

导 论

—

研究中国文学史的任务，是清理并描述中国文学演变的过程，探讨其发展规律。然而，文学是什么？

一个耳熟能详的定义：文学是以语言为工具的、对社会生活的形象反映。根据唯物主义的原理，社会存在决定社会意识；而在被决定者身上，总是这样或那样地反映出决定者的特色；文学既属于意识形态领域，说它是社会生活——社会存在的反映，自然是有道理的。至于文学之以语言为手段，其所显示的是具体的形象而非抽象的概念，更是毋庸置疑的事。不过在这定义中，其着重点应打在“社会生活的”反映”上抑或“形象反映”上？或者；对社会生活的形象反映”本是一个整体性的概念，根本不存在在何处打着重点的问题？

倘若应该在“社会生活的”反映”上打着重点，那就意味着决定文学作品价值的首先是其反映社会生活的广度与深

度‘倘若’对社会生活的形象反映’本是一个整体性的概念。那么，在反映社会生活的广度与深度上有所欠缺的作品绝不是第一流的作品。现在，让我们引几首诗：

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。……

（《诗经·秦风·蒹葭》）

前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。（陈子昂《登幽州台歌》）

床前看月光，疑是地上霜。举头望山月，低头思故乡。（李白《静夜思》^①）

昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。日暮乡关何处是，烟波江上使人愁。（崔颢《黄鹤楼》）

君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。（李商隐《夜雨寄北》）

这些都是千古传诵的名篇。但若就其反映社会生活的广度和深度加以考察，实算不上有突出成就。以李白的那首来说，所写是十分单纯的游子思乡之情。如果我们要从中了解当时的社会生活，至多只能知道当时有些人旅居异乡，并对故乡颇为怀恋。至于这些旅居异乡者的具体生活，诗中却毫无反映。比较起来，早在李白之前的乐府诗《艳歌行》、《悲歌》写

^① 据《四部丛刊》影明济美堂刊《分类补注李太白诗》卷六引；文字与通行本略有不同。

游子的生活和感情反而具体得多。

翩翩堂前燕，冬藏夏来见。兄弟两三人，流宕在他县。故衣谁当补，新衣谁当绽？赖得贤主人，揽取为吾纆。夫婿从门来，斜柯西北眄。语卿且勿眄，水清石自见。石见何累累，远行不如归（《艳歌行》）

悲歌可以当泣，远望可以当归。思念故乡，郁郁累累。欲归家无人，欲渡河无船。心思不能言，肠中车轮转（《悲歌》）

前一首写游子生活的艰辛。衣破无人补，欲制新衣也无人缝，幸而其所寄住之家的女主人颇富同情心，代为操作，却不料引起了男主人的猜疑，因而最终发出了“远行不如归”的慨叹。后一首则写游子亲属死绝，无家可归，心中痛苦万分。以反映社会生活而论，这两首都比李白《静夜思》具体、丰富，但就读者的评价之高及传诵之广而论，它们却远不如后者。例如，明代颇有识见的胡应麟在《诗薮·内编》卷六中就推许李白《静夜思》为“妙绝古今”，唐诗选本收入此诗的很多；《艳歌行》及《悲歌》则不但从未受过这样高的评价，被收入选本的次数也不多。这都可见《静夜思》对读者的吸引力大于其他两首。

即使《静夜思》的形象性强于另外两首，但如上述关于文学的定义中“对社会生活的‘反映’占有首要地位”，那么，《艳歌行》及《悲歌》的总体成就纵或不在《静夜思》之上，也应与之并驾齐驱，为什么这两首诗受读者欢迎的程度还不如《静夜思》呢？

类似的情况在文学史上并不鲜见。试再以崔颢《黄鹤楼》与李白的《登金陵凤凰台》为例。崔诗已见上引，李白的诗

如下：

凤凰台上凤凰游，凤去台空江自流。吴宫花草
埋幽径 晋代衣冠成古丘。三山半落青天外 二水中
分白鹭洲。总为浮云能蔽日，长安不见使人愁。

相传崔诗先作 李白此诗有与之较高低的意思，《苕溪渔隐丛话》、《唐诗纪事》等都有类似说法。孤立地来看 李诗固很动人 若与崔诗比较 那么 就算上引传说可靠 崔诗由于先作而更显示出创造力，但李白在此一佳作的笼罩下，能够另辟蹊径 虽有貌似之处 精神上却颇相乖异 其功力之高也极惊人。且李诗的最后两句 是用陆贾《新语·慎微篇》：“邪臣之蔽贤 犹浮云之蔽明也。”间接揭示出谗佞当道、朝政混浊。像这样的反映社会生活的内容，显为崔诗所无。若以反映社会生活的广度和深度来衡量，李诗自当在崔诗之上。但从历来的有关诗评中却很难得出这样的结论 严羽的《沧浪诗话》并明确地说：“唐人七言律诗 当以崔颢《黄鹤楼》为第一。”现在虽已不知他在说这话时曾将崔颢此诗与多少唐人七律相比较，但相传为有意与崔颢此诗争胜的李白《登金陵凤凰台》 他应

① 崔诗在精神上是消极、悲观的。其上半首强调盛事难再，渗透无常之感，下半首则由此自然地引伸出世事不足为、不如归去的结论。但时日已暮，乡关何处？因而虽有美景当前，却仍哀愁难禁。李诗在精神上则是奋发、乐观的。其前六句强调的是 人事虽然短促 宇宙却是永恒的 因而虽然凤去台空 但长江却丝毫无损 仍自流动不息 孙吴、东晋虽均已成为陈迹 但青天、三山、长江、白鹭洲却并未消失。宇宙既然长在，则依附于宇宙的人类及其历史自也随之绵延不绝，是以世事仍大有可为。只是奸邪当道，诗人未能施展自己抱负，不得不令人悲愁。崔诗和李诗的结尾虽都是“使人愁”但前者是勘破世事者的愁，后者是积极入世者的愁。

该是拿来比较过的。

这些都说明反映社会生活的广度与深度并不是决定一篇作品高下的主要尺度。甚至在像小说这样的文学体裁中，也并不例外。试将《三国志通俗演义》与《西游记》比较一下看。

《三国志通俗演义》当然是反映三国时期社会生活的作品，至于《西游记》则正如鲁迅《中国小说史略》所说乃是神魔小说。虽然根据社会存在决定社会意识的唯物主义原理，作家的意识及其作品是被社会存在所决定的，因而总是这样或那样地反映了社会生活并且正如鲁迅所说“《西游记》作者稟性，‘复善谐剧’故虽述变幻恍忽之事亦每杂解颐之言使神魔皆有人情精魅亦通世故而玩世不恭之意寓焉。”（《中国小说史略》第十七篇：《明之神魔小说（中）》）但其获得读者激赏的究在“构思之幻”（《中国小说史略》第十七篇）除极少数研究者外，广大读者也从不根据《西游记》去认识或观察当时的社会生活；而且，即使是研究者，主要也只是根据当时的社会生活去解释《西游记》的某些内容。若就反映社会生活的广度与深度来说，《西游记》自然不如《三国志通俗演义》。但二者在中国小说史上都有重要地位，它们在反映社会生活方面的差异并没有成为判定其高下的标尺。

既然如此，那么关于文学的上述定义中的“形象”二字是否更为关键，从而可以成为决定文学作品优劣的标准呢？不过，“形象”如果是指人物形象，则许多诗里根本没有人物形象；更多的是写了诗人的某种感情。以上引陈子昂的《登幽州台歌》来说就是如此。首两句“前不见古人后不见来者”是其登上幽州台时的感受。由于独立在广漠原野的高台上，四

望无人 他觉得茫茫天地 古往今来 只有“我”才是真实的存在 这使他感到孤独而自豪。洋溢在“前不见古人 后不见来者”这两句中的 并不是孤立无援的恐惧 而是睥睨世俗的气概。然而 这个如此自豪的“我”，跟天地的永恒一比，又是如此地短暂和脆弱，于是诗人又感到了自己的渺小并深为悲哀，是以“独怆然而涕下”。在短短的四句中 体现出极其巨大的感情上的反差，从而强烈地撼动了读者的心。倘若联系诗题仔细体味，读者也许能想象出广漠高台上的诗人的孤单身影。但在想象出这身影之前 读者早就被上述的感情所打动了 在想象出来之后 也未必再能增加原来的感动程度。所以 以人物形象的是否完整、鲜明、生动等等作为决定作品成败、高下的尺度，至少对诗歌是不合适的。关于文学的上述定义中的“形象”如是指感性形象 系与“抽象”相对而言 这样的“形象”自为文学所必具，但那只是区别文学与非文学的标准。不符合这标准的作品 即使挂着文学的招牌 我们也可说它不是真的文学作品 至少也可说它是失败的作品 但如果是符合这标准的作品，是否在文学成就上就完全一样，没有高下之分了呢 倘若确是这样 那么 李白的《静夜思》和乐府《艳歌行》、《悲歌》既然从“形象反映”的角度来考察并无高下之别 就反映社会生活而论 后两篇还高于前者 为什么前一篇对读者的吸引力反而更高？倘若文学作品在符合感性形象的要求的基础上 其艺术成就仍有高下之别 那么 我们又凭什么来区分其高下？在上述关于文学的定义中很难找到依据。

而在我看来，文学批评的标准总应与文学的定义相关联。然则我们是否可对文学的上述定义稍作补充呢？

二

任何一个能够读懂文学作品——我在这里说的是严格意义上的文学作品——的人，在阅读过程中及读完后的某一时间内，总会引起若干感情的波澜。即使是一些以情节取胜的作品，甚至是写得相当粗糙的，只要能获得部分读者的爱好，那么，这些爱好它们的读者在阅读时同样会产生感情的起伏。三十年代曾产生过个别小学生在读了武侠小说后到深山中去寻师学道的事，也正意味着小说中的武侠打动了这几位小读者的心，引起了他们的羡慕甚或崇敬。

由此看来，文学作品是一种以情动人的东西，它通过打动读者的感情，而使读者获得某种精神上的愉悦。一般说来，这就要求作者首先在感情上被打动，否则便无以感动别人。当然，如果读者知识贫乏，或幼稚易欺，有时也会出现作者自己未必受感动而读者却被打动了的现象，上面提到过的导致小学生到深山寻师学道的武侠小说，恐怕就属于这一类^①。不过，这些都只是文学中的平庸、低劣之作。绝大多数读者都不会被它所感动。

在这里需要进一步讨论的是，在作者自己不被打动时，是否也有可能写出优秀之作呢？大致说来，文学作品可以分为两类：一类是作者写其真情实感的，例如诗词；一类是虚构性

^① 当时的武侠小说水平还相当低，作者的写作态度也不严肃，在写作时自己未必会受感动。

的，如小说、戏曲。在写前一类作品时，如作者自己没有受到强烈的感动，则其所写的感情倘非淡薄，即为虚假，自不能打动读者，其作品也自然不是优秀之作。但此类作品中有一部分是写所谓“无我之境”的。既然无“我”，则作者——“我”——之是否感动似乎就与作品之优劣不相干。至于虚构的作品，更易被误解为只要虚构得巧妙就行，未必需要作者自己的强烈感情。所以应略加辨析。

“无我之境”是王国维提出的。他的《人间词话》标举境界，以为“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句”。同时又说：“有有我之境，有无我之境。‘泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去’，‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，有我之境也。‘采菊东篱下，悠然见南山’，‘寒波澹澹起，白鸟悠悠下’，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”按照他的理论（实际也是如此），有“无我之境”的都是佳作，而这些作品既是“以物观物”的结果，似乎作者只需静观默照，不必也不应有感情参与其间。但如仔细考虑一下王国维的话，就会发现并非如此。第一，所谓“有我之境”并不是就诗句中提及的那些具体事物而说，而是就其所构成的总的境界而言。例如其所引秦观《踏莎行》的“可堪”二句，其中“孤馆”、“春寒”、“杜鹃”、“斜阳”都无从证明只是秦观“以我观物”的结果。只要那馆驿附近没有其他的房屋，只要当时虽是春天却比较寒冷，那自然是孤馆、春寒。至于春天之有杜鹃，晴日之有斜阳，更毋庸词费。那么，为什么这两句词是“有我之境”呢？他在《人间词话》的另一处，称这两句的境界为“凄厉”。这显然是就此二句

的总体而论。而其所以被视为“有我之境”，当是因为在王国维看来，虽是较为寒冷的春天薄暮，又处在孤馆之中，其景色也不应凄厉若此。秦观这样写，乃是以“我之色彩”涂于景物上的结果。第二，“有我之境”既是就其总的境界言，“无我之境”当然也是如此。而诗词中的境界全都渗透着作者的主观感受。就被王国维作为“无我之境”例证的“采菊”两句，出陶渊明《饮酒》诗“结庐在人境”和“寒波”两句，出元好问《颖亭留别》来看，都具有宁静、淡远之致。这大概也就是其境界之所在。不过，就是以唯物主义的观点来看，宁静、淡远也都只是人的主观感受，而非景色的物质属性（就唯心主义的观点来看，当然更加如此）。自然，有些景色本身所具的特点有可能引起某些特定的感受，但却并非一定要引起这样的感受；例如，我国古代的诗人中有不少人赞美过秋天的宁静、淡远，但也有许多人感慨过秋天的寂寞、凄清，很难说哪种感受更符合秋天景色的本身特点。恐怕两者都有其相符之处。换言之，即令人的主观感受与景色的某些特点确是相应的，但为什么他所产生的是跟某种景色中这些特点相应的感受而不是跟同一景色中的那些特点相应的感受呢？为什么他所感到的是宁静、淡远而不是寂寞、凄清呢？在这里起决定作用的，归根结蒂还是人的主观——“我”。何况在这过程中移情作用又往往难于避免。就说被王国维作为“无我之境”的那几句诗吧：“白鸟悠悠下”的“悠悠”是悠闲自在的感觉，但鸟在这样飞翔时到底是否悠闲自在人是无法知道的，只不过人在看到鸟这样飞下来时产生了悠闲自在的感觉，就把它加到了鸟的身上，所以这正是“以我观物”而非“以物观物”；至于“悠然见南山”，

既可解释为悠然地见到南山，也可解释为见到悠然的南山，但如是前一种解释，则此句和上句只不过是描绘了诗人的两个动作，说不上“无我之境”，因而只有采取后一种解释才与“无我之境”相合，而以“悠然”形容山正与以“悠悠”形容鸟一样，也是移情作用。由此可知，所谓“无我之境”其实并非“以物观物”，它跟“有我之境”一样，都是“以我观物”，从而都“著我之色彩”，只是“有我之境”的这种特征鲜明一些，“无我之境”则隐蔽一些而已。第三，这些被认为写“无我之境”的作品，虽因其多具宁静、淡远之致而易使读者误会为作者并无强烈的感动，但在作者的内心却充盈着对其所写这种生活内容的挚爱。例如陶渊明的《饮酒》：

结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远
地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞
鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。

与“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”（出冯延巳《鹊踏枝》）等句相比，确似感情色彩并不强烈。但且读一读陶渊明的《归去来兮辞》：“归去来兮，田园将芜胡不归！既自以心为形役，奚惆怅而独悲！悟已往之不谏，知来者之可追。实迷途其未远，觉今是而昨非。……乃瞻衡宇，载欣载奔。僮仆欢迎，稚子候门……”他对自己的得以归来过田园生活，是怀着怎样喜悦的心情，甚至“载欣载奔”，似乎又回到了童年。而且这不是一般归乡的喜悦，而是意识到自己走上了一条新的人生道路、终于从“心为形役”的困苦中解脱出来了的喜悦。所以在那些似乎是很平凡的日常生活中，他都感受到大的快乐：“引壶觞以自酌，眄庭柯以怡颜。倚南窗以寄傲，审容膝之易安。

园日涉而成趣，门虽设而常关。……农人告余以春及，将有事于西畴。或命巾车，或棹孤舟。既窈窕以寻壑，亦崎岖而经丘。木欣欣以向荣，泉涓涓而始流。善万物之得时，感吾生之行休。……聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑！”同上）他不仅天天趣味盎然，看到庭中的树木就“怡颜”，而且还领悟了生命的意义：随着自然的运行，快乐地走到生命的尽头。换言之，这样的生活既时时使他感到平安喜乐，又是其安身立命的所在；他对这些的深厚感情也就可想而知。正因他对此是这样挚爱，也才能在《饮酒》中写出它那恬淡、自然的美，并引起读者的喜爱和感动。所以作品里的宁静、淡远之致，是与作者对这种生活内容的深厚感情、全身心的投入同在的，而绝不是冷淡地静观默照的结果。它之使人觉得感情色彩不如上引秦观等词强烈，是因感情已渗透到其描写的景物之中，水乳交融，读者在阅读时便只觉察到景物、境界，而不易察觉其感情了。但读者之被诗中的境界所打动实际上也就是被作者的感情所打动。至于元好问，乃是在现实的政生活中经受了种种痛苦的人，他在远离政治喧嚣的大自然中获得解脱感，从而幻想自己如寒波似地澹澹^①、白鸟似地悠悠，是完全可以理解的。因此，他之写出这样的句子，实出于内心对宁静的渴求和对于宁静的景色——业已经过了移情作用——的爱好，而不是对景物冷静地观照的结果。

总之，即使是被认为写“无我之境”的作品，仍然离不开作

^① “澹澹”为水摇貌。见《说文》；“澹”又有安、静之义。见《广雅》。所以“澹澹”实是水的宁静地摇荡的样子。

者深沉、浓厚的感情。读者在读这些非虚构性的诗词时 无论是被其‘无我之境’抑或‘有我之境’所打动 都是在感情上与作者共鸣。

现在说虚构的作品。

中国古代文学中的虚构之作，主要是小说和戏曲。戏曲本来自有其独立的艺术特征 并不是文学的一个部门 但是杂剧、南戏和传奇 不包括后来那些以情节热闹取胜的传奇 常把曲词放在首位，而把情节放在次要的地位（情节常有所本，说明剧作家的独创性实在彼而不在此 折子戏的经常上演 说明很多观众欣赏的重点在演员的唱做和曲词本身）抒情性很强。所以 作为中国文学史重要组成部分之一的元、明和清代前期的戏曲，其所承担的抒情的任务实不 下于唐诗、宋词 不过其所抒的不是作者自己的情而是剧中人的情。

中国古代小说所经历的从不成熟到比较成熟的过程，大抵是这样的 先是重情节 或将一些不应作为小说的成分的东西引入^① 其后逐渐进到人物、情节并重 不适合于小说的成分也相应减少。在这过程中，文言小说与白话小说的具体情况并不一样 但总的趋势是一致的。被称为‘四大奇书’的《三国志通俗演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅词话》是小说比较成熟时期的代表作 都已很注重人物描写。《三国志通俗演义》在写人物的成熟上虽不如其他三书 以致如鲁迅所说：“欲

^① 赵彦卫《云麓漫钞》卷八说唐代传奇“文备众体，可以见史才、诗笔、议论”，是对唐传奇特点很好的描述。然而，为了显示“史才”的叙述方法固与小说的叙述方法不尽相同，要在小说中显示写诗的才能也是一种不必要的、有时反而有害的做法，至于在小说中杂入议论，失败的先例远比成功的多。

显刘备之长厚而似伪，状诸葛之多智而近妖。”（《中国小说史略》第十四篇：《元明传来之讲史（上）》）但它要想“显刘备之长厚”，“状诸葛之多智”，也正说明了它对人物描写是重视的，只是这两个人物写得不算成功罢了；何况写得成功的也有，关羽就是显例，“义勇之概，时时如见”（同上）。“四大奇书”以后的《儒林外史》和《红楼梦》更进而以写人物为主，情节成了写人物的材料，这种情况在《金瓶梅词话》中已开始出现，但为数不多，在《儒林外史》和《红楼梦》中则为常见现象。）

小说要把人物写好，作者就必须深入体会人物的内心世界。戏曲要代剧中人物抒情，作者也必须体验其感情。所以，戏曲、小说虽是虚构的作品，但与那些写作者真情实感的诗词相比，在对感情的要求方面绝不稍低。换言之，虚构作品的作者必须经验其作品中各种人物的感情，而且必须与处在作品所写的种种境遇里的人物所可能和应该具有的感情同样真实而强烈。

关于这一点，明末清初的金圣叹已经意识到了。他说：《水浒》作者写豪杰、奸雄、淫妇、偷儿都很逼真，其能写好豪杰、奸雄，可能因为施耐庵本身就是豪杰、奸雄，但何以又能写好淫妇、偷儿呢？施耐庵自己绝不会是淫妇或偷儿。对此，他解释说：

非淫妇定不知淫妇，非偷儿定不知偷儿也。谓耐庵非淫妇非偷儿者，此自是未临文之耐庵耳。……若夫既动心而为淫妇，既动心而为偷儿，则岂唯淫妇、偷儿而已。惟耐庵于三寸之笔一幅之纸之间，实亲动心而为淫妇，亲动心而为偷儿。既已动心，则

均矣。又安辨泚笔点墨之非入马通奸，泚笔点墨之非飞檐走壁耶？（金圣叹评本《水浒传》五十五回总批）

他的意思是说作者在写作时必须“亲动心”而为作品中的人物，与之融为一体，具有同样的想法，经验同样的感情，所谓“既已动心，则均矣”。当然，杰出的作家在创作时除了体验人物的感情以外，恐怕还渗透了作家自己对人物的爱憎，因此，其感情实较作品中人物远为丰富而强烈。

总之，即使是虚构性的作品，感情也是很重要的。其优秀之作所以能打动读者，也是基于读者与作者在感情上的共鸣。这与写作者亲身经历的作品并无二致。对于读者，文学作品首先第一步要打动他的感情，就作者来说，创作也必须具有激情。既然如此，我们如果要给文学下定义，似乎不应该忽略了这一点，而应把其打动读者感情的作用包括在定义之内。

由此，我们就可以给文学的成就确定一个与其定义相应的标准，那就是作品感动读者的程度。越是能在漫长的世代、广袤的地域，给予众多读者以巨大的感动的，其成就也就越高。而且，越是这样的作品，越能使读者在感动之余受到某些启发，领悟到某种哲理，甚至在一定程度上改变其人生态度；但这一切都是以读者受到强烈感动为前提的。如果根本不能感动读者，这一切也就根本无从发生。

三

不过，对于读者的感动，也还应该区别对待。

先引一段鲁迅的文章：

当我在家乡的村子里看中国戏的时候，是还未被教育成“读书人”的时候，小朋友大抵是农民。爱看的是翻筋斗，跳老虎，一把烟焰，现出一个妖精来；对于剧情，似乎都不大和我们有关系。……但还记得有一出给了感动的戏，好像是叫作“斩木诚”。一个大官蒙了不白之冤，非被杀不可了，他的家里有一个老家丁，面貌非常相像，便代他去“伏法”。那悲壮的动作和歌声，真打动了看客的心，使他们发见了自己的好模范。（《准风月谈·电影的教训》）

鲁迅当时看的是绍剧。这出戏源于明末清初剧作家李玉所编的传奇《一捧雪》。在《一捧雪》中，这位忠仆的姓名为莫成。写作“斩木诚”，恐是鲁迅的记忆之误。这是一出宣扬奴隶道德的戏。在上引的文字之后，鲁迅接着写道：“为要做得像，临刑时候，主母照例的必得去‘抱头大哭’，然而被他踢开了。虽在此时，名分也得严守，这是忠仆、义士、好人。”很清楚地指明了其主旨所在。

今天的青年如果看到这样的戏，大概未必会再受感动，但鲁迅所说的那个时候——清代末年，它却“真打动了看客的心”。这种差别的造成，不仅仅是由于时代的不同，因为，比这戏的时代早得多的文学作品而至今仍感动读者的，为数仍然不少。例如《离骚》的“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”；“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩”。这样的句子，今天仍能打动若干青年的心——当然是指读得懂它的青年。

那么，为什么有些很古老的作品仍能感动我们，而有些作

品尽管在一段时期内也能获得许多读者的真心喜爱，过了几百年甚或几十年就引不起人们的兴趣了呢？我想，这应从人类发展历史和人性的角度去考虑。

马克思在《资本论》中曾说过“首先要研究人的一般本性，然后要研究每个时代历史地发生了变化的人的本性”（《马克思恩格斯全集 第 23 卷 第 669 页》）这也就意味着“人的一般本性”和“每个时代历史地发生了变化的人的本性”是既有联系也有差别的。后者如与前者没有差别，就不能说它“发生了变化”如果没有联系 就是两种互不相干的东西 后者就不是前者“历史地发生了变化”而形成。换言之，在“每个时代历史地发生了变化的人的本性”中 既有与“人的一般本性”相通之处，也有相异甚至相反的一面。

关于“人的一般本性”和“每个时代历史地发生了变化的人的本性”的差别 我想 不妨把马克思在《1844 年经济学—哲学手稿》中关于人性和异化的一段话视作具体的例子：

它的基本教条是 自我克制 对生活和人的一切需要克制。你越少吃 少喝 少买书 少上剧院、舞会和餐馆 越少想 少爱 少谈理论 少唱 少画 少击剑等等，你就越能积攒，你的既不会被虫蛀也不会被贼盗的宝藏，即你的资本，也就会越大。你的存在越微不足道，你表现你的生命越少，你的财产就越多，你的外化的生命就越大，你的异化本质也积累得越多。国民经济学家把从你那里夺去的那一部分生命和人性，全用货币和财富补偿给你……（《马克思恩格斯全集》第 42 卷 第 135 页）

由此可见，在这些人身上已经失去了一部分人性——人的一般本性。尽管在这里说到“你的资本，也就会越大”显然是就资本家而言的，但其失去部分人性的关键在于“自我克制”，而这也是资本主义社会里的工人同样必须做到的。他的工资和社会地位绝不容许他不克制其对生活和人的一切需要，从而在他身上同样被剥夺了部分人性。所以，在资本主义社会的“历史地发生了变化的人的本性”中也就存在着与“人的一般本性”相异、相反的一面。

在这里需要说明的是：《1844 年经济学一哲学手稿》虽是马克思的早期著作，但上引那一段关于资本主义社会的论述，却是马克思一直保持着的观点，它也贯穿在《资本论》的有关分析中。在《资本论》里，他指出了共产主义社会将使人们在“最无愧于和最适合于他的人类本性的条件下”进行生产，也指出了共产主义社会是“以每个人的全面而自由的发展为基本原则的社会形式”（《马克思恩格斯全集》第 25 卷第 927 页，第 23 卷第 649 页）。

从这里我们也就可以知道所谓的“人类本性”或者“人的一般本性”也就是要求自己——每个人——的“全面而自由的发展”；而马克思所说的“自我克制”则正是与这要求相违背的，所以它也就起了剥夺“人性”的作用。

不过，这种“以每个人的全面而自由的发展为基本原则的社会形式”迄今尚未出现。因为这样的社会形式必须以高度发达的社会生产力为前提。例如，马克思和恩格斯在《德意志意识形态》中曾对共产主义社会作过这样的设想：

而在共产主义社会里，任何人没有特定的活