

世界文学大师小说名作典藏本

莫泊桑

Guy de
Maupassant

社会小说



郭宏安 编选 上海文艺出版社

莫泊桑
社会小说

世界文学大师小说名作典藏本

郭宏安 编选 上海文艺出版社

(沪)新登字 103 号

责任编辑:徐如麒

封面设计:袁银昌

插图:俞晓夫

莫泊桑 社会小说

郭宏安 编选

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

新华书店经销 上海浦江印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 5.875 插页 4 字数 106,000

1994 年 10 月第 1 版 1994 年 10 月第 1 次印刷

印数:1—10,000 册

ISBN7-5321-1294-2/I·1006 定价:7.00 元

出版说明

一、本丛书为我社已出“中国现代名作家名著珍藏本”之姐妹篇，目的是为了给广大读者了解和欣赏世界文学名著提供一个新的窗口。

二、本丛书所选均为世界经典作家，入选作品突出他的某一方面的艺术特色；作品以短篇小说为主，适当也选收一点中篇小说。

三、本丛书分别约请国内知名的外国文学方面的专家、学者编选，并撰写选本序；另请著名前辈作家施蛰存先生撰写总序，置于每本书的书前。

上海文艺出版社

1994年8月

总 序

施蛰存

近代型的短篇小说(包括中篇小说),在欧洲,兴起于19世纪中叶。英语称短篇小说为 short story,其字义为“短的故事”。中篇小说,英语为 novelette,其字义为“小型的小说”。而小说(novel)这个字的意义是“新奇事”。可知欧洲人的传统观念,以为“小说”都是以长篇巨制来叙述的新奇故事。

自从商业和工业相继勃兴,社会结构随之而大为改组。人民的生活节奏,也由中世纪的闲暇懒散,一变而为紧张忙碌。旧社会的那些在灯下炉边阅读几百页长的小说的绅士淑女,逐渐消失了。代之而兴的小说的读者,大多是职业知识分子,或赋闲的人。他们阅读小说是为了暂时填充生活的

空虚。他们没有更多的时间去阅读长篇小说，于是短篇小说应运而兴。

短篇小说并不是具体而微的长篇小说。长篇小说可以容纳很复杂的故事情节，可以叙述延续几个月乃至几十年的故事始末。这些功能，短篇小说都无法具有。因此，短篇小说的题材内容、创作方法，逐渐地远离了长篇小说，自成一种文学类型。

从19世纪中叶到第一次世界大战结束(1918)，欧洲出现了许多短篇小说作家，他们的作品的题材内容都是人生或社会现实的片段。通过这一段世态人情的突出描写，反映了整个时代和社会的形象。

这一时期的文艺理论家给“短篇小说”下的定义常常举出一个短篇小说必须具有的条件是：通过少许人物在一个不太长的时期中的行为，表现了世态人情的某一方面的典型。因此，人物性格与故事结构，成为短篇小说作家最重视的创作方法。契诃夫和莫泊桑的作品，可以说是这一时期短篇小说的典范。

在第一次世界大战以后，欧洲文学出现了新的动向。在新成立的苏联，作家强调写无产阶级的革命的意识形态；在西欧，由于弗洛伊德心理学说的影响，作家们注意到：一切世态人情，都有表象和内蕴两种状态。人的一切思想、观念、语言、行为，都不是单纯的思维成果，它们是各种矛盾的、复杂的意识形态斗争的结果。于是，有不少作家，不再以外在

的人情世态为作品的题材,而以揭示人物内心的思维活动情况为题材,于是出现了心理分析小说,使小说这一文学样式开发了新的题材领域,短篇小说也随之而产生了前所未有的创作方法。这些作品,我们称之为现代型的小说。

上海文艺出版社经过精心筹备,拟推出一套《世界文学大师小说名作典藏本》,责任编辑徐如麒同志,来要我写一个总序。我看了全书目录,觉得这十种作品大致已可以概括欧洲短篇小说的发展过程。

伏尔泰是18世纪法国哲学家。他的著名小说《查第格》是为讽刺莱布尼茨哲学思想而作。从创作方法及故事结构两方面来看,它还不是近代型的小说。梅里美是法国浪漫主义作家。他的《嘉尔曼》是浪漫主义小说的杰作。从其结构及题材的处理方法来看,还是一部压缩了的长篇小说。屠格涅夫的两个中篇小说,也有同样情况。莫泊桑和契诃夫,各自写了大量的短篇小说,他们分别奠定了俄、法两国的近代型短篇小说的基石。马克·吐温是这一系列中唯一的非欧洲作家。他的小说以讽刺见长,可以说是伏尔泰的继承者。康拉德和吉卜林,专写他们个人独有的生活经验,在小说的题材方面,可谓独专一家。詹姆斯和卡夫卡的作品,已抛弃了19世纪以来的旧风格,而创造了现代型的小说。

这样看来,这一系列中短篇小说,除了各篇小说本身所给予读者的精神感应之外,还可以为读者提供一种文学史知识:短篇小说的发展历程。

我希望读者看了全书以后,还愿意什袭典藏。

1994.9.8.

选 本 序

郭宏安

近年来，报刊上不大见到莫泊桑的名字了，然而这并不意味着他的作品从中国读者的读书目录上消失。有人论法国的当代文学，说有两种文学并存，一种文学“读的人很少，但谈的人很多”，另一种文学“读的人很多，但谈的人很少”。其实，今人面对19世纪的文学，也有类似的情况。我想，莫泊桑的作品当是属于这“另一种文学”的。这对他来说，毋宁是一大幸事。世上有一种作家，名气很大，常被冠以“大”或“伟大”，然而其作品已很少从书架上走到主人的书桌上，只能睡在文学史家的卡片盒里；世上又有一种作家，难以从批评家那里讨得一个“大”字，然而其位置一经确立，便再难动摇，永远有读者赋予他的作品以新的生命。莫泊桑便是这后

一种作家。因此，百余年来，“短篇小说之王”这顶桂冠牢牢地戴在他的头上。

莫泊桑获得“短篇小说之王”的美誉，当然不仅仅在于那三百多篇的巨大数量，还在于“在同时代的作家中，他创造的典型比任何人都种类齐全，他描写的题材比任何人都丰富多采”（法朗士语），更在于他使短篇小说的艺术达到了一个至今还不曾被超越的顶峰。所谓“顶峰”，不是说他的短篇小说已经“止于至善”，后来的小说家都要照他看齐，而是说所有自以为超越了他的小说家，最终将发现，这不是过于狂妄，就是过于鲁莽。然而，总有小说家跃跃欲试，也总有批评家给予鼓励，因为有不少人试图用现实主义或自然主义这样的预制标签范围他，总觉得他的小说没有深刻的哲理和丰富的思想，即便赞扬他的语言“清澈透明”，也暗含着“直白浅露”之类的保留。这也许是近年来少有人谈到他的原因吧。再说，在文学上，一座高峰是不能被超越的，后来的人只能在它的旁边另崛起一座或几座，例如“复杂”或“晦涩”的高峰。当然，复杂或晦涩都不必然地和丰富及深刻相联系。其实，批评家诟病莫泊桑的短篇小说之“显露浅明”，往往是迷惑于他的语言之简洁明晰，以为“水至清则无鱼”，从而浅尝辄止，即便有隽永的哲理也被轻轻放过。试以脍炙人口的短篇《项链》为例。主人公为了偿还一条遗失的项链辛苦了十年，到头来却发现那条是假的，只换得她的朋友说了一句“我的可怜的玛蒂尔德……”批评家一般都认为这篇

小说是对追求虚荣浮华的小职员者流的讽刺，仅此而已。其实，那是一个“假”字使批评家感到震惊，犹如晴天霹雳，刹那间在他们的脑海里轰出了一片空白，思索的链条于是乎断了。倘若批评家注意到作者谈到还清了债务之后的罗瓦赛尔太太时的用词，也许这篇小说的内涵在他们眼里就不那么简单了。例如，“她早已一下子英勇地拿定了主意”；必须清偿债务！“她变成了穷苦家庭里的敢做敢当的妇人。又坚强，又粗暴”，她在邂逅女友时因还清了债务而觉得“当然要去”向她说明真相，说过之后又“感到一种足以自豪的、天真的快乐”，等等。这字里行间蕴涵的“思想”还不够丰富吗？未必有多么玄妙的哲理，但至少不止于对追求虚荣浮华者的讽刺。然而这“思想”并不是作者说出来的，也不是凝聚在令许多人觉得深刻的格言警句之中，他只是叙述、描写、呈现、刻画，寓褒贬喜怒于场景之中，更确切地说，于作者的眼睛注视之下的场景之中。左拉在莫泊桑的葬礼上说得好：“读他的作品，可以笑，可以哭，但永远发人深思。”莫泊桑让读者去思考，自己并不在作品中思考，他已经思考过了，一篇篇小说就是他思考的果实，所以他能够说：“那想把人生的真理给予我们的小说家，应当留心避开一切显得例外的事变的联系。他的目的决不是向我们讲述一个故事，使得我们高兴，或使得我们感动，而是强迫我们去思索，去理解事变的深刻而又隐蔽的意义。”那些在莫泊桑的小说中找不到思想和哲理的读者肯定是找错了地方，应当在文字的后面

找的东西自然在文字上面找不到。然而，就莫泊桑而言，思考的前面还有观察，长时间的准确而细密的观察，这是更为重要的。读莫泊桑的小说，是可以感到文字后面有一双专注的眼睛的。这双眼睛具有一种强迫的力量，它告诉读者，先要“看”，并要有所“见”，然后再去“思”，才能有所“得”。可以说，看，并且看见，乃是莫泊桑小说艺术的最高秘密。所以说“秘密”，乃是因为许多人看这个问题往往停留在技巧的层面上，于是，纵然“观察”两个字总是挂在嘴上，其结果却常常是“视而不见”。小说家视而不见，就会乞灵于议论而现身说法；批评家视而不见，就会执著于思想而强求深刻。莫泊桑小说的力量就在于，它告诉读者他看见了什么，并且也让读者看见，条件是读者不要自以为一瞥之下万物便纤毫毕露，尽收眼底。人们往往误以为莫泊桑的小说是一泓清水，其实那是乌云密布的天空下（“乌云密布的天空落下了火花”，莫泊桑喜欢背诵波德莱尔的这句诗）的一口深潭，天光云影，鱼龙变幻，一脚不小心就会掉进去。

莫泊桑还在练笔的时候，就已经知道了观察的重要，他的老师福楼拜这样教导他：“对你所要表现的东西，要长时间地用心观察它，以便能发现别人没有发现过和没有写过的特点。任何事物里，都有未曾被发现的东西，因为人们用眼睛观看事物的时候只习惯于回忆起前人对这事物的想法。最细微的事物里也会有一点点未被认识的东西。让我们去发掘它。为了要描写一堆篝火和平原上的一株树木，我

们要面对着这堆火和这株树，一直到我们发现了它们和其他的树，其他的火有所不同的时候。”他记住了老师的教导，始终不忘自己首先是个“注视者”。他说，“在小说家那里，一般而言是视力支配一切”，也就是说，“要写出东西，不应过多地思考。而是应该多多地看，对看见的东西冥思遐想。看，一切尽在于此，而且要看得准。所谓看得准，指的是用自己的眼睛看，而不是用老师的眼睛看”。那么，莫泊桑是如何“看”的呢？且看他的仆人的回忆：塞纳河流向远方，对岸高大的树丛倒映在流动的水中，他满怀激情专注地望着这种种细节；他好像也在闻，因为可以看到他的嘴唇微微翕动，他的额头在观察的努力中也皱了起来。他全部身心都沉浸在对景色的观照之中，一丝不易察觉的微笑掠过他的嘴唇……景色完全地占据了他，他将其刻在头脑里，以便最牢固地抓住它，最准确地确定其特征，最终将他所体验的令人愉快的感觉印在脑子里。此刻，他的脸上一片宁静，完全是一种心满意足的表情。不过，在明亮的阳光下，这张脸也呈现出某些疲倦的迹象，然而，那种很聪明的表情使这一切荡然无存。这显然不是一种无所用心的“看”！他要调动的还有波德莱尔所谓“精神的眼睛”。他看见了景物，也看见了景物后面的东西。唯其如此，莫泊桑才能够说：“要足够长时间地，足够专心地看所要表达的一切，才能够发现谁也不曾看见和表达过的东西。”小说家的眼睛要“像一台无所不吸的水泵，像一个永不闲着的偷儿的手”。“即使最优秀的艺术

家,要有一双真正好的眼睛,也要下力气,下很大的力气锻炼眼睛”。对莫泊桑来说,一位作者的眼力的“质量和特征”决定了一部作品的“精致和真诚的程度”。他指出,“近视”会夸大细节及其重要性,“远视”则会遗漏某人或某地的特征,莫泊桑此地所谓“看”,“看得准”,“眼睛”,“近视”,“远视”等等,确实首先指的是那种人皆有之的生理器官及其功能,似乎并未包含某种比喻和引申。我们由此确信,他的小说中的那些备受称赞的精妙绝伦的细节描写果然是明察秋毫的结果。我们由此推断,莫泊桑必有一双生理意义上的“真正好的眼睛”。令人困惑的是,事实恰好相反。

事实上,莫泊桑并没有一双视力正常的“好的眼睛”,甚至他初试锋芒拿出第一篇杰作《羊脂球》的时候就已经患上了眼疾。1880年2月,他在给福楼拜的信中说:“我的右眼几乎看不见了。……我差不多只能闭上这只眼才能给您写信;明天我得在耳朵后面放上五条水蛭,使用大量的眼药。”一个月后,医生告诉他此种视力调节的毛病根本治不好。果然,三年后左眼也出了毛病,瞳孔几乎麻痹。此后,莫泊桑毕生受着眼疾的折磨。他在一封信中说:“我一注意地看某件东西,试图读书或写字,瞳孔就变形,放大,影像模糊不真。”一双这样坏的眼睛,对于自称首先是个“注视者”,并且要“看得准”的莫泊桑来说,无异于贝多芬的失聪。而且,1880年距他去世的1893年仅只十三年,正是莫泊桑创作力极为旺盛的时期,他那精细入微的细节描写,他那脍炙人口的观

察功夫，他那不动声色的心理刻画，竟然是借助于这样一双近乎失明的眼睛来进行的，我们由此可以问一问，莫泊桑能否真地用眼睛满足福楼拜的要求：“当你走过一个坐在自家门前的杂货商的面前，走过一个吸着烟斗的守门人的面前，走过一个马车站的门前时的时候，请你给我画出这杂货商和这看门人的姿态，用形象化的方法描绘出他们包藏着道德本性的形体外貌，要使得我不会把他们和其他杂货商其他守门人混同起来，还请你用一句话就让我知道马车站有一匹马和它前后五十来匹马有什么不同。”然而莫泊桑毕竟没有让福楼拜失望，福楼拜在看到《羊脂球》的清样的时候，就一反不肯轻易赞人的常态，断言道：“此真大手笔也！”而《羊脂球》的可赞处之一正是精细真实的细节选择与刻画和深度心理活动的层层剥离，这不能不使我们进一步追问：莫泊桑是如何做到这一切的？一双肉眼显然是力不能及的，何况是莫泊桑那样的一双病眼！果然，莫泊桑既是一位不知疲倦的观察者，又是一位充满激情的梦幻家，回忆和想象补充了视力的不足，成就了精微与深刻的结合。我们由此可以体会，莫泊桑所说的“看”与“看得准”除了视觉器官的实际运作之外，还有着更为深刻的精神上的含义。这就是说，莫泊桑认为，一个好的小说家，既是一个观察者，又是一个洞观者，即一个具有“第二视力”的观察者。他说：“我具有这种第二视力，它既是作家的力量，也是作家的全部苦难。”（《水上》）说它是“力量”，是因为它让作家既抓住了事物的表象

又深入到事物的内里；说它是“苦难”，是因为它让作家不能再满足于展示生活的“平庸的照相”。莫泊桑所说的“看”和“看得准”实在是他对生活的一种痛苦的观照和体验。

在莫泊桑写作的时代，关于现实主义的争论方兴未艾，又杀出了一支打着“自然主义”旗号的大军。对于人言言殊的现实主义和旗帜鲜明的自然主义，莫泊桑皆取保留的态度。他说：“现实主义者，如果他是一个艺术家的话，他试图要做的，不是向我们呈现生活之平庸的照相，而是比现实本身更为完整，更为动人，更为可信的图景。……所以必须选择，一这乃是对所谓全部真实的理论的迎头一击。”他又说：“写真实乃是根据事实的一般逻辑给出真实的全部幻象，而不是在其杂乱无章的接续中奴颜卑膝地记录这些事实。因此，我的结论是，有才能的现实主义者更应该被称作幻术师。”这两段话的意思是指一般所谓现实主义者不是艺术家，或者不是有才能的艺术家，而真正的艺术家不仅要通过细节的选择表现生活的真实，还要运用“第二视力”呈现生活是更高的真实，即生活的幻象。这就是莫泊桑关于“看”和“看得准”的主张的全部含义。他实际上否定了当时流行的现实主义，当然，作为现实主义的变种的自然主义也就更得不到他的青睐了。这里我们不妨引述两位前辈作家的话。巴尔扎克在《驴皮记》初版中写道：“在诗人或的确是哲学家的作家那里，常常发生一种不可解释的、非常的、科学亦难以阐明的精神现象。这是一种第二视力，它使他们在各种可能

出现的情况中猜出真相,或者说,这是一种我说不清楚的力量,它把他们带到他们应该去、愿意去的地方,他们通过联想创造真实,看见需要描写的对象,或者是对象走向他们,或者是他们走向对象。”他在中篇小说《法西诺·卡纳》中对此种精神现象有更具体更显豁的说明:“在我身上,观察已经变成直觉的了,它深入灵魂却不忽视形体,或者说,它一下子抓住细节,随即超越之;它赋予我一种能力,使我亲历它所及的个人的生活,使我代替了他,就像《一千零一夜》中的苦行僧,他向那些人讲几句话,就得到了他们的灵魂和肉体。”看来,莫泊桑和巴尔扎克的距离并不像一般人想象的那么遥远。另一位前辈作家是波德莱尔,他在论及巴尔扎克时说:“我多次感到惊讶,伟大光荣的巴尔扎克竟被看作是一位观察者;我一直觉得他最主要的优点是,他是一位洞观者,一位充满激情的洞观者。他的所有人物都秉有那种激励着他本人的生命活力。他的所有故事都深深地染上了梦幻的色彩。……由于外部世界的万物都带着强烈的突起和惊人的怪相呈现于他精神的眼睛前面,他使他的形象们抽搐起来,使他们的阴影变得更黑,使他们的光明变得更亮。他对细节的异乎寻常的兴趣与一种无节制的野心有关,这野心就是什么东西都看见,也把什么东西都让别人看见,就是什么东西都猜出,也把什么东西都让别人猜出,这种兴趣迫使他更有力地勾画出主要的线条,以便得到总体的远景。”似乎不必多加解释,巴尔扎克的这些优点,莫泊桑即使