

珀涅罗佩的技艺

——杨绛文学创作中的修辞改造与文体重构

张 治

内容提要 当代作家、学者兼翻译家杨绛对待自己的文字素来严苛谨慎。她曾将丈夫钱锺书所参与的集体翻译工作中的反复修改，戏称作荷马史诗中奥底修斯的妻子珀涅罗佩（Penelope）的织造，织了又拆，拆了又织。而她自己的文学创作也是如此，这种在已刊文本基础上不断以修订、回忆、更正、补白甚至推翻重来的方式干预传世之作品的习惯，为研究者探寻其写作心态与语言风格等方面提供了一个独特的视角。本文将考察杨绛在文学创作生涯中的改造和修订行为，揭示其文学观念中的修辞志趣与文体宗旨。

关键词 杨绛；文体意识；修辞

20世纪50年代，钱锺书参与《毛泽东选集》英译。由于中文版《毛选》当时也在修订，译稿必须随之进行调整，多次推翻重译、再推翻再重译。“杨绛笑把他们的翻译比作荷马《奥德赛》女主角为公公织的布，织了拆，拆了又织。”^[1]《奥德赛》女主角指的是珀涅罗佩（Penelope），丈夫奥底修斯（又作奥德修斯）外出参加特洛伊战争20年未归，一百多位追求者登门要她再醮。珀涅罗佩机智地借口为奥底修斯的老父织造葬服，白天纺织，晚上拆毁，第二天重新纺织，就这样拖延了三年多时间，最终因女仆告密而被揭穿^[2]。后世拉丁文学诸多大家都强调珀涅罗佩“贞洁妻子”的形象，历经中世纪以及文艺复兴时期而越发深入人心。历来又好以珀涅罗佩与海伦作为女子贞静与轻浮两种性格的对照^[3]。批评家们会重视珀涅罗佩织布图案上的审美趣味，强调一种日常生活化的女性视角^[4]。用典着眼于织造，尤其是将之与文本的不断重新书写联系起来，西方近世思想家也有这样设喻的，比如H.阿伦特曾论思想对于言辞的消解，也比作珀涅罗佩的织布^[5]。因此，杨绛玩笑话里的荷马史诗典故，既具有悠久丰富的传统，又在当代仍产生富于启发意义的思想火花，可以说是颇有机锋，看似漫不经意道出，

实则包含了杨绛自己对于写作文本的某种隐藏的立场与态度。

—

杨绛生平最大的写作志愿，应该还是小说这个文体。《〈杨绛文集〉自序》一文中带着非常复杂矛盾的心情，追述自己的写作历程：

我当初选读文科，是有志遍读中外好小说，悟得创作小说的艺术，并助我写出好小说。但我年近八十，才写出一部不够长的长篇小说；年过八十，毁去了已写成的二十章长篇小说，决意不写小说。……有几个短篇我曾再三改写。但我的全部小说，还在试笔学写阶段。自分此生休矣，只好自愧有志无成了。^[6]

三卷本《杨绛作品集》（1993）、八卷本《杨绛文集》（2004）和九卷本《杨绛全集》（2014）中收录的短篇小说都是七部。而更早的《倒影集》这部专门的短篇小说集（1982），似有意无意地忽略了20世纪40年代所作的《ROMANESQUE》与《小阳春》。《倒影集》旨在汇总杨绛晚年写小说的成绩，以“旧的陌生”又反而新奇的四篇作品为主，并附录杨绛1934年读书时受过朱自清与林徽因赏识的

一篇习作，都被作者视为“夕照中偶尔落入溪流的几幅倒影”。

“倒影”的修辞设喻之构想缘起极早，1930年初，苏州《东吴年刊》曾刊载署名“含真”的散文《倒影》，实为杨绛的习作，其中就将童年时的梦比作水面的倒影了。她有意将文笔灵感与素材的时代隔开一段时间的距离，早有研究者指出这个距离意识实际上大有渊源，可上溯至杨绛对于萨克雷《名利场》的评价，她认为“把故事放在三十多年前”，乃可以看到变迁发展的全貌^[7]。《事业》（1980年作）里的“求实女中”，显然就是杨绛曾经就读的苏州振华女中了，该校校训即“实事求是”。虽然主要情节围绕着周默君、陈倚云两代女校长的“事业”展开，但叙事部分颇为平淡，令人印象深刻的是少年同学的“诨号”，以及彼此逗趣时的连珠妙语。因而这篇小说虽寄托着作者于旧日母校校长（王季玉）的敬重，及对同窗闺秀们的思念，却写得并不特别精彩。最生动的部分，是作者揣度学中伙伴们的心理活动，在闲谈中展示她们不肯示人的情感与才华，刻画她们所怀着的对未来的憧憬。这可能是与后来她在东吴大学办《年刊》时所熟稔的描述学生生活的文稿大有关系。经过杨绛的编织，不同时期的“倒影”发生了某些交叠。

“再三改写”的几个短篇，在此可以《ROMANESQUE》（1946）作为代表。对比最初的《文艺复兴》刊载本和后来的修改本，《ROMANESQUE》中除了洗练辞藻，开篇花去颇多笔墨的自行车不见了。描述江湖骗子用作幌子的家宅里辉煌明亮的设施一节，本有些渲染之词，诸如“跑进这屋的人，会自愧重浊，不是水晶心肝玻璃人儿，才配住这光滑透明的房间”云云，只改作一句“太阳灯太亮”。尤其是点题的“romanesque”，经人物对话道出，在小说里多次出现，原本只是“小说调儿”，杨绛晚年将之改成了“浪漫故事调儿”，其反讽意味变得比较明显，有意无意间也更合乎文学史家对她早年创作风格的评价^[8]。同时期发表的《小阳春》（1946），在后来重新出版入集中，几乎都没有任何改动。这篇小说写具有博士学位的大学教授在自己夫人和女学生之间的感情纠葛，多是从男子的心理活动出发，同样带有反讽意味地，将龚自珍诗“美

人才地太玲珑，我亦阴符满腹中”呈现成令人啼笑皆非的地步。钱锺书《容安馆札记》第七五四则，于龚诗二句下批注：“李笠翁《凤求凰》第六（注：钱锺书此处引用有误，实为第七出）出评语：有醋才，有醋理，有醋学问，熟读十三篇方能为此。”^[9]即表明深晓男女爱情间心力较量的复杂与残酷，其中的道理与《兵法》相通，然而终究又因为属于欲念所驱的行为，荒唐之处令人想要嘲讽。《小阳春》开篇“其实是秋天，俞斌博士心上只觉得像春天”的语气，也与《围城》里戏谑李健吾剧作《这不过是春天》标题的声口如出一辙。总体来看，《小阳春》这篇与钱锺书的小说情景与情节模式太过接近，隔了这么久远却不加修改，似乎可认为本来就不属于杨绛编织文本的“自创”样式^[10]。

短篇小说《鬼》（1979年作，发表于1981年）里“时间的距离”尤其久远，这更属于丢弃了个人记忆的“倒影”所虚构出来的文本。从标题来看，这个作品好像是一个增补，补的是当年钱锺书的短篇小说集《人·兽·鬼》。初版《人·兽·鬼》在目录下有钱锺书1946年初作的致谢词，说“此书稿本曾由杨绛女士在兵火仓皇中录副”，似乎让人觉得杨绛对于文本（text）付出了未加以心力、纯粹是机械性的“编织”工作，而其中的图案（texture）设计则全是钱锺书的事业。《猫》确是写“兽”，从中屡见人性（“狗能模仿人的幽默”）；《纪念》只写“人”，缺乏了人的灵动，更像是愚蠢乏味的动物（“只像牛拉磨似的绕圈子”）；而《上帝的梦》明明写“神”，却将之降格于人的情绪活动（“上帝也有人的脾气”）；至《灵感》中，作家死后魂游地府，被自己作品里的人物纠缠不清，当了司长的阎王罚他去充当“性灵”作家“神来”之际脑袋里的“鬼”（即小说人物），称“神者，鬼之灵也”。由此可知，钱锺书处理这组作品的方式，就是“万殊一相”的思想，使隔阂的名物彼此连通。杨绛写《鬼》显然就是沿此思路，小说记述被继兄霸占家产的孤女，受迫卖作人妾又形同活寡，半夜逾墙穿穴，与青年塾师幽会，被当成女鬼。受过大学教育的塾师，心甘情愿地将这番“艳遇”当作《聊斋》里的故事，过后即回家成亲去了，暗结了“鬼胎”终究凭子而贵的姨娘，满心惭愧和感激地受到

夫家的重视。杨绛的小说技巧更长于揣摩人物心理的复杂变化，较多体贴与温和的描述，不似钱锺书的冷隽嘲谑笔调。然而从小说的基本构思角度来看，《鬼》仍属于《人·兽·鬼》的写作模式，杨绛从机械性的编织者身份变成了另起炉灶的设计者。这篇小说曾更名为“见不到阳光的女人”（2001），这倒并非平时常见的修辞意涵所可指涉的——古希腊经典文学中，用以表示“生存在世”的固定词语 *horon phos*，字面意思就是“看得见阳光”。杨绛似乎一度想用改换标题的方式，切断这部作品与《人·兽·鬼》系列的联系，但后来又改回原题。

《倒影集》中除了《事业》，《“大笑话”》（1977年作）、《“玉人”》（1978年作）也都属于此前从未发表过的作品，收入集中时起初并未标署写作时间，根据杨绛的写作习惯，这些也可能此前都是经过了“再三改写”的。《“大笑话”》虽然布满疑阵，但人生阅历里的“倒影”四处可见：人物都属于杨绛熟悉的20世纪30年代的知识分子圈，地理环境就是母校燕京大学（今日北京大学校园），只不过“北京西南郊”是从西北郊移过去的，“温贝子坟园”就是治贝子宅园。就连名字“也许只会在《近代中国学术史》等书里出现”的“平旦学社”也不是空穴来风，杨绛后来的回忆文章里提过自己中学母校教务长王佩净办过一个同名的学术组织，她在那里听过章太炎讲学^[11]。小说先将学社刻画成一个极为舒适富足的学术净土，“谁进得温家园，仿佛蛆虫钻入奶酪，够钻一辈子的，所以往往忘了园外还有一个世界”。然而外在世界终究存在：一个贫困积弱、动荡落后的国家社会，这部分虽然不行诸笔端，却隐藏在幕后，造成园中人因偏安的舒适而庸碌琐碎，因独享的富足而麻木自私，于是围绕着一件为孀居的少妇谋求再婚对象的故事，在由教授学者太太们组成的“母鸡会”中以流言蜚语的方式荡起一层层波澜。这部小说核心设计，在于描述高级知识分子扎堆的小圈子，尽管主要是写其家属配偶，但整个群落的图景已经呼之欲出了，这与几年后杨绛构思《洗澡》大有关系。主人公之一的林子瑜，与《“玉人”》里的郝志杰、《小阳春》里的俞斌，均类如《洗澡》里的许彦成，也可以等同于《围城》里的方鸿渐，属于有文化而缺

乏行动力、善良而又懒散、清高而又怯懦的男性人物。有论者指出，这是杨绛笔下男主角的共同特点，《ROMANESQUE》里的叶彭年，似乎大胆勇敢，却实为他人考虑并不周全，草率地断送了完全信任他的女孩子的幸福，也可谓是这个男性人物群体的青年版^[12]。批评界认为，这类人物负面色彩较多，甚至杨绛自己也表示了一种否定，但同时也指出，尽管不能等同，方鸿渐还是代表了钱锺书的某种看世态的方式与感受，这类人物其实是有钱锺书自己的影子的^[13]。杨绛后来回忆，钱锺书认为在她“改了又改，始终没有满意”的小说中，《“大笑话”》写得最好^[14]。作为写作相同类型人物群体小说的作者，钱锺书自然更欣赏较多锋芒、富于讽刺力度的这一篇。然而，这篇作品终究未能像钱锺书的《猫》或者《围城》那样，从正面刻画学院派人物的全貌。

仿佛是从不同角度看一幅精心织造的布匹，花样也会发生变化。与前面几篇作品不同，近乎长篇小说的《洗澡》（1988年出版）就是从正面描绘学林全景的。这其中被施蛰存称为“写得非常高雅”的许彦成、杜丽琳和姚宓的“三角故事”^[15]，乃是整部小说的中心情节。然而，一男两女的“三角关系”，本来就是杨绛所熟稔的一个模式，可以看作是《围城》以方鸿渐为中心展开的若干次男女爱情周旋里的一个花样。在《围城》1946年序中，钱锺书特别提到自己笔下的人物不该被索隐家们具体为某个个体：他们“只是人类，具有无毛两足动物的基本根性”。杨绛在《洗澡》的“前言”（1987年版）中说：“我掇拾了惯见的嘴脸、皮毛、爪牙、须发，以至尾巴，但绝不擅用‘只此一家，严防顶替’的货色。”^[16]这是与钱锺书的态度完全一致的，带有俯瞰众生的超然物外心怀。当她晚年再给《洗澡》新版写前言（2003年版）时，她将隐喻知识分子自我改造的“洗澡”视为是未能“自觉自愿”而失败的。然而，另外还应该有一种人类摆脱动物性的“自觉自愿”：“这部小说里，只有一两人自觉自愿地试图超拔自己。读者出于喜爱，往往把他们看作主角。”^[17]这当然主要是说女主角姚宓。与其说是“读者出于喜爱”，不如说是“作者出于喜爱”，经由时间的距离，对于自己笔下的小说人物打量出感情来，从原本高居在上的位置忍不住将其

拉将上来，这无形中改变了原来文本的意味与写作宗旨。这种补白说明的方式其实在很大程度上会对文本原来敞开的意义多样性产生很大的困扰。而作者更为明确的干预文本行为，应该还是《洗澡之后》这部自撰续作的问世，杨绛给出亲自制定的“大结局”，来终止其他一切可能性。古希腊哲人阿里斯提波（Aristippus）曾出妙语，谓拘于俗学庸见而缺少思辨之洞见者，好比是奥底修斯家中那些求婚者，可令诸婢女心悅，而不能得到女主人珀涅罗佩的青睐。俗学庸见可以在一时一地干扰思想的有效传播，妨碍诗歌与真理的清誉，诸如《围城》最初问世后遭受上海文化界的集体批评，使钱锺书从此不再写小说；又如针对《宋诗选注》选目缺少文天祥《正气歌》的非难，聚讼之客迄今未休；20世纪90年代至今还不断涌现出《围城》的续貂作手，令杨绛不得不亲手打破本来高明含蓄的小说构思……贞静高贵的女主人，终究免不了要“拆了又织”，将本无资格登门造访这个精神世界的人们，连同别有用心的不当毁誉都拒于千里之外。

杨绛在表达自己的小说创作观念时，称钱锺书赞许她能够“无中生有”，以此作为小说家的本领^[18]。但是，钱锺书未必认为小说家需要全然向壁虚构，他早就认定古往今来的小说家多是要依傍因袭的了，故而并不存在完全属于自己织造成就的文本^[19]。需要看到的是，“相反相成，才添趣味”的，乃是客体的“非我”与主体的“我”的彼此冲突。两者之间的冲突才是成就小说文学价值的关键^[20]。而杨绛显然是有意要掩饰这种小说观念对她的实际影响，否认其中有真实成分的存在。这主要源于钱锺书的《围城》问世后，尤其是在20世纪80年代重新走红之后，惹了不少麻烦，多有探询人物原型的声言。钱、杨二人虽看似一再声明只是捏合了不同的熟人身上的某些特点，并无必要对号入座，但实则有时又留下了更多可供索隐的线索。仅仅唐晓芙这个“作者偏爱的人物”，就有五、六种原型或影射的说法。钱锺书曾以各种方式表达他对于“收藏家、古董贩和专家学者通力合作”之下人们对于文学作品之本事寻根究底的反感^[21]。“《围城》绝非真人实事”，“《围城》里写的全是捏造，我所记的却全是事实”——《记钱锺书与〈围城〉》

一文便如此宣布，杨绛试图以此杜绝索隐派考据家的一切努力。小说《事业》对于母校老校长的褒扬，以及描述自己曾经短期担任振华上海分校校长的经历，都是正面意义的，她自己并不否认其中的真实性^[22]。然而涉及讽刺笔下人物之缺点过失甚至丑闻时，就一律矢口否认了。这与杨绛晚年总结对自己文章的态度是一致的：

全部文章，经整理，去掉了一部分……不及格的作品，改不好的作品，全部删弃。文章扬人之恶，也删。……被逼而写的文章，尽管句句都是大实话，也删。^[23]

可能是因为《洗澡》太受欢迎，已经不适合重写了，因此作者另作一篇，来充当作者自己给读者的交待。这好比是巧工织就的精美布匹，原本只适合作为屏风观赏，然而偏被读者拿来当作被套、当作桌布，织造者不忍毁掉原本的心血，于是另为一匹以投其所好。钱锺书早就称许文学家写出的那种“包孕最丰富的片刻”^[24]，就在于“问而不答，以问为答，给你一个回肠荡气的没有下落，吞言咽理的没有下文”，《围城》的结尾，“无意中包涵对人生的讽刺和感伤，深于一切语言、一切啼笑”，就是“像韩立德（Hamlet）临死时所说，余下的只是静默——深挚于涕泪和叹息的静默”^[25]。《洗澡》的收尾本也如此处理。

但是，尽管杨绛再三申说她对于纯粹地编造一个故事有多么执着，研究者们还是不断想要探究《洗澡》这部小说与现实的关联^[26]。这种氛围，在钱锺书去世以后，带给杨绛很深的焦虑。她在《洗澡之后》的“前言”里解释自己动笔续作的原因：嫌恶有读者来信对于小说中是否存在“乌龟宴”（认为许彦成与姚宓已有偷情之实）的探询。《洗澡》三部各自所依托的标目主题，皆采用诗骚里描述“君子之风”的名句，自然其中“发乎情止乎礼”的人际关系是得到刻意标榜的。杨绛无法容忍别人代为揣摩的“无中生有”，拒绝出现“一千个读者有一千个哈姆雷特”的局面，特别是20世纪90年代以来坊间陆续问世的《围城之后》《围城大结局》一类续貂之作令她深感烦恼。于是杨绛写出了《洗澡之后》，索性自己贡献一个许彦成、姚宓喜结良缘的“大团圆”结局，并认定这就是

读者所乐见的。“我把故事结束了，谁也别想再写什么续集了。”^[27]

二

杨绛创作《洗澡之后》“把故事结束了”的想法，可能缘自她翻译《堂吉诃德》时得到的启发。第二部“前言致读者”中，塞万提斯就提到了自己对于有人托名写《堂吉诃德》续篇的痛恨，这是他继续奋笔疾书的动力：“书上继续描叙堂吉诃德的事，直到他逝世入土。这样就没人敢再捏造些事情来污蔑他。他所干的事已经够多……不用别人再多事。”^[28]这种不愿自己文字生涯受到外界无端干扰的思想，几乎就是杨绛本人心绪的写照。从当代文学批评来看，作品文本的“多义性”不再依赖于作者意图的阐发和限制。文本面向读者的开放姿态，往往使得作者如同唯一真理般的权威地位得到消解。杨绛在百岁之龄，深居简出，以“宅女”自居，并无太多理由要维护她作为小说作者的权威地位。因此，看起来是在《洗澡》发表了很久之后，她的身份早已脱离当年创作者的心境和思虑，此时自己也成为了《洗澡》的读者之一，从前构思考虑时的感受，与寂寞暮年的心境大相径庭。出于“贞洁”（珀涅罗佩）的考虑，她坚持让许、姚二人在姚家老太太的主张下结了婚，而在这个情节还毫无动静的时候，先令男方的前妻杜丽琳与其新欢在荒唐的气氛下不体面地私定终身。小说中以许彦成与杜丽琳办离婚手续来作为前后两桩姻缘的过渡：“许彦成就此和多年的老伴儿分手了。他临走利用学校热水方便洗了一个干净澡，好像把过去的事一股脑儿都冲洗掉了。”^[29]

作者全力保证男女主人公的名节无愧于人，用旁人的若干恭贺、玩笑来渲染喜悦幸福的气氛，并衬托出婚事主角的羞涩和平静。小说最后两章写这场了却杨绛心事的婚姻，如何在男女主人公父母那里得到肯定，尤其是姚母最后说：“我现在有儿有女，不再是孤寡老人了！”令人深感同情。结尾处，杨绛写道：“姚太太和女儿女婿，从此在四合院里，快快活活过日子。”^[30]那些“包孕最丰富的片刻”，“回肠荡气的没有下落，吞言咽理的没有下文”，全都不要了，旧文学里最常见的“大团圆”

俗套，置于此间具有了别样的意味，与以往富于喜剧感的讽刺笔调构成了极大的反差。杨绛绝不至于“老手颓唐”到以陈腐滥套应付写作的地步，我们读《洗澡之后》的开篇，以进行时态的口吻引入一节日常生活琐事（姚宓正在帮母亲整理衣物），便知作者手眼依然不俗。实际上，我们对这个结尾也感觉不到特别的陈腐之气，却由上述这种反差感里体会到某种人生终究无法把握的悲伤情绪。这种情绪虽然只是在杨绛漫长人生的暮年才有所流露，却与她熟稔的反浪漫主义手法的喜剧情节构成同调。中年心境里所感受的那种日常生活的平庸乏味，以及对于青春爱情的浪漫文艺腔所采用的嘲谑口吻，随着人寿增长而淡化，换作和厚宽恕的姿态。杨绛把《洗澡之后》写得格外类如一出戏剧，具有着她乐于作为场下的观众看到的结局。

这让我们想起，杨绛早年就是以戏剧家身份出名的。她在20世纪40年代上海写过三部喜剧，搬上舞台后都大受欢迎。四幕剧《称心如意》（1943年作）的结局如同剧名，以戏剧冲突、人物矛盾的彻底化解收场。剧中的女主人公李君玉仿佛林黛玉的命运，父母亡故后从天津投奔上海的几个舅舅家，被当作可利用的工具往复寄居篱下，在饱尝人间冷暖后，却意外得到老舅公的宠爱，成为其丰厚遗产的继承人。剧中处于三角关系的年轻人也化解了风波，最后各有归属。五幕剧《弄真成假》（1944年作）的女主人公是和《称心如意》同样寄居高门大户阔亲戚家的文化青年，同样也是写处于三角关系里的年轻人，结构相近而花样仍可翻新，这是杨绛表现其创作才能的独特方式。《弄真成假》的女主人公张燕华超越了《称心如意》女主人公李君玉的虽冷眼旁观但缺乏行动力的状态，作者将与后者搭戏的男朋友身上所存的勇气和见识都一并赋予了前者，而同时作为整体色调上的调和安排，减弱了男性角色周大璋的品质，使其因家境贫寒而一度想要追求张燕玉寄居家庭里的阔小姐。周大璋靠谎言维持着虚假不堪一击的体面，而张燕华最终设计使他乖乖就范，两人婚成。剧中的男子在结尾对着新婚妻子终于承认：“我还有不叫你称心的？……我这一辈子，还有什么不顺心的吗！”^[31]这种“大团圆”结局，带有风俗喜剧的中国气息，缓和了人生和社

会的矛盾冲突，远离了政治和时代的环境压迫，带有一种作者自身的主观意愿。杨绛将这一创作意图，解释为是对沦陷区时代上海人民精神需要的满足，使他们“在漫漫长夜的黑暗里始终没丧失信心，在艰苦的生活里始终保持着乐观的精神”^[32]。喜剧作者将剧中的冲突回归于一个和谐与平衡的结局，其实未必是无视现实和时代，我们或许反而从中察觉一种更为清醒的历史观念，未被潮流所裹挟，并不轻许人们能够因察知和改造社会时弊就可以取得他们想要的幸福。

稿本未发表的《游戏人间》，继《弄真成假》之后曾搬上舞台。我们对于文本详情不得而知了。根据当时人的剧评，《游戏人间》是一部更为完整的《弄真成假》，依然保持了固有的写法和构思方式。而没有收入《杨绛作品集》和《杨绛文集》的悲剧《风絮》，也属于杨绛对于驾轻就熟的素材转换笔锋和角度的一种重写，但作者对于自己写悲剧的能力并不怎么怀有信心，她声称“选错了文体”，应该是写成小说的。戏剧可以改成小说，这倒并不是偶尔的突发奇想，“西洋小说往往采用戏剧式的紧密结构，把故事尽量集中在较小的地域，较短的时间”^[33]。男主人公被释放回到从前和爱人共同建设的乡村——他是被诬陷坐了一年牢狱的——而结尾已经是第二天的夜晚。整个情节的悲剧性缺乏实在的根基，完全是虚设的某个情景。然而那种知识分子陷于完全不理解他的社会群体以及为周围群体争取福祉与解放事业之矛盾的结构模式，作者将会在未来获得更为切身的感受。然而作为悲剧情节核心的一幕，女主人公以手枪自杀的动机显得有些突兀，杨绛描绘的这场自杀，属于“悲哀的无意义的行动，它是男女主人公错误的延伸，他们的错误就在于他们的过火行为”^[34]。她自己感到不满意，“改也改不好了，干脆不要了”^[35]。

杨绛在《旧书新解——读〈薛蕾丝蒂娜〉》（1981年作）这篇论文里，介绍自己读与《堂吉河德》齐名的西班牙文学名著 *La Celestina* 的心得。这部戏剧体小说，主要部分的作者是费尔南多·德·罗哈斯（Fernando de Rojas，约1470—1541）。此书现用的标题是后来意大利文译本的名称，是作为小说中男女青年恋人之媒介的老妇名字（杨绛在文中简称她为“薛婆”）。黄子平从杨绛的文章里，便看出她有意在体裁上进行“误读”，将戏剧作为小说

来读，其中有极具现代性的理解^[36]。杨绛虽然最初以戏剧家获得大名，但她似乎更希望在小说文体上取得成就。她的大多数小说里，那种对于三角恋故事的反复书写，也是在戏剧（包括了喜剧和悲剧）中进行了反复演练的。

杨绛的文体意识不仅表现在她的创作中，在她翻译西方文学的选题上看也有一致之处。在杨绛后来追溯“流浪汉小说”的源流时，她翻译的《小癞子》《吉尔·布拉斯》和《堂吉河德》都可归为一个系列。西方近代小说兴起之时，以“流浪汉”为主人公串起社会见闻的方方面面，这与杨绛戏剧作品里用寄居在阔亲戚家的女青年作为主人公，从而深入当时上海上层社会家庭生活的内景，两者具有极为类似的思路。而在与之相熟的后学人物心目中，这种文体意识还具有了更多的人格意义。叶廷芳就指出，杨绛翻译过的几部欧洲小说具有共同的“巴洛克文学”特征，但这在外国文学研究界并非主流：

仪态典雅、端庄的杨绛先生……在周围同行们普遍避讳“巴洛克”这个禁区的时候，她毅然闯了进去，一本接一本地翻译了起来……不仅反映了她的健康的审美趣味和审美取向，而且还反映了他（原文如此，应为“她”）的社会正义感，因为按照古典主义的戒律，下等人是不能成为作品主人公的！而流浪汉小说恰恰是所有的主人公都是下等人！他们言行粗俗，举止不雅，常让主子唾骂和嘲弄，但也不放过有利时机的狠命一蜚。^[37]

可见这类作品在早期现代西方文学里属于小说兴起时代的典范文本，尤其可表述为文艺复兴时代的社会写实派，出现的时间还早于古典主义时代，其活泼丰富的笔法与素材对于现代小说发展有很大贡献。杨绛有一个研究心得，也许可以说明她对小说文体的信赖：

小说这个文艺类型（genre）最富有弹性，能容纳别的类型（如戏剧、诗歌），体裁也多种多样（如书信体、日记体）；它在发展过程中，不断开拓新领域，打破旧传统。^[38]

她的文学类型观合乎韦勒克等的理论追求，即不管主题的分类而偏向于形式主义，这引出打破规范体例开创新风格的尝试，要么是尝试呈现小说的诗化与散文化，要么是在小说中引入诗歌文体，“现代的类型理论不但不强调种类与种类之间的

区分，反而把兴趣集中在寻找某一个种类中所包含的与其他种类共通的特性，以及共有的文学技巧和文学效用”^[39]。不难看出，杨绛这番文体论思想实出自西方现代文学批评家的常识，即将“小说”（novel）的字源学之义“新的”（novelty）作为这个文体不断革新的合法性依据。正如 I. 瓦特（Ian Watt）在《小说的兴起》（1959）所指出的那样，小说的基本标准（primary criterion）对独特、新鲜的个人经验而言是真实的^[40]。稍有不同的是，相对于瓦特追溯于 18 世纪英国小说的伟大传统，抑或如布思（Wayne Booth）在《小说修辞学》里小说文体的这种不断革新性从薄伽丘《十日谈》说起，杨绛通过她对西方小说的翻译和研究论述，更突出了在“巴洛克文学”背景下的欧洲流浪汉小说这一文类传统对她的影响。

比如她在《堂吉珂德》里译的诗句，各体兼备，于众多译本中最为杰出，这从一个侧面说明她对小说这个文体包含诗歌时如何展现其特色是最有把握的——这也是《围城》里的现代诗作要让杨绛代笔的原因。可以看到，她在小说《“玉人”》里也让主人公作了些打油歪诗，都颇具谐趣和机心。如“眉是初二月，眼是月初三。二十四小时，等于一寸半”。宋人笔记《玉壶清话》就说到有咏新月诗句，“一二初三四，蛾眉影尚单”，这素为性灵派诗人所乐道，多有用此典故者。而分别将眉眼比作初二和初三的月亮，形容女主人公细眼弯眉，已是新创一格了；继而又在眼眉间距大上做文章（小说男主人公谓之“有快乐相”），将两个喻体（初二月与月初三）的时间距离换算成两个本体（眉眼）的空间距离，组成了醒目刺眼的嘲谑效果。小说中女主人公感受生命衰老后，发现丈夫却迷恋所作诗词里“玉人”的青春魅力，意识到了家庭婚姻的危机，自然和这首同样出自丈夫之手笔却将自己面相缺憾故意放大进行嘲谑的打油诗大有关系。虽然杨绛存世作品里最早有振华女校时写的五古旧诗^[41]，但她后来并不再以诗人身份写诗，而是更乐于将此才能展现于小说人物身上。

杨绛也曾考虑由钱锺书替她添补计划所作小说里的诗歌文本，因此我们恐怕很难确保已有小说文本里没有钱锺书代笔的诗作。那部多处打乱真实写作时间序列的《槐聚诗存》，就是在杨绛敦促之下完成的钱锺书旧体诗集的“自订本”。序言中提到

杨绛发起这个“自订本”的理由，就在于“俾免俗本传讹”——这也是以重新编织来保持作品之纯洁的一种考虑。诗集结尾的《代拟无题七首》（1991），因前面附有杨绛亲自写的“缘起”，展现出诗与她本人的紧密关系：

余言欲撰小说，请默存为小说中人物拟作旧体情诗数首。……余乃略陈人物离合梗概，情意初似“山色有无中”，渐深渐固，相思缠绵，不能自解，以至恚情绝望犹有余恨，请为逐步委婉道出。^[42]

恰如小说文体里的疆域需要以诗歌形式加以开拓一样，杨绛对于诗歌写作的背景又另外构造起了一个故事：她晚年计划写作一部题为《软红尘里》的长篇小说，1991 年底动笔，至 1992 年春，自言“大彻大悟，毁去《软红尘里》稿 20 章”^[43]。《代拟》“缘起”中说有此“绝妙好辞，何需小说框架”，反而未能贯彻她所言以小说容纳诗歌的主张。这组诗写作原委是存在可疑之处的^[44]，但杨绛以“当事人”“命题者”的姿态对钱锺书进行诠释，这种强势的态度却并不罕见。比如《记钱锺书与〈围城〉》，也就规定了“捏造”与“事实”的界限，其他钱锺书著作也大多附有杨绛的说明，其用意多半是想要厘清不恰当的美誉和不真实的传言，她总是拒绝读者或研究者热心过度的关怀和好奇，再三强调钱锺书对自己大多数已刊文本并不满意。这种代作者自谦的言语显露出的，是如同杨绛对自己作品文本的焦虑一样的情绪。杨绛生平最后几年还给妹妹杨必翻译的萨克雷《名利场》进行了一番“润泽修改”。译本获得极高的成功，其中钱锺书和杨绛对之指导甚多，傅雷也曾极尽鼓励和推荐之事（却都受到杨绛的否认）。杨绛对杨必译文的修改，遵循着自己所提出的“点烦”论。释道安《比丘大戒序》“约不烦”的尚简原则^[45]，就是杨绛谈翻译时的“点烦”，虽说用词是取自《史通》，但实际来源于此^[46]。作为一名翻译家和当代白话文学作家，她都希望表现出自己更有表达独特见解的资格。不仅如此，她甚至曾表示，为了小说中一个译注，就把希波克拉底的《古医学》全书读完^[47]。此外，杨绛还曾向人回忆钱锺书如何借鉴了她的读书心得：

我读雪莱（Percy Bysshe Shelley）诗，有一句也是“鸟鸣山更幽”的意思，他十分赞成，也记在日记上。现在《管锥编》里还存此句，

但未提我名。^[48]

由此看出她争强好胜的意气，绝非平素一向谦卑低调的言辞可以掩盖。即便可以自认“我是一个零”，但微末的成就也应该得到恰当的评价。

三

钱、杨二人有若干类似题材的写作，比如《围城》与《洗澡》这两部常被人联系起来的长篇小说，还有均以“魔鬼夜访”自己为题的随笔文章。很少有人注意到他们还都写过一篇涉及窗或窗帘的体物小赋，钱锺书的《窗》（1939年之前）强调“窗”作为内外信息的沟通，引申而比喻作眼睛、眼镜，结尾处提到了“窗子许里面人看出去，同时也许外面人看进来，所以在热闹地方住的人要用窗帘子，替他们私生活做个保障”。等到杨绛发表《窗帘》（1945），破题处先说“拉过那薄薄一层，便把别人家隔离在千万里以外了”，至文终也念念不忘的是“隔离”下所享受的“安静与休息”，仿佛是呼应着波德莱尔所说的“一个人穿过开着的窗而看，决不如那对着闭着的窗的看出来的东西那么多”^[49]。相较之下，钱锺书的《窗》更显示出古典智慧的通达，也是他融汇中西学问时所具开阔胸怀的体现；而杨绛重视的是生活与思想中个体自由的珍贵，她相对更在乎的是隐私的不受干扰。

这种文体意识和创作观念上的不肯从俗，生怕因为广受关注和研究造成自己所创作的文本遭到过度阐释甚或曲解，反映出人格自我认同上的清醒冷静。不肯从俗的“俗”，指的是不学无术的“俗”，即平庸从众的见解，并非寻常俗世的“俗”。杨绛始终未将自己等同于高卓的精神贵族。洪子诚一再强调杨绛藉由她自己的翻译文字来申明“我不是堂吉诃德”的意味，认为这是杨绛散文、小说里一贯表达的观点，即知识分子“毕竟是书生”，并非什么英雄：

她冷静，但不冷漠；嘲讽，但有宽容。在对知识分子进行反思自审时，不因他们命运多熬而停留在一掬同情之泪的地步，不回避对他们身上污垢的抉剔。^[50]

天织造又拆解布匹的珀涅罗佩也绝不是荷马史诗里的英雄，与她日常化的生活场景相比，奥底

修斯纵横四海斩妖除魔的冒险经历多么奇幻而有魅力。然而在《奥德赛》这部史诗里，珀涅罗佩占据了一半的篇幅，并始终是英雄归乡记主题的核心所在。同样如此，较之于钱锺书出入于古今中西名著典籍的学术传奇而言，杨绛专心于小说、散文和翻译的文学生涯似乎也显得过于平凡，她对于作品的反复修订更改，以及对于钱锺书的创作或潜在之构思图案的重新编织，均呈现出一种面向自身的开放性，和面对读者时相对谨慎的封闭性。杨绛终其一生对于自己的作品文本进行着修改，这与其对于外在批评者、研究者乃至摹仿者、崇拜者的各种声音一律保持距离的姿态，两者之间构成了一种强烈鲜明的对照。正如钱锺书以博览的学问和丰赡的修辞建立他自己的一个“诗学乌托邦”，杨绛也通过自己的传世文字建构了一个独立的世界，尤其是由她暮年记忆书写所形成“我们仨”式的精神空间。思想史家孙歌认为，杨绛以近乎“洁癖”的方式，“打扫战场”，清理一辈子的痕迹，原因即在于“她直觉到‘我们仨’的难于归类和难免被曲解”^[51]。

杨绛认可平凡人的命运，然而并不甘于平庸。她有一首脍炙人口的译诗，最初节译于《杂忆与杂写》（1991）自序，后来又将其全诗题写在《杨绛散文》（1994）扉页上。这是兰德（Walter Savage Landor, 1775-1864）名作《老哲人弥留之语》（*Dying Speech of an Old Philosopher*），或被题作《生与死》：

我和谁都不争，
和谁争我都不屑；
我爱大自然，
其次就是艺术；
我双手烤着
生命之火取暖；
火萎了，
我也准备走了。^[52]

其中以素朴的话语，表达出内涵充沛的老人特有的矜持、热情与通脱。对于“电谢波流，似尘如梦”的人生，这种姿态显得格外富有尊严和魅力。在其中，诗歌、艺术与思想固然是可贵的精神财产，作为个体内心最可宝贵的“生命之火”，其灼烧、温暖乃至成为灰烬，却是更加重要的价值，一切都无法代为决定其命运。

杨绛曾记述父亲杨荫杭去世前毁去稿件《诗骚

体韵》一事，那是令她倍感伤怀和遗憾的损失。然而她以上文所述的那种“我不是堂吉诃德”的现实清醒，来重新建立作为父亲的杨荫杭在自己心中的形象，那要比完成一部杰作的杨荫杭更为重要^[53]。她自己生平著译目录里也有各种的遗憾。那部1944年曾在上海演出的《游戏人间》剧本找不到了。翻译Goldsmith的喜剧，自己毁掉了稿子。长篇小说《软红尘里》的头20章就因为“大彻大悟”便全部焚毁了。《大事记》还记述到：

（1956年）大约这一年或次年，曾翻译亚里士多德《诗学》，根据英译《勃勃经典丛书》本并参照其他版本翻译，锺书与我一同推敲译定重要名称。我将此稿提供罗念生参考。罗念生译亚里士多德《诗学》序文中有“杨季康提出宝贵意见”一语。此稿为罗遗失。^[54]

罗念生翻译的《诗学》（1962），导言里说前五章借用了缪灵珠译稿，随后向三人致谢，依次为杨绛、朱光潜、钱锺书^[55]。钱锺书著作及手稿中光涉及《诗学》的英法译本就多达七八种，而杨绛给予帮助尚且在他和朱光潜之前，其研究和翻译上下过的功夫可见一斑。从杨绛讨论菲尔丁小说、李渔戏剧的文章里，还可以看到她对于《诗学》的熟稔运用以及部分语句译文。但这还主要是成全他人而已了。

晚年杨绛翻译柏拉图的对话录《斐多》时，译过苏格拉底以下这段话，是与人讨论真正的“爱智者”应当不再为世俗的理由束缚自己的心灵：“因为哲学家的灵魂和别人的不同，它自有一番道理。它靠哲学解放了自己，获得了自由，就不肯再让自己承受欢乐和痛苦的束缚，像珀涅罗珀那样把自己织好的料子又拆掉，白费工夫了。”^[56]在这里，《奥德赛》女主人公的形象再次出现，译文表达了杨绛对这一形象深刻的同情理解。或许她不具有钱锺书的那种豁达心怀，认识到文本刊布成书，即自有其命运（Habent sua fata libelli）。但是文本编织里成就了自己的精神财富，终将也会对别人有所助益。进一步说，杨绛在文体与修辞两方面对自己文本的重新编织，并不会给她机械重复的苦恼。“珀涅罗佩的技艺”，也可以是这样具有生动活力和深刻思想的，其中具有着杨绛面对人生独有的温婉理解和灵秀颖悟。

[本文系教育部人文社会科学研究青年基金项目“钱锺书中西文读书笔记手稿的整理与研究”（批

准号：16YJC751039）的阶段性成果]

[1][14][22][35][47] 吴学昭：《听杨绛谈往事》，第253页，第327页，第144—149页，第202页，第281页，三联书店2017年版。

[2] 参见《荷马史诗·奥德赛》，王焕生译，第355页，人民文学出版社2003年版。

[3] 参见钱锺书：《钱锺书手稿集·容安馆札记》，第148—149页、第464页，商务印书馆2003年版。

[4] Jane Marcus, “Still Practice, A/Wrested Alphabet: Toward a Feminist Aesthetic”, *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 3, No. 1/2 (September 1984), pp. 84—85.

[5] Hannah Arendt, “Thinking and Moral Considerations”: A lecture, *Social Research*, Vol. 38, No. 3(Autumn 1971), p. 425.

[6] 杨绛：《杂忆与杂写：一九九二—二〇一三》，第249—250页，三联书店2015年版。按：《杨绛全集》未收此文。

[7] 杨绛：《萨克雷〈名利场〉序》，《文学评论》1959年第3期。

[8] 美国汉学家耿德华(Edward M. Gunn)就把杨绛视为“反浪漫主义”的作家，与吴兴华、张爱玲、钱锺书并列一章。参看耿德华：《被冷落的缪斯：中国沦陷区文学史（1937—1945）》，张泉译，第265—278页，新星出版社2006年版。但耿氏只讨论了杨绛的戏剧创作。杨绛和钱锺书显然是早就熟悉耿德华这段评述的。

[9] 钱锺书：《钱锺书手稿集·容安馆札记》，第2184页。

[10] 李爽学即认为这篇小说的情节像极了《围城》《人·兽·鬼》的类似场景。参见李爽学：《“夫唱妇随”新论》，《误入桃花源：书话东西文学》，第125页，浙江大学出版社2014年版。

[11] 杨绛：《记章太炎先生谈掌故》，《杂忆与杂写：一九九二—二〇一三》，第10—14页。

[12] 参见于慈江：《杨绛，走在小说边上》，第194页，世界图书出版公司2014年版。

[13] 参见杨绛：《记钱锺书与〈围城〉》，《杨绛文集·散文卷（上）》，第170—171页，人民文学出版社2009年版。

[15] 施蛰存：《读杨绛〈洗澡〉》，《文艺百话》，第356页，华东师范大学出版社1994年版。

[16][17][27][29][30] 杨绛：《杨绛全集》第1卷，第212页，第211页，第453页，第508页，第514页，人民文学出版社2014年版。

[18] 杨绛：《〈杨绛文集〉自序》，参见《洗澡·前言》

及《洗澡之后·前言》，《杨绛全集》第1卷，第212、453页。

[19] 参见钱锺书《小说识小续》中论“渊源学”一则，《写在人生边上/人生边上的边上/石语》，第86页，三联书店2007年版。

[20] 钱锺书：《一节历史掌故、一个宗教寓言、一篇小说》（1983年），《七缀集》，第181页，三联书店2002年版。

[21] 比如《写在人生边上》“序”、《读〈伊索寓言〉》、《〈干校六记〉小引》等，见《写在人生边上/人生边上的边上/石语》，第1页，第27页，第154页。

[23] 杨绛：《〈杨绛文集〉自序》，《杂忆与杂写：一九九二—二〇一三》，第249页。

[24] 钱锺书：《读〈拉奥孔〉》，《七缀集》，第48—56页。

[25] 钱锺书：《谈中国诗》，《写在人生边上/人生边上的边上/石语》，第99—100页。

[26] 其中尤其以范旭仑在杨绛去世后发表的《容安馆品藻录·吴晓铃》一文最具代表性（《南方都市报》2017年5月7日），谓小说人物姚宓有吴兴华夫人谢蔚英的影子。

[28] 塞万提斯：《堂吉珂德》下卷，杨绛译，第6页，人民文学出版社1978年版。

[31] 杨绛：《弄真成假》，《杨绛全集》第5卷，第190—191页。

[32] 杨绛：《〈喜剧两种〉一九八二年版后记》，《杨绛全集》第5卷，第192页。

[33] 杨绛：《李渔的戏剧结构》，《杨绛全集》第5卷，第347页。

[34] 耿德华：《被冷落的缪斯：中国沦陷区文学史（1937—1945）》，张泉译，第274页。

[36] 参见黄子平：《体裁的“误读”》，《文学的“意思”》，第102—104页，浙江文艺出版社1988年版。

[37] 叶廷芳：《跳动的音符》，第70—71页，花城出版社2015年版。早先叶廷芳接受记者采访时就曾谈过：“杨先生那么喜欢译巴罗克小说（或流浪汉小说），她分明看到了这种非正统文学的野性基因的强大生命力及其前途。”见许嘉俊：《杨绛译〈堂吉珂德〉被当“反面教材”，众译家据理驳斥译坛歪风》，《文汇报》，2005年8月26日。

[38] 杨绛：《旧书新解——读〈薛蕾丝带娜〉》，《杨绛全集》第2卷，第221页。

[39] 勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦：《文学理论》（新修订版），刘象愚等译，第232页，浙江人民出版社2017年版。

[40] 参见 Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe,*

Richardson and Fielding, Berkeley: University of California Press, 1964, p. 13.

[41] 杨季康：《斋居书怀》（五言古诗），《振华女学校刊》1927年第1期。吴学昭在《听杨绛谈往事》（第41—42页）里提到苏州档案馆编的《馆藏名人少年时代作品选》（2005年8月古吴轩版）收杨绛少作两首。

[42] 钱锺书：《槐聚诗存》，第143页，三联书店2002年版。

[43] 杨绛：《杨绛生平与创作大事记》，《杨绛全集》第9卷，第485页。

[44] 参见赵玉山：《〈槐聚诗存〉勘误》，范旭仑、李洪岩编：《钱锺书评论》卷一，第220—221页，社会科学文献出版社1996年版。

[45] 参见钱锺书：《管锥编》，第1986页，三联书店2007年版。

[46] 参见杨绛：《翻译的技巧》，《杨绛全集》第2卷，第284—285页。

[48] 吴学昭：《听杨绛谈往事》，第109页。《冷屋随笔》之三（《今日评论》第1卷第14期）中尚未引及雪莱此诗，至《写在人生边上》出版，改题为《一个偏见》时才增补了进去。

[49] 废名译文，见《竹林的故事》初版书末（后置于卷首），王凤编：《废名集》第1卷，第10页，北京大学出版社2009年版。

[50] 洪子诚：《作家的姿态与自我意识》，第158页，陕西人民教育出版社1991年版。

[51] 孙歌：《杨绛的“打扫战场”》，《读书》2017年第5期。

[52] 杨绛：《杂忆与杂写》，“自序”第1页，花城出版社1992年版（与前引同题文集内容不同）；杨绛：《杨绛散文》，“扉页”，浙江文艺出版社1994年版。

[53] 参见杨绛：《回忆我的父亲》，《回忆两篇》，第64—67页，湖南人民出版社1986年版。

[54] 杨绛：《杨绛生平与创作大事记》，《杨绛全集》第9卷，第474页。

[55] 参见亚理斯多德：《诗学/诗艺》，罗念生、杨周翰译，第130页，人民文学出版社1962年版。

[56] 柏拉图：《斐多》，杨绛译，《杨绛全集》第9卷，第333页。

[作者单位：中国海洋大学文学与新闻传播学院]

责任编辑：费冬梅