論中國小說

美國文學家賽珍珠女士（Pearl S. Buck）於一九三八年由於她「對中國農民生活的描繪以及對傳記文學的卓越貢獻」而榮獲諾貝爾文學獎。本文是她在領獎典禮上所作的學術演講全文。由這篇論文，我們可以知道這位聞名世界的女文豪對中國小說的評價，及中國小說在世界文壇應有的地位；更可以對先人的文化遺產產生深一層的認識。

賽珍珠著
郭振羽譯

當我考慮今天演講的題目時，我覺得我應該談談中國的東西。儘管我生於美國，而且先世也是美國人，儘管我現在住在美國，並且將來也將住在美國；但是，形成我的寫作風格的是中國小說，而不是美國小說！在中國，我獲得對小說的最初一點認識以及有關如何講故事、如何寫故事的知識。在今天這場合，假如我不提到這些的話，那確是有點忘恩負義了。但是，以上這點不過是我個人的原因罷了。如果僅是因爲個人的原因而在諸位面前大談中國小說，那我也太過狂妄無禮了。除了個人的原因之外，另一個重要原因是：我相信中國小說對於西方小說以及西方小說家可以有啓發作用。這便是我今天選擇這題目的理由。

首先我要說明一點：這裏所謂「中國小說」是指古代的中國小說，而不是混雜着西方色彩的現代作家的作品；因爲這些現代作家都接受了過多的西方色彩，而根本忽略了中國文化的寶藏。

其次我要說明一點事實：在中國，小說並非文學，並且也從未被承認爲文學，而中國小說家也從未自認爲文學家。這事實對於西方學者而言，自然是陌生的，因爲西方人早已大方地承認小說在文學中的地位

。然而我們必須由此事實來認識中國小說，由此來觀察中國小說的歷史和範圍，以及它在中國民衆生活中的重要地位。

文學與小說過去在中國一直是相分離的。文學是士人的專產，他們完全根據他們自己的尺度來創作文學，並互贈作品。他們認爲文學的領域中沒有容納小說的餘地。士人們擁有着强有力的地位，以專橫的古典尺度擁有全部的哲學、宗教、和文學；因爲只有他們懂得如何讀、如何寫，只有他們擁有求知的工具。他們的力量足以動搖王朝，因此帝王們便發明一種科舉考試，作爲政途陞進的唯一途徑，由此而奴役士人的學識。這困難的科舉考試耗蝕了士人的全部生命與智慧，使他們永遠忙於抄錄並背誦一些腐朽的古典作品，以證古而非今。士人以古文作爲判定文學的尺度，但是小說不包括在內。他們從未發現他們當代小說的創作，因爲這些制定文學標準的士人，對於創作小說的人以及當代人民的生活，不感興趣。

士人忽視百姓，同樣的，百姓也譏諷士人，許久以來，士大夫階級在中國百姓心目中，一直是種可笑的人物，這種人物在他們的小說中常常出現。即使在現實生活中，由於士人們長期研究那死去的呆板古文，因此，他們不但在思想上成爲一型，在外型上他們也幾乎完全相似了。在西方只有某幾個人物也許和他們相像，但沒有一種相似的階級；然而在中國他們却成爲一種階級。在一般人的印象中，酸秀才都是一個樣子的：他們身材纖弱瘦小，穿着破袍子，戴着水晶眼鏡，看起東西來總是瞇着眼，皺着眉；講起話來，尖聲尖氣，完全是做作的腔調；走起路來一定是背着手，踱着方步。自古「文人相輕」，他們都是無比的自大，大半時間都是閉門苦讀那些死氣沉沉的古文，模仿着古文的筆法，除了士人的集會之外，見不到他們的影子。他們憎恨所有新鮮的事物，因爲他們無法將這些新事物歸入他們所知道的體裁範圍之中，而當他們無法歸類時，他們便斷定那是無價值的。他們總是自信自己是對的；如果他們說：「這是文學」，他們相信除此之外別無文學可言，因爲，他們不承認的東西便不存在。因此，既然他們無法將小說歸入他們所稱的「文學」之中，那麼，對他們而言，小說便不能以文學的地位存在。

在清代乾隆年間，中國小說經過幾世紀的發展，

已經達到其光榮的高峯；然而，在當時（乾隆四十四年，西元一七七六年）中國一位偉大的文學批評家姚鼐所編著的「古文辭類纂」中，並未將小說列爲文學門類之一。（譯者按：姚鼐著「古文類辭纂」序目中對文學分類如下：「……其類曰十三：曰論辨類、序跋類、奏議類、書說類、贈序類、詔令類、傳狀類、碑誌類、雜記類、箴銘類、頌贊類、辭賦類、哀祭類。……」）西元一七七二年（乾隆四十年）應乾隆帝之命而編纂的「四庫全書」也未將小說列入其中。

事實上，我們應該說：中國小說幸而未被士人視爲文學，中國小說家幸而未被視爲文學家。因爲，在這種情形下，它（他）們都才可以免受士人的批評以及士人對文學所要求的種種限制，可以不必重視表現技巧以及所謂文學的意義性，可以不理會士人們判斷文學的種種討論。——士人們似乎認爲文學是絕對的，而不是變動不居的；他們不知道即使在短短的幾十年內，文學也會有所變動。中國小說由此得到了自由，它在泥土——老百姓的喜愛——之中生長，在溫煦的陽光——老百姓的贊許——之下欣欣向榮，而絲毫不受士人文學的寒風所摧殘。

有時候，士人即使發現了小說的長成，他們也還是掩耳盜鈴地有意忽視。他們常常發現年輕的皇帝對小說發生興趣，因而不得不予注意，並爲此而覺得困惱。於是，他們找出了「社會意義」這名詞來加以解釋，寫出長篇大論的文章來證明小說並非小說，而是具有「社會意義」的著作。「社會意義」這名詞原是最近某些美國文學家所發現的，但是中國士人早在一千年前就知道了。所謂「文以載道」，他們認爲：小說必須具有社會意義，才可視之爲文學。

士人們對於小說大多是作以下的推理：

「凡文學必具有社會意義。

然此書缺少社會意義；

故此書非文學。」

因此，他們推斷中國小說不是文學。

我生於這種學派，並受教於這種學派之中；因此，我一向相信小說與純文學全然無關。中國士人們教我說：有學問的人才能著作文學作品。士人的腦子裏會產生種種法則來控制天才的激流——源於生命深處的激流；大大小小的天才都是泉流，而文學則是經人工塑造的河道，不論是古典文學或現代文學，如果希

望能使士人和批評家滿意的話，其天才的泉流都必須導入文學的河道之中。然而，中國老百姓却不抱此種想法，他們讓小說天才的泉流從心所欲地湧出，在山石林野間順勢而流，而只有老百姓來此飲水解渴、休息消遣。

在中國，小說是老百姓的專有產物，也是專屬他們所有的財產。小說中的語言是老百姓自己的語言，而不是屬於文學和士人所有的語言——古典的文言。說來實在是種諷刺：文言在當年也曾是口語，但是，士人們從未跟上老百姓口語的變動，他們墨守古語而將之古典化，而人民蛻變不已的語言早將古語遠拋在後。中國小說便是以百姓的「白話」寫成，這在實質上是對老士人的冒犯，因爲，士人認爲白話寫作的體裁過於流暢而富於可讀性，因此其中缺乏技巧。

這裏我要提出一種例外的讀書人，那便是由印度傳入佛教的士人。基督教在西方曾長期作爲小說的敵人，然而東方的佛教却聰明得多。他們發現中國的文學已遠離人民，並且在天朝的形式主義浪潮沖激下已趨於死亡；職業文人多是重文而不重質，致力於詩文之對偶駢句，凡是不合於他們的規則的著作，則一律加以指斥。佛經的傳譯者在這個拘囿於象牙塔中的文學領域裏帶着自由精神出現。這些人——有些是印度人，有些是中國人——坦白表示他們的目的並不是要苟合士人們的觀念，他們的目的是要使佛經簡單明瞭而易於爲老百姓所接受。於是他們便以小說所使用的口語傳教，又因爲老百姓喜愛故事，他們便採用故事作爲傳教的工具。在著名的「法句經」的文序中有下面一段話：「……佛言依其義，不用飾，取其法，不以嚴。其傳經者，令易曉，勿失厥善，是則爲善。……」這一段話可以作中國小說家的座右銘；對小說而言，佛卽百姓，百姓卽佛。

中國小說原是寫來取悅老百姓的。這裏我所謂的「取悅」不是說只是叫他們發笑。（當然，「笑」也是目的之一。）我說的「取悅」，是指吸引其全部注意力，是指以生活的寫眞和生活的意義來啓廸人民，以男女老幼的故事（不是學以文的經驗談），來鼓舞他們的精神，將老百姓本身獻於老百姓之前。連那些傳教的佛教徒也發現：如果老百姓們見到菩薩們也生活在他們相同的常人之間，他們必更能了解菩薩。

但是，中國小說所以使用口語的眞正原因，並不

在前文所談的這些理由。中國小說採用口語，是因爲中國老百姓既不能讀，也不能寫，百姓們只能以口語傳遞知識；因此，小說必須使用口語才能大聲誦讀給百姓們聽。在中國，一個兩百口的小村落裏，可能只有一個人能讀書。在假日或農餘的傍晚，這個人便會大聲讀些故事書給大家聽，這便是中國小說的濫觴。這人講了一會兒，便有人拿碗收些零錢算是給這人買茶潤喉的費用，或算作是補償他時間的損失。如果收入足以維持生活，這個人便會放棄他正常的工作，而成爲一個職業說書者；而他所講的故事，便是中國小說的萌芽。但是，因爲傳下來的故事書並不很多，不足以年復一年地滿足中國百姓生性對於戲劇性故事的強烈嗜好，所以這位說書先生，便要增加材料。他收集史册上枯燥的記事，而以豐富的想像力使死去的人物再生；他周遊各地，記載下聽到的種種怪異的故事，以及人們親身經歷的事蹟。他將這些材料加油加醋地渲染刪改，然後以口語講給百姓們聽。他永遠記得他的聽衆，他發現老百姓最喜歡簡單明瞭而流暢的體裁，要使用日常慣用的短語，並且除了偶而採用一些描述之外，不要有其他技巧。偶有的那一點描述，只是要使人物和地點顯得生動，而決不能使故事的進行停頓。他們知道：百姓所要的是故事，任何情節都不當延擱故事的進行。

我所謂的「故事」，不是指無意義的活動，也不是指單純的動作。中國人是成熟的民族，他們所重視的是小說中的人物。中國人公認的三大小說之一——「水滸傳」，其所以偉大，並不是由於其中火熱的動作，而是因爲這部小說把一百零八個人物描繪得清清楚楚，各不相混。我常聽到中國人以愉快的口氣說道：「一百零八條好漢之中，不管是那一個在講話，我們不必知道他的名字，只要由這條好漢嘴裏的話，便可以知道他是誰。」中國百姓對他們的小說，第一個要求便是生動的人物描繪，這種描繪還須是出自此人物之動作與談話，而不是出自於作者的說明。

說來奇怪，最初的小說雖然是起於村落或小城的茶舘裏，由一個沒學問的說書人口中的故事開始的；但是，另方面它也起於皇宮之中，並且也是始於同樣一種淺近的方式。中國皇帝——特別是異族皇帝——常喜歡僱用「耳人」探求民隱，本來目的原是要聽聽老百姓對皇帝是否有所不滿，並查明這種怨尤是否可

能造成威脅王朝的叛亂。但是，皇帝和常人原無大異，他們常非飽學之士，而多爲腐化任性的人。那些生活於百姓之中的「耳人」常會聽到一些稀奇古怪的趣事，同時又發現皇帝對這些故事的興趣，遠勝過對政治問題的關懷；因此，他們在回宮報告的時候，便常討好地多講一些紫禁城中無法聽到的故事，多報告一些自由自在的老百姓的所作所爲。後來，當這些耳人在老百姓間聽到什麼妙事時，他們便記錄下來以免遺忘。我相信，這些耳人一方面對皇帝講些老百姓的事，另方面一定也會把皇宮裏的種種秘聞告訴老百姓。老百姓對這一切自然極感興趣，因爲，這無疑是告訴了老百姓：他們的皇上和他們一樣是個常人，雖然皇上貴爲「天子」，但他也和他們一樣有着自己的煩惱。這便是中國小說的另一重要源流。儘管那些職業文人仍然否認小說有存在的權利，中國小說却已由此方式，以無比的力量開始發展。

中國小說的開始便是這麼卑微而零亂，它總是由口語寫成，並且總是談些人們喜愛的傳說神話，以及戰爭、愛情及其他等等可以調和各等人的生活的事物。

西方小說是由若干偉大的小說家塑造成形的，而中國小說則不然。在中國，小說總是比小說家來得重要；中國沒有笛福，沒有迭更斯，更沒有哈代、巴爾扎克等等偉大的小說家，但是，不論是過去或現在，中國都有些足以媲美世界各國任何作品的小說！那麼，諸位一定覺得奇怪：究竟是誰寫成這些小說呢？

這問題也就是近代中國的文學批評家所想考據的問題。近二、三十年來（譯者按：本文著於民國廿七年），接受西方教育的中國文學批評家已經開始去發掘這些受忽視的小說。但是，他們找不出小說的作者。水滸傳到底是由一個人寫成，還是幾百年來經過多人增刪改編而成爲現在的面目？現在誰敢說呢？那些人都已死去，當年他們活着時，寫下他們的所見所聞，然而他們却從未提到自己。幾百年後，紅樓夢的作者在該書第一回中便說：「……我想來野史的朝代，無非假借漢唐的名色，莫如我這石頭所記，不借此套，只按自己的事體情理，反倒新鮮別致。……」

中國小說家便如此不「假借漢唐名色」而致力描繪他們生活的時代，自己却生活在沒沒無聞之中。他們沒有讀過別人對他們小說的評論，他們無須顧慮士

人們的想法；他們從心所欲，隨己所能地寫作，有時候不知不覺地寫得很好，有時候却又不知不覺地寫得不好。他們在沒沒無聞之中愉快地死去，在矇矓中消失。中國學者現在想讚揚他們是太晚了，要想爲他們的文學地位翻案是太遲了；沒有人能從地下將他們喚醒。然而，他們的成就却在他們身後留存，是中國老百姓保留了這些偉大的小說——不是以書籍形式保留，却多是依百姓的口口相傳而保留至今。

在水滸傳的一版本中，對此書貢獻最大的施耐庵在序文中指出：「……此傳成之無名，不名無損，一；心閒試弄，舒卷自娛，二；無賢無愚，無不能讀，三；文章得失，小不足悔。嗚呼哀哉！吾生有涯，吾焉知後人讀吾書者謂何？……且未知吾之後身讀之謂何；亦未知吾之後身復得讀此書乎？吾又安所用其眷念哉？」

奇怪得很，有些中國士人也羨慕埋名隱姓的自由。他們或是心懷某種不足爲外人道的隱私，或是爲求暫時免於古典文學的壓迫，有時也以筆名著作小說。那時，他們便將古文中迂腐的論調放在一邊，而儘量模仿普通小說家那種通俗而自然的筆調——因爲小說家認爲寫小說無技巧之可言。假使他創立某種風格，或知道某種技巧，那麼他便成爲一個文匠，而不成其爲一個小說家了。

就我在中國所知，一個好的小說家首先要「自然」：一切情節變化要順應寫作材料而定。小說家的責任乃是將生活經驗加以整理，在許多時地和事件的片段碎片中去發現根本的和固有的規則、韻律和形式。單單靠着閱讀，我們不能（不該）得知這部小說的作者是誰；因爲，**小說家的筆法一旦定型，這定型的筆法便成爲他的桎梏了**。當中國人爲詩詞配製樂曲時，其變化隨詩詞而定；同樣的，中國小說的變化隨材料而定。

這些中國小說並不完全符合西方的標準，它們大多沒有經過全盤的謀篇布局，同時也不够緊凑簡潔——就如一般人的生活一樣。**這些小說常常都是太長，並且有着過多的情節和過多的人物**；在題材上是事實和故事的混雜，在方法上則是浪漫派和寫實派的揉合。因此，一個幻夢般不可能的事件，可能因爲繪聲繪色的描寫，而叫人不得不拋開理智想法而信以爲眞。最初的小說常是起於民間傳說，因爲當時的百姓是

以民間傳說的方式進行思索及夢想。時到今日，沒有讀過中國小說的人，便無法瞭解中國的精神；因爲小說塑造成現代的精神，儘管有許多中國外交家以及那些接受西方教育的學者時時加以否認，然而，民間傳說還是流傳下來，至今仍然存在。中國的民間精神和喬治•羅素所說的愛爾蘭人精神出奇地相似。喬治•羅素曾說：『民間精神富於想像力而無所不信。它創造出許多因果報應和怪力亂神的故事；而當這普遍的民間精神一旦用於政治問題時，它便也會無所不信了。』

中國小說便是由這種民間精神蛻變而爲故事，再經過幾千年的發展而自由長成的。我說過：中國小說沒有一個特定的作者；無疑這是因爲它根本不是由一個人寫成的，——它是從一個口述的故事開始，經過多人的增飾改編而成型。我可以舉著名的「白蛇傳」爲例來加以說明：白蛇傳原爲一神怪故事，主角是條大白蛇，爲唐人所著，作者不詳。在一世紀之後，出現了第二種版本，這時，大白蛇變爲一個女妖精。當這部小說第三次出現時，這妖精開始有了馴良而富人性的性格；她變爲一個忠實賢良的妻子，並且還是一個慈愛的母親。這故事便由此加入了新人物和新精神，由一個神怪故事變成一部富人性的小說了。

由此可見，中國早期有許多書實在不該稱爲「小說」，稱爲小說的「材料書」倒還妥當些。這些書如果讓莎士比亞看到的話，一定會欣喜萬分，雙手捧讀而化沙礫爲珠玉。然而，在一般人心目中，這些書却沒有什麼價值，因此這類書現在大多佚失了。但是，漢代以及漢代之後兵荒馬亂的幾個朝代，都還有小部份小說存留下來。（漢代小說氣勢雄渾，有人稱爲：「勢若奔馬」。）這存留下來的一些小說，許多都出現在明代的「太平廣記」中。（譯者按：太平廣記爲宋人李昉所編，賽珍珠誤爲明代。）小說可以反映時代，因此漢代小說多雄渾壯偉，論國事、說英雄。在這黃金時代中的小說多富於幽默感。這種樸拙而生動的幽默，在許多小說中都可發現，據考據都是源於此一時期。漢亡之後，黃金時代消逝了，然而，這時代是令人難忘的。所以中國人至今還自稱「漢人」。在漢後的幾個衰微而腐化的世紀裏，小說流於浮艷纖弱，如後人所稱：「六朝之文多寫微物，如仕、垂瀑、飛鳥。」

如果說漢朝是「黃金時代」，則以愛情故事爲著的唐朝便該稱爲「白銀時代」。唐朝是個愛情的時代，有許許多多的故事都描寫那傾國傾城的楊貴妃以及足以與她媲美的梅妃。唐代有些愛情故事很接近西方小說的「統一」和「錯綜」的標準：有着發展過程、有高潮、還有大團圓的結局。後人評唐朝小說大多描寫「小小事情，悽惋欲絕」。（譯者按：宋人洪容齋語）

唐代小說中的愛情故事常常與婚姻無關，那裏面描寫的愛情，常常不是以結婚爲結局。以婚姻爲主題的故事，常常是以悲劇終場，這一點很有意義。這一類的小說，可以著名的「李娃傳」爲代表。它們多描寫青樓美妓的優越條件；描寫她們秀外慧中，才貌雙絕，相對之下，家裏的妻子不但眞成了中國人所謂「黃臉婆」；並且是俗不可耐，毫無文學修養可言。

這種趨勢日益增强，這種故事也在民間日益流傳，於是，官員們開始爲它們的影響力感到震驚。他們認爲這種小說動搖了中國文明的基礎——家庭制度，因此，他們便以「革命性」和「危險性」爲理由，而對這類小說加以抵制。另一種反動的趨勢便由此而生；譬如，在「西廂記」的前身——「會眞記」——中，當張生和鶯鶯分手時，張生便曾鄭重地說：「大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖於人。……昔殷之辛，周之幽，據萬乘之國，其勢甚厚，然而一女子敗之，潰其衆，屠其身，至今爲天下僇笑。予之德不足以勝妖孽，是用忍情。」張生的這種作風是所有男人所讚許的。鶯鶯對他的這種作法只能說：「始亂之，終棄之，固其宜矣，愚不敢悋。」這是唐代會眞記中的對話，但是在五百年後，中國人的感情有了變化，因此，也把這段故事改寫了。在最後一個版本中，張生和鶯鶯便結爲夫妻，作者並且在文末寫著：「願天下有情人終成眷屬」。中國人過了這五百年，總算學得了以大團圓作結局。

這是中國著名的故事之一。元人董解元將它編爲戲劇稱「絃索西廂」；後來又產生了兩部名著：一部是李日華的「南西廂」，一部便是最有名的「西廂記」。西廂記的男主角張生在中國是童叟皆知，家喻戶曉的。

上面我好像過份强調了唐朝的愛情小說，這不是說唐代沒有其他的作品，實在是因爲愛情故事是唐代

小說的主要貢獻。唐代還有許多幽默和諷刺的小說，還有一種以「鬪鷄」爲主題的小說。「鬪鷄」是流行於唐朝的遊戲，特別在宮庭之中爲皇室所喜愛。這種小說以陳鴻所著「東城老父傳」爲最著名，這是描寫鬪鷄童賈生因鬪鷄而得寵於皇室的故事。

隨着時光的消逝，到了宋朝，中國小說更爲定型了。到了元朝，中國小說發展到一個無與倫比的高潮，清朝可以與元朝小說相比擬的只有一部「紅樓夢」。可以說中國小說在不受注意的情況下播了種，在老百姓的心中生了根，然後生出樹幹和枝葉，到了元朝才開出了燦爛的花朵。當蒙古人征服南宋時，他們同時也征服了自己强悍、貧乏而未開化的心靈，於是他們開始渴望精神糧食。可是他們對古典文學却又無法產生興趣，因此便急切地求於之戲曲小說。在這新時代中，小說雖然仍然沒有得到士人的承認，但却已贏得皇室的喜愛。偉大的「水滸傳」和「三國演義」，便在這時產生。這兩部小說和清代的「紅樓夢」，合稱爲中國的三大小說。

我很想向諸位說明這三部小說的意義，以及它們對中國人產生的意義；但是，我想不出西方文學中有足以和它們相比擬的作品。在西方小說史中，沒有一個如此清朗的時刻而可以讓我們說：「小說發展到極峯了。」而這三部小說已經證明了中國小說是老百姓的文學；它們也許不能作爲一般文學的完整記錄，但可以作爲平民文學的完整記錄。它們仍然爲文人所忽視，並爲官方所查禁——明清兩代一直認爲小說具有危險性、革命性和頹廢性；但是，它們仍然存在，因爲老百姓仍然以故事、歌謠、戲曲等種種形式來傳述這些小說。到了最後，連士人們也不得不勉强去注意這些小說，於是他們便宣稱這不是小說，而是一些諷喻的寓言，——因此，也可以視之爲文學。當然，老百姓根本不在意這些理論，他們從不費神去閱讀士人們的長篇大論。他們喜愛這些小說，並視之爲小說，只是爲了興趣，也因爲在這些故事中，他們可以發現自己。

中國小說實在是老百姓著成的。譬如，現在流行的「水滸傳」都是以施耐庵爲作者，然而，這小說實在不是由一個人著成的。這本結構完整的偉大小說，是來自四、五個以宋朝一羣强盜爲主題的長篇故事。當時宋徽宗爲帝，政風頹敗，天下大亂，富者愈富而

貧者愈貧，但是沒有人出而匡正時風，於是這批俠盜便挺身而出了。

我不能在這裏向諸位詳細說明這部小說的長期發展過程，以及這部小說在許多人手中的改變。據說，現在風行的是施耐庵在一個舊書店中發現一個老版本，便購之回家，而加以改編成的。在他之後，這故事仍然被一再覆述，一再改編，到現在一共有了五、六種重要版本。一種是一百回的版本叫「忠義水滸」，一種是一百二十回的版本，還有一種也是一百回的，施耐庵原有的版本共一百廿回，然而，現在最常見的却是一種七十回的版本，這是明末清初金聖嘆所批註整理過的版本。據說，他曾表示：要禁止小孩子讀這部小說，是不可能的。因此他便自己改寫成這版本給他的孩子看。在政府方面，當官員們發現這部小說禁無可禁時，他們便發行了一個官方許可的版本叫「蕩寇志」，內容是敍述官兵打敗這批强盜的經過，以及這批强盜的覆亡。但是，中國老百姓是絕對獨立不受左右的。他們從未接受官方的版本，他們自己的小說仍然存在。

關於「水滸傳」這部小說，我附帶有幾句說明：這部小說有法文的部份譯本叫 *Les Chevaliers Chinois*；我自己把七十回本的水滸傳全部譯爲英文，稱爲：*All Men Are Brothers*。「水滸傳」的原名只是這批强盜梁山泊地區的名字，譯成英文有什麼意義；但是，對中國人而言，這三個字可以令人直接產生概念，對我們西方人則不然。

這部小說具有不受時間限制的「永恒性」，這是其偉大的一明證。一直到現在，中國人仍然和幾個朝代以前一樣，無論士農工商，男女老幼仍然嗜愛此書；唯一例外的只有那些接受西方教育，手執博士文憑的現代學者；但是我相信，如果他們生活在中國並閱讀「水滸」，他們必將沉醉於書中感人和幽默的文筆，相對之下，新知識將毫不足道。

中國人有句老話：「少不讀水滸，老不看三國」，這是因爲怕年輕人會受水滸內容的影響而去做强盜，老年人則可能受不了「三國演義」中激烈澎湃的內容。**如果說水滸是中國社會生活的記錄，三國則是戰爭和政治的記錄，至於「紅樓夢」則可說是中國的家庭和情愛生活的記錄。**

「三國演義」的歷史和水滸相近，著者問題也同

樣有許多疑問。這部小說的故事開始於漢末劉關張桃園三結義，結束於九十七年後的六朝。這小說最後是由羅貫中加以整理的。據一般判斷，羅貫中可能是施耐庵的學生，有人認爲他可能參與施氏整理水滸的工作，但這始終是無結論的爭辯。

羅貫中生於元末，死於明初。他除了小說之外，也曾著戲曲，但以小說文名爲盛，小說之中則以「三國」爲最著。目前在中國最流行的版本是康熙年間經毛宗崗整理的版本。毛氏對此書增刪甚多，甚至對其體裁亦曾加改變。如果說水滸在今日以表現民衆爭自由的奮鬪爲著，則三國當是以對戰術的貢獻爲著。三國演義中那種爲中國民衆所接受的戰術，與西方的戰術截然不同。目前中國人對抗日本軍隊最有力的戰鬪單位是游擊隊，那便是由熟讀三國演義的農民們組成的；他們即使沒有讀過這部小說，至少也曾在冬日夏夜的悠閒時際聽說過三國演義中的戰爭故事。三國演義中多的是用兵進退之道，這是老百姓所熟知的，也是今日游擊隊所信賴的古老戰術。

「紅樓夢」是中國三大小說中的最後一部巨著。這部書是曹雪芹自傳體的小說。曹氏是八旗世家，甚爲清廷所器重。（譯者按：曹氏是漢軍正白旗人。清入關前漢人從軍有功者多派入漢軍旗內，曹氏即其一也。）曹雪芹未完成「紅樓夢」，其後四十回可能是由高鶚完成的。「紅樓夢」是曹氏自述，這理論過去袁枚即曾提出，現在則爲胡適所竭力主張。此書原名爲「石頭記」，大約在一七六五年（乾隆三十年）在北京出現，不過五、六年後，便風行一時（五、六年在中國是段短得出奇的時間）。當時印刷仍甚昂貴，此書是由交換閱讀而流傳各地的。

「紅樓夢」的主題甚爲簡單，但書中人物的關係、性格、以及感情描寫却甚複雜。這部小說幾乎可說是病理學的研究，描寫一個大家族的興衰。這一度富貴而甚得皇上御寵的家庭，其長女被選爲妃子；然而，當此書開始時，美好的日子已成過去，此家族已在沒落中，家財也被揮霍殆盡。這家族中的寵兒賈寶玉在出生時口銜一塊寶玉，作者以此來象徵他是個天賦異秉的孩子，然而他也在這家族的腐化頹廢風氣影響下而墮落。作者在第一回中提到這塊「通靈寶玉」說這是「女媧氏煉石補天之時，煉成頑石三萬六千五百零一塊。那女媧氏只用了三萬六千五百塊，單單剩下

一塊未用。」這便是賈寶玉那塊「通靈寶玉」的來歷。這樣的故事吸引了中國老百姓對超自然的興趣——這種興趣至今仍是中國人生活中的一個重要部份。

這部小說所以會吸引中國老百姓的注意，根本原因是因爲這部小說提出了中國家庭的問題：女人在家庭中的絕對權力。在母系家庭制度中，祖母、母親、甚至於丫環們都有了太多的權力。（特別是那些年輕貌美的丫環，常常都有着非常的倚賴性。她們常常成爲少爺的玩物，結果是她們毀了他們，而他們也毀了她們）因爲女人有了最高權力，又因爲她們大多目不識丁，同時她們的活動又受限制在屋子裏，因此，她們的統治常常會使家道敗壞。她們使得男人永遠是個孩子，而當他們不當接受保護時，仍然保護他們免於困難，免於災禍。賈寶玉便是這樣一個男孩子；在「紅樓夢」中，我們可以看到他悲劇性的結局。

當士大夫再度發現這部小說的影響力普遍存在於老百姓間，甚至連皇帝也對它有着高度的興趣，他們便又造出種種附會來說明此書。他們所附會的種種說法太多了，我無法在此一一說明。我相信他們在私底下也會偷看這部小說，然而在公開場合裏，他們總要裝得道貌岸然，好像從來沒聽說過這部小說一樣。無論如何，他們還是得承認此書的存在，因此不得不撰寫許多論文來證明紅樓夢不是小說，而只是一部暗示滿清統治的政治隱喻。譬如，他們附會說：書名的「紅」字是指「滿清」而言，曾與寶玉私訂終身而不幸早夭的黛玉則是指「漢族」，黛玉的對手——寶釵，則是指「滿清異族」，「賈」即是「假」……此外還有種種附會。在這樣的牽強附會中，小說根本失其價值。實際上，這部小說正是以中國特有的，將寫實主義和浪漫主義揉合爲一的筆法，對一個沒落的富貴之家作生動有力的描繪，對中國人「數代同堂」的生活作親切的敍述。

諸位也許會覺得我過份强調了這三部小說了；其實，我不過是學中國人的榜樣罷了。當別人一提到「小說」時，一般中國人都會回答說：「水滸、三國、紅樓夢」。當然，這不是說中國只有這三部小說。我們決不能忘了中國還有許許多多其他的小說！

首先我該提到「西遊記」，這部小說幾乎和前面的三大小說同樣流行。其次還有「封神榜」，這是關於一批神兵神將的故事，據說是明人所著，作者姓名

不詳。此外，還該提到「儒林外史」，這是部諷刺清代文人的小說，以那些飽食終日無所事事的文人爲戲謔的對象。這部小說雖然很長，但却沒有一個中心人物；一個個不同角色隨着情節發展而相銜接。此外，還有「野叟曝言」，這是仕途失意的江陰名士夏敬渠所著。還有一部奇書「鏡花緣」，是描寫一個女人國以强調男女平等的小說；但是，我要特別說明，這部小說的結局是男女二國大戰，男勝女敗，皇帝取女皇而代之。

這裏我所提出的不過是中國老百姓所喜愛的幾百部小說中的一小部份。如果中國人知道了我今天對諸位所談的這些話，他一定會說：「不管是好是壞，還是談談水滸、三國、紅樓夢這三大小說吧。」我可以說，在這三大小說中有中國人長久所過的生活，有他們的歌謠，有他們日常戲謔的材料，還有他們幾世紀來所喜愛的事物。中國人世代嗜讀這幾部小說；他們一再重覆閱讀，並從而由此創作出新戲曲、新小說。（有些根據三大小說中的故事而寫的新小說甚至和原著同樣著名；譬如，根據水滸中的一小段故事改寫的「金瓶梅」，便是一部著名的古典淫書。）

我今天並不是要向諸位開列書單，我要强調的是：這個民主而富於想像力的偉大民族所完成的深遠並且昇華的成就，在當時並未被視爲「文學」！中國所謂的「小說」，意指「微末而無價值」的作品。中國人將他們自己的文學和典章文學分離，到了現在，仍然存在着的是他們自己的文學；而過去被稱爲「文學」的形式文學，現在都成了死文學了。中國小說的情節常常並不完全，其中的英雄常不是無畏勇士，而其中的女主角常常也不是絕色美人，至於小說本身常常沒有一個完整的結局——有時候，中國小說的故事只是結束了——只是在生命中途便告結束。

× × ×

前面我對中國小說作了一番概略的介紹。我便是在這樣的傳統下出生，在這樣一個傳統之下長成爲一個作家；因此，我的寫作志不在文藻的華麗。但是，我認爲我所接受的是種適當的訓練，並且，我相信這對西方小說而言，無疑具有一種啓發作用。

諸位現在應該稍稍了解中國小說家的基本精神了。至於中國小說家何以會有這種基本精神呢？我想這也許是由於那些自稱爲「藝術代言人」者對小說家的

輕視，所造成的結果。**現在我以我自己的話向諸位介紹這種精神，這是中國小說家自己從未做過的工作。**

創作藝術的本能，和製作藝術品的本能，二者並不相同。當我們對這問題作深入的分析之後，如果要以最簡單的文字來加以說明，可以說：創作的本能是一種巨大的額外生命力，個體中一種不可解的「超能」（Super Energy），一種超過維持個體生命所需的生命力，——這種能力不是一種單一的生活所能消耗的。這種「超能」透過音樂、繪畫、文學、或其他可表現的自然媒介，而得消耗，並得以創造更豐富的生活。個體無法避免這種過程，因爲，只有經由此作用他才能擺脫這種「超能」的重壓。這種能力兼有著心理與生理的作用，因此，當一個體經歷此過程時，他的五官感覺必較他人更爲警醒而深刻；他的腦子對於五官所感覺者較爲敏靈，甚至會使想像掩沒了現象。這是種內在進行的過程。此一個體存在的每一個細胞的强化活動，不但使他自己進入活動圈中，並且也將他四周，以及他心中，他夢中的所有人類生命，都搜括在他的活動圈中。

藝術品便是這種活動的產品，——但不是此個體所產。創作的過程和產生藝術品形式的過程，二者並不相同，因此，藝術品的產生並非第一過程，乃是第二過程。小說家是爲創作第一過程而生的人，如果他們僅僅關心第二過程的話，他們的活動便變得毫無意義了。當他開始形成風格、形式、技巧和新學派時，那他便像隻觸礁的船隻，無論其推進槳的動力有多大，都無法前進。只有在回到水中之後，這船隻才能繼續其行程。

對小說家而言，他們的「水」便是他們內在外在所發現的人類生命。其工作的唯一判斷標準是：他們的能力是否產生了更豐富的生活？他們的創作物是否生動而有生命？——這是唯一的問題。但是，誰能答覆這問題呢？除了民衆，還有誰呢？民衆並不重視何謂藝術，以及藝術是如何產生的；實在說，民衆毫不在意任何太高尚的東西，不管那有多好。他們所關心的是他們自己：他們的需要，他們的困難，以及他們的歡樂，也許最重要的是他們的夢。這是眞正判斷小說家工作的要素，因爲這才是根據現實的標準來下判斷。我們不能由藝術品的創作來作爲判斷的標準；只有將人們欣賞之後所獲的現實，與他們自己眞正的現

實，作簡單的比較，這才是判斷的標準。

因此，我認爲：雖然小說家可以視藝術爲冷酷而完美的形式，但是，他只能如同對高立在孤寂的陳列室中的石膏像一樣，來讚美這些形式；因爲，小說家應處的地位不在於陳列室中。小說家應該在市街中，在那裏，他找得到最大的快樂。在喧囂市街中的芸芸衆生，他們表現的技巧和陳列室中的石膏像不同，是極不完美的。他們是醜陋而有缺陷的；甚至作爲一個人，他們也是不完全的。我們不知道他們來自何處，也不知他們將前往何處；但是，他們是民衆，因此，他們應該比那些站立在藝術寶座上的人們更受重視。

我由中國小說家處學會了應該爲民衆而寫作。我願意爲一個擁有千萬讀者的刋物寫作，而不願爲一個擁有少數讀者的刋物寫作，因爲，故事屬於民衆所有，他們是最適當的法官，因爲他們的感覺完整而情感不羈。一個小說家決不應該以純文學爲鵠的；甚至，他不能對純文學有太多的認識，因爲，作爲寫作材料的民衆並不在那裏。他應該是個村間竹棚裏的說書人，以故事吸引讀者進入他的棚子裏。當一個士人過去時，他不必提高嗓門兒吸引他注意；但是，當一羣進香客路過時，他必須鳴鼓呼叫，對他們嚷着：「我也談神呢！」對着農夫們，他要談土地農事，對老年人要談太平盛世，對着老太婆則應談談她們心疼的孩子，對年輕小伙子最好談談大姑娘，對大姑娘們却要談小伙子的事。當聽衆們聽他的故事而覺得高興時，他便該爲此滿足。——至少，這是我在中國所學得的。

•明道書目

「明道文藝」有一個「書香」專欄，創刋至今，已經推薦了十册好書：

三更有夢書當枕（琦君著，爾雅出版社）
尹縣長（陳若曦著，遠景出版社）
六十四年短篇小說選（洪醒夫編選，書評書目社）
雲門舞話（林懷民等著，遠流出版社）
盧克彰選集（黎明文化事業公司）
夜快車（符兆祥著，文豪出版社）
盆栽與瓶插（孟瑤著，遠景出版社）
我們現代人（王鼎鈞著，作者自印）
晚鳴軒散文集（葉慶炳著，皇冠出版社）
策馬入林（陳雨航著，領導出版社）