

400655

文學遺產

增刊
九輯



文學遺產增刊九輯

《文學遺產》編輯部編

中華書局

文學遺產增刊九輯

《文學遺產》編輯部編

中華書局出版

(北京復興門外翠微路2號)

北京市書刊出版業營業許可證出字第17號

農業出版社印刷廠印刷

新華書店北京發行所發行 全國新華書店經售

*

850×1168毫米 1/32·47/8印張 109,000字

1962年6月第1版

1962年6月北京第1次印刷

印數 0,001—6,500 定價 (9) 0.70元

統一書號 10018·329 62.5.京型

目 次

| | |
|--------------------------|-----------|
| 試論古代歷史劇 | 程毅中(1) |
| 怎樣評價金人瑞的文學理論 | |
| ——兼談金批《西廂記》 | 祝肇年(12) |
| 梁辰魚的生平和他創作《浣紗記》的意圖 | 徐扶明(25) |
| 評《李開先的生平及其著作》 | 徐朔方(34) |
| 楊潮觀和他的《吟風閣》 | 周妙中(43) |
| 關於元人散曲作者主名的一些問題 | 隋樹森(62) |
| 趙翼的《甌北詩話》 | 霍松林(88) |
| 試談周濟《介存齋論詞雜著》 | 念 述(96) |
| 梁啓超與小說界革命 | 朱眉叔(111) |
| 水滸事語所知錄 | 陳登原(130) |
| 《紅樓夢》的西文譯本和論文 | 吳世昌(137) |

試論古代歷史劇

程 毅 中

一 古代歷史劇的人民性和鬥爭性

我國的歷史劇是特別發達的，差不多一部二十四史從頭到尾都有戲在舞台上演出。這可以說是中國戲劇的民族傳統之一。這個傳統很有意義，許多勞動人民的歷史知識（也就是階級鬥爭的知識）主要就是從歷史劇中得來的。

到底那些戲可以算歷史劇，那些戲不能算歷史劇，目前還有不同的看法。不過對於古代戲劇來說，只能依照習慣的說法。凡是以歷史人物、事件為題材的，都可以叫作歷史劇。

有的古代歷史劇確實也取材於“前代書史文傳”，然而更主要的材料，還應該說是來源於民間傳說，特別和講史平話有密切的聯繫。民間流傳的許多歷史故事，往往只有一小部分歷史事實作為基礎，或者只用一個歷史人物的名字作為線索，而大部分的故事情節却是於史無徵的。歷史劇往往通過說唱文學的媒介，繼承並發展了由人民羣衆在長期說唱中創造的歷史故事。《都城紀勝》曾說影戲的話本“與講史書者頗同，大抵真假相半”。所謂半真，就是書面記載的歷史事實；所謂半假，就是口頭創作的民間傳說。

古代歷史劇可以說主要是由人民創造的。因為它的主要作品來源於民間創作，而作品的主導傾向又往往代表人民的思想觀點，

和統治階級所寫的歷史書顯然有所不同。例如宋朝的狄青，由於出身微賤，常被官僚士大夫所鄙棄，可是宋代話本裏却有“收西夏說狄青大略”（見《醉翁談錄》），戲劇則有金院本《說狄青》、元雜劇《狄青撲馬》和《狄青復奪衣襖車》等，後世還有《五虎平西》等許多故事，可見狄青在民間倒是很受歡迎的。

可能在封建統治者看來，這些歷史劇也和司馬遷的《史記》一樣，“其是非頗謬於聖人”（《漢書·司馬遷傳贊》），可是一般地說，歷史劇的是非却是非常分明的。《夢梁錄》曾說當時的影戲是“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以醜形，蓋亦寓褒貶於其間耳”。可見傾向性很強。所謂忠奸鬥爭就是古代歷史劇中主要的戲劇矛盾。任何一個歷史劇，凡是表現到政治鬥爭，總表明了鮮明的傾向性，擁護什麼人，反對什麼人，或褒或貶，毫不含糊。這種政治傾向表現得越是鮮明，戲劇的感染力也就越是強烈。

歷史劇裏所表現的忠奸鬥爭雖然也滲透了不少封建思想，然而大部分傳統劇目裏所表揚的忠，却有它具體的意義。古代人所說的“忠”，一般地包含着忠於國家和忠於國君兩重意義。人民則往往在忠字的掩護之下，強調其愛國的一面。特別當民族鬥爭尖銳化的時代，宣揚愛國主義思想更有其積極的教育意義。楊家將、岳家軍故事都是在這樣的歷史背景下產生和發展的。人民歌頌的是英勇衛國的民族英雄，如楊繼業、岳飛這樣的忠臣；反對的是投降賣國的民族敗類，如潘洪、秦檜之流的奸臣。

人民也在歷史劇裏宣揚了忠，這雖然還是一個封建社會的道德概念，可是在實質上強調的却是愛國主義的民族意識。當愛國和忠君發生矛盾的時候，人們就寧可爲了前者而捨棄後者了。例如《牛皋扯旨》、《楊金花奪帥印》^①等戲，就對皇帝毫不尊重，甚至用“造反”來迫使皇帝懲奸雪冤，出兵抗敵，雖然劇中還帶有報仇

洩憤的思想，但是最後的妥協，却表明了愛國更高於忠君的政治原則。又如宋江三十六人的起義，原來也是歷史事實，在小說戲劇中經過了藝術的加工，已成為一部人民所創造的、合乎一定歷史真實性的、反映農民起義的偉大的歷史悲劇。許多水滸戲在廣義上也可看作是歷史劇。它也和《水滸傳》一樣，宣揚的是宋江等梁山英雄的忠義。忠義兩個字連在一起說，充分說明南宋時代忠義軍的巨大影響。水滸故事裏所贊揚的主要是“義”，而所謂“忠”又主要是愛國思想。梁山英雄所理解的忠君是和“保國安民”相聯系的，他們要“忠心報答趙官家”，就要殺盡禍國殃民的“酷吏賊官”。宋江等人求為忠臣而不得，只能聚義梁山，替天行道，做起那除暴安良、劫富濟貧的事業；最後又主動接受招安，為的是到邊廷上去殺敵立功，“與國家出力”。像元雜劇《李逵負荊》、《雙獻功》、《黃花峪》等，都是通過對梁山英雄的歌頌，歌頌了農民起義軍領袖宋江“替天行道”的“義”和“保國安民”的“忠”。在這裏，人民羣衆所理解的忠，就不等於統治階級所片面強調的忠；而義的含意就更為豐富了。

大量的三國戲裏所宣揚的主要是什麼思想呢？也和水滸戲一樣，就是千古傳稱的桃園三結義的義。這種義是人民羣衆在階級鬥爭中團結互助的口號，和正統的封建道德有很大區別。三國戲中特別強調了異姓兄弟的義，就超出了宗法社會的倫理觀念，而實際上已經是階級友愛的一種表現形式。三國戲裏除了宣揚了劉關張的義，也宣揚了張飛的勇、諸葛亮的智和劉備的仁，就是沒有宣揚忠孝。元代無名氏的《關雲長千里獨行》雜劇裏說關羽仁義禮智信五德俱全，就是不說他忠，可見它並不是為統治階級的利益服務的。至於後世封建統治者和士大夫階層故意渲染關羽、諸葛亮的忠君思想，那是一種別有用心的片面誇大。

從上面所舉的一些例子看，大致可以說明歷史劇和歷史書（主

要是由統治階級官修的)是有所不同的。主要作品中的主導思想代表的是人民的觀點，它的是非愛憎表現了人民的思想願望。當然，對於具體作品，還需要作具體分析。我們不能以主導傾向來概括全體，更不能以藝術形式來代替思想內容。並不是說所有的歷史劇都是人民創造的，也不是說人民創造的歷史劇就完全代表人民的思想觀點了。作為封建社會的文化遺產，它必然要受到階級的和時代的局限。首先，古代歷史劇的思想性往往是假借或依附於作為封建社會中統治思想的封建道德概念來表現的。儘管它所宣揚的忠義等道德概念的具體內容和統治階級所宣揚的愚忠愚孝有很大不同，然而還是有相互滲透的地方。在封建思想佔統治地位的時代，這種人民性或民主性的精華，只能在整個封建文化中處於從屬地位或者是次要因素。其次，人民創作的歷史劇雖然在主導傾向上表現了人民的思想觀點，然而它的社會基礎並不是單純的。當時的所謂人民，包括了農民、市民和個體勞動者等等廣大階層的羣衆。特別在歷史劇的創作上，還需要一部分以儒家思想為指導的封建文人的參加。所以它的思想性非常複雜，除了封建正統思想的因襲、滲透之外，還有很濃厚的小私有者的狹隘意識。這主要表現為崇拜個別人物的英雄主義，不免還是把王侯將相作為主角；宣揚“發跡變泰”的遭際，嚮往功名富貴，以此作為翻身出頭的指望。就是在當時曾起積極作用的義氣裏面，也往往是以個人恩怨為基礎的。從歷史觀點來說，基本上還是漠視羣衆作用的歷史唯心主義。最後，歷史劇作為一種以題材分類的特定文藝形式，並不能決定它的思想內容。人民可以運用它來解釋歷史，編寫自己的歷史教科書，統治階級也可以運用它來歪曲歷史，灌輸封建主義的政治教育。而且，人民創造歷史劇時還不免要依傍由統治階級修纂的史書，而統治階級及其御用文人又經常會篡改人民的

創作。這兩方面又可能在互相鬥爭的同時又互相滲透，就造成了非常複雜的情況。不過，總的說來，歷史劇是人民喜聞樂見的一種文藝形式，它主要是活在人民中間的場上作品，是人民所創造又是為人民而創造的。正如周揚同志所說：“……雖然這些遺產曾經被封建統治者所肆意地加以利用和歪曲，但戲曲究竟是一種比較地最具有羣衆性、民主性的藝術形式，它的流傳主要決定於廣大觀衆的支持和愛好，而人民的愛好則不是任何統治者所得以強迫的。”^②歷史劇一般地具有強烈的戰鬥性和反抗性，不為封建統治者所欣賞，因而也在一定程度上減少了歪曲篡改的機會，基本上還能保持自己的傳統風格。

二 古代歷史劇的歷史傳統

正因為歷史劇是人民喜聞樂見的文藝形式，所以在藝術上凝結着人民的智慧，在長期流傳過程中不斷地得到發展和創造。

歷史劇的藝術特色首先就表現在它旺盛的生命力。它活在人民中間，不斷地發展演變，內容日益豐富多采，形式日益精緻完美，真如百花齊放，四季常春。它的發展形式是多種多樣的，大致有兩種類型。一種類型是以某一歷史人物為中心，不斷地演化出許多故事情節，例如關公戲、包公戲、海公戲等就是如此。或者是由一個人擴展成爲一家，不斷地創造新的人物，例如由薛仁貴、楊繼業、岳飛等人物擴展成爲薛家將、楊家將、岳家將。另一種類型是以某一個劇本為基礎，不斷地經過加工潤飾，在每個時代每個地區各有不同的處理。例如《劉玄德醉走黃鶴樓》雜劇，至少有朱凱和無名氏的兩個本子，^③而情節又基本相同，顯然有一個是後出的改編本。後來朱凱本中有兩折被吸收入傳奇《草廬記》和《試劍記》。^④至今京劇裏仍在演出的《黃鶴樓》，應該也是從這個淵源來的。至

於像岳飛的戲劇，從孔學詩(文卿)的《東窗事犯》雜劇，一變而為傳奇《岳飛破虜東窗記》，再變而為《精忠記》，從而又有《翻精忠》(又名《倒精忠》、《如是觀》)、《續精忠》和《精忠旗》、《陰抉記》、《金牌記》、《救精忠》等各種續編本和改編本，同時又和直接出自元雜劇的單折戲《瘋僧掃秦》並行不廢。直到最近馬少波等新編的《滿江紅》京劇，還是吸取了《續精忠》中岳雷挂帥、牛皋扯旨等情節。這就是兼有兩種類型的一個典型例子，說明歷史劇的傳統劇目是在長期流傳中積累起來的，它像滾雪球那樣不斷發展，不斷豐富，既經過觀眾的選拔，又經過藝人的加工，才成為經得起歷史考驗和羣眾考驗的文藝遺產。

歷史劇的發展過程，又集中表現了民間創作和文人創作之間錯綜複雜的相互關係。民間創作最初也或多或少依傍文人所寫的書史文傳，像《史記》那樣富有人民性的歷史巨著，更對民間創作有較大影響。例如楚霸王故事，在戲劇中的流傳與《項羽本紀》不無關係。歷史事實經過了羣眾性的藝術加工之後，就改造成一系列自成體系的傳說故事，成為人民教育自己的歷史教科書——它經常是以戲劇形式來表達的。同時，民間藝人還可能從文人作品中吸取一部分有益的成分，並加以發展。明代有許多無名氏傳奇，往往是根據元人雜劇改編的，如《古城記》採用了無名氏《千里獨行》的曲文，《金貂記》承襲了楊梓《不伏老》的某些情節，《趙氏孤兒記》可能借鑑過紀君祥的《趙氏孤兒》，《木梳記》則是擴展了無名氏《黃花峪》的故事而成的。^⑤類此的例子很多。另一方面，文人作家也往往取材於民間故事，加以改編。如關漢卿的《單刀會》、《西蜀夢》、《哭存孝》等歷史劇，都是以民間講史為依據的。但是經過文人改編的歷史劇，往往又滲透了更多的封建正統思想而削弱了鬥爭性。當然，有改壞的，也有改好的，不可一概而

論。對待民間作品，也表現了兩種不同的態度。進步的作家欣賞並積極修改了民間作品，使它得到提高，不但在藝術上加以潤色，而且也可能在思想上有所加強；而反動的作家則貶斥並惡意歪曲民間作品，竭力想扼殺它的生命。文人作家除了改編民間的歷史劇之外，還創作新的歷史劇，不但寫古代的歷史人物和事件，而且還寫當代的政治人物和事件，用以參加現實的鬥爭。如明代傳奇中有揭露嚴嵩的《鳴鳳記》和《一捧雪》、揭露魏忠賢的《磨忠記》和《喜逢春》、歌頌海瑞的《朝陽鳳》和《吉慶圖》、歌頌人民羣衆與貪官污吏及反動統治集團作鬥爭的《萬民安》（已佚）和《清忠譜》，這可以說是歷史劇的一個新發展。

總之，歷史劇是隨着歷史的發展而發展的，它在創作和演出的實踐中不斷地成長，不斷地變化，也不斷地在鬥爭。它的發展基本上就體現了“推陳出新”的一般規律。當然，毛主席對戲改工作所指示的“推陳出新”方針，是有豐富的革命意義的，同時也適用於繼承一切文化遺產。但歷史劇的發展就為這一方針提供了一定的歷史經驗。

值得注意的一點是，歷史劇是文學作品，而不是歷史書，所以就可以而且必要加上藝術的虛構和誇張。因為文藝作品比普通的實際生活應該更集中、更強烈、更典型、更理想。這是一個必要的創造過程，然而同時往往就產生了藝術形象和歷史事實不一致的現象。古代歷史劇裏不但有一些虛構的情節，而且還有虛構的人物。有的人物只是用了歷史人物的名字，他的思想性格却完全是重新創造出來的。例如三國戲中的曹操，就不同於歷史上的曹操。人民為了突出對立面的鬥爭，不免要在戲劇中作一些大胆的想像和虛構，甚至委屈了個別實際上並不十分壞的古人，曹操也算是其中的一位吧。另一方面，為了豐富正面人物的性格，又往往創造出

許多新的故事，例如元明雜劇中的《怒斬關平》，就是爲了突出表現關羽的公正嚴明而創造的情節。這種剪裁和渲染，都是根據主題思想的要求，鮮明地表現了作者和觀衆對於歷史人物的政治評價和愛憎感情。

歷史劇是一種藝術創造，因而可能是突破了歷史事實的虛構，甚至還可能是超越了歷史發展可能性的幻想，然而我們並不能就說它歪曲了歷史。因爲它往往是以另一種方式來反映歷史真實的，不過它所反映的不一定是故事產生時代的真實，而是劇本產生時代的真實。如許多三國戲那樣強烈的擁劉反曹傾向，在某種程度上反映了宋遼金元對立時代民族矛盾的歷史真實；水滸戲裏所寫的替天行道的梁山好漢，也曲折地反映了南宋以至元代的起義軍反抗階級壓迫和民族壓迫的歷史真實。一般地說，歷史劇總不是簡單地再現歷史，而總是概括了作者對現實生活的體驗和感受在內的。例如關漢卿的《西蜀夢》和紀君祥的《趙氏孤兒》，都充滿了強烈的報仇復國思想。且不管作品中的“漢家”和“趙氏”是否有影射的意義，那種氣氛和當時漢族人民爲反抗異族統治而鬥爭的時代精神是相吻合的；也不管作者自己意識到了沒有，它的藝術形象是完全可能喚起像文天祥那種“夜讀程嬰存趙事，一回惆悵一沾巾”（《指南錄·無錫》）的民族感情的。明代的一些歷史劇如《義烈記》、《酒家傭》、《漁家樂》、《後漁家樂》之類，也都在古代歷史故事中揭露了當代統治階級的內部矛盾。這也就是歷史劇可以“古爲今用”的歷史根據。

我們不能簡單地理解古代歷史劇的歷史真實性，還必須和它的藝術真實性聯繫起來看。歷史劇爲了鮮明地表示自己愛憎褒貶，往往在人物塑造和情節結構上加以誇張和虛構。現實主義和浪漫主義的結合，是中國戲曲的藝術特色。這種藝術方法是中國文

學的優良傳統，而在戲曲中表現得尤為突出。按我個人的理解，在古代戲曲中浪漫主義一般地佔着主導的地位。這和抒情詩化的戲曲語言與以誇張、虛擬為主要手段的舞台藝術是密切關聯的。最近茅盾同志在第三次文代大會上的報告中提到：

我們的優秀的積極浪漫主義作品也塑造了理想化的英雄人物，例如穆桂英，她是現實中不曾有過的理想人物，但她又是綜合歷史上真實的女英雄的品質而加以理想化的。^⑥

應該說，像穆桂英那樣的理想人物，在古代歷史劇中是並不少見的。人民不但把正面人物理想化，而且也把反面人物加以“理想化”，創造了許多在對立鬥爭中得到突出表現並不斷發展的典型形象。這裏也包括了像曹操那樣作為我國人民的一份藝術遺產而存在的反面人物的典型形象。

總起來說，中國古代歷史劇中積極浪漫主義的藝術表現方法，正是適應歷史劇發展中“推陳出新”和“古為今用”的要求的。這個傳統直到今天還值得我們加以研究並繼承。當然，古代歷史劇的藝術性也和它的思想性一樣，有階級的和時代的局限。正如恩格斯所說，“古人的性格描繪在我們的時代裏是不够用的”了^⑦。首先，因為歷史劇往往把英雄人物加以理想化，突出表現個人的力量，可能就導致不恰當地誇大了個別英雄人物在歷史上的作用；其次，在當時的歷史條件下，作者不可能運用歷史唯物主義的觀點來認識和解釋歷史，由於為了要突出對立面的鬥爭，往往就“為了理想而忘掉現實”，或則突破了歷史的原貌而借古喻今，或則拋開了歷史的本質而以偏該全。因而就可能對歷史人物作了非歷史主義的評價。這往往就表現為思想性、藝術性與歷史真實性的不完全統一。像

三國戲中的曹操形象就是一個突出的例子。這裏就牽涉到歷史劇和歷史究竟如何聯系而又如何區別的問題。這個問題目前還在展開討論，我在這裏也想談一些個人的意見。恩格斯在一封與拉薩爾討論革命悲劇的通信中說：

……德國戲劇的巨大的思想深度和意識到的歷史內容，同莎士比亞式的情節的生動性和豐富性，這三者之完美的融合大致只有在將來才能完成，而且也許不由德國人來完成。^⑧

他在這裏提出了歷史劇三個方面的統一，也就是思想性、藝術性和歷史真實性“三者之完美的融合”。這是歷史劇的特殊的要求，也是嚴格的要求，正如恩格斯自己所說，他“是從美學的觀點和歷史的觀點”而“提出非常高的、甚至是最高的要求”。按我的理解，恩格斯所主張的美學觀點，應該就是他在給哈克納斯的信中所要求的“充分地現實主義”；^⑨而他所主張的歷史觀點，應該就是他和馬克思一起所奠定的歷史唯物主義。現在我們就應該而且可能拿這個標準來要求現代新寫的歷史劇。然而對於我們古代的歷史劇來說，就不可能提出這樣高的要求，同時還需要充分估計到它的歷史特點和藝術特點。恩格斯這個要求是對德國戲劇所提出的“只有在將來才能完成的”、“最高的要求”。如果拿這個標準來衡量中國的古代歷史劇，那就可能把大部分並不完全符合歷史事實的歷史劇排除出去，甚至會認為像把曹操寫成反面人物的三國戲就是違反了歷史真實的反現實主義作品了。

那麼，什麼是中國古代歷史劇的歷史特點和藝術特點呢？我認為，歷史特點就是它主要是由封建社會裏被統治、被壓迫和被剝奪了文化的人民羣衆創造的。他們不可能有系統而確切的歷史知

識，當然更不可能有歷史唯物主義觀點。藝術特點就是和現實主義相結合而以積極浪漫主義為主導的表現方法。這正是中國戲曲的民族傳統之一。如果同意我這個看法，那麼就不致於用脫離實際的要求來衡量中國古代歷史劇了。當然，我們今天決不能再局限於這個成就，在共產主義世界觀的指導下，完全有可能運用歷史唯物主義的觀點和革命現實主義與革命浪漫主義相結合的藝術方法，創造出新的歷史劇來。正如恩格斯預言的那樣，高度的思想性、藝術性和歷史真實性“三者之完美的融合”，將在今天由我們這一代來完成！

注

- ①前者出於《續精忠記》、後者是上黨梆子，見《中國地方戲曲集成》山西省卷。
- ②《改革和發展民族戲曲遺產》，載一九五二年第二四號《文藝報》。
- ③《劉玄德醉走黃鶴樓》雜劇，《錄鬼簿》著錄朱凱一本。今存脈望館抄本，題無名氏撰。按《北詞廣正譜》引朱凱《黃鶴樓》的《一枝花》曲，不見於脈望館本，而見於《草廬記》傳奇。據祁彪佳《遠山堂曲品》說：《草廬記》中有兩折本之《碧蓮會》劇。《碧蓮會》疑即《黃鶴樓》之異名，今存《一枝花》套文字與脈望館本不同而情節結構相似。
- ④見《遠山堂曲品》。
- ⑤《千里獨行》今存《雍熙樂府》卷五所收《點絳脣》套；與脈望館鈔校本《千里獨行》非一本。《木梳記》未見傳本，僅《八能奏錦》選錄《宋公明智激李逵》一出。
- ⑥《反映社會主義躍進的時代，推動社會主義時代的躍進！》，人民文學出版社一九六〇年第一版，第五一頁。
- ⑦《馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文藝》，人民文學出版社一九五三年第二版，第十三頁。
- ⑧同上書第十二頁。
- ⑨同上書第二十頁。

怎樣評價金人瑞的文學理論

——兼談金批《西廂記》

祝 肇 年

金人瑞是清代以來較有影響的文學理論家，據說金批《西廂》刊行後，“其餘古本多不知也”（《寢鳳樓題識》），其流行近三百年之久，影響之深遠可見。他生活在明清易代的動蕩時期，這時的階級矛盾和民族矛盾都十分尖銳，文學家們的政治態度因現實的考驗而表現得較平時更為明顯了。金人瑞出身於沒落的世家，他狂熱地歌頌封建制度，但因自身的“懷才不遇”，又難免存有怨憤之心；這時的文學理論和戲曲理論從元明以來已有顯著的成就和比較豐富的歷史積累，他對前代文學理論的積極成果有所繼承和發展，但也存在相當濃厚的封建性以及主觀唯心主義的思想傾向。各種矛盾因素，使他的文學理論呈現出精華糟粕雜糅的狀態。

歷來對金人瑞的評價，歧見頗多，清代廖柴舟讚他“所評諸書”，“何其賢哉”，歸玄恭則怒斥“其罪不可勝誅矣”。^①近年來，人們對他的政治思想基本上是一致否定的，至其文學理論，則評價頗為不一，或斥為形式主義和唯心主義，也有人對之評價頗高。如已故的羅根澤先生就認為小說和戲曲是“由金人瑞和李漁作出了比較正確的總結和評價”。^②這種分歧直接牽涉到如何正確繼承古典文學理論遺產的問題。

我認為古代理論家的思想觀點，由於歷史和階級的局限，經常

是存在矛盾，瑕瑜互見的，因此，我們必須採取歷史唯物主義態度進行評述，不要因其主導思想錯誤就全盤否定，也不要因其某些方面正確就全盤肯定，應該根據古人的思想實際，分清主次，區別看待，有批判，有肯定。

據此，評價金人瑞的文學理論，我以為：他的文學觀在根本思想上是消極的；但他對許多具體的藝術創作和寫作技巧問題的論述是有可取之處的。

所謂消極，主要係指其唯心主義實質及其政治思想的封建性。他的世界觀是主觀唯心主義的，這在他的論述中非常明顯：

金剛般若，只空空如三字，單說一空，空有對待，仍是色法，空空則無對待，人法兩執空。（《語錄纂》卷一）

在他看來，“空”應該是無“對待”的，也就是絕對的。又說

大千本無一有，更立不定。（《序離騷經》）

轉到他的人生態度，就是：

天地夢境也，衆生夢魂也。（《西廂·驚夢》批）

那個人鏡花水月，神便歡喜，那個人巴家做活，鬼便歡喜。（《語錄纂》卷一）

這類觀點，不勝枚舉。總之，他否定了客觀存在，甚至連他自己的存在也否定了：“人身衆緣和合而成，中間並無些子是我。”（《語錄纂》卷三）

客觀統被否定，萬事皆“空”，由此出發，轉到他的道德觀上，就

是所謂“妙理不壞”論，何謂“妙理”？即君臣、父子、夫婦、兄弟、朋友，“五倫乃五個妙象”，“萬物壞時，妙理不壞”（《語錄纂》卷一），他為封建倫理提供了唯心主義哲學根據從而使其永恆化了。用這種觀點進行文學批評時，他自然要砍《水滸》、伐《西廂》了，藉嵇康之口反對梁山招安：“我今日赦免你們時，後日再以何法去治天下！”所以他把梁山英雄統統處斬（偽造夢境）。《西廂》結尾（第五本），反映了人們對崔、張的慘別是不甘心的，故“願天下有情的都成了眷屬”，但他却讚成到《驚夢》為止，他認為《驚夢》，正說明人生如夢：“人生世上，真乃不用邯鄲授枕，大槐葉落，而後乃令歇擔、喫飯、洗腳、上床”。（《驚夢》批語）既然一切如夢，崔、張自然不必再為他們的結合進行鬥爭了。那麼全劇反封建的積極理想也就被一筆勾銷。為了抹殺《西廂記》主題思想的反封建性，金批對劇中人物關係作了嚴重歪曲，例如《賴簡》折中鶯鶯責罵紅娘，本來是鶯鶯矜持羞澀的心理表現，並非她和紅娘之間有什麼根本矛盾，可是金批硬說“……紅娘怨毒鶯鶯，詆之無所不至”；他竟然認為這是王實甫對鶯鶯的咒罵：“吾不審其胸前，有何大怒，又何其毒心啣，毒眼射……百千萬毒，一至於此也。”鶯鶯簡直成了王實甫的仇人。再如，鶯鶯和張生的關係總該算是情深義重了吧，可是金批却說：“張生深恨鶯鶯賴簡過於夫人賴婚也。”他把賴簡和賴婚這兩種根本不同的矛盾性質混為一談，然後得出結論是：張生恨鶯鶯比恨老夫人還甚！這樣就把劇中反封建的思想矛頭從老夫人的身上，一下子轉到鶯鶯身上了。於是陣線就全被他打亂，這還有什麼反封建可言呢！

其唯心主義世界觀轉到文學論上，就是他的“絕世奇文”論。在他的心目中，現實和創作的關係是顛倒的，創作的源泉不是現實生活，而是作者的主觀創作意圖，“絕世奇文”就是從作家主觀產生的。那麼現實生活對於創作的意義何在呢？他認為，抽象的意圖無

從表現，只好“借用”一下現實事物，那麼現實生活反而應該服從作者的主觀意圖了。

他不止一次講到文與事的關係，文指藝術創作，事指現實事物。他特別強調文，認為作者應該“意在於文，意不在於事也”（《酬簡》總批），“其事其人之爲有爲無，此固從來著書之家之所不計”（《水滸》七十回批）。“若文人之事，固不止敘事而已，必且心以爲經、手以爲緯，躊躇變化，務撰成絕世奇文焉”（《水滸》廿八回批）。對他這些論點，能不能理解成爲：他是反對寫真人真事，要求作家“心以爲經、手以爲緯”，對現實生活給予藝術化、典型化呢？據我看不是這樣，這仍然要聯系他的世界觀來考察，大千世界在他看來“本無一有”，“天地夢境也，衆生夢魂也”，他是否定客觀存在的，所以，他談華與實的關係，是否定實的；“《南華》何以名華？實不可說也，云何實不可說？本無實可說也”。（按華指事物的光輝，實指事物的本體，引見《隨手通》）他談書本與現實的關係，是否定現實的：“名山大河，奇樹妙花者，其胸中所讀之萬卷之書之副本也。”（《西廂》留贈後人）現實不是萬卷書的根據，反是它的“副本”！他談心與塵的關係，是否定塵的，他要人“心淨”、“滄去渣滓”，因爲色聲等塵“本無有住”（即不存在之意，《語錄纂》卷二）。以上所說的“實”、“名山大河”、“塵”之類，全是客觀世界的事物，他都給否定了；至於他說的“華”、“書”、“心”之類，全是屬於觀念範疇的東西，他都看作是第一性的。足見他的唯心主義是較爲系統的。根據這種思想邏輯來看他講的文與事的關係，就會明白他爲什麼要說“意在於文，意不在於事”了，因爲他根本就否定現實事物之存在，正如他否定“實”、否定“名山大河”、否定“塵”的思想根據一樣。那麼，他所說的“意在於文”，這個“文”顯然就不是對現實的藝術概括，而是沒有現實根據的作者的主觀臆造。這種觀點，他在《水滸傳》第

卅三回批語中說得更爲露骨：

蓋昔者之人，其胸中自有一篇一篇絕妙文字，篇各成文，文各有意，有起有結，有開有闔，有呼有應，有頓有跌，特無所附麗，則不能以空中抒寫，故不得已旁托古人生死離合之事，借題作文。

也就是說，作家在創作之初，不必對現實有所感受，只要在主觀上先有一個抽象的藝術構思，然後將它附麗於一定的人物和事件上，於是“絕妙文字”就產生了。當然，作家是應該先有藝術構思的，也應該先有一個創作意圖，但它必須是植根於對生活的感受而產生的，絕非純主觀的想像，可是，他却認爲作家胸中先有一篇“絕妙文字”，然後再去借用事物予以表現，這樣，作家筆下的事物就不必遵循現實事物本身的客觀規律進行藝術描寫了，而是完全可以根據作者主觀意圖隨便臆造，這就是他說的“借題作文”的真實涵義，正因如此，他才說出“七十回書中許多事蹟，須知都是作書人憑空造謊出來”的謬論（《讀第五才子書法》）。金人瑞的“絕世奇文”論，就是建立在這種主觀唯心主義思想基礎上的。

從而，他對藝術的要求就不是反映現實的真實，只是技巧，有技巧就能產生“妙文”，他說：《水滸》“豈是當時真有是事？蓋是耐庵墨兵筆陣，縱橫入變耳”（第八十回批）。

從而，他對作家的要求就不是深入生活，只是靈感，甚至他把靈感比作投骰子：“略早、略遲……便不是此六色”。（《西廂讀法》）

他在藝術批評方面的主觀性很強烈，他拋開作品實際，拋開作品所反映的生活實際，借題發揮，割裂文義，尋章摘句，穿鑿附會；到實在不能滿足他的主觀要求時，就乾脆動手刪改。

總觀上述，金人瑞的文學觀，其根本思想是具有很濃厚的封建

性和顯明的唯心主義傾向的，所以我覺得羅根澤先生對他的評價是偏高了些，因為按照他的這種文學觀，是不太可能對宋元以來的小說戲曲作出“比較正確的總結和評價”的。

金人瑞的文學理論是否全無是處呢？不是的。

上面對金人瑞的批判，主要是指對他的文學觀在根本思想方面的理解和估價而言；若從他的全部文學理論批評來看，其中是有不少可取之處的，這一點，過去我們注意得不够，可能因為我們忽略了在他的整個思想中是存在若干矛盾的因素。

《西廂》、《水滸》的金批表明，他的藝術批評是比較注意人物性格特徵的。明以來的戲劇批評家，往往鑽到純文詞欣賞的牛角尖裏，“下字如神”、“結句千斤之力”、“駢麗中諱語”、“卑語中佳語”之貴的評語，俯拾皆是，但他却跳出這個圈子，和他同時的李漁讚揚他說：“推《西廂》為填詞第一者，不知幾千萬人，而能歷舉其所以第一之故者，獨一金聖嘆。”（《閒情偶寄》卷三）我想這種推許，和上述金批特點不無關係，因為李漁就是跳出純文詞欣賞圈子的一位，不過他比金人瑞更高明的是，他聯系了舞台。

金人瑞的若干批評，比較正確地闡發了性格的塑造問題，他具體地指出構成性格特徵的現實根據是多方面的，是各不相同的，因而人物的性格表現也應該是多種多樣，他說：

蓋事止一事也，情只一情也，理只一理也，……然事一事，情一情，理一理，而發言之人，與夫發言之人之心，與夫發言之人之體，與夫發言之人之地，乃實有其不同焉。有言之而正者，又有言之而反者，有言之而婉者，有言之而激者，有言之而盡者，又有言之而半者……觀其發於何人之口，人即分為何人之言，雖其故與今之故不同，然而發言之人之不可不辨，此其一大明驗也。（《西廂·賴婚》總評）

這裏說的“發言之人”、“之心”、“之體”、“之地”，實際就是人物的思想、身份、環境，這些又都是不同的，因此人物的性格表現也是千變萬化。這些不同的特點，在他看來又是集中在語言上表現出來的。只要一張嘴，就知道他是個什麼人。這種對性格描寫的要求是具體而嚴格的，並且有力地反對了那種千人一面、衆口一詞的形式主義表現方法。基於這種見解來評價作品，就能够比較準確地指出作品的藝術成就，如評《水滸》：“敍一百八人，人有其性情，人有其氣質，人有其形狀，人有其聲口。”（《水滸傳》三序）我們說《水滸》的藝術成就，不正在於作者塑造一系列的栩栩如生的人物形象嗎，正因每個人物都各自有其不同的“性情”、“氣質”、“形狀”、“聲口”，才給我們留下了難以磨滅的印象。另外，也可看出，他對性格特徵的理解，認為是由不同的“性情”、“氣質”等多種因素構成的，不是單一的，對性格的具體性剖析到這種程度，是過去許多理論家所沒有達到的。

有人認為，他評《西廂》特別強調鶯鶯身份，是爲了抹殺她的反抗性格。這類意見不一定妥當，因爲鶯鶯確是“相國千金”、“大家閨範”，所以她才不同於春香或是紅娘。例如張生三見鶯鶯，金批則相當細膩地指出作者的三種不同描寫：“春院乃瞥見也”、“墻角乃遙見也”、直到“鬧齋”，“而張生爲始見鶯鶯矣”，至於“瞥見之文”則“都作天女三昧忽然一現之辭”，“遙見之文”，“都作前殿夫人是耶何遲之辭”，至親見之文，“方作清水觀魚、數鱗數鬣之辭”。這裏不僅深刻地揭示了作者的匠心，更重要的是，他指出這種曲折跌宕之筆，是基於鶯鶯身份特徵的要求而產生的：

或問必欲寫前之兩遍不得分明者何也？曰：鶯鶯千金貴人也，非十五左右對門之女兒也。若一遍便看得仔細……豈復成相國小姐之體統乎

哉？（《鬧齋》批）

這就使我們瞭解，作者並非故作跌宕之筆，而是嚴格地遵照人物身份特徵，來表現崔、張關係的。可見，金人瑞之強調鶯鶯身份，不一定完全出於惡意，正因他能夠從人物身份上着眼來衡論劇作，他才正確地指出了作者對崔、張的相遇過程，作了怎樣真實的描寫。

另如《賴簡》一折，也有人認為他只讚揚了文章的曲折，讓人鑽入表現形式的牛角尖中去，抹殺了作者對性格描寫的成就。我認為這種意見也不確切。事實上他對《鬧簡》和《賴簡》中鶯鶯性格的“矛盾”表現作了相當細緻的分析。我們說，鶯鶯之所以是鶯鶯，就在於她的叛逆性格是和“相府千金”的階級烙印複雜地糾結在一起的，這兩種矛盾因素，構成了她的看來似乎是難以理解的性格表現，她敢於和張生通信，但少女的羞澀結合着傳統的階級尊貴感，又使她和張生的愛情關係往往表現得那麼矯情。對此，劇中通過曲折之筆作了真實的描寫。金批讚揚了文章的曲折，但不是單就表現形式來讚揚的，他是根據對鶯鶯特定的性格、身份作了詳細分析之後，才大為激賞的。

鶯鶯為什麼會鬧簡和賴簡？他指出：“雙文，天下之至尊貴女子也；雙文，天下之至有情女子也；雙文，天下之至靈慧女子也；雙文，天下之至矜尚女子也。”他看出鶯鶯的尊貴、矜尚是鬧簡和賴簡的原因，這是不錯的。而且他還進一步指出《賴簡》折中特定的環境氣氛，使鶯鶯的矜尚性格更不能耐：“更未深、人未靜、我方燒香、紅娘方在側，而突如一人，則已至前，則是又取我詩於紅娘前，不惜罄盡而言之也，此真雙文之所決不料也，此真雙文之所決不肯也，此真雙文之所決不能以少耐也。”試想，以鶯鶯的矜尚，在一個靜夜裏面對着張生的突然來臨，加之張生的那種過份直率、簡直近乎粗

魯的表現，這如何能耐呢？金批把鶯鶯性格的矛盾表現和特定的環境氣氛連系起來，於是對賴簡的原因就作了比較全面而具體的說明。同時他也看到鶯鶯的尊貴、矜尚的另外一面——“至有情”、“至靈慧”，所以他又說：“鬪簡豈雙文之心，而賴簡尤豈雙文之心！”他通過對鶯鶯性格中兩種矛盾因素的分析，來說明“文章之妙，無過曲折”。不是單純在表現形式上作文章。

金批《西廂》的某些理論，還闡明了關於藝術的概括、提煉問題。他反對那種瑣碎冗雜的表現方法。他認為作家的筆墨一定要集中在主要人物身上，可有可無的人物則應盡量省略、刪除。如《西廂》第五本，本應突出崔、張，可是劇中却擁塞了許多“閒人”，吞沒了主人公的光彩，對此他提出指責：爲了一個鄭恆“既與獨作一篇，後又覆請多人，再遞花名手本，凡《西廂》所有偶借之傢伙，至此重復一一畫卯過堂”（續四總批）。他通過一個很形象的例子，說明藝術爲什麼要講求概括、提煉，

譬如寫花決不寫到泥，非不知花定不可無泥，寫酒決不寫到壺，非不知酒定不可無壺，蓋其理甚明，決不容寫人所共曉，不待多說也。故有時亦寫紅娘者，比如寫花却寫蝴蝶，寫酒却寫監史也。蝴蝶實非花，而花必得蝴蝶而逾妙，監史實非酒，而酒必得監史而逾妙，紅娘本非張生、鶯鶯，而張生、鶯鶯必得紅娘而逾妙。（同上）

上例雖旨在說明《西廂》第五本應該突出崔、張，但實際已闡明了一般的藝術創作規律：藝術必須是生活的高度提煉與概括，客觀地羅列生活現象不是藝術，因此作家必須善於從生活中選擇那些最主要、最典型的人物、事件，經過藝術化的方法使其在作品中突現出來，那些“決不容寫人所共曉”的東西應該揚棄，這才可能把生活變

成藝術。不懂得存花去泥、存酒去壺的方法，即無藝術可言。這個道理，從上述例子中得到形象的說明。

金批中談技巧部分，也值得注意。其中雖有不少是屬於形式主義的，但也不乏卓見。

例如，他認為“異樣神變之筆”，是用最簡煉的筆墨，概括最豐富的生活內容。《西廂》借廂一齣，寫張生爲了和鶯鶯的“門兒相向”，希望通過法聰向長老借房，當他見到法聰時，開頭第一句唱詞就是：“不做周方（周旋方便），埋怨殺你個法聰和尚”！看來這話說得沒頭沒腦、十分突然，弄得法聰也莫名其妙，但金批認為正因如此描寫，才把張生一夜無眠，苦思鶯鶯、迫切希望借到僧房的心情，生動地渲染出來，不僅使你看到今天的張生，也看到了昨夜的張生。所以他說：“不會用筆者，一筆只作一筆用，會用筆者，一筆作百十來筆用，正謂此也。”這些批語對我們是有啓示的，藝術描寫的深厚有味，往往就是“一筆作百十來筆用”的結果，我們應該學會這種技巧，正如畫家作畫，要能夠使人透過幾點筆墨，看到崇山峻嶺，才是佳作。

再如他談語言技巧，也有不少精警之見。如曲文中使用典故，明代許多傳奇都流於堆砌造作（如《香囊》、《水滸》諸記），《西廂》第五本中如“不聞黃犬音、難傳紅葉詩，路長不遇梅花使……”，三句說的都是捎書寄信，顯見作者在故意堆垛。金人瑞並不反對用典，可是他主張要用得自然：“凡用古必須我自浩蕩獨行，而古語忽來奔赴腕下，斯方謂之如從舌上吮而吐之耳。若先有成句，隱隱然梗起於胸中，而我從而補接攢簇之，此真第一苦海也。”（續二批）換言之，就是作者要主動地驅使“古語”，不要被“古語”所驅使。此即自然與造作的分界線。再有，他認為語言要豐富、新鮮、有變化，最忌死板，重複。他把《西廂》第五本的這類語言作了很具體的比較。前

篇云：“多管閣着筆兒未寫淚先流，寄將來淚點兒兀自有”，後篇又云：“寫時管情淚如絲，既不沙，怎生淚點兒封皮上漬”；先篇云：“這汗衫若是和衣臥，這裏肚、這襪、這琴、這玉簪、這斑管”。後篇又云：“這汗衫怎不叫張郎愛爾、這琴、這玉簪、這斑管、這裏肚、這襪”等等，金批：“文雖二篇，語只一幅。”（續二批）簡明扼要，恰中要害。

金批另一特點是細緻詳盡。李漁認為金批《西廂》：“其長在密，其短在拘，拘即密之已甚者也”（《閒情偶寄》），這批評很確當。拘者，就是煩瑣（乃至穿鑿），密者，我想就是細緻詳盡的意思。對其煩瑣穿鑿應堅決揚棄，然而“其長在密”，則不要一併抹殺。惟“其長在密”，所以金批很注意劇作的細節描寫。《西廂》作者經常是在某一細節上對人物的複雜心情作了傳神的表現。這些地方往往被金批數語點破，如《寺警》折，作者異常逼真地寫出在一個風飄萬點、春日遲遲的季節裏，鶯鶯那種無法排遣的愁緒。金批：“紅娘請之睡，則不可睡，及至無可奈何，則乃睡，只一睡字中間乃有如許袅娜，如許跌宕”，“寫情種真是情種，寫小姐真是小姐”。他把“袅娜”、“跌宕”之筆，和“情種”、“小姐”的愁緒情思連系起來，於是關於“睡字”的細節描寫，其真實性就被清楚地揭示出來了。惟其是“情種”，是“小姐”，所以只一“睡”字，就必須寫得“如許袅娜，如許跌宕”，否則，就不真！另如《驚夢》一折，寫張生獨宿旅店，夢見鶯鶯呼喚，驚醒，仍是野店荒郊，然後再入夢，兩人相會。爲什麼作者要把夢分作兩段來寫呢？此點，金人瑞根據戲中規定的生活情景，對這一細節描寫的真實性作了說明，他說：“若不隔斷，則一篇祇是一夢，何夢之整齊匝緻，一至於斯也，今略隔斷，便不知七顛八倒，重重沓沓，如有無數夢然”。可以設想，作者若不將夢隔斷，那麼我們在這齣戲裏看到的就只是夢中的張生，只是看到他和鶯鶯夢中相會時的驚喜和醒後淒然之情，這樣不僅情節單調，主要是張生的旅況孤

淒，愁思繚繞的景況，都將被夢境遮掩，情景也就不會這麼動人，正由於作者寫他夢而復醒，醒而復夢，於是張生在旅店中的愁緒離思、殘夢斷續的苦境，就歷歷在目了。金批很敏銳地抓住劇中這個細節描寫，作了精細的分析，正確地說明了它的真實性。

總之，金人瑞關於藝術創作和藝術技巧方面若干問題的論述，是有其合理部分的，這些應該作為古典戲曲理論和文學理論優秀遺產，予以批判繼承的。

將上述理論和他對《水滸》、《西廂》諸書的歪曲對照一下，可以看出他的文學理論中是存在矛盾的。他基本否定了現實的客觀存在，可是他有時又是按照生活的實際來衡論作品；他認為文學創作出自作者的主觀臆造，但又要求作家真實地刻劃人物性格；他穿鑿附會，但有時也實事求是。其原因何在呢？

我認為，古代理論家一般都是出身於統治階級，他們具有自己的階級出身、社會地位、生活經歷、個性癖好等階級特點和個人特點，另外，他們在社會生活中，也往往會受其它階級思想、社會風氣、歷史傳統等各種影響，他們在某些方面可能有真知灼見，但也會有階級偏見。這種矛盾現象，主要是社會生活的複雜性和理論家思想的複雜性的反映，金人瑞也不例外。

他歌頌封建制度，封建道德，但由於自己的懷才不遇，對現實也不免存有激憤之情，他自以為是大才：“天下吾儕事、文章舉世非”（《沈吟樓借杜詩宴胡侍御書堂》），但大才却只作了一名秀才，所以他很不滿地說：“彼成大名，顯當世者，胡可遂謂蚌外無珠也。”（《水滸》廿六回批）這種不滿，可能使他看到並承認一部分現實的真貌，因而在他的文學批評中也可能作出某些如實的論斷，如他看到《水滸》中高廉倚仗高俅勢要無所不為，殷直閣又倚仗高廉勢要無所不為，於是他說：

夫一高俅，乃有百高廉；而一一高廉，各有百股直閣，……每一人又各養其狐羣狗黨二三百人，然則普天之下，其又復有寧字者乎？（《水滸》五十一回批）

這無異是說，現實社會是由一盜養百盜，百盜養千盜的統治系統構成的強盜世界，這不正是歷史真實嗎！既然如此，那麼他對某些能夠反映生活真實的藝術方法給予理論上的肯定，或是有所發展也是可以理解的。例如他對個人遭遇有所不滿，因之他可以承認憂憤是創作動力（如《史記》），這在當時是有進步性的。他也可以承認創作要有真情：“寡婦夜哭，豈有宿轉，痛激於中，悲達乎外”（《離騷經序略》），甚至他認為《水滸》人物形象的鮮明、生動是由於作者的“十年格物，而一朝物格”（《水滸傳》三序），直接承認了這些人物是現實的藝術概括。可以看出，金人瑞的某些正確見解，是有其一定的主觀因素；在客觀方面，當時中國古典文學、戲曲理論已經發展到一定高度，一些創作原理，已由和他同時的李漁作了初步總結，他部分地繼承了前人的理論成果，是可以想見的。此外，他批評的幾部著作，僅以《西廂》、《水滸》為例，無一不是繪聲繪色，讀之如見。那種精湛絕倫的藝術描寫，浮雕似的人物形象，即使不用理論說明，也是有目共睹的。金人瑞雖進行了歪曲，同時也不能不受到它們的現實主義和積極浪漫主義的光芒照射和影響，從而給予一些理論上的肯定。以上各種因素反映在他的文學理論中，就出現異常複雜、矛盾的情形，使人一時難於辨認而作出恰當的估價，本文也只是初步探索。不過，我認為對他理論中的合理成分，還應該進行認真研討，因為其中有一些即對今天創作仍然具有參考價值。

注

① 廖燕《金聖嘆先生傳》，趙經達《玄恭年譜》。

② 《文學評論》1959年第4期，羅根澤《現實主義在中國古典文學及理論批評中的發生和發展》。

梁辰魚的生平和他創作 《浣紗記》的意圖

徐扶明

當人們談起昆曲悠久的光輝的歷史，總會提到明代劇作家梁辰魚和他的《浣紗記》。因為，這位劇作家對昆腔的改進，有過不可抹煞的貢獻。《浣紗記》，不僅是在聲腔上成爲傳奇的典範作品之一，而且富有較重大的社會意義，既在國內很流行，也曾“至傳海外”。無可否認，這部劇作，對昆曲的傳布，的確是起了相當大的作用。在這裏，我盡可能地根據多方面的材料，就梁辰魚的生平和他創作《浣紗記》的意圖，試作些探討。

梁辰魚，字伯龍，號少白，自署仇池外史，江蘇崑山人。他所處的時代，大約是從明代正德初年至萬曆初年。^①據說，活了七十三歲。他的祖父梁紉，曾任泉州同知。他的父親梁介，做過平陽訓導。

梁辰魚在年青的時候，性好談兵習武，不屑就諸生試，“蓋一第何足輕重哉，亦足以豪矣”（《皇明詞林人物考·梁辰魚傳》）。後來，雖以例貢爲太學生，“勉遊太學，竟亦弗就”（《昆新兩縣續修合志·梁辰魚傳》）。自此，他不惜營建華屋，招來四方奇人異士，一同馳馬擊劍，越來越走向豪放的生活道路。這就在於，明代嘉靖初年，北方的俺答，屢次侵入塞內，而朱厚熜（世宗）和以嚴嵩爲首的妥協派，竟采取了可恥的不抵抗政策，因此，使得人民遭到慘重的災難。梁辰魚眼看國難是如此的嚴重，政治又是如此的腐敗，便抑制不住

內心的憤慨。他在《擬出塞序》(見《江東白苧》)裏,曾激動地表示:

余也,智乏孫吳,才慚頗牧。然逸氣再凌乎六郡,而俠聲常播于五陵。魯連子之羽,可以一飛;陳相國之奇,或能六出。假以樊侯十萬之師,佐之李卿五千之衆,則橫行雞塞,當雙飲左右賢王之頭,而直上狼居,必兩繫南北單于之頸。

其壯志,顯而可見。

1553年(嘉靖三十二年),梁辰魚前往浙江遊歷,^②欲“覽觀天下之形勢,與天下士上下其議論,以吐其胸中之奇”,並且希望通過廣泛的社會關係,取得人們對他的認識與薦引,藉以達到施展自己抱負的目的。當他到達杭州的時候,正值倭寇大舉侵犯浙東西和江南北地區,濱海數千里,同時告警。他聽到蘇州同知任環率兵連戰連捷的消息,興奮地寫了《癸丑歲兵阻武林聞任貳府海上之捷》的詩篇,^③為抵禦外侮的勝利,發出了熱烈的歡呼。他很想在那倭寇的戰爭中貢獻出自己的力量,卻得不到這樣的機會,只得趁着倭患暫時平息的當兒,遍遊會稽、永嘉諸地。在這期間,他寫了不少抒發慷慨憂生之感的詩篇。他痛心的是:“時序倏已遷,悠悠念微軀,徒倚待明發,拔劍空躊躇。”這種在現實社會中找不到出路的徬徨情緒,就促使他的心胸中搖曳着出世思想的陰影。他說是:“失路悲人世,迷方愧此生,何年謝塵服,飛佩訪蓬瀛。”顯然,在這時,他的心中,正存在着報國濟世與超然塵外兩種思想相矛盾的痛苦。

1555年(嘉靖三十四年),他由江蘇溯長江而上。雖然他經過了許多地方,會見了許多名人,却仍舊找不到出路。所以,當他行至汨羅江,便寫了好幾篇弔屈原的詩歌^④,通過對這位愛國詩人不幸遭遇的追悼,藉以發洩出自己的悲憤。在這時,倭寇又大舉騷擾

江南。在他的心頭上，時刻惦念着“故園烽火近何如”，“海上誰專節制功”。他想，趁此也許可以獲得報國的機會，因而自我安慰着“阮生何必嘆途窮”。及至他急急忙忙地趕回江南，等待他的卻是失望的折磨。

在這之後，梁辰魚又勇氣勃勃地出遊山東、河南。他的友人王世貞、張獻翼、童佩，都寫了替他壯行的詩篇^⑤。然而，他這次出遊，除了與李攀龍等文人名士訂交之外，^⑥仍無所遇，怏怏而歸。徐中行鼓勵他：“竹林早識青雲器，茂苑爭傳白苧詞。寶劍暫沉猶射斗，名駒未老定逢時”（《天目集·贈梁伯龍》）。王懋明也安慰他：“聞君倦遊復還邛，共說年來賦益工。任俠好看虬客傳，躬耕聊繼鹿門風”（《王僅初集·寄梁伯龍》）。而他自己還是有些“難散英雄愁”了。

直到1562年（嘉靖四十一年），梁辰魚才被胡宗憲（總督東南沿海各地進剿倭寇）聘去作書記。^⑦當時名士茅坤、沈明臣、徐渭等，均在胡宗憲的幕中。所以，顧允默、王穉登諸人，都為梁辰魚終於能夠得到施展抱負的機會而祝賀。顧允默在《送梁伯龍赴越鎮之辟》（《顧伯子集》）的長歌裏說道：

吳門梁生人所推，阮瑀之書王粲詩。龍韜每適三餘興，燕頤常生萬里思。頻年鴻鵠鍛雙翮，自信凌霄會有時。賦成鸚鵡驚龍額，頓令紙貴聲輝赫。辟書相屬驛路來，倒屣定須延上客。元戎文武自罕伍，更君書記多籌畫。平蠻不數馬伏波，作鎮應差劉越石。楮墨磨來意氣雄，羽書飛處烽烟空。

這對梁辰魚的志氣和才能給以很高的贊美，也對梁辰魚赴越鎮之辟予以極大的鼓舞。不料，就在這一年十一月，胡宗憲因與趙文華的關係而被朝廷逮捕了。總督府，也同時撤銷了。這樣一來，梁辰魚的抱負，也沒有來得及施展。不難想見，這給予他精神上的打擊，

該是多麼的沉重呵！顧允默勸他“吳越不須談往事，歸來同我伴閒鷗”（《顧伯子集·寄梁伯龍于越》）。他果真回到了故鄉，把自己滿腔悲憤傾注于田園山水之中。雖然他不甘心于做個“伏櫪駒”，仍想北走燕雲，但這個打算，終身並未能實現。

後來，梁辰魚寄居金陵，與金鑾、張鳳翼、潘之恆、沈祖禹、張士淪諸人，經常出入青樓酒肆，痛飲狂歌。^⑧ 1567年（隆慶元年），他又與莫是龍、孫七政、殷都等人組成鷺峯詩社，秉燭觴詠，放蕩不羈^⑨。張大復曾經指出，梁辰魚之所以過着這種放縱的生活，正是由於“丈夫不得志”之故，藉以消磨痛苦的歲月（《梅花草堂集·梁辰魚傳論贊》）。然而，歲月如東逝水，一去不可復返。所以，梁辰魚沉痛地說是“起弄雙劍，驚落疎星千點，誰憐？變了，變了，蒼蒼鬢髯！”這是他不幸的哀歌，也是他困頓的悲憤。在這時，他作的散曲，愈益在江南地區流行，“其儂豎游女，皆能習而詠之，而伯龍意不懌，曰：‘焉足以名我’”（王世貞《弇州四部續稿·梁伯龍古樂府序》）。顯而易見，他之所以不願以詞人名于世，是因為他覺得自己“才豈在雕蟲”，而念念不忘于要仗劍馳驅，為國家建功立業。

1570年（隆慶四年），梁辰魚又由金陵回到了故鄉，專心鑽研昆腔，能得魏良輔之傳^⑩。他又與鄭思笠、唐小虞、陳棋泉等人，共同研究樂理，創造新調，把昆腔作進一步地改善，並在1579年（萬曆七年）左右，寫成《浣紗記》^⑪。由此，王侯貴介，騷人墨客，無不爭致伯龍，^⑫但“伯龍入戶，把臂為懽而已，譬如海鷗野鶴，時或近人，而終不依人”（屠隆《白榆集·梁伯龍鹿城集序》）。這就在於他“平生俠骨傲人羣”，決不隨俗浮沉。

晚年，梁辰魚“藝益高，名益起，而窮日益甚，時時避人儂行”（王世貞《弇州山人四部稿·贈梁伯龍長歌後》），只是與王伯稠、薛學閔、俞允文、張文柱諸人過從甚密，評詩論曲而已。^⑬看來，在黑

暗現實逼迫下，他漸漸退而過着隱居的生活。可是，屠隆指出：“伯龍故翩翩豪士，今老矣，誠然烈士暮年，壯心不已”（《由拳集·與馮開之書》）。幾年之後，他終於懷着未酬的壯志，與世長辭了。

梁辰魚創作的戲曲作品，除《浣紗記》外，尚有《鴛鴦記》傳奇一種，《紅線女》和《紅綃妓》雜劇兩種，還改編過南戲《周羽教子尋親記》，補過陸采的《無雙傳》傳奇^⑭。但畢竟應以《浣紗記》作為他的代表作，這已經成為定論。他為什麼要寫這部劇作呢？在當時，有些人就弄不懂。曾有人問作者：“君所編吳為越滅，得無自折便宜乎^⑮？”（按梁為吳人）究竟作者是何意圖？這是值得搞清楚。

梁辰魚在《浣紗記》第一齣《家門》裏說是“驥足悲伏櫪，鴻翼困樊籠，試尋往古，傷心全寄詞鋒。問何人作此，平生慷慨，負薪吳市梁伯龍”。我們把他說的這番話，與前面所介紹的他的生平和思想，聯繫起來考察一下，就可以證實，這是他真實的自白。

是的，梁辰魚懷才不遇與他創作《浣紗記》是有着一定的關係。關於這，我們還可以從屠隆的《梁伯龍鹿城集序》裏找出一點線索。屠隆在這篇序言開頭提到“夫吳越，古龍子之國也，語英靈，則石帆林屋標其勝，考人物，則伍員、蠡、種擅其奇”；接着用許多贊美的話，強調梁辰魚確實是有才能的；然後替梁辰魚發出慨嘆，“胡乃自比都尉，侈為艷歌，是以龍驥捕鼠也！”這就是說，由於梁辰魚不得志于時，迫使其大才小用，而不能象吳越前輩鄉賢伍員、范蠡、文種那樣，各擅其奇。顯然，屠隆對梁辰魚是頗有了解的，所以才能洞察梁辰魚胸中鬱結的感憤。從《浣紗記》來印證，的確，梁辰魚在這部劇作中，對范蠡、文種復興國家的才能和功績，分別給以不同程度的贊揚，對伍員獨力維持大局的識見和忠忱，也予以應有的肯定，特別是在范蠡這個人物的身上，更多地注入了作者自己的理想，成為作者最嚮往的人物。

然而，梁辰魚選取吳越故事來創作《浣紗記》，並非僅僅爲了表現個人懷才不遇的感憤。這就在于，當時腐朽的統治集團，“非賄不行”，“括盡民財”，過着極爲荒淫奢侈的生活，因而造成政治陷于癱瘓，邊防陷于廢弛。俺答、倭寇就趁機爲患，“攻掠郡邑無算”。梁辰魚跑的地方多，見的事情廣，又親身參加過禦倭的鬥爭。所以，他才取材于吳越興亡的故事，創作了《浣紗記》，以范蠡與西施的愛情故事爲中心，對照寫出越國所以興而吳國所以亡的關鍵，從而對當時腐敗的政治和危殆的國勢，提出犀銳的諷喻和猛烈的抨擊，所謂“以古鑑今”。

還值得我們注意的是，在梁辰魚的《梁國子生集》裏，收有《吳宮曲》一篇：

吳宮夜靜飛清商，秦箏弦促春思長。銀蟾三五流素光，玉樓十二生微涼。美人起舞雲錦裳，翠袖盤拂雙鴛鴦。君王酒酣樂未央，蘭膏欲滅歸洞房。日初出，越兵來，入吳國。朝作吳宮娃，暮托五湖客。人稱五湖之遊世所無，恐其破越猶破吳。不知妖艷傾人都，當年猶恨身未誅。君不見，臨春閣，擒虎入，麗華死。

這篇詩歌，乃是梁辰魚“北上”以前作的^{①⑥}。作者對西施的看法，顯然是從“女人是禍水”的觀點出發。及至1579年左右，梁辰魚作《浣紗記》，對西施的看法，卻起了顯著的變化。劇中西施，不僅是個典型的美人形象，更重要的是，她在祖國面臨着危難的關頭，不惜犧牲自己的愛情幸福，獻出自己的寶貴青春，爲挽救國家的危亡而效力。很明顯，作者對這個人物美麗的容貌和靈魂，衷心地給以頌贊。雖然作者通過劇中范蠡之口，也說出“載去西施豈無意，恐留傾國更迷君”的話，損傷了范蠡的形象，更給西施的優美形象塗上了污點，但這只是作者的陳舊看法的殘餘而已。

這就更可以證明，梁辰魚作《浣紗記》，乃是熾烈地鼓舞一切愛國的人們貢獻出自己的力量，使祖國能夠轉危為安，轉弱為強。正因為如此，他才在《浣紗記》中，除塑造了范蠡、文種的形象之外，又塑造出西施這個為國立功的婦女形象，並給以美滿的結局，與宋金時代董穎的薄媚大曲、明代無名氏的《倒浣紗》傳奇、清代徐坦庵的《浮西施》雜劇中所出現的傾國亡家而被沉之于江（或者竟殞鮫綃）的西施，便迥然不同了。

如上所述，梁辰魚創作《浣紗記》，確實是有着明確的意圖的。契訶夫曾經說過：“如果否定創作中的問題和意圖，那豈不就得承認：藝術是無意識地、沒有任何預先意圖地、僅凭剎時衝動的影響來進行創作的，因此，假定有這麼一個作者向我誇口說，他沒有任何預先想好的意圖，而僅凭靈感寫成了一部小說，那我准會叫他瘋子”。^①而梁辰魚創作《浣紗記》的意圖，乃是與他的生活過程，他對生活的觀察和理解以及態度分不開的。否則，就不能理解是什麼使這位劇作家拿起筆來的，是什麼給他以力量，是什麼使他能夠完成了這樣一部把人物個人命運與國家命脈結合在一起的劇作。

注

①張大復《梅花草堂筆談》云：“五十年來，伯龍死，沈白他徙。”據許伯衡題辭，此書刻於1630年（崇禎三年）。依此上推，則梁辰魚大約卒于1580年（萬曆八年）左右。然而沈懋學《郊居稿》卷一《同馮開之湖上喜遇梁山人伯龍》詩云：“漫云白鬢似老翁，猶然灼灼顏如童。”此詩即作于1580年，這時，梁辰魚年老尚在。由此可知，他可能卒于此年以後。又據張大復的《梅花草堂集》的《梁辰魚傳》云：“得歲七十有三。”如果以梁辰魚卒于1581年計算，照此上推，則他大約生于1508年（正德三年）左右。

②梁辰魚的《江東白苧》卷下《秋日登潑水驛樓感舊作》序云：“癸丑之歲，南遊永嘉。”他的《梁國子生集》，亦有《癸丑歲兵阻武林聞任武

府海上之捷》的詩篇。按癸丑，即 1553 年（嘉靖三十二年）。

③凡本文所引梁辰魚的詩篇，均引自他的《梁國子生集》和《鹿城集》。

（我所看到的《鹿城集》，係抄本，已殘缺不全，據說日本藏有全本。）

④《梁國子生集》有《三閩大夫墓》和《舟過湘江弔屈大夫》詩，《鹿城集》有《屈原廟》詩，《江東白苧》有《過湘江弔屈大夫》散曲。

⑤王世貞《弇州山人四部稿》有《贈梁伯龍北遊歌》，張獻翼《張枚集》有《送梁山人北遊》，童佩《童賈集》有《送梁伯龍遊岱岳》。

⑥李攀龍《滄溟集》有《贈吳人梁辰魚》、《贈梁伯龍》、《報梁伯龍》諸詩，此集附錄收有梁辰魚《哭李于鱗》詩二首，中有句云：“當年佩劍走齊疆，曾記題詩過草堂。”

⑦王穉登《金閩集》有《送梁伯龍謁胡尚書》，此詩作于壬戌（1562 年、嘉靖四十一年）。

⑧潘之恆《互史》云：“善音者，皆集金陵。”又云：“梁伯龍、張伯起、吳允兆，皆審音者也。”按《漁磯漫錄》錄有潘之恆（景升）《白下逢梁伯龍感舊詩》。又按張鳳翼（伯起）曾替梁辰魚的《江東白苧》作序，梁辰魚的《梁國子生集》亦有《詠樹裏燈同周公暇張伯起諸公之作》。張士淪《張心父集》有《初夏金在衡梁伯龍康裕卿葉茂長蕭漢卿過飲清懶窩分得鵝字》詩（金在衡即金鑾，南都自徐髯仙後，惟他“最爲知音，善填詞”，見《四友齋叢說》）。沈祖禹在《酬梁伯龍》詩（見《沈氏詩錄》卷二）中，就曾提到他們在金陵過着酒徒的生活。

⑨莫是龍《石秀齋集》卷三《懷友七首》之一《梁伯龍》詩序，又見《海虞文徵》卷十八《孫齊之先生傳》。按孫齊之即孫七政，《琴心記》傳奇作者孫柚的伯父。

⑩見吳肅公《明語林》，朱彝尊《靜志居詩話》。

⑪沈德符《顧曲雜言》云：“浣紗初出，梁遊青浦，屠緯眞爲令，以上客待之。”據《鄞縣志》記載，屠隆爲青浦縣令，係在 1579 年（萬曆七年）。則《浣紗記》當作于此年前後。

⑫張大復《梅花草堂筆談》以及《昆新兩縣續修合志》諸書，均有此記

載。

- ⑬莫是龍《石秀齋集》有《伯龍世周集牧之齋中》詩，世周即王伯稠。又《五石脂》錄有王伯稠贈梁辰魚詩一首。《昆新兩縣續修合志》文苑傳《薛學閔傳》，提及他與俞允文、梁辰魚互相切磋詩文。張文柱《張文學集》有《訪梁伯龍》詩。
- ⑭《浣紗記》，今有《六十種曲》本。《紅線女》，今有《盛明雜劇》本。《無雙傳》一折，附錄在《江東白苧》裏。《紅綃妓》，見姚燮《今樂考證》。《鴛鴦記》，見《舶載書目》。《周羽教子尋親記》，見張大復《寒山堂曲譜》（按此人並非《梅花草堂集》的作者張大復）。後三種，均佚。
- ⑮馮夢龍《古今譚槩》機警部第二十三。
- ⑯俞憲題《梁國子生集》云：伯龍“北上時，取道吾錫，以詩一冊謁予。”按即此集，則此集所收詩篇，當為辰魚北上以前所作。
- ⑰引自赫拉普欽科《世界觀和創作》，見《文藝理論譯叢》。

評《李開先的生平及其著作》

徐朔方

路工同志整理出版的明代戲曲作家李開先的全集，有助于我們對這位作家來作較全面的探討，同時，它也為我們對其他明代作家的研究提供了一些有用的材料，這些好處是值得肯定的；但是在全集附載的《李開先的生平及其著作》一文中，路工同志對李的評價却是失當的；他過份抬高了這位作家在文學史上的地位，在談到李開先的政治思想和文學主張時往往出于臆測、缺乏根據，有的地方則是對史料作了不正確的理解，有些地方又對作家落後、反動的一面視若無睹。現在想就以上一些問題具體的談談我個人的意見。

一 李開先的為人、他的思想及文學主張

就社會政治地位來說，過去封建時代的文人不外下列兩種情況：一種是沒有做過官，或者雖進身官場，但只是做個小官，地位不高，在明代，前者如徐渭，連舉人也未考取，後者如袁宏道，僅做個吏部稽勳郎中；另一種人是在統治集團內居于較高或很高的地位，前者如唐順之，官至右僉都御史，後者如邱濬、李東陽、王世貞，官都至尚書或在尚書以上。我們當然不能機械的認為作家的社會政治地位就將決定他思想和藝術上的一切。但同時我們也不能忽視其政治地位和社會處境對他思想的影響。從明代的文學史總的情況來看，那些較反動的文學流派，往往是一些大官僚倡導的，而一

些進步作家又往往是仕途上不得意的人。我們若漠視這些情況，低估作家社會政治地位對其思想的影響，那是不恰當的。

古代某些封建文人受到統治階級當權派的排擠，情況也各不相同，不能一概而論。除了他們內部互相傾軋外，還應考慮到以下兩種情況：一種是雖然他們也沒有擺脫地主階級的立場，但是他們的對統治者的揭露與抨擊在一定程度上是符合當時人民羣衆的利益，因而是進步的，如1591年湯顯祖上疏彈劾執政就是這樣的例子；另一種是他也曾經和當權派以至皇帝的意見不合而受到迫害，但是當這個鬥爭並不關係到人民羣衆的利益時，其意義就不太大，我們也就不能說它是進步的。如沈璟在1586年曾因上疏請立皇太子，觸怒皇帝朱翊鈞，被降職三級，我們就不能因此說沈璟這行動是進步的。

在以上所說的政治地位以及被排擠的情況中，李開先究竟屬於怎樣的一種類型呢？路工同志認為：那時“閣臣夏言、嚴嵩恣意弄權，陷害直諫之臣……他眼見當時大旱，災民流徙，無家無食，抨擊了夏言內閣腐敗的政治。結果鬥爭失敗了，被削職爲民。”這樣說來李開先是夏言、嚴嵩的對頭，該是挹鬱不得志的吧？事實上李開先官做到太常寺少卿提督四夷館（附帶提一下，路工同志的論文中在太常寺少卿之後加一頓號是不對的，那就成爲兩個官名了）。太常寺少卿是正四品官。按明朝官制，四品以上官員不受吏部“考察”，是直向皇帝“自陳去留”的。又根據《明實錄》，李開先在嘉靖十九年三月由吏部文選司郎中升爲太常寺少卿提督四夷館，這時正是夏言當權，而嚴嵩在李開先罷免前並未“入閣”，當然也談不到如何“恣意弄權”。可見路工同志這些說法是不符合史實的。再說，李開先是嘉靖八年的進士，十一年後居然能升到正四品官，和一般進身仕宦的較正直的文人相比，其仕途就不能說不太順當。嘉靖二

十年四月，皇帝宗廟失火，按照那時慣例，四品以上大臣都應“自陳乞休”，李開先就是因此被罷免的十二個官員之一。這是官方的《明實錄》中的記載。又“廟災，上疏乞休，夏相擬旨如疏。翟石門苦爭，以爲不止東方才，宜留之壯觀班行，力不能奪，垂涕從之”。這是李開先在《亡妻張宜人散傳》中的自述。官方的和他私人的二條記載的事實並沒有什麼出入，可見所謂“鬥爭失敗”之類的說法是沒有根據的。《明實錄》還說，李開先罷官之次日，戚賢等人對李開先等提出彈劾，嚴嵩也被牽連在內，結果戚賢等還因“行私肆意”之名受到降職處分。戚賢曾彈劾過夏言，我們總不能說他這次彈劾李開先是受到夏言的慫恿吧。是的，李開先在罷官之後寫的詩文內，曾懷疑到他的罷官是由於夏言的排擠，對之意見很深。但是我們却不能站在李開先的立場上去進行評論。按照歷史事實來看，李開先的被罷免，並不是他作了什麼進步的政治鬥爭，而路工同志却把李開先描述得很勇敢、很進步，而又缺乏可信的論證，這就未免有些主觀。

談到李開先的爲人時，路工同志特別強調他對人民疾苦的同情，由於還不知道他的具體論據，他的有些說法只好暫時存疑。應該補充的是，我以爲在文學史上值得一提的明代文人當中，李開先算是最善於剝削人民的一個官僚地主了。我以爲墓文之類往往是有偏私不足徵信的。我們還是來看看作者本人若干的真情流露吧：光是其《閒居集》第十一卷，就有記載他的廳、樓建築的文章二十七篇。有的在城市，有的在鄉村，有的在別縣新置的農莊上。《注目樓記》說：“田有惰夫及偷兒，以便於了望，無不知戒者”；《場圃樓記》說：“時或蔬果盈圃，禾黍登場，只令一僕登樓坐望，雖巧於盜者，亦不能售其奸”；這都是爲了監視農民。《逍遙樓記》說：“今太平日久，生齒繁多而盜賊充斥，又以其屬異縣也，構樓以防不虞，顧諱

焉而以逍遙名之”：這是爲了對付農民的反抗與暴動。他爲了建築一座特別的廚房，竟然“匠作則數百，傭工則數千”（《煙樓記》），這就是《孝廉堂記》的所謂“鄉人供役，匠作效能”。以上所舉的文章，都是研究中國封建剝削制度的史料，是露骨地爲地主階級服務的地主文學，在說他對人民如何同情的時候是不應忽略這些事實的。

談到李開先的文學主張時，路工同志也只看到他進步的、即不同於前七子的復古主義的一面，而沒有看到他和前七子相同的一面，因而得出的結論也是不全面的。李開先誠然曾列入稱爲嘉靖八才子的文學集團，其中如唐順之、陳束、王慎中都是反對前七子的復古主義的。李開先在他們的影響下也確有過一些不滿復古主義的文學主張。例如他曾批評當時的文風爲“文浮而虛，味短而淺。救華以質，勢極當反”（《閒居集》卷一《客有問唐朝科目何如我朝者因爲是詩應之》）。但這僅僅是他主張的一個方面。我們知道嘉靖八才子是個極爲散漫的文人集團，各人主張並不完全一致。李開先自己就說過：“今嘉靖十年後，更有八才子之稱。八人者遷轉憂居，聚散不常，而相守不過數年，其久者亦止八九年而已，不知天下何以同然有此稱？”（《閒居集》卷五《呂江峯集序》）在此文中他談到各人的文風，却沒有一句話直接或間接地提到他們的共同傾向。李開先對陳束等人反對前七子的主張也沒有明顯地表示支持。例如他在《後崗陳提學（束）傳》中說：“大抵李（夢陽）、何（景明）振委靡之弊而尊杜甫，後崗則又矯李、何之偏而尚初唐。”他在前七子與嘉靖八子之間却保持了貌似中庸的態度，實際上他對前七子似乎還更熱情一些。如他在《遵岩王參政（慎中）傳》中，對王慎中反對李夢陽、何景明還流露出不滿的情緒。以上說的是他對自己所屬的嘉靖八才子的關係，證明他不像陳束等人那樣反對前七子。現

在且再看看他和前七子的關係：李開先為前七子的領導者李夢陽、何景明都寫過相當熱情的傳記，在傳記中對他們的復古主義並未表示任何不滿，甚至他還替李夢陽辯護道：“責備者猶以為詩襲杜而過硬，文工句而太冗，當軟靡之日，未免矯枉之偏，而迴積衰，脫俗套，則其首功也。”這是他四十歲以後寫的文章。可注意的是早在青年時代他對李夢陽就很佩服。在同一篇傳記中他回憶自己一中進士就托人致書李夢陽，夢陽以他為“同心”。在另一篇《谿田馬光祿(理)傳》中他又說：“先生與王漢陂(九思)、李崆峒(夢陽)、康對山(海)首振其弊，天下始知有先秦二漢之文。”這也是對前七子的讚美。至於李開先對前七子中康海、王九思的關係那更是人所共知的事實了。可見把李開先說成是復古主義的反對者是不合事實的。清初錢謙益《列朝詩集·李開先傳》在論述他與前七子的關係時，說得似是而非，混淆不清，我們不能盲目信從它。路工同志還說：“他(李開先)把文學作為政治鬥爭的武器，把《水滸》與《史記》並列為歷史的巨著”，這也算成李開先的進步文學主張的一個表現。但是遍查李開先集，也找不到這樣的記載，比較近似的只有其《詞謔》中的一段文字：

崔後渠、熊南沙、唐荆川、王遵岩、陳後崗謂：“《水滸傳》委曲詳盡，血脈貫通，《史記》而下便是此書；且古來更無有一事而二十冊者。倘以奸盜詐僞病之，不知序事之法、史學之妙者也”。

這明明是李開先記錄他朋友的話，當不能掛在他的名下。路工同志還說李開先的《畫品序》“提倡藝術家向生活學習，主張藝術反映現實生活，反對封建統治者對進步藝術家的迫害”，又說李開先“一生從事民間文藝的搜集和整理”，這些說法都有誇張失實，這裏就不

一一細說了。

二 關於《寶劍記》傳奇以及兩種院本的評論

路工同志強調李開先的生活、思想和文學主張的進步是爲了轉而來評價他的戲曲。按照這篇論文的說法，李開先是“明代文壇上傑出的作家之一”，“是一位正直、勇敢向封建社會衝鋒陷陣的戰士。他向封建社會及其制度，投出了鋒芒畢露的匕首”。而他的戲曲則是明代“最優秀的作品”。現在我們就具體地來談談這些作品。

不錯，《寶劍記》是李開先的代表作。這個戲寫的雖是《水滸傳》林冲的故事，但和小說却很不同。《水滸傳》裏林冲故事的思想性和藝術性在戲曲裏究竟是加強、還是削弱了呢？這原是很容易比較的。《水滸傳》裏林冲這個禁軍教頭也算得上是體面的人物，但是他的妻子却不料給高衙內看上了。由此而起的事端是林冲被逼上梁山的原因。林冲與高衙內的矛盾又進而發展爲他和太尉高俅的矛盾，層層緊迫，林冲才被逼上梁山，這故事的發展是符合生活的辯證過程的。其中如誤入白虎堂、火燒草料場都是水滸中精彩的篇章。其意義則是它指出了由於權奸當道，不僅一般小百姓不能安居樂業，就是中下級官員也生活不下去了。這表明階級矛盾的空前激化。傳奇却把林冲寫成忠臣，把他和高俅的關係寫成爲政治上的對頭。這樣寫本來也未嘗不可以表現新的意義的，但它却沒有寫好。按照《寶劍記》的創作意圖看來，第六齣林冲彈劾奸臣童貫、高俅應是全劇中很吃重的一齣戲。而實際上這地方却寫得很公式化，幾乎不像一齣戲。而且在此之前，對童貫、高俅的罪惡也從來沒有作過有力的揭露，因此這個鬥爭場面在讀者中是引不起較強烈的反應，不能取得預期的戲劇效果。其次，我們還應注意到《寶劍記》是將許多梁山泊的英雄都加以改造了。《水滸傳》裏的魯

智深是因殺人(壞人)太多而出家,《寶劍記》中却把他寫成和林冲一樣,“十載邊關,千辛萬苦,都是這幾個奸黨撥置,把汗馬功勞都做了一場春夢”,因此魯智深這樣的英雄竟也有“山寺日高僧未起,算來名利不如閑”的感嘆(第八齣);把智取生辰綱的爲首者之一公孫勝寫成了欽差,而最後他竟逃到中條山隱居去了;林冲則是武曲星下凡,爲成都太守的兒子,因生擒方臘做了征西統制。將以梅妻鶴子著名的隱逸詩人林和靖派作他的祖公公,傳奇之所以得名的那把寶劍就是這位隱逸詩人的遺物。在這裏,所有這些參加農民起義的英雄都已按照地主階級的精神面貌加以塗改了。林冲之所以能逃出高俅的毒手,《水滸》歸功於柴進(他和宋朝統治者有矛盾)、魯智深以及一些下層人物如開封府孔目孫定、酒生兒李小二夫婦的幫助。《寶劍記》則完全不提這些下層人物的仗義而去美化開封府尹、滄州太守這些統治階級上層人物。開封府尹居然奏請讓林冲恢復原職,滄州太守則不准給囚犯林冲“遠差重役”。《水滸傳》描寫的人物是符合他們的階級性的,《寶劍記》的描寫則着力美化了上層統治階級,而看不見下層人物的仗義行爲。這都是由於作者的地主階級的思想意識在支配着他創作的結果,它使得林冲故事蛻化變質。

《水滸傳》寫高衙內要强佔林冲妻子是爲了逼上梁山這一主題服務的,是不可分割的一個組成部分。在傳奇裏,林冲和高俅變成了政敵,關於林冲妻子的描寫已經和主題沒有必然的聯系了,可是傳奇中林冲妻子反而比小說描寫得更多,從結構上說這是多餘的,在思想意義上說則是加重了貞節之類的封建說教的味道。

總之,《寶劍記》是以地主階級的思想改造了《水滸傳》林冲的故事,雖然從它反映統治階級內部矛盾的角度上說也並不是毫無意義的,但比之小說它却大大後退了。在明代戲曲史上它是可以

一提的，但它決不是什麼“最優秀的作品”。（傳奇第三十七齣全稱《林冲夜奔》，是崑劇的保留節目之一，這是因為就這單獨一齣來看，它對《水滸傳》還是忠實的，而涉及迷信的開頭部分已經刪掉了。）

最後還要提一下，路工同志把《寶劍記》說成是民間戲曲的加工，這也是沒有什麼根據的。李開先的友人雪蓑漁者為該書作的序中說：“予遊東國，只聞歌之者多，而章丘尤甚，無亦章人為之耶；或曰：坦窩始之，蘭谷繼之，山泉翁正之，中麓子成之也。”這只能說明：第一、《寶劍記》寫成後曾流行于李開先的家鄉一帶。至於究竟在民間抑在地主階級的歌筵酒席上則並未說明。第二、李開先之前已有底本，但是始之的坦窩、繼之的蘭谷、正之的山泉翁都不能證明是民間藝人而不是封建文人。如按照一般的常識，我倒認為他們為封建文人的可能性還要大一些。為了抬高對作品的評價，而說它的前身是民間作品，這也是不恰當的。

《園林午夢》院本原是不值一提的遊戲之作，也是宣揚“萬事到頭都是夢”的反動思想的作品。但是路工同志竟把它說成是戲曲中的“尖兵”，“積極浪漫主義創作法”，“否定了小姐與妓女、貴族與下賤人區別，也就否定了不合理的封建社會制度”，“崔鶯鶯和李娃的立場、界線十分鮮明”，這真不知從何說起！崔鶯鶯罵李亞仙“在曲江池上過客留情”，李亞仙罵崔鶯鶯“在普救寺中遊僧掛目”，紅娘罵李亞仙“娼婦”，李亞仙的丫頭罵鶯鶯“賊妻”，如果要說立場、界線，這裏只有李開先硬加在她們身上的地主階級的立場、界線！

《打啞禪》院本也不值一提，如作者跋語所說，明明是宣揚佛教，批判小和尚“與禪宗為罪人，在釋家為大盜，此又在小乘禪、野狐禪之下，而命耳提，猶且不省，況可打啞禪乎哉！”自然：它對老

和尚也是有一些諷刺的，但是怎麼能“通過對老和尚的刻劃，咒罵了封建社會的統治者昏庸無知，愚昧可笑”呢？這種主觀主義的批評，對我們正確的理解作品沒有什麼幫助，反會使人對它的認識更加模糊與混亂。

綜上所述，關於對李開先及其作品的評價可以歸納如下：李開先是較高級的官僚，罷官後又十分熱中於對農民的剝削。他的罷官並不是什麼向反動統治鬥爭失敗的結果，因之沒有多大進步意義可言。以唐順之、陳東、王慎中等人爲首的嘉靖八子，他們起而糾正前七子的流弊，其文學主張是比較進步的。他們是爲士大夫所不齒的《水滸傳》小說的最早的賞識者，比李贄、公安派都要早得多。李開先在他們的影響下也曾接受了比較進步的一些文學主張。他的一部分詩篇表示了他對邊事和政治的積極關心這是可以肯定的，但評價不能過高。因無論在他青年或晚年，他對前七子的關係是密切的。他和嘉靖八子的文學主張還是有分歧的，他不應算是前七子的反對者，實際上他却是嘉靖八子與前七子之間的騎牆派。作爲戲曲作家，在一部詳盡的文學史裏可以對他作適當的敘述。他的比較重要的作品是林冲《寶劍記》。但由於他從地主階級的思想意識出發，對林冲故事進行竄改，以致這個戲曲的思想性、藝術性都遠不及《水滸傳》小說，雖然它所反映的統治階級的內部矛盾也並非全無意義。他的《園林午夢》及《打啞禪》是反動說教的作品，其藝術技巧也是很拙劣的。以上所說是否妥當，還請同志們批評。

楊潮觀和他的《吟風閣》

周 妙 中

—

楊潮觀，字宏度，號笠湖，江蘇常州金匱人，是乾隆時(1736—1795)傑出的戲劇作家。他的生平事蹟很少爲人所知，我所接觸到的材料中以袁枚的《邳州知府楊君笠湖傳》比較全面，藉着這條線索還可以攷定楊氏的生卒年：

雍正間，西林鄂文端公作江蘇布政使，設春風亭，招致四方賢俊，如沈歸愚、華希閔皆以耆舊見重，而以十四齡童子與會者，唯楊君一人……年八十終……

西林鄂文端公卽鄂爾泰。《清史稿·鄂爾泰傳》有這樣一段記載：

雍正元年，充雲南鄉試攷官，特擢江蘇布政使。於廨中建春風亭，禮致能文士，錄其詩文爲《南都耆獻集》。

按鄂爾泰所錄詩文集名《南邦黎獻集》，《清史稿》誤爲《南都耆獻集》。據此書知鄂爾泰雍正三年(1725)三月立夏後三日會課七郡名賢於春風亭，復召入慎時哉軒開宴。這一年楊潮觀既是十四歲，

可見他生於康熙五十一年(1712),卒於乾隆五十六年(1791)。

二

楊潮觀是乾隆元年(1736)恩科順天舉人,時年二十五歲。入實錄館,期滿外任縣令,先後十六任正署,見於袁傳和方志記載的有山西文水縣令,乾隆十五年(1750)補授河南彰德府林縣令,乾隆十八年(1753)調任固始,乾隆二十二年(1757)調任杞縣,乾隆二十九年(1764)調任簡州,不久因政績卓異陞四川邛州知州,乾隆四十四年(1779)任瀘州知州,直到七十多歲才致仕。根據文獻知楊氏在這三十餘年中,做了不少對人民有利的事情:

在文水的時候,遇到五年一次的清查戶口,因當地徭役不均,他親自加以區別,使一千餘名鰥寡孤獨的人免去了服徭役的痛苦。到林縣的第二年(1751)修成《乾隆林縣志》,並寫成序文。初到固始時候,見到各項事務漸就廢弛,於是把興利除弊做為自己的責任,勤懇地處理案牘,清理冤獄。此外還修費學、建奎閣、創書院,使青年有念書的地方,貧窮的學生還資助衣食。因此博得了“楊固始”的稱號。

當他年近古稀,被調瀘州時,他本來不打算前去,後來聽說那裏有嚴重的饑荒,嘆息着說:“見義不為無勇也。”毅然決然的去了。到任後他採取了許多措施:如廣學田、置義渡、修養濟院等。更利用在官閑款分設了三個粥廠,不敷用時就用自己的俸祿來補充。不到一百天的時間拯救了數以萬計的饑民。他感到異常快慰,笑着說:“吾事畢矣。”從此就結束了他的仕宦生涯。他曾說過:“為國家者,患莫甚乎棄民,大荒召亂,君子飢不及餐。”又說:“居官信心而行,投艱不辭,理繁不亂。”他自己正是這兩句話的忠實執行者。不但在遇到大問題時有勇氣,有胆量及時處理,就是日常官署的案件

也能速斷速決，絕不拖延。對上司決不浮誇，能作到實事求是。有一次，河南布政使蘇崇阿查賑，問：“有濫否？”他回答說：“有。”問：“有遺否？”回答說：“有。”蘇氏非常生氣，厲聲厲色的說：“又遺又濫，何以爲賑？”楊氏說：“口稱無遺濫，而心不自信，故不敢欺公。”蘇又問：“然則汝有可信者乎？”楊氏說：“有。官無侵，吏無蝕，是可信也。”

《吟風閣》中的《却金》一折寫的是後漢楊震拒絕接受王密錢財的故事，小序中說“思祖德也。家藏有《四知圖像》，並被諸弦歌，亦白圭三復之義也。”可知潮觀自認爲是楊震的後裔。在以廉潔著稱這一點上，也的確和楊震有共同之處。他在河南時，當地正遇到災荒，上司命他辦河料二百萬，他爲此非常焦急，皺着眉頭說：“野無青草，何以辦料！”就寫了個呈文，述說民間疾苦，力求免去這項担負。不久，有一個由省會來的人說：“君痴矣，此是上游知君杞縣有累，故特多其數爲君生財計，君不解，乃固辭耶？”楊氏笑着說：“吾誠不解。”但也一直不問他這事應如何理解。在瀘州辦粥廠時，手下人曾拿了二百金送給楊潮觀，潮觀不受，手下人說：“有成例。”他說：“爾既云有成例，可捐付粥廠。”直到後來瀘州人民還稱道說：“明莫如仲，清莫如楊。”從上文可知楊潮觀是一個誠篤正直的比較愛民的官吏，同時他又是一個熱愛生活、博學多才的藝術家。詩文、音樂、戲曲、繪畫、書法無不擅長，而最工于畫竹和製曲。在邛州時候，曾在相傳是卓文君妝樓的舊址，建築了幾間房子，稱爲“吟風閣”。並把他自己寫的劇本教梨園演出，慶祝吟風閣落成；所以“吟風閣”也成了他的劇本的名字。

關於他的家庭，除了知道是楊震的後裔而外，只曉得他的父親名叫希曾，擅長詩文和楷書，在康熙年間獻詩行在，被錄用，供奉武英殿，不多幾時，便突然死去了。他的大兒子名叫掄，進士出身，

曾任太平縣令。二兒子名叫搢，歲貢生。有一個姪子名叫文泉，曾任渠縣令。

和他交往最久的朋友要算袁枚了，他二人是“總角交”，我們知道袁枚是乾隆初年中的進士，享年八十二歲。《隨園八十壽言》卷一《祝隨園先生八十壽序》有“乙卯三月二日爲先生八十壽誕”語。乙卯即乾隆六十年(1795)，由此知道袁枚生於康熙五十五年(1716)三月初二日，卒於嘉慶二年(1797)，比楊潮觀小四歲。但這兩位老先生在一起的時間並不太多。《隨園詩話》中提到“楊刺史潮觀，字笠湖，與余在長安交好，以運四川皇木，故再見於白門，垂四十年矣”。而且他二人性格不同，主張不同，議論每多牴牾。潮觀常與隨園文字詰難，隨園視爲畏友。儘管如此，他們仍不失爲要好的朋友，潮觀每聽說袁枚到了，就非常高興；袁枚也曾在金陵隨園演潮觀的《吟風閣》，使得一座傾倒。潮觀在邛州時候，還曾寄給袁枚三百金，叫他在金陵蓋房子，爲的是和老友生活在一起。無怪乎潮觀死後，他的兒子要求袁枚爲他寫傳了。

三

《慎時哉軒紀事》：

聖朝分陝重藩軒，爲惜民依簡大賢；已見清風傳北地，旋看化雨灑南天。勛名早識銘鐘鼎，風雅應教被管弦，此際亭前開盛讌，絕勝江左永和年。

這就是楊潮觀參加鄂爾泰召集的盛會所寫的紀事詩，若不是有袁枚的小傳，誰能想得到這是十四歲孩子寫的呢！並且他自幼愛好著述，在外爲官多年，也始終沒有擱置他的文筆，利用公餘之暇來從

事寫作；晚年吟風閣建成後，更經常和朋友們在閣中飲酒高歌、揮毫著書當作娛樂，不難想像他寫作的東西一定不少。我們所知道的，除《吟風閣》外，就有《周禮指掌》、《左鑑》、《易象舉隅》、《家語貫珠》、《心經指月》、《金剛寶筏》、《吟風閣詩鈔》和《吟風閣詞稿》八種，可惜除故宮圖書館藏有《易象舉隅》、無錫圖書館藏有《左鑑》外，其餘都沒有見到。所能見到的只有《林縣志》卷十一《藝文志》所載的《乾隆林縣志序》、《邳州直隸州志》卷四十三所載的《覺路橋記》和卷四十四所載的《訪黃崇嘏墓》七言詩四首、《清畫家詩史》所載的《宿龍尾溝》五言詩一首、以及在慎時哉軒和顧我錡等人所作的《十三經贊》中的《易贊》、《書贊》、《詩贊》、《春秋贊》四言詩四首，和上面所引的《慎時哉軒紀事》七言詩一首。這就使我們失去了研究他的生平和思想的許多可貴資料。

我所見到的《吟風閣》有七種版本：(一)乾隆甲申年(1764)桂月恰好處原刊本；(二)乾隆己丑年(1769)恰好處重刊本；(三)乾隆甲午年(1774)恰好處重刊本；(四)嘉慶二十五年庚辰(1820)屋外山房主人刊本；(五)清刊本(封面書名更只書“吟風閣”三字，未署刊印年月和出版處)；(六)1913年六藝書局刊本。現在最易見到的却是封面和甲申本相同而內容與甲午本相同的本子。很可能是書商翻刻的。此外，北京圖書館還藏有抄本《吟風閣譜》，詳注工尺板眼。

《吟風閣》到底是什麼時候着手寫的，什麼時候完成的，已無從得到準確的答案了。甲午本有一篇自序，根據這篇序知道這三十二折劇本是作者往年公餘遣興寫成的。甲申本共二十八折，分爲兩卷；己丑本則增加了《二郎神》、《笏諫》兩折，合成三十折，分爲四卷，甲午本又增加了《荀灌娘》、《葬金釵》二折，合成三十二折，仍作四卷。可知《二郎神》、《笏諫》作於乾隆二十九年八月以後，乾隆三

十四年以前；《荀灌娘》、《葬金釵》作於乾隆三十四至三十九年間；其他二十八折作於乾隆二十九年八月以前。甲午本還增加了一篇自序和一本曲譜，標明韻腳和點板位置，可供度曲人參攷；並將前三十折作了些修改。六藝書局本不精，却告訴了我們一個事實；《吟風閣》尚存楊文泉重刊本，卷首有文泉小序，序中稱作者為“先伯”。文泉對潮觀寫作情況必定十分了解，他重刊《吟風閣》時，潮觀已死，書中劇本並無增加，可以斷言作者乾隆三十九年以後未從事劇本寫作。

四

傑出的作家一定有自己的建樹，《吟風閣》包括三十二個短小精悍的單折戲劇，好像話劇的獨幕劇一般，具有主題突出、結構謹嚴、文詞精鍊的優點。其內容大都取材於歷史、神話或時人故事。各折都有明確的主題，在小序中寫得清清楚楚。可知他不是“為藝術而藝術”，而是主張以藝術作為教育的一種工具。我們知道潮觀從三十歲左右就開始做地方官，到五六十歲創作《吟風閣》的時候，已經歷過許多地方，生活經驗非常豐富，對當時官場積弊，人民的疾苦有所理解。從這三十二折劇本中可以看到他的思想情況的一斑：

他深知為羣衆謀福利不是一件容易事情，借《行雨》寫李靖從舅父韓擒虎學成一身武藝、各種韜略，因沒作到文武兼備，前往龍門山下尋文中子，想從文中子學道三年，然後出來做事。路上到龍母家中寄宿，正遇天符下降，命龍母的兒子行雨，龍母因她的兒子不在家，煩李靖代勞。李靖看到那赤地千里悲慘景象把龍母善意的囑咐看成了“緣鏗難捨”，自己也就手滑難熬，想道：“自古道：將在軍，君命有所不受；自然龍在雲，帝命也有所不遵了。一朝權在

手，便把令來行。”於是幾乎把那行雨用的淨瓶兒傾倒，以致於大水滔天，給人民造成了更大的災害。最後作者又借文中子的口指出：“就是你這好心害事，豈知你自己道好，就不好了！”“從來救世的人偏會做出誤世的事來，也只爲他信心太深，下手便太重了。”這樣的內容很有現實意義，可以給單憑動機，自信過深，好心好意做壞事的人敲一下警鐘。

但是他也不是只知唯命是從，不知權宜行事的人，他的《發倉》就體現了這種主張。寫汲黯往河東勘憐火災，路過河南，其時當地連年荒歉，驛丞的女兒賈天香勸說汲黯，從權矯詔，持節發倉，救活數百萬災民。我們知道他曾因上司衙門不許報銷，捐俸救杞縣災民，這個劇本可能是影射這件事情。

《黃石婆》也是闡述通權達變的主張，當敵強我弱的時候，不贊成硬拚，而要以柔勝剛，以弱勝強。憑空創造了黃石婆勸張子房扮做道姑逃出重關的故事，劇情簡單而含義深刻。

《夜香台》可以使我們了解到他對於刑罰如何慎重，表現了對人民的同情，要求做官的人“嚴而不殘”。描述大京兆雋不宜的母親因在官衙終朝每日所聽到的是敲朴之聲，年年歲歲看到的是屠戮之慘，諄諄的教導兒子，不要因懲罰壞人，使好人受到連累：“常言道一事到官，十室牽纏；一人入獄，一家盡哭，你知道也不知道？你散衙餘，高堂將進酒；怎不想一室歡娛百家愁！似你連日出巡，我尙牽腸掛肚；那些在官人犯呵，誰沒有娘親依定門兒守！無投奔，淚橫流。你這裏妻孥笑語相酬勸，他那裏，敢哭倒長城恨未休。”在封建社會裏能有多少地方官這樣爲犯人着想呢！楊氏在固始時，有一次發現一件盜案的犯人被誣，他不嫌麻煩爲他奔走，極力請求上司衙門釋放那受屈含冤的人。

楊潮觀對待戰爭的態度也是從同情人民的角度出發，認爲戰

爭要“以生靈爲重，義在弔民，原非耀武”。戰爭的目的應該是“禁暴戢兵，安民和衆”。因此生動的陳述曹彬因恐下江南傷人過多積而成病，遂與部下立誓，當攻克城池的時候不妄殺平民，不擄掠子女玉帛，不發掘墳墓。諸葛亮對孟獲七縱七擒，歷來統治者無不宣揚他的“赫赫武功”；但楊潮觀却能揭露侵略戰爭所造成的惡果，對那成千上萬的直接間接死於戰爭的人們寄予極爲深厚的同情。此外他對唐太宗李世民銳意東征，發動侵略高麗(朝鮮)的戰爭也表示反對。可是正義的戰爭他並不一概否定，對於博得中興武功第一的韓世忠、力拒陳友諒壯烈殉職的花雲，都表示了由衷的愛戴。甚至對捨身殉義的如姬也給予了相當高的評價。却在兩個劇本中一再的把投降安祿山的哥舒翰寫成反面人物。

這裏有一點很值得深思：他寫韓世忠、梁夫人，不直接寫他們如何抗拒金兵，却寫他們卸甲閑遊；寫如姬，不寫她如何盜出虎符，幫助信陵君拯救趙國的危難，却寫義葬金釵來“補遺”。從這裏可以看出作者在屢興文字獄的時代，不敢公然表示對清代統治者的不滿。故意採取了委婉含蓄的方式。同時這種抓住一點來發揮，並通過這一點來塑造人物典型，也構成了他的藝術特色。

雖然如此，他還是不放鬆一切機會，用他的筆來戳穿統治階級的假面具。例如在《偷桃》中，東方朔因飢餓偷吃幾個桃兒，被王母捉住，要把他鞭殺時所說的一段話真是痛快淋漓：

若講偷盜，就是你做神仙的慣會偷。世界上人，哪一個沒有職事，偏你神仙避世偷閑，避事偷懶，圖快活偷安，要性命偷生。不好說得，還有仙女們在人間偷情養漢；就是得道的，也是盜日月之精華，竊乾坤之祕奧。你神仙哪一件不是偷來的？還嘴巴巴說打我偷盜！我倒勸娘娘不要小器，你神仙吃了蟠桃也長生，不吃蟠桃也長生，只管吃他作甚？不如將這一園的

桃兒，盡行施捨凡間，教大千世界的人，都得長生不老，豈不是個大慈悲大方便哩！

封建社會的統治階級不參加勞動，坐享人民羣衆勞動成果，物質享受已很優裕，還要貪得無厭。並且利用特權制訂出專爲統治階級服務的法律條文，束縛百姓的思想行動。真所謂“只許州官放火，不准百姓點燈”！楊氏這段話可稱爲替被欺壓的人民、被剝削的羣衆寫的一篇控訴書。

楊潮觀覺察到舊社會中許多現象的不合理，認識到這種不合理是由貧富懸殊造成的。但由於時代和階級出身的局限，他不可能找到造成這些現象的根本原因——社會制度。因此他只能作到表揚廉潔、正直、有功德於民。《却金》、《罷宴》、《笏諫》、《藍關》、《二郎神》幾個劇本就是這種思想的體現。《罷宴》是這三十二折中最膾炙人口的一種，直到現在還經常在舞台上演出，並已改編成了皮黃戲。劇中通過寇準家的老婢子劉婆，見到寇準過於鋪張浪費，借其母當年靠針黹度日，教子成人的故事感動寇準，使寇準停止了豪華的宴會。《笏諫》、《藍關》二劇對直言敢諫，勸阻李世民（唐太宗）東征的魏徵、勸阻李純（唐憲宗）遣使往鳳翔迎佛骨的韓愈作者都給予了很高的評價。《二郎神》一劇演二郎神擒得孽龍，爲父報仇，爲民除害；並使江水蓄洩有方，永爲民利的故事。肯定了有功德於民，能捍大災禦大患的英雄。

還有一點值得特爲提出的就是楊潮觀對待社會下層人民和婦女的态度。認爲女人與男子有同等的智慧與能力，優伶、婢女的聰明、才幹比起所謂上層社會的人士來也有過之無不及。他特爲因罵安祿山而慷慨捐生的雷海青寫了一個劇本，稱道他那不怕犧牲的精神。又爲冒着生命危險保衛良將後裔的侍女蘇昆寫了一個劇本，

表揚她那捨己救人的高尚行爲。楊氏還說：“至性所動，無鬚眉巾幗總角成人，臨事激昂，則智勇俱出。”（《荀灌娘》小序）因而盡情的歌頌灌娘突圍救父的壯舉。對於與韓世忠共同抗禦金人侵略的梁夫人也給予了與蘄王一樣高的評價。爲了提倡“柔節”塑造了一個黃石婆；爲了宣傳節約塑造了一個劉婆；爲描寫開倉賑濟飢民塑造了一個賈天香；爲了揭露侵略戰爭的罪惡塑造了一個忙牙姑；爲因風逗留的官舫送風的是小姑山神女；到瓊崖地面點化蘇東坡的是混元蝶母。却從不曾創造爲個人身邊瑣事而無病呻吟的弱女子或爲年已及笄而思春傷秋的大家閨秀。只寫了一個以婚姻爲主題的劇本，也沒有抄襲有情人皆成眷屬的俗套，也不曾肯定片面貞節，成爲封建禮教的宣傳工具，而是表揚男子對婦女堅貞不移。雖然女方成爲殘疾，男方喜中解首，而男方當事人竟肯不輕負女方，拒絕悔改前盟。這個劇本是楊氏根據當代實事“隱其名顯其事”而寫成的。在男尊女卑的時代裏，自然會對虛偽的“道德”起一定衝擊作用。作者那種同情並尊重婦女的見解，在封建士大夫中，不能不說是非常可貴的。

三十二折中表現受時代局限最突出的，要算《露筋》一劇。描述路金娘爲了保全自己的“清白”，不肯到別人家中投宿，被蚊咬受罪不過，竟投崖而死。作者還稱道她是“慷慨捐軀”！但是在那個“煙花三月，歲歲揚州”的社會裏，作者表彰這種“清白”也並非毫無意義。從袁枚《答楊笠湖》信中看來，袁枚與楊潮觀對待這些問題的態度是處於完全對立的地位。袁氏認爲嫖妓是件很平常的事，楊氏則看做極可恥的行徑。雖然楊氏的嚴肅態度在今天看來也還可以肯定；但他所選擇的題材和所採用的表現手法却很難令人同意。這個劇本在客觀上給人一個印象，好像只要女人都能像路金娘一樣的保全自己的清白，社會上的不良風氣就可以矯正過來似的。

這是把責任歸於被蹂躪的婦女，而沒有看清問題的本質。

五

《吟風閣》的藝術造詣也和他的內容一樣，有自己獨到之處，無論體制結構、表現手法、曲文、道白、以及人物的塑造、曲牌的選擇都有所新創。它的體制在傳奇與雜劇之間，而兼取了二者的優點。卷首有題詞，末上唱《滿江紅》、《沁園春》曲，然後演正戲；曲牌南北並用；唱曲者不限一個角色，這是傳奇的特點。這三十二折所演並非一個故事，而是各個獨立的三十二個故事，又是徐渭《四聲猿》、洪昇《四婁娟》等雜劇的發展。合起來是一個整體，分開來又是三十二個個體；若要連演幾天戲也够用，想只演幾個時辰也可以任意選擇。既沒有傳奇繁瑣冗長的毛病，也避免了元雜劇呆板單調的缺點。

他的表現手法基本上是現實主義的，同時也採取了現實主義與浪漫主義相結合。不只刻劃了現實，也抒發了幻想。並且是神出鬼沒，有時用神鬼作為理想的化身、正義的保衛者；有時又用他們作為諷刺的對象，成為被否定人物的代表，如《偷桃》中的王母、《錢神廟》中的錢神就是。他善於從歷史或當代的現實生活取得素材加以概括提高；也能發揮想像力，任意驅遣鬼神來為他的寫作服務。把千變萬化的情節生動活潑的反映在觀眾面前，使大家由被感動而受到教育。因此他所創造的人物多種多樣，使用的角色也多種多樣。生、旦、淨、末、丑；老的、少的、男的、女的；文的、武的都輪流着做了主角，就是連演數日，扮演各種角色的演員必定都有機會一顯身手，也都能有勞有逸，不會沒有休息時間。而觀眾也不會有單調枯燥的感覺。就是類似的主題，角色也有所不同，例如《錢神廟》和《偷桃》同屬諷刺劇，一個以詼諧滑稽的東方朔(丑)當作

主角，用潑辣的道白說出統治階級的虛偽；一個以狂狷任性的阮籍(生)當作主角，用豪放的曲文唱出封建社會的罪惡。同是小生，《行雨》中的李靖與《配警》中的臨安解首不同，同是小旦，《忙牙姑》中的忙牙姑與《大江西》中的姑山神女各異；同是以小旦扮男子，《藍關》中的韓湘子與《黃石婆》中的張良却代表了兩個類型的人物。我們可以想像得出，作者在人物的塑造和角色的配搭上，一定費去了不少苦心。

有了具備典型的品格與突出的個性的人物，沒有適當的戲劇語言也不能稱爲成功的劇本。在這方面，作者多年的文學修養給他準備了足夠的條件，不論曲文道白，都能符合劇情的發展和人物的性格與身分，而同時又都是能滿足各階層觀眾和讀者的要求的好文章。作者自敘中說：“惟是香山樂府之期老嫗皆知，安石陶情不免兒輩亦覺矣。”可見他在寫作時並沒有忘記他的讀者和觀眾。《錢神廟》就是個明顯的例子：首先由小沙彌上場，介紹廟中香火非常之盛，使沙彌應接不暇。真所謂“皈依佛、皈依僧、皈依法，不如皈依這位錢菩薩”。這是爲下文阮籍上場罵錢神寫下的伏筆。阮籍上場後唱《點絳脣》一曲：“漉酒中歪，竹風搖擺，休驚駭，醉眼看差，踹入紅塵界。”用字雖然不多，已足以概括阮籍的爲人了。試想舞台上再做出那酩酊大醉的神態，更能夠使觀眾認識到阮籍是一個狂放不羈、恃才傲物、遨遊於禮法之外、寄情于詩酒之中的人物了。然後阮籍步入廟中，見了錢神，“要大笑三聲，大哭三聲，還要罵你千聲萬聲。”爲全劇提出了一個總的綱領，使得文章不致于散漫，雖是“罵”，也罵得有層次，而不是東一句，西一句，不着邊際的漫罵。同時也使得小沙彌有話可說，用一問一答的方式，既不顯得枯燥，又便於理解。如阮籍回答他爲甚要笑：

〔混江龍〕則爲你和而不介，熱烘烘，不分清濁廣招徠，哄的人香添燭換，酒去牲來。你簿兒上，算定了子母權衡誰聚散；你手兒裏，把住了乾坤寶藏自關閉〔丑白〕他的威權，好不大着哩！〔生唱〕遇着你，向陽花木；靠着你，近水樓台；缺了你，聖賢無乃；仗着你，豪傑方才。睜着眼，人人可愛；空着手，處處難捱。哭哀哀，破慳囊，一文得濟；笑吟吟，看薄面，萬事俱諧。要担承，只去懷兒裏將他揣；沒關節，只要縫兒裏把他摠。打透了天羅地網；買通得鬼使神差。是續命的還丹大藥，是合歡的信使良媒。〔丑白〕什麼叫做名？〔生唱〕要沽名腰纏萬貫交遊廣。〔丑白〕什麼叫做義？〔生唱〕須市義裘馬千金意氣開。〔丑白〕相公這話，一句也不錯。讚揚得是。

經過幾句對話之後，又列舉出錢能助人施捨、救人緩急、厚人交際、解人紛難、踐人然諾等“聖德”。在這裏作者所使用的是甜辣並用的手法。言辭之中包含着諷刺，情感裏面蘊藏着憤慨。數說金錢的罪惡之前，先加上一番“讚揚”，更令人感到波瀾起伏，收到良好的演出效果。然後藉小沙彌問他爲什麼又要哭，引起他滔滔不絕的控訴：

〔油葫蘆〕你是怨府愁城實可哀，休喝采，腥羶招惹盜心來。若不是針頭削鐵將身憊，只怕你刀頭餽蜜將人害。想多藏他，是禍胎；拚亂揮他如土塊；又無奈，空囊羞澀清高在，偏死了幾多豪傑雋賢才。

接着又由小沙彌來攔阻他不要罵，引起下文的痛罵，一發顯得他的怨恨再也按捺不住了。

〔天下樂〕說不盡世道紛爭也那爲你開，盡安排，圈套來。則見你換人心，都變成虎與豺；爲刀錐，把道義衰；競錙銖，將骨肉猜，更有甚恩仇深似海。……〔鵲踏枝〕〔生〕偏是那市兒胎，鄙夫才，一任將寶藏龍宮，添得他錦上花開。更偏拶出貧人的賣兒錢債，輸與那權門內，去供他酒肉池台。

這是多麼奔放真摯聲情並茂的曲子啊！風格豪邁質樸，文字剛勁有力，含義又那樣深刻。把一個不受禮法束縛的士大夫寫得栩栩如生。最後以財神欲以名韁利鎖制服阮籍，沒能達到目的作結。對阮籍的刻劃始終如一，全劇也做到了層次分明，無懈可擊。《點絳脣》、《油葫蘆》等是一套豪爽雄壯的曲子，最適宜於表達鬥爭性強的劇情和富有反抗性格的人物。不難想像，這一劇本演唱起來一定能夠使歌者不噎於喉，聽者大快於耳。實在可以和徐渭的《狂鼓史漁陽三弄》媲美。若不是作者具有高深的藝術造詣和鮮明的愛憎感，的確不易取得這樣的成就。

《凝碧池》一劇也能以慨慷沈痛的曲文，表達出作者鮮明的愛憎。他藉教坊中的諸郎爲高力士追述往往事，向觀衆們繪影繪聲的介紹了雷海青罵敵而死的壯舉。安祿山趕走了唐明皇李隆基，在凝碧池大排筵宴，許多唐朝投降的文官武將奴顏婢膝的爲他上壽，梨園子弟也都敢怒不敢言，只有雷海青與衆不同，忽然臉上紅了白，白了青，用辛辣的話語嘲笑了哥舒翰、張垆之後，又指着安祿山說道：

你這狠心賊，原是天生天殺的，我倒不怪你，但不解我們唐朝臣子，是怎樣的心肝嘍！〔唱〕只有咱樂工命賤無牽掛，怎省得貴人珍重要身家，却是我不達時宜爲下。……〔白〕不提防他手把琵琶，儘力擲去，剛剛打在他食前方丈，弄得酒倒壺翻，七零八落，竟鬧他一個散場。〔下山虎〕〔唱〕遇着了匹夫作耍，管教你威武無加。但有口還能罵，有腸任剝。他那裏四面刀槍，怒騰騰萬千軍馬。俺這裏粉碎琵琶，只一下，把賊威風倒了架。〔高力士白〕好個雷海青，說來也是驚人，也覺暢快！〔諸郎白〕暢快是暢快，霎時間，一個雷海青，已剝成肉醬了！〔唱〕慘模糊，至死何曾怕。咳！若講忠和孝，怎輪到他。可憐一命輕微殉國家！

在這一劇本中，作者很成功的使用了烘雲托月的手法，哥舒翰、張垆的苟且偷生和雷海青的視死如歸形成了鮮明的對比。而對正面反面人物又都能描繪得維妙維肖，使人看了如聞其聲，如見其人。同時還善於製造氣氛，以凝碧池的荒蕪襯托出無限淒涼的情調。遣辭又那末沉着悲壯，活現出一個壯烈的伶工滿腔熾熱的激情、類似這樣的好曲子在《吟風閣》裏舉不勝舉。如《行雨》、《忙牙姑》、《罷宴》等都寫得很好，爲了節約篇幅，不再多舉了。可是要想全面地理解他的藝術造詣，有必要再看一闕描繪風景的例子——《大江西》中的《沽美酒》：

馬當山，咫尺迷；雷雨至，浪花飛。坐對着小小孤山眉黛低。謝伊家姊妹，可方便地送咱過大江西。〔淨白〕那是琵琶亭，不遠又是赤壁了。〔小生唱〕想當日，逢白傅，琵琶掩泣；遇周郎，檣櫓飛灰。那百尺高，是黃鶴樓、岳陽樓，都醉了那洞仙飛去。這一片白，是洞庭湖、青草湖，真見了他龍女傳奇。您呵，看一路裏，朝暉暮暉；鎮日間，鷓鴣啼。呀！可不道壯遊的心兒裏，直恁地宦情難已。

這一段可以說明他的文章能做到了抒情寫景相結合，雄偉壯麗的江邊景色，正好襯托出劇中人的精神面貌。

演唱過戲的人都知道說白難於唱曲，寫劇本更是這樣。因爲它沒有音樂的襯托，更不會伴以複雜的動作，完全要以語言取勝。楊潮觀在這方面也顯示了他的修養與才華。《偷桃》一劇就是以警束機智的賓白見長，文字流暢而內容嚴峻，在嬉笑怒罵之中鞭笞了罪惡，斥責了黑暗。例子前面已經舉過了。這裏再節錄《西塞山》中一段寫景的賓白：

但見一江春滿，萬頃潮平。胭脂雨細落梅花，舶趁風低飛燕子。汀蘭岸芷，霏霏馥馥，飄來的九畹清香；岸柳堤花，杳杳濛濛，望去是十洲仙藹。數聲欸乃，忒楞楞浴鴛驚起白蘋洲；一棹滌洄，撲簌簌立鷺斜飛青草渡。三三兩兩，悠颺旌旆，龍驤萬斛碇中流；簇簇層層，高下檣竿，錦纜千條排遠岸。來的來，去的去，數不盡估客征帆；近的近，遠的遠，聽不了漁歌互唱。問何處水龍吟，隱隱凌波，恰像那湘靈鼓瑟；又何人水仙操，泠泠清響，遙應着古寺鳴鐘。亂點蜻蜓，蒼蒼茫茫，波心裏炊煙擁舵隨風過；交橫荇藻，潑潑刺刺，波面上出水驚儵帶雨飛。……

我們知道楊潮觀不僅是個文學家、戲劇家，也是個畫家。他這段賓白可以說是用語言代替了畫圖，說得這樣形象，使人聽了如同身臨其境。他在這方面的成就當然是與他深湛的藝術修養分不開的。像這樣長達四五百言的寫景文章如果出於其他脚色就未免是畫蛇添足，但用之於一個不貪榮利，自食其力的漁翁，賣魚歸來，換得一瓶三白美酒，一面喝着，一面欣賞着美麗的山光水色，却是很貼切的。

《發倉》一劇開頭由驛丞獨白達千餘言，連用數十個四字成語，却也不是無目的的掉弄文字，而是用滑稽諷諧的形式，道出了一個善良的驛丞，眼巴巴望着民有飢色，野有餓殍的情景，無法拯救；一方面又受着官府、差役等的重重壓榨，只得太息、流涕、痛哭：

若要蝗蟲飽，除非野無草；救得螞蟥飢，地上已無皮。在下河東郡一個老驛丞便是。這條路上，原是出京第一，衝要無雙。只因荒歉連年，人煙消散，馬草一束千錢，又兼差使越多，軍興旁午，把應付的官馬儘力奔馳，倒斃者不計其數。今日天上一陣蝗蟲過，明日地下一陣差使過。那公家的田租，遇了旱蝗，或者有蠲有赦；俺驛中私下的例規，倒是常赦所不原的。你道此時，民有飢色，怎得庖有肥肉；野有餓殍，怎得廐有肥馬！我管

驛也管到老了，到如今，實在難得應付。正是：做官莫做鬼都郵，是人是鬼要誅求；看我官兒只有芝蔴大，就壓扁了芝蔴能榨出幾多油！可爲長太息者此其一。……

這段道白雖然很長，而詞句誠懇親切，與人民的休戚息息相關，所以能感人至深，聽起來毫無冗長的感覺。使用的成語雖多，却都能運用自如，好像那些成語是特爲他準備的一般。在整個劇情的發展上這段道白也是不可少的。一方面強調了災情的嚴重，使觀衆了解救災是多麼的迫不及待，賈天香從權發倉的建議是多麼英明。一方面也以驛丞的老實烘托出賈天香的智慧與才幹。

其他三言兩語，一句半句的生動活潑的道白更是俯拾即是，就不一一列舉了。

戲劇是綜合的藝術，戲劇家也必須是具備多方面才能的藝術家。從這一點來看，楊潮觀也能符合要求。說他擅長音樂的記載，並非毫無事實根據的贊譽，《吟風閣譜》是不是楊氏所訂雖不敢斷言，而甲午所附的一本曲譜，無疑是出於作者自己之手。就《吟風閣》所用曲牌來看，也可斷言作者精通音律。三十二折中有的全部用北曲，和元曲的一折一樣，如《快活山》、《錢神廟》、《賀蘭山》、《魯連台》、《西塞山》、《大蔥嶺》、《罷宴》和《翠微亭》都是。有的純用南曲，和宋元南戲一般，如《新豐店》、《黃石婆》、《晉陽城》、《荷花蕩》、《配磬》、《露筋》、《掛劍》、《却金》、《下江南》、《偷桃》和《凝碧池》都是。而其中也有所不同，有的一劇應用許多曲牌，如《晉陽城》；有的一劇使用很少幾個曲牌，一個曲牌連用數疊，如《笏諫》。有的南北合套，一南一北相間，如《發倉》。也有的又是數支南曲和數支北曲相間，如《葬金釵》。有的前半折用南曲，後半折用北曲，如《二郎神》、《荀灌娘》。有的前半折用北曲，後半折用南曲，如《藍關》。不

同韻律的曲牌在他手下都能運用自如，很少重複，結合劇情與腳色的性格身分，任意選用，擺脫了一切的成規和束縛。表達各種情調的曲文配上具有不同特色的音樂，演奏起來自然是鏗鏘盈耳的。

王昶曾稱道《吟風閣》說：“《諸葛公夜渡瀘江》、《寇萊公思親罷宴》諸劇，聲情磊落，思致纏綿，雖高則誠、王實甫無以過也。”（見《國朝正雅集》卷五）如果就劇本所體現的人民性和結構的謹嚴、曲白的精鍊與音律的豐富多彩而論，以《吟風閣》較之《琵琶記》、《西廂記》實在是並無遜色的。

1961年5月完稿。

參考資料

- | | |
|----------------------------------|---------|
| 乾隆甲申桂月恰好處刊本吟風閣 | 固始縣志 |
| 乾隆甲午恰好處重刊本吟風閣 | 林縣志 |
| 六藝書局刊本吟風閣 | 彰德府志 |
| 吟風閣譜 | 簡州志 |
| 邳州知州楊君笠湖傳（袁枚《小倉山房文集》或《國朝耆獻類徵初編》） | 清史稿鄂爾泰傳 |
| 答楊笠湖（小倉山房尺牘） | 南邦黎獻集 |
| 隨園詩話 | 湖海詩傳 |
| 無錫金匱縣志 | 蒲褐山房詩話 |
| 邳州直隸州志 | 國朝書畫家筆錄 |
| 直隸瀘州志 | 清畫家詩史 |

一點補充

對於一部自己喜愛的作品，弄不清它的作者是怎樣一個人物，實在是一件遺憾的事。爲了彌補這樣的遺憾，從1958年開始對楊潮觀的生平和作品作了一番探討。沒想到這離我們不過二百餘年

的作家，探討起來竟也不太容易。材料分散，很難找到線索；尤其是對生卒年的攷證，由於《清史稿》鄂爾泰傳把《南邦黎獻集》印作“南都耆獻集”，害得我找了兩年“南都耆獻集”。直到1961年春天，偶然在《八旗文經》上看到鄂爾泰的《南邦黎獻集序》，方才知道借《南邦黎獻集》來看，攷出楊氏生於1712年，卒於1791年。兩個別字耽誤了兩年時間，是個損失；可是也有好處：一則使得這篇稿子在去年夏天才脫稿，今年才和讀者見面，而今年正是楊氏誕生250週年，恰好用來紀念他。二則也使我們文藝工作者，尤其是從事編輯出版工作的人，更加認識到錯別字的害人非淺，因而對工作更為謹慎。

前幾個月到南方訪書，在杭州又見到一部嘉慶庚辰屋外山房主人重刊本《吟風閣》，書名頁和過去在北京看到的一部嘉慶刊本全同，只是多一篇序，是作者的姪孫楊慤寫的，其中有這樣一段話：“先君子宦蜀，同僚索者甚衆，舊版在梁谿，郵寄非易，先君子乃出家藏之本而重鐫之，手自讐校，用力甚勤。丁亥秋，先君子歿，此版謹藏於家。二三同志求者益多，乃爲刷印傳布”。文中所說的“先君子”當即楊文泉，因爲根據六藝書局本知文泉稱作者爲“先伯”，這篇序中楊慤稱作者爲伯祖；而且依常理推測，作者即使有兩個姪子，也不會在很短的時間內重刻兩次。可見這個版就是楊文泉所刻，因此找不到楊文泉重刊本的遺憾從此也可消除了。並且就文字和折數看來，文泉所據以重刻的“家藏之本”當即乾隆甲午重刊本，其中不會有什麼作者的加工，所以我們依然可以斷言：《吟風閣》的各種版本，以乾隆甲午重刊本最佳，因爲它和甲申本和己丑本比較，多四折或兩折戲曲，而且經過了作者親手的修改；和其他各種本子比較起來，時間較早而印製較精。

關於元人散曲作者主名的一些問題

隋 樹 森

現存的元人雜劇，其中有若干種作者主名有異說，儘管有人作過許多考證功夫，而有問題的那些作品，還是很難確定究竟誰是它們的作者。元代偉大的雜劇作家關漢卿現在到底留下來多少種雜劇，元劇研究者一直就有不同的看法。其他作家的作品，類似這種情形的還不在少數。同元人雜劇相比，元人散曲作者主名的紛歧現象，似乎略微少一些，可是仔細加以研究，也有不少問題，其紛歧的程度，仍然相當嚴重。現在可以舉一個比較具體的數字：現存元人散曲，小令共約三千七百幾十首，其中作者有異說的約一百二十三首（見本文附表），佔小令總數的百分之三；套數共約四百五十套，其中作者有異說的約七十八套（見本文附表），佔套數總數的百分之十七。

元人散曲的作者主名爲什麼會紛歧得這麼嚴重呢？分析起來，主要有兩種原因：一是元明兩代的曲選編者和一般文人，對曲子這種文學作品比較輕視，因此對曲子的作者是誰的問題，也就有些馬虎。一是由於曲選的編者爲了惑人眼目，推廣其書，往往妄亂改標選本中作者的姓名，因而製造出來一些混亂。後者的關係，比較更爲重要。

曲選的編者對選本中作曲者的主名有些馬虎，把曲家的姓名字號錯亂雜列，不加詳考，自從有散曲選本以來，大概就是這樣。現

存的元代的散曲選本，最重要的應該首先數到楊朝英的《樂府新編陽春白雪》和《朝野新聲太平樂府》。楊朝英不僅編選了這兩部散曲選本，而且他自己還是曲家，有散曲流傳下來。按理說，他對當時曲家的姓名，應該知道得相當清楚。可是在《太平樂府》書前所附的作家姓氏表中，既有馬致遠又有馬東籬，既有曾瑞卿又有曾謁夫，既有劉時中又有劉逵齋，既有吳仁卿又有吳克齋，既有王愛山又有王敬甫。不僅同一個人在姓氏表中如此重出，就是書中曲前所題作者姓名也是這樣——有時用名，有時用號。《陽春白雪》的《選中古今姓氏》表所列曲家姓氏，也有同樣情形。此外，這兩部書中，還有連曲家的名號都不寫而只寫官名的，如李羅御史、童童學士、劉太保、史知州、仇州判等；又有寫別號的，如武林隱。稱劉太保，或許是對劉秉忠表示尊敬；稱史知州、仇州判、武林隱等，那就可能是因為楊朝英既不知道他們的本名，又認為無須調查了。至於馬致遠和馬東籬，楊朝英總應該知道就是一個人，但是在《太平樂府》的姓氏表中却讓他名號並見，竟然像兩個人，這大概在楊朝英看來，認為這些事無關緊要吧。這種姓氏表的體例之亂，足以說明編者對於一首曲子究竟是誰作的並不十分注意。這樣處理，對讀者是很不方便的。元朝羅宗信在《中原音韻序》中，曾經指摘過這種“妄亂版行，某人號即某人名，分之為二”的作法。明朝陳所聞編《北宮詞紀》，在書前編了一個《紀內詞人姓氏》表，表後附了幾句話說：“右諸詞人有書諱者，書字者，書號者，書官者，書別號者，不能詳考，姑隨各集中所刻者錄之。”清朝康熙年間王奕清等編訂《曲譜》，凡例中也說，“凡書中作者例應書名，舊譜都以字行，或著別號，今欲概易以名，而不可考者十有二三，恐反致錯雜，姑仍其舊。”這樣看來，曲家姓氏表的體例之亂，已經使人們覺得難以董理，感到對某些作者已經是“不能詳考”和“不可考”了。陳所聞後來編選

《南宮詞紀》，撰寫《紀內詞人姓氏》表，便在作家的姓字之下，注明名某，某縣或某州、某府人。這大概是有意糾正楊朝英以來不重視作曲者姓名之失吧。

曲選編者把曲子的作者是誰這件事看得無關緊要，還表現在根本削去作者的姓名上。

現存的元人各種散曲選本，基本上還是交代作曲者的姓名的。到明朝，有些曲選竟基本上不注作者的姓名了。例如選輯曲子最豐富的《盛世新聲》《雍熙樂府》《重刊增益詞林摘艷》等，都是這樣。《雍熙樂府》裏面，僅有很少一部分曲子注了作者的姓名，其中還有些注錯了。原刻本《詞林摘艷》糾正了《盛世新聲》的缺點，把書中所收曲子的作者姓名幾乎全都注出來了，可是《重刊增益詞林摘艷》和微瀋本《詞林摘艷》又把作者的姓名削去。選本中所選的這些作品究竟是什麼人作的，編者好像認為可以不必管他。而因此，書中有些曲子的作者，今天也就不易考證或者無法知道了。

以上是說有些曲選的編者，不注意曲文的作者是誰。那麼作曲者又是如何呢？元、明兩代作曲子的人，也有不願意別人知道自己是某曲的作者，不願意以詞曲知名的。這種情形《太霞新奏》的編者就曾說過（語見下文），這又成了有些曲子難以考證其作者，有些曲子在不同的選本中標着不同的作者姓名的一個原因。

散曲作者主名的紛歧之多，主要還是由於曲選的編者有意製造出來的。他們為什麼要把某甲的作品標上某乙或某丙的姓名呢？根據一些材料來看，大約有兩種原因：一是曲選的編者爲了標榜或延譽某人，有意把別人的作品標上某人的姓名。羅宗信在《中原音韻序》裏就曾說過這種情形：“又妄亂板行，……甲之詞爲乙之作，以（似）此太多。感東道而欲報者，非詞人而有爵者，併取之列名於諸俊之前。公平乎？私乎？詞乎？爵乎？徒惑後人，皆不得其正。”一

是有些曲選的編者，在書中曲文之前亂題作者的姓名，這種情形最爲嚴重。《太霞新奏》的編者香月居主人在這部曲選的《發凡》中說：“前輩不欲以詞曲知名，往往有其詞盛傳，而不知出於誰手者。《吳歛萃雅》悉取文人姓字，妄配諸曲，欲眩世目，貽笑明眼。”這是散曲作者主名特別紛亂的一個重要原因。《太霞新奏》編者的話是不錯的，例如《吳歛萃雅》裏面，有八套套數、二十首小令注高東嘉作（高東嘉就是作《琵琶記》的高明），可是這些曲子，除商調《二郎神》（人別後）套數在其他選本或曲譜裏還沒有看到題別人的姓名外（但仍有注“元散套”或無名氏散套的），其餘那許多曲子，在其他選本裏都另外有作者主名（詳見本文附表）。《詞林逸響》把這些曲子也歸高東嘉，那顯然是因襲《吳歛萃雅》的。“取文人姓字，妄配諸曲”，當然不僅《吳歛萃雅》爲然，其他明人選本也有這類情形。例如明人竇彥斌編的《詞林白雪》，選了不少湯菊莊（舜民）的散曲。在這部書的第四卷中，明標湯菊莊作的曲子佔五套，又有四套曲子，分別注秦復庵、蘭楚芳、顧均澤、睢玄明作，而實際也是湯菊莊作，見《筆花集》、《北宮詞紀》等書，編曲選的竇氏如何能不知道呢？他這不是有意把湯菊莊的作品改題別人的姓名，以示書中網羅之富嗎？有些曲選的編者，把曲文的作者注得很不完全，或者注得使讀者難知編者的原意，這也能給散曲作者主名增加紛歧。

楊朝英編選《陽春白雪》，對所選各曲作者的姓名注得比較算是清楚的，但是有些地方還是不够明確，《後集》套數部分尤爲明顯。例如九卷本《後集》卷二第一套曲子仙呂《賞花時》（秋水粼粼古岸蒼），注楊西庵作，這套曲子後面還有九套《賞花時》，既沒有再注作者姓名，也沒有注“前人”或“無名氏”，這九套曲子是誰作的，沒有交代清楚。再接下去牌調換了，是一套仙呂《翠裙腰》，又注楊西庵作（十卷本失注作者）。我們是否可以把那沒注作者的九套《賞

花時》，都認為是楊西庵作呢？這好像是不可以的，因為本書《前集》卷二選有庾吉甫的商角調《黃鶯兒》二套，前面注的是“庾吉甫二段”（十卷本則第一套注庾吉甫，第二套注“前人”）；《後集》卷三劉時中的正宮《端正好》（上高監司）的第二套，注“前人”。編一部書總有一個體例，明注“前人”的跟未注“前人”的，按理應該有所區別。其次，楊西庵《賞花時》（秋水粼粼古岸蒼）這套曲子後面的那九套未注撰人姓名的曲子，在其他選本裏有的就注着別人的姓名，例如在《北宮詞紀》中，“情淚流香淡臉桃”一套，注李子中作；“香逕泥融燕語喧”一套，注闕志學作；“香薰龍涎寶篆殘”一套，注高安道作，那不會是全無根據吧。《北宮詞紀》所注作者姓名，一般比明代其它選本為可靠。至於《北詞廣正譜》的編者李玉，以九套《賞花時》中的“水到湍頭燕尾分”和“麗人春風三月天”兩套屬楊西庵，這也未必確有根據，可能只是因為《陽春白雪》在第一套《賞花時》之前注楊西庵作，因而李玉就把這些不注撰人的作品都歸之於楊西庵了。

《陽春白雪》對作者的姓名注得總算比較清楚，書中不注作者姓名，也不注“前人”或“無名氏”的曲子並不多。《樂府新聲》裏面不注撰人的曲子，那就比《陽春白雪》和《太平樂府》多得多了。我們是否可以把這部書中沒有注明撰人的曲子，認為就是或近或遠寫在該曲前面的那位作者所作呢？不可以！因為《樂府新聲》裏不注撰人的曲子，有很少的一部分根據《陽春白雪》、《太平樂府》等曲選還可以考出它的作者來，而據此足以證明書中不注撰人的作品，並不是“前人”所作。但是是否也有人認為是“前人”所作呢？可能也是有的，例如《樂府新聲》卷下有《青歌兒》（十二月）“春城春宵無價”等十二首不注撰人，《太和正音譜》和《北詞廣正譜》都以其中正月一首為馬致遠作，我想這可能就是因為《青歌兒》之前的《四塊

玉》注的是馬致遠作，未必另有其他根據。

《詞林摘艷》甲集《南北小令》所注的作者姓名，有的就更使人迷惑了。例如書中所選唐以初的《蟾宮曲》（淮陰十詠），第一首《長堤烟柳》注作者姓名，第二首至第十首，每首之前都注“前人”。接下去是《小桃紅》四首，每首之前也各注“前人”，這都很清楚的。可是後面隔了無名氏和張小山的幾首曲子，又有《淩波仙》四首，僅在第一首之前注“唐以初小令”，後三首沒注“前人”，也沒注“無名氏”。後三首到底是否唐以初作，便成問題了。再往後是《醉太平》二十六首，第一首注“元劉庭信”，後面的二十五首都沒注“前人”，我們是否可以把它們都認為是劉庭信作呢？如果是，為什麼編者不像前邊對唐以初的《蟾宮曲》和《小桃紅》那樣，逐一注上“前人”呢？既不注“前人”，那應該非劉庭信作才是。再往下看，是《塞鴻秋》四首，僅在第一首之前注“元劉庭信”，接下去是《醉太平》十首，又在第一首之前注“前人”。一首曲子注“前人”和不注“前人”，到底有沒有區別，這真令人迷惑。我覺得《南北小令》裏面失注作者的那些曲子，我們只好認為那不是“前人”作。可是這種看法，有時好像對，有時又好像不對。我認為張鳴善、藍楚芳、劉庭信三個人在《南北小令》裏究竟有哪些曲子，實在很難判斷。《南北小令》沒有一定的編輯體例，對於曲子作者的主名極不重視，這給讀者增加了一些難以解決的問題。明人無名氏編選的《樂府羣珠》，在書中每個作家姓名之下注明所選的曲數，這就不致發生這類問題了。

現在把元人散曲作者主名紛歧的情形製成一個表，附於本文之末，以供讀者參考。元人散曲中既有不少的曲子作者的主名有問題，那麼我們應當何去何從呢？我在這裏提出幾點參考意見，當然未必完全可靠：

一、有一小部分曲子，作者的主名雖然有紛歧，但是我們可以

推測出哪一本書所注的比較可信。例如《陽春白雪》前集卷四有白仁甫的《天淨沙》八首，其中後四首《太平樂府》卷三又注朱庭玉作。看來《太平樂府》比較正確，理由是這兩部書都是楊朝英編，《太平樂府》後出，可能是編者發現《陽春白雪》把這四首曲子的作者姓名注錯了，於是有意地在《太平樂府》裏重選一次，藉此改正作者的姓名。《太平樂府》同《陽春白雪》選重了的曲子是很少的。又如《太平樂府》卷七有大石調《青杏子》“花月酒家樓”套數一套，注曾瑞卿作。而這套曲子在《彩筆情辭》卷五，却注關漢卿作。這是因為關漢卿有《青杏子》“殘月下西樓”套，見《太平樂府》曾瑞卿此套之前。兩套曲子牌調相同，首句“月”“樓”二字相同，又全見《太平樂府》；於是《彩筆情辭》的編者疏忽了，遂誤以曾作為關作。又如《雍熙樂府》卷十九收有張小山的《金字經》小令共二十二首，其中後面的十三首，《張小山北曲聯樂府》中都沒有，而根據《陽春白雪》、《雲莊休居自適小樂府》和《誠齋樂府》等書，這十三首曲子都另有主名。這顯然是《雍熙樂府》的編者，把所選的幾個人的《金字經》，誤併於張小山一人的名下了。像以上這類情況，何者為正，何者為誤，是比較可以判斷的。

二、《詞林白雪》《吳歛萃雅》這幾種選本的編者，確有故意把一部分曲子妄配作者姓名的情形；《詞林逸響》則往往因襲《吳歛萃雅》。又如《南北詞廣韻選》中有些套數，編者沒有說出作者的姓名，只籠統地說是元人作。根據《詞林摘艷》和《北宮詞紀》，這些所謂元人作的套數，有好些是明人陳鐸作。看來編者是有意以陳鐸的作品冒充元人的作品的。因此，凡是這些書裏面所收的曲子，作者主名如果與他書不同，一般是他書的正確性較大。有的選本可靠性大，有的選本可靠性弱，經過多次比較，可以摸得一個大概。

三、明清曲話筆記等書所說的某曲爲元朝某人作，有時不能盡信。例如清人李調元的《雨村曲話》，從周德清的《中原音韻》小令定格中引了一些曲句，說是馬致遠作，極稱其命意造語之妙。其實這些曲子周德清雖然沒說是什麼人寫的，今天根據《陽春白雪》和《太平樂府》等書，幾乎全部可以考知其作者。如李調元所稱贊的知音到此，舞雩點也，修禊義之”，見張小山的《滿庭芳》。“細研片腦梅花粉，新剝眞珠豆蔻仁”，見喬夢符的《賣花聲》。“詩句就雲山失色，酒杯寬天地忘懷”，見趙天錫《折桂令》。“數聲柔櫓江灣，一鈎香餌波寒”，見查德卿《寨兒令》。“黃蘆岸白蘋渡口，綠楊堤紅蓼灘頭”，見白朴《沈醉東風》。“一聲梧葉一聲秋”，見徐再思《水仙子》。“閒花醞釀蜂兒蜜”，見胡祇適《喜春來》。“怕黃昏忽地又黃昏”，見王實甫《十二月堯民歌》。“西風吹老鱸魚興”，見姚燧《醉高歌》。“長江有盡思無盡”和“錦字香粘新淚粉”，都見鍾嗣成《罵玉郎感皇恩採茶歌》。“長醉後方何礙”，見白樸《寄生草》。“腕冰消鬆却黃金釧”，見無名氏《塞鴻秋》。李調元把這些曲子全部歸在馬致遠名下，顯然出於臆測，並沒有什麼根據。

四、元人散曲裏面的南曲很少，現在見於曲書中的所謂元人南曲和南北合套，絕大部分是作者有異說的；尤其元人無名氏的南曲散曲，其中有一些究竟是元人作還是明人作，更成問題。《南曲九宮正始》裏注爲“元散套”的曲子，有時就在《九宮正始》本書中又注“明散套”。例如《盛世新聲》酉集、《詞林摘艷》乙集、《雍熙樂府》卷十六都選了《瓦盆兒》“教人對景無言終日減芳容”套，三書皆不注撰人；《九宮正始》第四冊引此套的《石榴花》，說是“元散套”，同冊引此套的《漁家燈》又說是“明散套”。又如《盛世新聲》酉集、《雍熙樂府》卷十六都選了《香遍滿》“柳徑花溪”套，兩書皆不注撰人；《九宮正始》第五冊引此套的《浣紗溪》和《東甌令》，俱注“元散套”，同

冊引此套的《滿園春》，又注“明散套”。此類情形，在《九宮正始》中還有一些。我懷疑所謂“元散套”或“明散套”，大部分是曲譜編者鈕少雅臆測的。

此外，有些曲子只見於一種選本，這雖然不發生作者有異說的問題，可是書中所注的作者姓名，也有可以懷疑的。例如《樂府羣珠》裏有《普天樂》（普救姻緣）小令十六首，注關漢卿作。細讀這些曲子，可以發現有許多話都是櫟括《西廂記》曲文，很難使人相信那是關漢卿作。又如《詞林白雪》卷一有關漢卿的南曲《桂枝香》“因他別後懨懨消瘦”套數，卷二有珠簾秀的南曲《醉西施》“檢點舊風流”套數，這都很不可靠。南曲的產生雖然比北曲並不晚，但是就現有材料來看，關漢卿和珠簾秀不會有南曲散曲。

從本文的附表來看，元人散曲中作者有異說的作品為數不少。一首曲子的作者，有時竟有五六種不同的說法，這在詩詞中比較少見。評論元代曲家，徵引材料的時候，對這個問題不能不略加注意。如果評論高則誠作品的思想藝術，引用見於《吳歙萃雅》和《詞林逸響》中的那些曲子；評論馬致遠的作品，以《雨村曲話》裏所說的那些材料為根據；那就很不妥當了。即如那首膾炙人口的“枯藤老樹昏鴉”《天淨沙》小令，在元人盛如梓的《庶齋老學叢談》中，只說那是北方士友所傳的沙漠小詞，元人的曲書，也沒有說此曲是誰作的，直到明代後期，蔣一葵的《堯山堂外紀》才說此曲為馬致遠作，這也不能認為作者沒有問題吧。對待這些作者主名有問題的曲子，引用的時候不妨採取審慎的態度。

元人散曲作者異說表

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|----------------------|----------|--|
| 黃 鍾 醉 花 陰 (套數) | 涼夜厭厭露華冷 | 1. 侯正卿(樂府新聲上;北詞廣正譜) 2. 耿子良(詞林摘艷九) |
| 同 上 | 雪浪銀濤大江迥 | 1. 宋方壺(詞林摘艷九;北詞廣正譜) 2. 董君瑞(北宮詞紀六) |
| 同 上 | 行色匆匆易感傷 | 1. 曾瑞卿(北詞廣正譜,套數) 2. 無名氏鴛鴦塚雜劇(詞林摘艷九) |
| 同 上 | 鴛鴦浦蓮開並蒂長 | 1. 荆幹臣(北宮詞紀六,詞林白雪一) 2. 唐以初(詞林摘艷九,北詞廣正譜) |
| 同 上 | 羞對鶯花綠窗掩 | 1. 無名氏鴛鴦塚雜劇(詞林摘艷九) 2. 元人散曲(南北詞廣韻選十九) |
| 同 上 | 窗外芭蕉戰秋雨 | 1. 元人(南北詞廣韻選五) 2. 陳鐸(詞林摘艷九,北宮詞紀六) |
| 同 上 | 楊柳橫塘淡煙鎖 | 1. 元人(南北詞廣韻選十二) 2. 陳鐸(詞林摘艷九,北宮詞紀一) |
| 黃 鍾 畫 眉 序 (套) | 約友到西郊 | 1. 舊詞(新編南九宮詞) 2. 高明(吳歛萃雅元集) |
| 正 宮 小 梁 州 (小令) | 篷窗風急雨絲絲 | 1. 湯式(筆花集) 2. 張小山(雍熙樂府二十) |
| 同 上 | 秋風江上棹孤舟 | 同 上 |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|-------------------------------|----------|---|
| 正 宮 小 梁 州 (小令) | 秋風江上棹孤航 | 1. 湯式(筆花集) 2. 張小山(陽春白雪後集一, 雍熙樂府二十) |
| 同 上 | 晚妝樓下醉離觴 | 1. 湯式(筆花集) 2. 貫酸齋(雍熙樂府二十) |
| 正 宮 醉 太 平 (令) | 花衢中占場 | 1. 元人(彩筆情辭二) 2. 朱有燉(誠齋樂府一) |
| 同 上 | 紙糊鍬莽鏃 | 同 上 |
| 同 上 | 越羅裳熨貼 | 1. 元人(彩筆情辭五) 2. 朱有燉(誠齋樂府一) |
| 同 上 | 恰朱樓宴徹 | 同 上 |
| 同 上 | 恰雲收雨歇 | 同 上 |
| 同 上 | 煮龍團暫啜 | 同 上 |
| 同 上 | 貞烈似王凝妻性格 | 1. 元人(彩筆情辭十二) 2. 朱有燉(誠齋樂府一) |
| 正 宮 黑 漆 弩 (令) | 儂家鸚鵡洲邊住 | 1. 白無咎(太平樂府一馮海粟鸚鵡曲序) 2. 無名氏(陽春白雪後集一) 3. 馮海粟(雍熙樂府二十) |
| 正宮·脫 布 衫 過 小 梁 州 (令) | 樂繁華倚翠偎紅 | 1. 元人(彩筆情辭三) 2. 朱有燉(誠齋樂府一) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|-----------------|--|
| 正 宮 端 正 好 (套) | 曉 珊 珊 珊 珊 蕩 靈 風 | 1. 睢玄明(北宮詞紀四) 2. 鄭德輝(詞林摘艷六) 3. 不知名氏(一笑散) 4. 湯式(一笑散舊校) |
| 同 上 | 一 聲 鶯 報 上 林 春 | 1. 湯式(北宮詞紀一) 2. 谷子敬(詞林摘艷六) |
| 同 上 | 香 塵 暗 翠 幃 屏 | 1. 劉庭信(詞林摘艷六) 2. 王舜耕(北詞廣正譜引貨郎兒) |
| 正 宮 普 天 樂 (套) | 四 時 歡 | 1. 舊詞(新編南九宮詞) 2. 無名氏(南宮詞紀二) 3. 李東陽(吳騷集,吳騷合編) 4. 高明(吳歛萃雅) 5. 陳鐸(詞林逸響) |
| 正 宮 白 練 序 (套) | 窺 青 眼 | 1. 古詞(新編南九宮詞) 2. 無名氏(南宮詞紀二) 3. 高明(吳歛萃雅) 4. 顧木齋(詞林逸響) |
| 同 上 | 沉 吟 久 | 1. 無名氏(南宮詞紀一) 2. 關九思(吳騷合編一) 3. 元人(南曲九宮正始) |
| 正 宮 梁 州 令 (套) | 芳 草 長 亭 露 帶 沙 | 1. 劉東生(吳歛萃雅,詞林逸響,怡春錦,吳騷合編一) 2. 李子昌(詞林摘艷六,北宮詞紀六,詞林白雪三) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|--------------------|---|
| 正宮·傾 杯玉芙蓉 (套) | 隔牆新月上梅花 | 1. 藍楚芳(詞林白雪一) 2. 楊升庵(吳騷集, 吳歛萃雅, 怡春錦, 樂府珊瑚集) 3. 史考叔(吳騷合編一) |
| 仙 呂 寄生草 (令) | 長醉後方何礙 | 1. 白樸(堯山堂外紀六十八, 天籟集摭遺) 2. 范子安(北宮詞紀外集六) 3. 馬致遠(雨村曲話上) |
| 仙 呂 醉扶歸 (令) | 我嘴搵着他油髮髻 | 1. 王和卿(陽春白雪後集一) 2. 呂止軒(雍熙樂府二十, 彩筆情詞六) |
| 仙 呂 醉中天 (令) | 疑是楊妃在 | 1. 杜遵禮(太平樂府五) 2. 白樸(堯山堂外紀六十八, 天籟集摭遺) |
| 仙 呂 一半兒 (令) | 梨花雲繞錦香亭 (詠美人八首) | 1. 陳克明(中原音韻, 堯山堂外紀七十一) 2. 查德卿(太平樂府五) |
| 仙呂·二 犯月兒高 (令) | 煙鎖垂楊院 (閨情四首) | 1. 古詞(新編南九宮詞) 2. 無名氏(南宮詞紀四) 3. 高明(吳歛萃雅, 詞林逸響) 4. 唐六如(唐伯虎全集, 吳騷合編一) |
| 仙 呂 點絳脣 (套) | 漏盡銅龍 | 1. 唐以初(詞林摘艷四) 2. 于伯淵(北宮詞紀六, 詞林白雪二) 3. 元人(一笑散, 南北詞廣韻選) |
| 同 上 | 月令隨杓 | 1. 朱有燉(誠齋樂府) 2. 元人(彩筆情辭一) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|-----------------------|--|---|
| 仙 呂 點 絳 唇 (套) | 花信風微 | 1. 劉東生月下老雜劇(詞林摘艷四) 2. 元人散曲(南北詞廣韻選四) |
| 仙 呂 八 聲 甘 州 (套) | 如醉如癡 | 1. 沈青門(吳歛萃雅,詞林逸響) 2. 元人(南曲九宮正始引八聲甘州、孤飛雁等) |
| 仙 呂 小 醋 大 (套) | 暗潮拍岸 | 1. 古詞(新編南九宮詞) 2. 舊詞(吳騷合編四) 3. 羅欽順(吳歛萃雅,詞林逸響) 4. 元人(南曲九宮正始) |
| 南 呂 四 塊 玉 (令) | 帶野花, 攜村酒 | 1. 劉時中(陽春白雪後集一,樂府羣珠二,雍熙樂府十八) 2. 馬致遠(樂府新聲下) |
| 同 上 | 佐國心, 拿雲手 | 同 上 |
| 南 呂 金 字 經 (令) | 1. 絮飛飄白雪 2. 擔頭擔明月 3. 夜來西風裏 | 1. 馬致遠(陽春白雪後集一,樂府羣珠二) 2. 吳仁卿(雍熙樂府十九) |
| 同 上 | 野唱敲牛角 | 1. 張小山(陽春白雪後集一) 2. 吳仁卿(雍熙樂府十九) |
| 同 上 | 1. 謝公東山臥 2. 夢中邯鄲道 | 1. 吳仁卿(陽春白雪後集一) 2. 盧摯(樂府羣珠二) |
| 同 上 | 1. 天上皇華使 2. 屈指歸來後 3. 累次徵書至 4. 說着功名事 | 1. 張養浩(雲莊樂府) 2. 張小山(雍熙樂府十九) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|-----------------------|--|---|
| 南 呂 金 字 經 (令) | 1. 黃蕊呈金盞 2. 霜壓瑤花瘦 | 1. 朱有燉(誠齋樂府) 2. 張小山(雍熙樂府十九) |
| 同 上 | 1. 曉來春勻透 2. 金芽薰曉日 3. 蛾眉能自惜 4. 淚澣描金袖 5. 紫簫聲初散 6. 輕寒堆翠被 7. 楚台雲歸去 | 1. 貫雲石(陽春白雪後集一,樂府羣珠二) 2. 張小山(雍熙樂府十九) |
| 南 呂 六 犯 清 音 (令) | 1. 瑣窗人靜 2. 雕簾風暖 3. 紫簫雲散 4. 繡宮添線 | 1. 李日華(新編南九宮詞,南宮詞紀四,吳騷合編四) 2. 茅平仲(詞林白雪一僅收第一首) 3. 文衡山(吳騷集) 4. 高明(吳歛萃雅,詞林逸響,樂府珊瑚集,怡春錦) |
| 南 呂 七 犯 玲 瓏 (令) | 1. 新紅上海棠 2. 芭蕉映粉牆 3. 金風透瑣窗 4. 江梅綻早芳 | 1. 祝枝山(新編南九宮詞,南宮詞紀四,吳騷合編四,堯山堂外紀,王驥德曲律) 2. 高明(吳歛萃雅,詞林逸響) |
| 南 呂 七 賢 過 關 (令) | 春風花草香 | 1. 劉東生(吳歛萃雅,詞林逸響) 2. 元人(吳騷合編四) 3. 明人(南曲九宮正始) |
| 南 呂 一 枝 花 (套) | 春風眼底思 | 1. 亢文苑(陽春白雪後集三,一笑散,南北詞廣韻選三) 2. 曾瑞(北宮詞紀六,彩筆情辭十二) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|----------|--|
| 南 呂 一 枝 花 (套) | 銀杏葉凋零鴨脚黃 | 1. 貫雲石(詞林摘艷八) 2. 劉庭信(一笑散, 南北詞廣韻選三) 3. 詹時雨(錄鬼簿續編) |
| 同 上 | 風吹散楚岫雲 | 1. 侯正夫(詞林摘艷八) 2. 徐琰(北宮詞紀六, 詞林白雪一) 3. 元人(南北詞廣韻選五) |
| 同 上 | 花間杜宇啼 | 1. 王舜耕(詞林摘艷八) 2. 高文秀(北宮詞紀五) 3. 康進之(詞林白雪四) |
| 同 上 | 薔薇滿院香 | 1. 張小山(詞林摘艷八) 2. 無名氏(北詞廣正譜) |
| 同 上 | 眼舒隨意花 | 1. 湯式(筆花集, 北宮詞紀五, 彩筆情辭一) 2. 睢玄明(詞林白雪四) |
| 同 上 | 輕柔縞淡妝 | 1. 湯式(筆花集, 北宮詞紀五, 彩筆情辭一) 2. 蘭楚芳(詞林白雪四) |
| 同 上 | 星鬢鬢花鈿簇翠圓 | 1. 湯式(筆花集, 北宮詞紀五, 詞林白雪四) 2. 楊慎(彩筆情辭二) |
| 同 上 | 芳姿膩膩嬌 | 1. 湯式(筆花集, 北宮詞紀五, 彩筆情辭五) 2. 高文秀(詞林白雪四) |
| 同 上 | 麒麟閣上臣 | 1. 湯式(筆花集, 北宮詞紀二) 2. 無名氏(詞林摘艷八) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|----------|--|
| 南 呂 一 枝 花 (套) | 滲晴蛙枉叫噪 | 1. 湯式(筆花集, 北宮詞紀五, 彩筆情辭一) 2. 秦復庵(詞林白雪四) |
| 同 上 | 心懷雨露恩 | 1. 湯式(筆花集, 北宮詞紀二) 2. 誠齋(即朱有燬, 詞林摘詠八) |
| 同 上 | 送飛瓊下九天 | 1. 湯式(北宮詞紀五, 彩筆情辭一) 2. 顧均澤(詞林白雪四) |
| 同 上 | 不沾朝野名 | 1. 元人(南北詞廣韻選七) 2. 陳鐸(北宮詞紀三) |
| 同 上 | 草堂外嵐光映日妍 | 1. 元人(南北詞廣韻選十四) 2. 陳鐸(北宮詞紀一) |
| 同 上 | 瑤池淡粉妝 | 1. 元人(南北詞廣韻選八) 2. 朱有燬(誠齋樂府) |
| 同 上 | 溫柔竊玉心 | 1. 元人(彩筆情辭六) 2. 朱有燬(誠齋樂府) |
| 南 呂 十 樣 錦 (套) | 幽窗下沉吟半晌 | 1. 高明(吳歛萃雅, 樂府珊瑚集) 2. 祝枝山(詞林逸響) 3. 無名氏(吳騷集) 4. 元人(彩筆情辭八, 吳騷合編二) |
| 南 呂 香 遍 滿 (套) | 柳徑花溪 | 1. 元人(南曲九宮正始引東甌令、浣溪沙) 2. 明人(南曲九宮正始引滿園春) |
| 同 上 | 鸞鳳同聘 | 1. 王漢陂(吳歛萃雅) 2. 元人(南曲九宮正始引香遍滿等) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|---------------------------------------|---|
| 南 呂 四 塊 玉 (套) | 信物存,情詞在 | 1. 王子安(詞林摘艷八) 2. 王實甫(北宮詞紀六) |
| 中 呂 朝 天 子 (令) | 鬢鴉,臉霞 | 1. 周德清(太平樂府四,詞林摘艷一) 2. 關漢卿(堯山堂外紀六十八,詞品一) |
| 同 上 | 早霞,晚霞 | 1. 周德清(堯山堂外紀七十一) 2. 無名氏(詞林摘艷一) |
| 中 呂 滿 庭 芳 (令) | 1 風情熱沾 2. 鸞笙鳳簫 3. 風流事耽 | 1. 朱有燉(誠齋樂府) 2. 元人(彩筆情辭五) |
| 中 呂 紅 繡 鞋 (令) | 1 性格兒玲瓏剔透 2. 黑鬢鬢高堆雲髻 3. 花撲撲蟬開玉翅 | 1. 朱有燉(誠齋樂府) 2. 元人(彩筆情辭四) |
| 中 呂 普 天 樂 (令) | 問春梅何時放苞 | 1. 朱有燉(誠齋樂府) 2. 元人(北宮詞紀外集五) |
| 中 呂 喜 春 來 (令) | 1. 梅擎殘雪芳心耐 2. 攜將玉友尋花棗 | 1. 元遺山(太平樂府四) 2. 盧摯(樂府羣珠一) |
| 同 上 | 金魚玉帶羅袍就 | 1. 姚燧(太平樂府四,樂府羣珠一) 2. 伯顏(草木子四,堯山堂外紀六十九) |
| 同 上 | 玉鞭楊柳春風陌 | 1. 無名氏小令(樂府新聲中,樂府羣珠一,雍熙樂府十九) 2. 荆幹臣醉春風“紅袖霞飄彩”套之一支(樂府新聲上) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者、異 說 |
|-----------------------|-----------------|--|
| 中 呂 山 坡 羊 (令) | 雲鬆螺髻 | 1. 張小山(北曲聯樂府吳鹽,太平樂府四) 2. 王實甫(堯山堂外紀六十八) |
| 中 呂 粉 蝶 兒 (套) | 描不上小羅輕扇 | 1. 貫石屏(詞林摘艷三) 2. 貫雲石(北宮詞紀一,詞林白雪五) 3. 唐伯虎(樂府珊瑚集) 4. 李日華(怡春錦) |
| 同 上 | 驕馬金鞭 | 1. 蘭楚芳(萬花集,詞林摘艷三,彩筆情辭四) 2. 劉庭信(北詞廣正譜引鬥鶴鶉) |
| 同 上 | 這些時意懶心慵 | 1. 楊景華(詞林摘艷三,彩筆情辭六) 2. 季子安(南曲九宮正始及北詞廣正譜引道和) |
| 同 上 | 三弄梅花 | 1. 陳鐸(秋碧樂府五) 2. 元人(南北詞廣韻選十三) |
| 中 呂 泣 顏 回 (套) | 東野翠煙消 | 1. 高明(吳歛萃雅,詞林逸響,吳騷合編二) 2. 無名氏(南宮詞紀二) 3. 南戲子母冤家(南曲九宮正始) |
| 中 呂 石 榴 花 (套) | 教人對景無言終日 減芳容 | 1. 鄭虛舟(吳歛萃雅,詞林逸響) 2. 元人(南曲九宮正始引石榴花) 3. 明人(南曲九宮正始引漁家燈) |
| 大 石 調 青 杏 子 (套) | 花月酒家樓 | 1. 曾瑞(太平樂府七,太和正音譜,北詞廣正譜) 2. 關漢卿(彩筆情辭五) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|--|--|
| 商 調 梧 葉 兒 (令) | 鴛鴦浦 | 1. 徐甜齋(太平樂府五,北詞廣正譜) 2. 張小山(張小山小令) |
| 商 調 山坡里羊 (令) | 新酒殘花爭鬥(閨 思四首) | 1. 高明(吳歛萃雅) 2. 唐寅(唐伯虎全集) |
| 商 調 金 絡 索 (令) | 1. 東風轉歲華 2. 楊花亂滾綿 3. 閒階細雨收 4. 銀臺絳蠟籠 | 1. 祝枝山(新編南九宮詞,堯山堂外紀) 2. 高明(吳歛萃雅,詞林逸響,樂府珊瑚集) 3. 李日華(詞林白雪三) 4. 梁少白(吳騷集) 5. 常樓居(吳騷合編三) 6. 無名氏(南宮詞紀四) |
| 商 調 定 風 波 (套) | 迤邐秋來到 | 1. 庾吉甫(詞林摘艷七,彩筆情辭六) 2. 無名氏(太和正音譜) |
| 商 調 集 賢 賓 (套) | 鶯花棗近來誰戰討 | 1. 湯式(筆花集,北宮詞紀六) 2. 王子一(詞林摘艷七) |
| 同 上 | 倚龍泉數聲長嘆息 | 1. 湯式(北宮詞紀四) 2. 無名氏(詞林摘艷七) |
| 同 上 | 倚幃屏數聲長嘆息 | 1. 高棅(詞林摘艷七) 2. 高明(北詞廣正譜梧葉兒注) |
| 商 調 二 郎 神 (套) | 從別後,正七夕穿 針在畫樓 | 1. 高明(新編南九宮詞,南宮詞紀三, 詞林白雪一,吳歛萃雅,詞林逸響, 吳騷合編三,樂府珊瑚集) 2. 無名氏(詞林摘艷二) 3. 元人(南曲九宮正始) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|--|--|
| 商 調 字 字 錦 (套) | 羣芳綻錦鮮 | 1. 高明(吳歛萃雅, 詞林逸響, 樂府珊瑚集) 2. 沈青門(吳騷集) 3. 楊彥華(吳騷合編三) 4. 無名氏(詞林摘艷二) 5. 元人(南曲九宮正始引首句) 6. 明人(南曲九宮正始引字字錦、賺) |
| 越 調 天 淨 沙 (令) | 1. 暖風遲日春天 2. 參差竹筍抽簪 3. 庭前落盡梧桐 4. 門前六出花飛 | 1. 白樸(陽春白雪前集四) 2. 朱庭玉(太平樂府三) |
| 同 上 | 枯藤老樹昏鴉 | 1. 馬致遠(堯山堂外紀六十八) 2. 北方士友所傳(庶齋老學叢談) 3. 無名氏(詞林摘艷一) |
| 越 調 寒 兒 令 (令) | 1. 倚仗他性兒謙 2. 駝漢精, 陷人坑 3. 沉默默, 冷丁丁 | 1. 劉庭信(詞林摘艷一) 2. 無名氏(太平樂府三) |
| 同 上 | 1. 風月乾, 雨雲慳 2. 拽大拳, 使閑錢 3. 忽刺八, 遇着咱 3. 難動止, 苦相思 | 1. 朱有燉(誠齋樂府) 2. 元人(彩筆情辭五) |
| 越 調 憑 闌 人 (令) | 欲寄君衣君不還 | 1. 姚燧(太平樂府三) 2. 張怡雲(宸垣識餘) |
| 越 調 鬥 鶴 鶻 (套) | 棄職休官 | 1. 吳仁卿(九卷本陽春白雪目錄, 一笑散) 2. 周文質(太平樂府七) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|----------|---|
| 越 調 金 蕉 葉 (套) | 講燕趙風流莫比 | 1. 張鳴善(萬花集, 詞林摘艷十, 彩筆情辭三) 2. 劉庭信(北詞廣正譜引聖藥王) |
| 越 調 小 桃 紅 (套) | 暗思金屋配合春嬌 | 1. 王元和(彩筆情辭八, 吳騷合編三) 2. 陳鐸(吳歛萃雅, 詞林逸響, 詞林白雪三) 3. 無名氏(詞林摘艷二) 4. 明散套(南曲九宮正始) |
| 雙 調 沈醉東風 (令) | 黃蘆岸白蘋渡口 | 1. 白樸(堯山堂外紀六十八, 天籟集摭遺) 2. 趙明道范蠡歸湖雜劇之一支(詞林摘艷五) 3. 范子安范蠡歸湖之一支(一笑散詞套) |
| 雙 調 折 桂 令 (令) | 長江浩浩西來 | 1. 趙天錫(陽春白雪前集二) 2. 張養浩(雲莊樂府, 樂府羣珠三) |
| 同 上 | 三月三天霽吹晴 | 1. 喬吉(喬夢符小令, 樂府羣玉二, 樂府羣珠三) 2. 文同(浙江通志二百七十八, 詞律拾遺二) |
| 同 上 | 杏桃腮楊柳纖腰 | 1. 徐琰(陽春白雪前集二, 樂府羣珠三) 2. 孔文昇(靜齋至正記) |
| 同 上 | 博山銅細裊香風 | 1. 姚燧(陽春白雪前集二, 樂府羣珠三) 2. 劉唐卿(錄鬼簿) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|--|--|
| 雙 調 百字折桂令 (令) | 弊裘塵土壓征鞍鞭 倦裊蘆花 | 1. 白無咎(陽春白雪前集二,北詞廣正譜) 2. 鄭德輝(樂府羣玉三) |
| 雙 調 清江引 (令) | 1. 舞香塵小園風亂 飄 2. 宿雕梁一雙巢燕 慵 3. 狂風一春十占九 4. 薄情的封家十八 姨 5. 軟兀刺窄藤床甘 菊枕 6. 些兒名利爭甚的 7. 靠蒲團坐觀今古 書 | 1. 貫雲石(雍熙樂府十九) 2. 朱有燉(誠齋樂府) |
| 同 上 | 昭君路迷關塞雪 | 1. 貫雲石(雍熙樂府十九) 2. 張養浩(雲莊樂府) |
| 同 上 | 一團可人銜是嬌 | 1. 王仲元(樂府羣玉四) 2. 喬吉(樂府羣玉二,喬夢符小令) |
| 雙 調 落梅風 (令) | 窗間月, 簷外鐵 | 1. 馬致遠(陽春白雪前集三) 2. 盧摯(彩筆情辭十二) |
| 同 上 | 金刀利, 錦鯉肥 | 1. 李壽卿(陽春白雪前集三) 2. 蘭楚芳劉婆惜(錄鬼簿續編) |
| 雙 調 水仙子 (令) | 楚江空闊楚山長 | 1. 阿魯威(陽春白雪前集二) 2. 劉時中(樂府羣玉一) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|-----------------------|--------------------------------|--|
| 雙 調 水 仙 子 (令) | 1. 龍涎香噴紫銅爐 2. 海棠魂幻出個俊 形骸 | 1. 湯式(筆花集) 2. 張養浩(彩筆情辭五,九) |
| 同 上 | 陷人坑土窖似暗開 掘 | 1. 湯式(筆花集) 2. 張養浩(北宮詞紀外集五) |
| 雙 調 慶 東 原 (令) | 暖日宜乘輜 | 1. 白樸(陽春白雪前集三) 2. 馬致遠新水令“四時湖水鏡無瑕”套 中之一支(樂府新聲上) |
| 同 上 | 雲輕散 | 1. 劉時中(太平樂府二) 2. 張小山(北曲聯樂府,張小山小令) |
| 雙 調 撥 不 斷 (令) | 立峰巒 | 1. 李致遠(樂府羣玉二) 2. 馬致遠(北詞廣正譜) |
| 雙 調 殿 前 歡 (令) | 懶雲窩, 客至待如 何 | 1. 阿里西瑛(陽春白雪前集三) 2. 喬吉(太平樂府一) |
| 雙 調 一 錠 銀 (令) | 欲卜終焉力不加 | 1. 無名氏(樂府新聲下) 2. 馬致遠新水令“四時湖水鏡無瑕”套 中之一支(樂府新聲上) |
| 雙調·雁兒 落過得勝令 (令) | 乾坤一轉丸 | 1. 鄧玉賓子(太平樂府三) 2. 鄧玉賓(太和正音譜,北詞廣正譜) |
| 雙調·沽美 酒過太平令 (令) | 休休休說甚的 | 1. 無名氏(樂府新聲下) 2. 尚仲賢王魁負桂英雜劇之二支曲 (雍熙樂府十一) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|--|---|
| 雙 調 風 入 松 (令) | 記前日席上泛流霞 | 1. 趙天錫(詞林摘艷一,彩筆情辭九) 2. 南戲董秀英支曲(舊編南九宮譜) |
| 雙 調 新 水 令 (套) | 1. 閑爭奪鼎沸了麗 春園 2. 攪閑風吹散楚台雲 3. 寨兒中風月煞經譜 4. 鳳凰台上憶吹簫 | 1. 關漢卿(九卷本陽春白雪目錄) 2. 不注撰人(元刊本陽春白雪及九卷 本陽春白雪正文) |
| 同 上 | 四時湖水鏡無瑕 | 1. 馬致遠(樂府新聲上) 2. 王伯成(詞林摘艷五,北詞廣正譜) |
| 同 上 | 落紅滿地暮春天 | 1. 李好古(詞林摘艷五,北詞廣正譜) 2. 程景初(北宮詞紀六) |
| 同 上 | 一簾飛絮滾風團 | 1. 湯式(筆花集) 2. 李文蔚(詞林摘艷五) |
| 同 上 | 十年無夢到京師 | 1. 湯式(北宮詞紀六,彩筆情辭七) 2. 王伯成(詞林摘艷十) |
| 同 上 | 鳳臺無伴品鸞簫 | 1. 湯式(北宮詞紀六) 2. 王子一(詞林摘艷五,北詞廣正譜) |
| 同 上 | 枕痕一線粉香殘 | 1. 元人(南北詞廣韻選八) 2. 陳鐸(北宮詞紀六) |
| 雙 調 喬 牌 兒 (套) | 世途人易老 | 1. 杜善夫(太和正音譜下引喬牌兒) 2. 馬致遠(北詞廣正譜引錦上花、碧玉 簫) |
| 雙 調 錦 上 花 (套) | 燕語鶯啼 | 1. 張碧山(詞林摘艷五) 2. 王元鼎(北詞廣正譜套數分題引首 句並列出全套曲牌名) |

| 宮調、曲牌 | 首 句 | 作 者 異 說 |
|---------------------|---------|---|
| 雙 調 夜 行 船 (套) | 花柳鄉中自在仙 | 1. 湯式(筆花集, 北宮詞紀四、北詞廣正譜) 2. 陳鐸(詞林摘艷五) |
| 同 上 | 顏色天然風韻佳 | 1. 呂止軒(九卷本陽春白雪目錄, 北詞廣正譜) 2. 不注撰人(元刊本及九卷本陽春白雪正文) |
| 同 上 | 缺月風簾碎影篩 | 1. 元人(南北詞廣韻選六) 2. 陳鐸(北宮詞紀六) |
| 雙 調 風 入 松 (套) | 暮雲樓閣景蕭疏 | 1. 商政叔(一笑散, 南北詞廣韻選, 北宮詞紀六) 2. 侯正卿(詞林摘艷五) |
| 同 上 | 翠樓紅袖倒金壺 | 1. 呂止軒(九卷本陽春白雪目錄) 2. 不注撰人(元刊本及九卷本陽春白雪正文) 3. 無名氏(北詞廣正譜) |
| 雙 調 行 香 子 (套) | 春滿皇州 | 1. 朱庭玉(太平樂府六) 2. 李茂之(北詞廣正譜離亭宴煞附注及雙調套數分題俱謂李茂之有“春滿皇州”套, 但無曲文) |
| 仙呂入雙 調步步嬌 (套) | 暗想當年 | 1. 元人(王世貞曲藻, 南北詞廣韻選十四, 吳騷合編四, 南曲九宮正始) 2. 高明(吳歛萃雅, 樂府珊瑚集) 3. 鄭虛舟(南宮詞紀一, 詞林逸響) 4. 王百穀(吳騷集) |
| 雙 調 夜 行 船 (套) | 霸業艱危 | 1. 楊維禎(新編南九宮詞, 王伯良曲律) 2. 楊慎(吳歛萃雅, 詞林逸響) |

趙翼的《甌北詩話》

霍松林

一

從公安派到葉燮，無數作家進行的反復古主義鬥爭，可以說把以“前後七子”爲代表的“古人之優孟”抨擊得體無完膚。但是文學領域裏的“復古”是有其社會原因的。高高在上的封建文人，由於脫離文學的“唯一源泉”——社會生活而進行寫作，本來很容易走上摹擬古人的道路。何況清代的統治者，爲了鞏固其封建統治，盡可能地利用古代的一切文化“遺產”，從各方面來強化它的封建的上層建築；適應這種要求，在封建統治階級的文人中，自然要不斷出現新的優孟。康熙時主盟詩壇的王士禛，雖不贊成“前後七子”的某些論點，但仍然是“擬古”，所不同的只是模仿另一些古人——王、孟、韋、柳，而且打扮得比較漂亮。所以有人管他叫“清秀李于鱗”^①。乾隆時主盟詩壇的沈德潛，一反他老師葉燮的主張，公然贊揚“前後七子”，提倡爲統治階級服務的“詩教”。他當然也是優孟，不過扮演的是忠臣孝子之類的角色罷了。

有人復古，也就有人反對復古。繼葉燮之後，在詩歌方面進行反復古主義鬥爭的代表人物，首推袁枚，其次便是趙翼。

趙翼(1727—1814)是和袁枚齊名的詩人(合蔣士銓，稱“乾隆三大家”)。他在詩歌理論批評上的突出特點是：反對“榮古虐今”，強調“爭新”、“獨創”。先看他的《論詩》絕句：

滿眼生機轉化鈞，天工人巧日爭新，預支五百年新意，到了千年又覺陳。
李杜詩篇萬口傳，至今已覺不新鮮。江山代有才人出，各領風騷數百年。
詞客爭新角短長，迭開風氣遞登場。自身已有初中晚，安得千秋尚漢唐！

創造的機器在不停的轉動，“天工”日日“爭新”，“人巧”也日日“爭新”，每天都湧現出無數新事物。詩人即使“預支五百年新意”，到了“五百年”以後，其作品也不免陳舊。“李杜詩篇萬口傳，至今已覺不新鮮”，正是這個道理。所以詩歌創作的關鍵不是“復古”，而是“爭新”。不要說整個的文學發展史，即就唐代詩歌本身來看，中期不同於初期，晚期又不同於中期，怎能把漢唐詩歌奉為典範，一味摹擬呢？

這幾首詩表現了一定的發展觀點和追求創造的精神。這種發展觀點和追求創造的精神，也反映在他的詩歌理論批評著作《甌北詩話》中。

先就體裁看，李白、杜甫、韓愈、白居易、蘇軾各一卷，陸游兩卷，元好問、高啓共一卷，吳偉業、查慎行各一卷。其中不但有宋元明的詩人，而且有清初的詩人。這正體現了他的發展觀點，與崇尚漢唐、“勸人不讀唐以後書”的復古派迥不相同。特別把只比他早幾十年的查慎行和李、杜等相提並論，是相當大胆的。看看這一段話：

梅村(吳偉業——引者)後欲舉一家，列唐、宋諸公之後者，實難其人。惟查初白(慎行——引者)才氣開展，工力純熟，鄙意欲以繼諸賢之後，而聞者已掩口胡盧。不知詩有真本領，未可以榮古虐今之見，輕為訾議也。

這種勇於和“榮古虐今”的保守派宣戰的精神，是值得稱道的。就對諸家的評論看，也多從“創造”着眼。他的論點是：“必創

前古所未有，而後可以傳世。”所以論李白，則突出其反對建安以來“綺麗不足珍”的詩風，“不屑束縛於格律對偶，與雕繪者爭長”。論杜甫，則強調其“爲前人所無”的“獨創句法”等等。論韓愈，則在指出“昌黎時李、杜已在前，縱極力變化，終不能再闢一徑，惟少陵奇險處尙有可推擴，故一眼覷定，欲從此關山開道，自成一家”之後，又研究了各種“創體”、“創格”和“創句”。論白居易、蘇軾等，都就其“獨創”之處，作了着重的分析。

也許由於過份強調各家的“獨創”，以至他在形式方面着眼較多，而且把有形式主義傾向、甚至完全是形式主義的東西，如韓、孟的長篇聯句，元、白的長篇次韻，乃至蘇軾的口吃詩，黃庭堅的二十八宿詩等，也作爲“創體”、“創格”，在不同程度上肯定下來了。不過從主要方面看，趙翼還是重視內容的。他評論各家，也注意了內容方面的“創”；在談形式方面的“創”時，也批判了某些形式主義傾向。如論陸游，特指出其“以一籌莫展之身，存一飯不忘之誼，舉凡邊關風景、敵國傳聞，悉入於詩……或大聲疾呼，或長言永嘆。命意既有關係，出語自覺沉雄”。論元好問，特指出其“生長雲朔……本多豪健英傑之氣，又值金源亡國，以宗社邱墟之感，發爲慷慨悲歌，有不求工而自工者”。論吳偉業，特指出“身閱鼎革，其所詠多有關於時事之大者……事本易傳，則詩亦易傳”。論查慎行，特指出其“少年隨黔撫楊雍建南行……兵戈殺戮之慘，民苗流離之狀，皆所目擊，故出手卽帶慷慨沉雄之氣，不落小家”。……這都是從內容方面說明各家的“獨創”性的。

正因爲他的評論未脫離內容，所以對各家的評價，就與偏重形式的論客們不同。例如：過去有不少人認爲韓、孟勝過元、白，而且用“輕俗”二字，貶低元、白的成就。趙翼則說：“韓、孟尙奇警，務言人所不敢言；元、白尙坦易，務言人所共欲言。試平心論之……奇

警者猶第在詞句間爭難鬥險，使人蕩心駭目，不敢逼視，而意味或少焉。坦易者多觸景生情，因事起意，眼前景、口頭語，自能沁人心脾，耐人咀嚼。此元、白較勝於韓、孟；世徒以輕俗訾之，此不知詩者也。”自江西詩派流行後，不少人把黃庭堅捧在蘇軾之上。趙翼却提出相反的意見：“東坡隨物賦形，信筆揮洒，不拘一格，故雖瀾翻不窮，而不見有矜心作意之處。山谷則專以拗峭避俗，不肯作一尋常語，而無從容游泳之趣。且坡使事處，隨其意之所之，自有書卷供其驅駕，故無拮據痕跡。山谷則書卷比坡更多數倍，幾於無一字無來歷；然專以選材庀料爲主，寧不工而不肯不典，寧不切而不肯不奧，故往往意爲詞累，而性情反爲所掩。”過去的不少評論家，“震於東坡之名，往往謂蘇勝於陸”。趙翼則認爲“陸實勝蘇”。理由是：蘇軾自烏台詩案後，“不復敢論天下事”，所以“徒令讀者見其詩外尙有事在而已”。陸游恰恰相反：當宋室南渡，統治者苟安一隅，“諱言用兵”，而“士大夫新亭之泣，固未已也”的時代，他“轉以詩外之事，盡入詩中”……

正由於他較重視內容，所以對某些詩人的優缺點也看得比較清楚。如對韓愈，他既看出欲從奇險處闢山開道的特點，也指出《南山》、《征蜀》、《陸渾山火》等詩“徒聱牙轆舌，而實無意義”。並認爲“昌黎自有本色，仍在文從字順中自然雄厚博大，不可捉摸，不專以奇險見長。……若徒以奇險求昌黎，轉失之矣。”對於白居易，則認爲古體優於律詩，並分析說：“香山主於用意。用意，則屬對排偶，轉不能縱橫如意；而出之以古詩，則惟意之所之，辨才無礙。……工夫又鍛鍊至潔，看是平易，其實精純……此古體所以獨絕也。”對於陸游，一般人只欣賞其律詩。趙翼則既肯定其律詩的卓越成就，又認爲“古體之工力更勝於近體”，因爲其古體“才氣豪健，議論開闊……看似華藻，實則雅潔；看似奔放，實則謹嚴……。”

對元好問，則指出“修飾詞句，本非所長，而專以用意為主。意之所在，上者可以驚心動魄，次亦沁人心脾”。……對許多詩人堆垛詞藻、用典不當、語言晦澀難解等由於片面追求形式而產生的缺點，也都作了批判。

綜合對各家的評論，可以看出他在內容和形式兩方面都強調“創造”，反對“拾人牙後，人云亦云”，或“抱柱守株，不敢踰限一步”（卷五）。在內容和形式二者之中，又是主張以內容為主的。他所謂“爭新”，首先是“預支五百年新意”。所以在談形式方面的“創”時，雖然不適當地肯定了某些形式主義的東西，但在更多的地方，還是以有助於、或有損於“意”的表達為標準，來衡量形式的好或壞的。不妨再引幾段：

詩家好作奇句警語，必千錘百鍊而後能成。如李長吉“石破天驚逗秋雨”，雖險而無意義，只覺無理取鬧。（卷一）

盤空硬語，須有精思結撰。若徒擢摭奇字，詰曲其詞，務為不可讀以駭人耳目，此非真警策也。（卷三）

梅村好用詞藻，不免為詞所累。（卷九）

趙翼是贊成“平易近人”風格的。有人由於陸游的古體詩“平易近人”，便“疑其少鍊”，他批駁道：“所謂鍊者，不在乎奇險詰曲，驚人耳目，而在乎言簡意深，一語勝人千百。……放翁工夫精到，出語自然老潔。他人數言不能了者，只用一二語了之。此其鍊在句前，不在句下，觀者並不見其鍊之跡，乃真鍊之至矣。”既要“言簡意深”，又要“平易近人”，這就是他對“鍊”的要求。這樣的“鍊”，是和“第在字句間爭難鬥險”的形式主義的“鍊”根本不同的。

趙翼有這樣一首論詩絕句：

隻眼須憑自主張，紛紛藝苑漫雌黃。矮人看戲何曾見，都是隨人說短長。

從上面談到的若干“主張”看，他確實比當時的“矮人”高一頭。但也只能說比當時的“矮人”高一頭。由於受階級和歷史的局限，他的“隻眼”不可能洞察問題的本質。因此他那些有進步性的“主張”，又往往是和封建糟粕聯結一起的。關於這一點，將在後面(第三部分)進行分析和批判。

二

趙翼長於歷史考證之學(著有《廿二史劄記》、《陔餘叢考》等)，這表現在《甌北詩話》中，形成幾個特點：

第一、名叫“詩話”，却用不少篇幅，替陸游寫年譜。

第二、根據詩人經歷，或多或少地聯系歷史環境，考查其思想和創作的發展道路。如論陸游，他指出陸游詩凡三變：“宗派本出於杜；中年以後，則益自出機杼，盡其才而後止。……自從戎巴蜀而境界又一變。及乎晚年，則又造平淡，並從前求工見好之意亦盡消除。……此又詩之一變也。”

其中對陸游思想和創作的發展道路的敘述、分析，雖夾纏着封建觀點，需要批判，但也頗有見到之處，值得參考。遺憾的是這樣的敘述分析並不多。

第三、對和許多詩有關的詩人經歷、歷史事件等等，作了考證，並糾正了某些注本的錯誤，有參考價值。這一部分所佔比重最大。

第四、從詩中找史料。如用杜詩證明“古人作畫多在素壁”，用白詩證明“今人愛陳酒，古人則愛新酒”，乃至搜羅白居易記歷官俸祿、品服的許多詩句，認為可抵職官志、食貨志和輿服志。……這雖可資參考，但於論詩究無多大意義。

三

趙翼是封建統治階級的文人，很受清代統治者重視，在政治和軍事上都曾“效犬馬之勞”，他的世界觀中的進步因素畢竟是有限的。因此，他的“詩話”雖有上述可取之處，但其中的封建性糟粕却很不少。

最嚴重的是：論李白，對從永王璘一事，詆譏備至，對李白指斥統治者醜行的詩，竟誣為“誹謗”，斷為“偽作”。論皮日休，對表彰孟子，則稱贊其“有功於道學甚鉅”，而對他參加黃巢起義，則詆為“從賊”，責其“失節”。論吳偉業部分，有誣蔑李自成、張獻忠、牛金星等農民起義領袖及為清代統治者張目的說法，更不一而足。……這都突出地表現了他維護封建統治的立場。

其次：論李白，稱其“如富貴人，終不作寒乞語”。論白居易，竟從“出身貧寒”得出“易於知足”、“所志有限”和“貧儒驟富，露出措大本色”的荒謬結論。這又暴露了他的封建貴族老爺卑視勞苦羣衆（儘管白居易並非勞苦羣衆）的思想感情。

由於卑視人民，所以未提白居易反映民間疾苦、揭露政治黑暗的前期詩篇，却贊揚他描寫富貴豪華生活、表現“知足保和”思想的後期作品。

也由於卑視人民，所以儘管一再稱贊“坦易”、“平易近人”、“明白如話”的風格，却又認為人民語言“俚俗”不堪入詩。不僅用“專以俚言俗語闖入詩中”的罪名一筆抹殺了楊萬里，而且拈出陸游用了“俚言俗語”的某些詩句，詈為“下劣詩魔”。

前面談到，趙翼較重視內容，一再強調“用意”，並批判了不少確乎是形式主義的東西，這自然比形式主義者高明些。但也應該指出：“意”是有階級性的東西。趙翼固然沒有明白交代他強調的

“意”或“新意”是什麼內容，可是聯系他維護封建統治、卑視人民羣衆的立場觀點來看，他所謂的“意”或“新意”，不可能包含太多的“人民性”。

他強調“爭新”，主張“創前古所未有”，這自然比復古主義者強得多。可是爲什麼要“創前古所未有”呢？他的回答却是：“才人好名”。不創前古所未有，就不足以“傳世”。不特詩歌創作，他認爲“東坡所至必有營造，斯固其利物濟人之念，得爲卽爲之；要亦好名之心，欲藉勝跡以傳於後。韓魏公作相州堂，歐陽公作平山堂，均此志也。”這雖也可成爲一種說法，但他並不是爲了揭露，而却是贊揚他們：“名流之用心深矣！”

在他自己個人不但“好名”，而且“好利”。如替韓愈在《示兒》、《符讀書城南》詩中表現的以利祿來鼓勵兒子勤學的庸俗思想曲意辯護，甚至反對“舍利祿而專言品行”。

葉燮在《原詩》中曾尖銳地揭露過名利思想對詩歌創作的危害性，甚至發出“詩之亡也，亡於好名……亡於好利”的呼聲！繼葉燮之後反對復古的趙翼，却把名利看作推進詩歌發展的“動力”，相形之下，更暴露了他醉心功名富貴的庸俗思想。

這些封建性的糟粕，我們是應該嚴加批判的。

注

①吳喬語，見《答萬季埜詩問》。李于鱗即“後七子”的領袖之一李攀龍。

試談周濟《介存齋論詞雜著》

念 述

清代詞壇情況很盛，當時人往往自誇：“本朝詞”，是“邁越前古”的。但清人對詞的貢獻，與其說是“詞作”，倒不如說是“詞學”。所謂詞學，包括方面很多，就中尤以一部分理論、批評為較有參考價值，我們不妨稱之為“詞論”。詞論之中，在當時既具有一定的進步意義、對後來又發生較大影響的，則不能不提到周濟的《介存齋論詞雜著》。此書雖然篇幅寥寥，並非巨著，甚至也遠够不上一部“專著”的局勢和體例^①，但它提出了一些和前人不同的評論看法和一些比較有系統的寫作主張，因此有其獨立價值。本文擬僅就幾點來對此試加說明。

一、常州派和浙派

清代的詞，不管是從詞作還是從詞論來講，都以常州派之興起為一重要關紐。常州詞派以《詞選》編者張惠言為創始人，而周濟在這一詞派中的領導地位，不唯不次於張惠言，實有以過之。這裏，既是要談周濟的《論詞雜著》，就有必要先對所謂“浙派”和“常州派”簡說幾句。

大家都知道，“常州派”是針對“浙派”、反抗“浙派”而起的。但僅僅這樣說，還未能抉發事實的意義、闡明事實的本質。

大家也都知道，浙派的中堅分子和實際開派人是朱彝尊；同時

有彭孫通等；稍後代表作家有厲鶚。朱彝尊對詞的認識是怎樣的呢？他說：

詞雖小技，昔之通儒鉅公往往爲之。蓋有詩所難言者，委曲倚之于聲，其辭愈微，而其旨益遠。善言詞者，假閨房兒女子之言，通之于《離騷》、變雅之義；此尤不得志于時者所宜寄情焉耳。

——《陳緯雲紅鹽詞序》，《曝書亭集》卷四十

所以他緊接自述所作時，說明那都是“羈愁潦倒”之中，“多與箏人（歌妓）酒徒相狎，情見乎詞”的作品。但他又說：

昌黎子曰：“懽愉之言難工，愁苦之言易好。”斯亦善言詩矣。至於詞，或不然：大都懽愉之辭工者十九，而言愁苦者十一焉。故詩，際兵戈俶擾、流離瑣尾，而作者愈工；詞，則宜於宴嬉逸樂，以歌咏太平；此學士大夫並存焉而不廢也。

——《紫雲詞序》，同上

於是他又接着說明“曩時兵戈未息，士之棲於山澤者，見之吟卷，每多幽憂悽戾之音，海內言詩者稱焉；今則兵戈盡偃（明朝亡定了，人民反抗也被鎮壓下去了），又得君（丁煒）撫循而煦育之（指清朝統治者統治人民而言），誦其樂章，有歌咏太平之樂。孰謂詞之可偏廢乎？”由是可見，他對詞體文學本身的認識是：士大夫在“不得志於時”“羈愁潦倒”即功名未就時，還可以借這種“閨房兒女子”之言以通“《離騷》、變雅(?)”之義；一旦受到封建統治者的招致、延賞（例如像他自己就中了清朝的博學鴻儒科的第一等、作了翰林院檢討官），那麼詞就該是“懽愉之辭”，用以摹寫“宴嬉”、歌頌“太平”的東西了，而詞之不可廢，功用就在於此。這充分反映了那般妥協變

節、希求騰達的明末遺老們的無聊和無恥。至於他對詞的流派風格(說流派風格,實際當然還是包括着思想內容而言)的愛惡又是怎樣的呢?他也有很明白的表白:

吾最愛姜(夔)史(邦卿),君亦厭辛(棄疾)劉(克莊)!

——《水調歌頭》(送鈕玉樵宰項城),

《曝書亭集》卷廿五,《江湖載酒集》

十年磨劍,五陵結客,把平生涕淚都飄盡。老去填詞,一半是,空中傳恨:幾曾圍,燕釵蟬鬢? 不師秦七(觀),不師黃九(庭堅),倚新聲、玉田(張炎)差近。落拓江湖,且分付、歌筵紅粉。料封侯、白頭無分!

——《解珮令》(自題詞集),同上

再從他的具體作品來看,事情也很清楚:有《江湖載酒集》,是一些紀遊、弔古、酬送之作;以唐人的“落拓江湖”爲之辭,以便於時時不離乎“歌筵紅粉”;有《靜志居琴趣》,是一些“閨房兒女子之言”,即所謂“情”詞;有《茶烟閣體物集》,是一些“咏物”詞,連“綉鞋”也在被咏之列;有《蕃錦集》,是一些“集句”,“博學”“才人”的文字遊戲。如此而已。這裏面,自然不無一二可取之作,但總的說來是令人十分失望的。其所“假”的“閨房兒女子之言”誠然觸目皆是,而其所“通”的“《離騷》、變雅之義”却實在看不出多少。雖時而有些牢騷,亦不過憾恨“燕釵蟬鬢”之僅屬“空中”和嘆氣“一刺懷中磨滅盡(投靠無門),……滔滔天下,不知誰是知己?”(《百字令》自題畫像)大家所崇敬喜愛的稼軒、後村,是南宋數一數二、壯烈激昂的愛國詞人,他却最“厭”;詞格卑靡的梅溪、玉田,他却最“愛”。

稍後的厲鶚,似乎比朱要高明多了;但也逃不脫“高人雅士”“閑情逸致”的範圍;用用僻典,搜搜冷句,所謂“幽人氣”“書卷氣”;瑣屑餽釘,也是其主要特點。

這樣的一個詞派，本根已是如此，其末流所扇，弊將何及，不難想見。所以有人說：“嘅自容若（納蘭成德）而後數十年間，詞格愈趨愈下；東南操觚之士，往往高語‘清空’（姜、張的詞風），而所得者‘薄’；力求新豔，而其病也‘尖’。微特距兩宋若霄壤，甚且爲元、明之罪人；箏琶競其繁響，蘭荃爲之不芳；豈容若所及料者哉！”（況周頤：《蕙風詞話》卷五）這段話就是針對浙派之病而發的。

常州詞派，正是在浙派“箏琶”勢力籠罩“數十年間”的情況之下，挺然而起、“應運”而生的。它要“塞其歧途”，痛掃“三蔽”（《詞選》金應珪後序）。三蔽者：淫詞、鄙詞、游詞。目的是“無使風雅之士懲於鄙俗之音，不敢與詩賦之流同類而風誦之也。”（《詞選》張惠言敘論）從此，詞體在清代文壇上才開始有了轉機。

二、常州派興起的時代社會原因

或者有人懷疑：“既如上云，難道在數十年之久的過程中間，就沒有一個有識之士出而挽正，只是任其流而忘反、愈趨愈下嗎？”所謂有識之士，自然不無。只是問題並不在於一二“有識之士”。但爲什麼單到像張、周一流人物出來就使常州成派、就能發生影響呢？撇開時代社會原因，是不能解答這個問題的。

從上引朱彝尊的一段話，已不難看到：清朝的封建統治勢力，經過順治和康熙初年這段時間，已經是基本上底於鞏固了，“兵戈”既已“盡偃”，無聊文士們俯首帖耳，開始“歌咏太平”、開始享受“宴嬉逸樂”；浙派詞風，正是在這種情況下逐漸形成的。但是“人心不死”，在民族矛盾、階級矛盾之下，一些反抗清朝封建統治的思想和呼聲，正不能不從詩文創作中流露出來。當時的統治者深知其危險性，因而才對文學中的不滿情緒或反抗思想最感心驚魄動，竭力設法加以消弭和鎮壓。於是一面牢籠文士，一面大興文字獄，其殘

酷是空前和駭人聽聞的。這一情況，歷康、雍、乾三朝並無改變而且日益加厲。其結果，是人人“避席畏聞文字獄”（龔自珍詩），“莫談國事”、噤若寒蟬。文人們下流的消磨於淫詞艷曲，較好的埋頭於訂史考經，變為“經師”和“樸學家”，很少人敢從事真正嚴肅的有意義的文學創作。

但是，到乾隆時期，雖然號稱“極盛”，實際已接近強弩之末。在弘曆所維持的六十年統治期間，其實是貪賊狼藉、民不堪命的政治局勢。所以，當弘曆一退位、顛琰（嘉慶皇帝）一上台，場面立即改變。各地各種“叛亂”反抗，紛紛而起。著名的反抗，從嘉慶元年白蓮教首先揭竿起義為始（其口號是“官逼民反”，至九年始被鎮壓下去），繼之以天理教起義（嘉慶十七年）、繼之以回民起義（嘉慶二十五年至道光七年）。這就已經到達鴉片戰爭的前夕，而偉大的太平天國革命運動，也就隨之而起了。

我們了解了這一歷史輪廓，然後再看看：張惠言、周濟等人是生活在什麼時期呢？張是乾隆二十六年（1761）生人，其《詞選》之成則在嘉慶二年（1797）秋；其弟張琦序刊《續詞選》以副“先兄之志”，是在道光十年（1830）。周濟呢，則生於乾隆四十六年（1781），其《詞辨》或《雜著》雖未詳年月，但它稍後的兄弟著作《宋四家詞選》則著明是道光十二年（1832）冬十一月（其卒在道光十九年。次年鴉片戰爭即起）。從這，我們可以約略領會：常州詞派之醞釀和形成，是發生在一個什麼樣的“風雲險惡”的時期裏。這一現象，絕不是偶然的。

清末譚獻（仁和人，而理論屬於常州派）《復堂詞話》指出：“近世經師惠定宇（棟）、江良庭（聲）、段懋堂（玉裁）、焦理堂（循）、宋于庭（翔鳳）、張皋文（惠言）、龔定菴（自珍）：多工小詞。其理可悟。”這一點相當中肯。張惠言、周濟，本來都是經師而不是詞人，

而經師，往往並非完全都是迂儒。段、龔二家，是人們比較熟知而常舉的例子。張惠言在嘉慶二年開始提出“意內言外”的“微言”，周濟隨後標榜“感慨所寄”的“詞史”，正是清代文學經受了數十年之久的壓抑迫害之後、隨着歷史變動，乘時以發的曲折表現。

常州詞派本身的詞作，是否足以克當“微言”“詞史”之實，這是另一問題。要緊的是，常州派的文學主張，却直接間接地反映了清代封建統治的沒落和政治思想要在文學上恢復表現的重要意義。把常州派僅僅看作是和浙派不同地域不同風格的詞人，在“門戶”上爭長角勝，恐怕是表面的看法。

三、周濟和張惠言的異同

如譚獻所一再指明的：“周氏撰定《詞辨》《宋四家詞筏》（按即《宋四家詞選》），推明張氏之旨而廣大之”，“益窮正變”，“持論益精”（皆《復堂詞話》）。這話不錯。雖然如此，周、張之間，却不只是先河、踵武的關係，而是有其異同的。而周氏的獨立價值，亦在於此。

第一，張氏編次《詞選》，評議不多，表明宗旨亦只一篇短敍。其理論，也只是“開其奧窔”，明而未融。周濟則推闡發揮，不止開門見山，而且“大聲疾呼”，“皆是駭世”（皆周濟語）。例如張惠言只不過說：“傳曰：‘意內而言外謂之詞’。其緣情造端，興於微言，以相感動，極命風謠里巷男女哀樂，以道賢人君子幽約怨悱、不能自言之情，低徊要眇以喻其致：蓋詩之比興、變風之義、騷人之歌，則近之矣。”單看這，和上引浙派朱氏的第一段話也就相去無幾了。至於到底是什麼微言、什麼幽約怨悱之情，他還並不肯或不敢明講。周濟則不然，他老實說道：

感慨所寄，不過盛衰：或綢繆未雨，或太息厝薪；或已溺已飢，或獨清獨醒。——隨其人之性情學問境地，莫不有由衷之言。見事多、識理透，可爲後人論世之資：詩有史，詞亦有史，庶乎自樹一幟矣。——若乃離別懷思、感上不遇：陳陳相因，唾瀋互拾，便思高揖溫（庭筠）、韋（端己），不亦恥乎！

這段話非常重要。他明白指出：詞所寄託的，並非別的內容，應當是有史的作用或論世的。而張惠言所提出的“感士不遇”不在其內。詞的作者要多觀察現實、研究現實、並且反映社會現實；而堅決反對只寫一點個人的思懷情感、牢騷尤怨等等。

拿這來和張氏的話相比，就見得是多麼直捷痛快了。常州派的宗旨，應該說，是到周濟才十分明確、顯豁起來的。

常州派之所以比浙派有價值，是因為它着重倡導作詞要有思想內容；而周濟之所以勝過張氏，是因為他進一步明確了詞的思想內容應該反映社會現實、而且要足以爲“論世”之“史”。我們是在這個意義上、從文學理論批評史的進展觀點上，來初步對周濟加以肯定。但這裏可以指出：他所謂“盛衰”，無疑是指清朝統治力量的情況而言，所謂“綢繆未雨”“太息厝薪”（隱憂危急，尙不自悟），正就是指嘉、道時期的“變亂”四起，情勢堪“虞”；這是特別明顯而值得注意的。他把這種憂心“國勢”者和禹稷之飢溺、屈原之獨醒並列舉例，而說“隨其人之性情學問境地”各有其思想言論，那麼，至少這也是包括了（如果他本人不卽是）當時維護反動統治階級的立場觀點的思想言論而云云了。當然，結合張惠言“詩之比興、變風之義、騷人之歌”（變風：是因“王道衰、禮義廢、政教失”而作，見《詩序》）的話，以及周濟本人“論世”“詞史”等話而看，絕不能說他們根本沒有不滿於清代政治和當時社會現實的一面。但是他們所處的時代，究竟和《詩經》、《離騷》的作者乃至杜甫、白居易等，是大不相

同了：我們不能再拿許多世紀以前的不少詩人都是一面儘管暴露封建社會罪惡、同情人民，而一面仍舊維護封建統治秩序的先例，作為藉口，而包納生活在鴉片戰爭和太平天國前夕的文學家；歷史前進得遠了，情況複雜得多了，因而我們對他們的要求也就不同而嚴格得多了。這個問題，不是本文所能詳說，應另有專文來討論。不過儘管如此，也正可以看到：由於周濟的明白提出“綢繆未雨”“太息厝薪”等等，我們所說的常州詞派的文學主張之所由產生是緊密地和時代相聯系、相結合的，已然獲得十分確切的證明了。

第二，張惠言所說的“意內言外”和“詩之比興”兩處話，無疑就是指的“寄託”手法。寄託，在我國古典詩歌上是個很古老的東西。嚴格說來，它和“六義”中的“比”“興”並不全是等同的。它和“寓言”也不相類。它和“含不盡之意，見於言外”更是兩碼事、不容淆混。有人用“言近指遠”來詮釋或代替它，較為近似，但也還是含糊不清、易滋誤解。俗語有“指東說西”和“指桑罵槐”的話頭，借來作說明，雖仍不盡恰，或者倒比較簡捷，所謂“言在此而意在彼也”。但是這就很麻煩。掩耳盜鈴式的硬不承認我國古典詩歌傳統上有寄託一事，顯然是自欺和武斷；一味認定寄託、又勢必非至穿鑿附會而不止。況且作者即使標明了“敝人某篇為寄託體”，那也依然不解決全部問題，因為讀者還是無從明了其寄託究竟為何事。了解作品仍舊成為猜謎工作。因此，倡言寄託，功用儘有，而流弊亦多。試舉張惠言心目中所謂寄託的一例為證，他在《詞選》中評蘇軾的《卜算子》（起句：“缺月挂疏桐”）時說道（引鮑陽居士語）：

“缺月”，刺明微也；“漏斷”，暗時也；“幽人”，不得志也；“獨往來”，無助也；“驚”“鴻”，賢人不安也；“回頭”，愛君不忘也；“無人省”，君不察也；

“揀盡寒枝不肯棲”，不偷安於高位也；“寂寞沙洲冷”，非所安也。——此詞與考槃詩極相似。

若果有人說東坡此詞只是咏“孤鴻”的“賦體”，毫無用意於其間；我們不敢遽爾同意，因為如果那樣，他幹麼要寫這首詞呢？可是如果說他有所“寄託”，而寄託的方式就恰像張氏逐句詮解的一般，那是誰都要失笑的！蘇東坡竟然這樣寫詞，豈不成了笨拙低能的謎語家了嗎？因此王國維曾對此大為譏笑，說：“固哉，皋文之爲詞也！飛卿《菩薩蠻》、永叔《蝶戀花》、子瞻《卜算子》，皆興到之作，有何命意？皆被皋文深文羅織！阮亭《花草蒙拾》謂：‘坡公命宮磨蝎；生前爲王珪、舒亶輩所苦，身後又硬受此差排！’由今觀之，受差排者獨一坡公已耶？”（《人間詞話》）王氏平時口調還很少這樣酸刻。他之全然否認蘇詞具有“命意”，固然不足爲訓，但張氏式的“寄託論”之成爲問題、爲人不滿，也足見一斑。不只王國維，連“衍張茗柯（惠言）、周介存（濟）之學”的譚獻，雖然說“皋文《詞選》，以‘考槃’爲比，其言非河漢也。此亦鄙人所謂‘作者未必然、讀者何必不然’”，但是也不能不指出：

以常派挽朱、厲、吳、郭（浙派代表）佻染餽釘之失，而流爲學究。

——《復堂詞話》，四六

則張惠言式的寄託論的迂腐固陋之弊，實難諱言了。

周濟見到此點，知道這樣講下去是有毛病的，所以他自己談寄託時，就如評秦觀時說了一句：“將身世之感，打併入豔情”。此外略無生硬穿鑿。他對“寄託”的主張是：“初學詞，求有寄託；有寄託則表裏相宣、斐然成章；既成格調，求無寄託；無寄託則指事類情、仁者見仁、知者見知。”“夫詞：非寄託不入，專寄託不出。”這就是想

有以救正張氏固蔽的意思。

·什麼叫做“入”“出”呢？據他說：

一物一事，引而伸之，觸類多通，驅心若游絲之曳飛英，含毫如郢斤之斫蠅翼；以無厚入有間；既習已，意感偶生，假類畢達，閱載千百，譬歛弗違：斯入矣。

賦情獨深，逐境必寤，醞釀日久，冥發妄中；雖鋪叙平淡、摹績淺近，而萬感橫集、五中無主；讀其篇者，臨淵窺魚、意爲魴鯉，中宵驚電、罔識東西，赤子隨母笑啼，鄉人緣劇喜怒：抑可謂能出矣。

——《宋四家詞選》叙論

意思是：作者逐事逐境皆有所感所悟（理解、體會），而積之日久，自然寫作時就能言中有物，而不是要時刻先存一個“我要有寄託”的成見和滯相於心中。能够這樣，則雖所寫是尋常情景，亦能有深刻內容，而足使讀者受到感染和感動。清末況周頤曾有一段話：“詞貴有寄託。——所貴者流露於不自知，觸發於弗克自己。身世之感，通於性靈：即性靈，即寄託；非二物相比附也（按所說性靈即性情，與袁枚所謂的“性靈”不是一個意義）。橫亘一‘寄託’於搦管之先，此物此志，千首一律，則是門面語耳、略無變化之陳言耳。於無變化中求變化，而其所謂寄託，乃益非真；昔賢論靈均（屈原）書辭，或流於跌宕怪神、怨懟激發而‘不可以爲訓’，必非‘求變化者’之變化矣。”（《蕙風詞話》卷五）拿來給周濟的話作註脚，却正合適。說得明白些，就是：所謂寄託，是作者所當和所已具備的思想感情本身的隨時隨地的流露和表現，是雖然曲折但又鮮明的一種反映，和從外面臨時抓來放入文內的一個“寓意”並不相同。

顯然，周濟的這種對於“寄託”的認識，是勝過張惠言的“學究”式的講解多多了。他又曾說：“玉潛，非詞人也，其《水龍吟》白蓮一

首，中仙無以遠過；信乎忠義之士，性情流露，不求工而自工。特錄之以終第一卷，後之覽者，可以得吾意矣。”也可以合看。至於譚獻所謂的“作者未必然，讀者何必不然”，實際也是在給“寄託”作註解，但是，他誤解了周濟“仁者見仁，知者見知”的一點（那本是就作者說的），而將“寄託”理解得和“詩無達詁”的謬說一個樣，於是這不但未能給張惠言的迂固作出開脫，反而將寄託意義說得走了樣、變了質，這就錯誤而無足取了。

總之，周濟是企圖真正理解寄託的意義，以糾正張惠言的偏失的，這都不容忽視。

第三，周濟和張惠言在對前代詞人的品評上，也有了很突出的不同意見。

張氏只說：

宋之詞家，號爲極盛；然張先、蘇軾、秦觀、周邦彥、辛棄疾、姜夔、王沂孫、張炎：淵淵乎文有其質焉；其盪而不反、傲而不理、枝而不物：柳永、黃庭堅、劉過、吳文英之倫，亦各引一端，以取重於當世。

——《詞選》叙

他以爲詞而有正當內容的，就只張先以至張炎數家；柳、黃，是盪而不反；劉過，是傲而不理；吳文英，是枝而不物。相當嚴格，也就是人們所稱許於他的“陳義甚高”的內容之一。

周濟則說：

問塗碧山（王沂孫），歷夢窗（吳文英）、稼軒（辛棄疾），以還清真（周邦彥）之渾化：余所望於世之爲詞人者，蓋如此。

——《宋四家詞選》序論

此即正面的“四家”。之外，他又反面“退蘇進辛，糾彈姜、張，剗刺陳、史，芟夷盧、高。——皆足駭世！”以上是他品評宋詞的主要意見。

這裏，和張氏見解不同就很大了。張所一般肯定的周、辛二家，他備極推尊，突出衆流之上；張所輕視的柳、吳二家（一字不錄），一則予以較寬容的評價（對柳有褒有貶），一則直昇爲“四家”之一。張所肯定的姜、張二家，則大予貶降。——至於對“陳、史、盧、高”四位南宋小名家的力斥，尙在不論。

我們現在看來，這好像也無甚奇特之處，可是在清代中葉的批評家當中，能够這樣“駭世”地“進退古人”，非有膽有識是萬萬不辦的！——我們之所以感到也無甚奇特，正是因爲我們所看到的詞評詞話，凡在周濟之後的，大都和他的意見並無十分重大的出入、基本上是在他的認識範圍之內，不過複述、補充、發揮和一二修改罷了。

就中，以“進辛”尤爲卓識正論（進辛爲四家中之第二家）。他對辛企圖著重地分析評論，特詳於別家。他指出一向被混稱“豪放派”（這是個很有毛病的名目）的蘇、辛二家的同異，又指出辛、姜之間的關係和比較。都不爲無見。他說：

稼軒不平之鳴，隨處輒發。有英雄語，無學問語，故往往鋒穎太露。然其才情富豔，思力果銳，南北兩朝，實無其匹；無怪流傳之廣且久也。

世以蘇、辛並稱。蘇之自在處，辛偶能到；辛之當行處，蘇必不能到：二公之詞，不可同日語也。

後人以粗豪學稼軒，非徒無其才，並無其情。稼軒固是才大，然情至處，後人萬不能及！

吾十年來，服膺白石，而以稼軒爲“外道”。由今思之，可謂瞽人捫籥

也！稼軒鬱勃：故情深；白石放曠：故情淺。稼軒縱橫：故才大；白石局促：故才小。

——《介存齋論詞雜著》

這在一定意義上，確都是言前人之所未能言的。

他攻擊浙派奉為“宗主”的張炎，說：

玉田才本不高，專恃磨礪雕琢、裝頭作腳、處處妥當。後人翕然宗之。然如《南浦》之賦“春水”、《疏影》之賦“梅影”：逐韻湊成，毫無脈絡，——而戶誦不已。真耳食也！

——《宋四家詞選》序論

這也是非常中肯的見解。

然而另一方面，他却極力尊奉周、吳兩家。對吳，尚小有譏評，說“唯過嗜餽飮，以此被議。”對周，則以為“思力獨絕千古”，盡美盡善、無以復加了。

照我個人理解，周、吳兩家，有共同點：即特精音律，而內容則都貧乏，看不出什麼社會意義來。這種作家，似乎不能過加揄揚，以為詞中第一流品。但周濟却說：

君特（吳文英）意思甚感慨，而寄情閑散，使人不易測其中之所有。

夢窗立意高、取徑遠：皆非餘子所及。

並對張惠言提出批評：

舉文不取夢窗，是為碧山門逕所限耳。

據此則在他看來，吳詞是“有”思想內容的，只不過不易辨識罷了；

而張氏見不及此，又拘於門戶，所以不能深知吳詞。——這裏他可能還有須忌門戶之見、必取衆長以成就創作的含意。

吳詞到底有何寄託？我實在看不大出，這也許是我個人見淺；但是周詞的“寄託”又如何呢？對於這，至少連周濟本人也始終未能予以一字的說明。他在《宋四家詞選》中評周詞，只有一處說：“此清真在荆南作也，胸中猶有塊壘。”甚餘，都只是一色對藝術技巧的分析評論。如果周詞的思想內容意義並不大，只是因他的作品藝術性較高而即尊爲四家之首、詞之極則，豈不是和常州詞派的根本宗旨適相違背了嗎？

察其用意：浙派宗奉張炎的磨礪雕琢，專門在“裝頭作腳”上作工夫，湊句湊韻，毫無理路可言，就是所謂“破碎”之病，所以周濟特別標舉周邦彥的“渾化”，想藉此以正其失。但是他在這裏却忘了以思想內容爲第一的原則，而陷入單論藝術形式技巧的錯誤道路中去了。

至於吳文英，張惠言就直斥之爲“枝而不物”，這是很正確的，而周濟在此也犯了和過推清真的同樣的錯誤。張、周二人在這一點上的分歧最大。我認爲，張惠言力主詞要“質”、要“物”，立論實更爲純正而徹底；而周濟則在理論上自陷於矛盾，其結果，影響直接達於清末，使一些詞人走死路，專學清真、夢窗詞，掀起一股形式主義的逆流，產生許多假古董，起了壞的作用。

由此可見，周濟論詞，雖有相當的見地，但也有很大的局限性。例如他進辛糾姜，無疑是具眼的；但是他之所以進退的標準和理由並不是從詞的思想意義出發，而只是抽象、籠統地論“情”、論“才”、論“深”“淺”“大”“小”。這就說明他在認識上的嚴重錯誤和缺陷。辛詞之所以偉大，是由於他的愛國思想、由於他的雄心壯志是和人民統一祖國的願望緊密聯系在一起的，並不是由於他的“情深”“才

大”。而姜詞之缺點，是因為他和人民的距離遠、並無多少時代社會意義可言的緣故，也不是只因受了“情淺”“才小”等的限制所致。

周濟詞論對後來的影響最大：清中葉以後許多著名詞話的撰作及其主要意見之略同，晚清臨桂詞派的提倡“重、拙、大”，“人間”詞派的揚北宋而抑南渡，以及一些“說詞”“詞箋”的見解和評點方式，幾乎無一不是周濟先發其端而後人隨衍其緒的，可說自有詞論家以來，尙未有能像他這樣“流風廣被”的。其詞學理論有些是較好的見解和主張，有參考、借鑑價值，但也有許多嚴重缺點和錯誤。對他，似應明確其重要性而作出更深刻的分析評介來，這在批判繼承文學理論遺產上，一定不無其意義。

注

- ①《介存齋論詞雜著》本是周濟所編《詞辨》中的若干條序論，本非專書。又《詞辨》稿本中經散佚，作者因又重編《宋四家詞選》一書，也附有序論，性質相同。所以本文題為談《雜著》，實兼包二者而言。今人民文學出版社所印《介存齋雜著》將後者收為附錄。

梁啓超與小說界革命

朱眉叔

在近代文學史上，梁啓超在促進清末小說的發展上曾作出了多方面的貢獻。本文試以他的《譯印政治小說序》、《論小說與羣治之關係》和《告小說家》三篇文章爲主，結合他的實踐活動，研究他對小說界革命的倡導作用。

必須說明，梁啓超關於小說概念的解釋，除小說外，也包括戲劇。這種看法在清末民初極爲普遍，所以梁啓超倡導小說界革命，實際也包括戲劇，只不過他更重視小說。因此，我們也重點研究他在小說方面的理論和實踐。

一

戊戌政變後，梁啓超出亡不久，於1898年和1902年，先後發表了《譯印政治小說序》和《論小說與羣治之關係》，前者是他提出小說界革命的前奏；後者是小說界革命的正式宣言。小說界革命的提出是爲時代的和階級的政治要求決定的。

甲午戰爭失敗以後，在一定程度上代表民族資產階級利益的維新派，作爲先進的政治集團，在戊戌政變時期和反動的保守派展開了激烈的鬥爭。他們和歷史上進步的封建政治家不同，他們有必要，也有可能更集中地利用多種多樣的思想鬥爭手段，進行政治宣傳鼓動工作。作爲政治鬥爭有力武器之一的文學，康梁集團在

剛一從事改良主義運動時，就寄與一定程度的重視。及至政變失敗，他們就把鬥爭精力在很大程度上放在思想鬥爭方面，企圖更多地從思想上造成影響，推動政治的改良；因此，文學便越發為他們所重視了。在他們相繼提出“詩界革命”、“文界革命”以後，又提出了“小說界革命”。在他們的影響下，一時遂形成了規模較大的改良主義文學運動。概括來說，這次運動在文學內容上，要求更多的文學作品密切配合改良主義的政治鬥爭，宣傳改良主義；在文學形式上要求通俗化。事實上，當時的詩歌、散文、小說、戲劇遠遠不能適應改良主義政治運動的需要。以晚清小說而論，在1902年以前，通俗小說的地位在人們——特別是士大夫——的心目中，並不高；小說雜誌很少；滿足統治階級腐朽生活要求的狹邪小說、才子佳人小說，以及公案小說、俠義小說等等，充斥市場；以反帝愛國為主題的小說寥寥可數，至於宣傳改良主義的更是寥若晨星。根據國內改良主義的政治運動的要求，小說勢必要進行一番巨大的改革。同時，外國資本主義文化也給小說的革新以一定啓示。《孽海花》中寫的改良主義者馬美菽說：

各國提倡文學最重小說戲曲，因為百姓容易受他感化。如今我國的小說戲曲太不講究了。

馬美菽的看法，代表了不少當時的具有改良主義思想知識分子的觀點。可見，小說界革命的出現，決不僅僅是梁啓超的個人作用。小說界革命是適應新興民族資產階級改良主義政治要求的文學革命的一個組成部分。

二

當然，也不能忽視梁啓超倡導小說界革命的領導作用。他在

理論和實踐兩方面所作出的貢獻，是不可磨滅的。首先，看看他在理論上的建樹。

《譯印政治小說序》是他提倡小說界革命的前奏。這篇文章的主旨說明譯印政治小說的重要意義。它的影響範圍，遠遠超出了翻譯界，擴大到當時的整個文壇。

序文着重指出小說應當成爲推動政治進步的重要手段。介紹外國已普遍利用小說達到政治目的的情況，說：“在昔歐洲各國變革之始，其魁儒碩學，仁人志士，往往以其身之所經歷，及胸中所懷，政治之議論，一寄之於小說。”在這些國家裏的綴學之子、兵丁、市儈、“農氓”、工匠、車夫、馬卒、婦女、童孺，“靡不手之口之。往往每一書出，而全國之議論爲之一變。彼美、英、德、法、奧、意、日本各國政界之日進，則政治小說爲功最高焉。”所以，梁啓超主張用譯印政治小說抵制“誨淫誨盜”的中國古典小說（梁氏將古典小說全目爲“誨淫誨盜”，雜有偏見，這在後面還要批判，此不申論），學習外國利用推動政治進步的經驗，“採外國名儒所撰述，而有關切於今日中國時局者”，加以介紹，以期滿足愛國之士的需要。

梁啓超能把小說和政治即與中國的現實鬥爭緊密聯繫起來，公開強調小說是推動政治進步的手段，特別指出政治小說的重要社會意義，在當時真是空谷足音。重視小說的古人——特別是明代以來重視通俗小說的文學理論家，談到小說作用的很多；但是，他們的看法，對個人來說，小說可以給人以知識，改造人的性格；對社會來說，可以懲惡勸善，敦風俗，助教化，如此而已。甚至受到資本主義文化薰陶的嚴復和夏穗卿，在他們合寫的《國聞報附印說部緣起》一文中，也不過認爲小說是“使民開化”的手段。總之，在此以前歷史上還沒有一個人像梁啓超這樣認識到小說和政治的關係。

梁啓超在戊戌政變後，爲了實現他的政治主張，在外國資本主義文化啓示下，摸索到小說是個政治鬥爭的有力武器，把小說和政治與中國現實聯繫起來，肯定小說對“政界之日進”，“爲功最高”視“小說爲國民之魂”，充分估計了小說的社會作用，把小說的地位空前提高了。他強調了政治小說（這是個新概念）對中國現實的意義，越發惹人重視小說和時政的關係了。他的論點指明了翻譯小說的重要意義和方向，同時，對國內小說、戲劇的創作方向，也起着一定積極的倡導作用。清末逐譯中國的外國小說如雨後春筍，國內具有鮮明政治傾向性的小說、戲劇不斷涌現，都和這篇文章的倡導有關係。

因爲梁啓超是個改良主義者，所以序文明顯地反映出認識上的局限性。他從封建觀點出發，肯定六經是美的，誣蔑《紅樓夢》、《水滸傳》是“誨淫誨盜”的作品；從等級觀點出發，認爲“人各有等，以龍伯大人與僬僂語，則不聞也”，主張在不能向“愚人”授以六經情況下，只能以“小說教之”；從重外輕中的觀點出發，認爲政治小說，始自泰西，中國古代沒有。特別他從文藝至上觀點出發，誇大了小說的社會作用，強調小說在政治革新方面“爲功最高”，相對貶低了政治鬥爭的重要意義，在客觀上引導人們忽視甚至放棄政治鬥爭，實質上，又削弱了政治鬥爭。重視政治改革鬥爭的思想和片面強調以小說這種溫和手段進行鬥爭的主張，相互揉合在一起，正是既有資本主義思想傾向，又有封建意識的改良主義者的思想特徵。

儘管這篇序文有很多認識上的局限，如沒有更具體地指出小說和中國現實的緊密關係，提出小說界革命的要求，明確地闡述小說界革命的必要性，今後小說發展的方向。但是梁啓超在可能範圍內，回答了小說和政治有密切關係這一重大的根本性問題，這就

給他以後提出小說界革命解決了理論上關鍵性問題，序文所以成爲小說界革命的前奏，其價值就在這個地方。

《論小說與羣治之關係》是梁啓超正式倡導小說界革命的號角。這篇文章發展了《譯印政治小說序》的論點，指出革新小說的重大意義，響亮地號召進行小說界革命。

爲什麼要進行小說界革命呢？梁啓超從小說的社會作用，以及中國社會政治、人們思想的現狀兩方面來說明這個問題。

文章以很大篇幅分析了小說的強大的社會作用，給小說界需要革命提出理論根據。梁啓超意識到了小說的知識意義和改造人類靈魂的作用。在知識意義方面，他認爲：讀者不滿足“現境界”（按即指當前的生活）希望了解“他境界”（按即其他生活或理想生活），而小說能滿足這種要求，擴大讀者生活的視野，就起了增加生活知識的作用。他進一步指出小說在擴大讀者眼界的同時，還能幫助讀者深入地認識生活。“常若知其然而不知其所以然”者，小說能“和盤托出，徹底而發露之”，使讀者恍然大悟。他更深入地說明，在提供生活知識、幫助人們理解生活的過程中，會引起讀者“根器”（品格、靈魂）的變化。爲了說明這樣作用的由來，他剖析了小說具有的“支配人道”的四種力量，即：熏、浸、刺、提。據他的解釋看來，熏、浸、刺、提，都是小說的感染和培養作用。當這些作用充分表現出來的時候，便發揮了小說的教育作用，所以他說：“文字移人，至此而極。”

梁啓超並沒有把小說的作用局限於對個人的影響上，他銳敏地看到了由此而引起的社會性的變化。他認爲如果這四種力量得到發揮，“小說之境界”入讀者之“靈台”而據之，積而久之，便會影響到整個社會的變化。所以小說若能“用之於善”起着規範作用，便可以“盧牟一世，亭毒羣倫”。“一切器世間有情世間之所以成所

以住，皆此爲因緣也”；若用之不善，則“陷溺人羣”爲害甚巨。在他看來，“大聖鴻哲數萬言諄誨而不足者，華士坊賈一二書敗壞之而有餘。”可見梁啓超發掘到了小說和精神世界與物質世界的緊密關係，以及小說對它們的積極作用。這是他探求小說的教育意義的新收穫，由小說的教育作用推論到小說的巨大的社會政治作用，便給他重點提出的小說界革命打下了堅實的理論基礎。

從中國社會政治、人們的思想實際看來，梁啓超認爲存在很多腐朽思想和黑暗現象。例如：羨慕狀元宰相，才子佳人，醉心科舉，追求名利，迷信妖巫狐鬼，反對修路開礦，想當江湖盜賊，沉溺聲色，消極頹廢等思想；人情澆薄，風俗敗壞等現象，以及“淪陷京國，啓召外戎”等。這些情況的產生都是舊小說影響的結果，因此，他斷言小說的不良影響是“中國羣治腐敗之總根源”。

總之，梁啓超認爲小說能發揮那樣強大的社會作用，而中國人的思想又受到舊小說那樣嚴重的危害，如果讓“華士坊賈”繼續“握一國之主權而操縱之”，長此以往，“則吾國前途尚可問耶？”他把中國社會全面改革的關鍵，放在小說界革命上。他高喊“改良羣治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始。”他認爲若抓住這一關鍵，便無往而不立。所以“欲新道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說；欲新風俗，必新小說；欲新學藝，必新小說；乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。”

這篇宣言引起當時文學界極大重視，有人寫詩頌揚道：

高論千言出胸臆，有如天馬無羈勒。

稗官小說能移情，不信但看四種力。①

當然，這一評價還不够具體、深刻。這裏僅就這篇宣言在理論上的

建樹和社會政治意義兩方面，進行評價。

從理論上看，梁啓超更加詳盡地論述了小說的作用。從小說的知識意義、教育作用，論述到社會作用，反映了他的見解是系統的、深刻的、精闢的。如果沒有意識到小說是認識現實的手段，就不可能肯定小說可以告訴讀者“所以然”；如果沒有覺察到主觀精神世界和物質世界的改造有連帶關係，很難指出小說是改良社會政治的重要工具；如果看不到小說可以寓以進步的理想，也不能指出小說的規範作用。他的見解高超之處在於：和視小說如洪水猛獸的封建文人不同，充分肯定了這種在近幾個世紀來得到蓬勃發展的文藝形式；和只認為小說有懲惡勸善作用的人也不同，把小說的社會作用深刻地揭示出來了。他在《譯印政治小說序》裏，指出小說是改革政治的手段，可以彌補六經、正史、語錄、律例之不足；這裏更全面地、具體地說明它可以影響、改良道德、宗教、政治、風俗各方面。他更史無前例地、鮮明地從藝術方法上區別小說有寫實和理想兩派，分述了它們的不同作用，這對清末浪漫主義小說的大量出現不無影響。

當然，梁啓超提出小說界革命，並非以闡述小說原理為最終目的，而是以理論為輔翼，更重要的是從實際出發，提出小說界革命的必要性。他所列舉的舊小說造成的不良影響，有的是符合客觀實際的，例如：一些封建名利思想、保守觀念、頹廢思想等的滋長，就可能與某些舊小說起了一定的毒害作用有關。予以揭示，對喚醒人們的認識及提高小說的創作質量會有一定的啓發。而這些實際情況的存在更是小說界革命勢在必行的依據。

在闡述理論和實際的基礎上，梁啓超提出從“華士坊賈”手中把小說的創作權拿過來，明確主張多方面革新小說的內容，通過創作新的通俗小說，改良羣治，實現改良主義政治，這就是小說界革

命的根本途徑和主張。這種主張，從政治思想上看，實際是要求實現社會政治思想革命。從文學上看，要求小說具有更充實的新內容，緊密地結合當時的政治，肩負起歷史的使命。所以，無論從政治上還是從文學上評價小說界革命的主張，都是積極的、富有歷史意義的。

不過，在這篇宣言裏仍有很多局限性。不少地方流露出文學超階級論觀點，談到小說的社會作用，只能籠統地指出善惡之別，不可能指出小說在階級鬥爭中所起的不同作用。他主張革新政治，究竟是那個階級的政治，為這樣政治服務的新小說，應當遵循什麼原則反映現實，歌頌什麼，暴露什麼，都沒有具體說明。小說至上的觀點尤為突出。他強調小說是“度世之不二法門”操一國之主權，儼然，小說是變革現實的至高無上的手段。在這種觀點支配下，他又把“中國羣治腐敗之總根源”一古腦兒歸罪於歷史上的小說，一方面替清朝反動統治推卸責任，另一方面又陷於政治服從文藝的泥坑中。宣言中分析小說的作用，其實，詩和散文大部分也都具備，他沒有闡明各種文學的不同職能，沒有充分說明小說的特點，便推崇小說是“文學之最上乘”。這篇文章主要從小說的內容，剖析小說的社會作用，藝術形式方面，僅指出通俗性一點，這種忽視藝術性的思想，說明梁啟超看不到小說的內容和形式的辯證關係，因而也就不能將提高藝術性作為小說界革命的任務之一。

三

小說界革命的號召對清末文壇究竟起了什麼作用？小說界是否真革命了？應當怎樣估價這次革命呢？這是值得加以探討的。

估計小說界革命的作用成就，不應僅從梁啟超兩篇文章在理

論建樹上的成就着眼，應當把梁啓超的理論和實踐，在文壇上所引起的各方面影響，全面地具體地加以分析。

從積極方面看，概括說來，自 1898 年以後梁氏創辦了《新小說》雜誌，創作了一些新小說，先後發表了這兩篇論文，提出了小說界革命號召，清末小說的創作和翻譯，出現一片繁榮景象。黃摩西在《小說林發刊詞》中，生動地描述了清末小說已成為時代的寵兒。他說：

今之時代文明交通之時代也，抑亦小說交通之時代乎！國民自治，方在豫備期間；教育改良，未臻普及地位；科學如羅骨董，真膺雜陳；實業若掖醉人，仆立無定；獨此所謂小說者，其興也勃焉。海內文豪既各變其索維乞米之方針，運其高髻多脂之方略，或墨驅尻馬，貢殊域之瓊間；或筆代然犀，影拓都之現狀。集葩藻春，並亢樂曉，稿墨猶滋，囊金競貿。新聞紙報告欄中，異軍特起者，小說也。四方輦致，擲作金石聲；五都標懸，爍若雲霞色者，小說也。竹罄南山，金高北斗；聚珍攝影，鈔腕欲脫；操奇計贏，舞袖益長者，小說也。蠶髮學僮，娥眉居士，上自建牙張翼之尊嚴，下迄雕面粥容之瑣賤，低沫一卷，而不忍遽置者，小說也。小說之風行於社會者如是。

且不論黃摩西有那些不滿，就他所描繪的情況看，一向為統治階級歧視的小說，在清末已聲價十倍，出現了空前繁榮的局面。這是人們認識發生巨變的表現。徐念慈在《小說林緣起》中指出：

偉哉！近年譯籍東流，學術西化，其最款動吾新舊社會，而無有文野智愚咸歡迎之者，非近年所行之新小說哉？夫我國之於小說，嚮所視為鴆毒，懸為厲禁，不許青年子弟稍一涉獵者也，乃一反其積習，而至於此。

這種積習的變化就是認識上變化的反映。小說獲得空前重要的地

位，既有量的方面顯著的增加；也有質的方面突出的變化，這和梁啓超的倡導有很大關係。

梁啓超的倡導所起的積極影響，具體分析，大致可分四個方面。

第一，小說被梁啓超推重為改良羣治的利器後，引起很多人對小說的重視。知識分子、文學家、政治活動家充分利用了這種變革現實的手段。以下各種現象可以說明這種傾向。

首先是小說雜誌大量出現。在《新小說》問世以前，晚清的文學期刊雖然誕生了，但是為數很少，以刊登小說為主的尤為罕見。據阿英同志《晚清文藝報刊述略》的介紹，創刊於同治十一年（1872）的《瀛寰瑣記》，雖有小說，仍是以刊載詩文為主，提倡風雅，發揮文墨的刊物。創刊於光緒十八年（1892）的《海上奇書》固然是小說雜誌的先河，然而專錄前人的筆記小說，不能算新創作，所載新作，以《海上花列傳》而論，也不能算作有嶄新內容的新小說。及至《新小說》雜誌問世，以異軍突起之勢出現在文壇上。它是第一個以小說命名，以刊載新小說為主的雜誌，具有明確的宗旨，前所未有的新內容。

繼《新小說》之後，以小說為主的雜誌像風發泉湧一樣出現了。它們創刊的宗旨多半是改良羣治。清末四大小說雜誌之一《繡像小說》在第一期所載的《本館附印繡像小說緣起》，說明創刊宗旨是“裨國利民”“藉思開化”，實際就是改良羣治。陸紹明的《月月小說發刊詞》說：“……亦注意於改良社會，開通民智而已矣。此則本誌發刊之宗旨也。”大量在改良羣治思想指導下的小說雜誌的出現，實際是小說界革命的一種反映。

伴隨小說雜誌的勃興，出現了很多小說家和新小說。在這些作家中，有不少人是在小說界革命號召的影響下從事創作的。至

於從小說創作數量看，據阿英同志的《晚清戲曲小說目》的統計，晚清小說（包括戲劇）創作約有六百多種，其中十分之九是 1902 年以後的作品。這種現象和梁啓超的號召有一定關係。

第二，梁啓超的號召引起作家普遍的重視。這可由以下幾方面迹象得到證明。

新小說的作者的創作動機，多半是以改良羣治爲目的，這和梁啓超的立意完全一致。通過他們的實際努力，寫出了很多新小說，新小說這一概念廣泛地運用，說明了小說內容的巨大變化。《文明小史》初版單行本的封面上，標明“新小說”，徐念慈說：“其最歆動吾新舊社會，而無有文野智愚咸歡迎之者，非近年所行之新小說哉？”足證新小說不是空頭支票，它們的流行是不久以前的事（徐文寫於 1907 年），而且受到廣大羣衆的熱烈歡迎，爲著名小說家和理論家所公認。

從當時譯著小說的分類，也可以看出小說內容發生了巨大變化。據不完全的統計，當時有所謂：科學小說、社會小說、實業小說、偵探小說、歷史小說、家庭小說、教育小說、擬舊小說、理想小說、軍事小說、地理小說、奇情小說、滑稽小說、言情小說、寫情小說、哲理小說、國民小說、冒險小說、神怪小說、開智小說、種族小說、殖民小說、虛無黨小說、政治小說、傳奇小說、倫理小說、婚姻小說、諷刺小說、實事小說、復仇小說、愛國小說、幻想小說、札記小說、警世小說、義俠小說、商務小說等。這種繁瑣的分法不一定恰當，其中某些品種也不一定具有新意，甚至是二而一的東西，但就整個分類情況看，確說明清末小說有更爲豐富複雜的新內容。阿英同志的《晚清小說史》論述到的大部分是新小說。他在該書中指出晚清小說具有四個特徵，其中前三個主要表現在清末的新小說中。這三個特徵是：“第一，充分反映了當時政治社會情況，廣泛的

從各方面刻劃出社會每一個角度；第二，當時作家，意識的以小說作爲武器，不斷對政府和一切社會惡現象抨擊。……第三，是大家既知清室不可與圖治，提倡維新愛國，因此也有許多人，利用小說形式，從事新思想新學識貫輸，作爲啓蒙運動。”這個分析是正確的。據個人看法，清末新小說的內容有五個特點：（一）密切結合當時的社會政治情況；（二）廣泛地反映現實中各方面生活；（三）猛烈抨擊時政和社會上醜惡現象；（四）表達了政治和其他方面的新思想和新理想（改良主義和民主主義的）；（五）塑造了新興階級的形象（如資產階級、無產階級、維新黨和民主主義革命者）。

新小說以壓倒優勢，代替了流行的才子佳人小說、狹邪小說、俠義小說和公案小說的統治地位。同時也使盛行一時的擬晉唐小說黯然失色。新小說（當然冒牌的不算在內）以它嶄新的內容，強烈地吸引着讀者。阿英同志指出：“兩性和生活描寫的小說，在此時期不爲社會所重，甚至出版商人，也不肯印行。”（《晚清小說史》）新小說的這種蓬勃發展，不能不使人想到梁啓超的作用。在當時，吳趼人就已經肯定了梁啓超主張革新小說內容發生的巨大影響。他說：

吾感夫飲冰子《小說與羣治之關係》之說出，提倡小說，不數年而吾國之新著新譯之小說，幾於汗萬牛充萬棟，猶復日出不已而未有窮期也。②

雖然，吳趼人認爲這些新著新譯小說，未必都能“體關羣治之意”，但他對梁啓超的巨大影響是毫不懷疑的。事實上，新小說決不是以數量贏得社會聲譽，主要是以嶄新的思想內容，躍居文壇的第一把交椅；至於魚龍混雜、泥沙俱下的現象是勢所難免的。

第三，梁啓超辦《新小說》，刊載小說理論，特闢專欄評論小說，

寫了這兩篇著名理論，引起當時文藝界極大重視，很多人在他的影響下發表了很多小說理論、批評文字，引起了關於小說問題的論爭，使清末小說理論批評、考證、研究工作有了空前的發展。有的是闡述小說的基本原理；有的是論述中國小說發展的歷史；有的是作家專書的評論。在雜誌上往往闢有專欄，連載雜俎性有關小說的論述，也有人編輯前人有關小說的論述，還有人爲了指導讀者，寫了《讀新小說法》^③。由此足見對小說的研究極盡一時之盛。

梁啓超的小說理論，對清末小說理論研究的影響，首先引起了關於小說的社會作用等一系列問題的熱烈探討。關於小說的社會作用，有人擁護梁啓超的論點，並有所補充，如吳趸人、狄平子、王无生；有人不完全同意梁氏的論點，如黃摩西。關於這些問題的爭論，是我國文學理論發展進程中的新課題。無疑的，這樣有意義的探討會提高小說理論水平、促進小說創作的發展。其次，他的理論啓發了其他文學理論家應當注意不斷地以先進的理論指導小說創作。譬如：徐念慈便指出過小說譯著內容和形式方面存在的問題。

第四，小說界革命的號召，有力地促進了清末文學通俗化運動的發展。

梁氏早在1897年（光緒23年）給《演義報》作序時，就曾說：“日本之變法，賴俚歌與小說之力。”他也曾對人說：“俗語文體之流行，實文學進步之最大關鍵也，各國皆爾，吾中國亦應有然。”^④他在《論小說與羣治之關係》和《小說叢話》中都着重闡述了通俗小說應當得到發展的道理^⑤，他又寫了白話小說，辦《新小說》，也以刊載白話小說爲主。這些理論和實踐，給清末文學通俗化作出了貢獻。陸紹明在《月月小說發刊詞》中指出：“中國小說分兩大時代，一爲文言小說之時代，一爲白話小說之時代。”其發展趨勢是

“由文言小說而流爲白話小說”。吳趼人更進一步強調小說通俗化的重要意義，他說：

吾國昔尚記誦，學童讀書，咿唔終日不能上口，而於俚詞劇本，一讀則能背誦之，其何故也？深奧難解之文，不如粗淺趣味之易入也。^⑥

雖然這種主張是不徹底的，但是主張往通俗化道路上邁進，是當時進步小說家的共同認識。清末文學通俗化運動是改良主義文學運動的一個內容，而小說的通俗化也是文學通俗化的體現。清末小說的通俗化聲勢浩大，雖非梁啓超一人之力，其首倡之功，還是不容抹煞的。

綜合前述四方面看，清末小說形成了波瀾壯闊的局面是和梁啓超有密不可分的關係，他的號召、理論和實踐給予當時文壇的積極影響是主要的，貢獻是巨大的，必須予以充分的肯定。

不過，梁啓超的錯誤理論也給文壇帶來一定的消極影響。

他的偏重內容，忽視藝術性的觀點，既體現在他的創作中，也影響了當時的小說創作。他的《新中國未來記》和清末相當多的小說，說教成分非常大，藝術形式粗糙，有的甚至根本不重視人物形象的刻劃、細節的描寫和結構的完整性。他們只想“利用小說形式，從事新思想新學識貫輸，作啓蒙運動。把高深學理，深入淺出，用少許結構，以對話敘述方式出之。惟由於技術貧乏，成功的也寥寥無幾。”^⑦公奴《金陵賣書記》中也曾指出：

小說書亦不銷者，於小說體裁多不合也，不失諸直，即失諸略；不失諸高，即失諸粗。筆墨不足副其宗旨，讀者不能得小說之樂趣也。……今之爲小說者，俗語所謂開口便見喉嚨，又安能動人！

黃摩西和徐念慈曾針對這種偏頗，加以糾正，主張小說應具有“美的快感”“形象性”^⑧。清末小說的藝術性比較普遍的低下，其原因很多，首倡小說革新者的理論有缺陷，也是原因之一。

此外，梁啓超幾乎把我國古典小說全盤否定了，片面地強調逐譯外國政治小說，這種重外輕中思想，在當時就產生過很大不良影響。在一個時期裏，翻譯小說的數量大大超過了國內創作的小說，很多粗製濫造傳播資產階級腐朽思想的外國小說被介紹到我國，貽害讀者。

總的看來，小說界革命，作為改良主義文學運動的一個組成部分，它的成功和失敗不應狹隘地以是否實現君主立憲政治為尺度，我們認為它基本上取得了勝利、完成了它的歷史任務，因為發生巨大變化的清末小說界，顯著地影響了當時的政治，促進了政治鬥爭，有利於社會進步，梁啓超的倡導作用必須充分估計。而且，他的影響還超出了文藝範圍，發生了強烈的社會政治作用。當時，他辦的小說雜誌，登載了新小說，觸犯了清廷反動保守派的利益，於光緒二十九年(1903)通令查禁“悖逆”各書示中^⑨ 詆毀《新小說》等書刊，“駭人聽聞，喪心病狂，殊堪痛恨。亦任其肆行流布，不獨壞我世道人心，且恐地球太平之局，亦將隱受其害”，所以嚴行查禁。這正有力地說明了小說界革命的實際活動具有進步意義的。

四

本文給予梁啓超以相當高的評價，並不是把時代的因素和其他作家的功績，全寫在梁啓超的功勞簿上。他所以起了巨大作用，有以下四方面原因：

其一，根本原因是梁啓超的理論和實踐基本上符合於當時中國社會發展的要求。梁啓超對新鮮事物富有敏感，當他接觸了西

方資產階級的社會政治學說、文學思想以後，在民主主義革命思想尚在醞釀時期，他在政治經濟上，代表着一定民族資產階級的利益，主張發展資本主義經濟，提倡“民權”是符合廣大人民利益的；在文學上，適應這種政治經濟方面的要求，倡導小說界革命，也是符合文藝發展趨勢的。所以梁啓超振臂一呼，應者雷動。

其二，梁啓超把創作新小說，辦小說雜誌和建樹小說理論三者結合起來，又以理論作為實踐的指南，這種為革新小說而作的多方面的努力，理論和實踐相結合的作法，比起任何單方面的努力形成的影響，都要廣泛、深刻。

其三，雖然，小說界革命的號召體現着改良主義思想，具有一定局限性，但其客觀作用却超過了改良主義者的希望範圍。因為人們可以從不同角度解釋、接受他的“欲改良羣治，必新小說”等主張，不僅改良主義者可以接受，激進的民主革命派也可以批判地接受他的某些正確論點，甚至不滿時政的士大夫，也可以接受其中某些論點，寫一些指摘時弊的小說。可見，小說界革命的影響範圍是梁啓超始料所不及的。

其四，梁啓超在當時在傾向進步的人們中間，特別是知識分子的心目中，具有較高政治上的威信，學術界、文壇上又多以他馬首是瞻，這種地位，助長了他的號召的作用。當然，這是個極次要原因。

上述幾種原因雖有主次之別，但分別在不同程度上決定了梁啓超在小說界革命中所起的影響、作用。

五

辛亥革命以後，民國初年，梁啓超隨着政治上的落後，已經不能適應新的形勢。在小說理論方面留下來的只有《告小說家》一

文。這篇文章發表在 1915 年(民國四年),正是他歷任熊希齡內閣司法總長和幣制局總裁之後,由於和袁世凱政見不合,一度厭棄政治生涯的時期。這篇文章的價值和前兩篇比起來,真是霄壤之別。

這篇文章的目的僅僅是告誡當時小說家遏止住創作中某些不良傾向。文章開始敘述了小說在不同歷史時期的地位及其影響,都是簡單的常識。繼而,在重述小說的感染力之後,仍從小說至上觀點出發,敘述了十年來小說的巨大發展。他說:

十年前之舊社會,大半由舊小說之勢力所鑄成也,憂世之士,睹其險狀,乃思執柯伐柯爲補救之計,於是提倡小說之譯著,以躋諸文學之林。……今也其效不虛。

梁啓超雖然看到了小說界革命的作用,但仍是膚淺的。他只看到出版物中“什九皆小說也”,舉國士大夫“舍小說外殆無良伴”,小說的勢力“視十年前增加倍蓰什佰”;而論到十年來小說的社會作用時,僅空泛地說:小說影響“人心風俗”,是“移風易俗之手段”,在“社會教育界”佔有一定位置,只從數量上、現象上論述十年來小說的變化,看不到清末新小說的實際作用。政治上的反動落後,使他不致正視過去他曾強調過的小說的政治性質和對政治的作用,也隱諱了清末進步小說在推翻清王朝的過程中,所起的宣傳、鼓動作用。

梁啓超在緬懷過去的基礎上,揭露了當時小說創作中的不良傾向。他說:

……而還觀今之所謂小說文學者何如?嗚呼!吾安忍言,吾安忍言,其什九則誨盜與誨淫而已,或則尖酸輕薄毫無取義之遊戲文也,於以煽誘

舉國青年子弟，使其桀黠者濡染險詭鉤距作奸犯科，而摹擬某種偵探小說中之節目；其柔靡者浸淫於目成魂與，踰牆鑽穴，而自比於某種艷情小說之主人公。於是其思想習於污賤齷齪，其行誼習於邪曲放蕩，其言論習於詭隨尖刻。近十年來，社會風習，一落千丈，何一非所謂新小說者階之厲。循此橫流，更閱數年，中國殆不陸沉焉不止也。

他抨擊的有艷情小說、偵探小說和黑幕小說。所謂“尖酸輕薄”，“詭隨尖刻”都是指黑幕小說。他揭露這些小說帶給社會的危害，具有一定真實性。辛亥革命以後，鴛鴦蝴蝶派、禮拜六派的作品十分猖獗。像陳冷血、畢倚虹、徐枕亞、許指嚴、李涵秋等人翻譯創作的小說，確給社會帶來一定危害。梁啓超指出這種畸形發展的嚴重後果，促使人們關心這種情勢，遏止這種傾向，是有積極意義的。不過對於這種傾向當時很多人都有同感：他並不是先知先覺者；而且他也看不到這種頹風形成的社會根源。

他抨擊這些現象時，出現了自相矛盾的論點，一方面，他肯定十年前“憂世之士”提倡新小說之譯著，收效不虛；另一方面，又認為“十年來社會風習，一落千丈”的罪之魁、惡之首，都是新小說。爲什麼提倡新小說的人，反而詛咒新小說呢？難道真是梁啓超認為清末進步小說沒起推動社會進步的作用嗎？這倒不一定。可能有兩種原因，使他不能充分估計，甚至不敢承認新小說的積極作用。其一，這些小說起了一定的埋葬清王朝的作用，曾爲保皇主義者的梁啓超，如果承認這個事實，就在一定程度上否定了自己爲維護清廷而做的掙扎。其二，如果承認新小說的積極作用，勢必要發揚其優良傳統，讓小說積極參加當前的政治鬥爭，這又和他身爲反動政府成員的利益不合。一言以蔽之，政治上的落後，迫使他陷入自相矛盾的迷惘中。

這篇文章表明，梁啓超看不到小說發展的方向，再也提不出來

激動人心的號召了，剩下的只能幫助人們了解一下清末民初小說的不良傾向，此外，就再無可稱道之處。所以這篇文章受到冷遇，也是勢所必然的

注

- ①《新小說》第五號，未署名作者寫的《新小說第一號題詞十首》的第一首。
- ②《月月小說序》。
- ③見《新世界小說報》。
- ④楚卿《論文學上小說之位置》。
- ⑤《新小說》第七號《小說叢話》：“文學之進化，有一大關鍵，即由古語之文學變為俗語之文學是也。各國文學史之開展靡不循此軌道。”
- ⑥同注②。
- ⑦《晚清小說史》。
- ⑧《小說林發刊詞》。
- ⑨見《中國近代出版史料初編》

水滸事語所知錄

陳登原

《水滸傳》裏所涉的故事，所用的詞語，今日尚有可以取證於他書的。比較對勘一下，對於《水滸傳》作者所處的時代，以及此書撰述的情況，或者不無好處。

《水滸傳》第八回《魯智深大鬧野豬林》，當兩個解差提起水火棍向林冲劈去的時候，作者於此寫道：“可憐豪傑束手就死，正是萬里黃泉無旅店，三魂今夜落誰家！”這兩句被用的詩句是北宋以前的事語，但也是明代初年的事語。陶岳《五代史補》曾記南唐江為臨刑，“詞色不撓。索筆爲詩曰，衙鼓侵人急，西山日欲斜；黃泉無客店，今夜宿誰家？”^①依此看去，作者這裏所用的事語，乃是原本北宋以前的南唐。但是錢謙益又記孫賁的故事：“高皇誅藍玉，籍其家，有隻字往來皆得罪。賁與玉題一畫，故殺之。臨刑口占曰，鼙鼓三聲急，西山月又斜；黃泉無客舍，今夜宿誰家？”^②高皇指明太祖，依此看去，作者這裏所用的事語，乃是原本洪武年間的孫賁。如要挖掘它的底根，那就不容易了。

可是《水滸傳》中所用事語，在時間方面的極限，也有比較地可以肯定起來的。謹就見聞所及，舉例如次：

第一個例是北宋季年的例子，即是跟宋江的真人真事相距不遠的例子。《水滸傳》第六十三回《宋江兵打大名城》，這回書中，作者首次提到關勝：“此人乃是漢末三分義勇武安王嫡派子孫。”義勇

武安王指關羽。不禁要問：關羽在什麼時候被稱為義勇武安王呢？孫承澤說：“公於後主景耀二年，追諡壯繆侯；宋徽宗崇寧元年追封忠直公；大觀二年，加封武安王；宣和二年，又封義勇武安王；高宗建炎二年，加封壯繆武安王。”^③依此可見，把關羽呼作義勇武安王，乃是宋朝南渡前後的事語，其時間跟歷史記載上的宋江，相距並不多遠。

第二個例是高宗紹興四年以後的例子。《水滸傳》第八回《魯智深大鬧野豬林》曾說林冲發配滄州，解差們嫌他窮得並無油水，却又要千里從行，因此辱罵林冲：“却是老爺們晦氣，撞着你這個魔頭！”“魔頭”二字是當時魔教的事語。李心傳《建炎以來繫年要錄》記紹興四年五月起居舍人王居正陳言：“兩浙州郡有喫菜事魔之俗，每村有一二桀黠之徒，謂之魔頭。”^④依此可見，“魔頭”這個事語，乃是起於高宗紹興年間，其涵義就是桀黠。

第三個例是南宋孝宗（1163—1189）寧宗（1195—1224）之間的例子。《水滸傳》第六十回《公孫勝芒碭山降魔》，說公孫勝向宋江吳用獻出那陣圖：“道是漢末三分諸葛孔明擺石為陣之法。四面八方，八八六十四隊。”《水滸傳》所陳述的八陣圖，大致即是如此。我們知道八陣圖的故事，原初起於六朝。首記八陣圖者，當推盛弘之的《荊州記》。但《荊州記》只說八陣圖是“聚石八行，相去二丈”。^⑤其次是酈道元的《水經注》，但《水經注》只說八陣圖是“聚石八行，相去二丈”。^⑥可見六朝時人對於八陣圖的陳述，只有八條陣綫，並無八八六四之數。但到南宋時代編定《中興書目》，其中有《武侯八陣圖》一卷，說八陣圖“在今蜀中魚腹平沙上。壘石為行，相去二丈，凡六十四蒞。”^⑦蒞是位次之意，所謂“六十四蒞”，正和《水滸傳》所說六十四隊，數字相同。所謂《中興書目》，初修於孝宗淳熙五年（1178），^⑧再修於寧宗嘉定十三年（1220）。^⑨依此可見：

將八陣圖分爲八八六四，乃是孝宗、寧宗之間的事語。

第四個例是南宋寧宗開禧（1205—1207）前後的例子。《水滸傳》第三回記載九紋龍史進破家亡命之後，路過一個“小小茶坊”。茶博士問史進道：“吃甚茶？”史進道：“吃個泡茶。”泡茶是開水沖茶，在今時自是習慣了的東西。宋人並不如此。陳鵠曾記當時鎮江常州等等地方，煎茶時要放些鹽；可知當時並不單用開水。^⑩陳鵠是開禧以後的人物。^⑪依此可見，茶博士問史進“吃甚茶”，並非無的放矢；當時風俗自係如此。

第五個例是寧宗嘉定元年（1208）以後的例子。《水滸傳》第一回張天師祈禳瘟疫說道：“東京城內城外軍民死亡大半。開封府主包拯親將惠民和濟局方，自出俸錢合藥”分給病人。我們知道宋時公辦的醫療事業，神宗時只有藥局，徽宗時有和劑局，後來改爲東南西北賣藥所。^⑫南渡之後，高宗紹興十八年（一一四八）改爲太平惠民局。^⑬紹興二十八年又改爲和劑局。^⑭當時所用的藥方，“或取於鬻藥之家，或取於陳獻之士”，局中並無自己刊定的藥方。寧宗嘉定元年，成立了太平惠民和劑局，對於“藥味”“銖兩”，始由局“遴選通行”刊正，才有了官修的“局方”。^⑮依此可見，惠民和劑局的定有“局方”，正是嘉定元年的事語，以前並無此語此事。

第六個例是南宋季年的例子。《水滸傳》第四十五回《楊雄醉罵潘巧雲》，因爲巧雲向楊雄誣說石秀曾調戲她。楊雄聽了，心中火起。說：“這廝倒來我面前說海閻黎許多事，說得沒巴鼻。”“沒巴鼻”者，在今天來說，卽是無緣無故，沒頭沒腦。田汝成曾記當賈似道收買公田的時候，有人寫了一首百字令咏雪以諷刺似道，那首詞一開頭卽說：“沒巴沒鼻，煞時間做出。不論高低與上下，平白都做一例。”^⑯這就說收買公田，來得太無理，太奇怪。似道收買公田在宋理宗景定四年（1262），再十四年，元將伯顏攻入了臨安。依此可

見，“沒巴鼻”云云，正是南宋亡國之際的事語。

以上是《水滸傳》所用事語關於宋代部分的探索。《水滸傳》有沒有採用元時的事語？也是有的。

其一如“黑旋風”。《水滸傳》三十八回《及時雨會神行太保》，戴宗介紹李逵的身世：“本身一個異名，喚做黑旋風李逵。”“黑旋風”這個綽號，首見於周密《癸辛雜識》。^{①⑦} 周密，宋亡不仕，卒於家。^{①⑧} 足見宋季已有“黑旋風”這個混名。但元曲選中又有高文秀的《黑旋風雙獻功雜劇》，^{①⑨} 錢謙益又記明太祖攻打陳友諒的時候，“友諒遣其將張定邊出皂旗軍曰黑旋風者應戰”。^{②⑩} 依此可見，以勇往直前為“黑旋風”，是貫穿了元朝一代。

其二如“遮莫”。《水滸傳》第二回《王教頭私走延安府》，記載王進母子兩人“錯過了宿頭。只見遠地林子裏閃出了一道燈光。王進道，好了，遮莫去那裏陪個小心，借宿一宵”。所謂“遮莫”，有“儘管”“拚着”的意思。^{②⑪} 羅大經《鶴林玉露》說：詩家用遮莫字，今俗語所謂儘教也”。大經的生平，《四庫總目》以為並不可考；^{②⑫} 但《玉露》對於宋將亡時的學者真德秀曾經寄與謔浪，^{②⑬} 則其年輩當比真氏為晚。那末，《玉露》成書，可能已在元初。《玉露》成書的時候，“遮莫”僅能訓作“儘教”，又能訓作“拚着”。依此可見，《水滸傳》的作者把“遮莫”訓作“拚着”，把“遮莫”更廣義地應用着，其時間當比羅大經為遲，當是已入元代。

其三如“護持”。《水滸傳》第五十二回《李逵打死殷天錫》，因為天錫想霸佔柴進的住宅，李逵時住柴進家中，想用打架來解決問題。柴進却勸阻李逵：“我家放着護持聖旨。這裏和他理論不得，須知京師也有大似他的！”“護持”是特旨保護的意思。我們讀到《元史》，曾謂大德六年（1302）正月，當時江南豪強持有“護持璽書，倚依以欺貧民”。^{②⑭} 《元史》裏的“護持璽書”，顯然就是《水滸傳》裏的

“護持聖旨”。

其四如分贓。《水滸傳》第十五回《吳學究說三阮撞籌》，阮小五向吳用陳說王倫等人在梁山的情況：“他們不怕天，不怕地，論秤分金銀，大塊吃肉。”這就說梁山好漢的坐地分贓。我們讀到劉基的文集即有《分贓》台一詩。詩中如此寫道：“奇兀高台累土成，人言暴客此分贓；飲泉清節今寥落，何止梁山獨擅名？”²⁵ 依此可見梁山好漢坐地分贓的事語，劉基的時候已有；這時候，已經到了元末明初了。

《水滸傳》的事語有沒有牽涉明代初年呢？我們以為還是有的。

《水滸傳》第五十六回《高太尉大興三路兵》，詔呼延灼告訴天使：“久聞東京有個砲手凌振名號轟天雷；此人能造火砲，能去十四五里遠近。石砲落處，天崩地陷，山倒石裂。若得此人，可以攻打賊巢。”後來凌振到達前方了，“安排三等砲石攻打。第一是風火砲，第二是金輪砲，第三是子母砲”。我們以為這三個砲名，都是明初的事語，連同“轟天雷”這個綽號在內。茅元儀《武備志》說太祖火攻之具有數百種。其中有萬火飛砂神砲，這可以相當於《水滸傳》裏的風火砲；其中有車輪砲，這可以相當於《水滸傳》裏的金輪砲；其中有一母十四子砲，這可以相當於《水滸傳》裏的子母砲。其中更有轟天霹靂猛火砲，²⁶ 霹靂是雷，豈非即是轟天雷麼？

當然，《水滸傳》以敷說宋江為主，而宋江又是南北宋間的真人真事，則撰編此書的時候，自然不能不儘可能援用宋代的事語：有如高俅，有如花石綱等等。但作者所處的真實時世，又不能不起有作用於其所撰編的文字，所以編寫時候的事語也不能在筆端驅除乾淨。可是，問題就會隨之而來：為什麼此書裏面既有南宋的事語，又有元代的事語，又有明初的事語？難道《水滸傳》作者生於南北宋間而死於明初？

所以，從《水滸傳》的事語來考察此書的作者，當只能如魯迅先生所說：《水滸傳》原有“各種書本，後來又復有人起而蒼萃收拾”。^⑳也就說：《水滸傳》的成爲今日所傳的式樣，是“不止一次不止一人地加工改寫”了的。^㉑因此，北宋的事語當然極多，可以不必枚舉；而南宋的事語也有，元代的事語也有，甚至明初的事語也有。正因並非成於一人一時，所以並不足怪。

注

- ①陶岳《五代史補》卷五。
- ②《列朝詩集》甲集卷二一。
- ③《春明夢餘錄》卷二二。
- ④李心傳《建炎以來繫年要錄》卷七六。
- ⑤《太平御覽》卷三〇一引。
- ⑥《水經注》卷三三《江水》篇。
- ⑦王應麟《玉海》卷一四二。
- ⑧李心傳《朝野雜記》甲集卷四。
- ⑨《文獻通考》卷一七四。
- ⑩《西塘集耆舊續聞》卷八。
- ⑪《四庫總目》卷一四二《耆舊續聞》提要。
- ⑫周輝《清波雜志》卷一二。
- ⑬李心傳《建炎以來繫年要錄》卷一五八。
- ⑭《係年要錄》卷一七九。
- ⑮楊守敬《日本訪書志補》頁二二引嘉定改元措置藥局檢校官陳師文作《太平惠民和劑局方序》。
- ⑯田汝成《西湖游覽志餘》卷五。
- ⑰《癸辛雜識》續集卷上。
- ⑱《四庫總目》卷七一《武林舊事》提要。
- ⑲《元曲選》丁集卷下。
- ⑳《國初羣雄事略》卷四。

-
- ⑳作家出版社印《水滸傳》頁三〇注。
- ㉑《四庫總目》卷一二一《鶴林玉露》提要。
- ㉒《鶴林玉露》卷三。
- ㉓《元史·成宗紀》。
- ㉔《誠意伯文集》卷一七。
- ㉕《續通考》卷一三五引《武備志》。
- ㉖《中國小說史略》頁一四〇。
- ㉗作家出版社印《水滸傳》《關於本書的作者》頁一〇。

《紅樓夢》的西文譯本和論文

吳世昌

關於《紅樓夢》的西文譯著，周汝昌先生的《紅樓夢新證》（三版正文頁3）和一粟先生的《紅樓夢書錄》（頁83—4）均有著錄。前者舉英文七種，德文一種，“其餘未聞”。後者舉英文六種，德文、法文各一種（另有蒙文、錫伯文、日文共五種）。近年我在歐洲各國見聞所及，在英、俄、法、德、意五種文字中，得四十一種：計譯文十七，論著二十四，但仍不敢說完備。本文原為西文目錄，現在譯成中文，並加簡略說明。但不論譯音或譯意，均可能有歧異，故仍只好附原文中的主要名詞；否則讀者很難憑想像去查對原書，則此目便無參考價值。有些中國人名，其拼法特異者，也附原有拼音，以免查閱困難。早年在華外人原有中文姓名者，概用原名；新見人名則譯音。

《紅樓夢》不但是祖國文化遺產中最偉大的小說，現在已成為國際公認的世界鉅製之一。從下面的書目中，可以看到：它很早就被介紹給西文的讀者。而且到現在為止，據我寡陋所知，它仍是所有中國小說在西文中譯本最多，論述最廣的一部。其他中國經典著作，除了《道德經》，據說有五十多種的譯本外^①，只有《詩經》和《論語》，有同樣多的譯本和論著。在上世紀末年英人翟理斯^②所著的《中國文學史》中，說到儒家的“五經”只有二十頁（原書頁7—26），但講到《紅樓夢》一書却有三十頁（頁355—84）。可見一部世界鉅製，稍具文學常識者，都能認識其偉大與重要。因此，《紅樓

夢》在歐美各種文字中有多少譯本和有關的論著，我們應該摸一摸底。

到目前為止，在西文中此書的全譯本只有俄文。英文譯本現在流行的有三種，都是節譯。上一世紀有人試為全譯，但不幸因譯者去世而中止；而且譯文非常別扭，連英國人都看來不大好懂。法文現在有了全譯，但尚未出版。其他德文、法文、意大利文的現行譯本，也都是刪節本。

最早(1842)介紹此書於西文讀者的是湯姆。^③他只選幾段譯成英文，目的在便利在華洋人學習中文。同時有郭實獵(1803—51)介紹此書，但此人把寶玉當作“一個性情暴躁的女子”，稱他為“寶玉夫人”(The Lady Pauyu)，說這書全是些“瑣屑無聊之談”；總之，“毫無趣味”。稍後，在中國海關供職的波拉^④，曾從前八回中譯出若干故事(1862)。從1892到1893，英國駐澳門副領事裘里，印出其所譯五十六回，但至今英文仍無全譯本。俄國學者凡西立也夫在其所著《中國文學史綱要》(1880)中，對《紅樓夢》有很高的評價(原書頁159—60)。自中華人民共和國成立後，蘇聯人士愛好中國文學的熱情，和資本主義國家的漢學家那種“寫意派”作風完全不同。他們急起直追，像《紅樓夢》這樣一部大作品，英語讀者知道此書已有一百多年，迄無全譯，而在蘇聯，不到十年(從1949算起)，就出版了巴那蘇克的全部俄文譯本。

在西歐文字的譯本中最令人遺憾的是書中女子名字的錯亂。在早期的譯文中，男女名字本來都是譯音的。1929年王際真的英文節譯本先後在美國和英國出版。他用“雙重標準”的辦法，男名譯音，女名譯意，以致非常混亂，幾致不可認對。事實上他並不在“譯”，而在任意注解。例如襲人，他“譯”作“Pervading Fragrance”。如果把這名字還原成中文，應該是“流芳”、“散馨”之類。這

還可說與原名在意義上有相通之處。但把鴛鴦“譯”成“Faith”(忠信)，平兒“譯”成“Patience”(耐心)，寶釵“譯”成“Precious Virtue”(寶德)，令人覺得她們不是《紅樓夢》裏漂亮的少女，而是《天路歷程》一類書中的虔誠的基督教徒！而尤其荒謬的是他竟把黛玉“譯”成“Black Jade”。我們知道，“黛”字在中國文學中形容眉色，也是“眉嫵”的替代詞，而“黛眉”又可以作為美女的替代詞。“黛”並不是黑色(除非半文盲，只認得這字的下半個)，而是淡青略帶黑色，例如徐陵的《玉台新詠序》：“南都石黛最發雙蛾；北地燕支(胭脂)，偏開兩靨”，這裏用淡青的黛色，對比淡紅的胭脂。韓愈《送李愿歸盤谷序》：“粉白黛綠者……”，白居易新樂府《上陽人》：“青黛點眉眉細長”，更明顯地標出“黛”是綠色或青色。古人又以“遠山黛”比眉色(見《西京雜記》卓文君條)，也指淡青色。至於英文“Jade”一字，雖常用以譯中文“玉”字，但也只有在意義明確的字句中才用，決不可隨便用來譯女子的名字。“Jade”一字有許多意義，但如用來指女子，它的確切的含義是：“不名譽的女子，蕩婦”(a disreputable woman, a wench) (美國韋氏學院字典)，或“一個斥罵婦女的名詞”(牛津字典)。另一常用意義是：“下賤的馬，騫駘”。在“Jade”的前面，再加上“black”，這把“黛玉”譯成了什麼？用中文來說，Black Jade 是“黑蕩婦”，“黑騫”。王際真這樣的譯法，證明他不但缺乏中國古典文學的基本常識，並且他的一般英文的水平也很低^④。這個譯本出版後，在天津大公報的《文學副刊》上，有署名“余生”(吳宓)的書評，指出他用“雙重標準”的譯法是錯誤的^⑤。但他以為，書是譯給外國人看的，國內批評當然不必理睬；所以他在1958年出版的增訂譯本中，仍用這些極不通的譯名。這一次，可連倫敦泰晤士報的《文學副刊》(1959年10月9日，P. 582)也忍不住了，說這種亂七八糟的譯名使讀者“極難認對”原文。

自從他開了“意譯”人名之例以後，1932年德人庫恩在萊比錫出版的德文節譯本，即用此法，把黛玉譯為“Blaujuwel”(青玉)。但因在德文中“Blau”有黛色的含義，“juwel”是珍珠寶石的通稱，也決不能作“壞女人”或“騷騷”解，所以較好(Juwel一字在德文土話中有时有“小家碧玉”的意思，引伸為“女僕”，“丫鬟”)。而美國人麥克休據德文轉譯的英文本，却仿照王際真的辦法，把黛玉譯成“黑蕩婦”(麥克休不懂中文，自然以為哥倫比亞大學中文教授的中文程度一定很好)。此外，根據庫恩的德譯本轉譯的法文本和意文本，也都把女子名詞譯意而不譯音。只有蘇聯巴那蘇克的全文俄譯本，全用音譯，把黛玉譯為 Дай-юй。這是適當的譯法。

各種譯本中當然還不免有許多誤譯或曲解原文之處，但此文並非書評，姑且不談。至於《紅樓夢》這書名，因為西文在習慣上常需用介詞，所以大致分兩種譯法：1.“紅樓之夢”，2.“夢在紅樓”。前者較為通行，但容易被誤解為“夢”者不是人而是“樓”。遠在1885年，翟理斯即指出：這個譯名“全不正確”。^⑤後者較好，但我以為仍不如依字直譯，不加任何介詞(當然也要看所用是某種西文而定)，反而可以使讀者有想像的餘地。在下面的目錄中，我仍把西文中的介詞譯出；非敢立異，但求正確而便查對。至於“樓”字也有許多不同的譯法。看下文，可知俄文的“Терем”較為正確，法文的“Pavillon”次之，法文的“Chambre”，英文的“Chamber”，德文的“Kammer”，意文的“Camera”，語根既同，意義相似，都是“房間”或“廳”，未免格局太小。但英文譯名在目前已有“約定俗成”之勢，大概不會再改了。

譯本及論文目錄

(數字之後，凡不加引號者是書名，加引號者是單篇論文的題名。)

I 譯文之部(以時代先後為次，並區別各國文字)

一、英 文

1. 《紅樓之夢》：湯姆譯(The Dreams of the Red Chamber: tr. by R. Thom)，載《中國話》(The Chinese Speaker)，頁62—89，1842年，寧波版。此為外人習華語之課本，非為研究中國文學而譯。
2. 《紅樓之夢》：波拉譯(The Dream of the Red Chamber: tr. by Edward Charles Bowra)，載《中國雜誌》(The China Magazine)，1868年聖誕節號，頁1, 3, 33, 65, 97, 129；又1869卷，頁1, 3, 65，上海版，從前八回中譯出。
3. 紅樓夢；或紅樓之夢，中國小說：裘里譯(Hung Lou Meng; or The Dream of the Red Chamber, A Chinese Novel: tr. by H. Bencraft Joly)，第一冊：378頁，有1891年自序，凱來·華希公司1892年香港版；第二冊：538頁，商務排印局1893年澳門版。二冊共譯出五十六回，譯者不知紅樓夢的作者是誰。
4. 紅樓之夢：王際真譯(1) (Dream of the Red Chamber) xxiii + 371頁，有英人衛萊(Arthur Waley)序及譯者引言。喬治·路脫來奇公司1929年倫敦版。節譯本，後半部故事有提要式的敘述。

5. 同上(2); xxiv + 574 頁, 有美人馬克·萬·多倫 (Mark van Doren) 序, 吐溫出版社 1958 年紐約版。增訂節譯本, 仍不全。
6. 紅樓夢, 斷鴻零雁記選: 袁家驊、石明輯譯並注, 中英對照, 北新書局 1933 年上海版。在《英譯中國文學選輯》第二輯中。
7. 紅樓之夢: 麥克休譯 (The Dream of the Red Chamber: Florence and Isabel Mc Hugh), xxi + 582 頁, 潘蒂昂公司 1957 年紐約版。從庫恩的德譯本轉譯。庫恩在序中說, 約為原文的五分之四, 實際上不到一半。

二、俄 文

8. 夢在紅樓: 巴那蘇克譯 (Сон в Красном Тереме: В. А. Панасюка), 有斐多冷可 (Н. Т. Федоренко) 導言 17 頁, 附改琦繡像寶玉及黛玉圖二頁, 分置於上下冊正文之前; 上冊 877 頁, 下冊 863 頁。國家出版局 1958 年莫斯科版。此書為目前一切西文中唯一的全部譯本, 由中文原作譯出, 據“程乙本”, 書中人名皆譯音, 未附賈氏世系“譜樹”。
9. 《夢在紅樓》: 路德門 (В. Г. Рудман) 譯, 在馬瑪也娃 (Р. М. Мамасва) 所編的《中國文學讀本》(Китайская Литература, Хрестоматия) 第一冊第 656—83 頁。所譯為第一、二回, 譯文前有馬瑪也娃引言, 介紹曹雪芹, 教育書籍出版社 1959 年莫斯科版。按路德門氏於 1958 年去世, 不知他的譯文是否只有這兩回, 或者還有別的部分未出版。

三、德 文

10. 《紅樓夢小說》: J (名未詳) 譯 (Aus dem Roman Hung Lou

- Mong, 'Der Traum des Roten Schlosses': W. Y. Ting) 載《中國學》(Sinica) 卷四, 頁 83—89, 130—5, 1928 年福蘭克富大城 (Frankfurt-am-Main) 版, 從原書第二十一、二十二兩回中節譯, 文前有介紹曹雪芹的序言。
11. 《紅樓夢小說中之一回, 第十五回》: 庫恩譯 (Ein Kapitel aus Roman Hung Lou Mong, Fünfzehntes Kapitel: Franz Kuhn) 載《中國學》卷七, 頁 178—86, 1932 年版。按所譯故事為原書第十八回元春省親一段, 此云“第十五回”, 乃指在其所準備出版之節譯本中為“第十五章”。其中如譯賈齋為“Chia Sie”, 乃誤讀為“賈齋”。
12. 紅樓之夢: 前人譯 (Der Traum der roten Kammer) 788 頁, 有譯者序文, 島社 1932 年萊比錫版。節譯本, 約為原書十二分之五, 主要故事用提要方法敘述完畢。書中男名譯音, 女名譯意。受王際真譯本的影響, 如譯賈赦為 'Chia Shieh', 與王本同, 其顯例也。

四、法 文

13. 夢在紅樓: 葵尼譯 (Le Rêve dans le Pavillon Rouge: Armel Guerne) 342 頁, 前有序及改琦繡像七幅, 居勒不刺公司 1957 年巴黎版。係從庫恩之德文節譯本又加節略譯出。
14. 《夢在紅樓》(賈寶玉與林黛玉之戲劇性戀愛的故事): 徐頌年譯, 載《現代中國文學選集》, 巴拉叢書 (Anthologie de la Littérature Chinoise des Origines à nos jours, Collection Pallas) 頁 171, 280—4, 293—302, 336—7, 德拉格拉夫圖書公司 1933 年巴黎版。從原書第十七、二十七、二十八、三

十二諸回中選譯。

- 15.《紅樓之夢》：鮑文蔚譯 (Le Rêve de la Chambre Rouge: Pao Wen-wei) 載《法文研究》(Études Françaises) 第四號，頁 67—80, 149—61, 224—37, 306—17, 漢學研究所 1943 年北京版。從第五十七回譯，中法文對照。
16. 紅樓之夢：李治華譯，浩然校訂 (Le Rêve du Pavillon Rouge: tr. par Li Tche-houa, révisé par André d'Hormon), 有譯者及艾顛泊爾二序，《東方文學》叢書，巴黎蓋理瑪圖書社(尚未出版)。此為全書法文譯本，前八十回用脂硯齋評本，後四十回用程乙本。

五、意大利文

17. 紅樓之夢：波維羅、黎却奧同譯 (Il Songno della Camera Rossa: Clara Pirrone Bovera & Carla Riccio), 692 頁，有馬丁·培耐狄克特 (Martin Benedikter) 及庫恩二序，改琦繡像二十五幅。愛諾地公司 1958 年多林諾 (Torino) 版。係從庫恩德譯本轉譯。

II 論著之部

一、英文

- 18.《紅樓夢或“夢在紅樓”》：郭實獵著 (Hung Lau mung or “Dreams in the Red Chamber”: Karl A. F. Gützlaff), 載《中國文庫》(Chinese Repository) 卷十一，頁 266—73, 1842 年五月號，廣州版。
- 19.《紅樓夢，常稱為“紅樓之夢”》：翟理斯著 (Hung Lou Meng: Commonly called “The Dream of the Red Chamber”:

- Herbert A. Giles) 載《皇家亞西亞學會華北分會會刊》(Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society) 新二十卷，頁 1—23, 51—52, 1885 年上海版。此文原為講稿，介紹《紅樓夢》中故事，未知原書作者。
20. 《紅樓夢》：前人著，在《中國文學史》(A History of Chinese Literature) 內第八卷，第一章，頁 355—84，威廉海涅門 1901 年倫敦版(最近紐約有翻版)。前半章論述此書，後半章為書中故事提要，至寶玉出家，在江邊拜別賈政而止。
21. 《紅樓之秘密》：柯納培著 (The Secret of the "Red Chamber": W. Arthur Cornaby)，載《新中國評論》1919 年五月號，頁 329—39，上海版(原書未見，據《紅樓夢書錄》。《書錄》列入譯本，疑是論文或提要)。
22. 《論翻譯中文》：魏訥著 (The Translation of Chinese: Edward Chalmers Werner)，載《中國雜誌》(The China Journal) 卷六，第四期，頁 175—7。1927 年上海版。此文比較裘里和威妥瑪 (Sir Thomas F. Wade) 兩個英文譯本的文字優劣，取材於《紅樓夢》第一、第八兩回。威氏譯本未見，大概沒有出版，故未列入本目。
23. 《一個古老的故事》：赫德生作 (An Old, Old Story: Elfrida Hudson) 載《中國雜誌》卷八，頁 7—15, 1928 年上海版。作者引言中自稱此文一部分係從《紅樓夢》原文中直接譯出；但按其內容，全文是一篇黛玉、寶釵和寶玉的戀愛故事的提要，並非譯文。
24. 《曹霑》：房兆楹撰，在《清代名人傳略》(Eminent Chinese of the Ch'ing Period) 下冊，頁 737—9，美國政府印刷局

1944年華盛頓版(參看《曹寅》，同書頁740—2)。

25. 《中國文法上的新探檢》：高本漢著 (New Excursions in Chinese Grammar: Bernhard Karlgren)，載《遠東古物博物館館刊》(Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities) 第二十期，頁53—80，1954年瑞典斯篤克霍姆版。高氏在此文中用二十四個語詞(大都是一兩個字的)，來證明《紅樓夢》前八十回與後四十回的作者“所用方言全同”，因此斷為這兩部分是一個人作的。他所用的本子是亞東圖書館排印本(他有有正書局的八十回本《石頭記》，却故意不用)，亦即前後兩部分都經高鶚統一修改過的本子。所據前八十回既非雪芹原文，其結論當然靠不住。而欲從二十四個單語決定一部百萬言大書的作者的方言，其方法尤其是不科學的。
26. 《紅樓之夢》：俞平伯原作(譯者不詳)，載《人民中國》英文版1954年五月第十五期，頁32—34，北京版。
27. 《紅樓之夢》：袁水拍作，載英文《中國建設》卷四，第五期，頁20—23，1955年五月北京版。論述從1954年起中國文化界對《紅樓夢》大辯論的經過和此書的政治意義，附照片三幅，木刻插圖二幅。
28. 《清代人情小說》：魯迅原作，楊憲益夫婦英譯，在英文《中國小說史略》第二十四章，頁298—316；又附錄一，頁436—41。外文出版社1959年北京版。
29. 《脂硯齋重評石頭記》，《脂硯齋紅樓夢輯評》(提要)：吳世昌撰，載《漢學書錄解題》(Revue Bibliographique de Sinologie) 卷一，頁142—4，茂頓書店1957年巴黎—海牙聯合版。

30. 《紅樓夢中若干問題》：前人撰 (Some Problems in The Red Chamber Dream), 頁 1—9, 載《第十二屆青年漢學家會議報告》, 1959 年劍橋大學印。原為在該會所讀論文, 從語言學觀點批判瑞典高本漢氏以為前八十回與後四十回為一人所作之謬說。
31. 紅樓夢探原：前人撰 (On The Red Chamber Dream)。分五卷, 二十章, 三附錄, XXVI + 391 頁, 1961 年牛津大學出版社版。此書論述《紅樓夢》的抄本、評者、作者、本書, 和高鶚的工作, 從脂評和本書的內證批判“自傳說”的錯誤, 考證雪芹的生卒年、家世和他寫作、修改歷次稿本的過程; 分析各抄本內容及其各種底本的年代; 發現“脂評”中雪芹之弟曹棠村為初稿《風月寶鑑》所寫的“小序”; 最後分析高氏續作中可能有的雪芹原稿材料。

二、俄 文

32. 《論紅樓夢》：凡西立也甫 (В. П. Васи́лев) 著, 在《中國文學史綱要》(Очерк Истории Китайской Литературы), 頁 159—60, 1880 年聖彼德堡(今列寧格勒)版。這是俄國最早介紹《紅樓夢》的文字, 上文(9)路德門譯文之前馬瑪也娃的引言中提到此書
33. 《論紅樓夢》：波茲聶也娃 (Л. Дмитриевна Позднева) 撰, 原為王了一著《中國語法大綱》俄文譯本的弁言, 外文出版社 1954 年莫斯科版。
34. 《魯迅論紅樓夢》(原無標題, 暫加): 前人撰, 在其所著《魯迅》(Лу Синь) 一書中, 散見頁 224—38, 459—75 莫斯科大學出版社 1959 年版。文中論到在《紅樓夢》大辯論中批評胡

適、俞平伯的唯心主義思想，及魯迅對此書的評價。

三、法 文

- 35.《紅樓夢研究》：李辰冬著 (Hong-leou-mong Yen-kieou, Études sur le Songe du Pavillon Rouge: Lee Ghen-tong), 151 頁，巴黎大學博士論文，羅德斯丹書店 1934 年巴黎版。此書一部分由作者寫成中文，刊於天津《國聞周報》和北平晨報《北晨學園》(參見《紅樓夢書錄》頁 238)。
- 36.《愛情小說——紅樓夢——曹雪芹生平等》：吳益泰著 (Roman Sentimentaux — Le Hong-leou-mong — La Vie de Ts'ao Siue-ts'in etc.: Ou Itai), 在《中國小說》(Le Roman Chinois) 第五章，頁 63—78。有斯屈夫斯基 (Fortunat Strowski) 序，維加書刊社 1935 年巴黎版。
37. 紅樓夢論 (十八世紀中國著名小說)：郭麟閣著 (Essai sur le Hong Leou Mong <Le Rêve dans le Pavillon Rouge, célèbre roman Chinois du xviii e'siècle>: Kou Lin-ke), 176 頁，里昂大學博士論文，波士兄弟公司 1936 年里昂版。
38. 紅樓夢派的中國少女：盧月化著 (La Jeune Fille Chinoise d'après Hong-leou-mong: Lu Yueh-hua), 160 頁，巴黎大學博士論文，羅維敦公司 1936 年巴黎版。

四、德 文

39. 紅樓夢的構成：艾格德著 (Die Entstehungsgeschichte des Hung-lou-mong: Heinrich Eggert), 德國漢堡大學博士論文，1939 年(未見，參看下目)。

- 40.《有關紅樓夢問題的新材料》——評艾格德著《紅樓夢的構成》：普魯顯克撰 (Neues Material zum Hung-lou-meng-Problem <Bemerkungen zu H. Eggerts "Entstehungsgeschichte des Hung-lou-meng", Hamburg, 1939: Japoslav Průšek>), 載捷克東方研究所《東方文檔》(Archiv Orientální) 卷十三, 頁 270—7, 1942 年布拉格版。此文引用脂硯評語, 論述《紅樓夢》的背境。

五、意大利文

- 41.《紅樓之夢引言》：培耐狄克特(題名及作者原名見前 17), 載意大利學院, 中東極東研究所《中國》(Cina) 卷五, 頁 1—4, 1959 年羅馬版。按即意文《紅樓夢》譯本之引言, 另刊於此。

結語 從上面不完全的目錄, 我們可以知道, 從事於翻譯或研究《紅樓夢》的, 除了中國人以外, 有蘇聯、捷克、英、美、法、德、意、瑞典各國學者; 發表的文字在西文中有五種; 出版的地點有中國和上述諸國的二十三個城市。此外, 用無線電廣播其中故事或論述此書的尚不在內(如 1958 年英國廣播公司即有兩次廣播)。

以時間而論, 從 1842 年直到現在, 這些西文譯著的陸續發表, 已歷時一百二十年之久。但也可以看出, 在解放以前的一百多年中, 《紅樓夢》在西文中只有三個不到原著一半的譯本。由於從 1954 年起我國展開對於《紅樓夢》問題的大辯論, 才引起各國文化界的廣泛注意。從 1954 年到現在這六年中, 譯本方面即增加了一個俄文全本, 兩個英文節本, 一個法文節本, 一個意文節本, 另一個法文全本(尚未出版)。即此一端, 也可以證明解放以來我國文藝政策

的正確性及其深遠的影響，並令人對於參加這場討論的同志們深致敬意。

最後，應該指出，這個目錄中所列各書及論文，雖然譯著者付出了相當勞力，其中有許多也是很有價值的，但所有譯文未必都正確，有些論著的觀點是錯誤的，甚至荒謬的；也有一些很膚淺，無甚價值，在這裏不必詳述。總之，這個目錄只能作為研究者參考之用，並不是其中一切文字都可隨便引為論據；我們尤其不能因為某書原是什麼大學的“博士論文”，就迷信它一定有價值。有些博士的幼稚程度是非常可驚的。這個目錄如有遺漏或錯誤之處，希望讀者補充更正。

1961年1月15日寄於英國牛津大學

注

- ①這是因為《道德經》作為一本獨立的書是最短的，其中文字含義又可能有各種不同的解釋，所以不斷有人重譯。
- ②此書1901年出版，有1900年序文，實作於19世紀末年。參看本目20。
- ③西文原名及書名，附見下文目錄。餘同此。
- ④參看十八世紀英國散文作家艾迪孫(Addison)對此字的用法：“An Expensive Jade of a Wife”(好一個費錢的浪貨的妻子)。
- ⑤這書評我在三十多年前所見，內容大要如此，手頭無報，已記不清。據《紅樓夢書錄》，該評刊於1929年6月17日。
- ⑥見本目19，頁51。

統一書号：10018·329

定 价： 0.70 元