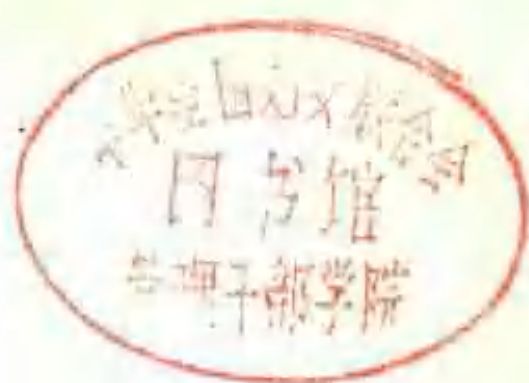


# 讀書與欣賞

叶君健 著



# 读 书 与 欣 赏

叶 君 健

责任编辑：赵捷

封面设计：马重慧

## 读书与欣赏

叶圣陶著

●

武汉大学出版社出版

(武昌珞珈山)

湖北省新华印刷厂综合车间正文排版

武汉大学出版社印刷总厂印装

新华书店湖北发行所发行

●

850×1168毫米 1/32 7 875印张 20万字

1985年7月第一版 1985年7月第一次印刷

印数：1——12,500(内精装500)

统一书号：10279·3 定价：(平)1.60元  
(精)2.40元

# 前言

收在这个集子里的是近两、三年来我应一些报刊杂志编辑同志们之约而写的部分文章，也有若干篇是为一些中、青年同志们的译著所写的序言，还有几篇是我自己对于读书或译作的体会。近几年来我还不时到国外去参加一些国际文化界的会议和活动，或被一些学术机构（如挪威的皇家学院、英国的剑桥大学、美国的威士廉和哈佛等几个大学以及丹麦的哥本哈根大学等）邀请去讲学。在这种情况下我得作些报告或讲话。这些报告或讲话有时是即席的，没有稿子，有的临时用外文只起草一个提纲，但有时在时间准许之下，我也用中文起个初稿，以便于向朋友们征求意见。我在这里选了两篇这方面的中文底稿（《中国的现代文学》和《国际文学交流与“世界文学”》），作为我在国外一些文化机构或集会上发言的样品。

过去许多年，由于极左思潮的影响，我们搞过“闭关锁国”的作法，结果我们对国外，特别是对西方，很少有实质性的文化交流和了

H/G 2P/01

解。近几年来，我国对外开放，我们便也参加了一些国际文化组织，与国外的文化界有较频繁的接触，我个人这几年在这方面花的时间也不少。我发现国外知识界（且不说普通人）对我们的现代文学艺术作品以及我们当前的文化生活，所知极少——甚至连鲁迅和茅盾这样的大作家的名字也不知道。而他们所知道的极少的一点，也往往因为受到了国外一些有偏见的新闻报导的影响而不免存有误解。这就给我们的对外文化交往工作带来一定的困难，有时甚至在和国外朋友坐一起交谈时找不到共同语言。因此，向国外朋友耐心地做些有关中国现代文化和文化生活现况的解释工作，就成为一项必不可少的任务。

鉴于上述这种客观的需要，当国外一些比较严肃和有声望的报刊的编辑约我谈话或写稿时，我也就接受他们的要求，利用他们报刊的篇幅（这些报刊的销量有的达四、五百万份）写些介绍中国文艺情况和文化生活的文章，希望借此能增进中国人民和外国人民之间的理解而加深友谊。这类文章当然是直接用外文写的，但有时它们也偶尔被国人译成中文，在我们的内部报刊上发表，作为参考。在这个集子里我特别转载了一篇名为《英报评中国演出莎士比亚剧》的文章。实际上它的英文原名是：《Hit, a Very Palpable Hit》（“成功，一个极明显的成功”——这个标题是引自莎剧

《哈姆莱特》中的一句话)。它原是发表在伦敦《泰晤士报》1982年1月2日的版面上的(其他欧美的一些大报也转载过)。但我们国内译载它的那个内部报刊却无法把我的名字的外文拼音和中文写法统一起来,因此误认为它是《泰晤士报》本身写的一篇“评论”。其实它就是我在北京我那个小胡同的住屋里写的。我当时写这篇文章的用意是想借此纠正某些不怀好意的人在国外所散布的一些谣言,说什么中国共产党正在消灭藏胞和摧毁藏族的文化。我在这篇文章中当然只摆事实,让读者自己去作出结论。我现在把它作为“附录”转载在此,一字不动,主要也是想说明近年来我在国外一些报刊上所发表的文章的性质。

人的思想和认识总是不断发展和不断改进的。我上面所说的那几个类型的文章,也只代表我在一定时期和在一定条件下对于某些问题的认识和看法——有的文章还是“急就章”,费的大脑有限。一般说来,我们往往是“事后聪明”。现在看来,这些文章里面有些说法或所谓“见解”,值得商榷或批评之处,想必也在所不少。但“前事不忘,后事之师”,我现在把它们部分地收集在此,再度公之于众,也是希望能得到读者的指正,作为今后作文或讲话的帮助。

1984年3月

# 目 录

|                     |       |
|---------------------|-------|
| 前言.....             | ( 1 ) |
| 读书与欣赏.....          | ( 1 ) |
| 小说的表现技巧和现代读者.....   | (14)  |
| 写作这行手艺.....         | (20)  |
| 有关文学作品翻译的一点体会.....  | (27)  |
| 重读《阿伽门农王》译文后记.....  | (45)  |
| “寓言”是一个重要的文学品种..... | (51)  |
| 关于科学幻想小说.....       | (55)  |
| 北欧的民间故事.....        | (62)  |
| 关心儿童文学和儿童戏剧的发展..... | (65)  |
| 外国儿童文学现况.....       | (73)  |
| 外国儿童剧：借鉴和创造.....    | (85)  |
| 安徒生的童话创作.....       | (92)  |
| 从精神创伤到丰富活泼的想象.....  | (112) |
| 中国的新童话.....         | (115) |
| 新儿童文学发展的一个标志.....   | (120) |
| “谁不夸俺家乡好”.....      | (123) |
| 在《海的女儿》背后.....      | (125) |
| 中国的现代文学.....        | (130) |

|                      |       |
|----------------------|-------|
| 世界语文学.....           | (144) |
| 中国参加了国际笔会.....       | (157) |
| 国际文学交流与“世界文学”.....   | (163) |
| 塞浦路斯和它的文学.....       | (168) |
| 芙吉妮娅·吴尔芙和“意识流”.....  | (172) |
| 附：伦敦植物园.....         | (178) |
| 卡赞扎基与希腊新文学.....      | (184) |
| 访问美国笔会中心.....        | (191) |
| 从《岁暮》开始的创作道路.....    | (202) |
| 附：岁暮.....            | (206) |
| 青春脚印.....            | (215) |
| 有关武汉的回忆.....         | (222) |
| 一段与日本文学的因缘.....      | (234) |
| 附录：英报评中国演出莎士比亚剧..... | (240) |

# 读书与欣赏

外训班叫我来谈有关文学欣赏这么个题目。这个题目相当抽象，很难谈。老实讲，我也没研究过。文学欣赏一般只在学校有这门课，有的出版社也出了有关这方面的书。广西人民出版社正在出版一套外国文学名著欣赏丛书，要我为它写篇“总序”，由于是朋友编的，也只好写，因而也不得不开始考虑“文学欣赏”这个问题。各大学讲欣赏课一般是把一本书或一篇文章分析一下，就它的风格、内容、特点做些必要的解释，比较具体，有一定的范围。出版的欣赏丛书也无非是在一篇短篇小说、一部长篇或中篇小说的前面来个前言，后面来个后记，加上一些分析，就一篇作品的特点去欣赏它，这也很具体。今天要我也作得这样具体，就无从谈起了。这不是教课，又没有一篇具体的文章，怎么谈法？专门这一类的书也同样没有，国外偶尔有这方面的作品，也很具体，不是谈论一个作家，就是研究一些作品。这些我们现在都没有。那么现在怎么谈呢？我很犹豫。每个人读书有每个人的读法，我现在只能就“欣赏”这么个相当抽象的名词，谈谈个人经验、个人体会吧！

什么叫做欣赏？

读书有两种，一种是为了求得知识，非读不可。譬如我们学习政治，学习科学、数学，一般就谈不上欣赏，你感到兴趣要读，不感兴趣也要读，从中获得一定的知识，了解一定的问题。另一

种就是读文学作品，当然它也提供知识，但这不是非读不行的。读它完全是出于个人自愿，喜欢读就读。“喜欢”也就有“欣赏”之意。文学作品，你读它，就说明你对它感到兴趣。有些其它种类的作品也可以欣赏，比如某些有关医学的文章。最近我看到一些外国医学专家写的文章，有关于心脏病的，读读也觉得可以欣赏。这些文章写得好，作者的知识非常渊博，文笔好，读起来很有趣味。当然，一般说来，这样的文章一般只是实事求是地摆问题，提供些资料，提供些知识，很难顾及到欣赏问题。现在一般的新闻报道，如何写好，如何写得有味道，其中也有个欣赏问题。这也是我们外文局做宣传工作的老问题。国外有很多刊物，销路很广。它们也不是谈文艺，也不是谈爱情，主要是谈有关生活各方面的事情，提供些知识，大都写得很生动，很活泼，读起来也很有味道。这说明作者都考虑到读者的欣赏趣味问题。总的说来，我们读文学作品是自愿的，读得没有味道的时候可以 not 读。一篇文章或一本书，吸引不吸引人，实际上就是有没有欣赏价值的问题。文学作品尤其是如此。

欣赏，根据我个人的体会就是读起一篇作品时受到感动，被引起兴趣，从中得到快感。快感的种类很多，有的流眼泪，有的跳起来，有的拍案叫绝。总而言之，恐怕欣赏就是指一篇作品能够感动你，能够抓住你，能够引起你的共鸣，把你的感情掀动起来。情节、故事，包括语言、风格都能够抓住你，不是强迫你，而是你自愿地被它吸住，非读下去不可。我们一般所谓“欣赏”大概就是指这种情况吧。

读一本书、一篇作品或者一首诗，得到快感，是为了消遣吗？有这个意思，因为读它不是任务。当然，如果我们把这个问题提得更高一点，那么就是享受“文化生活”了。但这究竟算不算是消遣呢？不能排除消遣的因素，可是消遣并不就是说没有教育作

用。有些情节使你感到悲伤，使你流眼泪，这应该说就是它在对你起教育作用。我们有些革命家，小知识分子出身，最初参加革命并不是通过学习马列主义，而是通过阅读文学作品。他们也是从文学欣赏开始的。文学作品在你看它的时候，就把你抓住了。它影响了你的人生观、你的行动和你的思想感情，这就产生了教育作用。所以文学欣赏两个作用都有，在消遣之中使你无形地接受了它的教育作用。

在文学创作方面，这尤其是重要。我们现在仍然有些作品不能引起读者的快感，没有欣赏价值。这可能是由于我们对文学创作的理解很狭隘所造成的。

在文学创作上，政治是第一性，艺术是第二性，这是我们大家都承认的。由于狭隘的理解，我们往往只是强调政治，而忽略了艺术，结果写出来的东西干巴巴的，象读政治文件一样。换句话说，我们有些作品的主题思想很伟大、很崇高，但是读者读不下去，说服力也不强。这实际上就没有起到为政治服务的作用了，因为它的欣赏价值不高，不能打动读者。我们有些作家往往忽略了这个问题。有个时期对这个问题略加重视，就被说成是为艺术而艺术。事实上生活里就有政治，作家是通过表现生活表达出他的政治观点。但是作为文学作品，你不能强迫读者去读。要让他把你的作品读下去，那就得调动它的欣赏功能。我们写别篇文章，即那些不是写人生、写爱情、写斗争、写悲欢离合的作品，干巴巴的也不行。

不管什么文学作品，一个作家在构思、在表达他的主题思想和感情的时候，他第一要考虑的是政治。但是你在具体写一篇作品的时候，恐怕艺术就要提到第一位了，你得注意艺术，否则你的作品主题思想无论怎样高尚，但不具有欣赏价值，那也就失去了它的功能。我们现在有些中年和青年作家在开始考虑这个问

题。他们想搞些创新，不单是从表现手法问题上考虑，还着重题材上的选择。我觉得这样考虑是对的。文学作品从欣赏和消遣开始，通过潜移默化，以改造思想、改造感情、改造人生观而告终。有的作品欣赏作用很强，艺术作用很强，但起不了教育作用，那也形成浪费。同样，有些作品，政治性很强，标语口号式的，没有人去读，这也是浪费。

消遣和教育这两个作用不能分开。光谈消遣，那就走到另一条路上去了。有些作品以情节取胜，有消遣价值，比如侦探小说，外国的什么推理小说，还有一些唯美的东西，但它们可能产生消极的影响。所以不能说一切能吸引人读的东西都是好作品。可是有一条，文艺作品必须能使人欣赏。读不下去的作品是产生不了任何影响的，更谈不上对人生起一定的积极作用。我们所谓的精神生活恐怕就应该考虑到这个作用问题。

我们作为读者，既不是文学家，也不是戏剧家，读一部作品，就是为了从中得到感情上的享受。当然这是最简单的说法。真正欣赏也要一定的条件。最起码的条件就是你要能看得懂作品，理解作品的情节、作品的气氛。但真正要理解一篇作品也不是一件很简单的事。真正称得上是一部好作品的，也不容易。但是好东西也不一定随便就能欣赏。比如《红楼梦》就不是随便可以欣赏的作品。那个时代的生活我们不太熟悉，语言、思想、感情、风俗习惯、家庭情况的复杂性，我们都不熟悉。基于上述情况，就是鲁迅的作品，恐怕现在有些年轻人也会感到很难欣赏，尤其是他早期的短篇小说，包括《野草》中的那些散文诗。这就是说，我们首先就面临着一个看懂的问题，也就是理解的问题。

理解可就很简单呐！这包括两个方面。一方面是作者。的文字写得好，艺术水平高，吸引人，使读者想读下去。这里

还包括他对人物感情的处理、描写生活的手法、悲欢离合的渲染，等等，当然要感动人，还须人物具有打动人的高尚感情。《红楼梦》中高尚的人物有，糟糕的人也不少，但是它写得好，很真实，能够说服你，使你信以为真，这说明作者的艺术手法高，他把你本来很平静的感情掀动起来了，使你感到快乐，感到悲哀。他不是硬性地在说服你，而是使你从心眼里感到信服，感到这是真的，从而你欣赏他写的每一个句子，他描绘的每一个情节。在另一方面，读者要理解这些东西也不简单，也要具备一些条件，象我刚才谈到的《红楼梦》，你没有当时那个背景知识，对于中国语文没有一定的修养，就谈不到欣赏它。阅读其他类型的作品也有这个问题。同志们学外文，一些外院毕业的高材生，看外文刊物可能就读不懂，读《北京周报》就觉得容易。这是因为国外的刊物都是谈国外的情况，背景材料你不熟悉，所以你尽管文字、语法都会分析，但还是读不懂。同样，《北京周报》上的文章，外国人也看不懂，因为背景情况他们也不太了解，再加之英文写得不地道，就更难办了。在这种情况下自然就谈不到“欣赏”了。所以我说“欣赏”牵涉到作者和读者两方面的条件。

对作者说来，他的一切都在他的作品中反映出来。他的文学修养、创作经验、艺术水平，他的哲学、政治、思想和主张，不管他愿意不愿意，都会在他的作品中表现出来，当然不是说在单独一篇文章中表现出来。这个特点，高明的文艺批评家一看就可以辨认出来。有的作家文章写得象诗一样，那就是说他对中国的文学的修养，对外国文学的修养相当深。一个作家在创作中，他的生活经验、他对人生的体会，他的看法，他的哲学，他的政治态度，都融会进去了。不管他写得多么隐蔽，只要你认真去读他的作品，你就会不难发现他的本来面貌。中国有句话叫“文如其人”，这主要是指文人的风格。实际上它不只指文风，还包括作

家的整个精神面貌。

当然我们作为读者也有这个问题。我们往往意识不到这一点。当你鉴别一部作品的文字写得是好或比较好的时候，你的文学修养、你的文字水平，你判断和批评的能力也都显现出来了。你看他怎样用某一个字，怎样借用唐代诗人的某一个词，怎样把这个词用得恰到好处，假如你没有这方面的长期修养，你就体会不出来，就体会不准确。看一部电影，欣赏任何其他的文学艺术作品，也都存在这个问题。你只有以你的人生观、你的政治态度、你的生活经验，来判断作品创造得真实不真实。当然，在某种意义上讲，文学作品基本上都是“假”的，因为它有头有尾，有结构，有章法，不可能都象生活那样“真实”。“无巧不成书”，文艺作品就是这样妙。电影里的一个故事顶多能持续两个钟头，但必须有头有尾，生活能会那样巧吗？这里必须有些虚构，但虚构必须自然。但同时它又得能把你的眼泪挤出来，那它就是要使你相信故事中的一切是真的。作者的生活经验丰富，他能够把画面摆出来，叫你相信。你相信了而又受到感动，就是因为你也有类似的生活经验和感觉，这一点很重要。作为读者，他在认真欣赏一部作品的时候，他的全部人生经验和文化修养也摆进去了。作者在批判什么，歌颂什么，这个主题对不对，读者在作出判断的时候，他的政治水平、哲学思想和文学修养也都在起作用。

我们说我们能够欣赏，能够读一本书，能够看懂一本书，能够受到感染，这实际上也等于说我们有一种读书的能力，但这种能力需要培养。对于一些高级的作品，没有这种能力的培养，就不能充分读懂。有人会说，你不是把这个事情说得很神秘了吗？实际上是这么一回事。正如我们吃菜一样，许多东西你没有尝过，你在这方面经验不够，好的东西你就不一定能欣赏。好的戏也是

这样，好的作品也是这样，好的音乐也是这样。中央乐团近来演奏了一些外国的交响乐，贝多芬的第九交响乐，有的人很欣赏，但也有不少的人听得莫名其妙。不仅是交响乐本身，即使交响乐中的一件乐器，如钢琴，不管你演奏的技巧是多么好，有人听到就是感到索然寡味。我有一位作曲的朋友，他曾和一位钢琴家到乡下弹钢琴。农民听完说，“这是什么音乐？完全是撒豆子的声音。”这不能说这些农民无知，只能说他们没有这方面的培养。我现在看京戏，老实讲，它的唱腔，它的程式，它的表演艺术，我不仅不能欣赏，连懂也不懂。因为我没有这方面的培养，从而也没有欣赏的能力。

文学中有各种流派，它们也都是时代的反映。我们现在一般所熟知的是现实主义、社会主义现实主义、浪漫主义和现实主义相结合等文学创作方法。但到西方世界去看一看，花样就多了。什么荒诞派呀，抽象派、心理学派呀，一大堆。但它们都不是天上掉下来的，而是人创造的。人是社会的动物，他的创造，他的艺术思想也是社会的反映，所以广义地讲，这些流派也是时代的反映。我们社会主义的文学艺术要为人民服务，它要发挥它的社会功能，要起它的社会作用。西方的社会不是这样子，“为人民服务”没有条件。有的人找不到出路，甚至要逃避现实，想入非非，或者在表现手法上，他们以个人爱好为中心，标新立异，搞些所谓与众不同的东西。这些也都是某种社会现实在人的头脑中的反映。当然这里也有主流跟支流的问题，也有现实主义的作家，也有为光明而奋斗的作家。不过我们认为现实主义作品，比较能够反映出社会的真实和社会发展的趋势。

反映现实有不同的方式，作家对他们所要写的题材，都各有选择，各有侧重。生活中的现象，不同的人去看会有不同的感受。如我们作家下乡，三个作家一同到一个公社，一个大队去体

验生活，同样参加劳动，到时下工，到时吃饭，生活都是一样。如果这三个作家各写一篇报告文学，或者各写一篇关于这个大队的故事，那么，这三个作家写出来的东西绝不会是一样。他们作品之间的差异是由许多因素所造成的。他们各自的修养，各自的生活经验，都在这里起作用。三个人会从不同的角度去看问题，从不同的角度去理解，因而选择生活题材时他们就各有所不同的选择。这个作家选这一部分，那个作家选那一部分，各有自己的特点。为什么一个作家选这一部分而不选那一部分，这与作家的人生观、作家的生活体验、政治水平、哲学观点有关。如果他抓住了生活的主流，抓住了特点，如果他的分析方法、他的观点正确，善于用马克思主义和辩证唯物主义观点去分析，那么他就能正确地反映出生活。在一部作品中，作家全部的修养，他的艺术水平和政治态度都可以看得出来。

这里产生了另外一个问题，即我们深入生活——到目前为止主要是指到农村深入生活。在一个村子里呆它二十年，光这样扎根行不行？中国有句古话：“读万卷书，行万里路”。这里所谈的不仅是文化修养和水平的问题，也牵涉到一个见多识广的问题。作家要不要见多识广？如果把“扎根”只是理解为老呆在一个地方，一天到晚生活在一个生产队里，看不见世界，看不见现代科学技术的发展，世界农业的发展，“眼光”老局限在那个小地方，见解狭隘，那就很成问题了。这甚至还会影响到一个人的人生观。从国家说来，“闭关自守”；从个人说来，“固步自封”，都会造成严重的后果。此外，农民大都是小生产者，小资产阶级意识浓厚，老呆在一个村子里，不仅自己的思想改造不好，可能还会受相反的影响。还得到工人阶级中去看看，到战士中去看看，到少数民族中去看看，如果可能的话，到国外去看看。有比较，才能看出差别，才能看出我们时代的主流，时代的特色。

这样我们也就可能比较真实地反映出我们的社会生活了。

正确反映我们时代的精神，反映我们生活的特点，当然不能只是自然主义地去描写它。生活在发展，国家和世界的政治形势也在发展，我们还有更远大的目标：搞共产主义，解放全人类。文学作品不仅要反映当前这个时代，反映时代的精神，同时也应反映时代发展的趋势，预示事物发展的方向。这也就是说，我们的作品还应该有理想。我们把这叫作革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合。这是我们的创作方法。但是世界不同国家的作家都生活在不同的社会条件下，我们不可能要求世界的作家都用这种创作方法。欧洲十九世纪的作家有他们现实主义的创作方法，而且很有成就，如巴尔扎克的小说，狄更斯的小说，托尔斯泰的小说，等等。当前西方的“现代派”的出现，也有他们的独特的社会背景。对这一切不同于我们的东西，我们不能一刀切，觉得不值一顾。我们不仅要“顾”一下，恐怕还得读一点，以扩大我们的知识面和眼界。“有比较才能看出差别”。错误和正确的东西，比较了一下就可以辨别出来。

资本主义时代的产物，也不是一切全无可取。资本主义对封建主义说来是进步的，是革命的。托尔斯泰在意识形态方面说是资产阶级的，甚至是反动的，从出身和阶级成分说，他是贵族，但列宁说他的作品是俄国的一面镜子，是时代的一面镜子。再如我自己也翻译了很多安徒生的童话，它们里面出现了很多王子、公主和皇帝，该是反动的了，但这些作品却也反映了现实，还掀动了我们的感情，甚至还激励我们向上，如《海的女儿》这篇东西——它的男女主人公就是王子和公主。世界上的事情就是这样复杂。所以我们读书也要有一个开明的态度。只有这样我们才能欣赏我们人类中外古今在文化方面的创造，从而从中受益。这种所谓“开明”态度就包括我们马克思主义的水平问题，自己的政

治水平问题。保守、狭隘、固步自封，往往是和落后的思想意识相结合的——我们得摆脱这个局面。

我们所谓继承文学遗产也就是从这个角度出发的。我们用历史唯物主义的眼光，估价我国封建时代的作品，从中也发现许多有益，甚至值得今天我们在文学创作中学习和借鉴的东西，以提高和丰富我们社会主义时代的文化。事实上在我们中国的古典作品中，现实主义还是主流，都带有鲜明的时代烙印。我们今天还能欣赏它们。它们除了提供许多关于我们自己国家历史和社会生活发展的知识以外，还能起到今天所需的爱国主义教育的作用。比如我们曾经一度要打倒的孔丘所编的《诗经》，就反映了当时不少社会生活和人民的思想感情。又如屈原的《离骚》就充满了爱国主义感情。司马迁的《史记》也包含了许多很健康的东西。在某种意义上讲，也可以为我们今天的社会主义服务。

不过话又说回来，要欣赏这些东西，正如欣赏京戏一样，还须经过一番培养，至少要学会读懂古文。从文学上讲，这些东西都是高级的东西，高级的东西需要较高级的文化水平才能欣赏。不能因为看不懂它们就把它们斥为“反动”的东西。毛主席在谈到文学大众化问题时，还提出了一个“普及与提高”的问题。对于我们今天的中国人说来，“提高”已经提到日程上来了，而且还是一个迫切的任务。我们现在应该普及欣赏高级的东西。

在对待欣赏问题的态度上，也有民主化的问题、科学化的问题。“五四”以后，孔家店被打倒了，文学现代化了，语言白话化了。《三国》、《水浒》那样的章回小说没有人写了，长篇小说都采用了西方的那种写法。话剧完全是一种新的形式，诗歌也白话化了，当然也还有人写旧体诗，但新诗是主流。这些变化当初反对的人很多，不习惯，因而认为它很幼稚，不能登大雅之堂。但随着时代的发展，反对的人也就消声匿迹了。现在白话文成为

我们的标准语言了。我们现在小说的写法，从鲁迅开始，基本上借鉴了西方十九世纪的文学形式。读者也喜欢读外国作品了。换句话说，“五四”以后，我们读书的范围广阔多了，现代的新文学，从中国一直扩大到世界。“四人帮”倒后，我们又开始读世界的作品了。有好长一段时间，我们避免跟国外展开较广泛的文化交流。现在我们才注意到，我们不仅在科技方面与世界的距离拉得太远，在文化方面，也跟外面世界有很大的距离。因此我们现在所欣赏的作品基本上仍是十九世纪的。现代西方文学在表现手法上有很大的创新，流派很多，我们不习惯，因而也接受不了，更谈不上欣赏。在建筑艺术方面也是这样。你看联合国大厦的建筑风格，我们不一定能看得惯，但那已经是四十年代的东西了。现在已是八十年代了，它也落后了。但我们现在的许多新建筑，不是长方形，就是四方形，相当单调，谈不上风格，这不仅说明落后，也说明缺少创造性。这就提醒了我们一个问题，即我们的态度要民主化、科学化。不能把超乎我们所习惯的常规范围以外的东西、新的东西一概斥为“反动的”。我们得承认它们也是外国作家和艺术家的创造，而这些人都是属于人民范畴之内的，不是“反动派”或“修正主义者”——因为这些都是政治上的名词。我们得用虚心的态度去理解、去习惯他们的创作，然后才能谈得上欣赏或不欣赏的问题。毛主席说过，“洋为中用”，

“批判地继承”。如果我们对于外国作家和艺术家的创造不虚心地去做研究，去学习，去弄懂，那么怎么能做到“洋为中用”和“批判地继承”呢？这里还有一个方法问题。江青曾经大批特批过司汤达的《红与黑》。事实上司汤达写的书很多，《红与黑》不过是其中的一本，而其他的一些书我们并没翻译过来，江青不懂外文，都没有看过，对他没有较全面的了解，单凭一作家的一本书就大批而特批，那也未免太没有头脑了。“没有调查研究就没

有发言权”。哪怕是批作家的一本书，也得对这个作家及他的其他著作有些了解，这是最低限度的历史唯物主义常识。

谈到这里，我们把问题似乎是扯得比较远了：扯到外国的东西上面去了。其实这是一个老问题。清朝末年的统治阶级，搞了很长一段的闭关自守以后，不得不认输，只好搞起“洋务运动”来。他们当然不可能有历史唯物主义观点和“调查研究”的方法，因而他们只看到一点皮毛，而不知道实质，他们定出一套“中学为体、西学为用”的肤浅的实用主义的方针，结果以失败告终。但即使这是一个失败的事实，它至少也说明了顽固的保守派也认识到了，在现代这样一个世界，外国的东西对我们也非常重要，非学不可。所以，对今天的我们说来，我们不能走到另一个极端，认为这是“崇洋”。“崇洋”和吸收外国人民的创造，“洋为中用”，完全是两码事。马克思主义也是洋东西，马克思、恩格斯和列宁也都是洋人，但我们现在把他们的理论当做我们“四个坚持”的主要组成部分，成为我们立国的思想。现在世界的交通是那么发达，彼此经济依存的关系是那么密切，世界人民的创造是人类共同的财富，在文化科技方面，不一定要那么鲜明地在“华夏”和“夷狄之邦”之间建立起一堵不可逾越的高墙，而把自己隔离于世界之外。在文学作品方面，我们要欣赏我们自己的东西，但同样也要欣赏世界的东西。欣赏是深入理解和“洋为中用”的一个重要阶段。“欣赏”不了，就谈不上“吸收”，更谈不上“利用”。但要做到真正“欣赏”，也需要做些基本工作：培养欣赏能力和胃口。如读我们的古代文学遗产，我们必须首先培养我们读古文的能力，欣赏外国的东西则更有一个培养的问题。我们外文局的编译同志，以国外读者为对象，既要理解我们自己，又要理解外国，这个问题就更重要了，也很急迫了。我们把编辑和翻译分开，搞中文编辑的同志不一定要懂得外国的东西，“欣

赏”就更不谈了；搞翻译的同志不一定要懂中国或“欣赏”中国的东西。这种作法，从“分工”的角度讲，不一定不妥，但作为编辑和翻译者本人，如果死板地按照这种“分工”来“培养”和“提高”自己的“欣赏”能力，那可能就会失误了。我们要警惕这一点。这是从“欣赏”问题引出的另一个问题，可能走题了，我的讲话只好在此结束。

（1981年，对在外文局编译人员训练班同志的讲话）

# 小说的表现技巧

## 和现代读者

在我们日常业余的“精神生活”中，小说恐怕是一种群众性最强的食粮。尽管现在有电影和电视之类的群众性传播媒介给我们提供许多有趣，甚至感人的故事，但它们不能代替小说，因为它们的局限性很大：没有电和一定的机械设备及场所，多好的故事也没有办法使人欣赏。相反，一本小说可以随时带在身边，坐电车时、工间休息时、晚间入睡前、乘凉时，都可以看，甚至上厕所时都可以看——而且这种情况还不少。十多年前意大利的名小说家亚尔贝托·莫拉维亚在他编的一本名为《辩论》的刊物中，掀起了一场关于“小说的危机”的讨论，认为现在传播媒介如此发达，小说作为一种文学形式已经到了末日。对这场辩论我曾跟踪了好几期，结果一无所得，小说仍然是各国出版物中的支柱，它继续有读者，有广大的市场。莫拉维亚本人也仍继续写他的小说，而且还不断有所创新，熔寓言和超现实主义于一炉，自成一家。

听故事是人的天性，小孩子一开始学话就喜欢听故事。小说一般都有情节，有故事，还有波澜起伏的感情渲染。读的人一进入书中就很难拔得出来——如果小说写得好的话，有时陷得很深，甚至忘记了自己，不由自主地“拍案叫绝”或“拍案惊奇”起来。当然现代的小说不一定如此，它往往使人保持冷静，完全意识到自己的存在而用清醒的头脑去思索小说中所描述的问题。

但万变不离其宗。它还得想办法把读者引进书中去，也只有这样才能发挥它的作用。因为读小说是自愿的，不象作为学习材料的政治文件，非读不可。一篇小说如果没有吸引力，干巴巴的，不管它的主题思想是多么高超，恐怕不一定会有人读。现代人的文化水平高了，知识多了，眼界宽了，作者也是一样，观察和认识事物的能力因而也强了，复杂化了，按照常规写小说——也包括其它形式的文艺作品，甚至象建筑之类的东西，已经不能满足现代读者的要求，作家们自己也不愿意这样作。于是标新立异，各自创新，因而流派风格也特别多起来，形成一种“百花齐放”的局面。在欧洲十九世纪后半期这个局面就已经出现，现在尤其是如此。这是时代的发展的必然结果，不以人的意志为转移，也不是什么个人的力量可以推动它或阻止它的。

当然，这只是就艺术表现形式和技巧而言。任何作品都不能离开我们这个时代的生活，它要感人也还必须要有激情，有理想，也就是说，除了真实、艺术地反映生活之外，它还应有比较高超的“主题思想”——我们一般所谓的“史诗般的作品”大概不外乎此吧。在现代作品中“主题思想”不一定明显地表现出来——如果明显地表现出来，读者可能认为作者在对他说教，而现代读者的自尊心又特强，他甚至还会认为作者是在侮辱他的智力，对他搞宣传而产生反感，结果根本不看作者写的书，不管他在书中写了多少豪言壮语，描绘出了多么高大的形象。所以一个作者，要想把他的思想渗入到读者的心灵中去，还得用潜移默化的办法。传统的作法是把故事写好，使它具有欣赏的价值。但是现代作家却有更多的办法。现代的读者也不满足于传统方式，他们也在追求新鲜的东西。象住房子一样，只要有足够的空间，可以放床、放家具和电器设备，再加之室内空气流通，本来就可以使人满足了，至于房子是长方形还是四方形，似乎没有太大的关系。

但是现代的人偏偏不这样想，他们不满足于传统的长方形或四方形，建筑师为了满足他们的不断变化的欣赏趣味，也标新立异，设计出了各色各样的风格，形式，现代建筑风格出现竞相争异的局面。人类文明之所以不断进步，这种追求创新的精神恐怕也是一个重要的因素吧。

但是文艺作品，如这里所谈的小说，不管它的表现形式和写作方式是怎样翻新，总不能离开它这种文学形式所具有的特点和功用，否则它只不过是单纯技巧的运用而不是文学创作。关于小说这种文学形式的性质，过去日本的小说家菊池宽曾下过这样一个定义：“小说是人生的活史地。”这个定义是他写了一生小说所得到的结论。他所谓的“活史地”是广义的“历史”和“地理”，也就是人生。这有一定的道理。至于写小说的人——也就是作家，我们经常听到这样一句名言，即他是“人类灵魂的工程师”。在我们的创作与批评的实践中，我们实际所遵循的原则则是“政治第一性，艺术第二性”。上述的这些说法都是无可争辩的道理，大家都接受。但就一个作家而言，在他的写作实践中，主题思想确定以后，他一提起笔来写作，艺术第二性的问题恐怕就要提到第一位了。这时他便成了一个工匠，正如一个制作手工艺品的艺人一样，他所要努力做到的是如何创造新鲜活泼的形式和与众不同的风格，把他的手艺和艺术观充分地表现出来，使他所要写的生活内容和主题思想能成为真正的艺术品。有素养的艺人，可以与其他艺人雕刻同样一个型号的玉石瓶子，但他的成品不一定与其他艺人的完全是一样，因为他的一切手艺和修养水平“与众不同”，有他自己的特点。同样，三个作家到同一个地方去体验生活，写同一个题材，其结果也不会完全是一样——无论在“思想性”或“艺术性”上都是如此，要求三篇作品有绝对统一的规格，符合同一个口径，是不可能的。人和他的头脑，作为一

种生产力，其所以异于机器者就在于此。

当然，作家和制作手工艺品的艺人还是有所区别。他除了必须精于他的手工艺外——在这种意义上讲他是个手艺人，他还必须是个生活的积极参与者，一个政治家、哲学家、思想家和诗人。世界上的伟大作家差不多都是如此。谈到他的手艺，这可是没有止境。追求创新，不断探索新的表现形式，使他的“主题思想”能够最有效地表达出来，可以说是作家和其他一切艺术家的共同脾性。没有一个作家前后所写的作品、一个画家前后所画的画都是一样，都是一个模式。他们固然都有个人风格，但在这种“风格”的大框框里面，他们的发展也是变化多端的。我们今天的诗与“诗三百篇”不同，我们文学史中所描写的“丰富多采”的遗产，我们所谓“光辉灿烂”的文化，就是这种情况造成的。这也可以说是文艺创作的一种规律，因而值得、也应该重视和研究——对我们的创作家、批评家和文学史家说来尤其是如此。

蒸汽机发明后，人类历史发生了很大的变化，文学艺术也起了很大的变化。十九世纪的欧洲文学，无论从表现形式或思想内容方面就与十八世纪的文学不同。我们因借鉴了十九世纪的欧洲文学而创新出来的新文学——仅就形式而言，也与前一个时代的文学大不相同，如白话文就代替了文言文，新型的长、短篇小说代替了《今古奇观》和《三国演义》、《水浒》那类的章回小说，易卜生型的新剧补充了传统戏，新诗代替了旧诗，这些变化基本上都是蒸汽机时代的产物，现在都已经成为了我们新文学的主要形式。从“工艺”的角度讲，这种新文学在三十年代发展到了相当高的水平，产生了象鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、老舍和曹禺这样有成就的艺术家。在这方面，我们目前的成就还不敢说超过了他们的水平。但我们人类的历史现在已经又跨进了一个新的历史时代——电子和原子时代。机械手已经代替了“流血流汗”的体

力劳动，自动化成为了我们时代生产方式的特征，脑力劳动已经在许多先进国家也成为了国民生产总值中的重要因素。人们对事物的认识也跟着起了很大的变化，因此表现这种认识的方式也与蒸汽机时代不同，在文学艺术上从而也就有许多不同的流派、表现形式和风格出现。这也是一种自然现象，不必大惊小怪。相反，我们还应该加以重视，进行研究，特别如果我们想要向世界开放，参加世界的文化生活的話。简单地把外国作家和艺术家——他们也是人民的一部分，不能与他们的国家的首相、总理或垄断资本家等同看待——的创造，斥为“形式主义”，而不屑一顾，这不一定就是明智的态度。

我们现在的欣赏趣味，根据我们所出版的一些外国作品及其印数看，似乎是仍停留在蒸汽机时代。我们欣赏欧洲十九世纪的作品，如巴尔扎克和狄更斯的作品，甚至更早的《基度山恩仇记》，超过现代的作品。至于本国作品，现在还有一个奇特现象，即我们欣赏《七侠五义》，超过了任何现代中国作家的作品——如果新华书店的定货能作为判断一部作品的欣赏价值的标准的话。这种“欣赏”趣味恐怕还大有封建时代的味道。这种现象的形成也可能是我们多年来无形中在文化上与世界隔绝的结果。鲁迅先生曾经引用过丹麦批评家勃兰兑斯慨叹十九世纪丹麦在各方面落后于西欧四十年时一句话：“于是精神上的聋，那结果就招致了哑来”（见《准风月谈》的《由聋而哑》一文）。我们现在的情况当然不完全是如此。但是有一点我们还得提醒我们自己，即我们是一个十亿人口的大国，我们当代的文学在当今世界上不仅不能“哑”，还应该发出较大一点的声音来。

充分掌握当前世界文学的潮流和动态，与世界的文学交流，进而参与世界的文学活动，无疑是我们从事各方面“现代化”中不可忽视的一个方面。高行健同志是一个有心的年轻作家，近年

来曾经认真和仔细地观察并研究了当代世界文学的一些现象，写成了现在这样一本书，我觉得它在这方面很有参考的价值，也给我们打开了一面窗子。这样的书还没有人写过，书中所提出的一些问题，过去也很少有人加以思考和研究，无疑它们会引起一些读者的兴趣，对于从事创作实践的作家们想必更是如此。对于文学批评家们，它们可能还会引起对一个平时我们比较忽略而于创作家说来却是一个十分重要的问题的关注，即作品的表现手法和技巧对作品的重要性问题。作者明确地指出了这个问题——可能这也是他写这本书的目的，并且也明确地提出了他的希望，现我引录其中一段如下，作为这篇序的结尾：

顺便提一下：如果一部小说有十篇文学评论，这十篇都以十分之八、九的篇幅来谈作品的思想性，余下之一、二，笼统地提一提艺术技巧之得失，还不如用八、九篇来谈思想性，一两篇来谈艺术。这对小说家的帮助一定更为有益，因为小说家便能够对其作品的思想与艺术的得失都有个比较详细的了解。我们多么希望文艺评论的刊物上每期有那么一两篇艺术谈，以代替十个十分之一、二。

一九八一年八月十日

（为高行健著《现代小说技巧初探》写的序言）

# 写作这行手艺

由于过去曾经一度研究过外国文学，我阅读了一些外国文学作品，主要是西方的文学作品。解放后我在我们的一个对外文学刊物《中国文学》（现在有英、法文版）当了二十五年的责任编辑，为了选材，又读了大量我国现代作家和一部分古典作家的作品。相比之下，我觉得我国作家的社会责任感特强，作品也主要是反映现实社会问题，现代文学——即以“五四”开始的新文学——特别是如此。这大概是因为我们素来就有文以载道的传统。再加之在鸦片战争以后的一百多年间，中国人遭受了前所未有的巨大痛苦、压迫和屈辱，作家们在另一种传统精神——即“国家兴亡，匹夫有责”的精神影响下，不仅要反映现实，还要改造现实，建立一个新中国。鲁迅由此放弃学医而从事写作。李大钊早在他《晨钟之使命》一文中就提出：“由于新文明的诞生，必有新文艺为先声”，新文艺必须“犯当世之不韪”，“为自我觉醒之绝叫”，以“惊破”众人之“沉梦”。这段话为我们的新文学指出了方向。只是我们现在的重点已经转向建设精神文明了。

由于历史条件的不同，西方文学就不全是这样了。它着重表现个人。当然文学作品都是反映现实的，但是我们在西方文学中所看到的现实，有好大一部分是个人的悲欢离合，主要是爱情——它在西方文学中成了所谓的“永恒的主题”；我们的古典文学中

当然也不乏这类的作品，只不过我们把男女之间的爱情换成了男子之间的“友谊”——这在我们的旧诗词中特别多，但从没有占主导地位。西方只是到了十九世纪，新型资本主义的剥削，以空前有组织的形式，不仅在本国的范围内，也在全世界的范围内大规模地展开，社会矛盾因之日益尖锐，国际性的战争也逐年增多，西方的作家才开始大量写社会问题——但“永恒的主题”仍没有变。这类反映社会矛盾的现实主义作品，苏联的评论家曾在它前面加了一个形容词：“批判的”，即所谓“批判的现实主义”。这个带有形容词的“现实主义”对我们新文学的发展起过相当大的影响。

由于生产发展的速度在不断加快，人们的文化水平也在不断提高，书籍流行的范围在不断地扩大，读者的欣赏趣味也就相应地不时改变，人们对作品的质量的要求也就同样不断地提高。作品不仅应真实地反映出现实生活，在艺术上还应有很高的欣赏价值。所以西方的评论家总是把好的文学作品叫做“艺术品”（Work of Art）。把自己的作品写成为“艺术品”是现代每个严肃的作家所希望达到的目标，因而他在艺术上下功夫，在表现形式、语言、风格和意境方面不断创新，就可以理解了；现在西方文学流派之多，也就不奇怪了。今天我们把这些流派统称之为“现代派”，但也要区分，有的实际上是艺术表现手法上的“创新派”，因为他们所想要达到的目的是艺术表现手法的“创新”。

我们的新文学在这方面曾经向西方借鉴过不少的东西。我们现在已经习惯了的长、短、中篇小说，从表现形式上讲，基本上是借鉴了西方的。话剧、芭蕾舞、新兴歌剧等文艺品种更是如此，特别是芭蕾舞。这些形式现在我们已经民族化了，或正在民族化，成为我们自己的东西。但在当代的西方，这些艺术形式又在不断地创新。今天《哈姆雷特》的演出和三十年以前不同了。

这种演变我们叫做“推陈出新”。这也算是艺术的一种普遍规律吧。

我们是从长期的革命斗争中走过来的。在斗争的过程中我们对作品的注意力主要是集中在思想性方面，在艺术性方面要求就不是那么严格了，虽然《在延安文艺座谈会上的讲话》早已提出过：政治性和艺术性应达到完满的统一。现在的情况不同，我们国家已经达到空前的统一，正在向四个现代化迈进，人们的生活水平也在不断地提高，在建设物质文明的同时也要建设精神文明，我们对作品的要求自然也提高了，要求在提高思想性的同时也注意到艺术性的提高。而这种提高是无止境的，没有什么“顶峰”可言，所以作家要在这方面取得成绩，不仅要有丰富的生活积累，也要不断地提高自己的文学修养，不断地创新，写出具有独特风格的作品。

“独特的风格”并不等于随心所欲的“标新立异”。它是从“推陈出新”中发展出来的。要“推陈”就必须先熟悉“陈”，掌握“陈”。一个有特点的书法家毫无例外地都是经过长年临摹许多书法大师的手迹面后发展出自己的风格的。张大千之所以成为张大千就是因为他早年临摹了许多绘画大师的作品——也包括一般画匠人在敦煌石窟里画的壁画——而形成的。“意识流”大师芙吉妮亚·吴尔芙是深入研究了十九世纪现实主义大师们的作品而后发现，他们的艺术表现手法不足以反映现代人的全面的复杂活动，因而另辟蹊径，探索出一套自己独特的表现手法——意识流。前些时北京展出了毕加索的早期绘画，这个时期他的画风是现实主义的，而且功力很深。这是他认真临摹、也可以说他是“学习”了十九世纪绘画大师们的作品的结果，但逐渐他也“推陈出新”，创造出他自己各个时期各具特色的风格。不管他的画风在思想意识上是属于积极的还是消极的，但这却说明了一个事

实，即一个严肃的作家或艺术家总是在不断探索，不断地创新，正如他们的思想认识也总是在不断地发展一样。

我们文学史上一些具有独特风格和创造的作家，从古到今，差不多都是如此。当然这只是就艺术表现手法而言。但文学作品所起的效果，也正是通过艺术手段而不是其他——这是它的性质所决定的。它是“艺术品”。所以一个作家，和一个政治家不同，在着重他们作品的思想性的同时，还必须在艺术上下功夫，因为他的“思想性”是通过艺术表达出来的。这当然不意味着“为艺术而艺术”，因为艺术性差的作品，在政治上肯定是失败的，因而也是没有生命的，这一点《在延安文艺座谈会上的讲话》中也早已明确地指出来了。

所以一个作家，一提起笔来在稿纸上写作的时候，也就和一个手工艺人一样，得精雕细刻，把对艺术的要求提到第一位，这也就是说在作品的思想主题已经确定了以后。但“精雕细刻”是建立在充分地掌握了基本功的基础上面的。我们很高兴地看到，在我们的中、青年作家中，有许多在有意识地下这方面的功夫，希望为我国新时期的文学，开创一个新局面。谢璞同志便是这样的一位作家。

我不认识他，只是最近我才有机会和他相遇，并且在一起作过了一些交谈。但是他的作品我早已读过一些了。他已经发展出了一个独特的风格，无论在语言、结构、人物创造和意境的渲染上都是如此。他的作品，如果不看名字，一个有心的读者读上几段，就会知道是出自他的手笔。作品能具有这样的特点，是成熟的标志。我们老一代的作家，如鲁迅、茅盾、老舍、巴金、沈从文、孙犁等，他们的作品都有这样的特点。但这个特点的取得，得下一番功夫才能做到。仅就读书而言，谢璞就下过不少功夫，如《红楼梦》，据我所了解的，他就读了五遍，《静静的顿河》读过了两遍，《创业

史》两遍半，《约翰·克利斯朵夫》一遍半，《风云初记》两遍，《叶甫盖尼·奥涅金》七遍，莎士比亚的四大悲剧他几乎都能背诵。这个例子似乎很单调，但它却说明了许多问题。一个作家的成长，“才气”固然很重要，但勤学苦练却是决定性的因素。勤学苦练，再配之以有水平、有见解的师傅（评论家）来帮助，那就收效更大、更快了。莫泊桑从福楼拜学习写作的手艺，每隔一阵送一篇作品给他。这位“师傅”在批改了他的作品以后，下的指示总是“暂缓发表”。他这个“暂缓”一拖就是七年。到1880年，也就是莫泊桑三十多岁的时候，这位“师傅”才开绿灯，让他把作品拿出去发表。果然莫泊桑一鸣惊人，在此后短短十年的创作生涯中，他成了一位大师。如果他不是不幸在四十三岁时早逝，他还会留给我们更多的遗产。当然现在不是每个文学学徒都可以找着福楼拜那样的师傅，但象谢璞那样，也可以自学成才。

谢璞这样下功夫是为了什么呢？这里不妨引用他的两段话：

生活中本来有光明。日有阳光，夜有星光月影。即使乌云滚滚，也有闪电出现，美是光明的化身，生活应该是美丽的……但是，在表现美、传播光明的同时，我不忘对丑与阴影的鞭打与揭露。美不是孤立存在的，离开了对丑与阴影的揭露，美也就成为抽象的，甚至是虚假的东西了。歌颂与暴露，事关重要，缺一不可。在我对于那些阻碍时代发展的形形色色的丑恶意识，就得学庖丁解牛来解剖它们。因此，我在写作时，不回避客观存在的矛盾，喜怒哀乐，悲欢离合，都乐意表现，只要整个作品的基调健康、向上，人物有追求光明的主旋律。……

为了传播生活中的美，作品必须不断出新，在原有的基础上提高写作技巧。杜甫的成功，并非偶然，刘熙载评杜甫

诗话中说：“吐弃到不能吐弃为高，含茹到人所不能含茹为大，曲折到人所不能曲折为深”。我们时代在大发展，欣赏水平在不断提高。一个作者如果忘记自己的读者是什么年代的人，他就不可能与读者沟通心灵、都无法强迫读者读自己的作品。有丰富的生活而没有引人入胜的新颖的、别具一格的创作手法，那就会失去大量的读者。因此我在读书当中，除了读传统名著外，也注意欣赏欧美现代派的代表作。某些现代派作品对于反映他们国家及自己熟悉的社会生活，在技巧等方面有它们的长处。我觉得其中不乏可以借鉴的东西。现代派某些作品手法颇新，人物立体感较强，心理刻画细腻，但也有一些是莫名其妙的东西，实在不敢恭维，更不想盲从。对于一个文学作者来说，他好比大自然中的一棵果树，阳光、雨露及一切有益的养分，都要不停地吸收，倘若这一棵果树吸收了什么肥水，果实里就有那种肥水的滋味，那么它就可怜可悲了。文贵出新，每一篇作品，应该是一件小小的发明。因为大自然景象不可能具有绝对的美，这美隐藏在创造者或观察它们的那个人的灵魂里，寻找美不是件轻而易举的事，别林斯基说：“……美都是从灵魂深处发出的。”①

这两段话说明了谢璞在创作中所遵循的原则，和他自己的作品在思想性和艺术性方面所提出的要求，从而也道出了他对“借鉴”中外大师们的重视。一个作家的创作是他的哲学思想和艺术观的体现。这个集子里所收集的是谢璞近年来所写的几个中篇小说。中篇小说比短篇小说更有利的一点是，它能比较饱满地叙述故事，刻画人物和烘托作者的创作原则及表现手法。我不想在这

---

①谢璞：《添一点美》载《文学报》1983年2月3日。

一方面对它们作解释或评价，读者可以自己在他的作品中体会。谢璞已经进入他创作旺年，还要向前发展。但是在他的发展进程中，这个集子应该说是他留下的一个很重要的脚印。

(为谢璞的中篇小说集写的序言)

# 有关文学作品翻译 的一点体会

由于对某些外国文学作品的喜爱，或者因为某些外国文学作品对我们的创作具有一定的启发和借鉴作用，我偶尔也在时间允许之下译点外国文学作品，供国内读者和作家参考。工作做得很零碎，还带点偶然性，所以说不上对翻译有什么“经验”。但既然在这方面投入过一点精力，也不能说什么体会都没有。此外，自1950年开始，我就从事编译一个英文文学期刊《中国文学》（后来又增加了法文版），一编就将近四分之一个世纪，直到1974年才离开这个岗位。它基本上是一个文学翻译刊物，只不过是将从中文译成外文罢了。我自己虽然没有直接参加翻译，但每篇作品和文章，从译者交来的译稿到定稿，直到最后清样，我都一字不漏地从头到尾读过。从别人的劳动中，我自然也获得了一些有关翻译的体会。

总的说来，我觉得我国最早的一位态度非常严肃的翻译家严复对翻译工作所提出的标准，即“信”、“达”、“雅”，仍不失为我们从事这种工作的人的一个较切合实际的标准。实际上，这应该也是世界各国从事翻译工作的人的一个准绳，有普遍意义，可以适用于任何文字的翻译。严复没有翻译文学作品。他所译的都是政治、经济和社会学方面的世界名著。但他对翻译质量的要求，除了“信”和“达”以外，还提出“雅”，这就难能可贵了。

“雅”属于“风格”的范畴，特别在文学作品的翻译中，是一个极为重要的成分。如果我们把“信”和“达”当作一个译者在他翻译一篇作品的过程中应遵循的“政治”标准的话，那么“雅”就是他所不应忽视的“艺术”标准了。如果这个说法能成立，那么“信”、“达”、“雅”就是一个译者在他的工作中所要争取达到的“最好的政治与最完美的艺术相结合”的目标。实际上，在今天社会主义的中国，这仍然是我们在翻译工作中应努力达到的要求。无论从外文译成中文或从中文译成外文，我们都不能离开这个准则。我根据外国的一些翻译作品判断，外国的翻译家在他们的工作中也基本上力图达到这个要求。

不过，什么叫做“信”，各人有各人的理解，我们至今还未能有一个较为令人满意的普遍定义。一般总是认为，原文怎样，译文就应是怎样；原文有个什么形容词，译文中也应有个什么形容词。不仅在字面上如此，甚至在形式上也是这样。我看到过有些译诗，原文用什么韵律，每行有几个音步，韵脚是怎样一个模式，译文也依样照办。这样做不能不谓为“忠实”；但在这种情况下，要在译文中做到既“达”且“雅”，恐怕就难办了，特别是用我们的方块字译西方的诗的时候——当然，做得比较令人满意的例子也并不是完全没有。根据这种“信”的原则，如果再加上以“忠于政治”为理由的某种狭隘的理解，甚至可能走向另一个极端：

“死译”。曾经有个时期，在中译外的工作中，为了“忠于原文”，在“政治上站得住”，真的就有人把“老虎”译成“old tiger”，把肥猪译成“fat pig”……。一些搞外文的同志哭笑不得，把这叫做“对号入座”。还有一个很值得深思的例子，我们在哲学上有个术语，名“两点论”，译法文的时候，为了“在政治上忠实”就把它译成 *La thèse en deux points*。不幸的是，在法文中有个标点符号，即“冒号”（；），正

好叫做deux points。于是这个庄严的哲学名词在法文中就成了“冒号论”。据闻，译者曾就此事请示有关“首长”，但得到的指示还是必须直译，因而“两点论”这个词就作为“冒号论”被介绍出去了。同样，曾一度流行的“亲密战友”这个词，为了“政治上的忠实”，在法文中就成了“Compagnon intime”，而同样不幸的是，“intime”这个形容词在法文中有男女之间“亲密”的含意。结果，这种形式上的“信”，在政治上却变成了“歪曲”。

那么，什么叫做“信”或“忠实”于原文呢？我每次提起笔搞点翻译的时候，总感到有些茫然。译一篇文学作品，如一首诗，无非是把原作者的本意、思想、感情、意境如实地传达给读者，使读者的感受与作者当初写作时的感受一样或差不多。但作者当时的感受究竟是怎样的呢？我们无法去问作者。这只能从字面上去推测。事实上，作者在“灵感”或“冲动”的诱导下写出一篇作品，恐怕他自己对他当时的感受也很难说出一个具体的轮廓。文学和艺术作品毕竟不是科学，而是触及“灵魂”的东西，这里面有“朦胧”和“似与不似之间”的成分，要用象数学那样精确的形式表达出来是不可能的。曾经有人问过英国诗人布朗宁(Robert Browning, 1812—1889)，要他说明他所写的某一首诗的意义。他把那首诗读了一遍，说：“我写这首诗的时候，只有两个人知道我的意思，即我和上帝。至于现在呢，那只有上帝知道了。”

事过境迁，布朗宁写那首诗时的“灵感”或“冲动”早消失了，当时的情况他自己也捉摸不定了。当然，那首诗的内涵，我们大致还可以从诗句的字面上体会出一个粗略的概念，但要说对原作者的本意能够掌握到什么程度，那就很难说了。把它移植到另一种文字的时候，移植者(译者)也只有从字面上揣度原作当时的意义和主题思想。译者在“揣度”的过程中，就受到他本人的人生

修养、文化和政治水平、艺术欣赏趣味以及他对作者及其时代背景的知识等因素的限制，而他所达到的理解程度，就不一定完全与原作的本意相吻合了。这里有一个“再解释”的过程，而这种“再解释”由于地理和时间的间隔以及社会情况和文化背景的不同，也自然因人而异。所以在“信”的问题上，事情并不是太简单。

拿一个简单的名词“面包”来说吧，它也因时因地和因原材料的差异而异，不仅在形状上如此，在味道上也是这样，因而它所引起的联想也就不同。法国的普通面包细而长，象纺锤一样，很脆，我一想起它的时候，就不禁要联想起巴黎的某些普通职员，早上赶着上班，一边走路、一边啃面包的情景。当然，他们现在有了私人小汽车，可能他们早晨上班前吃面包的方式也改变了。同样，“兰花”在中国和外国，无论从形状或香味上讲都不一样，至于它所引起的联想和内在含义就更不相同了。这种不同有时甚至还涉及作品的内容和主题思想。在中国的文学作品中，“兰花”代表“高洁”的性格和气质；在外国，它只不过是花之一种罢了。

从上述的情况看来，在翻译中要做到绝对的“信”，是比较难于办到的。我们所能争取做到的，只有从历史唯物主义的观点，尽量使译文符合原作者当时所想要表达的内容和主题思想，其根据还是原作者的作品本身，其他的根据是没有的。在这方面，一般有三种作法。一是逐字逐句直译，或“死译”、“硬译”。由于译文与原文的语法习惯不尽相同，这种作法往往是由“信”开始，而以“费解”告终，原作的内容完全没有能表达出来。第二种作法是，在着重“信”的同时，也不忽视“达”。这就不能逐字逐句死抠了。译者得尽可能地争取根据原作的字面形象去理解它内涵的全部意义，而且在可能范围内，基本按照原作的语形，把原作的

词意和精神实质传递出来。一般的译者大概都是这样进行工作的，这种作法是比较费脑筋的。第三种作法是，在词意上把“信”放到次要地位，而力求“达”和一定程度的“雅”。这也可以说是“再创造”吧。成功的例子当然也有，但在这种情况下所作出的成绩，应该被视为译者本人的创作，不能说是翻译。这种作法多半是由于两个因素造成的：一、对原文的理解能力很差或看不懂；二、态度不严肃，急于求成，把原文大致看了一下就动手翻译。不幸的是，这种作法在一些发达的资本主义国家还很普遍哩！例子也不少。在这里不妨谈一点我个人的“经验”。

五十年代初期，有个出版社约我翻译塞万提斯的《堂·吉珂德》。我所根据的是西班牙皇家学院通讯院士、巴塞龙那大学文学教授马丁·德·里克尔（Martin de Riquer）订正的、一般西方大学用作教材的版本。我译完了第一部，第二部也译了好几章。出版社要我送一部分译稿去审阅。大概这个出版社当时没有懂西班牙文的同志，只有英文和法文专家。他们根据英译本和法译本核对了我的译文，发现我的译文与英译较相近而与法译则相差甚远。他们认为，法文与西班牙文同属拉丁语系，差别不太大，法译应该是可靠的根据。由于我的译文与法译相差太远，审阅稿件的有关同志便感到迷惑了，甚至怀疑我的译文是根据英文而不是西班牙文，因而提出了许多指责。后来，我找到了英译本，即美国山缪尔·普特南（Samuel Putnam）的译本，以及法译本，即法朗西斯·德·米奥漫得尔（Francis de Miomdandre）的译本。关于前者，据说译者对原著花了15年时间进行准备和研究才动手翻译，他的态度无疑是认真的；后者属于巴黎斯托克（Stock）出版社编印的《西班牙文学名著丛书》，当然也应该是权威译本。我把两种译本随便翻到一个地方，即第二卷第二章开头的一段。这一段是再简单不过的了，没有任何复杂的意义或

深奥的哲理。西班牙原文是这样的：

Cuenta la historia que las voces que oyeron don Quijote, el cura y el barbero eran de la sobrina y ama, que las daban diciendo a Sancho Panza, que pugnaba por entrar a ver a don Quijote, y ellas le defendian la puerta:

我现在把这一段直译成英文，为了使不谙西班牙语的同忘可以看出这一小段的本来面目：

The story relates that the voices which Don Quixote, the curate and the barber heard were from the niece and the housekeeper and which they gave to tell Sancho Panza, who was struggling to enter to see Don Quixote, that they were guarding the door from him;

英译为了“信”，同时大概也为了“达”，可能还为了“雅”，就把这句略加改造，译成这样：

The history tells us that the *cries* which Don Quixote, the curate, and the barber heard *came* from the niece and the housekeeper. They were *shouting at* Sancho panza, who was struggling to get in to see *the knight*, while they were *doing their best* to keep him out;

(斜体是我标出的)

这段译文中加了些字，删了些字，也略改动几个字的色调层次，句子构成也略打乱了。我想，在把一种文字的作品译成另一种文字时，这种作法是合理的，容许的。译文的意义是忠实于原文的。但在法译中，这句的文字却变成了这个模样：

Le bruit venait de la nièce et de la gouvernante. Sancho voulait à tout force entrer pour voir son maître, et les femmes refusaient d'ouvrir, en criant;

这一句，原是叙述极简单的动作，没有什么繁难之处，译者不会不懂得它的意思；但他把西文移植到法文中时，却似乎没有动太多脑筋，把原文随意支解，“信”、“达”、“雅”就全都谈不上。至于原文比较复杂的段落，这个法译本就更处理得乱七八糟，非驴非马。用这种译本来核对中译，自然会发现中译接近英译，而与法译风马牛不相及了——尽管法文比起英文来更接近于西班牙文。这也说明出版社编审工作中存在的问题，即：不按译文所根据的原文来核阅稿件，所得出的判断一定是错误的。这么一来，译者也就无法与出版社继续合作下去了。我那部未完成的译稿只好束之高阁，直到文化大革命中两次被抄家时全部被毁掉。

上面的例子也包含了另一个问题，即翻译态度问题。译文要做到“信”、“达”、“雅”，译者除了对两种文字及有关的文化和社会背景知识应具有一定的修养外，翻译态度也起重要的作用。我想以安徒生童话的译本为例来说明这一点。在世界文学作品中，除《圣经》外，安徒生童话被译成的语种恐怕是最多的了。

在英文中，译本就有好几十种，而新的译本现在还在不断地出现。我译安徒生童话时，曾参考过欧美的许多译本，包括英文的译本十多种，其中较严肃和完善的是本世纪初出的两个全集译本。它们都相当老，但比较忠实，分别由瓦得·洛克出版公司（Ward, Lock & Co）和牛津大学出版社（Oxford University Press）出版。这两个译本都是按照原文直译的。尽管如此，原文中有些难度比较大的地方，如童话中的诗，可能是为了“达”、“雅”和为了迁就本国读者的口味。译者也就抛掉“信”而乱了套了。我在这里随便举个例子。如《幸运的套鞋》中的第三个故事，其中有一首诗，共分四节。由于这首诗既要象诗，又要幽默，还要带上一一点打油诗的色彩，译起来就得费脑筋了。牛津大学出版社的版本干脆把它删掉。瓦德·洛克出版公司的版本倒是把它全文译出来了，但结果却成了译者自己的“创作”，与安徒生没有太大的关系。我现在把该诗第一节的原文和我根据原文的中文直译以及英文中的“创造性的翻译”，一并举出，供参考。

原丹麦文：

“Gid jeg var rig!”det bad jeg mangel  
Gang,  
Da jeg endnu var knap en Alen lang.  
Gid jeg var rig! saa blev jeg Officeer,  
Fik mig en sabel, Uniform og Fjer.  
Den Tid dog kom, at jeg blev Officeer,  
Men ingensinde var jeg rig, desvaerre!  
Mig hjalp vor Herre!

我根据丹麦文逐字逐句的直译（已收入我译的全集本）：

“让我发财吧！”我祈祷过好几次，那时我不过是一两尺高的孩子。

让我发财吧！我要成一个军官，戴上羽毛，穿起制服，挂上宝剑。

后来我居然也当上了军官，

可是很不幸，我一直没有发财！

上帝呀，请您伸出援助的手来！

英译本的译文：

“Oh, were I rich!” —such was my  
childish prayer,

When few of Life's brief summers had  
passed o'er me;

And, bright with promised hope and  
fortune rare,

The world lay new and beautiful before  
me.

“Oh, were I rich! —I'd be a soldier bold,  
With sword and epaulettes of burnished  
gold.”

The swift years gave me half my wish  
secure;

They brought the epaulettes—but left me  
poor!

从英文的角度看，这个译文不能说不好，可就是距原文太远

了！由此我不禁联想到，过去我们有许多西方文学作品大都是根据英文或法文重译过来的，有些译文的“信”，读者无法判断。

“只有上帝知道”。如果我们的评论家和作家通过这类译文来研究、评论或“借鉴”西方作家和作品，那就不免要“脱离实际”了。当然，西方也有不少很好的翻译，如过去英国“雅典出版社”（The Athenaeum Press）出版的英译《巴尔扎克全集》就很不错。我曾把它的一些段落和法文原文对照过，发现“信”、“达”、“雅”可以说都在一定程度上做到了；但译者却也删掉了一些他或出版者认为不合英国趣味的所谓具有“黄色”性质的句子和段落。我想，如果巴尔扎克地下有知，他一定会提出抗议的。

谈到重译的问题，我又联想到我们出版的另一部世界名著：但丁的《神曲》。我们有两种译本。一种出自王维克的手笔，是散文译本。据该书“出版说明”声称，“这个译本，是译者根据意大利文原著并参照了法、英等其他文字的译本翻译的。”（着重点是引者加的）另一种是朱维基译的，版权页上说明，它所根据的版本是英国卡耐尔博士（Dr. Carlyle）的译本。我现在把《神曲》第一部《地狱篇》的“第一歌”的“序曲”第一、二、三节的两种译文连同意大利原文，引在下面，作为上述两种译文的比较。

王译：

当人生的中途，我迷失在一个黑暗的森林之中。要说明那个森林的荒野，严肃和广漠，是多么困难呀！我一想到他，心里就起一阵害怕，不下于死的光临。在叙述我遇着救护人之前，且先把触目惊心的景象说一番。

朱译：

正当我们人生旅程的中途，我在一座昏暗的森林之中醒悟过来，因为我在里面迷失了正直的道路。

唉！要说出那是一片如何荒凉、如何崎岖，  
如何不毛的森林地是多么难的一件事呀，  
我一想起它心中又会惊惧！

那是多么辛酸，死也不过如此：  
可是为了要探讨我在那里发现的善，  
我就得叙一叙我看见的其他事情。

意大利原文：

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
che la diritta via era smarrita.  
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
Questa selva selvaggia ed aspra e forte,  
che nel pensier rinnova la paura!  
Tanto è amara, che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch'ì' vi trovai,  
dirò dell'altre cose, ch'io v' ho scorte.

为了使不谙意大利文的同志便于比较，我现在逐字逐句把它译成英文(当然不是诗)：

In the middle of the journey of our life  
I find myself again through a dark forest  
where the straight road was lost.  
Oh dear! how to tell how hard a thing it was.

this forest wild and harsh and severe,  
that renews fear in the thought!  
So bitter it is, that scarcely more is death,  
but to treat of the good that I found there,  
I will tell of other things, that I have  
perceived there.

如果把这三节诗直译成中文的话（不作为诗），那么它们的意思就应该是：

在我们生命的旅途正中，  
我又发现自己在穿过一个黑暗的森林，  
那里笔直的路已经遗失。  
啊！怎么说清这是件多么困难的事，  
这个荒野、严峻和苛刻的森林，  
它在思想中重新引起恐惧！  
那是多么痛苦，跟死差不了多少；  
不过要论述我在那里所发现到的善，  
我就得讲出我在那里所察觉到的其他事情。

从以上例子可以看出，原文并不见得太难懂。王译如果是根据意大利文原著，就没有“参照法、英等其他文字的译本”的必要。“参照”的结果，译出的东西反而与原文大大地走了样。倒是朱译干脆根据英文，还基本上表达了原意。这也说明，一篇文学作品，经过不同的翻译，多少总要走些样的，甚至可以变得面貌全非。这对不懂外文的读者所产生的效果，确实不可想象。

当然，并不是说我们不能通过重译介绍外国文学作品，在我

国目前的情况下，恐怕还须继续这样作。我们大多数有经验的译者都是精于英文、法文或日文。今后若五年内有许多世界名著恐怕还得通过这几种文字转译过来。我自己也做过一些转译工作。如：我不懂希腊文，但我却根据英国诗人路易·麦克尼斯（Louis MacNeice, 1907—1963）的英译本，译了希腊埃斯库罗斯（Aeschylus, 纪元前525—456）的悲剧《阿伽门农王》（Agamemnon）。我也通过英文和法文译过南斯拉夫和东欧的一些儿童文学作品。在这样作的时候，我想，我们得考虑两个条件：一、如果原作是名著，则所根据的译本必须是严肃的，最接近于原文的。麦克尼斯译的《阿伽门农王》，是根据希腊文直译的，而且他本人也是一个诗人，我和他讨论过这个译本，也向他的老师、牛津大学希腊文学教授道兹（E·R·Dodds）请教过有关译文的问题；二、一般作品，如果只是以情节或故事取胜，则根据别人的译本重译，我想问题不至于太大，因为所要传达给读者的横竖只是情节和故事。这类作品在语言和风格，即我们所谓的“雅”方面，作者在原作中也往往不太重视。

关于“雅”，如果说它是与语言和风格有关的话，如果说它是属于“再创造”的范畴的话，那么译者个人的语言风格和文学修养，他的气质，他的人生经验，他对原文掌握的程度，就要起很大的作用了。同一部文学作品，同一个作家，在不同的译者笔下，就会呈现出不同的面貌，对读者也会产生不同的效果。傅雷译的巴尔扎克与其他人译的巴尔扎克就不完全一样，因而读者对作品的感受，甚至理解，也不尽相同。情况既然如此，原作通过译者在“信”、“达”、“雅”三个方面的有机处理，就可能有某种程度的“失真”，甚至很大程度的“失真”。上面所举的一些例子已经多多少少地说明了这个问题。因此一部作品，在岁月演变过程中，在不同译者的笔下，可以被染上不同的颜色，呈现不同

的面貌，这一点也不奇怪。我这种说法是不是悲观了一点呢？好象读者永远也无法通过译文见到“庐山真面目”。我不是这个意思，实际情况也不是如此。我的意思是说，译文要做到绝对的“信”很困难，在大多数情况下，只不过是与原文近似罢了。因此，一部作品，在不同的时代有不同的译本，在同一个时代也经常会有好几种译本同时存在，其原因恐怕也就在此。读者并不一定会埋怨译本的重复，因为他可以有较多的选择，从不同的译本中去体会原作。在这种意义上，翻译就不能说是“复制”，而确实有“再创造”的一面，因而也是一种文学“创作”。无怪乎英国文学界总是把优秀的翻译作品看成是英国文学，而不是“外国文学”，如阿瑟·魏莱(Arthur Waley, 1889—1966)译的中国唐诗和费兹季拉德(Edward Fitzgerald, 1809—1883)译的古波斯的《鲁拜集》(The Rubáiyát of Omar Khayyám),就是如此。

当然，这种“再创造”究竟还是与一个作家本人的创作不同。这种“再创造”须基于原作，基于“信”，而“信”的程度又与译者对原作的理解有密切关系。他只有在他的理解的基础上，才能发挥他在“达”和“雅”方面的艺术才能，而这种理解又往往与译者各方面的修养分不开。他的译本所能达到的水平，就是由他的理解程度来决定的。

比如《堂·吉珂德》这部作品，过去有许多译者把它理解为一部武侠小说，而看不清该书的社会背景及作者所要表达的主题思想。至于堂·吉珂德这个人物，过去也有人认为他不过是一个荒唐可笑的“江湖奇侠”，而忽视了他的理想，他对人生的严肃态度和他性格中的“诗”——根据我粗浅的理解，他是一个伟大的诗人。因此，这部作品有许多译本大量运用了武侠小说中的语汇，使人现在读起来不禁要感到幼稚和荒唐可笑了。同样，我们的《金瓶梅》一直被人理解为一部下流的淫书；《红楼梦》在它以《风

月宝鉴》的名称流行的时候，也被理解为具有某种黄色意味的作品，而忽视了它具有伟大现实主义的意义，贬低了它作为一部史诗的价值。对于《金瓶梅》，我们现在好象仍然忌讳对它作出历史唯物主义的评价。我曾跟一些西方作家——特别是信仰马克思主义的作家——交换过关于它的意见。他们都认为它是一部伟大的现实主义作品，它把一个封建地主阶级统治的堕落社会描绘得那么淋漓尽致，指出这个社会没有任何出路和必然灭亡的结局。象这类有气魄的、泼辣的现实主义作品，世界文学中还不多见。

基于这个理解，英国卢特莱基和克根·保尔出版社（Routledge & Kegan Paul）出版的、由克勒门·埃格登（Clement Egerton LN）翻译的《金瓶梅》全本，读起来就不象一本淫书，而象一部伟大的现实主义名著了。译者是这样理解这部作品的：“作者冷静地、客观地叙述在中国官场达到了极度腐化的时代里一个典型家庭的致富和后来的灭亡。他对这种在公开的生活和私生活中所表现出的腐化的细节一点也不遗漏。无疑，他认为这些细节对他所写的故事是必不可少的组成部分。如果他是一个英国作家，也许他会完全避开这种描写，而一笔带过，用些含糊的字眼来制造一点气氛。可是他却决不愿意保持沉默，他把他所要讲的话，用清楚明白的语言全都讲了出来。这当然会使译者感到极为尴尬。”但这位译者却不顾这种“尴尬”，把那些细节都如实地译了出来。这说明他对他所译的作品的性质的理解，从他的这种理解也产生了他对翻译这部作品的态度。他只是在明确了这两点以后，才在他的译文中追求“达”和“雅”。在我看来，他的这部译作也成了一部“再创造”的优秀文学作品。也许某一天，英国人同样会把它纳入“英国文学”的范畴。

我自己根据丹麦原文译了安徒生的全部童话，共168篇，分16册出版。在动笔以前，我也得确定我对原作的理解，根据我的

理解而进一步确定我的翻译态度和作法。虽然安徒生把他的童话叫做“讲给孩子们听的故事”，但我在注意到他所指出的“听”和“故事”这两个特点的同时，还根据我有限的文学修养和欣赏水平，把这些童话当作“诗”来理解。从这个理解出发，我在追求“达”和“雅”时，就从“诗”的角度来选择词汇、创造意境和气氛。当然，我所力图表达的“诗”，和我个人的气质和人生经验也分不开，也就是说，我对安徒生的童话有我个人的体会。别的译者，尽管他对原作的理解和所持的翻译态度也许与我类似，但他翻译出来的成品决不会和我的译文一样。

我想，这种情况同样也会出现在其他艺术作品方面。梅兰芳表演的《游园惊梦》，一定与别的演员的表演不同；劳伦斯·奥里弗（Laurence Olivier, 1907—）演的《哈姆雷特》（Hamlet），一定也有他自己的个性和特点。芬登（Margot Fonteyn, 1919—）演的《睡美人》（Sleeping Beauty），与洛波柯娃（Lydia Lopokova）演的同名芭蕾舞必然两样。因为他们对原作的理解不同，从而他们对原作的解释也不同。当然，这里所说的“理解”不仅因人而异，也必然会因时代和环境的不同而异。贝多芬的第五交响乐，由赫伯特·冯·加尔扬（Herbert von Karajan, 1908—）在维也纳歌剧院指挥，与由伯恩斯坦（Leonard Bernstein, 1918—）在纽约市政中心指挥，其效果必然会不一样；而由东方人小泽征尔在北京音乐厅指挥，效果就更不相同了。《哈姆雷特》，今天由中国译者从历史唯物主义的角度来翻译，与西方译者从弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856—1939）的心理分析角度来翻译，其结果必然会大相径庭。译者的个人因素在翻译工作中所起的作用，是决不能忽视的。

但个人所起的作用还得以对原作的“信”为条件。在“信”的基础上如何调整“达”和“雅”的关系，做到“三不误”，主

观的因素和客观的因素都在起作用。这一点，从上面所举的几个例子中就可以看得出来。幸运的是我所翻译的安徒生童话，是作者在“讲给孩子们听的故事”的精神指导下写出来的。既是“讲”，而又要利于“听”，他的文字就不能那么“深奥”和“矫揉造作”，因而我对它的理解也比较直接，从而也能逐字逐句地“直译”，保持一定程度的“信”。剩下的事情，就是要在“达”的基础上努力传达他的“诗”了。这里就得“再创造”。哥本哈根大学东方研究所所长、汉学家苏伦·埃格洛(Søren Egerod)教授在他发表于“丹麦、挪威、瑞典东方学会”(Societates Orientales Danica Norvegica Svecia)出版的刊物《东方世界》(Le Monde Oriental)上的评论文章①里，对我的译文表示了他的看法：

“译文是有权威性的和准确的，准确得有时近乎学究气。他按照原文的分段和缩格一字不漏地翻译。文体正如现代中文一样，辞汇用得相当多，但是非常清晰流畅，特别适宜于朗读。他的处理很象珍·赫尔叔特女士所译的那个优美的美国版本②。这个版本牺牲原作某些微小的地方而取得流畅易懂的效果。所以现在中国的版本，很象这个美国版本，创造出了一个新的安徒生版本；这个版本，对现代的儿童说来，要比原文本在今天的丹麦清楚易懂得多。”

这说明我的译文也逃不脱我们这个时代的烙印，我也把安徒生的语言和风格“改造”了，“现代化”了，“创造出了一个新

---

① 他的文章已译成中文，发表在《读书》杂志1981年5月号上。

② Jean Hersholt, The Complete Andersen, N. Y. 1942 & 1948.

的安徒生版本”。恐怕这也是任何文学翻译工作中一个不可避免的现象——几乎可以说是成了一个规律。

但是在语言上，我却不愿意把安徒生“中国化”。我总觉得，既然是翻译洋人的作品，译文中总还应该表现出一点“洋味”。当然，中译文应该符合中国语言的规律，应该读起来“通达”，但它还应该保留一点安徒生气味、丹麦味。如果它读起来具有象赵树理的文字那样的中国味，或象宋人话本的语言那样流畅，我觉得对原作来说总未免有点不公平。就这一点来看，我在译文中究竟做到了哪种程度，当然是另一个问题。总的说来，我认为翻译外国文学作品时，在“信”、“达”、“雅”的原则下，是否还可以加一点东西，即译文的“外国味”？

# 重读《阿伽门农王》

## 译文后记

《阿伽门农王》是解放前译出的，被收进巴金同志编的《译文丛书》，由上海文化生活社出版。已经事隔三十多年，我也早已把它忘了。幸亏有一位朋友保存了一本，转给了我。见到它真可谓旧友重逢，引起了许多回忆，我也一口气就把它重读了一遍。在读的过程中，它又在我的心中引起了一种与惯常读自己的译文的不同情感。

这种情感可以分为两个方面。一方面是，我觉得虽然时间逝去了三十四、五年，译文似乎仍很新鲜。也许这句话说得不太妥当，“新鲜”的不应该说是译文，而是这个悲剧本身。原作者埃斯库罗斯生卒于公元前525—456年，距今已经近两千五百年了。那时他居然能写出这样结构严谨、词藻优美和主题深刻的作品，实在使人感到“新鲜”。这就不单是说明了古希腊文化的灿烂，也显示出了作者的才华和洞察生活的能力。他用极为生动、形象化的语言，在锐敏地表达出了人物思想感情的同时，也把他自己以“宿命论”为基点的主题思想鲜明地镂刻在我们的心中，引起我们的“怜悯”和“恐惧”。这也就是当时希腊人所理解的“悲剧”应当产生的效果——也就是我们今天所理解的文学作品的教育意义。

希腊悲剧都是用诗的形式写成的，因而也是诗——而且，即

使用我们今天的眼光来看，也是极高级的诗。它的语言生动，形象鲜明、具体，而且造词和隐喻，尽管近两千五百年已经过去，今天读起来还同样使我们感到“新鲜”。这方面的例子，在这个悲剧中可以说是俯拾即是，如克吕泰墨斯特拉在等待她远征的丈夫即将回到家门口时，用这样的语言描述她对他的“爱情”——事实上她已准备要杀害他了：

我要象一个看家狗欢呼这人——  
他是救命船的前桅索，支住高顶的柱梁，  
对于父亲是一个独子的还乡；  
对于无救的水手是一块陆地，  
也是暴风雨后一个最美的天气；  
对于渴旅人是泉水的涌盈，  
这些比喻我想与他相称。

她是这样追求她对丈夫的“思念”。

我呢，我的瀑涌泪泉已经干枯，  
它们是再也没有一滴儿存留。  
我的眼睛因夜里迟睡而痛楚：  
哭着你和那不曾亮起的烽火。  
而且当我睡着了，入了梦境，  
我曾被一个微喻的蚊蚋声唤醒，  
看到更多的恐怖和你一伙  
比梦中那仅有的时刻能产生的还多。

当她的丈夫走进宫殿大门，即将与她会面的时候，她这样称赞她王室的富饶：

海就在那儿，谁能把它弄干？  
它养育富饶的、一泓蓝蔚如银的富源——  
哪永远鲜艳的、我们衣服的染料：  
它，感谢上帝的恩惠，君王，这家贮藏不少。

这里所引的只是吕泰墨斯特拉在她久别了的丈夫即将回宫时所唱的那几段词儿。事实上，剧本中每一行诗句都构造得相当灵巧、聪明。即使一味追求标新立异的“现代派”诗人，相比之下，也不免要感到逊色。但它所表达的意境却一点也不“朦胧”。我想这对于我们今天的写诗的人仍会有所启发。我的译文可能有点过于拘泥于我所依据的英译，读起来给人一种疙里疙瘩之感，但也并不“朦胧”；只要用点心读，我想还是不难理解的。

提起我所根据的英译，这就牵涉到上面所说的感情的另一个方面了。虽然我很喜欢阅读希腊悲剧，但我并不研究它，更没有想到要翻译它。翻译《阿伽门农王》的意图是在四十年代中期产生的，也是在那时付诸实现的。催化剂是我与英国牛津大学古希腊文学教授道兹所作的多次有关这部悲剧的交谈。他高度称赞这部作品，特别关于它在语言和意境创造方面所取得的成就。正因为如此，他的学生，也是他在牛津大学希腊文学助教、后来成为英国近代文学中的一位名诗人路易·麦克尼斯坚持把它作为诗译成英文。英文中希腊悲剧和喜剧的译本不少，而且都是出自名翻译家或名诗人之手笔，但对这个译本道兹教授却予以极高的评价，认为它在翻译方法上有所创新，在语言的运用上有独到之处，不仅可以称为是麦克尼斯本人的名作，也是现代英文中的珍品——这里可以附带提一笔：按照英国文学的传统，优秀外国名著的英译，一般与优秀的英国文学创作同等看待，而不再当作是外国作品，如英国名诗人爱得华·费兹吉拉德（1809—1883）译的古波

斯诗人奥马尔·加牙姆的诗集《鲁拜集》就被当成是英国的文学作品，属于英国文学。

麦克尼斯对《阿伽门农王》的翻译，打破了一般常规，是逐句逐字地直译，甚至译文构词的次序也紧跟原文。他这样做的目的，是力图保存原作词句所表达的意境和形象。但这样作的结果往往会使得译文生硬难懂。虽然如此，当代的西方翻译家却认为这是译诗比较切实可行的办法，而且在实践中也是这样做的，特别是诗人们在自己从事译诗的时候。本来，诗是一种难以翻译的文学作品。它的语言精炼，形象与意境含蓄而在不同的读者脑海中所引起的联想范围又非常广泛，甚至变化多端，再加之诗的语言节奏和音乐性又与诗人的气质及感情有关，因之要在另一种语言中把这些特点表达出来几乎是不可能的事。所以有时一首译诗读起来可能流畅顺口，但与原诗相核对，往往会发现相差很远，只不过是保留了一点原作的骨头，几乎可以说是译者自己的创作。基于这种原由，当代的许多译者——特别是自己也写诗的人——就宁愿牺牲译文的流畅，而硬性地把原作的构词直译出来，希望以此保存原作语言的形象。所以现在有许多西方的译诗读起来颇为费力，甚至使人觉得有些“朦胧”。但许多译者们却认为这种费力是值得的。至于“朦胧”，本来诗也象绘画一样，具有“似与不似之间”的特点，“朦胧”一点也无妨碍。这种主张现在西方已经不是什么翻译“理论”，而是实践了。

不过麦克尼斯译的《阿伽门农王》还没有太大的“朦胧”迹象。它只是要求读者读的时候费点脑筋，正如读当代西方“现代派”的诗一样。事实上，我们的旧诗通过典故和“惊人”的造词——如李贺的诗——所唤起的不同的联想，读起来又何尝不费脑筋。但付出这种代价是值得的，因为只有费点脑筋才能深入到作者写诗时的情感中去，从而也分享他创作完成后所体会到的艺术

快感——大概这也就是我们所谓的“欣赏”吧。麦克尼斯的译诗，正如他自己所写的诗一样，就是这样。我的译文也是紧跟他的译文，紧跟到甚至造词的次序也不变动。但是我却力求使译文不至于“朦胧”。

麦克尼斯（1907—1963）是一个在三十年代成名的诗人。象其他西方三十年代的作家和诗人一样，他的创作也为他所处的这个时代所影响。那时离开第一次世界大战结束并不太远，这次战争除了造成大量年轻人的死亡外，还消耗了不可数计的财富，接着伴随它而来的就是贫困、失业和普遍的经济萧条。这种萧条到1929年席卷全世界的经济恐慌达到了顶点。所以这一代人从童年时代起就感觉到周围笼罩着一种无法明确形容的阴影。在英国，他们大多数是来自上层社会家庭的青年，受过良好的教育，不是毕业于剑桥大学，就是牛津。但说来也奇怪，他们却拒绝当他们所出身的那个阶级的接班人。他们大都思想左倾，有的甚至加入了共产党，有不少人还参加了西班牙反法西斯的战争而在前线牺牲，如英国的青年诗人康孚斯（达尔文的曾外孙）和贝尔以及评论家福克斯。在文艺创作上他们已经厌弃了传统的写法，而力图创新。他们形成一股潮流，这股潮流是国际性的，也可以称之为“现代派”。但它与当前的“现代派”不同，它着重于在表现手法和艺术技巧方面的创新，并没有完全脱离现实主义。

这批青年作家与诗人，现在已经成为现代世界文学史上知名人物的，有美国的海明威、萨洛扬和斯丹贝克，英国的奥登、衣修伍德、斯本德、戴·路易士和麦克尼斯，意大利的西龙涅，法国的安德烈·香松，德国的剧作家布莱希特，北欧的小说家拉克斯奈斯等。当时在英国有一个国际性的丛刊名《新作品》。它的编者，诗人约翰·莱曼，就是推动这个“潮流”的人物之一。上述一些作家和诗人的作品，有不少就是最初在这个丛刊上出现或被

评介的。我最初的一篇短篇小说也是三十年代末期在这个丛刊上发表的。从那时起，我和约翰·莱曼一直保持着一定的友谊。我的小说也偶尔在这个丛刊上发表，最后的一篇是1948年在该刊发表的短篇《三兄弟》。因为第二年我就束装离英回国——从此就再无来往了。

由于这些关系，我和麦克尼斯也有交往。他也在这个丛刊上发表诗作，并且和上述几位同时代的英国作家和诗人也是朋友，所不同的是他在气质上比较含蓄和冷静，甚至还有点学院派的气味。这是因为从1930年到1940年，他先后在英国伯明翰大学和伦敦大学教过古希腊文学。他是牛津大学古希腊文学教授道兹培养出来的，而我所有的一点关于古希腊文学的理解也是从道兹教授的启发而来。此外，在第二次世界大战期间我去英国做战时工作，也是通过这位教授的介绍和安排，这种种关系使我们在感情上有了一定的相互理解，在艺术观点上也有些共同语言。这种共同点就促使我把麦克尼斯译的《阿伽门农王》转译成中文，同时也是我译诗的一种尝试和探索。

现在重读这个译文，当时翻译它的心情和处境，犹历历如在目前。但有关的人，即道兹教授和麦克尼斯，早已经不在人世了。当时围绕着《新作品》从事创作的一些作家和诗人，有的已经退出了阵地如斯本德和莱曼，有的也离开了人间如诗人奥登。今天我写这篇后记，也算是为那个已经结束了的时代在遥远的东方留下一点纪念。

1981年6月25日

# “寓言”是一个 重要的文学品种

这本书里所收集的是一些中国古代的寓言。有些寓言我们不少人大概小时就已经在语文课本中读过，现在可能还记得其中一些情节梗概；有的也许没有读过，但从它们的主题思想所演绎出的成语我们却常常使用，如“自相矛盾”、“贪小失大”、“得意忘形”、“掩耳盗铃”和“两败俱伤”，等等。可是它们的来源，我们不一定全都知道。不管怎样，这种现象说明了一个事实：寓言和我们的生活的关系是多么密切。它们都代表某种客观真理，而这些真理我们也都无条件地接受了下来，对其可靠性从不怀疑。其所以如此，主要是因为它们是从生活实践中提炼出来的。

寓言的表现形式，短小精悍，形象鲜明，语言生动活泼，而且一般都非常有风趣，因而也容易记得住。应该说它是文学作品。而且从写作技巧上讲，言简意赅，还应该说是优秀的文学作品。它们产生的“社会效果”并不亚于其他的文学创作，但我们却从来没有以这样的观点来看待它。我们的文学史家没有把它当作一个文学品种，记入史册；批评家们也没有写过关于它的专论。

但毫无疑问，它是一个文学品种。公元前六世纪的希腊作家伊索所收集和改写的当时在古希腊人中流行的一些寓言，现在名

《伊索寓言》，就一直被认为是优秀的文学作品。此书现在已经成为世界的重要文学名著。十七世纪的法国作家拉·封登所写的一些寓言，不仅在法国文学中独树一帜，在世界文学中也是不朽的名篇。作为一个文学品种，寓言当然也有它自己的特点。早期的寓言故事，如《伊索寓言》，里面的人物差不多都是动物。但这些动物却具有人的特点。也可以说，这是一种通过动物写人的文学作品。在这一点上，寓言很有些象童话，但要比童话简练得多。它的主题思想也很鲜明、突出，往往凝结成为一句谚语，在读者的脑海中留下永不磨灭的印象。但它又不是谚语。拉·封登用了这样几句诗来说明这种文学品种的性质：

说真的，寓言并不象它的外表那样简陋；相比较，我们的道学先生们只不过是耗子和小鹿。

牧师的说教使我们打呵欠，但寓意深的寓言，既使我们学好，又使我们从中得到消遣。

按照拉·封登的说法，一篇寓言是由两个部分组成：“实体”和灵魂。“实体”就是故事，“灵魂”就是它所提供的教训。二者缺一不可。故事必须写得简洁而又文雅有趣，灵魂还必须高尚，符合客观实际——即真理，否则一篇寓言作为文学作品就站不住了。这倒跟我们现在所遵循的创作方法有许多类似之处：尽可能完美的艺术形式与高度的政治内容相结合，或浪漫主义与现实主义相结合。所以我们不应认为寓言是一种“小玩艺儿”，它也是一种严肃的艺术作品。

在西方的文学中，法国的拉·封登是寓言创作的大师。这种文学形式在他的笔下发展到了一个前所未有的高峰。他是一个诗人，他的寓言都是以诗的形式写成的。他的观察锐敏，想象丰

富，用辞聪明，笔调细致，讽刺而不刻薄，幽默而不伤人，教育了读者而不使人觉得他是在说教。虽然他的寓言中的人物基本上都是动物，但它们的一举一动，一言一行却是反映了人生和法国十七世纪的整个社会：它的伟大和它的愚蠢，它的奢侈和它的贫困。用拉·封登自己的话说，他的整个寓言创作是“一部具有一百个不同场景的大型喜剧”。法国文学中有很丰富的寓言创作传统，也出现了不少这方面的创作者，但法国文学史一般却把这些作者称为“寓言作家”，而对拉·封登则誉为“寓言大师”。这也说明他在这方面的成就。

我国虽然还没有产生过这样的“寓言大师”，但我们的寓言创作，历史却也不短，也不贫弱。这个集子里所收集的寓言故事，有些差不多是与《伊索寓言》同时期的产物。到了春秋战国时代，我们的寓言创作已经进入了一个黄金时代。那时知识分子的思想活跃，不同的思想体系竞相露面，各种学术派别彼此比赛，真可谓是“百家争鸣”，盛极一时。具有各种不同思想的学者，根据自己对生活的观察和体验，写出了大量笔锋犀利、趣味横生的寓言作品。但他们却不象西方古代的寓言家，通过动物或其它无生命的东西，以隐喻的方式，来表达他们对生活的看法，或对人们的行为弱点和非理性的思维提出批评。他们直接取材于生活，用实在的人来作典型，这些人中甚至还包括国君和达官巨富这类属于统治阶层里的人物。因此，对于这样的一些寓言，人们都感到非常亲切和真实，因为它们跟他们的生活发生了血缘的关系。这些寓言所产生的“社会效果”也非常深刻，我们至今还在生活中引用它们所提供的“教训”，作为我们思维和行动的鞭策，便是明证。

但是到了西汉以后，汉武帝“独尊儒术”、“罢黜百家”，“凡是”孔子所说的和做的都是“真理”，从而这种“真理”使

成为衡量人们思想和行动的唯一准绳。人们不敢再自由思想，统治者也不准他们自由思想，因此人们的思想也就不免趋于僵化，这种在生活中具有批评和自我批评功用的、短小精悍的、一针见血的寓言文学形式也就没有象春秋战国时代那样活跃了。但因为寓言终究是人类在生活实践中的产物，在生活实践中所体会到的某些感受，不表达出来也是不可能的，因此写寓言的人还是不少。也正是因为如此，寓言还继续在我们的生活中发挥作用。此外，由于它代表了我们文学中的现实主义传统，也是优秀的文学作品，人们喜欢读它，而且由于它的形式简练，语言生动有趣，人们也随时随地都可以读，也随时随地可以从中得到艺术享受。

在我们目前正进行现代化和振兴我们的整个民族的时候，我们更应发挥这种具有批评和自我批评功能的文学形式——寓言的作用。这个选集只收集了一些具有代表性的脍炙人口的作品，数量不可能太多，但这却是一个良好的开端。这些作品既有原文，又有注释，对我们的青少年说来，也是良好的语文读物。

(1982年，为《中国古代寓言选》写的序)

# 关于科学幻想小说

科学幻想小说，顾名思义，是牵涉到科学和幻想的文学作品。在这二者中间，幻想起着主要的作用。因为它是文学，而不是科学论文，所以虽然它取材于科学，但科学素材还得通过“想象”，加以形象化，才能成为具有文学和艺术价值的作品。“想象”如果再加以扩大，着上浪漫主义的色彩，则成为“幻想”。但这里所谈的“幻想”，也并不是漫无边际的空想。科学幻想小说中的幻想，是根据我们现有关于各方面的知识，特别关于科学方面的知识，认为合理，可以接受的幻想。

幻想是人类精神活动中的一个重要的方面——这恐怕也是人类不同于其他动物的一个特点。人类自从来到这个世界，寻求适应、认识和改造这个世界以来，便开始有了幻想。我们的祖先就是一些幻想丰富的人。女娲补天和后羿射日等类的故事，就是他们这种幻想的产物。古希腊人也是一样。他们根据他们的幻想创造了一系列的神话，即我们所熟知的“希腊神话”，以解释大自然的一切现象，和人处在大自然中的位置及与大自然的关系。可能他们的幻想超过了他们所具有的浪漫主义限度，他们所编织的一些幻想故事（或神话）与我们今天有关大自然的知识对不上口径。但他们当时没有这方面的知识。不过这些故事仍不失为人类的“原始科学”——这是我们今天对他们的幻想所作的论断。事实上，这种“原始科学”几乎在世界所有的民族中都存在，所

不同的只是艺术方面的高低问题。

这种“原始科学”使人类普遍地对他们周围的世界感到兴趣和好奇，甚至还逐渐发生了感情。在这种情形下，人类自然就喜欢对大自然进行探索和研究了。探索和研究反过来又引起更多的幻想。这种现象在文学中也表现出来了。我国伟大诗人屈原的长诗《天问》便是具有这方面特点的作品。他幻想出了许多问题，对大自然进行探询，而且他还把这种探询与国家和人的命运接合起来，这样就把古代的科学幻想作品的水平又提高了一步。

在西方，最早可以称得上是科学幻想小说的，恐怕要算古希腊学者卢西安（Lucian，纪元前190—125）写的长篇《真实故事》（*Vera Historia*）了。它分为两卷，描写一群旅行者的奇异经历。这群旅行者从赫古勒斯柱（现直布罗陀海峡东端的两个海角）乘船出发，忽然被卷到太空中去。他们被月球上的人招募去与太阳这个星球上的人作战，目的是要争夺“晨星”这个星球上的土地，以便在那里殖民。最后这群旅行者又连人带船地被一个庞大的海里怪物吞掉，他们好不容易才逃脱出来，终于航行到一群幸福的岛上。这是一部充满了惊险和趣味并能开扩眼界的古典科学幻想作品。

它之所以如此，就是因为它除了充满丰富的幻想以外，还在于表达出人类对于太空的探索和对于乌托邦的世界里的所进行的各种冒险活动。从此在无际的空间和永恒的时间中进行冒险和旅行，对一些超越我们知识和想象范围的领域从事发现和创造，就成为了科学幻想小说的题材。到了十七世纪，人类在天文学方面的种种发现，更扩大了这方面的幻想境界，科学幻想小说因而又有了新的发展。法国的作家萨微年·西朗诺·德·贝歇拉（*Savinien Cyrano de Bergerac* 1620—1655）是这方面取得重要成就的代表作家。他的两部有名的幻想长篇小说《关于太阳情况

的趣闻》(L'Histoire comique des états du soleil, 1662) 和《关于月球情况的趣闻》(L'Histoire comique des états de la lune, 1656), 把科学和幻想很技巧地溶合在一起, 为后来一系列伟大的同类作家如斯卫夫特(Jonathan Swift, 1667-1745)、波(E.A.Poe, 1809—1849)都提供了重要的启示,

但是到了儒尔·凡尔纳(Jules Verne, 1828—1905)人类的科学和技术有了更大的飞跃, 而且不仅应用到生产, 更广泛地应用到生活各个方面, 科学幻想小说也进入了一个新的阶段: 它加强了科学性, 还与现实主义也结合起来了。他有许多作品, 根据科学的推理和大胆的设想, 已经能够很精确地预测出以后的许多发明和创造, 如直升飞机和潜水艇。他的作品也都成了普及科学知识和启发创造发明的群众性的读物, 如: 有关航空的《五星期的汽球航行》(Cinque Semaines en ballon, 1863); 有关地质的《向地球核心的旅行》(Voyage au centre de la terre, 1864); 有关南北极探险的《阿得拉船长历险记》(Les aventures du capitaine Hatteras, 1866); 有关海底航行及潜水艇的《海底两万里旅行记》(Vingt mille lieues sous le mers, 1870)和《诺蒂吕号》(Nautilus, 1873); 以及《八十天周游世界记》(La tour du monde en quatre-vingts jours, 1873)——这样短的时间绕行世界一周的旅行, 在当时是不可想象的。当然现在的超音速喷气式飞机把这个航程更大大地缩短了。今天人类的实际创造已经远远地超过了当时的幻想, 但是没有当时的幻想, 我们上一代人所不敢相信的许多发明, 如最近软着陆的美国“哥伦比亚号”航天飞船, 也许不一定这样快就能够实现。

和凡尔纳相比, 英国的威尔斯(H.G.Wells, 1886—1946)所写的一些科学幻想小说, 范围就更扩大了, 现实主义的成分也

就更加加强了。威尔斯是一个具有丰富科学知识和历史知识的人（他所写的《世界史纲》——Outline of History, 1919; 1930 至今仍然是历史学方面的一部名著）。科学小说所能接触到的各个方面他差不多都接触到了，如《时间机器》(The Time Machine, 1895)、《被盗走了的杆菌》(The stolen Bacillus, 1895)、《看不见的人》(The Invisible Man, 1897)、《几个世界的战争》(The War of the Worlds, 1898)、《月球上的第一个人》(The First Man in the Moon, 1901)、《彗星到来的日子》(The Days of the Comet, 1909) 和《未来的世界》(The Shape of Things to Come, 1933) 等许多长篇小说，它们的书名本身就说明了它们的内容。这些书里的主人公有的登上了月球，有的变成了巨人，有的发现了隐身术……他们的活动和成就说明人类对于大自然的秘密的探索和所可能做到的创造和发明，具有无限广阔的天地。

由于他的科学知识和生活知识很丰富，对于历史、科学和人文科学的修养很高，他的这些科学幻想小说就给读者一种充分可信和具有说服力的印象。它们有的成了科学预言，后来都变成了事实。

他还写了许多关于生活的小说。这些小说所接触到的生活面，其深度和广度以及对于人民所表现的同情，并不亚于英国其他一些现实主义大师的作品。英国著名的小说家福斯特 (E. M. Forster, 1879—1970) 在他的《长篇小说的各个方面》(Aspects of the Novel, 1927) 一书中说，如果把威尔斯的一页小说放在狄更斯的一页小说旁边，谁也认不出究竟谁是它们的作者，它们是那么相象。这事实不只说明他们对于社会生活的观察力具有同样的水平，他们的写作艺术技巧和立场观点也基本上差不多。所以威尔斯就不单纯是一个写科学幻想故事的人，同时也是一个艺

术家。的确，威尔斯认为，他的科学幻想小说都具有政治社会目的。他热情地相信，通过科学的不断发展和进步，人类可以摆脱历史所形成的愚昧和偏见，而创造出一个完美的世界：在历史的长河中人类多次失去了作为宇宙的主人和自己命运的主人的机会，他想找出一个捷径来挽回这种损失，实现他的幻想：在高度近代化的科学的基础上建立一种人类统一的民主政治以及一个“世界政府”。因此他也是一个理想主义者，一个某种意义上的“社会主义者”。这许多因素加在一起，就使他的科学幻想小说具有他的前辈同类作家所缺乏的思想性。因此科学幻想小说，通过他的创造，也成了一种具有高度艺术性和思想性的文学品种。

可能是由于他的启发，有许多知名的作家偶尔也写点科学幻想的作品，如英国的阿尔多斯·赫胥黎（Aldous Huxley, 1894—1963）和奥威尔（George Orwell, 1903—1950）、法国的莫洛亚（Andre Maurois, 1885—1967）。捷克的卡佩克（Karel Capek, 1890—1938）的剧本R.U.R.第一次提出“机器人”这个名词。这时科学幻想小说就成了一种拥有一定威望和读者的文学品种，因而也就有了较广大的市场。这就不能不引起出版家的注意了。一个名叫休果·根斯倍克（Hugo Gernsback）的出版家便于1928年办了一个杂志《惊奇的故事》（Amazing Stories），专门发表科学幻想小说。他的尝试证明科学幻想小说已经有了广大的群众基础，随后许多类似的杂志便也应运而生，不仅在美国，也扩大到欧洲，甚至日本，因为这类作品的读者群，随着时代的进展和近代化的速度加快，也在不断地扩大，特别是在少年儿童之中。

不难想象，在这种情况下，一种新型的作家，即科学幻想小说作家，也成批相继出现了，而且队伍还在不断增大。人数的增加，作品的产量自然会增加，这也促使作品质量的不断提高。第

二次世界大战后，由于科学和技术高速度发展的刺激，作品的题材范围也在迅速地扩大，相对论、波动力学、一切有关近代物理学、甚至生物学、心理学和社会科学各方面的新概念，也都成为科学幻想的新题材。有才能的作者和较优秀的作品也相继出现，其中有些引人注目的作品，如美国的阿西莫夫(Isaac Asimov)的小说《钢窟》(The Caves of Steel)，已经成为现代科学幻想小说中的名著。其他如阿瑟·克拉克(Arthur C. Clarke)的《火星上的沙子》(The Sands of Mars)、罗贝尔·旱伦(Robert Heinlein)的《出卖月球的人》(The Man Who Sold the Moon)和约翰·文丹(John Wyndham)的《特里菲德人的日子》(The Days of the Treffids)，也成了脍炙人口的作品。科学幻想小说呈现出一副空前繁荣的景象。特别是在五十年代以后火箭技术有了长足的进展，太阳系的许多行星已经是可以看得和触及得到的东西，甚至它们的资源也有可能被人类所开发，科学幻想小说作家的想象就更丰富了，人类的未来在他们的脑海也展开了更美的远景。科学幻想的范围也真正地包括了整个宇宙。

这种新型的文学作品，相对地说，在我国还是一个新鲜事物。由于“四个现代化”的推动，我们都注意到普及科学知识的重要，特别是在少年儿童之中。及早培养他们对科学的兴趣和对科学远景的想象，是当前的重要教育任务。我们当前的科学幻想文学，基本上都以少年儿童为对象，也是这方面工作的一翼。但我们是社会主义国家，我们的少年儿童是我们社会主义的未来建设者，我们的科学幻想文学就和西方的同类文学有本质上的不同。它的目的不单是启发少年儿童对科学的兴趣和对科学未来的美好想象，同时还得在这个领域里对他们进行品德和共产主义理想的教育。换一句话说，我们的科学幻想文学也有一个艺术性和政治性相结合的问题。我们的科学幻想文学作品也应该具有

高度的艺术性和思想性。

科学本身并不就是一切，它不一定就能完全推动人类进步，使我们的生活都变得美好。它也带来一定的副作用，如污染。“哥伦比亚号”航天交通船固然展开了人类开发太空的远景，但也可能是空中争霸的信号。有些科学家并不是没有意识到这个问题，他们甚至还表现出一定的悲观情绪，找不到解决的办法而甚至皈依宗教。这类问题在西方现代的科学幻想小说中也有所表露。这也证明科学幻想文学作品也不能忽视政治性和思想性的问题。我想这也是我们从事这方面工作的作家们须要及时加以注意的地方。这也牵涉到我们这方面作品的质量的提高。

这个集子里所收集的一些作品都面对着少年儿童。它们所涉及的题材比较广泛，写法也非常生动活泼和有趣。它们在注意未来的科技成就和人类可能创造出更美好生活的同时，也提出了上述可能产生的一些消极方面的问题。作者们并没有单纯着重科学技术和发明本身的描绘，同时也强调了人与科技的关系以及人在科技中所起的作用和有关的道德问题。他们在一定的程度上也注意到作品的思想性。如《天碟遇险记》、《翼龙复活了》和《德·斯蒙德的恐龙》等篇，就有意识地指出青少年应该正直、善良、诚实、友好，不要沽名钓誉和唯利是图。它们赞扬了主人公在为保存古代生物和天外来客而与那些为了名利、不惜杀死这些生命的“科学家”所进行的斗争中表现出来的机智、勇敢、善良、友好的优秀品质，同时也揭露了资本主义社会人与人之间的金钱关系和贫富不均的污点。所谓寓教育于生动有趣的故事之中，这些作品基本上都做到了。它们不仅为青少年开扩了接受新科学技术远景的心胸，也给我们为少年儿童写科学幻想小说的作者提供了一定的借鉴。

(1982年，为一部翻译外国当代科学幻想  
小说《行星上的奇遇》写的序)

# 北欧的民间故事

从地理上讲，北欧是指欧洲极北部的一条边缘地带，有好大一部分是由海岛所组成。从政治上讲，这个地带现在包括五个国家，即瑞典、挪威、丹麦、冰岛和芬兰。从文化上讲，我们一谈到“北欧”，首先想起的就是上述头四个国家。这里的种族、语言和生活方式都属于一个体系，与欧洲大陆不同。这里的人民甚至还创造了一个独特的北欧神话体系。至于芬兰，它的民族起源，至今还不太清楚，但他们的语言与匈牙利语和爱沙尼亚语接近，再追溯远一点，甚至还与土耳其语有关。看来芬兰人与东方民族的语言有血缘关系。但他们曾被瑞典人统治过一段相当长的时期，最后皈依了基督教，因而也进了北欧基督教的文化体系。他们之间有许多共同之点——当然也不免有差异。所以“北欧”各国的民间故事也有许多共同点。这就不单是从地理概念出发，还包括文化和传统等因素。

“北欧”除了地处寒带以外，还有另一个共同特点，那就是山多、水多、树林多——只有丹麦除外，它基本上都是平原。这里所谓的水是指海水。象我国江南的河流一样，海水贯穿着北欧广大的地区。这个特点在挪威尤其是突出。我有一次从奥斯陆乘火车去古都贝尔根，在山中就穿行了很久，还要通过一段冰川区——这里的天气冷得怕人。回来时我乘汽艇。它在那些把陆地割成一块块的纵横交错的“峡湾”（fjord）里迂回曲折地行驶，颇象我们坐木船在我们江南的一些河道上蜿蜒地前进，只不过速

度不同罢了。在这种自然条件下，居民就住得很分散，象我们所理解的那种“村落”这里就很稀少了。甚至象奥斯陆这样的首都，除了市中心的几条大街外，市民就分散地住在一些山间。相连的房屋很少。它们各自独立，彼此之间的距离也相当远。这种情况的形成大概是因为古时北欧面积大、人口少的原故，但久而久之，这也就形成了一种生活方式，人们都习惯于隔离居住，再加之气候大部分时间寒冷，人们也很少外出。这种隔离状态就无形成为了一种生活习惯——古代特别是如此。我常常想，北欧人的幻想丰富，童话的产量特多，而且世界最伟大的童话作家如安徒生也出在这个地区，这种独特的自然环境和生活方式恐怕与此也大有关系。民间故事是童话的前身。古时的北欧人民，生活在他们隔离的住屋里，被外面的寒冷气候所笼罩，自然会引来一些漫无边际的幻想，编织出许多离奇的故事，为家人和他们的孩子们打发掉多余的时间，特别是冬天的漫漫长夜——事实上，在北欧某些地区，冬天的日照极短，刚过中午天就黑了，正如夏天在半夜还能看见太阳一样。这些民间故事对于后来北欧的儿童文学的创作就形成一个很重要的传统。甚至北欧民族文学和民族语言的形成，也和民间文学有紧密的关系。又如在挪威，真正的挪威民族文字和现在挪威人所用的“国语”就是从阿斯边生(P. C. Asbjørnsen)和莫埃(Jørgen Moe)所收集和编写的挪威民族故事一书开始形成的。

北欧的民间故事，由于这些因素，就与欧洲其他部分同类口头文学不尽相同了。在这里面我们看不见英国式的幽默感，也发现不了南欧同类作品的那种轻快和世故的调子。北欧的民间故事比较深沉、严峻，正如那里的气候一样。它们几乎都显示出一种对大自然既神秘而又亲切的感觉。为此他们还创造出两个神秘的人物——也就是人与大自然神秘力量交流的媒介。一个是特洛尔(Troll)，他住在山区。他的住处一般是秘密的山洞；另一

个是尼塞（Nisse），他住在平原地带，如丹麦，他藏身的地方一般是人们的住室。前者面貌丑陋，驼背，害怕太阳和声音，喜欢偷盗人间的财物和孩子。后者身材细小，白天藏在住房秘密的角落，夜里出来偷点东西吃。除了一些恶作剧外，他们对人也没有大的伤害。如果他们——如特洛尔——做出过火的坏事，他们最后总还是被人所征服。总的说来，他们虽然都带有神秘色彩，但同时却也具有人性。在北欧的特殊环境下，人与他们为邻，还可以相处下去。

正如任何民间故事一样，北欧这种人民的口头创作自然也表现出人民的思想、感情和愿望。这种表现是朴素的、自发的。勇敢、机智、不怕困难、乐于助人、同情弱者，在这些故事中都被认为是作为人所应具有的优良品质。好人总会得到好报，损人利己，危害别人的人决不会有好下场。作家们把它们记载下来、形成文学的时候，自然不免也有些个人的成分掺杂进去。因此这里就有一个作家态度问题：是如实把它们记载下来，保存故事的本来面目呢？还是加以“再创造”，把作家自己的主观意图加进去，使它们基本上成为自己的作品？两种作法都未可厚非，只是看作家的意图何在。一般说来，由于文化和地理的接近，北欧人在这方面大都受到了德国的影响，也就是格林兄弟的影响；他们把记录民间故事当做一门科学，基本上保持故事的本来面貌。所以在北欧的民间故事中，我们就很难发现象法国贝洛尔编写的那些民间故事中所表现的风趣和浪漫主义情调。它们比较接近原样。因此我们在读这些故事时，除了对情节的欣赏外，也可以从中比较真切地了解到北欧人民在一个特定时期和特定环境中的生活、思想，感情和想象。洪紫千同志译的这些篇作品可以作为这方面生动的说明。

（1982年为洪紫千译的《北欧民间故事集》写的序言。）

# 关心儿童文学和 儿童戏剧的发展

## ——从茅盾等同志的建议谈起

为了儿童艺术剧院上演场所的事，《人民日报》上连续发表了一些戏剧家和儿童文学家的呼吁，看来有可能解决了。茅盾等五位同志的文章中说：“现在，儿童剧场的问题，对于儿童教育工作者和戏剧工作者来说，应该算得上火烧眉毛的事了。”“其实，孩子们看不到戏，儿童戏剧工作者没有演出的场所，又何止是北京一地呢？”这几句话概括地说明了问题的严重和急迫。实际上，这不止是一两个城市的问题，也可以说是整个儿童文学艺术的问题。

儿童剧院在戏剧史上相对地讲，可以说是一个新生事物——虽然现在已经不新了。它是十月革命后的产物。无产阶级领导的苏联政府，重视下一代的教育成长，特别创立了儿童剧院。除了供儿童看戏外，它也给儿童戏剧工作者提供演出实验的场所，以便不断提高儿童剧的艺术水平。后来其他的社会主义国家，也相继建立了儿童剧院和青年剧院这类的演出场所。我国解放后也建立了儿童艺术剧院。但是，儿童剧却只能在儿童剧院上演。这种“分工”一走向这个极端，儿童剧的演出就反而受到限制了。

试想，偌大一个北京，只有一个儿童剧场，而北京的儿童却有二百万，即使新的儿童剧场立刻建筑起来，恐怕也只能是救燃

眉之急，还不能全面解决儿童看戏的问题。因为儿童剧团只有一个，儿童剧场也只能有一个，儿童戏剧的创作也相对地不是那么容易繁荣起来，儿童戏剧的艺术水平的提高，显而易见，也不会是那么快。这只是就首都北京情况而言。至于外地，有许多大城市既没有专门的儿童剧场，也没有儿童剧团，在广大的农村就更是空白了。不用说，这是当前的现实。但现在中国的儿童有两亿多，我们必须重视这个现实。

最近文化部向全国发出了《关于加强少年儿童艺术工作的意见》，还成立了少年儿童艺术委员会。这是一件大事，说明政府有关部门已经注意到了这个问题。但这在目前还只不过是一个号召，具体还有待于下一步的实际措施。从这一点开始，我还希望对于“儿童文学”这一词的理解，不妨把意义更扩大一点。儿童剧是整个儿童文学的一部分，正如我们不能把儿童文学局限于一批儿童文学作家的创作圈子里一样，我们也不能把儿童剧仅仅局限于“儿童剧院”这个框子里。

茅盾等五位同志在他们的呼吁中建议将一些质量相当高的机关礼堂向孩子们开放，这是目前一个切实可行的办法。但我希望这个办法不只在北京实行，而能推广到全国，时间上不只是“一年半载”，而应永远坚持下去，成为一种风气，一种制度。

当今世界上，专设有儿童剧院的国家并不多。但现在许多现代化的国家里，儿童文学却非常繁荣，儿童剧作的数量也是很大，每年上演的剧目也很多，观剧的儿童人次每天也是成千上万。他们是在什么地方观剧呢？在成年人的剧院里。去年秋天，我应邀去挪威的奥斯陆大学讲学，遇见了挪威当代著名的童话作家和儿童剧作家托尔边·埃格纳。回国后我把他写的一部三幕儿童剧《豆蔻镇的居民和强盗》译成了中文（已在《外国戏剧》今年第一期上发表）。为此他给我寄了一批有关此剧演出的材

料，其中有关于它最近几年在世界各地上的一个统计表。我现在从中摘出几个例子，供大家参考。

这个剧在挪威首都奥斯陆的“国立剧院”上演了300次，在“国家剧场”上演了157次；在丹麦首都哥本哈根的“新大剧院”（最大的成年人剧场）上演了67次；在安徒生的故乡“奥登塞剧场”上演了220次；在瑞典的首都斯德哥尔摩的“皇家歌剧院”和“皇家剧院”分别上演了35次和50次；在冰岛首都雷克雅未克的“国家剧场”上演了118次；在罗马尼亚首都布加勒斯特的罗马尼亚国家剧场“坦达里加”也上演了（次数不详）；在日本东京的“牧马剧场”、“涩谷剧场”和“四季剧场”也上演了共81次。上述这些剧院都是威望很高的成年人剧院。由于它们向儿童剧开放，优秀的儿童剧剧目就得以大量上演，影响不仅在儿童中间扩大，也在成年人——即儿童的父母——中间扩大开来。儿童剧本因之也多起来，优秀的儿童作家、儿童剧作家、儿童剧团、导演和演员也不断地增多起来，整个儿童文学当然也会繁荣起来。

我想，这也正是我们期望所要做的事。我们是社会主义国家，这些事我们还应该做得更好。我们的“成年人”剧院是否能打破我们自己建立起来的束缚自己的框框，也为儿童剧开放呢？

谈到整个儿童文学的繁荣问题，我们的视野似乎也应从我们习惯中所理解的上述那种“分工”的框框扩展开来。我们虽然没有“成年人文学”这个名词，但“儿童文学”这个名词却深深地人们心目中扎下了根，以区别于成年人文学。不错，儿童文学与成年人的文学有区别，因为它的读者对象很年轻，但这些读者是人类的花朵，人类未来的主人，他们逐渐也要变成成年人，负起社会的责任。一句话，他们是人类的一部分，因而为他们所写的儿童文学，也是我们整个国家文学事业的一部分。它不能只

是儿童文学家所关心的事。但是，多年来我们无形中却把儿童文学从我们整个文学的组成部分中“分工”出来了。还有种看法把这个文学当成“下脚料”，认为它比成年人文学稍逊一筹，因而也就没有受到应有的重视。

其实，写儿童文学并不容易。世界许多伟大作家都是非常严肃地对待这个问题的。我们新文化运动的伟大先驱者鲁迅先生就非常重视这个问题。他在这方面作了许多意义深远的论述，他自己也翻译了不少世界儿童文学的名著，作为我们从事儿童文学写作的借鉴。世界许多伟大的作家也是以同样态度对待儿童文学。他们不仅认为它是一个国家整个文学的组成部分，而且自己也参加儿童文学的写作。俄国的托尔斯泰、高尔基和契诃夫都写过儿童故事。普希金写的儿童诗《渔夫和金鱼的故事》，现在已成为世界文学的名篇。英国的小说家狄更斯写了《雾都孤儿》和《圣诞节颂歌》，吉卜林写了《丛林故事》，兰姆和他的姐姐根据莎士比亚剧本改写了《莎士比亚故事集》，都为人们所熟知。爱尔兰的诗人夏芝、比利时的剧作家梅特林克、法国的小说家法朗士和西班牙的诗人西曼尼斯也都写过不少儿童诗、儿童剧、儿童散文和故事。他们都是诺贝尔奖金的获得者。这些作品是他们整个作品的一部分，也是他们所代表的国家的文学的一部分。

我们写成年人文学的作家腾出一点时间写儿童文学的人并不很普遍，这是否两种文学——成年人文学和儿童文学——严格“分工”的结果呢？这个框框应该打破，特别是现在我们学龄儿童的数目是那么多、而儿童读物又是那么少的时候，是否可以这样说，为我们的儿童写点作品，是我们每个作者一种道义上的责任，也是为我国四化作出更多贡献——因为今天的儿童，就是未来社会主义的建设者。除此以外，这也可以丰富我国整个当代文学的品种，提高我国文学的声誉。一个国家的文学，不管怎样有成就，如果

缺乏优秀的儿童文学作品，总会使人感到美中不足和有缺陷的。

这两、三年来，我因为参加一些国际作家会议，跑了好些国家，当然也接触到许多国家来的作家们，和他们交换过有关他们国家的文学的意见。我深深地感觉到，儿童文学在很多国家中都占有一个重要的位置。以地处欧洲北部的丹麦、挪威和瑞典为例，那里的作家，包括人民，一谈起他们的文学，总以他们产生了一批优秀的儿童作品而感到自豪。丹麦人还特别为安徒生的一篇童话《海的女儿》的女主人公在首都哥本哈根港的入口处的海面上竖立了一个铜像，把她当作丹麦的象征。挪威人一谈到他们的当代的童话作家托尔边·埃格纳就眉飞色舞，认为他们是他们国家的骄傲，他的作品被译成了四十多种文字，在世界大部分地区流行，把挪威的声誉带到世界广大的青少年中去。瑞典的童话作家阿·林格伦在她的人民中也享有同样崇高的威望，她的作品也被译成了四十多种语言，给世界无数的儿童带来了快乐（任溶溶同志已经译了她的好几本著作，由湖南人民出版社出版）。

我国幅员辽阔，人口众多，文化历史悠久，我们应该产生大量优秀的儿童文学作品和作家。我们确也产生了象叶圣陶、谢冰心、张天翼和严文井等那样有成就的儿童文学作家，但是，即使把目前还正在创作的、有影响的儿童文学作家包括在内，数目还是与我们国家的需要不相称。最近外文局的新世界出版社精选了一本三十年代以来的中国童话故事集，用英文出版，向世界发行，但内容一共也只不过二十来篇。当然这只是一个开始，但意义重大。我们应该还有更多的选集和个别作家的儿童文学专集，继续向世界介绍，参加世界儿童文学的行列。为此，我们还必须创造更适当的气候和条件，促使我们的整个儿童文学创作加速繁荣起来。

但是，儿童文学的繁荣，必须有写成年人文学的作家积极参

加。是否可以这样希望：从1981年开始：所有的作家每年都腾出一点时间为儿童写些作品？这不仅可以增加儿童文学的产量，满足广大幼小读者的需要，同时也可以加强儿童文学创作的力量，促进儿童文学的质量和艺术水平的提高。我们的儿童文学也得把步子迈得更大一点。目前儿童文学作品的刊物确也比以前多出了几种，儿童文学作品的数量也增加了一些，但是由于这种活动基本上还是局限在一个队伍还不是很大的儿童文学作者中间，成就与实际的需要还有距离。这种情况，应该引起我们整个文艺界的重视和注意。

在许多工业比较先进的国家里，儿童文学是整个国家所关心的事。如英国，据我所知，象伦敦《泰晤士报》这样全国性的报纸和《新政治家与民族周刊》这样全国性的综合杂志，它们每个季度总要出一期儿童文学的专辑，字数从五万字到十万字不等。这种专辑不发表作品，而专载评论和书评，探讨、介绍过去一个季度儿童文学的创作和出版情况及其中所发现的问题。为什么他们要拨出这么大的篇幅来关心儿童文学呢？因为儿童文学除了是国家整个文学事业的组成部分外，还牵涉到——而且这也是主要的——儿童教育与品德培养的问题。

说儿童文学是一个国家和全国人民所关心的事业，这并不算夸大。在一些工业化、现代化比较早的国家中，情况就是如此。不仅全国性的报刊非常重视儿童文学，每年所出版的儿童书籍品种之多，数量之大，装帧之美，书价之高，也颇惊人。尽管现在通货膨胀的速度很快，物价在不断高涨，书业日趋凋零，但儿童文学不仅仍在不断发展，而且还给世界提供了一些杰出的儿童文学作家——这在上面已提到过了。至于现代化比较晚的国家，如日本，儿童文学也发展得很快，象“儿童文学研究会”这类的组织就有好几打，儿童文学作家的队伍也很大。日本所出版的儿童

文学书籍，无论从印刷、装帧、插图、纸张方面讲，都是比一般成年人阅读的书籍精美。当然书价也很昂贵。但父母并不因为儿童文学书籍昂贵而不为他们的孩子购买儿童书籍。

我们有这样的体会：父母都有爱儿女之心，别的费用可以省，用在孩子身上的开支不能减掉。这是问题的一方面。但主要的原因恐怕还是：正因为父母都有爱儿女之心，他们也希望他们的孩子身心都能够健康地发展，将来长大成人，能够具有一定优良的品德和独立生活的能力，甚至还争取能对社会、对人类作出一定的贡献。大概没有父母会对子女作出与此相反的希望吧。父母的这种愿望，不管在哪种的社会制度之下，恐怕基本上都会相同。学校和家庭的直接教导，固然是达到这种愿望的主要手段，但儿童文学在这方面所起的作用也非常重要。它在丰富儿童精神生活的同时，还可以以潜移默化的方式对他们的性格和品德进行教育。我们过去有许多年轻人因读进步文学作品而走向革命；同样，儿童因读优秀的儿童文学作品也可以在生活习惯、性格和品德方面得到有效的培养。

父母对于子女的教育，最集中的时期，就是在他们接受普及教育这段期间。这段期间，大体上就是16岁以前。我们的儿童文学作品的对象，实际上就正是在16岁以前受普及教育的孩子。这是一个人一生最关键的一个期间。父母和社会，在这段期间，除了集中力量使孩子们获得一般文化和技术知识外，还得集中力量对他们进行性格和品德上的教育。这也就是每个爱护自己子女的父母所尽力要做的事，也是父母之爱的一种表现。

现在有不少孩子还不到受完普及教育的16岁，就参加了劳动。他们对许多问题也得拿出自己的独立判断，对自己的生活行为也得有自己的一定尺度和自己的道德标准。因此，在他们到达16岁以前，父母也应集中精力关心他们文化和技术方面的教育，

注意他们在性格和品德方面的成长。作为儿童的“灵魂的工程师”的儿童文学作家，作为儿童精神食粮的儿童文学，这时就面临着一项很重要的任务：配合国家的正规教育，协助培养他们成为具有高尚品质和远大理想的社会主义接班人。

儿童文学更应该是我们这个社会一切父母、全体人民所关心的事。儿童文学也是我们整个文学的一个组成部分，我们的文艺界和文艺领导还应该特别关心。我想提一个建议：我们的报纸和文艺刊物考虑一下改变过去每年在六一节发表一、两篇儿童文学作品的应景惯例，每个季度腾出一版（如《人民日报》的文艺版）专门发表和评论儿童文学作品和作家，以示重视和关怀儿童文学，逐步转变一下风气。至于象《文艺报》这样的刊物，至少一年可以出两次：六一节一次，春节前夕一次——主要评介优秀的儿童文学创作，供父母选择，以便在吃喝的费用中节约一点钱出来，为儿童买几本好书作为礼品。儿童文学的繁荣，单从抽象的原则号召是不够的，还得有实际的具体措施。如果这个措施能推广全国，我们的儿童文学创作和儿童文学作家队伍，也许可以较快地出现一个新面貌。

（发表于1981年4月1日《人民日报》）

## 外国儿童文学现况

今天要我谈外国儿童的情况，我就有些犹疑了。最近两三年我没有很好研究国外儿童文学，一直在搞别的工作，读的东西也不是太多。所以今天我只能说和大家聊聊对外国儿童文学的观感。“外国”这个名词看你怎么说，除了中国以外的世界所有国家都是外国。所以谈起外国儿童文学，所牵涉的面积很广，真是无从说起。有一点，也许大家已注意到，那就是在国外，儿童文学是一个很发达的文学品种，主要标志是作品多，写儿童文学的人也多，出版的书也多。我们就比较差了。上次在庐山开会时，不是说四个“二”嘛！出版社只有两个，儿童文学作家也不多，是二十几个还是多少，编辑的人也屈指可数。但中国的儿童有两亿，据现在统计，可能有三亿。对我们说来，这还算是个新兴的事业吧！在国外，特别是在某些地区，情况就不相同了。我们随时随地可碰到儿童文学作家。有些作家为成年人写，也为儿童写，因为儿童文学有广泛的市场、有广泛的社会需要。儿童文学作品，儿童文学，社会上也都有评论和专题研究。我们在这方面也都似乎比较欠缺些。

但对此我没有作专门研究。三年以来，也就是从七九年开始，“四人帮”倒了以后，我们开始打破了闭关自守的局面，向世界开放，与世界进行文学交流，团结世界上各方面的作家。我

们现在参加了一些国际的文化组织，国际的作家组织。这两三年来，为了这些事，我经常往国外跑。去年三月到今年三月间，跑了四次，也可以说是打杂吧！既然是打杂，就不能对外国的儿童文学作专门的研究。有时碰到几个作家，只能跟他们泛泛地交谈、交换些意见。有时也到市场上，去看看儿童书。当然有时外国儿童文学作家朋友也送我一点他们的著作。但这只能给我一些粗略的印象，不太深入。

你们开班了半年，对儿童文学进行了研究和讨论，可能知道的比我还多得多。我能谈的也只是一些感性知识！由于中国以外都算国外，包括印度、巴基斯坦、缅甸、西欧、美洲、澳大利亚，等等。范围很广，我所接触到的却极为有限，主要是西方，基本上是欧美，当然也包括东欧。苏联我多年没去。非洲、亚洲，还包括拉丁美洲这个第三世界，人口那么多，孩子那么多，肯定会有丰富的儿童文学作品，但我知道的不多。我的感性知识只限于西方，基本上是第二世界，也就是在工业比较先进的国家，或者跟这些有关的地方。刚才讲过，这里文学很发达，作家很多，出版的书很多，刊物也不少，也有专门研究儿童文学的机构。在国际性的组织方面，有一个“国际安徒生学会”，设在丹麦，因为安徒生是丹麦人，会址在奥登塞安徒生博物馆里。博物馆的馆长也是这个组织的秘书长。这个组织每年出很厚一本刊物，有时是半年刊，有时是一年刊，发表世界各国研究儿童文学的专家写的论文。它不只以研究安徒生为主，也发表关于一般儿童文学的看法。加入这个组织要付会费，还要理事会通过，会费好几块美金。我有很长一段时间也想加入，主要是想得到这本会刊，但是没有外汇。最近，他们很客气，把我吸收进去了，不要我交会费，作为荣誉会员。这是上个月才通过的，我第一次收到了他们的一份年刊。我翻了一下，里面所发表的都是世界各国专

家写的有关儿童文学的论文。话说回来，象我们的科学研究所和文学研究所这类机构的专家所写的文章一样，他们的文章学院气很浓，引经据典，每篇文章注释一大堆。作者也不一定写儿童文学作品。他们的国籍很复杂，因此他的文章不一定用丹麦文字。假设我写论文，我可用中文写。他那个杂志很特别，什么文字都有，倒真是具有国际性。这说明一个问题，即儿童文学在国际上是一个很严肃的研究课题，不是“下脚料”或“小儿科”至少在西方是如此。

至于其他地区，如非洲和亚洲，我所看到的儿童文学作品极少（日本除外）。这个地区在工业上比较落后，但人口很多，儿童文学似乎不是太发达。当然，这里的许多国家现在独立了，战略上很重要，但在文化上，与发达的国家相比，似较差，儿童文学也似乎不是那么繁荣。这可能与国家的经济发展水平有关系，政治上的不稳定大概也是一个因素。经常闹政变，人民的生活水平就不是那么太容易提高了，文化水平自然也受限制。恐怕有些地区文盲还在人口中占很大比例。在这种情况下，不仅儿童文学，就是成人文学的发展也会受到影响。我所看到的这个地区的数量极少的儿童文学作品内容都比较简单，大都以民间故事和传说为多。我们所理解的以安徒生那种童话为传统而发展到今天的西方童话，那里的作品达到这种水平的还不多见，印刷也比较差，纸张也很差，插图各方面都比较原始。但这些国家是正在发展之中，也许再过十年或五年，情况会有所改变。

我们的国家现在也自认为是个发展中的国家，属于第三世界。相比之下，当然我们是相当现代化了，有现代化的工业和比较现代化的设备。我们的制度也不同。儿童吃饱饭基本上不是大问题。儿童的教育也普及了。我们的生活水平通过四个现代化还可希望逐步接近于先进国家的生活水平。在文化上，我们也在普及

的基础上逐步提高。大家研究儿童文学，提倡儿童文学，无非是在这个领域里把我们的工作做好，水平提得更高，使我们的儿童有更好的读物。我们研究外国文学不能不考虑地区的差别。我们现在主要是研究先进国家的儿童文学，向它们借鉴，交流，这也是根据我们的需要。我在国外东跑西跑，所得到的一些印象，接触到的一些人，范围也就限于比较发达的国家；说起来很简单，也就是西欧、东欧、美国和日本吧！苏联现在也没有机会去，没办法得到他们的资料。东方的日本，尽管有地区之差，但在经济发展水平已赶上了先进的西方国家。最近在法国，七个西方国家开有关经济问题的会，日本铃木首相也去了，这就是说明地区差别固然我们要注意，同时经济也决定很大的问题。经济决定政治，政治反过来又影响经济。日本俨然参加了西欧的争夺，与共同市场也结上了不解之缘，在文化方面他们的发展水平与西方的工业先进国也差不多了。它的工业水平自然也影响到人们的生活水平，从而也影响到人们的文化水平。这当然并不是说那里的思想也很先进，而是说那里的作家多，书出得多。为什么书出得多呢？因为读者多，虽然价钱很贵，但有人买。而且书还出得很漂亮。从现在正在美术馆展览的中外儿童文学作品中，我们也可以看得出来。这些国家每年出书的品种也很多，从这一点讲我们不能说它们不是先进的。它们的儿童文学作品艺术性也比较强，尽管它们的主题思想我们看起来不一定对头，但这并不能排斥我们向它们借鉴，甚至学习。由于这些工业先进国家儿童文学产品的数量大，它们的影响也大。凡是比较先进一点的东西（我再一次指出，不是指它们的思想意识方面），总是会有人向它学习的。我想这也是一个普遍的规律。在落后地区，现在搞儿童文学，似乎更要向它借鉴，这有助于加快儿童文学的发展。

当然各个国家有各国自己的问题，各个国家的儿童文学有它

特定的目标。我们向世界的儿童文学借鉴，是为了提高，为了丰富我们的表现艺术，洋为中用，赶上去，把它拿过来加以改造，使适合于本国的情况，把它变为自己的东西。闭关自守，装作不知道，那是自欺欺人的作法，对自己不利。我们过去有个时期，把国外的东西说得一无是处，结果闭关。闭关的结果是落后，洋人就利用你的落后把你的门打开了。这一来，便又从夜郎自大变得自卑，变得崇洋。“四人帮”也干过这类事，所有国外的东西不是资产阶级就是修正主义，也闭关起来，这个后果现在看得很清楚，耽误了十多年。我国在经济方面也耽误了十多年，现在已经拼命赶了。我们的儿童文学也不宜忽视这方面的问题。事实上，从马克思主义、列宁主义一直到我们的科学，包括我们现在的儿童文学（这在我们的文学史上应该说是一个新的品种），包括我们的整个新文学，哪一样没有受过外国先进地区的影响？鲁迅早就注意了这个问题，提倡“拿来主义”。可能那个时候的“拿来”做得过火了一点，不是批判地接受，把所有的东西都介绍过来了。但是这样做的影响还是不可忽视的——也可以说影响是深远的。我们现在的长篇小说、短篇小说、新诗、话剧，从形式上来讲，都不是我们固有的，都是吸收了别人的东西，加以发展改造，成为我们自己的东西。鲁迅写的短篇小说与宋元话本完全两样，同唐人小说更是两样。曹禺写的戏跟四川戏、京戏完全两样，茅盾写的《子夜》跟《三国》、《水浒》也完全是两样。这只是从形式上讲，当然内容是中国，但这也说明我们接受了当时国外比较先进的东西，如现实主义创作方法，加以改造，变成了中国的东西，就推动了我们文学的前进，所谓“新文学”就是这样产生的。我们现在谁也不再按照《三国》、《水浒》那样写长篇小说了。我们的文学语言也变了，变成白话文了。我们不能说这种演进、这种发展是错误的。

外国的社会制度跟我们不一样，发展也不一样。有的是资本主义的，有的是改良主义的，而我们则是社会主义的。但我们不能因制度不一样，就排斥别国人民所创造的一切东西。这些东西也包括科学、文学等。外国的科学家、作家，他们也都是人民的一部分，没当过首相，也不是帝国主义者，他们创造的东西有什么理由不拿来？不研究？不用？不吸收？如安徒生，把他的东西介绍过来，甚至向他学习，事实证明，对我们很有帮助。再说，他的作品也是人类的财富，我们继承过来，也是正常的。当然，叫我们现在写他那样的东西，就不一定对头了。时代不同了呀。他的时代有它的特点。

资本主义没有发达以前，和资本主义发展起来以后，经济、社会和政治各方面有很大的不同。资本主义发展起来以后，经济基础起了很大的变化，出现了所谓“民主”政治、国会和所谓“自由”、“平等”和“博爱”这一类的“理想”。在文学艺术方面，内容起了变化，思想主题也起了变化，甚至形式也起了变化，所谓批判现实主义就是这个时期的产物。中世纪的儿童故事中的那些公主、皇帝、巫婆、妖怪等，这时就不是那么多了。安徒生是十九世纪上半期的作家。那时西方资本主义已经相当发达，交通也发达，人与人之间的交往也多，世界上的问题也多起来，哪个国家也不能孤立，闭关自守。一些基本的问题，人生的基本问题，人类文化的问题，甚至人类的前途问题，都在安徒生的作品中出现了，他也在创造儿童文学中的批判现实主义，只不过他还加进了浪漫主义——幻想。当然他也写公主和皇帝，但他写公主和皇帝也跟他的前辈不同了，如《牧猪人》、《豌豆上的公主》、《皇帝的新装》，以中国为题材的《夜莺》等等，那里面都有皇帝和公主及王子，但主题思想就不同了。

当代的儿童文学就更往前走了。甚至儿童文学的插图，也跟

着时代的进展而在改变。安徒生早期，照相术还没有发明，制图没有分色板，插图是手刻的。后来，有了彩色插图，很漂亮、很写实，近乎自然主义，象中国的工笔画。但现在儿童文学的插图就不同了，不重在如实地反映自然，而重在传神，写意，简单，有风趣，近乎印象派。我们现在的儿童文学作品的插图，包括小人书在内，似乎还停留在“写实”的阶段。有的似乎有点“写意”，但还没有超过苏联四十年代和五十年代的那种框框，严肃有余，而活泼不够，对于启发儿童的想象力的作用有限。我所翻译的《安徒生童话全集》中的那些插图，是安徒生时代的，由他的朋友比德生手刻的，早过时了，但作为文献，作为研究资料，这个版本保持历史原样，还是对的。丹麦一位朋友送给了我一本丹麦出的最新安徒生童话选集，插图是由一位有名的当代丹麦画家创作的，代表当代国外儿童文学插图的风格：活泼、幽默、充满了情趣。我曾将这个本子交给一个出版社，希望他们把这个由丹麦人选的、认为是安徒生代表作的选本印出来，但可能是因为经济上不合算，被考虑了一阵，谢绝了。现在我把它又交给了另一个出版社，希望能被接受，使这些新型的插图能与我国的儿童文学作家和画家见面。我的考虑，主要是基于这样一个事实：儿童文学和插图是一个有机的整体，而当前世界在这方面的插图艺术又有了进展。

儿童文学的对象是孩子，自然跟成年人的文学有别，在写法和内容上都是如此。这是因为儿童文学的目的不一样，这自然跟时代的需要也分不开。在先进的国家里，现代化了以后，相对文化水平也须相应地有一定的提高。在资本主义国家里，这是一个似非而是的问题。从很简单的推论，统治阶级只管赚钱，建立自己的资本，自己的王国，可以完全不管人民的文化水平。但实际上他们要管。现在生产现代化了，甚至电子化了，如果普通的工

人还是一点文化也没有，科技知识没有，近代化生产就搞不下去了。商业、外贸、包括附属的行政人员，也都要有相当高的文化水平。所以他们不得不关心文化这个方面，因而也不得不关心儿童文学。孩子们长大了，就是未来的雇工，未来的劳动者，必须有文化，掌握一定的科技知识，掌握现代的文化知识，不然就无法进行生产，因此也就无法发展经济和工业。儿童文学在培养儿童的文化知识方面，可以发挥很大的作用，这也是它在先进的工业国比较发达的一个最基本的原因。当然那些写儿童文学的作家也不是资本家，他们有他的理想，他们有他的想法，不一定为资产阶级服务，但是有这么个土壤、有这么个条件，作家就能够写，写出来的东西就有地方出版，他们也得以生存下来。这又是一个似非而是的现象。

作为孩子的父母，出于对孩子前途的关心，对孩子的爱，更重视对孩子的教养和提高他们的知识水平。一般说来，在西方先进的国家，第二次世界大战以前，国家给孩子普及教育是到十四岁，这是强迫的，特别是在美国、英国这些老牌的资本主义国家。在这个年龄，父母不送小孩子上学校，那是犯罪的，法院可以给父母判刑。第二次世界大战以后，先进的国家把普及教育的年龄又提高到了十六岁，一般的是免费。在某些资本主义国家，象英国，国家还供应一顿午餐，而且还吃得相当好。后来我到南斯拉夫去看，发现南斯拉夫也是这样作。在有些住得分散的地方，国家还派班车、公共汽车到每家去接孩子上学，放了学又送回去。这说明这个问题在某些国家多么受到重视。因为在十六岁以前，孩子的文化知识和其他各方面的基本知识不搞好，将来就很难办了。十六岁以后他得去当学徒，或者去学习一种行业谋生。家庭经济条件好的，或个人能努力，继续半工半读，再去进高等学校。总的说起来，十六岁在先进国家对孩子们说来是个分水

龄。十六岁以后就不一定有机会再学习了。在资本主义国家，十六岁以前孩子的教养越高，他就业的机会也就越多。所以从父母，一直到国家，都很重视十六岁以前的这个阶段。在这个阶段除了一般的正规课程以外，儿童文学是帮助他提高文化和帮助他培养情操、道德品质的一个重要手段。孩子一开始在社会上谋生，进入社会生活，他得面临许多复杂的问题，对这些问题他得拿出自己的判断，自己的是非观来加以处理，所以做父母的，和资本家不同，对孩子的教养就不单是只考虑技术的方面，也重视道德品质的方面。这就给优秀的儿童文学作品提供了有利的社会条件。所以优秀的儿童文学作品受到社会重视，甚至也受到出版家的重视，这就不是偶然的了，特别是在生活水平和文化水平比较高的地区。

如果要举个例子，我觉得安徒生所出生的北欧可以作为说明。前年我去过挪威，这里近年发现了石油，生活水平很高，文化水平也很高，恐怕在世界上是最高的。国家也比较安定，人民也爱好和平。那个地区又在欧洲北部，人的幻想也多，所以在这个地区，童话特别发达。安徒生产生于北欧，并不是偶然的，地理因素各方面都有一定的关系。我在挪威，认识了他们当代一个很有名气的儿童文学作家艾格纳，他可以说是当代的安徒生。我跟他谈了几次。这个人多才多艺，既能写儿童文学，写戏，写儿童故事，又能够画插图，又能作曲，他的书从装帧到插图，都是他自己干。歌词，他自己谱曲子，插图他自己画，而且画得很好。我看了他的几本作品，觉得很是不错的。后来我跟他说，可能我翻译他的几本成中文，不过他自己的插图很漂亮，复制可能达不到原来的效果，我们是发展中的国家，技术纸张各方面都差，假设我们翻译出来，版本可能要差一点。后来他很爽直，他说就这样吧，我们把分色版给你制好让你带回去。他不知道就是把版制好了，我们的印

刷也成问题。我后来提出一个相反的办法，说我四天之内就要回国，我估计这几天之内是制不好的。他说那好，我们和出版社洽谈，要他们突击。我只好和他一同去出版社。这个出版社名叫卡佩伦，是北欧最大、最老的一个出版社。附带说一句，这个出版社也是我的作品挪威文版的出版社。出版社不敢不为他制，因为这个作家的威望很高。我提出下礼拜一就要走，礼拜一的十二点钟以前必须把这东西送过来，否则我就没有办法带走，邮寄一方面路上不保险，第二邮寄那么一大堆东西，分色版搞不好海关还要收税。我说我把它当行李带走。他们说那好，就这样确定了。他们一个礼拜只劳动五天，礼拜六、礼拜天休息。那天恰好是星期四，实际上只有两天。他们的技术条件好，分色版真的就在星期一十二点钟以前给我送来了。一米见方的厚厚两大匣子，很沉。送来的人是他们的头头，我问他们这分色版价值多少？成本多少？他说大概两万几千克朗，我一算，值中国七千多块钱。他白白地送我。这也说明，在北欧出版社和作家是一种什么关系，当然出版社也在作家身上赚了许多钱。我把这七、八公斤重的大家伙双手从飞机上抱回国（因为不能装箱）。回国以后，中国少年儿童出版社知道了，陈模同志知道了，亲自来讨了这两匣子东西去，我都交给了他们。可惜他们说虽然制好了的分色版，就光印刷也成本太高，版式和编排也都有困难。只有一本小书，即《朱童与朱重》（《好伙伴之歌》中的《红头与绿头》就是任德耀同志根据这个故事改编的），全用了原分色版，而一本名叫《豆蔻镇的居民和强盗》的中篇则只挑了寥寥几幅。作者已经来信问这些分色版的效果如何。我还不知如何作答，只好与“中少”谈判，他们很识大体，决定再出一个彩色版，利用所有的分色版，这个问题就算圆满解决了。

谈到这位作家，作为一个写儿童文学的人，还有一个插话似

乎值得一提。我临走时他请我到-一个饭馆去吃饭。那是一个文化人常去的类似俱乐部的地方，古色古香，大概有两百年的历史。馆子一进门，只见处处挂着盾牌，每个盾牌上都有个标志，或者是一个人，或者什么别的东西，从大门口到里屋，处处都挂满了。我问这是干什么的，他说：“凡是世界知名的作家、艺术家到这个馆子里吃过饭，主人就要给他树碑立传。那个盾牌上有礼帽、手杖标志的就是为卓别林立的，因为他到这里来吃过一餐饭。”我问他有没有，他说走廊上有。我走过去一看，果然也给他树了碑，立了传，使他永垂不朽。这也说明，在这些比较先进的国家，写儿童文学的人是处于怎样的一种地位。社会上重视他，鼓励他，因为他是为人类未来的主人——儿童工作，是他们的“灵魂工程师”。

我们有很长一段时间是一个封建国家，儿童识字，是从读《三字经》、《百家姓》开始，然后读《四书》、《五经》，不许读其它的东西。我们的民间传说、民间故事多得不得了，但是没人记载下来，使它成为儿童文学创作的源泉。儿童文学作家也可以说根本没有。儿童文学至今还没有受到应有的重视，恐怕与此不无关系。我们得改变这个局面。由此类推，我们的儿童文学评论也不发达，儿童文学作品出版了没有人研究，也就不奇怪了。在这点上，有些先进的现代化国家也和我们不同。比如伦敦最大的报纸，《泰晤士报》有文学增刊，一期十五万到二十万字，每个礼拜出一次，每个季度，再加圣诞节，都要多出一次儿童文学评论专号，专门登儿童文学作品的评论和介绍，还有较完善的新书名单。这些评论对作家自然会有帮助，对推动儿童文学的创作也会起作用。在这样一种气氛之下，自然也有许多人愿意以写儿童文学为终身事业，儿童文学创作队伍自然也会大起来，量中求质，伟大的儿童文学作家自然也会出现。

我们是个十亿人口的国家，我们的儿童文学也应在世界上占一席位，我们也应出现安徒生那样的作家。我这几年在国外奔走，浮光掠影地附带了解了一些国外的儿童文学情况和接触了一些儿童文学作家，如果说有什么感想的话，那么这就是我的一点肤浅的感想。要把这个感想变为事实，除了整个社会和文学界得重视儿童文学以外，我们的评论家和儿童文学作家也得作出最大的努力。

（1982年，在北京师范大学儿童文学研究班的讲话）

# 外国儿童剧： 借鉴和创造

我们所理解的现在这种形式的“儿童剧”，在我们的儿童文学中，可以说是一个新的品种；但作为戏剧，从广义上讲，它要算是历史最久的了。不错，我们有丰富的民间故事和传说，它们是儿童文学的始祖，但在过去却没有人把它们记载下来，象法国的贝洛尔和德国的格林兄弟所作的那样，写成了童话，作为儿童的读物，虽然它们也常常被姥姥和妈妈口头讲给孩子们听。这是因为在我们长期的封建社会里，孩子一开始能认字，就把他们培养成为小大人。民间故事和传说，在卫道士们的眼里是“荒诞不经”属于“异端邪说”，一般是不准公开流传的，当然更没有人敢把它们记载下来，改编成为童话。因此童话作为一种文学创作，基本上没有发展起来。所以在这方面我们遗产不多，底子很薄。但是说来奇怪，在儿童剧方面倒有点遗产。如果说皮影戏和木偶戏可算是儿童剧创作的话，它们都逃脱了正人君子们的注意，在不声不响地流传，而且还创出了不少的“保留节目”。在表演艺术上它们在不同的地区还发展出不同的风格，而且也有很广泛的群众基础。只可惜它们的发展一直是局限在一些流浪艺人中间，而这些人又大多数是不识字的。因此他们也一直没写出这些剧种的文学脚本。所以我们也没有这方面的剧作家。

但这个事实说明，中国儿童素来喜欢看戏。皮影戏和木偶戏艺人也因此才得以生存，把他们的艺术一代一代地传下去。但是当我们的历史进入了“现代”和孔家店被推翻以后，这点儿童剧遗产就远远不够了。我们对于儿童教育有了新的看法，儿童们本身的情况也有了新的变化，他们提出了新的要求：他们要看童话，在戏剧方面，他们要看内容和形式比皮影戏和木偶戏更多样化的新型儿童剧。因此“五四”以后我们也出现过类似话剧那样的新型儿童剧，也出现过简单的新型儿童歌剧。但不管哪样的儿童剧，它们总得拿到舞台上才能发挥它们的功能，这就不象童话那样简单了。童话只需写出来和印出来就算基本上完成任务了。儿童剧要演出，那就象其它剧种一样，需要有剧院、舞台和演员。这就复杂得多了。这需要一定的费用。在旧社会里这是很困难的。所以我们的儿童剧在解放前就发达不起来。

解放后，国家重视儿童的教育和培养，因为他们是我们的接班人，社会主义的未来建设者。我们开始有了专为儿童出版书籍的出版社，有专以儿童为对象的刊物，有专为儿童写作的作家。我们同时也有了儿童剧院和专演儿童剧的剧团。但我国的儿童人数这样多，这个新的发展有好长一段时间还是处于象征性的阶段。只有在“四人帮”被推倒以后，特别是在党的十一届三中全会以后，对于儿童的教育和培养，对于他们文化生活的重视，才被提高到具有战略意义的高度来认识。而这时儿童的人数又上升到了三亿，再加之四个现代化的推进，这个认识就更向前迈进了一步，从务虚到务实了。国家为此成立了儿童工作协调委员会，文化部也成立了少儿司，在戏剧方面，去年还举行第一次全国儿童戏剧会演——不仅儿童剧团参加了演出，连有些成年人的剧团也编出儿童剧来参加演出。盛况是空前的，这才真正标志着中国儿童剧的发展进入了一个新的历史时期。

但是新的问题也就同时出现了：优秀剧目不多，专业的儿童剧团少，专为儿童剧演出的剧院更少。在这些问题中，首要的恐怕还是剧本问题。没有好的剧本，起步就困难了。我们在这方面的遗产有限，底子不厚，我们固然可以移植一些外来剧目，但主要还得靠我们自己创作，要自己创作，我们就必须有个象样的剧本创作队伍。这个队伍的成長，正因为我们在这方面遗产有限，底子不厚，主要仍然得依靠吸收各方面的营养来充实自己，提高自己的创作水平。在这种努力中，借鉴别人的成就和经验，可以加速我们发展的过程。

在这方面一些先进工业国家，主要是西方国家，可以提供我们许多值得吸收的营养。事实上，我们的新文学的发展，就曾经过这样一个吸收的阶段。我们因为借鉴了西方十九世纪的现实主义文学的成就，无论从形式或创作方法方面，都创造出了一个新局面。如在戏剧方面我们从曹禺的《雷雨》中就可以看到易卜生的影响。这对我们儿童剧的创作我想也不例外。一些工业先进国家的儿童剧也可以给我们今天正在发展的新儿童剧创作提供有用的借鉴。这是因为它们的“现代化”比我们早。近代化的生产要求它们的劳动者有文化，懂得现代的技术，因而它们也重视儿童教育和对他们文化的培养，一方面厉行具有强制性的义务教育，一方面尽量给儿童供应其他的精神食粮。这就是为什么它们的儿童文学也很发达，儿童文学作家也很多，儿童文学书籍也出得不少，而且非常美观豪华——自然价钱也特别贵。但作为一种必要的“智力投资”，谁也不在这方面有怨言。对儿童戏剧也是如此。它们大量利用这种文学形式来配合对儿童的“智力投资”，

比起其它文学读物，戏剧有它特殊的功能。它更形象化，更具体，更生动，直接诉之于观众的感官，直接把它主题思想所要传递的信息，更集中、更强烈地注入到观众的心灵中去，起着潜

移默化的作用，而这个过程一般在一个小时到两个小时内就可以全部完成，而且所产生的效果不只是发生在几十个孩子（如一班的小学生），而是一次在几百甚至上千的孩子们的身上。在儿童电视剧出现以前，没有其他的文学品种能有如此广泛的群众性。就是现在有了儿童电视剧，它的真实感，和在幼小观众感官上所产生的印象，还是不能代替儿童剧。

自然，一部儿童剧的上演所费的成本很大。在一些现代化的工业国家，也就是资本主义国家，这类的“智力投资”政府是不给津贴的，剧团得自负盈亏。从剧本到演出，一台戏只许成功，不许失败，否则剧团本身也就维持不下去，而要自然淘汰了。这里面自然有个票房价值问题，但这种票房价值却不能用低级下流的东西去取得，因为这牵涉到儿童的教育，是不容许的，因为这是所有家长都关心的问题，有群众舆论在作监督。这种客观实际就促进儿童剧和演艺要不断提高质量——当然他们的社会制度也不同，我们不能以我们在思想性方面的要求标准来衡量他们的质量，那是不现实的。西方的儿童剧就是在这个基础上向前发展的。

这也就是为什么在过去一个世纪中，西方出现了大批优秀的儿童剧目和剧作家。除了专业的儿童剧作家以外，还有不少为成年人写作的作家也写儿童剧，正如他们也写童话一样。这些剧作不仅成为了儿童文学中的名著，也成为了成年人文学中的名著。如比利时作家和诗人梅特林克写的《青鸟》。他是一个诺贝尔文学奖金的获得者，又是一个诗人，象他这样的作家也参与儿童剧的创作，这也说明儿童剧在文学创作的领域中已经取得了怎样一种地位。它早已经不是“下脚料”或“幼儿科”了。优秀的儿童剧的演出，其场面和规模，有时不仅不亚于优秀的成年人剧，甚至还有所超过。如当代的挪威的儿童文学作家埃格纳写的名为《豆蔻镇的居民和强盗》一剧，长期在世界各地上演，不论是在资本

主义国家或社会主义国家，一直是盛况空前。而所上演的场所，除了一般剧院外，也包括国家剧院，如奥斯陆的挪威“国立剧院”，它在那里一演就是三百场。

这里可以附带提一笔，在西方一些先进的近代化国家，并没有专门为儿童剧演出的儿童剧院。一般是上演成年人剧的剧院，包括国家歌剧院那样的大型剧院，来完成这个任务。但这与他们上演成年人剧并不冲突，也不影响他们的收入；相反，这还可以提高他们舞台的利用率而增加收入，因为儿童剧的演出一般是利用空闲的日场，白天是没有成年人去看戏的。

儿童剧的创作，据我从西方所接触到的一些剧作家和剧团所了解到的情况，由于观众是刚刚进入世界的儿童，有时甚至比成年人剧本的创作还要细致、复杂得多。一个剧本要吸引住这种观众，则既要在艺术上适合他们的欣赏趣味，又要在思想内容上深有教益，那就得很费心思了。因此一个剧本，在作家把它拿出来时的时候，不管他花了多少气力，也很难说是完善的定稿。导演把它开始搬上舞台时，在正式公演以前，可能它只不过是一个初稿。剧团的演员的具体情况与具体演出的结合，能把剧本精神和作者的意图体现到一个什么程度和达到预期的效果，往往得经过一系列的舞台实验才能确定。所以一个剧本从作者本人的定稿和最后导演的定稿，几乎无例外地要经过一段改动的过程，特别是以儿童为对象的剧本。有许多儿童剧的作者本身就是演员或导演，其道理恐怕就在此。一个剧作者在构思一个剧本的时候，故事情节固然对他很重要，但演员也很重要。往往他心目中先有演员然后才有戏剧人物的构思：哪个演员适合于哪个角色，反过来说，那个角色最有效地由哪个演员来承担。这个演员有哪些特点，他能怎样把这些特点和作者所创造的人物统一起来，等等。所以一个儿童剧作家并不能随心所欲地随意创造，他得根据实际情况来下笔。这也

是写儿童剧与写儿童故事或童话所不同的地方。演出效果是一个儿童剧作家首先所要考虑的问题。因此我们在读一个外国儿童剧本时，一翻开书，首先看到的不是剧本，而是有关于台上的具体说明和对演员表演剧中人物的要求，等等。

从题材来说，儿童剧的范围也并不是象人们所想象的那样简单。它不能只满足于一些有趣的故事，供儿童们欣赏，它还要提供许多方面的知识，帮助他们认识世界。它不仅要反映儿童本身的生活，也要反映成人和社会的生活……这里还可以附带提一笔：上面讲过的《豆蔻镇的居民和强盗》这个剧本，就是反映成年人的社会生活的。这里面的人物基本上是成年人，孩子只有两个，而且不太起重要作用，但它却又是一个典型的儿童剧，浪漫气息浓厚，也富有幻想，幕一起，儿童观众就被吸引到戏剧中去了。

十月革命以后在苏联，以及第二次大战以后在一些新兴的社会主义国家里，国家对于儿童教育的重要性，给予了前所未有的注意。作为培养儿童文化知识和情操的儿童文学的各个品种也受到前所未有的重视。为此这些国家成立了儿童书籍出版社，大力培养儿童文学作家；在戏剧方面也建立了儿童剧院和儿童电影制片厂。我们的国家也不例外。特别是最近几年，当我们发现我们儿童的人数已经达到了三亿的时候，对于如何丰富儿童的精神生活问题，我们采取了一系列的有效措施来加以解决。我们的儿童剧也在大步地向前发展。一些工业先进的国家在这方面的历史更比较久，创作和演出的经验也更多。相比之下，我们是晚了一点，我们在这方面的经验当然也少一些。但也正因为我们是后来者，我们有大量的别人经验——包括西方近代化国家的和东方社会主义国家的，可供我们借鉴。这对我们儿童剧的迅速向前发展创造了一个有利的条件。我们应该充分利用这个条件。在这方面，现

在我们不一定要搞“拿来主义”，但有选择地引进一些较好的外国剧本，供我们儿童戏剧工作者的参考，甚至给他们输送一些可供演出的节目，也是必要的。

这个外国儿童剧丛书就是想在这项工作上添一点砖瓦。所介绍的剧本也力求范围比较广泛，古典的，当代的，先进工业国家的，社会主义国家的，只要有可资借鉴或可作为上演考虑的，将尽力之所及陆续介绍一些过来。它们当然不能是作为我们的“样板”。我们只是利用它们为我们创作我们社会主义的儿童剧作参考。“洋为中用”只是意味着我们取其精华，去其糟粕。我们有我们自己的标准。这个丛书也就是在这个前提下编译的。

（为《外国儿童剧丛书》写的总序）

# 安徒生的 童话创作

安徒生的出现，在儿童文学创作上是一个里程碑。他也是世界儿童文学的一个奠基人。他的作品，不单是儿童文学中的古典，也是世界文学宝库中的一个组成部分，因为从他开始，儿童文学为一种创作就正式进入世界文学之林。他的作品经历了一百多年的考验，已经证明是具有永恒的生命力的。它仍然在世界各地流行，恐怕将来也会继续在世界各地流行，儿童爱读，成年人也爱读，除《圣经》外，现在恐怕是世界上被翻译得最广泛的作品了。

为了纪念他的成就，同时奖掖后进，国际上现在有一个安徒生儿童文学奖。获得这种奖是儿童文学作家可能得到的一种相当高的荣誉。此外国际上还有一个“安徒生学会”，设在丹麦的安徒生博物馆，并且还出了一个丛刊《安徒生研究》，发表国际学者有关安徒生研究的文章。这也说明安徒生的重要。但重要在哪里呢？这就不仅只限于他的故事写得好——因为故事写得好的作家世界上并不少；而是在于，上面指出过的，他是世界儿童文学的奠基人。

这并不是说世界上过去就没有儿童文学。儿童文学早就有了。恐怕它也是人类最早的文学。人类一出世，还在摇篮里能懂得一

点事的时候，他们就要听故事。这些故事往往都是妈妈、阿姨或姥姥对他们讲的。有的是她们自编的，有的是她们从别人嘴里听来的。这些东西是人类幼年时期的精神食粮。它们就是文学作品。因为有趣，情节曲折，它们才为孩子们所喜爱，百听不厌。所以它们有艺术——有的还是很不错的艺术，因此它们也是一种艺术品。它们还可能内含有健康的思想性，因为大人在讲这些故事给他们的孩子们听的时候，不管有意或无意，总是希望他们的孩子们在得到精神享受之余，还能从中获得教益，即我们平时所谓的“学好”。决没有哪个讲这些故事的长辈会希望他们的后辈从中“学坏”的。

故事具有这两种特点——艺术性和思想性——就应该说是很好的文学作品了。如果要追寻我们人类文学的起源的话，我觉得这个起源就应该从我们人类祖先在摇篮边所讲的故事算起。这些故事能得以具有上述那两种特点，我想与这两个事实分不开：一、它们是民间的创造；二、它们是集体想象的结晶。也正因为它们是来自民间和集体，它们在一定的程度上也表现出人民的愿望，这也就是说，它们的“人民性”就比较强。而儿童文学一直未被让登大雅之堂却向前发展着，恐怕与这种情况也有关。这类以民间故事为基础的儿童文学，始终没有用文字记载下来而成为书写的文学作品。这有它的社会原因。在我们的封建时代，小孩子一开始识字，就要背诵四书五经，读圣贤书，按圣贤的话办事，被培养成为封建的卫道士。他们儿时在摇篮边所听到的那些故事，很自然地会被认为是无知妇女编的一些怪诞不经的“异端邪说”，一概在排斥之列，更不用说被写成文字流传下来了。我们有根据民间传说所写成的一部传奇故事《西游记》，由于已形成文字，才得以在地下流传，被儿童偷看，而没有被消灭。这主要恐怕是由于那位富于造反性格的孙悟空，终于还是“改邪归正”、

皈依佛教、“成为正果”的原故。同样，另一部儿童喜欢偷看的作品《水浒》，得到封建统治者的默许，也大概是因为它的造反的主人公最后接受了招安而“为朝廷卖力”的原故。这个故事本身毫不合拍的结尾，总算是挽救了这部书的生命。作者的苦心，我们应该可以谅解。他不愿意用心血培养起来的孩子夭折，这也是人之常情。但不是所有的民间故事都能这样作。因此它们虽然有丰富的宝藏，可是没有见诸文字，被保存下来，成为我们的文学的遗产。

西方的情况也是如此。除了在异教徒的古希腊罗马时代以外——那时一些民间所创造的神话不仅在广为流传，而且还成为一些作家写作的素材，部分地被保存了下来——中世纪天主教的宗教统治及宗教法庭，对于所谓“异端邪说”的迫害，与孔教相比，可以说是有过之而无不及。所以以民间口头故事形式出现的儿童文学，也是只能处于地下状态，暗中流行。没有人把它们记载下来，当成是文学。这种情况开始变化是在文艺复兴兴起，也就是资产阶级开始革命以后。资产阶级原是一些没有社会地位和称号的小商人和手工业者。他们受不了贵族、地主阶级的压迫和暴政，以及其阻碍工商业发展的官僚主义制度，要起来造反，取而代之。贵族地主阶级赖以禁锢人们思想的封建宗教教条，他们也要推翻，进行宗教改革。他们甚至还提出比“民主”还要更广泛的、在当时还颇得人心的口号：“自由”、“平等”、“博爱”。这在当时所起的“思想解放”的作用以及所产生的影响，是非常深远的。口头流传的儿童故事便不再认为是“异端邪说”，而开始广泛流传起来。它们在欧洲从这个国家流传到那一个国家，无形地起了丰富儿童精神生活的作用，特别是当这些故事每流传一次，就由口传者通过自己的想象和主观理解加工一次，使得它们的浪漫主义色彩更为浓厚，文学性和艺术性也更强。如《灰姑

娘》这个故事，基本情节未变，但在欧洲每通过一个国家，就染上一种不同的色彩，不同的幽默感和不同的机智。这就开始引起文人们的注意和兴趣。宗教教条的桎梏既已经被打碎了，他们便也就放心大胆地敢于把这些故事用文字记载下来，成为文学作品。

在这件工作中做得最有成绩的作家是法国的贝洛尔（1628—1703）和德国的格林兄弟——雅各布·格林（1785—1863）和威廉·格林（1786—1859）。前者要早于后两位兄弟一个多世纪。可能由于他是一个法国人，想象力比较丰富，浪漫气息也比较浓厚，人也世故一些，再加之他的个人气质，他所记载的一些故事，就有很多渲染，笔调是既轻松而又颇富诗意，因而文艺性也比较强。格林兄弟则比较古板，拘泥于德国人所醉心的那种“科学性”，他们所录下的情节则接近于故事的本来面貌，个人想象的成分几乎没有，但文字风格严谨，也具有很高的文学价值。通过这三位大家的手笔，具有悠久历史的、散见于民间的口头儿童文学，才得以步入文学的大殿，被认为是文学的一个品种：童话。在他们所创立的传统的影晌之下，以口头故事为基础的童话“创作”便开始发展起来，以书籍的形式出版，并且还逐步开扩了市场，而拥有日渐增多的小读者，儿童文学作家便也开始能站住脚根，人数也多起来了。

当然这个形势的出现与资产阶级生产的发展分不开。瓦特（1736—1819）发明的蒸汽机改变了生产的方式，把人类推进到一个新的历史时代。生产的动力改变了，生产方式和经营管理也就跟着改变得更科学化了，产品的市场也就从国内扩展到了国际，国内和国际政治甚至也因之变得更复杂化了，使世界历史也起了带根本性的变化。“智力”开始在生产和国家生活中起着重要的作用。资产阶级开始重视“智力投资”，推行义务教育，儿童

文学便也成了扩大知识面的补充手段。它在这方面所起的作用更是有增无减，特别是当我们现在又步入了原子时代的时候。因此一点也不奇怪，在现代工业发达的国家，儿童文学作家多，每年出的各方面的儿童文学作品也多——而且这些作品的纸张、插图和装帧也最豪华，当然价钱也最贵，但是因为这是为下一代“智力投资”，人们也并不在金钱上过于吝惜。

我们没有出现一个贝洛尔，也没有格林兄弟。蒸汽机时代也没有对我们的生产发展带来什么好处；相反，从十九世纪中叶起，那些先进的资本主义国家，为了争夺市场，还把我们当成争夺的对象，使我们的国家濒于灭亡的境地。我们的儿童文学当然也出现不了新的局面。只有到了“五四”时期新文化运动掀起以后，孔家店被打倒，新文学运动也随着兴起，我们的儿童文学，才和新文学运动一道，借鉴了西方的儿童文学，以新的面貌出现，开始发展起来。在这方面，安徒生的作品也起过很重要的作用，而他的被介绍到中国来，也正是当时的新文学运动的先驱，如茅盾，带头开始的。这些先驱们之所以这样作，也是他们认识到安徒生在现代儿童文学创作上具有不可忽视的影响。

安徒生在世界儿童文学的发展中，究竟产生了怎样一种影响呢？从儿童文学创作上讲，他开拓了一个新的时代。首先，在题材方面他扩大了儿童文学创作的领域。在他以前的大多数儿童文学作品是民间口头创作的复述。不错，在他最初写的几篇童话中，我们也可以看出民间故事的痕迹，如果不算作复述，至少也有点近乎模仿。如他的第一篇故事《打火匣》，它的情节，在某些方面，就与《一千零一夜》中的《阿里巴巴和四十大盗》有相似之处，只不过他加进了欧洲传统民间故事中的一个巫婆。接着的一篇《小克劳斯和大克劳斯》也有欧洲传统民间故事的气息。在《豌豆上的公主》中也可以看出欧洲传统民间故事的明显影响。这几

篇作品都是他在1835年发表的，收集在他的第一本童话集《为孩子们讲的故事》里。但这只是就形式和情节而言，但在思想内容上他却摆脱了一般民间文学的框框，而立有新意。

什么样的“新意”呢？这都不是凭空想象出来的东西，而是源于作者当时所处的实际社会情况，当时的人生世态。这里不妨引用《打火匣》中的段落，作为说明。当这个故事的主人公、那位兵士在树根底下的一个秘洞里取出了许多金银以后，他的生活境遇立刻变了样，日子过得很愉快，心情也很开朗，社会地位也不同了。他

常常到戏院去看戏，到皇家花园里去逛逛，送许多钱给穷苦的人们。这是一种良好的行为，因为他自己早已体会到，没有一文钱是多么可怕的事情！现在他有钱了，有华美的衣服穿，交了很多朋友。这些朋友都说他是一个稀有的人物，一位豪侠之士。这类话使这个兵士听起来非常舒服。不过他每天只是把钱花出去，却赚不进来一个。所以最后他只剩下两个铜板了。因此他就不得不从那些漂亮的房间里搬出来，住到屋顶下的一间阁楼里去。同时他也只好自己擦自己的皮鞋，自己用缝针补自己的皮鞋了。他的朋友谁也不来看他了，因为走上去要爬很高的梯子。

这实际上是当时社会生活的写照，而且写得很生动、很具体。他概括地叙出了金钱在当时阶级社会里所起的作用。最后的那句话尤其是深刻：由于他的钱花光了，“朋友谁也不来看他了，因为走上去要爬很高的梯子。”这里值得注意的是，他的语言特别有风趣，他的描述完全是从孩子的角度出发，用孩子的眼光和心理

去看成年人的社会生活，天真而又滑稽，也可以说是孩子的语言。这就是我们所谓的童话的风格。

同样，在他的第二篇故事里，他这样描写一个牧师晚间趁一个农人不在家的时候去和他的妻子相会的情景。这个农人

倒是一个很善良的人，不过他有一个怪毛病——他怎么也看不惯牧师。只要他遇见牧师，他立刻就要变得暴躁起来。因为这个缘故，所以这个牧师这时（即夜里——笔者）才来向这个女人道“日安”，因为他知道她的丈夫不在家。这位贤慧的女人把她所有的好东西都搬出来给他吃。不过，当他们一听到她丈夫回来了，他们就非常害怕起来。这女人就请求牧师钻进墙角边的一个大空箱子里去。他也就只好照办了，因为他知道这个可怜的丈夫看不惯一个牧师。女人连忙把这些美味的酒菜藏进灶里去，因为假如丈夫看见这些东西的话，他一定要问问这是什么意思。

“咳，我的天啊！”茅屋上的小克劳斯看到这些好东西给搬走，不禁叹了口气。

这种对一般人所谓的从事神圣职业、以拯救人类灵魂为己任的牧师的刻绘，可以说是淋漓尽致了。但这种刻绘，也是从孩子的角度出发，用孩子的眼光去观察现实的人生，很活泼，很天真，但是非常尖锐。这里童话的气味也很浓。也正因为如此，这个故事后面所隐藏着的有关道德和“伤风化”的问题，对孩子来说就不是那么明显了。但成年人一眼就可以看出问题的实质，从中意识到作者对于当时社会的揭露和批判。这也是安徒生写童话的一种手法。

在他决心从事写《讲给孩子们听的故事》的时候，安徒生曾经这样对一位朋友说过：“我用我的一切感情和思想来写童话，但是同时我也没有忘记成年人。当我在为孩子写一篇故事的时候，我永远记住他们的父亲和母亲也会在旁边听。因此我也得给他们写点东西，让他们想想。”从这几句话也可以看出，安徒生写童话不只是给孩子们以娱乐，给他们的精神生活提供有趣的食粮，同时也有教育成年人的考虑，给他们提供许多对人生值得认真思索的问题。这也是安徒生的童话的另一个特点，而这个特点在他最早的童话中就已经表现出来了。

在这几篇童话以后，他便彻底摆脱了一些以民间故事为素材的框框，而直接取材于现实生活，放手发挥他浪漫主义的幻想，写出一篇篇富有创造性的童话作品。这为儿童文学创作开辟了一个新天地，使后来的儿童文学作家有广泛的活动空间。现在世界儿童文学在题材、创作方法和表现技巧各个方面，能够如此丰富多彩，不能说不是始于安徒生在这方面的大胆创新。所以说安徒生是现代儿童文学的奠基人，其主要意义也就是在这里。他接着写的许多优美的故事，如《小意达的花儿》、《拇指姑娘》、《海的女儿》、《皇帝的新装》、《坚定的锡兵》、《夜莺》和《恋人》等，这些都是具有独创性的作品。

这些作品，虽然充满了丰富的想象，但都是基于他对现实生活的体验，包括对儿童生活的体验。甚至那篇表面上看来似乎是属于纯幻想的《海的女儿》，也是取材于他个人在实际生活中的体验——而且还是很真切、很深沉的体验。在他的深切体验中，他还提出了一个很重要的、对于全人类都具有普遍意义的问题，即人的灵魂问题。我为这个故事的起源曾另写过一篇名为《在〈海的女儿〉背后》的文章，在此不再赘述。他从现实生活中所吸取的题材很广，差不多涉及到他所处的那个时代的各个方面，

各阶层的人。

对他的祖国丹麦说来，那是一个忧患重重的时代。拿破仑掀起的一系列战争已经把欧洲搅得乱如麻。丹麦也不幸卷入了这场战争，而且还是站在拿破仑这一边。安徒生一家本来是市井贫民，似乎与各国统治阶级所互斗的战争没有太大的关系，但是也直接被卷进了这场战争中去：他的父亲因为生计无着，只好投进拿破仑军中去当一名雇佣兵，但是服役不到两年，由于身体不支，只好退回家来，不久即死去。安徒生这个本来很穷的一家就更陷入了生活的绝境。所以安徒生对于当时那个时代的体验恐怕比十九世纪许多现实主义作家还要深刻得多。

这些体验便是他童话创作的源泉。当时社会各个阶层的生活和在这个生活中活动的各种人物的面貌，就成为他的童话创作中的主要主人公。上自皇帝和达官贵人，下至贩夫走卒和在死亡线上游离的饿殍，都在他的笔下给我们留下了永不磨灭的迹印。当然他写的是童话，对象是儿童。他不能象福楼拜、巴尔扎克和狄更斯那样一些十九世纪的大师，自然主义地如实刻绘社会上的众生相。他的描述有想象、有趣味，使那些还未完全进入社会的孩子们不仅能接受，还要能被吸引，被吸引进去后还要能对那些所描述的人物有个印象，留待他们长大成人后能够理解这些人物及其生活，从而进一步理解社会，发现问题，对问题去寻求解决的方案。甚至进而确定自己的人生态度和做人的方式，这大概也就所谓童话的教育意义吧。《皇帝的新装》和《夜莺》就是这个类型的作品。它们寓揭露、讽刺、批判和教育于有趣的故事之中，这也是安徒生写童话的艺术。

《皇帝的新装》中的皇帝及其大臣们当然是虚构的。《夜莺》中的那些上层人物也是如此。但他们的虚构也同样是根据活生生的社会现实。它们里面的那些人物，在浪漫主义和轻松幽默

的气氛中，依次出场、雍容华贵、步履端庄、俨然是最有权威的统治者；但他们的愚蠢无知、荒唐可笑，却是赤裸裸地暴露在读者眼前，给读者以毕生难忘的印象。有关他们的嘴脸的刻绘，可能是夸大了一些，戏剧化了一些，但却是逼真，非常令人信服。他们的形象是最集中的典型，因而也最具有普遍意义。

但安徒生最关心的还是广大人民和他们的生活。这与他本人的生活经历，特别是他少儿时代的生活经历，以及从这种生活经历中所产生的对人民的感情分不开。我们所熟知的《卖火柴的小女孩》是属于这个范畴的作品。它写一个贫困的小女孩在有钱人欢度新年除夕时的悲惨遭遇。它的情节我们现在已经都很熟悉了，不须重述。《她是一个废物》也是关于一个濒于乞丐境地的妇女的故事。这个妇女终日站在水中，靠为廉价洗点衣服而挣扎生存下去。为了使她的体力不致于崩溃而用快速的办法产生一点热力，她得不时喝一口质量低劣的烧酒。为此她受到市长先生的蔑视和谴责，被认为是一个不可救药的废物——事实上她每天比任何人劳动的时间都长，而且劳动的条件也非常恶劣。但是上层社会的人却看不出这一点。在这里作者表现出了他鲜明的态度：他深切地同情这样一些在底层生活中挣扎的人，同时还为他们对当时不合理的社会提出强烈的抗议——尽管他的笔调是冷静的、不动声色的，这样的作品会在读者心中也激起同样的感情。

其他一些反映农人、渔夫、小手工业者和店伙这些终日辛苦而还得不到温饱、最后不得不在贫困和孤寂中死去的人们，也是非常生动和逼真，在我们的感情上唤起强烈的反应。他在歌颂这些人的善良的同时，在他的描述中还特别强调他们贫而无告的境遇，为他们发出求救的呼声。但这种呼声并不耸人听闻，而却是极度深沉，深沉到渗透读者的心灵深处，使他们从感情上认识到这种生活再也不能让它继续，必须从社会制度上作出根本性的改

进。读者读了《单身汉的睡帽》、《安妮·莉斯贝》和《沙丘上的故事》等这样的作品，便无形地要得出这样的结论。

还有许多人在这个矛盾重重的人世间度过了一生，但是从没有尝过人的生活。“幸福”之神也并不是没有在他们眼前出现过。但她也只是在空中一闪就消失了，正如那个“卖火柴的小女孩”在一根火柴的闪光中所看到的那种美景一样。但现实的生活也只能让这些挣扎在下层的人只看到一点闪光。这种闪光给人带来一点生活的憧憬，但从不变成事实，只是可以模糊的望见，而不可以企及，这反过来更增添了人们的痛苦。有不少的人就一直在这种痛苦中活到老，活到暮年，直到这一生白白地结束。《城堡上的一幅画》和《瓦尔都窗前一瞥》就绘出了这样的人生的一幅图景。有的人在这样的图景中耗掉了她(他)们的青春。更有的人还没有达到青春时代就已经遭到了灭亡，如《铜猪》中的那个小天才在夭折以前就留下了一件艺术品。这说明他该是具有多大的创造潜力，但无法发挥而形成了浪费。这种真相的暴露实际上也是对当时社会的一种严厉的抗议。

安徒生的这种态度，产生于他对当时他所体验过的现实生活的深刻观察，不是出于一时的感想，因而是真切的。这种态度贯串于几乎他所有的童话作品，因而这些作品也都非常感人。这是一种人民的态度，基于他站在人民的立场而发生的一种人民的感情。用这种感情来分析和反映社会，他自然不同于他同时代以及他稍后的一些欧洲现实主义作家。他所反映的生活领域、广度和深度，并不亚于十九世纪的一些伟大现实主义作家，但他没有写出象巴尔扎克的《人间喜剧》那样卷帙浩繁的巨著。实际情况不容许他这样作，因为他的读者对象是少年儿童，他们不可能像成年人那样读长篇巨著。他的表现形式是童话，必须短，至多也不能超过短中篇的篇幅。而且这些短篇还必须写得简练、集中，同

时正因为是给少年儿童阅读，还必须写得生动、~~活泼~~、有幻想、有风趣。这是欧洲十九世纪一些现实主义作家所未能做到的，这也是他不同于他的这些同时代人最突出的一点。因此他在体现他的现实主义创作手法时，所遭遇的难度也要大得多。但是他克服了困难，取得了很成功的结果，成了一个儿童文学大师，同时也为现实主义的儿童文学创作树立了一个标准。

他的那个时代是灰色的。广大人民所过的生活也是灰色的，看不到出路。那些上层的达官贵人和富商大贾也只有在这个背景上过他们骄奢淫逸、挥霍无度的日子，因此他们实际上也没太大的前途。整个时代是使安徒生感到抑郁。而那时象马克思主义那样科学的社会分析，给人在黑暗中展示光明的前景，还没有出现。面临这样一个局面，一个忠实于现实生活的作者，最多也只能做到纯客观地解剖社会，不动感情，不作任何奢望。也只有这样，他才不至于堕入悲观的深渊。只有这样他才能采取一种冷眼旁观的态度，保持自己的心平气和而能继续地写作下去。当时大多数的现实主义作家就是这样。也正因为他们能不停地写作，才织出一幅幅头绪纷纭的社会画面——这些画面也就在不知不觉中成为所谓一面时代的镜子，甚至后来的巴尔扎克也是如此。

但安徒生不是这样，他不能冷眼旁观，他是动感情的——这也许因为他同时也是一个诗人的原故吧，他有许多直接反映现实生活的作品就显露出他的感情。只可惜这种感情为他的时代所影响，基调是忧郁的——这当然也是现实的一种反映，特别在他的后半期的作品中是如此：那时严酷的现实已经把他青年时代那种浪漫主义情绪冲击得几乎荡然无存了。象在《依卜和小克丽斯玎》、《单身汉的睡帽》和《沙丘的故事》这类作品中，这种忧郁的调子就非常浓厚。但他不是一个悲观主义者。他对人类仍然充满了希望，对人类的前途仍然洋溢着信心，虽然人类的前途究竟会是

怎样一种局面，他的概念仍很模糊。这种希望和信心也并不是来自他诗人气质的幻想，而是源于他对生活的认真观察和思考。他的基本信念是乐观的。

人是一种高等的动物，他具有一般动物所没有的一件最宝贵的东西：“灵魂”。这个“灵魂”并不是宗教中所说的那种神秘的东西，而是具有实际“道德”意义的属性。在安徒生说来，它是“品质和理想”的溶合体。所谓一个“没有灵魂的人”，也就是说一个低级动物——甚至比低级动物还要低劣的动物，一种失去了人的道德属性的东西。因为“人”具有这种特点，所以“海的女儿”才不惜牺牲她一切可能在海底龙宫所能享受到的快乐而追求一个“人”的灵魂。她虽然最后没有得到这个“灵魂”，但她的行为是按照“灵魂”所要求的规范而作出的。她最后牺牲了自己而保存了王子的生命，牺牲了自己的幸福而使别人幸福。她的努力得到了悲剧的结局，但她的品质是高尚的，值得我们“人”来向她学习。这也是对我们已经具有“灵魂”的“人”的一种提醒：我们应如何重视这个“灵魂”。

“灵魂”在我们的生活实践中表现在向上，向“真”、“善”、“美”的境界追求。正因为如此，它又说明了“人”所具有的一个特点：“创造性”。在宗教上说，上帝创造世界。安徒生信仰上帝，他的作品已经在许多地方表现出这个特点。但他的上帝不是虚无缥缈的东西，而是理想的“人”的具体化身，是“真”、“善”、“美”的代表，因而所谓“上帝创造”世界，在安徒生的思想中，实际上也就是人创造世界。

安徒生的童话有好大一部分，就是描述和歌颂我们实际生活中的人在这方面所表现出的创造性。这些具有创造性的“人”，有的是历史上的，有的是现代的，而他们所处的环境和历史条件，在大多数的情况下还是非常艰苦，如在黑暗的中世纪。这些

人在愚蠢的残暴压力和酷刑的威胁下毫不退缩，仍然进行创造和发明，如坚持地球是圆的学说的加里利奥。《光荣的荆棘路》这篇作品中所描写的就是这些人。安徒生尽情地歌颂了他们和他们的成就，以及他们对人类的进步所作出的贡献和给人间实际生活所带来的幸福。他们在社会地位上有的是极渺小，甚至被人踩在地下，如《铜猪》中的那个小画家。但他们却在创造文明和历史。

在安徒生看来，只要是一个人，具有一个“人”的灵魂，他就能创造，而且也应该创造。当然，没有“灵魂”的人在一定的历史条件下，可能数目还不小，他们恣意进行破坏和毁灭，开历史的倒车。他们也可能得逞于一时，但是他们最终还是不可能阻止历史的前进。安徒生在象《天鹅的窠》和《一串珍珠》这样的一些诗一般的童话中，把丹麦人民中和世界其他民族中所出现的发明创造者，视为历史的推动力而加以赞扬。这事实上也是同时对于那些专门起破坏作用的、没有“灵魂”的人的一种有力的申斥。

这里值得注意的一点是，安徒生思想中的“创造”和发明不局限于在有“专业”知识的人或象科学家这类经过高级训练的人中间，而也是植根在广大的劳动人民之中，在他们劳动实践之中。他的这个看法，越到老年，就表现得越明显。他所写的最后一篇故事《园丁和主人》，就是一个很生动的说明。那个勤劳的老园丁，在他主人的果园里的不断劳动实践中创造出了许多新的水果品种。崇洋的主人每天在餐桌上尝到这些新品种的美味的时候，还以为它们是进口自外洋。殊不知他那个小小的果园就是这些珍奇鲜品的发源地，而他那个看上去不显眼的园丁就是这些品种创造者。他所创造出的新品种，不仅丰富了主人的餐桌，还流传到国外去，为世界园艺作出了新贡献，也为丹麦争得了美名。在这个意义上讲，这个园丁成了一个伟大的爱国主义者。与他相比，

他的主人——也许是一位大官，也许是具有重要社会影响的人物——就显得微不足道了。

这种对人民具有伟大创造力的信念，自然不可能使安徒生对人类的前途感到悲观，尽管他所处的那个时代是那么暗淡无光，充满了苦难。他相信仍有不少人在这种情况下埋头创造，推动历史前进。他本人就是在当时不可想象的困难条件下从事童话创作，追求“真”、“善”、“美”的。事实上，不管在怎样的黑暗的历史时期，人民的创造力总不会完全停滞。道路是曲折的，但历史总是在前进，这是不以人的意志为转移的事。任何破坏者最后总是被历史的车轮压碎的。安徒生不仅相信人类的前途，还相信他所处在的、使他感到压抑的“当代”，也有它进步的一面，在黑暗中潜藏着光明。《幸运的套鞋》中的那些故事就说明了他的信念。那些故事的调子是轻松的、愉快的、幽默的，因而也是乐观的。

这个信念也是安徒生创作的一种动力，也是他的哲学，他的思想的内容——如果说他也是一个哲学家或思想家的话。他的这种哲学，这种思想，体现在那些生动、活泼的、充满了美丽幻想的故事之中，对于昨天、今天、甚至明天的读者，也会起鼓舞的作用，推动他们向前迈步，勇敢地正视生活的现实。

安徒生的童话作品还有另外的一面，那就是抒情的、风趣的和带讽刺的一面。但他的讽刺在对人民的方面说来，是温和的，善意的，总是引起人微微地发笑。在这微微的发笑中，我们会进一步认识人生——人生最不容易引起注意的，但却是最细致、意义深长的一面。当然，安徒生的讽刺也有他非常辛辣的一面，特别当他要暴露上层统治者的丑态的时候，如在《皇帝的新装》中。但对广大的人民他就不是这样。他象十九世纪欧洲的一些其他现实主义大师一样，他对人生也是在静静地观察和分析，但他却不是冷眼旁观，而是怀着满腔的爱护之情。正因为如此，

他那对于他的人物的某些言行近似批评、而实际上是欣赏的讽刺，使人读起来也感到温暖和有趣，觉得人生并不是那么凄凉，而却是充满了情趣，值得好好地活下去，使其感到活着有意义，更能发挥创造性。这也是安徒生的信念的另一种表现。

这方面的作品，在安徒生的全部著作中，所占的比例很大。它们在篇幅上都不是太长，有的是故事，有情节，有人物的塑造；有的则很简练，随笔写来，很象散文，《牧羊女和扫烟囱的人》便是这类童话的一个典型。对我们说来，有趣的一点是，这里面的一个关键人物，象在《夜莺》里一样，又是一个中国人——这也说明安徒生虽然没有来过中国，但对中国很有感情，怀有许多幻想。他是牧羊女的老爷爷。旧时的中国人对于子女的爱情问题有中国的一套习惯看法和作法：儿女必须取得长辈的同意才能结婚。这位中国老头儿偏偏不喜欢牧羊女与那个扫烟囱的青年相爱，他一提起这个问题就摇头——他虽然是瓷做的，但他的头却能转动。这对恋人又不好当面违抗他的意志，只好计划私奔。主意是那个牧羊女出的。扫烟囱的青年也不好打击她的热情，只好带着她趁老头儿夜里睡觉的时候蹑进烟囱，爬了出去。牧羊女站在屋顶上的烟囱口，向四周一望：多广阔的一个茫茫世界啊，简直是无边无际，而且又是黑夜，除了天上不停地眨眼的神秘星星外，这个世界更是深不可测。牧羊女害怕了。她又要求再回到老头儿所在的那个狭小房间里去，因为那儿究竟是她所熟悉的环境，是她的家，她在那里有安全感。扫烟囱的青年又只好领着她穿过烟囱，回到那个中国老头儿的身边去。

这一番年轻人的冒险行动，结果证明全是徒劳。他们费了好大的气力和心思，到头来还是回到原来的一个小角落里。这也是人生的一种悲喜剧，幻想和现实的矛盾。安徒生用轻松的语言，含蓄的笔调，给我们展现出这样一个人生舞台的小场景，一个青年时

代的小型狂想曲。这里有一些儿辛酸，但有更多的微笑。为了满足读者的感情，安徒生最后还是使这对有情人终成眷属：老头儿在他们俩私奔的时候，要追他们而没有赶上，结果摔了一跤，把脖子跌断了。屋子的主人把一个骑马钉从后面又把他的脖子接上，固定下来了。他仍然威严地坐在他原来的位置上，但已不能再摇头了。那对年轻恋人把他的不摇头当做默认，便结为夫妇。亲属间的内部矛盾就这样圆满地解决了。他们的故事给我们带来许多有关人生的思索，但也带来温暖的会心的微笑。

在这个故事中，安徒生突出地表现出了他写作手法的特点。这个故事本身是一个幻想曲，但那对年青恋人的波折和思想反复却不是来自幻想，而是基于生活现实——现实到这种程度，甚至也使我们联想起我们自己年轻时候在爱情上的感情曲折。故事是根据典型的环境展开的。老爷爷是个瓷人，只有他的脖子能够活动；扫烟囱的青年，职业就是在烟囱里蹿来蹿去，所以他能很轻松把牧羊女带上无人的屋顶；牧羊女成天和老爷爷在一个小房间里呆在一起，生活面很窄，所以一走进大千世界就惊惶失措而想家，最后又要回去；老爷爷因为脖子被固定了不能再摇头，而使得他们终于满足了心愿。这都是典型环境中的典型人物，没有任何不合生活逻辑和不可置信的地方。人物之间的关系、两代人的思想冲突以及最后问题的解决方式，都符合他们所处的实际环境下的实际情况。这里还有青春的颂歌，有青年时代的哀怨和欢乐，这也符合实际情况。此外，故事中还有意境，有诗情，这却是欧洲十九世纪许多现实主义作家所未能做到的。也许这就是安徒生的现实主义与其他作家的现实主义所不同的一点吧。

《坚实的锡兵》也是同样类型的作品。那个作装饰品的锡兵和那位苗条的女芭蕾舞演员，从没有机会接近，只是在各自固定的位置上互相遥遥相望，心心相印。他们的恋情是沉默的，从没

有用语言表达过。由于客观环境的种种偶然的机 会，他又回到了原来的位置上，最后一阵忌妒的妖风把他们吹进一个火炉里，他们共同火化了，但那个锡兵在烈火中却凝成了一颗心——一颗对他的恋人永远忠诚的心。这是一个典型环境中的一个典型人物，但他这个象征性的故事却同样充满了诗情，促使我们微笑，但更促使我们深思，思索我们的人生，回味我们的青年时代：这个人生含有酸、甜、苦、辣，但是可爱。我们年轻时读起来有这样的感觉，到年老时读起来更有这样的感觉。所以安徒生的童话的读者，广义地说，是没有年龄限制的。这也是安徒生童话的另一个特点。

上述这些特点也表现在安徒生所使用的语言上。那些语言是天真的、烂漫的孩子气的，充分地表现出孩子们的心理，也引起我们成年人作许多联想。这在他早期的作品中特别明显。要举例子，差不多俯拾即是，在每一个文字段落中都能找到。但我不想在一些段落的行文中去寻觅“典型”。我只是随便引用几篇童话中的第一段的头一两句，以见一般，如下：

有一个豆夹，里面有五颗豌豆。它们都是绿的，因此它们就以为整个世界都是绿的。

（《一个豆夹里的五颗豆》）

你大概知道，在中国，皇帝是一个中国人，他周围的人也是中国人。

（《夜莺》）

从前有一个毫子，当他从造币厂里出来的时候，他是容光焕发，又跳又叫：“万岁！我现在要到广大的世界里去了！”于是他就走到这个广大的世界里来了。

（《一块银毫》）

这些话，乍看起来，就象是一堆孩子气的废话，毫无意义。但孩子们讲话实际就是那个样子：天真、幼稚、心里怎么想就怎么说。但是在我们读到这些话的时候，我们不仅好象是听到了孩子们讲话的声音，而且还似乎看到了他们讲话的姿态。象这种表现手法，恐怕也应该是属于现实主义的范畴吧，孩子们读到这种叙述时，会感到非常亲切，因为这是他们自己的语言。对于成年人——包括老年人——说来，这是一些多么值得玩味的词句。它们把我们带到我们的童年时代。在老年人的回忆中，那是一个诗意的时代。实际上这种语言也是诗——用极朴素的词汇所写成的诗。

总的说来，安徒生的每篇童话，从语言到意境，都可以看做是诗，是艺术品。它在促使人们深刻地认识现实生活及其问题的同时，还给人以极大的艺术享受。就少年儿童读者而言，他们为自己的知识和人生经验所局限，不一定能全部领会到这些童话的内涵，但它们生动的语言和活泼故事情节以及其中通过人物形象所表现出的有关是与非、美与丑的鲜明态度，不仅给他们以精神上的快感，还会对他们在道德和品质的陶冶上给予巨大的启发。所以安徒生的童话作品既完成了它们教育孩子的任务，又起到了让他们的父母“想想”的作用。

如果说一个伟大的作家应该是政治家、思想家和诗人三位一体的混合物的话，那么一个童话作家恐怕也不能例外。安徒生显然不是我们现在所理解的那样一种“政治家”，虽然他已经充分地表现出他是一个思想家和诗人。也可以说他不谈政治——他生活在拿破仑的战乱时代，但他从没有在他的作品中接触到当时的政治。可是他并非没有政治。他对社会生活的观察，他的爱憎，他的歌颂与谴责，他对下层人民的同情，他希望他们得到幸福的强烈愿望，这些就能代表他的一种政治态度。只是他的这种态度

没有能把他引向解决他所希望解决的人生问题的正确道路上去。这是时代给他的局限，也是他无能为力的事。他也为此而苦恼。这种苦恼有时给他的作品——特别是中年以后的作品——多上一层薄薄的抑郁气氛。说来也奇怪，这与他某些具有高度艺术价值的作品，如《没有画的画册》，调子倒很协调。作为概括，我想不妨提出这组作品作为安徒生的思想、气质和艺术一个集中的说明。

(1983年夏在文化部少儿司和陕西少年儿童出版社  
在西安举办儿童文学讲习班上作的报告)

# 从精神创伤到丰富 活泼的想象

“救救孩子！”这是中国新文学的奠基人鲁迅在他的第一篇小说——《狂人日记》里结尾的一句话。这篇故事的内容并不是讲孩子的事情，而是描写一个“迫害狂”患者的心理状态，借此以揭露统治中国几千年的封建家族制度和礼教以及“仁义道德”这类的孔教伦理对中国人民精神的毒害。鲁迅把希望寄托在孩子——也就是未来的年轻人——身上，因此他才发出了上述的呼吁。这里要特别指出的是，中国孩子也是封建制度的受害者。他们在旧社会里没有欢乐的童年，这不是仅就物质生活而言，精神生活也是如此。他们从认字的时候起——如果他们有机会受教育的话，他们就被教养成为卫道士和小老头儿。除了阐释封建伦理道德的书籍以外，别的书他们是不准看的。所以儿童文学在旧中国也不发达，虽然中国有丰富的民间传说和神话——它们都没有受到重视，当然也没有系统地被记载下来。

这个局面是在鲁迅提出上述的呼吁后才开始改变的。“儿童文学”这个名词便也在中国新文学中出现，而成为它的一个组成部分。鲁迅在这方面也是先驱者。他自己虽然没有写儿童文学作品，但他却翻译了不少欧洲古典和近代的儿童文学名著，作为中国新兴儿童文学作家从事创作的借鉴。他自己也发表了不少关

于儿童文学理论方面的见解。在他的带动下，中国近代一些著名的作家，如茅盾和巴金等人，也都对中国儿童文学的发展作出了一定的贡献。他们或者翻译或者创作了一些儿童文学作品。由于他们的倡导，中国儿童文学很快也就发展起来了。

中国的新文学是以批判现实和改变现实为其出发点的，但中国的儿童文学作品，由于对象不同，表面上看却不完全是这样。它们充满了丰富的想象和浪漫主义气氛。但这种想象并不是漫无边际的幻想。它们也是与中国社会的现实、国家的命运以及儿童本身的性格和品质方面的培养密切结合在一起的。这与鲁迅当初所提出的“救救孩子”的主张基本上是一致的。《神笛及其他童话》这个集子里所收集的作品，当然不是想为这个主张作旁证，而是要说明，以这个主张为起点，中国新儿童文学走过了怎样一条道路和朝着哪个方向发展。

这本童话选集收集了20篇故事，跨越了两个时代：约有五分之一的作品是1949年全国解放以前写的，其余则是中国社会主义建设时期的作品。在这个意义上讲，它可以说是为中国新儿童文学的发展理出了一个粗略的脉络。但如果我们翻翻里面的故事，我们就可以发现，它们所涉及的面非常广，它们的写法和体裁丰富多采，而且更重要的是，我们可以从中感到时代脉搏的跳动，中国社会的变化以及中国对于儿童教育所遵循的方针，虽然它们都以生动活泼的想象为其特点。

叶圣陶的《皇帝的新衣》是安徒生同名故事的中国版。作者在这篇故事里对于旧社会的统治者进行了无情的抨击。《野葡萄》和《孔雀的焰火》告诉小读者，世界上最幸福的人是那些关心别人和帮助别人的人，而这也是为自己创造幸福的途径。《森林之王》象征性地说明了，炫耀武力和称霸永远服不了人，最后总是被人民所击败。在《狐狸打猎人》的故事中，作者在讽刺了猎人

的懦弱的同时，还引出一个教训，即在一个野兽面前发抖而不惜丢掉自己的武器的人，虽然活着，也等于是一个死人。《谁丢掉了尾巴》给孩子们指出了大自然界中一个很普遍、但不大为人注意的现象，即保存自己的生命是一切动物的本能，甚至小蜥蜴也不例外。这类故事既有教育意义，也启发儿童的想象力。

在主题思想方面，解放前的那几篇作品集中在对当时的现实和统治者的腐败及专横的批判；社会主义时代的作品则着重于儿童性格和品质方面的培养。它们都具有一定的时代意义和积极的目的性——哪一种文学艺术作品不具有目的性呢？但它们不是说教。它们是以故事取胜，因而它们在中国都为广大的儿童们所喜爱。现在它们在英文中出现，读起来似乎更给人一种格外新鲜的感觉。作为中国新儿童文学的一部精选的集子，它可能对汉学家、对文学工作者和一般的成年人也具有吸引力。

〔编者附记〕 新世界出版社最近用英文出版了一部中国童话集《神笛及其他童话》，献给外国儿童，这是有关它的一篇书评，先后发表在1981年英文《中国日报》和《人民日报》。

# 中国的新童话

早期的童话是民间文学的一个组成部分。民间文学当然也包括其它的文学品种，如民间故事、轶事、寓言、传说等。但童话则是专以儿童为对象而编写的。它们的作者大多数都是一些与儿童有密切关系的人，如姥姥、奶奶、妈妈、保姆、老爷爷等。这些故事都是口头创作，以情节生动活泼、故事动人取胜，有的还加进了一些超自然的东西。这种文学的历史决不会比人类的文化历史短。在中国也不例外，它要比我们现在有记载的文化历史长。的确，中国有悠久的儿童文学传统。有许多故事成为中国文学中的珍品。

但是说来也奇怪，这些故事被记载下来的却很少。中国没有出现过一个贝洛尔（Charles Perrault），也不曾有过格林兄弟（Jakob Grimm, Wilhelm Grimm）这样收集民间儿童文学作品的作家，因此也就有大量的儿童文学作品失传了。这种现象的出现，要从中国的社会制度本身去追溯根源。中国长期是一个封建社会——甚至到今天封建主义的影响还没有完全消散。孔夫子就是这方面的祖师爷。几千年来，他的说教一直是社会伦理和人们精神生活的准则。孩子从学习识字的时候起，就不准接受孔教以外的东西。民间故事——其中也包括童话——既然是民间创作，自然会反映出人民思想和感情。这是封建统治者所不能容许的。在旧时代，童话一直处于地下状态流行，当然就不会有

人敢于把它们用文字记录下来，更不用说集成专书出版了。

但事情也并非绝对如此。《西游记》的故事就被记下来了。明代的作家吴承恩把它们汇集成书，使它成为中国文学中的一部名著。它具有中国民间文学主要特点：想象丰富，故事动人。英国著名的中国文学翻译家阿瑟·韦利（Arthur Waley）以书中的主人公“孙行者”（Monkey）作为书名将它编译出版，曾在西方风行一时。这位孙行者一出场就是一个不平凡的人物，他敢于打破一切现存的封建秩序，甚至在玉皇大帝的天宫里也大闹了一场。在人民的眼中他是一个英雄。他的行动反映出了人民的感情，他的谋略代表了人民的智慧。这是一部现实主义和浪漫主义相结合的作品，因而也代表了中国文学的优秀传统。它之得以被准许出版而且流传下来，恐怕是因为吴承恩最后把孙行者描写成为一个宣扬佛教的威力、“归正”、并且称颂“贤君”的缘故，正如另一部明代传统小说《水浒传》的作者施耐庵把它具有叛逆性的主人公宋江最后描写成为接受皇帝的招安而终于当上了朝廷的官吏一样。这种结局等于是给作品穿上一件“合法”的外衣，以便能取得检查官的“谅解”，而让它生存下来。这也说明作家的“苦心”和在旧社会当一个作家是多么为难。为了使他的作品不致夭折，有时他不得不“委曲求全”一下。

西方有许多民间故事，虽然被记载下来了，但也不能完全摆脱这局面。不幸的《灰姑娘》（Cinderella）处处受歧视和虐待，最后只有在得到一位高贵的王子的青睐和爱情以后才算得救，“过着幸福的生活”。这样的结局，统治者是很欣赏的，因而这类作品也就在欧洲得以广为流传起来。我们今天在中国所理解的那种现代儿童文学作品，是从1919年五四运动前后掀起新文化运动以后才开始有的。这是一个反封建、反孔家店、提倡民主和科学的运动，标志着中国人民的觉醒，要求“现代化”。对如何

教育未来的公民——儿童——的问题，这时也提到日程上来了。许多作家开始腾出时间为儿童写作。在这方面中国文化界的一代伟人鲁迅是一个突出的倡导者。他号召作家们多为儿童写些作品。他自己虽然没有写童话故事，但却翻译了许多外国的儿童文学名著，作为中国儿童文学作家的借鉴。儿童文学便也成了中国新文学的一个组成部分。

新的儿童文学是中国社会在新形势下的产物。它固然也象过去的民间故事一样，生动有趣，但却具有一个新的鲜明的特点：社会批评和教育意义。叶圣陶的《皇帝的新衣》是假借作为安徒生同名故事的续篇而针对当时推行法西斯独裁统治的当权者所写的辛辣讽刺作品。作品发表于1930年，正是代表封建地主和买办资产阶级的蒋介石反动政权的上升时期。但在这个故事里却也预示了它灭亡的结局：他的下属和武装终于倒向了人民的一边。这个打击“就象从天上掉下一块石头砸在头顶上，身体一软就瘫在地上。”这个结局大快人心，也反映出人民的愿望和感情。贺宜的《镜子的故事》写得比上述的一篇要晚好几年（1937年）。日本已经发动了芦沟桥事变，向中国进行全面的进攻，蒋介石对国外的侵略者不抵抗，但对内部却在加紧法西斯的统治。这时人民已经从单纯的愿望转入实际行动了，他们“把他包围起来，把他的扁鼻子打烂了，耳朵也撕下了，嘴巴也打破了。国王直挺挺地倒在地上，活象一个涂满烂泥的啤酒桶”。从这两篇故事人们可以看出，中国的新童话是深深扎根在现实生活中，与时代的脉搏和人民的感情息息相通的。

这个传统在1949年新中国成立后并没有抛弃，相反，还有了进一步发展，不过性质不同罢了。旧中国人民和统治者之间的尖锐矛盾，以旧政权的被推翻和新的人民政权的建立而得到解决。但这并不等于说再没有新的矛盾出现。人民内部也有自己的问

题，这主要表现在思想作风和态度，乃至思想方法等方面。在严文井的《三只骄傲的小猫》中描写的“骄傲”显然是在我们生活中不可忽视的一个缺点。同样，认为知识不需通过实践就会成为有用的东西，那也是极大的错误。傅霖写了《魔手套》，那手套固然具有神奇的力量，但作者也指出它不能代替真正的本领。本领是从实践中得来的。“路得一步一步地走啊！”这里对错误的态度的批评和善良的规劝是交织在一起的。

葛翠林的《野葡萄》、吴梦起的《小雁归队》和钟子芒的《孔雀的焰火》则表现了另一方面的主题思想：白鹅女获得了具有神奇力量的野葡萄并不把它据为己有，她把它散布给需要它的人，事实上也是在散布快乐的种子，最后也给自己创造了幸福。多少具有一点无政府倾向的小雁终于从任性的行动所带来的困难中吸取了教训，回到集体，顺利地到达了目的地。小孔雀虽然失去了翎毛，但却给别人带来了幸福，最后也给自己带来了幸福。至于金近在《狐狸打猎人》里所描写的那个胆小的猎人，为了保命，见到野兽就发抖，连枪都丢掉了，“就算活着也跟死掉了是一样的”。但怎样才算是勇敢的人呢？陈玮君所写的《龙王公主》回答了这个问题：“肯替别人着想的人”，“最有坚强意志的人”，这样的人就是丢掉满满一袋子的宝贝，也可以过着幸福的生活，因为“你有两只手，我有两只手，什么办不到呀！”

当然，有的故事则只是提供知识。鲁克写的《谁丢了尾巴》中的小蜥蜴有时得丢掉尾巴，这是大自然赐予动物的一种特性，为保护自己生存所必需。至于彭文席的《小马过河》中的小马，用自己的身体测量河水而断定河水的深浅，那就不单纯是知识问题，而涉及到思想方法了：单凭主观经验而不研究事物的本质是认识不到真理的。

上述这类作品是这个集子的主要内容。从它们的主题思想看

来，是否意味着中国新的童话故事强调了说教或政治宣传呢？恐怕也不能否认，中国儿童文学作家脑子里完全没有这种考虑。但事实上，哪种文学作品不带有某种说教或宣传的意义呢？问题是如何表现这种意义和为了一个什么目的。前面所提到的那篇《灰姑娘》，艺术形式表现得很好，因而读者无形中接受了它的宣传而不觉得它是宣传品。它成了一篇名著。中国是一个社会主义国家，今天的中国儿童文学作家毫不掩饰他们写作的目的：培养社会主义的新人，终极目的是实现共产主义——尽管这还是非常遥远的事情。即使他们以中外历史或旧时的民间故事为题材所写的故事，也没有离开这个目的。当然，要它象《灰姑娘》那样精巧和有趣，可能还需要作进一步的努力，因为这个品种在中国新文学中究竟还是在发展过程之中。这个集子所收的大部分作品说明了这个过程，同时也显示出近代中国儿童文学的特点和生命力。

（1981年，为英文版《中国童话选》写的序）

# 新儿童文学发展 的一个标志

1978年，在“四人帮”倒台后不到两年，中国文艺界开了两次具有历史意义的会。一个是全国文联召开的、由全国各地具有代表性的作家参加的会；另一个是由国家出版局召开的儿童读物出版和创作会议，参加的有各地的一些出版社和具有代表性的一些儿童文学作家。两个会议的主要精神是：“拨乱反正”和“繁荣文学创作”。它们的时代背景是：在“四人帮”猖狂的那十多年间，中国文学濒于绝灭的境地，不论是成年人文学或儿童文学创作，都陷于停滞状态。那时的所谓文学作品，只有由江青提倡的“八个样板戏”。至于儿童文学作品，连八个象样的故事都没有。

文学作品是人民生活中不可缺少的精神食粮。解除这方面的饥荒，与恢复工农业生产具有同样的重要性，因此“繁荣创作”就成了当时的急务。对于正在成长和学习的孩子说来则更是急迫。在讨论儿童读物出版和创作的那个会上，引起人震惊的是四个“二”字，即在全国近十亿的人口中，有两亿儿童，两个儿童出版社，二十来个编辑，二百种左右各种类型的儿童读物。“四人帮”把在他们当权以前的中外古今的文学，也包括儿童文学，都斥为封、资、修，进行大规模的镇压，其结果就是文艺界的一

片荒凉。那次会议所讨论的中心，就是如何打破“四人帮”所设立的禁区，把儿童文学创作繁荣起来，大量出版儿童读物，以适应广大儿童的需要。

这个会议的成果很大，起了推动儿童读物、特别是儿童文学创作和出版的作用。作家和出版界都意识到他们的责任重大，在批判掉了“四人帮”所定下的一些条条框框以后，作家和出版社都纷纷开始进行创作和出版。有些平时不写儿童文学的作家也腾出时间为幼小读者写作，新的作家也不断地涌现出来。那四个“二”的局面，经过一年多的努力，基本上扭转过来了。市面上的儿童读物也多起来，“饥荒”的状态基本上解除。到了1981年，在儿童文学的领域里已经出现了一个繁荣的局面。专业出版儿童读物的出版社在几个大的城市都成立了。全国性的儿童文学刊物也出了几十种，其他各省的报纸也开辟了儿童文学专栏，给各地新涌现出来的儿童文学作家提供发表他们作品的园地。在这些定期的出版物中特别引人注目的是四个大型儿童文学丛刊的出现，即北京的《朝华》、天津的《童话》、上海的《巨人》和南京的《未来》。它们每期的字数，从三十万到五十万字不等。这样的大型儿童文学刊物，在世界任何国家也不是常有的。

这种现象的出现，中国学龄儿童数目的庞大是一个因素；但主要的还是因为国家、出版界和作家重视儿童的教育。儿童是中国未来的主人翁，精心地培育他们是全民的责任，而儿童文学的意义在中国就不单纯是给他们提供有趣的读物，还有辅助培养他们性格、情操和社会主义道德的责任。因此儿童文学现在也受到全国人民的重视。不断提高儿童文学创作的质量就是今天儿童文学作家的新课题，也是广大人民所关切的事。

当前儿童文学创作的质量究竟怎样，有哪些作品值得认真地研读？这些都是当前许多作家和关心儿童工作的人所希望知道的

问题。但是出书的数量在逐日增加，许多期刊发表的作品也品种繁多，要想作出比较全面的估量是很不容易的。对于幼小读者，这也是一个难题。不少家长都为他们孩子订阅儿童文学期刊，作为课外补充读物。但至多也只能定一两种——一般是《中国少年报》和另一份月刊。儿童们要想读到其他刊物和书籍中的优秀作品就比较困难了。他们没有那么多的时间和精力。一个新型的儿童文学期刊就根据这种实际情况而产生了。它叫做《儿童文学选刊》。出版者是中国最大的专业出版儿童书籍的出版社之一：上海少年儿童出版社。

这个刊物现在已经出到第二个年头了。它没有撰稿者，它的内容是从全国各地儿童文学刊物及文学作品单行本中选出来的，以有限的篇幅来概括一定时期中国儿童文学创作的面貌在数量上是不可能的。因此它必须精，同时选的作品还必须是代表作；此外，作品的题材还必须多样化，以满足小读者各方面的欣赏趣味。根据它过去一年的版面看，这几点这个刊物基本上都做到了。它现在不仅已经广泛地流行在许多中、小学图书馆和爱好文学的儿童之中，也是许多儿童文学作家、评论家和关心儿童文化工作的人必读的一个刊物。特别是儿童文学作家，他们可以从看出当前中国文学在这方面的创作情况，同时也从他们同事的优秀创作中发现为了提高自己的创作水平值得借鉴的东西。因此它也无形起了推动和提高儿童文学创作质量的作用。在某种意义上讲，它也代表当前中国儿童文学创作的成就。这对于国外的读者说来，无疑也有一定的参考价值。

（1982年，为英文《中国日报》写的书评）

## “谁不夸俺家乡好”

这个集子里所收集的三十几篇作品，是从全国各地小学生投寄给《小学生报》的文章中选出来的。我能集中地读到它们，不能说不感到幸运，因为对我来说这同时也是一种享受。我不敢说它们是伟大的作品——与“伟大”大概还有很长一段距离。但是当我读它们的时候，我的感受并不亚于读“伟大”的作品，因为它们在我的心中引起了许多美丽的联想，这给我带来愉快。我联想起这些幼小作者在写这些文章时的情景：他们天真烂漫的样儿，他们写这些文章时沉思默想的神态，他们在找到恰当的字句来表现他们的思想时所获得的快感……，此外这些文章也使我想起了我自己的童年。

这些文章所描述的都是小作者们自己的家乡。家乡总是和童年联系在一起，因为绝大多数人的童年都是在家乡度过的。只有当他们走进社会、开始谋生的时候，他们才远离开家乡——就是不离开家乡，他们也结束了童年，结束了他们生命中最值得记忆的一个阶段。当我在读这些文章时，回忆起我儿时所生活过的家乡的时候，我的内心也起了共鸣，我的感情也激动起来。他们对家乡的描述，和在描述中所表达的对家乡的情感和爱都很真实，因为它是来源于小作者的亲身所体验过的生活，因而也非常动人。在这个意义上讲，这些作品有它们特定的价值。

我们的家乡有的是在城市，也有的是在农村。就我们国家的实际情况而言，恐怕百分之九十五以上的人的家乡是在农村。我们的国家幅员广大，各个地区有各个地区的景色，甚至不同的气候和风习人情；同时我们的历史也非常悠久，各个城市都有自己发展起来的独特背景，拥有不少各自独立的文物古迹。童年是我们最容易接受外界印象的一个时期。这些景和物在我们童年的眼光里，是既古老而又新鲜；这些幼小作者，根据自己的理解和印象，自然也都有不同的感受。这些文章就代表了他们的感受，因而它们虽然是围绕着同一个题目着笔，但它们的内容却是多样，表达的方式也各具特色。如果说“文如其人”的话，我们还似乎可以从这些作品中看出这些小作者们的性格。就我个人说来，读这些文章的时候，我在想象中就似乎看到了这些小作者站在我的面前：多么天真烂漫、活泼可爱！他们是我们社会主义时代的孩子们。

“谁不夸俺家乡好”。的确，在我们的小作者们写这些文章的时候，他们的家乡是好多了——和“四人帮”横行的那些日子相比，也可以说是另一个时代。现在我们全国人民正在意气风发地进行着四个现代化的建设，“俺家乡”都在起日新月异的变化，情况是一天比一天好。这些文章只是描绘了这些变化的一部分，更好的日子还要不断到来。而且小作者们再过几年就要进入社会，亲自参加这些“更好日子”的创造。所以对他们个人来说，这些文章也可算是他们人生最初阶段的一个短小，但是具有重大意义的纪录；对于小读者——也许就是正在成长的未来小作者——说来，它们无疑会启发他们将来写出更好的“谁不夸俺家乡好”。

（1983年，为《翠竹林》写的序）

## 在《海的女儿》背后

我作为安徒生的童话（共168篇）的翻译者，在丹麦初次参观安徒生博物馆时就觉得，那些陈列品好象是安徒生童话的注释。它们提供了许多有关安徒生的著作的背景材料，因而也更加深了我对这位作家的理解。所以我在安徒生的故乡奥登塞作客期间，只要能腾得出时间，就要到博物馆里去，不厌重复地浏览那些展品。

有一次，安徒生博物馆的馆长奥克生瓦德又和我一同到展厅去走走。当我们来到两个女子的照片面前时，他停下了步子。这两个女子是谁，我早已经知道。但奥克生瓦德似乎有比我所知道得更多的东西要告诉我。照片中的一个女子叫做里波儿·芙伊格特。她的面貌和衣着都很一般，看上去象个乡村女子。但据说在安徒生的眼中她却是一个美人，因为她长着一头黑发，眼睛是棕色的。北欧的女子一般是发色金黄，眼睛深蓝。因此黑发棕眼，在她们中间就成了一个稀有的特点。物以稀为贵。里波儿·芙伊格特的这种外表上的特点，大概立刻就吸引了艺术家气质很浓的安徒生。而且她也出身寒微，就生活境遇来讲，和安徒生有许多类似的地方，因此，他们在感情上也就有了许多共同的地方。他们在少年时代就相互认识，而里波儿·芙伊格特就成了安徒生生活中的第一个女朋友。

另一个女子名叫珍妮·琳德。她的面目清秀，仪表庄重而又

大方，金发蓝眼珠，是一个典型的北欧女性。和里波儿·芙伊格特相比，她各方面都代表了另一个社会类型。她善于交际，衣着入时，聪明，世故，经常活动在一些文化水平较高、生活趣味较复杂的人——特别是文学家和艺术家——中间，因为她本人也是一个很有素养的艺术家：歌唱家。她在这方面的造诣是如此之深，名声是如此之大，以至人们称她为“瑞典的夜莺”——因为她是一个瑞典人。安徒生是在他成名之后认识她的，相互认识不久就成了好朋友。他们有共同的艺术观点和欣赏趣味，当然也有共同的语言。

不能说异性之间的友情，与同性之间的友情一点差别也没有。异性之间的友情很容易转化成为男女之间的爱情——特别是在青年男女之间。安徒生和上述两个女子的友情也逐渐走上了这个方向。安徒生是一个认真的人，对待爱情也是这样；特别是当他把这个问题加上了“理想化”的成分以后，就更加认真了。爱情发展的逻辑结果是结为终生伴侣。他曾先后对这两个女友暗示过这样的要求，但这两位女友在性格上与他有一点差异，即她们都不是诗人，在考虑安徒生的示意时要实际得多，“理想化”的成分几乎没有。作家的心愿被她们先后婉言拒绝了。不久里波儿·芙伊格特就与一个她认为在各方面都与她相称的人结了婚。珍妮·琳德则告诉安徒生说，他们将保持“兄妹般”的友爱关系，永远享受这种“无私的”纯真的感情。

对于有着诗人气质的安徒生说来，两位女性对他的爱情的回答是一种悲剧，几乎使他这个敏感而脆弱的人无法承受。但他早年生活的坎坷常常迫使他面对挫折，并学会了在逆境中寻求精神上的解脱。据说，他的童话《丑小鸭》就是在这种心情下写成的。有人说，这实际上是一篇带有自画像性质的作品。他把自己比作一个处处受到精神打击的丑小鸭，求婚的失败便是其中的一

个。安徒生这样描写了丑小鸭当时的心境和它采取的态度：

“你真是丑得厉害”，野鸭们说。“不过只要你不跟我们族里的任何鸭子结婚，对我们倒也没有什么大的关系。”

可怜的小东西！他根本没有想到结什么婚；他只希望人家准许他躺在芦苇里，有点沼泽的水就够了。

这种心境使安徒生从失望的阵痛中得到一定的宽松。但他不是一个玩世不恭的人。作家对爱情的理想和真诚始终没有因为挫折而走向幻灭，也没有使他对人生采取冷漠的态度，而是像他笔下的《坚定的锡兵》一样忠贞不渝，强烈的感情被掩盖到了坚毅的外表之下。

离开了悬挂这两位美丽的女性的照片的地方，奥克生瓦德一边和我在展览厅里漫步，一边向我描述了安徒生晚年的情况，最后他谈到了安徒生临终时的情景。作为一个“丑小鸭”，这位伟大的童话作家始终没有能引起异性太多的爱慕，因此也就只好接受生活的安排，“根本没有想到结什么婚”，决心一生作个单身汉。这在他精力旺盛的青、壮年时期，倒也没有什么不方便。但是到了老年，没有人照顾，日子就显得相当凄凉。但是安徒生在一些普通人中，有着不少真诚的朋友。他晚年就是在这样一些朋友家中度过的，他在生命的最后一个阶段，住在一个小商人莫里菲·麦尔休奥家里。这个人和他的夫人杜洛苔·麦尔休奥虽然不是文化人，但却非常理解和喜爱安徒生，把他当作自己家里的人一样看待。而后者也就在他们的家里最后停止了呼吸。

安徒生死后，他的丧事是由王家剧院的院长古林的家属来经办的。安徒生所获得的广泛的文化修养是和这位古林院长的培养分不开的，他曾是唯一发现安徒生潜在的才华而愿意出面培养这位作家的人，这自然使安徒生对这位剧院院长始终怀有一种感激

之情，而古林也一直把安徒生当作自己的孩子一样看待，把他作为自己家庭的一个亲密的朋友。由于年龄的接近，安徒生与院长的儿女也建立了很深的、几乎象是兄妹一样的友情。安徒生逝世的时候，古林已经先他而去，所以由古林的儿子爱德华和他的妹妹主持了安徒生的丧事。

在安徒生入殓的时候，爱德华忽然发现死者胸前挂着一个布袋，袋里装着一封信，尽管因岁月的流逝信纸已经变得焦黄，但仍保持完好，字迹也清晰可辨。安徒生显然把它当作最贵重的珍宝，日夜带在身上。爱德华把这封信打开来一看，发现这是里波儿·芙伊格特在和另一个男子结婚前写给他的最后一封信。信的内容如何，现在谁也不知道，因为爱德华不知出于一个什么原因，即时就把它销毁了。事后他也没有对公众作过任何宣布，使得这封信的内容成了一个秘密。

但这件事却告诉人们，安徒生是一个忠于爱情的人，尽管他没有能同自己所眷恋的人结成终身伴侣，却仍然始终如一地珍重她，把她的手迹当作了最宝贵的纪念品。这正表现了安徒生的品质的一个侧面，也对我们理解安徒生所写的那些感人的作品提供了一个生动的注释。

这种深藏在安徒生的品质中对他所喜爱的人的忠贞感情并不是没有生命的，它象一颗种子似的终究要发出幼芽，开出花朵。《海的女儿》便是这样开出的又一朵花。据奥克生瓦德的解释，“海的女儿”并不是一个凭空幻想出来的女子形象，而是有具体的典型和真实情感作为基础的。“海的女儿”和她所喜爱的那个王子，在实际生活中就是安徒生本人和古林的女儿。不过在这篇童话中他们两个人都换了性别：安徒生成了海的女儿，古林的女儿则成了王子。为什么要换性别呢？奥克生瓦德解释说，理由自然是不言而喻的，安徒生不希望人们知道蕴藏在他内心里的对任何

女子的爱情，那怕是一点痕迹，他都不愿意让人发现。但炽热的真诚的感情总是密封不住的。就安徒生的情况，这种感情虽然不可能爆发成为行动，但却可以升华成为一篇具有深厚情意的诗。

古林的女儿是一个美丽的姑娘，举止大方，心地善良，文学和艺术的修养都很高。安徒生作为经常拜访古林家的一个年轻客人，和她的接触自然是很频繁的。她的一举一动，一言一笑，在他的心中留下了极为深刻的印象。并在他心中渐渐培养成一种深深的爱慕和崇敬之情。但是鉴于他对里波儿和珍妮的追求的失败，这种爱慕和尊敬之情也只能秘藏在他自己的心里，永远不能泄露出来。但正因为这种感情在他的下意识之中秘藏得很深，最后便起了突变，终于以“海的女儿”这个形象表露了出来。

在这篇童话中，王子是优美、华贵、端庄、聪明、雅致和高尚风度的化身，也就是安徒生理想中的“人”的化身。“海的女儿”代表天真、美丽、善良、仁厚、无私和坚韧不拔的精神，她不惜付出一切代价追求生命中一件最宝贵的东西——“人”的灵魂，这个追求也正是安徒生作为一个艺术家的追求。对于一个海底生物，“海的女儿”这个目的自然是难于达到的，她的理想正如安徒生对于爱情的追求一样，最后变成“泡沫”破灭了。但这种对美好高尚的东西的追求，却是人类进步的一种推动力，也是人类文明的一种催化剂，是永恒的。尽管在追求的过程中可能会出现这样那样的挫折，但“海的女儿”却丝毫也不动摇，从不失去信心，甚至在生命存亡的最后关头也是如此。这也正是安徒生对生活所持的信念。不管发生什么，也始终忠于自己的这种信念和情感，直到生命的最后。这是人类生活中一种非常可贵的精神。安徒生的不朽之作《海的女儿》之所以感人，也正是因为它体现了这种精神。

(1983年4月)

# 中国的现代文学

“中国现代文学”，顾名思义，当然是指“现代”的中国文学。“现代”是一个时间的概念，它究竟从什么时间开始，不可能象一个人的生日一样，有一个精确的日期。这里所谓的“现代”，意味着这个时期的文学，与过去两千多年的中国文学相比较，有它独特不同的特点。它从各个方面开创了一个崭新的局面，创造了一个新的传统。

自从孔夫子编的第一部诗集《诗经》开始，中国文学一直在向前发展，从没有中断过。这是它与世界其它几种古代文学，如埃及、希腊和罗马文学所不同的地方。这个文学所用的语言，即象形文字，除去为了书写的方便，文体逐渐有所简化之外，基本上没有改变。今天中国人所写的字，在风格和形状上与唐代人所写的字没有什么两样。文学作品的体裁当然历代都有些演进，唐、宋诗词的严谨规律，就与《诗经》的自由体不同。今天的中国诗歌自然与唐宋时代的诗歌更不同了；但今天诗歌所使用的文字，仍然与唐、宋时代的一样，有些诗的词汇也采自那个时代和比那个时代还要早的诗人的作品，甚至今天还有不少诗人写唐、宋时代所流行的形式的诗，如已故的毛泽东主席——当然诗的内容是不同了。从这个角度上讲，中国现代文学与两千多年以前的文字是一脉相承、自然的继续。

不过现代中国文学却又有重大的突破，与传统的文学迥然不

同。这表现在它与中国现代的历史、国家的命运、人民的生活和斗争、感情和思想，以前所未有的紧密程度，结合在一起。当然这种情况不是一夜之间所形成的。它也有一个发展的过程。我在这里只想将这个过程描出一个粗略的轮廓。这要从我们所谓的“文学革命”开始。1911年中国从一个古老的君主制度变成了一个共和国。但是在思想意识方面，改变却还很小。封建主义以及它与它同时派生的旧习惯势力并未消除，继续在人们的生活习惯中和政治生活中发挥作用。

自从十九世纪中叶以来，通过大炮和商品倾销侵入了中国的世界列强，为了保持他们在中国瓜分得的市场和势力范围，就利用当时的封建势力，扶植中国军阀作为他们的代理人，相互争斗，造成连年内战，弄得生产凋蔽，国力空虚，国家的尊严也随之扫地，以致发展到随时受人欺凌和侮辱的境地。这在外交上尤为明显，而在1919年中国参加凡尔赛和约谈判中得到了集中的表现。标志着中国现代文学起点的“文学革命”就是那时候开始的。

在第一次世界大战中，中国是站在协约国的一边。战争结束后，中国也算是一个战胜国。德国象列强国一样，过去曾从中国掠夺过一些领土，如胶东半岛，和取得了一些特权，如修筑和控制胶济铁路。这些领土和特权，理应归还中国。但凡尔赛和约上却规定转让给日本。这个消息对中国人民说来，犹如晴天霹雳，不仅不公正，而且是对中国民族尊严公然的侮辱。中国民族最敏感的一部分——学生和知识分子——于1919年5月4日这一天，在北京举行示威，抗议这一行动，同时要求中国参加巴黎和会的代表拒绝在和约上签字。这一行动后来扩大到全国，发展成为一个庞大的政治运动——即中国现代史上著名的“五四”运动。这个运动的目标对外是反对强权，对内是反对封建势力，当初提出的口号是“民主”和“科学”，在政治、经济和文化各方面进行一

场革命，以便建立一个近代化的国家。“文学革命”是文化革命的一翼。当时积极参加这一运动的北京大学教授李大钊在他《〈晨钟〉之使命》一文中说，“由来新文明之诞生，必有新文艺为先声”，新文艺必须“把当世之不韪”，“为自我醒觉之绝叫”，以“惊破”众人之“沉梦”。换一句话说，文学具有改造社会的重大使命。这一点，后来通过广大知识分子的讨论就更明确起来了。中国现代文化界的一位伟人鲁迅（1881—1936）本来是学医的，但他中途改为从事文学工作，就是基于这个认识。文学已经不再是文人雅士抒发自我感情的东西，而成为了时代的号角。鲁迅后来有一部作品取名为《呐喊》，就有这个意思。

“文学革命”不仅表现在内容方面，也表现在形式方面。过去文人学士们所惯用的那种传统的、书本上的语言被人民日常生活中的口语——即白话文所取代了；过去那种雕琢、阿谀奉承、铺张艰涩的客厅修辞也被平易近人、新鲜写实的文体所代替了。西方现实主义文学中的各种表现形式如长篇小说、短篇小说、话剧、诗歌等，都被介绍了过来。鲁迅是这方面的先驱。在“五四”运动前夕他就用白话文写小说。他的《狂人日记》以及稍后发表的《阿Q正传》为中国新文学奠定了基础。前者深刻地揭露了封建礼教“吃人的本质”；后者通过阿Q这个被践踏的、被藐视的农民，批判了1911年那次推翻君主制的共和派的革命的不彻底，并且指出有必要启发农民觉悟和起来为自己的命运而斗争。这两个作品反映了当时人民对民主革命的要求，同时也把被压迫的人提到成为文学作品的主人公的地位。

自此以后，新文学的报刊和社团相继出现。新文学和白话文最后取得了主要的、以致于统治的地位。最有影响的一个文学团体是1921年成立的“文学研究会”，它的机关刊物是《小说月报》，在中国现代文学中起重大作用的茅盾、郑振铎、叶圣陶、瞿秋白

等人就是它的主要成员。他们主张文学为人生，反对把文学作为消遣品或发泄牢骚的工具。他们提倡文学批评，因为“批评能够左右一个时代的文艺思想”。他们提倡写实主义，因为写实主义能够真实地反映人生。欧洲十九世纪写实主义作家的作品也就成为了他们的借鉴，因此翻译外国文学作品也成了这个组织的任务，世界文学也开始有意识地被介绍了进来，这就更扩大了中国现代文学作家的视野。许多在中国现代文学中后来有影响的作品也开始在这个团体的机关刊物《小说月报》上出现，如王统照、王鲁彦、黄庐隐等人的作品。这些作品有不少是如实地描绘当时处于水深火热之中的劳苦大众的生活；当然也有些侧重于反映当时青年知识分子在一个新旧交替、政治上处于动乱的时代所感到的苦闷。这些作品有一个共同的特点，即对于人民的生活和国家的命运的关心。这种关心又引起他们对其他国家面临着同样命运和苦闷的人民的同情。十九世纪的俄罗斯文学和当时被认为是弱小民族的一些东欧国家的文学，引起了他们深切的注意。果戈理、安德列夫、托尔斯泰、契诃夫、陀斯妥也夫斯基也都被引进了中国。此外《小说月报》还特别出版了一期《被损害的民族文学专号》，其中包括鲁迅写的《近代捷克文学概观》和《小俄罗斯文学略说》，茅盾写的《芬兰文学》和其他作家写的《塞尔维亚文学概观》等文。这也说明这些作家已和世界文学开始广泛接触，但这种接触也具有他们独特的倾向性。

另外一个在中国近代文学中起重要影响的文学团体是“创造社”。它也是成立于1921年，与“文学研究会”相差只有半年。它出版了大型文学季刊《创造》和其它几种文学刊物，它的成员以郭沫若为首，包括后来在中国现代文学中起重要作用的成仿吾、郁达夫、郑伯奇、田汉、冯乃超、李初梨等人。这些大都是当时留日的青年作家，他们提倡浪漫主义。郑伯奇在《略谈创造

社的文学活动》一文中说，“一般认为文学研究会是人生派，是现实主义者，而创造社是浪漫主义者、是艺术派。这种说法有一定的根据，但若把它绝对化了……那就完全不合乎历史事实了”。在理解这个特点的同时，我们不能忽略这个团体成员们的个人经历。他们受到了国内五四运动的冲击，同时作为一个弱国的公民他们在日本也看到了富有侵略性的日本军国主义的野心和残暴，而这种野心却是针对着他们的祖国，而他们处于半殖民地半封建境地的祖国却又非常贫弱。他们为愤怒和失望相混合的一种情绪所笼罩，精神上感到极度苦闷，因此他们接受了歌德、海涅、拜伦、雪莱、济慈、惠特曼、雨果和泰戈尔等浪漫派诗人的影响，创作出一种具有反抗精神和破坏情绪的作品。成仿吾在他的《新文学的使命》一文中说，“我们的时代已经被虚伪、罪孽与丑恶充斥了！生命已经在浊气之中窒息了！打破这现状是新文学家的天职！”但光是“打破”是不足以改变现实的。他们逐渐认识到，正如郭沫若所说的，“我们要如暴风一样呼号，我们要如火山一样爆发，要把一切腐败的存在扫荡尽。”<sup>①</sup>既要“扫荡”，自然就必须研究“扫荡”的对象，也就是被列强侵略，特别是日本的侵略、国内军阀混战、工农业破产、饥民遍地、失业者成群的中国现实。结果他们“无论怎样提倡浪漫主义和采用浪漫主义的创作方法，创造社作家的作品仍然反映了当时中国的现实。”<sup>②</sup>

是的，他们在反映现实的过程中，也逐渐深入了现实。这一深入，他们的思想也就开始起了变化。他们许多人后来都成了共产党员，有的作家，如郭沫若，后来还成为了共产党所领导的军事和政治力量中的领导成员。这种发展的结果终于在1929年2月

---

① 郭沫若：《我们的文学新运动》。

② 郑伯奇：《略谈创造社的文学活动》。

招致国民党政府把这团体封闭了。“它以有产文艺的运动而产生，以无产文艺运动而封闭。它的封闭刚好说明无产文艺的发展，有产文艺的告终。”<sup>①</sup>

为“人生”的“文学研究会”虽然没有被封闭，但在国民党政府大肆查禁书刊和逮捕作家的压力下，也只好停止活动，它的机关刊物《小说月报》也于1932年初停刊了。这当然不能说是中国新文艺的死亡，这只不过标志着一个阶段的结束和一个新阶段的开始。要理解这个新阶段，还有必要回顾一下当时中国的“现实”。1931年9月18日，日本军队进攻中国邻近朝鲜的东北三省（辽宁、吉林、黑龙江）。热衷于内战的蒋介石政府对此无动于衷，下令当地驻军不要抵抗。日本很轻易占领了这一片比三个法国还要大的土地，同时直接威胁到北京和整个华北安全。中华民族面临着一个生死存亡的空前危险。再加之当时席卷西方世界的经济恐慌也波及到中国，这就更加深了中国工商业和农村经济的破产。人民反抗现状的情绪也更加剧了，由中国共产党领导的人民革命的浪潮自然也高涨起来，特别是在广大的农村。在这种新的形势下，爱国的正直的中国作家也就更进一步靠向人民。这表现在中国左翼作家联盟的成立——1930年3月。属于上述两个团体的作家如茅盾、郭沫若、蒋光慈、冯乃超、郁达夫、夏衍、田汉等差不多也都参加了这个组织。不久从日本回来的、后来成为了重要文艺理论家和领导人的周扬也参加了。此外还有许多新起的年轻作家参加，如柔石、胡也频、李伟森、殷夫、冯铿等。这个组织标志着一个声势浩大的、进步的文学运动的开始。站在它面前的是中国新文学的奠基人鲁迅。这个组织提出了这样的纲领：

社会变革期中的艺术，不是极端凝结为保守的要素，

---

① 郭沫若：《文学革命的回顾》。

· · · · 变成拥护顽固的统治之工具，便向进步的方向勇敢迈进 作为解放斗争的武器。也只有和历史的进行取同样的步伐的艺术，才能够焕发它的明耀的光芒。诗人如果是预言者，艺术家如果是人类的导师，他们不能不站在历史的前线，……负起解放斗争的使命……因此我们的艺术是反封建阶级的、反资产阶级的、又反对失掉社会地位的小资产阶级的倾向。我们不能不援助而且从事无产阶级艺术的产生。

中国的新文学从此又向前迈进了一大步，提出了适应当时形势需要的更明确的主张，那就是“从事无产阶级艺术的产生。”事实上它是与中国人民在广大农村展开的民族解放和独立武装斗争遥相呼应。它形成一股强大的文化力量；而它活动的地点却是在国民党政府的统治区。作为它的行动纲领，鲁迅提出了这样的四点补充意见：“一、对于旧社会和旧势力的斗争必须坚决，持久不断，而且注意实力；二、文艺界统一战线应该扩大；三、我们应该造出大群的新战士，同时在文学战线上的人还要“韧”；四、联合战线是有共同的目的为必要条件的，而共同的目的必须是为了工农大众。”

文学的目的从来没有象现在这样提得如此具体：“为了工农大众”。这在作法上就要求团结大多数的人，培养更多的新作家，把工作范围扩大到全民族中去。国民党政府由于不抵抗外来的侵略，它的威信已经在全国人民中破产。在它心脏内部展开这样的一个文化运动，对它不啻是一项致命的挑战。因此它的镇压手段也显得比任何时候残酷。

1931年2月7日，当时最有希望的五个青年作家李伟森、柔石、胡也频、殷夫和冯铿，在同一个晚上，同一个地点，被国民党政府秘密枪杀了。几乎在同时仅上海一地就有149种进步文艺

书籍被查禁。这是中国文艺史上一个空前的黑暗时期。面临这种局面，鲁迅通过他那支笔，高举人民民主自由和正义的火炬，在黑暗中展示出一道光亮，写了大量具有强烈政治性、现实性和战斗性的杂文<sup>①</sup>，揭露旧中国尖锐的阶级矛盾，同时也指出中国人民的斗争必胜。这种把自己的写作与中国人民的命运紧密地结合在一起的作法，在中国的新文学中建立起一个光辉的传统，而他也成为中国文化界的一代伟人。

新文学没有被窒息。相反，它在斗争中经受了考验，放射出光芒。许多今后足以称为中国文学中的现代经典作品，先后在茅盾、巴金、老舍、曹禺、沙汀、张天翼、艾芜等作家的笔下出现。其中有茅盾的长篇小说《子夜》。它的主人公是一个民族资本家吴荪甫，此人虽然足智多谋，雄心勃勃，想在工业上干一番事业，但在实力雄厚的帝国主义豢养的买办阶级面前不能不有所畏惧，同时对正在高涨的工农革命运动又胆战心惊。“他的出路只有两条：投降帝国主义，走向买办化；与封建势力妥协。他终于走上了这两条路。”<sup>②</sup>通过他的活动，小说表现了这三个方面：“一、民族工业在帝国主义经济侵略的压迫下，在世界经济恐慌的影响下，在农村破产的环境下，为了自保，使用更残酷的手段加紧对工人阶级的剥削；二、因此引起工人阶级的经济的、政治的斗争；三、当时南北军阀大战，农村经济破产以及农民暴动又加深了民族工业的恐慌。”<sup>③</sup>这部作品成功地描出了三十年代旧中国的一个横断面。

另一部纪念碑式的作品是巴金的《激流》三部曲中的《家》

---

① 《二心集》、《南腔北调集》、《伪自由书》、《准风月谈》、《花边文学》、《且介亭杂文》和《且介亭杂文二集》。

② 茅盾：《〈子夜〉是怎样写成的？》。

③ 茅盾：《〈子夜〉是怎样写成的？》。

——其它两部为《春》和《秋》。巴金还是一个很老的世界语者。这部长篇小说反映了作为旧中国统治阶级的支柱的一个有威望的旧家庭的崩溃过程；它的全部悲欢离合的历史。在它“兴盛”之际，必然崩溃的危机已经埋伏了下来，这是因为“五四”风暴唤醒了这一家年轻的一代。在这一家，代表它第三代的兄弟觉慧和觉民对他们家庭生活秩序产生了不满和反感，强烈要求个性解放和婚姻自由，其中觉慧在新思想浪潮的激荡下，始而参加社会活动，终于离开了家庭。小说以他的故事为中心线索，层层深入地揭开封建家庭腐朽的内幕，从而表现出旧社会制度的必然崩溃。

老舍的长篇小说《骆驼祥子》绘出了这个社会另一部分人的生活。老舍是以幽默笔调见称的作家。他出身贫寒，对于劳动人民和一切过着非人生活的穷人怀有深厚的感情，并和他们有着密切的联系和交往。他不仅了解他们的遭遇，也能体谅他们的内心世界。骆驼祥子就是这部书的主人公。小说通过他的遭遇，从兵匪对人民的践踏、涂炭，到特务对正直人的敲诈、迫害；从拉车主对车夫的血汗的榨取，到公馆里老爷、太太对所谓“下等人”的侮辱；从饥寒交迫的老车夫在茶馆里昏厥倒地，到年轻善良的女孩子走投无路，在阴森中吊死……上自士绅阔老，下至穷苦贫民，小说都作了广泛真实的描绘，对半殖民地、半封建的中国社会提出了沉痛的控诉。骆驼祥子的经历间接地说明了旧社会的劳动人民只有走反抗的道路，才能得救。

在戏剧方面，一部在中国现代话剧中有深远影响的作品是曹禺的剧作《雷雨》。作者本人是中国现代剧作家中具有代表性而有广泛影响的剧作家。他曾参加过北方最早业余戏剧团体之一“南开社剧团”，演出过易卜生的《娜拉》和莫里哀的《悭吝人》。《雷雨》是一部悲剧，也是他的代表作。主人公周朴园是

某煤矿公司的董事长，表面上道貌岸然，念经吃素，实际上是一个最危险的伪君子。他在经营厂矿时，为了榨取高额利润，故意制造江堤危险事故、淹死两千多名小工，甚至指使警察开枪，屠杀罢工工人。他在年轻时玩弄女仆侍萍，后来为要有钱人家小姐繁漪，又硬逼侍萍在新年除夕风雪交加的夜晚跳河自尽。当他和繁漪结婚后，却又以极专横的态度虐待她，使她处于感情上十分孤寂和愁苦的境地。由于他在家庭中的专横和粗暴，也由于繁漪只会以资产阶级个性解放作为反抗封建礼教的武器，这个在表面上曾经是“最有秩序的家庭”，终于分崩离析，陷于无法挽救的灭亡境地。透过这个家庭，人们可以看到当时半殖民地半封建的中国的社会的罪恶和黑暗。它必然要走向灭亡。

这个社会在中国人民为争取独立自由和解放的斗争中也确实走向了灭亡。日本帝国主义于1937年7月7日在中国北京附近的芦沟桥发动了向中国的全面进攻，从此中国人民全面抗战的序幕拉开了。抗战要求全国人民团结起来。在共同对敌的前提下，原先参加左翼作家联盟的作家另组织了“中华全国文艺界抗敌协会”，把所有支持抗战的各种不同流派的作家团结在一起。在中国共产党领导下的人民武装迅速进行反攻，打到侵略者的后方，并且就在敌人的后方建立起了无数的根据地。这些根据地——后来称为解放区——也成为了抗战文艺的活动的中心。由于过去作为文化中心的许多大城市，如北京和上海，都相继沦陷，许多知识分子也迁移到这些中心来，参加这些地区的文化和战时工作。这些工作使他们更接近基层群众，因而在他们的思想上也引起了根本性的变化。这种变化为即将到来的中国解放以后的社会主义文学准备了条件。

毛泽东于1942年为这种即将到来的新文学在一篇公开的讲话——又名《在延安文艺座谈会上的讲话》——中作了具有指导意义的阐释，同时也总结了过去二十多年中国新文艺运动的成就和

经验教训，并且也解决了一系列过去悬而未决的理论问题。其中之一即文艺“为什么人”的问题——也就是文艺应该是为“最广大的人民，占全人口的百分之九十以上的人民”。具体说，就是为“工人、农民、兵士和城市小资产阶级”服务。这里所谓的“兵士”，在当时就是指抗日的、由共产党领导的八路军和新四军及其他人民武装队伍，因为他们是革命战争的主力。另一个问题就是“如何为”的问题。文艺既是服务于人民大众，那就有一个“大众化”的问题。“但是什么叫做大众化呢？就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵的大众的思想感情打成一片。”这个问题实际上在三十年代就已经提出来了，但是无法解决，因作家住在城市里，没有条件去接触广大的群众。结果他们“对于工农兵群众，则缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善于描写他们；倘若描写，也是衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子。”

过去的情况也确实如此，但现在他们是生活在人民中间，与人民一同做抗战的工作。解放区的政府也为他们创造一切条件，使他们深入到人民群众中去，不仅在生活上，而且在感情上与人民同呼吸、共命运，从而使他们能够写出真实反映人民生活和斗争的东西。但这里所谓“真实”，并不等于对生活自然主义的写照。“……文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”这里所谓的“普遍性”就是既抓住了生活本质而又具有高度艺术性的作品。作家不能让自己的作品停留在宣传品的水平，他得向高标准追求。他们的作品得不断地提高。但“我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指导下的普及。”①

① 以上各条引文都摘自《在延安文艺座谈会上的讲话》。

这样的要求是合乎实际的要求，是使作家和他们的作品与广大人民真正紧密相结合切实可行的道路，为创作展开了广阔的前景。在这种精神的引导下，解放区的创作也就很快地繁荣了起来，新的作品不断地出现。其中贺敬之和丁毅合写的歌剧《白毛女》是这种新型创作标本。它是一部思想内容和艺术形式完美结合的作品。

这部歌剧的故事取材于解放区——晋察冀边区——的一个新传奇“白毛仙姑”。它描写一个凶恶的地主，以他的一个佃农负债未还为借口，把他的独生女儿喜儿抢走，当作自己家里的奴隶。后来他的儿子又奸污了她。喜儿不堪忍受这种痛苦的生活，便逃往深山，靠采食野菜和偷取山里一个孤庙里的供品为生。由于营养不良，她的头发全都变白，乡民偶尔见到她的身影，都认为她是妖精，把她叫做“白毛仙姑”，直到后来这个地区得到解放，她村里一个参加解放军的小时的朋友找到了她，才把她带回人间，使她从“鬼”又变成了人。这个故事集中地表现了封建黑暗的旧中国和它统治下的农民的痛苦生活，同时又显露出即将出现的新中国所展示的光明。它以诗的语言表现出浓郁的民族风味，在音乐方面也吸收了中国北方民间音乐的特点和国外的经验，加强了女主人公斗争的感人力量，为社会主义新歌剧提供了可贵的创作经验，是中国新歌剧发展的里程碑。

在小说方面，赵树理的作品也具有新时代的鲜明特色。赵树理是一个民间的知识分子，能说书，能唱戏，会下棋、画画、刻图章。他的小说《李有才板话》具有浓厚的乡土气息，但也深刻地揭示了抗日时期民族矛盾和阶级矛盾之间的复杂关系。以地主阎恒元为代表的封建势力，利用民族统一战线的政策和某些农村干部的主观主义、官僚主义作风，篡夺了农村的领导权，并且由于“小字辈”的普通农民缺乏政治经验，未能对他及时进行监

督，他也就飞扬跋扈于一时，企图恢复旧时期的秩序。但整个形势的发展不容许这种作法的再度出现。那些村里素来被他认为可欺的年轻农民，终于在抗击入侵的外来敌人和发展战时生产自救的斗争过程中，发现了他的阴谋，从他手中把政权又夺了回来。

“作者虽没有创造出高度集中的典型，象阿Q那样的，但无论如何写出了新人物的真实面貌，那些‘小字号人物’们可以看作新的农民的集体的形象。”<sup>①</sup>他们是新社会的基础。这里对他们觉醒成长的过程以及新社会出现前的必然面临的风暴，都作了生动的刻绘。

在这种刻绘中，更强烈、更大型的画面要算丁玲的长篇小说《太阳照在桑干河上》（1948年）和周立波的长篇小说《暴风骤雨》（1948年）。这两位作家都是过去左联的成员。他们来到解放区后，在参加民族解放战争的同时，也参加了在中国历史上第一次所进行的大规模社会改革——土地改革，即把土地从地主手中分配给农民，作为土地集体化的前奏。这两部作品所写的就是这方面的故事，前者广泛而又出色地描写了卷入土改运动的整个“一个村子”，和代表各个阶级、阶层的“一群活动的人”<sup>②</sup>。它的结构纵横交错，画面壮观、宽阔。这不但有助于读者理解土改这场伟大的斗争的深刻性和复杂性，而且也显示作者敏感的观察能力和深厚的艺术素养。后者以同样宏伟的气魄，通过描写他所了解的从斗争中涌现出来的农民积极分子，展示了中国北部地区土地改革斗争的巨幅画面。小说分成两部，上部以赵玉林为中心人物，着重写他从觉醒到斗争，直至牺牲，表现农民与封建地主阶级进行斗争的过程和农民的普遍觉醒，从而令人信服地揭示了人民革命事业的必然胜利。下部表现了广大农民在彻底铲除封

---

① 周扬：《论赵树理的创作》。

② 丁玲：《写在前面》。

建势力，从经济、政治上获得翻身的欢欣鼓舞的心情，以及他们为保卫胜利而掀起踊跃参军解放全中国的热潮——在这种热潮中整个中国大陆终于在1949年获得了解放，建立了中华人民共和国。

旧时代和这个时代带给中国人民的苦难与屈辱，终于成了历史，一去不复返。中国踏上了一条新的大道——建设社会主义的大道。中国文学也踏上了一条新的大道——社会主义文学的大道。但它并没有放弃1919年“五四”运动以来中国新文学的先驱者所建立起的传统——为人民的文学的传统。今天的文学只是这个传统的继续发展。但它已有和前一个时期所不同的地方，那就是国外和国内的压迫已经基本上消除了，生产资料也变成了公有，象过去那种“暴风骤雨”般的激烈斗争已经不再有条件出现。社会矛盾现在主要表现在官僚主义和人民之间对某些问题的看法和作法的分歧上面。这当然在今天的文学中也得到了反映，但它主要还是侧重表现人民对建设新生活和道德风尚的努力这个方面。随着生活水平的逐渐提高和教育的普及，人民的欣赏水平也在相对提高，因而对文学作品也提出了更高的要求。这无论在题材、表现形式、艺术风格各方面都是如此。今天中国作家在他们创作实践中所遵循的“百花齐放、百家争鸣”的方针，就是针对着这个要求而提出来的。它是以促进文学繁荣为目的，使文学真正成为人民的财富，为他们所欣赏和享受，成为他们的精神生活的一个组成部分——也就是真正的人民的文学，这就是中国现代文学一直所要努力争取达到的目标，这也可以说是中国现代文学的特点。

(1980年在斯德哥尔摩85届国际世界语大会  
所举办的暑期大学作的报告)

# 世界语文学

“世界语”是日本早期的译名，它原名“希望者”（Esperanto），希望通过这种人造的国际语使人类能相互理解，进入大同世界。国际语的方案，在过去的历史中，不下一百余种，有的也取得很大的成功，如德国人J·M·施赖叶尔（Johan Martin Schleyer）于1880年发表的名为“窝拉比克”（Volapük）的方案就曾流行得相当广。但最后被波兰医生L·L·柴门霍夫（L.L.Zamenhof, 1859—1917）于1887年以“第一书”（La Unua Libro）的名字发表的“希望者”方案所代替。经过将近一个世纪的实践，它现在已经被认为是唯一切实可行的国际公用语。第二次世界大战前的“国际联盟”曾于1924年正式向所有的会员国提出把世界语当成“在国际交往中实用的国际辅助语，与民族语言同时并存”。1925年国际电讯联盟也承认它是一种正式语言。现在联合国的教科文组织也接受国际世界语协会为它的附属咨询机构。世界无数的人现在也在使用它，用它出书，出刊物和广播。我国除了出版世界语书刊以外，中央广播电台每天也有半小时的对外世界语广播。

世界语今天已成为一种活的语言。它被广大人群所应用和推广，是因为它具有柴门霍夫所谓的“内在思想”（Interna ideo），即上述的“大同世界”的理想。他用一颗绿星作为世界语的标志，即基于这个理想。这个理想成为他们学习世界语的

推动力，也是许多人用世界语从事文学创作的“灵感”的源泉。柴门霍夫在他的《第一书》中，除了公布世界语的方案外，还发表了他用世界语写的两首诗：《我的思想》（Mia Penso）和《啊，我的心》（Ho, Mia Kor）。这是世界语的最初文学创作。

作为一个理想主义者，柴门霍夫也是一个诗人。但他不仅写诗，还写了许多优美的散文。他在许多世界语国际会议上所作的演说也差不多都是别具一格的散文。他是一个文体家，同时也是一个伟大的翻译家。他翻译了基督教圣经《旧约全书》和《新约全书》的一部分，狄更斯的《生命的斗争》（La Batalo de Vivo）、莎士比亚的《哈姆雷特》、果戈里的《钦差大臣》、莫里哀的喜剧《乔治·当丹》、歌德的《陶里德的伊夫根尼》、席勒的《强盗》、波兰女作家艾丽奥尔茨斯科的长篇小说《玛尔塔》、海涅的《巴哈拉的拉本诺》和安徒生的童话全集。这些翻译现在都成了世界语文学中的古典名著，也为世界语文学创作打下了基础。

象许多民族文学一样，早期的世界语文学也是以诗作最多。其中最著称的诗人有波兰的A·格拉波斯基（Antoni Grabowski, 1857—1972）、柴门霍夫的兄弟F·柴门霍夫（Felikso Zamenhof, 1868—1933）和L·柴门霍夫（Leono Zamenhof, 1875—1934）、俄国的V.N.德乌雅特宁（Vasiliĵ Nikolajevic Devjatnin, 1862—1938）和A·珂夫曼（Antoni Kofman, 1865—1940）等。F·柴门霍夫的诗集《人的痛苦》（Homa Doloro, 1905）和L·柴门霍夫的《我的七弦竖琴》（Mia Liro, 1909），都是语言雅洁、韵律清新的著名作品。A·格拉波斯基除翻译了波兰诗人A·密茨凯微支（A·Mickiewicz）的长篇史诗《塔杜欧先生》（Sinjoro Tadeo, 1918）外，自己也写了

一些诗，收集在《各国人民诗选》(El Parnaso de Popoloj, 1912)中，这个集子现在成了世界语文学中的一部古典著作。V.N.德乌雅特宁和A·诃夫曼于1896年同时出版的诗集《不愿意的杀害者》(Nevola Mortiginto)和叙事诗《伊夫塔的女儿》(Filino de Iftah)也都是具有持久生命力的作品。此外，俄国诗人G·德斯金(Georgo Deskin, 1891—1967)于1912年出版的《诗集》(Versaĵoj)，捷克诗人S·叔尔霍夫(Stanislav Schulhof, 1864—1919)于1911和1912先后出版的诗集《由希望到失望》(Per Espero al Despero)、《生命带来了什么》(Kion la Vivo Alportis)和《秋天的花》都是用抒情而略带忧伤的调子抒发他们对当时不合理的生活和社会不安所引起的感触，而在读者的心中引起了共鸣。

这些诗人主要是来自斯拉夫国家，但并不是说世界语文学只限于在这个地区发展。在其他的国家著名的诗人有德国的M·汉克尔(Marie Hankel, 1844—1929)，她著有诗集《沙粒集》(Sableroj)。英国有C·毕克奈尔(Clarence Bicknell, 1842—1918)、A.E.斯蒂赖尔(Albert Edward Styler, 1865—1928)和G.L.布朗(Giles Leigh Browne, 1883—1919)，美国有女诗人C·杜埃尔纳尔(Celia Doerner, 1853—1918)，意大利有女诗人R·容克(Rosa Junk, 1850—1929)，西班牙有V·英格拉达—奥尔斯(Vicente Inglada-Ors)。他们都发表了不少经受得住时间考验的诗篇，这些诗篇差不多都是以绿星为标志的和以“内在思想”为基础的充满了激情的作品，风格清新，格律和音韵明朗，为广大世界语者所传诵，因而也直接推动了世界语本身的发展。

在小说方面，上述的一些诗人也同样写出了不少作品，其中短篇小说和散文较多，代表性的篇章一部分收集在柴门霍夫本人

编的《基础文选》(Fundamenta Kresmatio, 1903)一书中。1902年出版的《世界语散文集》(Esperantaj Prozaĵoj)也是从欧洲许多国家出版的世界语刊物中选辑的大量小说、童话、随笔和杂文等,代表着许多国家不同流派和风格、艺术水平相当高的作品,特别是象波兰J·瓦斯涅夫斯基(Josef Wasmowski, 1859—1897)所写的小说《在砖厂里》(En Brikejo)和法国E·波阿拉克(Emile Boirac)所写的儿童文学作品《失而复得》(Perdita Kaj Retrovita, 1905)这样的作品。瑞士E·普里瓦特(Edmond Privat)写的一些自传性的散文和法国的H·伐扬(Henri Vallienne, 1854—1908)的长篇小说《普列龙戈城堡》(Kastelo de Prelongo, 1907)和《是他吗?》(Ĉu Li?, 1908),无论从内容或技巧方面都赶上了当时民族国家的文学水平。这些作品开始有较广的读者群,因而也有出版社愿意出世界语的创作。这就为世界语文学的发展提供了一定的物质基础,也为新作家的出现创造了条件。更多有才华的作家也就相继出现。其中波兰的卡贝(Kabe,真名为kazimierz Bein, 1872—1959)写了大量文体优美的散文和俄国的I.G.西尔耶夫(Ivan Genadjevic Sirjaev, 1887—1933)用“不幸的人伊凡”(Ivan Malfeliculo)的笔名发表的几个短篇小说集《七个故事》(Sep Rakontoj, 1906)、《吉普赛女人》(La Ciganino, 1907)《走过着了迷的地方》(La Loko Ensorĉita, 1913)和《强烈的印象》(Forta Impreso, 1914)等,不仅表现出了他们的写作才能,也反映出他们观察和描绘现实的能力和深度。世界语文学也逐渐从绿色的理想主义而面向生活。

第一次世界大战促使世界语作家更正视现实。国际世界语活动不得不暂时停止,但这却促使沉浸在和平主义气氛中的世界语诗人和作家深思。战争一结束,一个新的局面便出现了。这个新

的局面是从匈牙利开始。一个专业性的国际文学刊物《文学世界》(Literatura Mondo)在布达佩斯出版,随后它又发展成为一个世界语文学出版社。两个作家的作品开始在这个刊物上不断与读者见面。他们是诗人兼文体家卡洛恰依(Kalman Kalocsay, 1891—)和诗人、小说家尤利·巴基(Julio Baghy, 1891—1967)。在他们的创作实践中为了表达复杂的情感和描绘场景从欧洲文学中引进了一些新的表现法,发展出一种新鲜、活泼和细致的文体,这同时也丰富了世界语文学语言的表现能力,把它提高到与具有丰富传统的民族文学的同等水平。

在诗歌方面,这种特色在他们的一些诗集里面特别表现得明显,如卡洛恰依的《世界与心》(Mondo kaj Koro, 1921)、《紧张的琴弦》(Streĉita Kordo, 1931)、《诗的肖像》(Rimportreto, 1931)和《孤独》(Izolo, 1939)以及尤利·巴基的《生活的周围》(Preter la Vivo, 1926)和《流浪汉之歌》(Vagabondo Kantas, 1933)等。它们都具有浓厚的抒情特色。在内容方面,冷静的卡洛恰依作出了自我分析,对生活 and 人的境遇提出了一系列在他认为是无法解答的问题,因而他的诗也染上了一层薄薄的抑郁色彩。尤利·巴基则是一个浪漫主义者。他追求绿星所代表那种无冲突的和平世界,但是战争却带来了失望,因而他的调子也跌宕起伏,在高昂中出现了低沉。他们的作品也扣上了时代的烙印。

他们的影响是广泛的。在他们之后,新的诗人辈出,两部重要的诗集《十二个诗人》(Dekdu Poetoj, 1938)和《九个诗人》(Naŭ Poetoj, 1938)推荐出一批诗坛新秀。前者包括爱沙尼亚女诗人H.德勒生(Hilda Dresen, 1896—)和亚达姆生(Hendrik Adamson, 1891—1967)、英国的布普里斯—海伍德(Brian Price-Heywood, 1910—1967)、奥国的荷忽尔加

(Nikolao Hovorka, 1911—1966)和叔雨伯 (Alfred Schaubhuber, 1896—),立陶宛的库尔尊 (Nikolao Kurzens, 1910—1958)、西班牙的奴涅茨—杜布斯 (Amalia Nunez-Dubus, 1899—)、美国的斯提尔曼 (Ezra Clark Stillman, 1907—)、英国的牛威尔 (Leonard Newell, 1902—1968)、匈牙利的F·西拉基 (Ferenc Szilagy, 1895—1967)和塔尔孔尼 (Lajos Tarkony, 1902)。后者收集了苏联的苏特诃伏伊 (V.G. Sutkovej) 和G·法尔贡布里格 (Grindel Falkonbrig)、立陶宛的叶乌塞耶娃和朱里蒂斯 (Culitis)、中国的徐声越、德国的K·万塞洛乌 (Kari Nauselow, 1877—1959)和M·斯特龙卜菲尔 (Martin Strumpfcl)、波兰的西洛叔斯基 (Sieroszewski) 和法国女诗人J·包丹—瓦特列 (J. Baudin-Vatre) 等人的作品。这些作品也都具有风格清新、低回吟唱的特点。它们有的歌颂爱情,有的憧憬未来生活,有的哀叹人的命运,但在字里行间都不免隐隐流露出他们心灵上的悲怆。

当时许多以主要发表文学创作的刊物的出现,也促进了世界语文学创作的繁荣和众多世界语诗人的露面。除《文学世界》外,接着还陆续出版了《尼斯文学评论》(La Nica Literatura Revuo)、《国际文化》(Internacia Kulturo)、《世界文化》(Monda Kulturo)、《南方的星》(Suda Stelo)、《匈牙利生活》(Hungara Vivo)和《北方的三棱镜》(Norda Prismo)等。在这许多诗人之外,也出了另一种诗人。他们以不同的创作方法来描述生活和抒发他们的情怀。匈牙利的巴朗牙伊 (Imre Baranyai, 1902—1961)就是以马克思主义的观点来观察世界,并且要求以革命的手段,把这个世界改变得更公平。此外还有苏联的E·密哈尔斯基 (Eugeno Mihalski, 1897—1937)。他自己创办了一个文学刊物《自由的激流》(Libera

Toronto)。他的诗集《序幕》(Prologo, 1929)、《火的治  
疗》(Fajro Kuracas)、《爱情和叹息之歌》(Kantoj de  
L'amo kaj Sopro, 1934)和五千行的长诗《人的再锻炼》  
(Reforĝod l'Homo, 1935)等,内容都是以阶级斗争为题材的。

有些诗人同时也是小说家,如尤利·巴基。第一次世界大战期间,他曾被俘,流放到西伯利亚。生活的实践使他的绿星理想主义、热情有所冷却,他对社会也取一种批判和讽刺的态度。他的三部长篇小说《在血的土地上》(Sur Sanga Tero, 1933)、《牺牲者》(Viktimoj, 1925)和《万岁》(Hura!, 1930)最能代表他的思想。这些作品都已有中文的译本。他1931年出版的具有浪漫主义气息的《秋天里的春天》(Printempo en la aŭtuno),也由巴金把它译成了中文。他还写了很多短篇小说和剧本。匈牙利的另一诗人希拉奇也同样写小说。他这方面的作品都取材于日常生活,语言简洁明快,是一个具有独特风格的作家。波兰的孚尔格(Jean Forge, 1903—),却投向幻想中去。他的长篇小说《一跃数千年》(Saltego trans Jarmiloj, 1924)和《托特先生买了一千颗眼睛》(Mr. Tot Aĉetas mil Okulojn, 1931)属于科学幻想小说的范畴,但着重于心理的分析和刻画。实际上它们却也都是现实生活在人们内心所引起的反应。

这些作家当然不只是单纯反映现实,他们对在现实生活激流中翻滚的人们也表示同情,可就是指不出出路。第二次世界大战前,大多数西方的世界语作家差不多都是这样。在法国有施瓦茨(Raymond Schwartz),他的作品有中篇小说《安妮和蒙马特》(Anni kaj Montmartre, 1930),在瑞典有恩格霍尔姆(Stellan Engholm, 1899—1960),他以长篇小说《大地上的

人们》(Homoj sur la Tero, 1931)、《在激流中的孩子》(Infanoj en Torento, 1934)和《生活在呼唤》(Vivo Vokas, 1946)而著称;在罗马尼亚有摩拉里乌(Tiberio Morariu),在爱沙尼亚有亚当姆生(Hendrik Adamson),在丹麦有尤斯特生(Peter Theodor Justesen, 1875—1950),在德国的容格(Teo Jung),在西班牙有得·圣一米扬—阿龙索(Rafael de San-Millan-Alonso),在波兰有康福德(Salo Kornfeld),在捷克有布列尼克(Vl. Brejnik),在塞尔维亚有支万诺维奇(Stevan Zivanovic, 1900—1938),在英国波特曼(Douglas P. Boatman, 1892—),在美国有E·派生(Edward Payson, 1842—1932)。他们都以他们所写的许多短篇小说和长篇小说丰富了世界语文学的内容。

当然这不一定就是当时世界语文学创作的主流。另一种反映社会生活的小说也同时并存。德国的巴尔特麦斯(Norbert Barthelmess, 1901—)在他1938年出版的小说《抚养院》(Vartejo)中,以冷静的眼光揭露了资产阶级教育给年青人带来的毒害,同时又以满腔的热情歌颂了年青革命者为了改变现实而进行的革命斗争。苏联的瓦兰金(Vl. Varankin, 1902—)1933年出版的小说《地下铁》(Metropolitano)描绘了当时柏林工人的组织和活动。奥地利的宛亨斯特(H. Weinhengst)于1934年发表的长篇小说《搭街四号》(Turstrato, 4),为无产阶级生活的困苦和受的灾难而提出了强烈的抗议。

在遥远的东方,旅居在日本、随后来中国的苏联盲诗人爱罗先珂(V. Erosenko)也写了不少具有进步意义、充满了诗情的散文和故事,如《为了跌下的塔》(Turo por Fali, 1923)、《枯叶杂记》(Rakontoj de Velkinta Folio, 1923)和《爱罗先珂小说集》(Rakontoj de Erosenko, 1970)等。在

1937年,中国的马耳(Cicio Mar, 1914—,即叶君健)发表了他的短篇小说集《被遗忘的人们》(Forgesitaj Homoj)。这部作品以高度同情的态度为那些挣扎在社会底层的贫苦人发出了呼声。

以西班牙内战和中国芦沟桥事变为序幕的第二次世界大战终于爆发了。它持续到1945年8月才结束。在战争期间以和平主义为基点的世界语运动基本停止了。世界语文学的创作和出版活动也处于“冬眠”状态。但实际上新的创作力量却正在成长。战后,世界语文学的创作和出版活动便立即呈现出一种新的面貌。新的出版社相继出现,出版工作又重新活跃起来。而在这中间位于大西洋加那利群岛上的新兴出版社“拉·拉贡纳”(La Laguna),于1952年出版了一部诗集《四人集》(Kvaropo, 1952)。这标志着一个新时期的出现。这四个诗人是奥尔德(William Auld, 1924—)、丁伍德(J. S. Dinwoodie, 1904—)、佛朗西斯(John Islay Francis, 1924—)和R.M.罗塞蒂(R.M. Rossetti, 1909—)。他们都是英国人,与战争的情况不无关系,但英国却是卷入战争的国家唯一一个没有被沦为战场的国家。国内的世界语活动没有中断,因而世界语作家也得以有继续成长的土壤。这个《四人集》里所收集的作品,说明了世界语文学在文化技巧和思想内容方面又步上了一个新的旅程。

奥尔德是一个具有社会良心的无神论者。他的代表作《幼年的族类》(La Infana Raso, 1968)探讨了宇宙的历史和人的命运,谴责了战争和不义,向往一种真正的“新的人道主义”,但是这种新的人道主义究竟是什么,他还没有一个明确的概念。丁伍德是个抒情诗人,他的诗集《梦中的城堡》(Kastelo el Revoj, 1952)表现出他对我们这个时代所感到的精神痛苦,只有向宗教寻求解脱。佛朗西斯是另一个具有批判精神的诗人,但

他对生活的结论却是充满了悲观，他的叙事长诗《宇宙》（La Kosmo, 1952）描绘了世界的出生、成长、人间的生活、直到它毁灭、回复到混沌的故事。罗塞蒂则是一个生活的冷静旁观者。他分析了人类的境遇，抱着一种讽刺的态度，但却提不出解决人类的境遇的积极答案。

他们的共同点是：认真地观察和思考这个世界和人类的生活，并且也力图设计出一个“理想世界”，但结果却是令人失望的。他们代表一代人的思想和探索，具有一定的代表意义。现在在世界语文坛中比较活跃的就是以这一代为代表的作家。此外还有英国女诗人波尔登（Marjorie Boulton, 1924—）、冰岛的纳尔逊（Baldur Raguvarsson, 1930—）、南非的得·柯克（Edvin de kock, 1930—）、丹麦的多尔生（Paul Thorsen, 1915—）、巴西的卡乌斯（Sylla Chaves, 1929—）和马多斯（Gerald Mattos, 1931—）、比利时的毕龙（Claude Piron, 1931—）、法国的丢克—戈尼拉兹（Michel Duc-Goninaz）、洛比（Paul Lobut）和西班牙的奥雅尔扎巴尔—奥鲁埃塔（Juan de Oyarzabal-Orueta, 1913—）等。他们都写出了大量富有生命力的诗篇。其中柯克的几部诗集，如《我舌上的火》（Fajro sur Mia Lango, 1967）、《诗和小品》（Poemoj kaj Prozeroj, 1970）和《五种要素》（Kvin Elementoj, 1970）都是企图正确地阐释人在宇宙中的地位的作品。但他的绪论却是：还是上帝终究掌握了人的命运。

在六十年代，意大利出现了一个文艺团体《巡逻》（La Patrolo），它还出了一个机关刊物《文学市集》（Literatura Foiro），这个刊物发表了大量的诗歌和散文。它们的作者包括知名的西尔佛（Giorgio Silfer）、罗西（Nicolino Rossi）和毕索尼（Gaudenio Pisoni）。他们着重于表现技巧，以文

字优美见称。从三十年代末期到五十年代中期，世界语运动在苏联受到了一些波折，运动基本上陷于停顿。后来东欧也受到了影响。但到了六十年代创作活动又复苏了。苏联的古塞夫（K. Gusev）和乌克兰的洛格文（Aleksandro Logvin）发表许多诗篇和散文。特别是后者于1964年发表的诗集《在生活的道路上》（*Sur la Vivovojo*）引起了普遍的注意。保加利亚的穆尔金（Canko Murkin）和格奥吉耶夫（Ivan St. Georgiev），捷克的M.路卡希（Miloš Lukač）和庞普尔（Tomas Pumpr）等诗人都写出了各具特色、反映生活和斗争的作品——他们的作品的基调显然是与其他国家的一些诗人不同。中国的苏阿芒（Armand Su）在欧洲许多世界语刊物中发表了一些诗作，也反映出了一些平凡人的生活和他们生活的改善所提出的要求和斗争。

由于国际世界语运动逐渐得到了全面的恢复，而且范围正在扩大，因而人数也倍增，刊物也多起来，读者面也在扩大。作家，特别是小说作家，也就不断地登上了文坛，写出了重要作品。挪威的罗斯巴赫（Johan Hammond Rosbach, 1921-）于1951年、1957、1968和1970年连续发表了四个短篇集：《闲话》（*Baĝatlaro*）、《人和河》（*Homoj kaj Riveroj*）、《奇异的仙丹》（*La Mirinda Eliksiro*）和《唱片》（*Disko*）。它们在内容上虽然不能说具有伟大的主题，但在艺术手法上却有创新和独特之处。此外波兰女作家比奥洛（Julia Pioro）的短篇集《来自土地和以太》（*El Tero kaj Etero*, 1964）、芬兰的女作家萨洛瓦拉的集子《波阿措人流浪的地方》（*Kie Boacoj Vagadas*, 1967）和马拉斯描写一群黑奴造反的故事《黑皮肤的斯巴达克》（*La Nigra Spartako*, 1955），也都是世界文学中的名篇。在长篇小说中匈牙利沙特玛里（Sandor Szathmari,

1899-)、以讽刺当代社会为主题的《在加佐里尼奥的旅行》(Vojaço al Kazolinio, 1959)、丹麦H.L.埃格路普(H.L. Egrup)的具有科学幻想意味的《多尔纳尔博士》(Dro. Dornér, 1945)、瑞典K·尤得奎斯特(Karl Lundquist)的推理小说《死神的市集》(Ferio de la Morto, 1962)、意大利女作家加布里伊(Lina Gabrielli)以世界语者的生活为题材的《梳子》(La Kombilo, 1962)和南斯拉夫特鲁第齐(Bozidar Trudic)的《乡下客栈》(Provinca Gastejo, 1955),都是题材多样,所反映的生活面宽,而且故事性强,具有一定的消遣性,因而为一般读者所喜爱。它们与民族文学并存,也成为人们日常精神食粮的一种。

在戏剧方面,因为直到目前还没有专门上演世界语的剧本的剧院,戏剧创作还不是太繁荣。剧本以独幕剧的数量较大。它们主要演出的场所是在每年开国际世界语大会的会场上。但有些作品已经获得了持久的生命,如德国施米德特(Reinhold Schmidt, 1867—1943)以古典史诗形式写的悲剧《古斯塔夫·瓦萨》(Gustav Vasa, 1910),尤利巴基写的富有抒情意味的《苹果树下之梦》(Songo sub Pomarsbo, 1956),奥尔德的《鸟儿似乎在建筑》(Kvazaŭ Birdoj Konstruas, 1960)和波尔登收集在集子《在国境上的妇女》(Virino ĉe la Landimo, 1959)中的一些独幕剧等。

马克思和恩格斯早在1848年就在《共产党宣言》中说,“民族的片面和局限性日益成为不可能,于是由许多民族和地方的文学形成了一种世界文学”。世界语文学的读者是国际性的,它的作者也是国际性的,它也许就是“世界文学”的萌芽。它并不排斥民族文学,而是与民族文学起一种相辅相成的作用。事实上,民族文学中的经典作品,如希腊悲剧、莎士比亚的剧本,但丁的

《神曲》、歌德的诗、塞万提斯的《堂·吉珂德》、鲁迅的小说，世界语都有译本。这丰富了世界语文学的宝藏。在另一方面，许多民族文学，也通过世界语这个桥梁被转译为其他的民族语言，以丰富其他民族的文学。过去，我国许多翻译的弱小民族文学的作品，如保加利亚的瓦佐夫的小说和匈牙利裴多菲的诗，就是通过世界语转译过来的。

解放以后，由于国家的支持，我国的世界语者翻译和出版了不少的中国文学作品，介绍给世界人民，特别值得提出的是两部巨著《鲁迅小说集》(Noveloj de Lusin)和《中国作品选集》(Ĉina Antologio)。前者收集了鲁迅所写的全部小说，后者收集了中国近代短篇小说的代表作。此外，在民间文学基础上还选译了《不怕鬼的故事》以及许多为孩子看的“小人书”。由于特殊的历史条件，世界语在中国成了为民族独立和团结世界人民的一种有效的工具。早在“五四”时期我们的文化先驱者如鲁迅和胡愈之就和苏联的盲诗人爱罗先珂通过世界语在一起做过文化交流的工作，以加强中苏两国文化工作者之间的了解和联系。抗战时期，叶君健翻译了一个抗战短篇集《新任务》(Nova Tasko)，向世界人民介绍了中国的战时文学和中国人民为自由独立而斗争的情况。也是通过世界语，日本的国际主义者长谷川照子（即绿川英子）来到中国，和我们在一起并肩战斗，反对日本的军国主义者的侵华战争。她的一些具有历史意义的激动人心的散文，如散文集《在战斗的中国》(En ĉinio Batalanta, 1945)、《暴风中的细语》(Flustrel Uragano, 1941)和《心直的人》(Homo kun Rekta Koro, 1938—1945)都是在中国写成的，也是在中国第一次出版的，它们也都是世界语文学中的名篇。

(1981年)

# 中国参加了 国际笔会

国际笔会的“宪章”规定：“文学虽来源于不同民族和国家，但没有国界，应不顾政治和国际间的动荡，而成为国与国之间的沟通手段；在任何时候，尤其是在战时，作为人类共同遗产的艺术作品，不应受到政治情绪的影响；笔会会员应随时利用自己的影响增进各国之间的理解和尊重。”“笔会保卫所有民族之间自由传播思想的原则，每个会员有责任在他的国家或团体内反对言论自由的任何控制，并维护出版自由和反对在和平时期进行专横的检查制度。”

国际笔会是许多国家笔会分会（即“中心”）的最高组织形式；它的团体会员已经遍及五大洲，包括东欧的一些国家在内——苏联除外。一个作家要参加一个笔会中心，必须在宪章上签字，表示他遵守这个文件的精神。这个文件也代表国际笔会的理想和实践。这个理想是在第一次世界大战给人类造成了空前的浩劫以后产生的。那时欧洲一些具有人道主义思想和正义感的作家，为了防止同样的历史重演，为了保卫人类的精神财富和反对民族沙文主义及狂热极端主义，在英国女作家道生·斯各特的倡导下，于1921年成立了世界文学史上第一个国际性的作家组织——笔会。它的总部——即秘书处——设在伦敦，国际笔会的成员是

来自各国的作家，虽然当时它还是以英法作家为主。它的第一任主席是英国批判现实主义作家高尔斯华绥——前不久人民文学出版社出版了他的三部曲《福尔赛世家》。这位主席是一个人道主义者。继承他的第二任主席是博学多才的小说家和历史学家威尔斯。他们两人作为国际笔会的领导人，形象地说明了这个组织的性质。

“笔会”是不折不扣的作家组织；换一句说，按照它的章程，加入它的成员必须是真正从事写作的，“有资格的作家”（Qualified writers）。但是在它的发展过程中，它的范围也逐渐扩大了，它也把评论家、翻译家、戏剧家和编辑包括进去了。这从它历届的主席名单中可以看得到。它已经有过十四任主席，其中有象征派的比利时作家麦特林克，有意大利美学家克罗齐（Benedetto Croce, 1866—1952），美国的剧作家阿瑟·米勒（Arthur Miller）和英国著名的文学编辑普里切特。这些人都在自己的工作领域里做出了很大的成绩，堪称“有资格的作家”，在世界文学史上都占有一席之地。

在它早期的荣誉会员中，它也体现了不分种族、宗教、政治信仰和艺术风格流派的“国际”精神。这些荣誉会员中包括英国的小说家哈代（Thomas Hardy, 1840—1928）、爱尔兰的诗人夏芝（W.B. Yeats, 1865—1939）、丹麦的小说家涅克索（Martin Andersen Nexø, 1869—1954）、法国的小说家罗曼·罗兰、印度的诗人泰戈尔、挪威的小说家汉姆生（Knut Hamsun, 1859—1952）、苏联的作家高尔基、瑞典的小说家和童话作家拉绮洛孚（Selma Lagerlof, 1858—1940），还有中国的梁启超。这些作家中有崇尚“东方文明”的泰戈尔、共产主义者涅克索和高尔基。

但国际笔会始终坚持它的原则：反对民族沙文主义和狂热的极端主义。在第二次世界大战前和战争期间，当法西斯在各地肆

慮时，它的这个原则也经受了一番考验。在三十年代初期，它开除了因受到墨索里尼法西斯主义侵害而变了质的意大利笔会中心。1933年及1936年，也基于同样的理由，又开除了德国和西班牙笔会中心。相反，这些国家被法西斯迫害和被剥夺了创作权利的作家都得到了国际笔会的救援。在第二次世界大战正在进行的期间，国际笔会的活动——如每年一次的年会——基本上都停止了，自1941年在抗战的英国还是召开了一次中等规模的会议，有三十多个国家流亡或侨居在英国的作家参加，会后还出版了一本论文集，叫做《在自由中的作家》（Writers in Freedom）。这次会议不仅加强了作家对民主和自由的信念，也鼓舞了英国人民抗击法西斯的士气。1944年，英国笔会中心又召开了一个性质类似的会议，由英国著名作家福斯特（E.M.Forster, 1879—1970）主持，会后也出版了一本论文集，名为《精神和经济价值在人类未来中的位置》（The Place of Spiritual and Economic Values in the Future of Mankind）。这部论文集的内容说明了作家们坚信反法西斯的战争必然会取得胜利。

终于第二次世界大战以取得反法西斯的胜利而结束了。国际笔会又恢复了它世界性的活动。它于1946年在瑞典召开了它战后的第一次年会。以后它的年会大会每年都按期举行，一直未有中断。它所奉行的原则虽然没有变，但新的国际形势却给它的活动范围和国际方式带来了新的变化。由于民族解放和独立运动的扩展，在过去帝国主义和殖民主义统治下的亚、非、拉三大洲先后出现了不少的新兴国家。曾经一度以欧美为重点的国际笔会也把它的工作重点转移到了这三个地区。此外，由于霸权主义和新殖民主义已开始暴露出它征服世界的野心，在这种反动势力统治下的作家又开始受到迫害和被剥夺了创作和发表作品的权利，有的甚至还失去了人身自由。因此，不仅在新兴的国家出现了许多新

的笔会中心，还有许多流亡的作家也在他们侨居的国家成立了“流亡的笔会中心”。现在国际笔会在全世界已经由第二次世界大战前的六十个中心发展到八十三个中心。它的领导人有的也是选自第三世界或第二世界的作家，如上一届的主席就是秘鲁作家马里欧·瓦尔加斯·略萨，现任主席是瑞典作家贝尔·魏斯特堡。

同样，由于国际形势的变化，国际笔会原来所奉行的主张也有了新的发展。1977年它根据法国笔会中心所提出的决议草案，在悉尼召开的第四十二届大会上通过了具有这样内容的《作家人权宣言》：“由于作家体现了人类感情、思想和语言的丰富多样的内容，他们常常成为不义行为和迫害的对象……这些行为和迫害危及作家的生活和工作，使人类道德和知识的发展受到威胁……各国政府对作家和他的家属及其作品不应采取压迫和惩罚的行为，诸如：处决、酷刑、监禁、任意逮捕、非法关进医院、隔离、对家属和亲友报复、流放、检查、销毁书籍……当然，作家也和其他公民一样，应具有自己的责任感。”

国际笔会在它的活动中确也尽力遵循了它所主张的这种原则。如今年五月在南斯拉夫斯洛文尼亚共和国召开的代表大会上，大会就花了相当多的时间讨论在苏联被关进监狱的作家（有三十八名）以及在古巴、南非、南朝鲜、越南等国和台湾地区的下狱作家的问题。对于某些地区的当局，大会还根据一些笔会中心的提案作出了决议，要求有关当局释放被监禁的作家。如美国笔会中心就提出一项决议草案，要求台湾当局释放被判处十二年到终身监禁的、与《美丽岛》（Formosa）、《新一代》（New Generation）和《台湾政治评论》（Taiwan Political Review）三种杂志有关的六位编辑、发行人和律师，并要求撤消对《美丽岛》、《春风》（Spring Wind）和《八十年代》（The Eighties）的查封禁令。越南在巴黎的流亡笔会中心也提出决议草案，要求

越南当局释放被监禁的三位作家：一名儿童文学作家、一名诗人兼儿童文学作家及一名讽刺小说作家。这些决议都在大会上以绝大多数票数通过了。

当然这次国际笔会代表大会讨论的一个最重要问题还是接纳中国入会的问题。中国作家已于4月17日在北京成立了“中国笔会中心”，随即以这个名义向这个国际作家组织申请入会，并且派出三名代表（陈荒煤、朱子奇和笔者）参加了这次大会。在大会开幕前，这个申请已经被国际笔会秘书处列入了大会议程，而且“中国笔会中心”这个名字也由大会秘书处在代表们报到时就在大会的有关文件中宣布了出去。中国入会的重大意义，由于南斯拉夫的作家朋友们及国际笔会的负责人事先作了必要的解释工作，当这个议案在这次大会开幕的第一天上午由国际笔会秘书长向代表们提出来讨论时，没有任何人提出异议；表决时除两票弃权外，也没有任何反对票。就是在这次大会上，代表们通过了接纳中国为国际笔会会员的提案，中国代表也就立即在会上取得了发言权和表决权。

陈荒煤同志在中国笔会中心被接纳成为国际笔会的会员后，就代表中国作家向大会致辞。他首先对东道国的铁托总统的去世表示深切的哀悼，接着对与会的作家们表示感谢，接着说明了中国对国际笔会的工作和国际文化交流的重视以及中国作家愿意与世界作家在这方面进行合作的热诚。他的讲话博得了广大作家的称赞。许多作家，以日本代表为首，纷纷离席走过来和我们热烈握手，表示祝贺。法国笔会中心的代表和联合国科教文组织的代表也先后讲话，特别强调象中国这样一个历史文化悠久的大国加入国际笔会不是一件简单的事，它具有历史性的、世界性的意义。正象我们在会上所遇见的许多作家——包括一些东欧的作家——所说的一样，“这的确也是世界文艺界和世界作家在他们的

共同文学活动中的一件大事，这将会对世界文学的繁荣和世界和平产生深远的影响。”这也就是世界许多正直的作家，在人类历史发展到了今天这个阶段，对中国作家参加世界作家行列的意义的看法。当然这同时也代表了他们对中国作家今后在国际文学活动中所抱有的殷切期望。

1980年2月

# 国际文学交流 与“世界文学”

面对着在座的这些国际作家，谈国际文学交流和“世界文学”这个问题，我禁不住记起了我年轻时读过的吉 普 林（Rudyard Kipling, 1865—1892）的两行诗：

啊，东方是东方，西方是西方，二者永远不能在一起见面，  
直到大地和上苍将在上帝最后审判席前出现。

这是一种悲观的判断。照此说来，东方和西方永远也不能见面。可是现在我们却坐在一起了。我们不仅是来自东方和西方，还有的是来自南方和北方。这是因为现在，我们有了国际笔会。具有讽刺意味的是，这个国际的作家组织恰是最先在英国成立，由法国作家及时响应，而得以迅速发展起来，成为我们今天国际作家讨论我们共同事业的论坛。我们现在不是在这里谈论我们各自的民族文学，而是谈论这些文学之间的关系、交流和相互促进，也就是谈论“世界文学”。我们的先辈早就预言过“世界文学”的出现，我觉得它现在出现了。而国际笔会在某种意义上讲，正在做这项工作。

在我们中国的文化传统中，我们的先辈一直就是从世界的角

度来看待文学的，因为他们一直就认为他们居住的那片广大的地区就是世界，因而我们的文化也是“世界性”的。这种概念当然是由于当时生产不发达、交通阻塞的具体情况所形成。但我们在思想上却也一直把整个人类当作是一个世界，认为他们之间只有开化和未开化的区分：一个作家不管是来自哪个种族，只要他用汉文写作而取得了读者的承认，他就被认为是这个“世界文学”的一部分。中国文学史上这样的例子不少，在美术方面也是如此，我们故宫博物院现在藏有意大利郎世宁（Giuseppe Casliglione, 1688—1766）画的画。他于1715年来到中国，他学会了画中国画，因而他的画也成了中国画的一部分，甚至在政治上也是如此。更早来到中国的马可·波罗（Marco Polo, 1254—1324），因为他表现了一定的行政才能，被中国朝廷任命为扬州的州官。在我们古人的概念中，世界本来就是一家。

由于生产的发达和随之而来经济、贸易和交通的发展，许多民族国家相继出现，民族语言和文化也发达起来，在文学上就出现“百花齐放”的局面。西方的文学先辈，在这个基础上也提出了“世界文学”这个概念。特别是歌德。当然由于时代不同，歌德的主张就具有更新的内容。这个内容我们从他给加莱尔（Thomas-Carlyle, 1795—1881）的信中关于他的《塔索传》（Turgato Tasso）的英文译本时得到了说明：“我倒很想知道，在什么程度上《塔索传》可以被认为是英国的。因为只有从原作和翻译之间的这些关系中民族与民族之间的关系才能最清楚地表现出来。而且为了推动世界文学的发展，人们对此也应有认识和作出估价。”当然，他自己无法估价，只能依靠评论家的意见。不过最重要的不只是他们（评论家）对我们的评论，我们还得注意他们别的方面的关系，即他们对别的民族的估价。因为只有各个民族了解他们相互之间的关系，一个共同的世界文学才能逐渐产生。

这样，他们必然会发现别的民族的优点和缺点，值得学习和应该避免的东西。无疑，歌德的概念中的“世界文学”不是否定民族文学，而是在各民族文学繁荣的基础上产生的。也只有这样，“各民族的声音合奏所组成的伟大乐章才能出现”。

歌德提出这种主张，距今已近两个世纪了。但它并没有完全失效，而且也不受“东方”和“西方”的限制。事实上，在我国当前的文学工作实践中，我们对中外古今的文学所采取的“取其精华，去其糟粕”的态度，与歌德的“发现别的民族的优点和缺点，值得我们学习和应该避免的东西”这种说法倒很接近。我们是把世界古今作家的优秀作品一直当作我们今天文学创作的借鉴和我们人民的文化生活的食粮的一部分。法国的古典作家如司汤达、梅里美、巴尔扎克等，仍然是今天在中国人民中传诵很广的作家。英国的莎士比亚，我们去年就演出了他的四个剧本：《麦克白》、《威尼斯商人》、《请君入瓮》和《罗密欧与朱丽叶》。而且最后的这个剧本还是由西藏新一代藏族演员用藏文演出的。我可以毫不含糊地说，中国现代文学的形成与世界文学的影响是分不开的——也可以说，世界任何民族的文学也都与其他民族文学的影响分不开。

国际笔会已经有六十年的历史，可不可以说，“世界文学”的伟大乐章现在已经开始在奏鸣。这也是东西方作家一直所持有的一个古老的愿望，美洲新大陆的作家也不例外，如惠特曼在1881年就说过：“我最亲爱的一个梦就是诗和诗人形成一个国际，用它把地球上所有的国家比一切条约和外交还要紧地连结在一起。”国际笔会应该说现在就是在做这种连结的工作。从这个意义上讲，这个国际组织就具有比它宪章上所说的更大的历史意义了。

我们中国作家加入国际笔会，而且它也在中国发展非常迅

速，我想也就是基于这种理解。目前我们世界作家要做的工作很多，如我们有许多民族文学还不都为世界的人民所熟知。一些不为人所普遍使用的民族语种的文学，就没有得到它们应有的流通。此外，由于某些传统欣赏趣味的局限而形成的某些偏见，也阻止了世界各民族间文学的相互流通。我们中国作家在这方面也有些经验可作说明，比如上述一些法国作家的作品，其所反映的一些生活内容和艺术表现方法都与我国的传统文学不同，因而也不为我国读者所习惯。但是经过一段虚心学习和习惯的过程，它们现在都成为了我们精神食粮的一部分。同样，我们藏族演员现在用藏语演出《罗密欧与朱丽叶》，开始时对于藏族的观众一定也是不可想象的，但到适当的时候，它一定也会被我们藏族的观众所接受而成为他们的精神食粮，从而也丰富他们的文化生活。

歌德在给加莱尔的另一封信中还说过：“决不能认为所有的民族都必须具有同样的想法，但是他们应该彼此知道，彼此了解。如果说他们不能彼此相爱的话，至少他们将会学会彼此容忍”。我看今天只是“容忍”还不够，我们还应以同情的心情和开明的态度相互熟悉和理解彼此在文化上的成就，不管我们的生活方式多么不同，或生活在什么不同社会制度之下，也不管我们是生活在东方或西方，我想国际笔会的翻译委员会在这方面可以大大发挥它的作用，促进各个民族文学在世界范围里的更广泛的交流。

说到这里，我不禁又想起了前一次国际笔会会议时大家曾经谈论过的一个问题：“一个危机四伏的世界，对文学的威胁”，这个问题依然存在。由于时间的限制，我不打算谈“危机”对有关创作方面的“威胁”，我只想着重提一下世界和平对我们创作的关系。世界和平是各民族文学和整个世界文学繁荣的不可缺少的条件。在第二次世界大战期间，不仅象今天这样的作家集会无法举行，许多作家本人也被剥夺了创作的权利，甚至失去了生存

的权利，因为他们的国土被占领，本人也受到迫害。我们现在所面临的局面，虽然还不能说已象第二次大战前夕那样严重，但确有些国家被外来势力所占领，那里的人民失去了自由，那里的作家也失去了自由。我想这也是当今某些强权力量对我们提出的挑战。我相信，我们应该，同时一定也能迎接这个挑战。这也是我们在进行国际文学交流的工作时同样不能忽略的一种责任感。

(1982年春，在国际笔会会议后一次  
国际作家座谈会上的发言)

## 塞浦路斯和它的文学

塞浦路斯是地中海极东部三个大岛之一，在地域上属于小亚细亚，因此也可以说是一个亚洲国家。事实上它是欧、亚、非三大洲的交点，在军事上很重要；在文化上，它也接受了这三大洲文化的影响，而创造出自己独立的民族文化。它的土地肥沃，气候宜人，周围是蓝色的地中海，上面大部分时间是晴朗的天空——一年只有冬季才下些雨，但在它高耸入云的山上却也有长年的积雪。所以它是一个非常有特点的国家。它以自己的高山、平原、大海、振奋精神的气候、青葱的橄榄树、葡萄园和数不清的公路吸引着人们，也是一个旅游胜地。

它由于地理环境险要和风景美丽，一直是邻近国家和远方强权所觊觎和争夺的目标。它的民族的历史和文化的历史可以追溯到纪元前两千多年以前，但却长时期没有能成为一个独立的国家。最初菲尼基人占领了它，后来埃及、波斯和罗马帝国又把它收进自己的版图。希腊由于离它很近，也曾一度成了它的主人，并且也把希腊的文化和文字在这里传播开来。现在的塞浦路斯人信奉希腊正教并讲希腊语言，而且称自己是希腊民族，就是从这时开始的。随后，塞浦路斯人逐渐形成了自己的统一文化，尽管阿拉伯人和威尼斯人屡次在这里进行争夺，时来时往，但正是由于塞浦路斯人有了统一的文化，才得以始终保持住了统一的民族特点和民族团结。公元644年土耳其征服了这个国家，一直统治到975

年，历时三百多年，但始终未能改变这里人民的民族特点和文化传统。从1570年到1878年，土耳其人又在这里统治了三百多年，但仍然没有能改变这里的民族特性，只是移居进来了一部分土耳其居民——酿成了今天塞浦路斯民族问题的根源。这也说明塞浦路斯国家虽小，但它的民族和文化的生命力却非常强大。

1878年英国把这个岛国从土耳其人手里夺过来，到了1925年又把它正式变为英国的直属殖民地。所以在几千年的历史长河中，塞浦路斯人一直是被强大的异族统治着而没有能成为一个独立的国家。但争取民族独立的斗争，一直起伏不断，从而也就锻炼和加强了这个数量不大，但意志坚强的民族的民族意识和争取独立的决心。这个决心终于在1960年成了事实。塞浦路斯成了一个独立的共和国。但是由于它战略地位的重要，塞浦路斯人民的苦难并没有因此就结束。美国和英国仍然在这里保持着他们的军事基地。

塞浦路斯面积为9215平方公里，全国人口六十多万，其中讲希腊语的占百分之七十八，土耳其族人只占百分之十八。塞浦路斯的希、土两族不断发生冲突，近几年来愈演愈烈，使塞浦路斯人民蒙受极大的不幸和痛苦。独立了不过二十多年的这个小国，现在又面临着极复杂的新问题。它的首都尼柯西亚，人口不过十一万多一点，现在也分成了两半。行人在它的街道上走不到几步就会遇见一根横木作为路障挡住去路，旁边站着一个荷枪的士兵。这就是两个区域的分界线，两边的人民被禁止彼此来往。我有一个朋友，即这里所发表的一篇小说《没有展示的一个方面》的作者潘诺斯·伊奥安尼达斯，也是现在塞浦路斯笔会中心的主席，他的住屋就恰好有这样的一条分界线上，它的前门开向希腊族人的区域，后门则面临土耳其族人住的部分。由于上述情况，这间房子他不敢进住，因而他也就成了一个无家可归的难民，现住在难

民区。

这种情况不仅给塞浦路斯人民在生活上造成许多困难，同时在情感上也带来深沉的苦痛。我们希望希、土两族人民能友好相处，共同建设自己的国家。

此外在面积不到一万平方公里的土地上还存在着两个外国军事基地。公共汽车每次通过那里，都得办一次入境出境手续，因为军事基地就等于是一个国中之国，连那里的道路名称都是外国的。我曾经通过一个这样的基地，目睹此情此景，不禁想起了中国近百年的历史——那充满了苦难和委屈的历史。在这个背景下所产生的文学，不难想象，也具有它独特的意义。

尽管这个小国是处在地中海的一个角落，但它却也算是亚洲的一部分。我们本应对它的文学，正如对它其它方面的情况一样，有所了解。但我们却对此知道得不多，也可以说是完全陌生——我个人对此则是完全无知。只是近几年来，在参加国际笔会的一些会议时，我才遇见塞浦路斯的作家，如上述的潘诺斯·伊奥安尼达斯等。从他们那儿我略微知道一点这个国家的文学。去年11月间，塞浦路斯笔会举办一个“国际作家会议”——这也说明它国家虽小，可是气魄却很大。世界许多国家的作家被邀请参加，包括国际笔会的领导成员，我也作为中国笔会中心的代表被邀请前往，成为他们特约的宾客。我这才接触到大量的塞浦路斯作家和诗人。我发现这是一个诗人的国度：几乎人人都喜欢诗，随时随地都可以听到诗的朗诵。可能这是因为这个国家很美——希腊神话中的美的女神传说就是在这里海面上一块崖石边的泡沫中出生的，但同时又充满了苦难，这种情况才得以出现。

由于国家的人口少，书籍的销行数量有限，文学作品主要以诗和短篇小说及剧本为主，因为这类作品可以在报章杂志上发表，或在电台上广播。长篇小说则只能拿到希腊去出版，那就不是太方

便了。在我和塞浦路斯作家的接触中，大家都觉得我们两国人民的历史——中国则是近百年——有许多共同的方面，因此我们的文学作品应该交流，以增进共同的了解和团结。应中国笔会中心的要求，塞浦路斯笔会中心特向中国笔会中心推荐了一批当代作家的作品。中国笔会中心从中选出了五个短篇，征得《外国文学》编辑部的同意和合作，先在刊物上发表。这也算是我们两国文学交流的一个开始吧

1982年11月

# 芙吉妮娅·吴尔芙

## 和“意识流”

今年3月间（1982年）我去伦敦参加国际笔会召开的会议，会后利用在等待班机回国的那几天时间，特别去看了几位三十多年不见、身体已很衰弱的老朋友。他们都是小说家和评论家。其中一位是瓦尔特·亚伦。他既是小说家，又是评论家。虽然他左边一半的身体已经瘫痪，但仍然能写作，也很健谈。他的评论著作《论英国小说》一直被认为是一本有关英国小说发展很有见地的书，其中有一部分涉及到现代英国小说的各种流派，包括“意识派”——这个流派在英国作家芙吉妮娅·吴尔芙的作品中得到最成熟的表现。我自然不免要和他谈谈英国小说的近况以及曾经产生过重大影响的“意识流”的发展。谈话自然也接触到这种流派在当前中国创作中所引起的兴趣。我的朋友因此就提出一个问题，中国是否翻译过芙吉妮娅·吴尔芙的作品。我记不得是否有过她的作品的中译本。没有研究过她的作品，泛泛地谈“意识流”这种写作方式，自然不免有些抽象。不管怎样，译一篇她的创作，作为样品，也不是全无必要。我翻译的她的短篇小说《伦敦植物园》，就是在这种考虑下作出的。这虽然是一个短篇，但也能代表她的创作手法。

芙吉妮娅·吴尔芙（1882—1940）是英国著名文学批评家莱

斯里·斯蒂芬（1832—1904）的女儿，属于英国最高层的知识分子集团“布隆斯伯里学派”。她1915年开始发表她的第一部小说《出航》，但她最成熟而享有很高国际声誉的作品是她晚年写的长篇小说：《达拉威夫人》（1925）、《走向灯塔》（1927）、《奥兰多》（1929）和《浪涛》（1931年）及评论集《普通读者》（1925年）等。三十年代后期，欧洲法西斯反动势力兴起，第二次世界大战的爆发迫在眉睫，她感到欧洲文明面临末日，便投河自杀。她死后又发表了一部名《幕间》（1941）的长篇小说。她所倡导的“意识流”，严格地说，只能算是写小说的一种表现方式，一种手法。她正式提倡这种手法是在1924年。

那年芙吉妮娅·吴尔芙在对剑桥大学学生作关于文学的演讲的时候，说：“从1910年12月起，人的特性已经改变了。”这里所谓人的特性即人性的意思。这当然是一种非常武断的说法，其目的是要引起学生们的震惊，从而使他们注意到时代正在改变。事实是：人性不一定要在改变，但对于人性的认识和理解却在改变。这种改变从二十世纪头十年就已开始，因为在1910年12月吴尔芙的朋友美术评论家罗洁·佛莱和文学评论家德士蒙·马卡锡在伦敦组织了一次画展，展出了后期印象派画家塞尚、望戈、毕加索和马蒂斯的作品，宣告印象派的画风结束，一个新的艺术风格已经开始。这在英国文学界也引起了很大的波动，从而文学作品的表现方式也开始改变。

但不管怎么改变，文学总是写人的。这就提出了一个问题：什么叫做现实和真实？“只有人物是真实的时候，小说才有可能获得生命。”吴尔芙认为老一代如H·G·威尔斯和高尔·斯华绥这类的作家都是自然主义者，写的人物并不真实。“他们过度地重视了作品的结构。他们给了我们一座房子，希望我们能够推断出住在里面的人物来。”在她的《普通读者》一书中，她进一步

作了这样的引申：

“现在流行的小说形式，不是抓住，而是失去了我们所寻求的东西。不管我们把这些所寻求的东西叫做‘生活’或‘精神’、‘真理’或‘现实’，实质问题是它们不停地在变动，而拒绝被穿在我们所提供的、不合身的衣服里。虽然如此，我们还是继续顽强地、有意识地，依照一个越来越与我们头脑中感觉不对口的框框来构造二、三十章的作品。一大堆的精力花掉了，为的是要把故事写得扎实，写得生动逼真。但实际上是个浪费，误用了，把感觉的光辉遮住了，蒙暗了。一个作家似乎不是在自由表达自己的意志，而是在某种强制、专横力量的控制和束缚下来写故事，来制造喜剧、悲剧、爱情情节，表面上显得合情合理、无懈可击，因此如果他的人物都变成活人的话，那么人们就会发现他们所穿的衣服，直到最后一只扣子都和当时流行的式样是分毫不爽。一切是按照这种专横的力量去作：小说全部符合它的要求。但是渐渐地，随着时间的推移，有时我们就不免要产生一些疑问，对那些符合流行式样的一页一页的文字不免要感到阵阵痉挛，起些反感：生活是象这个样子吗？小说一定就得按这个样子来写吗？”

“把内心探索一下，生活就与“这个样子”大不相同了。我们来研究一下一个平常日子中头脑的活动吧。头脑接受成千上万的外界印象——琐碎的、荒唐的、飘忽即逝的或者象利钢一样斩钉截铁的印象。它们是从各方面袭来的，象无数原子所形成的不停降落的骤雨一样——当它们袭来的时候，它们就组成星期一或星期二的生活，袭来的重点每次都不同，重要性也随地而异，因此如果一个作家是一个自己作主的人，

而不是奴隶，如果他写他想要写的东西，而不是非照某个方式写不可，如果他的创作是从他的感觉出发，而不是按照习俗或惯例，那么就不会出现我们一般所习惯的情节，不会出现喜剧、悲剧、爱情穿插或灾难场面，也可以说没有一只扣子会象邦德街①的裁缝所缝上的那个样子。生活并不象一系列的眼镜那样，是对称地镶好的。生活是一个发光的光环，是一个围绕着我们的半透明的外层——从意识开始一直到结束都是如此。一个作家的任务，不就是尽量排除外部和异己的混合物的干扰，而表达出这种变化多样、前后不同和无拘无束的精神活动吗——尽管这里面包含着畸变和复杂的现象。

芙吉妮娅·吴尔芙在这里所谈的是她所谓的写小说的“实质”。事实上，我看她还是没有离开传统写小说的要求，即“现实”和“真实”。不过她所理解的“现实”和“真实”与过去一些作家，如她所指的那些比她较早的“自然主义”作家不同罢了。她所理解的“现实”和“真实”是客观事物在她的头脑中所引起的种种变幻无常、纯个人感觉而无异己成分干扰的印象和感觉。作家的任务据她的看法和她写作的实践，就是把这些感觉和印象忠实地表达出来。这也可以说是另一种“自然主义”或“现实主义”，——一种缺少社会内容的个人内心活动的“自然主义”或“现实主义”，因为它究竟还是反映出了“个人”的“现实”，反映出了在一定社会条件下某些个人的真实情况。在这种意义上，“意识流”的小说也应该说是一种“现实主义”的作品，仍值得我们重视，特别是因为它曾在西方世界起过很大的影响，成为一代创作的风尚，还特别是因为它反映出了一定社会条件下某

---

① 这是伦敦一条热闹的道路。

些阶层的人物的观念形态。因此它也是时代的产物。

作为写作的一种表现方式，“意识流”象后期印象派的绘画一样，在构图和色彩的运用、在内心活动的表达方面，有它独特的成就，因此对作家说来，也有很多值得借鉴的地方。事实上，“意识流”手法的运用并不是从芙吉妮娅·吴尔芙开始，也不是以她的停止写作而结束。过去许多作家都运用过这种方法。我们在托尔斯泰、陀斯妥也夫斯基和狄更斯等现实主义作家的作品中也可以发现不少“意识流”手法的运用，至于法国的马塞尔·普鲁斯特（1871—1922）和爱尔兰的詹姆斯·乔伊斯（1882—1904）则可以说是运用这种手法的“典范”，只不过是他们没有象芙吉妮娅·吴尔芙那样，把这种手法归纳成为体系，提高到理论的高度罢了。它还在发展。象任何新的、我们所不太熟悉的、一般笼统所谓的“现代派”艺术或表现手法一样，它们并不是从天而降、由一个艺术家或作家一时偶然的幻想而凭空冒出来的东西。它也是经过一定的实践过程、思考和试验后而产生的——在这个意义上讲它也可以说反映出一种特定的“时代精神”。

“意识流”从心理学上讲，也有一定的科学根据。一位被认为是美国最伟大的心理学家威廉·詹姆斯（1842—1910）曾经在他的著作《心理学原理》中有两段关于“意识流”的论述。这两段论述，也不是凭空幻想，而是从许多心理实验得出来的结论。现在不妨把它们引录如下：

头脑中每一特定的形象都是浸染在它周围流动着的水中。这个形象的意义，它的价值，全部都存在于围绕着它和护卫着它的光环和半影之中。

.....

意识就它本身说来并不象是切成了许多碎片的東西。

……它也不是联结在一起的东西……我们可以说它是思想的流，意识的流，或者主观生活的流。

威廉·詹姆斯也是一个哲学家，是研究感情、意识、注意力等特殊领域的先驱者。他的看法也是他经过许多实验而得到证实的。芙吉妮娅·吴尔芙的小说写作理论和他的看法有许多不谋而合的地方。她力图在作品中“真实”地反映出我们头脑活动的某一个方面——我只是说某一个方面，而不是全部，而且也只是“自然主义”地表现个人内心活动的技巧的那个方面——当然“意识流”作家不一定会同意这个看法。如果我们承认这一方面的反映堪称“真实”，那么我们提起笔来真实地描述人间和自然的现象在我们头脑中所引起的活动时，这一个方面就不能忽视。作为提高我们的艺术修养和表现能力的借鉴，芙吉妮娅的作品有它独特的长处。可惜的是，她的文字细腻，笔触具有高度的敏感性，对心灵的活动的描写有它特殊的技巧，这在翻译中当然很难表达出来的。

## 附：伦敦植物园

芙吉妮娅·吴尔芙 著

从鹅蛋形的花坛上升起了将近一百多支花梗：形状象心房或象舌尖一样的叶子从它们的半中腰向上伸展开来，伸到顶上的时候就扩张成为蓝色或黄色的花瓣。这些花瓣的表层都现出带颜色的斑点。从一片朦胧的红色、蓝色和黄色的喉管中伸出一根笔直的杆子，它四周布满了蓬乱的金色粉末，顶端略微粗壮，象一个棒头。花瓣儿都已经是相当宽阔了，夏天的微风袭来时可以使它们摇动。当它们在摇动的时候，一些红色、蓝色和黄色的闪光就交相辉映，用一种微妙的光泽给下面一吋来宽的棕土染上了颜色。闪光一会儿落到一颗石子的灰色、光滑的背上，一会儿照着那布满了环形棕色脉络的蜗牛的外壳，一会儿融进一滴雨点之中——于是这闪光就以一种强烈的红、蓝、黄颜色在这滴水的薄墙里面扩张，使人感到它随时可以爆裂，化为乌有。于是它们上面的微风吹得更活跃了，于是色彩也就向上反射，射进这些在七月的植物园中散步的男男女女的眼里。

这些男男女女的身影在花坛的周围徜徉，他们的动作意外地缺乏目的性，与那些白色和蓝的蝴蝶颇有相似之处——它们在草坪上从这个花坛飞往那个花坛，一会儿东，一会儿西。一个男子正在一个女子的前面走着，距离大约只有六吋左右，他的步子很随便。可是这个女子却有更明确的目标，她不时掉过头来，看是否孩

子们落到后面太远。这个男子在她前面保持一段距离也有他的用意，也许这用意是不自觉的：他希望他的思路不要被打断。

“十五年前我曾同丽莱到这里来过，”他心里想，“我们就在湖那边一个地方坐了一整个炎热的下午，我请求她和我结婚。那时一只蜻蜓一直围着我们飞：我那时把这只蜻蜓和她的鞋子脚尖那儿一只方形的银扣子，看得该是多么清楚啊。我讲话时就一直望着她的那只鞋。当她的这只鞋在不耐烦地动着的时候，我不须向上瞧就知道她要说什么：她的整个存在就似乎装在那只鞋子里。由于某种原因，我想如果它落在那里，落在那片叶子上，如果蜻蜓就停在这片叶子上，她就会立刻说：‘我同意’。可是蜻蜓却在不停地绕着飞来飞去；它什么地方也不停——当然不，很幸运地它不，否则我也不会和爱莲诺尔及孩子们在这里散步了。”想到这，他突然问：“爱莲诺尔，请告诉我，你曾想过过去吗？”

“你为什么要问，西蒙？”

“因为我一直在想着过去。我在想丽莱——也就是我可能和她结婚的那个女人……唔，你为什么不言语呢？我想起过去，你不会在乎吧？”

“为什么我会在乎，西蒙？当男人和女人们躺在一个公园里的树下的时候，一个人不总会想到过去的事吗？难道那不是一个人的过去，过去所留下来的一切，那些躺在树底下的男人和女人们以及那些幽灵，……一个人的快乐，一个人的现实？”

“对于我说来，鞋子上一个四方形银扣子和一只蜻蜓——”

“对于我说来，一个亲吻。想想看，二十年以前，六个小女孩，坐在湖旁边她们的画架面前，画些睡莲花，我第一次所看到的、红色的睡莲花。忽然间，来了一个亲吻，亲在我脖子背上的一个吻。整个下午我的手在发抖，我画不下去了。我取出我的表，我计算着时间，我只让自己花五分钟回忆那个吻——多么珍贵

——鼻子上长着一颗痣的、头发灰白的一个老女人的一吻，我一生所有的一切吻中的母亲。嗨，卡洛兰，嗨，贝尔特。”

他们沿着花坛走过去，四个人并排走，不久他们就走进树丛中，身影缩小了，在阳光中显得半透明；树阴形成抖动着的、不规则的块块，在他们的背上浮动。

在那鹅蛋形的花坛上，那只蜗牛——它的外壳曾经有一两分钟着上了红色、蓝色和黄色——现在又似乎在它的壳里轻轻地移动。不一会儿它向几撮松散的黄土爬过去，把它拱开，于是土在它走过的地方就向两边崩落。它似乎在前面有一个明确的目的。在这一点上，它就和那只老是向高处爬的、生硬的绿昆虫不同了。这只昆虫老想越过它，它静等了一秒钟；在这当儿它的触角就在颤抖，好象在盘算着什么，接着它就快速地向相反的方向跳过去了。棕色的石壁——石壁上的一些坑里盛满了一些深沉的绿色的水，一些扁平的、刀片似的、从根到顶都是摇动着的树，圆形的、灰色大石块，——一层薄薄的、有裂纹的、正在大面积地粉碎的地面，这一切都横在蜗牛为了要到达目的地面走过的一些花梗之间的道路上。当他在决定是否要绕过一堆弧形帐篷般的枯叶或顶着它钻过去之前，花坛旁边另有两个人的脚步在走过。

两位来自中下层阶级的年长妇女走过来了，一位身体壮实而笨重，另一位双颊微红，动作很敏捷。她们把她们复杂的对话又拼凑到一起：

“奈尔，贝尔特，瑟思，菲尔，巴，他说，我说，她说，我说，我说——”

“我的贝尔特，妹妹，毕尔，那个老头，糖，糖，面粉，鲱鱼，青菜，糖，糖，糖。”

那个身体笨重的女人，面带一种好奇的表情，透过这一连串落下的单字所组成的图案，望着地上伸出的那些挺直的、冷淡的、坚

定的花朵。她望着它们的时候，样子就好象是一个从沉睡中刚醒过来的人望着一个从黄铜烛台以一种异乎寻常的方式所射出来的光一样。她闭起她的眼睛，接着又张开，最后才完全醒转来，用她全副精力盯着那个烛台。这样，这个笨重的女人就面对着鹅蛋形的花坛站着不动了；她甚至也不装做是在静听那另一个女人讲的一些话。她站在那儿，让那一大堆话语落到她的头上；她只前后摇着她上部的身体，凝视着那些花儿。随后就建议，她们应该找个地方坐坐 喝点茶。

那只蜗牛已经考虑好了各种可能达到它的目的地的办法。它不想绕过那种枯叶或在它上面爬过去；爬过一片叶子所需要费的气力且不谈，就是这片叶子的组织是否能承受得住它的重量它也怀疑，因为它即使用触角碰它一下，它都要颤动，现出可怕的裂痕来。这情况就使得它最后决定在叶子下面钻过去。恰好叶子有一处朝上拱着，离开地面的高度足够使它得以通过。它刚好曾把脑袋伸进那个入口，打量了这块棕色的叶拱起部分。就在这时有另外两个人正在外边的草皮上走过。这次是两个很年轻的人——一个年轻的男子和一个年轻的女子。

“很幸运，今天不是星期五，”年青男子说。

“怎的？你相信幸运吗？”

“在星期五，人们得要求你付出六个便士呀。”

“六个便士算得什么呢？那不值得六个便士吗？”

“什么是‘那’——你这个‘那’是什么意思？”

“啊，随便什么——我的意思是——你知道我说的是什么意思。”

每句话之间都有长时间的间歇；而这些话语又是用平板、单调的声音发出来的。这两个人在那个花坛的边上站着，一动也不动，一同把年轻女子的洋伞的尖头深深地插进那柔软的土中去。这种

动作，他把自己的手搁在她手上的这个事实，是一种表达他们的情感的一种奇异的方式，正如他们那些短促的、没有意义的字眼也表现出了某些东西一样——这些字眼内含的意义份量重，但翅膀很短，不足以背着它们飞得很远，因而也就很笨拙地落到他们周围一些普通的物件上了。甚至当她还猜不透人们在植物园会卖给你什么茶喝时，她就觉得她的话语后面隐隐现出了一件什么东西。他沉重地、壮实地立在这些话语后面。于是薄雾慢慢地升起来了，露出——啊，天啦，那是一些什么形体？——小小的白色桌子，女服务员。女服务员先瞧了瞧她，又看了看他；接着一张她得付钱的帐单，付价值两个先令一块的硬币，而当他在衣袋里拨弄这块硬币的时候，他对自己说，这是真的，完全是真的，除了他和她以外，对任何人说来都是真的；甚至对他自己说来他似乎也觉得是真的；接着，不过再站着想下去，那就太叫人不安了，于是他一股劲儿地就将伞从土里抽出来，急着想找一块 he 可以和别人一道喝茶的地方，象别的人一样。

“请过来，特丽西：是我们喝茶的时候呀。”

就这样，一对一对的人，以同样不规则和无目的动作走过了花坛。天气是多么热啊！一些黄的和黑的，粉红的和雪白的颜色的各种形体，男人、女人和孩子们，偶尔都在地平线上隐现出来了。接着，一看见黄色在草上所扩张开来的面积，他们便摇晃起来，到树木下面去找荫凉的地方，象水点似的融化在这黄色和蓝色的气氛之中，同时也把这气氛微微地染上一点红色和蓝色。这看起来好象是：一切粗大笨重的物体都已经沉浸到酷热中去了，蜷缩在地上，但是他们的声音仍然从他们那儿飘了出来，好象是从蜡烛的苍白、厚实的物体上垂下的火焰。许多声音。是的，许多声音。没有字的许多声音，以那么深的满足感，那么欲望充沛的热情，或者，在孩子的声音中，那么新鲜的惊奇感，忽然打破了沉寂。打破

了沉寂？可是并没有什么沉寂呀。在这整个期间只有公共汽车在转动它的轮子和换档。象一大窠由锻钢做的、一个套着一个不停地转动着的中国匣子一样，整个城市在低语，而那些声音就在这些低语上空高喊；接着成千上万的花瓣就向高空闪耀着它们的色彩。

# 卡赞扎基与 希腊新文学

卡赞扎基，这位伟大的希腊作家，在中国知识界已经是为人所熟知的一个名字。他对中国的革命所表现出的热情和支持，他对中国人民所显示出的深厚友谊，使他在我们心中成了一个真挚的朋友。在我们作家中，我们对他特别感到亲切，因为我们发现他和我国新文学的奠基人鲁迅有许多类似的地方。每次我们谈到他的作品以及他在作品中所表现出的对他的人民的命运和对世界前途的深切关怀时，我们就更深地意识到，他与鲁迅确实具有不少的共同点。他们同样生长在半殖民地的国家里，同样与本国人民一道经历过深重的苦难和外来侵略者所强加在他们身上的屈辱，他们同样从一个普通的爱国者走上最正确、最勇敢、最坚决、最忠实、最热忱的革命者的道路。他们同样对祖国的新生，对人类的进步事业做出过杰出的贡献。

卡赞扎基早年在人生道路上所进行的探索 and 追求，也在许多方面与鲁迅有相类似的地方。他曾潜心研究过基督教的教义，接着又就学于德国哲学家柏格森，后来又研究尼采和佛学。鲁迅早年也作过类似的探索 and 追求，但他们同样始终没有能从中找到解救国家危亡和人民疾苦的道路。卡赞扎基也是在这种情况下毅然改变了方向，到现实中去寻求答案。正如他在1928年他因宣传苏

联而被捕和受审时所写的《辩护书》中表示出的，他终于达到了这样的结论：“目前一个阶级，尽管仍貌似强大，基础已经摇曳腐烂……另一个阶级在孕育成长，但组织不健全，还没有完全认识到它自身的力量，还没有脱离奴隶的意识……我们的职责就是进行准备。充分意识到我们生活的历史时代，启发人民，赋予劳动、正义、道德这些概念以新的崇高的内容。只有这样才能使群众有所准备，以认识他们的权利和义务，在最后时刻到来时担负起他们的责任”。

早在他达到这个结论之前，他就决心通过文学，从事“启发人民，赋予劳动、正义、道德这些概念以新的崇高的内容”，反映他们的生活、思想、感情和愿望的事业。在这个问题上他又面临着另一个问题，那就是语言问题。当初文人用以写作的是古希腊文，这种已经过了时的语言是不能完成这个任务的，因此卡赞扎基就提倡用人民的语言写作，也就是新希腊文，而且他自己首先就使用这种语言进行创作。于是一场争夺文学和学校阵地的剧烈斗争便在全国的范围内展开。斗争是复杂的，曲折的。保守派一有机会掌权就必然要把新希腊文从学校和其他阵地中排除出去。卡赞扎基在这场斗争中从不退缩。他一方面参加进步刊物《努玛斯》（Noumas）的编辑工作，一方面创立“教育协会”以捍卫和维护新希腊文。他同时鼓励文学工作者用这种人民的语言大量进行创作和翻译世界名著，以奠定新希腊文的基础，从而为新希腊文学的创作开辟了一个新的局面。

卡赞扎基本人在这种新文学的成长过程中成了一个奠基人和推动者。

他当然是站在人民的立场从事这项工作的。他的作品内容具有浓厚的生活气息，真实地反映出人民的思想和感情。他的长篇小说《自由或死亡》（现已有中文译本）就是这方面代表作品之

一。它描绘出十九世纪末他的故乡克里特人民反抗殖民主义压迫、争取自由的一场未遂的起义斗争的生动图景。克里特岛一直为异族所统治，直到1913年才正式回归到祖国希腊的怀抱。在强大外国势力的侵占下，尽管人民的反抗斗争强烈，百折不挠，前仆后继，但在具体的历史条件下，要取得成功并不容易。卡赞扎基在描述斗争在一定的情况下不可避免的会遭遇到失败时，从不绝望。他突出地表现人民的伟大，他们民族意识的坚强和世代相传的英勇斗争传统，在人民身上所发挥的巨大作用。同时他也从失败中总结出经验：要争取自由，既不能指望上帝的恩赐，也不能幻想西方列强的帮助。独立的道路只有靠自己的顽强努力，而在异国统治者、本国的帮凶和僧侣们的昏庸、残暴的统治下，这种努力一定会取得最后的胜利。正如历史已经证明了的，事实上也是如此。这是一部历史性的悲剧，但这个悲剧中却蕴藏着一种浓郁的乐观主义精神。

这种乐观主义精神鼓舞着人们在逆境中永远保持着斗志和高昂的情绪。在一个长期被压迫的民族中间，多少世纪以来沉重地压在人们身上的黑暗势力，不是一下子就可以消除的。斗争是长期的、光明往往是在一系列的悲剧中露出隐约的闪光。卡赞扎基说：“在我的小说里没有大功告成的胜利，而是继续地战斗……”

这说明他正视历史，忠于生活。他的另一部具有代表性的作品《被重钉十字架的基督》也是具有同样悲剧性而不失去光明希望的作品。它揭露了异族统治者和教会的虚伪与残酷，同时也歌颂了人民的善良与正直。在一场因长期饥饿而陷于绝境的难民与被恶势力煽动起来的一群村民之间所展开的剧烈的斗争中，主角曼诺利奥斯——一个牧羊人——自愿被钉上十字架而惨遭反动派的杀害，以结束这些受欺骗而一时又无法解决的人民之间的相互残杀。但他的牺牲虽然构成一件令人极为惋惜的悲剧，却也生动地

说明谁是人民的真正的敌人，谁是人民的可靠朋友，从而激发了人民对黑暗势力的憎恨和对光明的向往与追求。

这部作品后来被改编成为了话剧和歌剧，越出了希腊本国的范围而产生了世界性的影响。这部小说和其他一部同样驰名的作品《最后的诱惑》一样，还着重地指出耶稣是人，而不是神，而在这部作品中耶稣实际就是人——一个牧羊人。“耶稣”只不过是一个象征性的名字罢了。正因为如此，作者被宗教当局宣布为反基督，在他去世后，他的灵柩被禁止进入雅典大教堂举行例行的入葬仪式。这也间接证明他的作品产生了多么大的威力：它引起保守派的恐惧。

卡赞扎基不仅写了大量的小说，还发表了许多剧本、诗歌和游记。我们对于作家及其作品有“文如其人”的说法。他的作品也表现出他的为人，他的性格，他的思想感情。这些作品字里行间洋溢着他对人民和祖国的热爱，对全人类的进步事业深切的关心，对真理的强烈追求。这种特点不仅表现在他的文字中，也体现在他的行动上。这就使他成为了一个行动家，一个坚强的、为真理而斗争的革命战士。作为一个真理的追求者，俄国十月革命的成功，在他心中燃起了新的希望的烈火。1925年，1927年，1928—1929年，他三次访问苏联，认真地研究苏联的现实。共产主义及其在苏联的实践，使他深信，共产主义是消除贫困、不公平和压迫的唯一有效途径，只有共产主义才能使人类得救，他甚至还想在苏联居留一段时间，参加一个新世界的建造工作，以便从中吸取有用的经验，作为他建设自己祖国的参考。他根据他反复的观察和亲身体验作出了自己的判断：“人们应根据每个国家、每个人所处的位置，采取共产主义的不同形式”，建立一个新的社会。但他同时也指出，“我并不是那样的天真，以为理想可以立刻变为现实。我希望尽可能多的人想到要更深入地思考我们生

活的时代，为个人和社会生活的新生做好准备……就是这样，我也以有限的手段帮助希腊开辟一条唯一的、最合适的、最迅速得救的道路，使希腊的小现实逐渐适应全世界的大现实。”他始终是这样立足于本国和本国的人民，在这个基础上，孜孜不倦地为实现一个未来的美好的世界的理想而献身。

中国革命的成功，更加强了他对于人类光明前途的信念，特别是因为中国革命的成功是在象他所出生的那样一个受到列强压迫的半殖民地里，经过人民的长期斗争而所取得的。他对新中国不仅表现出极大的热情，还怀有异乎寻常的亲切感。1954年他已经发现他的健康正在受白血病的摧残，死神就在他面前发出威胁，但他不顾艰险，毅然在1957年6月，欣然长途跋涉率领希腊作家代表团前来中国访问。他受到了周总理的热情接待和中国人民的诚挚欢迎。他也与中国文化界，特别是已故的郭沫若同志，建立了深厚的友谊。早在1935年他曾以记者的身份访问过中国。把新中国的成就和那时的情况相比较，他也为中国人民感到骄傲。他对新中国的感情是那么深，他特别把他具有代表性的三部巨著《自由或死亡》、《被重钉十字架的基督》和《亚利克西斯·佐尔巴》的版权赠送给中国作家协会，作为他对中国炽热友情的表示。不幸他在当年十月就离开了人世，但他对中国的友谊却在中国人民心中长存。这种友谊现在正在开出花朵。同样是作家的他的夫人海伦·卡赞扎基继承了他的遗志，继续培养这友谊的花朵。她也不断地向世界人民介绍新中国的形象，做了大量工作，并且不顾年迈，多次来中国访问，了解中国人民的建设情况。到目前为止，她已经先后访问了中国五次。

中国和希腊同是世界上古老的国家，都具有悠久的历史。可是一个多世纪以来，由于人为的障碍，我们的交往并不频繁。卡赞扎基的来访在我们两国的文化交流上也揭开了新的一页。从

那时起，中国文学界对希腊文学和作家的兴趣也逐渐地变得活跃起来。我们翻译和出版了古希腊多种悲剧和喜剧。我个人译的埃斯库罗斯的悲剧《阿伽门农王》，不久即将会重版。今年七月份中国笔会中心和《外国文学》月刊合作，将出版一个当代希腊文学特辑，其中将包括翻译在座的萨马拉基斯先生的小说。我们也上演过希腊的古典戏剧。我们两国作家也开始了较多的接触。萨马拉基斯先生现在就特来我国访问。他和我们已故的伟大的作家茅盾曾经建立起了深厚的友谊。我个人前年冬天在塞浦路斯参加国际作家会议时，也遇见了他，朝夕相处多日，建立起了诚挚的友谊。会后通过他的安排我得以去雅典访问，会见许多希腊作家。特别值得一提的是希腊笔会中心的主席约翰·柯左赫拉斯(Coutsoheras)请我到 he 家里作客，并为我举行了一个盛大的招待会，使我结识了几乎所有在雅典的知名作家。他现在在中国也是一个熟知的诗人，因为我们也翻译了他的诗作。

但我们的交往不是一般的交往。由于我们两个国家在近代历史上遭受到同样的命运，两国人民也经受过同样的苦难，我们有许多共同的地方，也有许多共同的事业要作。正如卡赞扎基在他1955年写的最后一部作品《向格雷克汇报》（又名《一生的总结》）中所说的那样，“祖先，给我下道命令吧。——做你所能做到的。——祖先，这不够呵。再给我一道命令吧——做你所做不到的。”的确，我们现在还有许多一刻未能做到的事得做，那就是“实现一个公平合理的世界”，让人民真正生活得幸福，让人类获得真正的自由与和平，这也就是我们作家当前的职责。在履行这个职责的过程中，我们所有的作家需要互相支援，共同努力。卡赞扎基在离别这个世界前所说的上述这几句话，不仅适用于希腊作家，也实用于我们中国作家和全世界的作家。我想这也是我们纪念他一百周年诞辰的意义。

(1983年5月在北京中国人民对外友好协会和中国作家协会联合举办的卡赞扎基一百周年诞辰纪念会上的讲话)

## 访问美国笔会中心

在委内瑞拉的首府加拉加斯开第四十六届国际笔会大会的时候，我又遇见了美国笔会中心（Pen-American Center）办公室主任（Executive director）珈伦·金纳莱（Karen Kennerly）女士。她不仅是美国笔会中心的实际负责人，总管该中心的一切行政事务，而且她的这个职位是固定的，其他如会长等职（如刚卸任的 Richard Gilman 教授和新选的诗人 Galway Kinnell）都是任期两年。她也是国际笔会运动中的一个活跃分子。在某些问题上我曾和她有过争执，但是争执也就可以增加彼此的理解，因此我们逐渐成了朋友。分手时，我告诉她我可能11月初去纽约。她说那时白兰钦（George Balanchine）学派的芭蕾舞将在纽约演出，可以好好去欣赏一番，并看些艺术展览，还可以住在她母亲家里，不干别的事，专作艺术观光。我却决心排除一切杂务，不搞交际或作报告，也不住在她母亲家里，甚至连她我也不打算见，以便利用有限的几天时间，集中“欣赏艺术”。但到了纽约后，又觉得不给她打个电话问声好，也不礼貌。她接到电话后，一定要我去看她，和她吃一顿饭。我谢绝了。第三天她又来电话，说拒绝一位女士的邀请，不象一位男子汉，希望我当天上午就到她的办公室去，她将领我到附近餐馆去吃午饭，聊聊天。她还说美国笔会中心就位于格林威治村（Greenwich Village），在华盛顿广场附近，素来是文学家和艺术家

“集居之地，有点象伦敦的“布隆斯伯里”区，我也应该去看一看。经她这一说，我一放下电话就前往了。没有想到，这倒使我有机会访问一下美国笔会中心。

这个中心位置在一幢古老房子的三层楼上。这座房子大概是上个世纪的建筑，红砖砌成，没有电梯——这在高度近代化的纽约真是稀有的事，而且纽约鼎鼎大名的第五大街就在附近，那里摩天大厦林立，相比之下，真象两个世界。但是我一走进这个中心，却又觉得它的场面不小。它占了几乎整个一层楼，办公的房间就有四间，还有一个长廊，沿墙是一排排的书架，放满了文学书籍，俨然是个颇具规模的图书馆。墙上也挂满了艺术家赠送的绘画作品。我曾拜访过伦敦的英国笔会中心，巴黎的法国笔会中心和国际笔会在伦敦的总部，它们都没有这样的规模。也许这是因为美国笔会中心财力比较充裕的缘故。我到来的时间比较早，珈伦正在她自己的办公室里定一篇稿子。我告诉她不要中断她的工作。她把我介绍给她的四位工作人员以后，便叫我自由活动，随便翻看中心的出版物，她自己则继续工作。她说美国这个国家工作讲效率，干活必须货真价实，就是在作家的组织笔会中心也不例外。这一点我也早在美国看出来。她确是很忙，既要搞行政，又要动笔杆，起草和定稿文件，当然还要做作家的组织和团结的工作。好在她还年轻，精力充沛，但疲劳的现象已经在她的面上可以觉察得出来。我翻阅这个中心的出版物，再参照后来珈伦在吃午饭时向我介绍的一些情况，我对这个中心大致有了一个初步概念。现在我把它记下来，也许对我们有一定的参考意义。

这个中心所起的作用实际上等于是美国的作家协会。它的成员分布全国，其他地区还设有分会，如在新英格兰、美国南部、西南部和面北部，目前它还在西南部和南加里福尼亚正筹备建立两个分会。每个分会的作家至少有一百人左右。没有入会的青年作

家都可以参加分会的活动。洛杉矶虽然也有一个笔会中心，但它的规模小，也不活跃，实际上只等于一个分会，但在国际笔会有单独发言权。美国笔会的正式会员有一千八百人，会员的资格要求是，他或她必须最少出版过两本有艺术价值、受到全国承认的作品或一部有特殊成就的作品。编辑和出版经纪人，对于文学发展有特殊贡献者，也可以申请为会员。这个中心的经费是靠私人 and 学术团体捐赠的。捐赠者所捐的钱可以免交所得税，中心的收入也不交所得税。这算是它作为一个文化团体从国家所得到的照顾。从1979年起，它得到福特基金的帮助，经费多了一个重要的来源，因此活动也比过去更扩大了。

美国笔会所宣布的主张是“创作自由”（Freedom to Write）。这包括两个方面：国内和国外。在国内它保护作家享受到美国宪法所规定的言论自由权利，为作家在法庭上解释某些法律问题及请律师为作家在法庭上辩护——如果有什么诉讼的话，它还监督美国立法不得对作家的言论自由造成威胁，必要时采取反对措施。

如在“中央情报局宪章——新闻自由”法案（CIA Charter/Freedom of Information）公布时，美国笔会中心的副会长萨尔（Kirkpaick Sale）就曾在参议院委员会上作证，表示反对政府进一步限制作家接触到新闻和资料；在有关移民和国籍法的“麦克兰-瓦尔特法案”（McCarran-Walter Act）公布时，中心也在国会提出反对意见，认为对外国某些作家基于意识形态原因拒绝发给入境签证，其结果等于是在国内进行思想检查和文化控制。此外中心还约请专人，以详尽的调查资料，出了一本专书，揭发麦卡锡及美国政府中一些顽固派迫害作家和文化人及压制创作自由的罪行。在国外，它与国际作家和人权组织配合，对威胁作家创作自由的举动作出反应，并采取行动，如在有

关国家的使馆面前示威，利用电台和新闻媒介制造舆论，以引起国际的注意，同时邀请外国被迫害的名作家当荣誉会员（也特请国外一些有威望的作家当普通会员），给予他们物质和法律上的帮助。如1966年美国政府不让智利诗人聂鲁达入境，中心就为他争取到签证；1977年为南朝鲜的作家 Kim Chi Ha 的被监禁，中心也要求南朝鲜政府释放他。珈伦还让我看了他们所收集的国际“被迫害”作家（也包括其他的著名知识分子）的档案卡，整整一大柜，其中苏联作家和知识分子就有好几百。我问她这些资料是怎样收集来的，她说是从报纸、杂志和其他新闻媒介收集来的，其他国际作家和人权组织也提供资料。中心有一专人做此工作。她说，文学是人类共同财富，是没有国界的，在今天这个世界，每个国家的文学都是互相影响的，关心世界文学的发展和世界作家的活动，不仅是国际笔会所属的每个中心所应做的事，也是每个国家的其他作家组织不可忽视的问题。与别的国家的中心展开双边活动，也是美国笔会中心主要工作之一。1966年它曾在美国举办了当年的国际笔会大会。

当然，美国笔会的中心工作还是在国内，主要是集中在这几方面：①推动创作，②扶植青年作家，③保护作家权益（法律保障和物质利益保障），④文学活动。这四项工作，实际上是互相关联的，很难截然分开。它们包括物质上的帮助，文学和创作情况（国内的和世界的）的交流，青年作家发表作品的渠道，代作家与出版社办交涉和在必要的时候帮助作家在法庭上打官司，等等。中心有一个“作家基金”的组织。它的宗旨是：“有水平的作家，作为国家的一种资源，其重要性正如绿色树木和清洁的水一样，必须妥为保护。美国笔会中心运用这份基金，就是为了保护这种人的资源。”它的作法是，当一个作家有特急困难，如急病，付不出医药费，或因失业把积蓄用完了，或一时付不出食物

费用、房租、水电或取暖费，或者他的出版社破了产，他所订的合同成了废纸，等等，中心的基金委员会一接到作家的申请，立即进行调查，一般在24小时之内就作出决定，立即付给作家一笔钱，以救燃眉之急。这个决定一般是保密的。救济费一般不超过500美金。这笔基金是“新纽约州艺术委员会”（New York State Council on the Arts）设立的，由笔会中心全权支配。受益者基本上都是22岁至29岁的青年作者。由于这些紧急援助，他们得以及时完成他们的作品，有的后来成为了全国、甚至国际知名的作家。那时他们当然也反过来为这个基金组织捐赠款项。这些受援的“作家”实际上包括的面极广，有诗人、剧作家、小说家、散文家、历史作家、传记作家、评论家和翻译家等。

为了交流文学情况，扩大作家的接触面，中心经常组织一些活动，平均两个月一次。近几年来，它在这方面的活动大致包括三项内容：①与外国知名作家对话，②出版业和文学的关系，③青年作家的作品公开朗诵会。这里不妨举出它在这方面已经进行过的几个活动的讨论题目，以见一斑：“阿拉伯和以色列作家对话”（进行了四天，由中心与普林斯顿大学合办），“书籍能经受得住出版业的风浪吗？”，“公民权和今天西德的镇压”，“关于拉丁美洲文学和政治气候的探讨”，“妇女作家和评论家”，“南非作家的作品朗诵会”，“在南非，居住还是监禁”，“正在写作中的散文和剧作朗诵会”，等等。这些题目也说明了这种活动的性质。中心在各地的分会也同样不时进行这种活动。

这个中心还有一项别开生面的活动，那就是帮助美国狱中囚犯的写作活动。这大概是与美国所倡导的“人权”问题有关吧。中心组织专业作家与狱中爱好文学的囚徒交往，指导他们阅读和写作，并帮助他们发表作品。中心还设立了一个囚犯创作奖，一年评奖一次，并发给奖金，同时为他们联系刊物和出版社，出版他

们的作品。此外中心还不时举行囚犯作品朗诵会，以引起社会上关于这类作品的注意，同时也举行专业作家与囚犯作家的座谈会，讨论囚犯在服刑期间和出狱后的写作问题。有时在狱作家受到了额外的处分，笔会也出面干涉。如有一位名洁洛姆·华盛顿的作家的稿子被没收，他本人被转移到较苦的地区去服役，笔会就为他抗议，并募捐为他进行法律辩护。还有一位名罗洁·贾各的作家被转移到弗吉尼亚州农场去劳动，笔会也出面抗议，结果这名作家被送回原地，最后得到假释。

翻译工作者也是美国笔会中心重点工作之一，因为翻译工作者也是国际笔会和各国笔会中心的工作的组成部分。翻译也是一种创造性的文学工作。美国每年出版的文学翻译作品不少，但普遍地把它当作是一种创造性的文学工作，认识似还不足。也许这是因为美国人一向对英语有一种优越感，而对别种语文创作的文学就不免忽视。美国笔会特在这方面带头引起人们的重视。它在1970年召开过一个文学翻译会议，这在美国还是第一次。会后出版了一本书，名《翻译世界》(The World of Translation)。这是一些翻译家在会上宣读的有关翻译的论文汇编。这本书已经成为现在美国一些大学有关翻译的教材。中心还与“美洲关系中心”(Inter-American Relations)联合举行了一次“拉丁美洲文学翻译会议”(Latin-American Translation Conference)，讨论了如何加强两个美洲文学交流的关系。目前美国笔会中心正在筹备一个为期三天的国际翻译会议，邀请国际出版家、翻译家、出版经纪人和作家参加，相互交换意见，促进国际文学的交流，并采取具体措施扩大外国文学的读者面。翻译工作者在西方往往不受重视，报酬低，因而翻译质量也比较差，出版社有时甚至不与翻译者订合同，不保证翻译者的权益。这次会议的目的就是要制造舆论，提高翻译工作者的地位、翻译质量和强

调文学翻译对文学创作发展的重要性。为了做好这方面的工作，美国笔会中心发表了一个翻译工作者的《权利法案》（Bill of Rights），并订出了一个“翻译工作者与出版社”的合同样板，作为建立翻译工作者与出版社正常、合理化关系的标准。

对于创作当然也应该订出一个《权利法案》，作为作家与出版社建立正常、合理化关系的基本尺度。出版社与作家订立合同，一般总是单方面的，由出版社交出合同，由作家在上面签字，基本上都是维护出版社权益的，作家在这方面大多数没有经验，也不太关心，结果总是吃亏。（当然有名的、畅销的作家是例外，在这方面出版社往往主动提出优厚条件，以便与其他出版社竞争。）但问题的核心还不单纯是稿酬问题，而是作者的作品生命问题，即他写的一部作品原稿，出版社拿走后是否出版，出版后是否陆续重版，还是出了第一版后就让它死亡。这都是作者最关心的问题。美国笔会经过了周密的调查研究，做出了一系列详细的规定，作为作家与出版社签订合同的参考。现在我将有关稿子出版的规定，引以下几段，以见一斑：

“稿子交出版社三个月后，出版社接受与否，必须作出决定。决定后即须预付稿酬。在合同规定的时间内如书尚不能出版，合同即自动失效，预付稿酬也无须归还，作者可将稿子交其他出版社。……书出版后，出版社如不按规定日期付稿酬，则应按迟付日期加付利息。……书销售完后，在市面上脱销半年，即须重版，如不重版，合同即自动失效，作者可将作品交其他出版社出版。……作品如以合同规定以外的形式出版，如普及版，改写版，必须另订合同，稿酬在书出版三个月后付清。……”

这种规定看起来是在稿酬上做文章，但实际上是与作家的作品生命有关，其目的是给作家争取一点主动，使他的心血结晶能够不断与读者见面而产生更大的社会效果。出版家一般只是在利

润上着眼，所以笔会中心就以“其人之道还治其人之身”的方式，在稿酬和版权上做文章，作出一些维护作家正当权益的规定，使作家的作品能够经常与读者见面。当然这只是就严肃的作品而言，消遣性的作品容易销，就没有必要对出版社作出这些严格要求了，而象笔会这样的作家组织，也没有必要关心这类作品。出版社如果只出版消遣性或低级的东西，在文化界也就站不住脚，为了“声望”也不得不出些文学性强、质量高、但不一定畅销的作品，因而也不得不接受上述的条件。笔会的任务就是站在作家的立场，为“保卫文学”而与出版社做既团结又斗争的工作。它的这种作用似乎也可以为其他类似的作家组织作参考。

另外一种鼓励优秀创作和推动创作发展的方式是各类文学作品的评奖和发奖。美国笔会中心当然没有那么多的经济来源自己设立奖金，但它却是许多奖金的组织者和评选者。美国学术团体、私人机构和文化部门所设立的各种奖金实在有点惊人。美国一些大出版社和文化基金组织，委托美国笔会中心评奖和颁发奖金的，最主要的就有五十多个单位。经常为作家评奖捐赠款项的私人就有三十多名。美国笔会中心所经办的评奖和发奖项目，根据它出版的1982年至1983年《美国作家可以申请的奖金》(Grants and Awards Available to American Writers)所标明的项目就有三百多种，每项奖金的数目从500美金到8000美金不等。奖金的范围包括小说、诗歌、戏剧、新闻、非小说性的一般作品和儿童文学。书中对于申请奖金的条件及日期都明确规定，任何作家都可以以他的作品为根据提出申请，而由笔会组织专家评定。这些评奖的特点是，候选人必须由作家本人提出申请，不是由上级组织或下边群众提名确定。每年作家申请的人很多，因而笔会在这方面的工作量确也繁重。

但笔会却乐意做这种工作，因为“这可以给有贡献的作家，

翻译家和出版家带来荣誉，引起社会对优秀的作品和给文学事业作出成就的人的重视和注意”。这里不妨举出几种评奖的内容，以说明它们的特点：①“海明威基金奖”，这是奖给一个新作家的第一部处女作的——长篇小说或短篇小说集。申请截止日期为1983年12月31日，奖金7,500美元。②“福克纳小说奖”，发给当年出版的一部优秀小说。申请截止日期为1983年12月31日，奖金5,000美元。③“纳尔逊·阿尔格林小说奖”，这是发给一部尚未完成的长篇小说或短篇小说集的，申请人须交出100页的原稿，并说明他工作进展的程度以及他的经济情况，截止日期为1983年12月31日，奖金1,000美元，再加上在一个写作休养所的一个月免费居住。④“在狱作家奖”，发给被关在监狱里的囚犯所写的优秀诗歌、小说和非小说性作品，奖金525美元，获奖作品由美国笔会中心安排在刊物上发表。这项奖是由美国笔会自己出钱办的。⑤“再发现奖”，有些优秀作品因长期未重版而被人遗忘了或者有些优秀作品已出版而未引起重视，这个奖的目就是发现这些作品，扩大宣传，引起公众的重视。这项奖不是由作者本人申请，而是由美国笔会中心的委员提名，奖金500美元。⑥“新苗奖”，这是发给初露头角的新诗人或小说作者的，他们不一定要出过书，名额也不限，获奖者被给予四次公开朗诵他们作品的机会，奖金每名1,000美元。申请者须交出15页诗歌或20—30页的小说的原稿。

除此以外，还有“编辑奖”和“小出版社”这类的评奖。如“罗吉·克莱恩编辑奖”，它是发给在发现新作家、编辑严肃文学作品方面做出了成就的文学编辑，每两年发奖一次，候选人由作家、文学经纪人、出版家和编辑提名。候选人的条件是最低限度必须当过5年编辑，奖金1,000美元。“小出版社奖”；也可以说是“同人出版社奖”，它是奖给出过一些有特色的文学书籍的

小型出版社。这类出版社不一定是以营利为目的，而是想在文学创作风格和题材方面做出一定的贡献。每年评奖一次，奖金500美元。候选人由笔会的会员提名。另外还有一个“出版社荣誉奖”，由美国笔会中心本身设立，表扬那些“在国际文学、在尊重作家的自由和尊严、在促进文学越过贫困、无知、检查和镇压自由交流思想方面长期做出过贡献的出版社”。候选名单由美国笔会中心的常务理事会提出。

翻译工作也是文学创作中的一个重要组成部分。对于这方面工作的推动和鼓励，当然也不能忽视。美国笔会中心看来在这方面也下了一定的工夫，但是它的财力有限，不能设立奖金，国内的文化机构也觉得翻译文学是外国的文学，与本国的关系不是太大，因而劲头也不足。美国笔会中心因此就设立了一个“荣誉奖”，每三年一次，对有成就的翻译工作者发给奖牌，并公开表扬。候选人由美国笔会中心的“翻译委员会”提名。但是美国笔会中心还是组织了一些物质奖，以鼓励文学的翻译工作。被组织进来的奖金，就不限于本国的文化机构，而且扩大到了国际上。如：在国内有“每月佳作俱乐部奖”（Book of the Month Club Award），由“每月最佳作品出版社”提供，每年评奖一次，奖金1,000美元，申请人只须送上他的一部翻译作品即可。但是国外文化机构所提供的翻译奖金（奖给由有关国的文字译成英文在美国出版的作品）却不少，全由美国笔会中心经手办理评奖和发奖的工作。如“加鲁斯特·古尔本坚翻译奖”（Calouste Gulbenkian Translation Prize），这是葡萄牙里斯本古尔本坚基金会捐赠的，每两年评奖一次，奖给一部从葡萄牙文译成英文的优秀作品。再如“勒纳托·波吉奥利翻译奖”（Renato Poggioli Translation Award），这是由一位有声望的妇人捐赠的，由意大利米兰的阿尔诺尔多·蒙达多里出版社（Arno-

Ido Mondadori Editore) 保管，奖给一位有前途的初学从意大利文译成英文的文学作品的译者，每年一次，奖金3,000美元。译者也可以利用这笔奖金去意大利深造。

从上述这些项目看来（其他的一些国际交流活动还不包括在内），美国笔会中心所作的工作范围确是相当广泛。说它是美国的作家协会，恐怕也不算夸张。但它的工作人员却只有四名。我在它办公室的几个房间观望了一阵，也感到气氛有些紧张，电话铃不停地响，信件和文件堆满了写字台的两边。我到来时，我的主人珈伦女士对我交代了几句后，就把我搁在一边，转身就埋头干她在一个文件上的定稿工作去了。这种作风在别的地方确不常见。但我不仅理解她，还感到对她非常同情。好在她还是壮年，精力旺盛，不然在这样一个文学机构里当执行主任恐怕就顶不住了。我们在饭馆吃饭时，她也只好承认这类文学行政工作确不好办：近年来不断通货膨胀，经济情况一天比一天紧，筹款工作极为困难。她说她有时急得夜里失眠，身体也差劲了。她不时也流露出一一点感伤情绪。我在多次国际笔会会议的活动中的，对她所得到的印象是：她是个外向人物，“战斗性”特强。没有想到，她还有这种内向的一面。吃完饭以后，她带我到一个书店去，为我仔细挑选了一本有关纽约的书，说：“今天晚上好好把这本书研究一下，你自己去参观那些博物馆吧，我没有时间陪你了。”这种安排，说明她也很近情理。我陪送她回办公室的时候，她在路上跌了一交，幸好我在她身旁，扶住了她。她说：“我的身体近来不行了，但是工作还得干下去。”她的声音很低，但这也正是她“战斗性”的另一种表现。这也是我这次访问美国笔会中心以后所得的另一种观感。

1983年11月7日于纽约

## 从《岁暮》开始的 创作道路

在中学读书的时候，我就开始写些短文章，在校刊或小报上发表。但真正写文学作品，对我来说，也就是写小说，那却是在武汉大学读外国文学系二年级时开始的，也就是说，在我十九岁的时候。这里发表的《岁暮》(Jela Jarfino)，就是我的第一篇小说，也就是所谓的“处女作”，于1932年寒假期间用世界语写成的，后来把它收集在我的第一部短篇小说集《被遗忘了的人们》(Forgesitaj Homoj)里面。当时我用了一个假名字“马耳”(Cicio Mar)。这本书于1937年出版，曾经在日本和国际世界语读者中引起过较广泛的注意。这可能是因为在这本书以前东方没有任何人用世界语写过整本文学作品的缘故。它现在属于国际世界语文学的一部分，国外出版的有关世界语文学史的书籍或文章总要提它一笔。这本书的出版也部分地决定了我此后所走的文学道路。

为什么要用世界语写作呢？这也是时代和我个人的环境所决定的。我本来是个乡下人，生活在农村，家里并不富有，自耕十多亩田地，我念私塾时课余也得参加一些农业劳动。生活还是相当艰苦的。十四岁时我离开村子，到外地的大城市去念中学，但我的脑子始终忘记不了农村生活和在那里劳动的人们。这是一方

面。另一方面，我在大城市不到两年，“九·一八”事变发生了。农民的生活我是亲眼看见过的。他们由于缺少土地，终年辛苦地劳动，还得不到温饱，再加地主剥削，官僚压榨，连年内战，洋货倾销和整个农村经济的破产……，他们已经都陷入了水深火热之中。至于在城市里，外国租界成了国中之国，洋货充斥市场，本地工商业凋蔽，失业者成群，外国人趾高气扬，军阀官僚横行霸道，爱国青年学生随时被宪警抓走……这一切似乎在说明：中国本身就已在崩溃，但现在日本人又侵入进来了。“国家兴亡，匹夫有责”，现在该怎么办？作为一个十六七岁的小青年，我感到非常苦恼和心情压抑，本来我来到大城市，看到了一点舶来的物质文明后，很想学点当时我认为有用的知识，如数学、物理、化学和外语等，打算以后作点“科学救国”的工作。但新的情况使我改变了主意，特别是当我读了鲁迅关于他自己如何放弃医学而从事文学的自述以后。

我决心搞文学创作。我觉得我们这个国家和它广大的人民，特别是农民，早就被人遗忘，被全世界的人遗忘了。我觉得我应该让世界的人民，特别是被压迫的人民，听到他们的呼声。我那时已经读了一些鲁迅和沈雁冰等人介绍过来的被压迫弱小民族的文学作品。它们表达出了这些民族的呼声。我也想通过文学形式在这方面做些微小的工作。从那些介绍过来的作品中，我发现它们是由这些弱小民族国家的知识分子自己译成世界语，而我们又从世界语转译过来的。由此我得出一个结论：世界语是弱小民族文学交流的一种有效工具。于是我便决心用世界语来创作。

我开始学世界语，而且学得很认真，决心掌握这种语言，作为我创作的工具。《岁暮》就是这种决心的实践。这里似乎还得附带提一笔：在国民党反动统治下，因为世界语与被压迫的弱小民族有特殊关系，当时曾被看作是一种“危险的语言”，学习世

界语在当时一般是在保密的情况下进行的，用世界语创作当然也不例外。但这种不利的情況并未动摇我的“决心”，特别是后来，当我又读到鲁迅先生这样一段话的时候，

我自己确信，我是赞成世界语的，赞成的时候也早得很，怕有二十来年了吧。但理由很简单，现在回想起来：一、是因为由此可以联合世界上一切人——尤其是被压迫的人们；二、是为了自己的本行，以为它可以互相介绍文学；三、是因为见了几个世界语家，都超乎口是心非的利己主义者之上。①

《岁暮》这篇故事所描述的是我年青时旧中国一些平凡渺小的人物的生活。这种生活是灰色的，无出路的，它也就是当时绝大部分处于底层的人们的现实。我的调子是低沉的，因为我那时的心境也很低沉。这些人物和他们的生活当然要被人遗忘掉，中国人民不能老过这样的生活。收进这篇故事的那个集子被命名为《被遗忘的人们》就是这个意思。现在他们的生活也真的成为了过去的历史，不会再重现了。但也正因为如此，这种生活又似乎不应该被遗忘掉。它是我们的人民在某个历史时期的记录。

从这个集子开始，我就走上了略为与一般作家不同的文学道路。用外文写作和翻译，成了我此后主要的文学活动。在抗战期间是如此，我在欧洲居留的期间也是如此，只不过后来我从世界语又扩大到了英语。我用这两种外语写短、中、长篇小说和文章，也翻译中国作家的作品。但我的目的却始终是一致的：让国外读者了解中国人民的生活、斗争的命运。

解放以后，我国情况有了彻底的改变，那些“被遗忘的人们”，在中国共产党的领导下，推翻了三座大山，建立了新中

国。我们不再是被压迫的“弱小民族”了。因此我觉得我应该同时也用中文直接为我们的人民翻译外国文学作品和自己创作。但我并没有完全放弃外文。我仍用它向国外读者介绍中国古代，五四时期和当代作家的作品。从1950年起我编了一个外文刊物《中国文学》（现在有英文版和法文版），而且一编就是二十五年，只有到了1974年才离开它。现在不再做编辑工作，我就有较多的机会用中文写小说和散文。我也正在这样作，虽然我精力旺盛的时期已过，“只是近黄昏”，但我现在能生活在我们新生的伟大国土上和新生的伟大人民的中间，用我们具有悠久文化传统的语言写作，我倒真的还感到“夕阳无限好”哩。

---

① 《集外集拾遗》答世界社问：中国作家对世界语的意见。

## 附：岁 暮

北国的边区是荒凉的。展现在眼前的是一系列没有尽头的起伏的群山。它们一会儿高，一会儿低，伸向远方，伸向那不可知的天际。偶尔之间也出现一片松林或树丛，不过它们里面却没有村落。人们也听不见犬吠或鸡鸣声，因而在这里也很难精确知道时间的早晚。

在群山的背上，在一些枯萎的野草中间，有一条小路在偷偷地向前蜿蜒。看来很少有人它在上面走过，但由于有些白亮的石子在它上面射出闪光，人们也就很容易能够看出它是一条路。它是从北方伸向南方，因而它也就成了联结北方和南方省份的一条通道。在这条小路的旁边，在一个山坡上面，有一座古旧的小石屋。它是不知多少年前由住在这一带的山民所建造的。原先来往的人大都是些北方佬、流浪的小贩、烧炭夫、窑匠和一些老猎人。他们在奔生活的过程中找不到宿夜的地方时，就到这里来歇脚或暂住。

它附近再没有别的房子了。在这荒凉的北国群山中，它是完全孤立的。不过在岁暮的时节，每天倒是有些路过的人来此作短暂的停留。现在就有一辆独轮手推车的吱咯声从这条小路那弯弯曲曲的远方飘来。在后面推着它的是一个中年男子；在前面拉着它的是一个十三岁的男孩。它的左边载着几件破家具和几包旧衣

服：它的右边坐着一个妇女，头低着，怀里抱着一个睡着了的孩子。当这个男子把手推车推到这个石屋附近的时候，他抬头望了望天。这是一个身材矮小的人，大约四十来岁，汗珠正在不停地从他的额上滴下来。

“太阳已经到了天顶了……”

他说这话的时候，就把车停了下来。他站了一会儿，喘了口气，于是便走向那个妇女，从她怀里把那个婴孩抱过来，好叫她能下车。她下了车以后，把孩子又从他手里接过来。他们俩在石屋前的一条石凳上紧挨着坐在一起，想歇一会儿，什么话也没说。那个男孩从附近捡来一块石头，坐在他们的旁边。他也没有说话。

十二月的太阳很惨淡，但并不完全无光，它还是向这深奥的群山撒下了几缕光线。季节虽然已近岁暮，但这里并没有狂风飞舞，因而气温也不是太冷。这些走了好长的路赶着回家的旅人，在这里休息，甚至还感到一些儿温暖。

那妇女，用疲劳的眼神，向伸展在她面前的小路张望了一阵，便好象记起一件什么事情似的，把脸掉向已经疲惫不堪的丈夫。她用袖子把丈夫额上仍然在向外流的汗珠擦干，接着便又望了那个男孩一眼——这小家伙已在有气无力地呆望着头上的苍天。于是她便立刻站了起来。

“他饿了！”她低低地叫了一声。“他拉这辆沉重的手车，走了那么长的路！”

于是她便把婴孩放在石凳旁边的地上，连忙走向车子，从装着几件新旧炊具的一个破麻袋里取出一个断了把的铁锅，然后又从另一个装粮食的袋子里取出一卷切面。男孩的父亲，那个矮小的男子，慢慢从疲劳中恢复过来了。他也站起身来，捡了几块石头，搭起一个临时小炉灶。

那个婴孩，由于没有人理，便把嘴一歪，哭起来了。它那黯淡无光的脸孔呈现出一副怪相，而且由于营养不足，黄得简直怕人。妈妈听到他的哭声，心里难过极了。她用一只手抚爱地拍着他，用另一只手煮面条。爸爸没有再坐下来休息，却在这个古老的石屋面前来回走动。他一会儿呼气，一会儿若有所思地抬头望望天，一会儿又瞧着正在忙碌着的妻子和哭得可怜伤心的婴孩——他的那双小眼睛正在傻望着那从锅里冒出来的、在空中旋转着的蒸汽。他叹了一口气。

这个矮小的男子是南方人，身体也瘦，脸色发黄，他那一双淡淡的眉毛一会儿皱起来，一会又展开，是一副发愁的样子。同这山里的一些手艺人、流浪汉或者庄稼人相比，他算是一个文雅的人，因为他所从事的职业不是体力劳动，而是在北方一个城市的布店里当会计。由于常年的军阀混战和那些比手织的本地货外表上好看而价钱又便宜的舶来品的大量倾销，他的老板开的那个小布店混不下去了，只好在岁暮的时节关门。他是一个诚实可靠的店伙，从来不要求超过他那简单朴素的生活需要以上的工资，但是他那破了产的主人也不能因为他具有这些优良品质而继续雇用他。所以他在这岁暮时失业了。

但他失去了工作后并没有立即离开那个小城市，他在那里已经干了十多年的活计，起初当学徒，后来当店伙，他舍不得离开那地方。他又在那里住了一个来月，自己掏腰包，希望能找到新的工作。但是他的想法成了泡影。世界已经意想不到地变了样：这，他作为一个店伙，过去从来没有经验过，也没有见过。在那小山城里，那些贩卖内地手工制品的商店，不论大小，全都破了产。他没有办法，也只好回到老家，打算找别的活干。为了省钱，他没有乘公共汽车，而是自己推着一辆手车，在这条漫长的、狭窄的山路上行进。

“未来的日子比狗毛还多，我们得尽量节省。我推推车又有什么关系呢？我还很年轻，还有把气力呀。”

一路上他就用这样的话来说服他的妻子的。这个女人，看到汗珠象泉水一般从他额头淌下来，一直在心里感到很难过，埋怨他不该这样吃力地干而毁了自己的身体。

不过丈夫说的话也有道理，她很理解他，因此也就只好默然无言了。但她的心是很痛苦的，直到现在还是如此。怀着这种痛苦的心情和取一种不得不沉默的态度，她不时掉过头来，望望自己的丈夫，望望他那阴暗的面孔和那双淡淡的眉毛，这位丈夫，他也能从妻子的那双忧郁的眼睛中看出她的心事。所以在路上他有时屏住呼吸，使劲地把那手车向前推一阵，以表示他真的还有一把气力，干这种活一点也不在乎。可是这时他额上却总是青筋直暴，汗流如注。在这时刻，妻子总是把视线调开，象个小偷似地感到狼狈，眼睛里隐隐地亮着泪珠。接着她就抱着怀里的婴孩下车，以减轻它的重量。

她本来是个农村妇女，娘家的景况也并不是太好。至于这个丈夫，这个矮小的男子，他虽然没有太大的本事挣钱，但是为人很好，对她非常忠实和善良。她爱他，她愿意把她整个的生命奉献给他，和他一道吃苦。他的体质素来很弱，气力有限，但他从不休息，全心全意地为这个穷家的生计工作。她，为了减轻他的负担，自从第二个孩子生下来以后，也到了他所在的那个北方的城市，到一个富有的人家当奶妈，而只给自己的孩子喂面糊。由于主人的孩子已经到了断奶的年龄，她也在岁暮时失业了，她的奶汁已经被吸光了，她全身的精力和元气也被吸光了。她也在瘦枯，因此她脸上现出了一道道很深的皱纹。

面条在隆隆的开水中已经煮熟了。蒸汽在空中盘旋。那个在来回走动的矮小男子忽然停止了脚步。他象着了魔似地，呆望那

翻腾的蒸汽。然后把视线调向了妻子。她的头发蓬着，脸上布满烟尘，怀里抱着孩子，坐在火旁边一动也不动。他没什么话可说，又只好抬头望望天，深深地呼了一口气。

妻子捞了满满一碗面条，递给坐在她旁边的那个男孩。面条本来不够这一小家人吃，现在捞了满满一碗，锅里剩下的只是面汤了，她把面汤全部给了丈夫。

“我不饿，”丈夫柔声地推辞说。“你吃吧。”

妻子听到这话，就用她那对小眼睛盯了他一眼，撅起嘴来。这个矮小的男子，看见妻子如此瞪着他，感到颇有些为难，便低下了头；同时，为了要表示他真的不饿，又做出一副毫不在乎的神色，嫌恶地向锅里的面汤望了一眼。

“嗯，你的神色很累，”妻子用坚决的口气说，“你无论如何得把锅里的东西吃掉。”

他仍然拒绝，不过妻子怎样也不松口，非要他吃这面汤不可——而这确也只是面汤，成分除了水以外，还有一撮盐，再也没有什么别的东西了。没有办法，他只好把面汤分做两份，而把较多的那一份给了她。

吃完“饭”以后，这个小家庭又在屋前休息了一会儿。那个男孩现在已经有了一点气力，便像只小羔似地，偎到母亲身边坐下来。母亲把自己那蓬乱的头发理了理，便无言地解开衣襟，给婴儿喂奶。爸爸也象母亲一样，一声不响，抬头向前方眺望，望着那远方，那没有尽头的蜿蜒的小路。

“还得走四五十里才能到家，”丈夫说，正在屈指计算着路程。

妻子没有回答。她已经很累了，不过她还是很温柔地尽量向丈夫做出了一个微笑。丈夫仍然是一声不响，陷入沉思中去了。

“当我们回到家时，”他停了一会儿开始说，尽量地把声音

降得低柔，“恐怕已经是深夜了。”

他又停了一下。他的这次的中断引起了妻子的惊奇。

“唔？……”

“当我们深夜回到家时，”他低声继续说，“我们还得再吃一次饭——做点好东西吃，为他，啊，他这个可怜的孩子。他象我们成年人一样，也跑了这么多的路。至于我们俩，吃不吃饭，都没有太大的关系。不过……，我不知道，我们好久没有回家，屋子没人修，炉灶也不知塌了没有。如果塌了，恐怕临时还不一定能修得好……”

这个矮小男子的声音越来越低，最后就完全听不见了。

妻子惊愕地望着他。她注意到了他脸上出现的痛苦的表情。她懂得了。

“哦……”她故意转移说话的题目，好叫丈夫能忘掉对未来的忧虑。她装做高兴的样子，大声说：“明天你得去拜望你的老岳父母，对吗？”

这时那个在她怀里被拍得睡着了了的婴孩忽然醒了，大哭起来。她马上把奶头又塞进它的嘴里。她又继续说下去：

“那两位老人有好长一段时间没有见到你，他们一定会好好地款待你一番，也许还有喷香的烧鸡给你吃哩。”

“对！”他也惊叫一声，好象记起了什么事情似的。“我当然得去看看你的父母咯。他们一直对我是那么好！我不知道这对白发老人现在的情况怎样。此外，我还得去问候问候村长黄大爷。十五年前我们向他借了两吊钱作为我们结婚的费用，利息恐怕已经远远超过了本钱了。唔，现在我恐怕还得用银洋还他的债……，嗨，嗨！到现在我还没有能还清债务……。”

他的脸色又变得更阴暗了。他那一对淡淡的眉毛又在他那双小眼睛上紧紧地皱起来，再也展不开。

“你还不清债，那也不能怪你呀，”妻子说，毫无责备的口气。“象现在这样的年头，就是有多大本事的人也难办。我们的日子还长得很，难道连一次时来运转的机会也没有么？你不是一个好吃懒做的人。说不定某一天你能发点小财，把你的债务统统还清。”

“对，你的话有道理。不过这是不可知的未来的事呀。我这次倒有点担心，村长会不会逼着我还债。如果他逼的话，恐怕我们不能再象过去那样，明天去看他时只送给他我们准备好了的那点礼物——那不会赢得他的好感。”

他原来准备好的一份礼物是一对卤野鸡。这是北方特产，是他花了半块银洋买的。他原想带这点礼物去向这位村里有权势的人拜年，以表示敬意。他还为那对好心肠的老岳父母买了一对红烧猪蹄，也为远亲和村人买了一些零星的纪念品。当他买这些零星东西的时候，他确实皱了好一阵眉头。但他考虑了很久，还是下决心买了，因为他也想借此向村人显示，他跑到那遥远的北方去，找到的职业也并不错，而不象许多村人那样，在家乡失去了土地，跑到外面的城市去只有流浪，找活计，回到家来时仍旧是一钱莫名，穿得破破烂烂，象叫花子。

“如果村长他老人家能让我再晚一点还债，”他用温柔但很沉重的声音说，“我就可以轻松一下。那么我就要修修屋子——如果它是坍塌了的话。同时我也要佃来几亩田种；我将改行，作为佃户种地。这些年来洋货和洋商店，象狂风暴雨一样，侵入到了所有内地城市。内地的这些土商店在短时期内恐怕难得再恢复过来。我想，改行当庄稼人，是我现在唯一的出路……。”

妻子听到了他这新的计划，略为变得活跃一点。她用她那兴奋得发亮的眼睛，把这个矮小的男子从头到脚打量了一下。

“是的，种田也是一个谋生的道路，”她慢慢地说，“不过

我怀疑，你的身体能不能吃得消。”

“我能！”他说，也变得颇为兴奋起来，并且把声音也提高了。“你知道，若干年以后，只要我们不停地节省，我们就可以积点钱，随后我们就可以不靠人过日子了。如果年成好，我那个开店的东家又能赚钱，他也可能重新开业，那么我就又能出门，再帮他当店伙。那时你也不须再去当奶妈、和我一道去外地奔生活了，我们那时的家业就够你过日子了。如果我还能够挣得更多一点钱，我当然得把这孩子送进学校，让他学点东西，将来能在社会上找到一个好职业。这将也算满足了我的心愿。”

“好极了！”妻子的眼睛又兴奋得发出亮光来。“这样说来，我们还得多佃几亩田种。”

“当然咯。”

“唔……”她好象忽然记起了什么事情似的，她的声音变得沉重起来了，“我们还剩有多少钱？”

这一提问，使这个小个子男人的面色立刻变得刷白起来。他那双小眼睛，曾在暗藏的疲惫中隐隐地发出过一点闪光，这时又立即变得阴沉了，又被一种单调的神情所笼罩。

“剩下三——三块钱了……。”

妻子听到这个回答就没有再问，他们的对话也就继续不下去了。她沉默起来。她的脸色露出一一种抑郁和阴暗的神色。

太阳已经西斜，很快就要坠入远方的群山之中去了。寒气随着黄昏向这几个旅人袭来；他们的影子在这个石屋面前也变得越长，越灰色。那个婴孩，被这残冬的寒风所袭击，忽然大哭起来，哭声的回音在这人迹稀少的北国的山谷里旋转，听起来就象山妖的号叫。那个短小的男子站起来，低着头，吃力地发出这样一个微弱的声音：

“时间不早了。”

于是他紧紧地握着那辆独轮车的车把，那个男孩也弯着腰，把那系在车头上的粗绳子拉过肩上，准备上路。妻子也重新坐到车子的右边。这一天的长途跋涉他们又开始了。在一座小小的斜坡上，这一家人渐渐地进入了一个松林。松林上漂浮着几块暮云。

(作者自译)

## 青春的脚印<sup>①</sup>

就个人而言，我们这个时代的特点之一是：年纪越向老的路上发展，工作就越多，人也就更忙起来了。每天的事总是作不完：一件未了，新的又压过来了。当然这个所谓的“我们”，也就是指在我们人口中占极小比例的一部分所谓脑力劳动者，也就是“知识分子”。这里所谓的“时代”，当然也是就这一小部分人而言。这个现象是在党中央三中全会以后，在“拨乱反正”的情况下出现的。引用这个集子的作者在“后记”所说的话：“我现在退居第二线，反而更感到时间不够用，因为要做的事是那么多，更感到时间是宝贵了。”“退居第二线”是因为进入了老年，要做的事情为什么反而是那么多呢？这是因为我们已经感到在我们有生之年剩下的光阴不多了，而“文化大革命”就浪费了我几乎九年的时间。抓回已失去的大好光阴，就是“我们”忙的主因。在忙中我们当然就把许多过去的事情忘记了。

但读完这本集子里的文章后，我的许多已经忘掉或不大再想的事情又生动地回到记忆中来了。因此，我对这些文章也就感到既亲切，又新鲜，虽然它们是在三十年代写成的。它们所涉及的范围相当广泛，从城市小知识分子的个人家庭生活和烦恼，直到抗击日本侵略的游击战，都有描述。从形式上讲，它们的体裁多

---

① 这是为罗先珂同志的集子《珞珈草》写的序言。

样，有小说、散文、短评、随笔、剧本、游记、论文、歌词和通讯等，还包括一篇翻译。它们都有点杂，但也有一个共同点，即它们除了都是写于三十年代以外，还概括地反映了那个时代年轻知识分子的精神状态、生活和斗争。它们是一个特定历史时期的产物。

那个特定历史时期是中国人民充满了苦难的时期。帝国主义长期在中国进行政治和经济侵略的结果，是中国整个农村破产，工商业凋敝。在这种情况下，蒋介石却热衷于打内战，搞个人独裁和对日本帝国主义的侵略，实行不抵抗政策，以致日本军阀乘虚而入，夺取了东北三省。进而妄图吞并华北，并于1937年7月发动了芦沟桥事变，开始了全面的侵华战争。作为半殖民地的中国知识分子素来是很敏感的，他们最先感到亡国的危险，最先为人民的命运忧虑，因而也最先起来“呐喊”。“五四”运动就是这样掀起来的，“一二·九”运动也是这样掀起来的，作为“四人帮”下台先兆的天安门革命事件，也绝大部份是由中、小知识分子参加的。但在这些轰轰烈烈的场面出现以前，他们不知经历了多少彷徨、苦闷、探索 and 追求。

三十年代的中国知识分子就是在这种状态中成长起来的。小说《春天》中的人物就一直在彷徨、苦闷、动摇和自责中兜圈子。他们想为国家和人民做点事，但生活和社会环境又往往拖住他们不往前走。他们为此也感到不安，但又要找出一些无法说服自己的理由来为自己开脱。这种矛盾在那时的知识分子中很普遍，但这些矛盾却又反过来推动他们反省，不得不向前迈步，正如《春天》里所说的：

“他们尽情地谈论着，回忆着，‘九·一八’那时罢课请愿的情形……，他们又继续谈着最近的学生运动。客人又说

明了他们第一件工作的出版计划，总编欣然应允着。——一件新的工作要开始了，从这工作里将发见自己的存在，他们一起感到了新生的愉快，同时，对这种欺瞒自己的生活加了咒诅！”

三十年代的中国知识分子就是在这种曲折反复的道路上一退一进地往前走的。他们的“关”很多。正如《“三关”之外还有“关”》里说的一样，“关”是过不完的。不过，还是“‘关’越多越好呢，越凶越好呢！……‘关’会使你进步的，‘关’会使你变得勇敢、坚定、不动摇……”。《且说屋里》这个剧本中那个汉奸包喜卿的女儿大概就是过了不少这样的“关”，才最后参加了学生反对日本侵略和为虎作伥的汉奸父亲的游行示威。我在上面所说的感到“亲切”，就是因为这个集子真切地反映了那个时代我们青年的苦闷和决心。至于说“新鲜”，那是因为解放三十多年来，我们在以“阶级斗争为纲”和“唯出身论”的思想影响下，一直不敢相信当时绝大部分出身于小资产阶级、甚至地主阶级家庭的知识分子，在关键时刻居然会那么勇敢地站出来，冒着严寒和警察的水龙头和棍棒、甚至坐班房和杀头的危险，以挽救国家的危亡，维护民族的尊严，唤起民众的觉悟。他们居然也创造了历史。

作者和我是同学，只不过低我两班。他在《后记》中提到的那几个年轻人的名字，如谢文耀和祝映璜我也很熟。特别是谢文耀。还有个叫作林守正的同学<sup>①</sup>，我们也几乎形影不离。谢文耀也比我低两班，但同读外国文学系。课余他写诗，我写小说。在那远离市区、孤零零的珞珈山上，我们竟“胸怀祖国，放眼世界”，还用外文创作，希望把中国人民的声音送到世界人民中间、特别

---

<sup>①</sup> 谢文耀和林守正后来都参加新四军，在反蒋抗日斗争中牺牲了。

是世界弱小民族中间去，希望以此增进人民之间的相互了解，加强团结，联合起来反抗帝国主义、压迫者和剥削者。我用世界语写了第一部短篇小说集《被遗忘的人们》，我们的交往就是从他为我的这部小说集画封面而开始的。现在看来，当时我们的这些想法和作法未免太天真，但我们的态度是严肃的：我们想认真地做点有意义的工作。

由于想“做点有意义的工作”，在那个黑暗的时候却也碰上了不少麻烦。在大学二年级的时候，我用中文写了一篇散文，描述一个卖零工的碎石工人冬天在建筑工地上冻死的命运。该文刊在外文系的刊物上。没想到，学校里居然有批“英雄”们对之“关注”起来，我于是也就成为了他们“做工作”、即监视的对象。但正是由于他们的“关注”，我也就对“英雄”这种时髦的东西开始有了研究，加深了认识，使我从中学得了不少的“政治”。“英雄”的种类很多，我们那个大学的“英雄”属于所谓“民族英雄”这个类型。原来这个地区在蒋介石的眼里是他的大后方，这个大学是他培养“信徒”的根据地。他派来了几位原在黄埔军校当过他的学生的“英雄”再度当学生。这些人信奉“一个党，一个领袖”，组织了一个“蓝衣社”来捍卫他们的“最高领袖”及其学说，以“复兴中华民族”，虽然中华民族在这位“最高领袖”的“不抵抗”学说的实践中已经沦于危亡的境地。“蓝衣社”这个新鲜的名词，当然是来源于意大利的“最高领袖”墨索里尼的“褐衫党”，理想很是宏伟：蓝衣就是他们的标志。

但说来也奇怪，“蓝衣社”的朋友们却都不穿蓝衣，而喜欢穿西服。由于他们发展组织极为秘密（而且还发展得相当快，每个系都有他们的“同志”），很不容易辨认，而要摆脱他们的“关注”还必须把他们辨认出来。感谢他们的西服，这个问题终于很

容易地解决了，因而探索他们的“秘密活动”也就不太困难了。甚至他们新发展的成员，也可以一目了然。这主要是因为他们发展组织有一个范围：在那些专心读书的学生中，他们没有市场，只有在那些考试成绩勉强在六十分上下的人中，他们才能找到候选人。这些学生，说实在的，对“复兴民族”并不感兴趣，虽然他们对“一个党，一个领袖”表示出了一定的“热情”——为的是他们考试不及格、毕不了业时，这个“领袖”，这个“党”可以伸出救援的手，使他们得到文凭，还可以安排一个害人的一官半职。他们真正感到兴趣的是他们每月所能领到的一笔活动津贴。一个新入伙的朋友领到头一笔津贴时，一般总要换装——脱下长袍，穿上西服，因为他们要开始搞恋爱，追求女同学了，他们得借助西服，摆出一点“气概”来。如果他们的活动有成绩，拉了几个人入伙，自己就当上了小头头。于是他们早晨便要到东湖边上去舞几分钟的剑，哼几句岳飞写的《满江红》。这样他们“民族英雄”的地位就确定了，他们的形象在同学中也变得鲜明了。

我所在的那一班一共只有七个同学，其中五位勤奋好学，钻进了书堆里去。另一位不知以什么机缘，居然考取了我们这座堂皇学府，分到我们班里来。那时在外国语文系，从二年级起讲课全是用英语。他当然听不懂，至于考试成绩，那就可想而知了。有一天他忽然穿上了新西服，俨然是一位洋绅士。这说明他的身份变了。作为这身西服的推销依据，他便和我攀谈起“一个党，一个领袖”的问题来。这里还可以附带提一笔，这些朋友并不害怕“进步思想”，因为他们相信他们有能力为信异端的人“改造思想”。有一位比我高一班的同学，平时喜欢和一位“英雄”唱和一点“言志”的诗，表露出他对“领袖”复兴中华的怀疑。最后这位“英雄”和他摊牌说：“你的思想我们已经完全清楚了，你的出路是：要末加入我们的组织，要末你去坐班房。”我的这位同学

只好在当天深夜远走上海，还带走了一位估计不久“英雄”们也要与之摊牌的同学作伴——不久这位同学就病逝于上海。

我还没有达到远走上海的程度——由于我当时一文莫名，吃饭都要赊账，也没有这个物质条件。我只好硬着头皮应付当时“危机四伏”的局面，向八大山人学习，作聋作哑，不仅不下珞珈山，连房门也不大出去了。但学校究竟不是隐居的地方，每天还得在课堂和图书馆里露面。也许是由于当时神经高度敏感，我每次露面时，总觉得有怀疑的眼光集中到自己的身上来，而就在那个时候，武昌和汉口的几位世界语朋友已被抓走了。我除了思想有点“异端”以外，还是一个世界语者，精神就不能不有点紧张起来了。有时夜半听到房门外有脚步声，下半夜就再也睡不着了，睁眼望着天明。但为了求得一点知识，利用那个图书馆，这样的日子还得过下去，而且一过就是三年有余。那真是一个没有“歌”的青春。待“青春”唱出“歌”来的时候，那已经是“一二·九”以后的事了，那时我已经毕业了。

本书的作者在此书的《后记》中说：“‘一二·九’在武汉打破了珞珈山沉闷的空气，开创了一个新的局面。尽管统治者采取了多种手段阻止，限制这个运动的影响，但冰块既然已经打破，严寒就无法控制大地了。”这是本书作者比我低两班的好处，他有机会迎接这个新局面，而且也有条件参加进去，更进一步推动这个局面向前发展。果然不久，“双十二事变”又发生了。“虽然武大的复兴社（这是蓝衣社扩大后改称的名词）不肯罢休，但毕竟有点象秋后的蚂蚁似的，锋芒收敛了一点。我就忙于公开工作……；“公开”，这在心理上是一次多么大的解放！可惜我已经离开学校了。对于这个局面日本也放不下心，急迫地发动了芦沟桥“七七事变”。救亡成了全国人民的呼声。党也在武汉设立了办事处，领导人民抗战救亡。“公开”又转化成为在党直接领导下

的行动了。“青春”这时才算真正发出了“歌”声来。

从这个集子里所收集的1937年以后的一些作品中我们就可以听见这些“歌”声，虽然它们还比较零碎，但它们具有重要的历史意义，因为它们象征了中国人民已经起来了。青春在开始真正发出光辉。

作者在写这些文章的时候，大概不会想到它们今天会成为我们那一代人所走过道路的一些脚印。第一篇小小说发表时，作者只有十六、七岁。这正是我们那一代小知识分子开始走进社会、关心人民疾苦和国家命运的时候，也是我们这一代人开始苦闷、彷徨、探索和追求真理的时候。这个时期我们这一代人的思想和活动，集子无意中勾勒出了一个粗略的轮廓。在这个意义上讲，它可以说是有关我国年轻知识分子在一个特定历史时期的文献，可供我们今天的年轻人参考。知识分子，特别是年轻的小知识分子，本来不是一个什么重要的社会阶层或力量，但他们在一个特定的历史关键时刻，却也能起些改变国家命运的作用。“五四”运动产生了新文化，引进了马克思主义；“一二·九”运动唤醒了全国人民；反饥饿大游行促进了反动政权的崩溃。所以青年们也不必过于小视自己，而应该珍惜自己生命中的这个阶段，好好地使用它。这本有关中国知识分子在一个苦难时期的生活和斗争的记录，也许能提示今天社会主义时代的年轻人如何珍惜现在的条件，发出更大的光和热。

## 有关武汉的回忆

武汉是湖北的省会所在地，也是华中经济和文化的中心。我是湖北人，出生在离武汉不到两百华里的山区，即大别山脚下的红安县。但我一生的大部分时间却是在外地、包括国外过掉，不在湖北，也不在武汉。这并不是说，一个人在什么地方出生，只不过是一件很偶然的事，与他一生的活动无关。对少数的人说来，情况可能是如此。不过对大多数的人说来，他们的故乡所留给他们的印象可以影响他们的一生，甚至他们人生的道路。我在山区的那个老家是我的第一故乡，武汉可以说是我的第二故乡——虽然我在那里居留和工作的时间不是太长。我最容易接受外界印象的青少年时代基本上就是在这两个地方度过的。我在这两个地方的所见所闻和亲身经历过的生活，一直是我后来创作的灵感和源泉。

我在那个山区度过的童年就不用说了。我有些长篇和短篇小说就是根据那时的生活印象写的，而且有的还是用外文写的，在国外的普通读者、知识分子和作家中间流行。他们并不因为这些作品所写的是一些住在遥远、偏僻、闭塞和落后的山区的小民故事，而就不理解，或者只是用猎奇的眼光而想在它们里面找一点异国情调，才去读它们。事实上不是如此。他们读它们，象读本国作家写的作品一样，因为他们在它们里面发现许多共同的东西，即在一定社会条件下生活着的人们的社会关系和斗争、思想和感情。

这些东西他们觉得在他们自己人民的身上也可以找得出来——假如这些人也是生活在同样社会条件之下的话。他们同情这些人物，理解他们，爱他们或恨他们——假如他们是恶棍的话。这种理解并不会因为地区、历史背景或生活习惯的不同而有所差异。从极北的冰岛到极热的非洲都是如此。这也许就是文学作品的所谓“普遍性”吧。我所写的我故乡山区里的那些人物，在冰岛或南也门都同样得到人们的理解。这是因为这些人物和我童年的记忆分不开，他们成了我生活的一部分。读者读到他们的时候，也同样被引进他们的生活中去。

武汉对我也是一样。它给我提供了许多人和物，但是这里的人和物却是范围更广阔了，更复杂了，引起我作更多、更复杂的思考。这些思考甚至影响我以后的生活和思想。我初次到武汉是在我十二岁的时候。那是在1926年尾和1927年初，军阀已经被驱走了，在武昌已建立了新的政府，并且已在行使职权。我有一个哥哥在武汉一家商号当店员。他参加了当时的工人活动，成了店员工会的领导人之一，我也参加了童子团。那时革命气氛是轰轰烈烈，人心振奋。我在乡下私塾读书的时候，曾读到过一些由我哥哥寄回去的有关中国近代历史的小册子。这些小册子的内容我还不能完全体会，但我却从中获得了一个总印象：自从鸦片战争以后，我们人民一直是受人欺侮，我们的国家一直是被人宰割，所谓“人为刀俎，我为鱼肉”——这句话至今还不时在我的脑海中浮现出来。我在汉口看到外国人从我们的这个商业城市割去了一块土地——租界。我在那里看到了帝国主义者曾经掌握我国经济命脉的机构之一：海关大楼。但这块租界，当我握着作为童子团的象征的白木棍棒和一些小学生们在那里游行的时候，它已在早些时被我们的工人收回来了。我们可以在那里大摇大摆地喊口号，唱“打倒列强，除军阀！国民革命成功，齐欢唱，齐欢唱！”了。

这是我国人民长期被压迫以来第一次抬起头，扬眉吐气，显示出他们的力量和我们国家光明的前途

但是不久，反动派开始扼杀革命了。曾经和我们小学生一道游行示威和高唱过革命歌曲的中学生开始被抓，不是一个两个，而是成百上千，至于革命的干部，那就不用说了。在“宁可错杀一千，不能放走一个”的反动方针下，每天都有数不清的、生气勃勃的年轻人——当时的革命领导干部也都是年轻人——被拉去枪毙。白色恐怖笼罩着整个武汉。我的那个哥哥也是被捕的对象之一，他化装出走，到上海去了。我也回到出生我的那个山区的村子。对我说来，恐怖算是暂时过去了，但那以前在武汉所洋溢着的革命气氛和所呈现出的革命场面却始终鲜明地活跃在我的记忆之中。它们把我引进我那幼稚的心灵连做梦也不曾想到过的“意境”。现在回想起来，这里面有兴奋，有激昂，有诗，虽然也有恐怖；我朦胧地意识到，一种前所未有的大变动也可能会在我们那一直是象一团死水般的山区发生。果然没有过太久，我们那里掀起了黄麻起义。

第二次我来到武汉，是在上海“一·二八”事变以后。我那时是个中学生。国内反动派的横行霸道，国外强大敌人赤裸裸的侵略已经使我懂得不少事了。一场轰轰烈烈的抗击日帝国主义的自卫战，被“淞沪协定”出卖了。我感到无限压抑。在当时的情景下，我们真有点“读书无用论”之感，因为蒋介石不抗战，读书也无济于事。事实上我也无钱读书。我想暂时找个职业糊口。但那时农村普遍破产，蒋介石又掀起了一系列的内战，民不聊生，哪里还能找到职业？此外，我的身体也垮了，贫血到了极点，大有坐以待毙之势。到了那年九月，我再也无力在上海生活下去了。恰好那时武汉有个大学——华中大学——到上海招考。武汉是我故乡的省会，我想还是“不如归去”，而且那里的生活费用低，

我可能暂时在那里生存下去。于是我便应考，结果被录取了。

于是我又来到武汉。这里的生活费用确是低得多。但华中大学是个教会学校，我不是教徒，生活在宗教的环境中总觉得不是那么方便。第二年我便转到武汉大学去了。这里的生活费用更低，每个月有五元钱的伙食费就可以活下去了。这时我已开始文学创作，而且还靠“稿费”为生，这也就是说，每月得挣五元钱的稿费生活。但这点钱当时也并不是那么容易获得，因为有的付得出稿费的报纸属于官方，我不愿意投稿——他们也不一定愿意登；而我愿意投稿的报纸又付不出稿费，如孔罗荪在《大光报》编的副刊《紫光》。但拼拼凑凑，我每月总算还能交得上饭费。这样，我的生活就算基本上安定下来了，可以在武汉大学住下去，而且一住就是三年，直到1936年夏天毕业。这要算我一生中最安定的一个时期了。

但我的神经并不安定——也可以说极不安定，常常通夜失眠。这是由于我写文章闯了祸。武汉大学是当时“新兴的”蓝衣社（后改为复兴社，后来又扩大为三青团）的基地之一。我有一篇描写打石工人在饥寒中死去的散文引起了该社头头的注意，我便在学生中成了一个受监视的人物。蓝衣社的朋友们我天天都得见面，有一位还是我们班里的同学。我们彼此心照不宣，各自胸中有数。但在我个人方面，我得识时务，言行都得“检点”，免得再被他们抓住辫子而失去自由。因为那时是他们的天下，整个武汉是反动堡垒，一个学生可以随便被弄走，一去无消息。这种情况就不能不使人的神经感到紧张了。但这种紧张也带来好处，它刺激脑子思索，关心时局，关心国家的前途，甚至世界的形势。险恶的情势使人不得不退居斗室，少与其他的人接触，但蛰居斗室，又使得脑子变得空前活跃，对自己所处的环境，联想翩翩。

但我并不是在过着孤独者的幻想生活。学校本身就是一个实

际，学校本身以外的偌大武汉市也是一个实际——那里还有一块未被收回的租界；江面上还停着威吓中国人民的外国兵舰；租界内还有外国工厂在剥削中国人民，在以它们就地制造的商品吮吸中国人民的血汗和破坏中国本地的民族工业和农村经济；还有中国民族资本家在外国势力和本国军阀官僚的压迫和敲诈下过着苟延残喘的日子；还有奸商在为虎作伥；还有达官贵人和富商大贾过着荒淫无耻的生活……。当我要逃避在学校的“孤独”生活时，我就到武汉这个闹市去体验人生，去呼吸我们这个半殖民地、半封建的千奇百怪的社会空气。我每呼吸一口，不知怎的，我就感到心情十分沉重，感到自己无力，一筹莫展，因而也感到抑郁和悲哀。

不过武汉也有它严肃的一面——当然这也只是就我在个人有限的生活圈子里所可能接触到的情况而言。几乎在我进武汉大学的同时，我的宿舍内就出现了另一个“孤独”的年轻人。他不是——一个学生，既不上课，也不参加学生生活，只是孤独地住在跟我所住的同一个宿舍的小房间里。他当然要吃饭，一天也去饭厅三次，偶尔也到图书馆去看看报纸和杂志，总是独来独往。这就是他每天的活动。他每次独来独往的时候，总是低着头，象是一个沉思的梦想家。这样一个青年人忽然在我的眼前出现，自然会引起我的注意和好奇。他也察觉到我所过的孤独生活，想必也同样感到好奇。渐渐地我们攀谈起来，而且攀谈得似乎很投机。但他从不告诉我他的来历。可是不久我还是猜测到了，而且也大致没有猜错。他是从上海来的，大概是在那里搞革命地下活动而曾被抓进过监牢或者正在被追捕。他的父亲或父亲的朋友可能是湖北的一个什么官儿，利用自己的影响把他送进武汉大学来，作为一个没有注册的、榜上无名的旁听生，借以使他闭门思过和躲避灾难。但他从没有去过课堂，也从不和任何其他的学生打交道，只是闭门读书。

他的名字叫朱宗彬——也可能这是一个假名字，但我们就是以这个名字相互认识的，而且成为了朋友。

他的书籍中有些马列主义的著作，但更多的则是进步文学作品——包括苏联的文学作品。他和我一样，是个文学爱好者，而且也研究外国文学。我那时正是外文系的学生，因此我们的共同语言不少。虽然他是无声无息地“隐居”在珞珈山的学生宿舍里，但与上海的朋友们似乎并没有断绝联系。他不时从那里收到一些卷在佛经里或国民党报纸里的进步书刊。后来这些书刊也成了我的地下读物。就是在我们宿舍的我那个孤寂的小房里，我读了斯诺写的《西行漫记》中译本——白天藏在睡床的草垫子底下，晚间取出来读；我还读了一些在巴黎出版的中文《救国时报》——在那上面我读到了当时正在苏联的蒋经国写给他父亲蒋介石不抗日、打内战的批评信。这位蒋经国先生，我们当时在心目中还把他当作是一位可敬的、值得学习的革命青年哩！

我们的闲谈有时从自己扯到国家的前途。在当时乌云满天的武汉，日子象铅一样地沉重，对曙光的出现，总不敢抱有奢望。那真是一个艰难的时期！但我们却没有对未来失去信心。我们隐隐地觉得，中国的命运，不是我们人民单独地奋斗可以最后解决的。当时世界法西斯正在上升，与德、意法西斯勾结的日本帝国主义当时就是以“共同防共”的要求为借口而侵略中国的。我们必须，正如孙中山先生说过的那样，“联合世界上以平等待我的民族，共同奋斗”。但我们必须先争取世界上的民族，特别是弱小民族，了解我们、我们艰难的生活和不幸的命运。怎么了解我们呢？最好的渠道莫过于通过文学作品。我们了解许多弱小民族的生活和命运，也是当时以鲁迅先生为首的一些作家所介绍过来的一些弱小民族国家的作品，特别是东欧一些弱小民族国家的作品，如保加利亚的瓦佐夫和沛林，匈牙利的裴多菲。说来也很有意思，

这些作家和诗人的作品都是通过世界语被翻译过来的，因为一些“大国”，如英美和法国，是不大愿用他们被人们所广泛使用的语言来翻译这些小国的作品的。这些小国只好自己用世界语翻译本国作家的作品，介绍到世界人民中间去。世界语也是这些国家知识分子所接受和使用的一种中立语言。我也想以文学的形式，通过世界语，把我们人民，特别在生活漩涡中挣扎着的渺小人物的生活介绍给他们。这就是为什么我开始在那死水一团的珞珈山上用世界语创作的原故。在我快要毕业、离开珞珈山以前，我用世界语写的第一部短篇小说集《被遗忘的人们》（Forgesitaj Homoj）就已经完成，并且已经定稿，准备送往一个世界语出版社“绿叶书店”（Verdfolia Librejo）出版。这也开始了我的文学创作道路。

提起世界语，这也是我在珞珈山上的那种郁郁寡欢的、冷清生活中的精神活动之一种。汉口有一个世界语学会，成员也只是几个年轻人，包括王任叔、焦风等。这个学会并没有传播世界语，它只是我们几个年轻人研究世界语的同人组织。它不可能履行“学生”的任务，宣传世界语或开世界语班，因为在国民党的眼中正如象在法西斯的德国一样，它是一种危险的语言；它的宗旨原是维护世界和平，人类相互交往，独裁者都讨厌这一着。但我们却通过世界语和国外秘密交往。学会在汉口租了一个信箱，由在汉口的世界语同志出面租的、并交租费。通过这个信箱，我们经常收到国外世界语者出的刊物，其中有一种名《国际无产阶级通讯》

（Inproko）。这是一个专门登载有关苏联社会主义建设成就及国际无产阶级运动的消息的出版物。在那闭塞不堪、重重封锁的武汉，这样一个出版物不啻是一股海外吹来的清风。我们贪婪地阅读它。有时我们也在一起聊聊它的内容，借以练习世界语的应用——因为我们是用世界语交谈。我因为是住在武昌，过江到汉口

去既费时又费钱，所以我就到武昌的一位世界语者家去练习。他名叫俞昌时，是个年青医生，在武昌长街开一个门诊——这也是他的家。

这是一个性子相当激烈的年轻人。当我们谈到时局和武汉那些“要人”趾高气扬、鱼肉老百姓的时候，他总是眼睛一翻，大骂：“这是回光返照，他们的死亡即在旦夕！”我们这样发牢骚，也是毫不在乎，处之泰然，因为我们觉得我们是在家里，而且讲的世界语也没有人能听得懂。证明之一是，国外给学会寄来的那份《国际无产阶级通讯》我们总能收到，没有被扣留过——这肯定是因为邮件检查员看不懂世界语的原故。但有一天，当我到他的门诊处去和他练习讲世界语的时候，我发现他的大门半掩，不象是在应诊的样子。我在武汉大学蓝衣社朋友们眼底下度日的经验，已经把我训练得有足够的警惕性来注意这种不正常的现象。我象一个过客，若无其事地在那半掩的门前走过去了，没有进去。过了几天我打听到了：汉口那个学会的几位朋友被抓走了，这位医生朋友也被抓走了。我自然也紧张起来，但正如鲁迅先生提到他赞成世界语时所说的，“是因为见了几个世界语家，都超乎口是心非的利己主义者之上”（见《集外集拾遗》中《答世界社问：中国作家对于世界语的意见》），我的这几位世界语朋友也都很有品德，没有把我供出来。这位医生朋友被判了五年徒刑。我平安地度过了难关，在珞珈山上住完那紧张和艰难的作为大学生生活的几年。

这几年来没有什么乐趣可以留恋的，但这几年却教给了我许多有关人生的道理和有关中国社会的事情。这些事情是无法在书本上学到的。它们对我以后观察事物和学习写作产生了深远的影响。

第三次我来到武汉，是在一年多以后。那时武汉上空密布的

乌云已经开始在散开，有时阳光已经露了面。我是从日本回来的。头一年我在大学毕业后，因为找不到职业，便和当时在武汉大学教我英国文学的一位年轻英国教授朱理安·贝尔（Julian Bell，也是我在武汉大学所交的一位最好的朋友）商量。商量的结果，他赞成我的想法：再走远一点，换换环境，也治治我的失眠症，目的地是东京，因为那时有许多中国文化人也在东京，如郭沫若、聂耳等，我还可以在那里吸收新的人生经验。他资助了我一百元钱，说：“不要有所顾虑，这是帝国主义从中国老百姓身上刮去的钱，你有权拿去用！”这是他从他的薪水中拨出来的，而他的薪水是英国庚子赔款教委会发给的。这笔钱够我去东京的旅费和三个月的生活费。在这三个月中我学会了讲日文，于是我便在东京开始教英文和世界语，并且还为日本世界语者编的刊物写文章。但我没有接受过去的教训，又和那种危险的语言世界语结上了不解之缘。到了1937年春天，我那本用世界语写的短篇小说集也出版了，日本的世界语刊物也有热情的评介，因为这是东方人第一部直接用世界语写的创作。但这也引起了日本警察的注意。在此同时，我那位英国教授朋友也接连不断地写了好些信来，谈他的决心，要到西班牙去参加国际纵队，抗击法西斯。这些信也被日本警察在信检处偷偷地拍下了照。于是在芦沟桥事变的前夕，一天早晨四点钟左右，三个便衣密探来到我的住房，大搜查了一通把我抓走。

我在日本的班房里呆了两个多月，最后以“具有危险思想的人”这个模棱两可的罪名被驱逐出境。踏上多难多灾的祖国的土地后，我不禁感到有些茫然。到何处去？于是我又想起了我曾经度了四年岁月的武汉。无论如何，它是我的故乡的首府。我在那里虽然没有尝到“甘”，但却体会到了一些世界语朋友在那里尝到的“苦”和我自己那些失眠之夜的熬煎。这也是人与人和人与地的感

情结合的基础的一种。于是我决然地回到武汉。在那里等待我的是一封从英国寄来的信。那是我那位年轻英国教授朋友朱理安·贝尔的母亲瓦涅莎·贝尔（Vanessa Bell，一位极负盛名的英国画家）写来的。她告诉我她的儿子、我的一位最亲密的朋友朱理安·贝尔在西班牙爱斯古里亚尔（Escorial）前线牺牲了。他死在反法西斯的战场上，当时战斗激烈，尸骨就埋在战地的土壤里，没有运回英国。一年多以前，我们在武汉告别的时候，他还是一个生气勃勃的年轻诗人！

我无法形容我当时心里的悲痛。所幸武汉本身逐渐恢复了新的生命。它成了一个政治的中心，统一战线的中心和文艺活动的中心。全国许多文化人、作家和艺术家都向武汉集中。文化界的抗日统战工作开始变得空前地活跃起来，抗日的气势也在逐日高涨。相比之下，我个人的哀愁就微不足道了。我立即投到这种逐日高涨的浪潮中去，对我说来这也等于是获得了新生。我参加了当时文艺界的抗日统战工作，成为“中华全国文艺界抗敌救国协会”发起人之一（当时我用的名字是“马耳”）。到了第二年（1938年）年初我参加了郭沫若同志领导的政治部第三厅。我成了该厅对外宣传处少校衔的干部。我的英语和世界语又可以发挥作用了，而且是为了抗战，为了中国人民的革命事业。虽然我因在日本坐了两个多月班房而感到身体衰弱，但我的精神是焕发的。对我说来，这又是一个诗的时期，是艰难的严酷现实和充满希望的浪漫主义相结合的时期。关于我当时的工作和生活，当时三厅的秘书长阳翰笙同志在他的回忆录《第三厅——国统区抗日民族统一战线的一个战斗堡垒》（载人民文学社出版的《新文学史料》1981年第二期）中有这样的叙述：

武汉时期，我们左派的英语人才还很少（国民党有很多）。

三厅七处只有董维健、叶君健、朱伯琛、张兆林等几位同志，但是他们不仅英语精通，而且学识广博，有很高的素养。他们很少几个人，却做了大量的工作，特别是叶君健同志，里里外外，笔译、口译，有时还加上英语广播，整天忙得不亦乐乎。当时只要是进步的国际友人来到武汉，或是途经武汉到延安解放区去参观访问的，都是找叶君健同志去翻译，如与史沫特莱座谈，电影家伊文思到中国进行拍摄，世界学联、援助解放区的医生等等。这些国际友人都遭到国民党的阻挠和排斥，所以都是我们自己人去接待和翻译。

……武汉撤退，叶君健搭最后一班火车离开汉口，转移到香港去搞对外抗日宣传。朱伯琛在他之前就已经去香港作准备。香港当时是不准许搞抗日活动的，抗日宣传工作只能在地下进行。毛泽东同志的《论持久战》，叶君健就是在香港翻译后，在马尼拉出版的。（当时菲律宾尚未独立，利用它和英帝国主义之间的矛盾，还能出些进步书籍。）这是《论持久战》的第一个英语译本。他还翻译了毛泽东同志的其它一些论著和解放区出版的小册子。材料都是由香港八路军办事处提供。

这两段简洁的叙述，不仅概括了我在武汉那个短暂、但轰轰烈烈的时期的生活和工作，也间接说明了我离开三厅和组织后个人的工作和生活方向。从此我就无形地走上了“对外宣传”的工作道路，向外国人民解释中国、中国发生的变化和中国人民的苦难与斗争，不过从直接政治转到文学领域罢了。这是因为我自己是学外国文学，自己也搞些创作。我为外国——从莫斯科到纽约和西、北欧——出版的一些文学刊物翻译过一些我国三十年代进步作家的作品和抗战期间解放区的一些文学作品，也用外文写了

一些创作和文章，介绍中国的文艺情况，还不包括我所接触到的外国文化人或在国外学术机构作报告时口头所作对于中国、中国人民和文化所作的解释工作。解放以后，条件好了，我就成了这方面的专职干部。1950年，由党和政府的支持，我创办了一个专门对外介绍中国文学的外文刊物《中国文学》，为它作了二十五年的编辑工作。就是现在，到了古稀之年，我还不时到国外去继续做这种工作。这些工作过去在曾经一度没有领导的情况下，是自发的、本能地作的。这种自发性和本能，现在回顾起来，都离不开我在武汉所住过的那三个时期的生活经历和影响。

自从1938年秋，在日本军队打到武汉的边缘时我离开这个城市后，我再也没有在武汉住过和工作过。但我永远忘不了它。正因为如此，它也常在我的脑海中出现，不管我离开中国多么远。当我提起笔来想写点什么创作的时候，它就象我的故乡——红安县——的山山水水和各色各样的人物一样，也“自发地”、“本能地”跳到我的笔尖。我在欧洲用英文写的第一部长篇小说《山村》中的那个“长河下游的大城市”和我在“文化大革命”后期秘密写的《土地》三部曲中的那个“长江埠”，就是武汉的缩影。到现在我久违它已经四十四、五年了，但我常常记起它，在我的记忆中，世界上没有任何其他城市能比得上它亲切。

# 一段与日本 文学的因缘

由于工作和生活境遇的变迁，有许多年我和日本朋友及日本文学的情况没有接触了，日本文学的作品当然也读得很少，偶尔和日本极少数的世界语者如杉山一郎通信，那也只是谈谈世界语方面的事，其他的问题就不涉及了。的确，我和这个国家已经隔绝了很久，虽然它是我们的近邻。但我没有忘记它。一提起它，我脑子里总要浮现出许多回忆。这些回忆总是很亲切的，虽然也有不愉快的一面——不过这一面与我的日本朋友和我所熟识的日本人民无关。

追溯起来，我对日本感到兴趣的时间很早，即当我在十六、七岁正念高中的时候。那时我们人民的命运正遭遇到异乎寻常的坎坷。象我同时代的许多年轻人一样，我也开始关心起国事来，也想做出一点有助于改变国家的境遇的事情，于是我便热情地追求新知识。日本在这方面早就作出了不少的成绩。它的知识分子曾经介绍了大量西方的现代文化知识。我们早期的新文化运动，就曾借助过日本知识分子所取得的成果不少。我们新文化运动的先驱，如鲁迅和郭沫若，再较晚一点的如夏衍，都在日本学习过，从日本吸收了不少新知识。事实上，我们现在已经用惯了的许多自然科学和社会科学的名词，也包括不少的形容词和动词，就是

直接从日本文搬过来的。在我当时看来，日文已经是学习新文化的一种有效工具。我自习了日文。进了大学后，我已经能看日文书报了。我的一点社会科学知识便是从读河上肇的著作得来的。在文学方面，除了欧洲十九世纪的现实主义作家外，我还读了横光利一的作品和那时出的一个名为《普普士（Marcel proust）研究》的季刊，得知许多有关东方和西方现代文学新发展的某些情况，所以一点也不奇怪。1936年我大学毕业后，就东渡去日本。

那时的中日关系并不好。日本军阀侵占了我东北，又在华北制造纠纷。但我们还是有不少的知识分子前往日本。已经在那里的就有郭沫若和聂耳以及林林等进步文化界人士。他们还办了一个中文文化刊物，叫做《质文》，我在国内就已经是这个刊物的读者了。他们到那里，大概主要也是为了便于吸收新文化知识。当然那里的环境也比较安定，也可以暂时避开国民党特务的迫害。尽管日本的军阀在不断给中国人民制造灾难，但我们把日本军阀政府与日本人民分开。我们认为日本人民是好的，是友善的——事实上也是如此。当然日本国也是非常美丽的。对我说来，日本还有另一种吸引力：世界语在那里相当发达，出了不少书，我在那里还有许多世界语的通信朋友。

我一到东京，最初所接触到的日本知识分子就是这些世界语朋友。日本知名的世界语者中垣虎儿郎、大岛义夫（他用世界语写文章时用的笔名“高木宏”）和三宅史平，就在我来到后联合宴请了我一次。我那时已经用世界语写了一部短篇小说集《被遗忘的人们》（Forgesitaj Homoj）。但他们接待我并不因为我是一个世界语作家，而是当作一个中国来的朋友。我们真是一见如故，也丝毫没有感到民族间的隔阂。如果说我们有什么“憎”的话，那就是憎恨制造中日人民仇恨的日本军阀。通过这几位世

界语朋友我认识了画家柳濂正梦和作家秋田雨雀以及一些其他的文化人。这样,我便开始参加日本文化界的生活了。那时有个文化刊物叫做《学艺新闻》,向我组稿。我用“马利亚”的笔名在那上面写文章,还参加所谓日本“固有精神”——即“武士道”——的讨论。当然我的论点是反对把“武士道”说成代表现代日本人民的“固有精神”,因为它是一个特定封建时期的产物,是为贵族统治者服务的。这个刊物也基本上同意我的观点。

这类的文化活动,在当时的政治情况下,自然会给个人带来不幸。在芦沟桥事变的前几个星期,秘密警察把我抓走了,关在东京神田区警察署的地下室里。我忽然变成了一个极端危险的人物。除了“危险”的学术活动外,我还被牵涉到西班牙反法西斯的内战中去了。原来我有一个朋友,也是教过我英国文学的老师,即英国著名艺术批评家克莱武·贝尔(Clive Bell)和画家瓦涅莎·贝尔(Vanessa Bell)的儿子、著名作家芙吉妮娅·吴尔芙(Virginia Woolf)侄甥朱理安·贝尔(Julian Bell),要去西班牙参加国际纵队;他为此事和我交换了一系列的信件,讨论这个问题。不幸这些信件都落到日本秘密警察的手中去了。经过了近两个月的审讯,他们始终查不出我有阴谋“颠覆日本帝国”的行动,后来只好以“具有危险思想”的罪名释放我,限期离境。

我永远忘记不了在我离境的前几天,我的一些日本朋友和邻居们对我的关怀。在我“失踪”期间就有些日本朋友来我的住处看望我,打听我的下落;我出狱后,他们有的还冒着风险,请我出去喝啤酒,给我安慰。有的邻居也偷偷地告诉我,哪一家楼上有便衣警察藏在窗后监视我的行动和来往的朋友,提醒我要注意。这是人民之间的感情,这种感情是无私的。在我被捕前,我有时和日本朋友到外地去旅行,寄宿在日本普通老百姓家,我在他们中

也同样发现了这样的感情。

那年八月，我回到中国的时候，日本军阀正在上海展开进攻，炮火连天，弄得许多市民无家可归。在此同时我接到瓦涅莎·贝尔的来信，她的儿子朱理安·贝尔已经在西班牙埃斯戈里亚(Escorial)前线牺牲，尸骨来不及运回，就在前线附近埋葬了。日本军阀政府正是支持佛朗哥打那场内战的德、意法西斯的同谋。我不禁万感交集：法西斯真是在“洒向人间都是怨”，从东方到西方，把世界人民带到大屠杀——第二次世界大战——的深渊。我为我的同胞而苦痛，也为日本人民感到悲哀。

四十年代后半期，我住在欧洲，日本的军阀被镇压了。但日本国土却被占领。在夜深人静的时候，勤劳的日本人民的形象有时不禁也回到我的记忆中来——我究竟还在那里度过了值得记忆的青年时代。为此我写了几篇关于他们的小说：《京都之旅》(Journey to Kyoto)，发表在英国的《新政治与民族周刊》(The New Statesmen and The Nation)上；《没有莎哟娜拉》(No Sayonara)，把它收集在我的一本英文小说集《无知和被遗忘的》(The Ignorant and The Forgotten)里(1982年我把它译成中文，发表在《收获》同年第三期上)。1949年回国以后，我又写了一篇以日本劳动人民为题材的小说《旅伴》(收集在人民文学出版社出版的我的一本集子《新同学》里)。我是以深厚的感情来描述这些善良的日本劳动人民的。他们永远活在我的记忆中。

这里面还有一件颇有意思的插曲。1948年秋天，我正住在英国剑桥大学，接到法国诗人阿拉贡(Louis Aragon)、画家毕加索(Pablo Picasso)和科学家居里(Frédéric-Joliot-Curie)的联名信，邀请我作为东方作家的代表到波兰新从德国收回的古城乌洛斯拉夫(Wroslaw)去参加他们发起的世界知识分子保卫

和平大会（后来的“世界和大”就是在这个会上产生的）。接到同样邀请的还有我的印度朋友、当时也在英国的安纳德（Mulk Raj Anand）。当我们两人和英国的同行们乘坐波兰驻英国大使馆包的一架专机飞往波兰的时候，我看到他们作家、诗人、科学家和“红色”的约翰生大主教，一共有十来个人，曾笑着对他们说，“你们这么多人只代表一个英国，我和安纳德两人怎么能代表那么辽阔的东方？我只不过是一个中国作家罢了。”但是他们也笑着说，“安纳德当然要代表南亚，你至少也能代表远东吧？你不是在日本住过么，跟日本知识分子也颇有交往，还写过有关日本人民生活的小说，现在日本被占领，知识分子出不来，你不能把他们的想法传达给西方人士吗？”

我只能苦笑，但我在心的深处，多么希望那时也能有一位日本作家和我们同行，去参加保卫世界和平的讨论！但我得等待八年才盼望到这个愿望的实现。那就是1956年在新德里召开的第一次亚洲作家会议。说来也很巧，那次会议的组织和主持者也就是我的朋友安纳德。我在那次会上多少年来第一次遇见了一位日本作家——崛田善卫。1961年春，日本成了在东京召开的亚非作家紧急会议东道国，我作为中国作家代表团的一员，也去了。我不仅在那里遇见了更多的日本作家，而且还旧地重游，看了我在神田区我曾经住过和逛过街的地方，只是关过我的那个警察署，象日本的军阀一样，已经没有了——也应该如此！我初次到东京时给我“接风”的世界语朋友中垣虎儿郎和大岛义夫也特地到旅馆来看过我，还加上世界语诗人爱罗先珂的研究者杉山一郎。安纳德也作为印度作家的代表到了东京。老友重逢，分外愉快，我们会后还一同去了京都一次。

我想这不是历史的重演和偶合，而是历史发展的必然趋势。不管道路是多么曲折，它总是向进步的方向走，人类总是要团结在

一起的。今年东京又成了四十七届国际笔会大会举行的地点，有世界数十个国家的作家将来参加，中国的三个笔会中心将也派人数可观的代表团前往，范围更扩大了，成为世界性的了。它不仅将在国际笔会的历史上展开新的一页，也将在中日作家的交往上谱写出更新的篇章。

1984年3月于北京

## 附录：英报评中国演出 莎士比亚剧

说西藏话剧团演出《罗密欧与朱丽叶》获得了成功，外国观众的评语表明，男女主角都是很有前途的演员。

（英国《泰晤士报》一月二日文章）题：中国进行了一次显然很成功的尝试。

在过去的一年里，有四部莎士比亚剧在中国上演了。拉萨上演的《罗密欧与朱丽叶》是由新近成立的西藏话剧团一批藏族青年演员主演的，这些演员不久前刚从上海戏剧学院毕业。北京等地上演的其他几个剧目是：《威尼斯商人》、《麦克贝斯》和《请君入瓮》。

中国人在本世纪初才知道莎士比亚，当时并不认为他是个剧作家，而以为他是个小说家。那时，译成中文的作品实际上是查尔斯·拉姆和他的姐姐玛丽根据莎剧改写的文学故事。更奇怪的是，翻译家林纾并不懂英文。他是由朋友给他讲故事，记下梗概，经过补充，再加上他的想象，创造出中国式的莎士比亚剧，其风格使人联想到唐朝的散文。

故事编得很离奇，优美的文字合乎学者雅士的口味。不久，连学生也把中国式的“莎士比亚”作为作文课的范文。这种译法似乎应受到指责，然而，它起码使亿万中国人知道了莎士比亚这个人。

没过多久，人们知道了莎士比亚原是一位有世界影响的剧作家，并认为他的作品应搬上中国舞台。但搬到舞台上的莎剧依旧有明显的中国味。为了迎合观众的口味，编剧把莎剧改编成冠有各种稀奇古怪名字的中国剧。《罗密欧与朱丽叶》被改编成一出名曰《海誓山盟》的京剧。《哈姆雷特》改成川剧，主题竟成了杀兄夺嫂。不过这两出戏都很叫座。到二十年代末，中国出现了欧洲风格的现代戏院，莎剧也根据原作翻译过来，并搬上了舞台，多少与英国演的相近了。但是对莎士比亚的作品和演剧技巧进行系统的研究，还是1949年共产党执政以后的事。

五十年代初，中国上演了根据著名剧作家曹禺翻译的剧本改编的《罗密欧与朱丽叶》。演出带有试验性质，但却引起了演员和观众的极大兴趣。中国社会科学院外国文学研究所，把莎士比亚作为一个专门研究的课题。出版社相继出版了各种译本的莎士比亚作品。

六十年代中期开始的文化革命，使莎士比亚和几乎所有的外国作家，还有许许多多的中国作家的作品，遭到禁锢。只是最近三年，随着政治的解冻和文化生活的复兴，莎士比亚的作品才重新得到出版和广泛流传。在这种情况下，把莎士比亚剧作搬上舞台的兴趣又开始浓厚起来。伊丽莎白时代的戏剧技巧重新被研究：放映英国电视剧作为借鉴，并向英国导演们求教。托比·罗伯逊最近与中国人合作演出了《请君入瓮》。

因此，去年一年里在中国舞台上演的四部莎士比亚剧取得成功不足为奇。观众看莎剧不光是作为娱乐享受，还把它看作是高

度的舞台艺术成就。

这是一件很有意义的事，因为它表明 在经过“四人帮”时期的与世隔绝以后，中国大众正在重新发掘西方文化的精华。《安徒生童话集》在中国大量发行就是这种趋向的另一个证明

中国对待外国文学艺术的态度仍很鲜明。演出《威尼斯商人》就是个明证。全剧强调的是夏洛克的贪婪，而犹太教徒与基督教徒之间的冲突几乎完全没有提。安东尼奥被描绘成新兴的资产阶级代表人物；夏洛克则被塑造成封建社会初期高利贷者的典型形象。夏洛克的贪婪、丑恶、愚蠢被刻画得淋漓尽致。金钱被谴责成资本主义社会的象征。

有的批评家认为，这样表演不符合原著的精神。他们说，夏洛克的丑行是社会造成的，因为当时的社会对犹太人采取的是蔑视、歧视和羞辱的态度。不少戏迷认为，如果把夏洛克的复杂性格充分表现出来，演出会更富于色彩和生活气息。

在《请君入瓮》这出戏里，导演使用了传统的中国舞台手法。舞台布景简化到只有几根柱子 场次之间不用落幕，这就缩短了演出时间。

在西藏上演《罗密欧与朱丽叶》的重要意义在于，这是第一个剧作家的作品在西藏演出，且表明中国把西方文化的精华拿过来丰富自己的文化宝库。西藏演员的演出获得了成功，看过这个剧的人都同声称赞，尽管它是由一群以前的农奴的子女演的。他们过去从来接触过任何亚洲文化，更未接触过西方文化。

扮演罗密欧的演员多布吉现年二十四岁；扮演朱丽叶的演员德央刚满十九岁。他们首次登台演出是在上海，尔后在北京。如今已在拉萨演出了。

在北京看过这出戏的外国人的评语表明，他们都是很有前途的演员。莎士比亚皇家剧院院长肯尼斯·科克说：“她（德央）

是真正的朱丽叶，多布吉是真正的罗密欧。这是我在国外看扮演罗密欧和朱丽叶的年轻男女演员的最完满的结合。”美国莎士比亚学者普里西拉·奥克斯说：“我看过十个世界著名剧团演的这出戏，而这是最好的表演之一。”

（中文译文发表在一个内部报刊1982年1月17日）

[ G e n e r a l   I n f o r m a t i o n ]

书名 = 读书与欣赏

作者 =

页数 = 2 4 3

S S 号 = 0

出版日期 =

V s s 号 = 7 0 6 1 1 7 7 9