

兩兄弟

譯文叢書

莫泊桑著

黎烈文譯

兩兄弟

文化生活出版社刊行

再版記

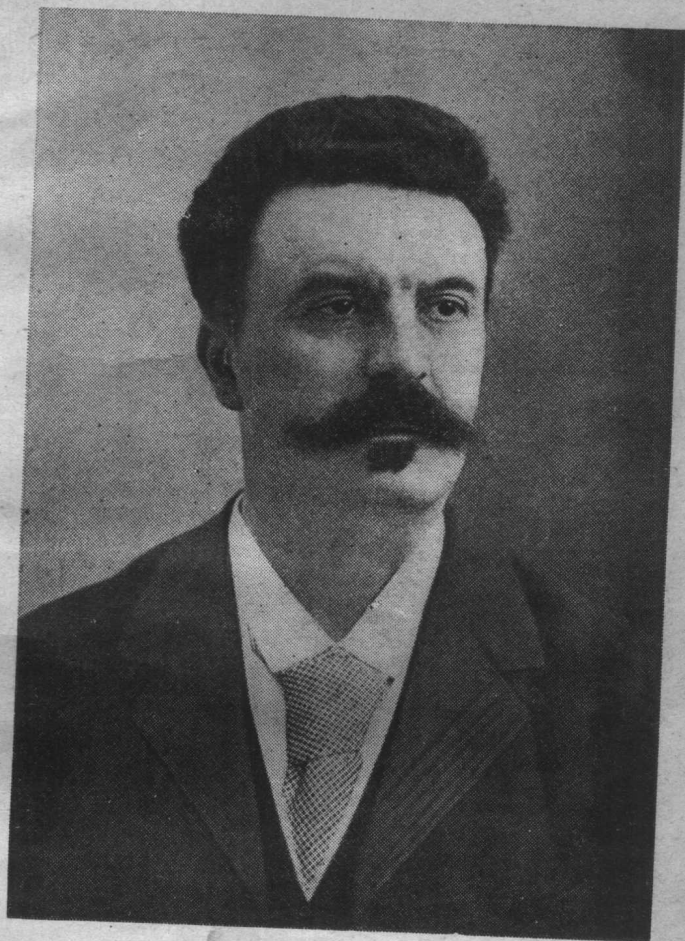
「兩兄弟」原名 *Pierre et Jean*，是莫泊桑所著少數長篇小說中最有研究價值的一部；尤其是原書前面的一篇代序——「論小說」，可以看出莫氏對於文藝，特別是對於小說的見解，任何時代的文藝學習者，都能從這裏得到許多寶貴的啓示，的確算得近代文學史上一個重要的貢獻。

這譯稿最初在申報連載，爲使讀者易於接受起見，用了一個意譯的名稱：「兩兄弟」。後來編入文學研究會世界文學名著叢書，由商務印書館出版單行本時，便改照原名音譯爲「筆爾和哲安」。

無論從內容方面說，或從技巧方面說，這樣一部名著是應當獲得相當多的讀者的；然而事實却不然。這，推究起來一定有着很多的原因，但我想一般讀者對於「筆爾和哲安」這兩個外國人名的音譯不能感到興味，當也是原因之一。這次承商務印書館同意，讓我收回版權另印，我便趁着再版的機會，仍舊恢復這譯本最初在報上發表時的名稱「兩兄弟」。我希望這次會有

好的命運！

譯者三十二年五月一日於永安



Guy de Maupassant (1850-1893)

論小說

我毫不想在這裏給後面那短短的小說辯護。正巧相反，我要使人了解的意見。還會引起我在兩兄弟（Pierre et Jean）一書中所企圖的心理研究的體裁的批評。

我想一般地論一論小說。

每次出了一本新書，受到同一的批評家的同樣的責備的，並不祇是我一人。

在許多讚揚的辭句裏，我定規找到這出於同一手筆的非難；

「這作品的最大的缺點是：嚴格說來，它不是一本小說。」

人家可以用着同樣的論法回答道：

「那位批評我的文士的最大的缺點是：他不是一個批評家。」

批評家的主要性格實際是些什麼呢？

他得虛心平氣，沒有臆見，沒有派別的念頭，不偏重任何一派的藝術家，他了解。區別，說明一切最相反的傾向，最矛盾的性質，並容許最歧異的藝術探討。

然而，在有了瑪優·勒緯哥（註一），保羅和威爾吉尼（註二），吉訶德先生傳，危險的交際（註三），維特，選拔姻緣（註四），克拉立·薩哈羅（註五），愛彌爾（註六），岡底德（註七），珊瑚（註八），勒雷（註九），三個火鎗手（註十），莫勃拉（註十一），哥立沃爹（註十二），表姊柏忒（註十三），哥倫巴（註十四），紅與黑（註十五），莫班小姐（註十六），巴黎聖母院（註十七），沙郎波（註十八），波娃葛夫人，亞多爾華（註十九），加莫斯先生（註二十），小酒店（註二十一），沙浮（註二十二）等書之後，批評家還敢寫出：「這是一部小說而那卻不是，」在我看來，是有着一種酷似無能的辨識力的。

這類批評家大都以為小說是一件多少像是真的偶然之事，這偶然之事和一個戲曲一樣被人排作三幕：第一幕包含着陳述，第二幕動作，第三幕結局。

這種構造方法是絕對可以容許的，但以別人同樣接受其他一切方法為條件。

真的有着一些做小說的規則，而在那些規則以外寫就的故事便該得着另一個名稱嗎？

如果吉訶德先生傳是一部小說，紅與黑是另一種東西嗎？如果蒙特克利斯多（註二十三）是一部小說，小酒店也是一部小說嗎？人們能够在歌德的選拔姻緣，杜瑪的三個火鎗手，佛羅貝爾的波娃葛夫人，斐耶的加莫斯先生，左拉的萌芽等書中成立一種比較嗎？這些著作裏面那

一種是一部小說呢？這類寶貝規則是什麼呢？它們是從什麼地方來的呢？它們是誰人設立的呢？根據着什麼原則，什麼權力和什麼理由呢？

然而這些批評家卻像知道一種構成一部小說並使這小說和另一種不能算是小說的作品有所不同的，確定，不易的方法一樣。這事不過很簡單地表明不是作家的他們，都隸屬一個派別，並且他們像小說家本身一樣，摒棄一切在他們的美學範圍以外想出並寫下的作品。

一個聰明的批評家，反之，應當搜尋一切和既成的小說最不相似的東西，並盡力鼓勵青年開闢嶄新的道路。

所有的著作家，威克安·雨果和左拉一樣，都曾固執地要求絕對的，不容有所爭辯的創作的權力，換言之，即是照着他們各人對於藝術的見解，想像或觀察的權力。才能是由獨創性來的，而獨創性乃是一種特殊的，思想，觀看，理解和判斷的方法。可是，那想照着從自己愛讀的小說得來的思想去給小說下定義，並設立若干不變的創作的規則的批評家，始終和帶來一種新的方法的藝術家的氣質鬥爭着。一個絕對地名實相符的批評家，祇當是一個沒有傾向，沒有偏愛，沒有熱情的分析者，並且像一個繪畫的鑑定人一樣，祇當品評人家請他鑑定的藝術品的藝術價值。他那什麼都能接受的理解力，應當把他的個性完全消去，使得他甚至能夠發現並讚

場那些站在常人的地位他所不喜的，而在評判者的地位他得理解的書籍。

可是大致說來，大部分批評家都祇是一些讀者，因此他們幾乎一直不是錯責了我們，便是留情地，沒有分寸地恭維着我們。

單是想在一本書裏使得自己的精神的自然領同得着滿足的讀者，要求作家適應他的主要的嗜好，並且他始終把那適合他的理想的，愉快的，淫靡的，淒惻的，空想的，或現實的想像力的作品或章節，稱作可以注意的或寫得好的東西。

總而言之，公衆是由許多集團組成的，這些集團對我們叫喊道：

「安慰我罷。」

「使我覺得有趣罷。」

「使我覺得悲楚罷。」

「感動我罷。」

「使我空想罷。」

「使我笑罷。」

「使我顫慄罷。」

「使我哭罷。」

「使我思考罷。」

祇有寥寥幾個出類拔萃的人，才會要求藝術家：

「請照著你的性質，用著最適於你的形式，作點漂亮的東西罷。」

藝術家嘗試着，或是成功，或是失敗。

批評家祇當評斷那由努力的性質所生的結果；他卻沒有權力管到傾向。

這事早已寫過些數次了。卻非永遠重說着不行。

那麼，在那些想要給我們一個畸形，超卓，儼有詩意，使人感動，嬌媚或是壯美的人生幻影的文學流派以後，便來了一個想把真實，——單是真實並且是全部的真實——指給我們看的寫實主義派或自然主義派。

我們必需以同等的興味承認這些非常歧異的藝術理論，而對於這些理論所產生的作品，則需一面演繹地接受孕育這些作品的一般概念，一面單從它們的藝術價值的見地去加以批判。

否認一個作家製作一部詩的著作或寫實主義的著作的權力，即是想要逼迫他改變他的性質，排斥他的獨創性，不許他使用自然給予他的眼睛與智慧。

實備他把事物看得美或醜，渺小或偉大，優雅或兇惡，即是實備他合於某個或某個方法，而沒有一個和我們一致的視覺。

祇要他是一個藝術家，讓他照着自己的意思去自己理解，觀察，並構思罷，當我們批判一個理想主義者時，我們先得置身於詩的熱狂的境地，然後證明他的夢是平庸的，凡俗的，還不够瘋狂或壯麗。可是如果我們評判一個自然主義者時，我們便得給他指出在那一宗事上，人生的真實和他書裏的真實不同。

許多那樣不同的派別，不得不使用一些絕對相反的著作方法，這是顯明的事情。

那將永恆的，粗暴的，使人不快的真實變形起來，以便從那裏而取得一件例外的，動人的事變的小說家，應當摒去對於「逼真」的過分的焦慮，隨意所欲地操縱，準備，並安排那些事件，使得讀者看來津津有味，受到刺激或是得着感動。他的小說的計劃祇是一串巧妙地引往結局的匠心的配合。那些事變都向最高點和末尾的效果——即是一串重大的，決定的變故——排列着。漸進着，滿足着當初引起的一切好奇心，使興味得着一個界限，並將所說的故事那樣完全地收束着，以至人們再不想要知道那些最使人癡戀的人物以後會變得怎樣。

反之，那想把人生的真相給予我們的小說家，應當留心避去一切顯得例外的事變的連繫。

他的目的絕不是向我們述說一個故事，使得我們高興或使得我們感動，而是強逼我們去思索，去理解事情的深刻而又隱微的意義。因為充分看過並想過，他以一種特有的，從那些深思熟慮的觀察的全體得來的的方法，瞧着宇宙，萬物，事實與人。他想再現在書裏，傳達給我們的，便是這種個人的世界觀。爲着使我們像他自己一樣被人生的光景所感動，他得憑着一種精密的類似，把它再現在我們的眼前。所以他要有一種那樣巧妙，那樣矯飾，而外表那樣簡單的方法構成他的作品，使人無從窺測並指出它的計劃，無從發見他的意向才行。

他不會悄悄地製造一宗偶然之事，並用著一種使人從頭到尾感覺興趣的方法，把它開展起來，而會在他的人物或人物們的生平的某個時期裏抓着他們，憑着一些自然轉移法，把他們引到下一個時期。他可以用着這種方法時而指出精神怎樣受着周圍的情況的影響而起變化，時而指出感情和愛慾怎樣發展起來，在社會的一切階層裏，人們怎樣相愛，怎樣相恨，怎樣相鬥，布爾喬亞的利益，金錢的利益，家庭的利益，政治的利益，怎樣相爭。

所以，他的計劃的巧妙絕不在乎感動和魅惑，絕不在乎一個使人神往的開端，或是一個使人心動的結局，而在那顯出作品的定義的，亙古不變的小事的精巧的集合。假使他想把一個人的十年的生活容納在三頁面裏，在包圍那生活的一切人物裏面，指出其特別和獨有的意義，

他便得知道在無數日常瑣事之間，除去對他無用的一切，而以一種特殊的方法表出淺識的觀察者所見不到的，而給予他的著作以效力，以全體的價值的一切。

人們懂得這樣一種任何人都能看出和舊法迥乎不同的創作手腕，常是使得批評家迷了道路，他們不能覺見一部分現代藝術家常用來代替那叫做「情節」(L'Intrigue)的唯一策略的一切那麼纖細，那麼隱秘，幾乎看不到的線索。

總而言之，如果過去的小說家選擇並述說人生的危機，靈魂和心的急激狀態，現在的小說家便寫着在平常狀態裏的心，靈魂和智慧的故事。爲着產生他所追求的效果——即是單純的現實的感動——和爲着顯出他所想要取出的藝術的教訓——即是現代人在他眼前的真實的啓示，——他祇能使用一些含有一種永恆的，不能拒絕的真實的事實。

可是即使站在這些寫實主義的藝術家的見地，人們也當討論並爭辯他們那像是可用這幾個字歸結起來的理論：「單是真實並且是全部的真實。」

他們的意旨既在表現一部分恆久的，通行的事實的哲理，他們便得常常爲着逼真而害及實際地修改事變，因爲：

「真實是有時可以不像真的。」

寫實主義者，倘是一個藝術家的話，他不會企圖把人生的平凡的照相示給我們，而會把現實還要完全，還要動人，還要可憐的幻影給予我們。

述說一切是不可能的，因為那樣便每天至少要有一卷書來列舉充滿我們生命的無數沒有意義的事變才行。

因此不能有選擇，——這你是加於「全部的真實」的理論的第一個打擊。

並且人生是由最歧異，最出人意外，最相反，最不調和的事物組成的；它是粗野，沒有次序，沒有聯絡，充滿着不可解說的，沒有條理的，矛盾的，應當歸在「各種事實」一類裏的災難的。

所以藝術家既選定了他的主題，便祇能在這充塞着偶然和無聊之事的人生裏，採取對於他的題材有用的特殊的事情，而把其餘一切拋在一邊。

在無數例證裏隨便舉出一個罷：

世上每天死於不測之禍的人的數目是很多的。可是我們能够在一篇故事中間，藉口要加入不測之禍，而使一片瓦落在一個主要人物的頭上，或是將他投在車輪底下嗎？

並且生活對於一切無所軒輊，它使得事實急轉下去，或是任其無限際地遷延着。反之，藝

術卻在使用預防和準備，處理一些巧妙而又矯飾的轉變，憑着唯一的結構的手腕，顯示主要的事件，而對於其餘的事件則按照它們的重要程度，給以和它們相合的浮彫，以便產生作者想要指出的特殊的真實的深刻的感覺。

所以「寫實」在乎隨着事實的通常的邏輯，給人以真實的完全的幻覺，而不在照事實層出不窮的混亂情形，把它們拘泥地謄錄起來。

我對於這事的結論是：有才能的寫實主義者更當稱作幻想家。

並且，相信真實是怎樣幼稚的事啊！既然我們每人在我們的思想裏和我們的官能裏都有着我們的真實。我們的眼睛，我們的耳朵，我們的嗅覺，我們的種種趣味，造出和世上所有的人的數目相等的真實。而那從這些受着種種不同的印象的官能得到教訓的我們的頭腦，理解，分析，判斷，正如我們每人屬於另一個種族一樣。

因此我們每人不過做了一個世界的幻覺，詩的，感傷的，愉快的，憂鬱的，污穢的或悲哀的幻覺，隨着各人的性格而定。而作家除掉憑着他所學來的而又能够運用自如的一切藝術的手腕，忠實地將這幻覺再現之外，沒有旁的使命。

美的幻覺，那是人類的同意！醜的幻覺，那是可以更改的意見！真的幻覺，它決不是恆久

不變的！卑劣的幻覺，它吸引着那樣多的人們！大藝術家乃是那些強迫人類接受他們的特殊幻覺的人。

既然每一種理論都祇是一種自己分析的性質的普遍化的表現，那麼我們不要對於任何理論懷抱不滿。

有兩種理論，尤其時常被入討論，人們不將它們兼收並蓄，卻使它們彼此對立着。這即是純粹分析小說的理論和客觀小說的理論。分析派的人要求作家致力於指出心靈的最微的發展，和決定我們的行為的一切最隱秘的動機，對於事實則僅祇給以相差頗遠的次要的地位，事實是到着點，是一塊單純的路碑，是小說的託詞。依照他們的意見，我們便得像一個哲學家編纂一本心理學書一樣，寫作這些精確而又富於空想的，想像和觀察混在一塊的作品才行，便得從最遠的起源開始，陳述着原因才行，便得說出一切意志的一切理由，並鑑別一切在利益，愛慾或本能的刺激之下動作着的精神的反動才行。

反之，客觀派（怎樣可厭的字眼啊！）的人，却主張把人生一切事實的精確的表現給予我們，留心避去一切複雜的說明，一切關於動機的議論，而祇限於使人物和事變通過我們的眼底。

對於他們，心理學應當隱藏在書裏，正如它實際藉着事實隱藏在生活裏面一樣。

是這樣胚胎起來的小說，可以得着興味，可以使故事發生波瀾，可以得着色彩，得着活動的人生。

所以，客觀的作家，不曉曉於解釋一個人物的精神狀態，而尋求着這心靈狀態在一定的情況底下，必需使這人完成的行為或姿勢。他們使他在本書裏從頭到尾採取着某種律身行己的方法，以致他所有的行為，所有的動作，都是他的本性，他的一切思想，一切意志，一切遲疑的反映。然則他們不顯露心理，而隱藏心理，他們將它作為作品的骨組，正如看不見的骨骼是人身的骨組一樣。給我們寫照的畫師是不會把我們的骨骼描繪出來的。

我並還覺得用這種方法寫作的小說，在真摯一點上也有所得。第一它比較逼真，因為我們所見到的在我們周圍活動着的人們，是絕不把他們的行為的動機告訴我們的。

其次我們要顧到的是：假使因為充分觀察人們的結果，我們能够頗為確當地決定他們的性質，因而可以預料到他們在一切環境裏的生存方法，假使我們能够明確地說：『有着某種性質的某人，在某種場合會作這事，』但我們決不會由此便能一個一個地決定那非我們所有的他的思想的一切祕密的發展，那和我們的本能不同的他的本能的一切神祕的要求，那官能，神經，