过宗教题材的戏剧，对话是咏唱式的，后来又有“基督圣体”节的庙会剧（Corpus, Christi plays），所用的诗体十分复杂。白体诗的创始者是贵族诗人萨里（Lord Surrey），他在16世纪中叶用这诗体翻译了古罗马维吉尔的史诗《伊尼亚特》。几年以后，世俗性的新型诗剧起来，剧作者们采取的第一个勇敢行动就是不用过去宗教剧的复杂诗体，而用了白体诗。白体诗当然仍是韵文，而且是庙会剧中所少见的庄重的韵文，但是它不用脚韵，这就是一种解放，而它的轻重相间的五音律也符合英语口语的自然节奏。正因有这种内在的优点，自从第一个世俗剧*Gorboduc*（1562）首先用它之后，白体诗变成了英国文艺复兴时期诗剧的唯一诗体，在马洛、基德、莎士比亚、琼生、韦伯斯特等人手中大放了光彩。

现在的问题是：如何更向前进？

莎士比亚的对策，首先是调整白体诗内部的各种关系。

白体诗的基本单位是一轻一重两个音节（˘′）组成的音步。但莎士比亚经常越出了这个常规，把音步内的音节排成一重一轻，一重一重，或一轻一轻。有时他还增加一个额外音节，或删减一个音节。

现在他越出常规的次数更频繁，而且他把一行的五个音节放在一起考虑，行中的韵律变化也就更复杂。

而且事情不限于一行。他经常越行；往往到了诗行之末，句子并未终结；换言之，韵律单位与词义单位常不一致，因此两者的停顿处也不一致。

莎士比亚在后期更多地利用各种停顿点来取得变化。

一方面，他更放心大胆地越行，形成贯穿三、四行或更多行数的诗段。

另一方面，他有本领能在一行之中的任何地方——从行首第一个音节之后直到行末——安放停顿点。

美国学者乔治·赖特教授提供了下列例子[4]：

Love? His affections do not that way tend

（*Hamlet*, III, i, 162）

My thought, where murther yet is but
fantastical

（*Macbeth*, I, iii, line 139）

Then trip him, that his heels may kick at heaven

（*Hamlet*, III, iii, 93）

If you have tears, prepare to shed them now.

（*Julius Caesar*, III, ii, line 169）

Her father lov'd me, oft invited me

（*Othello*, I, iii, 127）

Who steals my purse steals trash; 'tis something, nothing

（*Othello*, III, iii, 157）

I come to bury Caesar, not to praise him

（*Julius Caesar*, III, ii, 74）

If music be the food of love, play on

（*Twelfth Night*, I, i, line 1）

Why speaks my father so ungently? This

（*Tempest*, I, ii, line 444）

This supernatural soliciting

（*Macbeth*, I, iii, 130）

以上都是单行的例子。加上越行，情况就更复杂。

可以从一行的中间开始，到次行的中间停顿：

No! to be once in doubt
Is once to be resolv'd.

（*Othello*, III, iii, 179–180）

也可以从一行的中间开始，到次行之末才停顿：

What beast was't then
That made you break this enterprise to me.

（*Macbeth*, I, vii, 47–48）

也可以从一行之首开始，到次行的中间停顿：

The dark and vicious place where thee he got
Cost him his eyes.

（*King Lear*, V, iii, 173–174）

这些例子都来自莎士比亚的后期剧本。

它们表明：他在更坚决地打破一行一句的一统格式，追求更大的流动性，伸缩性，同时又打破韵律上的刻板和单调，追求更复杂的音乐效果。

而他之所以这样做，是因为他随着年事的增长，认识到世界不简单，许多问题不易干脆地得到结论，而包含了疑问，曲折，矛盾，反复，难明之理，难言之隐。

在他的白体诗的核心，是他对于人生、社会、世界、自然的观察、反应、态度。在初期，他充满了自信和乐观精神，他的诗也流利，整齐，优美，到了后期，他沉思，焦虑，拿一些问题苦恼自己，在难以排遣的时候他下笔，就把白体诗拆开，揉弄它，摆布它，压榨出它的最后一点表达力，为了写出那些曲折、复杂、隐秘的思想感情。

于是出现了这样的台词：

Could I find out
That woman's part in me—for there's no motion
That tends to vice in man, but I affirm
It is the woman's part: be it lying, note it,
The woman's; flattering, hers; deceiving, hers;

Lust, and rank thoughts, hers, hers; revenges, hers;
Ambitions, covetings, change of prides, disdain,
Nice longing, slanders, mutability;
All faults that may be named, nay, that hell knows,
Why, hers, in part, or all; but rather all,
For even to vice
They are not constant, but are changing still:
One vice but of a minute old, for one
Not half so old as that.

（*Cymbeline*, II, v, lines 19–31）

但愿我能找出
我身上来自女人的成分！——我断言：
凡是男人作恶，来源必是
他身上的女人成分：说谎，来自女人，
谄媚，来自女的；欺骗，来自女的；
淫欲，邪念，女的，女的；报复，女的；
野心，贪心，好胜，傲慢，
虚荣，毁谤，反复无常，
一切说得出名儿的坏事，或者地狱里
才有的罪恶，都来自女的，
不是全部也是部分，更多是全部，
要知道她们即使对于邪恶也无恒心，
而是老在变，一分钟一个样，
越变越快。

或者更进一步：

O Jove, I think
Foundations fly the wretched: such, I mean,
Where they should be reliev'd. Two beggars told me
I could not miss my way. Will poor folks lie,
That have afflictions on them, knowing 'tis
A punishment or trial? Yes; no wonder,
When rich ones scarce tell true. To lapse in fullness
Is sorer than to lie for need; and falsehood
Is worse in kings than beggars. My dear lord,
Thou art one o' th' false ones. Now I think on thee,
My hunger's gone; but even before, I was
At point to sink for food.

（*Cymbeline*, III, vi, 6–17）

天哪！我看是
连慈善家也避开苦命人了：该救济
的不救济。两个乞丐对我说：
照着走没错。穷人会不会说谎？
他们浑身病痛，该知道是命运的
惩罚和磨难吧？可是会的，但也难怪，
因为有钱人也不说真话。脑肥肠满而说谎
可比因穷而说谎更坏了，王爷的欺诈
比乞丐的假话更可耻！我的夫君啊，
你也是一个欺诈之徒。一想起你，
我忘了饿，尽管就在一会儿以前，
我都饿得快站不住了。[5]

几乎没有一句断在一行之末，而停顿处则所在皆是。内容是苦涩的，台词也显得破碎而不完整。几乎全是自然口语，听不出白体诗的韵律了。白体诗在舞台上的日子有限了。

三

我们刚才观察到的，似乎可以归纳为一句话：莎士比亚戏剧艺术的深化。

这深化包括了现实化。使戏剧语言更向口语靠拢就是现实化。

这深化也包括了复杂化。原来是一个平面上进行的，现在是几个平面了；原来是一个调子的，现在是交响乐式的复调了。

这深化也包括了更尖锐的矛盾。剧本情节里、人物内心里都出现更多更难解决的矛盾，往往要到中心人物死亡才能最后解决，于是而有四大悲剧；惊雷骇电过后，作者年老了，似乎应该向往和谐和恬静了，然而他的白体诗里却增加了不协调和破裂的杂音。

因为这深化是付出了重大代价的。现在的人们会欣赏莎士比亚后期剧作的复杂性，会从他对于传达工具即语言本身的特殊关心看出他的现代性，然而有所得也有所失：一个灿烂的精神世界消失了。

这当中有社会的、历史的原因。就白体诗本身说，经过莎士比亚对它所做的大揉曲、大摆弄，它的表达力确是提高到了空前的程度，然而同时它的精力也由旺而衰。它并没有死亡，而在密尔顿的史诗里和更后的华兹华斯的哲理诗、风景诗里寻到了第二度的生命，然而在舞台上它却绝迹了，后来多少大诗人——不论是拜伦、雪莱，还是更后的丁尼

生、勃朗宁等人——都不能使它重振于舞台。一种诗体完成了它的历史使命，一个文学样式也随之衰落。

---

[1]不仅古已有之，当代文学理论家费赖伊（Northrop Frye）也利用这上、中、下三分法，而且认为从整个欧洲文学史来说，有两类总的风格，每类之下各有上、中、下三格。这两类一是hieratic类（重形式，讲究雕章琢句，将作品看作模仿大自然的艺术制品），一是demotic类（重性灵，注意对读者的效果，通过作品来表现作者的自我），也就是把风格论同“模仿”说（即mimesis）和“表现”说（即expression）这西方文艺理论上的两大学说联系起来了。见其所著《和谐的批评家》（The Well-Tempered Critic, Bloomington: Indiana University Press, 1963）39—51页，94—108页，114页，154页。

[2]朱译的句读照F1（1623），而原文则我们引了Q2（1604/5），故断句有几处不同。大多数现代版本学者认为Q2比F1更接近原稿。

[3]语出约翰逊博士，已在《一论》中引过。

[4]George T. Wright, “The Play of Phrase and Line in Shakespeare's Iambic Pentameter,”Shakespeare Quarterly, Vol. 34, No. 2 （Summer 1983）.

[5]既然莎士比亚后期的白体诗变化那样大，翻译又如何体现？看来一行若干顿的办法须加变通，也许整个问题即如何译英国诗剧中的白体诗问题值得重新探讨，需要更多同志来实践。

中楼集

序

这本集子包括了我近年来发表在杂志报章上的一些文章，大部分是在我家搬进清华中八楼之后写的，所以题名《中楼集》。

文章可分四类。

第一类六篇是书评和读书随笔。我一般随读随记，所摘录的往往比我自撰的多，意在使读者多接触原作，共享书中精彩的段落。

第二类七篇与文学史写法有关。近年来我对这个问题谈得较多，一来是兴趣所在，二来是有了实践——几年来我主编和独力写的文学史共达六部之多，所以有些经验可谈。后面的三篇则是所写的样例：一篇介绍一个社会，一篇介绍一个作家，一篇介绍一部作品。我写的都是外国文学史，然而我私心所望是能看到一部新的更有读头的中国文学史问世，所以对中国写文学史的传统也有所探索，并盼以我之砖，引出中国文学史家之玉。

第三类三篇谈翻译，包括一篇《人民日报》记者对我的访问，谈的也是翻译，所以作为附录。

第四类十三篇内容最杂，有国内外访问时见闻，有追怀已故好友之作，有剧评，有对于西方新文论的印象，还有对于出版和治学的感想。我写各类文章，对自己要求的是：言之有物，注意写法。如果这些小文中除了所包含的信息，文字也还可读，那就达到我的心愿了。

王佐良

1995年1月

读小说札记

最近由于要写一部文学史，重看了一些19世纪的英国小说，有些深刻印象，记下了一些，现在整理出下列几则。

一

司各特不取巧，一切实写。如描写十字军骑士与阿拉伯武士打斗，必写双方装束，武器，坐骑，战术，心理活动等等，而且每个场面都有变化，爱看武侠小说的朋友为什么不能也读读他？

但他并不写得轻飘飘，文笔毋宁是沉重的，然而好处也在这里，因为他对历史上的民族兴亡、宗教冲突之类的大事是很有感触的，对于社会上的忠贞与奸诈、纯洁与腐败、勇敢与怯弱等等的分别也看得分明，下笔又安能不重？这重是一种雄迈，一种黄钟大吕之音。

一个“旧式”小说家，然而却给了我们以新式小说家所无的愉快。

二

琪恩·奥斯丁的最大特色在于爽脆。

一个小女子面对一位颐指气使惯了的贵夫人侃侃而言：

“嫁给您的侄子我不认为是越出了我的社会圈子。他是一个绅士。我是一个绅士的女儿。我们是平等的。”

而等贵夫人说她是“拒绝责任和荣誉的要求，也是忘恩负义，是决心要让他在他所有朋友的面前丢脸，变成全社会的笑柄”，她的回答更加爽脆了：

“责任，荣誉，感恩图报之类，在这件事上都对我不起任何作用。我同达西先生结婚不违反任何原则。至于他家里人的不满，如果真是由于他娶我而引起，我一点儿也不在乎。说到社会的公论，社会是有头脑的，不会参加那种无谓的嘲笑！”

（《傲慢与偏见》）

文雅的语言而能说得如此爽脆，如此表达新女性的婚姻观和社会观，这便是奥斯丁的现代性所在。

三

狄更斯的小说艺术里有一种十分动人的混合。

一方面，他最会写实。我们读完他的小说，眼睛一闭，就浮现出19世纪煤气灯下雾伦敦的街景。他写的细节除了真实、生动之外，还有一种尖锐性。在《大卫·科波菲尔》之中，当小孩子大卫第一次见到继父的妹妹墨特斯通小姐的时候，他上前问候，她却“只将冷冷的手指甲让孩子握了一下”。连手指都不给，只给“冷冷的手指甲”！这是通过一个孩子的敏感来写的一个包含了无限冷漠的人生处境。

另一方面，他又最奇幻，最夸张，在渲染、烘托上最走极端。他运用语言又是莎士比亚式的，即力求生动，力求强调，而不受语法惯例之类的约束。他是散文家，但有的时候几乎是将小说当作诗来写。你看他

如何写雾：

雾，到处的雾。雾在河的上游，流动于绿岛和草地之间；雾在河的下游，翻滚于一排排的樯帆和大城市水边的各种污物上。雾在艾萨克郡的沼泽地上，雾在肯特郡的高地上。雾钻进了运煤船的厨房里；雾躺在码头上，逗留在大船的帆缆上；雾在驳船和小船的舷边垂着头；雾在格林尼治领养老金的老人们的眼睛里和嗓子里，他们在收容室的炉边坐着喘气；雾在生气的船长的烟斗里和柄上，他在他的小舱里抽着下午烟……

（《荒凉山庄》）

写景，也写人——“雾在……老人们的眼睛里和嗓子里”写出了他们的寒冷和气喘，“雾在生气的船长的烟斗里和柄上”写出了船长不耐烦而又无可奈何的神情，现实主义的小说里自有想象力的神笔。

四

难忘的艾米丽·勃朗特的《咆哮山庄》！何等强烈，又何等美丽！

孤儿希斯克里夫被卡瑟琳的父亲收养了，同她一起长大，彼此热爱着，但是有一天他背地里听她对女仆说她不可能嫁他，负气出走了。其实他没有把她的话听全，因为接着她又说：

“我在这世上的大苦难也是希斯克里夫的大苦难，这是我从头就注意并且感觉到了的。我在生活里最想念的就是他。如果一切别的都消灭了，而他存在，那么我也存在。如果一切别的都存在，而他消灭了，那么整个宇宙就变成完全陌生，我也不是它的一部分

了。我对林顿的爱好比树上的叶子，时间会改变它，正同冬天会改变树木。我对希斯克里夫的爱好比基础上的岩石，表面上看不出有什么使我愉快的东西，但对我完全必要。耐利，我就是希斯克里夫！他永远，永远在我心上，不是作为一种愉快，就像我自己对自己不是一种愉快，而是我自己的存在。”

（第九章）

这番异乎寻常的表白在19世纪小说里是罕见的，它用了一种特别的语言，带着原始性的比喻：树叶，岩石；也带着大的抽象名词：存在，宇宙，宇宙的一部分。正同这感情高于普通的肉体之爱，这语言也高于一般谈吐，而带着象征性的、诗意的光泽。

然而这又是一部非常现实的小说。与这番谈吐相对应的，是女仆耐利的当地方言，她的在场使我们不忘卡瑟琳所处的现实环境。而卡瑟琳对于林顿的好感中也包含着对他那富裕家庭的优美环境的羡慕（“我将变成这一带最重要的女人”），经济的、社会的考虑是一直存在的。而希斯克里夫三年后重来此地，敢于为所欲为，也完全因为他已挣了大钱，成为上等人了。他变成了一种社会势力，他对两家人命运的任意揉弄，他对林顿一家人的毫无怜悯，他对卡瑟琳哥哥一家人的绝对虐待，也就不止是对自己过去所受欺凌的报复，而带上了那个多事之秋的19世纪40年代的英国社会的残酷性。

但是象征却又时时重现。卡瑟琳在同林顿谈到她的葬身之地时说：

“不要把我同你们林顿家的人葬在一起，不要葬在教堂屋顶下，露天葬着就可以，前面立一块墓石。”

换言之，她要回到约克郡荒原的大自然里去。同样地，希斯克里夫谈到

自己身后，也对耐利说：“只须在傍晚把我抬到墓园葬了。……不需要牧师，也不需要人们说我什么。”两人都是不需要基督教的安慰，只想回归大自然。这是同书上关于荒野的描写，关于黑夜和风暴的描写，关于日月星辰和季节改变的描写等等一致的。这些因素又使这部非常现实小说成为非常诗意的。

最后，《咆哮山庄》以这样一段话结束：

> 我在那里徘徊了一会儿，在那慈祥的天空之下；我瞧着蛾子飞在野地上，那里还有钓钟柳；听着风轻轻吹过草地而来；心里奇怪居然有人能够想象在这片安静的土地上长眠的人在做着不安的梦。

这是大风暴之后的安静。春天重来了，天空变得“慈祥”了。然而确实有人想象到了埋在这片土地下的美丽的女人和倔强的汉子的充满激情的往日，而且把这想象注入了一部杰作。

五

在哈代的全部小说里，找不到一个比苔丝更温柔可爱的姑娘了。她是乡下穷苦人家的孩子，靠劳动养活自己——劳动在本书绝不是一种点缀，而是同女主人公生命攸关的苦活：挤牛奶，收割，砍草，最后一阵还站在拖拉机上供麦草，一连供几小时，那艰苦、那疲倦是别的小说里罕见的。她美，但不是一个挂历美人，因为她不仅有一种非尘世的仙姿，而且能干活，不怕苦，有责任心，勇敢，还有独立精神。她不忍眼看家里多病的父母，一群上不了学的弟妹，小小年纪就把许多事担当起来。这样一个好姑娘而仍然陷入悲剧，那就不止是因为她遇人不适，而是出于她所不能左右的其他原因。她斗不过命运；她易于受到损害，第

一遭去帮工就遭遇了坏男人的强奸，从而毁了一生。

如果说这里面有哈代的悲观哲学在起作用，那么哈代对乡间大自然的敏锐反应又提高了全书的现实性。我们看苔丝同安吉尔在奶场劳动的描写：

他们经常见面，也无法不见，每天总要碰上，在那个奇异而庄严的间隙里，在黎明时分，天空是紫色或粉红的。因为这里必须早起，非常之早。需要准时挤奶，挤之前先要撇奶油，三点钟以后就开始干。他们当中，有一人先听闹钟起床，再叫醒大伙。由于苔丝是一个新来者，而且人们发现她不会睡过头，所以总是由她去叫醒别人。三点刚过，闹钟一响，她就起来去敲送奶人的门，接着上楼去到安吉尔房里，压低声音叫他起来；然后叫醒其他挤奶姑娘。等到苔丝穿好衣服，安吉尔也已下楼站在潮湿的空气里。

……

有时雾更弥漫，草原躺在那里，像白色的海，几株零散的树立在那里，像危险的岩石。小鸟穿过雾进入上面的亮处，伸翼晒着太阳，或停在分割草原的湿栏杆上，像玻璃棒一样闪耀着。雾水的湿气像钻石一样停在苔丝的眉毛上，像珍珠一样落在她的头发上。等到白天变得更实在也更平凡时，这些湿珠也在苔丝脸上干了，她不再像刚才那样奇异地飘飘欲仙了；她的牙齿、嘴唇、眼睛在阳光中闪着，她又仅仅是一个非常打眼的挤奶姑娘，要同世上其他女人争一日短长了。

（第二十章）

这一结合了早晨的雾而描写的苔丝的两种姿态的美是不平凡的，然而又是完全现实的。在共同劳动中安吉尔对她产生了爱情，她也喜欢

他；正因喜欢他，她要把曾经遭受当地男人阿列克奸污的事告诉他，他们新婚之夜就是在互相坦白的倾诉中度过的。当然一旦说了过去，两人的关系也就完全变了。

这一段新婚日子的描写显出了哈代的特殊天才。他写的是两人爱情的破裂，也指出安吉尔虽然通情达理，还是脱不出他那有钱人的家教和宗教偏见，但没有写得简单化。两人还在一起住了三天。这是艰难的三天：两人已经行了婚礼，然而不是真正的夫妻；两人常在一起，甚至一前一后地黑夜出游，然而没有亲切。温情是有的，无限的温情，安吉尔从头到尾无一句恶言，更不必说全心希望情况好转的苔丝了。把爱情破裂写得这样缠绵悱恻、低徊不已是小说中的奇笔。但是哈代又是头脑清醒的。他运用了各种手段来写苔丝这样的古式大家族的后代是无法兴旺起来的；她和安吉尔行婚礼后所住的林伯维尔老宅是不吉利的，正同那里还剩下的家族画像上只见男的狰狞、女的畸形一样。老家族随同它所代表的老农业经济——是不可挽救地衰败了。

哈代是用无限依恋的心情来看旧日的农业世界的。这个世界很平凡，多的只是古迹，但它是一个紧密结合、邻舍相通的非常富于人情味的世界。这里的交通主要靠人走路。苔丝走了多少的路！几十英里地，甚至一两天路程，都是靠步行完成。我们读者也就跟着她走上土路、石路、山路，跟着她经过一处处乡下旅店，有的她进去吃顿早餐，有的她怕人多就避开。这个世界里的劳动虽然艰苦，节奏却是不快。起初苔丝挤牛奶、做奶酪，虽说也苦，却还有和同伴说说话的机会。等到后来她立在拖拉机上供麦草，她就一分钟也不能停，必须跟着机器转，情况就完全两样了：

> 这劳动的永无停息严格地考验了她，使她开始感到真不该到这个农庄来。坐在麦垛上的女人们——特别是其中的玛里安——可以

不时停下来从壶里喝口啤酒或冷茶，或闲扯一二句，一面打掉脸上身上的麦草和壳子；但是苔丝永无停歇，因为机轮永在转动，旁边的人永要供麦，她也永要把麦捆打开递过去……

（第四十七章）

机器已经进入英国田头，生活正在改变，旧的人情味顶不过新式的效率。劳动的艰苦，加上家里发生了大变（父亲死了，全家被赶出几代传下来的祖屋），安吉尔既然忍心撇开她远走异国，苔丝又落入了阿列克的掌握。

书的结尾部分写安吉尔终于想通了，感到自己对苔丝不住，赶回英国，在一个旅游胜地会到了苔丝。苔丝恨阿列克再次害了她，气愤中用刀刺死了他。接着是她跟着安吉尔在荒野和树林中五六天的逃亡。最后他们逃到了远古时人类祭天的大石柱丛之中，苔丝再也走不动了，躺在一条石桌上面被悄悄围上来的警察捉住而处了绞刑。这最后的象征——苔丝被当作祭天的牺牲——结束了这部奇特地感人的19世纪殿后巨作。

哈代当然不是没有缺点的。最大的一个，是情节中巧合过多。以《苔丝》而论，婚前她曾写了一信谈被奸污经过，塞在安吉尔睡房门内，但却塞在地毯之下，未为安吉尔读到。这类巧合在他别的小说里也屡见不鲜。虽然如此，只要他写德文郡乡下，他总能深刻地抓住整体的真实，而那乡土气和诗意的混合——这也表现在他的文字上——又是他特有的，正好提供了更有智性的别的小说家所缺乏的品质。他的小说一再被摄成电影又说明了他有很强的戏剧性。我们也许可以说：只要有人读小说，哈代的小说总会有人读下去。

六

大凡小说可分两种：一种写小家庭，小地方，小社会，总之一个封闭的小世界，这当中自有无数细节等待安排和描绘，作品的结构往往是紧密的，有形体比例之美的。

也有另一种是漫笔所之，铺得很开，人生万象都可装下。这里的世界也就广大。

两者当然是相通的，往往是大世界侵入了小世界，从而造成矛盾和戏剧性的冲突。仔细一看，几乎没有一个有为的小说家不发掘这两者遇合的意义的。特别是由小往大的运动，总是能给我们情感上一种扩大，一种解脱。狄更斯即使困处伦敦穷巷，也总要趁人不防，套上一马一车，向郊外大道和田野尽情奔驰。勃朗特姊妹也总要跳出一灯如豆的穷牧师家屋，向充满着石南和鬼魂的约克郡荒原去迎风疾走。哈代则痛苦地回顾一个严峻的古老世界，慨叹人这个世界摆脱不了它的阴影。

而总是在这种时候，小说也变得更值得写也更值得看了。

作为散文家的罗素

勃特伦·罗素（Bertrand Russell，1872—1970）在现代思想史上占有重要位置。他活到98岁，长长的一生中著述极多，其特点是：一、他是一个苏格拉底式的“市场”（而不是“书斋”）哲学家，关心当代大事，参加政治活动，因反对第一次世界大战而坐牢，晚年又因反对原子武器而发起抗议运动，后来又反对越南战争。二、在哲学本门中，他既是英国传统的发扬者，又是现代数理逻辑的奠基人。三、他的散文也写得极好。

他曾于1921年来中国，在北京大学等处讲学，“度过远离欧洲紊乱的十分快乐的一年”。中国哲学界也有张申府、金岳霖等人专门研究过他的哲学。

作为一个散文家，他力求想得清楚，说得准确，曾经写道：

> 我试着把数学和科学的准确的演示方法带到一向只有模糊的推测的领域里去。我喜欢准确，轮廓分明，而恨迷雾般的模糊。不知为什么——我自己不懂原因何在——这使公众中一大部分人把我看成一个缺乏热情的冷淡的人。似乎人们以为一个热情的人必须陶醉于自我欺骗，愿意生活在一种愚人的天国中，由于没有任何其他天国可得。我不能同情这种观点。
>
> （《记忆中的画像》，1956，第16页）

其实他是一个热心的人，相信世界是会变好的：

但是不论路途如何崎岖，我深信新世界迟早会学到它所需的新智慧，而历史的最好部分也在将来，不在过去。

（同上书，第17页）

关键在于知识和爱：

美好生活由爱来激励，受知识指导。……尽管爱与知识都必要，但在某种意义上爱更重要。因为爱会引导聪明的人去寻求知识，看看怎样能使他们所爱的人得益。……没有善良愿望的喜悦可能是残酷；没有喜悦的善良愿望容易变得冷漠和有那么一点高人一等。

（《基本文集》，第372—373页，梅仁毅译文）

他不是冷漠的，倒是很有风趣，只不过不能容忍荒谬。他举了一个例子：

譬如说那些修女，她们洗澡时总要穿着浴衣。当有人提出，既然没有男人能看见她们，为什么还要穿呢？她们的回答是：“喔，但你们忘记了善良的上帝”。很显然，她们把上帝想象成偷看的汤姆了。上帝是万能的，他可以透过澡堂的墙壁看见里面的活动，却在浴衣前面毫无办法。这种看法令我惊讶。

（《理智者的荒谬概要》，梅仁毅译文）

他又进而论述教会人士对于“罪过”的看法的荒谬：

我对整个“罪过”的概念感到不解，这当然是由于我本性有罪。如果“罪过”在于引起不必要的痛苦折磨，我可以理解；但恰

恰相反，“罪过”往往在于避免不必要的痛苦折磨。几年前在英国上院，有一提案，主张遇到痛苦的不治之症时，采用无痛苦致死术是合法的。当然要取得病人的同意，还需要几份医生证明。对我这样一个头脑简单的人来说，取得病人同意是理所当然的，但已故的坎特伯雷大主教，在“罪过”问题上的英国官方专家，指出这种看法是荒谬的。病人的同意使无痛致死术变成自杀，而自杀是一种罪过。上院的爵爷们听从权威的意见，否决了提案。于是，使大主教——和他的上帝，如果他是真实地反映了上帝的看法的话——高兴的是癌症患者只好忍受好几个月完全没必要的痛苦折磨，除非他们的大夫或护士十分仁慈，甘冒杀人的罪名。我难以设想有一个从观看这种折磨中得到乐趣的上帝；如果确有一个上帝会残酷到这样不讲道理的地步，我肯定认为他不值得崇敬。不过这只能说明我在道德上已堕落到何种程度。

（《基本文集》，第76页，梅仁毅译文）

这里罗素运用了反讽手法，颇有斯威夫特之风。

而他也真是以斯威夫特为散文楷模。原来他一直追求明晰精练的风格：

我希望用最少的字把每件事讲清楚。……我常常花上好几个小时，寻找一种最简短的办法来清楚表达一件事。为了这个目的，我宁愿放弃对文章优美的要求。

只有当风格直接地、几乎是不自觉地表达作者的个性时，这种风格才算是好的，当然也只有当作者的个性是值得表达的。虽然直接模仿一直被认为是不可取的，但熟读好的散文使人得益不浅，特别在培养散文的节奏感方面。

（《基本文集》，第65页，梅仁毅译文）

在另一地方，他又说：

逐渐地，……我喜爱上了18世纪而不是17世纪，但我最喜爱的是18世纪初期——斯威夫特，以及（在一定程度上）笛福。从16岁起，我就在思想上形成一种习惯，在脑子里对一句话反复思考，直到取得一种优美、清晰和韵律的统一。我对头脑里出现的每一思想都如此对待，尤其追求简洁。

（《罗素生平》，第504页，梅仁毅译文）

这就清楚表明，平易散文的那条线从笛福、斯威夫特一直延伸到罗素。

用了这样的散文，平易、简练而又风趣地，罗素不仅讲哲学，还讲人生，艺术，文学，历史，评论时局，回忆过去，有许多深刻的观察，精辟的见解。仅在他晚年所写的《记忆中的画像》一书里就有许多好例子：

奥迪赛（荷马史诗）的世界是有吸引力的。一个人可以从一个岛驶向另一岛，而每处都有美丽的女士准备接待他。可是现在有移民限额，这就干扰了这种生活。

（第15页）

我以为智慧的要素在于尽可能从此时此地的压制下解放出来。

（第162页）

我以为儿童需要一种固定的生活制度，不过有些日子可以不执行。我也以为一个人如果要在长大时适合社会，那么小时候就应该了解他不是宇宙的中心，他的愿望也往往不是一个场合里最重要的因素。我还觉得在许多进步学校里所实行的鼓励独创性而不注意技术训练是一个错误。进步教育里有些东西我很喜欢，特别是说话自由，可以无拘束地探索人生的实际，没有那种把说一个脏字眼看得比干一件不仁慈的事更坏的可笑的道德观。但我又认为那些反抗不明智的纪律的人往往又做得太过分，忘记了某些纪律是必要的，特别在知识的获取方面。

（第14页）

常有人说，我所提倡的那种（理性）观点使得行动无力。我以为历史并不支持这种说法。英国的伊丽莎白女王和法王亨利四世都生活在一个几乎人人都是狂热分子的世界里，不是站在新教立场就是站在天主教立场，而他们两人都能避免他们时代的错误，由于这样反而做了有益的事，而且肯定不是没有力量的。亚伯拉罕·林肯领导了一场大规模战争，而片刻也没有离开我所称的智慧。

（第163页）

这里所说的他的观点是明智而带点怀疑主义的人生哲学，正是狂热的反面。然而罗素又承认有英雄主义的行为，有伟大的品质，有戏剧性的事件，真正该反对的是平庸和一律化：

英雄的生涯是受英雄的壮志激励的，一个认为没有大事可干的青年必定成不了大事。

（第187页）

罗素像斯威夫特一样，注意把恰当的词放在恰当的位置上，总是把最警策的一句放在一段的最后，有时是小结前面所谈，有时是奇峰突起似的端出新见。

一切形式的伟大，不论属于神或属于魔，都有某种品质；我不愿看到这种品质被对于平庸的崇拜所削平。

（第188页）

人们看电影，听广播，瞧电视。他们又沉浸于一种奇怪的爱好，喜欢尽快地变动他们在地球表面上的位置，而同时又力图使地球表面的所有部分都显得一个样子。

（第189页）

这最后一段话是指现代西方世界的人喜欢旅行，而所到之处又竭力移植他们自己的生活方式，说法的巧妙增加了它的讽刺力量。

罗素对于历史著作的今昔之别，也发表过看法。我们记得，他本人写的《西方哲学史》就是历史著作。

伟大历史著作的衰落只是伟大著作衰落的一部分。今天的科学之士写不出可同牛顿的《原理》或达尔文的《物种起源》相比的书。诗人们也不再写史诗。

（第190页）

卡莱尔谈到他的法国革命史时说那部书本身就是一次法国革命。这话是对的；正因这样，此书有一种持久的优点，尽管作为历史记录它并不合格。你读着它，就会了解人们为什么做了他们所做

的，这正是一本历史书应该使读者做到的。

（第183页）

罗素也关心文学，不少作家是他的朋友。他也写下了一些对他们的看法。关于萧伯纳，他的评价是：

他在辩论中十分出色，但表达自己的意见差一点，有点乱，到他晚年服膺系统的马克思主义才有所不同。他有许多值得大大赞美的品质。他完全无畏，总是有力地说出自己看法，不论这看法是否受人欢迎。他无情地对待那些不值得怜悯的人，但是有时也同样对待一些不该受他攻击的人。总起来看，我们可以说他做了很多好事，但也造成一些损害。作为一个偶像的破坏者他值得称赞；作为偶像本身，他就远不是那样值得称赞了。

（第75页）

而对于劳伦斯（《恋爱中的女人》、《贾泰莱夫人的情夫》等书的作者），他指出了其人的要害在于：

他有一种关于“血液”的神秘哲学是我所不喜欢的。他说：“除了脑——和神经——之外，还有一个感觉中心，独立存在于一般的心的感觉之外。一个人生活，思想，存在于血液之中，同神经和脑子毫无关系。这是生命的一半，属于黑暗。当我占用一个女人，这血的感觉就变得至高无上，我的血的知觉也超越一切。我们应该认识我们有一个血的存在，血的感觉，血的灵魂，完整而独立于脑和心的感觉之外。”我认为这完全是胡说，曾经猛烈反对，不过当时我还不知道它会直接引向奥斯威辛（纳粹集中营）。

（第106—107页）

这最后一语——即劳伦斯的思想如果发展下去最终会成为法西斯主义——是说得很重的，会有人赞成，但又显然会引起F. R. 李维斯那样的文论家的激烈反对。

他用同样锐利的笔法来品评他的同行哲学家。关于散他扬那——一位极有天才、在美学和哲学都有重要著作的思想家——他这样说：

> 散他扬那似乎从来没有觉察到，如果他能把对过去的忠诚变得普遍，就会产生一个无生命的世界，任何新的好东西都无法在里面生长。……至今仍无疑问的是，新的东西永远不能像旧的东西那样成熟，因此崇拜成熟就无法适应新的卓越成就。这就是为什么散他扬那的优点是文学上的，而不是哲学上的。

（第91页）

如果说这是谈老一代的哲学家，那么对于50年代流行英国的新的哲学流派罗素也有批评。这一流派的人大部分是牛津大学教师，他们认为用普通语言就可说清哲学问题，无需专门术语，因此被称为“普通语言”派。罗素对他们的主张表示不能赞同，提出五条理由：一、这个理论不是真心话；二、它被用来替那些只有古典语文教育而不懂数学、物理、神经学的人做辩护；三、提倡它的人口气中总有一点唯我独正的味道，像是谁反对它就是反对民主：四、它使哲学变得琐碎；五、它几乎不可避免地会使普通道理的含混糊涂在哲学家之间永久化。接着罗素写道：

> 让我们举一个比较公道的例子，如不朽问题。正统的基督教断言我们能超越死亡。这一断言是什么意思？在什么含义下（如果有任何含义的话）这一断言是真的？我所谈的那些哲学家会考虑第一

个问题，而说第二个问题与他们无关。我完全同意：在这种情况下讨论一句话是什么意思是重要的，作为考虑实质问题的前奏也是十分必要的，但是如果对实质问题不置一词，那么讨论一句话是什么意思就是白费时间。这些哲学家使我想起一个商店老板，有一次我问他去温彻斯特最近的路怎样走，他向店堂后面一个人高声喊道：

“一位顾客问去温彻斯特的最近的路。”

“温彻斯特？”一个看不见的人回答。

“是。”

“去温彻斯特的路？”

“是。”

“最近的路？”

“是。”

“不知道。”

这个人想把问题的性质弄清楚，但对于回答问题本身不感兴趣。这就是现代哲学如何对待寻求真理的人。能怪青年人转而研究别的学问么？

（第157页）

这是一段别开生面的文章。有趣的是，不少这些“普通语言哲学家”实是罗素一度的门生或门生的门生，而他用来批评他们也是用了完全不含术语的“普通语言”。

罗素的方面广，成就大，散文也确是写得简洁、透彻，然而他却常有寂寞之感。这也在《记忆中的画像》一书里有多处流露。他这样写第一次大战宣告停战那一天的情景：

11点，停战协定宣布的时候，我正走在托顿姆考特路上。在两

分钟之内，所有店铺和办公室的人都涌到街上。他们截住了公共汽车，要它们开向他们要去的地方。我看见一个男人和一个女人互不相识，在街心遇到，彼此亲吻又走开。群众欢庆，我也欢庆。但我仍然同以前一样感到寂寞。

（第34页）

这寂寞是有哲学根子的：

总是有怀疑主义的智慧，在我最希望它静默的时候，向我低声诉说着它的疑心，这就把我从别人的轻易的乐观分割开来，把我带进一个荒凉的寂寞境地。

（第38页）

只是到了第二次世界大战前夕，这情况才有所好转：

在所有的工作和乐趣下面，我从青年早期起就感到寂寞的痛苦。只是从1939年起，我的孤立感大为减少了，因为在最近15年里我在大问题上同多数同胞的意见大体一致。

（第39页）

这话是在1954年写的。之后，罗素又工作和抗争了16年。这是他参加反对原子武器、反对越南战争、同萨特等人组织国际战争罪犯审判法庭的并不平静的岁月。寂寞或不再感到孤立，正确或错误，他在晚年仍然是一个热切关心人类命运的哲学家。

读艾德蒙·威尔逊的书信集[1]

艾德蒙·威尔逊（1895—1972）在中国不是一个人们熟悉的名字。事实上，他没有留下惊天动地的作品，本人也早在十几年前死去了。但是他是值得我们研究的，首先是因为他介绍了许多重要作品。他的成名作《阿克瑟尔的城堡》（1931）是介绍现代主义的好书，重点论述了两个爱尔兰作家（叶芝，乔伊斯），两个法国作家（梵乐希，普鲁斯特），两个美国作家（艾略特，格特鲁德·斯坦因）。现在看起来，这六个人除了斯坦因不甚重要之外，其余五个人确是现代主义的支柱。在20年代之末，当人们对于这些作家还在争论或根本不加理会的时候，威尔逊就能清楚地说出他们作品的优点，比较系统地介绍整个现代主义潮流，而且把欧洲大陆、爱尔兰和美国串起来讲，这就表明了他的多方面的知识，他的眼光和历史意识，他的文才。

十年之后，他在另一本著作《创伤与弓》里，又运用心理分析的方法，把狄更斯的内心创伤和他的创作特点联系起来讨论，加深了读者对于这位大小说家的了解。

其次，威尔逊是卓越的实践批评家。他当然不是没有理论，但主要是一个就书论书的批评家。英美文学批评以其实践性见长，许多作家兼写文论，形成一个悠长的传统。这些人从创作实践里得到启发，写起文论来不仅言之有物，而且常有卓见，文笔也优美可读。但是这样的实践批评家是越来越少了，威尔逊却能在担任《纽约人》杂志评论员的漫长岁月里，维持这个传统的标准，写出了有见地又有文采的好书评。

他还有许多其他文学活动。例如，他也写过小说，剧本，诗歌，有

些作品也曾盛销。晚年他又付出巨大的精力，去研究死海古籍。他也卷入过文学争论，如，同美国现代语文学会里的教授们在出版美国文学名作丛书的问题上有过一场双方都感到很不愉快的争论：他为普通读者着想，反对教授们那种要把原作者稿子上的拼法和标点的错误也一一照印的学院习气。教授们有他们的版本学原则，而威尔逊则有作家的广阔视野。

他不让自己的眼光限于美国之内，而经常关心欧洲大陆的文学动态；他爱好希腊、拉丁的古典文学，然而又做了最新锐的作家如乔伊斯的义务宣传者；他懂得多种语言，除了在普林斯顿大学学过希腊、拉丁、法、意等语之外，还在40岁学俄语，50岁学希伯来语，70岁学匈牙利语，临死之前还想学汉语。他对马克思主义的知识也超过一般美国作家，所著《走向芬兰站》（1940）就是关于十月革命和列宁作用的论述。他也注意现代科学和哲学的进展，曾把爱因斯坦和怀特海德的学说同列为“智慧与想象力的构筑品”。[2]

他是美国文学中所谓“失落的一代”的同时人，其中司各特·费兹裘拉德尤其是他的挚友。他了解巴黎咖啡店对这些人的吸引力，自己也多次旅欧，然而他又不是一个“自我放逐者”，每一次总是回到美国，总是尽自己的力量帮助美国本土文学的成长。他较早就有了比较文学的某些观点——《阿克瑟尔的城堡》实际上是一部比较文学的著作——然而他更关心在深厚的基础上研究美国本土文学的传统。他自己编写的两部书——《面熟之感》（1943）与《爱国之血》（1962）——就是推进这方面研究的力作。

最后，他嗜文如命。他自己讲究写文章，已如前述；对于别人的写作风格，也是一直注意的。第二次大战一结束，他重返欧洲大陆，到处

访问作家，注意点之一是何处何人写了出色的文章。记录此行的《导游书以外的欧洲》（1947）一书是很好的游记，但其最精彩的部分是谈论作家们文章风格的那些片断。

要概括这一切，我们只能说：艾德蒙·威尔逊是一个现代美国的文化人。他的先辈是门肯、派林顿、范·维克·勃鲁克斯，更早一点还有爱默生和爱伦·波，比他晚一点的有麦息生、莱昂诺尔·屈里林、哈利·勒文、欧文·霍等人。

他们是美国知识分子中的“精华人物”，虽然有种种弱点，却在美国这个重物质、讲急功近利、有时很庸俗然而又充满生气的社会里关心世道人心，主持正义公平，坚韧地维护着社会文化生活的高标准、高格调，为此而同强大的反知识分子潮流抗衡。他们常是失败者，他们的人数也越来越少，以至哈利·勒文把艾德蒙·威尔逊称为“最后的美国文人”。[3]

* * *

以上的一点议论是由于重读威尔逊的书信集而引起的。全部书信集正由利昂·伊德尔教授编辑中，威尔逊的夫人艾林娜赶先挑了若干，编出了这部《关于文学与政治的书信集》，于1977年出版。

这本书的编辑体例也值得一谈。书信按年代排列，分为若干时期，每一时期之前有一个大事表，表中关于事件的叙述尽量引用威尔逊自己的话，同样，在介绍重要的收信人的时候，也是精选威尔逊有关此人的话来做前言；这样，编者尽量少出面干预，使得全书从本文到注释几乎都是威尔逊的原话——例外只有书前的说明、前言和序文，分别出自艾林娜·威尔逊、利昂·伊德尔和旦尼尔·阿伦之手。阿伦（《站在左边的作

家们》一书的作者，哈佛教授，曾于1982年左右来过中国）的序文，同后来哈利·勒文写在伦敦《泰晤士报文学副刊》的悼念文章一样，都对威尔逊的为人、作品和社会作用做了中肯的分析。

书信是一种亲切的体裁，只是有些文人写信也是着眼发表的，因此不免有故作姿态之处。威尔逊的信却不属此类。他往往是执笔疾书，直抒胸怀，因此写得随便，亲切，有时候也直率，甚至愤怒。总之，露出了真性情，这样也就更值一读。

他对朋友极热情，但对他们的行为、作品之类敢说真话，如果称赞，也常伴有批评，甚至指出错误。例如，在一封给阿尔弗列特·卡静（另一位著名的文学评论家，文学论著《在本土上》的作者）的信中，他写道：

> 亲爱的阿尔弗列特：我还在读你的书，我想我之所以对它热情不衰，不是因为你把此书献给了我；你知道我对于献给我的东西往往是有戒心的。总论部分尤其好，这类文章是特别难写的。这本书，再加上你在《大西洋》杂志上发表的那篇——它可能是你至今写的最好一篇——使我感到你真是功成名遂了。

这里所说“献给他的书”是卡静的重要新作《同时代人》，可见两人的互相器重。但是威尔逊接着又写道：

> 在你写的一篇论福克纳的文章里，德斯边因少校两次误作德斯边因市长了。

（1962年5月6日）

如果说卡静比他年轻一点，是后辈，那么对于前辈——而且是有名

的前辈，如文学史家范·维克·勃鲁克斯，他也是一样又热情又直率的：

我读了你的《山影》，感到是一种享受，同你其他的书一样，……但它有三个小错，我现开列如下，因为我知道你是力求完美的。

（1962年1月2日）

范·维克·勃鲁克斯、艾德蒙·威尔逊、阿尔弗列特·卡静三人都是有志于唤起美国作家和读者对美国文学的自信心的重要批评家。这些信件所透露的，不是别的，只是美国文化人之间频频通气和互相关照的动人情景。

用同样坦率的精神和直截了当的口气，威尔逊不怕打破人们心里的偶像、偏见，不怕触犯学术界的陋习、陈规。请看：

我从纽约买了《坎宁评论》的亨利·詹姆斯专号，玛丽刚读了它。我只翻了几页，但玛丽证实了我的看法，即这个专号像是完全由同一个人写的。兰索姆的身上真是缺少一点什么，否则他为什么老要编这些专号，谈这些一看就明白的题目——亨利·詹姆斯、象征主义等等——早被人家写绝了的题目，找一些对这些题目毫无见解的庸才来写文章，而不是去看看有哪些真正值得一读的人写了什么，想写什么。我遇见的人都对此不满。《南方评论》的叶芝专号也是一塌糊涂。它与其说是纪念叶芝，不如说是让《南方评论》大出其丑，因为评论叶芝的人与叶芝之间的差距是太大了。

（1943年10月22日，至阿仑·泰特）

40年代是“新批评”盛行之时，兰索姆正是新批评派的领袖人物，《坎宁

评论》、《南方评论》正是他们的主要理论刊物，当时以及后来以新派自居的文学研究者几乎是每期必读的。而艾德蒙·威尔逊一笔戳破了它们的纸糊门面！

他对于美国以外的类似现象也不放松：

> 《秘密情报员》叫我感到沉闷，老式的心理分析太多，堆积了一大堆，却不给人以真实感。李维斯专挑二流作品来大夸一顿，真是出色地表现了他的缺乏文学趣味。
>
> （1970年3月17日，致V. S. 普里契特）

这里，又是一箭双雕，既奚落原籍波兰的英国19世纪末年著名小说家康拉德，更奚落鼓吹康拉德的小说艺术的英国批评家F. R. 李维斯，又是一个所谓新派文学理论的大名人！

当然，威尔逊并不都对，可能兰索姆、李维斯都会做出反驳的。但是，我们是在谈一个作家的私人通信。如果他在写信的时候还故作公允之态，尽说些不痛不痒的话，那么不仅信不值一读，人也不值一谈了。威尔逊书信的好处，正在于他不随波逐流，敢于说出自己真正的想法。文学界有时也颇多乌烟瘴气，来这样一阵清风无疑是值得欢迎的。

威尔逊也有过分自信的时候。结果之一是陷入了同纳博科夫关于如何翻译普希金的激烈争论。两人本是好友，纳博科夫从苏联出来辗转到达美国之后，威尔逊还曾帮他找工作和出版机会。但是当纳博科夫将普希金的《叶夫根尼·奥涅金》译成英文出版时，威尔逊却对译文很有意见。结果，闹出了“美国人说俄国人俄文差，俄国人说美国人英文不通”的局面。文学翻译大概是最容易引起文人争论的题目了，威尔逊未能免俗，而且一直到最后，在1971年3月8日，他在回答纳博科夫表示和

解的信中，仍然说：

“我在修改我评纳博科夫译普希金一文中的俄文错误，但同时又举了不少你的败笔。”

但威尔逊并不总是同人争论的，在多数情况下，他对朋友是温暖的阳光，所追寻的是一场开心的讨论，一场充满智慧和风趣的谈话。书信里也多这方面的反映，例如：

艾萨亚·柏林……刚在我家度了周末。他是一个奇特的牛津教员。8岁离开俄国，因此有一种俄英双重性格，这一配合不常见，但完全令人倾倒。我们整夜做着精彩的谈话，时间不长，却谈了不知多少题目，但又都谈得有内行知识，有真正的智慧，还有闪耀的机智。他走了以后，我忽然感到，由于过去几乎不认识他，这一次我是把我一生里最好的故事、警句、最有刺激性的想法都一股脑儿搬了出来，放在他的头上，而且还装作临时想到的样子；很可能，他对我也是这样的。

（1949年6月6日，致妈曼·柯斯特勒）

这里，既写来访者，也写主人本人，两个自命不凡又颇会说话的人碰在一起，才有上面这个有趣的场面。

由于威尔逊的交游和见闻之广，书信里涉及的当代美、英、西欧的文人很多。他有一种本领，能够三言两语，就勾出一个作家的小影，或指出其人的特点、长处、毛病：

我曾碰见过劳伦斯一次，觉得他缺乏教养，有点歇斯底里。他的作品也给我同样的印象。

（1966年4月4日致西西尔·连恩）

我如约去见一个很神气的老头，他是这里大学的希伯来语系主任。他同一位同事一起接见我，在一间到处都是书的房间里，连坐下讲话的地方都没有，除了书之外，只有一张特大的写字桌。他的头发乱蓬蓬，像奥登一样；一只眼睛半开半闭，必是由于终年紧盯古代手稿之故。他很有风趣，但在指定了一位教师同我一起读希伯来文之后，很快就把我打发走了。

（1954年3月，无日期，致艾林娜）

关于桑塔亚那：我没有读过多少他的哲学，但十分欣赏他的其他著作。他自己说他只是不在哈佛教哲学之后才感到自由，我觉得这以后他的文章也更好了。因为他主要是一个作家。有一次他对欧文·埃特曼（他写过关于他的文章）说："你没说最明显的一件事，即我是错过了机会的诗人。"但他作为一个批评家也是很出色的，无论是评论思想、观点，或者文化。去年冬天我读了他的小说《最后一个清教徒》，觉得写得很好。我大学时的朋友有不少人同他书里的主人公相似，有许多共同点，真没想到桑塔亚那这位西班牙人对这类人了解得如此之深。

（1956年9月25日，致诺曼·坎普·司密斯）

我又碰到了伊夫林·华，谈的中心题目是他的新小说（《重访勃莱兹海特》），它在美国可能还未出版。此书一部分毫无价值，还显得滑稽，而这并非作者本意，所以必然令他感到悲哀，倒给了喜欢说坏话的伦敦文学界一个大开玩笑的机会。他极为势利，到了令人难信的程度（由于娶了一个天主教贵族家庭出身的老婆），喜

欢卖弄他所知的所谓大家族的内情，而他的贵族朋友则告诉他，他把什么事情都搞错了，这就使他狼狈不堪。

（1945年7月4日，致伊丽莎白·休林）

奥登刚才路过此地，到德国去了，将在那里调查轰炸造成的心理影响——他现是美军中的一个上尉。我上次到伦敦时，那里的人都在说他坏话，他的老朋友斯蒂芬·斯本德对我说他绝不可能再回英国，那将是世上最难的事了。可是几星期后，他在那里出现了，而且一如斯本德所说，不但毫无一点不好意思，而且高傲得很。他抱怨英国的房子冷，英国生活如何苦，并且对人说伦敦并未受到轰炸。英国人全气得说不出话来，只是为了礼貌才按捺住自己，没说出心里的一句话，即他这个调查轰炸对心理影响的人自己没有尝过轰炸滋味，多么可惜！他又对他们说：由于他自己是一个同性恋者，他知道艾森豪威尔将军也是。我喜欢这故事，因为英国人最会把别人贬低，所以看见一个移居外国的英国佬回来把当地伙计们收拾一番，我就感到太妙了！

（1945年7月4日，致伊丽莎白·休林）

以上牵涉到英国大小说家D. H. 劳伦斯，希伯来大学的一位老学者，美国名哲学家桑塔亚那，英国名小说家伊夫林·华，英美当代重要诗人奥登，一个个都活跃纸上，靠素描，靠讲掌故，也靠尖锐的、毫不客气的议论。

那么，在畅游欧陆名城、访问了许多作家之后，这位美国文化人踏上本土的口岸，又有什么新的印象，新的观感？

他仍然眼光锐利，能抓住新鲜的光、色、感觉，把它们立刻放在纸

上：

这一次回来，有一种奇怪的感觉。由于是从欧洲径直回到美国，没有心理准备，结果我感到像是进入了另一个外国，发现了我离开时未注意到的许多事情。人们像是都大得出奇，同欧洲人一比，显得缺乏焦点，缺乏味道（虽然味道在欧洲有时是很不好的）。过去曾叫我发生兴趣的许多事情，现在显得沉闷不堪了。人们似乎希望我们起一种伟大作用，但我看不出我们在提供灵感和卓见方面做了什么。我们唯一的伟大贡献是原子弹。我怀念起伦敦来——那些可爱的小饭馆，塞里尔·康诺利，他的香槟和他在摄政王公园的屋子……

（1945年9月11日，致妈曼因·配吉特）

几个月之后，又来了更深沉的感触：

对杜鲁门的信心正在下降。美国刚刚开始在适应它的国际地位，还没有真正的政策。这里的人有的听俄国人的，有的听英国人的，我都讨厌。这个国家似乎正在经历一个十分奇怪的阶段，不同于我记得的任何过去时期。我们的孤立已经烟飞云散了，同时许多其他东西也跟着消失了。眼前进行着的尊崇美国传统的国家主义式的宣传，在我看来，正是表示这个传统在死亡——正像在维吉尔和贺雷斯赞美罗马理想的时候，罗马已开始死亡一样……

（1945年11月5日，致妈曼因·配吉特）

当时第二次世界大战打完不久，世界躺在废墟里，美国正处在国力的峰巅，而威尔逊却想到古罗马由盛而衰的转折。以后他还要看到更多的变化：冷战，肯尼迪被刺，越战，等等。关于越战，这本书信集里几乎没

有任何反映，也许是留待将来的信函全集了。美国、欧洲、世界都在变化，而威尔逊本人，慢慢地由一个英锐的青年变成一个心脏病患者，行动不便了，所欠的所得税还不清，老朋友或死或散，人生的忧患更深了，但是他没有放下笔，编好了第27本书之后，还在间间断断地写信，一直到1972年5月27日——这是本集里最后一封信的日期，信是写给《纽约人》的主编的。6月12日，他终于死去。他的有些著作会存留下去，但也许只在他的几千封书信里，人们才寻到这位文化人对他所处的国家和时代的真正的、多方面的反应，它们不仅是好的散文，而且能比报纸、杂志、调查报告之类更使我们看清：美国高层文化是哪些人在构筑，他们的光荣和失败又在哪里。

---

[1]艾林娜·威尔逊编选：《艾德蒙·威尔逊关于文学与政治的书信集》，纽约：法拉·斯屈劳司·吉卢出版社，1977年。

[2]艾林娜·威尔逊编选：《艾德蒙·威尔逊关于文学与政治的书信集》，第703页。

[3]哈利·勒文：《关于现代派的记忆》，伦敦与波士顿：费勒出版社，1981年，第184页。

读《牛津随笔选》

牛津大学出版社出版了一系列标以“牛津之书”字样的选本，如新旧各版《牛津英诗选》、《牛津英国散文选》、《牛津十六世纪诗选》等，一直受读书界欢迎。不久前又出了一部《牛津随笔选》（1991），也是很好的读物。

此书编者是约翰·格罗斯，一个评论家，曾任《泰晤士报文学副刊》主编多年（1974—1981），熟悉英国文坛情况，挑他来主编这本随笔选是挑对了人。

这里说的“随笔”，英文原文是Essays。这个字不好译。取其广义，则在英国是指除公文之外的一切散文文章，牛津剑桥的学生就要每周写一篇essay。取其狭义，则可以专指小品文。我查了一下字典，上面的译名是：论说文；散文，随笔，小品文。“论说文”容易使人以为是正式“论文”，“小品文”则又造成兰姆式随感文章的印象，所以还是选择了“随笔”一名。

此书共选140篇随笔，作者达120人，其中有哲学家如培根、休姆、罗素，历史学家如卡莱尔、麦考莱、丘吉尔、路易斯·耐米埃、屈浮·罗伯，传记家如鲍斯威尔、里敦·斯屈奇，科学家如J. B. S. 霍尔丹，经济学家如J. S. 密尔、华尔特·贝吉特，还有一大群文论家，当然还有一般公认的大散文家，从艾狄生、斯威夫特、约翰逊直到萧伯纳、奥威尔。它也包括了美国人：爱默生、霍桑、梭罗、马克·吐温、威廉·詹姆斯、门肯、瑟伯、E. B. 怀特、艾德蒙·威尔逊、厄普代克等等。以作品写成时间论，从17世纪起各代都有，但以20世纪的比重最大，占三百多页，

为全书之半。

有些人平时不以随笔著名也在里面，如诗人、文论家燕卜荪，诗人贝吉曼，诗人拉金等，还有一位在《纽约人》杂志上写影评的宝琳·凯尔。

但有一类文章很少收入，即曾在19世纪末和20世纪初盛行的“为随笔而写的随笔”。它们大多是在兰姆的影响下写成，从书本或生活小事中找题目，卖弄风趣和幽默，以文字而不以内容胜的一类。编者在前言中提到他过去在学校里最怕老师“要我们就子虚乌有的题目写一篇轻松有趣的随笔”。这类随笔现在确是少见了。

兰姆本人当然仍是入选的，他和海什力特是19世纪浪漫主义时期的两大散文家。但是编者又认为：“这两人之间有巨大差别，到了本世纪这种差别就越来越使海什力特占上风。海什力特直截了当，虽然不免自我中心，却常能把个人化在所写题材之中。兰姆则过分依靠贩卖他的风趣，他的许多怪僻之处过去曾那样使我们感到亲切，现在却只能引起反感。不过他是能有精妙的见解的，如果你受得了他的矫揉造作，他的最典型的几篇文章还是有一种少见的温情的。”

可见这本随笔选不仅收罗全，而且有新意，还反映了当今英国读书界趣味的改变。

我在此书里读到了许多好文章。老相识如科学家霍尔丹的《论大小合度》。新发现如诗人贝吉曼的《一个新的威斯敏士特寺》（他是针对有政府部门主张拆掉此寺而写了这篇讽刺文章，笔调有似斯威夫特的《一个小小的建议》）。我的老师燕卜荪写的《菩萨的脸相》使我重温他的幽默和机智，而这是人们不常看见的他的性格的一方面。……如此

等等，无法尽提。但有一类文章给我印象特别深刻，愿意多说几句。这就是小型人物论。这类文章往往篇幅不长，而描写生动，见解深刻。它在17世纪的“人物特写”（Characters）中已见端倪，至19、20世纪而更出色。本书所收的这类人物论中，乔治·艾略特论卡莱尔和艾撒亚·柏林论丘吉尔与罗斯福就都很精彩。另有一批历史学家所写也同样令人爱读，例如麦考莱论克赖夫，G. M. 杨论《最伟大的维多利亚时期人》（实指《经济学家》杂志早期主编之一的华尔特·贝吉特，而贝吉特本人也是一个散文家，有《沉闷的政府》一文选入本书，也写得又务实又充满智慧），又如屈浮·罗伯论哲学家霍布斯。这些作者都是历史学家中的能文之士，似乎比一般文学家还多了一点东西，即一种透视古今的历史想象力。

谈论霍布斯的文章多得很，屈浮·罗伯却能别出心裁，在短短五六页的篇幅里既写了霍布斯其人，又写了霍布斯其书。其书即著名的《利维坦》。他这样简洁地、精辟地总结了《利维坦》的内容：“理论：恐惧；方法：逻辑；结论：专制主义。”他把霍布斯的重要性归结为两点：第一，他的散文风格。第二，“他把他的理论集中到一本单一的、适时的、完整的著作”，即《利维坦》，而利维坦这头怪兽是“一个逻辑系统”，“完整到不容许任何进一步发展”。而历史的讽刺是，当时这本书既迎合了流亡在法的查理二世，又使克仑威尔高兴：

> 两年后，克仑威尔在英国攫取了权力，霍布斯的放肆的学说忽然间同可怕的现实符合起来。……所有温和的、传统式的、讲实际的、虔诚的人们——不论清教徒还是国教派——都战栗着。

最后，屈浮·罗伯这样写霍布斯的晚年：

> 身子笔挺，动作灵活，他越来越健康，75岁还打网球，打完就

躺在床上让仆人按摩。然后，在他安静的睡房里，这位老单身汉大声唱起点谱歌来。他认为这样对肺部有益，可以延年益寿。他也确实长寿。似乎不会死，像撒旦，不过是一个好脾气的撒旦。80岁了，他写了《比希默斯》，依然论点荒谬，不可救药。86岁，为了解闷（有时他的居停主人家席间谈话不够精彩），他一下子把荷马的两大史诗全译成了英文。90岁了，他还在活动。他的脸色红润，淡褐色的双眼闪耀如炉烬中的余火。每当他把烟斗从嘴巴抽出，总有爽快、果断的妙语使所有的人听了开心。只有苍蝇打扰他，停在他的光秃秃的头皮上。关于他在任性的六十多岁时写的《利维坦》，他却一言不发。早就没有什么可以再说的了，那本书是最后结论。

这“最后”两字的位置摆得多好！文章也到此而止。

另一种文论：诗人谈诗

诗人谈诗，常能道人所不能道，许多精妙之点，令人神往。

他们多数不喜写皇皇大文，对诗的看法往往出现在日记、书信、笔记之中，也见于访问记、谈话录，以及他们读过的书上的眉批、旁注之类。

英国多诗人。也多这类谈诗的随意文章。

例如班·琼生，诗人、剧作家。他同苏格兰诗人特鲁蒙德的谈话录就值得一读。在这本书里，他说：“莎士比亚缺乏技巧”。又说：玄学派诗人“邓恩在某些方面是世上第一诗人”，但是“由于他不遵守轻重律，应该绞死”。琼生说话就是那样直截了当。他喜欢在酒店里同文友斗智，在“美人鱼酒馆”、“魔鬼酒馆”等处，顾客就听过他同莎士比亚互逞雄辩。后来琼生还写了一书，名为《树木篇，又名发现录》，表达他对于人生和文艺的看法，谈得多的仍是诗和戏剧的性质和他读书中的心得，仍然是亲切、富于人情味的。他在这里写下了对莎士比亚的最后看法。他仍认为这位大对手“空气太多”，但他又说：“我爱其人，珍惜其令名，崇拜之心，不亚于任何人。”

稍后的特莱顿写了一篇文章，叫做《谈戏剧诗》。文章相当长，内容是今古戏剧之别，和英法戏剧的高下。特莱顿本人是诗人，是今剧的首领，写的所谓“英雄诗剧”是一种新古典主义亦即法国风的诗剧，严整有余，深刻不足，失去了伊丽莎白朝诗剧的恢宏的英雄光泽。但是文章却写得十分动人，因为他采取了对话录的方式，描写四位才子在一个良

辰美景的好日子出去郊游，边走边谈，有说有笑，但在见解上各不相让，争辩中语多机智，整篇文章是用自然流畅的口语体写成的。这类谈话录也有一个欧洲传统。柏拉图的《筵席篇》就是描写在一次有苏格拉底参加的宴会上，老少咸集，热烈而风趣地讨论爱情这个大题目的情况，既是一件哲学史上的重要文献，又是一篇绝好的文学散文。

18、19世纪之交，雕刻匠、画家、诗人布莱克默默地生活和工作着，其实他是一个对时事深有所感的血性汉子。他喜欢在名流著作里面写下不客气的批语。例如他在一本培根《随笔》的标题页的中间大笔写下："对魔鬼王国献的妙策"。在当时名画家雷诺兹的《画论》里面，结合着批作者，他也不忘批培根。"培根的哲学毁了英国。培根只是另一个伊壁鸠鲁。""伟大的培根——人们这样称他；渺小的培根——我这样称他。他说凡事都须先经实验。他的第一条原则就是无信仰。"下面又另有一批："培根的哲学使得政治家和艺术家都变成傻瓜和坏蛋。"

布莱克为什么抓住培根不放？只为一点，即反对培根的哲学，即随实验科学而俱来的理性主义。

他对雷诺兹批得更多更系统。乔舒亚·雷诺兹爵士是18世纪70年代英国皇家艺术院第一任院长，其画颇受名公贵妇们的喜爱，但布莱克深厌其人、其画、其艺术原则，对他的画论几乎逐条批驳，主要强调的是："一个在心里找不到任何灵感的人不该斗胆自称艺术家。……一个在心灵和思想上从不走向上天的人不是艺术家"。

他对同时诗人华兹华斯也有意见，曾在后者的诗集上批道："在华兹华斯身上我看到自然人经常同精神人作对，因此他不是诗人，而是一个同所有真实诗歌和灵感为敌的邪教哲学家。"

如果我们觉得布莱克的批语谴责多于说理，对于写诗的具体问题谈得不多，那么读一读比他稍后的青年诗人济慈的书信，就会感到后期浪漫主义的某些特点。他同前辈布莱克有相似处，如对于想象力的绝对重视，认为“由想象力捕捉到的美的也就是真的”，因此后来诗中有名句说：“美即是真，真即是美”。他又说诗人无自我，无个性，也最无诗意：

> 我要说诗才没有个本身——它什么都是又什么都不是——它没有特性。……使讲道德的哲学家吃惊的却只使变色龙似的诗人狂喜。玩索事物的黑暗面和玩索事物的光明面同样无害，因为二者都止于冥想。诗人在生活中最无诗意，因为他没有一个自我，他总在不断提供内情，充实别人。太阳、月亮、大海、有感情的男女都有诗意，都有不变的特点——诗人可没有，没有自我——他的确是上帝创造的最没有诗意的动物。[1]

然而诗人又最善于吸收。为此济慈创造了一个名词，叫做“消极感受力”：

> 有好几样东西在我的思想里忽然合拢了，使我立刻知道什么品质能使人有所成就，特别在文学上，莎士比亚多的就是这一品质。我指的是“消极感受力”，即有能力经得起不安、迷惘、怀疑，而不是烦躁地要去弄清事实，找出道理。……对一个大诗人说来，美感超过其他一切考虑，或者说消灭了其他一切考虑。

这一名词——“消极感受力”——可能是济慈全部诗论里最引人注意，最挑逗人们去解释、评论的名词了，但是济慈并不长于创名词，事实上只创了不多几个，而且都是在写信给弟妹或朋友时信笔写下的。他倒是更善于用普通话去一语破的，如他称有些诗是“别有用心”的：

我们讨厌那种看得出来是有意要来影响我们的诗——你要是不同意，它就像是要把双手往裤子口袋里一插，做出鄙夷不屑的样子来。

这个谈到的姿势既简单明了，又形象具体，是一点儿没有诗意的。也只有真诗人，才不怕说这种大俗话。

又如，关于诗的三个信条：

关于诗，我有不多几条信条。……首先，诗应写得有点适度的过分，以此使读者惊讶，而不是靠标奇立异。要使读者感到说出了他最崇高的思想，有一种似曾相识之感。第二，诗的美要写到十分，要使读者心满意足而不只是屏息瞠目；形象的产生、发展、结束，应当自然得和太阳一样。先是照耀着读者，然后肃穆庄严地降落了，使读者沐浴在灿烂的黄昏景色之中。当然，想想怎样写诗比动手写诗要容易得多，这就引到了我的第三条：如果诗来得不像树上长叶子那么自然，那还不如干脆不来。

还有一段妙文：

我把人生比作一幢有许多房间的宅邸，其中两间我可以描述一下，其余的还关着门，还进不去。我们首先进去的那间叫“幼年之室”或者“无思之室”，只要我们不会思维，我们就得在那里老呆下去，虽然第二间房门已经敞开，露出光亮，我们却不急于进去。等到我们的内在思维能力醒来了，我们才不知不觉地被驱促前进了，一走进这个我将称为“初觉之室”的第二间房，我们就为那里的亮光和空气所陶醉，到处是新奇事物，使人心旷神怡，乐而忘返，想要终老斯乡了。但是呼吸了这种空气的后果之一，就是使人

对人类的心灵和本性敏感了，使我们觉得世界上充满了悲惨、伤心、痛苦、疾病和压迫。这一来，“初觉之室”的光亮逐渐消失，同时四边的门都开了——都是黑阒阒的，都通向黑暗的过道——我们看不到善恶的平衡。我们在迷雾里。——这就是你我当前的处境。我们感到了“人生之谜的负担”。

真是难得的好文章（而济慈根本不把它当作文章来写），因为当中有多少顿悟，而说法又多么不同一般，全都出自一个诗人最深的体会。这几间房子的比喻使人想到王静安的几层境界说，但是王静安似乎只是就词论词，没有济慈在诗的崇高境界里得到的“世界上充满了悲惨、伤心、痛苦、疾病和压迫”的感觉——而人们在一个长时期里还把他当作“颓废诗人”！

济慈也在书信里品评前辈和同时诗人。他见着好诗就高兴，但又保持头脑的清醒，一方面吸取前人精华，一方面自创新路，甚至对于密尔顿这样一位他曾刻意模仿的大诗人，他也终于毅然脱离其影响，说出了“他之生即我之死”那样决绝的名言。

* * *

诗人也写诗来论诗，这是中外皆然的。与杜甫的《戏为六绝句》或元好问的《论诗三十首》不同的，是欧洲诗人写得比较长比较系统。贺雷斯、波瓦罗、蒲柏——这是许多人知道的例子。彭斯在给拉布雷克的诗札里也酣畅地谈过他的诗歌主张：

批评家们鼻子朝天，
　指着我说：“你怎么敢写诗篇？
　散文同韵文的区别你都看不见，

还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！
……
我只求大自然给我一星火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使我驾着大车和木犁，
浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进了心灵深处！

这是好诗，也是好主张，浪漫主义的大篷车正在田野上行进！拜伦在《唐璜》里骂过湖畔派，主要是不喜欢那批“变节者”，济慈追怀伊丽莎白朝诗人的恢宏大度，更有点文学批评的味道。20世纪的奥登哀悼叶芝，固然怜惜其诗才，但更多的是把他的逝去看作一个文明时代的终结。奥登此篇是优秀的诗作，但以对叶芝的具体成就而言，他没有像当代盖尔语诗人绍莱·麦克林那样写得率直而又充满仰慕之情：

你得到了机会，威廉，
运用你的语言的机会，
因为勇敢和美丽
在你的身边树起了旗杆。
你用某种方式承认了它们，
不过口上也挂了一个借口，
这借口却不曾毁了你的诗，
反正每个人都有借口。

另一个凯尔特文化的继承者、苏格兰大诗人休·麦克迪儿米德则在有名

的《二颂列宁》一诗里探讨了一个聪明人想避免的问题，即诗歌与政治的关系。诗人看出了列宁是：

一种推动世界前进的力量，
最完善，也最开朗。

而相形之下，文人（包括他自己在内）是渺小的：

一切伟大的都自由而开阔，
这些人又开阔到了何方？
充其量只打动了边缘上一小撮，
对人类没有影响。

话又是说得非常干脆，同时又都是好诗。那么，应该怎样努力呢？回答是：

诗同政治都要斩断枝节，
抓紧真正的目的不放手，
要像列宁那样看得准，
而这也是诗的本质所求。

列宁的远见加上诗人的天才，
将要产生多大的力，
古今文学里所有的一切，
都不能同它匹敌。

不是唱小调去讨好庸人，
而是拿出全部诗艺，
就像列宁对工人不用速成法，

而讲了整套马克思主义。

有机配合的建设工作，
实干，一步一步前进，
首要事情放在首要地位，
诗也要靠这些产生。

这可以说是麦克迪儿米德在共产主义社会前景照耀下取得的诗歌观。

* * *

当然，诗人也仍有写论文的，有的还写得非常好。

古者不论，从浪漫主义运动开始，诗人们写的论文、宣言就不断出现。英国浪漫主义的两位开山祖之中，华兹华斯在《抒情歌谣集》第二版（1800）卷首写的一篇序言文章不长而意义重大，它否定了新古典主义诗歌，替浪漫主义诗歌打开了大门，从此诗坛进入空前的激荡时期，影响及于现世；柯尔律治写了一部书，名曰《文学传记》，强调了想象力的重要性，是算得上文艺理论的少数英文大部头著作之一，也产生了深远的影响。

19世纪后半，出现了一个诗人，名曰马修·安诺德，诗也写得不坏，但不及其论文更受后代重视。他的文章写得明白晓畅，而且会提口号，例如“试金石说”（用什么标准去判断作品真是第一流），“甜蜜与光明说”（即欧洲文明中有宗教信仰与古典文明两大成分），“诗为人生之批评说”，等等。从对后世的影响来说，安诺德的特殊的重要性在于他对文学的社会作用的见解。他生在19世纪后半，眼看由于工业化的无孔不入的影响，社会风气大变，各种思潮激荡，基督教的信仰衰微，想找一个可以代替宗教来维系人心的东西，最后找到了文学。他认为教育

的中心措施应是传播“世界上想过和说过的最好的东西”，也就是文化精华，其中心即是文学。他相信高雅文学能够挫败庸俗势力，提高社会的文明格调。因此他的文论也就不止品评文学作品，而是提出了有关世道人心的文化观、社会观。如今在英美等国，还有不少文学教授服膺其说。五六十年代颇有影响的英国文论家李维斯可以说是在新条件下继续着安诺德的斗争。

以现代而论，则最大的诗人而兼文论家无疑是艾略特。艾略特的诗有世界影响，而使这影响加速形成又四处扩大的则是他的文论。这些文论起初都是他替伦敦《泰晤士报文学副刊》写的书评，其中评格里厄孙教授编的《玄学派诗选》一文引起了读书界的玄学诗热，而一系列17世纪诗剧家集子的评论则又使文学界感到在这些莎士比亚的年轻同行身上有着一种精神的也是艺术的深刻品质。其实，这两者——玄学诗的奇喻和17世纪诗剧的深刻——加上法国后象征主义的都市风的嘲讽，正是艾略特的现代主义诗歌想要继承的品质，因此这些文论既阐明前人，又宣传己作。艾略特受过哲学训练，文章说理清楚而又有深度；同时，他有文采，善于比喻，善于举例，必要时也来一二个时髦名词（如“客观关联物”），在议论上又力求惊人，不怕扬言“《哈姆雷特》是一个艺术上的失败”，“密尔顿是英国诗里隔绝古今的中国长城”，“在17世纪英国诗里发生了一个重大的感觉脱节”等等，使得英美的文坛、讲坛上议论纷纷，从而更加推广了现代主义文艺观点的影响。他主编的《标准》季刊又以其国际性、现代性赢得各国高雅人士的赞赏，使他拥有更多的听众。

但不能只将艾略特看成一个宣传家；如果不是有真知灼见，而且文章确实写得出色，那么他的宣传也是不会奏效的。他的种种优点可以从他所写的另一篇论文看出，即篇幅相当长的《但丁》。在这篇文章里，

他说明但丁《神曲》的主要特点，特别是《天堂篇》的写法，回答了一个问题：即天堂向来是难写的——比地狱难写得多——但丁又是怎样写好的？艾略特通过但丁的用词、形象、气氛的烘托等等实例，并同莎士比亚做了对比，不仅回答得很圆满，而且进一步阐明了但丁思想和艺术的伟大。这样的文章应该说是最好的实际批评，但又不只就文论文，而还透视了欧洲文学的传统和一致性。

* * *

当代国际学术生活里的一个特点是讨论会多，已经有人写了小说讽刺那些飞来飞去在世界各地开会——并且兼干一些风流勾当——的大学人物了。在这类会上，照例有各种讲演，发言，各种论文的宣读，活跃了学术空气，但未必真正推进了学术。当然，也真有讲得精彩的，例如在1979年美国现代语言学会年会上爱尔兰诗人显默斯·希尼做的发言。

希尼出生在北爱尔兰，写诗有突出成就，被认为是叶芝之后第一人，近年来常在美国大学教书，但还未沾上学院习气，仍然用诗人的直觉和敏感来探讨诗歌创作。在这次会议上，人们请他谈的是“对诗歌的若干未说出的假定”。他比较了两首诗，一首是詹姆斯·赖特写的《写给梨花》，一首是罗伯特·洛厄尔的《渔网》。两人都是美国当代诗人，都写下了优秀作品，然而就这两诗而论，希尼以为赖特所作虽然也涉及了“嘲弄人的警察和年轻的暴徒”，但态度是消极的，隐退的，技巧上也松懈，不是力图从解决困难中见功夫，而是走了自由体的容易一路，因此总的说来，等于是默认了一种流行论调，即诗已不再是社会生活里的积极力量了。洛厄尔则相反，他对自己在历史中的位置有认识，并要自己的诗能承受住历史的猛烈冲击，对于语言也力求硬朗、准确，因此虽然洛厄尔一生除写诗外别无其他职业，却将写诗放在社会的全景中来看，从而也就无言地“谴责了那种认为诗歌活动太纯洁、太雅致，经不

住当前这一历史时刻的杂乱、粗糙的侵袭”的论调。希尼又进而评论《渔网》本身说：

> 这首诗初读可能使人觉得作者对自己有点溺爱，因为它谈的是诗人在不断修改自己作品中度过了一生。但是诗行的钢铁框架使诗篇没有坠入自我陶醉；它不是一篇言词，而是一种精心制成的形式，也是一种故意发出的声音，一开始像音叉那样甜美，而结束时则只听见一下下猛烈的撞击，像是有人在毫不客气地猛扣门上的铁环。此诗有一种内在的生命，它是在千方百计向一个形式行进——理解了这一点就会使我们不只注意它表面上所做的“无能为力”的宣告，而还注意到洛厄尔对于诗歌艺术作为一种职责的内在的信任。我们看出了这点，也就受到作者所做承诺的鼓励，并在这种承诺里听出了权威的声音。

这一番话涉及许多问题：诗人的历史感，社会职责，形式与内容的关系，表象与内情的矛盾，诗人的承诺和权威——有承诺才有权威，有权威才能使个人精心雕琢的艺术品在大众之间获得力量。这未必是一切诗人的信条，但是对于一个像希尼这样生活在一个世界上的“热点”，几乎天天看子弹在人行道的石板上爆炸的诗人看来，这是他的诗论，也是他的承诺。

---

[1]此处所引各段济慈文论的译文，出自周珏良同志之手，有个别改动。

语言之间的恩怨

语言的使用中有一个有趣的问题，语言学家似乎不大谈，倒是一些文学家直觉地感到了。

不久前看杂志，看到了这样一段话：

> 关于欧洲的将来，我个人的希望是：英国将继续把它最好的东西献给欧洲，即它的语言。英语是了不起的语言，是很好的材料，既可用来完成实际任务，又可用来表达各色各样的观念。没有另一种语言像它。它已经代替了法语而成为国际标准语。希望它能兴旺下去。

话是女作家缪里尔·斯巴克（Muriel Spark）在1990年对《新政治家》杂志记者说的。她是著名小说《珍·布罗迪小姐的盛年》的作者。当年《纽约人》杂志曾以整个一期篇幅全文登载这部小说，宛如发现了一个新的天才。她是苏格兰人，但是英文写得干净利落，以风格著称。

苏格兰作家绝大部分是用英文写作的，但有些人心里是不情愿的。不情愿而使用它有许多原因，这也是从1707年苏格兰同英格兰合并之后的政治、经济形势使然。有些人曾力图重兴苏格兰语，本世纪20年代的“苏格兰文艺复兴”运动里面的人物就曾试过，但是无法挽回大局。这当中诗人休·麦克迪儿米德的情况引人注目。他糅合苏格兰南部方言和字典上的古词，创造了一种拉兰斯语，写出了多首惊人地美丽的抒情诗，而且说过：

用英语的词来说苏格兰的事，

就像让吱吱的鸟来唱贝多芬的曲子。

尽管如此，后来他仍旧不得不用英语来写《悼念詹姆斯·乔伊斯》等长诗。1980年我去澳大利亚爱特莱德开作家会议，讨论到“文学与民族个性”的时候，听见苏格兰诗人、小说家伊安·克赖顿·司密斯说：他自己虽用英语写作，却发现它不足以表达他最深切的感觉，因此他有时还要用盖尔语和苏格兰方言写诗。

事情的另一面是：在广大的第三世界，却有不少人在用英语写作。拿不是母语的英语作为文艺创作上的语言，这就比用它作为商业语言高了一个档次。原因也是复杂的。有的是因为本国各部族语言繁多（如尼日利亚有两百种之多），没有一种有超越小区域的重要性，加上殖民者推行英语，英语也就成为共同语言；有的是因为居民大部分是从外边运进来的奴隶的后代，当地流行的是混血儿语言，受英语教育的知识分子也就感到英语更具优势，如在西印度群岛一带；更有一种情况如印度，虽然原有各民族的高度发达的文学语言，英帝国主义却以政治经济的压倒优势硬把英语加在他们头上，通过学校培养了一批兼通英语的知识分子阶层，其中一部分人从19世纪起始就用英文写作。麦考莱的远见产生了尼赫鲁的文雅英语。不论什么原因，事实上今天世界上，有众多英语作家活跃在英语国家以外的地区，特别是在印度、非洲和西印度群岛三个区域出现了有全世界声誉的英语作家，近年来得诺贝尔奖的就有索因卡和沃尔考特。

这些人是心甘情愿地用英语写作么？沃尔考特有一首诗透露出个中一点消息：

我，已经诅咒过
那个喝醉的英国警官的我，将怎样

在这个非洲和我热爱的英语之间选择？
两个都背叛，还是送还它们给予的一切？
面对这样的杀戮，我怎么能宁静？
离开非洲，我又怎么能生活？

（《远离非洲》，王伟庆译文）

这一节诗之所以有意义还因为沃尔考特是在远离非洲的西印度群岛谈他的矛盾：非洲是祖先，是古代历史；英国警官是造成他远离非洲的压迫者，是近代历史；英语是后者的一部分，然而他却爱它，用它来写作不止是心甘情愿，而且全身心投入，写出了他最隐秘的感情。

处于类似情况的还有许多人。就在西印度群岛内，还有一个V. S.耐波尔，著名的英文小说家，几度成为诺贝尔奖的候选人。在一个意义上，耐波尔更值得研究，因为他是印度人的后裔，在他的身上混合着古老的印度文化、西印度群岛的现实经历和一支非常锐利的英文文笔。

然而沃尔考特和斯巴克所称赞的英语却是有“内部矛盾”的。这一点同样有当代诗人的话可作印证。

这位诗人是东尼·哈里逊（1937— ）。他也是一个奇异的混合：产业工人的后代，学古典语言的大学生，政治上的左派，莫里哀剧本的译者，纽约大都会歌剧院上演剧目的歌词执笔者，狂热的语言学者——正是他把词典、词典学家、语音学家和语音符号一齐搬进了诗歌，请看：

“诗是国王们的言词。你是那类
莎士比亚只让演丑角的家伙：写散文去吧！
所有的诗，包括伦敦佬济慈的，你知道，

都已由我们配音成了RP，即所谓
‘公认的发音’，请相信我们，
你的言语已掌握在‘公认者’们的手里。”

“我们说[ʌs]，不说[uz]，老兄！”
这就封住了我的嘴！

（《他们和我们》）

RP即是Received Pronunciation，“可以接受的发音”，语音学家旦尼尔·琼斯定下此名，将上层人士的发音同伦敦下层人民的Cockney之类的发音区别开来。哈里逊在另一首诗里就提到过这位“打盹的旦尼尔·琼斯”。琼斯本人已死，他的这个名词也不再为人接受，而哈里逊还在诗里尖锐地指责它，是因为他对这类事是充满义愤的。他在另一首诗里写道：

你居然成了诗人真是怪事！
你这诗才来自何处？

我说：我有两个伯父，乔和哈利……
一个口吃，一个是哑巴。

（《遗传》）

不只伯父们，他的父亲——一个锅炉工人——也是“哑巴”：

他渴求能从人的语言解脱出来，
那压了他一生的，铅一般沉重的舌头。

（《标以D字》）

一边是口齿伶俐的上等人，一边是舌重如铅的“哑巴”们，“他们和我们”的界线像刀切似的分明，这就逼使哈里逊奋起写诗：

我不得不吞下父亲们火一样的语言，
把它化成一串打结的火绳，去点燃
多少代压抑着的沉默，一直回到
亚当寻找创世名词的当年，
尽管我的声带会因受烤而变黑，
也仍将有火焰不断地唱歌。

（《食火者》）

他要吐出火来，用它来烧掉祖辈的沉默，而这火是同RP相对的粗壮的发音和这类发音后面的一整个庞杂的、卑下的然而是活跃的语言世界。

这后者就是所谓俗语（demotic language），其对立面是雅词（polite language）。两者当然有关联，然而区别是存在的，巨大的，而且不等于文言、白话之分，也不等于书本体和口语体之分。口语体当中仍然有雅与俗的分别，正同白话中有舞台式与街头式的分别。

如果说以上只是议论，那么历史和现实都要求人们面对一个具体问题。当第三世界的作家们学习英语的时候，他们该学习什么样的英语？当然，他们并无选择。殖民地的官吏和教育家早就规定了要学“纯正英语”。即使近来增加了口头英语的分量，也仍然是合乎规范的干净的英语。这方面的学习也是颇有成效的。一大批外国人学会了用英语写历史、自传、政论文、思想性著作，有的还写得比本国人更有文采。

然而文学作品却是另一回事。它不能只图雅洁，还需要写得浑厚，芜杂，粗俗，也就是需要学校所不教的俗语。世界文学里的喜剧和喜剧

性作品多是充满俗语的——没有俗语就没有拉布雷，也没有狄更斯。而近年来英语小说的趋势之一也似乎是更大程度地摆脱“满大人式”（Mandarin）的雅词而趋向乔伊斯式的俗语。

学校不教俗语，还因为俗语不好教，教它得同时教生活。俗语与当时当地的生活密切结合，是它的最丰富、最有趣、最有活力的表现之一。换言之，英语俗语是英国社会文化的一部分。这类英语俗语很难用来写第三世界的生活。

那么第三世界的英语作家怎么办？

对此，尼日利亚的钦纽亚·阿契贝说过一段话：

> 对一个非洲人，用英语写作有严重的不利之处。他发现自己写的情景和思想方式在英国生活方式里没有直接的对应物。这时他可以有两条出路：一条是试着在规范英语的范围内说出所要说的，另一条是扩展这个范围，让英语来适应自己的思想。第一条路会产生胜任而无精打采的、平淡的作品，第二条路则会产生新的东西，对英语会有价值，对他想要传达的材料也有好处。但是这条路也会不易控制，可以导致拙劣的英文被当作非洲文或尼日利亚文而被接受或加以辩护。我认为有能力扩展英语范围来适应非洲思想格局的人应该通过充分掌握英语——而不是对它缺乏了解——来实现这个目标。
>
> （《新国家里作家的作用》，《尼日利亚杂志》1964年6月第81号）

这是《分崩离析》的作者的经验之谈，而且他点出的问题不限于非洲人，对亚洲人、西印度群岛人和任何用英语写作的外国人都适用。同样

是两条路摆在他们面前：一条是拿自己去适应规范英语，另一条是叫英语来适应自己。但是要做到后者，首先要“充分掌握它”，只在这个基础上才谈得上创造性地运用它。实际的情况是：有作为的外国作家在运用英语的时候，总不甘心于写“无精打采的、平淡的作品”，而总是把英语的范围大力扩充，其极者就是拉什迪那样的“全盘语言”（Whole Language）。这名词是英国小说家安东尼·伯吉斯创的，用以指那类变动超过英语词汇和句式的局部，而在全面风格上加以改造的恣意挥洒的文字。不过拉什迪虽是印度次大陆出生，却在英国上中学大学并且工作多年，他对于英语是做到了“充分掌握”的。

问题是：拉什迪的“全盘语言”对于英语是祸还是福？或者扩大一点说，世界上这样多的人说写英语，对于英语是一件好事还是坏事？或者还可进而一问：这样地运用英语，对于当地语言又有什么影响？

学者乔治·斯泰纳曾经想过这方面的问题，他的回答是：

> 英语的国际化开始造成双重的削弱。在许多地区社会，引进的英语由于它的人为预制的词义场，正在侵蚀当地语言文化，使之难保独立性。有意或无意地，美国英语和英国英语在向全球渗透的过程里，变成了毁灭语言的天生多样性的凶手。这种毁灭也许是我们这个时代特有的生态破坏中最难恢复的一种。更隐秘的是，英语逐渐转变为世界贸易、技术、旅游的Esperanto（“世界语”）也对英语本身产生削弱的影响。用一句流行的话说，英语的无处不往正在得到消极的反馈。
>
> （《通天塔之后》，牛津，1975，第470页）

一种“生态破坏”——话是说得够有力的，而英语到处通行的后果是本身

的削弱，也正应和了一句笑话：“英语是最容易说得糟糕的语言。”对于听着大量有关化妆品、糖果食品、卫生用具、游戏节目、新潮时装等等的流行名词——往往是从英语译来的——从电视上不断袭来而苦于无法适应的一部分白发读书人，斯泰纳的话是会引起共鸣的。

然而阿契贝却说：“第二条路会产生新的东西，对英语会有价值，对作家所要传达的材料也有好处”。我的体会是：这里谈的是文艺创作。通过创作而给英语输入新东西是会有助于扩大它的想象世界的，而用它传达了当地现实也会丰富世界文学的内涵。

那么，这是不是双重的加强呢，或者说既有削弱，也有加强呢？语言与语言的碰撞和融合是文化与文化的交往的一部分，现今世界里这种交往正在变得更频繁更迅捷，而从一种语言本身来看，它总是既要保持过去的精华，又要吸收外来因素，否则无以传达新的现实。但是在这些之后，还有一个大问题需要注意，即民族感情。例如在比利时和加拿大，就都有一个民族为保持自己语言的独立而进行着激烈的斗争。从意识形态、生活方式等方面来看，斯泰纳所指出的“生态破坏”也仍在进行，需要第三世界的国家认真对待。回头再看缪里尔·斯巴克女士关于英语优越性的话，法国人就未必服气。我知道不少法国人以说英语为耻。总之，语言之间恩恩怨怨的事还多，需要进一步的观察。

与友人论文采书

珏良兄：

这次在南京开会，你没来。我是第一次来南京，先谈谈在这里的见闻吧。

由于是第一次来，就不免要抽空去看看市容和名胜。马路两旁的法国梧桐早已闻名，这次一见，果然好看，虽说叶子已落，粗壮而又蜿蜒的枝干显得白净雅致。玄武湖没看到，秦淮河还在疏浚，夫子庙前的一段水又少又脏，很难想象当年桨声灯影的盛况。但是夫子庙本身的改建错落有致，似乎比北京琉璃厂的恢复要成功，一大片方砖地朴素干净，走着也舒服，而旁边饭馆里的小吃——特别是那各式小烧饼——真是价廉物美，在北京是难吃到的。

文学上好像南京也占上风。两地都有诗文提到，但是也许由于我读得不够，总觉得咏北京的没有几篇能够记住，而咏南京的则从刘禹锡到萨都剌的诗词，一直到俞平伯、朱自清两位老师的散文名篇，都是至今难忘的。历史上北京多的是威严的宫殿和扬起金色尘土的马队，自有一种刚强之气；但论文采风流似逊于南京。

当然，这只是一个旅人的皮相之谈，写下来供你一笑而已。

会议上的事也难说得清楚。例如关于20世纪文学的“走向”。我谈不了“走向”，因为总觉得自己读得太少，连现状也不清楚。有些话也不能说得过早。前些年有人说英国当代诗歌不振，不如美国，现在出现了东尼·哈里逊等人，而当代最重要的英文诗人则数北爱尔兰的显默斯·希

尼，而他近年来大部分时间住在美国，实际上是非英非美的大西洋人。也许英语文学的国际化才是真正的“走向”，但也由来已久，从亨利·詹姆斯、康拉德等人起就如此了。

更实在一点的也许是关于文学史写法的讨论。这次从英、美、苏联、民主德国、印度等国一直谈到我们中国，算是把文学史的各种写法展览了一下，虽说比较概略，但也有点启发。我的想法你是知道的，在这次会上也说了一下，人们的反映似乎是我太重文学性，而对科学性注意不够。唉，我多么不喜欢这个“性”字！而我所提的文学性，也不是当前西方和中国文论界所提的“文体性”之类，无非是希望看到文学史写得有点人情味和文采。为什么这些年来出的中外文学史都读起来像普通社论，谈文学而本身无文学味！我们的前辈并不这样，鲁迅和闻一多的文学史类著作都是很好的散文，甚至是抒情散文。文采当然并不等于堆砌美丽的词藻，而是能有新见解，能从新角度看旧事物。过去金岳霖老师就说过，一个概念、一个公式也可以很美，例如表达得干净利落，比例匀称，形式引人。不是早有人赞美爱因斯坦的著名公式$E=mc^2$为分外“文雅”么？

会上听到的另一个好想法是要把文学放在大的文化的环境里来谈。我宁用“环境”或“气候”等字样而不愿用“背景”，因为一说背景就隔着一层，而文学是文化的一部分，最活跃、最敏感的血肉部分，语言则是它的肌肤。因此文学史在品评作品时，又必须要分析本文的语言，这样才能探索出它真正的内容、意义、文化史上的位置等等。德·桑克蒂斯的文学史就是这样做的，他总是能从语言、风格的分析出发，进而点出大问题、大环境。例如他说：“但丁表面上的粗糙、生硬甚至凶狠的风格也有助于传达他所生活的时代的气氛——即它属于近代世界的少年时期，充满了英雄主义，但又仍然是野蛮的。”他这样对比但丁《神曲》

中的两位女性：“这儿是弗兰齐斯嘉，永远地同她的保罗在一起了。……女人不再是贝雅特里齐，不再是中古行吟诗人歌颂的一类，游离于概念与真实之间；女人是弗兰齐斯嘉了，她是近代世界的第一个女性。”又如他这样论述彼特拉克：“怪诞的，哥特式的，尖角，突出点，影子，模糊的，不协调的，饶舌的，多余的，粗俗的，畸形的——这一切都被赶出了这个和谐的圣殿，只剩下一个艺术奇迹，它结束了一个世纪，开始了另一个世纪。作为艺术家的彼特拉克是快乐的，作为人的彼特拉克则不满意：艺术家占了人的上风，因为艺术家孜孜不倦地追求完美，而人则缺乏勇气正视自己。因此他的诗的美丽光滑的表面是冷的，下面没有黑黑的待发掘的深层，没有意志的强力，没有信念。这情况可以发展为悲剧，而实际上只成为挽歌。”这样的警句俯拾即是。如果有人能用这样的文笔来写出一部《建安文学史》，用实例（而不是忙于定义之争）来说明那个同样是既俊逸又野蛮的时期的“风骨”究竟是一种什么品质，它又代表着中国文化上的什么特点，那我们就有好书可读了。

闲话到此为止。这里的屋子很冷，披着羽绒服写也不方便，等我回来，再在你那温暖的书房里细谈吧。

祝好！

佐良

1987年12月1日

文学史在古中国的先驱

文学史的写法，世界上大概不止一个传统。西方传统是学者们熟悉的。是否也有一个中国传统呢？从表面上看，似乎没有。第一部以《中国文学史》为名的书是迟到1904年才出版的。从那时起，中国的文学史家们受过日本、英国、法国、美国、苏联的影响，却没有写出一部为学术界共同接受的中国文学史。国外用外文出版的中国文学史似乎也没有一部是多数学者满意的。这些文学史的主要问题是：没有多少中国特色。

这情形令人不解。中国人并不缺乏历史感；事实上，中国的史学著作属于世界上最优秀之列。他们也不缺乏批评意识，倒是有时候批评得太过了，在公元6世纪，中国的文论就已达到一个高度精微深刻阶段。他们早就有了一些有利于促成文学史的因素，包括一些近似文学史的著作。本文的目的是对这些因素做一简单回顾，并初步探讨一下为什么虽有这些因素而文学史仍然长远不能出现的原因。

一

中国史家早就有了将过去一代尽可能多的文学及其他著作加以记录和评述的做法，至少可以追溯到公元1世纪的班固。他在所编的《汉书》内加上了一个新的部分，叫做《艺文志》。这是一种有评注的图书目录，很有系统，而且翔实可靠。班固创始之后，历代史家继起效法，各朝的正史大多有了《艺文志》。除此之外，正史中的名人传总要包括若干文学家在内。范晔的《后汉书》又增加了《文苑传》。这些小传，

类似英国《国家传记字典》（DNB）中的项目，至今是古代作家集子的标准版里常有的附录。

6世纪初，发生了几件事情，都是有利于文学史的出现的。钟嵘著的《诗品》按照诗作的优劣来定诗人的品级。同时出现了两部选本。梁朝昭明太子编的《文选》收罗丰富，以后一千多年都是学者常用的大型选本，历史对它所做的注解评论就数量很大。另一个选本是徐陵编的《玉台新咏》，收集的主要是宫体诗，它是专题选本的开始。

将诗人按照高下分品是一种文学批评的活动，牵涉到评价与分类。钟嵘还表现出一种历史感，因为他所讨论的诗人是从古代一直排到他自己的同时，只是把活着的人除外。这一发展无疑是为文学史的出现准备了条件。至于选本也能有助于文学史，其原因也是清楚的。好些早期的文学史实际上就是变相的选本，不同只在于所选文章是按照时代先后排列的——因此出现了分期问题——并且用评述性的文字把它们串联起来而已。

但是比以上诸书更能促进文学史的产生的是刘勰的《文心雕龙》。它是一部系统性很强的文学理论专著，把文学创作的各方面问题都谈到了，这样的书在中国是不多的，加之它的论述很有创见，因此至今中国、日本等国的学者经常开学术会议来探讨它，赞颂它的博大精深。文学史家也会发现它是一个宝库。例如它有一篇题名《时序》，实是从古代到五世纪的微型中国文学史。作者在回溯了这一长时期内的主要成就之后，以下面一语作结：

文变染乎世情，兴衰系乎时序。

换言之，文学是随社会发展的。这话在今天可能已是老套，但刘勰活在

5、6世纪之交（？465—？532），那时候人们对文学作品及其来源还在用神话之类来做解释。在那样的环境里能说出这样的话，足见刘勰的创见是远远超越他的时代的。另有后续的一篇，题名《才智》，其中纵览了八个朝代的94位作家，目的在于探讨传统与个人才能的关系——而这也是一个现代文学理论家关心的题目。

《文心雕龙》的大部篇幅——共计20篇——是用来讨论诗文的各种体裁的。作者列举了33种：诗，乐府，赋，颂，哲学与历史著作，一直到章、表、奏、启、议、对、书、记，中间还有一些奇怪体裁，如对词、连珠和“七”。所谓“七”，是指一类散文诗，其中提七个问题或发表七点议论。这个分类也许有点繁琐，但从此也可以看出当时各类体裁的作品，不论韵文或散文，已是如何丰富的。

更会引起我们注意的是作者所用的历史观点。这20篇每篇都以一个概略的回顾开始。试以《明诗》为例，它的回顾包含了下列一段：

> 暨建安之初，五言腾踊。文帝、陈思，纵辔以骋节；王、徐、应、刘，望路而争驱；并怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴，慷慨以任气，磊落以使才；造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能；此其所同也。乃正始明道，诗杂仙心，何晏之徒，率多浮浅。唯嵇志清峻，阮旨遥深，故能标焉。若乃应璩《百一》，独立不惧，辞谲义贞，亦魏之遗直也。

这段文章虽然充满了人名和修饰词，进展的速度却很快，脉络也清楚，主要是因为刘勰把所论的作家分成了几类，并且点明了建安与正始这两个时期之间文学的巨大不同。英国学者大卫·尼科尔·司密斯曾说：“当人们将诗人们以家庭分类并且探溯他们所继承的先人时，文学史就出现了。”[1]在这里，我们也看到一部断代的中国诗史的雏形了。

刘勰此书还有其他值得文学史家取法的地方。

首先，他对术语的使用。刘勰所用术语不多，但每个都精选，往往只用一两个字就点明了一个重要的理论主张，例如“风骨”。“风骨”非刘勰所首创，在他之前已经有人用过，但指绘画和书法而言。[2]现在刘勰却把这两词作为他的理论体系的中心术语，不仅用来指个别作品，而且用来标出一整个文学时代的特征。例如他一再说“建安风骨”，后来的批评家也不断重复这句话。“风骨”的确实含义，至今有各种解释。但有一点也许是可以提出的，即用在建安时期的作家（其中包括曹操父子）身上，“风骨”所指的品质类似西方文论里的所谓“崇高”。中国的文论家们喜欢用比喻来思索问题，说明主张，这两字中的“风”是指不羁的运动或想象力，而“骨”则指坚强的性格或高贵的品质；两字合起来，就恰当地标出了那个动乱频仍的建安时期中一些勇将和逸士所写的诗的特点：苍劲，有力，格调高尚，同时又美丽动人。

其次，写法的简约。简约一直是中国传统文论的一大特点，直到20世纪初年都如此，后来才出现那种连篇累牍的冗长文章。刘勰从不辞费，总是三言两语，就能突出一个论点。事实上，他把评论纳进了几乎每句话的肌理之中，叙中有评，评中有叙，二者是结合的。例如他把嵇康和阮籍两位诗人放在一起讨论，说了这样一句话：

嵇康师心以遣论，阮籍使气以命诗。

（《才略》）

这里他何止仅仅提供事实，在这些词句后面有他对两人的景仰，所用的强烈措词和庄重韵律产生了一种力量，把这个论断一下子推到我们的面前，不容我们不加注意。

第三，他善于比较。上面所引关于嵇阮两人的句子就是一例。这类比较是他一贯运用的，整部《文心雕龙》书里随处可见。这部分是由于他写的是当时流行的骈文，而骈文着重对偶，易于进行比较。但刘勰的比较不是形式主义的，而有着充实的内容，措词往往很醒目，有时还带着戏剧性。比较也不总是三言两语，有时为了说清问题，也能长达一段，例如下引：

> 魏文之才，洋洋清绮。旧谈抑之，谓去植千里，然子建思捷而才俊，诗丽而表逸；子桓虑详而力缓，故不竞于先鸣；而乐府清越，典论辩要，迭用短长，亦无懵焉。但俗情抑扬，雷同一响，遂令文帝以位尊减才，思王以势窘益价，未为笃论也。

（《才略》）

这段话把曹氏兄弟做了比较，讲得很中肯，而且突破旧说，自有创见，但又从人人都能接受的常识出发，写法则既有力，又富文采。

最后，他的文学性。我们已经提到他的文采。上面的全部引文都是例子。他善用形象，“风骨”两字即是形象。他不仅利用骈文的形式来进行对比，而且很讲究“丽辞”的艺术性，不甘心于“言对”和“正对”，而刻意追求“事对”和“反对”，[3]一定要使一个句子做到其内部的两半在意义和声韵上都对比确切而说法巧妙，其用力之勤，效果之好，令人想起英国，18世纪擅长双韵体诗的蒲柏。但是他又从不让这些风格上的考虑妨碍他说出自己的真实意思。《文心雕龙》一书全部是用典雅的骈文写的，然而没有因此而模糊论点或挫钝词锋，读者也不因看这样长的排偶文章而感到疲倦，这便是刘勰的非凡的成功。

二

综上所述，刘勰的《文心雕龙》在几个重要方面都是文学史的先驱。

8世纪又有一个发展，有利于一种文学体裁的历史——具体说就是中国诗史——的兴起。

这就是在诗歌创作中出现了一个新的类别，即论诗的系列诗。这个类别的创始人是杜甫。

杜甫是中国两个最伟大的诗人之一——另一个是李白。以前，他也曾在诗里论过诗人和诗艺，例如写过有名的诗行：

清新庾开府，俊逸鲍参军。

他比刘勰更精练，只用一个形容词就说出了一个诗人的特点。但是这两行是写在《春日忆李白》一诗里的，而那首诗表达的主要是杜甫对李白的怀念。在别的诗里杜甫也写过很有文学批评创见的诗行，但也是零星的想法，而且是同别的东西夹杂在一起的。

等到761年，他写了《戏为六绝句》，这就不同了。这六首诗无论在内容和形式上都不同于杜甫自己——或任何别人——以前写的。它们集中讨论诗艺，并且回顾了过去两百年的诗坛情况。

有意思的是，杜甫又从讨论庾信开始，只不过在这里，昔日“清新”的骚客变成了笔力更健的老诗人：

庾信文章老更成，凌云健笔意纵横。

第二首是杜甫对他写诗之时流行的诗歌风气的评论，话说得极为直截了当，远不是过去人们所认识的那个温柔敦厚的杜甫了：

王杨卢骆当时体，
轻薄为文哂未休。
尔曹身与名俱灭，
不废江河万古流。

所谈到的诗人是所谓初唐“四杰”：王勃，杨炯，卢照邻，骆宾王。他们写的是当时宫廷喜欢的诗：有点浮艳，不免轻薄。等到8世纪中叶，人们对这类诗产生了反感，对他们也就颇多批评。杜甫对他们又是什么看法？对这诗的最后两行有不同解释，关键在于：它们是针对“四杰”的，还是针对杜甫同时人的？根据杜甫平素对初唐以及更前的诗人的总的态度来看，他对他们是谅解的，甚至欣赏的，他所称为“清新”的庾信和“俊逸”的鲍照其实都是艳诗的能手[4]，所谓“当时体”是指“当时的诗风”，当时的人们要求四杰写从六朝以来就已流行的宫体艳诗，他们也顺应时势，写了那类作品。然而尽管各代有各代的时尚，诗歌本身总是向前发展的，有如长江大河，永远流动。无论如何，在这里杜甫表达了一种能动的历史观。

在后续的几首绝句里，杜甫提出了两个论点。

一个是：不薄今人爱古人，清词丽句必为邻。

另一个是：别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。

这里的“别裁”、“伪体”、“风雅”等词都被后人一再引用、套用，作为论点，作为书名，热闹得很；但杜甫的本意却是惊人地简单、朴实：对古今诗人，不存偏见，择其善者从之，自有清词丽句来到笔下；不搞邪门歪道，以高尚纯净为主，向一切会写诗的人请教，于是自己的艺术天地也就大大扩充了。

说这番话的杜甫，当时已是老年。同他所喜欢的庾信一样，他也是“文章老更成”，也是有了许多年的“凌云健笔意纵横”。但他也展望未来，愿意将他的一生经验和诗艺观传给后来的人们。《戏为六绝句》既是过去二百年诗歌的小结，又是一位老诗人写给将来的留言。

后来的诗人也没有辜负杜甫。他们效法了他以诗论诗的榜样，从宋朝到清朝，九百年之久都有这类的诗出现。实际上是在中国古典诗的大传统之内又建立了一个论诗的诗的小传统，后者的一个重要发扬者是金朝诗人元好问（1190—1257）。他也写了一系列的诗讨论从魏晋以来的诗歌发展，但规模比杜甫的六绝句大多了——他一共写了30首，总题就叫《论诗》。

开宗明义，元好问以恢复“正体”（以别于杜甫所说的“伪体”）为己任：

汉谣魏什久纷纭，
正体无人与细论。
谁是诗中疏凿手？
暂教泾渭各清浑。

为此他讨论了30个诗人，从建安时代一直到宋朝，大体上按照时间先后排列。

元好问本人是一个不坏的诗人，对于前人颇有精彩的描述，例如这样写阮籍：

纵横诗笔见高情，
何物能浇块垒平？
老阮不狂谁会得？

出门一笑大江横。

最后一行来自黄山谷，但用在这里很合适。引用前人——特别是正在讨论的那位诗人——的句子，化入自己的诗，这是元好问以及后来写这类诗的人常用的手法之一。

但是，虽有这些优点，元好问的历史观却是成问题的。他反对发展变化，反对后来居上。这30首论诗的诗的中心思想是：宋诗（尽管他引用了黄山谷）是唐诗的堕落。这个思想表现在各处，例如有这样一首：

奇外无奇更出奇，
一波才动万波随。
只知诗到苏黄尽，
沧海横流却是谁？

事实上，宋诗虽有毛病，也有优点。苏东坡、黄山谷做了当时有出息的诗人不得不做的事，即在一个老的诗歌传统已经尽了它的作用，不再有生气的时候，勇敢地走出他们自己的路，创造一个新的传统。这两位都是写诗能手，有新的诗歌观和新的技巧：苏东坡的全面流畅和潇洒，所谓“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，黄山谷的以才学为诗，“虽取古人之陈言于翰墨，如灵丹一点，点铁成金”，都使得宋诗别有风味，对那些求新的读者是有吸引力的。宛如英国在伊丽莎白朝成百个诗人齐唱的抒情花朝之后，人们欢迎邓恩和其他玄学派诗人的讽刺性机智和奇思怪喻一样。可是元好问反对这种转变，他不是像杜甫那样“不薄今人爱古人”，也不相信“转益多师是汝师”，而是固定地站在唐诗一边，认为宋诗败坏了那个卓越的诗歌局面，这就表现出一种非历史的观点，不仅比8世纪的杜甫倒退，而且不及6世纪主张文学随社会发展的刘勰了。

值得深思的是：元好问的这一观点不限于他一人，而是许多诗人和批评家都有的，也不限于金朝，而是一直到20世纪都有人这样主张。在文学之士之间，一直在进行着——有时是激烈地，很伤感情地——关于唐诗宋诗孰优孰劣的争论。人们似乎是把这两个时代的诗歌，虽然中间隔了很多年，当作同时存在的事物看待了。

三

以上的简单回溯可以说明：古中国确有一些有利于文学史出现的因素。刘勰指明了一条道路。杜甫开创了写诗来回顾和评价历代诗歌的传统。正式史书里早有图书目录和作家小传。选本选出，“选学”构成一门学问。阐明文学作品的注释、笔记、文章也是每代不绝，其中有许多卓见。

然而尽管有这些条件，20世纪以前没有出现过一部文学史。等到1904年印行了林传甲的《中国文学史》，人们发现这是一本内容杂沓、系统紊乱的书，从中国文字的构成一直说到骈俪文的特点，几乎什么都有，而属于文学范围的东西则不多。据作者自述，此书是有一个蓝本的，即日本学者笹川种郎在早稻田大学用的讲义。

为什么在一个爱好文学、有深远文学传统的国家里，经历几千年之久，文学史迟迟不肯露面？原因何在？

谈到原因，我们就不是叙述事实，而是涉足于猜测之域了。我们已经谈到了以元好问为代表的非历史观点。此外，中国的史学本身也许也有问题。古中国对历史的看法是无所不包；既然社会上的一切活动，包括文艺活动，都列入正史，那么一部单独叙述文学活动的历史就似乎没

有必要了。

其次，中国古典文学传统本身的优点中包含着弱点。例如中国传统文学批评的行文简约是一优点，产生了许多隽言妙句，但却不惯于——似乎也不屑于——做较长较深的系统性讨论。对于史学和其他著作的文学性的重视，也是一方面使得中国的古文优美可读，另一方面则又造成过分注意美文的倾向，有时就显得华而不实。

在这些之上还有别的更大的问题值得考虑。在世界上许多国家，文学史的出现都是较迟的。英国第一部像样的文学史是托马斯·华顿的《英国诗史》，它是18世纪中叶才出版的。国别文学史的观念是等到现代国家形成、国家意识成熟之后才有的，德·桑克蒂斯的《意大利文学史》适应了一个正经历着诞生痛苦的意大利国家的需要，同时又表达了它的希望。

中国人几千年生活在一个自给自足的帝国之中，似乎是另外一种情况。

也许我们还可以看看同一个社会整体发展有关的方面。在欧洲经历着文艺复兴的空前变化的时候，中国最好的头脑不是用在过去曾使他们骄傲的工艺发明上，而是转到八股上去了，而不屑于八股的真正的天才们则又潜心于经学、文字学、版本学了，他们似乎缺乏一个广阔的思想天地。但也许这话根本错误：也许他们心里有远比我们所想到的更大更根本的东西呢？谁敢说持有非历史观点的元好问就一定不比我们这些还在同早已落伍了的进化论打交道的人聪明？

---

[1]大卫·尼科尔·司密斯：《华顿的英国诗史》，英国学士院华顿纪念演讲，伦敦，1929年，第14页。

[2]例如谢赫在《古画品录》里用“风骨”来指明画家的成就，袁昂在《书评》里用“风”或“骨”分别说明个人书法的某种特点。

[3]刘勰曾用了《文心雕龙》的整整一篇来讨论“丽辞”，中有语云：“故丽辞之体，凡有四对：言对为易，事对为难；反对为优，正对为劣。”

[4]“……淫艳哀音，被于江左，迄于萧齐，流风益盛。其以此体施于五言诗者，亦始晋宋之间，后有鲍照，前则惠休。……然尤以艳丽著者，实惟（徐）擒及庾肩吾，嗣则庾信、徐陵承其遗绪，而文体特为南北所崇。”（刘师培：《中国中古文学史讲义》，人民文学出版社，1957年，第91页。）

一种尝试的开始

中国人写外国文学史，总得有点中国特色。但究竟其中有些什么具体问题，最近由于写一部英国文学史，才算有些体会，写在这里，请同志们批评指教。

我们写的是一部五卷本英国文学史中的20世纪卷。参加者12人，历时八年，现已完稿，计21章，50万字。撰写之初，我们对此书内容和写法是有一些想法的，当时曾归纳为这样几条：

一、书是由中国学者为中国读者写的，不同于外国已有的英国文学史。读者对象暂定是大学高年级程度的青年和一般文学爱好者。

二、因此它以叙述文学事实为主，要把文学现象和作家、作品交代清楚，而不是假定读者已经大体知道事实，以批评、评价为主。

三、要包含较多信息，对某些贯通全时期的重要现象或品种单章集中叙述。

四、指导思想是历史唯物主义，尊重当时当地实情，但又要放在总体历史的变化中来看。

五、要着重作品本身，通过研究作品来讨论问题。因此要描述作品本身的内容和写法，要从中引用若干段落加以翻译阐释，使读者能多少接触到一点原作风貌。

六、写法也要有点文学格调，要注意文字写得清楚，简洁，少些套话术语，不把文学史写成政论文或哲理文，而要有点文学散文格调。

七、尽量吸收国内外新材料，新发现。

八、规格尽量照当代国际通行方式，要有参考书目和索引，要尽量精确。

写了七八年，这几条是否都做到了？

有的做到了，如叙述性、着重作品，还专章集中讨论了地区文学、妇女作家、散文和文学翻译；有的部分地做到了，如吸收新材料；有的需要更长时间的实践，如贯彻历史唯物主义；有的不甚一致，如写法，本卷执笔者不止一人，写法自有差别；又写法牵涉到文学史的模式问题，将在下面另节讨论。

至于此书的中国性质，一方面事实如此，写书的人是中国人，写时也着眼中国读者；另一方面，如何使中国人写的外国文学史既能符合外国原来事实又有鲜明的中国特色，则只能说是开了一个头。

中国特色牵涉到外国文学史写作的中国化问题。

中国化是要贯彻到许多具体问题里去的，也只有通过编写的具体实践才能把这个大问题所包含的内涵弄得清楚一点，具体一点。我们只开了一个头，也就没有足够的经验来全面谈这个大题目，只能略谈我们在编写20世纪卷的过程里碰到了哪些问题，这些问题又是怎样解决或没有解决的，从中又获得什么启发。

问题不少，我们择要谈三个。

* * *

一个是总的骨架问题。

要将无数文学现象理出一个头绪，需要一个骨架。其中的具体问题是：时间的上下限和这整段时间内文学发展的脉络。

时间：按世纪分是一个方便办法，但能否就从1900年开始？不能。因为许多文学现象不是突然而来，19世纪末期就有种种迹象了。以新戏剧运动为例：萧伯纳的第一个剧本写于1892年，而他所师事的易卜生则在1880年后就有剧本在伦敦上演了。再说，如果以1900年为界，则哈代将被腰斩为二，只剩下他的诗歌创作了。经过反复试写，我们最后把开始的时间定在1880年。这样，事情的来龙去脉比较清楚，作家的面貌也比较丰满，哈代就可以其诗人小说家的身份崛立在世纪的门口了。从我们的读者对象来说，他们一般只接触过小说或屏幕上的《苔丝》，不谈哈代的小说也是通不过的。以上说的是上限。至于下限，我们把叙述放在80年代。有些事情我们现在还看不清楚，十年的距离是必要的。另一方面，只有写到80年代，才能够使我们把大众传播文学的兴起和小说向后现代主义的发展，叙述得比较充实些，所以又不能结束过早。

脉络：按照世纪的大事件，如一战，战后的经济大萧条，二战，福利国家的建立和帝国的解体，等等，分头叙述当时的文学现象，是通常的办法，也是容易办到的。但是这办法的缺点是：文学好像只是政治经济的反映，它本身发展的脉络不清楚。我们后来的做法是：大体上保持这些事件的顺序，但加强文学本身的历史叙述，主要在两点上：一、文学潮流或运动的兴衰，如现代主义兴在20年代，衰在50年代；二、体裁或品种的演化，例如尽管诗与戏剧各有千秋，现代文学的主导品种是小说，20世纪尤其如此。原来我们对于世纪初期的几个小说家（如吉卜林、威尔斯）处理比较简略，后来充实了；对于50年代以后的小说变化，原来也只见一大串人名书名，后来就其中重要的作家做了专节讨论，着眼每人对小说艺术所做的贡献。这样处理的结果，就能比较清楚

地看出小说这个重要体裁中一条发展的脉络：传统现实主义→现代主义→新现实主义及后现代主义。

* * *

问题之二是，叙述怎样结合评论？

本书以叙述为主，但事实上没有纯粹的叙述。选一个作家一样作品来讨论就体现一种评价，给它的篇幅长短也代表了重视的程度，好的叙述总是包含评论的。

评论牵涉到理论问题。

提起理论，人们立刻要问：你们怎样对待近年来的西方文论？我们生活在一个阐释学、女权主义、新历史主义、接受论、解构论等等流行的时代里，搞的又是西方文学，不可能不觉察到它们。针对文学史本身，争论也不少，有的人根本否定文学史，有的人主张“重写文学史”。对于这些，我们的态度是：有不少流行理论是我们所不了解的，不必匆匆忙忙去联系；有的略有了解，要拿马克思主义去分别有用与否，做些取舍。

就我们所能判断的来说：一个大的问题是所谓文学史应该包括哪些作家即canon问题。这个问题不自今日始。当年艾略特等扬玄学派而抑密尔顿和雪莱，甚至提出在17世纪发生了一个大的“感觉脱节”，就是要重写文学史。文学史也确是在不断重写的，因为随着时代的进展，人们对作家作品的评价是会有或大或小的变动的。但是这类变动后来也会再变动的，如密尔顿、雪莱的地位就恢复过来了。变动也不是一个仅仅限于文学的问题，后面有意识形态的因素，艾略特反对的实是英国文学里的民主传统。

结合到编写，有两个具体问题需要解决：一个是如何对过去的经典作家重新评价；一个是如何把过去不重视或被抹杀的妇女、少数民族等方面的作家包括进来，纠正过去以男人、白人、欧洲人为中心的历史观的不公正。

我们对此采取了现实的态度。原来经典作家的地位，确有根据新发现新认识加以调整的必要，但是大体而论，他们是经过无数代读者（其中包括批评家）反复衡量而逐渐形成的。历史上的不公正也确实需要纠正，但在大量增加被埋没的人才和佳作方面，我们有一个实际困难，即资料不足。我们无法去英美图书馆、档案馆进行长期的发掘，所能依靠的只能是英美或西方学者在这方面的研究成果，而一直到现在，这方面的成果在英国文学领域内是并不很多的。

所以我们书里的名著单子，仍然大体上只能是一个传统的单子。

那么，中国学者在此就无能为力了么？

也不是。在大体接受这张单子的情况下，我们可以对其中的作家作品重新审视，做出评价，这不仅仅是一个要有新见解的问题，而是要有新的观点——在我们说来就是经过中国古今文学熏陶又经过马克思主义锻炼的中国观点。

举一个例说，对于20世纪主要文学体裁小说的发展，我们之中有的人过去对西方批评界的某些意见是深信不疑的。我们自己就很欣赏年轻的弗琴尼亚·伍尔夫能在高尔斯华绥、威尔斯、班纳特等人盛极一时的世纪初年，对他们提出挑战，称他们的小说是“物质主义者”之作，因为它们不像伟大深刻的俄国小说那样写人的灵魂。这次为了写好一战前的英国小说一章，我们重新看了这三位的主要作品，觉得情形不是这样。

高尔斯华绥抓住了福赛特家族的资产阶级灵魂，不能因为他后来的批判精神减弱了就把他“除名”。班纳特写得认真细致，描写英国小镇和巴黎两种生活和两种情感世界的差别，通过两姊妹不同的遭遇表达出来，也是颇见匠心的。而威尔斯是科幻小说在英国的奠基人，又是伦敦小店员生活的写实大师，任何人讨论英国小说而不提到他的贡献又怎么能说是尽到了文学史家的责任？这里并不存在否定伍尔夫的问题；她在当时当地的情况下冲决罗网的勇气是可贵的，正同她自己的艺术是精湛的。这只是因为我们享有几十年时间的更长距离，能看到后来发生的事，例如她所代表的现代主义也遭到了被别人超越的命运；同时也因为我们是中国学者，不那样深受西方某一流派理论的影响，不认为小说一定要写得艰深才是好小说，也不认为有清楚的故事线就是落后的表现。

另一方面，我们也没有走到另一极端，即不因为有些作家在中国不甚有名就不予以注意。例如福特·麦道克斯·福特。他被称为英美现代派小说的前驱，“小说家的小说家”。把他的《好兵》和《阅兵的结束》三部曲通读一遍，我们发现他不仅在小说的叙述方式上做了重要试验，而且对于现代社会里的几个问题——如英国大家族传统的衰落、英美社会文化的冲突与融合——都在作品里做了早于别人的发掘。这样的作家当然在我们的文学史里应有他的地位。

以上可以归结为一点：中国文学史家既不追随西方时尚，也不抱残守缺，而是注意收集信息，不放过任何真正有意义的学术发展，但又用我们的观点加以审视。比较而言，我们倒是能有英美学者往往缺乏的全面观——西方中心论就遮住了他们的眼睛。我们则力求把英国文学放在世界文学的总图景里来看，为此特加了《二十世纪英国文学与世界文学》一章，探讨了中国、印度次大陆、非洲和加勒比地区通过创作和翻译同英国进行的双向交流。

这种从外面来看英国文学的努力，对于英国文学研究大有好处。如一位美国学者所说：“在所有伟大的当代文化中，西方文化是气度最狭小的，因为它被锁住在进行现代化的当地经验里，缺乏对它自身的外面一瞥。”（保尔·A. 柯亨：《在中国发现历史》，哥伦比亚大学出版社，1984，第95页）这话也可用在英国文学身上，有时它的岛国狭窄气是相当浓厚的。

* * *

问题之三是：建立怎样一种文学史模式？

就英国文学史而论，大致说来，已有两种模式，即英美模式与苏联模式。每种模式内部并不一致，但是这两种模式各有典型的写法，两者之间的差别也是明显的。

英美模式着重学术考证和作品欣赏，近年来也对思想和社会背景给以更大注意。分期大体依据朝代和世纪，也用“文艺复兴”“启蒙时期”等思想潮流来划分，“浪漫主义”也作为一种文学运动给予总体叙述，“现代主义”也是常见之词，但“现实主义”很少用于小说以外的体裁，就在小说中也主要指19世纪中叶狄更斯诸人所作。重点作家叙述较详，也着重思想内容，但结合艺术和语言特点来谈，写法虽人各不同，受推重的则是一种有深度、有文采的一类，其著者如美国的道格拉斯·布什和英国的C. S. 刘易士，前者的17世纪早期卷与后者的16世纪卷（戏剧除外）是大型的牛津英国文学史中最得好评的两卷。美国鲍等五人写的单卷本也是学生常用的，其中谢尔朋的18世纪部分公认出色。但这是四五十年代的情况。近来美国由于更多地注意新派文学理论，对历史性学问有所贬低，未见有新的英国文学史出版，虽说美国文学史是在重编，其中哥伦比亚本已出。英国情况则文学史仍然繁荣，大型的采取论文丛编

形式（如塘鹅、新塘鹅、圆体），更值得注意的是单卷本通史。以我们所见的三种论，彼得·康拉德的人人丛书本（1985）有新见而凌乱，亚历斯白·福勒的勃拉克威尔本（1987）着重小说等体裁的演化，较有线索可寻，牛津插图本（1987）虽各章高下不一，总的说起来叙述较有头绪，比较适合参考。这三种通史虽是80年代产物，在模式上仍属英美学院派的传统。

这个模式有学术性，可读性，但系统性不强。

此外还有法国勒古易和卡撒米安的英国文学史（且不谈更早的有特色的泰纳之作），以英国的民族感为脉络，叙述清楚而有韵致，是过去我国大学常用的。70年代它新加当代文学一章，分类颇细，然论述不多，只见一大堆人名书名，有似目录。德国有修尔默所作，特点是把美国文学也包括进来。这些书体现法、德学派文学史的某些特点，但在总的模式上同英美相差不大。

苏联模式系统性强，如以人民性或现实主义为线索贯穿全书，叙述有一套程式，往往是时代背景加作家论，作家论又有其程式，即生平→创作历程→小结，所叙偏于思想内容，仅在小结中有一二语涉及艺术。这个写法不仅见于安尼克斯特的一卷本英国文学史，苏联科学院世界文学研究所的多卷本也大致如此。苏联学者致力于发现英美人所忽略的作家如宪章派诗人、工人小说家特莱塞尔（Robert Tressell），颂扬有革命性的作品如《牛虻》，但轻视或根本不提在英国家喻户晓的作家如琪恩·奥斯丁。他们也是在“重写文学史”，然而史的根据不足，对于20年代以来英美文学研究的新成果知之甚少。叙述的文字也比较空泛，刻板，不似在谈文学而似在谈政治。

这个模式有宏观，有发现，但对英国的历史和现状的了解不深，评

论也是粗线条的。

如以莎士比亚研究为例，苏联学者较早提出莎翁是一个人文主义者，对于莎剧的解释也有独到之处。但是对于16、17世纪英国思想和社会背景似乎缺乏细致的了解，因此等到英美“思想史派”和后来的“新历史主义派”出来论证当时的思想气候和权力结构，苏联学者的见解就显得根据不足了。

两种模式都曾影响过我们，解放前是英美模式，主要在教学中；解放后是苏联模式，主要在文学史的编写中，五六十年代出版的中国文学史就有后者的影响。这影响并不都坏，它使我们写得有点系统，注意政治经济背景，注意分析作品的思想内容。

但我们不满足。为什么谈论古往今来的文学的文章那样缺乏文采，叫人无法欣赏？因为这样，它所谈论的作品也很难吸引我们，这就抛弃文学史家的一个重要任务了。

于是我们回头要寻我们自己的模式。

有没有中国的文学史模式？

一方面，可以说是几乎没有。第一本名为《中国文学史》的书是一个名叫林传甲的人根据一本日本教材编的，在1904年出版于广州，内容驳杂，文字也无特色（据说还有黄人一书，也作于世纪之初）。

但是深入一看，我们却发现：论述文学发展、品评各朝代作家的著作古已有之，刘勰《文心雕龙》里的《时序》一篇就是浓缩的从上古到5世纪的中国文学史。从杜甫到元好问又有一条用韵文评述前代诗人的传统，形成一种诗史雏形。

到了我们这个世纪，更有各类文学史纷纷问世：体裁史如王国维的《宋元戏曲史》（1912），断代史如刘师培的《中国中古文学史讲义》，都是学术界重视的著作。

更近一点，则鲁迅和闻一多不仅有志于写文学史，而且都动手写过。鲁迅的《中国小说史略》（1920）和《中国小说历史的变迁》（1924）是开创性的体裁史，《汉文学史纲要》（1926）是概略的通史，可惜只写到汉代就中断了，而在《新文学大系·小说卷二》（1935）的序言里他又对现代文学中的几个文学团体做了特写镜头式的评述。而《魏晋风度及文章与药及酒的关系》一文又使我们看到，如果不是被迫害和辛劳过早地夺去了生命，这位文学巨人将会写出怎样精辟而又文采灿然的魏晋文学史以至整部中国文学史！

闻一多也有一部概略式的《中国文学史稿》（1944），其中有一篇《四千年文学大势鸟瞰》把全部中国文学分成四段八大时期，从“本土文化的抟成”起直到“未来的展望——大循环”，真是眼光不能再宏大的宏观了！他对中国“文学的历史动向”早已心中有数，认为从西周到北宋“这大半部文学史，实质上都是诗史”，但是“中国文学史的路线从南宋起便转向了，从此以后是小说戏剧的时代”（1943年致臧克家信）。他不仅说“今天的我是以文学家自命的”，就在被难前几个月还告诉朱自清：他“要写一部唯物史观的中国文学史”。

这部文学史不仅存在于概略和鸟瞰里，实际上也开始了写作，成果之一就是《唐诗杂论》，其中的《宫体诗的自赎》一篇就显示了这位诗人文学史家怎样在评叙一种诗体的演变的时候把诗歌敏感和历史眼光结合起来了。

再近一点，还有我们的老师钱锺书先生。《谈艺录》里谈过文体演

变，《宋诗选注》里讨论过一个重要诗派的兴衰得失，但不止这些，还有50年代科学院中国文学研究所编的三卷本《中国文学史》中的唐宋卷是钱先生主持的，并且写了至少《宋代文学的承先和启后》一章。这一章追源溯流，还描述了一个文学时代的横断面，既有宏观，又有富于启发的细节和引证。特别有意思的是，这章写在苏联模式盛行的时候，钱先生则用他特有的博学和爽脆、机智的文笔走他自己的——也是我们中国的——路。

只从以上简略的回顾就使人有信心地说：中国有探讨文学演变、文学体裁的兴衰、品评古今作家作品的深远传统。所谓文学史的中国模式不是就在此中么？这里只举几本书作例，其余如谢无量《中国大文学史》、郑振铎《插图本中国文学史》等等不一一具论。

当然，我们写的是外国文学史，时间是20世纪80年代，信息的传送和积累特别迅捷，计算机已经代替了书生桌上的文房四宝的时候，又为什么要把中国模式请回来？

回答是：英美和苏联两种模式都有不能使我们满意的地方，而中国前辈却能帮助我们解决若干重要问题，例如：

一、通过全盘的文化研究来勾画文学史的大脉络，如闻一多之所为。

二、通过对文学体裁的精湛研究来确定文学演化的特殊形式和一代文学递接另一代文学的明显轨迹，如王国维、鲁迅之所为。这是中国文学史家做得最有成绩的事情，以至到了今天，几乎所有中国学生都对本国文学有一个唐诗→宋词→元曲→明清小说的演化图。

三、所有中国文学史家，从刘勰到钱锺书，都在写法上为我们示了

范。他们写法各有特点，但有两点相同：（一）简练；（二）有文采。他们所写的文学史本身都是绝好的文学作品。

四、他们还告诉我们如何吸收外来的新思想的精华和做学问的新方法。刘勰精研佛教思想，王国维把过去中国士大夫轻视的戏曲列为重要的文学品种，鲁迅在文学理论上向苏联“盗火”，在文学史写作上则参考日本学者的著作，闻一多主张不仅要“不怯于‘受’，［还］要真正勇于‘受’”，有了“受”的勇气才能“继续做自己文化的主人”，而钱锺书则是通晓中西、对时下西方思想文艺新潮最注意也最善辨析的大师。

在这些前辈的指引之下，我们也要对西方文学史家加强研究和学习——学德桑克蒂斯的民族文学观念，学布兰岱斯的纵横欧陆的气魄，学朗松的谨严，学W. P. 卡尔的敏锐和精辟，学格里厄孙的雄迈，学圣茨贝利的爱好书如爱陈酒，学前面提到过的刘易士、布什、勒古易、加撒米安、谢尔朋，学众多的苏联文学史家，学艾德蒙·威尔逊，学《美国文艺复兴》的作者麦息生，学未竟牛津文学史莎士比亚卷全功的F. P. 威尔逊……

进行这样从中到西的学习，占领新材料，进行新分析——我们面前的工作还多得很，《英国文学史·二十世纪卷》的完稿仅仅是一个开始而已。

文学史写法再思

笔者从事英国文学史编写有年了，近来陆续有成品问世：断代史如《英国二十世纪文学史》（外研社，1994），品种史如《英国诗史》（译林社，1993），品种断代史如《英国浪漫主义诗歌史》（人文社，1991）。另外在排版或校对中的，还有通史《单卷本英国文学史》，断代史《英国文艺复兴时期文学史》和品种史《英国散文的流变》。这些书除第一项是多人合作以及文艺复兴时期文学史中的戏剧部分为何其莘教授所著外，其余都是我个人独力撰写的。

文曰“再思”，是因为我曾在《读书》1992年第三期发表过一篇讲述外国文学史写法的文章，题为《一种尝试的开始——谈外国文学史编写的中国化》。在那里，我把我们撰写《英国二十世纪文学史》的经验小结了一下，谈了几个问题。现在时间过了几年，书也写得更多了，感性知识大量增加，也就有了再思。

1992年所写已是经验之谈，后来的实践更证明所言可以成立，不过对其中需要注意之点，有了更深的体会。下面略谈几点：

一、我说过：针对我国读者，写外国文学史首先应该提供史实，以叙述而不是以议论为主。这点在上述各书里是贯彻始终的。然而做好叙述，并不容易，要求叙述者至少做到两事：（一）全局在胸，对整部书所包括的文学历史有一概观，同时又了解细节，能针对我国读者的需要加以选择，做到大事不漏，有些次要作家或作品少提或不提，而另一些该提而为我国读者不熟悉的则又须着重地点出来，多说几句。这都需要判断力，而个人所见，难免有偏，有时为了布局上的干净利落，容易在

细节上删略过多。所以稿成之后，还应多看几遍，看看有什么漏洞需要补上。（二）其次，叙述者要会讲故事。把文学史当作故事来讲，把其中的重要情节当作故事的高潮来介绍，把其中的主要人物写活写深，宛如演戏一样；但是还有一点，这戏得有说有唱，说的是情节，唱的是作品引文。没有大量的作品引文，文学史是不可能吸引读者的。其实有的作品不过几行诗、一段对话、一节小文，与其空口在旁议论半天，何不把它全文抄下译出，也让读者可以见见它的本来面目？这也就是说，一部文学史同时可以是一种名作展览。中国过去出的某些旧式中国文学史，实际上就是名作选段用评讲串联而成，这个办法似乎很不像“史”，但是我以为在新的条件下，只要做好全局规划，有高明的叙述作为引导，仍然是可用的。

二、然而叙述中仍须有评论，所谓高明主要是评论的高明，特别需要的是中外诗文评论中常见的一类一针见血之言。前几年，翻阅小西甚一的《日本文学史》英译本的导论的时候，我发现他引杜甫的“清新庾开府，俊逸鲍参军”来说明辨认作家特点的重要。我当时就想：为什么“清新”与“俊逸”两词造成如此深刻印象？因为它们准确，一语破的；扼要，两个字总结了一个诗人的一生风格；又因为这两个词本身有一种文学的光彩，叫人一见难忘。两词之间，也存在一种对照，对照即是比较，中国过去文论家笔下多的是确切而措词奇妙的比较。见于诗话词话的就有：

> 《吹剑续录》云：东坡在玉堂日，有幕士善歌，因问：“我词比柳耆卿何如？”对曰：“柳郎中词，只好十七八女孩儿，按执红牙拍，歌杨柳岸晓风残月。学士词，须关西大汉，执铁绰板，唱大江东去。”公为之绝倒。

这是爱好宋词的人熟悉的例子。更切近文学史本身，而且出自近人笔下

的，也不乏好例。鲁迅就曾写过：

……此外的许多作品，就往往“春非我春，秋非我秋”，玄发朱颜，却唱着饱经忧患的不欲明言的断肠之曲。虽是冯至的饰以诗情，莎子的托辞小草，还是不能掩饰的。

（《中国新文学大系，1917—1927，小说二卷》序）

也是扼要，有对照，有文学光彩——他是在用抒情的笔调写文学史。

什么时候，能在我国出版的外国文学史中，看到这样的文章？当然，这些都是难以企及的范例，但是前人做到了，我们至少可以从中悟出一点道理来吧？表面上看，这似乎只是文字问题，实际上还牵涉到许多其他问题。“清新”和“俊逸”这两个词背后，有着杜甫对于庾信和鲍照的作品的充分熟悉，而鲁迅如果不是对沉钟社诸人的作品有深刻理解，也难以说出冯至的“饰以诗情”和莎子的“托辞小草”。再进一步说，如果他们对所论作家感情上没有一种喜爱，恐怕也不会这样措词。可见作为文学史撰写者，我们首先要在感情上投入，对所谈的文学及组成它的大部分作家作品有爱，有同情，而这又是只能从长期的熟悉和亲近里才会产生的。

1992年之文只提“写法也要有点文学格调，要注意文字写得清楚，简洁，少些套话术语，不要把文学史写成政论文或哲理文，而要有点文学散文格调。”现在我觉得这提法还不够深，还应透过文字去看看背后的东西。

三、我在写《英国文艺复兴时期文学史》的时候，参考了牛津英国文学史中有关的两卷，觉得受益非浅。这两本一本是C. S. 刘易士的16世纪卷，另一本是道格拉斯·布什的17世纪上半期卷。这里只谈刘易士

书。刘易士是饱学之士，同时又有才气。你看他把16世纪一分为二，首先是“干巴巴时期”，接着才是“黄金时期”，这“干巴巴”（drab）一词又岂是一般史家敢于拿来概括一个文学时期的，然而他用了，显出非凡的胆识。他的叙述也是既有新见又有文采的，如这样比较丁台尔（英文《圣经》译者）和莫尔（《乌托邦》作者）的散文风格：

丁台尔持续而又明显地比莫尔高明的地方在于风格。他无可比拟地显得轻快，迅捷，更少芜词。他不讲究修辞（偶有头韵，重问，连接词的省略），但一点也不枯燥。他的节奏极好，正足以增强内容。在锐利上，在清楚上，在使读者跟着前进的力量上，他的文章同萧伯纳先生写的剧本前言有某些类似（当然要考虑时代的不同）。我们在丁台尔的文章中寻不到莫尔的胸襟广阔，而在莫尔的文章中寻不到丁台尔的欢快的、抒情的品质。丁台尔的某些紧抓我们心灵的句子已经一半是诗：“谁教鹰能眼光锐利地捕捉动物？上帝的儿女能同样锐利地认出父亲”；“使他们看得爱而又爱”，“圣灵所在处就是夏天”（虽然这最后一句，我们得承认，是从路德那里借来的）。读莫尔，我们感到伦敦的一切“烟尘、忙碌”，他句子的沉重脚步声使我们想到城市街道上的马车；读丁台尔，我们如呼吸山上的清新空气。在莫尔的所有玩笑后面，我感到总有一点忧郁；在丁台尔的所有严厉话语后面却有一种欢笑声，一种来自他自己说是“心的底层”的欢笑。不过我们不应把他们树为对手。他们之间的战争已经过去。任何明智的人会两个都要；他们几乎代表了英国人心的两极，互相增益有如约翰逊与雪莱，科贝特与布莱克。

（《牛津英国文学史：十六世纪英国文学（戏剧除外）》，1954，第192页）

对于这样的文学史家，应该给他充分的篇幅，让他写个痛快！

可惜的是，这样的作者从来都是不多的，现在似乎更少了。他这本书给我的启发是双重的，一是全书组织，二是作品点评。

四、我所写各书之中，自己觉得写得最顺手的是《英国浪漫主义诗歌史》。这里有一个理想的题材：一个大的文学潮流，有前潮（彭斯、布莱克），有主潮，主潮又分二阵，前阵为华兹华斯与柯尔律治，后阵也是更高的浪头则是三位年轻诗人：拜伦，雪莱，济慈。他们开辟了一整个诗歌新局面，所作与18世纪新古典主义诗歌截然不同，而又包含了20世纪现代主义诗歌的若干种子。他们合起来表现了英国年轻一代人处于法国大革命时期的激荡的思想感情，写得新鲜，有力，深刻，富于感染力，在诗艺和美学思想上也各有重大贡献。这就是说：这段历史已经替自己规划出了一个宏大的戏剧性的结构，不须写史人去另外编造。中国读者对这些诗人不陌生，但又不够熟悉，甚至有不同程度的误解，而对于浪漫主义运动本身则未必充分认识其重要。这就又给写史人足够的活动天地。我的做法主要是把他们每个人的重要诗篇通过引文（译文）和阐释一一介绍给读者，说明每人的发展变化，但是也着力于书的布局、层次：书前有导言《转折点》，在主潮的两阵之间插上一整章《两代人之间：理想的明灭与重燃》，最后又来了一个尾声——《高潮以后的诗歌局面》，在全稿已经送交出版社之后又特别加送了一章《浪漫主义时期的散文》，这样全书就有首有尾，形成一个平衡、匀称的整体。在逐个介绍诗人时，我总是把他们的思想结合具体诗句来谈，同时也阐明他们的诗艺和诗歌观。好在他们每人都有大值一谈的个性和特点，互相之间又有联系又有矛盾，能找到这样一个有七八个新锐的活蹦乱跳的大诗人共同闪耀天才的文学时期真是任何文学史作者的幸运！而我的幸运还在于在介绍他们的时候，我还有我的已故好友查良铮（穆旦）的第

一流译诗可以引用——他也是带着火样热情来译拜伦、雪莱和济慈的。如果没有他的译诗，我怕我难以做到对济慈的六大颂歌的详细阐释，也就难以酣畅地说明济慈不是如有些评者所说颓废唯美，而是在用重大的主题和卓越的诗艺提高人的全面敏感，从而也就提高人的素质。

到了全书之末我又对浪漫主义和现代主义之间的关系做了叙述。我写道："现代派诗人们对浪漫主义是有迎有拒的……而现代派不取的东西，也自有别的诗派继承了过去"，整个浪漫主义"早已越出英语国家，而成为全世界的影响，至今还在起着作用"，而"现代主义已经衰落了"，它只是文学史上的一个分章，浪漫主义这一大卷"却并未真正结束；实际上，它是说不完、写不完的"。

这样地端出英国浪漫主义的重要性是否恰当？这要等待读者和时间——更多的时间——来判断。但是有一点是可以记录下来的，那就是写这本书给了一个文学史作者以不小的温暖和安慰。

英国文艺复兴时期的社会与文化

16世纪，英国实现了两次大的变动。

第一次，是世纪前半叶亨利八世巩固王权并在宗教上同罗马教皇决裂，跟着进行了一场大规模的反僧侣运动，把大面积的教会土地据为己有，增加了王室收入；部分赏赐贵族，使他们更加拥戴中央。

第二次是世纪后半叶伊丽莎白女王领导英国臣民打败了西班牙无敌舰队，开始了海外扩张，国内文教艺术发达，从而出现大治的局面，到世纪之末才见颓势。

两次大变之间，英国社会又呈现一种什么面貌？

对于十四五世纪战乱频仍（例如“玫瑰之战”1455—1485）、民生凋敝的往日，英国人民是犹有余悸的，因此上下都渴望一个安定的局面。宗教哲学家理查德·胡克写了一本书，叫做《论治理教会的法则》（1593），论述治理教会与国家的大法，认为都必须遵从自然的法则，从个人来说就是必须服从“一个头或统治者”，这样才能使“秩序、温和、理智”得以控制住“感情”。

这时的英国家庭里，子从父，妇从夫，家长统治一切。社会如之，有一个权力中心和一个从上至下的尊卑制度，构成一种至为重要的秩序。这一点，在莎士比亚的剧本里也多次强调，例如《特洛伊罗斯与克瑞西达》里有优力利西的一段台词，常被引用：

所有的天体，行星，这个地球中心

都遵守等级，次序，地位，
规则，航程，比例，时节，形式，
职务，惯例，一线相接，秩序井然；
……啊，等级
是一切壮举的阶梯，一旦受到震撼，
事业就染上重病。要是没有等级，
社会里的集团，大学里的学位，城市
里的行帮，大洋两岸之间的和平交往，
家庭里长子的权利和义务，
高龄、王冠、节杖、桂冠的特权，
又怎能保持确实的地位！
等级一旦抛弃，犹如琴弦失调，
好一片嘈音，物物对碰，
好一阵冲突！海里的浪潮，
会猛涨高升，越过海岸，
将这个坚实的地球泡个稀烂！
强壮的青年会凌驾衰弱的老人，
不孝子会一拳打死老父亲。……

当时英国社会等级的实况，同时代也有记载，例如牧师威廉·哈里逊在《不列颠岛的历史记述》（1577）中写道：

我们把我们的人民分成四等。一等是绅士，以君主为首，其次是贵族，再次是爵士、地主、单纯绅士。二等是公民、市民……和有资财可以担任公职的人。三等是乡下的自耕农。四等是散工、贫农、一切匠人，如裁缝、鞋匠、木匠。此辈只能被治而不能治人，在国家内部无发言权或任何威权。

哈里逊忘了他自己所属的一种人，即僧侣，他们多数可列为绅士一层。此外他没有提到商人，但二等人中的市民显然包括了他们。

这些等级不是一成不变的，有钱的市民可以由于有钱买大面积土地而进入绅士一级。区别绅士与其他等级的是有无土地特别是大庄园。大贵族都是大地主。教会也是大地主，虽经亨利八世相当彻底的剥夺之后也仍拥有大块土地或享用来自土地的收入。

然而权力的中心却在首都伦敦。国王和朝廷在那里，政令出自那里；那里等级之分最为明显：

> 在伦敦，富人厌恶穷人，朝臣厌恶市民，市民厌恶乡下佬。一行厌恶另一行。商人厌恶零售贩，零售贩厌恶工匠，工匠里高级的厌恶低级的，开鞋铺的厌恶补鞋的。……

这番话是托马斯·纳什说的，他是诗人、剧作家、小册子作者，还写了一本颇值一读的流浪汉小说《不幸的旅人》（1594）。

尽管如此，想在社会上腾达的还是纷纷涌向伦敦。1600年左右，全英国人口大约是400万，而伦敦一城就有20万之多。这里市街繁华，商业发达。正因商业的重要，伦敦老城归市民管理。在今天仍称为“城”（the City）的区域内，市长掌权，国会和朝廷设在城区以外，一般不干涉市政。换言之，在伦敦有一个市民的权力中心。这一点对于推行宗教改革和支持日后的清教徒革命都有很大关系。

说到宗教，英国在欧洲各国中处于一种特别地位。别国或宗旧教，或拜新教，只有英国从亨利八世同罗马教皇决裂之后，实际上有三大教派，即英国国教派，罗马天主教派，清教徒派。英国国教还保留了一些天主教的仪式，在教义上也只是后来才逐渐加强了宗教改革的色彩。清

教徒嫌国教派不够彻底，主张废除仪式和主教制度，一切以遵守《圣经》为主。

清教徒在出现之初，不为社会所容，连文学家也嘲笑他们。班·琼生的《炼金术士》（1616）一剧里，就有两个清教徒跟着众人奔上术士之门，来寻求能变铁为金的“哲学家之石”。他们的形象是不美的，然而手中却掌握了英国的未来，因为他们苦干，所提倡的敬上帝同时发财的哲学打动了殷实的工商业者和一般小市民，变成内战中民主派的骨干。就在王政复辟的黑暗岁月里，他们也以“不服从国教者”的身份继续着政治斗争和商业经营。现代历史学家如韦伯和汤尼都认为，清教主义在西方资本主义的兴起中起了很大作用。

宗教纷争随着都铎朝君主的不同倾向而时时激化：亨利八世创立了英国国教，继位的他的大女儿玛丽却信天主教，烧死了不少新教的人——约翰·福克斯把他们的行迹写进了《烈士书》（1563）。到了伊丽莎白才又重伸国教教义，采取比较温和的办法对付天主教徒和清教徒，这也是她能够实现大治的一个原因。

经济上，由于从海外掠夺和正常贸易里捞到了好处，国内的工商业也在发展，纺织业的兴盛是其征象之一，羊毛的价格随着上涨，因此形成了大规模圈地运动，从而为乡下贫民带来了被逐出家园的灾难。托马斯·莫尔在《乌托邦》（1516）一书内痛言“羊吃人”的惨剧，同时还有民谣讥讽地说：

大人物这些日子
把教堂也变作了羊圈。

后来还有人控诉：“世界充满了无视上帝存在的人，他们从我们头上夺

走我们的房屋，从我们的手里买走我们的土地，他们提高我们的租金，不合理地罚我们大笔款子，他们圈走我们的公地。没有习俗、法律或条令能使我们免受他们的压迫。”

因此而人民反抗，起义频仍。1549年罗伯特·凯特领导反圈地起义，武装的贫民冲进了诺列起城。为了向圈地的地主们示威，他们在营地一次杀了两万头羊。

凯特的起义发生在伊丽莎白即位之前。在她治理的大部分时间内，英格兰内部比较平静。她一方面用严刑峻法对待贫苦人民，一方面在巩固王权的前提下缓和对贵族和市民的关系。她让贵族和一些新兴的资产者取得贸易上的专利权，鼓励他们从事海外冒险，富了这些人，也增加了她自己的收入。

有钱的贵族成了文艺的奖掖者。当时的作家或本人是贵族、绅士，或依赖贵族的赏赐为生。这就是为什么当时出版的诗文集上总要有“献给某某爵爷”等字样。爵爷接受了书，往往要送作者一笔钱。少数权势高于一般的贵族还进而“庇护”戏班子，受庇护的班子得以自称“海军大臣供奉”、“宫内大臣供奉”直至“国王陛下供奉”。英国16、17世纪的诗剧起自民间，然而后来却为贵族所欣赏并进而加以利用。诗剧的兴旺固然有他们的一份助力在内，诗剧的衰落也部分地是由于它迎合贵族趣味而得罪了日益强大的工商业者。

如果说莎士比亚生逢其时，出现在一个国家和社会的经济状况养得起诗剧这样一个新兴艺术的历史机会，那么这个机会历时不长，最终仍然在新的政治和经济势力的压力下消失了。

在思想文化方面，这个时期始终存在着新和旧的斗争。旧的主要是

中世纪思想，仍然顽固。前面提到过的等级论仍然深入人心。天主教的宇宙观虽遭科学冲击，也仍然受到信奉。流行于广大社会中还有迷信：迷信鬼神与征兆，迷信一系列的“相应”：人身上有四种气质（血性，多痰，怒火，忧郁），相应于宇宙里四种元素（气、水、火、土）；人的一生有七个阶段，相应于地球周围的七座星球；人是一个小宇宙，相应于自然界的大宇宙；在上帝、天使与草木岩石之间存在着一根“生命之链”，其最中的一环是半神半兽的人；等等。在1600年前后，社会上还流行着一种论调，认为世界在腐烂，人类末日即将到来，弄得人心惶惶，不可终日。

与之相抗的是两样东西：人文主义和科学。

人文主义者针对世界末日论，强调人的辉煌未来；针对人的渺小与有罪论，强调人的伟大与业绩；不重来世，而重今世；认为人诚然是不完美的，但可以努力向完美靠拢。为了破除愚昧，他们特别着重教育。16世纪之中，相继出现几个有影响的教育家：托马斯·艾略特、约翰·乞克、托马斯·威尔逊、罗吉·阿斯克姆，他们提倡希腊拉丁文教育，讲究逻辑和修辞，着眼不在训练学者而在于训练有为的行政者，阿斯克姆本人且是伊丽莎白女王的师傅。就连培根的随笔实际上也是为贵族子弟写的，所以出版之日，也冠以副标题曰：《公务与道德的劝言》。他们都看不起只会啃书的书呆子，而推崇能文能武的“文艺复兴式人”，也就是莎士比亚让莪菲丽亚在说到哈姆雷特时所形容的那种“一世英才”：

朝廷人士的眼睛、学者的舌头、
军人的利剑、国家的期望和花朵、
风流时尚的镜子、文雅的典范、
举世瞩目的中心。

这样的人的典型就是战死于荷兰的贵族诗人菲力浦·西德尼爵士。

至于科学，人们首先会想到培根。他本人并无重要的科学发明，但他所提倡的通过实验加以综合的思想方法却大大有利于科学的发展。但培根之外，还有别的重要科学家，如威廉·吉尔伯特，写了一本《磁论》（1600）。稍后一点，还有威廉·哈维，在1628年发表了有关血液循环的重要发现，同时又在胚胎学方面有建树。16世纪英国出版了大量科学书籍，数学书尤多，如约翰·迪尔泽的欧几里得几何学（1570）。培根用拉丁文来写他认为重要的科学、哲学著作，这些别的科学家则用英文，而且是清楚平易不加雕饰的英文。他们还互相通过讨论科学问题，设法接触有实际经验的工匠和旅行者。换言之，有不少想法并非培根一人所专有，这些科学家的活动已经展现出成立皇家学会的前景，包括学会所提倡的“近乎数学般平易”的文风。

这些人的作为构成了对中古思想的根本性打击，比偏于文化教育的人文主义者更厉害。正是面对这个局面，诗人邓恩发出了哀叹：

新哲学对一切疑问，
火的原素已被扑灭；
太阳也消失了，还有地球，
也非人的智慧所能寻到。
人们承认这个世界已经衰竭，
而在星球和天体上
寻找了多种新物；他们看此地
已被压碎成原子的本相，
一切破裂，全无连贯，
一切源流、一切关系全失：
君臣、父子都已不存……

（《世界的解剖》，1611）

这里的“新哲学”实指“新科学”，哥白尼和伽利略已在遭到诅咒，而“君臣、父子都已不存”成了对本文开始处所引的等级论的直接否定。邓恩是敏感的，他的“解剖”也是锐利的，但他还不知究竟，因为要等17世纪中叶，英国科学才真正发出改变时空的可怕力量。

密尔顿

一

人们对密尔顿的生平知道的比较多——远远超过莎士比亚——这倒正是了解他的作品所需要的，因为他的重要作品都与他所经历过的大事密切相关。

约翰·密尔顿（John Milton，1608—1674）生于伦敦一个富有的中产阶级新教家庭（他的父亲开了一家公证行和私人银行），从小受到良好的古典教育，17岁上剑桥大学基督学院，毕业后没有立刻工作，用了五年时间（大部分住在乡下）遍读古典文哲名著。1638年去意大利游历，有机会见到许多著名学者，包括伽利略，发现这位天文学家“已经垂垂老矣，但仍在受着迫害”。然而他的漫游突然中断了，他自己这样说：

> 我本准备再去游历西西里和希腊，但被英国传来的关于内战的可悲的消息阻止了，因为我认为在我的公民同胞们在国内为自由而战的时候我为了取得知识而在外国优游自在是卑劣的。

这话是写在他的《为英国人民申辩之二》一文里的。1639年8月他回到了英国。这样也就结束了密尔顿的第一阶段生活。他的一些较短的作品如《欢乐颂》、《沉思颂》、《科玛斯》、《利西达斯》都是在这个阶段写的。

第二个阶段（1640—1660）是密尔顿从事政治活动的时期，他写了多本论战性的小册子为清教主义的革命政权辩护。1649年即国王查理一

世被处死的一年，密尔顿被任命为国务会议的外交秘书，负责处理外交文书。1652年他双目全盲，当时他还只有43岁。这个阶段里密尔顿的主要作品是论战性小册子和若干首十四行诗。

第三个阶段（1660—1674）。查理二世复辟以后，密尔顿受到迫害，曾被监禁，经马伏尔等人说项而被释放。此后闭门家居，通过口授由人笔录的办法从事著作，《失乐园》（1667）、《复乐园》（1671）和《力士参孙》（1671）都是在这个阶段写的。1674年11月8日密尔顿病逝。

二

密尔顿最初的诗是用拉丁文写的，其中有描述春天风光和姣好人脸之作。英文作品中，《基督诞生之晨》（1629年作）从它的宗教虔诚和音乐性宣告了一个年轻诗人的崛起。一般读者爱读的则是配对出现的《欢乐颂》与《沉思颂》（均作于1631年左右），它们写出了两种心情下所见的两类景象，典雅如琼生，活泼则过之，例如：

来吧，轻快地舞起，
用脚尖巧妙地一踢，
右手牵着山上的仙女
名叫自由的甜蜜伴侣……

（第33—36行）

诗人用这些音乐性特强的短行描写了乡下生活的种种乐趣：随同青年男女跳舞，看农民打麦子，同他们一起喝酒，听他们讲古老的传说，看舞台上演出琼生和莎士比亚的诗剧，等等。这里出现的是一个愉快的与众

同乐的密尔顿。

《沉思颂》同样有乐趣，间有忧郁，却更动人：

让我的脚步不忘
漫行在经院的回廊，
喜爱那高耸的顶拱，
靠坚固的古柱支撑，
还有五彩玻璃的画窗，
投下幽幽的宗教之光。
更让管风琴鸣奏，
唱诗班齐放歌喉，
庄严的仪式，清越的祷颂，
甜美地进入我的耳中，
使我融化在极乐之间，
整个天堂出现在我的眼前。

（第155—166行）

哥特式教堂建筑和做礼拜时的音乐对于敏感的青年诗人造成了深刻的印象，短短几行，写出了他当时心境的肃穆、甜美，一种极乐之感把天堂带到了他的眼前。

青年密尔顿还写了一个假面剧，叫《科玛斯》，于1634年在威尔士边境的勒特洛堡演出。以前琼生是写这类剧的能手，它们大都带娱乐表演性质，是诗歌和音乐舞蹈的结合，供宫廷和贵族观赏，间或有点道德说教，但一般内容是不深刻的。密尔顿此作却不然。它除了有优美动听的歌曲之外，还有一个严肃的主题，即贞操问题。剧情是在一个傍晚两

位兄长带着妹妹走进一处森林，为了替她找点水果离开了她，她等了许久，起身去寻他们，没有寻着，却碰上了魔术师科玛斯扮作牧羊人把她引到了一处房屋，正在逼她饮酒，两位兄长在一个神灵指引之下赶来搭救了她。

道德胜利了，但是失败的魔术师科玛斯却不失他的光彩。他是一个老练的诱惑者，语言是华丽的，邪恶的：

听着，小姐，不要矜持，不要
为贞女的美名所骗。
美貌是大自然的钱币，不为秘藏，
必须流通，它的好处在于
互通有无，共享乐趣，
自身受用则索然无味。
如果你错过时机，那就会像
未开已谢的玫瑰，枯死枝头。
美貌是大自然的夸耀，须在
宫廷、宴会、典礼上展出，
赢得人们欣赏它的精美制作。

（第737—747行）

他甚至能把歪理说成格言：

夜晚同睡眠又有何关？

（第122行）

因为在他的生活中，夜晚只是宴游逸乐的时候：

午夜的长啸和狂饮，
醉舞，欢庆不停。

（第103—104行）

而他反对贞操的最大理由是它与大自然的丰盛和开放背道而驰：

呵，愚蠢的人，听信了
斯多噶派的博士们，
接受了犬儒学者的教条，
把干瘪苍白的“禁欲”加以歌颂！
大自然尽其所有地施舍一切，
毫不吝啬，又为了什么？
它用花果和羊群覆盖大地，
让数不清的鱼虾繁殖海里，
为了叫人人高兴，满足胃口！

（第706—714行）

对此，贵族小姐抗之以基督教化了的柏拉图主义：

骗子，不要诬蔑清白的大自然，
像是她要子弟们滥用
她的丰足；她是一个好的供应者，
但只向好人提供货物，
就是那些遵守她的严肃的法则，
服从节制的圣律的人。

（第762—767行）

她还进一步指出：

你没有耳朵，也缺乏灵魂，
不能了解高超的使命，深刻的神秘，
用它们才能讲清
贞操的神圣、严肃的道理。
你还配不上领会
比你现在处境更大的快乐。

（第784—789行）

带哲理意味的辩论性对谈是这个假面剧的特点：不仅科玛斯同贵族小姐辩，两位兄长也辩（辩论妹妹的凶吉），伴随的神灵也辩（他指出科玛斯虽逃而他的魔法仍然困住了小姐），对辩成了这个剧的结构原则，给了它一种美学上的匀称。其实这对辩也是在密尔顿心里进行的。他完全欣赏大自然的美丽丰足，但他又知道这当中藏有诱惑，更高的神圣守则是守身如玉。清教主义开始抬头了。

1637年密尔顿在剑桥的同学爱德华·金在海行中船沉遇难，密尔顿写了一首悼诗，题名《利西达斯》。它采取古典田园哀诗的形式，中间有许多典故，“利西达斯”就是神话人物的名字，借用来指爱德华·金的。

这首诗曾经引起一些批评，例如18世纪的约翰逊博士在《英国诗人传》里说：“此诗并未流露真情实感，因为情感不出在辽远的引证和奥秘的言论之间。……有闲心进行虚构就没有多少哀伤。”他的意思是，作为悼诗，此诗并未表达出对死去朋友的哀思。

哀思还是有的，情感也是真实的，主要是两种。一种是从朋友的死

想到了自己的命运。写此诗时密尔顿已29岁，在家园读书已五年，是继续隐居呢，还是投入人世？他是太息以道之的：

唉，不断小心地牧羊，
干这遭轻视的低微一行，
严肃供奉缪斯而无结果，又为何来？
同阿玛里丽嬉戏于树荫下
或缠在尼爱拉的秀发中为乐，
像别人做的，岂不更好？
名誉是刺激呵！清醒的精神举着它
（高贵心灵的最后弱点）
使我们鄙弃娱乐，过着辛苦的日子。
我们希望得到美好的报酬，
以为有一天会突然大放光彩，
却只来了盲目的命运女神，用利剪
剪断了这脆弱的生命。

（第64—76行）

这里提“牧羊”字样是采用古典主义的手法来指幽居乡野，“供奉缪斯”是指文艺创作，原来密尔顿甘愿为之，现在却起了疑问：所为何来？与之相对的是另一种生活，那就是同姑娘们鬼混，逍遥过日。人生又是那样短促，命运又是那样盲目而无情，说不定哪一天她的利剪就会剪断了一切追求荣名的努力！

另一种感情是：原来他曾想遵父命进教会为神职人员，但目前的教会的情况却只使他厌恶。他借一位天使之口，做了这样的描述：

够多的人只是为了他们的肚子，
又攀又爬，偷入信徒的羊圈。
他们对别的不关心，
只想在剪羊毛人的盛宴上争夺，
而把请来的高贵客人挤走。
只会吃饭的嘴巴！连牧羊杖也拿不稳，
老实牧羊人的本领一样也无！

（第114—120行）

这里的羊圈指教会，圈内的羊指信徒，牧羊人指英国国教教士，他们不会传教，只一味争食，比猪还不如。密尔顿自然不屑与这些人为伍，但是对他们的谴责如此猛烈，而且出在一首悼念友人的哀歌里，却使人惊讶。这也就反映了他当时的感触之深。

以上两种感情都是真实的，强烈的，但是饱读古典诗歌的密尔顿却又不容许自己直统统地正面表露，而要把它们纳入一个文学模式，拿一个古典传统作为寄托。他所找到的模式就是田园哀诗。他有一个适合哀诗的题材，即爱德华·金之死，他对他的哀悼也是真实的。但同时他也借题发挥，把自己的出路问题（连同它所牵涉到的苦修与教会现状等等思虑）写在里面，使传统模式为自己服务，又拿它来控制了自己的感情，使作品匀称、一致。诗的最后部分写海潮冲刷死者又把它送到乐土，诗句也起伏澎湃，管乐齐鸣，达到了音乐的也是情感的高潮。

于是哀歌的结束处也传来了新的声音：

这样，乡下少年对橡树和溪流唱着，
晨光已拖着灰鞋出现，

他碰触了芦笛的柔和笛孔，
热切地鸣奏田野之歌，
太阳扫平了所有的山峰，
接着落进西方的海湾；
最后他起立，把青衫一扬，
明天去新的林子，新的牧场。

（第186—193行）

新的牧场意味着什么？新的生活——从隐居进到积极参与世事？新的诗歌——从田园哀歌进到英雄史诗？甚至于新的宗教——从腐败的英国国教进到严峻的清教主义？这些因素都有；事实是，写完此诗之后，密尔顿告别了过去，向不可测的将来迈进。

三

从1639年从欧陆归来直到1660年受到监禁，整整20年，密尔顿投入了政治斗争，身历内战与革命政权的兴起与衰落，写了大量为革命辩护的政论小册，却不“供奉缪斯”了——除了偶尔写几首十四行诗。

然而在英国诗史上，密尔顿的为数不多（共24首，其中5首用意大利文写）的十四行诗却有其独特性。过去的十四行诗以咏爱情为主，密尔顿的主要写时事，也写朋友和他自己，贯穿它们的是争自由的斗志与清教主义的宗教感。在形式如脚韵安排上他不取莎士比亚即英国型，而回到彼得拉克即意大利原型，此外他的诗句经常跨行，有如写白体诗。在声韵上他是黄钟大吕之音，在情调上他激越、雄迈。如果众多的其他十四行诗人可以称为婉约派，那么密尔顿是豪放派。

这些十四行诗中，有两首谈到他的失明。一首作于1652年，即刚盲之后不久，他的心情是这样的：

我这样考虑到：我未及半生，就已然
在黑暗广大的世界里失去了光明，
同时那不运用就等于死亡的才能
对我已无用，纵然我灵魂更愿
用它来侍奉造我的上帝，并奉献
我的真心，否则他回首斥训——
于是我呆问："上帝不给光，却要人
在白天工作？"——可是忍耐来阻拦
这怨言，答道："上帝不强迫人做工，
也收回赐予，谁最能接受
他温和的约束，谁就侍奉得最好：
他威灵显赫，命千万天使奔跑，
越过陆地和海洋，不稍停留：—
只站着侍命的人，也是在侍奉。"

（屠岸译文）

他是非常痛苦的，甚至对上帝也有怨言，最后借"谁最能接受/他温和的约束，谁就侍奉得最好"的说法来自慰，才算度过了这个危机。

等到他在三年后（1655）来写第二首诗，他的心情起了变化：

西里克，三年来我这眼睛全失了神，
它尽管外表上没有斑点，没有污垢，
被剥夺了光，已忘掉了看。一年到头

这废眼珠里再没出现过日月星辰，
再没出现过一个男人或一个女人。
可我只坚定、忍耐、向前进。没有抗议，
没有反对上帝的手或苍天的旨意，
也绝对没有让我的希望减少半分，
心，退缩一寸。什么在支持我？你要问？
良心！朋友，意识到：是为了捍卫自由
我才用力过度而永远失去了它们！
我这神圣的使命现已传遍了全欧。
这认识会带我——若无更好的带路人——
走过人世的舞台，瞎，但知足而优游。

（陈维杭译文）

痛苦依然深切，并且更具体了，然而宽慰也更实际了，因为他意识到他之失去双目，是由于捍卫自由用力过度，如今他的神圣使命传遍了欧洲，他也就心安了。全诗情调比前作要开朗而自信得多，三年的熬炼是撑过来了。

这样的一个密尔顿当然也关心欧洲大陆上的自由与反自由的斗争。也是在1655年，意大利沛蒙推山区的新教徒遭到了萨伏伊公爵的部下的残酷屠杀，激起了密尔顿，使他写了另一首十四行诗：

最近的沛蒙推大屠杀

复仇吧，主呵！圣徒们遭了大难，
白骨散布在寒冷的阿尔卑斯山顶；
当我们的祖先崇拜木石的时辰，

他们已信奉了你那纯粹的真言；
别忘记他们：请录下他们的呻唤，
你的羔羊群，被那血腥的沛蒙推人
屠杀在古老的羊栏，凶手们把母亲
连婴孩摔下悬岩。他们的悲叹
从山谷传到山峰，再传到上苍。
请把殉难者的血肉播种在意大利
全部国土上，尽管三重冠的暴君
仍然统治着意大利：种子将繁生，
变为千万人，理解了您的真谛，
他们将及早避开巴比伦式的灭亡。

（屠岸译文）

这首诗的强烈义愤是不必多说的，它对暴行的谴责异常具体，而归罪于“三重冠的暴君”即罗马教皇则将事件提高到全欧洲新旧教斗争的总背景。作品像是带着作者闻讯一怒而起的热腾腾的当时空气，这样的作品在英国诗里是不多的；而由屠杀而推想到“巴比伦式的灭亡”，又显示了锐利的历史眼光。

密尔顿的这些独特的十四行诗对后世产生了影响。接受他的影响的人当中有另一个大诗人，即19世纪浪漫派的领袖华兹华斯。后者也是一个参与和关切自由斗争的人——尽管他的思想是复杂的。他同密尔顿的默契不止见于他在1802年在伦敦所做的呼喊：

密尔顿，你应该生在这个时刻！
英国需要你！

还见于他对海地革命英雄卢维屠的安慰：

活下去，莫丧气，你留下了力量。

这些也都是诗句，也都出自十四行诗，而且在形式上也是属于意大利原型的。我们可以说：在英国写十四行诗的人当中，密尔顿和华兹华斯以及更后的一些诗人，包括20世纪的叶芝和奥登，构成了一个豪放派的传统。

四

尽管有以上的佳作，密尔顿的主要成就毕竟是写于1660年后的坎坷处境里的几部长篇，首先是《失乐园》（1667）。

《失乐园》的内容，可以简述为：撒旦被上帝战败，报仇心切，诱使上帝所创造的人类始祖亚当与夏娃偷吃了智慧树上的果子，上帝震怒，把他们逐出了伊甸园。这就是人的堕落。

史诗要有大题材，密尔顿此诗题材之大超过前人。前人如荷马，唱的是两个国家之间的一场战争；如维吉尔，一个恋爱故事加一个国家兴起的故事；只有但丁，遍涉地狱、炼狱、天堂三大界，但也不比密尔顿题材更大，因为《失乐园》中也包括天堂和地狱，还牵涉到宇宙的创造、人类的起始、耶稣的诞生，而其中心则是原罪问题。

早在1640年前后，密尔顿就有了写史诗之心，原先想写关于亚瑟王的故事，但不久放弃此意，而在1642年草拟了一个关于人的堕落的诗剧的草稿。一搁将近二十年，到1658年才来动笔，把悲剧扩大成为史诗，1665年完成，1667年一版发行，1674年第二版中把原第七、第十两章各

扩为两章。可见密尔顿青年时就已酝酿这个题材，到晚年才写成，其间英国经历了两场大变，即内战与王权复辟，作者是在蓄积了一生的读书和参与政治斗争的经验，在暴风雨后的间隙里怀着沉痛的感情来写这个失去乐园的大故事的。

对于史诗的写法，作者也做了深入的考虑。如诗前小序所显示的，他先解决了一个全面性的技巧问题，即用什么诗体。他反对有脚韵的诗体，认为“用韵是野蛮时代的发明，是为了挽救卑劣的内容和蹩脚的格律而来的”，有些后世诗人用了韵，却因感到束缚，无法表达许多意思而苦恼。所以意大利和西班牙的重要诗人不用韵，无论长短篇中都不用，正如英国的诗剧早已不用一样。他指出：“对于能审律的耳朵，韵是不足道之物，并不产生真正的乐感。乐感只产生于恰当的格律，数目合适的音节，能把意思有变化地从一行伸展到另一行，而不在于诗行尾上是否有同样的声音叮当作响。那是一种毛病，有才学的古人不仅诗中不用，就连好的讲演词里也避免。”

最后，密尔顿的结论是：

> 所以本诗不用韵不仅不是缺陷，像普通读者可能会以为的，而应该被称赞为在英文中第一次树立了范例，表明英雄诗篇已从用韵的现代束缚里解放出来，恢复了它古昔的自由权利。

就连用韵这样的技巧问题，也要联系到“自由权利”，这就是密尔顿之所以为密尔顿。从诗史的观点来看，这段话也十分重要，因为当时诗坛上的头面人物特莱顿等人正在提倡讲究用韵的法国诗风，而密尔顿则不随时俗，硬要复兴莎士比亚等人曾经用以写出卓越诗剧的白体诗。1642年白体诗随着伦敦戏院的被封而绝迹于舞台，谁能想到在二十几年之后，它又靠密尔顿这位大手笔而重振于文坛了。

史诗有一套古典程式，一开始作者总要祈求上天给他灵感，并且说明内容梗概和写诗宗旨。密尔顿也是一上来就说：

唱吧，天上的缪斯，唱人的初次违命，
唱他如何尝了禁树上致命之果，
从而把死亡带到人世，后随的一切灾难，
失去了伊甸园，直到有更伟大的人出现，
我们才恢复了幸福的旧居。……
……我求你照亮
我心中的暗处，把卑下的上升，
使我能登达这个伟大主题的高度，
这样来申述永恒的天意，
证明上帝对人之道的公正。

（I，献词）

第一章写的是上天的一场战争，两大天使集团进行了较量，撒旦为首的集团失败了，被打入了地狱。现在撒旦在对局势做着痛苦的重新估量：

胆敢同万能上帝较量的他，
经不住千钧一击，从天空直落万丈，
遍体鳞伤，火焰包身，
跌入无底的深渊，
身披铁硬的枷锁，天火烧着全身，
就这样困住在地狱。
日月星辰运转九次，
凡人已九度年轮，他和他的

可憎的部下倒在地上，在火沟里
辗转呻吟，虽不死也惶惑
不知所措。这却激起他更大的仇恨：
失去的欢乐，当前的痛苦，
都叫他内心如焚。于是他
举目四望，刚看过一场浩劫，无尽伤心，
现在却充满不屈的自豪和持久的敌忾。

（I，第44—58行）

估量的结果，是决心复仇：

打败了又有什么？
并不是一切都完了！不屈的意志，
复仇的决心，永恒的仇恨，
绝不低头认输的骨气，
都没被压倒，此外还有什么？
他发火也好，动武也好，却永难从我身上
夺得胜利的光荣。前不久我这里
壮臂高举，震撼了他的帝座，
难道现在我却要低声下气，
屈膝求饶，把他的权力奉为神圣，
那才是卑鄙，才是比打败仗更丢人的
耻辱；既然天神的力量，
和神仙的体质命定不灭，
又经过这场大变的教训，
武器依旧，见识却大为增加，
胜利的希望更大了，

只要我们下定决心，用武力或计谋
同大敌进行永不调和的战争，
尽管他现在得意洋洋，
一人称霸，把持了天堂的权柄。

（I，第105—124行）

密尔顿把撒旦写得不仅英武壮烈，而且很有哲学头脑，例如他对处境的改变，说了这样一番颇有道理的自慰的话：

再见了，快乐的园地，
喜悦永在的地方；欢迎，恐怖，
欢迎，阴间世，最深的地狱，
接待你的新主人吧，他带来
一颗不因时地而改变的心，
心自身就是家园，从心里就能
变地狱为天堂，天堂为地狱。
不论何处，我永是我，
永是本来面目，只比
依仗响雷的他略逊。至少在这里
我们是自由的。

（I，第249—259行）

他的逻辑也是清楚的：

宁在地狱为王，也不在天堂称臣。

（I，第262行）

为此，他重整旧部，来了一个大点兵。诗人把他的大将一一介绍，用了许多古典典故，提到许多辽远的古代人名地名，多音节词威武雄壮地响鸣不已，密尔顿充分施展了他用音韵来渲染气氛的本领。接着，撒旦召集军事会议，要求大家：

合力协商，用骗术或计谋，
做到力量所未能

（1，第646—647行）

第二章写会上辩论。撒旦部下颇有人才，无论主战或主用计，都说得头头是道，而且言词和姿态适合每人身份，表现出密尔顿的诗才和对古典修辞术的掌握。辩论的结果是用计派占了上风，决定从上帝所创造的人类身上下手，诱使他们做出违反天意的事，从而毁灭他们的新世界。这本是撒旦第一个想到的，最后在商量派谁去执行这个任务的时候，看到部下表现踌躇，他又毅然起立宣布由他亲自去担任。

第三章转到了天堂，上帝已看清撒旦在向伊甸园逼近，预见了他的诡计将取得成功，人类因此而受处分，这时耶稣自愿替他们赎罪，上帝决定让他诞生人间。这章写天堂的事，与前两章之写黑暗地狱截然不同，一切景物明亮起来，章的开始就是对光的颂歌。但也因此而引起诗人对自己失明的感慨：

一年又过，
季节转回了，却再也转不回
我的白天，甜蜜的黄昏和清晨也不再来；
再不见绿叶和夏天的玫瑰，
不见牛羊，不见圣洁的人脸，

只有云雾，只有永在的黑暗
笼罩着我，将我从人世的欢乐
隔绝；代替了最好的知识大书的
是遮天盖地的一片白茫茫，
抹掉了大自然的一切景物，
把接收智慧的一个大门完全关闭。

（III，第40—50行）

这是在黑暗中的灵魂的痛苦呼喊。《失乐园》风格上的优点之一正在常有这类插曲，在史诗大体裁中有一类小体裁，在叙事中有回忆，自白、感叹、呼吁等等富于个人色彩的抒情体，使作品免于单调，大大丰富了内容。

等到人类始祖亚当和夏娃在第四章里出现，不仅伊甸园的一切景物都沐浴在阳光之中，史诗的语言也带上了一种新的情调——不再是金鼓铁甲之声，不再是天堂里上帝与耶稣的严肃对话，而是人间的多情话语。夏娃的言词更是温柔：

同你谈着话，我全忘了时间。
时辰和时辰的改变，一样叫我喜欢。
早晨的空气好甜，刚升的晨光好甜，
最初的鸟歌多好听！太阳带来愉快，
当它刚在这可爱的大地上洒下金光，
照亮了草、树、果子、花朵，
只见一片露水晶莹！潇潇细雨过后，
丰饶的大地喷着香气；甜蜜的黄昏
带着谢意来临，接着安静的夜晚

降下，这里鸟在低唱，那里月光似水，
天上闪着宝石，全是伴月的星星。
但是早晨的空气也好，鸟的欢歌
也好，可爱的大地上刚升的太阳
也好，带露的草、果、花朵也好，
雨后大地的芳香也好，温柔的黄昏
也好，安静的夜晚和低唱的鸟，
游行的月亮和闪亮的星光也好，
没有你，什么也不甜蜜。

（IV，第639—656行）

生的欢乐，夫妻之间的爱情，夏娃的天真和多情，不能写得更动人了。然而这段诗又是高度艺术的制成品。后七行浑成一整个长句，意思要等最后才完全道出，于是“甜蜜”一词得到了最大的强调。另一方面，这又是古典主义的艺术结晶。描写典型化，大方，合度，新鲜中有庄重，符合夏娃的身份。

对于这样的一位夏娃，亚当是有充分感应的。第二天清晨，他轻声唤醒她：

醒来，
我最美的，我的伴侣，最近的收获，
天堂的最好礼物，我永远新鲜的喜悦，
醒来，晨光在照耀，新鲜的田野
在叫唤。一早晨都不够让我们注视
庄稼如何生长，香橼如何开放，
没药由何落下，香油由何流出，

大自然如何涂上彩色，蜜蜂如何
停在花上吮吸甜汁。

（V，第17—25行）

这便完全是《圣经·雅歌》的境界了。

等到好奇的夏娃经不住扮作毒蛇的撒旦的诱惑，摘下智慧树上的果子来吃，并要亚当也吃了之后，也就是大错铸成，“大地感到伤害”而一震的时候，两人免不了像后世夫妇一样互相埋怨起来，史诗的情调也现实化而低落了，然而接着亚当却坚强起来，宁愿以后会遭遇死亡而不抛弃夏娃。夏娃的心情——像所有后世善良妇女在同样的灾难面前的心情一样——更是清醒而沉着，无所畏惧地把一切都给了所爱的人：

你从何处来，将到何处去，我全知道。
……只管带我走吧，
我不会拖延的；与你同行，
等于同住此地；无你而住此地，
却如身无奈而心前行；你对我是
天底下一切事物，一切地方，
怪只怪我任性犯了罪，你才被赶出此地，
但我将从此地带了确实的安慰离开：
虽然一切由我而失，我却有幸，
无行而承天恩，能凭
未来的子孙将一切恢复。

（XII，第610，614—623行）

对于她，亚当所在处就是天堂；此处不留人，她与亚当就到人间世再图

发展。她是真挚的，又是现实的，于是两人离去伊甸园之行，也是悲戚中带有希望：

我们的母亲夏娃如此说，亚当听了
也高兴，来不及回答，因为就在身边
站着大天神，而从另一个山头直到
他们的预定点，披着闪亮衣裳的
小天使们不断飞降，地面上有晚雾
从河流升起，在沼泽上飘忽而过，
有如流星滑行，过一会，
又紧绕回家的劳作者的脚跟
落地成泥。前面空中有一物腾越而进，
那是上帝之剑在挥舞，亮如流星，
灼热逼人，放出阵阵热浪，
宛如搬来了利比亚沙漠，
使润湿的空气一下变成干燥；
这时候急匆匆的天使一边一个
挽住了还在留连的我们祖先，
带他们直奔东天门，走下山岗，落到
下面的平原，然后他们消失了。
夫妻俩向后一看，看清了
天堂的东面，原是他们的安乐园，
现在却被那条闪亮的光带封住，
大门紧闭，门上怪脸狰狞，刀剑如炬。
他们流下了泪，但不久擦干了；
全世界躺在他们面前，任凭他们去挑选
住的地方，有上苍在前引导。

两人手挽着手，慢步绕行，
孤零零地穿过了伊甸园。

（XII，第624—649行）

这是全部史诗的结束，也是人类世间生活的开始。“全世界躺在他们面前”，生命将延续下去。

* * *

我们已略窥这部史诗的瑰丽与深刻——这样的杰作是罕见的。

然而它也引起过不少争论，争论的影响还超出本诗而涉及对文学全局的看法。简单说来，争论围绕三个问题：一、主题；二、语言；三、对后世的影响。

主题：作者说要“证明上帝对人之道的公正”，意思是说明上帝为什么有理由要将亚当夏娃逐出伊甸园。应该说，大的道理是说清楚了的，即为了他们违禁吃了智慧之果。然而这样做的时候，上帝却并不得到我们的爱戴。他不可亲。也许上帝本来就不要人亲他。但这样一来，我们的同情落到了别人身上。由于密尔顿把撒旦写得有声有色，有人就感到他是史诗的英雄，而密尔顿“属于魔鬼一党而不自知”。这是19世纪诗人布莱克的话，引起了许多人的共鸣。但是撒旦却有一个转变过程。在前二章他确是一个叱咤风云的英雄，他的不屈的斗志里也灌注着密尔顿的革命精神，但是后来他决定用诡计来报仇而且化成了一条毒蛇，他就变得猥琐了。这时候密尔顿也就只是根据圣经的已定情节行事而不再寄以同情了。因此，我们也许可以说：史诗的真正英雄是人类。是人类的出现使得原来显得辽远的故事变得活跃起来的。人类的复杂性和现实性丰富了史诗的内涵，尤其是夏娃的温柔和实践精神带来了天堂和地狱都缺

乏的生气。伊甸园因她而失，自是她的弱点所致，但这也增加了史诗的悲剧感，使它更加深刻。而亚当，在最后总结教训的时候，说了一番耐人寻味的话，表明要更加听从上帝之命，但方式是：

永远用善良
克服邪恶，用小的行动
做成大事，用似乎弱小的东西
颠覆世俗的强大之物，用简朴的温顺
掀倒世俗的聪明……

（XII，第566—570行）

这就是说要用持久的日常行动去与貌似强大的敌人斗争。伊甸园失去了，然而人活了下来，因失败而更加成熟了。

创造了这样一对夫妇，有血有肉，情感丰富，有长处和弱点，经过了大劫大难而愈见其可尊可爱，不能不说这是史诗作者密尔顿最大的成功。

语言：密尔顿喜用大字僻词，句子也常是拉丁文式的，喜用颠倒结构（例如“Him who disobeys/Me disobeys”—V, 第611—612行），再加上典故过多，由此自来都有读者感到难读，认为他写得僵硬。确实，密尔顿写的是庄严体，与口语体是迥然不同的。19世纪的浪漫派人济慈一度受密尔顿的影响，后来为了摆脱它，另走一路，曾说“他之生即我之死”。到了20世纪，又有现代派诗人艾略特把密尔顿同玄学派诗人邓恩比较，认为后者的语言是有活生生的感觉的，而密尔顿的则与感觉脱节。这个“感觉脱节”说虽然受到学者们的反驳，后来艾略特本人也修改了此说，但曾轰动一时，以致另一个批评家李维斯说：“把密尔顿拉下

马并不费力”。

这些话说得过早了，密尔顿仍然屹立。人们越是将他多读，特别是拿到口上来朗读，就越感他不仅主题伟大，语言艺术上也精湛无比。他不是不会用简单词，从上面举出的诗句实例，尽管通过翻译是隔了一层，也可看出他也能写得平易、亲切。《失乐园》并非只有一种体裁，一种语言，夏娃的谈吐同撒旦的狂言就属于二种不同层次的语言。这些层次的存在，一如史诗的大体裁里包含了抒情等等的小体裁，正是使得《失乐园》丰富多彩的因素。当然，总的说来，密尔顿确是致力于写得庄严，高昂，壮丽，为此他不仅运用多音节词，而且构筑长长的诗段，在音韵上造成管乐奏鸣的效果，而这一切都是为了一个目的，即由于他咏的是“一切诗文都未涉及的事理”（《献词》），他要追求一种“足以相称的风格”（IX，第20行）。

在这样做的时候，他不仅是完全自觉的，而且是有所恃的，因为他受过绝好的古典主义的教育，再加大学毕业后在家园的五年广泛阅读，他掌握了一个人文主义者所能有的古典艺术本领，如今碰上了这样一个伟大的主题，正是他感情所寄，对于利用什么诗体也做了选择，于是全力以赴，苦心构筑，结果《失乐园》不仅打动我们的灵魂，而且使我们对它艺术上的精美也惊奇不已。

如果想到密尔顿是在什么情况下创作此诗，我们的惊奇之感就会更难抑制了。他在本诗的第七章之首的《献词》里插入了一段话，形容他此时的心情：

站在地球上，不再狂喜在天国，
我可以更安心地歌唱，用不变的凡人声音，
既不嘶哑，也不沉默，虽然我已落入厄运，

虽然厄运当头，听着恶言，
身在黑暗中，各种危险包围着我，
无边寂寞……

（VII，第23—28行）

受着迫害，双目全盲，靠妻女门生帮助才能把他读出的诗句记录下来，日复一日地撑过这样的日子，终于完成这部杰作，这是何等的毅力！而全诗结构匀称，一万多行而前后呼应，井然有序，细节又都处理得那样精当，这又是何等的功力！是他的清教徒的热诚使他能够坚持下来，是他的人文主义的艺术修养使他能够完善一切，这两者的结合才产生了《失乐园》这部巨制。

影响：《失乐园》于1667年出版后，1674、1688年两次重版，1732年出了一个附有全部注释的学术版，以后各种版本陆续出现，20世纪30年代哥伦比亚大学出版了18卷的《密尔顿全集》（1931—1938），50年代起又陆续完成了8卷本的《密尔顿散文全集》（1953—1982），此后又有各种版本，至今不断。这就说明：密尔顿是一直有读者的。

评论方面，简单说就是，18世纪艾狄生、蒲柏等人十分推重密尔顿，但约翰逊博士却称密尔顿为“乖戾刻毒的共和派，忌恨伟绩，妄求独立，倨傲无束，妄自尊大，蔑视高明”（《英国诗人传：密尔顿》），主要是攻击他的政治。19世纪初年，浪漫派诗人如布莱克、华兹华斯和雪莱都高度评价密尔顿，所歌颂的正是他的民主精神；济慈虽有上引决绝之语，实际上仍深受密尔顿影响，而且还在书信中不止一次说过“《失乐园》越来越神奇了”。世纪后半，精研音律的丁尼生特别崇拜密尔顿，称之为“口吐雄音的新的乐曲的创造者”。20世纪，密尔顿的名誉有了一个大的起伏。30年代至50年代，庞德、艾略特、李维斯等人

纷纷起来贬低密尔顿，最有影响的是上面提到过的艾略特的“感觉脱节说”。艾略特还进而说密尔顿像“中国长城”一样阻隔了诗与感觉的结合，从而使17世纪后半整个英国诗坛也出现了“感觉脱节”。这是怪罪密尔顿把后来的诗人都引上了错路，要靠现代派重新提倡玄学派和口语体诗才能纠正过来，其用意实在重写文学史，把密尔顿、雪莱等民主诗人除名。这一论调受到了学者们的驳斥。他们对密尔顿的思想所见不同，如维护基督教传统的C. S. 刘易士与反教会的燕卜荪各有精彩看法，但对他的诗艺一致推崇，连他的语言风格也发掘出许多新的优点，如克里斯多弗·瑞克斯在他的名著《密尔顿的雄伟风格》（1963）里所阐明的。70年代又有美国学者（培特与勃鲁姆）将密尔顿的巨大影响看作是“过去的负担”，认为他的成就限制了后来诗人发挥才能，但是这时对密尔顿的争论高潮已经过去，他们的议论并未引起学院外人多大注意，倒是牛津学者克利斯多弗·希尔的《密尔顿与英国革命》（1977）一书从马克思主义出发，认为《失乐园》的主题是对于英国革命失败原因的沉痛检讨，对于诗人的社会和政治思想也做了新的阐发，特别是确立了他同当代激进思想包括处于地下的“第三种文化”的密切关系，证明他不止是一个读古希腊罗马著作的人文主义者，还是一个关心和吸收新思潮的思想家。

当今的情况是：《失乐园》作为英国文学中最主要名著之一的地位已经完全恢复，关于它的主题和诗艺的阐发和争辩则在继续下去。

五

在他生命的晚年，密尔顿还写了两部大作品，即《复乐园》与《力士参孙》，两者都出版于1671年。

《复乐园》写的是耶稣挫败了撒旦的种种诱惑，使他在成功地诱惑了夏娃之后终于遭到失败，这样人类就可以赎罪而重新升入天堂，也就是恢复了乐园。

全诗的结构是一场大辩论，耶稣与撒旦不断辩论，自始至终，贯穿四章。耶稣孤身一人呆在沙漠里，撒旦先诱之以盛宴，不成又动之以财富、权力、荣誉等等，都失败了，接着要他上高山俯览罗马，劝他登上皇帝宝座，耶稣也无动于衷，最后撒旦又同他一起俯览了雅典，用希腊文明去打动他，不料耶稣说：

从上天，
从光的源泉得到光的人，
不需另外的教义，即使是真的，
何况这些是假的，不过幻梦而已，
不过猜测，妄想，没有坚实基础。
这些人中最有智慧的曾申明
他只知一点，即他无知。

（IV，第288—294行）

这最后提到的人指苏格拉底。他如此，余子更不足论了：

饱读诗书而本人浅薄，
粗陋，妄信，把玩具和琐物
当作精品，其实一钱不值，
犹如儿童在海滩捡的石子。

（IV，第327—330行）

就连希腊的文学艺术也有缺点：

如果我在公余要找
乐曲和诗歌自娱，
最能给我安慰的，
都在我们自己的语言之中。

（IV，第331—334行）

这番话出自喜爱古典文明的密尔顿笔下有点出人意外，其实正可表明：他永远把《圣经》置于一切之上，把希伯来的文学艺术置于希腊罗马的古典之上。

实际上，《复乐园》可称为对《圣经》的阐释，不仅主要情节来自《圣经》，语言上也像《圣经》那样朴素，只有几处形容东方异域的段落仍有一连串古代地名形成一种多音节的奏鸣。它缺乏《失乐园》的华美和气概，叙述只在一个平面进行，很少戏剧性的大起大落，因此欣赏的人也较少。但它自有一种宁静，辩论也写得深入，对于要理解密尔顿如何领会基督教教义的人更是不可不读的。

《力士参孙》则是另外一回事。它是一个希腊式的古典悲剧，有歌队，不分幕，许多事不在台上演出，而由报信人宣布。剧的英雄是参孙，他是一位力大无比的犹太武士，曾用一根驴骨做武器消灭了腓力斯一整支部队。但在戏剧开始时，他已被腓力斯人捉住，挖出了眼珠，戴着锁链同众多奴隶一起在拉磨劳动。原来他的强大力量来自他的头发，这是上帝嘱他绝不能告人的秘密，可是他经不起他妻子达莱拉——一个腓力斯女人——的诱惑，泄漏了给她，她把他的头发剪掉，从此他落入苦难。首先使他痛苦的是眼盲：

最主要的
呵，失去了眼睛，这是我最怨的！
处在敌人之间而全盲，比锁链、
黑牢、乞食、衰弱的老年都坏！
……
呵，黑，黑，黑，外面是大太阳，
而我的眼永远黑了，完全被遮盖了，
断了一切白昼的希望！

（第67—70行，第80—82行）

歌队同情他的遭遇。参孙在同他们的谈话中，还对犹太人的不支持他感到痛心：

如果犹太人那天跟我一起，全民族上前，
现在他们早已占领了加沙的碉楼，
不是服侍人而是让人服侍了。
可是腐化了的民族命定要
因自身的恶行而沦为奴隶，
爱奴役胜过自由，宁可
奴役下舒服，不愿为自由辛苦。

（第265—271行）

显然，这里也包含了密尔顿对于1660年迎回国王查理二世的政客们的谴责。

接着舞台上先后来了三个人：参孙的父亲，他正忙于用钱把参孙赎买回来；参孙的妻子达莱拉，她虽受到参孙的严厉斥责，但还想使他向

腓力斯人屈膝；一个腓力斯的大力士，是为了想同参孙比武而来察看他的现状的。这些人走后来了一个官员，命令参孙去参加一个腓力斯人的庆神大典，在那里表演武艺。参孙先是拒绝，但后来改变主意，决定前往，于是同歌队告别，说：

别怕，我开始感到
心里有一阵激动，使我想做
一件不寻常的事情。
……
今天将是我生命里非凡的一天，
会出一件大事，不然就是我的末日。

（第1381—1383行，第1388—1389行）

以后的事情由报信人宣布：参孙到了庆典现场，用力拉倒了会堂，把来观礼的腓力斯人都压死了，自己也同归于尽。

最后，歌队把参孙之死比作凤凰的自焚与重生。参孙的父亲则说：

来，来，这不是悲悼的时候，
也没有理由悲悼；参孙的结局就像
参孙本人，英勇地结束了
英勇的一生，对敌人做了
充分的报复。……

这儿不需流泪，不需啼哭
或捶胸，这儿没有软弱，蔑视，
指摘，怪罪，一切都完美公正，
这样高贵的死只会使我们沉静。

（第1708—1712行，第1721—1724行）

应该说，我们读者也会同意这个结论的。剧本不愧其所效法的希腊前辈，确实做到了用一个有缺点的英雄的命运引起了我们的“怜悯和恐惧”，对我们的灵魂进行了一次“净化”。

此剧出版于1671年，然而关于它的写作时间，学者有不同意见。少数（如美国学者W. R. 派克[1]）认为作于1646—1647年间，大多数（包括英国马克思主义历史学家希尔[2]）认为作于1660年王政复辟之后，是密尔顿的最后作品。本身的情调、风格（全部白体诗，间有有脚韵的小段落）也属后期，其中有些段落带有明显的复辟后色彩，如前面引过的“宁可奴役下舒服，不愿为自由辛苦”（第270—271行）含有密尔顿对于那些为复辟而效劳的政客们的斥责。在这一切之上，还有那对失去眼睛的呼喊，在没有亲身体验之前密尔顿是不可能写得那样深切，那样痛苦的。

六

纵观密尔顿的一生，无论写诗或作文，他做到了他自己说过的一句话：

> 欲在今后写好高尚事物而不至无成，首先本人应是一首真正的诗，即最好最高贵的东西的组合和模式。

就连最苛刻的批评者也不能不承认这句话所包含的每一点都可以应用在他身上。他少年在家园饱读古典诗书，后来皈依清教主义，当时欧洲的两大思潮，即文艺复兴和宗教改革在他身上汇合起来了。古典学问使他

艺术精湛，宗教热诚使他思想崇高。而他不只注意自我完善，而以所学济世，又恰逢英国内战的革命时期，他投身于洪潮之中，为维护新政权而日夜操劳，卒至双目失明。在革命遭到失败之际，他还咬着牙说：

> 即使只能对树木和石头说话，即使没有人听我的喊声，我还是要同先知一起高呼：呵，大地，大地，大地！……

（《建立一个自由国体的易行办法》，1660）

真是抢天呼地，悲壮之至！于是而遭监禁，遭迫害，但仍凭一腔孤愤，在最艰苦的情形下创作了三部不朽之作，对王政复辟的局面进行了谴责。这一种入世斗争的思想正是人文主义的真谛，密尔顿则把清教主义注入了人文主义，使之更纯净，更崇高，更有利于灵魂的改造。伊甸园与人民共和国并存于他的胸海之中，而且常常重叠而成一个景象。把这一景象给他的痛苦和欢乐写进作品，使我们后世的读者也震撼而又雀跃，这是他的伟大的一端。

---

[1]W. R. 派克：《密尔顿传》，牛津，1968年，第903—907页。

[2]克利斯多弗·希尔：《密尔顿与英国革命》，伦敦，1977年，第481—486页。

介绍《唐璜》

拜伦（1788—1824）写《唐璜》，是1818—1823年间的事。这时他已移居意大利，年龄虽刚过30，在人生经验和艺术修养上却都已臻成熟之境。

所谓人生经验，主要是指两点：第一，他在英国国内曾以一个有诗名的青年贵族身份成为名公贵妇们的座上客，在时髦社会上大红了一气，但后来因离经叛道的言行和私生活上的问题又反而大受攻击，他于是愤然离国去意；第二，他在意大利参加了烧炭党人的地下抗奥活动。这样，他对英国上层社会的炎凉世态和欧洲大陆的民族解放运动都有了亲身体会。

所谓艺术，是指他已从初期的抒情诗、故事诗、纪游诗、诗剧进到讽刺诗，风格也从绚烂归于平易，能够写得得心应手了。

换言之，在人生经验和艺术修养两方面，拜伦已经为写《唐璜》准备了条件。

《唐璜》不好写，因为这是一个欧洲中世纪旧传说，传说中的唐璜其人是一个专门玩弄妇女的登徒子，而且已经由莫里哀和莫扎特写进过喜剧和歌剧，要把他写得风流放荡不难，要把他写得有点不同或有点意义却不易。

那么，拜伦笔下的唐璜又是什么样子？

他写他是一个热血青年，心地善良，虽然也落进过情网并参加过战

争，却有正义感，怜悯弱小，例如在伊斯迈战役里从哥萨克骑兵的刀下救出了小姑娘莱拉。

他又写他充满了青年人的天真和好奇心，观察力特别敏锐，这样就可以通过他的眼睛把欧洲的现实尽量收了进来。为此拜伦还把唐璜的活动年代从中世纪拉到18世纪，否则也就谈不上参加俄土之间的伊斯迈战役了。

这样就使得唐璜从登徒子变成了英雄。这是拜伦的一大创新。

而这样做，又把故事的内容充实了。《唐璜》吸引人之处首先在于它是一个极有趣的故事，从唐璜受少妇朱丽亚勾引、被她的伯爵丈夫带人举着火把搜查她的卧室开始——这是一个绝妙的轻歌剧场面——跟着来了一连串动人的情节，诸如海行遇险，在希腊岛上与海黛恋爱，被卖为奴而混入土耳其苏丹后宫，参加伊斯迈战役，受俄国女皇宠幸以及被派为使节去英，抵英后的各种奇遇，等等，都会叫人读得入迷，放不下书来。世界名著之中，内容生动、戏剧化能同《唐璜》相比的，确实不多。

然而《唐璜》又不仅仅是一个故事。读者会注意到作者一边讲故事，一边发议论。他始终在场，好像此书有两个主角：一个是唐璜，一个是拜伦自己，而且两者形成对照，一个天真，一个世故，一个行动，一个旁观而冷言冷语。他的议论把19世纪的欧洲现实拉了进来，例如他这样评说滑铁卢战役的获胜者、英国军阀惠灵顿：

你“杰出的刽子手呵，”——但别吃惊，
　这是莎翁的话，用得恰如其分，
战争本来就是砍头和割气管，

除非它的事业有正义来批准。
假如你确曾演过仁德的角色，
世人而非世人的主子将会评定：
我倒很想知道谁能从滑铁卢
得到好处，除了你和你的恩主？

（第九章，第4节，查良铮译文，下同）

这是拜伦有意插进的一段话。他写此诗的目的之一是讽刺，尤其是讽刺他所处的19世纪社会，因此借题发挥，除了这里骂惠灵顿，还在别处骂英国国王、众多大臣和无行文人，骂得不够还常宣告人民革命之必然到来：

我仿佛听见鸟的歌说，待不很久
人民就会强大……

（第八章，第50节）

唯有革命
才能把地狱的污垢从大地除净。

（第八章，第51节）

有的时候，他也谈书论艺，回忆过去（如自豪于曾经泅渡海峡——见第二章第105节），瞻望将来（如预言有一天人会坐飞船登上月球——见第十章第2节），既有有趣的话题，又有机智、锋利的言词，构成了全诗另一种吸引人的内容。

所以我们可以说，此诗有一种历史的层积：中世纪，18、19世纪集合于此，再加有两个主人公出没于诗行之间。它一点儿不单薄，这又是

它胜过一般故事诗的地方。

能够做到这点，拜伦在技巧上得力于两个因素。

一个是常在的因素，即他对于口语英文的绝对掌握。他写诗以18世纪的蒲柏为师，而蒲柏善于以一种干净、机智的口语入诗。

一个是他到意大利后才获得的本领，即学到了如何运用意大利八行体（ottawa rima）。这诗体经过意大利诗人普尔其、勃尼等人的运用，有一个显著的优点，即能够适应口语风格，做到庄谐并陈，伸缩自如。它的脚韵安排是abababcc，最后二行可以用来小结或转接。拜伦对它进行了一点改造，即把意大利原型的每行八音节延长为更适合英语诗的十个音节，但保留了它的韵律，特别在最后互韵的两行上下功夫，使它们能起到所谓“倒顶点”作用，即到诗段之末，突然出现一个倒笔，把前面六行所说一下勾销，取得特殊的讽刺效果。关于惠灵顿的另一段之末就有这样的倒笔：

“各族的救星”呀——其实远未得救，
“欧洲的解放者”呀——使她更不自由。

（第九章，第5节）

这种否定迅如闪电，效果特显，就是因为运用了倒笔。

另一例如：

帝王支配万物，但不能变其性，
而皱纹，该死的民主党，绝不奉承。

（第十章，第24节）

则是更多地带有冷嘲味道，意味也更隽永了。

这些评论是有趣的，但拜伦又注意使它们不喧宾夺主。它们毕竟是故事的附庸，而故事一直在进行着。拜伦虽未最后完成这部巨著，但巨著的总结构已经清楚。其中的主线之一是唐璜的两次旅行，一次自东向西，从西班牙到俄国，一次自西到东，自俄国到英国。这两次旅行使他接触到欧洲广大地区的山川、城堡、人物、事件，更使得本诗内容五彩缤纷。我们读着本诗，享受到既读故事又读游记的乐趣，而拜伦早是纪游的能手，这就已有四册《哈罗德游记》为证，无须我们多说了。

这一切使得《唐璜》的内容异常丰富，但还要加上另外一点，即弥漫全书的浪漫气氛。唐璜毕竟还是一个浪漫青年，他同海黛的恋爱是浪漫的，他的两次旅行是浪漫的，等到他到了英国，我们又看到了他的浪漫气质是怎样地同世故、虚伪的英国社会不调和。拜伦的笔不论怎样讽刺，总是满载着浪漫情思的，写景则纵情歌唱：

黄昏的美妙时光啊！在拉瓦那
　那为松林荫蔽的寂静的岸沿，
参天的古木常青……

（第三章，第105节）

写人则一往情深：

每人就是对方的镜子，谁看谁
　都是眼里亮晶晶地闪着欢乐：
他们知道，这宝石一般的闪光
无非是他们眼底深情的反映。

（第四章，第13节）

无须多引了，亲爱的读者，读吧，这部讽刺史诗里有一个现实的欧洲，又有一个浪漫的想象世界。

1992年8月

文学翻译中的语言问题
——一次讨论会上的发言

为什么有的作品好译，有的不好译？

除了内容方面的问题，主要是因为有语言上的困难。

这困难可分两类：一类是作品本身语言的性质，一类是译者的语言状况。

有些问题是明显的，例如：

就作品论，语言的新和旧；

语言的“文”和“白”，“白”还可分舞台式和街头式；

语言是繁复还是简约，明朗还是幽深；等等。

就译者说，个人的条件决定了适应于译何种性质的语言，不宜于译另外性质的。

他应该选择与自己风格相近的作品来译，无所不译必然出现劣译。还有一个重要因素是译者所处时代和社会的语言的总的状况：语言处于比较停滞状况的时代和社会不利于翻译，而一个开放的、活泼的时代和社会则易看到翻译高潮，如英国16世纪，中国五四时期。

是否还有其他需要考虑的因素？

看来还有一些。我在这里只想提出三点供商讨：

一、作者的倾向；

二、语言细节与文化大局；

三、语言的某些其他用途。

* * *

一、作者的倾向

趣味、调子、敏感性、创造性等等都属此。

瓦雷里（Paul Valéry）是著名的法国后期象征派诗人，其名诗之一为《风灵》（Le Sylphe）。中国译者卞之琳译了此诗，其中一节原文是：

Ni vu ni connu,
Le temps d'un sein nu
Entre deux chemises!

卞译作：

无影也无踪，
换内衣露胸，
两件一刹那！

译文出来之后，有一位评者认为第二行应改译“换衣露酥胸”。这位评者所追求的，恰是作者——还有译者——所竭力避免的。“酥胸”是滥调，是鸳鸯蝴蝶派的词藻，而原诗是宁从朴素中求清新的。

这个例子说明的是：高雅的作者，体贴的译者，趣味不高的评者。

弄懂作者的口气也不易，弄懂了在译文中处理也难。语言中有词的“分量”（weight）问题，意义大体相当的词在不同语言中有不同的分量，如“眼泪”一词并不完全等于tears。英国有译者认为杜甫的《登岳阳楼》中的一行“凭轩涕泗流”不好译成英语，译了变得很平淡，缺乏原作的情感力量。其实英语中tears一词的情感力量——亦即它的“分量”——是经过了变化的。当年Tennyson咏tears, idle tears时，它的分量恐怕要重得多。

二、语言细节和文化大局

有的作家喜用短句，有的喜用长句，这是一个语言细节。英国历史上有过繁复和简约两种散文风格（即所谓Ciceronian与Senecan）之争，科学家赞成要简约，因为简约必然朴素，而繁复则易流为舞文弄墨，要说明科学道理就需写得朴素具体。英国散文的发展也是逐渐由繁趋简，当代英语更是以短句为其特征。然而，是不是短就一定好呢？最短就变成电报体、广告体。特别在这个着重信息，而信息又每时每刻都在大量涌来的时代里，到处都是短句甚至短的片语。有些作家对这个趋势是感到忧虑的。他们认为短句泛滥容易形成单一化，而人生是复杂、多方面的，有的思想情感是迂回曲折的，需要长句才能表达。所以用长句也是对单一化的一种抗衡。长句常需用分号（semicolon），德国作家Günter Grass说他惋惜“分号”的逐渐失踪，随着它一起失踪的是一种辩证思维，即凡事不只看一面，而能多考虑其他方面的思维习惯，而后者是一种文明品质。这就是说连标点符号这样的小事也牵涉到文化大局了。

三、语言还有其他值得考虑的方面。

如说语言是权力。早在19世纪，Hazlitt就说过：“The language of poetry naturally falls in with the language of power.”

又如说语言不是为了传达真实，而是为了掩盖或歪曲真实。英国剧作家Harold Pinter说：“Language is a trick to cover up nakedness.”

又如说语言是为了打破沉默。打破沉默有两种情况。一种是“吃了饭吗？”“今天天气哈哈哈”之类。另一种是如英国当代诗人Tony Harrison说的：

Theirs are the tongues of fire I'm forced to swallow
then bring back knotted, one continuous string
igniting long-pent silences …

（Fire-eater）

就是为千百年不曾开口的哑巴们说话。

这类说法还多，限于时间，不细谈了。

* * *

语言问题既然这样复杂，那么译者又该怎样对付？

没有万应灵药。需要修养，经验，历史感，想象力；需要根据原作的不同情况随时调整自己的方法。翻译本来就是一种调和的、辩证的艺术。

要不然就得打破语言已成之局，在译文中试验新形式，新结构，将它们硬加在本族语身上。前辈翻译家是有这样做过的，做得好也就促进

了新思维，丰富了文化大局。也许每个译者都在一定时间一定范围里这样做过，主要只是程度之别。一旦使用语言，又有谁能完全守着“规范”，不带任何一点创造性呢？

我为什么要译诗
——一本译诗集的自序

我为什么要译诗？主要是因为我爱诗，原来自己也写诗，后来写不成了，于是译诗，好像在译诗中还能追寻失去的欢乐，而同时译诗又不易，碰到不少难题，这倒也吸引了我。

另外，我也关心我国的新诗坛，希望自己所译对于我国的诗歌创作有点帮助。中外诗歌各有优缺点，应该互相交流、学习。我在翻译的过程中，常感这里那里有值得我们诗人借鉴的东西，也常在译文的前言后记里对此有所涉及，只是未处处点明而已，现在重读了各篇译文，觉得就英文诗而论，也许下列几个方面特别值得注意：

一、诗的天地广大，有许多主题、体裁、写法，例如以体裁而论，可以用诗写信（如彭斯），写日记（如麦克尼斯），写自传（如华兹华斯），写墓志铭（如叶芝），更不必说写故事、小说、剧本了。中国新诗近年来似偏重抒情，也可写写其他体裁。

二、诗贵创新。凡大诗人都有大创新。华兹华斯在题材和语言上做了大创新，结果引出了一个浪漫主义运动。创新的一端是改造传统，如彭斯、麦克迪儿米德之于苏格兰民歌。创新的另一端是借用外国意境，如勃莱之于白居易。

三、对于形式的注意。即使是反传统的自由诗或布莱克、莫里斯后期的滔滔不绝的长行诗，也有它们自己的形式。形式对于诗人是自我约束，又是自我挑战。形式不仅是诗艺的要求，也是内容的体现。

中国新诗史上，闻一多、卞之琳、何其芳几位前辈都曾努力于建立新形式，但他们的注意力似乎限于格律；看看当代英文诗，就会发现在格律之外，还有形象的排列和对照，肌理的松或紧，诗篇各部分的比例，诗体与内容的一致或故意对立，通篇气氛的和谐与变化等等，这些也构成形式。

四、诗歌语言问题。语言要丰富，要尖锐，要有各体各种风格，但是朴素最难，白文最难，而大诗人都是运用白文的高手。在当代西方，诗的散文化是一个明显的趋势，一种可喜的发展，但这种散文首先是精练的好白文。

就我所看到的一些当代中国诗篇来说，题材有新的，但是语言不给人新鲜感，往往冗长而不精练。

五、真实性和想象力。要有细节的真实，还要有情绪、气氛的真实，不靠堆砌和开账单，而靠选择得当，画龙点睛。当代英国诗人中，像拉金之写福利国家时期英国的生活环境和青年心情，R. S. 托马斯之写威尔士农民，希尼之写英国警察进入爱尔兰家庭的紧张气氛，便达到了高度的真实。

还有一种真实，即说真话，不怕向传统之见、权威之言，甚至社会上多数人向来奉为神圣的信念挑战，冒天下之大不韪说出自己的真实看法，也不怕暴露自己的不光彩处和窘态，而是敢于道出自己的向往和追求，用最大的热情描绘自己心目中的理想世界。我所译过的人当中，彭斯、布莱克、雪莱、麦克迪儿米德等人的诗里，都有这种更高的真实。

而把一切收拢、提高，并且融合为一个整体的则是想象力。选择诗体和取舍细节需要想象力，在比喻和形象里做到小中见大，在别人不经

意处看出事物的联系或对照，也需要想象力。要达到真实性也需要想象力，没有想象力就没有怜悯、同情、人道精神，看不出人间的大不平大不义，看见了也无切肤之痛，又哪里能有不顾自己死生而说真话的勇气，或描绘自己的梦和理想的胆略和热情？

可能还有其他值得注意之点。但如果通过这里的译文能够使我国诗人得到若干启发，又使我国的读书界得到一点乐趣，我就会感到这几十年的努力没有白费了。

我希望以后还有新的译作。这个集子的结束处是开放着的。

附录 诗评与译诗
——与王佐良教授一席谈[1]

王佐良教授，早年就读于清华、西南联大外文系，毕业后赴牛津大学研究英国文学，回国后任教北京外语学院。著译有《论契合》（英文版）、《照澜集》、《中外文学之间》、《彭斯诗选》，并主编有《美国短篇小说选》、《英国文学名篇选注》、《英国文体学论文集》等。

记者：很喜欢读您的散文和随笔式的文论，它们常将一些精辟的文学见解在轻快、饶有情趣的笔调中娓娓道来，给人不少启悟。不知您的这种文风是否有意汲取了英国essay的风格？

王：英国文论确有这种传统。年轻时候读俞平伯先生的《读词偶得》，也在这方面给我很深的教益。

记者：近期文坛上有些评论文章，常常是先建立一个理论框架，再将文学创作中的某些材料纳入其中。这也许能阐释某种高深的见解，显示某种理论气魄，但也有人认为这类文章往往使人感到有点玄虚。能否谈谈您对此的感受？

王：我不习惯那种在文章里一上来就摆理论架子的做法。有些文学理论文章距离文学越来越远了。我主张加强“实践的批评”。当然实践的批评也应具有理论深度，但这不是单靠摆理论架子能解决的。英国文学在这方面有良好的传统，值得借鉴。华兹华斯作为一位浪漫主义大诗人，他的诗歌理论文章切实、简练而有力；济慈在写诗实践中体味到的深刻、隽永的艺术见解，是在他给弟妹们的书信中，用朴素、生动的话

语表达出来的；现代小说家伍尔夫的评论文章也是很生动、晓畅的，福斯特也是如此。

艰深的理论文章只能奉赠“学院”圈子里的人们，而那种实践的批评却可能产生广泛的效果。我以为文学（包括批评）的作用应该使人的感情更纯净些，使人们之间的理解更加周到和深刻。因此，好的文学作品应该是普及的。当然能否做到这一点是另一个问题，所以也要以同情的态度对待别样的文学现象。

记者：您的文论似乎注重从作品的本文着眼，如《照澜集》里的一些篇章，以及经常见您写的“读诗随笔”一类的文字，深入浅出地分析了作品的内容与形式技巧之间的精妙之处；而无琐屑之感。这也许更需深厚的功力和素养？

王：文学不能没有形式和技巧。徒有“深刻”的内容，不如让人们去读社会科学著作。我们常常片面、机械地理解内容与形式的关系。其实内容与语言形式的关系很复杂，并不是简单的谁决定谁的关系。形式实际上意味作家把握世界的方式和程度。就诗歌艺术而言，每产生一个新的流派，除了提供新的思想内容、新奇的意象等等，一般还会带来诗歌语言的变革。英语诗歌语言革新的轨迹是很明显的，例如在丁尼生、勃朗宁以后的惠特曼，他的诗歌不仅形象、思想感情与前者判然有别，语言也为之一新。这种新的内容与新的语言之间又有着复杂而必然的联系。注意分析作品的形式技巧，并不一定意味着舍本求末。

至于我最近写的一组“读诗随笔”，是我有意识地在做一种尝试，即通过翻译的诗来分析外国诗的技巧。

记者：外国诗的语言技巧也能在翻译诗里体现出来吗？

王：诗歌不比小说，脱离了语言和技巧，诗几乎就不存在了。因此，诗能否翻译历来是个有争议的问题。考虑到不同语言的人民之间需要文学交流，我以为诗的翻译还是必要的。翻译的诗既要保持原诗的韵味，要像原来的诗，又要使译文顺达，让读者能够看懂。这就要求译者对原诗的技巧有尽可能精确的把握，又能用纯净、锐利的汉语将它们表达出来。因此，诗的翻译只有经得住内容和技巧两方面的分析才能算过关。目前各种诗歌译本很多，比较普遍的问题是一些译者驾驭、运用母语的本领不娴熟，因而很难将原作的技巧传达过来。我觉得戴望舒、穆旦的译诗文笔是堪称楷模的。

有时，在两种语言之间无法做对应的传译时，可以做必要的变通。其实，诗的翻译未尝不是一种阐释，甚至是必要的创造。

记者：如果每个译者都依照自己的理解去阐释、加工原作，岂不让读者失去了理解原诗的标准？

王：对一首诗的理解本无绝对“正确”的标准可言。每个读者对诗的理解都是不完全相同的，即使专家、学者也如此。不同时代的读者，出于不同的精神需求，对同一首诗的理解也会不一样。因此，从现时的角度看，优秀的外国诗歌，可以有不同的译本相互参证，不应视哪个译本是绝对权威、绝对准确的；从历史的角度看，所有的译本都是过渡性的。英国人至今仍在不断用现代英语翻译乔叟的诗。同一语言尚且如此，何况不同语言之间的翻译了。

---

[1]文本为《人民日报》记者张大农对王佐良的采访，原载《人民日报大地副刊》，1987年3月18日。

学府、园林与社会之间
——英法两月见闻

不久前去英法两国做了一次访问，接触到一些学术实况，特别是巴黎一月，印象深刻，自己也有一些感想，回来后趁尚未全忘，扼要写下。

莎学近况

出行的目的之一是去出席第23届国际莎士比亚讨论会。开会地点是爱望河上的斯屈拉福德，即莎士比亚故乡。这是一个安静的小城，只二三条大街，重要地点都步行可达，非常方便。爱望河流急而清可见底，河边树木清幽，三座戏院就在那里。

我是带着问题去的，有的找到了答案，有的至今不明究竟。

问题之一是：这几年西方流行的文学新理论，对莎学产生了什么影响？

初看之下，似乎新理论之风在会上吹得并不强劲。全体会上读的论文好像都是传统学院派研究：莎士比亚与利里的比较，与格林的比较，伊丽莎白朝的政治与良心，十六七世纪演员背诵台词的内情，莎剧中的神话与魔法，历史剧中真实与艺术的矛盾，等等。

但是在小组讨论的安排上，却专门设立了一个“意识形态组”。这个组在特伦斯·霍克斯（他是英国研究语言文学新理论的少数学者之一）

主持下，开了一个下午的会。几个主要发言人中，一位美国中年女士提出了女权主义的观点，认为莎剧中女扮男装有重大社会意义，表明男女两性在不断斗争，永不停息。

这“不断斗争论”引起了非议。我也发表了一点意见，大意是：中国戏剧舞台上既有女扮男装，又有男演女角，社会原因是有的，但未必能归纳到男女不断斗争之列。

第二位发言人——来自加拿大的中年学者——说了一番有关理论本身的话。他认为理论有两种，一种针对具体问题，属于低级，另一种则能连贯一切，且能衍生不息，属于高级，可以到处应用，不因你某地某时如何特殊而失效。

他所谓“衍生不息”大概就是我们过去常说的“不断发展”吧？而最后一点显然是指我们这些对第一位发言者提问题的人说的，但却引起了更多的议论。有人指出问题不在理论高低，首先要看是什么理论——是经过研究、思考、有大量事实（而不是少数孤例）做根据，经得起辩驳问难的名副其实的理论呢，还是仅仅一种意见、看法、议论？

第三个重点发言倒是真有事实根据的。发言者是剑桥大学青年学者江纳善·培特，讲的是文学批评史上一次意识形态之争。他指的是英国19世纪两位大批评家——即柯尔律治与海什力特——对于莎士比亚的“争夺”。柯尔律治从他的想象力理论出发，着重莎士比亚的天才，例如认为《暴风雨》一剧是“纯粹的浪漫剧”，是“想象力的一个产物”。而海什力特则认为此剧既是想象的，又是真实的，表现出莎士比亚天才的多面性，剧中被一般人认为是野蛮人的凯列班一角“虽粗而不俗，因为他的性格来自土壤，生根于土壤，未被卑琐的习俗扭曲”。培特认为，这两种见解的不同是意识形态的不同，海什力特更接近莎士比亚的思想

实质。

培特此说是否能够成立，恐怕要等以后看到他的书面文本才能判断了。然而把两位批评家的不同见解提到意识形态的高度，无论如何是反映了这些年来新理论的影响。

其实回头一看，就连大会上宣读的传统学院派论文也多少受到了影响。那篇论演员记忆力为莎剧版本中一个因素的文章就不仅是学院式考据报告，而是从演员的记忆力谈到了剧作家的修辞术，又从修辞术谈到了16、17世纪英国社会各阶层人士说话的特点，例如贵族喜欢故意吞吞吐吐，甚至运用“沉默术”，表示有身份的人稳重，而实际演出时演员却不能总是这样说话，不仅由于他们的出身不同，有不同的说话习惯，还因为演出自有节奏，不容过多的沉吟，更不必说长时间的哑场了。这样一来，就把版本学同社会史结合起来了，同样有意识形态的因素。这论文的作者是一位美国青年女学者，名叫罗伊·包特，现在英国莱斯特大学任教。几位大会演讲人之中，她得到听众的掌声最热烈。

以上说的，只是会上所听。如果脱离会场，纵观西方莎学全局，就会发现更多的新动向，涉及女权主义、结构主义、后结构主义、接受美学、符号学、新历史主义、西方马克思主义等各个方面，只是大的成果似乎还不多罢了。

如果我们更加扩大视野，还会发现民主德国的莎学者罗伯特·魏曼教授的重要著作《莎士比亚与剧院中的民间传统》（1967；英译本1978）和《莎士比亚与模仿的力量》（1988）。后者刚出，评者尚不多，但初步一读，就可看出这是一部涉及几种新理论的深刻论著。至于前者，虽说有的英国学者认为魏曼在材料的选择上还有不够精确之处——例如把19世纪后半期改编的民间剧本当作了16、17世纪的真本——

但是大多数西方莎学者是折服的，《新剑桥莎学之友》（1986）就评它为“博学而大有新意之作”。

所谓新动向大致如此。那么，传统莎学本身又如何？

简单的回答是：仍然在进行，成果不少，但也在变化。

以版本学而论，不仅仍在进行，而且很是兴旺。莎剧新版的不断出现便是明证。远者不论，单从50年代以来，就有成系列的莎剧新版如新阿登（1951—　），塘鹅（1956—1967），图章（1963—1970），新企鹅（1967—　），以至最近的新牛津（1982—　）和新剑桥（1984—　）；单卷本全集则有英国的都铎版（彼得·亚历山大编，1951），美国的河边版（1974），以至最新的牛津版（1986）。以上所列是学者们公认较好的，次要的新版还未包括在内。

自然，这些所谓“较好”版本也是各有短长，同一系列之内也是剧各不同。但是总起来看，它们确是越编越精，吸收了本世纪初的“新目录学”的成果，但又突破了它，不再死守“首要版本说”（即认为每剧有一个最接近莎翁原稿的版本），而是更加重视实际演出时所用的本子及其在演出过程中的增删修改，从而发展到“几版并重说”，例如最新的牛津版全集中，《李尔王》一剧就是两种本子并列的：一种是第一稿，另一种是经过演出的考验而做了修改的第二稿，而编者们认为有证据说明修改者就是莎士比亚本人。

朗诵和演出

既然版本学者也着重演出情况，那么演出又呈现什么新气象？

这次会上安排了六个剧本演出，其中四个是莎剧，即《约翰王》、《无事生非》、《麦克白斯》、《暴风雨》；两个是“复辟时期喜剧”，即维秋里的《直率人》和法卡的《坚贞的一对》。

另外有一次朗诵会，由几位演员朗诵莎士比亚的《维纳斯与阿堂尼斯》和马洛的《希洛与里安德》。两首都是叙事长诗，内容都是爱情故事。英国演员向来善于朗诵，过去有吉尔格德的流利优雅，又有奥利维埃的故作突兀，这两大传统在这次朗诵会上都有表现，而最好的朗诵者又总是两者并用的。就诗论诗，听起来《希洛与里安德》更受用。马洛有一种艳丽与奔放的奇异结合，想象力炽热腾跃，情景分外动人——一个美少年深夜游过海峡去会一个千娇百媚的姑娘，在茫茫大海里奋泳，只有对岸崖上一盏孤灯在给他希望和安慰——像是比阿堂尼斯被野猪刺死的故事更具悲剧感。两者在一起朗诵，更使人感到16世纪英国文艺复兴时期诗歌真是繁花似锦，却又朝露一般新鲜。

朗诵会是在天鹅戏院举行的。斯屈拉福德有三座戏院，都在爱望河边，而且紧靠在一起。第一座是大型的皇家莎士比亚戏院，30年代盖的，已显陈旧；第二座是中型的天鹅戏院，内部是木构建筑，可容四五百观众；第三座叫“另一处”，比“天鹅”更小，只有一二百座位，主要演当代新潮戏。

我喜欢的是“天鹅”。“皇家莎士比亚”我在40年前来过，那时候我们这些一知半解而又喜欢议论的文学研究生就已说它“传统式样，毫无新意”了。但是我没见过“天鹅”。这次一脚踏进，看见楼上楼下都是木栏长凳，上等木料露出淡雅的本色，既实用，又别致。方形舞台伸进戏院中间，三面都有观众的座位，坐在左右两边前排的人似乎可以把腿搁在舞台边沿。气氛是亲切、安闲的，观众缓缓进来，从容就座，不像在北京看戏总感到拥挤紧张，只听一片翻动座椅的声音。

斯屈拉福德的演出颇有当今时代色彩。《麦克白斯》强调了凶杀和暴力，劲头大，火爆，演员提高了嗓子在叫喊，最后则舞台中间猛然裂开，伸出了许多刀枪和军旗，把麦克白斯紧紧围住。同时，还有女性的诱惑力：麦克白斯夫人是由一位才25岁的女演员演的，丰腴，美丽，一点也不像搞阴谋的中年妇女样子。这显然是导演者创新的一着，也自有可喜之处——然而当她大喊“改变我的性别吧……连吃奶孩子我也会从奶头摘下，摔他一个脑浆开花！”的时候，她是没有多少“可信性”的，整剧也是没有多少悲剧性的。

因此反而让复辟时期风尚喜剧占了上风。这类剧名气不及16、17世纪诗剧，其实大有看头。它们也是一个特殊时期的产物：一场革命过去了，人们厌乱思治，不惜迎回国王，但又用议会控制住他；社会上风气浮华，贵族们竞以偷情为乐，于是舞台上也出现了表现这类风尚的喜剧，在技巧上学法国，但骨子里仍有英国精神。

我在天鹅戏院看的《直率人》一剧就是这样。它是学法国喜剧大家莫里哀的名作《厌世者》的，有类似的主要情节；然而又有很大不同：主人公是一个在外国打过仗的船长，其直率是有海盐味道的，露出了岛国本色；暗中爱着他的那位姑娘一直女扮男装，以仆人身份服侍他，后来还替他去向他所钟情的另一女人求爱，又使人想起莎士比亚的《第十二夜》；而剧中关于喜打官司的寡妇的次要情节则显现了班·琼生的影响，全剧本身则影响了后来哥尔德斯密斯写的《委曲求全》，仍然是继承和发展了英国戏剧传统。

而无论是莎剧或风尚喜剧的演出，又都表现出另一个当代趋势：导演的权威。过去很长一个时期，在英国演出戏剧，连导演是谁都是不说明的。但是从19世纪末叶起，导演开始露面，先是由主要演员兼导演，别人得听他的；后是出现了几个能人专任导演，他们不仅对剧本做自己

的阐释，而且还有一套戏剧理论。到了今天，则虽以莎士比亚之伟大，也不得不听任彼得·勃鲁克、彼得·霍尔、约翰·巴登等大导演的摆布了。我在另文里说过：“阐释的自由代替了对莎翁原意的追索”。[1]其实原意固然难追，阐释又何尝自由？导演们，甚至天才的导演们，也仍然受着时代思潮和社会风尚的无微不入的影响。斯屈拉福德莎剧演出中的创新和怪诞，仍然是我们这个飞速变化而又焦躁不安的时代的产物。

在剑桥拜访李约瑟先生

斯屈拉福德会后，我先去了剑桥。

在剑桥，除了去看几个老朋友，我做了两件事：一是在大学图书馆查书，二是去拜访李约瑟先生。

30年代末，我在昆明西南联大做学生时，听过李约瑟先生的一次演讲。西南联大没有像样的建筑，更不必说大礼堂了，那次演讲是在一块空地上举行，听的人站着听，李约瑟先生也是站在一个方凳上讲。讲什么，我已忘了，但当时就知道他是剑桥大学出身的生物化学专家，在中国抗战时期则是在为英中科学、文化交流而奔走。

后来，他的巨著《中国的科学与文化》开始出版。我陆续看了一些部分。如果说，世上有什么著作让人从心底最深处佩服的话，这便是一部。而且我想：为什么在这有关中国的题目上，中国人就没有写出同样的书？

这次既有机会去到剑桥，我就对自己说：无论如何也得去拜望李约瑟先生，否则是枉来了！

一个下雨天，出租汽车转了半天，才找到“李约瑟研究所”——这是剑桥大学特为这位大师设立的研究机构。房子是由各方（包括我国政府）捐款盖的，落成还只一二年。等我走了进去，才发现屋子内部全部木构，木料不上漆，只露本色，自有一种文雅的光泽，叫人神往。外面的庭园也有嘉木、好花、小亭、淙淙的流水，在剑桥欧洲中世纪建筑群里突出了大师所喜欢的东方情调。

李约瑟先生现在已经89岁（等此文发表该是庆祝他90大寿的时候了），受着风湿性关节炎的折磨，行动不便了，但是仍然坚持工作，还常常亲自打字。我看他神清气朗，镜片后面的眼睛明亮有神，直率地、专注地看着来访者。同时又非常客气，一定要站起来握手。

我们轻声说着话。我不免仍有问题想问，也就简单提了一下。

一个问题是：他的巨著的主旨是以一个当代西方科学家所检验过的无数事实说明中国科技在古代的辉煌成就，然而当西方在文艺复兴以后科技飞跃发展的时候，中国却落后了。这个变化，原因何在？对此，他曾有过初步的答案。我问他：他仍然是这个看法么？

他说，是的。原因仍然是中国长期的封建主义和中央集权的政治制度，而西方则有资本主义。虽然他注意过各方的意见，但是至今没有新的发现或论证足以使他改变这个看法。

我又问：在最近出版的几卷中，他自己最喜欢哪一卷？

他说：第五卷第七分册，是关于军事的。

我还没有见过这一分册，听他这样一说，就觉得回国后要做的事情之一，就是找到这个分册来读了。

从天文和数理化到土木工程和建筑，从道教、炼金术、音乐到军事，又从这些到中国哲学和科学思想史，这部巨著包括了中国文化的各个方面。仅仅翻阅一下每卷前面的有关学科的研究综述和后面的中、日、英、法、德、俄、拉丁等等文字的参考书目就足以使每个做学问的人折服了，何况每卷的内容都是那样的实实在在，并且总有或大或小的新发现！

那么，巨著的最后一卷又将是什么？他的助手——一位美国学者——告诉了我：其中将有一个分册是论述西方人对于中国文化的看法，上起马可波罗，中经马克思，下达第二次世界大战。

无独有偶：后来我在巴黎发现，一位法国老学者也在写同样题目的书，第一卷已经出版了。

牛津风度

这是我第二次回到牛津。牛津是回忆，也是梦。

现实并未使我失望。每个我所熟悉的地方我都再去品尝一下：在茂登学院的庭院里徘徊；在包德林图书馆的楼上阅览室看书；在莫德林学院里追寻艾狄生的足迹，从而又看到了鹿苑；在基勃尔学院里问路，为了想看威廉·莫里斯和其他先拉斐尔派的艺术品；在基督教会学院的大草地里徜徉，终于又看到了恰威尔河和河上的小船，差只差自己已无撑船的本领……

现实也有了新事物：勃腊克威尔书店添了一个平装本部，设在宽街老店的对面，而在老店旁边有一家“白马酒店”，大学师生在那里或立在柜台旁或坐在硬凳上吃最便宜但又绝不是美国快餐式的午饭——浓汤或

冰啤酒，炸鱼，内塞一块黄油的法国式长面包，总共只付两镑……

然而现实也使我惆怅。我的老师、同学、朋友没有一个还在这里……

同时，我又好奇，想看看当今的牛津人物。

在“新学院”的餐席上，我的主人是一位教授（“鬼怪般聪明”，我在剑桥的老朋友这样形容他），他的也教英国文学的夫人（“女教师中的杰出人物”），和一位不久前出版了《新模仿论》的院士，全在中年。最后一位我已在斯屈拉福德会上认识，他的能言善辩使我想起当年的C. S. 刘易士。这是一种牛津典型。不论什么新潮理论，他们都能抓住它的要害，进行辩驳。40年代后期，刘易士就在我们学生组织的“苏格拉底学会”会上，周复一周地批判萨特的存在主义。刘易士到底没有能驳倒萨特，他虽名扬英美学术界，在世界文坛上则决无萨特的地位和影响。但是这类牛津人似乎并不在乎是否真能驳倒别人，要紧的是驳本身，驳表明他们在思想文化领域内将任何人看成是平等的同行、对话者，并不因为对方是著作等身的大名人就有任何畏缩，也表明他们认为学问之事，无须故弄玄虚，任何高深理论都是可理解也可辩论的。这是一种牛津精神。

那对教授夫妇则代表了另一种牛津典型。他们含而不露，羞在人前逞雄辩，答问用闲谈方式，说的也实实在在。谈到英国文学史，他们都说几十年前法国学者勒古易和加撒米安所著仍是好的，而对于最近所出三本——人人本（1985）、牛津插图本（1987）、勃腊克威尔本（1987）——他们以为“人人本”（作者为牛津青年学者彼得·康拉德）比较好些，因为有点新意。我后来看到此书，发现作者的文学史观是古今并存于现时；认为青春与新鲜是最老的传统，每一代人自以为是摒弃

过去，实则不过用不同方式继续了它。这一史观也许不是无懈可击，但由于作者把乔伊斯看作是乔叟在现代主义中的再现，他不仅重申了传统的连续性，而且把古人写得活，又把今人写得深了。这就使这本文学史除了有点新意之外，还有令人喜爱的文笔。

文笔是牛津的人文学者所重视的，然而这不是通常意义的文笔，而是文笔之后有新鲜的思想和活跃的想象力。牛津也有人写得油腔滑调，故弄风姿，但纯正的牛津学者则耻与为伍，而力求所作言之有物，有新意，有透明的理智、比例感和对读者的尊重和礼貌。这最后一点是指不把读者看成是蠢物，凡事从头说起，啰啰唆唆，也不对他发号施令，而把他看成知己，同他进行心智上的对话。

写文如此，餐桌上的谈话也如此。牛津各学院的院士们早非中古的苦行僧，对于吃喝是讲究的。我们这顿“高桌”晚餐有三道菜，冷的鳟鱼和热腾腾的威灵吞式牛肉，还有红白两种酒，只有最后那道热煮香蕉使我纳闷。但是比吃更有趣的是席上的谈话，特别是换上咖啡之后，大家谈得更随便了——但不是老谈书本或学问，而是谈人生，谈时事，谈世态，谈自己的真情实感，尽量不使人厌腻，却又不怕做真正的俗人。

巴黎：喜再相逢

英国的人文学问有点像英国的园林：大片草地，几棵孤树，向前走则听见淙淙流水，有许多幽深的角落，清晨的雾弥漫了一切，人们漫步着，徘徊着，有点忧郁，坠入深思之中……

法国的园林不是这样。整齐、匀称一如几何图形，色彩有配合，有对照，一切都是明朗的，处处看见古典的雕像、喷泉，美得有章法，而

贯穿章法的则是透彻的智慧。人的心智散发出一种光辉，像晴朗的巴黎天空。

然而巴黎还有码头边的哀愁和穷巷的痛苦——波特莱尔的巴黎，“恶之花”的巴黎。这后者也是我追寻的——难道说它已经全然消失了么？

40年前，我曾来过巴黎。一个学生是有一双自由的脚的，当时，我曾凭着双脚和地图，走过塞纳河上的一座又一座桥梁。如今，寒霜早已爬上我的发鬓，我的腿也早已沉重了，但我还是到处步行，要想追寻40年前自己的足迹，却发现一个远比我记得的更恢宏又更复杂的城市。

但我的接触又何其有限！短短一个月的停留，连拉丁区的小巷名称还不清楚，又怎能侈谈对法国和法国文化的了解？

依然是片面的观察，零碎的印象……

人文科学院的新风

在英国，我是英国文化委员会的客人；在法国，人文科学院是我的主人。

这“人文科学院”如照它的法文原名直译，应是“与人有关的各种科学之家”。它在巴黎塞纳河左岸第六区拉斯巴叶尔大街上有一幢14层的现代化大厦，与“社会科学高等研究院”（EHESS）共居。

我至今不知它有多少部门，各干什么。同我有来往的一是它的办公室，二是它的图书馆。图书馆就在二楼，不大，然而各种参考资料和工

具书齐全，靠街窗下是十几排杂志架，上有西欧和美国的各类杂志，而且不限于社科各门，还包括《自然》、《新科学家》、《科学的美国人》等自然科学杂志以及英国《新政治家》、法国《文学》、美国《党派评论》这类时事性、文学性的刊物。

我在这里看见了一些过去熟悉而近来少看的杂志，像是回到了40年前清华图书馆的西文期刊阅览室；但更多的是我从未见过面的新杂志，例如《口头文学笔记》、《终极目标》、《论战》、《欧洲思想史》、《语言社会学国际学报》、《美国研究学报》（英国美国研究学会刊物，剑桥大学出版社发行）、《社会学欧洲学报》、《社会问题学报》，等等。

特别是见到了《年鉴》（*Annales*）杂志令我高兴。法国年鉴学派我是听说过的，但以为年鉴杂志早已不出，不想它还在活跃。我看到的是“第四十三年第四期，一九八八年七、八月号”，刊名之下有三字副题：“经济、社会、文化”，而且每字都用复数形式，表示是各类经济、各类社会、各类文化，这些全在研究之列。而这期的内容果然也证实这一点。它包括了这样一些栏目：“口语与书面体”，“文化史”，“钱与权”，“城市及其落后地区”，“各文英文提要”，“本刊选书”（书评），“收到书目”；各栏文章有的是论文，有的则是笔记，前者如《意大利文艺复兴时期书面文体所具有和所承受的权力》，后者如《历史与文学史：作家的产生》。

《年鉴》并非人文科学院编辑或出版的，但又同它有联系。首先，《年鉴》的创办人是史学家马克·勃洛克和吕西安·费勃浮，继他们之后主其事的是费尔南·勃劳台尔（Fernand Braudel，1902—1985）也是历史学家，从成名作《菲力浦二世时期的地中海与地中海世界》（1949）到晚年的《物质文明、经济和资本主义》（1980）和最后的大部头著作

《法兰西的个性：空间与历史》（1986），在40年时间里成就辉煌，用这些多卷本重要著作作为示范，确立了年鉴派所提倡的新角度、多层次的“全面历史”新史学，文笔也雄迈多彩，为密歇莱之后另一大家。他在学术活动中一贯致力于打破专科之间的界限，使之互相丰富、调剂，取得更高的综合，而人文科学院的创办也正是为了推进各门与人有关的学问之间的合作和各国文化之间的交流。

我踏进人文科学院的时候，这位大历史学家已经逝世快三年了。但是他的办公室还在，资料柜也在，而他的领导工作也由他的老帮手，老朋友克莱孟斯·埃勒担当了起来。

埃勒本人反映了人文科学院的国际化。他生于奥地利，为避纳粹的迫害而随家去了美国，哈佛大学毕业后回到奥地利，与同是哈佛出身的美国文学史家F. O. 麦息生等人办起了一个萨尔斯堡讲习班，目的在于沟通美国与欧洲的文化艺术界，后来由于被人诬告，离奥去法，结识了勃劳台尔，1962年帮他办起了人文科学院，从此在那里工作。近年来在他的管理之下，人文科学院致力于进一步国际化，加强了同苏联、东欧、中国、印度等处的交流。

在人文科学院的大楼里，看得见过往的各国学者，也有一些演讲会、讨论会在进行。当我第一次同埃勒见面时，他召集了图书馆长和其他助手，根据我提出的研究题目，问我想去哪里找资料，同哪几位法国学者见面，以便由人文科学院进行具体安排。同时他给了我一间办公室，一架打字机，一封写给巴黎各大图书馆的介绍信，而等我问人文科学院要我做些什么时，他的回答却是：没有任何要求，一切随我自己。

我对此感到惊讶。前几年被邀到几个别的国家，除了纯粹的参观之外，总是要做点什么事的，不是讲课，就是宣读论文，至少是出席座

谈。如今可以没有任何心理上的负担，完全由我自己支配时间，当然是正中下怀。

艾田蒲

我拿时间来跑书店，进图书馆，看展览，也用来看老朋友，结识作家、学者。

结识的学者之一是艾田蒲（Etiemble）。在此之前，我们已经互赠过书，也经过共同的朋友互致过问候。这一次，他知道我来了，就趁他要来电台讲话之便，从他所住的维弩叶城来到巴黎，约我在一天吃午饭。

我由沈大力同志陪着去到巴黎大学附近的奥迪翁旅馆，艾田蒲就在旅馆的客厅里等着我们。他是一位老人，脸容清癯，穿着夹大衣，支着手杖走路，但是宽边大呢帽下双目炯炯，眉宇间自有一种英武之气。这倒是符合他作为知识大海中破浪前进的探险者身份的。

所谓探险，至少有两方面的活动：一、他扩充了学术疆界——从法国文学中的兰波、苏贝维尔到英国的T. E. 劳伦斯又到中国的孔子，又遍涉日本、马来西亚、阿拉伯世界、土耳其、匈牙利、苏联、非洲、德国、葡萄牙、瑞士、比利时等地的作品和译本，他的研究领域一直在伸展，所追求的目标是“全球文学”；二、他打破了不少旧说，成见，流行观念，时髦说法——既破西方人文学问中传统的欧洲中心主义，也破新派文学批评的故弄玄虚，还一再猛烈抨击法国人越来越多地使用英语词的风尚，他几乎是不停歇地在涉险犯难。用他自己的话说，他常常是“提着脑袋去面对君王的”。

他是当今世界上重要的比较文学家之一，但就在这一学科里，他也是发难者，指出过它的危机，始终反对它的欧洲中心主义，认为如不将中国、日本和阿拉伯世界包括在内，精通至少其中一种语言，就谈不上真正的比较文学。他不仅自己写书论孔子，还组织了别人去译从《红楼梦》到苏曼殊的《天涯红泪记》等一系列中国文学名著，而他在晚年的大部头著作又是以《中国的欧洲》为总题的欧洲与中国的文化交流史。

我在上文谈李约瑟时提到欧洲大陆已出一部有关中西交流的书，就是指艾田蒲的这部新著。他把刚出的第一卷——《从罗马帝国到莱布尼兹》——送给了我，而在那天午餐桌上谈到了即将续出的第二卷内容。

“我查阅了大量罗马天主教会的档案，有一个发现，”他说。“那就是耶稣会在中国的最初的传教士之间有过一个争论，就是天主教是否应该适应中国的文化传统，搞点中国化。大多数教士是赞成的，但是教皇听了不高兴，派了一位红衣主教去查问此事，结果此人被暗杀了。”

他也谈到了二次世界大战时他在美国一所大学的经历。他的同事中有一位名教授是亲纳粹德国的，在学校里颇有权势，曾经私自搜查他的办公室，却在不经意中留下了他与纳粹往来的文件，于是艾田蒲拿了证据去见学校当局，结果那位教授被解聘了。

“我先找到那位大学者，当面对他说：‘先生，您是一个混蛋！’这个名称并非我的首创，是他第一个叫我‘混蛋’的。”

然而等艾田蒲谈起别的美国学者，如奥尔特里治教授，他却充满了友情。

“我喜欢他。他是美国比较文学家里真正出色的，而且我知道他一直想去中国。”

他在中国学者里也有一些好朋友。当沈大力问起他的夫人的时候，他沉默了一阵，然后说：“她病了。是我的过失。”

原来他的夫人也是一位有成就的学者，年轻时候因有犹太血统而受过当时占领法国的纳粹的虐待，后来虽然也学有专长，却始终花最大气力照看年长的丈夫。

“她为我牺牲了一切，虽然我鼓励她多写自己的书。如今，她的身体大不如前了。”

我们也都沉默下来。

学者仍然是常人，有恨有爱，同时也有深切的忧患感。我听着听着，觉得这位老学者更可亲了，同时想起了我在国内的几位师友……

两位青年学者的文论观

我也留心观察法国的青年学者。我认识了两位。他们有共同的地方：仪表整洁，秀气，说话轻声，不常做强调，然而清晰、明确。

第一位是社会科学高等研究院的伊夫·埃桑。是他告诉我：法国学术界承认德里达的创见，但并不以为他是最新锐的思想家，各种学说的更新在法国是常事。同时，他说法国人不像美国人那样津津乐道deconstruction（中译“消解”或“解构”）。如果要用一个词代表德里达的理论，那法国人是宁肯用grammatologie的。

也是埃桑，为我复制了一篇文章，它原是《环球百科全书》中的一个条目，题为《当前文学理论综述》，作者是他的朋友安东尼·贡巴尼

翁，巴黎一所大学的教师。埃桑说：“对于当前文论的介绍，没有比这篇文章写得更简明扼要的了。”

这位贡巴尼翁正是人文科学院为我约见的学者之一。我在一个下雨天，坐地铁穿过塞纳河，去到莫斯科大街一所宽大、舒适的屋子里同他谈了大半个下午。

在去之前，我已经用我还记得的一点法文——几十年前在清华和西南联大在吴达元师的认真教诲下学了三年法文所留下了的老本钱——和一本小字典读过了他的文章。再经过当面谈话，我回来写下了如下的谈话要点：

一、60年代以罗兰·巴特为代表的新文论与以雷蒙·比卡为代表的朗松主义传统学问之间的论战已经过去。新文论在演化，而传统学者也用上了新派语汇。

二、这种争论在人文学问的历史上是常常发生的。归结起来，这是法国两大学派之间对立的重复，即本笃会与耶稣会的对立。前者着重个别，表现于考据学、版本学、文学史；后者着重整体，表现于修辞学、雄辩术、文论系统。

三、然而这两大学派或两大传统都受到另一新起理论的挑战，即接受美学。不再是作者和作品文本占据文学批评的中心了，而是读者。读者的重现——而且是挟着压倒一切的声势而来的重现——使得文学史中名著单子要重新修订，而每部名著也需要重新阐释。女权主义者也做这样的要求。

四、谈文论不应只限于学院中的文论，事实上有三类文论：一是一般报刊上的评论；二是作家们的文论；三是学院中的文论。学院文论是

较晚才产生的，是在本国文学（以别于古典文学）成为学科，在大学设立讲座以后的事。更有根底的是作家的文论。

五、作家一般不理会学院文论，他们根据自己的经验、素养、兴趣而写作，很少根据理论。现代主义之所以对创作有催发力，是因为倡导这种写作倾向的人本身是卓越的作家，有重要作品足以向别的作家示范；相比之下，后现代主义理论没有产生可观的后现代主义文学。除了女权主义之外，新文论对于社会并未造成普遍影响。

作家文论之可贵，还因为他们的文章写得好。文采是许多法国人——例如密特朗总统——珍视的品质。

六、理想的出路是传统学问与新文论的结合，也就是本笃会与耶稣会两大传统的结合。因为在每个传统内部，学者人各不同，在一定程度上兼有两者之长的杰出之士还是有的。论战有助于澄清问题，但在论战之后，常出现一种新的综合。无论如何，在新文论的冲击下，传统学问已经起了变化，例如从版本学里出现了“发生学”（La Génétique），而在专题研究方面则国际化、跨学科的趋势更为强烈。

以上六点未必道出了眼前法国——且不说西方——文学批评的全部内容，也未必是法国学者全部同意的。然而取得这样一个概观仍然大有好处。在听了多年从美国传来的对新文论过高、过热的评估之后，回到新文论的主要发源地之一的法国，听听法国学者的冷静、明智的分析，至少可以使我们头脑清醒，恢复比例感。

何况所提到的两大传统的对立不限于法国。在我们中国，同样有这种对立，而且历时已久：汉学对宋学、朴学对空疏、考据对经世之学，一直到现在还有材料与观点、基础事实与理论体系、专家与通才等等的

对立。历史地透视一下，我们就会发现：一方面，这种对立像人生和社会中的某些基本矛盾一样会继续存在下去；另一方面，两者的互相补益乃至全面结合也是人心所向、势所必然。对立的两面，每一面都有大学者；同时，很少大学者是完全只有一面，而不是多少也有另一面的长处的，更好的情况则是兼有两者之长，成为众望所归的一代大师。在学风偏向某一面而产生重大流弊时，学术界往往要求改正过来，而学风虽受时代和社会的影响，但是学者们的主观努力又可以改变它。我们的学术界现在处于什么情况？学风是过实还是失之空疏？有些学者醉心于新名词，有些致力于建立大体系，各有什么得失？展望将来，我们应建设什么样的新学风？这些都是值得探讨的问题。

无可替代的城市

当然，没有人——哪怕是最勤奋的学者——是能把全部注意力集中于学术的，特别是在巴黎这样一个城市。

巴黎的公园和街头在呼唤你。

巴黎的博物馆也在呼唤你。鲁浮、道赛、枫丹白露、香蒂叶……都是风景点，又都是博物馆。在香蒂叶，我看到了一个典型的中世纪贵族城堡，建在森林、绿地、白水之间，比凡尔赛小，然而更亲切。在那里的画廊里，我看见15世纪弗罗伦斯画家比埃罗·迪·考西摩画的一个青年妇女的半身像。她上身赤裸，颈上项圈有两条活蛇盘着，而她的表情是愉快的，眼光里闪现着青春的欲望。这一毒素与情欲、死亡与青春的结合和对照比后来的达利等超现实主义者早了四百年，并且不托诸梦幻，而是一切出之以具体、细致的现实笔触！

巴黎地区的博物馆有几十个，有综合的，有专注一个地区或时代的，也有专门陈列一人所作的，如罗丹，如毕加索……

然而一篇美国杂志文章把巴黎称为已有博物馆死气的城市，却又武断了。说是世界艺术中心已从巴黎转到纽约，更是过早下了结论。

因为纽约虽然富足、活跃，它却没有巴黎的塞纳河和河的左岸，没有拉丁区和它的穷学生，没有蒙马特的小方场和在那里作画的流浪汉，没有那样多的街头咖啡座，没有这一切合起来形成的气氛、神韵、光彩。

我也常去坐咖啡店，有时约朋友同去，有时就是一人。一人却不寂寞，因为有变幻的街景可看，还有过往的行人可看：各式各样的人，穿着整齐的老年夫妇，只穿夹克和紧身裤的男女青年，肩上挂一个像是送信人拿的开口皮包的中年学者，白人，东方人，黑人，同漂亮白人姑娘挽臂而行的黑人，大多走得从从容容，谁也不以谁为怪。

在咖啡座上，仍然有年轻学生单要一杯价格最低的黑咖啡，一坐就是一下午，在那里看书、做功课，如同几十年前他的先辈。也有情人约会，或青年妇女在那里展示她的容貌、新装、发型，一切光滑干净，精致如她慢慢送进口去的法国糕点。

在过去萨特和他的存在主义派朋友常去的“两怪咖啡店”和“芙洛咖啡店”，仍然有作家、诗人、学者、画家、演员、导演、舞星、歌星——或什么也不是的闲人——在碰头，在谈话。

谈话——多种音响、多种情调的谈话，而最为人们喜欢的则是双方互相关怀、共享喜悦的一类——亲切而不狎昵，明慧而不炫学，机智而不尖刻，隽永而不轻薄，谈话是一种艺术，但不能显得造作，要紧的是

把心扉打开，任思想交流，任感情融合。这些也就是最好的散文的品质。隐约闪现于巴黎咖啡座后面的是连续若干世纪的法国散文传统：街头咖啡的香气熏陶了好散文，而散文艺术又使咖啡座上的谈话更为文明。

这样一个高度文明的巴黎是无可替代的。

---

[1]《莎士比亚与两种气氛》，见《人民日报大地副刊》1988年3月16日。

浙江的感兴

我很想追怀自己在浙江的童年，却只记起了一些片断：随着母亲去一个庙里看初期的电影，去曹娥江头看潮水，随着小舅舅到河埠头石桥边的馆子里吃馄饨，那样好吃的馄饨，后来似乎再也没有吃到过。如此等等，联不起来，而且越来越模糊了。

于是我怀疑自己是否配称浙江人。

这一次到杭州，住在西湖旁边，又有幸去了绍兴，看到鲁迅故居，还在咸亨酒店里喝了加饭酒，并且站在店门外吃了一串油豆腐，上面涂了厚厚的一层辣酱，吃着吃着，心里感到不管配不配，我是喜欢这乡土的。

这里主要的色泽是黑和白；黑的瓦顶，白的粉墙，冲洗得发白的石板路，连木柱子也是黑的，谨严、素净，然而空间是庞大的，人有足够的地方可以移动，物件也是厚实可靠的，像那间大大的厨房里的那口大大的腌菜缸，在朴质的生活里有温厚的人情，正如那三味书屋里，既有严厉老师的戒方，又有那顽皮学童的小小乐园，而门前的石板路下则是潺潺的流水。

水是浙江的灵秀所在，是音乐，是想象力。

在鲁迅的艺术素描里不是也有这样的黑泥、白石和绿水的配合么？多么朴质，又弥漫着多大的温情！你看他用笔何等经济，总是短短几句话就勾画出一个实实在在的人生处境，而同时他又总把这处境放在一片抒情的气氛之内。他是最严格的，又是最温情的，这就使得他最平常的

叙述也带有余音，富于感染力——他的闰土成为我们一切人记忆中的童年好友，他的乌篷船成为我们每个人梦里的航船，他的忧郁、愤怒和向往也成为几代读者难以排遣的感情。

看着绍兴的街道、店铺和水乡景色，我以为我对这位大作家多一点了解了。

回到杭州，又是另一番景色。1981年我第一次来，忙于游览名胜，但也抽时间陪一位老友去追寻他少年时代的踪迹，走了一个旧的市区。像是有一家过去很有名的布鞋店，那里依然卖着素净而又雅致的黑面白底的舒服鞋。接着进入一家咸肉店。面前是一条长长的洗得白白的木柜台，上面摆着十几块干干净净的咸肉，随你挑选。这铺子的旧式建筑有高高的屋顶，店堂里空空荡荡的，没有现代肉店那种血淋淋的屠场味道，人们从容选肉，大刀切下去，一股醇厚的咸肉香随之而起。

这次重来，我很想再出去看看那些犹有南宋遗风的街道和店铺，却始终不得空，只在汽车里匆匆看了一下中心区的主要街道。在我游历过的城市里，我总觉得杭州是最富于中国人情味的，即使车站旁边的闹市也闹而不乱，人行道上人来人往却不拥挤，同时有一些老铺子老字号还以传统的礼貌待客。

杭州还有一个特点，即难分市区与郊外。环湖的大道既是闹市，又因西湖在旁而似乎把红尘洗涤了。任何风尘仆仆的远来人也是一见湖光山色而顿时感到清爽。

在阳光下，西湖是明媚的，但更多的时候显得清幽。这次因为就住在湖岸上，朝朝夕夕散步湖畔，总算把湖的各种面容看了一个真切。清晨薄雾下，黄昏夕照里，湖的表情是不同的，沉沉夜色下则只见远岸的

灯火荡漾在黑黑的湖水里，千变万化，没有太浓太艳的时候，而是素抹淡妆，以天然而不是人工胜。

在湖岸散步的时候，抬起头来，看到了环湖的群山在天边耸起，也是淡淡的几抹青色。然而它们都引人遐想，给了西湖以厚度和重量。没有人能把西湖看得轻飘飘的。它是有性格的。从而我也看到了浙江的另一面：水固然使它灵秀，山却给予它骨气。

想起清华种种
——80校庆感言

我只是清华几万校友中的一个，现已不在清华工作，然而一说起这所学校，至今仍像年轻时候一样兴奋，话也像说不完似的。

清华吸引人的究竟是什么？它有很好的校园，设备，但这些别校也有；它的历史也不很长，世界大学中，成立已几百年的有的是；想来想去，还是由于清华的人，或者说清华人和中国历史的特殊关联。

说起清华人，我怀念我的老师们。大学一年级，俞平伯、余冠英两先生教我国文，一位教读本，一位教作文，都亲切而严格，有一次余先生指出我把爬山虎写成紫荆的错误，但又要我多写几篇给他看。二年级，贺麟老师教我西洋哲学史，见了我长达百页的英文读书报告不仅不皱眉，反而在班上表扬我；正是在他的指导之下，我读了不少古希腊哲学家著作的英译，真有发现新星球似的喜悦。温德老师在工字厅讲意大利文艺复兴时期艺术，打开许多画册让我们传阅，幽默地然而严格地区分画的优劣。同样难忘的事还多，那时候日本军队已在华北城市大街上演习，而清华的师生则在学术上特别争气，不久又在政治上发动了公然反日的“一二·九”运动。

我们这一级（1935—1939）还有一段特殊经历，即抗日战争的锻炼。我们两年在清华园度过，两年在长沙、南岳、蒙自、昆明度过。有的同学进入解放区打游击，大多数在大后方直接或间接地参加过战争工作。但是学术上并未放松。昆明西南联大集北大、清华、南开三校的精华，师生在最简陋的条件下做出了当时第一流的研究成绩，青年人的成

长分外迅猛。走遍半个中国给了我们以接触内地实际的宝贵经验，这是在清华园小范围内埋头读书所无法得到的。所以这次大转移又是我们知识和感情上的一次大扩充。

然而我们仍然怀念清华园。在昆明读书和教书的八年里，可以说没有一天不想念北方的故土。中国历史上，汉族士大夫几度被赶出北方，却没有一次能够回去。正如冯友兰先生指出的，只有这一次抗日不同。我们战胜了，1946年夏我从昆明带着妻儿重新回到了清华园，虽然校舍残破，校园荒芜，但有陈岱孙先生领导一批员工在进行大规模的复校工作，不久就在北方的灿烂秋阳中重新上课，清华人意兴之豪，达到了一个新的高度。

接着，我出国留学。等我回来，清华园已经解放，开始了一个新的历史时期。

后来我转入别的学校工作。但是我心里始终保持着一种清华做学问的标准。

这标准并无人明确定出，但是无数师友“行胜于言”的实际榜样却使我悟到：做学问必须要有最高标准，而取得学问却是为了报效国家。简单说，就是卓越与为公。

卓越就是不满足于一般地做好。清华的师生中，不少人达到本门学问的顶峰。打开任何一本中国名人录，无论文史哲政经法律科学技术哪一门，都有大量清华人站在成就的最前沿。卓越也意味着不囿于中国旧说或西方新论，而能突破界限，实现新探索新综合。闻一多先生如此，华罗庚先生如此，至今著作不辍的钱锺书先生也如此。清华多的是现代型的学者，即精研本业之外，又通晓中国和世界文化实况；不仅知中，

还懂外，因懂而又了解其真正长处与弊病，从而更珍惜中国本身的优点。金岳霖先生是深知西方现代哲学的一人，并且是研究各种思维形式的思想美学家，但他又早就看清西方文化的迷失，称之为“类似盛装待发而无约会可赴”；后来他真诚地信仰了马克思主义，不是突然的转向，而是早就有了前因的。

为公就是以所学贡献国家，为人民服务。清华校河边小山上有一块“清华英烈”纪念碑，碑上刻了从抗日一直到解放战争时期牺牲的烈士名单，我的级友中就有两位。清华像是一个世外桃源，但清华人却一直注视外界。我的记忆里还响着“一二·九”前夕大礼堂集会的紧急钟声。1949年大陆还未完全解放，就有大批在外国留学、学有所成的清华人冲破封锁，赶回大陆，明知条件艰苦，却定要在建设新社会的伟大工作里贡献一份力量。这些事在当时是视为当然，根本不成问题的。而回来之后，或在两弹的研制上，或在一汽二汽的建立上，或在广大的文教科技战线上，都做出了重要成绩，往往还起了关键性作用。

因为这些，我深知我的母校的可贵。我也曾在西方读书和讲学，到过不少第一流学府，也很喜欢它们，但我心里仍然保有清华的形象，不怕拿清华同它们相比，因为我知道：在多灾多难的中国现代史上，我的母校尽到了一所大学应起的作用：培养爱国的、学识精湛的专门家，在中国的革命和复兴里立下了功劳。

白色建筑群下的思绪

从电视上看，北京越来越漂亮了。亚运会加快了北京现代化的速度。在北方冬季特有的蓝天金阳之下，一大排白色的高大建筑矗立在宽阔的原野上，实在壮观。

这一次，在建筑上是功能同美的结合。功能的要求是严格的：运动场所得经得起运动员的跑跳翻滚和大量观众的涌入、践踏；但由于采用了新设计、新材料、新工艺，这些建筑又呈现出一种新的美，而且各有不同，一扫过去千篇一律的沉重空气。

这一次，在环境上也来了一个大改进。几座新建筑带来了一整个区域的整洁和绿化。而且惠及北京全城。要不是亚运会，谁会料到天坛旁边的那座大土山会搬掉，而且搬掉得那样的快？

但也因此而想到了其他的一些事情。

例如北京人待人接物的态度。记得当年我从南方大城市来北京上清华，第一次跟着同学去东来顺吃涮羊肉，一进门看见一排人站着向我们鞠躬，招呼说：“您来了！”真是觉得受宠若惊。后来发现北京人说话缓缓的，调门低低的，措词非常客气，就觉得我这样的南方少年说话声音太响太急了，显得很粗。就在解放后我从国外回来，一接触老北京的言谈举止，我也总觉得我们这些留洋生所学到的少许欧美礼貌是不堪一比的。这时候的北京，除了所谓“旧世界的文雅”，还多了一种新东西，那就是一场大革命后人与人之间比较亲切、随便的态度，如果“同志爱”这个词显得太堂皇的话。一直到“文革”以前，北京人坐公共汽车总还是排

队，顺序上车，很少推挤之类的事。在那些紧张工作甚至吃苦的年代，北京街上的气氛也是比较宁静的。

后来变了，无须多说。只谈现在吧。各方面的人士都在强调要礼貌待客，也做了不少具体工作。像《同心曲》之类的电视节目又使我们认识到要更好地互相体谅。这些都是好的。我自己的想法是：话不必多说，但要做到。还有比我们各处商店的“公约”、“守则”订得更周全的么？然而，“百问不厌”在实际上常常变成“一问就炸”，特别是当几位店员扎堆聊天（这也是“公约”、“守则”明文禁止的）、谈兴正浓的时候。再就是饭馆质低而价高。为什么人们对肯德基烤鸡趋之如鹜？当然这是一种时髦，但也因为鸡虽不甚好吃，却货真量足，价钱虽高但在一定范围之内，不会突然提高，服务也快速，只要排队就准能吃上，而饭馆里面完全现代化，连厕所也明亮干净，没有臭气。我常常奇怪，为什么在我们这个烹调大国的首都，很少看到类似的但符合中国口味的快餐店呢？

这类例子似乎不必多举了。

当然，工作在改进，各行各业都有许多勤奋任职的人，总的图景是光明的。但是常常柜台上一个生硬的回答会破坏一个游客几天来的好印象，败兴而返的事情是不少的。所以改进服务态度又不是一次二次整顿就能奏效的，正如一个文明社会不是一天两天就能建立起来的。因此工作还要深入些，而且还要在会后坚持下去。

另一方面，也无须采取一见外来客人就分外客气的态度。如果此外又对中国人摆出另一副面孔，那就是租界恶少的遗风，更为可耻了。要紧的是要尊重自己又尊重客人，以诚相待。而且我们会发现，来者绝大多数是普通人，有着同我们差不多的喜怒哀乐，你待他好，他也不会特

别挑剔。也不是所有的来者都要求很高的物质条件，住得起五星饭店的只是极少数享有开销津贴的公司经理之类，多数人——退休职工、教师、青年学生等等——是宁可住价廉而清洁的低档旅馆的，甚至只要一块地支起旅游帐篷。他们所要求的不是额外的礼貌，而是诚恳、负责的态度，说话算话，能帮一个人地生疏的旅客解决某些具体困难——我们如到外国，对当地旅馆要求的也无非是这类基本便利。服务者认真而又坦率，办不到的事就说办不到，而不敷衍或找借口，反而能博得客人的尊敬。

其实这事道理简单，做到也不难，特别是对于北京人来说，因为他们原来就有好客的传统。历史给了北京以往昔风流的魅力，如今这些白色建筑群的壮观又在激起一种新的现代城市意识和实干的自豪。所以我也展望1990年的秋天：叫人从心里感到温暖的北京金阳到那时将是格外灿烂的。

上图书馆

在什么地方看见西蒙·德波伏娃说了一句话：她真正钟情的是法国国立图书馆。

这地方我去过，在巴黎里胥力欧大街，是一所华美的房子。光这建筑，且不讲其中藏的几百万册书，也使人爱它。

于是我想起了上图书馆之乐。

在这方面，我是有愉快的回忆的。我在武昌上中学，一个大院子里有三所学校：文华中学，华中大学，文华图书科学校。这三所学校是有血亲关系的，这且不表。只说文华图书科学校是当时中国唯一讲授图书馆学的高等学府，它拥有一个图书馆，叫做“公书林”，这里有丰富的中英文藏书，而且全部开架，连我们中学生也可以进去随便阅览。我在文华中学学到了许多东西，至今都怀念我那时的中外老师，但给我知识最多的却是这个“公书林”。“公书林”的房子也宽敞，舒服，而且环境优雅，至今我都记得馆外的一片绿色和馆内的幽静整洁。我在那里翻阅了许多英文小说，当时我的英文程度很有限，多数原著是我看不懂的，但是仅仅摸着那些书，看看它们的封面、目录和插图之类也使我高兴。当时《中学生》杂志正在介绍斯蒂文生的小说《宝岛》，我读得有趣，对作者的其他小说也产生了好奇心，果然在“公书林”里找到了书架上一排斯蒂文生的书，拿下来翻了几本，虽然只记得了它们的书名，那个下午却是消磨得很愉快的。

“公书林”还帮我养成了一个习惯，即看英文杂志。我就是在它的期

刊室里第一次接触到一些美国杂志的，如《星期六晚邮刊》、《全国地理》、《美丽的屋子》等，当然也主要是翻着图画看看，这样也就部分地满足了我对外间世界的好奇心，也从旁学到了一些英文。

后来我上大学进了清华。清华给我的教益极多，这当中它的图书馆又是我的一大恩师。它比“公书林”更神气：文艺复兴式的红色外表，大理石的门厅，玻璃地板的书库，软木地板的阅览室——当时新建的第三阅览室好像有一个足球场那么长，其中各种精美的书刊闪着光，宽长的书桌上两端各立一个铜制的高台灯，它们在一个19岁青年的心上投下了温情和宁静的光，是后来任何日光灯白炽灯所不能比的。就是在这个“指定参考书阅览室”里我和我的同学好友们读了柏拉图《对话》的英译本，西洋哲学史，古罗马史，希腊悲剧，英国16、17世纪诗剧等等，进入了一个知识上和情感上的新世界，一片灿烂！

真实的世界却在暗淡下来。“七七事变”一起，清华图书馆的灯光全灭了。

此后若干年，我发现自己坐在英国牛津大学的包德林图书馆里。一间名叫“亨福莱公爵室”的古籍阅览室是我常去之地，那里天花板上有彩画，四壁还有过去名人画像，也是华美的建筑，然而照明相当差。当时还有一些古本是用链子锁在书架上的，把它们拉下来摊在桌上看也看得吃力。在这里，中古僧侣修习的遗风犹存，那种一灯如豆一心苦读的空气却与我当时的心情合拍：国内正在进行大战，我的家已无音讯，虽然在做着功课，心里却是很不平静的。只在最后的两个月里，论文已经做完，口试也已通过，北平也解放了，我在等船的间隙里在包德林图书馆里纵情自由阅读，初夏的阳光给了馆内更多光亮，我的心境也豁然开朗了。

在英国读书的时候我还去过英国博物馆的圆形图书馆，这就是过去马克思常去的地方。这个大厅也是建筑华美，气象万千，那高耸的大圆顶总使我想起一段台词：“这个覆盖众生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这个金黄色的火球点缀着的庄严的屋宇……人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！……”

也许是牵强附会吧，但这也说明独拥书城自吟啸固是一乐，上图书馆也有其奇趣。

萧的笑声
——北京人艺演出《芭巴拉少校》观后

萧伯纳的剧本完整地在中国上演，这似乎是第一次。选择了他的主要剧作之一的《芭巴拉少校》来演，更显示了北京人艺艺术家们的胆略。

这胆略是有丰富经验和充分准备做后盾的。导演英若诚自己动手译出了一个新的演出本，就是准备之一。人艺的演员们有充分经验是无须多说的，但他们不满足于已有成绩，不断上演新剧难剧，又显示了创新精神。

这胆略又正是萧伯纳的精神。他从不循规蹈矩，老在冒险犯难，经过一番突击，居然逼得来戏院寻找娱乐的观众改变趣味，从三角恋爱之类的“糖果”戏转到以辩论说理为主的“社会问题剧”来。《芭巴拉少校》中辩论的问题是：军火商与救世军两者之间，谁能拯救人们的灵魂？这是一个容易写得干巴巴的题目，萧伯纳却有本领把它变成一出意义深远而又富于情趣的戏剧，原因是他除了思想敏锐之外还有戏剧艺术。

说起艺术，首先要提他运用语言的本领。话剧需要语言，犹如生命需要空气。荒诞派剧作家想用哑场来打破“语言的专制”，但似乎并未成功。语言当然不是一个空壳，必须用来说点什么（因而需要题材），说法也有高下之分（因而需要艺术）。萧在剧本里说的是：在西方社会，资本家统治一切。为了把这一点通过人物和情景表达出来，他施展了他

的全部语言本领。用他自己的话说，就是“无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧”，而这是“戏剧里最老也最新的本领”。

人艺的演员们有的正是这种本领。中国戏剧道白的传统熏陶了他们，北京人讲究声韵的习惯锻炼了他们，甚至中国古典诗词注意平仄的艺术也滋养了他们，这些年来上演各种外国剧本的尝试又扩大了他们的经验，所以幕布一开，先是朱琳演的薄丽托玛夫人用文雅而又带权威口气的谈吐引起了我们的期待，等到朱旭扮的安特谢夫一登场，面对难对付的妻子和儿女侃侃而谈，客气而又机警地挡住他们的责难，拒绝他们的要求，我们就完全被吸引了。听着那样爽脆而又节奏分明的对话，真是一种享受。

萧的艺术还见于他剧本的歌剧式结构。他精通音乐，初到伦敦，是靠在报上写音乐评论出名的，后来写起剧来，也用歌剧的办法安排场景，往往是对唱、三重唱、四重唱等等与大合唱交替进行，形成一种起伏而又匀称的格局。他的人物也常是成对出现的。《芭》剧中有三对：老夫妇一对，芭巴拉同柯森斯一对，莎拉同罗麦斯一对，各有个性，互相对照或衬托。重点是前两对。人艺的角色分配体现了萧的意图。朱琳、朱旭两位的沉着老练和台上风度是无懈可击的，宋丹丹锐气中有稚气，一阵清风似的吹上了舞台，任宝贤则把一个不甚可信的希腊文教授演得可信。他们的演技各如其分，而且干净利落，从容中有速度，两小时略多一点时间就演完了这出四幕大剧。这也是符合萧的意图的。他讲究干脆，锋利，而不喜欢拖泥带水。

还有一点，整个演出洋溢着喜剧精神。这个剧有一个严肃的、阴沉的主题，萧却把它写成一个喜剧。所谓喜剧，不止是没有悲惨的结尾，也不是尽开玩笑。玩笑是有的，柯森斯以牛津大学第一教授之尊而混在

救世军队伍里打大鼓就是一个大玩笑。但是笑中有刺。萧是用玩笑去撕破上层人士的伪装，使人们看清真相的。他的幽默、机智也是一种武器，但又是用来显示人的智慧的活跃的。这些都是通过语言来实现的。这时候我们就又发现：语言——萧的语言，人艺演员们的语言——既有艺术作用，又超越艺术而鼓舞人们，要他们头脑清醒，把问题想个彻底。这便是喜剧精神。而它是能起长远作用的。萧写的某些具体事物我们已不熟悉，但他的主题并未过时，而他剧里那爽脆的谈吐和无畏的笑声更会长存下去。

1947年秋天我第一次踏进伦敦戏院，看的就是《芭巴拉少校》。感谢人艺的同志们，使我在四十多年之后的北京，又一次听见了萧的笑声。

谈穆旦的诗

一想起穆旦（即查良铮，1918—1977），我就想起了抗日战争时期的昆明。他和我都是从华北来的流亡学生，在新组成的西南联合大学读书，毕业了又在外文系当助教。但不久他就离开了，去到中国派往印缅的远征军中做翻译，从而经历了一次穿越野人山的大撤退，几个月之后才艰难地拖着极度疲惫的身体回到昆明。

这一时期他就已经写了不少诗。原先在清华园的时候，他写雪莱式的抒情诗，但是已经常用“野兽”、“旋转的白骨”、“紫色的血”之类的形象，基调是苦涩的。等到抗战爆发，他的情绪高扬了，但由于他在流亡途中看到内地农民受苦的样子，又是常有忧郁的反思的。在《赞美》（1941）一诗里，他这样写他们：

一个农夫，他粗糙的身躯移动在田野中，
他是一个女人的孩子，许多孩子的父亲，
多少朝代在他的身边升起又降落了，
而把希望和失望压在他身上，
而他永远无言地跟在犁后旋转……
在大路上人们演说，叫嚣，欢快，
然而他没有，他只放下了古代的锄头，
再一次相信名词，溶进了大众的爱，
坚定的，他看着自己溶进死亡里，
而这样的路是无限的悠长的，
而他是不能够流泪的，
他没有流泪，因为一个民族已经起来。

这是对战争的直接感应，然而没有叫喊，只有一种静静的叙述，着眼的是落到农民头上的忧患，到末了才随着“一个民族已经起来”的断言而变得高昂。这句话也是诗中几次重现的迭句，显示了穆旦对诗的形式的关注：即使在惠德曼式的滔滔长句中他也是要保持完整的结构的。

当然，他还有别的境界，别的形式。《春》（1942）是一例，全文如下：

绿色的火焰在草上摇曳，
他渴求着拥抱你，花朵。
反抗着土地，花朵伸出来，
当暖风吹来烦恼，或者欢乐。
如果你是醒了，推开窗子，
看这满园的欲望多么美丽。
蓝天下，为永远的谜迷惑着的
是我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
你们被点燃，却无处归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合。

不止是所谓虚实结合，而是出现了新的思辨，新的形象，总的效果则是感性化，肉体化，这才出现了“我们二十岁的紧闭的肉体”和“呵，光，影，声，色都已经赤裸，/痛苦着，等待伸入新的组合”那样的名句——绝难在中国过去的诗里找到的名句，从而使《春》截然不同于千百首一般伤春咏怀之作。它要强烈得多，真实得多，同时形式上又是那样完整。

他也能写得“狂暴”，如在《五月》（1940）里：

勃朗宁，毛瑟，三号手提式，
或是爆进人肉去的左轮，
它们能给我绝望后的快乐，
对着漆黑的枪口，你们会看见
从历史的扭转的弹道里，
我是得到了二次的诞生。

也是在《五月》里，我们看见一种奇异的对照：

负心儿郎多情女
荷花池旁订誓盟
而今当自依栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏是那样的朦胧，
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

两个世界在这里面对面地相遇，古昔的爱情世界立即被当代政治的现实世界压盖了，而后者是用奥登式的写法烘托出来的，请看最后两行里那典型化了的“谋害者”和那“一切无形电力的总枢纽”的工业比喻。

写这些诗的时候，正是穆旦和他的朋友们在昆明带着惊喜读着奥登、艾略特、叶芝等人作品的时候。

这就使我们不能不提到在40年代在昆明西南联大出现的中国现代主义。穆旦和他的朋友们不止是通过书本受到了西方现代派的影响。他们的老师当中，就有现代派，例如冯至和卞之琳。还有一位从英国来的威廉·燕卜荪，更是直接为他们开课讲授英国当代诗歌。燕卜荪（1906—1984）是“超前式”的诗人和新锐的批评家。他来中国的时候刚过30岁，风华正茂，跟着临时大学（后来的西南联合大学）到长沙，南岳，蒙自，昆明，同中国师生打成一片，彼此极为相得，当时写了一首题名《南岳之秋》的长诗，其中说：“我交了一批好朋友。”在他的影响下，一群诗人和一整代英国文学学者成长起来了。

中国新诗也恰好到了一个转折点。西南联大的青年诗人们不满足于“新月派”那样的缺乏灵魂上大起大落的后浪漫主义；如今他们跟着燕卜荪读艾略特的《普鲁弗洛克》，读奥登的《西班牙》和写于中国战场的十四行，又读狄仑·托马斯的“神启式”诗，他们的眼睛打开了——原来可以有这样的新题材和新写法！

其结果是，他们开始有了“当代的敏感”，只不过它是结合着强烈的中国现实感而来，因为战局在逆转，物价在飞涨，生活是越来越困难了。他们写的，离不开这些——尽管是用了新写法。与中国现实的密切结合，正是40年代昆明现代派的一大特色。

就穆旦而论，他从现代主义学到的首要一点是：把事物看得深些，复杂些。他的《诗八首》（1942）就是复杂、多层次的情诗。第一首的起句出人意外：

你的眼睛看见这一场火灾，
却看不见我，虽然我为你点燃，
唉，那烧着不过是成熟的年代，
你底，我底。我们相隔如重山！

而等到他接近爱者，诗句却又突然哲理化了：

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未形成的黑暗是可怕的，
那可能的和不可能的使我们沉迷。

他几乎完全不用文言式词藻，绝少四字成语，一切出之于现代的口语，然而自有韵律，自有形象，“言语”是“照明世界”的，而使我们沉迷的是那曲折。

就这样，穆旦把新诗带到了中国文学发展的前区。他已经做了许多事情，人们期待着他做更多。

* * *

此后却是另一种情况了。抗战胜利不久，刚到30岁，他就已经感到处于“过去与未来两大黑暗间”。他去到芝加哥大学，三年后回到中国大陆，一开头还能教书，不久连书也不能教了，更谈不上写诗。整整30年之久，人们听不见诗人穆旦的声音。

然而，过了一阵，以梁真或查良铮为译者署名的译诗出现了。他早已精通英文，后来又掌握了俄文，回国之初就译了大量普希金的诗，包括《欧根·奥涅金》。后来他转向英国浪漫主义诗：雪莱、济慈、拜伦

各有一选集。他也没有忘怀英国现代派诗，艾略特的《荒原》就是他重译而且仔细加注的。他的最主要的成绩是拜伦长诗《唐璜》的全译本，全书17章14节都以略加变通的意大利八行体（ottawa　　rima）为格律译出，保持了拜伦的口语体以及讽刺艺术的几乎一切特点，读起来像原著一样流畅生动。

朋友们听到了良铮在译诗而且做出了成绩，是感到安慰的，但是不免想要一问：他本人的创作又怎样？难道他的诗泉真已枯竭了？

当然没有。他的译诗之所以那样精妙，正是因为他的诗才还在。而事实上，他也没有完全停止写诗。1976年，朋友们之间就在传阅着他的新写诗稿，其中有《智慧之歌》，《秋》，《冬》。

都是好诗。30年过去了，良铮依然写得动人。他运用语言的能力，他对形式的关注，还在那里——只是情绪不同了：沉思，忧郁，有时突然迸发一问：

那绚烂的天空都受到谴责，
还有什么彩色留在这片荒原？

（《智慧之歌》）

实是内心痛苦的叫喊；更多的时候，则是一种含有深沉悲哀的成熟，如写在《冬》里的：

我爱在淡淡的太阳短命的日子，
临窗把喜爱的工作静静做完；
才到下午四点，便又冷又昏黄，
我将用一杯酒灌溉我的心田。

多么快，人生已到严酷的冬天。

……

我爱在雪花飘飞的不眠之夜，
把已死去或尚存的亲人轸念，
当茫茫白雪铺下遗忘的世界，
我愿意感情的热流溢于心间，
来温暖人生的这严酷的冬天。

似乎有所松动了，有一股缓缓的暖流出现了。人们不由得生起希望来。但是希望落空了。1977年2月26日，诗人因心脏病突然发作而死在手术桌上。

怀珏良

从珠海开会回来，我听到了噩耗：珏良突然去世了。

朋友们都叫他“珏良”，说起他来，都感到亲热。他同什么人都能相处，“文革”当中他受着“管制”，但是一等能够脱身，就在学校附近的小饭馆里喝着啤酒，同乡下人聊天。青年学生喜欢他，因为能同他谈诗，谈人生，他比一般长者更愿倾听他们的吐诉。

我同他是一辈子的朋友，从1935年在清华上学到后来在外语学院任教，一直在一起。同他在一起我感到舒服，有什么有趣事也总要先告诉他，听听他的想法。我们经常一起去买书，买完了就找家饭馆喝酒吃饭。1946年夏我从昆明回到北平，他花了一早晨把我带到门框胡同去一家又一家地吃北方早点。那些日子里我们总在一起走路，边走边谈，因此也不怕路远，有的时候就在学校附近的田野里转着大圈子，也是边转边谈。

谈不完的话里，一个经常的题目是文学艺术。他讲究书法——他的长兄一良在挽联上说他“诗精中外，书追晋唐”；他收藏墨、帖、砚，有一度同藏墨家如张子高先生等往来甚勤；至于赏画，则其余事了。有一次我们在荣宝斋附近一家旧画店里看见一幅赵孟頫《人骑图》的木刻复制品，红袍白马十分别致，都很喜欢，看了好久，只因要价太高才没买下。

当然，我们又都是学外国文学的，长期以来教英美文学是我们的职业。珏良在这个方面是一个真正的专门家。他在清华师从吴宓和温德，

在西南联大师从钱锺书和燕卜荪，在芝加哥大学师从R. S. 克雷因和其他“新亚里士多德主义者”，加上他的天赋和家学，使他成为一个既能欣赏又能分析，既有文学的史的学问又有理论的学者。

在文学教学上，他着重“细读”本文。这里有着四五十年代美国“新批评派”的影响；但是不同于新批评派，他早就指出仅仅盯住本文是不够的，还得着重内容和大的意义。他着重文献学，他在家庭里受到的关于中国文献学的陶冶使他能把它同西方现代目录学结合起来。讲到理论，在年长一辈的教英美文学的教授中，他是较多地关心西方当代新理论的一人。1990年他再度出国去芝加哥，就是为了要同美国一些新锐学者在一起，讨论解构主义等新学说。他对这些学说并不一下子全盘接受，但也不是一笔抹杀，而是想仔细读几本原著，接触几位创始者，较多地了解一下事情真相。

而在这样做的时候，他有两大优势。其一是由于熟悉西方传统学院派、新批评派、新亚里士多德主义者等的成就，他对于当代新文论的背景和渊源比一般人清楚，善于把它放在适当的历史地位，既不为其新奇所惑，又不会看不出其发展的意义所在。另一个优势是他在中国古典文论方面的修养使他能够有超越西方的另一种标准来判别事物，不至于受一时时尚的操纵。

这两大优势集于一身，在时下学者中是不多见的。但珏良还有一个长处，即肯做教学上的基础工作。在北京外语学院，年过70的教授里一直为本系学生开基础性文学课的只有珏良一人。而这门课并无堂皇的名目，只是简简单单的“文学分析”。他上课不采取讲演方式，而以讨论为主，由他挑选若干首诗和一二部长篇小说，提出若干问题，要求学生思考、分析。他的插话和评论常是简短的，随意的，几乎是不经意的，然而是风趣的，发人深省的。他所贵的是一种苏格拉底式的交流，而不是

灌输。多少研究生就是通过这门课找到了文学研究的入门之阶的；由于它的实际用处，这门课年复一年地开了下来，一直开到珏良去世的那天。

在个人研究上他近年来致力于中西学问的结合。在北外出版的多语种学术刊物《文苑》上，他发表过两篇英文文章。一篇是《红楼梦研究叙评》，把1976—1982年间我国研究《红楼梦》的书目、作者和续书者传记、作者问题、脂评和其他评点、影印古本、新出版本、译本、评论性书籍和文章，以及关于曹雪芹的佚著和遗物发现等方面做了一个批评性的总结，其中脚注109条，涉及书籍文章120种。这是用英美新目录学的方法写出来的一篇学术综述——正是国外研究界最为重视，往往要推举最有成就的学者来执笔的一类文章。

另一篇题名《河、海、园》，比较了三部世界名著，即《红楼梦》、《哈克贝里·芬》和《莫比·迪克》。这三部小说在种种不同之中有一个相同之处，即它们的主人公都选择了一个封闭的世界——大观园、密西西比河、捕鲸的大海——来追求自己认为最有价值的东西，一旦遭遇外面那个异己的世界侵入，就发生冲突，造成戏剧性的场面。换言之，河、海、园不止起了描写人物性格和创造气氛、烘托行动的作用，更重要的是提供了书的结构原则。

文章的结语是：

> 既然在三部写于不同时期而民族和文化背景又各不一的书里可以寻到一个共同的结构原则，我们可以有理由希望通过更多不同背景的书的归纳性研究找到更多的共同结构原则，甚至最后建立起某种有实用价值的普遍诗学来。

这里有比较文学，对作品结构的关注又透露了新亚里士多德主义，而对普遍诗学的展望则说明了珏良晚年在进行一种新的综合。

至此我只谈了作为文学教授的珏良；他当然不止如此。他还是一个卓越的翻译家，文学翻译之外，还从事过政论翻译和口译。他担任过朝鲜停战谈判的翻译，“文革”中有一个时期他是外交部翻译室的负责人之一。他也是《毛泽东选集》卷五、《毛泽东诗词》和《周恩来选集》英译的定稿人之一。在这些方面他都是有重大贡献的。

然而他一生的活动中心是文学——文学的研究和教学。几次出外工作，每次都回到大学来。在外语大学里，并不常有文学课教；多数的情况下，教的是语言。语言课也值得教，我们都认为一个研究外国文学的人首先得精通外语。但是我们的心在文学课。文学课其实很不好教，也常引起额外的麻烦。每次政治运动，总是第一炮就对准“文学路线”；仅仅因为用了密尔顿的《失乐园》做教材，就曾引起“还乡团阴谋”的批判。那么，为什么还要不忘文学，甚至乐此不疲？

我记得在一个冬天夜晚的会场上，灯光如火炬一般照在三个人的身上——珏良，我，还有一位清华和联大时期的老同学，都直挺挺地站在条凳上——就有人问过这个问题，不过措词带着彼时彼地的特殊色彩罢了。当时我还有闲心看了珏良一眼。他是平静的，而且像他在遭人问难的时候通常所做的那样，嘴边带着一丝几乎难以觉察的微笑。是歉仄？是坦荡？还是什么其他想法？

后来我从未同他谈过这一情景，而如今要再谈也就迟了。我们已经无可挽回地失去他了。

《周珏良论文选》序

周珏良教授的《论文选》是他生前就已亲自编好了的。所收文章可分两大类。第一类大部分是外国文学评论文章，小部分谈译诗和中英文化交流。第二类有关他父亲周叔弢老先生藏书以及他本人藏墨的笔记，其中最后一篇则是对近年来《红楼梦》研究的学术述评，原是用英文写的。[1]

文章写得很精，篇篇值得细读。我在这里只对其中几篇略述个人阅读心得。

第一类文章中，我最欣赏的是《河、海、园——〈红楼梦〉、〈莫比·迪克〉和〈哈克贝里·芬〉的比较研究》。这三部小说不仅情节迥异，而且在文化与时代背景上完全不同，然而珏良能看出它们之间有一个共同之处，即它们的主人公都选择了一个封闭的世界——大观园、密西西比河、鲸鱼出没的海洋——来追求自己认为最有价值的东西，一旦遭遇外面那个异己的世界侵入，就发生冲突，造成充满戏剧性的大场面。换言之，园、河、海不止起了描写人物性格和创造气氛、烘托行动的作用，更重要的是提供了书的结构原则。文章的结语是：

> 既然在三部写于不同时期而民族和文化背景又各不一的书里可以寻到一个共同的结构原则，我们可以有理由希望通过更多不同背景的书的归纳性研究找到更多的共同结构原则，甚至最后建立起某种有实用价值的普遍诗学来。

应该说，建立普遍诗学，珏良是最有资格的一人。他的不可及处很

多，对于中国文化了解之深是其一。他少年时代常在他父亲的书斋里读书，那里充满了宋元明清的善本，他很早就吸收了关于中国古籍的知识。后来他上南开，上清华，上西南联大，又上芝加哥大学，经过了吴宓、钱锺书、燕卜荪、克雷因等名师指点，广泛阅读英美和西欧文学之余，又学到了英美“新批评”和“新亚里士多德主义”的文学批评方法，近年来又对西方新文论发生了兴趣，在西方学问方面也是功力很深。可以说，中国一般学外国文学的人没有他的中文根底，而中国一般谈比较文学的人缺乏他的外文修养。

为了建立普遍诗学，珏良进行了两方面的具体工作。一方面，他用所学过的外国文学批评的方法来重新研究中国古典文论，其结果就是《中国诗论中的形式直觉》一类文章。另一方面，他向中国研究者阐释英美诗歌和文论，其结果就是《英国现代主义文学：诗》和《二十世纪上半叶的英国文学批评》一类文章。

这些文章都在不同程度上用了中西比较的方法。珏良是赞成在中国发展比较文学研究的，他看出了这门学问能够带给中国文学研究者以新眼光和新机遇，于是以身作则，从实际做起，上述文章就是他的部分成果。

仔细揣摩这些文章，我们会发现珏良在谈论文学的时候，首先着重一点，即细读作品本身。不细读，连作品讲些什么和怎样讲法都不清楚，又如何能够进行评论？细读是一切文学评论的出发点。这就是说，要深入作品之中。等到进行评论，却又要跳出作品之外，越过词句、格律、情节、人物等等的分析而寻到某些大的东西，如上面《河、海、园》一文中所发现的小说的“结构原则”。从小处入手，又从小见大——这就是珏良的方法论。

像许多有眼光的学者一样，珏良不轻视普及工作。在60年代，他就写了一些向初学者阐释英文文学作品（如兰姆的小品文《穷亲戚》和济慈的诗《秋颂》）的通俗性小文。在1992年即他生命的最后一年里，他又在《英语学习》杂志上辟了一个《英诗选释》专栏，从5月号开始，每期一篇，到12月号总共发表了八篇，阐释了庞德、华兹华斯、拜伦、蒲柏、莎士比亚、济慈、艾略特等人的作品，古今英美都有，讲解极为细致，分析极为深入，而联系到的问题则又十分富于启发性，如何谓“清新含蓄”，如何咏美人而不俗，“诗可以不言志”，“以俗为雅之诗”。在阐释中，珏良经常拿中国诗来做比较，如以李商隐咏蝉来说明济慈咏蝈蝈与蛐蛐之有“寄托”，就是无数例子之一。这些文章虽然篇幅不长，但既要讲解语言、格律，又要阐明旨趣，写起来显然是很费力的，但是读起来却使我们感到愉快，原因之一是珏良采取了中国古典文评的评点办法，而在交代有关诗的背景和作者的掌故方面又用了中国诗话的夹叙夹议而又要言不烦的随意笔调。中西学问在这里也是结合起来了的。

中西结合的另一好例子是英文文章《〈红楼梦〉研究述评》。它把1976—1982年间我国研究《红楼梦》的书目、作者和续作者传记、作者真伪问题、脂评和其他评点、影印古本、新出版本、译本、评论性书籍和文章，以及关于曹雪芹的佚著和遗物发现等方面做了一个批评性的总结，其中脚注109条，涉及书籍文章120种。珏良研究《红楼梦》有年，对于红学界的情况也有内行的了解，而文章用英文来写，又使他能用英美文学研究界十分重视的新目录学的方法来整理这个学术领域的复杂情况，做到全局在握，条理分明，评论恰当而客观。此文发表后产生了极好效果，国外对《红楼梦》这部世界文学名著有兴趣的学术界朋友看了它，没有一个不说好的。

珏良同时是一位卓越的翻译家。如本书第二部分所展示的，他出色地译了《蒙太古夫人书信选》、麦尔维尔的《水手毕利·伯德》、萧伯纳的《贝多芬百年祭》等名篇，另外译了文论如《济慈论诗书简》和美国诺曼·麦克兰的《〈李尔王〉分析》，后者用的是“译述”办法。所谓译述，是指一种不拘泥于一字一句，着力于把原意表达出来，可以增，可以减，可以夹译夹述的办法，用以翻译某些术语过多的文艺理论文章对一般读者最有帮助。珏良还译过几首很难懂的诗，如霍普金斯的《春》、《斑驳之美》和燕卜荪的《未践的约会》，都是内容很艰深而技巧又很特别的作品，但珏良都译得既贴近原文，又饶有韵致。

以珏良对中外文学了解之深，以他的素养和功力，他是可以将中西结合的研究推进到更高一层的；建立普遍诗学的工作毕竟只开了一个头。他同时是一个卓越的翻译家，在译西方古典名著特别是文论方面也可以有更大建树。但是现在说什么都太迟了，中国外国文学和比较文学研究界遭受了重大损失，我们捧读遗文，也就更觉可贵了。

---

[1]《周珏良论文选》出版时更名为《周珏良文集》（北京：外语教学与研究出版社，1994年），本文收入其中时作者又有改动。——编者注

《袁鹤年文集》序

这个集子里包括的是鹤年生前所译的剧本、小说和评论。它有这样一些特点：一、所译在当时是较新的作品，如阿尔比的《美国之梦》和弗里尔的《翻译》，后者至今国人知者不多；二、范围较广，虽然都是英文作品，却包括了美、英、加拿大、爱尔兰、澳大利亚等国作家；三、几乎篇篇都是佳作，剧本尤其出色，既有奥凯西、韦斯克、阿尔比等早已闻名的大家之作，又有大卫·威廉逊、弗里尔、罗伯特·李等后起之秀的新作品，甚至约翰·麦格拉斯的处于“边缘”的大众化剧本。

另外一个特点是上乘的译文。这些剧由于新颖，都不好译，然而鹤年由于英语基本功好——朋友们都羡慕他那一口流利风趣的英语——对于北方普通话又有非外地人所能企及的熟练掌握，却把这些难译的剧本译活了。

还应该一提鹤年对于舞台艺术的爱好。他不止爱读剧本，还喜欢参加英语剧的业余演出。北京外语学院英语系的不少老师至今还记得他在莎翁《奥赛罗》和王尔德《认真的重要》两剧里的出色表演。

一说这些事就使人更加悼念他。如此才华，而英年逝世，鹤年离开我们是太早太早了！

1993年3月

两篇有关西方新文论的文章述评

有关西方新文论的著作很多，但是提纲挈领式的介绍性短文少见。最近我发现了两篇，都写得清楚扼要，而且作者一法一美，代表两种学术观点，可以互为补充，所以愿在这里转述它们的主要内容，后面并附有我的读后感，以供读者参考。

一、美国人的七个论点

先介绍美国的一篇，因为它写得特别简短，题为《论批评的黄金时代》，正文是“七个论点”，全文如下：

一、我们正处于批评的黄金时代。20世纪末叶文学表现的主导方式不是诗歌小说，不是电影戏剧，而是批评和理论。所谓主导方式，不是指“流行的”、“公认的”、“官方的”方式，而是指“进步的”、新兴的、先锋派的表现方式。

二、批评的黄金时代是以发达工业国的高等学府为中心的学术现象。

三、当代批评是严肃的、实验的、百科全书式的、个性化的。所谓“严肃”，指它专业化制度化强，关涉政治，志在创立新型知识。所谓“实验”，指它冒险、戏谑、变态，对正统知识持怀疑态度。所谓“百科全书式”，指它内容广博（人与自然、性与历史、政治与宗教等无不在其研究之列），不自囿于传统意义上的“文学”。所谓“个性化”，指它具有自传性的、内省的和自我陶醉的特征。

四、当代批评最重要的流派是女权主义批评、马克思主义批评和后结构主义。所谓后结构主义，并不单指解构主义，而是指一整套判然不同、极不稳定的阐释方法，包括解构主义之前的各派，如结构主义、形式主义、现象学、言语行为理论、接受美学和符号学等。女权主义批评和马克思主义批评借助后结构主义的百科全书式的实验方法来达到严肃的个人批评目标，譬如履行伦理和政治义务，探索新知识，在阅读、写作和教学过程中谋求自我实现等。

五、批评的黄金时代植根于一种新型刊物，即批评和理论期刊。60年代之前还没有这类刊物，一般认为《新文学史》是其首创。较之传统的文学和学术杂志，这类刊物有几个新的特色。（1）它们融汇了传统文学和学术刊物的许多特色，既刊登文学作品，也兼收文史哲方面的理论和学术文章，既有短文杂议，也不乏高文宏论。（2）它们具有跨学科和超学科的性质，时代性强，内容有所侧重，以大学为基地。（3）它们与各类“小”杂志和传统评论刊物如《党派评论》、《美国学者》等在书店里并列出售。（4）它们不在纽约出版。

六、不少头脑清醒的有识之士把批评的黄金时代视若弊端，认为当代批评晦涩、神秘、学院气重，局限于少数专家学者，而且自身处于无政府状态。有传统意识者则说它缺乏政治效应，无视道德准则，没有认识价值，风格让人讨厌，有辱批评界的名声，是知识界的危险。在常人看来，当代批评是昙花一现的舶来物（主要来自法国），易懂易学的小把戏，容易使年轻人上当。

七、当代批评兴起于欧美大都市的高等学府，是发达国家的“先锋”文化的主导形式。相比之下，在南非、中东、南美和澳洲等外围地区，文化的主要形式则是形象文学，如小说、诗歌、戏剧和电影。最精彩的新文学是殖民地文学；最精彩的新批评是发达国家的批评。

（杨国斌译文）

此文之后附有一个较长的“评述”，对上述七点逐一加以补充说明，在过程里也对反对或怀疑新文论的各种说法加以驳斥，颇有气势，大有扫荡一切之概，而这也正表现了美国新文论的战斗性。

作者米彻尔（W. J. T. Mitchell）是芝加哥大学教授，有影响的新文论期刊《批评探索》（*Critical Inquiry*）的主编，1988年曾来北京外国语学院讲学，此文即其讲稿之一。

二、法国人的历史观

第二篇文章题名《当代文学批评概貌》，原来发表在法国《万象百科全书》，作者贡巴尼翁（Antoine Compagnon）是一位中年法国学者，近来在美国哥伦比亚大学讲课。（我在1988年去巴黎时同他谈过，读者可参阅本书《学府、园林与社会之间》一文。）

文章一上来就指明：有几种文学批评，一是“口头”评论，二是作家评论，三是大学人士所从事的专业文学批评。本文只谈第三类，但“该类批评对社会、对文学的影响甚小”。

下面分节论述：1. 耶稣会士和本笃会修士；2. 文学史与诗学；3. 现象学与精神分析学；4. 文学制度社会学；5. 修辞学史与历史修辞学；6. 解构实践；7. 接受理论；8. 发生学。

这些题目都很吸引人，其中牵涉到了对几个重要流派的评价，但是作者主要致力的却是通过对历史的透视来说明众多现象的根子何在。他

以为几个世纪以来，“法国文学研究始终存在着相互竞争的两大传统势力”，即语文学传统与修辞学传统，并说明它们的区别是：

> 前者从个别现象、单独现象的观点看待文学，即着眼于某某作者、某部作品。从进行详细博学的历史考证意义而言，它是历史性的。后者则在一般性的范畴，乃至普通范畴内看待文学，即着眼于体裁、行文技巧或写作手法。它们之间对立的焦点仍然是，以什么观点来看待作品，即究竟视其为现实还是可能。个别派对作品产生兴趣，因为它存在，因为它是某个人在一定条件下写出的作品。语文学家只承认个人存在。至于一般派，他们对同一篇作品也有兴趣，但只因为它属于某一个语言体系，体现一种语言结构。这种结构本来可引出其他作品，不过它们没有形成而已。一般派研究作品的着眼点是结构，即从它的延伸性和概括力来看待文学（即可能形成的作品总体和它所包含的“文学内质”）。
>
> （董纯译文，下同）

这两大传统也可以简称为“个别派”与“一般派”，在历史上各有不同的代表者：“个别派”的创始者是本笃会修士，“一般派”最杰出的代表则属耶稣会士。

二者之间的争论不时重现。较近一次是：

> 1960年期间，当老巴黎大学和“新文学批评派”论战开始时，这一对立再度出现，无丝毫减弱的迹象。巴黎大学采取了继承朗松传统的立场。那些被巴黎大学派斥为异端，并唤作“新文学批评派”的人，内部并不一致。他们依据的是本世纪初俄国的形式主义派、索绪尔语言学、弗洛伊德精神分析学和马克思主义社会学等新

人文学科中的各个流派。论战的典型例子是雷蒙·比卡尔和罗兰·巴特之间的纷争。比卡尔是《让·拉辛之文学生涯》（1956）一书的作者，代表巴黎大学主张搞作者生平的一派，而巴特所著《关于拉辛》一书（1963）的立足点则是精神分析的人类学，目的在于向“温柔的拉辛”这一神话挑战。

此后的情况是：

将近二十年期间，文学批评始终处于令人瞩目的地位。自60年代中期开始，巴特的文论成了有教养者必读的典籍，就像论哲学必读福柯，谈精神分析学必论拉康一样。其时，文学批评成功地调和了专家和业余爱好者两类公众。早在19世纪圣佩韦和布吕纳蒂埃时代他们就已经成为一个整体。尔后，是朗松使教授们离群，索居教育界。巴特的学说含有布吕纳蒂埃的观点。例如，他在《文学批评与真理》（1966）一书中回答比卡尔的《新文学批评，或称新诈骗》（1965）时，将真理和科学奉为自己的理想。布吕纳蒂埃在世纪转折时刻为《大百科全书》撰写“文学评论”条目时，也是这样做的。然而，时代毕竟不同了，茨维当·托多洛夫转变立场就是一个迹象。他以1965年完成的俄国形式派译著以及诸多个人著作，为普及结构主义学说做出了极大贡献。不过，托多洛夫脱离，甚至鄙弃了理论，专事文学作品中道德价值和人的价值的评论。至此，如果说“个别派”和“一般派”之间，博学考证和修辞辩术之间的对立依旧存在的话，他们实际上都降低了要求。几个世纪以来，史学派和理论派的两大传统始终平行发展，也许永远无法调和。然而，近期最引人注目的研究已都是介于两者之间的横向的探索了。而他们的分界线，也由于受到那股立即被命名为“后结构主义”的新文学批评浪潮的冲击而模糊起来。后结构主义在德国和美国的发展比

在法国更快。

这就是说，分歧依然存在，两派都平行发展，“也许永远无法调和”，但是也不乏变化的迹象，例如出现了“横向的探索”，而两者都受到一股新的文学批评浪潮即“后结构主义”的冲击。

以上是《耶稣会士和本笃会修士》一节的内容。在下面各节中，作者对各种新文论流派进行了评述。他的立场依然是一个尊重历史的学者，对各派道出其流，也指出其变，并且注意到它们之间的关系并不总是矛盾的，也常有调和的地方，例如说“文史学家并没有满足于开列书单，撰写生平……而也开始谈论语言，操起了结构主义者的用语”。当然，他也不断揭出这些流派各自本身的破绽，例如针对“解构理论”，他说了这样一段话：

> 解构以注释作品的疑难点对抗文章语法，拒绝接受任何“元语言”，而指出文章的意图“永远处于业已”被言语活动销蚀的状态。这种立场将最终发展成极端的怀疑主义，使人认为，既然所有成文作品的意图都受损，产生了疑难，那么，一切作品就都成了文学。而且，既然所有的作品，包括历史和数学都是文学，那么言语同世界之间的关系就不再存在，或者疏散了。德里达本人观察到，美国的解构主义导致了大学在社会里的孤立地位。于是，从言语活动均不存在含义这一观点出发，一切作品皆等值，还有什么必要相信甲篇胜于乙篇一筹呢？

紧接着是对美国解构派的描绘：

> 很长一段时间，美国的解构派聚集在耶鲁大学，“耶鲁学派”由此得名。依照保尔·德·曼（《阅读之比喻》，1979），J.

希里斯·密勒（《杜撰与重复》，1982）及杰弗雷·哈特曼（《荒野中的批评》，1980）等人之见，文学语言使其本身含义解构，一切言语都是文学语言，没有一种言语以其字面意义出现。在此，文学对其本身含义中的解构程度也许比所有其他篇章尤甚。但是由于它自诩为文学，人们无疑也就不大期待它会有严密联系的含义了。文学批评家能做些什么呢？他甚至无需使作品解构，只要静观它是如何解构就够了。对此，希里斯·密勒写道："解构是作品本身已经自动解体的证明"。由此兴起一种万能应用法，得出的总是同一个结论，并使文学批评家对一切作品保持着一种优越感。

这种"优越感"的例子不须远寻，在我们前面介绍的米彻尔的文章里就是处处可见的。

贡巴尼翁对于"接受理论"的叙述文字不长，但是异常清楚，从19世纪法国布吕纳蒂埃在关于体裁的理论中"把读者考虑进来"说起，重点介绍了伊塞和姚斯的论点，也提到了美国人斯坦利·费什的名文《这堂课里有文本吗？》，指出后者的"狂热的相对主义无法让人接受"。然而对于"接受理论"本身，贡巴尼翁是肯定的，特别是在姚斯的"四个阅读层次"系统里看出了一种可喜的前景，即"企图立足于效果，把文学理论派关于开放的多重含义性接了过去，创立一部新文学史的接受理论"。

这将是一种融合。贡巴尼翁最后所评述的"发生学"也是一种融合，即它是一种建立在理论基础上的老"觅源评论"，只不过把重点放在作品的"生产"和"源头工作"上。"它标志着朗松主义与文本派已经取得了协调"。这样一来，不少搞传统学问的学者"也因而找到一条坦途，重新开始传统的研究工作。而这又有何不可呢？"

是的，有何不可呢？贡巴尼翁正是寄望于重新融合后的文学批评。

他最后的结论是：

> 同修辞史和历史修辞学一样，接受美学和文学发生学都在竭力融汇文学史和文学理论的精粹，尽管两者之间的争论已深深地影响过上一代人。这意味着，当今的文学批评不愿再追随本笃会派，亦不想当耶稣会派了。与此同时，固有的对立依然存在，而且，倘若无视这一现实，就很难想象真正的文学批评了。

三、读后感

两篇文章都提供了事实与论点，合起来是对西方新文论的一个纵观。

两者的不同在于米彻尔只把新文论的特点加以总结，不涉及各种流派本身的理论要旨，他的写法是直指的，突兀的；贡巴尼翁则是从容的，娓娓道来，但不乏嘲讽；他不仅分析了各个重要流派（可惜没有涉及巴赫金的复调理论和威廉斯等人的文化研究），而且把它们同历史上的两种做学问传统联系了起来。

用历史眼光，贡巴尼翁看出做人文学问，总有两大传统，或明或暗地对立着。根据法国情况，贡巴尼翁称这两大传统为耶稣会派与本笃会派的对立传统：前者重修辞学，一般范畴（如体系、类型、结构），共同问题；后者重文学史，细节（正是版本学、目录学、考据学者致力所在），个别现象（作家与作品的独特性），而避免由此及彼，大而言之。

这两大传统的本身也在演变，其内涵与着重点在不同时期也不一样，在历史上两者互有消长，然而直到今天，仍然形成对立的两大学

派。贡巴尼翁就是把1960年代的罗兰·巴特的新文论与雷蒙·比卡尔的朗松主义旧学问之间的论战看成是这种对立的继续，延伸。

其实何止法国有这样的两大传统的对立。在米彻尔的美国，也同样存在。新文论者极言文学史的虚妄，而大型美国文学史仍在出版。新文论充满术语僻词，越来越不好读，人们也就更加盼望有艾德蒙·威尔逊、F. O. 麦息生等人文主义的批评家再生。在我们中国，也存在这种对立，而且历经反复：单说近代，明朝的空疏为清初的朴学所替，朴学又为后来的经世之学所取代，时至今日，还有观点与材料、体系与事实基础、博学与专才、才气与实学的对立。

那么把这两大对立的传统结合起来，各取其长，岂不更好？而且传统虽对立，属于传统中的人却又各有不同情况，兼有两者之长的非凡学者还是有的。贡巴尼翁谈到了跨越二大传统的“横向的探索”，并在最后结语中指出已有一些学问门类——如修辞学史和历史修辞学、接受美学和文学发生学——“都在竭力融汇文学史和文学理论的精粹”。这是一位法国学者看出的一种前途。

但是这种融汇却未必是米彻尔这位美国新文论者所寄望的。他着重的是：新，变，割断，冲击，控制。他也有他的历史眼光，却只看出了当前是文学批评的“黄金时代”。在他文章的“评述”部分里，他花了不少篇幅来谈这一点，把当前时代比作18世纪欧洲的“理性时代”和“启蒙时代”。

如果说当今西方文论盛行，文论成为一种专门学问，连保守的老大学也不得不设立新文论讲座，不得不允许研究生做有关文论的博士论文并取得学位、教职，这是符合实际的。这样的局面是伴随着科技大进展出现的，是后工业社会中人文学问的新思索的产物之一，这也无疑是正

确的。然而能将它比作18世纪欧洲启蒙主义时期一样重要的“黄金时代”么？何处是笛卡尔、牛顿、洛克、伏尔泰、卢梭一样的巨人？何处是他们这些人所引导的“誓与天争”的思想洪流？到今天为止，新文论在当代思潮里不是主流，不过从科学、哲学、语言学、社会学等主流学问套用了若干概念和名词，游离于极少数以文论为业的大学教师之间，在影响上没有启蒙主义、浪漫主义席卷全社会的普遍性和深远性，甚至没有现代主义对世界文艺创作的催发力。试问后结构主义已经产生了哪部杰作，足以为《尤利西斯》、《虹》、《四个四重奏》之继？

与此相关的米彻尔的另一论点也是值得推敲的，即：文论是当今发达国家的主导文学形式。能够看出发达国家与边缘地带及前殖民地的文坛的不同，是有眼光的，然而同样的观察却可以引出不同的判断。前殖民地创作的兴盛正说明在宗主国式微之后，那些地区迸发出了空前旺盛的创造力，同时还有现实的苦难在折磨它们，使它们的作家发愤写作，在优秀的小说、诗歌、剧本和电影里寄托了忧思和希望，并且一如米彻尔自己所说，在艺术上“也表现出成熟、内省、复杂和实验的特点”；而在发达国家则出现了文学批评的“工业中心”，许多聪明人不是努力创作，而是从事奥秘、琐碎、冗长的经院式争论，两相对照，何者更值得注意，更需研究？米彻尔对这个局面有一个解释，认为伟大的批评时代必然后于伟大的创作时代，因此帝国中心的文坛仍然是先走了一步，也就是说前殖民地仍然处于低级阶段，这不还是西方先进论的“帝国模式”的重版么？

何况文论究竟是不是当今发达国家的主导文学形式也还需要进一步探讨。这样说，至少表现了对文学的范围只有极窄狭的了解，而对什么是主导形式又沾上了“以我为主”的优越感。发达国家的创作就真的不振么？未必。如果眼光不限于超级高雅文学，至少可以看出各类小说仍然

是兴旺的，特别是电影、电视文学更在蓬勃发展，文坛并不惨淡，只不过重点转移了。

总之，米彻尔虽然提出了美国新文论的若干特征，有助于我们了解美国文坛和文化现状，但是他的主要论点，即当今是西方文艺批评的又一个“黄金时代”，却是不能令人信服的。

但是我们中国学者却又不能因此就转过身来，根本不理西方新文论了。新文论是西方当代文化里一个重要现象，已经打破了西方学术界的停滞、沉闷的局面，在我们中国也已产生了一定影响，我们应该对它有更多的了解。

为此，似乎应该进行几方面的努力：

1. 要更多阅读新文论中各种理论的原著，抓住其实质，设法弄清其前因，后果，贡献所在，要害所在。

2. 要有联系地看今天问题，联系西方社会思潮、文化传统、文学实况，也联系中国传统和中国文学现状。这种联系也是一种比较。

3. 要保持清醒头脑，回到根本问题。根本问题仍是：

作品；

作者；

读者；

社会；

世界。

我想看到的几本书

一、一部中国通史——单卷本，叙述性，代表了最近的史学成果（有大的争论问题可以写出一个临时结论，争论细节可以放在注里，也要写得简明扼要），特别是建国以来的考古成果。在写法上要重振《史记》、《资治通鉴》的文采，要使人读得有趣，但又不是一种油腔滑调式的通俗演义。

二、一部中国文学史——也是单卷本，叙述性，好诗好文不妨多引些，也要写得既有学术性又有文采。这里也会牵涉到许多争论问题，处理办法也可如中国通史。

三、一部中国文学选本——可以分成两大册，精选历代诗文、标准要严，但内容要扩大到包括经、史、哲方面的名作。要用好版本，要有前言和简明的注释。中国自有优秀的选学传统，许多事是内行。外国也有好例子。读英国文学的学生大多受惠于《诺顿》、《牛津》等大型选本，它们包罗广，内容全，几十部长篇作品全文收进，学生买了等于拥有一个小型的基本书图书馆了。

四、一部中国美术通史——也是单卷本，插图要精美，文字要清新，多说事实，多说艺术特点。（在这方面也有一本英文书可以参考，即E. H. 冈布里奇著的《艺术的故事》，初版于1950年，我买到的1984年出，已是修订14版，重印超过30次了，每次再版，除了论点修正、文字更动，主要是增加彩图，至1986年重印本已有高质量的彩图216幅，是一本越看越令人喜欢的书。）

最后一点，以上各书除选本外，都要有索引。

关于繁荣人文科学的几点想法

人文科学的繁荣当然要靠多出有创见的成果，此中因素甚多，我拟先从学者个人可做的，提几点想法。

一是要耐得住寂寞，扎扎实实读几年基本大书。如研究莎士比亚，先把他的全集读读。一读就会发现自己不懂之处甚多，于是就有许多问题可以继续钻研了。

二是要不怕做小事，如抄书，写摘要，编目录，编索引，等等。曾见过去的大学者勤于也乐于为此，抄写时也是书法清楚，一笔不苟。如果进一步编参考书目，则更需对本门学问有全面了解，对新出版物也比较熟悉。至于一门学问的综述，在外国往往推本行最饱学的大师执笔，而在我国则有视之为无创造性的“资料工作”者！

三是凡事多了解，不必急于投入。如选一题，先问问此题是否已有前人做过，结论如何，别人对他所做又有何看法，等等。如遇一新的哲学、文学、史学、社会学理论，先多看看代表性著作和有关资料，弄清楚它的要点，它的来龙去脉，长处何在，要害又何在。切忌在半懂不懂情况下就抓住一大堆名词到处张扬，经不住一问一点破！

以上讲的，无非是一个研究者的基本态度问题。

关于著作界的现状，我也有几点看法。

一、选本：我是赞成出完善选本的，例如我们中国文学的各类精华，大有出版新的选本的必要。所谓新，就是要在包罗范围、选择眼

光、编选体例等等方面超过前人。中国本是一个有良好选本传统的文明国家，《唐诗三百首》、《古文观止》之类至今有用，60年代初在周扬同志领导下编高校文科教材时也出了一批好选集（往往朴实地称为《参考资料》，哲学、史学、文学都有）。我们应该从已有基础出发，吸收新材料，同时在前言、注解方面做到学术上更严，见解上更新，在体例方面也更符合当前国际通例（如有系统的参考书目和索引），这样的新选本将对读书界、研究界特别是青年学生有莫大好处，实为学术上的一种基本建设。

二、专著应有更多出版机会。代表一个国家学术水平的，毕竟还是专著。专著应有创见，但不必一上来就端出一个庞大的系统，能够就一个重要问题进行深入研究，有所发现就不错了，但学术上一定要有根据，对国内外同行学者在本题范围内已做的研究要熟悉。同时，也需要高级的普及性著作。我指的是一卷本的中国通史、中国文学史、中国思想史、中国艺术史之类。这类书最需能掌握全局的大学者来写，不一定要引经据典，满页注解，但要脉络分明，眉清目秀，因此文笔要好，可读性要高，才能真正起到普及作用。这在中国也是有传统的。

三、加强和改进图书评论。我国的书评不发达，专门杂志很少，报刊上书评也只寥寥几篇，写法也是学术性不强，近来似以一味说好话者居多。其实，学术界需要通过书评来认真而又平心静气地讨论问题，出版物的真实情况——何者真好，何者差，哪种出版风气值得警惕，等等——也需要通过书评来弄清。作为起码要求，书评应该清楚而扼要地介绍所评书的内容，指出它有什么新见，在全盘学术上有什么贡献，当然也要谈到问题和缺点。这就需要写书评的人是一个同行专家，而他的目的在于把所见供诸作者和同好，以求促进学术。书评的作用有时可以大过一篇重要论文：外国学术界有过例子，一篇真正有学识、有见地的书

评可以在一个问题上起到推翻旧说、迎入新理论的关键作用。但是学术上的事情不总是朝夕可判的，所以又一定要真正确保原书作者有答辩的机会。

四、最后一点：国家与社会要重视人文科学。中国学问中某些传统的强项在此，建设精神文明的某些优势也在此，而且开展起来不需太多经费，除图书和复制机、文字处理机等外也不需大量设备，所需的一是一个有利于学术发展的环境，包括精神上的支持和鼓励；二是拨款上的增加（即使增加，比起自然科学技术科学方面来无论如何只占一个很小比例），其中要包括学术著作出版资助基金，某些“稀有”专业在大学招生设课——如某些边远外语，某些古典语言文学，如古闪族语、古希腊语、拉丁语等等——的资助基金，以及人文科学者出国进修、开会的补助等等。只要现在就开始创造这些条件，中国人文学者不仅会更有力地发扬已有的优秀传统，并且一定会对世界学术做出更灿烂的贡献。

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第十一卷

心智的风景线

逸文集

诗集

外语教学与研究出版社

王佐良全集

第十一卷

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集．第11卷 / 王佐良著．—北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6987-3

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995）－全集 ②中国文学－当代文学－作品综合集 Ⅳ．①C52 ②I217.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010090号

出 版 人 蔡剑峰

策划编辑 吴 浩

责任编辑 李旭洁

封面设计 覃一彪

版式设计 孙莉明

出版发行 外语教学与研究出版社

社 址 北京市西三环北路19号（100089）

网 址 http://www.fltrp.com

印　　刷　北京盛通印刷股份有限公司

开　　本　880×1230　1/32

印　　张　21.5

版　　次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5135-6987-3

定　　价　79.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：https://waiyants.tmall.com

凡印刷、装订质量问题，请联系我社印制部

联系电话：（010）61207896　电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师　中咨律师事务所　殷　斌律师

物料号：269870001

目　录

出版说明
第十一卷说明
心智的风景线
序
第一部分：山水与文采
澳洲盛节当场观
诗人勃莱一夕谈
乔伊斯与“可怕的美”——记乔伊斯百年纪念国际学术讨论会
彭斯之乡沉思录
斯凯岛上的文采
爱丁堡和奥班的友人们
牛津、剑桥掠影记——1982年7月之游
文学的伦敦，生活的伦敦
第二部分：一次动情的旅行
图书馆
才女们
新英格兰的思想气候
中心的绿洲
伯克莱的势头
湾区山水人物
逸文集
旅途
武汉
北平散记

“一二·九”运动记
思想，山水，人物
重庆初旅
卡尔逊少校会见记
云南·贵州·四川
大学教育的变质
德义的宣传技术：说宣传之一
日本的谣言攻势：说宣传之二
一个典型的小县
民主国家的反扫荡：说宣传之三
论东西新闻体裁——为中国新闻学会成立写给报界
论德军之渡海攻英
《租借法案》通过后的新局势
一九四一年颂
受难的昆明
公路礼赞
试论一个美国兵：一、了解的不易
略论我们这个新文学
论短篇小说
论翻译
波特莱的诗
论法国作家圣·狄瑞披里（Antoine de Saint-Exupery）
《暴风雨》后记
读书札记
杰克·林赛著《三十年代之后：英国小说及其将来》
读拜伦——为纪念拜伦诞生170周年而作
有关口语教学的几个问题

当代爱尔兰伟大剧作家旭恩·奥凯西
提高口笔语掌握的一个途径
从李约瑟的参考书目说起
更广些也更系统些
写在《外国文学》卷首
怀燕卜荪先生
《英国诗文选译集》序
祝贺与希望
《中外文学之间》题记
珍惜《译林》帮助《译林》
学风变幻，中国学者何以自处？
加强外国文学研究之我见
第二届高等学校外语专业教材编审委员会工作的总结报告
《外语教学与研究》百期感言
在文华中学学英语
《英诗300首》代序
大衣
升学以前
病的友人
放假之前
骑士
背景
平原的边缘
Trends in Chinese Literature Today
Foreword to *Wen Yuan*
About Teaching of English Literature
About Teaching of English Poetry

诗集
初春
暮
四月
线装的中国史书
褪
异体十四行诗八首
诗两首
他
Three Poems
去国行，1947
巴黎码头边
伦敦夜景
长夜行
1948年圣诞节
城里有花了
江南即景
正定隆兴寺
夏日即景
账单
雨中
读一本译诗集
内蒙行
福建之旅
北美群相（六首）
给吟
参观一个展览会

谈诗——戏仿R．S．汤玛斯
语言
异域的语言学
国外机场所见
北非感兴
看电视有感
半世纪歌　赠吟
初读《诗海》
网与屏
学问与时间
家屋
返回总目录

* 集王佐良手迹

专家委员会

（以姓氏笔画为序）

王　立　王　意　孙有中　何其莘　张中载　陈　琳

金立群　赵一凡　胡文仲

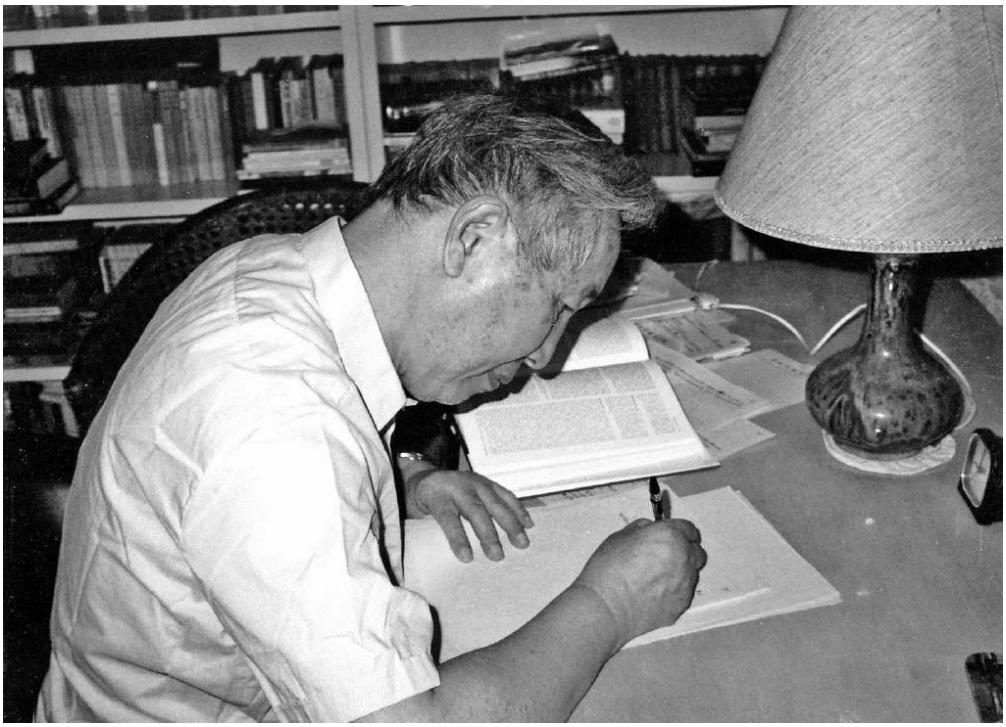
出版委员会

韩　震　彭　龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜　红　李　铁　张　剑　顾　钧　徐建中　章思英

严学军　王　星　吴　浩　易　璐　赵雅茹



在清华大学中楼寓所伏案，共有二十多部著作在此写成（1991年）

在北京与友人聚会（1991年，前排左起：许国璋，方钜成，姜桂侬，王佐良）

主持全国高校“八五”科研规划会（1991年，右一为王佐良，左二为季羡林）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选

集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，

并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第十一卷说明

本卷收《心智的风景线》、《逸文集》、《诗集》。

《心智的风景线》1991年由三联书店出版。全集据此版校勘，重新排印。

《逸文集》收作者从20世纪30年代至90年代所作散文、小说、讲录等散见于报章、杂志、书籍中的各体文章及创作，由作者家属和相关专家鉴别后首次结集出版。选篇分类为先中文、后英文；先非虚构作品、后虚构作品；各类选篇内部按发表时间编次。部分选篇因所据底本出版年代较早，多有漶漫不清之处，其中凡无法辨识的文字均用□代替。

《诗集》收作者1936—1990年的诗作，按发表或写作时间编次，其中部分诗作为首次发表。全集据作者夫人徐序手抄稿排印。

注释

□□□□□

本书中所出现的如上方框同原版纸书。

心智的风景线

序

出游外国有各种体会：紧张，疲倦，辛苦，都感到过，但也尝到过乐趣。我是一个喜欢安定和宁静的人，但又向往着流动——流动的色彩，乐声，语言，风景，人脸，都吸引着我。远程旅行在个人生活上更是一种大流动，身体在动，心灵也在动，因此印象特别鲜明，思想也比较灵活，这种时候就不免想写下一点东西来，作为日后回忆的印证，于是而有这里的若干篇游记。

既写，就想脱出一般记游的格局，有点个人色彩。于是投下了更多的自己，力求写出真情实感。另外，我试着要反映一点所接触到的文学情况、文化环境、社会思潮，也都是根据自己的切身体会，仍然包含在对人对地的观察里，着重的是当时的情，而不是抽象的理。要知道，一只学院墙后的田鼠，虽然多年掘土也自得其乐，有时候也想到墙外骋驰一番，甚至高翔一下的。是为序。

王佐良

1986年秋

第一部分　山水与文采

澳洲盛节当场观

对于一个文学史家，澳洲文学是一个理想的研究对象。它的历史也长也不长：长的是当地原来居民的文学，特别是口头文学，只是人们对此知识不多罢了；短的是18世纪白人到达以后的英语文学，历史不到两世纪，其中真正有创作的历史不过一百多年。然而后者历史虽短，却经历了几个明显的发展时期，由纯粹是母国英国的文学的附庸发展到具有澳洲性格和澳洲特色的民族文学，等到第二次世界大战一结束，更是以自信、自豪的姿态崛起于南半球，驻足于世界文坛了。

＊　＊　＊

这自信、这自豪的象征之一，就是从60年代以来，在澳洲阿得雷德（Adelaide）城每两年举行一次的艺术节，节中必有节目之一是“作家周”，这一活动的特色之一是它的国际性，即以澳大利亚作家为主，邀请许多外国作家，共同来讨论文学上的重要问题。

阿得雷德是一个面对印度洋的花园城市，城中有河，四周都是大片绿地，附近还有若干个大葡萄园。3月初旬正是炎夏刚过的初秋天气，白天金阳闪耀而不灼热，晚上则一凉似水，恰是人们在幽静的林荫道上漫步长谈的好时节。

我们——中国作家协会派往澳洲的第一个代表团——就是在这样的季节来到了这个自称为“南方的雅典”的美丽地方。

说是“雅典”也不无道理。艺术节本身节目如花朝一样繁盛。我们听了若干场诗朗诵和一个歌剧，看了几部电影和一个讽刺性极强的木偶

戏，看了穿现代服装上演的英国17世纪剧作家韦伯斯特写的诗剧《白魔》，看了又听了德国著名女演员吉色拉·梅（Gisela May）唱的布雷希特（Brecht）剧中的若干插曲。这后者确是一种艺术上的享受。只见她身穿黑色衣裤，有时短发白脸，有时斜披头巾，姿势不多而亲切，声调也低沉而富人情味，宛如在小酒店里向工人们作絮谈式的演唱，通俗化，散文化，不做作，不追求高昂，于平淡中见功夫，却赢得了满场观众的心。

更主要的，却是作家与作家间的见面，谈话，讨论。

讨论的场所显得很特别。在如茵的绿草地上，搭起了一个有彩色条纹的大帐篷，篷里放了若干排椅子，上面有一长列桌子，坐在桌子后面的就是主席和三四位主要发言人了。帐篷外面设有冷饮处和桌椅，听众进进出出，发言如精彩就多听几句，否则就走开，坐在外面喝啤酒或休息，再不然就在附近一个权充书店的较小帐篷里去看陈列着的或听凭选购的书和杂志。

会议的组织者当中，有澳洲文化协会文学部主任罗伯特·勃里森登（R. F. Brissenden）和“作家周”委员会主席安德鲁·泰勒（Andrew Taylor）。他们两人都是大学教师，又都是诗人，对于大会的顺利进行尽了最大的努力。对于我们中国代表团，还有一位最热情的主人，就是澳中友好协会的梅卓琳女士（Jocelyn Chey）。

讨论逐日有专题，首先是当今澳洲文学创作的巡礼，有专人谈小说、视听作品、一般著作、戏剧、诗、儿童文学等。发言不长，每人半小时，台下发问者甚多，回答很扼要，整个气氛随便而活跃。

总的印象——只能谈印象——是：过去两年澳洲文学是活跃的，出

了一批好作品，已经从“竭力表现澳洲特色”进入到写普遍性的题材，无须标明澳洲而澳洲风格自在了。

谈诗的是一位女诗人罗特里奎司（Judith Rodriguez）。她引了另一位女诗人、著名的朱迪丝·赖特（Judith Wright）的一句话，倒是提纲挈领地总结了澳洲文学的过去。她说：澳洲作家所写不外两个主题：一是被放逐在欧洲和文明世界之外的心情；一是对澳洲所怀抱的希望，即所谓“澳洲之梦”。这话出自赖特写于1965年的论文。15年过去了，情况是否有了变化？

第二天会上，小说家考希（Christopher Koch，畅销的长篇小说《艰危中生活的一年》的作者）对此作了部分回答。他认为澳洲作家现已完全自主，不再仰英国文坛的鼻息生活。换言之，面对澳洲白茫茫的大片莽原而不胜空虚之感的作品已经过去，继起的是对于澳洲现实的深刻关注，而澳洲的地理观也变了，不再把自己看作是远离英国和文明欧洲的白人放逐所，而自居为一个在亚洲以南、与印尼等国毗邻的南半球的多民族社会。

考希说话时曾被听众中的反对者几次打断，他们指出：澳洲文学曾经有过三个“黎明”，其中一个以凯瑟琳·苏珊娜·普里恰德（Katharine Susannah Prichard）的现实主义小说为代表，为什么考希对此一字不提？

＊　＊　＊

像是针锋相对地重申现实主义传统，有一个上午专门用来纪念亨利·劳森（Henry Lawson）。主要是读他的作品，如著名的短篇小说《牧人的妻子》、《荒林中的殡仪人》，还有他的诗和书信以及别人对他的

回忆。读的人一个是男演员，一个是女文学爱好者，都读得传神，特别是那个演员，读得既有感情而又不失之夸张。这次会的主持人也读，他是拿一些小段落来填补与联结，虽然不是职业读者，也读得很好。想不到他原来是南澳大利亚州的总理，据说是由于悲悼他中国血统的妻子的去世而辞去政职的，只是为了纪念劳森才重新在公共场合露面。

这一个安排使得听众回忆了劳森的生平，重温了他的作品，花时不多，却产生了巨大的效果。

《牧人的妻子》是怎样出色的作品呵！其景，澳洲内地荒林里的小木屋，孤零零的，几百里外才有人烟；其情，一位勤劳的年轻母亲拿木棍打死了一条要来伤害她的婴孩的毒蛇；其文，牧人们的口语、俚语，完全摆脱了伦敦文坛上的书卷气。新的风土和人情，荒林的平凡和神秘，牧人妻子的勇敢、机智和同土地一样的坚韧——这一切都完全是澳洲的，同时又完全能打动世界上别处读者的心。无怪乎劳森开了澳洲文学史上的新页。我听着听着，不觉对这位晚景凄凉的大作家产生了新的敬意。

＊　＊　＊

劳森的名字对于我们中国读者是不陌生的。但是我们也听到了另外一些作家的名字，他们在澳洲颇享盛誉，而我们则未之前闻。例如新起的剧作家大卫·威廉逊（David　Williamson），据说其《北游》一剧是十分成功的。又如小说家托马斯·基尼利（Thomas　Keneally），其最近的长篇小说《南军》（*Confederates*）开了澳洲人写美国内战题材的先河。

有一个作家人们一提到总是要表示尊敬，她就是克里丝蒂娜·斯泰

德（Christina Stead）。我过去曾在英美文学杂志上看到论述她的作品的文章，但是从来没有读过她的作品。这一次我才知道她的著作很多，而其中最受欢迎的作品是写在40年代的《爱儿童的人》。不久，我们也在一次午餐会上见到了她本人——一位文雅安静、朴素无华的老太太。介绍我们同她见面的女主人——也是一位作家——称她为“活着的最伟大的澳洲小说家”。她自己，则谦虚地说她多年住在欧洲和美国，写的是普通性题材，对于澳洲本身则是写得太少了。

既然提到小说家，人们必然要问：派特里克·怀特（Patrick White）又在哪里？这位1973年诺贝尔文学奖的获得者毕竟是当今澳大利亚最著名的作家。我们到达的时候，正逢他的新作《特莱庞事件》出版，在书店里看到了此书，来不及读，只知道内容是讲一个兼有男女两性特征的“阴阳人”的。

然而他本人不露面，据说隐居在悉尼近郊，轻易不见客，我们只是听到了关于他的一些传说和争论。

传说之一是，他把他领到的诺贝尔文学奖奖金捐了出来，设立一笔基金，专门接济澳洲青年作家。这样的为人当然使人们更加喜欢他了。

然而关于他的作品对于澳大利亚的意义，却引起了相当普遍的争论。他有热烈的赞颂者。无论如何，《沃斯》、《人类之树》、《暴风雨的中心》以及较近出版的《一圈叶子》等长篇小说写下了澳洲的成长和过去，文笔又是那样独特地典雅而富于层次，他的成就是坚实的。然而为数不少的反对者却指出：他对于澳洲怀着讽刺、指摘的态度，是用一个久居欧洲的“逐客”的眼光来看待的。可能怀特还有一些言论激怒了一部分澳洲人。对于这样一位举世公认的大作家在家乡反而引起这么大的争论，我们这些来访者感到惊奇。

后来，在悉尼，当基尼利在一家海滨俱乐部（名叫“莫比·迪克”，即“白鲸”）请我们吃午饭的时候，我问了他对怀特的看法，他的回答很干脆：“怀特是抹杀不了的。”这是一个小说家对另一个小说家的赞语。也许，作家或作品能引起争论不是坏事，总比那些不痛不痒的、一味温柔敦厚的文章更有新意吧。看样子人们终究不能不同意基尼利的赞语：怀特是抹杀不了的。

＊　＊　＊

我也是怀着寻找诗人的愿望来到澳洲的。我读过一些澳洲诗人的作品，在临行前夕，又有澳洲朋友借我看了霍普（A. D. Hope）的一本别开生面的集子，叫做《酬唱集》，里面主要是对英国过去有名诗篇的模仿性的回答，意在讽刺。例如17世纪的本·琼生（Ben Jonson）曾写《致西里亚之歌》，其起句是：

请只用你的明眸向我祝酒吧！……

霍普现在替西里亚草拟了一首诗，作为她的回答：

亲爱的琼生先生，承蒙不弃，
送了我优美的近作一首，
看似诗来实是谜，
叫我至今难猜透。……

当然，这类游戏笔墨并不能代表霍普诗才的主要方面，虽然它们也透露了他的才智和技巧。霍普的诗读来十分爽利，他似乎是用了蒲伯式的警句来写出当代澳大利亚文化人的敏感，其显著特色之一则是大量的性爱的比喻。这是一种苦涩的性爱，然而他认为：

只有这源泉
流出缪斯的丰收之泪

霍普又是文学教授和批评家，写起文论来也是锋芒毕露的，例如他说：

> 一个诗人根本胸中无物，作品也寥寥无几，然而围绕他却出现了无数以崇拜和阐释他为业的人，这真叫人感到惊奇。……艾略特（T. S. Eliot）写写打油诗还可以，可是他几次试写严肃的诗，虽然装腔作势，却是大部分失败了，其实他那没精打采、软弱无力的自由体诗一开头就注定要失败的。
>
> （《酬唱集》，1978，第87页）

然而等我们后来在堪培拉我国大使馆的招待会上看见他的时候，却发现他是一个谦虚而诚恳的长者，说话不多，说时也不是才华横溢的样子。可能是由于场合不对头；在那种客人很多的社交场合，又加上是第一次见到异国的来访者，自然只能交换一些客气话，诗才是无从闪耀的。

也是在同一场合，我看到了著名女诗人朱迪丝·赖特。她也是六十多岁的老太太了。但当我握着她的手的时候，我的心里是激动的。这儿是一位用诗歌倾吐她对澳洲的乡土、风物的强烈的爱的女作家，三十年来她无视文学风尚的变化而坚持走自己的创作道路；这儿又是一位有慧眼能从细小事物识出它们所反映的大的精神世界，并用准确、敏感的笔触写出这一联系的有心人。我记起了她那首题为《一纸文书》的诗。她怀着怎样的依恋的心情看她所有的一片树林——其中每一棵树都比她自己年龄大——被砍倒去造第二次世界大战时国家所需要的轰炸机：

“这儿你签字。”我签了，好心疼！
卖掉了我名下的一片好树林。

……为了帮助这民族

我在纸上签了字。树是纯种，
一共八百棵。心疼呵，
（你砍树时可闻到了那树皮的清香?）
我把名字签上了这块土地。

不仅树，她也爱澳洲的黑色的白鹦鸟。在暴风雨即将来临前的片刻静止里，当“别的鸟不出声，或畏缩或祷告”的时候，这些勇敢的黑鸟却成群出动了，

直到我能听到
这些黑色野鸟跳荡在高树之巅，
叫喊着世界的不安。

正因为她面对澳洲的现实，她表现了精神上的健康和生命的丰满。同样是感情强烈，她却毫无当代某些美国女诗人——如所谓“坦白倾诉派”的安·萨克斯顿和雪尔维亚·普莱斯——的神经质，无怪乎有人称她为英语世界中一时无两的女诗人。

＊　＊　＊

赖特同霍普虽然还在写作，毕竟在年龄上属于老一代。澳洲的新一代诗人又是什么情况？

我们在阿得雷德艺术节上碰到了一些，但多数不在讨论会的帐篷

内，而是在“艺术节中心”的广场上。那里有一个吃午餐的露天饭馆。当我们坐在小圆桌旁吃着夹肉面包的时候，几次听见在一个平台上有一群青年男女站着在说话，过一会他们就轮流朗诵起来，有时还自奏乐器相伴。台下听众或聚或散，听得高兴时也鼓掌、吹哨，有时也反问几句。我们听不清读的是什么内容，但是对于那种在阳光下公众场所很不费事就举行朗诵会的活泼、自在的空气是很喜欢的。

后来，在悉尼，我们又在酒会上从年轻诗人们的手里接过来许多单张的诗篇，一大张纸只印一首诗，就像过去英国街头叫卖的活叶歌谣。

在这等地方，我们看到了澳大利亚诗歌的群众化、通俗化的一面。

＊　＊　＊

艺术节上颇有一些外国的知名作家出场：尼日里亚小说家钦努阿·阿契贝（Chinua Achebe），美国诗人罗伯特·勃莱（Robert Bly），英国诗人兼出版家恩赖特（D. J. Enright），苏格兰诗人兼小说家伊恩·克赖顿·司密斯（Iain Crichton Smith），印度作家拉尔（P. Lal）和达斯（Kishori Charan Das），印度尼西亚作家查特曼（Darmanto Jatman），捷克作家慕恰（Jiri Mucha），日本女诗人白石嘉寿子，马来西亚作家李国良（Lee Kok Liang），美国《三季刊》（*TriQuarterly*）杂志主编艾略特·安德森（Elliott Anderson），英国《伦敦》杂志主编艾伦·罗斯（Alan Ross），等等。

有三场讨论是主要或完全由外国作家来担任的。一场是我们中国作家团介绍我们的文学情况。（已有杨宪益、俞林两位同志在别处撰文谈过，本文以谈外国文学为主，就不多说了。）

另一场讨论“神话、象征与寓言”。这是一个时髦题目（美国汉学界

近来有人从这些方面研究中国文学），发言者四人。第一个是阿契贝。他认为神话不是装饰品，而是一切文学的中心，但有好的与坏的神话之分，后者如纳粹党徒所鼓吹的“统治民族”论。附带地说，阿契贝本人写的长篇小说，如著名的《分崩离析》，就是讲非洲人民中间的好神话即好传统怎样在白人文化的侵蚀下消亡的。

第二个发言人是勃莱。这位诗人兼翻译家（他译了拉美聂鲁达和巴列霍的诗，译文出色）讲了两个神话故事，其中之一是关于一位妇女飞到月宫去的传说。

这两位作家后来成了我们中国代表团的好朋友，我们分别请他们吃饭，以便能多交谈。他们两人的外表形成对照：阿契贝身材中等，穿着朴素，说话声音不高，态度谦虚而亲切；勃莱则身材高大，嗓音洪亮，不穿外衣而只穿一件大红背心，打一条大红宽领带，一头金黄散发，举止如他的祖先挪威航海者。两人都对中国和中国文学发生兴趣。

阿契贝近来除了继续写小说，还写诗，又编着一个英文杂志。他曾在美国大学任教几年，对于美国文坛情况也是熟悉的。他认为美国小说家辛格和贝娄写得有内容，埃利生（Ralph Ellison，名著《看不见的人》的作者）和凯勒（《军规第二十二条》的作者）也是他喜欢的。厄普代克是他的好朋友，很有才华，但他觉得他作品的内容琐碎了一点。

至于非洲文学，他认为由于历史的原因，非洲作家用英、法文写作是会继续下去的。问题在写什么内容。他不赞成桑戈尔（Leopoid Senghor，塞内加尔的总统，著名的法文诗人）关于Negritude的主张，即保持一切非洲传统与非洲本色的文艺主张，曾就此同桑戈尔本人辩论过，而桑戈尔本人实际上也已放弃了这个主张。

可惜我们见面的时间还不够长，而他又提前一天离开了澳洲，我们来不及同他讨论他自己的作品。

勃莱则用一种独特的方式在我们心上留下了印象。有一天，他打电话要到我们所住的旅馆房间里来看我们。过一会，只见门开处这位轩昂的汉子提了一个乐器长盒进来，一打开原来是一架有弦的古式长琴，他称之为dulcimer，是他自己设计自己制造的。他就用手指拨着琴弦，朗诵起他自己的诗来，那声音可仍是随常白话，并不高昂或漫长如唱歌。我似乎听到了一整个美国民主诗歌的传统——从弹吉他的桑德堡（Carl Sandburg）到这位拨弦而诵的勃莱——在澳洲旅馆房间里起着回响。这些诗人都是人民之子，都不怕说真话，桑德堡用毅力和热情歌颂了林肯，勃莱则用更新颖的形式对美国侵越战争提出了抗议。有人称勃莱为“超现实主义派”，他说这样称也无不可，因为美国的情况就像“超现实主义”作品所描绘的那样荒谬。……

让我们回到阿得雷德的帐篷里，再听听第三场以外国作家为主的讨论会。

这一场的题目是：文学与民族文化。

这里的核心问题是，作家该用本族语还是外族语创作？我原以为这是很容易解决的问题，听了讨论会却使我惊讶于它的复杂性。达斯认为在像印度这样有五百种方言的国家，用英文创作也是无可厚非的。查特曼说他不用爪哇文而用印尼文写作，是为了表示他对统一的印尼国家的忠诚，而这对于一个刚从西方帝国主义奴役下解放出来的国家是重要的。马来西亚的李国良则说由于自己中文、马来文都不好，只能用英文写，但因此感到自己像无依靠的孤儿，是人也非人（a nonperson）。捷克的慕恰认为一个民族如无书，则一切无存。他说了一个有意义的故

事：黑人用箭射象，象一怒之下就把他插在仙人掌的尖刺上；以此表示如为文学努力，就要准备担当风险。印度的拉尔则朗诵了有关加尔各答城的四首诗，用以说明民族文化的特殊性在于这个民族所受的苦难，在于同情和爱。

这一场讨论会延续了一天，从早上开到下午，每人说完之后都有人提问或发表评论，各抒所见，不求结论。我自己则倾向于早晨会上苏格兰作家克赖顿·司密斯的发言。他回顾了苏格兰作家之间有过的争论：该用英文写作还是该用苏格兰方言？他的回答是：即使在苏格兰这样一个人人都纯熟使用英语的地方，作家也应该用苏格兰方言，这是因为在文学创作的最高境界，只有用本族语才能达到对语言的创造性的、探索性的发掘和运用。他认为文学史上有足够的例子证明了这一点：以彭斯的天才，他的英文诗却远逊于他的苏格兰方言诗；司各特是一代文豪，然而由于他用英文写，他在语言上缺乏真正的创造性；现代苏格兰诗人中，用英文写作的大多碌碌无建树，而成就最大的得数那位用方言创作的休·麦克迪尔米德。用方言则灵活、生动，用英文则平板、滞重——这是值得人们深思的结论。

＊　＊　＊

在阿得雷德的日子就这样飞快过去。终于我们又搭上飞机，到墨尔本，到堪培拉，最后又到悉尼。

一路之上，我们参观自然保护区，参观图书馆、博物馆、大学，在大学里讲演、座谈，我们又出席一个接一个的宴会酒会，结识了许多朋友。

而终于有一个晚上，我们发现自己坐在悉尼歌剧院楼上第一排正中

的红色椅子上，看澳洲芭蕾舞团演出的节目。

歌剧院里，装饰主要是黑红两色：黑的柱子，红的椅子。有许多楼梯通向走廊。透过走廊的大玻璃窗我们看见了蓝色的天空、蓝色的大海和左边那座灯光如珍珠的悉尼大桥。

然而更惊人的是歌剧院的外形。从早晨起，每一次经过，我们就在不断看它。这五大片白色的建筑体是什么？如贝壳，如船上张开的白帆。是静止的，然而又跃跃欲飞。是20世纪后半叶新材料和新工艺的结晶，然而终究又是人的想象力的胜利。

我坐在椅子上看着台上的目迷五色的舞衣舞姿，听着节奏很快然而乐调优美的浪漫主义音乐，虽然连日劳顿几乎使我闭下眼来，我的心里却是既恬静，又活跃。这歌剧院的一切都是人所创造的。人有大胆的想象力，又有能将想象变为现实的本领——谁说他在堕落，在失去英雄时代？不，人在上升。建筑、音乐、舞蹈在上升，我们的饱经忧患的文学也在上升。

1980年

诗人勃莱一夕谈

事情得从澳洲说起。我们在阿得雷德参加艺术节的“作家周”，碰上了美国诗人罗伯特·勃莱，一个高大的中年汉子，声音洪亮，不穿外衣而单穿一件大红背心，系一条宽宽的大红领巾（称之为领带是太大了），用一种洒脱而亲切的态度招呼着别人。

过不几天，他来到我们所住的旅馆房间，随带一个长长的乐器匣子，一打开，原来是一架有弦的木琴。他就拨着弦，朗诵起他自己的诗来。朗诵的声调是低沉而不做作的，没有戏剧性的突然高昂；那木琴的伴奏也是即兴之作，听不出什么特别曲调。

他所读的诗的题目是《想到〈隐居〉》，其中的《隐居》据说是中国白居易的一首诗，也就是说他这作品是受了白居易的启发而写的，现在他来读这首诗是为了表示他欣赏中国古典诗。这一情景——高大的诗人、古朴的长琴和那说话式的朗诵——在我的心上留下了难忘的印象。

在此之前，我已经读过了他的一些诗，并且在我的一个大本子上抄下了若干首。我爱他诗笔的新颖。这新颖，一则见于若干首的标题：

新的诗歌的可能性

工业革命之后，事情一齐发生了

那些正在被美国吃掉的人

反对英国人之诗

梅里特公路上的冰雹

驾车驶向“言语之湖”

大雪之前的长途步行

在刚犁过的田里走路

标题有什么值得注意的？但是勃莱和他的诗友们确是在标题上下功夫的。他的好朋友詹姆士·赖特（James Wright，1927—1980）比他走得更远，曾给所作的一首诗加上这样一个标题：

读了一卷坏诗，心情抑郁，于是走向一处闲置的草场，央昆虫来做伴

其情其文，宛如白居易某些诗的标题。勃莱本人之喜诵由白居易《隐居》所启发的那首诗，也不出于偶然。后来听我说起这些诗的标题写法别致，勃莱就告诉我，他和他的朋友们确是受到中国唐诗的影响。

内容上也有近似唐诗之处。勃莱写山水，写草木虫鱼，写农场生活，用笔也淡雅，几乎可以说是一个新的“自然诗人”。他的白描手法也近似，他总是静悄悄地让具体事物、具体动作来说出他的心情。然而“近似”却不是“相同”。勃莱之所以新颖，还在于他的诗笔饱含着当代美国的情感气氛。就以《梅里特公路上的冰雹》一诗为例，他一上来就写他驾车走过沉静的街道，接着：

看到宽街上无人清除的大片冰雹，
我想起道旁延伸多里的舒适住宅，
两三层高，坚实，有打蜡的地板，
楼上卧房窗子挂着白帘，

窗台上放着黑玻璃的小瓶香水，
温暖的浴室里有灯光和待客的毛巾——
让孩子在这样的地方长大该多好！
可是孩子们最后却跌进操纵价格的黑河，
或者面对疯人院的一片雪野。

环境的舒适如彼，而青年人的结局又如此，勃莱是触到了这个“汽车社会”的创痛的。说汽车社会也是名符其实的，勃莱有多少首诗都是写驾着汽车出行，而且一上路就是几百英里，地方是开阔的，自然景物也是多变的，但人们建造的城镇却似乎出自一个模子，而坐在方向盘后面的每个汽车驾驶者则有一种工业社会独有的寂寞感、孤独感。

这也就是说，勃莱的诗是地地道道的美国现代诗，然而又有他的个人特色。他混合了叙事和抒情，写实和奇想，山水和政治——在反对越战这一点上他比任何别的诗人更加甘冒风险，像《牙齿母亲终于赤裸了》那样的诗便是明证：

海军陆战队用打火机去点着茅草的屋顶
因为美国有这样多的私人住宅

在这里，愤怒采取了嘲讽式的对照形式。

后来，我又读到了勃莱所译的聂鲁达和巴列霍的诗，才知道他又是一个出色的翻译家。

因此，当勃莱在我们的旅馆房间拨弦而诵的时候，我是高兴的。当初在北京看到去澳开会的各国作家名单上有勃莱，我就是希望能见到他的。如今，这希望实现了。

然而，一个国际“作家周”那样的会议场合虽然提供了大家见面认识的机会，却不给参加者彼此长谈的时间。会议节目繁多，人人都在忙着，一转眼七天过去，会议结束，刚结识的朋友就要分手了。

勃莱的家在美国中北部的明尼苏达州。碰巧我也很快要去那里的大学讲课。于是我们相约：两周后在明尼阿波里斯城会面。

但是等我到达明城之后，却找不到勃莱。原来他到别处朗诵去了；他在澳洲曾经对我说过：他现在就靠每次朗诵所得的报酬过活。因此他总在奔波着。我也忙着对一群美国男女青年讲课，卷进了美国大学校园在上课期间的紧张工作之中。

两个月之后，一个初夏的早晨，他却打来了电话，说是回来了，约我们夫妇在一周后吃晚饭。

饭是在他家里吃的。他自己开车来接我们。沿途他谈明尼苏达州的政客们是怎样伪善，谈这个州的北部如何特别幽静，谈美国如何是“一个可爱而又危险的地方”。这可爱眼前便有明证。明尼苏达州是一个“万湖之国”，光在明尼阿波里斯城一个地方就有一百多个湖。我们的汽车好几次就在湖边上走，那夕阳下潋滟的水波是动人的。这个州的北部还有更多更大的湖，而且有人迹稀少的森林和草地，是驶船、钓鱼和打猎的好去处。而危险，也是一点不假的。美国多的是冲突，犯罪，暴死。就在我们见面之前一个月，我在电视上看到了迈亚密城在一次种族大冲突里留下的伤痕：几个街区成了焦土，几百辆汽车被烧毁被推翻了。在这个风景瑰丽、人物活跃的国家里，埋藏着一股地下的怒火，一有机会就要爆发。

说着说着，车子开到了一所住宅前面停了下来。这是在那个城市常

见的郊外家屋，单层结构，淡颜色的外墙，门前有草地。走进去，却在客厅里看到了勃莱云游四海所带回来的纪念品：西方的雕刻，东方的佛像，许多异域的小工艺品，好些大画册，还有一只古老的木箱，像是中古航海时水手用的那种，使人记起勃莱的祖先原是北欧挪威人，说不定其中就有强悍的海盗。应该说，这是一个照美国标准看来是别致而并不富裕的人家。

笑脸相迎的女主人也不是一个通常的主妇，而是一个画家，文文雅雅的。

晚餐的主菜是烤鸡。诗人自己拿刀切鸡分给客人。美国人吃饭照例有一大盘生菜，另外就是酒，往往餐前开胃、餐时佐菜、餐后助谈各有不同的酒。勃莱款待客人的，主要是一种德国莱茵式的白酒，略带酸味，却远胜太甜的红葡萄酒。

然而比酒更有味的是谈话，特别是饭后四人在湖边散步时的谈话。

这湖就在勃莱住处附近，它有一个姑娘的名字，叫做“海丽埃湖”。这时已是暮色苍茫，蓝灰色的水波荡漾着，映出岸上的点点灯光。风也大了，我们立在码头跳板上感到了凉意。

这是一个使人沉思的时刻，我们谈话是断断续续的，然而已经谈到了诗。等到我们从湖边走向归途，把湖水撇在我们的身后，我们谈得更热烈了，有一阵我们两个就站在街角长谈，两位妻子看我们这等样子，也就微笑着摇摇头，挽起手来径自先走了。

勃莱的谈话里有一个叫我吃惊的主要论点，那就是，美国诗人还得同英国诗的传统斗争。

我说：“难道经过惠特曼，经过20世纪艾略特、庞德等人，美国诗还会向英国诗低头？人们得到的印象，是恰恰相反。”

勃莱说：“不然。你只消看各大学英文系的情况就知道，他们全是亲英派。不少美国诗人写的是所谓美国诗，骨子里却是英国的韵律和英国的文人气。我们仍然需要真正的美国诗。”

“你是说要继续桑德堡等人的美国土传统？”

“也不。桑德堡是不坏的，然而仅有情感而缺乏思想。好的诗人则需要把情感和思想结合起来，既要有热情，又要能深思。”

“你能举出一个这样的诗人的例子吗？”

“爱尔兰的叶芝就是一个。多么了不起的诗人！而叶芝之所以能写得那样好，正因为他处在英国诗传统的边缘，而不是它的中心。”

我也是一个叶芝诗的爱好者。因此我们贪婪地讨论着他的诗艺。接着我们又上溯布莱克，华兹华斯，雪莱，济慈。勃莱也喜欢济慈，但感到他还缺乏足够的思想深度。我们也谈到彭斯。勃莱说彭斯是“伟大母亲的宠子”——这“伟大母亲”是勃莱的诗歌理论里常见的名词，她代表大自然，代表爱、艺术、忧愁、苦难，代表一切蓬勃生长的有活力的东西；而与之相对的则是枯燥的、忙碌的、斤斤计较的、唯利是图的、像秋霜一般肃杀的“岩石的父亲”。他的一首短诗《忙人说话了》道出了这两者之间的截然不同：

我不愿将自己献给寂寞之母，
爱情之母，谈心之母，也不献给
艺术之母，眼泪之母，或大海之母，

也不献给悲哀之母，
低头叹息者之母，
死亡的痛苦之母；
也不献给蟋蟀长鸣的秋夜之母，
开阔的田野之母，或耶稣之母；

我只愿将自己献给正义之父，
愉快心情之父，也是岩石之父，
也是最合礼节的姿势之父；
大通银行点燃了
一炷火焰，把我引向沙漠，
焦干的田地，一切化为零的风景；
我愿将自己献给正义之父，
愉快之石，钱财之铁，岩石之父。

这两节诗对照十分鲜明，前一节处处是真感情，后一节则“一切化为零”，而诗里听说的“正义之父”也就是鲁迅常提到的“正人君子”。所有勃莱认为好的诗属于前者，所有不好的属于后者。

“当然，”勃莱接着说，“这不是说美国没有好诗。好诗是有的，詹姆士·赖特、盖里·斯乃德（Gary Snyder）、威廉·斯塔福（William Stafford）、黑人里的巴拉卡（Amiri Baraka）和艾塞里吉·奈特（Etheridge Knight，名诗《祖先观念》的作者）、翻译中国唐诗的肯尼思·雷克斯洛斯（Kenneth Rexroth，他好像有一个中国名字，叫王红公）、新起的罗勃特·哈斯（Robert Hass）和拉塞尔·埃特索（Russell Edson），等等，他们全写过好诗。而他们之所以写得好，是因为他们不像艾略特、庞德那些人厌弃或鄙视美国，而是生根在美国，他们的诗

出自美国的土壤。”

这使我记起他在1971年对另一个访问者所说的一段话：

> 在20世纪之初美国被人看作庸俗、腐败……人们指的是某种程度的智慧上的腐败。……许多作家被欧洲吸引走了。庞德去了欧洲，艾略特去了欧洲，肯敏斯去了又回来了，海明威回来了一半，但是艾略特和庞德再也没有回来。他们离开了，找到了一点有价值的东西。而现在的情况是，人们感到如果要打架，应该就在这儿打出个名堂来。艾略特到底是放弃了他的美国国籍，可是现在我看不可能有哪个美国诗人或作家会认真考虑这样做。……因此最近三十年里，人们能用常识和健康的态度来对待美国，诗人们不觉得自己比美国高出一头，而是决心在这里的土壤上打一场。
>
> 你只消看看别国的文学就会清楚，诗如不是从一个国家的土壤里直接生出来，它就不会长命。拿庞德和艾略特来说，我们看到他们的作品是花盆里长的文学。把这些神气、漂亮的花盆运过大洋，放在纽约或任何别的美国地方，盆里的花不会生根，不会成长，因为它们不是在这个国家里创造出来的。这就是为什么1910年代的现代派革命到了1930年代就死灭了，于是现在作家们又得重新开始。……(1)

而这个“重新开始”就是诗要重新有强烈的生活气息；要热情，而不要书卷气；宁可粗犷，而不要“驯化”或“家庭化”；然而又要有深刻的感受和思想，并且要刷新语言。用勃莱自己的话说：“问题在于，诗怎样使自己保持为一种生动的、色彩鲜明的、活生生的东西。”(2)

对此，他是有答案，也有实践的。

我们当时还站在沉沉暮色下的僻静的街头。他仍然没有提高嗓门，只是轻轻地继续说：

“因此，美国诗更要摆脱英国诗的传统，要面对世界，向外国诗开门。庞德和艾略特毕竟还是有功的，那就是他们又接上了同欧洲文学的关系。美国国内还有孤立主义的势力。40年代的新批评派就是文学上的孤立主义的代表，他们要我们又回头搞英国文学。在他们的影响之下，诗和小说都带上了学院气。我们这一代的作家则反对这个，所以我们写超现实主义的诗，写反对越战的政治诗。然而学院派的势力还是强大的。在美国无数大学的无数英文系里，设立了无数的‘诗创作车间’，在教我们的年轻人如何写符合学院派格式的诗。其实，诗哪里是可以这样教会的？没有生活体验，怎能写出好诗？于是只剩下技巧，而凡事先谈技巧，以为技巧能决定一切，正是我们美国人的通病。……”

正是为了打破这个局面，勃莱和他的朋友们大力搞诗朗诵。这是艰苦的工作。往往地方难寻，听众不多。但是他们坚持着。跑远路去借废弃了的仓库，自己动手打扫会场，即使只有三四个老年听众，也照样鼓起精神好好朗诵。听众不懂所读的诗吗？那就自己解释，也评论别人的诗。经过长期不懈的努力，现在诗朗诵变成了美国文化生活里必不可少的节目了，各个大学校园的布告板上，贴满了各种颜色各种字体的朗诵预告。勃莱还到欧、澳等洲去朗诵过，发现最可爱的还是美国的听众。

“在英国，听众是为娱乐而来，”他说，“而有些诗人，如奥登，也懂得如何给他们娱乐。美国听众不同，他们不在乎有多少娱乐。当然，你开玩笑，他们也会笑的。但是他们愿意被你感动，愿意随着你感到痛苦。因此我现在对美国的听众有了一种新的尊敬。”

当然，这个收获不止是听众一方面，也是诗人自己的。他从听众对

他的诗的反应中得到了一人苦吟中所得不到的好处：同情，默契，支持，有益于今后写作的批评、建议。

另一方面，为了使美国诗能够接触新的心智气候和新的表现方式，勃莱又同赖特等人学会了西班牙等语，动手翻译加西亚·洛尔迦、聂鲁达、巴列霍、特拉克尔（Georg Trakl）[(3)]，又根据泰戈尔的英译本重译15世纪印度诗人卡勃尔（Kabir）的诗；为了发表这些外国作品，他还创办了一个不定期的杂志，名字先叫《五十年代》，以后随着时间的推移又改叫《六十年代》、《七十年代》……

他曾告诉别人他是怎样发现聂鲁达的：

> 我到了奥斯陆，在那里的图书馆里看见了聂鲁达诗作的译本。我永远不会忘记我所读到的第一行聂鲁达诗。它是这样的一行：
>
> 女孩子们把手扪在心上，梦想着海盗。
>
> 这是一行多么美丽的诗，美在诗人愿意喜欢女孩子，又不怕把这点愿意写进“内在的诗”。把海盗拉了进来，更造成一个奇妙的世界。
>
> 当你进入聂鲁达和巴列霍的作品时，你发现它们对于精力本身有一种热诚，对妇女、对跳跃着的生活也有热诚，而这种热诚是在庞德和艾略特的作品里找不到的。这就是我的发现。[(4)]

聂鲁达、巴列霍、拉丁美洲的其他作家，在30年代被西班牙法西斯势力杀害的加西亚·洛尔迦，等等，都影响了勃莱本人的诗创作；然而还有另一个诗歌传统是勃莱向往的，那就是中国古典诗。

那一晚，勃莱说得十分明白：

“我认为美国诗的出路在于，向拉丁美洲的诗学习，同时又向中国古典诗学习。”

这样，他对于白居易的爱好也就有了一个大的背景。其实，何止一个白居易！还有李贺，他认为李贺诗里有真正出色的形象，“几乎是太狂了，连掩饰都无法掩饰”(5)；还有陶渊明，他把陶渊明选进他编的一本诗选(6)，认为这位中国诗人是19世纪英国华兹华斯的精神上的祖先。他发现东方的诗有一种真正的“卓越”，能够做到“各种感觉之间的融和”(7)。在另一个场合，他还说：

> 在古代中国，各个层次的知觉能够静悄悄地混合起来。它们不是像冬天湖水那样分成一层又一层，而是不知怎的都流在一起了。我以为古代中国诗仍然是人类曾经写过的最伟大的诗。(8)

像是为了强调这个看法，在我们快要告辞的午夜时刻，他又把他的自制木琴拿到客厅里来，然后轻拨琴弦，不事声张地朗诵起来。我一听，他朗诵的虽是英文，传达的却是一个中国唐朝诗人的声音：

> 问余何事栖碧山，
> 笑而不答心自闲……

1980年

---

(1) 罗伯特·勃莱：《谈了一早晨》，密歇根大学出版社，1980年，第54—55页。

(2) 同上书，第308页。

(3) 特拉克尔（1887—1914），奥地利表现主义诗人。

(4) 勃莱：《谈了一早晨》，密歇根大学出版社，1980年，第210页。

(5) 勃莱：《谈了一早晨》，密歇根大学出版社，1980年，第262页。

(6) 这本诗选叫做《宇宙的消息：两重意识之诗》，1980年。在勃莱送给笔者的一本上，他题了这样的话：“这本诗选代表了我多年思考的结果。它以陶渊明开始，他是这本诗选的祖父：采菊东篱下……”。

(7) 勃莱：《谈了一早晨》，第262页。

(8) 勃莱：《谈了一早晨》，第129页。

乔伊斯与“可怕的美”
——记乔伊斯百年纪念国际学术讨论会

英国已经够绿的了，但是爱尔兰更绿。从伦敦飞往都柏林，不过一小时，很快就从机窗口看到了蓝色大海那边的碧翠的山和绿色的地。在欧洲西北角，6月份很晚才天黑，我到时才8点，在一片银灰色的亮光下，一切都看得清楚。这有诗意的银灰色的黄昏迷住了我：一直到夜晚10时，天还亮着，好几次我在街上走着，来往行人的面容装束可以看清轮廓而又略带朦胧，使我心里又高兴又安静，禁不住对自己悄悄地说：这一趟来对了。

每天走过大桥，看见利菲河的汤汤流水，想起多少爱尔兰作家曾经咏叹过它；在三一学院的草地边上坐着，看见男女青年躺在草地上谈论着什么，又看见穿袍戴帽的教师们在庭院里慢慢踱着方步，想起这所学院曾培育了斯威夫特等大手笔，到今天还弥漫着书香；后来又去古老的圣帕特里克大教堂看了斯威夫特和他的女朋友斯泰拉埋骨之地，一块大铜牌用红漆写着他们的姓名，在幽暗的大教堂内与长窗上的五彩玻璃相映，闪着人的智慧和勇气的光辉。在这些场合，这种时候，我也对自己说：这一趟来对了。

我不是古代迷，来此也不只是为了追寻18世纪的爱尔兰。我对爱尔兰文学的知识限于它的英语作品，而且后者也不出20世纪头上三四十年——然而这又是怎样辉煌的一段时期！肖伯纳，叶芝，辛格，奥凯西，格利高里夫人，其他在爱尔兰文艺复兴运动里显了身手的作家们，他们是怎样令人神往的一代！以不过三百万人口的国家，而仅在20世纪初年就产生了这样多的第一流大作家，爱尔兰文学在世界文学中的地位和重

要性，是无须饶舌的了。

关键还在于：爱尔兰文艺复兴是爱尔兰民族独立运动的组成部分。这后者都柏林街上就有见证。我住的旅馆在奥康诺尔大街上，对面不远就是邮政总局，而邮政总局是1916年复活节爱尔兰人民起义时的总部所在。正是在这里大门口的石级上，起义领导人宣读了爱尔兰共和国的第一个成立公告。后来，起义被残酷地镇压，总部的负责人全部被英军枪杀了。

我跨越街道走进那历史性建筑，投寄了我抵爱后的第一封航空信。看着那门口的大石柱和铜牌——铜牌上就写着此处曾为1916年起义军总部的事实——我记起了叶芝的有名诗行：

一切变了，彻底变了，
产生了可怕的美。(1)

现代爱尔兰文学不是只用露水和眼泪浇灌的，它还洒有起义者的鲜血。

问题是：这“可怕的美”当中，也包括詹姆斯·乔伊斯么？

毕竟，我这个异国客人主要是为乔伊斯而来。

今年适逢乔伊斯诞生一百周年。第八届讨论乔伊斯作品的国际学术会议在都柏林举行。由于爱尔兰公私各方面的资助，讨论会的规模扩大了。我被一位爱尔兰工作人员陪着到三一学院的文学楼去报到，看见里面挤满了人，各种装束与肤色的人全有，不但有在这种场合照例要出现的大学教师们，而且有不少男女青年。据说正式参加者达六百人。每人领到一个蓝色的文件包，其中光是会议日程表就是一本小册子，六天的日程排得满满的，除了开幕式、招待会、宴会等应有节目，还有七次学

术演讲和几十次讨论会。演讲者和题目是：

理查德·艾尔曼：乔伊斯百年——侧面观与正面观
先默斯·迪安：乔伊斯与自由主义
威廉·燕卜荪：《优力息斯》的故事
安东尼·伯吉斯：且不谈另一层薄膜
休·凯纳：白地上的记号
旦尼斯·博特：深陷在公式与机构之中
华尔顿·利茨：《优力息斯》与读者

这当中有名教授，如写乔伊斯传的艾尔曼和美国研究现代派文学的主要人物休·凯纳；名作家伯吉斯；爱尔兰新起文学教授先默斯·迪安；名气更大的则是诗人、批评家、学者燕卜荪。他在30年代就以《七类晦涩》一书使他的老师理查兹惊为奇才，而出版于50年代的《复杂字的结构》一书则至今被新派理论家认为是他们学说的先驱(2)。

艾尔曼的演讲排在开幕式上，显然是会议主持者认为最有分量的。他回顾了乔伊斯的百年荣辱，虽然也谈到《优力息斯》的主人公和《芬尼根守灵夜》的语言试验，主要只是他那本有名传记中若干材料的重新组合，新见不多。凯纳则出语惊人，认为《芬尼根守灵夜》实是乔伊斯最初作品《姊妹们》的延续。他用俏皮的口气举了许多例子，最后连珠炮似的提了十几个问题作为结束。他的基调是嘲讽，少许典雅的引证遮掩不了他那自负的神情。

艾尔曼和凯纳都是美国学者（虽然前者现在牛津任教）。这一次会上，美国教授到得特别多，人数远超其他国家。他们带来了研究成果——据说，爱尔兰以外，研究乔伊斯的中心得数美国——但也带来了一些新奇议论。爱尔兰研究者对于他们的某些说法是不以为然的，在6月

15日的一次大讨论会上提出了异议，并要美国人回到“常识”上来。美国人对此也反唇相讥。在第二天另一次讨论会上，主持者美国某教授说：“昨天我们被告诫要用‘常识’。常识是什么呢？无非是认为地球是平的。”凯纳——皇皇巨著《庞德时代》的作者——曾在别的场合说过一句话：“临到最后，《优力息斯》里没有勃鲁姆，没有勃鲁姆太太，什么也没有，只留下了语言。”他在都柏林的演讲之所以出之以嘲讽以至连续发问，表明主客之间的一番争论还是余波未息。

我去听讲是有倾向性的，首先要听我的老师燕卜荪的演讲。但是七十高龄的老先生已不是昆明当年气概；不久前他的喉部做过手术，连说话也困难，再加那演讲厅的扩音设备很不济事，因此他的演讲几乎无人能够听清。这是会议的损失。因为后来他把讲稿给我看，我发现他谈到了几个大问题。他驳了两个人，一个就是凯纳，另一个是叫波也尔的教士。他驳的是凯纳的形式主义和波也尔认为乔伊斯晚年倾向宗教的论调。燕卜荪认为乔伊斯是关心历史动向的进步作家，证据之一是他佩服易卜生，因此在勃鲁姆太太身上有易卜生式的新女性的成分，这同把她看成一个荡妇的观点是针锋相对的。有意思的是：以精细的语言分析出名的燕卜荪却是十分关心主题思想的。其实这也不是突如其来。他的第二本论文集《牧歌的几种形式》就包含了《论普罗文学》等文，而他在60年代写的《密尔顿的上帝》正是以其毫不妥协的反教会倾向震动了学术界的。

演讲之外，还有五六十次讨论会，往往同一时间内有七八个会一齐举行，会上发言都是简短扼要，一般不超过十分钟。讨论会的题目很多，姑举数例：

一、乔伊斯，犹太教，天主教

二、主观的、客观的与历史的乔伊斯

三、乔伊斯的爱尔兰：事实与虚构

四、乔伊斯的荷马

五、乔伊斯从拉布雷学到的东西

六、乔伊斯与庞德

七、詹姆斯·乔伊斯——爱尔兰人的看法

八、乔伊斯在美国

九、乔伊斯与品钦：现代主义与后现代主义？

十、语言的限度

十一、活的书评：曼甘尼埃罗所著《乔伊斯的政治观》

十二、乔伊斯传单（broadsheet）

“语言的限度”是一个吸引人的题目，讨论会是在大演讲厅举行的。台上坐着五个人：除做主席的加拿大教授之外，发言的是两个文学理论家和两个作家。理论家一个是上面提到过的爱尔兰国立大学教授先默斯·迪安，另一个是近来常在各种文学期刊上写文的旦尼斯·堂纳休（Denis Donoghue），他也是教授，也是爱尔兰人，不过近年来在纽约大学执教。作家一个是汤玛斯·金塞拉，一个是先默斯·希尼，都是爱尔兰著名诗人。堂纳休提出过去美国新批评派主要人物肯尼思·勃克的“模式”，即作家写文经历三个阶段：一、自我表现；二、传达；三、转入内心。他认为乔伊斯已进入第三阶段。先默斯·迪安认为还得把读者考虑在

内，因此不得不涉及作者的用意和是否前后一致。堂纳休反对提“作者的用意”，认为人们早已解决了这个问题——他指的显然是40年代美国新批评派对于“用意谬说”的挞伐。迪安却微笑地指出：也许问题并未解决，最新的理论里不是仍然注意读者对作品的各种反应么？堂纳休说：无论如何，面对一部真正有新意的作品，读者总得下苦功，亦即要“付代价”。这时候两个诗人发言了，金塞拉尤其说得清楚，他指出艺术是一件“构造”，作家与读者之间是可以相通的，无论中古文学或民间史诗都证明了这一点；如果说要“付代价”，那只是处于作者与读者之间的文学理论家的事。

显然，作家们对新派理论并不心服，但是在大学校园内部，各种新理论却是颇有听众的。这一点在都柏林的会上也有反映。上列讨论会中的一次“传单”实是一次新理论的介绍会。发言者三人。一个是伯明翰大学的大卫·洛奇，他的题目是“乔伊斯与巴赫金”。巴赫金（Bakhtin）实是苏联学者米哈伊尔·伏罗新诺夫（Mikhail Volosinov Bakhtin）的别名，著有《拉布雷与他的世界》、《陀斯妥耶夫斯基诗学诸问题》、《马克思主义与语言的哲学》等书，他认为文学中有众多的声音，有独白式写法与复调式写法的分野，等等。这个苏联学者的著作近来在西方颇受注意。我去迟了一点，不知道洛奇是怎样把他同乔伊斯联系起来的。

第二个是科林·麦开勃，讲的是“乔伊斯与班亚明”。班亚明（Walter Benjamin），德国人，他的著名论著是《机械复制时期的艺术作品》，其主要论点是：在大量印刷、广播的工业时期，艺术作品失去了它们的“神采”。介绍这一理论的麦开勃也是有名人物，去年剑桥大学文学教师之间发生了传统派与新理论派的一场争论，就是围绕麦开勃的聘任问题而展开的，结果他因坚持新理论而遭剑桥当局解聘，现在改在苏格兰

格拉斯哥的斯屈拉斯克莱特大学任教。我看他年约三十，精神抖擞，能言善辩，不像是传统派能够轻易击败的对手。

最后一个发言的又是先默斯·迪安，他讲的是“乔伊斯与卢卡契”。卢卡契反对西方现代派文学是人所共知的，然而人们重视他反对的理由。迪安指出卢卡契之所以不喜欢现代派，是因为他认为现代派在文学创作中采取主观态度，而后者又是19世纪浪漫主义病态的延续。

我发现三个讲话的人都正在壮年，他们精力充沛，认真，说话条理分明——很可能是在与传统派的多次争论里锻炼出来的。他们比一般英国大学里的学者更注意欧洲大陆的学术动态，所介绍的三人一俄、一德、一匈，这样也就带来了新鲜空气和更广大的思想天地。所介绍的理论在时间上并不是最近的，却是多少经得住时流冲刷，证明是言之成理、确有见地的。卢卡契不是一个“时髦”人物，但由于有一系列重要著作证明他是一个博学的文学史家，又是一个有马克思主义素养的思想家，他的观点至今受到重视。

在6月18日的一次讨论会上，一位爱尔兰学者作了以“中国的乔伊斯研究”为题的发言。这位学者叫旭恩·哥尔登，曾在天津外语学院任教。他首先引了我国一部西方现代派作品选中有关乔伊斯的编者前言。前言主要是客观介绍，但也略有评论，如说《芬尼根守灵夜》含有“错误的历史循环论”。

哥尔登读这段前言，是拿它作为中国研究者的代表性论点；不过他接着说：也许这还不是定论，因为中国研究者正在重新评价整个西方现代派文学，而就乔伊斯而言，他的若干作品正在被译成中文，有的已经发表，例如那本选集所包括的《优力息斯》的第三章。对于乔伊斯的研究也有开展，哥尔登自己就在天津指导过研究生写有关《都柏林人》的

硕士论文，那个研究生把乔伊斯同鲁迅相比。哥尔登认为，由于他同天津有这段因缘，他本人对乔伊斯也增加了了解。这是因为天津外院的建筑（一所英国式老屋子）和地点（在过去的英租界内，那街道过去是以一个英国殖民者的名字命名的）使他注意到乔伊斯在某些小说里所写的都柏林街道，也是以英国在爱尔兰的显要人物（将军或大官，总之也是殖民者）的名字命名的。他认为乔伊斯不厌其烦地重复这些街道的名字是有一种用意的——至少，当哥尔登本人站在天津外院附近的街道上四顾的时候，他更深切地感到乔伊斯毕竟是在写英国人统治下的爱尔兰。

这就提出了一个反殖民主义的乔伊斯。这也是符合事实的。有一次讨论会专门讨论了乔伊斯的政治观。来自英、美、加、意等国的五个学者针对一本关于这个问题的新书围桌而谈，各抒所见，总的看法是一致的，即乔伊斯不十分关心政治，但是对于爱尔兰民族复兴是赞成的，他崇拜的政治人物是那个运动的领导人亚瑟·格里非斯。一个有趣的问题是：当列宁称为“很有才干……在非熟练工人中作出了奇迹”[(3)]的工人领袖吉姆·拉金在1913年领导都柏林运输工人大罢工时，乔伊斯对他有什么印象？在他的作品里有什么反映？我们只知道：《优力息斯》里的勃鲁姆，同他的创作者一样，是拥护格里非斯而不提拉金的。不久前发现了乔伊斯在1914年用意大利文写的一封求职信，信中向一家意大利出版商说明他对于政治的看法是自由主义，对于国家机构和教会的压迫性质是同样戒惧的。讨论会进行到这里，从听众座上立起了一位戴着黑眼镜的盲人学者（后来我才知道他是意大利波隆亚大学的教授），大声说道：《芬尼根守灵夜》里的芬尼根是工人阶级，他没有死，而是醒来了！事有凑巧，据说在1968年反戴高乐的巴黎学生筑起的街垒后面，流行的读物正是《芬尼根守灵夜》！

想把乔伊斯拉向极左，正同想把他打成极右一样，都难从他的作品

里寻到根据。以作品而论，我们只听见青年知识分子斯蒂芬在《斯蒂芬英雄》（即《一个青年艺术家的画像的第一稿》）里宣告：“我是一个艺术家。”乔伊斯的回答恐怕也是这样：艺术家。而艺术家在乔伊斯当时的世界观里就必然也是一个为社会所不容的逐客。

经过这次盛会，在被人提了无数次名字，并且不断地窥探、查问、解剖、阐释之后，乔伊斯的地位有什么变动呢？作为现代派的主要代表作家，乔伊斯的地位是早已确定了的。倒不是因为他用了“意识流”技巧；“意识流”技巧不自他始，只不过他用得比别人更成功。在他的手上，“意识流”只是他用的若干技巧之一，而且他是用它来加深他的现实主义的。乔伊斯有现实主义？正是这样。他的现实主义首先见于《都柏林人》，那是莫泊桑和契诃夫都会满意的一个短篇小说集子，而且其中的《死者》一篇是法国、俄国的大师们也未曾尝试过的一类作品。一个颇为得意的中年人在一场他扮演主角并作了主要祝酒词的宴会之后忽然感到空虚，连家庭生活也空虚，他的妻子是爱他的，然而那只是平淡的普通的爱，她的心却早已给了许多年前她在乡下认识的一个小伙子。这个17岁的少年会唱古老的民歌，在听说她要离去的那天，他淋着雨呆呆地看着她的窗子不肯离开。小伙子已经死于肺病，但是丈夫可以看清：她还在想着那段过去，同他结婚完全不能填补那个空缺。幸福的是那死者！而丈夫回顾以往，只觉得自己虚荣、庸俗、无聊。妻子已经睡着了，丈夫躺在她身边一动不动，不再妒忌，而是充满了同情和怅惘，这时候他发现窗上有轻微响声，原来是在下雪了：

> 这雪落遍了中部平原的黑土，落到无树的荒丘上，轻轻落入艾伦沼泽，再往西，又落进黑森森的、汹涌的善农河里。它也落到山头上埋着迈可·富瑞那个小伙子的寂寞墓园的每个角落，堆积在弯曲的十字架上、墓石上、墓园小门铁栏尖上、小刺树上。他的灵魂

逐渐昏沉起来，当他听着雪花无声地穿过宇宙，无声地寻找它们最后的归宿，落向所有的生者和死者。

这篇小说是用无数生活细节构成的，写得真实、具体，没有议论，也无情感的大波动，平平淡淡地叙述着，而到最后却因一首古老的民歌和妻子倾听它的姿势使丈夫对于自己的生活和为人来了一个透视，而那雪又是何等清凉何等诗意的一笔！

在《优力息斯》里，同样是现实主义构筑了小说的基石和骨架，同样有真实到自然主义程度的无数细节。这次讨论会上做了两件奇怪而有趣的事：一是在都柏林的克兰勃拉西尔上街52号的墙上钉了一块铜牌，由凯纳教授揭幕，牌上写着：

在乔伊斯的想象里，在一八六六年五月，
利奥波特·勃鲁姆——市民，丈夫，父亲，
游荡者，优力息斯的再生体——生于此屋。

铜牌一立，引起了当地居民的议论，他们指出：从来没有一家犹太人住过此屋，只有克兰勃拉西尔下街52号才有可能。不过会议的主持人却坚持说：这是学者们经过考据得出的结论，不会错的。这一点，颇有点像我国红学家考证荣宁两府究在何处的味道。不论怎样，乔伊斯在创造《优力息斯》里面的人物的时候，并非托诸空想，而是有现实生活里的“模特儿”的。由于他写得成功，人们又反过来把书中人物当作真人看待。

另一件事就是把6月16日当作勃鲁姆日。《优力息斯》一书描写了1904年6月16日一天都柏林市民勃鲁姆和他的青年朋友斯蒂芬两人的生活与思想。所以在今年的纪念活动里，6月16日是一个特别日子。那一

天，爱尔兰广播电台全文广播《优力息斯》一书，长达30小时，中间没有休息。那一天，除了各种讨论会照常进行，还有几个特别节目。中午12点，都柏林市长把利菲河上的一座桥命名为“安娜·利菲亚桥”，这是因为乔伊斯在《芬尼根守灵夜》里把利菲河称为“安娜·利菲亚·普鲁拉贝尔”。下午1点，爱尔兰总统希勒里博士在圣·斯蒂芬公园替新树立的乔伊斯半身铜像行揭幕礼。这个铜像不大，也不是抽象派作品，人们只见一个戴眼镜的乔伊斯在沉思，他面前是一片草地，草地过去就是公园的铁栏，栏外对街就是都柏林大学学院的纽曼楼。这是一个幽静的地点，而且人们记得，乔伊斯在《一个青年艺术家的画像》里就借青年斯蒂芬的口，说道：

穿过斯蒂芬的，也就是我的，绿地……

现在这句话就刻在半身像下面，作为题词。

下午三点，人们聚集在街道上，看许多名演员扮演《优力息斯》中《游荡的岩石》一章中的情节。勃鲁姆、他的太太莫莉、斯蒂芬、斯蒂芬的朋友勃克·墨利根、莫莉的情夫波也伦等全部出现，在街上走着，谈着，或彼此躲避着（勃鲁姆就很怕同波也伦碰上）。他们走的路线完全同书上写的一样，所经的街道、公共建筑、商店、海滩、公园、空地等等多数还如乔伊斯当年所描绘的——原来他是十分讲究细节的真实的，写书时虽在外国，却多次写信请朋友们帮他核实所写是否正确。而超乎细节的真实之上，人们发现乔伊斯抓住了都柏林特有的气氛和都柏林人的性格。他并不放过他们的弱点——正是因为他如实地写都柏林的沉闷、守旧和爱尔兰人的爱空谈、吹牛、贪杯等等，他遭到一些人的非议。但是人们又发现：他虽然把大部分时间消磨在苏黎世和巴黎等地，他的书却是一本又一本地写爱尔兰的——这说明了他作为一个现实主义者的严谨，即不写不彻底了解的东西；同时，这也说明他的心始终是在

爱尔兰。

他特别爱好利菲河：

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay…

（河流流过夏娃亚当之家，从河的岸到海的湾……）

这就是《芬尼根守灵夜》里的第一句，在它的音韵里倾注着乔伊斯对于美丽的利菲河的怀恋。

这一种音韵上的试验又透露出乔伊斯的永不疲倦地探索的艺术家的心。他从不满足于已有的成绩，因此每一本新书都是一种新的试验：《都柏林人》之后他就在《一个青年艺术家的画像》里运用了意识流的手法；他要去掉传统小说技巧里的“他想道”、“她觉得”之类的插入语，而让思想、感觉直接出现，而且无间隔地从一个想法、一个感觉流入另一个想法、感觉，像人们脑中心中所实际经历的那样。而等到他来写《优力息斯》，他又在小说的结构上作了重大的创新，全部小说写两个人在都柏林一天的生活，而最后以一个女人的内心独白作结，四十几页无段落，无标点，只到最后才出现了一个句点。然而这创新里又含着一个古老的成分，即在小说结构上完全仿照古希腊荷马史诗《奥德赛》，史诗上有某一情节的一章，小说里也有相应的一章，亦步亦趋，只不过古今异势，史诗英雄优力息斯在海上飘泊的冒险换成了现代小市民、广告经纪人勃鲁姆穿越都柏林市回家的行程；优力息斯回到家园，发现妻子潘尼罗披用计挫败了要她改嫁的社会恶势力，仍在苦苦等着他，而勃鲁姆则明知妻子莫莉同另一个男人有不正当关系，却息事宁人，不敢过问。这当中有对照，有无言的评论。古代的英雄主义让位于现代社会的

灰色的存在了。然而乔伊斯并不简单化。勃鲁姆不是一个丑角，而是一个有一定的正义感的好心人；他的感情、趣味有其精细、高尚的一面，因此当他看人们在一家餐馆饕餮大吃，其状有如食人兽的时候，他就觉得完全不能忍受，宁愿饿肚子也不在那里就餐了。莫莉也不是一个荡妇，她充满了同情心，爱好花草，色彩，一切流动的美丽的东西；她嫌她的情夫粗鲁、庸俗，到头来还是她那老实的丈夫是她身心所寄托的。而青年斯蒂芬——这个永恒的知识分子，永恒的艺术家和思想家——提供了现代社会里另一个典型，脆弱、敏感、落落寡欢，然而又真正的坚强，不是任何社会势力所能轻易地一笔勾销的。在斯蒂芬身上寄托着作家自己的感情、希望、信心，也倾注了他的悲哀和幻灭感，但是他没有美化他，而是把他写得复杂，充满了矛盾，因此也就更加真实。

乔伊斯的艺术成就是没有争论的。既然这样，人们也就进而要问：这样一个有抱负又有艺术的作家产生了什么影响？讨论会上对此有两种意见。一种是说他的影响不大，英国名作家伯吉斯持此说。另一种说他的影响很大很深远，任何人在《优力息斯》之后写小说，就不得不思考是仍用传统技巧还是另用新法——这就是乔伊斯的影响所在。持后说的主要是艾尔曼。他并且指出：正是伯吉斯自己的每部长篇小说否定了他的论点，因为它们明显地表露了乔伊斯的影响。

然而这两方面的意见有一个共同点，即都是只从后来的作家着眼。对于后来的小说作者，乔伊斯的影响是确实的、巨大的。然而如果一个作家只是“作家的作家”，那么他的成就还是很有局限的。真正伟大的作家首先是一个在长远时期中拥有众多读者的作家。当然，在现代西方社会里，有些作家目睹文化艺术为了迎合低级趣味而堕落，是宁愿受到冷遇的。乔伊斯曾告诉美国文人麦克斯·伊斯特曼：他写《芬尼根守灵夜》故意用了新技巧，为了要使“批评家们忙上三百年”。可怜的批评家

们并不是毫无用处的：他们的阐释使得《优力息斯》在出版半世纪后已成了可懂的书，这样也就为乔伊斯赢得了更多的读者。现在人们的研究中心逐渐转到《芬尼根守灵夜》，它的情节轮廓也已大体弄清了。这也从另一角度提醒我们：不要因为一部作品一时不易理解就把它斥为“拒绝读者”。应该给作家或作品更多的时间的考验。然而一个作品如果从一开始就执意不要任何读者，那就否定了文艺创作本身存在的理由。即使作品是独白，也必然有作者本人在作听众；何况绝大多数的作品毕竟是作者和读者（不论怎样少，又不论作者对他们提出多少苛刻的要求）的对话。所以问题是：乔伊斯要不要读者？他力求自己的作品能够出版，表明他是意识到读者的存在的。上面提到《优力息斯》与《奥德赛》的关联是乔伊斯的匠心独运，然而普通读者未必能看出这点，乔伊斯乃特别用古希腊英雄的名字命名全书，这也表明他是在给读者一个信号，引导他们正确了解他的作品。他在后期作品里创造了大量新词，使得许多读者感到困难，然而这类困难主要是视觉的；当人们朗读的时候，它们就好懂得多。乔伊斯本人特别读了有关利菲河的一长段，录在唱片上，人们听了普遍感到容易理解。乔伊斯尝试过各种风格；《优力息斯》第14章里有一个各体文字的风格展览，证明乔伊斯极擅文体模仿。但是后来——他的目疾日趋严重可能是原因之一——他更倾向于有声的语言，大量采纳爱尔兰口语，大量运用双声叠韵，这就把莎士比亚和狄更斯的口头语言艺术更加推进一步，透露出乔伊斯群众化的一面来了。

有群众化的一面不等于拥有群众；他没有获得大量读者，就是在爱尔兰也不是多数人知道他的名字。在这次百周年纪念活动里，一般人主要是感到好奇，而报纸上的纪念文章，不少是用开玩笑的口吻来写的，就连伦敦《泰晤士报文学副刊》也登着这类故意大用双声叠韵的《芬尼根守灵夜》式的仿作，像是乔伊斯留下的主要只是技巧与手法，像是他

只是一个怪诞人物，值不得认真对待似的。

幸亏他还有别样的读者。也许，他的最热心的读者还不是后来的小说家，而是诗人。他的百年庆祝活动吸引了许多诗人从世界各处来到爱尔兰。这次都柏林盛会的真正高潮也是一次诗歌朗诵会。6月18日晚上，即会议结束的前夜，在道森街的大厅里，灯光辉煌，讲台上坐了十位名作家，其中主要是诗人：燕卜荪，欧巴（Luciano Erba），芒塔儿班（Manuel Vázquez Montalbán），安申斯勃格（Hans Magnus Enzensberger），伐尔维第（José María Valverde），沙巴蒂埃（Robert Sabatier），英国盲诗人大卫·赖特（David Wright），用盖尔语写作的苏格兰诗人绍莱·麦克林（Sorley MacLean）。这最后一个麦克林(4)也是我早想见面的人，不料却在都柏林碰上了他！此外还有两位：一位是阿根廷的博尔赫斯（Jorge Luis Borges），另一位是尼日利亚的阿契贝，两人虽不以诗著，却都是有全世界声誉的大作家。

十个人全朗诵或讲了话（大卫·赖特由他的妻子代读）。燕卜荪读了他早年的诗，虽然仍旧不易听清，但是诗人兴会甚高。博尔赫斯脸容清瘦，双目全盲，虽然已经八十三岁，但由于他喜欢乔伊斯，不顾长途旅行之苦，来参加了这次盛会。他读诗时显得异样激动。安申斯勃格是德国诗人，这一晚却用流利、地道的英语读他的诗的英译本。伐尔维第是乔伊斯作品的西班牙文译者，读的则是他自己写的有关语言的诗。每一个朗诵者都获得了热烈的掌声，掌声最多的则是麦克林和沙巴蒂埃。麦克林是一个穿粗呢衣服并打粗呢领带的苏格兰人，年逾七十而仍然一头浓发，用洪亮的嗓音把盖尔语的开阔的元音和多用头韵等特点读出来了。他的诗是古老的自然景物、纯朴的感情和现代的敏觉的结合。沙巴蒂埃另有一种风格。这位法国诗人、教授、多卷本法国诗史的作者纯然是法国古典风，他穿着整齐，脸容严肃，虽然个子不高而中气甚足，用

一种节奏感极强的铿锵声调读了几首格律谨严的法语诗，使人回想起从高乃依、拉辛、莫里哀起就有的法国剧院和学校的朗诵传统，在那英语充斥的都柏林会上为西欧文化之花的法兰西诗歌赢得了特殊的光荣。

我沿着格拉夫顿街慢慢走回旅馆，再度走上大桥望着蓝黑色的利菲河水，心里不能平静。我对庆祝会上的讲演和讨论是喜欢的，然而印象不深，只有这次诗歌朗诵会使我特别快乐，因为它使我更加深切地感到文学创作对于人类所作的巨大贡献。乔伊斯大半生贫病交加，作品不易出版，出版了也没有多少读者，然而他从不看轻自己的工作，而是不断地创新，不断地追求艺术的完美，而完美只是为了能使人们更敏锐、更深刻地认识自己和自己的周围，对于人生事物有更高尚的标准，使人的思想感觉不是停滞，而是流动向前，这样也就使人处于活跃状态，而活跃才能带来希望。认真的创新不是一个作家的炫奇，文学语言的刷新是异常艰苦的工作。1978年逝世的休·麦克迪尔米德——另一个诗人，另一个乔伊斯的知音——曾经在50年代出了一本大诗集，题目就叫《悼念詹姆斯·乔伊斯》。他赞扬乔伊斯在刷新语言上的成就，认为这位爱尔兰作家寻到了

一种能尽各种功用的语言，
它有一种奇妙的透澈，又有火光样的品质，
流泻如清泉，飞腾如大鸟，
一片金黄如太阳照耀下的田园景色。
凡我们要表达的都表达得快速，明亮，准确，
像上帝那样有绝对把握。……

这样的语言是“可怕的美”的一部分，而这美不止使得都柏林不朽，还照亮了世界各地许多青年艺术家的心。

1982年8月

---

(1) 此语出于爱尔兰名诗人叶芝的《一九一六年复活节》一诗，意为当时爱尔兰人民的抗英武装起义虽然失败，却使整个爱尔兰的精神为之一振，故曰：“一切变了，彻底变了，产生了可怕的美。”

(2) 新派理论家乔治·斯泰纳认为，在“认识的模式、感性的风格和活跃的‘阐释’趣味方面能同欧洲与美国的丰富著作相比的长篇英国著作只有威廉·燕卜荪的《复杂字的结构》，尽管它的英国气味是那样浓厚。至于燕卜荪早就注意马克思和弗洛伊特，这在他的‘词的诗学’的演化中是一直隐含的”（《泰晤士报文学副刊》，1981年2月6日）。

(3) 《都柏林的阶级斗争》，引自《列宁全集》，第19卷，北京，人民出版社，1959年，第331页。

(4) 《世界文学》1982年第3期载有拙译绍莱·麦克林的诗六首。

彭斯之乡沉思录

到苏格兰，第一件想做的事是去看彭斯的家乡。

1982年7月3日，英国文化委员会的两位女士把我用小汽车送到了欧文城，在那里她们把我“移交”给了两位苏格兰大汉，就这样开始了我在彭斯家乡的游程。

这两位大汉全身苏格兰打扮，穿了短短的呢上衣，方格呢裙，白色长筒羊毛袜，腰上正面挂一个大皮包，里面放着小钱包，有一位还放了鼻烟袋，另一位则在羊毛袜内插了一把短刀。两位都是昂藏六尺的汉子，平时都有自己的工作，但在业余又是欧文城彭斯俱乐部的职员，所以今天尽义务，做了我的导游。

欧文城人少车少，很安静，但是它的彭斯俱乐部和附设的彭斯博物馆却显得很热闹，陈列柜和长桌闪着上等木器的深色光泽，上面摆满了纪念品、书籍和题词册，几位主人忙着向我介绍馆史、陈列品和礼物，其中有黄永玉画的彭斯像和黄苗子根据《我的心呀在高原》的诗意画的水墨画，都是前两年刚从北京远道送去的。但是各国的译本当中却没有中文的。于是我送上了我的两本小书：一本《彭斯诗选》，一本以彭斯诗为主的《英国诗文选译集》。主人们曾在一本研究彭斯的英文目录书里看到过《彭斯诗选》的标题页的复制图，却未见任何英文说明，现在知道了我就是该书的译者，也很高兴。我却感到惭愧，因为译得太少了，也译得不够好。于是我告诉主人们，我国还有别的人译过彭斯，以后会出现内容更丰富的译本。我也说到了最近两年北京举行“彭斯之夜”的情况。

交谈一阵又喝了咖啡之后，主人们就驾车陪我上路了。

首先看的，是彭斯劳动的地方。1781年，廿二岁的彭斯离家到欧文城来学理麻。那理麻店早已在彭斯当年就失火烧毁，但是我看到了那时理麻的工具。这是一个大铁盘，上有一排钉耙似的铁刺，彭斯的工作就是拿一把乱麻在这排刺上来回移动，直到把杂质清除，剩下一束干净、整齐的亚麻。这是费力的工作，一天到晚不停地干着，就是棒小伙子也支持不了多久。我过去读到过彭斯理麻之事，然而印象不深，这一次看了实物，才体会到这一劳动的艰苦。

农业劳动的艰苦则是我们中国人清楚的。然而亲历其境也带来新的体会。我们的车经过了好几个彭斯帮他父亲或同他兄弟一起劳动过的农庄，这些农庄后来一个接一个都失败了，而劳动则是繁重的。每个农庄都是大片土地，表面上看起来绿油油的，然而容易积水，而苏格兰的雨天是很多的，再加当时工具落后，主要是八匹或十匹牛拉的笨重木犁，四五个汉子轮班，一天也只能翻土半英亩，而收入呢，当时农民一人一年如能拿到九英镑就算是不错了。彭斯的弟弟吉尔勃特曾经写道：“我们生活很简朴，好几年没有吃过肉，全家大小都在田里劳动，每人都尽全力，有时还超过体力所允许的。”彭斯自己在一封信里说得更具体：

> 我父亲租的地还有两年租期，为了度过这两年，我们竭力省吃俭用，生活苦极了。我不过是一个孩子，但已成了耕田能手，我最大的弟弟也会驾犁，并能帮我打谷。这种劳动场面可能会有小说家见了喜欢，我可一点也不喜欢。那个凶恶的坏蛋账房经常写信骂我们，恐吓我们，每次他的信到，我们全家都哭。一想起这些，我至今怒火奔腾。这种生活凄凉得像做和尚，没完没了的劳动又像当摇船奴，我就是在这种情况下长到十六岁。

（1787年8月2日致约翰·摩亚医生函）

这个十六岁的青年在田里干了一天苦活之后，又回到一个什么样的家屋？

我们很快在阿罗微看到了它。这也是游客们必到之处。阿罗微是一个小村子，几乎看不见普通人家，引人注意的就是“彭斯茅屋”和旁边的陈列馆。我们到时，已经有人在等候。陈列馆的负责人用一口有开豁的元音的苏格兰腔的英语向我们致词，表示欢迎。接着他把我们一行引进了彭斯家屋。

这屋子是彭斯的父亲在1757年亲手盖的，几经易主，总算作为文物保存了下来。外面是白墙，茅草顶，有三个门和几个小窗子，里面是硬石地，陈列的家具虽然多数不是屋子原有，但也是彭斯或其家人在别处曾用过的，例如诗人的书桌。这些我也来不及一一细看，但是室内的一个墙洞却使我止步了，原来墙洞里面整个儿是一张床。这床里面没有通气的地方，不透风，可能在冬天是温暖的，但在别的时候，其闷热可想而知，而这就是彭斯兄弟小时候几人合睡的地方！我对彭斯的生活的艰苦，又增加了一点印象。

这样的日子！无怪乎青年彭斯要抓住生活还能给他的点滴乐趣。他参加农村集市中的娱乐活动，他读了他能借到的所有的文学作品，他也开始恋爱。又是彭斯自己说得明白：

> 你知道我们乡下的习惯，在收获季节总让一男一女作伴去劳动。在我十五岁那年秋天，同我作伴的是一个只比我小一岁的迷人的姑娘。我很难用我的有限的英文描写她的美，但你知道我们有一句苏格兰成语，她真是一个bonie, sweet, sonsie lass （漂亮

的、甜蜜的、温存的姑娘）。总之，她本人可能完全出于无心，却使我初次尝到了某种美滋滋的感觉。这感觉，尽管随着而来会有痛心的失望，或者过分的审慎和书呆子气的哲学考虑，我认为是人生第一乐趣，是我们在世上的最可贵的乐趣。

（同上信）

然而这不是公子小姐的谈情说爱，彭斯的爱情是在劳动里产生的。彭斯特别记得，当他在劳动间隙中握着姑娘的手，替她把荨麻的刺拔掉的时候，由于碰到了她的皮肤，他的心里“猛烈地打起鼓来”。

让我们再听他说下去：

她有许多叫人爱的地方，其一就是她有会唱歌的甜嗓子。有一支歌她经常爱唱，我利用那个曲子，第一次试着写了有韵脚的歌词。

这首诗就是《漂亮的耐尔》，其起句是：

呵，我曾爱过一个美丽姑娘，
今天我依然爱她……

这样，他第一次恋爱，也第一次写诗。从此，爱情和诗歌变成他生活里的乐趣，“有时是仅有的乐趣”。

仅有的呵！可见当时的苏格兰乡下，大多数日子是如何索然寡欢，一个贫苦农民子弟的寂寞几乎是无法排遣的。

我看了阿罗微周围的环境。这里有许多遗迹是爱好彭斯诗的人会注意的，例如一座古教堂的废墟，那是《汤姆·奥桑特》一诗里的汤姆在

骑驴回家的路上看见群魔乱舞的地方。在彭斯当时，它已是破屋，现在更是只剩几座石墙了。还有那座高踞山上的彭斯纪念亭，有一排柱子支持着它，附近的树木是很美的。但是最吸引我的却是那条大石桥和桥下的顿河。

石桥平平常常，是白石和灰砖砌成的，桥面也不宽，可容两车互过。它当然几经修理，但大体上仍是当年旧物。我走在桥上，想到了彭斯的诗行：

梅琪呀，梅琪，拚了性命也要快跑，
赶紧抢到那河上的大石桥！
只要冲到桥中间，你就可以不再怕，
妖精们遇河即止，见了流水只能发傻。

彭斯是在说一个与桥有关的民间故事。鬼不越水是民间传说，彭斯处之以幽默，然而也透露出乡下人对桥的感情。桥不仅便利运输，还能救人一命，那白石是安全可靠的象征。

等我凭桥看那顿河，我却吃了一惊。原来它不是那种愉快、明媚的绿色水流，而是一条汹涌的，颜色发棕、发黑，几乎是阴森森的急湍。水仍然是清澈的，正因为清，才把它那泥炭河底的深棕色也反映了上来。加上两岸树木丛生，一片幽暗，就更使得这河显得阴郁。

看着这流水，我忽然体会到，为什么在彭斯的几百首爱情诗里，总有那么一种18世纪英国诗里罕见的近乎执着的热情。彭斯的情诗绝大多数是咏农村青年男女的。他们在干了一天农活之后，疲劳的身体固然需要休息，身体里的那颗心更需要安慰和温暖。他们都是健壮男女，能欢乐时就尽情欢乐，然而古老的乡村传统又使他们了解每人在男女交往中

的责任，加尔文主义的教会更是用强迫青年情人们在忏悔凳上罚站示众之类的办法来维护风化。彭斯发现自己陷在一个狭小的、一切由地主和教士说了算的社会之中，要逃也逃不了，于是用讽刺和揭露来对付它，就连沉浸在爱情中也不忘要猛力反抗这令人气闷的周围世界：

如果一个他碰见一个她，
走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
别人哪用知道！

这些“别人”执意同穷人家的子女过不去，而对于真正玩弄女性的地主和地主少爷以及威利长老那样的教会栋梁们却完全迎合。彭斯不是游戏人间的浪荡子，他在恋爱中是认真的，如果做了错事，他也是尽力补偿的。因此，他的痛苦也出自灵魂：

草何其绿，土何其冷，
盖住了我的高原玛丽！

正因草绿，更嫌土冷，无情的山水依然，而美丽的姑娘已成骸骨！何等朴素的词句，说出了何等痛苦的心情！我看了那湍急的河流和幽暗的树林，对于诗人的深情和悲哀，似乎也有了新的了解。

为了排遣自己的愁绪，彭斯又广交朋友。1780年，他二十一岁的时候，还组织了一个“单身汉俱乐部”。

这俱乐部在阿罗微附近的塔勃儿顿镇上，一座小小的两层楼房里。我被引进了楼上一间大房，中间有一张长桌，旁边摆着若干张椅子。这就是彭斯和他的青年朋友们聚会之处。他们这个俱乐部实际上是一个辩论会，其章程据说是由彭斯起草的，其中规定会员必须“坦白，诚实，

开朗，不做任何下流卑鄙的事，并且必须与一个或一个以上的异性公开相爱”。他们每月开会一次，每次分成两方辩论一题，题目大体上可分两类：一类关于婚姻，例如：假设一青年农民有两个对象，一个有钱而无才貌，另一个有才貌而无钱，究以娶谁为好？另一类关于前途，例如：就出身下层社会的青年而言，是多受教育易于得福还是安于农村的浅陋无知更为快乐？

我看着这屋子里的陈设和纪念品，想象18世纪下半叶苏格兰乡下青年的生活、忧虑和希望。他们组织俱乐部是为了“给被生活的辛苦弄得筋疲力尽的人们以一点消遣”（这是彭斯自己的话）。他们饮酒谈天，说笑话，也关心彼此的前途——上述第二个辩论题就涉及教育和个人前途的关系。住在乡下的贫家子弟是多么希望能有机会去大城市找一个容易升腾的职业呵！然而就以彭斯之才，纵然后来出了名去了爱丁堡，也只短期停留了一阵，不久仍然回到家乡；以他交游之广，也只谋到了一个税局职员的位置，而且仍然收入短缺，到死都还不清债——无怪乎他曾慨叹道：

> 一个富于天才而且确有贡献的人到处受冷遇，而一个无用的庸人却因为有钱来装扮自己，到处受欢迎。天下不平之事莫过于此了！一个能干人，有自尊心，敬仰一切真正值得敬仰的东西，同时又认识到人是生来平等的；他在一位贵人的筵席上遇见了某地主、某爵爷……他们的才干比不上一个蹩脚的小裁缝，情感浅薄得不值三分钱，然而他们受到注意和关照，而贫穷的天才则什么也得不着，他的心是如何的愤激呵！

这样的感想也会在这个俱乐部集会上发表出来，而且会得到同伴们的赞成。他们还会议论当地人物的短长，交换来自外地的消息。1780年的世界已是颇不平静，美国在六年前独立了，九年后巴黎的巴士底监狱即将

被群众攻破。这小小的俱乐部是无法不受外面世界的风雨侵袭的，何况彭斯又是一个深信“人是生来平等”的民主派。我看到会议桌旁立着一个大地球仪——彭斯和他的朋友们难道不曾把它慢慢转动，指点着美法等国，对海洋那边的事物产生遐想甚至希望么？

＊　＊　＊

下一站是摩希林，另一个小镇，彭斯在诗里说它以“马会和市场”出名，可见那时是四乡来人云集的地方。现在则是静悄悄的。

这地方同彭斯大有关联。他和弟弟吉尔勃特在这里郊外经营过农场。他在这里同琴·阿瑟结婚，我的两位导游把他们住过的家屋指给我看。这里的教堂墓园埋着彭斯的四个孩子和他的若干熟人，包括那位惹得彭斯写出最锋利的讽刺诗的威廉·费修，即“威利长老”。长满了青苔的墓地，若干块竖立或横躺的碑石，却并不引起一个匆忙过客的沉思；存在了下来的毕竟只有彭斯的诗。

走出墓园，穿过街，就是“普西南锡”（Poosie Nansie）的酒馆。“普西”不是名字，这个苏格兰词的意思是“婆子”，是对妇女的含有谑意的称呼。她的这家小酒店也不是上等人士的雅集，而是“最下层的旅人和香客的留连处”。进门就是一间不大的房间，地面好像比外面的街道略低，靠墙是一个壁炉，下面的铁钩上挂着一把大铁壶，旁边是铁筷子等笼火的工具，样子都显得古朴。壁炉前面摆着几把椅子，沿着墙壁还有一二排长背横椅，另一边靠墙放了一个大柜，上半部是一大木架，架上竖放了几排白底蓝花的大盘子。

这个小酒店今天还在卖酒。我就和两位苏格兰大汉在壁炉前坐了下来，用大杯饮着威士其烧酒。

这是我游程中又一个情感的高潮。小酒店里早已没有了南锡婆子，壁炉中也没有火，但是我的脑海里浮现了彭斯的诗行：

当黄叶落在地上，
或像蝙蝠般飘荡，
遮住了北风猛吹的天空；
当冰雹像鞭子般抽打，
寒霜长起了利牙，
冷气一阵阵刺得脸痛：
在这样一个夜晚，
有一群天不怕地不怕的游荡人，
欢聚在南锡婆子的小酒馆，
当了破衣服，大杯来痛饮，
欢欢喜喜，热热闹闹，
大谈天下事，大唱流浪歌，
拍拍打打，蹦蹦跳跳，
险些儿震破了店主的大铁锅。

正是在这里，彭斯结交了一伙流浪者，叫他们在酒酣耳热之余唱民歌，谈经历，这样他就获得了素材，终于写出了《快活的乞丐》这篇杰作。

《快活的乞丐》的正式题名是《爱情与革命——一首大合唱》(1)。（这是作者的原题，最新的标准版也恢复了这一题名。）它汇集了若干首民间歌谣，中间穿插以各个流浪者的自白式的朗诵，其主调是对上层社会的讽刺和蔑视，最后涌起了这样的歌声：

君不见酒吐芬芳杯生烟，

君不见衣裳虽破乐无边，
你唱我和人人欢，
要把那快活的歌儿奏三遍！

名位何物，财宝何用？
沽名钓誉总成空！
只有欢乐才是生活，
且莫问身在何时，何国？

……

让我们祝贺背包、行囊和粮袋，
让我们祝贺游荡的人们，
让我们祝贺褴褛的汉子和女人，
让我们一齐高呼：阿门！

合唱：滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

我过去也喜欢彭斯的抒情短诗，但对他的诗才之广并不清楚；直到1958年动手来译他，才惊讶地发现：他的一些篇幅较长的叙事诗竟是分外精彩！而此外，他还写了非常出色的讽刺诗和诗札。甚至他的应景之作也不同凡响。原来彭斯的天才是多方面的，而其最可贵的品质来自民间：人人熟悉的民间题材，古老而又新鲜的民间说法，经久耐唱的民间曲调，有活力的民间方言，这些经过彭斯的吸收和提高，形成了一种非任

何文人所作能比的真诗歌！我坐在南锡婆子的小酒店里，环顾左右，似乎看见这边角落里有老行伍的红衣汉和他那张口等酒的女人在贴面细语，那边又靠墙坐着跛腿诗人和几个满面风尘的姑娘，仿佛这店堂里还在响着他们的歌声和戏谑……苏格兰民间文学是同苏格兰的威士其酒一样醉人的。

＊　＊　＊

然而我还得上路，还得赴现实的约会。离开了摩希利，看了村子外边的彭斯纪念塔，我们就疾驰起来，司机把车开得又快又稳，在彭斯之乡以每小时九十英里的速度横穿而过。两旁是略有坡度的绿色田野，空旷得令人赏心悦目。我的导游们指点景物，告我某处湖沼原来比现在大得多，在苏格兰工业化的过程里缩小了；某一条路在18世纪是小道，彭斯经常步行或骑马经过；等等。我们也经过一些用长长的石墙围起的地方，墙内地方广大，树木森森。两位苏格兰朋友告诉我：它们是在海外做生意致富的苏格兰人晚年回到家乡所置的庄园，其中有好几个是在印度发了大财的。

在绿色的苏格兰碰上这些建立在东方人民血汗上的庄园有点出乎意外。然而这又是完全应该料到的。苏格兰的资本家是英国资产阶级的一部分，他们参与了英帝国对海外的掠夺。18世纪下半叶，他们已经随着英国侵略军进入了印度次大陆。后来有的商人更从印度向东，硬要中国人接受在印度种植的鸦片烟，从而引起了鸦片战争。事实上，只消把在香港的英国老商行老公司的牌号浏览一下，就会发现许多苏格兰人名的。

问题只在：诗人彭斯注意到海外掠夺没有？如果注意到，在他的诗里又有什么反映？

我拿这问题问两位朋友，他们异口同声地说：彭斯是知道某些庄园主的财富来源的。其中一位说得更明白：

“彭斯是了解剥削的。”

剥削（exploitation）这一词居然出现在这位平时是公职人员（警局探长）的苏格兰朋友之口，使我感到：我们毕竟是生活在马克思以后的时代里。马克思把资本家剥削的残酷事实清楚地摆在一切人之前，从此世界进入了一个无产阶级革命的新时代。彭斯家乡里的两位大汉未必读过政治经济学，他们的政治观点我不清楚，然而他们谈论着在彭斯当年已经出现了靠在海外剥削致富的苏格兰庄园主。彭斯当然更是生在《资本论》以前，未必用过或了解“剥削”这个词，但是他曾走过这些庄园，而且据说他也知道这些庄园主是怎样发财的。这样的事情曾引起他的激情么？这样的激情又曾使他写下了什么诗？

我暗暗下了决心，一定要买一本好的彭斯全集，在我回国之后，好好地重读一遍。

1982年

---

(1) 王佐良译《彭斯诗选》中作《爱情与自由：大合唱》。——编者注

斯凯岛上的文采

绍莱·麦克林（Sorley MacLean）不是一个震响苏格兰的名字，他所住的斯凯岛（Isle of Skye）也不是苏格兰人常去的地方，而我这个远方来客居然飞到那个岛上，在一所乡村小屋里同他长谈了一夜。

这确实是难得的机缘。一年前，完全是由于北京的一位苏格兰朋友的一句话，我读了麦克林的诗的英译本。我正在寻找有关英国的地区文学的材料，逐渐有所发现，却从来没有想到在盖尔语里有这样一位重要诗人。盖尔语（Gaelic）是从前流行在爱尔兰和苏格兰的方言，现在说它的人已经不多，但是一个重要诗人是能振兴语言和文化的，何况这语言根子很深，一直可以远溯到公元前凯尔特文化之花盛开于西欧和英伦三岛的时期，而凯尔特的文学天才是至今还在闪耀的——它闪耀在爱尔兰的诗、戏剧和小说里，也闪耀在苏格兰用盖尔语写的作品里。

绍莱·麦克林的盖尔语本名是Somhairle MacGill-Eain。他凭借了盖尔语文学的深远传统，运用了古老而仍有活力的民间语汇、带普遍性永恒性的形象，运用了盖尔语的开豁的元音和铿锵的韵律——而把这些结合在一起的则是一个现代欧洲诗人的智慧和想象力。于是我们看到了这样的诗：

在西班牙的危急时候，
我不曾死在十字架上，
又怎能期望命运，
给我新的奖赏？

我走上了卑鄙的小路，
狭窄，干燥，冷清，
又怎能面对爱情
雷电般的轰鸣？

这两节出现在一首题名《选择》的诗里。人永远在进行着选择：十字架还是屈辱地生存，小路还是大道，冷冷清清还是雷电轰鸣？这是一个常在的人的处境，许多作家用它作过主题，只是大部分人没有这样深切地自我责问，也未必能这样把个人的爱情同一场大的政治斗争联系起来，看出人如在正义事业中不够忠诚，那就是连爱情也变成苦涩而无意义的了。其实，他并没有任何不忠，只不过在西班牙内战中间，他因为家里分不开身没有能够去到马德里前线效力罢了。

因此，这是一个具有许多可喜的特点的现代诗人。我听说他虽已年老，还在创作，不过住在斯凯岛上，轻易不出门。我查看地图，才知道斯凯是苏格兰西北海外的一个岛，属于所谓赫布里底群岛。这是引起我遐思的地方。早年读华兹华斯的名诗《孤独的收割者》，就碰到这个名字：

这样的歌喉几曾听闻，
春天的杜鹃也没有这样动人，
她唱破了大海的沉寂，
歌声远传最西的赫布里底。

歌声传到的地方——从住在英国的人看来——是地的尽头了，再过去就是一片大洋。我想象那一定是荒凉、寂寞的所在，然而又可能是适合一个诗人深思、写作的地方。无论如何，从未到过苏格兰的我，对于那欧洲西北角上的高原和海岛是充满了浪漫情思的。

不料后来我竟能去到比苏格兰更辽远的爱尔兰，而且在都柏林碰上了绍莱·麦克林。

场合是乔伊斯百年纪念学术讨论会，为此各国学者、作家、游客、闲人、好奇者云集都柏林。时间是1982年6月，爱尔兰天气不冷不热，白昼偶尔下雨，晚上则直到十点还是天亮的。这类讨论会照例有讲演、小组讨论等等，有的人咬文嚼字，有的大发高论，颇见一番热闹，但是对我说来，会议的真正高潮是闭幕前夕的诗歌朗诵会。从世界各处来了许多著名诗人、作家：拉丁美洲的博尔赫斯，非洲的阿契贝，英国的燕卜荪，法国的沙巴蒂埃，德国的安申斯勃格，西班牙的芒塔儿班……还有来自斯凯岛的绍莱·麦克林。他是中等个子，一头厚厚的白发，不戴眼镜——不是一般知识分子的样子，而是一个健壮的乡下老人。他用洪亮的嗓子读起了他自己的诗。盖尔语是黄钟大吕之音，节奏铿锵。根据他用英语作的解释，我知道他读的诗里包括那首《叶芝墓旁》，其末节是：

你得到了机会，威廉，
运用你的语言的机会，
因为勇士和美人
在你的身旁竖起了旗杆。
你总算歌颂了他们，
不过也作了一个借口，
这借口却不曾毁了你的诗，
反正每人都有自己的借口。

这是一首很值得玩味的诗。麦克林对于叶芝是既赞美又惋惜。他赞美叶芝参加了爱尔兰复兴运动，无愧于民族与时代的要求，然而他也惋惜叶芝没有能像他的朋友们（包括他所热恋的女友，著名的美人莫特·冈）

那样投身武装斗争，而是以某种借口作了温和派。同时，麦克林又认为：尽管如此，叶芝的诗还是好诗，为人也无可厚非，因为找借口毕竟是人的通病，而叶芝对于爱尔兰的民族解放事业仍然始终忠诚。站在墓旁沉思的诗人对于埋在墓里的另一诗人是了解的，其最后的情绪仍是赞美和体谅。后来麦克林告诉我，有人认为他这首诗可以作为叶芝的盖棺论定，后人无需更动一词了。

拿这样的诗在都柏林庆祝爱尔兰文学的另一大手笔百年诞辰的盛会上朗诵，绍莱·麦克林表明了他对于现代爱尔兰文学的钦佩，也表明了他了解这文学的不足之处。

他的朗诵受到了欢迎，热烈的掌声久久不息。那一晚，十位诗人朗诵，各有特色。在我的印象里，最难忘的则是两个人：法国古典式的朗诵者沙巴蒂埃和盖尔语诗人麦克林。

第二天我去他的旅馆看他。他好像已经知道我不久前译过他的几首诗，所以彼此相见也就很快熟了。我告诉他登载我的译文的杂志叫《世界文学》，其前身《译文》是鲁迅在30年代创办的，有着光荣的革命传统。他谈的主要是他在战争里的经历。原来他在第二次世界大战中曾在埃及前线抗击过隆美尔的德国非洲军团，而且挂彩三次，最后一次因踩了地雷而受了重伤，卧床好几个月，后来医生还说难保他的双腿是否能完全恢复功能。

“不过我恢复得不错，终于又站起来了，”他边说边走，让我看他的姿势，“两条腿全好了，不过有点平脚罢了。”

诚恳，热情，讲到要紧处声音突然提高，像是对世界有所抗议的样子，然而没有任何戏剧化的话语，也没有什么文学家的派头。朴素，朴

素得像他的衣服：苏格兰粗呢上衣，颜色介乎黄绿之间；淡黄色灯芯绒裤子；领带也是毛织品，完全棕色，没有一点花。

在说话中间，有人打电话来，他起身接谈一会，回来对我说：“这是一个女人。我写情诗有两个对象，她是其中之一。没料到她也在都柏林，而且打听到了我住在这里。”

我喜欢这位刚强而又温柔的老诗人。由于我接着就要去英国，于是彼此相约在斯凯岛再见。

这就是为什么在6月底的一天，我坐在一架只载十几人的小飞机上从格拉斯哥向斯凯岛飞去的由来。

从飞机窗口看出去，只见下面群山起伏，毛茸茸的如绿色绒毯。别处把绿化当作紧要问题，在苏格兰西部则放眼都是树木和草场，绿色覆盖了所有的土地，幽静得很，同时也给人以一种原始的寂寞感。飞了一会，开始看见岛屿成串，海水盘旋其间，有如内河。再往西飞，才痛痛快快地看到了大片的海面。大概过了两大片海水，飞机就降落在斯凯岛的小小机场上了。

一下飞机，我就看到绍莱·麦克林站在跑道边上，旁立的妇女显然是他的老伴。果然，她是诗人的妻子莲内，看起来已过中年，却仍然显得健康，爽快，动作敏捷。我们几步路就走到了停车坪，当即由莲内驾车上路，先让我把岛上的风光看个饱。

机场附近是一个小镇，有几十户人家。岛上还另有两三个这样的小镇，它们的码头边停着五颜六色的渔船。但是稍一离岸，却是寂静的丘陵地带，只见绿草地翻滚着伸展开去，有时还看到褐色的泥炭地和开着小紫花的大片厚草。树则少见，家屋也只偶然在车窗外远远瞥见，大都

是孤立的白色村舍。斯凯岛风景的特殊处在于海和山：海是几乎处处可见的，通常不是那种汹涌的怒海，而是平静的、明丽的内海；而作为对照的则是大小的石山，从一堆一堆的岩石直到高踞岛的西南部的库林山。绍莱几次在车上要把库林山指给我看，只是那一天它的顶峰始终藏在云雾里，看不清楚。绍莱以此为憾，但我想这也许正符合库林山的性格，因为它是那种突兀的、峻峭的、怪石狰狞的荒山，一点儿不故意讨人欢心，而是对人疏远的，甚至有敌意的，高耸的群峰投下了有威胁意味的黑影，像不吉利的命运。

然而绍莱·麦克林却非常爱库林山，他被它的原始性和不可捉摸的性格所吸引，它成为他诗作的一大灵感来源：

如果没有你，库林山会变成
严峻的青色堡垒，
狼牙般的城墙像一根带子
围住了我内心的全部激情。

（《青色堡垒》）

这是拿库林山的严峻同爱情的温柔对比。但库林山也可以有另一种情感色彩：

你是库林山上的黎明，
克莱拉峰上的白天，
金色河流里懒洋洋的阳光，
地平线上的一朵白玫瑰。

（《黎明》）

威胁与欢欣，阴郁与明丽，库林山的两面也是人生的两面，只不过在这岛上的大自然里，人们生活纯朴，感情也单纯而强烈。

没有繁文缛节，但有真诚的礼貌。我在汽车上坐在莲内身旁，不久就注意到她每逢对面有车开来，总是举起一手向来车致意，而来车的驾驶者也总是举手相答，没有一次不这样。我先以为这岛上既然只有八千居民，也许人人相识。莲内说并不如此，虽然许多人是她知道的，仍有一些是她不认识的，然而识与不识，凡两车过处都互相招手，这已是岛上多年风俗。这岛上道路很窄，但每隔一段路就有一处较宽，是为错车用的。我看到莲内往往一见远处来车，就赶先开进错车点停车等着，等来车过了再走。也有对方先在路旁等着，让我们的车先行的时候。这一切做得毫不勉强，像是人同人互相关怀照顾是天下最自然的事。纯朴的文明的岛上居民！我不禁想起《镜花缘》里的君子国来了。

就这样看看说说，半小时后到了一家乡村饭馆。已经过了开饭时间，然而店里的青年服务员仍是客客气气地请我们在一间有大玻璃窗面临大海的明亮房间里坐下，不一会拿来了鹿肉、马哈鱼糊和许多生菜，绍莱又去买了啤酒，于是三人吃了一顿适意的午饭。正吃着，外面下起了大雨，这样倒使我有时间看了这饭馆的其他部分：小小的酒吧间，另外两间餐室，一间休息室，地方不大而设备齐全，没有什么闪光发亮的现代装饰和霓虹灯，反而以它那自由自在的乡村风格和人情美吸引了远方来客。

雨停后我们继续上路。不久莲内就指着海湾对岸一所白屋子，说这就是他们的住宅。隔着不宽的水面，我可以看清那屋子的两个大烟囱；然而由于道路弯曲，车又走了半小时才到达。

这屋子后面靠山，前面朝海，邻舍不在呼应距离之内，静极了。屋

子是旧结构加上了一排新厢房，里面经过整修，起居室临海一边全是玻璃窗，坐在里面就可以看海水和云彩的变化，而且斯凯岛同都柏林一样，夏季晚上要到十时以后天才慢慢黑下来。房里有一个壁炉，几把躺椅，另一边离窗不远放了一张古老式样的书桌，上面干干净净，只有一两本画册、字典，这便是诗人工作的所在了。

晚饭是莲内自己做的：牛肉加生菜，红酒，草莓作甜品，最后是饼干夹奶酪。麦克林的女儿和女婿也来了，两个漂亮而衣服随便的年轻人，女儿玛丽是画家，她的丈夫大卫是《泰晤士报教育副刊》（苏格兰版）的编辑，倒也一见如故，谈得欢畅，特别是大卫，对于伦敦的头面人物们颇有品评，苏格兰民族主义的情绪是浓厚的。

饭后，莲内和女儿女婿出门走人家去了，客厅里就只留下诗人同我。虽说正是盛夏，然而壁炉里还生着火，麦克林还特别拿来了泥炭放在炉膛里烧。这泥炭我曾在爱尔兰见过，是像原煤一样由远古的树木变成的，只不过没有受到地层的足够压力，因此不是坚硬如石而是松软如泥，烧起来微有香味，灰是白的，很干净，而且没有一氧化碳的毒气。只是经不住烧多久，过一阵就得添几块新炭。

我看着炉火，有时也看一下窗外还亮着的天空、绿地、蓝海，一边喝着苏格兰特产的威士其烧酒，就只想静静地半躺在软椅上，一直坐下去，而不想发问，也忘了最想问的问题。

幸亏诗人自己断断续续地说起话来。这一天他原来只谈家常，偶然也指点风景，现在才谈到了诗。他说他年轻时也用英文写现代派诗，很受艾略特和庞德的影响，特别是庞德，但是后来他摆脱了，自走一路，回到盖尔语民歌的深厚传统。

“我的根子毕竟是在苏格兰的这些岛屿上，”他解释说，“这里的石头和荒山教了我真正重要的东西。现在回头看庞德，我就觉得他太爱掉书袋，太做作了。”

“但是我也没有白读庞德和艾略特，”他接着说，“我用盖尔语写作，它有古老的传统，但我的情感是一个现代人的情感，我写的是20世纪的爱情和政治斗争。”

是呵，他忘不了30年代西班牙的那场斗争。人们说他是一个共产主义者。他也忘不了40年代抗击德国法西斯的战争，而把北非沙漠里的血带进了爱情诗里：

形象

当我懂得了这可怕的事——
她的身体已经腐烂：
干枯，变质，残缺，
我画了一个我爱人的形象，
不是那种叫人舒服的形象，
会有诗人放在高楼的架上的，
而是会在沙漠里变大的形象，
在那里血即是水。

这里有他对于死亡的沉思。诗人们很少不沉思死亡的，但是将爱人的死同沙漠里战士的死联结起来却是麦克林的独特的一笔。我们甚至可以说，这里有17世纪英国玄学派诗的影响——他们惯于“将几个极不相似的形象用蛮劲硬拉在一块”——然而玄学派诗没有这样真挚的沉痛，也没有这样的现实感，或这样的美学观。

诗题是“形象”。麦克林的形象通常是美的，很少诗人能把“美好的人脸”写得比他更动人，然而他又从不把她们写成飘飘欲仙，而是写她们是实实在在的人，有着美丽的但也会变老变干以至终于腐烂的肉身，因此不是那种会有脆弱的诗人供奉在象牙之塔里的“舒服的形象”，而是残酷的人世现实的一部分，像沙漠里的死亡。同时，他的形象又是触及到人生根本处境的大的形象，如血，如水，极为普通，但又是永恒的，不朽的。

他无取于奇怪、险僻的比喻、典故，而写自然界和人世里常见的事物：石头，荒山，变化多端的海，大树，厚草，星辰，潮汐，风，张帆的船，还有就是他一再歌咏的姑娘的金发、红唇，总之是大而明亮的形象，而背景上总有那“像鹿一般奔驰着的”时间，而时间的最后一站则是多难的20世纪。

麦克林的另一特点是他的韵律。他喜欢铿锵的声调和响亮的回声，他的韵律是丰富而多变的。他有一种独特的“谐鸣”，这就进一步把他自己同多数英美现代诗人区分开来。他们是城市诗人，写的主要是资本主义城市中人的生活和烦恼，连韵律也是或者低沉或者像爵士乐那样在片刻的狂热之后继之以哀号。

“韵律成了一种分界线，”他接着说，“我想在这方面我是休·麦克迪尔米德的同道。”

听见麦克林提到麦克迪尔米德并不完全令人感到偶然。他们同是凯尔特人诗歌天才的体现者，只不过一个用盖尔语，一个用苏格兰方言；他们都怀抱人类进步的政治思想；他们的诗艺都以结合古老的传统与现代的敏感为特色。两人也见过面，而且通夜不眠地谈论过诗歌。麦克林曾在别的场合记述了这次会见的情景：

> 我可以想象自己写出在某种程度上类似艾略特、叶芝的诗，甚至类似麦克迪尔米德自己的《醉汉看蓟》的诗，但我写不出他那样的抒情诗。说实话，有一个时期我以为正是他的抒情诗堵住了我写诗的路。1935年之后又过了九年，我因受伤从北非撤回英国，碰见了克利斯多弗（按：即麦克迪尔米德），同他辩论了一夜又一早晨，题目是他的抒情诗。我记得当时我曾问他：他怎么可以企图写出比那些抒情诗更好的诗呢？他把他自己当作什么人了？他怎样看待他的天赋？最后，我把他辩倒了。(1)

这无非是说：麦克迪尔米德的抒情诗写得太好了，连他本人也不该妄想能写出更好的诗来。

说“妄想”还有一层意义。那晚麦克林告诉我：1978年麦克迪尔米德去世之后，他在《泰晤士报教育副刊》上写文悼念，曾经指出：麦克迪尔米德的诗有一种“高度的严肃性”。这是一种难得的品质，特别是在打油诗充斥的现代英国。

“但这话也含有我对他的批评，”麦克林接着说，“我以为他的抱负太大，要诗做一切事情，而诗做不到。”

我想起麦克迪尔米德晚年确实是要诗人承继全部人类文化的优秀遗产，适应“宏伟的时代需要宏伟的综合”的形势，写出新型的史诗来。“只有史诗——而不是任何次要的形式——才能与无产阶级社会相配，任何其他东西……只属于资产阶级‘价值’范围。”(2)

这个要求太高了，尽管麦克迪尔米德作了巨大努力，写了《悼念詹姆斯·乔伊斯》那样长达六千行的长诗，作为他拟写的史诗的一部分，但是不论是他还是任何别人都还不能使诗起到承继全部人类文化遗产，

综合哲学、科学、文学等天下全部学问的作用。

“其实他应该对他已经做到了的感到骄傲，”麦克林说。“他做到了的已经使他成为当代欧洲最大的诗人。没有另一个人能写出《醉汉看蓟》那样的作品，更不必说那些神奇的抒情诗了。”

而那些神奇的抒情诗也终于没有能够堵住麦克林自己的诗路。他回到盖尔语，回到民间传统，从而写出了他自己的卓越的抒情诗。

我问他还喜欢什么别的作家。他提到了一些苏格兰作家的名字，第一个是早已去世的路易斯·格拉什克·吉朋（Lewis Grassic Gibbon），即长篇小说三部曲《苏格兰人之书》的作者。他还提到了一些诗人。苏格兰以外呢？当代的英国诗人之中，他认为太特·休斯名过于实，倒是菲利浦·拉金有些好诗。

“当然，我忘不了叶芝，”他说，“我认为他有发展变化，而他运用语言的本领是难及的。”我们在前面已经说过，人们把麦克林写的《叶芝墓旁》一诗作为对叶芝的盖棺论定。

那么，作家以外，有什么他所钦佩的人？

他想了一想，回答说：“格里厄孙。”

格里厄孙（H. J. C. Grierson）是早已去世的文学教授，研究英国文学的人是无不知道的。英国的文学研究界首先着重编订版本的能力，格里厄孙在本世纪初编的《邓恩诗集》在一个长远时期内被认为是权威版本。但他又不是一个“连咳嗽也咳出墨水”的学究，而是一个见微知著，能写出一整个时代的文学潮流的起伏消长之势的文学史家，著有《英国文学里的激流》等专著。正是他，在20年代之初用《邓恩诗集》和《十

七世纪玄学派诗选》使英美知识界重新认识邓恩及其诗派的特点，从而为艾略特等现代派诗人提供了一个模仿的范本。

“我在爱丁堡大学听过他的课，”麦克林回忆着说，“他的课讲得极为精彩。不止擅长讲17世纪文学，19世纪文学也讲得很出色，只是不喜欢18世纪文学。对于艾略特等现代派他也不怎么稀罕，虽然从某种意义上说，现代派这一套的正是他兴起来的。”

我记得多少年前曾听苏格兰朋友说过，格里厄孙常常将一些他认为不重要的书卖掉，换了钱去买威士其酒喝，这些书里包括了艾略特签名送他的《荒原》初版本。

一个开风气之先的大师，但又能超然于时尚之上，所关心的是古往今来的一切优秀文学——这样的学者是令人怀念的。二三十年代颇有几个像格里厄孙这样的大学者。现在，一代巨人逝去了。但是他们的贡献是有人记得的。深知创作甘苦的诗人麦克林回想起学者格里厄孙，声音也提高了，眼睛里似乎也有一种特别的光彩。我不说话，只是闻着泥炭的香气，看着火焰上腾，在这异常宁静的房间里感到异样的温暖。

一夜好睡，第二天早上我早早醒来，收拾了一下，把我全部的东西塞进了一个黑色的挂包，只是多了绍莱送我的几本诗集和一口袋杂志文章的复制品，都是对他的诗的评论。莲内给我们做了一顿好早餐，我吃完之后，十点钟就告别了莲内和玛丽，坐上大卫开的汽车，由绍莱陪着去到城里，然后到达飞机场。那是一个大晴天，昨天的雨和阴云都已消失，阳光照得一切明亮，我在途中想把岛上风光多看几眼，然而心情已经不同。人生总是这样来去匆匆，刚谈得投机就分手道别了。我走上几乎是全空的机舱，看着站在地上挥手的绍莱和大卫在变远、变小，一会儿连斯凯岛也抛在后面了，于是收纳起欢欣和惆怅，准备面对下一站的

旅行和更多的离别。

1982年

---

(1) 转引自《泰晤士报文学副刊》1981年12月11日一期，第1451页。

(2) 休·麦克迪尔米德：《我的交游》，1967年，第七章。

爱丁堡和奥班的友人们

游过彭斯之乡以后，我的兴趣转到当代苏格兰文学，为此我去了苏格兰首府爱丁堡和一个西北部的港口，叫做奥班（Oban）。

爱丁堡是一个颇有气派的城市：雄伟，典雅，有山，有古堡，站在城中高处看得见大海。它出过许多思想家、历史家、作家、艺术家，被人称为“北方的雅典”。它的“新城”实际上也已有两百年的历史。城中有几个大方场，场中是树木和草地，四围则是高大、华美的“乔治式”楼房，地方显得明朗而宁静，没有现代都市的拥挤、紧迫的气氛。

1982年7月1日早晨，我在一个这样的方场的宽阔的人行道上走着，查看了一下门牌号码，在一家以石雕作框的大门前面停下，把门上那擦得闪亮的铜环扣了几下。

应声而出的是文学史家大维·岱切斯（David　Daiches）教授，不高的个子，半白的头发，然而面容还显得年轻，表情是亲切、愉快的。

我们在楼下一间大房的壁炉前坐下，他的夫人端来了咖啡和点心。这是客厅兼书房吧？两整面墙都是书架，从地板到天花板全是书，一排又一排，各种颜色的书皮和烫金的书名给了这屋子以雅致的装饰。

我们谈的也是书。岱切斯教授是彭斯专家，我问他关于彭斯几首诗的版本真伪问题。这当中有一首题为《自由树》，其起句是：

你曾否听说法兰西有棵大树？
你知道它叫什么名字？

此诗颇富于民主思想，但是有人认为是伪作。1968年出版的牛津版三卷本《彭斯诗集》，就把这首诗列入“可疑类”。

他从身旁架上抽下了一本书，说：“这的确是一个问题。最近研究这个问题的人是这本书的作者，他用了整整一章来讨论它。他倾向于认为诗是彭斯所作，但是作为一个审慎的学者，他最后仍然说：还没有确实的根据可以引出这样的结论。”

另一方面，彭斯的一首较长的大合唱，通常题为《快活的乞丐》，诗人自己定的名则是《爱情与革命》，这就把主题点出来了，现在的标准版都恢复了原名。

版本学者是值得感谢的。他们的辛勤工作使我们能够辨别作品的真伪，看清作者所用的确切字句，这样我们的立论才能有可靠根据。我在近几年美、英等国的访问中，发现那里的学者们近来又编出了一些版本更胜以前的作家集子，除牛津版的大部头精装本系统（OET）外，还有朗曼、企鹅等出版社的几套平装本丛书，其中如马洛、密尔顿、彭斯、拜伦、丁尼生等人的诗集都受到学术界的称道。牛津大学出版社正在请专家重新考订莎士比亚各剧的版本，计划在斯丹莱·威尔斯（Stanley Wells）的主编下出版一套新的莎剧单行本，有几剧已经编好，正在印刷中。美国的大学出版社印行了莎士比亚十四行诗以及布莱克、济慈等人诗集的新版，也得到好评。岱切斯认为在这些地方，传统派学者仍然在继续作出贡献。

岱切斯本人既是传统派（爱丁堡硕士，牛津博士，牛津、剑桥两校的导师，美国几所大学的教授），又可以说是一个新派（英国塞赛克斯大学文学系的创立者，写过有关文学理论的专著），现在从塞赛克斯退休下来，担任爱丁堡大学高级研究所的所长。所以我又问他对于风行

法、美诸国的新理论派的看法。他说他近年来兴趣转向苏格兰文化研究，对于新理论虽有所涉猎，但体会不深。

“说实话，”他笑着说，“有些我并不了解，而且我怀疑是否值得花很多时间去了解。法国的几位批评家有精辟的见解，但是搞了一大套新名词。不过，在我的《文学的几种批评途径》一书的新版里，我还是加了一章，是专讲新流派的。”

岱切斯又是一个关心当代文学的人。他告诉我，不久前他担任一个作品评奖委员会的主席，曾经一口气读了69部长篇小说，最后把首奖给了威廉·戈尔丁的新作。（戈尔丁在我国不是一个陌生名字，50年代出版的他的力作《苍蝇之王》是不少人读过的。）他说英国文学中颇有一些出色的女作家，当前也是这样；其中缪里尔·斯巴克（Muriel Spark）和玛格丽特·特莱勃尔（Margaret Drabble，她是岱切斯在剑桥时教过的学生）是他认为成就较高的；至于艾莉斯·茂道克（Iris Mardoch），他则认为这位多产的女作家的每一本小说都是在给读者出哲学难题。同样地，他认为男作家安东尼·伯吉斯的颇为流行的许多小说也是“聪明有余，而深度不足”。

我们就这样谈着，直到接待我的英国文化委员会苏格兰区的主任来邀我去爱丁堡大学教师俱乐部吃午饭。

＊　＊　＊

饭后，我坐上了由一位女士驾驶的小汽车，向爱丁堡郊外开去。

此行是去看前几年逝世的诗人休·麦克迪尔米德的家，访问他的寡居的老伴伐尔达。

车行约两个小时，经过大片草地、石栏，经过空旷无人的丘陵地带，静极了。问了几次路，才寻到了一所孤立的矮小屋子，像是用木板钉成的，外面漆成白色，屋中只有三间小房，屋顶低低的，这便是那位苏格兰大诗人生前工作和生活的地方了。起居室墙上满是麦克迪尔米德的相片、画像，以及带点戏谑或挖苦的漫画像。

伐尔达·格里夫（Valda Grieve，诗人原姓格里夫）已经七十多岁，然而仍然健康，爽朗，说话也痛快。她听说中国也有人对她的丈夫的作品发生兴趣，并且译了他的作品，是高兴的。我告诉她，大约1956年左右，麦克迪尔米德曾同格兰姆·格林和女作家玛格丽特·莱恩一起受邀到中国来访问，我们曾请他到北京外语学院向师生演讲，当时他从刚出版的一本大书——他的长诗《悼念詹姆斯·乔伊斯》（1955）——中挑了几段朗诵。她说麦克迪尔米德回家后，对中国的印象很深，遗憾是她自己没有能陪着他去。在欧洲各国访问的时候，她却总是一起去的。说到这里，她站起找到一本相册，让我翻看。我看到有几张大相片，是麦克迪尔米德同艾士拉·庞德的合影，1971年在意大利照的。当时已不轻易见客的庞德戴着宽大的帽子，饱经风霜的脸对着挺立在旁的苏格兰诗人露出了愉快的表情。一年之后，庞德就去世了。

这两人的聚会是饶有意味的。一个是共产主义信仰者，一个曾因在第二次大战中为意大利法西斯党作过广播而受审，然而他们又都是诗友，都致力于写传达现代敏感的长诗。麦克迪尔米德在自传性的《我的交游》（1967）一书的第七章里，就替庞德的《诗章》辩护，认为那是现代史诗。

然而麦克迪尔米德本人的诗之所以吸引人，却是因为他受过现代主义的熏陶而又自走一路。他不仅喜欢庞德，也是艾略特的朋友；同他们一样，他也欣赏法国象征派和德国里尔克的诗；他比任何现代派都注重

诗歌语言的革新，而且一贯如此，到老都试验不停。然而他没有跟着庞德走，而是回到了苏格兰民间文学传统。他的最好的诗如写于20年代的抒情诗是纯然苏格兰风的——他的另一诗友绍莱·麦克林曾说任何人，包括麦克迪尔米德本人，如果企图写出比那些抒情诗更好的诗，那就是“妄想”。他的长诗《醉汉看蓟》也是苏格兰风的——题材就是苏格兰现状，语言也是苏格兰方言，写法则新颖而跌宕，而又不流于怪僻，体裁多变而又主题突出，至今好评不息，公认为是他的杰作。

是什么使麦克迪尔米德取得这样的成就？原因之一，在于他认识到：

一个苏格兰诗人必须负起
拯救人民于危亡的重任，
他宁死也要劈开活埋他们的土坟。

（《醉汉看蓟》）

他是焦虑着民族存亡的诗人。他的美学观也不同于现代派：

对于一件艺术作品，
首要问题是它来自多深的生命源泉，
其次是它有多大的力量
向空中腾跃飞旋。

（《二颂列宁》）

深厚的生活源泉加上不羁的想象力，这是他对好诗所下的定义。他的读者对象也不同于现代派：

有人在工厂里、田地上读我的诗么？

或在城市大街的中心？
如果没有，那我就不曾尽到
我该尽的本分。
如果我不能打动街上的老百姓，
或者灶旁的家庭主妇，
那我纵有天下的一切聪明，
也救不了这该死的失误！

（《二颂列宁》）

在庞德等人只为少数高雅人士写作的时候，麦克迪尔米德则诉诸普通群众。他用作品证明了一点，即在20世纪的西欧，吸收而又超越现代主义是完全可能的，而且正因为如此，他才写出了远比现代主义持久的卓越作品。其实，何止他一个！仅以凯尔特族诗人而论，前有叶芝，后有绍莱·麦克林，都吸取了现代主义的精华而又突破了它。

我看着麦克迪尔米德和庞德的合照，想到了诗歌潮流里的分合之势，想到了文学问题的复杂性——复杂，却又并非不可捉摸。经过大半个世纪的时流的激荡，毕竟已经冲走了一些浮面的东西，同时又留下了一些真正有价值的东西。

伐尔达又拿来两大卷的《休·麦克迪尔米德诗歌全集》，说它是诗人死前亲自校订的，比以前的几个合集都要齐全。它是伦敦马丁·勃莱恩与奥基非书局在1978年出版的，其中确有许多别处未见的诗。当我翻到《醉汉看蓟》的时候，她告诉我不久前这首长诗已经有了日文译本。

正说着，忽然记者来到。一共两位，一位访员，一位摄影记者，都是《格拉斯哥先驱报》派来的。这位访员也不平常，原来是那张报纸的

主编。前一天他曾经派别的记者在我刚刚抵达旅馆的时候访问了我，也拍了照，但是显然那篇访问记写得不合他的心意，所以这一次亲自出马了。

女主人亲切地请他们进屋来坐，但是当她问清了那主编的名字的时候，却似乎记起了什么往事。

“从前有个与你同姓的人，也是你们报馆的，你认识他么？”她问。

主编说：“你是指我的叔叔吧？他已经去世了。”

她立刻说：“要是你写的是同他一路货色，那可只会是狗屁。”

主编很有涵养，笑了一笑，说：“我倒不知道我叔父写的究竟是什么，不过他是他，我是我。”

后来我才知道，这家在苏格兰销行很广的报纸曾经攻击过麦克迪尔米德，说他所用以写诗的特创的拉兰斯语是人为的、无生命的语言。

主编问我的题目之一，果然也是关于拉兰斯语。

“你在翻译麦克迪尔米德的诗的时候，怎样处理拉兰斯语？”

我说：我用的是中国白话。麦克迪尔米德之所以要用苏格兰东南低地区域的方言为基础而创立拉兰斯语，是因为他痛切地意识到：

诅咒我的两重生活，两种语言！
——好端端的苏格兰语全让英语蹂躏。
用英语的词来说苏格兰的事，
就像让吱吱的鸟来唱贝多芬的曲子。

（《长蛇盘绕》）

为了打破苏格兰文学中的“英格兰优势”，又为了要保持诗歌语言的新鲜、锐利，他必须有新的传达工具。而在我们中国，白话文运动也是文学语言的大革新，从1919年起到现在还不久，只需去掉一些芜词、套语，鲁迅等人用得锐利有力的白话还是不坏的诗歌语言。

这番对话在那位记者后来发表的长篇访问记里是这样报道的：

> 拉兰斯语是怎样翻译的？伐尔达·格里夫咆哮了，似乎在重舔她丈夫在那次长而又长的诗歌争论中遭受的创伤——当时，本报称拉兰斯语为“苏格兰的塑料语言”。
>
> “简单得很，”王教授说，“麦克迪尔米德用一些古朴的词儿，我也这样。我用的是白话。1919年以后，也就是鲁迅以后，对中国重要的就是白话。”

大致不差！也许主编未必真对文学有兴趣，他着眼的毕竟是新闻性和可读性，文章写得幽默，碰上机会也挖苦一下。当代英国新闻界里，颇流行这样一种风格。

告别了伐尔达之后，我回到爱丁堡的朋友当中。全是新交：苏格兰中国协会副会长、昔日西班牙前线国际纵队的战士汤姆·茂雷先生（在我执笔时，传来了这位对中国十分友好的老先生去世的噩耗），彭斯学会总会会长约翰·吉德先生，苏格兰中国协会的另一副会长约翰·罗根上校，生在中国、解放后又在上海外语学院任教的巴尔女士，北大派到爱丁堡大学进修并教中文的王逢鑫同志，等等。

此外有两位需要多说几句。一位是南·麦克林·密尔顿夫人，她是约

翰·麦克林的女儿，也是“约翰·麦克林社”书记。约翰·麦克林（John Maclean，1879—1923）是斗争在本世纪初直到20年代的苏格兰工人领袖，曾多次领导罢工，两度入狱，仍全力支持十月革命，号召苏格兰人民采取“俄国的同志们所采取的非常的行动路线”。列宁任命他为苏联驻苏格兰格拉斯哥市的领事，同时他又被推举为第一次全俄苏维埃代表大会的六位名誉主席之一。轻易不称赞人的麦克迪尔米德曾经这样写诗颂他：

Krassivy

苏格兰没有几个人的名字
能叫有头脑的人感到值得一提。
彭斯之后，伟大的只有麦克林。
他在每个苏格兰人的心目中，现在以及将来，
就像列宁在每个俄国人的心目中一样。
如果你叫住一个在一九一七年还是小姑娘的俄国妇女，
向她提起斯大林，而你发现她的眼睛并不放光，
那么你可以问她是否见过列宁，
她的眼睛就会忽然发亮，她的回答
会是一个俄文字，它表示
又美又红，
她会说：列宁是Krassivy，Krassivy。
约翰·麦克林也是Krassivy，Krassivy，
没有另一个苏格兰人配用这个字。

这在麦克迪尔米德是最高的赞语了！诗写得明白如话，然而新颖，作者特意把一个俄文字插进英文诗，不是追求奇幻效果，而是为了点出苏格兰工人阶级同苏联人民之间的革命联系，为了突出麦克林是像列宁一样

受人爱戴的群众领袖。这首诗我译过，但我完全没有料到我会在爱丁堡的短暂停留里，遇到这位“又美又红”的伟大斗士的后人。因此，当南·麦克林·密尔顿在一次欢迎我的晚会上把她自己写的她父亲的传记送给我的时候，我谅讶得一时说不出话来，当然又是非常高兴的。

另一位是约翰·麦格拉斯（John McGrath），一位中年的剧作家。我在北京的时候，见过他的剧本《恰维羊，赤鹿和黑黑的石油》（The Cheviot, the Stag, and the Black Black Oil，1974），知道他组织了一个“7:84剧团”。好别致的名字！然而它意味着什么？他们自己标出这样一个口号式的解释：

全国百分之七的人口占有百分之八十四的财富(1)

而他们演剧，是为了要揭露并且结束这个剥削者横行的局面。他们的艺术也是群众性的艺术。通常他们没有钱去租城市的大戏院，于是上路下乡，在小镇和乡村的公共场所、废弃的仓库、工人俱乐部等处巡回演出，而演出的也不是通常的话剧而是话剧中夹杂着歌舞和乐器演奏。对此，他们有这样的说明：

> 7:84剧团花了大力，要在苏格兰建立的戏剧是一种把工人阶级生活的实况直接介绍给工人阶级观众的戏剧，它不用那种从19世纪90年代起就统治了我们舞台的中产阶级“戏剧”的语言。它植根于群众的娱乐传统。它十分严肃地看待工人阶级的价值标准。
>
> （1982年演出季度节目说明书）

它是在1971年创立的，1973年分成英格兰与苏格兰两个班子，苏格兰分团上演的第一个节目就是麦格拉斯的上述剧本。这个剧回顾了苏格兰人民从19世纪以来的苦难和斗争，先是由于地主和资本家要引进恰维羊而

遭受大规模圈地和迫迁，后来由于贵族要追逐赤鹿打猎而又遭受迫迁，进入到本世纪60年代，又由于北海发现石油而遭受以美国资本为主的跨国公司的剥削，而伦敦和爱丁堡的政府则派警察、军队、兵舰来执行资产阶级政权的法律，甚至纵火烧死无力离开村屋的九十高龄的老母。在这过程里，穷苦人民也进行了抵抗，并在斯凯岛等处战斗里取得了胜利。在剧的最后，全体演员面对观众而宣告：

> 我们必须组织起来战斗，不是用石头，而是开展政治斗争，要取得城市工人阶级的帮助，要建立一个能为所有人的利益而发展石油的政府。

这个剧本发展了30年代美国“活报剧”的战斗传统，但是加上了配乐和朗诵，又有希腊风的合唱队，演出的手法是新颖的。对于这样的一个剧本的作者，我是心向往之的。凑巧的是，我一到爱丁堡的旅馆，正和几个朋友吃晚饭，就接到麦格拉斯打来的电话，说是立刻来看我。由于当晚苏格兰中国协会要开会欢迎我，我赶紧吃完晚饭，在旅馆的厅堂里等着他。不一会，他来了，清秀的长脸，高高的个子，年约四十，穿一身蓝色工装，态度亲切而潇洒。他看见来参加欢迎会的人已在陆续进来，就同我短短交谈了一会，送给我两本关于7:84剧团的说明书，最后说他不久将去伦敦，希望我们能在那里再度见面，说完就匆匆走了。接着我也卷入欢迎会的活动之中。但等会开完，我一人坐在旅馆房里的时候，我却感到怅惘：我失去了听麦格拉斯谈谈苏格兰群众性戏剧活动的机会！这正是我们这些远在千万里外仅凭书本进行研究的外国人最不了解的一个方面，而麦格拉斯又是一个怎样难得的说明者，有多少亲身体会可以吐露！但是我却错过了他。后来，我虽回到伦敦，然而大城市人流如海，哪能再寻到这位当代苏格兰群众戏剧的开路人！

约翰·麦克林的名字和7:84剧团的活动都使人进一步体会到：现代苏

格兰的优秀文学是同苏格兰人民的政治斗争结合的，其紧密程度超出一般。苏格兰人民遭受着两大压迫：民族压迫依然存在，虽然从1707年起就被英格兰合并，但民族主义情绪至今强烈；阶级压迫，特别是19世纪的大规模圈地与迫迁所造成的悲剧使得人民群众对地主和资产阶级产生刻骨仇恨。麦克林等马克思主义者在克莱德河岸上进行的宣传和组织工作，又使得那一带的工人（造船工人、运输工人、海员、矿工等等）成为全英最先进、最英勇的战斗者。他们的斗争启发了“苏格兰文艺复兴”，而当时新文坛上主要人物——诗人麦克迪尔米德，小说家路易斯·格拉什克·吉朋，剧作家乔·考里（Joe Corrie），以及用盖尔语写作的一些作家——又用作品表达了工人群众的痛苦、希望和强烈的阶级意识。这些作家大多既是苏格兰民族主义者，又是共产主义者。他们在艺术上各有特色，其共同处则是大多回到本民族的民间传统，利用群众喜欢的形式，然而他们又是充分现代的——新颖，敏锐，抒情则清新如麦克迪尔米德，写小说则长句滔滔、韵律回荡如吉朋，而现在，又有麦格拉斯和他的剧团在把戏剧、朗诵、音乐、舞蹈合成一种群众性的新型艺术……

站在苏格兰的土地上，听着苏格兰的口音，一个旅客感到苏格兰文化的深厚和苏格兰文学的特色，感到这当中可以深挖的东西很多，而远在中国的我们则对它知道得太少了。

＊　＊　＊

去奥班港是为了求知，也是为了叙旧。那里有苏格兰作家伊恩·克赖顿·司密斯在等着我。我是在两年前在澳大利亚阿得雷德参加艺术节时遇上他的。那时我对他的作品毫无所知，但他在一次讨论会上的发言吸引了我。那次讨论的主题是当代文学与民族特色，参加者来自世界各处，对于作家该用什么民族语言写作各有答案，而且多数与我预料相

反，是为采用异族语言如英语而辩护，只有伊恩力排众议，认为作家到了文学的最高境界非用本族语写作不可，就拿熟悉英语几如母语一样的苏格兰作家来说，最细致的感情和最敏锐的词锋也只能通过苏格兰方言来传达。

其实伊恩·克赖顿·司密斯并不是一个理论家，而是诗人和小说家，既用英语写作，也用盖尔语。有时也把盖尔语的作品译成英语，例如绍莱·麦克林的抒情诗就是他译的。他对三种语言同样熟悉，然而他感到只有用盖尔语才能表达他最深挚、最隐秘的思想感情。他那次的发言实是经验之谈。

这一次既然能去苏格兰，我就对接待我的英国文化委员会提出：我想见见伊恩。他们安排了此事，告诉我他在奥班住家。

从格拉斯哥到奥班，我乘坐的是大型旅游车，途中花了三个多小时，然而并不感到时间太长，因为沿途有看不尽的美景。

出格拉斯哥市区，西行约半小时，就看到了罗门湖。这是苏格兰有名的大湖，历来吸引游客。汽车紧贴湖岸行驶，湖水几乎就在轮下。天气时晴时阴，湖水颜色也随着而变：晴时绿得明媚，阴时深沉宛如黑水洋。有无数小溪从高处冲过石头流入大湖，形成许多小瀑布。湖是长而又长，疾驶的汽车走了半小时还在湖边，中间曾遇大雨，雨一停就看见天边出现了一道弧形的彩虹。凡苏格兰诗人描写的湖区景色——水，阳光，绿树，瀑布，大雨，七彩的霓虹——我似乎都遇上了，只是除了车上的同游者之外，几乎看不见一个人，也未遇任何建筑。这是一个空荡荡的绿色宇宙，清幽，然而使人感到孤独，感到大自然喜怒难测，它同我们中国到处都有寺庙、农舍、小亭的景色——人好像总是近在咫尺——完全是另外一种情调。

快到奥班，又遇见一个大湖。而奥班本身也叫我感到意外。我满以为这个苏格兰西部的海港会是一个怒涛汹涌的所在，不料它竟是满地阳光，愉快，自由自在。这地方人口八千，街上不拥挤，但店铺热闹，码头上停着五颜六色的渔船和一条载运人和汽车去海上几处岛屿的大渡轮。它不是我想象的寂寞的远西前哨，而是像我在散步时对身旁的司密斯夫妇所说的那样：

“这气候，这明丽的假日风光，完全是地中海式的。”

“地中海，不错，”伊恩回答说，“我们凯尔特人原先就是住在地中海一带的。英国佬的祖先来自北欧，那里多的是阴郁的森林和长长的黑夜；而我们来自西欧文化的中心。”

说这话时，我到奥班已经大半天了。伊恩和他的夫人堂纳尔达——一位热情好客的学校保育员——请我在饭馆吃了午饭，又领我到他们住处喝了威士其，谈了许多关于苏格兰当代作家、作品的情况，现在是三人一同站在码头上，听着海鸥的粗犷的叫声，指点着海那边的几个大岛，说笑着。伊恩夫妇同过往的船员和码头工人打着招呼，又带我去到一处小栈房，里面有新鲜的血虾等海味。带咸味的、活跃的、色彩鲜明的小小港口，充满了画意，而远处的青色岛屿又勾起人多少遐思和诗情！

这是一个适宜户外活动的好时候，但是伊恩告诉我，苏格兰的海也常有忧郁、咆哮的时候，海上也常发生沉船死人的事，那时候这小港就一片灰色，码头边站着母亲和妻子在焦虑着出海的亲人的安全。大自然的凶相是同它的笑脸并存于苏格兰文学中的。

人生的欢乐感使得一个民族的文学明朗、活泼，忧愁和悲剧感则使

它深刻，而对将来的展望和理想又使它强劲有力。我在下午的阳光中踏上了回程的汽车，心头沉静下来，若有所悟。这劳累而又愉快的7月行脚将是难忘的，印象纷至沓来，而旅人自己也多少悟到了一点道理。

1982年

---

(1) 这个估计原是《经济学家》杂志在1966年一篇文章里提出的。

牛津、剑桥掠影记
——1982年7月之游

真正是掠影。牛津只停留了一上午，剑桥也不过一夜一天。

然而能去还是比不去好。至少，我重温了旧梦。

1949年8月，我离开牛津的时候，没有想到能重来。现在，虽然隔了33年，我毕竟又出现在茂登学院的门口。

这是我当年做研究生的所在，应该说是一个很熟悉的地方。然而我从“玫瑰巷”进去，居然把大门的朝向都弄反了。

一进门是传达室，仍然是师生们取信的地方，一格一格的信架还在那里。但是没有一个人认识我。后来才在门口看见了一位女工，她点点头，把我领到了总务长的房里。总务长是一位退役的中校，名叫亨特生。寒暄之后，他就陪我在学院里各处看了一下，首先走进我当年住过的宿舍。

房间的内部现代化了，有一个白瓷洗脸盆，冷热水俱全。（过去，我们用小盆，每天早晨由管房间的工人送来一瓷瓶热水，供刮胡子用。）但那面大窗子还在，窗外仍是那棵大梨树，树下是一片草地。记得我刚住进去的时候，诗人艾特蒙·勃伦登来看我，他指着那棵树说：“春天这树开满白花，你会喜欢它的。”他原是这学院的教师，后来去了伦敦，这次偶然回来，听说我是燕卜荪的中国学生，因此主动来看我。我请他喝中国绿茶。这是我在学院宿舍里招待的第一个客人。

现在房里是另一代的学生了。我们向他道谢一声，就走了出来。

然后走进新近重修过的教堂。这是牛津城最老的教堂之一，13世纪建的。外墙是淡黄色的石头，已经一块一块重新换过，几世纪风吹烟熏的黑迹没有了。里面因无人而显得宽大，橡木做的祭坛和桌椅之类发着典雅的光泽，但我更喜欢长窗上的彩色玻璃，它们拼出的图画是宗教故事，然而打动我的却是那在幽暗中忽见光线透过红蓝黄绿等色玻璃而来的绚烂景象。

然后进了图书馆。只有一位教师管着。我问他那些用铁链拴着的古书还在么？（中古时期的英国学生也有偷书的，所以图书馆里贵重书都用铁链拴住，可以拿下来放在前面的长条桌子上读，但拿不走。）在我当学生的时期，那样的“拴链的书”还颇有一些。现在，这位管理员说：“还有，只是不多了，这里只留下一本做个纪念。”我记得三十年前的图书馆长是盖罗德先生（H. W. Garrod）。他是古典文学家，又是当时标准版的《济慈诗集》的编者，好像一直是单身，我常见他同学生在大树下下棋。

接着是“大厅”。所谓大厅，是饭厅兼课堂。凡牛津正式学生，都一定要在所属学院的大厅里吃上至少三个学期的饭。学校的饭天下一样，总是大锅菜，卫生而无味道。我们那时候，正值战后英国经济紧缩，新上任的工党政府厉行节约，主要食品也定量配给。我们学生去吃早饭时，每人手托一盘，上有一小块黄油，一周的配给在此，得很吝啬地、有计划地吃。鸡蛋也是每周配给一两个。但是好心的英国同学常常从乡下的家里或农场带来一些鸡蛋送给我吃。大厅里吃饭，有各种规矩，例如迟到或说了什么不雅的话要罚酒，总是先有人大喊：罚！罚！然后由受罚者出钱买啤酒，盛在一个很大的银杯里大家传着喝。院士们另在大厅上端一个桌子吃饭，桌子放在一个平台上，叫做“高桌”。他们吃的比

学生好，菜是另做的，有多种酒助餐，吃完之后还要一边喝着葡萄酒，一边各逞才智地谈笑一番。

大厅四壁挂着历任院长和重要院士的油画像，师生们就是在这些历史人物的注视下吃饭。我注意到有了几张新的画像。我当年的院长是一位研究亚里斯多德的哲学家，早已去世。新挂的像是他的继任者，已经有两三位了。

这样周游一过，总务长又陪我在校园里走走。茂登学院的校园不大，但历史久远，一边靠着古城墙，沿墙有一条路，叫做“死人之路”。这个名称的来源我已忘了，现在我贪看的是那茂密的草地、大树和花丛，想起了过去我在那里坐着看书的日子。

也就想到了我的导师F. P. 威尔逊先生。牛津各学院往往文法理等学科都设，但又各有所长。茂登学院所长在哲学和英国语言文学。牛津的教授为数甚少，但有两位英国语言文学教授就是属于茂登的，当时威尔逊就是其一。另一位是研究中古英语、后来以写多卷本古代传奇小说出了大名的托尔金。威尔逊教授在英国学术界以外几乎不为人知，但在英美文学研究界颇受尊崇。他是文学史家，当时牛津出版社正在出版的多卷本英国文学史的两个主编之一，又是版本学家，曾改编原由有名的版本学者麦开罗编的《戴克全集》。他写的《莎士比亚与新目录学》一书虽然篇幅不长，却引起研究界一致的好评，因为在这里他把一个复杂的学术问题交代得十分清楚，重要的事实叙述得十分翔实，而又叙中有评，重点突出，同时文章又写得典雅而有风趣，令人爱读。

然而他写的书不多，只有几本讲稿汇集，如《马洛与早期莎士比亚》、《十七世纪散文》、《伊利莎白朝与詹姆斯朝》，都是薄薄的小书。他筹划中的一本大书是上述牛津文学史中的16、17世纪戏剧卷，其

中心人物就是莎士比亚，但是没有写完，他就去世了。

我遇见他的时候，他年约五十，衣着随便，走路微跛（第一次世界大战中受伤所致）。牛津的教学主要靠各学院自己进行，大学无“系”，但为了日渐增多的研究生的需要，有一个英文部，附设一个图书馆。威尔逊当时就主管这个英文部，研究生入学、听特设的专业课、参加“合格考试”（考五门专业课，笔试再加口试，考试及格才能写论文），以至最后交论文安排口试（即答辩），都要经他批准。

我写有关17世纪剧作家韦伯斯特的论文就经过他的指点。他告诉我，要注意历代对这位剧作家的看法，但看法不一定只在评论文章里，还应注意他的剧本上演、改编、摘选等等的情况，因此他要我去查各种私人抄本、各代剧本目录、剧院广告等等。这类事看似琐碎、枯燥，但一个研究者必须收集一切有关材料，然后加以选择。当然，更重要的，是通过历代作家、文论家对韦伯斯特的反应，追溯出历代对于英国文艺复兴时代诗剧的爱憎、迎拒的弧线，从而看出历代的文学风尚，这样就又揭出文学史和文学批评史的一个侧面。另外，他说一个学者要写得确实，但又要有点文采，例如能叙述图书目录和剧院广告等十分枯燥的细节而做到眉目清楚，文字不枯燥才算本领。他自己的著作，特别是上面提到的《莎士比亚与新目录学》一书，就做到了这一点。

我还记得，我的论文口试刚完，就接到他的信，问我考试经过，并要我去他家吃饭。像许多老一代的英国学者一样，他写信给朋友不用打字机，而且书法雅致。我去过他家多次，同他的夫人和女儿（也是读英国文学的牛津学生）也都熟了。

现在他已过世，他的夫人和女儿又在哪里？……我站在曾同他一起散过步的茂登校园内，感到惆怅。

托尔金也不在了，盖罗德也不在了，当年的同学也星散了，这地方充满了记忆，却没有一个熟人。等到总务长邀我进入小餐厅，我遇到了新一代的院士们，包括院长、教务长、现任茂登英国文学教授，还有一位九十多岁的老人，有名的勃莱克威尔书店的老板，贝索尔·勃莱克威尔爵士，他倒是我在1948年见过的。他告诉我他早已不管书店的事，现在是茂登学院的荣誉院士。他仍然爱说爱笑。“我今年九十四岁，”他说，“而肖伯纳只活了九十(1)，将来我在阴间看见他，还得向他道歉去迟了。”而当荣誉院士呢，“只意味着我一直到死，在这里吃饭不花钱，如此而已。”

这是一次午餐会。每人自己动手。我取了热火腿、色拉、饼干和奶酪、香蕉和葡萄，亨特生又给我端来一大杯冰啤酒。有人问我当年茂登情况，有人问到中国和北京，我除了回答，也问英国文学研究和出版情况，例如牛津版英国文学史是否已经出全。约翰·凯莱（John Carey，即现在茂登英国文学教授，常在伦敦《泰晤士报文学副刊》写评论文章）说：还未最后出全，但早出的几卷已在修订。我又问：是否现在不兴写大部头文学史了？（美国有人这样说。）凯莱说：不然。据他所知，剑桥大学正在计划编写另一套多卷本的英国文学史。

可惜这种吃饭场合，无法多谈，而我下午还得去剑桥，只得匆忙吃完，就向院士们道别了。

这一次走出学院大门，我放慢脚步，回头多看了几眼。

走上大街，我的情绪起了变化。这条曾被称为欧洲最高尚的街道的牛津大街仍是老样，连那些卖纪念品的商店也仍然像以前一样古色古香。恰好来了大批外国游客，在街上东张西望，犹如昔年暑假所见。这时候我就觉得牛津又属于我了。我决心要做一两件我过去爱做的事。去

河边漫步已不可能，倘佯大草地也无时间，想进包德林图书馆看看那美丽的亨弗莱公爵阅览室怕已关门，于是走进大街中段的牛津出版社门市部——幸好它还在那里！——赶紧买了一本《密尔顿诗集》。出来，过街，经过一条叫做透尔的小巷，抵达宽街，对面就是勃莱克威尔书店，我又进去，匆忙浏览一下，买了一本牛津新版的《彭斯诗集》。

接着，直奔汽车站，看见英国文化委员会牛津办事处的一位女士拿着票在等我，并且带来了我的行李，这才喘息稍定，向她道谢之后就上了车。

来也匆匆，去也匆匆！后来想想，也许这样倒好。如果多事盘桓，很可能记忆将多得无法承担，真要变成感伤的旅行了。

到了剑桥，第一件事是去看老同学。

因为伊恩·杰克（Ian Jack）在那里。伊恩同我一起在牛津茂登学院做研究生，不久他结了婚，我帮他找房子，同他的妻子琪恩也成了好朋友。琪恩也研究文学，后来成了笛福专家，但前几年同伊恩离婚了。伊恩现在是剑桥大学的英国文学教授。他一听说我来英国，就写信约我来剑桥。几天后，我到了苏格兰，刚进格拉斯哥的一家旅馆，放下行李，就接他的长途电话。三十年后第一次交谈，他还是那样热情而又幽默。

他住在剑桥郊外。我坐出租汽车到达时，已是黄昏，他与夫人伊利莎白在很大的花园里等我，旁边一个四五岁的男孩在玩耍。

我们两人对看了好久。三十年的逝水年华，两个大洲的距离，那心情，真如彭斯所咏：

我们曾赤脚蹚过河流，

水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开，
逝去了往昔的时光！
忠实的老友，伸出你的手，
让我们握手聚一堂。
再来痛饮一杯欢乐酒，
为了往昔的时光！

一连串往事浮上心头：他在课堂上写小条子告我，勃莱克威尔书店来了一套路卡斯编的《韦伯斯特全集》，我一下课就赶紧跑去买下（他也对韦伯斯特有兴趣，曾写一文，题为《韦伯斯特是一个存在主义者么？》，发表在著名文学理论家F. R. 利维斯主编的《细察》杂志上）；他第一次带着琪恩来看我，琪恩是一位漂亮的苏格兰姑娘，但与始终不改苏格兰口音的伊恩相反，说一口纯正的牛津英语；我们一起上牛津大街上某处一所古老而简朴的小饭店，三人站在木楼梯上耐心地等待桌子；我们参加学生社团“苏格拉底学会”，坐在地板上听牛津名学者C. S. 路易士雄辩滔滔地批判萨特的存在主义；我和伊恩骑自行车，随着一群同学周游处处都是玫瑰花的牛津乡下，每到一个小酒店就停下喝一大杯从木桶里汲出来的啤酒……

然而两个人都还没有衰老。伊恩的脸上多了皱纹，但头不秃，满满的一头白发，显得雄迈。他告我他仍然每天骑自行车去讲课。伊利莎白年轻，和气，看来很会持家，那天晚餐桌上的一大块羊肉就是她自己烤的。孩子呢，很健壮，吃完了甜菜（黑莓加奶油），自个儿玩去了。

饭后伊恩把我让进了他的书房，点起了一根小雪茄，我啜着咖啡和白兰地。只在这时候，我们才像过去那样谈了起来。

彼此的工作，出了什么书，到过什么国家讲学，剑桥文学教师中传统派与革新派之争，过去一些同学的近况，学术界出版界的动态……

但是我心中有一个问题，迟迟不好提出。伊恩也终于觉察到了。

“琪恩？”他问。

“对了，她怎么样？”

“她还在牛津，是圣·休学院的院士。你知道，我们离了婚以后，仍然是好朋友。”

那么，又何必离婚呢？见证过他们婚后快乐的我，对这事总感到遗憾。如果我知道琪恩还在牛津，那么今天上午我是会去看她的。现在我听了伊恩的话，只能默默地祝她幸福了。

第二天早上，阳光灿烂。我在所住的“大学纹章”旅馆吃了早饭，就慢步上街，照着一张小地图上的标记，去寻一些我想看的地方。过去我来过剑桥一次，住了两天，但是现在连路也不认识了。好在这大学城不大，比牛津还小，寻找那几所有名学院还是不难的。

通过一两条几乎无人的小巷，我就到了国王学院。这是剑桥有名的地方，游客总要来看这所学院的教堂的。教堂立在一片剪得平整的草地之后，建筑的样式庄重中带灵巧，通体白色，被那片草地的绿色衬托得特别鲜明。它旁边没有零乱的小屋，草地又很大，草地边上是康河，所以人人可见它的全貌，加上旁边学院本身的一长排建筑，屋顶上塔尖林立，整个布局真是美极了。而且这地方幽静中有生气，河边草坡上常有许多男女学生或坐或躺，河中则不时有人撑着小船而过。只不过我到的那天早上，大学已放假，所以更见幽静广阔，我一个人享有了这难得的

清晨胜景。

教堂内部，也是令人留连。首先，全部是略带沙色的白石砌成，因此坚固而又干净。许多条哥特式的细长石柱组成了屋子的主要支撑，它们线条挺秀，像是直冲天庭，到了高高的顶上又交拱而成花格。同这种朴素美和高腾感相对照也相衬托的则是长窗上的彩色玻璃，其鲜丽，其绚烂，简直动人心魄。1948年我在欧洲看过更大更老的教堂，当时另有一种心情；这一次，也许因为教堂刚经整修，我似乎更能欣赏这类宗教建筑的美学效果。

就是在这个优美的环境里，我访问了弗兰克·寇莫特教授（Frank Kermode）。他是我来英前提出想见的学者之一。幸好他还没有休假，所以约好今天在此会面。

寇莫特是当今英国文学研究界的重要人物，著作甚多，我国学生熟悉的两大卷的《牛津英国文学选》就是由他和另一人主编的。他与一般文学教授有两点不同：一、他对流行法、德、美等国的新的文艺理论有兴趣，自己也作出了贡献；二、他除了研究英国文艺复兴时期文学，也注意现代主义及其以后的当代文学流派。

在前年剑桥大学解聘科林·麦开勃的争论中，他站在麦开勃一边，因为剑桥之所以不喜欢麦开勃这位青年教师，正因为他讲授了新派文学理论。剑桥的传统派根深蒂固，争论虽引起报纸和外面世界的注意，仍然以新理论派的失败而告终。麦开勃去了苏格兰的一所大学，寇莫特自己虽然从伦敦转到剑桥不久，也不得不让出许多人认为是剑桥文学教师的第一职位——英王讲座。

我在国王学院一间书房里见到了他，一个温文尔雅、中等身材、脸

容略现瘦削的中年人。他首先向我道歉，说英国文化委员会通知他太晚，他只能挤出现在这个时间。我告诉他我并无特别事情找他，不过由于看过他的几本书，既有访英机会就想来看看他。他说我们也算有点因缘，原来我的导师威尔逊教授曾经担任寇莫特在利物浦大学做的博士论文的口试人。

“当时，他对我还不错，”寇莫特说，“不过他说我的文章缺乏文采。”

“对，老先生很注重这一点。他希望人人都写得像他那本《莎士比亚与新目录学》。”

这样就谈了开去。他问我都柏林开乔伊斯讨论会的情况，听说燕卜荪也出席了，又问起老先生的近况。我问他最近在研究什么，也问了他对当前英国文坛的看法。他认为有几个小说家不错，其中有写《白色旅馆》的英格兰作家D. M.多玛斯和写《午夜的儿童》的印度裔作家勒熙地（这两本书当时正在盛销，我在伦敦听到过许多别人称赞它们）。

他也问到北京学校的情况。所提问题之一，是乔治·奥威尔在中国有无人读？我说：有的，例如他那篇《政治与英语》还曾列入大学教材。奥威尔的散文写得好，而我们中国人是喜欢好散文的。

他忽然说：“我刚才接到英国文化委员会的一封信，就在你来之前几分钟。他们问我愿不愿意考虑去中国讲学？”

我说：“你如能去，那就太好了。你会发现北京有不少学者愿意同你讨论问题的。他们也同你一样喜欢读书、研究、教书、写书，一直到编英国文学选本。”

“选本？哦，我们那牛津文选正在修订，准备出第二版。”

“当然，我们的选本规模小些，重点也不同，例如我们会包括威廉·莫里斯的《乌有乡消息》。”

“完全应该。是一本好书。记不得为什么我们没有选它。”

“那么，去吧？”

他有点踌躇。“今年秋天我去美国哥伦比亚大学，明年也早有约定了。也许1984年会有时间。”

最后，他说：“当然，我是想去的。北京总是有吸引力的。”

来找他的研究生已在敲门。我站了起来，同他握手告别，几乎想加上一句：你当然清楚，北京不只是一个城市，它是一种文化，正同牛津、剑桥是一种文化一样。

1982年

---

(1) 这是说笑话，肖伯纳实际上活了九十四岁。

文学的伦敦，生活的伦敦

曾经有多少英国作家写过伦敦？或者不如问：一部英国文学史上，有哪几个重要作家不曾写过伦敦？我走在伦敦的街上，似乎听到过去英国文学作品中某些词句、某些段落的回响。似乎莎士比亚、琼生、笛福、约翰孙、盖依、狄更斯、济慈都在说话，还有小品文大家兰姆，还有20世纪写意识流小说的维吉尼亚·沃尔夫，等等。兰姆写过一封致友人书，说他如何常在晚上站在泰晤士河边大马路上看街灯下的过往行人，以此为乐，并且下了一个结论：“谁要是厌倦了伦敦，谁就是厌倦了生活。”

不止是英国作家在说话，还有许多外国作家。我想起朱自清先生，他的《欧游杂记》里就有用纯净的散文写的关于英国博物馆、国家美术馆等处的篇章。

然而一个城市，如果仅仅靠过去的记忆而存在，那又有什么意思呢？我跟着朋友去参观狄更斯住过两年多（1837—1839）的家宅，在陶提街48号，一所三层楼的平常屋子，里面到处都是纪念品，连楼梯边的墙上也挂满了画和照片，屋子小而东西多，令人感到气闷，我只匆匆走了一个过场，赶紧出门透气。相片里的狄更斯神情肃穆，似乎并不快乐。楼梯边有一张他晚年的伴侣艾伦·特能的小相片，一个年青的演员成了一个老作家的秘密情妇，她的神情似乎也不快乐。狄更斯笔下的伦敦城是有特殊的魅力的，然而天地不广，屋子连着屋子，尽是人和物件，他自己也曾说过，这城市“只是一个大垃圾堆”，无怪乎他一有机会，总要让他的主人公骑马或乘车跑出城去，在那乡间大道上放开奔驰。只在那种时候，我们读者才跟着他自由自在地呼吸清新的空气！他

的神来之笔，往往是在那些段落里。

＊　＊　＊

济慈的故居则给我完全不同的感觉。一座白色的两层楼房，房间大而明亮，家具不多，起居室有落地长窗，看得见外面的草地和鲜花，靠窗摆了一把椅子，这就是诗人常常独坐思索的地方。楼上卧室里有一张挂着帐子的单人床，床单和枕头布洁白如雪。1820年2月3日晚上，济慈从伦敦城里回来，途中受了凉，到家赶紧上床，轻轻咳了一声，就在这洁白的床单上咳出了一滴鲜血。我看了床旁的文字说明，几乎不敢逼视那床单了。多么残酷的命运！那样早就从年轻诗人的心房里逼出了血，拿它染上了他那洁白的想象世界！

我不是第一次来此。三十多年前，我也是跟着一些同学来过这里。那时候，我已是济慈的诗的爱好者——哪个读英国文学的年轻人能不爱济慈呢？——但是我对他了解得很不够，注意力放在他同范尼·勃朗的爱情关系上，看过了这屋子里所陈列的她的小画像，也就像普通游客似的走开了。三十年后重来，我仍然未必真正了解济慈，但是我读他的诗和日记的时候多了，我自己经历的事情也多了，这才体会到济慈的锐气和深度。一个无名的青年作家，在种种不如意的情况下，向英国诗的新天地猛进。1819年他23岁，一年之内写出了他全部最好的作品，包括那六首不朽的“颂歌”，而不以此为足，还要更拔一个高峰，写出了莎士比亚式的诗剧片断，直到肺病夺去了他的生命。他写的是当时最尖端的作品：美到了尖端，崇拜古希腊到了尖端，对人世灾难的感受也到了尖端。《夜莺颂》写得何等地美，然而诗人也在这里，写出了当时英国人民的身体和精神上的苦难：

这里众人呆坐，听彼此呻吟，

老人仅有几丝白发，瑟瑟抖动，
青年骨瘦如鬼，苍白而死；
只要想一想就充满哀伤，
更有绝望铅一般沉重；
明眸的美人难保一夜的丰姿，
到明天只等得新欢来悼亡！

这首诗就是在这所屋子外面的花园里写的，时间是1819年5月。

我同陪我来的裘克安兄在这园子边上一条长凳上坐了好久。那草地修剪得整齐，在阳光下一片碧绿，四边有几处花池，也是一片鲜艳，另外有两棵大树，给这园子带来了野趣，其中一棵桑树已有两百多年的历史。这园子离汉姆斯退特荒地很近，那是一片草木丛生的高地，济慈当年就是常到那里去听夜莺的歌声的。

＊　＊　＊

我没有时间去汉姆斯退特荒地；不得已而求其次，只得尽量在伦敦西区公园里的草地上散步。从我旅馆所在的王后门街，几分钟就走到了堪星顿花园，那里就有大草地，与之相连的是海德公园，有更多更大的草地。英国式公园的特点就是有空旷的草地，不像法国式公园那样修饰得整整齐齐，拼成了大小若干块几何图案，而是不甚规则，大片草地往往连续几里，偶然有孤立的大树，有些地方还有圆池或长河，但没有多少人工点缀，而草地本身却十分引人，一来是草的质地高，厚而密，是多少年来培植、经营的结果；二来它不是只为观赏，而是可以在上面散步，也可以坐着躺着，甚至打滚玩耍，一概无人干涉。这些草地不仅给伦敦城带来了野趣，而且使得伦敦人有一个地方可以闻闻青草和土壤气味，回到大自然的怀抱中去。

我于是注意伦敦人的神态举止。像学生时代一样，我一到西欧名城，总是手执地图，按图寻求有名的街道、桥梁、建筑，能步行处总是步行前往。走累了我就进一家咖啡店或快餐馆临窗坐下，看过往行人。伦敦各区不同，但都有值得停留之处。虽然有了些高层建筑，但中心区大体仍是原状，只不过我感到屈拉福尔加广场等处比我记忆中的要小多了。我到的那几天，正值公共汽车和地下铁道罢工，所以街上也有不少自行车，骑车的多半是年轻的家庭妇女，我站在街口看她们从我身边快踏而过，骑车熟练和灵活的程度不减北京的女同志们，阳光照耀在她们的脸上，脸色是愉快的。另外，我注意到街上亚洲人、西印度群岛来的人和阿拉伯人都明显增加。他们也都或庄严或活泼，在这西方大城里各操其业。

一百多年以来，伦敦就已是一个国际都市。我看到许多保养得很好的旧房子，如阿尔伯特大会堂，有名的高级百货商店哈罗兹，都有一种印度式的建筑风格，显示维多利亚女皇当年君临四海的神气。如今情况变了，伦敦城里树起了一些跨国公司的现代派高楼。在文化上，一位兼通科学与文艺的名人C. P.斯诺曾说：英国现在只以三种东西见长：一是自然科学研究，仍有英国科学家不断获得诺贝尔奖；二是安排大的典礼的能力，如国王加冕礼之类能组织得井井有条，而且形式美观；三是英国演剧仍然十分出色，仍然是吸引世界各处游客的大项目。

我也是关心英国戏剧的。所以当招待我的朋友们问我在伦敦特别想看什么的时候，我的回答是：看戏，附带也看新的戏院。由于我的时间很紧，结果只能安排两次这类活动。一次是去参观了新近开幕的巴比肯中心。这里不仅有戏院、电影院，还有陈列室、图书馆、会议厅，以及供来开会的人住的两座大楼，一曰克伦威尔高塔，一曰莎士比亚高塔。在城区中间一小块地皮上，要安排这么一大片的房屋，可真费了英国建

筑师的心血！我和裘克安兄去时无戏可看，只在里面走了一下，看见有一个印度歌舞团就在一处过道里排练，另一处过道的墙上展出了一个摄影家的若干幅作品。我们略事浏览，就到附设的餐厅吃午饭。近年新盖的外国大戏院总有两种方便观众的设施，即一个广大的露天咖啡座和一个很像样但又价目公道的饭馆，而且两者都有很长的营业时间，没有服务员盯着让你吃完快走。

另一次是去国家剧院。7月8日下午6点，我刚从剑桥坐长途公共汽车回到伦敦旅馆，就接到英国文化委员会接待我的W女士的电话，说是晚上请我去国家剧院看戏，于是匆忙洗澡换了衣服就往外走。我从未去过70年代才建立的国家剧院，时间又紧迫，好容易在泰晤士河南岸找到了，又是一大片现代建筑，其中有大小剧场三个，还有书店、饭馆等附属设施。走了很久，好像一直在沿螺旋形的过道上升，最后才到达了那个中等大小（890个座位）的利特尔顿剧场。W女士在门口拿着票等我，两人赶紧入座，总算没有迟到，不一会就开幕了。

演的是一个喜剧，原名《恣意行乐》，作者是19世纪奥国演员兼剧作家约翰·耐斯特洛，现在经过英国剧作家汤姆·斯托柏特改编，剧名也变成《大玩一气》（Tom Stoppard, *On the Razzle*）。斯托柏特是当代英国著名剧作家，在改编过程中对原剧作了很大变动，加重了性爱成分，对话中关于性的暗示和双关语大量出现。这种做法是目前西方常见的。就连莎士比亚的剧本也常有如此改编的。我看过邦特改编的《李尔王》，他把一个本来已经有不少残酷场面的剧本渲染得更是血淋淋的，另外就是突出性的勾引。同这类根本性的改编相比，斯托柏特的变动还是属于技术性的，还没有改掉原剧的19世纪维也纳情调，人们看到的仍是一位店老板当了市长之后向一位有钱寡妇求婚的中心情节，而其中最活跃的角色仍是一个叫做克里斯多弗的小学徒，并且按照传统他仍是由

一位主要女演员穿了男装来演的。

舞台上的布景仍是现实主义的，服装也有当年中欧色彩，演技也符合英国传统，适度而不过火。剧的灵魂则在对话，改编者之功在此，演员之长也在此，真是爽脆灵活，速度极快，但仍字字清楚，说者似不费力，听者也不紧张。话剧毕竟主要是说话的艺术，喜剧更要求充分发挥口语的机智、活泼，这一点，那晚的演出是做到了。

看完戏，W陪我慢慢走下那盘旋的过道，一边说着话，不知不觉就到了华特卢桥头。此处泰晤士河面特宽。桥上灯火辉煌，而对岸的许多大建筑都有泛光灯照明，一大排白色屋子临河而立，连倒影也壮观。我好像从未看到过这样一幅伦敦夜景，不禁想起华兹华斯的一首十四行：

华特卢桥上口占

一八〇二年九月三日

大地拿不出比这更美的风景，
谁能看到这一动人的奇观
而不停留，谁的灵魂就已迟钝。……

当然，他写的是晨光中的伦敦，而我看到的是夜伦敦，时间不一样；但是立在同一座华特卢桥上，我感到我似乎对他当时的心情多了一分了解。

在伦敦的最后一天又是忙忙碌碌，但我总算挤出时间到国家美术馆走了一趟。这里也是旧游之地，我首先看了近年来新购的名画，其中有一幅画面很大的莫内的《睡莲》。莫内画了好多幅《睡莲》，但据说现在伦敦所藏的是其中分外出色的一幅。它陈列在一间地位显著的房里，

占了整整一面墙，果然是色彩淡雅，光影交错，写实而含象征意义，水乡宛似仙境。我也借此机会重看了过去喜爱的一些画家，如梵高、马奈、塞尚、戈雅，都有佳作，都仍然叫我停留好久。当然，这里陈列的英国画派的作品更丰富，从荷加斯的《卖虾女》、盖因斯波罗的肖像画一直到透纳的海洋景色。但我特别欣赏的是康斯退勃尔的《干草车》。这幅画画出了英国的乡村景色，一辆运干草的马车正过一条溪流，两个乡下人坐在车上，一个扬鞭赶马，一个注视着轮子在水中的走向，岸上近旁是大树、杂草，过去是草地，接着是树丛，后面则闪耀着一片金黄色的田野。它的复制品是美术书里常见的，但是今天看了原作，我才体会到它的画面之大，透视之深，给了我一种宽阔感。康斯退勃尔喜爱农村生活里的普通事物，曾说：

> 从磨房水坝流下来的水声，快坍的旧河岸，发亮的木柱，砖房——这些景象使我成了一个画家——我是感激的。

他的传记作者莱斯利也说：

> 我曾看他注视着一株好树，欣赏到了出神的程度，就同他看见一个可爱的孩子要一下抱在手里一样。

仅仅说他喜欢大自然是不够的，而且对于他，大自然不是人迹罕见的高山大谷之类，而是乡村常见的景象：两个人赶车过河，一群孩子在水边钓鱼，长堤上一行杨柳，天空中几堆彩云……所以才画得这样真实、纯朴，又这样长远地吸住我们的灵魂。

＊　＊　＊

这一天最后一个约会是去拜访我的老师威廉·燕卜荪教授。我已在几星期前在都柏林见到了他和他的夫人海塔，抵英后又收到了他们约我

在7月9日去吃晚饭的信。他们住在伦敦西北区离汉姆斯退特荒地不远的地方。我从地铁车站出来，走向他们住宅时正在下雨，问了几次才找到了。一座两层楼的红砖房子，有一个相当大的花园。雨一停，他们就请我坐在花园草地上，喝起酒来，那时湿淋淋的树叶还在滴水，阳光把一切照得闪亮，空气新鲜极了。那几天伦敦相当热，雨一下也就凉爽了。

我进门之后，先把从北京带来的几样小礼物送给老师夫妇：两幅荣宝斋复制的吴昌硕的水墨画以及我在不久前重返昆明时在石林买的白族的方巾和挂包。后者是给海塔夫人的，她对那些棉织品上的白族图案十分喜欢。她本人是一个雕塑家，吃饭之前还邀我参观了她的工作室，就在楼上，我看到了一些成品和半成品。燕卜荪先生本人对于吴昌硕不甚了然。一听说是比齐白石略早而且为齐所佩服的人，他就问：为什么那个时期中国出现了这样几个大画家，属于老传统而又各有创新？我说这问题我答不上来，只能提供一个情况，即两人都是又精篆刻与书法。

在座还有一对客人，即瑞典汉学家马悦然夫妇。马先生的汉语说得很好，他夫人则是原在成都生长的中国人。有两事凑巧：一是这对夫妇将与我乘同一班中国民航的飞机去北京，二是马先生说他曾译过我在昆明时代写的两首诗，收入他所编的瑞典文的《中国诗选》。

燕卜荪一家同中国的因缘是深长的。他本人1937年就来到正处于抗日战火中的中国。这时期他三十多岁，教书极认真，自己用打字机打教材（而且由于师生在流亡途中，图书奇缺，大部分材料，包括莎士比亚的《奥赛罗》整个剧本，都是他凭惊人的记忆力从脑子里拿出来的！），同时他实行了导师制，同我们每个人当面讨论作文。他单身一人来到万里外的异国，生活条件艰苦而不以为意，还在南岳山里写出了关心中日战局的诗。1946年秋天他带了妻子和两个两三岁的孩子重来北平，我刚从昆明复员到了清华园，也带了妻子去看他们。记得有一次他

同我坐在景山顶上，看着满城的秋色喝茶闲谈，他的两个孩子就在我们身边的山坡上爬着玩。

现在这两个孩子中的一个已经成了汉语专家，中文名燕谋各，正陪着我们吃饭——不仅他本人，还有他的夫人和一个十七八岁的男孩子。原来我的老师的屋顶下，也是三代同堂了。

使人欣慰的是老先生研究的劲头还不小。他出自学院派，然而又能突破学院派的局限，因此他写的书总带开创性：青年成名之作《七类晦涩》开辟了诗义分析的新领域，50年代的《复杂字的结构》是后来西欧“阐释派”文论家引为先驱的大书，60年代的《密尔顿的上帝》又破传统旧说并进而对教会一击，一直到几星期前他在都柏林纪念乔伊斯诞生百年的讨论会上驳斥美国教授和爱尔兰教士，他的建树又何止仅仅在“‘词的诗学’的演化”（乔治·斯泰纳语）一点上！他也是有名诗人，作品少而精，有人说是写得太智理化了，谁想到在50年代又成了英国一群年轻诗人——所谓“运动”派——竞相仿效的范本。他认为象征式的诗虽好，但已流行过久，所以主张要有一种“辩论式”的诗。他自己写的就是“辩论式”的诗。我想写诗的亲身经验对一个文学理论家是有好处的，而英国文学的长处之一正是由于有一连串的作家兼文论家，从17世纪的琼生、特莱顿，经过18世纪的蒲柏、约翰孙和19世纪的华兹华斯、柯尔律治、雪莱、济慈、安诺德，直到20世纪的艾略特，构成一个独特的传统。这些人知道创作的甘苦，所以谈起理论来也有血有肉，见解精辟。

燕卜荪的可亲处还在于他毫无架子。他历来就平易近人，他在蒙自、昆明的宿舍和他后来在北京沙滩附近的家成了我们这些学生常去的地方。最近几年内，他得了一连串的荣誉：爵士封号，剑桥大学的文学博士学位，英国学士院院士身份（F.B.A.）。这后者在英国公认为一位文科学者能得到的最高荣誉，要经过全体院士选举才给。那晚喝酒时，

我笑着问他：“当了院士什么滋味？”他说：“没有什么意思。英国学士院搞关门主义。我写信给院长艾撒亚·柏林谈这问题，他回信说确有关门主义。他们宁可拿钱去资助考古发掘之类的事，而不肯去帮助有才华的年轻人。”他自己则与此相反，总是尽力帮助年轻学者。我知道最近他还帮助一位中年中国学者取得了去牛津一个学院进修的机会。

他对于他教过的多少届中国学生是关心的。当我拿出一本北京出版的《外国文学》杂志的《莎士比亚专号》，告诉他哪几篇文章是他的老学生所写，而且这些人至今还在大学里教英语和英国文学，他那平素不露感情的脸上露出了笑容，并且对在座的客人说：“这些人都是我去中国第一年教的学生。”

然而等我问他是否还想再去中国的时候，他却说：“恐怕不容易了。年纪太大了。我愿意把剩下的时间用来赶紧写书，还有几本书是我想写的。”

吃完饭一直谈到快一点，我终于起身告辞了。他握住我的手说：“几时再见难说了。保重！”

燕谋各先生驾车送我回旅馆，在路上他表示感谢我这次去访他家。“今晚威廉的情绪多好，他多么高兴看见你们这些老学生！”

我说：“我们也高兴见他。他是我们尊重的老师，他也是我们青春岁月的一部分。”

1982年

第二部分　一次动情的旅行

这次应美中学术交流委员会之邀，去美访问、讲学七十天，共到了十五个地方、九所大学、三家专业图书馆，虽是走马看花，人也搞得很疲惫，倒也有点收获，触景生情处也不少，趁印象还新，写了下来。

图书馆

就从图书馆说起。

凡到过美国的，无不羡慕他们的图书馆。种种方便之处，无需多说。这次我看到了司丹福大学的新图书馆，一切现代化，读者可高踞圆凳之上，在最好的灯光下舒服地阅读，装饰富丽堂皇，连陪去的美国教授都说“花钱太多”了。

但也有不方便处。例如，几家最老的大学往往编目有几种系统，杜威式、国会图书馆式之外，还有他们自创的更老的一式，因为哈佛等校创立之时，连美利坚合众国也未成立，更谈不上国会了。而电脑所收，往往限于最近几年的书。所以查书号也不容易。

有的把书库设在地下。进出已不甚方便，室内温度又往往太高——到了四五月间还在供暖。所以我一进去，一看书架上密密麻麻地全是书，已经有点头晕，又加室温太高，往往过不多久就要赶紧逃上楼去，这时才更感新鲜空气之可贵。

书多也可以是一累。实际上，真正起作用的书并不太多。文集之类的新版本是值得注意的，但也并非都好；论著经得起时流冲刷者更是不多。这次去美，问起文学界的大书，至今受到称誉的仍是两本，即奥巴赫的《模仿论》（Erich Auerbach: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*）和寇底斯的《欧洲文学与拉丁中世纪》（E. R. Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*），都是写成于40年代而其英译本出版于50年代的老书，在我们国内也是在50年代就已有人读过了。当然，这两书虽然谈的是古旧题目，实则都在着力阐明现代

文学的精神实质，这就非当时审查书稿的纳粹检查官所能看出的了。

因此不免有些感想：与其只求书多，不如精选若干好书，成立一些专业性的阅览室，室内空间要略大，座位也要安排得舒服些，例如有沙发，有立灯之类。要使图书馆有别于办公室，有一种闲适的气氛。

不料，人家有一着比我想的更妙。加州伯克来大学在大小图书馆若干个之外，另辟了一个莫里逊图书馆，布置得像俱乐部一样，几处长短沙发，还有一些孤零零的软椅，陈列的都是最新的文史杂志和画册，另有一个“诗人之角”，放了几十本新出诗集，此外还有一个角落，让人载着耳机听音乐。原来，这是专为“消遣性阅读”开辟的，门外就标着这样几个大字。好大胆的一着！好体贴人的一着！到头来，又是怎样造福于学术文化的一着！

＊　＊　＊

美国究竟有多少专业图书馆？我不知道，但我从做研究生时候起，就心里向往两家，一家是华盛顿的福尔求（Folger）图书馆，以莎士比亚剧本善本多著称，另一家是加州圣马林诺镇的亨丁顿（Huntington）图书馆，以收藏英国文艺复兴时期著作丰富出名。这一次不但看到了，而且登堂入室，一卷在手，玩之赏之，真是快事。

两家各有特点。福尔求是国会图书馆的紧邻，白色楼房，善本书库在地下，铁门又加大锁，宛似藏金之地。一道一道的门开了又关，终于在一处书架上看到了那78本莎士比亚全集的第一个对开本，即1623年出版的F_1！别国的图书馆，包括伦敦的英国图书馆和牛津的波特林图书馆，都只有几本此书，而福尔求独占了78本之多！多有什么好处？好在可以进行比较，发现异文，确定有无临时性的修改、删页，排出一个各

本印刷先后的大体过程，等等。这在版本学者看来都是大事。本世纪中叶以来，由于欣曼等学者在福尔求图书馆里的长期研究，已对各种版本问题，提出了一个总结性的报告。我由一位主任陪同入内，不免拿下书来，查看纸张、油墨和纸上水印之类，发现这些F_1不仅在版本上是重要的，在印刷上也给人以视觉上的享受，纸张仍然白而厚实，油墨仍然鲜明，而且所用的字体也有古朴的美。装帧则是另一回事，绝大多数已非原装，而经后来收藏者改过了，红皮金字，过分富丽，只有一本所谓“文生”本（the Vincent copy），即由当时承印此书的印刷店老板William Jaggard送给他的一个姓Vincent的朋友的一本，上有Jaggard的签名，仍然保持原有的装帧，简单朴素，反而更令人喜爱。

福尔求有一附设小戏院。我演讲的那天晚上，就由馆长请我看戏。这戏院内部陈设仿古，除了舞台不是所谓“裙形”（the apron stage）而仍是后来的画框式之外，一切都力求近似16、17世纪的戏院，只能容观众二三百人，空气是亲切的。那晚演的是《仲夏夜之梦》，导演是英国人，演员也有经验，照例把那一度长了驴头的工匠包顿演得出色。看完戏，在五月夜晚的华盛顿的街头站着，看着从戏院里缓步走出来的男女观众，感到莎士比亚在现代西方生活里仍是一个重要的“存在”，他使人们仍然有梦幻般的夜晚，从而也就活跃了他们的想象力。

＊　＊　＊

福尔求还有一个出版部，出了不少好书。这些书的素材从何而来？主要来自图书馆所组织的各种学术演讲和讨论班。许多有名的学者被邀请来到这里，担任这类活动的主讲人。馆内有食堂，学者可以就在里面吃午饭。食堂也可作讲演厅，有时候，他们就是一边吃饭，一边听演讲。

它也有自己的修书工房。这房相当大，设备齐全，少量机器之外，满满一墙挂着榔头锥子等手工工具。只有一位师傅在里面，他是从波罗的海附近地方移居来此的，英语还说不好，但却很爱讲话。原来他出自装帧工的世家，父、兄都操此业。他对我说了半天东方的棉纸、宣纸的好处，在修书过程中都是极为有用的。他又让我看各种皮张，红蓝黄紫黑白等色都有，他摸着它们像是有一种特殊的愉快。这里面还有世代相传的工匠的骄傲，这在今天这个尽是平装书、纸面本的“机械复制”时代是十分可贵的。

＊　＊　＊

亨丁顿的特色在于它是“三位一体”，既是图书馆，又是画廊，又是大花园。

还可以加上一点，它的近邻就是加州理工学院，而加理的建筑极为出色，例如密里根图书馆是一块拔地而起的黑色大理石，一条长长的厚板，而两旁是黄色的西班牙建筑，有着有拱门的长廊，后面则是小桥流水式的东方庭园。加上加州的阳光、蓝天和鲜花，在我所见过的十几所美国大学校园里是最使我倾心的了。

然而亨丁顿却另有胜景。图书馆本身是一种牧场式的平顶屋子，开朗，出进方便。围绕着它是一个一个互相联结而又各具特色的花园：玫瑰园，日本园，禅园，澳大利亚园，热带园，沙漠园，还有一个水莲池。其间有山坡，有溪流，有桥，有石路、小径、亭子、日本式建筑、大片大片的树林和草地。

带领我穿行其间的索普教授担任了二十多年的馆长，在他任内收购了许多善本书，然而他更得意的似乎是这些园子，走得气喘起来，却还

不住地指点园林花木，说何者是他经营，何者是他授意，特别骄傲的是那个禅园和日本建筑，我看了也颇动心，因为那建筑何其像我在北京居住的日本式小屋——人人都说太破旧了，该搬进大楼去了，而我们夫妻两人则虽经一次火炉煤气的严重中毒而至今还在依恋的旧居！

当然，亨丁顿吸引四方学者的仍是书。原来以英国文艺复兴时期的著作为重点收藏对象，近年来扩大到了美国文学。

同福尔求一样，它对前来研究的人提供各种方便。我知道会在这里碰到许多想见的人，却没有料到能遇上包厄斯先生（Fredson Bowers）。

包厄斯是英国文艺复兴时期剧本的版本专家，学术刊物《版本研究》的主编，从40年代后期起就是美国考据学者中的领袖人物。我自己那一代在英美留学的文学研究者迷于版本和考据，犹如当今这一代的留学生醉心于文学新理论一样，因此对于包厄斯的所编所著，是颇有接触的。我还以为他一定是个盛气凌人的学阀式人物，因为记得他对现代英国的莎剧考据大家格雷格（W. W. Greg）也曾挑剔过。

不料见到的是一个说话轻柔、脾气不错的老学者，现已年过八十，早从弗琴尼亚大学退休了，但还在搞研究，而且仍是搞考据，最近还发现亨丁顿所收藏的某一善本中错页的事。他告诉我这一点的时候，仍然又高兴，又得意。

我问他：“为什么你编的戴克（Dekker）全集里，只注版本异同，而一点不注内容呢？”

“啊，那个，”他笑了。“时间，完全是时间关系。你知道，生也有涯，知也无涯……”

接着他说：“这注内容的工作已经由我的一位学生承担起来了，他已经另出了内容详注，可以补充我所编的全集了。”

“当然，我也看过你替纳波柯夫的文学讲稿写的序言。这讲稿似乎就是你编集的。”

“不错。其实我也在福克纳的手稿上下过功夫。”

这就是说，他曾用考据莎士比亚的认真、细致的态度搞过现当代文学的研究，这一点是同格雷格等英国考据学者不一样的。

后来，我又在一次宴会上看到他，他的夫人——一位小说家——也来了。主人是16世纪文学专家哈里特·司密斯（Hallett Smith）教授，《诺顿英国文学选》上卷中的16世纪部分就是他编的。索普教授夫妇也在座。在这里我听到的主要是回忆：回忆他们当年在哈佛大学吉屈里其教授手下读书的情形，博士生考试的严格，问题的无奇不有，等等，也回忆他们同我在牛津的导师威尔逊教授的交情，对于他的博学和才华——“世界上最有学问的文艺复兴研究者”——的赞叹，对于他的终未完成《牛津英国文学史》中《莎士比亚卷》的惋惜，等等。

包厄斯显得很健谈，词锋也越来越锐利了。

然而第二天，当我再去亨丁顿的时候，我发现他又在一间特设的玻璃小房里，用一架陈旧的小打字机在埋头工作。为了不让打字的声音吵了别人，这小房对外是隔音的。

我又羡慕这隔音小房，又觉得还有大千世界在呼唤着我……

1985年

才女们

重访美国，才知女权运动影响之深。

原来我以为女权运动仅是一时热闹，说不定已经烟消云散。

其实不然。就在我所研究的专业里，也出现了它的影响。

我此番去美，主要目的是要了解美国文学研究界对于文学史的看法。仿佛听见人说：文学史已不时兴，没有多少人对它有兴趣。

其实又不然。别的不说，有两种大部头的美国文学史正在编写中。一种是哈佛大学教授萨克梵·勃柯维奇（Sacvan Bercovitch）主编的五卷本《剑桥版美国文学史》，另一种是普林斯顿大学教授艾莫莱·艾略特（Emory Elliott）主编的一卷本《哥伦比亚版美国文学史》。编者是各大学的名教授，出版家又是大学出版社中有声望又会做生意的两家，显然是研究者和读书界都对文学史有相当大的兴趣。两位主编我都遇到了，也都成了我的朋友。

他们告诉我：美国文学史的内容（canon）将大异于前。首先，它们改变了过去以白人为中心、以男性为中心、以艺术文为中心的做法，要包括更多少数民族、妇女和大众传播工具之类的材料。

这里就已看出了女权运动的影响。

还不止此。不只要加进更多的妇女作品，还要对已经知名的作品（包括妇女作品）从妇女的观点重新评价。

一本两位女士的论著《顶楼上的疯婆子》应运而生。我没有读过它，但曾听人说过它的论点。它以夏洛特·勃朗蒂的名著《简爱》为出发点，其论旨是被洛彻斯透关在顶楼上、后来遭火烧死了的他的前妻疯婆子与简爱实是一人，或同一女性的两面；在男性中心的社会里妇女的命运不是发疯，就是成为玩物。

两三年前，美国现代语言学会（MLA）曾召开一会，集中讨论文学史的问题，一位女学者慷慨陈词，说是不应该忘了反战运动、民权运动、女权运动风起云涌的60年代，应该用那样的精神来写美国文学史。据艾莫莱告诉我，当时会场上热气腾腾，长时间掌声不息。

这样的精神气候使得一些大男子主义者也要三思而行。它成为文学史背后的“意识形态”（ideology）。在讨论文学史的时候，这个字是经常出现的，就在爬满了常春藤和绿叶的东部老大学里也这样。

这些大学的英文系——一向骄傲、以学术堡垒自诩的英文系——也不得不让妇女充当了正教授，而且有不少还是讲座教授。

我见到了三位这样的女教授。她们全到过中国。我是在北京初次认识她们的，这次是重见了。

按照见到的先后，第一位是芭芭拉·亨斯坦·司密斯。

她曾出席1983年9月在北京举行的中美比较文学学者会议，以她的口才震惊了全体参加者——不是那种讲究词藻、带点表演性质的口才，而是说话清楚、明快、条理分明，短短几句话就打中要害。她是宾夕法尼亚大学的教授，写过几本有名的理论著作，一曰《诗的结束》，又一曰《在言词的边缘上》（1978）。后者是驳英国文体学者罗杰·福勒的论点的。“她认为〔福勒及其同行的〕文章大多言过其实，缺乏说服

力，不仅术语含糊、立论失当，而且所得出的结论也幼稚可笑或莫名其妙。”这几句话是我的年轻朋友钱佼汝对此书的概括（见《英语文体学的范围、性质与方法》一文，载于《外语教学与研究》1985年第2期），足见司密斯见解的精辟和词锋的锐利。但她研究的主要领域是“叙述学”（Narratology），在北京开会时宣读的论文就是探讨灰姑娘这一民间故事的。她认为虽然各种不同民族不同语种都有同灰姑娘大体相似的故事，但是它们之间并不存在一个共同的最初原型。

宾夕法尼亚大学并不在我的旅程表上，我是在普林斯顿巧遇芭芭拉的。在听一次名为“高斯批评讨论会”的场合，我正在准备听司蒂芬·格林勃拉特讲《乐园里的戒严令》时，忽听背后有人叫我，一看正是司密斯教授。我们两人都走出座位，在过道里对谈了一阵。我只来得及告诉她我读过了她那本《在言词的边缘上》，还没听清她说她的最近新作的内容，演讲会就开始了。

这一次她是“惊鸿一瞥”，然而风度依然，一双大眼依然闪耀着机智，微笑里依然又带深情，又带嘲弄。

＊　＊　＊

第二位是海伦·文德勒。她曾来北京我所在的学校作过两次关于美国诗歌的演讲。我也爱好诗歌，因此同她谈得投机。她听说我要来哈佛，早就约好第二天请我吃晚饭。

她自己开车把我接去。在查尔斯河的对岸，一座豪华的旅馆的十四层上有一家“皇后饭店”，以中国烹调出名，然而我所点的“对虾——北京烧法”却是用白水煮的。这倒不妨碍谈话。

我们谈的不全是诗。人生毕竟比文学更重要，而人生包括了信仰和

压迫。她原是一个天主教徒，但现在已经“偏离”了。提到压迫，她以哈佛为例，说明黑人进来不易，进来了仍有无形的压迫，例如她教过一个黑人女生，因动了几次手术而影响学业，但是管她的白人女助理员（往往由研究生担任）毫不同情，主张让她退学。如果是白人，那么助理员会替她向学校说话。这就是无形的压迫。

她同时在哈佛和波士顿俩大学教文学，最近写了《济慈的颂歌》一书，是研究济慈所作六大颂歌——《夜莺颂》、《希腊古瓮颂》等——的专著，博得了新旧各派学者一致的好评。我对于喜欢济慈的人总有好感，于是我告诉她：我自己正在逐篇重读济慈的诗，为了写我那《英国诗史》中的济慈一章，不知她那本专著的中心论旨是什么？她说：过去的批评家总以为这六个颂歌美则美矣，但互不相关，似乎各是一时感兴，而她则发现，它们是连贯的，有一个统一的主题。济慈决不是那种只凭感情冲动写诗的“浪漫派”，而是一个思想深刻的民主派。

几乎是同时，我们背诵起济慈的诗行来：

谁也别想篡夺这个峰顶
除了那些把世界的苦难当作苦难
而且因此而日夜不安的人！

呵，多么饱含正义感的深刻的诗行！读文学的人首先就要熟读这样的名句！

后来，我们品评起文章来。她的意见极为明确：“美国学术界多的是枯燥无味的论文，而想写得雅一点的则动不动引经据典。这就类似以认识要人多而自傲的社交风气（name-dropping）。我喜欢的则是透明的风格，是直截了当说出自己想说的。”

我看着查尔斯河上荡漾着的灯光，心里感到爽快。这沉沉夜色笼罩了两岸多少学府，多少图书，却还不能扼杀性灵。

另一位芭芭拉，哈佛的勒华尔斯基教授，是另一种典型。在课堂里，她是密尔顿专家，继其专著《新教诗学与十七世纪宗教抒情诗》（1979）获得美国现代语言学会的洛威尔奖金之后，另一专著《〈失乐园〉与文学形式的修辞学》（1985）刚由普林斯顿大学出版社印行；在家庭里，她是主妇、母亲、厨子；在国际学术界的交往里，她是一个最热心的接待者和最体贴的朋友。

这后者我是身受其惠的。我在哈佛的日程表全部由她安排，这当中除了招待会、宴会和演讲之外，还包括一次英文系博士生口试的旁听和一次到她家所在的罗特岛的普鲁文斯登市及其附近海港纽堡的出游。她开车接我，送我，带我去怀特纳图书馆领证，陪我去听音乐会，又把我接到她的家里，认识她的丈夫开安——一位历史学教授，又一同去纽堡。那个大西洋岸边的小港过去是富豪们度假之地，司各特·费兹裘洛尔特的小说《伟大的盖茨贝》就是以此地为背景的。我在纽堡第一次闻到了北大西洋海水的盐味，在海滨沙滩上让冷风吹拂自己，又在一家船形的水边饭店吃了龙虾。

在哈佛的第一天，她刚把我送到招待所，半小时后就又开车来接我去听欧文·霍的公开演讲。我因旅途劳顿，在座位上昏昏欲眠，回头看她，却是全心贯注地在听演讲，有时笑，有时说话应和或反对，像一个大学初年级生那样认真。

然而在口试场上，她却是一个老练而又和善的发问者。这是一次博士资格考试，及格了才能进一步写论文，面对着三位考官的是一个从英国来的女生。三人轮流发问，足足问了三小时。应该说，这是比论文答

辩更不易准备的考试，因为考官可以在考生的专业范围内，随便提任何问题。三位考官各有分工，芭芭拉专问英国文艺复兴时期文学，另两位一个问现代文学，一个问美国文学。这位女生怯生生的，有点紧张，然而坚持了下来，而且她的回答在我听来是相当好的。等到问题提完，考生退场，考官们商量了一会儿，再把考生叫了进来，由主考对她宣布说：考试及格，然而成绩只得中上，原因是，答虽答对了，但不少处答得过泛，没有紧扣题目，不够具体。

后来，芭芭拉告诉我：考生的缺点之一是对重要作家集子的本文不够熟，例如密尔顿的《失乐园》之类她就不能成段成段地引用。熟读本文，这是她对一切研究生的要求。

不止是她。凡我所遇见的文学教授，总是在阐释了或议论了新派文学理论等等之后，归纳出一点：必须熟读本文，要读全读透。

这一点，也反映在流行的大型英美文学选本里。过去我们做学生时，选本对长篇作品总是节选，因此选本也不厚。现在则选本总是厚厚二大册，重要长篇都全文收入，例如莎士比亚，《诺顿文选》第四版（1979）就选了《李尔王》和《亨利第四》两个整剧。这对学生有好处，花二十元买一套，自己就拥有一个从古到今的名著合编了。这也促使学生多读原著，而不是只将作品作为谈助；文学毕竟是要亲身体验的，而不是仅仅议论的。

因此，最负盛名的大学者也舍得花时间和精力来编这类选本。这是基本工作，没有人看轻。再以上述《诺顿文选》为例，主编是康乃尔大学的老教授M. H.艾勃拉姆斯，专著《镜与灯》的作者，在浪漫主义诗学的研究上其成就之高是公认的。分编者也是一时之选，这当中就包括了芭芭拉和我后来在亨丁顿图书馆里认识的海力特·斯密史教授。

＊　＊　＊

我是在加州大学伯克莱分校遇到阿维塔尔·朗耐尔的。

她年轻，三十岁出头的样子。小小的个儿，略见瘦削，皮肤白白的，睁着一双黑色的大眼。有时穿一件天蓝色披肩似的外衣，随便地搭在赤露的双肩上。

她的风度，与其说是美国的，毋宁说是法国的。

果然，她法语德语都说得极好，这一点在美国的大学教师群中是不多见的。

在比较文学系毕业典礼后的招待会里，菲力浦·台蒙教授——在伯克莱的接待我的主人——介绍了我们相识。正说话间，另一位老教授凑了过来，说了几句捧她的话，说她在某次学术会上所读的论文如何如何精彩。

我这才知道，她是研究新派文学理论的。我在国内也看过几本入门书，但是说实话，我并不了解，倒是充满了问题。这样，我们就定下了下次相见的时间。

是在一家叫做Henry's（亨利记）的饭馆里吃晚饭，在座还有她的女伴，一位教西班牙文学的助理教授。她带来了一些她的论文的抽印本。后来我翻了一下，题目很专门，也不好懂。

但是她作为最新理论的阐释者，却是完全有资格的。原来她曾在巴黎第八大学讲过课，而且是做雅克·台利达（Jacques Derrida）的助手。

“我帮他建立了一门课，”她说，“但你知道第八大学是什么样子

么？设备最差，离中心很远，学生几乎全是移民——也就是大教授们不去的地方。还是靠了社会党政府的支持，台利达才升成了正教授。可是不管那一套，我们拼命干，我一天跑几趟，总算把课开起来了。”

她说话极为直爽，词锋虽锐利，却似乎不在乎别人同她争论。

因此我提出了在这种场合人们照例会提的某些问题：为什么要用那么多术语？为什么老是那么抽象，而没有能够细致地分析一个具体作品？层层剥离的分析法到底要把文学理论带往何处？等等。

饭馆里人来人往，声音嘈杂。我未必完全听清，但阿维塔尔的主要回答似乎是：新理论是同新的政治理想有关的，是反传统、反控制的。正因为统治阶层用滥了理论术语，所以有必要创造新的术语。要向习惯势力和它们的价值观挑战，而又想写得清清楚楚，就会不知不觉又坠入它们的大网，到头来失去了一切锐气。……

“对不住，”我说，“但你们的出发点也是一种传统，一种以索胥儿语言学理论为基础的新传统，而索胥儿也许不是无懈可击的。他将语言抽象化为一种系统的论点已被语言学家们奉为天经地义，然而燕卜荪早在他的《复杂字的结构》一书里对它提出了挑战，而‘共时语言学’的完全排斥历史也是不科学的。……”

饭馆毕竟不是可以进行学术讨论的地方。所以不久，我们就谈起美国社会来。在这方面，阿维塔尔和她的同伴又都是不满现状的。

“黑人的四分之一蹲在监牢里，这就是现实。另一方面，我们这个社会倒是真正开放的。”

“这一切怎样反映在你们的文学里呢？”我几乎是本能地、不假思索

地用了“反映”这一老术语。

她的反应迅如闪电。“文学反映任何东西么？”

我笑了。我已经被钉住了。

1985年

新英格兰的思想气候

上面已经说过，我到哈佛大学的第一天，行李刚放下，就被芭芭拉·勒华尔斯基教授拉着去听一次公开的学术演讲。

先说一点闲话。美国各大学除了图书馆之外，吸引人的还有这些频繁举行的学术演讲。不是上课，而是对公众演讲。这类演讲的费用都是由私人或基金会捐的，或为纪念某人而设立，所以往往标以一些人的名字，如普林斯顿的“高斯讨论批评会”就是为了纪念过去对大学出过力的克里斯钦·高斯教授的。

这类演讲无不是郑重其事地很早就约定专人来讲，广贴海报，而讲者也无不事先认真准备，一般都是写出讲稿来念的，因此固然要有学问又能写文章，念的本领也很重要。听的人师生都有，市民也可参加，一般是来者不拒。讲完总有提问，讲者往往都有应付问题的本领，往往能做到要言不烦，或警辟，或幽默，对于反对的意见即使反驳也往往是尖锐而不伤和气。讲完总有酒会招待讲者，使听众和讲者的朋友们能在融洽的气氛里再多谈一会儿。

我认为这类应是中国留学生常去的场合，可学的东西太多了。我国的大学里也有这类的公开学术报告，但还不够“制度化”，举行得不经常，题目之类无计划，还没有哪家讲座已成为全国知名的学术活动。

＊　＊　＊

芭芭拉拉我去听的，是欧文·霍讲爱默生思想。他一共讲三次，这是最后一次。

霍不是哈佛老师，他是别的大学的教授，而且是一个没有高级学位的教授，因为他是靠在报纸杂志上写文章成名的，也就是完全凭自己奋斗出来的。我读他的文章很少，所以这次听讲也就是我对他的才学的初次品尝。

果然不凡。他有深度，又有文采。虽然那一天我因旅途劳顿，头脑昏昏沉沉，几度想打瞌睡，但大体听懂了他的要点——越到后来，越听得分明，因为那时睡意已无，完全清醒了。他所探讨的问题是：爱默生思想的精粹是什么？还存不存在于今天的美国社会？他认为爱默生写《美国学者》一文，是论知识分子在美洲新社会里的作用的。新社会要摆脱欧洲旧传统，要平等，自由，但又要开明，宽容，特别是对于“思索的人”，即知识分子。而后来美国的发展，却是物质主义占了上风，相应而出现了一种反知识分子的倾向，若干作家——如海明威——就有这种倾向。几次总统选举，也清楚地表明了这一点。但是事情的另一面却是：爱默生思想仍然有影响，知识分子也仍然有力量。他认为眼前美国社会的保守风气是会过去的，已经有些迹象表明爱默生思想的复苏。

霍论点鲜明，口齿清楚，只有这里那里的抽象大词表明他是曾经浪迹纽约的文化人。

等到提问开始，我看到霍使出了另一手招数：挖苦。他对于第一个起来质问他为什么要讽刺极左分子的发言者——一个衣衫褴褛、满脸胡子的高个子——毫不客气，嘲讽之外加以挖苦。也许是我还不熟悉美国文化界的辩论的通常做法，总觉得霍比一般教授要刻薄些。毫无疑问，他是千百次激辩的过来人，在这样的场合是完全懂得该怎样对付论敌的。

他这次演讲的作用之一，是使我想好好地重读爱默生，特别是那篇

《美国学者》。

＊　＊　＊

事有凑巧。紧接此后，在哈佛研究的北大教师张隆溪和他的爱人唐薇林两位陪我出游，去到腊克星顿和康考特，看了爱默生和霍桑住过的房子，凭吊了梭罗住过的小屋的废墟，并在华尔腾湖周围走了一阵。

湖不大，却极清幽，四周的小山和山上的大树隔住了外面世界的尘嚣。管理处设想得周到：大体维持原状，不搞现代化，坡上林间不修水泥路。我在湖边的小径上漫步，想着梭罗的为人。

梭罗是奇人，但不是我们的所谓隐士。他以自然界的动植物为伴，自耕自食，把他的随感写进了《华尔腾》一书；然而同时，他在思索着社会里的大问题，又写了《论公民之不服从》(1)一文。公然提出公民有权不服从政府，这是1774年美国革命精神的真正体现，也是从洛克的社会契约论以来的启蒙主义的进一步发展。它也造成了巨大影响。印度的甘地是读过梭罗此文的，美国社会里各种各样的离经叛道的人更无疑是从各种渠道受过梭罗的思想的熏陶的。

梭罗、爱默生、霍桑出现在同一时代、同一地方，都是对美国建国以后的社会怀抱着理想但又有深刻忧虑的有心人，都写下了巨著。他们帮着形成了新英格兰精神。这里面有民主思想，叫人勤奋、勇敢而诚实，敢于抗击任何不公正的东西；为了充实新社会的精神生活，这些有心人还在清教徒主义之上补充了神话、象征和同大自然的亲切关系。新英格兰精神也有阴冷、无情的一面，表现在商业上的精明，不顾一切地追求利润，无所忌惮地向外扩张，也表现在把赛兰姆的女巫以及类似的无辜者私刑处死。

梭罗是早已对这阴冷的一面深有所感，才写下了他的名文么？我站在他那小屋的废墟上，看着山底下清澈的华尔腾湖，想了半天。

＊　＊　＊

新英格兰确实是寒冷的，6月里的天气还需要穿呢子衣服。我从波士顿继续前行，坐公共汽车到了安茂斯特城，在马萨诸塞大学的校园中心里暂时息脚。

到那里是为了谈校际交流、合作编书的事。见到了校长、副校长、系主任和若干位教授，一连串的约请，几乎没有一点空闲。

但我还是找了一个下午，由两位在那里进修的女教师陪着，去到安茂斯特镇上，看了艾密莉·迪更生一家的旧居。

这又是一个奇人。几乎是一生足不出户，也没有结婚，却暗中写了一千余首小诗，经过长时期的默默无闻之后，到现在全部出版，成为美国文学史上继惠特曼之后的另一大诗人。

房子不大，一座普通的两层楼建筑，外面有绿草鲜花，室内却是朴素无华。女诗人的卧室墙上挂着几张旧相片。有一张是一个她可能爱过而终于放弃的男人的相，另外一张照了她的父亲，一个牧师，据说热心教育事业，但相片上的神情却是异乎寻常地严厉。

这严厉使我停步。窗外是艳阳天，室内的女人却只能在这严厉眼光的注视下偷偷地写文字简单而内容奥秘的小诗，直到在这白色床单灰色披肩的素净的环境里死寂——在这里，我不是看到了新英格兰精神又一侧面么？

＊　＊　＊

最后仍是回到了哈佛方场。经过此番旅行，它的红砖建筑变得温暖起来。

有些人觉得哈佛方场太小了，那红砖建筑也不够堂皇。我倒无取于别的东部有名大学的宽广的校园和各种仿古的石头建筑，即所谓假哥德式建筑，因为至少哈佛的建筑是真实的，不故意追求古雅，而且18世纪后半叶的乔治式红砖房子有其本身的情趣，而屋子连着屋子只露一个方场也显得亲切。我住在哈佛教师俱乐部，就在校园的边上，到图书馆、博物馆、讲演厅去都只需几分钟步行，方便得很，心情也就恬适起来。

哈佛的创立早于美利坚合众国。我看见有一个汲水的旧铁架，是最初的哈佛学生打水的地方，而最初的学生是读神学的。这一点同欧洲的老大学相似：巴黎、牛津等校起初都是教士们聚居读经之处。今天哈佛仍保有它的神学院，没有切断它同欧洲新教主义之间的脐带。

哈佛也将欧洲文化的其他方面传进了新英格兰，像是想用欧洲的“甜蜜与光明”来调剂新英格兰精神的严峻。同欧洲古大学一样，它十分注意希腊罗马的古代文学、史学和哲学。一直到20世纪初年，哈佛英文系尊崇德国学派的研究作风，承袭了它的严谨，也承袭了它的烦琐。

今天的情况如何？

同欧洲的联系仍然是密切的。三个图书馆、五六个博物馆里仍然以欧洲文物为主，师生仍然在编罗艾勃古典文库里的新项目，哈佛出版社仍然在出着有关亚里斯多德的新论著新译本，很可能哈佛认为它在欧洲古典文史的研究上一点不比巴黎和牛津差。然而哈佛的门开得更大了，早已从亚洲、非洲、拉美、大洋洲等等地方涌进了新思潮新学问。

学问的国际化是在哈佛明显可见的。校园里走着有各种外国名字的教授和研究生，土生土长的美国学者里也有众多向往世界文化的人。

我似乎在几位教授身上看见了这样的向往之火在闪耀。

哈利·勒文是老一代的学者了，事实上也已经退休。然而他还在研究。就在我停留的时候，他还作了一次公开学术演讲，题目是关于弗兰西斯·培根的，显然是对于英国文艺复兴的思想气候再来一次探测。我错过了这次演讲，但在他家的一次午宴席上我有机会问他对于新派文学理论的看法。他的回答是：过去英美的文学批评只着重作品而不讲写作过程，其弊在不够理论化；而今天则相反，其弊在过分理论化。

这样的“一言以蔽之”有无道理？至少，他是一个深知此中奥妙的过来人。他以研究16世纪英国剧作家马洛成名，后来却变成乔伊斯作品在美国的最早的评论者和推广者；他又是经常关心当代创作的一人，同埃特蒙·威尔逊等作家的友谊是人所共知的。哈佛的第一个比较文学讲座教授是他；他的关于多种文学的多种著作表明他对于欧洲古今重要语言的掌握，而他关于现代主义的专著又表明他对于文学理论问题和当代思潮的关注。然而他又是谦逊的。当他在餐桌对面同我缓缓地轻声地谈着的时候，没有一点矜持的神气。

接着，我见了堂纳尔德·范格教授。他只有四十多岁，说一口好俄语，是哈佛的斯拉夫文学教授。他也是我在北京讨论会上见过的，所以是老朋友了。这一次，我们坐在一家咖啡店的露天座上谈了一下午。他也是关心新理论的，但他所介绍的不是法国的先锋派，而是已故的苏联文艺家米哈依尔·巴赫金，而巴赫金的复调理论和对于社会历史因素的重视既是新颖的现代理论，又足以纠正形式主义的缺点。范格也精通法文，写过对比拉布雷与陀斯妥耶夫斯基的专著。

这是另一个沟通哈佛与欧洲文化的学者，也很关心中国文学和文学研究的现状。在那个下午的谈话里，我们逐渐从大的文化背景谈到了每人自己，出现了自传式的倾吐……

＊　＊　＊

然而尽管有这么多风流人物，爱默生心目中的“美国学者”又何在？

在一个意义上，勒文、范格和我在前文说过的才女们都是。

但我还要在一个特殊美国的领域里再找，这个领域就是美国文学。

这是个新领域。所谓新，是指二三十年前，就在美国，也颇有些有影响的教授不承认它是一个独立领域。大学里只有少数几门美国文学的课程，特别是难于见到现代文学的课程，犹如解放前的中国大学的中文系不会开课来专门研究鲁迅和茅盾一样。

当然，有例外。40年代在哈佛，就有一位研究美国文学卓有成绩的青年教授，他就是F. O.麦息生。他的厚厚一大册专著《美国文艺复兴》就是研究爱默生、霍桑、梭罗、惠特曼、麦尔维尔那些巨人的，至今仍是出色的巨制。

现在，麦息生的工作由别的哈佛教授承担起来，美国文学在哈佛已是一个生气勃勃的独立专业。

这当中，有两个人作出了特别贡献：他们是旦尼尔·阿伦和萨克梵·勃柯维奇。

阿伦来过中国。他的著作《站在左边的作家们》是我国研究者知道的。他请我到学生宿舍去吃午饭，每人自端盘子，各要各的菜，然后放

在一个专门留给教师的桌子上吃起来。一同吃饭的人里面有名教授兼作家乔治·斯泰纳的儿子，在哈佛当助教。阿伦给了我一篇他的论文的抽印本，题为《给一个中国朋友的信》，是讨论美国知识分子的地位和作用的。同霍一样，他立论的出发点也是爱默生的《美国学者》一文。他已经退休，但还保留着他在英文系的办公室，因为还在进行着一项规模很大的研究，像是整理出版某些美国作家的书信。

“美国文学研究正是方兴未艾，”他说，“保守派无能为力了。”

他不喜欢保守派，特别是当前美国政府里的那些人。同欧文·霍一样，他希望能看到他们倒台的一天。

“你退休了，那么谁继任了你的讲座？”我问。

“萨克梵——他是我从多少人里选出，由我自己向学校推荐的。一个非常好的人，有眼光，有能力。”

这位萨克梵·勃柯维奇我已经在前文提过，他是剑桥版五卷本美国文学史的主编。年纪不大（可能是三十几，可能是四十出头），和气，对生人说话不多，但是很诚恳，很实在。我已经在不同场合见过他，但他还一定要在俱乐部里请我吃晚饭。

我们谈的，自然是文学史写法问题。他知道普林斯顿的艾莫莱·艾略特已经同我谈过许多问题，所以主要只谈一点，即他的文学史里将不为大作家辟专章，而把他们的活动分到有关的章里去叙述。

这将是文学史写法上的大革命。试想能写中国文学史而无李白、杜甫的专章么？

然而当时无法细谈。我倒是在那次晚饭席上证实了一件事，知道了

一个消息。

证实的是：他的名字之所以称为萨克梵，是因为他的父母替20年代被美国法庭处死的两个意大利穷移民——萨柯和梵塞蒂——鸣不平，所以把两人的名字合起来，给新生的儿子作为名字。这事我先已听人说过，现在萨克梵本人证实了它。

消息是：萨克梵就要去中国。他将像我一样，由美中学术交流委员会根据高级学者交流计划邀请，只不过行程是由美去华。

这就太好了。我期待在北京接待这位将不负爱默生所望的“美国学者”。

1985年

---

(1) 这是通行的题目。作者原题是《对政府的抵抗》。

中心的绿洲

如果生活节奏可以模仿音乐的话，那么我在堪萨斯城的几天是西班牙吉他同美国爵士乐的合奏。

堪萨斯市与西班牙的塞维尔城结为姊妹，在它的建筑上——特别在阿尔米达广场周围——有莫尔人的遗风，圆门，拱窗，宽走廊，墙上地上都有镶着各种颜色石子的彩图，屋子的颜色以黄色红色为主，情调是西南部欧洲的。

堪萨斯又是爵士乐兴起之地，其盛况据说仅次于新奥尔良一地。这类爵士乐节奏虽然急骤，但还不像后来的流行音乐那样几乎是疯狂一般，唱的歌也还没变成后来那样的嘶叫，而勃鲁士的哀歌，常常是叫人心碎的。

后来我果然有机会去参加了一次群众性的歌唱会。在一条河的两岸石坡上草地上，聚集了几万市民，躺的坐的都有，在听几位黑人歌手站在一个临时搭的小台上通过扩声器唱歌。

陪我去的有这里密苏里大学音乐学院的副院长汉弥尔登夫妇，一位叫迈可的青年教师（他同时也领导一个爵士乐队），一位叫沁息亚的女研究生（她也弹钢琴，正在读音乐博士学位）。我跟着他们，从一岸走到另一岸，穿插在人群里，有时还要跳过一道石砌的水槽。人群当中，这里那里，还闻得着烤肉的味道，有的是小贩卖的，有的是人家带了烤肉机来自烤的。

这一夜相当热，所以大家都衣着随便，穿汗衫、紧身裤或布裙的到

处都有，主要是些年轻人，他们要在这星期天晚上再痛快玩一阵，明天就该上班了。

空气是嘈杂而亲切的，人们脾气很好，好像在这种空气里谁都可以随便同谁讲话，没有你/我、本地人/外地人那一套。

那歌声起伏着，有时群众跟着唱，甚至手舞足蹈，使得这空气更亲切了。

＊　＊　＊

从群众歌会出来，主人们兴犹未尽，又带我走进一家饭馆。

饭馆好像同航海有点关系，或借它增加色彩，进门一个地方挂着一个大铁锚。屋顶低低的，酒气浓浓的，到处都有人。我们站着等了一会，还亏得那位青年教师有熟人，才找到一张桌子坐下来。

这里有一个乐队，演唱二三十年代的爵士乐，人们也可以在桌子与桌子之间的小小空地上随乐起舞。我看见跳得最起劲的是两对老夫妇，特别是一位老太太，几乎是每曲必舞，跳得认真，像是竭尽全力以赴，而且也确是跳得很好看。她的白金长发不再光彩夺目了，是要在这急管哀弦中追回那些舍不得忘记的往日么？

＊　＊　＊

另一个晚上，两位教授，一男一女，陪我在一家戏院吃饭。这戏院称为“华尔陀–爱斯托里亚晚餐戏院”，客人可以一边吃饭，一边看戏。一进去就每人手拿一盘到台上一张大桌上随意选取食品，然后走下来在戏院里找到桌子和座位，坐下用餐。我们的桌子是在低低的二楼上，凭栏而坐，边吃边看。这时台上已撤去大餐桌，一群密苏里大学的男女青

年在唱歌了，边唱边演。节目中有《老人河》，只不过歌词同保罗·罗勃逊唱的不同了。

但这只是序幕。不久正剧上演，是一个喜剧，剧名《杜克》，演的是一个人在医院做了改变性别的手术，回到原住的公寓后的种种遭遇。演了三幕，幕间有刚才唱歌的女生到桌旁来问要什么饮料，喝草莓泥加冰的各赠一个长啤酒杯，上面就印着“杜克”一字。

＊　＊　＊

以上种种是典型美国风俗，因为堪萨斯市是一个典型的美国内地城市。

如果你看看地图，你会发现堪萨斯市正在美国的中心。

多少年前，这地方被称为“通往西部的大门”，来来往往的都是商人、投机者、牛仔和少数有冒险精神的女人。地方大概很荒凉，特别是向西的路上，大篷车走上半天也碰不到一家店一个人。

如今这一切变了。堪萨斯市的绿化搞得特别好，而且处处留出宽阔的草地，使人感到这城市开朗，悠闲。

还在城里建起了一座博物馆，其中的中国部分就有不少精品，而且陈列柜完全现代化，灯光悦目，人一走灯就自动灭了。

又在这里办起了一所大学，即密苏里（堪萨斯市）大学。著名的密苏里新闻学院却不在这里，而在哥伦比亚市的另一个密苏里大学校园。堪萨斯校园的密大是由几个当地原有的学院组成的，底子比较薄，博士点不多，但却办得很有生气，医学院工学院法学院都有特色，近年来又在历史、文学艺术等人文学科下了本钱。

我到达不久，主人米彻尔协理副校长和曹根劲格系主任就建议我去看“表演艺术中心”。到了那座土红色的现代建筑，我发现里面有一个戏院和一个音乐厅，设备都是最新的。为我导游的女教授是中心的负责人，对于那个戏院特别感到自豪。舞台可以变成任何形状，包括伊利莎白时期的裙形舞台，观众席上每个位置都可以看清表演，而且一部分座位可以临时移走，只要一按电钮就成。正是在这里，不久以前，一些美国学生在我国名演员英若诚的指导之下，用英语演出了巴金著、曹禺编的《家》和昆曲《十五贯》。

密大之所以能成此创举，不仅由于有好设备，还由于几位负责人——校长物理家乔治·罗素、副校长历史家尤金·屈雷尼、文学院院长麦克斯·斯基特摩亚等等——都热心国际文化交流。屈雷尼告诉我：他们意识到堪萨斯市远在美国中部，同外国来往不甚方便，风气不够开通，因此更要努力同外国大学建立交流关系。他本人来过中国，在北外等处讲过学；从中国回去后，他又亲自去到苏联，同莫斯科大学也建立了正式联系。

正是这个校园的密大设立了一个埃特加·斯诺讲座，请了一些中国名人去担任讲座教授，已经先后有了黄昆、韩德培、吴作人、英若诚几位。

我此番去堪萨斯市，也是为了要加强北外与密大的校际联系，探索一下在什么领域可以开展具体合作项目。

早就有美国朋友对我说过：“你们何必尽把教师和学生送往名牌大学，那些地方已近饱和，而有许多其他大学是一样好或更好的。”经过此番访美，我对这一点更多一层认识了。

＊　＊　＊

除了密大本身种种设施之外，在它的附近还有一家专业图书馆，为美国现代政治和外交史的研究，提供了另处所无的条件。

这就是杜鲁门纪念图书馆。它建在杜鲁门总统的家乡——密苏里州“独立”镇。

我由密大历史教授里却特·麦金齐、他的夫人和从上海大学来的程德女士陪同，前往“独立”镇。车行约二小时，就见到了一座白色的单层建筑，门前有美国国旗在飘扬。

馆里有一个永久性展览馆，展览了杜鲁门各个时期的实物、相片和重要文件的放大照片。引人注目的有一条铜制的“密苏里号”主力舰的大模型。第二次世界大战结束时，日本政府的代表就是在这条美国战舰上签字向盟国无条件投降的。

杜鲁门是一个“普通人”，做事实实在在，不搞什么花头。他在罗斯福突然去世，要他来继任总统的时候，曾说：日月星辰都落在他身上了，他担任了世界上最复杂最困难的工作，希望父老兄弟姊妹都要为他祈祷，让他能把这工作做好。

由于他说实话，后来又使美国在那紧要的历史时刻比较顺利地度过了两任总统交替时期，退职后也能谦逊自处，美国许多人至今对他有好感。

然而下令扔原子弹，后来又封锁台湾海峡的也是他。怎样来最后评定他的历史功罪呢？

也许这馆里所藏的档案能够部分地回答这个问题么？

无论如何，这个馆里最重要的资料是这些档案。我去的那天，馆里的人早有准备，让我看了几个卷宗。我随便翻翻，发现是一些信件和备忘录。信件当中，有外国领导人写来的，杜鲁门看过后，用铅笔加句批语或做个记号。备忘录主要是他的下属替他准备的。如有外国某大员想见他，国务院的人就替他准备好材料，说明来者何人，有何背景，此行大概有何要求，总统宜如何答他。也有是在开记者招待会之前估计会有什么问题，该如何回答之类的准备文件，供总统过目的。

公开这些档案是有计划的，到一定时期公开一批新的，但总有一个时间差，例如公开到40年或50年前为止。

在归途上，麦金齐教授一边开车，一边对我说："你们学校大可派几位教师来密大，一边在密大教点课，一边利用杜鲁门图书馆的材料来研究第二次世界大战结束时期的中美外交史。这里的生活费用在美国是比较低的。"

＊　＊　＊

也是这位麦金齐教授，在我们的车子开出"独立"镇不久，指着路边的一些快餐店的招牌说："你看，快餐店一家接着一家，全是那么难看的招牌，此外就是汽车商店之类，这条街可称为美国最丑的街了，然而这却又是典型的！"

确实，枯燥的下午，枯燥的路途，一片黄色，就像是车行在无垠的平沙中。

也许是为了打破这枯燥，堪萨斯市努力充实它的文化生活。爵士乐之所以在这里兴盛，是为了填补精神上的一种空缺。其他表演艺术的受

到重视，也是出于一种需要。密大师生和堪萨斯市民之中，还颇有一些诗歌爱好者。

我到堪萨斯市的第一天，就认识了大卫·雷。他是密大英文系教授，又是诗人，并曾主编密大的文艺刊物《新文学》多年。那天晚上，他同夫人裘第（诗人，原是英国人）一起开车来接，去到一家，是他们的朋友希考克夫妇所居。希考克夫人叫格鲁莉亚，显然是墨西哥人后裔，在编着一种妇女文艺刊物，叫做《赫里根的九才人》，印刷精美，经费像是大部来自她的丈夫比尔，他在经营着一个酿酒用的葡萄园。然后他们把我带到城里一家大餐馆，叫做“商人维克”，在那里吃了一顿花钱不少的晚饭。餐馆里四壁挂着东方的大灯笼，上面写着斗大的汉字，还有一些东方的柜子等等装饰，烹调据比尔说是波里尼西亚即大洋洲的，但我吃着的实际上是中国广东菜。不论如何，他们都吃得很高兴，互相之间开着玩笑，像是无话不谈似的。

我有点茫然，只能随便应付几句，直到他们问我中国诗的英译问题，才算恢复了教书匠通常的条理，说了一番并不精彩的话。

真好似阿丽丝梦游奇境！后来雷送来了他们的杂志若干本，其中有一期《赫里根的九才人》登载了丁玲的一篇小说（题目像是《某个早晨》）的英译，要我带回国去转送给她。

＊　＊　＊

在我停留密大的整个时间，一直照顾着我的是曹根勃格教授。他原是密大的研究院院长，现在是外语系主任，留着大胡子，看起来庞然大物，实际上却是很温和的。

他原是耶鲁大学出身，懂得梵文。对于外语教学，他主张要扩大范

围，除了教语言、文学以外，还应该包括广播、电影、电视之类的材料。

他又说：美国教育界现在面临着新形势。美国大公司不再要仅仅受到训练（training）的人，而要有文化教养受过教育（education）的人。它们的人事部门现在到学校来着力物色的是后者。

他是在送别我时在机场候机室说这番话的。我上了飞机，忽然感到：我在密大几天的所见所闻，合在一起，出现一个统一的图景了。美国这个一向讲实际的社会里显然比以前更清楚大学的重要、博物馆的重要、戏院和音乐厅的重要、对文学家艺术家加以宽容和鼓励的重要了，哪怕他们放浪形骸！

1985年

伯克莱的势头

我在国内的时候，多次听人说过伯克莱的加州大学在几乎所有学科方面都站在美国前列，整个大学名列第一。后来我看到纽约时报登了专家根据广发问答表、综合各方答案而得的各校成绩评定，果然如此。

到了美国，我不免要向美国朋友提起此事，问他们：到底这类评定可靠性如何？

他们的回答大致是：不可尽信，又不可不信。

另外，他们总要加一句：伯克莱确是颇有势头。

在东部看了几所名牌私立大学之后，我终于在1985年5月初到了伯克莱校园，就想进行观察，看看伯克莱的优越性在哪里。

一所大学不是一个局外人几天就可看清的。从外表上说，这个校园里山坡起伏，除了一座高高的钟塔，建筑没有特别吸引人的地方，倒是有一大片尤加利树林子，值得留连。学生会大楼前面有五颜六色的招贴，有时也聚着顶着标语牌的学生，在要求什么，或抗议什么。我在那里的两周里，正逢校董会开会讨论是否要从与南非有关的美国公司里撤回加大的投资问题。这是学生所要求的，为了反对南非当局的种族隔离政策，支援南非有色人种的斗争。一时形势紧张，连带枪的校卫队都出动了，有一天还有直升飞机在头上盘旋。

朋友们告诉我：样子有点像六七十年代了。伯克莱在学生运动上也是打冲锋的，往往天下未乱，伯克莱就动了。为此学生们同校当局也常有冲突，特别是在一位美籍日人当校长的时期。

这一次，虽然校董会否决了撤资案，倒没有引起更大的风潮。

我也进图书馆观察情况。伯克莱有一个新图书馆，专为本科生用的。里面全部开架。我看一些衣着简单（许多人拖着拖鞋）的男女学生在用各种姿势看书，并不像我们那样人人正襟危坐。他们似乎也不甚讲秩序，把看过的书丢得到处都是，时时有图书馆员推着小车来整理。

但我没进过实验室。有名的劳伦斯实验室在山上，另辟一区，生人不好随便进出。

倒是在校园以外的电报街附近的大小书店里，我看见不少学生在仔细阅读。这些书店多的是新书，陈列也尽量方便顾客，起了图书馆所不能起的作用。

问问在那里进修的中国学者，他们各有各的说法，但有一点却是共同的，即都喜欢伯克莱。

＊　＊　＊

同样地，大部分教师也这样。他们口上不大说什么，但似乎愿意长期留在伯克莱，这在美国这个流动性很大的社会里也是异常的。

是因为他们的惰性么？还是因为加利福尼亚的天气太好了？

那里的天气确实好。夏天晚上出去作客，回时真是夜凉似水，使人想写诗。

但总有别的原因。有一次，我碰见一位生长在英国并在伦敦大学学习过的教授，问他是否有时怀念英国。

他说：当然是怀念的。伦敦还是一个颇适宜住家的都市。但是他更喜欢加利福尼亚。

什么原因呢？

“这里比较随便，自由，不受传统那一套的束缚。”

“就在社交上也这样，”他的夫人补充说。她也是英国来的，至今依然一口高贵的伦敦西区口音。

人种的更多聚合与交流也是一大特色。当然，每所美国大学都同美国社会本身一样，是“各族的大熔炉”，但我在伯克莱看到更多的西班牙和亚洲血统的学生，后者好像占了五分之一。露天咖啡座上，各种肤色的学生在交谈，人来人往，一片热闹。

加州各方面，包括州政府和工商业，对于伯克莱提供的经费多，也促成了大学的加速发展。你舍得花钱，我给你的效益也大，这也是一种“反馈”吧。

＊　＊　＊

这就是说，伯克莱占了天时、地利、人和。

然而学术不只是这三者加起来的和。在学术上，伯克莱有些什么妙着呢？

说来也不惊人。根据道听途说，无非是不搞近亲繁殖，自己的博士生一般不留下，让他们去外面滚打翻爬一番再说，出人头地的再请回来；重金聘请在各学科居前列、有势头的各国学者，特别是让他们来帮着建立新学科；尽力办好研究院，让别的大学的优秀毕业生能为我所

用，优秀的研究生又促进优秀的教师，于是各学科都越办越好。

这当然不是说说而已。需要远见，也需要实干，还需要在一时处于不利，能顶得住，能不改初志，坚持下去。

＊　＊　＊

以伯克莱的英文系为例，它的教师当中既有传统学者，甚至版本专家如以新编《莎士比亚十四行诗集》出名的司蒂芬·布施，又有新锐的理论家如司蒂芬·格林勃拉特。

格林勃拉特来过中国，回去之后曾写一文谈他的观感，发表在一个学术刊物上，可惜我没读到。在我在伯克莱逗留的两周内，他往英国查资料去了，所以我也没有见到。但我曾听过他一次演讲，那就是他在普林斯顿作的《乐园里的戒严令》。

这题目够逗引人的。它的内容大致是：从许多文献可以看出，16、17世纪英国的上层人物，在争夺权利的时候，建立了一些制度，其用意在使下面的人经常保持一种惧怕的心理状态，以便利其推行政策，维持统治。这种心理恐怖统治也在文艺作品里有表现，例如莎士比亚的《请君入瓮》。格林勃拉特对此剧和若干其他作品进行了一些分析。

当时，我只来得及同他寒暄几句（我们在北京见过面），并告他我以后要去伯克莱。他也只有时间写下一个电话号码，就去参加为他和另一个讲演人所开的酒会了。

在伯克莱，我碰到了格林勃拉特的同事，女教授卡洛尔·克里斯特。她对于格林勃拉特在伯克莱的作用作了画龙点睛式的说明。

“在文艺复兴文学这一领域里，伯克莱的师资阵容是美国大学里最

强的。研究的主流是以司蒂芬·格林勃拉特为代表的新历史主义。”

这位女教授年约四十，已被选为下届系主任，但还未接任。我同她见面，是为了想请她对于伯克莱英文系作一个全面介绍。

“新历史主义就是联系社会制度来研究文学，”她补充说。

我的印象是，这新历史主义同法国历史学家费尔南·勃罗台尔的新历史学有关。勃罗台尔的名著《地中海与菲力二世时期（一五五一——一五九八）的地中海世界》（1949，1966）揭出了一个新的写历史的方法，它根据大量资料对一个地区进行三层研究，即：一、结构；二、心理状态；三、事件。把三者交叠在一起，就有了他所称的“全面历史”。

＊　＊　＊

我从克里斯特的办公室出来，在校门附近买了一份简单的午饭——中国式炒面和一大杯咖啡——坐在长凳上吃完之后，就去看拉尔夫·雷特教授。我同他约的是一点半见面。

我闻他的名已久。1982年我去都柏林参加乔伊斯百年纪念会的时候，他也在那里，但是当时我们并不认识。我只知道他在分组会上作过一次发言，但是我也没有听到。不过我从另外一些美国学者的口中，听见过他的名字，显然是在乔伊斯研究方面颇有成就的。

这一次在伯克莱见面，我发现他年约六十，有点发胖，是一个态度随和、说话实在的人。由于我对他房里那架微处理机发生兴趣，他为我表演了一下操作程序，并给了我一份由这机器打印出来的课程大纲。课是他所教的18世纪英国小说研究，其着重点一是要认真阅读本文，二是要如期交笔头作业，一个学期要交小型论文三四篇。

他也送了我四五份他的论文抽印本。除了爱尔兰文学特别是乔伊斯是他的爱好之外，还可以看得出他历年对于18、19世纪的英国小说很有研究。过去英美文学研究界着重的是诗和文学批评，50年代以来注意力转移到小说，特别是小说的形式、结构和内容之间的关系，可以统称为小说美学。因此雷特也可称为新派；事实上，他对于新派理论是熟悉的。然而他又是一个颇为特别的新派，即文章当中很少用新的术语，而且在某些关键的问题上还力排众议，回到传统的立场。

例如关于文学史内容问题。我已在上面各文中提到，美国文学研究界对于文学史应包括哪些作家、作品以及怎样评价它们，近年来颇有争论。这就牵涉到如何看待从来被认为“名著”（classic）的作品问题。确定某书是否名著，显然有社会的、政治的、经济的影响，亦即背后是有意识形态这一重要因素的，而意识形态只属一时一地，是可变因素，因此名著的选择谈不上客观性。这一点，已为我所认识的两位主编新的美国文学史的学者所接受，他们都说将增加讨论妇女的、少数民族的、纯文学以外的作品的篇幅。

如今雷特却提出异议。在1984年12月举行于华盛顿的现代语言学会年会上，他读了一篇论文，题为《文学经验与确定名著的客观性》。文章的大意是：历代无数读者、批评家，特别是作家对于某些书的爱好构成了一种客观的总评价，形成了一种传统；这传统不是一成不变的，每一新的时代会有不同的人各从自己的利益出发，提出不同看法，但他们的观点也是会变的，最后则往往重归传统，只不过由于这一番折腾，传统也被刷新和充实了，获得了新的生命。这是一种生生不息的延续过程，某些旧的名著会被淘汰，新的名著将被接纳，而大部分原来的名著继续受到欣赏，作为它们核心的“文学之美”将会代代相传下去。

这是“常理”的声音，一个以研究乔伊斯小说为专长的20世纪学者回

到了18世纪约翰孙博士的立场。他在文章开始处所引的，正是约翰孙的名言：由于时间的扬筛作用，“为人所知最久就是受到考虑最多，受到考虑最多也就是为人理解最深。”到了这种程度，当年推崇原书的各种动机也就失去作用，剩下的就只有它在一代又一代的读者身上引起的乐趣了。

在各种新理论之风不断吹拂的当前，回到约翰孙的“常理”观是需要理论上的勇气的，但又是符合文学批评上的英国传统的。英国传统的特点是：着重具体作品的品评，品评者主要是作家兼批评家，约翰孙之前有雪尼、本·琼生、屈雷顿、蒲伯等人，之后有柯尔律治、济慈、海什力特、安诺德、艾略特、燕卜荪、李维斯等人，形成一个连续的世代，而所谓“常理”也不是纯凭印象，而是掺和着人生经验和创作甘苦，掺和着每人的道德感和历史观，因此他们的批评具体而又不限于技术小节，有创见而又不故弄玄虚，看似着重欣赏，实则关心思想文化和社会上的大问题，而且这些人除李维斯外，都是文章能手，或雄迈，或清丽，或明快，或亲切，真正做到了使读者既有享受又得教育。他们不是思想与文学“体系”的建立者，这可以说是一个缺点；然而有多少“体系”站住了脚？而他们来自实际的心得体会却传了下来，至今仍是经得起咀嚼的好文章。……

伯克莱能容得下格林勃拉特，也容得下雷特，表明它的学术天地是广阔的、开放的。

但毕竟我在伯克莱只住了两星期，见闻有限，因此临到离开那里向圣马林诺进发的时候，心里仍然充满了问题。例如，我虽对英文系的师资阵容有深刻印象，却又不免想问：这么多专家之中，谁是今天的大师？也许，在眼前重专门家而轻综合家的风气之下，这样的提问就是荒谬的，但是我回想起我的老师一代，无论中外，都有若干位学术界的巨

人。他们精通自己的专业——不精通无足以取信于师友——但又能跨越它，进入更高的境界，成为贯通文史哲学的大学者，而且高风亮节，对青年后进特别奖掖，在我们中国，还把自己的学问默默地献给了正在受难或奋起斗争的全民族。对于作为一个国家最高学府的大学，自来有各种设想、希望，总是想要看到它既善于传授知识，又会提高全社会的格调，使它更加公正，更加高尚。伯克莱的势头是没有疑问的，但是它有什么文化上的抱负和对社会的使命感，则还有待深知内情的人来剖析了。

1985年

湾区山水人物

我这次访美，最后的息脚点是旧金山。

过去没有来过这个城市。这一次来，不仅有新鲜感，而且由于有一位年青朋友伴游，看得较全较真切，印象确是难忘。

先讲风景：从双峰山上看下去，旧金山全市静静地躺在脚下，过去是海，海那边是奥克兰区，两岸之间有长桥相通，但早晨有雾气，像白腰带似的绕在桥、水之间，真的是桥在虚无缥缈间。

开阔中有秀丽；实在，又有点捉摸不住；大自然的本色，又加上人的杰作：我从未看过这样的风景。

桥有金门桥，又有奥克兰桥，都是长达七八英里，合我们二十里上下，都是既结实壮观，又轻巧美丽。奥克兰桥我们去时走下层，回时走上层，钢索悬架，如一大七弦琴，既是工程学上的骄傲，又是美学上的创新。

这两座桥分别建于30、40年代，已不算什么新结构新工程了，但亲历其上，依然给人以震撼。

是震撼却不令人惊怖，因为天清气朗，一切看得清楚，虽然有雾，雾外却是蓝天碧海，金阳耀目，无需用彩色照片，一切就显得绚烂。

人的脾气也似乎比平常更加和善。这时候，眼看胜景，静默无言，但又愿意同任何人谈，用最柔和的声音谈。

旧金山是和善的城市。它的联合广场有人情味，一趟趟有彩饰的电车带来了铃声和笑语，抛出了一车又一车的游客、本地人、流浪汉、风尘女，虽在大楼林立的市中心，却无一般大城市所有的钢骨水泥的铁青脸。

旧金山的景色也有惊险之处。由于市区一部分建在山上，马路常有突然爬高又突然下降的。坐在汽车里，爬时常怕车爬不上，而一到顶上，突见街道向下倾泻，又怕车收不住脚。有一处住宅区，建在山上，路盘旋在房屋与花园之间，上下转了十几个弯。从下面看去，汽车时隐时现，车头在鲜花之间闪烁着，也是别处难见之景。

旧金山是一个海港。各国各种肤色的水手都要在长途海行之后，奔上岸去，寻找吃的，唱的，用的，旧时的情人，可能结交的新朋友。

旧金山有吃不尽的海鲜。我曾去到“渔夫码头”，看见了还保存在那里的旧船和数不尽的海鲜餐馆。大海的秘密和宝藏被旧金山人捞取了多少世纪，还在源源不断地运上来。

旧金山又是一个活跃的文化中心。人们常说：美国文人喜欢住的，东岸数纽约，西岸数旧金山。除了图书馆、博物馆之外，旧金山有一个歌剧院，那现代化的建筑里有一个第一流的班子在定期演出。甚至旧金山的教会也醉心现代建筑：离市中心不远处耸立着圣玛丽亚教堂，它的大三角形白色外形曾经引起世界建筑学界的赞叹。

许多文学艺术上的新流派首先发源于旧金山，如50年代的“垮掉的一代”。我未来之时，就有美国朋友对我说：“你在旧金山什么也可以不看，但不能不看‘城市之光书店’。”伯克莱的才女阿维塔尔还自告奋勇，要陪我去。

我也终于去了。是一座黄色楼房，正在街角，因此出入方便。门面未见特点，进门则见书架一排接着一排，延续到专卖艺术书等等的地下一层。就是匆匆一瞥，我也看到了它卖的有关中国的书特别多，还有专放垮掉派作品的专架。此外，墙上窗上贴着几条标语，是关于夺取政权之类的话，凑近去一看，原来是巴枯宁的名言。

我发现了新出的金斯堡全集。据书皮的介绍说，这是至今最完备的全集，连金斯堡一直不肯发表的一首描写同性恋的情诗也包括在内了。

一年前，我在北京的中美作家会议上认识了这位诗人。如今，身处旧金山，又站在他的发迹之地的“城市之光书店”里，我不禁想起了他的诗行：

加利福尼亚的一家超级市场

今夜我多么想你呵，华尔特·惠特曼，当我沿着树走下小街，头痛，不自在，瞧着天上的满月，
又困又饿，追求着形象，我踏进一家霓虹灯下的水果超级市场，梦想着你诗里长长的货单！
多大的桃子，多大的影子！全家都在晚上买东西！过道里尽是丈夫们！老婆们在梨堆里，婴孩们在西红柿堆里！——还有你，加西亚·洛尔迦，你在西瓜堆旁干着什么？……

这长长的诗行里光影交错，人果杂陈，写出了加利福尼亚的丰足，而诗人却有双重饥饿，既是肉体的又是精神的，怀念着惠特曼，又怀念着洛尔迦，两个从来不向阴影低头的大诗人。

＊　＊　＊

旧金山人种混杂，衣着随便。离联合广场不远，行人道上但见黄人黑人，罕见白人。附近的商店也是张贴着中文夹英文的招牌、货物表、菜单，其中还有不少越南名字，原来这些店大部分是华裔越南难民开的。

他们都有过海上漂泊的痛苦经历，正同他们的父辈祖辈有过囚禁在艾里斯岛上的屈辱经历，然而几年过去，倔强的生命力就使他们在这里站住了脚跟。

据说，旧金山及其附近的整个湾区，有着30万中国人。

唐人街来不及漫步细观，只乘汽车匆匆经过两趟。从外表上看，同香港和旧时的广州长堤一带差不多，颇有几家酒楼，有的在门口玻璃窗内，挂着诱人的广东烧烤、腊味。行人道上走着的人，也似香港所见，在装束随便的青年人和衣冠整齐的中年人之外，还有不少仍然一色中国旧打扮的老华侨、老太太。

也有日本城，就在中国总领馆附近。一片日本式的建筑，传统的外形——方方正正的，上有大屋顶，四边有檐翼然——包含了极现代化的设施，其中似有无数精巧的商店。据说在加州的日本人团结一致，合力兴办了一些大事业，日本城的建筑即其一。在政治上，他们也比较活跃，竞选国会参议员众议员和地方公职而当选者颇不乏人。

中国与日本——可以合起来称为东方的“存在”也表现在加州的文教事业上。我不大清楚日裔美籍作家的情况，但在伯克莱英文系里有一位日本教授，叫三好正井。听说他原是在日本攻读英美文学的，颇有造诣，前几年受聘来到伯克莱。有人问他为什么不干脆教日本文学？他说：教日本文学的日本人已多，而他立志要打进美国研究文学的主流，

所以要教英国文学。我曾在校门附近远远看见他跟着一群学生走过。听说他经常参加学生的游行示威，这次向校董会请愿从与南非有关的公司中退股的行列中就有他一个。

伯克莱教授名单中还有许多中国人。它的数学研究所所长是陈省身。过去赵元任也在此教授多年。文学方面，陈世骧虽已病故，新的一代中国学者已经接上。理工科教授中，中国人更多。

在美国写作的中国人当中，也多半在加州住过。除了从台湾去的白先勇、叶维廉、陈若曦等人在加州一些大学教书外，还有一位用英文写作的汤婷婷（Maxine Hong Kingston），曾在加州生活过一个时期，虽然现在去了夏威夷。她是《女强人》和《中国人》的作者，曾获得美国全国图书奖，作品的销行是比较广的。顾名思义，就可看出她写的是在美国的中国人，只不过不再是开洗衣房的那一代华侨，而是他们的后代，特别是其中的青年人，他们生在美国，长在美国，在行为举止甚至价值标准上完全美国化了，然而在灵魂深处还存在中国祖先和家族的记忆，而父辈祖辈的风俗习惯、文化特点、对故土之恋也还有无形的、几乎是无所不在的影响。

＊　＊　＊

“亚洲人的存在”还表现在两件事上。

我到后不久，伯克莱的东亚语文学系白之（Cyril Birch）教授请我参加一次晚宴。白之也是在北京开比较文学讨论会时认识的，他汉语说得地道，而且温文尔雅，在英国学者风度之上还添加了中国老一代学者的周到的礼貌。这次重见，他更是热情，好客，这天晚上就同夫人一起，驾驶新买的丰田—克列西达牌汽车把我接到了一家叫做“鹿鸣春”的

中国餐馆。

美国各地都有中国餐馆，就我吃过的普通馆子而论，似乎西海岸一带比东部的更好些，而其中“鹿鸣春”尤合我的口味，比起北京的有名馆子来也不差，何况它还有北京所缺的大量的新鲜海味。

烹调在文化上占什么地位？这次宴会上，主人、客人全是中国文化的爱好者：三对夫妇，主人一对来自英国，客人一对来自中国台湾，另一对来自加拿大，男的是研究汉学的德裔学者，太太是中国人，带着一个名叫爱力卡的小女孩；两个研究生，一个来自北京，一个来自台湾；此外就是伯克莱下届比较文学系主任，一位德裔古典文学家和来自北京的我。谈的虽以生活为主，也涉及中国的文史之学。

我的一个感想是：中国学正在进一步国际化。美国学中文的学生数量并不大，也谈不上什么“中国热”，但是在美国的各国学者对于中国学问的涉猎之广和钻研之深却非始料所及。目前的重点似乎正从中国古典转移到中国现、当代文史，用的方法是比较的，并且试图用文学、哲学、语言学上的某些新理论来研究问题。那次宴会席上，主人白之教授曾将中国的《牡丹亭》同莎士比亚的《冬天的故事》相比，客人施密特先生则正在写“韩愈与卡夫卡”的论文。

中国学不止是汉学，它还包括中国境内各少数民族的文、史、宗教、医药、技术等等方面的研究。这些方面我所知甚少，但也听说过美国某些大学在进行蒙古历史、地理的研究，并在积极建立藏语的课程和专业。

这种情况非独美国一国为然，日本，苏联，东欧的捷克，西欧的德、法、英，北欧的荷兰和瑞典以及大洋洲的新兴大学里都出现了新一

代的学者正在取得中国学研究上的新成果。

第二件事是在伯克莱参加的一次毕业典礼。

也是白之教授邀我去的。伯克莱的毕业典礼现在采取化整为零的办法，由各系分别举行，以白之为主任的东亚语文系选择了五月中的一个晚上，在校园外面的一个西班牙式的建筑里举行仪式。

白之和伯克莱副校长——一位到过中国的天文学家——穿上了宽袍大袖的博士服，面对一群也穿着各种“学服”的应届毕业生而坐，屋子里还有其他师生、来宾和毕业生家属。典礼一开始，白之起立致词，除向毕业生表示庆贺之外，还介绍了来宾中的两人，一个是驻旧金山日本总领事Masari Seo，一个就是来自北京的我。

这一届共有30人毕业，并取得学位，其中学士19人，硕士6人，博士5人。博士人数之多，超过往年，白之在说话中称之为“丰收的一年”。这些人当中，有来自中国、日本、泰国等国的，当然也有土生土长的美国白人。中国留学生中，有一个来自广东，这次拿了硕士，是研究《红楼梦》的，主张钗黛合一论，其论文的中文本已在香港出版。

这个典礼上的主要演讲人是日本总领事Seo。听说他是日本东京帝大毕业之后又去英国牛津大学进修过，所以能用流利的英语致词。他讲的主要是日美贸易问题，用了一些具体数字，表明美日间贸易之不平衡——美国从日本输入远远超过向日本输出一事——非日本之过，因为它已经作了巨大努力来谋求贸易平衡。这正是当前日美之间的尖锐问题，这位总领事选择了这次行毕业礼的时机来为本国辩护，其谋国之忠与见缝插针之敏捷是令人心折的。

演说后，由副校长给每位毕业生颁发文凭，家属们纷纷开动闪光灯

照相。

继之以酒会，不仅喝了红白两种葡萄酒，还吃了刚刚切开的大蛋糕的一块。在这酒会上，我遇见了已故陈世骧教授的遗孀和一位也像我一样受美中学术交流委员会邀请从北京来此的考古学家。

出来的时候，白之夫妇陪我参观了所在处的建筑和庭院。黄色的墙面，大的拱门和走廊，庭院里的喷泉，都在月光下烘托了西班牙建筑的异域情调。由于刚才室内有点热，在庭院里我感到了湾区特有的夜凉，似乎只有青年时期在昆明，曾经享受过这夜凉似水的特殊愉快。

然而昆明却没有这近旁的太平洋。正是这一片浩淼壮阔的水面和两岸及洋中岛屿上的风流人物，挑逗了人们的历史想象力。有一位伯克莱的教授对我说：他在法国讲学的时候，那里流行着一种理论，认为世界最有发展前途的地区是太平洋沿岸，将出现一个由中国、日本和加利福尼亚组成的太平洋文化圈，运用其优秀的人才、丰富的资源和高超的技术散布影响于全世界。

姑妄言之，姑妄听之。无论在这圈内或圈外，中国人，包括在这里湾区的30万人，都要加倍努力，去创造自己今后的历史。

1985年

逸文集

旅途(1)

车子要开的时候，爹和妈站在月台上频频向我挥手，嘱咐了一些小心冷热之类的话；自己的心上却一点别意也没有，只喜洋洋地看着这钢铁的怪物：野兽的头部一样的机车和拖在后面的长长的列车，心想明天晚上它就要将我和我的同学们——这些南方的孩子载到遥远的北平，这岂不是机械文明的赐予吗？

轮子转动的声音有旋律地起了，月台上的人脸渐渐看不清楚，车上的我们却热闹起来。谁都对这旅行感觉兴趣，谁都对于北平和在北平的我们的学校有着美好的憧憬，便相互望着，终于忍不住笑了起来。话像是无穷尽的：有时大家倾神听着一人的叙述，有时则因人人急于表白自己的快乐心怀而抢着说了。同车的人渐渐注意着我们。“老北平”听见我们那种虚拟的稚气的关于北平的描绘时，忽然展开风尘的脸笑了。

窗外是广坦的田野，盖覆在蓝蓝的初秋的天空之下。铁轨近处的地土还有一部分淹着水，路基在水的中央，如一条长堤。田里有农夫在工作，身子被太阳晒成紫褐色。但是列车过去时没有一人抬头瞧。生活是一条紧抽着的鞭子，他们连兴趣也没有了。他们的苦处，我们是全然不知的。

车子走过武胜关时，两旁全是崇山峻岭，住在都市里的我们全惊奇地叫起来了。过此，便是河南境界。山渐渐远了，窗外是干枯的大地，树的绿色因蒙上了灰尘而显得粗俗凝滞，蝉声那样沉重地，偶然透过轮转的声音传了过来。黄黄的太阳光，黄泥做的屋顶，河南岂是灰土的家乡吗？

过什么地方，外国传教师的一家人上来了。他们说是要到许州去。我连许州这个地名都觉得是生疏的。但是那里必定有教会，而且必定有教徒。西洋的传教师是多么勇敢呵！他们踏遍了中国每一个内地的城镇，甚至甘肃，甚至新疆。我们自己呢？可惜得很，还只有几篇嚷着“国防，国防”的文章。

洋人倒是怪和气的，年纪也轻。过一会，他拿一叠绿的纸发散给车上的人。纸上画一条蛇，写着什么罪恶魔鬼的话。顶上写着：天国快近了，以及其他。

黄昏在火车的突突声中到来了。新秋的天更加蓝得可爱，田地上的植物渐渐模糊起来。过一会，我看见几颗星在原野的边际上闪耀着。

吃了饭，同学们有的躺着睡了。车上静了下来，只有突突的火车走动的声音。我一人独自望向窗外。那是无边际的大地，黑暗笼罩着，看不出什么来。星子却加多了，像人的眼睛般聪明地向我眨着。风从原野上吹来，带着一种可爱的气息，可是却很有点寒冷。我加了一件绒背心，不觉想起灯明人多的家。

旋律的车声像一曲催眠歌了，车子摇动得像婴孩的摇篮，我的头沉重起来，迷糊里入睡……

“看黄河呵！”我一听这声音便立刻坐起来。“哪里，哪里？”我强睁着眼睛问。同学笑了：“还没过郑州呢！”

又不知过了多少时候。车子停在一个站口，鸣笛。有人说：“黄河南站了。”我们全跳起来，披着毯子走到车厢外面去看。

车子慢慢地走动了，在全国闻名的黄河大桥上。全是铁做的：梁，

柱子，轨道。每走几丈路，便有一盏电灯照着。此刻黄河只是沙滩，黑暗中看不清有多宽多大，只见地形起伏着，如影片中所见的沙漠。岸旁有几块很大很大的石头，看下去，表面显得很光滑；那必是几大堆黄土经几千年河水的冲击而成的。我如见着原始的野兽似的感觉它们的古老和可怕。车走了几分钟，所见的仍是沙滩，在我的胸中涌起“浩瀚”这两个字。过一会，我听到桥下的水声了，很响很响的。水的速度很大，冲击着桥脚直是打漩涡；那势头，真像是一群愤怒的人汹涌着前来——不，不是人，在这莽苍无边的天地之间，人是太渺小了，水真像是从天上来的，如同地球的年岁永不回转，它奔驰着，冲过人工的堤岸，到那吼着笑着的海里去！我们从没有见过这样的河流，没有船只，在黑暗中也辨不清河岸，那么雄伟地奔流着，打破空间的寂静，（上古之世，也只有如此的寂静吧？）完全是自然，自然，没有一丝生物的影子、一处人工的斧凿。抬起头来，是莽苍苍的天，空阔到无以复加，一大块青黑色，有浓黑的云如山峰起伏，几颗星胆怯地闪烁着，在这无边的“大”里，它们是太渺小了。

我终于又想到了人，因为机械的力量已如此伟大，它处处同自然敌对起来了；而机械却是人所制造利用的。虽是如此，“奔流到海不复回”的黄河仍然有它的气势，江苏山东两省的人民今年不是又被它吞没了成千上万吗？

再过，又是沙滩。回望来处，全为浓浓的黑暗所包。哪里是岸，哪里是边呢？在无垠的浩大里，我忽然害怕起来。

车子的速度忽然加快，到电炬齐明的北岸站。我像如有所得地进了车，埋头就睡，一会儿，也就安然入梦了。

醒来时红日满窗，外面的景色与河南有显著的不同。一块大平原，

边际连着天，看不见一座山。地上种着一类杆子长长的植物，头上披几片叶，样子像大戏中武生拿的枪。我们猜它是高粱。千百株高粱整齐地排着，外面的人果然看不见里面，大概是所谓青纱帐吧？不期然地，便想起另外一片更广阔的平原，以及那里的青纱帐，一些可歌可泣的故事也接着浮上了心头。

以后便看到土做的村屋的墙，房子矮得出奇。因为是黄泥筑的，色彩也很不悦目。却是这一带的树，枝干伸得高高的，挺而秀，倒比南方的繁殖颇快的矮树好看得多。

邯郸，望都……一个个古老的城镇过去了。我不能不想到古昔的历史。蒙恬、卫青的大军，他们都曾把足迹印在这平原上吗？我想见往古如火如荼的军容，勇士们廓清漠北万里的雄心，以及那些高大的白马，那些在北风里疾卷着的大旗！如今呢，长城也挡不住胡沙了，光荣的远古的历史反令我们惭愧起来。

毫无改变的景色令我厌倦起来。同学们谈谈天，只希望着看北平，到后来北平是看到了，但是因为在夜里，结果连前门都没有认清地匆匆进了城。第二天才满处跑了一趟。古老雄伟的城楼默默地蹲着，如在思念昔日“三朝畿辅”的荣光。但是远来的少年却看清了它面上的灰尘，以及展开在它面前的一页凄凉的历史了。

---

(1) 发表于《中学生》1935年第59期，署笔名“竹衍”。——编者注

武汉[(1)]

一、在没落中

无论在经济上、交通上、民国开创的历史上，武汉三镇是不易令人忘记的地方。我曾在汉口一度居住过，如今却是重来了。第一个印象是繁华的汉口，现在却笼罩在深深的不景气之下了。

路上平坦的柏油路的江岸，汉口的一切似乎都“别来无恙”。江汉关的大钟还是叮叮当当地响着，马路旁边一样地立着许多银行公司的大建筑，走在路上的也仍然是从前的一些人：背包的小工，挑铺盖的脚夫，耳朵上挟一枝铅笔的洋行雇员。要勉强寻出不同之处，便只有江岸人行道旁建筑得很美观的防水堤吧。这条堤，据我所目睹，是用洋灰造的，上面种些花草，一直伸到眼所看不到的地方。我于是想起了1931年长江一带空前的大水灾。

雇一辆黄包车坐到亲戚家去，我一路上细细观赏。

沿江汉路一带都是大商店，是汉口最繁盛的商场。现在满街都是收音机，不少人聚成一堆一堆地在听着播送在街中的情歌艳曲，样子窗里货物的摆法较以前进步多了，大多是出于一种专门家的设计吧，我想。还有道旁走着的人，穿西装的男人和穿着得极时髦的女人也更多了。从这些地方看起来，汉口是更加繁华了。

但是当我抬起头来看时，“大减价”、“大倾销”的旗帜到处都是。车子再往里走，我看见许多商店关着门，门口贴一张红纸，上面大多是写

的“生财招盘”以及“债权人注意”之类的文字。乞丐也满街都是，给了一个便立刻有十几个跑上来向人讨。新华公司那样大的商店也关着门，后来听亲戚说，它——新华公司自从房屋造好，只开了一年多，就因为亏本而关门大吉。其他关闭的店，光就水灾后的统计，已有三千多；近两年来更不知有多少了。

商业所以如此的不振，一方面固是全世界经济恐慌的影响，一方面也是空前大水灾的赐予。据亲戚说，当整个汉口沉在水中的42日间，一切人在饥馑、死亡、病疫、恐慌之中挣扎，困苦的情状是难以文字形容的；虽然也同时有富人携美人泛游赏月的事。

汉口的繁荣是建筑在它的商场上的，现在商场这样凋疲，繁荣的汉口是在没落中了！

二、另外的商场

说汉口的商业不振是可以的，可是说没有赚钱的营业却是错事。

晚上亲戚陪我在街上走，我看到二种营业的发达。

第一是娱乐场所。汉口有五六个影戏院，“中央”门券最贵，“世界”最贱。前者是外人以及中国人之有“身份”者常去的处所，后者以“为大众的娱乐”相号召。我从“世界”门前走过，看见成千成万的人往里面挤，生意真好极了。除了影戏院，演平剧的场所也多，最著名者为“大舞台”，据亲戚说，梅兰芳博士也来过，那时节举市若狂，连工人及小店员也储蓄几个钱来看他的《霸王别姬》；更有人为了要看他的戏，特地从远处跑到汉口来。戏院子的老板赚了十万不到的钱走了，汉口人可也挤“干”了。打高尔夫球的地方也多，还可以在那些地方跳舞喝酒，是有钱公子的享乐地，但也有在洋行海关里赚百来块钱一月的Clerk们在这里胡闹，让父母妻女在家里挨饿叹气。此外，还有游艺场，新市场是其中最老最大的。我没去过，想来总同上海大世界差不多吧。

第二，则为“特业”。公开发售烟土的公司之大而且多不说，光只大街小巷里的烟土香也就足以使人昏头昏脑了。走到民生路河边，看见一幢新造的大洋房，外面有兵守着，心想一定是什么大机关了。近去一看，不觉倒抽一口冷气，原来是一个什么公栈。亲戚告诉我，所谓“公栈者，烟土之堆积处也”。

汉口便是如此的一个怪处所：一方面正式的商业加速度地崩溃，人民的购买力大大减低；另一方面，“特业”发达，替这中部的大都会点缀出大块污点；娱乐场所的发达，成千上万的人红着眼珠在声色繁华的处

所打转，实在象征了世纪末的狂欢。拆穿底子一看，一切都笼罩在穷苦贫困之下。

我不禁又要说：繁荣的汉口是在没落中了。

三、沙漠地

我是5月初到汉口的，才到的时候天气很热，热得有点像7月中的气候。过了几天陡然一冷，穿夹衣还挡不住，同前几天的大热比起来，真是二个极端。亲戚告诉我，这里夏季温度常达百度以上，冬天则冷得可以使河流结冰，有一次襄河结了冰，人可以在上面行走。

“汉口是沙漠”，我早听人说过光就这里极端的大冷大热说，实在有点像沙漠里晨夜极冷昼午极热的气候。

我越住得久，便越觉得“汉口是沙漠”，这句话是颇有几分真理的了。

除了看戏，便别无消遣散心的事可作。这里只有一个中山公园，我也去过一次。然也仅只一次而已，以后再不想去了。土堆成的小山，矮矮的树，几处无丝毫美术意味的建筑——这些便是中山公园的内容了，虽然另外还有一个稍能入眼的人工筑成的湖。北平我不曾去过，不知那边的公园怎样好。上海的公园则无论在哪方面都要比较好多了。名曰公园，而划船游泳的票价之高，在在限制了公众的享受机会；并且走遍全园，寻不到一块幽静的地方，人却多得像暑天的苍蝇，到处是茶棚，到处是叫伙计泡茶以及高声谈话的声音。我同亲戚走了一遍，赶紧出来了。中山公园是这样地不成其为公园。而除了它，整个汉口便寻不出第二个可以坐坐或是同朋友谈谈的地方了。这样看来，汉口不真的是沙漠吗？

汉口的文化界和文坛也都是一片荒凉的沙漠，以汉口地位的重要，学校之多，它应是国内文化的中心，应该也像上海北平一样地有无数文

化刊物出版。事实上，这里虽有几十家报馆，几十家书店，隔江还有三个大学，出版界是沉寂得几乎没有一样。

“汉口是沙漠”，我承认这句话是有相当真理的。粤汉路筑成之后，不知可不可以使沙漠变做田园，并使这衰老的都市重兴起来。

四、另一个世界

在汉口住得腻了，亲戚劝我到对江的武昌去玩玩。

我从未到过那边，但在我的想象中，这曾被围数月的武昌是个灰色的古城。

乘车到一码头，买票，上渡江的小轮。轮船倒收拾得极好，可是人推推挤挤太不守秩序了。

轮船约走二十分钟，我们在汉阳门码头上岸。

一上岸，迎面便是一条清洁的柏油马路，近轮渡买票处的地下画着许多交通线，车子的来去很有秩序。警察站在一个亭子之下，很有精神地指挥着。我看了这些情形，立刻便看出武昌不同于汉口的好点来了。

走不数武，便看见马路旁边一点未拆的城墙，上面有些中国古式的庙屋。亲戚指点着说这就是黄鹤楼。黄鹤楼！这就是诗人墨客所常常歌咏的黄鹤楼吗？闻名久矣，一旦看到却令人大大失望。城墙新经粉饰，从马路到城上有整齐的石阶可通。我们便走了上去。

上得城头，一切都是最近经人收拾整理过了的。除了黑黑的孔明灯外，什么都引不起人的怀古情思来。再向里面的什么奥略楼走走，更是一无所得。只得再到城头上来。

向下一看，大江滚滚，尽在眼前。那边人烟稠密的是汉口，有大起重机的处所是汉阳。江中来往的船只很多。几百里的地土全收在眼底了。变幻多姿的白云在蓝的天空里运行，有时如带雪的山峰，有时如大

理石的雕刻。呵，在白云悠悠的变幻中，世上的人事经过了多少变迁，我不觉诵起苏东坡“大江东去”的词来。

一声汽笛打断了我的思想，猛一回头，不觉哑然失笑。在我们面前站着的是一个怎样艰险的时代呢？现在早不是吟诗怀古的时候了。

同亲戚觅路下来，在马路上慢慢行走。马路到上海银行门前止，再进，则都是青石板铺的旧式市街了。虽说是旧式市街，路上可清洁得很，不像汉口前后花楼那些旧街的污秽。

第一件事令我出奇的就是武昌学生之多，满街上走着的都是青年学生。他们都穿得很朴实，男的白学生服，女的白衣黑裙，人人挟着书，精神很活泼。在上海是看不到这样的学生的，至少在租界里是这样。汉口也太商业化了，我看见的学生不是西装，便是长衫，女学生则间有穿制服的。眼前这些学生替武昌生出了不少新气象，他们那种俭朴勤学的样子，真令人从心底深处起了深深的钦佩。

后来一打听，知道武昌之所以学生多是因为学校多。有着三个大学十几个中学，几个师范，再加上六七十个小学，武昌是真可以称为学校城的。而且这里的学校规模都大，小学的设备也好，较之汉口学校的设备简陋，诚不可以同日语。

第二件事令我出奇是武昌的书店之多。察院坡一带几乎全是新书店。各式各样的新书和杂志都有。这自然是应着这里几万学生的求知欲而设立的。察院坡过去转弯的一条街上有许多旧书店，收买同时也出售旧书。旧书中有线装书有洋版书，有教科课本，也有小说杂志。据说，人可以进去翻看，看了半天空手出来，店主人也决不会有什么不好的脸给他看。穷学生常到这些旧书店来买教科书，有时如果会还价，可以便

宜不少。每学期的终了，也常有许多学生带一大包书籍来卖给旧书店的老板，不过这种交易，好虽好，总是学生吃亏的份儿多。书店老板，据亲戚告诉我，眼光最利害，知道某一种书是开学时最有销路的，等到时候一来，贱价收买来的书便可以很高的价格出卖了。

再向武昌的内部走，我们看到许多古屋。院墙里常常有枝叶伸出来，墙上也多半有大的绿叶荫盖着。

武昌是个古城，但它是有生气的；我觉得无论如何总比汉口要可爱些。

五、武汉大学

到武昌来的总得去观光一下新建筑的武汉大学，我自然不能例外。早就听人谈过，说武大是中国大学里最有发展希望的一个，我于是也很早就想到这里来瞻仰瞻仰了。

那天我们先到旧武汉大学，买票，坐汽车。过了许久，车才开行。起先在旧式市街上走，又慢又颠。后来出城在直通武大的大道上行驶，速度既加快，车子也平稳多了。起初道旁并无可以寓目之处，渐渐地，道路更阔更平坦，两旁栽着大树，树外或为绿的田野，农舍草屋并远处的天云点缀出郊野的美丽；或为池塘，长着些水草，迎风招展，塘里青蛙阁阁地叫着。虽在强烈的阳光之下，道旁的野景都还是很可爱的。

车子转过几个小弯，过桥，我就看见远远山上的一些宫殿式的建筑了，那就是闻名全国的武汉大学。

汽车在一个小屋之前停住，我们下车来步行。

对于武大的建筑，我除了引用前人“雄丽庄严”的赞词外，实在说不出别的话来。在许多宫殿式的建筑之中有一幢圆顶的屋子，西洋近代式的，（其实我不知道它究竟是否）很有点特殊的风味。坡子上全是花草，校路旁也整齐地栽着许多树，将来长茂盛了，真是好看。下面有一个很大的运动场，可是此刻无人在上面跑跳。

另外还有女生宿舍。山那边还有几十幢小巧的洋房，是教员宿舍。男生宿舍就在文理学院那一大排屋子中间，窗子密得像蜂窝。那一排屋，就是我上段所说的宫殿式的建筑，是现在武大的中心部分，远远看

起来像一条长长的城墙，像画片上看到的北平前门那样子的城墙。此外还有许多零零碎碎的建筑工厂，消费合作社，小学等等，一时走马看花，都匆匆走过了。

许多地方又有工人在打地做屋，据说那是在建筑中的图书馆和体育馆。

匆匆一瞥所给我的印象，是武大到处充满有新气象，建筑那样好，环境那样好，日后的发展真是无穷尽的。

据说，武大现有文、法、理、工四学院，将来还预备设农、医二学院。

武大校地之广，令我惊奇不置，中间有大小的山，纵横不知多少里。将来这些山上的花草树木都长盛了，替清秀的东湖做一陪衬，武大的风景必可更美。环境之好，令我又不知不觉想起了许多上海的大学，比较起来，真有千万里的差别。

六、东湖

到武大而不游东湖，好像身入宝山而空手归来，不但要被人耻笑，便自己也有点懊悔不及的。

沿文理学院那一带建筑走下山坡时，远远地我就看见了东湖，如美女盈盈的秋波。我想一口气投进她的怀抱里，可是事实上路还远着呢。

下山坡，到东湖边，岸旁有游泳更衣室和休息坐的长椅。湖的一部分被跳板围了三面，与陆地成一个四方形，那是游泳池。许多青年在里面像鱼般活动地游着，也有不少人游倦了仰身躺在跳板上，让强烈的阳光晒着。有一个跳台，很高，不少善泳者从上面以各种美妙的姿势向范围外面的水里跳，又由外面游了进来。

当下我也被水和别人的快活情形引诱得脱了衣服，在这里“表演”一下我去年暑假在上海学得的一点点“本领”了。

浅水处沙石太多，步履微艰。到稍深处我横地来回游了几次，偶然有水进口，不但清凉，而且很甜，使跋涉长途的我快乐极了，身子浸在东湖软而凉的怀里，更是舒服万分。但是我没有向范围以外的处所游，这原因自然是因为本领尚未到家。

稍倦，我便爬上跳板上坐。风是柔软的，6月的阳光是“和暖”的，我也学别人一样，躺在板上，让阳光晒着，看蓝的天、变幻多态的白云：这时候，心上一切都爽快了，我长长地呼了一口水面上的清洁空气。

还想游，亲戚却在不耐烦地喊着了，他早已雇定一只船。

从水里走上岸，身子比什么都重。草草收拾好了，走上亲戚所坐的船。

这船是没有一点美处的，说小巧，也不是；说笨大，也不是；没有可以靠靠的藤椅，船儿空空洞洞，除了一顶遮太阳的帐篷之外：总之，是极普通的一种船罢了。船舱里倒还清洁，坐着躺着都可。钻进了帐篷之后，船夫就把船摆动了。

严格说起来，东湖并没有多大的美。空空洞洞一个湖，岸上都是些没有树木的沙石地，单调极了。可是东湖的本身，至少每个到过的人会承认是美的。最大的美点是在其水的清，清得看得出底下的石子；水面上更有一种寒气，在船上的我们，虽在6月大阳光的照射之下，并不曾感到什么热燥。水是静静地流着，船脚下的水声好听得像四弦琴的低奏。将来四岸经人工布置好，那时候，艳装的东湖一定很美丽；便是现在的东湖，像一个寂寞着的淡妆的冷若冰霜的少女，也就够让人留恋了。

我羡慕武大的学生，于功课之暇，或在清晨，荡舟湖中，清风吹着，身子浴在初升的朝阳里；或在有月亮的夜里，一棹容与中流，四周是可爱的寂静，水里泛着银月的光辉。在那些时候，听风，听水，吟诗，看景，这些年青人的心是多么快乐，他们的幸福的境遇又是怎样地令人羡慕着呀！——我们这些在城市里辗转生活的人是没福享受的，上天祝福他们这些快乐的人们！

七、其他

汉阳只去了一次，没有什么可写。归元寺是那样一个俗寺，乌龟倒养得不少；伯牙台也是荒凉极了；至于久负盛名的鹦鹉洲呢，靠江的一块大平地，有些渔行。在这样的地方除了看看天和水，你说能引起人一丝一毫的诗情吗？

不过在从汉口到汉阳的往返途中，又有不少新得的感想。汉阳的铁厂是早就关闭了的，现在黑黑的大起重机向江水感叹着英雄无用武之地。国人动辄以物产丰富自夸夸人，然而时至今日，这么大的一个国家还没有一个炼铁的铁厂，真是可耻！倘若中国要现代化，我想，第一就要有铁厂。其次，则江中外舰多至数十艘，而且船坚炮利，较之我国海军的简陋，我一方面感觉到这是一种耻辱，一方面又感觉到我国是没有国防的！

---

(1) 收录于《都市的风光》，北平：开明书店，1935年。署笔名“竹衍”。——编者注

北平散记[(1)]

一

未曾到过北平的人全想到那儿去玩，到过北平后来又离开了的人又全在述说这个大城的好处：北平究竟是怎样的一个所在呢？

怀着这个问题和许多美好的梦，我来到了北平。第一眼，就看见了前门。因为是在夜间，我只觉得城楼巍巍地立在面前：高大，朴实，并且雄壮。那全然不是我所理想的东方式，而有着整齐的直线条，并且还开着一个一个的窗洞；要不是有伸出去的飞檐，我会错认它是西洋立体式的建筑。因为我还记得一些历史，而历史又是那样可痛的，故在此黑暗之中，这默默地蹲着的城楼显得分外苍凉。实际上，曾经做过数百年国都，有过富丽繁华的昔日的北平，现在已显然成为边塞，站在国防的第一线了。

进了城，看见行人不多的大街，和街旁矮得出奇的房屋。路灯孤独地亮在中央，更衬出角落里的黑暗。一匹驴子拉着车在街旁慢慢走，赶驴的也慢慢跟着，简直是打盹似的，头老抬不起来。虽在夜间，我仍然觉察出驴车过去时的灰尘之多。灰的街，灰的建筑，连驴子与赶驴的都成为灰的了，平凡得要死。从什么地方又传来风铃摇动的声音了，我停住谛听，铃声越去越远，遗留下夜的寂静，我第二次感到荒凉。

第二天是一个晴和好日。早晨虽有太阳，却仍然很冷。到中午我在街上走时，太阳正正地照在头上，又灼热非常。这次我才看清楚了北平的街。一边是柏油路，一边则又是供驴车走的泥路，灰沙的深真是少

见，轮子陷进了小半个。驴子走动时扬起了灰，赶车的毫不觉得似的走着——是的，他们是从灰沙里生长发育起来的；但我想，什么时候他们能够呼吸一点纯净的空气呢？

接近皇城的地方，可真有几条好街。柏油路，树林，过去又是柏油路，宽大之至。街道又长又直，通过好几个城墙一样的门洞，也通过一些金碧辉煌的牌坊。在绿树丛中，可以看到土红色的皇城城墙。这种绿与土红的陪衬，尽管有人说正是北平的好处，但在我这个南方的少年看来，却是不胜其粗俗之感的。北平世多诗人墨客，“东方文明的拥护者”，但他们虽心在山水而无片词道及此等粗俗处，我真觉遗憾之至，唯有仰观太和殿而叹息；但当我看到那些一品、二品、从一品等等的“品级牌”时，也就知其原因所在了。

二

皇城之内是紫禁城，城内便是皇宫了。朝南的一部归古物陈列所管理，包括武英殿、文华殿及三大殿之一的太和殿。那些殿的式样完全一个样子，黄绿色琉璃瓦铺的屋顶，高大的龙柱子，土红色的墙，两边都对衬得很。太和殿较高大。我从午门走进去时，只见一重一重的圆门立在面前，像有无穷深远的样子。等到走进了最后的一重门，呀，面前那样广那样平的石路展开着！从整齐的石级可通上面。太和殿真有君临天下的气概，它昂首立在正中央。衬着两旁的小殿，它更显得威武了，碧色的琉璃瓦在秋阳中闪耀着，令我想到这古国昔日的荣华。

但我一进里面，我就觉得时代到底变了，那里面的阴暗便正是古国今日的象征。天花板上，柱上，壁上全是灰。宝座空空地放在中央，四周陈列了一些古玩字画——据说好一点的都运到南方去了，但就这仅剩的一点看来，也觉得美不胜收。殿内有一股霉气，加之光线不好，人又少，所以我不久就因忍不住黯淡而走出来了。

接着去看了一下香妃的浴室。香妃是回族的美人，乾隆于平回，杀她丈夫之后，将她弄进宫里。可是她却不比汉族女子那样的柔弱，珍珠宝贝全然打不动她的心，到后来还是赐死了事。浴室当然比不上今日西式的讲究，不过在18世纪的当时而有三合土做的浴室，可见乾隆是怎样地迎合她。壁上有两张她的相。一张画的是一个林黛玉式的女子，见其秀美，而未见其刚烈之气，大概是画惯了工笔仕女的画家的作品；另一张则戎装按剑，眉宇间有一副英武之气，倒不失她的本来面目。在举国皆是柔弱多愁的美人的时候，香妃独能出之以刚健，这也许就是她的足以令后人景仰之处吧？

殿旁有一间房，陈列着一些兵器。从铁盔铁甲以至洋枪，时代的进展是如此的快；而另一方面，我们还可以从这些不同的兵器上想象当年初与西洋火炮接触时的惨败。最可怜的，在百数十年后的今日，当我们遭遇外敌之际，仍不得不仰仗大刀，也就可以看出至少在国防上我们一无进步——要有，可也太慢了。那种盔甲看来不胜笨重之感，腰刀及弓箭的长大更是想象不到的；古人也许比今人高大有力些，但短短百来年的上下，不该有如此显著的差别：这是一个疑问。

我整整看了二小时，若无所得，不免微有失望。加之那样大的宫殿里，参观的人不到十个，冷清得可怕。耐不住那种可怕的寂寞，我就走了出来。

走了不久，我看见殿前石路上的衰草了。这境地很适宜于怀古；但我并没有那种闲暇，只觉得这是一种记号，告我以光阴之不容情的手！

迎面是一群闹嚷着的车夫，我重复回到人间。

三

第二天，我去游紫禁城北部的内宫。

何所见呢？印象真是散漫得很。第一，据我想，至少我一个人如此想，皇帝并不如理想中那般地快活。树同花少极了，只见石板铺的路，琉璃瓦的屋顶，砖头筑的墙，生活是够单调的；而又不能轻易到山水佳胜之地去游散，皇帝才打定一个主意，立刻便有老忠臣叩头说："祖宗没做过这事。"同行的某君笑着说也许皇帝连春天到了都不知道呢，我看在那不见片绿的环境之内，倒是实情。第二，宫殿的外部诚有其伟丽处，内中陈设则远不及一摩登家庭的精致及舒适。就以西太后睡的床说，只是一个坑似的东西，帐子又厚又大，空气多坏！不过因年代的关系，从前倒底不能与今日比较了——虽是如此，皇帝的生活之并不如何舒适却是事实。

宫里面挂的字画不少，我最欢喜那幅十骏图。十匹马都是肥肥壮壮的，高大一如真马，神采若生。其中有几匹出于从西洋来华的大画家郎世宁的手笔。有着红裤的村姑走过，指点着说：

"看那匹白马，眼睛正瞧着咱们哩，多亮！"

这是写实派的魔力。郎世宁将西洋的写实风渗入了中国画，而将中国的写意画法带到西洋，在艺术史上他应当有一个地位。反之，我们中国的画似乎永远停顿在一个阶段上，从宋元以至清末，以至最近，一点改变都没有。就以那时在宫中眼见的名画而言，山水的布局如出一格，虽然笔致或有不同；山顶上总画一个古装的老头，倚杖伫立，后随一二小童；水里都有同一样子的船，并且多半挂着帆。再说仕女吧，则宋元

人所画与清末人所画全然一样，在衣饰上如此，在表情上亦如此；所不同者，明人如仇英等所作笔致较为工整细腻耳。虽说工整，仍有美中不足处，即美人的脸貌似乎都是一样的。——我本不懂画，但在此对照之下，却不免默默地景仰起郎世宁来了。

宫中除书画不少之外，古玩玉器也皆有专室陈列。走马看花地过去，并无何等印象。却是在档案陈列室中有不少东西可瞧。有一间房的壁上张着昔日的皇榜，开头几行字好像是：“奉天承运皇帝诏曰……”以后便是状元进士的名次，其中有已故行政院长谭延闿的名字。我可以想象到这榜揭出去时天下读书人的心跳，以及接着来的他们的哀乐；科举的毒是那样深，士人经年苦读，谁不希望有一天他的名字登在那榜上呢？成功者就从此走入仕途，以八股来应付世事；失败者则回去再来，直到白首的末日。但是如今呢，只剩下一张榜空空地悬在墙上与灰尘及寂寞为伍了。

此外还有一间相片陈列室，一些死板板的人死板板地坐着或立着，真是好笑。慈禧太后的相片也很有几张，容貌很端正，却是不见有何特色。

出来时已经很晚，坐在车上回望被夕阳渲染得十分美丽的紫色的城墙和那上面新修理了的小亭，琉璃瓦闪耀着；暮色苍茫之中，我的心中也充溢着一种苍茫之感了。

四

我对故宫及三大殿等处委实没有好感，只觉得陈旧单调，内部的阴暗更是可怕；但对颐和园，我却认为实在是一个好处所，虽然那里面许多房屋都颓废了，并且许多地方还长着荒草。

进门也没有什么，一个大殿迎面立着，依旧是看厌了的红墙碧瓦。再进，我看见有名的长廊了，真是很长，可是不高。柱子及顶上都有文彩，分别看起来那文彩并不鲜艳；合起来看，许多柱子都有着同样的涂饰，这景象可就绚烂之至。

长廊的右边是所谓后山这区，排云殿也在那一带；左边则昆明湖在日光下波动着，近看水并不清，立在长廊里看时，水色真盈盈如美人的秋波。因为水面很宽，又有残荷，衬着这晚秋的天气，湖上的风光又略带忧郁的调子。对岸有大桥及背驼得很高的一孔桥，沿岸一片绿色，足见大树之多。更远一白塔倚山而立，人云是玉泉山。在玉泉山的背后绵延不断地起伏着的则是仪态万方既雄伟复明媚的西山了。

我沿着湖走，后来折入后山，经过曲折的溪流。由石桥下望，水清及底，溪旁树干扶苏，遮住了曲溪的来路；而阳光从树隙间投在水面，又翻腾起美丽的金色。我站在桥上呆了一会，并且因为境地的幽静，不知不觉地有了清凉之感。

又走了许多曲折的路，上一个山顶。顶上一片平地，四围古柏参天，树丛中却设着石桌石凳。这是个合宜于下棋的地方，我并且想，也许古代陈抟这类半仙人就在这样的山顶上打着哈哈下棋吧？这又近乎怀古了，但在如此幽静的处所，四围的树又高大又苍老，平坦的地上草色

青青，再加上石桌石凳的可爱，我真想学学古人，拣一个大热天到这儿来睡一觉。

顶上又有山，山上有一些房屋和庙院，颓毁的处所很多，又长满了野草。我同一位友人披开野草向上爬，到上面时只见着几幢空屋。下来的时候，看见山腰里大树小树，一片浓绿，那草坪如在众树的怀抱里，更加显得可爱了。

下了山又到湖边。沿湖向南走，看铜牛。有小牛那么大，是紫铜铸的，样子很像真牛。尾巴处有纹，似是断了重接的。旁有某君说那段尾巴曾于庚子乱时为法人拿去，后来才送还。我看这仅是一个例子，同样的事情正不知有多少呢。

接着我跨上十七孔大桥。桥又长又大，用白石建的。我伏在栏杆上看水面的浮藻，并且数着游鱼。

过桥，到龙王庙。到后面高处向下望，是一片“汪洋”的水。心里有点怕，如临危崖。在这个地方，昆明湖不是人工掘成的小湖了，竟有点像洞庭鄱阳，有烟波飘渺之感。从地洞下去，出口处是一有石级的码头，有船泊着。立住一看，果觉对岸甚远。

从龙王庙出来，遇见友人笑着问我愿为傻瓜否，问以究竟，他说：“把时间不算，环湖走一趟。”笑着拍其肩说：“去！”

真是只有傻瓜做的事，路越走越静僻，而且像是永远不完似的。路旁是大树，在忽然刮起来的大风里沙沙地歌着，树外，湖水波动着，将一些枯荷残叶都飘到岸边来了。走路的人简直没有，除了偶尔看见坐在岸旁树下的一二对情侣。走着走着的，两个傻瓜相对笑笑，总算到了驼背桥。

驼背桥只有一孔，中间耸得很高，形状可笑，仍是石造的。走上去的时候还不觉得，等到从上面向下行时，方觉桥高陡得可怕，人站在上面，好像大风一来，就要跌下去似的。

过桥，不知怎的走入一条小径去了，路愈来愈窄。先还看得见湖同对岸，等到走到芦苇丛中时，便只看得见远山的影子，其余都被遮住了。这时候已经阴了下来，风吹过芦苇，飒飒地响。我抬头看，芦苇太多了，似乎远与彼山相接；这一片地方便如一个大原野，罩在北方阴日独有的忧郁的天空下，真有莽苍苍的气概。我的胸襟也似乎开阔起来了。

走了20分钟依旧在芦苇丛中，一点人声也没有，我们有点害怕：究竟这条路走不走得通呢？要是回头走，那真太远了。忽然听见人声了，有农夫在割芦苇。朋友推推我，我便以不纯熟的普通话上前问他这条路是否走得通，他点点头，并且异样地笑着。再向前行，果然看到湖水了。

后来到了石舫旁边。船舱像一幢小洋房，可不是石做的。立在船头上看了一下湖水，也就下来了。

绕后山出去。沿路大树成行，时闻鸟啼。

五

我还想谈谈西山。

西山颜色的美丽，是我所形容不出来的。早晨去看它的时候，有一番景色；中午，又变了一套。有一点是相同的，就是山的颜色始终是紫色；不过有浅紫深紫之别罢了。最好看的是在黄昏那一刻。记得某日一人在广场上散步，想着一件什么事。偶然抬起头来时，瞥见西山在夕阳下深紫得有如蓝色了，那鲜艳，那轻倩，便像大热天傍晚的海的色彩一般。山背后就是半轮红日，对衬得鲜明之极。暮霭渐渐拢来，日头已经沉没到山后面去了，而天空却又绚烂起来，随着晚风，彩云在西方飘游。西山就在这时候以最后的明媚的姿态向人间微笑，接着便包在苍茫的暮色里了。

但这不过是远眺的所见，有一天我能到它的怀抱里去，我必能多得点东西。

六

至于北平的人呢，一言以蔽之，都有破落户的气概。老爷的称呼很盛行。相互间又是客客气气的。永远不急不忙，走路都是慢条斯理的。东安市场很热闹，可就多的是闲人。妇人们脸上涂抹得太浓了，衣服的色彩是南方妇人所不肯穿着的：大红，大绿，甚至像大戏里旦角穿的那样。

街上多的是学生，许多商店的生意靠在他们身上。这儿有几十个专科以上学校，一百多个中学。在上列数字之中，野鸡学校可就有不少。

北平是否文化城呢？也许是，也许不是，反正我不知道。如果是，则我想这一点暮气的文化也正不必自夸。有什么值得荣幸呢，当人家像太阳一样向上爬，而我们沉醉在过去的迷恋里，守住积满了尘灰的古董，口口声声说：“几千年的历史，几千年的历史？”古老并不是荣耀，印度埃及的故事早是教训了，唯有自强不息永远的青春才是最可贵的。

有一天北平的人不再看着夕阳中的宫殿而怀古，不再幽灵似的喊着“文化，文化”，而人人看向前面，朝初升的阳光挺起胸，跨着大步走去的时候，这古城还有一点希望。但是，那一天将于何时来到呢？

---

(1) 发表于《中学生文艺季刊》1936年第2卷第2期，署笔名“竹衍”。——编者注

“一二·九”运动记(1)

一

民国二十四年十二月九日，一个可纪念的日子。

温度在零度以下，上午有一点太阳——住在北平的人都知道，冬天的太阳是全然不热的。并且下午连太阳都只剩了一线淡影，还起了风，挟着尘灰像小刀似的向人的脸上刮。

不知是谁走漏了消息，各学校的门口都布置着严重的警戒。甚至消防队，都准备着。

但是学生终于冲出来了：一个，二个，以至无数个，渐渐在新华门前聚集。男学生，女学生，从中学出来的，从大学出来的，他们的脸在冷风里冻得红红，但是零度以下的寒气冷不了他们的血！

口号喊起来，传单开始向旁观的市民同警戒着的军警散发。群众排成整齐的队伍。因为清华燕京的学生关在城外，临时代表在队伍中推选出来。朝着手中握着实弹的密集的军警，代表们无畏地前进，递上了请愿书，要求进见何部长。

参议侯成出来了，他带给群众一个消息：何部长不在北平，在汤山。因此，他不能有确实的答复，并且连开城让外面清华燕京学生进来的要求也不能接受。

怎么办？学生们知道这种敷衍的态度是不值一理的，他们唤回了代

表，准备到西直门去迎入他们的同学。

队伍开始移动，四人一排，整齐得像军队。他们挺着胸，步伐大大地，迈步前进。在西单牌楼遭遇军警的阻挡。但是千余颗心结成了一块铁，在警士皮带、木棍的挥击下，大队向西进发。到护国寺，军警多得拥满了一条大街，某国宪兵出勤的消息也从交通队传了来。大队就折向北城行进。

辅仁大学学生在大队经过时，于五分钟内全体加入。北京大学，四中，北师，艺文都给大队以新的补充。浩浩荡荡的几千人的队伍，绕向东城再折南，王府井大街在望。王府井大街以南是东交民巷的使馆区域，在那边，有几十个某国兵士握枪向北瞄准。

这时已到下午三点多钟了，学生从早晨到现在，一点东西都没进口。

突然救火车的水管喷出水来，向群众扫射。队伍于是纷乱起来。水流在地上结成冰，人踏在冰上就滑倒。在纷乱的时候，军警以大刀背、枪柄、皮带向学生抽打。

女学生跑不快，受打最多。外国新闻记者亲眼看见二三个警察毒打一个女学生，直到她晕在地上。

“中国人不要打中国人！”

有的人这么喊着，有自觉的警士惭愧起来。但是仍然有痛打着学生的，同时学生有数十人被捕。

大队散后，又渐集合，就到北大三院开会。

想一想那样冷的天气吧，想一想在那样冷的天气里浇在头上身上的冷水吧，受雇用的请愿“自治”者是不会受那样的待遇的！

东北大学，这一个名词便是一段惨痛的历史。五年前所受的遭遇又将再受了，东大的学生这一次显示了他们特别的勇敢。早晨从学校里出来时就同警察发生了严重的冲突。他们终于冲了出来，虽然有27人被捕。

二

同天的早晨，七点钟，在寒气结成的雾下，燕京清华美丽的校园中失去了从前的安静，各有四五百人的长长队伍排列在操场上。

交通队带来了消息：两校的汽车都被扣留了，大路上布满了武装警察。

虽然到西直门都有二十几里路，虽然队伍中尽有着娇贵的小姐，两个学校的队伍都从小路步行出发了。——没有汽车，就步行！

随着燕京队伍的，有十几个骑自行车的警察，还有一辆摩托脚踏车，附车上坐一个警长架着机关枪。他们的追随引起了群众的愤慨，于是骑自行车的交通队就回头把警察的自行车冲倒，问他们“是不是中国人？”警察就以皮带抽打学生。但是大队终于通过了，九点钟到达西直门，北平西北的一个城门。

但是城门紧闭着，门前立了几十名警察。

过一会，清华学生来了。在将近西直门车站时，他们跑着前进。在燕京的队伍内，发出了欢迎的呼声。

但城门仍是闭着。古老的城墙默默地蹲着，好像看着这一千多有生气的青年而微笑，又似在叹息：中国人的城挡住了中国人，在外国人到来时，城门却洞开了。高巍的城楼另有一番面目，它正由一个什么文物整委会加以修理油漆，粉饰着天下的升平。

两校的代表同警察所长官商量不得要领，城门无论如何不肯开。

清华同燕京就各留一部分人在西直门，大队向阜成门进发。过了结冰的河，走了许多崎岖的路，到达阜成门时，城门也是紧闭着。在城门前面喊了口号，又到西便门，也是关着。后来只得再回西直门，于下午二点多钟到达。这时候，平大农学院同几个中学也都有学生来参加了。

西边的几个城门都走遍了，学生虽步行了几十里，仍然没有一处可以让他们进城去。

在50尺高的城墙之下，学生们被从原野来的冷风吹着。灰沙布满了每个人的脸，头发，衣服。

而他们仍旧喊着口号。

是的，那只是口号，但是应和着他们的，却是四万七千万广大的人群的吼声。

最后，各校代表举行了一个会议，议决大家回去，公推清华大学一位女代表报告。她愤慨到了极点，说了下列的话：

“……我们的请愿当然是失败了，但也使卖国者认识了我们的力量，到底使平西的交通断绝了一天。……由于这次的请愿，也使我们认清楚了一些社会的现状。”

怀着这样的愤慨，各校的队伍分别回校。清华燕京二队又都走了二十多里。天渐黑，风也紧起来了。

三

请愿书内容，约有下述各项：

一、反对任何傀儡政权。

二、请求政府动员，讨伐殷汝耕。

三、请求政府发表外交政策。

四、保障言论、集会、出版、结社的绝对自由。

五、禁止非法逮捕教授及同学。

六、停止内战。

一路所喊口号如下：

一、反对华北自治。

二、争取救国自由。

三、武装保卫华北。

四、拥护抗敌政府。

五、反对投降外交。

六、要求政府抵抗。

七、扑灭汉奸。

八、全国民众联合起来。

九、打倒××帝国主义。

十、××××××

这是在军警接到传单，表示同情之时喊的。二十九军有过喜峰口长城战役的光荣历史，如果一旦发觉正在被人出卖的时候，他们必将勇敢地起来，贯彻从前的主张！

清华大学救国会告《全国民众书》中不但剖析了华北的危机，还否定了一切反动的设施：

……我们真惭愧：在危机日见严重的关头，不能为时代负起应负的使命，轻信了领导着现社会的一些名流、学者、要人们的甜言蜜语，误认为学生的本分仅在死读书，迷信着当国者的‘自有办法’。几年以来，只被安排在‘读经’、‘尊孔’、‘礼义廉耻’的空气下摸索，痴待着‘民族复兴’的‘奇迹！’现在，一切幻想，都给铁的事实粉碎了！‘安心读书’吗？华北之大，已安放不得一张平静的书桌了！……

中间还指出民众的地位：

……事实告诉我们，在目前反帝自卫的斗争中，民众的地位是更为重要，民众的力量是更为伟大，也只有民众自己，更为忠诚而可靠。看吧，曾经煊赫一时的民族英雄，都已化为‘神龙’了；唯有山海关外，英勇的民众自己组成的义勇军，始终不屈不挠，在用鲜血写中华民族的光荣斗争史……

亲爱的读者，不要以为请愿、口号、宣言是没有用的；你只想一想吧，已经有多少时候不能痛快地自由地说这样的话了？而现在，在北平的大街上，当着敌人走狗的面，千万青年终于吐出了人人想说的话，舒出了年深月久的郁气！

四

第二天，燕京学生首先罢课，清华继之。到第三天，在学联的领导下，差不多全北平的学校都罢课了。各校校门外有大批军警包围。东北大学陆续有学生被捕。

当局禁止报纸登载任何关于此次运动的消息，但外国记者同情的描写终于为公众所见。西直门城门只开一半，警备异常严密。城内各公署一律加岗。大刀队、自行车队巡行街上。宋哲元因警察连日维持治安勤劳，每名赏洋一元，巡长每名二元。

常替政府辩护的名流学者没有一个出来声援学生，他们全都守着沉默，直到四五天后，胡适先生在《大公报》的星期论文上说这个运动是“少数人在背后鼓动”的，各校应当复课。

所谓舆论中心的《大公报》自身呢？10月3日因一篇社评为当局所不满，受停邮处分，至12日始开禁。但该日该报短评，却题曰；“学潮”，说是学潮应该赶快收束，因为如今“非其时”，北平“非其地”。

伟大的学生运动而称之为学潮，所谓舆论也者到底露出真面目来了。最危急的时候还当躲着不出来说话吗？最前防线上的人还当没有表示吗？而他们说：非其时，非其地！于是我们也就看出这种舆论的尾巴了。——自然，正人君子们是知道“明哲保身”的，此“时”此“地”说话很危险。但学生是顾虑不到这些的，他们终于勇敢地起来了。

17日，该报社评又口口声声“学潮”，说是学生应当复课。

至于大学校长，自然有一个劝学生复课的联名宣言，不过措词极诚恳，极温和。

五

但是接着来的不是沉默和屈服，而是12月16日那次更壮烈更伟大的示威运动。军警对付的方法也就更加残酷，水龙、皮带、大刀无效了，他们甚至开起枪来，结果重伤七十余人，轻伤二百人以上。

山山海海的呼声响应起来了，北平的学生是不会寂寞的。在上海，在天津，在武汉、广州、保定、太原、邕宁、宣化、杭州，在中国的每一角落，千千万万的学生都起来了，浪涛似的怒吼充满了整个中国。

---

(1) 发表于《中学生》1936年第62期，署笔名“竹衍”。——编者注

思想，山水，人物(1)

两堂西洋哲学史弄得人昏头昏脑的，但到了陈福田先生班上，精神却陡然振作起来了。

一个高大健硕、虎虎有生气、脸上放着黑色红色强壮的光辉的中年人，像一座山那样隐定，又像一个小孩子那样活泼，微笑着，口中whistle着，慢慢推开门走进教室里来了。这就是陈先生。

我们心里在笑。他上次要我们描写一个人，大概不会想到他自己的名字竟做了好几篇作文的题目的。但是他没有说Hand in your compositions而讲起书来了。

the“Lea Hound”他说就是一类专门想法到别人家去混吃午茶的人，今天甲家，明天乙家，一直到认识的人家都吃过了，周而复始，又回到甲家，如此可以轮流许多时。讲到the chaperon，他把那字的意思解释一下之后，就提到哈佛同我们清华不同，女学生要到男生宿舍去，依照校规必须有一个中年妇人陪伴，而那妇人必须在45岁以上。

“那一类的妇人，”他说，看一看讲台下的男女同学，“多半是装聋作哑的，最好呢——”他笑了一笑：“那妇人一进去就靠着椅子打起瞌睡来。”

后来不知怎的提起Chaucer来了，他说Chaucer的人物描写非常好，就举了三个例：磨房里的司务，修道院的尼姑和牛津剑桥穷读书的寒士。Chaucer的文章非常幽默，并且笔笔传神，把那几种无典型人物描写得十分生动。但陈先生似乎比原作者更起劲。他一方面念着原来的文

章，一方面指手画脚地加以解释。有时候他向台下making face，有时候他随描写对象之不同而在声音态度上加以变换，譬如讲磨房司务时，他声音洪亮，态度俨如武士；讲尼姑时，他把声音压得低低，手势亦由粗暴的转到柔和的，面部表情呢，当然也“改变作风”。还有一种好处，就是陈先生能在读古书时引证近事，譬如Chaucer描写的磨房司务大鼻子上有一颗痣，痣上有一根长长的红毛，读到这里，他就说：

“同我们园子里马约翰先生的少爷一样。”

大家不消说又是一阵大笑。

早晨的空气很新鲜。今天又是一个没有风的晴明的好日子。偶然向窗外看看，明媚的秋阳在流水小桥树林草地之间熠耀着，黄色的绿色的红色的斑斓的秋叶，在北方特有的澈蓝澈蓝的天空之下，色彩鲜明得那样可爱。在这样的好天气里听讲，我懂得“如坐春风”的意思了。

下一堂没有课，就慢慢走回宿舍。一路上还是想着陈先生。他总是这样生龙活虎似的，上课时卖力讲书，下课时自己好好去消磨一天。秋高马壮时节上绥东去打猎，平时在校也骑马射击。因为多同大自然接近，故练得体格健壮如虎豹，性情真挚如孩子。生活要这样才有色彩，生命像这样才有意思！我们中华民族似乎太呆板，太衰老了，应当灌进些新鲜的健壮的血液，甚至于野蛮一点也比这衰老的斯文要好些。我们清华虽被人目为少壮的大学，富有朝气，但我总觉得还不够。体育诚然是普及了，但对于大自然的接触还太少，一天多数同学不是除了下午斗斗牛，就成天都关在图书馆里，空空辜负了一园美丽的秋色的么？

在新斋面前转弯，迎面就看见西山了，金紫色的，那样安静地蹲着。我最爱这一条路了，一边是大树，一边是雄丽的大建筑，前面的西

山又如屏风似的拥抱了清华。路似乎一直伸到山脚下，虽然我明明知道那边有一道墙。那边一片很广的草原我也看见了，而一看到草原，我总忍不住想到另外一些大草原上的战马和古时曾在这些草原上骋驰过的英雄，以及那时候如火如荼的军容。这是典型的北方景色，也是来自江南的我所爱的。

下午没有课。好容易有这样一个空闲的下午！知道明天要放假，就空手跑到图书馆里看看报。《北平晨报》上有一篇写吴宓先生的文章，作者不知何许人，却“雨僧，雨僧”的叫得很亲热。我现在也上吴先生的课，私下觉得他是一个自命为重理智而实际上情感非常丰富，丰富得胜过理智而有余的人。

报纸太多了，可看的却少。我于是就向楼上跑。大理石的台阶上摆着那样多那样美丽的菊花，更把图书馆点缀得富丽堂皇了。

杂志室里的人可真不少，尤其在放《良友》、《文学》、《论语》、《宇宙风》的地方围着的人更多，往往阅者一位，候补阅者二三位至四五位不等。我就跑到柜台里面去看*Esquire*。其实这杂志的名字是大可不必提出来的。志士们要说这是消遣的有闲阶级看的东西，一也；准文学士们要说：“你总是这样地肤浅，专门看美国杂志！”二也。我将如何辩白呢？实际上，我不能辩白，因为老实说，我今天下午本来有闲。对于准文学士们，则我要恭恭敬敬提醒他们，美国的东西不见得都肤浅吧？有人总以为英国的文学比美国的强。但是据我所知道，我所知道的自然少得可怜，从前美国文学虽然是英国文学的附庸，现在则早成为独立的创造的另外一支了。这分别的清楚，我想至少可以拿Passos，Hemingway等近代美国作家的作品来做说明吧。

外国杂志实在比中国的好，印刷精良，插图同漫画多，文章也

是“开门见山”，不像我们中国的文人常常要做一个策论式的大帽子，使人看时要打瞌睡，并且半天找不到他究竟说些什么。

偶然看见一个美国杂志的封面画着古式的屋子，旁有一个喷泉，并有穿着老式衣服的男女两个青年文雅安闲地相对坐在树阴下面，画面的空气是19世纪美国的宁静与和平。不知道原作者的意思是什么也不知道那杂志用它作封面的意思是什么，但据我猜，也许是世人在机械文明发达到极度的时候，一种对于平静的往日的怀念吧。人总欢喜过去甚于爱好现在，总觉得梦般的往昔是诗的，实际的今天是散文的。近代的美国人看惯了摩天楼，如林的烟囱，成群的浴装美人，听惯了Jazz和机械的嘈杂的响声，做惯了离婚结婚恋爱这些干净利落的把戏——总之是不胜近代文明声色的刺激了，自然想回到19世纪末年的往日去。那些日子里有闲散的时候，有温暖的家庭，有古典派的音乐，月光下小儿女们羞涩的然而缠绵的情话，押韵的抒情诗，纯净的美丽的山水，有一切散发着古昔的香味的东西。他们想回到“那个如此青的天”，然而早有人在这一点怀念上也感到了类似绝望的怀疑：“那天上的花园荒废到怎样了？”这样一想，我就想到艾温思教授那天念的Yeats的诗上去了。

从图书馆出来就进体育馆，里面很热很热，斗了一会牛，就浑身大汗了，于是到淋浴室的莲蓬底下痛痛快快从头发到脚底板冲洗了一下，再拿大毛巾把身上擦得发热。手腿都有点酸软了，然而是多么舒畅的疲倦呀！走出体育馆，宿舍窗户里的灯光已经在黑夜的羽翼下，天上繁星般的向我眨着眼了。

晚餐照例吃得特别多，特别上劲。能够在这样明亮、清洁、摩登的食堂里吃饭，我们真是有福。那灯光的配置真是漂亮，白漆的桌凳也真够别致够舒适。这所大食堂真是我们清华的“骄傲”。

仍是同世英善徽一同吃的，谈得很上劲；从时局谈到电影明星，又从电影明星谈到报纸和读书。

晚上到图书馆去读英文，台灯的强光之下，心里又宁静又清楚，书也就很容易读进去。

---

(1) 发表于《清华副刊》1936年第45卷第5/6期，署笔名“佐良”。——编者注

重庆初旅(1)

从云南到四川是一条尽日盘旋在山谷间的路，然而一下海棠溪的岸滩，我们的眼睛便给江水照亮了。嘉陵江不论，扬子江却是在我们血液里的。在轮渡上心跳得有点不寻常，因为光景太像武汉了。看着水波，想起时间与历史。下游的故事还说得尽么？便是就一个旅行者说，我们也希望浩荡的东征，到海上去吐出这口局促在小小天地里的闷气。海口的夺取：这该是重庆梦寐不忘的心事吧。

走上石级，看见一层又一层的废墟，但街道也活跃在眼前。在长江的上游，四川人居然建起了这样一个足以同汉口匹敌的现代都市，这是“天府”的作风！我惊讶于重庆高楼大厦之多和市区之广；看到百货公司陈列的货物，又几疑回到了香港，因为在这统制外汇的地方，居然大量地出售着英国的领带和价值120元的箭牌衬衫。这是冬季的繁荣，商业王国的巨头们在百元钞票积成的堆上嘻笑着。一整个夏季的大轰炸显然已经过去了。

但是战争在这里。几百万军队的动定行止还是在这里发令，几条铁道几十条公路的修筑还是在这里决定。世界上无数双眼睛注视着重庆，所有的大炮和飞机，钢铁和汽油，奎宁丸和救护车全向这里输送。英俊的军官进出于几处大楼，他们每天全工作十小时以上。最后，委员长在这里。

在昨日和今日之间的门槛上冥想是有趣的事。倒转时间，我们立刻又沉浸在夏季的激动里。那是一个造成历史的季节。六七月之交，欧洲的战事如火如荼地展开着：国家一一倾覆，马其诺粉碎了，法兰西帝国

倒下，希特勒遥眺英伦的灭绝了灯火的夜。八月，日本调集了所有中国战场上的第一线轰炸机——有一天是170架，远东空前的规模——成天成夜地空袭重庆。这是拙劣的效颦的“闪击”。是的，闹市烧了，屋子震倒了，每一条街道都刻下轰炸的仇恨了，甚至于若干脆弱的神经崩溃了。（这是一个淘汰的年头。）重庆继续着战争。命运如果有，一定也可以打得动的；在我们这例子，接着而来的是南宁克复，鄂北胜利，滇缅路重开，美国大借款。

人心里最黑暗的时候过去了，重庆的天空却来了雾。空袭的可能性减少到最小，生活的调子一下又松弛了。商场一一建立，新盖的平屋复活了炸后的街道，餐馆里又充满了笑声。然而另一方面，报纸杂志又抬出了“物价”二个字。在战时，经济上的波动是必然有的，每一个人也早就准备吃苦；但是米价之类却没有理由跳跃着涨。同所有中国的事情一样，这里面有着人的因素——人在操纵，人在囤积。于是，领袖又有了新的意义：他是最高的公平。从前当我们受着小花脸之流的鱼肉欺凌，我们是祷告上帝降罚的；然而现在，我们说：“让他知道！”让他知道非法的财富堆积，让他知道贪污怎样迟滞了胜利。

人人的心里写好了诉状，但是街上的话据说是不大可靠的，因为是“流言”。如果一个旅人在陪都不免有所抑郁的话，都是因为他掇拾了这些路闻。悲观当然也如路闻一样地没有根据，因为领袖的法网张在那里，落在里面的也已经不止一个了。

实际上，大家都在迎接胜利年。元旦的大游行夸耀了的中国的青春，龙灯狮子以及万人空巷的年夜说明了重庆的信心与欢愉。罗斯福总统的炉边谈话温暖了的心又岂仅美国的几颗？英国在利比亚的胜利一样地为我们所珍视，因为战争造了新的历史，重庆在今天是与华盛顿和伦敦息息相通的。它已不仅是一个地理名词，它也是一种象征。

要生活，要美丽正直地生活下去：这岂不是重庆的精神么？战争迟早要过去的，胜利也必然要来，问题是在怎样处理战后。“建国”这二字的标语并不空洞，在它的背后竖立着前后方千百条新起的烟囱、几千几万的工程师、实验室、大学以及中国最好的头脑。将来的问题而且在关系中国自身之外，还牵涉到整个亚洲，于是在缅甸记者团访华的时候，我们看到东方文化协会的成立。另外一个有趣的集会是1月4日的民族大合唱，西藏的情歌会合了花苗的跳舞，边疆建设协会的会员们该是如何兴奋！在国泰戏院里，我还看到了几个大学生的体育表演。灯光在年青人美丽的肌肉上闪着，重庆大学的领队大声说：“体育训练的目标是要造成大空军的预备队！”空军也好，陆军也好，在扬子江游击的海军也好，我们的预备队是无穷的。

我也进过了大隧道。就人力的使用上说，这就是工程上的珍异：不是一个浅薄的小地洞，而是一个纵横了全市，足以容纳几万市民的大防空壕，并且全是由山岩中开出来的。深入地下几百尺，洞里却并不是黑暗的地狱。长凳让人休息，电话传达着消息，电灯带来了光明，还有机器在调换着空气。里与外并没有隔绝，因为这不仅是抵抗死亡的东西，它还容纳了中国人民对于幸福明日的憧憬！

巴山蜀水是美丽的，重庆却是复杂而伟大。

---

(1) 发表于《天文台》1941年第430期，署笔名“佐良”。——编者注

卡尔逊少校会见记[(1)]

最近的一次旅行中，有机会遇着了卡尔逊少校。这应当不是一个生疏的名字，我们该记得战事爆发后一位进出于我们的游击区的美国武官吧，那就是他。现在他却不但已不是大使馆的随员，并且从合众国海军也退伍出来了。他对于这事的解释是：一个现役军人是不能随便说话的，退了伍他却可以更自由地写作了。但是写作所给予他的是日本的敌意，因为他是立在自由中国这一边的。

这是一个高大的汉子，说话迟缓，常带微笑，脾气好得令人觉得单纯，然而却含着一支沉思的烟斗。我们的旅行不是很愉快的，汽车不时出毛病，才开了30公里，就又停下等站上的救济，几乎所有的人全咒骂着。但是他耐心坐在车内，不是读《民族周刊》，便是拿出小小的手册来，用笔记下了旅途的观感。对于他的焦灼的旅伴，一个工合协会的技术顾问，他轻声说："我们到底又走了一点路呵！"批评当然仍然有的，那是当那位顾问先生告他同车人在互相责难的时候。"责难和议论都不能使中国得到一分益处，"他说，"动动手呵！"美国人是动手的民族，他就相帮着推过车，还在大家破口大骂的时候悄悄地检验过汽车的机件。

在这样一个友人之前，我们的惭愧是无尽的。华北的山水陶冶了他，使他习于我们的艰辛；江南的游历又给他一份理解中国内情必有的透视；而生长在这样国土里的我们自己却一个个地如此自私、小气而又肤浅。在全美国的民众面前，他解释着中国的伟大；在中国人之间，他又诚恳地指出弱点。我们谈到了西洋教育给于中国的影响。"但是你们的留学生并不比旧时的读书人好，"他说，"他们贪污起来技术更高明，

这是学自西方的。在西方，我们也有贪污，但我们也有法律，而你们却是欢喜人情的。”我自然可以冠冕堂皇地列出反对的理由，但对于这点，一个真正的爱国者实际上是无话可说的。“中国的危机不在外，”他的眼睛里藏不住关切的闪耀，“而永远在内。政府是在做事了，但一种迟钝的政治还未根除。这是比日本人更可怕的敌人。”

“我是一个作家，”他接着说，“但我也是一个军人。你看过我的第二本书么？”我没有，他说那是讲中国的兵的。什么是他对于中国兵士的意见呢？“中国的军队是伟大的，世界上最能吃苦的，并且会打仗——但你们得先让他们吃饱。”在浙江，那个富庶的省份，他亲眼看见百姓饿死，因为粮食给日人抢去了，“这是一件影响军力的事。”又忽然叹息起来了，说是可惜中国现在还不能反攻。“实际上你们所缺的并不多，”他加上，“飞机大炮不重要，重要的在执行命令的彻底。对于你们的委员长，那位第一流的军事天才，我的赞颂却是沉没在世界的彩声里了。”

汽车行进了几十公里，又突然“抛锚”了。司机是一个狡猾的油头少年，径自搭别人的车开走，说是请求救济去了。卡尔逊少校笑着说：“这家伙定是私生活不检的一个。他有一个会化钱的妻子，所以他必须多弄钱。”我告诉他军法约束着司机，“不，我的意思是他们该有良好的待遇，”他插着说，“这是些好汉们，你看山多么高！”怎样呢？他的回答是：“将运输放在合作事业的基础上，给司机以利润。”

这无疑是一种极新颖的看法，也许他忘了在中国运输是一种国营事业，并且实际上是赔钱的。海棠溪在望了，他还是兴奋地谈着工业合作运动。赛珍珠女士曾说：“这是从中国战地来的最好的消息了。”在卡尔逊少校的口中，还是中国支持长期战争的力量来源。“工合运动是我第三部书的主题，”他最后说，“这是我的荣耀。”

(1) 发表于《天文台》1941年第436期，署笔名“佐良”。——编者注

云南·贵州·四川[(1)]

平彝是一个有趣的地方，一方面还保有红土高原的明朗天气，另一方面，只要走出几里路，便是贵州寒冷的群山了。没有比云贵二省更有显著分别的了：昆明的牧歌情调完全消失于贵阳，贵阳繁盛而忧郁，气味上同长江流域的都市相似。因为是交通中心，所以在这里可以看见最多的汽车。镇南关的路闭塞了，但金华的货品还是源源而来，还有广东的口岸也开着，西边经过昆明接通腊戍的路更是运输的大道，贵阳的呼吸是与大海相通的。这也是一个旅店与饭馆的城市，说明了繁荣之建筑在过路人身上。但本地并不是没有大的企业。出了大南门，西湖路过去，我们便看见一大堆洋楼，那是拥有全省富藏的贵州企业公司，亦吴鼎昌主席得意之作也，在《花溪随笔》里有过详尽的说明的。就日常生活的便利上说，贵州企业公司便供给我们以相当好的瓷器陶器以及玻璃器皿。此外，贵阳又是一个医药教育中心：湘雅医学院在这里，贵阳医学院在这里，卫生人员训练所也在这里；离城数公里的图云关上，更扎下了红十字会救护总队的大营，林可胜博士的热诚和效率在那里和白色的器械一同闪耀着。

从贵阳北上的路比较不险，除了花秋坪钩丝崖那一段，全在水田之间走，这是贵州比较富庶的区域，遵义桐梓诸城就远比西路的安南盘县繁盛。然而一进四川，景象大不相同。景色比较美丽了，因为有河流做了大地的明眸；人民比较丰足了，因为这是天府之国；空袭的痕迹比较显著了，因为这是更重要的根据地。但是公路之上，除了军火和机器，岂不还输送着全世界的希望和鼓励么？贵州的重要是一件家事，四川却有着国际的声誉。

从地图上看，四川是一个多水的省份。几千年来四川的船舶是可以乘长风而入海的，如今却只有嘉陵江的逆航了。重庆在江水的呜咽里升起，担任了写成亚洲大陆今后百年历史的重大使命。千百万桶的桐油装入木船，竭拉纤者与自然相抗之力，扭转江水，倒流至泸洲，在那里与昆明来的汽油交换了，又辗转进入美国全面国防的大机器之中！多么奇怪，一个东方农民的辛勤在寇蒂斯驱逐机上开了花！

战争会过去的，有一天四川的防空壕会给堵塞起来。那时候，旅人便曾想到云南的驴马队的行踪了。内燃机的时代已经来在我们西南的山谷里，但是马蹄的声音不会消沉，因为最西的地土太寂寞，在人种与人种之间，历史还迟了一百年。

---

(1) 发表于《天文台》1941年第441期，署笔名“佐良”。——编者注

大学教育的变质(1)

中国大学教育在战争中经历许多变故，到现在已经整个地换了面目。

就物质环境上说，大学已自堂皇的大楼出来了，不仅是连通常的市房也难得，有时且须深入乡村，栖息在破庙之中。没有钱买开玩笑的美国杂志，便是必要的参考书也是残缺不全，时刻在向外国大学要求援助。宿舍早已不复明窗净几，而是挤满了双层木床的大统舱。运动场呢，一二个篮球场里出不了田径国手，体育早已变向，畸形的选手阶级自然消灭。教室设在四面皆空的殿堂之中，椅子又从来不全，讲得好时人拥在柱子下，不好各自走开，妙在进出都方便之极。在这一点讲，大学是从天堂跌到了地狱。

实际的情形还要惨，不时的迁移像疟疾，物价又如猛烈的热症，同样地伤害了大学的元气。这里还得加上日本轰炸机的炸弹，它们从来就向文化进击的。这是一个围攻的局势。大学就真的崩溃了么？没有，我们却反而看到中国士人的坚忍不拔。

尽管四面八方在引诱，真正的大师还是在教室里。拿着一二石米的薪水，却得拿出比平时多了不止一倍的力气，这是朴素风气的重建，图书馆既已空无所有，耍花枪的博士已无法开出眩人的参考书名单；笔记失去了，懒惰的专家不得不刷新讲义。我们的大师于是大放光明，有了一贯的学问，美国式的卡片是可以踢翻的。宽袍大袖，不携一物而入，放声而言，毫无留声机的魔道。贫穷也鉴别气质，许多卖外国膏药的早已另有高就了，留下的是一些朱熹，道学而迂呆，然而却是真金的战

士。

大学不是花房，学生也就换了一批强健朴质的，常常为了赶到学校，而徒步千里，用人力克复交通的困难。贷金制度的设立实是一件划时期的大事，它打开了从前专为豪富子弟而开的学府之门，将教育的机会更普遍地给予中国青年。我们还可以这样说，现在的大学教育是较中学教育还要便宜，只要能够通过统一招考的网，无人不能升学。在程度上，因为辗转流亡，一般的水准是降低了，然而在教学的认真和读书空气的浓厚上，却较以前任何时期而无愧色。在菜油灯下苦读，忍受着一切的不便而无怨言，甚至于借课余挑水去换得一点零钱：这是中国青年新的面貌，温暖了多少心，又催下了几许感动的眼泪！读书已不是享受：这是中国教育的变质。

---

(1) 发表于《天文台》1941年第442期，署笔名“佐良”。——编者注

德义的宣传技术：说宣传之一(1)

我们是幸福的人，能够生在这个富于色彩的时代。如火如荼的战争展开在欧亚非三洲，澳洲等于牵入，美洲已立在深渊的边缘。伴着战争，或者做战争先驱的，是第六纵队：它既非大炮坦克，也非顺民内奸，而是宣传。

哥培尔的大名是尽人皆知的。他有将黑说成白的本领，也有弥补天大的谎言的技巧与口才。韩德森《辱命记》里虽说他在公余是一非常明理的智慧之士，仍无救于他之为举世第一的诡辩家。由他所主持的德国宣传技术也有神妙，如北欧之战中德国新闻画报和电影的精良和迅速，占领了瑞京司托克霍尔姆的店窗和戏院，使后来的英国宣传无法插足；也有笨拙，如发动占领以前描画日耳曼族在别人旗下的痛苦的公式之一再引用，并且引用得一成不变。他知道诉诸人们的感情，也竭力诉诸人们的智慧，在许多地方还动员了优秀的博士学者作有系统的演讲，并且展示德国文化上光辉的一面。德国人是最热情好客的民族，音乐证明了他们感情生活的精致和深沉，建筑夸耀了他们对于美的研究的用力，这些全很动听，常常令人神往，但也不免得到相反的效果，因为人是喜欢反问的，容易想起：向德国的和平人民投下炸弹诚然是坏的，但是最美的日耳曼文化不是开在纳粹尚未发迹的许多年前么？为什么在那样的天堂里也有集中营、焚书、逐走大师等等的事呢？最大的反问当然是：那样优秀可爱的民族为什么给拖入在一个战争之中？娜拉·王的名著《摘星记》虽一小书，却推翻了哥培尔全部的雄辩。

德国的盟弟义大利在宣传上只有一个引人注意的名字，那是盖达，莫索里尼的代言人。他所凭借的是报纸的社论。我们不懂义文，无福拜

读原作，但从合众社简略的提要看起来，盖达先生在一些宣传名手之中，应该是列入老派的。他有夸张，然而太多的逻辑却损坏了他的影响。在一切的“全能主义”的国家里，纯粹的思想，即是为思想而思想的思想，其实是不需要的，因为它很危险。看盖达的不时引据对方论点，他还没有摔脱旧时的因袭。自然，就火气说，盖达仍是有数的煽动家，但是他的力量不够，这同义大利的国力倒成了一个正比。非洲的溃败，热内亚港的英舰队炮轰，阿尔巴尼亚前线的一再失利：生在这样一个国家里，眼看着一边是海一边是魔鬼，盖达将如何立言呢？

无线电广播是一个新起的宣传武器，操诸独裁国家之手比民主国家更为有效，因为柏林罗马可以下令禁止收听外国播音，而伦敦却是不能的。我们大概还可以记得欧战初起时“哈哈勋爵”之闹得英国人人头痛的故事吧？“这是柏林，这是柏林，”他用纯正的牛津音播讲着，“请问你们的‘皇家橡树号’在哪里？在哪里，太太先生们？”“皇家橡树号”自然是没有沉没，但是大家疑惑起来了，逼得海军部不得不发表正式公报否认其事。这是广播战里第一件大事，英国自然有她的反攻方式。但在叙述那些之前，我们先来研究一下，我们的□□日本怎样组织她的宣传攻势。

---

(1) 发表于《天文台》1941年第446期，署笔名“佐良”。——编者注

日本的谣言攻势：说宣传之二[(1)]

亚洲大陆的战争展开在四年之前，一开始日本就动员了全副的宣传机构。那时她尚无师承，可是也已懂得除报纸、通讯社、画报、影片之外，运用对我国的广播了。她的广播是我们政府当局所相当注意的，这可从中央社之不时反驳看出。笔者个人没有听过，但从别人口里听来，内容除了夸示“胜利”宣传“王道”之外，还不时有恫吓，如扬言某日轰炸某地，以及将施用降落伞部队攻击重庆之类。这其中还藏着极大的阴谋：其一是测控虚实；其二是声东击西；其三是以其偶一的实行来恐吓中国民众；至于表示其虚无飘渺的武士道倒在其次了。实际上，我们的军事布置自有统帅部通盘筹划，绝不至于因为区区一广播而有所变更；中国的民众早已习惯了轰炸，无数的例子证明了我们没有惊慌，只有仇恨和敌忾。所以就广播论，除了给我们证实大角大将之死一类的事，除了作为我军各部队战斗力的比较外，其作用是等于零的。

我们之所以这样批评，绝不是因为日本是敌方，而是在世界宣传机构之中，东京政府属下的技术太拙劣，既无哥培尔那样的天才，也缺乏盖达那枝笔。天下的乌鸦一般黑，造谣是人人会的，差别就在其可信度的大小。日本的同盟社几乎是神话制造所。举一例说，在诺门坎之役时，同盟社会发表苏机被击落的数目，其巨大等于“失踪”日机的15倍以上，并且还有一极为精彩的新闻，描画日机一架大战苏机60架，己身仅有微伤——这自然是想像的得意的一笔，以“弹痕无数”来颂扬勇敢，并使人相信战况激烈——而击落对方之十余架。这样的消息便是让有明智的日本人看了，也要觉得好笑并且羞耻吧！世界军事学家对于空战如果别无所见，至少已经决定了一条原则：胜利属诸量多的一方；这自然还

有一个前提，就是二方飞机在速度、火力和灵活上是相等的。苏机的优越性能早已有武汉的几次空中大会战证明了，那几次E15型的小驱逐机（并非苏联最好的，我们可以相信）粉碎了粗制滥造的九五九六式的护送大队。

在许多地方，使我们相信日本人的愚笨已至不可救药的程度。上海日军新闻报道席上，戴眼镜的粗颈矮躯的发言人，不止一次为外国新闻记者问窘，有时且不小心地泄露了事实真相。东京的发言人比较高明些，但就连松冈本人在内，没有能够平心静气自圆其说的，许多次是给质问得脸红耳赤，强辞夺理下场。

但是日人也自有其不可忽略的长处。他们的新闻记者是上第一线的，给予士兵一样的供应，且早有若干人死在炮火下了。对于外国记者，他们在能够于己有利的条件下，也尽量给以便利。为了宣传，在徐州陷落之后，他们曾以飞机运送若干外国记者去实地参观。武汉会战中，他们还组织了作家的“笔部队”，溯扬子江西上，看到了若干战迹。自然，像尾崎士郎的《扬子江之秋》反暴露了我军的英勇，但大多数必然是歌功颂德的报告，未始不可以代军阀打打人民的气。华北方面，一次又一次的文化提携恳谈会麻醉了若干意志薄弱的文人，大量的杂志画报又极尽渲染的作用。这是他们在文化方面投下的一些本钱。

关于日人的国际宣传，他们也是方式甚多。其一是雇用外国文人，不一定明写日本功德盛望，而是用更阴毒的暗示来证明日本所为并不错误。直截了当的宣传品也大量地邮寄到美国。笔者本人就看过一种画报，其中有日方士兵含笑抱着一我国小孩的相片。但美国近来的动向却说明他们全部努力的失败了。

(1) 发表于《天文台》1941年第446期，署笔名“佐良”。——编者注

一个典型的小县(1)

多少居住在香港的人知道内地小县城的情形？不会太多的，我想；便是以广东的小县城来比拟也不会十分相像，因为第一，海岸的欧化程度高得太多了，第二，交通太发达的区城也不是研究“真正中国”的原始材料。

这里我想描画一个典型的小县。地方是在云贵川交界附近的大山群中，无数的碉堡还留下了从前烽火的痕迹：与其说是为了来去往返的内战，不如说是为了边区如毛的土匪。现在碉堡却不仅空了，并且还生满了野草，因为国家早已进步，土匪随军阀消灭了。城照例是四方一个，墙上除粉笔大书的“抗战必胜建国必成”，还有乡村工作队的壁报和漫画，以及产科女医生的应诊广告。走进城门，两边是不十分整齐的店屋，难于寻出一家书铺，却有七八家的茶馆。路却宽广，因为是穿城而过的公路的一段，居民对于汽车早已觉得不甚新鲜了，虽然小孩子还是追逐着驰过的车辆。转一个弯，或者过一道小河上的石桥，就是石板的街道，理发店还是“文武全来”，绸缎店里的伙计们还是穿着较为整齐的白净人物，并且我们还能看见民众教育馆，门口除了红红绿绿的壁报，还贴了收音机里听来的广播要闻，上面的红笔标号特别醒目，你要问战争在哪里么？墙壁上贴着第七保壮丁年龄表，不远还有县国民兵团团本部。

街道不长，一刻钟就走完了。沉闷，灰色，没有消遣，来自城市的旅客们觉得不能停留五分钟。但就在这样的县里，真正的中国人生息婚嫁病死，商人只图薄利，读书最高初中，各种行业也都不改古俗，也有哀乐，也有野心和欲望，一道清澈的河流渗透了居民的生活，有人在急

流里撑木排顺水东下，有人在河边洗衣挑水。偶尔也有船只载了货物来，楼上的年青女子凭窗看着，幻想起天边以外的世界来了，但是她立刻就被红眼睛的母亲大声唤去，拿起铁条通那只烧白煤的炉灶了，于是黄昏又如梦般到来。

山国的气候不好，长年是阴的，但如偶尔有个晴天，所有人的脸上全闪着朝阳的光辉了。这时候，石桥上集满了人，乡下人挑着陶器来卖，城里的小女孩拿着自制的草席求售，小摊上一边是一角一堆的花生，一边是卖玻璃瓶的旧货店，更不缺乏自己生成一副晦气色脸的“小孔明”、“江湖客”之流，在他们的桌子旁边近风吹着“中外魔术研究社”的布招，上面所列的节目可以多到八九百。小孩子嘻笑着，号兵倚桥栏吹起冲锋号，戴古铜眼镜的老先生袖手看下面水里的大鱼，挤在他们之间的是一些来买便宜货的人，因为在这桥上的市集里，东西照例比大街贱。

这里缺乏林语堂式的东方智慧，却是有着中国本土的热心。走进一个碗店，主人会问你的用途，如果不是为了吃饭或者盛菜，他一定劝告你不买。美国的广告术何其神妙！但是丘吉尔先生说：“最好的宣传是事实。”

一到晚上，县城就在黑暗里沉默了。菜油灯下或者还有纺纱的妇人，但是真正在日间活动的人却进了粗布的被窝。几千年来就是这样地消磨夜晚，明天却永远是新鲜的。于是中国的灵魂安息了，准备另一个生活的日子。

---

(1) 发表于《天文台》1941年第446期，署笔名“佐良”。——编者注

民主国家的反扫荡：说宣传之三[(1)]

在宣传上，一如在军事上，民主国家的弱点，向来是迟钝，是缺乏组织和效率，是永远处于被动地位。例子是举不胜举，如前文所说北欧挪威战役中，同盟国宣传的落后便是其一，但是时候过去了，随着军事形势的好转，民主国家的宣传阵容也换了一副面目，不仅排斥谣言，并且主动地展开了攻势。

实际上，此节的民主国家仅指英国一国，因为希腊的情形我们不明了，美国尚未参战，且不论及，我们自己的事则义无可说。就英国论，我们只能注意其大要而无暇及其枝叶。

英机第一次进入德境投下的不是炸弹而是传单，可见他们是将宣传看在一切之上的。这也许是由于上次大战的经验。据许多专家的意见，1918年德国军心的崩溃，协约国从空中掷下的简单的传单，颇有大功。英国的宣传部除了根据过去经验，很科学地研究传单心理学之外，（杂志如《新政治家》对此也偶有论列），照样地强化了广播战。英国广播公司——即有名的B.B.C.——的时事报告扼要有力，并且如一切英国的新闻报道一样，便是提到炮轰和杀戮，也总是那么典雅而娓娓动听。德语的节目当然非常着重，因为尽管纳粹下了禁令，德国境内总有那么多的耳朵预备倾听外面世界的一切的。这是攻击，此外还有如警告罗马尼亚的事，B.B.C.也受命广播。另外一个职务，就是以这空中电波交通将海外自治领以及属地的心紧紧联结起来，让悉尼和孟买同样地生活于伦敦的激动之中。

英国报纸的威力是尽人皆知的，通讯社则有遍及全世界的路透社。

我们看报的人喜欢热闹花俏，看路透社电总似不如合众社以及国际新闻社的电稿过瘾。其实这是英美新闻报道甚至于国民性不同之点，也正显出了路透社人才的稳重，并且也可以看出英国人在军机防护上的火候功深。在画报方面，英国在平时已有极好的《伦敦图画新闻》和《图画邮报》，战后笔者又见过一种《球体》，全印得非常精美，并将战争整个地描画了。美国的《时代》时有惊人之作，然就详尽整齐有系统说，似犹未逮上述的英国画报。将它们一体唤作宣传是冤枉的，但在全民动员的今日，什么能够不被拉进战争之中去呢？就我们中国读者说，香港出的《图画新闻》应该不是陌生的了。

我还曾看过许多小册，大概是牛津印刷所印的吧，作者全是一时名流，书名或为《今日的大英帝国》，或者是《皇家空军》，大体上是介绍英国各方面情形的。这当然不失为增加自己信心的一个良法。此外我还偶然读到了附有插图的印刷精美的《伦敦战时小记》，是作者蒋彝自己译成写成中文的。就内容说，除了图画很别致，并不如何精彩，但也由英国宣传部远东局出版了。所以就文化方面说，英国的作法很多，其无孔不入且胜过德义日。

所有的国家都用同样的宣传工具，实际上也没有什么国家藏着秘密法宝。所不同的在精神方面。我们不带偏见的人可以姑且这样说吧，那就是独裁国家的宣传生活在造谣欺骗恫吓之上，英国的比较说真话。伟哉邱吉尔首相之言：“最好的宣传是事实！”

而在全世界的耳目之中，英国的最好的宣传岂不是邱吉尔氏的宣言辩论以及偶然的一□□。□□□□也□□□有□□□，在□□□□□□里也□□□□渲染，他的□□，□□以及□□的精力□博得了举世的钦佩和信任。有了信任，宣传于是水到渠成。

(1) 发表于《天文台》1941年第447期，署笔名“佐良”。——编者注

论东西新闻体裁

——为中国新闻学会成立写给报界[(1)]

住在一个大城市里的若干好处之中，必定少不了报纸这一项。在香港上海等地，报纸的种类既多，出版的次数又复日夜频仍，在真有震撼世界的大事发生时复助之以迅速的号外。人随时与世界的呼吸相应，撇开个别的利害不说，至少也满足了旁观喝彩的心理。真正拿黄色新闻来刺激生活的人不必说了，便是博雅之士谈起英国下院的辩论纪录来，除了关心政治动向，岂不还在M. P.诸君的言论的措词与章法之中得到一种乐趣么？在许多时候，我几乎要说报纸是同电影斗拳之类一样代替了罗马时代的人兽交斗的圆剧场。总之，读报纸有时还是一种享受。

但是中国的报纸在这一方面的作用远不及西洋报纸。在人家是生动逼真的叙述，一入我们的笔下，就换作一些陈腐至少是毫无色彩的套话。这个问题自然很不简单，牵涉到两方文字语言的异同，也非一篇短文所得论尽的。我们且甘于事实的比较。同样是空袭，同样在不许泄漏机密的限制之下，合众电路透电总比我们的中央电多着一点光彩，至少历次的措词不会全然一样，或加入发电者的个人观感，或添了一点适得其要的描画。在读者的印象上，它们是比较鲜明。这其实还是一个手法的不同：他们是不惜于采用素描的，我们的有如批答公文，总有那么一个架子。记者的修养当然也有关系，但是习惯在中国向来最有重量，便是天才也有顶不过之时。中央社的努力是可佩服的，并且不时在进步。记载我空军东征日本的电讯便是得意之作，令人读时呼吸到空军司令部的紧张空气。湘北之役中也有精彩的报道，如九岭前线的壮烈故事。由此可见遇有实在的小题目，我们非不能写，只是平时空洞一点罢了。我

国通商口岸报纸的专电在从前多而出色，现在不知怎的少见了，而偶尔登载的也不高明。自然，我们得体谅战时的困难。新闻之能有电讯已经不易了，还计较什么其他？但既有文字，就不妨润色一下，或者采一个新的观点，将平枚的事情看得细心一点，活泼一点。在新闻电讯上是如此，在特写上亦如此。旧的呆板须去掉，新的摩登口号以及背后的油滑也得提防。总之，文字针对事实，表现却须力求“立体”一点。

就社论说，中国报上的也比较拙劣，问题也是文字的空洞。在西洋报纸上，社论不仅批评，并且也尽报道的责任。远的例子不必举，只要看看上海的西报便可知道人家社评的不同。《大陆报》的爽利干脆，是美国派；《字林西报》的火气少了，却爱转弯抹角地说话，用字很大方，并且喜欢暗示旁喻。据我看起来，中国报纸社评的大病在于定出了若干篇幅，必须写好多少字才能交卷，于是意思不多而文章一定芜杂。救济的方法是采用短评方式，篇幅如果必须塞满，不妨多写几则，一定可以常有警句。而因为短，文字上也丝毫敷衍不得，表达必须要清楚有条理，空洞的策论式的笔触也就可以绝迹了。

我们可以学西方报纸之处很多，表现的技术便是其一。为什么他们常会有一些一箭就中的、生动又典雅的话呢？罗斯福总统说：“我们美国应当作民主国家的兵工厂”，可以代表这类的话。“兵工厂”岂不实在而又响亮？没有议论，但人人都懂得这个意思。美国上议员之反对《租借法案》者也不落后，或说：“有了这个法案，白宫就成为第二次世界大战的总司令部了。”更利害地说：“这是一种赌博，仅仅依赖一张牌——英国的完全胜利。”他们的雄辩全是受了新闻体裁的陶冶的。

---

(1) 发表于《天文台》1941年第448期，署笔名“佐良”。——编者注

论德军之渡海攻英(1)

德国的主要计划在于攻入英伦，这几乎成为评论界的老生常谈了。而一般的推测，希特勒之发动攻英，至迟不出今年夏天，全世界都在等候着，因为德国攻英的成败就决定了第二次世界大战的成败。就我们远东说，投机的日本就是在目不转睛地注视着英伦海峡的风云的。

但是，德国能够成功么？震于德国军力的人都以为希特勒一定有什么锦囊妙计，或者在他的袋子里藏着比75吨重坦克更惊人的新武器。英国人自己，包括邱吉尔首相在内，就曾经坦白地承认德军入侵危机之尚未消逝。然而这是《军火租借法案》通过以前的话，对于新的形势尚未顾虑得到。美国军火法案的通过是这次战争中的一个决定因素。一方面，它将时间拉到大英帝国这方面。更实际地说，就是由于美国的大量租借军火，英国的准备又提前若干年月完成了。另一方面，德国不能坐视英国反攻的成长，又促使其攻英方案之立时实施。总之，整个的局势是更紧迫一步了。

让我们且回顾一下历史，英国本土不是没有被侵入过的。但最迟的一次也在1066年，离现在已是几乎一千年了。大陆上的冒险家只要能够航海，就很易劫掠古时的英伦三岛，那时候大海并不保护岛上居民，而是商人和盗贼的通路。爱比利安人是这样来的，但在纪元前54年却给凯撒所率的罗马兵所征服，五六世纪时安格罗撒克逊人（很不客气，那时还是蛮族）侵入，烧毁了罗马的城市和别墅。不同的部落建立了许多互相征伐的小国。当他们忘却了航海本领的时候，挪威丹麦山谷间的海盗来寻求珍宝了，发现岛上抵抗薄弱而地土肥美。9世纪时遂大举攻入，虽有阿尔佛来德大帝的声威，也仅得界划而治。最后，为了抢夺王位，

诺曼第公爵威廉率领他的武士渡海而北。在海斯丁斯一战胜了海罗尔德，于是在威司敏德寺登了大宝。但自此而后，英国就无人侵入。昔日是侵略者大道的海岸，现在却成了英国海军控制下的天堑了。

从那些侵入的记录里，我们可以寻得如下的原则。第一，那时候岛上的居民并无国家意识，自然谈不了一致对外的敌忾。民族与民族的仇恨在百年战争之前很不为人注意，内战与外侮是看成同样东西的。第二，侵入者类多有较优秀的文化。罗马的大军是随法律组织与基督教而来，一登陆就着手建造富于战略意义的大道和戍垒，还将一个官僚政治（在当时是最有效率的）加诸岛民头上。“外金”们虽然也是蛮族，但他们是受了大陆文明的陶冶的，并且善于驾驭海洋。至于诺尔曼人，则在他们骑队之后的，是一个正在开花的封建制度；不仅是采用了新的战略思想，且懂得当时髦美丽的一切。反过来，当英国的民族意识在“多豆”诸王之下发扬时，当美洲大陆已发现将昔日边鄙的英国置诸海洋文明的中心时，菲律甫也好，拿破仑也好，狭狭的海峡就限制了他们的脚步。所以从英国史上去寻前例，希特勒是不免要失望的。纳粹文化很难比英国文化优秀，英国的统一也绝不逊色于第三帝国。

时间随潮水流逝，希特勒还停在多佛岸边。他是一个悲剧性的人物，虽然明知道明天不会是他的，但还是相信历史是可以人力打出例外来的。也许他会成功；但是事实上英国皇家空军在加速度地强大□，不久就要击碎德国的空中优势。□空军乃是希特勒最后的一张牌。闪电战已不新鲜，英国且在非洲学习着。邱吉尔的背后，除了大英帝国的人力和智慧，又加上美国全部的资源。他得尽速发动。为了看日本的末日，我们中国人也希望他赶快跳下那海峡！

---

(1) 发表于《天文台》1941年第449期，署笔名“佐良”。——编者注

《租借法案》通过后的新局势(1)

美国《军火租借法案》的通过使这战乱的世界走上一个新的局势。就美国自身说，这是孤立派最后的失败，他们并非没有挣扎；反之，在众院通过了这个法案之后，他们在参院里集中了全力，一则预备以延宕来腰斩它，再则以无数的修正案来束缚它的执行，使其最后陷于支离破碎的失败，其声势之浩大，烦恼了所有纳粹和轴心的敌人，这里却来了一个历史上重大的转变点：德国进兵保加利亚了。东南欧的烽火燃着了美国人民对轴心更高度的警戒，于是限制总统不得派兵至西半球外地点的修正案遭了否决，孤立派的小小阵地终于给反轴心的大潮淹没了，事情演变到此，整个法案的通过便水到渠成。希特勒的重要属于已去的昨日，白宫的动定才影响了今后人类的命运。

重庆伦敦和雅典都送入货单了，柏林罗马和东京的心情却是同样恶劣。德义虽同样地宣言美国已实际在和轴心作战，且恫吓将以广泛的潜水艇战截阻美国军火，但事实是在海上，它们已尽了所有力量，未必能有新的花样。潜水艇如果是使英国人头痛的东西，则其威胁的存在不自今日始。英国当然非常需要驱逐舰，而驱逐舰之获得前途荆棘还多，如诺克斯威尔基之争论便是其一，但美国是可以供给威力强大的新型巡逻机的，并且事实上也早将若干此类空中巡逻队置诸皇家空军的第一线之上了。空军大概还不能束缚海军的行动，但有一点却可以决定：如果适宜地运用此种空中力量，则德国潜艇绝不敢白昼横行。还有很重要的一点，就是：凭借了她威力无上的舰队，英国到现在止还是七海之王。希特勒给圈住在陆地之上，邱吉尔的号令却可以达到大洋上每个港湾，每个岛屿。

德国既不能严重地阻断使英国繁荣而又强盛的海洋，在陆地上应该作为很多，但是军火法案的通过却又改变了许多形势。保加利亚诚然是降服了，但德国却因此而得罪了苏联，并使数百万优秀的土耳其战士更坚决地列阵以待。对希腊的神经战失败了，如果要达到封锁爱琴海的目的，就得用武力，希腊的抵抗力量并不脆弱，英国的陆军也已登陆，要将地中海困成一个英国舰队末日的死湖，则西班牙的假道尚未成功，而法国那个贝当还是老气横秋地要价还价，李海大使的活动或者又使法国人在心跳了。义大利在非洲一直溃败着，日本还在守候着投机的运气，朋友不仅没用，并且不可靠。最恶劣的日子当然要来的，但是在到来之前，希特勒必然要将建筑在德国工业上的军力掷诸最后的命运。佛罗德平原的扫荡真就不能继续于可恨的英伦三岛？他要渡过窄狭的英伦海峡，“不仅登陆，并且占领”大英帝国的心脏部分。

我们不妨大胆地□言，希特勒自己大概将和拿破仑一样，只能在多佛看看对岸的石崖。他的军队或者可以渡过海，但是英伦三岛的每个登陆地点会洒遍他们的血；英国舰队既能趁半渡而击之，又可以炮火遮断他们的后路。论空中呢，皇家空军将因美国新血液之注入而更强大，不仅抵抗，还作优势的攻击。这些都还不太重要，最重要的是由于美国《军火租借法案》之赐，英国的准备提前完成了至少二年。时间是多么重要，预备于1943年反攻的邱吉尔首相知道得很清楚；热衷于闪电突击的希特勒元首也知道得很清楚。但是，由于罗斯福的努力，时间已经属于德国的对手了！这是一个历史的关键，德国既无法□□，就要受长期战争悲惨的后果。

大西太平二洋的水很不宁静，却早已流成一片了。由于欧局的发展，由于时局中心之移到华盛顿，使我们对于远东局势也有新的看法。松冈是在赴德途中了，德国之不能与日本以丝毫援助，既是非常明白的

事，则松冈此去，一定是着重对苏关系之调整，而看德国有无出路尚其次焉者。英国大使克利浦斯正在莫斯科活跃着，想将苏联拉向英国的一边。如果他成功或者稍有进展，则里宾特罗甫且无能为力，松冈又怎能挤动一分一毫苏联外交的基石，但是此中又另有消息，就是日本之忽然想在北方努力者，大半由于对美外交之毫无办法，美国之不辞在太平洋作战，其意远较在大西洋作战坚决，因为日本是轴心中弱的一环。南进将受阻碍，由于《租借法案》之通过，而更无疑问，南太平洋风浪之时而凶险时而平静，无非反映日本军阀之踌躇而已。

然而在这种新的局势之下，我们又该怎样，想借日人的南进而喘一口气偷懒一下，不仅谬误且不可能，蒋委员长早已指示我们："敌人南进是手段，灭华是目的。"我们既忝为受《军火租借法案》之惠的民主国家之一，应该如何的提高运输和办事的效率去接受我们所能得着的军火和物资，并且利用了去组织一个军事上的大反攻，粉碎日人的大陆霸权，则一旦南洋有事，我们也有了足以喝平波浪的威望了。

---

(1) 发表于《天文台》1941年第450期，署笔名"佐良"。——编者注

一九四一年颂(1)

1941年是人类历史上可纪念的一年，其光辉因有1940年的黯淡，以及1918年以来二十多年的恹恹无生气的局面而更见出色。实际上，当我们回溯巴黎和会以后的历史时，我们能够寻着那些卓绝不凡的事么？乐观的史家自然可以提出苏联建国这个事实来，但那是在大战之中孕育了的，而且其影响虽遍世界，主要的波动还是限于地球的一隅。在所谓旧的世界之中，战争诚然是过去了，幸福却并未得来。无论日内瓦的议场建筑得如何堂皇，相隔不远，就排列着失业者长长的队伍：他们昨天还是苦战的兵士，现在却给人莫明其妙地遗弃了。在精神上，我们更看到普遍的颓废和失望，表现于文学者是普鲁斯脱和乔也斯的发掘法潜意识的小说，以及爱理奥脱《荒原》的诗。1930年左右的经济大恐慌达到了战后不景气最大的高潮。美国的银行倒闭，尚未收拾得有个头绪，从古老的欧洲传来了很坏的消息：一个叫做亚道尔夫·希特勒的人做了德国总理。他所代表的自然是一种逆流，但岂不也是欧洲不容许民主的德国自由成长的恶果么？魏玛宪法之下的白鲁宁不能替德国求得一丝权利，但在希特勒的怒吼之前，欧洲老派的外交家就无法再玩那套延宕婉拒一类的小手段了。

在这样的背景之前，所以我们要说：1939是1914的继续，一个未完戏剧的重演，并非人类真的走上了什么新的时代。在签订《凡尔赛条约》的时候，炮声是不听见了，但是一些政客却只写下了事实，而未彻底解决问题、威尔逊理由的破灭岂不是比鲁文的毁亡更大的悲剧么？而惰性支配了人，年复一年地拖延下来，将头埋在强作的欢乐里，以为世界真的和平了。这样一延误，又得重行战争一次，人类的进步是迟了20

年。一切是那样黑暗，1939年的战事爆发了，德国已在猛烈地闪击波兰，法国和英国却懒洋洋地应付着，而在美洲，孤立派的舆论淹没了罗斯福的声音。

于是不幸的人类，只等1940年荷比灭亡、法国溃降来激动自己了，这激动是空前未有的。

1941年来了。我们看见许多光明的伟绩。伦敦支持住了纳粹的空袭，并且在非洲发动反攻，迅速击溃了墨索里尼的派遣军。希腊在阿尔巴尼亚前线一再地胜利，对德国的威胁也勇敢地抗拒了。罗马尼亚和保加利亚，诚然一一投入德国的怀里，但英国大军在希腊的登陆，南斯拉夫的政变，撕破了旧政府新订的盟约，却说明了：民主国家被动的日子已经过去。最大的奇迹发现在美国。一年前，二年前，孤立派的言论怎样风靡了北美洲，怎样占领了议院里的地板，怎样连战争这二个字也无人敢于提起！他们有二个海洋保护着，他们自给自足，谁要说战争，那是煽动家的诡辩，但是，就在这样的国家里，罗斯福总统借时间和环境之助，一手就挽转了舆论的潮流。这是移山的事业，人类已自半睡眠中觉醒，他们不需全能主义的鞭策，也知道战斗的美丽和崇高了。

预言是常为人非笑的，但我们还得预言轴心国家的灭亡。而这却到了问题真正开始的地方。战争不是巨大的工作，巨大的工作是胜利以后的处理。英美的文人学者已经开始讨论这事了，这是比克复阿柏拉更伟大的消息。让历史教训我们，让我们记住1919的错误。作为一个战败者很容易，作为战胜者的国家都得拿出正直和公平来，这是比作战更需要毅力和见解的，并且还得投下理想主义这一剂似已陈旧实则未用的药。

---

(1) 发表于《天文台》1941年第453期，署笔名“佐良”。——编者注

受难的昆明(1)

法兰西殖民帝国的式微也影响了远东的我们，越南北部的飞机场给日本空军占领了，云南高原对于轰炸机的暴露于是空前：就距离上说是缩短了至少500公里——从前狄人是由涠洲岛起飞的，就时间上说则自嘉林机场至蒙自不过一小时，新型的驱逐机且可以同样的时间进到昆明。从去年的9月尾梢起，云南的诸城就不断地受到狄机的袭击，昆明的闲适于是荡然无存。

在这里我们且不论以滇缅路为目标的狄人空中攻势，因为那实际上对于货运毫无阻碍；而来勾画一下昆明的面容。

在“自由中国”之内，最美丽的城市当推昆明了。它面对着一个大湖，围绕在如带的长林之中，又与四郊的古刹大寺息息相通。高原气候使这里的树木长青，五谷丰盛，又给云南的居民以长年的阳光和脱了底似的蓝天。说风景宛如江南是不够的，因为江南没有这样明丽的色彩。一切都是那样清楚，人走在迷人的彩画之中，饮下了清晨的鲜明，回头来又化入了变幻的黄昏。晚饭后翠湖的小步是多么恬静的经验，也只有昆明才能给人这样与街市不分无门无墙的公园。街道正正直直，穿过几重牌坊，虽有洋行领馆，却无租界臭味。在规模上说，昆明是属于北平的一型。

我们已不能想象在战争之前，昆明人的生活风度了，但就在现在，家家的花坛还证明了他们的幽闲自在。这里的居屋也有金碧辉煌的，并且一定有院子，外面或许破旧，踏进去大多明窗净几。外面人带来了洋式的新村和一所应他们需要而设的南屏大戏院，在设备建筑和选片上是

西南——连重庆在内——无匹的。大的酒馆诚然是太贵了，但是在小小的饭铺里，还是有便宜的午点吃。商店开门不早，正义路上的人虽挤拥而不忙碌，在崭新的汽车之旁牛迈着迟缓的步子：昆明的调子是慢的。

宜于住家，也宜于读书。无数的大学迁来了，也开了无数的书店。裱画店里常有上乘的书家笔墨，立而观者不乏穿带油污的皮背心的马队汉子，其不调和一如在文弱的北平会着了走过沙漠的蒙古英雄。街上还多着黄瘦的安南人，滇缅路的抢运又带来了包头穿裙的缅甸司机。仰光已近在咫尺，我们似已呼吸到了印度洋的热风。

昆明也有“不足之症”：天气太好了，使人觉得懒，需要刺激；夏天有雨季，春天又受刮风，尘土仅次于北平。但是秋天的美丽有比拟么？户外的一切在引诱着人，出去划船、看花、听水、晒太阳、骑脾气不好的马，或者沉浸在色彩的海里。

但在那样的时候，警报响了。和平的人民逃出家屋，走入山谷和树林，平静失去了，生活成了一根张得太急的弦。日本飞机投下的炸弹摧毁了昆明的风度，这是一个民族的罪恶，将在战争中得到清算的！

---

(1) 发表于《天文台》1941年第454期，署笔名“佐良”。——编者注

公路礼赞(1)

对于那些不知道祖国伟大的，一个办法，是将他们抓进一辆公共汽车，从西南的任何城市开向重庆去。对于公路，如果没有尊敬，那是值得那些路工——沉默的乡下人——打上几个大耳光的；对于山水的壮丽，实也值得我们怀恋与赞美！

虽说在旅途上的疲倦，然而补偿又何其多！清晨和黄昏，朝阳和暮色，风的呼喊和低吟，雨的清凉和爽直，在公路上的一天是怎样的一天！有谁不在雾气弥漫的山顶伸伸手，想捉住车轮底下的白云呢？汽车是奔驰着，远近的山峰却寸步不动似的凝住了，阳光闪在雨水上，世界是光明崇高而又新鲜。你忽然一跳，觉得心的门开开了，就只那么一忽，可是得着了怎样不朽的一瞥！你已摔脱所有旧的生命的系绊，忽然怔住，像是刚刚生下，用赤裸的第一眼看这庄严华丽的大千世界！自然这一瞥立刻就逝去了，你回到你的世界里，想起宿店和明天的山岳。于是，紫色的暮霭绕住了你，你听那马达搏击着山谷间千年万年的寂静。一个山头过去，有人轻轻喊了，看，那是一个城镇。千百人家在下面的山谷里挤成一堆，争夺着小小河流闪着的光——文化、智慧、外面世界的一切么？也许是，因为这小河流愉快地流着，一直流到天边以外。

我们却并无抒情过度的危险，因为公路是一个最坚强的真实。你想飞也好，想爬也好，你的脚却在这路上，这是公路旅行的另一好处，那就是：每一步都像是切切实实踏出来的，你知道哪一段路平坦哪一段路崎岖，铁路却永远不可救药地显得生疏而又辽远，为的是那二条铁轨隔绝了人间。但如今我们却能在一个村子的集里走，也同样地奔驰在每一个城镇的“大马路”上，听得见鸡叫犬吠母亲叫唤儿子，看得见草头郎中

的药招牌，伸出手去，就可以捉住那些黑炭般的内地小孩，也可以摸抚牛羊和马群；总之，一切都是我们日常生活里的一份，没有异样的热情，也不会长远地寂寞着。我们是一切事物之中，而不像坐火车似的孤零，疏远了生命的呼息。每一寸土地都亲切起来了，这是祖国的温热的怀抱，我们就在那里面！

悲观的人能够得救么？这未始不是一个使他奋发的方法，让他看看公路。自然我们还容许他有叹气的权利，因为半途“抛锚”或者迟发的事总不免有的；但是让他看年青司机同公路奋斗，爬过一个高峰又越过一道悬崖，车子战栗着，然而人的手却不知惧怕地稳持了方向盘，晴或雨，风或雪，他要将这二吨重的一堆生命或四吨重的货物送到一个地方，有时候人想，在这样起伏的山冈间闷气地爬惯了，如果有一天这些千万车辆一齐放驰在吴越平原之上，我们司机的手指上将有怎样自由柔和滑润的感觉！这是一令人痴呆的想法，正同你面对24弯72弯炫目的转角时，你也只有痴呆。是谁筑下了这些路的？是谁扫除了山岩敷设了一条黄土大道的？无名的农民来自远远的乡村，忍苦耐劳，用大的汗珠，蚀去了顽强的石子，在许多时候，并且用血！在一切都已完毕之后，他们看看这条路，又默默地走回家去。你必然还会向下想：能够筑出这样公路的国家就真的衰老，做不了别的事？对于明天，我们尽会有不同的理想，但这儿公路成了血管，输送了战车和炮，也输送了希望和梦。

战争是在山的那边，但你还要想下去，因为公路太长，祖国的山川又太美，这仅仅是西南的一角！我们的土地却广着。河北平原是怎样一种气概？江南的花草不更能系住车辆的脚？从极北到极南的海岸线又如何了？还有西康，还有那个失去的天地？用大的卡车去冲锋吧，这一颗心已经载过了明天的构图！接着眼睛一闪，你看见一队军士在村落前的空地里操练着，他们在炮声中成长而强大，要在今天和明日之间踏出一

条路，比西南国道还要艰难的路！祝福那个机关枪手，谁知道他那瞄准的眼看见了怎样的景象！

我们的地理课本似乎编得太狭小了，那是纯粹的书斋产物。那么，登上这汽车，看看窗外的景物吧，看看许多古的战场和现在这个战争的大后方吧。骄傲在心里，惊叹在脑里，你沾了祖国的伟大，也按着祖国的复活的创伤。夜来了，车子也开了前面的灯，一个城市的闪光远远地招呼着你。你静下来，但你心里并不静。

---

(1) 发表于《江西公路》1941年第4卷第14期，署笔名“佐良”。——编者注

试论一个美国兵：一、了解的不易(1)

有一次，一个美国的中校对我说：“经过了这次战争，我们怕不见得会成更好的朋友。”

这是一句实话。由于近来的交往，我们都在相同的大题目之下，有点差异。《圣经》上所说的“只看见别人眼里的小刺，却忘了自己眼里的横木”，虽然已给一些牧师说成了滥调，倒是可以引用在此的。譬如说，由于习惯的不同，我们在椅子上端坐，他们却驾驶汽车如入无人之境；我们对人低声下气地说话，他们却对待语言一如衣服，喜欢色彩鲜明的一类，不入“地狱”，便是“该死”。他们是，如一位英国游记作家所说，一个罗曼的克的民族，不像我们这样的生根在本乡本土，而是便在年纪已经老了，还可以为了追踪一个奇怪的想法而去游荡，终于在一个中意的地方停住而死了。他们又生在一个女人个个打扮、“风情”不算罪恶的国家里，邀约一个女友夜会就如抽烟一样地随便，而一方面所有的女孩子也是胸有成竹，对于一切活动看来似乎漫不经心，实则界限隐约总有那么一条，非到身不由心决不越过。凡此都与我们的情形不大相同，因此而在彼此的心头上，多了一点惊异，甚至于不免还有遗憾。

但是，关于美国人的印象，我们又得自何处呢？几乎完全依据电影，而实际上却没有比好莱坞所给予的解释更为片面的了。什么是典型的美国呢？很难说。纽约的生活当然很时髦，然而来自西部乡村或南部田庄的人却很多连跳舞也不会。我可以举一个近例。在昆明若干处所的美军最感痛苦的是没有消遣，于是美国红十字会派出若干人员——多数

是女性——专门于周末去陪他们玩，游戏之外，教跳舞也是一项节目。他们不是每人都说话像放机关枪；不是都嘴含大雪茄，一进屋把帽向后一掀，一屁股就坐上你的写字台；不是都同你“一见如故”，握手问好之余，还拍你肩上一掌，我们得记住，他们不过是同我们一样的人，在一切浮面的差异之下，有一样永久的人性，一样地充满了矛盾，一样地是圣人也是流氓。

因为我们对他们的印象完全根据好莱坞，正同他们对我们完全根据唐人街，所以一旦让命运打在一起时，抬头一看，各人脸上的汗斑粉刺之类都扩大了——不仅扩大，而且遮住了其余的部分，使我们迷失，忘了事物的正确的比例。你只要想一想一直到最近，美国杂志上所画的“华人”还是如我们外祖父似的人物，就几乎要对人类互相了解的可能表示绝望。两种观点有时就如两条平行的直线，不用错觉，就永远看不见它们碰头。

而在这种地方，人为之不臧又增加许多隔膜。我们无法不对那些负有沟通责任的人们表示失望，甚至于鄙夷。他们有所谓“中国老手”，一如我们之有“西洋通”。凡物标榜于外者常名不符实，中国人之谈西洋者多矣，又有几个真懂得西洋？同样地，所谓“中国老手”，往往是最同中国绝缘的一类，不屑理解，而且缺乏常识。从前上海租界里的白人以为我们不是买办，便是苦力。现在某一个美国人新来昆明，充满了对中国的好奇和热情，而交结了这样的一个“中国老手”，或者更坏，一个我们自己之中的蔑片或帮闲师爷，他是否还能继续那片热情？那点抒情的理想主义还能维持多久？不到六个月！那只是一种感情上的奢侈，人家曾对他指出。时间吞没愚蠢，不久他便会如L. M.福士透在《去印度的航程》一书上所写的殖民地的统治者一样，“获得了一套思想与理论，正如他坐下去吃饭，眼前摆的那些菜一样，天天是那几种，一成也不

变”的了，那是些什么样的菜呢？标准的牛排，传统的牛尾汤，正牌的优越感，祖先传下的有色人种卑劣说。在这种心灵已经僵化的时候，了解乃成了悲剧。

所以横在我们之间的障碍原是像山样高的。然而也因为这样，他们之还能不戴眼镜而正看中国者，实在是难得的朋友。反过来，让我们问问自己，我们懂得了他们？是不是他们的一片热诚，替我们保存了中国的这片天空的？说得这一点，是不是在这些无私的合作上看出了一点将来世界的消息？缺点使我们彼此变得更真实，更近乎一个血肉的凡人，然而我们也还有各自的优越，许多“中间人”的油腻的邪脸使我们厌恶，但是友情的美丽却使我们感动，一点将来的窥测又使我们战栗。在这样的心情之下我们来看一个叫做美国兵的复杂现象。

---

(1) 发表于《自由导报》1945年第5期，署笔名“行朗”。——编者注

略论我们这个新文学(1)

我们这个新文学的历史已经占有一个世纪的四分之一的时间了，但是林琴南之辈的骂声还未绝耳。我们佩服守自己立场的汉子，所以就是骂也给以应有的尊敬。然而中国多的是无形的敌人，他们用冷漠来窒息你。我们这个新文学就在这样冷漠敌视的环境里生长了起来。

总算也结了一些果。我们大概可以拿出近十本的东西告诉世界：我们的努力倒显不是徒然的。我不预备开这书单，因为许多老作家会在发现没有他们的姓名之后，而像公鸡那样涨红了脸的。好在我们心里有数：鲁迅和茅盾有少不了的。

只有十本：学院派的批评家要冷笑了。但是我要问问你能拿出同样的十本英文书，里面写下了一个民族在面临变革时的一些动荡，以及在变革到来时的那些希望和痛苦，那些血泪所淹没不了的对土壤的爱好？我们正临上一个历史的时会，因此我们所写出来的，无论梦幻或现实，全是那样灵、那样烫手的东西。论喜怒哀哭的情感的比重，我们将看出许多外国的作家是怎样轻飘飘的。

因为无论我们怎样笨拙，怎样贫乏，我们至少有二个优点：一是严肃，二是纯洁。

从西方纯技术的观点看起来，我们的出版业不够效率，是二片犹待专家来开垦的处女地。中国文人的心理构造上有一特点，就是对于钱有一种字面上的厌恶，至少我们不愿在公众面前谈钱。这无疑是二种封建士大夫的遗风，一种感伤主义，需要心理的调整才能使我们有勇气面对

现实，但因为这样，虽然天下的商人都像乌鸦一般黑，总还使我们的出版事业带着书卷的芬芳。我们没有“销路最好书”，我们的书评也未沦入书店老板的雇员手里。张资平是我们最像西方流行小说家的人物，但我们的张资平并不多。我们是一个稿费微薄、文人多半饿死的国家。但是我们大半的作家之所以写作，并不是为了赚钱，而是因为一整个民族的哀愁压在他们的肩上，使他们非写不可。近来骂文人的风气又在转盛，但是尊敬一下这些敏感的心灵吧，在他们呐呐的言词里，你可以寻出你自己以及你的亲人的声音的！没有别的人更比中国文人受尽侮辱和嘲笑了，但也没有什么人能比他庄严。

在这严肃之下就产生了我们的纯洁。这二者，是一个现象的两面，分割不开的。因为严肃，我们视文学如珍宝，不容外来事物的沾污，而要保持它的纯洁，我们自己又先必正心。此外，因为我们是一个多难的国家，我们无心让文学作品仅仅成为一种消遣。

对于这种看法要抗议的人一定会有，然而，我想最大的反对必然是针对纯洁一点的。中国的新文学是最不纯洁的，他们说，因为它几乎自始就同政治结了缘。中国的作家最喜欢用“时代”这二个字，他们说，而时代二字葬送了无数有为的作家。但是，先生，你不是眼前有一片灿烂的“远景”，要正写这个“人生”么？在“人生”处在一个地狱里，而且时时刻刻在让思想拷打着的时候，我的篇章里就应该只有“星子挂在天上”以及“爱情像河水一般长久”么？思想的激流正是中国新文学忠于人生的表现，而因其触及人生的方面是那样地深远而广大。又不能给加上“宣传”和“小册子”和“八股”的封条，就撵下什么垃圾桶的。实际上，生在这样的中国而胸中未受大风冲荡的作家是没有的，因为作家一方面也是活生生的人。原谅那些死去的鬼魂呢，他们之忠于艺术家的良心，一如你之向往于一种“使人向上的东西”！

窄狭的教条和武断给过去的许多事实证明是如何有害的东西，然而感伤主义的悲观论调也必须加以扫除，因为我们这个新文学是用不着什么人惭愧的。

---

(1) 发表于《文学评论》1943年第1卷第1期。——编者注

论短篇小说(1)

短篇小说是一种综合的艺术，我们必须有官感的形相，尤其是视觉的形相。我们说“活生生的”，我们说“如见其人”，我们说“呼之欲出”，意思都是那些形相构成了一幅实物的具画，或者同我们记忆里的片断经验有了共鸣，所谓“体会”，总无非是以读者的心，印证了作者的心——不过心太玄虚，还是经验实在。但是要有“深度”或者如近人所说，“第三象限”，或者简单说，“立体的感觉”，这需要形相的堆积、补充和增强：一种建筑师的本领。至于音乐，在文字的节奏上，在进行的速度上，在整个情调或者氛围的布置上，我们都得有作曲家的胸襟，而所有伟大的小说，在最后总给人一个交响乐的感觉。作家并不自觉，自然，但当他把人的情欲和纯洁思想以及愿望，同人的命运揉在一个完整的形式之中，他是不自觉地在走着裴多汶和修伯的路。

所以我们对于文字，不必如一些伤感主义者似的认为无用。“余欲无言”，“描写不出的悲哀”，“连话都说不出来了”——但还是写在纸上，这是一个矛盾，并且也展露了作者的懒惰。一如画家之有好坏，连用文字的手法也有高低。总之，文字的控诉是一种独特的控诉。

一个小说家，所以也就是一个艺术家，他的处置材料的技巧就是他的风格。我们的材料不仅仅是文字，因为文字仅是一种表达；但仅以文字论，有的喜欢朴素，有的喜欢修饰。关于二者之间的取舍，或者二者之间的调和，是每一个作家自己的事，与他的趣味、他的素养、他的心情的繁复与素洁，有着不可分割的关系。我们不能如流俗那样地敌视新的表达方法，新的题材，新的排列与处置；在许多时候，作家的敏锐的心对于声色味觉的感受性是凡人所不能了解的。但是，我们又必须有一

感觉，那就是：一味时髦取巧的流利文字，永远不是好文字。所以伟大的文学为具象地表现事象而采取恰当的语言之符号的当中，也往往有一点艰涩的。这艰涩是由于我们的习惯和了解的程度而感觉着的。托尔斯太的《战争与和平》，杜思托也夫思基的《卡伦马左夫兄弟们》，全不是一开篇就读得下去的书，而莎士比亚在《韩姆列德》之中也绝没有林语堂之流的“亲切”。时髦常常或为一种势利，而时髦的文字如不是搔首弄姿，就是坏的模仿；二者都是贱价的新奇。为风格而风格所以是一条绝路。

我们之所以在风格方面要这样地不惮辞费，是因为许多人都坠入到这个陷阱之中去了。许多老作家尽在同样的题材上面停顿，因为他们把风格当了题材，许多年青的作家为了追求一种新的风格而走向了虚无，他们忘记了内容。

但是一个真正好的风格家在短篇小说之中并不会碰壁，尤其在一种特殊的短篇小说之中。

这便引到了短篇小说的分类问题。我们究竟可以有多少种的短篇小说呢？关于这个问题的最传统的回答，莫如寻诸美国出版的论“作法”和“技巧”的书中。但是我们要踢开那些科学的琐碎。对于我们，短篇小说大概只有二类。

第一类是注重情节或者故事的短篇小说。“亲爱的读者，是美人呢还是老虎？”这是一个好例子。如一位我的同事所说，没有人不愿听一个好故事的。这是小说的社会性质的一面。从蒲卡齐和起，作家就在寻找着“有趣的故事”，也没有一个作家——不管他以后怎样地变龙变虎——不是从“有趣的故事”开始的，因为他必须如此，才能获得读者。然而，竭力想出曲折情节来虽并不难，但也没有一个真正好的作家就甘心

把“有趣的故事”当作终结。在一个迷茫的时候，他总不免要问自己：人生就真的那样曲折，那样动人，那样有趣？在所有动人的情节之中，总少不了凑巧或偶然，然而人生，尤其在这个年头，是平凡而且粗糙，甚至于丑陋的。说文学应该美化人生仅仅是避开要点的搪塞，而为我们现成有波德莱尔的例子，从阴沟和死亡的雾里我们也可以寻得美丽，正同从妓女和流氓身上我们可以寻得庄严一样。

如我在另一文中所说，情节小说的完整，近乎一种骗局，而这骗局是任何第二流的头脑所能安排得好的。所以近代文学的一个趋势是：我们不再机械地制造机关、布景，而将人生的凌乱、芜杂和平凡搬上了应是罗曼司领域的小说之上。

而且实际上，欢喜情节小说的读者也正有别的消费处所。在中国有张恨水，在外国有无数冒险、恐怖侦探，甚至于诱奸等等的便宜读物。

我们倒不存心埋没那些奇异的天才，我们只是想指出，一个严肃的作家在写厌了情节小说之后，必然想要重头来过，将他所有的“着”、所有技巧上的法宝都暂时放在一边，而好好地正写人生。写革命与战争的安特列·马尔洛，举例说，在他的《人的希望》里并没有荣耀化西班牙的大斗争，也没有息斯的里地歌颂那俯拾即是的英雄的个人。对于浪漫派作家是一种装饰的革命和战争，对于我们这个时代的作家，就仅是那样一种平淡的必要，并且他也看出了那阴暗的一面的。这是现代的精神。

然而人生观如所言只见许多琐杂，那么我们如何选择？老派的批评家总不忘记告诉我们，选择是文学的一个特色。或者说，我们如何求得一个中心？回答很简单，人生万象既是交响乐的材料，我们拿性格或情调或氛围来作穿线，而统一了它。

关于性格，我们几乎遗忘了。但性格是一个最古典的成分，整个的希腊悲剧也许就向我们关了门，如果没有人物的性格，尤其是性格上的一项缺陷。传统的批评在此费了不少唇舌，现在我们只想指出一点，即是：艺术总是徘徊在古典与时髦之间的。就短篇小说而论，当作家描画与大地同其永久的人性时，他是古典的，而当他追求新的表现方法时，他又是时髦的。我们有矛盾，就因为我们给捉住在二条火线之间。

但是短篇小说是工业文明的产物，在情感上也是崭新的。于是情绪或氛围出现了，将短篇小说从魔鬼与深海的困境里救出。不管我们怎样地倾注希腊的光华与罗马的富丽，我们看见短篇小说的路程离古典主义随时日而俱远，而这路程是从情节到性格到氛围。

第二类的短篇小说就是一种情绪的结晶，一种抒情氛围的凝固，在气质上是近乎诗的。我们只有一个最简单的情节，我们只有最短的一瞬，但我们描写了比动作还要重要的人的内心，于是我们的人物有了“第三象限”。但人物的命运显然不是我们最关心的，我们关心的是那一点感觉；感觉是我们故事中真正的主人公。马左·特·拉·罗絮在她的一篇题作《雷雨》的小说里，描写了的并不是猫，而是她自己在雷雨之夜给闪电惊醒，起来看猫，睡下又给猫在床上跳醒的那个迷茫若失的感觉。不要说没有内容吧，捕捉觉感是比拯救灵魂容易不了多少的事！

这一类的小说并不是一件新事，因为感觉并不是一件新事。然则新在何处？在注重的转移。譬如福楼拜的大著《波华莉夫人》显然是着重性格的，但对于我，它的特别动人的地方是在将安玛的抑郁的浪漫情绪，用无比的手法宣达了。批评家称他为写实主义的开山鼻祖，我们如果对此同意，则解释必然是：所谓写实主义，不过是他以表达感觉的方式接近了人生。狄更斯的小说之中最紧凑动人莫过于《双城记》，但最能代表他的《台维特·考伯菲尔特》却是以氛围胜的。莫泊桑据说是越

写越坏了，但一个研究他写作过程的人会指出：在他的作品里有着一种抒情的对人生的绝望，他的艺术越成熟，他就越凌乱，也就更接近了诗和音乐。所有的伟大作家在后期都有显然的音乐化的倾向，这表现于形式的是摒除规律和小小的技巧上的聪明，表现于内容的是晦涩和不着边际，而实际上却是以更纯粹的近乎数学符号的文字像无数本身没有意义的音符一样表达了一种感觉：或是暴风雨而后的平静，或是永恒的悲愁。

所谓感觉，所谓情绪，其实并不是象征派独有的东西。在高尔基的《玛尔达》里面，在屠格涅夫的《罗亭》里面，我们都看得出这种抒写感觉的手法。现在我们在短篇小说里面，所可以做的，倒并不是一定要发掘“意识之流”，而是可以尝试一下“动作”以外的东西——或者这样说：不是没有动作，而是将新的范围、新的意义给予动作。它不仅指拳打足踢，它也指我们在心里、在脑里、在神经里的生活，其紧张与富于戏剧性且远过于我们日常生活里的小小悲剧和小小喜剧。在这个意义之下，我们这种第三类的短篇小说里还是充满了动作。

但是让我回到我的综合艺术吧。我们且不必论怎样描写氛围更接近了人生，也不必论怎样凌乱本身就是一种范畴，我们只需想想：对于一个纯粹的艺术家，短篇小说是怎样一种诱惑！

预言家可以这样说：所有最好的头脑都将在短篇小说之上跌倒，因为短篇小说是这样的容易，又是这样的难。

二

我们不能以援引外国例子为已足，因为眼前有着我们自己的短篇小说。我们是笔记小说和《聊斋志异》的国家，所以论情节我们有先天的优越。新文学之转向情绪或氛围似乎是必然的事了，然而我们遭遇了危机。

这危机是文字上的。中国新文化运动激进的中心，“引车卖浆者流之言”，经过二十年的使用和发掘，成为了摩登四六，一种僵化的工具。在许多责难的声音之中，“反对欧化”的声音最响，并且看着街市和学院的应和。但问题似乎不在欧化。第一，如鲁迅先生在翻译上所主张的，中国文字之接受新血液是应当也必然的途径，佛教文学所关于我们文字之前的新天地是如何的光华灿烂！第二，让我提出这样一个问题：为什么同是欧化技巧和句法，在西方则言之有物，移植到中国来就变成了空洞与凌乱？

我常有此观感，即在西方的作品之中，任是怎样地象征或故意写成“散焦点”式的朦胧情绪，其所写的人或物总是实实在在，举手可触的。然而在中国，则最最写实的作品之中，读者也感觉有无处凭借之苦。我们是茶馆闲话的天才，所以在空洞意见上总显得高明非凡，而一到要描画眼前风景，手底静物，或人物或性格，总之，一遇到实际的东西，我们就逃不了疏阔。任何开在墙上的空洞都是“窗子”，所有有轮子的东西都是“一种车子”。要说我们文字里缺乏专名是冤枉的，因为你去看看《红楼梦》和《闲情偶寄》就可以自愧无地的。是我们的新文人写多了屠格涅夫式的散文诗而写坏了笔？还是我们将自己关在房里的时候太多了，以致于在我们贫血的存在里，一株槐树竟同尤加和树毫无分

别？

这是一个实际问题，影响到我们若干作家的回顾，使用文言气味很重的句法，影响到萧乾在《听者》杂志上所言的新伤感主义的存在。问题的中心是：我们如何将文字弄得干脆而又柔和，实在而又敏感？

我想下这样的一副平淡的药剂：我们应该于多接近生活之外写得简单，在小说的句法上，在对话上。简单并不是一个绝对的真理，譬如在写哲理和批评文章等，卖弄一点风格也无关系。然而近代作家在小说上所下的功夫是：为要接近人生，他们不惜将文字上的华丽片断一律摒除，而使读者集中其注意力于内容。我们拿起近代西洋小说来时，总觉得它们的文字是那样出奇地朴素，以至于回看维多利亚时代的修辞学时，觉得有点化不开来，有点近乎受欺诈的反感了。我们诚知风格之有雕琢朴实二大派，也了然于文字魔力之各有千秋，但是我们岂不是也可以说：一个专门凭借文字魔力的作家，永远是一个狭小的人物，一到我们把他的心灵拿出来看时，我们就可以发现那是如何卑微的一颗心了。

风格在中国还有特别的一面。我们的风格家，除了少数例外，大抵是油头粉面的时髦人物。譬如刘呐鸥和穆时英全是风格家，而他们同时又是可能将中国新文学彻底商业化的人物；杜衡是一个挺好的风格家，他的小说我们到现在也必须加以称赞的，然而他也不是一个使我们觉得骄傲的名字。为什么风格在中国几乎是“油滑”的别名，而风格家是些最不可靠的人物？这是一个值得我们深思的问题，而要回答，我们又不得不引用郎加纳斯的老话：崇高的作品只是崇高心灵的反映。中国传统文学批评关于品高于才的看法也仍是不易的至理。偶然二者合在一人身上，于是我们有了鲁迅。

然而不管我们怎样地鄙夷风格家，我们于对中国短篇小说的敬意仍

是无穷的。我们有无数的年青作家在将他们的声音注入中国的近代文学，使它显得富于生命和活力，严肃而又温柔。短篇小说是我们文学里比较健全的一个部门，这里面写下了中国的城市，也更多地表现了农民，以及藏在他心里的古老中国在变革中的一些感情。我们的诗歌纤巧，然而我们的小说——几乎全部是短篇小说——坚实，因为更与土壤接近，更喷发着田野的气息。小小的技巧上的法宝我们大概还得学习，然而在内容的深厚上，在对人生态度的积极上，我们并不需要抱歉似的向任何人红脸。我们的小说是一种独特的成就。

---

(1) 发表于《文学评论》1943年第1卷第1期。——编者注

论翻译(1)

我们无须引证经典，只凭眼前事实，就可知道翻译是非常困难的事情。文字的隔膜且不说，就在一个对二种文字一样在行一样敏感的翻译家，也会在二套文化的差别之间失了信心。我不相信中国诗可以美满地译成英文。倒不是文字和格律的问题，因为那些仅是技术上的麻烦，真正的难处在那些行句之后所见的文化小节，那样细微，然而却是中国传统里独特文化的一部，不是在这个传统里生长起来的人便无法见其真义。譬如“又是江南好风景”，多么易解的句子，然而你就可以满足于把“江南”译成“扬子江之南”么？一个中国的读者，看见了这样的二字，就必定会有若干的联想，例如“暮春三月，草长莺飞”的一套。所以“江南”其名而已，在它背后的是全部中国的伤感主义和抒情传统。便要加注，也不是三言二语可尽，如果为了一行诗而去写十本书，则人生精力有限，藏山大业何时可了？自然我们身边也不断有“了解什么什么文化”之声，但那融会贯通天下一家的时候毕竟还是很远的。

这样的见解近乎虚无，近乎嘲笑别人的努力。然而眼前我们的努力又究竟有了什么收获？就出版物而论，我们可以发现的翻译家大别为三派：西风派，软译派和硬译派。软译派是不管什么原来作品，一律翻译得很秀气，如傍晚之必为“黄昏”和“暮色”，独自一人之必为“寂寞”，打仗之必为“战争”，字样一律整齐均匀，一切全是诗的，像私家花园那样加了修饰。我们也很可想象那辩解是：艺术家的企图是给一切凌乱的以形式，而一点风格上的美丽也算不了罪恶。自然，但既是翻译，岂不还得看看原文么？将一切都加以美化的企图至少是违反了真实的。

然而真实也是容易误解的字样。一如在创作上有所谓“照相式的逼

肖”，翻译家也有逐字逐句死译的一派。在他们的身后有着鲁迅先生的巨人的身影。但是鲁迅的成为最好翻译家，却正是他忘了那套理论的时候，便是在他的理论十分顽强的时候，那点翻译也并不难解，第一因为他是一个文字的魔术师，第二因为他懂——原文和译文。他的那点用功纯然是中国老学究式的，因而他坚实，绝不会有错。然而一些跟随的人却以直译来遮掩无知。有一个时期，许多社会科学书籍的移译便出于这些人之手。我们佩服那种毅力，然而又可惜那点浪费。说“翻译也是教育”则是一种掩饰，因为中国文字诚然需要新的构造，新的成分诚然如新的血液般可以促成文字的新生，到底你得先使人懂。软译近乎顾影自怜式的“暴露狂”，硬译却又完全拒绝了外界的理解。

余下来的，便剩了西风派。他们的翻译是篇篇可读的，没有软译派的摇首弄姿，也绝不走入直译派的生硬的魔道。自然，《西风》之类的刊物之真正成功还在其所选的西洋杂志文，然而就翻译的技巧言，他们也并非毫无长处。流利是其一——为一个普通的读者，翻译而能流利，还一定要什么别的么？学院的势利常使我们鄙视在商业上成功的东西，但是，在这里，一如我们之在小说方面必须承认张恨水比我们的茅盾更能抓住小市民读者，我们怎样地不愿意，也不得不宣告在投给读者的影响上，我们的严肃翻译家是必须向《西风》和《时与潮》之类的译者低头。

然而问题是，便以林语堂所标榜的“人生”而论，也不仅是我做“间谍”、“我嫁给美国人”的热闹的一面，而还有一点点冷落，一点怪僻和忧郁。新闻文体一如肤浅的“东方智慧”，设若在翻译莎士比亚的时候，我们仍用西风派的笔调，则流利便变成一种污渎。西风派省略太多，对于普通读物的作者也许无所损，但是对于兰姆那样爱字如命的风格家，删削却不仅是暴刑，删削就是死亡。他们的译文有点像中国人写的英

文，明白晓畅之外，没有掩抑，含蓄，或一点光影的揉弄，以之传达报纸上的“人生”是非常胜任，然而幽微深沉的文学作家却不是他们所能结交的，我们普通读者对于西风派诸君子的感谢是无尽的，然而我们既然一半的生活在夜里，当然也有权利要求一点梦幻的作品。

理想的翻译家所以是在这三派之外的。自然，所有的分类的企图都迹近武断，并且类乎讽刺画：描了共有的红鼻子，却忘了鼻子之下的或良善或诡诈的心。软译派如果除了花花绿绿的文章之外，还不忘原来作家的嘱咐，路子也并不窄。硬译派受的嘲笑和责骂最多，然而严格说，这是一种比较地有前途的办法。亚索·惠莱在翻译中国作品方面的比较地成功实际就是直译的成功。西风派的浅出也是理想的好翻译的条件之一，那点流利倒更应叫我们红脸。然而尽管在每派都有杰出的人才，上乘的翻译家却必然不是在他们之间的，他需要一点隔绝和一点距离，使他不会忘了比例，使他在高山顶上看清了下面丘陵起伏的大概：他取软译派的文字而去其忸怩，硬译派的直而去其死，西风派的自然而放逐其庸俗。

但就是有了这样一个大手笔，翻译的困难还是多如牛毛。

就作品的类别论，小说散文比较易译，诗却是一个几乎无法通过的关隘。我们中国人有一偏见，即不信任何的西洋人能够真通弄通我们的文字，全部的中国诗更是一部向西洋关了门的书。反过来，我们读西洋诗而真能了解——不仅是浮面的意义或出典或全篇的象征，而是了解它的曲折和作诗人的甘苦一如了解我们自己的李白杜甫，这样的人至少是不多的；而能够把这点了解传达在自己译文里的当然是更少。胡适之、马君武、苏曼殊同译的拜伦的《哀希腊》，同译得悲凉沉咽，然而那是一种偶合，不仅大部分借了文言诗的节奏和铿锵之助，并且除胡译之外，全和原文颇有出入，而胡译照我个人的趣味看来又是至少不如马译

的。19世纪英国诗人费兹求洛尔德译波斯奥马卡扬的《鲁拜集》（照郭沫若氏的中译名），译得非常出色，然而读者在那里寻着的，不是浪漫的波斯，而是英国。所以翻译是一不受抬举的苦命人，你必须安于他的穷困，如果你润色太多，你将他写成了自己，你变了创作。于是我们遭遇了永远的疑团；我们不能毫无文采地逐字逐句死译像叶芝那样的诗人，然而在刻意求工的时候，我们又发现叶芝已从我们手指之间悄悄滑走了。

诗之难译如是。而奇怪的是漫不经心地译日常小品的时候，我们都比较地能够传神。我们用工愈勤而离原作愈远——然而这却不是一个谜。诗人一点也不是怪物，他并不故意地闪避我们；问题是小品显畅而诗深刻。需要理解，译者就得常常投入自己，然而有太多的自己却又毁了翻译。于是我们的翻译家又同我们的创作家一样，必须要忍受一种佛教式的皈依：他必须忘了他的虚荣和骄傲，爱欲和私心，甚至于他自己的存在：他必须破灭他的人格。

这已经是一种无法达到，并且无法忍受的境界了，而我们还得面对别的耻辱。翻译家不是作家则已，如是，他必有一定的风格。这种风格养成了的时候，圆转自如地使用往往只限于一个小小的范围，伸缩性是不大的。于是我们看见便以惠莱那样的笔，译出来的东西，不管是唐诗，或者是三百篇，往往都无个性，显得一律，而这一律就是致命的伤害。我们看西风派所译小说，作者是海明威也好，桑顿·怀尔德也好，在笔致上总得显得“差仿不多”。这还不过是趣味相投的一派，如是一个人译，岂不更将荷马的史诗拉到郎法鲁那样的高度了？

同这相联的是翻译家点铁成金以及化神为腐臭的本领。许多第一流的作家是无法译的，或译了反不甚出色，许多在本国文字里不十分重要的作品，通过了另一种传达工具的时候，却又传诵一时。吴尔芙夫人的

小说和批评，乔也斯的后期小说，柯楼列其的“成吉思汗”，法国象征派的诗，李后主的词，李商隐的诗，这些全是不可译的。在中国，撒克雷几乎无人提起，然而他至少是同中国家喻户晓的狄更斯一样重要的小说家，在风格上且远比后者优秀，如果有一天兰姆给译成了中文，我不相信他能比任何现代第三四流的报纸作家更能受人欢迎。而在翻译的爱情诗方面，雪莱的热烈的深切又断然敌不过莎拉。梯斯黛尔的蜜也似的感伤——然而谁又是梯斯黛尔呢？

翻译之所以有这样蜕化的力量，原因当然多，或因异邦情调特别浓厚，或因那个作家恰好有所译成的文字本身所没有的品质。我们的文字因为多年作策论的缘故弄得非常空泛，所以便是遇着一个外国记者随便的一个空袭报道，译了出来也显得有声有色，因为它有事实，有场面，并且利用白描的手法。所谓异邦情调也就是地方色彩中耸人听闻的一部分，也正是第一流作家所缺少的一部分，因为第一流作家的矛盾往往是，在文字上是那样独特地属于自己的传统，在情绪上却又诉诸永久的人性：前者特殊，而后者普通，特殊是一时的，普通却是“不废江河万古流”的一面。

然而我们不能忘了，在一切翻译问题的前后，还有那个永在的因素：读者。读者也许如硬译派所说，是应该给以教育的，但也是读者的好恶造成了风尚。软译派的花梢，像一切的花梢，都是着眼在各位“看官”身上的。西风派在迎合读者上，更是火候功深，我们的读者似乎是耽淫于现成词句中，所以一遇见英文里的“匆忙造成荒废”译成了“欲速则不达”，没有人不拍手叫好，一如我们在中学时代之所为的。于是外国小说里的角色，也一如我们在教会学校里的一些传教先生，硬给安在中国书晋绅士的姓名里，“贼拷白”变成“雅各”，“色散”易为“苏三”了。从前茄尔斯译中国诗，硬套在英国诗的格律里，结果李白杜甫都平庸得

像个“格勒街”的产物，其着眼也在读者。实际上，二种文字里含义完全相同的字并不好寻，而中英文之绝然不同又减少这样的可能。这分别使我们尤其得提防上那些名辞的当。浪漫主义在中国引起一些什么联想？文学研究者欢喜说“自然”，但是华兹华斯的“自然”在中国成了什么呢？我们的士大夫的“自然”是庭院的，充其极也不过是“城郊的”。含义之混淆如此，然而还是有无数的作者欢喜用西方的名词，这却是因为中国的读者，在他对西方事物的反应而言，是一最易欺骗的乡愚。在文学上一如在别的方面，我们也有投机的冒险家，具窃取声誉全凭利用一二在西洋业已像老马般施滥了的技巧上的法宝。读者已从翻译略尝滋味，至此乃惊为崭新的格调，不懂西文的作者且从而效尤。在这短短的四分之一世纪内，新文学之涉遍了西洋三四个世纪里所有的流派与主义，翻译是尽了开路之功的。

影响及于创作却极不健康。高尔基教了我们芜杂，屠格涅夫冤枉地做了所有虚无小品的祖师，而日本的横光利一则产生了穆时英和刘呐鸥。我们在自觉地模仿西洋的时候，总显得那样的油滑和肤浅；而实际令新文学还立得住脚的东西，如鲁迅，如若干的小说家，却是生根在本乡本土的。我们常常惊讶，为什么有一些作家，专门接受西方第二流的糟粕，就在无人的中国享了完全不该是他们所有的大名？在重新估价的时候，许多的偶像必然要被打破。他们的起家既与翻译相联，让我们就用翻译来品评他们：那些以19世纪的方法炫耀的批评家们，法国式伤感自传小说家们，膺鼎的现代诗人，超现实主义者，如果我们以其人之道还治其人之身，将他们一律译回他们投靠的文字，则一个西洋的批评家将见到一些什么样的东西呢？便是多才如徐志摩，便是他的那点至今还被人捧得上天的散文，在通过这个刑罚的时候，又成了什末？在这样的时候，我们必然会看出时光怎样证明了我们的无知：在完整精深的旧文学的传统之前，新的努力又成了怎样矮小的影子？

但为什么又文学？我们还有经济学的教本得编，西洋的通史待写，还有传记，还有科学，还有罗素和蔼理斯。为什么又写易为而不必的翻案文章？我们到底还有翻译。而就是诗难道也真的绝了望吗？困难堆在面前像座山，但是人心毕竟在大体上是沿着几条同样的线路想的：有其特殊也就有其共通，是这点共通使人类还得互相了解，而翻译的一线可能，一点将来，亦即在此。

---

(1) 发表于《生活导报》1943年11月。——编者注

波特莱的诗[(1)]

在今天读波特莱（Charles　Baudelaire），我们有许多他的同时代人所没有的好处。我们已经不至再眩于他的惊世骇俗的一面；经过魏仑（Verlaine），韩波（Rimbaud），经过法国后期象征派诗人，经过第一次世界大战后的英美新诗运动和赤裸地写性经验的小说作家，我们已习惯于惊世骇俗的技巧和内容。若干围绕波特莱而起的争辩，在当时虽是那样狂热激烈，却只能引起我们淡薄的历史的兴趣。我们是处在长廊的一端，看过去，波特莱的身度更加高大了。

然而高大的理由并不在波特莱是现代文学的开始。他当然有他摩登的地方，但是我们怀疑那些是否他真正的长处；即使是，也可以问是否他还有别的品质，同样重要，然而却并不特别地现代，特别地受时间限制的品质。这是一个对于任何作家都该一问的重要问题，因为仅仅是现代的——不管我们私下怎样爱好——可能只是一种时尚，同女人衣饰一样的没有理由可讲，也一样地隔日即变。

波特莱的颓废就曾被认为一种现代品质。他的纵欲，酒醉的黑色女人，女人的尸体，“地狱里的唐璜”，跳舞的蛇，他的极端的堕落，是尽人皆知的。但在后代作家也写着这些的时候，波特莱却隔了百年时间的距离，告诉我们

在淫荡的人们之间，当白色和红色的黎明
进来，随带一个咬啮人的理想，
由于一个复仇性的神秘的指使，
在那睡着的野兽身上醒来了天使。

或者用教堂里常见的字眼来告诉我们他的心境：上帝，撒旦，殉道者，天堂，地狱，宽恕，洗赎。在他对于与生俱来的原始的罪恶的看法上，波特莱还可以称为一个正统的基督教徒。虽然沉溺在官感的享受里，他对于人的身体的痛恨和弃绝比初期基督教的长老们还要凶猛。

但是波特莱究竟不是一个基督徒。他的母亲的改嫁所给他的打击，是他一生所没法忘掉的。他热爱她，因此在那痛苦的一瞬里，他看见一个神圣的世界的瓦解：所有道德的纯净的都在一个女人的粗忽之中变成了泥污。他的报复在他自己的不断的荒淫，一直落到人的兽性的最下面一层。

但是这种身世的解释不能推得太远；波特莱自己就不信进化，厌恶生物学的侵入文学，厌恶自然主义。在他以性作为题材的时候，他的血液里有一种愤怒。他不像后来的劳伦斯（D. H. Lawrence）一样，歌颂性的生命力。他没有那样的信心和战斗精神，主要因为他所要写出的是死的胜利，魔鬼的胜利。他是绝望的最戏剧的表现。

因此他毫无琐碎之处。他的幽默不是说风凉话，而是一种狞笑，用来挑逗、侮辱、激怒那些最重虚伪道德的中产阶级的。他甚至于不能用当时的政治意识来范围；他虽曾经在1848年巴黎街头放过冷枪，战斗在左倾政党的行列里，但他所做的却只是他自己所称的坏事。在别人高呼着“共和国万岁！”的时候，他告诉我们，他心里喊着：“毁灭万岁！”他的心里有一片黑暗，比任何的革命都古老，都永久：

我像一个多雨的国家的王，
富足而无力，年青而又十分衰老！
或者这样的一点透彻，可怕的透彻：
我有比我活了一千岁更多的记忆

在这样深远的背景之前，波特莱给了文学里的性欲描写以一种尊严。他的地狱是实在而可怕的，不像庞德（Ezra Pound）的地狱是一种近乎卖弄的、从书本上搜集来的地方。没有人比波特莱更诚恳地——我们几乎要说是捧着良心——去过荒淫的生活，因此他所作的恶（“作恶”是他自己常用的二字）也远比现代的颓废人物为大。现代的性生活也和别的娱乐一样地标准化了，就是那样一种生理需要，毫无作恶的震惊和战懔，而几个女子的受骗如何能比从夏娃起始的整个女性的败坏。波特莱以他的荒淫污了整个宇宙。

然而他并无任何自满。在整部《恶之花》（*Les Fleurs du Mal*）之中，我们寻不着一点欢欣。一个贯穿的情调是受苦：

一天晚上我亲近一个可怕的犹太女人，
好像在一具尸体之旁伸着另一具尸体，
靠着那个出卖的身子我开始梦想
那让欲望从我身上夺走了的悲哀的美丽！

他的放纵不是要使身体快乐，而是要尽量折磨人的皮肉，使皮肉尝尽了所有的耻辱、下贱和苦楚。在将个人的身体看作罪恶这一点上，波特莱是同沙漠苦行的修士们一致的：不同的，是修士们将自己用一个大荒野锁起来，而他却活在罪恶的中心，将世界弄成完全可憎。

但是从泥污里抬起头来，那对因酒精、纵欲和先天的花柳病而衰弱的眼睛却看见了星，而这些星对他的明亮是站在高山顶上的君子们所不能想象的。波特莱的诗句里充满了大的抽象，充满了精神的名词，而这些同实际的官感的形相混合在一处，有着一种特别动人的奇异的美：

没有什么能比跛腿的日子更长，

当下雪的年代里，沉重的雪片下，
“烦腻”，好奇心迟钝了的结果，
采取了“不朽”的长大的尺度。

他在技术上有一种放大的本领，即从实际的物体演化成了一种概念，从极端沉醉的境地里得了一瞬的明白，这明白使他看出截然不同的事物之间的联契，使他有了锋利的机智：

我的悲哀的头
是一个金字塔，一个无穷大的坟墓，
里面的死人比那大阴沟还要多。

这样的诗句是沉重的，而现代专门追求敏感的句子却显得轻飘。波特莱对于美的看法是象征派的：“一点热烈而又悲哀的东西，稍微有一点模糊，让人想象的翅膀可以举起……神秘，遗憾，也是美的特点……还有苦难……我不能想到一种美，其中是没有苦难的。”他用字如用他身体的器官，让它们载了芬芳和臭味，阴暗和明亮，柔软和坚硬，游移的和实在的，以及各种声音，各种感觉。“诗句……能够表达每一种感觉，甜蜜或痛苦，快乐或恐惧，由于将这样的一个名词同这样的一个形容词配对，不管它们是陪衬还是对照。”但是在形式上他却是古典的：他的整齐，不用险韵，不常跨过行句，他的用字的平常和素净，这些都不是新奇。这一种外形的朴实有点像波特莱本人在仪表和态度上故意模仿英国绅士的正确和冷淡。他不愿意人家以为他是一个混身发臭的艺术家。

这是一种二元的态度，也就是看出了艺术里永久与暂时之间的共同，看出了在上帝和“堕落了的天使”之间的相似。波特莱的邪说因此只是信仰的反面。他是“一个里外颠倒的上帝之子”，“一个走后门进入基督教的人”。在波特莱的皈依撒旦之中，他是看出了个人的肉体之不可

依据；可以依据的是一个外在的权威，或神或魔。在神变成了庙堂的庸俗，给社会栋梁们作为广告的时候，在科学使世界变得更令他烦腻的时候，他选择了魔。他的诗句写出了他选择的痛苦，这痛苦是真实的，属于人的肉身和精神的，一种火焰的烤炙，而不是依据若干字面或口头式“宗教”的人所能经验的。艾里奥脱（T. S. Eliot）尽管也写了好诗，但是拿他的正统的英国国教和波特莱的反面的信仰来比，我们就发现前者是如何的过分做作，过分地智慧——虽然他故意地要毁灭智慧。这是一个书本重量压在肩上的援引式的诗人同一个拿身体和灵魂——而不仅仅是智慧——去接触人世的不幸和病痛的原始的诗人的分别。在艾里奥脱的背后，只有“一堆破碎的形相”，而波特莱呢：

我的青春不过是一阵阴暗的风暴，
在这里那里被明亮的阳光所穿透。

在这种片刻的明亮里，因为短促而特别炫目，他忘掉自己：

这些死者，不幸的死者，有大的悲哀
或者更深入骨骼的寂寞的喊声：
呵，悲哀！呵，悲哀！时间吞食着生命，
而那阴暗的敌人咬啮着我们的心，
它生长并强大在我们失去的血液里！

或者同样坚张的：

那个不可挽回的东西咬啮着，用它的可诅咒的牙齿，
我们的灵魂。

波特莱常以空洞的概念变成野兽，它们“咬啮”，“吞食”，用可怕的“牙齿”，都是表示在追求绝对的恶里，身体和灵魂所受的折磨和痛苦。我

们感到一阵恶心，一种绝望。从他，从邓（John Donne）和更前的魏勃士透（Webster），艾里奥脱也学得这种将尸骨与美人的金镯并列，或者骷颅同繁花并列的办法，但是他是过分地自觉，因而也不能说服人的：

那种部分的麻痹，受苦而无感觉
那种部分地认识了人的机械的自动
而那污渍迟钝地蚀进深深的皮肤
染脏了皮肉，乌黑了骨骼

我们有一种“他又在利用公式了”的微笑。诗并不坏，就是一切太显然。半个世纪的不同，使艾里奥脱的声音干燥，如刮在他荒原上的风，而波特莱的灵魂的痛苦和偶然一现的得救的亮光却是实在而无可避免的，给我们一种强力的压迫之后，又让我们同他一样从极端卑微的黑暗里，看见了星光和太空，得到它们的神秘和甜蜜。

---

(1) 发表于《中法文化》1946年第1卷第6期。——编者注

论法国作家圣·狄瑞披里（Antoine de Saint-Exupery）(1)

圣·狄瑞披里已经于1944年死去。他的死的方式同他的文字一样富于戏剧性。法国败北之后，他投入戴高乐的自由法军，充当喷火式战斗机的驾驶员。但他到底已经超过40岁了，尽管高空是他疯狂的爱好，身体的情形却使医官命令他停飞。后来，在他不断的辩解和争吵之下，禁令得以取消。但朋友们的安慰和快乐却只是暂时的。有一次出击，他和他的喷火机就没有回来。

我们可以想象他死时的声音——因为必然有爆炸的——但对于普通人，他几乎是无声无臭地失落在空中或海上了：他只是一个可怕的战争里近千万个死者之一。然而我敢说，遗忘将不会是他的碑志，因为对他感恩的人太多了。倒不见得是由于这死亡只是一种偶然，而我们这个硬心的时代对于虚假的英雄主义并无用处。我们的感恩是付给他的写作的。

他留下了一些作品，这些作品使他成为现代法国最惊人的作家。就我所知，他写过下列的作品：《夜航》（1931），《南方邮航机》（1933），《人们的地》（1939），《飞向阿拉斯》（1942）。这四本书中，我没有读过《南方邮航机》。此外，单篇的作品经我看到的，有《寄给一个人类的信》的英译，发表在1943年《新写作与日光》的秋季号上。

论量，圣·狄瑞披里的作品并不多。论形式，这些书大多不能严格地称为小说。《夜航》有一个故事，组织也严密而干净；《飞向阿拉

斯》也勉强可以说是有中心，虽然充满了意见和回忆；但《人们的地》却无论如何是散漫而没有情节的。但是从质上讲，他完全是独特的，前无古人的。我喜爱他超过记忆，超过朱尔·罗曼，超过对我是比较要熟悉一点的英美作家们。

但他的优越却不仅是——如若干批评家所说过，如他的题名所表示的——替文学发现了高空。这当然是一件艰巨的工作。但在这件事上他却不是第一人。威尔斯（H. G. Wells）、林白夫人和美国的普通新闻记者都曾写过飞机和天空的航行，然而却同样地在偶然成了畅销书后就成了废纸。原因显然不在材料，而在材料的处理。圣·狄瑞披里怎样使他的天空有异《听吧，风声！》之类的作品里的天空呢？首先，他有普通写飞行的人所没有的一种心智的品质。

是这心智的品质使每个他所写下的字有了一种光彩，使他的经验变成诗。他自己说过："身体（物质）的戏剧并不能打动我们，除非有人指出了它的精神上的意义。"充满在他作品里的惊奇，因此是人自己心里的惊奇，而不仅是属于物体的。他如此写一个夜晚飞行中的机舱：

> 但是夜已经像褐色烟雾一样地升起，已经充满着山谷，而山谷已不能与平原辨别。村庄一个一个地亮起来，就像是一些星体，隔着暮色在召呼。他的手指一触，立刻他的翼下的灯向那些村庄飞射了他的问讯。大地显得斑斓了，因为有那么多光的信号，当每一所屋子点起了它的星。搜集着黑夜的广阔无边，像一座灯塔巡视着大海。现在，每一个庇护着人的生命的地方都在发光。他感到一阵乐，进入这样的一个夜晚。带一种有分寸的迟慢，像进入一个寄□的地方。
>
> 他弯身看机舱的头部，那些表上的指针正一一亮起。这个驾驶

员读了那些表上的数字：一切都很顺利。他觉得这里自在，那样舒适地躲藏着。他的手指沿着一根铁棒滑去，感到拿那在铁棒里流动着的生命：这金属并不震动，但它却是活的，……驾驶员又一度在急疾的飞行里既不昏眩，也不紧张；他只感到金属变成活的血肉的神秘。……他开了灯，那些光滑的金属使机舱更加明亮；然后，如在一个即要下沉的潜水艇一样，完全只凭着那些表上的指针而航入黑夜……他让自己的颈子躺在皮垫上，落入飞行的瞑想的心情之中，因为不可解说的希望而一切是那样的成熟。

我们读着他机翼下的河流，城市，沙漠，绿野，忽然记起儿童时代的一个愉快。一幅五彩的地图铺在我们的面前，我们的眼睛充满了幻想，对于那些线，那些点，那一块蓝色，就像圣·狄瑞披里之对于他的表上的指针，发生了梦寐似的爱情。但是我们有过这样的经验么？

由于飞机之赐，我获得一个更奇怪的经验，使我用更大的惊异去瞑想一件事实；作为我们居处的地球是一个游移的星体。

接着他叙说如何因为机件障碍，他给强迫降落在西部非洲沙漠中的一块高地上。这个高地四边如削，只有飞机才能停在上面，因此上面的地质现象是原始的：

没有问题，我是第一个走到这个——这个冰山上面。它的四边那样陡，没有一个亚拉伯人走得上来，而欧洲人还不曾深入这绿野。……面对着这土地的童贞——没有经过人或兽的脚步沾污过的——我感到一种惊恐。我停留着，让那点从来没有被破坏过的死寂吓倒了。天上亮起来第一颗星。我对自己说：这块纯净的地面躺在这里不知几千年了，那样长的时间里只有星看见它。

在这等处所，圣·狄瑞披里的心智的品质实际上成了一种最明亮光的透视，给每一样微小的实际的事物寻得了大得可怕的精神上的背景。如他自己在《人们的地》的卷前所说，“每一件事，即使是航空，都牵涉到最古老的问题。”这是一种放大，但惊人的是这放大的尺度：

忽然间一个奇怪的意思来了；钟表停了。全法国的钟表停了。

（《飞向阿拉斯》）

他已到达了那样一点，在那里问题已不是渺小的个人的悲哀，问题是决定行动的意志本身。现在里维爱所遭遇的不是法边的太太，而是另一个人生的理论。

（《夜航》）

他们低低谈着法边，飓风，尤其谈到里维爱，想到他就在附近，一寸一寸地向着宇宙原素的斥责而投降。

（《夜航》）

只要让一个住顶楼的人用足够的强度去燃烧，而他将点起一整个世界的火。

（《人们的地》）

只有我一个人，得到了星的信任。……我的脚步震响了一个不是他们所有的宇宙。

（《人们的地》）

海，星，宇宙，原素，整个的世界，整个人类的命运：圣·狄瑞披

里的视野是不能再大的了，他的想象是一个在飞机上看惯了巨大的风景图的人的想象，在这些例子里，我们和我们的肉身和物体，都活在一种心智的气候里。你称它为想象也好，譬喻也好，无论如何，它不是装饰，“文笔”，它是有个高空的编辑所要求的，并且是后者最重要的一部。

这种大的想象有一个危机，即变成若干空洞观念的玩弄，为玄虚而玄虚。从科学的立场看，为玄虚而玄虚是追求纯粹的真理；但是在文学里，虽然有纯粹的理论，完全的真空是无法做到的，并且也不需要。圣·狄瑞披里无论在礼赞飞机，探索天空，观赏地球和星体的奇幻，他是以他的温暖的身体作出发点的。人同机械的对照是一个最动人的对照，但圣·狄瑞披里并不相信机械已经控制了人，如一些现代的悲观者所说。对于这个大辩论的题目，他说：

> 机械并不是将人同自然问题分开，而使人更深地进入它们。

他问：为什么我们觉得一把锄头比别的钢铁的东西更近人？不是一样地从现代工业冶炉里锻炼出来的钢铁？不也是机械么？他继续挑战，说：

> 人们的中心斗争向来是人与人之间互相了解，以及所有的人聚合起来享受共同的福利。而机械就正是帮他们达到这些目的的！机械的帮助首先在乎消灭了时间和空间。

他回到人，人是他的事物的中心。在同飓风（他的飓风比任何其他作品里的飓风来得猛烈）作战的，是人的控制机械的头和手；在里维爱的胸中，是人不能向自然原素屈服的悲壮的决心；在同星空相对，同时间和空间的辽阔神秘相对，是人的赤裸，无依靠，人的寂寞，人的永远的孤

独。因此我们在读他的作品时，在那样大的赞美和欢欣之中，总感到一种悲哀，虽然另一方面，这点悲哀也增加了他的文笔之美。

《夜航》给人称为“人的责任之歌”，《人们的地》里吉乐默和作者自己的二个脱险片段是人的勇敢和坚持的颂诗，在后者的末章里，圣·狄瑞披里还写他在西班牙内战中的经历，写的那是“人摸索着追求自我实现的故事”。但如我们将这章同马尔洛的《希望》相比，就发现一个大的分别，即圣·狄瑞披里超越现实政治。他出现在西班牙政府军这一边，他并无共产主义和安那其主义的术语。他几乎是一个旧式的人道主义者。“在一个内战中，火线是看不见的；它穿越过人们的心。”而且内战不是战争，他说，只是一种病，因为“一个新的信仰像一个瘟疫；它的攻击自内向外。在街上走时，哪一个有党籍的人不觉得他是被秘密地传染了病的人包围着？”于是，死亡变成了一种消毒，而西班牙内战的特别残酷也在此——否则谁能解释“为什么行刑队的人数远过前线的士兵？”他了解左右二边的观点，看出了二边的残酷和可爱，而在述说了一个动人的经验——政府军和叛军的士兵隔着火线问答——以后，他告诉我们：每一次点火柴必然引起对方的射击，而在以人声作召唤的时候，还是可以换得爱。这样的人类迷惑了他；他不懂得这些奇异的行事。但有一点是他所能断言的：

> 在西班牙有群众们在移动，但是那些个人——每个都是一个宇宙——却从矿洞的最深处无效地叫着救命。

他反对以政治意识来控制个人，因为这样只能杀害个人；每个个人却是一个帝国和一个宇宙，而且在某一时期某程度下都是一个像莫札那样的音乐家，圣·狄瑞披里写道：“今夜使我痛苦的是一个园丁的观点。……是看见在每人身都有一点的莫札被谋害。”他的结论是：“只有精神，如果它在泥土上呼吸着，能够创造人。”

政治意识强烈的人对于上面的若干引句会很气愤地加以驳斥。但是他们却没有理由称呼圣·狄瑞披里为一有害的中间人或者懦夫。在德国入侵法国的时候，加入了法国空军21133大队，尝试着要“以几小杯子的水去扑灭一整个森林的火”。《飞向阿拉斯》就是这样一种努力的写照。但是在这一切之内，却没有任何悲壮的成分；战争早就定了，以四千万农民去对付八千万工厂职工，以一架飞机去抵御敌人以五十架和一百架和二百架，（因为越到后来，21133大队与敌人空军实力的对比越悬殊），一切是徒然的。但法国还是死着，不是为了荣耀，因为没有人配审判他们；不是为了绝望，因为在失败中绝望没有地位；而为了一个比智慧更高的真实。

圣·狄瑞披里的眼睛给阿拉斯上空炮火的灿烂和色彩打开了的；在那死亡的边缘，他开始明白问题还不是个人与群众的关系，如他先前在西班牙所想似的。那几十尊高射炮射死了一个个人，而“人”却醒来了。在所有不同的外表和礼俗之下，不同的群众里有一国共同的“人”。从文艺复兴始，人文主义的企图就是要伸张这个共有的“人”，而不是个人；个人的重要就在乎有这“人”的成分，否则无数个人只是无数石块，而不是石块堆成的教堂，一座教堂并不是这些石块的和，一切全能主义的错误就在追求了这抽象的相对的和。他又引矿工作例。为了一个矿工困在洞里，法国式的文化可以叫几百个矿工冒着生命的危险去救他，他们救的不是一个个人，而是“人”。从全能主义看起来，个人只是群众的一员，一个单位，同其余的单位并无分别，在价值上也相等，因此不能为了一个矿工再去牺牲别的更多的矿工。全能主义有一精确的功利的计算，其凭借在物体、工具、有效率的人员；人文主义却发掘着“人”的精神和灵魂，它不求报酬结果收获。

但是人文主义却有一个致命的伤害：它着重文字而忘了行动。文字

带来了智慧，逻辑，伦理，但却不能解释“存在的统一”；只能描述每一块石头，而不及石头所建的教堂。有许多东西是它们所不能透过的。譬如说一个人对他的田庄的爱。在所有实际成分都分析之后，总还剩下一点愚蠢不可理喻的感情。人文主义要以讲道代替行道，但是道是一种创造，这创造有一个名字：牺牲。这就是为什么明知道法国是败定了，圣·狄瑞披里还是向那地狱的阿拉斯飞去。他并且没有怨恨。他愿意以个体的死亡去惊醒了那沉睡已久不自振拔的“人”：他终结在一阵洪亮的风琴声音里——爱。

从西班牙内战时的《谋死的莫札》论到受了共同的“人”：这是圣·狄瑞披里的发展。他的组织越来越松懈，他充满了与故事不十分有关的议论，他并且忘了他的那枝燃烧着心智的光的笔。但我们有什么埋怨的理由呢？他舍弃修辞，比喻，以及外面炫耀的一切，他走向信仰。他赤裸地感觉，感觉到了阿拉斯上空死亡的奇幻的美；他不自文字着想，而他得着了这样不朽的一瞥：

> 我是在一个惊心动魄之乡土上。白昼在死灭。左边阵雨中有大块大块的光。它们像一个，教堂窗上的五彩玻璃。

法兰西的败北尽使他这样毫不做作地说：

> 明天将无话可说。明天在旁观者的眼里，我们只是败北的人。
>
> 败北的人没有权利说话。正同一颗种子没权利说话。

他就是这颗种子，这点个人倒下时共同的“人”的立起。他已给黑暗吞没，这样一个人的死一定是甜蜜的。

(1) 发表于《中法文化》1946年第1卷第8期。——编者注

《暴风雨》后记[(1)]

《暴风雨》的翻译，始于1950年春，成于1951年10月。前后参与其事的共有十个人，列在书名页上的，是译得比较多的六个。由此可以看出，这是一个集体译作。

我们不懂俄文。我们多半是在大学里教英文的人。我们所根据的是英译本，其中也有不清楚的地方。凡是碰到这些，我们一般地参照了法文译本。法译本是一个近乎“意译”的本子，它的好处在流畅，它的坏处在不够忠实。法译本不能解决我们的疑难时，便对照俄文原本；那时，自然只能求助于通俄文的朋友了。

这既是一个重译，而又是一个集体的重译，因此错误可能还是难免的，请读者们多多指正！

然而，我们并没有赶译，抢译；我们既不因为另一个中译本已经出版而踌躇不前，也没有因为感到这书的难译而不译：我们是爱好苏联文艺的一群，爱好翻译的一群，这里是我们努力的成果。

爱伦堡是大家；《暴风雨》是大书。这部记录苏联儿女及西欧地下党英勇抗御纳粹侵略者的史诗，我们希望通过这个媒介，能够达到更多的读者。

除了我们六个人外，王绍坊、陈体强、李赋宁、夏祖煃四先生都曾译过一部分。梁达先生并替我们查过俄文原本，在此一并致谢。

译者1955年11月1日于北京外国语学校

(1) 收录于王佐良等译：《暴风雨》（下），上海：文化工作社，1951年。

读书札记[(1)]

读书有所得，辄作笔记，记下的有语言现象，也有自己对一个作家的看法。现经整理，抄录二则于此。

一、带名词的动词

现代英语中常可发现一类特别的动词，从其构成情况看可以泛称之为带名词的复合动词，亦即这类动词是由一个名词加一个动词所构成的。在形式上两者或连写，或中间有连词符（the　hyphen），或干脆分开写成两字。例如：

I went uninvited. I simply *gate-crashed*.

“Who doesn't like to *window-shop*?” said the American.

Some people *chain-smoke*.

Most mothers breast feed their babies. They are not *bottle-fed*.

The plane *bellylanded*.

这类动词其实“古已有之”，例如browbeat（*NED*，1603）和eavesdrop（*NED*，1611）便是；不过越到现代越多罢了。我在平时的阅读里，曾经遇见过这样一些例子（所标年代一般指使用的时候，但往往就是所引书刊出版的时候）：

1. Why, man, I could have spun the thoughts of the four cantos of that poem into twenty, had I wanted to *book-make*, and its passion into as many modern tragedies.(1819; Byron, *Letters*)
2. She is glad to have one more to *housekeep* for. (1950; Shaw, *Buoyant Billions*)
3. Blind children read by touch, deaf ones *lip read*. (Oct., 1950;

Shaw,“The Problem of a Common Language,” *Atlantic Monthly*)

4. To be discarded also is the book … or the pamphlet material that merely *laundry lists* families of words. (May, 1952; *The Modern Language Journal*)
5. Country children don't play football all the time: they *bird's-nest*, and I daresay they poach. (1949; *The Oxford Book of English Talk*)
6. …novelists…moved freely within them, or *figure-skated* along the edge. (1954; K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*)
7. …as he *strap-hangs* in a crowded, jostling underground train (17. VIII. 1956; *TLS*)

比较更常见的是这些动词的非人称形式，如现在分词及过去分词（或被动式）：

8. I had been *picture-gazing* this morning…(1819; Byron, *Letters*)[(2)]
9. Vulgar blood, *factory-enriched*, sapped at the castle walls. (1942; Rose Macaulay, *Life among the English*)
10. The Rural District Council have a duty to provide houses and replace those that are *slum-cleared*. (1949; *The Oxford Book of English Talk*)
11. The area has been *atom-bombed*. (1955; Jack Lindsay, *The Moment of Choice*)
12. They…made for the car park of the Broadway, now *Sunday-emptied* of cars. (1955; *Ibid.*)

如果要从上面的一些例子里，窥探一下英语发展趋势的话，那么我们可以看出：

1．从时间先后来讲，这类动词越到现代越多。

2．从文体来讲，它们最常见于口语(3)或接近口语的写作中，如日记，书翰，剧本及小说中的对话部分。但是另一方面，从上举4、6、7诸例看来，近来甚至学府中人也在文章里加以采用了。第9例则说明连讲究风格的作家也不拒绝用它。

3．这类动词虽然大多数来源于美国人的日常谈话，在英国也很普遍，亦即不限于美国英语。

4．虽然我们看见一些作家使用这类动词，但必须注意下列事实，即它们大多数是临时用语（nonce words），流传不一定广，寿命不一定长。

此外，我们也可研究一下它们的成因。大体而论，成因有二。一是从名词倒转派生（姑且以这四字译back-formation），如eavesdropper→eavesdrop，kidnapper→kidnap，baby-sitter→baby-sit，mass production→mass produce 之类。其次由复合名词产生，如finger-paint，atom bomb，又如从slum clearance而得到slum-clear，但此词一般只作被动式用，即to be slum-cleared，如上述第10例。

再从文体学的角度来看，这种动词能够产生什么效果呢？如前所述，它们多用于口语，因此也就具有某些口语词句的特色：富有生气，常带幽默色彩，不尊重语法，专走捷径，总之好处是爽快便当。但是我们又必须说明：这只是若干种词汇现象中的一种，不要将它看得过分重要。学生们应该学习它，这对他们会有帮助；最大的帮助也许还不在认识个别的词，而在知道英语是一活的语言，不断在变，然而变又自有其道，不能乱来。一个外国学生的任务是要知道何处可变，可大胆；何处又不可变，必须谨慎。至于这类动词本身，我们也须分别对待：有一些用了就不再出现，也就不必多去注意；另外有一些则代表了某些特定的

办法（如mass produce，figure skate，crash land等）或一种风土人情（如air condition，baby-sit，sleep walk等），会在语言里保存下来。总之，中国学生应该了解它们，在适当的情况下使用它们，但是不可自我作古地任意创造它们。

二、读蒲伯

图书馆到了几本阔别已久的“屈肯能版”的蒲伯诗集(4)。这是一个好的版本，代表了近年来蒲伯研究和版本学方面的进步。凡编纂古典作家文集的人必须做到几件事情：辨别作品的真伪，确立最切近作家意图的版本，对于困难的地方作必要的注释。蒲伯作品的版本历史一般极为复杂，但“屈肯能版”的编者们能理出一个清楚的头绪来，第六卷的编者峨脱（Norman Ault）对于蒲伯次要作品的鉴定尤见工力。

结果是，读者更容易了解作者的匠心了。“屈肯能版”的编者们不仅确定了蒲伯究竟写了什么，而且通过注释告诉读者他写作的过程。蒲伯是一个喜欢不断修改自己作品的人，而他之所以修改，虽然也有一些当时的社会原因，主要却由于他不知疲倦地追求艺术的完美。

例如在他的有名的《致阿勃斯诺特医生书》（An Epistle to Dr. Arbuthnot）中有讽刺艾狄生（Addison）的一节，在“屈肯能版”中原文如下：(5)

Peace to all such! but were there One whose fires
True Genius kindles, and fair Fame inspires,
Blest with each Talent and each Art to please,
And born to write, converse, and live with ease:
Shou'd such a man, too fond to rule alone,
Bear, like the Turk, no brother near the throne,
View him with scornful, yet with jealous eyes,
And hate for Arts that caus'd himself to rise;

Damn with faint praise, assent with civil leer,
And without sneering, teach the rest to sneer;
Willing to wound, and yet afraid to strike,
Just hint a fault, and hesitate dislike;
Alike reserv'd to blame, or to commend,
A tim'rous foe, and a suspicious friend,
Dreading ev'n fools, by Flatterers besieg'd,
And so obliging that he ne'er oblig'd;
Like Cato, give his little Senate laws,
And sit attentive to his own applause;
While Wits and Templers ev'ry sentence raise,
And wonder with a foolish face of praise.
Who but must laugh, if such a man there be?
Who would not weep, if Atticus were he!

这里的最后两行——且不说其他部分——几经修改，我们可以根据版本的注解[(6)]重构这样的过程：

1. What pity, Heav'n! if such a Man there be?
   Who would not weep, if A—n were He?
2. Who but must Grieve, if such a Man there be?
   Who would not weep, if Ad—n were He?
3. Who but must Grieve if such a One there be?
   Who would not weep, if Addison were He?
4. Who would not laugh, if such a Man there be?
   Who would not weep, if Addison were He?

亦即第五次才到现在这个样子。但是乍看好像差别不大；诗人为什么必

须如此改了又改？

将艾狄生的名字从A—n写成Atticus，中间经过Ad—n与Addison两个步骤，有一些私人恩怨在内，不去说它。更值得注意的是这样一个事实：蒲伯所用的诗体是所谓“英雄排偶句”（the heroic couplet），而这个诗体有着天生的弱点。试想一首长诗，每行一般五个音步，每步二个音节，一轻一重；两行一组，互相押韵，一直这样一组一组下去，对于读者该是如何的单调！别的诗人往往以增减音节，改变轻重音节的位置，以及使句子跨行等法来打破这种单调，但是蒲伯则不然。他是一个真正的“玩火者”。一方面，他接受这个诗体的限制，绝少跨行，每行的韵脚必然同时是一句的终结；另一方面，他又在一行之内取得最大可能的变化，从而又使行与行间也产生或对照或一致的效果。为了使每行本身有变化，他除了也从音节的数目和轻重方面想法外，特别利用了行中的停顿（caesura），不仅每行之中常有一顿，有时每半行中也有一顿，顿的位置则各行不一，这样不仅增加了各种配合机会，而且还能使诗人将重要的词紧放在顿之前后，从而特别强调了它们：

Damn with faint praise, assent with civil leer

这里对仗整齐，一行中两个部分相矛盾，而每部分之内又有矛盾，写出艾狄生阴阳两面，欲大骂先小捧，明里点头，暗地横眼，然又一切正解，叫人抓不住错处：讽刺的力量不能比它更尖锐了。又如下面从另一诗引来的例子：

See how the world its veterans rewards!
A youth of frolics, an old age of cards:
Fair to no purpose, artful to no end,
Young without lovers, old without a friend,

A fop their passion, and their prize a sot;
Alive ridiculous, and dead forgot![(7)]

这里最后三行每行中各有四顿，重要的词都得到强调；对仗极工，然而毫不单调。没有能比上面这几行诗更能道出一个贵妇人老年的凄凉心情了。

有关艾狄生的一段也是充满了这样的变化与对仗。然而以为蒲伯只是沉溺在技巧之内却是大大地错了：强调服从意义上的需要；对仗是他的嘲弄与讽刺的有机部分，他就是要将一些事物对比起来，使读者看出矛盾与可笑，自行获得结论。

要完全说出他的变化几乎是不可能的。脚韵的安排又是一例。一般他喜欢一行落在一个响亮有力的韵上，如艾狄生段的eyes，rise，leer，sneer，raise，praise等，但是besieg'd与oblig'd的两韵就不是那样“舒泰”，而在最后的子音上显得急促。他强调得力可破纸（大家常引的例子是*The Dunciad*的结束一段），但是他更会轻描淡写：

Yet then did Gildon draw his venal quill;
I wish'd the man a dinner, and sate still:
Yet then did Dennis rave in furious fret;
I never answer'd, I was not in debt:
If want provok'd, or madness made them print,
I wag'd no war with Bedlam or the Mint.[(8)]

这里rave in furious fret——多么巧妙的、完全合乎内容要求的f与r的配合！——活活画出Dennis的怒不可遏而又无可奈何的神情，而下一行则是蒲伯在冷言冷语，表示毫不在乎：这里声音与韵律的运用就不仅是与

内容合一了，而是丰富了内容，使内容得到更圆满的表现。

强调和轻描淡写配合起来，便产生了下面这样一段有名的诗行：

Let Sporus tremble— “What? that Thing of silk,
“Sporus, that mere white Curd of Ass's milk?
“Satire or Sense alas! can Sporus feel?
“Who breaks a Butterfly upon a Wheel?”
Yet let me flap this Bug with gilded wings,
This painted Child of Dirt that stinks and stings; etc.[(9)]

这里有一种令人惊怖的美，对于当时女王的一个宠臣的轻蔑是无以复加了。“蝴蝶”行是如何的轻，“这个涂脂抹粉的肮脏小人”行又是如何的重！我们所感到的愉快不只是由于看见一个名叫哈惠勋爵（Lord Hervey）的人在给揭穿无遗，而是由于诗人叫一切同样的达官贵人在理智的阳光下暴露出他们的不可见人的原形来了。

这些变化使得蒲伯能够将有重大弱点的“英雄排偶体”转化为最有力的讽刺武器：一个值得任何诗人骄傲的成就。但在文字的使用上，他还有一个大优点：精炼。他的诗最为干净利落。如果说他初期常用罗可可式的华丽词藻，后来则他的诗主要是白话，而且大量利用口语。拜伦崇拜他是完全有理由的：他们同是以讽刺见长的诗人。由于精炼，他的诗更能单刀直入，其迅捷锋利给人以一种罕有的美学上的满足。

他对于艾狄生的讽刺更是用出了自己一切本领和所有的人生经验。他知道这是一个不可轻视的敌人：名诗人，小品文大家，政治上的红人，满朝是他的赞美者。因此一开始蒲伯称赞他，然而着重其得天之厚；接着转入攻击，主要谈他忌才；然而他又不敢明忌，只是阴损——

诗人乃以一连串的对仗句法揭穿了他的伪善；再就谈到他身边的党羽和他的小王国。在这样一大段之后，蒲伯需要二行足以压得住的结论。他选到了合适的脚韵和合适的句法——没有比if *Atticus* were he!更能概括一切的了，但是他对于上一行的前半长久不能满意。先将What pity, Heav'n!换成 Who but must Grieve以与下文 Who would not weep 相对，又进一步将它改成结构完全一样的Who would not Grieve；然后灵机一动，又觉得平行不如对照更加醒目，因此将Grieve改成laugh；可是诗人又不喜欢过分的整齐，尤其因为前面已经有了一长列矛盾对照的"账单"，于是他在最后定稿时故意将它改成Who but must laugh，在同中求异，增加变化。这里有将近二十年的工力(10)，无怪乎透过18世纪两个作家之争我们看见了一个典型的处境，而蒲伯笔下所出现的艾狄生——冤枉也好，公平也好——成为一切虚伪、忌才、借刀杀人的文人政客的典型写照了。

---

(1) 发表于《西方语文》1957年第1期。——编者注

(2) 这一类最常见，如sun-bathing，sight-seeing，baby-sitting之类，俯拾即是，不多举例。

(3) 读者对此有兴趣的，可参阅Robert A. Hall，Jr.，"How We Noun-Incorporate in English"（*American Speech*，May 1956）及Willis Russell，"Among the New Words"（*Ibid.*，October 1956）二文，都附有此类动词表，它们都是从口语中听来记下的，比我这里之录自书本者更为典型。

(4) General Editor: John Butt, *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, 6 vols (London: Methuen, 1939–1954).

(5) John Butt, ed, 2nd ed, *Imitations of Horace* (London: Methuen, 1953), pp. 109-111.

(6) 这些注解不在上引卷内，而在N. Ault, ed., *Minor Poems* (London: Methuen, 1954). p. 143。

(7) *Moral Essays,* II, lines 243-248.

(8) "An Epistle to Dr. Arbuthnot," lines 151–156.

(9) “An Epistle to Dr. Arbuthnot”，第305 行以后。

(10)　这一段最初约在1715年写成，最后并入《致阿勃斯诺特医生书》，是1734年的事了。见前引Norman Ault所编《次要作品集》，第144页。

杰克·林赛著《三十年代之后：英国小说及其将来》(1)

对于英国马克思主义的文学批评家的努力，我们是有所知的。在较早的出版物中，考特威尔(2)和福克斯(3)的论著，杰克逊的《狄更斯评传》(4)，都是我国研究英国文学的人所熟悉的。但是我们在这方面的知识还有许多缺欠，最需充实的是两个方面：第一，1950年以前，除了上述诸书，还有些什么重要的批评文章？就以散见《现代季刊》(5)和更早的《左翼评论》（*Left Review*）中的论文而言，便十分需要有人来编一个详尽的有摘要的目录——首先当然要将这两种刊物搜集齐全；第二，也就是更重要的，1950年以前，英国的进步文学在创作上有哪些重要成就，是我们大部分人所没有读过的？这里提出1950年以前，不过是拿一个整数泛指解放以前——那时候我国的英国文学研究者大多只读英美资产阶级一家之书，而同英国的进步文学（不论创作或批评）很少接触。

充实了上述两方面的知识将大大有助于我们对英国文学中现实主义传统的了解，并使我们对于这个传统中的个别作家作出接近正确的评价。英国进步文化界一直重视这个传统，英国共产党还曾在1952年特别召开会议来讨论“英国的文化传统”问题，会上有好些知名的马克思主义者作了报告(6)，内容涉及科学、建筑、大学教育、电影、共青团工作，以及19世纪作家的进步传统等方面。近来，根据新出版的书籍和发表在《马克思主义者季刊》（*The Marxist Quarterly*）及其他期刊上的文章看来，他们的注意力似乎已从17世纪革命那一阶段转移到浪漫主义和19世纪后期来了：布来克的革命性得到肯定，华兹华斯的现实主义得到肯定(7)，威廉·莫理斯得到越来越高的评价(8)，梅理狄斯被重新发掘出来(9)，

连《牛虻》的作者伏尼契夫人也重新得到注意(10)。这一切，都表明英国的马克思主义的文学批评家是活跃的，有方向的，也获得了巨大的成绩，值得我们重视和学习。

但是对于英国的现代文学，虽然有些零星的评述(11)，却始终缺乏一本从马克思主义的观点来综论全局的专著。现在我们要介绍的杰克·林赛著的《三十年代之后》可以说是这样一本专著的前驱者。

本书之所以是前驱者，是因为它的副题虽然只是“英国小说及其将来”，实际上却涉及英国文化的各个方面，而且由于小说形式较新、读者最多，因此它在讨论现代小说的时候，实际上就讨论了现代文学里最为关键的问题。它之所以只是前驱者，而不就是我们所等待的专著，是因为它的论述还不够系统，有些论点还没有阐明，轮廓虽已粗具，而深度与广度都还不足。作者本人，如他在序里所说明的，也根本没有打算写那样的专著。他所要做的，不过是“研究一下战后文学的危机，并且提出一些正面的建议”（第7页）而已。

本书分成两个部分，第一部分是《当代的情况》，共七章；第二部分是《写作方面的一些问题》，也共七章。

开宗明义，作者指出现代英国文学遭遇着一个危机，而这个危机是整个英国文化危机的一个方面。这一点，便连许多资产阶级艺术家（例如有名的雕刻家Henry　Moore）也不否认。只是对于危机之所以产生的原因，他们有各种离奇的说法，例如说这是因为英国已经在工党政府搞“福利国家”的时候发生了“革命”，成了“普通人”的天下，这些“新主人”不喜欢高尚的艺术，而只爱听广播，看电视，读惊险故事或色情小说，因此严肃的文学就遭遇了危机。林赛指出：英国根本没有发生什么革命，工党右翼头子的“政绩”只在保证了资本家稳得比以前更高的利

润，被称为“新主人”的群众依然是垄断资本下的受害者，现代世界的真正毛病，也绝不在于电视等机器的力量之大和影响之广，而在于这些和其他机器是掌握在资产阶级的手里。这一点值得在此特别提出，因为过去资产阶级学者在论到17世纪以来的欧洲文化局面时，总喜欢唯心地说近代世界的不幸，在于科学“侵入了”人文学问和日常生活云云。这是完全倒果为因的胡说。科学本是造福人类的，只不过由于它替资本家服务才引起了灾难。在社会主义制度下，情形就完全相反：科学得到最大的发展，而每一发展都增进了人民的福利——例如电视在苏联不就是普及高尚艺术、丰富人民文化生活的新的通讯工具么？

因此，这一类的解释是必须加以驳斥的。为了说明事实，作者回顾了现代英国文学发展的情况。这是一段前进和后退交叉，革命势力和反动势力不断斗争的历史。20年代，资本主义世界的崩溃加速，这一新的现实已非传统的技巧所能表达，因此艺术上出现了各种新奇流派，但是政治分野自始就十分明显：艾略特（T. S. Eliot）便在写《荒原》（1922）之时就已经惧怕那些“汹涌在无边平原上的包头的人群”，而反对第一次大战的诗人沙逊（Sigfried Sassoon）却向英共领袖之一的加拉赫（William Gallacher）致意，盼望格拉斯哥城的工人起义。30年代的大事是法西斯主义在欧洲蔓延和西班牙内战，英国文坛上出现了奥登（W. H. Auden）等青年作家，他们一度左倾，但是这些“大学才子”并不能同有组织的工人运动真正结合，资产阶级的本性使他们不久就感到“幻灭”而退出进步活动，斯班德（Stephen Spender）之类还从此成为反共专家。尽管这样，30年代是一个有辉煌成就的重要阶段。真正的进步文学在写成：诗歌方面有康福特（John Cornford）和斯温格勒（Randall Swingler）等人的作品，奥登的朋友台·路易士（Cecil Day Lewis）歌颂西班牙共和国海军英勇战绩的叙事诗“Nabala”也是这个时期的好作品之一；小说方面，伊修武德（Christopher Isherwood）和培茨

（H. E. Bates）都曾写过一些他们后来所无法再写的有意义的作品，但是真正的杰作要推已故苏格兰工人作家吉朋（Lewis Grassic Gibbon）用方言所写的总名为*A Scots Quair* 的三部曲[(12)]；在文学批评和学术著作方面，这个阶段也是丰富多彩的：福克斯，考特威尔，力克华特（Edgell Rickword），魏思特（Alick West）等人的论著奠定了马克思主义的史学批评在英国的地位，汤姆生（George Thomson）和希尔（Christopher Hill）的历史研究建立了新的进步的学派。总之，这是一个收获十分丰硕的阶段。

然而现在却有一些堕落了的文人，例如莱曼[(13)]，要来故意贬低那个阶段的成就，甚至说对于当时他们参加了一些进步文学活动只感到“羞愧”。他们这样做是有目的的——洗刷他们后来终于叛变的罪行。林赛指出他们在1939—1940年的作为是一个“向后转”（the volte face），是“出卖了人文主义”（第55页），也就是“对人文主义、工人阶级、苏联都失去了信心”（第54页）。

在第二次世界大战期间，反对法西斯主义的共同目标又使一些中间状态的作家和进步势力团结起来，某些群众性的艺术活动（如林赛本人参加的“纪录戏剧”方面的活动）也得到开展。然而大战一结束，英国资产阶级就追随在美帝国主义之后对苏联发动了冷战，文学方面的反动活动也就加紧了。这时候英国资产阶级文化表现了三个特点：1.加强反苏；2.所谓“群众性的通讯工具”（电视、广播、报纸）运用到无孔不入的程度；3.在出版事业上大量地推销描写残暴和淫乱的小说和画报。林赛拿了整整一章（第六章）来批判战后流行在英国的反动作家，其中影响最坏、用心最毒的是一些自命为“革命过来人”的叛徒和托派，例如柯斯特勒（A. Koestler）和奥威尔（George Orwell）；此外还有赫胥黎，艾略特，格林[(14)]，华（Aldous Huxley, T. S. Eliot, Graham Greene, Evelyn

Waugh）等人也用不同的文学样式来反对人民，提倡宗教和法西斯式的“优秀人物”的统治。

但是30年代的优秀传统还是保存了下来。虽然进步文学活动是在极其艰苦的情形之下进行的，成绩却是巨大的。林赛举出了这样一些例子：奥尔德里奇的《外交官》（James Aldridge, *The Diplomat*），克申斯的《秘密的山谷》（John Cousins, *Secret Valleys*），特别是格文·汤玛斯的《一切都叛卖你》（Gwyn Thomas, *All Things Betray Thee*）(15)，这是一本用罕见的诗意的笔法，描写宪章派运动时期一个威尔斯地方小村庄里打铁工人的斗争的优秀小说。同样值得注意的还有乔治·泰波利的《马帮过去了》（George Tabori, *The Caravan Passes*）和桃丽丝·莱辛的中篇小说《饥饿》（Doris Lessing, *Hunger*）。林赛且将前者同格林的《事情的症结》（*The Heart of the Matter*）相比，说明二书的题材虽然大致相同，但是由于作家的世界观不同，结果一本代表了“人生和艺术的伟大”，另一本则只包藏着“堕落的势力”（第129页）。

在代表前进趋势的作品里，林赛也列上了伊狄斯·薛德惠尔的有关原子弹的诗（Edith Sitwell, “The Shadow of Cain”）、已故威尔士诗人狄兰·汤玛斯（Dylan Thomas）的诗和散文（*Under Milk Wood*）和斯诺的小说《新人》（C. P. Snow, *The New Men*）。伊狄斯·巴吉透的小说《士兵在门外等着》（Edith Pargeter, *Soldier at the Door*）也因其中反对殖民战争的强烈感情而得到了林赛的称赞。(16)

但是作者却没有提到他本人对于英国进步文化的贡献。这是他的谦虚。实际上，他的贡献是多方面的（反映了他的多才多艺）：历史著作（*Byzantium into Europe*, *Civil War in England*, etc.），古典文学研究（Catullus英译等），作家评传（John Bunyan, Charles Dickens, George Meredith），历史小说（*Men of '48*, etc.），还有总称为《英国之路的小

说》的写现代题材的小说：《被出卖了的春天》，《涨潮》，《抉择的时刻》（Novels of the British Way: *Betrayed Spring*, *Rising Tide*, *The Moment of Choice*），其中第一本已经译成中文，得到了我国读者的爱好。这里不是我们来品评林赛个别作品的地方，但是仅仅开出这些书名就已经足够确定一个事实了：在向英国反动文化进攻的队伍里，林赛是一员大将。

但是林赛也好，我们写书评的人也好，并不只想开出一张人名书名的账单；要紧的是，这张账单不仅代表了英国进步文学的成绩，而且包含了一个基本的教训。林赛在许多地方(17)强调了这个教训，那就是：一个作家如要摆脱“幻灭”与“无用”之感——欧美文人的职业病——而使自己的创作才能永远活跃，时时更新，那么他就必须同有组织的工人阶级结成一体，积极参加变革社会的斗争。原子时代的到临并不能改变这个结论，而只是给了它以一种新的迫切性。只有一种社会制度能保证原子能的和平用途——社会主义和共产主义；只有一个阶级能领导人民建设社会主义、走向共产主义——以共产党为其先锋队的工人阶级。因此，一切不愿让人类毁灭于原子战争的善良的人（包括作家在内）必须立即同工人阶级结成一体——更具体地说就是必须拥护共产党，拥护苏联。

这就是本书的主要论旨。作者在本书第一部分所叙述的英国进步文学的斗争的历史说明了：所谓“危机”只是资产阶级文学的危机，而不存在于那些已与有组织的工人阶级结成一体的作家之间。

书的第二部分讨论艺术的起源，发展，作家与马克思主义即与共产党的关系，作家在改变过程中的痛苦和困难，新的英雄人物和典型性问题，以及写作技巧上的一些问题，如韵律、形象、文字，最后以“自由和创造性”作结。

在这一部分里，作者继续强调作家必须同工人阶级结合，必须接受马克思主义。

在论述文字的一章中，作者区分了假的和真的人民语言。前者的代表者是史坦因女士和汉明威，他们所写的实际是一种公式化了的、自然主义的语言；真正的人民语言绝不是那样做作和贫乏的，而是饶有风趣和富于色彩的，作者拿自己记录的四段街头谈话来作证明。

值得我国的英国文学史家注意的是作者对于一些古典作家的看法。在书的结束处（第232—234页），他有一个短短的总结，勾画出从中古《绿衣骑士》的作者到叶芝，奥凯西和特莱斯尔（Robert Tressell）的一条英国现实主义传统，其中威廉·莫理斯占有特别的地位。林赛写道："有着世界地位的大作家之中，第一个毫无保留地献身于社会主义事业并且就什么是社会主义艺术第一次作出深入的分析的是一个英国人，这是我们应该感到骄傲的事。不论政治上或艺术上，莫理斯清楚一切基本的东西；他关于艺术的根源在于人民的一些文章值得我们最大的注意。"（第236页）

可惜这一些都是零碎的意见，没有得到发挥；虽然如此，作者言论中仍有一些值得注意的地方。例如谈到莎士比亚和巴尔札克（第154—155页），作者指出了他们的复杂性：既代表新兴的阶级，又不免回顾过去的时代，然而促使他们回顾的，却无例外地是他们所代表的新兴阶级的残忍和黑暗的一面。莎士比亚看出了金钱的腐蚀力量，就不免怀念起封建时期的比较单纯、坦率的人与人的关系；巴尔札克痛恨资本主义后期的剥削者的吃人道德，于是神往于前一时期的贵族理想。但是这些矛盾却在一个"日渐加强的人的一致性或普遍性的感觉"里得到了统一（"[a writer's] fluid and even contradictory attitudes are all finally given coherence and resolution in his deepening sense of human unity or

universality", p. 155）。这一感觉就是对将来的感觉；便在莎士比亚和巴尔札克的作品里，也有一个"具体的将来"，它虽然还不完全是社会主义社会，但也"带着社会主义的倾向"（同页）。用另一批评家凯脱尔的话来说(18)，人们已经不满足早期马克思主义的批评家对于像华兹华斯那样古典作家的提法：例如他"反映了上升期的资产阶级的革命性（及其革命的局限性）。"伟大的古典作家除了表达他们所处的历史阶段中新兴阶级的感情与理想之外，必然还表达了处在阶级社会的人民对于未来的无阶级的社会的向往。前者特殊，后者一般，但是这一般不是什么"永恒的人性"，而是一个历史规律，即只有在社会主义社会里个人才能够完满发展，人与人才能真正团结合作。在这样一个意义之下，林赛也用"人文主义"、"人文主义的传统"等字样，但是这些是与资产阶级学者为了反对进步文学而搬来的同样名词有着完全不同的内容的。真正的人文主义传统的真正的继承者，只能是工人阶级所领导的人民。

正因如此，正因本书的战斗的主题，林赛的新作激怒了资产阶级的文学批评家。他们向来对进步文学采取不加理睬、"以沉默来扼杀"的办法；这一回，反动文学批评的中心支柱伦敦《泰晤士报文学副刊》特别写了社论来攻击此书(19)。果然，社论执笔人特别气愤的是林赛所重复而又重复的主要教训，即一个作家要想有前途，必须与有组织的工人运动结合，必须拥护共产党和苏联。

让反动派去生气吧！我们对他们没有兴趣。他们的攻击倒是使我们更加感到本书的可贵。英国的资产阶级特别狡猾，又加上工党右翼头子的帮凶，进步作家的斗争也就变得特别艰苦。然而在这样的情形之下，优秀的进步作品还是不断产生，而且现在还有专书来论述它们，这一事实本身便大为可贵了。更加可贵的是本书的作者是参加斗争的革命者。他有一个过来人的强烈的爱憎，他又有一个马克思主义者对于历史的重

视，因此他是有特别的资格来写本书的，而本书也就非同等闲了。

对于这样可贵的一本书，我们首先要表示感谢。

其次，是希望。希望作者或任何其他英国马克思主义者在本书的基础上写出一本全面论述现代英国文学的专著。

本书有一个特点，即脚注特多，而这些脚注并不指人名书名的出处，而是作者的再思与补记，亦即每一个注都是可以加以发挥引申的。例如最近英国出现了一批新的小说家，专写一些绝对自私、毫无理想的人物，最著者如艾弥斯所写的“幸运的吉姆”（Kingsley Amis, *Lucky Jim*），作者虽在第110页的脚注里提到了他，然而没有在正文里加以论评。同样，作者在书里几次顺便提到奥凯西和麦克达亚密特，但对于这二位大手笔并没有正面的叙述，因而使他对于进步文学活动的叙述变得不够全面。从奥凯西我们自然而然地想到了他的好友萧伯纳——林赛对于以前魏思特所作的萧的评价有什么补充？便是对于英共党员作家的叙述，也是不完全的，例如莫顿的《英国乌托邦传统》一书（A. L. Morton, *The English Utopia*, 1952）一次也未提起；既然涉及英国文化的各个方面，那么除了汤姆生和希尔之外，也应该提到法林顿的卓越的《倍根论》（Benjamin Farrington, *Francis Bacon, Philosopher of Industrial Science*, New York, 1949; London, 1951）和查尔德教授（Gordon Childe）的考古学著作；在小说方面，对于索姆菲尔特（John Sommerfield）的作品，只提到了他的收集在《生存者》（*The Survivors*）中的“第一流的短篇小说”（第60页脚注），而没有在正文里论到他在西班牙内战时期所写的作品。还有什么类似的遗漏使我们看不出党员作家活动的全貌？

就第二部分而论，个别可商榷的地方不说，为什么在第十章《变革

的痛苦和难题》的引人的题目之下，只提到作家在艺术上适应新的题材的困难之类的问题，而一字不提作家本身的思想改造？(20)

这一些以及更多的问题还待一本书来回答，但是杰克·林赛的《三十年代之后》已经使我们看出了那样一本书的主要论旨和大致轮廓。

---

(1) 发表于《西方语文》1957年第3期。——编者注

(2) Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (1937)，*Studies in a Dying Culture* (1938), *Further Studies in a Dying Culture* (1950).

(3) Ralph Fox, *The Novel and the People* (1937).

(4) T. A. Jackson, *Charles Dickens, the Progress of a Radical* (1938).

(5) *The Modern Quarterly*. 就以我手头的1949 年春季号为例，便有论述密尔顿和温斯坦莱（Gerard Winstanley）和英国大革命性质的文章。

(6) 这些报告后来编成一个集子印行，题名*Britain's Cultural Heritage* (London: Arena Publications, 1952)。

(7) Arnold Kettle,"The English Romantic Movement," *Supplement to Philologica* (Prague, IX, 1957, i), pp. 1-7.

(8) E. P. Thompson, *William Morris, Romantic to Revolutionary* (London: Lawrence & Wishart, 1955)；参阅Page Arnot对此书的评论，见*The Marxist Quarterly* (October 1955), pp. 237-245.

(9) Jack Lindsay, *George Meredith, His Life and work* (London: The Bodley Head, 1956).

(10) Arnold Kettle,"E. L. Voynich：A Forgotten English Novelist," *Essays in Criticism*, (April 1957)，pp. 163-174. Kettle 的 *Introduction to the English Novel* (London: Hutchinson, 2 vols.，1931-1953)，是大家所熟知的优秀论著。此外，我国《译文》杂志曾刊载过他的两篇有关英国文学的论文。

(11) 如 Alick West, *George Bernard Shaw*, *A Good Man Fallen Among Fabians* (New York, 1950)，此外有批判艾略特和奥威尔的文章散见《现代季刊》及《马克思主义者季刊》。

(12) 关于这个重要作家，苏格兰大诗人麦克达亚米德（Hugh MacDiarmid）曾在*Scottish Life and Letters*上写过一篇介绍文章，对他评价极高。此文后来收入Denys Val Baker编的*Modern British Writing*（New York, 1947）。

(13) John Lehmann，此人曾编过 *New Writing and Daylight*，*Penguin New Writing*等刊物，发

表过一些不坏的作品。他初期有过反法西斯的政治倾向，到现在则已完全为唯美的颓废思想所代替。目下他是文学刊物《伦敦杂志》的主编。

(14) 格林的《沉静的美国人》（*The Quiet American,* 1955）却表现了他的"现实主义的一面的胜利"（第100页脚注）。

(15) 此书有德意志民主共和国出版（Paul List Edition）的纸面本（Panther Books），价格低廉，我国国际书店门市部曾有出售。

(16) 关于现代英国文坛的情况，凯脱尔有《谈谈英国文学》一文（中译见《译文》1956年7月号，第172—185页），可与林赛此书参照。凯脱尔文一方面更简明扼要，一方面谈到更多的作家。

(17) 例如在下列各页上：53，85，161—162，167，219，228等。

(18) 见前面已经提到的发表在捷克*Philologica*上的《英国浪漫主义运动》一文。

(19) "Marxist Fiction," *The Times Literary Supplement* (29 June 1956), p. 393.

(20) 除此之外，本书还有几个错字，最重要的是第174页eyre应作eye；Gwyn Thomas的名字在第124页拼错；在索引中，Isherwood项下46应作47，Shaw项下应删去237。

读拜伦

——为纪念拜伦诞生170周年而作(1)

有些作家可以通过选本去读，但是拜伦不在此列。他自然也有可选之诗；事实上，一般选家也总在选那些诗——《当我俩分离的时候》、《这样我们就不去游荡了》、《雅典的少女》等等，再加上一些从长诗里摘来的片段，如游瑞士而思卢梭和伏尔泰的几节，以及长诗中自成段落的篇章，如有名的《哀希腊》。这样的选本使读者以为拜伦只是抒情诗人，实则他写了许多别类的诗。他的主要作品是长诗，而长诗却不是一二片段所能代表的，还有一点，这类选本往往忽略了拜伦的散文，而拜伦的散文却是写得极好，极有细读价值的。

这类选本的最大问题还在于：拜伦的真面目无从显示，有些重要的方面给抹杀了。

例如他的革命精神。抒情小诗只使我们看见一个多愁善感的青年贵族。但是如果我们读读他的散文，读读他在反动势力大本营的英国上议院的第一次发言，就会发现这个青年从他政治生活的开始起就在谴责英国的统治阶级：

> 在我们听说这些人聚众生事，毁了他们的幸福，也毁了他们本身生存希望的时候我们难道能忘记真正毁了他们的幸福、你们各位的幸福和所有一切人的幸福的是18年来痛苦的政策和毁灭性的战争么？原来制定这政策的“伟大的政治家已归道山”，然而他们的政策却并未寿终正寝，而是活了下来成为生存者的诅咒，一直到第三代第四代而祸害未息！

在拜伦说话的时候，法国大革命还只是20年前的事，英国资产阶级所组织的对法国的围攻正在激烈进行，英国国内产业革命正在加速完成，劳动人民和统治阶级之间的矛盾达到空前的尖锐，一些敏感的文人看见局势紧张，已经害怕起来。著名小说家司各脱写信告诉诗人邵赛："我们的脚下处处埋着炸药！"而邵赛这个御用文人又写信给一个亲戚，战栗地提到"我们有立时给陆德党徒割断喉管的危险"。陆德党徒就是当时给新发明的纺织机夺去了生计的织工，他们起来斗争了，到处在捣毁机器，英国资产阶级派大军去镇压，又赶紧制订着残酷的《破坏机器惩治法案》。拜伦在上议院里便为这些行动起来了的纺织工人辩护。

法案终于通过。拜伦在与统治阶级斗争的第一个回合里失败了，然而他却成功地揭下了他们的面具：

> 葡萄牙人在法军撤退之时吃了亏，立即每个人都伸手相助，每只手都送去金钱；其中有富翁的大宗捐款，也有寡妇的小小积蓄，一切都为了使葡萄牙人重建家园，免于饥饿。然而同时，就在此刻，成千上万误入歧途、极为不幸的同胞正在困苦和饥饿的绝境里挣扎。既然你们的善事从外国做起，那就应该在家里完成。

资产阶级总是资产阶级。当时英国的对外"援助"同第二次世界大战以后美国的马歇尔计划之类的东西何其相似！一样是在加紧剥削和镇压国内人民的情况下进行的，一样是为了扼杀革命、奴役外国人民的政治目的，而且同样失败了。拜伦在这里运用了对照的写法，而最后一句——将英国成语"善事从家里做起"颠倒了过来——又显示他从头起就是一个讽刺的能手。

就风格而论，这篇发言受到一般英国议院中演说惯例的束缚，遣词造句都比较堂皇，不是拜伦的典型笔法。要读真正代表性的拜伦散文，

须到他的日记和书信中去寻。在那里，一切就像他那动人的谈话一样，随便、亲切、绝少文章的痕迹，然而写人、纪事、抒情、言志无不十分在行。打开他的书信集一看，我们又遇见了纺织工人：

> 你不是同陆德党徒离得不远么？呵，上帝，只要有架可打的话，我立刻回到你们中间！怎么样了，那些织工们——那些捣毁机器的人——那些政治上的路德教派——那些要求改革的人？

信是写给汤玛斯·摩尔的，时间是1816年12月24日。这时拜伦已经在上层社会的猛烈攻击和毁谤中离开了英国，到达意大利威尼斯，心情上十分痛苦，只待以当地一年一度的狂欢节来排遣自己。然而就在这样的时候，他仍旧记起了艰苦斗争中的纺织工人。而且，就在这封信里，紧接上引的几行之后，拜伦写下了似乎是临时一挥而就的《陆德党徒之歌》，号召他们学习法国革命志士的榜样，用刀剑代替织布机，杀死天下的一切暴君。正是在这种不加修饰的随意笔墨中，我们看出了拜伦的真性情。

然而他却永远不能回到英国。他的革命斗争采取了一个新的形式，很快他就卷入了在奥地利军统治下的意大利人民的独立斗争。也是在一封写给汤玛斯·摩尔的信里（1820年11月5日），他提到意大利人民正从那不勒斯开始起义抗奥，紧接着又是两节即兴诗，开始的两行宣告了他的著名的主张：

> 如果一个人在国内无自由可争，
> 那么让他为邻邦的自由而战。

在写给另一个友人的信（1821年5月12日）里，拜伦透露了这样的情况：

最近我花在政治活动上的时间多过其他任何事情，因为那不勒斯的出卖和逃跑行为破坏了我们在这里所有的希望以及我们的准备工作。整个意大利都已经准备好了。当然我不能袖手旁观。事实上我的手忙得很——注意我说的是我的手。但是现在我不能多说，理由你自会明白，一切人的一切信件都在受到检查。

拜伦不仅积极参与了意大利人民准备起义的活动，而且显然在奥国统治者的眼里他是一个重要的中心人物，因为像他在另一信里（1821年5月14日）告诉汤玛斯·摩尔那样，他几乎被他们派人暗杀：

上月有人要暗算我（他们散发了一种报纸，来鼓动将我刺死，原因是我参加政治活动，教士们又传播一种消息，说我是同德国人——按即指奥国人——作对的）。

如果我们将他的书信按照年代先后来大体涉猎一下，拜伦人格的发展便会明显地呈现在我们眼前。一开始，他描写意大利的风土人情，用一种半带嘲弄的口气报告自己的爱情生活，百无禁忌地评论英国社会上的头面人物，也曾骄傲地数说他自己的本领：骑劣马，打快枪，日驰80英里而不倦，游泳一次可达5英里——我们记得他曾游过欧亚两洲之间的达达尼尔（即海立斯庞特）海峡。但是他在实际斗争的锻炼里慢慢变得严肃起来。意大利人民的独立斗争虽然遭到了暂时的挫折，希腊人民的独立斗争又开始了。他有许多理由应该继续留在意大利：定居已久，健康不如以前，而且已在葛伊契奥里夫人身上寻到了一个比较了解他的爱人。但是他摆脱了一切，还是动身去希腊参战。这时候，拜伦显出他有了自知之明：

星期六我见着勃拉盖上尉和他那希腊同伴。我自然热诚地问了他们此行的目的，并且提出我也愿意在7月间去地中海一带，如果

> 希腊临时政府认为我能有任何用处的话。作为一个军事人员，我毫无可以自夸之处。我也没有那位在汉尼巴（与罗马作战的古腓尼基名将）面前大谈战争艺术的哲学家那样的狂妄。一个外国人单独是起不了多少作用的，除非是作为当地实际情况的报告者，或替他们同他们在西方的朋友之间建立联系。在这些地方我也许会有点用处，至少我将努力一试。（1823年4月7日致霍勃好斯书）

如果一开头他是一个“拜伦式的英雄”的话，等到他担任了希腊独立军总司令的时候，他似乎已经获得了一种对于他是完全不调和的品质：谦逊。

但是我们必须回到他的诗。他的散文极好，明白他的为人也很重要，但是明白了却只为使我们更能了解他的诗。

他的诗给人的第一个印象是，体裁丰富。撇开小作品不谈，他曾经写过这样一些体裁：纪游长诗如《却尔德·哈罗德的游记》，故事诗如《海盗》，诗剧如《曼弗列特》，讽刺长诗如《审判的幻景》及《青铜时代》，最后便是那部独一无二的《唐璜》。谈谈体裁是重要的，因为我们可以从中看出一些拜伦的特点。一是拜伦诗才的广度，他遍历各体，而体体都有成功之作。二是在拜伦手里，正如在其他革命的浪漫主义者的手里，诗是有一个实际的社会作用的，为日常生活服务，为革命斗争效劳。诗本来就应该紧密结合人生的；现代英美诗之走入毫无意义的个人的内心，在形式上又以晦涩来拒绝读者，只不过证明衰亡期的资产阶级文学早已背弃了革命浪漫主义的传统而已。

拜伦则用诗来达成政治目的。他和他的同辈——雪莱和济慈——同当时攀附权贵的文人之间的斗争是实有其事的，十分激烈的，而且一直进行到底，没有半点妥协。这里且不提《英格兰的诗人和苏格兰的评论

家》一诗的前因后果，只以《审判的幻景》一诗为例便可说明此点。御用的桂冠诗人邵赛在英王乔治第三死后写了一首肉麻的追悼诗，题目就叫《审判的幻景》，描写那位曾与两大革命（美国革命和法国大革命）为敌的君王进入天堂的情景。他在诗的序言里提到“魔鬼派诗人”，要求国会绳之以法。拜伦就是他所指的“魔鬼”，对于这样的挑战当然不能置之不理。结果拜伦便以邵赛的原题，和了一首长诗回敬过去。

但是如果以为拜伦只是为了泄私愤而写此诗，那就大大误解这首诗的意义了。邵赛之可恶在乎他是一个叛徒——他年青时候曾鼓吹革命——和一个帮闲；拜伦在诗里主要是攻击乔治第三：

他永远同自由和自由人作战，
国家与私人，臣民和外敌，一视同仁；
他们只要喊一声“自由！”
便发现乔治第三是第一个敌人。

只在诗的后半他才提到邵赛，而他的出发点也是政治：

他曾写诗赞美杀国王的人，
他又写诗赞美一切国王；
他曾写诗拥护共和国，不论远近，
然后用加倍的仇恨将它们中伤。

受他攻击的不止邵赛，还有其他的反动的浪漫诗人如华兹华斯和柯尔律治，他们有着同样可耻的历程：从青年时代拥护法国大革命的理想到中年的反动的神秘主义。

拜伦自然也有描写景物、咏史忆古的诗篇，最著名的就是《却尔德·哈罗德的游记》。拜伦最初的声誉就建立在这首诗上面。第一、二两

章出版之后，用拜伦自己的话来说，他“一天清早醒来，发现自己已经成了名人”。我们可以理解它之所以成功的原因：主人公的性格显得神秘不凡，他所游历的地中海一带的国家又有那样引人的异域风光，都是新鲜的东西；游记总是人们爱读的，何况这里是一个充满了浪漫奇思又善作骇世惊俗之言的青年诗人用铿锵的韵文写成的游记。但是这两章诗里虽有一个中心人物，却并不构成真正的整体。诗里的感情有些浮夸：莫名的哀愁，故作姿态的孤独感，都缺乏生活的真实；写法也比较抽象，典故较多，还用了一些古字僻字。相形之下，写于离英之后的第三、第四两章就成熟得多了。游历者仍然保持他那使当代人倾倒的形象，但是他的感情变得真挚深沉了——诗人本人已经在同英国上层社会的冲突中尝到了真正的愤怒与悲哀，不再为赋新词强说愁了。写景也更生动，而且景也变了，不再是土耳其治下的希腊等国，而是对英国人更为熟悉的比利时、瑞士、意大利诸国；作者所依赖的不再是异域情调，而更多的是对于历史事件和过往风流人物的咏叹——也就是大自然较少，而与人有关的事情增多了。拜伦虽说也是写自然的能手，毕竟更善于写人，尤其是写那些与他的气质在某些地方有些相近的人。例如他写伏尔泰和吉朋（《罗马帝国衰亡史》的作者）的两段，便真正达到了艺术概括的新的高度，其中有关吉朋的两句以特别简练的方式说明这位历史家如何掘了基督教的墙脚：

他精炼武器，笔里藏刀，
摧毁了严肃的宗教，却只用严肃的——冷笑。

拜伦也有一件锋利的武器，与伏尔泰和吉朋的相同而又不同。相同的是他们用的都是讽刺；不同的是——除了诗与散文显然的不同以外——拜伦的讽刺还没有他们那样的炉火纯青，背后也没有自觉的哲学体系，而更多地混合着一个年纪较轻的人的奔放热情。这不同也是他们时

代的不同。拜伦在许多地方是喜欢18世纪的，如他对于蒲伯诗才的崇拜便是一例；但是他毕竟生在一个斗争更为尖锐的19世纪的初年，整个欧洲卷在争自由的浪潮里，他参加了实际战斗。如果在理智的逻辑性上拜伦的讽刺没有18世纪启蒙主义者的透彻，在情绪的感染力上他却更为有力量。

这也是说，拜伦的诗才是一种奇异的混合，既有讽刺，又有抒情。自然，很少诗人只有单纯的一种内容，一种形式；在拜伦自己，也是一开始就两体并存。1807年的《闲来无事集》是抒情，1809年的《英格兰的诗人和苏格兰的评论家》是讽刺。但是拜伦的特点在于：他越来越向讽刺发展，而在讽刺之中他又总要维持一定的抒情成分。他的作品的真正动人之处就在此。

表现在风格上的是，抒情诗富于音乐性，讽刺诗则带有浓厚的口语色彩。拜伦两者都擅长，但我们也可以同样看见一种发展：他越来越倾向于口语体，亦即与他的日记和书信一致的亲切、生动、运用自如的风格。但是，便到最后，这也不是他唯一的风格；在感情高昂的时候，他又放声高歌。

这种发展，这种风格上的混合，在长诗《唐璜》里达到了顶点。

《唐璜》在任何意义上都是拜伦的杰作，也是英国和世界现实主义文学里的杰作。

这是一首长达16000行的近代欧洲生活的史诗，一共有16诗章，但是拜伦并未写完。虽未写完，拜伦对它已有充分的信心。他曾写信告诉一个朋友（1819年10月26日致金乃特书），开玩笑地说：

关于《唐璜》，那么承认吧，承认吧……它是这一类作品里最高无

上的成就——它也许有点淫荡，但能说它不是好的英文么？它也许有点轻浮，但能说它不是生活，不是恰到好处的真东西么？

为什么他有如此的自信？这是因为他就完成的部分看来，《唐璜》已经完全实现了他的企图，那就是——我们仍旧用他自己的话来说——“总有一天《唐璜》会以其原来的用意而为世所知，即它是对于现状下高尚社会的恶行的讽刺而不是对于道德败坏的歌颂”（1822年10月25日致墨雷书）。他用的方法是现实主义的，那就是“剥去……感情的幻想，将它和大多数别的东西一样加以嘲笑”（1821年7月6日致墨雷书）。

《唐璜》有一个故事。拜伦并未采用西班牙传说中的登徒子唐璜，他的主人公唐璜是一个虽有弱点然而心地善良的16岁青年。诗人使他经历了爱情，海行遇险，在希腊遇见一位情深如海的女郎，被卖到君士坦丁堡为奴，后来参加了俄军进攻伊斯迈利的大战而到了俄国，终于又从俄国被派出使英国等情节，并使他在这过程里成熟起来。用诗来说故事，这是拜伦向来擅长的。他曾在1813—1814两年之中，一口气写出了四个东方色彩的叙事诗，使原来也写同类作品的司各脱自愧不如，转而用散文写起历史小说来。叙事的成功是《唐璜》优点之一。例如关于伊斯迈利战役的描写，便是英国诗中少见的叙事典范。

但是作者之志却不在叙事。《唐璜》不是一首普通的叙事诗，而是一首反映当时欧洲现实生活的讽刺史诗。故事或情节只给了诗以一个骨架，赋予《唐璜》以其特别情调的是叙事和评论的混合，而评论又可分为两种：抒情式的和讽刺性的。讽刺性的评论加强了诗的现实性，例如伊斯迈利之战之所以写得那样出色，一部分原因在于自始至终叙事就和拜伦的反战、反英雄主义的评论紧密结合，从而意义比单纯的叙事要深

刻和丰富多了。

不是所有的评论都与叙事结合的，有些是题外之言。题外之言有其好处。当时欧洲的万象不是一个故事所尽能包含的，而且故事发生在1790年附近，亦即在时间上是有一种限制的。靠了题外之言，拜伦可以漫谈真人实事，并使诗里有两个时间并存：故事所发生的1790年和他坐下写诗的1818—1824年。这样他就可以摆脱故事所给予的束缚。将诗拉回到当前的时代中来。不仅如此，诗里还有两个主人公并存：故事里的唐璜和拜伦自己。唐璜是拜伦而又不是拜伦，或可说他是从前年纪更轻时的拜伦，他对于事物的反应是比较天真的，感性的；拜伦自己则比较老于世故，已有幻灭之感，然而仍是自由的斗士，决心撕下欧洲统治阶级社会的假面。前一个拜伦在故事里出现，后一个拜伦靠评论性的插入语来表达。由此可见，题外之言不仅仅使《唐璜》变得更加丰富，而且是使它获得更大的现实性。这种题外之言最多出现在每章的首尾。例如在第八章之尾，他忽然离开情节，向读者宣告：

……只要可能，连街上的石头
我也要教它们起来反抗暴君！
决不让人说：我们还向宝座低头。

这使我们了解拜伦，也了解当时的欧洲。又如在第九章之首，他谈到了与本题毫无关系的英国军阀威灵吞：

你真不愧“杀人越货数第一”。别急！
话是莎士比亚说的，对你也不冤枉。
战争终究是砍头劈脑穿肚破膛的手艺，
除非是师出有名，为了正义才把阵上。
如果你也曾有过一个仁慈的时期，

那也得由世界来判断，不能由世界的君王。
我倒很高兴知道有哪个幸运的人
得过滑铁卢的好处，除了你和你的亲人？

滑铁卢之战在英国资产阶级眼里是威灵吞的丰功伟绩。而拜伦在这里直截了当地称之为杀人越货的强盗，另一个假面撕下了，我们对于当时——和今天——英国资产阶级的了解又深入了一层。

这些评论真人实事的片断不仅是《唐璜》的不可缺少的部分，而且展示了拜伦诗才的真正成就。拜伦也常抽象地歌颂自然，感叹荣名与青春之易逝，但他最好的诗却是写具体东西的。这也是他与雪莱和济慈不同的一点。他自己曾经说过："不幸得很，我只能在对某人感到愤怒的时候才能画出他的真实面目来。我不能只是'泛泛而言'"（1820年9月9日致墨雷书）。当时的反动派，从缔结不神圣的"神圣同盟"的国王们直到邵赛和华兹华斯等帮闲文人，都叫拜伦愤怒，也都被拜伦画出了真面目。最叫他愤怒的莫过于英国的上层社会，于是他用了《唐璜》最后整整的六章去撕下这个他最熟悉的"幻象"。在这里他集中地揭露了英国统治阶级在表面的文雅和礼貌之下的贪婪、荒淫、势利、庸俗和民族沙文主义——一切他所熟悉而憎恨的东西。

但是在写诗的时候，拜伦却将他的愤怒和憎恨化成冷嘲热讽。这对他当时的敌人是更有效、更可怕的武器。而且这武器经过多次战斗的锻炼，也越来越锋利了。拜伦最可读的地方，正是他最固执地讽刺他自己时代的地方。他笔下的人名、地名、背景、隐射可能是我们所不知究竟的，但是他的讽刺的天才却能透过典型的处境和典型的人物，常常一语破的，使我们的眼睛为之一明：

不错，现金就是阿拉丁的神灯。

国王们可以控制物质，但物质他们就无法管教，
而绉纹是该死的民主派，决不向他们讨好。
既然不是爱情，那么统治的就是现金，
而且是大权独揽，连学府也一律封门。
没有现金，无人当兵，更没有宫庭；
没有现金，马尔塞斯就说："那么不许结婚！"

谁操纵着世界？谁统治着国际会议，
不论是保皇党主办，或自由派召开？
谁激起了赤膊的西班牙爱国子弟，
（使古老欧洲的全部报纸叫怨道哀？）

谁管束着地球，新旧世界都一体，
使它们一时欢乐一时愁？谁使政治越来越坏？
难道是拿破仑的英魂还在显灵？——
不，放债的犹太人劳斯蔡和开银行的基督徒巴林。

最后一节引文又可以使我们看清他所用的诗段是完全适合于《唐璜》的混合的内容和混合的风格的。这一诗段——意大利的八行体，韵脚的安排是甲乙甲乙甲乙丙丙，但为了适合英国诗的习惯他将原来的11个章节改为10个，轻重相间，组成5个音步——他已在写《别波》一诗时试验成功，等到来写《唐璜》他已完全能够运用自如。这诗段的好处之一是前面六行之后，有互相押韵的两行来压住阵脚，或者小结全文，或者出人意外地忽来泄气的一行，将前面辛苦经营的种种一笔勾销。这就是所谓"倒顶点"的效果，在讽刺性题材上用起来特别合适。《唐璜》中嘲弄口吻之所以成功地传达出来，得力于这意大利八行体是很大的。至于拜

伦用韵之险之奇，韵律之流畅，章节间联结之自然，以及全诗语言的戏剧性，我们也就不在此一一讨论了。

这一切，无非说明拜伦的真正的杰作是《唐璜》。在这首诗里，他揉合了各种体裁，而以讽刺为其基调。他这样做是为了更全面更深入地表达当时欧洲的现实。

拜伦的缺点也是显然的。如他自己所说，《唐璜》有“轻浮”的地方。当然，他是故意拿一些轻浮的情节来激怒伪善的英国统治阶级的，但是它们也反映了诗人本人不严肃的一面。在纪游长诗和《曼弗列德》之类的诗剧里，我们更看出拜伦不仅本人孤独、忧郁，并且将宇宙的悲哀放在自己肩上。这当中有故意夸大，将浮面的情感加以戏剧化的情况，但是无论如何，“拜伦式的英雄”不是别人的虚构，而是诗人自己的表现。最大的“拜伦式英雄”就是拜伦自己。

这个英雄反抗暴政，追求自由，但他就在参加实际斗争的时候，也还是一个高傲的“上等人”，多少出之以君临天下的姿态。自由只是个人力量的突然爆发，自由本身就是至高无上的目的。在全部拜伦的作品里，我们看不见对于将来更好的社会的描绘。相形之下，与他同时的雪莱虽然诗才不及他广阔，语言不及他通俗，却比他探测得更深更远——尽管有柏拉图在制造云雾，雪莱的慧眼能够从曼彻斯特被残杀的工人的血污看向一个消灭了阶级的大同世界。这样的一瞥是我们在拜伦的卓越的诗篇里所见不到的。

拜伦在《唐璜》里反映的现实还不是完整的——例如已经在进行政治活动了的工人阶级并没有出现——但是比起拜伦的别的作品来，也比起别的革命浪漫主义者的大部分作品来，《唐璜》是一种胜利：撕下欧洲尤其是英国所谓“文明社会”的假面的胜利，拜伦在很大程度上克服了

自己思想上艺术上浮夸、空洞、做作等非现实成分的胜利，也就是现实主义艺术的胜利。

1958年2月

---

(1) 发表于《文艺报》1958年第4期。——编者注

有关口语教学的几个问题[(1)]

学习外语，总以说话最难。我们现在培养的是口笔兼能的外语人才，因此口语教学是一个必须突破的难关。这个难关一突破，不仅口语问题解决了，整个的外语学习也就进入坦途。

解放以来的英语教学在党的领导下，取得了很大的成绩，但是从“双反”运动中所揭露的情形来看，由于资产阶级思想在作祟，问题和缺点也很多。在口语教学中，有的问题还是严重的。首先，许多教师认为口语不可教，不可学，要真正说好英语非到英美长期留学不可。他们在思想上已经放弃了这门课，课当然也就教不好。其次，教学内容大抵是寒暄客套之类的社交生活用语，“言不及义”，口语课有时反成了某些宣扬腐朽的欧美资产阶级的生活方式的场所。第三，口语的教法问题比任何其他课都大。一方面有人视口语课为畏途，另一方面又有人认为口语课最易对付，只需教师能说几句流利英语，上堂闲扯一通，也就可以打发过去，甚至有人公开宣称，“只要头天晚上睡足休息好，就是最好的备课办法。”总之无论在教材的安排和教学法的钻研上，口语课都亟待改进。

要改进必须首先在思想上拔去白旗，树立红旗；其次要着手做一些具体工作，使怀疑派也不得不承认：改进不仅是必要的，而且是可能的。同时，通过具体工作，大家对于某些原则问题也会取得更加明确的认识。

北京外国语学院英文系便是这样来促使口语教学跃进的。在党组织的领导之下，大家首先辩论清楚了下列问题。

首先，口语课必须教好，也可以教好。我们反对过去旧大学那种仅仅培养学生阅读和“欣赏”文艺作品的做法，而要求学生能准确地纯熟地运用口笔语，来与帝国主义斗争，与各英语国家的人民交往，或成为训练这样人才的英语教师，总之是为祖国的社会主义建设服务。解放后外语教学的经验也证明我们确能在较短的时间内培养出这样的人才来。北京外国语学院由于在教学上比较着重英语的实际掌握，曾经在大约三年半的时间内将一批主要是高中一二年级程度的学生培养到大体上可以担任一般口译工作的水平，便是明证。如果我们再想想那还是整风以前的事情，在外语教学大大跃进、师生的思想大大提高、干劲大大充沛的今天，我们完全可以在更短的时间内取得更好的成绩。口语教学完全可以做到多快好省，事情大有可为。关键在于师生是否能够解放思想，政治挂帅。尤其在教师这方面，必须了解过去认为非出国留学不能学好口语，是希望学生走自己的老路，是只从业务着眼，正可看出迷信之深，非打破不可。其实过去所谓口语说得好的人多半只惯于同英美资产阶级人士做些日常交际应酬，要进行理直气壮的对外斗争则思想和感情固然不济，外语也未必胜任。但是我们的外语人才必须又红又专，这是只有实行教育为工人阶级政治服务，教育与生产劳动相结合的方针的社会主义学校才能培养的。英语的口语能力同其他的技术能力一样，是我们的学校所完全能够训练的，并且不一定要有外国专家，而可以在党的领导下走群众路线，由本国的教师和学生合作来搞好。上述的那批学生之中，有一部分毕业后留作助教，个别人的口语能力已经超过了某些留学过英美的教师，而且由于他们有社会主义思想，所受基本训练比较全面严格，其发展前途更不是以前任何时期任何学校所训练出来的人所能比拟的。

在这样的事实面前，迷信和怀疑都碰得粉碎了。必须和可以搞好口语教学成了大家一致的信念。

剩下来的问题主要可以分成三个方面。

第一，教什么，亦即教学内容问题。一门单独设立的口语课有两个任务：既要与口笔语实习课的其余部分——尤其分析性阅读——配合，又要有一套自成系统的独立的材料。要发展学生的口语能力，单靠口语课是不够的，必须所有教师都注意口头练习并且同时展开大规模的课外活动才能奏效。但另一方面，口语课本身毕竟应该担任较多的工作。它必须支援分析性阅读，例如阅读课上处理过的若干适合于口语的词汇材料要靠在口语课上得到练习机会才能真正为学生所掌握，因此口语课必须做些问答复述、讨论和词汇运用的练习。然而口语课除了与他课配合之外，又有其特殊的任务，即：

1．围绕某些特别适合于口语的题目进行问答与讨论；

2．讲授口语的某些特殊的词汇与语法手段；

3．给学生以听力方面的训练，如听北京电台和莫斯科电台的英语广播。

听力训练的重要性是不需多讲的，下面我们只对1．与2．两点略加说明。

提起“某些特别适合于口语的题目”，人们的脑子里会浮现出许多过去会话教科书的内容：车船旅行，旅馆订房间，名胜游览，饭店点菜，大戏院听剧种种。但是这些题目是脱离我国学生的生活和思想实际的，学生今天所关心的是红专跃进，是生产劳动，是国内外大事。这些新的题目在阅读课里也可以碰到；跃进以后的阅读课也是早以政治性的材料为主了。但是阅读课却没有口语课那样的机动性。例如突然发生了伊拉克革命的大事，阅读课不一定能马上选到材料，但口语课上则可立刻进

行讨论（在低年级可以进行时事问答和新闻简述，教员要供给一些词汇和语法）。这种机动性也就给了口语课一种特别的任务：必须将课堂教学与时事学习结合起来；而这个责任也就转过来要求师生都具备政治上的分析批判能力，起码应该特别关心时事，学习新的英语政治词汇。这就不仅是专的问题，而更是红的问题了。试问一个不了解人民公社的意义的教师如何能领导学生进行关于人民公社的讨论？连课也不能上！过去有些教师认为口语课上主要只需教些会话中的公式和客套话，事实上这种主张就是要将政治和现实生活关在口语课的门外，就是无视外语教学中应该贯彻政治思想教育这一重要原则，我们的教学必须结合实际，而我们的实际就是万马奔腾的社会主义建设，就是知识分子工农化、工农知识化这样的新鲜事物。这些都是人们常说爱说的题目，讲中国话的时候如此，学着说英语的时候也是如此。

当然，某些向来在口语中处理的题目，例如时间、气候、方向、度量衡等等，还是可以采用的，因为与这些题目有关的词汇很有用，也需要集中处理；只是仍然要密切结合政治思想内容，结合年轻一代的想法和情感。例如方向，过去的办法总是要一个学生问“对不住，请告诉我怎样去邮局（或公共汽车站）？”另一个学生回答：“先向左，再拐右，然后朝直走……”但是为什么我们不能要学生问答如何走向一个义务劳动的工地，一个民兵射击场，一个群众集会或演街头剧的地点？总之，就在谈日常生活的时候，也必须体现社会主义思想性，要大谈特谈新中国人民活跃的、丰富多彩的幸福生活。

口语课的题目需按不同的年级，作通盘的安排。一般说来，在低年级口语课的题目应该多与分析性阅读的材料结合；到了中、高级则应更向独立的题目发展。此外，不论哪一年级，都应该留下机动的时间来进行有关时事的问答、简述或讨论。

关于口语英语的特点，一方面确有一些词汇和语法手段是更多地用在口语中的，教会学生运用它们将有助于他们的口语的开展。例如口语词汇的特点之一是可以用普通的词（it, business, people等所谓“全能词”）借上下文或姿势、声调等之助来表达专门的意思（That's just *it*. What's this I hear about that farm *business*? The library *people* are now going all out.），掌握了这一特点就可使学生学会如何用较少的词汇自由地表达思想，不至于一遇到较复杂的问题，首先就怪自己“词汇太少了”。又如口语由于可立刻补充新意而往往句子结构较松，一般是许多并列的简单句或简略句（elliptical sentences），用一些插入语（well, oh yes, in fact, to tell you the truth等等）联结起来。掌握了这种特点，学生就可以避免硬将复杂的笔语句型用在口语中，说得更从容些，因而也可以说得比较自由、流利。这些无疑是应该教给学生的。但是另一方面，我们又反对追求过分的口语化和成语化，反对追求所谓“道地的”合乎英美资产阶级人士趣味的口语。我们的学生学习外语是为了宣扬我国的建设成绩，揭露帝国主义者的战争阴谋，促进世界人民保卫和平的斗争。新的内容要求新的词汇，更何况有许多东西是英美根本所没有的，就非由我们来创造新的说法不可！事实上，像the big leap forward, the rectification campaign, the papertiger, the East wind prevails over the West wind之类的新词新语业已通行，正像十月革命替英语带来了Soviet, collectivization, Stakhanovite等等新词一样。自然，我们在创造新词新说法时，应该顾到英语本身的规律。但是绝不应该因为怕“不够成语化”而减弱我们所说的英语在政治上的战斗作用。对于我们，好的外语，好的英语口语，就同好的汉语一样，只能是胜任表达我们新中国人民思想情感的一类，亦即是能打硬仗的实用英语，而绝不是油腔滑调的客厅谈吐。

这样，也就进到了第二个问题，即在口语教学上应对学生提出什么要求的问题。

谈到要求，首先要打破一种貌似严格实则趋向取消口语课的看法，即认为口语课是高级形式的语言训练，非等学生在词汇、语法各方面都掌握得十分扎实了不能开，开了而发现学生有问题，就怪起以前教员来。这种看法是错误的。一切语言训练都是通过不断纠正错误、学会正确说法而逐步达到巩固与提高的。口语课是实习课的一部分，应该配合其他部分帮助学生解决使用语言上的问题。要求学生绝少错误是不现实的，也是不负责任的。

但口语课应该有其本身的要求。除了语音、语调、词汇、语法等一般的要求之外，口语教学应该特别看到两点：

1．从头起准确与流利并重；

2．逐渐养成学生持续地说上五分钟、十分钟及更长时间的能力。

准确与流利应该是结合的，但是某些教师有一种专重准确的趋势，认为不准确就不能谈流利。着重流利的人则又走到另一极端，要求学生讲话达到英美本国人一样的速度。我们以为流利是口语的一个重要条件，一个学生如不能说得相当流利，便无以胜任将来的工作（例如口译）。流利的要求应与准确同时提出，自最初阶段即两者并重。如在低年级只是片面地着重准确，则不仅流利受到阻碍，准确亦难达到。这是因为速度是口语中一个重要因素，如不是流利中的准确，也就算不了准确，只有通过了流利的考验的准确才是真正可靠的准确。另一方面，口语流利也只是熟练掌握语言的一种具体表现，例如有些语法特点，只有在口上说得纯熟了，才能说已经真正掌握，变为一种习惯。准确当然在任何时候和场合都是极为重要的，但过去常有教师为了准确而无穷无尽地纠缠于学生所犯的小错误的情况，结果口语课纯粹变成了改错课，影

响学生学习的积极性，对学生的语言发展反为不利，这是应该避免的。此外，不论对于准确和流利，都须按照不同阶段提出不同要求，由易到难，由大处到细节（自然在一阶段当作细节者在另一阶段可能正是大处）。总的说来，我们应该要求学生说话明确，条理清楚，能表达感情，重要的论点突出；在流利方面，词与词、句与句间没有过长的停顿，节奏合乎意义的要求，速度正常或略低于正常，即每分钟大概说120词左右。

与准确、流利同样重要的，是在中、高级必须进行持续性方面的训练。过去教会学校及外国资产阶级大学教出来的英语学生好像说得十分流利，但是仔细一听便可发现问题甚大。第一，他们多半只是在谈天气之类的事上能应对而已，除了几句口头禅之外，语言同思想一样地贫乏。第二，他们之中许多人只能说三两分钟，一长就破绽百出。我们今天却要训练出能够侃侃而谈、言之成章的人才。这是为了使他们将来可以做口译工作者或英语教员，也为了使他们能在政治和学习生活中应用口语——而在这二者之中，口语所要担任的任务主要是叙述与辩论：鲜明地说出一种政治见解，有头有尾地叙述一件事的原委、一件工作的过程等等；热烈地、义正词严地辩论一个题中的大是大非，批判错误的与反动的言论，阐明正确的与进步的观点，等等。要做到这一些，都需要在能作短兵相接式的回答之外，还能作长篇的发言，其中思路清楚，论点组织得当，情感鲜明，该着重的地方得到了恰如其分的强调。因此口语课的练习项目之中，应该包括足够数量的讨论和小型报告。只有那样，口语教学才能跳出日常问候与寒暄之类的圈子，同学生的政治生活结合起来，从而更加适合他们将来工作的需要。

第三个问题便是怎样教的问题了。这是正在实践中的事情，还待深入检查效果。当然结合对过去口语教学的检查和初步总结，解决了思想

问题，明确了对于教学原则、教学内容与要求的认识，实际上就已为改进口语教法铺平了道路。但是这样显然还是不够。我们同时进行了这样几项工作：制订新的口笔语实习课教学大纲中的口语教学部分，编写一本口语手册，灌制一套英语留声片。

三样工作有一定的联系，例如都是根据同一贯彻社会主义政治思想性和口语教学必须跃进的原则出发的，但又各有其专门任务。

大纲所做的是确定教学跃进的原则，排好各级题目和教法的主要项目，提出各级必须达到的具体要求。它起一个纲领的作用。前面所谈的一些认识都是通过大纲的讨论而得来的，可以说是大纲口语教学部分的注脚。

口语手册则首先是替新的口语教材打下了基础。按照学生们所出的好主意，它分成红、专、健、日常生活、杂项五个部分，每部分有若干小题，每题下有几节对话，后面有一个词汇表，所收的单词、短语和句子不限于对话中所出现的，而是为讨论该题所必需的一类。红的部分包括了下列小题。

祖国社会主义建设的大跃进；
工业；
农业；
人民公社；
国防；
国庆节；
示威游行；
一个展览会；
社会主义的教育；

党团活动：一次讨论申请入团的支部大会；
体力劳动：在学校的农场上和工厂里，参加修建水库的义务劳动。

后面还附了几份“双反”运动中大字报的英译范本。但不仅“红”的部分是红的，其他部分也一样努力贯彻了社会主义思想性。由于许多会话素稿是学生供给的，整个手册体现了跃进中的中国学生的新风貌。例如在“专”部“家庭作业”一题下，我们听见他们在批判资产阶级学者所编的英语字典内容的反动和无聊；在“健”部“卫生”一题下，我们听见他们在校园进行大扫除；在“日常生活”部“周末”一题下，他们谈的是到什么地方去进行义务劳动；在“杂项”部“形状”一题下，他们讨论着苏联三个人造卫星和北京正在建造中的大体育场的形状。手册还有许多缺点，但是这样的内容是以前的口语教材中所少见的，即使有也缺乏现在这样的比较系统的安排。这就表明了口语教材，不论关于什么题目，都可以贯彻社会主义思想性。因为这样，所以虽然它的文字深浅程度是以适合中等年级（三年级）为主的，其他各级也可从中取得各种题目的材料，只须按照本级本班的具体情况加以补充、修改便成。开学后手册使用的情况也证明了这一点：有的级就是按照教学大纲所规定的题目从手册里选出有关部分来作教材，有的级则是将手册中的材料改浅来在课堂上用。可见手册的完成标志着我们已具备了基本的口语教材，对于如何增强教材的思想性和如何系统安排题目也取得了实际的经验。其次，手册将大大有助于学生开展课外的口语活动。过去口语活动开展得不够好许多原因之一是缺乏正确的范例。手册中所有的文字虽不见得都是范例，至少提供了与学生迫切想讨论的题目有关的许多词汇与如何在口语中运用这些词汇的例子，略经教师指点，学生还可看出口头英语的某些显著特点，知道可以怎样简单而又生动地表达自己的思想，对于整个英语水平的提高也会大有帮助。一册在手，携带方便，也比拿些零星的讲义要好得多。总之，有了这本教材，各级只需加以补充、修改（手册本身也须不

断加以补充、修改），课内课外都有了主要依据，这便可以使口语教学进行得更有计划，而在主要问题大体解决的情况之下，教师也就更有条件去深入钻研每级每班的教学法问题了。

英语留声片原是帮助社会上广大的自学或进修英语的人而灌制的，但是对于口语教学也大有好处。口语总要有人来教，过去有些人总觉得非外国教员或老教师不能教好。但是现在我们通过留声片的灌制打破了这个迷信。青年教师在许多地方已经青出于蓝，可以胜任口语教学了。留声片灌音的要求是很严格的，不仅要发音、语调、节奏正确，而且要有旺盛的革命热情。我们这套唱片的内容是任何英美英语唱片所无法比拟的：它们——例如最流行的林格风（Linguaphone）——总是告诉人们一个商业推销员在旅行游览、交际之中该说些什么样的客气话，我们则用社会主义国家人民的自豪感向唱片的使用者报告了歌颂了我国社会主建设的大跃进——而且正同我国的现实生活一样，内容是十分丰富多彩的，从工农业惊人的成就、毛主席访问七里营人民公社、周总理带队去十三陵水库工地劳动一直到救活邱财康的故事和代表了中国新诗发展方向的动人的新民歌都包括在内。这样的内容需要写稿的人的革命热情；党组织特别成立了一个审稿小组来直接领导这件工作。这样的内容也需要嘹亮的热情洋溢的声音来读，绝不能用那种在床旁读故事使人入睡的温文尔雅的声音来读，因之就不是任何只要发音正确、口语流利的人所能担任。灌制一套英语教学方面的留声片似乎是一件技术性极高的工作，但我们又在这里体会到政治挂帅是如何绝对的重要：正确的政治思想是使一切工作成功的决定性因素。

留声片的灌制也考验了和提高了参加工作的人的业务。对于发音、语调、节奏的严格要求不仅锻练了灌音的青年教师，也使我们对今后训练类似的人才获得了一些轻验。我们采取的方法是：每次录音之后，邀

集一些有经验的教师和几个学生代表来听一次（有时将声音放大，使任何缺点都能突出），然后集体加以讨论，指出还有那些缺点（包括思想内容方面的以及语言是否够浅显生动等等），决定是否要去重录。这种讨论开门见山，一语破的，对于全体参加者都有好处，学生们所提意见又总是特别有助于提高留声片的质量。现在各外语院系都有不少电教设备，为什么不能来对学生的发音和口语来进行类似的录音、讨论和鉴定呢？这样做，可以使大家对口语的发音、语调和节奏，对朗读（例如说文件的朗读）等等都提高要求，并且科学地找出问题所在，从而对症下药，也就容易达到要求。事实上，我们的青年教师在短短一个月的灌音工作里得到了以前几年也得不着的提高，胜利地通过了严格的考验。写稿的人也一样。他们必须在200字或400字长度内写出一篇有思想性、内容完整、重点突出的课文或对话，不仅要经得起看，并且读起来顺口，听起来易懂。这样，写的人在起草和修改的过程里对于所写题目的内容和意义有了更深的了解，对于口头英语（或接近于口头的英语）的特点也有了更好的体会。

总之，通过这几项具体工作，我们对于加强口语教学的思想性、通盘计划口语题目、编写口语教材、训练口语教师、了解口头英语的特点等等具体问题都摸了一遍，取得了重要的经验，对于一些原则问题有了深刻的认识，这就为改进教法创造了十分有利的条件。

但是提高学生在口语方面的水平，最后还要打破过去以课堂教学为主的看法，必须将课外口语活动看得同等重要，并将课内课外结合起来。过去有些口语教员希望口语课增加时间，认为没有时间保证，课就难于教好。但是无论怎样增加时间，即使是在一个小班里，每个学生每课练习说话的机会总是不多的；假定15人一班每周有4小时口语课，则每人每周的堂上练习时间也不过16分钟。只有课外才可以每天供给每人

较多的时间来练习口语，而且那种练习可以完全同生活打成一片，亦即口语活动不应仅仅只为了练习口语，而应该结合生产劳动，结合政治生活，学会把我们丰富多彩的生活的各方面用外语表达出来。在教师一方面，他的责任不仅在搞好堂上教学，而且须做课外口语活动的有力的促进派和指导者。这就要求他能深入学生，同他们一起劳动和生活，熟悉他们的思想感情，了解他们的具体需要，解决他们表达上的困难。上文已经谈到口语手册可以在开展课外口语活动中起一定的作用，此外还有许多方法可想；教育与生产劳动结合的方针的深入贯彻又会替口语活动带来无数新的内容（例如结合各种新的勤工俭学、半工半读的情况），需要更多钻研。但是在这一切之中，师生在党的领导下政治挂帅、鼓足干劲是最为重要的因素，这在今天外语院校全面跃进的形势下是完全可以保证得到的，因此口语活动的大规模开展也是完全可能的。关于这方面，等我们有了比较成熟的经验，再来向大家报告。

---

(1) 发表于《西方语文》1958年第4期。——编者注

当代爱尔兰伟大剧作家旭恩·奥凯西(1)

爱尔兰剧作家旭恩·奥凯西（Sean O'Casey）是当代用英文写作的最有成就的剧作家，而他的成就之所以巨大，首先因为他是一个共产主义者。

在世界的任何地方，一切怀抱共产主义理想的革命者总是为苏联的辉煌成就所强烈吸引。奥凯西就是这样。他的自传告诉我们：十月革命爆发之后，帝国主义对新生的苏维埃的武装干涉一开始，这个居住在遥远的爱尔兰的工人就是怀着“激动的心情”每天密切注意报纸，用手指在苏联地图上移来移去，追随着红军的胜利的脚步从一个城市进到另一个城市！而且四十年如一日，经历了多少重大的国际事件，他虽然处在西欧的恶劣环境中，而态度始终是：拥护苏联，抨击苏联的敌人。越是国际上社会主义与帝国主义之间的斗争激烈，许多一度装过“左倾”姿态的资产阶级文人纷纷反苏反共的时候，他的态度也就越是鲜明、坚决。在冷战的阴雾里，奥凯西向往苏联的热情却如烈火；他公开宣称莫斯科为他的“圣城”，而当纽约举行防空演习，连小学生也给带上辨认尸体用的“狗牌”的时候，他又公开斥为愚蠢，认为“苏联的炸弹绝不会落在纽约城头上，除非纽约的炸弹先落在莫斯科头上。”［《日落与晚星》（*Sunset and Evening Star*）］他谴责反苏谰言，他要求立即禁止原子弹，他揭露爱尔兰反动派企图将自己国土变成美帝国主义反苏的军事基地的阴谋。

同样，对于中国人民的革命斗争，他也自始就寄予遥远的欢呼。英

美资产阶级文人和旧中国的文化买办如林语堂等败类，总是瞎说中国人保守、颓废，追求生活上的小享受，他们着眼的是绝少数与他们自己一样的人类渣滓，却妄想将全体中国人民当作“东方智慧”的古董来发售。奥凯西没有来过中国，但是各国的劳动人民是能互相了解的，他所看到的中国就大大不同了：

> 革命的火焰已经出现在中国的河谷和中国的山岭！……所谓中国人沉默寡言的时代早已过去了！
>
> （《日落与晚星》）

在这之前，当中国工农红军胜利地进行长征的时候，他就曾经“在新闻报纸许可的范围内一直追随着红军的巨大斗争，注意他们怎样起作用，怎样壮大力量，而终于成为全中国人民的酵母。”（《文艺报》1958年第3期，奥凯西来信）因此，他也喜欢《万水千山》这部表达了长征的英勇精神的剧本，对剧本的作者——他的中国的同行——表示了感谢。

这些言论大多是较近的，说明了奥凯西对于世界上人民的革命斗争的热烈支持是一贯的，表示了这位勇敢、坚贞的工人老作家心中所燃烧的共产主义的火焰是越来越旺了。

这一点就将奥凯西同其他的英美剧作家严格区分开来。他的身世，他的斗争，决定了他的政治和文学的道路。1880年，亦即79年以前，他出生在爱尔兰都柏林一个贫民的家里，从小就身体不好，生了严重的目疾，几乎变成一个瞎子。他一共只上过三年小学，很早就因家贫去做五金行的小学徒，18岁起做工人（铁路上的杂工，建筑工人的助手，一般的杂工），从此长期从事体力劳动，变成工会运动里的积极分子，活跃在由吉姆·拉金所领导的，被列宁称作“爱尔兰工人运动和社会主义的历

史的转折点”(2)的1913年都柏林运输工人大罢工里。等到1916年复活节前夕，爱尔兰工人为了准备反对英帝国主义的武装起义而组织成爱尔兰公民军的时候，他又任该军的书记，仅仅因为他临时被捕，才没有亲身参加那次使英帝国主义者吓破了胆的英勇起义。

“爱尔兰是一个受着双重、三重压迫的国家。”(3)一方面，它是一个长期被英国军队占领的殖民地，为了反英这一共同目标，爱尔兰各阶层的爱国人民结成了一个统一战线。但是另一方面，爱尔兰又有其尖锐的内部矛盾，资产阶级在天主教会的卫护之下，对工人阶级进行着残酷的剥削，等到爱尔兰获得了“自由邦”的地位之后，窃取了政权的资产阶级更是对工人阶级进行镇压。奥凯西积极地参加了民族独立斗争，但是对于资产阶级是自始就采取了一个工人阶级成员应有的警惕态度。远在独立以前，他就感到那些以“共和国派”自命的资产阶级人士是不可靠的，也是不济事的，而“要战斗得好，就必须有一大群人在你旁边，在你后面同你一起战斗。……就必须将工人发动起来参加战斗。”［《窗下的鼓声》（*Drums under the Window*）］资产阶级的文人歌颂个人的英勇行动，奥凯西则强调历史的教训：必须要有群众行动的洪流！在复活节起义之前的激动日子里，别人在作着祷告，祈求天助神佑，奥凯西则以如火的热情“读着，读着名叫《共产党宣言》的新的教义问答，它的最大的训诫是：全世界无产者，联合起来！”（《窗下的鼓声》）

他开始写剧的时候，已经年将四十。斗争继续着，不过移到了一个新的阵地。在这里，情形同样是复杂的。作为爱尔兰民族独立斗争组成部分的爱尔兰新戏剧运动曾经有过它积极的一面，奥凯西完全赞成建立爱尔兰自己的文学，因此在这一点上他是可以同以都柏林阿贝戏院为中心的资产阶级戏剧界人物进行合作的。但是，他是一个信仰共产主义的工人作家，他对于爱尔兰现实的分析就远远超过了这些资产阶级人物所

能了解和接受的，因此也就终于要走上决裂的道路。在他的几个剧本在阿贝戏院得到巨大的成功之后，他写了一个谴责第一次世界大战的剧本《银杯》（*The Silver Tassie*），阿贝戏院却拒绝将它上演。表面的理由是他们不赞成作者在剧中所用的某些手法，事实上却是这位强大有力的工人作家带了40年的斗争经验来写剧本，早已令他们感到不安了，现在他又对集中暴露资本主义世界矛盾的第一次世界大战作出了无情的判决，这就越出了他们所能忍受的程度，因此这场决裂也就成为不可避免的了。他们所未曾料到的却是奥凯西立刻进行了反击，在报上公开质问他们拒演的理由，而在他们提出微弱的理由的时候，又立刻给以摧毁性的驳斥，使得他们最出名的代表人物诗人叶芝（W. B. Yeats）也第一次露出窘态，败下阵来。

在笔战里有力，在剧本里同样是充满了爆炸性的思想感情，而且——这是更为重要的一点——随着时代的进展，他的作品的战斗性也越来越增强了。

在最初的几个剧本里——《带枪的人的影子》（*The Shadow of a Gunman*，1923），《琼诺与孔雀》（*Juno and the Paycock*，1924），《犁与星》（*The Plough and the Stars*，1926）——他用富于讽刺力的都柏林方言，描绘了穷巷居民在爱尔兰独立前后年代中悲喜剧式的生活，既有英勇行为，也有得过且过的懦怯举动；他将这一切写得十分真实，对于爱尔兰的现实又分析得很是精辟，例如他在直接写复活节起义的《犁与星》一剧里，就生动地描写了资产阶级某些领导人物在起义中的浮夸，只有空洞的言词，而无实际的领导能力，结果引起群众的巨大牺牲；也是在这个剧里，作者通过一个人物的口，提出了“自由有什么用，如果不是经济上的自由？”的挑战性的问题，说明起义还没有解决爱尔兰的最根本的问题——劳动人民的解放。

这几个剧本在舞台上一直获得成功，是奠定奥凯西在剧坛的地位的重要作品。但是它们拘泥于局部的真实，缺乏一种历史的透视，虽然作者的社会主义思想已见端倪，剧本的倾向性却不够明显。它们是都柏林城市贫民的生活写照，但我们不能通过这写照清楚地看出他们的前途。因此虽然有生动的情节，有机智和讽刺，最后的情调却是忧郁的。

上面提到过的《银杯》（1929）一剧开始了他创作的另一阶段。他的题材范围扩大了：《银杯》写第一次世界大战，《铁门之内》（*Within the Gates*，1934）反映资本主义世界的严重的经济大危机，带上了当时政治、经济问题的炽热的迫切性。在技巧上他也作了大胆的尝试，利用了电影式的“格局”、芭蕾舞手法等等。《铁门之内》在纽约舞台上得到了巨大的成功，剧中充塞着一种资本主义世界业已腐烂透顶的绝望气氛，特别富于感染力，使人愤怒，使人决心要去摧毁那造成一切不幸和痛苦的资本主义制度。应该说，作者在这个阶段也获得了新的胜利。

然而不是全部的胜利。像是题材太大了，处理的方式又比较分散，象征手法用得较多，使我们不免时有抽象、空洞的感觉。这里有技巧上的原因：在一定程度上作者受到了当时流行西欧的资产阶级形式主义艺术流派的某些影响。但是也许更大的原因在于奥凯西对他所写的主题虽然有一个工人作家的感性认识，例如刻骨的憎恨、强烈的反对等等，但是深入的、马克思主义的理性了解却是不足的。

等到奥凯西写《星星变红了》（1940）和《遗我以红玫瑰》（*Red Roses for Me*，1942）二剧时，他创作上的另一阶段出现了。在这两个剧本构思的时候，西欧的法西斯势力正在猖獗，英法同德意正在假打的幌子下合谋向苏联发动侵略战争；欧洲的大火正在蔓延开来，情势是紧急的。但是奥凯西充满了信心。苏联的强大和繁荣，全世界工人阶级的

英勇斗争，他自己在爱尔兰工人阶级行列里所经历的一切全鼓舞了他，使这个平时就喜欢用彩笔渲染的作家在这两个剧本里注入了特别热烈和明亮的色彩；只要打退了穷困，人民的生活是可以像七色虹霓那样美丽的，而要完全打退穷困，就必须由一个有组织的工人阶级来采取唯一应该采取的行动：武装起义！

这是奥凯西对于法西斯威胁的回答。这回答也透露了作者本人的进步。如果说他的初期剧本中的人物最活跃的是城市贫民，那么现在换成了铁路工人和代表强大的产业工会的工人领袖；在他的初期剧本里，个别的“社会主义者”即使能看清某些问题，他们的行动却止于冷言冷语地在旁评论，而现在我们看到了真正的工人阶级斗士的光辉形象［尤其是《星星变红了》里的“共产党吉姆”（Red Jim）］，他们不再凭直觉向敌人盲目冲击，而是在共产党的领导下，依靠了组织起来的群众力量，向各色各样的敌人——包括天主教会和被收买了的工人贵族在内——按照计划拿起武器来干！

在《星星变红了》一剧里我们还看见奥凯西用生动的场面强调工人阶级内部铁的纪律的重要。同小资产阶级作家正相反，这位工人作家深切地知道在强大、残酷的敌人面前，革命队伍里如果没有严格的自觉的纪律，便要遭受可怕的失败。

不但如此，我们还看见台上出现了列宁的相片，红星，国际歌，镰刀和铁锤的红旗。这就表示：爱尔兰工人的斗争已经不是孤立的，而变成整个国际工人阶级为社会主义而进行的斗争的一个组成部分。

有力的题材，还加上足够有力的戏剧艺术。这里仍然有技巧上的创作，在对话部分出现了大段美丽而有力的诗行——作者显然是在进行着写作诗剧的试验。剧本仍然有缺点：作者对于主题的认识并不全然深

刻，剧中党的作用还不够明显，斗争的艰苦性也表现不足；技巧上，仍然有个别不必要的象征手法，有些地方语言也过于美化。但是总的说来，这个剧的主题有重大的政治意义，在西欧成千上万的剧本里几乎是独一无二的；它的技巧也不像作者前一阶段的剧本那样过分奇特和突出，而是与内容比较紧密地结合着的了。

在这之后，奥凯西继续写剧，其中特别值得注意的是《金鸡高鸣》（*Cock-a-Doodle Dandy*，1949）和《主教的焰火》（*The Bishop's Bonfire*，1955）。这两个剧本在题材和处理上有相似之处。作者虽已旅居英国多年，却仍然密切注视祖国爱尔兰的局势，继续同爱尔兰反动势力进行着斗争。以前他是以善写都柏林贫民区出名的，现在他将镜头移到了爱尔兰的乡间。在那里，地主同教士勾结着，欺凌乡下善良的人民，但是时代不同了，第二次世界大战以后的世界形势也改变了爱尔兰的乡间生活，一方面反动势力感到自己力量的薄弱，渴望能有无数的美军开着吉普车，架上机关枪来帮助他们镇压人民；另一方面，曾经出去参战、打过法西斯的青年人退伍回乡之后，更加不能忍受教会和地主的压迫了，正在起来反抗。由于奥凯西抓住了这个矛盾，着重地生动地描绘了它，这两个老年时期的作品仍然充满了强烈的情感和炽热的时代意义，其中后写的《主教的焰火》更为出色，可见这位工人阶级的大手笔的创作精力仍然饱满，未因年迈而有所减弱。

奥凯西还在写作，然而回顾一下，我们就可以发现他的成就早已十分巨大。他用有力和美丽的戏剧形式来写斗争——同贫困斗争，同资产阶级的狭隘民族主义斗争，同法西斯斗争，同一切生活的敌人斗争。论题材的战斗性他是英、美当今第一人。在技巧上他也早已厌弃盛行在英、美舞台上的自然主义的“写实剧”，而寻觅各种扩大戏剧范围、增加戏剧活力的新的表现手法。这寻觅纵使走过弯路，目的却不在技巧本

身，而在更有力地表现他的题材。为此他向戏剧的姊妹艺术——电影、歌舞、音乐——学过本领，为此他也用散文写过充满诗意的剧本，将战斗性的现实题材和不羁的浪漫想象，通过美丽而又锋利无比的戏剧语言揉在一处了。在他揉得完全成功的时候，如在后期所写的《遗我以红玫瑰》里，他突破了戏剧的固定格局，使它承担了新的爆炸性的感情，并在观众的眼前打开一个新的窗口，让他们获得未来美好世界的永远难忘的一瞥，从而坚定了他们的斗志，使他们以无比的信心向充塞着僧侣、警犬和法西斯的旧世界猛烈冲击下去，直到它完全崩溃的一天。

这样的一个作家当然引起敌人的憎恨和自己人的热烈支持。许多资产阶级文人爱谈奥凯西的前期剧本好得不得了，而以后则据说是走了下坡路。他们所反对的是后期剧本里战斗性的题材——试想他们这批绅士老爷能安稳地坐着看完《星星变红了》那样号召工人武装起义的场面而不感到心惊肉跳么？只不过由于奥凯西的成就太坚实，他们才不得不采取了远捧近骂的战术，虚伪地捧起《琼诺与孔雀》等前期作品来了。但是面对这样一个巨人，他们这些侏儒是无能为力的，因为另一方面，奥凯西有无数的赞美者——工人、学生、戏剧爱好者、进步人士，一句话，群众。由于他有群众的支持，资产阶级对他的排挤、攻击失败了，他的剧本还是争得了上演的机会，每一个奥凯西新剧的上演更是英、美戏剧界的头等大事，座位订购一空，戏剧记者从各国各地乘飞机黑夜赶来，而观众的生活里也多了一点热烈、明亮的色彩，一点向前的希望和鼓励，于是外面资本主义世界的阴雾更其黑暗，而社会主义国家的红星和灯火更其辉煌了……

在60岁以后，奥凯西在另外一种文学体裁的领域里也同样取得了重大的胜利。外面不谈他的独幕剧，他的短篇小说，他的批评文章——虽然任何要了解现代英、美戏剧和奥凯西本人的戏剧观的人，是应该看看

他的批评集子《绿色的乌鸦》（*The Green Crow*，1956）的。比这一切更重要的是他的自传。它是从1939年起开始发表，到1954年最后完成的巨著，包括了《我敲门》（*I Knock at the Door*，1939），《门厅里的图画》（*Pictures in the Hallway*，1942），《窗下的鼓声》（1946），《英尼希法伦，再见！》（*Inishfallen, Fare Thee Well*，1949），《玫瑰与王冠》（*Rose and Crown*，1952），《日落与晚星》（1954）。这部费时15年长达6卷的自传的发表是现代英国文学史上的一件大事：论内容的重要，规模的巨大，文笔的有力与丰富多彩（他特别善于作讽刺性的模仿），这部自传在当今的英文作品里是无与匹敌的。它们不仅叙述了奥凯西本人的有声有色的生平，而且极其生动地写下了他生活的时代。我们听见他歌颂他的勤劳正直的母亲，看见他在她死后用一幅工人阶级战斗的红旗盖在她的棺上；看见他汗流浃背地在挖地，在抬货；看见他站在千万工人群中听吉姆·拉金的鼓动演说，又跟着这位“爱尔兰的普罗米修斯”去同乌鸦似的黑衣警察斗争；听见他同一个工人领袖康诺利辩论复活节起义时应用的战术，他坚决主张行动飘忽的游击战术，而康诺利则要硬拼，并且天真到相信英军在巷战中不会使用大炮；我们听见他歌颂克里姆林宫的红星，歌颂苏联所代表的一切；接着我们看见他出现在伦敦、纽约，定居在英国西南部的得文夏郡；看见他坐在好友萧伯纳的床边谈戏剧艺术，看见他在愤怒地写信驳斥拒绝上演《银杯》的叶芝，后来过了许多年，他又去向年老快死的叶芝宣传共产主义的道理；看见他在战争的阴雾里抬头望着带有胜利的红色的笑的莫斯科；听见他当面嘲笑剑桥大学的一个反动教授，痛斥三个特来访他要他反苏的中年妇人，义正词严地批判那个因为反苏特别卖力而给美、英资产阶级捧上了天的叛徒乔治·奥威尔（George Orwell）；最后，我们又看见他提到我们中国的革命：

耶稣（这是奥凯西给人民革命的代号。——作者）现在同群众

一起涌向前去。勃洛克（Blok）看见他领着赤卫军大踏步走过列宁格勒的街道；他在群众的欢呼里出现在中国；今天，他的影子又落在非洲大陆上；瞧，我是永远跟着你的——开步走！左！左！左！

（《日落与晚星》）

奥凯西的一生，他的创作，的确都是大踏步向左行进的历程。

旭恩·奥凯西爱尔兰当代现实主义剧作家旭恩·奥凯西（Sean O'Casey）在1880年出生于都柏林，家境贫困，只念了三年小学。他童年受尽饥寒的折磨，在街头卖报，弄钱去买莎士比亚的作品阅读。15岁时，他曾经在报馆工作，不久因为反抗资方而被开除。此后，他到处流浪，在铁道上、码头边、铁炉旁、商店里，到处靠出卖劳动力过活。后来他加入了运输工会，从事工人运动和爱尔兰民族独立运动。1913年他参加了都柏林运输工人大罢工，1916年他又参加了复活节武装起义。三年后，他写了小说《公民军的故事》（The Story of the Citizen Army），这是他的第一部作品。

此后，奥凯西开始写剧本。他一连写了三个剧本，都遭到都柏林阿贝戏院拒演，但是他并不气馁，1923年，他的剧作《带枪的人的影子》终于在阿贝戏院上演，博得观众的赞扬。次年，他的三幕名剧《琼诺与孔雀》又在阿贝戏院演出，从此确立了他在剧坛上的地位。

奥凯西的著名悲剧《犁与星》深刻地反映了爱尔兰的民族斗争和阶级斗争，揭示了爱尔兰人民受压迫的苦难。奥凯西又目睹第一次世界大战给人民带来的惨重灾害，在1927年写出了《银杯》这部反对侵略战争的剧本。《星星变红了》和《遗我以红玫瑰》都是描写爱尔兰工人阶级轰轰烈烈的革命斗争，歌颂被压迫阶级为民族解放而不惜牺牲的精神，

痛斥帝国主义者发动掠夺性的世界大战。到1955年为止，奥凯西一共发表了16部剧作，除上述几部之外，其中著名的还有《橡叶和香草》和《主教的焰火》。他不仅用剧本来抨击资产阶级社会形形色色的罪恶，还以《我敲门》、《门厅里的图画》、《窗下的鼓声》、《英尼希法伦，再见！》、《玫瑰与王冠》、《日落与晚星》等6部自传，记述了自己的参加革命斗争的经过。

30年代他加入了共产党之后，他的革命斗争性更强烈，作品中的革命乐观主义精神也更浓厚了。他对保卫和平运动非常热心，1958年初，他在苏联《文学报》上发表题名《爱尔兰不需要军事基地》的文章，号召爱尔兰人民和其他各族人民团结起来，向威胁和平的美帝国主义进行斗争。

---

(1) 发表于《世界文学》1959年第2期。——编者注

(2) 见《列宁全集》，俄文第四版，第19卷，第298页。

(3) 见《列宁全集》，俄文第四版，第19卷，第298页。

提高口笔语掌握的一个途径(1)

英语教学的中心问题在于使学生多快好省地掌握实用英语。

低年级教学应该迅速打好英语基础。至于高年级，我以为，第一，要加强笔语方面的训练。理由是：

1. 这时阅读课的课文已经不能完全限于口语文体，有了许多其他种类，利于学习笔语。
2. 口语到了应该提高质量的阶段，而要提高口语，其途径之一是通过提高笔语。两者本来就是相通的，在低年级学生写的应该即是说的，在高年级学生说的一部分应该即是他所写的。
3. 为了更好地领会较难的文章，也必须提高笔语。自己能写某类句子，对于别人写同类句子的用意就会了解得特别亲切。当然，反过来也一样。
4. 学生将来的工作里少不了汉到外的笔译，而笔译的基础在笔语的掌握。

这样说，是不是高年级教学以笔语为纲呢？

也不是，而是口笔语并重。口语毕竟是最难掌握的，需要一直加强下去。

因此，第二，在高年级必须同时提高学生口语的质量。

要提高，口语也好，笔语也好，首先当然要求学生说写都有好的内容，立场观点正确，思想有条理，能分析问题，这是前提。

就具体口语方面的要求而言，至少可以提出下面几点：

1. 要有一定的广度，即各类的口语都要会一点，谈日常生活固然需要，也要能参加讨论、辩论，以至于作小报告。
2. 要有一定的深度，这可以分两方面来说，一是要有点文采了，二是能说得长一点，如连续五分钟十分钟。长则必须组织得好，前后联系得好，这样才能说明一件事的原委，一样工作的过程，等等。长而能不错少错，才是口语可以达到或接近工作的需要了。
3. 流利程度提高。关于语音、语调、节奏等，当然也随着提高要求。

一切都要求这样提高，是否做得到？

首先，要求当然应该恰当。但是经过教学整改，师生干劲充沛，教学质量不断提高，要求当然应该比过去高。

其次，以上列举的要求也是能够达到的。学生的学习自觉心和积极性已经大大提高，教师的工作也已大大改进，大家政治挂了帅，这便是最好的保证。

但是，我们也要讲究措施。

可以有许许多多措施，过去行之有效的可以继续采用并加以改进。这里只想提出一点，即要学生的口笔语提高，除了不断的练习之外，还要有吸收，有范本，一定要一边有“出货”，一边有“进货”，不能光靠一点原来的“存货”。

在日常教学中当然也不会有这样只靠“存货”的事，学生总是在一边

吸收，一边运用的。

但是过去的毛病是：吸收与运用的结合不够。例如读的东西太难，或到了该难又不够难，前者不利于运用，后者不能刺激运用。

还有，程序上也有问题，总是先吸收后运用。能不能在已有基础的情形下先试行运用，在运用中尝到了甘苦，然后再自觉地、如饥如渴地去吸收呢？

举一个例：如果一个英语已有一定水平的人在翻译一本《青春之歌》那样的小说，他是否应该一边翻译，一边也看一本类似题材的英文小说呢？他在翻译中一定会遭遇各种文字难题，看英文小说不一定能直接解决他的问题，但是他必然会处处留心，处处有心得，对英文的表达方式了解得比较透彻，而且十分具体，有的立刻可以用在翻译上，有的可以留待将来用，或从此得到启发想到另外一些表达方式，这样就可以带动他整个语文水平的提高。

如果说上面的例子离实际情况比较远些，那么现在各校学生办的英文油印报不少，是否可以要他们一边办报，一边注意学习《北京周报》上英文的写法，或进而学习《新时代》、《工人日报》等等进步报刊上英文的写法呢？不仅是学习语言，还要学习政治分寸，知道我们怎样注意一词一语的政治含义，怎样在细微处也能清楚地表现政治立场。

跃进以来，各校学生接受业务部门口笔译任务的不少，结合真刀真枪的具体工作来提高语文的机会实际上是很多的。即使没有，学校本身也可在布置作业上弄得更接近某些实际工作一些。

但关键是：1．学生必须先自己动手写过，开口说过，然后他才会感到不足，感到迫切需要吸收，对吸收寄予热情和希望，就可以吸收得

又猛又细。光是教员连声赞曰“好文章好文章”，不一定能引起他真正的、全神贯注的关心。2．所吸收的东西必须程度相当，不能过难，要大体容易而又略有点难，容易才能使他体会别人好处，这就是为什么学生最易从互相的作业中吸收，范本不可太高，莎士比亚高极了，但是普通学生如何能学他的写法呢？有些略难之处则可以使学生感到须加一把力，感到提高的乐趣。3．思想内容接近也是一个重要条件，情感相通则学起来容易，即所谓有共同语言，这就是为什么必须常看、多看进步报刊及文学作品；但敌对者的语言技巧也还是应该注意观察、学习的，因为我们常须以其人之道还治其人之身，需要了解他们在玩些什么文字把戏。

不消说，所谓难易程度、是否容易吸收等等是要仔细分析的，这些总是随着阶段而不同，也因人而异；例如所谓简易英文也就需要分析一下：有些的确简易（例如语法结构简单），有的虽然单词不难但因含有某些成语（有时教员还不一定意识到有什么成语，例如这类说法：there's nothing to it, it's not up to much, don't talk down to anyone等等）结果还是很难。当然成语即在初学阶段也不能全然不要，何况成语与非成语也不是好划界限的；要紧的是必须在分析研究之后针对学生情况对语言材料加以控制。

以上谈的主要是写。说又如何？

首先，上面所谈的几点仍是适用的，即不仅须多说，还要有如何说的范本，还要同时有吸收；这范本必须程度相当，内容也大体相当，同时还须创造条件，使学生勇于吸收，善于吸收，而且吸收了大部能够立刻运用。

所谓范本有两个来源：一是读，二是听。

学生应该除了泛读之外，在教师指导之下精读一些口语体或接近口语体的文章，例如剧本，小说中的对话，访问记，辩论记录，演说，等等。如果学生自己常说，就会在读这些文章的时候特别注意某些表达方式，加以内容好，题目重要（例如可选毛主席在延安接见斯特朗夫人的谈话，周总理接见美国青年代表的一次谈话，外国的例子如斯大林与英国作家威尔斯的谈话及最近米高扬在美国的谈话，等等，这当中问的人原来就说的英语，也有好处）更会吸收得快，模仿得快，除了学习语言之外，还学到领导同志处理问题的立场、观点和方法和待人接物的态度。

学习并提高口语的另一途径是听。在听力训练方面，可为之事甚多。北京外国语学院英文系自从开始跃进以来，各级都大大加强了听力训练，如课内外听自编或电台的英语广播，课外听校外外国同志的英语演讲，看英语影片；过去我们一直有“听述”一课，即教师讲故事，然后笔头答问，也是经验证明有效的训练。目前的听力训练或与写结合，如听时记笔记，听完笔头复述等；或与说结合，即听了口头进行复述或讨论；或说写都结合，方式很多。听力训练如此加强是一件十分可喜的事情。学习外语的人都知道听懂外语是如何不易，而要听得懂听得全就必须有计划地经常进行听力训练。而且不能只靠课外活动，也要有课堂教学。要有步骤地进行。先以听懂内容为主，但听懂到一定程度必须进而注意起用词和表达方式来，这样会使学生对于内容有更深的了解，自己运用起来也就更有分寸。

为了帮助学生听得好，教员须做许多工作，例如在初期教员需要事先发给学生词汇表，讲解一下内容或背景，事后再指出词汇用法，尤其是新闻广播里听到的流行名词、说法等等。

以上所说，只是从既要使学生开口动手又要供给他们以正确范本这

一点出发，对提高高年级学生口笔语能力作了一些初步探讨，亦即谈的范围是十分狭窄的。

提高口笔语能力问题即是西语教师中常讲的“复用”或“活用”问题。但是复用是脱离不了领会的，听说写读四个方面也是互相关联，互相推进的。

因此除了上述直接为说、写服务的听、读之外，还应有为了提高领会能力的听与读，所听所读的材料可以略难一些。自然，对于程度好的学生说来，这些略难的领会材料也有一部分会立刻转为复用的。同样，前面所谈作为说、写范本的听、读材料也必然会有这样情况：有的语言材料很快就被学生复用了，有的则长期只能领会。

就更广阔的高年级语文教学的全局而言，还有这样一些问题：

1．学生要接触各种各样的英语，绝不应该只限于所谓纯正英语。例如以发音而论，一方面要有前后一贯的标准，即大体是英国音或美国音，另一方面也必须接触或听懂其他地区的英语发音。就目前而论，我们的语音教学过分强调英国南部音了，如果说在低年级不得不如此，那么到了高年级就应该使学生多听听其他地区的英语尤其是美国标准音了。这是因为将来工作时学生可能听到各类的英语，在校须作点准备，否则会觉得奇怪，或反而说人家发音不正确种种。为此有些教师更该打破迷信，去掉过去以为英国发音（而且只限于南部受较高教育的人的发音）优越种种十分无聊可笑的偏见。

语音一端而已，其他在文章写法，各类风格，各种新词俗语，各种实用文体，等等，也都要有点经验。教学当然要有中心，但不

能因有中心而挤掉这些在现实生活里十分有用的东西。

2．学生要有一些对于语言的理论知识，因此须有语言理论课，如词汇学、文体论等等。

3．学生要有一些必要的知识课程，如文学史等等。但背景知识大部分不能靠开课解决，而应通过广泛的语文活动（如泛读，但不止于泛读，还有广泛的听、与外国同志接触等等）来解决。这类课用英语讲授，可结合选读，因此也有助于学生的语文提高。

4．学生要有一些较高级的专业训练，如口译（可以包括朗读）、政治文件翻译等。

当然，最先需要解决的问题还是实习课的安排问题。我在上面已提出了一些意见，现在只想补充一点，即不必单独开设笔语课。笔语必须同阅读结合起来（即所谓有范本），光讲文章作法之类是没有用的。

具体安排还可以深入讨论，各校情况不一样，必然在大同中会有小异。但在讨论之中，必须继续解放思想，打破迷信，充分估计各校在执行党的教育方针后的新形势和新的有利因素（例如学生动了起来、教师积极了起来等等），学习辩证法，全面地细致地考虑问题，讲究措施，这样就一定能使我们的英语教学在国庆十周年的光荣日子里取得更大的跃进。

---

(1) 发表于《西方语文》1959年第1期。——编者注

从李约瑟的参考书目说起[(1)]

英国李约瑟博士的《中国科学技术史》（原书题名实是《中国的科学与文化》，Joseph Needham: *Science and Civilisation in China*, Cambridge University Press, 1954–）是一部大著作，既是开拓性的研究，又是许多门学问的新综合，最终则将成为一部波澜壮阔的比较文化史。现在全书尚未完成，但是已出的五卷（缺五卷第一分册）已经使我们看到一个有成就的西方科学家（生物化学专家，皇家学会会员，不列颠学院院士，剑桥大学冈维尔与基斯学院院长）怎样在中国和许多其他国家的专家的协助之下，以无比的毅力与热情对中国的科学思想与技术成就进行着上下几千年的历史透视。读着这一卷又一卷内容异常丰富，既专又博，既有材料又有独特观点，而且印刷精美，插图又多又好的大书，实在令人兴奋，同时又感想万千。但本文拟谈的，不是此书本身，而是通过它而看到的关于书的几件小事情。

原来这部大著作书中有书，书外有书。这一点从每页的脚注就可看出，然而更引人注意的是每卷每分册后面所附的长达几十页到一百多页的参考书目。以我手头所有的第四卷第三分册（土木工程与航海术）为例，这书目的构成如下。

期刊简称表：6页

A．1800年以前出版的中、日文书：26页

B．1800年以后出版的中、日文书刊：23页

C．西方语言书刊：74页

总共是131页（原书第701—830页，几占全书六分之一），每页书目二三十项。C类的西文书刊以英语为主，但还有法、德、意、西、拉丁等语的著作。以每页平均20项计，共列书刊2600项。单从这一点，也就可以看出作者参考面之广与用功之勤了。

这么多的书，难道都同样精彩，同样有用么？其实作者是有所评价的，不过不在书目栏内，而在本书讨论每个专门问题的开始的一节。他总是一上来先要对这门学问里中外学者的专门著作作一个综合评介。例如在第一卷里，他不仅对中国地理学、历史学、考古学、中西交通与文化交流研究、汉语研究等等分别作了评述性小结，还专门用了第三章一整章（《书目总述》）评述中国各类参考书、工具书，包括丛书、类书、字典等等。这一点是引起了西方学术界的注意的。1974年，当本书第五卷第二分册出版时，美国麻省理工学院著名核子物理学家菲力浦·莫里逊（Philip　Morrison）写文称赞全书之余，特别提到这些学术小结说：“往往只能在李约瑟的这类小结里才能找到关于某门学问的实质精华的研究小结，此外别无任何形诸文字的东西了。”（《纽约图书评论》，1974年12月12日）

过去英美研究文史之学的学者，也有一些人不愿靠旁征博引来炫耀学问，而故意少注、精注，即所谓“不把学问像漂亮衣服那样统统穿在身上”。然而近年来风气似有改变。重要学术著作无不附有一个长长的参考书目，标记也现代化了，即除了在书目里详细开列书名、出版地点、出版商名字、何年何版等等之外，在本文里引用时就只标作者的姓及一个年号，如这个作者同年而出了若干种书，就再标上相应数字，如此干净利落，而若想知道全名则自有后面的书目可查。（这个办法像是从自然科学著作里开始的，现在则连语言学著作也大都如此。）现代西方研究工作的显著现象之一，是参加者之多，所发表的论文与专著之

多，不少是大学教师为了容易提级而拼命写出来的，有的质量并不高；所以参考书目务求其长也有其不甚高尚的一面。但是这个批评却不能用在李约瑟身上，因为他是在一个充满空白点与错误观念（如认为中国无科技，或虽有而仅限于古代四大发明之类）的学术园地里进行规模空前的开拓工作，因此多引征一点有关著作，是有助于打开人们眼界的，而他对各门学问所作的述评更是值得欢迎，因为它们对同行与初学有帮助。

正是为了同行与初学，英美有些颇有地位的学者就专门致力于编写书目与综述，两者都有专刊专书，往往按年度出版。20世纪初年，在英国兴起的“新目录学”，则更进而对莎士比亚剧本的版本真伪、优劣，英国16、17世纪的手稿和书法特征，舞台演出用的脚本情况，当时印刷技术和书籍送审、送印与发售情况等等，进行了比较科学的考查，做出了显著成绩，从而使阐释莎翁戏剧内容与艺术的学者、批评家更有确实依据，也对舞台演出提供了帮助。

我们国家在目录学、校勘学方面有更为久远的传统，学术综述也是过去我国学者常做的，18世纪末年出版的《四库全书总目》就是一个辉煌的例子。它不仅对于四库所收书各类有小序，子目有案语，扼要说明这类著作的源流，而且每部书有一篇提要，论述“各书大旨及著作源流”，同时又“列作者之爵里”，“考本书之得失”，并且辨订“文字增删，篇帙分合”。当时封建统治者清朝皇帝搞《四库全书》是有其险恶的政治企图的，对一部分中国古籍而言是一浩劫，但是从《总目》本身来看，它却是一个规模宏大、计划周详的学术总结。

现在这方面的情况如何？笔者见闻有限，只有一些印象，这印象是：书目少见，也不受重视；关于书的消息也不多，最近这一阵对新书出版有些报道了，但一般只是由新华书店或出版社把一个时期所出的书

统统归在一起，在报上登一张表格式的广告，对于书的内容毫无说明；书评很少，而且在“四人帮”横行时期一书只有一篇政治鉴定式的评论，一评就成定论；至于学术综述，我只记得60年代茅盾同志在《文艺报》上写的有关《红楼梦》的文章里用附注的形式将各方面的研究情况作了评述，给了我不少有益知识。最近一个时期，报上登了有关《二十四史》内容的介绍文章，其中有些学术评述。前几天从报上广告得知《中国语文》第三期有一篇《“五四”以来汉语语法研究评述》，也是我想看的文章。其实我们不做的，外国研究者却已经代做了，如法国《亚洲学杂志》1977年1—2期就有阿兰·贝罗贝（Alain Peyraube）写的《文化革命后的中国语言学》一文，对我国语言学各派及其主要著作作了述评。李约瑟以一个英国自然科学家的身份，而写出了那样多的有关中国学问的小结，令世界上的汉学家们刮目相看，岂不更值得我们中国的研究者三思么？

现在我们学术研究又在开展了，当然有许多更为重要的事待做，但是可不可以也拨出一小部分纸张和经费来做点基本工作，例如请专家编各门学问的有简单评语的基本书目，定期写些学术述评，各方面多写些书评（同一书可以有几人评，意见与写法可以各不相同），或者办几个以书评为主的杂志，像《读书》这样或比《读书》更专一点呢？这样做，既可以便利年轻的研究者和有兴趣的一般读者较快入门，同时也促使各门研究者多作回顾与前瞻，定期小结，互通声气又彼此帮助，在条件已经成熟的学科里就可以从一般性的文章跨进到更深入的专题研究，再从专题走向新的更高级的综合——这就会有助于更好贯彻“百花齐放、百家争鸣”的方针，有助于一个更加繁荣的学术局面的到来。

(1) 发表于《读书》1979年第6期。——编者注

更广些也更系统些(1)

近年来国外语言学发展快，问题钻得比较深，涉及的方面也比较广，而我们却又有十年的隔绝，更是需要摸清情况。因此我想《国外语言学》杂志的第一个任务，应是介绍国外语言学研究的成果和动态。

这点似无争议，事实上也已在进行。但是做法似可改进。首先，介绍的面还可广些。除了希望继续介绍新流派新理论之外，我愿意还看到：1．语言现状调查的新技术新成果；2．建立新的拼音或文字系统（特别是在第三世界国家中）的情况报导；3．各种方言地图的绘制情况；4．词典学研究的进展和重要新词典如正在分卷陆续出版中的T. L. F. 即《法语宝库》词典的评介；5．语义学理论（如词汇研究中的“场论”）的新发展；6．文体学研究情况等等。除了书刊内容之外，还希望能介绍、报导重要的学术会议情况，后者往往更能说明有关学科的研究重点、动向和争论的焦点所在。

在此我愿特别一提书评的重要性。国外学术期刊中书评占很大比重，有的几达一半的篇幅。有些书评统观全局，影响重大，如乔姆斯基在50年代评行为主义心理学派大师斯金纳的著作一文，许多人认为是给了美国结构主义语言学派的基础（思想的基础，方法论的基础）以根本性的批判。因此我希望《国外语言学》杂志除了自撰书评外，也能介绍国外重要书评的内容。后者可以有两种做法，或是只单独介绍一篇书评，或是结合某一重要新著综合介绍对此书的各方评论。这样做，无疑写介绍文章的同志要多费点功夫，然而读者却能获得更多的知识。国外不少重要学术问题的论争是通过书评和对书评的反响而进行的，因此书评更不能不加介绍。

其次，介绍还可以做得更系统些。如果每期杂志能有一二篇关于某一学科或专题的五年或十年研究情况的综合述评，每篇后面附一个书目，那么一年做下来，至少可有十几篇比较系统的学术评介，读者的收获就将是十分具体的。写这类述评也可以提高撰写者本人的水平，他不仅要系统地看书，而且势必要有所评论，这样一来，也就可以见出我们中国语言学者的学术观点和辨别事物的眼光。我国有自己的历史久远、成就显著的语言学传统，了解国外语言学动态的终极目的在于推进我们自己的语言学研究；也只在我们有自己的观点和评价标准的情况下，才能在纷纭的现象面前，不致目迷五色，而能有所选择，有所取舍——该学的就大胆地深入地学，该作保留的就明白地作出保留，暂时还不明究竟的就先作事实介绍：总之，以我为主，分别对待。这样的学术述评是值得请有心得的专家花大力去写好的，而写好了不仅会赢得我国研究者的感谢，也必然会引起外国同行的注意，因为这里面有从另一个语言学传统投出的眼光，很可能会发现他们自己还不意识到的优点，同时也寻出他们自己还没有觉察到的问题和缺点。这样，叙中有评，介绍中有交流，其意义也就更超出一般了。

---

(1) 发表于《国外语言学》1980年第1期。——编者注

写在《外国文学》卷首[(1)]

这一期杂志的主题是：英国当代文学。

所谓当代，是指第二次世界大战结束以后。因此这里有50年代：“愤怒的青年”的作品和作品评介。当然还有更近一点的作家和作品。为此我们选登了当代著名女作家玛格丽特·德赖布尔（Margaret Drabble）一部长篇小说的片段。

我们对于文学的看法，是取其广义。因此这里有介绍一种新兴的文学品种——视播小品的文章；与此相配合，有勃朗诺斯基的著名的关于科学与人类文化的著作《人类的演进》（Jaccb Bronowski, *The Ascent of Man*, 1973）的一章。也有罗素（Bertrand Russell）写于50年代的童年回忆和对于英文写作的看法。不消说，这两位本人又都是出色的文章家。

关于燕卜荪（William Empson）的一篇文章涉及英国现代诗和文学批评的问题，但是更多的却是对于他在中国教英国文学情况的一种回忆。

为了帮助读者了解当代英诗，我们选登了菲利普·拉金（Philip Larkin）的三首诗。

限于篇幅，我们没有能够介绍当代英国文学里一个十分活跃、很有建树的部门，即以品特（Harold Pinter）、韦斯克（Arnold Wesker）、司托派特（Tom Stoppard）等人为代表的英国戏剧创作。因此，这里所反映的英国当代文学情况仍然是很有限度的。此外，我们写的译的文章中，必然会有许多错误，敬希读者指正。

1980年3月

---

(1) 发表于《外国文学》1980年第1期。——编者注

怀燕卜荪先生(1)

燕卜荪（William Empson）是当今英国著名的诗人、批评家、文学教授。最近看到他的相片，已是鬓发俱白，垂垂老矣。

在我的印象里，他却仍然是年轻的。他在1937年初来中国，还是一个三十刚出头的青年人，然而已在当时人才颇多的英国诗坛建立了地位，而他所写的专著《晦涩的七个类型》自从在1930年出版以后，一直受到英美文学批评界的重视——由于他的敏锐的分析，也由于这类有创见的书势必要引起的异议——终于成为英美大学英文系里研究诗和批评的师生必读的著作之一。

他来到一个正在抗日的战火里燃烧着的中国。我们——一群从北平、天津的三个大学里跋涉到内地来的读英国文学的学生——是在湖南衡山南岳第一次听他的课的。那时候，由于正在迁移途中，学校里一本像样的外国书也没有，也没有专职的打字员，编选外国文学教材的困难是难以想象的。燕卜荪却一言不发，拿了一些复写纸，坐在他那小小的手提打字机旁，把莎士比亚的《奥赛罗》一剧凭记忆，全文打了出来，很快就发给我们每人一份！我们惊讶于他的非凡的记忆力：在另一个场合，他在同学们的敦请下，大段大段地背诵了密尔顿的长诗《失乐园》；他的打字机继续“无中生有”地把斯威夫特的《一个小小的建议》和A. 赫胥黎的《论舒适》等等文章提供给我们……然而我们更惊讶于他的工作态度和不让任何困难拖住自己后腿的精神——而且他总是一点不带戏剧性姿态地做他认为该做的事，总是那样平平常常、一声不响的。

后来的年代里，每逢我自己在教学工作里遇到困难，感到疲惫，一想起他在南岳的情形，我就觉得没有什么可说的了——他的行为成了我衡量自己工作态度的一种尺度。

然而南岳还有欢乐。我们爬山，越过白龙潭、水帘洞去铁峰庵，我们作长夜谈，喝浓茶，有时也喝一点酒，我们认真地、几乎是放肆地品评作家作品，我们也读诗、背诗、写诗。燕卜荪参加了这一切。只有在这种场合，特别是有几杯酒下肚的时候，这位平素沉默的英国青年诗人才滔滔不绝地谈了起来。

他同我们一样，并没有忘记正在山外边进行着的战争。在一首写在这个时期、题名《南岳之秋》的诗里，他写道：

再说，你也不真是废物，
只能呆住不动，
替代该出去的人物；
不妨大方地承认，
确有模糊的意图，
要去那发生大事的城镇。

也许正是这种“模糊的意图”使他在1939年离开了中国。在那欧战从“假打”发展成为大打的年头，他的同辈诗人奥登（W. H. Auden）等人纷纷避往美国的时候，燕卜荪回到了战云笼罩的英国。

但是在此之前，他还在中国住了两年。这是流动的两年：他跟随学校，和我们一起，去香港，过河内，到蒙自，最后又到昆明。昆明的丽色和清风像是使他的心情也开朗起来，他开了一门课：英国现代诗。

这门课的特别处，在于讲课者本人就是一个英国现代诗人。他所讲

授的诗，许多是他的朋友写的。这又是一个以头脑锐利、灵敏出名的文学批评家开的课，他用他在《晦涩的七个类型》里分析马韦尔（Andrew Marvell）的“玄学派诗”的同样精细和深入的方法来为我们分析叶芝（W. B. Yeats）和艾略特（T. S. Eliot）等人的现代诗。回想起来，这门课是十分完整、内容充实的，把从霍布金斯（Gerard Manley Hopkins）起一直到奥登和狄兰·托马斯（Dylan Thomas）止的重要现代派人物都包括在内了，而后两人在当时（1938—1939）就是最新的诗人。我们读到了奥登写的《西班牙》一诗，当时这诗问世还不过一年之久。虽然后来奥登本人把这首诗否定了，既不收入他的合集，也不允许别人收入选本，但在燕卜荪讲授它的当年，我们倒是挺喜欢它那题材上的尖锐性以及写法上的新颖和戏剧性的。

但是燕卜荪不讲他自己的诗。他的讲课也是“低调”的，亦即他只是阐释词句，就诗论诗，而很少像一些学院派大师那样溯源流，论影响，几乎完全不征引任何第二手的批评见解。

作为这样一位老师的学生，我们不得不集中精力阅读原诗。许多诗很不好懂，但是认真阅读原诗，而且是在那样一位知内情、有慧眼的向导的指引之下，总使我们对于英国现代派诗和现代派诗人所推崇的17世纪英国诗剧和玄学派诗等等有了新的认识。

燕卜荪一年后走了，但是他关于英国现代诗的讲授撒下了种子。当时西南联大文学院的讲坛上，多的是有成就有影响的学者和作家，包括几个通过研究法国和德国文学也对欧洲现代派诗有兴趣甚至本人也写现代派诗的人，但是带来英国现代诗的新风的主要是燕卜荪。一个出现在中国校园中的英国现代诗人本身就是任何书本所不能代替的影响。其结果是，在燕卜荪课堂上听讲的以及后来听这些听讲者的课的人当中，出现了一种新的文学风尚。英国浪漫主义受到了冷落（有些人甚至拒绝去

听讲授司各特的作品的课程），艾略特和奥登成了新的奇异的神明，有些人还写起现代派的诗来。

纯粹的模仿是没有出息的，一时的风尚也难持久。中国的战时现实使得这些年轻人有时欢乐、鼓舞，有时又忧愤、苦闷，因此英美现代派诗的多数题材是他们所不能接受的。能接受的主要是技巧，而就在技巧，他们也作了选择。这主要是由于中国传统诗有那样一个灿烂光华的过去，而在西南联大，还有中文系闻一多的强大影响。闻一多当时正提倡田间的“战鼓式”的诗，但他是鼓励年轻人的，也注意到了这批倾向英美现代派诗的学生和助教，并把他们作品中新意较多的若干首收进了他所编的《中国诗选》。

燕卜荪在中国学生间的影响还表现在另一方面：英文写作。

我们那一代的西南联大外文系学生之中，几乎没有一个不爱动笔写英文文章的。燕卜荪充分重视这种兴趣。但是他更重视内容，要求言之有物。当一个同学用“心灵探险”的方式和抒情的笔调写出了他对于莎士比亚《如愿》一剧的印象时，他读后写下了这样的评语：“我恨这类花花绿绿的文章，因为它不解决文学批评上的任何问题，虽然你做得很出色。”而当这个同学对另一个莎士比亚剧本提出了实质性的新论点的时候，他立即得到了燕卜荪的鼓励，但不是通过几句空洞的赞词，而是写下了一大段的分析，又提出了若干商榷性的问题。他不仅把学生摆在同他这个老师完全平等的地位，而且把学生摆在同学生所讨论的作家同等的重要的地位。有一次我们读了美国作家克洛区（Joseph Wood Krutch）写的对现代文明表示憎厌的文章，燕卜荪要我们加以评论。当时我们许多人年少气盛，对于任何要退回到中世纪的言论是痛加挞伐的，因此越是作者反对机器与都市文明，我们就越是加以赞颂。燕卜荪对于其中一篇评论的评论是：“我看你的摩天楼和霓虹灯，同克洛区的

田园诗一样，都没有接触到问题的本质……”他是完全认真的；他对于学生论点的认真对待不仅使学生得到真正的鼓励，而且使他们从此更加注意要开动脑筋，充实内容，写文以思想胜，而不是老纠缠在若干成语、丽词、套话之内，结果文章没写好，而内容则毫无新见了。

这当然不是说，他不注意语言。对于语言的复杂性，对于词意内涵的各种可能性，很少人能比《晦涩的七个类型》的作者更敏感了。1951年又出版了他的大书《复杂词的结构》，更足证明他对语言的持续多年的注意。但是他从来不是为语言而语言，他总要透过语言去看背后的情调，意境，思想，特别是思想上各种微细的分别。同时，他也通过文学的某一样式——如田园诗或田园诗的若干变种——来研究内容上的重大问题。人们有时说他像解决数学难题那样地来探索一篇作品的意义，以求得一种“纯智慧的”满足，其实他正是反对这种自我陶醉式的文学批评，而他所着重的则是内容，特别是诗里所写的冲突——他认为诗人“应该写那些真正使他忧虑，忧虑到发狂地步的东西。”(2)——只不过他的方法总是：要通过具体的语言分析，而不是通过大而无当的议论，来达到对于作品内容的真正了解。

而且他总是不知疲倦地从一个题目进到另一个题目，不满足于已经取得的重大成绩。60年代之初，他又写出了《密尔顿的上帝》（1961）一书。在英美的文学研究界和批评家之间，密尔顿是向来引起最激烈的争论的一个作家。在燕卜荪之前，有些学院派大师，如牛津的路易斯（C. S. Lewis），强调密尔顿思想里符合传统观念的一面，影响很大。燕卜荪则针锋相对地证明密尔顿的有些想法就在他所处的剧烈动荡的17世纪也完全是“离经叛道”的。后来，历史家希尔在他的名作《密尔顿与英国革命》（1977）里回顾这番论战，这样地说，“燕卜荪的深刻见解值得放在那些伟大的密尔顿学者的见解之列。”(3)

燕卜荪已在1971年退休。然而退休不意味着停笔。正相反，他利用退休后所得到的时间来做以前由于杂务丛集而只能简略地做的事情。最近消息传来，他开辟了另一新领域，在进行着16世纪英国诗剧奠基者马罗（Christopher Marlowe）的研究。

照说，一个诗人和学者年纪过了七十，应该进入最后的成熟阶段，不必再去“惹事生非”了吧？燕卜荪在私人交情间是一个最可亲的人；40年代后期，我去英国做研究生，他曾替我写了几封信，介绍我认识他的几个朋友：一个女诗人，一个诗人兼批评家，一个“文选家”和版本学者。他们一提到燕卜荪，总是非常高兴，非常关怀，一再问“威廉”（William，从来没有人称他Bill）的近况，像是这名字在他们的心里燃起了一片美好的记忆。他也从来不去攻击任何人，有争论只是针对论点。然而他又是深有所感的。最近，有人写了一本名叫《威廉·燕卜荪与文学批评的哲学》的书，请他写了一个后记，这是一篇颇值一读的文章。他在其中指出书的作者虽然盛赞他，却又不胜惋惜地认为他过去25年所写的一切都是“不相干的胡说”（燕卜荪自己的话）；接着他写道：

“我自己不这样看。我也并未在老年以琐事自娱。我甚至不觉得自己的一贯兴趣有任何改变。我继续在努力做那些落到我手上的最重要的事情。”(4)

是哪些最重要的事情呢？一言以蔽之，是在思想上反对新基督教运动，在学术上反对学院派作风。反对前者，所以他写了《密尔顿的上帝》。反对后者，所以他认为：

“海伦·迦德纳(5)（Helen Gardner，牛津大学著名女教授）对于邓恩（John Donne）的爱情诗的看法是对邓恩本人的毁谤，而她拿来支持论

点的那些所谓技术上的证明之所以获得相信，只是由于那些证明是那样模糊不清。”

而对于迦德纳的论点和方法，学院派里的头面人物却不许人提出任何意见（燕卜荪慨乎言之地说：“我的朋友们问我：你干嘛要做这等事情？”）。同样，艾略特关于班·琼生（Ben Jonson）剧中人物需要用“冰冷的鄙视”来对待的论调，燕卜荪也认为完全是“颠倒之言”，但是它却已为各大学英文系的学院派奉为“教条”，不容怀疑。因此，燕卜荪问道：

“当事情已经变得这样神经错乱的时候，难道起而说话不是一种义务么？……”

怎样起而说话呢？那就是，利用退休带来的较多的时间，在过去不得不简略处理的问题上写出“完整的文章”来。也许这就是为什么这位老诗人至今还每天坐在打字机旁，在继续做他认为最重要的事情的原因吧。

身为英国学院中人而对英国学院里头面人物的思想和作风如此反对，又反对得如此有理，这是燕卜荪的不凡之处。学院派自有他们的贡献，但是把古今作品当作死材料来研究，而研究只是为了宣扬学院中人的宗教和社会偏见，这却是使得文学研究陷于萧条的原因之一。燕卜荪一生所从事的，则是要打破这个局面。他是寂寞的，学院派是一座不易动摇的大山；但是他也有他的胜利和安慰，因为真正的文学站在他一边，古往今来抒写人的活跃而又复杂的思想感情的作家站在他一边。

(1) 发表于《外国文学》1980年第1期。——编者注

(2) 《燕卜荪与里克斯的谈话》，引自I.汉弥尔登编《现代诗人》，伦敦，1968年，第186页。

(3) Christopher Hill，*Milton and the English Revolution* (London, 1977), p. 8.

(4) C. C. Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (London, 1978), p. 205.

(5) 燕卜荪之反对迦德纳如是。然而奇怪的是，最近有爱尔兰人、文学教授Denis Donoghue在*Sewanee Review*（Summer, 1979）上写文，题名“One-Way Communication”，竟将燕卜荪与迦德纳相提并论，认为两人都用高傲的英国贵族语言，并说燕卜荪代表“语言上的帝国主义”云云，可见燕卜荪确有即在晚年也不能沉默的理由。

《英国诗文选译集》序[(1)]

从50年代后期起，我陆续译了一些英国文学作品，其中诗多于散文，作家则古今都有。现在我把大部分译文收集在这里，连同原文一并印出，请读者批评指正。

这里译的散文作家是17世纪的培根和19世纪的科贝特。培根的《随笔》是好文章，写得精炼之至，而又警句迭出，这是许多人知道的。科贝特的名气难比培根，但其人其文都是典型的英国产物，《骑马乡行记》不仅内容有意义，文笔也在朴实中见雄奇，十分值得一读。

所译三个诗人之中，彭斯早以其短诗为我国读者所知。这里则除了他的短诗之外，还有《致拉布雷克书》、《两只狗》、《快活的乞丐》、《汤姆·奥桑特》等长诗，它们显示了彭斯诗才的另一面：他不仅长于抒情，还善于叙事；不仅歌唱爱情，还能描绘世态，笔端既有幽默和风趣，又满蘸了下层社会对统治阶级的嘲讽和愤激之情，在艺术上也是异常出色。麦克迪儿米德在我国知者较少，但他在20世纪复兴了苏格兰文学，写下了在内容和艺术上都有重大创新的好作品，也是完全值得介绍的。雪莱是浪漫派大诗人，这里所包括的他的诗多数是人们熟悉的，但有三首可能是第一次译成汉文，即《悼万尼·戈特温》、《哀歌》和诗剧《希腊》中的合唱曲；读了它们也可以使我们对雪莱的为人和诗艺多一点了解。不论如何，这里所译的作品都是我自己喜爱的，并且觉得是值得向我国读者推荐的。为此我简略地介绍了每个作者，对所译作品也有所议论。

对于翻译，我不免也有一些看法，虽然我首先是一个实践者，而且

兴趣主要在诗的翻译。谁都说诗不能翻译，然而历来又总有人在译。诚如歌德所言，这里的矛盾在于译诗一方面几乎不可能，而另一方面又有绝对的必要。这位大诗人本人就译过诗，例如他在读了拜伦的《堂璜》之后，就动手译了那部史诗的头上几节。在我们中国，诗的翻译不但行之已久，而且对于新诗的兴起和发展起了重大的促进作用。因此我是希望看到更多的同志来译诗的，自己也作了一点尝试。此中的体会，主要一点是译诗须像诗。这就是说，要忠实传达原诗的内容，意境，情调；格律要大致如原诗（押韵的也押韵，自由诗也作自由诗），但又不必追求每行字数的一律；语言要设法接近原作，要保持其原有的新鲜或锐利，特别是形象要直译。更要紧的，是这一切须结合诗的整体来考虑，亦即首先要揣摸出整首诗的精神、情调、风格，然后才确定细节的处理；译完之后，要把全诗从头到尾多读几遍，这时就会发现在注意细节时所不曾料到的一些问题（或全文不连贯，或重点不突出，或有套语待改、芜词可去，等等）。译者要掌握一切可能掌握的材料，深入了解原诗（这一点做到极为不易），又要在自己的译文上有创新和探索的勇气（不仅在用词方面，还有句子的排列组合，声韵的选择和调配等等方面，甚至全文的风格，都可以进行试验）。文学翻译常被称为“再创作”；其实出色的译文还会回过来影响创作，或是提供新的体裁和写法，新的韵律和形象，或是揭示如何丰富与刷新文学语言，如何使它更胜任于传达新的现实和新的敏感。当然，这些事说来容易做来难，我对自己的译文常是感到不如意的，明眼的读者还会发现我自己未曾觉察的错误、毛病，但是虽然困难不少，我却仍然喜欢译诗，也许是因为它毕竟是一种创造性的艺术活动，它的要求是严格的，而它的慰藉却又是甜蜜的。

1979年12月

(1) 收录于王佐良：《英国诗文选译集》，北京：外语教学与研究出版社，1980年。——编者注

祝贺与希望[(1)]

祝贺翻译工作者协会的成立！

翻译是十分重要的工作，解放以来成绩斐然。过去我们只能从少数几种语言译过来，现在能译的语种大大增加了（这当中自然还有外语教学工作者的功劳）。而且，别国主要是从外国语译成本族语，而我们则除此之外，还能从事本族语译成外国语的工作；无论在文件和作品的笔译方面，还是在国际会议的口译方面都能做到，往往还做得很出色，这应该说也是一种“突破”吧。

至于翻译的范围大为扩充，中青年译者的大量涌现，翻译出版物的急剧增加，等等，这些更是人所共见，无需多说了。

然而，还是有一个提高质量的问题。正确、透彻地了解原作不是一件容易事，就连最有经验的译者也不免有失误处。在语言的运用上虽然一般的水平提高了，真正出类拔萃的译作则不多。这里牵涉到什么是好的语言（好的汉语、英语等等）的问题，对这点可能会有不同看法，值得我们展开讨论。翻译理论的探讨，也需要从“信、达、雅”三原则大大跃进一步，例如以读者为中心来重新考虑问题。而归根结底，翻译水平的提高又决定于对两种语言背后的不同文化、社会的真正了解；现代科技的飞速进展使得这种了解比较方便了，然而在有些方面又更为不易。

看来，还有许多事待做。我希望翻译工作者协会及会刊能在提高翻译质量方面给会员们和广大读者一些实际帮助。

(1) 发表于《中国翻译》1983年第1期。作者时任北京外国语学院副院长、教授，中国译协理事。——编者注

《中外文学之间》题记[(1)]

这本小书所收文章多数涉及一个中国的研究者同外国作家、学者的往来，少数谈到翻译，也着眼于把译者作为一个介绍者，因此题名《中外文学之间》。

书也相应地分两部分。第一部分主要是国外纪游之作。这所谓游，包括游山玩水，但更多“心灵之游”，亦即我同外国作家、学者交流的思想、看法，以及我自己在一些“文学之乡”的印象、感想等等。

第二部分是有关翻译的几篇短文。

各文内容，间或略有重复，这是因为原皆单篇发表，自成起落，但或情景不同，或另有主题，故成集时亦未多加删改，尚请读者鉴谅。

《土耳其挂毯的反面》则是一次座谈记录，只不过地点是在澳大利亚，记录者是一位澳大利亚朋友，参加者不止我一人，而另有三位从北京去的作家、翻译家，由于是围绕翻译（和文化之间的异同）而谈，谈得也颇有趣，所以拿来作了附录。

1983年9月

---

(1) 收录于王佐良：《中外文学之间》，南京：江苏人民出版社，1984年。——编者注

珍惜《译林》帮助《译林》[(1)]

《译林》已经办了七年了。

七年来这个刊物登了许多好作品。给了读者乐趣，知识，新的信息。

这也是并不平静的七年。我知道围绕着它，曾经有过一阵争论，即流行作品与文学名著之间的选择问题。有的同志认为多登畅销书之类是一种不好的倾向。

其实有各式各样的畅销书。有的畅销书迎合流行的庸俗趣味，情节牵强，文字浮夸，确是不必介绍。但也有许多畅销书写得自然流畅，有人生映照，有戏剧性，有内行知识，或有事实根据，看了不仅有趣，而且也长知识，领悟到若干道理。这后者显然是颇值一登的。

何况畅销书与高雅名著之间的线也不是容易划的。莎士比亚、塞万提斯、笛福、斯威夫特、拜伦、雨果、狄更斯等人写的都是极受大众欢迎的流行作品，又都是古典名著。

读者当然各有不同爱好，但是多数人的情况似乎是：既爱某些古典名著，也爱某些流行作品。

我自己就是这样一个读者。我讲课要提到荷马，所以每年秋季开学，总要重温一下《伊里亚特》和《奥狄赛》。每次重读，我总深感这两大史诗的魅力。

但我不能整天读荷马，正同我不能整天听古典音乐。我是一个现代

人，还关心现代世界里的许多问题。我也好奇，想神游世界各地，同各国人民交往，深入他们的社会、家庭、内心。《译林》登了许多当代外国的小说，传记，剧本，就在我的面前展现了许多图景，告诉了我许多内情。如看了《译林》上球星普拉蒂尼的小传，后来我在电视上看到这位法国球星参加世界杯足球大赛，就对他的光荣的时刻和光荣中的孤独感有更多的体会。

选择了好的流行作品加以刊登，夺取读者，使那些确实庸俗、黄色、低级的东西缩小市场，这难道不是《译林》的贡献么？

所以让我们珍惜《译林》，帮助《译林》，祝它越办越好！

---

(1) 发表于《译林》1987年第1期。作者时任全国政协委员，北京外国语学院外国文学研究所所长、教授。——编者注

学风变幻，中国学者何以自处？(1)

关于西方新文论，米彻尔所列的七大特点是一种概括，试再简述于下：1．当今是文学批评的黄金时代；2．新文论是大学产物；3．它是认真的，试验性的，百科全书式的，个人内省式或放纵式的；4．新文论最重要的是三派，即女权主义、马克思主义、后结构主义；5．新文论有一类特定刊物，不同于传统的学报；6．新文论受到传统派人士的猛烈反对；7．新文论盛行于工业发达的西欧北美，是帝国中心城市的主要文学形式；而在过去帝国殖民地和边缘地带则文学主要形式仍是小说、诗歌、戏剧、电影等类的创作。

其后的《评述》部分则半是说明，半是驳斥，特别是对于以《三季刊》为代表的传统派人士的驳斥，表现了新文论的战斗性，然而说理不足。从所列特点本身来看，则其他各点姑置勿论，一、七两点特别需要进一步商榷。

当今是文学批评的“黄金时代”么？

如果说当今西方文论盛行，文论成为一种专门学问，连保守的老大学也不得不设立新文论讲座，不得不允许研究生作有关文论的博士论文并取得学位、教职，这是符合实际的。这样的局面是伴随着科技大进展出现的，是后工业社会中人文学问的新思索的产物之一，这无疑是正确的。然而能将它比作18世纪欧洲启蒙主义时期一样重要的“黄金时代”么？这里问题不在“黄金”还是“黄铜”之类的比喻——作者对此所作的戏弄是文人固习——而在于这一局面是否有启蒙主义一样的力量和影响。到今天为止，新文论在当代思潮里不是主流，不过从科学、哲学、

语言学、社会学等主流学问套用了若干概念和名词，周游于极少数以文论为业的大学教师之间，在影响上没有启蒙主义、浪漫主义席卷全社会的普遍性和深远性，甚至没有现代主义对全世界文艺创作的催发力。如果说，新文论兴起不过二三十年，还得等待半世纪再说，那么至少到今为止，还不能说已经出现了文学批评的黄金时代。

文论是当今发达国家的主要文学形式么？能够看出发达国家与边缘地带及前殖民地的文坛的不同，是有眼光的，然而同样的观察却可以引出不同的判断。前殖民地创作的兴盛正说明在宗主国式微之后，那些地区迸发出了空前旺盛的创造力，同时还有现实的苦难在折磨它们，使它们的作家发奋写作，在优秀的小说、诗歌、剧本和电影里寄托了忧思和希望，并且一如作者所言，在艺术上“也表现出成熟、内省、复杂和实验的特点”；而在发达国家则出现了文学批评的“工业中心”，许多聪明人不是努力创作，而是从事奥秘、琐碎、冗长的经院式争论，两相对照，何者更值注意，更需研究？作者对这个局面有一个解释，认为伟大的批评时代必然后于伟大的创作时代，因此帝国中心的文坛仍然是先走了一步，也就是说前殖民地仍然处于低级阶段，这不还是西方先进论的“帝国模式”的重版么？

何况文论究竟是不是当今发达国家的主要文学形式也还需要进一步探讨。这样说，至少表现了对文学的范围只有极窄狭的了解，而对什么是主要形式又沾上了“以我为主”的偏见。发达国家的创作就真的不振么？未必。如果眼光不限于超级高雅文学，至少可以看出各类小说仍然是兴旺的，特别是电影、电视文学更在蓬勃发展，文坛并不惨淡，只不过重点转移了。倒是文论本身遭遇了至少风格上的危机。好的文论应该是好的散文，今天的文论有几篇是像样的散文？连是否能算文学作品都难说，又怎能说是“主要的文学形式”？

当然，新文论突破了旧说，扩大了文学批评的视野，表现了人类智慧的探索精神和先见性，确是当代西方文化的一个特色，然而过分强调它的成就与重要性却无助于它的提高和发展。需要做的倒是在它已经出现了三十年之后，对它的主要理论来一个内行的评估。

所谓内行，是指：1．对新文论的内涵、代表人物、主要倾向有了解，有研究；2．看得出新文论与旧文论的联系、文学批评与其他学问的联系，也就是不仅有当代观点，还有历史眼光。

贡巴尼翁的文章符合上述两点。首先，新文论的若干主要理论肇源于西欧，特别是法国，法国研究者了解它们的内情。正因了解内情，他们把外国人往往惊为天人的理论、观点、说法之类看成平常事物，这样反能看得真切。其次，历史眼光正是此文之长。

用历史眼光，就会看出文学批评上论战重复出现，从起始的激烈到后来的调和，如有规律，然而尽管调和，却不可能消灭差别，因为做人文学问，总有两大传统，或明或暗地对立着。根据法国情况，贡巴尼翁称这两大传统为耶稣会派与本笃会派的对立传统：前者重修辞学，一般范畴（如体系、类型、结构），共同问题；后者重文学史，细节（正是版本学、目录学、考据学者致力所在），个别现象（作家与作品的独特性），而避免由此及彼，大而言之。

这两大传统的本身也在演变，其内涵与着重点在不同时期也不一样，在历史上两者互有消长，然而直到今天，仍然形成对立的两大学派。贡巴尼翁就是把20世纪60年代的罗兰·巴特的新文论与雷蒙·比卡尔的朗松主义旧学问之间的论战看成是这种对立在继续，在延伸。

其实何止法国有这样的两大传统的对立。在米彻尔的美国，也同样

存在。新文论者极言文学史的虚妄，而大型美国文学史仍在出版。新文论越来越不好读，人们也就更加盼望有艾德蒙·威尔逊、F. O.麦息生等人再生。在我们中国，也存在这种对立，而且历经反复：单说近代，明朝的空疏为清初的朴学所替，朴学又为后来的经世之系所取代，时至今日，还有观点与材料、体系与事实基础、才气与实学的对立。

那么把这两大对立的传统结合起来，各取其长，岂不更好？是的，这是理想的解决办法。而且传统虽对立，属于传统中的人却又各有不同情况，兼有两者之长的非凡学者还是有的。然而人是受时代影响的，一代的学风熏陶了一代的学人，能超越的毕竟极少。

这就使我们想到了在这个新文论成为一时风尚、影响及于中国的时候，中国的学者何以自处？

对此可以有不同答案。以下只是一个研究者的思考。

1．要更多了解新文论中各种理论的实质。要知其前因，后果，贡献所在，要害所在。

2．要有联系地看今天的问题，联系西方社会思潮、文化传统、文学实况，也联系中国传统和中国文学现状。这种联系也是一种比较。人文学问的国际化就是靠联系和比较。这次我们把美法两篇文章对照，就使我们思路更广，如果我们能把德、意、苏联等国的学者也请来发言，一定会谈得更加全面。从另一文学与学术传统来的中国人由外看内，还会看出他们欧洲个中人所不曾觉察的问题。

3．要保持清醒头脑，回到根本问题。根本问题仍是：

作者；

作品；

读者；

社会。

作者——放逐作者已证明是行不通的，作者的意图仍然需要研究。作者有权利对自己和别人的作品发言。当今新文论最忽略的，恰是作家们的文论。普鲁斯特在前，劳伦斯、艾略特、庞德、吴尔夫等人在后，都写过绝好的文论。就是到了今天，我看显默斯·希尼谈诗，就远比无数的新文论家谈得中肯、深刻。作家们很少致力于构筑庞大的理论体系，如新文论家所为，他们从事于实际批评，文章也清新可读，历史证明这样的文论是长存的。

作品——作品屹立，尽管争论汹涌如潮。每一代人都对作品进行发掘，各有自己的发掘方法，文学作品的神秘与伟大，在于它怎样也发掘不尽。四五十年代的“新批评”所注重的细读、深读，至今没有旁法可以替代。回到原著吧，回到作者确实写下的字句吧。在那样的基础之上，构筑你的理论体系与想象世界吧。

读者——新文论中接受美学的功绩之一是把读者请了回来。即使作者醉心于独白，他也是有心目中的读者的。有了读者，作品才是开放的、流动的，才有生命。读者不只是接受者，还是给予者，他能找出作者不经意的破绽，看出作者不自觉的意义，无数读者的欣赏和评论伴随着作品往下传，变成作品的氛围与背景；每一代读者对作品有不同的读法，每一次新的阅读使作品重生。是历代读者在决定什么是名著，也是他们在不断修改这个名著单子，他们会有偏见（如男性中心主义），而且不同阶层的人趣味不同，但是长远列在这个单子上的作品毕竟是雅俗

共赏、经得起反复阅读的。以这个单子为中心的文学史也不是任何人的臆造，虽然对于作品的阐释和评价是会随时代而更新的。

社会——社会与文学，文学与社会，大题目，老题目，话已经说了不少，然而未必说清楚了，更没有说尽了。在这个题目上，西方新文论表现了锐气，女权主义要求纠正社会上的大不平，重新来解释名著，后结构主义寻求文本中的矛盾与破绽，要使文字解构、社会解构。另一方面，新文论又探讨根本性问题：文学是怎样成为一种社会“制度”的，作家是如何产生的，印刷条件的改变怎样影响了艺术品的质量，新的传达媒介的出现又将怎样改变文化与社会本身，在一个剧烈变动的当代社会中，文学可以做——或不做——什么？……

问题无穷，人的智慧也永在延伸。

---

(1) 发表于《外国文学》1989年第2期。本文与发表于同期的米彻尔的《论批评的黄金时代》和贡巴尼翁的《当代文学批评概貌》组成一组讨论西方新文论的文章，是针对两文的读后记。——编者注

加强外国文学研究之我见[(1)(2)]

40年来，在外国文学领域内，我们取得了重大成绩。这成绩见于作品的翻译（如《外国文学名著丛书》），见于研究资料的编译（如《外国文学研究资料丛书》），见于大量论文的出现，见于新文论的介绍，等等。

当然，也有不足之处。卓越的大译本不多，选材还不够精当，有重大创见的论著还少见，有些介绍新潮的文章还显出对原著的了解不够。在这些地方，我们今后还要努力。

此外，我以为还要：

1．更深入地阅读原著。研究者要精通外文，顶好通二种。

2．扩大视野。例如研究英美文学的人要了解法、德、意等国文学，对整个欧洲文学也要有一个纵观。

3．在各种新潮涌来之际，能保持头脑清醒，能分析，能比较（例如把美国的文论同法德等国的比较），能欣赏其所长，也能识破其所短。

4．认识中国学者的特殊处境。它带来弱点，如语言上的困难，文化上的隔膜，“过去的重负”，后来的教条，长时期的封闭，长时期“心灵上的镣铐”，等等。但它也给了我们一定的优势，例如比较超脱，能跳出区域中心主义而放眼世界，对于苏联、东欧、第三世界的文学、文化有不同程度的了解，历来重视文学和其他经典的翻译，长远的古典文

学传统使我们珍惜文学品质，近年来的探索和试验又使我们不放过外间世界一切真正新鲜的东西，等等。因此我们对外国文学必然有中国看法，做研究、写评论必然有中国观点，对世界文艺界共同面临的某些难题也必然有中国的解决办法。这些看法、观点、办法构成我们的一家之言，但立论必须有根据，即根据深入、周密地阅读原著而来，研究方法必须是现代化的，符合当今国际学术界通行惯例的。

5．更多关心中国文学的现状，针对中国文坛关心的问题介绍外国有关的材料，提供新的信息，并且发表我们的意见。同时，也希望当代中国作家尽可能学好外文，一起来欣赏、品评、介绍外国作品，对外国文学发言，如当年鲁迅、茅盾、郭沫若等前辈所曾做的，今天巴金、曹禺、冯至、卞之琳等几位还在做的那样，这对于中国的创作也大有好处。

---

(1) 发表于《外国文学评论》1989年第4期。——编者注

(2) 原文见刊时冠以编者按一则，照录如下：为庆祝中华人民共和国成立40周年，回顾建国以来，特别是新时期10多年来外国文学研究工作所取得的成绩和总结正反两方的经验，本刊编辑部于5月10日召开了“外国文学40年”座谈会，冯至、周珏良、陈桑、董衡巽、柳鸣九、吴元迈、范大灿等30多位在京的外国文学专家在座谈会上充分肯定了十一届三中全会以来外国文学领域中出现的大好局面和取得的成绩，对存在的问题进行了反思，并就如何加强外国文学的宏观和微观研究，如何加强外国文学研究的当代性和参与意识，以及如何拓展研究领域等问题进行了热烈讨论；对于当前文化领域里的一些问题，特别是书刊市场上淫秽、色情、暴力和封建迷信出版物的泛滥表示深深的忧虑，并呼吁有关部门采取有力措施加以整顿。王佐良同志因病未能到会，写来了书面发言，对于如何加强外国文学研究问题谈了很好的意见。现将王佐良同志的书面发言刊登于下，标题为编者所加。

第二届高等学校外语专业教材编审委员会工作的总结报告(1)

第二届高等学校外语专业教材编审委员会于1686年(2)7月在北京成立，下设英、法、俄、德、日、西（班牙）、阿（拉伯）7个编审组，共有60位委员。本届编委会成立后，根据我国高等教育，特别是专业外语教育面临的任务，制定了5年工作规划，继续完成上届编委会未完成的任务，并在新的形势下开展了工作。本届编委会的工作与上届相比有了很大的变化，主要表现在：（1）基础阶段主干教材已由“等米下锅”过渡到了“更新换代”的阶段；教材编审重点已由低年级逐渐转到高年级，由精读教材扩展到专业课教材；（2）工作重点由抓教材的编审逐步过渡到教学大纲的制订；（3）围绕大纲的制订及教学问题的研究开展了各种学术活动及测试工作；（4）根据新大纲的要求，编写新一代基础教材。

本届编审会开展了下列几项工作。

一、大纲工作

制订适应新时期教育改革及专业外语教学任务的教学大纲是本届编审会的重要任务，也是《高等学校外语专业教材编审委员会工作条例》所规定的任务之一。本届编审会在上届编审会已经进行的工作的基础上，围绕大纲的制订、审订及贯彻执行开展了一系列的工作。

1．由于各编审组的大纲工作起步时间不一，因而工作完成情况也不尽相同。《高等学校英语专业基础阶段教学大纲》及《高等学校英语专业高年级教学大纲》已经国家教委有关部门批准并正式出版，在各校实施。德语编审组已审订了《高等学校德语专业基础阶段教学大纲》和《高等学校德语专业高年级教学大纲》，前一个大纲已经批准，在各校实施，并于最近出版。俄、法、日、阿等语种编审组均已完成基础阶段教学大纲的制订与审订，并经教委批准实施。

2．为了制订大纲，各编审组成立了相应的大纲小组。在大纲制订过程中，各小组深入调查研究，组织测试，取得科学数据，为制订大纲提供可靠的依据。同时大纲组成员还认真学习有关制订教学大纲的理论，研究和吸取了当前国内外新的教学科研成果并总结了我国几十年来的外语教学经验。此外，各大纲小组还通过各种形式广泛听取意见。日语专业基础阶段教学大纲制订出来后，组团访日时，到日本征求日本专家、教授的意见，并参照他们的建议对大纲作了必要的修改。为了保证大纲的质量，各编审组高度重视并认真对待大纲的审订工作。俄语编审组在大纲制订过程中曾三次在编审组年会上重点研究有关大纲的问题，在审订大纲的初稿时，会上进行了逐字逐句的研究。

3．经过两届编审会多年的努力，目前已制订的大纲具有较高的科学性、可行性及可检查性，成为具有我国特色的外语教学的指导性文件。已审订的各大纲公布后，受到外语界的关注与好评。

4．对已批准的大纲，各编审组大力宣传并采取各种措施加以贯彻、实施。英语编审组分别在上海、北京举行了大纲讲习班，邀请参与制订大纲的编委及教师对大纲的精神、原则、教法等作细致深入的讲解和介绍。1990年暑期高年级大纲研讨会有全国49所院校约70人参加。法语编审组于1988年夏在北京举办了大纲讲习班，20余所院校法语专业的教师参加了这次讲习班。

5．大纲实施以后，各编审组还通过各种方式检查、督促大纲的执行。为了贯彻大纲的各项指标，督促各院校执行大纲，英语编审组从1990年开始组织全国性的基础阶段水平测试。1990年共有134所院校8940人参加了专业英语基础阶段（4级）的水平测试。从1992年开始，全部试卷集中评阅，使测试成绩更加可靠。连续三年的统一测试起了督促执行大纲、检查效果的作用。法语编审组于1990年6月在全国14所院校法语专业进行了一次全面的调查（包括语法、词汇、阅读、课外活动、测试等五个方面），了解各校落实教学大纲的情况；此外还在7所院校法语专业二年级学生中进行了水平测试。测试结果表明学生运用能力如听、说、读、写四项成绩优于语言知识项目的成绩；语音、语调比较好，词汇认识量低于大纲的要求，语法成绩较差，听写是薄弱环节。各编审组通过这些活动，使各院校增强了对大纲的重视和竞争意识，纷纷采取有效措施，加强教学管理，努力达到大纲提出的各项要求。

二、教材编审工作

本届编审委员会共审订了各类教材200余册，其中英语41种63册，法语6册，德语26册（含初审），阿拉伯语14册，西班牙语9册，日语18册（通过6册），俄语约75册。

1．本届委员会所审订的教材从内容与种类来看，已逐步由低年级转到高年级，由精读课教材扩展至专业课教材，教材呈现多样化的特点，文学课、语言学课程的教材增加很快。如本届德语编审组审订的教材的重点是高年级的主干课程教材，如《德语高级教程》、《德语文学选读》、《德语词汇学》、《德语语法专题》、《德语文学史》等。俄语编审组除审订了供俄语基础阶段教学用的课外读物之外，还审订了《语言国情学概论（语言与文化）》，讨论了《俄苏文学名著选读》修改计划。日语编审组审订了《日语概论》、《日本古典语法》、《日语词汇学》等高年级及专业课教材。

2．审稿采取审稿会与专家审稿相结合的方式，并逐渐以专家审稿为主要形式。由于经费与时间的限制，审稿任务多的英语编审组已主要采取专家审稿的方式。他们一般审稿的程序是：本单位申报——编审组指定两名编委初评——年会上在初评意见基础上经全体委员投票是否列入计划——专家审稿——编审组审批。

3．各编审组以严肃认真、秉公办事的精神对待审稿工作，在审稿过程中严格把关以保证教材质量。日语编审组几年来共审订了各类教材18册，委员们经过反复讨论通过了6册。参加审稿工作的委员及专家在严格把关的同时，对编者热情负责、具体帮助。如大连外国语学院刘治

朴编的《泛读》教材第一次送审未通过，他根据审稿会上提出的意见，从选材和注释等方面进行了大幅度修改，三年后重新审订获得通过。由于编委及审稿人认真负责的态度，编者又按照审稿会及审稿人提出的意见认真修改，加上所审订的教材通常都经过试用，因此经编审会审订出版的教材一般都达到了较高的水平。

4．除了接受送审的教材之外，有的编审组还组织人力编写教材。德语编审组组织力量，根据《高等学校德语专业基础阶段教学大纲》和《强化德语教学大纲》，编写了基础阶段和培训部的新一代教材。日语编审组组织人力编写了当前教学急需又有可能上马的项目，如日语词汇学和新编基础日语教材。

5．有的编审组还开展了对经审订出版的教材的评估工作。英语编审组从1990年起在《外语界》杂志上每期刊登评介编审组审订的教材的文章，一方面推动各校使用这些教材，另一方面通过评介进一步提高教材质量。该杂志还发表了已审英语教材的总书目。俄语编审组于1987年8月召开了基础阶段俄语教材研讨会，评价和讨论由北京外国语学院和黑龙江大学编写的两套基础阶段教材，广泛了解这两套教材在教学实践中使用的情况，总结经验，为进一步修改和更新教材提供可靠的依据。

三、其他工作

1．几年来各编审组根据各自的情况，积极与教学研究会携手合作，开展了各种各样的学术活动。法语编审组分别召开了基础阶段法语教材研讨会及高年级法语课程研讨会、法语图书资料研讨会、口译教学研讨会、笔译教学研讨会等等。德语编审组单独或与德语教学研究会、歌德学院北京分院合作召开了四届对比语言学研讨会，并以科技德语、口译、口语教学、低年级教学法、听力、高年级阅读教学为题召开了多次研讨会。阿拉伯语编审组与阿拉伯语教学研究会合作组织了阿拉伯语演讲比赛，阿拉伯文书法、作文比赛，有奖翻译比赛等多次有益活动。这些活动活跃了学术气氛，促进了外语教学和科研水平的提高。

2．各编审组还协助有关部门完成了各种任务。在国家教委的指导下，法语编审组和法语教学研究会牵头，着手进行大学法语教学大纲的制订工作，该大纲已于1990年8月通过，为大学法语教学的发展奠定了基础。德语编审组制定了《强化德语大纲》，为出国人员强化教学单位出了一份力量。日语编审组受教委外语处的委托，应中央电大的要求，协助制定了电大日语课程的教学大纲，并对大纲进行了审议。

综上所述，本届编审会几年来做了不少的工作，取得了一定的成绩。取得这些成绩与教委的直接领导是分不开的，同时也是编审会全体成员努力工作的结果。

编审会委员及各大纲小组的成员在各自单位担负着繁重的教学任务和行政工作，但为了编审会及大纲小组的工作，不计个人得失，兢兢业业，团结合作。编审会的工作还得到了各院校领导的重视与支持以及外

语界广大教师的参与及支持。我谨向所有编审委员、大纲小组成员以及支持编审会工作的所有同志表示深切的谢意。

编审会的工作还得到各语种教学研究会理事会的大力支持与有效配合。这两个组织密切合作，为完成各项任务提供了有利的条件。

本届编审会工作中还存在一些缺陷，有的任务还未能如期完成，今后的任务仍很艰巨。首先，多数语种的高年级教学大纲的制订与审订还需抓紧，已经完成基础阶段及高年级两个大纲的编审组还需继续使两个大纲形成一个完整的体系，同时还需要对大纲加以宣传，深入贯彻，不断检查实施的情况。

另外，随着我国改革开放的深入，人才市场发生了重大变化。许多院校为了适应社会需要，根据各自的条件调整了各专业培养目标，改革课程结构，因而出现了多种教学模式的新局面。面对这种新形势，有必要在适当时候召开专门的研讨会，总结经验，研究解决新出现的问题。

测试是贯彻教学大纲和促进教学水平提高的一种有效的方法，目前测试工作刚刚起步，为了应付考试，有的学校第四学期的课堂教学往往不是按大纲规定的内容组织，而以传授应试技巧为主。这种现象应引起重视，予以改进。

邓小平同志南巡讲话精神传达后，我国改革开放出现了新的形势。进一步的改革开放对外语教学提出了新的挑战，外语教育面临如何进一步发展和改革的一系列新问题。我们相信新成立的教学指导委员会面对新的形势，在国家教委的领导下，一定能够迎接新的挑战，取得更大的成绩。

(1) 发表于《外语界》1992年第4期。作者时任第二届高等学校外语专业教材编审委员会主任委员、本届高等学校外语教学指导委员会顾问。——编者注

(2) 1986年。——编者注

《外语教学与研究》百期感言[(1)]

一个专业性学术刊物办到了一百期，仍然生气勃勃，是值得庆贺的。

1957年6月《西方语文》季刊第一期问世，至1959年改名为《外语教学与研究》，此后一直以此为刊名办了下来；“文革”当中，像大多数学术刊物一样停办，至1978年又重新出版，至今也已十多年了。

创刊之初，《西方语文》就着重学术性，即它是一种以研究语言与文学的专门问题为主的刊物；也着重综合性，即它的研究对象不止英语，还包括法、德、西等其他语言，以及与整个印欧语系有关的某些共同问题。

这样一种刊物在中国是前所未有的，是一种新事物。当时的北外领导全力支持。参与编辑事务的外语教师和翻译也有一种使命感，积极投入，刊物办得很红火：既有大块文章，也有笔记式的短论，而且特别着重书评，有时一期刊载七八篇之多。在形式上，它也典雅大方，用了上等纸张，并且注重体例，加强校对，力求不出一个错字。

但是它曾有一个小缺点，即不甚结合教学实际。

这个缺点得到了纠正，所以有改换刊名之举。在内容和形式方面，也作了不少更动。但原来的许多优点保持了下来，有不少有新见的好文章，书评和学术述评依然写得出色。近年来还看得出一种新的提高。一方面，更务实：有更多文章讨论教学实况，但不再仅是作者个人观感，而是有调查研究作基础的，往往还能结合语言学的新发展，因而科学性

提高了。另一方面，更扩大：出现了一类研究语言哲学和与社会文化有关的文章，眼光不仅看向外国，也回顾中国过去，方法则是比较的，深入到背景的，因此刊物有了真正有分量的思想内涵，可读性也从而增加了。

这一切都使一个过来人觉得可喜。1957年辛苦创刊的同志们现在有的逝世，有的老病，所余无几了，但是他们的工作继续了下来，而且发展了。这对于他们该是最大的安慰了。

1994年4月

---

(1) 发表于《外语教学与研究》1994年第4期。——编者注

在文华中学学英语(1)(2)

我是浙江人，但有一阵我的父亲在湖北工作，所以我进了武昌文华中学，在那里度过了五年（1929—1934）。

文华中学（英文名Boone　School）是一所由英美圣公会等基督教派办的教会学校，创始于1870年，在华中一带很有名气。像所有教会学校一样，它有美丽的校园，较好的设备，基础课程特别是英语教得好，此外体育和其他课外活动也开展得好。

这里只说我学习英语的情况。有两位英语老师我至今不忘。一位是米勒先生。他教作文有一套办法，要我们一周写一篇，改文用符号，如句法错了就在旁边批一个S。每次都打分，百分制，用所写字数除以所犯错误数就得出了分数。例如你写了300字，犯了30个错，得10分；犯了5个错，则得60分，如此等等。这办法看起来机械，而且会使学生谨小慎微，但在一定阶段上，尤其针对基本语法和拼法之类的错误，很奏效。

另外他还有一法，即把学生写的好作文当堂念给大家听，或要学生自念，这一种示范也很有效，不仅鼓励了写这篇作文的学生，而且使别的学生感到写好英文是有途径可循的，因为作者是他们中的一个，不是什么大名家，他能写好，为什么条件大体相似的别人不能呢？有时米勒也拿别班甚至高班学生的作文念给我们听。我记得他常念的高班同学中有高铭元。铭元兄现在广州中山大学任教，1985年我去中大看他，谈起此事，大家仍很神往。

另一位是简纳小姐（Miss Jenner）。她那时只有二十多岁，还未结婚，全心全意教书，办法似乎比米勒先生更高明。米勒有点机械，简纳小姐则灵活。她教我们阅读，选了一本短篇小说集，经常提问，使我们深入内容，同时也练了口语。我就是在她的引导之下读了一些名著，如华盛顿·欧文的《里卜·凡·温克尔》、霍桑的《点金术》、狄更斯的《圣诞歌》等等，逐渐感到了英美文学作品的魅力。她不仅教我们读，还教我们演，即以所读故事为基础，编成一个小剧本，指定学生分别担任角色，先在课堂上演，好的又拿到全校性的晚会上演。我记得我们班曾在全校师生面前演过《圣诞歌》，我也在其中扮演了一个次要角色，参加了几次排练，后来又在文华“公书林”（即文华图书馆学专修科——当时国内唯一造就图书馆学人才的专科学校）楼上礼堂的舞台上演出，心里很兴奋，英语也得到了提高。

这类办法现在我们外语院系也有采用的，不算稀奇了。但简纳小姐的热心是罕见的，一次一次地来指导排演，而且对每个学生都鼓励，都帮助，始终耐心，还能针对每人的特点对症下药，纠正得恰到好处。她那柔和而又热心的说话声音，她那真诚的微笑，我至今都感到亲切。

这一切都发生在初中阶段。

高中的时候，英语课本身似乎时间减少了，而有了许多用英语开设的其他课程，如康明德先生（Mr. Kemp）教的物理，柯尔先生（Mr. Cole）教的数学，客广德小姐（Miss Clark）教的生物学，一位英国先生教的历史，等等。通过这些课我们训练了听力，掌握了大量词汇，当然也学到了专门知识。当年的文华，除了国文（汉语）课以外，几乎所有课程——包括体育——都是用英语教的，而且多数教师是美国、英国或加拿大人。几乎从每门课，我都扩充了英语知识，例如given这字的用法（*Given* X, it follows that…; within a *given* period；作“已知的”、“假

设的”解）就是在几何教科书上首先学到的。

用英语开展课外活动也很能增长英语知识。上文已提到演剧。唱歌也有好处，康明德先生教我们唱许多英语歌，他还会吹小号，组织起一个铜管乐队，这当中产生了后来知名的作曲家和乐队指挥夏之秋（原名夏汉兴，也善吹小号，现为中央音乐学院教授）。从各种活动里学到了书本上少见的英语。文华的体育也不错，体育教师法劳尔（Mr. Farrell）老在操场上大声嚷着，当然都是体育英语。在他的训练之下，文华足、篮球校队都是武汉甚至整个华中的劲旅。

附带说，看英语电影也是有多种好处。那时学校不放映电影，但每周我们学生都到汉口的中央、上海等影院去看电影，至今都记得《叛舰喋血记》、《孤星泪》、《七重天》等名片。通过它们得到了娱乐，但也长了知识，学到了不少英语，特别是什么场合说什么话。

这些情况大概当时别的教会中学也有，但文华另有两个优越条件，可能是别校所无。在武昌昙华林的文华校园中，除了文华中学，还有华中大学和文华图书馆学专科学校。华中大学的英语和自然科学基础课教得很好，教师中几位著名学者，都是留学美国的博士，如韦卓民（哲学）、桂质廷（物理）、张资拱（化学），还有大量外国教师，我们中学生有机会看见他们在校园中走动，偶然也能听到他们讲英语。这是一种无形的熏陶，使我们知道英语可以用在日常生活里，而且用得很自在。

但使我们更加受益的却是文华图书馆学专科学校的存在。它有一所很好的图书馆，即上面提到过的“公书林”。英文书特别多，大概总有四五万册，全部开架，而且准许我们中学生也可去自由阅览，也可以借书。这真是一个洞天福地！打蜡的地板，上等木料做的长书桌，一排一

排的各类书籍，光线略有点暗，但是幽静极了。我在那里消磨了无数下午，一开始看中文书，接着摸英文小说，而始终注意的则是它的大量英文杂志，主要是看图，看各种广告。如果我没记错的话，在那里我就看了有彩色图片的*House Beautiful*，*National Geographic*之类的杂志，对于世界各地风光、西方建筑式样、室内装饰、庭园布置等等有了更多印象（后来我考进清华，也是常奔大图书馆里有几百种外国杂志的第一阅览室）。正经的英文书实际上我大都看不懂，读了在《中学生》杂志上发表过的《宝岛》（Treasure Island）之后，我在“公书林”里找到了司蒂文生（Robert Louis Stevenson）的另外几本小说（中间有一本叫*Kidnapped*），但看起来很吃力，也就不看了。

这种浏览仍然有益，因为至少知道哪类书在什么架上，大体上有些什么书，是哪些人写的。有时同类的书放在一起，即使每种只看几页，也可以有个比较。中文书当中有好几本中国近代史，我就是这样比比看看，有个大致了解。中国文学史也这样，记得其中有谢无量的《中国大文学史》和刘麟生的另一种。当时的文学史一半是选本，倒更引起我的兴趣。

这里似乎越出英语范围了。其实也有点关系。我总觉得，汉语学得好的，外语也容易学好，特别是到了稍高的阶段是这样，写文章的道理是共通的，需要大量文史科技知识也是共通的，而在这一切之上需要有丰富、灵活的想象力更是共通的。

后来我进了清华、西南联大，更后进牛津，又另有一种境界。但是我学习的基础——英语以及其他方面——都是在文华中学打下的。对于那里的中外老师们，我至今都是充满了感激之情的。

(1) 发表于《外语教学与研究》1995年第2期。——编者注

(2) 原文见刊时冠以编者按一则，照录如下：半年之中，许国璋、王佐良二位先生相继谢世，我国外语界失去了识高望重的大师，北外失去了四十五年如一日执教终身的老教授，本刊失去了先后担任主编的导师，让人无限哀痛。下面谨刊登他们年轻时学习外语的往事回忆（写于1986年），以表我们对二位先生亲切的、永久的怀念。

《英诗300首》代序[(1)]

顾子欣同志的这部诗选很有特色。

第一，规模大，从古到今，英美兼有，达300首之多，原文之外，还有译文对照，这样的规模在我国已出的外国诗选中还是第一次见到。

第二，选择精，所选绝大部分是有定评的好诗。

第三，翻译得法。子欣是诗人，以诗译诗，形神兼顾，成果也是艺术品。

这样一部选本能够帮助我国读者不仅了解英语诗，而且进而欣赏其诗艺。英语诗在世界文学中占有重要地位，具有鲜明的特点，例如戏剧诗与抒情诗为其强项，莎士比亚和拜伦、雪莱、济慈的名字是我国读者熟知的；它既有悠久的传统，又有每代的创新，19世纪出现了美洲新大陆惠特曼的口语体诗，在我国很有影响，到了20世纪还有叶芝与艾略特等人领风骚于西方文坛。打开这部选本，看看他们和其他诗人是怎样写作的，各有内容和艺术上的什么特点，进而体会其妙处，吟诵其佳句，一定会在我国的诗歌爱好者的心上引起愉快和共鸣。

这也是一种交流，而且是感情深处的交流，远胜于仅仅信息的交流。子欣能致力于此，孜孜不倦，成绩斐然，现在又编出了本书，值得庆贺。我乐见其成，略书数语，聊表欣慰。

---

(1) 发表于《友声》1996年第6期。——编者注

大衣[(1)]

秋风在树林里，屋顶上，马路上狂啸着，有时发出鬼嘶似的怪叫，挟着沙石和憔悴的黄叶，使人们想到这是个秋快完结冬要到来的时候了。

青年敏因冬天的到来而感到恐慌。天气很冷了，同学中穷的自然是棉袍上了身，富足的把西装外面的秋大衣换上了冬大衣，一个个都红光满面，为的他们的大衣可以傲视旁人，而样子又都那么好，红的，黄的，蓝的，全是一九三——[(2)]年最新裁制的；再加上有图案美术意味的花色的围巾，或是丝的，或是羊毛的，和绅士风的鞋套，真是“时代前”的装束。可是他们虽以为可以傲视别人，穿棉袍的一群却是连看也不多看的。今天王穿上了明天张穿上了，一个是深蓝色，张说过了时；一个是浅黄色，王说轻佻得很：开展览会似的竞争着。横直张大王二都是命好，而他们则爷娘不争气，能够穿老布棉袍子读一点书已经是万幸，还能异想天开地去打算别的吗？因为没有什么羡慕，所以在他们的脑中也就存不了大衣、围巾、鞋套等等的印象，因而也都安心读书，不问其他。这当儿，只苦了一个人，就是敏。

敏既不安分地穿棉袍，又并无漂亮的大衣。穿棉袍要有勇气，敏不是这样的人。他想，棉袍难看也就罢了，一旦穿上，可不给张大王二他们这一些人笑死？自己平常总穿西装，学校里许多人以富家子弟看待自己，如果没有大衣而穿棉袍，那不但显得穷酸，而且还应了张的话：“平常穿西装不稀奇，要冬天穿才真有钱。不然还不是一个穷小子吗？”穷小子？这是莫大的侮辱！要洗去这耻辱，自然要有大衣。

“做一件大衣吧。”张和王他们劝他。

“做一件大衣吧。”便敏自己也这么想。

可是不想到还好，一想到，敏就一阵难过。要做，便必须得到父亲的许可。父亲会许可吗？一回家就有一套老话，什么不要学人家呀，人家有钱自己太穷呀，叹着气，脸上无一丝笑意，敏想起也就丧气。再想想，家里一切都黯淡萧条得很：父亲的整年阴沉着的脸，母亲伤感的话语，污秽的墙壁，破旧的家具。这些情形，不但使他不想在假日回家，便连朋友的家里也不愿去了。同他交好的朋友家里，大多有高高的洋房，美观的家具，必恭必敬的仆人，充满了笑声和无线电收音机里播送出来的悦耳音乐，便是空气也是欢乐的。每逢从那种环境里出来，他总觉得异样地难堪。那难堪是如此的深，使他再不想去第二次了。回到家里，看看黯淡破败的一切，一方面叹气，一方面就梦想着快乐的一天。在这种情形之下，敏知道做大衣的事也不过是个梦。

然而没有大衣，这真是更难堪的事；张和王他们的眼光像是在讥笑他，他竟没有抬头看一看他们大衣的勇气。而他们的话又这么多：

“你看我的料子好不好？我的式样是最摩登的。”

“咱们都有大衣了，一到星期六，哈，你知道。”

“我的已经做了。”

“爸也答应我了，明天上大昌去定。”

“……”

一切话都在向敏示威，敏简直想哭。

有时候，同学跑来问他：

“敏，天气冷了，你还不披大衣？”

这是最窘迫的时候，敏只有眼睛看看地板，喃喃地回答说：

“你知道，我——我是——没有——大衣的。”

“那么，赶快做。”

点点头，手抓抓头发，敏轻声说：

“是的，我很想做。”

同学用手指着自己的大衣，说：

“看我这好不好？”

敏眼睛仍旧看着地说：

“很好。”

“不贵呢，”同学笑着说：“大昌公司做的，六十块钱。”

随后，同学要走了，拍着敏的肩说：

“快同家里商量，做一件同我一样的。不然，冬天穿西装没有大衣，岂不给人笑话？”

敏只有红着脸儿点点头。

来问的人那么多，过后自己的心里那么难过，又看着别人一个个穿

起新的大衣来，敏真想立刻请病假回家，躲着不听这些话，不见这些人。

星期六更是令他痛苦的日子。看着有大衣的同学们三三两两大摇大摆地走出校门，口里哼着歌，眼睛射出骄傲的光，背影是那么动人；也看着没有大衣穿棉袍的同学步伐轻松地挟着书本向图书馆走，脸上都带着微笑：敏觉得唯有自己是孤独的，一切难堪像都为他一人而设。

于是想老老实实地穿起棉袍吧，好是好，不过一切往日受别人称赞的光荣就都完了；况且父亲也开着店，家里也有过快乐繁盛的一日，自己原不是属于棉袍队里的人。他们可真的都是穷小子。同张王他们到电影院跳舞场去闹吧，没有大衣。

想着，想着，决定回家向父亲要求去。这是唯一的路了，也是仅有的一线光明。

另一个星期六，敏回到家里去，特地借了一件大衣。

一进门，便看到父亲在骂母亲。待他走了进去父亲看了看他的大衣就说：

“大衣，新做的？”

“不，向同学借的。”

“哼!”一张阴沉的脸。

“快去还了人家吧，家里穷挣什么空场面！弄坏了，人家不高兴，我们可没有钱做。人这么大了，还这么不懂事，家里怎么着？能够读书已经是你的福气，可不要想些不相干的事！”

在这种时候，敏什么话都不能说了，他懊悔多此一行。

回到校里，借大衣给他的同学跑上来问：

“怎样？什么时候做？答应了吗？”

敏慢吞吞地说：

“唔，唔，答是答应了——答应了，不过，唔，不过，爸说要过些时，过些时。”

“过些时，春天来了，年也过了。”

待同学走过之后，敏向床上一倒，他哭了。

有一天，大昌公司的裁缝来了。一个同学忙着拉人去替他选材料，敏也拉去了。

选好了材料，裁缝量着的时候，有人向敏说：

“敏，你也定做了吧。”

转头一看，却是那个借大衣给他的同学。敏摇摇头。

“做了怕什么，你爸不是答应了的吗？这料子很好。”

众人的眼睛都射向敏，敏真的窘了。裁缝也在肥脸上堆满了殷勤的笑说：

“先生，小店在贵校做的生意不少，价钱公道，式样时新，一切都随先生的意思。”

敏踌躇半晌。一阵狂热使他答道：

“好，我做！要最时新的样子！”

但随后躺在床上仔细思索的时候，敏懊悔自己的孟浪了。为什么答应了呢？回家给父亲一顿臭骂还是小事，这一笔款又向何处得到？父亲？店里的生意那样坏，负了许多债，连他的好一点的皮袍子都拿去当了，还有什么闲钱供自己用？母亲？老是那么一大顿一大顿伤心的话，又没有一个钱进去，私自积下的一些钱都被父亲用光了……

再一想，敏不觉痛责起自己来。老年人的苦处他是晓得的：

去年过年的时候，家里的人等着父亲回来，凄凄惨惨地围着火炉坐着，可是老不来，真叫人急坏了，过后来了，气急败坏地，脸色苍白说，是店开不下去了，他躲了一天的债。过了年，没法想，只得由母亲跑到朋友家里借了几千块钱，人家先说在这种时候哪来这多钱，母亲赔尽了小心，看尽了脸色，才在苛刻的条件之下借到了这一笔钱。后来她说：“我们回乡下去种田做农夫吧，这种生活过不下去了！”在这种困难的情形之下，自己为什么还要这般胡调？倒不如老老实实露出自己的真面目来的好！

迷迷糊糊地睡去了，怀着一个结论：等事情到头的时候再说吧。

过了几天，大衣送来了。

在敏的眼中，那是一件极精致的艺术品：笔挺的直线，精致的裁剪，最新的式样……

裁缝要走了，敏记起一件事。

“有话向你说。”敏轻声说，同裁缝走到人少的地方。

“我是讲关于钱的事；”回头看了看人，敏接下去说：“我的钱要慢一点付。”

裁缝的肥脸上堆满了笑，敏不敢看他。

“一切都随尊意，小店向来不问这些。”口里这么说，可又向敏笑了一笑。

裁缝走后，敏这才放心了。

星期末又来了。

敏打扮起来，在千百同学之中，这一天他是最美的一个。在教室里，张和王用妒忌的眼射向他，便是穿棉袍的一些人也用惊奇羡慕的眼看着他；在走道上，穿过人群的时候，许多人谈到他的大衣。后来在街上走，在电影院里，敏觉得许多视线的注射：长子的，矮子的，绅士们的，太太们的，以及漂亮的都市小姐们的。

敏骄傲，在今天他是一颗在无边黑暗中独自闪着的明星。

可是一踏进家门，父亲便问：

“又是一件大衣，为什么又向人借？”

摇摇头。

“不是是什么？”

半晌不语。

“难道是做的？”

无可奈何地点点头。

“好！”

一个字，只有一个字，挟着千万斤的大力。

“好！你好！”

父亲便气冲冲地朝门外跑。

“爸，”敏全身战栗起来，跑去拉住父亲。

“干嘛拉我？我活不下去了！我日夜做牛做马，几千块钱的重利债压在头上，而你还这么闹着，我还有什么可说？我何必说？好！你好！要是没有你们，我还会有这么一天？”

敏抽抽啼啼地哭起来了。

“哭什么！我早告诉过你，只能怪命不好，生在我们这种人家，因此也就不能学别人。别人有钱，我们却老实地没有钱！”

这当儿，一切骄傲，一切光荣都消失了，留下的是深深的懊悔，敏哭得更厉害。

他只得回了学校。到了校里，敏恳恳切切地写了一封信给父亲，说是已经做了也实在无法可想，只得请父亲设法筹一点钱……

日子只是在懊悔着急之中快快走过，离学期考试不到二个星期了。

一天晚上，敏在自习室里温课。校工走了进来，说是有人要会他。

谁？莫不是父亲带了钱来？敏一面走，一面想。

走进会客室，便立刻什么都明白了。坐着的是那个裁缝，可是没有笑。

“先生，”裁缝板着冷冰冰的脸说：“无事不敢扰动，现在有一件事要请先生帮帮忙。”

敏张着眼睛等他说话，牙齿咬着嘴唇。

“先生不是在小店做了一件大衣吗？那还是一个半月以前的事。现在快放假了，请费心把钱早点付给我们。”

敏可扯了一个谎。

“唉，早就想送来的，可是忘记了贵店的位置，家里人也一时找不着。实在对不起。”

“不记得小店的位置吗？”裁缝冷笑说：“张先生他们是晓得的，何不问他们？”

“好，好，过几天一定送上，请张先生他们引路。”

“过几天？多少？”

“一个星期吧。”敏便自己也不能担保这句话。

“好，费神快点。不然——”裁缝笑了笑：“放了假，我们还无处寻人呢。”

一个星期过去，敏虽是写了二封信给父亲，仍旧没有钱送来。心里担忧着裁缝来，裁缝可没有来；张却带话给他说：

“我才从大昌来的，他说你还未付钱，催你早点付。”

无所谓羞耻，无所谓难堪，敏的心早尝遍这些了。于是便毫无表情地点点头。

过后，敏又听见张王他们说到了他。

“你看他那么骄傲，实在连大衣钱都付不出呢。”

“外面倒漂亮，内面却是一个穷光蛋！”

“穷光蛋，空场面！”

“根本是一个穷小子！”

敏听了也并不动气，只是想：我真的是穷小子吗？便回想到从前的一个时候来——

高大的厅堂里灯火辉煌充满了客人的笑语，仆役们来回忙碌着，厨房里堆满了食品，四壁挂着火腿之类的腊品，父亲，母亲，带着真正快活的笑在客人之间周旋，自己穿着好看的衣服，骑着小车，常常被客人们夸奖称赞着，便是父亲同母亲也常说：

“得好好培植一下我们的敏啊，……”

啊啊，那是个快乐的时候！但是什么时候那种快乐，那种繁荣又重复回来呢？繁荣快乐的家，又为什么在三四年短短的光阴中破败到成了今天的样子呢？

一闪烁，往昔欢乐的影子飘过，敏的心立刻又掩上黯淡萧条的现实的灰色了。

钱始终没有拿来。在考期开始前的星期六，敏又只得回到家里去。

没有阳光，雨挟着雪子沙沙地打着地，风尖锐得有如小刀。敏不穿新做的大衣了，他老老实实地穿起棉袍来，同学们大惊异。

到了家。父亲不说什么，母亲叹着气。

“钱……”口简直张不开来。

父亲摇摇头，叹着气，从袋子里拿出一卷钞票，放在桌上。

“敏，”父亲的声音低低：“只有这么一次了吗？”

不知从何处来的悲哀，敏忽然哭了。

“别这样，孩子，”父亲的声音温和得像妇人：“我只有这一点力量呀。”

“爸，”敏抬起头：“以后我永远不了！”

“那么，敏，你还是好孩子。”

在听到这称誉的时候，敏又哭了起来。

“别哭了，把钱送去吧，省的别人说闲话。”

敏揩干眼泪，拿了钞票和雨伞，便朝门外走。

街上风很大，雨却止了。敏并不感到寒冷，他挺着胸走路。他忍受

了一切侮辱，接纳了一切灾难，从今以后，更将勇敢地面对着这艰苦的人生了。

走进大昌公司的门，裁缝的脸又是堆满了笑的。

“请坐，请坐，吃了饭？天气冷起来了，……”

敏把钞票递了过去。

“这里是六十五元，请你点一点数。”

裁缝数了数，又陪笑说：

“不错，不错。”

“过了这许多天，对不住得很。”

敏说了就向门外走。

雨又下了起来。张开伞，在静寂的街上走着。忽然他感到胜利。大的雨点打在伞上，发出轻声，他昂然抬头，在清凉的大气里深深地呼吸了一口。

一个念头在心上飘过，他站住。

“什么时候，往昔的欢乐与繁荣会重复回来呢？”

千万人问着这问题，千万人等候着答案，可是这问题，便是无所不能的上帝也是不能答复的。

(1) 发表于《中学生》1934年第49期，署笔名“竹衍”。——编者注

(2) 原文如此，疑为“一”字。——编者注

升学以前(1)

从学校回来的晚上，白发的老父就对敏说：

“高中毕业了也就算了吧，像我们这种人家，是不能希望什么镀金镀银的学位的。还是直戴了当去寻事做好，一来，助助我，也替这一大群弟妹想想；二来，与其作缥缈缈的什么将来的大指望，在这种年头，倒不如一个四五十元钱的位置来得着实些。”

“无论如何，也得看看家里的苦境况。”

说着的是坐在一壁低头补衣服的母亲，这时候，她把老光眼镜取了下来，看着敏，等他的回答。父亲开始背着手在室内踱起来，映着灯光，老年人微微驼背的影子在堆满了灰尘的壁上来回地动着。

敏不禁嘘了一口气。家境是这么黯淡，这么不同于才离开的学校。在学校里，天是那么青青，那么高，广场上草又那样茂盛，傍晚时在草上打滚，捉弄同学，或是一个人默默地看变幻多态的白云，或是顶着一天灿烂的星斗在夜的黑暗中走，从风里嗅青草的气息：全是自由自在的事。那里有的是同学们互相推许互相表白的壮语和有趣的戏谑，温暖的阳光下踢几脚球，流一身大汗，活泼的身子里，心也那么豪情胜概地活跃起来了。仅仅只一天，世界竟变得如此窄小，阴暗，不是老年人的诉苦，便是流鼻涕的弟妹们的吵闹哭啼，空气是这么一种不快意的了。

然而敏是有志气的，他不因这一些不快意摇动他的决意一丝一毫。从高中三年级的下学期起，他就下定决心，非要升学不可！父亲是被他商人的身份决定了一生的，虽然有过好时候，但是经济恐慌变作世界的

洪流时，好时候便如昙华似的消逝，到老来，只落得一身重担，在喘息里过着穷困和不安定的日子。他不能再蹈覆辙，他得寻一条新的路！如果说是毕了业就寻事做，在小小的位置上平淡地过活，到什么时候才能伸头呢？他自己，像一切称赞夸奖他的人所说，是不能如此平淡地过去的，敏是老早就有着不小的怀抱和未来世界的畅适的梦的了。

所以当父母说着这样的话时，敏老是沉默着。

父亲踱了一会，就转身来问：

“敏，说呀，你怎么样？”

“我，我还想升学的。”

这一说，母亲就戴起眼镜又去缝她的衣服，父亲则搔搔头发，要说什么又停住了。

“读大学也并不贵，”敏说下去，“我自然知道家里的境况，明白爸和妈的苦心不过为自己的将来着想，我觉得进大学到底对我有益得多。先生们，同学们全希望我升学，我的成绩本来还不坏。况且国立大学一年三百块钱就够了，不同我中学的用费差不多吗？也许我还可以设法请求一点奖学金的。四年是很快的，中学六年，也一下就过去了。”

两个老人听了话全不作声，父亲又在室里踱起来。忽然像想着什么了，他停步问敏：

“大学出来，你就包得定准有好事？这两天报上大学生的职业问题不得闹得很起劲吗？”

“失业或者就业，那也是看个人自己的作为如何的，并不能一概而

论。”

“可是三百块钱在现在也是很难筹的数目。”

这一下，敏却不能说什么了，历次上学前几天母亲东跑西走去借钱的情形他是记得清清楚楚的。

“人这么大了，还不知道银钱得来的艰难！”

等父亲愤愤地说完，母亲就加上一句：

“况且这种年头东乱西乱，一个人单身出门，家里人多少挂念。”

“况且钱还没有！”

听了这些话，敏烦躁起来，为什么都是令人丧气的！他也在室里踱起来，但只一刻，他就回到他的小房里去。

躺在床上，眼睛望着帐顶只是想！

“这只是第一夜呵，而第一夜就是这么的！”

接着以后敏在家里成天沉默着，板着长长的脸。母亲是不多对他说什么的，因为她知道自己一有什么话，敏准是来一套大道理。父亲呢，照例每晚喝一点酒，在微有酒意的时候用低沉的声音骂着这个炎凉的世态：某人常来上门的近来不来了，仆人不大听话了，某一些人在装着笑脸敷衍他，却又在背地里害他，在营业上同他竞争……敏听了只觉得琐碎得很，但是又觉得可怜得很：连声音都不放大一点，深于世故的老人是那样懦弱，他不敢得罪任何人。

因为敏的坚持，父亲近来不常谈到他升学或者就业的事。

父子俩除了照例的称呼，成天不说一句话。敏觉得这空气束缚了他，令他感到不安，好像那里面包含有生疏和敌意的成分。有时，父亲开口了，不是指一段报上大学生失业偷东西的新闻给他看，便是说他今天在街上遇见一个穿破西装的失业的法国留学生。接着就往往来了结论：

“可见读书是没有什么大用的，这年头变化正多，还不如寻着一个小事来得安稳。我的意思是这样。”

敏的辩护方法仍然是几句老话：事情全在个人的作为，有能力有勇气的上前了，退下来的总是那批不十分行的人。

“那么，学费从哪里来呢？三百块钱虽是一笔小数目，我却是拿不出的。”

“读了六年中学也就供给了，还不是要三百块钱一年？”

“别做梦啦，张开眼看看市面吧。现在还能比从前！”

当敏一个人平心静气地思索着这些问题时，他不觉恨起自己的智慧来。智慧曾经教他认识这个当前的时代，使他有能够辨别是非的能力，可是，同时也给他以烦恼。如果照这地方的习气，初中毕了业就到什么银行商店里去当练习生，蠢蠢地生活下云，养得白肥白胖，对于自己，对于这衰败中的家，岂不更好，然而他的智慧不叫他这么做。于是，就在人声笑语的热闹场所，他也忽然会看到烦恼，而悄悄地退出来了。

不过他所能够聊以安慰自己的就只一点，那就是他的升学倒并不像同学们一样，是为要博得一个什么头衔来欺骗人，或者想到外国去留一趟学回来，赚一个大数目的薪水，把自己的地位看得高高。那些都是属

于过去时代的事。他是想以更深的学习来充实自己，使自己的头脑更加清楚，自己的体魄更加强壮，以应付将来的世界。

但是，谁能了解他，谁能不笑他是呆子呢？

出校以来，敏真是无日不在烦闷着。偶然也有开怀的时候，那只有当他能够遇见同学的一刻。

有一天，同学到家来寻他。那是同他最好的林。

“敏，我报了名，考××。你呢？”

“还没有决定。”

“什么，还没决定！×大明天报名截止，×大后天截止。”

敏摇摇头：

“我还没有决定考×大呢还是北方的×大。”

“我赞成你考×大，许多同学都去考的。”

“也好，但是考×大很难呢。”

“既然考，今天就去报名，我陪你去！”

“今天？”敏踌躇起来。

“别这么一点决断力也没有！”

一丝旧日的热气在敏的身里鼓起，他跳起来，拿了仅有的三块几角钱和文凭就向外走。

医生在他的体格检验书上OK了，签了字。他又填了志愿书，缴了钱。等待一切手续完毕的时候，敏觉得轻松起来。

临走的时候，他问招考处的办事员：

“有多少人考？”

“到昨天止，光在这儿报名的，就有一千多啦。各处合起来，一定在三千以上。”

“取多少呢？”

“最多也不过四百吧，其中还包括着转学生。”

敏简直就吓了一跳，十个取一个，况且×大又是有名的难！

回到家里，正想拿起书来预备一下，父亲在前面喊着他了。

“怎么样，”父亲大着声气说：“你问也不问的就报了×大的名！”

敏死命地哼了一声，板着脸。

“我的话你就一句都不听，像我们这种人家，把你培植到高中毕了业也算是够了，真是一点也没有亏待你。你全不替爹娘想想，也不看看这一大群弟妹！”

敏不做声，他咬着牙。室中是死样的沉默。

“好！我也不用多说什么了，我也活不了几年的。”

回到房里，敏只是觉得头昏。他看见过人家的父亲笑嘻嘻地鼓励儿

子去报名，而他，又有谁来鼓励他去努力考上这所最难考的大学？要不是因为他自己向上意志的坚决，在这样黯淡的环境里，真是连心也会黯淡起来了的。

但是一想到前面仅有一条路，他横了心：只有努力！

把几本旧书拿了出来，一个人躲在闷气的小房里流着汗温习。为了应付考试，他得把每一句话、每一符号都灌进自己的脑子。而所考的科目又这么多，从国文一直到军事讲话。

母亲走进来了。

“敏，”她说：“不要坐在房里，到天井里去乘凉。”

他眼睛看着书，摇摇头。

“大热天气，真是何苦！”

“还有五天就考，不预备不行了。”

“但是，何必去考呢？”

母亲的态度显然与父亲不同。她只是小着声音说话，偶然轻微地叹一口气。但是那种小声的话和轻微的叹息对于敏却比父亲的大声并且气愤的话来得有力。他是那样地被母亲的叹声所打动，每一回看到她的衰老和瘦削时敏总忍不住难过起来；有时甚至于想：不去进大学了吧，为了安慰母亲的心。

敏是记得清清楚楚的，四五年前，当豪华还在的时候，母亲是一个快乐并且美丽的妇人。可是一等穷困的黑影掩上了这屋子，她就像老了

十岁似的憔悴起来了，并且消瘦得厉害。父亲是一点也不体谅她的，外面受了气回来，就在她身上发泄，虽是她不但把自己私下积下的钱，并且还把从朋友那里借来的钱，都投入了他的营业。她可一点也不埋怨，抑着自己的烦闷打起精神来安慰丈夫，抚育儿女，这其间，她就辛苦着了。

等敏叹了一口气再看时，母亲已经出去了。门口传来父亲的声音：

“让他去！让他去！他全不替我们着想！”

日子拖着沉重的脚步慢慢过去，在恶劣的心绪下预备着功课，敏觉得对于当前的考试，他真是一点把握也没有。考前的第一天，他格外不安，家坐不住，只有出门去。

走不几步路，他便遇见了林。

“正好，正好，”林说：“我正想来找你。”

“有什么事吗？”

“昨天我在路上遇着你父亲，他老人家喊着我，同我说了一些话，关于你升学的事。”

敏默然了，但终于鼓起勇气问：

“怎么说的？”

“他说他不愿你升学，要我们劝劝你。”

敏一点兴致也没有了，本来他是预备同林大谈一顿的。这时候，他看看同学的脸，搔搔头发，一句话也说不出。

两人沿着人行道走。

敏终于偏激地喊出来了：

“不，我是要进大学的，除非我考不上！”

林看着敏的红红的脸，不安的态度，知道他是深深激动着。只得安慰他：

“我当然赞成你去，你的成绩是那样好。不过当着你父亲的面，我们不好说什么，怕他对我说那些话的意思还是怪着我们引诱你去考呢。我想你当然还是去考，考了去不去，再决定吧。”

“明天一早你等着我，一准来！”

敏的口里虽是这么倔强地说着，心里却在想父亲不知对他说了些什么丢脸的话。

后来两人分别了，说了一些关于考试的话。

敏走了几步，一个念头突然浮上心来，他立刻回头——

“林！”

林停住，回过头来：“什么？”

敏跑上去，气喘喘地说：

“可别把我爸对你说的话告诉人，千万不！”

没等林回答，他便快快地转过身，回到自己家来。

索性不想看什么书了，把应考的文具仪器整理一下，自来水笔的管子里上了墨水。然后草草吃了晚饭，便一个人跑到凉台上铺条席子躺下了。

黄昏的天是够美丽的，远远的塔顶上还绕着一朵二朵彩云：金黄色的，紫红色的。但天上的蓝色逐渐加深下来，风也吹得更加凉爽了。星星明灭地闪烁起来，缀在深蓝的天海上，像一个个小岛上的灯火；又像千目人的一只只眼，聪明乖巧地注视着尘世……敏安然入睡了。

一醒来，天还是一样蓝，星子少了许多。邻家的钟敲了四下。他再闭一会目。不一会，街上大板车走过的声音传过来了，他就起来。悄悄地走进屋子拿脸盆打冷水洗了脸，穿了衣服，拿一本书坐在凉台上看了一会儿。

当他走出大门的时候，初升的朝阳照在他的脸上。街上没有多的人，空气很新鲜。他忽然觉得兴奋起来，这是走上大路的第一步！

他的步伐那样大而整齐，胸脯挺得高高，精神又那样饱满，过路人全以惊羡的眼光看他。走到林的处所了，林已经在门口等着。看见敏时他惊讶着说：

“呀，竟是勇士赴敌一般的神气！”

在朋友的赞美之下，敏不说什么，只牵住林的手，一同走去。

那一天，×大的试卷被敏的笔一一写满，他不觉得什么难。老是先交卷。监场的同考场的学生都注意着他。吃饭的时候，他看着有人指点着自己说：

“是他呀，是他呀。”

第二天，一样地精神，一样地引起人家的注意。

这个考试，××大学的以难出名的入学试，在敏他是一个“成功”。像打网球没有遇着对手一样，六——〇，一个光盘。

最后，考完了数学，同学们嚷着：

“十问只做了五问啦，还错了二问！”

“我还只做了四问呢。”

“不行，太难，太难。”

“有些东西简直就没看到过。”

“未见得老李做得出。”

“老李教书不行，自己肚子里更不好！”

“所以我们吃了亏。”

“完了，完了，准不取了。”

敏出现在他们之间的时候，大家围着问：

“做了几问？”

“十问。”敏答，用天神一样镇定的姿态。

“到底还是他！”

“他准取了。”

“准取了。”

“预备东下吧。”

在纷纷的赞誉当中，敏感到满足。他似乎已经长长地舒了一口气。像星一样地闪耀着，今天他有着那样的光辉。一种新的生机在他的身子里成长，他觉得黄金时代又重复来到了。

猛一回头，他似乎看到父母的脸了，黯淡的影子压迫着他，他突然感到一阵酸楚。

---

(1) 发表于《中学生》1935年第58期，署笔名“竹衍”。——编者注

病的友人[(1)]

有朋友渡江来，递给我一封信，说：

“他时常想着你呢。”

我打开信先看署名，不觉一惊：竟是被遗忘的他寄来的！一个苍白、两颊上有着非常娇艳的红晕的脸儿便清清楚楚地显在眼前，那一对有时迟钝有时亮得怕人的眼睛也像在向我注视着了。

说起来，又是回忆的事了。那是我初进中学的一年。进校的头几天，我陌生生地坐在教室的一角里，用羞怯的眼看着几个老学生在讲台上手挥脚跳地玩，有时候说句话逗弄我们新学生，有时候他们互相嘲笑打骂着。不过一到结尾他们总把话转到一个姓李的身上，不是说他顶没用，便是用一种可笑的孱弱的样子学着他的走路。于是就有一个矮小瘦弱的学生强笑着跑上去捉他们；他们便仍旧学着走，让那人气喘喘地追，直到全教室中的人都笑起来。笑声中会有人说：

“小李，小李，你追什么咧，追一万年也追不到的。”

在这种场合，小李就会喘着气回过头来狠狠地说句：“要你管！”便咕噜着一些话回到他的座位去，独自气愤着，不再计较别人的话了。

那时候，我只觉得小李这个人可笑，连跑都跑不动的！所以当我渐渐熟识了一些人的时候，我也变成逗弄他的一个了，他追过我，骂过我，我扮鬼脸给他和众人看惹起众人的大笑。最后，他索性不理我了。

小李的家里没有多的钱，这我们可以从他的举止上看出来。每逢什

么假日，我们之中，常有人提议开茶话会，大家凑钱买东西吃，这种事情，赞成者常为人数的百分之九十九，不赞成的百分之一，就是小李。他一立起来说，总是说没有开这种会的必要，兴高采烈的大众便发着“嘘嘘”的声音禁止他再说；但他必定要说下去，虽然他是那样吃力并且他的声音那样小。不然，他就退出会场。这种举动常常引起大家的不满，说他捣乱；因此他就更加孤独了。

夏季来时，学校里例有一度的体育成绩测验，人人要跑百米，跳高，跳远，掷铁球。小李也得玩。但这一来，他的话柄便越多了。譬如说，他跑百米要费十九秒，跳远不过三四尺，跳高连最先一次的高度也跳不过去，这些事，以后便都成为人家嘲弄他的材料。直到后来一学期，医生不要他运动了，他才不再玩这些，却在我们打球或跑跳之际，一个人露着胸部躺在草地上让太阳迎面晒着。

岁月流得很快，我们都在初中毕业了。

那是高中一年级第二学期开始的时候，校医在检验了小李的身体之后摇了摇头，说他应该休息一年。他苦笑着听医生说，一声也不响。校医在他的体格表上填了TB二个字。不一会，这消息便传遍全校了。

过几天，小李的父母来见校长。父亲是一个老商人，驼着背；母亲呢，眼白里布满了红丝，眼皮老像睁不开似的。他们说儿子的病不过是一种感冒，完全不要紧的；说辛辛苦苦地把儿子培植到这么大实在不容易，一旦不要他读书就比如绝了他们的希望……小李也被唤到校长室去了，母亲抚着他的头，眼泪汪汪的；他呢，像思索得了什么似的忽然苦笑起来。

白发的校长踌躇起来。他背着手，皱起眉头，在室中来回踱着方

步。

但是围在校长室门外的我们却纷纷议论起来了。有人说，为了大家的健康，小李应该休学；有人说，就是为小李个人着想，也以上山休养为宜。谁都读过一二本生物学，谁都知道：在这美丽幸福的园子里面，不容许有一个结核病菌的存在！

校长开口了，轻轻地说了一句什么话。两夫妇退了出来，我们全看得出那是一对怎样懊丧的脸。倒是小李，好像大风暴已经过去似的，在他的面上现出异常平淡的神气，并且还不屑地看了我们一眼。

接着就有人发起欢送他了。全然是好玩。大家凑了一些钱，买了一些食品，没有事一样地笑乐着，只有做主席的某君说了几句送别的话。后来小李向校门走去了，大家又好玩似的唱起才学会的《别歌》来。

小李叫了一乘车子，坐了上去，向我们招招手，车子就走了。我们站在校门口看他。车子沿着攀满了紫藤绿叶的围墙一直走，小李忽然回过头来，瞧瞧我们，又瞧瞧学校的钟塔，终于没在苍茫的暮色里了。我觉得他的眼睛里闪烁着异样的光彩，一直到最后。

回进来时，我们之中，有人说到他了，“他有点恋恋不舍呢。”大家都忽然沉默起来。风吹来一阵低沉的四弦琴声音，谁在拉着一支熟识的曲子。和着我们的脚步声，在沉寂之中，那琴声听来竟像是呜咽了。

是的，当小李默默地去了的时候，我们想到他的音容笑貌和今后他的病的生涯，不免感到寂寞和难过。但那不过是一时的。不久，我们便像平常一样地谈笑快乐，并且不再想到他了。

过若干日，小李的妹妹来校，替他拿回所有的书籍同物品。她是同

小李一样地孱弱，苍白的脸紧板着，没一丝笑容。一进来就做她的事，好像旁边没有人似的，她全然不看我们。

但终于有人问了：

“李××好些吗？”

头只抬了一秒钟便又立刻低下，不耐烦地并且答非所问地说：

“他在医院里。”

“这种病，唉，”同学说：“为什么不上牯岭呢？”

“你们说为什么不！”大声地愤怒地嚷着，这姑娘抬起头来，脸上因愤怒而涨得红红，眼睛直直地看着我们。

“哼，上牯岭！医院都不知道住得几天！”

她就脚步重重地拿了东西向外走，用手把门死力一带，门砰地关上了，遗留着一屋子的惊愕和静寂。

这大概是最后的一次消息了，以后虽仍得着零星的消息，如他的胸部上了石膏，只能成天躺在床上……之类，但我们后来都毕了业便再没有人想到他了。

所以当这么一封信摊开在我手中的时候，我的惊愕是可想而知的。那上面草草写的是——

××兄：

病院里寂寞如死地，又回到家里来了。离开你们多少年了？光

阴过得真快呵。你们一定进了大学吧？

我常常想找人谈，可是难得。那天坐车往医院经过街上时，遇见××，喊他，不应。唉，他不会不认识我的。

写几句话给我，我相信你不会像他的。

李××

我该怎么办呢？回信是那样地难于措词。但我到底写了，我说——

……生病人总不可心焦，要有一种痊愈的自信才好。你不记得我们读过的司蒂文生的诗吗？司蒂文生不也害着病，但他却始终不失一片奋进之心，故能快乐地了结一生……

信写完了，我舒了一口气，并且把它寄了。但是我忽然觉得错了。为什么要引那个死于肺结核的司蒂文生呢？更为什么写上“了结一生”的字样呢？

我站住，为不幸的友人祈祷：上帝祝福他吧！但在我的脑里终于浮起了他的惨白的脸和那脸后浓黑的阴影——我们是那样地不明白他的痛苦与寂寞，而这个热闹的人世，又同他隔得那样远……

---

(1) 发表于《中学生》1935年第60期，署笔名“竹衍”。——编者注

放假之前(1)

“老妈子！老妈子！”

科员李大成先生一早起来，看见闹钟的短针已指九点与十点之间，不觉着了慌，便大声地喊人来打洗脸水。

老妈子应了一声，从厨房里慌慌张张跑来。大成先生直是使劲催，老妈子几乎把一盆水都泼了。正在洗脸的当儿，太太从菜场里回来了，一进门，就诧异着说：

“怎么到这会儿才起来？看你睡的熟，特意不要老妈子跟我上菜场去，以为你不久就会起来的。”

大成先生满脸肥皂泡。听见太太这么说却仍旧洗他的脸。心里想：鬼才愿意起晏呢，鬼才愿意受那尖脸科长的气呢！

太太把闹钟一看：

“这么晏了，我的天！快收拾吧，九点四十分了。”

这一次大成先生抬起了头，瞪了太太一眼死力地吐了一口痰。却没有像平常一样地骂人，因为今天是初一。

出了门，老鸦在头上哇哇地叫。大成先生不是迷信的人，他自己曾向人说过；但今天不同，今天是初一并且又是早晨，老鸦太可厌了，他吐了一口涎水，吐的时候，做着很响很响的声音——呸！妈的，昨天迟到，今天又迟到，尖脸科长又该望着自己的空位子在皱眉。他或者正在

房里踱来踱去，向同事们讲自己的坏话。

可不是走了晦气运？这些时简直没开过笑脸。前不几天，阿三病得很厉害，前天好了，可就黄瘦得可怜；再前些时，太太也病了几天。两件事都逼他心痛地用了许多钱，银行里仅有的一百元储蓄提得只存了一半；而比用钱更不幸的，是请了二天假！昨天小钱已经隐约地告诉他，科长在看到请假单时皱了半天眉才盖章，还说什么十天之内连请二次假，有点太那个了。

等到大成先生觉得自己不该多想时，他的身子已经在××税局的门口了。

进去时，门房探头向他瞧了一下，脸上笑着。不妙，大成先生想，其中一定有文章。科长问过他自己的住址了？命他唤一个人到自己家里去召自己了？这么想时，在签到簿上签名，手就不免有点歪，因之写出来的字远不及平常有力。平常他签的字，小钱竟引作范本，预备照样模仿呢，可是今天——

心跳得厉害。一来走快了，二来今天着实有点慌。门在前面洞开着，他听得见里面打字机的声音，人的谈话声以及那熟悉的尖脸科长的咳嗽声。

一脚跨进去几乎要发晕。各色各样的景象似乎一哄似的全呈现在眼前。大成先生呼一口气，镇定下来。这才看清有几双眼朝自己看着。但有的眼马上移到案头上去了，只剩下一双眼，那眼里含着一种笑，同他打着亲热的招呼。是小钱。

他微微点下头，算是对室内众人的招呼，但眼睛却是偷看着科长的。科长靠在椅子上看公文，口里一声一声单调地咳着。

几乎是蹑足一样，他轻轻走到科长面前。

“科长，”他轻声说：“家里有点事，来迟了一点。”

科长抬头看了他一下，两只眼珠骨落落只是转。可没说什么。静默中大成先生望着对方。因为隔的近，那张脸更加显得尖了，并且还长得可怕。最后，科长鬼意地（至少大成先生如此想）笑了，仍旧没说什么。

哑谜就做哑谜，到了杀场也只有安心。大成先生回到自己位上。

小钱过来了。那青年的脸上红红的，显得是那一类不知道什么是忧虑，白天里起劲地做事，起劲地玩笑，到夜来一上床就倒头睡去的人，大成先生有点羡慕他。

“明天放假不？”

大成先生看日历，这才给提起了。明天是一个什么纪念日，规定放假的。

“放的，放的，去年放了的。”

“那好，我可以有一天休息了。”

大成先生偷着看见科长在皱眉，似乎对于这里的说话，不大高兴。于是他把桌上的文件整理了一下，一件件看过去，以为小钱会回到自己位上去的——小钱人是好人，可就同一切心直的好人一样，藏不住话，并且爱发问。

可是不，小钱没走，还说：

“日日夜夜都没空的时候，人又不是铁打的，真有点受不住了。”

大成先生搔搔头发，并且还磨起墨来。

等小钱走开时，他倒有点歉然了。为什么要这么冷漠地对待他呢？只有无可奈何地摇了摇头。

第一件公事是稽查员的签呈，说是捉着一个不用印花的小贩，应该如何处罚。

提起笔，他写——

查该……拟请

写了拟请二字，下文却费一番踌躇。他停抬头。

思索了一会，他摇了摇头，写下——

……拟请依照惯例，科以罚金。

为什么要科罚款，大成先生有一百个理由。从公事上说，那小贩偷税，就影响国家税收；而税收在目前就是军国大事的经济来源，不得短少一分一厘的。从私事上讲，那么，每到月底，谁不眼巴巴地看着出纳员，等待分得自己名下的几元赏金，赏金可不就是从罚款中按成提出来的吗？据他以往的经验每次总不到十元，有时竟少到只有几角，真是不痛快；于是便盼望下次多捉几个私犯，多罚几个钱了。

把那件公事放在一边，大成先生又偷看科长的神气。科长不在位上了。他知道是被局长召去商量事情的，又得许多时候才会回来，于是放下笔，抽起烟来。同事们也都停了工作而在闲谈着，那二位局长的亲戚

还喜笑颜开地正在谈坤伶同舞女。唯有小钱一个人，正倾注着全神在画表格。

大成先生咳嗽了一声：

“密司脱钱，”他说：“很忙吗？”

那青年应声抬头，站起来走到他的桌旁。

“不忙，不忙。可是这两天我真忙够了。”

大成先生只哦了一声。

“我晚上都来呢！”

“怎么晚上也来？”

“对啦，不痛快就在这儿。昨天他说，部里有令来催我们的报表同计算书，会计科的人员已经加做夜工了，我们文牍科势必也要下力些，所以要我每隔一天，晚上到局里来清理所谓积案。”

“可是我没听见这话。”

“岂但没向您说，就是密司脱黄，密司脱邓也都没说，好像我一个人做错了事似的！”

小钱很不平，他的脸红着，说完了，还孩子似的堵着嘴。

大成先生却想：自然啰，只怪你年纪青，不知道他同黄邓二人的关系；他们两个就是公事压满了一桌，一件都不办，也是没有人管的。

“其实呢，”小钱又说：“谁有眼睛，就该知道谁没偷懒。”

“的确是毫无理由的，”大成先生轻轻说，算是给与小钱的同情：“这些时天气又热，晚上来确实不能受。”

“对啦，毫无理由，”小钱沉着脸说：“昨晚我几乎病了。我真有点不想干，咱们考进来的，又不是钻了谁的门路的。”

大成先生这时是向邓黄两个偷瞧着。幸亏他们二人关于坤伶同舞女的谈话还未中止，并且还互相戏谑起来了，他才放心，便劝小钱说：

“忍耐忍耐吧，这样子不会长久的，以后的希望正大着呢。”

忍耐倒确是他的诚恳的劝告。小钱还年青，不曾尝过他从前那种困苦无聊、处处受人白眼的日子。至于希望一层，只有他自己才知道真是梦话。在政界里混了十多年了，开首也同小钱一样地努力，要有希望，他还会天天恐慌于这60块钱的科员位置的不长久吗？

但是对于前几天还向他说着上升的希望的小钱，用冷酷的现实去刺破那颗年青的心里的梦幻之泡，那真是太残忍的事。

“我知道你的，我知道你的。但为了日后，唉，日后你老哥希望大着呢，你老哥不比我们这种腐朽的人，现在总得忍耐啰，总得忍耐啰。”

小钱摇摇头，说：

“未进来的时候不知这儿多么好，却不知竟是这样的。”

这一回，大成先生也跟着叹了气。他想到有一个时候，自己也有着

小钱身上的一切可爱之处，怀着洁洁白白的一颗心走进那道社会的大门。可是在随着来的无情的岁月里，先是感到美梦之如肥皂泡，一刺就破，到后来变得沉默并且忍耐，梦是一个也没有了，只是漠然地过着日子。34岁的人，就已经异样地衰老了。

但这些都不是今日该想的事。现在的大成先生只觉得日子平平地压在他身上，所盼望的，不过是老婆儿子少生几场病而已。况且，今天自己还迟到了呢。

想起迟到，他便把头靠近小钱低声问：

“他说过什么没有？”

“什么事？”

“今天早上，对于我。”

“呵，没说什么，他怕您今天又要请假咧。”

“家里的事，”大成先生遗憾似的叹了一声：“直是没办法，孩子太多病了。”

“不过他说，办公事的人随什么都该有一定的章则可以依照，对于请假，以后也要有规则出来了。大概是一月之中请过了多少日子就得扣薪。”

“扣薪，”大成先生老大就吓了一跳：“怎么扣法？”

“他没说，二三天是没关系的。”

大成先生翻翻案头日历，今天是二十六。这一个月之中已经请了四

天假，还有五天，阿三同太太该不会闹什么撇扭了吧？这个月也许可以无事，下个月，下下个月，以后的每一个月，可就有点保不住。在都市里住家60块钱真是不够用的，何况其中还扣去了六角钱的所得捐；要是再按天扣2元的扣掉一些，那么，连金鼠牌的香烟都不用抽了。

抬起头来，小钱已经回到他的位上去了，面前站着那个又黑又长的稽查员。

“天气热，李先生。”稽查员招呼他，笑着，露出金牙齿。

“又抓了什么案吗？”

“是的，报告来了上面还没批。”

“是那一个小贩的事吗？在我这儿，正在办。”

“那好。李先生您说，应当怎么办？”

“罚款啰，同平常一样的。”

“对啦！”稽查员把袖子一卷，伸手做了一个姿势，黑黑的脸上满是油彩：“应当罚款，您的意思就同我的一样，这批混蛋是放松不得的，况且——况且，您知道的，您知道的。哈哈！”

哈哈笑着时，稽查员的眼睛便亮亮地非常有神，不过况且的下文却没说出来。

但大成先生懂得，他也陪着笑了。

“王稽查，上个月分了多少？”

“不多，不多，60块钱，比从前大不相同了。唉，事情真不好办。”

王稽查随手拿一把椅子，在大成先生对面坐下，像说体己话似的，声音低低地说：

“我说给您听，如今事情才真有点难办咧。走私的厉害得很。哪里是捉来的，都是我们左一顿酒右一餐饭，化了许多钱骗来的。可是人家不是脓包，一个上了当，二个岂肯上门，没法，只有出钱买线。这几个月老是贴本，又得罪了朋友，过街像老鼠似的遮遮掩掩。”

大成先生一边听，一边想：真不如去做稽查员呢，一个月正当的外快就捞这么多！

“我们办公事又认真，”王稽查接着说：“好几次人家塞钱，一个大子儿都不收。那一次上××去查案，人家先是说好话，后来把一卷钞票向我怀里送，说是小意思小意思，我一看都是五块的，花花绿绿的这么一大卷，这么一大卷——”

说着“这么一卷”，王稽查伸出他的布满青筋、全是结实的肌肉的大手，用二个粗粗的指头比着做样子。怕大成先生不相信，他还赌着咒：

“婊子养的说假话！婊子养的说假话！”

“这么一大卷？”大成先生觉得这倒是很有趣的，他出神地看着对方的黑脸。

“对啦，就是这么一大卷！但您猜我怎么着，一碰也没碰。”

说到这儿，王稽查似乎有点感慨了。他向科长的桌努努嘴，头更挨近大成先生，声音更低地说：

“他可是够恶的，总以为我们肥死了。其实呢，我才知道他呢，那一副兔子脸就藏着坏意，哼，他呀，我才知道他的花样呢！他——”

可是，他回来了。气愤着的王稽查立刻站起，堆着满脸的笑，老远就是一鞠躬。并且还走过去低低地说话了，遗下这儿大成先生一个人又拿起公事来看。

但他心里忐忑得很。请假都要扣薪了，以后连病都不要害了吧。自己是，死都能够挣着来的；就怕是女人同小孩！一有什么事，女人家真连一点办法都没有，连医院都不知怎么去的。他妈的，这样的世界，又遇着这样的女人！

“李先生，看！”

他回头，又是小钱。那青年笑着，拿着一本簿子。

“看。”小钱边说边来，把簿子放在他桌上。

大成先生一瞧，是通谕簿，说是明天放假。

“看见了没？明天放假呢。”

“是的，我不告诉过你，明天是要放假的吗？”

“好了，好了，”小钱笑得只是摇摆：“明天上山去，李先生，您去吗？”

大成先生可以看出这年青人的喜悦神气，他的眼睛里闪耀着一种光彩，走路同说话都起劲多了。但对于他自己，放假并没有什么。在那种假日里，他不是被科长唤到家里去凑脚，同他的客人打牌，便是陪着孩

子同太太赶什么似的跑戏院，只有多用几块钱的份儿；至于休息，那么，他只有更加困倦。在他，人生是一个不断的忙碌，永无休息。

但为了不扫小钱的兴，他问他山上有什么玩的。实在小钱这大孩子在许多地方显得诚挚与天真，人格上放着美丽的光。因为这些美丽之处，大成先生一方面感到自己的衰老，一方面觉得自己对他的感情有些异样。他可以说是爱了他，像一个哥哥爱他的弟弟。

“啊，山上才好玩呢，上星期我还同几个朋友在那里举行过一次野餐的。您只要想想那里的树，又多又绿，空气该多么新鲜。山那边还有湖，水清得见底，到那湖里去划船，又该多好。”

“要是没有事，我就陪你去吧。”

“对！人总不要常呆在都市里，应该到自然中去。您看我们这办公室里，空气该多坏；而我们成天，我并且还成夜，在这儿忙碌着，要没一个休息的时候，要不到有树有水的地方去散散心，我们的身体同精神能不一天一天坏下去吗？”

小钱回到他位上去了，口里还说着：

“一定要去的呀，八点钟动身。”

大成先生嗯嗯地应着。但他立刻觉得房中的情形有点异样，所有的眼睛全瞧着他们二人，老邓的，老黄的，还有，科长的！

于是他立即提起笔来批公事，眼睛可始终没离开科长的身边。科长像在思索什么了，过半天，笑了一笑；又思索了一会，把笔用力向桌上一搁，像平常一样地在房中来回踱起来了。照例有什么话要骂人之前，他才这样踱。大成先生等待着，准备忍受那最恶最难堪的骂。

房中是异样地静，除了科长的脚步声，便只有时钟摆动的声音了。

科长咳嗽了。——暴风雨的预兆！

大成先生捏紧手心，等待发作。一枝笔停在手中不动。

可是没，科长只咳了一声，没说什么最后，他并且像想到什么似的忽然走出房门，到那边局长室里去了。

大成先生暗舒一口气。

科长一直没回房。一个公役来了，拿一张纸给大成先生瞧——

查近来本局局务紧张，皆因平时积压太多之故。为求增加效率起见，以后每逢假日，会计文牍二科应各指定员司轮流值日，以清积务，而利进行。又据文牍科科长面陈：二十七日放假，拟派科员李大成钱××二员值日，等情前来。应即如拟。科员李大成钱××着于明日照常来局办公，为要！

局长××××八，二十六。

大成先生看了之后，只哦了一声。这自然是出乎意外的，但却比意料中的好：明天是一个钱都不用送了。于是便在纸的右下角签了一个名。

但在小钱，刚才还快快活活地计划着到山上去玩的小钱，他将怎样呢？大成先生不敢想，他偷偷看着。

小钱才一看，脸上就变了色。大成先生看得出那年青人的眼中充满着怎样失望、怎样怨恨的光！他的牙齿咬着嘴唇，身子站了起来，手捏

着拳头。

“他妈的！”小钱狠命拍一下桌子。这是他第一次骂人。那公役吓得一怔。

全房间的人都瞧着他，黄同邓也出奇地注意着他。他半晌没说话，眼睛定在一处，像在思索什么。

最后，像是大梦初醒的样子。小钱说：

“不干啦，明天就辞职！”

一边把那张手令推给公役，一边他就收拾东西。

于是房中的各人都动乱起来，大家争着来看这手令。有人笑着，有人指指科长的位子，伸伸舌头，有人窃窃地同人家谈论着：屋内的每个人都停了工作，暗自打着主意，却没有一个人公开地说出他的意见来。

然而就一个不平的人都没有吗？有的，至少大成先生是。他把小钱当作他的兄弟。如今他的兄弟受人家无理由的欺侮了，已经好久不曾经验了的气愤（一个浮沉宦海十年的科员多半是没有气愤的）似乎重新燃烧在他的心里了。

“简直是没理由！增加效率在乎两个人一天的工作吗？”

“还有什么说的，”小钱的红脸变得白白，他沉着声音说：“简直把人家当牛马，他们长官却夜夜搂着女人去跳舞！”

听到跳舞二个字，邓同黄会意地笑了。

房中各人已知事情始末，并且又都不关自己，立着呆看，还怕等会

科长进来看到了，以为同情于小钱和李大成，所以热闹一过，便各各归座去埋头做事了。他们似乎都比平时专心于工作，好像连刚才这件事都不知道。

大成先生想起他在小钱这种年纪受过的委屈，不觉又悲哀起来。

“为什么要走这条路呢？”他的声音低低的：“既然走了这么一条路，那么，你就只有忍耐这一个办法了。”

正在这时候，科长进来了，故意没向他们二人瞧。他坐上自己的位子，大声地咳了一声。

黄同邓二人互相扮了一个鬼脸。所有的人，虽然都在匆忙地工作，却都注意着。

小钱走到科长桌子前面去了。

“科长，”他说，全室的耳朵都耸起着：“我想请几天假。”

“行，行，”科长毫不迟疑地说，并且还笑着：“但是为了什么事呢，密司脱钱？”

“病。我病了。”

“好，好。这两天天气不大正，本来是容易得病。”

小钱连请假单都不填，挟了一包东西昂然去了。大家虽是呆呆地目送他，但都在心里说着二个字：傻子！

这里的大成先生陡然孤独起来。人家的眼全注着他。悲哀，愤怒全没有了，他懊悔着刚才说的话。这时候，他只有一个主意：绝对服从！

“密司脱李。”科长说话了。

大成先生陪笑应了一声。一百个、一千个、一万个疑问号贯在胸中。

“你——明——天——不——请——假——吗——？”

科长的话说得太慢了，在大成先生的耳中，似乎字音是一个个地拉出来的，使他屏住呼吸听。但他的回答却很快。

“不，科长，我不请假，明天我照常来。”

科长没说什么。别人是以讥笑的脸向他看着。那么多的脸，那么多的眼睛，他有点模糊。但他终于看到一张黑脸和一双有神气的眼睛了，是王稽查员。虽是有点狼狈，大成先生仍旧禁不住想到那个黑脸的一笔好外快了。

---

(1) 发表于《中学生》1937年第72期，署笔名“竹衍”。——编者注

骑士[(1)]

他喜欢地图。想想着，他说，那么一条轻描淡写的长线就代表了公路，将昆明的呼吸和波斯湾的热风联结起来的公路手指一划便过去了，因为那条线不到四寸长；但是，他的手指不是摸着滑润纸呵，一种兴奋在他身上奔腾起来，他划着的是大山，深谷，丛林，怒吼的江，瘴气，疟疾，二种气候之间的无人地带，土司，摆夷，冒险家，最后，他划着汽车，以一小时二十公里速度载运了军火星夜向内地输送。

这样一来，他应该对地图发生爱情了，然而不。在这个晴朗的早晨，他立在窗前，一手拿着那个被朋友们称为“思想的自由散步”的地图，一手却在摸刚刚剃得干净了的下巴。高原上的气候爽脆极了，太阳又在绿色的大地上尽情渲染着，户外的一切在呼唤人出去。他在等一个穿骑装的女人。没有办法，尽管他是那样一个纵横家，他的心却还是成了一种柔软感情的俘虏。爱情，他耸耸肩，无论如何是俗气的。

人来了。他们出去。在清新的早晨里走。雇着了二匹马。他们骑入一个树林。

但是为什么要树林呢？他想，绿色诚然是幽静的，但是却在人的心灵之前挡住了什么——什么呢？那远远的天地线。可是，他再一度耸肩，有什么办法呢？这又是那女人的意思。

在应是傍晚散步的地方，他们缓缓骑着。他回头看那女人。在都市里要寻这样的女人最容易不过，时髦，明朗，眼睛亮亮的，会笑会说话的嘴，那上面现在正涂了“户外运动的唇膏”。那就是说，一种比室内用

的比较淡一点，近乎橘色的口红。那骑装的马裤有着新熨过的摺痕，并且一点尘土也没有。这正是男人们大家追逐的那一型，他得承认自己的幸运。然而真的幸运么？他忽然想起电影上的美国女人，全是属于那样一个美丽的畴型；美丽，毫无疑问，并且有着专家关于腰腿的尺寸作［科学根据］的；可是，可是人说她们像工厂建筑，全是那么炫目地平板，缺乏内容，没有深度，以至于十个明媚的美国女子在魅力上抵不过一个半老的，从来不穿浴装的，近乎丑陋，而且脾气特坏的欧洲徐娘……这些却不相干，问题是这女人骑在马上的那种俨然的神气——她在想什么？平芜的景色？树林里的诗？或者，那种19世纪月光下羞涩的带着犯罪心理的爱情？

他是一个“时代错误”者，一个伤感主义者，因为她说：

“我们怎样消磨今天晚上呢？不，我们上电影院去时，我穿什么样的衣服好呢？”

“现在？”他回答：“我们不是在骑马么？”

女人不高兴有人同她说相反的话，于是静默了。这时候他们嗅着树木的香气，还有鸟在叫着。然而他说不出树木的名字，也不知道那些叫着的鸟到底同喜鹊乌鸦之类有什么分别。他自然可以大言不惭地说，百科全书式的学者的时代是过去了，然而，他接着想下去，他得承认自己的愚昧。当代的读书人几乎是常识最不丰富的一类人，连他们的眼睛也是迟钝无光的。他不觉想到法朗士的一句话：画家之所以谨慎调色，不敢出之以太鲜明的笔触，完全是为了城里人的衰老了的眼睛。

可是为什么要想？他反问。白昼梦岂不更是现代人的特色么？产生了天才，不错的，然而有欧洲和远东现成的例子，这些天才可应付不了

暴力：不管怎样，行动是比什么都好的，行动将白昼梦的天国建在地上。譬如地图，他狂热地想下去，在他的眼里是那些图画，其中有想象的笔，有历史的笔，但止于笔而已；另一些人看了地图，划下红笔，于是几十万人动员了，一条通到文明西方的大路修起来了，于是若干人的白日梦才能继续着。

然而这时候女人喝起彩来了："你看！"

他们已走近树林的缺口，那里一个斜坡可以引到田野里去。他们忽然发现那所谓心灵之前的遮盖揭开了，眼睛一直可以看到远处的湖，以及湖水以外山峰与云彩飘缈的地方。躺在他们马蹄下面的是格子似的水田，让一丛一丛树木拥抱着的村屋，还有那条像剑一样切过绿野，在二行大树下面驰过去的大道。风景是并不特别的一种，然而他们得着了从高山顶上望下面安乐谷似的震撼。

"美得很，不是么？"他说："你看厌了阻碍进步的山，闷气的山，看见了一泄如注的大平原！"

女的笑。风吹着她，头发，领巾，衬衣的袖口全在飘动。他看见她饱满的身子，看见她脸上兴奋的红色。他没法不爱那年青的侧影。

"美得很，这个早晨，"他的话开始多起来，"美得很，一切都美。"

看见他注视着自己的眼睛，女的默然笑了，随手掠一下吹乱了的头发。

"不，"他阻止她，"乱了的头发更美。风与其温柔，还不如狂暴——"忽然又闪上了一个意思："你不去溪水里洗脚么？那样清的溪水里？"

女人不说话，因为她不知应该怎样回答。让清凉的溪水刺激自己的皮肤，这自然是一种快感，但是那些泥土却会沾污了衣服。

他们骑下坡子。然而为了女人，他不能“一泄如注”的奔驰下去，他得缓缓地走。

“你知道么，”女人说：“小林要和李婷订婚了？在吴风酒家，预备请大学里全体的美人。”

他几乎是完全没有听见。他的马头向下倾着，那绿色的田野是怎样的一种诱惑呵！风吹着他，狂暴的风，一直激荡进他的心胸去了。他忽然又想起地图上的那些线。能够一步一步踏出那些线的人是幸福的，他们看见多少不朽的景象！然而骑在马上走那些线的人更幸福，他们如急风，驰过无数的大山，又缓缓在大江旁边听着江水的涌流而冥想，追纵一个意念更向前去，在大平原上勒住马头，看见了城市和人民而顷刻捕捉了历史的时会。然而他们的马里急驰的，或者还昂头长嘶……

于是他用鞭子打着马。出租的老马根本就没有跑的意思，而女人的马倒给惊起了。

他们已走下坡子。绿田在前面，大树荫盖的公路也在前面，一切狂想的奔驰在前面。

他再鞭打马。仍是倔强地不肯跑，并且停止了走。

他流着汗，太阳在他脸前一闪，再扬起鞭子。

马忽然跳起来。嘶叫着。放开腿跑起来。女人在后面呆呆地看着他。显然他没有一副对付马的身手，他要直坐着，然而马的颠跳使他扭了身子。那是个可笑的姿势，女人一边埋怨着，一边忍不住笑了。

他突然惊叫了一声。但是没有什么能阻止眼前的祸事。他的马跳起来，并向公路的旁边跌倒。这一匹老马在自己这头脑的奔驰里折了腿，冲撞过去的力量便如排山倒海似的。

他的头撞在公路十五公里的纪程碑，淌了一大堆血。但是他的脸上很和平，他是死在行动里的。

女人在这种处境之下完全束手了。她走回来时心里又难过，又厌烦；在翻他的遗物，寻回自己所送相片的时候，发现桌上摊开二本书，一本是普鲁士脱的《追寻失去的日子》，另一本是地图，上面画了许多杂乱的、不规则的红线。

---

(1) 发表于《文聚》1942年第2期，署笔名“佐良”。——编者注

背景(1)

背景是两个妙字。譬如我现在立在雨中，听水滴在干燥的油纸伞上喜悦地响着——响着的其实不仅仅是小小的雨点，而是全部山水，全部草地和风和海边的声音，而这种时候，华兹华斯的鬼魂总又上来作怪了，好像有那么一个神趣的声音，超越一切。遮盖一切，那样低低的，却又那样迫切，“打破了所有洋海的沉寂”，叫唤着我，而在雨帘后面的我的眼睛就有了梦寐的颜色了。

但我面前立着一个人。他的身后却是一个给淋湿了的都市。车溅起了污水，使人行道上的苦力和正在雇车的小姐一齐皱眉了。一个脏的，灰色的，给死白盖住了的都市，只等晚上的灯光来增添一点光彩了。

他立着，同我说客气话。那是用苏白夹着英语说的。我们的语言一如我们的衣服，得随情形而时时更换。承他的好意，把留给时髦晚会上用的语言向我们施舍了，因为在普通情形之下，他一定是用所谓“普通话”的。话自然并不普通，而实际上是北方的几许王朝的臣仆的官话，而他一说就变得调门高而狭，像戏子，尤其在使劲的时候。

在许多时候，我们只要听见声音，不必转过身就可以知道是哪种人物在讲话。听见这样的声音，我们闭着眼睛就可以知道是一类长长的白脸，金边眼镜，穿着齐整，并且腋上夹一个皮包的人。

现在他立在我眼前，一切都显得更清楚。他的白皙和整洁使我的领口更油，脸上更粗，胡须更糙了。但是他却有点咳嗽。

许多话写下来是如何没有意义的句子，“好”，“吃了饭么”，“进城

来啦”，这些都仅仅只是一种符号了，全然没有情感的渲染，是一种最不危险的文字。我因此看过了他的身子，看着他的后面。

然而我们所见呢？我看见时间和地域在他身上玩的把戏。我面前这个人的声音里有着文艺复兴时期意大利和比利时城市的市声，东印度公司的书记动笔写账簿的声音，机器和轮船的声音，童工和饥饿行列的脚步声音，打算盘或摇计算机的声音，还有他的祖先受了外国人的欺侮，回头来喝骂“不守本分的奴才”的声音一直到最近的在上海、香港、海防、仰光、加尔各答的数着钱币的声音。阿三和约翰换作了雅珊先生和詹爵士，和平换了战争，旧的换了新的，而他的声音总是那样传统的一个。

我看见他吃早餐看报，吃午餐，吃外国的午茶，吃晚餐。他的食谱是定了的：猪排，海参，在内地还得加上鱼虾。定了的，这同他的思想也定了一样。如果他坐下来不见那些熟悉的美味，那他就同在社会里而没有看见人权、学术和道德一样地生气了起来，而脸孔涨得像发怒的公鸡一般地红了。

我看见他在一个熟悉的世界里生活着，从前听留声机，现在享受无线电。我看见他在收税吏太不讲人情了的时候办报，要求这个那个，而在这种脸孔的时候，有罪的愚蠢的我们因看见一个假的黎明而高兴起来了。但他是有家的，太太是一个解风情的人物，然而却没有堕入魔道，没有“太过”；而儿女是给送进了伊顿和圣什么的地方。他不喜欢动，除非是出去收集钱币，像他血液里的祖先乘海盗船去劫掠西班牙的属地。

我看见他主张公道，“将艺术交付给管事和干事们，将道德交付给打手”。我看见他屹立在一个荒谬不道德的世界里，一面“将誓死”赞成将《金瓶梅》烧掉，一面又对“朋友”、“向导”、“伴侣”之类说中国的现

代化是在男女的界限已经不复存在上。我看见他

付大量的钱给那些土娼，
为了听她们说自己并不讨厌。

我看见他哭泣，伤感得像一个第一次给侮辱了的贞女。

然而他笑了，因为雨让他想起了我的女朋友的名字。因而他说到明天是小珊的生日，要开个“派底”——这是一个无法用中文说的字，我们原谅他的苦衷——约几个朋友吃点饭，来一点健全的跳舞，要我也去。去？去那些方块式的棺材式的木柴盒式的房子，里面必定有二把花洋布的沙发，二把大肚子女人似的椅子，而且从里面发出来的请帖一定用歪歪倒倒的艺术字写的那个所在？然而他像青年会干事似的拍着我的肩膀，说他还刚从外国带来了几本杂志。我的眼睛于是又看见了他的祖父应时而祭祖，他的父亲应时而送节礼年礼，他自己应时而以鲜花和杂志装饰屋子。我又看见那些杂志，是大学一年生在从前北方大学的完备的图书馆里看了嘻嘻笑笑，觉得人生是那么有趣的玩意儿。他的儿子学会了西部牧童的神枪，他的女儿学会了“初入社会的小姐”的矜持和洒脱，而他自己则衷心赞美着那些女书记和大腹贾的漫画。然而，他又学会了说没有“趣味”或低级趣味。

他笑着。但我情愿听鬼魂的哭声，而没有勇气看他的笑脸。这是一个安乐和平的世界的笑脸，把“不”换作“也许是”，“反对”换作“当然是对的”，把一切丑恶和不愉快都遮掩了起来，一切吵闹和斗争都软化了的笑脸。它熔化了你，使你失去看穿他身后一切的眼睛，使你衣着饮食思想一如他自己，总之，使你变成栋梁。

我看着雨，还是尽在下着。抒情已经过度，而风景画也已破灭，我

所有的是烦腻，而我不懂礼貌，让它露在我的脸上。我简直就愤怒起来。

而他安慰我，说动肝火是有害身体的。我的华兹华斯已经长眠，我茫然看过去，忽然又想起他是一个极能干的人；他在牛鼻上穿了绳索，马脚下安了铁蹄，吧儿狗颈上系了铁链，阉了鸡猫还不算，并且阉了同类之中的男人，又用生了铜锈的贞操带“保护”了女人。

---

(1) 发表于《世界学生》1943年第2卷第4期，署笔名“佐良”。——编者注

平原的边缘(1)

听说有消息来了，她一下子就摔开正在看的旧画报，立刻拿起那白白的信封。她已经知道了信的内容，他一进门连沾满泥土的鞋子也没换就告诉了她：主教已经批准调他们下山了。但是她注视着那信封上的邮戳，要从那黑印和水渍寻出那封信怎样从人手递到人手，怎样在伞下随着雨声和黑黑的盐巴一起爬上山，走到大头坪那携带的人如何寻一块石头坐下来，敲了火石在雾里点着了粗粗的旱烟，为了去走更冷更辛苦的一段，而在大头坪不见了的时候，河流、公路、小镇、城市，城市里布店伙计的脸和饭店的气味都不见了，于是那封信走进更深的寂寞，更阴沉的雾。

他们所在的山寨就是这样只有寒冷和雨，而被县城小邮局职员以外的人忘了的地方。初来的时候，他们骄傲于自己的孤独。年青而穷的夫妇在城里并不快乐，在深山里却可以忘了一切地工作着。她只是一个羞涩的女孩子，过分地相信《圣经》，因之也过分地疏远了他，等到上山一住定，她的心就只在那些苗妇身上了。但是最近，她却做了一些只有电影上方有一事：挨近他的身子，抱住他的头颈问话，甚至于热烈地亲吻了他。他开始觉得她的眼睛里有一种太亮的光，像有什么在燃烧着，正同她脸上两颊的红色是在白白的皮肤上燃烧着一样。孩子生了，却并不带来他所盼望的母亲的温柔。有一种用力的痕迹进了她的姿势，她的声音；她不再像从前那样的喜欢独自一人；她说话，她动，她永不休息，她在消耗自己。写信的时候，她停笔凝思的时候没有了，只有草率的字和不完的短句。他几次瞥见她看着隔了年的外国画报，眼睛停顿在现代化的白白的小住宅上，而又忽然起身，扔开了书就去教另一班的初

级识字了。

现在她用手摸着这信封，像是下山这想法太空洞，非得捉住一个具体的坚硬的东西——哪怕是一张纸——才觉得是真实似的。但在他要笑她的时候，她却跑到他身边，几乎愤怒似的，用两手压住了他的肩膀。

“想想看！想想看呵！下山！我同你下山！而且就在后天！”她的呼吸是急促的，然而她脸上一切发光，色彩鲜明。“你猜我下了山第一做什么？让我做些菜给你吃！不再老是豆子、笋，豆子、笋，而是鱼羹、虾仁，一切水里的东西！可怜的伟文，瘦了，也老了！”她就是那么毫不羞耻地摸着他的下巴，他的头发。

“还有屋子，”她继续说：“会里总不好意思不给我们B字楼的一排吧？三间大房，一排法国式窗户，将有多少阳光！我来布置一下，弄二把沙发，向贝师母借一块小地毡，可以请人来喝茶。房间里得有一些花，增加一点色彩，当然还得有干燥的地板！”

她的脚用力踏着地，然而地上不起回响。这是泥地，因为当第一位传教士决定造这屋子的时候，听说每一块木板都得由人从五十里外的山下抬上来，他就决定了不用地板。他们在几次的尝试之后，也很快就放弃了使这屋子干净的企图。一下雨，屋子漏，地下反正是泥浆。这屋子的唯一好处是位置。从窗口看出去，现在是一片雾，但在晴明的时候，他们曾见到过大头坪。但是山里风大，夜黑，好几次他们打着寒战，只让一盏菜油灯温暖了二颗中古寺院似的心。

但真的就没有温暖，他让自己的脸被她的贴着，想起他们在这寨子里四年来的收获。那些山下的城镇经历了轰炸、荒年、重税、扯丁、纳粮和劳役，经历了大多是坏的官吏，而这山却建立起了小学，训练了三

个唱诗班，除去了大部分的产褥热和疟疾，散布了文字和上帝的道。他绝对相信拯救灵魂的重要，并对无神论者的非笑表示愤怒。但他到底也是一个大学毕业生，曾经为教会的愚笨在会议席上抨击过秃头的长者们。他以医药、教育和组织，替上帝在这深山中一群多病的居民之间开了路，这试验是近乎社会主义的，他自己说，但他本来只是一个穷人的儿子。

“我在想，我们走了以后，这地方……”他说。

“呵，开始后悔了，是不是？”

“也不。我是说，我们不会将这地方完全忘掉。你教了他们助产，给他们医病，使他们拿刺绣换了盐和肉，又让他们第一次听见了风琴的声音。你做了四十个孩子的义母。我们自己的孩子生在这里。我们在这里度过一整个战争。”

“但是我忽然知道，”她松开手，声音变得低沉：“我只有私心。岂不是我们年青好胜，在一阵慷慨里讨了这个苦差使，让山下会里的人，眼睁睁的么？但是真对这地方有什么好处呢？”

他想：真有什么好处呢，除了你变瘦，我变成一个野人？除了在这里避了难？

“你以为，譬如说，”她继续下去，“龙约翰可以做医师么？——”

“别提他了，我今天就看见他故意捉一个苍蝇放在饭碗里去恐吓龙玛丽的，而且还用从你那里听来的卫生课程作为他自己的官腔！”

“好吧，这只是一例而已。我们一走，上帝一撤退，山下的什么长就又来走动了，他们每来一次，就要将我们所建的天国折倒一部分。不

满二个月，我敢说，一切恢复原状，识字的变成瞎子，会唱歌的又变成哑巴。”

在一个女人的无情的现实之前，他只有没精打采地说：“我倒不那么悲观。四年的功夫……”

“四年！”她变得认真起来。“学你们男人的话，我可以说，时间是不可靠的东西！只有摧毁，没有培植。女人给慢慢磨，变钝，变老，变成多嘴。就是树吧，好像是长大了，枝叶繁茂了，但是你知道有多少可怕的虫在吃空它的心，一点儿声音也不出！我不相信一些好听名词，我只有私心，它告诉我：既然一切都是临时，倒反要去用永久办法。我们要下山，要扔掉这一些临时凑合的东西，你瞧！”

顺她的手所指的，是一些坐不稳搬不得的自造木器。在布和毛毡之下，它们看起来好像很有式样。但是，如果有人向下面里面一看呵，像看脂粉之下的过了时的美人的脸！

“板子搭的床，洋油箱堆的摩登书架，摩登梳妆台，摩登沙发，全是同人造咖啡一样的东西。多么单薄！多么欺骗！下了山去，你能不买结实一点的么？”

“原来，”丈夫有点不高兴地说，“你的永久就是木器家具呵！”

“但又为什么不？为什么要害羞？”她的眼睛里忽然充满了玩笑：这样的男人，认真，小气，没有风趣，或者勉强风趣，朋友、爱人、丈夫，全都一样的。“为什么要害羞？等到你的头秃了，我的皱纹多了，我们可以改一改，真正的谦卑起来，真正的不自私，真正的一切——但是记住，等你头上秃得有鸡蛋样大一块的时候，不是现在。现在你还只28岁，我还25，还得活下去，活得舒服一点，更自私一点。呵，呵，

呵，”她的手举起来，阻住了他，“要讲道了，而我们现在只讲人情！”

说完了，她毫不羞愧地走到桌旁，拿起了镜子，照自己的脸。他看她仰着身子的侧影，想起从前怎样骄傲于她的细腰。这腰还是细的，并没有让孩子的生产损坏了那点线条。她的头发是丰盛的，而且乌黑得发亮。他忽然感到用手去挽那腰身的愉快。他几乎寻着了那个没有寻着上帝时的自己，一个脆弱，伤感，然而充满了善意的青年。他走了过去。

但是，孩子哭起来了。她放下镜子，轻轻说：

“你能想象他在这里养大么？”

当然不能想象，他对自己回答。他和太太正坐在焰火堆旁，在一个欢送会上。但是雷理清为什么就可以在这里养大？他问，又为什么龙玛丽和她的捉苍蝇的丈夫？火把以外的黑暗完全是古老的浓厚莫测的，而在火把光里，一些老苗人在跳着，吹着奇异的笛子，他们的脸如一幅未通公路前的山脉图，完全是不破的纹路。声音和光景里充满了凄凉和不可言说的恐惧，但今夜他没有平常的颤动了，他只是明天清早就要下到山那边大城市去的一个过客。回头看见太太在咳嗽，很温存地拿一件大衣盖在她的肩上，心里想起自己的新事业到底不过是写在水上的浮影，将苗人还给他们原来的山水精灵是最应该不过的事了。

但是有人喊：“请龙玛丽唱歌！”

玛丽的小眼睛，在火光里显得那样炯炯的，看向他太太。她虽然又一阵咳嗽，却拿笑来鼓励她。玛丽立了起来，矮矮的个子，却破例穿了一件改做的旗袍，裹得极紧，但太长了一点，而且因为颜色是月白，更衬出她的皮肤实在而沉重，如这深山里的青铜。他用手碰了太太一下。

“我真想问她，”他说，“她的那身包头绣花的老裤袄上哪儿去了？多么美丽的衣服，而现在你瞧那时装！”

她似乎没回答。夜风更冷了一点。歌声起来了：

“主佑中华……”

歌声里有显著的颤动，玛丽不愧是他太太唱歌班上的高材生。有点儿像流行的美国爵士，这歌声，他想，却完全与这深山中火光里的夜没有关联。他耐心地听着。玛丽还作起手势来，有时伸开如演说家，有时合拢在心上，如电影中悲哀的女角。龙约翰则从一头走到一头，一套中山服藏不住他的骄傲。这里已经是文明的会场，而这对夫妇成了最体面的人物。

在长长的尾声过后，玛丽的歌唱完了。听众们，这些天生的林间水旁的秀美的歌手，现在却对这声乐练习似的颤动，给予了如雷的掌声。

他觉得这真是一个确切的欢送会：他所带来的文明已经散下毒害，非立刻离开不可了。在同太太回到屋子去的时候，他心中空无一物，只是爱上了那份寒冷和那漆似的浓，古老而又无情的黑夜。因为不是属于这些的，他更明白它们的意义。

“该说是有点幻灭了吧，”他向太太说，“但是我快乐。龙玛丽应该是对所有狂妄的现代派的一个警告。”

她没回答他，只是又咳嗽了一阵。他们已走近自己的家门。

“我同意你昨天所讲的话。这里我们已犯下了罪。我们的孩子是不能让他在这里长大。幸亏——”他扶她进门，“幸亏我们只有一夜的停留了，明天早晨就下山。明天是我们的新生。”

燃亮了菜油灯，一圈青光照在他太太痛苦的脸上。但他只是充满了感激，轻轻地摸抚着她的头发说：“青，这四年苦了你了，消耗了你了。我现在完全明白你急于下山的心情。是的，我们得自私一点，懒洋洋地在B字楼晒点省城的好太阳，布置一间小客厅。是的，我要吃你做的鱼和虾。第一夜到达省城，看见那么多有灯光的窗户和店铺，你一定会哭的。”

她没有回答，只一下就倒在床上熟睡的孩子身旁。一种声音，像是她全身的力量在阻遏着，不让它发出。但在他脱下皮鞋的时候，她的抵抗已经完全给排山倒海似的咳嗽盖过了。孩子给她咳醒，哭叫起来。但她却只是直着眼咳着，向床下吐着痰。他急忙套了鞋子过来，却让一口痰吐在自己衣服上。给她喝了开水，扶她睡好，他开大灯，在一阵腥气里，看见藏在她所吐的黄色的古老的痰里是几丝年青的鲜艳的血。

不知为什么他看出窗去。那开会处余火未灭，光亮与黑暗争夺，一如最初有火之夜。他知道自己是一个可怕地孤零而又愚笨的人，一个黑暗的同谋者。

---

(1) 发表于《文艺复兴》1947年第3卷 第4期。——编者注

Trends in Chinese Literature Today[(1)]

I

There are many questions put to a Chinese, but there is one yet to be asked: what about your literature? Even when curiosity is strong and the point raised, the average Westerner is apt to be led astray. Not that guides like Giles and Arthur Waley are undependable, but that here as elsewhere the Westerner is often found, much to our amusement, adoring or detesting a China that does not exist. The translations, the “gems” of the one, the “Book of Songs” of the other, are all fine things, but they are anachronistic. It is all very well to go sentimentally into raptures over the classical yesterday, but what on earth is the expression of contemporary China? In other cases a study of the past will have oriented us, in so far as tradition will reveal to us a glimpse of the hidden background. But with the literature of the new generations in China, tradition has lost much of its prestige, and the shaping forces should be sought elsewhere.

For there has been, acceleratingly in the last 25 years, a change that has gone to the root of things. Many reasons can be accounted for, but there is one stronger than all the others combined, namely, the coming of the Westerner. I need not go into the tremendous impact produced by this sudden meeting between two civilizations; that is already journalistic commonplace.

We have been plunged into a flux out of which nothing, not even our souls, looks quite the same.

The history of modern China is not smooth sailing. It is rugged, full of sound and fury and burning questions. Coming through all this painful reality, the Chinese youth is mentally an old man.

But when he looks back to the literature of old, he finds it sadly lacking in the things that he thinks indispensable. The elegant old tradition has produced beautiful works, but there is in it a dreamy farawayness that is too soft and tender for this cut-throat world of ours. He needs something heavy, almost ugly, to fall back upon. He has got a lot to say and has said it uncompromisingly and without fear. However harsh and unsteady, his is a haunting voice, because it carries with it the authentic pulse of the change.

The product is what has been called the New Literature of China. Often crude, and most uneven in its accomplishment, it is nevertheless the embodiment of the new *zeitgeist*.

II

But when we come face to face with this New Literature, we find that it has not got a great many names to boast of and few works of real literary merit. This is, however, not to be wondered at; first, since it is all a matter of some 25 years, it being chiefly the harvest of the Chinese Renaissance of 1919, and, second, because of its very newness, it cannot but turn its back on the classical heritage of China and apply itself to imitate the literatures of the West. Following repeated humiliations in foreign wars, translation was reluctantly taken up, first, with the intention of prying into the secrets of the "barbarian's" modern cannons and, then, as the inroad of Western ideas gained momentum, the further curiosity to look a little into his institutions, customs and passions. Two men became the precursors of the New Literature without their being aware of it themselves. Yen Fu translated Montesquieu and Adam Smith and Charles Darwin, while Lin Shu with the help of an oral interpreter rendered into elegant classical Chinese the works of Dickens and Haggard. Their translations are the triumphs of the old style. It is they who opened the eyes of the bewigged mandarins and the Chinese intelligentsia at large to other aspects of Western civilization than the mere efficiency in war.

The first real awakening followed in 1919, 7 years after the establishment of the Republic, when the whole question centred on the problem of language. Hitherto the written language was one handed down by the ancients and had little, if any, connection with the spoken word. This state of affairs virtually closed the books to all but a very few, illiteracy being the curse of the nation. But the public was tasting the first freshness of

democracy and eager in their desire to catch things up. And what was the good of democracy at all, argued the leaders of the New Culture Movement, men like Dr. Hu Shih and the late Chen Tu Shiu, if it did not break down the old barrier and make education accessible to all, so that even the humblest farmer could have a voice in the way the government should be run? They advocated therefore the use of the vernacular in writing. Opposition was strong, and it looked for a moment that the tiny battle cry of that handful of university professors might be overwhelmed by the countrywide protest, as bitter as it was violent. To the old scholars, the classical language stood much as the humanities had stood in medieval Europe, not only for culture and decency, but the *raison d'être* of everything, on which hinged the whole destiny of man. Lin Shu, the translator of Dickens, wrote an open letter to the Chancellor of Peking University, demanding the immediate dismissal of those faculty members who were heretical enough to adopt in literary works "the cant of the rickshaw coolies and street venders." The new leaders were saved, however, chiefly by popular enthusiasm and the fact that the classical language had already died a natural death itself. It had become trite, wooden, sapped of blood and vigour by more than 20 centuries of continuous exploitation. Thus when Dr. Hu Shih wrote his famous Constructive Revolution in Literature, he found himself in the same situation as that confronting Wordsworth when the latter bombarded the complacent literary world of his day with the Preface to *Lyrical Ballads* in 1800. Both pieces are manifestoes, and both changed the course of literature for many years to come.

With the new medium firmly established and following the wake of the New Culture Movement, the nation suddenly found itself facing a new

horizon. The age was constructive as well as destructive. The *New Youth Magazine* propagated the cult of democracy and science, with an enthusiasm that was singularly naive. Western political ideologies, from Anglo-Saxon representative government to communism and anarchism, found a ready soil in China. The plays of Ibsen were introduced for their iconoclasm, and those of Bernard Shaw their social satire. But there was really a good deal of anachronism in the foreign authors translated. We find Homer making his appearance in China together with Byron and Dumas novels prized in the same enthusiasm as Plutarch's *Lives*. Some 20 centuries of Western literature were compressed into a single moment to quench the thirst of the new generation. There was something like Elizabethan profusion, something of the robustness too, in the way the new works were produced. Girls walked out of their homes to tread on the independent path of Nora, while young men with dishevelled hair and pale faces, and above all a seriousness that beat down every obstacle, began to form clubs and societies, which had a mushroom growth all over China. It was a bliss “to be alive in that dawn, but to be young was very heaven.”

Many of the works produced at that time, though historically important, lack intrinsic value to recommend themselves. But Lu Hsun's works, especially his *True Biography of Ah Q*, need special mention. A returned student from Japan, he gave up his medical studies early, which he thought of secondary importance in a country where the diseases of the soul had to be cured first, for the unprofitable life of an author. Nevertheless, the hand of the surgeon can still be seen at work in his anatomy of Chinese characters, done in a way at once bitter and penetrating that has rarely been surpassed. Lu Hsun had a trenchant wit characteristic of the shysters of East Chekiang,

which made him the most hated man in the country, not so much by the old group, who really respected his tremendous classical scholarship, as by what he mockingly called the paragons of virtue in the new camp itself. Their pretentions and indifference to the cry of humanity disgusted him. The attack was launched by essays of all descriptions, ranging from regular magazine articles to prefaces and postscripts of a few dashing lines. His stories are eclipsed by his essays in the very force of the satire launched. But whatever he wrote he wrote with a grand style of his own which is really the strongest point in his works. The style is a curious combination of a Chinese with a faint crown of the old elegant tradition and a deliberate Western construction in some of the sentences, a combination that is strangely fascinating. He can be very lyrical at times, as has been revealed by his *Wild Grass*, a collection of what might be called prose-poetry, in which we see the great man off his guard, softened by nostalgia, touched by a melancholy tinted strongly with old Chinese sentimentality. But even in those rare moments, he did not forget the grudge he bore the world; for, like Swift, whom he resembled in so many other ways, he used writing as a moral weapon and turned a deaf ear to the murmurings of art for art's sake.

There is yet another significance of Lu Hsun's in the influence he has exerted on the younger writers by his translations. Early under the sway of Gogol and Sienkiewicz as he confessed in an essay, he is almost the first one to introduce the Slav writers into China. It is, however, not his translations that are really remarkable, but the way he did them. He believed in and actually practised a word-to-word, exact-to-the-last-detail rendering. Where there is a vital difference in syntax, he twisted and manipulated the Chinese until some resemblance was established. To justify his method he gave two

reasons. First, there is always the atmosphere and the rhythm of the original to consider. Secondly, the Chinese language, he argued, needs new structures to express the thoughts of a brave new world. He frankly admitted that his is a stiff translation.

By the early twenties, *pai hua*, as the vernacular has been called, was firm on its feet and the New Literature in its full swing. But much of the first enthusiasm was also over and a note of disappointment set in. For though the new vistas were opened, the new writers found in them no message and turned to ivory towers. Chow Tso Jen, brother of Lu Hsun the polemic, began to write with Montaignian ease, and grace too, on rain, Chinese tea, Greek poetry, pornographic literature and Havelock Ellis, whom he always quoted with respect, and small talks and life in general. He has a silent, unobtrusive wit and a shrewd eye for details, coupled with a style that is not unlike Lamb's in their common love of archaisms. A familiar essay writer, he yet is redeemed by his Chinese features, his studies of the prose masters of the late Ming Dynasty, smack too strongly of the cheaply smart kind of modern journalism.

The *pai hua* prose gained with the passing of time greater flexibility and greater freedom of movement, thus making possible the production of many notable works of fiction. But the greatest experiment was being carried out in the field of poetry. From the very beginning poetry had been the most vulnerable spot in the New Literature. Dr. Hu Shih's *Book of First Attempt* contains a good deal of democratic poetry that is fresh; but the New Verse—with no rule and pattern to follow except the poet's innovation, extempore in most cases—was raw and crude beside the perfection and elegance of the old

poetry. But, clearly, there was very little to learn from the old form which had really outlived all the possibilities. Nor was it desirable to adapt the new to the old. The new poets were therefore driven to adopt Western forms. They experimented on everything that came handy, from English blank verse to the Italian sonnet. They would count every Chinese character as an English syllable, since, they argued, there could be only one sound to it. The result was a poem not only strange in content but regular-to-death in shape, so regular that it was dubbed "bean curd square" poetry by the unsympathetic native wits. Such were the extremes, indeed, reached by the new poets, that some of them would copy slavishly not only the rhyming scheme but even the accent pattern as well of English poetry, insisting on using the pause after every Chinese term as the equivalent to an English accent.

But, granted all its faults, the age saw a burst of lyrical poetry and a serious study of the literatures of the West. The poetic world was then dominated by a group of university wits, known as the New Moon School, so called because of their organ, the *New Moon Monthly*. English influence was predominant in this group, but most of them gave the impression of knowing the nineteenth-century Romantics only. They had some polish; to be sure, they built up some sort of form; they had a pleasing music, and here and there we find a few lines of great beauty. But the texture is threadbare, the versification stiff, the rhythm taxingly regular and above all the poets themselves did not have much conviction or a true romanticism that was necessary to sustain them through a poetry of that calibre. Sometimes their poetry is merely a *jeu d'esprit* or at best an artificial flower that has got nothing under it.

However, when all is said and done, they gave the New Poetry a timely lesson of technical innovation, and any survey, however short, would be incomplete if it does not mention the two leaders of the New Moon School, Hsu Tze Mo and Wen I To. Hsu was, from all reports, a lively and charming person, deeply read in English literature, and commanded the largest audience of his day. His love poems are perhaps among the best things produced by the New Literature, but none the less he is fettered by the limitations of his group and often led by his desire to achieve form to run into doggerel. A superficial optimism carries him successfully through most of his lyrics, but when he really gets serious, as when he condescends to describe a scene of two soldiers killed in the civil war, he is most unconvincing. His poetic contributions were cut short by his death in an air accident, and the sudden change of fate affected also the evaluation of his works. His is a tragedy that has often occurred to men of letters: their most ambitious works are not appreciated by posterity, which turns instead to their least pretentious bits and ends of careless writing, preserved only because their existence has been overlooked. In his own eyes Hsu was first and last a poet, and only in his spare hours, when he had nothing better to do, did he write any prose. With the change of fashions in literature, his poetry is now seldom read, if at all. But his prose has been steadily mounting in people's esteem. It is a very ornate prose, image-beladen, with all the sensuousness of a Keats. “Cambridge As I Set It,” generally considered his masterpiece in prose, reveals to us his sensitiveness to all that is going on round him, colour, smell, the rippling of a river and the intoxication of a mind.

But from the poetic point of view, any of our indebtedness to the New Moon School is really that to Wen I To alone. He of all the persons had his

eye on the technical possibilities of the New Poetry and was a much more careful craftsman than the rest of the group. He explored the mysterious Gothic vein of romanticism, and in his diction we find clearly a trace of Li Peh, whose sinister verse made him a Coleridge among the Tang poets. There is a greater play of imagination, more artistic finish and a depth of feeling that is as masculine as the lyrical quality of Hsu Tze Mo is feminine. In many places he showed himself a student of Baudelaire, whose *Fleurs du Mal* clearly influenced his *Dead Water*, a masterpiece that made much use of the suggestiveness of sound in symbolizing the political and intellectual deterioration confronting China of the day. But his disappearance from the poetic scene was as sudden as his presence was brilliant. After 1930 he plunged himself into the classics of antiquity and there, in the company of the dead, found at last not merely the sweetness of learning but the rare blessing of serenity which, transcending the narrow limits of time and space, has enabled him to interpret the buried past with so much understanding and love.

With Wen gone, the New Moon eclipsed and gradually retired into oblivion. Their place was taken over by the Creationists who, though coming into being much earlier chronologically, extended their activities well into the thirties. The Creationists have been pigeonholed as romanticists, but they really had very little in common except that they were all students returned from Japan and were eager to risk their fortune in literature. There was novelist Chang Tze Ping who learned from the Japanese the naturalistic way of depicting love and was the nearest resemblance produced by the New Literature to the popular novelist of the West. There was also critic Cheng Fang Wu, who wrote more slogans than literature, quarrelled with Lu Hsun and finally turned communist. There was Yu Ta Fu, too, in the best tradition

of the old Chinese romanticists, forever fragile and poverty-stricken, yet nonchalant and haughty, whose ill fate was only matched by the brilliance of his talent. Yu's first appearance was as a novelist, when his *Downward Fall*, a combination of Chinese sentimentality and Western *fin de siècle* atmosphere, won him renown and popularity. Later he gave up fiction for essays, in which genre he has produced some of the finest travel sketches in the New Literature. But the leader of the Creationists was Kuo Mo Jo. Kuo's versatility is proverbial. In the field of translation alone, his contributions would have made him a name already. He translated such voluminous works as Tolstoy's *War and Peace* and several of Upton Sinclair's novels. It is he too who made Omar Khayyam popular with a fine version of *Rubaiyat.* Above all he is the first man to introduce Goethe somewhat systematically into China. He translated *Faust* and *Werthersleiden*, the latter done in such a captivating style that Werther at once stormed the hearts of Young China, a sort of malady as he had been to the nineteenth-century Europe.

The position Kuo Mo Jo occupies in the New Poetry is even higher. I might be forgiven to say that he is the first really great new poet. He begins where the New Moon School has ended, by taking up the passionate revolt against the old-order side. Everything is broad in Kuo, and there is always a spontaneous overflow of powerful emotions. On the other hand, a stooping in traditional poetry, which emphasized correctness of form more than anything else, has helped Kuo to avoid the coarseness and pomposity that his kind of verse is usually subject to. He is sometimes found to be indulging even in ivory boats and gemlike moons and other finished mosaics and arabesques that could appeal to the best of Imagists. However, he is chiefly elemental and dynamic and not fettered by any intentional imitation or borrowing of

other poets, foreign or Chinese. Consequently beside the frigidity and pretty-prettiness of the New Moon School, he is all expansion. His influence has been healthy: he taught the New Poetry to look outwards to Nature, not the Wordsworthian Nature of transcendental pantheism, nor the devouring, antagonistic, tooth-and-claw side of Nature in the early English ballads, but the Nature of a Goethe, thought-provoking, beautiful with great winds and gorgeous sunrises, abundant and wild with a meaning, which, intelligible to man only, is yet irretrievably blended with his destiny.

The Creationists were a much more vigorous organization and had a larger following than the New Moon School. But, though it is the Creationists who first used the term Revolutionary Literature, both of them were at the time too occupied with aesthetics and a much belated romanticism to take care of the demands of the people. The pendulum of literature had fallen from the moral-propagandist pole of the early stage to the aesthetic-retiring. Poetry, which was the chief contribution of the period, was further removed from the people. And *pai hua*, for which so many battle had been fought, began to acquire mannerisms that were unwelcome to the public. Meanwhile the country was steadily running to the dogs, and discontent began to take the shape of underground revolutionary activities.

There was therefore an undercurrent of realism and prose. Lu Hsun was still writing his miscellaneous essays; Chow Tso Jen had not yet become fussy with gossip; Lin Yutang began to appear, under the guise of a fighter, armed with an aggressive style, and wrote most of the essays later collected in the *Skirmishes*. For periodicals they had the *Yu Sze* in the north and the *Stories Monthly* in Shanghai, the latter of which was generally considered the

stronghold of the group of writers under the name of Literature Research Society. The society had long been in existence and contained men of all colours, from Miss Ping Hsin, the first blue stocking produced by the new tradition, who distinguished herself at the very early stage as a poet and storyteller with typically feminine merits, to Shen Yen-Ping, the editor of the *Stories Monthly* who was later to write under the pen name Mao Tun of the coming revolution with such success. These writers, together with Lu Hsun, who was also a member, were at the time chiefly occupied with two things: the translation of Russian revolutionary writers and the literatures of the "weak and small" nations of Europe and the preparation of the mind of the Chinese masses to greet the coming Kuomintang Northern Expedition which crushed before it all the reactionary forces and finally brought about the unification of China. The time was ripe for the New Literature to embrace, as it had embraced from the very beginning, politics again.

Thus when we come to the third phase, we find the New Literature full-fledged with ideologies but ideologies that alas clashed. The revolution had come, triumphed, but also changed hands. The much-hoped-for paradise, in spite of the blood that had been generously shed for it, did not come. An aftermath of sharp disappointment forced itself in, and disappointment spurred the radical factions to further action, while leaving the moderate elements to seek refuge in the false security of art. Literature went left.

We of this day cannot perhaps size up the difficult position the radical writers found themselves in and would therefore fail to do them justice if we say that much of their writings are mere crude propaganda. In those turmoil years following 1927, the young extremists, indignant and desperate, were

too absorbed in the actual struggle, too occupied with the living issues, to have any regard for artistic performance. Most of them were therefore unconvincing, because always the moralist got the better of the poet or the novelist, and there was always the voice of dogma silencing the feeble protests of life and art. As things now stand, out of the whole bundle of philippics and declamations, we see only two persons emerge unscathed by the sieving process of time. Ting Lin, the brilliant Sophia in the movement, could really put out something at once beautiful and dangerous. She was of the headlong, temperamental type, had read *Madame Bovary* with dreamy eyes and revolted, as early as when she first appeared with her novel, *In The Dark*, against the conventions of modesty that had confined Chinese ladies to their isolated, tuberculosis-infested boudoirs for centuries. But she was not all ideas; for there was always the woman's instinct in her for the palpable facts to make her distrust mere abstractions. It may perhaps also be said that exactly to this she owed her success, which, however, when set against the dark background of her life, has made her look all the more tragic.

Less passionate, but more bitter, and perhaps of more lasting literary value, are the works of Mao Tun. They are always vast, well-planned and classical in their proportions. He reasoned out the breakdown of the old Chinese farming system in *Spring Silkworm* and the futility of China's new industries in the face of foreign competition in the *Twilight* which is, besides the most ambitious, also the longest work produced by the New Literature, being well over 500 pages of very small type. Revolution, however, was a bitter reality to him, and the titles of his famous trilogy, *Disillusionment*, *Dilemma* and *Pursuit*, bespeak the themes he took up. What renders him the infallible and most outspoken portrayer of the stormy early thirties is his

unflinching realism, which is further strengthened by a vast Balzacian sweep. He is also the first novelist in the New Literature who knows how to weave isolated episodes into a good plot. Thus he is never dull, and some of his novels have been dramatized by the Chinese movies. He makes much use of satire, which accounts perhaps for the fact that many of his characters are more caricaturish than three-dimensional. His women, like Turgeniev's, are invariably more lifelike, more rounded off figures than his men.

Mao Tun has deviated from the beaten path of Chinese prose style in many respects. Most Chinese writers, even the very new ones, are sentimental and rely on the purple patches for effect. In that light Mao Tun does not even have a style to speak of. His language is plain, even drab. He has no vanity for the frills and fancy stuffs of expression and says things in a hard direct way.

Speaking of style, it is interesting to compare Mao Tun with another writer, Shen Tsung Wen, who belongs to no particular school. For storytelling ability Shen is unsurpassed, but he is better known as a magician of words, a dealer in polished phrases and fugitive thoughts. The curious thing about Shen is that his progress as a stylist is the reverse of the experience of others. Whereas most writers, like Shakespeare, start with great elaborateness and gradually mature into sustained simplicity, Shen's style has changed reversely. When he first attracted popular attention, he was a true “country rustic”, as he has called himself writing his lovely little stories of the sailors and prostitutes of a forgotten valley in West Hunan. But very soon he became fond of edification, while his diction got increasingly flowery. He can, however, really write. Puritan in his strictures of others' conduct and lack

of vistas, he is matchless as a student of the primitive desires in our body. There is a Renaissance splendour in his praise of a young woman's warm nudity, and at his best, as in the *Border Town*, he has certainly sensed, like Hardy, the essential tragedy in human existence.

I cannot pass by this period without a word on Pa Chin. A prolific writer, he yet resents to be thus labelled. His appeal to the middle school students is the strongest because of the presence in his works of certain stock types that strike home to the juvenile hearts the ideas of a revolutionary-romantic paradise. He is intensely individualistic and autobiographical too. The revolution in his *Turbulent Waters*, for instance, is more of an intellectual affair, supported by some lonely enlightened young men, than a real movement. The actions of violence are impulsive and always end in the death of the hero; the masses are nowhere. With such a temperament, it is only natural that he should have written with great facility. But no man has ever doubted his sincerity; and certainly it is a rare consolation for any writer to have aid before him and at his complete mercy the hearts of a whole generation of youth who have devoured him with tempests of passion and deep gratitude. All this sounds that the period was one of storms and great upheavals. Was there really nothing else?

The monotony imposed by the dogmas and rules of the Left critics approached the state of tyranny, but human spirit admits of differences. The protest took the form of a magazine, the *Modern*. Of the two editors, Sze Tze Chun wrote psychological stories of great poetic beauty, and Tu Heng, besides a superb fiction writer, was also a critic versed in the art of dialectic. There were stylists, however, like the now killed Mo Sze Yin, who were

cheaply smart and critics who sought to distinguish themselves by running after the fashions of the day. But the Moderns should not be summarily dispatched if only for one reason, and that a very substantial one, namely, they supplied what the Left group lacked, poetry. The whole Left Movement, for all the slogans shouted, had not produced a readable poet. But now from the Moderns, there came a poet of rare qualities, the leader of a new poetic movement, in the person of Tai Hwang Shu. In spite of the vagueness of his moods and feelings, Tai is gifted with lucidity of style; and against the prevailing Russian influence, he brought in the French emphasis on precision, a timely dose to cure the poetic diction of its swollen pomposity. However, to his discredit, he begot also a whole litter of poetasters, who mistook symbolist poetry for mere ambiguity. On the whole, the Moderns marked a return to English and American influences, though it must be said that they advertised themselves too much and had sold as much glittering fool's gold as the true metals of literature.

The *Modern* was published in Shanghai and so was another literary periodical, the *Literature Magazine*, edited by Fu Tung Hwa, to which Lu Hsun and Mao Tun had been contributors. At this time of the period, most of the literary activities took place in the south. Shanghai, the great port city, the storm centre of all the underground struggles, was attracting, with facilities of printing and easy accessibility to new things, young men from all parts of the country. For the radical elements, Shanghai's foreign concessions afforded comparative safety. The cosmopolitan life of Shanghai, in short, with all its paraphernalia of evils and opportunities, was to many of the young intellectuals what London had been to Shakespeare.

But, for this bourgeois Shanghai, or the political-minded south in general, the classical north had nothing but positive contempt. Peiping clung fast to the elegant, highbrow things in culture. In the field of scholarship, it had reasons to be even haughty. For all the best universities of the country were in or near the town, and if Lu Hsun and Mao Tun were down in the south, Dr. Hu Shih and a host of learned professors were lecturing in the shadow of the Forbidden City. Above all, to those lonesome souls who found Shanghai too hot, too commercialized for the fragile flower of literature, Peiping offered solitude.

But the north had a handful of good periodicals and plenty of good writers. The *Ta Kung Pao Literary Supplement*, for instance, though limited in space, had been the rendezvous of most of the best poets and novelists of the country. It had introduced such memorable works as the long narrative poem the *Precious Steed* and the critical essays of George Yeh and Chu Kwang Chien, whose book on Crocean aesthetics is the most systematic and scholarly treatise produced by the New Literature. There was also the brilliant though short-lived *Mercury*, backed up by the university wits, with a cast that could compare favourably with any in the country. Pien Tze Lin distinguished himself in poetry and Li Kwang-Tien and Ho Chi-Fang in essay writing, and Hsiao Chien, Lu Fen, and Fei Ming reaped good harvests in fiction. Hsiao Chun, the seasoned soldier from the now Japanese-occupied northeast, made his appearance with what Lu Hsun described as the best novel of the generation, *The Village in August*. Lastly, the New Drama, which I have so far neglected because of its comparative immaturity, could now pride itself on two young playwrights, Tsao Yu in tragedy and Li Chien Wu in high comedy.

The Chinese are, just like the English and the French, a theatre-going people. The old singing opera, still loved and patronized by many, falls outside our fold. In the years right before and immediately following the establishment of the Republic, there rose the Culture Drama, which was the first revolt against the old stage: a revolt but not a serious challenge, for when the public turned for a curious moment to the new effort, they found it sadly stripped of all theatrical glamour. The usual practice was to have someone frame the skeleton of a play, mostly patriotic, leaving the details and the dialogue to the wits and whims of the actors themselves who always did their parts in an offhand way and, like Chinese politicians, had a passion for tediously long speeches. It had served its purpose as propaganda, but artistically it was a failure. Taught by the lesson, the real new playwrights contented themselves for a time with the translation and adaptation of Western plays, of which Oscar Wilde's *Lady Windermere's Fan* was an outstanding success. Tentatively, however, they could not help risking some work of their own, knowing as they do that to push the New Culture home in every Chinese heart, they had yet to enlist the help of the drama. Such was Dr. Hu Shih's one-act play, *Lifelong Affair*, and such were a host of others, the main theme of which was invariable anti-Confucian, especially the Confucian conception of family and marriage. They did not have a large audience, but they were acted all over China. The twenties saw the dramatic world dominated by Tien Han and his Nan Kuo Dramatic Club, who, in spite of their sentimental tendencies, had done at least two valuable things for the New Drama: they won an audience and they studied seriously the art of acting. More Western dramatic works, from Shakespeare to John Synge, were translated, and dramatic artists began to go into the different “effects” technically. Still, Tien Han and his followers were careless in the

construction of their plays, and so, though the stage was set, great dramas had yet to be written.

The plays of Tsao Yu and Li Chien Wu could not perhaps answer the description “great”, but they are at least technically sound. On the other hand, an academic education such as they received has not betrayed them to the dry, stiff, lifeless drama of the Senecan scholars. As a matter of fact, they have always been vacillating between the classical and the modernistic. Li Chien Wu is smart and slick, and Tsao Yu has more than once copied New York and Hollywood. In his third play, the *Wilderness*, he is seen to be imitating, with all outward conformity, Eugene O'Neill's *Emperor Jones.* And certainly it is also true that he has utilized ready-made devices of Ibsen and other Western dramatists. Though the bag of tricks that have won him immediate success and recognition will have to be thrown away for good, Tsao Yu is redeemed by his possession of the classical conception of what constitutes the tragic. Primitive passions plus a Freudian Oedipus complex make up the theme of his first and tremendously popular play, the *Thunder Storm*, which is, however, suppressed for that very smelly dose of modern science. His *Sunrise* is condemned by some, and praised by many, chiefly for the problematic third act, in which the playwright resorts to the Joycean technique of putting everything in, parading all the incidents in a brothel, which have scant connection with the main plot.

But I have anticipated. I should go back to the time when the New Literature was employed by the radical writers chiefly as a weapon for propaganda. The occupation of Northeast China by the Japanese in 1931 intensified the political consciousness of literature, and the fighting around

Shanghai in 1932 further confirmed the writers in their opinion that the efforts of literature should all be directed to the emancipation of the nation. Yet for a time there was a short lull. Lin Yutang, the old biting wit of the Yu Sze group, published the first issue of *Lun Yu*, literally Confucius' *Analects*, in June 1932. It was a magazine devoted to humorous writings only, much in the same nature as the English *Punch* or the American *New Yorker*. Fed up with the narrow dogmatism of the Left critics, Lin Yutang declared that there was already too much loose talk of politics, and it was high time that somebody lead the hordes hack to the human plane, to sanity again. The trouble with most Chinese writers was, according to him, that they took themselves too seriously to mind life well, and when you do not know life, what is the point of talking of the proletariat? Then, what was the cure? It lay, he further pointed out, in the adoption of Western journalistic technique to write of the familiar, everyday things in our life. These arguments caught for a while the ear of the Chinese public, which had grown tired of the endless quarrels among the Left writers themselves and welcomed Lin Yutang and his *Lun Yu* as something fresh. But the sense of humour rarely appeared in that magazine as an unalloyed purity, as it was often blended with clownish exhibitionism that disappointed. *Lun Yu* has proved itself to be after all a comic relief in a vast tragedy that was only curtained by the war.

By the middle of the thirties, the lull was broken by more Japanese aggressions, and the government was seriously preparing for the inevitable outcome. Lu Hsun and Mao Tun still wrote, but they just like everybody else had dropped the old Left argument and demanded a united front against the common enemy. After the Sian *coup d'etat* in 1936 in which Chiang Kai-Shek was detained by Chang Hsueh-Liang, the old clash of ideologies was as

remote as if already a century old. The pendulum fell back again, but this time nationalism triumphed over all.

III

The first few months of war found the country in a flush. Literary activities came to a standstill, and literature was chiefly employed as reportage and one-act plays. Of the many pieces of reportage, few, however, could be accepted as good journalism. But the one-act plays were immensely popular because many of them, such as the famous *Throw Down Your Whip*, could be acted at the street corners. Dialogue was reduced to the simplest, war songs inserted, and the classical distinction between the actors and the audience discarded for more than once had the villagers found to their surprise that they played the chorus in the drama they had come to see. This brought home to every remote quarter the idea of war.

But the heavy demands of war have also caused, unconsciously but happily, a fundamental change in the New Literature that was at first concerned only with diction. For the *pai hua* of Dr. Hu Shih had now grown stale and dusty with use and, what was worse, it had acquired deliberate Western mannerisms. The modernization had been carried to such an artificial extreme that some of the new works read like translations. The impossibility of the whole situation had been sensed before, but it had to wait for the coming of the war to take definite measures to set it right. And when these were taken, what was more natural than a return to the native soil, which has furnished forever homespun words that are charged with the fire and vigour of simple life.

There was, therefore, a larger percentage of colloquialism in fiction. But

consciousness, the first impatience with mere imitation of foreign sources, found its most colourful expression in the form of a recitation movement in poetry. War had made it necessary to stress the communal nature of poetry. If poetry is not to be sung, it should at least be read aloud. But could all poetry stand this test, or ordeal, as Tai Hwang Shu would have said? Clearly a new technique is involved. You cannot read subtle, ambiguous poetry to move a public intent on being appealed emotionally. You have to employ the methods of speech, cumulative, reinforced by repetitions, with watchwords interspersed here and there. In many cases the poet found that for tricks he had to fall back upon the old *tan tze* and folk songs. The products were sometimes a little wild, but compensations were not lacking. For the poetic diction was purged of its literariness and more often was the poet fired by the burning passions on the face of his listeners to more heightened imagination. Read before large crowds, beside flaming campfires, with a lot of refraining and echoing, war poetry was essentially the people's poetry.

As the war dragged on, however, writers began to see the point of setting down to work on more serious, more lasting things. Thus we find long novels show up, mostly in the vein of exposing the social evils in the rear. Drama had a beautiful flowering in the big cities of Free China, and it was in many cases financed by the military authorities. Young essayists followed the path of the great Lu Hsun, who died on the eve of the war.

And now we find ourselves facing a prosperity.[(2)] The war is over. In spite of the still nebulous situation, a respite has set in, giving the country time to build and grow. The universities have got used to their surroundings and intellectual life is again on the stir. New ideas are forming, new

tendencies in the shaping, and the new spirit is struggling for new expression. Material difficulties are well-nigh insurmountable, but somehow new printing centres are established in the interior and elsewhere. New works, printed on yellowish native paper, are again filling up the bookstalls to meet the demands of a reading public with more varied tastes. Hundreds of periodicals devoted themselves to serious literature and some to poetry exclusively. Chinese journalists, too, are trying to be up to date, and many magazines can be classed unblushingly with the American *Reader's Digest*. As usual, translation has played its part in this new burst of intellect. Besides the Russian works, to which Chinese writers have always taken a great fancy, a number of contemporary French, American and English writers, such as Antoine de Saint-Exupery, Andre Gide, James Joyce, Ernest Hemingway, John Steinbeck and a host of others, have also been rendered into Chinese. But it is in the field of fiction writing especially that the best fruits are being plucked.

IV

To sum up, in the 25 years of development, we find the New Literature first hesitating and experimenting and then acquiring a definite political colouring which proves at once its strength and weakness. Much of the New Literature is crude and formless, but the strides we have made in this quarter of a century are great. We have gone through romanticism, realism, impressionism, expressionism, naturalism, symbolism and now realism. In poetry we have made the greatest experiment though achieved the poorest result. In prose we have the great Lu Hsun, whose greatness is owned even by his enemies, and a dozen or so good fiction writers. In drama, we have the admirable works of Tsao Yu and Li Chien Wu. In short, we can quite without shame or discredit to ourselves produce a dozen works to show the world how far we have got, where we are and what is likely to become of us.

For whatever can be said against it, modern Chinese literature has at least one redeeming feature: its purity. Even meddling with politics, it has remained faithful to life. Of its numerous faults and failings, lack of high seriousness cannot be counted as one. Young Chinese writers, however humble and under whatever lead, are inspired by ideals and sunshine. It is a highly imaginative literature.

This leads us to a closing thought. What will become of this literature? We have seen that it began with imitation. People are talking of a return. But whither? No question is harder to answer. The achievements of Lu Hsun, however, may throw us a little light. We are a generation that have been

brought up with a deep respect for this great man. We find in him traits, stubbornly Chinese, that were afforded him by the old literature. From these Lu Hsun cultivated a style that has such a strange fascination. Is here, then, not a little revelation? The present is changing, but the future, though unknown, will, I think, have occasion to turn back to the rooted past, not perhaps for advice, but to claim kinship. Herein will lie the meaning of development.

Table of Transliteration

Ai Ching	艾青
Book of First Attempt	尝试集
Border Town	边城
Chang Tze Ping	张资平
Chen Fang Wu	成仿吾
Chen Tu Shiu	陈独秀
Chow Tso Jen	周作人
Creationists	创造社
Chu Kwang Chien	朱光潜
Culture Drama	文明戏
Dilemma, The	动摇
Disillusionment	幻灭
Downward Fall	沉沦
Exotic Stories	域外小说集
Fei Ming	废名
Fu Tung Hwa	傅东华
Ho Chi-Fang	何其芳
Hsiao Chien	萧乾
Hsiao Chun	萧军
Hsu Tze Mo	徐志摩
In the Dark	在黑暗中

Kuo Mo Jo	郭沫若
Lifelong Affair	终身大事
Li Chien Wu	李健吾
Li Kwang-Tien	李广田
Lin Shu	林纾
Lin Yutang	林语堂
Literature Magazine	文学
Literature Research Society	文学研究会
Lu Fen	芦焚
Lu Hsun	鲁迅
Lun Yu	论语
Mao Tun	茅盾
Metamorphosis	蜕变
Modern, The	现代杂志
Mo Sze Yin	穆时英
Mou Tan	穆旦
Nan Kuo Club, The	南国社
New Moon School, The	新月派
Pa Chin	巴金
pai hua	白话
Pien Tze Lin	卞之琳
Ping Hsin	冰心
Precious Steed	宝马
Pursuit	追求
Shen Yen-Ping	沈雁冰
Shen Tsung Wen	沈从文
Skirmishes	剪拂集
Spring Silkworm	春蚕
Stories Monthly	小说月报
Sunrise	日出
Sze Tze Chun	施蛰存
Ta Kung Pao Literary Supplement	大公报文艺副刊

Tai Hwang Shu	戴望舒
Ting Lin	丁玲
Tien Han	田汉
True Biography of Ah Q	阿Q正传
Tsao Yu	曹禺
Tu Heng	杜衡
Turbulent Waters	激流
Twilight	子夜
Village in August	八月的乡村
Wen I To	闻一多
Wen-li	文言（外国汉学家及传教士用之）
Wild Grass	野草
Yeh, George	叶公超
Yen Fu	严复
Yu Sze	语丝
Yu Ta Fu	郁达夫

---

(1) Pamphlets on China and Things Chinese，Series PA (academic)，No. 6 (The War Area Service Corps，National Military Council，Peiping，April 1946).

(2) The manuscript for this pamphlet was prepared before the war ended. The editor has taken the liberty to change some of the words in this paragraph. ——原编者注

Foreword[(1)] to *Wen Yuan*

Most of the essays and studies in this collection are contributed by faculty members of Beijing Foreign Studies University. They are the fruits of some of the researches undertaken in the university in the last few years. However, in neither the subjects chosen nor the languages covered are they comprehensive: of the 29 languages (Asian, African and European) taught here, they treat only of a few—English, Russian, French, German, Spanish, Portuguese and, of course, Chinese and they deal mostly with literary subjects, though the university has also carried on extensive researches in linguistics and social studies. It is hoped that in future collections of the series some of the omissions will be made good, while other outlets will be found for studies in Asian and African languages.

Partial products that they are, these essays yet reveal some of the current concerns of the faculty: linguistics, intellectual history, comparative literature, critical surveys of a field of learning such as *Hongloumeng* studies, explorations into some aspects of a foreign literature hitherto only dimly known in China, such as the *Kahlschlag* works of West Germany, etc. It will be noted that the essays are all written by their Chinese authors in a European language, mostly English, for the sake of promoting scholarly exchange between China and the outside world. Thus they are, in more senses than one, all cross-cultural studies.

Several essays are from the hands of foreign scholars and writers who either lectured at the university or were met by some of our faculty members

on their tours abroad. They include the article on “Individualism in the American Novel: from Melville to Hemingway” by Professor Annette T. Rubinstein, whose book *The Great Tradition in English Literature: from Shakespeare to Shaw* has many admirers in this country, and the study of English syntax, “It's a Fixed word Order Language Is English,” by Professor M. A. K. Halliday, who has opened so many new windows for British and indeed world linguistics. Two European writers also make their presence here. M. Emmanuel Roblès writes about André Malraux, each with his Chinese memories. Finally, the article on twentieth-century Scottish poetry was proposed by myself when I met its author, Iain Crichton Smith, himself a poet, on my trip to that lovely port, Oban, in western Scotland, in July 1982. I feel happy that the encounter has resulted in such a wide-ranging review, written from an insider's intimate knowledge, of a subject that is only now receiving some attention in this part of the world.

The Chinese title of the series, *Wen Yuan*, means a scholars' hunting ground. Like scholars in other countries, we do our share of hunting, for the old and enduring as well as for the new and significant. But it is also in the light of the nature and function of this particular university, a meeting ground of languages, literatures, and cultures. What new prospects will unfold as one's linguistic and cultural horizons further expand! I am glad that with the publication of the first number of the series, a small beginning is made towards providing a foothold where one can look out on that larger world.

---

(1) 收录于王佐良：《文苑》，北京：外语教学与研究出版社，1987年。——编者注

About Teaching of English Literature[(1)(2)]

Good morning, ladies and gentlemen. We're supposed to discuss the whole of English literature in an hour and a half. Now, that is impossible. One can't learn the whole of English literature within an hour. So I have decided to adopt a more practical approach, that is, we're all teachers of English literature, so from the point of view of the teachers, what are the sort of things that we ought to emphasise in our course. I should start with genres because each genre is something concrete and one can talk about the evolution of that particular genre in quite concrete terms.

I'll start with drama. Now drama of course is one of the most important genres in English literature. I shall not attempt to discuss every important writer with you because that again is impossible. But perhaps a few highlights may be mentioned. In this connection, naturally, Shakespeare is the name that comes first to one's mind. Shakespeare, Ben Jonson and John Webster, these three writers may represent the maturity of English drama, not of English drama as a whole, but of English poetic drama. By poetic drama, I mean plays written in blank verse. They are not plays in the modern sense of the word. They are a particular type of plays, because they are all in verse. There are certain passages in prose, but mostly they are in verse. In other words, they are the poets' drama. Now these people came at the right moment when England was wide open, open to foreign ideas, open to foreign books, open also to foreign words. This was the time when the English language was

in a period of great expansion and the English language from that time onwards has always been open to foreign influences, inclined to absorb foreign words.

Shakespeare was perhaps the most voracious absorber as well as the most daring innovator. He is a bit out of the ordinary. In a sense he's really common, but in another sense, he's quite extraordinary in that he does not obey any rules. He mixes things up. He mixes the tragic with the comic in order to make the tragic even more tragic. He mixes the polysyllabic words with the monosyllabic words. I'll just give one example: well, you all know the play *Macbeth*. In Act II, Scene ii, there is a place where Macbeth talks about the impossibility of ever washing his hands clean, since his hands are stained with blood. There is a memorable passage, when he says something like this:

(…this my hand will rather)
the multitudinous seas incarnadine,
making the green one red.

You see in the first line, “the multitudinous seas incarnadine,” most of the words are polysyllabic, many syllables, not one-syllable words. But in the next line, “making the green one red,” these are all monosyllabic words. This combination produces a very striking effect: the first line of course means no matter how vast the ocean is, how much water there is in ocean, it will not be sufficient to wash the blood off from my hands. And the second line is really common, consisting of monosyllabic words. That's just one of many examples about Shakespeare's use of language.

After Shakespeare and many of his contemporaries, which we have no time to discuss, I'll make a big leap, a big leap forward, across centuries, to come down to Bernard Shaw of the 20th century. In the 20th century English drama had a kind of resurgence, mainly due to the effort of the Irish playwrights, not just Shaw, but there were other Irish playwrights, like W. B. Yeats, like Lady Gregory, afterwards, also playwrights like Sean O'Casey. Even now Irish drama is in a quite active state. It has still got good playwrights. But let's talk about Shaw. We have only a few moments for Shaw. Now, Shaw also created a new type of drama. He learned it from Ibsen, from the Norwegian playwright, Ibsen. Ibsen started the whole type of new drama in Europe, the realistic drama. Shaw took over this drama from Ibsen and further polished it. He added one very important element, that is, verbal wit. His plays are discussion plays. You won't see much action in any of Shaw's plays. You don't see people getting killed. You don't see policemen chasing after thieves. You don't find much love interest either—of course there is love. But you do hear a lot of talk and really fine talk at that. Shaw writes that kind of play because that's the type of play, the type of drama, that suits his genius most. He is a wonderful speaker. I'll just give you a few examples. In a play called *The Man of Destiny*, you have a passage about Englishmen:“There's nothing so bad or so good that you will not find Englishmen doing, but you will never find an Englishman in the wrong. He does everything on principle. He fights you on patriotic principle; he robs you on business principle; he enslaves you on imperialist principle.”That's one of the many passages that you'll find in Shaw's plays. Really witty. Of course this means Englishmen never confess that they have made mistakes; they are always in the right. But the way the sentences are balanced is Shaw's own. Another example: “The more things a man is ashamed of, the more

respectable he is.” That's a satirical remark about modern society. In other words, the more evil you do, the greater will become your fame, or your position in society. One last example, and I will have done with Shaw: “He who can does; he who cannot teaches,” like what I'm doing. Have you got the point? The man who is really capable, who is really able, always does things; and the man who is not capable of doing anything really worthwhile always teaches other people to do things. We may translate this into something like “有能力者干事，无能力者训人,”something like that. Well, I've just given you two examples to show that English drama is something very important, that we ought to teach our students to pay attention to.

The second genre I'll take up, and I don't have much to say about that because I shall leave most of my remarks to my lecture tomorrow, is poetry. England certainly has many singing birds, has many poets. There were several great moments: one great moment was the time of Queen Elizabeth when there were hundreds of poets writing sonnets, writing lyrics of all kinds and writing poetic plays. We mustn't forget drama when we talk about English poetry because as I said Shakespearean drama is verse drama, drama written in verse. Another important moment was the time of Romanticism, when poets like Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats became really active. This was the time when they were all looking for a kind of ideal society. We sometimes talk about the romantic quest. By the romantic quest, we mean that these romantic poets were looking after something. They were not just writing verse to please themselves. They were writing verse to express their ideals of society, ideal society, ideal relationship between men and women. Of course some of them later turned back into their own minds. Wordsworth and Coleridge used to be great enthusiasts for the French

Revolution. Later on they became disappointed because they couldn't bear the kind of violence that they found existing within the French revolutionary camp, particularly the violence between the various factions among the French revolutionaries. But when they started to write poetry, they were great enthusiasts. Wordsworth wrote a very famous passage about how enthusiastic they were at the beginning of the French Revolution. He said something like this:

> Bliss was it in that dawn to be alive
> But to be young was very Heaven!

It was a great bliss to live in that dawn of revolution, but to be a young man was just like being in heaven. A poet who could sing like this will never really become a reactionary, although during the days when we were under the influence of our Soviet colleagues, we somehow dismissed him by calling him a conservatist, or counter-revolutionary, which isn't really fair.

Well, by and large romantic poetry was young men's poetry. All the important poets of the second period of Romantic Movement in England died young. Byron who didn't die particularly young lived only to be 36 I think, Shelley died at 30, Keats at 26. And what wonderful poetry they had managed to write before their death. They were like great beauties in Chinese folklore, who refused to become old women by dying early. These people would never allow people to see how weak, how imbecile they would become in old age, so they died young, and they wrote wonderful poetry. I think the best sentence, the best statement we can make about the romantic poets is a line from Keats: “Beauty is truth, truth beauty.” And by truth, it doesn't mean something abstract, it means, or it includes, the miseries of the

world. Keats has sometimes been described as a rather decadent poet, which is completely untrue. Because it was Keats who said no one can really reach the highest place in poetic achievement, only “those to whom the miseries of the world / Are misery, and will not let them rest,” I'm quoting from Keats, from his *The Fall of Hyperion*. Who are the greatest poets, asked Keats, only those people who are so concerned about the miseries, the sufferings of the world, that they cannot rest peacefully while there are people suffering in the world. Now these lines actually come from Keats, and when you are looking into his poems, like “Ode to a Nightingale,” you'll find suffering, human suffering, existing side by side with great beauty in a natural world and it is this contrast that is really poignant. Okay I think I've said enough about poetry, since there will be another occasion to discuss some of the poets in greater detail.

Now I come to prose. Prose is a very very wide kind of literature, because what I mean by prose is not just the essay, is not just the familiar essay. I think we ought to enlarge the range of prose. It should include political writing, scientific writing. It should also take in things like ordinary talk, history, philosophy, art, I mean books discussing art, literary criticism, and I've said also political and scientific writing. Anything that's not done in verse is prose. Only when you enlarge the definition of prose, will you find that prose is a very very important genre in literature, in any literature. I wish our writers could write better prose. Nowadays our prose is a bit stereotyped.

When you look into English prose, you'll find it's got all kinds of writers. It's got the essayists, like Lamb, like Hazlitt. I know many people that are really fond of Lamb. Lamb is whimsical; Lamb is very endearing;

sometimes he's very moving. He worked very hard as a clerk in the East Indian House for the best part of his life. He wasn't a very well-to-do man of letters. He loved books, old books. He liked to associate with friends, very good to his friends. He lived a quite hard life because his sister went mad, and he had to keep her company. There're moving stories about how they tried to help each other. But I should also teach our students to read Hazlitt. I think Hazlitt is a greater critic. Hazlitt can also write very sharply, almost like Bernard Shaw. I remember a saying of his, which goes like this:“If one wishes to know the force of human genius, one should read Shakespeare; if one wishes to know the insignificance of human learning, one may read his commentators.”If you want to know what a human genius can do, read the works of Shakespeare; if you want to know how insignificant, how laughable, how ridiculous human learning is, read all the Shakespearean scholars. I think we ought to keep that in mind to try to talk about important things in Shakespeare criticism, not just to waste our time on really trivial matters.

Of course there're other prose writers. A great moment of English prose came also in the time of French Revolution, when three great prose writers came almost at the same time. Burke, who wrote a book called *Reflections on the Revolution in France*, he was against the French Revolution, unlike his earlier self—at first he was for the American Revolution, but he didn't support the French revolution, and he wrote really well. There is a very famous passage in his book *Reflections on the Revolution in France* about Marie Antoinette, the Queen of France: “I can remember the day when I first saw her appear on the horizon, glittering like a morning star, full of life, of joy, of splendor, and later on she became a prisoner. What a revolution … The glory of Europe is extinguished for ever.” It's highly rhetorical, but you

must admit it is also highly effective.

Now, this was taken up by a man called Thomas Paine, who fought in three revolutions—I said three revolutions, I ought to say two revolutions and a sort of hidden revolution. He first fought in the American Revolution; then he went to help the French in the French Revolution. He also took part in the revolutionary activities in England. So that's why I say he fought in three revolutions. He was a prose writer noted for his plain style, very very plain. When he heard Burke singing the praise for the French Queen, he laughed. He said Burke was too much an idealist. He didn't know the reality of the distress of the French people. He just saw how disgraceful, how sudden, there was a change of destiny in the French nobility. So he is like a man "who pities only the plumage but forgets the dying bird." The dying bird is the French people—the French people are dying—while plumage, the beautiful feather, is only the surface of the French society. That is a famous saying. Of course he has other famous sayings, for instance, "These are the times that try men's souls." That was the saying which he said during the crisis in the American Revolution, when the American revolutionaries were downcast, were in the depth of their despair because of military reverses. "These are the times that try men's souls, the brave ones can stand it, and the cowards will disperse." He also said: "The summer soldier and the sunshine patriot will, in this crisis, shrink from the service of this country." At the time like this, when there was great difficulty, those people who could take part in a revolution when things were going on well will now "shrink," this is the word used very effectively, from the service of their country.

After Thomas Paine, there came another great writer of very plain prose

by the name of William Cobbett, whose most famous work is *Rural Rides*. He was a peasant writing in the language of peasants. He edited a newspaper called *Political Register*, which was very popular among the poor people. I used the word "peasant"; actually this is the word that ought not to apply to the British, because the British peasants disappeared in the 14th century. I mean the poor farming labourers. Well he himself did farm labour, and he was poor. He knew what the poor people were thinking about, and he wrote articles to express their wishes in very plain language. Probably the name is new to you, but I can tell you Marx quoted Cobbett frequently in his works. These people used prose as a weapon of debate. Debate makes prose more subtle, makes prose hitting even harder, so it's a good thing. Naturally in talking about the English prose, one must not forget the other side of the picture, that is, it can be quite humorous, it can be quite ironical. It can even talk about nonsense. For instance, in books like *Alice in Wonderland*, you'll find the English language used in a most illogical kind of way. Actually it is supposed to be really logical, but really it's a kind of nonsense. Or it's the other way round—you find it quite nonsensical, actually it makes very good sense. Its logic turned upside down. And anybody who wants to learn to write the so-called pure English ought to read *Alice in Wonderland*.

Now I'll come to the novel. I don't have much time left, but I shall say the English novel is a very rich field. You have the novels written by Defoe, very realistic. Not long ago I was rereading *Moll Flanders*, I found the book of absorbing interest. Moll is a woman really much alive. One is struck by the aliveness of women in the English novel, not only Moll Flanders, but also of course the heroines in Jane Austen's novels, and also characters like Hardy's Tess. Tess is not a hardboard figure. She's not a chocolate-box beauty. She's a

real person. She works hard. She's a manual worker. She walks long distances. It's a very interesting thing that you don't find cars in Hardy's novels. The best you can find is carriage, but most of Hardy's characters are not the privileged people. They cannot ride carriages to go to places. They usually go on foot. Tess goes to a lot of places on foot. She milks the cows. She churns butter and cheese. She stands precariously on a tractor, feeding the machine with bundles of wheat. There are some really interesting chapters in this novel *Tess*, something that you don't find in other novels, how work is actually done by women, by women labourers, and yet at the same time she's extremely ethereal, in a sense she's really striking. Sometimes I use the word "ethereal" because I remember a passage in this book which describes how when in the small hours of the morning, around three o'clock or four o'clock, Tess has to get up to milk cows. She usually gets up first. She wakes the others, and then when her boyfriend comes down to see her, he finds dewdrops still on her face. It's the most lovely picture. Then when the sun goes up, and when people are walking in broad daylight, he finds Tess in a different shape, the real Tess, the strong, robust, young, exuberant Tess. So you can find these descriptions in Hardy which you do not find easily in Dickens, I must say, though Dickens is the one English novelist that must be studied. If you don't have time for other novelists, you have to study Dickens. So realistic, and so fantastic. I like to read the novel *David Copperfield*. All the characters come alive. Sometimes they are a bit caricaturish, that is, they are like cartoon figures. Sometimes, not always. People generally say Dickens exaggerates, but he exaggerates in an imaginative kind of way. He can talk about fog. There's fog everywhere, there's fog even in the pipe being smoked by the ship's captain. A most unexpected kind of stroke, a stroke of genius. Well, running over the names of the English novelists will give one a

sense of its richness, Defoe, Dickens, Thackeray, Jane Austen, Scott, the Brontë sisters. What a wonderful novel *Wuthering Heights* is. So intense, so pastoral, and yet so moving. Hardy, I've just mentioned, Joyce, Woolf, Graham Greene, also Henry Green, Waugh and more recent ones. You have realism. You also have fantasy.

Now I finished with the genres, but I like to say a few things, a few words, about some of the other types of things, types of literature. I should like to mention the new media. I mean the type of literature that you find in broadcasting, in TV. One point I allow myself to admit is this: qualitatively, if not quantitatively, English broadcasting is superior to American broadcasting. I mean I get more enjoyment out of listening to BBC than to VOA. Somehow the British know how to use the words to better effect. This is the type of literature that we ought to acquaint our students with. If you can find a type of book called “oral history,” I hope you'll try to introduce “oral history” into your course. There are more American examples than British ones. You may have heard of the book *Working* which is very famous. It consists of a number of interviews. A writer interviews various people. He takes along a recorder with him, and he records the interviews. Later on he edits all these interviews, collects them together into the book. Now, in Britain there are also examples of good oral history. There's a book called, for instance, *Portrait of a Village*. It's almost a kind of elegy. By elegy I mean it describes a way of life which is fastly vanishing, which is no longer to be found easily in many parts of Britain, for instance, the art of thatching roofs. English people liked to have their roofs thatched, with not the modern type of roofs with slates on, but thatched roofs which can only be done by a special type of workmen. But it's disappearing. And also people make bells in a

special way in the old times. They are also disappearing.

Another thing, which I'd like to mention, is translations. There were great moments of literary translation in English literary history. The time of Elizabeth was one of such moments, when *The English Bible* was translated, the "Authorized Version" of *The English Bible* (1611). It's a very influential book, whether you like it or not. Actually *The Bible* can be read as good literature. It was the time when all the classics were translated, Greek and Roman classics, important books, and also important continental works, like Montaigne's *Essays*, Roman books like Plutarch's *Parallel Lives* which influenced Shakespeare in the writing of his plays. Now that was the time when translations became really important. The 20th century also saw many good translations. In the beginning decade, there were translations done by a woman called Constance Garnett. She translated many Russian novels, the works of Tolstoy, Dostoevsky, Turgenev. And they had tremendous influence on English writers, writers like Virginia Woolf, who once said, nowadays if anybody wants to write an English novel and not to do it the Russian way, then it would be just a waste of time. In other words, the only way to write a good novel is the Russian way, the way of Tolstoy, the way of Turgenev, the way of Dostoevsky. Of course one can see her point when one thinks about the difference between these two types of novels: English novels are familiar, dealing with everyday life, realistic family affairs, whereas the Russian novel touches the very soul of a person. It's profound. It's really intense. It's got the sort of hidden world that you find only in the works of Dostoevsky, for instance. And when you talk about great panoramic novels, then nothing can beat Tolstoy's *War and Peace*.

I think I've finished with the genres. Now I'd like to make a few suggestions. In fact I'll make two suggestions. One is teach literature along with language. I know in most colleges and universities in China literature is a kind of object of suspicion, I should say. People generally don't want to give time, provide time for courses of literature. They will say: what's the use of literature, we want our students to master the English language. Well the answer is you can find the best of English, as well as the worst of English, in literature, in literary works. It's got everything, because the language of literature is the language of life. And a person who's really made a good study of literature will not write sentences that are really awkward, will not use language just mechanically. He will use language with some subtlety. But when we teach the course, we ought to discuss the literary works. We ought to analyse the language. We shouldn't forget the language, because without an understanding of language you cannot really understand a work of literature. So these two things really go side by side. In other words we should not adopt that approach, a kind of purely literary approach, separating literature from language, to say language is not my concern, language is not my business. Language is our business just as literature is our business. The second suggestion is that try to link it up with British culture—try to link up English literature with British culture. In fact a work of literature cannot be studied apart from the society in which this particular work is produced. The best way to understand a people, a people's mind, people's temper, people's character, or what the philosophers called the inner climate of a people is through literature. So that's why I say we should try to combine the two.

My last point is that we ought to adopt a comparative approach or a comparatist's approach, that is, after all we are Chinese teachers. We ought to

teach English literature from a different perspective than the perspective from which the English teach literature. There's no question that we ought to love literature, English literature, but we also should keep a little distance to look at it from our perspective. In doing that we'll be able to see English literature in a twofold perspective. In other words, we should compare; we should also connect. When we compare, we'll see that English literature, great as it is, has certain shortcomings. For instance, English writings, generally speaking, are not as lucid as French writings. And I've just spoken about the difference between the English novel and the Russian novel. Russian novel is more powerful. There're certain things we can do in Chinese which the English cannot do really well in English. I think this distance, this apartness may be helpful so that when we teach English literature, we'll teach it as a member of world literature. We'll not become pseudo-Englishmen. We are after all citizens of the world. Thank you.

---

(1) 收录于北京外国语大学外国文学研究所：《王佐良先生纪念文集》，北京：外语教学与研究出版社，2001年。本文由鲁余整理。——编者注

(2) 以下两篇文章，系根据王佐良先生在北京外国语大学外国文学研究所与英语系联合举办的“英美文学教学系列讲座”上的发言录音整理，时间为1993年1月。——原编者注

About Teaching of English Poetry[(1)]

My talk this morning is how to teach English poetry. Actually I myself do not know how to teach it, even though I have offered the courses on English poetry in the English Department for a number of years, because in the final sense poetry cannot be taught. It can only be learned by the person himself. However, I think I can make some suggestions. First, as to what pieces to choose. I'm talking about the general course, not the specialists' courses. It's a very common, very elementary course for the undergraduates, so you may include many pieces that are quite familiar, you may also add one or two odd things. Otherwise, they are all very familiar things, so there'll be nothing really new about the choice. Then finally I'd like to say a few things about the general nature of the course.

In the handout, I have selected something like ten poems, but I have omitted a very important item, because I think that is included in almost any anthology. It doesn't have to be reprinted here. I refer to Shakespeare's Sonnet 18.

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:

It ends with the concluding couplet:

So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

This is familiar to most people. I think this is a good choice, because in the first place Shakespeare is a big name and students will be immediately impressed by the name of Shakespeare. In the second place this poem is highly organized, quite polished. You have a beginning, you have a middle, and finally you have this concluding couplet. The third reason is that it's highly musical, even a poor reader like myself can read it with some musical effect. Not a single difficult word. So I think it's a good choice to start with. Since it's so familiar, I have not included it in my handout.

Now, the handout includes a number of poems arranged in a chronological order, in a time order. So the first item you'll see is a poem by John Donne. Not that I particularly value John Donne. I do not consider him to be the first poet in the English language although he's very important. To the graduate students of the 30's, he was perhaps the most important because that was a time when there was a kind of revolution in literary taste. People like T. S. Eliot started to advocate the superiority of Metaphysical Poetry as compared with Romantic Poetry. Eliot and other modernist poets disliked Romantic Poetry intensely. They didn't like Wordsworth, they didn't like Coleridge, and they hated Shelley and Byron, but they didn't say very much about Keats because Keats was in a sense the first of the moderns. Well anyway John Donne suddenly became very popular in the 1920's and 1930's. He was of course known all the time, but people generally considered him to be a rather awkward poet, awkward in the sense of being very difficult to understand. He uses many so-called conceits, strange metaphors, strange comparisons, and his poetry is not particularly musical. Ben Jonson even said he ought to be hanged for not keeping the feet, for not keeping the metre of the poems. Ben Jonson is a very interesting writer. He also wrote very good

poems. You remember the poem, “Drink to me only with thine eyes,” that's been turned into a song. That's by Ben Jonson, not Dr. Johnson of the 18th century, but Ben Jonson, the contemporary of Shakespeare.

Metaphysical Poetry anyway is a special kind of poetry. It's got its own merits. I've spoken about where John Donne fails if we consider him from the tradition, from the old, conventional point of view. He is very good for several things, for his metaphors. We have a very good example of his use of metaphors in this first poem, “A Valediction: forbidding Mourning.” This is written to his wife. The poet is about to set out on a journey, and before he does so, he writes this poem to his wife, saying there's no point in wailing about our separation because we really will not be separated. Why? Because we, the two of us are just like the two feet of a compass, so even though I move, you really move with me only you are the fixed foot. You stand in the middle; I'm making a circle outside. That is a strange metaphor that shows the influence of science. Now you'll find a metaphor there:

Our two souls therefore, which are one,
Though I must go, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to airy thinness beat.

If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two;
Thy soul the fixt foot, makes no show
To move, but doth, if th'other do.

That's the famous “compass” metaphor, which for a time was a very

fashionable thing for undergraduates and graduates to talk about in American and British universities. The time of course has passed, but that's one of the reasons why I think we ought to know a bit about John Donne. John Donne was very sensitive to some of the new things that were taking place in his world. This was a time when scientific discoveries were made. This was the time of Renaissance. This was the time when Englishmen were going out on high seas to navigate, to find new colonies. So it was the time when new theories were circulated, not just scientific theories, but also philosophical theories. And John Donne was a very passionate thinker. He loved the old world, and he was afraid, he was apprehensive of what was coming. Later on in a poem, he says, “and new philosophy calls all in doubt, / the element of fire is quite put out.” That's in a famous poem of his called “Anniversary” which shows his reaction to the appearance of scientific thought. I can only spend this much time on John Donne, just to give you an idea that if you want to find a type of poetry which is different from Romantic poetry, which is different from the kind of the sweet, tender or melancholic poetry, you may find it in John Donne. His is rather like the poetry of the Chinese Song Dynasty. Tang poetry is all embracing, it's highly emotional, but Song poetry is intellectual. John Donne is the kind of intellectual poet.

Let's take up another poet with also very strong personality and he happens to use a metre which is one of the most important metres in English poetry, blank verse. I refer to John Milton, *Paradise Lost*. In Bk. 1, *Paradise Lost*, there is a very famous passage expressing Satan's determination to go on fighting, even though he has just received a terrible blow from God. He's defeated in a battle, but he refuses to give in. He wants to go on fighting. This passage is put in the handout. I'll read it now:

… What though the field be lost?
All is not lost—the unconquerable will,
And study of revenge, immortal hate,
And courage never to submit or yield—
And what is else not to be overcome.
That Glory never shall his wrath or might
Extort from me. To bow and sue for grace
With suppliant knee, and deify his power
Who, from the terror of this arm, so late
Doubted his empire—that were low indeed …

Blank verse is made of five-foot lines, the so-called iambic pentameter. Each line has five feet; each foot has two syllables, one stressed, one not, but it doesn't have any rhyme. It's a bit closer than the usual poetic line to ordinary speech. This is the metre used by Shakespeare in his plays, and this is also the metre used by Milton in this epic *Paradise Lost*. Later on this metre will be used by Wordsworth in many of his poems. This metre has the advantage of being able to express very powerful feelings, particularly a long stretch of eloquent saying, of powerful uttering. Therefore you find the so-called verse paragraphs, not just individual lines, but you have to move on from one line to another. It doesn't have any rhyme in the end and the sense doesn't come to a stop at the end of the line. The weakness lies, so far as Milton is concerned, in his difficulty. It's a bit difficult to understand. For instance, after the lines I've just read, what does it mean: “And what is else not to be overcome”? Of course scholars have now generally agreed upon a sort of explanation, but actually the line is not too clear. It's very difficult to put your finger on exactly what type of grammar there is. Of course there is a kind of grammar,

but it's not English grammar. It's Latin grammar. To give you an instance, “To bow and sue for grace / With suppliant knee, and deify his power / Who, from the terror of this arm, so late / Doubted his empire,” what is the antecedent of “who”? You don't find it anywhere. If we want to put it into ordinary English, we'll say, to bow and sue for grace with suppliant knee, and worship—deify means worship—and worship the power of the person who so late doubted the empire, because he's frightened by the terror of this arm, of my arm. So his power contains both the person and the person's attribute. Now that can only be permitted in Latin grammar, but it's all the same a very powerful, very beautiful poem.

About Milton there's been great controversy. Milton was a very important poet, second only to Shakespeare, and in some ways, he was greater than Shakespeare. He was a revolutionary fighter, and he was not only just good for powerful poetry. He can be very tender too. He can write very tenderly about the feelings, for instance, between a wife and a husband. That occurs also in *Paradise Lost*, in which, I think in Bk. 9, there's a passage in which Eve reveals her feeling about Adam. She says, the world is so beautiful, everything is so sweet, but without you nothing is really sweet. It's a very moving passage. People say this shows another side of Milton, but generally speaking Milton was identified with the English Revolution. He was the poet of the English Revolution, and for those people who do not agree to the principles of democracy, of the common man's rule, Milton was a symbol of all that was violent, was bad. So again in the 30's, the modernist poet Eliot launched attack on Milton. T. S. Eliot says, Milton was not a good poet to imitate because his language is quite unnatural. Not only that Milton is a bad example because he caused the so-called dissociation sensibility in

the 17th century in England, but according to Eliot, literature, poetry in particular, was in a very vivid, in a very active state before the 17th century—the Elizabethans, Shakespeare and so on were all writing very good poetry—but poetry became less vibrant, less vigorous, it became rather affected after the 17th century. What was the cause? The cause was the influence of Milton. So that is an attack on Milton. That aroused a great controversy. Later on Eliot himself had to take back his words because people knew that Eliot's attitude was caused by his political bias. Eliot was against the progressive forces in English literature. That's why he attacked not only Milton, but also Shelley. But this again has passed. Nowadays people still think Milton is a very, very great poet, and a poet that should be studied with greater care because people have certain set ideas about Milton. Milton of course also has given us many puzzles, for instance, what exactly did he think of Satan? Was Satan a heroic figure, or Satan a low serpent, a low reptile? People say that Milton himself probably didn't really make up his mind. I think anyway in teaching English poetry Milton ought to be included, but we have to be very careful. We have to use a good edition in which there're plenty of illustrations and explanations. Otherwise, the teacher will be blamed for teaching something too difficult to students, and as I've said already that poetry course as such is very difficult to teach, if you insist too much on including things that become very puzzlesome to students, you are causing disaster. So I think he ought to be included, but not too much.

When we come to Pope, it's a different story. Pope is highly polished, and technically speaking, he's the prince of the heroic couplet. He reaches a kind of perfection in using this particular metre, the heroic couplet. By the heroic couplet, I mean two lines that have the same rhyme, two iambic

pentameter lines ending with the same rhyme. That's called heroic couplet, or a couplet. The word “heroic” is used because it became popular after the time of Restoration, along with the heroic tragedies written by Dryden. It's got nothing to do with the content of the metre. From Pope I've chosen several passages, from *An Essay on Criticism*. I'll read two stanzas:

> Some to Conceit alone their taste confine,
> And glitt'ring thoughts struck out at ev'ry line;
> Pleased with a work where nothing's just or fit;
> One glaring Chaos and wild heap of wit.
> Poets like painters, thus, unskill'd to trace
> The naked nature and the living grace,
> With gold and jewels cover every part,
> And hide with ornaments their want of art.
> True Wit is Nature to advantage dress'd,
> What oft was thought, but ne'er so well express'd;

These last two lines are very famous, because they give us a definition of wit. What, according to Pope, is wit? Wit is not something really original, according to Pope. It's something that people have often thought about, but they've never been so well expressed before. You give it better expression, that's called wit. Not everybody will agree to this definition, because it means in writing poems you don't have to have original ideas, fresh ideas. You all strive for better diction, or better ways of putting something. However, we must agree that Pope himself does it very well indeed. Here we have good examples of the five-foot lines. The idea in this poem is not new. Actually Pope is just repeating what other people have said before him. The same

thing has been said by Horace of the Roman times; it's been said by Boileau, the French critic, who wrote *Art Poetique*. So there's nothing new in what Pope says, but the way he puts it is really very striking. It's a highly polished language, the language of high society conversation. Also there's something we ought to pay attention to here, that is, it's a different type of poetry. It's not just a lyrical poem. It's a critical essay, only it's written in verse.

After Shakespeare, the best poem to start with in teaching a course of English poetry is perhaps the work of Blake. Blake is so simple that I think most of our undergraduates will have no difficulty with his poem in so far as understanding the content is concerned. But for this one, "The Chimney Sweeper," Blake actually wrote two poems of the same name. Blake wrote two collections of poems, *Songs of Innocence* and *Songs of Experience*, and some poems in both collections bear the same title but with very different kinds of moods. In the first collection, the mood is calm. In the second collection, *Songs of Experience*, the mood is very bitter. It's in *Songs of Experience* that you find poems like "London," which talks about the prostitutes and street-walkers in London in those days. "The Chimney-Sweeper" goes like this:

A little black thing among the snow,
Crying "weep! weep!" in notes of woe!
"Where are thy father and mother? Say!"
"They are both gone up to the church to pray.

"Because I was happy upon the heath,
"And smil'd among the winter's snow,

“They clothed me in the clothes of death,
“And taught me to sing the notes of woe.

“And because I am happy and dance and sing,
“They think they have done me no injury,
“And are gone to praise God and his Priest and King,
“Who make up a heaven of our misery.”

The satire comes out in full force in the last line. People might think the child is really happy because chimney-sweepers are little boys who have to climb up chimneys to sweep off the soot. After the boy gets through the chimney, gets up, he will cry, “sweep.” That's why you find “the notes of woe,” “weep! weep!” He'll shout to give people the idea that this chimney is already cleaned. I don't think that needs any explanation. The language is very simple. The metre is very simple, too. It's not a five-foot line; it's a four-foot line. And the poet's bitterness comes out very clearly in the end.

Now, let's see what Wordsworth has written. I think to teach Wordsworth is also a good way to make the students become interested in English poetry, because again, Wordsworth is simple but very profound. This is one of his famous poems called “The Tables Turned.” “The Tables Turned” means do something contrary to what people tell you to do, “反其道而行之,” something like that.

Up! up! my Friend, and quit your books;
Or surely you'll grow double:
Up! up! my Friend, and clear your looks;
Why all this toil and trouble?

The sun, above the mountain's head,
A freshening lustre mellow
Through all the long green fields has spread,
His first sweet evening yellow.

Books! 'tis a dull and endless strife:
Come, hear the woodland linnet,
How sweet his music! on my life,
There's more of wisdom in it.

Contrast between books and birds. It goes on like this until we come to the key stanza:

One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.

Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous forms of things:—
We murder to dissect.

That's the famous line.

Enough of Science and of Art;
Close up those barren leaves;

Come forth, and bring with you a heart
That watches and receives.

Now here we see a bit of Wordsworth's philosophy. Here's the contrast between the books, the world of the books and the world of nature. It's quite clearly brought out, and it's his idea that intellect is a bad thing, so he says “our murdering intellect,” our intellect mainly bothers other people; it “meddles.” “We murder to dissect,” this can apply also to our reading of poetry: we'll be murdering all these good poems by trying to analyze them.

So I'll pass on to Byron. These are lines taken from “The Isles of Greece.” “The Isles of Greece” must be included in our teaching material for even undergraduate students because it has a great fame in China. Three Chinese translations have been made of this poem by Ma Junwu, by Su Manshu, and by Hu Shih. I must say Hu Shih's comes out the best of the three versions. There's a newer version by a friend of mine called Mu Dan, which has included his translation of *Don Juan*. This is a passage taken from a very interesting poem, long poem, called *Don Juan*. It's something that can be taken out from the long poem because it's a song sung by a minstrel at a feast. The main content is about the shameful condition in which the Greeks of the latter times are living. Greece used to be the centre of civilization in the ancient world and it successfully fought off the invasion of the Persian army. Greece represented a kind of ideal of man's achievement. But look at the Greeks today, the poet is now asking, they are now the slaves of the Turks. This is a song sung to try to rouse them to fight. It's got this kind of intention. Byron is not considered to be one of the first-rate poets in English because opinions differ. Some people find him too rhetorical, too dramatic. The

literary taste changes from time to time. I mention these things because students may have heard about different views on Byron. On the one hand Byron was very great. He was the poet highly praised by Lu Xun. He was not just a literary figure. He was a heroic figure, a revolutionary fighter that has given inspiration to the whole continent of Europe in the 19th century, and of course his poetry is always very effective. He doesn't suffer too much through translation. That's a very interesting thing. Many poems cannot be translated. Even though I sometimes also do a bit of translation, I must say many poems are untranslatable. Wordsworth is untranslatable, too simple, too difficult. The simplest kind of language is the most difficult to translate. But somehow Byron can be readily translated. In the first place, Byron knows how to tell a good story, and stories can be translated quite easily. In the second place, his rhetorical tricks are so effective that they don't lose too much force in another language.

Let's look at some of the rhetorical tricks that he uses here. He starts by telling a story:

A king sate on the rocky brow
Which looks o'er sea-born Salamis;
And ships, by thousands, lay below,
And men in nations;—all were his!
He counted them at break of day—
And when the sun set where were they?

This refers to the Persian King who led a huge army and a huge navy to attack Greece. He said when the morning sun rose and shined upon the Persian King, he was sitting on the rocky brow overlooking the sea, and he

counted ships, by thousands, and warriors in nations, in different groups of nationalities. All were his, all the soldiers, all that huge army, this armed force, were his. He counted them at the break of day, and when the sun set, where were all those ships, where were all those men? They had all been destroyed by the Greeks. Here you have a change of tense:

> And where are they? and where art thou,
> My country? On thy voiceless shore
> The heroic lay is tuneless now—
> The heroic bosom beats no more!
> And must thy lyre, so long divine,
> Degenerate into hands like mine?

This means: I'm not a very heroic figure either; I'm a degenerate poet. But now I'm the one to sing about your present condition. This is a kind of degeneration.

> 'Tis something, in the dearth of fame,
> Though link'd among a fetter'd race,
> To feel at least a patriot's shame,
> Even as I sing, suffuse my face;
> For what is left the poet here?
> For Greeks a blush—for Greece a tear.

This means, today the Greeks have become enslaved by Turkey. All the heroes are gone. The heroic days are over, so “for what is left a poet here?” For Greeks, it's a blush of shame. I can only blush for you, because you Greeks are not doing anything to fight. And “for Greece a tear,” and for my

country, a tear. This is very effectively used. This is what I mean by contrast, a rhetorical trick used by Byron.

> Must we but weep o'er days more blest?
> Must we but blush?—Our fathers bled.

Here you find two words that begin with the same sound, “bl,” one is “blush,” the other is “bled.”

> Earth! render back from out thy breast
> A remnant of our Spartan dead!
> Of the three hundred grant but three,
> To make a new Thermopylae!

This refers to the historical incident of the fight at that mountain path called Thermopylae. Three hundred Greek soldiers fought there to kick off the Persian army for about one day, trying to gain time for the Greeks to mass, to send up reinforcement. That's a famous battle of Thermopylae Path. Let me have just three of these ancient fighters, and we'll be ready to fight a new battle of Thermopylae. So it's a very rousing kind of song. The rhythm is resonant, and you have questions, rhetorical questions: “what is left the poet here?” “Must we but weep o'er days more blest?”

This is one kind of Romantic poetry in which Romanticism is fused together with revolutionary fervor. Another type will be Shelley's. This is a love poem written by Shelley. It begins very quietly:

> One word is too often profaned
> For me to profane it,

One feeling too falsely disdained
For thee to disdain it;
One hope is too like despair
For prudence to smother,

The poet keeps you in suspense. He doesn't explain what that one word is, but I think when you read on you have no doubt.

I can give not what men call love,
But wilt thou accept not
The worship the heart lifts above
And the Heavens reject not,—
The desire of the moth for the star,
Of the night for the morrow,
The devotion to something afar
From the sphere of our sorrow?

It ends with a kind of Platonic reflection on the nobility of love. You don't find any physical love here. It's love idealized. Of course the one word is the word “love,” but I won't mention that one word. It's a clever way of saying, actually I'm trying to express my love for you, but I can give not what men call love. “Worship” here is also something the same as love. This is one aspect of Shelley's poems. Shelley can be quite outspoken, can be even fierce in his expressions, but this one happens to be rather calm, rather quiet. But it contains a very good metaphor, which has also become well-known, that is the metaphor “the desire of the moth for the star,” “of the night for the morrow,” of something insignificant trying to aspire to something very high.

When you come to Keats, you find a different kind of love. In this sonnet, you find the sort of breathlessness, a kind of physical sensation, which becomes evident when you read on to the part about the poet being

> Pillow'd upon my fair love's ripening breast,
> To feel forever its soft swell and fall,
> Awake for ever in a sweet unrest,
> Still, still to hear her tender-taken breath,
> And so live ever—or else swoon to death.

Love is always mentioned together, you see, with death. There's something physical in this poem, but it starts with stars, “Bright star, would I were steadfast as thou art—” If we compare this poem with Shelley's poem, we'll see while Shelley works from the near to the far, Keats works from the far to the near. This is the opposite movement. Of course this is erotic poetry, but it's also young men's poetry. You don't find much philosophy in this; you find a lot of physical emotion.

I have no time to go over “Ode to a Nightingale” with you, but I'd like to say a few words about whether we ought to include this in our course or not. This is one of the most beautiful poems in the English language, and also one of the most truthful, one of the most sympathetic to the woes of the world, to the miseries of the world. You find both beauty, extremely beautiful things, and sufferings of mankind, side by side. And the poem is also interesting in that it completes a kind of movement. It starts by saying that I want to forget things, I want to drink wine. Then the poet goes up to heaven, to the sky. Then finally he's driven back to earth again. You find this rather dramatic movement completed at the end. But I should hesitate to include the poem in

our course because it's too long and it takes a lot of explanation. It's also too rich—the language is too rich. Now perhaps we might look at Stanza 3 where the poet is talking about the sufferings of the world:

> Fade far away, dissolve, and quite forget
> What thou among the leaves hast never known,
> The weariness, the fever, and the fret
> Here, where men sit and hear each other groan;
> Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs,
> Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
> Where but to think is to be full of sorrow
> And leaden-ey'd despairs,
> Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,
> Or new Love pine at them beyond to-morrow.

Now it's all very clear about the sufferings. This of course is written with particular feeling because Keats himself used to work as a sort of assistant to a surgeon. He had helped with the operations and he had seen the patients that waited for the doctor in the outpatients' room. That's why he says “the weariness, the fever, and the fret”; that's why he says “men sit and hear each other groan,” where old men are suffering, where youth fares no better, “spectre-thin,” that's a word used very strikingly, as thin as spectres. “Beauty,” beautiful women, cannot keep their looks for long, and they won't last another day. There won't be any new love to “pine at them beyond to-morrow.”

The range of Keats's poetry is extremely wide. The whole of humanity is there. This is not the only instance where we find Keats is troubled by the

miseries of the world. We find another instance in Stanza 7. Keats says, I'd really like to die, this is the best time for me to die in. But you, the nightingale,

> Thou wast not born for death, immortal Bird!
> No hungry generations tread thee down;
> The voice I hear this passing night was heard
> In ancient days by emperor and clown …

Now here, “No hungry generations tread thee down,” that's a sign of the times. When Keats wrote this poem, London was full of hungry people, so he remembers their sufferings very keenly too. If we want to make a gamble, I think we should still include this poem, too good to miss, even though we have to spend a lot of time explaining the details to our students, because this is where you find Romanticism at its peak, Romanticism at its most moving.

After the Romantics, things became quieter. I come now to Browning. Browning's short poem, “Parting at Morning,” contains a puzzle. I'll read the poem first:

> Round the cape of a sudden came the sea,
> And the sun look'd over the mountain's rim:
> And straight was a path of gold for him,
> And the need of a world of men for me.

Now, who is speaking? Is that a man or a woman? At first when I read this poem, I took it to be a woman. You go away, you have a path of gold for you, whereas I need a world of men to console me, to comfort me. But that isn't

the correct explanation. According to the scholars, the word “him” really refers to the sun. It's a man speaking. The sun goes up. There's a path of gold before him, whereas I, a traveler, separated from my sweetheart, need a world of friends to keep my attention away from this departure. Whichever explanation you accept, I must say this poem looks rather like a Chinese绝句, four-line poem of the Tang Dynasty.

Finally a word about modernist poetry: T. S. Eliot, I mentioned his name several times. I'll read just the first paragraph:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question…
Oh, do not ask, “What is it?”
Let us go and make our visit.

It's very colloquial in tone, and of course it will be better to be read in American accent. Eliot of course started as an American; later he became a British subject. Here is one metaphor which has often been discussed by the critics, and that's the metaphor about “evening spread out like a patient etherized upon a table.” Evening is generally supposed to be a very beautiful

thing to look at. I mean the evening glow, the sunset, is always something that is supposed to be beautiful. When you don't find the evening glow, the sunset, you feel a kind of gloom. You can also become very romantic, because you can feel melancholic, but neither these feelings somehow is mentioned in this poem. Here you have a modern metaphor: you have a comparison of the evening rather like a patient, about to be operated on. This shows the modern age. Whether it's a good thing or bad, the Romantics naturally will not like it. Most ordinary readers probably don't mind it too much. If they have had too heavy a dose of Romanticism, they will rather like it, because you cannot always talk about beautiful sunsets when you talk about evenings. You need something new, particularly when you live in a city, you don't find many beautiful things to look at. So it's not a bad thing to think about an evening as something like a patient on an operating table. Eliot has a name for this kind of metaphor: he calls it “objective correlative,” something with which an emotion can identify.

This is a city poem, a poem about life in a city, colloquial, with rather strange metaphors. Not only this place, another place in the same poem, he says, “I have measured out my life with coffee spoons.” Again, it's not something that a Romantic will do. Romantic poets will never say anything about coffee spoons, too vulgar, too mundane, too everyday, but Eliot consistently uses these metaphors. He has good reason. He says, nowadays we are living in a machine age, in an age of urban civilization. If literature is to express reality, it ought to use current metaphors, it ought to refer to what we see in our everyday life, not always clouds, the moon, sunset, but things like coffee spoons, also cigarette ends. At another place, he says:

When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days…

Butt-ends means cigarette ends. Again, it's a metaphor which cannot be considered beautiful. It's ugly for non-smokers, it's even disgusting, but in order to achieve a special effect, Eliot uses this type of metaphor. I think we ought to include some of Eliot in our course because he represents a special type of poetry, but this does not mean that I think Eliot is the greatest modern poet. I think that title probably ought to be conferred to W. B. Yeats, the Irish poet, but we haven't got time for Yeats. So we'll stop with Eliot.

I'd like to say a few general things about a course of English poetry. What should we assume to be our objective in teaching poetry, in teaching English poetry? I think, or I'd like to suggest, four things might be considered. In the first place, we expect our students to know more about English language through poetry, because it is in poetry that you find really pure language as well as really rich language used in striking ways and also in very subtle ways. Even if a person is interested only in improving his prose, I think he ought to read some poetry. He can get some good lessons from reading poetry about how to write, about how to achieve certain effects. That I think is the first thing that we might consider. The second thing, I expect our students to get some music from English poetry, the rhythmic effects, the rhymes, the melody. Thirdly, to get some new experience, emotional experience, as well as intellectual experience of a kind which we have not experienced before. In reading poetry you sometimes have the feeling that you are entering upon a new type of atmosphere, and that is what

I mean by new emotional experience and also new intellectual experience. Lastly, let's hope that our students will also get some pleasure, some aesthetic satisfactions out of reading poetry. This is the most difficult part to achieve, because you may teach a student grammar, syntax, you may teach him how to scan a line, metre, you may also teach him the anecdotes, explaining the historical allusions, the literary references, but how is one to convey pleasure towards students? That remains a problem with all teachers, myself included. In the final analysis, poetry, like literature itself, cannot be taught. But we can try to make some suggestions. We can create a certain kind of atmosphere in which enjoyment becomes possible. Maybe the person is ignorant; maybe the person treats English poetry as Chinese poetry. He may be looking for the wrong things. It's our job to tell him these are the wrong things. You cannot try to find 平仄 in English. You find different things. You find there's difference in stress that may correspond to 平仄, and if you are looking for beautiful expressions, we can supply them. When Keats talks about how sweet it is at this hour to die, that's very beautiful. Or when Shakespeare says, “Shall I compare thee to a summer's day?” that's beautiful. I mean every Chinese will probably readily respond to it. Our job is to try to introduce new experience to Chinese readers in a more or less acceptable way. I'm sure I have distorted many things in my explanation of these poems, but at the same time I think I have tried to convey my feelings about certain poems, which may be of some value to our students, for him to ponder, for him to consider, to think about why is it that this old man suddenly gets so excited about this particular poem? There must be something in it. Then he may try to read it very closely himself. It's also a matter of habit. Once you get them into the habit of reading poems, I think they may gradually want to enlarge their experience by trying to take in new poems, new types of poems. Anyway we

ought to do it with great care, so I'm always suggesting that we ought to adopt a low posture, not to try to make too large claims: this course is to make you intelligent. That will be self-destructive. So it should be a low posture, a low-keyed approach to start with, but trying to build things up bit by bit, by introducing him to the things that have proved to be really effective to our students throughout generations, like these short poems, sonnets. It's always safe to start with Shakespearean sonnets. Other than that, I don't see any particular recipe or formula.

Well, finally I should say poetry is something that ought to make people gentler, more sympathetic, treating people with greater understanding. In other words, poetry ought to make a better man. That's all. Thank you.

---

(1) 收录于北京外国语大学外国文学研究所：《王佐良先生纪念文集》，北京：外语教学与研究出版社，2001年。本文由鲁余整理。——编者注

诗集

初春

盆子里的桃花，
像关在笼里的野兽一样，
徒然有着她的芳香与红艳。
户外的春天和阳光都成了自在的梦。

青青的天空下，
四月的风是柔软的；
孩气的阳光爬上了树梢，
有人的眼睛从此迷糊了。

于是所有的花朵，
全燃起红红的笑。
迷糊的人开始他的梦：
有蝴蝶不胜困倦地坠在花间了。

1936年

暮

浓的青，浓的紫，夏天海中的蓝；
凝住的山色几乎要滴下来了。
夕阳乃以彩笔渲染着。

云锦如胭脂渗进了清溪的水——
应分是好的岁月重复回来了。
它于是梦见了繁华。

不是繁华！
夜逐渐偷近，如一曲低沉的歌。
小溪乃不胜粗黑树影的重压了。

树空空地张着巨人的手
徒然等待风暴的来到——
风已同小鸟作着亲密的私语了。

静点吧，静点吧；
芦管中有声音在哭泣。
看！谁家的屋顶上还升腾着好时候的炊烟？

1936年

四月

北平的四月拖着肺结核者的脚步，
用青天和金阳装点了单调的春。
树木空张着无叶的干，听凭
狂风同尘土的折磨与嘲弄。
而每一个有太阳的清晨，晓风中
常有人若不胜春寒地轻轻咳着。

南方的雨夜！水声中灯亲热地燃着：
母亲的心顾虑着孩子的寒温，
又劬劳地念着伞下的父亲；
孩子躺在床上，想到后院的小猫，
海上的巨浪，和卖馄饨老人的鸡皮脸，
纸灯寂寞地挂在他河边的担上……
睡梦中一切夏季的昆虫全在奏乐，
而河水中纸灯的影又明晃晃地拉长了。

第二天，将是一个阳光的好日：
有卖花的声音伴着
小鸟的繁复的管弦乐
飘进每条深长的古巷；
有丁香同蔷薇盈盈地缀着
窗幔下卖花者带羞的笑；
还有苍白脸的少年

独步在青青的草原上，
晓风里，凝视着远远的青山，
而忽然有悲哀浓得像酒了。

吁嗟乎！安得有江南的细雨
蘸湿了干枯的原野
让四月里的蔷薇处处开遍？
那时候，有人将展开花样的笑靥；
有人将在下午的香风里
迷糊地倒在草地上，甜甜地睡着了。

线装的中国史书

一大篇美丽的谎，史家的笔
将受难者的血浓浓吸蘸，
写下页页的战功和荣耀；
饰扮着光明，装点了升平，用歌声
遮盖了无数奴隶的号叫。
驼背的学者痛苦地睁着近视眼
翻着那纸页，翻着那岁月……
在美丽的谎语中忽然觉得了衰老。

1936年

褪

山青的时候，树绿的时候，
少年人为寻淡色的衣衫，
在尘封的箱盖里嗅着了旧时的霉味。

那样多熟悉的笑脸在围看：
一个玫瑰红的，还有亮亮的眼睛……
不是霉味了，却带着旧时节日衣服的香。

节日，旧时的节日！
应当穿新的衣衫走到阳光中去，
让春风吹起淡色的襟角飘飘地飞，
随着那五色迷离的蝴蝶，蝴蝶，
同那对亮亮的眼睛，亮亮的……
但是衣衫的彩色早已褪了。

少年忽然有了烦恼，
他穿着原来的黑色衣裳，
忽然地放下窗幔，隔绝窗外的花花和阳光。

1936年

异体十四行诗八首

之一

让我们扯乱头发，用冰冷的颊
证明我的瘦削，你的梳双辫的日子
远了。让我们说：从前的眼睛，
从前的腰身曾经是怎样地细。

但是时间的把戏却使我们快乐：
应该是流泪却换来秘密的欣喜。
你，你是黄昏里太白的衣角，
嬉笑着，却又有异样的缄默。

我们已无须在树旁等候，
无须有不寐的街角的分别，
我们并合，我们看各自眼里的笑。
或者窘迫，我们上菜市去
任受同样的欺凌。我们回来
又同样地胜利——因为我们已经超越。

之二

今夜这野地惊吓了我。唯有
爱情像它一样地奇美，一样地
野蛮和原始。我要找着你，
让你的身子温暖了我的。

我们都不曾有太多的教养，
修剪得如那私家的草地，给围墙
安全地拦住了。我们是河水，
在长林茂草，在乱石里回旋。

因此而我更痴心，你的眼睛更黑，
你的，也是我的，泪水更多更快乐。
我们任性而又骄傲，扬着头
走过这些拘束的羊群人群。
然而我们的单纯却已受染，
你看你的衣衫，我的尘土。

之三

我爱灭掉电灯，看烛光下
你脸上的平静和寂寞，还有
你的手势。那样要强，却又
异样地羞。这是你的真实。

我曾在所有的图书里看见你。
幻觉更纯净，加了你胸膛的热，
在我冷冷的饥饿里，安慰了
我在尘土里失去的一切。

但是我们都不愿走进这车马，
看那些粗脖子的母亲们，争吵
在菜市，或者高兴于多偷的洋芋。
我们想要唱歌，但是所有的老成
和眼睛喝止了你，让我规矩，并且
灰了心。你于是成了我的宗教。

之四

我们同要踏出这座门，
而同时踌躇。顾虑如蛇。
你抱了孩子无言地退回，
而我逡巡在陈腐的比喻里。

你的身体要粗要胖，而我
也要戴上眼镜，贴紧了火炉，
伤风又发脾气，在长长的下午
拉住客人，逼他温我五十次的过去。

但昨天我们还说海行和高山，
和青草地上的漫步和并坐，
还说在所有的行人里，没有一个
痴如我，或有美好的眉眼如你。
存在只是一个假日，来的还远，
去的却触目惊心地近。

之五

对于这个世界，我们却有
伤感的恋恋。自古就是懦弱，
忧郁却是一种颜色，你的
唇红，我的粗俗的领带和谎。

你看这些广告，灿烂而丰富，
那些白漆的船和灯下的躺椅，
还加上那妩媚的笑。于是我们
听着黑人的音乐而起舞。

烦腻是过分的敏感，那等于
都市将一切的商品和太太的脸，
用灯光照在大的窗里，让乞丐瞧。

而我们坠入了陷阱。我们却又拍手，
因为这片土地还是触鼻地臭！
我们要过去，而这依附却永在。

之六

你以变化惊讶了我。你笑，
你哭，你有转身的衣裙曳地，
你又穿了我的长裤在马头前
折着鞭子，或者系上围腰下厨房。

但我的格式却只有一个。我永远分心
在你和你的影子之间，因为你的
影子便是愚蠢的我。
批评家，你读进了你自己！

说红白的格子不衬出你的脸，
说你的笑声不在灯下格外甜，
说你的朋友们不叫我妒忌，
说你要说的。我站起来，
抚摸了丝样的黑发，将一朵
想象的红花燃在你的鬓边。

之七

我的三分虚假完成了你的爱娇，
完成了你的胜利。你却在
生长和春秋的回旋里，
张着痛苦的惊惧的眼。

所有的给予和损失都过去了，
而你恢复了痴情的笑。
五月的睡眠和九月的长天和水，
你转身，你的眉宇何其清朗！

所以最后的征服是我。我摔脱
尘土，但我仍有暗夜的心跳；
因为我喜欢拉开衣服，露出
白白的胸膛，让旷野的雨淋湿，
淋成病或死亡。但我们又贪图
这份新鲜，这无尽的欢欣。

之八

我们的爱情决不纯洁。天和地，
草木和雨露，在迷人的抒情过后，
就是那泥土的根。你如水的眼睛，
我却是鱼；流入了你生物学的课本。

但孩子并不算是惩罚。一种胜利，
我们在感伤的哭泣里忽然亮了闪了。
过去的，要求的，交会在产床上，
但拒绝了不朽，我们拥抱在烦腻里。

为什么用手遮住脸，为什么不看
我那皱眉的忧郁，我那踌躇？
你的腰身拯救了我，我的无神的心。

然而你做着山山水水的梦！
让我们坐上马车，走出东郭的门，
看无尽无尽的绿草，而流下眼泪。

1941—1944年

诗两首(1)

一

看他那直立的身子，
对着布告，命令，或者
将军们长长的演讲，
对着歌声和行列，对着
于我们是那样可怕而又愿
别人跌进的死。看他那直立。

那点愚笨却有影子，有你我
脆弱的天秤所经不住的
重量。那愚笨是土地，
和永远受城里人欺侮的
无声的村子。那点愚笨
是粗糙的儿女和灾难。

我们是长身的瘦子，
我们永远立在水边，
用敏感的文字凝思
不朽的绿树，不朽的蝴蝶，
我们容易伤风和妒忌，我们
烦腻，心薄得像嘴唇。

而嘴唇又薄又闹，像一张
拍卖行长开的旧唱片。

但我们凭借正义，穿起了短裤，
要做所有球场的裁判员，
我们得体的愤激，在那些
看斗兽和强奸的人群里；
我们用手比画，或写了长长的
书，证明愚笨的优越。

于是你的兄弟和我的丈夫
愚笨而强壮的男人，昨天
还穿了蓝布褂去叩头，今天
给虫蛀，人咬，给遗忘在长途，
背负着走不完的山，和城镇的咒骂，
给虱子和疥疱，给你我吞灭。

然而他没有生命，没有享受，
也就没有死。愚笨是顽强，
而不倒的，固执地，像你我的怪癖
长起来，生起来，大了粗了，
驼背的又挺起胸，我们发着脾气，
因为那些贱命的又直立。

记载了愚笨的历史，
又被愚笨开了玩笑。

二

我们变老，
我们的眼睛迷失，
我们的日子同我们的
话，一样屑碎，一样充满了恶意。
我们住在屋子里而没有遮盖，
我们赴宴而没有食欲，
我们受惊而又恐吓人，
我们看着各自的眼睛而咒骂。
我们是风季里的地。

你走在什么人之间？旁边是谁？
残忍的春天？不真实的春天？
你移动在河畔的雾里，
你看见所有你朋友的脸，
你看见而无法捉摸
你连自己也丢掉了影子
但你走在城市的人群里。

理论上的事情难得说，
理论要四月开花，要你在
太阳当顶的时候缩短
你地上水平的长度，
理论又使你哭泣，当你的

生长被阻挡，像你的手表
忽然有暂时停息。

什么人挥着手，挥着绿色的光？
河水又一下流动，春天又一下
闪动，我们的眼睛又一下转动，
生命，车轮，树林的灵魂，
孩子的啼哭，一点愚笨的欲望，
香气，女人的绸巾，反叛的
企图，你，我，都一下转动。
但我们变老，我们变老，
大地苏醒一百次，也死去一百次。

时间在绿色里尾追河水，
时间在无声的停止里却又
凝结，呆滞在我们的手上，成了
不朽的同谋者。我们都厚重
如小镇上绅士的脸
但我们却又落难在敏感的
都市，真实而又不真实的
都市。

黄昏的雾却是真实的
你寻着自己，如寻找大地
而忘了自己在水盆里的脸，
永远是丑恶的脸，因为
黄昏是曲线，而没有死角。

黄昏让你腐朽的窗木，
做了天体的镜框，黑暗
又赠送了光。

我们忘了口角，
我们忘了埋在手里的头，
我们看见灯光，并在灯光之中，
但我们却有心里的一片黑暗，
稳住我们，安慰了我们，
使我们沉静，使我们听见
河水和时间的声音。

1942年

---

(1) 选自《现代诗钞》，引自《闻一多全集》（四），开明书店，1948年。

他

他有智慧的眼睛，正直的鼻子，
会说几种语言，也善于茶桌上的絮谈，
一慷慨，他会向你坦白他信仰什么，在半夜忏悔什么。
可是，街坊们，你们认识他么？

十八世纪的文雅与节制，
女人与性，人与兽，时间与石雕，蜘蛛网，
派别与原子，全分裂了，只剩下跑马厅的报告与地缘政治的社论。
可是，街坊们，你们认识他么？

在他的抽屉里藏着什么？
他暗中是吻还是打他的老婆？
在他那关了门的背后
有什么地图，什么山水的速写？

突然间他停住了，惯做姿势的手悬在半空，抓住了空洞的回声……
他看着你而又越过你，一个未完成的笑凝固在嘴上。
诱人的城市，千万个明亮的窗子，一下子全黑了。
失去了安全，他听见撕裂的声音，

剥光、刺透、燃烧的声音，
震垮、压平、倒毁的声音，放弃和死亡的声音，
所有时代和所有恐惧的声音，在斗室之内，

他听到了所有人的和他自己的呼吸。

1946年

Three Poems[(1)]

The White of Their Eyes

On a cover I saw a pair of eyes,
"Like the autumn sky and her hair is harvest."
But at every street corner, before the grey buildings,
I saw only mute boys, at home in the shadow.
When a glistening marble came rolling,
They were stirred to fight, silent but savage;
Or forgetful of the low, urgent hush of their mothers,
Suddenly frightened by their own sonorous, piercing cry,
They had only the white of their eyes.

Having embraced, over a pillow, after vows,
She looked at you—with what eyes? Or did she look at all?
At the end of a long, long corridor, the man under a hat,
His shadows flickering and moving, what eyes were waiting
For you, or what shining muzzle of a pistol?
Of a cloudy afternoon, shuddering, I had seen fish
Dead and cold in the dark water, looking at me with eternal damnation,
Haunting me night and day, until another afternoon, amid crowds, I found
The men had only the white of their eyes.

Turn over, I said, turn over the black of your eyes,
Paint the whitewalls midnight black, and melt all the cold winds of the north
Into the solid earth of black.
But when it was turned over, it was another metre bend,
Another station, another cultured voice, reading poetry
Or teaching our women to look pretty.
After the dinner, forgetful, at peace with the world,
Through the mellow fragrance of tobacco and the fumes of warm tea, I saw
Even my friends had only the white of their eyes.

The Reality

His eyes are wise, his nose straight,
He is glib in many languages and the small talk over a cup of tea.
Confessing, he will even let you into his midnight regrets and religion.
But neighbours, do you know him?
The urbanity and the restraint of the eighteenth century,
Women and sex, beast and man, time and sculpture, the spider's web
And factions and atoms, all split. The race reports and the geopolitical editorials.
But neighbours, do you know him?

What is there in that drawer of his?
Does he kiss or beat his wife in secret?
Behind his closed doors
What atlas, what sketches of lands and rivers?

Suddenly he stops, his hand in mid-air, pegging the hollow echo …
He looks at you and beyond you, an uncompleted smile on his mouth.
The lights go out from the myriad windows of the

attractive city.
No longer safe, he hears the sound of tearing,

Of stripping, piercing, burning,
Crushing and levelling, of pulling down, of renunciation and death,
The sounds of all ages and horror, within a small room
He hears the breathing of all men and of his own.

To—

The neighbours sat basking in winter sunshine,
Foolish and happy. Picturesque against the blue sky,
Suddenly they could not understand the dialectic of the books,
Nor why that man should stand up, all alone,
His face fiery, like a flag, fluttering in the cold, thin air,
From the earth that is not earth, but
A common road, cold to the touch, paved with caring and staring eyes,
Stretching from the totem to civilization's broad common day
And futile wisdom and futile death.
On these solid stones his words struck but found no echo.

At nightfall the neighbours took a look at darkness and went in,
Carefully shutting all the windows. Under the reassuring lamp,
The solitary face clean and chaste like that of a saint,
Thinking with a start of the lies of the white day,
The cities and vastnesses of light, the upward gaze and applause,

The pompous head at an angle to the shy, sensitive neck,
The heartfelt damning of the witches and the things that move and grow,
Such wicked company to our Rotarians, monuments and wives.
The night chills, the heat abated, and all the approaching footsteps,
All the winds from all the poles converge in the skull of a man.
But when the light is out there is the warm bed
And, always, to-morrow's forgetfulness.

1946年

---

(1) Quoted in *Life and Letters and the London Mercury*，vol. 49，no. 106 (June 1946)，pp. 207-209.

去国行，1947

1. 上海

有几个上海同时存在：
亭子间的上海，花园洋房的上海，
属于样子窗和夜总会的上海；
对于普通人，上海只是拥挤和欺诈。

我从来没有看过这样灰色的一群，
在外滩的马路上紧握着皮包，
痛苦地等待街头的绿灯。
他们行走如无声片里的卓别林。

我没有想到都市能像蜂房，
有人在角落和角落缝里坦然生活，
读书的照常读书，俏皮话照常流传，
年轻人约会在大光明。

商人们紧闭大门，不让女儿
出去。别人的借口是战后的新世界，
而他们守着算盘的微利，
和一个中国人口头的诚实。

2. 香港

海同不惧威胁的自由，
然而没有浪漫气味。
海只是Ledo和Dragon Inn，
大肚子的商人穿着游泳裤，
带着Omega，Leica和看不见的通敌罪名，
和一个瘦瘦的情妇，吃着鱼虾。

浪漫的是十九世纪的大楼，
国王的，王后的，王子的，或者海盗
和商人的，里面厚厚的账簿上
锁住了一个天才，一个想旅行的人。
但他不叫查理士·兰姆，
计算器也没有书香。

倒像毛姆小说里的角色，
说着没有尾音的英文，
使人想起口行和奇异的帆船；
他鄙视内地人，
印度人，犹太人，欧亚的杂种，
以及在拘禁里饿瘦了的英国人。

饿瘦了的更加贪婪，为了重新
长胖，他们维持下午的茶，

维持电车上贴的奇怪中文
和中文报纸里的色情连载。
北平的学者们将要哭泣，看见这么多
光亮的白报纸，而哪里有像样的杂志？

只有晚上看灯光，或者摆渡到九龙，
看那海里的货轮和邮船，
我才对汇丰大楼前的铜像，
有了一点时代错误的历史感；
一场战争毕竟没有白打，
尽管骄傲仍是大板们的职业病。

一个旅人的叹息却在还价，
连道德的价钱也忽然减低一半，
而香港大学只剩下工医两院；
他在可怕的陌生里翻开日记，
写下“没有事做的寂寞，
对战火中一整个大陆的乡愁”。

3. 海上寄吟

离开北平是离开习惯了的温暖，
我恨你跟着火车在月台上跑，
因为那使坐在窗口的我
重演了一切影片里的离别。

你说没有出嫁是多么自由，
我说单身汉能深夜不归，
一连串的孩子把你我锁住，
但今天的海上，我想念那种奴役。

现在你可能明亮地笑着，
孩子们只觉得少了一个威胁，
而我却在惦记家里的门窗，
是否锁好了每一道安全开关。

等我们重逢在另一个秋天，
我已不是离开北平的我，
你也会变得对我陌生，
但也许我们从未真正相知？

翻滚的海水才是真实的存在，
每一分钟我离你更远更远，
只在看着别的女人的时候，

我知道我愚蠢地失去了你。

4. 新加坡

表面的复杂是欺骗，
便是人种和服饰的展览
也混浊而不新鲜。

新加坡有永恒的下午一点，
一个旅人爱上了热带的蓬勃和浓密，
相片上植物园却只有昏睡的平面。

英国的官吏穿着短裤和羊毛袜，
太阳盔下的眼睛看向西天，
搜寻着阴雾，绿地和冬天的炉边，
却只见沙漠里的红海一线。
他的祖父得了一幅太明亮的地图，
他命定得瞪着太强烈的白色。

这是他的胜利，也是他的惩罚。
他停下来，像在香港上海和天津，
建筑起汇丰、惠罗和别发书店，
邮政局的大钟，市政厅的柱子，
这一套蓝图曾到处运用，
直到丛林里渗入了日本兵和游击队。

一九四二的战术不在书上，

一九四七马来亚的罢工和游行
也不照以前的常规。
迷惑里，所有英文报馆的编辑
增加了娱乐广告和美国土话，
来应付一个愤怒热带的新观点。

5. 哥伦坡水边

在水边总有耻辱和苦难。
仰望大邮船的灰色城堡，
彩布包头的当地人在叫喊，
甲板上，白种人懒洋洋地聊天。

总不外一些象牙和乌木，
天生的宝石，奴隶的制作，
手工越来越粗：一个文明死去了，
喊声里再没有龙蛇和惊雷。

因此而头巾的颜色也黯淡。
尽管有暴烈的敲打和速度，
东南亚的音乐混浊如泥土，
而泥土已不再恶毒。

连大海也暂时驯服而无波涛。
防波堤上，一座灯塔的红绿灯光
切开了暮色，搜索着黑水，
却又狡猾地，布置了童话的奇幻。

1947年

巴黎码头边

是这种桥头的凝神，
面对着烟雾里的白水，
听任身边千车万车过去，
沉默地注视桥下的流水，
是这种永恒的姿势
给了萨特快乐和绝望？

走路的个个是可敬的市民，
各自盼望着开胃酒和打盹的下午。
有一天凝神的眼睛忽然放了光：
她瘦小而苍白，他不断抽着烟，
不说话，缓缓地走向码头边，
苦难使他们慷慨地温柔。

于是准备去做小妇人，
投降给菜市和杂货店，
开始有笑声，开始想锁门，
买了桌灯和窗帘布，
他却死在轮下。没有眼泪，
只有孩子和肺病在身体里生长。

也许得了救，她变成老驼背，
头上包一块黑巾，去服侍一个交际花，

看她在黑礼服上露出白胸膛，
又随手挂上钻石的项链。
你以为她看见了自己，或者
猛然迎面了三十年前的他？

她却只偎着小火炉，
打盹如无记忆的猫。
尸骨早已化泥，孩子长成了水手，
肺上的洞也结了壳，
只在这通往水边小小港尽头，
又看见别人在桥头凝神。

1948年

伦敦夜景

在心的地图上，
树立着多少城市，
每个长方的楼窗
都在黑夜里亮起。

虽是隔着窗帘，
依然看得清女人的侧影，
支着细细的腰身，
仰后如一面长弓。

长发流动如乌云，
衣衫鲜红如火焰，
手持一柄雕金的镜子，
映照秋水般的肌肤。

丰富的色彩溢出窗子，
平凡的街道变成迷宫。
等到读书人抬头相看，
一声笑，灯光已灭。

1948年

长夜行

他想望的不过是一个水彩盒，
想画出寒江上的寂寞，
然而让想象一渲染，
又涂上了热烈的红绿。

喜欢听教室里管风琴的呜咽，
想追寻那幽暗的高穹下
彩玻璃的灿烂和甜蜜，
却通起了都市的烦腻。

烦腻有动人的侧影，
那样懒散，轻轻地一转，
却像时装上的长裙，
拖曳着诱惑的灰色。

沉重的是半夜雾里的脚步，
走不到天明，垂着头，
坐下在潮湿的石阶，
想起曾经有过的春天。

春天，唉，春天已不是大野的疾风，
或者黑发下红白的人脸。
四月的咳嗽最为痛苦，

五月只带来绞刑似的忌妒。

高热下，眼睛忽然可怕地明亮，
像是一切在燃烧，
像是一切在消耗，
像是世界已经衰老。

1948年

1948年圣诞节

贺年片上有马车在雪地穿行，
一条路通向有炉火的小屋，
一条路通向河边的渡船，
船夫粗线条的木刻脸，
比那荒山的石头更古老。

翻过另一张来自巴黎，
黄领带，黑上衣，浅红的背心，
独行在郊外的大森林，
智慧和思辨，才情和诗意，
却寻不回闪耀而痛苦的昨天。

伦敦的阴雾笼罩了丝头巾，
巾下的人脸何等洁白！
眼眶下却有忧郁的青色，
心头涌起的不是太阳，
只想躲进更浓的黑暗。

人的声音比不上提琴甜，
人的皮肉比不上大理石坚，
闲暇是古老的罪，
变心是古老的痛苦，
羞辱是古老的感情。

今夜处处窗子都亮着，
却有寂寞从四面袭来，
像是那灰色城楼外的军队，
悄悄地逼近又逼近，
包围了一个无救的敌人。

1948年

城里有花了

草呀草，
绿又绿，
水边有树了，
城里有花了。

一个多事的秋天，
人们等待着过节，
忽然所有的花都不见了，
吹起了凄厉的西北风，
从此沙漠爬上人的心胸。

人们惶惑，
人们沉默，
人们使自己习惯于灰色土色，
人们总觉得自己有罪，
使人们喜欢彩色和流水。

草呀草，
绿又绿，
水边有树了，
城里有花了。

早已有了哥白尼，

早已有了加利略，
早已有了爱因斯坦，
早已有了几百年的星移斗转，
难道就是为了这样的终点？

不，人们说不，
人们说不是为这个，
人们开始只对自己说，
人们终于向大地吐露，
而人们是时间的宠儿。

草呀草，
绿又绿，
水边有树了，
城里有花了。

1979年

江南即景

无须奇异的花木和装饰，
只那水边的杨柳就迷人，
能走上河畔草地的人有福了，
那清新叫你忘了身上的灰尘。

心里藏个速写本，挎个小包就上路——
过了多少桥？渡了多少河？
河上的木船都去向何处？
那河街曾见过什么？又期待着什么？

大片大片的稻田看不尽，
在秋阳下闪耀着绿色的金黄；
到处在盖着白墙黑瓦的小农舍，
那外形和比例是何等恰当！

更喜那沉默的老社员，
又是农民，又是巧匠，
正用满蘸颜色的一枝笔，
把彩图画上那粉得雪白的门墙。

呵，这色彩温暖了旅人的心，
也照亮了一个梦幻者的眼睛，
但愿它多多出现在建筑师的画板上，

让我们的城市也出落得更英俊！

1979年

正定隆兴寺

七丈的铜佛闪着乌光，
依稀犹见北宋初年的雄心；
哪一个恶作剧的后来人，
把铜手百双全砍尽？

这缺陷也吐露了历史的真情：
尽管有院画、雕版和瑶琴，
哲学家的分析也越来越精，
却挡不住北方的女真和大金。

滹沱河的名称来自哪个部族？
河边沙滩上发生过哪些战争？
人们指点着辽朝萧后的妆台，
那时幽燕已不见一个宋兵。

面对这规矩合度的干净院子，
四座木构杰作的高度文明，
我忽然感到古人的局促——
幸亏有今天的恢弘和豪情！

1979年

夏日即景

你，
大热天穿得整整齐齐，
上衣，领带，裤缝直如刀削，
约会完了，再赴约会……
最后呢，往何处？

我，
白衣白裤，
布的，旧的，中国式，
柔软，好洗，不妨碍走动，
但愿我的思想也这样，
宽袍大袖！

他，
白衬衫，
蓝短裤，
步子轻快，
赤脚穿一双凉鞋，
手拿一把折叠伞
小黑包保护着运算记录，设计思想，
作好了一切准备，
全天候！

1981年

账单

惠特曼善于开账单，
我以他为师。

一张账单：
满街的冰棍纸，西瓜皮，
刚修的河道边堆着垃圾，
大堤上有人占地为王盖了院墙，
多一个旅游点，多一个不能去，不愿去的庸俗乐园，
会说几句外国话的导游
转过身来面对同胞的那张鄙夷脸，
对比之下服务员的寡妇脸还情有可原！
呵，这样的账单可以开个没完。

另一张账单：
男人们在大步走着，
女人们在给街景添霓虹，
知识分子们在议论纷纷，
不止私下，还在会上；
城市在重建，绿化，花园化，
虽然污染的黑手还没被捆住；
舞台上广播里响彻了帕瓦罗蒂的歌声，
莎士比亚被纳入京剧、越剧、黄梅戏，
（我想这位专门改编别人作品的演员也不会介意）……

呵，当然还有建设上的伟绩，
每一次回到北京我总感到安慰和诧异。

账单与账单之间
站着一个普通的中国人。
一个外国朋友说：“你们曾经进过地狱，
难怪稍好一点你们就满意。”
我说：“有各种各样的地狱，
至少我了解我的一个，
而且魔鬼明知道我脆弱，
最终却没有占到我多少便宜。”

1983年

雨中

我站在一所大学新盖的楼前，
看着雨点和雨中走着的青年。
我们的建筑师已经能够超脱
过去那种沉闷的红砖和灰砖，
那种呆板的对称和平衡，
使这所大楼显得明亮而新鲜，
门前有一块平整的大方场，
还有任你小坐的低低栏杆，
这里将有无数个夏夜的争辩，
引向智慧和美学上的新探险。

我看着雨中来往的新一代学生，
他们的衣服随便而多样，
有的女孩子像是来自时装杂志，
有的男孩子还是凉鞋、短裤和汗衫，
他们都敞着头不怕雨淋，
没有我们当年的傲气，
也没有过去的奴才相、饥饿相，
也许不免有个人的小算盘，
但是有了兴旺的大局面，
最要紧的事已无须张皇。

我想起前年在美国的校园，

每个早晨也看见人流来自四方，
几百个背着书包的男女青年，
也显得有决心有志气，
每人都怀抱阳光般灿烂的希望，
我也曾暗自把他们的青春欣赏，
但是我也了解他们的忧虑，
每选一门课都要多一张账单，
还怕“跌进操纵价格的黑河”，
或者“面对疯人院的雪海茫茫”。(1)

因此我站在雨中心里安定，
虽然不少事还投下阴影：
为什么那些莽少年要踢倒栏杆，
大叫大嚷，践踏那一片草地的恬静？
为什么孩子们学着他们父母，把冰棍纸
丢得满街满巷都成了垃圾箱？
为什么人们不从这些小事里看教育的缺陷，
而只是一味儿争设备，争经费，争在报上出名？
还有许多其他的为什么为什么，
比提到的事儿更叫人焦心！

但是我站在雨里依然安定，
并非是经过了风暴就一定珍惜平静，
也不是解不脱过去的记忆，
过去的日子有苦也有甜，
对于年轻人世界总显得新鲜，
何况我们相爱在那彩云飞的昆明？

但也无须美化那时的下雨天，
雨丝般的哀愁固然叫人醉，
门外却等着房东和账房的铁青脸，
有时候想买个烧饼也无钱。

我站在雨里看着这些新学生，
心里过去、现在都浮起，
还想到雨里见过的都市和街巷，
中国、外国的都出现，
但是我的脚踏在北京的土地上，
而北京在改变着风景线，
我也许不爱那刻板的高楼群，
但我曾无数次走上那万泉河边，
看一条清水河代替了臭水沟，
使我心爱的西郊从此少污染。

这样彻底的改造显出了大气魄，
在过去也许要登报夸几天，
但如今北京有多少大工程，
中国全境更何止广厦千万间！
我们学会了埋头讲速度，
要追回逝去的华年！
呵，有心人何必多感慨，
不妨把这多难的世界看一看，
这雨会下到白水洋黑水洋，
却只有这边的彩虹最灿烂。

我站在大学的楼前看着雨点，
感到凉爽，而不是辛酸，
忘了寒霜悄悄爬上了自己的鬓边，
也无心站在路口再旁观，
打开伞我踏进了人流，
在伞下一边走路一边顾盼，
我似乎应该感到老之将至，
但又似乎还有一个约会在面前，
何止是一个人一生的梦，
还有一个民族一百年的焦虑和心愿！

1984年

---

(1) 两句引自当代美国诗人罗伯特·勃莱的一首诗，题为《梅里特公路上的冰雹》。

读一本译诗集

望舒草怎样对付恶之花？
上海的小巷闻到了巴黎的香和臭，
同样是诗魂流落在街头，
同样是烦腻变成了不朽。

没想到叶赛宁也成了同调，
没想到他也写过敏感诗，
请看他形容“月的木钟
怎样喘出了他的十二时”。

默契更见于永生的洛尔迦，
他歌唱瓜达基维河美如图，
哥尔多巴城的黑小马，红月亮，
冶游郎碰上了慷慨的不贞妇。

所有的时钟停住在下午五点，
斗牛场上摔死了伊涅修，
挽歌写下了他的温和和刚强，
“勇猛的喜悦下隐藏着哀愁”。

黑夜、黑衣、黑马蹄，
宪警偷偷地进入小市集，
吉卜赛的热情和音乐，

却碰上来人的“灵魂如漆皮”。

难道这只是昨天的屠杀？
难道一切黑大氅都不再留下阴影？
请看82年贝鲁特的难民营，
请看84年中美洲的丛林。

然而更坚强的却是诗，
虽然诗人的身体早已化成泥；
他们谋害了一个昂扬的青年，
却夺不走西班牙谣曲的清甜。

这里有溪水的丁东，
这里有高峰的清寒，
抗拒命运的英雄主义，
新的意象，新的敏感。

这一切都靠了另一位诗人
传达给中国爱诗的人群，
他本是写忧郁的能手，
可曾从洛尔迦得到新的感兴？

今夜在灯下我掩卷沉思，
充满了喜悦和感激，
啊，有这样好的诗人来译诗，
译诗又安知不如写诗？

1984年

内蒙行

银盏金盏端上来
迎接客人远方来！

这歌里有草原的呼啸，
这酒里有快马的血汗，
尽管风力机进了蒙古包，
敬重的仍是赤心汉。

跳跃，跳跃，跳跃，
跳不过威武的摔跤手，
一旦压下了肩头，
又稳稳扶起了失算的对手。

阳光更像来自远古的天，
照着一张张黄铜色的宽脸。

1984年

福建之旅

1. 闽江口

站在罗星塔上指指点点，
慨叹当年海战的败绩，
深入河口几十里，
两岸的大炮为何都哑寂？

脚下的码头靠着万吨轮，
集装箱宛似新的积木，
谁还在意旧的历史，
除了我这远来的沉吟客？

2. 喝水岩

听着泉鸣去寻喝水岩，
岩上尽是题字碑，
乾隆皇帝和他的雅士们
没放过中国山水半寸地。

抬头猛见四个大字：
“无水亦佳”。
毕竟是诗人意境高，
料到了逆运又能脱出它！

1984年

北美群相（六首）

一

听见初来者的议论：
“打工苦，然而自在，
这儿埋没不了天才。”

想起当年的远行者，
偏要唱人家的拿手戏，
拿下他们的最高旗。

却没有几人留下，
都回到沉沉的黑土，
开拓明天的路。

二

照例的瘦脸，照例的眼镜，
说话急，声如抽泣，
只因新起的促狭客
偷了他的论点，又把他贬低。

仍然热心于玄妙的圈圈，
德国人的深奥，法国人的名言；
忘了中古那场伤和气的辩论：
多少仙子能旋舞在一根针尖？

三

她穿一件天蓝色的袍子，
宽大无边，
只潇洒地一甩，
就盖住了赤裸的双肩。

青春似火，学说如灰，
鲜红的唇膏燃烧在洁白的皮肤，
这一形象又如何消解？
又怎能忍心让它消解？

四

你倾心于越过樊篱的天才：
十六世纪的马洛，
二十世纪的乔也斯，
古时和当代，入流或不成派，
同一的敏感贯穿了不同的存在。

午饭桌上纵横谈，
犹见当年论战酣，
微微的口吃增添了韵味，
犹如古修辞里的停顿术，
流利反成了轻薄的冒犯。

五

黑色玻璃的长方高塔
耸起在黄色长廊的尽端，
后面是东方情调的小桥流水，
南加州的阳光把一切照得鲜亮。

俱乐部的床头没有放置圣经，
架上却有一部大学的发达史，
从来是重质不重量，
几个深思者达到了追求的最前沿。

痴呆出神的数学天才，
灵活善变的机械圣手，
还有那无拘束的想象力，
硬是把人送上了月球。

而在这个低徊漫步的园子里，
还有莎士比亚和古典音乐，
使思想和感情深厚而又清澈，
为了下一个飞腾的算式。

六

同是济慈倾慕者，
今宵相逢在酒楼。

楼外河水黑幽幽，
沉沉两岸几多愁？

天下不平处处有，
书城傲主心如铁。

弱小女子呼声急，
讲坛放言空激烈。

不如当年病诗人，
清词丽句见真情。

凄冷的仲春之夜，
温柔的少女之爱，

听的是夜莺歌，
想的是世代的饥饿，

怕的是人间的冷漠，
惊心的是孟尼卡的惨白脸，

盼的是艺术的不朽，
神往的是希腊工匠的巧手，

激荡的是两种境界的争斗，
伤心的是变法未酬；

但已留下了清丽的故事，
雄迈的太初风云史，

酥胸一般起伏的十四行诗，
还有那时间永难掩埋的颂歌，

引得另一代敏感的才女，
另一传统的天涯远客，

忽然背诵，忽然沉吟——
不识苦难，又怎能把巅峰登临？

1985年

给吟

多少次我看你枯萎下去，
由于生孩子和一家杂事的折磨，
多少次我看你又重生，
眼睛里又亮起流动的欢欣。

多少次我看你累得伸不起腰，
怯生生的背越来越弯，
多少次我看你又扬起头，
连女人们都觉得你高雅而又甜蜜。

北方的冬天漫长而又残酷，
时间又是伺机而作的谋害者，
它们终于在一个黑夜，
夺走了你半个生命，全部的笑。

一下子我们的小小家屋
变得没有一点儿温暖，
小孙子们虽然照常来过节，
进门却停住脚步，显得迟疑。

我把这一切看在眼里，
沉默的时候也越来越长，
虽然还是吃了饭就往绿地上散步，

再没有你在旁边听我夸耀自己。

这样过去了四个年头，
心里冰冷，却要说些热烈的话，
对付世界，对付自己，
眼睛却盯着无表情的你。

但你没向命运屈膝，
照常做着一日三餐，
照常纠正我的别字，
照常照顾生病的孩子。

节奏慢了，步子沉重了，
但慢慢回来了从前的笑话，
从前的风景和人物，
从前想做而未做的事情。

白发终于盖住了黑发，
忧郁也爬上了你的眉梢，
我们已经失去了许多，
谁知道还剩下多少？

也许这缓慢的恢复，
使我们更多一重经历，
青春的白日突然中止，
死亡的黑夜还在窥伺。

1986年

参观一个展览会

一个瘦怯怯的男人在测量一座古楼，
一个身子单薄的女人爬在石柱顶上远眺，
他们看过了多少名城的尖塔和圆顶，
到头来还是对唐宋的法式钟情。

为了那灿烂的一刻他们走过了破瓦砾，
荒滩，干涸的河道，大肚子的饥饿儿童，
无尽的风沙，无尽的灾难，
坟墓般死寂的小镇，屈辱的城。

唯有他们那小小的精致客厅，
闪着明朝木器的光泽，
闪着学者们谈吐的机智，
给人以安定和温暖的错觉。

炮声带来了决定命运的时刻，
他们舍弃了这一切，没有犹豫，
带着儿女和书箱走向西南的大山，
去画激流上的桥，彩云下的居民。

尽管前线的败仗不断传来，
物价高过一切，公米发着霉气，
他们仍然怀抱着回忆和希望，

做梦也听见有人在北海轻轻叹息。

历史上被赶出北方的士大夫
没有一次能回到幽燕的故居，
这一次却扭转了命运，
结伴回到了旧日的园子。

另一个命运的时候来临，
另一次风暴卷走了宁静，
他们的朋友在海那边招手，
他们也许动过心，但留下不走。

何止是依恋这座剥落的古城，
还热望一个社会的新生，
旧日的高雅他们没有抛弃，
更寄望于今天的恢弘。

这其间他的背脊弯了，
她的美貌也早给疾病侵蚀，
但是千万座新屋正在树起，
他们由衷地高兴，早已忘了自己。

拿出自己最大的本领，
运用自己最大的智慧，
一千年来能工巧匠的积累，
也许就在今天一齐展开！

纯净的构思犹如音乐，
腾飞的想象犹如火焰，
他们倾注在线条和色彩，
哪知道美学从来没有威权！

从一个又一个的会议走了出来，
他拄着手杖想到遥远，
她已经不在身边，
连同画册和诗稿埋在了荒原。

如今这些放大的旧照片，
把他们的青春重新展现，
但只见平面的光滑，
又怎知背后的忧郁和辛酸？

又怎知这些人的才华和追求，
他们那曲折而又热烈的情感？
新潮装束的青年一一走过，
能拨动其中几个的心弦？

1987年

谈诗
——戏仿R. S. 汤玛斯

两个人相会在小楼，
都是写诗的，
意见不一致。

一个说：
何苦来，
尽用些怪名词，
我不懂，你也未必真懂，
吓唬哪个？

一个说：
难道回到月亮和晚霞，
照例的风景，
照例的抒情？

一个说：
总得有点新的语言，
实在而又明亮，

记住：
清新庾开府，
俊逸鲍参军。

一个说：
原来什么都能入诗，
包括闲谈和文论，
从什么时候起，
诗有了架子？

就这样你来我往，
说个不停，
各不相让，但又不伤和气，
原来楼下楼外，
说的都是散文。

1987年

语言

中心的问题还是语言。
没有语言，没有文学，没有历史，没有文化。
有了语言，也带来不尽的争论：
是语言限制了思想，
还是语言使思想更精确，
使不可捉摸的可以捉摸，
使隐秘的成为鲜明，
使无声的愤怒变成响亮的抗议，
使人高昂而又细致，
天地也更加灿烂？

我学另一种语言，
我要钻进去探明它的究竟，
它的活力和神秘，
它的历史和将来的命运，
为什么世界上有那么多的人说它写它，
为什么它能那样敞开地吸收，
又能那样慷慨地赠送？

但我更爱自己的语言，
无数方言提供了各种音乐，
永远不会单调！
各个阶段的历史，各处的乡情和风俗，

永远不会缺乏深厚而又深厚的根子，
而协调它们、联系它们、融合它们的
则是那美丽无比、奇妙无比的汉字！
多少世纪时流的冲击没能淹没它，
到如今又成为终端机上的镜中客！

但愿它能刷新，
去掉臃肿，去掉累赘，
去掉那些打瞌睡的成语，
那些不精确的形容词，
那些装腔作势的空话套话，
精悍一点，麻利一点，也温柔一点，
出落得更加矫健灵活，
能文能白，能雅能俗，能明能暗……
“反对枯燥，”一个英国女作家说。
“多点灵气，”一个中国学生回答。

1987年

异域的语言学

呵，听人把自己的讲话从一种外文
又译成另一种流行的外文，
连拙劣的笑话也照样传达，
包括可以预测的文字游戏，
呵，读书人自有他隐秘的欣喜！

手指按着讲稿一行行地核对，
忽然记起多年前学过的动词变位，
困难还在那些最简单的小字，
能谈新理论而童话看不懂，
更难攀古今诗歌的彩虹！

影片和电视都响成一片，
私房话也像是朗诵社论，
于是沉默成了最大的雄辩。
我乃倾心于边境深山里的高僧，
轻易不展示布包里的古经卷。

1987年

国外机场所见

无数古铜色的圆圈压在头上，
接受了现代风格，却保留威胁；
问询处的服务员浓妆艳抹，
用木然的脸来对付焦急的旅客，
没有明快，没有一闪人情的喜悦。

没有轻倩色彩的商品包装，
没有亨利·摩亚式的圆肚坐椅，
有的是钢铁的长长栏杆，
把旅客一行一行隔开；
满脸酒刺的青年检查员
盯住护照，一页一页地慢慢翻看。

那一边整整齐齐排着一队人，
打头的女歌唱家穿戴整齐，
耐心地站着，不越出范围一寸，
后面的艺术精英同样寂然无声，
按功勋和级别排得井然有序，
只有那领队的眼睛在不断逡巡。

这一边三三两两，懒懒散散，
迷彩的新潮衣装异样宽大。
连站立的姿势都有点放肆，

老程式的长年苦练停止了，
且只管自在和潇洒。

1987年

北非感兴

1. 南岸见闻

多少地方有同样的困惑：
两个时代，两种语言，两类文明，
古老而温暖的乡情，
薄薄的一层时髦香粉，
为了彩旗，演讲和阅兵。

深刻的创伤未被宽恕，
到如今姑娘们还在让人轻薄，
疾驰的是闯入者的私生子，
仗着昨天主子传下的势利，
喧闹而放肆，像他们的跑车。

一百年的教育和示范，
清早的咖啡和报纸成了习惯，
尖面包代替了骆驼背上的烤馕，
贪婪地读着北岸的人物风流，
酒会上谈起了解构论和现代后。

默不作声蹲着的一群，
肤色和头巾各有渊源，
龙蛇在沙漠里沉睡了，

眼看着今天变幻的街景，
心里自有哀乐和主见。

这一切增加了伤心人的寂寞感，
为逃避而把自己放逐，
去寻找一个不受侵扰的内心世界，
到一处把一处的门窗关紧——
难道能禁止回忆来半夜敲门？

2. 无用的不朽

照例的历史跟踪：
真的是克莉奥配特拉的儿子葬在这里，
在这一大堆石块下的斗室之中？
千万赤裸的背给鞭子抽出了血，
毒日头，路漫漫，
奴才们对花岗石有什么感情？

旅行者凝视着前人的留字：
“让·高克多，1912”——石墙默默地承受了刀刻，
也许刻字人两年后就成了
马恩河大战中的阵亡者，倒下的时候
还在想成家立业，为了
无用的、损坏一切的不朽。

还是这斐尼基人的港口显得愉快，
圆剧场坦然向阳光和蓝天敞开，
古老的石柱上有姑娘站着测量，
还有那精致的博物馆，
陶器的外壳透明如玻璃，
大理石的海仙光滑如凝脂。

或者在码头边的幽静街道上漫步，
几棵梧桐枝连枝，托出了一个方顶，

给了椅子上打盹的绿色遮荫，
彩色条纹的遮阳伞下
几个老头喝着咖啡，不慌不忙，
在这里历史即存在，不是记忆的闪晃。

3. 建筑的背后

两种时间凝固在两种建筑：
白墙，圆顶，黄金和象牙的细部雕刻，
升起在蔚蓝的阿拉伯天空；
双行的公路穿过立体交叉的长桥，
航空港闪着魔幻的千盏灯光，
低屋顶，长走廊，一簇一簇的小帽女郎，
休想扬眉吐气，枉有你七尺昂藏！

世界上所有的酒会都一样文雅
而虚幻，今夜的谈话却叫我神往，
年轻的女建筑师指着窗外的景色，
一串串灯光沿着山坡向大海倾泻，
“我在巴黎学了城市规划回来，”
是为了在这古城里多盖几家时装店，
像那串珍珠闪耀在她洁白的胸前？

于是我对北京的四合院起了乡愁，
独自在码头边的人行道上徘徊，
地中海还有它的清风和艳阳，
免了你初来者时代错误的感喟。

而透过大幅地图的折叠缝，
森林里的火焰正在奔腾，

难怪辩论会上的非洲文化人，
说得那样坚定而从容。

1987年

看电视有感

优势明显在那一边：
归来者装束新鲜，
染过的乌发下露着恬然的笑脸，
他们见过世面。

这一边戴着黑色的前进帽，
不合体的大衣，不自然的哭和笑；
下一代模仿着歌星的姿势，
盘算着礼物的价码。

这就是过去同现在的会合？
一个社会同另一个社会的相见？
难道当年的憧憬和痛苦，
只为了这局促的场面？

真实的还数那白发的男和女，
守了半世纪终于又重逢，
情思已凝结，生气都销尽，
何不沉醉于昨天的梦？

1987年

半世纪歌　赠吟

一九四〇年二月一日
我们相会在贵阳的小旅店，
我带着从昆明来的沿途风尘，
你只提一只小皮箱就离了校门。

查旅馆的警察和宪兵，
一遍又一遍进房查问，
欺你的文静，我的清瘦，
把我们吵个一夜不安宁。

挽手走在大街上，我们扬起了头，
阳光固然让我们高兴，
就是高原的阴雨我们也欣赏，
因为我们已经生活在一起。

此后是更多的旅店，更长的路途，
还在川江边等过小轮船，
一次上不去，一次上去了，
却又在甲板上遭遇占地为王的军人。

叙永城窝铅街五十七号，
这大院成为联大教师的宿舍，
我们分到过道中间的小屋半间，

我们的孩子就在一个闷热天出生。

回到昆明的清风明月，
我们又有了笑声，
虽说一抵达就双双病倒，
疟疾折磨了我们七天。

毕竟有了家。你打扫又做饭，
系根绳子挂上刚洗的衣服和尿布，
阳光下你的脸色明净如水，
灯光又映照了你读书的宁静。

我们有一些热心的朋友，
他们来串门，替我们抱孩子，
还把他架在肩上游龙门，
回来就品尝你烧的宁波菜。

你也笑我们这些青年狂人
不甘寂寞，组织了学会来高谈阔论，
比赛知识的新颖和论点的尖锐，
使我们的老师也听得出神。

战争在进行，物价在飞腾，
为一点糙米我常排在长队中，
大学里工作重，而我还加外活，
有一阵我的兼差有六种。

但我不怕累，心里有股暖流，
因为你比我更累，却不叫苦，
每逢我早起赶车，你总起得更早，
摸黑为我做顿热早点。

出门时总有一番叮咛，
话不多，声音也轻轻，
一直送我到后门溪水边，
我总记得晨光中大路在延伸。

五年里又添了两个孩子，
每一次分娩你死去又重生，
十个月的焦急和沉重，
一个月就恢复了风姿和笑声。

有一个傍晚我摆弄着收音机，
忽然传出了投降和受降的消息，
朋友在拍门叫喊，我们涌出了门，
抱着孩子走进兴奋的人群。

于是又来了一次大移动，
全家回到了多年想念的清华园，
接着我考上公费去英国，
留下你和孩子们在寒冷的北平。

内战和恐慌终于过去，
你迎接了北平的新生，

我也赶紧从海洋那边归来，
要出一点力，看新社会升起。

你成为大学的俄语教师，
而俄语是你自学的成绩。
凭了辛勤和对学生的一片心，
你不止在讲坛上站稳了脚跟，

因为有好几批先后学生，
成了理工科本门的专家，
毕业后还给你寄贺年片，
忘不了启蒙老师的教诲。

这期间你的家务负担更加重，
解放后又添了两个小男孩，
紧张的备课直到深夜，
第一次上课几乎昏倒。

然而你始终有条不紊，
从来没见过你声嘶力竭，
总是咬紧牙关，默默地干着，
瘦弱的双肩承担了一切。

然而你又自责尽心不够，
让五岁的孩子在门前石路上，
被下坡的自行车撞倒，
从此得了脑震荡的后遗症。

这责任更是我的。
我长住在另一所学校，
到周末才回到家来，
还常对孩子们发脾气。

我们之间的一次严重冲突
发生在六〇年的困难年头，
饭桌上我不该说一个孩子吃得多，
你叫了一声就当场昏倒。

孩子们忘不了这个情景，
我听到他们长大后聚在一起，
还谈起妈妈那次几乎死去，
而对狠心的父亲不置一词。

等到各种运动来到头上
我照例成为对象和罪人，
你并不对我讲多少安慰话，
只用你的镇定来使我保持清醒。

就在红卫兵涌进来抄家的时刻，
你也昂然起立，宣告“他管他，我管我”，
宁可自己在劳动时多推几车渣，
也不理会各种警告和勒令。

又一场恶梦过去。

经历了两年的下放劳动，
我回到家里重新打开书，
这时儿女都长成，还有了小孙。

八〇年我们双双去美国，
在明城搭起临时的家，
千湖之国空气好洁净，
新交中有哲学家和诗人。

家务和约会使你忙不迭，
但你第一次能够自由支配闲暇，
六十岁仍然保持三十岁的容颜，
像是回到了昆明的四月天。

回来后我们重整旧家园，
粉刷了那日本式的小木屋，
把一条青石板放在园中间，
好坐看那几圈燕子花。

谁想到八二年十二月，
忽然灾祸又降临：
煤炉深夜未封严，
女儿发现我们昏倒在浴室。

急救车又加氧气瓶，
总算把我们救过来，
我的损伤并不大，

你却变了另外一个人。

麻利变成迟钝，
热情变成冷漠，
你的眼睛失去了光彩，
最心爱的儿孙也引不起你的兴趣。

不说话，不出门，
整天无精打采地坐着躺着，
仍然固执地做着家务，
动作可机械得像机械人。

整整五年你不声不响，
那脸色像在怪罪一个陌生的世界；
整整五年我默默看着你，
感到一切都已绝望。

你却又挣扎过来。
等我们搬进了新楼房
明亮而又暖洋洋，
你也慢慢地转过人生又一弯。

你开始坐在我的新书房，
轻轻说：“这房子好，只是太小”；
我说：“小也比没有好；”
你说：“那也是，我又可以替你抄稿了。”

不能说完全同以前一样，
总还有点怯生生，一听电话就紧张；
我也不能再把壮汉充，
两年前手脚发麻，走不了路。

毕竟时间不饶人，
但如今我们也坦然，
不稀罕那种植物人的长生，
要活就活得有生气。

甲状腺手术没把你难倒，
又过了一道难关，
忍受着刀口的钻心痛，
割去了硬块回家过年。

这就是五十年来的大轮廓，
有过欢乐，也有过痛苦，
两人之间也有过波折，
却没有让任何力量劈开。

有你坐在我桌旁的藤椅里，
不说话也使我写得更安心；
无须衡量命运对我们的厚薄，
今天不是终点，时间还在奔流……

1990年2月1日

初读《诗海》(1)

这里也有一个体系，但并不庞大，
也不严密得叫人难以呼吸。
学者会找到漏洞，行家会指出缺点，
作者也未必介意，他常有可喜的迟疑。

即使你推翻他全部的分类，
所有的“潮流”和“主义”，
所有的论点和解说，
这也没有多少关系。

因为这里有五百首好诗，
全是飞白一手翻译，
通过英文法文德文西班牙文等等，
还有你我都学过而没有学通的俄文。

据说诗歌现在的行情不高，
这是一个小说和电视的时期；
而且你看一看这里介绍的成百个诗人，
有几个生前走过运，而不是流泪又叹息？

但正是这些敏感人既是热烈的参与者，
布莱克，惠特曼，艾吕雅，马雅可夫斯基，
又能一语道出我们都感到而说不清的

期望，痛苦，道理，甚至宇宙的秘密。

谁能想到北美洲一个小镇上
一个幽居的白衣女子拿笔写下：
“许多疯狂是非凡的见识——
在明辨是非的眼里——”

正是这些人细察又追索，
使得历史里有一股热流和灵气；
每当旧的词藻已经发臭，
又是他们出来扫清霉气。

为这些人立了传，
译出了他们的神奇，
何等的创举！你走了第一步，
你的辛苦里有我们的欢喜。

1990年

---

(1) 飞白：《诗海——世界诗歌史纲·传统卷/现代卷》，漓江出版社，1989年。

网与屏

他有鱼网可以补了又补，
曾经网过远海的银鱼，
宽阔的梦，偶尔还有长虹，
手臂无力了，但没有虚度。

我只有这些旧本子，
写的是别人的才智，
也曾谱过一点音乐，
歌声却早已停歇。

但当我看那片屏幕，
正闪着最新的模拟，
我又犹豫不决，徘徊
在思想与思想的空隙。

1990年

学问与时间

为了见我的两位老师，
我来到这学术会场，
所谈的题目我不熟悉，
但喜欢这里的空气。

宣读的论文谈了文学，
不是应景的敷衍之作，
也不是为职称而夸耀成绩，
而有一点真实的感受。

使我惊讶的更有那开场白，
老先生站在那里腰板挺直，
满头的白发向上飞腾，
想象之火仍然旺盛。

他曾是十四行诗的能手，
用朴素而清澈的语言
写出了深刻的人生思虑，
看似平淡，却异样明亮。

因为他搜求意象，
给空虚的以实体，
给无形的以形状，

使流动的有了瞬间的静止，

但下一刻又向前涌流，
不稀罕人为的不朽。

如今他手持一片小纸，
谈的是异国文学的春秋，
似乎胸里有一幅地图，
他熟悉上面的山川和城镇。

什么地方的窗子明了又暗，
什么地方的客店值得停留，
什么地方有过中国的远客，
曾经徘徊或者沉吟。

他站在那里，声音洪亮，
一讲就是半个小时，
没有一句社交客套，
全心倾注在那大幅画卷。

台下另一位老人在听，
有时闭目，有时点头，
有时轻声念着什么，
他也在重攀心智的山川。

他开课讲过希腊文，
又应邀教过拉丁文，

他的德文同英文一样熟练，
还专门笺注过陶渊明。

他见我开口就问：
“还记得那年我渡海北上
来到你所在的大学城，
却扑了一个空？”

像是十多年不见
并没有把我们隔开，
发生在四十年前的事，
犹如发生在昨天。

像是当年的话音未落，
又立刻接上了今天的题目，
中间的苦难和变化，
就这样一下子勾销。

在心智上跳越时间，
在情感上收缩距离，
八十岁的人不在乎岁月，
你叫他白头也枉然！

1990年

家屋

这所屋子一住三十五年，
女儿长大，儿子肯干，
我们自己逐渐老去，
屋子里的地板也在腐烂。

满院子的绿叶红花，
连那群闯入者也眼睛一亮，
就在地震的灾难当中，
我也从帐篷回来看几眼。

本来说宁可住这老地方，
如画的木屋何等风流，
胜过沉闷的水泥楼群，
没料到煤气毒不容停留。

于是搬进这座小楼，
倒不是整齐划一的图样，
设计得高低错落，
还有宽大的阳台花园。

但是房间小，屋顶低，
只能拿东京市民来解嘲，
不过阳光洒满了一屋，

暖气也叫人忘了寒潮。

楼梯委屈了我的病腿，
却无须担心屋漏风急，
摆得下桌子就算幸运，
安心且把书摊开。

却有那大窗看向一片绿地，
看向遥远的奇幻海洋，
看向我们的青春年华，
倒不需多余的泪，空虚的笑。

1990年

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

王佐良全集

第十二卷

彭斯诗选

苏格兰诗选

英国诗选

雷雨（英译本）

全集著作篇目索引

外语教学与研究出版社

第十二卷

王佐良全集

外语教学与研究出版社
北京

图书在版编目（**CIP**）数据

王佐良全集．第12卷：汉文、英文/王佐良译．——北京：外语教学与研究出版社，2015.12

ISBN 978-7-5135-6983-5

Ⅰ．①王… Ⅱ．①王… Ⅲ．①王佐良（1916～1995）-全集②世界文学-作品综合集-汉、英 Ⅳ．①C52②I11

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第010089号

出版人　蔡剑峰

策划编辑　吴浩

责任编辑　张玉青

封面设计　覃一彪

版式设计　孙莉明

出版发行　外语教学与研究出版社

社　　址　北京市西三环北路19号（100089）

网　　址　http://www.fltrp.com

印　　刷　北京盛通印刷股份有限公司

开　　本　880×1230　1/32

印　　张　25.5

版　　次　2016年2月第1版　2016年2月第1次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5135-6983-5

定　　价　99.00元

购书咨询：（010）88819926　电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：https://waiyants.tmall.com

凡印刷、装订质量问题，请联系我社印制部

联系电话：（010）61207896　电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519　电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所　刘旭东律师　中咨律师事务所　殷斌律师

物料号：269830001

目　录

出版说明
第十二卷说明
彭斯诗选
译本序
彭斯生平大事年表
抒情诗
呵，我爱过
麦田有好埂
玛丽·莫里逊
青青苇子草
孩子他爹，这开心的家伙
有一个孩子
赶羊上山（一）
赶羊上山（二）
我还不到出嫁的年龄
天风来自四面八方
往昔的时光
我的好玛丽
亚顿河水
睡不着，哦！
我的心呀在高原
约翰·安特生，我的爱人
杜河两岸
一次亲吻

美丽的莱丝莉
这一撮民族败类
奴隶怨
英俊的织工
高原的玛丽
邓肯·葛雷
给我开门，哦！
洛甘河
郎吹口哨妹就来
苏格兰人
一朵红红的玫瑰
不管那一套
如果你站在冷风里
印文纳斯的美丽姑娘
走过麦田来
为了我们正统的国王
自由树
讽刺诗
致好得出奇者，即古板的正经人
威利长老的祷词
死亡与洪布克大夫
圣集
致虱子
即兴诗
包格海地主詹姆斯·格里夫赞
写在一张钞票上的几行
挽费格生

致一位画家
致马希尔诗译注者E先生
受任为税局小吏后口占
谢某君赠报
华尔特·利德尔赞
题在环球酒店窗上（第四首）
摩斯克诺地方威利·格兰姆赞
约翰·布施比墓志铭
拉塞尔上尉赞
咏动物诗
挽梅莉
写给小鼠
老农向母马麦琪贺年
叙事诗
两只狗
佃农的星期六晚
汤姆·奥桑特
诗札
致拉布雷克书
寄奥吉尔屈利地方的威廉·辛卜逊
大合唱
爱情与自由：大合唱
苏格拉诗选
译序
威廉·邓巴 （1460？—1520？）
冬日沉思
致一位贵妇

民谣
派屈克·司本斯爵士
两只乌鸦
阿兰·兰姆赛 （1684/5—1758）
两本书
罗伯特·费格生 （1750—1774）
绒面呢
罗伯特·彭斯 （1759—1796）
苏格兰人
这一撮民族败类
我的心呀在高原
不管那一套
往昔的时光
一朵红红的玫瑰
走过麦田来
天风来自四面八方
如果你站在冷风里
我的好玛丽
玛丽·莫里逊
郎吹口哨妹就来
邓肯·葛雷
印文纳斯的美丽姑娘
洛甘河
杜河两岸
给我开门，哦！
高原的玛丽
挽费格生

谢某君赠报
威利长老的祈祷
致拉布雷克书
佃农的星期六晚
写给小鼠
两只狗
圣集
汤姆·奥桑特
爱情与自由：大合唱
华尔特·司各特 （1771—1832）
可怜虫
洛钦瓦
乔治·戈登·拜伦 （1788—1824）
故土之恋
哀希腊
艾特温·缪亚 （1887—1959）
堡垒
证实
休·麦克迪儿米德 （1892—1978）
被忽略的漂亮孩子
松林之月
摇摆的石头
空壶
呵，哪个新娘
沉重的心
悼约翰·台维孙
未来的骨骼

二颂列宁（选段）
铁厂有感
我为什么选择红色
Krassivy, Krassivy
写在卡松《巴黎大屠杀》的扉页上
绍莱·麦克林 （1911— ）
出卖灵魂
选择
让我砍掉
我看不出
形象
黎明
青色堡垒
在叶芝墓前
爱尔兰国立博物馆
春潮
英国诗选
译本序
约翰·弥尔顿 （1608—1674）
失乐园（选段）
威廉·布莱克 （1757—1827）
耶稣升天节（二）
病了的玫瑰
爱的花园
“这些脚是否曾在古代”
威廉·华兹华斯 （1770—1850）
丁登寺旁

波西·别希·雪莱 （1792—1822）
朱利安与马达罗
致琪恩
威廉·莫里斯 （1834—1896）
希望的香客（选段）
威廉·巴特勒·叶芝 （1865—1939）
歌
以后呢？
劳伯特·格瑞夫斯 （1895—1985）
大氅
威廉·燕卜荪 （1906—1984）
南岳之秋
温斯坦·休·奥登 （1907—1973）
对一个暴君的悼词
路易斯·麦克尼斯 （1907—1963）
秋天日记（选段）
出生前的祷告
伦奈特·司图亚特·托马斯 （1913—2000）
泰力申，一九五二
家谱
流浪汉
菲力浦·拉金 （1922—1985）
上教堂
背离之诗
水
降灵节婚礼
日子

读书习惯
在消失中
雷雨 Thunderstorm
Preface
The Characters
Act One
Act Two
Act Three
Act Four
全集著作篇目索引
返回总目录

* 集王佐良手迹

专家委员会

（以姓氏笔画为序）

王立　王意　孙有中　何其莘　张中载　陈琳　金立群　赵一凡　胡文仲

出版委员会

韩震　彭龙　贾德忠　李朋义　蔡剑峰

编辑委员会

姜红　李铁　张剑　顾钧　徐建中　章思英　严学军　王星　吴浩　易璐　赵雅茹

与北京外国语学院外国文学研究所同事游北海公园（1992年）

在北京与友人合影（1992年，左起：李赋宁，裘克安，王佐良，周珏良，胡文仲）

北京外国语学院博士生论文答辩后师生合影（1992年，左起：胡文仲，何其莘，敏泽，吴景荣，丁往道，王佐良，杨国斌）

在北京外国语学院外国文学研究所与英文系联合举办的英美文学教学系列讲座期间，王佐良（二排右五）与来自全国各地的高校代表合影（1993年）

出版说明

王佐良（1916—1995），浙江上虞人，英语语言文学专家、教育家、翻译家、作家。1935年考入清华大学外文系，抗战爆发后随校迁往云南昆明，在西南联合大学完成学业，1939年留校任教。1947年考取庚款公费留学，入英国牛津大学茂登学院，获硕士学位。1949年回国，任教于北京外国语学校（后更名为北京外国语学院、北京外国语大学）。曾任北京外国语学院教授、英语系主任、外国文学研究所所长、副院长，中国外语教学研究会副会长，中国外国文学学会副会长，中国英语教学研究会会长，中国莎士比亚研究会副会长，学术期刊《外国文学》主编，多语种学术杂志《文苑》主编等。历任第六、七届全国政协委员，国务院学位委员会学科评议组外国文学组组长，国家教委高等学校专业外语教材编审委员会主任等。

王佐良先生一生致力于外语教育与外国文学研究事业，不仅为国家培养了大批外语人才和学术骨干，还与老一代学者一道为我国外语教学的学科建设和外国文学研究的发展作出了卓越贡献。他学术视野开阔，对西方历史、文化、语言有广泛的知识和深刻的了解，以此为背景展开的英国文学研究体大思精、成果丰硕，从而跻身国际最著名英国文学研究专家之列。他是中国现代以来少数几位用英语撰写比较文化与文学研究论著的先驱之一，所涉及的多为该研究领域内影响重大的学术议题，充分体现了其深厚的语言功底和会通中外文化的高度融摄能力。他以民族文化为立足点，吸纳西方先进的研究方法，形成了独特的、具有前瞻性的翻译理论，且身体力行，翻译了多部佳作，并参与了《毛泽东选

集》一至四卷的翻译工作。

王佐良先生从学生时代起开始文学创作，在内容与技巧上同时接受了新文化运动与西方现代主义的影响，逐渐成为一位享誉文坛的年轻诗人，被文学评论家认为是抗战期间最突出的一代新诗人之一。他晚年以散文创作为主，风格简劲高旷，擅用淡笔写浓情，与他的学术文章相映成辉，代表了文化散文一脉中西学大家的旨趣。

王佐良先生是一位爱国知识分子，早年积极参加抗日救亡运动，1949年从英伦返国后即投身新中国的教育事业，终其一生心系民族前途与文化命运，并为此贡献了他的全部心血。

王佐良先生自上世纪30年代起笔耕不辍，毕生著述宏富。为完整保存他的研究成果，并进一步推动我国的外语教育与外国文学研究事业，经其家属授权，外语教学与研究出版社成立了《王佐良全集》专家委员会和编辑出版委员会，首次全面搜集整理他的著作，结集十二卷出版。除作者生前自己定稿的专著、文集、译著外，《全集》主要增补了散见于报章、杂志、书籍、手稿中的作品，时间贯穿20世纪30年代至90年代，少数作品为首次发表。遵照作者家属意见，信札、日记等未予收录。

全集大体按著作性质分卷排列，补遗类散篇结集按作品出版或写作时间编次。各分卷卷首增写说明，简要介绍该卷内容及版本源流。为保持单部著作的完整性，作者生前出版的专著、文集中的重复内容未作删减，非作者自撰的辅文未收；重复内容中不尽一致之处为作者不同时期改动，保留版本差异。最后一卷著录全集著作篇目索引，便于读者查阅。专著、文集之外的补遗文章，尤其是笔名文章，遵照专家及家属意见加以甄别并酌情收录。所收著作及散篇均注明校勘所据版本、出处，

并尽量参校其他版本。囿于资料收集的困难，个别已知为作者所著作品如《都柏林人》、《昆明居》等未能收录，祈愿今后补充修订。

在《全集》编辑过程中，编者以尊重作品原貌为大原则，重点厘定各版本的文字差互，根据现行语言文字规范订正若干文字、标点，并统一全书体例。因底本漫漶不能辨识的文字，均用□代替。除技术性校注外，编者对原文不作任何改动。凡作者本人的注释不另补注说明；作者所加译注注明“译者注”；原编者所加注释注明“原编者注”；《全集》编者所加新注注明“编者注”。

王佐良先生学识精深广博，著作意蕴丰赡，编者限于学养与经验，虽勉力为之，仍难免疏漏，敬请读者方家教正。作者家属提供了大量资料及图片，《全集》专家委员会、北京外国语大学校史馆、美国布朗大学图书馆、中国现代文学馆等对我们的工作均给予了重要支持和无私帮助，在此一并致以诚挚谢意。

外语教学与研究出版社

2016年1月

第十二卷说明

本卷收《彭斯诗选》、《苏格兰诗选》、《英国诗选》（选收）、《雷雨》英译本Thunderstorm、全集著作篇目索引。

《彭斯诗选》1959年由人民文学出版社初版，1985年出修订本，内容增加约一倍。全集据1985年版校勘，重新排印。

《苏格兰诗选》1986年由湖南人民出版社出版。全集据此版校勘，重新排印。其中“乔治·戈登·拜伦”部分为查良铮译，为保持选本的完整性，全集予以保留。

《英国诗选》1988年由上海译文出版社初版，1993年再版，2011年三版。此书由作者主编，多人参与翻译。全集收其中由作者翻译的其他卷未收诗作，并据2011年版校勘，重新排印。另有作者所译雪莱长诗《朱利安与马达罗》，原载《雪莱全集》第二卷（河北教育出版社，2000），全集根据原作发表时间收入此书“雪莱”篇目下。

Thunderstorm，曹禺原著，王佐良、巴恩斯（A. C. Barnes）译，1958年由外文出版社初版，1964年再版，1978年三版。全集据1978年版校勘，重新排印。

本卷卷末附全集著作篇目索引，著录除译作之外的所有篇目，按汉语拼音排序，先中文、后英文。篇目后的数字为该篇编入全集中的卷次和页码，如5/26即表示全集第五卷第26页。篇目相同的，出处以分号分

隔；篇目不同但内容有若干重复的，均出条，以“参见”表示。

彭斯诗选

译本序

一

彭斯的一生是短促的：生在1759年1月25日的“一阵大风”里，死在1796年7月21日的病床上，活了不过37岁。他的父亲先是园丁，后为佃农，始终经济困难，彭斯弟兄从小就在田里劳动，经常都如他弟弟吉尔勃特所说那样，干“超过体力所允许的”苦活，而仍然入不敷出，“好几年都吃不上肉”[1]，最后几年他虽当了税局职员，却要骑马在雨中巡行，每周达200英里，因此得了风湿性心脏病。他是由于劳累过度而早死的，而且死时还欠着债。

他在世之年，正是苏格兰、英国、欧洲以至整个西方世界的多事之秋。18世纪下半叶的产业革命正在深刻地改变西欧社会的经济结构，从而又引起一系列其他变动，例如农业的耕作方法由于实行大面积灌溉而在革新，而彭斯父子屡次务农失败，其原因之一就是没有财力适应这个新的形势。1775年彭斯16岁，大西洋彼岸爆发了美国革命。后来彭斯写过一首诗，除了赞扬华盛顿领导下的美国人民敢于同英国暴君斗争之外，还慨叹苏格兰人安于受人奴役的可耻：

你那自由的灵魂逃到了何处？
同你伟大的先烈进了坟墓！

（《颂歌（庆祝华盛顿将军诞辰）》）

1789年，彭斯30岁，巴黎群众攻下了巴士底大狱，开始了法国革

命。英国受到极大震动，苏格兰也动荡不已。彭斯早就相信人是生来平等的，现在更是言行激烈，1792年还买了从一条走私船上没收的四门小炮托人送往法国，仅因中途为英国政府截获而未达目的地。[2]这年年底他终于受到税局上级的传讯，几几乎掉了饭碗。等到法王路易十六夫妇被人民处决，全欧的君主都着慌了，英国政府加紧扑灭民主运动，苏格兰志士缪亚等在爱丁堡被控叛国大罪，后来流放海外。彭斯在这段时期里却写下了这样的诗：

国王可以封官：
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套！
管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！

好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎么变化，明天一定会来到，
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀！
管他们这一套那一套，
总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

（《不管那一套》）

针对路易十六被处死一事，他不顾风声鹤唳，写信给一位平素相知的夫人，坦白说出自己看法：

说一句体己话，你是知道我对政治的看法的。对于那位诚实的医生哭哭啼啼地悲悼某对伟人夫妇应得的命运，我是不以为然的。试问把一个欺诈成性的木头人和一个无耻的婊子交到绞刑吏手上有什么了不得，值得我们在这紧要关头去分神注意呢？现在的情况，正如我的朋友洛斯科在利物浦用卓越的诗行所写那样：

几百万人民的命运悬而未决，

命运的天平正在颤抖！

不过我们的医生朋友曾经受惠于当权大人物，而且要为自己妻儿着想，所以我也不怪他，因为我想他本质上还是自由的忠实朋友。——谢谢上帝，伦敦的几桩审判案件总算让我们可以吐口气了，并且我想时间不会太久了，总有一天一个人可以自由地骂几句比利·庇特而不至被称为国家的敌人了。

（1795年1月12日致邓禄普夫人函）

比利·庇特即当时英国首相威廉·庇特，彭斯轻蔑地用小名比利（Billy）叫他，发泄了他对这个组织了全欧反动势力去攻打革命的法国的刽子手政权的憎恨。

他对于海外大事这样关心，而本人却始终没有能够离开苏格兰一步。1786年，由于务农失败，同琴·阿摩的婚事也遭遇挫折，他曾想移居西印度群岛去另谋生计。为了筹划旅费，他设法出版了诗集，不料这本名叫《主要用苏格兰方言写的诗集》的小书取得了很大的成功，于是他改而去了爱丁堡，接着有南部边境和西北部高原之游，此后一直守在家乡，连伦敦也从未去过。这样一个土生子，一个长期在地里干活的佃

农，为什么竟对海外风云这样敏感？当然，他生活在一个斗争剧烈的时代，许多正在进行的巨变使他不能不加以注意。但这也说明他的民主主义思想是如何强烈。

因此，等他回头来看苏格兰农村的生活，他也就既充满了热爱，又感到气闷，他爱好苏格兰的山水，人物，习俗，传说，民歌；没有谁曾像他那样热烈地歌颂苏格兰的美丽，甚至在他吟咏苏格兰美女的时候，他也是带着民族的自豪感的：

回来吧，美丽的莱丝莉，
　回到凯利堂尼，
让我们夸口有一位姑娘，
　谁也比不上她美丽。

（《美丽的莱丝莉》）

伴随着这自豪感而来的，是对凌驾于苏格兰之上的伦敦政府的仇恨，并以对英国当权者的态度来区别两种苏格兰人。虽然苏格兰早在1707年就同英格兰合并了，但是80年后，彭斯还在咒骂“民族败类”：

武力和欺诈不曾把我们征服，
　历尽多少世代的战争，
如今几个胆小鬼把大事全误，
　为一点赏钱干了卖国的营生。
英国的刀枪我们鄙视，
　自有勇士们守住堡垒，
英国的银子却把我们克制，
　民族中竟有这一撮败类！

（《这一撮民族败类》）

而他所不忘的，则是历史上的抗英英雄：

跟华莱士流过血的苏格兰人，
随布鲁斯作过战的苏格兰人，
起来！倒在血泊里也成——
　　要不就夺取胜利！

不只是缅怀昔日的英烈，而且号召后来的志士：

打倒骄横的篡位者！
死一个敌人，少一个暴君！
多一次攻击，添一分自由！
　　动手——要不就断头！

（《苏格兰人》）

当然，这是借了一位14世纪苏格兰国王的口来说的，但是诗中炽热的情感却不仅是历史的感兴，而是同他对华盛顿的歌颂和对庇特的鄙视一样，着眼于苏格兰当时的民族地位。在彭斯身上，民族主义是同民主主义结合在一起的。

但是苏格兰社会的现状却又令他不满。从他自己切身体验里，他就深知苏格兰教会和地主豪绅是专门同穷人家的孩子作对的。主宰苏格兰基督教会的是长老派，他们奉行加尔文主义，在道德问题上十分严厉，特别喜欢干涉青年男女之间的交往，彭斯本人就因同琴·阿摩的结合而被罚站在教堂门前的“忏悔凳”上示众。另一方面，他们却宽容、保护胡作非为、玩弄女性的长老们，例如“威利长老”。《威利长老的祷

词》一诗公认为西欧讽刺诗的顶峰之作。它写的是诗神偶过正统卫道之士威利之家，听他正在祈祷，于是把祷词录了下来。一开始，威利感到很得意：

我赞美主的威力无边！
主将千万人丢在黑暗的深渊，
唯独我在主的面前，
　　受主的恩典。
论才干和品德，谁都承认
　　我是此地的明灯！

然而这位“教堂的支柱”所干的，却是：

可是主呵，我又必须承认——
好些时，春意浓，心痒难受，
也曾经，见钱眼开，孽根不净，
　　恶性又冒头！
不过主呵，您记得我们本是尘世身，
　　从头起便是罪恶人。

这后两行已经包含了自我辩护，而且是以长老会的教义为根据的。其实他毫无悔意，反而祈求上帝继续让他放纵：

也许主故意叫淫欲生刺，
刺得您奴仆日夜烦恼，
免得他趾高气扬太骄傲，
　　自以为天生才高？
如果这样，多少刺我也将忍受，

直到您高抬贵手。

多么奇怪的道理，却又是从长老会的教义引申而得。这样，诗人不只是将摩希林地方一个长老写成了伪善的不朽典型，还揭出了教会本身的教义是如何荒谬。

地主豪绅的罪恶首先是剥削。彭斯对此也有写实：

每逢我们老爷坐堂收租，
我把可怜的佃户们看个清楚
（但每次看了都叫我悲伤）。
他们身无分文，却逃不过我们的账房，
他顿脚，他威胁，他臭骂，
抓了人，还要将他们的衣服剥下。
佃户们低头站着，恭恭敬敬，
还得忍耐听完，胆战心惊！
阔人们日子过得真舒泰，
穷人们活得比鬼还要坏！

（《两只狗》）

这一节诗，今天读起来，仍是如闻其声，如见其人，真是诗歌中现实主义的珍贵一笔。其原因，则是它来自生活本身。彭斯曾对此作过说明：

我父亲的慷慨的主人死了，所租的地只叫我们赔累不堪，而更可诅咒的是，我们落到一个经租账房的手里。我在两只狗的故事里写的一个账房就是他。……

我父亲租的地还有两年租期，为了度过这两年，我们竭力省吃俭用，生活苦极了。我不过是一个孩子，但已成了耕田能手，我最

大的弟弟也会驾犁，并能帮我打谷。这种劳动场面可能会有小说家见了喜欢，我可一点也不。那个凶恶的坏蛋账房经常写信骂我们，恐吓我们，每次他的信到，我们全家都哭。一想起这些，我至今怒火奔腾。

（1787年8月2日致约翰·摩亚医生书）

在农家孩子敏感的心灵上，这全家都哭的记忆太深刻了，所以才写出那样“怒火奔腾”的诗。

但是，又正如彭斯自己说的：

虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。

（《爱情与自由：大合唱》）

我们从他的作品所看出的，是他对于生命的热爱。这首先见于他的大量爱情诗。爱情的各个方面他都写到了，从精神到肉体，从姑娘们初恋的娇羞到少妇育儿的骄傲，从相见欢到离别恨，从生离到死别，从自信到忏悔，各种情景，各种心绪，而其总的感情则是青年有权利相爱，不容外界干涉：

如果一个他碰见一个她，
　　走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
　　别人哪用知道！

（《走过麦田来》）

谁会想到，在这美丽的民歌里，竟有这样的抗议声音！

因为有这种无所顾忌的气概，他的笔也就放得开。他能写得艳而不俗：

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
　　六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
　　奏得合拍又和谐。

（《一朵红红的玫瑰》）

他也能写得意境高远：

天风来自四面八方，
　　其中我最爱西方。
西方有个好姑娘，
　　她是我心所向往！
那儿树林深，水流长，
　　还有不断的山岗，
但是我日夜地狂想，
　　只想我的琴姑娘。

（《天风来自四面八方》）

他善于写一个汉子对一个小女子的温柔体贴：

呵，如果你站在冷风里，
　一人在草地，在草地，
我的斗篷会挡住凶恶的风，

保护你，保护你。
如果灾难像风暴袭来，
落在你头上，你头上，
我将用胸脯温暖你，
一切同享，一切同当。

（《如果你站在冷风里》）

而等他遭遇爱人的死亡，他的痛苦的诗句也出自灵魂的最深处：

多少遍誓言，多少次拥抱，
我俩难舍难分！
千百度相约重见，
两人才生生劈分！
谁知，呵，死神忽然降霜，
把我的花朵摧残成泥，
只剩下地黑、土凉，
盖住了我的高原玛丽！

我曾热吻过的红唇，
已经变得冰凉，
那双温情地看我的亮眼，
也已永远闭上，
一颗爱过我的心，
如今无声地烂在地里！
但在我心的深处，
永生着我的高原玛丽。

（《高原的玛丽》）

爱情之外，彭斯又是一个能把朋友情谊写得格外动人的诗人。这一点，他的诗札里就常有表露：

四旬斋的前夜此地曾有盛会，
织袜子、谈闲天，津津有味，
人人都笑逐颜开，
这些事不待细表，
最后我们敞开了胸怀，
引吭高歌真逍遥！

（《致拉布雷克书》）

这一种青年聚会的描绘，使人想到了他在21岁时在塔勃尔顿镇上所组织的“单身汉俱乐部”里的欢乐情况。

而《往昔的时光》这首歌至今都在世界各地吟唱不绝，又是由于他借用了一个异常动听的老曲调写出了友谊是怎样抵得住时光的侵蚀：

我们曾赤脚蹚过河流，
水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开，
逝去了往昔的时光！

忠实的老友，伸出你的手，
让我们握手聚一堂。
再来痛饮一杯欢乐酒，
为了往昔的时光！

对于动物，特别是伴他一起劳动的牲口，还有一种伙伴间才有的亲密感情：

当年你我一起年轻爱闹，
碰到集市的马食粗糙，
你就要又蹦又叫，
　　撇头向大路猛冲，
镇上人赶紧四散奔逃，
　　骂你发了马疯。

等你吃饱麦粒，我也喝足烧酒，
我们就飞驰大路，跑个顺溜！
婚礼后赛马你没有对手，
　　不论比气力或速度。
别的马都抛在后头，
　　只要你肯起步。

（《老农向母马麦琪贺年》）

他在动物身上看到了某些人所没有的高贵品质：勤劳，可靠，好心眼儿；他甚至发出这样的感慨：

我真抱憾人这个霸道的东西，
破坏了自然界彼此的友谊，
于是得了一个恶名，
　　连我也叫你吃惊。
可是我呵，你可怜的友伴，土生土长，
　　同是生物本一样！

（《写给小鼠》）

二

以上各方面的例子说明一点：彭斯的诗来自生活经验，而诗又反过来成为他的生活的最好的记录。

但又不只是记录，因为一般的记录没有这样的真实、生动，没有这样的感染力，这样的丰富与深刻。这一切之所以存在于彭斯的诗里，是因为他除了思想、感情、世界观种种，还有诗才。

当彭斯一卷问世、名扬全苏格兰的时候，有人称他为“天授的耕田汉”。其实他既是“天授”又是人教的。他父亲虽然自己务农一再失败，却十分关心儿子的教育，曾同当地的其他家长合资请了一位博学多才的约翰·茂道克先生来教他们的子弟。彭斯自己，也是从小爱读书，举凡17、18世纪的英文诗（从莎士比亚、弥尔顿直到蒲伯、格雷），18世纪的英文小说（理查逊、菲尔丁、斯摩莱特）、历史著作和大量的书信集，无不见了就读。他所受学校教育时间虽不长，却是正规的，而且是以英语及英语文化为中心的，所以他能仿18世纪末叶流行于伦敦与爱丁堡的文风写英文诗，也能写颇为典雅的英文信。

然而他却选择了用苏格兰方言来写他的主要作品，而这一选择就造成了他与当时许多诗人的根本不同，从而引起了苏格兰以至整个英国文学上的一个大变化。苏格兰方言文学有两大传统：一个是源流悠长的民间口语传统，存在于传说、故事、民歌之中；另一个是书本传统，至少可从15世纪亨利生和邓巴两人算起，直到18世纪的费格生，有过几百年的灿烂历史。但是等到苏格兰同英格兰在1707年合并之后，英语在苏格

兰逐渐占了上风，苏格兰语文学衰落了。彭斯所做的，一方面是拾起了费格生未竟之业，另一方面又把民间口头上流传的苏格兰方言诗歌大量吸收（他自己一个人就收集、整理、写定了三百多首民歌），集两大苏格兰语诗歌传统于一身，于是才取得了一次大突破。

彭斯的诗并不是都用方言写成，也有全用英文写的，即使所谓方言诗也掺杂有大量的英语词，仅有个别的词才是道地的方言。尽管如此，他的绝大多数的诗篇仍然是苏格兰语的作品。这是因为一来苏格兰毕竟同英格兰是紧邻，关系密切，几百年来许多英语词已被吸收进了苏格兰语；二来——而这是更重要的——彭斯的作品在韵律、形象、说法、看事看人的角度及至根本的思想感情上都是苏格兰本色的。一直到今天，在苏格兰作家之间还有争辩，究竟该用什么语言创作——英语还是苏格兰语？有的当代作家，如伊恩·克赖顿·司密斯，认为：要写最好的诗，还得用随母乳以俱来的苏格兰方言。彭斯的情况是常被引作例子来证明这一点的。当他全用英语写时，他的诗显得一般，有18世纪末叶英语诗的套语，却无多少个人特色；而当他用苏格兰语的时候，他就生动，活泼，能利用方言的音韵特点来造成奇妙效果，也能用这种喷发着土地芬芳的诗歌语言写出他最细微最隐秘的思想感情。

然而同别的苏格兰语诗人相比，彭斯又有一些什么特点呢？

首先一点，是他的诗路广。他的一生不长，留下的诗却不少，当代标准版彭斯全集[3]共收632首（其中有少量尚未完全确立作者是谁的存疑之作）。由于这数目中至少一半是短歌，人们一般的印象是：彭斯主要是一个抒情诗人。抒情固其所长，但他也写了大量其他作品。至少有四类作品特别值得一提：

一、讽刺诗，数量不少。除上面提到了的《威利长老的祷词》一类

外，还有许多即兴小诗，题在墙上、窗上、书页上、假想的墓碑上，往往短短四行即成一首：

致马希尔诗译注者E先生

呵，你是诗神惧怕的人，
散文也将你扫地出门，
听见了呻吟声吗？请停笔吧，
戴桂冠的马希尔在叫“救命！”

这类诗不仅词锋锐利，而且形式完整如格言。缺点是有时太露，迹近咒骂。

二、咏动物诗，如《挽梅莉》、《老农向母马麦琪贺年》、《写给小鼠》等等。苏格兰语古文学中就有咏动物诗，彭斯发扬了这个传统，写出了一个农民对牲口既要求认真劳动又体贴爱护的心情。也有借题发挥的，如《致虱子》实是嘲笑姑娘们的虚荣，而《写给小鼠》里则包含了名言：

人也罢，鼠也罢，最如意的安排
　　也不免常出意外！

三、诗札。这是彭斯写得最放松的作品，除了写友情，也宣告自己的艺术主张：

我只求大自然给我一星火种，
　我所求的学问便全在此中！
　纵使我驾着大车和木犁，
　　浑身是汗水和泥土，

纵使我的诗神穿得朴素，
　　她可打进了心灵深处！

（《致拉布雷克书》）

也感慨前辈诗人的命运：

呵，费格生！你灿烂的不世之才，
用在枯燥的法典上岂不浪费！
诅咒爱丁堡的绅士之辈，
　　你们真是铁石心肠！
分半点你们赌输的钱财，
　　他就不会断粮！

（《寄奥吉尔屈利地方的威廉·辛卜逊》）

这些诗札像散文书信一样亲切，随便，跌宕生动，无所不谈，把苏格兰的六行诗段（四行八音节，间以两行四音节）运用得自然巧妙，在一个应是文人拿手的地方超越了又嘲弄了文人。

四、叙事诗，最著名的如《汤姆·奥桑特》。由于方言的运用和音韵的机变达到了化境，这民间传说传诵了200年，至今都是苏格兰优秀演员们展示自己朗诵功力的保留节目。作者写气氛、写动作、写心理反应，无不得心应手；似乎在渲染恐怖，实则用幽默点破迷信；在文体上也是亦庄亦谐，形成富于嘲弄意味的对比：

帝王虽有福，难比汤姆乐开怀，
他把人生的一切忧患都打败！

　　但是欢乐犹如那盛开的罂粟花，

枝头刚摘下，艳色即已差；
它又像雪片落河上，
顷刻的晶莹，永恒的消亡；
它又像那北极光，
一纵即逝，不知去何方；
它又像那美丽的霓虹，
在风暴里消失无踪。
时光的流逝谁也拉不住，
眼看汤姆就该动身去上路，
那正是黑暗到顶的二更天，
他万般无奈向驴上颠，
这样的黑夜真少有，
罪犯也不敢把路走。

前后都是随常口气，中间忽然插了一段文雅的比喻，一方面是戏仿18世纪英国感伤主义派诗，另一方面也使故事到此暂时放慢速度，为后面的夜行遇鬼预作准备。这就使叙述更多层次，全诗也更显丰富。如前所述，彭斯在诗札和动物诗里善于运用六行诗段；在《汤姆·奥桑特》里，他又把双韵体的优点尽情发挥，这在译文中也可看出；译文中看不出的，则是他对八音节的诗行的驾驭：

O Tam, had'st thou but been sae wise,
As taen thy ain wife Kate's advice!
She tauld thee weel thou was a skellum,
A blethering, blustering, drunken blellum;

以上四行前两行每行八个音节，是标准的八音节诗行；第三行多了一个音节，略有变化，等到第四行则一下子增到十一个音节，而且大力运用

了双声叠韵（blethering，blustering，blellum），这明显的变化是为了要从音韵上和用词上都强调汤姆是一个胡说八道、到处吹牛、一味贪杯的二流子。人们常说彭斯的诗得之于天然，却不知他在诗艺上其实是极为讲究的。

上述四类每类都有佳作，但还不足以尽彭斯之才，因为毕竟还有他特别擅长的抒情诗，而且另有一些诗是混合型的，例如他的讽刺诗往往也是风俗写照，咏动物诗时含社会讽刺，此外还有《爱情与自由》那首宛如诗歌盛会的“大合唱”，不是可以归属于任何一体的。

彭斯诗作的第二个特点是音乐性。他的抒情诗以歌谣为主，在1968年牛津版的全集里都配有曲谱，是可以唱的。有些诗行数不多，叠句又不断重复，似乎没有多少内容，但唱起来却十分感人，音乐给了它另一种深度。这也是民歌的一般情况，仅从纸面上看往往不能尽得其妙。更多的时候，则诗句本身就充满了音乐的魅力，例如：

轻轻地流，甜蜜的亚顿河，流过绿色的山坡，
轻轻地流，让我给你唱一支赞歌，
我的玛丽躺在你潺潺的水边睡着了，
轻轻地流，甜蜜的亚顿河，请不要把她的梦打扰。

（《亚顿河水》）

当然，彭斯并不总唱这样甜甜的歌，他是尝遍了人生的苦辛的，也能迸发出悲怆的呼叫：

残月沉落白水中，
　时间也随我沉落，哦。

（《给我开门，哦！》）

这白水是无比寒冷，而时间也跟着人的不幸的命运一起沉落，那最后的一声“哦”又含有多少辛酸和痛苦！这种地方，彭斯做到了韵律、形象、意义、感情、气氛的完全一致。

正同所表达的情绪有欢有悲，音乐内部也是歌与白并存：既有双韵体的吟唱，又有六行体的随常口吻，一高一低，一雅一俗，两个水平，两种层次，而每一诗段甚至每一诗行之内，又有许多变化，如上面所举《汤姆·奥桑特》中双声叠韵的运用，就是一例。另外，他也会巧妙地运用复句叠唱，甚至一个地名的重复也有深意：

Drumossie moor, Drumossie day,
A waefu' day it was to me;
For there I lost my father dear,
My father dear and brethren three!

（The Lovely Lass o' Inverness）

邓墨西荒原，邓墨西战场，
邓墨西动了不吉利的刀兵！
那一仗杀死了我慈爱的父亲，
呵，父亲外还有弟兄三人！

（《印文纳斯的美丽姑娘》）

在原文里，“邓墨西”在同一行里紧接出现两次，表示说话者在不断诅咒那个战场，三、四行则重复了“慈爱的父亲”，为了传达她对父亲的哀悼，同时“父亲”又把三、四两行联结起来，接着奇峰突起，在四行

之末出现了弟兄三人阵亡的新情况。这些办法——称为“技巧”可能是太文人气了——是民间谣曲里常用的，彭斯之受惠于方言文学者不限于挑选了个别词汇，这又是一例。只不过他从来不是一个仅仅的保存者，而更是一个创造者，不仅把民歌提高到一个新的水平，而且还写出了《爱情与自由》这样的民歌联唱。这后者，无论叙事，状人，写民间风俗，发泄流浪者的情绪，无论歌曲的动听与多变，歌词的表达性和感染力，都是音域广、内容丰富的交响乐式的杰作。

第三个特点是戏剧性。许多诗都是一上来就使人一怔：

有的书从头到尾都是谎言，
有的大谎还没有见于笔端。

（《死亡与洪布克大夫》）

正统派！正统派！——
信奉诺克斯的正统派！
让我向你们的良心敲起警钟……

（《苏格兰教会的警告》）

或是提一个挑战性的问题：

老朋友哪能遗忘，
　　哪能不放在心上？

（《往昔的时光》）

这样，就把读者立即带进一个戏剧性的场合。他也善于描写背景，寥寥几笔就把时间、地点、风景、气氛交代清楚：

一个夏天，星期日清早，
　大自然露着笑脸，
我步行去看麦苗，
　呼吸空气的新鲜，
太阳从沼地升空，
　照得到处闪光，
野兔跳过田埂，
　云雀放喉歌唱，
　　唱得欢，那一天。

（《圣集》）

这也同样吸引读者看下去，而下去了又有意想不到的变化在等候他，诗人讲故事的妙着像是永无穷尽。这种戏剧性不限于叙事诗，在讽刺诗里也有，例如《威利长老的祷词》里就有，除了威利干了什么坏事以及想对别人搞什么坏着之类一一通过他自己的口说出之外，还有这类肮脏行为同全诗所用的祈祷文的庄严形式和宗教用词之间的对照，增强了它的戏剧性。同样，彭斯的诗札之所以耐读，也是因为他的笔法活泼，夹叙夹议，不断有动人的段落展现。以《致拉布雷克书》为例，开始处的诗评就异乎寻常：

好歌不知唱了多少首，
　有一首至今萦绕我心头，
　它唱的是夫妻夜谈在小楼，
　　听得我内心感动思悠悠，
　男的恩来女的爱，
　　人生如此才风流！

我从未见过任何诗人，
　能写丈夫的深情如此传神，
　因此我忙将作者的姓名问：
　　蒲伯，斯梯尔，还是皮亚蒂？
　这才知原来是好脾气的老兄，
　　就住在缪寇克村里。

这两段紧接而情调不一，前者是令人神往的歌，后者是回到乡土的话。而接下去，彭斯又用一种农民本色的方式表达了他的钦慕：

听完站起我发誓，
　哪怕当掉犁头和鞍子，
　哪怕去外乡流浪死，
　　尸骨不收野鸟食，
　我也愿出钱买杯酒，
　　只要能听你谈诗。

继而介绍自己情况，笔调带点顽皮：

实际上我算不了什么诗人，
　只不过偶然爱上了押韵，
　更谈不上任何学问，
　　可是，那又有什么打紧！
　只要诗神的秋波一转，
　　我就要浅唱低吟。

中间不忘对高贵的学者们揶揄一番：

批评家们鼻子朝天，

指着我说：“你怎么敢写诗篇？
散文同韵文的区别你都看不见，
还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！

你们学院里的一套奇文，
偷人养汉也带上拉丁的雅名，
如果大自然规定叫你们愚蠢，
你们的文法又顶啥用？
还不如拿犁把地耕，
或将石块往家运。

这一撮迟钝又自傲的大笨蛋，
上了大学只使脑筋更混乱！
上学是个骡，毕业变个驴，
真相便是这般！
只因懂得了半句希腊语，
还妄想把文艺之宫来高攀！

恐怕英国诗里，很少有这样用语通俗、妙趣横生的骂人篇章！这位农民诗人毫无自卑感，不仅大骂高贵的雅人们，还进而宣告他的艺术主张（这点我们已在上面提过）和振兴苏格兰本土诗歌传统的雄心：

呵，给我兰姆赛的豪兴，
给我费格生的勇敢和讽刺，
给我新朋友拉布雷克闪耀的才智，
假如我能有此缘分！

我就有了所需要的一切，
　　胜过天下的学问！

下面还有新的变化，我们就不一一列举了。就是这种跌宕的写法，在内容、情调、文体等方面不断翻新，产生了一种向前推进的力量，加上六行体又运用得极为巧妙，就使得这诗札充满戏剧性，没有一处叫人感到沉闷。

第四个特点是现实性。几乎不论哪种类型的诗都有一个共同的特点，即细节的真实。他总是写得十分具体，请看：

我们老爷逼来血泪斑斑的租金，
还有煤、粮和其他种种钱货收进。
日上三竿才起身，铃儿一响群奴应，
他叫一声来了车，努努嘴来了马，
他又拿出一个真丝的钱袋，
这钱袋长似我尾，口上半开，
里面拥挤着的东西探头探脑——
原来是黄澄澄带花纹的财宝。

（《两只狗》）

以上是乡下地主的写照。更出色的，是对他更熟悉的青年男女、农民、工匠、酒馆老板娘、满面风尘的流浪者等等的描绘，例如在《爱情与自由》里就有各种类型的流浪者和他们的女伴的出现，而且各唱其特殊情调的歌曲。在《圣集》这首较长的诗里，既有若干个人的特写：

你听他把教义的主要之点，
　　讲得如何声色俱厉！

有时平心静气，有时怒火高燃，
　一会儿顿脚，一会儿蹦起！
呵，他那长下巴，翘鼻孔，
　长老的姿势和尖叫，
哪个虔诚的人看了不激动！
　有如贴上了起疱药膏，
　　热辣辣，那一天。

又有群像：

小伙子和姑娘们高高兴兴，
　既注意灵魂，也留心身体，
他们围桌团团坐紧，
　用匙子把加糖热酒搅一气，
谈这人的长相，那人的衣着，
　评头品足一番。
还有几对躲在舒服的角落，
　偷偷约好再寻欢，
　　不久后，某一天。

还有这种集市上的风俗描写：

现在酒店里里外外都坐满，
　到处是酒杯上的评论家；
这边大喊快把饼干端，
　那边几乎把杯都碰炸。
人越挤越多，嗓门越叫越高，
　摆了逻辑，又引《圣经》，

吵得不可开交，
　　到头来造成裂痕，
　　　　气呼呼，那一天。

这种带讽刺意味的乡土景象，宛如16世纪比利时布留格尔（Pieter Breughel）的风俗画。正是这种现实主义艺术，把乡土风光、民间风俗、人情世态、青年心情等等，通过讽刺的笔触，借九行诗段的形式（每段以“那一天”的一行作结，通篇如此）融成一体，成为彭斯最吸引人的特点之一。

三

以上说明：彭斯不仅长于短曲，而且善作长歌，既是纯净的抒情诗人，又是音响繁复的诗篇的创造者。

他是真正的大众诗人，然而凡他所写，又都个性鲜明。经他改写的老民歌也都有他个人的印记。

他的缺点也不同一般。他下笔太快，即兴之作太多，因此当我们阅读他的全集的时候，就会感到许多爱情短诗和许多墓志铭之类的四行诗显得有点内容重复。他的英文诗多数不见出色，这点我们已经提过。他的诗路虽广，却没有写过哲理诗之类的作品。当然，每个诗人有他的特长与爱好，我们不能要求他越出他所选择的范围，没有任何诗人是全能的。

就他自己写的（以别于根据旧民歌改作的）诗而论，他的真正的缺点也许是两个：

1. 他的思想还不够深刻。爱情诗之外，他的作品还不能震撼我们的灵魂，或使我们对人生忽然能透视今昔，获得电光火花似的顿悟。

2. 他的态度还不彻底，对一些可憎的人和可恨的事往往止于嘲讽，而不能更进一步，使我们对于这些人和事的后面的大背景、大由来也能加深认识。

这两个缺点实是一个，即彭斯虽然对于人生表象，观察敏锐，反应强烈，但似乎不作深刻的思考，不去执着地探究背后的东西——社会原因，思想因素，等等。

也许我们是要求过分了？文学史上，有多少作家能达到这样的要求？对于一个主要作品是民歌式的小诗的诗人，又岂能像对写史诗、诗剧那类大作品的诗人们一样要求？

确实，这是对彭斯提出最高的要求了，但是从他对于后世的影响来看，由于他在这方面的不足，他诗里所表现的某些倾向——纵酒，迷恋肉体之爱，有时候沉醉在一片友谊声中，有时候又愤激得要摧毁一切——也造成了不健康的影响。他的艺术优点反而对这些倾向起了渲染的作用。

如果说，在彭斯本人，艰苦的田间劳动使他不能不抓住闭塞的乡村生活所能提供的任何小小乐趣的话，他的后世的模仿者崇拜者则无此理由。他们多数是生活过得去的城市居民，对诗歌也没有真正的爱好，但是却喜欢传播彭斯某些诗里所表现的中酒心情和感伤情调。他们是借彭斯的酒杯来浇自己的块垒的。

因此，一位当代苏格兰诗人说出了这样的话：

不幸的是，彭斯本人虽然成就巨大，他对于苏格兰诗歌的影响却几乎全是坏的，造成了苏格兰方言诗的堕落。麦克迪儿米德正是坚决地反对这个而取得了成功。[4]

而麦克迪儿米德自己，回忆他在20世纪20年代发动“苏格兰文艺复兴”时的情况，也曾写道：

当时伦敦彭斯俱乐部的方言组正在吵嚷着要保存苏格兰语，可是我知道他们只把它当作一种媒介物，想靠它来把彭斯以后的打油诗、陈词滥调、眼泪汪汪的感伤情调都维持下去，而所有这些是我所深恶痛绝的。我想不起有任何别的文学曾有类似苏格兰方言诗那样的情况：它在15、16世纪的邓巴、亨利生和盖文·道格拉斯等人取得伟大成就之后跌进了一个无灵性的垃圾的深渊。看起来，这主要得怪一些人对彭斯的崇拜。因此我反对彭斯俱乐部的建议。[5]

这是不常为外人所知的苏格兰诗歌史上的一个曲折。点出彭斯某些倾向所造成的后果是必要的，但是这也说明：这一个活得不长、写得不算顶多的农民诗人的影响又有多大。文学史上，一个大作家忽起前代之衰，大放光芒，但在他之后，整个文学像是精力耗尽，暂时处于低潮，这种情况是有过的。但是，彭斯的影响不可能“几乎全是坏的”，因为两位论者——以及千百个其他论者——都毫不怀疑彭斯本身成就的伟大，难道有伟大的成就而不给后世带来一点好处？

后世的回答是清楚的：彭斯的诗集不断地大量印行，彭斯的歌曲至今都在世界各处吟唱，说明他的作品没有被时间消蚀。正相反，他的许多优点经久而愈显，另有一些优点是后来的人才发现的，而且这一发现过程还在继续。像别的优秀古典作品一样，彭斯的诗有它自己的永在活跃的生命。

世界的读者也给了回答。照理说，这个毫不显赫的普通农民，用欧洲西北角上一个偏僻地区的方言写18世纪苏格兰的日常农村生活，无论在内容和形式上都不应该对别国的读者有多大的吸引力。然而奇迹产生了：西欧的诗人之中，彭斯是被译成外国文字最多的诗人之一，而且至今新译不断。

在我们中国，也有了几代的译者，若干种的译本。从19、20世纪之交苏曼殊译《颓颓赤蔷靡》（即《一朵红红的玫瑰》）起，中间经过虔麓[6]、卞之琳[7]、袁水拍[8]等人的努力，到1959年庆祝彭斯诞生200周年时又产生了两种新译本[9]，至今还在杂志上选本里不断出现零星译文，都说明彭斯诗在中国的爱好者是代不绝人，而且数目不小。从翻译本身说，人们也可以看出：过去限于几首短诗，后来逐渐扩大，把较难的讽刺诗（如《威利长老的祷词》）、较长的叙事诗（如《汤姆·奥桑特》、《两只狗》）、别开生面的诗札（如《致拉布雷克书》）以至像《爱情与自由》那样的卓越的大合唱也都译了过来，使中国的读者能对彭斯的诗才之广，有了更深印象。

翻译也促进了研究，有不少论文已经发表。在这方面，开风气之先、为后来人树立了范例的，又是鲁迅。在他的有名论文《摩罗诗力说》（1908）里，当时年仅二十出头的鲁迅写道：

> 英当十八世纪时，社会习于伪，宗教安于陋，其为文章，亦摹故旧而事涂饰，不能闻真之心声，于是哲人洛克首出，力排政治宗教之积弊，唱思想言议之自由，转轮之兴，此其播种。而在文界，则有农人朋思生苏格兰，举全力以抗社会，宣众生平等之音，不惧权威，不跼金帛，洒其热血，注诸韵言；然精神界之伟人，非遂即人群之骄子，轗轲流落，终以夭亡。[10]

在此节之前，鲁迅已引了拜伦对彭斯的分析：

斯人也，心情反张，柔而刚，疏而密，精神而质，高尚而卑，有神圣者焉，有不净者焉，亘和合也。[11]

应该说，这一叙一评，都是切合彭斯的真实情况的。

在解放以后，中国人民对于彭斯更加欣赏。一方面，他以农民而写农民生活，使深知农业劳动的甘苦的中国读者感到亲切，他对地主和教会的反对和对自由平等的向往也以其反封建的强烈性吸引我们。另一方面，他的诗艺的通俗性、大众化也是我们爱好的；在50年代的大规模新民歌运动中，这位苏格兰民歌的作者、保存者更被视为同调，又恰逢他的200周年纪念来临，于是条件具备，对他的翻译和研究达到一个新的高潮。

但是我们做得还不够：介绍不全面，研究不深入，无论对他的思想感情和他的诗艺都还分析不够，更没有把两者结合起来讨论，而为了做到这一切，首先需要译出更多他的作品。

四

这个新译本包含了61首诗。它以1959年出版的我的译本为基础，数量增加约一倍，内容也扩大了。几个大漏洞给补上了，如《致好得出奇者，即古板的正经人》、《老农向母马麦琪贺年》、《挽梅莉》、《致虱子》、《佃农的星期六晚》、《圣集》等名篇，特别是《圣集》，是我最爱读的一首，但一直怕不好译而未译，这一次下决心把它译出了。抒情诗方面，这次也有增加，例如《亚顿河水》、《美丽的莱丝莉》、

《英俊的织工》、《高原的玛丽》、《给我开门，哦！》等首。抒发民族主义情绪的抒情诗增加了《这一撮民族败类》，此外《奴隶怨》反映了诗人对当时非洲黑人被贩运到美国为奴的感触。诗札这次也增加了《寄奥吉尔屈利地方的威廉·辛卜逊》一篇。即兴之作里也多了一首《谢某君赠报》，此诗颇能反映彭斯对当时国内外大事的关心，而讽刺上层人物，笔调也分外辛辣。

有所增，也有所减。这次把1959年译本中的《大好年华》、《题某女士手册》等几首删掉了，原因是它们的作者是谁尚未确定。《自由树》究出谁手，也未解决，所以这里也仿1968年牛津三卷集之例，虽收入而标以“存疑”。

译诗的排列是先分为若干类，每类之下再以出版时间先后为序，后者的根据也是牛津三卷本。

总起来看，这个新译本比1959年旧本要充实一些，各类的重要作品大致具备了。

从翻译本身来说，我自己想要努力做到的，首先一条是：以诗译诗。彭斯的诗音乐性强，所以译文保持脚韵（但只是押大致相近的韵，而且是照当代普通话读音）。形式也力求接近，例如他常用的六行诗段，一般是一、二、三、五四行每行八音节，四、六两行每行四音节，脚韵排列是aaabab；译文也是六行，脚韵大致也照原样（1959年译的则常有变动），四、六两行也缩短。但是在一行的内部，译文没有采取以“顿”来组成音步的办法，原因之一是有时不易决定顿在何处。我用了另一个办法，即对每行的字数有限制，不超过十三四个字，除非原诗一行特长或特短，才相应地增减字数。诗的节奏感同读诗的速度有关；如用通常速度读，十三四字一行大概可以有四或五个词组，相当四或五

个音步，因此各行之间，仍有大体相同的节奏。问题倒在：过多的整齐产生单调感；我有时故意不协自定之律，而根据内容变动每行字数和句式，例如：

汤姆又惊又怕，赶紧看究竟，
那一片笑呵，乐呵，玩得正起劲：
笛子越吹越响，
舞步越跳越欢：
妖魔们急转、交叉、分开、合拢、把手牵，
直跳得女妖一个个流汗冒热烟，
纷纷把外面的破衣都脱掉，
只穿贴身汗衣一阵狂跳！

（《汤姆·奥桑特》）

这里三、四行自成一对，与其他行不同；第五行包括了五个舞蹈动作，字数也就多过别行；这两者都使诗段中间起了速度和节奏上的变化，正是这里群魔乱舞的内容所要求的。

从内容出发，也就不能仅求形似。诗的生命在意境，而意境又是靠许多东西形成的；从语言上讲，除了节奏、脚韵、速度，还有用词、句式、形象，都需要译者好好处理。形象是诗歌语言里最重要的成分，古今诗人莫不致力于此，所以需要译文高度的忠实，不忠实就难以传达原诗的新鲜或气势。然而由于两种语言和文化之间的巨大差别，这种忠实又不能局限于字面相似，而还要考虑其他因素，例如：某一形象在译文中所具有的力量、联想、气氛是否与在原文中大体相似？彭斯的名篇《一朵红红的玫瑰》里有这样几行：

And I will luve thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.
Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun;

这里的形象——海水枯竭，岩石熔化——在原诗是新鲜的，有力的，而如果我们根据直接的反应，不假思索地用“海枯石烂不变心”来译，那就不是真正的忠实，因为“海枯石烂”这组四字成语在汉语和汉语文化环境里已经用久用惯了，不再使人感到新鲜。

另外一方面，也有在原文中是成语而无须译者作为形象来对待的例子。就在同首诗里，紧接上引，出现了两行：

I will luve thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

这里the sands o' life就是成语，彭斯用时已不新鲜，也不存在真正的形象，因为很少人会注意到sands是指的过去计时的沙漏，也就无须用形象来译。

对待形象不过是对待整个诗歌语言的一个方面。诗歌语言是复杂的，其中总是若干成分并存。以彭斯而论，有清新的一面，如在他的抒情诗里；有辛辣的一面，如在他的讽刺诗里；有激越的一面，如在他的爱国诗里；有顽皮的一面，如在他的诗札和叙事诗里。但这些成分不是单独出现的，而是各以不同比例结合在不同诗篇里，其总的特点则是通俗。通俗首先见于方言的运用；那么，一个汉语译者又怎样处理苏格兰方言？是否可用中国的某一地区的方言来译，例如四川方言？且不论译者本人是否有此本领，那样做的结果会带来一种与原作不一致的四川情

调，而且会把读者的注意力引向一种外加成分。我的办法是：把苏格兰方言当作苏格兰国语，就像我们译任何国家的语言一样，用汉语普通话来译，而在具体处理的时候，看情况尽量通俗，亦即尽量采用民歌的调调儿，不只在音乐性上，也在句式和用词上，宁用较老较土气的说法，而避免现代化。

译文也力求不失原诗的丰富性。上面已经提过，多读彭斯的爱情小诗，会使人感到题材与用词有某些重复。但也如上面所已说明，这本是民歌的通常情形，而且一唱起来，由于曲调和音韵不同，就各有特色。而在彭斯的较长诗篇里，更是音调繁复，内容丰富。因此，在译《致拉布雷克书》、《圣集》、《汤姆·奥桑特》、《爱情与自由：大合唱》诸诗时，我把译笔放开，力求在译文中实现原诗所有的词汇、句式、韵律、情调、风格各方面的多样性，不惜文白杂糅，雅俗并陈。

有放，也有收。为了传达彭斯的活泼和戏剧性，在句式、节奏上就须紧扣原诗，例如：

He was a care-defying blade,
　As ever Bacchus listed!
Tho' Fortune sair upon him laid,
　His heart, she ever miss'd it.
He had no wish but—to be glad,
　Nor want but—when he thristed;
He hated nought but—to be sad,
　An' thus the Muse suggested
　　His sang that night.

诗人原是自由自在的风流客，

酒神门下谁也不及他癫狂！
虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。
他只有一个愿望——永远快乐无忧，
他什么也不需要——只不过爱喝烧酒，
他什么也不怨恨——除了悲哀颓唐，
这样缪斯就替他写下诗行，
让他当众歌唱：

（《爱情与自由：大合唱》）

这里五、六、七三行同原诗的句子结构一样，节奏也相似。

当然，我也作了变动，如脚韵排列不是双韵，而是一韵到底。读者还会看到，在另外一些诗的译文中，还有不少其他变动：词汇（例如草木虫鱼之名）有时不执着于词典定义，句式有时颠倒，脚韵安排有时破格，也偶有一行未尽原意而于次行补叙的作法，等等。这些变动，除了两种语言、文化不同的原因之外，还因为我有一个考虑，即译文本身应作整体来看。这包含两层意思。一层是：除了句对句、行对行的忠实之外，还应使整篇译文在总的效果上与原作的一致。仅仅注意细节易使译文支离破碎，缺乏全局的连贯性。语言达意，总要依靠上下文；上下文一连贯，译者也就对细节的处理产生新的看法，或须突出，或当省略，或应变动，总之要同全局的情调或气氛一致。更深一层看，一首诗、一个作品经过翻译，实是脱离了母体，而获得了自己的生命。译文与原作有血缘关系，但又是一个独立的实体。文学翻译的创造性，归宿应在这里。

以上种种，意在说明译法，可能理论上就不正确，实践上更必是诸

多乖谬，还望读者批评指正。

我译彭斯作品，从50年代后期到现在80年代中期，先后二十多年，随着多读多译，对他的了解也逐渐加深，最大的感觉是：喜悦。他一生坎坷，也写了一些颓丧的作品，但是他活得生龙活虎一般，不向权贵低头，对社会有理想，对爱人和友伴充满热情，绝大多数的作品所表达的是这样热腾腾的生活感，而艺术上又生动而又丰富，尖锐而又深厚，兼有民间文学的传统性与个人天才的独创精神，所以使人爱读，而且越读越高兴。他所留下的是喜悦的文学，不是悲哀的文学。

王佐良

1984年3月

---

[1]吉尔勃特·彭斯的回忆，见詹姆士·寇里编：《彭斯作品集》，4卷，第1卷，伦敦，1800年，第69—70页。

[2]关于送炮事，J. G. 洛克哈特的《彭斯传》（1828年；万人丛书，1925年重印本，第163—164页）有详细记载，时间写成1792年2月。近人莫里斯·林赛也提到此事，但时间推后二月，见其所著《罗伯特·彭斯》，伦敦，1954年，第229页起。

[3]詹姆士·金斯莱编：《彭斯诗歌全集》，3卷，牛津，1968年；又单卷平装本，牛津，1969年。

[4]汤姆·司各特编：《企鹅版苏格兰诗选》，1970年，第14页。

[5]休·麦克迪儿米德：《苏格兰的醒悟》，引自卡尔·米勒编：《现代苏格兰回忆录》，1970年，第58页。

[6]廋麓译：《征夫别》二首（即《我的好玛丽》一诗），见《国民杂志》第1卷第1期，北京，1919年1月。

[7]卞之琳译：《顿肯·格雷》，《人总是人》，收入其所编《英国诗选》，湖南人民出版社，1983年。

[8]袁水拍译：《我的心呀在高原》，重庆，1944年。

[9]袁可嘉译：《彭斯诗抄》，上海文艺出版社，1959年；王佐良译：《彭斯诗选》，人民文学出版社，1959年。

[10]《鲁迅全集》，第1卷，1981年，第99页。

[11]《鲁迅全集》，第1卷，1981年，第82页。

彭斯生平大事年表

1759年　1月25日：生于苏格兰阿罗微地方，父为佃农，名威廉·彭斯（1721—1784），母名艾格尼丝（1732—1820）。

1765—1768年　与弟吉尔勃特上村学，受教于约翰·茂道克。

1766年　全家迁往奥立凡山。

1774年　开始田间劳动。开始写诗。

1775年　美国革命。

1777年　全家迁往泰勃尔顿的洛赫利。

1780年　与人合组泰勃尔顿单身男子俱乐部。

1781年　赴欧文城学织麻。

1782年　元旦，所居织麻店失火，回洛赫利。

1783年　法院向威廉·彭斯发令扣押其所租田地。

1784年　父死，全家迁往莫斯吉尔。开始以诗名闻于邻里。

1785年　《爱情与自由》（即《欢乐的乞丐》）写成。

5月22日：女以利莎白生，其母蓓蒂·巴顿为彭斯母亲之仆。

初遇琴·阿摩。

1786年　计划去西印度群岛谋生。

5月14日：与玛丽·甘培尔（“高原玛丽”）别离。

7月9日：为教会责令赎私通罪。

7月31日：《诗集》出版于吉尔曼诺克。

9月3日：琴·阿摩生双胎，一男一女。从此放弃去西印度之念。

11月27—29日：赴爱丁堡。

1787年　4月17日：《诗集》在爱丁堡出版。

5月5日—6月1日：与律师罗伯特·安斯莱同游苏英边境地区。

詹姆斯·约翰逊所编《苏格兰乐府》出版。

6月下旬：游西部高原。

8月25日—9月16日：与爱丁堡中学教员威廉·尼可尔同游高原地带。

10月4—20日：与友人艾代尔博士同游斯徒林郡，仍回爱丁堡。

《诗集》在伦敦出版。

开始向《苏格兰乐府》投稿。

12月：遇麦克勒荷斯夫人，即诗中的“克莱琳达”。

1788年　2月14日：《苏格兰乐府》第二集出版。

2月18日：回莫斯吉尔，仍与琴·阿摩同居。

3月3日：琴·阿摩再生双胎。

4月：与琴·阿摩正式成婚。

6月：移居邓弗利斯附近的艾力斯兰。

1789年　7月14日：巴黎群众攻下巴士底大狱，法国革命开始。

8月18日：子弗兰西斯·华莱士生。

9月1日：开始担任税局职员，年薪50镑。

11月：病，但仍操劳农活，并为执行税局任务，每周骑巡至少200英里，然而诗作不辍。

1790年　2月：《苏格兰乐府》第三集出版。

11月1日：《汤姆·奥桑特》完稿。

1791年　3月31日：女以利莎白生，其母为邓弗利斯地方的安·派克。

4月9日：子威廉·尼科尔生。

9月10日：放弃在艾力斯兰所租田，从此专为税局工作。

11月：赴爱丁堡，与“克莱琳达”诀别。

1792年　4月：走私船“罗莎蒙号”为税局截获，拍卖货物及装备，彭斯

购得小炮四尊，托人运往法国国民议会，但为英国政府在多佛截住没收。

8月：《苏格兰乐府》第四集出版，共诗100首，其中60首为彭斯所撰或润色。

9月16日：久为乔治·汤姆生所编《苏格兰原始歌曲选》（1793—1818）撰稿。

11月21日：女以利莎白·利特尔生。

12月：邓弗利斯发现革命活动。进步组织“人民之友会”在爱丁堡开成立大会。彭斯因革命言行受上级传讯。

1793年　1—2月：法王路易十六夫妇被处决；英国对法宣战。

2月：《诗集》第二版在爱丁堡发行。

5月：《苏格兰原始歌曲选》第一批出版。

5月19日：迁居凡纳尔磨场，仍在邓弗利斯。

7月底至8月2日：与友人同游盖洛威。

8月：进步人士缪亚等因叛国罪在爱丁堡受审。

《苏格兰人》稿成。

1794年　2月：缪亚等判罪，流放海外，但为华盛顿命令美国海军从流放地救出。彭斯为《苏格兰乐府》撰稿，共诗歌41首。

8月12日：子詹姆斯·格连甘生。

11月：为汤姆生主编的《苏格兰原始歌曲选》收集英文歌曲。

1795年　1月12日：致书邓禄普夫人，表示赞成法国人民处死法王夫妇，夫人怒，从此断绝来往。

1月：参加以抗法为宗旨的邓弗利斯志愿军。

9月：女以利莎白·利特尔死。

12月：病，发风湿热。

1796年　1—3月：邓弗利斯有饥荒。

3月12—14日：邓弗利斯饥民抢粮。

7月：虽在病中，仍为乔治·汤姆生所编《苏格兰原始歌曲选》撰稿。

7月12日：函乔治·汤姆生，为还债商借5镑，未果。

7月21日：死于邓弗利斯。

7月25日：举行葬礼。同日，子马克斯威尔生。

抒情诗

呵，我爱过[1]

呵，我爱过一个好姑娘，
　爱她直到现在，
只要我心还向往善良，
　我永爱大方的耐尔。

好姑娘我见过不少，
　到处都有美人，
但从未见过一个，
　像她那样文静。

我承认美貌打眼，
　谁也看见喜欢，
但如她没有更高的品德，
　我不要那样的姑娘。

耐尔的面貌俏里带甜，
　但在这一切之上，
还有绝好的名声，
　清清白白，不怕人讲。

她穿得干净整齐，
　雅致而又端庄，
走起路来自有风度，
　什么衣服全好看。

大红大绿，搔首弄姿，
　也许能使人稍稍动心，
但只有天真、朴素，
　才能使爱情加深。

这一点叫我喜欢耐尔，
　这一点打动我的灵魂，
在我的内心的最深处，
　她是绝对统治的国君。

---

[1]此诗又名《大方的耐尔》，是彭斯第一首诗作，当时他才15岁。在1787年8月2日致约翰·摩亚医生的信中，有一段话可以说明当时的情况。

> 你知道我们乡下的习惯，在收获季节总让一男一女做伴去劳动。在我15岁那年秋天，同我做伴的是一个只比我小一岁的迷人的姑娘，我很难用我的有限的英文描写她的美，但你知道我们有一句苏格兰成语：她真是一个bonie, sweet, sonsie lass（漂亮的、甜蜜的、温存的姑娘）。总之，她本人可能完全出于无心，却使我初次尝到了某种美滋滋的味道。……
>
> 她有许多叫人爱的地方，其一就是她有会唱歌的甜嗓子。有一支歌她经常爱唱，我利用那个曲子，第一次试着写了有韵脚的歌词。

此诗内容，重姑娘的品德，不仅为美貌所动，在爱情诗里也有新意。

麦田有好埂

I

这是八月的夜晚，
　麦田好埂直又齐，
月亮洒下清光，
　我偷着去看安妮。
时间不知不觉飞跑，
　已到午夜时分，
她没经央求就答应了
　送我穿过田埂。

II

天空透蓝风已定，
　月光把一切照得分明，
我完全出自好心，
　请她坐在田埂。
我知道她的心全归我有，
　我爱她也一片真诚，
我把她吻个不休，
　在那月下的田埂。

III

我紧紧把她抱住，
　她的心直在扑腾，
我祝福那块乐土，
　月下的好田埂！
天上月光又加星光，
　照耀那个良辰，
她将永祝欢乐的夜晚，
　在那月下的田埂。

IV

我曾同伙伴们欢聚，
　我曾开怀痛饮，
我曾愉快地把牲口点数，
　我曾独自想得高兴，
但过去的一切快活，
　即使加倍又拿三乘，
都抵不过那夜的欢乐，
　在那月下的田埂。
　　合唱：
　大麦的田埂，小麦的田埂，
　　麦田有好埂，
　我将永不忘那个夜晚，
　　同安妮坐在田埂。

玛丽·莫里逊

呵，玛丽，守候在窗口吧，
　这正是我们相会的良辰！
只消看一眼你的明眸和巧笑，
　守财奴的珍宝就不如灰尘！
我将快乐地忍受一切苦难，
　牛马般踏上征途，一程又一程，
只要能得着无价的奖赏——
　你可爱的玛丽·莫里逊！

昨夜灯火通明，伴着颤动的提琴声，
　大厅里旋转着迷人的长裙。
我的心儿却飞向了你，
　坐在人堆里，不见也不闻；
虽然这个白得俏，那个黑得俊，
　那边还有全城倾倒的美人，
我叹了一口气，对她们大家说：
　“你们不是玛丽·莫里逊。”

呵，玛丽，有人甘愿为你死，
　你怎能叫他永远失去安宁？
你怎能粉碎他的心？
　他错只错在爱你过分！
纵使你不愿以爱来还爱，
　至少该对我有几分怜悯，

我知道任何冷酷的心意，决不会
来自温柔的玛丽·莫里逊。

青青苇子草

四处都只见忧虑，
　每时每刻都一样，哦。
人生有什么可图，
　如果不是为了姑娘，哦。
　　合唱：
　　青青苇子草，哦，
　　青青苇子草，哦；
　　人生极乐的时刻
　　是同姑娘们一道，哦。

世人但知追求钱财，
　而钱财仍然渺茫，哦。
等到最后弄到钱财，
　心里早不欣赏，哦。
　　合唱：
　　青青苇子草，哦，
　　青青苇子草，哦；
　　人生极乐的时刻
　　是同姑娘们一道，哦。

不如找个黄昏好时节，
　让我挽住爱人的腰身，哦；
世间的忧虑，世人的一切，
　都随它们去折腾，哦。

合唱：

青青苇子草，哦，
青青苇子草，哦；
人生极乐的时刻
是同姑娘们一道，哦。

正人君子将我讥讽，
我看你们才是蠢驴，哦，
人间最聪明的英雄，
无一不热爱美女，哦。

合唱：

青青苇子草，哦，
青青苇子草，哦；
人生极乐的时刻
是同姑娘们一道，哦。

大自然敢于发誓，
她最好的手工是做美人，哦；
做男人只算学徒的尝试，
做姑娘才是自豪的成功，哦。

合唱：

青青苇子草，哦，
青青苇子草，哦；
人生极乐的时刻
是同姑娘们一道，哦。

孩子他爹，这开心的家伙

呵，谁来替我的宝宝买小衣？
呵，谁来安慰我，当我哭泣？
谁来吻我，当我在床上安息？
　　孩子他爹，这开心的家伙！

呵，谁肯承认是他做的错事？
呵，谁肯买酒庆我的月子？
谁肯给我孩子取名字？
　　孩子他爹，这开心的家伙！

当我爬上凳子表忏悔[1]，
谁来旁坐把我陪？
我只要罗勃，不需别的安慰。
　　孩子他爹，这开心的家伙！

谁来同我谈心？
谁来使我高兴？
谁来把我亲了又吻？
　　孩子他爹，这开心的家伙！

---

[1] 当时苏格兰教会规定，凡青年男女私通者须在教堂当众站忏悔凳，作为一种处罚。

有一个孩子[1]

曲调：小巧的大卫

有一个孩子生在凯尔市，
若问他生在哪天哪时，
我看值不得费事，
　　无须客气待罗宾。
　　合唱：
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　他乱动乱说，乱说乱动，
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　乱说乱动的罗宾。

我们王朝的倒数第二年，
刚好过去二十五天，
一月的大风把屋穿，
　　送来了礼物小罗宾。
　　合唱：
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　他乱动乱说，乱说乱动，
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　乱说乱动的罗宾。

长舌妇瞧着手掌把命算，
说声“长寿的人你们来看

这胖小子准不是笨蛋，
　　正好取名小罗宾。”
合唱：
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　他乱动乱说，乱说乱动，
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　乱说乱动的罗宾。

“他会碰上福气，也会遭遇噩运，
却始终有颗好心待别人，
会叫我们都高兴，
　　骄傲有这个小罗宾。”
合唱：
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　他乱动乱说，乱说乱动，
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　乱说乱动的罗宾。

“三三见九二十七，
我看他寿线福线加纹理，
肯定会把我们女人迷，
　　这就叫我喜欢小罗宾！”
合唱：
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　他乱动乱说，乱说乱动，
　　罗宾是一个浪荡的孩子，
　　　　乱说乱动的罗宾。

她最后叫声“天哪，我看到将来
你会使姑娘们上床将你陪，
可是别人干的比这坏十倍。
所以我祝福小罗宾！”

合唱：

罗宾是一个浪荡的孩子，
他乱动乱说，乱说乱动，
罗宾是一个浪荡的孩子，
乱说乱动的罗宾。

---

[1]此诗实是讲彭斯自己。罗宾是罗伯特的昵称，1月25日正是彭斯的生日。

赶羊上山（一）[1]

我向河岸行走，
碰上我的羊倌朋友，
他把我裹在斗篷里头，
　　叫我做他的亲人。——
　　合唱：
　　把母羊赶上山岗，
　　赶到长着野草的地方，
　　赶到流着溪水的地方，
　　我的好亲人。——

你愿否去到河岸，
看河水流得多欢，
榛树把枝叶伸展，
　　月亮照得分明。——
　　合唱：
　　把母羊赶上山岗，
　　赶到长着野草的地方，
　　赶到流着溪水的地方，
　　我的好亲人。——

我不是生来没有家教，
会跟你羊倌胡闹，
回头来整天苦恼，
　　谁也不来接近。——

合唱：

把母羊赶上山岗，
赶到长着野草的地方，
赶到流着溪水的地方，
我的好亲人。——

我会给你新衣缎带，
让你穿牛皮软鞋，
你可以睡在我的胸怀，
成为我的亲人。——

合唱：

把母羊赶上山岗，
赶到长着野草的地方，
赶到流着溪水的地方，
我的好亲人。——

如果你羊倌说话算数，
我跟你一起走路，
让你用斗篷把我包住，
成为你的亲人。——

合唱：

把母羊赶上山岗，
赶到长着野草的地方，
赶到流着溪水的地方，
我的好亲人。——

河水流向海洋，
天上亮着太阳，

直到死神用凉土盖住我眼，

你永是我的亲人。——

合唱：

把母羊赶上山岗，

赶到长着野草的地方，

赶到流着溪水的地方，

我的好亲人。

---

[1]这里彭斯用同一曲调谱了两套歌词，分别发表于1787年与1794年。后作更精练（除合唱部分外，只5节），早作则保有民歌的对唱，男女一唱一和，颇见清新活泼。总之，各有长处，所以都译了，也可看出彭斯对同一曲调、同一题材的再思、再创造。

赶羊上山（二）

听！鹡鸟唱起了夜歌，
克劳登的林子在应和，
让我们把羊群赶下坡，
　　我的好亲人。
　　合唱：
　　把母羊赶上山岗，
　　赶到长着野草的地方，
　　赶到流着溪水的地方，
　　我的好亲人。

我们经克劳登下山，
榛树把枝叶伸展，
树下河水流得多欢，
　　月亮照得分明。
　　合唱：
　　把母羊赶上山岗，
　　赶到长着野草的地方，
　　赶到流着溪水的地方，
　　我的好亲人。

克劳登的高楼无声，
月光下午夜来临，
露水沾湿了花心，
　　仙子们舞得高兴。

合唱：

把母羊赶上山岗，
赶到长着野草的地方，
赶到流着溪水的地方，
我的好亲人。

不用怕妖不用怕鬼，
爱神和上天把你护卫，
邪恶的东西进不来，
我的好亲人。

合唱：

把母羊赶上山岗，
赶到长着野草的地方，
赶到流着溪水的地方，
我的好亲人。

你的美丽和温柔
已把我的心儿偷，
我可以死，但不能走，
我的好亲人。

合唱：

把母羊赶上山岗，
赶到长着野草的地方，
赶到流着溪水的地方，
我的好亲人。

我还不到出嫁的年龄

先生，我是妈妈的独生女儿，
　　看见生人就存戒心，
先生，我怕睡男人的床铺，
　　睡了叫我直嘀咕。
　　我还太年轻，太年轻，
　　还不到出嫁的年龄，
　　我还太年轻，做坏事的人
　　才会叫我离开母亲！

先生，节日来了又去，
　　冬天的夜晚好长！
先生，你说与我同床——
　　我可不敢荒唐！
　　我还太年轻，太年轻，
　　还不到出嫁的年龄，
　　我还太年轻，做坏事的人
　　才会叫我离开母亲！

先生，冷风在门外呼啸，
　　吹得那树林萧条！
先生，等你夏天再过我家门，
　　我长了一岁成大人！
　　我还太年轻，太年轻，
　　还不到出嫁的年龄，

我还太年轻，做坏事的人
才会叫我离开母亲！

天风来自四面八方

天风来自四面八方，
　　其中我最爱西方。
西方有个好姑娘，
　　她是我心所向往！
那儿树林深，水流长，
　　还有不断的山岗，
但是我日夜地狂想，
　　只想我的琴姑娘。

鲜花滴露开眼前——
　　我看见她美丽的甜脸；
小鸟婉啭在枝头——
　　我听见她迷人的歌喉；
只要是天生的好花，
　　不管长在泉旁林间哪一家，
只要是小鸟会歌唱，
　　都叫我想到我的琴姑娘！

往昔的时光

老朋友哪能遗忘，
　　哪能不放在心上？
老朋友哪能遗忘，
　　还有往昔的时光？
　　合唱：
　　为了往昔的时光，老朋友，
　　　　为了往昔的时光，
　　再干一杯友情的酒，
　　　　为了往昔的时光。

你来痛饮一大杯，
　　我也买酒来相陪。
干一杯友情的酒又何妨？
　　为了往昔的时光。
　　合唱：
　　为了往昔的时光，老朋友，
　　　　为了往昔的时光，
　　再干一杯友情的酒，
　　　　为了往昔的时光。

我们曾遨游山岗，
　　到处将野花拜访。
但以后走上疲惫的旅程，
　　逝去了往昔的时光！

合唱：

为了往昔的时光，老朋友，

为了往昔的时光，

再干一杯友情的酒，

为了往昔的时光。

我们曾赤脚蹚过河流，

水声笑语里将时间忘。

如今大海的怒涛把我们隔开，

逝去了往昔的时光！

合唱：

为了往昔的时光，老朋友，

为了往昔的时光，

再干一杯友情的酒，

为了往昔的时光。

忠实的老友，伸出你的手，

让我们握手聚一堂。

再来痛饮一杯欢乐酒，

为了往昔的时光！

合唱：

为了往昔的时光，老朋友，

为了往昔的时光，

再干一杯友情的酒，

为了往昔的时光。

我的好玛丽

请给我取来好酒，
倒满那个银杯，
让我在离别之前，
向我的姑娘举杯。
船儿起落在江边，
大风呼啸吹得急，
船儿南行路途远，
我要同玛丽告别！

金鼓齐鸣，大旗飘扬，
雄师列阵，刀枪闪寒光。
远处传来喊杀声，
两军血战正酣！
不是风浪阻我走，
不是刀兵叫我留，
我在这儿迟疑，
全为了要同玛丽别离！

亚顿河水

轻轻地流，甜蜜的亚顿河，流过绿色的山坡，
轻轻地流，让我给你唱一支赞歌，
我的玛丽躺在你潺潺的水边睡着了，
轻轻地流，甜蜜的亚顿河，请不要把她的梦打扰。

你，在山谷里曼声长啼的斑鸠，
你，在刺树里乱吹口哨的乌鸫，
还有你，田凫和你那爱叫的祖先，
都不要惊吵我的玛丽的睡眠。

多么挺拔呵，甜蜜的亚顿河，你旁边的山，
你画的河道，又是多么曲曲弯弯，
每天太阳高照的时候，我都在那里漫游，
眼睛却盯着羊群和玛丽的甜蜜小楼。

多么愉快呵，你的两岸和岸下的绿谷，
林地里樱草花一簇又一簇，
每当柔和的黄昏弥漫草原的时辰，
喷香的桦树常把玛丽和我遮阴。

你清清的流水啊，亚顿河，流得多么可爱，
你流过的小楼就是我的玛丽所在！
你顽皮地拿她雪白的双足洗涤，
每当她为采花而把你的清波踩踢。

轻轻地流，甜蜜的亚顿河，流过绿色的山坡，
轻轻地流，让我给你唱一支赞歌，
我的玛丽在潺潺的水边睡着了，
轻轻地流，甜蜜的亚顿河，请不要把她的梦打扰。

睡不着，哦！

夏天是愉快时候，
　　各色鲜花茂盛，
山泉流过峭壁，
　　我想我真心的爱人。
　　合唱：
　　睡不着，哦，
　　老睡不着，又疲倦，
　　尽在想我那亲人，
　　一夜都没合眼。

我睡下就做梦，
　　我醒来就烦闷，
一夜都没合眼，
　　我心中想那亲人。
　　合唱：
　　睡不着，哦，
　　老睡不着，又疲倦，
　　尽在想我那亲人，
　　一夜都没合眼。

冷清的夜晚来临，
　　别人都已入眠，
我却把眼睛哭红，
　　由于想我那好青年。

合唱：

睡不着，哦，

老睡不着，又疲倦，

尽在想我那亲人，

一夜都没合眼。

我的心呀在高原

我的心呀在高原，这儿没有我的心，
我的心呀在高原，追赶着鹿群，
追赶着野鹿，跟踪着小鹿，
我的心呀在高原，别处没有我的心！

再会吧，高原！再会吧，北方！
你是品德的国家、壮士的故乡，
不管我在哪儿游荡、到哪儿流浪，
高原的群山我永不相忘！

再会吧，皑皑的高山，
再会吧，绿色的山谷同河滩，
再会吧，高耸的大树，无尽的林涛，
再会吧，汹涌的急流，雷鸣的浪潮！

我的心呀在高原，这儿没有我的心，
我的心呀在高原，追赶着鹿群，
追赶着野鹿，跟踪着小鹿，
我的心呀在高原，别处没有我的心！

约翰·安特生，我的爱人

约翰·安特生，我的爱人，
　　记得当年初相遇，
你的头发漆黑，
　　你的脸儿如玉；
如今呵，你的头发雪白，
　　你的脸儿起了皱。
祝福你那一片风霜的白头！
　　约翰·安特生，我的爱人。

约翰·安特生，我的爱人，
　　记得我俩比爬山，
多少青春的日子，
　　一起过得美满！
如今呵，到了下山的时候，
　　让我们搀扶着慢慢走，
到山脚双双躺下，还要并头！
　　约翰·安特生，我的爱人！

杜河两岸

美丽的杜河两岸开满花，
　　如何竟开得这样鲜艳？
小鸟怎么这样尽情歌唱？
　　唯独我充满了忧伤！
会唱的小鸟呀，你浪荡地出入花丛，
　　只使我看了心碎！
因为你叫我想起逝去的欢乐——
　　逝去了，永不再回！

我曾在杜河两岸徘徊，
　　喜看藤萝攀住了蔷薇，
还听鸟儿都将爱情歌唱，
　　我也痴心地歌唱我的情郎。
快乐里我摘下一朵玫瑰，
　　红艳艳，香甜甜，带着小刺——
不想负心郎偷走了玫瑰，
　　呵，只给我留下了小刺！

一次亲吻

一次亲吻，然后分手，
一朝离别，永不回头！
用绞心的眼泪我向你发誓，
用激动的呜咽我向你陈词，
谁说命运已经背弃，
当希望之光还未灭熄？
没有一丝微亮照耀着我，
只有绝望像黑夜笼罩着我。

我决不怪自己偏爱，
谁能抗拒南锡的神采？
谁见她就会爱她，
谁爱她就会永远爱她。
若是我俩根本不曾热爱，
若是我俩根本不曾盲目地爱，
根本没有相逢，也就不会分手，
也就不会眼泪双双对流！

珍重吧，你女中最高最美的，
珍重吧，你人中最好最亲的，
愿你享有一切愉快，珍宝，
平安，幸福，爱情，欢笑！
一次亲吻，然后分手，
一朝离别，永不回头！

用绞心的眼泪我向你发誓，
用激动的呜咽我向你陈词。

美丽的莱丝莉[1]

呵，可曾见到美丽的莱丝莉
　越过边境而去？
她走了，像当年的亚历山大，
　去征服更多的疆域。

谁见她就会爱她，
　一爱就会一生。
她一切都天生美丽，
　可没第二个这样天生。

你是皇后，美丽的莱丝莉，
　我们是你的臣民，
你是神圣的，美丽的莱丝莉，
　男人们全向你献出了心。

魔鬼不会伤害你
　和你将有的一切东西，
他只消一看你的秀脸，
　就会说：“我不能委屈你。”

天使们会保护你，
　不让噩运冒犯你，
你同天使们一样美丽，
　她们不许邪恶接近你。

回来吧，美丽的莱丝莉，

回到凯利堂尼[2]，

让我们夸口有一位姑娘，

谁也比不上她美丽。

---

[1]莱丝莉实有其人，即艾尔郡的莱丝莉·贝利。她的父亲带她和另一女儿去英格兰，途经邓弗利斯，看望了彭斯。后来彭斯骑马送他们继续上路，归途作了此诗。此诗除歌颂姑娘的美丽外，也含有美好的人物为苏格兰增光的自豪感。

[2]凯利堂尼，苏格兰的古名。

这一撮民族败类

别了，苏格兰的雄声，
　别了，我们古代的荣耀，
别了，甚至苏格兰的国名，
　尽管武功曾是她的骄傲！
如今萨克河流上索尔威滨，
　屈维河流进大西洋内，
只为标出英格兰的一个省份，
　民族中竟有这一撮败类！

武力和欺诈不曾把我们征服，
　历尽多少世代的战争，
如今几个胆小鬼把大事全误，
　为一点赏钱干了卖国的营生。
英国的刀枪我们鄙视，
　自有勇士们守住堡垒，
英国的银子却把我们克制，
　民族中竟有这一撮败类！

要是我早就看到会有一天，
　叛徒将把我们出卖，
我必定不顾白发高年，
　战死在布鲁斯、华莱士[1]的坟外！
现在我也要用最后一口气，

大声告诉儿辈：
拿英国钱把我们做了交易，
民族中竟有这一撮败类！

---

[1]布鲁斯、华莱士都是苏格兰历史上的民族英雄。请参阅后面题解。

奴隶怨

在甜蜜的塞内加尔仇人们把我来抓，
　　送到了弗吉尼亚，弗吉尼亚，哦；
硬把我从那美丽的海岸拉走，从此看不见它，
　　而我是，唉，疲倦了，疲倦了，哦！
硬把我从那美丽的海岸拉走，从此看不见它，
　　而我是，唉，疲倦了，疲倦了，哦！

那幽静的海岸上没有寒霜和冰雪，
　　不像弗吉尼亚，弗吉尼亚，哦，
那里水长流，那里花不谢，
　　而我是，唉，疲倦了，疲倦了，哦！
那里水长流，那里花不谢，
　　而我是，唉，疲倦了，疲倦了，哦！

我被赶着背上大包，又怕狠毒的鞭抽，
　　身在弗吉尼亚，弗吉尼亚，哦！
想起了最亲的朋友们，我苦泪滴滴流，
　　而我是，唉，疲倦了，疲倦了，哦！
想起了最亲的朋友们，我苦泪滴滴流，
　　而我是，唉，疲倦了，疲倦了，哦！

英俊的织工

大车驰向海边，
穿过大树和花园，
那儿住着我中意的少年——
　　我那英俊的织工！

呵，来求婚的何止八九，
送我戒指又加丝绸，
我为了怕把心丢，
　　把它交给了织工。

我爹许下我的嫁妆，
愿给有田产的儿郎，
我却把手也加上[1]，
　　一同交给了织工。

鸟儿欢唱在树林，
蜂儿采蜜在花芯，
夏雨浇得庄稼青又青——
　　我爱我那英俊的织工。

---

[1]西方习惯，男向女求婚，被说成是“求她的手”，此处给手表示以身相许。

高原的玛丽

岸呵，山呵，水呵，
　　你们把蒙高利古堡围住，
林子何等绿，花儿何等艳，
　　流水又从不混浊！
那里夏天到得最早，
　　那里它久留不离，
因为我在那里最后告别
　　我那甜蜜的高原玛丽。

欢乐的绿桦树长得何等秀美，
　　山楂花开得何等茂盛！
就在它们喷香的绿荫下，
　　我把她紧抱贴身。
黄金的时光长了翅膀，
　　飞越我们的躯体，
她对我比生命还要珍贵，
　　我那甜蜜的高原玛丽。

多少遍誓言，多少次拥抱，
　　我俩难舍难分！
千百度相约重见，
　　两人才生生劈分！
谁知，呵，死神忽然降霜，
　　把我的花朵摧残成泥，

只剩下地黑、土凉，
　　盖住了我的高原玛丽！

我曾热吻过的红唇，
　　已经变得冰凉，
那双温情地看我的亮眼，
　　也已永远闭上，
一颗爱过我的心，
　　如今无声地烂在地里！
但在我心的深处，
　　永生着我的高原玛丽。

邓肯·葛雷

邓肯·葛雷来求婚，
哈，哈，好一个求婚。
圣诞夜，全喝醉，人人欢笑，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪把头抬得天样高，
两手叉腰，正眼也不瞧，
可怜的邓肯赶紧向后逃，
哈，哈，好一个求婚。

邓肯哀求，邓肯祷告，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪像块顽石，无法动摇！
哈，哈，好一个求婚。
邓肯唉声又叹气，
眼睛哭得像胡桃，
说是要找瀑布向下跳，
哈，哈，好一个求婚。

时光和运气像浪潮，
哈，哈，好一个求婚。
失恋的痛苦真难熬，
哈，哈，好一个求婚。
他心想我怎能这样没出息，
为一个骄傲女人就把命丢掉？

去她的！让她到法国去卖俏！
哈，哈，好一个求婚。

后来的变化让医生们去讲，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪得了病，邓肯长得壮，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪的心里像刀绞，
唉声叹气愁难消，
看呵，她眼睛里心事有多少，
哈，哈，好一个求婚。

邓肯是个漂亮的少年，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪倒变得真可怜，
哈，哈，好一个求婚。
邓肯哪能睁着眼睛看她死，
爱惜之心早将怒气吞。
如今他俩愉快又温存，
哈，哈，好一个求婚！

给我开门，哦！

曲调：轻轻地开门

哦，开门，纵使你对我无情，
　也表一点怜悯，哦。
你虽变了心，我仍忠于情。
　哦，给我开门，哦。

风吹我苍白的双颊，好冷！
　但冷不过你对我的心，哦。
冰霜使我心血凝冻，
　也没你给我的痛深，哦。

残月沉落白水中，
　时间也随我沉落，哦。
假朋友，变心人，永别不再逢！
　我决不再来缠磨，哦。

她把门儿大敞开，
　见了平地上苍白的尸体，哦，
只喊了一声“爱”就倒在尘埃，
　从此再也不起，哦。

洛甘河

当年洛甘河水流荡荡，
正是威利刚作我的郎。
但此后流走了漫长岁月，
洛甘河空自流向阳光。
如今河岸上花开一片，
我却只见冬天的黑暗荒凉，
因为我的郎给逼上了战场，
远离我，远离洛甘河的家乡。

一年又到愉快的五月，
山谷开满艳丽的鲜花。
花丛里蜜蜂嗡嗡响，
绿荫下鸟儿成了家。
清新的早晨阳光闪亮，
幸福的夜晚不禁泪下。
但是我却索然寡欢，
因为威利远离了洛甘河的家乡。

看那里一丛雪白的丁香，
黄莺安顿了她的一窝儿郎，
她有忠实的丈夫帮忙，
为解妻子的闷，他还把歌儿来唱；
我这儿也有小宝贝一大窝，
可没帮忙的丈夫来唱歌，

晚上守空床，白天意怏怏，
只因威利远离了洛甘河的家乡！

呵，你们这些该死的当权大人！
你们挑起了兄弟间的血海深仇，
你们弄得人人心里悲伤，
这一切灾难定要回到你们头上！
你们还忍心寻欢买笑，
不听寡妇的啼哭、孤儿的哀叫！
但愿和平早早带来快乐的时光，
威利返回洛甘河的家乡！

郎吹口哨妹就来

合唱：呵，郎吹口哨妹就来，
呵，郎吹口哨妹就来！
哪怕爹娘气发疯，
呵，郎吹口哨妹就来！

你要求爱得悄悄来，
后门不开不要来，
来了从后院上楼别让人见，
见了装作不是为我来，
见了装作不是为我来！

合唱：
呵，郎吹口哨妹就来，
呵，郎吹口哨妹就来！
哪怕爹娘气发疯，
呵，郎吹口哨妹就来！

如果在教堂和市场碰上我，
你要装作无心看我就走过，
走过了可要让你的黑眼偷偷瞧，
瞧着了又当不知道，
瞧着了又当不知道！

合唱：
呵，郎吹口哨妹就来，
呵，郎吹口哨妹就来！

哪怕爹娘气发疯，
呵，郎吹口哨妹就来！

有时候你该发誓赌咒不理我，
有时候不妨说我长得丑。
但是呵，就为假装也不许把别的姑娘勾，
我怕她们会把你的心来偷，
我怕她们会把你的心来偷！

合唱：呵，郎吹口哨妹就来，
呵，郎吹口哨妹就来！
哪怕爹娘气发疯，
呵，郎吹口哨妹就来！

苏格兰人[1]

跟华莱士流过血的苏格兰人，
随布鲁斯作过战的苏格兰人，
起来！倒在血泊里也成——
　　要不就夺取胜利！

时刻已到，决战已近，
前线的军情吃紧，
骄横的爱德华在统兵入侵——
　　带来锁链，带来奴役！

谁愿卖国求荣？
　谁愿爬进懦夫的坟茔？
谁卑鄙到宁做奴隶偷生？——
　　让他走，让他逃避！

谁愿将苏格兰国王和法律保护，
拔出自由之剑来痛击、猛舞？
谁愿生作自由人，死作自由魂？——
　　让他来，跟我出击！

凭被压迫者的苦难来起誓，
凭你们受奴役的子孙来起誓，
我们决心流血到死——
　　但他们必须自由！

打倒骄横的篡位者！
死一个敌人，少一个暴君！
多一次攻击，添一分自由！
动手——要不就断头！

---

[1]这是彭斯所作爱国诗中最著名的一首，写的是苏格兰国王罗伯特·布鲁斯在大破英国侵略军的班诺克本一役（1314）之前向部队所作的号召。首先发表在1794年5月的《纪事晨报》。

诗中所提的华莱士是一位13世纪的苏格兰民族英雄，也曾大败英军；但后为奸人出卖，被执处死。爱德华指英王爱德华二世。

彭斯一直念念不忘为苏格兰民族独立而斗争的志士，写此诗时爱国热情尤其澎湃。不仅如此，他还借古讽今，曾经明白写信告诉朋友说：启发他写这首诗的不只是古代那场“光荣的争取自由的斗争”，而还有“在时间上却不是那么遥远的同类性质的斗争”，即法国大革命，当时正方兴未艾，在苏格兰的彼岸如火如荼地展开。

一朵红红的玫瑰

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
　　六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
　　奏得合拍又和谐。

我的好姑娘，你有多么美，
　　我的情也有多么深。
我将永远爱你，亲爱的，
　　直到大海干枯水流尽。

直到大海干枯水流尽，
　　太阳把岩石烧作灰尘，
我也永远爱你，亲爱的，
　　只要我一息犹存。

珍重吧，我唯一的爱人，
　　珍重吧，让我们暂时别离，
我准定回来，亲爱的，
　　哪怕跋涉千万里！

不管那一套

有没有人，为了正大光明的贫穷
而垂头丧气，挺不起腰——
这种怯懦的奴才，我们不齿他！
我们敢于贫穷，不管他们那一套，
管他们这一套那一套，
什么低贱的劳动那一套，
官衔只是金币上的花纹，
人才是真金，不管他们那一套！

我们吃粗粮，穿破烂，
但那又有什么不好？
让蠢材穿罗着缎，坏蛋饮酒作乐，
大丈夫是大丈夫，不管他们那一套！
管他们这一套那一套，
他们是绣花枕头
正大光明的人，尽管穷得要死，
才是人中之王，不管他们那一套！

你瞧那个叫做老爷的家伙
装模作样，大摆大摇，
尽管他一呼百诺，
尽管他有勋章绶带一大套，
白痴还是白痴！
管他们这一套那一套，

一个有独立人格的人
看了只会哈哈大笑！

国王可以封官：
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套！
管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！

好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎么变化，明天一定会来到，
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀！
管他们这一套那一套，
总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

如果你站在冷风里

呵，如果你站在冷风里，
　一人在草地，在草地，
我的斗篷会挡住凶恶的风，
　保护你，保护你。
如果灾难像风暴袭来，
　落在你头上，你头上，
我将用胸脯温暖你，
　一切同享，一切同当。

如果我站在最可怕的荒野，
　天黑又把路迷，把路迷，
就是沙漠也变成天堂，
　只要有你，只要有你。
如果我是地球的君王，
　宝座我们共有，我们共有，
我的王冠上有一粒最亮的珍珠——
　它是我的王后，我的王后。

印文纳斯的美丽姑娘

印文纳斯的美丽姑娘，
　　没有半点儿欢欣，
从早到晚她叹着命苦，
　　咸味的泪水遮住了眼睛。

“邓墨西荒原，邓墨西战场，
　　邓墨西动了不吉利的刀兵！
那一仗杀死了我慈爱的父亲，
　　呵，父亲外还有弟兄三人！

“染血的红土是他们的寿衣，
　　怒生的野草是他们的灵寝，
旁边还躺下一位最可爱的少年，
　　哪一个女人见过他这样的英俊？

“残忍的爵爷呀，愿噩运永降你身！
　　你准是一个吸血的畜生！
多少人对你毫无冒犯，
　　你却叫他们永远伤心！”

走过麦田来

可怜的人儿，走过麦田来，
　　走过麦田来，
她拖着长裙，
　　走过麦田来。
　　合唱：
　　呵，珍尼是可怜的人儿，
　　　　珍尼哭得悲哀。
　　她拖着长裙，
　　　　走过麦田来。

如果一个他碰见一个她，
　　走过麦田来，
如果一个他吻了一个她，
　　她何必哭起来？
　　合唱：
　　呵，珍尼是可怜的人儿，
　　　　珍尼哭得悲哀，
　　她拖着长裙，
　　　　走过麦田来。

如果一个他碰见一个她，
　　走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
　　别人哪用知道！

合唱：

呵，珍尼是可怜的人儿，

珍尼哭得悲哀。

她拖着长裙，

走过麦田来。

为了我们正统的国王

为了我们正统的国王，
　　我们离开美丽的苏格兰海港。
为了我们正统的国王，
　　我们才见到爱尔兰地方，
　　　　亲爱的，
　　我们才见到爱尔兰地方。

如今一切人事都已尽了，
　　一切都渺茫！
再见吧，我的爱人，我的故乡！
　　我必须越过海洋，
　　　　亲爱的，
　　我必须越过海洋！

他朝右一转拐了弯，
　　身在爱尔兰的海岸，
他用力抖一下马缰，
　　从此就永远他往，
　　　　亲爱的，
　　从此就永远他往。

兵士从战场回来，
　　水手自海洋归航，
我却离开了爱人，

从此就永远相忘，
亲爱的，
从此就永远相忘。

白天过去，黑夜临头，
人们都进了梦乡。
想起他在远方，我就流泪，
哭他那永恒的黑夜茫茫，
亲爱的，
哭他那永恒的黑夜茫茫。

自由树[1]

你曾否听说法兰西有棵大树？
　　你知道它叫什么名字？
爱国的志士围着它跳舞——
　　全欧洲都景仰它的名字！
它长在巴士底的废墟，
　　那原是国王的监狱，
当时魔道的子孙横行，
　　曾将法兰西的手脚捆紧。

这棵树长出了果子，
　　人人都知道它的好处，
它把人从野兽的地位提升，
　　使他明白人之所以为人。
这果子如让农夫尝一尝，
　　他的伟大就超过贵胄，
他将拿出他全部的食粮，
　　不论多少都与乞丐共有！

这果子抵得了全非洲的财宝，
　　它特来将我们慰劳：
给我们带来最美丽的红光，
　　使我们满足，使我们健康，
它擦亮了人的眼睛，鼓舞了人的赤心，
　　它使人人都变成好友，不分显贵和贱民。

谁要敢把卖国的角色来扮，
　　它叫他永劫不返！

我祝福那位男子汉，
　　他曾对法国的奴隶长叹，
天不怕地不怕，他从大洋的西岸
　　偷来这树的一节支干，
美丽的道德之神细心给它浇水，
　　现在她可以昂首相看：
这棵树已经开花结果，
　　枝叶广被，七色斑斓。

坏人们可不愿亲眼目睹
　　道德的事业如此兴旺，
宫廷里的蛆虫下令将它绑住，
　　看它长得茂盛就眼泪汪汪。
路易王立意将它劈砍，
　　那时树儿还非常娇柔，
为此守树人砸坏他的王冠，
　　还一刀砍下了他的狗头。

跟着有一群坏小子，
　　居然郑重立了志，
决心不让这树长大——
　　我知道他们还对天宣誓！
他们排开了队伍就起身，
　　活像一群疯狂的猎犬，
但很快他们就疲于奔命，

悔恨离开了家园！

美人名自由，玉立在树旁，
高声把她的儿子来号召，
她唱了一曲自由之歌，
他们听了一齐叫好。
在她的鼓舞之下，这新生的人民
很快就举起复仇之刀。
走狗们遁逃，志士们穷追，
还把那暴君惩个妙。

让不列颠去夸耀坚实的橡树，
还有她的白杨和青松！
老大的不列颠一度夸过海口，
在邻居中独占上风。
但现在你如在森林里团团搜寻，
你就会发现英国的真情：
从伦敦城一直找到屈微河，
这样的好树就不见一棵！

但是没有这棵树，
人生就只有不尽的忧伤，
悲哀已不胜，纠纷更难当，
绝无半点甜蜜可尝！
我们起早又摸黑，
都只为养肥有爵位的流氓！
若问我们的安慰何在？
进了坟墓也渺茫！

一旦有了许多这样的树，
　　世界的人民就会和平相处。
熔化了刀枪打好犁，
　　战争烽火也就平息。
我们都是一个事业里的弟兄，
　　四面八方都是笑容。
平等的权利，平等的法律，
　　将使一切岛屿都欢腾！

多么清洁美丽的果子——
　　谁不吃不得好死！
我愿意卖掉我的长靴，
　　只要能在此地尝到这果子！
让我们祈祷会有一天来到，
　　古老的英格兰也把这棵名树种好！
这未来的一天呵，让我们放开歌喉，
　　愉快地迎接自由！

---

[1]此诗作者是否彭斯，尚未最后弄清，较严格的编者将其列入“可疑类”。

讽刺诗

致好得出奇者，即古板的正经人

我的儿子，送你几句箴言，
　合起来可称规律，
古板的正经人是笨虫，
　古板的聪明人是蠢驴；
打得最干净的麦子，
　也会有一些麸皮；
所以千万不要看不起人，
　只因他偶然玩点把戏。

（所罗门：《传道书》，第7章，第16节[1]）

I

呵，你们这些好人，
　　个个都高尚虔诚，
无事可干，除了细心寻找
　　街坊们的过失和毛病。
你们的生活像磨房的石盘，
　　有足够的水力如意运转，
料斗里麦子加满又磨掉，
　　随着拍板不断地往返。

II

听我说，年高德劭的诸公，
　　我乃凡夫俗子的律师，
他们同严肃的智慧不打交道，
　　只奔轻佻的愚蠢之门，
他们不长心眼，随随便便，
　　玩倒霉的小把戏，犯可怕的大错误，
还有各种毛病和失策，
　　都由我在这里替他们辩护。

III

你们把他们的情况一对照，
　　就对两者的差别大摇其头，
但如能平心静气地想一想，
　　究竟什么使大人物不同凡流？
如果不算碰运气得到的，
　　你们自傲的那点纯洁，
只有你们善于掩盖的本领
　　才超过别人的一切。

IV

想想你们虽把七情六欲压住，
　　也不免常有放纵，
那些不受拘束的人
　　又怎能熬得住欲念沸腾！
你们的船顺风又顺流，
　　当然平稳快当，直放大海，

但如果顶风逆流向上走，
　　准会行驶得七斜八歪。

V

看社交和娱乐两位先生
　　坐在一起，高兴无忧，
不料过一会就转变气质，
　　成为淫荡和贪杯之流。
呵，愿他们能估量一下
　　造成了什么永恒的后果，
或者说说更可怕的下场，
　　在地狱里花大钱赌博！

VI

你们这些讲道德的高贵女士，
　　衣服紧扣，道貌岸然，
且慢把可怜的失足者责骂，
　　先来设身处地，把她扮演：
来了心爱的人，碰上方便的机会，
　　按捺不住，起了邪心——
不过，让我低声附耳说一句，
　　也许你们挑不起这等感情。

VII

所以要和气对待你们的兄弟，

更要体贴你们的姊妹，
纵然他们做了一丁点错事，
凡是人都不免偶尔走斜。
有一点至今难以弄明，
是什么激情使他们失误，
也难真正地看清，
他们后悔到什么地步。

VIII

只有制作我们的心的上帝，
才能最有力地考验我们：
他知道每根心弦能发多少音，
每条血管能载多少情。
那么在天平之前让我们住口，
因为我们无法把它摆平，
也许算得出人家干了什么，
却不知顶住没干的事情。

---

[1]《旧约·传道书》此处本文如下："不要行义过分，也不要过于自逞智慧，何必自取败亡呢。"

威利长老的祷词[1]

使敬神者一怒之下而去祷告。

（蒲伯）

内容概要

威利是摩希林地方教堂的长老，一个上了年纪的单身汉，喜与人争，喋喋不休，以此出名，终成正统，然贪杯如故；又以好色著，虽经净化，貌似虔诚，实仍多欲。曾与当地绅士盖文·汉弥登先生发生争执，向该地长老大会控告，大会听了他及支持他的峨特教士的全部陈述后，认为罪状不能成立。所以如此，原因部分在于汉弥登有律师罗伯特·艾肯能言善辩，主要则由于汉弥登本人为人正直，在当地极受尊敬之故。威利败诉后，诗神偶过其家，听他正在祈祷，祷词如下：

主呵，我主坐镇在天上，
凡事随心所欲，
叫一人上天堂，十人下地狱，
　　都只为主的荣光，
与他们自身无关：作恶，行善，
　　全不相干。

我赞美主的威力无边！
主将千万人丢在黑暗的深渊，
唯独我在主的面前，

受主的恩典。
论才干和品德，谁都承认
我是此地的明灯！

我何幸，我的一代又何幸，
居然获得这特殊的恩宠？
我本来只配永世沉沦，
因亚当罪孽深重[2]！
六千年前他犯了天条，
我生前就有罪难逃！

自从我走出娘胎，
打入地狱本应该，
您本可将我丢进火焰海，
烧得我苦苦叫哀。
铁柱上锁住了永不超生的鬼，
哭号声叫人心摧！

但我却活在人间，还以贤德中选，
显示天主的恩泽无边。
我站在这里，作教堂的支柱，
比岩石还坚。
我是您子民的护卫和榜样，
并把他们导引如牛羊。

可是主呵，我又必须承认——
好些时，春意浓，心痒难受，
也曾经，见钱眼开，孽根不净，

恶性又冒头！
不过主呵，您记得我们本是尘世身，
从头起便是罪恶人。

昨夜晚，主知道，我同美琪相聚——
呵，我惶恐，求主宽恕！
但愿没闯大祸，不至于
毁了一生名誉！
我决不让无法无天的风流腿
再上她的小床去捣鬼。

除此外，还有一事要招：
莉西的女儿也来过——大约三遭。
不过，主呵，那一晚碰上她，
我早已黄汤灌饱。
不是酒，您的忠仆哪会出丑，
更不会将她引诱。

也许主故意叫淫欲生刺，
刺得您奴仆日夜烦恼，
免得他趾高气扬太骄傲，
自以为天生才高？
如果这样，多少刺我也将忍受，
直到您高抬贵手。

愿主赐福本地的教徒，
他们是您特选的子民。
但是，主呵，诅咒那倔强的一群，

让他们把脸面丢尽！
他们曾使您的管事们蒙羞，
而且当众出丑。

主呵，请给汉弥登应受的惩罚！
他骂街、打牌，又喝酒，
到处笼络，不论年长年幼，
小恩小惠有一手！
这样就从主的牧师手上，
把人心完全偷光。

为此我们要加以管教，
不料惹起一场大纠纷，
他一声喊，引来一群闲人，
个个都嘲笑我们。
主呵，咒诅他的篮筐和伙房，
让他的白菜、土豆烂光。

主呵，我迫切向您呼吁祈求：
一定要惩治艾尔城全体老教友！
主呵，高举您山岳似的右手，
猛敲他们的秃头！
请主严厉对待，决不容情，
处罚他们的罪行！

还有，主呵，那油嘴滑舌的艾肯！
想起他我至今胆战心惊，
那一天他骂得我黄汗像雨淋，

一害怕小便又失禁。
老峨特也张口结舌往外溜，
双手抱住了头！

主呵，只等审判的日子一来到，
惩罚了他，还要重办他的雇主，
对他们决不要踌躇，
也不要听他们诉苦。
为了子民之故快将他们处死，
不能有半点仁慈！

但是主呵，请记住我和我的一家，
赐我天上地下的一切鸿运，
让我有福有财无比光彩，
荣华超过任何人！
一切荣耀归我主，
阿门！阿门！

---

[1]关于这首有名的讽刺诗，诗人自己曾经这样写道："这诗一出现，当地长老大会就大为惊慌，曾经专门开会三四次之多，查遍了全部的教义和教规，想看是否能利用一点神圣的炮火来对付冒渎神祇的诗人骚客。"（1787年8月2日彭斯致约翰·摩尔医生书）可见正像彭斯另外一些作品一样，这首诗曾在当时的实际生活中起过战斗作用。

[2]指基督教《圣经》故事：夏娃食了禁果，亚当继之，上帝大怒，将他们逐出伊甸园，以后他们生下子女，即为今日人类之始。

死亡与洪布克大夫

一个真实的故事

有的书从头到尾都是谎言，
有的大谎还没有见于笔端。
甚至教士们也在所不免，
　　虽然传道如发狂，
有时却撒谎大如天，
　　还归罪《圣经》身上。

但是我现在要讲的遭遇，
不久前发生在晚上某处，
却是千真万确，就如魔鬼住在地狱，
　　或都伯林城，
要是他搬家而成了我们邻居，
　　那我们更难安枕！

家酿的啤酒把我喝个开心，
不是醉，只是多喝了几盅，
走路虽不稳，却仍然小心，
　　免得跌进沟渠，
也避开小坡，大石，灌木林，
　　更怕碰上男鬼女巫。

月亮升起光四布，

照得远山也清楚，
我边走边看使劲数，
想弄清月亮有几个角[1]，
究竟是三个还是四五，
这一点至今难晓。

我绕过了山岗，
下到威利的磨房，
依靠一根手杖，
总算没摔跤，
有时也不免鲁莽，
来一阵猛跑。

忽然碰到了一样怪东西，
使我毛发耸起，
它有一把镰刀锐利，
挂在一个肩膀，
另一肩放了刺鱼叉子，
又粗又长。

这东西身高两丈，
生得奇形怪状，
前无肚子发胖，
后无臀部，
只有瘦削的一块骨板，
平得像鞍木。

“晚上好！”我说：“你是否在割麦，

当别人忙于种菜？”
他听了停走少待，
但不吭声。
我又说：“朋友！你往哪里去来？
可愿走上回程？”

他声音空洞，答道：“我名叫死亡，
你可别怕。”我说：“天帝在上，
你也许要我把命丧，
但先听我说，伙计，
你可要接受劝告，小心受伤，
瞧，这儿有刀不客气！”

他说：“老兄，且把你的刀收起，
我不是存心来试它是否锋利，
要是有兴趣，那我可对不起，
开个玩笑也没啥，
我愿意奉陪，既然已经说到题，
唾沫都沾了胡子碴。”

我说：“好，好，这就一言为定，
来，让我们握手，彼此相信，
找个地方坐下，省点脚劲，
请你聊一聊，
这阵子你到过多少街道多少门庭，
有什么新闻可道？”

“行，行，”他边讲边摇头，

“说起来时间真已过了很久，
从我第一次掐断人的咽喉，
　　或把气管压盖。
为吃饭总得找事有个奔头，
　　死亡又何能例外。

“六千个年头已经跑掉，
自从我学会操起屠刀，
多少阴谋诡计都徒劳，
　　没能把我降住，
直到洪布克行起医道，
　　这一下几乎把我制服！

“村里的乔克·洪布克你可记得起来？
他那阴囊准是魔鬼的旱烟袋！
这家伙把勃肯[2]的医术学得不赖，
　　又读熟各种药书，
连孩子们都对我把玩笑开，
　　还捅我的屁股。

“你瞧我这儿有刀又有叉子，
曾经穿透过多少英雄汉子，
可是洪布克大夫把手一指，
　　祭起他的医道，
这两件玩意儿就连屁不值，
　　只能给魔鬼剃毛！

“远的不说，就在昨晚后半宵，

我对准目标猛掷飞镖，
以前不费力就能成百上千干掉，
　　这次可全不灵，
镖尖在骨头上一碰就滑掉，
　　再也没有声音。

“原来洪布克就在近旁，
他早已把那个部位加固设防，
等我捡起飞镖一端详，
　　锋刃完全钝挫，
已经刺不透白菜帮，
　　更别谈皮肉。

“我怒气冲天，抽出镰刀，
一起劲，几乎把自己摔倒，
这医生可纹丝不动，胆比天高，
　　顶住了我的气焰，
他像岩石屹立不倒，
　　就在我的面前。

“即使他不能亲手治疗的病人，
虽然他从未看过他们的尊容，
只要用菜叶子包把大便给他闻，
　　他那鼻子可真管事，
一下子就能说出是什么病，
　　该怎么治。

“他有医生的刀子锯子，

各种大小，厚薄，样子，
还有盒子，杯子，瓶子，
　　一应俱全；
他能随口说一串拉丁名字，
　　像ABC一样方便。

“他还有化石、地壳和古树的元灰，
远海运来的纯盐水，
蚕豆豌豆的精粹，
　　各有多种，
金泉玉露也齐备，
　　都随你点用。

“另外还有奇特的新药，
例如蒸馏过的阉鸡尿，
恙螨触须编织的细条，
　　都经过提炼，
还有蠓蚊留下的碱膏，
　　多得难言。”

我说：“如果你的消息没掺水，
这一来庄尼·吉特[3]会倒霉。
他那块好地上雏菊开得正美，
　　白的红的好茂盛；
可是人家会把它从中犁开，
　　叫庄尼从此不走运！”

这家伙发出一阵像哭的鬼笑，

接着说：“你无须忙把犁套，
教堂墓园自会有人扫，
　　用不着发愁；
会有足够的墓穴和沟道，
　　不出三个年头。

“我杀人总叫他卧床善终，
由于失血过多或者呼吸不通；
洪布克另有一套章程，
　　这点我敢发誓；
我每收一命，他必夺十魂，
　　利用丸散和汤汁。

“有一个老实的布匠，
他的老婆喜欢两手乱弹，
他给她买了两便士的药浆，
　　说是医她的头痛，
她喝了乖乖地往床上一躺，
　　从此再不出声。

“有一个地主得了结肠炎，
肚子里闹个翻天，
他唯一的亲儿子请来了洪半仙，
　　给了一大笔酬金，
也不过一对小羊的价钱，
　　就把家产抓在手心。

“有一个姑娘——你知道她的名字，

喝了什么坏酒，弄大了肚子，
为遮羞她没有法子，
　　只得找洪布克帮忙，
老洪把她送回了老家完事，
　　让她把丑名永藏。

“以上例子说明洪布克的行为，
就这样一天天同我作对，
就这样下毒动刀把人毁，
　　还因此而得重赏，
却不许我去收合法的分内，
　　全仗他那些土药丸！

“但是听着！我告你一个秘密，
当然还不要对人说起，
我有法子把这狂妄的东西
　　钉死像一条臭鱼！
我敢发誓，等下次我俩再见面时，
　　他已受到了惩处！”

正当他准备再往下讲，
老教堂的钟声已响，
原来已到晚半晌，
　　这就把我们惊动，
我走上我乐意的方向，
　　死亡也自有他的旅程。

[1]在苏格兰一带，月亮曾被认为有角，据说月圆时角向东，缺时角向西。

[2]勃肯，当时有医师威廉·勃肯，著有教科书名《家庭医学》。

[3]庄尼·吉特，掘墓人名。

圣集[1]

道貌俨然的外衣
　掩着狡猾的贼眼；
暗藏毁谤的匕首，
　刃上毒汁四溅；
面具留一小孔，
　看着来者变换；
还有一件大袖宽袍，
　正好把教士装扮。

（《时髦的伪善》[2]）

1

一个夏天，星期日清早，
　大自然露着笑脸，
我步行去看麦苗，
　呼吸空气的新鲜，
太阳从沼地升空，
　照得到处闪光，
野兔跳过田埂，
　云雀放喉歌唱，
　　唱得欢，那一天。

2

我边走边看，心头舒畅，
　这景色何等明媚！
忽见赶路的三个姑娘，
　一溜儿走了上来。
两个披着晦气的黑衣，
　一件还露灰色的衬料，
第三个走后稍离，
　却穿得一身时髦，
　　好漂亮，那一天。

3

头两个像是孪生姊妹，
　长相、身材、衣服都一样，
两张脸都是瘦长发黑，
　憋足了怨气待放。
第三个又跑又跳，
　动作轻快像羔羊，
一眼见我也在走道，
　赶紧曲身把礼讲，
　　真客气，那一天。

4

我脱帽叫声“好姑娘，
　你像是同我相识，
我也一定见过你的模样，
　只是记不起你的名字。”

她笑着抓住我的手，
　一面把话讲起：
“你忘了，为我你曾把十诫全抛丢，
　违反了上帝的旨意，
　　无顾忌，那一天。”

5

“我名叫欢喜，你的相好，
　你找不到谁比我更亲。
这两位一个叫伪善嫂，
　另一个人称迷信精。
我今天去赶摩希林的圣集，
　为的是想去逍遥一番。
如果你也愿意去挤挤，
　这对老蟹可让我们足玩，
　　够开心，今天。”

6

我答道：“乐愿奉陪，
　我马上回去换件上衣，
等会儿同你在圣集相会，
　今天可真有好看的！”
于是我回家吃了早饭，
　不一会就准备停当，
路上已经拥挤不堪，
　游人来自四面八方，

一群群，那一天。

7

精明的农场主穿了马裤，
缓缓骑过步行的佃农，
高大的小伙子披上新呢服，
一步一跳过了田垄。
姑娘们赤脚轻步上前，
身上的绸缎亮晶晶，
随带干酪几大卷，
还有新烤的黄油饼，
特酥脆，那一天。

8

当我们的鼻子碰到捐款盘，
盘上堆满了小铜子儿，
旁有长老张着贪心眼，
我们赶紧捐出大铜子儿。
这样才进去把热闹瞧，
只见东西南北人如流，
有的拖椅带凳，有的拉块木条，
有的叨唠没个休，
乱嚷嚷，那一天。

9

这儿搭了一个风雨棚，
　为了让绅士们不受淋，
那儿杰丝坐靠门，
　几个土娼卖风情，
这儿一伙小妞儿嘁嘁喳喳，
　奶峰高耸，胸背全外露，
那儿一群小织工来自基尔马纳，
　到此只为找好处，
　　寻开心，那一天。

10

这儿有人想着亏心事，
　有人护着自己的新衣，
一个骂人踩了他靴子，
　一个祷告又叹气；
这边坐几个享天恩的信徒，
　满脸圣气，眉头皱得紧，
那边一帮汉子等得苦，
　使劲地对姑娘们挤眼睛，
　　想勾走，那一天。

11

呵，还有那幸福的男子汉，
　眼看他心上最爱的姑娘
款步走来，扑噔坐在身边，
　那骄傲得意就没法讲！

他把胳臂放在她背后椅子上，
　定定神，再把手儿往前伸，
等到挽住了她脖子，又让手掌
　摸上了她的酥胸，
　　趁不防，那一天。

12

现在全场的人坐下来，
　静静地等待开始。
莫迪已经上了圣台，
　大叫在劫难逃都该死！
如果老魔鬼也混在信徒中，
　把他过去的伎俩耍，
那他只要一看莫迪的面容，
　准保他立刻逃回家，
　　太骇人，那一天。

13

你听他把教义的主要之点，
　讲得如何声色俱厉！
有时平心静气，有时怒火高燃，
　一会儿顿脚，一会儿蹦起！
呵，他那长下巴，翘鼻孔，
　长老的姿势和尖叫，
哪个虔诚的人看了不激动！
　有如贴上了起疱药膏，

热辣辣，那一天。

14

忽然帐篷下讲道换了声音，
　听众再也按捺不住，
有地位的人都站起身，
　脚步朝外面带怒。
原来司密斯冷语把人伤，
　讽刺了缺德的行为，
不爱听的教徒全朝酒店闯，
　把瓶瓶桶桶都倒过来，
　　喝个光，那一天。

15

空虚的才华有什么意思？
　理智和道德又顶啥用？
英格兰派头，文雅的姿势，
　都早已过了月份！
他像古代的异教徒，
　安东宁尼和苏格拉底，
想规定道德的尺度，
　却没有半点儿上帝的道理，
　　话全错，那一天。

16

幸亏来了真正的解救药，
　对付这有毒的万应丹。
原住河口的老比伯，
　慢步走着上圣坛。
瞧，他懂得上帝所说的奥妙，
　看事又谦虚谨慎，
这样常情就上了正道，
　奔驰向前处处顺，
　　快如飞，那一天。

17

下面轮到了小米勒，
　这位正统派话语滔滔，
他心里明知全是胡扯，
　自己也不信这老婆子的一套，
但这家伙看上了一个教区，
　为肥缺就随着别人唱，
尽管他也有人性人欲，
　几几乎使他荒唐，
　　好几次，那一天。

18

现在酒店里里外外都坐满，
　到处是酒杯上的评论家；
这边大喊快把饼干端，
　那边几乎把杯都碰炸。

人越挤越多，嗓门越叫越高，
　摆了逻辑，又引《圣经》，
吵得不可开交，
　到头来造成裂痕，
　　气呼呼，那一天。

19

美酒才是幸福！它的好处
　超过一切学校！
它把才华点亮，叫智慧成熟，
　将知识塞满我们的头脑。
不论是淡啤酒还是威士忌，
　还是更带劲的烈性酒，
只要多喝就准保得力，
　能使我们心灵目秀，
　　不论黑夜，或白天。

20

小伙子和姑娘们高高兴兴，
　既注意灵魂，也留心身体，
他们围桌团团坐紧，
　用匙子把加糖热酒搅一气，
谈这人的长相，那人的衣着，
　评头品足一番。
还有几对躲在舒服的角落，
　偷偷约好再寻欢，

不久后，某一天。

21

可是现在上帝的号角猛吹起，
　连山谷也震响，
回声传来如霹雳，
　黑脸罗素把话讲。
他不顾情面，字字像快刀，
　把人的骨头都劈开。
谈的是地狱里魔鬼受煎熬，
　让我们的“灵魂也骇坏”，
　　怕死了，那一天。

22

一个无底无边的大黑洞，
　里面硫磺猛烧火焰高，
远远站着就烫得痛，
　最硬的岩石也化掉！
打盹的人听了，一下惊醒，
　以为火焰在烧自己头颅，
过一会才看出真情，
　原来是邻座在打呼噜，
　　睡着了，那一天。

23

这故事讲下去未免太长，
　且不表还有多少曲折，
只说最后讲道已完，
　大家又把啤酒桶围住，
杯里碗里一齐倒，
　板凳之间来回传，
女人端出怀里的干酪和面包，
　大块大块送午餐，
　　给得足，那一天。

24

走来一位媳妇标致又能干，
　进门就往炉边靠，
抽刀又把干酪切成片。
　闺女们还有几分害臊，
到处求男人饭前祷告谢上帝，
　好容易才找到一位老好人，
他脱了帽子念念有词，
　一串话儿长得像根绳，
　　想套人，那一天。

25

唉！可怜那些没姑娘的男人，
　还有那些没带吃的姑娘，
他们倒用不着饭前谢天恩，
　也不怕油腻沾衣裳。

呵，媳妇们，可别忘了
　你们也曾日夜想找男子汉，
怎能让姑娘们由于没干酪，
　就弄得十分难堪！
　　特别是，在今天！

26

现在打钟的老头使出劲，
　拉绳鸣钟声远传。
有的人东倒西歪撞家门，
　有的人想等下午再回转。
有的人走到道口停下来，
　守候姑娘把鞋脱，
带着信心和希望，再加酒杯
　浇爱情，有多少的话待说！
　　真融洽，那一天。

27

呵，今天感化了多少罪男孽女，
　使他们的灵魂向善！
铁石心肠也是血肉之躯，
　到夜晚就由硬变软。
有的人充满了对上帝的爱，
　有的人充满了白兰地酒，
今天开始的许多往来，
　结局将是私把情偷，

只等待，另一天。

---

[1]“圣集”在苏格兰是普通用语，指宗教性场合。——作者原注

[2]剧本名，汤姆·勃朗所作，全名为《包在单子里抛扔的舞台情郎，或时髦的伪善》，1704年伦敦出版。

致虱子

哈，往哪儿跑，你这爬虫？
仗着大胆乱动，
摇摇摆摆上了帽缝，
　　进出纱巾和花边，
我敢说没什么可供吃用，
　　在那等地点。

该死的丑恶东西，
好人、歹徒都把你厌弃，
你怎敢爬上她的玉体，
　　一个贵人！
走，到别处去寻吃的，
　　找一个穷人。

快，那儿有一个乞丐头发蓬松，
你可以去爬，钻，玩弄，
还有别的蹦跳的小虫，
　　正好结成一帮。
　　反正梳子的牙齿不会来碰
　　你们深藏的地方。

喂，你且别动！现在你避开人眼，
躲在帽带下边，舒服安全，
可是，天！你却定要爬过帽檐，

奔向峰顶，
直到高踞在小姐的帽尖，
否则死不甘心！

瞧！你居然敢把鼻子伸出来，
又黑又肥，像一粒大黑莓。
啊，如果我有水银、松香之类，
或者什么毒膏，
正好给你满满开一味，
叫你的屁股吃饱！

要是你出现在老太婆的破帽，
那不会出我意料，
躺在穷小子的背心里逍遥，
也不会叫我惊奇。
可是小姐新买的意大利帽，
那不是你撒野之地！

啊，珍尼，请不要摇头晃脑，
卖弄你的青春美貌，
你哪知这坏蛋已经爬高，
速度无比！
我怕你那挤眉弄眼的一套，
只会叫人把它注意。

啊，但愿上天给我们一种本领，
能像别人那样把自己看清！
那就会免去许多蠢事情，

也不会胡思乱猜，
什么装饰和姿势会抬高身份，
甚至受到膜拜！

即兴诗

包格海地主詹姆斯·格里夫赞

这里有地主一人，
躺在死人堆里等超生。
如果此人能进天堂，
我欢迎地狱，愿它永存！

写在一张钞票上的几行

诅咒你的权力，你这该死的一叶薄纸！
是你造成了我的一切痛苦和悲哀！
由于没有你，我失掉了我的姑娘！
由于没有你，我连酒也喝不痛快！
我看见儿童在呻吟，孤苦无助，
由于该死的你束缚了别人的手足！
我看见压迫者脚踏抢来的财宝，
而对不幸的受难人发出残忍的冷笑！
我曾想借你的威势将这恶霸打倒，
但是一切都枉然，令人无限烦恼！
由于没有你，我今天离开这亲爱的海岸，
也许从此就永别了，古老的苏格兰！

挽费格生[1]

薄命的奇才，天授的费格生！
　　谁个有心人能不掉泪，
想到生命的太阳未升就陨，
　　枉有你灿烂的诗才！

呵，为什么绝顶英才不得志，
　　在穷和愁的铁掌里呻吟？
为什么荣耀全归小人和白痴，
　　让他们把幸福享尽？

---

[1]罗伯特·费格生（1750—1774），苏格兰杰出诗人之一，因家贫未能读完大学，以抄写法律文书为生，1771—1773年间写了大量好诗，后精神失常，死于疯人院中，年仅24岁。彭斯佩服其诗才，又感叹其身世，多次提到，参看诗札《寄奥吉尔屈利地方的威廉·辛卜逊》中三、四两节。

致一位画家

亲爱的——，让我进句忠言，
　希望你不要觉得冒昧。
天使的像你已画够，
　何妨试描一下魔鬼？
画不好天使非同小可，
　画坏了魔鬼没有风险；
何况熟悉的东西最是好画，
　难的是描绘陌生人的脸！

致马希尔诗译注者E先生[1]

呵，你是诗神惧怕的人，
散文也将你扫地出门，
听见了呻吟声吗？请停笔吧，
戴桂冠的马希尔在叫“救命！”

---

[1]马希尔（Marcus Valerius Martialis，英文中通称Martial，40？—104？），古罗马讽刺诗人，主要著作为《警句诗集》12卷。

受任为税局小吏后口占

居然搜查起老婆子的坛坛罐罐！
　　天哪，这日子呵！
当心油瓶弄脏了桂冠！
可是，你又能说什么——
这些被称做老婆孩子的活人，
连石头也不能不为他们动情！

谢某君赠报[1]

好心的先生，我把你的报纸读过了，
说真话，这上面对我全是新的报道，
不知先生怎会猜到我最关心的时事？
这阵子我日夜不安，费尽心思，
想知道法国人[2]在搞什么名堂，
阴沉的荷兰佬又在干什么勾当，
那个坏透了的色鬼，约瑟夫皇帝[3]，
是否被爱神咬掉了他的御鼻？
俄国同土耳其[4]的一场争吵，
现在是否有了分晓？
瑞典人[5]是否继续挥军南征，
重步查理十二世[6]的后尘？
有没有人提到丹麦的大局，
波兰[7]订了租约又有何遭遇？
普鲁士的恶少是否在绞架高挂？
意大利的阉人[8]在唱什么曲调？
西班牙，葡萄牙和瑞士一帮，
说了或干了什么事儿特别荒唐？
我们家里的儿郎们是否笑嘻嘻，
在不列颠的朝廷里玩着老把戏？
乔治王[9]——但愿上帝把陛下庇护！——
又在怎样盘算着议会里的票数？

滑头庇特[10]可还活在人间？

昏头查理[11]可曾赢到了钱？

老勃克[12]又炮制了什么新提案？

海斯丁[13]的脖子是否依然无恙？

关税、杂税、厘金、小费是否更多更乱，

连人的屁股都得花钱上捐？

王公大人、歌剧明星有什么热门新闻？

老鸨、骗子、拉皮条的又怎样走运？

那个花花公子，乔地·威——斯[14]，

是否还在猛追女人的裙子？

还是头脑略有变通，

已不是天字第一号的淫棍？

这些以及别的许多消息，

全靠足下我才能知悉，

现在谨将报纸奉还，

并祝老兄康健平安！

艾里斯兰，周一早晨

---

[1]原诗无题，一般编者加标题如下：《致一绅士，他寄赠作者一张报纸，并自愿继续免费寄报》。译者简化之，如现标题。此诗虽系游戏笔墨，却透露了不少彭斯本人和当时社会的情况。诗写于1790年，当时报纸不如后世易见，得人赠阅是颇值感谢的，而彭斯虽身处乡下，仍关心国内外大事，此亦证明。诗中所涉及的当时人事，下有译者简注，但读者完全可以不看，因诗人所提皆典型事例，读者通过上下文即可知其用意。好的讽刺诗都有这种本领，以一时一地的实事入诗而仍有普遍

意义。在格律方面，此诗属双韵体，彭斯运用巧妙，以音韵烘托了内容的辛辣性。

[2]法国人，此诗作时，正是法国革命爆发（1789）后一年。

[3]约瑟夫皇帝，指神圣罗马帝国皇帝、奥地利大公约瑟夫二世（1741—1790）。他死于1790年2月20日，此诗当写于此日之前。

[4]俄国同土耳其，两国因边界纠纷而长期敌对，当时又在交战。

[5]瑞典人，瑞典国王古斯塔弗斯三世乘俄国忙于与土耳其作战之际，于1787年出兵攻打彼得堡。

[6]查理十二世，瑞典国王（在位1697—1718），用兵神速，与俄罗斯、挪威、丹麦等国战，相继获胜，被认为军事天才。

[7]波兰，波兰在1772年遭受奥地利、俄罗斯、普鲁士三国联合侵略，各占其土地一部，是为第一次分割；1792年又遭受俄、普两国的第二次分割。此诗作于第二次分割的前夕。

[8]意大利的阉人，当时在意大利，为使少年歌者不倒嗓，有割去其睾丸的野蛮办法，故云“阉人”。

[9]乔治王，英王乔治三世，于1788年11月忽然神志不清，但在1789年春又恢复理智，故下半行有“但愿上帝把陛下庇护”之语。

[10]庇特，威廉·庇特（1759—1806），两任英国首相（1783—1801；1804—1806），反对法国革命甚力，几度组织欧陆反法联军。

[11]查理，查理斯·詹姆士·福克斯（1749—1806），当时英国辉

格党领袖，喜赌博。

[12]勃克，艾德蒙·勃克（1729—1797），英国国会议员，演说家，作家，竭力主张弹劾华伦·海斯丁司（见下条）。

[13]海斯丁，华伦·海斯丁司（1732—1818），英国殖民者，驻印度的第一任英国总督，1788年因贪污罪受议会弹劾，1795年又被宣告无罪。

[14]乔地·威——斯，指王太子威尔斯亲王（1762—1830），即后来的乔治四世（在位1820—1830），以荒淫著。

华尔特·利德尔赞

这个奴才坏到了极顶，
他尸上的蛆也咒他永不超生。
一条饿蛇叫道：“他脑里只见灾荒，”
另一条蛇答道：“他的心乃是砒霜。”

题在环球酒店窗上（第四首）

如果你想议论朝政，
　而又无财无势，
记住要装聋作哑，
　让贵人们多听多视。

摩斯克诺地方威利·格兰姆赞

威利正要断气，忽听有人喊“捉贼！”
原来是大自然婆婆在质问死神：
“我怎么还能制造傻瓜呢？
你偷走了我最得意的模型！”

约翰·布施比墓志铭

此地躺着约翰·布施比——一个诚实人。

魔鬼，你且骗骗他看——如果你有本领！

拉塞尔上尉赞

拉塞尔觉得自己应该离开人世了，
热心的朋友商量用香膏护住他的心。
一个旁观者低声说：“不必这样麻烦，
他的心有毒，爬虫都不敢问津。”

咏动物诗

挽梅莉

哀悼吧，用韵文，或者散文，
让眼泪流下你的鼻缝，
诗人又遇上噩运，
　　想避免，全无效！
遭了最大的悲痛，
　　可怜的梅莉死了！

不是由于丢了财富，
才引起这样的愁苦，
使得诗人穿上丧服，
　　忍不住哀号，
而是失去了朋友和帮助，
　　由于梅莉死了！

梅莉曾陪他走遍全城，
一里之外就能把他辨认，
见了就亲热地叫一声，
　　立刻朝他直跑，
哪里去找这样忠实的友人，
　　如今梅莉死了。

我知道梅莉是懂事的母羊，
举止落落大方，
她从未因为贪婪，

钻过人家篱笆。
诗人只好独坐把门关，
自从梅莉死了。

他也曾漫步上山，
却遇到“咩咩”叫着的小羊，
一看原是梅莉所产，
跑来要点面包。
他禁不住泪洒衣衫，
为的梅莉死了。

梅莉可不是荒地野种之后，
毛粗又加身丑，
它祖先是曲维河对岸的牲口，
拿船接运来到。
再也剪不到羊毛这样轻柔，
如今梅莉死了。

诅咒那第一个起恶心的人
想出了那该死的长绳！
好心人看了都气愤，
还怕被它绊倒！
罗平的帽上挂着黑纱巾，
因为梅莉死了。

啊，杜河两岸的诗人，
你们在艾尔把风笛调正，
请来配合罗平的芦笛声，

一齐奏出哀调！
他的心从此冰冷，
他的梅莉死了！

写给小鼠

1785年11月耕地时犁翻鼠窝，小鼠惊走，见而赋此。

呵，光滑、胆怯、怕事的小东西，
多少恐惧藏在你的心里！
你大可不必这样匆忙，
　　一味向前乱闯！
我哪会忍心拖着凶恶的铁犁
　　在后紧紧追你！

我真抱憾人这个霸道的东西，
破坏了自然界彼此的友谊，
于是得了一个恶名，
　　连我也叫你吃惊。
可是我呵，你可怜的友伴，土生土长，
　　同是生物本一样！

我知道你有时不免偷窃，
但那又算什么？你也得活着呼吸！
一串麦穗里捡几颗，
　　这点要求不苛。
剩下的已够我称心，
　　不在乎你那一份。

可怜你那小小的房屋被摧毁，

破墙哪经得大风来回地吹！
要盖新居没材料，
　　连荒草也难找！
眼看十二月的严冬就逼近，
　　如刀的北风刮得紧！

你早见寂寞的田野已荒芜，
快到的冬天漫长又艰苦，
本指望靠这块避风地，
　　舒舒服服过一季。
没想到那残忍的犁头一声响，
　　就叫你家园全遭殃！

这小小一堆树叶和枯枝，
费了你多少疲倦的日子！
如今你辛苦的经营全落空，
　　赶出了安乐洞！
无家无粮，就凭孤身去抵挡
　　漫天风雪，遍地冰霜！

但是鼠呵，失望不只是你的命运，
人的远见也一样成泡影！
人也罢，鼠也罢，最如意的安排
　　也不免常出意外！
只剩下痛苦和悲伤，
　　代替了快乐的希望。

比起我，你还大值庆幸，

你的烦恼只在如今。
我呢，唉，向后看
　　一片黑暗；
向前看，说不出究竟，
　　猜一下，也叫人寒心！

老农向母马麦琪贺年

附赠礼品麦子一把

恭贺新禧，麦琪，
请收下这点麦子喂肚皮！
你如今虽然骨瘦腿疲，
　　但我见过你从前
跑起来能同小雄马相比，
　　草场上一骑当先。

现在你精神萎靡，动作僵硬，
身上的毛也白得像草根，
我可见过你膘肥身灵，
　　灰色的斑纹闪亮光！
那时候逗你得分外机警，
　　哪怕只试一趟。

你原是众马之首，
高大，强壮，活溜，
没有更敏捷的小腿踏上地头，
　　像你当年！
那时你一跳就越过溪流，
　　身轻似燕。

说来已过了二十九个年头，

自从你离开我的岳丈老头，
他把你算在女儿的嫁妆里头，
　　外加五十大洋。
虽然钱数不多，但你是好马，
　　鞍子也还像样。

当我第一次去看我的珍妮，
你还跟着你妈妈练蹄，
显得机灵又滑稽，
　　但从不捣乱，
而是善良，安静，好脾气，
　　特别好管。

那一天，你跑得格外高兴，
驮着我的新娘来临，
她文雅、大方地把你骑乘，
　　带着少女的娇羞。
我敢说凯尔全乡再也难寻
　　更美的一对朋友。

虽然你如今走路蹒跚，
颠簸像条打鲑鱼的破船，
那一天你可是勇往直前，
　　腿健又加气足。
把别的马都跑得浑身打颤，
　　落后认输！

当年你我一起年轻爱闹，

碰到集市的马食粗糙，
你就要又蹦又叫，
　　撇头向大路猛冲，
镇上人赶紧四散奔逃，
　　骂你发了马疯。

等你吃饱麦粒，我也喝足烧酒，
我们就飞驰大路，跑个顺溜！
婚礼后赛马你没有对手，
　　不论比气力或速度。
别的马都抛在后头，
　　只要你肯起步。

那些屁股小小的猎马，
短程也许能把你比下，
但跟你跑六哩越野，
　　就会气急声嘶。
不用鞭打脚踢，只消一根树丫，
　　你就领会意思。

拉犁你也最肯出力，
四马之中你走在最里，
你和我常在三月天气，
　　连续八个钟头，
一次耕十亩田地，
　　一同把汗流。

你从不摇晃、猛刹或乱挣，

只把尾巴一甩动，
丰满的胸部向前挺，
　　使出全身力气，
就将小土包一下犁松，
　　翻过来只见湿泥。

当冰霜连天，雪积道阻，
气候要把种地人困住，
我往你槽里多添麦子一束，
　　把盆盛得满满，
我知道麦琪吃了不会睡糊涂，
　　老等天气变暖。

你拉车也是好样，
最陡的山坡也敢上；
从不前跳后仰，
　　停下又吐粗气；
只把脚步稍稍放长，
　　车子就跑得顺利。

现在拉犁的都是你的儿郎，
四匹大马仪表堂堂，
另有六匹母马送上市场，
　　都是你所养抚，
它们卖了三十二块银洋，
　　还算把它们低沽。

多少次我俩同干苦活，

跟那疲惫的世界争夺！
多少个日子里我感到焦灼，
　　怕我们倒地不起；
没想到几十个春秋度过，
　　还能干它一气！

忠实的伙伴，你不要以为
如今老了就啥也不配，
说不定还有饿死之悲，
　　我保证直到最后，
存着满满的一斗麦穗，
　　供你享受。

我俩一起熬过了苦年头，
现在又一起摇晃着走，
我一定小心拉着你的绳扣，
　　去到一块好地，
让你在那里吃个足够，
　　而且不用费力。

叙事诗

两只狗

一个故事

故事发生在苏格兰的一个岛上，
名叫古老王城的地方，
在一个晴朗的六月天，
下午沉闷得昏昏欲眠，
两条狗在家闷得发慌，
就出门会合，一同游荡。

第一条狗名叫凯撒大有来头，
他是老爷太太心疼的爱狗，
一看他的毛发、身材、耳朵、嘴巴，
就知道苏格兰不是他的老家，
他来自海外的遥远地方，
水手们去打鱼把他看上。

他颈上挂有铜圈刻着金字，
表明他是狗中的学者和绅士，
但是他虽门第甚高，
魔鬼也会因此得意，他可毫不自傲，
常常同穷人的杂种狗厮混，
花上大半天追逐、舐吻，
不论在市场、磨房、铁铺或教堂，
不论对方是怎样癞皮卷毛又肮脏，

他都一见就心花怒放，
结了伴随地撒尿，处处闲逛。

另一条是庄稼汉的看家狗，
庄稼汉爱胡说八道，爱吟诗饮酒，
他把这条狗看成朋友和伙伴，
把狗取名乐斯是为了一时喜欢，
他记得高原古歌里有狗也叫此名，
那歌儿年代多久，上帝也难弄清。

乐斯是一条聪明忠心的好狗，
跳墙越沟，本领难求！
他的白毛脸显得又快活又诚实，
到处都赢得无数新的相识；
他胸前雪白，背上一层厚毛，
乌黑发亮，好一件漂亮长袍！
还有那尾巴摇得高兴，
翘起来，弯一下，真是带劲。

不消说这两条狗是相好的知己，
见了面亲亲密密，谈得投机，
先用鼻子交际一番，彼此闻了又吻，
再来相帮挖地，逼得老鼠逃遁，
接着在山上大跑一气，
一路上打闹逗乐，笑笑嘻嘻，
最后种种的花样都已玩腻，
两狗才夹了尾巴屁股着地，
坐下来闲话家常，

谈一谈“创世主的得意儿郎”。

凯撒

诚实的乐斯，我常常想问
你们穷家狗怎样把日子来混；
绅士们的生活我倒清楚，
就不知穷哥们怎样把岁月来度。

我们老爷逼来血泪斑斑的租金，
还有煤、粮和其他种种钱货收进。
日上三竿才起身，铃儿一响群奴应，
他叫一声来了车，努努嘴来了马，
他又拿出一个真丝的钱袋，
这钱袋长似我尾，口上半开，
里面拥挤着的东西探头探脑——
原来是黄澄澄带花纹的财宝。

从早到晚，厨房里辛辛苦苦：
烤的烤、炒的炒、煎的煎、煮的煮，
都只为绅士们的口腹之好；
接着仆人们也来把肚子塞饱，
装下了肉汤、菜羹和小吃种种，
真是浪费得叫人心痛。
管打猎的听差是个最无用的小东西，
吃起饭来可十分神气，
一顿夜餐所花的钱，
佃户家要过多少天！

穷哥们究竟拿什么来填肚，
我可完全没法儿猜度。

乐斯

凯撒，他们的情形真是困难，
有时候泡在水里去挖河岸，
有时候浑身臭泥去修长堤，
或者搬运石块，弄得力尽筋疲——
就这样养活他自己和他老婆，
还有大小儿女一大窝，
一切全仗他一双大手，
好容易使全家踏踏实实，穿暖吃够。

一等他们遇到重大的不幸，
给人退了佃或者生场病，
那光景的凄惨可以预料，
一拖久就要又冻又饿，死路一条！
但是我却不懂是怎么一回事，
他们大多是欢欢喜喜的一家子，
虽然生活是这样的艰苦，
可养出了结实的小子和伶俐的闺女。

凯撒

可是瞧一下你们怎样受人白眼，
怎样给人又打又骂，有苦难言！
天呀，老爷们才不关心

这些掘土挖沟的畜生，
遇着了啐一口抬头走过，
就像我碰着路旁的蜗牛、田螺。

每逢我们老爷坐堂收租，
我把可怜的佃户们看个清楚
（但每次看了都叫我悲伤）。
他们身无分文，却逃不过我们的账房，
他顿脚，他威胁，他臭骂，
抓了人，还要将他们的衣服剥下。
佃户们低头站着，恭恭敬敬，
还得忍耐听完，胆战心惊！
阔人们日子过得真舒泰，
穷人们活得比鬼还要坏！

乐斯

他们虽然活在穷困的边上，
却不像人们所想的懊丧；
穷困的景象他们已经见惯，
来了并不叫他们悲叹。

时运和机缘总会转换，
他们好坏也有吃有穿，
虽然长久的劳作使他们疲惫，
甜美的是偷闲小睡。

他们把一生中最大的安慰

寄托于忠实的妻子和成长的儿辈。
最大的骄傲是学话的儿童，
他们的笑声使炉火也格外欢腾。

只消两个铜子的烧酒，
穷人们就喝得快乐无忧。
他们放下了私人的事情，
来把教会和国家的大政关心。

一谈到牧师的行为和贵人的恩宠，
他们的怒火就立时上冲；
或者互相传告着快有哪种新税，
猜不透伦敦的大佬们又捣什么鬼。

冰冷脸孔的万圣节一来到，
他们就欢庆丰收十分热闹。
农村的居民不论贫富长幼，
都聚在一起，玩乐嬉游。
爱神频送秋波，才子口若悬河，
忘了世上还有忧愁和灾祸。

等到新春快乐元旦到，
他们就顶着冷风把门窗关好。
烧酒掺奶热腾腾，
温暖了所有的良朋；
瓶装的鼻烟和喷香的烟斗，
殷勤相敬手递手。
青年人走着放言高论，

老年人坐着清谈浅斟，
这欢乐的光景叫我也情不自禁，
高吠了几声表示我的欢欣。

不过你的话更有道理，
有些人就是爱玩鬼把戏。
许多诚实可靠的老好人
忽然一旦倒了运，
连根带叶给拔走，
都只因某个骄横的狗头，
为了满足他的贪心，
想同地主拉得更紧。
那地主也许正忙于当议员去京城，
为了不列颠的利益出卖了灵魂。

凯撒

不，不，朋友，你哪知底细！
为了不列颠的利益！这话我可怀疑！
不如说，让首相们牵着鼻子走，
赞成或反对，都只凭别人提个头；
歌剧院里露个脸，装个样，
吃喝嫖赌，押了地皮还卖家当，
说不定一时兴起装风雅，
飘然而去加莱与海牙，
游历一转，胡闹一番，
学习一点新鲜，见识一下世面。

到了维也纳和凡尔赛，
把他老爹的心肝肚肺都出卖，
然后扬长而去马德里，
弹了吉他又成斗牛迷，
接着奔向意大利，
石榴花下大嫖妓，
最后出现在德国混浊的温泉，
要将自己泡成个小白脸，
也治一身花柳病，
威尼斯美女送的好人情。

为了不列颠的利益！不如说为了不列颠的灭亡！
由于派别之争，家族之仇，声色犬马之荒唐！

乐斯

啊呀，老兄，亲爱的老爷们，
原来偌大的家业就是这样断送！
难道我们辛辛苦苦，摸黑起早，
挣来的钱就只让他们白白花掉？

呵，盼只盼他们能离开京城，
安居在乡下拿打猎跳舞来排遣闲情，
这样会对每个人都有好处，
不论是大地主、小佃户或者穷老粗。
再说老爷们虽然乱闯乱嚷，百无禁忌，
他们可谁也不真是心怀恶意，
只不过有时破坏一点树林，

有时骂几句他们的夫人，
有时开枪打死几只野兔和山禽，
但是对穷人并无半点不良之心。

凯撒少爷，你能否告诉我，
有权有势的人怎样快活地把日子消磨？
他们一不怕饿、二不怕冻，
任何恐惧也不在他们眼中。

凯撒

天哪，只要老兄到我处住几天，
你就不会对绅士们还有半点艳羡。

不错，他们不会挨饿，不必流汗，
不怕夏天的闷热，冬天的酷寒；
不用损筋伤骨去干苦活，
到头来弄得满身病痛，天天吃药。
但是人类虽有大学、中学一大把，
实际都是可笑的大傻瓜。
一看没有真正的忧愁，
就为烦恼自己硬找理由，
其实如果不自寻烦恼，
烦恼也就一天天减少。

一个种地的庄稼汉
种完了一亩地也就理得心安，
一个织布的乡下姑娘

织完了一丈布也就睡得甜香。
可怜的是那些老爷太太，
闲着无事反而万般无奈，
游来荡去，打了呵欠又伸懒腰，
毛病一点没有，心情实在糟糕，
白天索然寡味，晚上没精打采，
躺在床上不断地翻转去又滚过来。

他们纵然打猎、赛马和跳舞，
在众人面前驰马上大路，
别看那热闹、神气和打扮，
他们的心里可没有半点喜欢。

男人们分成狐群狗党，
对骂了一通又同灌黄汤。
到晚上他们狂饮再加乱嫖，
第二天生趣毫无，只想上吊！

太太们手牵手成群结队，
既亲热、又温文，称姐道妹，
可是听她们彼此在背后刻薄，
就知男盗女娼真是一丘之貉！

到下午她们把精美的点心来吃，
手捧小小的茶杯，笑话别人的阴私；
到了漫长的夜晚她们又紧皱眉头，
专心一意把纸牌来斗，
押下宝去，输掉了农民的整座谷仓，

偷起牌来，活是个无法无天的流氓。

老弟，当然也有个别的例外，
但总的说来，这就是所谓的老爷太太。

话到这里太阳已经西沉，
夜晚带来了幢幢黑影，
甲虫懒洋洋地拖长叫声，
耕牛立在田野里低头沉吟。
这时两只狗起身摇摇耳朵，
他们庆幸是狗而非人，
就这样珍重道别分了手，
相约几天后再来碰头。

佃农的星期六晚[1]

——献给**R.** 艾肯先生

雄心休笑他们有益的劳动，
　土气的欢乐，卑微的身世；
伟人也无须带着冷嘲
　来听穷人们的短短家史。

（格雷）[2]

1

我的亲爱的、尊敬的朋友，
　这不是诗人为求赏而捧场，
自尊使我鄙视自私的追求，
　我只望能得好友的重视和夸奖。
为你我吟唱简单的苏格兰诗句，
　表一表乡下人家的情景：
强烈的乡土爱，无邪的风俗图；
　艾肯呀，你如生在茅屋也难免这等处境，
天才会埋没，却远比现在开心！

2

十一月冷风猛吹，声如呜咽，
　冬天的短促日子已近尾梢。

满身泥水的牲口卸了大犁，
　几行乌鸦在飞向老巢，
困乏了的佃农也停止干活，
　一周的劳动今晚告终，
他收拾好铁锹和大小锄头，
　盼望明天能够休息放松，
拖着两腿通过野地，向家园移动。

3

他终于看见了那座孤立的茅屋，
　在一棵老树的荫庇之下，
久等的孩子们争着来接，
　对着爹爹又跳又叫，
壁炉虽小而火旺，炉前石板闪亮光，
　勤俭的妻子笑脸相迎，
学话的小儿子爬到了他身上，
　这时候他已毫无忧心，
忘了一整天的劳动和苦辛。

4

接着大孩子们也回了家，
　他们在附近农庄帮工，
一个驾犁，一个看羊，一个打杂，
　专跑小镇听使用，
大女儿珍尼已经长成俊姑娘，
　青春娇艳，明眸闪着爱怜，

回家来把新买的裙子给父母瞧，
或者递上她辛苦挣来的工钱，
帮助困难的一家人度过穷年。

5

兄弟姐妹高高兴兴地团圆，
彼此问候近来的情形，
欢聚的时光不知不觉地飞逝，
各谈四处的奇怪见闻。
钟爱的父母看着儿女充满希望，
想想日后大有奔头，
妈妈手拿针线和剪刀，
把旧衣更新，细心整修，
爹爹不时插话，提出劝告和要求。

6

劝他们一定要听话，
将男女主人的吩咐全办到，
一定要勤快地干本身的活，
切不可嬉笑游戏，即使无人知道，
“还有，啊，一定要敬上帝，
早晚礼拜各一趟，
为了不至受诱惑而入歧途，
务求上帝的指引和相帮，
只要虔诚，上帝决不会不厚赏。”

7

听，有人轻轻在敲门，
　珍尼闻声早知情，
就说来者是邻居的小伙子，
　野地相遇，顺道把她送家门，
留心的妈妈看出了女儿眼闪光，
　两颊泛红把头低。
她小心翼翼地把他的名字问，
　珍尼好歹说出，怕个半死，
妈妈安心了，幸喜此人不是浪子。

8

珍尼叫声欢迎把门开，
　进来的高大青年吸住了母亲眼睛，
女儿也开心，知道他此来没闯祸，
　父亲谈起了马、犁、牲口种种，
小伙子也按捺不住心头欢喜，
　只因害臊，手脚不知摆哪里，
母亲可心里有数，看得明白
　他为什么又腼腆来又讲礼，
原来是她的闺女也有人家瞧得起。

9

美哉爱情！如此挚爱何处寻？
　美哉幸福！几曾见这真正的狂欢！

我跋涉人生道上已多年，
　饱经风霜，愿为诸君进一言：
“如果上帝有心让我们当神仙，
　在人世的苦海里喝杯天上酒，
就让他叫一对老实诚挚的年轻人
　彼此紧抱，互诉衷情意悠悠，
当晚风吹拂，在那雪白的梨树下头！”

10

有无披人皮的坏东西——
　歹徒！恶棍！弃绝于爱情和真理，
居然敢处心积虑，用狡猾的圈套，
　趁不防糟蹋天真的珍尼！
该死的鬼蜮伎俩！欺骗勾当！
　难道廉耻、道德、良心全已失踪，
没有怜悯，没有仁慈，没有想到
　父母把心爱的女儿看如命根？
难道就忍心看姑娘失身，双亲急疯！

11

好了，现在简单的晚饭搬上了桌子，
　苏格兰的主食，那滋养的麦粥，
唯一的自养母牛供献了牛奶，
　它就在板壁后面舒服地反刍；
主妇为了欢迎小伙子，表示庆贺，
　特别拿出了她久藏的乳酪，

一再切给客人，客人也一再夸奖，
　　赢得主妇也话语滔滔，
说这酪跟亚麻同发，放了一年才尝！

12

愉快的晚餐完毕，他们严肃起来，
　　围着壁炉一圈坐定。
父亲用家长的庄重姿势，翻开
　　祖父珍爱的传代《圣经》，
然后恭敬地脱下帽子，
　　露出了白发越来越稀，
他从那些曾经响彻天堂的圣曲里
　　小心挑了一段歌词，
郑重宣布："让我们向上帝敬礼！"

13

他们唱起简单的歌词，
　　可贵的是声音出自内心，
也许响起了邓第的慷慨悲歌，
　　也许震鸣着殉道的舍身精神，
也许艾尔金的冲天激情
　　谱写了苏格兰的圣曲高昂，
比起来意大利的颤音显得低沉，
　　耳朵虽受用，却无心灵的向往，
尽管颂上帝，但缺少融洽的热望。

14

父亲权充牧师，读出了《圣经》的一章，
　关于亚伯拉罕是上帝之友的道理；
或者摩西号召永恒的战争，
　对付亚玛力的野蛮后裔；
或者爱作诗的国王躺地呻吟，
　由于受到上天的愤怒惩罚；
或者约伯的埋怨和呼号，
　或者以赛亚火辣辣的怒骂，
还有别的先知借神圣的竖琴发话。

15

也可能讲的是基督教的教义，
　如何无辜者替罪孽人流了血，
如何那天上第二位的圣子
　在世上无一处可以放头安睡；
如何他的圣徒到处流浪，
　把他的圣教传播八方；
如何一位放逐到拔摩的先知，
　看见太阳里站着大神堂堂，
降下了上帝旨意，要巴比伦灭亡。

16

接着跪下，面对永恒的天主，
　圣徒、父亲、丈夫开始了他的祷告：

希望“雀跃而起，如生胜利之翼”[3]，
但愿一家人今后总能团聚一道，
永远沐浴在上天的阳光里，
不再叹息，不再流痛苦的眼泪，
共同来唱诗歌颂创世主，
互相做伴，彼此更加亲爱，
听凭岁月随着永恒的圆轮翻飞。

17

相形之下，自傲的教会何等渺小！
纵有堂皇的仪式，人工的台阁，
对满堂的信徒装作百般虔诚，
可缺了向道的真心一颗！
神灵拂袖而去，空剩下一场盛典，
几支浮夸的颂歌，若干锦绣的圣衣！
倒是在远离嚣尘的茅屋里，
上帝喜听出自灵魂的言词，
于是把一家穷人列上了超生册子。

18

末了分散走上了回家的路，
农家子弟各自上床去安寝，
剩下父母还把最后的祷告做，
向着上帝热切地表衷情：
既然天力能叫鸟类归林各有栖，
能使百合开花春色娇，

一定也能远张智慧眼，
保他们一家大小都安好，
首先一条：人人心善行天道。

19

这种景况正是苏格兰的伟大所在，
使她国内有人爱，国外有人敬。
公侯不过仰帝王鼻息，
“好百姓才是上帝最高贵的成品”[4]；
在登向天国的道德历程中，
茅屋比宫殿行进得快，
王侯的威势又何用？无非护住了
鬼蜮般的用心，无忌惮的厉害，
把人中败类的罪恶全遮盖！

20

呵，苏格兰，我亲爱的祖国！
为你我向上天提出最热烈的愿望，
愿你那勤劳坚毅的土地之子
永享健康，安定和称心如意的兴旺！
呵，还愿他们保持生活的纯朴，
不受奢风恶习的玷污！
怕什么王冠被夺，王位被砸，
只要有良善的人民起来卫护，
就有火的长城把心爱的岛国保住！

21

啊，上帝！是您使爱国的血潮
　奔腾在伟人华莱士痛苦的心坎，
他敢于尊严地顶住暴君的威势，
　又尊严地死，再树光荣的榜样。
（您是爱国者特有的上帝，他的朋友，
　启示者，保护神，犒赏使！）
啊，千万不要把苏格兰的国土遗弃，
　永远要培育爱国者战斗和写诗，
代代相传，为她增光，替她效死！

＊ 对这首诗意见不一，选集里常包括它，但也有论者认为它有两大毛病：1. 从内容上说，有点美化苏格兰佃农的生活；2. 从语言上说，苏格兰方言的特征不显，倒是颇有一些一般18世纪英语诗的词藻。

但是仔细一读，便知论者太苛。诗人写苏格兰佃农在周末一家子团聚的欢乐情景十分具体，生动，然而生活艰辛的黑影仍然存在，第2节里就已清楚交代，而第10节又插了一段像珍尼那样的姑娘可能遭遇的不幸命运，也说明了对于当时佃农家庭来说，世道是凶险的。至于浓厚的宗教感，也是当时苏格兰社会实有的，在加尔文教派的影响之下，当时苏格兰人对于宗教是十分认真的，有严峻的是非之感。彭斯要表明的则是穷人远比富人虔诚，因此而有17节里的鲜明对比，而且他指出虔诚的穷人才是苏格兰国家的真正的卫护者，是“苏格兰的伟大所在”（第19节，第1行），这又正是彭斯常有的思想。诗人所写都有现实根据，诗里的父亲就是他自己父亲的写照。18世纪英语诗的修辞术确有痕迹，如以物代人（第19节里的“茅屋”与“宫殿”代表穷人与统治者），但并无不当；所用的九行体也非苏格兰民间文学的产物，而是16世纪英国诗

人斯宾塞所创立的诗体，但彭斯把它运用得很熟练，写人、写景、写场面无不胜任，特别是把苏格兰乡下的风俗习惯写得真实动人。

综上所述，此诗仍是佳作。

对于我国读者，可能第13—15几节中的地名和宗教典故是陌生的，因作注释如下：

第13节，第3行：邓第，苏格兰地名。

第5行：艾尔金，苏格兰古地名，今改茂利。

这一节表明苏格兰人信教虔诚，因此唱圣歌也因有真感情而慷慨激昂。

第14节：此节典故都出自基督教《圣经·旧约》。

第2行：亚伯拉罕，犹太人始祖，犹太教创始人。事迹见《创世记》。“上帝之友”指他接近上帝，奉行其意旨。

第3行：摩西，远古时犹太人领袖，传说他率领他们脱离埃及人的奴役。事见《创世记》。

第4行：亚玛力，远古时犹太人的敌人。《出埃及记》第17章有云：“又说，耶和华已经起了誓，必世世代代和亚玛力人争战。”

第5行：爱作诗的国王，出处待查。

第7行：约伯，古犹太人族长，遭受各种灾难，虽然不免“埋怨和呼号”，但不变其信上帝之诚，事迹见《约伯书》。

第8行：以赛亚，古犹太人先知，事迹见《以赛亚书》。他痛恨世间恶人邪行，因此常作“火辣辣的怒骂”。

以上都是《旧约》中的故事，父亲常择其一朗读给全家听。

第15节：此节典故都出自《新约》。

第2行：无辜者，指耶稣。

第3行：天上第二位的圣子，仍指耶稣。

第5—6行：耶稣死后，他的12个门徒到处传他的教。

第7行：拔摩，希腊一岛名。放逐到拔摩的先知，指圣徒约翰。

第8行：太阳里站着大神，事见《启示录》第10章，其文云：“我又看见另有一位大力的天使，从天降下，披着云彩，头上有虹，脸面像日头，两脚像火柱，他手里拿着小书卷是展开的，他右脚踏海，左脚踏地，大声呼喊，好像狮子吼叫，呼喊完了，就有七雷发声。”

第9行：要巴比伦灭亡，事见《启示录》第18章，其文云：“以后我看见另有一位有大权柄的天使从天降下，地就因他的荣耀发光。他大声喊着说，巴比伦大城倾倒了，倾倒了，成了鬼魔的住处和各样污秽之灵的巢穴，并各样污秽可憎之雀鸟的巢穴。”后来巴比伦成为奢侈淫逸的大城市的代表。

以上都是《新约》中有关耶稣及其门徒言行的故事，也是父亲向全家讲道的内容。

[1]此诗的“题解”因文字比较长，故置于篇末。

[2]此处彭斯所引四行出自18世纪后半叶英国名诗人汤玛斯·格雷的名诗《墓园挽歌》（1750）。

[3]引自蒲伯《温莎森林》。——作者原注

[4]原诗用引号，未注出处。实则此行见于蒲伯：《人论》，第4札，第248行。

汤姆·奥桑特

一个故事

小贩们收摊离开街道，
贪杯的邻居碰上了同好，
赶集的人渐渐走散，
天色不早，都把路来赶；
这时候，我们捧一杯啤酒，
开怀痛饮，无虑无忧，
忘了苏格兰的里程特别长，
还有沼泽、水塘、山坡、断墙，
隔在酒店和老家之间，
老家门后守着老婆的铁青脸，
阴沉得像暴风雨就要来到，
她暂按心头火，只待发作大开炮！

汤姆刚从艾尔镇半夜骑驴上归途，
这事他心里已有数。
（古老的艾尔镇别处哪能比，
出好人、出美女天下第一！）
呵，汤姆，如果你聪明一点，
就该听了你老婆凯蒂的金玉良言！
她早说你是二流子不干正经，
只一味贪杯、吹牛、打扰四邻，
从正月到除夕整整一年长，

哪一天你赶集不灌黄汤？
要你送麦去磨面，
你就在磨房里喝光了身上的钱，
要你牵驴去打掌，
你就同铁匠有说有笑大醉火炉旁；
尽管安息日是上帝的规定，
你也同卖酒妇痛饮到天明。
你老婆早就预告，总有一朝，
你会葬身在杜河的滚滚波涛，
要不就在黑夜给鬼魂抓走，
在阿罗微古老阴森的教堂后头！

呵，温存的太太们！真叫我眼泪汪汪，
想起你们苦劝男人不要荒唐，
枕畔无数箴言，何等情重，
你们的丈夫却只当耳边风！

言归正传。一个赶集天的晚上，
汤姆坐在酒店里好生舒畅，
紧靠着壁炉，一杯又一杯，
啤酒的泡沫向上冒，神仙也愿来作陪，
何况下头还坐着鞋匠名约翰，
原是多年相识互相信赖的老酒伴；
汤姆爱他胜弟兄，
两人长日醉醺醺。
这一夜就是这样又说话来又歌唱，
酒味一杯更比一杯香。

汤姆又同那女店主谈得分外投机，
谁知有多少私情、多少甜蜜的默契！
鞋匠讲的故事一个比一个怪，
酒店老板边听边笑像发呆。
哪管它门外大风在怒号，
门里的人就像不知道！

忧愁之神看见了人们这等快乐，
一着急，就淹死在酒杯的一个角落。
时间的翅膀载着欢乐向前飞，
就像蜜蜂运宝把家回，
帝王虽有福，难比汤姆乐开怀，
他把人生的一切忧患都打败！

但是欢乐犹如那盛开的罂粟花，
枝头刚摘下，艳色即已差；
它又像雪片落河上，
顷刻的晶莹，永恒的消亡；
它又像那北极光，
一纵即逝，不知去何方；
它又像那美丽的霓虹，
在风暴里消失无踪。
时光的流逝谁也拉不住，
眼看汤姆就该动身去上路，
那正是黑暗到顶的二更天，
他万般无奈向驴上颠，
这样的黑夜真少有，

罪犯也不敢把路走。

狂风吹呀吹得要断气，
跟着就是一阵哗啦啦大雨下得急，
黑夜里猛见几道金光闪，
雷声霹雳人打颤。
那样的夜晚连吃奶孩子也懂事，
他知道魔鬼正在把人吃。

汤姆抱住驴背坐得紧，
这驴子叫梅琪，会跑会驮大有名。
汤姆骑着它冲过烂泥和水塘，
风雨雷电都不能将他挡。
他紧扣头上天蓝新呢帽，
口哼古老的苏格兰小调，
一面又四边紧瞧小心听，
单怕有鬼不声不响将他惊：
不料阿罗微教堂已来到，
那里僵尸和枭鸟夜夜在嘶叫。

这时汤姆越过了小溪，
这里曾有小贩陷在雪里断了气；
汤姆也冲过桦树底下的大石案，
这里醉鬼查理撞破脑袋死得惨；
汤姆也冲过树丛和土台，
这里猎人曾见婴儿被谋害；
离他不远，还有树旁一口井，
那里蒙戈的老娘吊了颈。

前面杜河里淘涌着滚滚波涛；
后面树林里怒吼着千军万马的风暴；
闪电劈打一棵一棵的大树，
雷声逼近，一步紧似一步——
这时从阴森的树林里忽见一片亮光，
灯火照明了整座阿罗微教堂，
从每个窗洞射出刺眼的光辉，
还有笑声来自快乐的舞会。

呵，勇敢的麦酒之神！
有你来壮胆，谁能骇我们！
两个铜板买啤酒，喝了什么也不怕；
一杯烧酒落了肚，胆大敢把鬼王拿！
汤姆的脑袋里蒸腾着刚才的美酒，
说实话，他对于鬼怪既不怕来也不愁。
倒是梅琪大吃一惊将步停，
无奈汤姆手打脚踢逼它前进，
等它走到灯光明亮处，
好家伙！原来是一场天魔舞！

男巫女妖跳得欢，
跳的不是法国来的新花样，
苏格兰的独舞、快步和旋转，
调子都熟悉，精神更饱满。
东边窗下有个座，
坐着尼克老妖魔[1]，
他今夜现形为凶恶的黑毛癞皮狗，

在场专管把各种音乐来伴奏。
他把花笛一狂吹，群妖舞步就急转，
转得天昏地暗，连屋顶也闹穿。
四围放着无数棺材敞着盖，
带血的尸首一大排，
哪个妖魔出了一个怪主意，
还叫死人手拿烛火高举起。
我们英勇的汤姆借了烛光，
看清了这边的圣餐桌上，
摆着谋杀犯绞死后的骨头，
还有无名儿童的骷髅。
再加上一个才处决的小偷，
刚从绞绳割下，拖着长舌张血口；
桌上还有五把斧子，生满血锈；
五支短剑，刺过无数的咽喉；
一条带子，勒死过一个幼婴；
一把刀子，戳死过一个父亲，
杀父的是他亲生长子，
刀柄血迹里还沾着白发几丝。
此外还有许多悲惨可怕的事情，
光写出名目就要给法庭查禁。

汤姆又惊又怕，赶紧看究竟，
那一片笑呵，乐呵，玩得正起劲：
笛子越吹越响，
舞步越跳越欢：
妖魔们急转、交叉、分开、合拢、把手牵，

直跳得女妖一个个流汗冒热烟，
纷纷把外面的破衣都脱掉，
只穿贴身汗衣一阵狂跳！

呀，汤姆呀！汤姆！
如果跳舞的是年轻姑娘，
年方二八，体态轻盈口脂香，
如果她们的汗衣不是那块油抹布，
而是雪白透明绣花滚边的细夏布，
那我也愿立刻脱下我唯一的呢马裤，
天气再冷也不怕光屁股，
这裤子原是蓝绒缝成料子好，
但为了瞅一下姑娘，马上可送掉！

可是这里却只见风干瘪嘴的老妖婆，
又瘦又丑，牛马见了也要躲，
她们支着拐杖东倒西歪地使劲跳，
叫人看了把昨天的晚饭都吐掉！

不过汤姆这人可真有一手，
他在那晚参加跳舞的群魔里头，
挑中了一个高大结实的母夜叉。
（她的威名远震海滨所有的人家，
一扬腿就踢死农民几头好牲口，
猛发作又撞翻海上无数大渔舟，
地里的大麦玉米她常拔，
这一带乡下人听了就害怕。）
今晚她上身只剩一件粗布短背心，

原是她多年前做闺女买的时新，
虽然论长度现在已经难蔽体，
她对这唯一的好衣还是很得意。
啊，虔诚的祖母一定觉得很稀奇，
当年她买衬衣送给小南尼，
花去她全部家产两镑整，
怎么今天会出现在跳舞的女妖身！

这里我的诗神必须打住，
太高的诗境它也飞不上去。
且不表南尼如何蹦了又跳，
（她身段灵活，体质也好，）
也不表汤姆怎样瞧得发呆，
只觉得眼花缭乱眼界大开。
单说那撒旦摇头摆尾身乱扭，
猛吹笛子，满脸出油，
引得那妖魔一个个腾空怪跳，如醉如狂，
这时汤姆早将戒心抛得精光，
他脱口大叫："好哇！好个半截汗衫！"
叫声未绝，刷一下灯火全暗，
汤姆一看不妙，赶紧策着梅琪向前冲，
魔鬼的全部人马早已齐出动！

好比一群愤怒的马蜂
为报破巢之仇向讨厌的牧童猛攻；
好比一群眼睛发红的猎犬
朝着到口的野兔一个劲儿急窜；

好比菜场里高喊一声“捉贼！”
众人就汹涌如潮到处乱追——
就这样梅琪向前奔，妖巫在后赶，
那一片哭叫怒吼叫人胆战心寒！

啊呀，汤姆呀！啊呀！
这一下你可真叫是苦不堪言！
在地狱里他们会把你像咸鱼用油来煎！
你的凯蒂在家里等了一场空，
她就要变成寡妇把眼睛哭个通红！
梅琪呀，梅琪，拚了性命也要快跑，
赶紧抢到那河上的大石桥[2]！
只要冲到桥中间，你就可以不再怕，
妖精们遇河即止，见了流水只能发傻。
但是桥头未到事情已不妙，
梅琪得赶紧把身后的妖精先甩掉：
原来南尼这女妖跑在最前打先锋，
紧跟着这匹忠心的好驴向桥冲，
她恶狠狠腾空而起，要将汤姆一把抓，
没想到梅琪浑身是胆，本领到家——
只见它猛一跳就将主人安全驮上桥，
不想却永远丢下了尾巴一条，
原来那女妖死命抓住它后身，
从此可怜的梅琪尾巴断了根！

好了，这个真实故事不论谁在听，
每个成人，每个母亲的儿子记分明：

每当好酒叫你实在嘴馋，
每当你胡思女人的短汗衫，
想想这代价！别为了一时的欢娱，
就忘记汤姆·奥桑特的好母驴！

---

[1]即撒旦，魔鬼之别名。

[2]人所共知的事实是：追人的妖巫，或任何其他鬼怪，追到河流的中间即必须停止，不得再进。附带也可奉告夜行人一声，如果半夜遇鬼追赶，前进不论如何危险，也比后退安全。——作者原注

诗札

致拉布雷克书

——写给一位苏格兰老诗人

在这迎春和紫荆开花的时候，
　山鸡放开了歌喉，
　大清早野兔满山走，
　　我的诗笔忽也有神，
　因此未相识先把信投，
　　冒昧处请谅下情。

四旬斋的前夜此地曾有盛会，
　织袜子、谈闲天，津津有味，
　人人都笑逐颜开，
　　这些事不待细表，
　最后我们敞开了胸怀，
　　引吭高歌真逍遥！

好歌不知唱了多少首，
　有一首至今萦绕我心头，
　它唱的是夫妻夜谈在小楼，
　　听得我内心感动思悠悠，
　男的恩来女的爱，
　　人生如此才风流！

我从未见过任何诗人，

能写丈夫的深情如此传神，
因此我忙将作者的姓名问：
蒲伯，斯梯尔，还是皮亚蒂？
这才知原来是好脾气的老兄，
就住在缪寇克村里。

我一听十分高兴，
立时要知道诗人的生平，
你的相识就异口同声，
齐夸你的天才，
说是你诗品之高无匹伦，
生花妙笔真精彩。

他们说只要敬你一杯酒，
诗句就源源不断像河流，
庄重的和诙谐的全都有，
还加机智的警句。
寻遍苏格兰的乡村和城楼，
如此诗人难遇！

听完站起我发誓，
哪怕当掉犁头和鞍子，
哪怕去外乡流浪死，
尸骨不收野鸟食，
我也愿出钱买杯酒，
只要能听你谈诗。

恕我先谈自己情况：

自从初识之无的时光，
我就写下了诗句一行行，
虽都是独自低吟，
难登大雅之堂；
可似乎也还动听。

实际上我算不了什么诗人，
只不过偶然爱上了押韵，
更谈不上任何学问，
可是，那又有什么打紧！
只要诗神的秋波一转，
我就要浅唱低吟。

批评家们鼻子朝天，
指着我说：“你怎么敢写诗篇？
散文同韵文的区别你都看不见，
还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！

你们学院里的一套奇文，
偷人养汉也带上拉丁的雅名，
如果大自然规定叫你们愚蠢，
你们的文法又顶啥用？
还不如拿犁把地耕，
或将石块往家运。

这一撮迟钝又自傲的大笨蛋，

上了大学只使脑筋更混乱！
上学是个骡，毕业变个驴，
真相便是这般！
只因懂得了半句希腊语，
还妄想把文艺之宫来高攀！

我只求大自然给我一星火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使我驾着大车和木犁，
浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进了心灵深处！

呵，给我兰姆赛[1]的豪兴，
给我费格生[2]的勇敢和讽刺，
给我新朋友拉布雷克闪耀的才智，
假如我能有此缘分！
我就有了所需要的一切，
胜过天下的学问！

如果足下已有了够多的朋友，
（虽然真正的朋友颇为难求，）
只要你认为名额已满，
小弟决不相强；
但如果你还想结交个赤心汉，
请将我的名字写上。

我不愿替自己吹牛，

说起来只有错误和荒谬，
虽然也有些好心的朋友，
曾经一再把我夸；
但也有一些对头，
想要把我臭骂。

有一样毛病常是我的罪名，
说什么——上帝饶恕！——我喜欢女人！
常在跳舞和赶集的时候，
姑娘们把我的口袋掏光；
不过她们也给我好处，
这个她们也看得平常。

不论在摩希林的马会或市场，
同你相见将是我莫大骄傲！
只要我们能会面，
长谈一夜不可少！
让我们交换作诗的心得，
忘却人生的烦恼。

让我们碰杯用大碗，
拿热腾腾的烧酒把它们倒满，
然后坐下来一口喝干，
让欢乐充满心头！
我敢说酒过三杯就情投意合，
新交胜过老友。

滚开！贪图荣华富贵的东西！

他们不稀罕文采、礼貌和道理，
甚至瞧不起爱情和友谊——
一切全得让位给钱币！
他们呀，我不愿看他们的嘴脸，
更不想听他们的梦呓！

但是你们却喜欢朋友的交谊，
心里流荡着温暖的好意，
行事为人只按照一条道理：
“互助第一！”
你们呀，快来同我喝酒，同我拥抱，
我的朋友，我的兄弟！

现在我得把这封长信结束，
我的笔已经写秃；
希望你能遗我几行，
它将使我眼睛放光。
只要我一天能唱能吟，
我永远是你热情的朋友和仆人。

1785年4月1日

---

[1]艾兰·兰姆赛（Allan Ramsay，1684—1758），比彭斯略早的苏格兰诗人。

[2]罗伯特·费格生（1750—1774），苏格兰杰出诗人之一，因家贫未能读完大学，以抄写法律文书为生，1771—1773年间写了大量好诗，后精神失常，死于疯人院中，年仅24岁。彭斯佩服其诗才，又感叹

其身世，多次提到，参看诗札《寄奥吉尔屈利地方的威廉·辛卜逊》中三、四两节。

寄奥吉尔屈利地方的威廉·辛卜逊

来信收到了，快活的威利，
我诚恳地感谢你，
但我不会中计，
　　信你的奉承话，
除非我神志昏迷，
　　或者妄自尊大。

我相信你是好意，
并非对我嘲讥，
也不是旁敲侧击，
　　取笑我可怜的诗神，
不过你说话太离奇，
　　叫我无法不留心。

我不会糊涂到这种地步，
妄想把艾兰[1]依附，
或同吉勃菲[2]搀扶，
　　攀登荣誉的高峰。
更不会对费格生[3]生妒，
　　争他那不朽的名声。

（呵，费格生！你灿烂的不世之才，
用在枯燥的法典上岂不浪费！

诅咒爱丁堡的绅士之辈，
　　你们真是铁石心肠！
分半点你们赌输的钱财，
　　他就不会断粮！）

但当脑里浮现一曲传奇，
或者姑娘们把我的心迷，
虽然这些都会带来不吉利，
　　（呵，可怕的吟诗病！）
我仍要吹起我土气的芦笛，
　　这样才感到称心！

现在老柯拉[4]满脸生春，
她有了自己的骚客诗人，
他们决不让风笛蒙上灰尘，
　　于是尽情吹奏，
直到处处都响彻歌声，
　　赞颂她的成就。

以前没有诗人肯花时间，
来把柯拉的名字写进画卷；
她像是一个岛国千里遥远，
　　靠近新荷兰[5]，
也许处在大洋咆哮的涡漩，
　　比麦哲伦海峡更南。

兰姆赛和大名鼎鼎的费格生，
提高了福斯和泰河的名声，

雅罗和屈维河也有人哦吟，
　　名扬苏格兰大地，
只有欧文、露加、艾尔和杜河不幸，
　　没有诗人来睬理。

伊力苏、蒂勃、泰晤士和塞纳河，
在诗歌里唱得何等欢乐！
威利呀，你我何不抵足而坐，
　　扬起头来！
一定要叫我们的小溪大河，
　　能同它们比美！

我们要唱老柯拉的平原流水，
她那一片红草的荒野，
她那河岸和山岗，幽谷和高崖，
　　华莱士用兵的地方，
他曾在那里为国扬威，
　　大败英吉利豺狼。

提起华莱士的英名，
苏格兰人哪个能不血液沸腾！
我们无畏的祖先都大步上阵，
　　同他一起战斗，
不停地出击，哪怕血染全身，
　　或把生命抛丢。

呵，柯拉的河岸和森林多么甜蜜！
当红雀在花丛里把喜歌唱起，

欢乐的野兔彼此猛追一气，
　　寻求爱情的乐趣，
还有斑鸠在山上长啼，
　　一声声好不忧郁！

就连荒凉的冬天我也爱，
尽管狂飙把枯树猛摇摆，
奥吉尔屈利的山上一片白，
　　冰霜三寸厚；
也不怕风卷雪花把天盖，
　　黑夜代替了白昼！

呵，大自然，你一切的表象
有灵性的人都欣赏，
不论是夏天的温暖，
　　处处草绿花鲜，
或是冬天的狂风激荡，
　　黑夜长如年！

没有诗客能寻到缪斯女神，
除非他学会独自一人
徘徊在潺潺的流水之滨，
　　但又不推敲太多；
甜蜜呵，漫步中凄然低吟
　　一支动心的山歌！

随世人去劳劳碌碌，
又推又挤，互相争夺，

我只要能描出大自然的面目，
　　就甘愿退让，
任凭那些吵吵嚷嚷之徒
　　守住他们的钱囊。

再会吧，我的写诗的兄弟！
我们相识未免太迟！
现在让我们把头碰起，
　　做一对亲热的诗友，
让妒忌那丑鬼腾空吊死，
　　永在地狱停留！

只要高地人憎恨捐税，
只要放羊人爱吃羊杂碎，
只要地球转动不脱轨，
　　日夜照常流逝，
你有一个可信赖的朋友同辈，
　　名叫罗伯特·彭斯。

---

[1]艾兰·兰姆赛（Allan Ramsay，1684—1758），比彭斯略早的苏格兰诗人。

[2]吉勃菲（William Hamilton of Gilbertfield，1665？—1751），名威廉·汉弥尔登，是吉勃菲地方的地主，以写动物诗、诗札、爱国诗出名。

[3]罗伯特·费格生（1750—1774），苏格兰杰出诗人之一，因家贫未能读完大学，以抄写法律文书为生，1771—1773年间写了大量好

诗，后精神失常，死于疯人院中，年仅24岁。彭斯佩服其诗才，又感叹其身世，多次提到，参看诗札《寄奥吉尔屈利地方的威廉·辛卜逊》中三、四两节。

[4]柯拉（Coila），苏格兰的诗神，此处即指苏格兰。

[5]新荷兰，当时指澳大利亚。

大合唱

爱情与自由：大合唱[1]

朗诵

当黄叶落在地上，
或像蝙蝠般飘荡，
　遮住了北风猛吹的天空；
当冰雹像鞭子般抽打，
寒霜长起了利牙，
　冷气一阵阵刺得脸痛：
在这样一个夜晚，
　有一群天不怕地不怕的游荡人，
欢聚在南锡大娘的小酒馆，
　当了破衣服，大杯来痛饮，
欢欢喜喜，热热闹闹，
　大谈天下事，大唱流浪歌，
拍拍打打，蹦蹦跳跳，
　险些儿震破了店主的大铁锅。

先说靠火最近坐了一位红衣汉，
身上挂着背包，袋里藏着饼干，
　老行伍的打扮真干净，
怀里还抱着一个老姘头，
她热呼呼裹着毛毯喝烧酒，
　仰着脸儿直向老兵挤眼睛，
老兵一见忙把嘴来亲，

亲得一声声人人都听见，
那女的索性张口就等吻，
真像要饭的伸碗叫可怜，
左吻一下，右吻一下，
宛如赶车的狠狠打皮鞭。
吻够了，老兵摇头摆尾露大牙，
站起身来高声把那歌词编：

歌

曲调：“军人乐”

我是战神之子，百战老兵，
到处脱衣让人看伤痕，
这一枪为了女人，那一刀来自法军，
当时两国交锋，好一片金鼓声。
拉蒂独独……[2]
我刚学会打仗，队长就一命归阴，
正是魁伯克城外胜负难分；
等我精通武艺，又是一场血战，
攻下了古巴堡垒，好一片金鼓声！

最后我又跟寇将军炮轰直布罗陀，
留下了一腿一手作为英勇的证明，
但如果国家需要，艾爷挂帅，
我就用断腿也要去追那一片金鼓声。

如今我仗着木腿木手去讨饭，

身上的军服早已破烂，
可是只要我还有背包、酒瓶和女人，
快乐就不减当年从军听那一片金鼓声。

白发老人受风霜，本也无妨，
林间石旁暂为家，更不打紧！
只等当光了背包，喝干最后酒一瓶，
就去大战阴兵，迎那地狱的一片金鼓声！

拉蒂独独……

朗诵

他唱完，只听一片热烈的喝彩，
直把那酒店的屋顶要震开！
老鼠赶快向后躲，
跑到最远最深的黑洞藏起来。
角落上一个小小的提琴手，
提高了细细的嗓门尖声叫“再来！”
这时站起了大兵的姘头，
她一摆手叫人安静就放开了歌喉：

歌

曲调：“大兵相好”

我曾是年轻姑娘，多久以前已经记不清，
我喜欢如意的年轻男人，一直到如今。
我的父亲原是轻骑兵，

难怪我见了大兵就相亲。

唱呵，拉地达……

我第一个爱人英俊又威武，
他的职务是隆隆打战鼓，
长长的腿儿红红的脸，
难怪我见了大兵就热恋。

但不久虔诚的牧师就把他顶掉，
我不爱军装，却恋上了道袍，
牧师他牺牲了灵魂，小妹我施舍了肉体，
从此我就失足，对我的大兵不起！

我很快厌腻了那满嘴上帝的畜生，
而把整个团队当作我的老公：
金边帽、银边帽、射击手、吹鼓手，
只要是大兵我就纵情风流！

仗一打完，穷得我上路去讨饭，
流浪了多年才在市集上遇着旧欢。
他破烂的军装上依然飘着团队的彩带，
我一见大兵就心头大快！

如今我已活了一生，也不知多少年头，
但依然会唱一支歌、喝一杯酒，
只要双手还能把酒杯拿紧，
我就要祝你长寿，我的英雄，我的大兵！

唱呵，拉地达……

朗诵[3]

角落里坐了一个小滑稽，
同一个女流氓喝得正投机，
他们完全不管别人吵，
两人之间忙不开交。
等到酒醉人迷情绵绵，
这小子才站起做个鬼脸，
回身吻一下女人的大嘴，
然后装作正经把笛子吹：

歌

曲调：“西门老爵士”

聪明爵士把酒喝醉成了糊涂，
坏蛋爵士坐堂审案变了糊涂，
我看他们只是想学糊涂，
唯有我才称得上真是糊涂。

祖母替我买了本大书，
我就上学去住宿。
读书像是跟我的才能不合，
但对傻瓜又能希望什么？

只要有酒我什么都干，
勾引女人占去我才能一半。
除此以外你又怎能苛求

一个公认的笨蛋木头？

有一次我被人绑着当牛，
因为我骂街又喝酒。
有一次我被人在教堂大骂，
因为我同一个姑娘扯扯拉拉。

可怜的安特鲁爱翻跟斗，
别人可不要说他丢丑。
听说当朝的赫赫首相，
也在大殿上翻个不休。

你看对面有个俨乎其然的青年，
为逗大伙儿乐，拚命地做鬼脸，
他笑我们走江湖不够文雅，
还不是因为同行出冤家！

现在我可要赶紧讲完下个结论——
说实话，我真口渴难忍！
有些人糊涂得自己还不知情，
天哪！那他可比我更加愚蠢！

朗诵

接着说话的是一个胖胖的母夜叉，
她擅长探囊取财本领到家，
曾经摸到手无数的钱包，
因此也被人把凉水灌饱。
她的爱人是个高原大汉，

但是呵！诅咒那绞绳和判官！
如今她是又流泪来又长叹，
哭她那漂亮的约翰，她的高原大汉！

歌

曲调：“呵，假如你死了，丈夫”

我的爱人生在高山，
平原的法律他正眼不看，
对于老家他永远忠心，
我的英俊的约翰，漂亮的高原大汉！

合唱：唱吧，唱得响，漂亮的约翰，我的高原大汉！
　　唱吧，唱得欢，漂亮的约翰，我的高原大汉！
　　走遍天涯海角，也寻不着一个男人
　　比得上我的约翰，我的高原大汉！

身穿方格花呢的男裙，
腰佩嵌宝镶金的短剑，
赢得了多少女人的喜欢，
我的英俊的约翰，漂亮的高原大汉！

合唱：唱吧，唱得响，漂亮的约翰，我的高原大汉！
　　唱吧，唱得欢，漂亮的约翰，我的高原大汉！
　　走遍天涯海角，也寻不着一个男人
　　比得上我的约翰，我的高原大汉！

我们游了内地又到海岸，

名公贵妇哪有我们狂欢！
平原上的庸人们他谁也不怕，
我的英俊的约翰，漂亮的高原大汉！

合唱：唱吧，唱得响，漂亮的约翰，我的高原大汉！
唱吧，唱得欢，漂亮的约翰，我的高原大汉！
走遍天涯海角，也寻不着一个男人
比得上我的约翰，我的高原大汉！

他们把他放逐到大洋彼岸，
但是树上的花儿还未开满，
我就又珠泪双流，拥抱了
我的英俊的约翰，漂亮的高原大汉！

合唱：唱吧，唱得响，漂亮的约翰，我的高原大汉！
唱吧，唱得欢，漂亮的约翰，我的高原大汉！
走遍天涯海角，也寻不着一个男人
比得上我的约翰，我的高原大汉！

天哪，他们终于又将他抓走，
放在黑暗的牢房受难。
恶棍们不得好死！他们绞杀了
我的漂亮的约翰，我的高原大汉！

合唱：唱吧，唱得响，漂亮的约翰，我的高原大汉！
唱吧，唱得欢，漂亮的约翰，我的高原大汉！
走遍天涯海角，也寻不着一个男人
比得上我的约翰，我的高原大汉！

如今我成为寡妇，整天长叹，
痛哭那永逝的欢乐，眼泪不干，
除了借酒浇愁，只有无限凄惨，
当我想起我的约翰，我的高原大汉！

合唱：唱吧，唱得响，漂亮的约翰，我的高原大汉！
　　唱吧，唱得欢，漂亮的约翰，我的高原大汉！
　　走遍天涯海角，也寻不着一个男人
　　比得上我的约翰，我的高原大汉！

朗诵

一个又矮又瘦的提琴手，
向来为赶集和赛会演奏，
现在缠住了一个又高又大的胖妞，
　　他的额角刚到她的奶头，
他抱她就像抱了一个大筛，
　　还不住灌她如火的烧酒。

他一手叉腰，两眼看天，
为调嗓门先把“独来米法”练，
然后这小小的亚波罗
　　便把声音放尖，
用那不快不慢的拍子，
　　开始了他的自唱自演：

歌

曲调：“一声口哨百愁消”

让我踮起脚替你揩去眼泪，
跟我走吧，做我的相好，
你将活得毫无恐惧，
管保你一声口哨百愁消。

合唱：我靠拉琴为生，
　　为太太小姐把天下名曲都奏到，
　　她们最喜欢的甜蜜的歌
　　便是“一声口哨百愁消”。

我们出现在婚礼席间，打麦场上，
吃吃喝喝真叫妙，
痛快地玩吧！准叫悲哀老人
也一声口哨百愁消！

我们到处打打闹闹，
坐在人家墙头上，太阳底下把情调。
闲来无事，更是一切随心——
真叫是一声口哨百愁消。

只要我三生有幸，能得你的恩情，
只要我能拉着我的提琴，
我就不怕饥寒、凶险和风暴：
永远会一声口哨百愁消！

合唱：我靠拉琴为生，
　　为太太小姐们把天下名曲都奏到，

她们最喜欢的甜蜜的歌
便是“一声口哨百愁消”。

朗诵

那位胖美人不仅迷住了可怜的提琴手，
她的姿容还打动了一位壮汉。
他上前一把抓住琴手的胡须，
抽出生锈的长刀就要往下砍，
一面破口大骂，发誓赌咒，
高叫定要把那小子劈成两瓣，
除非他答应从今以后
永远同那胖美人分手！

琴手骇得眼睛翻白，
赶紧下跪求饶，
脸上是又害怕来又难受，
这样才算把一桩公案了。
他眼睁睁看壮汉将女的一把拉住，
自己的伤心无处可诉，
只得装出在偷偷发笑，
听那壮汉向女人唱起小调：

歌

曲调：“补锅”

我的好姑娘，我干的是铜匠活，

我的职业是补锅。
走遍基督教的天下，
处处都做铜活。
我也曾为了饷银去从军，
英勇的队伍册上有名，
但只要念头一动，我就开了小差去补锅，
任他们怎样搜寻，也寻不到小弟我！

呸！那小虾米算个什么！瞧他那皮包骨头！
他只会满嘴胡诌，扮演小丑。
请看我身上的围裙，袋里的榔头，
手艺人的幸福我俩共同来享受！
这口锅是我信心所寄，希望所求，
让我指锅对酒来赌咒：
从今以后，我一定叫你衣食不愁，
否则我死也不再喝酒！

朗诵

铜匠胜利了，那美人脸也不红，
就往他的怀里一躺，
一半因为深受爱情的感动，
一半也因为灌饱黄汤。
琴手先生无可奈何，
只得将男子汉大丈夫来装，
反而拿起酒瓶一饮而尽，
祝贺他们那夜的姻缘和健康，

表示自己的豪爽。

这时爱神之子对另一女人射了一箭，
同她开了个不大不小的玩笑，
提琴手立刻向她进攻，
在鸡笼后面两人忙个不了。
这女人原来相好的是荷马的一位同行，
这诗人一见这样反倒高兴得忘了腿疮，
站起来跌跌撞撞一阵乱跳，
自愿让他们今夜成对成双，
分文也不要赔偿。

诗人原是自由自在的风流客，
酒神门下谁也不及他癫狂！
虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。
他只有一个愿望——永远快乐无忧，
他什么也不需要——只不过爱喝烧酒，
他什么也不怨恨——除了悲哀颓唐，
这样缪斯就替他写下诗行，
让他当众歌唱：

歌

曲调：“不管那一套”

合唱：不管这一套那一套，
也不怕再多几十套，

我虽丢了一个老婆，
但还有两个也足够逍遥！

我是一个诗人，
上等人看不起我这一套，
但是老百姓处处欢迎荷马，
我也到一城，一城叫好。

我从未饮过缪斯的喷泉，
也没登过诗神的堂奥，
但我自有灵感的来源——
流不尽的啤酒，冒不完的酒泡！

对于美人我最为崇拜，
甘愿做她们的奴隶到老；
但是每人各有崇高的意志，
最大的罪恶在将别人阻挠。

人生难逢狂欢的盛会！
让我们互相热爱，不误今朝！
谁能规定跳蚤能咬人多久？
全看我们的兴致和爱好！

美人们叫我神魂颠倒，
她们的手段真有一套。
好吧，赶紧准备一切，等她们来到！
我还是喜欢婆娘们，不管人说哪一套！

合唱：不管这一套那一套，

也不怕再多几十套，
只要为姑娘们的幸福，
我就流尽鲜血也不管那一套！

朗诵

诗人这样唱着，南锡大娘的酒店
响起一阵如雷的鼓掌，
每人都手舞足蹈，大笑大叫，
他们吃空了背包，当光了衣裳，
几乎连屁股也无法掩藏，
都只为口渴难当，要喝黄汤。
喝了酒，快活的人们兴致更高，
再三把诗人来央告，
要他放下背包，给大伙儿再挑
一个最精彩的民间小调。
诗人一听大高兴，立时跳起，
站在他的两位美人之间，
左右一看，只见众人睁眼观望，
早已等得不耐烦，只待跟着合唱。

歌

曲调：“快活的人儿，再倒一杯酒”

君不见酒吐芬芳杯生烟，
君不见衣裳虽破乐无边，
你唱我和人人欢，

要把那快活的歌儿奏三遍！

合唱：滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

名位何物，财宝何用？
沽名钓誉总成空！
只有欢乐才是生活，
且莫问身在何时、何国！

合唱：滚开！靠法律保护的顺民，
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

靠一点小本领，说一些小故事，
我们白天到处漫游。
晚上睡在仓库和马厩，
香香的干草上，还有女人并头。

合唱：滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

谁敢说仆从如云的香车
就比我们走得更加轻快？

谁敢说明媒正娶的夫妻
就比我们相处更加恩爱？

合唱：滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

人生原是无所不包，
哪用我们自寻烦恼！
说什么得体的文雅礼节！
这样的话最无气节！

合唱：滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

让我们祝贺背包、行囊和粮袋，
让我们祝贺游荡的人们，
让我们祝贺褴褛的汉子和女人，
让我们一齐高呼：阿门！

合唱：滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

[1]作者原题，一般版本作《快活的乞丐》。

[2]此行有谱无词，下同。

[3]从此起到下一个朗诵，共36行，仅见于阿罗微手稿（1786？），为彭斯亲笔，但似系后来所加。

苏格拉诗选

译序

我对于苏格兰诗歌原无研究，只是因为一种偶然的机缘才使我读了彭斯的一些作品。一读又暴露出我的无知；我原以为彭斯主要是一个民歌手，一个抒情诗人，却不料他写了那样多出色的讽刺诗、诗札、叙事诗、即兴诗，有那样大的活力和戏剧性。这可以说是发现的开始。

我不免要问：彭斯以外，还有什么苏格兰诗人？一些外国文学史上，也简略地提到过“苏格兰的乔叟派诗人”，像是乔叟在苏格兰有许多弟子似的。事实并不如此。中古时期的苏格兰诗人无心也无需模仿这位伦敦诗人，因为一来他们可以依靠苏格兰本土的凯尔特文学传统，二来他们可以直接去取用乔叟曾利用过的欧洲大陆上的某些材料源流；历史上苏格兰同法国的关系密切，超过英国同法国。这两个因素——凯尔特文学的深远传统和法国文化的灿烂榜样——都使得苏格兰文学大异于英格兰文学，使得苏格兰诗歌既挺拔深刻，又开朗多智。相对地讲，这是一种真正“文明”的诗歌。

这样，我陆续多读了一些苏格兰作品。一个发现接着一个，若干细节被充实起来，终于我似乎看得见苏格兰诗史的大致轮廓了。

我于是想把这样一个轮廓介绍给我们中国的读者。他们关心世界文学上的每一成就，而苏格兰诗歌却是迄今介绍不多的。

努力的结果，就是编成了现在这个集子。

这里还谈不上介绍整个轮廓，只是按照时代先后排列了十个诗人的少量作品。

第一个是邓巴，一位活跃在15、16世纪之交的大诗人。这里所译两首，《冬日沉思》用强烈的个人情感冲破了中古式寓言诗的格局，结束处闪现了光明；《致一位贵妇》则是颇露锋芒的情诗。两诗都说明在邓巴身上，中世纪正在隐退，文艺复兴的太阳正在上升。

相形之下，民谣更显得古朴一些。但它们又自有艺术手法，而且经过在民间考验了几百年，又都是最为顶事的手法：寥寥数笔，立时须眉毕现，故事性强，戏剧性强，悲剧感人，嘲讽醒世。我读民谣已多年，而动手试译是最近的事。这次能把民谣中最有名的《派屈克·司本斯爵士》译了过来，总算做了早就该做的事。

18世纪有三位重要诗人在此：兰姆赛、费格生、彭斯。三位是苏格兰诗歌中兴人物，他们的作品合起来构成一个连续的传统。彭斯本人经常提醒我们：他不是突然从天而降，而是依仗了前人的启发和示范的，而且他还自愧不如，作过这样的呼喊：

呵，给我兰姆赛的豪兴，
　给我费格生的勇敢和机灵，

（《致拉布雷克书》）

这呼喊是混合了他的谦虚和民族自豪感的。而我们如果读读兰姆赛和费格生，即使只是本集所包括的几首，就会知道这两位前人也确实值得彭斯这样赞叹。兰姆赛的《两本书》，用锐利的笔锋嘲笑装订精美而空洞无物的“少爷书”，费格生的《绒面呢》，用苏格兰的六行诗段讥刺只重衣饰外表的浮华世态，都是成功之作；正是它们启发了后来人的更为彻底的宣告：

我们吃粗粮，穿破烂，

但那又有什么不好？
……
他们是绣花枕头，
正大光明的人，尽管穷得要死，
才是人中之王，不管他们那一套！

（彭斯：《不管那一套》）

在技巧上，彭斯也多所继承。费格生的六行诗段接着成为彭斯的主要形式，他们都写得实在而又昂扬，细致而又酣畅，这种种也是一脉相传的。

然而彭斯又自有他的创新。民歌经他改编，“本子”写定了，更便于咏唱了，同时也增加了新内容，例如更锐进的民主思想。在音乐魅力上，特别是在方言的巧妙运用上，彭斯是至今无匹的。就诗路而论，彭斯也远比前人广：《一朵红红的玫瑰》的作者还写了《汤姆·奥桑特》、《两只狗》、《爱情与自由》等长诗，而且是怎样出色的长诗！今年我新译的《圣集》是另一首出色长诗，它多么像布留格尔的风俗画，但虽热辣辣地讥笑教会、教士和绅士们，却为年轻男女张目，这就使生根于乡土的现实主义增加了欢乐和青春活力，调剂了局部，活跃了全诗。

总之，把彭斯放在苏格兰诗史的整体里来看，不仅能看到他的前人、后人，了解他的来龙去脉，也能把他本人看得更真确些。

彭斯之后，浪漫主义兴起。浪漫主义是激荡全欧洲的文学潮流，有两位苏格兰诗人变成了这潮流里的伟人：拜伦和司各特。人们听到拜伦是苏格兰诗人，也许感到诧异，其实如他自言，在血统上他是半个苏格

兰人，在教养上他整个儿是苏格兰人，而且始终不忘故土，就在他的以全欧为背景的杰作《唐璜》里，也有宣泄他的乡愁的动人段落。我选了这些，并用了亡友诗人查良铮的出色译文。至于司各特，他是人所共知的苏格兰文豪，在转向历史小说之前，曾以长篇叙事诗风靡全英，所作音韵铿锵，多金戈铁马之声，但也善写忠贞不渝的爱情，是任何苏格兰诗选里必不可少的人物，这里也包括了他。

浪漫主义失去活力之后，苏格兰诗歌多的是咏唱者，却缺少大诗人。这情形继续到20世纪20年代，才来了一个大改变。一直没有熄灭的苏格兰民族主义，这时同克莱特河两岸的工人阶级意识相结合，掀起了一个“苏格兰文艺复兴”运动。它的主要活动家休·麦克迪儿米德，用一种特别的苏格兰方言，写出了几束有非凡魅力的抒情诗，并且进而写政治讽刺诗，写赞美列宁的颂歌，在晚年又写起卷帙浩繁的新型史诗如《悼念詹姆斯·乔埃斯》，成为彭斯之后最重要的苏格兰语诗人。这个集子里共有他的诗13首，其中《二颂列宁》和《呵，哪个新娘》是我多年想译而最近才译成的。

提起麦克迪儿米德，也就会想到艾特温·缪亚。两人原是朋友，后来因为在关于苏格兰作家该使用什么语言——苏格兰方言还是英语——作为传达工具的问题上发生争执而反目，从此各走一路。缪亚是主张用英语的，而且用英语写出了好诗，其实在内容上他同麦克迪儿米德等人仍有共同之处。我把他包括在内，除了他本身的重要性之外，还因为他代表了为数很大的用英语写的现代苏格兰诗。

还有一部分苏格兰诗采用了第三种语言：盖尔语。当代最重要的盖尔语诗人是绍莱·麦克林，这里包括了他的诗十首。他有点像麦克迪儿米德，是一个能结合民间文学和现代敏感两者之长的诗人，然而更接近大自然，特别是那使他爱又使他怕的库林山，那里的白石和黑影是经常

出现在他的诗行中的。

苏格兰语，英语，盖尔语：绍莱·麦克林的作品填充了我们这个文学图景的最后一个空白。

然而不管用什么语言，不管内容和写法上如何不同，这十家诗歌在一点上是共同的，即它们都是苏格兰文学的精华。我们还可以进一步说：它们都是凯尔特诗歌天才的体现者。古民谣的纯朴和深挚，邓巴的豪放，兰姆赛的慷慨，费格生的天纵之才，彭斯的划时代的成就，司各特的雄迈，拜伦的英锐和不羁，都是同一民族灵魂在不同历史时期的吐露；到了现代，凯尔特诗人虽然分在欧洲西北角不同地区和岛屿，仍然呈现一致性。麦克迪儿米德对乔埃斯的钦佩，绍莱·麦克林对叶芝的体谅，叶芝对麦克迪儿米德名作《呵，哪个新娘》的赞叹，可谓凯尔特惜凯尔特；在这些文坛佳话后面，实是凯尔特诗歌天才在散发自己的影响。欧洲文学里这一支根子深、历史长、至今依然以富于想象和艺术魅力胜的诗歌，是值得我们珍视的。如果我的译文能多少帮助读者对它有所认识，那就是我几个夏天奋斗的最大安慰了。

王佐良

1984年9月

威廉·邓巴
（1460？—1520？）

邓巴活跃在15、16世纪之交，这正是欧洲文艺复兴的精神传播到苏格兰的时候。他是大诗人，留下不少作品，内容从向国王陈情直到咏自己头痛都有，宗教题材也写过，民间笑话（如《两位已婚妇女同一个寡妇的讨论》）也写过，但他主要是抒情诗人。过去他被一些英国学者称为“乔叟的苏格兰弟子”，现在苏格兰文学家对此大不以为然，斥之为“愚妄之言”，而认为邓巴在气质上最接近法国15世纪的狂放诗人维庸（François Villon）。这里选译了他的作品二首。

冬日沉思

进入了凄惨的黑暗日子，
天地穿上了黑衣，
　只见乌云、灰光、大雾，
　没有半点爽心处，
没有歌、戏和故事。

夜晚越来越长，
风、雪、冰雹猖狂，
　我的心忧郁低沉，
　怎样也打不起精神，
都只为缺少了夏天的芬芳。

半夜惊醒，翻来覆去不成眠，
沉沉的脑海里烦恼无边，
　跋涉了整个世界，
　心里越是有事难解，
越是要到处寻找答案。

四面八方都来打击，
绝望说：“时间会给你东西，
　找点什么事活下来，
　否则就作好准备，
同苦难住在一起。”

耐心接着说：“别慌！
只要紧抱希望和真理不放，
　任凭命运肆虐，
　理智如不能解决，
时间会自然帮忙。”

审慎在我的耳边进言：
“你为什么一定要上外边，
　为什么总想多跑路，
　渴望去到别人处，
天天都在找旅店？”

年龄接着说：“来，朋友，
别见外，听我的，
　兄弟，把我的手握起来，
　记住你得一一交代
你在这儿的时间是怎样消磨的。”

最后是死亡把门敞开，
说：“你就在门口好好待，
　虽然你算不了一个大个子，
　到这门可得弯下身子，
否则过不了这个台阶。”

我怕这一切，整天发着愁，
柜中的钱，杯中的酒，
　女人的美貌，爱情的欢乐，
　都不能使我忘掉这个，

虽然我曾吃喝优游！

但当夜晚开始缩短，
我的心也逐渐变宽，
　被雨雪压抑着的精神，
　叫喊着夏天早日来临，
让我能在花朵里寻欢。

致一位贵妇

甜蜜的玫瑰，端庄而又文静，
千姿万态的百合，悦目赏心，
　德性和丽色齐备，
　全是世间的宝贝，
可就缺了一样：对人太无情！

今天我走进你的园林，
看到各色鲜花清新，
　红的白的到处盛放，
　绿茎上长着香草茁壮。
可就寻不到一株，对人发点善心。

我疑心三月的冷风猛吹
已把我心爱的花儿折摧。
　可怜的命！我心痛如裂，
　决意把花的根须重接，
让它的绿叶再给我安慰。

民谣

苏格兰民谣早在口头流传，写下来则是后来的事。它们饱含民间的智慧和情感，用词简单，句子和结构常有重复，戏剧性强，音乐性也强。

这里所选两首，一首讲海上航行遇险故事，既表现水手们的英雄气概和宿命论，也表现国王的残忍。这首民谣有几种本子，我选译的是较短的一种。第二首通过乌鸦的眼睛看苏格兰社会，爵士被杀（可能死于决斗）之后妻走家散，只剩他的白骨暴露野地，任风飘荡，形象鲜明，寓意也深远。简洁是两首民谣共同的特点，故事的意义不是靠作者点明而是让读者根据情节去自己领会的。

派屈克·司本斯爵士

国王坐在邓弗林城里，
　喝着血红的酒。
“呵，哪儿能找到一位能人
　来把我的船儿开走？”

一位老爵士坐在国王右手，
　他站起来向国王回话：
“派屈克·司本斯是一把好手，
航海比谁都不差。”

国王下了一道圣旨，
　亲手签了他的御名，
派人送给派屈克爵士，
　他正散步在海滨。

派屈克爵士读了第一行，
　他张嘴大笑哈哈，
派屈克爵士读了第二行，
　泪水从他的双眼流下。

“呵，谁人干了好事，
　要我担这倒霉的差使，
在一年里这个季节，
　要我出海行驶！

“快点，快点，我的伙伴们，
　咱们明早就出海。”
“呵，可不能呀，好船长，
　我怕有大风暴到来。

“昨夜我看见新的月亮
　一手抱住了老的月亮，
我怕，我怕，好船长，
　我们会碰上灾殃。”

啊，苏格兰的汉子们做得对，
　不肯让海水打湿他们的鞋跟。
可是好戏还没演到一半，
　他们的帽子就在水面浮动。

啊，他们的夫人坐门前，
　手拿扇子苦苦等，
等不到派屈克·司本斯爵士
　驾船靠岸回家门。

啊，他们的夫人立门前，
　发插金钗表欢迎，
迎不来她们的丈夫，
　心上人永无踪影。

去阿勃丁的半路上，半路上，
　海水深达五十丈，
派屈克爵士就躺在那里，

他脚下都是苏格兰儿郎。

两只乌鸦

我在路上独自行走，
听见两只乌鸦对谈，
一只对另一只问道：
“今天我们去哪儿吃饭？”

“在那土堆后面，
躺着一个刚被杀的爵士，
无人知道他在那里，
除了他的鹰、狗和美丽的妻子。

“他的狗已去行猎，
他的鹰在捕捉山禽，
他的妻子另外找了人，
所以我俩可以吃个开心。

“你可以啃他的颈骨，
我会啄他好看的蓝眼珠，
还可用他金黄的发丝，
编织我们巢上的挡风布。

“多少人在哭他，
却不知他去了何方，
不久他只剩下白骨，
任风永远飘荡。”

阿兰·兰姆赛
（1684/5—1758）

阿兰·兰姆赛从小丧父，在一家假发店做学徒，后来由于爱好文学，成了书商，自己也写诗，并想重振戏剧，但为教会禁止。他是苏格兰诗歌中兴人物之一，彭斯多次提到他，表示敬佩。这里译的一首诗现出书商和诗人本色，因为他嘲笑了那些装订精美而内容空洞的出版物。

两本书

两本书做了书架的近邻：
一本是少爷，土耳其皮面烫金；
另一本是饱经风霜的老头，
牛皮封面已经虫蛀生垢。
少爷对自己的装束得意洋洋，
翘起了鼻子，大声嚷嚷。

“呵，该把我移到新的书架，
旁边这发霉的家伙把人臭杀！
一本像我这样文雅的书，
哪能忍受这样没出息的邻居？
人们将会怎样议论，
看我同这丑八怪靠拢？
一定会说我头脑简单，
辱没了自己的品德高尚。”

那本老头书说：“先生，请别嚷，
你穿的外衣虽然漂亮，
我怀疑你肚里有多少名堂。
我的样子虽是土包，
内容却比你高超。”

“呵，天呀，叫我怎么忍受
这出言不逊的死老头！

一分钟也不能再待！”
“先生，你且息怒稍待，
听我把事情细表——”
“谁听你那狂妄的一套！
愿你把舌头烂掉！——快点，东家，
把我从这叨唠的诗棍身边抽下。
如果你还在乎书店的名声，
也看重我们这号书的身份，
那么赶快让我离开这老怪物，
我受不了它的臭气和咕噜！”

它指手画脚说得正起劲，
碰上一位顾客往里进，
他把那本不打眼的诗集一瞧，
没看几页就把它买下了，
还说“这本好书真难寻，
美丽的诗句含真情。”
他顺便又把那本烫金的书名看，
喊一声“天哪！华而不实的破烂，
哪本书也没有它沉闷，
多少土耳其好皮又白用！”

好了，如把编的故事来应用，
先生，您就是其中的买书人。
您的仆人诚心祈祷，
但愿您能垂青他的诗集，
他将感激上帝的奖励，

而对少爷们相顾一笑。

罗伯特·费格生
（1750—1774）

费格生上过大学，因家贫辍学，以抄写法律之书为生。1771—1773年间写下了大量好诗，但不久被人诱入疯人院，关在那里，24岁就郁郁死去。他诗才甚高，而命运奇惨，彭斯多次咏他，感慨不已（请参阅本书第314面《挽费格生》一诗），这里选的《绒面呢》一诗是对社会重衣不重人的讽刺，其中显然有他亲身的感受。诗体整齐，以“绒面呢”为叠句，每节六行，一、二、三、五行押韵，四、六行另韵，这一苏格兰诗体后来为彭斯多次运用，为其典型诗体之一，实是学自费格生等前辈的。

绒面呢

诸位如想四海扬名，
把尊姓在史册写进，
不需费力去争
　　桂冠的奖励，
只要让肚皮和后身，
　　穿上绒面呢。

谁要能扯到几尺这种料子，
即使是白发如银戴顶黑帽子，
也能拿走奖状一纸，
　　凭着这身新衣，
只要神气像样子，
　　穿的是绒面呢。

谁要是没有大块好料，
准被人当傻瓜嘲笑，
永远也得不到照料，
　　在他有生之时，
除非他能从头到脚
　　穿上绒面呢。

剃头匠休息在礼拜天，
停止了理发和刮脸，
他把银针别上衬衫，

走路彬彬有礼，
不论去草场还是花园，
都穿了绒面呢。

你见他在外面优游，
如想请他把你的鬓脚修修，
或把头发卷个小绺绺，
他可全不答理，
因为他挺胸扬头，
全身穿了绒面呢。

任何一位风流人才，
如想得到姑娘的青睐，
一定不能冒然出来，
先得准备新衣，
宝剑得有剑鞘相配，
人不能缺绒面呢。

如果来人穿得破烂，
姑娘可毫不把他希罕，
只见她的漂亮小嘴一翻，
骂个不息。
求爱的人不必徒劳往返，
如果不穿绒面呢。

绒面呢使人精神百倍，
叫毛虫变成蝴蝶，
叫医生拿到博士学位，

不用费力。
一句话，你可以为所欲为，
只要有了绒面呢。

即使你的头脑聪明绝伦，
赛过莎士比亚或者牛顿，
人们也不会相信你的判断，
我敢发誓，
直到人们看到你穿了一身
上等的绒面呢。

罗伯特·彭斯
（1759—1796）

苏格兰文学史上最伟大的诗人罗伯特·彭斯是一个真正的农民，生在一个贫困的园丁家里，13岁起就在田里干一个大人的重活，一直干了20年，最后才因务农屡次失败而去做税关职员，但到了那个时候，由于长期过着“混合了苦行僧的凄凉心情和摇船奴的无尽劳役的生活”，他的健康早已受到损害，终于在37岁那年死去。

他从小爱听民歌和民间的故事传说。15岁时，他在秋收劳动中听到一个农村姑娘的歌声，完全被它迷住了，情不自禁地“给那姑娘唱的调子配上了有韵的词句”。这是他第一次作诗，也是他第一次恋爱。

1786年，27岁的彭斯感到在家乡实在没有前途，决心去西印度群岛谋生。为了筹一笔旅费，他带着试试看的心情，将自己平时在劳动之余写的诗收集在一起，出版了第一个诗集。不想诗集获得了读者一致的赞扬，连爱丁堡的上层人士也以能结识这位新诗人为荣。于是彭斯打消了移居海外的念头，去爱丁堡住了一阵。他虽同那里的名流周旋，却始终保持农民本色，不久仍然务农。这中间他曾游历苏格兰高原地带，开始收集、整理民歌。后来他长期在业余致力于此，大量将近失传的民歌，靠他的努力得以保存，这是彭斯在文学史上的重大功绩之一。

彭斯的许多短诗就是根据民歌改编的，因此朴实，新鲜，生动，音乐性强，首首可唱。

这里面有大量情诗，如《一朵红红的玫瑰》、《走过麦田来》；也

有怀旧与歌颂友情之作，如《往昔的时光》。

为什么这些诗能传诵至今？仅仅因为它们美丽或好唱么？不然；还因为它们经得起玩味，推敲。以《一朵红红的玫瑰》为例，起句的比喻何等鲜亮、大胆，叫人一见眼明，一读难忘。然而诗却没有停在这个水平上。八、九两行的复句——“纵使大海干涸水流尽”——出现在全诗的正中，划分了而又衔接了两个不同的境界：前八行是你我之间的恋爱，只牵涉两人；后八行则将岩石、海洋和太阳都引了进来，爱情的背景扩大了；最后又回到原来的两人，这时人世沧桑之感增多了，于是结句在读者面前展开了一条千里万里的尘土和风雪的旅途，但是行人不论怎样遥远，却一定要回来，会回来，因为爱情已经深化，足以经受得住任何的考验了。这诗表面上只是抒情小唱，一推敲却有这样的情感上的深度。

然而彭斯不只是关心爱情，他还注视当代的政治大事。他是一个民主主义者，喜欢同被统治阶级目为叛逆的民主人士往来。他自己还特意买了一条走私船上的四门小炮送给法国的革命者。正是这样的一个彭斯写下了《不管那一套》那样的辛辣而开朗的名篇，宣告社会平等，歌颂穷人的硬骨头，并且展望人人成为兄弟的明天。同时，彭斯又是一个苏格兰民族主义者。他从来没有接受1707年的苏格兰与英格兰的合并，《苏格兰人》一诗便是明证。但他又不只反英，而像他写信给朋友所说，还借此诗歌颂了“在时间上并不那么遥远的”亦即是当代的法国人民“争取自由的光荣斗争”。

彭斯还写了许多出色的长诗。《圣集》是讽刺性的风俗画，替青年男女张目。诗札《致拉布雷克书》写得活泼、真挚，同时宣告了他的艺术主张——“我只求大自然给我一星火种，/我所求的学问便全在此中！”《两只狗》用既幽默又沉痛的独特笔法写照了贫富对立的苏格兰

社会，由于诗人有一个贫苦农民的亲身感受而写得特别逼真，应该说是18世纪苏格兰诗里的现实主义的重大成就。《汤姆·奥桑特》则是苏格兰民间文学的骄傲。利用苏格兰方言的众多特点，把一个民间故事讲得如此有趣，同时又利用幽默的笔触冲淡了甚至嘲笑了它原有的迷信和恐怖色彩，彭斯在这方面的艺术是至今无人能及的。另外两个名篇，《威利长老的祈祷》被公认为讽刺文学的顶峰之作，而《爱情与自由》则宛如一个民间诗歌的盛节，其中的独唱各具鲜明个性，而不时出现的大合唱又用最豪放的方式传达了聚集在小酒店里的流浪者的情绪。它既是一幅逼真、生动的下层社会的风俗图，又是一篇针对统治阶级的虚伪道德的挑战书。彭斯写成此诗时（1785年）刚26岁，那时他的最初《诗集》还未出版，这就表明他的诗艺——包括写长诗的艺术——早在致力于改编民歌之前就已颇为成熟了。

苏格兰人[1]

跟华莱士流过血的苏格兰人，
随布鲁斯作过战的苏格兰人，
起来！倒在血泊里也成——
　　要不就夺取胜利！

时刻已到，决战已近，
前线的军情吃紧，
骄横的爱德华在统兵入侵——
　　带来锁链，带来奴役！

谁愿卖国求荣？
谁愿爬进懦夫的坟茔？
谁卑鄙到宁做奴隶偷生？——
　　让他走，让他逃避！

谁愿将苏格兰国王和法律保护，
拔出自由之剑来痛击，猛舞？
谁愿生作自由人，死作自由魂？——
　　让他来，跟我出击！

凭被压迫者的苦难来起誓，
凭你们受奴役的子孙来起誓，
我们决心流血到死——
　　但他们必须自由！

打倒骄横的篡位者！
死一个敌人，少一个暴君！
多一次攻击，添一分自由！
动手——要不就断头！

---

[1]这是彭斯所作爱国诗中最著名的一首，写的是苏格兰国王罗伯特·布鲁斯在大破英国侵略军的班诺克本一役（1314）之前向部队所作的号召。首先发表在1794年5月的《纪事晨报》。

诗中所提的华莱士是一位13世纪的苏格兰民族英雄，也曾大败英军；但后为奸人出卖，被执处死。爱德华指英王爱德华二世。

彭斯一直念念不忘为苏格兰民族独立而斗争的志士，写此诗时爱国热情尤其澎湃。不仅如此，他还借古讽今，曾经明白写信告诉朋友说：启发他写这首诗的不只是古代那场“光荣的争取自由的斗争”，而且还有“在时间上却不是那么遥远的同类性质的斗争”，即法国大革命，当时正方兴未艾，在苏格兰的彼岸如火如荼地展开。

这一撮民族败类

别了，苏格兰的雄声，
　　别了，我们古代的荣耀，
别了，甚至苏格兰的国名，
　　尽管武功曾是她的骄傲！
如今萨克河流上索尔威滨，
　　屈维河流进大西洋内，
只为标出英格兰的一个省份，
　　民族中竟有这一撮败类！

武力和欺诈不曾把我们征服，
　　历尽多少世代的战争，
如今几个胆小鬼把大事全误，
　　为一点赏钱干了卖国的营生，
英国的刀枪我们鄙视，
　　自有勇士们把住堡垒，
英国的银子却把我们克制，
　　民族中竟有这一撮败类！

要是我早就看到会有一天，
　　叛徒将把我们出卖，
我必定不顾白发高年，
　　战死在布鲁斯、华莱士[1]的坟外！
现在我也要用最后一口气，

大声告诉儿辈：
拿英国钱把我们做了交易，
民族中竟有这一撮败类！

---

[1]布鲁斯、华莱士都是苏格兰历史上的民族英雄。参阅上诗。

我的心呀在高原

合唱：我的心呀在高原，这儿没有我的心，
我的心呀在高原，追赶着鹿群，
追赶着野鹿，跟踪着小鹿，
我的心呀在高原，别处没有我的心！

再会吧，高原！再会吧，北方！
你是品德的国家，壮士的故乡，
不管我在哪儿游荡，到哪儿流浪，
高原的群山我永不相忘！

再会吧，皑皑的高山，
再会吧，绿色的山谷同河滩，
再会吧，高耸的大树，无尽的林涛，
再会吧，汹涌的急流，雷鸣的浪潮！

合唱：我的心呀在高原，这儿没有我的心，
我的心呀在高原，追赶着鹿群，
追赶着野鹿，跟踪着小鹿，
我的心呀在高原，别处没有我的心！

不管那一套[1]

有没有人，为了正大光明的贫穷
而垂头丧气，挺不起腰——
这种怯懦的奴才，我们不齿他！
我们敢于贫穷，不管他们那一套，
管他们这一套那一套，
什么低贱的劳动那一套，
官衔只是金币上的花纹，
人才是真金，不管他们那一套！

我们吃粗粮，穿破烂，
但那又有什么不好？
让蠢材穿罗著缎，坏蛋饮酒作乐，
大丈夫是大丈夫，不管他们那一套！
管他们这一套那一套，
他们是绣花枕头，
正大光明的人，尽管穷得要死，
才是人中之王，不管他们那一套！
你瞧那个叫做老爷的家伙
装模作样，大摆大摇，
尽管他一呼百诺，
尽管他有勋章绶带一大套，
白痴还是白痴！
管他们这一套那一套，

一个有独立人格的人
看了只会哈哈大笑！

国王可以封官：
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套！
管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！

好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎么变化，明天一定会来到，
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀！
管他们这一套那一套，
总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

---

[1]此诗一般以首句为题。

往昔的时光

合唱：为了往昔的时光，老朋友，
　　为了往昔的时光，
　　再干一杯友情的酒，
　　为了往昔的时光。

老朋友哪能遗忘，
　哪能不放在心上？
老朋友哪能遗忘，
　还有往昔的时光？

你来痛饮一大杯，
　我也买酒来相陪。
干一杯友情的酒又何妨？
　为了往昔的时光。

我们曾遨游山岗，
　到处将野花拜访。
但以后走上疲惫的旅程，
　逝去了往昔的时光！

我们曾赤脚蹚过河流，
　水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开，
　逝去了往昔的时光！

忠实的老友，伸出你的手，
　让我们握手聚一堂。
再来痛饮一杯欢乐酒，
　为了往昔的时光！

一朵红红的玫瑰

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
　六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
　奏得合拍又和谐。

我的好姑娘，多么美丽的人儿！
　请看我，多么深挚的爱情！
亲爱的，我永远爱你，
　纵使大海干涸水流尽。

纵使大海干涸水流尽，
　太阳将岩石烧作灰尘，
亲爱的，我永远爱你，
　只要我一息犹存。

珍重吧，我唯一的爱人，
　珍重吧，让我们暂时别离，
但我定要回来，
　哪怕千里万里！

走过麦田来

合唱：呵，珍尼是可怜的人儿，
　　珍尼哭得悲哀。
　　她拖着长裙，
　　走过麦田来。

可怜的人儿，走过麦田来，
　走过麦田来，
她拖着长裙，
　走过麦田来。

如果一个他碰见一个她，
　走过麦田来，
如果一个他吻了一个她，
　她何必哭起来？

如果一个他碰见一个她，
　走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
　别人哪用知道！

合唱：呵，珍尼是可怜的人儿，
　　珍尼哭得悲哀。
　　她拖着长裙，
　　走过麦田来。

天风来自四面八方

天风来自四面八方，
　　其中我最爱西方。
西方有个好姑娘，
　　她是我心所向往！

那儿树林深，水流长，
　　还有不断的山岗，
但是我日夜狂想，
　　只想我的琴姑娘。

鲜花滴露开眼前——
　　我看见她美丽的甜脸；
小鸟婉啭在枝头——
　　我听见她迷人的歌喉；
只要是天生的好花，
　　不管长在泉旁林间哪一家，
只要是小鸟会歌唱，
　　都叫我想到我的琴姑娘！

如果你站在冷风里

呵，如果你站在冷风里，
　一人在草地，在草地，
我的斗篷会挡住凶恶的风，
　保护你，保护你。
如果灾难像风暴袭来，
　落在你头上，你头上，
我将用胸脯温暖你，
　一切同享，一切同当。

如果我站在最可怕的荒野，
　天黑又把路迷，把路迷，
就是沙漠也变成天堂，
　只要有你，只要有你。
如果我是地球的君王，
　宝座我们共有，我们共有，
我的王冠上有一粒最亮的珍珠——
　它是我的王后，我的王后。

我的好玛丽

请给我取来好酒，
倒满那个银杯，
让我在离别之前，
向我的姑娘举杯。
船儿起落在江边，
大风呼啸吹得急，
船儿南行路途远，
我要同玛丽告别！

金鼓齐鸣，大旗飘扬，
雄师列阵，刀枪闪寒光。
远处传来喊杀声，
两军血战正酣！
不是风浪阻我走，
不是刀兵叫我留，
我在这儿迟疑，
全为了要同玛丽别离！

玛丽·莫里逊

呵，玛丽，守候在窗口吧，
　这正是我们相会的良辰！
只消看一眼你的明眸和巧笑，
　守财奴的珍宝就不如灰尘！
我将快乐地忍受一切苦难，
　牛马般踏上征途，一程又一程，
只要能得着无价的奖赏——
　你可爱的玛丽·莫里逊！

昨夜灯火通明，伴着颤动的提琴声，
　大厅里旋转着迷人的长裙。
我的心儿却飞向了你，
　坐在人堆里，不见也不闻；
虽然这个白得俏，那个黑得俊，
　那边还有全城倾倒的美人，
我叹了一口气，对她们大家说：
　“你们不是玛丽·莫里逊！”

呵，玛丽，有人甘愿为你死，
　你怎能叫他永远失去安宁？
你怎能粉碎他的心？
　他错只错在爱你过分！
纵使你不愿以爱来还爱，
　至少该对我有几分怜悯，

我知道任何冷酷的心意，决不会
来自温柔的玛丽·莫里逊。

郎吹口哨妹就来

合唱：呵，郎吹口哨妹就来，
呵，郎吹口哨妹就来！
哪怕爹娘气发疯，
呵，郎吹口哨妹就来！

你要求爱得悄悄来，
后门不开不要来，
来了从后院上楼别让人见，
见了装作不是为我来，
见了装作不是为我来！

如果在教堂和市场碰上我，
你要装作无心看我就走过，
走过了可要把你的黑眼偷偷瞧，
瞧着了又当不知道，
瞧着了又当不知道！

有时候你该发誓赌咒不理我，
有时候不妨说我长得丑。
但是呵，就为假装也不许把别的姑娘勾。
我怕她们会把你的心来偷，
我怕她们会把你的心来偷！

合唱：呵，郎吹口哨妹就来，

呵，郎吹口哨妹就来！
哪怕爹娘气发疯，
呵，郎吹口哨妹就来！

邓肯·葛雷

邓肯·葛雷来求婚，
哈，哈，好一个求婚。
圣诞夜，全喝醉，人人欢笑。
哈，哈，好一个求婚。
麦琪把头抬得天样高，
两手叉腰，正眼也不瞧，
可怜的邓肯赶紧向后逃，
哈，哈，好一个求婚。

邓肯哀求，邓肯祷告，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪像块顽石，无法动摇！
哈，哈，好一个求婚。
邓肯唉声又叹气，
眼睛哭得像胡桃，
说是要找瀑布向下跳，
哈，哈，好一个求婚。

时光和运气像浪潮，
哈，哈，好一个求婚。
失恋的痛苦真难熬，
哈，哈，好一个求婚。
他心想：我怎能这样没出息，
为一个骄傲女人就把命丢掉？

去她的！让她到外国去卖俏！
哈，哈，好一个求婚。

后来的变化让医生们去讲，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪得了病，邓肯长得壮，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪的心里像刀绞，
唉声叹气愁难消，
看呵，她眼睛里心事有多少，
哈，哈，好一个求婚。

邓肯是个漂亮的少年，
哈，哈，好一个求婚。
麦琪倒变得真可怜，
哈，哈，好一个求婚。
邓肯哪能睁着眼睛看她死，
爱惜之心早将怒气吞。
如今他俩愉快又温存，
哈，哈，好一个求婚！

印文纳斯的美丽姑娘

印文纳斯的美丽姑娘，
　　没有半点儿欢欣，
从早到晚她叹着命苦，
　　咸味的泪水遮住了眼睛。

“邓墨西荒原，邓墨西战场，
　　邓墨西动了不吉利的刀兵！
那一仗杀死了我慈爱的父亲，
　　呵，父亲外还有弟兄三人！”

“染血的红土是他们的寿衣，
　　怒生的野草是他们的灵寝，
旁边还躺下一位最可爱的少年，
　　哪一个女人见过他这样英俊？”

“残忍的爵爷呀，愿噩运永降你身！
　　你准是一个吸血的畜生！
多少人对你毫无冒犯，
你却叫他们永远伤心！”

洛甘河

当年洛甘河水流荡荡，
正是威利刚作我的郎。
但此后流走了漫长岁月，
洛甘河空自流向阳光。
如今河岸上花开一片，
我却只见冬天的黑暗荒凉，
因为我的郎给逼上了战场，
远离我，远离洛甘河的家乡。

一年又到愉快的五月，
山谷开满艳丽的鲜花。
花丛里蜜蜂嗡嗡响，
绿荫下鸟儿成了家。
清新的早晨阳光闪亮，
幸福的夜晚不禁泪下。
但是我却索然寡欢，
因为威利远离了洛甘河的家乡。

看那里一丛雪白的丁香，
黄莺安顿了她的一窝儿郎，
她有忠实的丈夫帮忙，
为解妻子的闷，他还把歌儿来唱；
我这儿也有小宝贝一大窝，
可没帮忙的丈夫来唱歌，

晚上守空床，白天意怏怏，
只因威利远离了洛甘河的家乡！

呵，你们这些该死的当权大人！
你们挑起了兄弟间的血海深仇！
你们弄得人人心里悲伤！
这一切灾难定要回到你们头上！
你们还忍心寻欢买笑，
不听寡妇的啼哭，孤儿的哀叫！
但是和平就要带来快乐的时光，
威利就要返回洛甘河的家乡！

杜河两岸

美丽的杜河两岸开满花，
　　如何竟开得这样鲜艳？
小鸟怎么这样尽情歌唱？
　　唯独我充满了忧伤！
会唱的小鸟呀，你浪荡地出入花丛，
　　只使我看了心碎！
因为你叫我想起逝去的欢乐——
　　逝去了，永不再回！

我曾在杜河两岸徘徊，
　　喜看藤萝攀住了蔷薇，
还听鸟儿都将爱情歌唱，
　　我也痴心地歌唱我的情郎。
快乐里我摘下一朵玫瑰，
　　红艳艳，香甜甜，带着小刺——
不想负心郎偷走了玫瑰，
　　呵，只给我留下了小刺！

给我开门，哦！

曲调：轻轻地开门

哦，开门，纵使你对我无情，
　　也表一点怜悯，哦。
你虽变了心，我仍忠于情。
　　哦，给我开门，哦。

风吹我苍白的双颊，好冷！
　　但冷不过你对我的心，哦。
冰霜使我心血凝冻，
　　也没你给我的痛深，哦。

残月沉落白水中，
　　时间也随我沉落，哦。
假朋友，变心人，永别不再逢！
　　我决不再来烦渎，哦。

她把门儿大敞开，
　　见了平地上苍白的尸体，哦，
只喊了一声“爱”，就倒在尘埃，
　　从此再也不起，哦。

高原的玛丽

岸呵，山呵，水呵，
　　你们把蒙高利古堡围住，
林子何等绿，花儿何等艳，
　　流水又从不混浊！
那里夏天到得最早，
　　那里它久留不离，
因为我在那里最后告别
　　我那甜蜜的高原玛丽。

欢乐的绿桦树长得何等秀美，
　　山楂花开得何等茂盛！
就在它们喷香的绿荫下，
　　我把她紧抱贴身。
黄金的时光长了翅膀，
　　飞越我们的躯体，
她对我比生命还要珍贵，
　　我那甜蜜的高原玛丽。

多少遍誓言，多少次拥抱，
　　我俩难舍难分！
千百度相约重见，
　　两人才生生劈分！
谁知，呵，死神忽然降下寒霜，
　　把我的花朵摧残成泥，

只剩下地黑，土凉，
　　盖住了我的高原玛丽！

我曾热吻过的红唇，
　　已经变得冰凉，
那双温情地看我的亮眼，
　　也已永远闭上，
一颗爱过我的心，
　　如今无声地烂在地里！
但在我心的深处，
　　永生着我的高原玛丽。

挽费格生

薄命的奇才，天授的费格生[1]！
　　谁个有心人能不掉泪，
想到生命的太阳未升就陨，
　　枉有你灿烂的诗才！

呵，为什么绝顶英才不得志，
　　在穷和愁的铁掌里呻吟？
为什么荣耀全归小人和白痴，
　　让他们把幸福享尽？

---

[1] 罗伯特·费格生（1750—1774），苏格兰杰出诗人之一。前面已选了他一首作品，也提到了他悲惨的生平。彭斯佩服其诗才，又感叹其身世，多次写到他，此诗即是其一。参看诗札《寄奥吉尔屈利地方的威廉·辛卜逊》中三、四两节。

谢某君赠报[1]

好心的先生，我把你的报纸读过了，
说真话，上面登的全是新的报道，
不知先生怎会猜到我最关心的时事？
这阵子我日夜不安，费尽心思，
想知道法国人[2]在搞什么名堂，
阴沉的荷兰佬又在干什么勾当，
那个坏透了的色鬼，约瑟夫皇帝[3]，
是否被爱神咬掉了他的御鼻？
俄国同土耳其[4]的一场争吵，
现在是否有了分晓？
瑞典人[5]是否继续挥军南征，
重步查理十二世[6]的后尘？
有没有人提到丹麦的大局，
波兰[7]订了租约又有何遭遇？
普鲁士的恶少是否在绞架高挂？
意大利的阉人[8]在唱什么曲调？
西班牙，葡萄牙和瑞士一帮，
说了或干了什么事儿特别荒唐？
我们家里的儿郎们是否笑嘻嘻，
在不列颠的朝廷里玩着老把戏？
乔治王[9]——但愿上帝把陛下庇护！——
又在怎样盘算着议会里的票数？

滑头庇特[10]可还活在人间？

昏头查理[11]可曾赢得了大钱？

老勃克[12]又炮制了什么新提案？

海斯丁[13]的脖子是否依然无恙？

关税、杂税、厘金、小费是否更多更乱，

连人的屁股都得化钱上捐？

王公大人、歌剧明星有什么热门新闻？

老鸨、骗子、拉皮条的又怎样走运？

那个花花公子，乔地·威——斯[14]，

是否还在猛追女人的裙子？

还是头脑略有变通，

已不是天字第一号的淫棍？

这些以及别的许多消息，

全靠足下我才能知悉，

现在谨将报纸奉还，

并祝老兄康健平安！

艾里斯兰，周一早晨

译者按：

此诗虽系游戏笔墨，却透露了不少彭斯本人和当时社会的情况。诗写于1790年，当时报纸不如后世易见，得人赠阅是颇值感谢的，而彭斯虽身处乡下，仍关心国内外大事，此亦明证。诗中所涉及的当时人事，有译者简注，但读者完全可以不看，因诗人所提皆典型事例，读者通过上下文即可知其用意。好的讽刺诗都有这种本领，以一时一地的实事入诗而仍有普遍意义。在格律方面，此诗属双韵体，彭斯运用巧妙，以音

韵烘托了内容的辛辣性。

---

[1]原诗无题，一般编者加标题如下：《致一绅士，承他寄赠作者报纸一张，并愿继续免费寄报》。译者简化之，如现标题。

[2]法国人，此诗作时，正是法国革命爆发（1789）后一年。

[3]约瑟夫皇帝，指神圣罗马帝国皇帝、奥地利大公约瑟夫二世（1741—1790）。他死于1790年2月20日，可见此诗写于此日之前。

[4]俄国同土耳其，两国因边界纠纷而长期敌对，当时又在交战。

[5]瑞典人，瑞典国王古斯塔弗斯三世乘俄国忙于与土耳其作战之际，于1787年出兵攻打彼得堡。

[6]查理十二世，瑞典国王（在位1697—1718），用兵神速，与俄罗斯、挪威、丹麦等国战，相继获胜，被认为军事天才。

[7]波兰，波兰在1772年遭受奥地利、俄罗斯、普鲁士三国联合侵略，各占其土地一部，是为第一次分割；1792年又遭受俄、普两国的第二次分割。此诗作于第二次分割的前夕。

[8]意大利的阉人，当时在意大利，为使少年歌者不倒嗓，有割去其睾丸的野蛮办法，故云“阉人”。

[9]乔治王，英王乔治三世，于1788年11月忽然神志不清，但在1789年春又恢复理智，故下半行有“但愿上帝把陛下庇护”之语。

[10]庇特，威廉·庇特（1759—1806），两任英国首相（1783—1801；1804—1806），反对法国革命甚力，几度组织欧陆反法联军。

[11]查理，查理斯·詹姆士·福克斯（1749—1806），当时英国辉格党领袖，喜赌博。

[12]勃克，艾德蒙·勃克（1729—1797），英国国会议员，演说家，作家，竭力主张弹劾华伦·海斯丁司（见下条）。

[13]海斯丁，华伦·海斯丁司（1732—1818），英国殖民者，驻印度的第一任英国总督，1788年因贪污罪受议会弹劾，1795年又被宣告无罪。

[14]乔地·威——斯，指王太子威尔斯亲王（1762—1830），即后来的乔治四世（在位1820—1830），以荒淫著。

威利长老的祈祷[1]

使他们一怒之下，就去祷告。

（蒲伯）

主呵，我主坐镇在天上，
凡事随心所欲，
叫一人上天堂，十人下地狱，
　　都只为主的荣光，
与他们自身无关：作恶，行善，
　　全不相干。

我赞美主的威力无边！
主将千万人丢在黑暗的深渊，
唯独我在主的面前，
　　受主的恩典。
论才干和品德，谁都承认
　　我是此地的明灯！

我何幸，我的一代又何幸，
居然获得这特殊的恩宠？
我本来只配永世沉沦，
　　因亚当罪孽深重[2]！
六千年前他犯了天条，
　　我生前就有罪难逃！

自从我走出娘胎，
打入地狱本应该，
您本可将我丢进火焰海，
　　烧得我苦苦叫哀。
铁柱上锁住了永不超生的鬼，
　　哭号声叫人心摧！

但我却活在人间，还以贤德中选，
显示天主的恩泽无边。
我站在这里，作教堂的支柱，
　　比岩石还坚。
我是您子民的护卫和榜样，
　　并把他们导引如牛羊。

可是主呵，我又必须承认——
好些时，春意浓，心痒难受，
也曾经，见钱眼开，孽根不净，
　　恶性又冒头！
不过主呵，您记得我们本是尘世身，
　　从头起便是罪恶人。

昨夜晚，主知道，我同美琪相聚——
呵，我惶恐，求主宽恕！
但愿没闯大祸，不至于
　　毁了一生名誉！
我决不让无法无天的风流腿
　　再上她的小床去捣鬼。

除此外，还有一事要招：
莉西的女儿也来过——大约三遭。
不过，主呵，那一晚碰上她，
　　我早已黄汤灌饱。
不是酒，您的忠仆哪会出丑，
　　更不会将她引诱。

也许主故意叫淫欲生刺，
刺得您的奴仆日夜烦恼，
免得他趾高气扬太骄傲，
　　自以为天生才高？
如果这样，多少刺我也将忍受，
　　直到您高抬贵手。

愿主赐福本地的子民，
他们是主特选的一群。
但是，主呵，诅咒那倔强的一群，
　　让他们把脸面丢尽！
他们曾使您的管事们蒙羞，
　　而且当众出丑。

主呵，请给汉弥登应受的惩罚！
他骂街，打牌，又喝酒，
到处笼络，不论年长年幼，
　　小恩小惠有一手！
这样就从主的牧师手上，
　　把人心完全偷光。

为此我们要加以管教，
不料惹起一场大纠纷。
他一声喊，引来一群闲人，
　　个个都嘲笑我们。
主呵，咒诅他的篮筐和伙房，
　　让他的白菜、土豆烂光[3]。

主呵，我迫切向您呼吁祈求：
一定要惩治艾尔城全体老教友！
主呵，高举您有力的右手，
　　猛敲他们的秃头！
请主严厉对待，决不容情，
　　处罚他们的罪行！

还有，主呵，那油嘴滑舌的艾肯！
想起他我至今胆战心惊，
那一天他骂得我黄汗像雨淋，
　　一害怕小便又失禁。
而他咧着嘴只向我冷笑，
　　还把头扬得天高。

主呵，只等审判的日子一来到，
惩罚了他，还要重办他的雇主，
对他们决不要踌躇，
　　也不要听他们诉苦。
为了子民之故快将他们处死，
　　不能有半点仁慈！

但是主呵，请记住我和我的一家，
赐我天上地下的一切鸿运，
让我有福有财无比光彩，
　　荣华超过任何人！
一切荣耀归我主，
　　阿门！阿门！

---

[1]关于这首最有名的讽刺诗，诗人自己曾经这样写道：“这诗一出现，当地长老大会就大为惊慌，曾经专门开会三四次之多，查遍了全部的教义和教规，想看是否能利用一点神圣的炮火来对付冒渎神祇的诗人骚客。”（1787年8月2日彭斯致约翰·摩尔医生书）可见正像彭斯大多数作品一样，这首诗曾在当时的实际生活中起过战斗作用。

[2]指基督教《圣经》故事：夏娃食了禁果，与亚当真正成为夫妇，上帝大怒，将他们逐出伊甸园，以后他们生下子女，即为今日人类之始。

[3]纠纷发生时，威利曾指控汉弥登不顾教规于礼拜日派人去园中挖土豆。

致拉布雷克书

——写给一位苏格兰老诗人

在这迎春和紫荆开花的时候，
　山鸡放开了歌喉，
大清早野兔满山走，
　　我的诗笔忽也有神，
因此未相识先把信投，
　　冒昧处请谅下情。

四旬斋的前夜此地曾有盛会，
织袜子，谈闲天，津津有味，
人人都笑逐颜开，
　　这些事不待细表，
最后我们敞开了胸怀，
　　引吭高歌真逍遥！

好歌不知唱了多少首，
　有一首至今萦绕我心头，
　它唱的是夫妻夜谈在小楼，
　　听得我内心感动思悠悠，
　男的恩来女的爱，
　　人生如此才风流！

我从未见过任何诗人，

能写丈夫的深情如此传神，
因此我忙将作者的姓名问：
蒲伯，斯梯尔，还是皮亚蒂？
这才知原来是好脾气的老兄，
就住在缪寇克村里。

我一听十分高兴，
立时要知道诗人的生平，
你的相识就异口同声，
齐夸你的天才，
说是你诗品之高无匹伦，
生花妙笔真精彩。

他们说只要敬你一杯酒，
诗句就源源不绝像河流，
庄重的和诙谐的全都有，
还加机智的警句。
寻遍苏格兰的乡村和城楼，
如此诗人难遇！

听完站起我发誓，
哪怕当掉犁头和鞍子，
哪怕去外乡流浪死，
尸骨不收野鸟食，
我也愿出钱买杯酒，
只要能听你谈诗。

恕我先谈自己情况：

自从初识之无的时光，
我就写下了诗句一行行，
虽都是独自低吟，
难登大雅之堂；
可似乎也还动听。

实际上我算不了什么诗人，
只不过偶然爱上了押韵，
更谈不上任何学问，
可是，那又有什么打紧！
只要诗神的秋波一转，
我就要浅唱低吟。

批评家们鼻子朝天，
指着我说：“你怎么敢写诗篇？
散文同韵文的区别你都看不见，
还谈什么其他？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！

你们学院里的一套奇文，
偷人养汉也带上拉丁的雅名，
如果大自然规定叫你们愚蠢，
你们的文法又顶啥用？
还不如拿犁把地耕，
或将石头往家运。

这一撮迟钝又自傲的大笨蛋，

上了大学只使脑筋更混乱！
上学是个骡，毕业变个驴，
真相便是这般！
只因懂得了半句希腊语，
还妄想把文艺之宫来高攀！

我只求大自然给我一星火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使我驾着大车和木犁，
浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进了心灵深处！

呵，给我兰姆赛[1]的豪兴，
给我费格生[2]的勇敢和机灵，
给我新朋友拉布雷克的清新，
假如我能有此缘分！
我就有了所需的一切，
胜过天下的学问！

如果足下已有了够多的朋友，
（虽然真正的朋友颇为难求，）
只要你认为名额已满，
小弟决不相强；
但如果你还想结交个赤心汉，
请将我的名字写上。

我不愿替自己吹牛，

吹起来只有错误和荒谬，
虽然也有些好心的朋友，
曾经一再把我夸；
但也有一些对头，
想要把我臭骂。

有一样毛病常是我的罪名，
说什么——上帝饶恕！——我喜欢女人！
常在跳舞和赶集的时候，
姑娘们把我的口袋掏光；
不过她们也给我好处，
这个她们也看得平常。

不论在摩希林的马会或市场，
同你相见将是我莫大骄傲！
只要我们能会面，
长谈一夜不可少！
让我们交换作诗的心得，
忘却人生的烦恼。

让我们碰杯用大碗，
拿热腾腾的烧酒把它们倒满，
然后坐下来一口喝干，
让欢乐充满心头！
我敢说酒过三杯就情投意合，
新交胜过老友。

滚开！贪图荣华富贵的东西！

他们不希罕文采、礼貌和道理，
甚至瞧不起爱情和友谊——
一切全得让位给钱币！
他们呀，我不愿看他们的嘴脸，
更不想听他们的梦呓！

但是你们却喜欢朋友的交谊。
心里流荡着温暖的好意，
行事为人只按照一条道理：
“互助第一！”
你们呀，快来同我喝酒，同我拥抱，
我的朋友，我的兄弟！

现在我得把这封长信结束，
我的笔已经写秃；
希望你能遗我几行，
它将使我眼睛放光。
只要我一天能唱能吟，
我永远是你热情的朋友和仆人。

1785年4月1日

---

[1]阿兰·兰姆赛（Allan Ramsay，1684—1758）和罗伯特·费格生（Robert Fergusson，1750—1774）都是比彭斯略早的苏格兰诗人，都致力于复兴苏格兰民间文学，后者才华尤著。

[2]阿兰·兰姆赛（Allan Ramsay，1684—1758）和罗伯特·费格生（Robert Fergusson，1750—1774）都是比彭斯略早的苏格兰诗人，

都致力于复兴苏格兰民间文学，后者才华尤著。

佃农的星期六晚

——献给**R.** 艾肯先生

雄才休笑他们有益的劳动，
　　土气的欢乐，卑微的身世；
伟人也无须带着冷嘲，
　　来听穷人们的短短家史。

（格雷）[24]

一

我的亲爱的、尊敬的朋友，
　这不是诗人为求赏而捧场，
自尊使我鄙视自私的追求，
　我只望能得好友的重视和夸奖。
为你我吟唱简单的苏格兰诗句，
　表一表乡下人家的情景：
强烈的乡土爱，无邪的风俗图；
　艾肯呀，你如生在茅屋也逃不了这等处境，
天才会埋没，却远比现在开心！

二

十一月冷风猛吹，声如呜咽，
　冬天的短促日子已近尾梢。

满身泥水的牲口卸了大犁，
　几行乌鸦在飞向老巢，
困乏了的佃农也停止干活，
　一周的劳动今晚告终。
他收拾好铁锹和大小锄头，
　盼望明天能够休息放松，
拖着两腿通过野地，向家园移动。

三

他终于看见了那座孤立的茅屋，
　在一棵老树的荫庇之下，
久等的孩子们争着来接，
　对着爹爹又跳又叫，
壁炉虽小而火旺，炉前石板闪亮光，
　勤俭的妻子笑脸相迎，
学话的小儿子爬到了身上，
　这时候他已毫无忧心，
忘了一整天的劳动和苦辛。

四

接着大孩子们也回了家，
　他们在附近农庄帮工，
一个驾犁，一个看羊，一个打杂，
　专跑小镇听使用，
大女儿珍尼已经长成俊姑娘，
　青春娇艳，明眸闪着爱怜，

回家来把新买的裙子给父母瞧，
　或者递上她辛苦挣来的工钱，
帮助困难的一家人度过穷年。

五

兄弟姐妹高高兴兴地团圆，
　彼此问候近来的情形，
欢聚的时光不知不觉地飞逝，
　各谈四处的奇怪见闻。
钟爱的父母看着儿女充满希望，
　想想日后大有奔头，
妈妈手拿针线和剪刀，
　把旧衣更新，细心整修，
爹爹不时插话，提出劝告和要求。

六

劝他们一定要听话，
　将男女主人的吩咐全办到，
一定要勤快地干本身的活，
　切不可嬉笑游戏，即使无人知道。
“还有，啊，一定要敬上帝，
　早晚礼拜各一趟，
为了不至受诱惑而入歧途，
　务求上帝的指引和相帮，
只要虔诚，上帝决不会不厚赏。”

七

听，有人轻轻在敲门，
　珍尼闻声早知情，
忙说来者是邻居小伙子，
　野地相遇，顺道把她送家门，
留心的妈妈看出了女儿眼闪光，
　两颊泛红把头低。
她小心翼翼地把他的名字问，
　珍尼好歹说出，怕个半死，
妈妈安心了，幸喜此人不是浪子。

八

珍尼叫声欢迎把门开，
　进来的高大青年吸住了母亲眼睛，
女儿也开心，知道他此来没闯祸，
　父亲把马、犁、牲口谈得高兴，
小伙子也按捺不住心头欢喜，
　只因害臊，手脚不知摆哪里，
母亲可心里有数，看得明白
　他为什么又腼腆来又讲礼，
原来是她的闺女也有人家瞧得起。

九

美哉爱情！如此挚爱何处寻？
　美哉幸福！几曾见这真正的狂欢！

我跋涉人生道上已多年，
　饱经风霜，愿为诸君进一言：
“如果上帝有心让我们当神仙，
　在人世的苦海里喝杯天上酒，
就让他叫一对老实诚挚的年轻人
　彼此紧抱，互诉衷情意悠悠，
当晚风吹拂，在那雪白的梨树下头！”

十

有无披人皮的坏东西——
　歹徒！恶棍！弃绝于爱情和真理，
居然敢处心积虑，用狡猾的圈套，
　乘不防糟蹋天真的珍尼！
该死的鬼蜮伎俩！欺骗勾当！
　难道廉耻、道德、良心全已失踪，
没有怜悯，没有仁慈，没有想到
　父母把心爱的女儿看如命根？
难道就忍心看姑娘失身，双亲急疯！

十一

好了，现在简单的晚饭搬上了桌子，
　苏格兰的主食，那滋养的麦粥，
唯一的自养母牛供献了牛奶，
　它就在板壁后面舒服地反刍；
主妇为了欢迎小伙子，表示庆贺，
　特别拿出了她久藏的乳酪，

一再切给客人，客人一再夸奖，
　赢得主妇也话语滔滔，
说这酪跟亚麻同发，一年才见味道。

十二

愉快的晚餐完毕，他们严肃起来，
　围着壁炉一圈坐定。
父亲用家长的庄重姿势，翻开
　祖父珍爱的传代《圣经》，
然后恭敬地脱下帽子，
　露出了白发越来越稀，
他从那些曾经响彻天堂的圣曲里
　小心挑了一段歌词，
郑重宣布："让我们向上帝敬礼！"

十三[2]

他们唱起简单的歌词，
　可贵的是声音出自内心，
也许响起了邓第的慷慨悲歌，
　也许震鸣着殉道的舍身精神，
也许艾尔金的冲天激情
　谱写了苏格兰的圣曲高昂，
比起来意大利的颤音显得低沉，
　耳朵虽受用，却无心灵的向往，
尽管颂上帝，但缺少融洽的热望。

十四

父亲权充牧师，读出了《圣经》的一章，
　关于亚伯拉罕是上帝之友的道理；
或者摩西号召永恒的战争，
　对付亚玛力的野蛮后裔；
或者爱作诗的国王躺地呻吟，
　由于受到上天的愤怒惩罚；
或者约伯的埋怨和呼号，
　或者以赛亚火辣辣的怒骂，
还有别的先知借神圣的竖琴发话。

十五

也可能讲的是基督教的教义，
　如何无辜者替罪孽人流了血，
如何那天上第二位的圣子
　在世上无一处可以放头安睡；
如何他的圣徒到处流浪，
　把他的圣教传播八方；
如何一位放逐到拔摩的先知，
　看见太阳里站着大神堂堂，
降下了上帝旨意，要巴比伦灭亡。

十六

接着跪下，面对永恒的天主，
　圣徒、父亲、丈夫开始了他的祷告：

希望“雀跃而起，如生胜利之翼”[3]，
　但愿一家人今后总能团聚一道，
永远沐浴在上天的阳光里，
　不再叹息，不再流痛苦的眼泪，
共同来唱诗赞颂创世主，
　互相做伴，彼此更加亲爱，
听凭岁月随着永恒的圆轮翻飞。

十七

相形之下，自傲的教会何等渺小！
　纵有堂皇的仪式，人工的台阁，
对满堂的信徒装作百般虔诚，
　可缺了向道的真心一颗！
神灵拂袖而去，空剩下一场盛典，
　几支浮夸的颂歌，若干锦绣的圣衣！
倒是在远离嚣尘的茅屋里，
　上帝喜听出自灵魂的言词，
于是把一家穷人列上了超生册子。

十八

末了分散走上了回家的路，
　农家子弟各自上床去安寝，
剩下父母还把最后的祷告来做，
　向着上帝热切地表衷情：
既然天力能叫鸟类归林各有栖，
　能使百合开花春色娇，

一定也能远张智慧眼，
　保他们一家大小都安好，
首先一条：人人心善行天道。

十九

这种景象正是苏格兰的伟大所在，
　使她国内有人爱，国外有人敬。
公侯不过仰帝王鼻息，
　“好百姓才是上帝最高贵的成品”[4]；
在登向天国的道德历程中，
　茅屋比宫殿行进得快，
王侯的威势又何用？无非护住了
　鬼蜮般的用心，无忌惮的厉害，
把人中败类的罪恶全遮盖！

二十

呵，苏格兰，我亲爱的祖国！
　为你我向上天提出最热烈的愿望，
愿你那勤劳坚毅的土地之子
　永享健康、安定和称心如意的兴旺！
呵，还愿他们保持生活的纯朴，
　不受奢风恶习的玷污！
怕什么王冠被夺，王位被砸，
　只要有良善的人民起来卫护，
就有火的长城把心爱的岛国保住！

二十一

啊，上帝！是您使爱国的血潮
　奔腾在伟人华莱士痛苦的心坎，
他敢于尊严地顶住暴君的威势，
　又尊严地死，再树光荣的榜样。
（您是爱国者特有的上帝，他的朋友，
　启示者，保护神，犒赏使！）
啊，千万不要把苏格兰的国土遗弃，
　永远要培育爱国者战斗和吟诗，
代代相传，为她增光，替她效死！

译者注：

对这首诗意见不一，选集里常包括它，但也有论者认为它有两大毛病：1. 从内容上说，有点美化苏格兰佃农的生活；2. 从语言上说，苏格兰方言的特征不明显，倒是颇有一些一般18世纪英语诗的词藻。但是仔细一读，便知论者太苛。诗人写苏格兰佃农在周末一家子团聚的欢乐情景十分具体、生动，然而生活艰辛的黑影仍然存在，第2节里就已清楚交代，而第10节又插了一段像珍尼那样的姑娘可能遭遇的不幸命运，也说明了对于当时佃农家庭来说，世道是凶险的。至于浓厚的宗教感，也是当时苏格兰社会实有的，在加尔文教派的影响之下，当时苏格兰人对于宗教是十分认真的，有严峻的是非之感。彭斯要表明的则是穷人远比富人虔诚，因此而有第17节里的鲜明对比，而且他指出虔诚的穷人才是苏格兰国家的真正的卫护者，是“苏格兰的伟大所在”（第19节，第1行），这又正是彭斯常有的思想。诗人所写都有现实根据，诗里的父亲就是他自己父亲的写照。18世纪英语诗的修辞术确有痕迹，如以物代人（第19节里的“茅屋”与“宫殿”代表穷人与统治者），但并无不

当；所用的九行体也非苏格兰民间文学的产物，而是16世纪英国诗人斯宾塞所创立的诗体，但彭斯把它运用得很熟练，写人，写景，写场面，无不胜任，特别是把苏格兰乡下的风俗习惯写得真实动人。

综上所述，此诗仍是佳作。

对于我国读者，可能第13—15几节中的地名和宗教典故是陌生的，因作注释如下：

第13节，第3行：邓第，苏格兰地名。

第5行：艾尔金，苏格兰古地名，今改茂利。

这一节表明苏格兰人信教虔诚，因此唱圣歌也因有真感情而慷慨激昂。

第14节：此节典故都出自基督教《圣经·旧约》。

第2行：亚伯拉罕，犹太人始祖，犹太教创始人。事迹见《创世记》。“上帝之友”指他接近上帝，奉行其意旨。

第3行：摩西，远古时犹太人领袖，传说他率领他们脱离埃及人的奴役。事见《创世记》。

第4行：亚玛力，远古时犹太人的敌人。《出埃及记》第17章有云：“又说，耶和华已经起了誓，必世世代代和亚玛力人争战。”

第5行：爱作诗的国王，出处待查。

第7行：约伯，古犹太人族长，遭受各种灾难，虽然不免“埋

怨和呼号”，但不变其信上帝之诚，事迹见《约伯书》。

第8行：以赛亚，古犹太人先知，事迹见《以赛亚书》。他痛恨世间恶人邪行，因此常作“火辣辣的怒骂”。

以上都是《旧约》中的故事，父亲常择其一朗读给全家听。

第15节：此节典故都出自《新约》。

第2行：无辜者，指耶稣。

第3行：天上第二位的圣子，仍指耶稣。

第5—6行：谈耶稣死后，他的12个门徒到处传他的教。

第7行：拔摩，希腊一岛名。

被放逐到拔摩的先知，指圣徒约翰。

第8行：太阳里站着大神，事见《启示录》第10章，其文云：“我又看见另有一位大力的天使，从天降下，披着云彩，头上有虹，脸面像日头，两脚像火柱。他手里拿着的小书卷是展开的，他后脚踏海，左脚踏地，大声呼喊，好像狮子吼叫。呼喊完了，就有七雷发声。”

第9行：要巴比伦灭亡，事见《启示录》第18章，其文云：“以后我看见另有一位有大权柄的天使从天降下，地就因他的荣耀发光。他大声喊着说，巴比伦大城倾倒了，倾倒了，成了鬼魔的住处和各样污秽之灵的巢穴，并各样污秽可憎之雀鸟的巢穴。”后来巴比伦成为奢侈淫逸的大城市的代表。

以上都是《新约》中有关耶稣及其门徒言行的故事，也是父亲向全家讲道的内容。

---

[1]此处彭斯所引四行出自18世纪后半叶英国名诗人汤玛斯·格雷的名诗《墓园挽歌》（1750）。

[2]第13至15节中的典故，见后面的“译者注”。

[3]引自蒲伯《温莎森林》。——彭斯原注

[4]原诗用引号，未注出处。实则此行见于蒲伯：《人论》，第4札，第248行。

写给小鼠

1785年11月耕地时犁翻鼠窝，小鼠惊走，见而赋此。

呵，光滑、胆怯、怕事的小东西，
多少恐惧藏在你的心里！
你大可不必这样匆忙，
　　一味向前乱闯！
我哪会忍心拖着凶恶的铁犁
　　在后紧紧追你！

我真抱憾人这个霸道的东西，
破坏了自然界彼此的友谊，
于是得了一个恶名，
　　连我也叫你吃惊。
可是我呵，你可怜的友伴，土生土长，
　　同是生物本一样！

我知道你有时不免偷窃，
但那又算什么？你也得活着呼吸！
一串麦穗里捡几颗，
　　这点要求不苛。
剩下的已够我称心，
　　不在乎你那一份。

可怜你那小小的房屋被摧毁，

破墙哪经得大风来回地吹！
要盖新居没材料，
　　连荒草也难找！
眼看十二月的严冬就逼近，
　　如刀的北风刮得紧！

你早见寂寞的田野已荒芜，
快到的冬天漫长又艰苦，
本指望靠这块避风地，
　　舒舒服服过一季。
没想到那残忍的犁头一声响，
　　就叫你家园全遭殃！

这小小一堆树叶和枯枝，
费了你多少疲倦的日子！
如今你辛苦的经营全落空，
　　赶出了安乐洞！
无家无粮，就凭孤身去抵挡
　　漫天风雪，遍地冰霜！

但是鼠呵，失望不只是你的命运，
人的远见也一样成泡影！
人也罢，鼠也罢，最如意的安排
　　也不免常出意外！
只剩下痛苦和悲伤，
　　代替了快乐的希望。

比起我，你还大值得庆幸，

你的烦恼只在如今。
我呢，唉，向后看
　　一片黑暗；
向前看，说不出究竟，
　　猜一下，也叫人寒心！

两只狗

一个故事

故事发生在苏格兰的一个岛上，
名叫古老王城的地方，
在一个晴朗的六月天，
下午沉闷得昏昏欲眠，
两条狗在家闷得发慌，
就出门会合，一同游荡。

第一条狗名叫凯撒大有来头，
他是老爷太太心疼的爱狗，
一看他的毛发、身材、耳朵、嘴巴，
就知道苏格兰不是他的老家，
他来自海外的遥远地方，
水手们去打鱼把他看上。

他颈上挂有铜圈刻着金字，
表明他是狗中的学者和绅士，
但是他虽门第甚高，
魔鬼也会因此得意，他可毫不自傲，
常常同穷人的杂种狗厮混，
花上大半天追逐，舐吻。
不论在市场、磨房、铁铺或教堂，
不论对方是怎样癞皮卷毛又肮脏，

他都一见就心花怒放，
结了伴随地撒尿，处处闲逛。

另一条是庄稼汉的看家狗，
庄稼汉爱胡说八道，爱吟诗饮酒，
他把这条狗看成朋友和伙伴，
把狗取名乐斯是为了一时喜欢，
他记得高原古歌里有狗也叫此名，
那歌儿年代多久，上帝也难弄清。

乐斯是一条聪明忠心的好狗，
跳墙越沟，本领难求！
他的白毛脸显得又快活又诚实，
到处都赢得无数新的相识；
他胸前雪白，背上一层厚毛，
乌黑发亮，好一件漂亮长袍！
还有那尾巴摇得高兴，
翘起来，弯一下，真是带劲。

不消说这两条狗是相好的知己，
见了面亲亲密密，谈得投机，
先用鼻子交际一番，彼此闻了又吻，
再来相帮挖地，逼得老鼠逃遁，
接着在山上大跑一气，
一路上打闹逗乐，笑笑嘻嘻，
最后种种的花样都已玩腻，
两狗才夹了尾巴屁股着地，
坐下来闲话家常，

谈一谈“创世主的得意儿郎”。

凯撒

诚实的乐斯，我常常想问
你们穷家狗怎样把日子来混；
绅士们的生活我倒清楚，
就不知穷哥们怎样把岁月来度。

我们老爷逼来血泪斑斑的租金，
还有煤、粮和其他种种钱货收进。
日上三竿才起身，铃儿一响群奴应，
他叫一声来了车，努努嘴来了马，
他又拿出一个真丝的钱袋，
这钱袋长似我尾，口上半开，
里面拥挤着的东西探头探脑——
原来是黄澄澄带花纹的财宝。

从早到晚，厨房里辛辛苦苦：
烤的烤，炒的炒，煎的煎，煮的煮，
都只为绅士们的口腹之好；
接着仆人们也来把肚子塞饱，
装下了肉汤、菜羹和小吃种种，
真是浪费得叫人心痛。
管打猎的听差是个最无用的小东西，
吃起饭来可十分神气，
一顿夜餐所花的钱，
佃户家要过多少天！

穷哥们究竟拿什么来填肚，
我可完全没法儿猜度。

乐斯

凯撒，他们的情形真是困难，
有时候泡在水里去挖河岸，
有时候浑身臭泥去修长堤，
或者搬运石块，弄得力尽筋疲——
就这样养活他自己和老婆，
还有大小儿女一大窝，
一切全仗他一双大手，
好容易使全家踏踏实实，穿暖吃够。

一等他们遇到重大的不幸，
给人退了佃或者生场病，
那光景的凄惨可以预料，
一拖久就要又冻又饿，死路一条！
但是我却不懂是怎么一回事，
他们大多是欢欢喜喜的一家子，
虽然处在困难的境地，
可养出了结实的小子和伶俐的闺女。

凯撒

可是瞧一下你们怎样受人白眼，
怎样给人又打又骂，有苦难言！
天呀，老爷们才不关心

这些掘土挖沟的畜生，
遇着了啐一口抬头走过，
就像我碰着路旁的蜗牛、田螺。
每逢我们老爷坐堂收租，
我把可怜的佃户们看个清楚
（但每次看了都叫我悲伤）。
他们身无分文，却逃不过我们的账房，
他顿脚，他威胁，他臭骂，
抓了人，还要将他们的衣服剥下。
佃户们低头站着，恭恭敬敬，
还得忍耐听完，胆战心惊！
阔人们日子过得真舒泰，
穷人们活得比鬼还要坏！

乐斯

他们虽然活在穷困的边上，
却不像人们所想的懊丧；
穷困的景象他们已经见惯，
来了并不叫他们悲叹。

时运和机缘总会转换，
他们好坏也有吃有穿，
虽然长久的劳作使他们疲惫，
甜美的是偷闲小睡。

他们把一生中最大的安慰
寄托于忠实的妻子和成长的儿辈。

最大的骄傲是学话的儿童，
他们的笑声使炉火也格外欢腾。

只消两个铜子的烧酒，
穷人们就喝得快乐无忧。
他们放下了私人的事情，
来把教会和国家的大政关心。
一谈到牧师的行为和贵人的恩宠，
他们的怒火就立时上冲；
或者互相传告着快有哪种新税，
猜不透伦敦的大佬们捣的什么鬼。

冰冷脸孔的万圣节一来到，
他们就欢庆收获十分热闹。
农村的居民不论贫富长幼，
都聚在一起，玩乐嬉游。
爱神频送秋波，才子口若悬河，
忘了世上还有忧愁和灾祸。

等到新春快乐元旦到，
他们就顶着冷风把门窗关好。
烧酒掺奶热腾腾，
温暖了所有的良朋；
瓶装的鼻烟和喷香的烟斗，
殷勤相敬手递手。
青年人走着放言高论，
老年人坐着清谈浅斟，
这欢乐的光景叫我也情不自禁，

高吠了几声表示我的欢欣。

不过你的话更有道理，
有些人就是爱玩鬼把戏。
许多诚实可靠的老好人
忽然一旦倒了运，
连根带叶给拔走，
都只因某个骄横的狗头，
为了满足他的贪心，
想同地主拉得更紧。
那地主也许正忙于当议员去京城，
为了不列颠的利益出卖了灵魂。

凯撒

不，不，朋友，你哪知底细！
为了不列颠的利益！这话我可怀疑！
不如说，让首相们牵着鼻子走，
赞成或反对，都只凭别人提个头；
歌剧院里露个脸，装个样，
吃喝嫖赌，押了地皮还卖家当，
说不定一时兴起装风雅，
飘然而去加莱与海牙，
游历一转，胡闹一番，
学习一点新鲜，见识一下世面。

到了维也纳和凡尔赛，
把他老爹的心肝肚肺都出卖，

然后扬长而去马德里，
弹了吉他又成斗牛迷，
接着奔向意大利，
石榴花下大嫖妓，
最后出现在德国混浊的温泉，
要将自己泡成个小白脸，
也治一身花柳病，
威尼斯美女送的好人情。

为了不列颠的利益！不如说为了不列颠的灭亡！
由于派别之争，家族之仇，声色犬马之荒唐！

乐斯

啊呀，老兄，亲爱的老爷们，
原来偌大的家业就是这样断送！
难道我们辛辛苦苦，摸黑起早，
挣来的钱就只让他们白白花掉？

呵，盼只盼他们能离开京城，
安居在乡下拿打猎跳舞来排遣闲情，
这样会对每个人都有好处，
不论是大地主、小佃户或者穷老粗。
再说老爷们虽然乱闯乱嚷，百无禁忌，
他们可谁也不真是心怀恶意，
只不过有时破坏一点树林，
有时骂几句他们的夫人，
有时开枪打死几只野兔和山禽，

但是对穷人并无半点不良之心。

凯撒少爷，你能否告诉我，
有权有势的人怎样快活地把日子消磨？
他们一不怕饿、二不怕冻，
任何恐惧也不在他们眼中。

凯撒

天哪，只要老兄到我处住几天，
你就不会对绅士们还有半点艳羡。
不错，他们不会挨饿，不必流汗，
不怕夏天的闷热，冬天的酷寒；
不用损筋伤骨去干苦活，
到头来弄得满身病痛，天天吃药。
但是人类虽有大学、中学一大把，
实际只是可笑的大傻瓜。
一看没有真正的忧愁，
就为烦恼自己硬找理由，
其实如果不自寻烦恼，
烦恼也就一天天减少。

一个种地的庄稼汉
种完了一亩地也就理得心安，
一个织布的乡下姑娘
织完了一丈布也就睡得甜香。
可怜的是那些老爷太太，
闲着无事反而万般无奈，

游来荡去，打了呵欠又伸懒腰，
毛病一点没有，心情实在糟糕，
白天索然寡味，晚上没精打采，
睡在床上翻去又复来。
他们纵然打猎、赛马和跳舞，
在众人面前驰马上大路，
别看那热闹、神气和打扮，
他们的心里可没有半点喜欢。

男人们分成狐群狗党，
对骂了一通又同灌黄汤。
到晚上他们狂饮再加乱嫖，
第二天生趣毫无，只想上吊！

太太们手牵手成群结队，
既亲热，又温文，称姐道妹，
可是听她们彼此在背后刻薄，
就知男盗女娼真是一丘之貉！
到下午她们把精美的点心来吃，
手捧小小的茶杯，笑话别人的阴私；
到了漫长的夜晚她们又紧皱眉头，
专心一意把纸牌来斗，
押下宝去，输掉了农民的整座谷仓，
偷起牌来，活像个无法无天的流氓。

老弟，当然也有个别的例外，
但总的说来，这就是所谓的老爷太太。

话到这里太阳已经西沉，
夜晚带来了幢幢黑影，
甲虫懒洋洋地拖长叫声，
耕牛立在田野里低头沉吟。
这时两只狗起身摇摇耳朵，
他们庆幸是狗而非人，
就这样珍重道别分了手，
相约几天后再来碰头。

圣集[1]

道貌俨然的外衣
　掩着狡猾的贼眼；
暗藏毁谤的匕首
　刃上毒汁四溅；
面具留一小孔，
　看着来者交换；
还有一件大袖宽袍，
　正好把教士装扮。

（《时髦的伪善》[2]）

一

一个夏天，星期日清早，
　大自然露着笑脸，
我步行去看麦苗，
　呼吸空气的新鲜。
太阳从沼地升空，
　照得到处闪光。
野兔跳过田埂，
　云雀放喉歌唱，
　　唱得欢，那一天。

二

我边走边看，心头舒畅，
　这景色何等明媚！
忽见赶路的三个姑娘，
　一溜儿走了上来。
两个披着晦气的黑衣，
　一件还露灰色的衬料；
第三个走后稍离，
　却穿得一身时髦，
　　好漂亮，那一天。

三

头两个像是孪生姊妹，
　长相、身材、衣服都一样，
两张脸都是瘦长发黑，
　憋足了怨气待放。
第三个又跑又跳，
　动作轻快像羔羊，
一眼见我也在走道，
　赶紧曲身把礼讲，
　　真客气，那一天。

四

我脱帽叫声“好姑娘，
　你像是同我相识，
我也一定见过你的模样，
　只是记不起你的名字。”

她笑着抓住我的手，
　一面把话讲起：
“你忘了为我把十诫全抛丢，
　违反了上帝的旨意，
　　无顾忌，那一天。”

五

“我名叫欢喜，你的相好，
　你找不到谁比我更亲。
这两位一个叫伪善嫂，
　另一个人称迷信精。
我今天去赶摩希林的圣集，
　为的是想去逍遥一番。
如果你也愿意去挤挤，
　这对老蟹可让我们足玩，
　　够开心，今天。”

六

我答道：“乐意奉陪，
　我马上回去换件上衣，
等会儿同你在圣集相会，
　今天可真有好看的！”
于是我回家吃了早饭，
　不一会就准备停当。
路上已经拥挤不堪，
　游人来自四面八方，

一群群，那一天。

七

精明的农场主穿了马裤，
缓缓骑过步行的佃农，
高大的小伙子披上新呢服，
一步一跳过了田垄。
姑娘们赤脚轻步上前，
身上的绸缎亮晶晶，
随带干酪几大卷，
还有新烤的黄油饼，
特酥脆，那一天。

八

当我们的鼻子碰到捐款盘，
盘上堆满了小铜子儿，
旁有长老张着贪心眼，
我们赶紧捐出大铜子儿，
这样才进去把热闹瞧。
只见东西南北人如流，
有的带凳拖椅，有的拉块木条，
有的叨唠没个休，
乱嚷嚷，那一天。

九

这儿搭了一个风雨棚，
　为了让绅士们不受淋；
那儿杰丝坐靠门，
　几个土娼卖风情。
这儿一伙小妞儿嘁嘁嚓嚓，
　奶峰高耸，胸背全外露；
那儿一群小织工来自基尔马纳，
　到此只为找好处，
　　寻开心，那一天。

十

这儿有人想着亏心事，
　有人护着自己的新衣；
一个骂人踩了他靴子，
　一个祷告又叹气。
这边坐几个享天恩的信徒，
　满脸圣气，眉头皱得紧；
那边一帮汉子等得苦，
　使劲地对姑娘们挤眼睛，
　　想勾走，那一天。

十一

呵，还有那幸福的男子汉，
　眼看他心上最爱的姑娘，
款步走来，扑噔坐在身边，
　那骄傲得意就没话讲！

他把胳臂放在她背后椅子上，
　定定神，再把手儿往前伸，
等到挽住了她脖子，又让手掌
　摸上了她的酥胸，
　　趁不防，那一天。

十二

现在全场的人坐下来，
　静静地等待开始。
莫迪已经上了圣台，
　大叫在劫难逃都该死！
如果老魔鬼也混在信徒中，
　把他过去的伎俩耍，
那他只要一看莫迪的面容，
　准保他立刻逃回家，
　　太骇人，那一天。

十三

你听他把教义的主要之点
　讲得如何声色俱厉！
有时平心静气，有时怒火高燃，
　一会儿顿脚，一会儿蹦起！
呵，他那长下巴，翘鼻孔，
　长老的姿势和尖叫，
哪个虔诚的人看了不激动！
　有如贴上了起疱药膏，

热辣辣，那一天。

十四

忽然帐篷下讲道换了声音，
　听众再也按捺不住，
有地位的人都站起身，
　脚步朝外面带怒。
原来史密斯冷语把人伤，
　讽刺了缺德的行为，
不爱听的教徒全朝酒店闯，
　把瓶瓶桶桶都倒过来，
　　喝个光，那一天。

十五

空虚的才华有什么意思？
　理智和道德又顶啥用？
英格兰派头，文雅的姿势，
　都早已过了月份！
他像古代的异教徒，
　安东宁尼和苏格拉底，
想规定道德的尺度，
　却没有半点儿上帝的道理，
　　话全错，那一天。

十六

幸亏来了真正的解救药，
　对付这有毒的万应丹。
原住河口的老比伯，
　慢步走着上圣坛。
瞧，他懂得上帝所说的奥妙，
　行事又谦虚谨慎，
这样常情就上了正道，
　奔驰向前处处顺，
　　快如飞，那一天。

十七

下面轮到了小米勒，
　这位正统派话语滔滔，
他心里明知全是胡扯，
　自己也不信这老婆子的一套，
但这家伙看上了一个教区，
　为肥缺就随着别人唱，
尽管他也有人性人欲，
　几几乎使他荒唐，
　　好几次，那一天。

十八

现在酒店里里外外都坐满，
　到处是酒杯上的评论家。
这边大喊快把饼干端，
　那边几乎把杯都碰炸。

人越挤越多，嗓门越叫越高，
　用了逻辑，又引《圣经》，
吵得不可开交，
　到头来造成裂痕，
　　气呼呼，那一天。

十九

美酒才是幸福，它的好处
　超过一切学校！
它把才华点亮，叫智慧成熟，
　将知识塞满我们的头脑。
不论是淡啤酒还是威士忌，
　还是更带劲的烈性酒，
只要多喝就准保得力，
　能使我们心灵目秀，
　　不论黑夜，或白天。

二十

小伙子和姑娘们高高兴兴，
　既注意灵魂，也留心身体，
他们围桌，团团坐紧，
　用匙把加糖热酒搅一气，
谈这人的长相，那人的衣着，
　评头品足一番。
还有几对躲在舒服的角落，
　偷偷约好再寻欢，

不久后，某一天。

二十一

可是现在上帝的号角猛吹起，
　连山谷也震响，
回声传来如霹雳，
　黑脸罗素把话讲。
他不顾情面，每个字像把快刀，
　把人的骨头都劈开。
谈的是地狱里魔鬼受煎熬，
　让我们也“灵魂骇坏”，
　　怕死了，那一天。

二十二

一个无底无边的大黑洞，
　里面硫磺猛烧火焰高，
远远站着就烫得痛，
　最硬的岩石也化掉！
打盹的人听了，一下惊醒，
　以为火焰在烧自己头颅，
过一会才看出真情，
　原来是邻座在打呼噜，
　　睡着了，那一天。

二十三

这故事讲下去未免太长，
　且不表还有多少曲折，
只说最后讲道已完，
　大家又把啤酒桶围住，
杯里碗里一齐倒，
　板凳之间来回传，
女人端出怀里的干酪和面包，
　大块大块送午餐，
　　给得足，那一天。

二十四

走来一位媳妇标致又能干，
　进门就往炉边靠，
抽刀又把干酪切成片。
　闺女们还有几分害臊，
到处求男人饭前祷告谢上帝，
　好容易才找到一位老好人，
他脱了帽子念念有词，
　一串话儿长得像根绳，
　　想套人，那一天。

二十五

唉！可怜那些没姑娘的男人，
　还有那些没带吃的姑娘，
他们倒用不着饭前谢天恩，
　也不怕油腻沾衣裳。

呵，媳妇们，可别忘了
　你们也曾日夜想找男子汉，
怎能让姑娘们由于没干酪
　就弄得十分难堪！
　　特别是，在今天！

二十六

现在打钟的老头使出劲，
　拉绳鸣钟声远传。
有的人东倒西歪撞家门，
　有的人想等下午再回转，
有的人走到道口停下来，
　守候姑娘把鞋脱，
带着信心和希望，再加酒杯
　浇爱情，有多少的话待说！
　　真融洽，那一天。

二十七

呵，今天感化了多少罪男孽女，
　使他们的灵魂向善！
铁石心肠也是血肉之躯，
　到夜晚就由硬变软。
有的人充满了对上帝的爱，
　有的人充满了白兰地酒，
今天开始的许多往来，
　结局将是私把情偷，

只等待，另一天。

---

[1]“圣集”在苏格兰是普通用语，指宗教性场合。——彭斯原注

[2]剧本名，汤姆·勃朗所作，全名为《包在单子里抛扔的舞台情郎，或时髦的伪善》，1704年伦敦出版。

汤姆·奥桑特

一个故事

小贩们收摊离开街道，
贪杯的邻居碰上了同好，
赶集的人渐渐走散，
天色不早，都把路来赶；
这时候，我们捧一杯啤酒，
开怀痛饮，无虑无忧，
忘了苏格兰的里程特别长，
还有沼泽、水塘、山坡、断墙，
隔在酒店和老家之间，
老家门后守着老婆的铁青脸，
阴沉得像暴风雨就要来到，
她暂按心头火，只待发作大开炮！

汤姆刚从艾尔镇半夜骑驴上归途，
这事他心里已有数。
（古老的艾尔镇别处哪能比，
出好人、出美女天下第一！）
呵，汤姆，如果你聪明一点，
就该听了你老婆凯蒂的金玉良言！
她早说你是二流子不干正经，
只一味贪杯，吹牛，打扰四邻，
从正月到除夕整整一年长，

哪一天你赶集不灌黄汤？
要你送麦去磨面，
你就在磨房里喝光了身边的钱；
要你牵驴去打掌，
你就同铁匠有说有笑大醉在炉旁；
尽管安息日是上帝的规定，
你也同卖酒妇痛饮到天明。
你老婆早就预告，总有一朝，
你会葬身在杜河的滚滚波涛，
要不就在黑夜给鬼魂抓走，
在阿罗微古老阴森的教堂后头！
呵，温存的太太们！真叫我眼泪汪汪，
想起你们苦劝男人不要荒唐，
枕畔无数箴言，何等情重，
你们的丈夫却只当耳边风！

言归正传。一个赶集天的晚上，
汤姆坐在酒店里好生舒畅，
紧靠着壁炉，一杯又一杯，
啤酒的泡沫向上冒，神仙也愿来作陪，
何况下头还坐着鞋匠名约翰，
原是多年相识互相信赖的老酒伴；
汤姆爱他胜弟兄，
两人长日醉醺醺。
这一夜就是这样又说话来又歌唱，
酒味一杯更比一杯芬芳。
汤姆又同那女店主谈得分外投机，

谁知有多少私情，多少甜蜜的默契！
鞋匠讲的故事一个比一个怪，
酒店老板边听边笑像发呆。
哪管它门外大风在怒号，
门里的人就像不知道！
忧愁之神看见了人们这等快乐，
一着急，就淹死在酒杯的一个角落。
时间的翅膀载着欢乐向前飞，
就像蜜蜂运宝把家回，
帝王虽有福，难比汤姆乐开怀，
他把人生的一切忧患都打败！

但是欢乐犹如那盛开的罂粟花，
枝头刚摘下，艳色即已差；
它又像雪片落河上，
顷刻的晶莹，永恒的消亡；
它又像那北极光，
稍纵即逝，不知去何方；
它又像那美丽的霓虹，
在风暴里消失无踪。
时光的流逝谁也拉不住，
眼看汤姆就该动身去上路，
那正是黑暗到顶的二更天，
他万般无奈向驴上颠，
这样的黑夜真少有，
罪犯也不敢把路走。
狂风吹呀吹得要断气，

跟着就是一阵哗啦啦大雨下得急，
黑夜里猛见几道金光闪，
雷声霹雳人打颤。
那样的夜晚连吃奶孩子也懂事，
他知道魔鬼正在把人吃。

汤姆抱住驴背坐得紧，
这驴子叫梅琪，会跑会驮大有名。
汤姆骑着它冲过烂泥和水塘，
风雨雷电都不能将它挡。
他紧扣头上天蓝新呢帽，
口哼古老的苏格兰小调，
一面又四边紧瞧小心听，
单怕有鬼不声不响将他惊：
不想阿罗微教堂已来到，
那里僵尸和枭鸟夜夜在嘶叫。
这时汤姆越过了小溪，
这里曾有小贩陷在雪里断了气；
汤姆也冲过桦树底下的大石案，
这里醉鬼查理撞破脑袋死得惨；
汤姆也冲过树丛和土台，
这里猎人曾见婴儿被谋害；
离他不远，还有树旁一口井，
那里蒙戈的老娘吊了颈。
前面杜河里汹涌着滚滚波涛，
后面树林里怒吼着千军万马的风暴；
闪电劈打一棵一棵的大树，

雷声逼近，一步紧似一步——
这时从阴森的树林里忽见一片亮光，
灯火照明了整座阿罗微教堂，
从每个窗洞射出刺眼的光辉，
还有笑声来自快乐的舞会。

呵，勇敢的麦酒之神！
有你来壮胆，谁能骇我们！
两个铜板买啤酒，喝了什么也不怕；
一杯烧酒落了肚，胆大敢把鬼王拿！
汤姆的脑袋里蒸腾着刚才的美酒，
说实话，他对于鬼怪既不怕来也不愁。
倒是梅琪大吃一惊将步停，
无奈汤姆手打脚踢逼它前进，
等它走到灯光明亮处，
好家伙，原来是一场天魔舞！

男巫女妖跳得欢，
跳的不是法国来的新花样，
苏格兰的独舞、快步和旋转，
调子都熟悉，精神更饱满。
东边窗下有个座，
坐着尼克老妖魔[1]，
他今夜现形为凶恶的黑毛癞皮狗，
在场专管把各种音乐来伴奏。
他把花笛一狂吹，群妖舞步就急转，
转得天昏地暗，连屋顶也闹穿。

四围放着无数棺材敞着盖，
带血的尸首一大排，
哪个妖魔出了一个怪主意，
还叫死人手拿烛火高举起。
我们英勇的汤姆借了烛光，
看清了这边的圣餐桌上，
摆着谋杀犯绞死后的骨头，
还有无名儿童的骷髅。
再加上一个才处决的小偷，
刚从绞绳割下，拖着长舌张血口；
桌上还有五把斧子，生满血锈；
五支短剑，刺过无数的咽喉；
一条带子，勒死过一个幼婴；
一把刀子，戳死过一个父亲，
杀父的是他亲生长子，
刀柄血迹里还沾着白发几丝。
此外还有许多悲惨可怕的事情，
光写出名目就要给法庭查禁。

汤姆又惊又怕，赶紧看究竟，
那一片笑呵，乐呵，玩得正起劲：
笛子越吹越响，
舞步越跳越欢：
妖魔们急转，交叉，分开，合拢，又把手牵，
直跳得女妖一个个流汗冒热烟，
纷纷把外面的破衣都脱掉，
只穿贴身汗衣一阵狂跳！

呀！汤姆呀！汤姆！
如果跳舞的是年轻姑娘，
年方二八，体态轻盈口脂香，
如果她们的汗衣不是那块油抹布，
而是雪白透明绣花滚边的细夏布，
那我也愿立刻脱下我唯一的呢马裤，
天气再冷也不怕光屁股，
这裤子原是蓝绒缝成料子好，
但为了瞅一下姑娘，马上可送掉！
可是这里却只见风干瘪嘴的老妖婆，
又瘦又丑，牛马见了也要躲，
她们支着拐杖东倒西歪地使劲跳，
叫人看了把昨天的晚饭都吐掉！

不过汤姆这人可真有一手，
他在那晚参加跳舞的群魔里头，
挑中了一个高大结实的母夜叉。
（她的威名远震海滨所有的人家，
一扬腿就踢死农民几头好牲口，
猛发作又撞翻海上无数大海舟，
地里的大麦玉米她常拔，
这一带乡下人听了就害怕。）

今晚她上身只剩一件粗布短背心，
原是她多年前做闺女买的时新，
虽然论长度现在已经难蔽体，
她对这唯一的好衣还是很得意。

啊，虔诚的祖母一定觉得很稀奇，
当年她买衬衣送给小南尼，
花去她全部家产两镑整，
怎么今天会出现在跳舞的女妖身！

这里我的诗神必须打住，
太高的诗境它也上不去。
且不表南尼如何蹦了又跳，
（她身段灵活，体质也好，）
也不表汤姆怎样瞧得发呆，
只觉得眼花缭乱眼界大开。
单说那撒旦摇头摆尾身乱扭，
猛吹笛子，满脸出油，
引得那妖魔一个个腾空怪跳，如醉如狂，
这时汤姆早将戒心抛得精光，
他脱口大叫：“好哇！好个半截汗衫！”
叫声未绝，刷一下灯火全暗，
汤姆一看不妙，赶紧策着梅琪向前冲，
魔鬼的全部人马早已齐出动！
好比一群愤怒的马蜂
为报破巢之仇向讨厌的牧童猛攻；
好比一群眼睛发红的猎犬
朝着到口的野兔一个劲儿急窜；
好比菜场里高喊一声“捉贼！”
众人就汹涌如潮到处乱追——
就这样梅琪向前奔，妖巫在后赶，
那一片哭叫怒吼叫人胆战心寒！

啊呀，汤姆呀！啊呀！
这一下你可真叫是苦不堪言！
在地狱里他们会把你像咸鱼用油来煎；
你的凯蒂在家里等了一场空，
她就要变成寡妇把眼睛哭个通红！
梅琪呀，梅琪，拚了性命也要快跑，
赶紧抢到那河上的大石桥[2]！
只要冲到桥中间，你就可以不再怕，
妖精们遇河即止，见了流水只能发傻。
但是桥头未到事情已不妙，
梅琪得赶紧把身后的妖精先甩掉：
原来南尼这女妖跑在最前打先锋，
紧跟着这匹忠心的好驴向桥冲，
她恶狠狠腾空而起，要将汤姆一把抓，
没想到梅琪浑身是胆，本领到家——
只见它猛一跑就将主人安全驮上桥，
不想却永远丢下了尾巴一条，
原来那女妖死命抓住它后身，
从此可怜的梅琪尾巴断了根！

好了，这个真实故事不论谁在听，
每个成人，每个母亲的儿子记分明：
每当好酒叫你实在嘴馋，
每当你胡思女人的短汗衫，
想想这代价！别为了一时的欢娱，
就忘记汤姆·奥桑特的好母驴！

[1]即撒旦，魔鬼之别名。

[2]所有的人都这么说，追人的妖巫，或任何其他鬼怪，追到河流的中间即必须停止，不得再进。附带也可奉告夜行人一声，如果半夜遇鬼追赶，前进不论如何危险，也比后退安全。——原注

爱情与自由[1]：大合唱

朗诵

当黄叶落在地上，
或像蝙蝠般飘荡，
　遮住了北风猛吹的天空；
当冰雹像鞭子般抽打，
寒霜长起了利牙，
　冷气一阵阵刺得脸痛：
在这样一个夜晚，
　有一群天不怕地不怕的游荡人，
欢聚在南锡大娘的小酒馆，
　当了破衣服，大杯来痛饮，
欢欢喜喜，热热闹闹，
　大谈天下事，大唱流浪歌，
拍拍打打，蹦蹦跳跳，
　险些儿震破了店主的大铁锅。

先说靠火最近坐了一位红衣汉，
身上挂着背包，袋里藏着饼干，
　老行伍的打扮真干净，
怀里还抱着一个老姘头，
她热呼呼裹着毛毯喝烧酒，
　仰着脸儿直向老兵挤眼睛，
老兵一见忙把嘴来亲，

亲得一声声人人都听见，
那女的索性张口就等吻，
真像要饭的伸碗叫可怜，
左吻一下，右吻一下，
宛如赶车的狠狠打皮鞭，
吻够了，老兵摇头摆尾露大牙，
站起身来高声把那歌词编：

歌

曲调：“军人乐”

我是战神之子，百战老兵，
到处脱衣让人看伤痕，
这一枪为了女人，那一刀来自法军，
当时两国交锋，好一片金鼓声。
拉蒂独独……[2]

我刚学会打仗，队长就一命归阴，
正是魁伯克城外胜负难分；
等我精通武艺，又是一场血战，
攻下了古巴堡垒，好一片金鼓声！

最后我又跟寇将军炮轰直布罗陀，
留下了一腿一手作为英勇的证明，
但如果国家需要，艾爷挂帅，
我就用断腿也要去追那一片金鼓声。

如今我仗着木腿木手去讨饭，
身上的军服早已破烂，
可是只要我还有背包、酒瓶和女人，
快乐就不减当年从军听那一片金鼓声。

白发老人受风霜，本也无妨，
林间石旁暂为家，更不打紧！
只等当光了背包，喝干最后酒一瓶，
就去大战阴兵，迎那地狱的一片金鼓声！

拉蒂独独……

朗诵

他唱完，只听一片热烈的喝彩，
直把那酒店的屋顶要震开！
老鼠赶快向后躲，
跑到最远最深的黑洞藏起来。
角落上一个小小的提琴手，
提高了细细的嗓门尖声叫“再来！”
这时站起了大兵的姘头，
她一摆手叫人安静就放开了歌喉：

歌

曲调：“大兵相好”

我曾是年轻姑娘，多久以前已经记不清，
我喜欢如意的年轻男人，一直到如今。

我的父亲原是轻骑兵，
难怪我见了大兵就相亲。
唱呵，拉地达……

我第一个爱人英俊又威武，
他的职务是隆隆打战鼓，
长长的腿儿红红的脸，
难怪我见了大兵就热恋。

但不久虔诚的牧师就把他顶掉，
我不爱军装，却恋上了道袍，
牧师他牺牲了灵魂，小妹我施舍了肉体，
从此我就失足，对我的大兵不起！

我很快厌腻了那满嘴上帝的畜生，
而把整个团队当作我的老公：
金边帽、银边帽、射击手、吹鼓手，
只要是大兵我就纵情风流！

仗一打完，穷得我上路去讨饭，
流浪了多年才在市集上遇着旧欢。
他破烂的军装上依然飘着团队的彩带，
我一见大兵就心头大快！

如今我已活了一生，也不知多少年头，
但依然会唱一支歌，喝一杯酒。
只要双手还能把酒杯拿紧，
我就要祝你长寿，我的英雄，我的大兵！

唱呵，拉地达……

朗诵

角落里坐了一个小滑稽，
同一个女工喝得正投机，
他们完全不管别人吵，
两人之间忙不开交。

等到酒醉人迷情绵绵，
这小子才站起做个鬼脸，
回身吻一下女人的小嘴，
然后装作正经把笛子吹：

歌

曲调：“西门老爵士”

聪明爵士把酒喝醉成了糊涂，
坏蛋爵士坐堂审案变了糊涂，
我看他们只是想学糊涂，
唯有我才称得上真是糊涂。

祖母替我买了本大书，
我就上学去住宿。
读书像是跟我的才能不合，
但对傻瓜又能希望什么？

只要有酒我什么都干，

勾引女人占去我才能一半。
除此以外你又怎能苛求
一个公认的笨蛋木头？

有一次我被人绑着当牛，
因为我骂街又喝酒。
有一次我被人在教堂大骂，
因为我同一个姑娘扯扯拉拉。

可怜的安特鲁爱翻筋斗，
别人可不要说他丢丑。
听说当朝的赫赫首相，
也在大殿上翻个不休。

你看对面有个俨乎其然的青年，
为逗大伙儿乐，拼命地做鬼脸，
他笑我们走江湖不够文雅，
还不是因为同行出冤家！

现在我可要赶紧讲完下个结论——
说实话，我真口渴难忍！
有些人糊涂得自己还不知情，
天哪！那他可比我更加愚蠢！

朗诵

接着说话的是一个胖胖的母夜叉，
她擅长探囊取财本领到家，
曾经摸到手无数的钱包，

因此也被人把凉水灌饱。

她的爱人是个高原大汉，
但是呵！诅咒那绞绳和判官！
如今她是又流泪来又长叹，
哭她那漂亮的约翰，她的高原大汉！

歌

曲调：“呵，假如你死了，丈夫”

合唱：唱吧，唱得响，漂亮的约翰，我的高原大汉！
唱吧，唱得欢，漂亮的约翰，我的高原大汉！
走遍天涯地角，也寻不着一个男人
比得上我的约翰，我的高原大汉！

我的爱人生在高山，
平原的法律他正眼不看，
对于老家他永远忠心，
我的英俊的约翰，漂亮的高原大汉！

身穿方格花呢的男裙，
腰佩嵌宝镶金的短剑，
赢得了多少女人的喜欢，
我的英俊的约翰，漂亮的高原大汉！

我们游了内地又到海岸，
名公贵妇哪有我们狂欢！
平原上的庸人们他谁也不怕，

我的英俊的约翰，漂亮的高原大汉！

他们把他放逐到大洋彼岸，
但是树上的花儿还未开满，
我就又珠泪双流，拥抱了
我的英俊的约翰，漂亮的高原大汉！

天哪，他们终于又将他抓走，
放在黑暗的牢房受难。
恶棍们不得好死！他们绞杀了
我的漂亮的约翰，我的高原大汉！

如今我成为寡妇，整天长叹，
痛哭那永逝的欢乐，眼泪不干。
除了借酒浇愁，只有无限凄惨，
当我想起我的约翰，我的高原大汉！

合唱：唱吧，唱得响，漂亮的约翰，我的高原大汉！
　　唱吧，唱得欢，漂亮的约翰，我的高原大汉！
　　走遍天涯海角，也寻不着一个男人
　　比得上我的约翰，我的高原大汉！

朗诵

一个又矮又瘦的提琴手，
向来为赶集和赛会演奏，
现在缠住了一个又高又大的胖妞，
　　他的额角刚到她的奶头，
他抱她就像抱了一个大筛，

还不住灌她如火的烧酒。

他一手叉腰，两眼看天，
为调嗓门先把“独来米法”练，
然后这小小的亚波罗
便把声音放尖，
用那不快不慢的拍子，
开始了他的自唱自演：

歌

曲调：“一声口哨”

合唱：我靠拉琴为生，
为太太小姐把天下名曲都奏到，
她们最喜欢的甜蜜的歌
便是“一声口哨百愁消”。

让我踮起脚替你揩去眼泪，
跟我走吧，做我的相好，
你将活得毫无恐惧，
管保你一声口哨百愁消。

我们出现在婚礼席间，打麦场上，
吃吃喝喝真叫妙，
痛快地玩吧！准叫悲哀老人
也一声口哨百愁消！

我们到处打打闹闹，

坐在人家墙头上，太阳底下把情调。
闲来无事，更是一切随心——
真叫是一声口哨百愁消。

只要我三生有幸，能得你的恩情，
只要我能拉着我的提琴，
我就不怕饥寒、凶险和风暴：
永远会一声口哨百愁消！

合唱：我靠拉琴为生，
　　为太太小姐们把天下名曲都奏到，
　　她们最喜欢的甜蜜的歌
　　便是“一声口哨百愁消”。

朗诵

那位胖美人不仅迷住了可怜的提琴手，
她的姿容还打动了一位壮汉。
他上前一把抓住琴手的胡须，
抽出生锈的长刀就要往下砍，
一面破口大骂，发誓赌咒，
高叫定要把那小子劈成两半，
除非他答应从今以后
永远同那胖美人分手！

琴手骇得眼睛翻白，
赶紧下跪求饶，
脸上是又害怕来又难受，

这样才算把一桩公案了。
他眼睁睁看壮汉将女的一把拉住，
自己的伤心无处可诉，
只得装出在偷偷发笑，
听那壮汉向女人唱起小调：

歌

曲调：“补锅”

我的好姑娘，我干的是铜匠活，
我的职业是补锅。
走遍基督教的天下，
处处都做铜活。
我也曾为了饷银去从军，
英勇的队伍册上有名，
但只要念头一动，我就开了小差去补锅，
任他们怎样搜寻，也寻不到小弟我！

呸！那小虾米算个什么！瞧他那皮包骨头！
他只会满嘴胡诌，扮演小丑。
请看我身上的围裙，袋里的榔头，
手艺人的幸福我俩共同来享受！
这口锅是我信心所寄，希望所求，
让我指锅对酒来赌咒：
从今以后，我一定叫你衣食不愁，
否则我死也不再喝酒！

朗诵

铜匠胜利了，那美人脸也不红，
就往他的怀里一躺，
一半因为深受爱情的感动，
一半也因为灌饱黄汤。
琴手先生无可奈何，
只得将男子汉大丈夫来装，
反而拿起酒瓶一饮而尽，
祝贺他们那夜的姻缘和健康，
　　表示自己的豪爽。

这时爱神之子对另一女人射了一箭，
同她开了个不大不小的玩笑，
提琴手立刻向她进攻，
在鸡笼后面两人忙个不了。
这女人原来相好的是荷马的一位同行，
这诗人一见这样反倒高兴得忘了腿疮，
站起来跌跌撞撞一阵乱跳，
自愿让他们今夜成对成双，
　　分文也不要赔偿。

诗人原是自由自在的风流客，
酒神门下谁也不及他癫狂！
虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。
他只有一个愿望——永远快乐无忧，
他什么也不需要——只不过爱喝黄酒，

他什么也不怨恨——除了悲哀颓唐，
这样缪斯就替他写下诗行，
让他当众歌唱：

歌

曲调：“不管那一套”

合唱：不管这一套那一套，
也不怕再多几十套，
我虽丢了一个老婆，
但还有两个也足够逍遥！

我是一个诗人，
上等人看不起我这一套，
但是老百姓处处欢迎荷马，
我也到一城，一城叫好。

我从未饮过缪斯的喷泉，
也没登过诗神的堂奥，
但我自有灵感的来源——
流不尽的啤酒，冒不完的酒泡！

对于美人我最为崇拜，
甘愿做她们的奴隶到老；
但是每人各有崇高的意志，
最大的罪恶在将别人阻挠。

人生难逢狂欢的盛会！

让我们互相热爱，不误今朝！
谁能规定跳蚤能咬人多久？
全看我们的兴致和爱好！

美人们叫我神魂颠倒，
她们的手段真有一套。
好吧，赶紧准备一切，等她们来到！
我还是喜欢婆娘们，不管人说哪一套！

合唱：不管这一套那一套，
　　也不怕再多几十套，
　　只要为姑娘们的幸福，
　　我就流尽鲜血也不管那一套！

朗诵

诗人这样唱着，南锡大娘的酒店
响起一阵如雷的鼓掌，
每人都手舞足蹈，大笑大叫，
他们吃空了背包，当光了衣裳，
几乎连屁股也无法掩藏，
都只为口渴难当，要喝黄汤。
喝了酒，快活的人们兴致更高，
再三把诗人来央告，
要他放下背包，给大伙儿再挑
一个最精彩的民间小调。
诗人一听大高兴，立时跳起，
站在他的两位美人之间，

左右一看，只见众人睁眼观望，
早已等得不耐烦，只待跟着合唱。

歌

曲调：“快活的人儿，再倒一杯酒”

合唱：滚开！靠法律保护的顺民！
　　自由才是光荣的盛宴，
　　法庭只为懦夫而设，
　　教堂只给牧师方便！

君不见酒吐芬芳杯生烟，
君不见衣裳虽破乐无边，
你唱我和人人欢，
要把那快活的歌儿奏三遍！

名位何物，财宝何用？
沽名钓誉总成空！
只有欢乐才是生活，
且莫问身在何时、何国！
靠一点小本领，编几句骗人话，

我们白天到处漫游。
晚上睡在仓库和马厩，
香香的干草上，还有女人并头。
谁敢说仆从如云的香车，
就比我们走得更加轻快？

谁敢说明媒正娶的夫妻，
就比我们相处更加恩爱？

人生原是无所不包，
哪用我们自寻烦恼！
说什么得体的文雅礼节，
这样的话最无气节！

让我们祝贺背包、行囊和粮袋，
让我们祝贺游荡的人们，
让我们祝贺褴褛的汉子和女人，
让我们一齐高呼：阿门！

合唱：滚开！靠法律保护的顺民！
自由才是光荣的盛宴，
法庭只为懦夫而设，
教堂只给牧师方便！

---

[1]又名《快活的乞丐》。——译注

[2]此行有谱无词，在各节之尾重复。

华尔特·司各特
（1771—1832）

司各特生于苏格兰首府爱丁堡，在那里上大学，又在他父亲的律师事务所学习法律，1792年通过律师考试。他很小就喜欢听民谣和口头流传的边境故事，注意收集有关苏格兰历史的传闻，终于写成《末代行吟者之歌》，于1805年出版。此后他写了一系列的叙事诗，中间颇多佳作，富于浪漫情调，音韵铿锵，也善于刻划历史人物，但缺乏触动读者情感深处的力量，因此等到青年诗人拜伦崛起，出版了更有感染力的叙事诗，司各特乃改用散文写历史小说，在这个新的文学领域里取得巨大成功，不仅独步英国，而且影响了许多欧陆小说家，成为浪漫主义潮流里最有影响的作家之一。

中国读者早知司各特之名，主要是由于林琴南在清末译了他的长篇历史小说《撒克逊劫后英雄略》（即《艾凡赫》）。但是没有多少人知道他也是一个大诗人。

其实他的诗至今还值一读。他善于用韵文说故事；正是因为他先能把叙事诗写得成功，才能后来把历史小说也写得出色。同时，他也善于抒情，若干穿插在叙事诗中的短歌小曲往往就是完美的抒情诗。

这里选了两节诗。第一节来自《末代行吟者之歌》（1805）。这名字就充满浪漫情思，而行吟者一上来就表达对祖国的热爱，对只顾自我、不爱故土的人的鄙视，快人快语，如此诗人少见。第二节来自《玛密安》（1808），经常单独成篇，在各种选本出现，写得既有故事，又富气势，其用词，其韵律，都加强了气氛，提高了戏剧性，而叙事扼

要，用笔精练，又显示边境民谣的本色。

可怜虫[1]

世上可有这样死了灵魂的人，
　　他从未对自己说过一声：
　　这是我的祖国，我的故乡！
他的心从不沸腾，
当他的脚步走近家门，
　　尽管经历了异域的流浪。
如有这样的人，盯住他，
行吟者不因他而诗兴勃发，
不管他名气多大，官位多高，
又有多少世人希罕的财宝；
名、位、金钱种种，
帮不了只顾自己的可怜虫，
他活着得不了荣光，
他死了身魂两丧，
本是尘土，回归尘土，
无人敬，无人歌，也无人哭！

（《末代行吟者之歌》）

---

[1]非原题，系译者所加。

洛钦瓦

呵，年轻的洛钦瓦来自西方，
整个边境数他的马壮，
除了宝刀他不带武器，
只身上路闯禁地，
他忠于爱情，不怕战争，
从未见过洛钦瓦这样的英俊。

他不为水停，不为山阻，
没有桥他就游渡，
但没等他到达芮堡的大门，
他的姑娘已经答应了别人，
那人轻爱情，怕战争，
却要娶走洛钦瓦的艾琳。

洛钦瓦径直进了芮堡的大厅，
只见聚集了新娘的一家和客人，
新娘的父亲开腔了，一手按着剑，
　　（而胆小的新郎不发一言，）
“洛钦瓦爵爷此来是和还是战，
还是为了舞会和婚宴？”

“我久爱令嫒遭你拒，
高涨的情潮今已枯，
此来非为叙旧欢，

只想饮一杯，舞一场，
苏格兰多的是神仙女，
谁不想做洛钦瓦的当家妇？”

新娘拿杯吻，勇士接过来，
一饮而尽把杯摔。
她羞脸先看地，长叹不胜悲，
口上露着笑，眼里含着泪，
老夫人正要阻拦，他已接过玉手，
说道：“来同洛钦瓦把舞步走走！”

呵，英武的他！呵，娇艳的她！
哪个大厅里见过这样的一对花！
老爵爷顿脚，老夫人叨唠，
呆立的新郎弄着缎带和呢帽，
底下伴娘们议论开来，
“只有洛钦瓦才把表姐配！”

偷捏一下手，暗传一句话，
等到跳近门口见有马，
他轻轻一下把姑娘向上送，
自己接着对鞍子飞腾，
“到手了！从此越过关山，
千骑也难把洛钦瓦追赶！”

芮堡里一片上马声，
亲戚朋友全出动，
山上谷里都寻遍，

丢失的姑娘再不见！
这样忠于爱情，不怕战争，
可有第二人能比洛钦瓦的英俊？

（《玛密安》）

乔治·戈登·拜伦
（1788—1824）

拜伦的名字是许多中国读者熟悉的。他年轻时写诗，就以《查尔特·哈罗德游记》和一系列东方故事诗出了大名，后来因私生活上的问题为英国上层社会所不容，移居意大利。又写了讽刺性的“滑稽史诗”《唐璜》，达到其诗艺的最高峰。他虽出身贵族，却同情弱小，投身于意大利和希腊的民族解放运动，终于身殉希腊起义军中，年方三十有六。

拜伦对苏格兰有深厚感情。他母亲是苏格兰贵族妇女，她的童年是在阿伯丁度过的，对于那一带的山山水水有深刻的印象，终生不忘。

这里所选两部分诗都出自《唐璜》。第一部分选自第10章（第16至19节），是《唐璜》的作者即拜伦本人离开故事，表达他对苏格兰的怀恋。第二部分选自第3章（第86节之后），是一个诗人在一次宴会上唱的歌，可以单独成立，在我国前后有过几个泽本，一般定名为《哀希腊》。

这两部分的译文都出自已故诗人查良铮之手，他是《唐璜》全书（北京人民文学出版社1980年版，上下两卷）的译者。

故土之恋

十六

而我们的一切纠纷，至少对我
　是一笔勾销了，亲爱的杰弗利。
我可敬的对头[1]！（是诗歌和批评
　以我们为傀儡来耍这种把戏。）
现在干一杯“旧日好时光”[2]吧！
　我并不认识你，也许无缘熟悉
你的面孔，可是你高尚的行为
使我不能不从深心里感佩。

十七

当我说“旧日好时光”这句话时，
　它不是对你说的，多令人惋惜！
因为我遍观你那傲岸的城市，
　除司各特以外，我觉得唯有你
值得我碰一碰杯，——也许这只是
　学童的痴心，但我愿不拘泥地
畅叙旧情，——我是一个苏格兰人，
我的头控制不住那冲动的心。

十八

“旧日好时光”给我心中带来了
　苏格兰的一切：那蓝色的山峰，
谷中清澈的流水，底河和顿河，
　格子呢，结发带，我幼年的感情，
巴尔戈尼桥下的黑流[3]，和我那
　最初温柔的梦，像班柯的幽灵[4]
都掠过我眼前：呵，这回忆确是
“好时光”的一瞥，别管多么幼稚。

十九

你也许记得，在我少年卷发时，
　我凭一阵激愤之感，曾以诗句
骂了苏格兰人一通以示机智，
　虽然脾气够大，倒也颇近情理。
但骂尽管骂，它却抹煞不了
　我早年新鲜的感情；我只压抑
而未割舍苏格兰的乡土之亲，
呵，我爱的仍是那急流和峻岭。

后记：

这几节诗来得突兀，这是由于从《唐璜》中摘选之故，但它们也代表《唐璜》风格的一面，因为这部杰作是夹叙夹议的，故事讲得很精彩，但是作者的议论和闲扯也一样精彩。正是通过后者，读者可以看出拜伦的为人，同时也看出他在诗里运用口语的高超艺术。

这里拜伦撇开故事，谈出了他对苏格兰的乡土之恋，话不多而感情

真挚深刻。他对于苏格兰的真性情人也有好感。诗里提到的司各特和杰弗利就都是这样的人，尽管政见未必一致，而且杰弗利还攻击过他。

---

[1]可敬的对头——弗兰西斯·杰弗利（1773—1850），苏格兰律师、文评家，《爱丁堡评论》创办人之一，曾写文攻击拜伦最初作品《闲暇时刻》，拜伦也在《苏格兰诗人与苏格兰评论家》予以回击。但后来杰弗利对拜伦另一作品《海贼》予以好评，而且他对拜伦诗作的态度前后一致，有其本人的原则，因此赢得了拜伦的好感，故云“可敬的对头”。

[2]“旧日好时光”，苏格兰民歌名，歌颂老友间的情谊，曲调极其动人，至今世界各地仍有人演唱。彭斯曾改编此歌，在本集有译文，题为《往昔的时光》。

[3]阿伯丁旧城附近的顿河桥，它的桥拱和桥下的黑色和深橙色的水流，在我的记忆里好似昨天见到的那样。我仍记得那使我过桥时停下来的可怕的谚语（虽然我可能记错字），却又使我怀着稚气的喜悦倚桥下望，因为我是个独子，至少在母系方面。据我记得的，这谚语如下，但我从9岁以后就没有再听过或读过它了：

巴尔戈尼桥呵，你的桥壁是黑的，
可是等一个妈妈的独子走过去，
　　你就要塌陷。

——拜伦原注

[4]班柯的幽灵，典出莎士比亚剧本《麦克白》第4幕第1场，女巫们让麦克白看见班柯的鬼魂同8个戴王冠的子孙走过他的面前。

哀希腊

一

希腊群岛呵，美丽的希腊群岛！
　热情的莎弗在这里唱过恋歌，
在这里，战争与和平的艺术并兴，
　狄洛斯[1]崛起，阿波罗[2]跃出海波！
永恒的夏天还把海岛镀成金，
可是除了太阳，一切已经消沉。

二

开奥[3]的缪斯和蒂奥[4]的缪斯，
　那英雄的竖琴，恋人的琵琶，
原在你的岸上博得了声誉，
　而今在这发源地反倒喑哑，——
呵，那歌声已远远向西流传，
远超过你祖先的海岛乐园。

三

起伏的山峦望着马拉松[5]，
　马拉松望着茫茫的海波；
我独自在那里冥想了一时，
　梦见希腊仍旧自由而快乐；

因为当我在波斯墓上站立，
我不能想象自己是个奴隶。

四

一个国王[6]高高坐在山头上，
　瞭望着萨拉密[7]挺立于海外，
千万只战船停靠在山脚下，
　还有多少队伍——全由他统率！
他在天亮时把他们数了数，
但在日落时他们到了何处？

五

呵，他们而今安在？还有你呢，
　我的祖国？在无声的土地上
英雄的颂歌如今喑哑了，
　那英雄的心也不再激荡！
难道你一向庄严的竖琴
竟至沦落到我的手里弹弄？

六

也好，置身在奴隶民族里，
　尽管荣誉都已在沦丧中，
至少，一个爱国志士的忧思，
　还使我在作歌时感到脸红；
因为，诗人在这儿有什么能为？

为希腊人含羞，对希腊国落泪。

七

我们难道只对好日子哭泣
　和惭愧？——我们的祖先却流血。
大地呵！把斯巴达人[8]的遗骨
　从你的怀抱里送回来一些！
哪怕给我们三百勇士的三个，
让色茅霹雳的决死战复活！

八

怎么，还是无声？一切都沉寂？
　不是的！你听那古代的英魂
正像远方的瀑布一样喧哗，
　他们回答："只要有一个活人
登高一呼，我们就来，就来！"
噫！倒只是活人不理不睬。

九

算了，算了：试试别的调子；
　斟满一杯萨摩斯[9]的美酒！
把战争留给土耳其野番吧，
　让开奥的葡萄的血汁倾流！
听呵，每一个酒鬼多么踊跃
响应这一个不荣誉的号召！

十

你们还保有庇瑞克的舞步[10]，
　但庇瑞克的方阵[11]哪里去了？
这是两课：为什么你们偏把
　那高尚而刚强的一课忘掉？
凯德谟斯[12]给你们造了字体——
难道他是为了传授给奴隶？

十一

斟满一杯萨摩斯的美酒！
　让我们且抛开这样的话题！
这美酒曾使阿那克瑞翁[13]
　发为神圣的歌；是的，他屈于
波里克瑞底斯[14]，一个暴君，
但这暴君至少是我们国人。

十二

克索尼萨斯[15]的一个暴君
　是自由的最忠勇的朋友，
那暴君是密尔蒂阿底斯[16]！
　呵，但愿现在我们能够有
一个暴君和他一样精明，
他会团结我们不受人欺凌！

十三

斟满一杯萨摩斯的美酒！

　在苏里[17]的山中，巴加[18]的岸上，
住着一族人的勇敢的子孙，

　不愧是道瑞斯的母亲[19]所养，
在那里，也许种子已经播散，
是赫剌克勒斯[20]血统的真传。

十四

别相信西方人会带来自由，
　他们有一个做买卖的国王，
本土的利剑，本土的士兵，
　是冲锋陷阵的唯一希望；
但在御敌时，拉丁[21]的欺骗
比土耳其的武力还更危险。

十五

呵，斟满一杯萨摩斯的美酒！
　树荫下舞蹈着我们的姑娘，
我看见她们的黑眼睛闪耀；
　但是，望着每个鲜艳的女郎，
我的眼就为火热的泪所迷：
这乳房难道也要哺育奴隶？

十六

让我登上苏尼阿[22]的悬崖，
　在那里，将只有我和那海浪
可以听见彼此的低语飘送，
　让我像天鹅一样歌尽而亡；
我不要奴隶的国度属于我——
干脆把那萨摩斯酒杯打破！

后记：

《哀希腊》是《唐璜》第三章里的一部分，但多次在诗歌选本里单独出现，事实上也确可独立成篇，早已成为拜伦最著名的作品之一。

此诗我国在清末就有了几个旧体诗的译本，译者分别为马君武、苏曼殊、胡适，都曾传诵一时。它们各有长处，不同程度地传达了原作反对异族统治的激昂情绪，在当时苦于满族皇帝的专制统治的知识分子之间引起了共鸣。

但是我们也需要一个新译本，它应当是白话文的，以与我国现代诗歌的主流相一致；它也应当是诗体的，否则对不住铿锵慷慨、格律动人的原作。

查良铮的译文满足了这两方面的要求。它是白话，又是诗，经得起多次朗读，有些地方译得很妙，例如：

难道你一向庄严的竖琴
竟至沦落到我的手里弹弄？

又如：

诗人在这儿有什么能为？
为希腊人含羞，对希腊国落泪。

又如：

他们回答：“只要有一个活人
登高一呼，我们就来，就来！”
噫！倒只是活人不理不睬。

这原因，不仅在于译者吃透了原文，还在于译者是一个诗人。他发扬了白话诗的长处，例如上引第三例，就非旧体诗所能胜任。

---

[1]狄洛斯，爱琴海中岛名。

[2]阿波罗，希腊神话中诗歌与音乐之神，相传生在狄洛斯岛。

[3]开奥，相传为荷马的出生地。开奥的缪斯即指荷马。

[4]蒂奥，古希腊诗人阿那克瑞翁出生地。蒂奥的缪斯指这位诗人。

[5]马拉松，希腊地名，在雅典东北。公元前490年波斯军大举入侵，在此为雅典人击败。故下文有“波斯墓”云云。

[6]一个国王，波斯王瑟克西斯（公元前519？—公元前465），曾在公元前480年9月29日坐在山上俯视海战。海战结果，波斯大败。

[7]萨拉密，岛名，在雅典以西。上述海战即发生在此岛附近。

[8]斯巴达人，公元前480年斯巴达王利昂尼达率领三百勇士在色茅

霹雳（通往希腊东部的关隘）力拒波斯入侵大军，坚守三日，全部牺牲，但为希腊军赢得了时间。

[9]萨摩斯，希腊群岛之一，产酒。

[10]庇瑞克的舞步，古希腊流传下来的战舞。

[11]庇瑞克的方阵，步兵的方阵，相传希腊西北部一小邦的王庇瑞克曾在公元前3世纪用这种方阵击败罗马军队。

[12]凯德谟斯，古希腊传说中人物，大约生在公元前14世纪，据说他曾从腓尼基人学得字母，传入希腊。

[13]阿那克瑞翁（公元前572？—公元前488？），希腊抒情诗人，参阅本歌第2节“蒂奥”注。

[14]波里克瑞底斯，公元前6世纪萨摩斯岛的统治者。

[15]克索尼萨斯，地名，在达达尼尔海峡北边。

[16]密尔蒂阿底斯，马拉松战役中希腊军的统帅之一。

[17]苏里，地名，在今阿尔巴尼亚南部。

[18]巴加，苏里区域的一城。

[19]道瑞斯的母亲，指斯巴达勇士的母亲。

[20]赫剌克勒斯，传说中的大力神。

[21]拉丁，指西欧，特别是法国。

[22]苏尼阿，希腊地名，在雅典东南阿的卡半岛最南端，上面建有保护神雅典娜的庙。

艾特温·缪亚
（1887—1959）

艾特温·缪亚是现代苏格兰重要作家，做了许多工作，例如介绍过东欧卡夫卡的作品，写过有关小说结构的颇有见地的专著，但主要是一个诗人。他爱苏格兰，但认为时至20世纪，不宜于再用苏格兰方言写作，因此而与休·麦克迪儿米德有一场很激烈的争论，于是原本互相切磋的诗友后来变成了对头。他本人的诗是完全用英语写的，可能是现代苏格兰最有成就的英语诗人，作品也常被选入英美的现代诗集。这里选译了两首，代表苏格兰英语诗创作的一个小侧面。两首之中，《堡垒》显然是慨叹苏格兰之终于被出卖给英格兰，这种情绪是许多苏格兰作家共有的，想不到在20世纪还这样强烈。另一首《证实》是情诗，写得有深度，但又没有把爱人理想化，一切是“本色”，“最本质的”，同那种唯美的、卿卿我我式的旧式情诗是大异其趣的。

堡垒

整个夏天我们过得安心，
每天从城墙的垛口
看麦田里收割的人们，
半哩外来了敌兵，
似乎还不成威胁的气候。

我们以为无须担心，
有武器，有给养，一箱又一箱，
我们的城墙高耸，叠叠层层，
友邻的盟军正在开近，
沿着每条绿荫的夏天路上。

s我们城门坚固，城墙厚实，
石头又高又滑，没有人站得住
脚跟，没有任何诡计
能骗过我们，叫我们降或死，
只有小鸟才能把阵地飞渡。

他们能拿什么来做诱引？
我们队长英勇，我们自己忠于国……
有一张私家的小门，
一张该死的小小篱笆门，
一个干瘪的管事让他们通过。

呵，一下子我们曲折的地道
变成脆弱而不能信赖，
没有哼一声，我们的事业已经摧倒，
有名的堡垒也被端掉，
暴露了它所有秘密的台阶。

这可耻的故事该怎么说？
我到死都要坚持：
我们被出卖了，没事能做，
黄金是我们唯一的敌国，
而对它我们没有作战的武器。

证实

是的，亲爱的，你这张脸正是人的脸，
我在心里等待它已经多年。
我见过虚假而追求真诚，
终于发现了你，像旅人发现一个
欢迎站，却处在错误的
山谷、岩石和急转的土路之间。可是你，
我该怎么叫你？沙漠里的喷泉，
一个干燥的国家里的一泓清水，
或者任何诚实的好东西，有一双眼睛
会照亮整个世界，一颗开放的心，
真诚地给人东西，给最本质的行动，
第一个美好的世界，花朵，发芽的种子。
炉火，坚毅的大地，流荡的海，
并不是每一部分都美或者希罕，
而像你自己，正是它们的本色。

休·麦克迪儿米德
（1892—1978）

苏格兰文学在20世纪有一个复兴，这当中贡献最大的是休·麦克迪儿米德。他是“苏格兰文艺复兴”的组织者、鼓吹者，又是它的主要诗人。他的诗作经历了几个时期：初期，他用苏格兰方言写抒情诗；中期，他揭发和讽刺苏格兰现状，同时又写政治诗，如对列宁的颂歌；后期，他写篇幅奇长的现代“史诗”，力求诗的国际化和科学化。

他于1892年出生在苏格兰和英格兰接壤的地区，做过小职员和记者，有一阵生活十分穷困。他的祖先中有经常越境向英格兰进行劫掠的强悍汉子，又有纺织苏格兰厚呢的手工匠人，父亲是一个乡村邮递员，因此他从小就有浓厚的苏格兰民族意识和工人阶级的强烈爱憎，后来终于信仰共产主义。在艺术上，他主要从苏格兰民间文学汲取营养，但也受过欧洲大陆的现代派诗的影响。他在20年代写诗之初，就已受到一些有见地的诗人和批评家的称许，但直到1962年他的诗歌合集出版，才获得普遍的赞扬。1978年他逝世时，已经被公认为英语世界最重要的诗人之一。

我在这里译的十二首诗，前面五首属于他早期的“有魅力的抒情诗”，是用苏格兰方言写的；第六首仍是用方言写的，但已采用政治题材。后面六首都是用英文写的，除《悼约翰·台维孙》外，都是政治诗，而且明显地宣告了诗人自己的共产主义信仰。从诗体说，前九首是格律诗，后三首则是自由体。这双重的变化——从纯用方言到纯用英文，从遵守格律到采取惠特曼式的自由体——正是麦克迪儿米德创作历

程上一个引人注意的发展。

叙情诗中《松林之月》是既清新又有气势的情诗。《被忽略的漂亮孩子》是对大地——亦即对人间的实际生活——的肯定。《空壶》写的是农村妇女失去婴儿的痛苦，下半首背景突然放大，出现了风和光，增加了诗的深度。《摇摆的石头》则是对于时间和生死的沉思。世界既摇摆如风中之石，人生也就更加无常。情景是具体的，然而气氛凄凉，而石头、世界、风、天、雪花这些最基本最原始的形象又使我们感到这是一个普遍的长远的人的处境。这些诗里的情景是简单的，然而由于诗人有一种“深化”的本领，在方言的运用上又做到既纯朴又新鲜，具有强烈的感染力，所以至今都有人认为这些最初的诗是诗人最好的诗。

而诗人自己，则用嘲讽的口气反对这种看法，认为他后来的诗要好得多。他说：

最伟大的诗人往往要经过一次艺术上的危机，
一个同他们过去成就一样巨大的转变……
庸人们惋惜我诗风的改变，说我抛弃了“有魅力的早期抒情
诗”——
可是我已在马克思主义里找到了我所需的一切……

他这话也是有根据的。他后期的长诗代表了一种新的努力，他在那些作品里进行了规模巨大的艺术试验，所追求的是列宁所创导的对人类文化的全面继承和新的综合。

以短诗而论，从30年代以来，他仍是写了许多出色的作品。这里选译的《未来的骨骼》就是其一。诗人利用了一些地质学上的岩石名词来写列宁墓室的坚实与闪耀，而室外反射过来的雪光则代表了俄罗斯的大

地和人民。最后出现了“永恒的雷电”这一形象，它同诗题《未来的骨骼》一起点出了诗的主旨，表达了列宁对人类的永恒的影响。这是有重大意义的政治诗，而且在艺术上又是完全成功的。

《悼约翰·台维孙》一诗写得真挚，深刻。诗人压低了声调，只说具体的事，然而异常动人。通过他的眼睛，我们看见台维孙的孤单单的背影慢慢走上海边沙岸，但是突然之间——

一颗子弹洞穿了美丽的风景，

这静静的世界立刻给粗暴地撕裂了。瞬息之间，一个有才华的诗人终止了自己的生命。然而麦克迪儿米德又清醒地点出这悲剧的原因：短见，在精神上找错了寄托。

后面两首自由体诗都写于40年代。这时作者早已公开宣告自己是一个共产主义者。“Krassivy, Krassivy”一诗歌颂了苏格兰工人领袖麦克林，但也表达了对列宁的崇敬。写在卡松的著作的扉页上的小诗，实是读史随笔，不过出之于韵文罢了。最后一节关于诗的源泉在于无产阶级的生活本身的宣告是经验之谈，因为正是麦克迪儿米德自己在汲取这泉水的过程里，写下了不少“生动、活跃的斗争的诗”。

* * *

麦克迪儿米德曾于1956年间同另外两位英国作家来访中国。在北京的几次集会上，人们看见这位身材并不高大而气概十分轩昂的诗人用他那有着响亮的元音的苏格兰英语朗读着一本大书里的若干诗段，这本书就是他的长诗《悼念詹姆斯·乔埃斯》，当时刚刚出版。

后来，1982年，我去爱丁堡郊外访问了诗人的遗孀伐尔达·格里夫

夫人。她告诉我，诗人对于社会主义中国有深刻的印象。实际上，在此之前，他已对中国文化发生兴趣，上述长诗之中就曾引用汉文，提到中国的书法，提到怀素、赵子昂、黄山谷、王羲之，乾隆皇帝的“炫耀自己的庸俗作风”，苏东坡的

丰腴而活泼的笔法，
像一个胖子肌肉松弛而态度潇洒……

他后期主张现代诗要承继人类全部优秀文化遗产，主张诗的国际化，这样的诗段就是例子。

被忽略的漂亮孩子[1]

英俊的火星穿着大红袍，
金星披上了绿绸衫，
月亮把她的金羽毛摇得乱颠，
谈个海阔天空，无非一派胡言，
投机得哪有心思管你，
你这被忽略的漂亮孩子，大地！
——那么哭吧，你的泪水一泛滥，
就把这一切都淹掉！

（1925）

---

[1]此诗韵脚的安排是abccddba，译文也一样。

松林之月

把你们的影子
投在高高的山岗，
一切耸立的松树，

在一切有月光的地方。
我敢于遮住东方的太阳，
让它永远不能发光，
如果我的爱人
要露出她洁白的胸膛。

呵，我心里还藏着阴影，
但只要爱情一露面，
我就把影子和其他一切，
都赶进那黑夜无边！……

（1925）

摇摆的石头

在收获季节寒冷的半夜，
世界像一块石头
摇摆在天空下。
凄凉的回忆起了又落，
像被风追逐的雪花。

像被风追逐的雪花，我已认不出
石头上刻着的文字。
何况浮名如青苔，
历史如地衣，
早把一切掩埋。

（1925）

空壶

我走过石堆，碰见了
一个蓬发的姑娘，
她对她的孩子唱歌——
而孩子却已夭亡。

摇撼世界的风
唱不出这样甜蜜的声音，
照耀一切的光
也没有这样倾注的深情。

（1926）

呵，哪个新娘

呵，是哪个新娘手拿一束
白得耀眼的蓟花？
她那怕事的新郎哪能料到
他今夜会发现个啥。

比任何丈夫亲密，
比她自己还亲密，
人家不要她的贞操，
只不过施了一个诡计。

呵，谁已先我而来，姑娘，
他又怎样进的门？
——一个我没生就已死的人，
是他干了这坏事情。

只留给我一点贞操，
在你那尸体般的身上？
——没有别的可给了，丈夫，
无论找古今哪个姑娘。

但我能给你好心肠，
还有一双肯干的手，
你将有我的双乳如星星，
我的身子如杨柳。

在我的唇上你会不再介意，
在我的发上你会忘记，
所有男人传下的种
曾在我处女的子宫聚集……

（1926）

译者附言：

这是麦克迪儿米德名作之一。诗人叶芝在编《牛津现代英诗选》时，第一次听人读到此诗，感到惊讶，说：“有这样好诗，而我居然不知道！”

究竟好在何处？首先，它用了有关新婚之夜的种种民间传说。人们对于两性的结合，充满了好奇心，也有古老的恐惧，做新郎的总怕新娘不贞。但是这里的新娘回答得好。要紧的是两情相洽，是姑娘有好心肠，能帮丈夫干活。最后一节，似乎是说：男女的性爱同时间一样长久，又将同传宗接代一样持续下去，背景深远得很，但青春热爱才是它现实的体现。这个主题不好写，麦克迪儿米德却写得既有深度，又很美（类似《圣经》上雅歌那样的朴素而鲜明的美），而提到蓟花，可能还象征着苏格兰民族。

沉重的心

像压在我心头的沉重冬天，
这就是苏格兰的现状。
北国的春天来得晚，
但严酷的冬天也不会长，
　　长不了，
　　决长不了！

呵，多少疲倦的日子叫我忧伤，
连中午都只见昏暗的灰光，
准是蠢人们的冲天俗气
重重围住了阳光，
　　像煤烟，
　　像浓浓的煤烟。

难怪我只要一见
有点儿明亮的光影，
我就喊叫：“天亮，天亮！
我看到了东方的黎明！”
　　没发觉——
　　只是更多的雪！

（1930）

悼约翰·台维孙[1]

我记得童年曾见一个人死去，
在回忆里比丧父更凄惨。
死的不是女王，是你，台维孙；
从此我的心停住了，一直在看
你那小小的黑色背影
走上海边的沙岸——
一颗子弹洞穿了美丽的风景，
只因倒拿望远镜，把上帝错看。

（1932）

---

[1]约翰·台维孙，苏格兰诗人，1909年自杀。

未来的骨骼

（列宁墓前）

红色花岗岩，黑色闪长岩，蓝色玄武岩，
在雪光的反映下亮得耀眼，
宛如宝石。宝石后面，闪着
列宁遗骨的永恒的雷电。

（1934）

二颂列宁[1]（选段）

啊，列宁，你是对的。但我是诗人
（因此要请你多包涵），
我的目标比你的更复杂，
虽然我知道，你的应当占先。

经不起问的生活不值得过它，
但勃克[2]是对的，过多地关切
生活的基础是一种迹象，
意味着腐朽；虽然乔埃斯[3]也对，
他认为就艺术品来说
主要的问题是它的生活源泉
有多深，其次是它能
跳出生活多远，

以及能带多少东西一起跳，
能否像鲑鱼般跳进阳光，
让春天普照人间！莫朗[4]也是对的，
一切应当像空气里的光。

有人在工厂和田地读我的诗么，
或在城市大街的中心？
如果没有，那我就不曾尽到
我该尽的本分。

如果我不能打动街上的老百姓
　　或者灶旁的家庭妇女，
那我纵有天下的一切聪明，
　　也救不了这该死的失误！

得，得，哪个诗人做到了这个？
　　莎士比亚、但丁、密尔赖、歌德，
或者彭斯，哪个做到了？
　　——反正你听到了我怎么说。

——一种推动世界前进的力量，
最完善，也最开朗，
列宁的名字，传遍了全世界，
别的名字呢？——没有回响。

他们躲在果园的哪个角落，
带着他们那母鸡样的心？
莫朗、乔埃斯、勃克和其他动过笔的，
还有我也属类似的情形？

也许都是人们不了解的大诗人？
只对自己吟唱的天才？
鬼话！他们才不是这类人物，
他们的性格并不难猜。

他们只是浪漫气质的叛逆者，
摆出爱好艺术的姿态给人看，
托洛斯基兼耶稣，不过少了荆冠，

只戴一圈纸花扎成的花环。

一切伟大的都自由而开阔，
这些人又开阔到了何方？
充其量只打动了边缘上一小撮，
对人类没有影响。

来自蛮荒的文化救主，
你知道最清楚，而我们头脑迟钝，
如果没有达到目的的明确手段，
我们就将一事无成。

诗同政治都要斩断枝节，
抓紧真正的目的不放手，
要像列宁那样看得准，
而这也是诗的本质所求。

列宁的远见加上诗人的天才，
将要产生多大的力，
古今文学里所有的一切，
都不能同它匹敌。

不是唱小调去讨好庸人，
而是拿出全部诗艺，
就像列宁对工人不用速成法，
而讲了整套马克思主义。

有机配合的建设工作，
实干，一步一步前进，

首要事情放在首要地位，
诗也要靠这些产生

你早就有此远见，
想到了群众教育。
需要多久他们才能读普希金？
他们早该享受好书！

呵，真是荒谬，荒谬，荒谬，
当今时代的大荒谬，
居然还让日常小问题
挡住人们前进的大道。

早就该割掉这些东西，
像我们祖先割掉尾巴，
现在许多人操心杂事，
好似停在远古没有进化。

我们是成人，却没有脱掉
小孩子的习气重重，
老缠住那些物质和道德问题，
居然已看到新社会的面容。

游戏，爱情，生男育女，
政治，法律，各业各行，
这些都不该再引起惊奇，
应当像呼吸一样平常。

腾出力量去干更大的事，

天知道这类工作还真不少，
现在抓住了的
顶多只是皮毛。

……

译后记：

麦克迪儿米德总共写了三个献给列宁的颂歌，都是重要作品，而以《二颂》为最出色。

《一颂》发表于1931年，主要论述列宁在人类历史上的地位，认为他比耶稣还要伟大，因为他所领导的革命使得人类第一次能够无拘束地发挥本身的全部才能。

《三颂》发表于1955年，以格拉斯哥的贫民区为背景，认为要脱离贫困，苏格兰人民必须走列宁指出的革命道路。

《二颂》发表于1932年。它之所以受到更多的注意，是因为麦克迪儿米德在诗里论述了诗和政治的关系。西方有些评论者抓住其中个别词句，认为作者藐视政治，至少是在同列宁分庭抗礼。其实诗人说的是：列宁领导的革命为诗树立了榜样，诗也要学它那样去关心世界上最重要的事情，这样诗就会有无限发展的前途；同这样伟大的、无所不包的将来的诗比起来，今天的实际政治就显得有点像“孩子的游戏”了。对于列宁在历史上的无比重要性，麦克迪儿米德早已在《一颂》里充分表述，在这里也就没有多重复。

麦克迪儿米德的论点未必都对，但是这诗仍然是对列宁的衷心的歌颂，因为诗人指出：正是列宁领导的革命为诗开辟了新路，使它能够进

入一个更高的阶段。革命是前提，诗的发展是结果。

对于我们，更值得注意的也许是诗人对于艺术来源于生活的论述，他认为只有来自生活深处，诗才能开阔，才是真正的艺术品。他也强调诗必须能打动普通读者，否则“纵有天下的一切聪明，也救不了这该死的失误！”

要在一首诗里作以上种种的论述，对于任何诗人都是一个难题。弄得不好，诗就变成了论文，至少会十分枯燥。此诗却能用精练、生动、口语体的语言把道理讲透，读来不觉枯燥，反而觉得跌宕，活泼，许多地方单刀直入，警句迭出，把四行体诗段用活了。因此，麦克迪儿米德在这里不仅用诗表达了他对于列宁的崇敬和他对于诗与政治的关系、艺术与生活的关系的看法，而且创造了一件艺术品。这是难得的成就。

---

[1]本诗共42节，此处所译为前23节。

[2]勃克，可能指英国18世纪末的文论家艾特蒙·勃克。

[3]乔埃斯，指现代爱尔兰小说家詹姆斯·乔埃斯（1882—1941），《优力息斯》的作者。

[4]莫朗，指现代法国作家保尔·莫朗。

铁厂有感

但愿你们能像你们所使的铁，
但愿你们的灵魂能渗上铁，
但愿你们能变成钢！为了你们自己！
暴政仍然把你们当作腻子，
放在手上揉弄！你们造了枪炮刺刀，
却只毁灭了自己！难怪你们做的武器，
统统回头来杀你们自己——
你们武装了本是无救的敌人，傻得出奇！

（1935）

我为什么选择红色

我穿红衣战斗，
理由同加里波第[1]选择红衬衫一样——
因为战场上只要有几个人穿红衣，
看起来就是一大群——十个人
像一百个人；一百个人
像一千个人。
红色还会在敌人的步枪瞄准器里晃动，
使他瞄不准。——当然，最重要的理由是，
一个穿红衬衫的人既不能躲，也不能退。

（1943）

---

[1]加里波第（Giuseppe Garibaldi，1807—1882），意大利民族解放运动领袖，曾组织红衫军。

Krassivy, Krassivy

苏格兰没有几个人的名字
能叫有头脑的人感到值得一提。
彭斯之后，伟大的只有麦克林[1]。
他在每个苏格兰人的心目中，现在以及将来，
就像列宁在每个俄国人的心目中一样。
如果你叫住一个在1917年还是小姑娘的俄国妇女，
向她提起斯大林，而你发现她的眼睛并不放光，
那么你可以问她是否见过列宁，
她的眼睛就会忽然发亮，她的回答
会是一个俄文字，它表示
又美又红，
她会说：列宁是krassivy，krassivy。
约翰·麦克林也是krassivy，krassivy，
没有另一个苏格兰人配用这个字。

（1943）

---

[1]约翰·麦克林（1879—1923），苏格兰工人领袖，曾多次领导罢工，两度入狱，仍全力支持十月革命，号召苏格兰人民采取“俄国的同志们所采取的非常的行动路线”。列宁任命他为苏联驻苏格兰格拉斯哥城的领事，同时他又被选为列宁格勒苏维埃的名誉代表。

写在卡松《巴黎大屠杀》的扉页上

迦里飞[1]的子弹并没有真的打死玛丽·露丝[2]。
它们只不过射穿了一个玛丽·露丝，
而玛丽·露丝是不朽的，一如她的阶级。
尽管被砍了一千次，这个阶级仍然擎起人类的大旗
去迎接未来的光明。

玛丽·露丝是青年的青年。
我愿向青年进一言！在巴黎公社的历史里，
在西班牙的历史里，寻着你们自己，
从这些历史所反映的你们自己，
汲取新的热情，
这就是加弗洛和维也曼[3]的热情，
它将使你们不可征服。

一个真正的诗人
在无产阶级本身的生活里
寻到了一炷火焰，
它改造了诗人，而诗人又用他的诗才

把火焰还给这体现一切诗的阶级，
一切生动、活跃的斗争的诗。

（1944）

[1]迦里飞，法国将军（1830—1909），统率凡尔赛方面的军队进攻巴黎，对公社进行了残酷的镇压。

[2]玛丽·露丝，普通法国妇女常用的名字，指任何为巴黎公社而战斗的穷苦妇女。

[3]加弗洛、维也曼，都是雨果的小说《悲惨世界》里的人物。

绍莱·麦克林
（1911—　）

绍莱·麦克林是当代苏格兰诗人，用盖尔语（Gaelic）创作，许多人认为他是本世纪中最有才华的盖尔语诗人，他的盖尔语名字是Somhairle MacGill-Eain，生于1911年，现在已经年过70了。

他的主要诗集是《大潮与小潮：1932—1972年所作诗选》，1977年出版，集中除盖尔语原诗外，附有作者自己的英语译文。这里所选都是根据他的英译转译的。

另一个当代苏格兰作家伊恩·克赖顿·司密斯（Iain Crichton Smith）也曾用英语译过麦克林的一些诗，对他十分钦佩。他认为麦克林的诗有三大特点：一、独特的个人风格，然又不失盖尔语的气氛（盖尔语是苏格兰部分地区的方言，也是爱尔兰的民族语言，有纯朴、古老的文学传统）。二、革命题材，如在写于30年代的诗里，麦克林是一个共产主义者，在西班牙内战期间支持民主政府，后来佛朗哥胜利了，他引为奇耻大辱（这在许多诗里有表现）。三、现代敏感，也就是说有现代诗的特色。这三点归纳见于司密斯所译麦克林《写给埃姆赫的诗》（1971）的《前言》。

我想要加上一点：我看到的绍莱·麦克林的诗大多是抒情短诗，以爱情为题材，然又不纯是爱情，还有强烈的革命情绪。

例如这里译的第一首《出卖灵魂》就是把对爱情的忠贞同对革命理想的忠贞联系起来看的。诗写得既明白晓畅，又有一点曲折，从这曲折

里可以看出一点英国17世纪玄学派诗人邓恩那样的“机智”。

第二首《选择》用了古朴的民谣体，所以译文也用了二、四行相间的脚韵（麦克林的盖尔语原诗和他的英译都无脚韵，但司密斯的英译则一般都有）。这里面“理智”被人格化了，成为一个同作者一起散步的角色。诗又是以爱情开始，诗人失去了恋人，感到痛苦，然而比起西班牙人民的受难来，他又感到失恋算不了什么。一个在革命中无所作为的人也不配承受爱情，真正的爱情同革命一样是“雷电般的轰鸣”，不是胆小怕事或狭窄、冷漠的人所能面对。然而诗人又是不悔于曾经斗争与恋爱的，如果还有机会，他还要作那样的选择，只不过要更加全心全意，不惜一切代价。

第三首《让我砍掉》有一个难点，即为什么作者要把他的诗同两个截然不同的事情相比，即德国共产主义者李卜克内西之死和奴隶制。当然，线索还是有的，即“朴素，冷峻”。李卜克内西死得壮烈，然而又不带任何个人的戏剧化，因此朴素，冷峻。奴隶制则有另一种朴素，即它是赤裸裸的剥削和压迫，也有另一种冷峻，即它是完全残酷无情的。

第四首《我看不出》中所说的“垂死的语言”指作者所用以写诗的方言盖尔语，所以说“垂死”是因为由于英语的侵袭，现代说盖尔语的人已经不多了。但是诗却以乐观的情调作结。时间是在人民群众一边，他们是英勇而又坚韧的，而且青春和美丽也不时在他们的心中点燃起希望，所以说是“奇迹般的”。

第五首《形象》充满了对照：死亡与爱情，现实与想象。美丽的姑娘会变成尸骨。风流诗人爱在象牙塔里吟唱爱情，而对于在沙漠里抗击法西斯侵略军的战士，这种高雅、精细的感情是完全无济于事的，他所经历的是在缺水的土壤上慷慨地献出自己的血。同时，诗人也在暗示：

文学形象不等于美丽的比喻，它也可以是现实的结晶——坚硬，枯燥，然而却饱含深意。

《黎明》是情诗，也是对斯凯岛上库林山的赞颂，写得很美，然而又不是轻飘飘的，因为库林山可以片刻变色，变成对人的命运的巨大的威胁。诗末的两行就是提醒读者会有灾祸降临，然而年青的早晨是不怕的，宁让胸膛刺穿而要继续爱下去。

《青色堡垒》也是对库林山的歌颂，但不易懂，似乎是说山的严峻促使人们提高了感情，使它更纯净，从而可以用理智同星空对话了。

《在叶芝墓前》一诗表达了麦克林对叶芝的敬意。爱尔兰诗人叶芝虽然已在1939年死去，但至今为人景仰，其诗歌成就之高，公认为20世纪欧美第一人。麦克林表明：叶芝诗作之可贵，原因之一是他同爱尔兰民族解放运动有结合——“因为勇敢和美丽/在你的身旁树起了旗杆。/你用某种方式承认了它们”。但是叶芝又是有保留的，反对开展武装斗争，不过麦克林认为不必拿这点苛责叶芝，反正它没毁了他的诗。

《爱尔兰国立博物馆》回到了革命题材，歌颂的是1916年复活节爱尔兰人民武装抗英起义的领导者、工人领袖詹姆士·康诺利。诗人念念不忘爱尔兰人民（与他同是盖尔人）的斗争，而结语则把爱尔兰、苏格兰两处的斗争联结起来了。

最后一首《春潮》写得很清楚，表达了诗人在春潮过后的哀伤心情。但他并没有绝望。他倒是要问出一个究竟：为什么那样灿烂的日子慢慢流逝了？为什么他会“失去它的支持”？安慰仍然有的，那就是“想到年轻时候的你”，而这样一想就迎来了变化：

于是莫测的海洋涨起了潮，

一千条船张开了帆。

好个“莫测的海洋”！人生和历史的秘密也在这里面。好个“一千条船”！使人想起英国16世纪剧作家马洛对希腊美人海伦的赞扬：

驱使一千条楼船走上海程，
一把火烧毁了古城高塔的——
就是这张脸么？

像马洛一样，麦克林也曾歌颂“奇迹般的美好人脸”。而且春天会再来，潮水会再涨，那时候一千条船一起“张开了帆”，就不仅壮观而已，而是让我们读者也心潮澎湃，看向辽阔的、尽管又是“难测的”海洋。

* * *

译者曾有机会见到这位诗人。那是在1982年夏天，我先在都伯林纪念乔埃斯诞生百年的讨论会上同他认识，后来又在苏格兰西北海岸外的斯凯岛上诗人的小屋里同他作长夜谈，主要谈他自己的诗。

“我的根子是在苏格兰的这些岛屿上，”他说，“这里的石头和荒山教给我真正重要的东西。现在回头看我曾经喜爱过的现代派，我就觉得他们太爱掉书袋，太做作了。”

“但我也没有白读庞德和艾略特，”他接着说，“我用盖尔语写作，它有古老的传统，但我的情感是一个现代人的情感，我写的是20世纪的爱情和政治斗争。”

这些话很能说明他的诗艺的特点。

译者看到了库林山。它高踞在斯凯岛的西南部，是那种突兀的、峻峭的、怪石峥嵘的荒山，对人疏远着，甚至显得有敌意，它的顶峰常常藏在云雾里。

岛的四面则是大海，平静的、明丽的大海同库林山的黑色群峰形成对照。

这两种景色，都反映在绍莱·麦克林的诗里。两者的并存和对照增加了他的诗的丰富性和深度。

诗人对他的作品有了中文译文，是感到高兴的。

出卖灵魂

我是一个同世界挣扎的诗人。
糟蹋了天才，像许多人那样
受了骗，给长链锁住。
我想我决不会对人说：
出卖了灵魂就会避免痛苦。

我倒是对自己说过，不止一次：
如果为爱你需要我投降或撒谎，
我完全可以出卖灵魂。
我随口说了，没想到
这是天大的亵渎和邪恶。

原谅我居然敢想
你会接受一个可怜虫，
一个软弱、卑鄙的人，
为了你的美丽和庄严，
他可以把自己出卖。

所以我要再说一声，
为了你，我愿出卖灵魂两次：
一次为了你的美丽，
一次为了你的高贵——
你容不了出卖自己的奴才！

选择

我同我的理智
去到海边散步，
我们走在一起，
它却离我几步。

它转头向我问道：
你是否听到风声，
你那美丽的白姑娘，
星期一就要成婚？

我按住我那沸腾的心，
不让它跳出撕裂的胸膛，
接着我答道：恐怕是这样，
我用不着为此撒谎。

难道我能摘下
那颗闪亮的金星，
把它收进口袋，
用加倍的谨慎小心？

在西班牙的危急时候，
我不曾死在十字架上，
又怎能期望命运
给我新的奖赏？

我走上了卑鄙的小路，
狭窄，干燥，冷清，
又怎能面对爱情
雷电般的轰鸣？

但如果让我再作选择，
再能挺立在海隅，
我将怀着完整的心
跳出天堂，或者地狱！

让我砍掉

让我用快刀砍掉
你的美丽带给我的文雅，
而使我的诗朴素，冷峻，
像李卜克内西的死，像奴隶制。
让我用大火烧掉
长在悲哀树上的欢乐叶子，
而把人民的痛苦打成铁，
放进我的抒情诗。

我看不出

我看不出我的工作有什么意义，
用一种垂死的语言写我的内心，
当整个欧洲已经沦亡，
处处有屠杀和呻吟。
但我们有一百万年在手，
而它不过是悲哀时间的一瞬，
还有千百人的英勇和耐心，
还有奇迹般的美好人脸。

形象

当我知道了这可怕的事——
她的身体已经腐烂：
干枯，变质，残缺，
我画了一个我爱人的形象，
不是那种叫人舒服的形象，
会有诗人放在高楼的架上的，
而是会在沙漠里变大的形象，
在那里血即是水。

黎明

你是库林山上的黎明，
克莱拉峰上的白天，
金色河流里懒洋洋的阳光，
地平线上的一朵白玫瑰。
阳光下港湾里白帆闪闪，
蓝色的海，金色的天，
年青的早晨在你的发上，
在你洁白的双颊上。

黎明的珍宝，夜晚的珍宝，
你的脸和你的好心，
纵有灾祸似灰色木桩
刺透了我的年青早晨的胸膛。

青色堡垒

如果没有你，库林山会变成
严峻的青色堡垒，
狼牙般的城墙像一根带子
围住了我内心的全部激情。

如果没有你，塔里斯克紧密的白沙
会成为无边的旷野，
我的期待将永无尽期，
欲望将如长矛一纵难收。

如果没有你，海洋
在起伏与停息之间
会把我的心潮高卷，
让它达到新的宁静。

棕色不毛的野地
将同我的理智一样延伸——
只是你对它们下了圣旨，
超越了我的痛感。

而在遥远的繁茂的顶峰上
盛开着一株绳索的树，
在它的枝叶间有你的脸，
有我的理智和一颗星的形象。

在叶芝墓前

墓上的大石板
盖住了你和你的妻子乔治，
在大海与班·勃本山之间，
在司莱戈和利沙台尔之间。
清风从各方吹来
你的神妙的词句，
伴随一位美丽的人儿[1]，
出现在每处田野的电视机上。

从班·勃本山那边来的甜蜜声音
出自一张年轻美丽的嘴[2]，
它因德米特[3]而得到名声，
当它初次传播于绿色的土地，
后来变成了嘶叫，由于哀伤，
由于高贵的愤怒，
由于慷慨的行动[4]，
这些在康诺利[5]的耳中是甜蜜的，
对他和他的同道。
你得到了机会，威廉，
运用你的语言的机会，
因为勇敢和美丽
在你的身旁树起了旗杆。

你用某种方式承认了它们，
不过口上也挂了一个借口，
这借口却不曾毁了你的诗，
反正每个人都有借口。

---

[1]可能指叶芝曾多年追求的美人毛特·冈（Maud　Gonne），但诗人始终未赢得她的爱情。

[2]美丽的嘴，仍指毛特·冈。

[3]德米特，可能指约翰·道尔顿（1792—1867）所写的一首同名叙事长诗。

[4]嘶叫……哀伤……愤怒……行动，指毛特·冈参加了爱尔兰人民抗英武装斗争，不再是温婉的妇女。

[5]康诺利，指爱尔兰工人领袖詹姆士·康诺利，他当时在积极准备起义，愿意看到更多的妇女参加武装斗争。参阅《爱尔兰国立博物馆》一诗。

爱尔兰国立博物馆

在这些邪恶的日子里，
厄尔斯特[1]的老伤口还在溃烂，
在欧洲的心脏里，
在每个盖尔人[2]的心脏里，
在每个自知是盖尔人的心脏里，
我一无作为，只在
爱尔兰国立博物馆里
看了那团已经变黑的血迹，
有点脏了，在一件衬衣上，
它曾穿在那位英雄身上，
他是我最爱的一位，
在所有曾经面对枪弹和刺刀，
坦克和马队，
或者猛烈爆炸的炸弹的人当中；
这件衬衫穿在康诺利[3]身上，
在爱尔兰邮政总局[4]里，
当他为牺牲作好准备，
让自己坐上一张椅子，
一张比爱尔兰的塔拉山[5]上的
御座还要神圣的椅子。
伟大的英雄仍旧坐在
那张椅子上，

在邮政局里战斗着，
在爱丁堡的街道上打扫着。

---

[1]厄尔斯特，指北爱尔兰，因该处被从南爱尔兰分割开来，一直仍在英国统治下，人民坚持武装斗争，近年来局势更为紧张。

[2]盖尔人，即凯尔特人，爱尔兰与苏格兰大部居民都是盖尔人。

[3]詹姆士·康诺利（1870—1916），爱尔兰工人领袖，1916年复活节起义组织者之一，为英军枪杀。

[4]邮政总局，1916年复活节起义的指挥部所在地。

[5]塔拉山，爱尔兰列代国王驻地，从史前直至公元6世纪。

春潮

每当我感到沮丧，
总想到年轻时候的你，
于是莫测的海洋涨起了潮，
一千条船张开了帆。

苦难的海岸隐蔽着，
哀伤的暗礁也未露头，
大浪打来，却显得温柔，
丝绸般抚摸着我的脚。

春潮如黄金，鸟爱我更爱，
怎么它就不能永存？
怎么我会失去它的支持，
让它滴滴流走，只剩哀伤？

英国诗选

译本序

把一个外国的诗歌通过一个选本介绍给我国读者，是在向他们展现这个国家里最敏感的人的体验，见闻，思想，情绪，想象力，文才。不只是赤裸裸的灵魂，而是经过加工的艺术品。那么，英国诗歌有些什么独特品质值得中国读者倾心？

这个问题早已有了事实上的答案。从苏曼殊等人发表所译拜伦的《哀希腊》开始，中国的读书界就有了印象，看出英国诗歌是西洋文学里的一大精华。要取得中国读者的欢心并非易事，他们受过中国古典诗歌的熏陶，而这是世界文学中历史最长、成就最高的民族诗歌之一，因此在他们阅读英国诗的时候，免不了要将英国诗同中国诗加以比较，或喜其异，或寻其同，同异之中又有优劣，从而扩大了视野，磨练了判断力，丰富了情感和美学经验。

现在是20世纪80年代。中国经历了“大革命”、“十年内乱”，眼前又在以空前的规模进行着深刻的四个现代化，我们的情感更其深沉又更其敏锐了，文学趣味也更其多样化了。在这个时候再来阅读英国诗歌，又会有什么印象？

一个编者无权代读者立言。他只能根据自己的眼光，从英国诗歌的大海中，选取若干明珠，以供众赏。他主观上想要努力编出一本各代各家都有代表作在内的综合选本，然而限于认识，难免偏颇。只不过，这偏颇是一个中国编者的偏颇，他的骨子里既有对于中国诗歌的深刻爱好，又有对于世界诗歌的强烈追求。随着时代的迁移，他的诗歌趣味经历过变化。青年时代，他自己也写诗，醉心于现代主义，到了他编选此

书的老年，他有了更广泛、更兼容并包的看法，既是现代主义者，又是古典主义者，凡是好诗，皆他所爱。

翻译本身也有显然的局限性。诗是可译的，但有些东西不好译，或译了吃力不讨好，例如完全靠音韵宣泄感情的一类，或典故太多、背景太专，或完全利用英语本身特点作文字游戏等类。因此有些名作不得不割爱。

说明了这两点，他愿意进而谈谈他觉得英国诗歌有些什么特点，什么优秀的品质。

历史

英国诗的历史并不短，大致有1500年。通常人们把它分为三个时期：一、古英语时期，从5世纪到10世纪，其代表作是史诗《贝奥武甫》，其特点为内容上的英雄主义和诗律上着重头韵而不用脚韵，因此节奏严厉，重音一下一下打击着人的听觉，犹如古日耳曼武士“酣战中的刀砍声”[1]。二、中古英语时期，从11世纪到15世纪，其代表作是乔叟的《坎特伯雷故事集》，它将英国写实主义同欧洲大陆优雅诗风结合在一起，而巧妙地突出了前者；另一重要作品《农夫皮尔斯之幻象》则继续了古英语头韵体诗的传统，只不过内容上变成了宗教性的揭恶劝善。三、近代英语时期，从16世纪到今天。

中国读者所注意的，主要是近代英语时期的诗歌，而这也确是一个收获特别丰盛的时期。它包括几个大的诗歌高潮：16、17世纪的文艺复兴时期诗歌，19世纪的浪漫主义诗歌，20世纪上半叶的现代主义诗歌，每个高潮里都涌现一大群有影响的优秀诗人，在世界文学史上做了“发其端”的大事情。

品种

戏剧诗是英国诗的特长。莎士比亚和他的一大群同辈不仅是戏剧天才，而且是诗歌天才，而他们所写的戏剧诗是雅俗共赏的，即既是高雅艺术，又是群众娱乐媒介，无论是叙述行动、描写环境、抒唱感情、发表议论或只是引人发笑都做得极为出色。这诗剧是一个特有的历史时刻的产物；这个时刻一过，英国舞台上再也见不到这样诗与剧、高雅与普及的完美结合了。而这，也使它更加可贵。

抒情诗也同样是英国诗的骄傲。文艺复兴时期的成百个抒情歌手已经令人惊叹，而到了19世纪初年，五位浪漫主义大诗人相继出现。其中华兹华斯以哲理入诗，以白话写诗，开辟了全新的境界；雪莱在社会思想上、济慈在美学思想上都攀上新的高峰；柯尔律治兼是敏锐的诗歌理论家；而拜伦所作风靡全欧以至全世界，诗歌变成了一种情感潮流和思想力量，英国诗把它的抒情性发挥到了极致。

但还有许多其他品种。弥尔顿一个人在英国树立了新型史诗，又复兴了希腊式的古典悲剧。比他略早的玄学派诗人写出了既有热情又有思辨深度的十分耐读的奇异作品。18世纪的蒲柏精雕细刻，在双韵体的写作上达到了至今无人超越的水平。有一类专写农村生活的诗，如18世纪后半叶克莱普所作，他用细致的笔触带着感情描述人民疾苦。在叙事诗方面，司各特和拜伦以及19世纪末年的威廉·莫里斯都是说故事的能手。后来有霍普金斯用“跳跃节奏”写的宗教诗，更后又有燕卜荪吸收了现代科学理论如爱因斯坦学说写的哲理诗，两者又都是纯然英国本色的。在一个低平面上，还有一类滑稽诗，似乎是没有意义，实则当中有对于势利眼、逻辑迷、学究气之类从不经意处斜斜一刺的可喜之作，如19世纪末年爱德华·李亚的“胡说诗”，也是英国的独特产物。

没有一种文学品种是完全纯粹的，但是英国诗人们似乎更能利用品种的混杂而取得特殊效果。弥尔顿的《失乐园》是史诗，而混杂了抒情诗，这就不仅使内容更加丰富，而且透露了这位大诗人特别富于人情味的一面，例如在光明颂里突然插上了对自己失明的痛苦的呼喊，而夏娃对亚当诉衷情的段落则使人类的母亲显得分外温存。拜伦的《唐璜》实际上包含两本书，一本是主人公的经历史，一本是作者的谈话录，而两者互为层次，互相衬托，有机结合，使这部“讽刺史诗”成为一大奇书。

地方色彩也增加了英国诗的丰富。彭斯的苏格兰民歌为英国诗开辟了一整个新的方面。20世纪的爱尔兰则提供了叶芝的诗，而叶芝的成就——从象征主义到现代主义而又超越它，不热心于武装斗争而传下了民族解放运动中英雄美人的风姿——使他站在20世纪英文诗坛的最前列。

深刻性

有几种深刻性并存：感受得深，探索得深，再加上刻画得深。

感受深：对生和死的感喟，对命运的抗拒，灵魂受煎熬的痛苦，见诸16、17世纪诗剧，见诸弥尔顿的史诗；对于工业文明的烟尘遮盖了英格兰的绿色田园及其纯朴生活的切肤之痛，使雕刻匠人布莱克写出了最朴素又最深刻的好诗；以爱情诗而论，很少有人像哈代那样写得平凡实在，却又那样真挚感人。华兹华斯对自然的神往，济慈对诗艺的专注，丁尼生对世界变化的焦虑，布朗宁对心理的剖析，艾略特对乡土、宗教和战争的沉思，等等，又何尝不是一种深刻？

探索深：在科学进展的17世纪，诗人们对新的时空观进行了探索；在阶级压迫特别凶狠的19世纪初年，雪莱在《解放了的普罗米修斯》里

展望一个无阶级的大同世界；威廉·莫里斯从浪漫主义者转变成社会主义者之后，对未来社会多所憧憬，才能在《希望的香客》里对巴黎公社作了那样热情的歌颂，其滔滔长行反映了他澎湃的心潮。论者说英国浪漫主义诗歌的主题是诗人不倦的探索，但是探索的又何止浪漫派一家？

刻画深：深刻的思想感情融入诗艺，诗艺又使思想感情进一步深化，两者你中有我，我中有你，实是一体。抒情则高翔九天，写实则笔笔具体，而具体事物之后又总有一种大的精神背景，使之厚实，使之深远。

新颖性

新颖性见诸形式上的多种试验，因此才有上文提到的品种的丰富。有的品种音乐性强，有的则发掘了诗的散文美，而后一点构成英国诗的一大特色。早期诗剧所用的无韵白体诗就有散文的因素在内，因此才能变成能上能下、能实能虚的戏剧诗体，后来这诗体又在弥尔顿的史诗和华兹华斯的哲理长诗里进一步发挥了强烈、敏锐而灵活的表达力。散文化又见于多恩的玄学诗，蒲柏和斯威夫特的讽刺诗，拜伦在《唐璜》中的纵横放言，布朗宁的戏剧性独白，一直到艾略特、奥登等人的现代派诗里的城市节奏和城市谈吐；同时，音乐性强的诗也在发展，莎士比亚的歌谣，德莱顿的将军乐，丁尼生的清音，斯温伯恩的恋歌，一直到20世纪三四十年代，还出现狄兰·托马斯的如醉、如狂、如念符咒的奇诗。无论是散文式或是吟唱式，英国诗歌天才都自有创造，而两体兼美，或慷慨高昂，或亲切低语，既能写实，又能抒怀，表达了人生的千种情态和想象世界的无穷变化。

新颖性又见诸诗歌语言的不断革新。几次大的革新运动，如16世纪之反对掉书袋，18世纪末年之反对“诗歌辞藻”，20世纪20年代之反对

陈言套语，都是与革新内容同时进行的，谈的似乎是文字细节，着眼点则是文字后面的意境亦即精神世界，涉及诗歌的本质、诗人的地位和职责，甚至整个文学艺术在社会里的作用等等根本问题。因此每一次改革不仅使诗歌语言新鲜起来，而且把新的艺术观、社会观、历史观注入内容，合起来就造成一种诗艺新、思想意识也新的大局面。

而作为制约，英国的诗人们又有浓厚的传统意识，使得革新不成为一种放纵——唯美主义在英国是短命的——不成为毫无法度的跑野马。

既是本土的，又是世界的

英国诗当然不是没有缺点，例如有的论者讥它气度窄狭，岛国本色。确实是这样。19世纪浪漫派高潮过后，多的是内容琐微、文字平庸之作，只在美洲新大陆上才出现一种内容与文字都迥然不同的新的英文诗歌，大气魄、新节奏，真是石破天惊，从此建立了一个新的诗歌传统，惠特曼之可贵正在这里。

然而任何国家、民族的诗都有其本土气质，本土气质越浓厚，往往也越能吸引世界上的读者。英国诗里多的是具有这种真正本土气质的优秀作家——没有人能比莎士比亚更富于英国本色，但他又是世界文学上巨人中的巨人。

问题的另一方面则是本土气质不可能是全然纯粹的，任何土地都不是孤立的，都承受外来影响，特别是像英国这样一个靠海洋作为向外通道的国家。在从小小岛国变成世界帝国的过程里，它的思想气候也起了变化，在诗里也多所反映。在玄学派诗里有新科学，有从未见过的海洋，才产生了从未入过诗的新形象。在蒲柏的整齐、文雅的诗行里，有从欧洲大陆来的理性主义的新文明。帝国的残酷出现在19世纪下半叶歌

颂武功的诗里，连丁尼生也不免唱和。第一次世界大战的屠杀使得一整代诗人从甜美的抒情转向战壕尸骨的写实，而现代主义的兴起则表明法国和美国的诗风在猛烈吹进英伦三岛。还应该加上翻译的作用：16世纪译荷马，19世纪译奥马尔·哈亚姆[2]，20世纪译中国唐诗，都使英国诗吸收了外来影响，而优秀的译作本身又成为英国诗里的精品。

通过翻译，也通过日益增加的别处的人阅读英文原著，英国诗也一直在影响着别国的诗。特别是16、17世纪的诗剧，19世纪的浪漫派，20世纪的现代派，其影响更是世界性的。而这种影响不是一时的或一次性的，常有过去的作家、作品被重新发现或重新认识，例如近年来对于布莱克和济慈的新的重视就早已越出英语国家的范围，在我们中国也有了波澜。

英国诗有深厚的本土根子，又向世界开放，其力量在此，其丰富也在此。

现状

20世纪中叶，世界的变化使得英帝国瓦解了，对英国诗又产生了什么影响？

有的论者以为英国诗衰落了，特别是同精力旺盛的美国诗比较。

政治经济的消长不一定立即导致文学艺术的同样消长，何况帝国虽不存在，英国还是有一定的经济实力和政治影响的。变化当然是有的。二次大战之后，在“福利国家”平凡生活的气氛里，产生了拉金那样的嘲讽多于激情的随笔式的诗。然而接着来的，却是休斯的写猛禽野兽的强烈性作品，有些人认为他是在宣扬暴力，虽然诗人本人是否认的。同

时，地区上仍然活跃着优秀诗人——苏格兰就有一群，他们的领袖人物休·麦克迪儿米德一直到70年代还在写作，而北爱尔兰则出现了一个凯尔特天才的新的体现者，即西默斯·希尼。

英国诗仍然走自己的路。风行美国的垮掉派诗和后来的自白诗似乎并未在英国诗坛引起多大反响。也许，这正是英国诗的力量所在。在当今世界上，英文诗里仍然是两大传统竞秀的局面，没有归于单一。

从经历了20世纪前半叶的现代主义的盛况的人来看，英国诗目前无疑处于低潮。但没有一个国家的诗歌能长久处于峰巅，低潮固是消退，也可以是另一个高潮的准备。

只有英国诗人们自己能够判断。不过我想，在他们作出回答之前，他们必然会把他们和他们先辈已经写了的诗指给我们看。建立了世界文学中这样一个名家辈出、个性鲜明的诗歌传统的人在面对将来的时候，尽管命运难测，一定是无所畏惧的。

关于这个选本

剩下来的事，就是对本书的体例稍作说明了。

这是一个在有限的篇幅内力求全面的选本，包括了古英语、中古英语和近代英语三个时期，每期中的重要流派、作家、作品大致上都备一格。重点则是近代，以20世纪70年代为结束点。

共选诗人64家，诗315首（短诗全是完整的，长诗则只能节译）。这些诗绝大多数是公认的名作，但也选入了若干不见于其他选本的诗篇，特别是内容与中国有关而诗艺又出色的佳作，如奥登的几首十四行诗和燕卜荪的长诗《南岳之秋》。在每家前面，有“作者与作品简

介”，力求写得简练，除介绍必要的背景知识外，着重说明作家的特点和所选诗章的特色，虽然参考了前人评论，更多的是撰写者个人的见解。

翻译主要是新的。已出版的译本是考虑过的，凡编者认为好的都选入了，只是用今天的标准来衡量，过去的译文往往不够确切，对原诗的理解始终是翻译中的最大困难。

有许多作品是过去从未译过的（或虽有译文而非出之以诗体的），如《贝奥武甫》，《坎特伯雷故事集》，《农夫皮尔斯之幻象》，多恩的宗教性十四行诗，赫伯特的《珍珠》，克莱普的《村庄》，莫里斯的《希望的香客》，霍普金斯的《春天》，艾特温·缪亚的《马》，拉金的《上教堂》，等等，其中不少是新起的中青年译者的成品。加上过去已知作品的新译，这个选本多少代表了20世纪80年代中国译诗的新水平。中国译者们的辛勤努力表明：诗是可译的，把一个国家的诗歌比较系统地介绍给另一个国家的读者也是可能的。

王佐良

1986年春

---

[1]英国19世纪历史家约翰·理查德·格林：《英国人民短史》，1874年；上卷，万人丛书版，1915年，第26页。

[2]奥马尔·哈亚姆（1048—1131）是波斯的诗人、数学家和天文学家。归在他名下的主要诗作为《柔巴依集》（一译《鲁拜集》）。

约翰·弥尔顿
（1608—1674）

失乐园（选段）

献词：求神助（第1章，第1—26行）

唱吧，天上的缪斯，唱人的初次违令，
唱他如何尝了禁树上致命之果，
从而把死亡带到人世，后来的一次灾难，
失去了伊甸园，直到有更高尚的人出现，
我们才恢复了幸福的旧居。
高踞奥列勃、西奈的仙境，
俯览神山秘峰的缪斯啊，你曾授意
牧羊的长者[1]向人类始祖第一次透露
太初混沌，如何辟分，出现了
天和地的故事；你也喜看锡安山的胜景，
听西洛亚急流的神授之乐，
我求你降临我身，助我之歌，
它不甘只飞中天，而有志高扬
艾翁山[2]之上，索求宇宙中
一切诗文都未曾涉及的事理，
以之入歌而昂声唱出。
神啊，你不喜寺庙的膜拜，而重

正直而真纯的人心，教导我吧，
你深知内情，因为你从头就身临其境，
似大鸟展开双翅，俯视
那无边际的黑暗深渊，给了它
充实的内容。我求你照亮
我心中的暗处，把卑下的上升，
使我能登达这个伟大主题的高度，
这样来申明永恒的天意，
阐解上帝对人之道。

---

[1]牧羊的长者，指摩西。

[2]艾翁山，希腊的艺术之山。

威廉·布莱克
（1757—1827）

耶稣升天节（二）[1]

难道这是神圣的事，
在一个富饶多产的地方，
眼看婴儿们受苦，
靠放高利贷的冷手喂养？

那声颤抖的呼喊难道是一支歌？
难道还是欢乐的歌？
这么多的儿童都是穷人家的？
何等贫穷的乡土！

他们的太阳从不放光，
他们的田地荒凉一片，
他们的路途充满荆棘，
这里只有永恒的冬天。

因为任何太阳照耀的地方，
任何雨水降临的地方，
婴儿们决不会挨饿，
贫穷也不会叫心灵恐慌。

---

[1]同题的诗有两首，分别见于《天真之歌》与《经验之歌》，此首选自后者，写得特别沉痛。

病了的玫瑰

啊，玫瑰，你病了！
　　那看不见的虫，
在晚上飞的，
　　跟着咆哮的风，

它发现了你的床，
　　一床猩红的喜悦，
于是用它暗中的邪爱
　　把你的生命毁灭。

爱的花园

我去到爱的花园，
看见从未见过的景象，
园中盖起了一座教堂，
在我玩耍过的绿地上。

这座教堂把门统统关上，
门上写着“禁止”两个大字。
我转身寻找爱的花园，
那里曾开满鲜花无数。

如今我只见处处坟墓，
墓碑占了鲜花的地方，
穿黑袍的教士们来回巡查，
还用荆条捆起我的欢乐和欲望。

“这些脚是否曾在古代”[1]

这些脚是否曾在古代
走过英格兰的绿色山冈？
是否上帝的神圣羔羊
曾出现在英格兰的愉快草场？

上帝面上的光
是否照穿过我们山上的阴云？
是否这里建立过耶路撒冷
在撒旦的黑暗工厂[2]当中？

给我闪亮的金弓，
给我欲望的箭，
给我矛，啊，让云铺开，
给我战车放火焰！

我将不停这心灵之战，
也不让我的剑休息，
直到我们把耶路撒冷
建立在英格兰美好的绿地。

---

[1]以下几行诗本是布莱克长诗《弥尔顿》序文的一部分，上下都是散文，只有这几行是诗，后来经人抽出单独成篇，有的编者还加以《耶路撒冷》的标题。

[2]撒旦的黑暗工厂，这是布莱克有名的一句话，“工厂”原文是mills可作“磨坊”讲，但也可作纺织厂之类的“厂”解。显然所指是工业化所带来的工场、工厂之类，故作今译。

威廉·华兹华斯
（1770—1850）

丁登寺旁[1]

1798年**7**月**13**日

五年过去了，五个夏天，加上
长长的五个冬天！我终于又听见
这水声，这从高山滚流而下的泉水，
带着柔和的内河的潺潺。
——我又一次
看到这些陡峭挺拔的山峰，
这里已经是幽静的野地，
它们却使人感到更加清幽，
把眼前景物一直挂上宁静的高天。
这个日子又来到了，我能再一次站在这里，
傍着这棵苍翠的槭树，俯览脚下
各处村舍的园地，种满果树的山坡，
由于季节未到，果子未结，
只见果树一片葱绿，
隐没在灌木和树林之中。我又一次
看到了树篱，也许称不上篱，
而是一行行活泼顽皮的小树精；
看到了田园的绿色，一直绿到家门；
一片沉寂的树林里升起了袅袅炊烟，
烟的来处难定，或许是
林中有无家的流浪者在走动，

或许是有隐士住在山洞，现在正
独坐火旁。
这些美好的形体
虽已久别，倒从来不曾忘怀，
不是像盲人看不见美景，
而是每当我孤居喧闹的城市，
寂寞而疲惫的时候，
它们带来了甜蜜的感觉，
让我从血液里心脏里感到，
甚至还进入我最纯洁的思想，
使我恢复了恬静：——还有许多感觉，
使我回味起已经忘却的愉快，它们对
一个良善的人的最宝贵的岁月
有过决非细微、琐碎的影响，
一些早已忘却的无名小事，
但饱含着善意和爱。不仅如此，
我还靠它们得到另一种能力，
更高的能力，一种幸福的心情，
忽然间人世的神秘感，
整个无法理解的世界的
沉重感疲惫感的压力
减轻了；一种恬静和幸福的心情，
听从温情引导我们前进，
直到我们这躯壳中止了呼吸，
甚至我们的血液也暂停流动，
我们的身体入睡了，
我们变成一个活的灵魂，

这时候我们的眼睛变得冷静，由于和谐的力量，
也由于欢乐的深入的力量，
我们看得清事物的内在生命。
也许这只是
一种错觉，可是啊，多少次
在黑暗中，在各色各样无聊的白天里，
当无益的纷扰和世界的热病
沉重地压在我的心上，
使它不住地狂跳，多少次
在精神上我转向你，啊，树影婆娑的怀河！
你这穿越树林而流的漫游者，
多少次我的精神转向了你！

而现在，依稀犹见昔日思想的余光，
带着许多模糊朦胧的记认，
还多少有一点怅然的困惑，
心里的图景回来了；
我站在这里，不仅感到
当前的愉快，而且愉快地想到
眼前这一刻包含了将来岁月的
生命和粮食。至少我敢这样希望，
虽然我无疑已经改变，早不是
我初来这山上的光景；那时节我像一头小鹿，[2]
腾跳山岭间，遨游大河两岸，
徘徊在凄寂的溪水旁边，
去大自然指引的任何地方，与其说是
追求所爱的东西，更像是

逃避所怕的东西。因为自从
我儿童时代的粗糙的乐趣
和动物般的行径消逝了之后，
大自然成了我的一切。——我无法描画
当年的自己。瀑布的轰鸣
日夜缠住我，像一种情欲；大块岩石，
高山，深密而幽暗的树林，
它们的颜色和形体，当时是我的
强烈嗜好，一种体感，一种爱欲，
无需思想来提供长远的雅兴，
也无需官感以外的
任何趣味。——这个时期过去了，
所有它的半带痛苦的欢乐消失了，
连同所有它的令人昏眩的狂喜。我再不为这些
沮丧，哀伤，诉怨；我得到了
别的能力，完全能抵偿
所失的一切，因为我学会了
怎样看待大自然，不再似青年时期
不用头脑，而是经常听得到
人生的低柔而忧郁的乐声，
不粗厉，不刺耳，却有足够的力量
使人沉静而服帖。我感到
有物令我惊起，它带来了
崇高思想的欢乐，一种超脱之感，
像是有高度融合的东西
来自落日的余晖，[3]

来自大洋和清新的空气，
来自蓝天和人的心灵，
一种动力，一种精神，推动
一切有思想的东西，一切思想的对象，
穿过一切东西而运行。所以我仍然
热爱草原，树林，山峰，
一切从这绿色大地能见到的东西，
一切凭眼和耳所能感觉到的
这个神奇的世界，既有感觉到的，
也有想象所创造的。[4]我高兴地发现：
在大自然和感觉的语言[5]里，
我找到了最纯洁的思想的支撑，心灵的保姆，
引导，保护者，我整个道德生命的
灵魂。

也许即使

我没有得到这样的教育，我也不至于
遭受天生能力的毁蚀，
因为有你陪着我在这美丽的
河岸上；你呀，我最亲爱的朋友，
我的亲而又亲的朋友，在你的声音里
我听见了我过去心灵的语言，
在你那流星般的无畏的双眼里
我重温了我过去的愉快。但愿我能
在你身上多看一会儿我过去的自己，
我的亲而又亲的妹妹！我要祈祷，
我知道大自然从来不曾背弃

任何爱她的心，她有特殊的力量
能够把我们一生的岁月
从欢乐引向欢乐，由于她能够
充实我们身上的心智，用
宁静和美感来影响我们，
用崇高的思想来养育我们，使得
流言蜚语、急性的判断、自私者的冷嘲、
硬心汉的随口应对、日常人生里的
全部阴郁的交际
都不能压倒我们，不能扰乱
我们的愉快的信念，相信我们所见的
一切都充满幸福。因此让月光
照着你在路上独行吧，
让雾里的山风随意地
吹拂你吧，在以后的年月里，
当这些按捺不住的狂喜变成了
清醒的乐趣，当你的心灵
变成了一切美丽形体的大厦，
当你的记忆像家屋一般收容下
一切甜美的乐声和谐音；啊，那时候，
纵使孤独、恐惧、痛苦、哀伤
成为你的命运，你又将带着怎样亲切的喜悦
想起我，想起我今天的这番嘱咐
而感到安慰！即便我去了
不能再听见你的声音的地方，
不能再在你那无畏的眼里看见
我过去生活的亮光，你也不会忘记

我俩曾在这条可爱的河岸
并肩站着；不会忘记我这个长期崇拜
大自然的人，重来此地，崇敬之心
毫未减弱，而是怀着
更热烈的爱——啊，更深的热诚，
更神圣的爱；那时候你更不会忘记
经过多年的流浪，多年的离别，
这些高大的树林，耸立的山峰，
这绿色的田园景色，对我更加亲切，
半因它们自己，半因你的缘故！

---

[1]此诗原题为：《一次旅行时重访怀河两岸，在丁登寺上游数英里处吟得的诗行》，译者将其缩短而得今名。原诗为白体无韵诗，每行有轻重相间的十个音节，成为五个音步，行末无脚韵。这是莎士比亚用来写剧本、弥尔顿用来写史诗的诗体，其特点之一是诗句常不停顿于一行之末，而越入次行或更次行，形成诗段，适宜于表达大片思想感情，能表现其起伏曲折。

华兹华斯在此诗中说明大自然在他身上产生了什么作用，从孩提到成人历经三个时期的变化，如何从直接的爱好进到感官的“嗜好”，终于在自然中找到自己“整个道德生命的灵魂”，最后提到他妹妹陶乐西对他的影响，并进而瞻望将来。这一个主题十分重要，包含了华兹华斯的中心思想，但不易入诗，容易写得枯燥，教条。华兹华斯的成功在于：一方面他透彻地表达了他的思想，包括它的细致的曲折起伏，另一方面，又能写得清新，动听，形象美，韵律美，而语言却极普通，不怕用日常名词，如“一种精神”，“一种能力”，“美好的形体”，“无名小事”，“事物”，“所怕的东西”，等等，并且有能力用这样的语

言写出不朽的警句，如“看得清事物的内在生命”，“眼前这一刻包含了将来岁月的生命和粮食”，“瀑布的轰鸣日夜缠住我，像一种情欲”，“人生的低柔而忧郁的乐声”，等等。他将谈理和抒情、写景和回忆、感觉和道德真理结合在一起，而贯穿其中则是想象力和激情。他没有让诗在韵律、辞藻等方面的限制妨碍了达意，倒是通过写诗的过程更加明确和完善了自己的思想。这样的诗，以前不曾有过。这是华兹华斯最完美的作品之一，也是英国诗史上最辉煌的成就之一。

[2]从这第67行起的一大段，说的是对大自然的三种反应：第73—74行，儿童时期心情；第67—72行与第75—85行，青春时期和1793年即五年前初访此地的心情；第85—111行，现在心情——逐渐地由官感反应进到热情向往，最后又进到思想上受到教益。三个时期合起来，表现了诗人在感觉、情感和道德上的成长。

[3]这一行极受后来诗人丁尼生的赞赏，被称为英语中最雄伟的诗行，因为写出了消逝中有永恒。

[4]这里的意思是：诗人先是凭感觉去认识大自然，后来又能凭想象力去创造事物，亦即发挥自己敏感的主观能动性。这就是“创造性敏感”论，是英国浪漫主义的一个重要观点。

[5]感觉的语言，指感官对大自然所作出的反应。

波西·别希·雪莱
（1792—1822）

朱利安与马达罗[1]

一个黄昏，我同马达罗骑马出游，
来到一处隔断海水的岸头，
威尼斯在此挡住了亚德里亚的波澜，
一块由流沙堆成的小山，
荒滩上只有蓟和两栖植物，
长在大地怀抱盐水之处。
就在这片无人居住的海丘，
偶有渔夫来把网晒了就走，
地上无一物打破荒凉，
除了一株矮树，几根木桩，
全无人管，只有潮汐来往，
留下了狭长的沙滩一片，
正是我们每逢日落去骑马的地点。
我喜欢去那里骑马，我爱一切荒凉
无人之地，它们能让我品尝
一种愉快，感到眼前无边无际，
恨不得我们的灵魂也如此无羁！
此处所见就是这等情景：
海阔，波寒，岸更凄清，
而超越一切，还有一位深爱的好友
与我作永难忘却的同游！
阳光下风把海水吹向我们的脸，
蓝天上空无一物，只见

苏醒的北风直捣九重；
海波又传来了愉快的乐声，
同寂静配合，往我们心里
输送了天上的欣喜。
我们就这样边骑边谈，迅捷的思想，
夹着笑声，毫不迟慢，
从脑子飞向脑子——何等的豪情胜意！
还有过去日子的轻快记忆，
却无哀愁令我们停步，直到回转家门，
而回家总使我们意气消沉。
这是愉快而又寒冷的一天，过一会
红日西沉，风也停吹，
我们谈得严肃起来，笑语声中
不免掺上了自我嘲弄，
有的思想要破除，却难一笑了之，
明知无望，却又高兴一试。
诗人们说有一次在地狱深处
魔鬼们聚在一起狂语，
议论了上帝、自由意志和命运。
我两人也谈地球的过去和来程，
虚妄的人的一切想象和信念，
一切靠希望所能描绘，靠苦难所能实现，
谈得起劲，而我像通常的样子
（难道尽量从恶中取善不更明智？）
不赞成灰心丧气，而我的友伴
却因高傲的性格而持论相反。
他深知自己高过侪辈，这一感触

却使他的雄鹰精神变得盲目，
由于长远注视自己过分的光芒。
这时候太阳不再下降，
停滞在群山的远天。——啊，
晚霞太美了！天上的彩光
降临到你这美土之上，
意大利，逐客的天堂！
你的山，海，果园，高楼，
你的城市！——全归我们所有，
我们脚踏你身，纵情观赏。……
不觉已到了下马的地方，
那里早有伯爵的仆人备了游船在等。
犹如半途停下来欣赏的游人，
尽管另有愉快的行程，我们也停留
观看这夜景，只见海流
荡漾在堤岸和城市之间，
反映了天空的姿容。北方有大山，
古老崇高的阿尔卑斯透过水雾耸立，
如擎天之柱，隔断了东和西；
半个天空有彩云作顶，
宛如铺满了富丽的织锦，
顶上的紫光直落西天，
染亮了神奇一大片
比金子还亮的金色，直到云开之处，
才看到迅落的日头已在那里止步，
留连在折迭的群山之顶，
它们即是有名的尤根尼亚峰岭。

如从丽多浴场的码头远眺，
可见它们耸起有如仙岛。
接着，像是地和海都包藏
在火焰之中，巍巍群山升自火浪，
环绕太阳而行，
太阳又从它的中心，
射出了光之精粹的紫红，
照得群峰通明。“趁光还在天空，”
我的朋友说道，“我要带你去看
一个更有意思的地方。”这样，我们的船
滑行在湖上。我倚着幽暗的木舱
看到外面的城市，无数的岛上
教堂和宫殿在暮色中烁闪，
宛如向上天铺开了奇幻的锦缎。
我正想说话，朋友先开了口，
“我们已经到了我说的地头，”
马达罗一边这样说道，
一边叫船夫停止不摇。
“瞧，朱利安，瞧向西边，仔细听，
听不听得见沉重的钟声？”
我一瞧，瞧见在我们和太阳之间
有一小岛，岛上有所屋子并不起眼，
像是过去年代有人做坏事所盖，
只是无窗、畸形、阴森的乱石一堆。
屋上有个四面通风的小塔，
塔里有口钟，正在夕阳中摇晃着打，
粗重的击铁声一下又一下，

太阳正好落在钟后边，
照出它黑黑一大团。“我们所见
乃是疯人院，”马达罗说，“每到这个时辰，
过海的人会听见这里鸣钟，
它召集院里的所有疯子
走出每人的小屋子
去做晚祷。”我说：“这祷告可不容易，
需要本领才能对严厉的上帝
为自己黑暗的命运表示感谢或希望。”
“啊嗬，你这话还是同过去一样狂，”
马达罗说，“人真是难改，你永不悔悟，
总是耶稣门下一个危险的异教徒，
羊群中的一只狼。——你不会游泳，
当心上苍惩罚你。”我看着他的面容，
愉快的笑已从他的眼中消失，
他高声说：“我们的命运必然如此！
这就是一种标志和记号，
永恒、神圣的代表！——
灵魂像那口粗重可憎的钟，
吊在一个天光所照的塔里敲动，
使我们的思想和欲望下到人间，
围绕破碎的心，像疯子们一样祷念，
却不知为了什么，直到死亡的黑夜
如落日切断风景，切断我们的记忆，
使我们忘掉求而不得的一切。”
这是我记得他讲的大意，
但是我没有能够充分反映

他的强烈感情。这时白昼的光星
已经落在山的后面，
那口黑钟也不再看见，
城里的红楼也变成灰色，
教堂、宫殿和一切船只
都畏缩于暮色沉沉；天上的橘红
也无声地落在紫黑的大海中。
我两人不交一语，不久游船
就把我送回住的地点。

第二天早晨下着雨，寒冷而昏暗，
马达罗还未起床，我就去找他谈，
等待的时候我同他的孩子玩耍，
更可爱的小东西大自然还未创造！
认真，灵秀，野气而又温柔，
优雅而没有心机和图谋，
那双眼睛——怎能不令人惊叹！
宛似一对意大利的天镜，闪闪发亮，
但又充满了情意，只见于世上
富于人性的多情脸庞；
她对我特亲，我曾看护她的小身体
当她刚生在这个凄凉的世界里。
她把我紧看一眼，认出了
她的玩伴的老面貌，
毕竟半年里我的变化比她少。
等她脱尽了初步的娇羞，
我们就并排坐着玩滚球。

这时伯爵出来了，问候之后我就讲：
“听君一夜话，我如坠黑暗，
如果人如君言只是被动之物，
那么宗教和旧时习俗也无害处，
（虽然我本人从不信从它们）
它们不过针对原本无师的人
把他们的天性钉上了桎梏，
然而这不是我信的道。”
见他不答我又说：“看这孩子多可爱，
多么天真，自由，愉快，
她欢乐地生活，无虑无忧，
而我们却受困于病态的念头，
昨夜它就附上了你的身子。
束缚我们的原是我们自己的意志。
如不自找心病，我们早已实现了全部的梦，
变得快乐，崇高，恢宏！
何处去寻求爱、美和真理，
如不在我们自己心里？
只要我们自身坚强，
我们的行动会和意念一样健康！”
“好个自身坚强！”马达罗接上说，
“可有几人做到了不弱？
你这是乌托邦之谈！”我反驳：
“难说！只要我们肯使劲，
再去看锁心的链条有多硬，
说不定只是稻草一根。要有信心，
毁人的恶势力可以打败，可以硬顶；

行动或受难、我们内心自有力量，
要试了才能清楚所为，
这就比枉活一生要高贵！
上古哲学的圣人们如此教诲，
他们统治在前，后来基督教只使人盲目，
古哲人跟着受难的人们一起受苦，
信念乃成为宗教。”“亲爱的朋友，”
马达罗说，“我的思想还不能跟你走，
我相信你会建立起理论一套，
在文字上无人能够驳倒。
我倒是认识一个像你的人，
他在几月前来到此城，
曾同我作过同样辩论，而如今
他疯了——这就是他给我的回音，
可怜的人！如果你愿意同我做伴，
我们可以去看他，听听他的狂言，
就会知道这类高攀的理论如何无用。”
“我倒希望能证明相反的结论，
正是由于缺乏真正的理论指导，
不知道人能从彼此的坏事中寻到
‘良善的灵魂’，才毁了他的一生。——
有的人天性高傲，什么都能耐忍，
但要求做到一点，就是无论
爱人与被人爱都须有柔情，
这个受到了嘲弄，又怎能怪他们感到
生不如死？这不是命运的歪道，
而是人的故意向恶。”

我这样说着，
仆人们禀告船已备好。
我们迎着骤雨怒涛，
驶到疯人院所在的小岛。
登了岸，只听见疯人们拍着伤残的手，
呼喊，尖叫，或者低声诅咒，
或者发出比骂人还难听的怪笑，
呻吟，哭泣，渎神的祷告。
我们爬上泥泞的石级，进到
一个古旧的庭院。我听见
从高处传来一支动人歌曲的片段，
抬头却看不见唱歌的人，
只见在风吹雨打的处处窗棂中，
有蓬乱的头发在向外飞飘，
像长在颓宫圮殿里的野草；
甜蜜的歌声使这些栏内人忽然间
奇怪地沉静下来，张着眼
在微笑。——于是我说："如果音乐
能这样感动他们，那么用耐心和爱做药
也一定能医好他们。……但我们要见的那人
又是什么情况？"马达罗答道："他的生平
我也不清楚，只知他来威尼斯的时候，
已经落魄，传说倒是有，
说他有钱，或过去有过，
只因丢了财产才造成灾祸；
不过他谈的老是你的一类话，

但谈得更凄凉，特别反对强暴，
一听见人压迫人就愤怒，
尽管他本人另有痛心之处；
也不能容忍荒谬的欺世之术
（你知道有些事上我同你看法一致），
它们使得骗子们处处得意，
居然不怕识破！总之，这个人有骨气，
可怜的人！但又有他的特别性格。”
“唉，那么什么使他发疯？”“我说不清这个；
有位女士同他一起从法国来，
接着走了，他就在那边荒岛一带
一个人流浪，后来就疯了，
也没有钱财房产剩下。
警察把他送到这里来收容，
他看上了这地方，不肯让人
把他搬走，我就叫人把海边的房子
修好让他住，为了迎合他的性子
还送他雕像、书籍和花盆，
让他重新用过去的爱好解闷，
也送了他乐器——你可以想象
一个陌生人能做的毕竟有限，
对于一个这样温文的沦落人。
刚才那歌声就是他所发；疯子们
听了感到锁链轻了一点，使这个地狱
在寂静中变成了神圣的天国。”
“你可真是好心，世人会说他无权
要求你做什么。”“我一样无权

要求于全人类，如果我沉沦
同样深重。——他的歌声已停，
你听疯子们又在吵闹，
叫喊哭吼不可开交。
现在可以去看他了。每逢唱完一曲，
他就要有一阵自言自语，
这时他眼不见人耳不闻声。”
说完我们叫来管理人，
跟他走到一个面海的房间，
可怜人就面带悲色坐在里边，
靠近一架钢琴，他那苍白的手指
交叉在一起，风夹浪丝
从一面开着的窗子猛吹进来，
吹得他头发飘动带咸味；
他的头枕在一本乐谱上，
口在咕哝，瘦臂不住抖撞；
他的嘴唇带着死人般的血红色，
紧贴一张叠起的纸，
张唇似笑实在哭；
像是从燃烧的心的深处，
提取了热情的雄辩语言，
他扬起头来，双眼迟钝又似火燃，
说话了——有时像在对远方写信，
想去打动一颗不理睬他的心，
有时又像带着奇异的自我怜悯，
在责备不能挽回的已做事情；
有时他悲从中来，话语就不成调，

一字一字蹦出，冷淡而无低高，
但从那破碎的声音你也可猜想，
那平板出自他彻底的绝望。
在这整个的时间里，
海上的暴风夹着巨浪之力
带着嘶声闯过窗口。我们站在后面，
在凶狠的风声里偷听他的所言，
而没有被觉察。我还清楚记得
他说了什么，因为印象太深刻。

“一月又一月，”他叫道，“承受这个重担,
像一匹驽马被鞭子催赶，
把生命拖下去，而生命如铁链，
越拖越长，环环痛苦相连！——
且不说我的哀愁——啊，没有胆子
把我的绝望用人的语言来表示，
只是活下去，动着四肢，装着微笑，
可耻的家伙！像是从未偷偷号叫，
就是对最亲的人也戴着假面，
为了使他们而不是我自己心安。
啊！比起这虚假什么鄙视、痛苦、仇恨
都对我没有同样的沉重！
我受不了更多的变色面孔，
更多与过去不同的冷冷抱拥，
我不要更多的苦难，失望，背信，
再来认我作父亲！
但愿黄土已把我全身掩盖，

生命已不在我头脑里苦挨！
那样至少这些想法会滚走，
人死了总不至再有一遭罪受。

“什么力量喜欢折磨我？我想
不能把我现在所受的苦难
都怪我自己，尽管我也有责任。
可悲啊！没有人用花铺满我的前程。
我无目的地徘徊，遇到了苍白的痛苦，
它就是我的影子，从此不离一步——
如果我做错了，那错中可无任何欢乐，
只有不安，痛苦，恐怖，侮辱；
我也没有像别人用赎罪
去换取愉快，犯罪严重而又甜美；
因为如果爱情、温柔和真诚
能够超越希望的短暂青春，
我的信仰会宽恕我而无须悔过；
但可憎的鄙视和不间断的凌辱
加上伪装的爱情
达到了目的。……我猛醒，
梦无比甜美安静，醒来却只见
我这一身病。——

“啊，你呀，我的精神伴侣，
永远温情又聪明，
如果你万一读到我这封悲惨的信，
会用你那最温柔的眼睛把我怜悯。
我不让你听我秘密的悲鸣，

听到了你的眼睛会哭出血来，
你失去的朋友有着难以说清的悲哀。

“你们少数人是我的友情所倾向，
我也不会玷污友谊的美名，把我的秘密重担
压在你们的心上——它已压碎了我的心！
只有一条路达到安宁，那就是真诚。
但愿你们永远走这条路！
爱情有时会误入歧途，变成痛苦，
但不要以为像我这样一旦沦落
就会把他内心的全部地狱
传染给一个未受玷污的圣洁天性，
去毁掉它的安宁。
有些恶人认为凡为嘲弄与仇恨所伤，
可以就用嘲与恨作为医治的良方，
何等荒唐！匕首从来不使伤口愈合，
每刺一下都要割肉！……
相信我，我还是原来一样，
信仰和决心依然，
可以驯我心，决难服我智，
否则这沉重的苦难早把一切都压死！
也不要梦想我会跟着众人去乱喊，
或用沉默把暴政支撑，
或为了求得从痛苦解脱片晌，
去干世人称之为赚钱的疯狂勾当，
或玩弄野心，图报复，或其他念头，
都同令我沦落的思想一样可咒，

或变成悭吝，恨世，或去荒淫……
不如让黄土早早把我埋进坟茔！
在此之前牢房可以仍然把我押作囚犯，
贫穷和耻辱可以联合宣判，——
它们在大路上傍我而站——
‘这个忠于爱的青年属于我们，
陪他一会吧，他还有六个月的命。’
如果我们的国家转向，红色断头台
会要人去献身，或者朋友们各位
陷于某种悲哀，我的心或手
会分担，去克服，或挽救……
我准备好了，不自骄，也无欢欣，
准备做一切，承受一切，犹如少年青春
我献身于正义，爱我的天性，
纵使它如今已不值分文！
“我必须从压抑的心
撕去一层面纱！好，已经撕掉！
啊，你坐在身旁对我嘲笑，
苍白得犹如死神的忠诚新娘！
我是否毫无血色像你一样？
坟墓在招呼我去赴你的婚礼，
去见你那可怕的情郎，为了他你
将我舍弃，把坟墓当作了婚床！
但我还要躺在你的脚旁，
从我的裹尸布里把你张望——
这样我虽死而清醒——啊，别走，别走！
别这么快走——我不知说了什么出口——

听听我的理由！……我怕我已疯了，
我想得太多了……你已不在了……
你苍白，一点不假……但你已经远走，
事情已干完……此地只剩我一人停留！——

* * *

“啊，难道是我求你贴紧我胸，
而你像毒蛇一样喷我毒液一身，
作为所得温暖的报酬？
难道不是你为了开心把我追求？
不是你的爱挑起了我？
你还对我说：‘你一次也不吻我，
可见不再把我爱。’——
其实，我爱她到了名裂身败，
她想忘却这番话语，
而它们紧附她心，无法消除。

* * *

“你说我骄傲，说话时嘴唇颤动，
像是我受了冤屈难伸，
破损的精神犹在争辩……
确实我不曾屈身在人前！
甚至蚯蚓受到践踏也会动弹，
然后再垂头倒下——像我一般，
是为了去死？不是，
挣扎着去过活死人的痛苦日子！

犹如小草的迟慢影子
成为不朽时间的标志，
他的痛苦也同我的一样缓缓移动，
每一刻剧痛就是一个永恒！

＊＊＊

“但愿你从未看见我，从未听过
我的声音，特别是从未忍受过
我那深染毒汁的可憎的拥抱；
但愿你的眼睛从未对我把爱情虚报；
但愿我早就像疯狂的僧人一样狠心
用战栗的手指把男子汉的神经，
血淋淋连根拔掉，免得我俩的心
会在那里短暂地混合，
又厌恶地分开——这类不是你的思索，
它们是受着抑制的可怕念头，
常要袭上我们的冥想，却不能入侵
一颗纯洁温柔的真心……
你想用粗鲁的言词把这些想法封闭，
却只将烙印打上了我的记忆，
因为我听过，忘不了。……这些诅咒
是一个一个发出的，把它们混流，
就成为一杯自我毁灭的毒酒，
也就造成一件你不曾祈求的好事——
为我带来了死。

* * *

“这可是
对一个最残酷的人的残酷的罚惩，
如果这样的人能够爱，把那爱变成
心灵中地狱的燃料：恨，嘲，悔，绝望。
可是我——我的心陌生人的眼泪都能滴穿，
像流水磨损喷泉座下的沙石；
它爱怜一切事物，别人未闻的冤枉事
它能为之抱不平；它能用幻想的眼睛
看出还有什么即将降临；
能同被践踏的穷人坐在一起泣哭，
能随被捕者进入黑暗的牢屋；
我——我是一根神经能感触
世界上别人没感到的压迫，
是你炉子里的火焰腾腾，
当一切对你都是冰冷；
而你居然加我这些痛苦的罪名，
这些诅咒居然出自一个爱者的嘴唇，
它过去曾把我过分称赞；
今后想做最大坏事的人不用再手软，
你们已有了最好的模范！
你曾对我装过这样那样的面容，
说过这样那样的话语……我都承受了，
表明人能承受这么多而不死掉！

* * *

“你会用
仇恨的狰狞脸色，告诉我
不再爱我而仍要应付是如何可恨；
你还表示奇怪，我怎么能靠这副面目
来求爱——这倒是我应受的奚落
（因为大自然的确没有把我装扮，
身材肤色都极一般）；
但这个作不了你的辩护。……想当年
你初次吻我，你的眼注视我的眼，
燃起了柔和的火焰，那时以来
我的身和心都没有变小或更改，
变了的只有无情的爱的一方，
经过了长远的岁月和挫伤。

“多么无用啊，
言词！我曾决心不再说话，
即使秘密地——对自己的心——也不讲，
可是我的嘴唇不自主地发出了声浪，
笔下也出现了文字一行行，
滚滚的热泪随着涌上，
这些无用的文字我的弱眼已看不清，
无灵性的纸页却仍在烧焦我的心，
把时间写在上面的美好词语，
美、智、善等一切统统抹去。

“给人罪受的应该自己也受罪，才能体会
他们的心干下了什么，这应当成为

一种惩罚或补偿。——啊，孩子，
我愿你只有温和的哀思，
为了不幸的我们两人之故……
最深切的损失已经难诉，
诉了也难使旧日为你重回；
岁月在慢步过去，丧车随之而来，
每辆都跟着失去的希望或朋友，
有如影子附身，难道你不能偶一回头，
对我有些许怀旧？

* * *

“啊，我的爱！
不要怕我。……对你我不会责怪
点滴。难道我活着不是为使你
少一点冤苦可以哭泣？
我用眼泪报你的嘲笑，爱报你的恨，
还不都是为使你的命运
不像你所践踏的人那样凄凉？
我也没用长眠作甜药来了结我的创伤。
这样，你提我时千万不要说
‘他不宽恕我’。这里，我摆脱
一切感情，一切复仇心，一切自尊心，
不想、不说、不做任何坏事情，
只在我的言词下埋藏一点余火，
它曾把我烧成灰末！……
黑而深的墓穴张着口……它就要吞没

我的身子，黄土作我盖，蛆虫作我铺，
就这样让我痛苦的一生被遗忘！……
大风紧压我的声音，绝望紧压我的心脏，
绝望后面——请压来死亡！”

他说完了，激动中把头一扬，
接着站了起来，带着惨淡的微笑，
走向沙发躺下，沉重地入睡了。
睡梦中他哭着，又低声呼唤
一个熟悉的名字。我们站在他身边，
也毫不顾忌地泪流涟涟。
我从未这样感动，
谁要能见此而无动于衷
准是缺乏人性。……我们不再停留，
也早忘了彼此争论的事由，
叫起了随从们，回到马达罗的家
去晚餐，但酒菜都吃不下，
谈来谈去总是这个可怜人，
直到星光消隐于黎明。
我们都相信他受到了一个猛烈打击，
但又无法说出口来，由于是密友引起，
一种爱情上的可怕突变，
做梦也没料到的抛弃誓言；
因此有一个谎言的黑点
固定在他的心胸，
使它不能在烛照一切的真理之光下活动。
她用这瘟病染污了他的青春，

就弃他而去；他还受过多少苦，
我们猜不出；但看得清楚，
从他的高尚习惯和温文态度，
他过去有过不少朋友资财，
现在都失去了……真是可悲，
他为了取得一根不可靠的芦苇
换出了他身上的全部光彩。
但他心里的颜色尚未全褪，
因为虽是诉苦他的语言仍然高昂，
加上韵律就可以变成诗行。
我记得马达罗讲过一句话，
他说："多数不幸者的痛苦生涯，
往往发而为诗歌，
唱以劝世的乃是身受的折磨。"

如果我是一个无亲属的人，
我就会从此定下心
永不离开甜蜜的威尼斯，因为我爱
骑马傍行寂寞的大海；
加上这城幽静，只要雇只船，
把一盏小小的灯点燃，
我就可以日夜读写得舒坦。
无人见，无人扰，到处都有书，
绘画，塑像，美好的艺术
连同诗歌形成此地的双星，
城市所有的一切供应，
使你不再感到心痛

由于离开了乡间的绿野清风。
我可以坐在马达罗的宽敞宫殿，
听他的妙语巧思驱走了冬夜的睡眠，
使我增加自知之明，炉火闪亮
在我们脸上，直到迎来了朝阳，
才使我奇怪已停留那样长。
可是我在伦敦还有朋友亲人。
此刻这里的主要吸引在于这个疯人，
他深深打动了我的爱心，我相信——
也许这是空想——如果我能一天又一天
照顾他，片刻不离他身边，
注视他的心情的一切变动，
用最大的热诚，像人们钻攻
一种艰难的本领，我用耐心
会寻路通向他那洞穴似的内心，
这样把他从黑暗的命运挽救。
我一生有幸，交了许多朋友，
但从来没有见过另外一人
我更愿以朋友相称；
这些都想做而未成；这类无根据的好事
常在我独处或与人相交时梦中显示，
但不留痕迹；唯有这一次我的计划
却在我的心上留下了多年深刻的印码。
第二天，由于有急事，
我离开了威尼斯。

经过多少年

多少变化我回来了；威尼斯依然，
地名和面貌都未变。
马达罗却漫游远地，
出没在亚美尼亚的大山里。
他的狗已死。他的孩子已经长成
一个大姑娘，世上少见的美人，
这人间原本缺乏超等品质，
命运更几曾使我结识
这类莎士比亚式的奇女子，她殷勤
接待了父亲的老友，合礼而又热情，
当我问起那个凄凉的疯人，
她搜索记忆，想了一会，
才把她听到的事谈开。
“您走后两年，这受苦人的身子
有了病，但这时原来离开他的女士
回来了。从前她面色严厉可畏，
现在看起来温顺了，也许是因为
懊悔使她不再那样高傲；
她一来他的健康好转，他们一道
住在我父亲这里——我忘不了
我还玩过这位女士的披肩——
那时我才六岁——但过了一段时间
她终于又走了。”……“怎么，又这样心狠！
后来呢？”……“难道还不够幸运，
见了面，又分手，不就已够？”“孩子，还有呢？”
“还有就是在这段时间里有个发现，
足以说明他们为何分开又如何重见；

但如果您不愿老泪纵横，
让青年的感情湿润了脸上的皱纹，
请别问了，不如让年岁消逝无声，
把他们的往事用蜡封住，
犹如石棺已把他们的身体盖住。”
我仍然紧问，于是她吐露了
全部经过——但冷酷的世界无须知道。

---

[1]该译作原收录于江枫主编的《雪莱全集》第二卷（河北教育出版社，2000年），为作者生前最后一首译作。现按原作写作时间排序，收录于此。——编者注

致琪恩[1]

——随赠六弦琴一架

爱丽尔致蜜兰达：

请把这音乐的仆人收下，
看在送它的是你的仆人；
请教它你会的全部和声，
不是任何别人，只有你
才能使欢乐之神奏起，
乐极了又自悲身世，
将喜歌变成了哀诗。
得到你的王子腓迪南的恩准，
并奉了他亲自的命令，
可怜的爱丽尔献这无言的薄礼，
它代表有言也说不出的心意。
他本是你的护神，几番死生，
一直把你的快乐追寻，
只在你寻到了幸福，
爱丽尔也才能有福。
像大手笔的诗句所吟，
他从普洛士帕罗的仙洞出行，
引你渡过海洋的无路之路，
走向那不勒斯的王座，
他腾空飞在你的船前，

像一颗流星活现。
你死了，月亮顿时无光，
昏倒在阴暗的地方，
但不及爱丽尔心里凄凉，
由于不见了你这姑娘。
等你重新活在人世，
爱丽尔又来服侍，
像隐形的生辰之星，
引你穿越生命的海程。
自从你和王子相爱，
变化不断而来，
只有爱丽尔追踪你的脚步，
听你随意吩咐，
如今他卑微然而快乐，
往事也就全都忘却。
不幸他已不是无拘的精灵，
由于犯错而锁在肉身，
这一下犹如进了坟墓，
不得不向你求助：
为了报他的忠心，解他的忧郁，
能否今天赐一笑，明天歌一曲？

乐器师精心做了此琴，
弹奏一切和谐的乐音，
他为此伐了一树，
树在阿本宁山的风雪高处，
那里森林摇晃着进入冬眠，

众树都睡得神仙一般香甜，
有的梦见昨天的秋阳，
有的梦见快来的春光，
有的梦缀满四月的花朵和雨点，
有的梦唱出了七月的闺怨，
所有的梦都梦见了爱神，
这时候死去该有何等风情！
树儿梦中被伐，毫不觉痛，
现在以更美的形体重生。
乐器师在天堂最美的星下，
雕制了这架心爱的吉他，
教它能对所有的知音，
发出相应的歌声。
它能温柔如你的话语，
用多情的声调吐露：
深山老林藏智慧，
幽谷清风送安慰。
它学到了所有乐曲，
不论来自天空或泥土，
来自森林或山冈，
还有喷泉的流响，
山峰的清脆回声，
溪水的柔和清音，
鸟和蜜蜂的旋律，
夏天海洋的低语，
雨的拍打和露水的呼吸，
以及黄昏的歌；它熟悉

那难得听到的神秘声音
在作着日常的巡行，
飘过无边际的白天，
唤起我们世界处处的火焰。
这一切它懂得而不透露，
除非来人能够以情相诉，
触动它身上的音乐之神，
问得好也答得灵，
感得深才奏得妙，
除非早有旧恨待表，
休想从它身上探询
昔日的秘密神韵！
遇有高手来弹弄，
琴儿才放声而歌颂，
但把最高最神圣的绝唱，
留给我们亲爱的琪恩独赏。

---

[1]此诗是雪莱写给琪恩·威廉斯的。琪恩的丈夫爱德华·威廉斯是雪莱在意大利时期的好友，后来雪莱航海遇难，爱德华同行，也葬身鱼腹。对一个朋友之妻表达爱慕之情，是颇难下笔的，雪莱乃运用了一种文学手法，即假托琪恩为莎士比亚（诗中的“大手笔”即指他）的剧本《暴风雨》中的女主角蜜兰达，将爱德华比作同蜜兰达结婚的腓迪南王子，而自比为受蜜兰达之父普洛士帕罗差遣的小精灵爱丽尔，表明他如何长期默默地追求着蜜兰达，一直暗中保护着她，而今日赠琴，所祈求的无非是她能对他“今天赐一笑，明天歌一曲”而已。

由于用了上述文学手法，此诗写得风流蕴藉，吐露了爱情而又不过

分，甚为得体，可见雪莱这位浪漫派并不老是捧出赤裸裸的感情，而是也能写得很文明的。

诗又表达了音乐的力量。雪莱的诗本来就以音乐性著称，在这里他更是通过节奏、脚韵、双声、叠韵等等的运用，把六弦琴善于“弹奏一切和谐的乐音”一点写得酣畅、生动。但他又强调一点，即琴只在知音者手里才达到最好效果，“感得深才奏得妙”，而把“最神圣的绝唱”留给琪恩独赏。换言之，音乐当中，要有真感情。

威廉·莫里斯
（1834—1896）

希望的香客（选段）[1]

这样一天一天过去，
我变得忧郁，沉思，于是有一个晚上，
我们坐在房里，傍炉拉杂而谈，
但主要是谈战争以及战争会带来的种种，
因为巴黎已接近陷落，各种希望油然而生，
在我们信共产主义的人中间；我们谈到了该做的事，
当德国人走了，在疮痍满目的法兰西，
只剩下两类人对立：叛卖者和被叛卖者。

＊＊＊

那盼望已久的日子终于降临巴黎：邪恶的侏儒发狂，
举刀一砍，想要摧毁巴黎，却不料刀断人亡；
巴黎自由了，城里再无敌人和白痴，
而今天的巴黎，明天会变成全部法兰西。
我们听到了，我们的心在说：“不消多久，整个地球……”
终于来了那盼而又盼的一天，我知道了生命的价值，
因为我看到了从未见过的景象——整个民族人人欢欣，
我这才知道我们常说的未来前景，
自己曾在悲伤和痛苦里宣传过的，但心里也曾怀疑，
不知道这是产生于对当今的绝望还是对将来的希冀——
而现在我亲眼看到了，实实在在，就在身边。

＊＊＊

是的，那些时刻太美好了，不管以后会有什么出现，
它们冲走了我们的忧郁，冲走了对于凄迷家宅的怀念。
但我们越海而来不是仅仅为了圆梦欢庆，
那一天我们送交了朋友们为我们写的信，
我们渴望为革命做点工作，而又有什么工作在等待，
除了我们三人想做的那种？于是我们拿出所有能耐，
终于两个人赢得了军士的肩章，
由于我们确实干得努力，干得欢，
我的朋友有他那遮掩不住的真本领，愉快而能干，
但又不使任何他要超越的人感到丝毫难堪。
至于我的妻子，她戴上了担架队员的白袖章，
温柔而勇敢地为我们服务，把大家的姊妹充当——
在陌生人当中是姊妹——唉，对我也只是姊妹一般！

---

[1]《希望的香客》是写巴黎公社的长诗，这里几段写三个有共产主义理想的英国人——一对夫妇和另一个男子——越海而去巴黎助战的情况。诗人用多音节的长长诗行写出了公社所激起的空前希望和国际主义感情，同时又富于人情味，使人感到亲切。

威廉·巴特勒·叶芝
（1865—1939）

歌

我以为保持青春
只需要不忘
哑铃和练剑，
就可以使身体少壮。
啊，谁能预料
心会变老？

我会说许多话，
但那个女人会满意？
因为我已不再昏眩，
当我接近她的身体。
啊，谁能预料
心会变老？

我没有失去欲望，
只丢了过去的那颗心，
我以为等我临终，
它会点燃我的肉身，
可是谁能预料
心会变老？

以后呢？

小学里的好朋友都认为
他长大准会出名，
他自己也这样认为，
整个青春都苦干不怕累，
“以后呢？”柏拉图的鬼魂小声问。

他写的文章都有人爱，
过了几年他就赢得荣名，
有足够的钱够他花费，
有称得上朋友的朋友往来，
“以后呢？”柏拉图的鬼魂小声问。

他的一切美梦都已实现，
房子，老婆，儿女等等，
园子里有花又有菜田，
诗人墨客围着他转；
“以后呢？”柏拉图的鬼魂小声问。

他老了，心想“该做的都已做成，
童年的计划样样顺利，
让傻瓜们胡说去，我不改初衷，
事业达到了完美的顶峰”。
柏拉图的鬼魂大声问：“以后呢？”

劳伯特·格瑞夫斯
（1895—1985）

大氅[1]

离国出行了，只带几件衬衫，
几个金币和必要的证明文件。
碰上逆风：过海峡的小船
一次又一次把晕船的老爷送回
南部海岸的小港口，但他不上岸，
关在舱里不出来；这样他终于
出现在狄也普的小旅馆里，
衬衫拿出箱子，睡帽挂上衣钩，
白天打牌或练剑，
或同收拾房间的女佣人逗乐一番，
晚上就干他的老行当。一切顺利——
法国酒味道纯正，虽然酸一点；
法语是他的第二语言；还有忠实的老仆
刷他的衣帽，替他取报纸。
我们老爷四海为家，老仆说
他的古堡不过给了他爵号。
要真管产业就会影响
老爷现在手头上的任务。
老仆又说，老爷的打算是
在国外过几个有收获的年头。
难道他朝里没有朋友么？
他不需要；离国不过是一个名义，
掩盖一种老习惯，可以不在家，

而躲在大氅的深缝里。

这样他也就触怒了一位大人物。

---

[1]诗写的是18世纪英国贵族去大陆上干秘密工作，以此象征人对于冒险生活的追求。格瑞夫斯本人长期住在西班牙马约加岛，可能就有这种浪漫心情。为了写得典雅，他选择了18世纪的背景。主要的形象是大氅，西方以“大氅与匕首”为做秘密活动的代称。

威廉·燕卜荪

（1906—1984）

南岳之秋

（同北平来的流亡大学在一起）[1]

灵魂记住了它的寂寞，
在许多摇篮里战栗着……

……相继是军人，忠实的妻子，
摇篮中的摇篮，都在飞行，都变
畸形了，因为一切畸形
都使我们免于做梦。

（叶芝）

如果飞行是这样的普遍，
　每一动都使一个翅膀惊起
（“哪怕只动一块石头，”诗人都会发现
　带翅的天使在爬着，它们会把人刺），
把自己假想成鹰，
　总想作新的尝试，
永恒的嘲笑者，看不起平地
　和地上所有我们可以依靠的岩石，
我们当然避免碰上
　土地和诸如此类的东西，
把我们的乐园放在小车上推着走，
　或让无足的鸟携带一切。

我是飞来的，部分的旅程是这样，
　在必要的时候我愿意坐飞机
（维多利亚式的火车备有卧铺，
　如没有，只要可能，我就在汽车里挤），
但现在停留在这里已经好久，
　身上长了青苔，生了锈，还有泥，
而且我的飞行实际是逃跑，
　但怀有希望和信任的心意。
我感到我逃脱了那些人物，
　他们稳坐台上而在小事上扯皮。
但也许我们真的应该戒惧
　这边一拍，那边一溜，又加情欲刺激。
肉身还在时，我们不想飞行，
　想飞行时，我们已成了污泥。

我所住的这座圣山，
　对于我读的叶芝有点关系。
它是佛教圣山，本身也是神灵，
　它兼有两种命运，一公一私。
山路的两旁守候着乞丐，
　他们的畸形会使你回到梦里，
而他们不做梦，还大声笑着骂着，
　虽是靠人用箩筐挑来此地，
现在却张眼看香客们通过，
　像一把筛子要筛下一点东西。
香客们逃开，乞丐们只能慢走。
　山上高僧取得了考古典的胜利。

“灵魂记住了”[2]——这正是
　我们教授该做的事
（灵魂倒不寂寞了，这间宿舍
　有四张床，现住两位同事，
他们害怕冬天的进攻，
　这个摇篮对感冒倒颇加鼓励）。
课堂上所讲一切题目的内容
　都埋在丢在北方的图书馆里，
因此人们奇怪地迷惑了，
　为找线索搜求着自己的记忆。
哪些珀伽索斯[3]应该培养，
　就看谁中你的心意。
版本的异同不妨讨论，
　我们讲诗，诗随讲而长成整体。

记起了散文常给人麻烦，
　虽然对于吴尔芙夫人[4]有点喜欢，
多年来都未能压制，
　但拿到课堂上去开讲，
未必会替自己增光。
　帝国建造者读的是月刊，
一本又一本尽是扯淡，
　“谢谢上帝我丢开了，”（这是我的猜想）
“那些恶毒的耍笔杆，
　还不如去叫猴子乱嚷嚷，
或者苦力们打他们的老婆，”

　　而我算是兄弟，这倒也值得捧场。

有人说女巫们以为自己会飞，
　　因为有种药会叫她们发呆。
普通的啤酒就够叫你无法无天，
　　还能祭起一把扫帚在空中作怪。
至于虎骨酒，泡着玫瑰花的一种，
　　我们在这里还有得买，
村子里酿的可又粗又凶，
　　热水也浑而不开，
但还可用来掺酒。不能说
　　只有天大的惊骇
才会使人去喝那玩意儿。
　　何况这酒并不叫你向外，
去遨游天上的神山，
　　而叫你向里，同朋友们痛饮开怀。

诗讲得成为一种乐趣，
　　免去了逃避之嫌或废话连篇。
我忽然感到不设法飞走
　　倒使他们逃避得更远。
这是一种航天的本领，
　　称为高翔，会使你把明星扮演
（像王后和爱丽丝[5]那样），努力叫自己
　　停留在原地不变。
可是谁又有勇气去坐太阳神的车，
　　系在一个气球下到处转，

同一个什么人一起做间谍？
　且慢喊万岁，先给我答案。

我把那本叶芝推到顶上，
　感到它真是闲谈的大师，
谈得妙语泉涌，滔滔不绝，
　可没有能够成长的根基。
这位卓越诗人的琴声变化
　聪明地放过了我们这一批，
只把大家都骂了一气。他对最下的
　底层并不提任何建议。
可是这个梦，虽然完全失败了，
　像所有新派人物所已知，
他可没指出有什么漏洞该堵，
　什么阀门不该放气，
只谈了他们逃避什么，落在何处，
　什么是他们为表态而放弃的真理。

而且我也不真的喜欢
　那种喊“小伙子们，起来！”的诗歌，
那种革命气概的蹦跳，
　一阵叫喊，马上就要同伙
来一个静坐的文学罢工；
　要不然就把另外的玩具抚摩，
一篇写得特别具体的作文，
　一个好学生的创作成果，
他爱好噩梦犹如操纵自行车，

可是一连几篇就腻得难受。
但是一切程式都有它的架子，
一切风格到头来只是瞎扯。

最后我不得不同意：
在实践上你得明了，
这类关于逃避的粗鲁的话
无法用理论去驳掉。
叶芝有足够的明智看出
他那梦字必须取消，
让位于另外一种样子的梦，
弗洛伊德的才真生效。
他那智慧的力量和广博，
非我辈所能企及，不论谦虚或高傲；
我们把他的探索保存下来，
记下别人在什么地方走了错道。
可见逃避梦境也是对的，
只要有办法，不妨就一逃。

我似乎一直忘记了
那些真在天上飞翔的人。
实际上我们倒常常想起，
到处都看出应该多想他们。
当地出现了部长之流，
（被赶得远远离开了战争），
还有训练营，正是轰炸的目标。
邻县的铁路早被看中，

那是战争常规。问题是：他们不会
　瞄准。有一次炸死了二百条命，
全在一座楼里，全是吃喜酒的宾客，
　巧妙地连炸七次，一个冤鬼也不剩。

诗不应该逃避政治，
　否则一切都变成荒唐。
这话的道理我也懂得，
　但我就要演讲也只会歌唱，
而且到底有什么好处
　用诗来表达，不管写得多么悲壮，
半夜心里翻腾的疑问，
　想起了家园，我所属的地方？
我的视线所及只有热气腾腾，
　随着人群在激荡。
英格兰我以为应该健飞如鹰，
　但可能太迟了，或化时太长。
我有什么可教它？它自有办法，
　回答像锣声一样洪亮。

什么是我不曾面对的东西，
　什么原因造成完全的绝望，
把地图分割成若干长线，
　证明没有房屋真是正方？
毒害了心灵、毒害了空气的
　不是民族主义，不是种族感，
是借口，后果，信号，

　　但不是已经存在的大现象。
它是真实的，使得想来承继的人
　　不能享有这一块地方。
但经济学是圣贤，
　　他们有讲坛，他们有眼光。

左派人物的议论完全不靠
　　反叛和慈悲来发出异彩，
他们要的也正是我们都要的，
　　即整个制度不发生停摆。
马克思的真正高明的地方
　　在于他把高度的献身气概
结合了一种看来可靠的证据，说明
　　所有跟随扫罗王的必遭火灾。
斯大林补充了一条，
　　他说那些人不会自己下台，
而必须用脚把他们往土里踩
　　（但他那新生的国家还未成材，
他最好不要贸贸然把玩笑开）。
　　这就使他们只能背水一战定胜败。
心灵的枯燥乏味的胜利
　　倒是比有些人想的更有需要，
为了使一种命运显得荒谬，
　　想长玫瑰而把沙漠施上肥料。
把事情尽量拖后，直到别人发觉，
　　这似乎过分高尚了，使人反感不妙。
经济学家们占有便利，

又有面子，又安详高超。
有一位要我给他二十年光阴
去把那妖怪成长的线索寻找，
可是我们是否能等得到十字真言？
也许来得太晚，也许根本不宣告。

“这种消极的生活岂不同
蹲在英国喝啤酒没有两样，
如果你想的就是这些，那么，
天呀，你又在这里搞什么名堂？
驱使日本鬼子来的是经济学，
但他们能操舵掌握方向。
假装同情并不希罕，
谁也不会因你流泪而给赏。
听听这些德国人吧，他们大有希望，
已经决心把这个国家切成两半。”
身处现场倒使人更乐观，
而那些“新闻”，那些会议上的官腔，
那爬行着的雾，那些民防的陷阱，
它们使你无法不恐慌。

再说，你也不真是废物，
只能像刺球那样紧附树身，
替代那些必须出去的人，
不妨坦白地承认，
确有模糊的意图，
想去那些发生大事的城镇。……

但没有想要招摇，
　把自己说成血流全身——
你知道我们有一种鲑鱼
　呆在战场全为了哼出歌声——
出典在《金枝》[6]，你不必怀疑，
　“钉死在十字架，是否古时不比当今？”……
我说了我不想再飞了，
　至少一个长时期内。可是我没料到。
即使在暴风雨般的空气里，
　被扬得四散，又落地播稻，
脑子里七想八想，不断旋转，
　人们又在动了，我们也得上道。
我没有重大的个人损失，
　不过这首诗可完成不了，
得到平原上才能偷偷写成。
　我们在这里过了秋天。可是不妙，
那可爱的晒台已经不见，
　正当群山把初雪迎到。
兵士们会来这里训练，
　溪水仍会边流边谈边笑。

---

[1]这首诗以作者在中国的经验为主题。燕卜荪于1937年下半年应北京大学之聘来到当时的北平。由于中国的抗日战争已经爆发，他接着南下到了长沙，那时北大已与清华、南开合组长沙临时大学，后来再迁云南，成为西南联合大学。长沙临大的文学院设在湖南南部衡山脚下的南岳，燕卜荪在那里教了一学期，这首诗就是写他在南岳的工作、生活

和想法。

这是燕卜荪所作最长的一首诗，共234行，也是内容比较明显的一首，虽然仍有个别晦涩处，但不像他的其他作品那样难懂。整个情调是愉快的。当时在南岳的临大师生正在流亡途中，条件极为艰苦，但燕卜荪同中国教师一起，做出了第一流的工作，至今都为他的学生所乐道。关于这首诗，他自己也说：“我希望当时的愉快心情表达出来了，那时候我有极好的友伴。”

[2]见本篇所引叶芝诗。上文的“梦”、“畸形”和下文“寂寞”、“摇篮”也出自该诗。

[3]珀伽索斯，希腊神话中的双翼飞马，被其足蹄踩过的地方有泉水涌出，诗人饮之可获灵感。此处指有文学才能的青年学生。

[4]指弗吉尼亚·吴尔芙（1882—1941），20世纪名小说家，散文也写得绝好。

[5]王后同爱丽丝都是路易士·卡洛尔所著的儿童故事《爱丽丝漫游奇境记》中的人物。

[6]《金枝》，弗莱塞著，民族学的名著。

温斯坦·休·奥登
（1907—1973）

对一个暴君的悼词

他追求的是某种的完善，
他所创造的诗不难了解；
他熟悉人的愚蠢，犹如他的手掌，
对于军团和舰队兴趣特浓，
他笑，高贵的参议员也笑而又喊，
他哭，孩子们在街上纷纷死亡。

路易斯·麦克尼斯
（1907—1963）

秋天日记（选段）[1]

八月就快过去，人们
　从度假地回来，晒得黑溜溜，
手指起了泡，钱包里尽是相片，
　还带回海关没发现的法国酒，
有了足够的精力去再等
　那一年一度的大狂欢，
记忆中还闪烁着一片片的阳光，
　像枯萎了的鸢尾花环。
于是出纳员打字员回到办公室，
　工人们收拾好工具，
准备上八小时的班，下了班寻找
　电影院和足球赌的乐趣，
或是聊天，或是抱个娘们，
　不是自我夸耀，就是自我陶醉，
遮盖了怀疑，只见青烟上升，棕酒下沉，
　剩下喝空了的啤酒杯。
多数人接受一切，生下来就给活儿套上，
　习惯于逆来顺受，随遇而安，
有些人不让套上或者想套而套不上，
　就祈祷有一个更好的天国出现，
像人们在议论里描绘的，或当作口号
　用粉笔或油墨写在墙上板上的，
可能有一天会在人的身体里寻到寄托，

用新的法律和秩序博得他们的欢喜，
那时候有本事不愁使不上，精力
也不会集中于竞争和贪污，
不再在顺从中受剥削，更谈不上效忠
一个绝对无救的、疯狂的制度，
它让少数人用最高档的价格
过最高档的生活，而百分之九十九的人
从没参加过宴会，却要收拾碗碟，
把过去多少世代的油污洗干净。
现在诱惑者又在耳边低语：“你们一样
有奴隶主的思想，一样渴望
躺在不费力得到的高额利润上面，
把手一招，或把鞭子一扬，
就有仆人和女人赶紧前来服侍，
用他们的耻辱来树起你们的威严，
你们需要的不是一个实行自由的世界，
而是在上层占个位置，享受奶油的尖端。”
我回答说：那也是习惯造成，
它使我以为一方胜利必有一方失败，
自由不过是对人下令的权利，为了
维护精华人物珍惜的世界，
精华人物只能是少数人。很难想象
在多数人有机会发展的世界里
怎样才能使知识生活不降低标准，
高雅趣味的宠物不至于灭迹。
这类忧虑应该打消了！没有理由认为
一旦给人们自由思想和生活的机会，

思想和生活的艺术一定会变得粗糙，
　而不是会有补偿，超过所给多少倍！
于是我放松了，做起梦来，故意唱反调，
　梦见自己变成匪徒，变成酋长，
高兴杀谁就杀谁，以世界为床，
　剥掉女人的内衣，欺侮温顺者的好心肠。
这类幻想无疑同我的历史有关，
　值得找精神病医生去分析，
但最好的疗效不在他那检查的巧手，
　而在为将来而行动，在拳头，在意志，
在那些不沉溺于自我怜悯的人，
　宁愿展开运动而不管运动在百年
或千年后会产生好或坏的影响，
　只要他们的心真纯。
也许谁的心也不纯，总有复杂的动机，
　还有自我欺骗，但最坏的欺骗
是轻声自语："啊，上帝，我不成器。"
　说完了就舒服躺着，朝里侧面。
但愿我能改掉习惯，眼光朝上朝外，
　我的脚能跟我远大的眼光同步，
开始可能要跌跤，接着会随着大伙跋涉，
　最后——随着时间和运气的到来——跳起了舞！

---

[1]《秋天日记》出版于1939年，是麦克尼斯的有名长诗。在这里所选的片断里，诗人看见度假的人回来，想到这些人平时枯燥的生活，寄望于一个新社会的出现。这正是30年代英国青年知识分子左倾的时

候，此诗反映了这一点。写法则如日记，不仅记事，而且记下了诗人在思想上的自我辩论。用的是随笔体，口语色彩浓，流畅，转折自如，显示了诗的一个新用途。诗的格律是双行押韵，译文如之。

出生前的祷告

我还没生；啊，听我一言：
莫让吸血的蝙蝠、鼠、鼬、跛脚的食尸鬼接近我。

我还没生；安慰我。
我怕人类会用高墙隔开我，用毒品叫我上瘾，用巧
妙的谎话叫我上钩，把我放在黑色刑架上折磨，
泡在血水里滚动。

我还没生；给我
水来让我戏弄，草木为我生长，树来同我讲话，天
空来对我唱歌，鸟和心上的一道白光来作我引导。
我还没生；宽恕我
世界将在我身上犯的罪，它将要我说的话，要我想
的思想，由我所看不见的叛徒叫我干的叛行，他
们通过我的手来杀害人而让我活着，他们要我
活着而我死亡。

我还没生；教我扮演
我必须演的角色，接上我必须留意的提词，当老年
人训我，官僚们吓我，山对我生气，情人们笑我，
白浪叫我去做蠢事，沙漠叫我去走向死亡，
乞丐拒收我的施舍，儿女们诅咒我。

我还没生；啊，听我一言：

莫让那原是野兽而自以为上帝的人接近我。

我还没生；啊，给我
力量去对付那些要冻结我的人性的人，要拉我加入
　致命的自动化的人，要使我变成机器里一个螺丝
　　钉、一样只有一个面孔的物体、一件东西的人，
　　对付所有要削弱我的整体性的人，要
　　把我像飞絮那样吹得到处都是，或像手里捧
　　着的水那样溅得到处都是的人。

莫让他们把我变成石头，莫让他们把我溅掉。
否则杀死我。

伦奈特·司图亚特·托马斯
（1913—2000）

泰力申[1]，一九五二

我曾是历史上的各类人物，
我感到世界和流逝的时间的神奇，
我看过邪恶，也看过阳光
赐福四月天空下无邪的爱。

我曾是默林[2]，在遥远的国家里
遨游于森林，听到大风惊起了
奇特的人声，我的心破碎了，
由于突然认识了人的愤怒。

我曾是格林突尔[3]，在无边的黑夜里
观测着星空，寻找吉祥的预兆，
我是男人的领袖，却受着女人的诅咒，
她们在同一星空下哀悼亲人。

我曾是戈隆维[4]，不容于故土，
被赶到大海上去尝生活的苦味，
我体会过流亡和强烈的怀念，
最后又变成阴郁的痛苦。
国王，乞丐，傻瓜，我全都当过，
知道身体的甜蜜，头脑的诡诈，
永远是泰力申，我展示新世界的升起，
它倔强地美丽，为了满足心灵的渴望。

[1]泰力申，传说中的6世纪行吟诗人，14世纪时曾有《泰力申之书》，收录其诗歌，实则作者并非一人。长时期中人们以为他曾目睹各代各事，曾为魔术师，国王，逐臣，因而体验过人生的一切甘苦。

[2]默林，传说中的行吟诗人，但又以魔法师的面目出现于与亚瑟王有关的故事中。

[3]格林突尔是15世纪初的一位著名威尔士勇士。

[4]戈隆维指戈隆维·欧文，18世纪威尔士的僧侣和诗人。

家谱[1]

我是长长石洞的居住者，
洞是黑的，我在壁上用线条
画了牛。我的手最先成熟。

后来转向暴力：我是守候在
冷酷的渡口的那个人，
心怀怨恨的刀，河里的急流

记得日落时那桩野蛮罪行。
死者追逐着我。我是在教堂门口
偷看锁孔的国王，看见死亡

向我大步走来。从那时起
我为权利而斗骄横的酋长们，
在大幅的条约上签下我的名字。

我同威尔士的贵族行进在包斯华斯[2]，
取得胜利，但接着后悔了，
在森林深处的白色屋子里。

我是新建城市的陌生人，
很快就花完了泪水的钱包，
于是塞进更实在的铜钱，

取自黑暗的来源。现在我站在

短短白昼的强硬光线里，
没有根子，却长了许多枝叶。

---

[1]这首诗同《泰力申》一样，穿越人类的几个时代，从最初的洞居一直到二次大战后徘徊在新建城市的街头，原来的英雄主义换成了现代无生气的小市民习气。

[2]包斯华斯为古战场名。1485年8月22日在此打了“玫瑰之战”的最后一仗，结果理查三世阵亡，胜利者亨利·都铎即英国王位，称亨利七世，开始了都铎王朝的统治。亨利·都铎的祖父欧文·都铎是威尔士人。

流浪汉[1]

门上敲一声，
站着流浪汉，
他伸出碗，
要茶喝，
穷汉却有好筋骨，
能上路——去何方？

他看着他的脚，
我看着天，
飞机在头上转，
在造着活动屋顶，
构成一个我们都赞成的
那种新世界。

我睡在床上，
他睡在沟里
腐败的树叶上。
我的梦里尽是鬼，
他的梦是否充满色彩？
我将早醒，
他将冻醒。

---

[1]这首诗的原文有一特点，即每行只有两个重读点。译文也试图

传达这种效果，每行的重读词一般也是两个。这两声重读是为了表示这里有两种环境，两个社会（其中一个是以飞机为代表的现代工业社会）。诗人想要跨越过去，而最后却更感到它们无法调和。他正视现实，同时又写得充满感情。

菲力浦·拉金
（1922—1985）

上教堂[1]

我先注意里面有没有动静，
没有，我就进去，让门自己碰上。
一座通常的教堂：草垫、座位、石地，
小本《圣经》，一些花，原为礼拜天采的，
已经发黑了；在圣堂上面，
有铜器之类；一排不高而紧凑的管风琴；
还有浓重而发霉的、不容忽略的寂静，
天知道已经酝酿多久了；无帽可脱，我摘下
裤腿上的自行车夹子，不自然地表示敬重。
往前走，摸了一下洗礼盘。
抬头看，屋顶像是新的——
刷洗过了，还是重盖的？会有人知道，我可不。
走上读经台，我看了几页圣诗，
字大得吓人，读出了
“终于此”三字，声音太大了，
短暂的回声像在暗中笑我。退回到门口，
我签了名，捐了一个硬币，
心想这地方实在不值停留。

可是停留了，而且常常停留，
每次都像现在这样纳闷，
不知该找什么，也不知有一天
这些教堂完全没有用处了，

该叫它们变成什么？也许可以定期开放
几座大教堂，在上锁的玻璃柜里
陈列羊皮纸文稿、银盘、圣饼盒，
而听任其余的被风吹雨打，或给人放羊？
还是把它们作为不吉利的地方而躲开？

也许，一等天黑，会有莫名其妙的女人
带着孩子进来摸某块石头，
或者采集治癌的草药，或者在某个
预定的晚上来看死人出来走路？
总会有一种力量存在下去，
在游戏里，在谜语里，像是完全偶然；
可是迷信，一如信仰，必须消灭，
等到连不信神也没有了，还剩下什么？
荒草，破路，荆棘，扶壁，天空。

样子越来越不熟悉，
用处越来越不清楚。
我在想谁会最后跑来寻找
原来的教堂？那些敲敲记记的人，
懂得什么是十字架楼厢的一群？
在废墟里找宝，贪求古董的人？
过圣诞节有瘾的人，指望在这里
找到仪式、管风琴乐和没药味道的那些？
还是一个可以代表我的人，

感到闷，不懂内情，明知这鬼魂的沉积
早已消散，却还要穿越郊区的灌木，

来到这十字架形的地方，因为它长期稳定地
保持了后来只能在分离的情况里——
结婚，生育，死亡，以及它们引起的思绪——
找到的东西，而当初正是为了它们才造了
这特别的外壳？说真的，虽然我不知道
这发霉臭的大仓库有多少价值，
我倒是喜欢在寂静中站在这里。

它是建在严肃土壤上的严肃屋子，
它那兼容的空气里聚合着我们的一切热望，
热望是被承认的，虽然给说成命运。
这一点永远不会过时，
因为总会有人惊异地发现
身上有一种要求更严肃一点的饥饿，
总会带着这饥饿跑来这个地方，
因为他听说这里人会活得明智，
如果只由于有无数死者躺在周围。

---

[1]拉金的名篇之一，表达的是一个20世纪50年代的青年站在教堂里的心情。一开始口气轻松，对宗教并不特别敬重，但到了诗的后半，出现了沉思，而最后以严肃作结。这情绪的变化是用准确的笔触写出来的，没有浮夸或自我欺骗，因而更可信，有深度，有余音。诗的形式完整，原是有脚韵的，译文取消了。

背离之诗[1]

有时你听见，第五手材料，
像墓志铭：
“他丢掉一切，
离开了家门。”
说的人口气有把握，
以为你一定赞成
这大胆的、起净化作用的、
充满原始力的举动。

而他们是对的，我认为，
家，我们都不喜欢，
更不喜欢老呆在那里；
我恨我的小房，
瞧这些破烂，专为我挑的：
正经的书，稳当的床，
绝对规矩的生活。
因此一听人讲：

“他撇开众人扬长而去”，
我总兴奋，发热，
就像读到“她开始脱衣”
或“揍死你，狗娘养的”；
如果他干了，我为什么不能？
这样想，也就使我

安静下来，照常勤快。
但今天，我非走不可。

是的，在落满松子的路上大摇大摆，
或者弯着身进出船舱，
满脸胡茬，然而日子过得正派，
只不过有点假装，
故意要退后一步，
为了要有艺术新创：
书；陶瓷品；一种生活，
值得指责，所以圆满。

---

[1]背离，表示艺术家不合常规的行径。诗人似乎赞赏，实际则看出了其中有种种做作，因此主调仍是讽刺。

水[1]

如果我被请去
创造一种宗教，
我将利用水。

为了做礼拜，
先要涉水过河，
然后再弄干——各色衣服。

我的连祷词将用上
泡水的形象，
痛快又虔诚，淋个透。

我还将在东方
举起一杯水，
让来自各个角度的光[2]
在水里不断地聚合[3]。

---

[1]这里是拉金对于宗教的想法。水是纯洁的，流动的，象征着生机。让水淋个透湿，表示全心全意地信仰，而且一信到底。

[2]来自任何方面的信仰。“光”可用解作“对宗教的领会”，如基督教中有所谓“新光派”。

[3]指宗教性聚会。

降灵节婚礼[1]

那个降灵节，我走得晚，
　直到一个晴朗的
星期六下午一点二十分，
我那大半空着的火车才开动。
车窗全关着，坐垫暖暖的，
不再感到仓促了。我们经过
许多房子的后面，穿过一条街，
玻璃窗亮得刺眼，闻到了鱼码头，
宽阔的河面平平地流开去，
林肯郡在那里同天和水相接。

整个下午，穿过沉睡在内陆的高温，
　延续好多英里，
火车开开停停，缓慢地画一条南下的弧线。
开过了大农场，影子小小的牛群，
浮着工业废品的运河，
罕见的暖房一闪而过，树篱随着地势
起伏；偶然有草地的清香
代替了车厢椅套的气味，
直到下一个城市，没有风格的新城，
用整片的废汽车来迎接我们。

一开始，我没注意到
　婚礼的动静，

每个停车的站台闪着阳光，
我对阴影里的活动没有兴趣，
凉爽的长月台上有点喊声笑声，
我以为只是搬邮件的工人在闹着玩，
因此继续看我的书。等车一开动，
我才看见经过一些笑着的亮发姑娘，
她们学着时髦，高跟鞋又加面纱，
怯生生地站在月台上，看我们离开，

像是在一桩公案结束之后，
　挥手告别
留下来的什么东西。这使我感到兴趣，
在下一站很快探出头来，
看得更仔细，这才发现另一番景象：
穿套装的父亲，腰系一根宽皮带，
额角上全是皱纹；爱嚷嚷的胖母亲；
大声说着脏话的舅舅；此外就是
新烫的发，尼龙手套，仿造的珠宝，
柠檬黄、紫红、茶青的衣料

把姑娘们同其他人分别开来。
　是的，从车场外边的
咖啡店，宴会厅，和插满彩旗的
旅游团的休息室来看，结婚的日子
已近尾声。在整个旅程中
都有新婚夫妇上车，别的人站在一边，
最后的纸花扔过了，随着最后的嘱咐；

而更向前行，每张脸似乎都表明
究竟看到什么在隐退：孩子们不高兴，
由于沉闷；父亲们尝到了

从未有过的巨大成功，感到绝对滑稽；
　女人们彼此私语，
共享秘密，如谈一次快活的葬礼；
而姑娘们，把手包抓得更紧，盯着
一幅受难图。总算是自由了，
满载着他们所见的一切的总和，
火车向伦敦急驰，拖着一串串蒸汽。
现在田野换成了工地，白杨树
在主要公路上投下长长的影子，这样
过了大约五十分钟，后来想起来，

这时间正够整一整帽子，说一声
　“可真把我急死了”，
于是十几对男女过起了结婚生活。
他们紧靠坐着，看着窗外的风景——
一家电影院过去了，一个冷却塔，
一个人跑着在投板球——却没有人
想到那些他们再也见不着的亲友，
或今后一生里将保存当前这一时刻。
我想到舒展在阳光下的伦敦，
它那紧密相连的邮区就像一块块麦田。

那是我们的目的地。当我们快速开过
　闪亮的密集轨道，开过

静立的卧车，迎面来了长满藓苔的
黑墙，又一次旅行快要结束了，一次
偶然的遇合，它的后果
正待以人生变化的全部力量
奔腾而出。火车慢了下来，
当它完全停住的时候，出现了
一种感觉，像是从看不见的地方
射出了密集的箭，落下来变成了雨。

---

[1]这是拉金最有名的一首诗。写一次火车旅行所见。时值降灵节，有许多对新婚夫妇在车站等车。诗人写得真实，准确，没有浪漫化倾向，这正符合50年代英国工党政府下福利国家的气氛。他在情感上没有卷入，而采取了冷眼旁观的态度，语言也相应地低调，口语化，但有机智，文采，甚至还有暗示，如诗末的箭雨——雨会滋润田野，象征着结婚后的生育。原诗的十行段有相当复杂的脚韵安排，译文未照办。

日子[1]

日子干什么的？
日子是我们的住处，
它来了，叫醒我们，
一次又一次。
日子是快活的地方。
除了日子，我们还有哪里能住？

啊，为了解决这个问题，
来了教士和医生，
穿着他们的长大衣，
在田野上奔跑着。

---

[1]一首简单的小诗，却提了一个发人深省的问题。回答也是别致的，然而又是实在的。一提到日子，诗人就想到生和死，因此第二节里出现了教士（管灵魂）和医生（管身体）。他们的“长大衣”使他们显得有点阴森可怕，使诗增加了深度。

读书习惯[1]

有一阵，把鼻子埋在书里，
解脱了许多烦恼，除了上学，
眼睛看坏了也不在乎，
反正我知道我能保持警觉，
更有那一手右拳特别得意，
大我一倍的坏蛋也能对付。

后来，戴上了深度近视眼镜，
邪恶成了我的游戏，
我和我的黑大氅、亮刺刀，
在黑暗中大干一气，
多少女人挡不住我男性的猛劲，
我把她们切开如蛋糕。

现在不读什么了：什么公子恶霸
欺侮美人，然后英雄来了
把他收拾；什么不争气的胆小鬼
却成了店主；这一套
都太熟悉了；见鬼去吧，
书只是废话一堆。

---

[1]此诗谈阅读的影响，韵脚排列为abcbac。

在消失中[1]

我原以为可以保我这一辈子——
总能感到在城市尽处
有草地和农田，
村子里会有二流子，
在爬那总会没砍尽的大树，
虽说也会有虚惊式的预言

登在报上，说老街都将拆掉，
改成错层式的商场，
毕竟还有几条保存了下来；
即使旧市区继续缩小，
冷冰冰的高层建筑登场，
我们也总能驾起车逃开。

东西比人坚强，就像
大地总能长出一点什么，
不管我们怎样在它身上乱搞一气；
把垃圾倒在海里，如果你要这样，
远处的波涛总会是干净的。
——可是现在我又有什么感觉？怀疑？

还是因为我老了？公路旁
咖啡店里尽是青年，
他们的孩子在喊叫，

要求更多屋子，更多停车场，
更多拖车营地，更多钱。
商业版上登了一条

新闻，相片里戴眼镜的笑脸
表示赞成公司合并，会带来
百分之五的利润
（还可以高到百分之十，在港湾那边）。
把工厂搬到还没破坏的风景地带，
（还有搬迁费！）而当你想抽身

去海边走走，过暑假……
没想到，就在现在这一会，
事情变得这么快！
虽说还有一些地区没给糟蹋，
我第一次感到有点不对，
看样子什么都难保存下来！

可能在我还没入土的时候，
这整个热闹国家就会四面筑墙，
除了少数的旅游点——
欧洲第一贫民区，这一角色倒可接受，
也许不太费力就能演得很像，
早已有骗子和妓女组了班子开戏院。

这样，英格兰也就消失，
连同树影，草地，小巷，
连同市政厅，雕花的教堂唱诗台；

会有一些书收进画廊传世，
但是对于我们这一帮，
只留下混凝土和车胎。

许多事情并非有意造成。
这事也可能不是；可是贪婪
和垃圾已经到处成堆，
现在无法清除了，也无法借个好名，
把它们说成是必需而原谅。
反正我认为会消失，而且很快。

---

[1]这诗意思明显，无须解释。拉金一反常态，写得很显露。反映出他对于英国情况恶化的焦急。

雷雨
Thunderstorm

Preface

Many of my writer friends are reluctant to talk about their own works, and I share their reluctance. And when it comes to talking about something written more than twenty years ago, it is simply like going through an ordeal.

I was once invited by a magazine to write something on the ideological content of my works, but my efforts were returned to me with a diplomatically-worded rejection-slip. I was told, “Your own assessment of your works is not half so penetrating as other people's.” That put an end to any ideas I might have had about further attempts at the unrewarding task of analysing my own works.

Yet when all's said and done I've got to say something, because my publishers are anxious that I should write a preface to *Thunderstorm*. “A preface,” they say, “will help readers to understand the play better.” These kind gentlemen have lent me some confidence though I still have my doubts about the necessity for reading a preface before a play. Bernard Shaw's prefaces are always long; I always read the play first and his preface afterwards. “The play's the thing,” and it is the play itself that captures the imagination in the first place.

The point is: Is *Thunderstorm* worth reading? I imagine one of the jobs of a preface-writer is to pinpoint the highlights in an effort to induce the reader to keep on turning the pages, but I can't for the life of me put my finger on a single point that satisfies me. So far as actual productions of the

play in China are concerned, I can only say that it has been staged a fair number of times. For twenty-odd years now it has been a regular theatrical feature in the major cities of China, and has been put on in the most diverse settings: theatres, schools, villages, factories and army camps. In addition to this, it has been used in various kinds of local opera with the addition of music and singing. For Chinese audiences, it is, perhaps, one of the better-known plays.

No melon-vendor will admit that his melons are bitter, but I must confess that the only sweetness I can claim for this "melon" that I am supposed to be selling you is the fact that, although the play was written twenty-three years ago, it has （much to my surprise） survived to this day. A friend of mine who first saw the play twenty years ago told me after a recent visit to the latest production, "When I saw *Thunderstorm* again this time, it suddenly struck me what a sordid society we used to live in. The first time I saw it, I felt I was only too familiar with the way of life it described—in fact, it was just everyday life. But today, that kind of life seems so far removed from us that it is quite another world."

As a matter of fact, *Thunderstorm* is a drama taken from life as it was. Those bitter dark days are gone for ever and the play remains only for its historical realism. Every time I recall this, a wave of gladness lifts my heart because my fondest dream at the time when I wrote *Thunderstorm* is realized today.

The play is much too long, of course. I have many a time wanted to shorten it. Perhaps because it has been staged so often for such a long time now, every time I tried to do so I was overwhelmed with such differences of

opinion that I had to give up the idea. But if anyone outside China wishes to stage *Thunderstorm*, I am afraid it will have to be shortened for the benefit of the foreign audience. I therefore leave this job to friends abroad who would like to put on this play.

Tsao Yu
October 1956

The Characters

CHOU PU-YUAN, *55, chairman of the board of directors of a coal-mining company*

CHOU FAN-YI, *35, his wife*

CHOU PING, *28, his son by a former marriage*

CHOU CHUNG, *17, his younger son by his present wife*

LU KUEI, *48, his servant*

LU SHIH-PING or LU MA, *47, Lu Kuei's wife, employed as a servant in a school*

LU TA-HAI, *27, her son by a former marriage, a miner*

LU SSU-FENG, *18, her daughter by her present husband, a maid at the Chous'*

Various other servants in the house

ACT ONE — *In the Chous' drawing-room.*

TIME — *a sultry summer morning.*

ACT TWO — *The same.*

TIME — *the afternoon of the same day*.

ACT THREE — *In a little inner room at the Lus'*.

TIME — *ten o'clock that evening*.

ACT FOUR — *The same as Act One*.

TIME — *after midnight that night*.

Act One

It is a summer morning in the drawing-room at the Chous'. A door on the left leads to the dining-room and one on the right to the study. A third door stands open in the middle, and through the wire-gauze screen in front of it the shady green of the trees in the garden can be seen and the shrilling of cicadas can be heard. An old-fashioned bureau stands against the wall to the right of the door, covered with a yellow runner. A number of objets d'art are arranged on it and also, conspicuously out of place, an old photograph. On the right-hand wall is the fireplace, with a clock on the mantelpiece, and on the wall above hangs an oil painting. In front of the fireplace are two armchairs. To the left of the centre door is a glass case full of curios, with a stool in front of it. The left-hand corner is occupied by a sofa with several plump, satin-covered cushions on it; in front of this stands a low table with a cigarette-box and ash-trays on it. In the centre of the stage and slightly to the right are two small sofas with a round table between them, and on this table are a cigar-box and a fan.

The curtains are new, the furniture is spotless, and all the metal fittings are gleaming.

It is close and oppressive, and the room is stuffy. Outside is a grey, overcast sky. A thunderstorm seems imminent.

When the curtain rises, Lu Ssu-feng is standing at a table against the centre wall with her back to the audience, filtering medicine and wiping her

perspiring face every now and then. Her father, Lu Kuei, is polishing the silver cigarette-box on the low table in front of the sofa.

Ssu-feng is a healthy, rosy-cheeked girl of eighteen with a well-developed figure and large white hands. When she walks, the movement of her over-developed breasts is plainly visible under her clothes. Her silk slacks and cloth slippers are old and slightly worn, yet she is neatly dressed and brisk in her movements. Her two years' service with the Chous has taught her poise and ease of manner, but this does not mean that she does not know her place. Her big, limpid eyes with their long lashes will dance with animation or, when she frowns, stare gravely. Her mouth is large, with full lips that are naturally and deliciously red. When she smiles, we see that her teeth are good, and a dimple appears on each corner of her mouth, yet her face as a whole retains its expression of dignity and sincerity. Her complexion is not particularly fair. The heat has brought a faint perspiration to her nose, and she dabs it from time to time with a handkerchief. She is aware of her good looks and usually enhances them with a smile—though just at the moment she is frowning.

Her father, Lu Kuei, is a mean-faced man in his forties, whose most conspicuous features are his thick, bushy eyebrows and his swollen eyelids. His loose, pendulous lips and the dark hollows under his eyes tell a tale of unbridled sensual indulgence. He is rather fat, and his flabby face remains expressionless most of the time, though he will put on a cringing, obsequious smile when occasion demands. Like most servants in big houses, he is shrewd and has faultless manners. He has a slight stoop, which gives him the appearance of being for ever on the point of saying "Very good, sir," but the

look of greed and slyness never leaves his sharp, wolfish eyes. He is astute and calculating. His clothes are showy but untidy. At the moment he is rubbing the silver cigarette-box over with a duster. On the floor at his feet is a pair of brown shoes which he has just polished. Every now and then he wipes his perspiring face with the loose skirts of his long gown.

LU KUEI: Ssu-feng!

（*She pretends not to hear, but goes on filtering the medicine.*）

LU: Ssu-feng!

SSU-FENG （*with a glance at her father*）: Whew, isn't it hot! （*She walks over to the bureau, picks up a palm-leaf fan and begins to fan herself with it.*）

LU （*stopping what he is doing and looking across at her*）: Did you hear what I said, Ssu-feng?

FENG （*unconcernedly*）: Why, what is it now, Dad?

LU: I mean did you hear what I was telling you a moment ago?

FENG: Yes, every word of it.

LU （*who is used to being treated like this by his daughter and so can do nothing more than make a feeble protest*）: Oh, what's the use of talking to you?

FENG （*looking round at him*）: You talk too much! （*Fanning herself*

vigorously.） Whew! With the weather as close as this, ten to one it'll rain presently. （*Suddenly.*） Have you cleaned the master's shoes that he'll be wearing to go out? （*She goes across, picks up one of the shoes and glances contemptuously at it.*） You call this cleaned? Just a couple of wipes with a duster! You just wait till the master sees them, and then you'll be for it!

LU （*snatching the shoe from her*）: I'll thank you to mind your own business!—Now listen, Ssu-feng, while I tell you again: when you see your mother presently, don't forget to get all your new clothes out and show them to her.

FENG （*impatiently*）: I heard you the first time.

LU: Let her see who knows what's best for you, she or your dad!

FENG （*contemptuously*）: Why, you, of course!

LU: And don't forget to tell her how well you're treated here—good food, light work, just waiting on the mistress and the young gentlemen in the daytime and going straight home in the evening just as she told you to do.

FENG: There's no need for me to tell her that, because she's sure to ask anyway.

LU （*gloatingly*）: And then, the money! （*Laughing avariciously.*） You must have quite a bit put by!

FENG: Money?

LU: Yes, two years' pay, and tips, and—（*meaningfully*） and the odd little

sums every now and then, which they—

FENG （*cutting him short*）: Yes, and you've relieved me of every penny of it, a dollar or two at a time! And it's all gone on drinking and gambling!

LU: There you go again! Getting worked up over nothing! Don't worry. I'm not after your money. No, what I mean is—（*lowering his voice*） he—er—hasn't he been giving you money?

FENG （*taken aback*）: He? Who?

LU （*bluntly*）: Master Ping.

FENG （*crimsoning*）: What on earth do you mean? Master Ping giving me money indeed! You must be off your head, Dad, talking such nonsense!

LU: All right, all right, so he hasn't, then. But in any case you must have saved quite a bit these last two years.—Don't worry. I'm not after your money. All I meant was you can show it to your mother when she comes. That'll be an eye-opener for her!

FENG: Humph! Mother isn't like you—show you a handful of coppers and you'll break your neck to get at it! （*She goes back to the table to attend to the medicine*.）

LU （*sitting down on the sofa with a smirk*）: Money or no money, where do you think you'd be without your old dad? If you'd taken your mother's advice over the last two years instead of coming to work in a big house like this, you surely don't imagine you'd be living as comfortably as you are now! And you wouldn't be wearing nice, cool silk clothes in the middle of summer, either!

FENG: Yes, but mother has her principles. She's educated, and she can't bear to see her own daughter at someone else's beck and call. She's got her pride, you know.

LU: Pride be damned! If that isn't just like her! What do you think you are, an heiress? Pooh! A servant's daughter, and it's beneath her dignity to go into service!

FENG （*disgustedly*）: Look at your face, Dad. You might at least wipe it! —And you'd better have another go at those shoes, too.

LU: Pride indeed! If you insist on giving yourself airs you'll end up a poor, miserable creature like her. Pride? Just look at her! She travels three hundred miles to be a skivvy in this girls' school of hers, and all for the sake of eight dollars a month and the privilege of coming home once every two years! That's where her “principles” have got her! So much for her “education”! A lot of good *that's* done her!

FENG （*restraining herself*）: You'd better keep that until we get home. Remember you're at the Chous' now, not in your own house.

LU: Why should that stop me discussing my family affairs with my own daughter? Now, listen here: your mother—

FENG （*suddenly*）: Just a minute! I've got something to tell *you* first. It isn't every day that mother can get home, and when she does it's only to see Ta-hai and me. If you so much as say a word to upset her, I'll tell Ta-hai just what you've been up to these last two years.

LU: Me? And what have I done, pray? （*Feeling that his paternal dignity is at stake.*） If you mean I've had a little drink and a flutter now and then, and a bit of fun with the girls, well, what of it? After all, I'm nearly fifty. What's it to him, anyway?

FENG: Oh, he couldn't care less about that sort of thing! But what's happened to the money he sends home from the mine every month for mother? You've spent every penny of it on the sly, and if he found out about it he wouldn't let you get away with it!

LU: What could he do about it? （*Raising his voice.*） His mother's married to me, so I'm his father!

FENG: Ssh! No need to shout.

LU: Humph! （*With sudden eloquence.*） Now just you listen to me. I've never stopped blaming myself for marrying your mother. To think that a smart chap like me should go and do a thing like that! Now is there a single person in all this big house who doesn't think I'm one of the best? I hadn't been here two months when I got my own daughter a nice job in the house, and even your brother—he'd never have got that job in the Chous' mine if I hadn't put in a word for him. Could your mother ever have done as much for the two of you? And what thanks do I get for it? Your mother and your brother are still ganged up against me as much as ever! If she still tries to put on airs and come the great lady over me this time, I'll disown her, and in front of your brother, too! I may even divorce her, even if she has given me a daughter—and brought along that come-by-chance of hers into the bargain!

FENG: Dad! How can—

LU: God knows what bastard fathered him!

FENG: What right have you to say such things about Ta-hai? What's he ever done to upset you?

LU: What's he ever done to make me feel proud of him, I'd like to know? He's tried his hand at being a soldier, a rickshaw boy, a mechanic, a student—he's been a Jack of all trades, but hasn't stuck to any of them for long. After all the trouble I had getting him this job in the mine, he has to go and spoil everything by picking a quarrel with his foreman and beating him up!

FENG （*cautiously*）: But from what I heard, the men didn't do anything until the master told the police at the mine to open fire on them.

LU: Whatever happened, the boy's a bloody fool. He should have had enough sense to realize that if somebody's paying your wages you've got to take orders from them. But no: he has to down tools, and then come and try and get round his poor old dad to smooth things out with the master for him.

FENG: You've got it all wrong, I'm afraid. He's not asking you to do anything of the sort. He said he's coming to see the master himself.

LU （*smugly*）: Well, after all, I am his father, and I can't very well just stand aside and let him get on with it on his own, now, can I?

FENG （*eyeing him contemptuously and heaving a sigh*）: Well, if you'll excuse me I'll take this medicine up to the mistress. （*She picks up the little bowl and goes towards the dining room door.*）

LU: Just a minute. I've got something else to tell you—

FENG （*in an effort to change the subject*）: It's nearly lunch-time. Have you made the Yunnan tea yet?

LU: That's no concern of mine. The girls will have seen to that.

FENG: Mm, well, I'd better be off.

LU （*standing in her way*）: What's the hurry, Ssu-feng? There's something I'd like to talk over with you.

FENG: What?

LU: You know yesterday was the master's birthday? Well, Master Ping gave me a tip—four dollars.

FENG: Very nice too. （*Letting her tongue run away with her.*）—Though I wouldn't give you a penny if I were him!

LU （*laughing coarsely*）: There's something in that, too! What can you do with four dollars, anyway? I paid off a debt or two and now I'm broke again.

FENG （*adroitly*）: You'd better touch Ta-hai for a few dollars, then, when he comes.

LU: Don't be like that, Ssu-feng. When did I ever borrow money and not pay it back? Now, what about a little loan of seven or eight dollars, now that you're in the money?

FENG: I haven't got any money. （*She pauses a moment.*） Did you really use that money to pay off your debts?

LU: Of course! （*With an air of injured innocence.*） You don't think I'd sink so low as to tell lies to my own daughter!—Though it isn't really my fault that I'm in debt now. The measly little tip I got yesterday wasn't enough to pay off the big debts, though there was some left over after I'd paid off the small ones, so I had a couple of games of cards with the rest—you see, I hoped I'd win enough to get out of debt once and for all. How was I to know I was going to have a run of bad luck? Anyway, what with the losses and a few drinks, I'm now in debt to the tune of ten dollars. （*Ssu-feng stares hard at her father.*） And that's the truth, every word of it.

FENG: Then let me tell you something that's just as true: I haven't got any money, either! （*She goes to pick up the bowl of medicine again.*）

LU （*becoming agitated*）: Now, Ssu-feng. What's the matter? You're my own daughter, aren't you?

FENG: Yes, but even your own daughter can't be expected to pay your gambling debts for ever!

LU （*solemnly*）: Now, my dear girl, be reasonable. Your mother only talks about loving you, whereas I take a real interest in everything that concerns you.

FENG （*realizing that he is hinting at something*）: What else is worrying you?

LU （*after a swift glance all round he moves closer to her*）: Listen. Master Ping often talks to me about you. Well, he says—

FENG （*unable to contain herself*）: Master Ping, Master Ping all the time! You're off your head!—Well, I'm going. The mistress will be asking for me in a minute.

LU: No, don't go. Just let me ask you one thing. The other day I saw Master Ping buying material for a dress—

FENG （*darkly*）: Well, what of it?

LU （*looking her up and down*）: Well—（*his eyes now rest on her hand*） this ring—（*laughing*） didn't he give you this, too?

FENG （*with disgust*）: The nasty-minded way you talk about everything!

LU: You don't have to put on an act with me. After all, you are my daughter. （*With a sudden avaricious laugh.*） Don't worry, there's nothing wrong in a servant's daughter accepting gifts or money from people. Nothing wrong at all. I quite understand.

FENG: Don't beat about the bush. Exactly how much do you want?

LU: Not much. Thirty dollars would do.

FENG: I see. Well, you'd better try and touch your Master Ping for it.

LU （*mortified and angered*）: Now look here, my girl. You don't really think I'm such a fool that I don't know what's going on between you and that

young scoundrel?

FENG （*suppressing her anger*）: Call yourself a father? That's a fine way to talk to your own daughter, I must say!

LU: It's just because I am your father that I have to keep an eye on you. Now, tell me, the night before last—

FENG: The night before last?

LU: Yes, the night when I wasn't at home. You didn't turn up till midnight. What had you been doing all that time?

FENG （*inventing an excuse*）: I had to hunt out some things for the mistress.

LU: And what kept you out so late?

FENG （*contemptuously*）: A father like you has no right to ask such questions.

LU: Ho, getting superior, aren't we! You still can't tell me where you were, though.

FENG: Who says I can't?

LU: Come on, then. Let's hear it.

FENG: Well, as a matter of fact, the mistress heard that the master had just got back, and she wanted me to get his clothes out ready for him.

LU: I see. （*In a menacing undertone*.） And who was the gentleman who brought you home in a car at midnight that night?—The one who'd had a drop too much and kept talking a lot of nonsense to you? （*He smiles triumphantly*.）

FENG: Well—er—

LU （*with a roar of laughter*）: No, you needn't tell me: it was our rich son-in-law, of course! To think that our rickety little hovel should be honoured by a visit from a gentleman in a car, running round after a servant's daughter! （*Suddenly stern*.） Now, tell me, who was it?

（*Ssu-feng is speechless*.）

（*At this moment. Lu Ta-hai—Ssu-feng's half-brother and Lu Kuei's stepson—comes in. He is tall and powerfully built, with bushy black eyebrows and slightly hollow cheeks. His stubborn character shows in his square jaw and his piercing eyes. His lips are thin, in striking contrast to his sister's, which are the full, red lips of a passionate southerner. He speaks with a slight stutter, but when he gets excited his tongue can have a sharp edge to it. At the moment he has just arrived from the coal-mine two hundred miles away where he has helped to organize a strike. The strain of the past few months has told on him and aged him. Weary and unshaven, he looks old enough to be Lu Kuei's brother, and only the closest observation reveals that his eyes and his voice are just as youthful and ardent as his sister's. Like her, he is inwardly consumed by the white-hot passions of youth and has the latent energy of a simmering volcano. He wears a miner's short jacket of coarse blue cotton and in his hand is a greasy straw hat. One of his shoes has lost its*

lace. As he comes in, he seems rather ill at ease. His speech is terse, which makes him appear cold and aloof.）

TA-HAI: Ssu-feng!

FENG: Ta-hai!

LU （*to Ssu-feng*）: Now, come on! Don't pretend you're dumb.

FENG （*appealing to her brother*）: Ta-hai!

LU （*ignoring this*）: It makes no difference with your brother here. I still want to know.

HAI: What's the matter?

LU: None of your business.

FENG: It's nothing important, Ta-hai. （*To her father.*） It's all right, Dad. We can talk it over later on.

LU: Later on? （*He gives her a significant glance.*） All right, then, we'll leave it. （*To Ta-hai, haughtily.*） Now then, what do you mean by just barging in like this! Where's your manners?

HAI （*simply*）: I got fed up with waiting in the porter's lodge.

LU: That's just like you, Ta-hai, a ham-fisted miner without the least idea how to behave in a big house.

FENG: He's not a servant here, you know.

LU: His wages still come out of the Chous' pocket, though.

HAI （*coldly*）: Where is he?

LU （*pretending not to understand*）: “He”? Who's “he”?

HAI: The company chairman.

LU: If you mean the master, then say so. Whatever he's called at the mine, he's “the master” to you while you're in this house.

HAI: Tell him the miners' representative has come to see him.

LU: I think you'd better go home first. （*Confidently.*） You needn't worry about your job at the mine; leave it to your old dad to straighten everything out for you. Have a couple of days at home with your mother and your sister, and when your mother's gone you can go back to the mine, and you'll find your job still waiting for you there.

HAI: You don't understand what it's all about. You needn't bother.

FENG （*anxious that her father should go and leave them alone together*）: Why don't you go and see if the visitors have gone, Dad? If they have, you could take Ta-hai in to see the master.

LU （*shaking his head*）: I doubt very much if he'll see you.

HAI （*with the confidence of a man convinced of the rightness of his cause*）: Tell him that Lu Ta-hai, the miners' representative, wants to see him. He asked us to come, and we saw him in the office only the day before

yesterday.

LU （*hesitantly*）: Well, in that case I'd better find out if you can see him.

FENG: Yes, go on, Dad.

LU （*turning round as he reaches the door of the study*）: If he does agree to see you, you'd better watch your tongue, see? （*He disappears into the study with the confident tread of a senior servant with years of lucrative service behind him.*）

HAI （*watching Lu Kuei out of sight and shaking his head*）: Ugh! He forgets he's a man!

FENG （*rather reproachfully*）: Ta-hai! （*Looking timidly at him.*） I shouldn't speak so loud if I were you. Remember the master's through there.

HAI （*looking at her*）: All right. Mother will be back soon. I think you'd best pack up this job here and go back home.

FENG （*surprised*）: But why?

HAI: This is no place for you.

FENG: Why not?

HAI （*bitterly*）: The Chous are rotten through and through. I've seen enough of their doings at the mine these last two years. （*Deliberately.*） I hate them.

FENG: And what are these things you've seen?

HAI: Take this house, Ssu-feng. A “stately home”, you might say. Tcha! Built with the blood of miners crushed at the coal-face!

FENG: Don't *you* start: they say this room's haunted as it is.

HAI （*with sudden scorn*）: Just now as I was coming in I saw a young man in the garden. He was lying there with his eyes closed and his face so pale that I shouldn't think he'd last much longer. And they tell me this is our chairman's eldest son. Ah, it's a punishment; it's what he deserves!

FENG （*indignant*）: How dare you—（*checking herself*） he treats people very decently, you know.

HAI: He can't be any good with a father who'll stoop to any dirty trick to make money!

FENG （*looking at him*）: It's two years since I saw you last. You've changed a lot.

HAI: These past two years—（*he walks a few steps, then turns and looks her full in the face*） I think it's you that's changed.

（*Lu Kuei reappears from the study.*）

LU: Well, the visitors went at last, but just as I was going to tell him you were here another one came in. （*Turning to Ta-hai.*） I think we'd better go out the back and wait.

HAI: In that case I'll go in and see him myself. （*He goes towards the door of the study.*）

LU （*blocking the way*）: Where do you think you're going?

FENG: Stop, Ta-hai. Don't go in. You'd better—

HAI: All right—（*after a moment's thought*） perhaps you're right: we don't want him thinking that miners have got no manners.

LU: Come down off your high horse! If the old man says he won't see you, then he won't. Now, why not go down and wait a bit longer in the servants' quarters? Come on, I'll take you along; otherwise in a big house like this you'll be losing your way and blundering into places where you shouldn't be.（*As he goes towards the centre door he calls over his shoulder to his daughter.*） You stay here, Ssu-feng. I won't be a minute. Got it?

FENG: Yes, all right.

（*Lu Kuei and Lu Ta-hai go out.*）

（*Ssu-feng sits down wearily on a sofa.*）

（*A young man's cheerful voice is heard outside in the garden calling her name. It comes nearer and nearer until it is just outside the centre door.*）

FENG （*slightly alarmed*）: Oh dear, it's Master Chung!

CHOU CHUNG'S VOICE: Ssu-feng! Ssu-feng!

（*Ssu-feng jumps hurriedly to her feet and hides behind the sofa.*）

（*Chou Chung, Chou Pu-yuan's seventeen-year-old younger son, comes*

briskly into the room. He is dressed for tennis and carries a racket under his left arm. He is mopping his perspiring face with a towel. Like all youngsters of his age, he is something of an idealist. Just now his face is flushed and his eyes are dancing merrily.）

CHOU CHUNG: Ssu-feng! Ssu-feng! （*Looking all round the room.*） Oh, she's not here. （*Tiptoes across to the door of the dining-room, opens it, and speaks in a low voice.*） Come on out, Ssu-feng. I've got something to tell you. （*He now goes quietly across to the door of the study and speaks in a lower voice still.*） Ssu-feng.

CHOU PU-YUAN'S VOICE （*from inside the study*）: Is that you, Chung?

CHUNG （*timidly*）: Yes, Father.

THE VOICE: What do you want?

CHUNG: I'm looking for Ssu-feng.

THE VOICE: Well, she's not in here.

CHUNG （*turning away from the door with a puzzled frown*）: Well, that's odd. （*Disappointed, he walks across the room and disappears into the dining-room.*）

（*Now that he has gone, Ssu-feng comes out of her hiding-place and heaves a sigh of relief.*）

（*Lu Kuei comes in through the centre door.*）

LU （*to Ssu-feng*）: Who was that calling you just now?

FENG: Master Chung.

LU: What did he want you for?

FENG: God knows.

LU （*reproachfully*）: Why did you dodge him like that?

FENG: You told me to stay here, didn't you? Now, let's hear what you've got to say.

LU: Well, it's like this. When I went down to the servants' quarters just now I found all these bloody people I owe money to crowded round the door waiting for me. They stopped me in front of everybody and demanded their money back on the spot. Unless I can raise twenty dollars I won't be able to get rid of them.

FENG （*producing some money*）: That's every penny I've got. I'd been keeping it to buy Mother a new dress, but you'd better have it.

LU （*hypocritically*）: But won't that leave you broke?

FENG: Forget it. You're getting very considerate all of a sudden, aren't you?

LU （*taking the money with a smile and counting it*）: Only twelve dollars?

FENG （*flatly*）: It's all I've got.

LU （*trying to look as if the loan is more trouble than it is worth*）: How am

I going to get rid of these people, then?

FENG （*controlling herself with difficulty*）: Tell them to come round to our place tonight. I'll see what I can do after Mother's arrived. You'd better keep this money for your own use.

LU （*delighted*）: For me, eh? Then I'll accept it as a token of your affection for your father. I always knew you loved your old dad, my dear.

FENG （*helplessly*）: Perhaps now you'll let me go upstairs after all that? （*She picks up the bowl of medicine.*）

LU: Why, who's stopping you? Go on, and tell the mistress that Lu Kuei is anxious to know how she's getting on.

FENG: All right, I won't forget.

LU （*rather pleased with himself*）: Oh yes, Ssu-feng, there's something else I want to tell you.

FENG: Couldn't you save it for later on?

LU （*mysteriously*）: Ah, but this is something that concerns you. （*He smiles hypocritically.*）

FENG （*scowling*）: Me again? Now what? （*Putting down the bowl.*） All right. Let's get everything cleared up once and for all before we go any farther.

LU: There you go again. Flying off the handle at the slightest excuse! Quite

the young lady, aren't you, with your airs and your tantrums!

FENG: Come on, out with it.

LU: Now don't be like that, my dear. （*Seriously.*） I just want to warn you to be on your guard.

FENG （*sarcastically*）: What have I got to be on my guard for, now that you've cleaned me out?

LU: Listen. I don't think the mistress has been in a very good mood these last few days.

FENG: What's that got to do with me?

LU: It seems to upset her to have you around.

FENG: Why?

LU: Why? Let me remind you of one thing or two. The master is years older than the mistress, and they don't get on very well with one another. Master Ping is only her stepson, and there's not much difference in their ages.

FENG: I know all that.

LU: But do you know why no one ever comes into this room after dark, and why it's not even used in the daytime all the time the master's away at the mine?

FENG: Well, it's because the room's haunted, isn't it?

LU: Haunted? Oh yes, it certainly is. And I've seen the ghosts, too.

FENG: You have?

LU （*complacently*）: Yes, and lucky for me that I did.

FENG: How's that?

LU: It was before you came. The master was away at the mine, and the mistress and the two young gentlemen were left alone in this big, gloomy house. This room was already haunted then, and Master Chung, who was still only a child, was afraid and insisted I should sleep at his door to keep him company. I remember it was in the autumn. Well, one night, about midnight, he suddenly woke me up and said he'd heard ghosts in the drawing-room. He insisted that I should go and have a look. I was shaking in my shoes at the thought of it, but I was new here then, and I didn't dare disobey the young master.

FENG: So you went, then?

LU: I had a little drink to steady my nerves. Then I went round past the lotus-pond and crept up to the verandah outside this room. As soon as I got near the door, I heard a faint noise. It sounded like a woman sobbing her heart out. I was scared out of my wits, but the noise made me all the more determined to have a look. Finally, I plucked up courage and peeped in through this window here.

FENG （*gazing tensely at him*）: What did you see?

LU: There was a candle on this table here. It had burned right down and it

was just flickering as if it was going out. There was just enough light to make out two ghosts all in black sitting side by side with their backs towards me. They looked like a man and a woman. The woman seemed to be leaning on the man's shoulder and crying, and the man sat with his head bent, sighing to himself.

FENG: You're not making it all up?

LU: Of course not! Well, with the drink inside me, I managed to pluck up enough courage to put my face close to the window and give a little cough. The two ghosts sprang apart with a jerk and looked round towards me. Just for a moment I got a clear view of both their faces.—And then I really did think I was seeing things!

FENG: Why?

（*Lu Kuei pauses and looks quickly all round.*）

FENG: Who were they?

LU: Well, the woman turned out to be—（*glancing over his shoulder, then dropping his voice to a whisper*） the mistress herself!

FENG: The mistress?

LU: And the man—was Master Ping.

FENG: No!

LU: Yes, it was him all right. He and his stepmother were the ghosts who'd

been haunting the place nights.

FENG （*with affected unconcern*）: I don't believe it. You must have made a mistake.

LU: Not me. Don't you kid yourself. You see now, Ssu-feng, why I say you should come down to earth and stop being so silly. That's the Chous for you!

FENG: No, it's impossible.

LU: You're forgetting that Master Ping is only six or seven years younger than the mistress.

（*Still refusing to believe it, Ssu-feng shakes her head.*）

LU: All right. Please yourself whether you believe it or not, but don't say I didn't warn you. The reason the mistress hasn't been in a very good mood about you lately is because you—er—because you and—

FENG （*hurriedly changing the subject*）: If the mistress knew it was you, she'd never forgive you.

LU: You're telling me. Though I was in a cold sweat at the time, I didn't wait to be caught. I got out, quick.

FENG: But I can't imagine the mistress letting it go at that.

LU: She was very worried about it, of course not. She kept on sounding me and trying to trap me into saying something, but I didn't breathe a word. Still, that was over two years ago, and I expect by now they've decided it must

have been a ghost they heard coughing that night.

FENG （*to herself*）: No, no. I can't believe it.

LU: You can't? You and your daydreams! Don't you realize who you are, and who he is? Do you imagine for one moment that a young gentleman in his position could ever be serious about you? Why, the mere fact that your father's no good is enough to—

FENG （*suddenly*）: Stop it! I suppose you're talking all this silly nonsense to upset me just because I'm so happy about Mother coming home today! Lot of twaddle!

LU: There you go again! I tell you the truth, and you go off the deep end! Ah, I don't know. （*With a brief, supercilious glance at Ssu-feng he walks across to the low table and, with a practised hand, conveys some of the cigarettes on it to his own battered old cigarette-case.*）

FENG （*coldly, as she watches him*）: If that's all, I'll be going.

（*She picks up the bowl of medicine and turns to go.*）

LU: Wait a minute. I haven't finished yet. （*Casually.*） Your mother will be coming here to see you.

FENG （*turning pale*）: What?

LU: She's coming straight here from the station.

FENG: What did you have to tell her to come here for? You know she never

wanted me to go into service. Anyway, I always go home in the evening, so what's the point of bringing her here?

LU: It's none of my doing, Ssu-feng. The mistress wanted me to fetch her here.

FENG: The mistress, did you say?

LU: That's right. （*Mysteriously.*） Queer, isn't it? She's no relation of your mother's, or friend either, and yet she goes out of her way to invite her here for a little chat.

FENG: Would you mind not being so mysterious about it and tell me what it's all about?

LU: Do you know why the mistress is hiding herself upstairs on her own and pretending to be ill?

FENG: Well, she always does that whenever the master comes home.

LU: Wouldn't you say it was different this time?

FENG: In what way?

LU: Don't you feel there's something wrong?—Hasn't Master Ping mentioned anything?

FENG: No. All I know is, for the last six months or so he hasn't had much to say to the mistress.

LU: I see—and how's she been treating you?

FENG: Better than ever these last few days.

LU: Just as I thought! Now listen. She knows I don't want you to leave this job, so this time she's going to speak to your mother direct and get her to take you away, bag and baggage!

FENG （*in a low voice*）: So she wants to get rid of me—but—but why?

LU: You know very well without me telling you.

FENG （*still in a low voice*）: But what can she want Mother here for?

LU: She must have something to tell her.

FENG （*the truth suddenly dawning on her*）: Oh, Dad! Whatever happens, Mother mustn't find out what I've been up to here. （*Overcome by remorse and apprehension, she bursts into tears.*） Just think, Dad. When Mother went away two years ago, she told you to look after me and not bring me to this place to work. You didn't take any notice of what she said and you insisted on me coming here. Mother still doesn't know about it. I just couldn't bear her to find out just what I've been doing here. （*Flinging herself down on the table.*） Oh, Mother! Mother!

LU: There, there! （*Stroking her tenderly.*） Now, your dad's on your side, see? Your dad loves you, and you've got nothing to worry about. There's nothing she can do about it, and you won't get the sack. You see, there's one person in this house that she's afraid of.

FENG: Who's that?

LU: She's afraid of me. Remember the two ghosts I told you about? When I asked her to give you a day off last night, she said I could bring your mother here when she comes. Well, seeing what sort of a mood she'd been in these last few days, I put two and two together. Then, casual-like, I dropped a word or two about what happened that night. She's all there, you know, and she must have realized what I was getting at.—Humph! If she tries to come the old acid with me, she'll find herself in an awkward situation, especially with the master at home now! I know she can be a nasty piece of work, but anybody who tries to push my daughter around will have me to deal with first!

FENG （*looking up*）: Don't go doing anything rash, though!

LU: I don't think much of anybody in this house, except the old man. Don't worry. Your dad'll look after you. Anyway, I may be wrong about her. Perhaps she isn't thinking of doing anything of the sort. In fact, she did say she only wanted to meet your mother because she'd heard your mother could read and write.

FENG （*suddenly straining her ears to listen*）: Sh-h! I think I can hear someone coughing in the dining-room.

LU （*listening*）: It's not the mistress, is it? （*He goes across to the door leading to the dining-room, peeps through the keyhole, and hurries back to her.*） It is, too. Funny, her coming downstairs like that. Now, don't panic and don't breathe a word to her about anything. I'd better make myself scarce now.

FENG （*drying her tears*）: All right, but be sure to let me know the minute Mother arrives.

LU: Yes, and when she does come, pretend you haven't heard a thing. Got it? （*He goes across to the centre door, and then speaks over his shoulder.*） And don't forget to tell the mistress that Lu Kuei is anxious to know how she is. （*He hurries out through the centre door.*）

（*Ssu-feng picks up the bowl of medicine once again and goes towards the dining-room, but just as she reaches the door, it opens and Chou Fan-yi appears. She is obviously a woman of ruthless determination. The faint red of her lips is the only touch of colour in her otherwise pale face. Her large, dark eyes and straight nose give her face a certain beauty, though a beauty with a sinister cast to it. The eyes beneath her long, steady lashes betray her unhappiness. Sometimes, when the smouldering fires of misery in her heart blaze into life, these eyes will fill with all the anguish and resentment of a frustrated woman. The corners of her mouth are slightly drawn back, revealing her to be a repressed woman controlling herself with difficulty. Whenever she coughs in her quiet way, her slender, delicate white hands press against her flat, emaciated chest, and when the coughing is over, leaving her panting for breath, they will go up to feel her face, now flushed with coughing. With her delicate health, her secret sorrows, her intelligence and her love of poetry and literature, she is a woman of old China; yet there is a primitive wildness in her which shows in her courage, in her almost fanatical reasoning, and in her sudden, unaccountable strength in moments of crisis. The sum impression which one gains of her is of a crystalline transparency, as if she is the sort of woman who can offer a man no*

companionship but the platonic kind, and her broad, unclouded forehead is expressive of a subtle intelligence; but when, lost in sentimental reverie, she breaks into a sudden smile of happiness, or when, at the sight of someone dear to her, a flush of pleasure suffuses her face and dimples appear on her cheeks, one feels for the first time that it would be possible to love her and that she does indeed deserve to be loved—one realizes, in fact, that she is a woman after all, a woman no different from all the others. When she loves, she loves with a fiery passion, and when she hates, she hates as fiercely, with a hatred which can destroy; yet on the surface she appears quiet and wistful, and when she stops beside one, it is like a leaf falling by one's side on a late autumn afternoon. She seems to feel that the summer of her life is now over, and that the shades of evening are falling around her.

She is dressed all in black, and her dress is trimmed with silver-grey pipings. A round fan hangs from her fingers. As she comes in she looks casually at Ssu-feng.）

FENG: Why, madam! I didn't know you'd come downstairs! I was just coming up with the medicine.

FAN-YI: Is the master in the study?

FENG: Yes, he's got a visitor.

FAN: Who is it?

FENG: Well, it was the police superintendent in there a minute ago, but I don't know who it is now. Did you want to see him?

FAN: No. （*She pauses and looks all round.*） After two weeks upstairs, this room looks quite different.

FENG: I know. The master didn't like the way it was arranged before, so he had some of your new furniture moved out again. He's got the room arranged just the way he wants it.

FAN （*noticing the bureau on the right*）: I see he's had that old bureau put back where it used to be. （*She coughs and sits down.*）

FENG: Your face looks feverish, madam. Wouldn't it be better if you went back upstairs and lay down?

FAN: No, it's too hot up there. （*She coughs again.*）

FENG: The master says that as you're not very well, madam, you'd best stay quietly upstairs in bed.

FAN: I don't want to stay in bed.—Oh, I forgot to ask you. When did the master get back from the mine?

FENG: Three days ago, late at night. When he saw how feverish you were, he told us not to disturb you. He's been sleeping downstairs on his own.

FAN: But I don't seem to have seen him in the daytime, either.

FENG: Well, since he's back he's been out every day to meetings at the provincial government offices, and each time he's got home and gone up to see you in the evening your door's been locked.

FAN （*unconcernedly*）: I see.—Why, it's just as stifling downstairs.

FENG: Yes, it's very close. But it's been very cloudy, dark and overcast since first thing this morning. I expect we're in for a storm.

FAN: Give me a larger fan. I'm practically suffocating. （*Ssu-feng hands her a large palm-leaf fan. Fan-yi looks at her for a moment, and then deliberately turns her face away.*）

FAN: How is it I haven't seen anything of Master Ping just lately?

FENG: He's probably very busy.

FAN: I hear he's off to the mine. Is that true?

FENG: I don't know.

FAN: Haven't you heard about it, then?

FENG: No. Though I do know his maid's been busy packing his things.

FAN: What's your father doing?

FENG: I don't know.—Oh, he said he was anxious to know how you're getting on.

FAN: Humph, he would be. （*After a pause, suddenly.*） Isn't he up yet?

FENG: Who?

FAN （*rather taken aback by the unexpected question, but hastily recovering*

herself）: Why—er—Master Ping.

FENG: I don't know.

FAN （*casting a swift glance at her*）: You don't?

FENG: I haven't seen him.

FAN: What time did he get home last night?

FENG （*blushing*）: I don't know. I sleep at home every night.

FAN （*forgetting herself*）: Sleep at home every night, indeed! （*Realizing that she has made a faux pas.*） But why should you go home every night now that the master's at home with no one to wait on him?

FENG: But, madam, didn't you tell me to yourself?

FAN: Yes, but the master wasn't at home then.

FENG: I thought a religious man like the master wouldn't like having a girl staying on to wait on him.

FAN: I see. （*Suddenly looking up.*） Though if he is leaving in a day or two, where else can he be going?

FENG （*timidly*）: Master Ping, you mean?

FAN （*staring hard at her*）: Of course.

FENG: I haven't heard a thing. （*Hesitantly.*） He—he never gets in till two

or three in the morning. This morning my father was muttering something about having to open the gate for him in the early hours of the morning.

FAN: Was he drunk again?

FENG: I'm not sure. （*Changing the subject.*）—Madam, what about having your medicine now?

FAN: Medicine? Whose idea's this?

FENG: The master had it made up for you.

FAN: But how can there be any medicine when I haven't even seen a doctor?

FENG: The master said it must be your liver again, and this morning he happened to remember about the prescription you had last time, so he sent out for the ingredients and had it made up for you.

FAN: Is it ready?

FENG: Yes. It's been here getting cool for some time now. （*Handing her the bowl.*） Here you are, madam.

FAN （*taking a sip at it*）: It's terribly bitter. Who made it up?

FENG: I did.

FAN: It tastes abominable. Pour it away.

FENG: Pour it away?

FAN （*deterred by the thought of her husband's stern face*）: Oh, well, perhaps you'd better leave it on the table for the time being.—No. （*With loathing.*） You'd best pour it away.

FENG （*hesitantly*）: All right, then.

FAN: For years I've been taking this revolting stuff. I've had more than enough of it already.

FENG （*holding out the bowl*）: Now be brave, madam. Do try to take it. The worse it tastes, the more good it'll do you.

FAN （*flaring up*）: Who asked you for advice? Pour it away, I say! （*Realizing that this outburst is rather undignified.*） My maid tells me the master looks much thinner this time.

FENG: Yes, he is thinner, and darker in the face, too. I hear the miners are out on strike just now, and that the master's very worried about it.

FAN: Is he very cross?

FENG: He's the same as usual. Except for seeing visitors and going out, he hasn't said a word to anybody in the house.

FAN: Not even to Master Ping and Master Chung?

FENG: He just nodded when he saw Master Ping. He didn't say a word to him. Only when he saw Master Chung he asked him about school.—Oh yes, that reminds me: Master Chung was asking after you only this morning.

FAN: You can tell him I'm quite well.—And tell them in the office to give him forty dollars. Say it's for him to buy books with.

FENG: Master Chung was hoping to have a word with you.

FAN: Tell him to come and see me upstairs, then. （*She stands up and walks a few steps.*） What a horribly stuffy room this is! The whole place smells so musty.

FENG （*after a moment's hesitation*）: I wonder if I might have the afternoon off, madam?

FAN: Because your mother's coming back from Tsinan, do you mean? Your father was saying something about it.

CHUNG'S VOICE （*from the garden*）: Ssu-feng! Ssu-feng!

FAN: That's Master Chung calling you. Go and see what he wants.

CHUNG'S VOICE: Ssu-feng!

FENG: Here I am.

（*Chou Chung comes in through the centre door.*）

CHUNG （*seeing only Ssu-feng*）: Ah, here you are, Ssu-feng. I've been looking for you all the morning. （*Noticing Fan-yi.*） Mother! What are you doing downstairs?

FAN: Why, Chung, what have you been doing? Your face is streaming.

CHUNG: Oh, I've just been playing tennis with a school-friend. （*Affectionately.*） I've been wanting to see you. I've got so many things to tell you about. Are you feeling any better now? （*He sits down beside her.*） I've been up to see you several times in the past few days, but your door's always locked.

FAN: I wanted to be left alone. How do you think I look?—Ssu-feng, you might fetch Master Chung a bottle of mineral water. Why, you're blushing!

（*Ssu-feng goes into the dining-room.*）

CHUNG （*delighted*）: Let me have a look at you. Well, so far as I can see, you're perfectly all right—nothing wrong with you at all. I don't see why they should always be saying you're ill. While you've been shut away in your room Father's been home three days and you haven't even seen him yet.

FAN （*looking at him sadly*）: I don't feel myself, somehow. （*Suddenly.*） Chung, you're seventeen, aren't you?

CHUNG: Now, Mother, if you forget my age again, I'll be really angry with you.

FAN （*smiling*）: Yes, I know it's silly of me, but sometimes I even forget where I am. （*Lost in thought.*） Yes, it's now eighteen years since I came to live in this house.—But tell me: don't you think I'm getting old?

CHUNG: No. Why, what's worrying you?

FAN: Nothing.

（*Ssu-feng comes in with the mineral water.*）

FENG: Here you are, Master Chung.

CHUNG: Thank you.

（*Blushing, Ssu-feng pours it out for him.*）

CHUNG: Do you mind fetching another glass for the mistress?

（*Ssu-feng goes out.*）

FAN （*who has been watching them closely all this time*）: Chung, why are you two being so polite to one another?

CHUNG （*drinking*）: Well, Mother, that's just what I wanted to tell you about. It's because—

（*Ssu-feng comes in again.*）

CHUNG:—I'll tell you about it some other time. Why is it so stuffy in this room?

FAN: Probably because the windows are closed.

CHUNG: I'll open them then.

FENG: The master said they weren't to be opened. He says it's hotter outdoors than in.

FAN: Nonsense. Let's have them open. He's usually away two years at a time,

and doesn't realize how stale and airless this room can be.

（*Ssu-feng draws aside the curtains.*）

CHUNG （*seeing that Ssu-feng is having some difficulty moving the flower-pots on the window-sill*）: Don't bother, Ssu-feng. I'll do it. （*He goes across to the window.*）

FAN （*turning to Ssu-feng*）: Go down to the kitchen, will you? And see what they're getting for the master in the way of vegetarian food.

（*Ssu-feng goes out through the centre door.*）

FAN: Chung!

（*Chou Chung comes back across the room to her.*）

FAN: Now, sit down and tell me all about it.

CHUNG （*looking at her with eyes bright with hope and happiness*）: Mother, I've been very happy these last few days.

FAN: If you can be happy in this house, so much the better.

CHUNG: I've never had any secrets from you, Mother. You're not just an ordinary mother. You're the most courageous, the most imaginative, the most sympathetic of mothers—sympathetic to my ideas.

FAN: Go on, then.

CHUNG: I want to tell you something—or rather, I want to talk something

over with you.

FAN: Well, let's hear what it is.

CHUNG: Mother—（*Guardedly.*） You won't be cross with me?

FAN: No. Go on.

CHUNG （*elated*）: Oh, Mother—（*He hesitates.*） No, I don't think I will tell you.

FAN （*breaking into a smile*）: Why not?

CHUNG: Well, I—I'm afraid you'll be angry. Will you still love me just the same after I've told you?

FAN: Of course I will, you silly boy. Always.

CHUNG （*smiling*）: Dear Mother! You mean that? You'll still love me? And not be angry?

FAN: Of course. Now tell me all about it.

CHUNG: But you mustn't laugh at me when you hear what it is.

FAN: I won't.

CHUNG: Promise.

FAN: Yes, I promise.

CHUNG: Well, Mother, I'm in love.

FAN （*her suspicions and fears confirmed*）: Indeed!

CHUNG （*meeting her stare*）: Now, Mother! You're looking disapproving already.

FAN （*shaking her head*）: Not at all. I want to hear more. （*More cheerfully.*） Who's the girl?

CHUNG （*his enthusiasm undaunted*）: Oh, she's the most—the most—（*casting a glance at his mother*） well, anyway, *I* think she's the most wonderful girl in the world. She has a heart of gold; she knows how to enjoy life; she's understanding and kind; and she realizes the importance of hard work. What's most important, she isn't one of these aristocratic young ladies who've been pampered and spoiled all their lives.

FAN （*casually*）: I should have thought you'd prefer an educated girl. Has she been to school?

CHUNG: Oh, no. Though that's her only—I mean it seems to be her only shortcoming.—Though you can't very well hold that against her.

FAN: I see. （*The sparkle has now faded from her eyes, but she cannot very well abandon her questioning now.*） Chung, I suppose you wouldn't be referring to—er—Ssu-feng?

CHUNG: Yes, Mother, I am.—Oh, I know people will laugh at me, Mother, but I'm sure *you'll* understand.

FAN （*to herself, in a stunned voice*）: But my own son—it's fantastic!

CHUNG （*becoming anxious*）: Why, don't you approve? You don't think I've done wrong, do you?

FAN: No, no, it's not that. It's just that I doubt whether a girl like her could make you happy.

CHUNG: But she will! She's intelligent and warm-hearted—and she understands me.

FAN: You're reckoning without your father—he may not approve.

CHUNG: This is my own affair.

FAN: And if people talk when they hear about it?

CHUNG: That would worry me even less.

FAN: Like mother, like son. Though I'm afraid you're going the wrong way. In the first place, when all's said and done, she's still an uneducated girl from the lower classes. For a girl in her position it must seem a marvellous stroke of luck to have a young man like you fall in love with her.

CHUNG: Now, Mother! Don't you think she has a mind of her own?

FAN: You're always setting people up on pedestals, Chung.

CHUNG: I think you're doing her a great injustice, Mother. She's the purest, most independent, nicest girl alive. When I proposed to her yesterday—

FAN （*with growing astonishment*）: What! Proposed to her? （*Laughing.*） You mean to say you proposed to her?

CHUNG （*annoyed by his mother's attitude*）: There's no need to laugh about it! She turned me down.—But I'm glad, in a way, because it strengthens my conviction that she's a girl in a million. She said she didn't want to marry me.

FAN: Humph!

CHUNG: Now, don't imagine she's just putting on an act by refusing, because it just isn't true. She said her heart belonged to another.

FAN: Who? Did she say?

CHUNG: I didn't ask. Most probably some neighbour of hers, someone she sees every day.—Still, the course of true love never runs smooth. I love her, and gradually she'll come to understand me and love me in return.

FAN （*unable to control herself any longer*）: No son of mine shall ever marry a girl like her!

CHUNG （*taken aback*）: Don't be like that about it, Mother! Ssu-feng's a decent girl. Whenever she mentions you behind your back it's always with the greatest deference and respect.

FAN: What are you going to do now?

CHUNG: I intend to tell Father all about it.

FAN: You forget what sort of man your father is.

CHUNG: I must tell him. Of course, it's not absolutely certain that I'll ever

marry her, but even if she doesn't want me for a husband, I'll still have great respect for her and try to help her. In the meantime, I'd like to see her getting an education. I'm hoping that Father will let me give her half the money set aside for my education, so that she can go to school.

FAN: What a child you are!

CHUNG （*crossly*）: No, Mother, I'm not a child any longer.

FAN: One word from your father, and all your castles in the air will collapse.

CHUNG: I don't think so. （*A shade despondently.*） All right, don't let's talk about it anymore. I saw Ping yesterday, Mother. He said he really is going to the mine to work this time and that he's leaving tomorrow. He said would I tell you he's terribly busy and probably won't have time to go upstairs and say good-bye to you himself. You won't mind, I hope?

FAN: Why should I?

CHUNG: Somehow I can't help feeling you don't get on with him as well as you used to. You know, Mother, when you consider that he lost his own mother when he was still a child, it's not really surprising that he should have such an odd disposition. His mother must have been a very emotional sort of woman, judging from what he's like.

FAN: Now that your father's at home, it would be better if you didn't mention Ping's mother; otherwise your father will be going around looking as black as thunder again and making everybody feel miserable.

CHUNG: But there's no getting away from it that Ping has been acting rather

oddly just lately. He's taken to drinking heavily and he'll snap your head off as soon as he looks at you. The other day, when he was drunk, he took me by the hand and told me he hated himself, and then reeled off a whole long rigmarole that I couldn't make head or tail of.

FAN: Oh!

CHUNG: In the end he suddenly told me that he'd once loved a woman that he never should have loved!

FAN （*to herself*）: Once?

CHUNG: After that he burst into tears, and the next moment he bundled me out of his room.

FAN: Did he say anything more after that?

CHUNG: No, nothing. He looked so forlorn that I felt really sorry for him. Why hasn't he ever got married?

FAN （*in a murmur*）: Who knows? Who knows?

CHUNG （*looking round at the sound of footsteps outside the door*）: Why, if it isn't Ping himself!

（*The centre door is pushed open and Chou Ping comes in. He is about twenty-eight, very pale, and slightly taller than his half-brother. His features are well formed—one might even say handsome, though he is not exactly the sort of young man who makes women swoon at a glance. His bushy black eyebrows, his thick-lobed ears, and his large, powerful hands may give one*

the impression, at first sight, of simple honesty; but if you remain in his company a little longer you will realize that his appearance of rough, likable simplicity is deceptive. In his dull, troubled eyes you will discover uncertainty, hesitation, timidity and conflict. The corners of his mouth droop slackly, and at the slightest fatigue his eyes will become set in a lifeless stare, so that you feel he is unable to exert any control over himself or settle down permanently to any regular occupation. He is conscious of his weakness and tries to remedy it—no, perhaps it would be more accurate to say that he suffers perpetual remorse for something wrong which he once did. Nevertheless, when some fresh impulse seizes him, all his passion and desire come flooding back in an overwhelming torrent, and what little is left of his reason becomes nothing more than a dead twig caught up in a whirlpool. Under these circumstances it is quite natural that one act of folly should be succeeded by an even greater one. And so, being in his own estimation a man with a moral outlook and a sensitive nature, he suffers agonies; he hates himself; and he envies all those who, untroubled by scruples, dare abandon themselves to any wickedness. At the same time, he also envies those who can firmly embrace a career and forge steadily ahead with it, keep to the beaten track of what is generally accepted as morality, and finally emerge as model citizens and model family men. It is this that lies behind his admiration for his father, who, so far as he can judge from his own limited experience, is a man of flawless character—except for a certain amount of obstinacy and coldness, and he admires him even for this, for these are traits which he is conscious of lacking himself. He feels he has done wrong in deceiving his father, and wants to rid himself of this feeling, but for this he needs new strength—anything so long as it will help him extricate himself from the morass of tormenting indecision which is dragging him down. His search has brought

him to Ssu-feng, and he has discovered in her the things which he most desperately needs: for she has youth, beauty and passion in overflowing abundance. It is true that he finds her rather unrefined, but he has now realized that this lack of refinement is just what he needs, and he has now come to loathe over-wistful women and the subtler emotions.

Yet his mind is still troubled by a hidden, fitful undercurrent of dissatisfaction. Whenever he becomes obsessed by the idea that Ssu-feng is incapable of understanding and comforting him, he plunges headlong into heavy drinking and all the usual round of riotous pleasure and debauchery. This leaves him more listless and depressed than ever, a prey to perpetual restlessness.

At the moment he is wearing a dark blue silk gown, European-style trousers, and patent leather shoes. He is unshaven and generally untidy. He is yawning.）

CHUNG: Hullo, Ping.

CHOU PING: So here you are.

FAN （*feeling slighted*）: Ping!

PING: Oh. （*Lowers his eyes, and then looks up again.*） I—er—I didn't know you were here too.

FAN: I've just come downstairs.

PING （*turning to Chou Chung*）: I suppose Father's still here?

CHUNG: Yes, he is. Did you want to see him?

PING: I was thinking of having a chat with him before I go. （*Walks straight towards the door of the study.*）

CHUNG: You can't go in now.

PING: Why, what's Father doing, then?

CHUNG: Probably having a business discussion with a visitor. When I saw him a moment ago, he said he'd be out soon and told us to wait for him here.

PING: I'd better get back to my room and write a letter first, then. （*Turns to go.*）

CHUNG: Oh no, you don't. Mother says she hasn't seen you for a long time. Why not sit down with us and have a chat?

FAN: Don't stop him, Chung. Let him go and have a rest if he wants to. I expect he wants to be left alone.

PING （*somewhat nettled*）: Not at all. It's just that I thought you'd be very busy now that Father's at home, and I—

CHUNG: But don't you realize Mother's been ill?

FAN: Why should *he* worry his head about my being ill?

CHUNG: Mother!

PING: Are you better now?

FAN: Yes, thank you. I've just this moment come downstairs.

PING: Good. I'm leaving for the mine tomorrow.

FAN: Oh. （*After a pause.*） That'll be nice for you.—When do you expect to be back?

PING: Job to say, really. I may be gone two years, perhaps three. Whew, it's suffocating in here!

CHUNG: Well, we've opened all the windows.—Seems to me we're in for a heavy storm.

FAN （*after a pause*）: What will you be doing at the mine?

CHUNG: Don't forget, Mother, that Ping specialized in mining when he was at the university.

FAN: Is that the reason why you're going, Ping?

PING （*picking up a newspaper*）: I don't quite know how to put it. I feel I've been at home too long and I'm getting fed up.

FAN （*with a smile*）: I rather think it's because you're afraid.

PING: How do you mean?

FAN: You've forgotten that this room was haunted once.

PING: No, I haven't forgotten. I've lived here long enough. That's all.

FAN （*smiling*）: If I were in your place I'd be absolutely sick and tired of everybody here, and I'd get out of this ghastly place, too.

CHUNG: You mustn't say such things, Mother.

PING （*gloomily*）: Ah, I can't hate myself enough: Who am I to be sick and tired of other people? （*Heaving a sigh.*）—Well, Chung, I'm off back to my room. （*He stands up.*） （*The door of the study opens.*）

CHUNG: Don't go. I think Father's coming out now.

CHOU PU-YUAN'S VOICE: Well, I think if we do it like that it'll be plain sailing. Right, well, good-bye . . . Find your own way out?

（*The door opens wide and Chou Pu-yuan appears. He could be anywhere between fifty and sixty. His hair is already greying at the temples. He wears oval, gold-rimmed spectacles, and his deep-set eyes flash with a hawk-like intensity. Like all founders of family fortunes, his forbidding presence overawes his children. He is dressed in the latest fashion of twenty years ago—a patterned satin gown with a white silk shirt underneath and the collar unbuttoned to reveal a fleshy neck. His clothes, neat and spotlessly clean, look roomy and comfortable. He is rather fat, and has a slight stoop and a loose, flabby jowl. His eyes are sunken, yet they glitter hard and keen. The lines on his face tell a tale of long years of toiling and scheming, and his cold, insolent stare and the sardonic smile which occasionally twists the corners of his mouth proclaim his tyrannical temper, self-righteousness and obstinacy. All signs of the wild abandon of his youth are now buried deep beneath his wrinkles, except that his hair, though greying, still retains its*

youthful lustre. It is neatly parted and combed back from the forehead, sleek and glossy. In the sunlight his face will take on that silvery sheen which is popularly supposed to be the distinguishing mark of a man of wealth and position. This is the secret of his success as a mine-owner, no doubt.）

PING
CHUNG}: Hullo, Father.

CHUNG: Your visitor gone?

CHOU （*nodding, then turning to Fan-yi*）: I'm surprised to see you up. Better?

FAN: Oh, I wasn't so very ill in any case. How are you this time?

CHOU: Well enough.—I think you ought to go back upstairs and rest, though. Well, Chung, how do you think your mother looks compared with her usual self?

CHUNG: There's never been anything wrong with her at all.

CHOU （*who does not like having his sons answer him back like this*）: Where did you get that idea from? I hope you made it your business to inquire after your mother's health all the time I was away. （*He sits down on a sofa.*）

FAN （*sensing that one of his usual lectures is imminent*）: Pu-yuan, you seem to have got thinner since last time.—What's happened about the strike at the mine?

CHOU: Oh, they've been back at work since yesterday morning. It's all blown over now.

CHUNG: Then why is Lu Ta-hai still here waiting to see you, Father?

CHOU: Who's Lu Ta-hai?

CHUNG: Lu Kuei's son. You know: Lu Kuei got you to give him a job the year before last. He's just turned up as the miners' representative.

CHOU: Oh, him! Put up to it by somebody outside, unless I'm much mistaken. Anyway, he's already been sacked.

CHUNG: Sacked! But Father, the man knows what he's talking about. I've just this moment had a chat with him. You can hardly sack a man just because he's a strikers' representative.

CHOU: H'm! It seems to be quite the fashion nowadays for young men to hobnob with the workers and go around mouthing meaningless words of sympathy with them!

CHUNG: I think we ought to sympathize with them. After all, they're only doing their best to help their own people. Besides, it's not right that people who are as well off as we are should grudge them enough to keep body and soul together. And it's not a matter of fashion, either.

CHOU （*turning up his eyes*）: What do you know about society? How many books on sociology and economics have you read? I remember how I used to have the same sort of ideas when I was a student in Germany—except that my ideas were much more thorough than your half-baked notions!

CHUNG （*thoroughly browbeaten, yet firing a parting shot*）: Father, I hear the miners who were injured this time didn't get a penny in the way of compensation.

CHOU （*looking swiftly up*）: I think you've said more than enough for the time being. （*Turning to Fan-yi.*） He's been getting just like you these past two years. （*Looking at the clock.*） I've got another appointment in ten minutes' time. Now, have any of you got anything to see me about?

PING: Yes, I wanted to see you, Father.

CHOU: Oh, yes? What about?

PING: I want to leave for the mine tomorrow.

CHOU: Have you finished handing over at Head Office?

PING: Just about. I hope you'll give me some real work to do this time. I don't want to just stand by and watch.

CHOU （*pausing a moment, then looking him full in the face*）: You think you're up to a really tough job? There'd be no backing out once you'd taken it on, you know. I won't have a son of mine make a fool of himself.

PING: I've been having much too easy a time here these last two years, and I'm really keen on getting away from the city and having a spell in the interior.

CHOU: Now let me think. （*A pause.*） Yes, you may as well leave

tomorrow if you want to. I'll send you a wire when you get there and let you know exactly what your job will be.

（*Ssu-feng comes in from the dining-room with a bowl of Yunnan tea.*）

CHUNG （*hesitantly*）: Er, Father.

CHOU （*sensing fresh trouble from this quarter*）: What is it now?

CHUNG: There's something rather important I'd like to discuss with you.

CHOU: Well?

CHUNG （*hanging his head*）: I'd like to share my allowance with someone.

CHOU: Eh?

CHUNG （*screwing up his courage*）: My school allowance. I'd like to share it with—

（*Ssu-feng places the tea in front of Chou Pu-yuan.*）

CHOU: Ssu-feng—（*to Chou Chung*） just a minute—（*to Ssu-feng again*） what about the medicine I told you to get ready for the mistress?

FENG: I've done it.

CHOU: Then why isn't it here?

（*Ssu-feng says nothing, but looks at Fan-yi.*）

FAN （*sensing a certain tension in the air*）: She got it for me just a short while ago, but I didn't take it.

CHOU: Why not? （*Pauses, and then turns to Ssu-feng.*） Where is it now?

FAN （*quickly*）: Down the sink. I told her to pour it away.

CHOU （*slowly*）: Pour it away? I—see! （*To Ssu-feng.*） Is there any of it left?

FENG: There's still a little drop left in the jar.

CHOU: Go and get it.

FAN （*protesting*）: I won't touch it—it's too bitter.

CHOU （*to Ssu-feng*）: Go on.

（*Ssu-feng walks across to the left and pours the medicine into a small bowl.*）

CHUNG: But, Father! If Mother doesn't want it, there's no need to force her to take it.

CHOU: Neither you nor your mother knows what's wrong with either of you. （*To his wife, in a low voice.*） Come now. It'll make you quite well again if you'll only take it. （*Seeing that Ssu-feng seems still undecided, he points to the medicine bowl.*） Hand it to the mistress.

FAN （*forcing herself to agree to it*）: All right. Put it down here for the moment.

（*Ssu-feng puts down the bowl.*）

CHOU （*with annoyance*）: I think you'd better take it at once.

FAN （*bursting out*）: Ssu-feng, take it away!

CHOU （*with a sudden harshness*）: Take it, I say! Don't be so headstrong. And in front of the children, too!

FAN （*her voice trembling*）: But I don't want it.

CHOU: Chung, hand your mother the medicine.

CHUNG （*protesting*）: Now, Father!

CHOU （*glaring*）: Go on!

（*Chou Chung reluctantly takes the medicine across to Fan-yi.*）

CHOU: Now ask her to take it.

CHUNG （*holding the medicine bowl with trembling hands*）: Father, you're taking it too far!

CHOU: What's that?

PING （*going across with bent head to Chou Chung and speaking in an undertone*）: You'd better do as Father says. You know what he's like.

CHUNG （*to his mother, with tears in his eyes*）: Please take it, Mother, if only for my sake. Father won't let up until you do.

FAN （*pleading*）: Can't I leave it now and take it in the evening?

CHOU （*with icy severity*）: Fan-yi, as a mother, you've got to be constantly thinking of the children. Even if you don't particularly care about your own health, you should at least set the children an example by being obedient.

FAN （*looking from Chou Pu-yuan to Chou Ping, then picking up the bowl and putting it down again*）: No! I can't!

CHOU: Ping, persuade your mother to take it.

PING: But Father, I—

CHOU: Go on! Down on your knees and persuade her!

PING （*going across to Fan-yi, then looking appealingly towards Chou Pu-yuan*）: Father!

CHOU （*shouting*）: Down on your knees!

（*Chou Ping looks dumbly at Fan-yi, who is in tears, while Chou Chung trembles with rage.*）

CHOU: Down on your knees, I said!

（*Chou Ping is about to kneel down, when—*）

FAN （*hurriedly, her eyes on Chou Ping*）: All right! I'll take it now. （*She takes a couple of sips, but immediately the tears stream down her cheeks again. Then, with a glance at her harsh-eyed husband and the distressed Chou Ping, she swallows her resentment and finishes the medicine at a single*

gulp.） Oh—oh—oh—（*She runs out weeping through the dining-room door.*）

（*A long silence.*）

CHOU （*looking at his watch*）: There's still three minutes to spare. （*To Chou Chung.*） You were saying?

CHUNG （*looking up, slowly*）: Eh?

CHOU: You were saying something about wanting to share your allowance with someone.—Well, what's it all about?

CHUNG （*in a low voice*）: I've changed my mind about it now.

CHOU: You're quite sure there's nothing worrying you?

CHUNG （*with a sob in his voice*）: No, nothing, nothing.—Mother was right. （*He hurries towards the dining-room.*）

CHOU: Chung! Where are you going?

CHUNG: Upstairs to see Mother.

CHOU: Just like that? Where are your manners?

CHUNG （*controlling himself and turning back*）: Sorry, Father. May I be excused?

CHOU: All right. You may go now.

（*Chou Chung turns and makes for the dining-room again.*）

CHOU: Come back.

CHUNG: Yes, Father?

CHOU: Tell your mother I've asked Dr. Kramer to come and have a look at her.

CHUNG: But she's already taken the medicine you got for her.

CHOU: I think your mother's becoming mentally unbalanced. It looks serious to me. （*Over his shoulder to Chou Ping.*） And the same goes for you, too.

PING: Well, Father, I think I'll go back to my room for a rest.

CHOU: No, don't go yet. I want to have a talk with you. （*To Chou Chung.*） Tell her Dr. Kramer is a famous German psychiatrist—a specialist. I knew him when I was in Germany. When he calls, she must see him without fail. Got it?

CHUNG: Yes, all right. （*Turning back after a few steps.*） Anything else, Father?

CHOU: No. Off you go.

（*Chou Chung goes out into the dining-room.*）

CHOU （*turning and finding Ssu-feng still there*）: Ssu-feng, I seem to remember telling you once that the servants are not to hang around in this room when they're not wanted.

FENG: Very well, sir. （*She also goes out through the dining-room door.*）

（*Lu Kuei enters from the study.*）

LU （*becoming incoherent upon suddenly finding himself confronted by his master*）: Oh, er, a—a gentleman to see you, sir.

CHOU: Oh, show him into the big drawing-room.

LU: Very good, sir. （*He goes out.*）

CHOU: Hullo! Who's been opening the windows?

PING: Chung and I opened them.

CHOU: Shut 'em. （*Taking off his spectacles and wiping them.*） I don't want the servants running in and out of this room all the time. I shall be resting in here presently and I don't want to be disturbed.

PING: I'll see to it.

CHOU （*still wiping his spectacles, and looking all round at the furniture*）: Most of the things in this room were your own mother's favourites. That's why, when we moved up here from the south, and all the times we've moved house since then, I've never been able to bring myself to part with any of it. （*He puts on his spectacles and coughs.*） I want the furniture in this room kept just the way it was arranged thirty years ago. It makes me feel better to see it like that. （*He strolls across to the bureau and looks at the photograph on it.*） Your own mother always liked the windows closed in summer.

PING （*with a forced smile*）: Though even if you do want to keep up Mother's memory, I still don't see why you've got to—

CHOU （*suddenly looking up*）: I hear you've been behaving rather discreditably.

PING （*alarmed*）: Wh—What!

CHOU （*walking up to him*）: Do you realize that what you're doing is a disgrace to your father? And also （*pauses*）—to your mother?

PING （*beginning to panic*）: Father!

CHOU （*kindly*）: You're my eldest son, and I don't think this need go any farther than the two of us. （*He pauses a moment; then his voice becomes stern.*） I hear your private life's been highly irregular while I've been away these last two years.

PING （*the colour draining from his cheeks*）: Father!

CHOU: If a man takes a risk, he must be prepared to accept the consequences.

PING （*with growing alarm*）: Oh, no, Father, it just isn't true!

CHOU: They told me at Head Office that you spend all your time hanging around the dance-halls, and that the last two or three months you've got worse: out all night drinking and gambling.

PING: Oh, that. （*With obvious relief.*） You mean—

CHOU: Is all this true? （*After a long pause.*） Come on, I want the truth!

PING: It's quite true, Father. （*He blushes.*）

CHOU: A man approaching thirty should have learned a certain amount of self-respect!—Do you remember why you were named Ping?

PING: Yes.

CHOU: Tell me why, then.

PING: It's because Mother's name was Shih-ping. She gave me the name “Ping” herself, on her death-bed.

CHOU: Then perhaps you'll mend your ways out of respect for your own mother.

PING: I will, Father. It was only a momentary lapse. （*Lu Kuei enters from the study.*）

LU: Excuse me, sir, but the visitor's—er—he's been here some time now.

CHOU: All right.

（*Lu Kuei withdraws.*）

CHOU: I pride myself on having one of the most satisfactory and well-behaved families possible, and I think my sons are both good, healthy lads. I've brought the two of you up, and I won't have you giving anybody an excuse to gossip about you.

PING: No, Father.

CHOU: Hullo, there, a servant! （*To himself.*） Why, I feel suddenly tired.

（*Chou Ping takes his father's arm and steers him to a sofa, where he sits down.*）

（*Lu Kuei comes in.*）

LU: Yes, sir?

CHOU: Show the visitor in here.

LU: Very good, sir.

PING: Won't you have a rest first, Father?

CHOU: No. Don't worry about me. （*To Lu Kuei.*） Show him in, then.

LU: Yes, sir. （*He goes out.*）

（*Chou Pu-yuan produces a cigar, and Chou Ping gives him a light. He sits sedately, puffing slowly at the cigar.*）

（*Curtain*）

Act Two

After lunch. Beneath a dark, overcast sky, the afternoon is even more sultry and oppressive than the morning has been. The close, damp air is of the kind that makes one lose one's temper on the slightest provocation. Chou Ping appears from the dining-room. He is alone. He peers out at the garden: it is silent and deserted. He tiptoes across to the door of the study: the study is empty. He suddenly remembers that his father is seeing visitors in another part of the house. Reassured by this thought, he goes over to the window again, opens it, and looks out at the green, tree-canopied garden. He gives a peculiar whistle and calls "Ssu-feng!" several times in a low voice.

Ssu-feng slips stealthily into the room.

PING （*turning and speaking softly and with warmth*）: Ssu-feng! （*He takes her hands in his.*）

FENG: No. （*Pushing him away.*） Don't. （*Listening tensely and glancing all round.*） There may be someone about.

PING: Not a soul, Feng. Come and sit down. （*He steers her to a sofa.*）

FENG （*uneasily*）: Where's the master, then?

PING: Oh, he's seeing visitors in the large drawing-room.

FENG （*sitting down, then looking up into his face with a long sigh*）: It's always like this, always so underhand.

PING: Mm.

FENG: You don't even dare call out my name.

PING: That's why I'm leaving.

FENG （*after a moment's thought*）: I'm really sorry for the mistress after the way the master lost his temper with her. It's the first time he's seen her since he's been back, too.

PING: That's Father all over. His word is law, and he'll never take anything back once he's said it.

FENG （*nervously*）: I—I'm terribly afraid.

PING: What of?

FENG: In case the master should find out about us. I'm terrified. You said once you'd tell him about us.

PING （*shaking his head, darkly*）: There are worse things than that to worry about.

FENG: Such as?

PING （*suddenly*）: You haven't heard anything?

FENG: Eh? （*After a pause.*） Why, no.

PING: Nothing about me?

FENG: No.

PING: Have you never heard anything at all?

FENG （*finding the topic distasteful to her*）: No, never.—What do you mean, anyway?

PING: Well, er—oh, nothing. Nothing at all.

FENG （*earnestly*）: I trust you. I trust you to be true to me, always. That's all I want.—A little while ago you were saying you'd be leaving for the mine tomorrow.

PING: I told you all about it last night.

FENG （*coming straight to the point*）: Why won't you take me with you?

PING: Because—（*he smiles*） because I don't choose to.

FENG: But you know I'll have to leave this job sooner or later. Any day now the mistress is likely to give me the sack—perhaps even today.

PING （*to whom such a possibility has never occurred*）: Give you the sack!—But why should she want to do that?

FENG: Never you mind why.

PING: But I want to know.

FENG: Well, for not doing my job properly, of course. Though I may be wrong—making wild guesses.—I don't expect she will, though. （*After a*

pause.） You will take me with you, won't you, Ping?

PING: No.

FENG （*tenderly*）: I'll do everything I can to make you comfortable, Ping. You need someone like me to look after you. I'll cook for you and sew on your buttons and darn your socks for you—I'm very good at all that sort of thing—if only you'll let me go with you!

（*Chou Ping says nothing.*）

FENG: I know for certain that once you get away from home you'll be lost without someone to look after you.

PING: But don't you see, Feng? I just can't take you with me.—Now don't you think you're being rather childish about it?

FENG: Do take me with you, Ping! I promise I won't be any trouble to you. If people started gossiping about you because of me, I'd go away at once. You needn't be afraid of scandal.

PING （*irritably*）: Now, Feng! You don't imagine I'm that selfish, do you? You mustn't think I'm that sort.—Humph. Afraid of scandal indeed! （*Unable to restrain himself.*） For years now my heart has been dead, and for years I've hated myself with all the hatred I could muster. Do you imagine that now, now that I've begun to revive and summoned up the courage to fall in love with a woman—do you imagine I'm going to start worrying about what people say? Huh! Let 'em say! Let them say what they like about “young Mr. Chou falling for one of the servants”—what do I care? I love her.

FENG （*soothingly*）: There, Ping. Don't let it upset you. Whatever you've done, I won't hold it against you. （*She becomes lost in thought.*）

PING （*calmer now*）: Penny for your thoughts?

FENG: He's repeated what he said a month ago.

PING: You mean that he loves you?

FENG: No, he's proposed.

PING: And what did you say to that?

FENG: I said I was already engaged to somebody else.

PING: Didn't he want to know more?

FENG: No. Though he did say he'd like to pay for me to go to school.

PING: Go to school? （*He laughs.*） The young idiot!—Still, who knows? You may find you're better off with him after all. I'm almost thirty, and you're only eighteen. And my prospects are no better than his, either. Besides, I've done a lot of—of unspeakable things.

FENG: Oh, do be serious, Ping. I'm really worried about it all. You must help me find a way out. He's still only a boy, you see, and I just hate having to keep him on a piece of string like this all the time, and you not letting me tell him the truth.

PING: I never said you couldn't tell him.

FENG: But every time you see me with him, you *will* look so—so—

PING: Well, naturally I look unhappy. When I see the girl I love best of all always going about with someone else, even if he is my own brother, well, of course I don't like it.

FENG: There you go again, getting away from the subject. Let's get down to brass tacks. Tell me honestly how you really feel about me.

PING: How I feel about you? （*He smiles as he remembers another woman who once asked him the same question, and decides that all women have a touch of stupidity about them.*） You want me to tell you honestly? （*He laughs.*） Well, what do you want me to say?

FENG （*unhappily*）: I wish you wouldn't treat me like this, Ping. You know very well that I'm yours now, all yours, and yet you—you keep on taking the rise out of me.

PING （*annoyed at this, and feeling at the same time that she still misunderstands him to a certain extent*）: Eh? （*Heaving a sigh.*） Oh, God!

FENG: You know how it is, Ping: my father's only interested in cadging money off me; my brother looks down on me because he says I haven't got any character; and my mother, if she found out about us, she certainly wouldn't have anything more to do with me. You're all I have, Ping. They may throw me over one day, but you can't, you can't. （*She breaks down sobbing.*）

PING: Now, just a minute, Feng. Just give me time to think things out.

FENG: My mother really does love me. She was always against me going into service, and I'm afraid she might find out about us and—and that you may not be serious about me at all. If that happened it—it would break her heart. （*Sobbing.*） And besides—

PING （*rising*）: Don't be so suspicious of me, Feng. Tell you what: I'll come round to your place tonight.

FENG: You can't: Mother's coming home today.

PING: What about meeting somewhere outside, then?

FENG: No go. Mother's bound to want to have a chat with me this evening.

PING: But I'm leaving on the first train tomorrow morning.

FENG: So you've made up your mind not to take me with you, then?

PING: But my dear girl! How can I take you?

FENG: In that case, you—let me think about it.

PING: Now, my idea is that I leave home first, and then, once I'm out of it, I can find some way of talking Father round and getting him to let you come out and join me.

FENG （*looking him in the eye*）: Oh, all right, then, I suppose you'd better come round to my place tonight. I expect Dad and Mum will be sleeping in the front room, and Ta-hai never sleeps at home, so by midnight I should have the back room all to myself.

PING: Well, then, shall I whistle first, as usual? You'll be able to hear me all right, won't you?

FENG: No, don't. If the coast is clear, I'll have a lamp in the window. If there's no lamp there when you come, you mustn't come near the place.

PING: No?

FENG: No, because that'll mean that I've got company and I've changed my mind.

PING: All right, as you say. Eleven o'clock, then.

FENG: Yes, eleven.

（*Lu Kuei appears through the centre door.*）

LU: Oh! （*To Ssu-feng.*） I was just looking for you. （*To Chou Ping.*） Good afternoon, Master Ping.

FENG: What did you want me for?

LU: Your mother's arrived.

FENG （*her face lighting up with delight*）: She's here? Where is she?

LU: In the porter's lodge. Your brother's just gone down to see her, and they're having a chat. （*Ssu-feng hurries towards the centre door.*）

PING （*calling after her*）: Give my regards to your mother, Ssu-feng.

FENG: Thank you. See you later. （*She goes out.*）

LU: Is it tomorrow you're leaving, sir?

PING: Um.

LU: May I see you off at the station?

PING: Don't bother. Thanks all the same.

LU: You've always been so kind to us. My daughter and I will miss you.

PING （*smiling*）: You mean you're broke again, eh?

LU: You're pulling my leg, sir.—I really mean what I said. Ssu-feng can tell you how highly I always speak of you, sir.

PING: Mm, yes.—You're not—after anything, are you?

LU: Oh no, nothing like that. I just thought you might be able to spare a moment for a little chat. As you know, Ssu-feng's mother's here—the mistress wants to see her—（*He breaks off: out of the corner of his eye he has glimpsed Fan-yi coming in from the dining-room.*） Why, madam! You're downstairs! Are you quite well again, madam? （*Fan-yi nods briefly.*）

LU: I kept inquiring how you were.

FAN: All right, you may go now.

（*Lu Kuei bows and goes out through the centre door.*）

FAN （*to Chou Ping*）: Where's he gone?

PING （*blankly*）: Who?

FAN: Your father.

PING: Oh, he's busy—got a visitor. Shouldn't be long. Where's Chung?

FAN: He's gone out, the cry-baby.

PING （*ill at ease now that he is left alone with her in the room*）: Oh, I see. （*Pauses.*） I must be going now: I've got some packing to do. （*He goes towards the dining-room.*）

FAN: Just a moment.

（*Chou Ping stops.*）

FAN: I wish you'd stay with me a moment.

PING: What for?

FAN （*unhappily*）: I want to talk to you.

（*Chou Ping walks back to her and stands there in silence.*）

FAN: I hope you fully realize what that scene this morning was all about. It's not just an isolated incident, you know.

PING （*evasively*）: Oh, well, Father's always been like that. What he says goes.

FAN: It's not in my nature to do just as I'm told by anybody.

PING: Yes, I know what you're like. （*Forcing a smile.*） Just don't take any notice of him, then.

FAN: Oh, Ping, I wish you'd be as warm and human as you used to be. I don't like to see you adopting this attitude of blase cynicism that's so fashionable these days. You must realize that it's bad enough for me as it is, not being able to have you near me.

PING: That's why I'm going away. So that we won't have to keep seeing one another and being reminded of what we most regret.

FAN: I don't regret it. I've never regretted anything.

PING （*somewhat reluctantly*）: I think I've made my position quite clear now. I've been keeping out of your way all these days—I think you understand why.

FAN: Only too well.

PING: I've been stupid, an utter fool. Now I'm sorry, because I realize I've made such a mess of my life. I'm a disgrace to myself, to my brother, and what's worse, to my father.

FAN （*in an ominously low voice*）: But you're forgetting the person you disgraced most of all. A little too readily, I think.

PING: Why, who do you mean?

FAN: Me, your stepmother, the woman you seduced!

PING （*uneasily*）: You must be mad.

FAN: You're in my debt. You've incurred certain responsibilities. You can't just run off on your own the moment the chance of a new life offers itself.

PING: That's an outrageous thing to say! You can't talk like that in a—a respectable family like Father's.

FAN （*furious*）: “Father”! “Father”! To hell with your father! “Respectable”! From you of all people! （*With a sneer.*） Eighteen years now I've been in this “respectable family” of yours. I've heard all about the sins of the Chous—and seen them—and committed them myself. Not that I've ever considered myself one of you: what I've done I've done on my own responsibility. No, I'm not like your grandfather, or your great-uncle, or your dear father himself—doing the most atrocious things in private, and wearing a mask of morality in public. Philanthropists, respectable citizens, pillars of society!

PING: Well, of course, you have the occasional black sheep in any big family, but our branch—

FAN: You're all the same, and your father's the biggest hypocrite of the lot. Years ago now he seduced a girl from the lower classes.

PING: There's no need to go dragging up that sort of thing.

FAN: And you—you're the illegitimate child he gave her!

PING （*overwhelmed and helpless with astonishment*）: You're lying! What proof have you got?

FAN: Go and ask your “respectable” father yourself. He told me all about it one night fifteen years ago, when he was drunk. （*Pointing to the photograph on the bureau.*） That girl was your mother. Your father turned her out, so she drowned herself.

PING: You're—you're—you're just—oh, all right, all right—（*he smiles wryly*） I'll take your word for it. Well, what are you going to do? What is it you want with me?

FAN: Your father let me down. He tricked me into coming here—the same old wiles. There was no escape for me, and so I had Chung. All these years he's been the hateful tyrant that you saw this morning. He gradually ground me down until I became as cold and dead as a stone. Then, suddenly, you appeared from our place in the country, where you'd been living. It was you who made me what I am, half stepmother, half mistress. It was you who seduced me!

PING: “Seduced” indeed! I'd rather you didn't use that word, if you don't mind. Do you remember what actually took place?

FAN: Have you forgotten what you told me here in this very room, in the middle of the night? You said you hated your father. You said you wished he were dead. You said that even the prospect of putting yourself beyond the pale wouldn't deter you from loving me.

PING: Ah, but don't forget I was much younger then. I came out with all this

nonsense on the impulse of the moment.

FAN: Aren't you forgetting something? There may have been only a few years between us, but that doesn't alter the fact that I was still your stepmother. Don't you see you had no right to say such things to me?

PING: You mean you can't forgive a young man for doing wrong in a moment of folly? （*He frowns uncomfortably.*）

FAN: It's not a question of forgiving anything. I'd resigned myself to my fate, when along came someone who must need revive me—and then tire of me and cast me aside, and leave me to wither away and slowly die of thirst. Now you can tell me what I should do.

PING: Er, well—I've no idea. What do you think?

FAN （*hammering out her words one by one*）: I don't want you to go away.

PING: Eh? You mean you want me to stay here with you, in this god-forsaken place? So that every day we're reminded of our past sins, until they gradually suffocate us?

FAN: But if you realize what a soul-destroying place this is, how can you have the heart to go away on your own and leave me here?

PING: You've no right to say that. You're still Chung's mother.

FAN: No! I'm not! Ever since I placed my life and my reputation in your hands I've shut myself off from everything else. No, I'm not his mother, no more than I'm Chou Pu-yuan's wife!

PING （*icily*）: Even if you don't regard yourself as my father's wife, I still recognize myself as his son.

FAN （*rendered speechless for a moment by this unexpected remark*）: I see, so you're your father's son.—I suppose the reason you've made a point of not coming to see me lately is that you're afraid of your father?

PING: I suppose you could put it like that.

FAN: And the reason why you're going away to the mine is that you're following your father's heroic example and throwing over the one person who really understands and loves you?

PING: I see no reason why you shouldn't interpret it like that, if you want to.

FAN （*coldly*）: Spoken like a true son of your father. （*She laughs.*） His father's son! （*Suddenly calm.*） Pah! You're both the same. Useless, cowardly creatures, not worth anyone's self-sacrifice! I'm only sorry I didn't find you out sooner!

PING: Well, you know now, don't you! As for wronging you, I've explained to you at great length that I find this relationship between us repugnant. Yes, repugnant. You say I did wrong, and I freely admit it: but you cannot disclaim all responsibility for what I did. I've always looked upon you as a very intelligent and understanding woman, and so I'm sure that one day you'll understand and forgive me. I expect you'll accuse me of being cynical or irresponsible, but I want to tell you this: I hope this meeting will be our last. （*He goes towards the dining-room door.*）

FAN （*in a heavy voice*）: Wait.

（*Chou Ping stops.*）

FAN: I hope you understand what I meant just now. I'm not asking you for anything. I just want you to think back, and go over in your mind all the （*she pauses, distressed*）—all the things we ever said to one another in this room. Remember, no woman can be expected to submit to humiliation at the hands of two generations. Just think it over.

PING: I've already thought it over—from top to bottom. I don't think you can be entirely unaware of the torment I've gone through these past few days. And now perhaps you'll excuse me.

（*He disappears into the dining-room.*）

（*As Fan-yi watches him go, tears start to her eyes. She buries her face in the sofa and sobs.*）

（*Lu Kuei comes in stealthily through the centre door and sees that she is weeping.*）

LU （*softly*）: Madam!

FAN （*starting up*）: What are you doing here?

LU: Lu Ma's here. She's been here some time.

FAN: Who? Who's been here some time?

LU: My wife. You asked me to bring her here, I believe, madam.

FAN: Why didn't you tell me earlier?

LU: I meant to, only I—（*lowering his voice*） I saw you were having a conversation with Master Ping. I didn't like to disturb you.

FAN: Oh, so you—you were—?

LU: Me? Ho, I've been waiting on the master and his visitor in the main drawing-room.（*Pretending not to understand her suggestion.*） Why, did you want me for something, madam?

FAN: No. Well, you'd better show Mrs. Lu in.

LU （*smiling obsequiously*）: You mustn't mind my wife, madam: she's no class, really, and she hasn't much idea of how to behave.

FAN: She's a human being the same as anyone else. I only want to make her acquaintance and have a little chat with her.

LU: It's very kind of you, madam.—Oh, and while I think of it, madam, the master told me to ask you to find that old raincoat of his, as he thinks we're in for a storm.

FAN: Ssu-feng looks after his clothes. Can't she get it for him?

LU: Well, that's what I said to the master, seeing that you're not feeling very well, but he insists that you should get it, madam.

FAN: Oh, well, I'll get it presently.

LU: The master says he wants it now. He may be going out any minute.

FAN: Oh, I see. Well, I'd better go and get it straight away.—Ask your wife to come in and wait in here.

LU: Very good, madam. （*He goes out.*）

（*Fan-yi's face is paler than ever now; she is making a great effort to suppress her feelings of resentment.*）

FAN （*drawing a deep breath and speaking to herself*）: God, this heat! It's absolutely stifling!—I can't go on much longer like this! （*She gazes listlessly out of the window.*）

（*Lu Kuei re-enters.*）

LU: The master's just sent somebody along about the raincoat: he insists on having it at once.

FAN （*lifting her head*）: All right. You needn't wait. I'll have it sent along by one of the maids. （*She goes out through the dining-room.*）

（*Lu Kuei goes out through the centre door.*）

（*After a while, Lu Ma—Lu Shih-ping—comes in with Ssu-feng. She is about forty-seven, and her hair is beginning to grey at the temples. Her complexion is fair and clear, and makes her look eight or nine years younger. Her eyes are dull and lifeless, and from time to time will become fixed in an unseeing stare; yet there is something about the long, delicate lashes and the large, round pupils that tells us of the charm and sparkle that must have been hers in her younger days. Her clothes are plain but neat, and she wears them like a woman of good family who has fallen on evil days. Around her head is*

a white towel, apparently there to keep the dust off her hair during her train journey. Whenever she speaks, the faintest of smiles comes to her lips. Her voice is low and steady, and her accent is that of a southerner who has lived a long time in the north: only the occasional peculiarity and the generally lighter intonation betray her place of birth. She speaks clearly, never swallowing her syllables. Her teeth are good and evenly set, and when she smiles deep dimples appear at the corners of her mouth. She comes in hand-in-hand with her daughter Ssu-feng, who is nestling affectionately up against her. Lu Kuei comes in behind them carrying a bundle wrapped in an old piece of cloth.）

FENG: Where's the mistress?

LU: She'll be down in a minute.

FENG: Sit down, Mother.

（*Lu Ma sits down.*）

FENG: You're tired, I expect.

LU MA: Not a bit.

FENG （*in high spirits*）: Well, just wait there a minute while I get you a glass of iced water.

MA: No, don't bother. I don't feel hot.

LU: Get your mother a bottle of mineral water, Ssu-feng. （*To his wife.*） In a big house like this they have everything! Now that it's summer, there's

lemonade, fruit juice, watermelon, oranges, bananas, fresh litchis—have what you like.

MA: No, don't, Ssu-feng. Don't listen to your father. We've no right to help ourselves to other people's things. You just stay here with me a little longer and then, when Mrs. Chou comes, we can see her together. I'll enjoy that more than all your cold drinks.

LU: The mistress should be down any minute now. What about your headscarf? You don't seem in much of a hurry to take it off.

MA （*with a good-natured smile*）: Well, well. That's what comes of talking so much. （*Beaming at Ssu-feng.*） Fancy me forgetting that. I only put it on for the train. （*She removes it.*） No smuts on my face, are there? It was so dusty on the train. Does my hair look all right? I don't want to look a sight.

FENG: No, you're perfectly all right. You know, you haven't changed a bit these two years you've been away.

MA: Oh, Feng, I almost forgot. You see what a bad memory I have? I've been so busy talking all this time that I've forgotten to show you the one thing I'm sure you'll like best of all.

FENG: What is it, Mother?

MA （*producing a small packet*）: Have a look. You're sure to like it.

FENG: No, don't let me see it yet. Let me try and guess.

MA: All right, then; let's see if you can.

FENG: Little stone figures?

MA （*shaking her head*）: No, you're too big for things like that.

FENG: A little powder-puff?

MA （*shaking her head again*）: What use would that be to you?

FENG: It must be a little needle-case, then.

MA （*smiling*）: You're getting warmer.

FENG: I give up. Let me see. （*She undoes the packet.*） Why, Mother! A thimble, a silver thimble! Look, Dad, look what I've got! （*She shows it to Lu Kuei.*）

LU （*without looking at it*）: Yes, very nice too.

FENG: But it's such a pretty thimble! And there's a precious stone set in it.

LU: What! （*Coming quickly across to inspect it closely.*） Let's see it.

MA: It's a present from the headmaster's wife. You see, the headmaster lost an important purse. I found it and returned it to him, and his wife insisted on giving me a present. She brought out a whole lot of little trinkets and told me to choose one—for my daughter, she said. Well, this is the one I chose for you. Do you like it?

FENG: You couldn't have chosen better, Mother. It's just what I've always wanted.

LU: Huh! Humph! （*Handing the thimble back to Ssu-feng.*） Here you are. （*To his wife.*） Trust you to choose paste!

FENG （*contemptuously, her tongue loosened by the excitement of seeing her mother again*）: Humph! That's just like you! Even real stones would turn to paste in your hands!

MA: Ssu-feng, you're not to speak to your father like that.

FENG （*petulantly*）: But Mother, you've no idea how Dad's been taking it out on me while you've been away. He's been bullying me all the time.

LU （*contemptuously*）: Well, don't just sit there chattering away in a corner like a couple of poor relations when you should be making the most of being in a big house and admiring your splendid surroundings. Ssu-feng, show your mother all the clothes you've bought these last two years.

FENG: Mother's not interested in such things.

LU: And haven't you got a bit of jewellery of your own, too? Bring it out and show her, and then see who she thinks was right: her, who wanted to keep you shut up at home, or me?

MA （*to Lu Kuei*）: I told you before I went that I wouldn't have my daughter go into service, and every time I've written to you over the past two years I've reminded you about it. Yet you still go and—（*Suddenly breaking off as she remembers that this is no place to discuss family matters, and turning to her daughter instead.*） Where's Ta-hai?

FENG: I thought he was waiting for us at the porter's lodge.

LU: It's not you two he's waiting for; it's the master he wants to see. （*To his wife.*） I sent word to you last year about Ta-hai. He managed to get a job in the mine.—Only because I put in a word for him here, though.

FENG （*finding her father's repeated boasting distasteful*）: You needn't keep harping on that, Dad. Hadn't you better go and look after Ta-hai?

LU: Oh, well. I'd forgotten all about him. （*Going towards the centre door, then stopping and turning for a last few words.*） You'd better stay here in this room for the time being and not go roaming around all over the place, because the mistress will be down any minute. （*He goes out.*） （*Once he is out of the room, Lu Ma and her daughter relax. They look at each other with a wry smile.*）

MA （*holding out her hands to Ssu-feng*）: Let me have a good look at you, child.

（*Ssu-feng goes across to her mother.*）

FENG: You're not cross with me, are you, Mother?

MA: No. What's done is done.—But why have you kept quiet about it all this time?

FENG: I didn't dare tell you, because I was afraid you'd be angry with me.—Though I don't see that it matters all that much really that I should be in service like this.

MA: You don't imagine it's because I don't like being poor, do you? Or that

I'm afraid of having people laugh at us because we're poor? No, child, it's not that at all. I've learned to accept all that. The thing that really worries me is that you're still very young, and you might easily go and do something foolish. （*Heaving a sigh.*） Well, there's no need to talk about it now. （*She gets up.*） I wonder what your mistress wants to see me about. Strange, isn't it?

FENG: I suppose it is. （*Becoming apprehensive, but still trying to be optimistic.*） Though, you know, Mother, the mistress here hasn't got many friends. She's heard that you can read and write, so perhaps she feels you've got something in common and wants to have a little chat with you about that.

MA: D'you think so? （*She looks slowly round the room at the furniture, and then points to the old bureau with the mirror on it.*） This room's very elegantly furnished—though the furniture looks rather too old.

FENG: It is, too. It's all thirty years old. They say his first wife was very fond of all these things—the young master's mother, that is. They did have some clumsy furniture in those days, didn't they?

MA （*dabbing her face with a handkerchief*）: That's funny—why should all the windows be kept closed in this weather?

FENG: Yes, it is queer, isn't it? One of the master's queer notions. He will have the windows closed in the summer.

MA （*trying to remember something*）: You know, Feng, I seem to have seen this room somewhere before.

FENG （*laughing*）: Have you? You must have been thinking about me too much, and come here in a dream.

MA: Yes, it does seem like a dream.—I can't get over it. It all looks so familiar. （*She hangs her head.*）

FENG （*alarmed*）: Ma, Mother, are you feeling all right? It must be the heat. Shall I go and get you a glass of water?

MA: No, I'm all right. Don't go.

FENG: What's the matter with you, Mother?

MA （*scrutinizing everything in the room and lost in thought*）: Strange—（*reaching out and grasping Ssu-feng by the hand*） Ssu-feng!

FENG （*feeling her mother's hands*）: Why, your hands are like ice, Mother.

MA: Don't worry. I'm all right. It really does seem as if I've been here before, though—if not in body, then in spirit.

FENG: Oh, don't be so silly, Mother. How can you have been here before? It's twenty years since they moved up north here, and you were still living down south then, weren't you?

MA: I can't help that. I still say I've been here before. These pieces of furniture—I've seen them before somewhere—though where, I just can't think.

FENG: What are you looking at, Mother?

MA: The bureau, that bureau there. （*Her voice dwindles to a whisper as she racks her brains to remember.*）

FENG: Oh, that used to belong to the first mistress, the one who died.

MA （*to herself*）: No, it can't be. It can't be.

FENG （*feeling sorry for her mother*）: Don't talk any more, Mother. Just relax for a while.

MA: It's all right.—I gathered when I was down at the porter's lodge just now that there are two sons.

FENG: Yes, there are. Very nice, both of them. In fact, all the Chous are very nice people.

MA: The Chous? Is that their name?

FENG: Now Mother. Didn't you have to ask the way to the Chous' when you came? You can't have forgotten already. You must have got a touch of the sun on your way here. I'll get you a drink of water. （*As she goes past the bureau.*） Look, Mother, here's a photo of the master's first wife. （*She brings the photograph across and holds it over her mother's shoulder from behind for her to look at.*）

MA （*taking the photograph and looking at it*）: Oh! （*She is too astonished to say another word.*）

FENG （*still standing behind her*）: You can see how good-looking she was. She was the eldest son's mother. They say I look like her. It's a pity

about her dying.

（*Lu Ma's hand trembles as it holds the photograph.*）

FENG: Mother!

MA: Get me a drink of water.

FENG: You'd better come over here. （*She takes her mother's arm and leads her across to the large sofa.*）

（*Lu Ma still has the photograph clutched tightly in her hand.*）

FENG: Just lie down here for a minute. I'll go and get you some water. （*She hurries out into the dining-room.*）

MA: Oh, my God! . . . So I'm dead.—But this photo, and this furniture . . . Can it be true? Oh, isn't the world big enough to—? To think that after all these years of misery my own poor child should have to go and find herself in his—his house of all places. Oh, God!

（*Ssu-feng comes in with the water.*）

FENG: Here you are, Mother.

（*Lu Ma drinks.*）

FENG: Feel a bit better now?

MA: Mm, yes, I'm all right now. You're coming straight home with me, Ssu-feng.

FENG （*surprised*）: Why, what's the matter now?

（*Fan-yi's voice calls "Ssu-feng!" from the dining-room.*）

FENG （*stopping to listen*）: It's the mistress.

FAN-YI'S VOICE: Ssu-feng!

FENG: Yes, madam?

FAN-YI'S VOICE: Come here, Ssu-feng. Where have you put the master's raincoat?

FENG （*loudly*）: I'm just coming. （*To her mother.*） I won't be a minute, Mother.

MA: Go on, then.

（*Ssu-feng goes out. Lu Ma looks all round the room, then goes across to the bureau and puts the photograph back. Suddenly hearing footsteps from the garden, she turns round, waiting.*）

（*Lu Kuei comes in through the centre door.*）

LU: Where's Ssu-feng?

MA: Her mistress shouted for her.

LU: Well, when you see the mistress presently, tell her she needn't send the raincoat along when she's found it, because the master will be coming along here himself as he wants to see her about something.

MA: You say the master's coming along to this room here?

LU: Yes, and make sure you tell her properly, because if you don't and she's not here when he comes, the old man will go right up in the air.

MA: You'd better tell her yourself.

LU: I'm up to my eyes in work with all these servants to look after. I haven't got time to stand about here.

MA: Well, I'm going home. I won't be seeing your mistress after all.

LU: But why not? She's sent for you, and you never know: She might have something important to see you about.

MA: I'm taking Ssu-feng home with me. She won't be working here any longer.

LU: What! Who d'you think you—

（*Fan-yi enters from the dining-room.*）

LU: Madam!

FAN （*speaking back into the dining-room*）: Bring the other two as well, Ssu-feng, and let the master choose. （*Turning to Lu Ma.*） Ah, you'll be Ssu-feng's mother, I think? I'm sorry I've kept you waiting all this time.

LU: You shouldn't apologize to her, madam. You've done her a great honour by allowing her to come and pay her respects to you.

（*Ssu-feng enters from the dining-room with the raincoats.*）

FAN: Won't you sit down? You must have been waiting a long time.

MA （*looking Fan-yi up and down, but not sitting down*）: Only a few moments, madam.

FENG: Shall I take all three raincoats along to the master, madam?

LU: The master wants them left here as he's coming along for them himself. Oh, and madam: he said would you please wait for him here, as he'd like to have a word with you.

FAN: Very well. （*To Ssu-feng.*） Go to the kitchen and see how they're getting on with dinner. Make sure they know what's wanted.

FENG: Very good, madam. （*Shooting a glance first at Lu Kuei and then, apprehensively, at Fan-yi, she goes out through the centre door.*）

FAN: Lu Kuei, tell the master I'm engaged here with Ssu-feng's mother and that I'll let him know when I'm ready to see him.

LU: Very good, madam. （*He does not move.*）

FAN （*seeing that he is still there*）: Was there something else you wanted to see me about?

LU: Yes, madam: this morning the master had me make an appointment for you with the German doctor.

FAN: I know. Master Chung's already told me about it.

LU: The master was just saying that he'd like you to see the doctor as soon as he arrives, madam.

FAN: All right. You can go now.

（*Lu Kuei goes out through the centre door.*）

FAN （*to Lu Ma*）: Let's sit down, then. Make yourself at home. （*She sits down on a sofa.*）

MA （*sitting down on a nearby chair*）: The moment I got off the train, I was told you wanted to see me.

FAN: Yes, I'd heard so much about you from Ssu-feng: she tells me you've had an education and that you come from a very good family.

MA （*not wishing to bring up the past*）: Ssu-feng's a silly child. Not much sense. She must have been a great trial to you.

FAN: On the contrary, she's very intelligent and I'm very fond of her. I don't think a girl like her should be in service at all. She should be given a better start in life.

MA: I realize that. I've been against her going into service all along.

FAN: I know just what you mean. Now, I know you're an educated, sensible person, and one can tell at a glance that you're not one for beating about the bush, so I may as well tell you straight out why I asked you to come.

MA （*having misgivings*）: Why, has this girl of mine been behaving in a

way that causes gossip?

FAN （*smiling and assuming an air of complete assurance*）: Oh no, nothing like that.

（*Lu Kuei comes in through the centre door.*）

LU: Madam.

FAN: What is it?

LU: Dr. Kramer's here. He's waiting in the small drawing-room.

FAN: I have a visitor.

LU: A visitor?—But the master would like you to see the doctor now, madam.

FAN: All right. You needn't wait.

（*Lu Kuei goes out.*）

FAN （*to Lu Ma*）: Well, I'd better tell you something about the family first. You see, there are hardly any women in the house.

MA: I suppose not.

FAN: In fact, there's only myself and one or two maids. Then there's my husband, and my two sons. That leaves the rest of the servants—all men.

MA: I see.

FAN: Ssu-feng's very young; only nineteen, isn't she?

MA: Eighteen.

FAN （*with artful guile*）: Oh yes, that's right. I remember now, she does look about a year older than my son. Yes, so young, so attractive—and working away from home.

MA （*anxiously*）: Look, if Ssu-feng's done anything that she shouldn't have, you must tell me. Please don't keep anything from me.

FAN: No, it's nothing like that. （*She smiles again.*） She's a very nice girl. I'm only telling you how things are here. I've got a son, just seventeen—you may have seen him in the garden when you came in—not particularly bright.

（*Lu Kuei comes in from the study.*）

LU: The master's becoming insistent about you seeing the doctor, madam.

FAN: Is there no one to keep the doctor company?

LU: Yes, the master's with him himself. The superintendent's just left.

FAN: You can tell the master that I'm not ill, nor have I asked for a doctor.

LU: Very good, madam. （*He remains where he is.*）

FAN （*looking round at him*）: What are you waiting for?

LU: I thought there might be something further, madam.

FAN （*struck by a sudden thought*）: Yes, there is something. After you've told the master what I said, go and find an electrician. I've just heard that an old electric cable on the wistaria-trellis has snapped. It's trailing loose and it's live. Tell him to get it mended as soon as possible. We don't want any accidents.

（*Lu Kuei goes out through the centre door.*）

FAN （*seeing that Lu Ma is on her feet*）: There's no need to get up, Mrs. Lu. Phew, this room's getting more stifling than ever. （*She goes across to a window, opens it, and then returns to her seat.*） Just lately I've noticed that my son isn't quite his usual self. Well, to my great surprise, he suddenly tells me that he's very fond of Ssu-feng.

MA （*startled*）: What!

FAN: He wants to share his school allowance with her to pay for her education. He even says—（*with a smile*） silly boy!—that he wants to marry her.

MA: You needn't go on. I quite understand.

FAN: Ssu-feng is older than my son, and she's a very intelligent girl. In a situation like this—

MA （*resenting Fan-yi's mysterious tone of voice*）: I think I can trust my daughter. I'm satisfied that she's a sensible girl and knows the difference between right and wrong. I've always been against her going into service in a big house, but I've got confidence in her and I don't think she could have

done anything foolish in the two years that she's been with you.

FAN: Yes, Mrs. Lu, I agree that Ssu-feng's a sensible girl; but now that this unfortunate situation has arisen, well, I'm afraid it rather lends itself to misunderstanding.

MA （*with a sigh*）: I never expected to find myself here today. I'm thinking of taking her with me when I go back, so if you'd be kind enough to let her leave you at once . . .

FAN: Well—if you think it would be for the best, I've got nothing against it. Though there is one thing: my son's rather wild, and I'm afraid he may try to see Ssu-feng at your home.

MA: You needn't worry about that. I can see now how stupid I was: I should never have left her for her father to look after. I'm leaving here in three days' time, so I don't think she'll ever see anything more of the Chous. Madam, I'd like to take her away from here at once.

FAN: Well, if you insist. I'll get the office to make up her wages, and her personal belongings can be taken round to your house by a servant.—And I'll send a suitcase of some of my old clothes which she may have some use for at home.

MA （*to herself*）: My poor child!

FAN （*going up to her*）: Don't take it so much to heart, Mrs. Lu. If you have any difficulty with money because of this, please don't hesitate to come and see me. You can rely on me to help you. Now, take her home where you

can look after her. With a good mother like you to guide her, she'll be much better off than working here.

（*Chou Pu-yuan enters from the study.*）

CHOU: Fan-yi!

（*Fan-yi turns, while Lu Ma slips away into a corner.*）

CHOU: Why haven't you gone yet?

FAN （*all innocence*）: Gone where?

CHOU: Aren't you aware you're keeping Dr. Kramer waiting?

FAN: Dr. Kramer? Who's he?

CHOU: Why, the Dr. Kramer that you saw before.

FAN: But there's nothing wrong with me now.

CHOU （*patiently*）: Dr. Kramer's been a good friend of mine since we first met in Germany. Specializes in nervous troubles. Your nerves are a little upset, but I'm sure he'll soon put you right.

FAN （*exploding*）: What do you mean, my nerves are upset? Why must you all keep saying such wicked things about me? There's nothing the matter with me, I tell you, nothing at all!

CHOU （*coldly*）: Well, you've got all the symptoms of being neurotic—raving and screaming in front of other people, and refusing to have a doctor

when you're ill, or even admit that you're ill.

FAN: Humph! If there *were* anything the matter with me, it wouldn't be anything a doctor could cure. （*She goes towards the dining-room door.*）

CHOU （*at the top of his voice*）: Stop! Where do you think you're going?

FAN （*nonchalantly*）: I'm going upstairs.

CHOU （*imperiously*）: Do as you're told!

FAN: Take orders from you? （*She looks him disdainfully up and down.*） And who, pray, do you think you are? （*Without more ado she goes out through the dining-room.*）

CHOU: Here, somebody!

（A *servant appears.*）

SERVANT: Yes, sir?

CHOU: The mistress is upstairs. Tell Master Ping to take Dr. Kramer up to her room.

SERVANT: Very good, sir.

CHOU: And tell Master Ping to ask the doctor to excuse me. I'm tired and I'll have to leave him on his own.

SERVANT: Very good, sir. （*He goes out.*）

CHOU （*lights a cigar, then, noticing the raincoats on the table, addresses Lu Ma*）: Are these the raincoats the mistress hunted out?

MA （*looking at him*）: I think so.

CHOU: Well, they're the wrong ones. They're all new ones. It's my old one that I want, tell her.

MA: Um.

CHOU （*seeing that she does not stir*）: Don't you know that servants aren't allowed to be in this room unless they're sent for?

MA: No, I didn't know that, sir.

CHOU: Are you a new servant here?

MA: No, I came to see my daughter.

CHOU: Your daughter?

MA: My daughter Ssu-feng.

CHOU: Then you've got into the wrong room.

MA: Oh.—Will that be all, sir.

CHOU （*indicating the open window*）: Who's opened that window?

MA: Oh, yes. （*She strolls across to the window as if quite at home here, closes it, and then goes slowly towards the centre door.*）

CHOU （*suddenly struck by something odd about the way she closes the window*）: Wait a minute.

（*Lu Ma stops.*）

CHOU: Who—what's your name?

MA: Lu.

CHOU: I see, Lu. You don't sound like a northerner from your accent.

MA: You're quite right: I'm not. I'm from Kiangsu.

CHOU: It sounds rather like a Wusih accent.

MA: Well, I was born and bred in Wusih.

CHOU （*deep in thought*）: Wusih, eh? Wusih . . . （*Suddenly.*） When were you there, in Wusih?

MA: About thirty years ago.

CHOU: So you were in Wusih thirty years ago, eh?

MA: Yes. Thirty years ago. I remember we still didn't use matches in those days.

CHOU （*deep in thought again*）: Thirty years ago . . . Yes, it's a long time. Let's see, I must have been in my twenties then. Yes, I was still in Wusih then.

MA: So you're from Wusih too, aren't you, sir?

CHOU: Yes. （*Meditatively.*） Nice place, Wusih.

MA: Yes, very nice.

CHOU: And you say you were there thirty years ago?

MA: That's right, sir.

CHOU: Something happened in Wusih thirty years ago, quite a to-do—

MA: Oh.

CHOU: You know the incident I mean?

MA: Well, I might still remember if I knew what you were referring to, sir.

CHOU: Oh, it happened so long ago that I expect everyone's forgotten all about it.

MA: You never know. There may be someone who still remembers it.

CHOU: I've asked dozens of people who were in Wusih at that time, and I've sent people down to make inquiries on the spot; but the people who were there at the time are either getting on in years or else they're dead, and the few who are still alive either knew nothing about it or else they've forgotten all about it. Though you might know. Well, there was a family in Wusih thirty years ago called the Meis.

MA: The Meis?

CHOU: There was a young lady in the family, a clever girl, and very decently behaved, too. One night, she suddenly went and drowned herself. Then, afterwards—you heard about it?

MA: I don't think so.

CHOU: Oh.

MA: Though I did know a girl by the name of Mei, but that was twenty-seven years ago.

CHOU: Oh? Tell me about her.

MA: But she wasn't a lady, and not particularly clever—and not very well behaved either, by all accounts.

CHOU: Perhaps—perhaps you're talking about the wrong girl.—Though I'd like you to go on, all the same.

MA: Well, this girl Mei threw herself in the river one night, though she wasn't alone: she was holding in her arms a three-day-old baby boy. She's been leading a rather irregular life, so they said.

CHOU （*wincing*）: Oh?

MA: She was a low-class girl who'd been getting above herself. It seems she'd been having an affair with a gentleman's son by the name of Chou, and that she'd had two sons by him. Well, a matter of three days after the second one was born, this young Mr. Chou suddenly turned her out. The elder child was left with the family, but the new-born baby was in her arms when she

threw herself in the river. That was on a New Year's Eve.

CHOU （*with beads of perspiration on his forehead*）: Oh!

MA: But she was no lady, only the daughter of a maid at the Chous' in Wusih. Her name was Shih-ping.

CHOU （*looking up*）: What's your name?

MA: My name's Lu, sir.

CHOU （*heaving a sigh and becoming lost in thought*）: Yes, Shih-ping, Shih-ping, that was the name. They say some poor man found her body and had it buried. Could you make inquiries and find out where her grave is?

MA: But I don't see why you take such an interest in all this business, sir.

CHOU: She was a sort of relative of ours.

MA: A relative?

CHOU: Yes, er—we'd like to look after her grave.

MA: Oh, but there's no need to do that.

CHOU: How do you mean?

MA: She's still alive.

CHOU （*shaken*）: What!

MA: She never died.

CHOU: Still alive, you say? But I don't see how she can be. I saw her clothes on the bank of the river, and inside them was a note she'd left.

MA: She was rescued, though.

CHOU: She was?

MA: But as she was never seen in Wusih again after that, everybody there thought she was dead.

CHOU: Where is she now, then?

MA: She's living alone, miles away from Wusih.

CHOU: What about the baby?

MA: He's alive, too.

CHOU （*suddenly standing up*）: Who are you, anyway?

MA: I am Ssu-feng's mother, sir.

CHOU: H'm.

MA: She's getting on now. She's married to a poor man and they've got a daughter. She doesn't have an easy time of it.

CHOU: Have you any idea where she is at the moment?

MA: I saw her only the other day.

CHOU: What! You mean she's here of all places? In the city?

MA: Yes, not far from here.

CHOU: Well. I'm damned!

MA: Would you like to see her, sir?

CHOU （*hurriedly*）: No, no, not particularly.

MA: Times are hard for her now. After she left the Chous, the young Mr. Chou married a rich, well-connected young lady. But this girl Mei was on her own, far from home, without a single relative or friend to help her. And she had this child to support. She did everything—from begging to sewing, from working as a maid to being a servant in a school.

CHOU: But why didn't she go back to the Chous?

MA: I don't expect the idea appealed to her. For the child's sake she got married twice.

CHOU: She did, eh?

MA: Yes, and both times to very low-class people. She's been unlucky in her husbands. Perhaps you'd like to help her in some way, sir?

CHOU: Well, I think you'd better go now.

MA: Will that be all, sir? （*She gazes at him, her eyes filling with tears.*）

CHOU: Er—oh, you can tell Ssu-feng to get my old raincoat out of the camphor-wood chest—and she can fish out those old shirts while she's about it.

MA: Old shirts, did you say?

CHOU: Yes, tell her they're in the very old chest—silk ones, with no collars.

MA: But aren't there five of those silk shirts, sir? Which one did you want?

CHOU: What do you mean, “which one”?

MA: Well, hasn't one of them got a hole burnt in the right sleeve, and wasn't it mended by having a plum-blossom embroidered over the hole? And then there's the one—

CHOU （*startled*）: A plum-blossom, you say?

MA: Yes, and the name “Ping” was embroidered beside it, too.

CHOU （*rising slowly to his feet*）: Then you—then you—you're—

MA: I used to be one of your servants.

CHOU: Shih-ping! （*In a low voice.*） So it is you, then?

MA: Of course you never expected to see Shih-ping looking so old that even you wouldn't recognize her.

（*Chou Pu-yuan glances automatically at the photograph on the bureau, and then looks back at Lu Ma.*）

（*There is a long pause.*）

CHOU （*suddenly stern*）: What did you come here for?

MA: I didn't ask to come.

CHOU: Who sent you here, then?

MA （*bitterly*）: Fate! Unjust fate brought me here!

CHOU （*coldly*）: So you've found me, after more than twenty years.

MA （*indignantly*）: But I haven't, I haven't been looking for you. I thought you were dead long ago. I never expected to find myself here today. It's fate that meant us to meet again.

CHOU: Well, you might be a bit calmer about it. We've both got families of our own now. If you think you've got a grievance, let's at least begin by dispensing with all these tears. We're a bit too old for that sort of thing.

MA: Tears? I've cried my eyes dry long ago. No, I've got no grievance: all I've got left is hatred, and regret, and the memory of the misery I've gone through, day in day out, for the past twenty years and more. Though I expect you've forgotten what you did: twenty-seven years ago, on New Year's Eve, just three days after I'd given birth to your second child, you turned me out of your house in a snowstorm, because you were in a hurry to get rid of me so that you could marry a young lady with money and position.

CHOU: What's the point of raking up old scores after all these years?

MA: The point? Because our young Mr. Chou has been a success in life and is now a respectable member of society! I didn't succeed in killing myself after I was turned out by your family, but the shock killed my mother. And your family forced me to leave my two babies behind at your house.

CHOU: But you took the younger one with you, didn't you?

MA: Yes, your mother eventually let me take him—but only because she thought he wouldn't survive long. （*To herself.*） My God! It all seems like a bad dream!

CHOU: I don't see the need to go on raking up the past like this.

MA: But I do! I do! I've kept it pent up inside me more than twenty years, and now it's got to come out! After you married and moved out of the district I thought I'd never see you again for the rest of my life. The last thing I expected was that my own daughter would come to work in your house of all places and follow in her mother's footsteps.

CHOU: No wonder Ssu-feng's the image of you.

MA: I waited on you, and now my child is waiting on your sons. It's a punishment. That's what it is: a punishment.

CHOU: Now, steady on. Let's be sensible about it. I'm not as cold-blooded as you think. You don't imagine anyone can stifle his conscience as easily as that? You've only got to look at this room: all your favourite furniture of the old days is here. I've kept it all these years to remember you by.

MA （*with bent head*）: Um.

CHOU: I always remember your birthday, April the eighteenth. So far as everyone here is concerned you were my lawful wedded wife. Remember how you insisted on keeping the windows closed because of your delicate

health after you had Ping? Well, I still keep them closed in memory of you to help make up for the wrong I did you.

MA （*with a sigh*）: Please don't go on. We're both too old for that sort of thing.

CHOU: I couldn't agree more. Now we can have a straight talk.

MA: I don't think there's anything to talk about.

CHOU: On the contrary. You don't seem to have altered much in temperament—Lu Kuei strikes me as being rather a shifty character.

MA: You've got nothing to worry about on that score. He'll never know anything about it.

CHOU: Which is a good thing for both of us. There is one other thing I'd like to know: what's become of the boy you took with you?

MA: He's working at your mine.

CHOU: I mean, where is he at this moment?

MA: In the porter's lodge, waiting to see you.

CHOU: What! Lu Ta-hai? You mean—he's my son?

MA: He certainly is! Only he and you are poles apart.

CHOU （*wryly*）: And so my own flesh and blood turns against me and foments a strike in my mine!

MA: Don't think he'll own you as his father, though.

CHOU （*suddenly*）: All right! Let's have it! How much do you want?

MA: What do you mean?

CHOU: To keep you in your old age.

MA （*with a twisted smile*）: Ha! So you still think I came here purposely to blackmail you, do you?

CHOU: All right, let's say no more about that for the moment. I'll tell you first of all what I propose to do. Well now, Lu Kuei will have to go, and Ssu-feng can't very well stay here, either. However—

MA: You needn't be afraid. You think I'd blackmail you with our relationship? Don't worry. I won't. In three days' time I'll be going back to where I came from, and I'll be taking Ssu-feng with me. This is all a bad dream. I just couldn't bear to stay in the place any longer.

CHOU: Good idea. I'll pay all your fares and expenses.

MA: You'll do what?

CHOU: It'll make me feel a bit better.

MA: Oh no, you don't! （*She laughs derisively.*） Do you imagine I'd fall back on your charity now, after managing single-handed for twenty-seven years?

CHOU: All right, all right. What is it you want, anyway?

MA （*after a pause*）: Well, there is—there is one thing I'd like.

CHOU: And what's that?—Mm?

MA （*blinded by tears*）: I—I just want to have a last look at my son Ping.

CHOU: You want to see him?

MA: Yes. Where is he?

CHOU: He's upstairs with his stepmother and her doctor. I can send for him now if you like. Though—（*he hesitates*） he's grown up now, and he—（*hesitating*） he thinks his mother's been dead for years now.

MA: Now you don't imagine I'm going to fall on his neck in a flood of tears and tell him I'm his long-lost mother, do you? I'm not as silly as that. I quite realize that I'm not the sort of mother that any son could feel proud of. I appreciate that his position in life and his education wouldn't allow him to own such a woman as me as his mother. I have learned a thing or two all these years, you know. No, all I want is just to see him. After all, he is my own child. You've got nothing to worry about, though: even if I did spoil everything for him by telling him, he'd still never own me.

CHOU: So that's settled, then. I'll have him down here and let you have a look at him, and after that, no Lu will ever set foot inside this house again.

MA: All right, then. And I hope I'll never set eyes on you again as long as I live.

CHOU （*taking a cheque-book from an inside pocket and making out a*

cheque）: Fair enough. Here's a cheque of five thousand dollars, which I hope you'll accept. I hope it'll help to make up for the wrong I've done you.

（*Lu Ma takes the cheque and tears it up.*）

CHOU: Shih-ping!

MA: No amount of your money can cancel out all these years of heart-break.

CHOU: But you—

（*He is cut short by angry voices outside. Lu Ta-hai's voice is heard shouting "Get out of my way. I'm going in." Then come the voices of several footmen: "Stop. You can't go in. The master's resting." The noise of a struggle follows.*）

CHOU （*going to the centre door*）: Come here, somebody!

（*A servant appears in the doorway.*）

CHOU: Who's that making all that noise?

SERVANT: It's that miner, Lu Ta-hai. He won't be reasonable about it, but insists on seeing you now, sir.

CHOU: I see. （*He hesitates a moment.*） You'd better let him come in, then. Wait a minute: send someone upstairs for Master Ping. I want to see him.

SERVANT: Very good, sir. （*He goes out through the centre door.*）

CHOU （*to Lu Ma*）: Don't be so pig-headed, Shih-ping. If you don't take

the money, you'll regret it one day.

（*Lu Ma looks at him without so much as a word.*）

（*Three or four servants bring in Lu Ta-hai. He stands on the left with the servants clustering round him.*）

HAI （*noticing his mother*）: Mother, I didn't know you were still here.

CHOU （*sizing him up*）: What's your name?

HAI: Don't you put on airs with me. Are you trying to tell me you don't know who I am?

CHOU: All I know is that you were the biggest trouble-maker during the strike.

HAI: Precisely. That's why I've come to pay you a visit.

CHOU: What is it you want?

HAI: As chairman of the board of directors you know very well what I want.

CHOU （*shaking his head*）: I'm afraid I don't.

HAI: We've come all this way from the mine, and since six o'clock this morning I've been cooling my heels in your porter's lodge, just so that I can ask you, Mr. Chairman, what exactly you're going to do about our demands. Do you accept them or not?

CHOU: H'm.—What's become of the other three representatives, then?

HAI: I'll tell you: they're busy enlisting the support of other trade unions.

CHOU: I see. But didn't they tell you anything else?

HAI: It's none of your business what they told me.—And now I want to know what exactly you think you're playing at, blowing hot and cold all the time.

（*Chou Ping comes in from the dining-room. Seeing that his father has company, he turns to go.*）

CHOU （*catching sight of Chou Ping*）: Don't go, Ping. （*He glances at Lu Ma.*）

PING: Very well, Father.

CHOU （*gesturing to one side*）: Come and stand here by me. （*To Ta-hai.*） You'll find you need something more than mere emotion if you're going to be a negotiator.

HAI: Humph! Don't think I don't know your tricks! I know them all. All this hanging about and putting off is to give you time to buy over a few miserable blacklegs. You're just keeping us here out of the way until you've done it.

CHOU: I must admit that that supposition is not entirely inaccurate.

HAI: But you're wasting your time. The miners are solid behind the strike this time, and they're properly organized. This time we representatives are not coming to you on our bended knees. Get that straight: we're not on our bended knees. If you accept our demands, well and good; if not, then the strike goes on until you do. We know just how long you can last out: two

months, and you'll have to close down.

CHOU: So you think all these representatives and leaders of yours are reliable, eh?

HAI: At least they're much more reliable than anybody in your money-grabbing concerns.

CHOU: Then let me show you something.

（*He looks for a telegram on the table. A servant hands it to him. Just at this moment Chou Chung slips unobtrusively in from the study and stands there listening.*）

CHOU （*handing the telegram to Lu Ta-hai*）: This telegram came from the mine yesterday.

HAI （*reading it*）: What! They've gone back! （*Putting the telegram down.*） They can't have done.

CHOU: The miners went back yesterday morning. You mean to say you didn't know, and you one of their representatives?

HAI （*angrily*）: So the mine police can get away with opening fire on the miners and killing thirty of them, eh? （*He bursts out laughing.*） Huh, it's a fake. You faked this telegram yourselves to split us. What a dirty, low trick!

PING （*unable to contain himself any longer*）: Who do you think you are? How dare you speak like that!

CHOU: You keep out of this! （*To Lu Ta-hai.*） So you have complete confidence in the other representatives who came with you, eh?

HAI: All right, don't waste your breath: I know what you're getting at.

CHOU: Very well, then. What if I show you the written agreement to call off the strike?

HAI （*laughing*）: You needn't try and bluff me: I wasn't born yesterday. An agreement doesn't mean a thing without the representatives' signatures on it.

CHOU: Get the agreement.

（*A servant goes into the study and returns with a document, which he hands to Chou Pu-yuan.*）

CHOU: There you are: the agreement, complete with the signatures of the other three.

HAI （*looking at it*）: What! （*Slowly.*） They've signed it. All three of them. （*Reaching out for the document to examine it more closely.*） How could they just sign like that, without consulting me? They can't just ignore me like this!

CHOU （*whipping the document away and handing it to a servant*）: So there you are, you young fool. Shouting and blustering won't get you anywhere: experience is what you want.

HAI: Where are the other three?

CHOU: They caught a train back last night.

HAI （*as the scales finally fall from his eyes*）: So the three of them have double-crossed me, the spineless rats! And sold their mates, too! So your money's done the trick again, you nasty pieces of work! You're all the same, you bosses!

PING （*angered*）: Why, you insolent scoundrel!

CHOU: Hold your tongue. （*Turning back to Lu Ta-hai.*） You're no longer in a position to speak to me, Lu Ta-hai—the firm's already sacked you.

HAI: Sacked me!

CHUNG: That's not playing the game, Father.

CHOU （*turning to Chou Chung*）: You shut up and get out! （*Chou Chung departs in high dudgeon through the centre door.*）

HAI: All right, then. （*Grinding his teeth.*） Your dirty tricks are nothing new to me. You'd stoop to anything so long as there was money in it. You get the police to mow down your men, and then you—

CHOU: How dare you!

MA （*going to Lu Ta-hai*）: Come on. Let's go. That's enough.

HAI: Yes, and I know all about your record too! When you contracted to repair that bridge over the river at Harbin, you deliberately breached the dyke —

CHOU （*harshly*）: Get out of here!

SERVANTS （*tugging at Lu Ta-hai*）: Come on! Outside! Out!

HAI: You drowned two thousand two hundred coolies in cold blood, and for each life lost you raked in three hundred dollars! I tell you, creature, you've made your money by killing people, and you and your sons stand accursed for ever! And now on top of that you—

PING （*hurling himself on Lu Ta-hai and striking him twice in the face*）: Take that, you lying swine!

（*Lu Ta-hai returns a blow, but is seized and held by the servants.*）

PING: Give him what for!

HAI （*to Chou Ping*）: You—!

（*The servants set upon him. Blood appears on his face.*）

CHOU （*harshly*）: Stop! Leave him alone!

（*The servants stop but still keep hold of Lu Ta-hai.*）

HAI （*struggling*）: Let go of me, you hooligans!

PING （*to the servants*）: Hustle him outside!

MA （*breaking down*）: You *are* hooligans, too! （*Going across to Chou Ping.*） You're my—mighty free with your fists! What right have you to hit my son?

PING: Who are you?

MA: I'm your—your victim's mother.

HAI: Take no notice of the rat, Mother. You don't want them setting on to you, as well.

MA （*staring dazedly at Chou Ping's face, then bursting into tears again*）: Oh, Ta-hai, let's go! Let's get out of here!

（*Lu Ta-hai is shepherded out by the servants, followed by Lu Ma. Only Chou Pu-yuan and Chou Ping remain on the stage.*）

PING （*apologetically*）: Father.

CHOU: You might have been less impetuous.

PING: But the fellow had no right to throw mud at you like that.

（*A pause.*）

CHOU: Did your mother see the doctor?

PING: Yes, but he couldn't find anything wrong with her.

CHOU: H'm. （*Lost in thought for a while, then, abruptly.*） Here, somebody!

（*A servant comes in through the centre door.*）

CHOU: Tell the mistress I've dismissed Lu Kuei and Ssu-feng, so she can

make up their wages.

SERVANT: Very good, sir.

PING: But I say! What have they done wrong?

CHOU: Aren't you aware that this fellow we had here just now is also a Lu Ssu-feng's brother, in fact?

PING （*taken aback*）: That fellow Ssu-feng's brother? Why, Father—

CHOU （*to the servant*）: Tell the mistress that the office is to give Lu Kuei and Ssu-feng two months' extra pay, but they must leave the house today. That's all.

（*The servant goes out through the dining-room.*）

PING: But, Father, Ssu-feng and Lu Kuei have both been excellent servants, and very loyal.

CHOU: H'm. （*Yawning.*） I'm tired. Think I'll go and have a rest in the study. Tell them to bring me a cup of Yunnan tea—strong.

PING: Very well, Father.

（*Chou Pu-yuan goes into the study.*）

PING （*heaving a sigh*）: Phew! （*He hurries towards the centre door.*）

（*Just at that moment Chou Chung comes in through the same door.*）

CHUNG （*anxiously*）: Ping, where's Ssu-feng?

PING: I've no idea.

CHUNG: Is it true that Father's dismissed her?

PING: Yes, and Lu Kuei, too.

CHUNG: Even if her brother did upset Father, he got a good hiding for it, didn't he? No point in taking it out on the girl, is there?

PING: Go and ask Father.

CHUNG: But it's quite preposterous.

PING: Yes, isn't it?

CHUNG: Where is Father?

PING: In the study.

（*Chou Chung goes into the study, leaving Chou Ping pacing up and down. Ssu-feng comes in through the centre door, drying her eyes.*）

PING （*hurrying across to her*）: I'm sorry, Ssu-feng. I really had no idea who he was.

（*Ssu-feng gestures helplessly. Her heart is too full for words.*）

PING: Your brother shouldn't have said such wild things, though.

FENG: No use bringing it up again. （*She makes straight for the dining-*

room.）

PING: Where are you off to now?

FENG: I'm going to pack my things. It's good-bye now. Since you'll be leaving tomorrow, I may never see you again.

PING: No, don't go. （*He stands in her way.*）

FENG: No, let me go. Don't you realize we've already got the sack from this place?

PING （*hurt*）: Feng, you—you don't blame me, do you?

FENG: I knew it would end up like this sooner or later. Don't come to see me tonight whatever you do.

PING: But—what about the future?

FENG: Well—we'll just have to wait and see.

PING: Yes, Ssu-feng, I will see you this evening—I must. I've got so many things to talk over with you. Ssu-feng, you—

FENG: No. Whatever happens you mustn't come.

PING: Then you'll have to find some other way of seeing me.

FENG: There isn't any other way. Can't you see how things are?

PING: Whatever you say, I'm coming round.

FENG: No, you mustn't. Don't be a fool. I absolutely forbid you—

（*Chou Fan-yi enters from the dining-room.*）

FENG: Oh, madam.

FAN: Oh, I didn't know you two were here. （*To Ssu-feng.*） I'll have your things sent round in a short while. Either your father can take them, or else one of the servants can come.—Where do you live?

FENG: No. 10, Almond Blossom Lane.

FAN: Don't let it upset you. You can come and see me whenever you're free, as often as you like. Yes, I'll have one of the servants take your things along. No. 10, Almond Blossom Lane, you said?

FENG: Yes. Thank you, madam.

LU MA'S VOICE: Ssu-feng! Ssu-feng!

FENG: Yes, Mother? I'm in here.

（*Lu Ma comes in through the centre door.*）

MA: Come on, Ssu-feng. Pack up your odds and ends and let's go before it comes on to pour.

（*Noise of wind, and distant thunder approaching.*）

FENG: All right, Mother.

MA （*to Fan-yi*）: I'll say good-bye to you now, madam. （*To her daughter.*） Thank your mistress for everything, Ssu-feng.

FENG （*dropping a curtsey to Fan-yi*）: Thank you, madam! （*She gazes tearfully at Chou Ping, who slowly turns his head away.*）

（*Lu Ma and Ssu-feng go out through the centre door.*）

FAN: Now, Ping, what were you and Ssu-feng talking about just now?

PING: You've no right to ask me that.

FAN: Don't imagine she could ever understand you.

PING: What do you mean?

FAN: Don't try and put me off with lies again. I want to know where you said you were going.

PING: It's none of your business. I should have thought you had more self-respect than ask a thing like that.

FAN: You must tell me: where is it you're proposing to go tonight?

PING: I—（*abruptly*） I'm going to see her. Now, what are you going to do about it?

FAN （*menacingly*）: Do you realize who she is and who you are?

PING: No. All I know is that I'm really in love with her now, and that she loves me in return. I'm well aware that you've known all about it all the time.

Since you now want to have it out in the open, there's no reason why I should conceal it from you any longer.

FAN: To think of a well-educated young man like you carrying on with such a low-class girl, a mere servant's daughter—

PING （*exploding*）: How dare you! Who are you to call her low class, you of all people!

FAN （*with a sneer*）: Take care. Take care. Don't drive a disappointed woman too hard. She's capable of anything.

PING: I'm prepared for the worst.

FAN: All right. Go, then! But be careful—（*looking out of the window, half to herself*） there's a storm coming!

PING （*understanding her*）: I know.

（*Chou Pu-yuan comes in from the study.*）

CHOU: Hullo, what are you all talking about?

PING: I was just telling Mother what had happened.

CHOU: Have they gone?

FAN: Yes.

CHOU: Fan-yi, I've gone and made Chung burst into tears again. Call him out and calm him down, would you?

FAN （*going across to the door of the study*）: Chung! Chung! （*Receiving no answer, she goes into the study.*）

（*Outside, wind and thunder howl and roar together.*）

（*Chou goes over to the window. A shrieking gust of wind sends flower-pots on the window-sill outside crashing to the ground.*）

CHOU: Ping, the flower-pots are being blown down by the wind. Tell the servants to hurry up and close the shutters. I expect there's a storm coming.

PING: Very well, Father. （*He goes out through the centre door.*）

（*Chou Pu-yuan stands in front of the window, watching the lightning outside.*）

（*Curtain*）

Act Three

Inside Lu Kuei's house—at No. 10, Almond Blossom Lane.

First let us look at the scene outside the house:

The station clock has struck ten, and the people of Almond Blossom Lane, old and young, are taking the air along the banks of a pond which, although it is the source of evil exhalations drawn up by the summer sun in the daytime, provides late at night an open space where one may catch the fresh, cool breezes that blow in from the less crowded area of the foreign concessions.[1] *Despite a sharp downpour a moment ago, it is still unbearably hot and close, and the sky is dark with thunderclouds, black and ominous. It is the sort of weather that makes people feel like sun-scorched blades of grass, which, although they have been moistened by a light dew during the night, are still parched inside and thirsting for another thunderstorm. Yet the frogs that crouch among the reeds by the pond are as untiringly strident as ever. The sound of the strollers' voices comes in desultory snatches. From time to time a silent flash of lightning splashes the starless sky with a harsh blue glare and for one startled moment shows us the weeping willows by the pond, drooping and trembling over the water. Then, just as suddenly, it is dark again.*

Then, one by one, the strollers drift away and silence closes in on all sides. A rumble of distant thunder seems to cow even the frogs into silence; a breeze springs up again and sifts through the rustling leaves of the willows.

From some echoing alleyway comes the lonely, frantic barking of stray dogs.

Presently the lightning blazes again, stark and terrifying; then a jarring burst of thunder goes shuddering across the sky.

In its wake comes a close, oppressive silence, broken only by the occasional croaking of a frog and, what is louder, the sharp clack of a night-watchman's bamboo "gong". A storm is about to break.

When the storm does come, it will last right through to the final curtain.

All the audience can see, however, is the interior of Ssu-feng's room.（It is, in fact, the back room of Lu Kuei's two-roomed hut.） Of the scene just described, apart from the sounds, the audience can see only what is visible through the window in the middle of the back wall.

Now let us examine Ssu-feng's room:

The Lus have just finished their evening meal. All four of them are in an unpleasant mood, and each of them is occupied with his or her own thoughts. Ta-hai is sitting in a corner cleaning something. Lu Ma and Ssu-feng keep an uncomfortable silence. The former, her head bent, is clearing away the bowls and chopsticks from the round table in the centre of the room. A drink-fuddled Lu Kuei sits slumped back in a rickety easy-chair on the left. Monkey-like, he stares at his wife from bloodshot eyes and hiccups. He puts his bare feet now on the staves of the chair, now on the floor with his legs sprawled wide apart. He wears a white singlet, sweat-soaked and clinging. He fans himself incessantly with a palm-leaf fan.

Ssu-feng is standing in front of the window. Her back is towards the audience as she stares anxiously out. From outside the window comes the croaking of the frogs and the light-hearted voices of passers-by. She seems to be listening uneasily for something, and from time to time she looks round at her father and then looks swiftly away again in disgust. Beside her, standing against the left wall, is a plank-bed covered with a mat and a spotless double quilt. A mat pillow and a palm-leaf fan are neatly arranged on it.

The room is very small and, as is always the case in the houses of the poor, the ceiling comes oppressively low over one's head. On the wall over the head of the bed hangs an illustrated poster advertising a brand of cigarettes, while on the left-hand wall is pasted an old reproduction originally put up as a New Year decoration and now very tattered and torn. A small table stands by the only chair in the room—now occupied by Lu Kuei—with a mirror, a comb and various cheap cosmetics on it: apparently Ssu-feng's dressing-table. Along the left-hand wall stands a bench, and by the table in the middle of the room there is a solitary stool. Under Ssu-feng's bed, there is a trunk draped with a white cloth and with several pairs of fashionable shoes, a teapot and several cheap bowls on it. An oil lamp with a bright red-paper lampshade stands on the round table. The light is not very strong, yet one sees enough of the articles on the table to know that it is a woman's bedroom.

The room has two doors, of which the one on the left—the side where the bed is—is no more than a gaudily patterned red curtain hanging over a recess which, besides providing storage-space for a heap of coal and bits of old furniture, also serves as Ssu-feng's dressing-room. The door on the right

is of cracked and battered planks and leads to the front room. This is Lu Kuei's room, and it is in this front room that he and his wife will sleep tonight. From the front room a door opens on the muddy path leading to the edge of the pond. Just inside the door between the two rooms, leaning against the wall, are several long planks for making a bed with.

When the curtain rises, Lu Kuei has just delivered a voluble and highly-coloured lecture to his family. In the tense silence which follows this spirited outburst one can hear the strains of some indelicate love-song coming from the direction of the pond, mingled with the murmur of conversation from the people outside relaxing in the cool of the evening. Inside the room, the four heads are bent in silent preoccupation. Hard drinking and the effort involved in the delivery of such a forceful lecture have bathed Lu Kuei in perspiration from head to foot and now he sits with slobbering lips and his face an ugly red. He is apparently revelling in his position of authority as head of the family, judging by the gusto with which he brandishes his tattered palm-leaf fan and the way he points and gestures with it. His sweat-soaked, flesh-draped head is thrust forward and his glazed eyes swing from one member of his family to another.

Ta-hai is still busy cleaning the object in his hand, which the audience now sees to be a pistol. The two women wait in silence for Lu Kuei to launch another shrill tirade against them. The croaking of the frogs and the voices of street-singers now drift in through the window.

Still standing in front of the window, Ssu-feng now and then heaves a deep sigh.

LU （*coughing*）: God almighty! （*Heatedly.*） Just look at you. There's not one of you who can look me in the face! （*Turning to Ta-hai and Ssu-feng.*） It's no good you pretending not to hear, either. I've worked my fingers to the bone to bring you two up, both of you, but what have either of you ever done to show your gratitude? （*To Ta-hai.*） Eh? （*To Ssu-feng.*） Answer me that! （*To Lu Ma, who is standing by the round table in the centre.*） Or perhaps *you* can tell me, seeing that they're your precious children?

（*Silence. From outside comes the sound of someone singing to the accompaniment of a Chinese fiddle.*）

HAI （*to Ssu-feng*）: Who's that still singing at this time of night? It's almost half past ten.

FENG （*listlessly*）: Oh, some blind man and his wife. They're round here every day. Street-singers. （*She heaves a faint sigh as she fans herself.*）

LU: All my life I've just had one patch of bad luck after another, and every time it's been because some miserable nobody has put a spoke in my wheel. Just when I've been with the Chous two years and got my children fixed up with good jobs, you （*pointing at his wife*） have to come along and undo all that I've done. Every time you come home there's trouble. Look at what happened today: I go out to fetch an electrician and when I get back what do I find? Ssu-feng's lost her job and I'm out on my neck into the bargain. If you hadn't come home, damn you （*pointing at her again*）, all this would never have happened!

HAI （*putting down the revolver*）: If you want to swear at me, just get on with it. There's no need to take it out on Mother instead.

LU: Me swear at you? As if I'd dare swear at a young gentleman like you! You, who even swear at rich people to their face!

HAI （*losing patience with him*）: You get two or three drinks inside you and you're off. You've been gabbling on and on for half an hour now. Can't you give it a rest?

LU: Give it a rest? Not on your life! I've just about had a bellyful of her, and I'm going to have my say. Oh no, I haven't finished yet! It's not as if your old dad had always been a servant: there was a time when I had people waiting on me. I lived like a lord and had a good time—only the best was good enough. But from the day I married your mother, I started going to rack and ruin. Things have been going from bad to worse. Yes, from bad to worse . . .

FENG: You know very well it's gambling that's ruined you!

HAI: Take no notice of him. Let him ramble on.

LU （*carried away by his own eloquence, as if he has been the only one to suffer*）: I tell you, I've been going to rack and ruin, from bad to worse. I've had to swallow insults from the people I've worked for, as well as insults from you lot. But now I haven't even got any employers to be insulted by! I've just got to stay here and starve to death with you! Now just ask yourselves: what have you ever done for me that you can be proud of? （*He suddenly finds that he has nothing to rest his legs on.*） Shih-ping, bring that stool over here for me to put my legs on.

HAI （*frowning discouragement at his mother*）: No, Mother! （*Nevertheless, Lu Ma brings the only stool in the room and places it at Lu Kuei's feet. He puts his legs on it.*）

LU （*looking across at Ta-hai*）: And who's to blame for it all? If you have to go and call people names and upset them, it's only natural that they're going to give us the sack. I can't help it if I'm your father, can I? Now just think, Ta-hai. Think of me, an old man, having to starve to death because of what you've done. If I did die, you'd have it on your conscience, now wouldn't you? Eh? If I did die like this?

HAI （*rising, unable to contain himself any longer*）: Get on with it and die, then! Who do you think you are, anyway?

LU （*brought back to earth with a jolt*）: Well, I'm damned!

MA
FENG } (*together*): Ta-hai!

LU （*awed by Ta-hai's tall, muscular body and the gun in his hand, he smiles nervously*）: Well, well! Proper temper the lad's got, hasn't he! （*After a pause.*） Though you know, on second thoughts, I don't think it's all Ta-hai's fault. There isn't a single decent Chou in the whole of their family. I've been with them two years, and what I haven't found out about their little antics isn't worth knowing. Still, it's always the same for people with plenty of money—they can get away with anything. The worse they behave the more respectable they pretend to be. The more they give themselves airs, the nastier their minds, the dirty beasts! Look at the way they carried on when I

left this afternoon. There they were, both of them, trying to smooth me down with their soft-soap. Well, just you wait and see, my hearties! They think I don't know about the little capers they cut!

FENG: That's enough. No scandal, now.

LU （*with unconscious complacency*）: Ha! Wait until I start putting it all round—about the goings-on between the lady of the house and the eldest son: that ought to bring the old man himself round to see me on his bended knees, the old swine! Ungrateful lot they are! （*He coughs with satisfaction.*） I'll show 'em! （*To his daughter.*） Where's my tea?

FENG: I think you must be drunk, Dad. Didn't you see me put it on the table for you a minute ago?

LU （*picking up the cup, inspecting it and turning back to Ssu-feng*）: What's this, my lady? Plain water? （*He empties the cup on the floor.*）

FENG （*coldly*）: Of course it is. There isn't any tea.

LU: What the devil do you mean? You know very well I always have a nice cup of tea after my dinner!

HAI: Well, well, so Father would like tea after his dinner. （*To Ssu-feng.*） What do you mean by it, Ssu-feng? Upsetting Father like that! You should have made him a pot of best-quality Lungching—it's only four dollars eighty an ounce.

FENG: Lungching! Why, there isn't even a pinch of dust in the tea-caddy.

HAI （*to Lu Kuei*）: Hear that? You'll have to make do with boiled water and lump it, and stop being so damned fussy. （*He pours out a cup of boiled water, puts it on the table beside Lu Kuei, and then walks away.*）

LU: This is my house, and if you don't like it you can clear out.

HAI （*advancing on him*）: Now, you—

MA （*holding him back*）: No, don't do anything. There's a good lad. Don't quarrel with him, for my sake.

LU: You really think you're somebody, don't you! You haven't been here two days before you manage to cause all this upset, and then before I've even breathed a word about it you're threatening to attack me! Go on, get out of my sight!

HAI （*keeping his temper*）: I'm not staying here any longer if he's going to be like this, Mother. I'm going.

MA: Don't be silly. It'll come on to rain any minute. Where would you go, anyway?

HAI: I've got some business to attend to. If I don't pull it off I'll probably go rickshaw-pulling.

MA: Now look here, Ta-hai—

LU: Out he goes. Don't stop him. Cocky young whipper-snapper! He can get out. Right out. Go on!

HAI: You'd better watch it. Don't get me too riled.

LU （*brazening it out*）: Don't forget your mother's here. You wouldn't dare do a thing to me with her here, you bastard!

HAI: What was that? Who do you think you're swearing at?

LU: At you, you bloody—

MA （*to Lu Kuei*）: Now shut up and stop making such an exhibition of yourself.

LU: Me make an exhibition of myself? Look who's talking! At least I didn't produce bastards—and take one of them—（*pointing at Ta-hai*） along with me when I got married.

MA （*hurt and incensed*）: Why, you—!

HAI （*drawing his pistol*）: I'll—I'll kill you for that, you old swine!

LU （*leaping to his feet and shouting*）: Help! Help! He'll shoot me! （*He stands petrified with fear.*）

FENG （*rushing across to Ta-hai and seizing his wrist*）: Ta-hai!

MA: Put it away, Ta-hai.

HAI （*to Lu Kuei*）: Now, tell Mother you're in the wrong, and promise that you'll never say such vile things to her again.

LU: Er-

HAI （*taking a step forward*）: Say it!

LU （*intimidated*）: If—if—if you put that gun down first.

HAI （*angrily*）: No. You say it first.

LU: All right. （*To Lu Ma.*） It was wrong of me, and I'll never say such vile things to you again.

HAI （*pointing to the only chair in the room*）: And sit over there again!

LU （*completely deflated, he sits down on the chair. He bangs his head and mutters to himself*）: Bastard!

HAI: Humph! You're not worth me wasting my energy on!

MA: Put that gun down, Ta-hai.

HAI （*putting it down and smiling*）: Don't worry, Mother. I only wanted to put the wind up him.

MA: Give it to me. Where did you get it from?

HAI: I brought it from the mine. Police dropped it in the scuffle when they fired on us.

MA: What have you got it on you now for?

HAI: No particular reason.

MA: Oh yes, you have. Now tell me.

HAI （*smiling grimly*）: It's nothing, really. If the Chous drive me to the wall, this will be one way out.

MA: Nonsense. Give it to me.

HAI （*protesting*）: Oh, Mother!

MA: I told you all about it at dinner. Our family's finished with the Chous, and we'll never mention them again.

HAI （*quietly and slowly*）: And what about the blood they spilt at the mine? What about the slap in the face I got from that young Mr. Chou? You expect me to forget these things just like that?

MA: Yes, I do. These scores can never be properly settled. Once you start retaliating there'll be no end to it. What is to be will be. I only wish you don't have to suffer too much.

HAI: It's all right for you, Mother, but I—

MA （*raising her voice*）: Now, listen to me, Ta-hai. You're my favourite child, and I've never talked to you like this before; but let me tell you this: if you hurt any of the Chous—I don't care whether it's the master or the young gentlemen—if you so much as lay a hand on any of them, I'll have nothing more to do with you so long as I live.

HAI （*pleading*）: But surely, Mother—

MA （*categorically*）: You ought to know what I'm like by now. If you go and do the one thing I just couldn't bear you to do, I'll kill myself before your

eyes. Give me that gun. （*Ta-hai refuses.*）

MA: Give it to me! （*She goes up to him and seizes hold of the pistol.*）

HAI （*hurt*）: But Mother, you—

FENG: Let Mother have it, Ta-hai.

HAI: All right. You'd better have it, then. But you must tell me where you put it.

MA: Very well, I'll put it in this chest here. （*She puts it in the chest by the bed.*） But—（*looking at Ta-hai*） I'll take it round to the police and hand it in first thing tomorrow morning.

LU: Quite right. That's the most sensible thing you can do.

HAI: You shut up!

MA: Ta-hai, you mustn't speak to your father like that.

HAI （*looking at Lu Kuei, then turning back to Lu Ma*）: Well, Mother, I'm off now. I'll go down the rickshaw rank and see if I can find any of my old mates.

MA: Go on, then. But you must be sure to come back. We can't have all the family falling out with each other like this.

HAI: All right. I'll come straight back. （*He goes out through the outer room on the left.*）

（*The sound of Ta-hai closing the outer door is heard.*）

LU （*muttering to himself*）: The bastard! （*Turning to Lu Ma.*） Why didn't you buy some tea? I told you to, didn't I?

MA: We can't afford it.

LU: But, Ssu-feng, where's my money?—The wages you brought from the Chous' this afternoon?

FENG: You mean the two months' extra pay?

LU: Yes. There should be sixty dollars altogether.

FENG （*realizing that he will have to be told the truth sooner or later*）: It's all gone. To pay off your debts.

LU: What do you mean, “all gone”?

FENG: That fellow Chao was here again not long ago. Wouldn't go away till we'd paid off your gambling debts. So Mother gave him the money.

LU （*turning to Lu Ma for corroboration*）: The whole sixty dollars? You gave him the lot?

MA: Yes. Which means that your latest gambling debts are as good as settled up.

LU （*really anxious now*）: My God! No wonder you've ruined me, if that's the way you carry on. What's this—quarter-day or something?

MA （*unemotionally*）: It's better to have all your debts paid. I've decided to give up this house.

LU: You've what?

MA: I'm thinking of going back to Tsinan in three days' time.

LU: But when you've gone there'll still be Ssu-feng and myself here. We'll still need the place even if you don't.

MA: I'm taking Ssu-feng with me this time. I'm not going to leave her here on her own any more.

LU （*smiling at Ssu-feng*）: Hear that, Ssu-feng? Your mother wants to take you away with her.

MA: When I went away last time, I didn't know how this job of mine would turn out. I was going to a strange place and I hadn't got any friends there, and all the while she stayed here she'd at least have Mrs. Chang next door to look after her, so naturally I didn't take her with me. I know now that the job's a steady one, and she's lost her job here, so why shouldn't I take her with me?

FENG （*alarmed*）: So you—you really want to take me with you?

MA （*in a pained voice*）: Yes. Nothing will ever induce me to leave you on your own any more.

LU: Here, hold on. We'll have to talk all this over properly first.

MA: What is there to talk about? If you feel so inclined you can come with

us, and we can all go together. Though it'll mean leaving all your cronies that you gamble with if you do.

LU: Tsinan's the last place I want to go. Though I still don't see why you should want to take Ssu-feng with you.

MA: It's only natural that a girl should be with her mother. It's just that I had no choice but to leave her here last time.

LU （*glibly*）: If Ssu-feng stays with me she won't have to worry about a thing. She'll live in comfort and she'll only mix with the best people. If she goes with you, her life won't be worth living. So what's the point?

MA （*giving him up as hopeless*）: Oh, it's no good talking to you. You just *won't* understand. You'd better ask her if she wants to come with me or to stay with you.

LU: She wants to stay with me, of course.

MA: Ask her!

LU （*confident of winning*）: Come here, Ssu-feng. Now, you've heard what it's all about. Well, which do you want to do? Up to you entirely. Will you go with your mother, or stay here with me?

（*Ssu-feng turns round, her face streaming with tears.*）

LU: Well, I'll be—what are you crying for?

MA: Oh, Feng!

LU: Well, come on. It's not as if you were swearing your life away! Who's it to be?

MA （*comforting her*）: That's all right, Feng. You can tell me. You promised to come with me a little while ago, but perhaps you've changed your mind now? Tell me, my dear. Tell me truly. I'll still love you whichever way you choose.

LU: You see, you've upset her with all your talk about taking her with you. I happen to know that she can't tear herself away from this place. （*He smiles.*）

FENG （*to Lu Kuei*）: Oh, go away! （*To her mother.*） Don't ask me, Mother. I can't bear it. Oh, Mother, my dear, dear mother! I will go with you. Oh, Mother! （*She flings herself sobbing into her mother's arms.*）

MA: There, there, my dear. I know you've had a bad time of it today.

LU: See what I mean? She's too much of a lady with her little scenes. She'll find it tough going if she goes with you.

MA （*to her husband*）: Be quiet, you. （*To Ssu-feng.*） I'm sorry I didn't look after you properly. But from now on you'll be with me, and no one will take advantage of you, my own dear child.

（*Lu Ta-hai enters from the right.*）

HAI: Mrs. Chang's back now, Mother. I ran into her on my way home.

MA: Did you say anything to her about selling our furniture?

HAI: Yes, I did mention it. She said she can help.

MA: Did you find anybody you knew down at the rickshaw rank?

HAI: Yes, but I'll have to go out again to find a guarantor.

MA: We can go together, then. I won't be a minute, Ssu-feng. I'll be straight back.

HAI （*to Lu Kuei*）: Are you sobering up yet? （*To Ssu-feng.*） I won't be home tonight.

（*He and his mother go out together.*）

LU （*following them out with his eyes*）: Blast him! （*Noticing that Ssu-feng has gone back to her place at the window, he turns to her.*） Well, that's your mother out of the way, Ssu-feng. Now, tell me: what are you going to do?

（*Ssu-feng sighs, but pays him no attention. She stands listening to the croaking of the frogs outside and the rumble of distant thunder.*）

LU （*scornfully*）: All this business is a bigger headache for you than you thought it would be, isn't it?

FENG （*with assumed indifference*）: A headache for me? Nothing of the sort. It's just that I feel uncomfortable when the weather's as close as this.

LU: You can't fool me. Ever since supper-time you've been miles away, just staring into space. What's worrying you?

FENG: Nothing.

LU: Now be sensible about it, my dear. You're my only daughter—all I have got. If you go away with your mother, I'll be left here all on my own.

FENG: Please don't go on. I feel all mixed up inside as it is. （*There is a flicker of lightning outside.*） Listen, it's thundering now.

LU: Don't change the subject. Have you really made up your mind to go to Tsinan with your mother?

FENG: Yes. （*She heaves a short sigh.*）

LU （*singing dispiritedly*）:

Every springtime brings the flowers

Which died in last year's autumn rain;

The springtime of this life of ours,

Once past, can ne'er come back again . . .

（*Suddenly.*） You know, Ssu-feng, we're only young once, and we have to make the most of it. And opportunity only knocks once.

FENG: Oh, please go. I'm ready for bed.

LU: You haven't got to worry about your job at the Chous'. Once I get going I'll have us back there overnight. Do you really believe you could tear yourself away from a nice place like this, though? Could you really bear to

leave the Chous'—?

FENG: Oh, I wish you'd stop talking and go to bed! Look, everybody's gone home outside.

LU: Don't you be a little idiot. All these fancy notions about things. You can't rely on anybody in this life. Money's the only real thing. Though of course you and your mother haven't the sense to appreciate it.

FENG: Listen. I thought I heard a knock.

（*A knock is heard at the front door.*）

LU: Who can it be at this time of night? It's nearly eleven.

FENG: Let me go and see, Dad.

LU: No, I'll go. （*Opening the door leading to the outer room.*） Who is it?

CHUNG'S VOICE: Hullo! Is this where the Lus live?

LU: Yes. What do you want?

CHUNG'S VOICE: I've come to see someone.

LU: Who are you?

CHUNG'S VOICE: My name's Chou.

LU （*his face lighting up*）: There you are! What did I say? Somebody from the Chous.

FENG （*alarmed*）: No, Dad. Tell him there's nobody at home.

LU: Eh? （*Throwing her a shrewd glance.*） What's the idea?

（*He goes out.*）

（*Ssu-feng hurriedly straightens up the room as best she can. She tidies some of the things away into the curtained recess, and then stands waiting for the visitor.*）

（*In the meantime, Chou Chung can be heard in conversation with Lu Kuei. After a moment they both come in.*）

CHUNG （*delighted to find Ssu-feng here*）: Why, Ssu-feng!

FENG: Master Chung!

LU （*smiling obsequiously*）: I hope you don't mind, sir. This isn't much of a place to welcome you to.

CHUNG: It was the devil's own job to get to. You've got quite a stretch of water outside—（*smiling*） most attractive.

LU: You must take a seat, Master Chung. Ssu-feng, bring the good chair over here.

CHUNG （*struck by Ssu-feng's silence*）: What's the matter, Ssu-feng? Aren't you feeling well or something?

FENG: I'm all right.—Master Chung, why did you have to come here? If the mistress finds out, you'll—

CHUNG: But it was Mother who sent me.

LU （*beginning to understand*）: The mistress herself sent you?

CHUNG: Yes, but I wanted to see you all in any case. （*To Ssu-feng.*） Where are your brother and your mother?

LU: They've gone out.

FENG: How did you find out where we live?

CHUNG （*naively*）: Mother told me. I didn't expect to find such a lot of water outside. And it's so slippery after the rain. You have to be careful in the dark; otherwise you'd soon come a cropper.

LU: I hope you didn't do anything like that, Master Chung?

CHUNG: Oh no. I came in our own rickshaw. Great fun. （*His eyes stray round the room and finally come to rest on Ssu-feng. He beams at her.*） So this is where you live!

FENG: I think you'd better hurry up and get back.

LU: What!

CHUNG （*struck by a sudden thought*）: Oh yes, I was almost forgetting what I came for. Mother says she's rather concerned about you all now that you've left. She was afraid you might not be able to find a job straight away, so she's sent a hundred dollars for your mother. （*He produces the money.*）

FENG: What!

LU （*taking this to be an act of appeasement on the part of the Chou family, he smiles smugly at Ssu-feng*）: You see how kind and considerate they are? After all, you know, they are rich people.

FENG: No, Master Chung. Please thank madam for us, but we can manage all right on our own. Please take it back.

LU （*turning to Ssu-feng*）: Here, what do you think you're saying? It would be rude of us to refuse it after madam's been so kind as to send Master Chung along with it in person! （*He takes the money.*） Give madam our best regards and tell her we're quite all right, all of us. Tell her not to worry about us, and thank her for everything.

FENG （*obstinately*）: You can't do this, Father.

LU: You're too young to understand.

FENG: Mother and Ta-hai would never let you keep the money if you did take it.

LU （*ignoring her and turning to Chou Chung*）: Thank you for coming all this way. I'll just dash out and buy you some fruit now, if you'll excuse me a moment. Ssu-feng will keep you company.

FENG: You mustn't go, Father! You can't do this!

LU: Stop arguing and pour Master Chung a cup of tea. I won't be long. （*He hurries out.*）

CHUNG: There's no harm in letting him go.

FENG （*with loathing*）: Ugh! It's sickening!—（*Displeased.*） What business is it of yours to come here with money?

CHUNG: You—er—you don't seem particularly pleased to see me. What's the matter?

FENG （*making conversation*）: Has the master had his dinner yet?

CHUNG: Yes, he's just finished. He lost his temper again, and Mother rushed upstairs before she'd finished eating. She was in a tearing rage. I went up to her and spent a long time trying to cheer her up; otherwise I'd have got here a bit earlier.

FENG （*casually*）: How's Master Ping?

CHUNG: I haven't seen him, but I know he's pretty upset. He's been drinking in his room again, so he's probably drunk by now.

FENG: Oh! （*She heaves a sigh.*）—Why couldn't you send one of the servants round with the money? There was no need for you to come to this slum of ours yourself.

CHUNG （*earnestly*）: You've got a grudge against us now, isn't that it?—（*Shamefaced.*） That was a bad business today. It made me feel ashamed to see you treated like that. You mustn't think Ping really meant any harm. He's terribly sorry now for what he did. He's still very fond of you, you know.

FENG: Master Chung. Please remember that I'm not one of your family's servants now.

CHUNG: But can't we always remain good friends?

FENG: I'm going back with my mother. To Tsinan.

CHUNG: No, don't go yet. We can get you and your father back with us sooner or later. By the time we've moved into our new house, Father will probably have gone back to the mine. Then you can come back to us, and I'll be jolly glad to have you back, I can tell you!

FENG: You're very kind-hearted, really.

CHUNG: Ssu-feng, you mustn't let a little thing like this upset you. The world is such a big place. You ought to go to school, and then you'd learn that there have been lots of people like us in the world—putting up with suffering, working hard and biding their time, and in the end enjoying the happiness they've won.

FENG: Ah, but a woman's only a woman after all! （*Suddenly.*） Listen!

（*The croaking of frogs is heard.*）

CHUNG: No, you're no ordinary woman. You've got strength, and you can put up with hardship. We're both young yet and we've got all our lives ahead of us to work for the welfare of mankind. I hate this present society of ours—it's so unfair. I hate people whose only language is brute force. I loathe my father. You and I are in the same boat together—we're both victims of oppression.

FENG: You must be thirsty, Master Chung. I'll get you some water. （*She stands up and pours him a cup of water.*）

CHUNG: No, it's all right.

FENG: Yes, let me wait on you once again.

CHUNG: You mustn't say things like that. The world as it is now should never have come into existence. I've never thought of you as a servant: you've always been my elder sister, my guide. Our world, the real world, is not this one.

FENG: You certainly know how to talk!

CHUNG: Sometimes I forget the present—（*with a rapt expression on his face*） I forget my home, I forget you, I forget my mother—I even forget myself. It seems like a winter morning, with a brilliant sky overhead . . . on a boundless sea . . . there's a little sailing-boat, light as a gull. When the sea-breeze gets stronger, and there's a salty tang in the air, the white sails billow out like the wings of a hawk and the boat skims over the sea, just kissing the waves, racing towards the horizon. The sky is empty except for a few patches of white cloud floating lazily on the horizon. We sit in the bows, gazing ahead, for ahead of us is our world.

FENG: Ours?

CHUNG: Yes, yours and mine. We can fly—fly to a place that is truly clean and happy, a place, where there is no conflict, no hypocrisy, no inequality, no —（*Lifting his head as though such a world were there before his eyes, then, abruptly.*） Do you like it?

FENG: You've got a wonderful imagination.

CHUNG （*warmly*）: Will you go there with me? You could even bring him too, if you wanted to.

FENG: Who?

CHUNG: The one you told me about yesterday, when you said your heart already belonged to another. I'm sure he must be just like you—someone nice and friendly.

（*Ta-hai comes in.*）

FENG: Hullo, Ta-hai.

HAI （*coldly*）: What's all this?

CHUNG: Ah, Mr. Lu!

FENG: Master Chung from the Chous has come round to see us.

HAI: Oh. I didn't expect to come in and find you two here. Where's Father?

FENG: He's gone out shopping.

HAI （*to Chou Chung*）: I can't for the life of me imagine why you should want to come down to this wretched slum at this time of night—to see us!

CHUNG: It was you that I really came to see. I feel I owe you an apology.

HAI: What for?

CHUNG （*blushing*）: What happened at our place this afternoon, when you

—

HAI （*flaring up*）: Cut it out!

FENG: Don't be like that, Ta-hai. He's come with the best of intentions—to offer us his sympathy.

HAI: We've no use for your sympathy, Master Chung. We were born and bred in poverty and we're used to being treated like that. We don't need to have anybody coming here in the middle of the night to give us their sympathy.

CHUNG: Oh, I think you've got me all wrong.

HAI （*distinctly*）: I haven't, you know. （*Turning to Ssu-feng.*） Go on out.

FENG: But, Ta-hai!

HAI: Go and leave us on our own: I want to have a word with him. （*Ssu-feng makes no move.*） Go on!

（*Ssu-feng goes out slowly through the door on the right.*）

HAI: I've already had a chat with you, and I realize you're a little more enlightened than the rest of your family. But remember this: if you ever come here again to—to be kind to us （*with a sudden ferocity*）, I'll lose my temper with you.

CHUNG （*with a smile*）: But I don't see how anybody can be offended by

an offer of sympathy.

HAI: There could never be any sympathy between you and me. Our stations in life are too far apart.

CHUNG: I think your prejudices get the better of you sometimes, Ta-hai. It's no crime to be wealthy, so why should wealth stand in the way of our being friends?

HAI: You're too young to understand. I'd be wasting my breath if I tried to explain it any further. I'll just say this much: you should never have come here. This is no place for you.

CHUNG: But why?—Only this morning you said you'd like to be friends with me, and I think Ssu-feng would like to be friends with me, too, so why won't you even let me come and offer my help?

HAI: Don't imagine you're doing us a good turn, Master Chung. They tell me you wanted to send Ssu-feng to school, that right? Well, she's my sister, the daughter of a poor man, and her lot in life will be to marry somebody from her own class—a life of washing, cooking and scrabbling among the cinders for scraps of coal. Schooling? Education? Humph! That's something for young *ladies* to dream about!

CHUNG: There's something in what you say, of course, but—

HAI: So if you're really concerned about Ssu-feng, Sir Mine- owner's-son, you'll oblige by not having anything more to do with her.

CHUNG: I think you're too prejudiced. Just because my father's a mine-

owner, that's no reason why you should say that you—

HAI （*glaring at him*）: Now I'm warning you—

CHUNG: Warning me?

HAI: If I ever catch you here with my sister again, I'll—（*some of the tension suddenly goes out of him*） oh, well, it's getting late. Time for bed.

CHUNG: I—I never expected that you'd be like that about it. I never expected that what Father said would turn out to be right after all.

HAI （*exploding*）: Your father's an old swine!

CHUNG: What!

HAI: And your brother's a—

（*Ssu-feng comes running back into the room.*）

FENG: Stop! Stop saying such things! （*Pointing at Ta-hai.*） I think you're —you're being utterly beastly!

HAI: Idiot!

FENG: I've nothing more to say to you! （*To Chou Chung.*） Now go, go. Don't say another word to him.

CHUNG （*looking helplessly at Ta-hai*）: All right, then, I'll go. （*To Ssu-feng.*） I'm really terribly sorry. I didn't realize I'd only make things more unpleasant for you by coming here.

FENG: Forget it, and please go.

CHUNG: All right, I'm going. （*To Ta-hai, good-naturedly.*） I'd still like to be friends with you. （*Holding out his hand.*） Won't you shake hands with me?

（*Ta-hai ignores him and turns away.*）

FENG: Humph!

（*Having nothing more to say, Chou Chung makes for the door. Just then, Lu Kuei comes in with fruit, wine and various kinds of food.*）

LU （*seeing that Chou Chung is leaving*）: What's this?

HAI: Get out of the way. He's going.

LU: No, wait, wait. Why are you rushing off like this, Master Chung? You've only just got here.

FENG （*angrily*）: Ask Ta-hai!

LU （*with a smile, to Chou Chung*）: Don't mind him. Stay a little longer, won't you?

CHUNG: No, I really am going.

LU: But you'll have something to eat first, won't you, sir? I've been a long way to get these things for you. You will have a bite and a glass of wine before you go, won't you?

CHUNG: No, it's getting late now. I'll have to be getting along.

HAI （*to Ssu-feng*）: Where did he get the money to buy all this stuff?

LU （*turning round*）: It was my own money, that I'd earned myself.

FENG: No, it wasn't, Father: it was money from the Chous. And you're squandering it. （*Turning to Ta-hai.*） Mrs. Chou sent Mother a hundred dollars. Mother was out, and Dad would insist on taking it. He wouldn't listen to me.

LU （*looking daggers at Ssu-feng, then turning to Ta-hai*）: Master Chung brought it in person, so I couldn't very well refuse it, now, could I?

HAI （*going up to Chou Chung*）: So! You came to bring us money, did you?

FENG （*to Ta-hai*）: Now perhaps you'll understand!

LU: You see what kind-hearted people the Chous are?

HAI （*turning to Lu Kuei*）: Give me the money!

LU （*apprehensively*）: What for?

HAI: Are you going to give it to me or aren't you? （*With menacing voice and eyes.*） If you don't, well, just remember what's in the chest there.

LU （*terrified*）: All right, you can have it! （*He fishes the notes out of his pocket and hands them over to Ta-hai.*） Here you are. A hundred dollars.

HAI （*after counting the notes*）: Two dollars short. Well?

LU （*forcing a smile*）: Well—er—I—I've spent it.

CHUNG （*not wishing to see any more*）: Well, cheerio. I'm off now.

HAI （*grasping his arm*）: Oh no, you don't. Don't imagine we can be caught as easily as that.

CHUNG: What do you mean?

HAI: Now I've got some money somewhere. Ah, yes. Just two dollars left in my pocket. （*He produces some silver and small notes, and then counts them.*） Two dollars exactly. Here's your money back. We've no use for it.

LU: This is outrageous!

CHUNG: You don't seem to be able to appreciate kindness.

HAI: You're quite right. I don't. And the same goes for your family's hypocrisy and crocodile tears, and for their—

FENG: Ta-hai!

HAI: Take it away. Now get out. Go on, out!

CHUNG （*his illusions shattered, he stands there for a moment, and then suddenly picks up the money*）: All right. I'm going. I'm sorry.

HAI: Now I'm telling you: if any of you Chous come here after this, I'll kill you, whoever you are!

CHUNG: Well, thank you! Though I don't suppose for one moment that anyone else in the family would be so foolish as to do what I've done. Good-bye! （*He goes towards the door on the right.*）

LU: Ta-hai!

HAI （*shouting*）: Get him out of here!

LU: All right, all right. I'll show you a light. It's dark in the front room.

CHUNG: Thank you.

（*Lu Kuei and Chou Chung go out through the door on the right.*）

FENG: Master Chung! （*She runs out after them.*）

（*Lu Ma comes in through the door on the right.*）

HAI: Did you know that Master Chung from the Chous was here?

MA: Well, I saw a rickshaw outside the door, but I didn't dare come in as I didn't know who it was that had come to see us.

HAI: You realize I've just thrown him out?

MA （*nodding*）: Yes, I know. I've been listening at the door for a while.

HAI: Mrs. Chou sent you round a hundred dollars.

MA （*indignantly*）: I don't want any money from her. I'm leaving tomorrow and taking Ssu-feng with me.

HAI: Tomorrow?

MA: Yes, tomorrow. I've changed my mind.

HAI: Glad to hear it! Then there's no need for me to tell you the rest of it.

MA: What's that?

HAI: Nothing, really. Just that when I got back I found Ssu-feng here passing the time of day with this Master Chung.

MA （*anxiously, in spite of herself*）: What were they talking about?

HAI: I don't know.

MA （*to herself*）: Silly girl!

HAI: Well, I'll be off now, Mother.

MA: Where to?

HAI: The last of my money's gone, so I'm thinking of doing a night's rickshaw-pulling.

MA: What for? There's no need to do that. I've got some money here. You can stay here the night.

HAI: Keep it. You may need it yourself. I'm away, then. （*He goes out through the door on the right.*）

MA （*calling after him*）: Ta-hai! Ta-hai!

（*Ssu-feng comes in.*）

FENG: Hullo, Mother. （*Uneasily.*） You're back, then.

MA: You were too busy seeing your young Mr. Chou off to notice me.

FENG （*making an effort to explain*）: It was his mother who told him to come.

MA: Ta-hai tells me you had a long chat together.

FENG: You mean me and Master Chung?

MA: Yes. What did he say to you?

FENG: Nothing much. Just the usual sort of thing.

MA: You're sure?

FENG: What's Ta-hai been telling you now?

MA （*sternly*）: Feng! （*She looks her daughter full in the face.*）

FENG: What's the matter, Mother?

MA: Don't you know that I love you more than anyone else?

FENG: Why do you ask that?

MA: I want to ask a favour of you.

FENG: Of course. What is it?

MA: You've got to tell me what there is between you and that Chou boy.

FENG: That's Ta-hai's silly nonsense again. What's he been telling you?

MA: No, it's not Ta-hai. He hasn't told me anything. It's just that I want to know.

（*The rumble of distant thunder is heard.*）

FENG: But what makes you ask these things, Mother? Haven't I told you there's nothing at all between us? There isn't, Mother.

（*The sound of thunder again.*）

MA: Listen. There's thunder. Now be fair with your poor mother. I can't have my own daughter continually deceiving me about such things!

FENG （*after a pause*）: I'm not deceiving you, Mother! Haven't I told you that all the time you've been away—

LU'S VOICE （*from the front room*）: Shih-ping. Come on in to bed. It's late.

MA: Don't worry about me. Get to bed yourself. （*To Ssu-feng.*） What were you saying?

FENG: Haven't I told you that all the time you've been away I've come home —every night?

MA: Now you must tell me the truth, child. I couldn't bear to have anything really serious happen to you.

FENG: Mother （*sobbing*）, why can't you trust your own daughter? （*She flings herself into her mother's arms.*）

MA （*shedding tears*）: My poor child, it's not that I don't trust you—（*with anguish in her voice*） but that I don't trust the world. You've no idea, you silly girl, all that I've been through all these years. I could never begin to describe it. I never had anyone to warn me when I was young. And that's the pity of it. One false step, and I lost my way completely. You're the only daughter I ever had, Feng, and I can't bear to see you go the way I did. You do love me, don't you, Feng? I just couldn't bear you to deceive me ever. Oh, my poor child!

FENG: No, Mother, I'll never deceive you. From now on I'll be yours—always.

MA （*abruptly changing the subject*）: I shan't be able to set my mind at rest all the time I stay here, Feng. We must go tomorrow—get away from this place.

FENG （*rising*）: Tomorrow? As soon as that?

MA （*with finality*）: Yes. I've changed my mind. We'll go tomorrow and we'll never come back here again.

FENG: What, never? But Mother, why have we got to go rushing off like this?

MA: You've got nothing else to do here before you go, have you?

FENG （*hesitantly*）: I—er—

MA: Don't you *want* to leave here with me as soon as we can?

FENG （*with a sigh and a wry smile*）: All right, then. Let's go tomorrow.

MA （*suddenly suspicious again*）: Ssu-feng, I think there's still something you're keeping from me.

FENG （*wiping her eyes*）: No, there isn't, Mother.

MA （*tenderly*）: You'll remember what I was telling you just now, my dear?

FENG: Yes, Mother, I will!

MA: Feng, I want you never to see any of the Chous again so long as you live!

FENG: All right, I won't.

MA （*gravely*）: No, you must swear that you won't.

（*Ssu-feng looks fearfully at her mother's stern face.*）

FENG: Oh, must I?

MA （*as gravely as before*）: Yes, you must.

FENG （*falling to her knees*）: Mother—（*throwing herself against Lu Ma's knees*） I—I can't.

MA （*with tears streaming down her cheeks*）: Do you want to break your

mother's heart? You forget that for your sake—all my life I've—（*She turns her head aside and sobs.*）

FENG: All right, Mother. I'll swear.

MA （*rising*）: Then do it on your knees, as you are now.

FENG: I promise, Mother, that I'll never see any of the Chous again.

（*A peal of thunder rolls across the sky.*）

MA: Hear the thunder? Now, what if you should forget what I've told you and see any of the Chous again?

FENG （*apprehensively*）: But I won't, Mother. I won't.

MA: No, my child, you must swear that you won't. If you should ever forget what I've told you—

（*A peal of thunder.*）

FENG （*in desperation*）:—Then may I be struck dead by lightning.（*Flinging herself into her mother's arms.*） Oh, Mother, Mother!（*She bursts into tears.*）

（*Crashes of thunder.*）

MA （*her arms round Ssu-feng*）: Feng, my child!

（*Lu Kuei comes in, shirtless and wearing only a singlet.*）

LU （*to his wife*）: Aren't you ever coming to bed tonight? What's all the jaw about?

MA: None of your business.

LU: What!

FENG: Now go on, Mother. Please go to bed now and leave me to myself.

LU: The poor kid's had enough to put up with for one day. What have you got to keep on at her for?

MA: You sure you don't want me to keep you company?

FENG: No, Mother. I only want to be left on my own.

（*Lu Kuei goes out.*）

MA: All right, go to bed like a good girl, then.

FENG: Yes, Mother.

（*Lu Ma goes out.*）

（*Ssu-feng closes the door behind her. In the next room Lu Kuei is singing his song again: "Every springtime brings the flowers . . ." She goes over to the round table and turns the lamp down to a glimmer. From outside come the croaking of the frogs and the barking of dogs. She undoes two or three buttons as she paces restlessly up and down, then goes and sits on the edge of the bed. Finally, she heaves a deep sigh and throws herself down on the bed. The regular, hollow clop-clop-clop of a night-watchman's bamboo*

"gong" breaks the silence. Ssu-feng sits up again and fans herself vigorously with her palm-leaf fan. Finding the air too close and stifling, she opens the window and stands in front of it.）

（*Lu Kuei comes in, his bare feet in heelless slippers.*）

LU: What, still up?

FENG （*throwing him a brief glance*）: Mm.

LU （*picking up the bottle of wine and the food he bought for Chou Chung*）: Come on, now, get some sleep.

FENG （*absent-mindedly*）: Mm.

LU （*at the door*）: It's getting late. （*He goes out.*）

（*Ssu-feng goes across to the door on the right and closes it. She stands by the door for a few moments, listening to her parents talking in the next room, then goes back to the round table with a long sigh and throws herself down across it, sobbing and quietly pounding the table-top. Suddenly, someone whistles outside. Ssu-feng starts up, turns up the lamp and runs across to the window. She puts her head out for a quick look round, then closes the window and stands leaning against the window-sill in a state of great agitation. The whistles become more distinct. She puts the lamp with the red-paper lampshade in the window. The whistles come nearer and nearer. There is a distant rumble of thunder, then the sound of footsteps outside the window.*）

（*There is a tap on the window.*）

FENG （*gasping*）: Oh!

PING'S VOICE （*in an undertone*）: Hey! Open up!

FENG: Who is it?

PING'S VOICE （*disguised*）: Guess!

FENG （*her voice trembling*）: What—what are you doing here?

PING'S VOICE: Guess!

FENG: I can't see you now. （*Desperately.*） Mother's at home.

PING'S VOICE: You can't put me off with that: she's gone to bed.

FENG （*with a note of concern in her voice*）: You'd better be careful. My brother hates you like poison.

PING'S VOICE （*indifferently*）: I happen to know he's not at home.

FENG: You must go away!

PING'S VOICE: Not likely!

（*He tries to force the window open by pushing it inwards but Ssu-feng holds it shut by pressing as hard as she can against it.*）

FENG （*anxiously*）: No, don't. You can't come in.

PING'S VOICE （*in an undertone*）: Now, come on, Ssu-feng. Open up.

Please!

FENG: No, I can't! It's the middle of the night, and I've already got undressed.

PING'S VOICE （*urgently*）: What?

FENG: I've already gone to bed!

PING'S VOICE: In that case . . . I'd—I'd better—（*He heaves a long sigh.*）

FENG （*pleading*）: Then you will go away, won't you?

PING'S VOICE （*submissively*）: All right, then. If I must. I'll be off, then. （*Suddenly becoming urgent once more.*） But first open the window a minute, so that I can—

FENG: No. You must go away at once!

PING'S VOICE （*urgently*）: Now listen: all I want is—is to give you a kiss.

FENG （*as if it hurts her to say it*）: Oh, Master Ping, you're not at home now. You must forgive me this time.

PING'S VOICE （*bitterly*）: So you've forgotten me. You no longer want to —

FENG （*resolutely*）: Yes, I've forgotten you. Now go away.

PING'S VOICE （*suddenly*）: Wasn't my brother here a short while ago?

FENG: Yes. （*Hesitantly.*） He was.

PING'S VOICE （*acidly*）: Oh! （*Heaving a deep sigh.*） That explains it. （*Viciously.*） If you *have* thrown me over, you heartless little—

FENG: What do you mean, “thrown you over”?

PING'S VOICE （*impatiently*）: Then why won't you open the window and let me in? Don't you realize that I—love you?

FENG: Please don't pester me any more. All day you've been making trouble for us. Don't you think you've done enough?

PING'S VOICE: I know I did wrong. But now I want to see you—I must.

FENG （*with a sigh*）: All right, we'll see about it tomorrow. I'll do what you like tomorrow.

PING'S VOICE （*suspiciously*）: Tomorrow? You really mean that?

FENG: Yes, I do. I really mean it.

PING'S VOICE: All right, then, we'll leave it like that. You'd better not be having me on, though.

（*The sound of footsteps.*）

FENG: You going now?

PING'S VOICE: Yes, I'm off.

（*The footsteps fade into the distance.*）

FENG （*to herself, as if a weight has been lifted from her mind*）: He's gone! （*She opens the window to let in the breeze.*） Oh!

（*Chou Ping suddenly appears at the window.*）

FENG: Help! Mother! （*She quickly closes the window.*）

PING （*forcing the window ajar and continuing to press against it*）: You won't get rid of me so easily this time!

FENG （*straining to hold the window shut*）: No—no—go away!

（*Chou Ping finally succeeds in forcing his way into the room. He is smothered in mud and his face is bloody.*）

PING: You see? I've got in after all.

FENG （*recoiling from him*）: You're drunk again!

PING: Why did you want to get rid of me? Why were you afraid to see me? （*He turns towards her.*）

FENG （*frightened*）: What's happened to your face?

PING （*feeling his face with his hand, which comes away covered in blood*）: That's where I fell over on my way here—just to see you. （*He closes the window.*）

FENG: You must go! Please, *please*—

PING （*with a strange laugh*）: No. I want to have a good look at you first.

（*A peal of thunder.*）

FENG （*shrinking away from him*）: No, I'm afraid.

PING （*closing in on her*）: What are you afraid of?

FENG （*her voice trembling*）: Because—（*still retreating*） there's blood all over your face . . . I just don't recognize you—you—

PING （*again with a strange laugh*）: Who do you think I am? You silly girl! （*He takes her hand.*）

（*Against the background of a crescendo of thunder there is a deafening crash overhead.*）

FENG: Oh, Mother! （*Taking refuge in Chou Ping's arms.*） I'm frightened!

（*As the thunder roars and the rain pours down in torrents, the lights are gradually dimmed. The window opens, pushed from outside. It is pitch-dark outside the window. A sudden blue flash of lightning lights up an eerie white face at the window. It is Fan-yi. She looks like a corpse as she stands there, heedless of the rain that pelts down on her dishevelled hair. She reaches out and pulls the window to again, then fastens it on the outside. As the thunder crashes and roars louder than ever, the stage is plunged into complete darkness.*）

FENG （*at the sound of the thunder*）: Hold me tight. I'm afraid.

（*The lights gradually come on again.*）

（*Lu Ta-hai's voice is heard outside shouting to be let in. Chou Ping is sitting on the chair, while Ssu-feng stands by the door, her face tense.*）

PING （*listening*）: Who's that?

FENG: Sh! Don't make a sound!

MA'S VOICE: What, back again, Ta-hai?

HAI'S VOICE: It's been raining so hard that the sheds at the rickshaw rank have collapsed.

FENG （*in a low, urgent voice*）: It's my brother. You'll have to get out. Fast.

（*Chou Ping dashes to the window and tugs at it.*）

PING （*unable to make it budge*）: That's funny!

FENG: What is?

PING （*anxiously*）: Someone's fastened the window from the outside.

FENG （*frightened*）: No! Who could have done that?

PING （*tugging at the window again*）: It's no good. It won't budge.

FENG: Quiet! They're just outside the door.

HAI'S VOICE: Where are the bed-planks?

MA'S VOICE: In Ssu-feng's room.

FENG: They're coming in. Hide yourself in here, quick. （*Just as she is bundling Chou Ping into the curtained recess, Ta-hai comes in with a lamp.*）

HAI: What's this? （*He sees the pair of them standing petrified.*） Mother! Come in here, quick! I'm seeing things! （*Lu Ma runs in.*）

MA （*gasping*）: God!

FENG （*bursting out of the room*）: Oh!

（*Lu Ma, clinging to the door, almost faints.*）

HAI: So it's you, is it! （*He snatches the kitchen knife from the table and rushes at Chou Ping with it.*）

MA （*catching him by the sleeve and holding him back with all her strength*）: Stop, Ta-hai. Stop! Over my dead body!

HAI: Let me go! Leave go of me! （*He stamps his foot.*）

MA （*realizing that Chou Ping is still standing there rooted to the spot*）: Run, you fool! Don't just stand there!

（*Chou Ping runs out through the door on the right.*）

HAI （*shouting*）: Grab him, Dad! Grab him!

MA （*waits until she is satisfied that Chou Ping has made good his escape*

before releasing Ta-hai, and then sits down on the floor in a stupor）: My God!

HAI （*stamping his foot*）: Mother, Mother! What an idiotic thing to do!

（*Lu Kuei comes in.*）

LU: Has he gone? Whew!—Where's Ssu-feng?

HAI: She's bolted, the little bitch.

MA: Oh, my child! The river's in flood out there! You mustn't do it! Ssu-feng! （*She goes to run out.*）

HAI （*holding her back*）: Where are you going?

MA: No, no! I've got to find her! I've got to find her!

HAI: All right. I'm coming with you.

MA: Quick, then! （*Shouting.*） Ssu-feng! （*She runs out.*）

（*Suddenly, Lu Kuei puts on his hat and follows them out. Ta-hai goes across to the chest and takes out the pistol. Thrusting it inside his coat, he hurries out.*）

（*Noise of raging storm outside.*）

（*Quick Curtain*）

---

[1]The imperialist powers forced the government of the

Ching dynasty to mark off districts in various ports as their concessions. These foreign concessions were abolished after the end of the Second World War.

Act Four

In the Chous' drawing-room. About two o'clock in the morning.

When the curtain rises, Chou Pu-yuan is sitting on a sofa, reading a newspaper by the light of a floor-lamp beside him. The rest of the room is in darkness.

The hiss of the rain is loud even in the room, though the curtains are drawn and the centre door closed. Beyond the glass-panelled door the garden is shrouded in utter darkness.

CHOU （*putting down his paper and stretching wearily*）: Hullo, there! Here, somebody! （*He walks across to the dining-room door, polishing his spectacles as he goes.*） Anybody there?

（*Flashes of lightning outside. He goes over to the bureau and rings.*）

（*A servant appears.*）

SERVANT: You rang, sir?

CHOU: I've been calling you long enough.

SERVANT: Job to hear anything with this rain, sir.

CHOU （*indicating the clock*）: What's happened to the clock? It's stopped.

SERVANT: Well, you see, sir, it was always Ssu-feng's job to wind it, but as

she's gone today, it's been overlooked.

CHOU: What's the time now?

SERVANT: Er—must be about two.

CHOU: I told the office to have some money sent to Tsinan. Are they clear what they've got to do?

SERVANT: The money that was to go to somebody in Tsinan by the name of —er—Lu, you mean, sir?

CHOU: Yes.

SERVANT: It's been attended to.

（*Flashes of lightning outside. Chou Pu-yuan turns and looks out at the garden.*）

CHOU: The electric cable down by the wistaria-trellis—did your mistress send for someone to mend it?

SERVANT: Yes, but the electrician said he couldn't work in this heavy rain and that he'd have to come back tomorrow.

CHOU: I see.—Er, what did you say the time was?

SERVANT: Nearly two o'clock. Will you be retiring now, sir?

CHOU: You can ask your mistress to come down here.

SERVANT: She's retired for the night.

CHOU （*casually*）: What about Master Chung?

SERVANT: He went up some time ago.

CHOU: Well, see if Master Ping's still up, then.

SERVANT: Master Ping went out after dinner and isn't back yet.

（*A pause.*）

CHOU （*going back to his seat on the sofa and speaking in a mournful voice*）: So there's no one else in the house still up, then?

SERVANT: No, sir. They've all gone to bed.

CHOU: All right. That'll be all.

SERVANT: Nothing more you require, sir?

CHOU: No.

（*The servant goes out through the centre door. Chou Pu-yuan gets up again and paces moodily up and down. Presently he stops in front of the bureau, switches on the main light, and gazes abstractedly at Shih-ping's photograph.*）

（*Chou Chung comes in from the dining-room.*）

CHUNG （*not expecting to find his father here*）: Father!

CHOU （*obviously glad of the interruption*）: Haven't—haven't you gone to bed yet?

CHUNG: No.

CHOU: Did you want to see me?

CHUNG: No, I thought I'd find Mother here.

CHOU （*disappointed*）: Oh—er—your mother's upstairs.

CHUNG: I don't think she is, though. I knocked at her door a long time, until I found it was locked.—Though of course she may have been there all the time.—Well, I'll be going now, Father.

CHOU: Chung.

（*Chou Chung stops.*）

CHOU: Don't go yet.

CHUNG: Is there anything I can do for you?

CHOU: No. （*Affectionately.*） How is it you're still up?

CHUNG （*submissively*）: Sorry, Father. I am up rather late. I'll turn in straight away.

CHOU: Did you take the medicine Dr. Kramer gave you?

CHUNG: Yes, I did.

CHOU: Have a game of tennis today?

CHUNG: Yes.

CHOU: Happy?

CHUNG: Mm.

CHOU （*getting up and taking Chou Chung by the hand*）: What's the matter? Afraid of me?

CHUNG: Yes, I am, Father.

CHOU （*drily*）: You seem to be dissatisfied about something. Is that it?

CHUNG （*ill at ease*）: I—I hardly know how to put it, Father.

（*A pause. Chou Pu-yuan goes back to the sofa and sits down with a sigh. He beckons Chou Chung across to him.*）

CHOU （*mournfully*）: Today I—er, well, I somehow feel I'm getting old. （*Pauses.*） Know what I mean?

CHUNG （*indifferently*）: No, I don't.

CHOU （*abruptly*）: If I should die one of these days and leave you alone, with no one to look after you, wouldn't you be worried?

CHUNG （*without any trace of emotion*）: I expect I would.

CHOU （*affectionately, in an attempt to put his son at his ease*）: You said

this morning you'd like to share your school allowance with someone.—Well, let's hear all about it. I'm open to any suggestions within reason.

CHUNG: I was just being silly. I promise I won't say anything like that again.

（*A long pause.*）

CHOU （*gazing reproachfully into Chou Chung's face*）: You don't seem to have much to say to me.

CHUNG: I—I don't know what to say. As a rule, you don't seem particularly willing to see us. （*Falteringly.*） But—but today you seem rather—rather different, somehow. You—

CHOU （*who has heard enough*）: All right. You may go now.

CHUNG: Very well, Father. （*He goes out through the dining-room.*）

（*Chou Pu-yuan looks disappointed as he watches his son out of the room. When he is alone, he picks up Shih-ping's photograph again.*）

（*Chou Fan-yi comes in quietly through the centre door. Her raincoat is still dripping wet. Her face is pale and haggard, and her hair drenched.*）

FAN （*assuming an air of unconcern when she sees the startled look that her husband gives her*）: Still up? （*She remains standing by the door.*）

CHOU: Well, I'm damned! （*Going across to her.*） Where have you been? Chung's been looking for you all the evening.

FAN （*simply*）: I've been for a walk.

CHOU: What, when it's pouring like this?

FAN: Mm.—（*Suddenly vindictive.*） I'm neurotic, remember?

CHOU: And now perhaps you'll tell me where you've been?

FAN （*crossly*）: None of your business.

CHOU （*looking her up and down*）: You're wet through. You'd best hurry up and get those wet things off.

FAN: I felt feverish in my mind, so I went out to cool off in the rain.

CHOU （*impatiently*）: Don't talk such utter nonsense. Where exactly have you been?

FAN （*looking him full in the face, a syllable at a time*）: I've been at your place!

CHOU （*annoyed*）: At my place?

FAN （*with a faint smile*）: Mm. Enjoying the rain in the garden!

CHOU: What, all this time?

FAN （*cheerfully*）: Yes, I've had a nice long soak.

（*A pause. Pu-yuan stares at her in startled bewilderment. She just stands where she is by the door, impassive as a statue.*）

CHOU: Fan-yi, I think you'd best go upstairs and get some rest.

FAN （*stubbornly*）: No. （*Suddenly.*） What's that you've got in your hand? （*Scornfully.*） Humph! That woman's photograph again! （*She reaches out for it.*）

CHOU: You needn't look at it. It's Ping's mother, you know.

FAN （*snatching it from him and looking at it under the light*）: Ping's mother was very good-looking.

（*Pu-yuan ignores her, and goes and sits down on the sofa.*）

FAN: Mm? Don't you think so?

CHOU: I suppose so.

FAN: She looks very good-natured.

（*Pu-yuan ignores her.*）

FAN: Intelligent, too.

CHOU （*absorbed in his own thoughts*）: Mm.

FAN （*appreciatively*）: And so young!

CHOU （*unconsciously echoing her*）: Yes, so young.

FAN （*putting the photograph down*）: It's funny. I seem to have seen her somewhere.

CHOU （*looking up suspiciously*）: Impossible! Where could you have seen

her? Now, come on, time for bed. （*He gets up and takes the photograph from her.*）

FAN: Well, don't just stand there holding it.

（*Pu-yuan gazes through her but makes no reply.*）

FAN （*taking the photograph from him*）: Put it over here! （*With an unnatural laugh.*） You won't lose it. I'll look after it for you. （*She puts it on the table.*）

CHOU: Don't pretend you're mad! You're playing the fool with me!

FAN: But I *am* mad. And I'd rather you left me alone.

CHOU （*annoyed*）: All right. Now go on up to bed. I want to be left on my own here to have a rest.

FAN: Oh no. *I* want to be left here on my own to have a rest. You'll have to get out.

CHOU （*glowering at her*）: Fan-yi, I'm telling you to go upstairs!

FAN （*contemptuously*）: I don't wish to. You hear? I don't wish to.

（A *pause.*）

CHOU （*in a low voice*）: What you've got to be careful of—（*tapping his own head*） is this. Remember what Dr. Kramer said. He wants you to be quiet and not talk so much. He'll be here again tomorrow. I've made an appointment for you.

FAN （*looking straight in front of her*）: Here again tomorrow? Humph!

（*A chap-fallen Chou Ping comes in from the dining-room and walks with bent head towards the study.*）

CHOU: Ping.

PING （*looking up with a start*）: Why, Father! You're still up.

CHOU （*censoriously*）: Only just got back home, I suppose?

PING: Oh no, Father. I've been back some time now. I only went out to do some shopping.

CHOU: What do you want here?

PING: I was going to the study to see if your letter of introduction was ready.

CHOU: But you're not leaving until tomorrow morning, are you?

PING: I suddenly remembered there was a train leaving at half past two tonight, so I've decided to go straight away.

FAN （*suddenly*）: Straight away?

PING: Mm.

FAN: You're in a tearing hurry, aren't you?

PING: Yes, Mother.

CHOU （*pleasantly*）: But it's raining hard just now. Not much of weather

to go out in at this time of night.

PING: If I go on this train I'll get there first thing in the morning, which will give me more time to look up all the people I've got to see.

CHOU: The letter's on the desk in the study. I suppose you'd better go now, if you think you must.

（*Chou Ping nods and turns to go into the study.*）

CHOU: Wait. You needn't fetch it yourself. （*To Fan-yi.*）Go and get the letter for him, will you?

FAN （*looking distrustfully at her husband*）: All right. （*She goes into the study.*）

CHOU （*waiting until she has gone out and then, cautiously*）: She refuses to go upstairs. I want you to take her up to her room and tell one of the maids to see her into bed all right.

PING: Very well, Father.

CHOU （*even more cautiously*）: Come here!

（*Chou Ping comes closer.*）

CHOU （*in an undertone*）: And tell the servants to keep their wits about them. （*With annoyance.*） I think her nerves are getting worse than ever. A short while ago she suddenly went off on her own.

PING: Went off?

CHOU: Yes. （*Gravely.*） She'd been standing out in the rain all the evening. And she says such funny things! I don't like the look of it at all.—I'm getting on in years, and I want everything to go smoothly in the family—

PING （*uneasily*）: I think, Father, if only you don't attach too much importance to these things, you'll find they'll straighten themselves out.

CHOU （*as though overawed by something*）: No, no. Sometimes things turn out in a way you'd never have imagined. The world's a—a funny place. What's happened today has made me suddenly realize just how difficult, how terribly difficult life can be. （*Wearily.*） I'm glad you want to go to the mine for a bit of real hard work. I've got something here for you to take with you. （*He takes Chou Ping over to a square table and opens a drawer for him to look into.*） But it's strictly for self-defence. Don't go getting into mischief with it. （*He locks the drawer.*） Here's the key. Don't forget to take it with you when you go. （*He gives Chou Ping the key.*）

（*Fan-yi comes back in with the letter.*）

FAN （*resentfully*）: Here's your letter!

CHOU （*coming back to earth with a start and turning again to Chou Ping*）: All right, off you go, then. I'm going to bed. You'd better get some rest, too, Fan-yi.

FAN （*eager to get rid of him*）: Yes, all right.

（*Chou Pu-yuan goes out through the study.*）

FAN （*as soon as Chou Pu-yuan is gone, despondently*）: So you've really

made up your mind to go, then.

PING: Yes.

FAN （*suddenly*）: What was your father saying to you just now?

PING （*evasively*）: He said I was to see you up to your room and ask you to go to bed.

FAN （*with a sardonic smile*）: I should have thought he'd have had me dragged upstairs by the servants and locked in!

PING （*pretending not to understand*）: What on earth do you mean?

FAN （*letting fly*）: Don't think you can pull the wool over my eyes! I know all about it. （*Bitterly.*） He's been telling you I'm neurotic—mad. I know quite well he's trying to convince you that I am. He's trying to convince everybody that I am.

PING （*nervously*）: Oh no, you mustn't go getting ideas like that.

FAN （*making a wry face*）: You, too? Even you trying to deceive me? （*Morosely.*） I can see it in your eyes, both of you. You and your father are both the same—you want me to go mad! You and your father, you sneer about me behind my back, and laugh at me, and plot against me!

PING （*calmly*）: You're imagining things. I'll see you up to your room.

FAN （*sharply*）: I don't want your help! Get away from me! （*Faintly.*） I haven't got to the stage yet where your father needs to go behind my back and

tell you to be careful and see the lunatic up to her room!

PING （*suppressing his distaste and annoyance*）: If that's the case, perhaps you'll give me the letter, so that I can get out of your way.

FAN （*puzzled*）: Where are you going, then?

PING （*helplessly*）: I'm going away. I've got some packing to do.

FAN （*suddenly cold and calm*）: Might I inquire where you went tonight?

PING （*with animosity*）: You don't need to ask. You know very well.

FAN （*menacingly*）: So you went to see her after all. （*A pause. Fan-yi stares at Chou Ping until he drops his eyes to the floor.*）

PING （*with an air of finality*）: Yes. I did. （*Challenging her.*） What are you going to do about it?

FAN （*crumpling*）: Nothing. （*Forcing a smile.*） It was wrong of me to say what I did this afternoon. You mustn't think too badly of me because of that. There's just one thing I want to know: what are you going to do about her after you've gone?

PING: After I've gone?—（*Impulsively.*） I'll marry her!

FAN: Marry her?

PING: Yes.

FAN: What about your father?

PING （*nonchalantly*）: Plenty of time to think about that.

FAN （*mysteriously*）: Ping, I'll give you a chance.

PING （*blankly*）: Eh?

FAN （*persuasively*）: If you don't leave today, I think I can get round your father for you.

PING: Thanks, but there's no need to. This business is quite square and aboveboard so far as I'm concerned. I don't care who knows.

FAN （*miserably*）: Oh, Ping!

PING: Well?

FAN （*moodily*）: You realize what will become of me after you've gone?

PING: I've no idea.

FAN （*trembling at the prospect*）: Can't you imagine what it will be like? You've only got to look at the way your father goes on.

PING: I don't understand what you mean.

FAN （*tapping her head*）: This. Know what I mean?

PING （*not sure whether he understands or not*）: What exactly *do* you mean?

FAN （*with an air of detachment, as though she were speaking about*

someone else）: Well, first of all, this specialist, Dr. Kramer, is bound to come here every day, giving me medicine and forcing me to take it. And so it'll go on: medicine, medicine, medicine, day in and day out! Gradually there'll be more and more people to wait on me, to look after me, to keep watch over me, as if I were something peculiar—a freak. They'll—

PING （*becomes impatient with her*）: Now listen to me: you're just imagining things.

FAN: They'll gradually start talking the way your father does: be careful, watch your step, she's got a touch of insanity. Wherever I go, I'll hear people whispering behind my back, gossiping about me. Gradually everyone will become wary of me, and no one will dare come and see me. Finally I'll be put in chains, and by that time I really shall have gone mad.

PING （*at a complete loss*）: Well! （*Glancing at his watch.*） It's getting late. Give me the letter, then: I've still got some packing to do.

FAN （*pleading*）: Ping, don't think that that can't happen. Think it over, Ping. Haven't you even a—even a spark of feeling?

PING: If you—（*with deliberate venom*） if you're so set on taking that road, what can I do about it?

FAN （*indignantly*）: What! Have you forgotten that your own mother was also hounded to her death by this father of yours?

PING （*abandoning all reserve*）: My mother wasn't like you. She knew what love meant. She loved her son, and she was at least faithful to my

father.

FAN （*her eyes ablaze with the light of madness*）: What right have you to say a thing like that? Have you forgotten what you did three years ago, in this very room? You forget that it's you yourself that's the guilty one. You forget we—（*checking herself abruptly*） but what's the use of bringing all that up again? It's over and done with.

（*Chou Ping, his head bowed, drops into a sofa.*）

FAN （*turning to Chou Ping*）: All right, Ping. This time I'm begging you—begging you for the last time. I've never gone down on my hands and knees like this to anyone else, and now I'm begging you to have pity on me. I can't stand this house any longer. （*Plaintively.*） You saw with your own eyes what I went through today, and it isn't only going to be today: it'll go on for days, months, years at a time, and it won't stop until I'm dead. He hates the sight of me, your father. And he's afraid of me, because I can see through him, and know all about him. He wants everybody to think I'm a freak, a lunatic! Oh, Ping!—

PING （*profoundly disturbed*）: Don't—don't talk like that.

FAN （*insistently*）: I've got no relatives, Ping, no friends, nobody I can trust. I beg you, Ping. Stay a little longer—

PING （*trying to put her off*）: Oh, no, I couldn't do that.

FAN （*imploring him*）: Well, if you must go, take me with you. Anything to get away from this—

PING （*horrified*）: What! You're off your head!

FAN （*still imploring him*）: I'm not. I'm not. Take me with you, away from this place! （*Becoming desperate.*） And afterwards, if you wanted to have Ssu-feng come and—and live with you, I'd agree to that, even, if only—if only—（*frantically*） if only you don't leave me!

PING （*looking at her in horror and astonishment*）: I'm—I'm beginning to think you really are mad!

FAN: No, you mustn't say things like that. I'm the only person that really understands you. I know your failings—and you know mine. I know you inside out. （*Suddenly putting on a seductive smile.*） Come here. What—what are you afraid of?

PING （*gazing at her and shouting in spite of himself*）: Stop smiling like that! （*More emphatically still.*） Don't smile at me like that! （*Beating his head in distress.*） Oh, I hate myself. I wish I were dead!

FAN （*bitterly*）: Am I such a burden to you? But you know I haven't got many more years to live.

PING （*in an anguished voice*）: But surely you realize that such a relationship must seem revolting to anyone else?

FAN （*coldly*）: How many times have I told you that I don't look at it like that? My conscience isn't made that way. （*Solemnly.*） Ping, I was wrong in what I did this afternoon. If you'll follow my advice now and not go away, I can get Ssu-feng to come back here.

PING: What!

FAN （*distinctly*）: It's still not too late to get her back.

PING （*going up to her and speaking in a low, level voice*）: Get out of my sight!

FAN: What!

PING: You sound as if you'd taken leave of your senses. Get upstairs to bed.

FAN （*resigning herself to the inevitable*）: That's that, then.

PING （*seizing this opportunity to snatch the letter from her*）: Yes. Now off you go.

FAN （*despairingly*）: I saw you with Ssu-feng at the Lus' tonight.

PING （*astounded*）: Eh? Is that where you went, then?

FAN （*sitting down*）: Yes. I spent quite a long time standing about near their place.

PING （*disturbed*）: What time were you there?

FAN （*hanging her head*）: I watched you get in through the window.

PING （*anxiously*）: Then what?

FAN （*looking straight ahead with lifeless eyes*）: Then I went over to the window and stood there.

PING: How long were you there?

FAN （*distinctly*）: Right up until the time you left.

PING （*going across to her*）: So it was you that closed the window!

FAN （*gloomily*）: Yes, it was me.

PING （*revolted*）: Why, you're more of a monster than I ever imagined!

FAN （*looking up*）: What?

PING: You *are* a lunatic after all!

FAN （*looking at him without any expression on her face*）: Well, what are you going to do about it?

PING （*ferociously*）: Oh, go to hell! （*He goes out through the dining-room, slamming the door behind him.*）

（*Fan sits there in a daze, staring at the dining-room door. Catching sight of the photograph, she picks it up and puts it down again after a glance at it. Then, calm and poised, she stands up and begins pacing up and down.*）

FAN: What *is* it that I want to do? I wonder.

（*The centre door opens quietly. Fan-yi turns to find Lu Kuei stealing in.*）

LU （*with a slight bow*）: Good evening, madam.

FAN （*somewhat taken aback*）: What are you doing here?

LU （*with an oily smile*）: I've come to see how you're getting on, madam. I've been waiting outside the door for some time.

FAN （*calmly*）: I see, outside the door, were you?

LU: That's right. （*Mysteriously.*） When I saw that Master Ping was quarrelling with you, I—（*with a mirthless smile*） I didn't like to come in.

FAN （*still poised and unruffled*）: What do you want?

LU （*with complete assurance*）: Well, I really came to tell you that Master Ping got drunk again tonight and came round to our place. But now, seeing that you were there yourself, madam, there's nothing more for me to say.

FAN （*with disgust*）: What are you after now?

LU （*haughtily*）: I'd like to see the master.

FAN: The master's gone to bed. What do you want to see him about?

LU: Oh, nothing important. If you'd like to see to it yourself, madam, then we needn't trouble the master.—（*With a meaningful look.*） It all depends on you, madam.

FAN （*deciding, after a pause, to put up with him*）: Very well, then: tell me what it is. Perhaps I can help you.

LU （*craftily*）: If you would like to handle the matter and save me seeing the master, everybody will be spared a lot of unnecessary trouble. All we

want is to ask you to give us our jobs back, madam.

FAN （*crossly*）: Do you suppose I—（*suddenly unbending*） very well, I think we can manage that.

LU （*pleased with himself*）: Thank you, madam. （*Shrewdly.*） Then perhaps you'd fix a definite date for us to come back, madam?

FAN （*simply*）: Make it the day after tomorrow, then.

LU （*bowing*）: Thank you for your kindness, madam. （*Suddenly.*） Oh, I almost forgot. Have you seen Master Chung, madam?

FAN: No.

LU: Didn't you send him round to our place with a present of a hundred dollars?

FAN （*irritated*）: Well?

LU: Well, you see, the money was sent back by our own young gentleman.

FAN: Your young gentleman?

LU （*explaining*）: That's to say Ta-hai—that wretched son of mine.

FAN: Well, what about it?

LU （*smoothly*）: Well, Shih-ping—our Shih-ping, still knows nothing about it.

FAN: Shih-ping? （*With a look of alarm.*） Who's Shih-ping? （*The centre door opens.*）

LU （*looking round*）: Who is it?

（*Lu Ta-hai comes in, his clothes drenched and his face glum. Fan-yi looks at him in astonishment.*）

HAI （*to Lu Kuei*）: So here you are!

LU: How did you get in?

HAI （*coldly*）: The gates were shut and I couldn't make anybody hear, so I climbed over the wall.

LU: What are you doing here? What's happened to Ssu-feng?

HAI （*wiping the rain off his face with a wet handkerchief*）: Can't find her. Mother's waiting outside.

LU （*frowning with annoyance at what he regards as a lot of fuss about nothing*）: Oh, give it up. Ssu-feng will be back home any minute. Now you come home with me. I've fixed everything up with the Chous here. Everything's all right now. Let's be off, then.

HAI: Not yet—not until you've got me the young gentleman here. I can't find him.

LU （*apprehensively*）: What are you up to now?

HAI （*calmly*）: Nothing. I just want to have a little chat with him.

LU （*disbelieving him*）: Oh no, you don't. I know what your little game is —

HAI （*glowering at him*）: Will you find him for me or won't you?

LU （*cowed*）: Only if you don't do more than talk.

HAI: You can take it from me that I haven't come here to quarrel with him.

FAN （*calmly*）: Go and fetch him, Lu Kuei. It'll be all right with me here.

HAI: Go on, then, but if you sneak away without fetching him, you'd better look out!—And tell them to open the gate and let Mother in.

LU: All right, all right. But as soon as I've finished I'm off—（*In an undertone, to himself.*） The young bastard! （*He goes out through the dining-room.*）

FAN （*getting up*）: Who are you?

HAI: Ssu-feng's brother.

FAN: You want to see Master Ping, you say?

HAI: Yes.

FAN （*easily*）: I think he's just off to the station to catch a train.

HAI （*looking round*）: Eh?

FAN: In fact, he's leaving immediately.

HAI: Running away, eh?

FAN: He certainly is!

（*Chou Ping comes in from the dining-room. He catches sight of Ta-hai at once.*）

PING （*steadying himself with an effort*）: Oh!

HAI: Ah, good, you're still here. （*Looking round.*） Ask the lady to leave us. I want to have a word with you alone.

PING （*looks at Fan-yi, and when she does not move he goes across to her*）: Please go upstairs.

FAN: All right. （*She goes out through the dining-room.*）

（*A pause. Ta-hai glares angrily at Chou Ping.*）

PING （*unable to bear the suspense any longer*）: I didn't expect to see you again so soon.

HAI （*ominously*）: I hear you're going away.

PING （*forcing a smile*）: It's still not too late, though. You got here in plenty of time. What is it you want? I'm ready.

HAI （*ferociously*）: Ready, you say?

PING （*looking him full in the face*）: Yes.

HAI （*going up to him*）: Take that! （*He strikes Chou Ping hard in the face.*）

PING （*his face bleeding, his fists clenched in an effort to control himself*）: Why, you—（*He takes a handkerchief out of his pocket and wipes the blood off his face with it.*）

HAI （*grinding his teeth*）: Humph! So you were going to run away!

（*A pause.*）

PING （*suppressing his anger and explaining*）: I'd arranged to go away some time ago.

HAI （*with a malignant laugh*）: You had, eh?

PING （*becoming calmer*）: I think there are too many misunderstandings between us.

HAI: Misunderstandings! （*Notices the blood on his hand and wipes it off on his clothes.*） There isn't much I misunderstand about you! All you care about is yourself, you spineless thing!

PING （*in a soft, even voice*）: We've met twice, but on both occasions I've been in a filthy temper. I'm afraid you must have got a rather bad impression of me.

HAI （*contemptuously*）: Keep your excuses. You may be a young gentleman, but you act like a rat. Life's too easy for people like you. You've got plenty of surplus energy and nothing to do with it, so you pick up a poor

man's daughter to amuse yourself with; then, when you've finished with her, off you go and responsibility be damned.

PING: I can see it's no use explaining anything to you now. I know you're here for something. （*Calmly.*） Well, out with your gun or your knife or whatever it is. Dispose of me as you think fit.

HAI: Very generous of you!—And in your own house, too! You're very clever. But you're not worth it. You won't catch me risking my own useful life for the sake of putting a dead-and-alive thing like you out of its misery.

PING （*looking him full in the face*）: I suppose you think I'm afraid of you. Well, you're wrong. I'm more afraid of myself than I am of you. I've made one mistake, and I don't want to make another.

HAI （*scornfully*）: So far as I can see, your biggest mistake was to be born. If it hadn't been for my mother, I'd have slaughtered you there and then! I hold your life in my hand even now.

PING: Death would be a welcome release for me. You imagine I'm afraid of death? Well, I'm not. Far from it—I'm glad to see you. I've had enough of life; I'm fed up with it.

HAI （*disgustedly*）: Oh, so you're fed up with life, are you?—But not too much to make my sister share it with you, eh?

PING （*with a wry smile*）: You mean I'm selfish? You really think I'm a heartless creature who only wants her for the amusement he can get out of her? Just ask your sister, will you? She knows I'm really in love with her.

She's all I live for now.

HAI: You've got a smooth tongue, haven't you! （*Suddenly.*） Then why don't you—why don't you come out into the open with it all?

PING （*after a slight pause*）: That's just what I hate myself most for. My position is an extremely difficult one. Can you imagine a family like mine approving of a thing like that?

HAI （*with pungent scorn*）: So you think you can say you really do love her, and make that an excuse for doing whatever you like with her, while at the same time you say you've got to consider your family and your father's position as chairman of the board, eh? Then in the end they'll let you throw her over as and when you like so that you can marry some rich young lady who'll be a social asset to your family—is that it?

PING: I wish you'd go and ask Ssu-feng. She can tell you why I'm going away: it's to get away from my family and try to shake myself free of my father, so that I'll have a chance to marry her.

HAI （*mocking him*）: You talked your way out of that pretty well! But how do you account for this business of coming round to our place in the middle of the night?

PING （*roused*）: I'm not talking my way out of anything, and I don't need to make excuses to you. I'm only telling you all this because you're Ssu-feng's brother. I love her. And she loves me. We're both young, and we're both human. When two young people are in each other's company day after day, something's bound to happen. But I'm sure I'll be able to do the right thing by

her one day and marry her. My conscience is perfectly clear.

HAI: You'd have us believe your intentions were strictly honourable, then? And who do you imagine's going to believe that you, the boss' son and heir, had fallen in love with a poor girl whose brother's a miner and whose mother's a servant?

PING （*after some deliberation*）: Well, I—er—I may as well tell you: my hand was forced by a woman who left me no alternative.

HAI: What? You mean there's another woman involved?

PING: Yes. The lady that was here just now.

HAI: Her?

PING （*distraught*）: Yes, my stepmother!—All these years I've kept this secret bottled up inside me. I've never dared tell anyone.—She's had a good education and all that, but—the moment she set eyes on me she developed a passion for me and wanted me to—（*breaking off abruptly*） though of course I can't disclaim all responsibility for what happened.

HAI: Does Ssu-feng know about this?

PING: Yes, I'm sure of it. （*With tears in his eyes.*） I was a fool ever to have started: as time went on I became more and more afraid, and the whole business became more distasteful and hateful to me. I hated this unnatural relationship. Can you understand? I wanted to leave her, but she tightened her grip on me. She wouldn't let me go. She's a monster, capable of anything. My life was a burden to me. In the end I got so mad that I was prepared to do

anything—anything to be free of her. Even death seemed preferable. And then Ssu-feng came along. She gave me hope—and another year of life.

HAI: I see.

PING: All this—I've never been able to bring myself to tell anybody about it, and yet—（*slowly*） the funny thing is, I've suddenly told it all to you!

HAI （*grimly*）: This is a judgement on your father.

PING （*rather put out by Ta-hai's unexpected remark*）: Why, you—! The reason I'm telling you all this is because you're Ssu-feng's brother. I want you to believe that I'm sincere. I've never had the slightest intention of deceiving her.

HAI （*unbending a little*）: Then you really intend to marry Ssu-feng? You know she's a silly girl. She'd never marry anybody else after this.

PING （*quickly*）: I realize that. I'm leaving today, but in a month or two I'll be back to fetch her.

HAI: Now look here, you son-of-the-boss you, you don't expect me to swallow that, do you?

PING （*taking a letter out of his pocket*）: You can read this letter that I've just written to her. It's all explained here.

HAI: I don't want to see it. I—I haven't got time now.

PING （*looking up after a moment's silence*）: Then I'm afraid there's no

other way of proving my good faith. Though that lethal weapon you've got there in your pocket should be guarantee enough. If you still don't believe me, I'm still at your mercy, you know.

HAI （*acidly*）: You think I'm going to let you get away with it as easily as that? （*With a sudden ferocity.*） You really think I am? （*He suddenly whips out his pistol.*）

PING （*panic-stricken*）: What are you going to do?

HAI （*fiercely*）: I'm going to kill you! （*Taking aim at Chou Ping.*） You spineless thing!

PING: All right, go on, then! （*He shuts his eyes in terror.*）

（*A pause.*）

HAI （*exhales sharply, lowers the gun and speaks with distaste*）: Open your eyes!

PING （*puzzled*）: What's the matter?

HAI （*miserably*）: Nothing. Only my mother. My sister is all she lives for. If you can give Ssu-feng a decent life. I'll let you go this once.

（*Chou Ping opens his mouth to speak, but Ta-hai stops him with a wave of the hand.*）

HAI （*peremptorily*）: And now fetch my sister in.

PING （*bewildered*）: What?

HAI: Ssu-feng. I take it she's here.

PING: No, no, she's not here. I thought she was at home.

HAI （*uncertainly*）: Well, that's queer. Mother and I spent two hours looking for her in the rain, but there wasn't a sign of her. I naturally assumed she must be here.

PING （*anxiously*）: You mean she's been out wandering around in the rain for two hours? Isn't there—anywhere else she could have gone to?

HAI （*positively*）: No, where could she have gone in the middle of the night?

PING （*as a terrible suspicion crosses his mind*）: No! Don't say she's gone and—

HAI: You think she's—no, she wouldn't do that. （*Contemptuously.*） No, I don't think she'd have the guts.

PING （*his voice trembling*）: Yes, she would. You don't know her. She's proud, and strong-willed, and she—but she should have seen me first. She shouldn't have been so rash.

（*A pause.*）

HAI （*suddenly*）: Humph! A fine bit of play-acting that was! Think you can put me off with tricks like that? Don't kid yourself.—She's here! She must be here!

（*A whistle is heard outside the window.*）

PING （*raising his hand for silence*）: Sh! Stop shouting. （*The whistling comes nearer and nearer.*） That's her! Here she is! I can hear her!

HAI: Eh?

PING: That's her. When we meet, we always whistle first.

HAI: Where is she, then?

PING: Probably out in the garden. （*He opens the window and whistles back.*）

（*A pause.*）

PING （*over his shoulder*）: Here she comes!

（*There is a knock on the centre door.*）

PING （*to Ta-hai*）: I think you'd better keep out of sight in the next room for the time being. She wouldn't be expecting to find you here. I don't think she could stand many more shocks. （*He shows Ta-hai into the dining-room.*）

SSU-FENG'S VOICE: Ping!

PING （*hurrying across to the centre door*）: Feng! （*Opening the door.*） Come in!

（*Ssu-feng comes in, her face wet with tears and rain, and her tangled,*

dripping hair hanging in her eyes. She stares at Chou Ping as if in a trance.）

FENG: Ping!—（*Timidly.*） Anyone about?

PING （*perturbed*）: No, it's all right. （*He grasps her hands.*）

FENG: Oh, Ping! （*She flings her arms round him and sobs convulsively.*）

PING: How—how did you get into such a state? How did you know I was here? （*Babbling with relief.*） How did you get in?

FENG: I slipped in through the back way.

PING: Your hands are like ice. You'd better hurry up and get those wet things off.

FENG: No—（*with a sob*） let me have a look at you first.

PING （*taking her over to a sofa and sitting her down beside him*）: But—but where have you been?

FENG （*looking at Chou Ping with her eyes full of tears*）: Here you are at last, Ping. It seems ages since I last saw you.

PING: My poor darling, how can you be so silly? But where have you been, my silly girl?

FENG: I just ran on and on in the rain until I didn't know where I was. The noise of the thunder seemed to drive everything out of my mind. I thought I heard Mother calling after me, but I was afraid, and I ran as fast as I could. I

was looking for the river out in front of our place. I was going to throw myself in.

PING （*aghast*）: Feng!

FENG:—But somehow I couldn't find it, though I went round and round in circles looking for it.

PING: Oh, Feng, it's all my fault. Please forgive me. Don't hold it against me.

FENG: Somehow I stumbled here in a daze. Suddenly I saw there was a light in your window and I realized you were in. All of a sudden I felt that I couldn't just die: I couldn't bear to be parted from you. I think we can still go away—only we must go away together.

PING （*solemnly*）: Yes, we must go away together.

FENG （*earnestly*）: It's the only way out, Ping. I've got no home to go to now. （*With feeling.*） Ta-hai hates me, and I just couldn't face Mother now. I've got nothing now—no family, no friends. I've got only you, Ping. Take me away with you tomorrow.

（*A pause.*）

PING （*after a pause*）: No, no.

FENG （*in despair*）: Ping!

PING （*gravely*）: We must go right now.

FENG （*incredulous*）: What, this minute?

PING （*tenderly*）: Yes. I was intending to go alone and then come back for you later, but there's no need to wait now.

FENG （*still incredulous*）: You really mean it? We'll go together?

PING: Yes, I really do mean it.

FENG （*delirious with joy, she seizes Chou Ping's hands and kisses them wildly, while the tears stream down her cheeks*）: So it's true! It's true, then! Oh, Ping! You darling, you! You're the dearest darling in the whole world. You—you've saved my life!

PING （*fervently*）: From now on we'll always be together.

FENG: Yes, once we get away from this place, we'll never be parted from each other.

PING （*getting up*）: All right, Feng, but before we go there's someone we must see. As soon as we've done that, we'll be away.

FENG: Who do you mean?

PING: Your brother.

FENG: Ta-hai?

PING: He's been looking for you. He's in the dining-room there.

FENG （*frightened*）: No, no, don't see him. He hates you. He'll hurt you. Let's go—let's get out—quick.

PING: I've already seen him.—And now we must see him once more—（*with an air of finality*） otherwise we just won't be able to go.

FENG （*timorously*）: But, Ping, you—

（*Chou Ping goes across to the dining-room door and opens it.*）

PING （*calling*）: Lu Ta-hai! Lu Ta-hai!—I say! He's gone! That's funny. He must have gone out through the other door. （*He looks at Ssu-feng.*）

FENG （*going up to Chou Ping and pleading with him*）: Come on, Ping. Let's go. （*Dragging him towards the centre door.*） Let's go just as we are.

（*As Ssu-feng gets Chou Ping to the door, it opens. Lu Ma and Lu Ta-hai come in.*）

（*Lu Ma looks a changed woman. She has cried and shouted herself hoarse in the rain. She seems to have aged considerably.*）

FENG （*in alarm*）: Mother!

（*A slight pause.*）

MA （*in an agonized voice, her arms held out towards Ssu-feng*）: Feng.

（*Ssu-feng rushes towards her mother.*）

FENG: Oh, Mother!

MA （*stroking Ssu-feng's head*）: My child, my poor, poor child.

FENG （*sobbing quietly*）: Oh, Mother, forgive me. Forgive me.

MA: Why didn't you tell me earlier?

FENG （*hanging her head*）: I was afraid. I was afraid you might be angry with me, and despise me, and turn me out. I just didn't dare tell you.

MA （*sorrowfully*）: It's my own fault for being so stupid. I should have thought of it before. （*Bitterly.*） But who could have expected anything like this? And to think that it should have happened to my own child of all people! My own fate's been hard enough, but you—

HAI （*unemotionally*）: Let's get going, then. Ssu-feng will be going home with you for the time being.—I've arranged everything with him—（*pointing to Chou Ping*） he can go on in advance and come back for Ssu-feng later.

MA （*bewildered*）: What are you saying? What are you saying?

HAI （*looking at his mother, unperturbed*）: I know what's worrying you, Mother, but there's no other way out. So—（*after a pause*） we may as well let them go.

MA: What! Let them go?

PING （*hesitantly*）: You can trust me, Mrs. Lu. I'll be good to her. I'm taking her with me and leaving at once.

MA （*her voice trembling*）: Do you want to go with him, Feng?

FENG （*tightly gripping her mother's hands*）: Mother, I'm afraid I'll have

to leave you for a while.

MA: You can't live together!

HAI （*surprised*）: What's the matter, Mother?

MA （*firmly*）: No! It wouldn't do!

FENG: Mother!

MA: Ssu-feng, we're going home. （*To Ta-hai.*） Go and call a rickshaw. I don't suppose Ssu-feng can do any more walking. We must go—as fast as we can!

FENG （*recoiling from her in desperation*）: You can't do this to me, Mother!

MA: It wouldn't do, I say. （*Woodenly.*） Come on. We must go.

FENG （*imploring her*）: Do you want to drive your daughter to distraction and see her die of worry before your very eyes?

PING （*going up to Lu Ma*）: Mrs. Lu, I know I've done you wrong, but I'll do my best to make up for it. Now that things have come to such a pass, you —

HAI （*at a loss to understand his mother's behaviour*）: What's the matter with you, Mother?

MA （*sternly*）: You go and get a rickshaw! （*To Ssu-feng.*） Now listen to me, Feng: I'd rather lose you than see you living with him!—Come on, then.

（*Just as Ta-hai gets to the door, Ssu-feng screams.*）

FENG: A—a—ah! Mother! （*She faints into her mother's arms.*）

MA （*holding her in her arms*）: My child! You—

PING （*agitated*）: She's fainted.

MA （*feeling Ssu-feng's forehead and softly calling her name*）: Ssu-feng.

（*Chou Ping runs towards the dining-room.*）

HAI: Don't panic: a drop of cold water and she'll be all right. She was like that when she was little.

（*Chou Ping gets some cold water and sprinkles it on Ssu-feng's face. She gradually comes to.*）

MA （*splashing more cold water on her face*）: Wake up. Wake up, Ssu-feng.

FENG （*drawing a deep breath*）: Ah, Mother.

MA （*trying to comfort her*）: Don't be hard on me, child. I'm not being hard-hearted. I just can't tell you what I'm going through.

FENG （*sighing deeply*）: Mother.

MA: What is it?

FENG （*to Chou Ping*）: I—there's something I've got to tell you.

PING: Feel better now, Feng?

FENG: I—I've been keeping it from you all the time. （*Looking piteously at her mother.*） I couldn't even bring myself to tell you, Mother.

MA: What is it, child?

FENG （*sobbing*）: I—we're going to have a—（*She breaks down in a flood of tears.*）

MA: What? You mean you—（*Words fail her.*）

PING （*seizing Ssu-feng's hand*）: Ssu-feng! You mean it? You—

FENG （*weeping*）: Yes.

PING: But when? How long?

FENG （*hanging her head*）: About three months now.

PING: But, Ssu-feng, why didn't you tell me? I—oh, my—

MA （*hoarsely*）: My God!

PING （*going over to Lu Ma*）: You just can't stand in our way now, Mrs. Lu. It's all my fault. Now, please, *please* let her go. I give you my word I'll be worthy of her, and a credit to you.

FENG （*going down on her knees at her mother's feet*）: Have pity on us, Mother. Say “yes” and let us go.

MA （*sitting there in a daze, unable to speak for a moment*）: I must be dreaming. My children, my own children, after thirty years—oh, my God! （*She buries her face in her hands and bursts into tears, and then waves them away.*） Go away! I don't know you! （*She turns her face away.*）

PING: In that case—（*rising*） we'd better go.

（*Ssu-feng gets to her feet again.*）

MA （*unable to control herself*）: No, you can't do it!

FENG （*falling on her knees again and pleading with her*）: What's the matter with you, Mother? My mind's made up. Whoever he is, I belong to him now. My heart was promised to him from the very first, and there can never be anybody else for me but him. I've got now so that wherever he goes I'll go with him and whatever he does I'll do too. Can't you understand, Mother, that I—

MA （*stopping her with a gesture, distressed*）: Child!

HAI: Well, things being as they are, I don't see why we shouldn't let her go.

PING: Mrs. Lu, if you refuse to let her go, we'll have no alternative but to disobey you and just go.—Feng!

FENG （*shaking her head*）: No—（*still looking up at Lu Ma*） Mother!

MA （*in a low voice*）: Oh, God knows what this is a punishment for—what have I ever done to bring such a calamity down on our heads?—My poor children, they didn't know what they were doing. Oh, God, if anyone has to

be punished, why can't it just be me? It's my fault and no one else's: it all began when I took the first false step. （*Heart-broken.*） They're my innocent children; they deserve a chance in life. The guilt is here in my heart, and I should be the one to suffer for it. （*She rises to her feet and looks heavenwards.*） And tonight, here I am letting them go away together. I know I'm doing wrong, but this way the responsibility will all be mine; all this trouble was caused by me in the first place. My children haven't done anything wrong: they're too good and innocent to do anything wrong. If there must be a punishment, let me bear it—alone. （*Looking away.*） Feng—

FENG （*uneasily*）: What's the matter with you, Mother? What are you talking about?

MA （*turning her face away*）: It doesn't matter. （*Gently.*） Now get up. And go. Both of you.

FENG （*getting up and embracing her mother*）: Oh, Mother!

PING: Come on, then. （*Looking at his watch.*） We haven't got much time. Only twenty-five minutes before the train goes. Tell them to get the car out. Come on.

MA （*calmly*）: No, don't do that, Feng. If you're going away secretly like this in the middle of the night, it would be best not to attract too much attention. （*To Ta-hai.*） Ta-hai, you can go and get a rickshaw. I'm going home now. You can see them off at the station.

HAI: All right. （*He goes out through the centre door.*）

MA （*to Ssu-feng, with a sad tenderness*）: Come here, my child. Let me kiss you good-bye.

（*Ssu-feng goes up to her mother and embraces her.*）

MA （*to Chou Ping*）: You come here, too. Let me have a look at you.

（*Chou Ping goes and stands in front of Lu Ma, his head bent.*）

MA （*looking at him and wiping her eyes*）: Go on, then. Off you go.—I want you both to promise me one thing before you go, though.

PING: What is it?

MA: If you don't promise, then I won't let Ssu-feng go after all.

FENG: Tell us what it is, Mother. I'll promise.

MA （*looking from one to the other*）: When you go, you'd best go as far as you can and never come back. Once you've left tonight, you must never see me again as long as you live.

FENG （*in distress*）: Oh, Mother, don't—

PING （*tipping her a wink and whispering*）: She's overwrought just now—will be all right later on.

FENG: Yes, all right, then.—We'll be off now, then, Mother. （*Her eyes fill with tears as she kneels for a farewell kowtow to her mother.*）

（*Lu Ma is controlling her own emotions with an effort.*）

MA （*waving them away*）: Off you go, then.

PING: Let's go out through the dining-room. I've still got some of my things in there.

（*Just as the three of them get to the dining-room door, it opens and Fan-yi comes in.*）

FENG （*involuntarily*）: Madam!

FAN （*with composure*）: Why, where are you all going? There's still a thunderstorm on outside, you know!

PING （*to Fan-yi*）: So you've been eavesdropping at the door, have you?

FAN: Yes, and I'm not the only one. There's someone else here. （*Turning back to the dining-room.*） Come out, you!

（*A sheepish Chou Chung emerges from the dining-room.*）

FENG （*startled*）: Master Chung!

CHUNG （*disconcerted*）: Hullo, Ssu-feng!

PING （*annoyed*）: I didn't expect such behaviour from you, Chung.

CHUNG （*still at sea*）: It was Mother who told me to come here. I'd no idea what was going on.

FAN （*coldly*）: You'll know soon enough.

PING （*to Fan-yi, fuming*）: Now what's the meaning of all this?

FAN （*mockingly*）: I just wanted your brother to come and give you a send-off.

PING （*furiously*）: What a dirty, mean trick!—

CHUNG: Now, Ping!

PING （*to Chou Chung*）: I'm sorry! （*Rounding abruptly on Fan-yi again.*） But there isn't another mother like you on earth!

CHUNG （*bewildered*）: What's going on, then, Mother?

FAN: See for yourself! （*To Ssu-feng.*） Where are you going, Ssu-feng?

FENG （*falteringly*）: I—er—I—

PING: Nothing silly, now. Tell them we're going away together.

CHUNG （*now that the light has dawned*）: What's this, Ssu-feng? You're going away with him?

FENG: Yes, Master Chung. I—I'm—

CHUNG （*somewhat reproachfully*）: Then why didn't you tell me so before?

FENG: But I did: I told you to leave me alone because I—I was no longer a —

PING （*to Ssu-feng*）: Go on, tell them all about it! （*Pointing to Fan-yi.*） Tell her that you're going to marry me!

CHUNG （*rather taken aback*）: Ssu-feng, you—

FAN （*to Chou Chung*）: Now you know what it's all about.

（*Chou Chung hangs his head.*）

PING （*rounding on Fan-yi with a sudden viciousness*）: You spiteful creature! You think he'll spoil everything to help you? Well, Chung? What ideas have you got on the subject? Eh? What are you going to do about it? Eh?

（*Chou Chung looks from his mother to Ssu-feng, and then hangs his head in silence.*）

FAN: Come on, Chung! （*After a pause, more insistently.*） Why don't you say something, Chung? Why don't you ask him? Why don't you ask your brother something?

（*Another pause. Everybody looks at Chou Chung, who stands mute.*）

FAN: Say something, Chung! You're not dead, are you? Or dumb? Or are you just a stupid child? Surely you're not just going to stand there with all this going on and not make a murmur?

CHUNG （*lifting his head and replying with a lamblike bleat*）: No, Mother. （*He looks at Ssu-feng again, and then hangs his head.*） So long as Ssu-feng is willing, I've no objection.

PING （*going up to Chou Chung*）: Spoken like a sensible fellow, Chung!

CHUNG （*with a puzzled frown*）: No. I've suddenly realized—it's just come to me—that I wasn't really in love with Ssu-feng after all. （*Staring abstractedly into space.*） What I felt about her was—probably only a silly infatuation. （*Shrinking back from the triumphant Chou Ping.*） Yes, take her away with you—only be good to her.

FAN （*all her hopes dashed*）: Ugh, you! （*With a sudden fury.*） You're no son of mine! （*Incoherently.*） You're no man at all! If I were you—（*turning on Ssu-feng*） I'd smash her, burn her, kill her! You're just a poor, feeble idiot—not a spark of life in you! I should have known better—you're none of mine—no son of mine!

CHUNG （*pained*）: What's the matter with you, Mother?

FAN （*to Chou Chung, hysterically*）: Don't think I'm your mother. （*Raising her voice.*） Your mother died long ago. She was crushed and smothered by your father. （*Wiping her eyes, in an anguished voice.*） After all these eighteen years of misery in this soul-destroying place, this "residence of the Chou family" that's more like a prison, married to a hateful tyrant—after all these years my spirit is still not dead. Your father may have made me have you, Chung, but my heart—my soul is still my own. （*Pointing to Chou Ping.*） *He's* the only one that's ever possessed me body and soul. But now he doesn't want me, he doesn't want me any more.

CHUNG （*considerably distressed*）: Mother, my dearest mother, what *is* all this about?

PING: Take no notice of her. She's going off her head!

FAN （*heatedly*）: Copying your father now, are you? You hypocrite, you! No, I'm not mad—not in the least! And now it's your turn to speak, and tell them all about it—it's my last chance to get even with you!

PING （*embarrassed*）: What is there for me to tell? I think you'd better go up to bed.

FAN （*sneering*）: Stop pretending! Tell them that I'm not your stepmother at all.

（*General astonishment. A short pause.*）

CHUNG （*at his wit's end*）: Mother!

FAN （*recklessly*）: Go on, tell them. Tell Ssu-feng. Go on, tell her!

FENG （*overcome*）: Oh, Mother! （*She throws herself into her mother's arms.*）

FAN: Remember: it was you, and you alone, that deceived your brother, and deceived me, and deceived your father! （*She looks at him with a contemptuous sneer.*）

PING （*to Ssu-feng*）: Take no notice of her. Let's get out of here.

FAN: You wouldn't get far. The gate's locked. Your father will be down any minute. I've sent for him.

MA: God!

PING: What are you trying to do?

FAN （*with icy calm*）: I want your father to meet his dear future daughter-in-law before you leave. （*Calling her husband.*） Pu-yuan! Pu-yuan!—

CHUNG: Mother, please!

PING （*advancing on Fan-yi*）: Don't you dare shout again, you lunatic!

（*Fan-yi runs to the door of the study and shouts again.*）

MA （*in great agitation*）: Let's get out of here, Ssu-feng.

FAN: No. He's coming!

（*Chou Pu-yuan comes in from the study. There is a deathly hush, and no one moves an inch.*）

CHOU （*in the doorway*）: What's all the shouting for? You ought to be in bed by now.

FAN （*haughtily*）: I want you to meet some relatives of yours.

CHOU （*amazed to find Lu Ma and Ssu-feng here*）: Why, what the—what are you two doing here?

FAN （*taking Ssu-feng's hand and turning to Pu-yuan*）: Let me introduce your daughter-in-law. （*To Ssu-feng, indicating Pu-yuan.*） Say hullo to your father! （*Then to Pu-yuan, indicating Lu Ma.*） And I'd like you to meet this lady here, too!

MA: Oh, madam!

FAN: Come here, Ping! You can pay your respects to your new mother now that your father's here.

PING （*embarrassed*）: Father, I—I—

CHOU （*taking in the situation*）: Why—（*To Lu Ma.*） So you've come back again after all, Shih-ping.

FAN （*startled*）: What?

MA （*desperately*）: No, no, you're mistaken.

CHOU （*remorsefully*）: Yes, Shih-ping, I thought you'd be back.

MA: No! No! （*Hanging her head.*） Oh, God!

FAN （*stupefied*）: Shih-ping? You mean she's Shih-ping?

CHOU （*irritated*）: Don't start pretending you didn't know, and asking silly questions. She's Ping's mother, the one that died thirty years ago.

FAN: In Heaven's name!

（*A long silence, broken only by a cry of anguish from Ssu-feng as she stares at her mother, who sits there with her head bent, as if in pain. Dazedly, Chou Ping's eyes travel from his father to Lu Ma, while Fan-yi steals round to Chou Chung. She is gradually becoming aware that a far greater tragedy than her own is unfolding before her eyes.*）

CHOU （*with a heavy heart*）: Ping, come here. Your own mother never died at all. She's here, alive.

PING （*beside himself*）: No, it can't be her! Father, say it's not her!

CHOU （*severely*）: Idiot! Don't talk such utter nonsense! She may not be from a good family but she's your mother just the same.

PING （*in utter despair*）: Oh, Father!

CHOU （*seriously*）: Don't forget that you owe her something for bringing you into the world, even if it is a bit of a blow to find that Ssu-feng's your half-sister.

FENG （*overcome with grief*）: Oh, Mother!

CHOU （*despondently*）: Forgive me, Ping. This was the only real mistake I ever made. I never imagined for one moment that she was still alive and that one day she'd find us here. I can only put it down to divine justice. （*Turning to Lu Ma with a sigh.*） I'm getting old now. I felt very sorry after I told you to go this afternoon, and I've arranged to have twenty thousand dollars sent to you. Now that you've come back again, I think Ping will be a good son to you and look after you. He'll help to make amends for the wrong I did you.

PING （*to Lu Ma*）: So you—you're my—

MA （*unable to control herself any longer*）: Oh, Ping!—（*She turns her head away and sobs.*）

CHOU: Down on your knees to her, Ping! You're not dreaming. She's your

mother.

FENG （*in utter bewilderment*）: This can't be true, Mother.

（*Lu Ma makes no reply.*）

FAN （*to Chou Ping, repentantly*）: I never expected it to—to turn out like this, Ping!—

PING （*to Pu-yuan*）: Father! （*To Lu Ma.*） Mother!

FENG （*she and Chou Ping stare at one another until, suddenly, she can bear it no longer*）: Oh, my God! （*She rushes out through the centre door.*）

（*Chou Ping throws himself down on the sofa and buries his head in his arms. Lu Ma stands motionless, lifeless.*）

FAN （*calling anxiously*）: Ssu-feng! Ssu-feng! （*Turning to Chou Chung.*） I don't like the look of this, Chung. You'd better hurry out and find her.

（*Chou Chung runs out through the centre door, calling after Ssu-feng.*）

CHOU （*going up to Chou Ping*）: Now, Ping, what's all this about?

PING （*bursting out*）: You should never have fathered me! （*He runs out through the dining-room.*）

（*Suddenly, a scream is heard from Ssu-feng in the distance, followed*

by Chou Chung's frantic shouting of "Ssu-feng! Ssu-feng!" Then comes a scream from Chou Chung.）

MA （*shouting*）: Ssu-feng, what's happened?

FAN （*simultaneously*）: Chung! My boy!

（*They both run out through the centre door.*）

CHOU （*hurries to the window, pulls aside the curtain, and quavers*）: What's happened? What's happened?

（*A servant comes running in through the centre door.*）

SERVANT （*gasping*）: Sir!

CHOU: Quick! What's happened?

SERVANT （*in a panic-stricken gabble*）: Ssu-feng—she's—she's dead!

CHOU （*aghast*）: What about Chung?

SERVANT: He's—he's dead, too.

CHOU （*in a trembling voice*）: No! . . . No! What—what happened?

SERVANT: Ssu-feng ran into the electric cable. It's live. Master Chung didn't know about it, and he caught hold of her. They were both electrocuted.

CHOU: No, it can't be true! It's—it's impossible! Just impossible! （*He hurries out with the servant.*）

（*Chou Ping comes in from the dining-room. He is deathly pale, yet his manner is perfectly calm. He goes over to the square table, opens the drawer and takes out a pistol. Then he goes into the study.*）

（*There is a hubbub of voices outside—a babel of weeping, shouting, and altercation. Lu Ma comes in through the centre door, followed by an old servant with a torch.*）

（*Lu Ma stands silent in the centre of the stage.*）

OLD SERVANT （*trying to comfort her*）: Now come on, my dear, don't stand there dumb. What you want is a good cry. You'll feel better when you've had a good cry.

MA （*expressionless*）: I can't cry!

OLD SERVANT: Well, there's nothing else you can do now—now come on, you must have a cry.

MA: No, I—I—（*She stands there in a daze.*）

（*The centre door is flung wide open and Fan-yi appears in the doorway, supported by a number of servants. It is difficult to decide whether she is laughing or crying.*）

SERVANT （*behind her in the doorway*）: You'd best go in, madam, and not look.

（*The servants shepherd her into the room, but she stops just inside the door. She leans against the door-post in a fit of hysterical laughter.*）

FAN: Why are you gaping at me like that, Chung? Why are you smiling at me like that?—Oh, Chung, my silly boy!

（*Chou Pu-yuan comes in through the centre door.*）

CHOU: Come on in, Fan-yi! My hands feel numb. You mustn't look at them any more.

OLD SERVANT: Come on in, madam. They're burned to a cinder, and there's nothing anybody can do about it now.

FAN （*coming forward into the room, convulsed with sobs*）: Chung, my boy, my boy! You were alive and well a moment ago. How can you be dead —so horribly dead?

CHOU: Steady, now. Steady. （*He wipes his eyes.*）

FAN （*laughing hysterically*）: You deserve to die, Chung. You deserve to die! With a mother like me you deserve to die! （*From outside comes the noise of a scuffle between Lu Ta-hai and the servants.*）

CHOU: Who's that? Who's that making a disturbance at a time like this?

（*The old servant goes out to find out. Another servant comes in immediately.*）

CHOU: What's going on out there?

SERVANT: It's that Lu Ta-hai again, the one who was here this morning. He's back again now, and starting a fight with us.

CHOU: Tell him to come in.

SERVANT: He's gone now, sir. Got out the back way.—After he'd done quite a bit of damage to some of us with his fists and his feet.

CHOU: Got away, you say?

SERVANT: Yes, sir.

CHOU （*suddenly*）: Go after him, then, and bring him back here.

SERVANT: Very good, sir.

（*All the servants go out, leaving only Pu-yuan, his wife and Lu Ma in the room.*）

CHOU （*broken-hearted*）: I've lost one son. I can't afford to lose another.

（*They all sit down.*）

MA: Let them all go! Perhaps it's best that he has gone. I know what the boy's like. He's bursting with hatred. He won't come back.

CHOU （*as if bewildered by the sudden quiet*）: It doesn't seem true that the youngsters have gone first and left us old—（*Suddenly.*） Ping! Where's Ping? Ping! Ping! （*No reply.*） Come here, somebody! Where are you all? （*Still no reply.*） Go and find him for me! Where's my eldest son?

（*The sound of a pistol shot from the study is followed by a deathly silence in the room.*）

FAN （*suddenly*）: Oh! （*She runs into the study. Pu-yuan stands motionless, like a man in a trance. Fan-yi returns at once, wailing dementedly.*） He—he—

CHOU: He—he—

（*They both run into the study.*）

（*Curtain*）

全集著作篇目索引

16世纪散文　英国文学史论集

17世纪前半散文序论；“钦定本”《圣经》及其影响　英国文学史论集

1948年圣诞节　诗集

20世纪初年的小说　英国文学史论集

20世纪的盎格鲁威尔士文学　英国文学史论集

20世纪的苏格兰文学　英国文学史论集

20世纪文学的开始　英国文学史论集

20世纪中叶以后的小说　英国文学史论集

艾略特（1888—1965）　英诗的境界

艾萨克·沃尔顿（1593—1683）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

爱丁堡和奥班的友人们　心智的风景线

爱望河上的见闻　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

安德鲁·马伏尔（1621—1678）　英诗的境界

奥登（1907—1973）　英诗的境界

奥尔德斯·赫胥黎（1894—1963）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

奥凯西的自传　英国文学论文集

澳洲盛节当场观　心智的风景线

巴黎码头边　诗集

白色建筑群下的思绪　中楼集

白体诗里的想象世界　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

参见：白体诗里的想象世界——论莎士比亚的戏剧语言：导言；白体诗里的想象世界——一论莎士比亚的戏剧语言

白体诗里的想象世界——论莎士比亚的戏剧语言：导言　照澜集

参见：白体诗里的想象世界；白体诗里的想象世界——一论莎士比亚的戏剧语言

白体诗里的想象世界——一论莎士比亚的戏剧语言　风格和风格的背后

参见：白体诗里的想象世界；白体诗里的想象世界——论莎士比亚的戏剧语言：导言

白体诗在舞台上的最后日子　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

参见：白体诗在舞台上的最后日子——二论莎士比亚的戏剧语言

白体诗在舞台上的最后日子——二论莎士比亚的戏剧语言　风格和风格的背后

参见：白体诗在舞台上的最后日子

拜伦（1788—1824）　英诗的境界

拜伦的杰作《唐璜》　英国文学论文集

半世纪歌 赠吟　诗集

《暴风雨》后记　逸文集

北非感兴　诗集

北美群相（六首）　诗集

北平散记　逸文集

背景　逸文集

《并非舞文弄墨——英国散文名篇新选》序　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

病的友人　逸文集

波特莱的诗　逸文集

伯克莱的势头　心智的风景线

勃莱的境界　照澜集

勃特伦·罗素（1872—1970）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

布莱克（1757—1827）　英诗的境界

才女们　心智的风景线

参观一个展览会　诗集

查理士·兰姆（1775—1834）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

成熟的开始——评《请君入瓮》的演出　照澜集

城里有花了　诗集

重庆初旅　逸文集

初春　诗集

初读《诗海》　诗集

春天，想到了莎士比亚　莎士比亚绪论——兼及中国莎学；照澜集

词义、文体、翻译　英语文体学论文集；翻译：思考与试笔

从李约瑟的参考书目说起　逸文集

从文学史的角度看西方现代派　照澜集

答客问：关于文学翻译　翻译：思考与试笔；论诗的翻译

大学教育的变质　逸文集

大衣　逸文集

旦尼尔·狄福（1660—1731）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

当代爱尔兰伟大剧作家旭恩·奥凯西　逸文集

德义的宣传技术：说宣传之一　逸文集

狄更斯的特点及其他　英国文学论文集

第二次世界大战与文学　英国文学史论集

第二届高等学校外语专业教材编审委员会工作的总结报告　逸文集

读《草叶集》　照澜集

读《牛津随笔选》　中楼集

读《皮市巷的革命》　英国文学论文集

读艾德蒙·威尔逊的书信集　风格和风格的背后；中楼集

读拜伦——为纪念拜伦诞生170周年而作　逸文集

读蒲伯　照澜集

读莎士比亚随想录　英国文学论文集；莎士比亚绪论——兼及中国莎学

读书随感录　照澜集

读书札记　逸文集

读小说札记　中楼集

读一本译诗集　诗集

《翻译：思考与试笔》序　翻译：思考与试笔

翻译与文化繁荣　翻译：思考与试笔

翻译中的文化比较　翻译：思考与试笔

放假之前　逸文集

分析一首现代诗　英语文体学论文集

《风格和风格的背后》序　风格和风格的背后

弗兰西斯·培根（1561—1626）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

弗琴尼亚·吴尔夫（1882—1941）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

福建之旅　诗集

格瑞夫斯（1895—1985）　英诗的境界

给吟　诗集

更广些也更系统些　逸文集

公路礼赞　逸文集

关于当代英文散文　风格和风格的背后

参见：英文散文现状（附录）

关于繁荣人文科学的几点想法　中楼集

关于英语的文体、风格研究　英语文体学论文集

国外机场所见　诗集

哈代（1840—1928）　英诗的境界

哈姆雷特的尖刀及其他　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

参见：Hamlet's Daggers etc.（附录）

汉译《英国湖畔三诗人选集》序　照澜集

汉译《英诗金库》序　照澜集

汉语译者与美国诗风　论诗的翻译

华兹华斯（1770—1850）　英诗的境界

怀珏良　中楼集

怀燕卜荪先生　逸文集

霍思曼（1859—1936）　英诗的境界

济慈（1795—1821）　英诗的境界

加强外国文学研究之我见　逸文集

家屋　诗集

江纳善·斯威夫特（1667—1745）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

江南即景　诗集

杰克·林赛著《三十年代之后：英国小说及其将来》　逸文集

介绍《唐璜》　中楼集

介绍一本口头文学的作品　英语文体学论文集

借鉴与创新——在一所大学科学讨论会上的发言　照澜集

剧本以外的诗　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

卡尔逊少校会见记　逸文集

看电视有感　诗集

拉金（1922—1985）　英诗的境界

兰陀（1775—1864）　英诗的境界

里顿·斯屈奇（1880—1932）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新

选

两篇有关西方新文论的文章述评　中楼集

另一面镜子：英美人怎样译外国诗　论诗的翻译

另一种文论：诗人谈诗　风格和风格的背后；中楼集

令人鼓舞的五月演出——《推销员之死》观后感　照澜集

刘译伯吉斯《莎士比亚传》序　风格和风格的背后

伦敦夜景　诗集

伦纳德·勃赖斯（1922—　）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

论德军之渡海攻英　逸文集

论东西新闻体裁——为中国新闻学会成立写给报界　逸文集

论短篇小说　逸文集

论法国作家圣·狄瑞披里（Antoine de Saint-Exupery）　逸文集

论翻译　逸文集

《论诗的翻译》序　论诗的翻译

论肖伯纳的戏剧艺术　英国文学论文集

旅途　逸文集

略论我们这个新文学　逸文集

马洛与莎士比亚的非戏剧诗　英国文学史论集

玛·渥·蒙太古（1689—1762）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

麦克迪尔米德（1892—1978）　英诗的境界

麦克尼斯（1907—1964）　英诗的境界

麦克斯·比尔博姆（1872—1956）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

弥尔顿（1608—1674）　英诗的境界

密尔顿　中楼集

民主国家的反扫荡：说宣传之三　逸文集

缪亚（1887—1959）　英诗的境界

莫尔　英国文学史论集

莫里斯（1834—1896）　英诗的境界

暮　诗集

穆旦的由来与归宿　翻译：思考与试笔；论诗的翻译；风格和风格的背后

难忘的《骑马乡行记》　照澜集

内蒙行　诗集

牛津、剑桥掠影记——1982年7月之旅　心智的风景线

欧文（1893—1918）　英诗的境界

培根的科学哲学和散文　英国文学史论集

彭斯的成就　英国文学论文集

《彭斯诗选》序　照澜集

彭斯之乡沉思录　心智的风景线

平原的边缘　逸文集

蒲柏（1688—1744）　英诗的境界

蒲柏和英雄双韵体诗歌　英国文学史论集

骑士　逸文集

乔伊斯与“可怕的美”——记乔伊斯百年纪念国际学术讨论会　心智的风景线

乔治·奥威尔（1903—1950）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

乔治·白并顿·麦考莱（1800—1859）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

乔治·伯纳·萧（1856—1950）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新

选

琼生（1573—1637）　英诗的境界

去国行，1947　诗集

日本的谣言攻势：说宣传之二　逸文集

萨克雷的《名利场》——兼评一个好译本　照澜集

塞缪尔·约翰逊（1709—1784）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

《莎士比亚绪论——兼及中国莎学》序　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

莎士比亚与两种气氛　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

莎士比亚在中国的时辰　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

参见：The Shakespearean Moment in China（附录）

上图书馆　中楼集

绍莱·麦克林（1911—1996）　英诗的境界

升学以前　逸文集

诗两首　诗集

诗评与译诗——与王佐良教授一席谈（附录）　中楼集

诗人勃莱一夕谈　心智的风景线

试论一个美国兵：一、了解的不易　逸文集

受难的昆明　逸文集

司班德（1909—1995）　英诗的境界

司各特（1771—1832）　英诗的境界

思想，山水，人物　逸文集

斯宾塞（1552—1599）　英诗的境界

斯凯岛上的风采　心智的风景线

四月　诗集

随意文体　英国文学史论集

他　诗集

谈穆旦的诗　中楼集

谈诗人译诗　论诗的翻译

谈诗——戏仿R. S. 汤马斯　诗集

谈谈西方现代派文学　照澜集

汤玛斯·卡莱尔（1795—1881）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

汤玛斯·莫尔（1478—1535）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

汤玛斯·欧佛伯利（1581—1613）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

提高口笔语掌握的一个途径　逸文集

通过一个选本看美国短篇小说　照澜集

图书馆　心智的风景线

褪　诗集

托马斯·格雷（1716—1771）　英诗的境界

托玛斯·勃朗（1605—1682）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

《外语教学与研究》百期感言　逸文集

湾区山水人物　心智的风景线

网与屏　诗集

威廉·赫兹列特（1778—1830）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

威廉·考拜特的《骑马乡行记》　英国文学论文集

威廉·科贝特（1762—1835）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新

选

文学的伦敦，生活的伦敦　心智的风景线

文学翻译中的语言问题——一次讨论会上的发言　中楼集

文学史写法再思　中楼集

文学史在古中国的先驱　中楼集

参见：Literary History: Chinese Beginnings

我为什么要译诗——一本译诗集的自序　中楼集

我想看到的几本书　中楼集

武汉　逸文集

夏日即景　诗集

显默斯·希尼（1939— ）　英诗的境界

现代英语的多种功用　英语文体学论文集

现代英语的简练　英语文体学论文集

线装的中国史书　诗集

想起清华种种——80校庆感言　中楼集

肖伯纳的戏剧理论　英国文学论文集

萧伯纳与新戏剧　英国文学史论集

萧的笑声——北京人艺演出《芭巴拉少校》观后　中楼集

小册子及其他　英国文学史论集

小说短论一束　照澜集

写在《外国文学》卷首　逸文集

《心智的风景线》序　心智的风景线

新时期的翻译观——一次专题翻译讨论会上的发言　翻译：思考与试笔

新英格兰的思想气候　心智的风景线

旭恩·奥凯西的戏剧　英国文学论文集

学风变换，中国学者何以自处？　逸文集

学府、园林与社会之间——英法两月见闻　中楼集

学问与时间　诗集

雪莱（1792—1822）　英诗的境界

雪莱的抒情诗　英国文学论文集

雅各布·勃朗诺斯基（1908—1974）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

严复的用心　翻译：思考与试笔

燕卜荪（1906—1984）　英诗的境界

叶芝（1865—1939）　英诗的境界

“一二·九”运动记　逸文集

一个典型的小县　逸文集

一个莎剧翻译家的历程　论诗的翻译

一个苏格兰大诗人——休·麦克迪儿米德　英国文学论文集

一个业余翻译者的回顾（第二部分引言）　翻译：思考与试笔

一个总体观　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

一九四一年颂　逸文集

一首哲理诗　莎士比亚绪论——兼及中国莎学

参见：一首哲理诗及其翻译

一首哲理诗及其翻译　论诗的翻译

参见：一首哲理诗

一位善于讲故事的作家——纪念欧·亨利诞生100周年　照澜集

一种尝试的开始　中楼集

以诗译诗，甘苦自知——评卞之琳《莎士比亚悲剧论痕》　莎士比亚绪论——兼及中国莎学，；论诗的翻译

异体十四行诗八首　诗集

异域的语言学　诗集

译彭斯的再思　翻译：思考与试笔，；论诗的翻译

译诗和写诗之间——读《戴望舒译诗集》　翻译：思考与试笔，；风格和风格的背后

参见：译诗与写诗之间——读《戴望舒译诗集》

译诗与写诗之间——读《戴望舒译诗集》　论诗的翻译

参见：译诗和写诗之间——读《戴望舒译诗集》

《英国20世纪文学史》序　英国文学史论集

英国浪漫主义诗歌的兴起　英国文学论文集

英国浪漫主义诗歌史

英国散文的流变

英国散文的流变（附录）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

英国诗剧与莎士比亚　英国文学论文集，；莎士比亚绪论——兼及中国莎学

英国诗史

《英国诗文选译集》序　逸文集

《英国诗选》序　风格和风格的背后

英国文学概略　照澜集

《英国文学论文集》序　英国文学论文集

《英国文学名篇选注》序　英国文学名篇选注

英国文学史

英国文艺复兴时期的翻译家们　英国文学史论集

英国文艺复兴时期的社会与文化　中楼集

英国文艺复兴时期文学的总图景　英国文学史论集

《英诗300首》代序　逸文集

《英诗的境界》序　英诗的境界

英文散文现状（附录）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

参见：关于当代英文散文

《英语文体学论文集》序　英语文体学论文集

英语文体学研究及其他　英语文体学论文集

英语中的强调手段　英语文体学论文集

有关口语教学的几个问题　逸文集

与友人论文采书　中楼集

雨中　诗集

语言　诗集

语言之间的恩怨　中楼集

《袁鹤年文集》序　中楼集

约翰·济慈（1795—1821）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

约翰·塞尔登（1584—1654）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

约翰·韦伯斯特（1578—1632）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

约翰·希拉贝（1917— ）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

约瑟夫·艾狄生（1672—1717）　并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

云南·贵州·四川　逸文集

在文华中学学英语　逸文集

詹姆斯·赖特和他的诗　照澜集

长夜行　诗集

账单　诗集

《照澜集》序　照澜集

浙江的感兴　中楼集

珍惜《译林》帮助《译林》　逸文集

正定隆兴寺　诗集

中古民谣　英诗的境界

中国第一本美国文学史——评《美国文学简史》（上册）　照澜集

中国新诗中的现代主义——一个回顾　照澜集

《中楼集》序　中楼集

《中外文学之间》题记　逸文集

中心的绿洲　心智的风景线

《周珏良论文选》序　中楼集

诸家风格和风格之争　英国文学史论集

祝贺与希望　逸文集

《租借法案》通过后的新局势　逸文集

作为散文家的罗素　中楼集

A Chinese Poet *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

About Teaching of English Literature　逸文集

About Teaching of English Poetry　逸文集

Across Literatures: the Translation Boom in China　*A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

Alexander Pope （1688–1744）　英国文学名篇选注

Charles Lamb and John Webster　*Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

Chinese Modernists and Their Metamorphoses　*A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

Daniel Defoe: the First of the Moderns　*A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

Edmund Spenser （1552–1599）　英国文学名篇选注

English Poetry and the Chinese Reader　*A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

Foreword to *Wen Yuan*　逸文集

Francis Bacon （1561–1626）　英国文学名篇选注

George Bernard Shaw （1856–1950）　英国文学名篇选注

George Gordon Byron （1788–1824）　英国文学名篇选注

Hamlet's Daggers etc.（附录） 莎士比亚绪论——兼及中国莎学，；*A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

参见：哈姆雷特的尖刀及其他

J. B. 普里斯特莱（1894—1984） 并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

James Joyce （1882–1941） 英国文学名篇选注

Jonathan Swift （1667–1745） 英国文学名篇选注

Literary History: Chinese Beginnings *A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

参见：文学史在古中国的先驱

Lu Xun and Western Literature *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

Lu Xun *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

Modernist Peotry in China *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

On Affinity Between Literatures *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

On Translating Joyce, Burns and Others *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

Poem into Poem: a Review（附录）　论诗的翻译

Preface: A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation *A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

Preface: Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

R. S. 托马斯（1913—2000）　英诗的境界

Reflections on a Dictionary *A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*，；英语文体学论文集

Robert Browning （1812–1889）　英国文学名篇选注

Robert Burns （1759–1796）　英国文学名篇选注

Sean O'Casey in China *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

Some Observations on Verse Translation *A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

The Literary Reputation of John Webster to 1830

The Poet as Translator *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

The Shakespearean Moment in China（附录）　莎士比亚绪论——兼及中国莎学，；*A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

参见：莎士比亚在中国的时辰

Thoughts on Hugh MacDiarmid *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

Three Poems 诗集

Translation Standard in China: a Survey *A Sense of Beginning—Studies in Literature and Translation*

Trends in Chinese Literature Today 逸文集

Two Early Translators *Degrees of Affinity—Studies in Comparative Literature*

V. S. 普利却特（1900— ） 并非舞文弄墨——英国散文名篇新选

William Blake （1757–1827） 英国文学名篇选注

William Cobbett （1762–1835） 英国文学名篇选注

William Shakespeare （1564–1616） 英国文学名篇选注