

## 序《海外中国研究》丛书

列强的船坚炮利迫使中国人逐步地改变关于世界秩序的古老观念，却远远没有改变他们反观自身的传统格调。50年代以来，在中国越来越闭锁的同时，世界的中国研究却有了丰富的成果，以致使我们今天不仅必须放眼海外去认识世界，还需要放眼海外来重新认识中国的过去、现在和将来。因此，不仅要向国内读者译译海外的西学，也要系统地输入海外的中学。

这套书可能会加深我们100年来怀有的危机感和失落感，它的学术水准也再次提醒：我们在现时代所面对的，决不再是过去那些粗蛮古朴、很快就将被中华文明所同化的、马背上的战胜者，而是高度发达的、必将对我们的根本价值取向大大触动的文明。也正因为这

样，“他山之石，可以攻玉”这古老的中国警句便仍然适用，我们可以借别人的眼光来加深自知之明。故步自封，不跳出自家的文化圈子、透过强烈的反差去思量自身，中华文明将难以找到进入其现代形态的入口。

收入本丛书的译著，大多从各自的不同角度、不同领域接触到中国现代化的问题。在从几代学人的成果中撷取较有代表性的作品或见解时，我们自然不能从各家学说中只挑选那些我们乐于接受的东西。如果那样做，这“筛子”本身就使读者失去了选择、挑剔和批判的广阔天地。但这次译介毕竟只是初步的尝试，成败利钝，欢迎论评。

**丛书编委会**

## 内 容 提 要

由乐黛云、陈珏、龚刚先生主持编选的《北美中国古典文学研究名家十年文选》(江苏人民出版社, 1996) 出版后, 颇有影响。这表明, 西方学者在中国古典文学研究领域所取得的实绩, 业已引起中国本土学者的相当重视。但北美学者毕竟不能代表整个西方学界, 那么, 同样作为西方学界重要构成部分的欧洲学者, 在对中国古典文学的研究中, 又有哪些创获呢?

这本《欧洲中国古典文学研究名家十年文选》旨在反映近 10 年来 (1983—1993) 欧洲中国古典文学研究的主要成就。所选择的 10 位学者, 分别是英国、法国、德国、荷兰等欧洲“汉学重镇”的中国古典文学研究名家。他们的文章涉及诗歌、小说、戏剧三大类, 不仅给我们提供了许多别开生面的新见, 而且以其“跨文化的视野”和“跨学科的方法”, 为我们开启了新的思维空间和研究空间。

## 目 录

- 
- 《中国人的面孔》序言 鲍吾刚 1
- 叶燮的《原诗》：清代早期诗论 卜松山 17
- 云之诗学纲要 桀 溺 47
- 关于马莉雅·罗厄《陶渊明诗歌创作中  
云的主题》
- 神弦歌：中国 5 世纪的通俗宗教诗歌 侯思孟 67
- 曹植的神仙思想 侯思孟 88
- 阅读王粲 桀 溺 128
- 反思：中国诗歌语言及其与中国宇宙论之关系 程抱一  
152
- 
- 《型世言》：300 年后重现于世的小说集 陈庆浩 166
- 《金瓶梅》面面观 雷威安 186
- 《金瓶梅词话》法译本介绍 雷威安 196
- 《柳毅传》及其类同故事 杜德桥 234

尉迟迥在安阳：一个 8 世纪的宗教仪式及其神话

传说 杜德桥 259

17 世纪小说中的一次进香之旅：泰山与《醒世

姻缘传》 杜德桥 284

---

元代戏剧 威廉姆·杜比 310

诸宫调研究：对于不同见解的重估 伊维德 336

诗人、大臣和僧侣的冲突：1250—1450 年间

杂剧中的苏轼形象 伊维德 378

性与贞：弘治本《西厢记》中莺莺的形象塑造 伊维德 408

中国早期的戏剧和戏院 威廉姆·杜比 440

---

附：作者及内容简介 463

---

后记 473

---

## 西文目录

1. Wolfgang Bauer (Germany)  
The preface of "Das Antlitz Chinas"
2. Karl-Heinz Pohl (Germany)  
Ye Xie's "On the Origin of Poetry" (Yuan Shi): A Poetic of the  
Early Qing
3. Jean-Pierre Dieny (France)  
Esquisse d'une poetique des nuages
4. Donald Holzman (France)  
Songs for the Gods: The Poetry of Popular Religion in Fifth-Century  
China
5. Donald Holzman  
Ts'ao Chih and the Immortals
6. Jean-Pierre Dieny  
Lecture de Wang Can(177-217)
7. Francois Cheng (France)  
Some Reflections on Chinese Poetic Language and Its Relation to  
Chinese Cosmology

8. Chan Hing-ho (France)  
Un recueil de contes retrouve apres trois cents ans: le Xing shi yan
9. Andre Levy (France)  
Perspectives on Jin Ping Mei
10. Andre Levy  
Introduction to the French Translation of Jin Ping Mei cihua
11. Glen Dudbridge (England)  
The Tale of Liu Yi and Its Analogues
12. Glen Dudbridge  
Yu-ch'ih Chiung at An-yang: an Eight-century Cult and Its Myths
13. Glen Dudbridge  
Pilgrimage in Seventeenth-century Fiction: T' ai-shan and the  
"Hsing-shih Yin-yuan chuan"
14. William Dolby (England)  
Yuan Drama
15. Wilt Idema (Holland)  
Data on the Chu-Kung-Tiao
16. Wilt Idema  
Poet versus Minister and Monk: Su Shi on Stage  
in the Period 1250—1450
17. Wilt Idema (with Stephen West)  
Sexuality and Innocence: The Characterization of Oriole in the  
Hongzhi Edition of the Xixiang ji
18. William Dolby  
Early Chinese Plays and Theater

## 《中国人的面孔》序言

[德] 鲍吾刚

与人接近的所有面孔中，恰恰是离人最近的面孔却始终不引人注目，那就是人自己的面孔。在人自身看来，一个经常不为人所感觉的中心盲点促使人不带头脑地穿行于世界中。只有在人偶尔照镜子时，他平时看到的无头的躯体才会在瞬间变成一个整体。但是，即使是通过镜子观察，这个整体也有其自身的特点。这并不主要是因为镜像有时是模糊的，是有色彩的，或者是扭曲的，并且在任何情况下都是左右颠倒的，而是它更具有一种象征意义，这也是为什么镜子在巫术和童话中发挥重要作用的原因。更为关键的是，在人观察自己的过程中，人只能看到自身，而人用来评价自己的眼光肯定与他关注外部世界的眼光不同。因此，这种眼光也随时面临着被麻痹的危险，这种麻痹成了希腊神话中那喀索斯的灾难<sup>①</sup>。可以断言，在某个方面，每个人对于自身的认识要比他对于其邻近环境中大多数人的认识肤浅得多，这不仅是因为他不可能始终把一面镜子拿来放在自己面前，而且是因为他总



是会在镜子中,总是以同一种姿态,即以自我观察的姿态看到自己。

也许与此相关的是,当有的人有意在镜子中注视自己时,他头脑中就会突然闪现出这样的念头——他面前的这张脸可能并不是他“本来的”面孔,属于他的仅仅是那双如同从牢狱的缝隙中向外张望的眼睛。由此,这一印象一定会把人带向一个令人忧虑的事实——西方人为一直处于其思维中心的人的“个性”找到了一个令人困惑的词汇“persona”(面具)<sup>②</sup>,自我被从这个面具后麻木地表现出来。于是,自然而然被首先表现出来的,正是人的举止在周围环境中所不可避免地夹带着的角色之类的东西。但是,同样显而易见的是,在个性角色成熟的举止背后,一定还隐藏着一些本来的东西,面具可能会在某一时间和某一地点被摘下来,真实的面孔就会显露出来。然而,假如在这个面具背后仅仅暴露出一个新的面具,在新的面具中眼光再一次无奈地证明这个新的面孔仍在说谎,那又当如何呢?自从西方人在书中读到,他们是吃知识树上的禁果变得聪明起来,从而觉得自身一无所有以来,这个问题就无数次地令他们不安。因为事实上,人一旦认识到他的个性是一个角色,是一副面具,那么在不扮演一个新的角色前结束这个角色,在未找到一副新的面具戴在脸上前摘下这副面具就异常困难。因此,对于自身的关注便使一种令人生厌的疑问产生了:这个外表上看起来一成不变自我——只要不去注意它——是否也许只是由不再围绕着一个具有强烈吸引力的核心,而是自身已创造了一个核心的诸多层次构成的?人在最后的一个角色后面会不会失去知觉呢?在最后一层面具后就再也没有眼睛了吗?

不管人们最终如何回答这些问题,有一点是再清楚不过的——人的一切角色和面具都已属于自我的一部分,组成和掩盖同样是不同寻常的,因此它们不能被比喻成一件衣服,而是皮肤,皮肤只有同时通过掩盖和包裹才能使一种存在完全成为可能。面

具就如同一棵树上的年轮，一圈总是出现在另一圈之上，人们根本无法说出哪一圈是“最早的”。只有在这些面具的总体中，它们才可以给个性下一个定义，而也只有个性的本质才构成了其与时代和历史紧密联系的多层次性。因此，这种个性至少是真实的，任何人都不能被具有相同命运的其他人替代。但是，很明显，最后的不能再分解的核心——只要它存在——是从自我观察中提取出来的，这种核心和外在生活状况的许多组成部分一起可以决定一个人的发展方向，决定他是充实还是贫乏。肯定会发生的事情是，一个人在生命中的某一时刻认为他已认识到，他已熟悉了一种预先确定的形式，“他的命运已经实现”。或者，如果他是另一种人的话，他会认为，他已经离他原来的形象越走越远了，和老年时相比，他在年轻的时候更“接近于自我”，而孩提时又胜过年轻时。但是，每过去一天，新的一天都可以将这样和那样的信念毁灭。为了最终能够解释那不可解释的时刻，人总是一再给予历史以新的表述，如同历史的起源和目标一样，每个试图感受自身的人，他的起源和目标都已变得模糊不清。

自远古以来，这种强烈地遵循历史的精神就将中国人智慧的主要部分突出了出来，也许正是这种精神使得与西方相比，在中国，人们更强烈地感受到自我与其在环境中的角色的统一性。在西方盛行的一种关于灵魂的观念——这种灵魂仿佛是第二个人，像被关在监狱里一样存在于人的躯体内——在中国人固有的思维中毫无意义，它只是随佛教一起传入中国，并且只是在有限的范围内存在。与此相反，我们却发现了这样的观念，认为两种灵魂，一种肉体上的灵魂和一种精神上的灵魂，共同构成了人的本质，死亡除了意味着这个统一体的消亡外，别无它义。这种带有某种必然性、来源于一种具有二元论特点的中国古代自然观的观点，也许从一开始就与一种强大的或者极其强大的自我设计的产生相抵触。因此，奇怪的是，对于自我真实性以及个体判断的可靠性的怀疑几

乎早于阐明这些思想的言论。所以,不管在时光的流逝中发展起来的哲学体系多么自相矛盾——这些体系虽然绝没有使自我感到难堪,但除了少数例外之外,却在很大程度上逃避了自我。在“我是谁”这个问题之外,又出现了“我该怎样”这样一个问题。这甚至也包括一些流派,比如道家,这些流派充满激情地反对个人的任何社会义务,它们并不想保持这种自我意识,而是希望返回到天堂般的、自我在不知不觉中被突出的自然状态中去。这种被多次唤起的、中国哲学从很早就对社会问题所表现出来的兴趣仅仅是这种普遍地关注外界的一个结果,如果说得形象一点,这一结果依照年轮的生长方向在生命中自我发展的过程里显现。这里,自我并不是从其核心中,而是从将自身放在一个以社会或自然为前提的整体中,从他与他周围世界在集中的范围内不断扩充的联系中获得个人价值的。与此相反,对于自我核心的返照是一种对“无”的观察,一种对“空”的关照。

然而,在中国和亚洲的哲学中,“空”和“无”却始终发挥着一种重要的双重作用,这种双重作用建立在简单但彼此对立的经验之上,即一切存在的事物总是如其自身形成时那样阻碍存在。一方面,虽然“空”和“无”具有一种消极的特点——在的确“什么都没有”的情况下。但在它们为一切形成中的事物创造了必要的前提条件的时候,它们也具有一种积极的特征,因为只有从“无”中才能产生一切。“空”也是如此,尽管人们在翻译亚洲的文学作品时付出了很大努力,但“空”仍始终显得有些苍白,因为在西方的语言中一直缺少一个合适的词汇,缺少一个在根本上具有强烈生命力的概念。它和“自由”如出一辙,对于“自由”,东亚的语言中也只有后来的、为人重新创造的词汇出现。所有这一切都可以解释,尽管上述中国人的思维回避了自我的核心,但人们仍然可以研究这个自我,这也可以解释与回归自我始终相联系的极大努力和令人痛苦的自身外表的矛盾。

同样不可避免的是,这种矛盾也是一个基本的母题,与西方的自传性文学相比,我们于建立在这种特殊的自我意识上的中国的自传性文学中可以更频繁地看到这一母题。如果存在着一种虽然人们不能断定为所有的、但却是惊人的相当一部分中国人的自我描写,也就是说其中大部分所具有的特征,那么这种特征就一定是令一切都黯然失色的忧郁和听天由命的基调。可以肯定的是,在任何地方,对于自我本身的分析同时也是对于自身暂时性的分析,对于破灭的希望、被掩盖的计划和死亡的分析。然而,许多中国人的自我描写却给人留下了这样的印象,这些令人沮丧的想法并不是在观察的过程中才出现的,而是它们在事实上为这种思考确立了自己的原因。在许多情况下,对于自我的重新遵循显然仅仅是对不可忍受的环境感到恐惧的结果,并以此同时使自我描写表现出一种痛苦的隐藏着个性。如果个体开始完全关注自我的时候,在自我描写宽广的主流中,古代中国的三大世界观——儒、道、释和现代中国的一个重要的世界观——有中国特色的社会主义便使个体陷入到毫无希望的孤立之中。所有这些世界观,也许甚至还有个人本身,都认为这种孤立是极其合理的,因为世界的一部分——人们可以将之理解为自然和社会——总是出现在这种孤立之前。只有在其支流中,或者在特殊的、被认为是不寻常的情况下,这些世界观才提供了一种对于关注自我的辩白。但是,一般来讲,每个过于频繁地说“我”的人,一定都会对说“我们”感到生疏。

并不是每一种被称为自传性的表述都自然而然地与自我描写有关,令人惊奇的是,甚至只有在少数情况下才是如此。但是,相反的情况也是肯定的——并非每一种自我描写都同时具有自传的性质。因此,将处于我们兴趣中心地位的自我描写从自传中分离出来是绝对必要的。这是一次冒险,它之所以并不很容易,是因为这二者的意义范围的确在很大程度上彼此重合,但也许正是中国文学才适合于更清晰地将二者的区别显露出来。

首先,显而易见的是,自传和自我表现有一个共同点,即作者本人不仅是表现的主体,而且也是表现的客体。毋庸置疑,每一个说出来的词、每一个写出来的句子和每一种行为无论怎样都具有作者不可更改的特征,而那种希望处处留下个人踪迹的兴趣也许正是一切创作的最重要的动机。但尽管如此,这里起决定作用的仍然是外界环境。这一点甚至还在一些习惯上被人不假思考地列入自传范围的作品中出现,这些作品或许甚至组成了被称为“自传性文学”的主要部分。举例来说,在大量回忆录和日记中,作者本人无论如何不是真正的主题,主题仅仅是作者经历的事情和认识的人。人们甚至经常在这些作品出版之前小心翼翼地删除一切可能会使作者“丢脸”的内容。读者可能会产生走进作者个性世界的想法,但他至多只能紧紧地贴在作者的表皮下面,并从那里向外界观察。他或许会感觉到作者背上的一点陌生的呼吸,但向后观察的视线却被挡住了。一部作品是否真的具有自传性质就取决于对自我的关注在多大的范围内完成,这里永远存在着许多过渡:从完全回避到关注一部分——在这其中,自我或多或少在视野的边缘隐隐约约地显现,一直到彻底关注并不顾及与此相关的尴尬场面。

然而,只有当人们观察到,在自传和自我描写中历史的成分被多么强烈地突出出来的时候,二者才会在本质上截然不同。顾名思义,自传就是指对一个人生命的描写,因此,缺少时间划分的自传是难以想象的,即使它并不一定要遵循所发生事件的时间顺序。关键的问题是,自传是从一个单一的时间层而出发回顾自身的发展历程的;因为在日记中,时间层面总是随着发展历程的变化而变化,所以尽管完全编年式的、看上去像一本按照某种模式写出来的日记一样的自传格外受人喜爱——一个无论如何值得思考的事实——但日记仅仅可以被有条件地看做自传。与此相反,自我描写则按照其特点不仅摆脱了以时间为顺序的描述,而且在原则上

也摆脱了对个人生活的描述,也就是说摆脱了对过去事件的描述。对于自我描写来说,只有在一个突如其来的变化中,在自我进入到人们视线的那一刻才是最重要的。但是,正如带有过多历史性细节的自传可能会与本来的自我失去联系一样,仅仅局限于瞬间的自我观察上的自我描写也会忽略本来的自我的层次性,这种层次性也还会在一瞬间深受无数在时光的流逝中产生的一层层面具和一个个角色的影响。然后,自我描写就进入到一种民歌式的普遍性当中,在这种普遍性中,被剥夺了各种个人生活经验的自我可以在很大范围内交流。也就是说,缺少了过去的自我描写会和自传一样贫乏无味,只不过自我描写并不像自传那样在时间的运动中,而是以一种未来的深度的方式表现过去。

如同历史的观察方式和散文的关系一样,完全非历史的观察方式或许在各国文学中都与抒情诗的形式不相符合,可以肯定,在中国也是如此。这虽然也适用于自传和自我描写,但只是带有一些起决定作用的限制。虽然对于主观感情的表达来讲,中国的诗歌无可置疑地为人所喜爱,有时甚至是被不厌其烦地使用的媒介,但恰恰与此相反的是,历史学家冷静的风格却又是无数回忆录和自我创作的生命纪年的媒介。但是,二者对于自我总是相对描述得很少,因为它们要么将目光从自我身上移开,要么完全将其一概而论。与此相反,尽管在历史的和瞬间的观察方式之间存在着不同的侧重点,但这两种方式却都为自传和自我描写所特有,自我描写则更特殊一些;而与这两种观察方式更复杂的重叠部分相一致的,却是以某种方式存在于这固定两极之间的风格形式——散文诗、杂文、跋和书信。因此,一般来讲,真正的自我描写篇幅都并不太长——除了少数但却是重要的例外之外,在这些自我描写中,长期的孤独心情被反复地描写出来,并且总产生于一个天才的短暂时期,在这个时期中,作者突然会深刻地感受到其自身的本质。这类自我描写的独特之处在于,尽管这些作品有时相隔一段时间一

再被重新创作,但它们总是可以在自身中独立而彻底地发挥作用。如果为了用他人的眼光衡量自身,为了将自我与其环境联系起来,作者不顾——甚或是由于——自我为了他而拥有的舒适条件而走远一点的话,那么即使是隐含在回忆录、日记或者编年式的自传中,这类自我描写仍然可以清楚地在其周围环境的衬托下突出出来。

然而,在这里我们必须提到一个问题,它不仅适合于中国人,而且也普遍适合于每一种自我描写。我们要将这一问题再次归因于面具一类的东西。这个问题就是,只有在特殊情况下,作者才会尝试如此赤裸裸地、原原本本地表现自我,与此相反,他经常会给自己披上一件自己特有的外衣,以便为自己画像。就像西方许多著名的画家为了自画像经常给自己化妆一样,比如戴上“金盔”画像<sup>③</sup>,自传和自我描写也总是充满了伪装。在许多自传和自我表现中,作家并没有按照其本来的模样描述自我,甚至都不与他们主观对于自我的看法相符,而仅仅描绘出他们希望自我应该如何的样子。并不少见的事情是,一个这样的理想形象的面孔挤到了自身本来的面孔之前,人们有时甚至可以说出这个理想形象的名字来。但是,与相对立的现象——传记、诗歌、小说——的界限也由此变得模糊起来,这些作品在更准确的分析中突然完全地或部分地作为伪装起来的自传出现,比如作为“影射性小说”,在这类小说中,作者经常像哥特式教堂的捐赠者雕像一样很难被识别出来。不仅是自传,连自我描写也在很大程度上依赖于这种相互间的同一性的替代。一方面,自传使自身的角色可以得到精雕细琢,使一些事件和想法以一种理想化的或突出的形式描写出来,也就是说展现出一种被美化了的真实,这种真实往往会比现实中的真实更受人重视;另一方面,经过“伪装”的自传又提供了通向更多的坦诚的机会,因为所有在其中出现的人物——包括作者自己——都是作为所谓的想象中的形象从任何一种评价中提取出来的。

在两种情况下,引起读者的兴趣是特别重要的。因为在事实上,为什么到处只有那些明显只对自己感兴趣的人才有资格期待得到他人的关注呢?归根到底令人吃惊的倒不是一个人讲或写关于自己的事,而是总有人会听他讲话。这个事实只能这样来解释:读者可以以任何一种方式与作者产生共鸣。这一效果甚至间接地是由于使用了在多数自传中很普遍的第一人称而造成的,并且也可以归因于自我的形式自远古以来就已作为一种风格手段独立出来,并在从民歌到自我小说的各种体裁中得到了广泛的应用。但是,如果作者迷失于过于抽象的个人思路中,那么读者产生共鸣的愿望就会变成一种奢望。相反,作者越是研究完全基本的生活关系,在这些关系中所有人都似乎紧密地联系在一起,越是研究童年、疾病,尤其是青少年性欲的广泛领域,他就可以对引起读者的兴趣有相当的把握了。大多数自传都可以指望获得这样或那样的崇拜者。与此相对,那些经常同时填充了生命中心的暴露较少的个人经历则对于其他人几乎没有什么吸引力,除非它们更多地关注事实而不是作者本人。最大的外部行动的时间往往也是最大的内部封闭的时间。因此,一些自传中的化妆也许仅仅带有掩盖这一缺陷的目的,因为它们的作者通常非常清楚地知道,只有当读者觉得他们在这个陌生的角色中比在自身的角色中更重要的时候,他们才会读这些自传。

于是,一个危险也显露了出来,不论是文学上还是艺术上的所有自传性作品都应该在其社会关联中考虑到这种危险的存在。众所周知,自传在欧洲的顺利发展使其与基本的社会和思想史的变化产生了直接的联系,比如与一种崭新的自然科学世界观的形成,与宗教改革和资产阶级的产生。就像一个到当时为止必然经历的秩序受到怀疑、人类被要求作出自己的决定一样,旧有的“上帝”的观念也在相同程度上转变成了一种英雄的观念,在这种英雄的观念中,即使是艺术家也占据了一个统治者的地位。正是在这一阶



段,只有英雄看起来已完全成熟,并在其自我中得到了解放。而他下面的一个相对广大的阶层已经在自我挣脱流传下来的束缚中占据了一个显要的地位,自传也得以达到了它的鼎盛时期。然而,由于发展一直向前,而随着具有自传色彩的作品数量的增加,作品的思想高度(它自然不能表明水平)也一再下降,大多数英雄被人遗忘在讲台上。于是,一个非常不易解决的问题便越来越频繁地出现,即如果读者产生共鸣的愿望越来越不能向他们保证使其从一个比自身更高的一点享受更美丽的全景的话,如何才能继续使这种愿望存在下去呢?于是可以想象的是,在不久之后的一天,自传会由于其自身的过于繁荣而走下坡路。

然而,这一问题并不存在于古代中国人的自传中,即使在现代中国,它也是慢慢才开始显现出来的。在阅读中国的自传性文献时,人们反而会经常遇到一个自相矛盾的问题,即直到本世纪初,这些作品还只是出自一个范围狭窄的阶层,也就是那个掌握着写作权利的阶层。无论如何值得注意的论据是,从这个阶层的作品中,人们不可能得出任何关于“中国人”感觉的结论。但是,人们总是可以反驳这一论据并认为,如许多研究结果所显示的那样,中国社会在它的各个阶级和阶层中无论如何不是完全封闭的。许多自传和自我描写的作者甚至出身于最贫寒的家庭——如人们非常容易地从他们的生活经历中了解的那样——而且正是在这些人将其感受诉诸笔端的那一刻,他们已经完成了一次决定性的飞跃,即完成了对创作的学习。那种“采访式的自传”虽然将作者从表述和写作的辛劳中解放出来,并且在本世纪后半叶的中国发挥了丝毫不亚于西方的并非微不足道的作用,但这类自传不过是近代的一个发明罢了。由于就这类作品本身而言,它与传统的、占统治地位的儒家思想相联系,因此一定经常有一种相应的价值体系和这类作品一道为人们所接受。然而,自我描写的多样性证明,视线的自由无论如何不能因此而失去。此外,可以断定的是,在最近的几十年

中,由于自传在各种各样的先兆下,无论在中国大陆还是在香港和台湾,都在不断地向前发展,尽管存在着一些新的因素,但自传的普及便最终使人将其与中国的传统文化相联系。虽然这些自传作品大多为出身普通的人士所作,但它们绝没有过于违反常规,而且几乎比本世纪 20 年代、30 年代在西方强烈的影响下产生的、由年轻的中国留学生创作的内省式文章还要循规蹈矩。这些留学生都来自殷实之家并接受过儒家思想的教育,然后到国外留学。因此,人们可以坚信,即使是传统的自传作品,也比单纯一个统治阶级的生活意识能够反映出更多的内容。我们在自我描写和自传中读到的那些无数的陈词滥调,经常更多地是与古代汉语的规则,而不是与一个社会阶层统一的生活情感有关。

对于整个中国文学来说,自传性的文献尽管数量有限,但它依然丰富多采,以至于人们几乎不可能同时在其所有的表现形式中对它进行研究。尤其是 16 世纪,自传和自我表现的作品数量剧增——一个和欧洲同时发生的有趣的现象;而自本世纪 20 年代以来则出现了受西方模式影响的第二个更大更广泛的浪潮。因此,为了使研究一目了然,确定一些主题是绝对必要的。研究首先应该客观地——如已提到的那样——被限定在“自我描写”的范围内,也就是限定在作者的确只关注其自身,并将自我概括为一种多层次的封闭的惟一形象的表现范围内。这并不意味着,狭义的自传,比如日记和回忆录——在其中,自我似乎被融入到了个别形象当中——就不应该偶尔被提及,相反,许多“肖像”最终正是存在于这些个别形象之中。而对于自我描写来说,广义的自传性文学的影响范围自然是至关重要的。然而,对于“自我表现”的专注则意味着,人们必须走上一条穿越中国人精神领域的非常曲折的道路,因为,这样一来,一方面,这个主题就拥有了和“个人主义”在中国的历史——一个由于这一概念在中国的陌生感而极其复杂的领域——最直接的接触点;而另一方面,如上所述,这个主题所涉及

的各类文学体裁的数量要比它所涉及的专注于狭义的自传作品的数量大得多。因为这种“漫步”一再允许人们对于文化作不同的展望,所以它并不十分艰难。除了个别文章的篇幅会更短小、题材会更集中之外,它们的确更多地停留在对自我的描述上,并且不会迷失在次要的主题里。

然而,如果说中国人自我描写的最迷人之处在于其超越时间和空间的特殊的完整性的话,那么对主题作时间上的界定就比客观的界定更困难。自然,在我们可以研究的大约 2500 年的历史中,这种完整性的内容总是不断发生变化——就像个人在社会中面临的各种问题一样,但某种延续性却始终存在,即使是通过各种各样的表现形式。中国人自我表现的各种基本形式虽然产生得很早,大约在公元前 5 世纪至公元 2 世纪,但这些形式在每个历史时期都得到了改变和丰富,并且只有其中少数形式被其他形式替代,以致后来再没有出现。相反,这些形式彼此促进,相互依存。在这种情况下,研究在时间上的界定就必然会导致一种主题上的界定,因为自我表现的多数形式只有在其上百年的发展过程中才能被人完全理解。在另一方面,自然也有一些特定的时期,在这些时期中,既没有任何自我表现的特殊形式,比如有助于产生一种新风格的书信,也没有任何特殊的母题,比如对于出仕的拒绝,可以作为自我描写为人偏爱的基础。这一事实在一定程度上允许将自我描写中编年式的表现与系统的表现联系在一起。但是,许多文学形式和母题总是一再闪现出来,或者它们始终具有现实性,以至于它们并不适合这种对自身非常具有吸引力的混合体。

自然,在古代中国,中国人自我表现的完整性同样也与中国古典文学巨大的完整性有关,如果不考虑一切不可否认的变化,那么对后者来说,仍然可以追溯到非常相似的中国古代传说。然而,这里的问题是,研究是否必须在时间上以近代的开端(1912 年中华民国成立)或者至少以现代中国的开端(1949 年中华人民共和国

成立)为终点呢?因为没有人会否认,那时已出现了新的思想和思维范畴,它们不仅偏离了旧的和思维范畴,而且与之相抵触。不可否认的还有,即使不考虑上述情况,但恰恰是自传与这种对一切价值的重新评估联系格外密切。首先是自1919年五四运动以来迅速发展起来的语言形式为此作出了贡献,在书面语的使用上,这种语言形式迫使沿用了2500年的“文言文”转变成了现代“白话”,这一变革比近代欧洲拉丁文变成意大利语甚或变成德语更具有深远的影响,因为一般来讲与结构相对简单的欧洲中世纪拉丁文相反,中国的文言文却在长期被知识分子的使用过程中变成越来越繁杂并越来越脱离现实生活。自传和自我表现都曾或好或坏地使用过这种语言,甚至经常可以非常灵活地运用其多层次性,以便在揭示自我的同时掩饰自我。和这种语言相比,新采用的语言则表明,它从一开始就不是为完成这样一个棘手的任务而创立的,这种语言不加任何掩饰,并直截了当地表达一切。而在另一方面,伴随着对从本世纪初起传播到中国的西方文学作品进行翻译的巨大浪潮,一股以自传为核心的深受19世纪个人主义思想影响的欧洲文学作品的洪流也涌向了个国家。这些作品突如其来地传播了一种在这股洪流中尚不为人所知的、在其多样性中令人迷惑的大量自我意识,并且带来了全新的词汇,这些词汇虽然以某种方式补充了失去的旧的词汇,但也仅仅服务于那些愿意将自己已有的全部个性变成一种新的个性的人们。20世纪20年代,中国人在文学上以加速度赶上了欧洲个人主义的时期,尤其是在上海,在这个被认为是位于中西边界最前沿的地带,笼罩着一种跃动着智慧的、但却不论怎样并不现实的气氛。

尽管如此,不管新的自我表现所使用的语言媒介有多么不同,它却并未彻底动摇旧的世界。真正巨大的变化则毋宁说发生在这些自我表现之前的以历史为特征的自传中,这类自传不断抛弃了那种僵化的编年式模式,并试图以西方为榜样(在中国,最晚于16

世纪)来表现个性的发展。相反,自我描写则总是一成不变,虽然具有历史的深度,却没有发生任何根本性变化,而且在很多方面又一次将自己与旧有的模式联系在一起。甚至格外值得注意的是,在这些现代的自我表现中,新旧思想和新旧题材是如何彼此融合,如何组合成有时是非常奇怪的形象的。在这种联系中,即使是那些大量的自白也还可以引起人们并不太小的兴趣,这类自白在中华人民共和国成立之后有上千篇——为了不说有上百万篇——并在本世纪50年代经常在报刊或文集中发表。它们自然都是那些任务性的文章,属于思想改造的一部分。对于这些自白本身来说,它们并没有把突出个人的自我情感当作目的;它们追求的是其相反的一面,也就是要抹去个体中个人主义和自私自利的一切萌芽。然而,这些作品却给人以这样的印象——这些作品大多是在令人感到压抑的情况下产生的,就如同古代中国人的许多自我表现一样——即这些作品可以作为这种奇特的面具游戏的见证,在这种游戏中,有多少面具被摘下来,有多少面具还一直被戴在脸上,从来都不清楚。因此,由于所有这些原因,在我们的研究中不仅研究古代中国人自我描写的先驱,而且对直到目前为止的后继者予以重视便显得颇有意义,这样,尽管知道这种尝试的不完整性是不可避免的,但至少可以在整体上宏观地把握中国人自我表现的发展过程。

将今天的自我表现包括在研究范围之中之所以是可行的,也是因为现代中国人的自传与科学研究联系紧密,在这种研究中,中国人和相当一部分日本人都曾经也正在深入地分析中国人精神的过去。可以理解的是,与世界其他地区相比,中国的汉学研究具有一种更个性化的、更积极的特色,因为它在很大程度上意味着一种自我反省。这甚至也表现在东亚地区,比如在日本,那里的自传就深受中国文化的影响。由于西方文明的传人——不管它比东亚文明是优还是劣,它毕竟由于其势力强大而得到了承认——对过去

的母题进行研究的任务便自觉或不自觉地落到了中国和日本的部分汉学研究者身上,这些母题并不依赖于西方的范例,它们暗示着现代文明,并可以被看作将自身文化作必要转变的过渡。这项任务很早就被人认识到了。从19世纪晚期起,东亚的许多汉学家都在忙于完成这一任务,而一种相当有趣的、但并不总是完全开放的中日汉学交流也每每由此产生。就像与中国文化相比,日本文化可以更迅速和更不费力地适应西方文化一样,日本的汉学也比中国汉学更早地着手研究一些关键的主题。就是在中华人民共和国,这样的研究也在继续,当然是在马克思主义的前提下。在到当时为止可以揭示一切(或者掩盖一切)的儒家学说影响下,如果说人们将那些忠诚地服从于皇帝和始终不变地推崇古代的中国人看作是典型的中国人的话,那么人们现在就一直在寻找“非中国”的中国人,寻找反抗者,寻找社会的革命者,寻找对遗产的蔑视者,寻找对古代的怀疑者。人们开始逆历史发展而动,并突然发现了许多奇特的想法和形象,到当时为止,这些想法和形象在人们的记忆中勉强保持了一种阴影中的存在,比如,“乌托邦”的观念和这种游戏形式的激进的哲学家和政治家。在这种努力背后恰恰隐藏着一种追求,它要求清除充满儒家人文主义思想的“中心”概念,因为这一概念在其与发展后期的中国文化的平衡中曾对某种僵化负有责任。

但是,在这种联系中,也必须看到所有直接或间接地分析中国的“个人主义”问题的研究。由于这些研究一般来讲并没有在其主题的选择中显露出甚至往往根本不能显露它们的特点,由于它们还处在“准备阶段”,所以它们似乎在表面上还与一些与此并无关系的事物打交道,比如说与忠诚或遁世,与游记或于中国历史上突然受人青睐的时期,例如从汉代晚期到西晋早期(公元2世纪末到3世纪末)或者明代晚期(17世纪)。然而事实上,这背后还隐藏着重新设计一种反传统者的传统的尝试——那些为了寻找可以彻底

改造世界的出发点从而逃向地理和精神上的边缘地带的、厌恶走中庸之道的人们的传统；这些人一再为看上去由中华文化构成的完整的领域确定范围，即使他们经常完全由于束手无策而失败。对于古代中国来说，这些经常是悲剧性的形象绝不是典型的，并且可以肯定对于现代中国来说也不是，然而，如果这些形象的实质正在于反对任何一种类型学术的话，他们又该如何或者又是怎样的呢？

大多数中国人的自传和自我描写也出自这种反传统者的传统，这并不是一个偶然现象，因为转向自我总是以某种方式意味着对外部世界的回避。这种转向虽然有时只在一定时期内平静地发生，但它却更频繁地具有一种原则上不可更改的拒绝的特征。无疑与此有关的是，中国人的自我描写从来都没有一个完全固定的形式，而是一直以零乱的形式在文学中存在。但是，恰恰是它的被多次打破的传统——就像其他许多被打破的“不典型的”传统一样——对于恰当地评价中国人——不论是曾经作出选择在根本上反对这些传统的古代中国人，还是现代中国人——都具有重要的意义，因为这些“不典型的”传统——也包括文学上自我表现的发展——使今天的中国人拥有的回旋余地变得清晰可见，从而在现代世界中，在不背弃自我的条件下，占据一个属于自己的独特地位。

### 注释

- ① 河神喀非索斯和仙女莱里奥普所生的儿子那喀索斯(Narcissus)受诸神惩罚，爱恋自己在水中的倒影，憔悴而死。
- ② *persona* 拉丁文原意指一个演员的面具。
- ③ 这里指荷兰著名画家伦勃朗(Rembrandt)的作品《戴金盔的人》(约作于1650年)。

(马 剑 译)

## 叶燮的《原诗》：清代早期诗论

[德] 卜松山

在中国文学史上,诗论繁荣的时代似乎很少与文学理论的兴盛期相一致。多数情况下,在一个繁荣期衰退之后,对诗歌的深思便开始了。例如,我们看到六朝晚期文学理论的第一次兴盛,就是对之前的汉、魏和晋朝的诗歌繁荣作出的回应。在这个时期,钟嵘(约483—513)撰写了《诗品》,刘勰(约465—约520)的伟大理论著作《文心雕龙》以其全面、系统而深刻的对文学本质的探究,无可匹敌地屹立于中国文学批评史之中。在盛唐这个中国诗歌黄金时代较次要的理论家,如王昌龄(约690—约756)和释皎然(730—799),他们的诗歌比理论作品更为人所称道;司空图(837—908)具有影响力的系列论诗诗歌《二十四诗品》写于盛唐之末、诗歌鼎盛之后。同样,对唐朝和北宋诗歌繁荣之理论和批评的回应,有发端于严羽、写于南宋时期的重要著作《沧浪诗话》。该作品以禅释诗——例如,诗歌被理解为对现实的直觉的、启示的领悟之反映——对下一世纪的文学理论产生了持久的影响,尤其对明代和清



初,即我们在此所涉及的时代的复古运动产生了影响。

清代正好符合这个模式:诗歌不兴,但理论繁荣。这个时代的批评文学,即所谓的“诗话”<sup>①</sup>,在范围和容量上胜过以前各个时代就此题目所写的全部内容。

然而,在这些理论和批评文献中,仅出现了少数杰出和重要的著作,在这些著作中,似乎也仅有两三部称得上系统的作品。这些著作中的大多数仅仅收录了“诗话”传统中对诗歌的零散思考。更重要的理论是围绕一两个关键的术语来进行思考,例如王士禛(1634—1711)的“神韵”。王士禛的观点延续了由严羽开创的以禅释诗的传统。再说另一位批评家袁枚(1716—1797),他认为诗歌是诗人“性灵”的表现——袁宏道(1568—1610)和明朝公安派已经详尽阐述了同样的观点。借用艾布拉姆斯(M. H. Abrams)的术语,我们可以把这种文学观点称作“表现说”,以区别于可归属艾布拉姆斯的“超验—模仿说”范畴<sup>②</sup>的前一种理论。最后,沈德潜(1673—1769)的理论以“格调”著称。他的思想继承了明代复古主义者的观点,如所谓“后七子”,尤其是李攀龙和王世贞(1526—1590)<sup>③</sup>的观点。沈德潜的学说兼具形式主义和实用主义,根据他的思想,诗歌创作应遵循唐代的典范,并施以道德教化的影响。

沈德潜乃叶燮(1627—1703)<sup>④</sup>的学生。叶的诗论“原诗”是本文的论题。它收录在多卷本的《清诗话》<sup>⑤</sup>集子中,但由于它系统地探讨了主题——诗歌之本质与诗人之本性——而与其他印象式“诗话”有很大的不同。事实上,它系统的方法使当代中国文学史家将其与刘勰的《文心雕龙》<sup>⑥</sup>相媲美。不过,叶燮的《原诗》在结构的复杂精巧方面确实不及它的前辈;相反,它的文体问答交织,使人想起理学著作的对话体。

在下文中,叶燮的思想体系之轮廓将通过翻译展现出来,主要是从《原诗·内篇》来展现。然后本文将追溯其批评术语直到更早的理论著作。在描述叶燮如何在批评实践中运用其观点后,笔者

最后尝试在明代和清初诗论关系中评价他的地位。

—

叶燮在文章的第一部分论述了——不过比本文开篇的沉思冥想更为全面——诗歌盛衰的诸多时期,力图给予中国诗歌史一个崭新的评价。他将诗歌的历史发展比作河流,并因此区分了“源”与“流”。“源”是中国最早的诗集《诗经》三百篇。它的“流”,有同时期的盛与衰、正与变<sup>⑦</sup>——此观点已经被运用于《诗经》的“诗大序”<sup>⑧</sup>,并且在《文心雕龙》<sup>⑨</sup>中得到详尽阐释。叶燮尖锐地抨击了明代复古者的观点,认为他们专注于过去,只承认几个明确的正统繁荣时期(李梦阳模仿严羽之偏好:“文必秦汉,诗必盛唐”<sup>⑩</sup>)。与袁宏道、李贽(1527—1602)、钱谦益(1582—1664)和王士禛(1634—1711)观点(后者是叶燮同时代的人)一致,叶燮认为诗歌史不过是一个盛衰变化的发展过程,他声称,诗歌藉此在其历史过程中逐渐向更好、更丰富和更多样化的状态发展。他尤其明察到所谓的正统时代注定要衰落,并坚持认为,如果诗歌在形式和内容上囿于某种固定体系,就会僵化以致极度地堕落。相反,变的时代是真正富于创造力的时代,它最终会走向新的繁盛<sup>⑪</sup>。

在以下段落中,叶燮兼顾时代环境和文学内在的发展,探讨了文学的演变,描述了“正”与“变”是如何相互制约的。

且夫风雅之有正有变,其正变系乎时,谓政治风俗之由得而失,由隆而污,此以时言诗,时有变而诗因之,时变而失正,诗变而仍不失其正,故有盛无衰,诗之源也。

吾言后代之诗,有正有变,其正变系乎诗,谓体格、声调、命意、措辞、新故、升降之不同,此以诗言诗,诗递变而时随之,故有汉、魏、六朝、唐、宋、元、明之互为盛衰,惟变以救正之衰,故递衰递盛,诗之流也。<sup>⑫</sup>

当叶燮说时代因正由变而衰,但诗歌在变化中并未衰败时,他所运用的词“正”,一方面是指对时代的正统政治与风俗的描绘,如“诗大序”所言;另一方而指诗歌一成不变的思想基础。不管诗歌创作处于怎样“变化”的时代,这个基础就是圣人之训。与此相反,一旦诗歌脱离了《诗经》,其形式和内容的变化就描绘出它发展轨迹的特征,并且这种变化必须保障其思想的正确性。因此,变并未与正相互抵牾。如果无变,正会演化为陈规陋习,最终导向的不是兴盛,而是衰败。

叶燮对该主题长篇论证时常带有辩论的特点。例如,在下文中他猛烈反对复古主义者使用陈词滥调和模拟古代大师:

愈(韩愈 768—824)尝自谓陈言之务去,想其时陈言之为祸,必有出于目不忍见、耳不堪闻者,使天下人之心思智慧,日腐烂埋没于陈言中,排之者比于救焚拯溺,可不力乎?而俗儒且栩栩然俎豆愈所斥之陈言,以为秘异,而相授受,可不哀耶!<sup>⑬</sup>

他又补充道:

惟有明末造,诸称诗者,专以依傍临摹为事,不能得古人之兴会神理,句剽字窃,依样葫芦,如小儿学语,徒有喔咿,声音虽似,都无成说,令人哱而却走耳。<sup>⑭</sup>

因此,在叶燮对中国诗歌史的评价中,他采取了与袁宏道、钱谦益和王士禛相似的立场,反对明末和清初诸多惟举唐宋的诗歌流派,他声称每个时代都有其独到之处。

叶燮对对话者提出的问题,即是否可以只读古人之诗来写诗——以黄庭坚(1045—1105)为核心的江西诗派诗人与明朝复古者所持观点——他回答不行,并且用一个复杂的比喻来表达他的思想。他将诗歌创作过程比作建造房屋,并区分了建筑过程中5个不同的步骤:1. 奠“基”;2. 取“材”;3. 运用“匠心”;4. 设“色”;5. 施以“变化”。第一步奠基是最重要的。在诗歌创作中,叶燮称

其基础为“胸襟”，该词源出于杜甫(712—770)<sup>⑮</sup>。诗歌只有在此基础上才能包罗万象，诗人只有如此才能以同情心和道德力量回应世界：

有胸襟，然后能载其性情智慧，聪明才辨以出，随遇发生，随生即盛。千古诗人推杜甫，其诗随所遇之人、之境、之事、之物，无处不发其思君王、忧祸乱、悲时日、念友朋、吊古人、怀远道，凡欢愉、幽愁、离合、今昔之感，一一触类而起；因遇得题，因题达情，因情敷句，皆因甫有其胸襟以为基……

不然，虽日诵万言，吟千首，浮响肤辞，不从中出，如剪彩之花，根蒂既无，生意自绝。<sup>⑯</sup>

在进一步阐释这种比喻时，他说，在奠基以后就得取材，但不是凡材皆取，而是取上等好材。在低山附近取木材是不够的，如果要取不会断裂的栋梁之材，就应不辞劳苦，长途跋涉到优质的杉树生长之处，找到最好的木材。他进一步写道：

则夫作诗者，既有胸襟，必取材于古人，原本于三百篇、楚骚，浸淫于汉、魏、六朝、唐、宋诸大家，皆能会其指归，得其神理。以是为诗，正不伤庸，奇不伤怪，丽不伤浮，博不伤僻，决无剽窃吞剥之病。<sup>⑰</sup>

好的木材需要能工巧匠才能做成坚固美观的房屋，同理，诗的素材也需要运用匠心转化为好诗：

此非不足于材，有其材而无匠心，不能用而枉之之故也。夫作诗者，要见古人之自命处、着眼处、作意处、命辞处、出手处，无一可苟，而痛去其自己本来面目；如医者之治结疾，先尽荡其宿垢，以理其清虚，而徐以古人之学识神理充之；久之，而又能去古人之面目，然后匠心而出。<sup>⑱</sup>

此外，如同没有色彩的房屋毫不引人注目，没有文采的诗亦然：

夫诗纯淡则无味，纯朴则近俚，势不能如画家之有不设

色。古称非文辞不为功，文辞者，斐然文章采也。必本之前人，择其丽而则、典而古者而从事焉，则华实并茂，无夸饰斗炫之态，乃可贵也。<sup>①</sup>

最后，建造房屋不惟一种统一的方式，而要施以变化：

然使今日造一宅焉如是，明日易一地而更造一宅焉，而亦如是，将百十其宅而无不皆如是，则亦可厌极矣。其道在于善变化。变化岂易语哉？……变化而不失其正，千古诗人，惟杜甫为能。……杜甫，诗之神者也，夫惟神乃能变化。<sup>②</sup>

因此，叶燮极力称颂杜甫，这不仅因为他的道德意义、他的胸襟，例如，他在诗中充溢着对国家和人民的儒者式的同情与关怀，而且因为其创作中的神来之笔和天才。根据诗歌的内在价值，叶燮也推崇韩愈和苏轼（1037—1101），声称杜甫和这两位诗人带来了诗歌最大的变化，并对中国诗歌史以后的时代产生了最强烈的影响<sup>③</sup>。

叶燮文章的理论核心开始于这样一个问题：在诗歌艺术中是否有定法，就如同一些主要关注韵律技巧的明代复古者所声称的。更准确地说，追随唐诗宋词之法能学会写诗吗？叶燮认为不能，他首先区分了死法与活法。在诗中，死法指任意强加的不变之法，例如，律诗或绝句的声调规律或结构规律（律诗或绝句：每一对句或单句的首[联]、颈[联]、颔[联]和尾[联]）。他认为死法根本无用，因为历史和文学是变化的，以前有效的今天已难以奏效。古人有古人之法，当代诗人必须遵循其他之法。如果因循古法，诗永远不会适当地表达诗人的个性与时代的精神。相反，活法或“自然之法”根基于宇宙深不可测的内在规律，并且可以在自然的巨大变化中被观察到。在诗中，它们在诗人的“匠心变化”中被揭示，但不能以言词表达<sup>④</sup>。

将此概念运用于诗歌，他区别了诗歌反映外在世界的客观物质方面（在物者）与诗人主观个人的特质（在我者）<sup>⑤</sup>。在物者

是：“理”、“事”、“情”。<sup>④</sup>在诗中，前二者强调诗歌理性和事实的精确性，第三者指诗歌特殊之情与特点。然而，由于这些单个词语的歧义，在译为英文时必须考虑意义上不同的细微差别。“理”在理学中的意义尤其指“道”、“本性”，或者物之“理”。然而，“理”也被理解为“德性”，以及在理学之前作为“理”、“势”、“真”的意义，例如在《文心雕龙》<sup>⑤</sup>中的运用。“事”基本的意思指“事实”或“事件”，但在更哲学化的意义上也可意指“理”在世界上的“现实化”或“实现”。稍后出现的“情”，当然不能被理解为一般意义上的“感情”，而是在《孟子》<sup>⑥</sup>所使用意义上作为事情现实化的真正情况。在叶燮看来，可根据这三方面整饬物质世界的多样性。如他所说：

曰理、曰事、曰情，此三言者足以穷尽万有之变态。凡形形色色，音声状貌，举不能越乎此，此举在物者而为言，而无一物之或能去此者也。<sup>⑦</sup>

这三个方面可以被普遍地观察到，因为但凡世上的事物皆由“理”、“事”和个人之“情”决定。并且按照理学之见解，使这三者结合起来的力量是气：

曰理、曰事、曰情三语，大而乾坤以之定位<sup>⑧</sup>，日月以之运行，以至一草一木一飞一走。三者缺一，则不成物。

文章者，所以表天地万物之情状也；然具是三者，又有总而持之、条而贯之者，曰气。事、理、情之所为用，气为之用也。譬之一木一草，其能发生者，理也。其既发生，则事也。既发生之后，夭乔滋植，情状万千，咸有自得之趣，则情也。苟无气以行之，能若是乎？<sup>⑨</sup>

“气”作为天地乾坤的原动力，确实依法而行，但随其自然：

三者藉气而行者也。得是三者，而气鼓行于其间，绸缪磅礴，随其自然，所至即为法，此天地万象之至文也。岂先有法以驭是气者哉？不然，天地之生万物，舍其自然流行之气，一切以法绳之，夭乔飞走，纷纷于形体之万殊，不敢过于法，不敢

不及于法，将不胜其劳，“乾坤亦几乎息矣”。<sup>③</sup>

将“理”、“事”、“情”运用于文学领域，诗歌就反映出世界的多样性、自然性和合法性，由此活法和自然之法自行显现出来：

自开辟以来，天地之大，古今之变，万汇之曠，……于以发为文章，形为诗赋，其道万千。……然则诗文一道，岂有定法哉？先揆乎其理，揆之于理而不谬，则理得。次征诸事，征之于事而不悖，则事得。终絜于情，絜之于情而可通，则情得。三者得而不可易，则自然之法立。故法者当乎理，确乎事，酌乎情，为三者之平准，而无所自为法也。<sup>④</sup>

他这样总结道：

惟理、事、情三语，无处不然。三者得，则胸中通达无阻，出而敷为辞，则夫子所云辞达<sup>⑤</sup>。达者通也，通乎理，通乎事，通乎情之谓。而必泥乎法，则反有所不通矣。辞且不通，法更于何有乎？<sup>⑥</sup>

这样，在叶燮看来，“理”、“事”、“情”这三个“宇宙”和自然的范畴足够涵盖世界和诗歌的有机合法性，并且诗歌反映这种有机合法性。将“死”法用于这种被气所动的“鲜活”的范式中，不会促进，只会阻碍交流。在诗中，死法将导致模仿和俗套，导致死气沉沉的陈旧框架。

与诗歌的三个客观事物方面相匹配的，是对诗人的四个主观个人素质的要求，它们与三个事物方面结合，就产生了诗歌创作<sup>⑦</sup>。这些个人素质是：“才”、“胆”、“识”、“力”。他说道：

大凡人无才则心思不出，无胆则笔墨畏缩，无识则不能取舍，无力则不能自成一家。<sup>⑧</sup>

在这四者中，“识”是最重要的品质：

使无识，则三者俱无所托。无识而有胆，则为妄，为卤莽，为无知，其言背理叛道，蔑如也。无识而有才，虽议论纵横，思致挥霍，而是非淆乱，黑白颠倒，才反为累矣。无识而有力，则

坚僻妄诞之辞，足以误人而惑世。<sup>⑩</sup>

识使诗人能够认识到世界和诗中的内在秩序(理)、事实性(事)和个人之情(情)。他将理学的“体用”之说运用到识与才的关系中，把强调重点从当时推崇的才情转移到识，并认为才乃识之用：

识以居乎才之先，识为体而才为用，若不足于才，当先研精推求乎其识。人惟中藏无识，则理、事、情错陈于前，而浑然茫然，是非可否，妍丑黑白，悉眩惑而不能辨，安望其敷而出之为才乎？<sup>⑪</sup>

最后，叶燮将认识能力比作理学在《大学》<sup>⑫</sup>中的一个中心概念——“格物”之法，他认为人们需要格世上之物，格诗之“理”、“事”、“情”：

惟有识则能知所从，知所奋，知所决，而后才与胆力，皆确然有以自信，举世非之，举世誉之<sup>⑬</sup>，而不为其所摇。……其道宜如《大学》之始于格物，诵读古人诗书，一一以理、事、情格之，则前后中边，左右向背，形形色色，殊类万态，无不可得。<sup>⑭</sup>“胆”对发展才情至关重要：

昔贤有言：“成事在胆。”<sup>⑮</sup>文章千古事<sup>⑯</sup>，苟无胆，何以能千古乎？吾故曰：无胆则笔墨畏缩。胆既讫矣，才何由而得伸乎？惟胆能生才。<sup>⑰</sup>

关于“才”，他说：

夫于人之所不能知，而惟我有才能知之；于人之所不能言，而惟我有才能言之，纵其心思之氤氲磅礴，……以是措而为文辞，而至理存焉，万事准焉，深情托焉，是之谓有才。<sup>⑱</sup>

最后，“力”对保持才情非常重要。没有它就不可能创造新意、自成一家，并经受住时间的考验：

如是之才，必有其力以载之；惟力大而才能坚，故至坚而不可摧也。……吾故曰：立言者，无力则不能自成一家。<sup>⑲</sup>



叶燮总结诗人的四个主观素质：

夫内得之于识而出之而为才，惟胆以张其才，惟力以克荷之。<sup>④</sup>

在叶燮对诗人个人内在素质以探讨中，值得注意的是，理性的能力“识”获得最高的地位，而对诗人最普通的要求“情”却未提及。他在文章中也偶尔使用“情”字作为情感的意义，但在文章重要的系统性部分，考虑到外在和内在领域时，他将“情”放在外在事物的领域，并予之客观而非主观的意义<sup>⑤</sup>。但我怀疑，这里所存在的语义含混并非偶然，而是故意为之。

叶燮对事物和个人两方面的整齐划分，弱点在于对二者关系的思考不够充分。事实上，除了上文所简单提及的，即两方面需结合以产生诗歌创作，以及诗人需要认识能力以探究三个物质的方面，读者在两方面的互相依存关系上不可能找到更多更重要的线索。

诗人自己被世界所触动(触)所激发(兴)，并从古代伟大文学作品中吸取传统，观察世界的多样性和自然规律，然后才能致力于运用技巧——由活法、自然之法而非死法引导的技巧。叶燮用泰山之云——一个经常被引用的生动意象，来描绘作为自然的绝妙设计(文)基础的自然之法的运行(英文译文为字文所安即 Stephen Owen 译)：

天地之大文，风云雨雪是也。风云雨雪变化不测，不可端倪，天地之至神也，即至文也。试以一端论：泰山之云，起于肤寸，不崇朝而遍天下。吾尝居泰山之下者半载，熟悉云之情状；或起于肤寸，弥纶六合；或诸峰竞出，升顶即灭；或连阴数月，或食时即散；或黑如漆，或白如雪；或大如鹏翼，或乱如散髻；或块然垂天，后无继者；或联绵纤微，相续不绝。

又忽而黑云兴，土人以法占之曰将雨，竟不雨；又晴云出，法占者曰将晴，乃竟雨，云之态以万计，无一同也。以至云之

色相，云之性情，无一同也。云或有时归，或有时竟一去不归，或有时全归，或有时半归，无一同也。此天地自然之文，至工也。

若以法绳天地之文，则泰山之将出云也，必先聚云族而谋之曰：吾将出云，而为天地之文矣；先之以某云，继之以某云，以某云为起，以某云为伏，以某云为照应，为波澜，以某云为进入，以某云为空翻，以某云为开，以某云为阖，以某云为掉尾。

如是以出之，如是以归之，一一使无爽，而天地之文成焉。无乃天地之劳于有泰山？泰山且劳于有是云？而出云且无日矣。<sup>⑧</sup>

这个意象极好地阐明了叶燮的诗歌观念，诗作为生动有机的形式，不依赖于“老”套或古时之法。如同他在文章伊始所描述的，每一新时代的每一新诗人由其所在的世界和情境触发，带来生气勃勃的诗歌，创制一己之法：

必先有所触以兴起其意，而后措诸辞，属为句，敷之而成章。当其有所触而兴起也，其意、其辞、其句劈空而起，皆自无而有，随在取之于心；出而为情、为景、为事，人未尝言之，而自我始言之。<sup>⑨</sup>

在此对诗歌创作的描述，其深奥玄妙类似于陆机(261—303)的《文赋》或司空图的道家自然创造说所触发的观点。因此，叶燮的思想体系乍看是理性的，但在下文中会更加清楚地表明还有一种难以言传的“精神化”的强烈倾向，虽不能说是中国传统文学批评中众所周知的神秘化倾向。

## 二

在进一步考察叶燮在文学批评实践中如何运用其体系之前，我们还要离开正题去考察叶燮前辈文人的著作，将他们与叶燮的

术语相比较。首先考察叶燮对刘勰《文心雕龙》的看法。叶燮关于诗歌由两方面所决定——客观事物方面和主观个人方面——的观点，在《文心雕龙》中已有与之不同的概述。在刘勰的二元关联体系或相对峙的关键词中，是“理”或“逻辑秩序”（“理”——叶燮的原则）与“情”（“情”——叶燮的情况）相对应。在重要的第27篇“体性”的开端，刘勰认为情与理为内外两者：

夫情动而言形，理发而文见；盖沿隐以至显，因内而符外者也。<sup>⑩</sup>

根据刘勰所言，理（或逻辑秩序）和情分别代表外在世界和内在世界，在文学中它们不仅融为一体，而且相互呼应。

在第31篇（“情采”）中他将二者这样联系起来：

故情者，文之经；辞者，理之纬。经正而后纬成，理定而后辞畅：此立文之本源也。<sup>⑪</sup>

在此，情与理被看作创作的两个基本方面。文章之文采在于丰富的感情内容，语言的简洁明了基于势和理。

刘勰在多重意义上使用“理”。然而，“理性”和“逻辑秩序”的意义看来是主要的，如同在引用的关键篇章中所看到的。与叶燮相反，刘勰主要是在“情感”的意义上使用“情”，尽管如此，但是如刘若愚所说，“情”也指“情况”，“事物的主要或基本本质”<sup>⑫</sup>。总之，在刘勰思想中“理”和“情”皆为中心概念，具有相同分量。

在《文心雕龙》中，我们发现“理”与“事”这两个术语经常相互映衬。只举一个例子，刘勰在谈到史书而非诗歌时，认为它们被人所接受是基于“理得而事明”<sup>⑬</sup>。

与叶燮一样，刘勰也探讨了作者的个人素质，我们再次发现他们之间有相同点和不同点。紧随上文所引用的关于理与情的第27篇之后，刘勰区分了两个天生之质和两个后天之质，前者是才与气，由情性所定；后者乃学与习，由勤勉和陶染所致<sup>⑭</sup>。因此刘勰的术语与叶燮不同，他仅附带论及识与力，几乎根本没在勇气的

意义上提到“胆”。

刘勰对天生之质和后天之质的区分尽管没有为叶燮所用,但是在两个人的术语范畴中可以看到某些对应之处:刘勰之“学”与叶燮之“识”相关,刘勰之“气”与叶燮之“胆”和“力”亦不无关系。对刘勰,天生之“才”显得更重要,而叶燮却认为后天之识更重要。

因此,在刘勰对文学本质的理性而系统的探索中,尽管有时充斥着冗长乏味、两两相对的互补概念,但其中的一些基本结构与叶燮对诗的详细研究关系密切,尤其是内在和外在世界的对应理论<sup>⑤</sup>,以及他对理(理性/原则)与情(感情/方式)的强调。

从叶燮使用的术语(理、气、格物、体、用等等)可知,其观点与理学思想的密切关系是不言自明的,只有事实或事件意义上的“事”在理学中没有起突出作用。但在这点上令人饶有兴味注意到的是,在华严宗中“理”与“事”的两两相对是一个中心概念,它明显地影响了理学,因此我们实际上在理学著作中偶尔可以发现两个词配成一对。在华严宗中“理—事”与“体—用”意义相同,意味着“本体与事物”、“真心与现象”、“本体与现象”、“自性与缘起”,因此这二者被比作水与波,形成一个不可分割的整体<sup>⑥</sup>。如上所示,叶燮所使用的“事”,比“诗话”中通常所指一首诗中的“用事”更具哲学意味;尤其是叶燮将“事”与“理”相联系,与华严宗对该词的用法相比,二者的相似之处昭然若揭。

我们现在转入严羽在《沧浪诗话》中对“理”的探讨——《沧浪诗话》是继《文心雕龙》之后中国文学理论中又一重要著作。严羽——与唐朝的司空图一致——提倡艾布拉姆斯所谓的文学的“超验模仿”说,强调诗歌的顿悟。事实上,他经常被引证,以作为“理性原则”或“理”以及书本学习(书)与诗无关这一理论的主要辩护者。然而,从严羽说出以下的话中,可见他对“理”的态度仍是模棱两可:

夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读

书、多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。<sup>⑤</sup>

因此严羽在诗中没有完全排斥“理”。更确切地说，他认为穷究理是诗人治学的基本要求，如读书。他认为汉、魏、盛唐硕果累累的诗歌堪称典范，“理”内在于其中却又不露痕迹，如文字、议论或哲学化所显示的痕迹，而这些做法是黄庭坚——严羽主要的抨击对象——周围的一些江西派诗人以及宋代哲人所津津乐道的。

在另一处他实际将“理”作为诗的四个必要条件之一：“词”、“理”、“意”、“兴”。他以下列方式描绘了从南朝到唐朝的诗歌特征：

南朝人尚词而病于理；本朝人尚理而病于意兴；唐人尚意兴而理在其中；汉魏之时，词理意兴，无迹可求。<sup>⑥</sup>

这意味着好的诗反映“理”（或遵循理）的时候无迹可求——他作为新崇古者，认为这个理想仅在汉、魏，某种程度也在盛唐得以实现。因此他预见到，或更确切地说决定了复古运动在明清两朝的继续。

严羽没有详细阐述诗人的个人品质。与叶燮相似，他几乎只字未提“情”（在感情的意义上）作为诗的基本要求<sup>⑦</sup>。不过，他稍微论及了叶燮所侧重的一个基本条件——识，他说：“夫学诗者以识为主。”<sup>⑧</sup>这符合他所要求的，尽管好诗于“理”于“学”无迹可求，诗人却必须广泛阅读，极尽才理之能，穷究事物之实。

关于才、学与理和诗相关的论点，后来的论者说法不一。对严羽的论述在后代引起的争论，郭绍虞和 R·J·林恩(R. J. Lynn)已有很好的记载，此不赘述<sup>⑨</sup>。不过，我们在此感兴趣的是，明代复古者胡应麟(1551—1602)在下面一段话中利用了佛家意义上的“理”和“事”，并因此和严羽一样徒劳地批评了宋诗的倾向：

禅家戒事理二障，余戏谓宋人诗病正坐此。苏、黄好用事而为事使事障也，程、邵好谈理而为理缚理障也。<sup>⑩</sup>

这表明“理”与“事”——后者兼具宋诗特征意义上的事实和用

事——均被明代复古者视为通向诗歌之“障”。他们与严羽相同，推崇盛唐诗歌的自然天成、高妙幽远，及其美妙的文体。

至明朝，理学的路数已从理性（格物致知）倾向转入理想化——将“心”看作最终的现实，认为格物无用而弃之。如王阳明（1472—1529）所述，他曾坐于竹子之前，以朱熹（1130—1200）所倡之法探究其“理”，但7日之后因头痛之故而放弃<sup>⑤</sup>。在明末清初的思想家心目中，对外在世界的探究已不再是主要任务，关注的焦点从外在客体转移到内在主体之中。

同样，关于诗人的个人资质，“才”在明清诗人中获得最高的评价。李贽是中国最反对传统的思想家之一，在明末以其“表现主义”文学观点与复古者针锋相对，他的哲学继承并且超越了王阳明。他留给我们的《二十分见识》详细描述了“才”、“识”、“胆”，实际上叶燮也强调作家的这三种个人素质：

有二十分见识，便能成就得十分才，盖有此见识，则虽只有五六分才料，便成十分矣。有二十分见识，便能发得十分胆，盖识见既大，虽只有四五分胆，亦成十分去矣。是才与胆皆因识见而后充者也。空有其才而无其胆，则有所怯而不敢；空有其胆而无其才，则不过冥行妄作之人耳。盖才胆实由识而济，故天下唯识为难。有其识，则虽四五分才与胆，皆可建立而成事也。然天下又有因才而生胆者，有因胆而发才者，又来可以一概也。然则识也、才也、胆也，非但学道为然，举凡出世处世，治国治家，以至于平治天下，总不能舍此矣，故曰“智者不惑，仁者不忧，勇者不惧。”<sup>⑥</sup>智即识，仁即才，勇即胆。<sup>⑦</sup>

在对这三者的探讨中，李贽与叶燮一样认为识为先，这与明末和清代所盛行的强调才情大相径庭。叶燮的著作似乎没有明确支持李贽的观点<sup>⑧</sup>，不过他在文章伊始所表现的文学进化理论明显与李贽（以及袁宏道）观点相似。区别仅在于叶燮的研究限于诗歌，而李贽（和袁宏道）兼及白话文学和戏剧。因此，尽管二者思想

形态不同——叶燮比李贽更为保守——但却有明显的相似之处<sup>⑦</sup>。

### 三

以上简要的概述表明了叶燮对“理”、“事”、“情”的观点,以及它们与个人主观方面的密切关系在中国文学批评史上并非没有先例。更确切地说,这些概念正是中国文学理论的根基——尤其是如果我们将刘勰的《文心雕龙》作为早期理论形成阶段的代表。但是,以后各个时期的批评者主要受禅宗思想影响,他们认为这些概念无足轻重,或者陷于谢榛和王夫之的“情—境”二元论中,了无新意。而叶燮运用截然不同的理学术语,将这些概念扩充为缜密而又独具原创性的思想体系。

叶燮的理论重视诸如“理”、“事”、“情”以及“识”等概念,乍看如果不是显得过于理性,也是显得非常理性。他很少有专门的言论提到诗言情,或诗基于情,也没有大谈诗乃境与情的融合,而这种说法在谢榛和王夫之以后成为清代文学批评的老生常谈。在下面这个段落中他论述了这些观点,我们发现在其中他把他的观点应用于批评实践,尤其应用于杜甫的一行诗。这个例子起源于叶燮想象的给对话者的一番评论,这个对话者诉诸以禅宗为主导的观点,强调诗的含蓄性,并且不同意叶燮对理性和真实性的重视:

先生发挥理、事、情三言,可谓详且至矣。然此三言,固文家之切要关键;而语于诗,则情之一言,义固不易,而理与事,似于诗之义未为切要也。先儒云:“天下之物,莫不有理。”<sup>⑧</sup>若夫诗似未可以物物也<sup>⑨</sup>。诗之至处,妙在含蓄无垠,思致微妙,其寄托在可言不可言之间,其指归在可解不可解之会;言在此而意在彼,泯端倪而离形象,绝议论而穷思维,引人于冥

漠恍惚之境，所以为至也。若一切以理概之，理者，一定之衡，则能实而不能虚，为执而不为化，非板则腐，如学究之说书，间师之读律；又如禅家之参死句，不参活句<sup>⑩</sup>，窃恐有乖于风人之旨。以言乎事，天下固有有其理而不可见诸事者，若夫诗，则理尚不可执，又焉能一一征之实事者乎？<sup>⑪</sup>

对此叶燮回答道：

然于但知可言、可执之理为理，而抑知名言所绝之理之为至理乎？予但知有是事之为事，而抑知无是事之为凡事之所出乎？

在此叶燮是说诗歌创造了文学现实，本不存在的事物在文学中能够以无穷多的方式成为实在<sup>⑫</sup>。他接着说：

可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之？可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之？必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。<sup>⑬</sup>

然后叶燮引用和详细阐释了杜甫的四行诗句来支持他的论点，这四句诗的某些写作特征似乎与他所要求的理性与真实性背道而驰。为了举例，他逐字解释了《冬日洛城北谒玄元皇帝庙》一诗中“碧瓦初寒外”一句<sup>⑭</sup>，“外”字在此似乎是非理性的，他解释道：

言乎外，与内为界也，初寒何物，可以内外界乎？将碧瓦之外，无初寒乎？寒者，天地之气也，是气也，尽宇宙之内，无处不充塞，而碧瓦独居其外，寒气独盘踞于碧瓦之内乎？寒而曰初，将严寒或不如是乎？初寒无象无形，碧瓦有物有质，合虚实而分内外，吾不知其写碧瓦乎？写初寒乎？写近乎？写远乎？

使必以理而实诸事以解之，虽覆下谈天之辨，恐至此亦穷矣。然设身而处当时之境会，觉此五字之情景，恍如天造地设，呈于象，感于目，会于心。意中之言，而口不能言；口能言



之，而意又不可解。划然示我以默会相象之表，竟若有内有外，有寒有初寒，特借碧瓦一实相发之。有中间，有边际，虚实相成，有无互立，取之当前而自得，其理昭然，其事灼然也。<sup>⑤</sup>

通过分析叶燮想表明，尽管杜甫之诗无法以常理来解释，但并非荒谬之说，这句诗，更准确地说这首诗歌意象所具有的含蓄力量，可使敏感的读者神会或直觉地把握诗境。他总结道：

以上偶举杜集四语，若以俗儒之眼观之，以言乎理，理于何通？以言乎事，事于何有？所谓言语道断<sup>⑥</sup>，思维路绝。然其中之理，至虚而实，至渺而近。……

要之：作诗者，实写理、事、情，可以言，言可以解，解即为俗儒之作。惟不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情，则幽渺以为理，想象以为事，惆怅以为情，方为理至、事至、情至之语，此岂俗儒耳目心思界分中所有哉？则余之为此三语者，非腐也，非僻也，非锢也，得此意而通之，宁独学诗？无适而不可矣。<sup>⑦</sup>

从以上对杜诗的详细分析可以看出，叶燮的“理”与“事”并非理性可认识清楚的。相反，在最终的诗歌表达中，“理”与“事”乃短暂之象，反映不可言传的、生动而有机的世界形态。它们只能由具此同感者直觉领会，仿佛已被诗人带入诗中。以此说“理”，叶燮的观念与严羽甚近，后者认为盛唐诗人“尚意兴而理在其中”。

我们现在尝试更准确地回答叶燮的文学途径问题：文学是模仿说、实用说，或者如刘若愚所言<sup>⑧</sup>是表现说？叶燮坚持诗反映事物的“理”、“事”、“情”以及生活事件，表明他的方向是模仿说。然而，以上所引段落表明他所要求反映的现实绝非自然主义的。更准确地说，他所需要的是反映更深层的现实，并且这只能靠直觉完成和领会。由此观之，他的文学途径似乎可归入 M. H. 艾布拉姆斯所谓“超验模仿说”范畴<sup>⑨</sup>。

叶燮对个人化、非模拟的文学手法的提倡，我们非常倾向归之

于“表现说”。他鞭挞了以前明代的复古者模拟古人,不断喊出“自成一家”的口号,提倡文学的“个人主义”<sup>⑧</sup>。他在《原诗·外篇》的以下段落也支持这个观点<sup>⑨</sup>:

《虞书》称:“诗言志。”<sup>⑩</sup>志也者,训诂为心之所之<sup>⑪</sup>。……志之发端,雅有高卑大小远近之不同,然有是志,而以我所云才、识、胆、力四语充之,则其仰观俯察,遇物触景之会,勃然而兴,旁见侧出,才气心思,溢于笔墨之外。志高则其言洁,志大则其辞弘,志远则其旨永,如是者其诗必传,正不必斤斤为工拙于一字一句之间。<sup>⑫</sup>

如果我们把提倡抒发个人性灵或性情——公安派和袁枚所谓的“自然性灵”——作为诗歌主旨的中国诗人和批评家称作“表现主义”,那么以上所引叶燮的段落并不仅是“表现主义”的陈述。上文已指出,叶燮在内与外的系统划分中,故意没有在情感意义使用“情”这一要素,事实上他与严羽一样,很少谈及个人性情的表达与诗歌创作的关系。在上文中,他引用了《书经》和《诗经》大序对诗的经典论述,其中明确提到“志”而非“情”。尽管“志”一词在“诗言志”的命题中被“情”所替代,并且六朝<sup>⑬</sup>及以后的批评家都作如是解,但“志”具有明确的儒学意义:在早期用法中它指官场之志,在理学中它意味着必须确定并且“志于道”<sup>⑭</sup>的意志或目的。因此叶燮在此处没有倡导奔放不羁地表达自我、感情或“自然性灵”,而是要求表达诗人的德性和崇高思想(杜甫的“胸襟”),儒家的取向在他的一封信中更为明显,其中详细阐述了他的“理”、“事”、“情”,颇有趣味:

夫文之为用,实以载道<sup>⑮</sup>,要先辨其源流本末,而徐以察其异轨殊途。……今有文于此,必先征其美与不美,其美者,则人共誉之曰美。彼文而美,固可誉也。夫固有其文之美者矣,然而未可即谓之曰通也;固有其文之通者矣,然而未可即谓之曰是也;固有其文之是者矣,然而未可即谓之曰适于道

也。……夫由文之美，而层累进之，以至适于道而止道者何也？六经之道也。为文必本于六经，人人能言之矣，人能言之而实未有能知之。能知之而实未能变而通之者也。未能知之，更能进而变通之，要能识夫道之所由来，与推夫道之所由极，非能明天下之理，达古今之事，穷万物之情者，未易语乎此也。仆尝有《原诗》一编，以为盈天地间万有不齐之物之数，总不出乎理、事、情三者，故圣人之道，自格物始，盖格夫凡物之无不有理事情也；为文者，亦格之文之为物而已矣。夫备物者<sup>⑧</sup>，莫大于天地，而天地备于六经，六经者，理事者之权舆也。合而言之，则凡经之一句一义，皆各备此三者，而互相发明；分而言之，则《易》似专言乎理，《书》、《春秋》、《礼》似专言乎事，《诗》似专言乎情，此经之原本也。而推其流之所至，因《易》之流而为言，则议论辩说等作是也；因《书》、《春秋》、《礼》之流而为言，则史传纪述典制等作是也；因《诗》之流而为言，则辞赋诗歌作是也：数者条理各不同，分见于经，虽各有专属，其合乎道则一也。而理者与道为体，事与情总贯乎其中，惟明其理，乃能出之而成文。<sup>⑨</sup>

因此文学必须奠基于儒家经典的道德原则之上。与周敦颐的名言“文以载道”相符，文学表达的思想必须合于儒家之“道”。实际上这标识出叶燮之论说是比“表现说”更实用的理学路数。既然在他的理论中兼有模仿说、表现说和实用说诸因素，因此很难将他置于一种批评范畴之中。

那么，叶燮在明末、清初诗学环境中地位究竟如何呢？简单地说<sup>⑩</sup>，在这个时期存在个人主义者和复古者的紧张关系。在个人主义派阵营中，有全然不同的公安派袁氏兄弟、钟惺和竟陵派谭元春，以及清初对他们进行最尖锐批判的钱谦益。他们的共同之处是反对因袭古人，提倡诗人个人性情和“自然性灵”的直接抒发。复古者阵营同样也各不相同。首先是“极端复古者”，如明朝后七

子中的李攀龙和王世贞(1526—1590)。不过有两个迥异的批评家也可并入其中：后七子的另一“成员”谢榛和清人王士禛(1634—1711)，二者均面向过去，拒绝不受拘束的感情抒发，并且都乐于谈及诗的“精神”和“超验”的层面。

叶燮与个人主义者有许多共通之处，拒斥模拟古人，呼唤新时代和新诗人的精神。不过他对待过去的态度不如公安派激进，因为我们看到，他也要求诗人从古人那儿取材，首先吸收整个诗歌传统，以传统经典为基础建立个人的特性。只有这样诗人才能真正“自成一家”，在这点上他的观点与钱谦益相似。我认为，他与个人主义者的另一个不同点在于他强烈的儒家倾向，坚持诗人应表达道德修养思想，而不是个人性情和“自然性灵”。可以将他与其崇尚的“典范”韩愈的立场作某种程度的类比，韩愈作为保守的儒者，代表了叶燮在文学上“自成一家”的观念。

复古者阵营又如何呢？叶燮的理论与复古者的相同处在于，都不提倡抒发强烈的感情。此外，叶燮文章的特殊性在于，尽管他使用了一套理性化组织起来的术语和准则，但就像在以上所引文章中所看到的，他最终却诉诸于不可解释性——这对一个“理性”思考的西方阐释者而言似乎是一种理智的突降法。但在汉语语境中，他有许多同道者。直觉把握而非理智地理解，是中国哲学以及文学批评的特色，在哲学方面仅提及道家思想、禅宗和王阳明心学就足够了。直觉领会现实以及诗歌语言和意象的含蓄性，在汉语诗学中虽不能说是共同的思想财富，同样也是唐以后批评家的中心概念。这些源于司空图 and 严羽<sup>①</sup>的概念，在明朝复古者中尤其流行，如同 R. J. Lynn 所认为的，他们虽承认理学价值<sup>②</sup>，但却遵循严羽以禅宗之语和意象来表达诗学观点。正是这一点使叶燮的文章——尽管它明显与这些观点有相似处——不同于复古者的批评著作。他没有以严羽作为思想源泉，并且反对后者在诗中以禅释诗<sup>③</sup>。相反，他运用了一套具有理性特质的术语，实际上这套术语

借鉴了宋朝程朱理学的哲学词汇。

如上所说,叶燮对杜诗的阐释,对不可名状之“理”与不可测知之“事”的强调,以及对诗歌意象的含蓄性的坚持,都清楚表明他与复古者理论的距离,比他可能愿意承认的更近一步。倘若以必要的小心谨慎对待现成的粗略分类,那么也许可以把他的理论特征描述为:理学实用论对通常具有禅宗思想的“超验模仿说”观点的“变”体,其中混杂着一些表现说因素——或者描述为对曾经提及的“情”“景”交融说的精致变体,例如外在事物领域与内在个人领域的融合。如果真的如此,叶燮的理论就引人注目地符合刘若愚曾经对文学理论所作的一般特征描述,他说:

如同所有的文学与艺术尝试表达不可表达之意,所有文学与艺术理论也努力解释不可解释之理。<sup>①</sup>

他以分析的方法探讨诗中不可表达的、完全直观领会的特性,再次使人想到理学的方法论。他的方法明显与“诗话”的一般做法不同,一般“诗话”的论说和评价几乎完全相同,缺乏分析以及全面的阐释<sup>②</sup>。叶燮对杜甫诗句的阐释代表了批评分析的一种尝试,使人想起几乎现代的批评方法。尽管他最终退回到不可表达性,尽管这句诗感动他的方式未必能被一个现代西方读者接受(当然,在这点上必须将诗视为一个整体),他对诗句阐释的这种尝试已十分接近文学批评的目标,即曾被后期的埃米尔·施泰格尔(Emil Staiger)定义为“理智地把握那感动我们的东西”<sup>③</sup>。

## 注释

① 丁福保的标准集本《清诗话》最近被修订,并加上郭绍虞的简介以两卷本重新出版(上海古籍出版社,1978年)。此外还有郭绍虞所编的两卷本续编《清诗话续编》(上海古籍出版社,1983年)。关于清代诗论的概论,参见青木正儿《清代文学评论史》(东京,岩波书店,1950年),汉译本见陈淑女译,《清代文学评论史》(台北,开明书店,1969年);张健,《明清文学批评》(台北,国家出版社,1983年);刘伟平(Liu Weiping),

“清代诗论的发展”(“The Development of Chinese Poetics in the Ch'ing Dynasty”, *Chinese Culture* vol. X X VI (4/1985), pp. 1—73; vol. X X VII (3/1986), pp. 41—96; vol. X X VII (4/1986), pp. 55—77; vol. X X VIII (2/1987), pp. 13—57; vol. X X VIII (3/1987), pp. 1—28。

- ② 我使用了 M. H. 艾布拉姆斯在书中提出的批评术语,“模仿说”、“实用说”和“表现说”,《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》(伦敦,牛津大学出版社,1953年),*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1953)第6—26页。刘若愚在他的早期著作中用“直觉论者”指艾布拉姆斯的“超验—模仿论批评”,《中国诗歌艺术》(芝加哥,芝加哥大学出版社,1962年),*The Art of Chinese Poetry* (Chicago: University of Chicago Press, 1962)第81—87页。在他的后期著作《中国文学理论》(芝加哥,芝加哥大学出版社,1975年)*Chinese Theories of Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1975),第16—62页,他用“形而上学”代替了“直觉论者”,在这本书中他借鉴并修改了艾布拉姆斯的体系。
- ③ 为了避免混淆两个 Wang Shizhen,他们名字的汉字写法不同,以下在提到他们时分别在括号中注明生卒年。
- ④ 叶燮(字:星期,号:已畦、横山),浙江嘉兴人,叶绍袁(1589—1648)与著名女诗人沈宜修(1590—1635)的第六子。其父曾短期出任工部虞衡司主事,明亡后削发出家。叶燮与其母及兄弟姐妹皆为知名的文人学士,留下诗歌和散文著述。1670年叶燮中进士,从1675年至1677年出任大运河上的江苏宝应知县。在任期间,他惩处了在战略重镇“三藩”(1673—1781)叛乱的军事官员,并不得不对付洪水和一个灾年,他认真地试图解除人民的痛苦。但是在此过程中他触犯了上司,被借故弹劾罢官。此后退隐(江苏)吴县横山。他的文学作品收入33卷的《已畦文集》(长沙古书刊印社,1935年;《郎园先生全书》系列)。至于对叶燮号的正确写法的混淆,参见蒋凡的短文《叶燮之号,‘已畦’乎?‘已畦’乎?》,《古代文学理论研究丛刊》第8期(1983年),第147页。蒋凡极力认为他的号是已畦。叶燮的生平材料参见《清史列传》(北京,中华书局,1987年),第18册,卷七十,第5732页;《清史稿》(北京,中华书局,1977年),第44册,卷四八四,第13364页;《国朝先正史略》(SBBY编),38·5a-b;《碑传集》(《近代中国史料丛刊》,第925卷),92·2a-3b,由其学生沈德潜撰写,囊括了他最广泛的生平材料;Goodrich, L. Carrington, and Fang, Chaoying, eds., *Dictionary of Ming Biography 1368-1644* (New York: Columbia University Press, 1976) vol. II, p. 1579。
- ⑤ 《清诗话》,下册,第563—612页。本文所引的《原诗》页码参见霍松林所注的版本,见郭绍虞所编《中国古典文学理论批评专著选辑》。它包括以下作品:叶燮《原诗》,薛雪《一瓢诗话》,沈德潜《说诗碎语》(北京,人民文学出版社,1979年)。

- ⑥ 例如,参见张葆全,《诗话和词话》(上海,古籍出版社,1983年),第82页;敏泽,《中国文学理论批评史》(北京,人民文学出版社,1981年),第2卷,第862—863页。传统的批评家不欣赏叶燮的作品。例如,《四库全书》的编者认为他的《原诗》不足以编进全书。在加注目录中,编者写道,尽管该作品显示出渊博的学识,但未探讨诗的风格和本质;并且,作品亦多“英雄欺人之语”,易于迷惑百姓。《四库全书总目》(台北,艺文印书馆,1964年),第7册,卷一九七,第4139页。除沈德潜之外的其他传记作者不喜叶燮之论,认为他的诗论包含着对陆游(1125—1210)和范成大(1126—1191)思想的肤浅认识;参见以上注释④。西方文学中对叶燮理论的介绍,参见 Liu Wei-ping, *X X VI* (4/1985), pp. 55—63; 刘若愚《中国文学理论》,第83—85页;《传统中国文学印第安那指南》(*The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*), W. H. Nienhauser, ed. (Bloomington: Indiana University Press, 1986) pp. 920—921。
- ⑦ 《原诗》,第3页。
- ⑧ 李雅各,詹姆斯(Legge, James)译,《中国古典名著》,The Chinese Classics(香港,香港大学出版社重印,1960—1971年),第4卷,序言,第34—36页。
- ⑨ 在第29篇(“通变”),范文澜编注,《文心雕龙注》,(北京,人民文学,1958年),第2卷,第519—521页;Shih, Vincent Yuchung译,《文心雕龙》,The Literary Mind and the Carving of Dragons(香港,中文大学出版社,1983年),第318—325页。
- ⑩ 在《明史》的李梦阳传记中,把此说法归之于他。(北京:中华书局,1974年),第24册,卷二八六,第7348页。
- ⑪ 《原诗》,第3—8页。钱谦益与叶燮有许多思想的共同点,对钱氏思想的介绍,参见 Che, K. L. “Not words But Feelings —— Ch'ien Ch'ien (1582—1664) on Poetry”, *Tamkang Review* vol. VI, No. 1 (April 1975), pp. 55—75, 和 Liu Wei-Ping *X X VII*, pp. 49—55。关于王士禛对过去的观点,R·J·林恩(R. J. Lynn)以与叶燮的观点相对比的方式来描述其特征。在引用了王士禛的《带经堂诗话》后,他说:“这毫无疑问是一个传统主义者的观点,但却是一个既尊重每个后来时代的创新,又尊重过去伟大不朽作品的进步传统主义者。……王士禛确实给予汉、魏和唐与众不同的地位,但他并不认为诗歌的学子只模仿它们。对他而言,传统像一条大河,它的支流通过代代人的激发得以维持。他力图驳斥模仿汉、魏和唐的固定伟大作品的做法,以及现在抛弃古代典范而肯定宋代的倾向。我相信,他的意思是指不应存在任何固定不变的典范,无论是新的还是旧的典范,在诗歌遗产的宝库中,所有伟大的历史阶段都值得研究和吸取其精华。”Lynn, R. J., “Tradition and the Individual: Ming and Ching Views of Yuan Poetry”, *Chinese Poetry and Poetics*, vol. I, Ronald C. Miao, ed. (San Francisco: Chinese Material Center, 1978), p. 356。

- ⑫ 《原诗》，第 7 页。
- ⑬ 《原诗》，第 9 页。
- ⑭ 《原诗》，第 10 页。
- ⑮ 例如，杜甫在著名的“八哀”诗的第一首（第 23 行）中用了该词：Harvard-Yenching Institute, *Sinological Index Series, Supplement No. 14, A Concordance to the Poems of Tu Fu*, vol. II, P.201。
- ⑯ 《原诗》，第 17 页。
- ⑰ 《原诗》，第 18 页。
- ⑱ 《原诗》，第 18 页。
- ⑲ 《原诗》，第 18 页。
- ⑳ 《原诗》，第 19 页。
- ㉑ 《原诗》，第 8—9 页。
- ㉒ 《原诗》，第 19—21 页。
- ㉓ 《原诗》，第 23 页。“在物”与“在我”的区别早已运用在理学的著作中，例如陈淳：“理乃是在物之理，性乃是在我之理。”陈淳，《北溪字义》（北京，中华书局，1983 年），第 42 页，transl. by wing-tsit chan, *Neo-confucian Terms Explained (The “Pei-hsi tzu-i”) by Ch'en ch'un, 1159-1223* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 113。在此之前，荀子也用了“在我者”与“在物者”的说法，但并非直接对立的意义。参见 Harvard-Yenching Institute, *Sinological Index Series, Supplement No. 22, A Concordance to Hsin Tzu*, p.35, pp.63-64。
- ㉔ 《原诗》，第 20—23 页。
- ㉕ 参见 Shih 的注释词汇，pp.531-533。
- ㉖ 《孟子》3A IV; 18; Legge, *Classics II*, p.256。
- ㉗ 《原诗》，第 23 页。
- ㉘ 这里提及《易经》：Harvard-Yenching Institute, *Sinological Index Series, Supplement No. 10, A Concordance to Yi Ching*, p.50。
- ㉙ 《原诗》，第 21 页。
- ㉚ 《原诗》第 21—22 页。这段最后一句出自《易经》。
- ㉛ 《原诗》，第 20 页。
- ㉜ 《论语》Lunyu 15.40; Legge *Classics I*, p.305。
- ㉝ 《原诗》，第 21 页。
- ㉞ 《原诗》，第 24 页。
- ㉟ 《原诗》，第 16 页。



- ③⑥ 《原诗》，第 29 页。
- ③⑦ 《原诗》，第 24 页。
- ③⑧ Legge, *Classics*, I, p. 358。至于此概念在理学思想中的重要性，以及朱熹对“格物”阐释之前的各种不同意思，参见 Chan, wing-tsit, *A Source Book in Chinese Philosophy* (Princeton: Princeton University Press, 1963), pp. 561—562。
- ③⑨ 此处提及《庄子》第一章；Harvard-Yenching Institute, *Sinological Index Series, Supplement No. 20, A Concordance to Chuang Tzu*, p. 2。
- ④⑩ 《原诗》，第 29 页。
- ④⑪ 根据霍松林的注释，这句话乃韩琦(1008—1075)所说，收录在(强至)的《韩忠献公遗事》，《原诗》，第 39 页(注 21)。
- ④⑫ 引用杜甫《偶题》第一句：A Concordance to the Tu Fu, vol. II, p. 476。
- ④⑬ 《原诗》，第 26 页。
- ④⑭ 《原诗》，第 26 页。
- ④⑮ 《原诗》，第 27 页。“立言”是所谓“三不朽”的第三者，其他两者是“立德”和“立功”。《左传》(襄公二十四年)；Legge, *Classics V*, p. 505, 507。
- ④⑯ 《原诗》第 28 页。
- ④⑰ 在此人们想起 T. S. 艾略特在文章《哈姆雷特与其问题》中众所周知的“客观对应物”：“在艺术形式中表现情感的惟一方式是寻找一个‘客观相关物’；换句话说，一套人物，一个情境，一连串事情应该是‘特殊’感情产生的常规；以致在感觉经验中必须终止的外在事件一旦出现，就立即唤起了感情。”*The Sacred wood—Essays on Poetry and Criticism* (London: Methuen & Co., 1960), p. 100。人们可将“理”、“事”、“情”当作艾略特的“客观对应物”，它在特殊情境和“外在事件”中显现。艾略特对传统与个人才能关系的观点与叶燮观点的相似之处，刘若愚已在注释 18 中一篇翻译文章的评论中指出。Liu, James J. Y., *Language-Paradox-Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1988), p. 129。
- ④⑱ 《原诗》，第 22—23 页。宇文所安(Owen, Stephen), *Traditional Chinese Poetry and Poetics—Omen of the World* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1985), pp. 114—116。
- ④⑲ 《原诗》，第 5 页。
- ⑤⑰ Shih, pp. 306—307；范文澜《文心雕龙注》，下册，第 505 页。
- ⑤⑱ 对 Shih 的翻译略作修改，pp. 338—339；范文澜《文心雕龙注》下册，第 538 页。
- ⑤⑳ 参见注释④⑮；也参见刘若愚，*Chinese Theories*, p. 74。关于例子可见第 24 篇情与事相互对应：“事切而情举。”Shih, pp. 272—274。

- ③ Shih, pp. 440—441; 范文澜,《文心雕龙注》,下册,第 652 页。更进一步的例子,参见第 14 篇,Shih, pp. 148—149; 第 20 篇,Shih, pp. 230—231; 第 21 篇,Shih, pp. 240—241; 第 35 篇,Shih, pp. 374—375; 第 36 篇,pp. 376—377。
- ④ Shih, pp. 306—307; 范文澜,下册,第 305 页。也可参见刘若愚,Chinese Theories, p. 75f。
- ⑤ 外在事物领域和个人内在领域的呼应(或主客观交融)在中国文学批评史上发挥了主要的作用(在宋朝文人书画关系中亦然)。在唐代,司空图和王昌龄分别谈到“意”“境”交融和“思”、“境”交融。参见 Robertson, Maureen A., “‘…To Convey what is Precious’: Ssu-k'ung T'u's (司空图) Poetics and the Erh-shih-ssu-shih-pin (《二十四诗品》)”, *Transition and Permanence: Chinese History and Culture. A Festschrift in Honor of Dr. Hsiao Kung-ch'uan, D. Buxbaum and F. M. Mote, eds.* (Hong Kong: Cathay Press, 1972), p. 327 and 353, note 23; 司空图,“与王驾评诗书”,《中国文学批评资料汇编》(台北:成文出版社,1978年)第 2 卷,第 252 页。在明清诗学中,谢榛(1495—1575)和王夫之(1619—1692)所使用的“情景交融”理论,现在已成为许多中国传统诗歌阐释者进行批评活动的思想财富。参见刘若愚,Chinese Theories, pp. 40—43; 谢榛,《四溟诗话》,见《历代诗话续编》,丁福保编(北京,中华书局,1983年),第 3 卷,第 1180 页; 王夫之,《薑斋诗话》,见《清诗话》,第 1 卷,第 11 页。
- ⑥ 冯友兰,《中国哲学史》transl. D. Bodde (Princeton: Princeton University Press, 1973), vol. II, p. 341f. and Chan, Wing-tsit, pp. 407—424。我认为在叶燮的著作中仅附带提及佛学,因此不可能评价华严宗对他的实际影响。至于理学,在程颐(和朱熹)的著作中均出现了“理”和“事”:《二程全书》(SBBY ed.) 15.1a, 15.11a; Chan, Wing-tsit, p. 552, pp. 556—557, and 614。
- ⑦ 严羽,《沧浪诗话》,见《历代诗话》,何文焕编(北京,中华书局,1981年),下册,第 688 页。略微修改了 Richard John Lynn's “Orthodoxy and Enlightenment: Wang Shih-chen's Theory of Poetry and Its Antecedents”, *The Unfolding of Neo-Confucianism*, Wm. Th. De Bary, ed. (New York: Columbia University Press, 1975), p. 227; 也参见 Lynn, “Talent”, p. 158, and Debon, Günther, *Ts'ang-lang's Gespräche über die Dichtung* (Wiesbaden: Dtto Harrassowitz, 1962), p. 61。
- ⑧ 严羽,第 696 页; 参见 Lynn, “Orthodoxy”, p. 223, and Debon, p. 86。
- ⑨ 实际上,他仅有一处提及“情”,在解释“诗大序”中著名的一段:诗歌乃“吟咏情性”, Legge, *Classics IV*, p. 36; 严羽,第 688 页,Debon, p. 61。但是在“诗大序”中,这段话的上下文更确切地说是实用主义的:“吟咏情性”是为了“以风(讽)其上”。
- ⑩ 严羽,第 687 页; transl., Lynn, “Orthodoxy”, p. 219; 参见 Debon, p. 59。

- ⑥ 参见 Lynn, R. J. "The Talent Learning Polarity in Chinese Poetics: Yan Yu and the Later Tradition", *Chinese Literature: Essays, Article, Reviews* vol. V, No. 2 (July 1983), pp. 157—184, 郭绍虞编注,《沧浪诗话校释》(北京,人民文学出版社,1983年),第33—47页。
- ⑦ 胡应麟,《诗薮》(上海,中华书局,1958年)内编,第2卷,第38—39页(误,应为第37页); transl., Lynn, "Talent", p. 161。如 Lynn 所指,此处有一双关语:"事"在佛家意为现象,在更通常的文字意义上为用事。
- ⑧ 载于王阳明《传习录》,《王文成公全书》(SBCK 编)3: 51a; 也参见 Chan, Wing-tist, p. 689。
- ⑨ 《论语》, 14: 30; Legge, *Classics I*, p. 286。
- ⑩ 节录自李贽的《焚书》卷四《杂述》,《中国美学史资料选编》(北京,中华书局,1981年),第2卷,第132—133页。
- ⑪ 叶燮既不支持公安派袁氏兄弟的观点,也不支持竟陵派钟惺(1574—1624)和谭元春(1585—1637)的观点,他们都提倡文学个人化和表现主义的手法。
- ⑫ 许多现代中国文学史家将他归为"模拟说"论者,强调其文章的系统性。此外,他们的批评前后不一致,并且经常作简单化的处理。有的论者还试图给予叶燮在马克思文艺理论中的合法性,把他归之为"朴素唯物主义",称他为文学"现实主义"和"反映论"的早期提倡者。敏泽,第2卷,第88—89页;张葆全,第82页;江裕斌,"叶燮和他的唯物主义思想",《文学评论丛刊》(北京,中国社会科学出版社,1982年),第16辑,第274页;张文勋,"叶燮的诗歌理论",《古代文学理论研究丛刊》(上海,上海古籍出版社,1981年),第3辑,第123页。霍松林(他的序已在本文引用,见注5)也认为他的理论是唯物主义(《原诗》,第11页)。只有张少康在其文章"叶燮文艺思想的评价问题"中将他归之为朱熹"客观唯心主义"的继承者,见他的《古典文艺美学论稿》(北京,中国社会科学出版社,1988年),第448页。不同的观点中,值得一读的是郭绍虞的著作《中国文学批评史》中叶燮一章(上海,上海古籍出版社,1979年),第493—512页。还有两篇文章:蒋凡的《叶燮原诗及其批评论》,《中国文艺思想史论丛》(北京,北京大学出版社,1985年),第2卷,第276—296页;成复旺的《对叶燮诗歌创作论的思考》,《文学遗产》(1986年第5期),第86—94页。
- ⑬ 朱熹在《大学》中加人的解释: Legge, *Classics I*, p. 365。
- ⑭ 参见《庄子》第二十篇: A Concordance to Chuang Tzu, p. 51。
- ⑮ 这里暗指严羽的《沧浪诗话》,其中写诗人须参"活句",勿参"死句"。严羽,第694页。关于该句的禅宗渊源,见郭绍虞《沧浪诗话校释》,第125页, and Debon, pp. 33—34, p. 176(注413)。

- ⑦ 《原诗》，第 29—30 页。
- ⑧ 请注意与亚里士多德观点的相似之处，根据他的观点，诗人不描写“已发生的事，而在于描述可能发生的事。……因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃地对待，因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。”引自艾布拉姆斯中的《诗学》，第 36 页。
- ⑨ 《原诗》，第 30 页。
- ⑩ 相对应的下一句为：“金茎一气旁”，叶燮对这一句未作探讨。A Concordance to the Poems of Tu Fu, II, p. 257.
- ⑪ 《原诗》，第 30 页。
- ⑫ 根据郭绍虞对叶燮《原诗》节录的注释，这里提及的《维摩经》见郭绍虞编《中国历代文论选》（上海，上海古籍出版社，1980 年），第 3 册，第 358 页（注 79）。
- ⑬ 《原诗》，第 32 页。
- ⑭ 刘若愚，Chinese Theories, p. 85。
- ⑮ M. H. 艾布拉姆斯这样描写这种“超验”理论的特征：“这种理论将艺术的真正目的确立为理念或形式，人们或许可以凭借对世界的感触获得这个理念或形式，但它们最终是超验的，保持着自身理念领域中的独立性存在，只有心灵的眼睛看得见它们”。Abrams, p. 36。
- ⑯ 《原诗》，第 16 页（参见以上注释 35）和第 27 页（以上注释 45）。因此，青木正儿将叶燮归为“自成一家”派；青木正儿（陈淑女译），第 86 页。
- ⑰ 这段也被刘若愚在 Chinese Theories 中引用，以举例说明叶燮的“表现说”。
- ⑱ Legge, Classics III, p. 48。
- ⑲ Legge, Classics IV, p. 35。
- ⑳ 《原诗》，第 47 页。
- ㉑ 这在《诗经》“诗大序”中已经开始了；Legge, Classics IV, pp. 35—36。此后，陆机在《文赋》中创造出“诗缘情”，transl. by Achilles Fang, “Rhyme-prose on Literature”, HJAS, vol. 14 (1951), p. 536。也参见刘勰《文心雕龙》第 6 篇和第 31 篇，Shih, pp. 60—75, 336—345。
- ㉒ 《论语》7:6; Legge, Classics I, p. 196。
- ㉓ 参考周敦颐（1017—1073）的名言“文所以载道”，周敦颐，《周子通书》（SBBY 编），第 6 页；参见 Char, p. 476。
- ㉔ A Concordance to Yi Ching, p. 44。
- ㉕ 叶燮，《与友人论文书》，《中国文学批评资料汇编》，第 5 卷，第 272—273 页。
- ㉖ R. J. Lynn 在他的文章“Orthodoxy”和“Alternate Routes to Self-Realization in Ming Theories

of Poetry”中全面而彻底地论述了这一点。Theories of the Arts in China, S. Bush and Ch. Murck eds. (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 317—340。也参见 Chaves, Jonathan, “The Panoply of Images: A Reconsideration of the Literary Theory of the Kung-an School”, Theories of the Arts in China, pp.341—364。

- ① 如 Lynn 所说：“复古批评家的许多理论著作都是对严羽所言的注解。”Lynn, R.J., “The Sudden and the Gradual in Chinese Poetry Criticism: An Examination of the ch’an-Poetry-Analogy”, Sudden and Gradual—Approaches to Enlightenment in Chinese Thought, Peter Gregory, ed. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987), p.402。
- ② Lynn, “Orthodoxy”, p.255f.
- ③ 许多清代评论者,包括钱谦益,都对严羽以禅释诗表示了不满。参见 Lynn 的文章 “Talent”。
- ④ 刘若愚, Chinese Theories, p.3。
- ⑤ 参见 Wai-leung Wong 对“诗话”的研究: “Chinese Impressionistic Criticism: A Study of the Poetry-Talk Tradition”(unpubl. Ph. D thesis, Ohio State University, 1976)。也参见杨松年, “中国文学批评用语语义含糊之问题”, 《南洋大学学报》, 第 8 期至第 9 期 (1974—1975), 第 122—130 页。
- ⑥ 在德语中, 第一个“把握”意指“理智地理解某物”(begreifen), 第二个意指“在感情上被抓住”(ergreifen), “文学研究的真正目标, 就是理智地把握那感动我们的东西”。Staiger, Emil, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters (Zürich: Artemis, 1953), p.11。

(陈戎女 译)

## 云之诗学纲要

——关于马莉雅·罗厄《陶渊明诗歌创作中云的主题》

[法] 桀 溺

在一篇值得称道的简明学术论文中,罗厄对陶渊明(365—427)的诗作予以重新解读<sup>①</sup>。她从诗人喜爱的各种意象里拈出“云”为主线,认为这在诗人作品——至少在流传至今为数不多的最著名的六十来首诗中是一个主题(topos)。她在22首不同种类的诗里找到32处“云”,研究它们的意义、功用和独创性,这一主题在后来的唐诗、尤其是王维那里得到了充分的发挥。通过对此关键词的“同时性”研究及简洁的“历时性”概述,她断言它在确立隐居主题方面起了重要作用。在她看来,这一主题本身就是作品的精华与价值所在。

不过,作者在切入要害以前,先以近1/3的篇幅为铺垫,令读者不堪。实则并无必要如此详尽地介绍诗人生平、说明其作品的一般特点、讨论那些基本而繁琐的艺术理念,诸如“诗言志”(或反过来夸张地说,“写诗即行动”)那样的文字游戏,或者情与景的辩证关系,亦无须纠缠于“兴”的不可避免的转义,以及自然诗的

两个方面——山水与田园。这些不过是对作品的“验收”和诗人迟膺的荣誉而已，了无新意。这些概述内容通常取自像海托华、戴维斯、孙康宜等人出色的西文著作，更有趣的是，作者从戈特海纳的《唐诗的光与暗》中获得启发，而原文也许更值得关注<sup>②</sup>。总之，应大大删减这类忠实介绍，把这短短三页篇幅留给一个更重要的问题：“云”在中国诗学中的历史发展。

陶诗可围绕三个主题来读：首先是有关作家社交生活的“友情诗”（Freundschaftsgedichte）；其次是最具特色的“归隐诗”（Einsiedeleigedichte），体现了厌弃尘世和退隐自然的精神；最后是所谓“哲理诗”（Philosophische Gedichte），包括对无常的苦思以及在追求永生中得到的顿悟。

由于缺少中文原本，作者把 22 首诗的译文集中置于卷末。除第一首为原文外，其他全部取自安娜·伯恩哈迪和埃尔温·冯·察赫的德文旧译或 A. R. 戴维斯的英文旧译。她并不有意避免在带评注的片断引语中对译文加以润饰。罗厄对每一首谨慎挑选的诗作都借助于良好的评注给予总体分析，并以其严谨和敏锐不失时机地解决了若干矛盾，比如关于陶诗政治性的传统诠释及其效忠晋朝等问题。她对海托华与戴维斯的分歧作出了裁断。她避免了把“云”从上下文中割裂出来的风险，也没忘记强调它与“鸟”、“风”、“酒”、“菊花”诸意象的关系。但当她赋予“云”以某种象征意义时，有时陷入了相反的误区——这种象征性不过是诗歌中普遍含义上具体事物的反映：我们能说一首离别诗中提到的“停云”（le nuage immobile）一定是“等待的象征”吗？能说另一首死亡悲歌里出现的“白云”（le nuage blanc）和“暗云”（le nuage sombre）本身即象征着死亡吗？在一首诗中，陶渊明表达了自己困于案牍、因远离乡村生活而苦闷的情绪，其中“鸟”、“鱼”诸意象通过反复评议被解释成为超验性、永恒性、自由或乡思的象征——不无纠缠之处。

欲揭示“云”在陶诗中的优越地位，必须对“创新”与“模仿”加

以区别。罗厄并非不知《诗经》里有支配善行的“云”，《楚辞》里有象征遁世和沮丧的“云”，《庄子》里有代表永生的“云”，《古诗十九首》里有蔽日的“云”。文集在原始传统中的取材一旦明晰可见，她就自以为能够确认是陶渊明为它们创造了新义，像诗人在“流云”（le nuage en mouvement）与“别离”之间建立的联系就是这样。尤其是“白云”、“沉默的云”（le nuage muet）、“淡淡的云”（le nuage indifférent）这三个新出现的意象。其中第一个，即使不是前无古人，也改变了传统含义，在陶渊明那里成了隐士或仙人的形影；后两个显示了自然感情的演进，以后就被用以表达对人类命运的疏远、陌生与漠不关心。在此罗厄采用了在第一种情况下由波利娜·于和在第二种情况下由前野直昭 and 花房英树给出的说法。在她看来，这些革新同归隐主题相联系，在陶渊明著作中居主要地位，并且是他留给后世的诗学遗产中的基本内容。

能否相信“云”确是作者向我们指出的关键词呢？也许，与其说它只属于陶诗，不如说它是整个中国抒情诗歌的构成要素。自古以来，“云”就在雕刻装饰品、风景画及无数诗人的梦想中经常出现。在阅读罗厄的文章时，我对其结论的有效性产生了怀疑，于是便想概述一下“云”的历程——并不想在一本小书里追溯全史，只是跟随这个流浪者一道周游，从中将陶渊明生前就已出现的云的意象重述出来。

“云”在低处生成，却似乎受到一种上升力的推动：

昔在浑成时，  
两仪尚未分，  
阳升垂清景，  
阴降兴浮云。<sup>③</sup>

与“云”的离去相比，诗人们更喜爱“云”的归来。如果他们偶然目睹了云的生成，就往往会给予它一个支点，下面引述的《楚辞》段落描写了先前的过程：



雾露濛濛其晨降兮，  
云依斐而承宇。<sup>④</sup>

在郭璞(276—324)描写鬼谷子隐居地的诗篇里可以找到这种退隐荒野的景象。在那里，“云”在和孤独者的陋室游戏：

云生梁栋间，  
风出窗户里。<sup>⑤</sup>

但它通常的栖息地还是山峦，在下面的第一个例子里，“云”是吉祥的征兆；在第二个例子里则成了分隔夫妻的障碍物的头饰：

玄云起丘山，  
祥气万里会。<sup>⑥</sup>

浮云起高山，  
悲风激深谷。<sup>⑦</sup>

上面是准备起飞的云。但，我们注意到，最初，它滞留在地面，涌动起来，就不断将大地同繁星闪烁的广阔空间隔离开来。晦暗代表什么？在楚辞中，高山、激流、峭壁、白雪和野兽，通常被滞留不去的云雾所遮蔽，形成一派阴森气象，象征着好人的孤独、无力和绝望。

山峻高以无垠兮，  
逮阨而迫身；  
雪雰雰而薄木兮，  
云霏霏而隕集。<sup>⑧</sup>

此种荒败景象与被云雾所罩的昏暗太阳形象相连：

云雾会兮日冥晦，  
飘风起兮扬尘埃。<sup>⑨</sup>

在《九辩》这首诗中，壅蔽的形象在六句诗中三次出现。此诗描写的是《楚辞》传统中君与臣两个对话者间的悲惨状况：

何泛滥之浮云兮，

森壅蔽此明月；  
忠昭昭而愿见兮，  
然雾噎而莫达；  
愿皓日之显行兮，  
云蒙蒙而蔽之。<sup>⑩</sup>

浮云的形象既充斥于抒情的“诗”中，又充斥在叙事的“辞”及散文里。我们很熟悉的《古诗十九首》：

浮云蔽白日，  
游子不顾返。<sup>⑪</sup>

著名却不明确，就像这些诗句的背景一样。我们在此只回顾这个常见主题的几种解释，最流行的是政治解释。《楚辞》的注者王逸在汉代就不厌其烦地说太阳代表君王，云则包含了小人、佞人、邪臣、谗人，还有奸伪，此类人常离间君主和忠臣。

在太阳/云这一对词中，前者不仅代表君王，也可代表怀才不遇的臣子。孔融（153—208）在被曹操处死前，采用了这个形象并解释得清清楚楚：

谗邪害公正，  
浮云翳白日。<sup>⑫</sup>

相反，当云层被扯破，浮云被驱散，这就象征着重获恩宠。曹植（192—232）被重召回宫时，这样表达心中的狂喜：

有若披浮云而见白日，  
出幽谷而登乔木。<sup>⑬</sup>

但在诗人徐干（171—218）的另一篇散文中，君臣的角色好像被颠倒过来。此文讲到周文王和他未来的军师姜太公的传奇邂逅：

文王遇姜公于渭阳，  
若披云见白日。<sup>⑭</sup>

浮云的形象还能有其他意义，如可以表示远方游子的悲伤：

悠悠远行客，  
去家千余里，  
出亦无所之，  
入亦无所止，  
浮云翳日光，  
悲风动地起。<sup>⑮</sup>

云在这里对立于太阳，正如离别之于团聚、流浪之于祖国。在蔡文姬那里，有着类似的笔触。她是匈奴的一个著名俘虏，被曹操赎回之前在异域生活了很长时间。在一首现实主义地描述蛮族人民的世界和风俗的诗中，她不可避免地用云这个形象寄述她的怀乡之情：

玄云合兮翳月星，  
北风厉兮肃泠泠。<sup>⑯</sup>

最后，《淮南子》中的一篇韵文，云的象征意义得到了壮观的全新拓展：

日月欲明，  
浮云盖之；  
河水欲清，  
沙石秽之；  
人性欲平，  
嗜欲害之；  
惟圣人能遗物，  
而反己。<sup>⑰</sup>

陶诗《停云》(Nuages d L'arrêt)被通行的各种版本所收录，并被逐字解释为“停止不动的云”。罗厄用两种方式解释这个停云的主题。当诗人思念远行的朋友时，她认为云象征孤独的等待(p.67)。实际上，后人就是如此理解这一形象；后者甚至成为一个通用词，朋友不在时引发思念之情<sup>⑱</sup>。然而，我怀疑，在这首描述悬云的诗

中，“创新者”陶渊明并没有与“云”合为一体。《停云》主题出现在诗的头二节，描绘凄凉景色，我们前面已经提过，表达的只是一种忧愤难平的感情：

霏霏停云，  
濛濛时雨，  
八表同昏，  
平路伊阻。

后二页，罗厄认为停云也象征隐士的寂寞，并进而认为停云是陶渊明“原创”的主题。实际上，这个主题的确包含在诗中，早在左思(253—307)描写宁静的隐修处时就已出现了：

白云停阴冈，  
丹葩曜阳林。<sup>⑩</sup>

不动的云不再像一顶沉重的披风，而改变了性质，成了一种保护的屏障，表示高兴惬意而非无望。同样，孙绰(314—371)描写绍兴的兰亭时，于公元353年与谢安和大名鼎鼎的王羲之为伴，去绍兴一个值得纪念的村落：

流风拂柱渚，  
停云荫九皋。<sup>⑪</sup>

直到现在，我们所看到的云都还处于地面附近，影响着遁世者，对游子和流放者的归来构成障碍。但是，云团四合，也保证了隐士的安静，这些隐士自愿退出尘世。不过，云层中打开了缺口。汉代的诗人们喜欢在模糊的景致上做文章。他们观察到，人们有时在云中(或云间)看到星，踌躇在希望和失望之间。光明和阴影，谁将占上风？这一不定的冲突表明在相反情感的激荡下意识上的混乱不安。这一形象为下两首诗起兴，一首是游子的悲歌，一首是弃妇的悲歌：

岿岿山上亭，  
皎皎云间星，

远望使心思，  
游子恋所生。<sup>①</sup>

皑如山上雪，  
皎若云间月。<sup>②</sup>

弃妇一词使评论者为难。也许第三句“闻君有两意”，表达了景色吉凶两方面征兆<sup>③</sup>。在另一首《古文苑》认为是苏武（在前汉时为匈奴俘虏）所作的怀旧诗中，这一形象重现：

仰视云间星，  
忽若割长帷，  
低头还自怜，  
盛年行已衰。<sup>④</sup>

但随后，云离地越远，离天越近，升腾对云的形象改观也就越大，以致于变成特别崇高的符号：

莫峻匪岳，  
有峻斯登，  
莫高匪云，  
有高斯凌。<sup>⑤</sup>

曹植在一篇上书中，恳求君王任用，并自怨孤独：

天高听远，情不上达，徒独望青云而抚心，仰高天而叹息耳。<sup>⑥</sup>

在此，“云”和“天”因其同样的表现，是绝对的同义词。梦想白云，即是向往蓝天。所有远离尘嚣的愿望、对纯洁理想的召唤、雄心壮志、对灵魂得救的追求、对自由的希望，都可以在巡遍长空的云之意象中找到表现。在下列从丰富的文化资源里精选出的引文中，我们将注意到云和鸟的同谋关系，此关系也适合于云和风这一对我们上面提到的经常出现于焦灼情境中的概念。

眇远志之所及兮，

怜浮云之相羊。<sup>②</sup>

鸾凤翔于苍云兮，  
故赠缴而不能加，  
蛟龙潜于旋渊兮，  
身不挂于网罗。<sup>③</sup>

青云郁其西翔，  
飞鸟翩而上匿，  
欲纵体而从之，  
哀余身之无翼。<sup>④</sup>

跟屈原及其模仿者一样，这种失落感并不妨碍曹植将自己想象为与众神比肩的游天者，就像《九歌》中的云中君。我们知道在古诗中，经常有浮云在太空成群结队地逍遥游行。这明白地提醒我们，云不只表示一类模式，更是作为具体的保护神或作为游天者装备的一部分而言。游天者着云衣、举云旗，乘云车：

灵之车，  
结玄云，  
贺飞龙，  
羽旄纷。<sup>⑤</sup>

云在空间的飞升和穿越反映了各种抱负。政治平反和改善的梦想，融入了《楚辞》所表现的宗教活动、迷幻的飞升和神秘的探求。但特别是从汉朝开始，这些探险服务于另一个目的，即对仙人的追寻和探访。其中最有名的人物之一，是王子乔：

参驾白鹿云中邀。<sup>⑥</sup>

据说，淮南王刘安为了对八个从天而降与他相会的法师表示敬意，作了下面这首歌：

知我好道公来下兮，

公将与予生毛羽兮，  
腾青云蹈梁甫兮，  
观见瑶光过北斗兮，  
乘风云使玉女兮。<sup>②</sup>

建安(196—220)和正始(240—248)时期及以后的诗歌中，这一题材得到了很大发展。我只举一个例子，以点代面。这是曹操的一首诗，素材虽传统，却颇富生气。这首诗可能不像他的儿子所作的同一题材的作品那样出名。想象中的旅行表现了诸多精彩主题，其中之一便是云的意象：

驾虹霓，  
乘赤云，  
登彼九疑历玉门。

济天汉，  
至昆仑，  
见西王母谒东君。

交赤松，  
及羨门，  
受要秘道爱精神。

食芝英，  
饮醴泉，  
拄杖挂枝佩秋兰。

绝人事，  
游浑元，  
若疾风游敛飘翩。

景未移，  
行数千，  
寿如南山不忘愆。<sup>③</sup>

罗厄在陶渊明的诗歌中挑出了四个“白云”。据波利娜·于称，这个在唐诗中经常出现的主题(*topos*)，最初是从陶诗中提取出来的。然而，四个白云又不尽相同。第48首拟古诗描写一个孤独者的退隐：

白云宿檐端。

理所当然，罗厄将此诗与前面所引郭璞的诗加以比较，正好涉及到此二种情况下的“浮云”，还涉及到它所扮演的隐士庇护所的角色。在另一篇较长的《闲情赋》中，白云被用来类比与其有同样象征意义的“高云”(haut nuage)。如果高云象征着对高贵、纯洁的向往，白云则相反，它在文中与落日、猛烈悲凉的秋风相连，且悬于山上，白云再次成了云幕，在其词义中，这一次取其反面，是不受欢迎的伪装。在《祭程氏妹文》中，白云扮演了同样角色，它在长风吹起时，遮住了朝阳。

但在《和郭主簿》中，云又成为梦想的载体。陶渊明直接歌唱田园归隐的快乐，之后突然又在最后的两句诗中，目光移向远方：

遥远望白云，  
怀古一何深！

对这两句诗的解释，罗厄不乏精彩观点(pp. 121—123)：诗人梦想永生吗(朱自清援引了庄子的白云)？梦想过去的岁月中孤单的农人吗(戴维斯)？梦想失去的黄金时代中的自由民吗(海托华)？梦想生活在云雾缭绕的山洞中的古代隐士吗(怀特森)？都有可能。但是，我们看到，梦想之云的怀古形象，与前三种毫无相似之处。

但是，云为什么是白色呢？在1/4的情况下，罗厄回答：这种



纯洁高贵的颜色象征隐士和仙人。乍一看,这个意见可以接受。  
《诗经》中一首难解的长诗,就是以这两节开头:

白华菅兮,  
白茅束兮,  
之子之远,  
俾我独兮。

英英白云,  
露彼菅茅,  
天步艰难,  
之子不犹。<sup>④</sup>

这只是段靠不住的译文,参考书里的注释,铺天盖地,都是些陈词滥调,且自相矛盾。但是,考虑到《诗经》中与白色相连的特别价值,我们在此也许要接触到人们说的“反兴”:白花和白云正与上天的冷酷和匿名对手的卑鄙相反,它们召唤理想和纯洁世界中事物的进程。

在另一首有关白云的诗中,西王母向准备离去的天子告别,头两句诗被认为描绘了仙人的国度:

白云在天,  
出陵自出,  
道里悠远,  
山川间之,  
将子无死,  
尚能复来。<sup>⑤</sup>

这两首诗证明,把云的白颜色解释为纯洁和杰出的象征,原则上并无悖谬之处,罗厄也正是这样做的。不过,陶渊明的白云,彼此之间如此不同,一会儿是正义的,一会儿是反义的,其颜色也并不是单一的。我怀疑,白云一词中的“白”,不能被看作一个规定本

质的固定修饰语,因为缺乏具体的内涵。无疑,我们在《墨子》中可见这种陈旧表达:

逢逢白云,  
一南一北,  
一西一东,  
九鼎既成,  
迁于三国。<sup>⑤</sup>

让我们再回到理想中的云吧。梦想者驾着高空的云,逃离下界的卑鄙和凶险,进入另一个世界,这是一个众神和永生的世界,一个受到皇族青睐的世界。他也可憧憬其他梦想的实现。一个在别处梦般迷离的爱侣,在天国会与你团聚,就像屈原的天上情人一样。在这个主题上,《楚辞》的继承者不乏其人。我们仅举几例:

梦君如鸳鸯,  
比翼云间翔。<sup>⑥</sup>

模仿汉朝张衡的“四愁”,张戴(3世纪末)想象出新妇与新郎重聚的四种方式,描写了天上柔情暗渡的不同途径:

愿因飘风超远路,  
愿因归鸿超遐隔,  
愿因行云超重峦,  
愿因流波超重深。<sup>⑦</sup>

诗中的“风”、“鸿”、“云”、“波”无不沉默以应。这样的寻寻觅觅注定要失败。把眼光投向天边的云,更不免同样的后果:

美人在云端,  
天路隔无期。<sup>⑧</sup>

还有《七启》歌者所引“歌”中的曹植:

望云际兮有好仇,  
天路长兮往无由。<sup>⑨</sup>

在这里形成阻隔的,不是云的晦暗,而是它无尽无休的漫天铺

展。

云无论是凝滞地面,还是飞升长天,都占有一望无际的空间。云的行程将模糊的思想具体化:或有自由理想,也不乏无常的恶梦。例如上文所提《楚辞》诗句“怜浮云之相羊”<sup>①</sup>,既可理解为“我喜欢浮云的自由”,又可诠释为“可怜浮云之无常”。

旅行、流浪、失散、别离,这样梦萦神牵的主题常寄于浮云之上,如苏武和李陵别离前夜的赠答诗,以友谊离散的模式写成:

仰视浮云驰,  
奄忽互相逾,  
风波一失所,  
各在天一隅。<sup>②</sup>

俯观江汉流,  
仰视浮云翔,  
良友远望别,  
各在天一方。<sup>③</sup>

据唐朝李周翰说,“江汉流”与“浮云翔”都是游子无尽漂泊的写照<sup>④</sup>。曹丕(187—226)笔下的另一位游子用同样的比喻表达自己的不安:

西北有浮云,  
亭亭如车盖,  
惜哉时不遇,  
适与飘云会,  
吹我东南行,  
行行至吴会。<sup>⑤</sup>

罗厄说,浮云这一主题,象征游子或重见游子的愿望,这是陶渊明的首创(罗厄, p. 64)。而实际上,诗人只是重新演绎了一个旧主题。

象征无常,而在弃妇眼中,也象征不忠:

念子弃我去,  
新心有所欢,  
结志青云上,  
何时复来还。<sup>④</sup>

在定义上,云是情人,水性杨花,而雨游戏人间,转瞬即逝:

昔君与我兮,  
形影潜结;  
今君与我兮,  
云飞雨绝。<sup>⑤</sup>

君如秋日云,  
妾似突中烟,  
高下理自殊,  
一乖两绝天。<sup>⑥</sup>

由上文我们看到,云是充满矛盾的。它既是阻力又是媒介,既是压迫者又是保护神,既是光的遮护物又是它的泄露者,既代表独立又代表无常,既是情人慧眼识俊的乐土,又是他们朝三暮四的象征。角色的逆转,使源于《楚辞》辉煌骑士的伤感浪子走向他的反面。因为小鸟总要夜归,浮云总要飘回。陶渊明没有提“归云”,却发挥了“回转”这个主题(罗厄坚持这一点),而这主题在他之前就有了。

这最后的波折意味着什么呢?在李充(4世纪中叶)的一首朦胧的爱情诗中,郁雨之云的使命一完成便飘然而去:

来若迅风欢,  
逝如归云征,  
离合理之常,  
聚散安足惊。<sup>⑦</sup>

但一般来讲，归云即游子，跋涉之后又回到起点，这起点经常是山峦。有夏侯湛(3世纪后叶)笔下迟暮的景象为证：

日暮兮初晴，  
天灼灼兮退清，  
披云兮归山，  
垂景兮照庭。<sup>⑩</sup>

宁静夜，云隐去，人别离。有时希望尚存：

行云有返期，  
君恩恍中还。<sup>⑪</sup>

或反衬身在他乡者的凄凉处境：

朝云浮四海，  
日暮归故山，  
行役怀旧土，  
悲思不能言，  
悠悠涉千里，  
未知何时旋。<sup>⑫</sup>

云被看成人类处境形象化的投影和他们命定的向往与苦难。而云又扮演另一角色，以示人与自然走的不同道路：人像云一样注定漂泊，却不能像云一样指望归途，甚至不能以云寄情：

愿寄言于浮云兮，  
遇丰隆而不将。<sup>⑬</sup>

归云难寄言。<sup>⑭</sup>

浮云何洋洋，  
愿因通我辞，  
飘遥不可寄，  
徙倚徒相思。<sup>⑮</sup>

“不可寄”主题之陈旧，罗厄并非不知道，她却极力强调陶渊明写“云之无语”(nuages muets)和“云之无意”(nuages sans intention)的两首诗，好像里面有什么新意。沿袭《楚辞》的传统和张衡、蔡邕“赋”的模式，陶渊明在一篇长文的结尾，赞美一位行踪神秘的美人，他写道：

意夫人之在兹，  
托行云以送怀。  
行云逝而无语，  
时奄冉而就过。  
徒勤思以自悲，  
终阻山而带河。<sup>⑤</sup>

其实，此段毫无新意。思绪的起伏直到后来“徒”字的运用，都让人联想起上文徐干的诗。

罗厄所提另一诗篇中，有几句写出作者思乡之情，相当有名，当时陶渊明被迫接受一个朝廷微职。该诗的第 27 句至 30 句如下：

策扶老以流憩，  
时矫首而遐观，  
云无心以出岫，  
鸟倦飞而知还。<sup>⑥</sup>

罗厄评议这两首诗，对孙康宜、前野直昭、花房英树“漫无目的的沉默之云”的诠释表示赞同并加以发挥。她认为，我们面对的是一个审视自然的崭新方式：在一切杂念和尘世利禄之外，云无动于衷，顺其自然，自行其是。然而这个思路也并不像她说的那样有新意，上面引文也说明了这一点。下面再举两例：

浮云日千里，  
安知我心悲，  
思得琼树枝，

以解长渴饥。<sup>③</sup>

蔡琰,匈奴的俘虏,如此结束她的《胡笳十八拍》之九:

怨兮欲问天,  
天苍苍兮上无缘。  
举头仰望兮空云烟,  
九拍怀情兮谁与传!<sup>④</sup>

诗里没明确说云的沉默和漫无目的,但它们是天国惟一的居民,自然带有苍天的冷漠。

各大象征流派灌溉了古代云之诗学,这篇概要有一点未加详论,即未及个人命运,却与集体前途相关的象征意象:吉兆云、凶兆云、分配及时雨露的祥云——它们具有第二意象。最后,云还可唤起极贴切的联想:升起的(建筑物、旗帜),众多的(人群、队列),优美柔顺的(仙子、舞女、长发、丝衣、套车、坐骑、歌与泪……),它们都可在重叠的意象中,使诗人想起云。这个庞大的语义场一经开发,或能回答一个结束此文前的关键问题:如果在这个领域里,陶渊明终不能被封为真正的创新者,那么其他作者是否超越了传统和陈规,用更自由的眼光凝视长天,以其他方式神游云外呢?如果是,他们的特色也只是建立在古代文化遗产之上,这份遗产博大精深,以上文字仅勾勒出一个草图罢了。

## 注释

- ① Das Motiv der Wolke in der Dichtung Tao Yuan mings. Wiesbaden: Harrasbowitz(Freiburger fernöstliche Forschungen, Bd. 2), 1992. XI, p. 256.
- ② Gottheiner, Klaus, Licht und Dunkel in der Dichtung der Tang - Zeit. Eine Untersuchung zur Bildlichkeit in der chinesischen Lyrik, Frankfurt a. M.: Haag u. Herchen, 1990.
- ③ 《羽铎舞歌》,晋朝礼仪诗,“晋诗”。除相反的义项外,它们参照逯钦立的《先秦汉魏晋南北朝诗》,北京,中华书局,1983年。
- ④ 《哀时命》,“楚辞补注”14.6a,索引本,京都,中文出版社,1972年。

- ⑤《游仙诗》，“晋诗”，11.865。
- ⑥《玄云》，“鼓吹曲辞”，“晋诗”，10.834。
- ⑦汉代秦嘉，《赠妇诗》，“汉诗”，6.187。
- ⑧《九叹》，《远逝》，“楚辞”，16.13a。
- ⑨《九思》，《逢尤》，“楚辞”，17.3b。
- ⑩《九辩》，“楚辞”，8.11b。
- ⑪《古诗十九首》，“汉诗”，12.329。
- ⑫《临终诗》，“汉诗”，7.197。李善在《文选》评注中引此两句诗，出自“古杨柳行”，29.2a。
- ⑬《谢入覲表》，这份陈情表在作者的一些全集中被遗漏，然收在“汉魏六朝三家集”第1卷中。
- ⑭《中论》，“太平御览”，4.2a(宋代版之重印本，台北，星星书局，1959年)。
- ⑮曹植，“魏诗”，“杂诗”，7.458。
- ⑯《悲愤诗》，“汉诗”，7.200。
- ⑰《淮南子》，“齐俗训”，“诸子集成”，11.173。
- ⑱参照《汉语大词典》，t.L.P.1559。
- ⑲《招隐诗》，“晋诗”，7.734。
- ⑳《兰亭诗》，“晋诗”，13.901。
- ㉑《长歌行》，“汉诗”，9.262。
- ㉒《白头吟》，“汉诗”，9.274。
- ㉓参照《我的中国古诗源》(莱顿)，1968年，第158页，此页附有这段诗文的其他五种理解。
- ㉔《苏武答诗》，“汉诗”，12.341。
- ㉕陆云(262—303)，《答兄平原》，“晋诗”，6.709。陆云是诗人陆机的兄弟，“云”在他作品中经常出现。这两段二行诗因袭了“诗经”，“小弁”里有“莫高匪山”这样的句子，“北风”里，有“莫赤匪狐，莫黑匪乌”。
- ㉖《陈审举表》，“曹集论评”，7.第110页，桀瀚，《曹植全集索引》，巴黎，1977年。
- ㉗《九章》，“悲回风”，“楚辞”，4.32a。
- ㉘《哀时命》，“楚辞”，14.7a。
- ㉙曹植，《感节赋》，“曹集论评”，1.p.5。
- ㉚《汉郊祀歌》，“练时日”，“汉诗”，4.147。
- ㉛“王子乔”，“汉诗”，9.261。
- ㉜《八公操》，“汉诗”，1.98。桀甫：桀甫山。秦始皇帝和汉光武帝封禅于此。瑶光：北



斗七星之一。

- ③《陌上桑》，“魏诗”，1.348。此诗格律出众，分为六节，每节两个三音节句，一个七音节句。这个节律颇为动人，沿用至今。民歌里常有这种 3.3.4.3 的形式。
- ④《小雅》，“白华”。
- ⑤《穆天子传》，“四部备要”，3.1a。
- ⑥《墨子》“耕柱”，“诸子集成”，46.256。大禹铸的鼎世代相传，由夏至商，由商至周，成为权力的象征。
- ⑦傅玄，《青青河边草》，“晋诗”，1.556。
- ⑧《拟四愁诗》，“晋诗”，7.742。
- ⑨汉代“古诗”，据“玉台新咏”乃枚乘所作（公元前二世纪），“汉诗”，12.335。
- ⑩《七启》，“曹集诠评”8.第137页。
- ⑪《九章》，“悲回风”，“楚辞”，4.32a。
- ⑫李陵，《与苏武三首》，“文选”，29.8b。
- ⑬苏武，《诗四首》，“文选”，29.11a。
- ⑭《六臣注文选》，“四部丛刊”，29.15a。
- ⑮《杂诗》，“魏诗”，4.401。吴会：吴郡（今属江苏）、会稽（今属浙江）。
- ⑯《古诗》，“汉诗”，12.335。
- ⑰傅玄，《昔思诗》，“晋诗”，1.565。
- ⑱郭璞，“诗”，“晋诗”，11.868。
- ⑲《送许从诗》，“晋诗”，11.857。
- ⑳《长夜谣》，“晋诗”，2.595。
- ㉑曹植，《浮萍篇》，“魏诗”，6.424。
- ㉒应玚（卒于217年），“别诗”，“魏诗”，3.383。
- ㉓《九章》，“思美人”，“楚辞”，4.23a。参见：罗厄，页78。丰隆是云的主人。
- ㉔陆机，《拟行行重行行》，“晋诗”，5.686。
- ㉕徐干，《室思诗》，“魏诗”，3.377。
- ㉖《闲情赋》，V.111—116。
- ㉗《归去来兮辞》。
- ㉘《录别诗》，“古文苑”送李陵八首系列诗之四，卷八。
- ㉙《胡笳十八拍》，“汉诗”，7.203。

(华 星 孙 凯 译)

## 神弦歌：中国 5 世纪的通俗宗教诗歌

[法] 侯思孟

公元 11 世纪末，郭茂倩编辑了一部伟大的民歌集《乐府诗集》。在第 47 卷中，有一组 18 首短歌，分属于 11 个标题。但作为一个整体，称为“神弦歌”。用文学语言来说，就是“用弦乐器伴奏唱给神的歌”。在这篇文章中，我的目的就是翻译介绍这些作品，就我所知，在西方语言世界中迄今为止还没有人对此进行过研究。这些诗歌非常简单易懂，但却很难翻译，因为其中包含的通俗宗教的仪式几乎鲜为人知<sup>①</sup>。

《乐府诗集》是在诗歌创作五百多年后才编辑成的，但没有理由怀疑其古老性。《古今乐录》由智匠和尚在公元 568 年出版，是对民歌所作的最早的、也是最好的研究之一。郭茂倩即以此作为材料的来源<sup>②</sup>，他把这些诗歌放在“吴声”类的最后<sup>③</sup>。这一类的其他诗歌，收在第 44—47 卷中，主要是描写吴地恋爱中的年轻人的欢乐和忧伤的迷人的五音节四行诗。吴地，指当时称为建康（或扬州）的首都南京周围长江低洼盆地一带。神弦歌并不都是五音节四行诗，但是诗中提

到的地名表明它们也起源于南京地区。《古今图书集成》提到这些诗写于晋朝时<sup>④</sup>，看来可能写于陈朝末年，也就是公元五世纪初以后。何承天(370—447)进一步证实“神弦歌”是当时的一种民间音乐<sup>⑤</sup>。

长江低洼盆地传统上就与通俗的、非正统的宗教联系在一起。隋朝官修正史的地理志部分用八个短语来描述这一地区的“总体特征”，其中两个短语是“其俗信鬼神，好淫祀”<sup>⑥</sup>。《后汉书》中的许多传说都提到这个地区迷信的农民，奉献无益的牺牲，举行昂贵的宗教仪式，从而导致自己穷困潦倒<sup>⑦</sup>。《后汉书》还告诉我们一个故事，有名的孝子曹娥的父亲是一个巫士，擅长边弹弦乐器边歌唱。在公元142—143年，当他试图安抚钱塘江的海啸之神(伍子胥)时，被淹死了<sup>⑧</sup>。

历史告诉我们，当权者在整个中国不停地与非官方的宗教仪式作斗争，但在吴地他们最不成功，一个有名的例子就是在南京附近的钟山上对蒋子文的祭祀。这一祭祀在汉后期被禁止了，吴国先是禁止其后又容忍了它的存在，蒋子文获得了一个谥号“中都侯”<sup>⑨</sup>。公元421年，南朝宋再度禁止，但大约公元454年时，庙又重建起来。十几年后，蒋子文及其弟子被赐予了封号<sup>⑩</sup>。一个世纪之后，当陈朝的开国君主行幸钟山(宋朝之后称为蒋山)时，竟在蒋帝庙中献了牺牲<sup>⑪</sup>。吴国(222—280)宗教的声望及对通俗祭祀的兴趣达到如此地步，以至于5世纪时人们认为(当然是错误的)吴的宫廷中没有正式的祭神音乐，所有的专门歌手都被召去演唱3世纪时类似于“神弦歌”的歌曲去了<sup>⑫</sup>。

我们在下面将读到的诗歌会使我们对通俗祭祀实际包含的内容略有所知(但仅是略有所知)。然而，官方历史(《晋书》)也提供了一些宝贵的材料，有助于我们勾勒出当时祭祀的情况。这些材料保存在夏统的传记里，夏统生活在公元280年左右，是永兴(在浙江杭州和绍兴之间)人。《晋书》卷九四是专门记述那些拒绝为

官府效力的隐士的,夏统的传记即收于此。他的传记可以清楚地分三个部分:第一部分描写他的贫穷,以及坚决拒绝他的亲戚劝他人官府做官的建议,维护自己作为一个普通人的生活。第二部分简单描写他的表兄弟们骗他去参加一个通俗宗教性的仪式。第三部分写夏统在洛阳为生病的母亲买药时,遇到了太尉贾充(217—282),他对贾充讲了一通他的故乡会稽民风纯朴的儒家道理之后,为贾充边唱边表演了船戏,引起了神秘的气象变化。贾充试图用显赫的军事游行和漂亮的歌女吸引他为自己服务,但夏统不为所动,又回到了会稽。这个最后的情节为我们提供了在夏统的一生中我们所知道的惟一的日期,贾充在死前的276年至282年担任太尉之职<sup>⑬</sup>。夏统拒绝为贾充服务,当然与传记第一部分所写的渴求过一种远离政治的生活是相呼应的,但引起我们的兴趣的却是第二部分。

夏统对他的亲戚劝他人仕如此恼怒,以至于拒绝再见到他们,传记的第二部分就是从这里开始的:

会母疾,统侍医药,宗亲因得见之。其从父敬宁祠先人<sup>⑭</sup>,迎女巫章丹、陈珠二人,并有国色,装服甚丽,善歌舞,又能隐形匿影。甲夜之初,撞钟击鼓,间以丝竹,丹、珠乃拔刀破舌,吞刀吐火,云雾杳冥,流光电发。统诸从兄弟欲往观之,难统,于是共给之曰:“从父间疾病得瘳,大小以为喜庆,欲因其祭祀,并往贺之,卿可俱行乎?”统从之。入门,忽见丹、珠在中庭,转步徊舞,灵谈鬼笑,飞触挑样,酬酢翩翻。统惊愕而走,不由门,破藩直出。归责诸人。<sup>⑮</sup>

夏统用丰富的典故,包括《诗经》(第52篇和第54篇)、《论语》(第8章第14则和第6章第26则)、《国语》(《秦语》第7篇)以及《左传》(庄公二十八年和桓公元年)谴责他的堂兄弟们耽于奢淫之行。他认为这严重扰乱了男女之间的礼法。他说:“吾常恨不得顿叔向之头,陷华父之眼。”叔向因一个女人很漂亮而娶她为妻<sup>⑯</sup>,当

一个已婚女人经过时华父贪婪地盯着看<sup>①7</sup>。他的堂兄弟们与这些荒谬的巫师们一起狂欢,对他来说显得太过分了,他上了床,拒绝再和任何人说话。

夏统对俗教的这种反应,可能夹杂着某些和尚式的对女人的厌恶,这种反应并不是惟一的。我们看到政府试图(尽管并不成功)对蒋子文的祭祀进行斗争,统治者对任何非官方的祭祀都是敌视的。不仅儒家政权对这些非正统的俗教现象持敌视态度,各种有组织的宗教(包括道教和佛教)也与它们相对立,特别是抨击那种冒犯了夏统的噪乱的夜总会式的系列表演:“洪声鼓音,闻于四邻。”<sup>①8</sup>即使是我认为应该被称为虔诚的道教中“分裂出来的小派别”也憎恶这些祭祀的嘈杂的音乐和血的牺牲<sup>①9</sup>。因此,这些受排斥的祭祀的材料如此之少,就毫不奇怪了,这使得我们对“神弦歌”的研究显得更加重要。

## 神弦歌

翻译这 18 首短诗,第一首诗的题目就遇到了问题。题目中用的“宿阿”一词,在别处是意义不详的复合词,不管是王运熙还是李丰懋,都不敢对此作大胆猜测。

### 1. 宿阿曲

苏林开天门,  
赵尊闭地户。  
神灵亦道同,  
真官今来下。

苏林是一位有名的道教徒,他的传记收在《云笈七签》中<sup>②0</sup>,他因在道教中所起的作用近来受到关注<sup>②1</sup>。赵尊是个更难确认的人物,王运熙认为他就是赵道隐,在李谱(老子的后代,是向寇谦之揭示了新法的道士)的主人寇谦之的传记中提到过。据说在商朝时

他得了道，被敬为“真尊”，真尊是天堂和大地之间的三十六重天之一。如果他的天国就是地下的“洞天”，赵道尊极有可能就是赵道隐<sup>②</sup>。

这首诗看起来像一个仪式的介绍性的序曲，请求神（这里称为真官或至人）<sup>③</sup>降临，请求土地保护神关上门不让地下的魔鬼出来扰乱祭祀。诗的每一行都有很强的道家色彩，并且在第三行中表明，诗中所提到的俗教的特定的形式与道教是一致的。除非这首诗实际上是道教本身用的，否则就会把它与这一系列中其他的诗分隔开来。

第二首诗，有两个六音节的句子，题目“道君”颇具道教色彩。道君是比真官高的一个职官名称，至少早在陶弘景（456—536）时就提到了<sup>④</sup>。但是题目与两句六言诗之间的关系不明显，并且带有道教色彩的术语在第二首诗的题目之后就消失了。

## 2. 道君曲

中庭有树自语，  
梧桐推枝布叶。

（译者注：郭茂倩《乐府诗集》中原诗为：“中庭有树，自语梧桐，推枝布叶。”著者所译诗根据王运熙《神弦歌考》。）

在中国的传说与神话中并不乏神奇的树，这首诗可能是伴随着一个地方性的崇拜而唱的，王运熙从收集了许多神奇传说的志怪集中举出一个故事作为例证<sup>⑤</sup>。这个故事当追溯到晋朝末年（大约公元400年），一个穿黄衣服戴白帽子的男人接连四五个晚上与一个女人同床共寝，有时在半夜以后才来。当他晚上来过夜、早上离开后，躺在床上的女人告诉神话中的英雄说这个男人是桐候郎，“是路东的庙里的一棵树”<sup>⑥</sup>。当第二天晚上，他再次出现时英雄抓住了他，可又不得不释放了他，因为梧桐树神掀起了巨大的风暴，把他乘坐的去京城的船都掀翻了。可能这两行（不完整的？）诗，指梧桐树的一种，“真君”一词只是通俗宗教的一个纯粹地方性

的仪式对道教称呼的盗用。

下面的诗又是极可能描绘了一种通俗的祭祀。因为诗的头两行中使用的“叠音词”（“佯佯”和“翼翼”），由于（像这组诗中大多数的诗一样）缺少背景，这首诗特别难翻译。实际上，对于祭祀仪式是如何进行的，我们几乎一无所知。

### 3. 圣郎曲

左亦不佯佯，  
右亦不翼翼。  
仙人在郎傍，  
玉女在郎侧。  
酒无沙糖味，  
为他通颜色。

王运熙举了两位称为“圣”的地方女神的例子<sup>①</sup>，他指出“仙人”和“玉女”或者是陪伴圣郎的女神，或者是在神前跳舞娱神的女巫，就像那些惹怒了夏统的人一样<sup>②</sup>。张亚新相信这二者都是神侧的塑像<sup>③</sup>。在翻译时，我把二者看作是在神前跳舞的人，看做是道藏中经常出现的扮演仙人和玉女的跳舞者<sup>④</sup>。

据说，到7世纪时，用甘蔗制作沙糖的方法才从中亚传到中国。那么这首诗里的“沙糖”是指另一种糖吗？或者这个年代的错误表明这首诗产生在更晚的时代？这种无糖的酒（就像德国人将他们最好的白葡萄酒称为 *Naturwein* 一样）品味极佳，是否用作献给圣郎的奠酒？<sup>⑤</sup>或者如余冠英所说，酒虽然不好，但已足以使拜神者精神活跃，因此适合在供奉神灵时使用？<sup>⑥</sup>这首诗虽简洁明了，但我们无法判断谁的看法正确。

下一首诗由两个六行的诗节组成。诗的题目是一位女神的名字，这位女神在早期的道藏就以耳神而闻名<sup>⑦</sup>。但是也很可能我们面对的又是一位地方女神，而非道教的耳神。

#### 4. 娇女诗

##### I

北游临河海，  
遥望中菰菱。  
芙蓉发盛华，  
渌水清且澄。  
弦歌奏声节，  
仿佛有余音。

##### II

蹀躞越桥上，  
河水向西流。  
上有神仙居，  
下有西流鱼。  
行不独自去，  
三三两两俱。

第一个诗节的倒数第二行，提醒我们注意这个事实：我们就处在正在演奏神弦歌的庙宇的附近。第二诗节的头两行让人回想起民歌“白头吟”：“蹀躞御沟上，沟水东西流”，或者“向东流”<sup>④</sup>。因为诗中文学性地写着“东西流”，但也可能是诗人用两个意义相反的词，表达其中的一个词意义的情况<sup>⑤</sup>。由于第四行“下有西流鱼”，我把它译成了“向西流”<sup>⑥</sup>。第二诗节的第一行可以解读成“我们蹀躞于通往越地的桥上”。越是吴地东南方的一个地区，第三段的“神仙”一词，当然指“娇女”，她的居所就是河岸上她的庙。像第六首诗的女神一样，娇女很可能是人们向她乞求婚姻或获得子嗣的女神。难道鱼象征了她结交配偶或者生育孩子的能力吗？中国像西方一样，鱼象征着多产<sup>⑦</sup>。

对于娇女和对她的祭祀，我们都一无所知，但下面相连的两首诗中所提到的神灵我们知道得多一点。



## 5. 白石郎曲

### I

白石郎，  
临江居。  
前导江伯，  
后从鱼。

### II

积石如玉，  
列松如翠。  
郎艳独绝，  
世无其二。

在中国有无数的白石山。王运熙认定诗中描绘的地点是白石垒，在南京北部石头城的东北面，靠近长江，在中世纪历史上起了重要作用<sup>③</sup>。他的立论基于《搜神记》卷九中所记录的关于庾亮(289—340)的故事<sup>④</sup>。故事说，在厕所里，一个红眼魔鬼出现在庾亮的面前，庾亮用拳重击了他一下之后就生病了。他访问了一个术士，术士解释道：“昔苏峻事，公于白石祠中祈福，许赛其牛，从来未解<sup>⑤</sup>，故为此鬼所考，不可救也。”《搜神记》中的文章价值参差不齐，但这个故事在其他地方得到了证实<sup>⑥</sup>。并且我们还了解到，公元328年，当苏峻用绝对优势的力量大举进攻白石垒时<sup>⑦</sup>，庾亮成功地守住了它，他当然去过这个地方<sup>⑧</sup>。为了将胜利告知先帝，在白石垒建起了一座临时性的祖庙，庾亮为此写的一篇短文留传到现在<sup>⑨</sup>。因此，在4世纪时，这个地方毫无疑问有一座庙，并且很可能就是这首诗里所颂扬的庙。

江伯，可能就是令人敬畏的河伯在南方的堂兄弟，但他不太有名气。我所能找到的有关江伯的材料，一个是生活在5世纪前期的沈怀远的《南越志》的残卷<sup>⑩</sup>，另一个是储兴义(生活于7世纪前期)所写的一首诗中的一句<sup>⑪</sup>。从后者得知，江伯的水下宫殿和生

活方式与尘世间没有什么不同<sup>④</sup>。

很难确切得知白石郎是谁,有的同名神可能与他一点关系都没有<sup>⑤</sup>。我宁可认为他纯粹是个地方神,他的名字即因对其祭祀之地而得来,尽管也有可能,至少是部分地可能,他就是《神仙传》中所写到的—位有名气的仙人白石先生<sup>⑥</sup>。他看起来又像是我们刚刚谈到的娇女,以及我们下面三组诗中将要谈到的女神相对应的男性神。

下面诗中的主角是中古文学中常提到的女神,她是所有这些诗的题目提到的惟一—位资料较为丰富的神。

### 6. 青溪小姑曲

开门自水,  
侧近桥梁。  
小姑所居,  
独处无郎。

青溪(有时称为清溪),实际上是公元241年到242年修建的一条运河<sup>⑦</sup>。它源自钟山(或称蒋山,或者像今天一样叫做紫金山)的泉水,在古南京的正南方注入秦淮河。庙就建在这条运河和秦淮河汇合处的堤岸旁,那时这座庙肯定很有名,因为有一处材料说运河就是以它命名的<sup>⑧</sup>。

根据5世纪的材料<sup>⑨</sup>,庙里的青溪小姑是蒋子文的三妹,这可能是她具有很高的声望和能力的原因。根据同一处材料,谢灵运(385—433)的父亲就死于她手,因为他很愚蠢地杀死了在她的庙中做窝的一些刚长羽毛的雏鸟。同一时期的另一处材料表明她是一位音乐爱好者,她杀死一些最好的演奏者,希望在来世举行音乐会时再让他们为她演奏<sup>⑩</sup>。

但是,就像在献给她的短诗中提到的一样,青溪小姑看来尤以爱情女神而闻名。4世纪末的一则轶事说,当一个年轻的和尚到她的庙中瞻仰她时,她对他心生爱慕,因此托梦给他。她告诉他,

他将死去,以成为她的配偶。临死前,这个年轻的和尚把自己的不幸告诉了其他和尚,请求他们在他死后到青溪小姑的庙中来看他。后来他们真的去了,并且能像他依旧活着一样与他交谈。当他们应他的请求最后一次为他反复诵念佛经时,他们都忍不住哭了<sup>④</sup>。

吴均以散文风格而闻名,关于女神的最有名的故事就收在他的《续齐谐记》里。这个故事讲一个叫赵文韶的人(这个人在其他地方没有提到过),住在清溪(即青溪)上的主要的桥梁附近。因为思念故乡会稽,他斜倚在前门上唱起了动人的民歌。一个女仆出现了,她告诉他,她的主人很欣赏他的歌唱,赵文韶请她过来,又为她唱了一会儿。然后她展示了弹箜篌的精湛技艺,在她伴奏下,她的女仆唱了一曲微妙的挑逗性的歌,说一个孤独的妇人准备把她的一颗心献给她所爱的人。他们共度了一个夜晚并且交换了礼物。第二天,赵文韶恰好到清溪庙去,在那儿,他发现了自己赠送的礼物,认出了青溪小姑和她的侍女的雕像就是他前一天晚上见到的女人。她们都再也没有回来。这件事据记载发生在公元428年<sup>⑤</sup>。

这些轶事和这首近乎小调的四音节四行诗足以说明这位小姑是位爱神吗?庙旁的桥就是把相爱的人(像牛郎和织女)连结在一起的桥吗?很显然,看来我们面对的是一种把恋人结合在一起促成婚姻的过渡的祭祀<sup>⑥</sup>。但是这种祭祀的性质是发展变化的。在明朝时,青溪小姑变成了一位忠贞的妻子,在乱世中,为了保全贞洁,带着两个女儿投青溪自杀了。

下面的两首诗也是描写女神的<sup>⑦</sup>,不过除了我们从诗歌本身所了解到的,其余的我们就什么也不知道了。

## 7. 湖就姑曲

### I

赤山湖就头,  
孟阳二三月,

绿蔽賁行藪。

## II

湖就赤山矾，  
大姑大湖东，  
仲姑居湖西。

赤山塘原是赤乌时代(238—250)修建的一个人工湖，以后的几个世纪不断修治，现依然存在，称为赤山湖，位于南京东南方，在江苏湖熟东部、句容南部<sup>⑧</sup>。“就”这个词，我翻译成堤岸，其他地方没有这个意义，只有《说文解字》把这个字解释成“高也，尤异于凡也”<sup>⑨</sup>。

第一个诗节的第三行在这一时期和稍后的民歌中以各种形式出现。第二诗节的第二行“大姑大湖东”，我在《古今图书集成》中发现了一系列稍加变化的句子。这两个诗节与第四首诗《娇女诗》很相近，先写周围的景色，然后写神自身。

下一首诗是这一系列诗中最后一首明显与通俗宗教有关的<sup>⑩</sup>，又是关于一位在其他地方一点也未涉及到的女神的。

## 8. 姑恩曲

### I

明姑遵八风，  
蕃竭云日中。  
前导陆离兽，  
后从朱鸟麟凤凰。

### II

苍苍山头柏，  
冬夏夜不衰。  
独当被天恩，  
枝叶华葳蕤。

第一诗节的最后两行与第五首献给白石郎的诗的第一行极其

相似。这两种情况都表明正在举行一个宗教性的游行,第五首诗在水边,这首诗则在空中<sup>①</sup>。朱鸟是二十八星宿之一,与麟、凤凰都是吉祥的征兆,是欢迎贤主到来的神鸟<sup>②</sup>。很可能这两首诗就是对宗教性的游行的描绘<sup>③</sup>,即中古时的中国常常发生的那种。第二诗节描绘(像第四首及第七首的第一诗节一样)一座树木覆盖的山。

是否就像王运熙所深信的一样,这位明姑是太阳神?<sup>④</sup>与这一系列诗中纯粹的地方的、陆地上的神相反,她是惟一的一位星神。这有助于我们解释第二诗节的第三行,山上的针叶树接近太阳和星星,比平原上的植物和动物更多地接受它们的光辉<sup>⑤</sup>。但太阳女神在一系列地方神灵中显得很失调。

下面的三组诗在这一系列“神弦歌”中也显得很和谐,因为它们没有任何宗教色彩。

### 9. 采莲童曲

#### I

泛舟采菱叶,  
过摘芙蓉花。  
扣楫命童侣,  
齐声采莲歌。

#### II

东湖扶菰童,  
西湖采菱芰,  
不持歌作乐,  
为持解愁思。

这两首五言诗的风格与吴声及西洲曲类的南方民歌极为相似,很难理解它们怎么会用在宗教仪式中。看起来这些诗是以“采集歌”为范本,由技巧相当熟练的诗人写成的。

如果不是余冠英首先提出对原文修正<sup>⑥</sup>,第二诗节是很难理

解的,两个修正已经收入 1979 年版的《乐府诗集》中<sup>⑥</sup>(译者注:这两处修正是:①扶,疑当作“拔”;②“芰,疑当作“伎”)。进行修正的部分依据是现存的两首南方民歌的题目,即《拔蒲》和《采菱》<sup>⑦</sup>。但是,不管如何翻译这些诗,第三首五言诗的最后两句充满一种忧郁,让人感觉是文人的创作,从而把它们与其他“通俗的”诗区别开来<sup>⑧</sup>。在倒数第二行中有一个双关谐语“不持歌作乐(lè)”,也可以理解成“不持歌作乐(yuè)”。这在中国文学中是一个很普通的双关语,在双关语丰富的南方民歌中更不足为奇。这首诗如此富有文学性,自身具有感情意义,这两点使我难以盲从李丰懋的看法,他把这首诗与第七首诗看成是一组,认为都是与农业有关的牺牲仪式的表达方式<sup>⑨</sup>。

下面这首诗除去一个可能有宗教含义的令人费解的题目外,很难被解释成“献给神的颂歌”。

### 10. 明下童曲

#### I

走马上前阪,  
石子弹马蹄。  
不惜弹马蹄,  
但惜马上儿。

#### II

陈郎骄赭白,  
陆郎乘马骝。  
徘徊射堂头,  
望门不欲归。

这又是两首很像南方民歌的五言诗。第一首看起来像一首情歌,表现一个年轻的女子对她的年轻的恋人的关心,而对于可能弄伤了马则漠不关心。第二首则像一幅描写一个年轻人的生活的图画,可能是富有的年轻人希望延长他们的活动而不愿回家。如果

这两首五言诗组成一组,那么第二首可以看作是从一个处于相恋中的年轻女人口中说出来的,她嫉妒箭堂的吸引力竟然超过了自己。我接受了王运熙的看法,把第二首五言诗的第一行中第二个字“引”改成了“郎”,以便使它与第二行相对应<sup>①</sup>。

最后两首五言诗可说是逐字引用了其他的民歌。第一首几乎可以确定地说是引用了汉代的作品,第二首则引用了一首几乎与“神弦歌”同时代的南方民歌,但题目的意义又是模糊不清的。

### 11. 同生曲

#### I

人生不满百,  
常怀千岁忧。  
早知人命促,  
秉烛夜行游。

#### II

岁月如流连,  
行已及素秋。  
蟋蟀鸣空堂,  
感怅令人忧。

第一首五言诗是《西门行》中四句略加修改的翻本<sup>②</sup>,第二首五言诗则是几乎未加修改的“子夜变歌”的第三首<sup>③</sup>。前者劝人及时行乐,后者哀叹时间的流逝。“素秋”,在古人看来,秋天是“无色的”,素的(春天是绿色的,夏天是红色的,等等)。这两首诗和总的题目“同生曲”有什么关系很难说清楚。难道这个题目是半《圣经》式的:“因为我们都出生了,(我们都将死去……)”这两首五言诗和谐一致,尽管看起来好像是由不同种类组成的。有人同意小尾郊一的说法:特别是这组诗的最后两首“我们几乎感觉不到宗教的成分,是否平常的民歌被转用到这儿,就像祭祀的诗歌一样应用”<sup>④</sup>?

## 结 论

“神弦歌”是俗教中应用的一组特殊的诗歌。虽然留下的数目很少,但却集中表现了中国早期的中古社会,正如一部分“神庆”诗和“求告”诗(特别是求告)集中体现了中国古代的任何时候一样。产生之后仅一个世纪,被收在一个集子里保存下来,因此其古老性无可置疑。诗中提到的神和祭祀的仪式,现在大多无从知晓。

它们真的是一组诗吗?它们是按在仪式中演唱的顺序记录下来的吗?第一首诗请神降临,恰是仪式的开始所用的诗。这可与王维的诗相比,他开始的两首诗收在《乐府诗集》的同一章,称为“神弦歌”,描写对“渔山祠”的神女的祭祀,其中一首诗的题目就是《迎神》。

其后的6个题目(11首诗)属于不同的神<sup>⑤</sup>,白石郎、青溪小姑和湖就姑是可以寻找到地点的神,都来自南京地区,尽管第一个和最后一个相距有50公里之遥。一个仪式能包括6个位置相距如此遥远的神吗?我们对这些祭祀知道的很少,无法判断。

但是,最困难的是如何解释后面(收在3个题目下)的6首诗。难道它们是吴地的通俗民歌,只是被错误地附加到这些宗教性的诗歌中吗?作为成对的五言四行诗,这是该系列诗歌中仅有的在韵律结构上与吴地民歌相类似的诗歌。难道它们真的是在与农业有关的祭祀仪式上采用的诗歌吗?或者与宗教仪式进行的某个表演或活动有关,就如欧洲中世纪复活节庆神仪式中举行的竞走表演一样?或者它们是“流行民歌”,不知何故被用作了送别诗?王维献给渔山神女的第二首诗的题目是“送神”,“神弦歌”的最后一首四行诗属于这一类别(“子夜变歌”),即在一组诗歌的最后所唱的“送别歌”<sup>⑥</sup>。这个问题很复杂,可能无法解决,但是后面的6首诗显然属于流行的民歌,与前面的12首诗没有关系。



大部分诗歌的文学价值不太高,这可能恰好证明了这些诗是没有文化的作者所创作,它们是“实用的”文学。第一首《娇女诗》诗意描绘非常可爱,许多其他诗歌的简易与粗劣也很让人吃惊,尤其是在这个时期诗歌的词藻非常华丽,后面的诗歌与这一时期其他一些通俗民歌很协调<sup>①</sup>,正是这些引起了文体学家的兴趣。但是,这些诗歌的最大的价值,是证明了我们知之甚少的通俗宗教的存在。

### 注释

- ① 我下面所谈的主要基于两篇文章。其一是王运熙所写的《六朝乐府与民歌》中的优秀的一章《神弦歌考》(上海,文艺联合出版社,1955年),第167—181页。其二是李丰懋所写的《六朝乐府与仙道传说》,收在《古典文学》第1期(台北,学生书局,1968年),第67—96页。因为这篇文章没有参考王运熙的文章,所以对我的研究帮助特别大。
- ② 关于这部作品可以参看王运熙的《乐府诗论丛》(上海,古典文学出版社,1958年),第148页。
- ③ 郭茂倩,《乐府诗集》(北京,中华书局,1979年)卷四七,第683—686页。这些诗歌也可见逯钦立编的《先秦汉魏南北朝诗》(北京,中华书局,1983年)第1册,第1057—1060页。
- ④ 《古今图书集成》,《神异典》卷四十,《杂鬼神部·艺文》卷二,第1页上。
- ⑤ 《宋书》(北京,中华书局,1974年)卷一九,第541页。
- ⑥ 《隋书》(北京,中华书局,1973年)卷三,第886页。
- ⑦ 王运熙,《神弦歌考》,第167—168页;R. A. 斯坦,《宗教道教和通俗宗教》(Religious Taoism and Popular Religion),收在H·韦尔奇与A·塞德尔合编的《道教的诸方面》(Facets of Taoism)中(纽黑文,耶鲁大学出版社,1979年),第53—81页;《后汉书》(北京,中华书局,1965年)卷四一,第1397页及卷五七,第1841页。
- ⑧ 《后汉书》卷八四,第2794页;参看《世说新语》卷一;由理查德·马瑟(Richard Mather)翻译的《世说新语:对世界神话进行的新的解释》(Shin-shuo Hsin-yü: A New Account of Tales of the World)(明尼阿伯利斯,明尼苏达大学出版社,1976年),第293页(上面的日期应该是142—143年,而不是107—125年)。

- ⑨ 《搜神记》(北京,中华书局,1979年)卷五,第57页。
- ⑩ 《宋书》卷一七,第488页。
- ⑪ 《南史》(北京,中华书局,1975年)卷九,第272页;这次拜访发生在公元557年11月17日,他加冕登基后的第2天。
- ⑫ 《宋书》卷一九,第541页。他们的假设一部分是建立在公元268年1月,吴王在为父亲重新举行安葬仪式时,让女歌手日夜歌唱这一事实的基础上。见《晋书》(北京,中华书局,1974年)卷五九,第1371页;以及《建康实录》(北京,中华书局,1986年)第99页。
- ⑬ 万斯同,《晋将相大臣年表》(《二十五史补编》,第3册),第3页下一第5页上。
- ⑭ 或者可能是祭祀他的父亲(也就是夏统的外叔父)。在《初学记》(北京,中华书局,1962年)卷一五,第373页有与这一段文字相似的文章;《北堂书钞》(台北,文化出版社,1962年)卷一一二,第3页下一第4页上;《太平御览》(北京,中华书局,1960年)卷五六八,第9页上,都举了《夏仲御别传》这个例子。《北堂书钞》明确指出他“祭祀祖宗”。我所举例子的材料见《晋书》卷九四,第2428页。这个材料说得很含糊,“先人”既可以指“父亲”,也可以指“祖先”。
- ⑮ 《晋书》卷九四,第2428页。
- ⑯ 《左传》,庄公二十八年;詹姆斯·理雅格译,《春秋左氏传》,《中国古典文学》第5册(1872年香港重印;香港大学出版社,1960年),第726—727页。
- ⑰ 《左传》,桓公一年;理雅格译,《春秋》,第36页。
- ⑱ 陆静修,《陆先生道门科略》,见《道藏》第671号,第9页。
- ⑲ 克里斯廷·莫里尔,《一部道教启示录:〈洞渊神呪经〉研究》(巴黎,法兰西大学,高级汉语研究中心,即将出版)第2章,第1部分。
- ⑳ 《云笈七签》卷一〇四,第1—5页。王运熙,《神弦歌考》,第171—172页提到了其他的参考材料。萧涤非,《汉魏六朝乐府文学史》(北京,人民文学出版社,1984年)第226页,改正了他在这本书第1版(1944年)中对这个人物辨认所犯的错误。
- ㉑ 见M·波克特的《一个家喻户晓的道教士的传记》学术论文第10卷(巴黎,法兰西学院,古代中国研究院,1979年),第13—16页,第29页对开页上下。
- ㉒ 见《魏书》(北京,中华书局,1974年)卷一一四,第3052页;J.R.魏鲁《〈隋书〉及〈隋书〉中的道教》,JAOS 53(1933年),第234页;王运熙,《神弦歌考》,第171—172页。他相信因为赵道隐在其他地方没有出现,这首诗产生时间肯定比较早,寇谦之(公元423年)对之进行阐释后,赵道隐成了通俗宗教中的一位神祇。
- ㉓ 这儿用的“真官”名称,在唐朝变得非常普遍。参看弗朗西斯库斯·韦雷恩(Franciscus Verellen),《杜光庭:中国中古时代的道教徒》[Du Guangting(850—933)](巴黎:法兰西

学院,古代中国研究中心,1989年),第90页。

- ② 在《真灵位业图》(《道藏》第73号)中,最高神灵的名字中差不多都有“道君”、“真官”这样的词。在前两首诗中使用道教术语并不奇怪,因为道教在刚刚产生时,它与普通人不让恶魔接近而举行的祭祀仪式非常相似;见陈国符,《道藏源流考》(北京,中华书局,1963年),第260—261页。
- ③ 见李剑国的《唐前志怪小说史》(天津,南开大学出版社,1984年),第335页。
- ④ 《艺文类聚》(上海,古籍出版社,1982年),卷八六,第1527页;王运熙,《神弦歌考》第172—173页中举了《太平御览》卷九五六,第5页下中的观点;还可以参看鲁迅的《古小说钩沉》(北京,人民文学出版社,1954年)第189页。
- ⑤ 王运熙的《神弦歌考》第173页举了《南史》卷五一,第1264页以及刘之遴收在《太平寰宇记》中的《神异录》为例,见《太平寰宇记》卷九二(而不是他所说的卷九三)第14页上,在这个版本的前言中标明的日期是1793年。
- ⑥ 在这里他采用了萧涤非的说法,见《乐府文选》第227页。
- ⑦ 张亚新,《六朝乐府诗选》(河南,中州古籍出版社,1986年),第50页。
- ⑧ 比如说,可以参看《云笈七签》卷五五,第13页上。还有很多其他很多材料提到金童和玉女以及类似的名称。见K.M.希珀,《〈云笈七签〉的索引》(巴黎,法兰西远东学校,1981年)第131,第387—388页,可供进一步参考。法兰西远东学校的约翰拉格雅告诉我现在通俗道教中的神常是金童、玉女。
- ⑨ 《本草纲目》(北京,人民卫生出版社,1978年)卷三三,第1890页;艾德华·谢弗的《撒马尔罕的金色桃子》(柏克利,加利福尼亚大学出版社,1963年)第153页。
- ⑩ 余冠英,《乐府诗选》(北京,人民文学出版社,1954年),第93—94页。
- ⑪ 《龙鱼河图》,在《太平御览》卷八八—第4页上中举例提到。对《黄庭内经》的评论在《云笈七签》卷一一第23页中提到,这一评论举了“真诰”的例子。
- ⑫ 《宋书》卷二一,第622页。《乐府诗集》卷四一,第600页。
- ⑬ 余冠英,《汉魏诗里的偏义复词》,收在他的《汉魏六朝诗论丛》中(上海,棠棣出版社,1953年)第40—41页。
- ⑭ 我采取了张亚新的说法,见《六朝乐府诗选》51页。余冠英的《汉魏诗里的偏义复词》第41页,他认为这儿暗指民歌《前缓声歌》:“东流之水必有西上之鱼”,认为第二句中指水向东流。
- ⑮ 闻一多,《神话与诗》,见《闻一多全集》(北京,三联书店,1982年)第134—136页;也可参看李丰懋的《六朝乐府与仙道传说》第74页。
- ⑯ 王运熙,《神弦歌考》,第174—175页;他举了《读史方輿纪要》(北京,中华书局,1957年)卷二十第914页的例子。

- ⑳ 汪绍楹所编的《搜神记》第 249 篇,第 120 页(北京,中华书局,1979 年)。
- ㉑ 见《庄子》卷四;伯顿·沃森译《庄子全集》(纽约,哥伦比亚大学出版社,1968 年)第 65 页;《论衡》第 25 章,“解除”部分。
- ㉒ 《世说新语》卷一七,第 9 篇;马瑟所译的《世说新语:对世界神话进行的新的解释》,第 325 页;《晋书》卷九五,第 2475 页。
- ㉓ 《晋书》卷九九,第 2630 页。
- ㉔ 可能在他的生命的晚期;参见《世说新语》卷八,第 107 篇;马瑟所译的《世说新语:对世界神话进行的新的解释》,第 237 页。
- ㉕ 《宋书》卷一六,第 448 页。
- ㉖ 《宋书》卷八二,第 2105 页。
- ㉗ 《同诸公秋日游昆明池思古》,见《全唐诗》(北京,中华书局,1960 年)卷一三八,第 1398 页。
- ㉘ 《南越志》在《佩文韵府》“乡部”部分。
- ㉙ 罗尔夫 A. 斯坦,《关于 11 世纪政治宗教的道教运动的评论》,TP50. 1—3(1963 年),第 43—46 页,见对长江的白石郎与标明为 183 年的一块石碑所记的河北有类似的名字的一个山神的比较。
- ㉚ 见泽田瑞穗(Sawada Mizuho)翻译的《神仙传》,收在《中国古典文学大系》第 8 册中(东京:平凡社出版,1969 年),第 355—356 页。张亚新,《六朝乐府诗选》,第 52 页,他错误地认为《神仙传》中可能包含着白石郎的一个原型。
- ㉛ 《建康实录》(北京,中华书局,1986 年)卷二,第 49 页。写于 756 年的该书没提到这座庙,但是列出了许多建于运河堤岸上的庙宇。
- ㉜ 顾野王(死于公元 569 年之后)《輿地志》,在王谟编辑的《汉唐地理书钞》中对之作了复写(北京,中华书局,1961 年),第 23 页下一第 24 页上,在书中,这条小溪称为“清溪”。
- ㉝ 刘敬叔(死于公元 470 年),《异苑》(“秦台批书”本[上海,博古开出版社,1922 年])卷五,第 3 页下一第 4 页下。
- ㉞ 刘义庆(403—444),《幽明录》,在《北堂书钞》卷一〇九第 8 页下举例提到。又见《太平御览》卷五七七,第 8 页下。
- ㉟ 见《搜神后记》(北京,中华书局,1981 年),第 50 篇,第 31—32 页。这件轶事据说发生在 3 世纪末(在西晋武帝太康年间);《太平广记》(北京,中华书局,1961 年)卷二九四,第 2343 页,认为此事发生在 4 世纪末(在太元年间),这个说法更为可信。
- ㊱ 这个故事被杨宪益和杨格兰蒂译成了英文,收在《汉魏六朝诗歌散文》中(北京,熊猫丛书,1986 年),第 129—131 页;中文版本见《汉魏丛书》(1791 年),第 8 页下一第 9 页

下。

- ⑤ 李丰懋,《六朝乐府与仙道传说》第74—75页,在文中他如此认为。
- ⑥ 萧涤非,《乐府文选》,第227—228页,他举了《江宁府志》的例子,《古今图书集成》中曾经引用过。
- ⑦ 见《读史方輿纪要》卷二十,第945页;《中国新輿图》第3版(上海,商务出版社,1917年)第10个插图上还标有此湖。
- ⑧ 《说文解字》(北京,中华书局,1963年)卷五下,第111页上(译者注:原注为11页上,有误)。
- ⑨ 例如,见《乐府诗集》卷二五,第364页。
- ⑩ 见上面注释④,但是见第1页下。
- ⑪ 李丰懋,《六朝乐府与仙道传说》第75页;他提到了皮耶·范德·隆的一篇译成中文的论文,收在《中外文学》第5期(1979年),也许见《中国戏剧的仪式起源》JA265(1977年),第141—168页。
- ⑫ 滨一卫,《伎乐源流考》,《中国文学报》(1958年)第9期,第1—16页。
- ⑬ 王运熙,《神弦歌考》,第178页。
- ⑭ 见《道教的诸方面》中,第177—178页。
- ⑮ 余冠英,《乐府诗选》,第96页。
- ⑯ 《乐府诗集》卷四七,第686页。
- ⑰ 《乐府诗集》卷四九,第718—719页。
- ⑱ 《乐府诗集》卷五一,第739页,对开双页。最早的有名的作品是鲍照(405?—466)所写的诗。
- ⑲ 李丰懋,《六朝乐府与仙道传说》,第75页。
- ⑳ 王运熙,《神弦歌考》,第179页。
- ㉑ 《乐府诗集》卷四七,第549页;这首诗亦见《古诗十九首》第15首,见《文选》(胡克家版本)卷二九,第7页上。
- ㉒ 《乐府诗集》卷四五,第655页。
- ㉓ 小尾郊一与冈村贞难所著的《古乐府》(东京,东海大学版,1980年)第306页。小尾翻译这一系列18首诗中的10首(第1—6首;第9首的第1节;第10首的第1节和第11首的第2节)。
- ㉔ 《乐府诗集》卷四七,第687页。
- ㉕ 《乐府诗集》卷四五,第655页;卷三十,第441页。亦见王运熙《六朝乐府与民歌》,第63—70页。
- ㉖ 陆侃如和冯沅君,《中国诗史》(北京,作家出版社,1957年)第1册,第232页。该书

认为第 1 首诗“笨拙得很”，但认为“情诗”写得很好，举了第 5 首第 2 个诗节、第 6 首及第 10 首第 1 个诗节作为例子。作者们认为这些诗歌让人想起“楚辞”中的“九歌”。他们认为这些“民间祭歌的价值，毫无疑问的远在《周颂》（《诗经》，第 266—296 篇）与（汉乐府中的）《房中祠乐》之上”。后者指《安世房中歌》。

（王礼君 译）

## 曹植的神仙思想

[法] 侯思孟

曹植留给我们一些大体上否定了神仙的存在或长生不死的言论,其中还包括一篇完整文章。他是如此轻蔑地对其进行了否定,而在他的作品中能找到 10 首以神仙为主题的乐府诗歌,并且是以赞许的态度加以表现的,这似乎是不可思议的事。这一反常现象吸引了历代的批评家们,他们的观点彼此对立,都试图对此作出解释。本文的目的是列出完整的文献,也就是所有曹植关于神仙的韵文和散文,并且试图看一看在对这些自相矛盾的作品所作出的各种不同的解释中是否有一种是正确的。换句话说,我将试图揭示应该如何去理解在此论及的这些乐府,以求明白曹植真正的意图所在。他的游仙诗也是我们所知的以这一中国诗歌中的永恒主题为题材的最早创作之一,这就使它产生了更大的影响。

## 曹植论及神仙问题的散文

我们展开研究的最佳方式或许应该是读一读曹植在一篇散文中是怎样谈论神仙问题的。此文的写作时间一定晚于217年——那一年他的兄长被立为太子——而且要早于220年，他的父亲在这一年去世。我之所以得出这样的结论是因为他在文中提及了“太子”及他的父亲（“王”），可见他们似乎都还在世。

我的译文以赵幼文所编的曹植作品集的最新版本（而且在目前也是必不可少的）为基础<sup>①</sup>，而该书则是以丁晏（1794—1875）所辑的权威版本作为底本<sup>②</sup>。这个文本实际上是孙星衍（1794—1875）<sup>③</sup>以法琳（572—640）的《辨正论》<sup>④</sup>中提供的版本为底本所作的改定稿，此外，他还以道宣（596—667）所著的《广弘明集》<sup>⑤</sup>及《三国志》的卷二十九<sup>⑥</sup>对它进行了补充。如丁晏所说，孙星衍校订得如此之好，以至于很难看出一段正文和其他部分相接之处<sup>⑦</sup>。曹植的文章曾被佛教徒们用于反对道教的论战，但没有理由认为这篇文章是他们伪造的。

以下是这篇文章的译文。它将使我们很好地了解曹植在他三十来岁时关于神仙及追求长生不老的思想。

### 辨道论

夫神仙之书、道家之言，乃云：传说上为辰尾宿<sup>⑧</sup>；岁星降下为东方朔<sup>⑨</sup>；淮南王安诛于淮南，而谓之获道轻举<sup>⑩</sup>；钩弋死于云阳，而谓之尸逝柩空<sup>⑪</sup>。其为虚妄甚矣哉！中兴笃论之士有桓山君者<sup>⑫</sup>，其所著述多善。刘子骏尝问：“言人诚能抑嗜欲，阖耳目，可不衰竭乎？”时庭中有一老榆，君山援榆喻之，未是也。何者？<sup>⑬</sup>……“余前为王莽典乐大夫<sup>⑭</sup>。《乐记》云：文帝得魏文侯乐人窦公，年百八十<sup>⑮</sup>，两目盲。帝奇而问之，何所施行？对曰：臣年十三而失明，父母哀其不及事，教臣鼓



琴。臣不能导引<sup>⑩</sup>，不知寿得何力！”君山论之曰：“颇得少盲，专一内视，情不外鉴之助也。”先难子骏以内视无益；退论襄公，便以不外鉴之证之，吾未见其定论也。君山又曰：“方山有董仲君者，有罪系狱，佯死，数日，目陷虫出，死而复生，然后竟死。”生之必死，君子所达，夫何喻乎！夫至神不过天地<sup>⑪</sup>，不能使蛰虫夏潜，震雷冬发，时变则物动，气移而事应。彼仲君者，乃能藏其气，尸其体，烂其肤，出其虫，无乃大怪乎！世有方士，吾王悉所招致，甘陵有甘始<sup>⑫</sup>，庐江有左慈<sup>⑬</sup>，阳城有郗俭<sup>⑭</sup>。始能行气导引，慈晓房中之术，俭善辟谷，悉号数百岁。本所以集之于魏国者，诚恐此人之徒，接奸诡以欺众，行妖恶以惑民，故聚而禁之也。岂复欲观神仙于瀛洲，求安期于边海<sup>⑮</sup>，释金络而顾云与，弃文骥而求飞龙哉！自家王与太子及余兄弟，咸以为调笑，不信之矣。然始等知上遇之有恒，奉不过于员吏，赏不加于无功，海岛难得而游，六轂难得而佩<sup>⑯</sup>，终不敢进虚诞之言，出非常之语。余尝试郗俭，绝谷百日，躬与之寝处，行步起居自若也。夫人不食七日则死，而俭乃如是。然不必益寿，可以疗疾，而不惮饥谨焉！左慈善修房内之术，差可终命。然自非有志至精，莫能行也。甘始者，老而有少容，自诸术士咸共归之。然始辞繁寡实，颇有怪言。余尝辟左右，独与之谈，问其所行，温言以诱之，美辞以导之。始语余：“吾本师姓韩，字世雄。尝与师于南海作金，前后数四，投数万斤金于海。”又言：“诸梁时，西域胡来献香厨腰带、割玉刀<sup>⑰</sup>，时悔不取也。”又言：“车师之西国<sup>⑱</sup>，儿生，擘背出脾，欲其食少而努行也。”<sup>⑲</sup>又言：“取鲤鱼五寸一双，合其一煮药，俱投沸膏中。有药者奋尾鼓鳃，游行沈浮，有若处渊。其一者已熟而可噉。”予时问言：“率可试否？”言：“是药去此逾万里，当出塞，始不自行，不能得也。”言不尽于此，颇难悉载，故粗举其巨怪者。始若遭秦始皇、汉武帝，则复为徐市、栾大之徒

也<sup>②</sup>！桀、纣殊世而齐恶，奸人异代而等伪，乃如此耶！又世虚然有仙人之说。仙人者，僿猱猿之属与？世人得道化为仙人乎？夫雉入海为蜃，燕入海为蛤<sup>③</sup>；当夫徘徊其翼，差池其羽<sup>④</sup>，犹自识也。忽然自投，神化体变，乃更与鼃鼃为群，岂复自识翔林薄、巢垣屋之娱乎！牛哀病而为虎，逢其兄而噬之<sup>⑤</sup>。若此者，何贵于变化耶！夫帝者，位殊万国，富有天下，威尊彰明，齐光日月。宫殿阙庭，昆耀紫薇，何顾乎王母之宫、昆仑之域哉！夫三鸟被致，不如百官之美也<sup>⑥</sup>；素女嫦娥，不若椒房之丽也<sup>⑦</sup>；云衣羽裳，不若黼黻之饰也；驾螭载霓，不若乘舆之盛也；琼蕊玉华，不若玉圭之洁也。而顾为匹夫所罔，纳虚妄之辞，信眩惑之说，隆礼以招弗臣<sup>⑧</sup>，倾产以供虚求，散王爵以荣之，清闲馆以居之，经年累稔，终无一验，或歿于沙丘，或崩于五柞，临时复诛其身，灭其族，纷然足为天下一笑矣！若夫玄黄所以娱目，铿锵所以耸耳，媛妃所以绍先，芻豢所以悦口也。何以甘无味之味，听无声之乐，观无彩之色也<sup>⑨</sup>。然寿命长短，骨体强劣，各有人焉。善养者终之，劳扰者半之，虚用者<sup>⑩</sup>殒之，其斯之谓欤！

要扫除道教长生不老的观念，很难有比这写得更彻底、更轻蔑了。不管我们怎么看待这篇文章的文学性<sup>⑪</sup>，曹植在此不仅表达了他不相信道教长生实现的可能性，而且还表示了他对那种变形观念的厌恶，即对变为某种有翼的半人半猿的生物的厌恶。他对甘始所演示的“奇迹”也很轻视，虽然他似乎相信鄙俭能辟谷。此外，他还把这种厌恶的态度推诸整个家族，认为曹操把这些方士们都召集到京城是出于政治上的原因——为了避免他们像在此前黄巾起义中道教那样煽动人心，制造混乱。他不遗余力地坚持这种说法，以至于一些批评家实际上把否认帝王求仙的兴趣视为此文写作最主要的动机<sup>⑫</sup>。

事实上，我们从其他的文本及曹操本人的一些作品中得知，他

关注求仙的原因比他的文章想让我们接受的东西要复杂得多,我们看到,随着曹植年龄的增长,他对神仙的态度也日趋复杂,不再持绝对的否定态度。

在曹植生活的时代,人们对求仙行为的怨言已经很普遍了,而在文学作品中对神仙也是如此。追求长生不老虽然往往会受到责难,但实际上已经成为人们生活中一个合理的目标,只是很难说这种追求是从何时开始的。有迹象表明它早在公元前4世纪末就开始了,虽然“仙”这个词似乎在《楚辞》中第一次出现,而且似乎不能证明祭祀神仙的仪式会比这个集子中年代最早的作品要早很多<sup>⑧</sup>。这个词并没有在《离骚》中出现,虽然屈原是以追求成仙和长生结束了这首诗。而在以后的诗篇中“仙”这个词频繁出现,同时出现的还有那些最著名的仙人名字:王乔、赤松子和其他的人。张良(死于公元前189年)是汉王朝最重要的开国元勋之一,晚年说道:“愿弃人间事,欲从赤松子游耳。”《汉书》的作者班固接着写道:“乃学道,欲轻举”<sup>⑨</sup>。此外,众所周知,汉武帝和其他许多帝王都是狂热的求仙者。事实上,从汉初到曹植生活的时代,求仙活动不断地升温而非日趋衰微。

求仙兴趣升温的证据可以从坟墓的装饰中赋予神仙的重要性上得知,从汉代大量青铜镜上的图案和铭文中就看得更清楚了。大多数铭文的形式是韵文,其中的一些可以视为我在此论及的曹植所作乐府的滥觞。西汉青铜镜的铭文没有提及神仙,并且他们对于长生的兴趣仅限于对镜子的接受者延年益寿的祝愿。但随着东汉的建立,我们发现越来越多的青铜镜祝辞中加入了仙人的名字,尤其是西王母,之后还有东王父(或东王公)<sup>⑩</sup>。实际上东汉末年似乎是铭文中描述神仙的青铜镜最繁荣的一个时代,而到了与曹植的文章以及其他怀疑神仙存在的诗篇相应的时期,镜子的数目则突然急剧下降<sup>⑪</sup>。汉末无疑是道教形成的决定性时期,而我们对能在当时的诗歌中找到这种宗教活动的反映不应感到奇怪。

曹操和曹丕，曹植的父亲和兄长，他们都写了关于神仙的诗篇，而且二者都表现出模棱两可的态度。和他的弟弟一样，曹丕在《典论》中认为人类肉体的不朽只是一种荒诞的说法<sup>④</sup>。但曹丕在一首名为《折杨柳行》(又名《游仙》)诗的前半部分描述了他成仙的过程，而在后半部分则对求仙作了彻底的否定，最后以对儒家“圣人之道”的肯定结束了这首诗<sup>⑤</sup>。曹操的模棱两可则更为明显，他的身边围绕着方士和求仙的人，但他的诗里有时流露出对于求仙的热情而有时却表现出敌对态度。陈祚明(1670年在世)曾把曹操和曹植二人加以对比，他说前者对神仙“有沉吟之心”，而后者在诗中对神仙的运用只是词藻的点缀，没有诚意；因此，后者的诗要逊于前者<sup>⑥</sup>。

曹植同样是模棱两可的，更为复杂的是，在晚年他的态度似乎有所缓和，写了一篇名为《释疑论》的文章，对《辨道论》所提出的很多观点都予以驳斥。这篇文章仅见于葛洪(4世纪)的《抱朴子》，而且其中有相当一些可疑之处，但在试图确定它是否可信之前，还是让我们先读一下吧。我从葛洪作为开场白的对曹丕的评论开始：

魏文帝穷览洽闻，自谓于物无所不经，谓天下无切玉之刀、火浣之布<sup>⑦</sup>，及著《典论》，尝据言此事。其间未几，二物毕至。帝乃叹息，遽毁斯论。事无固必，殆为此也。陈思王著《释疑论》云，初为道术，直呼愚民诈伪空言定矣。及见武皇帝试闭左慈等，令断谷近一期，而颜色不减，气力自若，常云可五十年不食，正尔，复何疑哉？又云，令甘始以药含生鱼，而煮之于沸脂中，其无药者，熟而可食，其衔药者，游戏终日，如在水中。又以药粉桑以饲蚕，蚕乃到十月不老。又以往年药食鸡雏及新生犬子，皆令止不复长。以还白药食白犬，百日毛尽变黑。乃知天下之事，不可尽知，而以臆断之，不可任也。但恨不能绝声色，专心以学长生之道耳。彼二曹学则无书不览，

才则一代之英名，然初皆谓无，而晚乃云有，穷理尽性<sup>④</sup>，其难息如此。不逮若人者，不信神仙，不足怪也<sup>⑤</sup>。

我们能相信葛洪吗？这两位儒家的理性主义者果真在后来转变成“神仙的信仰者”吗？葛洪的很多资料来源明显都是错误的。曹丕本人并没有销毁他的关于火浣之布和切玉之刀的文章，那是他的儿子魏明帝曹睿干的，在真的火浣之布从西域作为贡品进献到朝廷之后，曹睿于 239 年命人把立在曹氏宗庙前的石碑上有关火浣之布的铭文刮掉了<sup>⑥</sup>。我们也了解到，辟谷的是郗俭而非左慈，而且是一百天，非“一期”<sup>⑦</sup>。还有，曹植似乎对甘始的“活鱼之药”表示了怀疑，而且总体上说，对他所有的灵丹妙药都不相信。

然而这些错误就足以使葛洪的证词失去效力，并且证实《释疑论》是彻底的伪造吗？当然，曹植亲眼见到郗俭辟谷（这或许就意味着不吃任何东西）的能力，这一定给他以震动。这件事很可能在 10 年以后或是更长的时间里一直占据着他的心，以至于使他渐渐接受了很多早年拒绝相信的“奇迹”。但是葛洪对历史文本价值的判断力明显很差（这一点我们可以从他确信《西京杂记》的作者是刘歆得知），因此或许最好还是对这个文本持谨慎态度<sup>⑧</sup>。然而我们也不要彻底地否定这篇文章。葛洪并没有让曹植成为一个求仙者，如果这篇文章是他自己想出来的，他也许很可能会那么做。文章的口吻不像是假的，只是告诉我们当曹植年龄增长之后反对道教的态度有所缓和。

事实上，除此文之外，曹植似乎是不信仰道教的。他所有的作品都表明了他是一个理性的儒家信徒，而且还有一些声明鄙弃不朽的诗句和话。最著名的或许就是在他写于 223 年的名作《赠白马王彪》中最后的一行诗句：“虚无求列仙，松子久吾欺。”<sup>⑨</sup>在另一篇也许是不完整作品《秋思赋》中，他以这样的句子结尾：

居一世兮芳景迁，

松乔难慕兮谁能仙？  
长短命也兮独何愆！<sup>⑤</sup>

他在文中对道教表现出非同寻常的严厉态度，可能是因为他急切地想把他自己、他的父亲和他们的王朝与求仙分离开来，后者正是由于秦始皇和汉武帝而成为一个与朝廷政治相关的污点。但事实是除了《释疑论》和我们以下将要阅读的一些作品之外，曹植在所有的作品中都对求仙这个主题持敌视态度，我们在阅读他以神仙为主题的乐府时必须考虑到这种敌视态度。

### 曹植的 10 首关于神仙的乐府诗

这 10 首以神仙为主题乐府的写作与发端于楚辞的传统联系得相当紧密，尤其源于楚辞中名为《远游》的诗歌。无论我们给这首诗确定一个什么样的写作年代<sup>⑥</sup>，曹植大概认为把它归于屈原的名下是对的，而且他知道到他的那个时代，这首诗已经有几百年的历史了。

他接受楚辞的编辑者王逸对此诗所作的传统解释吗？王逸死后 50 年曹植才出生。有一些问题是很难确定的，王逸为此诗写作的序言中告诉我们<sup>⑦</sup>，“远游”只是一个寓言。他说，屈原忠而被谤，被拒之于朝廷之外，但他仍然“思欲济世，则意中愤然，文采铺发，遂叙妙思，托配仙人，与俱游戏，周历天地，无所不到。然犹怀念楚国，思慕旧故。忠信之笃，仁义之厚也”。

我们今天读这首诗时会发现王逸的解释是有一些根据的，但也仍有余地来质疑他是否把一次实质上是神秘的道教式的游历加以“儒家化”，这是一次灵魂去往绝对之境的游历。诗人在开篇确实摒弃了堕落的世界，而且转向神秘的世界以作为逃避，而在稍后的部分中，当诗人临近他的神秘目的地时，悲哀地想起了他爱的人们<sup>⑧</sup>，但这篇作品的其他部分只是一条纯粹的神秘之流，它以一种

真正的神化结束,那是一种和宇宙合而为一的状态。我们今天很难赞同王逸的看法,仅仅把《远游》视为一个纯粹的寓言,认为它表现了作为政治家的屈原的一次不能实现的想象中的远足,他仅仅以此来声明他想摆脱那个腐败的政治世界。曹植对这首诗的理解是和我们一样还是更接近王逸的看法,也许最好还是让我们先来研究他对《远游》所做的改写再来试图回答这个问题吧。

在某种意义上说,乐府诗歌以游仙为主题的整个“紧密相连的传统”是由对《远游》进行改写的作品构成的,正如这首诗本身就是早先在《离骚》中所描述的萨满教式的天庭之游的一个神秘化的版本一样。诗的原创性仅仅表现为一些小小的变化(这是中国诗歌中常见的情况),也只有写作这类作品的读者才会欣赏它们。当曹植着手写作这类诗歌时,已经有过多少同一主题的诗歌,其中最早的作品写于何时,这些当然都已是不可知的问题。现存最早的可以从中看出这个诗歌传统的一些因素的作品似乎是保存于《汉书》第22卷为汉武帝而作的一组郊祀诗<sup>⑤</sup>。在一些作品中这个主题只能看到一些蛛丝马迹,但其与后世传统之间的渊源关系似乎还是清晰的。如从第10首这样的诗中可以看出这一点,它是庆祝公元前101年在西域捕获的天马的。在诗的最后,马和骑手被描述为:“到达昆仑,……徘徊天门而见玉台。”<sup>⑥</sup>这些诗篇中仙人并未真正出现,但想要到达他们的居处(昆仑或蓬莱)及在天上漫游的愿望与后来的乐府诗歌是一致的。

这样的乐府诗歌是难以确定写作年代的,最早的一些文本存于《宋书·乐记》(公元5世纪)<sup>⑦</sup>,而另一些最早只见于北宋的《乐府诗集》。它们向我们展现了仙人王子乔乘着一只白鹿拉的车子,在四海五岳之上的云层里穿行(《王子乔》)<sup>⑧</sup>;还有另一个没有名字的仙人,骑着白鹿,分发装在玉盒中使白发变黑、延年益寿的药(《长干行》)<sup>⑨</sup>;还有一个和赤松子在一起的隐士,能把我们送上天去(《步出夏门行》)<sup>⑩</sup>。这些就是在游仙诗中不断重复出现的所有

主题,无论它们的写作年代早于或晚于曹植的作品,无疑都属于同一传统。从它们的质朴和天真看,似乎更接近于曹操的神仙乐府而非曹植的,我由此认为它们的年代要早一些。

对这些曹植诗中反复出现的不同主题可以进行大概的探源和分类,这会提供给我们一种便利的形式分析的方法<sup>①</sup>。但分析并不足以让我们了解到曹植的意图究竟是怎样的。我知道我甚至没有资格提出这样一个问题,但我相信可以用诗句本身来证实,曹植运用游仙主题的兴趣并不总是简单和直截了当的,他并非总是对神仙本身感兴趣,而他对这个主题的主要兴趣很复杂,有时是反讽的,有时又是个人化和情绪化的,只有细读作品我们才能得出结论。虽然我同意外部的生平材料不能用以解释甚至反驳诗歌本身所传达出来的东西,但我的确认为只有依赖于我们所知的曹植的生平事迹以及他在其他的诗中所告诉我们的东西,我们才能接近他涉及神仙的乐府诗歌的真实意思,或者更准确地说,是真实的“感情”。

曹植的 10 首游仙诗大约有半数看起来是明显的讽刺作品,这就是说,它们似乎采用了楚辞的传统,并非描述一次神秘的游历或游仙,而是表达了作者的政治关怀。其中最直白的一首就是这 10 首诗中惟一能确定年代的作品,这是一首描写一次去山东泰山旅行的乐府诗歌,正如赵幼文指出的,这只能是在曹植于 229 年成为东阿王之后发生的事,而且或许就是他获封之后不久的事<sup>②</sup>。只有最后 6 行诗句符合“游仙”的诗歌传统,而之前的 22 行诗句则是关于对泰山以及在泰山上举行封禅典礼的历史的描述。

### 驱 车 篇

驱车挥弩马,东到奉高城。神哉彼泰山!五岳专其名。隆高贯云霓,嵯峨出太清。周流二六候,间置十二亭。上下涌礼泉,玉石扬华英。东北望吴野,西眺观日精。魂神所系属,逝者感斯征。王者以归天,效厥元功成。历代无不遵,礼记有



品程。探策或长短，唯德享利贞。封者七十帝，轩皇元独灵。  
餐霞漱沆瀣，毛羽被身形。发举蹈虚廓，径庭升窈冥。同寿东  
父年，旷代永长生。<sup>⑩</sup>

“奉高”，字面意思就是“奉献给高处”，位于山东泰山的东面。一座神圣的殿堂——明堂就坐落在那里，用于皇家对泰山的祭祀<sup>⑪</sup>。在对泰山的描述中强调了它的高度及周长（由于瞭望塔及驿站是等距离分布的，因此说有 12 亭就预示着周长有 120 里）。我不理解曹植为什么在第 11 行和第 12 行提及“东北”和“西”，我在译文中试图以暗示泰山在吴的东北来解释这一点（实际上它是在西北），而且对于在泰山顶上看日出的传统（仍然保留着）来说，是从西面望到阳光的<sup>⑫</sup>。但恐怕这里有一些东西我没能理解，中国诗人们很少会像这样弄错方向。

从第 13 行、第 14 行开始，曹植描述了泰山所扮演的精神角色，它是死者魂魄的藏身之处<sup>⑬</sup>，又是最重要的封禅典礼举行的地方（第 15 行至第 21 行），当皇帝建立了新的朝代或是使天下成为太平盛世时，他们就在这里向神明通告自己的业绩<sup>⑭</sup>。据记载，汉武帝就是在泰山上得知了他未来的命运（第 19 行）：他知道自己还有 18 年的寿命<sup>⑮</sup>。第 21 行指的是见于《史记》据说是管仲的话，他说有 72 个人举行了封禅的仪式<sup>⑯</sup>。紧接着的诗句指的也是《史记》<sup>⑰</sup>同一卷中的一段话，说黄帝是 72 王中惟一在泰山上举行封禅的人。这一段接下去又把他描述为一个道教的神仙。

这首诗的最后几行表面上是在写黄帝，但可以视为是对曹植的侄于某种形式上的恭维，大概就在曹植写这首诗的时候，后者正考虑在泰山上举行封禅仪式。当然，这首诗也可能并非写于一次去泰山的真正旅行中，而可能是在他成为东阿王之前写的，但除非有关封禅典礼的设想发生在曹植一生中的其他时期，否则很难想象这首诗的写作时间是在别的什么时候，或它的写作还有什么别的原因。

如果把游仙式的结尾排除在外,那么《驱车篇》基本上不是一首以神仙为真正主题的诗歌。恰恰相反,下面的这首诗,只有它的结尾部分才流露出真实的意思,而其他部分,包括题目在内,都确实属于游仙诗的传统。

### 仙人篇

仙人揽六著,对博太山隅。湘娥拊琴瑟,秦女吹笙竽。玉樽盈桂酒,河伯献神鱼。四海一何局!九州安所如?韩终与王乔,要我于天衢。万里不足步,轻举陵太虚。飞腾逾景云,高风吹我躯。回驾观紫微,与帝合灵符。阊阖正嵯峨,双阙万丈余。玉树扶道生,白虎夹门枢。驱风游四海,东过王母庐。俯观五岳间,人生如寄居。潜光养羽翼,进趋且徐徐。不见轩辕氏!乘龙出鼎湖。徘徊九天上,与尔长相须。<sup>①</sup>

这首诗可以分为5段,每段6行。第一段描述的是在汉代青铜镜以及浮雕上常见的情景,曹植一定从小就见过这些:两个人或(更经常是)神仙在玩一种叫做“六博”的游戏,它和西洋双陆棋在表面上有一些相似之处,而他们周围是其他有名的凡人或仙人<sup>②</sup>。陪着他们的人物是古代的男神人们:娥,湘江的女神,是尧的大女儿,也是舜的妻子,在舜死后和她的妹妹一起投了湘江,成为一个女神或是水中仙女<sup>③</sup>。秦女名叫弄玉,是秦穆公(公元前659—前621年)的女儿,嫁给了吹箫的高手箫史,他们乘风而去<sup>④</sup>。黄河的伯爵——河伯,是一个在很多篇章中出现过的可怕的古代神灵<sup>⑤</sup>。

看到这一群富于牧歌情调的仙人和神祇,似乎引起了曹植一次认识论上的震动:他意识到平凡世界中的日常生活是有限和无价值的,试着追随仙人和他们一起到天尽头去漫游。韩终(也写作众)是秦始皇时的一个能人<sup>⑥</sup>,而王乔(或王子乔)我们在上文已经见到了。他们将教曹植如何在天上行走,在那儿他可以见到居住在紫微星宫的天帝,位于北斗七星(有北极星在内)的北面。他

与天帝合灵符意味着他的诸侯地位。对天上情景的描绘是模式化的,尽管如此,在第 22 行出现了东方王母还是很奇怪的,这大概应该是西王母。赵幼文引了《五岳名山图》,我对此一无所知,其中说王母的宫殿是在昆仑山东部的隐秘之处。但昆仑山是在西方的,除非曹植是企图表明他的宇宙观是如此地包容一切和统一,以至于对他来说东方和西方都不再有什么意义,否则这一句的意思就很难理解。

前四节中并没有什么真正的问题:曹植宣称他选择了一个道教仙人的生活以离开凡世的无常性和相对性。但最后一节是特别的,在上一首诗中他信仰的转换似乎显得彻底和突然,而在此处却是在隐秘中慢慢地完成的,而且仅仅在他见到《史记》中所描绘的黄帝的升仙之后<sup>⑦</sup>,他才会停止徘徊,也就是说,留在远离尘世而存在的高高在上的天国。不论我们怎样解释前面的几节(他前往天庭的游历可以一厢情愿地理解为他想象中的去往兄长或侄子宫廷的旅行),最后一节中的等待和徘徊暗示着某种喻义。曹植是在说他将从政坛上引退,一直等到出现一位值得他效力的明君<sup>⑧</sup>。这样,这首诗就完全可以归入楚辞的寓言传统,从而我们对于曹植转变的“宗教”性质应予以怀疑,当然完全不相信其中的宗教因素也是错误的。

我认为,前一首诗即《驱车篇》,由于暗示到了封禅典礼,可以确定写作年代,而这首诗可以吗?清代批评家宋长白很不恰当地把写作时间定为“当是任城移东阿时也”。曹植 221 年在任城,而且在三迁之后,直到 229 年才前往东阿<sup>⑨</sup>。赵幼文把这首诗定于曹丕统治的中期,后者于此时开始对他弟弟实行软禁<sup>⑩</sup>。这些结论似乎都相当令人信服。有人会认为曹植在认识到他再也不用期待来自王朝统治者的任何任用时写下了这样一首诗,而且他知道在他能为朝廷效力之前不得不等待下一个继承人。我想我们可以走得更远一点,他对他的兄长和侄子都感到失望,但在他侄子死

后,他还会有勇气和希望来为另一位君主效力吗?

下面这首诗的用韵和节奏都不规则,我认为它也表述了曹植对于自己政治地位感想。

### 苦 思 行

绿萝缘玉树,光耀灿相辉。下有两真人,举翅翻高飞。我心何踊跃!思欲攀云追。郁郁西岳巅,石室青青与天连。中有耆年一隐士,须发皆皓然,策杖从我游,教我要忘言。<sup>①</sup>

诗的前两行也许仅仅是一个简短的描写,引入了有着常青“玉树”的仙界,也许还有别的意义,作为一个给全诗的含义提供线索的隐喻,即“兴”。如果是后者的话,我猜想第一行中的“萝”,不论它在自然界中应是什么植物(也许是某种菟丝植物——而它并不是绿色的——或者是西班牙苔藓),是有着象征意义的,源于《诗经》的第217篇诗。那首诗中“萝”象征一个君主的兄弟及亲戚们,正如萝附着于松树上一样。这两行诗如果是有喻义的,就成了给他的兄长或侄子的一个信息,说皇帝有他的兄弟们和叔叔们围绕在身边就会获得更多光彩。

当真人们向天上(或者是朝廷)飞去的时候,曹植似乎不能跟随仙人而去。而他却在华山(西岳)上找到了一个年高德劭的智者,老人授之以庄子的训诫:“言者所以在意,得意而忘言。”<sup>②</sup>但在诗的上下文中,而且特别是在一首名为《苦思行》的诗中,“忘言”必定意味着“学着保持沉默以避免灾祸”。事实上,正如清代批评家卓尔堪(宝香山人)已经指出的那样,正是这两个字赋予了这首诗“艰苦”或“痛苦”的含义<sup>③</sup>。这个题目是一个乐府的题目,实际上也许并不具有字面上的意思,既然它是惟一一首有这样一个题目的乐府<sup>④</sup>,曹植选择它很可能是为了要告诉我们一些关于这首诗的事情。对这首诗简单直白的读解,把它视为对一个渴望追随仙人,然而却勉强代之以一个年老的道家哲学的教授者的人的描述,这和诗题完全不吻合。如果我的推论正确,前两行暗示着《诗经》

的第 217 篇中所描述的兄弟团圆的欢乐的诗句,和诗的结尾相抵触,所以诗人只能学着保持沉默。第一行中微妙的暗示已经是一种言语上“掩饰”,如果那不能算是真正的“忘言”的话。

我认为最后两首名为《升天行》的乐府都不是纯粹颂扬长生不死的诗<sup>⑤</sup>,应把它们视为独立成篇的作品,然而它们都涉及到神话的主题,而且都有着轻微感伤情调。

### 升 天 行

乘蹻追术士,远之蓬莱山。灵液飞素波,兰桂上参天。玄豹游其下,翔崑游其巅。乘风忽登举,仿佛见众仙。

扶桑之所出,乃在朝阳溪。中心陵苍昊,布叶盖天涯。日出登东干,既夕没西枝。愿得纒阳辔,回日使东驰。<sup>⑥</sup>

第一首诗中的“蹻”,所有的注释者都理解为某种七里靴或是魔鞋<sup>⑦</sup>。不论它是什么东西,它使诗人得以去往东海上传说中仙人出没的地方。在那儿他见到了奇异的植物和动物,而且仿佛也见到了仙人。正是由于“仿佛”,诗歌才带上了感伤色彩,这个词让我们想到了秦始皇和汉武帝所做的到达这座仙山的尝试,他们似乎看见它漂浮在海上却永远都找不到<sup>⑧</sup>。

第二首诗更为感伤。诗一开始就对传说中著名的扶桑树作了有新意的描述,《山海经》和其他材料都声称它在东方,“日出之处”。然而,曹植想让我们相信它是一棵枝叶遍布天涯的树,而太阳就是从它的枝条间在早晨升上天空而在白天结束的时候落下来。第二行中的“朝阳溪”似乎也是原创性的,通常都说扶桑是出于汤谷或是旻谷<sup>⑨</sup>。曹植认为扶桑不止一根主干的想法并非是无二一的,因为它也见于《海内十洲记》,这部作品托名东方朔,但很可能是六朝时代的一个人作的,其中说扶桑有生于同一树根上的两根主干<sup>⑩</sup>。

但这首诗最引人注意的是最后一联。对于真正的道家求仙者来说,想要让太阳返回,这种无论如何想要改变自然的想法是错误

的。他所追求的永生是与自然和谐地共存,而非使太阳(和时间)停顿下来。如果曹植想让太阳(和时间)倒转回来,那么如赵幼文所说<sup>①</sup>,这只能是因为他感到“时不我与”。他想要使太阳回转的请求是发源于一个积极主动、渴望在社会中有所作为的人,而不是一个试图要拯救自己灵魂、具有宗教气质的人。

此外,这两首诗都似乎是道教徒们愿意描述的“远游”,充斥着过分的自夸和新奇的事物。但更严格地说来,它们都是哀歌,第一首是为一个无法找到的天堂而作,而第二首是为把曹植抛在身后的时间而作。在我看来,朱乾对第二首诗的解释过于牵强,他说曹植在其中表现了他的“拳拳向君”。但我认为他强调了这样一个事实是正确的,那就是曹植在哀悼自己在政治舞台上的失败(例如他没能为王朝建立功业)<sup>②</sup>。或者,朱乾是否已经对曹植的具有创意的神话作出了确切的解释?那就是曹植扩展了的扶桑树正是一个世界性君主国的象征。

在剩下的6首诗中,我们要是想找到此前诗中的那种“寓言”或是反讽的因素,结果只能是徒然的。曹植在此用的是求仙者的口吻,好像他就是他们中的一员一样。下面的诗是第一个例子,在其中他的转变仍然是有条件的。

### 游 仙

人生不满百,岁岁少欢娱。意欲奋六翮,排雾陵紫虚,蝉蜕同松乔,翻迹登鼎湖。翱翔九天上,骋辔远行游。东观扶桑曜,西临弱水流,北极玄天渚,南翔陟丹丘。<sup>③</sup>

第一行几乎是《古诗十九首》第15首的首句的引用,据我的理解,第二行似乎是对后者的第二句的一种注解或是修订(“常怀千岁忧”)。“岁岁少欢娱”可以理解为原文的变体。

正因为第三行的前两个字“意欲”的字面意思就是“在我心里,我想要……”,我才把这首诗的一部分译为条件式时态。以下诗句中的要素我们几乎都已经见到过了:赤松子、王子乔、鼎湖、九天,

扶桑树在此处重新恢复了它在东方的位置。弱水,虽然根据不同的出处位于多个不同的地方,但在这里可能指昆仑山中仙人那条河<sup>④</sup>。玄渚,见于张衡的《西京赋》,前后文中都多次提及是仙人出没的地方<sup>⑤</sup>,而丹丘,则见于《楚辞》的《远游》中<sup>⑥</sup>。

在最初的阅读中,我发现这首诗的最后四行相当突兀,就怀疑诗中是否有脱落之处。然而,宝香山人和陈祚明都认为这个结尾特别令人满意<sup>⑦</sup>,这首诗似乎引出了以下的问题:曹植为什么为他的诗选择了这个主题?是否像陈祚明说的,它仅仅“亦”是“有托”或是寓言吗<sup>⑧</sup>?关于曹植在写诗的时候想到的其他东西,诗中能告诉我们些什么呢?如我所说,第三行使我们认为这是一首关于愿望的诗,但即使是“愿望”,也构成了与曹植对神仙那种轻蔑态度的完全对立,而且这似乎表明他在一些(晚期的)诗歌中对神仙采取了一种新的态度。很可能是由于他的兄长即位后他近乎悲惨的生活使他想要舍弃这个世界,转而在宗教上寻求慰藉,他并非以求仙为“托辞”或是“寓言”,那可能是最后可以祈求的东西了,而宗教正是经常起到这样的作用。

另一首诗也表达了对神仙的积极态度,就我所知,这首诗本身的字句不带有条件式时态。这首诗是四言诗。

### 飞 龙 篇

晨游太山,云雾窈窕。忽逢二童,颜色鲜好。乘彼白鹿,手翳芝草,我知真人,长跪问道。西登玉堂,金楼复道。授我仙药,神皇所造。教我服食,还精补脑。寿同金石,永世难老。<sup>⑨</sup>

曹植为什么把这一小篇幻想曲定名为《飞龙篇》呢?因为其中并没有出现龙。郭茂倩提出这个题目来自《离骚》,而对仙人的寻求正是把二者联系在一起的纽带<sup>⑩</sup>。他也暗示了曹植的诗有着像《离骚》一样的政治上的弦外之音吗?他并没有特别提及这个问题,而且如果他的确这么认为,我们很难同意他的看法,因为这首诗似乎

是如此地坦率和明白易懂,也许对传统的批评家的口味来说是太直白了。丁晏说:“此讽求仙之作。末语不说破,最妙,当于言外得之。”这首诗有两段文字,一处是一句,另一处是四句<sup>⑩</sup>,它们没有在我们上面的文本中出现,而且似乎也与其没有什么关系。但我认为,若以此怀疑这首诗的可靠性,甚或怀疑它存在的完整性,证据都是不充分的。也许除了第14行指的是以防止射精为目的而且使精液从身体中回到脑部去的性技巧之外,这首诗没有什么困难之处<sup>⑪</sup>。

我归入下面一组的诗都有着和以上我们所见到的对神仙同样的描述,这种描述很直白而且是非反讽的。下一首不规则的小诗两次提到了“飞龙”,不像前一首诗,使这个词具有讽刺意味地在逻辑上更符合题目。

### 平 陵 东

阊阖开,天衢通,被我羽衣乘飞龙。乘飞龙,与仙期,东上蓬莱采灵芝。灵芝采之可服食,年若王父无终极。<sup>⑫</sup>

诗的题目取自一首古老的乐府,据传统的注释,它是形容一位忠于汉朝的官员被王莽逮捕时当地百姓们的悲伤。就我所知,这个题目与这首诗的内容毫无关系,虽然这两首诗在韵律上有相似性<sup>⑬</sup>。这首诗和前一首一样,也是表现诗人追求道教长生的幻想。

下面一首诗仍然有着同样的风格。

### 桂 之 树 行

桂之树,桂之树,桂生一何丽佳!扬朱华而翠叶,流芳布天涯。上有栖鸾,下有蟠螭。桂之树,得道之真人咸来会讲,仙教尔服食日精。要道甚省不烦,澹泊、无为、自然。乘蛟万里之外,去留随意所欲存。高高上际于众外,下下乃穷极地天。<sup>⑭</sup>

我把“桂”译为 osmanthus(月桂),而非 cinnamon(肉桂)或 cassia(肉桂树),因为在第四行它的花被描述为“深红的”<sup>⑮</sup>,而肉桂树的



花是白的。曹植为什么为他的诗选择了这种树呢？朱乾、朱绪曾和黄节<sup>⑧</sup>都认为曹植是在暗示《楚辞》中的《招隐士》，其中第一行指的是长在深山的月桂（或肉桂）。王逸注释说桂的芳香象征着屈原的忠诚和坚决，而它长在荒野则象征着他被朝廷放逐。要证实或推翻这种象征是不可能的，但曹植选择他的题目时，很可能既考虑到了《招隐士》，也考虑到了这样一些个人的事情<sup>⑨</sup>。但这能“解释”整首诗吗？有关真人、道家哲学以及其他所有部分都仅仅是曹植离开政治世界这个事实的一种寓言式的陈述吗？我觉得很难相信这一点。

第10行的“食日精”指的是当时的道教摄生法，即能人们在早晨吸入玫瑰色雾霭的爱好，而诗中提及的道教实践和思想都是一致的。诗中有一种庄重的沉思冥想的语调，而以曹植一生作为背景来看，最后四行似乎是悲惨的。在220年王朝建立不久，曹植和他的王子兄弟们都分配到了他们的封地，相当于被软禁，周围都是中央政府派来的监视者<sup>⑩</sup>。正如他在一篇著名的表中所说的“禽息鸟视”，就像一只养在圈里的动物<sup>⑪</sup>。在最后一联中表现出的行动的绝对自由和他的一生联系起来就有了其他的含义，而当我们知道在他生命的最后时期他几乎是个囚徒，第9行到第12行的“道家学说”作为对某种自由的真诚追求就更可信了。

下一首诗又是对行动自由的歌唱，它似乎是紧接着上一首诗的。

### 五 游 咏

九州不足步，愿得陵云翔。逍遥八紘外，游日历遐荒。披我丹霞衣，袭我素霓裳。华盖芳晻藹，六龙仰天骧。曜灵未移景，倏忽造昊苍。闾阖启丹扉，双阙曜朱光。徘徊文昌殿，登陟太微堂。上帝休西棖，群后集东厢。带我琼瑶佩，漱我沆瀣浆。踟蹰玩灵芝，徙倚弄华芳。王子奉仙药，羡门进奇方。服食享遐纪，延寿保无疆。<sup>⑫</sup>

诗题中的“五”可以在第一联得到解释：已知世界的四个方向不够了，因此诗人决定向着第五个方向而去，径直升上天空。几乎所有的批评家都一致认为曹植在此是在模仿《楚辞》中的《远游》，而他对神仙的关心仅仅是一种寓言手法<sup>⑩</sup>。他们在第一行中找到了证据，曹植在现实中难以满足，就写了这首诗来表达他的悲伤。按照这种观点，整首诗都应理解为“反讽的”，即有着相反的含义，就像王逸想让我们如此理解《远游》一样。只有那些对人生具有非常统一的观点的人才会有这种态度，他们觉得我们只有把生活奉献给公共事业、国家和皇帝才能实现它的价值。一旦我们被迫放弃了这种劳役，就什么也不存在了，而无论我们企图获得怎样的安慰，它甚至连退而求其次都算不上；而是苦难、失败，是一种道德自杀。因此曹植的英年早逝就可以使我们得知他不能参与统治是多么悲哀。这听起来虽然不太真实，但并不是不可能的，尤其是就我们所知，曹植是一个非常一心一意的儒家信徒，“坚定”地做一个公仆，这样的阐释将会很好地解释我们所知的曹植对神仙的不敬。

然而，这些诗还有另一种解释，先由余冠英在1956年提出，继而徐公持在1979年的叙述更为详细<sup>⑪</sup>。这种解释说这些诗实际上是作为祝酒辞写的，如果说它们提及了神仙或是长生，这只是为客人或主人的健康祝酒的一种方式。徐公持挑选了前面的三首诗（《平陵东》、《桂之树行》和《五游咏》）作为代表，而这些诗属于曹植生活的前期，即在都城邺他和朋友们一起饮酒作乐的时候。徐公持强调，文昌既是一个星座的名字，也是邺城一座宫殿的名字。

乍看上去，这个观点很吸引人。一些神仙之歌可能很好地用于祝酒辞（长生的梦想和陶醉的状态是很和谐的），而且徐公持选出的曹植诗的结尾的确是对西王母的宫殿中客人们和主人们彼此祝愿的描述。但曹植诗中的这一情景就能证明它本身是用于祝酒辞的吗？此外，曹植三首诗中的一首（《桂之树行》，余冠英把它解释为一首祝酒歌）并没有以长生的愿望为结尾，诗中实际上根本没

有这个内容,在我看来,这首诗最不像是一首“祝酒歌”。我还有一个不解之处:徐公持把这些游仙诗区分为“早期”(祝酒歌)和“晚期”,《飞龙篇》无疑和任何一首“早期”的祝酒歌一样有资格入选,但他却宣称它是“晚期”的。无论“祝酒歌”理论的构思如何精心,我认为它是不真实的,很难予以承认。

但在研究另一种解释之前,我们还有一首关于神仙的诗要读,这首诗明显驳斥了曹植《辨道论》结尾的观点,甚至批驳了他整个的儒家志向。

### 远游篇

远游临四海,俯仰观洪波,大鱼若曲陵,乘浪相经过。灵鳌戴方丈,神岳伊嵯峨!仙人翔其隅,玉女戏其阿。琼蕊可疗饥,仰首吸朝霞。昆仑本吾宅,中州非我家。将归谒东父,一举超流沙。鼓翼舞时风,长啸激清歌。金石固易弊,日月同光华。齐年与天地,万乘安足多!<sup>⑩</sup>

这首诗仍然可以分为整齐的四节。第一节先作了铺垫:在世界(传统的地理学中是被四海所环绕着的)尽头壮观的景色。仙人们的岛屿,其中的方丈山(以及蓬莱)见于《列子》和其他的文本中<sup>⑪</sup>,据说是安置在巨龟的头上的。“玉女”的身分有着各种说法,有时只指仙女,有时则指华山女神<sup>⑫</sup>。东父就是我们已经见到过的东王父。第14行中的“流沙”大概就是位于昆仑和东方之间的戈壁。金石当然是腐蚀得最慢的东西,它们也是保存着大部分古代历史的文本材料。曹植在此不仅舍弃了任何政治上的荣耀(第20行),而且甚至暗示说成为一个神仙的他会比那些崇高事迹镌刻在金石之上的最伟大的历史人物们享有更持久更辉煌的荣耀。在最后一联中,他甚至拒绝了皇室的封号,而之前(在《辨道论》中)他曾说那是高于任何“仙道”的。整首诗因而可以作为一篇胜利宣言来读,如我们所知,它宣称对世界的解脱和超越。

可以这样理解吗?就我所能见到的材料,没有一个批评家是

从这个角度来看待这首诗的。他们都坚持说它是一首哀伤的诗，题目《远游》表明曹植在写作时想到了屈原，正如王逸对屈原的解释，他之所以要去“远游”是因为他“不容于社会”，受到诽谤，除了“托配仙人，与俱游戏，周历天地”，没有别的选择。曹植的处境与屈原无疑是非常相似的。他被朝廷拒于门外，在政治活动中被彻底挫败了，但在这六首诗中，他在何处给了我们任何不满的暗示呢？而他在《苦思行》的题目和最后两个词中，在《仙人篇》里，以及当他相当非道教式地试图要在太阳“升入天空”的一瞬间止住它的脚步时，他倒是这样做的。我们应该像许多批评家那样吗？只着眼于《五游咏》的第一、二行以及《远游》的第11、12行，而且认为当曹植说他不能生活在中国的时候只可能一种讽刺，毕竟中国是当时世界上惟一的文明国家。这个问题对于西方读者来说似乎是一个人为的问题，而且对于新批评派来说甚至是一个不合规则的问题，但是我们在阅读曹植其后写作的无数关于神仙的诗歌中的任何一首时，的确必须面对这个问题。

我认为到目前为止，对于“曹植在写作游仙诗时的写作意图是什么”这个问题已经有了三个答案。（1）他是在以反讽的手法来表达对生活的不满，而对于追求不朽的兴趣是第二位的或者是根本不重要的。（2）他是在写祝酒歌。（3）他实际上是在追求不朽而且热切地希望能获得成功。

那些持第二种观点的人实际上也同意第一种。余冠英在提出他的新解释之后，又补充说：“曹植写这类的诗借以发泄苦闷。”<sup>⑩</sup>他和徐公持一样，忠于对这些诗的传统解释，把它们视为哀悼人世以及曹植自己糟透了的状态的寓言。因此，这三个答案实际上就是两个：是讽刺文学还是宗教信仰。

就我所能见到的，除了一个人，所有的注释者都支持第一个答案。或许最早评论这首诗的一个批评家实际上把这两种态度结合了起来，这正是吴兢(670—749)在他关于乐府的著作《乐府古题要

解》中所做的工作。在《升天行》的题目之下,他列举了曹植的七首乐府的标题:《飞龙篇》、《仙人篇》、《五游咏》、《远游》,以及其他三首现已失传的作品。他说“诸诗”,还有另一首陆机的作品,“皆伤人世不永,俗情险艰,当求神仙,翱翔六合之外。其词盖出楚歌远游篇也。”<sup>⑩</sup>当我们把吴兢放在中国批评理论的背景中去阅读时,我们不能认为他的意思是说曹植的动机纯粹是宗教的,但他至少没有忽视曹植对世间反复无常的厌恶情绪有宗教性的一面。另一位相对较早的批评家卓尔堪,在注释曹植的《远游》时说:“达人不讳死,哲人多忧生,偶说胸中兴趣,非不容于世而作如是想也。”<sup>⑪</sup>卓尔堪表达意见的方式说明,他的观点与那些过分严格地坚持第一种态度而且试图把这首诗仅仅作为纯粹的政治寓言的批评家们是对立的。

但在清代似乎是那些寓言家们取得了最后的胜利,甚至在今天也是这样。朱乾<sup>⑫</sup>、陈祚明,还有当代的赵福坛、徐公持以及余冠英都持这种立场。就我所知,只有赵幼文在为新版的《曹植全集》所作的非常有价值的注释中表现出对一种新诠释的坚决赞同。他尝试着把曹植的作品按历时的顺序展现出来,而且把那些我认为缺乏寓言性的作品系于曹植的晚年、《释疑论》写作之后<sup>⑬</sup>。对于《平陵东》,他说:“此篇含有企羨长生的心情(例如道教的不朽)。”<sup>⑭</sup>对于《五游咏》,他说:“此篇曹植从古代神仙传说中,吸取素材,发为篇章,藉以抒写对于长生的渴慕。”<sup>⑮</sup>对于《桂之树行》,他提到了在沂南发现的很可能与曹植同时代的宗教图案的浅浮雕,并且说这首诗“反映着统治阶层追求长生的热烈愿望”<sup>⑯</sup>。

这个解释在我看来与我们所知的曹植的生平对应得非常好,尤其是如果我们接受《释疑论》这篇散文的真实性的话。但它还不能令人完全满意。首先,在这篇散文的结尾曹植说他过于依恋世俗的乐趣,以至于不能“专心以学长生之道耳”(完整的译文见上)。其次,他晚年大多数的作品表明他仍旧保持着对政治生活的激情,

而且一直到最后还渴望着为他的王朝效力。最后,他的“神仙”乐府的语气使它们区别于他的其他作品,而且使它们最初读起来像是套话(这正是“祝酒歌”理论的吸引力所在)。

小守郁子强调了曹植乐府诗歌的最后方面。她坚持说这些诗的语气过于油滑,没有“对神仙之道现实性怀疑的表达”,“在他的想法中”没有“当他离开政治世界中心时会伴随着的、对不可避免而且是自然的复杂因素的表达……它们都是如此地天真……这首诗缺乏诚意……”。她竟然说《远游》的最后一联是“他对真实世界中价值依恋的彻底的表达……正是一种空洞、徒劳的障眼法。曹植本人大概也意识到了它的空洞,而这正是为什么在他的游仙诗中没有相互矛盾的复杂因素,也正是它们之所以缺乏坚持、缺乏深刻的原因”<sup>18</sup>。

小守郁子强调这些诗完全没有给人以描述一种真诚的宗教信仰转变的印象,这给了我们很大帮助。但她把这些诗理解为与它们所表达的内容完全相反的含义,这正确吗?这个道教的幻想能证明“他对真实世界中的价值的依恋”吗?这听起来和传统批评家们的推理非常相似,他们把“黑的”说成“白的”,仅仅是因为“白的”与我们所知的曹植的生平更能吻合<sup>19</sup>。这些诗歌真的如此油滑肤浅吗?我们将会看到,批评家们给它们以相当高的评价,而在我看来这些诗都表达了对自由衷心的向往。我不能不认为她对这些诗的“空洞的障眼法”的分析是毫无道理的,根据我们所知的曹植的想法以及这些诗本身来看,这种分析不够确切。

## 曹植晚年作品中的道教思想

我们对曹植的最后几年知道些什么?赵幼文列出了在《驱车篇》(公元220年)之后所作的50篇作品。我觉得他确定的大多数写作年代都是相当令人信服的,尽管还是不可避免地有商榷的余

地。在这些作品中有关当时政治的表章，曹植在其中清楚地表明他绝没有丧失为他的王朝效力的愿望，而且他甚至仍然对朝廷中的事件以及文题将造成的灾难性的后果看得非常清楚<sup>⑧</sup>。这些表章几乎不可能是一个放弃了尘世并且转向宗教的具有道教思想的人的作品。但的确有一个短篇的作品给我们提供了他对于道教思想的一些想法，这篇作品被赵幼文系于这一时期，好像是很正确的。

### 释 愁 文

予以愁惨，行吟路边，形容枯悴，忧心如醉。有玄灵先生见而问之曰：“子将何以疾以至于斯？”答曰：“吾所病者，愁也。”先生曰：“愁是何物，而能病子乎？”答曰：“愁之为物，惟惚惟恍，不召自来，推之弗往，寻之不知其际，握之不盈一掌。寂寂长夜，或群或党，去来无方，乱我精爽。其来也难退，其去也易追，临餐困于哽咽，烦冤毒于酸斯。加之以粉饰不泽，饮之以兼肴不肥，温之以金石不消，摩之以神膏不希，授之以巧笑不悦，乐之以丝竹增悲。医和绝思而无措，先生岂能为我著龟乎！”先生作色而言曰：“予徒辨子之愁形，未知子愁何由为生，我独为子言其发矣。方今大道既隐，子生末季，沉溺流俗，眩惑名位，濯纓弹冠，谄谀荣贵。坐不安席，食不终味，遑遑汲汲，或憔悴。所鬻者名，所拘者利，良由华薄，凋损正气。吾将赠子以无为之药，给予以澹薄之汤，刺子以玄虚之针，灸子以淳朴之方，安子以恢廓之宇，坐子以寂寞之床。使王乔与子遨游而逝，黄公与子咏歌而行，庄子与子具养神之馔，老聃与子致爱性之方。趣遐路以栖迹，乘青云以翱翔。”于是精骇魂散，改心回趣，愿纳至言，仰崇玄度。众愁忽然，不辞而去。<sup>⑨</sup>

这篇作品开篇出现的词汇表明作者想起了屈原在《楚辞》中的一篇名为《渔父》的短章，而且像屈原一样，他也要向一个道教徒请教，学习如何处理自己的问题。屈原担心他在一个堕落的社会中

不能为人赏识；曹植则有着更多内省的成分并且试图为他的忧愁找到一个解决办法。“医和”是一个见于《左传》的智慧的古代医生<sup>⑧</sup>。玄灵先生，他的名字和他开出的药方（在我的译文中用了大写）都是道教的词汇，主要是从《老子》中选出的，他分析了曹植的病症并且把道教的隐居作为药方。王子乔、庄子以及老子都是众所周知的。赵幼文的意见是黄公应该是《史记》中那个神秘的老人，他给了张良一本名为《太公兵法》的书，并且说自己会在13年后以“黄石”的面目出现<sup>⑨</sup>。

如果我们只看到这篇作品的字面意义，它会证明曹植在某个时候实际上已经转向道教思想，或许是在他一生中相当晚的时候，因为其中表现出的哀愁显然使这篇作品看起来是完成于他意识到他永远也不可能实现自己的抱负之后。在我看来，从一篇赋的片段中就可以得出不能完全从字面意义上来理解这篇作品的结论，这就是《秋思赋》，它有着同样的哀怨意味，其中曹植说：“松乔难慕兮谁能仙？”<sup>⑩</sup>《释愁文》中所描述的转变似乎很突兀：最后6行表明曹植从先生的话中受到了突然的启迪，用以表达想法的这些词语一定是曹植从年轻时代就非常熟悉的，因为它们是每个受教育的人都学过的哲学和宗教相结合的道家思想的术语。但此处曹植的确是在模仿枚乘（卒于公元前140年）的《七发》，那么这种突兀就不能证明他的态度是反讽的<sup>⑪</sup>。这篇作品的每一处都的确表明曹植真的对道教发生了兴趣。此外，它的措词方式以及与曹植自身生活相关的对哲学的借用都应促使我们对其进行认真的思考。

所有这些文本，这些“游仙诗”、《释疑论》和《释愁文》构成了一幅图画，而且和我们所知的曹植最后的年月非常吻合。我觉得很难相信它们表现了一个严肃地把道教作为自己的痛苦和悲伤的解决办法的人。但在文章结束之前也许还有一个我们应该考虑的可能性：如果这些文本都非曹植所作呢？

傅汉思(Hans H. Frankel)在一篇重要的文章中<sup>⑫</sup>表示了对很



多甚至是大多数现在在曹植名下的作品的真实性的怀疑,因为陈寿(233—297)在他所作曹植传的末尾说曹植的作品“凡百余篇”<sup>⑩</sup>,一些通行的版本容纳了近 200 篇作品,而其他的版本多至 340 篇。这很令人不安而且充分地证实了傅汉思的怀疑是有道理的。但赵幼文在他的集子(晚于傅汉思的文章两年)的序言中表明在曹植去世的时候或是稍后的时间,他的作品至少已经有了两个版本:其一实际上是一个在皇帝的要求下选编的“选本”,而另一个全集则是诗人自己汇编的<sup>⑪</sup>。

在我看来,这篇文章中所翻译的所有曹植的作品,的确都是真实的,它们都是优秀的作品,而且在词汇和语言的表达上,表现出和其他那些他的被证实了的作品很多的相似性。它们也受到了高度的评价。张溥在给曹植作品所作的序言的开始,挑出了 4 首游仙诗来称赞<sup>⑫</sup>。卓尔堪称赞了它们中的 5 首诗,而且说《仙人篇》使后来的同一传统中的那些诗都成为多余<sup>⑬</sup>。宋长白认为《仙人篇》的第 7 至第 8 行启发了杜甫和孟郊。方东树(1772—1851)把《远游》置于郭璞(276—324)同一主题的诗歌之上,而且竟然把曹植在其中表现的天分同周公以及司马相如相比<sup>⑭</sup>。近年的编选者把这些乐府中的多数都收入他们所编的曹植作品选集里:余冠英收了 6 首,赵福坛收了 7 首,伊藤正文收入了两首,只有《飞龙篇》、《平陵东》和《驱车篇》被忽略了。

我们在此读的这些材料在我看来描述了曹植想法上的一个真实而意味深长的发展过程。年轻时他虽然对道教和求仙的骗子们有着敌意,但壮年时期近乎监禁的生活和他对于完成某种功绩的绝望迫使这个纯粹的儒家信徒在儒家思想之外寻求精神上的满足。仙人神话,在当时艺术和宗教中无所不在,象征着一种真实生活不能给他想象的自由的方式。曹植以神仙为主题的 4 首乐府是对他的命运的寓言性的抱怨,但其他 6 首几乎不含有讽刺的意味。我们很难完全认同赵幼文看法,他相信在这些诗中曹植

表达了对获得道教不朽的热切渴望,但我的确同意,这些诗都是很严肃的而且表明曹植要比他年轻时候对神仙热衷得多。在这些诗里他得以从日常生活的挫折中解脱,他必然把那些挫折视为自己所有抱负的彻底失败。他把这种神仙传统用作神话,再也不只是他在政治上失意的寓言,而是从他的采邑和监狱的狭小限制中解放出来的幻想<sup>①</sup>。

认为他对道教的想象和歌德在《浮士德》第2卷中对中世纪天主教的想象相似是否太牵强了?歌德并不相信背后的教义,曹植也许也并不相信他所用的道教想象背后的教义,但它使他得以在艺术中逃避,正如天主教的想象使歌德赋予浮士德最终的神化。在两种情况中这些伟大的艺术家都使我们“悬搁信仰”,而且使他们作品中人物形象的性格得到升华:浮士德得到了升华而曹植使我们相信他对某种不朽的向往。这些乐府无论如何不能被视为纯粹的陈词滥调,不能视为是用以表现曹植的精湛艺术技巧而草率完成的、对同一主题所作的多个变形,或仅仅是为一个动人的曲调所填充的歌词。任何一个熟悉其作品高度严肃性的人(且不说他在其他作品中表现出对儒家价值观的狂热执迷),都会意识到对这些乐府的这样一种解释是完全不能令人接受的。

## 注释

这篇文章受益于海陶玮(J. R. Hightower)、E. G. 普利布兰克(E. G. Pulleyblank)以及傅汉思(H. H. Frankel)的意见,在此我谨向他们表示感谢。

① 赵幼文校注,《曹植集校注》,北京,人民文学出版社,1984年,第186—196页。

② 丁晏编纂,《曹集论评》,早于1865年。

③ 收于孙星衍编《续古文苑》(早于1807年)卷九,《丛书集成》本,第462—468页。

④ 收于《大正新修大藏经》,二—一〇,第500页下—501页上。

⑤ 《大正新修大藏经》,二—〇三,第118页下—119页中。

⑥ 陈寿(223—297),《三国志》,卷二九,北京,中华书局,1975年,第805页。

- ⑦ 丁晏编纂,《曹集论评》,卷九,北京,文学古籍刊行社,1957年,第155页。
- ⑧ 见《庄子》第六,伯顿·沃森(Burton Watson)译,《庄子全集》(*The Complete Works of Chuang-tzu*),纽约,哥伦比亚大学出版社,1968年,第82页。据说传说曾是商王武丁(一般认为是公元前1324—前1266年)的相而且升天成为天蝎星座(在中国也就是“尾”),也见于《楚辞·远游》;参见霍克斯(David Hawkes)译,《楚辞·南方的歌:一部中国古代诗歌选》(*Ch' u Tz' u, The Song of The South: An Ancient Chinese Anthology*),伦敦,牛津大学出版社,1959年,第82页。
- ⑨ 见马克斯·卡尔登马克(Max Kaltenmark)译《列仙传》(*Le Lie-sien tchouan*),巴黎大学汉学研究中心,1953年,第138页:“学者们猜想他是木星的神灵。”赵幼文《曹植集校注》,第190页,注释3引《风俗通义》说东方朔通常被认为是金星的神灵,但曹植在此处不可能想到《风俗通义》,因为它不是一部“道教的”书。
- ⑩ 这是《神仙传》卷四的版本,尺田瑞穗译,收入《中国古典文学大系》卷八,东京,平凡社,1969年,第374页,第378页。王利器《风俗通义校注》卷二,北京,中华书局,1981年,第115—118页,戳穿了这个神话,证明它是刘安的追随者们由于耻于这样一个事实而进行的伪造;他们的主人作为一个追求长生不死的人,实际上却死掉了。今天我们已经不可能知道哪些才是曹植在这些例子中所指的“神仙之书”;《列仙传》在他生活的时代也许已经存在了,但《神仙传》的作者据说是葛洪,他生活在一个世纪之后。
- ⑪ 云阳可能是位于山西前淳阳西北的甘泉宫的另一个名字。司马迁(公元前145—86年?)《史记》卷四九,北京,中华书局,1962年(沙畹[Edouard Chavanne]译,《司马迁的历史文集》[*Les mémoires historiques de Se-ma Ts' ien*,巴黎,拉鲁斯出版社,1895—1905年,巴黎,阿得西那—美宗那夫出版社再版,含增补卷,1969年,以下简称为MH]卷六,第62—64页)说钩弋夫人被汉武帝赐死,武帝怕她会控制她年幼的儿子即未来的汉昭帝(参阅班固[公元32—92年]《汉书》[北京,中华书局,1962年]97A,第3956—3957页)。但《列仙传》(而非赵幼文在《曹植集校注》190页注释5中所说的《神仙传》)补充说“殡时尸不臭,数月散发香气。昭帝立,改葬之,棺空,惟衣履存”。(Her corpse remained warm and fragrant for a month and when later the Emperor Chao had her reburied they found only silk slippers in her coffin)(卡尔登马克译 *Le lie-sien tchouan*, 第140页)。
- ⑫ 桓谭(君山)是一个生活于西汉末年的有名的思想家,死于东汉初。蒂莫托伊斯·波科拉(Timoteus Pokora)曾研究过他,《桓谭(公元前43年至公元28年)的〈新论〉及其他作品》(*Hsin-lun [New Treatise] and Other Writings by Huan T' an [43 B. C. —28 A. D.]*),《密歇根中国研究论文集》二十(安阿玻,密歇根大学出版社,1975年),这一部

分另一版本的译文见波科拉,《新论》*Hsin-lun* 第 156 条,第 156 页和第 162 页,注释 34。在侯外庐的《中国思想通史》(北京,人民出版社,1962 年)中引用这一部分关于桓谭的内容并对其加以讨论,第 3 册,第 339—340 页。

- ⑬ 正如孙星衍在《续古文苑》中指出的,此处脱落了一些内容,因为下面的话显然是引自桓谭本人的。这一部分有着多种不同的版本,所有的参考和译文见波科拉,《新论》第 74—75 页,注释 82。
- ⑭ 典乐大夫并非指王莽统治下管理音乐事务的大夫,而是指管理外交事务的大夫。参阅《汉书》卷九九中,第 4103 页。德效寿(Homer Dubs)译《西汉历史》(*History of the Former Han Dynasty*)第 3 卷,巴尔的摩,韦夫利出版社,1955 年,第 269 页。此处或者是文本中的一处错误,或者这个称谓是一个年代错误,但我认为桓谭的任职指的是管理音乐事务的大夫。
- ⑮ 他至少有 200 岁了。如果他在魏文侯的最后一年即公元前 387 年侍奉过他,而且又在汉文帝统治的第一年即公元前 180 年侍奉了汉文帝,那么他当时应该有 207 岁了。
- ⑯ 相反,一些文本说窦公的确练习了道教的体操(《汉书》卷三十,第 1712 页;还有《广弘明集》),而在《太平御览》卷三八三,第 10 页下以及卷七四〇,第 5 页上至下的两个文本和此处的版本一致。
- ⑰ 据“系辞”(对《易经》的注释)说,《易经》是“天下至神”;见理雅各(James Legge)译《易经》(牛津,克拉伦登出版社,1899 年),第 370 页。曹植在这些句子中表达了一种机械论的宇宙观,否认了道教的方士们所声称的神秘超自然的威力的存在。
- ⑱ 甘始在范曄(398—445 年)《后汉书》(北京,中华书局,1963 年)中与其他两位方士共有一段 3 行的传,第 2750 页。译文见恩戈·凡·许叶(Ngo Van Xuyet),《中国古代的占卜术、巫术和政治》(*Divination, magie et politique dans la Chine ancienne*),巴黎,法国大学出版社,1976 年,第 141—142 页,以及肯尼斯·J·德沃斯金(Kenneth J. DeWoskin)《古代中国的巫医、占卜家和术士:方士传》(*Doctors, Diviners and Magicians of Ancient China: Biographies of Fang-shih*),纽约:哥伦比亚大学出版社,1983 年,第 87—88 页。曹植文中关于甘始的一部分在 DeWoskin 的《古代中国的巫医、占卜家和术士:方士传》的注释中被引用及翻译,第 151—152 页。湖南省博物馆和中医研究所的学者们为在马王堆发现的表现道教体操的绘画写了一本小册子,叫做《导引图论集》(出版地点不详:文物出版社,早于 1978 年,第 13 页),提到了曹植对甘始的评论,他们把后者作为一个汉代练习道教体操的例子。
- ⑲ 左慈的“传”也见于《后汉书》82B,第 2747—2748 页,其中除了他的魔法的例子外没有别的内容。译文见于恩戈·凡·许叶《中国古代的占卜术、巫术和政治》第 138—139 页,以及德沃斯金《古代中国的巫医、占卜家和术士:方士传》第 83—86 页。

- ⑳ “郤”或“郤”有时候也写作“郤”。似乎有两个叫郤俭的人：一个是官员，宜州（四川）刺史，死于公元 188 年，在曹植出生以前；另一个是我们的方士，见于《三国志》（卷一一，第 54 页）的注释（它引了张华的《博物志》）以及卷二九，第 805—806 页（引了曹丕的《典论》和这篇文章）。
- ㉑ 瀛州和安期指的是秦始皇求仙的事；见 MH3，第 465—466 页。
- ㉒ MH3，第 481—482 页。
- ㉓ 这就是著名的昆吾刀，见李约瑟等《中国科学技术史》（*Science and Civilization in China*）第 3 卷，剑桥，剑桥大学出版社，1959 年，第 656 页、第 667—668 页。
- ㉔ 车师是六个国家的联盟，位于现在的新疆。
- ㉕ 完全或部分地切除人或动物的脾脏以求跑得更快，这种观念似乎是非常古老的，而且或许是通过车师从西方传入中国的，见普利尼（Pliny）《自然史》（*Natural history*），28.83.13.，看来在 16 世纪末期外科医生企图去除狗的肾脏或脾脏来看看它们是否会跑得更快。
- ㉖ 徐市（《史记》卷六；MH2，第 151—152、180、190 页）和栾大（《史记》卷二八；MH3，第 477—481 页）都是方士，前者企图蛊惑秦始皇，后者企图蛊惑汉武帝。
- ㉗ 这两种变形是典型的前科学时代企图对自然现象作出的解释，至于何种鸟类会变成何种双壳类动物存在着一些混乱之处，而且我怀疑消除这种混乱会有什么帮助。《淮南子》卷五，第 11 页上（“四部丛刊”本）说“雉入海而为蛤”。《淮南子》（“诸子集成”本，北京，中华书局，1954 年）第 79 页说的是“雀”。《礼记·月令篇》（顾赛芬 [S. Couvreur] 译《礼记，即关于礼仪和典礼仪式的历史记录》[*Li Ki, ou mémoires sur les bienséances et les cérémonies*]，第 2 册，河间府：天主教会印刷所，1913 年，第 385 页）也说“雀……变为蛤”。《曹植集校注》中的这篇文章的注释引了《易进卦验》，它证实了曹植的陈述。李约瑟和陆圭典对相似的变形理论有一些有意思的讨论，《古代中国社会生态学与植物地理学：桔枳之变》（“Ancient Chinese Oecology and Plant Geography: The Case of Chu and Chih.”），收入 F·奥班（F. Aubin）编《宋代研究》第 2 辑（文明）*Etudes Song (Civilisation)*，巴黎，社会科学高等研究院，1984 年，第 249—265 页。
- ㉘ 这些词句几乎是《诗经》第 28 首诗的引文。
- ㉙ 参阅《淮南子》（“诸子集成”本），第 20 页。
- ㉚ 西王母是中国民间传说中的一个著名人物，郭璞在他为《山海经》一六（“四部备要”本）第 3 页下所作的注释中说，在西方的王母山上的三只青鸟都是侍奉西王母的信使。同上，第 12 章第 1 页上说三只青鸟滋养了西王母；参见 R·马蒂厄（R. Mathieu）《关于中国古代神话学和人种学的研究：〈山海经译注〉》（*Etude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne: traduction annotée du Shanhai jing*），《高等汉学学院论

文集》第 22 辑,巴黎,法国高乐出版社,1983 年,第 100 页,注释 3,还应该加上德效  
骞《一个古代中国的神秘仪式》(An Ancient Chinese Mystery Cult),《哈佛神学评论》  
(Harvard Theological Review)第 35 期(1942 年),第 221—240 页。

- ③ 素女和嫦娥都是著名的道教仙人,前者是以音乐家而闻名(见《楚辞》的《九怀》和《招  
隐士》,霍克斯译《楚辞》[Ch'u Tz'u],第 145 页)或以房中术专家闻名(参阅高罗佩  
[R. H. Van Gulik]《中国古代房内考》[Sexual Life In Ancient China],莱顿,E·J·布瑞尔  
出版社,1961 年,第 74—75 页)。后者(原为妯娌)是月亮里的女神,参见《淮南子》卷  
六,第 98 页和爱德华·沙佛(Edward Schafer)《望月宫的方式》(“Ways Of Looking At The  
Moon Palace”),同上,第 3 辑,1988 年,第 1—14 页)。“椒房”是宫里的一个卧室,用泥  
和花椒混和涂墙,以保持温暖而且散发香气。见《汉书》卷六六,第 2885 页,注释 8,  
颜师古把这个词当作一座汉代宫殿的名字。
- ④ 在《史记》卷二八(MH3,第 478,481 页)有一处提到,据栾大说他被他遇到的仙人所轻  
视,“顾臣以为贱”(因此不是一个绝对自由的人),在一次奇怪的夜间庆典授予了一个  
官方的封号“以示不臣也”。
- ⑤ 这些显然是指在《老子》六三及《庄子》十二中能找到的道家神秘主义(沃森,《庄子全  
集》[The Complete Works Of Chuang-Tzu],第 128 页等等)。
- ⑥ 赵幼文在《曹植集校注》中认为“虚用”本于《史记》卷三十,第 3289 页:“神太用则竭  
诸。”我认为曹植对“虚”的用意更接近于《吕氏春秋》卷三《圜道》中的用法(见陈奇  
猷,《吕氏春秋校释》,上海,学林出版社,1984 年,第 172 页),其中说“人之窍九,一有  
所居则八虚,八虚甚久则身毙”。
- ⑦ 刘勰:《文心雕龙》,范文澜注本的再版(香港,商务印书馆,1960 年)第 18 篇,第 328  
页,写的非常苛刻:“曹植辨道之辞,谓所作不能持论,宁可搁笔也。”
- ⑧ 赵幼文《曹植集校注》和卿希泰《中国道教思想史纲》(成都,四川人民出版社,1981  
年,第 167—171 页)坚持这个观点。唐长孺《魏晋南北朝史论拾遗》(北京,中华书  
局,1983 年,第 219 页)在曹操诗歌的基础上提出正确的见解。我认为曹操把方士们  
召集到都城来的动机不只是政治上的。也见恩戈·凡·许叶《中国古代的占卜术、巫  
术和政治》,第 61—62 页。
- ⑨ 李约瑟《中国科学技术史》(第 2 卷,第 99—113 页)对神仙祭祀仪式的起源有一个很  
好的概括,亦可参见余英时《汉代中国的生命和长生》(Life and Immortality in Han  
China),《哈佛亚洲研究学刊》,第 25 期(1964—1965 年),第 88—107 页。
- ⑩ 《汉书》卷四十,第 2037 页,张良据说是道教天使宗的创立人张道林(公元 2 世纪)的  
八世祖;见 MH2,第 157 页注释 1。
- ⑪ 见玉田继雄《汉代乐府的神仙歌辞和镜铭》,《立命馆文学》(白川静纪念文集)第

- 430—443 页(1981 年)。这两首刻在镜子上的诗的译文可见于迈克尔·洛伊(Michael Loewe)《天堂之路》(*Ways to Paradise*),伦敦,阿仑和安文出版社,1979 年,第 200 页。
- ④⑩ 玉田继雄《汉代乐府的神仙歌辞和镜铭》第 332—333 页,认为描述神仙铭文数量的下降恰恰是因为在曹植、曹操和曹丕著作中表现出的某种怀疑论。
- ④⑪ 见严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》,北京,中华书局,1958 年再版,第 8 卷,第 5 页上至第 7 页下。
- ④⑫ 收入逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》,北京,中华书局,1983 年,第 393—394 页。
- ④⑬ 陈祚明《采菽堂诗选》卷五,引自河北师范学院中文系古典文学教研组编《三曹资料汇编》,北京,中华书局,1980 年,第 79 页。
- ④⑭ 曹丕对“切玉刀”存在的怀疑(见上注 23 条)似乎只见于《抱朴子》,至于对“火浣之布”的怀疑则见严可均辑《全三国文》卷八,第 14 页下和注释 47。
- ④⑮ 《易经·说卦》,第一章;理雅各《易经》第 422 页。
- ④⑯ 《抱朴子》二,第 15 页,参阅魏鲁男(James Ware)《公元 320 年中国的炼金术、医药和宗教:葛洪的内篇》(*Alchemy, Medicine, and Religion in the China of A. D. 320: The Nei P'ien of Ko Hung*,纽约:多弗出版社,1981 再版)第 39—40 页,以及本田济《抱朴子》(收入《中国古典文学大系》第 8 卷,第 10—11 页,但我用的是王明《抱朴子内篇校释》(北京,中华书局,1980 年)所提供的敦煌石室本,第 14—15 页和第 28—29 页的注释,这使我的译文和其他人的有几处不同。
- ④⑰ 见侯思孟(Donald Holzman),《3 世纪早期中国的文学批评》(“Literary Criticism In China In The Early Third Century A. D.”),《亚洲研究》(*Etudes Asiatiques*)第 28 卷,第 2 期(1974 年),第 126 页。
- ④⑱ 在《抱朴子》的敦煌石室本中是“一期”,其他的版本是“一月”。
- ④⑲ 钟优民,《曹植新探》(合肥,黄山书社,1984 年)第 73—77 页,认为《释疑论》是一篇彻底的伪作,而托伪正是葛洪的惯技,他也曾企图把一个彻底的儒家信徒仲长统归入求仙者的行列(见《抱朴子》卷五,《抱朴子内篇校释》第 104 页;以及魏鲁男《公元 320 年中国的炼金术、医药和宗教:葛洪的内篇》,第 107—108 页)。
- ⑤① 《曹植集校注》卷二,第 300 页。
- ⑤② 《曹植集校注》卷三,第 471 页。
- ⑤③ 最全面、最完善的讨论见伊夫·埃尔武埃(Yves Hervouet)《一个汉代的宫廷诗人:司马相如》(*Un poète de cour sous les Han: Sseu-ma Siang-jou*),《高等汉学研究院公报》第 19 辑,巴黎,法国大学出版社,1964 年,第 288—302 页,他提出了一个较早的汉代日期。
- ⑤④ 洪兴祖(宋)编《楚辞补注》,“四部备要”本(台北,1978 年)卷五,第 1 页上至下。
- ⑤⑤ 《楚辞补注》卷十一,第 69 页下至 71 页下;参阅霍克斯《楚辞》,第 85 页。

- ⑤ MH3, 第 605—629 页。
- ⑥ MH3, 第 620—621 页, 有关这些早期神仙乐府的讨论, 见小西升《汉代乐府诗的神仙思想》,《目加田诚博士花甲纪念中国学论集》, 东京, 大安出版社, 1964 年, 第 137—160 页, 特别是第 140—149 页; 以及沢口刚雄《东方宗教》第 27 期(1966 年, 第 1—22 页)。
- ⑦ 从对齐末及梁初皇帝的名讳中可以看出,《宋书·乐志》的传记部分在 488 年还没有完成, 见苏晋仁和萧炼子《宋书·乐志校注》(山东, 齐鲁书社, 1982 年), 第 4 页。
- ⑧ 译文见沢口刚雄《乐府》,《中国古典丛书》(东京, 明德出版社, 1969 年, 第 114—117 页) 沢口刚雄(第 117 页)提出这首诗的写作年代在汉武帝之后。这个文本也见于逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》(北京, 中华书局, 1983 年, 第 261—262 页)。
- ⑨ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》(北京, 中华书局, 1983 年, 第 262 页) 译文见小尾郊一和冈村贞雄《古乐府》(东京, 东海大学出版社, 1980 年), 第 130—131 页。
- ⑩ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》(北京, 中华书局, 1983 年, 第 267 页)(以《陇西行》为题目), 小尾郊一和冈村贞雄在《古乐府》的第 158—163 页讨论了这首诗的问题, 译文见第 163—165 页。
- ⑪ 船津富彦已经做了这个工作,《曹植的游仙诗论——特别以神话传说的展现为中心》,《东洋文学研究》, 第 13 期(1965 年), 第 49—65 页。他的目的是确定这些诗的写作年代, 在我看来并不怎么成功。
- ⑫ 《曹植集校注》, 第 406 页, 这首诗涉及到在泰山举行的盛大的封禅典礼, 这是蒋济在 228 年向魏明帝提议的(《三国志》卷二五, 第 717 页)。曹植在 229 年成为东阿王, 然后才可能有这次泰山之行, 泰山在东阿的东面, 距东阿近至约 55 里, 虽然就连这次出游也显然比封建领主所被允许的 30 里的游猎范围要远(这个问题见《袁子》, 引文见《三国志》卷二二, 第 591—592 页, A·丰(A. Fang)译《三国志》(*The Chronicle of the Three Kingdoms*),《哈佛燕京研究中心丛刊》第 6 期, 坎布里奇: 哈佛大学出版社, 1952 年, 第 100 页及第 114 页。我们从《三国志》中得出这样的印象: 对在泰山上举行封禅的时机的讨论在 230 年, 因为卞夫人的去世而被搁置, 因此 229 年应该是这首诗的最可能的写作年代。
- ⑬ 《曹植集校注》, 第 404—406 页。
- ⑭ MH3, 第 510—511 页。
- ⑮ 见《汉官仪》和《泰山记》,《太平御览》卷三九, 第 6 页上至下引, 提到了从上面可以看见长安、吴、齐以及黄河的不同的“观”。
- ⑯ 见沙畹《泰山: 有关一个中国祭祀仪式的专题论文》(*Le T'ai Chan: Essai de monographie d'un culte chinois*), 巴黎, 恩内斯特·勒鲁斯出版社, 1910 年。



- ⑥ 记述见于《史记》卷二八；见 MH3, 第 413—519 页。
- ⑦ 《风俗通义校注》，第 65 页。
- ⑧ MH3, 第 423 页。
- ⑨ MH3, 第 487 页。
- ⑩ 《曹植集校注》，第 263—265 页。
- ⑪ 见 L·S·杨的两篇文章，《对所谓 TLV 镜子及六博的游戏的简短说明》(“A Note on the So-called TLV Mirrors and the Game *liu-po*”),《哈佛亚洲研究学刊》第 9 期(1947 年),第 202—206 页,以及《对古代六博游戏的附加说明》(“An Additional Note on the Ancient Game of *liu-po*”),《哈佛亚洲研究学刊》第 15 期(1952 年),第 125—139 页;又收入 L·S·杨的《汉学中的远行》(*Excursion in Sinoology*),哈佛燕京中心丛书第 24 辑(坎布里奇,哈佛大学出版社,1969 年),第 138—165 页。L·S·杨在早先的那篇文章的第 206 页引了曹植这首诗的前两行。曹植在《续事始》中被认为是一种六博棋盘的发明者,引文见胡三省为《资治通鉴》(北京:中华书局,1956 年)作的注释中,卷一六二,第 5006 页。也见洛伊《天堂之路》,第 145—146 页,注释 40—46 条。
- ⑫ 关于“娥”的许多参考资料,见马蒂厄《关于中国古代神话学和人种学的研究:〈山海经译注〉》,第 363—364 页,以及袁珂《中国神话传说》(北京,中国民间文艺出版社,1984 年),第 272 页,注释 17,第 276 页。
- ⑬ 见卡尔登马克《列仙传》,第 125—127 页。曹植在此使她以吹笙的面目出现,而她的传中只说她是一个笛子鉴赏家。
- ⑭ 见于马蒂厄《关于中国古代神话学和人种学的研究:〈山海经译注〉》,第 492 页,注释 3,以及袁珂《中国神话传说》,北京,中国民间文艺出版社,1984 年,第 306 页,注释 6,以及在他的索引中的其他参考资料。
- ⑮ MH2, 第 167 页,第 180 页。
- ⑯ MH3, 第 488—489 页。
- ⑰ 见朱乾《乐府正义》,《三曹资料汇编》引,第 202 页。王运熙《乐府诗论丛》(上海:古典文学出版社,1958 年)第 137—138 页,批评了朱乾对这些文本牵强的理解,但仍下结论说在明清时期所作的乐府研究中,他的著作在材料上是最丰富的,也有着深刻的洞察力。
- ⑱ 宋长白《柳亭诗话》卷二,《三曹资料汇编》引,第 172 页。
- ⑲ 《曹植集校注》,第 265 页。
- ⑳ 《曹植集校注》,第 316 页;此前有乔治·W·肯特(George W. Kent)的译文《尘世与仙界》(*Worlds of Dust and Jade*),纽约,哲学图书馆,1969 年,第 79 页。
- ㉑ 《庄子》二六;见沃森《庄子全集》(*The Complete Works of Chuang-tzu*),第 302 页。

- ⑧ 《三曹资料汇编》引,第 165 页。也见张潮、赵福坛《曹魏父子诗选》(香港:联合出版公司,1982 年)引,第 205 页。
- ⑨ 郭茂倩编《乐府诗集》(今版,北京,中华书局,1974 年)卷六三,第 919 页。
- ⑩ 第一首诗中的两行减为四言,以《苦寒行》为题,在《文选》(宋本)中被李善引用,北京,中华书局,1974 年,卷二一,第 27 页上。
- ⑪ 《曹植集校注》第 266—267 页,之前有肯特的译文《尘世与仙界》第 80 页,以及罗纳德·C·苗(Ronald C. Miao)《灿烂的向日葵》(*Sunflower Splendor*),纽约州加登城:安克/德堡戴出版社,1975 年,第 42 页(只有第 2 首诗)。
- ⑫ 《抱朴子》内篇提到了它;参阅魏鲁男《公元 320 年中国的炼金术、医药和宗教:葛洪的内篇》,第 258—259 页,也见卡尔登马克对这个问题所作的精彩评论,《列仙传》第 46—47 页,第 111—114 页,以及他的《道教魔法飞行的手段》(“Un procédé de vol magique dans le taoism”),收入《铃木博士占稀纪念东洋学论丛》,东京,明德出版社,1972 年,第 5—13 页。
- ⑬ MH3,第 436—438 页,第 465—466 页。
- ⑭ 参阅马蒂厄《神话学的研究:〈山海经译注〉》第 439 页,注释 6。
- ⑮ 参阅《文选》中征引的《十洲记》卷一五,第 6 页上。有关《海内十洲记》中文章的年代,见《四库全书总目提要》卷一四二,第 71 页(万有文库版)。我同意赵福坛的校订,《曹魏父子诗选》,第 92 页,《文选》引用《海内十洲记》的文本应是“两干同根”,而《文选》中则为“两两同根”。
- ⑯ 《曹植集校注》,第 267 页。
- ⑰ 朱乾《乐府正义》卷一二,《三曹资料汇编》引,第 201 页。
- ⑱ 《曹植集校注》第 265—66 页;之前有罗纳德·C·苗的译文《灿烂的向日葵》,第 48 页。
- ⑲ 见《史记》卷一·二三,第 3163—3164 页,讨论了弱水的位置。
- ⑳ 《文选》卷二,第 12 页上;康达维(David Knechtges)《文选》卷一,赋甲,京都上,(*Wen xuan, or Selections of Refined Literature, Volume One: Rhapsodies on Metropolises and Capitals*),普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1982 年,第 201 页。
- ㉑ 霍克斯《楚辞》,第 178 页。
- ㉒ 《三曹资料汇编》第 164 页、195 页。
- ㉓ 陈祚明《采菽堂古诗选》,《三曹资料汇编》引,第 195 页。
- ㉔ 《曹植集校注》,第 397—398 页。
- ㉕ 《乐府诗集》卷六四,第 926 页。
- ㉖ 见《文选》卷二八,第 14 页下注释;以及《北堂书钞》(台北,文海出版社,1962 年)卷一五八,第 23 页上。

⑩ 曹植的诗句一字不差地出现在《抱朴子》卷八,第137页及卷五,第101页中;参阅魏鲁男《公元320年中国的炼金术、医药和宗教:葛洪的内篇》第140页、103页。亨利·马斯佩罗(Henri Maspero)对此进行了简略的讨论,《道教》(*Le Taoïsme*),巴黎,伽利马出版社,1971年,第575页,这首诗经休·邓恩(Hugh Dunn)译出《曹植:一个中国王子诗人的一生》(*Cao Zhi: The life Of A Princely Chinese Poet*),北京,新世界出版社,1983年,第51—52页,第8行的意思不是(如邓恩所理解的)“长时间地跪着”(“long knelt”),而是指上身直立地跪着,这个姿势不如一边跪着一边把头俯至地上的姿势尊敬。他没有理解第14行的意思,他把这行译为“恢复你的精神重塑你的头脑”(“To renew your spirit and remake your mind”)。他把这首诗的下半部分从第9行开始作为两个童子对第8行中的“道”的问题的回答,这很聪明而且有一定根据,但第11行和第13行的第一人称使我这样翻译。

伊莎贝尔·罗比内(Isabelle Robinet)《道教史上上清的启示》(*La révélation du Shangqing dans l'histoire du Taoïsme*),《法国远东学院院刊》(*Publications de l'EFEO*)第137期,巴黎,法国远东学院,1984年,第158页,注释1。她评论说这一行和其他这一时期的诗句是第一次提到了某些道教的练习,她在此和别处(例如第151页注释2)责备我忽视了这一时期诗人们所用的术语的深奥的含义(尤其是嵇康)。但这些意思许多都是在几个世纪以后才出现,而她企图武断地对它们进行推断是错误的。蹶景这个词并非像她所认为的在一种神秘的意义上被嵇康或被曹植所用。例如在后者的《七启》(《曹植集校注》第9页)中,它的用法和狩猎有关,在嵇康的诗中也是这样。埃尔温·冯·察赫(Erwin Von Zach)《中国诗选》(*Die chinesische Anthologie*),《哈佛燕京研究丛书》第18辑(坎布里奇:哈佛大学出版社,1958年)第621页译文为“Plötzlich galoppieren wir so schnell, wie wenn die Sonnenstrahlen verfolgten”(风驰电逝,蹶景追风),这就证明无论如何嵇康对这个词的用法不是神秘的,而他的诗从这点来说是描述一个狩猎的场景。这个词据说也是秦始皇的一匹马的名字(见崔豹[约公元300年]编《古今注》,“百子全书”本,上海:扫叶山房,1931年,第2页下),再次强调了它原始的狩猎色彩。如果这种对早期的术语的单纯的诠释被理解为后来的深奥用法,我们肯定会感到奇怪。

⑪ 《曹植集校注》,第400页。

⑫ 朱乾想让我们相信曹植是用这个题目告诉他的兄长(或侄子),如果朝廷(“天衢”)向他敞开(而且他不是像在古老的乐府中的官员那样被剥夺了权力),他和皇帝可以互相保护,而且会使他们的统治更长久。见《乐府正义》卷五,《三曹资料汇编》引第196页。

⑬ 《曹植集校注》,第399—400页,之前有肯特的译文,《尘世与仙界》,第77页。

- ⑩ 这也是伊藤正文在他对这首诗的翻译中的推论,《曹植》,《中国诗人选集》三,东京,岩波文库,1958年,第158页。
- ⑪ 前者见《三曹资料汇编》,第200页,次者见伊藤正文《曹植》第185页,最后见黄节《曹子建诗注》,北京,人民文学出版社,1957年,第100页。
- ⑫ 据赵幼文(《曹植集校注》,第400页)说这首诗的题目是源于《警舞歌辞》的一首乐府的名字《殿前生桂树》。根据《宋书》卷二二(中华书局版),这首诗曹植已经模仿过,即他的《灵芝篇》一首关于忠孝的整齐的四言诗。
- ⑬ 见《袁子》,以上的注释第62条。
- ⑭ 《曹植集校注》,第370页,表的写作年代是228年。
- ⑮ 《曹植集校注》,第400—402页。在阿瑟·韦利(Arthur Waley)的《中国诗歌》(*Chinese Poems*)(伦敦:阿仑和安文出版社,1948年)有这首诗的译文,第80—81页,还有傅汉思(Hans H. Frankel)的《曹植的十五首诗》("Fifteen Poems by Ts'ao Chih"),《美国东方学会杂志》第84期(1964年),第6—7页,以及弗朗西斯·拉弗勒尔·莫基达(Frances LaFleur Mochida)《构建第二次的创造:自我在想象境域的形成和发展》("Structuring a Second Creation: Evolution of the Self in Imaginary Landscapes"),收入何谷理(R. E. Hegel)和R·C·黑斯尼(R. C. Hesseney)编的《中国文学中的自我的表达》(*Expression of Self in Chinese Literature*),纽约,哥伦比亚大学出版社,1985年,第97—98页。
- ⑯ 《三曹资料汇编》,第191页,第201—202页。
- ⑰ 余冠英《三曹诗选》,1956年,北京,人民文学出版社,1979年再版,第55页。徐公持《曹植诗歌的写作年代问题》,《文史》(北京)第6期(1979年),第158—160页。伊藤正文,《曹植》,第185页,同意他们对《桂之树行》的解释。
- ⑱ 《曹植集校注》,第402—403页。译文见邓恩《曹植》,第87—88页,莫基达《构建第二次的创造:自我在想象境域的形成和发展》,第96页,肯特《尘世与仙界》,第68页,以及J·D·弗若德山姆(J. D. Frodsham)和程熙的《中国韵文选:汉魏晋南北朝》("An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties"),牛津,克拉伦登出版社,1967年,第44—45页。
- ⑲ 《列子》卷五,A·C·格雷厄姆(A. C. Graham)《列子之书》,伦敦,约翰·莫瑞出版社,1960年,第97页,参阅《楚辞·天问》;译文见霍克斯《楚辞》,第51页。
- ⑳ 参见康达维的《汉赋》(*The Han Rhapsody*),牛津,牛津大学出版社,1976年,第130页,注释50。
- ㉑ 余冠英《三曹诗选》,第55页。
- ㉒ 吴兢《乐府古题要解》,第3部分,第3页上至下,见丁福保《历代诗话续编》(早于1915年,再版,译文印书馆,出版日期、地点不详)。在《乐府正义》对这一部分的摘录

中没有最后一句。

- ⑪ 引自《三曹资料汇编》，第 165 页。
- ⑫ 见上，注释 92。
- ⑬ 《游仙》除外，他把这首诗置于《仙人篇》之后，《曹植集校注》，第 263—266 页，原因可能是两首诗之间表现出的在所用词句上的相似性。赵幼文没有质疑《释疑论》的真实性，《曹植集校注》，第 396—397 页。
- ⑭ 《曹植集校注》，第 400 页。
- ⑮ 《曹植集校注》，第 402 页。
- ⑯ 《曹植集校注》，第 400 页。
- ⑰ 小守郁子《曹植论》，《名古屋大学文学部研究论文集（哲学）》69（1976 年），第 293—294 页。
- ⑱ 莫基达《构建第二次的创造：自我在想象地域的形成和发展》第 95—100 页研究了《五游咏》和《远游》，她把这两首诗与《楚辞》中的诗歌进行了对比，以表明曹植对宗教的态度与后者有着怎样的不同：曹植作为一个“炼金术士”“对世界进行了重构”，而不是一个像《楚辞》的叙述者那样的“萨满教诗人”。她从精神史的角度来讨论曹植的诗歌，这种尝试是非常复杂的，至于她对曹植在诗中的态度所作的结论却是很传统的；她认为，在曹植的游仙诗中，“缺乏的是确信”（第 99 页）。关于《远游》的第 11 和 12 行，她和小守郁子的矛盾非常接近：“但是对中原的提及掩饰了诗人对国土的爱恋。在他表明断然的否认中，他在某种意义上却证实了它。”
- ⑲ 两篇最有名表章摘录的译文见邓恩《曹植》，第 78—86 页；完整的原文见于《曹植集校注》，第 436—454 页。
- ⑳ 和《曹植集校注》一样，我用了《艺文类聚》中的版本，卷三五，第 622 页，其中的文本大多都是原文。
- ㉑ 昭公元年，理雅各译，《春秋左传》（*The Ch'un Ts'eu with the Tso Chuen*），收入《中国经典》（*The Chinese Classics*）第 5 卷，伦敦：特鲁伯纳公司，1872 年，第 1 部分，第 580 页。
- ㉒ 《史记》卷五五，第 2035 页；伯顿·沃森译，《中国重要历史学家的记录》（*Records of the Grand Historian of China*），纽约，哥伦比亚大学出版社，1961 年，第 1 章，第 135—136 页。鲍吾刚，《黄石公》“Der Herr von gelben Stein”，《东方研究》第 3 期，1956 年，第 137—152 页，表明黄公经常和道教的神仙们联系在一起。
- ㉓ 《曹植集校注》，第 471 页。
- ㉔ 见《七发》（《文选》卷三四，第 1 页上至 13 页下）。这种模仿并不意味着《释愁文》是一篇和曹植的生活毫无关系的常规作品；见傅汉思《梅花与宫女》（“*The Flowering Plum and the Palace Lady*”），纽黑文，耶鲁大学出版社，1976 年，第 186—211 页，以及康

达维《汉赋》，第30—33页，有着对枚乘的作品具启发性的评论，同样也适用于曹植的作品。

- ⑮ 傅汉思《曹植作品的真实性问题》(“The Problem of Authenticity in the Works of Ts'ao Chih”),《冯秉山图书馆五十周年纪念论文集》(*Essays in Commemoration of the Golden Jubilee of the Fung Ping Shan Library [1932—1982]*),香港,香港大学出版社,1982年,第183—201页。
- ⑯ 《三国志》卷一九,第576页。
- ⑰ 曹植本人提及在删除了许多作品后他的集子中只剩下78篇赋(《曹植集校注》,第434页),从这一事实已经可以知道“百余篇”的数字是太少了。但在《晋书》(今版,北京,中华书局,1974年)卷五十,第1390页中记载的轶事说,曹植的庶子曹志,当晋文帝要求他鉴定一篇文章是否为他父亲所作时,回家去查阅曹植手订的目录,这就证明宫中的版本是不完整的。
- ⑱ 《三曹资料汇编》,第144页。
- ⑲ 《三曹资料汇编》,第164—166页。
- ⑳ 参见《三曹资料汇编》,第172页;方东树《昭昧詹言》(北京,人民文学出版社,1984年)第272页,方东树在下一页对《驱车篇》也作了相似的赞誉(这些评论没有收入《三曹资料汇编》)。
- ㉑ 朱光潜《游仙诗》,《文学杂志》第3卷第4期,1948年,第2页,把“游仙诗”分为三类,并把曹植归入第二类诗人,和陆机、鲍照和庾信一样,是由于这个主题的内在美,而把它作为一种“艺术虚构”。接着他又修正了自己所下的定义,说曹植和庾信也可以归入第一类诗人,他们在寓言中表达自己的挫折,并不真正相信神仙。当他在第6—7页对曹植加以更详细的讨论时,他说曹植用“神仙作为寓言以表达他的挫折”。朱光潜的文中充满了敏感的洞察力以及有用的材料,但我认为他把曹植归入第二类诗人,哪怕只是部分地,也是错误的。郑孟彤和黄志辉的《试论曹植和他的诗歌》,《文学遗产增刊》第5期(1957年),第95—109页,对曹植的诗歌作了总的介绍。在第103—104页的一小段中,对于他的“神仙”乐府,他们和传统的批评家一样,坚持了消极的一面。他们认为,这些诗是“一种无可奈何的安慰”,“一种恶劣环境压迫下的烦闷的呼声”。我认为这种理解和这些诗的调子是相反的,它不是悲伤的,而使我们感受到了一种宗教的解放。

(黄晓鹃 译)

## 阅读王粲

[法] 桀 涵

继唐代和六朝时期的许多诗人之后,一位汉末的作家引起了一位英语世界的汉学家<sup>①</sup>的兴趣。这一对历史的上溯将我们带到了建安(196—220)时期。按照文学史家的传统看法,它是汉朝文学复兴和孕育时代与以后的几个在诗歌方面大放异彩的世纪之间的连接点。这个时期综合了古典文化的遗产和从当世民间文学中涌现的主题和形式,而在这方面王粲有第一流的贡献。很多批评家甚至将他与其同代的皇子、声名在盛唐之前无人可及的曹植相提并论。这种评断虽不无过誉之嫌,但王粲的作品的确受到了只有极少数杰作才配享有的盛誉,而且他那些流传至今的诗作相当丰富,卓尔不群,这就充分说明了罗纳德·C·苗(Ronald. C. Miao)的工作颇具意义——正是他首次撰写了一部集作品全译与评论为一体的研究王粲的著作。

这部著作使用的研究方法,以及作者对这些古诗——其中某些篇章 1800 年来被反复阅读和评注过,这对现代读者既有启迪,也有困扰——进行重新阐释

得到的结论,我们留待稍后讨论。可以确信的是,读者能在该书中得到关于这一时期文学的全面介绍,也可以看到我们今天掌握的关于诗人生平的几乎全部文献,以及对所有作品(无论是“诗”还是“赋”)的认真和深入的评介。

然而本书由于一些不可忽视的疏漏而减色。众多的印刷错误(这本书是从打印稿经胶版印刷而成<sup>②</sup>)且不必深究,更令人不快的是那些在转写汉字过程中出现的失误<sup>③</sup>。另一遗憾之处是附于卷末的诗作原文出自丁福保的未经标点的早期选本,赋的原文也选自严可均的同样未曾标点的选本,而且字体太小,使阅读即使不是全然不可能,也变得十分困难。

这些疏忽说明对原稿的处理稍嫌匆忙,由此还导致了其他一些错舛之处:

第 23 页征引的评论家陆时雍并非生于 1087 年死于 1153 年,而是明末的一个同名的人。

记载刘表有意以其女嫁于王粲的并非《三国志》(第 66 页),而是如第 116 页注 174 所正确指出的,这件事见于《博物志》。

R. Miao 将他从中选出《文选》篇目的一组诗误为《从军行》。其实这个标题出自《乐府诗集》,而《文选》中所载乃《从军诗》。

在第 89 页,R. Miao 断定王粲曾随曹操参加 215 年的征讨张鲁一役。这仅是一个假说:据裴松之(见《三国志》1.47)<sup>④</sup>,《从军诗》首篇记述了这次胜利的远征,但当曹军返邳之后(见该诗第 19 行)即 216 年所作,而非 R. Miao 在 30 页称作于 215 年,此诗难以证明王粲亲自参加了这次征伐。

在第 118 页,作者混淆了刘表和刘备。

第 30 页和第 150 页,《七哀诗》之三描写了一场严酷的冬季战争,在年代推定上作者依从余冠英。该诗首句“边城使心悲”指明了“金城”(在甘肃),金城于 215 年归于曹操。然而,由此便可推定该年代乃出于对《三国志》(1.45)“西平金城”一句的误解。事实



上,“西平”是地名而非“在西方平定”之义,从上下文看,西平、金城两地降曹而曹操并未亲征,而且战事发生在夏季,并非诗中描写的天寒地冻的隆冬。

在第 181 页,作者称《公燕诗》第 20 行的典故不知何出,其实这个典故见于《诗经》,李善已经正确无误地指出过这一点。

汉末身世坎坷的著名女诗人蔡琰是蔡邕的女儿而非孙女(第 214 页)。

在这里我们无法一一考察全书的译诗并指出可能的失误。总的说来,翻译是严谨和准确的,但单从数量看就表明可商榷之处难以避免。下面列举几个在我看来是译者理解偏误的例子:

从第 1 页开始就出现了钟嵘对王粲的评论。我们读到“文秀而质羸”一句,R. Miao 译为:“外表秀雅,内涵充实。”(译者按:原译句为英语:His figures are elegant and his contents solid.)对“figures”(译者按:形象、外貌、外表之义)就可置疑,而后半句译者则全然把意思弄反了(“充实”应为“虚弱”)。钟嵘的意思是,我们这位诗人笔下“形式”胜过了“内容”,与他的同时代诗人刘桢截然不同。钟嵘的这个评语常被后世讨论。另外,这一评语也与王粲的“主公”即后来的魏文帝曹丕不谋而合:“惜其体弱,不足起其文。”这句话被 R. Miao 译为“不幸的是,他体质(physique)虚弱,无法支撑他的文学创作。”我对他以“physique”译“体”一词不敢苟同。(译者按:桀溺以法文 substance 译中文“体”,该词具有实体、文章要旨等义,显然较 R. Miao 的翻译更切近中文。)

沈约在他撰写的谢灵运传记(见《宋书》卷六七)中另有一个著名的评论。在指出那些追随曹植和王粲的建安诗人们从《诗经》和《楚辞》中汲取创作源泉以后,他又说:“徒以赏好异情,故意制相诡。”R. Miao 将此句译为:“他们遵循各自奇特的感受力,因此他们作品的内容和形式都十分精彩,不同凡响。”(见第 15 页)(译者按:原译文为:They followed the bent of their unusual sensibilities; therefore

the content and form of their compositions were both of uncommon excellence.)这句话正确的解释应当是：“只是因为他们的志趣性情不同,所以他们作品的构思和艺术手法才有差别。”

在对《三国志》王粲传记的翻译方面,我仅想指出一点,在第99页,我们读到如下句子:“现在,袁绍崛起于河北,拥有重兵,并且有一统天下的野心。”事实上,王粲这句话是他在208年对曹操说的,而袁绍早在年前就已战败,且死于202年。作者在译文的时态上出现了失误,其实他只需重复第79页上对这句话的翻译就足以避免这个错误——当时他译为:“袁绍只是近年才在河北崛起,从者云集,有囊括宇内的大志。”<sup>⑤</sup>

在《七哀诗》的第1首,诗人描写了一位流浪妇女不得不将她新生的婴儿抛弃路边,R. Miao 奇怪地将人物变为复数名词。有时,作者拘泥于文字进行翻译,表面上无懈可击,其实却不合诗中原意。该诗第12句“挥涕独不还”被译为:“她们擦干泪水离去。”照此理解,母亲们(按译者的解释并非一位母亲)将她们的婴儿放到路边草丛里,“They wipe their tears...”也就是她们硬起心肠,强抑悲痛,不再哭泣。其实,“挥涕”一词不可作如是解。李善的注解极为简略(也许过于简略)地提到了文伯的母亲责备儿子的妻妾们在他死后悲戚无度(见《国语·鲁语下》及《孔子家语》10),她要她们“无洵涕,无搯膺”。在诗、文两个例子里,“挥涕”(字面上的意义是“擦拭泪水”)都不是“停止哭泣”的意思,正相反,“挥涕”表示“热泪盈眶,难以自己”。

在书中为了作比较,R. Miao 翻译并注释了蔡琰著名的《悲愤诗》。他借用 J. D. Frodsham 的译文,我想指出其中两处舛误。第5、6两句讲述董卓的暴行:“逼迫迁旧邦,拥主以自强。”这两句被译为:

他强迫大家迁往旧日的京城,  
并拥立一位天子以增大他的权势。

(He made everyone move to the ancient capital,  
And set up an emperor by force to strengthen himself.)

谋杀少帝拥立新主发生在迁离洛阳以前,此处的“拥”并非“拥立”(新天子)之义。正确的理解是:“他挟持天子以巩固自己的地位。”另外一个更为严重的错误与第 39、40 句有关:“彼苍者何辜,乃遭此厄祸。”这是为匈奴所掠的人们的悲愤之语,两句的译文是:

上苍为何如此不公,  
使我们遭受如此的苦难与不幸?

(How could the Blue Above be so unjust,  
To pour on us such anguish and misfortune?)

这里“苍者”一词并非指“上天”,而是指“苍生”、“人民”。故译文应为:

这些人究竟有何罪愆,  
要遭受这样的苦难?

作者在前言中用十几页的篇幅对 3 世纪初即通常所说的汉末建安时期的文坛状况作了确切的概述,指出了当时的诗歌创作背景,也提出了几个关键问题:在这一个体意识相对高涨的时代,王粲是否较他的同代人更贴近传统?他的创作中继承和革新的成分分别是什么?然而也有令人遗憾的地方:著名的“建安七子”的历史背景没有得到阐明,书中始终没有交待这个以曹丕为宗主的文学集团在 211 年前并未形成的原因(这是史学家陈寿的看法)。七子之一的孔融死于 208 年(阮瑀死于 212 年,其余 5 人卒于 217 年),因此“建安七子”勿宁说是后人对他们的一种称呼——这一观念也与曹丕《典论·论文》中的一段话有关<sup>⑥</sup>。

在全书四章中,题为“王粲在中国诗歌史上的地位”的第一章最短。这个标题其实用到结论性的章节也同样合适,而在第一章里主要是向我们介绍他的创作情况和他身处的文学环境。在这一部分,作者继前言的概述之后描写了文艺资助者们的人格和他们

所保护的诗人们的创作活动状况,尤其介绍了他们最重要的行为:对指定题材的集体写作。书中列举了诗人们偏爱的主题并强调指出大部分诗作都具有的“自传”性特点。作者同样也提出,前代的《诗经》、“赋”和“乐府”是建安诗人主要的创作来源,他们广泛地借鉴、采用了传统的意象体系,因此他们作品的独创性问题也就被提了出来。

我们从书中看到,这一时代的文学景观总体来讲仍是传统的。R. Miao 明确地给我们这个印象,但他没有强调这一时代的复杂之处即张力和矛盾。对“真实”<sup>⑦</sup>的兴趣,对国家和社会<sup>⑧</sup>命运热切而充满感慨的观照确是事实;但同一批作家也抱有遁世之心,经常写一些琐屑的题材,颇像他们在六朝时期的后辈。这是一种更自由、更个人化的诗歌吗?无疑,风格的确更趋于个人化了,然而颂诗、应景诗、诗体的赞辞在我们今天能读到的王粲诗作中仍占有很大比重(他当然是个杰出诗人,但也是位宫廷诗人)。

第一章中收集了中国古代评论家对王粲的评论,不过在这方面作者的工作较之吴云、唐绍在一本更晚的著作<sup>⑨</sup>中的整理明显不足。R. Miao 主要翻译了《魏晋南北朝文学史参考资料》(北京,1962年,第138—139页)中的有关部分。问题在于,这本资料汇编在很多时候只提供了经过删节的断章,尤其是胡应麟、刘熙载、姚范的评论只被保留了与王粲本人相关的话,而他们把有关的诗人与王粲同代人之间的一些有用的比较则被删掉了<sup>⑩</sup>。

作者在专论王粲生平的第二章里用近90页的篇幅,极为详尽地收集、分析了几乎所有可能得到的资料,然而这是建立在对全书的批评态度上的。R. Miao 熟悉现代的文学批评家们努力超越传统眼界,在作品本身而不是在产生它的历史或人物生平框架中寻找意义的做法。不过他同时认为,建安时代的文学作品与作家生平、诗歌创作与社会历史之间的联系是如此紧密,因此传统的批评方法不失为最有效的途径。不管这种思路是否合理,作者确在事

实考订上着力颇深,对王粲生平和人格的论述甚至达到了不厌其烦的程度:在对诗人一生的详细描述之后附有对赖以作出这番考证的主要原始文献的全文翻译,之后又是大量的注解。这些努力是否有价值呢?除去一些应景诗外,大部分成功的诗作都体现的是一种普遍性而不是依赖于偶然的事件,因此人们会怀疑这些诗的阐释能否从一部即使十分详细的传记中获得。另一方面,R. Miao 几乎没有注意到《三国志》(21章)王粲传里的那些已是约定俗成的习惯性表述。在其中,除去干枯的单纯事实堆砌(比如地名、人名、头衔、日期、数目字……)外,大部分内容都很可能带有虚构性<sup>①</sup>,主人公的语言也在同时代的其他人物口中出现;至于一系列人物性格的描述以及趣闻轶事,常常让人想起 H. H. Frankel 从唐代文人传记中找到那些一成不变的人物形象特征<sup>②</sup>——怎么能只依靠这样的文献提供一幅严肃而认真的诗人肖像呢?

该书第三、四两章是对全部诗作的翻译和注释,只有几篇赋和残诗未曾收入,因为它们如今只散见于一些不完整的引文里。译文的数量如此庞大,问题也有所难免,这里不可能逐篇分析,我只对一些重要之处提出疑问。

在我看来,这部著作中随处可见的对“自传”主题分析所引发的困难更甚于它对作品理解的帮助。尽管这种模式仿效的是一些像陈祚明<sup>③</sup>这样的有声望的评论家的路子,它并不能解释王粲的大部分诗作。即便是应景创作的诗歌,只看它题献给何人、涉及什么地方并不足以澄清这些诗歌的具体写作动机。对那些意义更为普遍的诗,评论家重建相关的生平语境只能依靠假设,要证明这点只需指出如下事实:注释者们一旦试图确定诗作年代,总是不可避免地陷入彼此矛盾的困境。

即使写作地点明确(王粲于 193 年前后往楚地避难),也有时间交代(“漫逾纪以迄今”),《登楼赋》究竟作于何年,批评家们仍聚讼不已,有 204 年、205 年、206 年、207 年、208 年诸说。不过,即便

断定了确切的年代,我们还是不能理解诗歌的成功之处。R. Miao 对此十分清楚,连同翻译在内,他为这篇作品花了9页篇幅。他的注解集中在分析文学与政治寓意、传统意象与典故,指明其象征意味。最终出现了关键的问题:“人们会问,在中国诗歌传统内,如何解释《登楼赋》大受欢迎这个事实?”(第279页)在使人有些失望的回答中,作者列举了三条理由:第一,主题本身的魅力——游子、漂泊远方的流放者;第二,抒发了慷慨悲壮的情感,其中交织着个人的辛酸失意以及因为国家命运多蹇而带来的激愤;(不过漂泊主题和慷慨的情感在这一时代的诗歌中十分普遍,并不是《登楼赋》的特点所在。)第三点原因在于“纯粹艺术”方面——诗人仅用片言只语涉及到了这首诗所借鉴的传统主题:“情感抒发的直接性掩盖了艺术成分本身。”(第280页)

R. Miao 合乎情理地打算在书中阐发王粲才能的独特之处,为此他也提供了许多有趣的见解,诸如诗人与传统的密切关系、他的博学与古典风格、他的历史意识,以及他习惯于站在一定距离之外观照世界的倾向。然而一旦涉及对诗人写作特点的鉴赏,评论就变得语焉不详。作者充分意识到诗人的风格在很大程度上是传统的,但当他又声称诗人“重新加工”(第149页)、“重新赎回”(第20页)、或者“激活”(第89页)了他对传统的借鉴,并且使之具有一种“个人的语调”(第20、39、91、270等页)时,他没有真正地说清楚这一点——所谓的“个人语调”到底指的是什么?

我本人也不能很清楚地回答这个问题,但至少我不想局限在评论的范围内,而打算尝试其他的文本分析方法,这些方法是远远没有被穷尽的。

首先来看一看王粲最著名的作品《七哀诗》(共三首)第一首的手法。这首诗见于《文选》第23卷。

1. 西京乱无象,豺虎方遘患。

- 复弃中国去，远身适荆蛮。
5. 亲戚对我悲，朋友相追攀。  
出门无所见，白骨蔽平原。
9. 路有饥妇人，抱子弃草间。  
顾闻号泣声，挥涕独不还。
13. 未知身死处，何能两相完。  
驱马弃之去，不忍听此言。
17. 南登霸陵岸，回首望长安。  
悟彼下泉人<sup>⑩</sup>，喟然伤心肝。

（译者按，原文下附本文作者对该诗的法语直译，今略去。）

唐代的评论家中，李善和五臣各执一端，代表了两种不同的解释，并交替影响后世的读者。宋朝占优势的是第二种解释，而自清朝以后则盛行第一种见解。虽然有分歧，但两种解释各有长处。仅以我们讨论的这首诗而论，后一派评论旨在“解释”，着眼于诗歌中的真实经验成分，致力于还原历史背景和作者生平。R. Miao 完全接受了这种在 18 世纪由张玉穀一言道出的自传体式的解释：“追叙赴荆时事而感怀也。”（《古诗赏析》卷九）。

这完全是一个假设，仅此而已。最多我们可以肯定此诗作于王粲在 193 年前后离开被劫掠一空的京城，前往南方“荆蛮”避难以后。但谁也不能排除诗写成时离逃难之时已有相当间隔的可能——甚至可能是在建安诗人的“准文社”形成后的事，因为曹植和阮瑀都分别留下题为《七哀诗》的作品。最后也是最大的疑点在于，这种传记式的解释有真正的危险，因为它使评论接触不到真正的问题。有多少种讲述避难、描写兵燹之灾的方式啊！

这也就是为什么李善排斥涉及王粲生平的原因。他感兴趣的東西用一个新近产生的、可以明确表达这位古代评论家思想的现代性的术语来讲，就是“互文性”，即拥有、包容相同的主题、理念和

形式的文本之总体。这种思路 R. Miao 并不陌生,《七哀诗》就启发了他作出比较。曹植的《送应氏诗》和阮瑀的《驾出北郭门行》两首诗的主题可以令人联想到《七哀诗》的某些层面,但在形式分析方面,R. Miao 的比较不够深入,难以得到真正的成果。相反,他在谈到蔡琰著名的《悲愤诗》时表现出更高的识见。女诗人在作品中满腔悲愤地描绘了内战的混乱和劫掠场面,详尽讲述了她本人的不幸——在匈奴人中度过的囚徒生涯。通过一番比较,评论家令人信服地指出,蔡琰的风格完全在于对她的遭遇作直接具体的叙述;而王粲却截然相反,他更多地以旁观的评论者的姿态出现,与他表现的情景拉开距离并且倾向于将具体形象作一番缩略。R. Miao 的结论是:“在建安诗人中,王粲似乎习惯于通过抽象将主题提升到比他的同辈人更高的高度。”

对这个判断我有不同看法,因为这种倾向同样见于 R. Miao 引证的阮瑀的一首诗。他引此诗是为了与提供该诗母题的一首“民谣”(《孤儿行》,见《乐府诗集》)作比较,不过他没有就民谣阐发什么观点。事实上,阮瑀和“乐府”的无名氏作者一样,用简明直接的语调讲述了孤儿的苦难,但前者笔下更趋简略,并且在单纯叙述之外又加了前奏和结语,在其中诗人以一个客观的见证人介入,他关心的是为后世留下一一种具有普遍价值的道德寓意。这样看来,抽象、普遍意义和象征手法,难道不是“古诗”具有的共同特征而是某个作者的独特之处吗?

其实作者还可以作另外一些比较。例如关于流亡的主题可参照班彪的《北征赋》;关于内战则可与曹操的《蒿里行》作比较,该诗在描绘战乱危机上远比王粲的前两行诗来得准确、尖锐。这样的对比可以让我们意识到,把王粲的风格看作是具有史家的笔法(见 126 页)是夸大其辞了。

像《七哀诗》这样作品包含的“互文”效果是很丰富的。这首诗成功的一个因素就在于文本间的应力作用——诗人为了唤起多重



的回声,在诗中聚集了一组意旨深远的符号。在第一诗节里,国家危亡和流亡异乡这两个主题分别只由两个简短的符号展现出来:一方面,“西京”,伟大而威严的城市,帝国的心脏,虎狼横行,是象征战乱和野心家暴行的常见的、理想的意象;另一方面,别离中原远赴蛮荒之地,是比运行中遭遇物质上的困苦更为可怕的事,正如 R. Miao 正确指出的那样,存在着“一种强有力的民族中心主义的召唤力”(128 页)。在第 4 句到第 8 句里,分离和兵燹的无情也同样由可在乐府(《东门行》)、在上面提到的曹操和蔡琰的诗篇——甚至在《诗经》以后的传统中皆可找到的“出门”这一意象来表现。第 3、4 诗节(即第 9 句至 16 句)里所叙之事有无出处不得而知,不管是亲身经历还是出于想象,这一场景可让人想到一切表现人民苦难的诗篇。它是典范性的,具有强烈的情感效果,并使一切额外的话变得多余。就这一点,我们提到过的张玉穀曾有一段话十分精辟地说出了我在这里想表达的观点:“(诗人)独就妇人弃子一事,备极形容,而其他之各不相顾。塞路死亡,不言自显。作诗解此举重若轻之法,庶几用笔玲珑。”(《古诗赏析》卷九)

在最末四句,诗人将一系列有丰富情感意蕴的语符呈现在读者的记忆力中:登上高处指代着感情的抒发,并且在习惯上与诗歌创作相关(正如著名的“登高而赋”的说法);扫墓在汉诗中常常伴随着“走出城门”,而且它使流亡者的绝望心境增添了凄惨的色调;远行人驻足回首,注视着刚刚离开的故土,这是表现“思乡”的传统意象;最后两句则是通向该时代抒情诗的两座桥梁——终篇的感叹几乎成了诗的常规,此外还有对《诗经》中一首诗的暗示,这种手法并非如 R. Miao 所认为的非王粲所独有,曹植也借助于此。

一通陈词滥调而已,有人会说。不错。不管这些怨词是多么动人,把这首诗只描述成一串象征和对文学记忆的暗指是不够的。在很大程度上,此诗的成功在于布局的和谐。意象和辞句绝不是简单地堆积在那里,而是巧妙地依照等同和对照的规则连结起来,

这种规则在每一组四行诗句中都有不同的形式。在开篇的四句中两组等同和对立的关系嵌套在一起，“西京”与“豺虎”相对，“中国”与“荆蛮”相对；同时“中国”又对应于“西京”，“豺虎”对应于“荆蛮”。第二个四句里布局有所不同：前两句“亲戚”、“朋友”是同义的；而后两句“出门”、“白骨”则是相互关联的（使人想到空虚和死亡），这两个意象与前两个又形成对比。在三、四诗节的四组二行诗句中又是一种格局：“路”与“妇”相对而应和“弃”，“抱”与“弃”相对而应和“妇”。“泣”与“涕”相应，“顾”与“不还”相反，“身”与“两”、“死”与“完”也是对照的关系。第16句以否定的形式（“不听”）照应前一句的肯定形式（“弃”）。最后四句格局较复杂，与第一个四句相似：“登陵”（时空上的远离）与“望京”相反（返回到出发点和现在一刻）；“彼人”（对遥远的他者的沉思）与“心肝”相反（返回到自身）。以上四项中，第一项又与第三项呼应（对往昔的沉思），第二项与第四项呼应（忧伤的远望者此时对惨遭蹂躏的京城产生了认同）。

除去上面指出的存在于诗句、两行诗和诗节（即每四行诗）间的关联外，还有更大规模的关联保证着诗歌整体内在的紧密。诗人沉思的所有对象都置于两个意义截然相反的序列中，一为肯定，一为否定：中原与边地，故土与“荆蛮”，壮观的京城与一片疮痍的原野，家庭生活与孤独，和平与战争，生与死。人物就处在这样的矛盾世界里，这个世界无论如何只是分裂的种种表现形式。至于诗中的妇女，则在两个层面上被纳入这一世界：她充当了叙述人的一种化身，因为她面对孩子也处于母性与抛弃行为、生与死的尖锐冲突中；同时从叙述人的角度看，这一对母子又代表着他沉思的一极，即象征着和平与幸福。

身处这个“反题之网”中，人物的行动也体现着两种相反的意义。一方面是对种种正面价值的离弃：“弃”<sup>⑤</sup>（重复3次，见第3、10、15句）伴随着“去”（两次与“弃”同时出现），成为表现这一无可

奈何之举的最强有力的语符(分别是诗人离弃中原,母亲抛弃孩子,叙述人又离开那位妇女)。同时,另外那些表现出发、出门、上马的动词也都与“离弃”这一主题相关。相反,另一动词序列则代表着人物对通向虚无之途的极力抗拒(顾闻、听、还、回首望)。

按照我的理解,《七哀诗》的独特之处极其成功的原因就在于,通过这种丰富的关系网,诗歌越出了自身的界限与整个文学传统展开对话,同时通过作品内在和谐的布局即相似和对照的作用,使读者在纷繁的苦难世界里看到了一出独一无二的悲剧<sup>⑩</sup>。

汉末文坛的特殊状况为我们提供了另外一种阅读方法。聚集在曹氏父子周围的文人们经常就显然是预先确定的主题创作诗赋,这就给了他们当众展示个人才能的机会。曹丕在《典论·论文》中描写道:“咸以自骋骥騄于千里,仰齐足而并驰。”大概指的就是这样一种情形。对这些平行的诗作进行比较很有用处,尤其是可以让人辨别每一位诗人的独特性。阮瑀、王粲和曹植曾以“三良”的悲剧性命运为题材各写一首诗,他们都参照了《诗经》中一篇题材相同的作品,因此对这三首诗作出分析正属于我们所指的这种情况。

据《左传·文公六年》和《史记·秦本纪》,秦穆公死后(公元前621年)以三个出身于高官世家的兄弟殉葬。这一著名的事件引发了两种不同的评价。《左传》的作者和给《黄鸟》一诗作序的人都严厉指责穆公,认为他应对这桩罪行负责。而西汉的匡衡(见《汉书》81.3335)、应劭(见《史记正义》)和东汉时给《黄鸟》作过注的郑玄却认为,三兄弟是出于对主人的忠心而自尽的。这两种不同的观点也出现在我们讨论的诗歌里。不过,我们首先来看看三首诗的共同来源——《诗经》中的《黄鸟》是如何处理这一题材的。此诗包括三个诗节,大部分是重复,仅有个别字变动(列入括号),其中某些诗句的含义不太清楚。

交交黄鸟<sup>①</sup>，止于棘(桑、楚)。谁从穆公？子车奄息(仲行，钺虎)。维此奄息(仲行，钺虎)，百夫之特<sup>②</sup>(防，御)。临其穴，惴惴其慄<sup>③</sup>。彼苍者天，歼我良人<sup>④</sup>。如可赎兮，人百其身<sup>⑤</sup>。

(译者按：以下为对该诗的法译，略去。)

与该诗的序文不同，我认为这里谴责的不是穆公，而是苍天。值得注意的是，诗人的愤怒也非针对人殉这一残酷习俗，而是认为错误地选择了牺牲者。正如朱熹所言，诗歌只是惋惜三人的运气不好罢了。

我还要谈一下“黄鸟”最初的含义，三位诗人在保留这一意象的同时扭转了它的喻义。“黄鸟”在《诗经》中出现过5次，它被古典的传统视为仓庚，即黄鹂。我难以深入探讨诗人所钟爱的这一意象的各种指涉，只想指出，在《诗经》一书中“仓庚”属于“赋”的范围，是一种伴随着春天的鸟；而“黄鸟”则多属于“兴”，具体意旨含混不清，亦吉亦凶。传统的意见是，“黄鸟”在此诗中以它自由、宁静的形象反衬主人公的悲剧。同样，也可以认为，黄鸟随起随落的行止象征着老天爷不长眼。苍蝇、老鼠和黄鸟都是这样一种具有否定性喻意的“兴”。

“建安七子”之一的阮瑀(死于212年)有两首《咏史诗》留传下来，其中一首就是关于这个主题的：

误哉秦穆公，身没从三良。  
忠臣不违<sup>⑥</sup>命，随躯就死亡。  
低头窥圜户<sup>⑦</sup>，仰视日月光。  
谁谓此可处<sup>⑧</sup>，恩义不可忘。  
路人为流涕，黄鸟鸣高桑。

(以下为法译文，略去。)

王粲的作品也题为《咏史诗》<sup>⑨</sup>：

自古无殉死<sup>⑩</sup>，达人共所知，

秦穆杀三良，惜哉空尔为。  
结发事明君，受恩良不訾。  
临歿要之死，焉得不相随。  
妻子当门泣，兄弟哭路垂。  
临穴呼苍天，涕下如绠縻。  
人生各有志，终不为此移。  
同知埋身剧，心亦有所施。  
生为百夫雄，死为壮士规。  
黄鸟作悲诗，至今声不亏。  
(下为法译文，略去。)

最后是曹植的《三良诗》<sup>④</sup>：

功名不可为，忠义我所安。  
秦穆先下世，三臣皆自残。  
生时等荣乐，既没同忧患。  
谁言捐躯易，杀身诚独难。  
揽涕登君墓，临穴仰天叹。  
长夜何冥冥，一去不复返。  
黄鸟为悲鸣，哀哉伤肺肝。  
(下为法译文，略去。)

我们无须指出这三首诗在手法和结构上与古代作品的差异，只看看“黄鸟”在诗中的作用。这一有助于原初的“兴”的表达的语象虽然延续下来，功能却不同了。它被移到篇末，标志着故事至此完结；至少在阮瑀和曹植笔下，它是惨剧的见证人，将自然与人们的忧伤联系在一起。同时，它也产生了更多的含混。在汉朝，古代“兴”的用法已经过时了。

阮、王二人的立意与古诗有着根本的区别。天意不再受到责问，仰视俯瞰的目光(指向上苍和墓穴)作为动人的图像被保留在三位诗人笔下，但只表现恐怖和失望，而不再是反抗。相反，阮、王

二人均将惨剧归咎于穆公,这和《黄鸟》的序作者而不是和诗作者的观点相同。至于三兄弟,阮、王均称赞他们的忠诚和服从。不过,阮诗只有 10 句,相对简单和节制(首句除外);王诗则长一倍,有强烈的感化意图,而其中的表白又多于哀怨:从一开始场面就被置于历史和道德背景之下,引发出对穆公的谴责(前 4 句);诗人接下来总结了三兄弟的假想生涯,殉葬是这种品格合乎逻辑的延伸(5 句至 8 句);悲怆的场景(9 句至 11 句)和亲友的悲痛(在《七哀诗》中也出现过)与其说是感动读者,不如说是通过对照以颂扬主人公的坚毅;12 句至 15 句总结出一种真正的“道德观”;最后四句则总括全诗意旨:对三人的敬仰应该胜过对他们的同情。

以阮瑀为参照可以揭示王粲作品的特征,这些特点也表现在他另外的创作之中:教化性,对修饰效果的追求,喜爱清晰的结构。就最后一点而论,我们注意到上面所引的阮、王二诗具有相同的结构。阮诗的每两行诗对应于王诗五个四句。(1. 穆公的罪责;2. 三兄弟的忠心;3. 描写场面;4. 道德;5. 结论。)是否应该设想两首诗都依据一个事先准备好或者指定的纲领?再进一步,他们是否只遵循一个教化性的主题?有人认为,王粲通过对穆公的谴责意在指责无情对待冒犯自己的下属的曹操(《文选》中吕向的注解持这种观点);或者相反,王粲以暴虐的穆公为反证称颂曹氏的开明(R. Miao)。我更愿意相信阮、王三人站在忠臣的立场来称赞这种无条件的服从并同时含蓄地表白他们对曹氏的忠诚不二。

曹植的诗则是另一回事了。它看上去清晰、简洁,实际包含了几种不同的读法。有些人(如徐公持)设想作者参加了曹操征讨马超的战役(公元 211 年),他利用这一机会凭吊了三良臣墓。另外也有人如 17 世纪的吴淇、20 世纪的黄节等推翻所有证据,以为本诗与前两首一样旨在责备穆公;他们又依据《世说新语》,断定曹植实际上是讽刺曹丕,指责他于 223 年杀害了他们的兄长曹彰。实

际上,该诗很明显是强调兄弟三人自愿为穆公殉葬。这一点还有别的证据,根据是曹植曾作文表白心迹,企图重新取得曹丕的信任,并让他相信自己准备为他而死(方廷珪,18世纪《文选集成》的作者)。曾在本世纪50年代对曹植进行过一系列研究的K.P.K. Whitaker似乎发现了更好的证据<sup>②</sup>。他认为,本诗作于文帝226年驾崩之时,当时曹植刚与他和好。Whitaker以为曹植对曹丕之死确感惋惜,甚至产生了自杀之念。本诗与曹植的《文帝诔》之间确有相似的地方,后者也提到了三良臣的自尽,依Whitaker之见,曹植很想追随他们的榜样。在我看来,曹植意欲自杀完全是虚构,在古代文学作品中,类似的表白很多,曹植不过是遵守“诔”这种体裁的惯例罢了。至于我们讨论的这首诗,它与文帝之死没有任何关系。

这种解释的尝试其实只是对作为文学批评标准的“生平幻象”的效用又加以肯定而已。我们最好还是回到这组“三良诗”的对比分析上来。曹诗的前两句与阮诗的激愤感慨和王诗的普遍性观照不同,具有一种个体语调,它不能通过作者特别的生活境遇来解释,却令人联想到诗人在政治上一再失意,空怀抱负。这首诗徒然称颂“忠义”,其实不过是“功名不可为”后的权宜之计。这样又产生了一层新的意义,尤其是考虑到诗中的场景完全被内化了。穆公事实上被诗人抛在一边,与《黄鸟》中一样,他不起任何作用。“天”也同样如此。三位良臣毫无牵挂地展示着他们的内心,他们之所以自尽,既非为了尽臣子的义务,也不是出于感恩,而是出于一种由“生时等荣乐,既没同忧患”的深厚观念和情绪唤起的自由决断。阮、王把死亡的恐惧与责任的束缚进行对照,而曹植笔下则不同,不出现任何外在的限制,死亡是一种自由的选择。死前的感叹笼罩着诗歌的后半部分。和王粲一样,曹植并不把殉葬与光荣联系在一起。相反,自愿赴死断送了惟有生命才能带来的不朽荣耀。如果说王粲完全接受了传统的“太上有立德,其次有立功,其

次有立言”的古训<sup>②</sup>，那么曹植则与他那慷慨悲壮的时代精神相一致，他宁愿选择有所作为而不是在身后留下道德美名。

自从曹丕承认他的朋友和幕属王粲在赋体创作上的杰出才能后，后人经常引证他的这种评价。在今存的王粲作品中，《游海赋》很值得研究，而对比阅读的方法可以再次给我们的解读提供帮助。

在介绍《游海赋》时，R. Miao 声称“文本看上去是完整的”（第237页）。难道他竟忽略了他译文所依据的严可均<sup>③</sup>的选本是经过艰苦的复原工作才得到的——这首诗通过各种途径，传至今日只剩一些断片？严可均特别提到过他从哪里获得这些残缺的文字，但他没有交代他根据什么来组合、复原这些断片。

我把他的重新编排介绍如下，原文包括7个断片，我依次标定为A到G，并用下面的表格说明其出处。

- |          |            |                          |
|----------|------------|--------------------------|
| A(卷1—4)  | 《初学记》6.117 | (中华书局1962年版)             |
| B(卷1—10) | 同上         | 《艺文类聚》8.152 <sup>④</sup> |
| C(卷1—2)  | 同上         |                          |
| D(卷1—2)  | 同上         | 《艺文类聚》8.152              |
| E(卷1—8)  | 同上         |                          |
| F(卷1—4)  |            | 《文选注》12.12b              |
| G(卷1—28) |            | 《艺文类聚》8.117 <sup>⑤</sup> |

严可均的编排仅仅建立在假设的基础上，但被普遍接受，现代的各种版本也认同他的结论（虽然并不提到他作为整理校点者的地位）。据我所知，至少还有另一种编排方式：BCDGE。这种尝试可上溯到明末的张溥<sup>⑥</sup>，F见于李善的引录，无疑被张溥忽略了。至于A他不可能没有见到，因为他采用了《初学记》中继之出现的几条，C和E都只见于《初学记》一书。张溥又在见于《初学记》的D和E中间插入采自《艺文类聚》的G。应该解释严、张二人为什么会有不同的编排顺序，但我们还是首先按严可均的意见来翻译



这首诗(译者按:原文附法语译文,中译时改为录《游海赋》原诗)。我认为他的方案是比较合适的<sup>③</sup>。该诗看上去很明显由三部分组成,第一部分为导引,包括 A 和 B 的前 6 个分句(即动词结构),其间节奏、韵脚和语法结构(均以行为动词起句)都不变<sup>④</sup>。

A. 1. 含精纯之至道兮,将轻举而高厉。

3. 游余心以广观兮,且仿佯乎四裔<sup>⑤</sup>。

这 4 句真的构成全诗的先导吗?它们表达了一种要高飞远翔的心愿,这点很像《楚辞》的作者。然而理想不能实现,在其余的篇幅中,诗人只提到大海,而不谈远游。我想这也许就是张溥以为开始 4 句有疑点,将其排除在外的原因。接着往下看:

B. 1. 乘菌桂之方舟<sup>⑥</sup>,浮大江而遥逝。

3. 翼惊风以长驱,集会稽而一睨<sup>⑦</sup>。

5. 登阴隅以东望,览沧海之体势。

至此第一部分结束。诗人沿大江直下,我们还记得以江河归海喻仁人志士归于明主的古老象征,也许诗人又在暗指自己对曹氏的一片忠心。

诗歌第二部分是静观和沉思的,包括 B 断片的后半部和 C、D、E 三断片的全部。

B. 7. 吐星出日,天与水际<sup>⑧</sup>。

9. 其深不测,其广无臬。

C. 1. 寻之冥地<sup>⑨</sup>,不见涯泄。

D. 1. 章亥所不极,卢敖所不届<sup>⑩</sup>。

E. 1. 洪洪洋洋,诚不可度也。

3. 处嵎夷之正位兮<sup>⑪</sup>,同色号于穹苍。

5. 苞纳污之弘量<sup>⑫</sup>,正宗庙之纪纲。

7. 总众流而臣下,为百谷之君王。

第二部分充满了丰富的象征符号,不仅有宇宙的,也有政治的象征,显示出诗人积极为曹魏政权——“百谷之君王”效命的愿望。

第三部分是描写性的：

- F. 1. 洪涛奋荡，大浪踴躍。  
    山隆谷窳，宛亶相搏。
- G. 1. 怀珍藏宝，神隐怪匿。  
    3. 或无气而能行，或含血而不食，  
    5. 或有叶而无根，或能飞而无翼。  
    7. 鸟则爰居孔鵠<sup>④</sup>，翡翠鸕鶿<sup>⑤</sup>，  
    9. 缤纷往来，沉浮翱翔；  
    11. 鱼则横尾曲头，方目偃额，  
    13. 大者若山陵，小者重钧石。  
    15. 乃有贲蛟大贝，明月夜光，  
    17. 螭鬣瑇瑁，金质黑章。  
    19. 若夫长洲别岛，旗布星峙，  
    21. 高或万寻，近或千里；  
    23. 桂林<sup>⑥</sup>丛乎其上，珊瑚周乎其趾。  
    25. 群犀代角，巨象解齿<sup>⑦</sup>。  
    27. 黄金碧玉，名不可纪。

就这样诗歌和描写都突然结束了。我们可以理解，张溥认为最好将《艺文类聚》的 G 插入《初学记》的 D、E 之间，这样就把 E 移到末尾，获得一个更令人满意的结束，因为它扩大了视野，也揭示了咏海诗的哲理和政治内涵。然而张溥错了。E 与 B 的下半部以及 C、D 连在一起十分自然；相反，它很难与纯粹状景的 G 连结，因为中间没有任何过渡。为了解释突兀的结尾，我提出另一种假设。我们记得断片 A 的内容预示着“轻举高厉”的飞翔，为什么就没有下文了呢？答案很简单，诗歌的结尾已经佚失了，它讲的应当是一次游海是如何变成遨游天宇的。

这样一种假设的结尾与长生不老的仙人世界和天国相关，《艺文类聚》和《初学记》的编纂者一定认为，对于一首咏海诗而言它是

多余的。他们中有人对具体的物象描写感兴趣,有人则关心象征的运用。但是,我们复原的作品的整体架构对应于班固之父班彪的一首赋。那篇作品开头也是远游的主题,接着叙述泛舟海上和描写海上景物(比王粲要简短得多),结束部分很长,是关于拜访仙人岛和升入天界的故事。班彪的这篇作品尽管少言海景,却能载人《艺文类聚》第8卷(与《游海赋》同卷),也许是因为它代表了同类赋的早期形态:从那以后这种主题赋的构思就被固定下来,尤其是海天之间狭窄的联系通道成为关键。尽管到了三国时代,王粲拓展了描写的部分,更加重视主题的象征性,我们还是可以认为,诗人在总体上依然忠实于这一主题的传统格局。

同样可以假设曹丕的《沧海赋》原本也是照此思路创作的,只不过今存的已非完璧。这篇赋亦见于《艺文类聚》卷八,内容与王赋的中间部分颇多对应之处:以大海象征政治,对海景的铺排,甚至连海浪、鸟、鱼、珍宝等等的描绘也与王粲相同。结构上的吻合暗示曹丕《沧海赋》也可能有王粲赋中A那样的开头,在收入《艺文类聚》时被删去,而且它的结尾亦可能与班彪赋类似,即游海变成了在天界遨游。

这种将相同主题、相同格局文本重叠的分析方法,使我们能够把残缺的断片纳入一个可接受的互文性之中,并且使我们可以通过对比感受每部作品的独特性。如果说王粲的《游海赋》与班彪、曹植的作品有众多共同点,他们也许都参照了一个预先存在的提纲,那么也很容易指出王粲作品的诸多特点。对于班彪来说,大海只是通往神秘仙界的桥梁;对于文帝而言,他笔下似是而非的奇妙海景大多取材于司马相如描绘的长安上林苑;而王粲却第一次对大海本身表示了真正的兴趣,并由此产生了现实与虚构相混杂的惊人联想。此外,这个忠诚的臣子,也许同时还是个哲人,还以一种描写大海的象征主义手法来说明他选择这个题材的目的,而这一点班彪全不在意,曹丕也只一语带过而已。“吐星出月”的大海

的意象也出现在曹操《步出夏门行》一诗中,当时这位伟大的行动家、广揽英才的明主,似乎在海洋那吞吐宇宙的创造力中看见了他自己——这难道仅仅是一个巧合吗?

## 注释

- ① Ronald C. Miao, *Early Medieval Chinese Poetry, The Life and Verse of Wang Ts'an (177—217)*. Münchener Ostasiatische Studien, Band 30, Franze Steiner Verlag GMBH Wiesbaden, 1982, p.328.
- ② 比如在印刷中将“intelligensia”误为“intelligentsia”。对参考著作的引录多次出现缺漏和错误。
- ③ 比如第 25 页“麟”误为 Ling, 第 80 页“兖州”误为 Chi-chou, 第 114 页“淳于”误为 Shun-yu, 第 155 页“苦寒行”误为“苦寒行”,等等。
- ④ 本文所引断代史均参见中华书局 50 年代后的版本。
- ⑤ 另外一个译文前后不一致的例子是,在第 80 页他将“表不知所任”译为“刘表不知道该信任谁”;而第 99 页他又译成“刘表不知道该如何使用他们”。我认为后一种理解更贴近上下文。
- ⑥ R. Miao 认为这个文学团体是 208 年在曹操的庇护下形成的,但他没有提供任何理由来证明这一年代推定。
- ⑦ 将王粲的一首诗称为“报道”(第 155 页),或者把对一只野鸡的描写(其实是有象征意味的)(第 236 页)称为“自然主义的旨趣”,显然是过分了。
- ⑧ 刘勰在《文心雕龙》中经常谈到建安诗人,但没有指出令当今的批评家感兴趣的这种倾向。
- ⑨ 《王粲集注》,信阳,中州书画社,1984 年,第 216 页。其中第 162 页之后收集了大量关于王粲的资料和评论。
- ⑩ 在 R. Miao 从《典论·论文》直接摘录的曹丕的评语中,也有两处省略;其中有一句话有两种相反的理解,R. Miao 也未加辨析。
- ⑪ 正如司马光在与《资治通鉴》的编纂相配合的《考异》中所指出的一样,更进一步关于陈寿对《三国志》中人物的虚构以及他个人话语的功能的研究,可参看拙文《中国与希腊——拉丁文学,历史与理性》,见 *Nichi-futsu bunka* 38, 1980, pp.28—45。
- ⑫ “T'ang Literati: A Composite Biography”, 见“Confucian Personalities”, A. F. Wright and D. Twitchett, ed, 1962, pp.65—83。

- ⑬“(王粲)只写那些他亲身经历过的事情”,第25页。
- ⑭“下泉人”有二解:据李善,乃指《诗经》中《下泉》的作者,他盼望秩序的恢复;据五臣中一人之见,指战乱中的死者。或说指葬于霸陵的汉文帝。
- ⑮“弃”这一动词的反复出现是由下定雅弘指出的,见“Chūgoku bungaku hō 29”,1978年,p.48。
- ⑯ R. Miao 也提出了对这首诗内在结构的分析,认为视野从西京到家庭,再到个人,逐渐缩小。这种观点不够严密。R. Miao 本人也指出过一种相反的趋势,即从个人遭遇到感伤时事再到追古抚今(p.135、139),恰恰是递增的。
- ⑰关于“交交黄鸟”一句,毛诗和郑玄有两种说法。
- ⑱“百夫之特”解作“他是百里挑一的人”或“他一人顶得上百人”。
- ⑲“惴惴其慄”解作“他(指三良之一)俯视墓穴,因心中恐惧而战栗”,郑玄则解作“(目击此事的)秦人俯视墓穴,因心中恐惧而战栗”。
- ⑳“彼苍者天,歼我良人”一句,“歼”的主语有“苍天”和“他们(指将三良生殉的人)”两种意见,我赞同第一种。
- ㉑“人们宁愿死上百次,只要能赎回他们的生命。”
- ㉒《艺文类聚》(上海古籍出版社)。第三句我从逯钦立(《先秦汉魏晋南北朝诗》第379页)作“违命”而非“达命”。
- ㉓第5、6两句有歧义,与注19类似。此外亦可解作诗作者本人的态度,参见徐公持《建安七子诗文系年考证》,《文学遗产增刊》1982年第14期,第138页。
- ㉔“谁谓此可处”解作“谁说这样的命运可以承受”,或“谁说这样的地方可以居住”。
- ㉕《文选》21.1b, R. Miao, 第182页。
- ㉖“自古无殉死”是反话,意思是“自古以来论道理不该有殉葬的事”。
- ㉗《文选》21.2a。
- ㉘“Some notes on the background and date of Tsaur Jyr's poem on the three good courtiers”, B. S. O. A. S XVIII/2, 1956, pp.303—311.
- ㉙《左传·僖公二十四年》。
- ㉚《全上古三代秦汉三国六朝文》,“全后汉文”90.1b。
- ㉛B断片自1至4也见于《北堂书钞》卷137,文字有出入。
- ㉜C断片19至20,23至24也见于《初学记》(6.116),但与从A到E的部分不连接。
- ㉝《汉魏六朝百三家集》中的《王侍中集》1b。
- ㉞单凭考察韵脚无法断定断片的顺序,只能依靠文意是否连贯来复原。
- ㉟R. Miao 对《游海赋》的翻译有多处错误。
- ㊱“四裔”是严可均的更正,《初学记》作“西裔”。严可均还在第一句句末加了个“兮”

字。

- ⑳ 我采用《艺文类聚》中的“菌桂”，《北堂书钞》作“桂楫”。
- ㉑ 《北堂书钞》作“憩”，《初学记》作“眠”，《艺文类聚》作“睨”。
- ㉒ 水天交融的壮丽景致让人联想到“道”的创造力量。这种意境在班彪和曹丕的赋中也可见到，后面会谈到这两部作品。
- ㉓ “冥”字常修饰海，但也用来形容“道”和原始的混沌景象。
- ㉔ 章、亥是大禹时丈量天下的两个人，卢敖是秦时出北海以求长生不老药的人。均见《淮南子》。
- ㉕ 嵎夷：日出之地。
- ㉖ “苞纳污”见于《初学记》，严可均作“苞吐纳”，不知所出。
- ㉗ 海鸟名，始见于《国语》。
- ㉘ 一种奇鸟，常与凤、鹤相伴，《说文》有载。
- ㉙ 《初学记》6.116作“桂兰”，《艺文类聚》作“桂林”。
- ㉚ 象牙和犀角皆俯手可拾。

( 龚 冕 译 )

## 反思：中国诗歌语言及其与中国宇宙论之关系

[法] 程抱一

在我们西方，考察中国诗时有这样一种习惯：把侧重点集中于内容方面（主题、类型、哲学、历史的注释等）。当偶尔涉及形式问题时，我们更容易把它视为诗歌规则（这些诗歌规则是由传统造成的）的副产品。而对我来说，把中国诗本身视为一种独特的语言，考察基础结构下暗含意义的时代已经到来。运用现代语言学的观点来看，一种语言的形式因素是相当重要的，那些形式因素常常能够揭示出潜在的意义，而这样的意义在显性内容中是很难呈现出来的。

我们知道，经历了若干世纪的繁荣创作，作为一种成熟语言的中国诗，在唐代达到了复杂性与自由度的高峰。探讨表意性书写体系（这种体系具有令人惊讶的组合可能）的种种可能性，我们可以发现，唐诗的语言与日常语言存在着重要的歧异（这是在别种语言中很难达到的歧异）。尽管具有这种组合方面的自由，唐诗语言从来没有耽溺于狂想或虚妄：它在高度明确的目的性中操作着自身。它并没有系统研究的批评或辞

典性作品,也缺少这种语言结构的体系性知识。然而,通过一定的考察,我能够断言:这些结构是以中国思维方式的基本原则为基石的。诗语言是语言中的精华,是阐明意义的范例性方式。那么,把诗语言视为思维方式精华的代表便是再自然不过了。

作为反思的可能性框架及初级步骤,我将提出涉及中国诗语言与宇宙论的一般性论断,并对它们能够发生作用的条件予以简要阐发。我们将会发现,中国思维方式的一个显著特点是物质宇宙与符号宇宙恒久不变的和谐一致。

在此需要说句题外话,中国宇宙论不是本文的主题。从古籍《易经》到后来儒家思想家的著作,对于宇宙论的反思始终居于统治地位。很明显,在本文对此进行广泛深入的探讨是不可能的<sup>①</sup>,笔者只打算运用下列三组中国宇宙论思想中非常重要的概念:虚—实,阴—阳与天—地—人,试图通过考察这些重要观念之间颇成系统的关系勾勒出中国古诗的显著特点。既然已经限定了本文的目的,我将从非常著名的《道德经》第四十二章的一段谈起。我们知道,《道德经》很好地总结了为中国人广泛接受的一种观念:

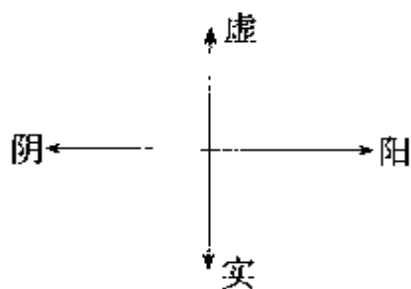
道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴抱阳,冲气以为和。<sup>②</sup>

稍加说明:“道”被认为是一种先天之“无”,从中产生了“一”,实际上就是一种“元气”。紧接着,这种元气产生了“二”,也就是“阴阳”二气。通过交合,“阴阳”二气孕育生化了万物。但是,在“二”和万物之间,我们可以发现“三”。

按照道家的传统,“三”代表着阴阳二气的复合,即“冲气”,也就是“调和之气”或者“调和之无”。这种“调和之无”源于“先天之无”,一旦充分发挥其力量,对于阴阳的交合来说便是必要的。正是它决定了阴阳二气在交互作用的过程中,何者为生成性因素。没有了它,“阴”和“阳”不过是未成形的材料而已。正是这三者之间的联系创生了万物,它们构成了万物的模式。“调和之无”不仅



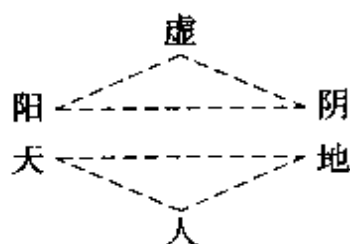
存在于阴阳二气的交合过程中,而且还存在于万物的核心:当它气化运行、生成万物之际,它维持了“先天之无”与万事万物的联系,使生成、变化、统一成为可能<sup>③</sup>。这样,中国思维方式主要被一种双重交叉运动统治,这种双重交叉运动可以用两条轴线表示:纵轴表示虚、实之间的双向运行,横轴连结阴阳两个互补的极点,从纵轴的中心穿过。



另外,创化万物的本体还包括“人”,正是这种万物的精华将万物连结起来。

和“三”的概念密切相关,表明人的位置是中国宇宙论的又一基本观念,这一基本观念即“三才”观,“三才”包括“天”、“地”、“人”三种存在。这种观念主要来源于儒家传统,最初出现于《易经》的《说卦》中。后来,这一观念被汉代思想家董仲舒大大发展了,逐渐成为中国思想的重要方面。需要强调的是,这一观念与道家观念之间有着密切的联系。“天”象征着阳,“地”象征着阴,而对于人来说,他在本质上具有天地的美德。另外,他的心还能够包蕴虚空。在这里,人的尊严被大大提升了,因为他参与了宇宙创化的过程,是继天地之后的第三位成员。从任何角度来说,“人”都不是一个被动的角色:如果“天”和“地”被赋予了目的性与意志,那么,“人”通过他的“心”、“情”、“欲”、“意”等在宇宙创化的过程中作出了贡献。这一过程从未停止过朝向“神”的运动,而对于“神”来说,“先天之无”是他们的监护人。

虚—实,阴—阳,以及天—地—人,就这样构成了相互作用的



等级性轴线,中国宇宙论就是围绕这些轴线建立起来的。有趣的是,中国诗语言在探索符号宇宙的时候,也是围绕这些轴线在三个层面上建构自身的:词语层面主要由虚—实所统治,句法层面主要由阴—阳统治。另外,对于象征层面来说,意象的组合离不开“天—地—人”这样的“三才”观念。

虽然由于篇幅所限只能给出简略的论述,我们仍将对中国诗语言逐级进行考察。我要指出的是,拙著《中国诗的写作》对此问题作了较全面的论述<sup>④</sup>。我也很乐意指出,其他一些著作也涉及到了这一问题,这些著作颇为重要,尤其是高友工的。

### 词语层面(虚—实)

在这个层面上,虚实观念主要体现在这一点上:中国的词语被划分为实字和虚字,这种划分构成中国传统语法学的核心<sup>⑤</sup>。实际上,汉字语法自从形成于古中国以后就是一种表意系统。通过高度凝炼的表意,句法及形式规则被建立起来了。这种表意系统是以汉字的两种基本分类为基础的:“虚字”与“实字”。在宋代,又有另外一种分类方式:“死字”与“活字”;在清代,又有“静字”、“动字”的分类方式。实际上,这些后起的分类方式是一种亚分类,这种亚分类与比它们高一级的分类(“虚字”与“实字”)密切相关<sup>⑥</sup>。

对每一种分类给予清晰的界定并不是一件容易的事情,我们可以观察到几个世纪以来对词语的不同分类。然而,有条件地提出下列界定还是可能的,它们构成了一种被广泛接受的概念。

实字：名词及一定的动词。

虚字：人称代词、介词、连词，大部分动词、副词以及助词。

“活字”与“死字”主要属于“虚字”：前者主要由行为动词组成，后者则主要由静态动词以及介词、连词、助词等组成。而对于“静字”与“动字”来说，它们分跨“实字”与“虚字”两类，它们之间的不同主要是何者划分了动词与名词。

为了此处的目的，我们的侧重点自然集中于诗中“虚字”的内在意蕴，这些内在意蕴在诗话或其他批评性著作中有着大量的分析。诗话作者最感兴趣的是“虚字”与诗体之间的关系。在中国的修辞传统中，佳句应该考虑到“实字”与“虚字”之间的平衡。这种平衡能够保障“气韵”的流动，而所谓“气韵”，在中国常常被视为使句子“活”起来的因素。首先让我们搞清楚，这并不意味着在两类词语中寻求一种机械性平衡，根据内容性质的不同，有些句子应当具有更多的实词（那些更紧凑、更充实、意象更多的句子），有些句子应当具有更多的虚词（那些更惆怅迷离、更富于沉思意味的句子）。在诗的创作中这些研究获得了一种高度的提炼，尤其是关于“字眼”的研究。在“字眼”当中，一个“实字”或一个“虚字”的使用决不是无关轻重的。当然也有这样的時候：诗人们用一个“虚字”代替了一个“实字”，目的是为了“实字”、“虚字”的使用多样化。另外，更为重要的是，造成一定的深度以稍稍打破语言的僵化机制。

但是，除了对诗体的关注，诗人们也注意到了其他的一些方面。中国古诗的形式非常凝炼，常常会省略掉诗中的若干“虚字”以造成词语之间的“真空”。诗韵决定了词语之间的关系，另外还能够允许读者在吟诵诗歌时重新填补那些省略掉的“虚字”。在这方面我们可以引述清代袁仁林（17世纪末至18世纪初）《虚字说》中的一段话，这段话很好地描述了此种情形：

诗之为体，简而约，虚字之用有害之者也。故诗之丰赡不

待虚字之用而后足，可省可减也。省减而心味之，神韵之所由生也。程子之解诗也，增虚字一二而诗意豁然，如别种面目之一诗。朱子亦然。若此者可知古诗虚字之省减也。诵诗者讽咏以玩味之，心领以神会之，变化气质，自可闻琴操而见文王。虚字不用之用，韵味之所由生也。<sup>⑦</sup>

在中国古诗中存在着不同等级的空白艺术：较低等级的空白是在句子中合理明智地使用“虚字”；较高等级的空白是通过舍弃一定的“虚字”同时又能够保持表现力。当然，“虚字”的舍弃也会造成一定程度的模糊性。不过，这种模糊性也可以有效地服务于古诗的创作意图：一方面，它可以扩散词语之间的狭窄感；另一方面，它还能够建立词语之间的新型联系。通过打破常规句法，主语和宾语之间获得了一种诗意的修辞形态。不仅是主语和宾语之间，此处与彼处、已说与未说之间都可以获得这种诗意的修辞形态。下面是一些省略“虚字”的范例：

人称代词的省略。此种省略在律诗中颇成系统。正是此种省略产生了一个描述共时事件的语言方式，这种语言方式是由两个层面组成的：一个层面描述外部世界，一个层面描述对外部世界作出回应的内心世界。杜甫(712—770)的两行诗是此种类型的一个很好例证：

荡胸生层云，  
决眦入归鸟。<sup>⑧</sup>

由于人称代词的省略，诗句既描述了山也描述了诗人对山的感受。这两行诗在极大程度上造成了一种幻觉，仿佛人与山合而为一了。

喻词的省略。下面是李白的两句诗：

浮云游子意，  
落日故人情。<sup>⑨</sup>

在这两句诗中，我们可以看到喻词的省略，也就是说，“像”、“如”等

词的省略。这种省略使得诗人在一定程度上避免了对喻体(“游子意”、“故人情”)、喻象(“浮云”、“落日”)的机械区分。于是产生了这样一种效果:每一行诗都容纳了两个共时描述。可以这样说,第一行诗既可描述为“游子意”像“浮云”,又可描述为“浮云”具有“游子意”。同样的,第二行诗既可描述为“故人情”可用“落日”这样的意象来表现,又可描述为“落日”让人联想起“故人情”。事实上,通过这种循环形的诗句,诗人无疑已经改变了“景”在诗中的作用。“景”不仅是作为外在的装饰出现在诗中,更为重要的是,它作为一个角色在人的戏剧中粉墨登场。

介词的省略。下面两行是唐代诗人张若虚(7世纪末至8世纪初)在他的名诗《春江花月夜》中的诗句:

谁家今夜扁舟子,  
何处相思明月楼。<sup>⑩</sup>

在这首诗中,当“扁舟子”在河中漂泊的时候,思妇在“明月楼”上。为了与简练的形式相一致,第二句“相思”这个动词之后省略了一个介词(“在”或者“为”)。这个省略使得西方翻译者对此可以有不同的翻译方式,这句诗可以这样译:“思念着明月楼的‘扁舟子’在哪儿呢?”;也可以这样译:“明月楼中的思妇在哪儿呢?”我们知道,实际上,这两位恋人是相互思念的。那么,即使诗人并没有对诗中含蓄的空白给出明确的界定,诗中含蓄的空白也能够具有很好的效果:诗中重要的两个成分又一次融洽地合而为一。

当然,省略“虚字”有种种方式,一位诗人还可以通过逆向的方式省略虚字——在句中增加实词。此时考虑到诗的节奏也是必要的,当节奏将词语分开时,其实已经确立了词语之间的内在和谐。我们可以举一个颇为极端的例子,这个例子便是李商隐(813?—858)《嫦娥》中的一句。这句诗全部由实词组成,但是根本没有给人喘不过气来的感觉,反而好像被“空白”刺了许许多多的气孔:

碧海青天夜夜心。<sup>⑪</sup>

在这句诗中,通过词语的巧妙安排(这种安排严格地遵循着韵律),诗人在很大程度上超越了时空。在最后一个词语中,诗人表现出一颗搏动的心——月亮,它的搏动似乎产生了无穷无尽的回声。

### 句法层面(阴—阳)

上一层面我们其实已经揭示了“虚字”在具体句子中的若干句法功能。下面我们将探讨中国诗中具有极高创造性的形式——对偶,这种形式在很大程度上是阴阳交合观念在符号上的一种体现。在中国,律诗是古诗的主体,而对偶在律诗中又具有极为重要的地位。就某种程度而言,律诗可以视为对偶与非对偶单元的一种辩证法。

我们曾经断言,在诗中,所有的形式都具有重要意义,对偶正是这一论断极好的例证。作为一种既相对又互补的二分式结构,对偶的内容以及那两个部分很难同时翻译出来。在对偶中,词语的位置既由句子自身所决定,又由句子之间的关系所决定。这样,它便获得了一种独特的意义。下面是王维(701—761)《终南别业》<sup>⑩</sup>中的两句,它的主题是诗人在自然界中的一种神秘旅行:

行到水穷处,  
坐看云起时。

在《中国诗的写作》一书中我曾经这样翻译上述两句诗:“Walk to the place where the water has its source; and, seated, await the birth of the clouds.”但是这种翻译方式只触及到了诗句的线性以及历时性层面。如果我们回过头来逐字进行翻译的话,我们就会发现在对偶结构中,诗语的组合具有了隐含的意义。“行—坐”意味着运动与休息,“到—看”表示着行为与沉思,“水—云”暗指宇宙间的转换,“穷—起”象征着死与再生,“处—时”涵盖了时间与空间。这两

行诗通过一系列丰富的意蕴揭示出所有生命都具有的两种本质。人的运动与休息,行为与沉思,或者时与空,这些实际上是不能机械分开的,宇宙间的转换也是如此,运用对偶结构不是描述了一个方面后再描述另一方面,以便更能很好地适应、暗示出此种情形。

我们可以看出,对偶以它自身的方式体现出上述生命哲学,这一生命哲学正是以虚—实与阴—阳的双重交叉轴为基础的。这种既具有线性同时又具有相对性的对偶结构从太极图可以看出。

运用一种语言学的观点,我们可以这样描述“对偶”:它是一种把共时性层面引入到历时性语言过程中的尝试。换言之,它尝试着产生一种共时性层面,在这个层面中,两个成分既可相互参照,同时彼此又都是自足的。这就对句法结构造成了相当的影响。实际上,就本质而言,诗人们通过共时性层面打破了语言的常规,建立了一种新型的动态秩序。一方面,他们打破了日常句法;另一方面,他们也能够使自身得到很好的理解。当一行诗显得过于晦涩难以理解的时候,而另一行,在结构上与它同一的另一行则能够消除这种晦涩,呈现出诗人的隐含目的。在唐代,几乎所有在句法方面有着大胆突破的佳句(尤其是杜甫的著名诗句)都是用对偶句写成的。这些突破大大丰富了日常语言。在这一阶段,词语句法结构产生了,甚至直到现在还在使用。

### **象征层面(天—地—人)**

在词语层面与句法层面之上是象征层面,象征层面意味着诗语言的最高组合。正是在这一层面上,苦心经营的诗语言具有了最充实的意义:呈现人文景观,同时,也表现出人文景观与宇宙的和谐一致。这一层面包括天、地、人的三位一体,这种三位一体正是诗人们通过意象加以强化的。

我们知道,中国的诗人们更愿意使用这样一种语言——这种语言差不多全由富有象征性的意象组成而不直白浅露。当然,任何诗语言都具有这一特点,不过,作为表意文字,同时又经历了长时间的发展,这种特点在中国尤其受到重视。这些意象来源于自然界,同时又饱含人的观念,似乎更能够与中国人的视点保持一致。而且,比日常语言更富于表现力。他们建立了自己的宇宙论观念,一种以心物感应之网为基础的观念。在他们看来,自从万物从“元气”中产生,随着阴阳交合以及五行组合而发展、变化以来,一个统一的原则贯穿着万物,天、地、人之间的联系强化了天人感应的观念。除上述之外,对意象的塑造更被看做是精华所在,如此多的意象在相当程度上是对事物之间隐秘联系的揭示。通过繁多而且密集的创作,象征性的意象具有一定的程式化特点。大概正由于此,诗人们力图实现“情”与“景”的交融。

中国的修辞传统在描述意象的作用时使用了两个术语——“比”与“兴”。这两个术语是此处难以一一列举的许多评论关注的对象。此处稍提一下,在别的论文中我曾专门讨论过这一问题。在那篇论文中,我曾经阐明,这两个术语不仅是探讨诗体的,而且还提出了主观与客观之间的关系,更确切地说,是人与自然的关系。“比”是一个从人到自然的过程(人表达情感并在自然界中寻求可作为比喻的成分)，“兴”是一个从自然到人的过程(自然界唤起了人的相应感情)<sup>③</sup>。诗行与诗篇就是在这两种范式的基础上建立起来的,这样就形成了自然中的动态循环。

在唐诗中,“比”与“兴”被频繁地运用。下列以月亮为中心意象的诗句可作为天、地、人三位一体的很好例证。作为一个天体,月亮超越时空。通过观看它,“地”上被时空割裂的“人”能够从精神层而上在月亮中发现统一。正因为这个原因,月亮常常被视为“团圆”、“圆满”的象征。张九龄(678—740)的下列诗句是“比”的范例:



自君之出矣，  
不复理残机，  
思君如满月，  
夜夜减清辉。<sup>⑭</sup>

李白的这首诗又是“兴”的极好例子：

床前明月光，  
疑是地上霜，  
举头望明月，  
低头思故乡。<sup>⑮</sup>

李白的这首诗很好地展现了月光的意象。它从“天”而降，让人联想起“地”上的白霜。它不仅唤起了诗人的思乡之情，而且还制造了一个幻觉，仿佛诗人实际上已经在故乡了。

以上我主要是列举了一些事实，下面我将通过对西方传统术语“隐喻”、“换喻”的反思，考察意象的作用。“隐喻”以“相类”为基础，以象征性的意象表达思想感情。从这一点上讲，隐喻与“比”相似，它们之间的不同在于，“隐喻”在被使用的时候，可以不指明表达的思想感情是什么。“换喻”以“相近”为基础，存在于相近的思想感情与意象之间。所以，它可以与“兴”相比较，但是并不等同于“兴”。例如，“换喻”从“团圆”的观念出发转换到“分散”，或者从“月亮”的意象转换到周围的“云”。在中国诗中，尤其是从唐代开始，这两个术语（“比”、“兴”）常常在“隐喻—换喻”的网络中有着内在的联系。中国诗人通过把一个隐喻与另一个隐喻或其他来自自然界的成分进行换喻式组合建构起隐喻层面，不必转向直白式的语言。作为此处的一个例证，我将列举杜甫《月夜》中的两句诗。在《月夜》这首诗中，杜甫与他的妻子因安史之乱而失散了，他通过描绘妻子在雾中观月的画面表达了对妻子的思念之情：

香雾云鬟湿，  
清辉玉臂寒。<sup>⑯</sup>

在第一行中，“云鬓”是隐喻。作为一种背景因素，“云”在诗中能够很容易地与另一种背景因素“雾”联结在一起。这样，被赋予了内在必然性的换喻结构也产生了。同样，第二行的“玉臂”是隐喻，由于光滑润泽的特性，“玉”很自然地与月亮的“清辉”联结在一起了。通过巧妙的联结，这两句诗把人与他周围的客观世界融为一体。但是，这些诗句中意象的组合不是简单的机械相加，它能够引人深思：在同样一个夜晚，诗人也独自仁立于月光之中，在他周围薄雾弥漫。通过“换喻”，他在感受“云”的时候实际上也感受到了“云鬓”，他也抚爱了妻子的“玉臂”。因此，仅仅通过客观描述，诗人表达了超越时空的强烈感情，呈现了一个开放性的现实。

此处有必要再提一下天、地、人三位一体的观念。按照中国诗人的看法，主客观的交融能够产生一些东西，一些开放性的东西。如果说意象是人与地之间密切关系的产物，中国诗人们必然倾向于在它之外的东西，唐代的司空图称之为“象外之象”、“象外有意”。这些意象之外的东西实际上就体现于“天”中。中国的诗歌实践证实了中国思维方式的三位一体而不是局限于两个成分。在这种复合式的思维模式中，两两相对的事物具有一系列的对应性，这一系列的对应性将它们从根源上分开，打破了真正的循环运动，和“地”不是孤立的客体一样，“人”也不是孤立的主体。如果不是处于一种开放性中，他们之间的联系将毫无意义，而“天”正是这种开放性必不可少的象征。

我很乐意举出李白的《玉阶怨》作为另外一个例子，这首诗我曾在《中国诗的写作》一书中作过详细的分析：

玉阶生白露，  
坐久侵罗袜，  
却下水晶帘，  
玲珑望秋月。<sup>⑦</sup>

通过一系列意象（玉阶、白露、罗袜、水晶帘、秋月，这些意象具

有冰凉、发光等性质,给人一种依次产生的印象),诗人描绘出了外部世界与思妇的内心世界。全诗终结于“秋月”的意象,这个意象将各意象联结起来,表达出思妇的心情。由于月亮是恋人们团圆的象征,同时它又是一种遥远得无法接近的存在,这个意象将思妇的意愿无限延展,具有极强的表现力。

## 注释

① 对中国世界观的简要讨论可见于下列著作:弗雷德里克·W·穆特《中西宇宙论的鸿沟》及戴维·巴克斯勃姆与弗雷德里克·W·穆特合著的《变迁与永恒:中国历史与文化》(香港 Cathay 出版社,1972 年版)。

② 马叙伦《老子校诂》第 128—129 页(香港太平书局)。

③ 除了《淮南子》与王弼的注对道家传统中“三”的观念进行了阐发,我还能够举出下列三种说法,它们来自于司马光的《道德论述要》(转引自湘绮老人《百大家评注老子道德经》);范应元《老子道德经古本集注》(见《老子集成初编》,第 60 卷,1970 年版,严灵峰编,台北译文印书馆);魏源《老子本义》(见《老子集成续编》,严灵峰编,台北译文印书馆,1970 年版,第 62 卷):

司马光:“道生一,自无而有;一生二,分阴分阳;二生三,阴阳交而生和,三生万物,和气合而生物。”

范应元:“道一而已;故曰:道生一也,犹言易有太极也。一之中便有动静,动曰阳,静曰阴,故曰:一生二也。……一与二便是三,故曰:三生万物也。”

魏源:“一谓气,二谓阴与阳,三谓阴与阳会合之气,即所谓冲气也,万物负阴而抱阳,冲气以为和,即申说三生万物也。”

④ 弗朗索瓦·程:《中国诗的创作》,丹诺德·A·里格、杰罗姆·P·西通译,印第安那大学出版社,1982 年版,第 3—95 页。

⑤ 清代学者袁仁林曾写过一部重要著作《虚字说》,探讨了语言中与哲学中“虚—实”观念的关系。在这部著作中,袁仁林试图把自己的学说与前人的研究结合起来。下面一段话可表明袁仁林对“虚字”的反思:“虚字活用,亦非修辞者勉强杜撰如此,盖天地间虚实恒相倚,体用不相离,至静之中有至动之理。”(见严一萍主编《百部丛书集成》,台北译文书库,1967 年版)。

⑥ 在此处回顾中国词语发展的历史与论述词语之著作(至少有 40 种)都是不可能的,甚至,仅仅回顾一下有关“实字”与“虚字”的论述也不可能。我们可以归纳出文学、

批评的论著以及对这两类词语的专门研究。我要提出现代语言学家对此专题的研究,主要是王立达的《中国语法学小史》(北京,商务印书馆,1963年版);郑奠与麦梅翹合著的《中国语法学资料汇编》(北京,中华书局,1965年版);王力《汉语史稿》(北京,社会科学出版社,1958年版)。

⑦ 袁仁林《虚字说》,第32页。

⑧ 高步瀛二卷本《唐宋诗举要》第1卷第41页,台北译文印书馆,1960年。

⑨ 同上第2卷,第446页。

⑩ 沈德潜《唐诗别裁集》第1卷,第158—159页,中华书局,1975年。

⑪ 高步瀛《唐宋诗举要》第2卷,第82页。

⑫ 同上书第2卷,第427页。

⑬ 弗朗索瓦·程,法文版《“Biet Xing”, Cahiers de linguistique-Asie orientale》(Paris: Centre de Recherches linguistiques sur l'Asie orientale, 1979) pp.63—79。

⑭ 高步瀛《唐宋诗举要》第2卷,第745页。

⑮ 同上第756页。

⑯ 同上第458页。

⑰ 同上第756页。

(王冉冉 译)

## 《型世言》：300年后重现于世的小说集

[法] 陈庆浩

几年前(1987年),我在韩国搜集朝人用中文编纂的小说资料时,偶然在奎章阁(汉城大学图书馆,原皇家书院)发现了一部名为《型世言》的作品。我立即意识到,这是一部失传300年的小说集,已久不为人所知。1991年,在韩国同仁帮助下,我终于得到此书复印件。它包括40篇小说。除几处被撕损外,此汉城藏本保存得极好,可惜的是第一册缺失。与当时同类书籍相比,缺失的部分可能包括总序、插图和总目。

之后,我断定,《型世言》是3部作品的祖本:《幻影》、《三刻拍案惊奇》(下称《三刻》)和别本《二刻拍案惊奇》<sup>①</sup>,即《别刻》。关于《别刻》,我本以为大多数插图来源已永不可考,而这时,我能证实,它们与《别刻》无关,而大部分是《型世言》中插图。换句话说,《型世言》第一册缺失,部分插图却可以在《别刻》中找到。

1992年,我将《型世言》文本及相应插图交到台北中央研究院文哲研究所,做成影印本。我为这样一个编订本草拟了一篇长长的导言,设计了一张《型世言》、

《三刻》、《别刻》相互关系的简图,和一份含《型世言》批评意见的表格<sup>②</sup>。我还把标点后的版本交给江苏古籍出版社出版<sup>③</sup>。此外又出现了北京中华书局和山东文艺出版社的两个简体字本<sup>④</sup>。大陆其他出版人也推出自己的版本,但参照本都是台北的影印本。韩国也同样出版了一个繁体字本<sup>⑤</sup>。

本文讨论小说的评者、作者、出版时间以及与《幻影》、《三刻》、《别刻》的关系。我们将研讨此书由来、插图及故事来源问题。最后,还要说说发现此书的意义。此文可看作是我对台北影印本所拟导言的一个补充,因此,在那里面已详述的问题,在此则一笔带过。

## 1. 评者和作者

《型世言》每回前都有署名“翠娱阁主人”的开场白,称“序”,或“引”,或“小引”,或“题词”。它们通常为手写,字体不一(楷书、草书、隶书等),并有署名。署名附一两个印章,印章上或署真名“陆云龙”,或其字“雨侯”。但更多的是闲章,如“草莽臣”、“舌织笔耕”、“一字矫如”等。有些印章与下文小说相关联,如第三十回中有官员出场,印章便为“秦廷吏”;第三十二回讲一个人收回三足鼎的故事,印刻:“吾爱吾鼎”;第三十三回,闪电劈死恶人,印为:“霹雳手”。有些印章提及小说评者,如第四回的评者署名“括苍女史氏”,印为“史氏之章”;第八回的评者署名“监官草莽臣”,印为“草莽臣”。有些评者姓名及相应印章,与小说内容有关。如第三回讲一个苏州孝子的故事:妻子乘其不在卖了老娘,他回家后用恶妻换回老娘——在这儿,印为“雅有至性”,评者署名“三吴至性人”。第三十四回讲一个叫“周颠”的和尚的故事,印上刻“亦颠”,评者署名“龙沙地行仙”。这些使我们猜想,所有评注均出自一人手笔,即“翠娱阁主人”。至少可以推断他是大部分评注的作者。

如上所述,每回故事以序开篇,这是中国古典小说独一无二的

手法。这些序言通常揭示故事寓意,对社会或国事抒发见解。有时评者指明故事来源,或抒发人生感慨。除序之外,可见眉批,照例评文风,记轶事。还有回末总批,但没有写在字里行间或插入正文的批注<sup>⑥</sup>。

除人话外,《型世言》中主要故事皆发生于明朝。第一回记铁铉(1366—1402)忠于旧主,被篡位者永乐所杀,二女被发落教坊,不失节操,后双嫁高贤宁秀才事。回末总批雨侯称:他感于此四人之气节,可“以为世型也”。第三回写孝子以妻换母,翠娱阁主人回前小引谓:此事“真可树型今世”。是知书名“型世”之意。此书具布道之职,这种文风,继冯梦龙《三言》之后,在明末风靡一时。而《型世言》之喻世色彩更加浓厚,很可能正因如此,所有故事都发生在作者当朝,所以更加贴近读者;也正因如此,回前序和回末批要引出此回教义。而文笔却不甚考究——文章形式给故事的道德底蕴让了位。

奎章阁存本中,还有些点评,出于一位或几位读者之手,以第一回为多,此回有夹批、眉批达31条。第十三回回末,有署名“淡轩”的评语(“淡轩”,汉名也。如为朝人,则作“Tamhon”。此人国籍无考)。第十五回回首虽有“淡轩”署名但无点评。第十五回,翠娱阁主人题词下,有“万历癸午春题”字样。没想到这只是一个匿名者在这份文本上随意留下的按语,误以为这是文章的一部分,而将此书追溯到1593年<sup>⑦</sup>。

第十七回的人话中,有两个人名被毛笔删去。通过阅读可知,此为“努儿哈赤”(1559—1626)及“孙得功”( ? —1634)。这两人是满清夺权之初的重要人物。由此推断,此书于清初仍在中国——奎章阁藏书搜集于清初,通常是在北京;朝人这一图书来源也间接证实了这一点。此书在18世纪前叶有韩文译本,现存卷三、四、五、六(藏汉城韩国精神文化研究院)<sup>⑧</sup>。

《型世言》四十回故事分成十卷,每卷四回。卷首刻“崢霄馆评定通俗演义型世言”字样。崢霄馆是小说评者陆云龙主持的书肆。

此编选家在当时声名甚著,有许多载其姓名的作品传世,但目前,我们尚无此人评传。他出版、编纂的书总撰有序、跋和其他评注,它们经常成为指明其生平、家事的线索。此外,我们有他写的《翠娱阁近言》<sup>①</sup>,包括诗歌、散文。这些诗文多作于1634年春夏间,部分篇目写得更早。此书也包含一些传记资料。除小说外,陆云龙编纂的作品从未再版,而散落海外的,搜集起来并非易事,故对这位编者兼文人的研究甚少<sup>②</sup>。在这儿,我们把关于他所有详细可用的资料汇集在一起,以便大体上重现他的生平。

陆云龙(字“雨侯”,号“翠娱阁主人”,或“吴越草莽臣”——可能还有其他字号),浙江钱塘(今杭州)人,生于1595年前后,他的家庭很可能十分贫困,至少并非书香门第<sup>③</sup>。约1610年,其父去世,云龙尚幼。父亲留下一妾(陆云龙的母亲)、正房夫人倪氏和5个子女。陆云龙似乎排行第四,而非长子<sup>④</sup>。弟弟即末子,名陆人龙。陆云龙儿时便极好学,尤喜作诗。他热心于时事、国事,却为八股文章所束。在那时,进入官场,不考试是不行的,而官场是完成他理想中伟大事业的必由之路。20岁时,陆云龙以秀才身份参加会考。他对评论政事乐而不疲;由于颇具才华,便自忖通过考试应非难事,不料屡困场屋<sup>⑤</sup>,于1622年流落到西湖边灵芝寺里做了先生,听讲的是他的侄女和儿子。陆云龙教了三年书,家中为物资所困,便决定另谋职业<sup>⑥</sup>,遂于1625年设立书肆。据我们所知,他出的第一本书名为《合刻繁露太玄大戴礼记》<sup>⑦</sup>,里边有他写的一篇序,序上有这一年的明确时间。

1627年,皇帝驾崩,新主继位。几月后,新皇帝放逐大宦官魏忠贤(1568—1627),以祭父王。魏忠贤后来自缢而死。陆云龙与同时代其他文人一样,痛恨魏忠贤的贪赃枉法。1628年春,他到南京(金陵)搜集材料,同年秋出版四十回小说《崢霄馆评定出像通俗演义魏忠贤小说斥奸书》<sup>⑧</sup>。此书署名“吴越草莽臣”,已确认是陆云龙笔名。1629年,陆云龙为清溪道人的《禅真后史》作序,此书在其书肆



出版<sup>①</sup>。次年,他编选了另一部小说《新镌出像通俗演义辽海丹忠录》,并为之作序,此书署名“平原孤愤生”。陆云龙在引言中暗示:藏在“平原孤愤生”这个假名后的作者,不是别人,正是他弟弟<sup>②</sup>。

1631年,陆云龙推出文集《翠娱阁评选行笈必携》,包括如下几卷:“诗最”(2卷)、“词菁”(2卷)、“文韵”(4卷)、“文奇”(4卷)、“游记”(1卷)、“四六俚”(2卷)、“书雋”(2卷)、“小笺札”(2卷)、“格言”(1卷)及“清语”(1卷)。他为文集拟了总序,和除最后两卷外的开卷序、“格言”序是他弟弟陆人龙所写,而“清语”序出于其子陆敏树(1616—1675)之手<sup>③</sup>。1632年间,陆云龙出版了16部明朝著名文人小品集并为之作序,次年合编成一套《皇明十六家小品》<sup>④</sup>。他为此书作了总序(还有其他总序是朋友们写的)。很可能也在1632年,他出版了《型世言》。

1633年是陆云龙生命的转折点。该年,他孤注一掷,准备秋天的科举考试,但不幸再度名落孙山。这是他第九次失败,似乎正是这次失败让他放弃了仕途梦。同在1633年,他为“文萃堂”出版的《钟敬伯先生选注四六云涛》作序<sup>⑤</sup>。1634年春夏两季,从八股中解放出来的陆云龙创作出大量不同风格的诗歌和杂文。后来他为这些诗文和早期作品一起作了一篇正式的序言,结集出版,题为《翠娱阁近言》。如上所述,此书为作者的生平提供了一些线索。

大约在1635年,陆云龙编选《翠娱阁评选明文归初集》(34卷)<sup>⑥</sup>并为之作序。1636年,他编选《翠娱阁评选钟伯敬先生合集》(16卷:文11卷,诗5卷)并作序<sup>⑦</sup>。同年,又编选《明文奇艳》(20卷),并作序;此书另一篇序出于李清(1591—1673)之手<sup>⑧</sup>。李清是他的老师,尝谓“湖上陆雨侯”是其得意门生,名满杭州,既是学者,又是个钟情古文的墨客。1637年,陆云龙编选《李映碧公余录》(2卷)<sup>⑨</sup>并作序。就我们所知,这似乎是他编选的最后作品。同年,陆云龙的儿子陆敏树考人县学。此外,我们对陆云龙的事便一无所知了。其时已是清朝,不难想象,这位对满人颇有微辞的编选家

可能受到了新政的追究。至少,他该偃旗息鼓了。

陆敏树(字生之、慧亩,号滑山)幼年受父教诲,很早便显示出非凡的才气。弱冠即参加父亲的出版工作。他不仅为上面提到的《翠娱阁评选行笈必携》中一卷作序,还参加了多册书的校订工作。他与人合作,校读《皇明十六家小品》和《翠娱阁近言》。在阮元(1764—1849)编纂的《两浙輶轩录》里,有吴农祥为他写的传略<sup>⑥</sup>。通过这部传记可知,陆敏树 22 岁进入县学,年近 30 两耳失聪;他一生贫寒、无以为生时,不得不在娄东(今江苏太仓)一个姓顾的世家做家教。1675 年去世,享年六十。

《型世言》各回开始都有钱塘陆人龙君翼之署名,或称“演”,或称“辑”、“编”不一。在第十、十六、十八及十九回各回的序中,陆云龙明确地说,故事作者为其弟陆人龙。由是推断,所有故事皆出于陆人龙之手。

陆人龙是云龙的弟弟,很可能是家中末子。写《型世言》时年逾弱冠,抑或更大。崇祯初年,他以笔名“平原孤愤生”出版《新镌出像通俗演义辽海丹忠录》。此书在前已提及,由陆云龙编选并作序。序中有“崇祯之重午”字样,据苗壮<sup>⑦</sup>考证,可理解为“崇祯三年五月五日”即 1630 年 6 月 15 日。陆人龙在其兄创建的书肆里扮演重要角色。在《翠娱阁评选行笈必携》中,陆云龙序后有一则征文启事,称“惠我者邮掷武林花市峥霄馆陆君翼家下”。这套书之“格言”卷是陆人龙作的序。此外,我们知道,“词菁”与“小笺札”由他修订,“四六俚”经他校读。最后,在《翠娱阁评选明文归初集》中(此书可能出现于 1635 年),说此书由陆人龙校读(参见第十六章)。很可惜,我们对陆人龙之了解,仅限于此。

## 2. 出版时间

陆云龙惯于为所选作品写序,序上总是一丝不苟地注上日期,

可惜《型世言》今本总序已佚，出版时间由此不得而知。现在我们试着把这一时间重现出来。

在《型世言》影印本导言里，我已指出，此书出版于1632<sup>②</sup>年前后。理由很多。首先，第二十五回述1628年8月22日浙江遭台风海啸之害期间发生的故事。此灾在许多资料中都有记载<sup>③</sup>，故此回书当写于1628年之后。第二十七回入话提及宦官魏忠贤及其党羽崔呈秀(?—1627)之流的下场。书中说魏忠贤恶贯满盈，尸体被肢解，子侄“死徙”；崔宦亦被戮尸，其余党羽或充军，或入狱，或罢职。魏忠贤与崔呈秀自缢于天启七年(1627)末，而后魏尸被肢解，崔尸被斩首，两年后，即崇祯二年，阉党惩处情况才公布于世。一封圣旨，列出牵涉事内的260人名单，并示知各人下场<sup>④</sup>。如此，此回故事亦应写于上述诸事之后。第二十四回提及黔省两位酋长奢崇明(?—1629)、安位之名。书中说奢崇明被部下刺死，而安位杀死朝廷大员，“却未归命”。我们知道，奢崇明死于崇祯二年(1629)八月<sup>⑤</sup>，安位死于崇祯十年(1637)<sup>⑥</sup>。故此回故事当作于1629与1637年之间。

除原文提供的线索外，其他文章中也可找到一些蛛丝马迹。《翠娱阁评选行笈必携》的总序为陆云龙所写，此序注明日期为1631年。序后有一则编者启事，征求海内异闻，将来结成集子，以为此书之续。两年后，即1633年，《皇明十六家小品》问世，陆云龙总序后又有一则启事。这次编者称欲拟七套丛书，其中包括《行笈别集》(《行笈》系《翠娱阁评选行笈必携》之简称)和《型世言二集》，后者征集海内异闻。有理由相信，第一则启事出现时，还没有《型世言》这本书，编者只是计划编选一集异闻故事，作为一套更庞大丛书的一部分，以续《翠娱阁评选行笈必携》。而刊登第二则启事时，显然已有《型世言》之存在(可能已出版，至少已刻印)；这是一套异闻故事集，并相对独立于《翠娱阁评选行笈必携》。因此，《型世言》很可能问世于1632年前后。

### 3. 《型世言》和《幻影》、《三刻拍案惊奇》 以及(别本)《二刻拍案惊奇》的关系

《型世言》很可能没有再版,就淹没在改朝换代的大动乱中,这或者可以解释为什么没有任何已知目录提及此书的原因吧。但尽管书名已被遗忘,它的正文却没有完全消失,部分故事后来被吸收到别的书中继续流通。目前所知,就有三部书含有《型世言》中的故事:《幻影》、《三刻》、《别刻》。

《幻影》于本世纪30年代初被郑振铎发现。流传下来的这本书已残缺不全:只前7回保留下来,第一回缺前面13页,第七回缺半部。书首残失,书名本不得而知,但版心上端标两字,以为书名。此书现藏北京图书馆。我们发现,与马廉发现的《三刻》文本相比,《幻影》不仅各回故事内容与前者相同,而且除题目“幻影”两字字体外,连作品格式都一模一样。显然,它们出于同一刻版,只是版心的按语有所不同——《幻影》是一种情况,《三刻》又是一种情况。已知《三刻》本来为8卷30回。可惜马廉的文本第十三、十四、十五回缺失,另有11回回末佚失一页至几页不等。马廉的《三刻》藏于北大图书馆。此刊本有一部影印本和一部重印本<sup>③</sup>。又有藏于北京市文物局的《三刻》藏本。此书原为傅惜华所藏,后在文革中被没收。在这个藏本里,第一、八、十五、十六、十七、二十七回缺失,另有6回回末残缺一至两页。此本也已重印<sup>④</sup>。比较马廉和傅惜华的两部文本,不难发现,它们印于同一时间。总之,《幻影》、马廉之《三刻》及傅惜华之《三刻》出于同一版片,故下文一律简称《三刻》。

将《三刻》和《型世言》相比较可发现,它们的刻版也是一样的,虽然两者间不无改动:总题不同,是应有之义,而作者、评者的名号,回目名称和次序,卷次安排等也都有所变更。显然,《型世言》之版片曾用于《三刻》。既然是不同的两部书,就自应有些不同之

处。被改动的按语，字体异于其余文字。新批按语中草率之处也时有所见：字体粗糙，版面不整等等。但应指出，部分异文是不由自主的。比如，《三刻》问世时，某些刻版磨损之处，昭然可见，甚至已经坏透：文字变得模糊，有些不复可读；有时上半页完全隐去，显然有少量版片在新版中被重刻过。《三刻》大致上遵守了原始版面格式，只是《型世言》中纵行间的丝栏没有了，字体也略微粗大——这大概是因为新版片中的文字是从《型世言》一页上移印下来的，所以笔画比较厚拙。然而有几页是完全覆刻的，样式便与祖本毫不相同。由此推断，刻印工作并非一人完成，而是经过了一个持续的过程；为了弥补磨损造成的缺失，新版片在重印中陆续被覆刻。版心上，大多题写全名《三刻惊奇》，但有时只写《拍案惊奇》。原陆云龙回前序、回末批及眉批在《三刻》中全被删去，只有一处插在《型世言》正文里的评语在《三刻》中被保留下来。

《幻影》卷首缺失，其总序便不为人知。然而《三刻》的总序解释了“幻”、“影”两字的含义，这就说明，两者的总序是二而一的。《幻影》与《三刻》各回回首皆题“梦觉道人”、“西湖浪子”、“辑”字样（“梦觉道人”之名署在《三刻》总序下，也自然会署进《幻影》总序里）。已有多部论著考证过这两个人物，关于他们的真实身份大家意见纷纭。现在既然知道这两部书完全出自《型世言》，由此可以确定，“梦觉道人”和“西湖浪子”只是应时编造的两个假名，在他们身份上做文章是毫无意义的<sup>⑤</sup>。

《三刻》序中有一个时间，部分字迹已难确认：“时……（中缺三字）未仲夏。”该文涉及一个或遭干旱，或遭水灾，或遭战乱的时代，郑振铎据此推断缺失三字应为“崇禎癸”，即该时间为“崇禎十六年”（1643）。大多数研究者接受这一假说<sup>⑥</sup>。而据我看来，此序撰写时间只能在清初，理由有三点。首先，郑振铎所假设时间之6年前，陆云龙主持的书肆尚在运作，其子陆敏树亦于此时“补邑弟子员”。很难想象当时他们的书会被盗印——至少他儿子（我们已能确定他当

时健在)应出面揭发这种剽窃行径。其次,在“梦觉道人”和“西湖浪子”前总有“明”之字样,“明”字说明其时已是清朝。而《型世言》每回故事的作者署名前都未提及朝代。最后,也是最重要的一点,《型世言》中所有影射满人的回目在《幻影》及《三刻》中统统被彻底删除,似乎编者在新政压力下,害怕授人以口实,惹祸上身。

《二刻拍案惊奇》为即空观主人凌濛初所撰。序署:“崇祯壬申冬日”,即1632年冬。我们所知的最早版本现藏日本,有40卷。此本有两处问题,一是该书卷三十三与《拍案惊奇》第三十三回完全相同,连字体规格也一样(只是版心题目有所区别);二是卷四十是一幕杂剧。故该书是否为原刊本,不得而知。

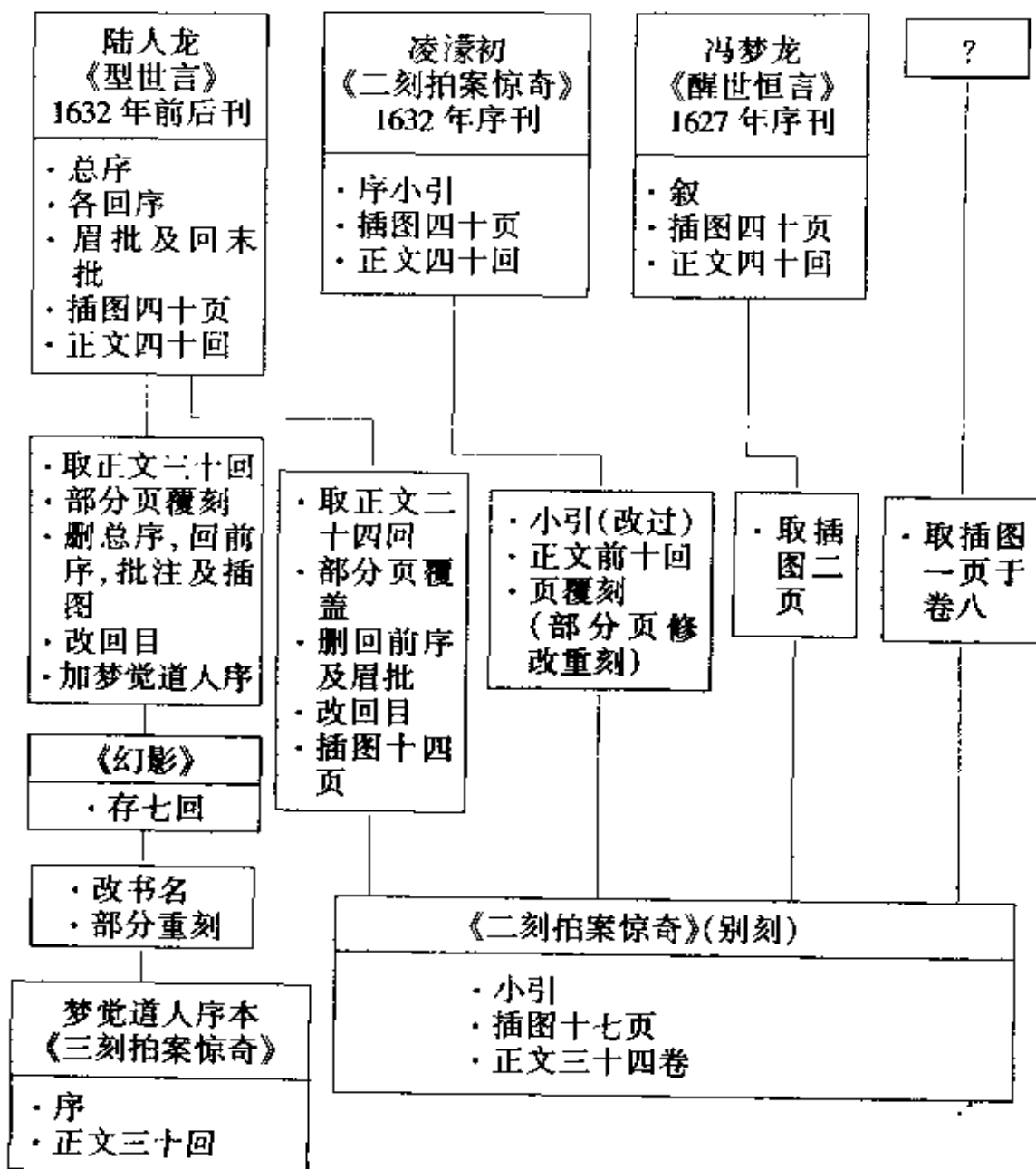
现在来比较《二刻》与《型世言》。《二刻》卷三十一所叙轶事和《型世言》第二回故事完全一致;《二刻》卷二十九与《型世言》第三十八回故事也同出一辙,惟写法不同。如果两部作品同时问世,那它们的作者一定商量过。此外,又有《二刻拍案惊奇》之另一版本,题目相同,包括三十四卷故事和同样页数的插图。序言也和四十卷本序言一致,只是序者提及作品所含故事数目的文字被改动或删除了。为区别两版《二刻拍案惊奇》,称第二个版本为《别刻》。现存《别刻》两部,一藏巴黎法国国家图书馆<sup>⑤</sup>,一藏日本<sup>⑥</sup>。我对这两部《别刻》作过比较,发现它们显然同出一版。应指出,巴黎本曾遭“裁割”:那些被认为“淫秽之处”被人用刀片刮掉。但在影印本中,不可能看出那些缺页出于某“读者”的删节;有些研究者上了当,认为这些剪裁出于编者之手,由此推断巴黎藏本出在日本藏本之后<sup>⑦</sup>。

据郑振铎、刘修业的研究,《别刻》正文34卷可分为两个部分。前10卷采自《二刻拍案惊奇》;后24卷大部分出于《三刻》,小部分不知出处。《型世言》被发现后,这一问题便得以解决:后24卷故事回目虽有不同,内容都出于《型世言》。此外,部分刻印版片做过必要加工后重用于《别刻》,其他版片是重刻的,这就使行文并不完全一致。至于出版时间,《别刻》无疑成书于清朝。《型世言》页中

提及“鞞子”，清初讳称“鞞子”，《别刻》中便改为“鞞子”或“贼子”。《二刻拍案惊奇》卷二叙者称“这段话文出在弘治年间”，而《别刻》卷二正文明确写出“话表先朝成化年间”。

《型世言》、《幻影》、《三刻》、《二刻拍案惊奇》和《别刻》间关系暂分析至此，列简图如下。

《型世言》、《幻影》、《三刻拍案惊奇》及《二刻拍案惊奇》、《别刻》之关系



#### 4. 书中格式及插图

现存《型世言》分为十一册，回次分布如下：

第一册：第一至四回

第二册：第五至七回

第三册：第八至十一回

第四册：第十二至十五回

第五册：第十六至十九回

第六册：第二十至二十三回

第七册：第二十四至二十六回

第八册：第二十七至二十九回

第九册：第三十至三十二回

第十册：第三十三至三十六回

第十一册：第三十七至四十回

这份文本保存至今，已非原书本来面目：原本分成十卷，每卷四回，今存本已经改换。如前所述，每卷首皆有“崢霄馆评定通俗演义型世言卷之□（卷次）”。十一卷本的分布曾造成过混淆：有人以为原书 12 卷，缺失 1 卷<sup>④</sup>。

插图今在何处呢？今存《型世言》缺第一册，缺失部分应包括总序、总目及插图。我已能确定《别刻》17 页插图中有 14 页实源于《型世言》，每幅图中都有《型世言》中引来的一两诗句作为题词。已知《别刻》后 24 卷来自《型世言》。由于祖本正文在《别刻》中被部分改动或删除，某些诗文也遭此劫，就造成有些诗句在插图中出现，相应诗文却不见于正文。如插图第 6 页（背面）、第 12 页（背面）、第 14 页（正面）。

胡从经先生在看了上文提到的征文启事后，曾预料可能有《型世言》之存在——尽管当时对《型世言》的了解只能是猜测性的，但



此预言已显示出其非凡的直觉(当然胡先生文章里有严重错误)<sup>⑦</sup>。他研究过《别刻》插图后,宣称它们来自《型世言》。他猜到《别刻》后 24 卷来自这部仅闻其名而不见书的集子,因而推断,与这 24 卷相应的 14 页插图逻辑上也应源于《型世言》。总之,《别刻》与《型世言》直接相关这一点,胡从经先生毫不怀疑。只是他当时不知道,《别刻》正文与《型世言》正文并非完全一致,也自然不可能确定《别刻》的插图是原创,还是(如事实那样)完全由《型世言》原版的复制。

《别刻》中复制的《型世言》插图与其回目一样,次序紊乱。页码上的编号经改换,与新制插图的次序一致。惟一例外:《别刻》中有 1 页(两图)本应标第 7 页,实标第 12 页;也就是说,它的原始页码该与《型世言》第十二回相应。这也不失为《别刻》插图取材于《型世言》的一个佐证。

除源于《型世言》的这 14 页插图外,《别刻》中尚有 3 页类似插图。第 1、3 页源于《醒世恒言》,分别与书中第七、八回相应。第 2 页插图出处至今无法确定,此页版心指明是第八回,而插图上的题词是写给神仙吕洞宾的。剩下来的事就是找到符合上述特征的作品了。

《型世言》有 14 页插图已被我们找到,现在只缺 26 页。去哪里找呢?韩国说不定有一条线索:该国最近出版了一本名为《中国小说绘模本》的画册<sup>⑧</sup>中有一画,题词曰“董文受辱”(第 131 页)。“董文”是《型世言》第五回的主人公。这回书的插图我们刚好认得,就在《别刻》里。将韩本复绘图与《别刻》相应插图作一对照,结果毫无疑问:韩国画师作画时显然受了我们在《别刻》里所见插图的启发。这说明,他创作时,手头很可能就有含插图的那一册《型世言》。这位韩国画师名叫金德成(1729—1797)。他为皇室作画,为中国小说韩译本作插图。1762 年,王妃李氏为这部画册作序。我们认为,《型世言》第一册在 18 世纪仍在韩国,将来重现于世并

非全无可能。

## 5. 《型世言》中的故事来源

《型世言》既具“型世”之责，主要故事便都发生在写作的当朝。有些人物来自民间传说，尤其是许多著名历史人物的活动线索很容易在明清作品中找到，故部分故事来源很好确定。《幻影》、《三刻》和《别刻》至少有一部分出自《型世言》，对这些集子来源的研究也该与《型世言》有关。《石点头》亦属此类。此书某些回目所涉轶事与《型世言》中轶事相同。

最早系统研究《型世言》来源问题的是刘修业，他在《拍案惊奇二集二十四卷》一文中对《别刻》某些故事来源进行了探讨。同样的研究者不乏其人，如胡士莹、谭正璧<sup>③</sup>、权宁爱<sup>④</sup>。而最近，在谭君标点的《型世言》中，附录2就是关于《型世言》故事来源的；另在朴在渊版《型世言》中，某些回目也附有来源之注释。对此问题，我也颇感兴趣，在反复不断的阅读中，确定了一些故事来源。这里只举一个尚无人指出的例子：《耳谈》第八章有关于“无垢僧”的注解，而《型世言》第三十五回故事便取材于此注<sup>⑤</sup>。此类问题细论起来永无休止，故不再详述。我只想在此介绍一部对《型世言》之成书起了决定性作用的著作：《皇明从信录》。

此书作者陈建(1497—1567)，后沈国元为之续作。1552年，陈建写成此书首部，题为《皇明启运录》，论述1350年到1392年间事件。广东香山的一位朋友黄佐一看大为倾倒，鼓励作者乘势写下去。陈建便依着年代直写到1521年的事。全本问世后标题《皇明资治通纪》。作为当时惟一的“当代史”，《皇明资治通纪》广为流传：这主要因为其文笔优美，而作者的评论在当时也显得有理有据。正因如此，这本书启发了众多续篇，其中沈国元的续作直写到1620年的事，并改题目为《皇明从信录》。此书在杭州出版后轰动

极大,却于明清两代多次被禁,连版片都遭焚毁之灾<sup>④</sup>,尔后这部当年闻名一时的书就渐渐被世人忘却。

《型世言》中,作者和评者在好几处提及故事来源。第四回显然与《通纪》(即《皇明资治通纪》)有关。第三十七回末,说上述故事“甚至纪入《皇明从信录》中”。《型世言》作者无疑熟悉“陈建”和“沈国元”的作品。

下表详细列出陈建作品对《型世言》之影响(参照 1992 年影印本)。

《皇明从信录》对《型世言》之影响

《皇明从信录》				《型世言》	
章节	页数	年 代	内 容	回目	页数
2	33—34	至正 23 年(1362)	韩成假冒朱元璋投河,后者易舟避祸	34	1554—1555
2	34—35	同上	周颠和尚	34	1537—1553
9	25	洪武 25 年(1392)	朱元璋抱病,周颠诸人送药	34	1557—1559
12	16	建文 4 年(1402)	建文帝流放出京	8	412—434
13	4	永乐 3 年(1405)	夏源受命治水患	39	1754—1770
	22	同上	蚌精与龙大战	39	1745—1753
15	37	洪熙初年(1425)	李时勉遭鞭笞	12	594—597
17	30	宣德 10 年(1435)	徐晞事	31	1416—1424
18	19	正统 6 年(1441)	李时勉讲学国子监	12	603—604
21	13	天顺 6 年(1462)	项忠被俘后得以逃脱	17	779—785
22	7—12	成化 4 年(1468)	项忠平定满俊叛乱	17	786—813
32	2	嘉靖 35 年(1556)	徐海事	7	

《皇明从信录》				《型世言》	
章节	页数	年代	内容	回目	页数
33	9	隆庆3年(1569)	李良雨变成女人	37	1694
补篇1	58—61	万历9年(1581)	上世名生平(张凤翼所撰评传之复写)	2	113—145
补篇2	1—5	万历10年(1582)	张佳胤二平浙江叛乱(几乎是《凤洲笔记》之复写)	22	985—990
补篇5	65—67	万历33年(1605)	烈妇归氏生平(归子慕所撰评传之复写)	10	498—524

《型世言》故事涉及诸多明朝重要人物,他们的很多材料流传在世(传记、史书、回忆录……)。一些传说(尤为地方传说)由于文献资料缺乏,尚无法确考。在所有材料中,那些直接援用于《型世言》的东西尚待考证。文献资料的进一步研究非此文所能,却势在必行。

### 结束语:发现《型世言》的意义

《型世言》的发现,为我们提供了又一部明朝四十回短篇小说集。以后我们提到明朝短篇小说,就不能像从前一样只说“三言”、“两拍”,而是要说“三言”、“两拍”、“一型”了。《型世言》的发行和研究工作方兴未艾。现在就有一部带插图的影印本和四个重印版本,还不包括宣布将出的版本。此书从此将广泛流传于世。只是除江苏古籍出版社版《型世言》外,其他版本都错漏颇多。我们希望将来能有一个加注解的版本。除本文提及的文章和论著外,许

多文学、史学工作者也参照此书<sup>④</sup>。《型世言》发现后,在中国社科院中国文学所的支持下,陆云龙及其弟作为专章加到了《中国大文学史》的明代文学卷中。《型世言》的发现无疑会大大推动学术研究。

《型世言》使我们得以追溯《幻影》、《三刻》和《别刻》的起源,使它们之间的关系公诸于世,搞清它们的作者和评者究竟为何人,当然还可借此纠正过去许多关于这些小说集的流行错误。将来《幻影》和日本版《别刻》出影印本时,这几部书留下的问题或许会得到最终解决。

在发现《型世言》的同时,我们也发现了两位中国作家,陆云龙和陆人龙。陆人龙不仅是《型世言》的作者,在这之前的几年里,他还写过上文提过的《新镌出像通俗演义辽海丹忠录》,参加过“崢霄馆”的出版工作,为《翠娱阁评选行笈必携》中“格言”卷及其他书写过序言。

而翠娱阁主人(陆云龙),则是位名符其实的“编书商”,既管编订,又管发行。他同时是位文学批评家。他书肆中出版的所有作品都由他作序,《型世言》每回前都有他写的序词。他将自己几部诗文辑成一册《翠娱阁近言》。他还写过小说《魏忠贤小说斥奸书》。此外,如果完全接受路工的说法,他也是小说集《清夜钟》的作者<sup>⑤</sup>:该书序言署名“薇园主人”,附印“于鳞氏”;而在《翠娱阁评选行笈必携》之“诗最”、“词菁”卷中,“陆云龙”之署名后附印“一字于鳞”。而我要指出:第一,这部小说集并非陆云龙的书肆所出;第二,如果这果真是陆云龙的作品,那么这本书就是他第一次没有用“翠娱阁主人”的名号。路工的假说可信吗?两部著作之风格及文字大相径庭,此假说之证实,恐尚需其他佐证。

陆云龙生平资料很少,陆人龙的材料更少,研究工作尚有待深入。

## 注释

- ① 此书原为凌濛初所辑,后经一无名氏修订,题目保留,而内容大异。
- ② 陆人龙,《型世言》,3册,台北,中央研究院、中国文哲研究所,1992年。导言:第1—42页,正文:第43—1814页,附录:1817—1837页(《型世言》、《别刻》、《三刻》中故事之一致性:第1817—1826页,评论:第1827—1837页)。
- ③ 陆人龙,《型世言》,陈庆浩标点,南京,江苏古籍出版社,1993年。
- ④ 陆人龙,《型世言》,覃君标点,2册,北京,中华书局,1993年;陆人龙,《型世言》,标点本,济南,山东文艺出版社,1993年。
- ⑤ 陆人龙,《型世言》,朴在渊标点,春川,江原大学出版社,1993年。
- ⑥ 只有一个例外,见第七回(原本第8页,影印本第361页)。
- ⑦ 如:朴在渊,《韩国所见奎章阁本型世言》,《文学遗产》,1993年第3期,北京,第114—122页;权宁爱,《型世言研究》,博士论文,苏州大学中国文学所,台北,1993年6月,第44、45页;金荣华,《型世言及三刻拍案惊奇等书考略》,《华冈文科学报》,第9期,1993年8月,第235—254页。
- ⑧ 参照:郑炳昱,《乐善斋文库目录及题解》,《国语国文学》,汉城,1969年7月,第44—45页;曹喜雄,《乐善斋文库小说研究》,同上,1973年12月,第62—63页。
- ⑨ 据书上印章,流传下来的这本书原为周作人所有。现藏上海图书馆。
- ⑩ 以下论著仍不乏精辟之处:夏咸淳,《陆云龙考略》,《明清小说研究》,1988年第4期,第83—89页。
- ⑪ 在《翠娱阁诗草小引》中,作者说自己小时无书可读,只有一部《三体唐诗》和一部《于鳞选诗》。
- ⑫ 《型世言》第十六回末,陆云龙评注中提及家事:“予生母身生予姐弟凡五人,而嫡母倪,悉视犹己出,各观其成人。两母又茹荼饮苦,称未亡者二十余年。”此评约写于1631年,故是年陆云龙父已亡。已知陆云龙只有一个弟弟,即陆人龙,说明他有三个姐姐。
- ⑬ 在《翠娱阁近言》里,有一封陆云龙致友信——《答朱懋三书》——表达他对八股的反感。但他深知这是成功的必由之路,而不得不为之。信中还有一首《咏怀》诗,说自己幼时曾幻想轻易通过考试。但造化弄人,20年间他屡试屡败。
- ⑭ 参照:《翠娱阁近言》中,《沈绶豫钟广志铭》。
- ⑮ 此书藏华盛顿国会图书馆。另有:王重民,《中国善本书提要》,上海古籍出版社,1983年,第421页。

- ⑯ 此书分八卷四十回。在北大图书馆惟一藏本中,只存第一至第十二回和第二十二至第三十四回。1990年,由上海古籍出版社在《古本小说集成》中出影印本。
- ⑰ 原本藏日本。后出现其他几版,部分做成影印本。另有欧苇标点版(浙江古籍出版社,1987年),可惜这个版本不全。
- ⑱ 刘世德、陈庆浩和石昌渝所编的“古本小说丛刊”中有原本的影印本(北京,中华书局,1990年)。另有苗壮标点版(沈阳,辽沈书社,1989年)。原本藏于日本;参见孙楷第,《日本东京所见小说书目》,北京,人民文学出版社,1958年,第60—61页。孙楷第引及序言,而忽略了“第”字。看到影印本前,人们会以为书作者便是陆云龙本人。参见,萧相恺,《关于中国小说史研究中若干问题的考辨》,《明清小说研究》,1988年第4期,第13页。
- ⑲ 此作品有诸多印本藏不同图书馆中,而就我所知,世上惟一全本藏上海复旦大学图书馆。
- ⑳ 这套丛书中尚有些不完整的集子,题目小异,实则大同。
- ㉑ 台北中央图书馆有此书存本。
- ㉒ 笔者所知惟一存本藏上海华东师范大学图书馆,书首、书尾佚失,出版日期不得而知。而在《明文奇艳》前文中,李清在序后署日期“崇祯九年”(1636年),其时已有此书。卷二二中有吴应箕(1594—1645)序,在癸酉年,即崇祯六年(1633年)收录,由此将此书问世时间定位在1635年。
- ㉓ 参见,王重民,《中国善本书提要》,第666页;杜信孚,《明代版刻丛录》,扬州,江苏广陵古籍刻印社,1983年6月6日,第13页。
- ㉔ 藏南京图书馆。
- ㉕ 藏北京图书馆。
- ㉖ 四十卷本问世于嘉庆年间(1796—1820)。
- ㉗ 参照,第18条,苗壮,第232页。
- ㉘ 参照第39页。
- ㉙ 计六奇在《明季北略》卷四中提到浙江这场天灾,他援引了温体仁的报告。参照现代版本,北京,中华书局,1984年,第97页。在《明史》卷二十三至卷二十八也有此灾记载(中华书局,2册,第310页和第455页)。
- ㉚ 据《明史》,圣旨应写于该年一月(参见23/311);据《明季北略》,圣旨应写于该年二月(参见5/108)。
- ㉛ 参照《明史》,23/311;249/6444。
- ㉜ 参照《明史》,249/6444;316/8176。
- ㉝ 影印本在上海古籍出版社的《古本小说集成》里(1990年)。重印本由张荣起标点,北

京大学出版社出版(1987年)。

⑳ 宋惕冰标点,北京,燕山出版社。

㉑ 此处请读者参见我在影印本中所拟导言第16—19页。

㉒ 郑振铎,《巴黎国家图书馆中之中国小说与戏剧》,又见《中国文学研究》,北京,作家出版社,1957年,第1299—1302页。

㉓ 现有一影印本(台北,天一出版社,1985年)和一个重印本,后者由苗壮和柳舒标点,题为《别本拍案惊奇》,广西人民出版社,1982年。

㉔ 佐伯文库图书馆,佐伯市。

㉕ 如苗壮和柳舒。参见《别本拍案惊奇》介绍。另有:大塚秀高,《〈幻影〉从〈二刻〉到〈三刻〉》,《汉学研究》,台北,1988年6月,第367—394页。

㉖ 如:《中国古代小说百科全书》,北京,大百科出版社,1993年,第623页;朴在渊,《韩国所见奎章阁本型世言》。

㉗ 胡从经,《东瀛访稗录——中国小说史料的新发现(之二)》,《明报月刊》,1988年7月,第92—95页。

㉘ Kim Tôksông,《中国小说插图》,完山李氏序。原本藏汉城图书馆。另有朴在渊的重印版。

㉙ 刘修业,《拍案惊奇二集二十四卷》,古典小说戏剧丛考,北京,作家出版社,1958年,第48—57页;胡士莹,《话本小说概论》,中华书局,1980年;谭正璧,《三言两拍资料》;张荣起,《三刻拍案惊奇》前言;陈敏杰,《三刻拍案惊奇部分篇日本事考略》,《明清小说研究》,1988年第4期,第90—102页;胡晨,《三刻拍案惊奇本事考补》,《明清小说研究》,1990年第2期,第229—232页;陈益源,《型世言第十七回与明代史实》,1993年明史国际大会上的报告,吉林。

㉚ 权宁爱,《型世言研究》。

㉛ 中州古籍出版社,1990年,182页。

㉜ 原本藏台北中央图书馆。另有较晚的影印本(扬州,1987年,江苏广陵古籍刻印社)。见:向燕南,《陈建皇明资治通纪的编纂特点及其影响》,《史学史研究》,1993年第1期,第48—56页;钱茂伟,《陈建通纪补述诸家略考》,《文选》,1993年第3期,第263—268页。

㉝ 参照:王平,《型世言与明代商品货币经济》,《东岳论丛》,1993年第4期,第86—101页。

㉞ 见此书编者注(路工),谭天,《古本平话小说集》,北京,人民文学出版社,1958年,第153页。又见:路工,《访书见闻录》,上海古籍出版社,1985年,第152至153页。

(孙 凯 译)



## 《金瓶梅》面面观

——一位《金瓶梅》研讨会与会者的述评与回忆

[法] 雷威安

1983年5月12日—14日之间,在布鲁明顿召开了第八届东西方文学与文化关系研讨会,该会每4年举行一次。本届会议以《金瓶梅》为讨论主题,距今已有大约五年时间了。我不认为它仅仅是美国学术活动的一次例行公事而已。而且,虽然听上去有点荒谬,由于我和香港中文大学的菲利浦·孙教授的参加,这次会议变成了一个国际研讨会。不管它是否是国际会议,能够参加我都感到十分荣幸,这是对这本“该诅咒的小说”(roman maudit)表示敬意的第一个研讨会,虽然在它自己的文化环境中,《金瓶梅》依然是“该诅咒的”,但该小说作为第一流的杰作理应在世界文学中占据自己特殊的位置。

会议以小组讨论“书籍的禁忌:在传统中国与当代美国”作为结束非常合适。讨论中包括 S. Y. Teng 论《金瓶梅》作为禁书的重要短文以及马泰来(Tai-Lai Ma)关于“中国明清小说审查制度”的相当详尽的研究(该研究将整理出版)的一部分。希望讨论的结果能够

对不久以后在中国举行第二届《金瓶梅》国际研讨会的计划有所帮助。五年间我们看到了很多很多有关这部小说的出版物,也能为其价值的重要性提供依据。

这个话题到此为止,因为我并没有被邀请来讨论以后的事。

回顾过去,我不得不坦承自己缺乏普鲁斯特式的回忆能力。这是我承担此光荣任务的惟一局限!对于我,会议不仅仅意味着第一次去美国的体验,它还留下了许多纠缠不清的印象。那时,我正埋头翻译《金瓶梅词话》,由于对这部小说的研究不够多,我感到疲惫不堪,于是我远离我的“完美研究”(Golden Studies),作为一个朝圣者前往美国。

或许我有责任追述一下与《金瓶梅》有关的法国人,这部小说在1816年被阿拜勒·雷缪萨(Abel Remusat)称为“与腐败的罗马和当代欧洲所产生的最猥亵的小说相比,与其说是在它们之上,不如说是在它们之下的著名小说”。如果忽略了1853年路易·巴赞(Louis Bazin)的文稿不计,苏里·德·莫朗(Soulie de Morant)就是将这部小说介绍给法国普通读者的第一人,那个非常简略的译本被迅速地转译成了英文。那个时期文学刚走出“汉学”或“科学的”中国研究的藩篱,随后(从1893年起)又进入了被爱德华·沙旺内(Edouard Chavannes 1865—1918)左右的时期。沙旺内式的思考方式一直持续存在到本世纪中期,至今,这种面对文学研究时的胆怯依然没有完全消失。此外,由于中国传统学术研究的影响日益加强,白话小说作为最后被纳入文学范畴的一个领域,正逐步滑入一个无人问津的处境,人们将目光放在已被承认的文学上。此外,对当代中国的兴趣也日益增强。只有在研究历史学与社会学的时候,研究者才会把对白话作品的研究作为一个辅助的方面来认真对待。我记得,保罗·德米维勒(Paul Demieville, 1894—1979)曾告诉我说,当他第一次阅读《红楼梦》时,在尚无空调的河内那令人无法忍受的酷热里,他感到了一阵轻松。

德米维叶以为,当一个人抛开严肃的学术行为而单纯地去寻求个人娱乐时,依然被压抑在沙旺内戒律下的对文学的兴趣就会受到限制。

长话短说,一个从巴黎来的休伦人跨进了中国文学研究的理想国,即便是仅在一时,也是一件令人兴奋的事。金塞中心近在咫尺,布鲁明顿和印第安那大学作为《金瓶梅》研讨会的会议地点真是再合适不过了。这是我第一次参加一个目的明确的集会,而且在这次会议上发生的每件事都达到或超出了我的预期。我受邀作一次非正式讲话,临时发现杯中的酒变成了美妙的法国干邑,我真是无法奢望有比这更好的招待,更不必说在龙城(Lung Cheung)那惬意的中国晚宴了,恐怕我再也难以遇到这样的招待了。

不管多么令人高兴,让我还是撇开这些会议花絮吧。我们造访了金塞中心,浏览了他们丰富的中国藏书,这是个难得的机会。我还有幸受到邀请,参观了华盛顿的劳伦斯·E·吉斯纳(Lawrence E Gischner)的私人藏书。其中许多东西与我们研究的小说有直接的关系,但这些活动超出了严格的文学活动的范畴。

会议的四个阶段包括了12篇论文,其中5篇在此被选择发表,根据我的理解,这个选择与论文的质量水平无关:因为,有一些已经或将要在其他地方出版;而另外一些论文则被作者视为初稿,还需要在适当的时候再作加工。

对于5年前的这些讨论,我没有只言片语的记述,要再现它们我不得不坦承自己能力有限。不可避免,任何评论都会反映出个人化的难免有误的观点。

至少从我个人经验来说,会议准备得超乎寻常的仔细,甚至指定了4个固定的主题:(1)关于作者和版本的问题;(2)宗教观和哲学观;(3)对《金瓶梅》作为虚构叙事体和“叙事学”意义上的阐释和评价;(4)对《金瓶梅》的继承。每个主题都适当地体现在本期“CLEAR”发表的这些论文中。事实上,正如大家预料,许多论

述都超越了指定的界限,对此无须多虑。毕竟,“完美的研究”没有必要被限制在严格的文学戒律之中。

不容置疑,彼得·鲁斯顿(Peter Rushton)的论文理应占据它的主导地位,虽然人们可以觉察,就界限而言,它超出了对《金瓶梅》作为虚构性叙事小说的阐释和评价而涉及到小说的宗教和哲学观。

这篇见解独到的论文与其极为简要的论述可能会使人忽略夏志清(C. T. Hsia)教授的批判性观点所起到的启发性作用,在大约二十年前出版的具有划时代意义的《中国古典小说》中,夏志清教授认为,“在这部小说的修辞结构中存在着显著的缺陷”,彼得·鲁斯顿重新思考了这个观点。在试图反驳夏先生观点的过程中,鲁斯顿提出了许多问题,但几乎没有给出什么答案,尽管论文的篇首引言中包含或至少暗示了一些结论,他引用了哈利·列文(Harry Levin)1966年发表的《书籍的解禁》,“区分粗制滥造之作与艺术作品并不是一件太困难的事,区分出那些将注意力一味集中于性欲的粗糙之作就更容易了,评论它们就是辨别艺术想象与我的臆想”。几百年来,《金瓶梅》已成为一个早有定论之作,对此无人争辩,即便统治者和社会尽可能装聋作哑,类似这样的自塞耳目也是一种挑战。

正如一位著名的中国领导人所说,一本写得好的坏书比一本写得差的坏书更坏。我们这本书中所暗示的对这一两难困境的解决方式就如同《红楼梦》中那面道士的镜子:只有读者是有好有坏的。为什么一部艺术作品就不应该激起色情想象或冲动?即便在今天,“色情文学”(Pornography)也暗示着一个判断。不过,为了简化这个有危险成为长篇大论的探讨,让我们引用一下紫式部(Murasaki Shibuki)对此问题的回答:“如果这个故事讲述者想要讲得好,他就讲好事;如果他想要抓住观众的注意力,他就讲坏事,特别坏的事。无论是好事还是坏事都只属于这个世界,而非其他。”

我们在此不讨论上述引文中出现的“故事讲述者”(Storyteller)一词在日语中是什么意思,这个词使我们注意到另一类问题以及大会中指定的另一个主题:关于作者。这就是说,我们当代的关于作者的概念能在多大程度上适用于中国传统小说。

在这一类论文中,芮效文(David Roy)的论证是最出色的,他认为汤显祖(1550—1616)是《金瓶梅》的作者。芮效文的论文包括两个部分,在第一部分中,他从小说中选出了大约三十段文字来支撑自己的观点,在第二部分中,他出色地论证了汤显祖自传和《金瓶梅》已知历史间的联系。芮的论证见解深刻,富有感染力,展示出来的学识令人敬慕。近来,有许多人试图论证《金瓶梅》的作者是谁,但都不得要领,吴晓玲认为是李开先(1502—1568),张远芬认为是贾三近(1534—1592),贾作为一个相对不为人知的人物,具有更多的吸引力,此说远比黄霖的屠隆(1542—1605)说——魏子云倾向于此说——更有说服力(见《台湾文献报》1987年2月16日)。

当然,芮教授的论文能够再增加一个第三部分,以反驳可能提出来的针对其观点的异议,解答诸如此类的问题:为什么像汤显祖这样的显赫人物要处心积虑地向朋友们隐瞒自己的作者身份,怎样才能解释小说中语言上的不同之处和其他的特点等等。这些问题使我们又回到了前面所涉及的问题,即故事讲述者与作者是什么样的关系。在夏志清教授围绕着“本能的自我”与“传统道德”等矛盾观点所作的小说评论中暗示了这一问题:“这些观点并非一个贯穿始终的世界观的组成部分,而只是一些态度,作者和那些专业的说书人一样,似乎无力解决自己思想中的矛盾。如果不是交替求助于这个或那个大众评判观念,他自己就什么也没有了。”(见《中国古典小说》,第181页)

置身于这些中国伟大小说作品的巨大殿堂之中,就如同置身于任意一个法国天主教教堂之中。虽然《金瓶梅》的原作者还不为人知,这部小说却自有其美丽和内在的一致性,就如同那些建筑师

不知为谁的教堂,每一个都有着拉丁语的唱诗班、哥特式的拱顶以及耶稣会式的走廊。

柯丽德(Katherine Carlitz)细致地分析了《金瓶梅》叙事结构的基本方面,展示了“叙事学”(narratology)与宗教、哲学等方面密切交织的方式。她“试图表明,是小说本身使我们将这些(宗教的)观点视为反讽、讽喻或隐喻”,这一尝试无可非议。她重提夏志清在《批评导论》里提出的那个挑战,说明按照西方的批评标准,中国小说有很多缺陷。在对待这部小说的方式上,她看起来是张竹坡最有天分的追随者,并且,因为没有那种过于明显的辩解目的,她的论述超越了张的评注。

受此启发,我们可能会怀疑,阅读时用“文本”来代替“作者”是否明智,众所周知,在西方文学中,文本可能比作者的“意图”意味着更多的或其他的内容。确实,肯尼斯·布克(Kenneth Burke)的“顺势疗法”(homeopathic method)概念与文化大革命时期的“反面材料”之说具有同样的讽刺意义,值得让人回味。在柯丽德的论文《戏曲在〈金瓶梅〉中的作用》(1978年)一文中,我们又一次看到了她在批评中展示出来的恰当和敏锐。

浦安迪(Andrew Plaks)对《金瓶梅》崇祯本评注的研究《瑕中之瑜》应当归在最后一个主题之下:对《金瓶梅》的继承(传统评注和对以后小说的影响)。这篇报告不止一处引起我们的兴趣。这本早期《金瓶梅》评注出现时间的考证基于一个不足为信的证据,即它的木刻插图。正如詹姆斯·J·雷恩(James J. Rrenn)在他的《一种文本策略及其在〈金瓶梅〉中的应用》(1964年)中所认定的,这个版本的印刻与《词话》无关,虽然它不太可能比《词话》更早。不过即便《词话》在付印前只经过了粗略的编辑,我们依然认为《词话》是更接近于原手稿的本子。评注的内容一直备受忽视,以至于只能在微缩胶卷上看到。它可能不是最早的,但它无疑应当在此类早期评注中占据一定的位置。通过借用或其他的形式,张竹坡在

很大程度上受惠于它！当然，与著名的后来者张竹坡评点本相比，它在内容上更单薄，在容量上更小。不过，浦安迪教授富有洞察力的评价，依然促使我们怀疑，与张竹坡的评注相比，崇祯本评注中的精华真的就那么少吗？

论文并没打算考证这位早期评论家是谁，他可能在该版本印刷之前就已经开始工作了。浦安迪教授提出了一条看来值得探索下去的研究线索：这位评注者在多大程度上受到了其他评论的影响，或许他直接得益于李贽（1527—1602）。随着刘辉对另一个颇有价值的、重要的评注——即 19 世纪后期的文龙（Wen Long）（1830—1890）（见《文献》1985 年第 4 期第 66 页和 1986 年第 2 期第 53—66 页）评注——的发现和发表，浦教授的这项研究益发被人们接受。

如果我们赞同“抓住了人物行为及其后果和与之并行的花园演变之间的微妙关系就是抓住了这部小说的核心”，那么，史梅蕊（Mary Scott）的论文在叙事学上的重要性就显而易见了。不仅仅作为“意象”（Image），花园的功能是《金瓶梅》与《红楼梦》最显著的联系之一。史梅蕊着手深入探究两部巨著中的细微之处，这种尝试给人留下了深刻的印象。不过，在许多方面，《红楼梦》与《金瓶梅》依然是相互对立的。这或许就是为什么当这两部伟大小说之间的相似之处被一一指出来是我们感到某种不满的原因。同时值得讨论的是，是否两部小说中花园始终是以同样的方式发挥作用的。无疑，在两部小说中，花园都是财富、权力及其脆弱性的一个象征。但是，我们应当以同样的眼光来看待两部作品中的“内”与“外”的对立吗？我们能够把《金瓶梅》中的花园视为被隐蔽起来的宝玉梦中的“太虚幻境”吗？很长时间以来，中国文学中的花和季节的象征意义对于花园又有什么特殊之处呢？通过仔细地描述花园和里里外外的建筑物来展示位置的重要性，这在中国小说中是前所未有的。《金瓶梅》注重位置的变迁（它或许被表现为一种讽刺），是

一个较大的创新,与《红楼梦》相比,可能程度更深。

史梅蕊为重现西门庆的房屋和花园提供出了迄今为止最好的方案,虽然还有很多困难,我们还是应该对这一了不起的成绩(*tour de force*)表示感谢。当然,如同在其他许多方面,在这个问题上,实物研究需要与我们所知道的明朝后期建筑、植物与文化(超出了文学的范围)作对比和调查。即便对于文学,这种相互规范的研究也可能带来有价值的反馈。

语言学研究与人们对昔日口语的重新注意之间的联系是很明显的。语言学家们已经给我们提供了大量有关《金瓶梅》文本的研究和争论(见《中国语文》和其他刊物近来的许多文章),并认为这种研究可能会对许多一直困扰着《金瓶梅》研究者的问题带来一些启发,一些评论也因此需求而产生。

考虑到那些不幸没有参加讨论会的人,现在让我谈谈其他的论文。维克多利亞·凯斯(Victoria Cass)的《〈金瓶梅〉的末世学:道家景观》,在某个意义上,可以视为另一个论文的续篇,这篇论文发表在 *CLEAR*, IV.2 (July 1982, pp. 213—232) 上,名为《节日之夜的狂欢》。

马泰来的《谢肇淛〈金瓶梅〉跋的研究》涉及到众所周知几十年来的有关《金瓶梅》学术问题的最重要的发现,这个跋最好是由马氏兄弟来作详尽的注释翻译。

“儒家对于性的态度是要求道德而非超越肉体,它既没有谴责,也没有神化男子生殖器。身体既非邪恶的,也不是有罪的,它是危险的。我们必须控制它并有所节制。”这段引文摘自韩南(Patrick Hanan)的《色情小说:早期的一些思考》(*The Erotic Novel: Some Early Reflections*),文章发表在 Octavio Paz 上。以这句话作此文中心再合适不过。在文中,韩南教授巧妙地澄清了许多问题——比如说《金瓶梅》是一部色情小说。他还揭示了在中国人性意识自觉过程(*prise de conscience*)中 16 世纪和 17 世纪的重要性,



以及中国与西方在色情描写方面的诸多差异。

R·凯斯·麦克马洪(R. Keith McMahon)的《晚明小说中的色情描写》对此是一个重要的补充,此文遵循着一个有些独特的思考方式,更为关注性与社会现实的关系。

郑培凯(pei-kai Cheng)的《〈金瓶梅〉和晚明的性意识》从一个不太相同的角度提出了同类的问题:“在性意识上,晚明时代的中国人,与他们的当代子孙相比,是否抱有更加开放的态度?”

事实上,我们可能感到迷惑,不能在读者(lecteur)与爱书者(liseur)之间划分界线,二者在意思上有细微的差别。远在布莱希特的间离效果概念流行之前,最早的《金瓶梅》批评家就意识到,几乎没有读者会在与小说人物的认同过程中自我描述为“禽兽”。反面角色也能成为最强有力的人物类型。一部让读者感到冷漠——我指的不是寒冷——的小说是让人厌倦的。

《金瓶梅》与此不同,过去、现在、将来,置身于中国文化中的读者都会被小说感动,即便他不得不保持超然冷静的批评态度。夏志清教授提出了一个题目为《卧室中的六角谋杀》的后记,这难道不是几个世纪以来这部充满情感魅力的小说伟大性的一个标志吗?

类似的感觉贯穿于杨沂(Robert Yi Yang)的《宋蕙莲及其在〈金瓶梅〉中的象征作用之研究》一文。尽管我们可能会不赞同文中用大量西方专用术语结构出来的这一象征作用。读者无不会被“一个相对并不重要的女性角色”,可怜的宋蕙莲所打动。对于小说的创作目的来说,在菲利浦·孙教授的重要论述《〈金瓶梅〉的美术》(1978年)中,这个插曲的重要性得到了充分的把握和讨论。

最后,但并非最不重要,孙教授的《〈金瓶梅〉作为一个拙劣的模仿》对该小说的中国式阅读是一个有价值的提示,虽然有人会以“模仿概念对中国传统来说相当陌生”的断语来表示反对,但是在中国文学的历史上,这种客观现象确实实践了一个相当长的时间。

在拙劣模仿概念上考虑《水浒传》与《金瓶梅》的关系是值得讨论的。不过在认识两部作品关联的重要性上,这些方面并不重要。

但是,从这些方方面面来看,出于对这部语言巨著复杂性的敬意,《金瓶梅》显然在一定时间内还会受到学术界的关注。我认为 Chaoyang Liao 先生《〈金瓶梅词话〉中的三种阅读》中的一段话是本文最好的总结句,该文发表于 CLEAR (VI, p.99):“这种意义上的多义性因为几个原因(缺少和谐和相互依存意义上的层次结构,缺少华丽的修辞语言,缺少对作者控制力的设计,缺少教诲他人的意图)而不同于比喻,更不要说反讽。之所以如此,更重要的是因为没有先入为主的经验重心。相反,在小说中,人物和事件被搁置在一个问题成堆的现存世界里,没有完整意图或目的论的干涉,它们在以不同的方式出演着现实生活。那些惯于嘲讽的学者或一些所谓的权威人士,不仅在嘲笑月娘,也在嘲笑我们这些既想品品味道,又想讲讲道理的读者。”

这不就是一部能够为各种娱乐方式提供无限前景的天才作品的标志吗?

(田 宇 译)

## 《金瓶梅词话》法译本介绍

[法] 雷威安

有必要把读者再引入《金瓶梅》吗？法国读者对这本书的最初接触大约是在1800年（当时根据的是一个更早的拉丁文译本），是从《北京教士备忘录》上了解到的。这本备忘录描述了官方最早对这本书的禁止。过了一些年，他还出现在《辛劳与报酬的书》中，这本书于1816年由阿贝尔·雷米索（1788—1832）从中文译为法文，书中的一条脚注涉及到一个在无数次罪过中自我辩护的说法：“把目光投向不属于自己的女人而产生的种种欲望”——这条注释再次出现在1839年版的第97页上。相关的信息值得我们全部援引：

虽然有法律的严肃和说教者与偏执者们无休止的责骂，中国跟任何别的国家一样，道德堕落日益蔓延。实际上，许多作家在表达荒唐情爱方面是表现得很节制的。但同样也有许多书中极度的愤怒、玩世不恭很盛行。这里我们有一本书在这方面可以被列为与《贝多尼奥与马歇尔》（Petronius and Martial）相次第的传奇著作。然而，

我们必须承认其中的婚姻生活从不是讽刺和嘲笑的目标。有人也可以得出令人赞同的、关于民族习俗的结论,如果他们实际上与《金瓶梅》中描写的东西是同一回事的话,这是一部有名的小说,就如上文所说的,或下文要说的一样,在衰亡的罗马或现代的欧洲任何放荡的事情都发生过。我仅从名声知道它,并且虽然它遭到北京朝廷的谴责,它确实设法找到一个译者,著名的康熙皇帝(1662—1722 在位)的兄弟之一,并且这个王子的译文在满族语中被认为是既优雅又正直的杰作。

这在读者中引起的好奇心不得不等到下一个世纪才能得到满足,就是说,直到 19 世纪中叶,当路易斯·巴赞(Louis Bazin)从第一章中译出的一段译文出现在《当代中国》(La Chine Moderne)上的时候,虽然实际上这一段是取自小说《水浒传》。很晚的时候,1912 年,索利·德·蒙特(Soulie de Morant)的一个《金瓶梅》节译本才最终出版,之后不久英文版也问世了。

1930 年,这个译本被弗兰茨·库恩(1884—1961)的更长、更准确的译本超过。这依然是一个节略本,虽然它是如此的成功以至于它很快被译成大多数欧洲语言。1949 年出版了法译本,10 年后有了英译本,并引起了检查机构的兴趣。在纳粹德国,粗鲁的检查机构中止了对契巴(Kibat)于 1933 年译出的全译本的一、二卷的出版。弗兰茨·库恩的较早的译本在 1938 年遇到了相同的命运,并且直到 1944 年 5 月 20 日,在译者 70 岁生日时,对这本书的禁令才由希特勒的大众启蒙及宣传部长宣布取消。

在不幸的 1939 年的另一面,英语读者界迎来了小说的两种新的译本的出版:第一种是一种相当有限的版本,这种译本得到弗兰茨·库恩的鼓励,充分地删除了其中令人不快的段落,这其实是关于这部小说的第一次名副其实的译本。第二种是克莱门·埃吉尔特(Clement Egerto)的译作,他得到老舍的帮助,他当时是伦敦一家东方学研究学校的讲师。这个版本的篇幅是第一个译本的三倍,

其中许多段落都用了一些只有受过高等教育的天主教牧师才能接受的拉丁语进行了润饰。尽管有相当大的删略,埃吉尔通的译本基本上完全传达出了原作品的叙事范围。诗歌通常不省略,原中文文本的粗糙得到了调和。一共有 1/4 的原文被节略:太多了,或者说也许还不够,与弗兰茨·库恩的“美好的忠实”相比,它曾用数种文字出版,并卖出了 20 多万册。

终于,奥托和亚瑟·契巴兄弟的译本出版了,但这已是两兄弟去世之后。

无论如何,该是法国公众有机会读到一部杰作的全译本的时候了,几个世纪以来,人们对这部杰作毁誉参半。但这个时刻还未到来。

20 世纪 30 年代,在中国发现了一种较长且略作删节的小说单行本,叫《金瓶梅词话》。“词话”的字面意思是“伴随着诗的故事”,但这个“词”实际上指“小说”而不指别的。评论者们一致认为这个文本是尚存的最初的手稿。自那以后,有两本《金瓶梅词话》在日本被发现,因此使我们能够建立起一个完整的文本。

日本和俄国的译者也把“词话”纳入其考虑范围。1959 年和 1960 年分别出版的小野忍和千田九一的几乎无删节的译本是一个重要的里程碑,因为他们的先行者中还没有人对小说从头到尾通译过。维克多·曼诺金(Victor Manoukin)花了差不多二十年时间,实际上是他的全部生涯,来从事俄译工作,直到他去世也未能出版。不幸得很,由于俄罗斯对这种类型的出版纸张的缺乏,导致他的著作只有 1/3 能够出版,鲍里斯·里夫金(Boris Riftin)聪明地评论了这一事实。由于这个原因,我们决定提供给法国公众另一个机会去努力完成一个全译本。

张竹坡(1650—1690),是一个值得注意的批评家和校订文本的注释者,他使以前的版本被遗忘达三个世纪之久,在《冷热金针》结论中写道:“是作书者固难,而看书者尤难,岂不信哉!”当避免某

种诱惑假设批评家比作家优越的时候,没有一个译者能隐藏他在对小说进行操作的过程中遇到的困难,是否译文已超越了他们,将留待读者去决定。在前有卖弄学问者的岩礁,后有冗长乏味的漩涡之二难境地中,我们已决定把重点突出在使这个译本读起来尽可能令人愉快方面。因此在第四十回有少量删减,这跟 17 世纪的校订版本比较起来,无论如何是短了一些,一些东西被归入脚注中去了。另一方面,传统的口语叙述方式,用诗来唤起对感慨的抒发和评论,这些得到了完全的保留。汉语言的简洁通常不允许对诗歌翻译的每一个原字的保留,所以我们也不企图这样做。更重要的是忠实于叙述的自然流露和保持小说原文的风貌,它的抒情性旋律,使迄今为止的许多译者都忽略了这一点。

《金瓶梅》在中国文学中也许是最“刺激”的小说。它经常有意识地显得粗俗,最好的同时也是最坏的语言感觉,这一事实向译者提出了这样的问题:是使用旧的语言样式呢,还是使用当今流行的俚语。我们已尽了最大的能力来保持原有的格言风味、模棱两可的特点、无可置信的丰富性以及可怕的不明确性——并且在脚注中列出了上千条,必要的时候我们简单地提及各种各样的评注家们给出的各种各样的解决办法——没有任何玄学式的做作,因为这些注释不是给专家们看的,而是给那些愿意读此书的人们看的。我们的观点是:使本书让读者读起来愉快。这里对简洁的追求可能以牺牲明晰性为代价,虽然在通常的情况下翻译的目标无需脚注就能理解。

姓、名、字和号成了一个问题,我们对此问题的解决并没有一个标准的系统。因为小说有几百个人物,所以决定减少中国名字的数量以利于读者的记忆畅通。妇女以及较低阶层人物的名字都译了出来,但通常被缩短了些,特别是在他们经常出现的情况下。“号”通常来源于家族集团,其隐秘的意义很难被译成西方语言来表现。除了对它们进行简化和修改,以便于让读者能感觉正在发

生的是什么以外,我们别无选择,同时依然传达出这些表示亲戚关系的语词的包含的那种尊敬和亲近的混合味。至于复杂的官方题名,我们仅仅放弃了与传统相同的东西,当它们的冗长使得无法将其译成文学语言的时候。

更多必须谈及的是小说的题目和它的翻译问题。原版序言说《金瓶梅》暗指三个女性角色——潘金莲、瓶儿及春梅,在小说中三人依次出场。由于法语的句法的关系,这个次序必须倒过来:三个词可以借助于自身进行文字游戏,“金瓶子里的春梅”(原英文为:“blossom in a flask of gold.”它的对应的自然语序为“梅长颈瓶金”。它的句法中所表现的意思我们无法从汉语的译文中领会到,故提供原文供读者参考。——译者注),这个短语在小说各部分都表现出这种特别的含义,特别是在第十回、三十一回以及六十八回中。很难相信这完全是一种巧合,像故事中所有的那样,作者根据看见花在金属瓶子里而即兴创作了这个标题,产生一种色情小说的效果。在中国,人们通常简单地并不根据什么语法标志便将三个词排列起来。“金”通常也是一种金属,一种与西方、秋天以及死亡相关联的因素;“瓶”,一种细颈的花瓶,联想起一种丰饶、多产的容器;“梅”,一种在冬天或早春开的花,表示一种明显的坚定,春天也是一个产生性欲的季节。简言之,这个标题是给它自身提供了一个变化的解释的系列。

在多种可能的解决办法中,我们优先考虑三个女性人物性格,然后,似乎可以说,小说主要文本的标题是一个标签。有一个故事把这部作品描述为确实“有毒”,下面我们会提及这个故事。这就是为什么长颈较之花瓶更多地暗示了女性,因为汉字“瓶”指任何一种长形容器,包括从长颈瓶到细颈瓶或任何盛水的容器。从隐喻的角度来看,这也可以指女性性器官,所以,标题也可以译为“梅在金色阴道里”,如第二十七回中描述的那样。

为了结束对本文的评论,我愿指出,我们提供的译文是小说的

一种版本的全译,包括前言、跋以及引入其中的诗歌,没有任何企图去改正小说中出现的明显的前后不一致,除那些非常明显的笔误外,参照最老的校订本,在脚注中注明。

《金瓶梅》是一部独立的小说,在读者直接地进入《金瓶梅》的幻灭世界方面,中国小说与它们的西方同伴太相似了,虽然以一定的迷惑为代价。但是我们可以让他们放心:读这本书不会有太多的困难。如果他们觉得这篇介绍太令人困惑,让他们走进作品中去吧,虽然会迷路但肯定会重新找到路,每当一个人面对一部杰作的时候都要仔细地品味它。

### “四大奇书”中最伟大的书

根据晚明产生的一些私人小说文集中的一些著作、日记以及一些书信来看,《金瓶梅》在16世纪末只作为一部未完成的手稿在作家、画家以及学者这样一个小的圈子内传播,这一事实是明显的;我们同样知道这部小说是当时这个文化人圈子中讨论的经常性话题,并且这部小说被当时人们公认为同类作品中最好的作品。令人非常吃惊的是,在最近的一次北京之行中我从孙楷第(1899—)那里听到相同的评价,他是最著名的中国小说史家之一。

最先把当时的四部著名的小说称为“四大奇书”的是冯梦龙,他模仿了儒教中“四书”的说法,“四书”是每一个受过教育的人都必须读的。“四大奇书”亦即《三国演义》、《西游记》、《水浒传》和《金瓶梅》,它们都最终成形于文人学者之手并出版于1600年左右。

我不打算去涉足那个时代对这些小说的各自优点、众多的人物性格等的争论,也不企图去比较悲剧性文学中的主要著作,因为这对法国读者毫无意义。不过,我们必须关注这些小说的“读者”的表现。



没有必要提醒当代读者,从语言的现代意义上来说,西方小说产生于16世纪,以塞万提斯的《堂·吉珂德》为标志。人们广泛认为,这种新的文学类型,是人类历史的新阶段的产物,即资本主义时代的产物。事实上,仅在两种文明中小说才表现出如此广泛的影响,即我们西方的文明和东亚的中国化了的文明。所以,人们可以很容易地想象马克思主义批评家的困惑反应,当他们在《金瓶梅》中发现了现代主义和拟古主义的奇异的混合物时,被设想为“封建”社会的产物,事实上,将其描述为封建官僚社会的产物更好。

让我来把一个复杂的问题简化一下吧。首先,在中国,小说准确地适合法语词汇“罗曼司”(roman)的词源学的含义,因为它是用中国语的白话写成的,跟实际的口语表达一样,而不是用文言文,文言文离这种口头语很疏远,至少跟罗曼司的语言离拉丁语一样遥远,虽然,在汉语来说,玩弄词义的写作系统掩盖音位学的进化。重要的是必须记住,在这部小说写作的年代,文言文仍然是官方文化的混合语言,而白话只是一些边缘文学类型的表达媒介;在欧洲我们也可以设想类似的情形,如果罗马帝国一直完整地保留到20世纪,拉丁语在社会中的处境也会跟经典汉语(文言文)在中国的情形一样。

毫无疑问,虚构叙事的最初渊源是人物虚构(homo fabulator),但我们离小说还有一段很远的路程。中国在这方而起步较早,因为宋代印刷术的广泛传播和纸价的低廉对此起了有力的推动作用。从10世纪开始,几乎所有的著作都可以得到印刷出版,一方面有这种印刷的要求,另一方面在技术上也能满足这种要求。在小说的发展方面,一个不甚明确却十分关键的因素应该提及:大众的娱乐趣味和对语言的以及对历史和历史故事的热爱,导致的必然的结果是:说书的职业化。

的确,对包含着好几万册(卷)的敦煌寓言文学(变文——译

注)的偶然发现,证明了一种用有些犹豫不决的通俗语言写成叙述文本的文集的存在这一事实,它们注明的日期都在印刷术发明之前。决定性的阶段似乎从10世纪延伸到13世纪,这是中国历史上都市化过程最辉煌的阶段,雅克·热内(Jacques Gernet,中文名谢和耐)在他的《蒙元入侵前夜的中国日常生活》一书中记录得如此的卓越。

最显著的中国小说人物性格来源于宋代的说书人。他们的活动仅仅通过一些简洁的描述而被知道,对他们性格的了解则通过一些有很大争论性的文本来实现,然而就我们所知已足以相信他们当中最被人看不起的那些就是创新者,那些即兴创作的较短的篇章从生活的各个方面获得材料,他们是充满了生活细节的现实主义的创造者。

历史的“通俗化”把各种材料组织成一个长的、色彩缤纷的、高度细节化了的故事,中国知识界的传统按朝代编年顺序把一些零碎的事实描述成一个系列,以一回接着一回的方式来加以表现。“回”,顺便说一下,是一专门的名字,更经常地使用在印刷出来的叙述文本中,代替“章”这个词语。

建立在口语传统文学基础上的笔头文本,如果没有一段时间的徘徊,是不可能取得成功的。相反的主题不可能抵挡最近批评者的进攻。我们已经拥有关于娱乐书籍的大众需求的证据,虽然很零碎。有些书已不仅仅是临时的创作,在激发起口头表演方面似乎或多或少地是一种成功的尝试,然后再形成为文本。

让我们不要进一步地追寻这个问题吧。当蒙古人在13世纪来到中国时,他们发现他们早已向中国人提供了戏剧与小说。不过,毫无疑问,中国的新主人把他们的娱乐趣味加进了这些艺术的发展过程中,他们缺乏古典的中国文化知识,他们蔑视学者。评话的出现,在14世纪时期似乎开创了小说发展的一个新阶段。许多涉及评话这个词的问题并未得到回答,它的词源学上的意思是“连

续叙述的历史故事”。在小说的第七十回中,我们也许提及《金瓶梅》一度是评话。在评话的阶段,“四大奇书”中的三部是存在的,虽然对《水浒传》来说,这仅仅是一种假设,也许它又叫词话。长篇小说与历史上的传说无关,它们被分为卷,有时又进一步分为部分。以“回”来分出现得很晚,是在16世纪初叶,写作已十分接近口头语,使说书人难以为继。

《金瓶梅》的如此性格化的描绘日常生活,犯罪的主题,金钱以及充满罪恶的性,在这一些较短的小说类型中也能找到。比如说,有一个译成法文的耸人听闻的故事:《七个受害者与一只鸟》(Sept victimes pour un oiseau)及《山岗西侧洞穴里的鬼怪》(L'Antre aux fantomes des collines de l'ouest)以及他的《关于中国的传奇及故事研究》(Études sur le conte et roman chinois)。这类作品是从同类较长的小小说题材中编造出来的,所以没有与之完全对应的事物。

似乎到16世纪,中国小说发展进入了第三阶段,17世纪,小说中最伟大的作品出现了,这些,现在被认为是真正的“经典”。到此时,中国小说本质的特征建立起来了:说书人依然存在,但仅仅是一个讲述自身(tells itself)的叙述者,且无论如何他不是一个创造者。同样,人物性格以及他们的行动被视为“来自外界”。街道表演的模仿(对我们自己的乞丐表演的缅怀),在真实性散文文体类中突出了对话的重要性,这种平铺直叙的散文常让位给感发性描绘的段落中的抒情。这通常是相当传统的,常常是离散性的抒情,然而这无论如何对于平衡叙事是必要的,因此,它应该得到强调和评述。

对于现代读者来说,如果把这部作品当作完全拙劣模仿的、超现实的以及超自然主义的效果来反对巴尔扎克的现实主义或左拉的自然主义的话,当然是够困惑的了。

无论如何,《金瓶梅》在传统的中国小说史上开创了新的领域。比如说,涉及到抒情中人物流露他们的心情,有时候属于无意识地

不情愿地处于下意识的反应。省略符号对于读者、观众来说并非创新,但仅就其数量而言——一共超过 50 处——却给了他们一种创新的意义。同样,对未来事情的预知,尽管这些预言总是不能兑现,像在第二十四回和第八十二回中那样。但是,《金瓶梅》对中国传统小说艺术的贡献还不仅如此。

运用透视法来缩小时间和空间的技术被发挥到了空前未有的程度。小说情节的跨度仅 10 年,但是全书的 2/3、近 50 万字用来描述两到 3 年间发生的事件。对家居及花园的描绘充满了一种叙事的功能,就像玛丽·司各特(Mary Scott)在一个未出版的讲演中证明的那样,西门庆布置设计的巨大花园是《红楼梦》中的花园原型。

小说中部的对西门庆官场生活的长篇描写一定曾经是《儒林外史》作者灵感的来源。如果有时候的摹仿到了一种滑稽的程度,它也可以是如此的充满了讽刺,以至于它对于现代读者来说变得不可捉摸。

《金瓶梅》并不是别的什么,只不过是《水浒传》第二十三回到二十八回中的一个瘤,虽然是一个巨大而又恶毒的肿块,但是在它的新场景中,一个充满男子气概的没有法律约束的故事,转变成了女人生活的悲剧,简言之,转变成了一个关于阴茎失败的故事。武松,他曾杀死了谋杀他哥哥的同谋,即那可怜的金莲,但这仅仅发生在小说的最后五十回中。

可以确信,在某种意义上,那种充满活力的风格是对《水浒传》的继承,但是,它在这个忧郁的上下文中达到了惊人的丰富程度。除非天才的作者,谁能创作这本书?好几个世纪以来,学者们徒劳地寻找着一些著名的文学家来作本书的作者。

## 不为人所知的作者

这里打开一个悬而未决的问题,并及时地进行追溯,也许是有

用处的。有好几个世纪,中国的白话小说作者匿名是一条原则,仅仅到元朝时才开始有作者承认他们自己是作者,或被认为是作者。在14世纪时,有些令人尊敬的学者,他们来自名门望族,不愿为写作这种卑俗的文学类型而降低身份。

戏剧作者可以得到一些尊敬,但小说家们,由于被他们的粗俗作品的败坏,从不愿在他们的作品上公开署名。没有天才的艺人就没有伟大的作品,这种观点早在17世纪初叶就已深深地植根于中国的批判性的心理中,我们将这一显然的观点作进一步的考察。

“四大奇书”的每一部的作者都被冠以“才子”:《三国演义》是罗贯中;《水浒传》是施耐庵;《西游记》是吴承恩;《金瓶梅》是王世贞。

一般认为,罗贯中是14世纪一个不出名的剧作家,施耐庵被认为“实有其人”;对于后一种观点,读者可以参考雅克·达尔(Jacques Daro)的《水浒传》研究介绍。吴承恩和王世贞的情况相似,即他们的存在并无问题,而他们是否是原作者则有疑问。不管怎么说,吴承恩最有可能是《西游记》最终成书的版本的作者,他当时是一个有一定地方名气的学者。王世贞作为一个有全国性名望的作家,不可能写过《金瓶梅》。历史学家吴晗(他由于推动文化大革命而最终成了它的受害者而更著名)曾在本世纪30年代初就作了有力的证明。朱星(1902—)最近努力重新提出这一问题,但未能证明吴晗为错。

当然,对于所有这些作家都有另外一个问题:即创作与编订的对应问题。在这里,《金瓶梅》与另外三部书是有区别的,实际上,其他几部作品都是流传了好几个世纪才最终成书的。

《金瓶梅》的起点是从一部小说而来的,并且从中它又产生出了许多段落。这种演化建立在某一个版本上,这个版本现已丢失,但是它与最早的那个版本的关系我们可以查证的。在“四大奇书”中它是惟一不能被认为属于一些“段落”的;虽然有许多离题的

话,它有一个主要的情节和一种连贯的意义,这是任何一部中国传统小说都无法匹敌的。中国本世纪30年代文学史家郑振铎得出一个仿佛是不容辩驳的结论,认为《金瓶梅》是一个作者用钢笔写的现代故事中最好的一部。

毕竟,明、清两代的评论家们只留给了我们很少的一点令人相信的材料,而这些材料近代研究者们一直在对其质疑,虽然也没有为我们提供任何可靠的选择。这仅是一个时间问题吗?我们处在对作者问题的重新完全确定的边缘上吗?实际上这是两个显然相关的问题:即对作者身份的识别和他的角色的再确定问题,这涉及到小说的写作模式以及材料的组织问题。

尽管《金瓶梅》从另一部小说中抽取它的情节和人物,我们还是冒险把它看作一部重要的罗曼司,至于理由则是任何人只要读了该书之后都会立刻明白的。事实上,我们持有关于这部小说把出版日期提前的证据。在一本记录有1614年8月的事件的日记中,袁中道回忆了他在1596年与学者兼画家董其昌之间关于这部小说的一次讨论,当时这部小说还是一部未写完的手稿。作者显然是一个更年长的来自绍兴的学者,是一个卫队长官的秘书,复姓西门,他生活在北京,这个学者公开地用他的业余时间记录发生在雇主家里的事。必须假设这个长官的名字叫西门庆,这在《水浒传》中只是一个小小的插曲。的确,关于这部小说的判断,袁中道比他的哥哥袁宏道更审慎,因而更加得到认同,著名的袁氏三兄弟中最著名者袁宏道于1606年称《金瓶梅》为“它的同类之列中的经典”,并推荐该书为每个有文化的人都读的主要读物。无论如何,袁中道不认为有必要把《金瓶梅》的作者归属于任何一个伟大的作家。

袁宏道在他的《觴政》中写道:《金瓶梅》是著名小说《水浒传》的延伸和姊妹篇。我很遗憾我没能读到它。当

我 1606 年在京城袁中道住所访问时,我问他是否有该书的完整的本子。当时他告诉我说他也仅读到几章,并且他发现所读的几章均非常出色……然而,事过三年之后,当宏道的兄弟中道进京参加进士考试时,他随身带来了该书的全书,我向他借来并给自己抄写了一本。我的朋友冯犹龙,当他读了该书时是如此的兴奋和印象深刻,以至于他去一个书坊建议他们用高价向我买该书并出版它。我的另一个朋友,马仲良,当时是苏州的税务监督,也力劝我接受书商的开价,并解释说这也可以缓解一下我的经济上的困难。我告诉他:“像这样性质的一本书早晚会找到它的出版的渠道。但一旦这变成可能的,当然可以确信它会被广泛阅读,人们也一定会被该书败坏的。当我被带到阎罗的法堂审判时,我怎么为自己辩护呢?通过将该书印刷出版而换得一点小小的利益,却遭致地狱般的痛苦与折磨,值得吗?”马完全同意我的意见,所以我将该书安全地保存在我的房间里。不久,不管怎么说吧,《金瓶梅》在苏州销售得十分兴旺……(资料来自沈德符的《顾曲杂言》<sup>①</sup>)

注:本文中加框的文字均译自蒋瑞藻(1891—1930)的《小说考证》(上海古籍出版社 1984 年重印),第 71 页—75 页,英译者杨清华(音 Yang Qinghua)。这里要说明的是:上面的文字,照理应从中国文献中引出原文,但译者发现这些文字与原文文献相比较,都有较大的改写的痕迹,以适应英文(或法文)的叙述特点,为使译文文体统一,这里照英文原文译出,以后几段也同样处理,同时为照顾到读者对原文文献的了解,特将原文文献放于全文末,作为注释列出。——译者。

几年以后,有两个作家提出了更为详细的(虽然是政治性的)

对该书作者问题的解决办法。1618年前的一段时间,屠本峻(1542—1622)提出该书是对陆炳(1510—1560)的人身攻击,由于他占据了皇帝卫队总司令职务的位置和从嘉靖皇帝那里得到好处,他在造成未来作者名誉损害上负有责任。

沈德符(1578—1642),他说的似乎有些超过他所知道的范围,或许知道的比实际所说的要多,这两方面都被推进了,他给了我们相同的解决办法,但也适用于嘉靖时期掌权的大臣们:陆炳被改变成了朱劬这个自私的家伙,而蔡京和他的一个儿子则换成严嵩(1480—1565)和他的儿子严世蕃(1513—1565)。

除此外,根据屠本峻的观点,王世贞有小说的全本手稿。这离断定王世贞是《金瓶梅》的作者仅一步之遥,因为他是仅有的拥有《金瓶梅》手稿的人。所有这些下落不明的东西都有一个很适合的动机。王世贞的父亲王忬在1557年兵败后于1560年被处死,当时正值严世蕃掌权之际;严可能曾救过王忬的命,非官方史料极力显示王家如何遭到严家的敌意。所有这些理由也许都提供了某种解释,其中最无历史依据因而不可靠的是有一个人被杀,宣布了王的最终的死与一幅假画有关。

关于王忬的命运故事的最早形式见于沈德符的著作中。简言之,严氏是一个热心的收藏家,当时正努力获得12世纪著名画家张择端的名画《清明上河图》,这幅画描写的是五月五日(此处原文为“on the fifth day of the fifth moon”,这个日期与现今农历的清明节日期不符,可能作者误将端午节作为清明节,但原文如此,照实译出。——译注)的情景,这一天是中国传统的扫墓节,人们都去为自己的先祖扫墓。我们有好几幅复制品,最好的一幅表现开封都市生活迷人的景观,使用的是卓越的现实主义手法。一个姓汤的装裱工,推测地抓住一个机会去讨好大权在握的大臣,证实人们谈论的画在王的手里,王太高兴了,以致不愿将这幅画给他。但汤最终无法从王忬的手里得到这幅画,汤委托一个来自苏州的画家黄



彪复制了一幅。

黄彪的复制品成了严世蕃收藏的珍品,并且给所有他的客人看,引以为豪,直到有一天一个怀妒忌心的客人证实这是赝品。被羞辱的严世蕃把原因归咎于王忬,认为王欺骗了他。有些历史学家认为是那个装裱工用这个事件向王世贞的傲慢所作的报复。

这个故事在17世纪中期李渔写的戏剧《一捧雪》中再次得到表现。

顾公燮,18世纪苏州一个古怪的学者,也同样利用了这个故事,只不过增加了一些有用的细节。在顾的改写本中,王实际上真正拥有这幅画的原作,但不愿放弃它。顾使用如下的方式将这个故事与《金瓶梅》的来源联系起来:王世贞千方百计为父报仇,但功夫白费,严世蕃对通俗小说的热衷终于给了他一个机会。当严问他是否有什么新书推荐给他时,王世贞无意中抓住了机会,回答说他发现了一部名叫《金瓶梅》的小说,因为他偶尔看到了金花瓶中插着梅,经过一段时间的思考之后,便从《水浒传》中的一个情节演绎而成为自己的小说。顾断言西门(字而意义为西边的门)庆是对严世蕃的故意的暗指,严的号为东楼。王世贞收买严的足医帮助他进行工作,当严读书时足医为他修剪脚趾,修剪不好而使脚感染了,严就因此而不能去宫廷照看他年迈父亲的利益。此后,那年老哆嗦的老人不能防止别人对他的诋毁,这些诋毁传到皇帝的耳朵里就会毁了严氏一家。

在这个故事的另一个改写本中,唐顺之(1507—1560)对王忬的死间接地负有责任,因为他告诉了严世蕃那幅画是赝品。绝望之中,王世贞借助于下毒来复仇,并且聪明地利用了内容放荡的小说。唐顺之有一支笔,藏有毒箭,他曾用来阻止了王世贞施行的暗杀行动。王想出了一个主意,把毒剂和印书用的墨混合在一起,他翻书时不断用口水蘸湿手指,当他读到最后一章时,这位贪婪的读者便被毒死了。

如果用严世蕃(他的号叫“东楼”刚好与“西门庆”相对)代替唐顺之,我们便得到了一个小说故事来源的完整的说法。但这是一部传奇,很容易不被人注意,因为唐顺之比王忬先死6个月,并且严世蕃被皇帝下令处死,不可能像以上描述的那样,是因为吸收了小说纸张中的毒而致死。

1696年谢颐作序的一个《金瓶梅》的版本使别的版本埋没达两个半世纪,在这个版本的序中,认为作者是王世贞或他的一个非常亲密的同仁是“毫无疑问的”。在同一个版本中,张竹坡在他的批评开始时,安置了一个“哭孝说”给以上传说以进一步的实质性的支持。

这本书恶意中伤的本质在张竹坡的眼里已被理性化了,因为王世贞的目的是高贵和孝顺的,他向残暴者复仇。但甚至张也似乎不能让人信服王世贞是作者,而宁可认为“作者”是匿名的。这一矛盾可以通过这样一个事实而获得解释,即批评家的著作直到死后才出版。

王世贞为《金瓶梅》作者这一说法是完全不可能的,首先他死得太早;其次,人们都知道他对非正统文学毫无兴趣。在本世纪30年代早期,吴晗依据最新发现的词话版本,试图证明王不可能是作者。他成功了吗?今天我们几乎不相信吴晗的结论,但是,关于他的观点的任何通盘的讨论都要求探究到技术性的细节,这种做法在这里是不合适的。

通常认为《金瓶梅》出自王世贞的手笔,并且是写来批判严世蕃的。小说中西门庆这个角色是严世蕃的忠实的影像。严的幼名“庆”,跟书中人物的名字一样。世蕃的号叫“东楼”,而书中人物姓西门。这两者正好相反。

另外一些人认为这部小说是一个孝顺的儿子为父亲之死报仇而写的。这个儿子注意到他的父亲是被一个非

常有影响的人物杀害的,这个人物他认识。他反复地向这个人进行复仇,但都不成功。这时,通过一个秘密的调查,他获悉,这个人有一种习惯,即无论在读任何书时,每当翻页时都把手指用唾沫涂湿。这个孝顺的儿子花了三年时间来写这部小说,当他写完时,在书页的每页角落上都涂上毒汁。之后,他雇了一个人把书带到书市上去,当那个有影响的人物坐在滑杆里路过时就把该书出卖。雇来的这个人叫道:“这是世界上最奇特的书。”这个大人物取了此书,并且就在滑杆里开始读起来,当他到家时,他已读完了该书。他是如此之印象深刻,以至于他想找那个卖书给他的人,寻问一下价格,但在哪里也找不到他。这时他突然明白他中计了,并试图挽救自己。然而,太晚了,他已中了致命的毒,一会就死了。

现在来考察这个问题,上面的两种说法看来都是正确的。那个孝顺的儿子就是王世贞,那个大人物就是唐顺之。王忬,王世贞的父亲死于严氏父子的阴谋,唐顺之的造谣中伤是这整个事情的背后的原因。在姚平仲的《纲鉴挈要》(即司马光的《资治通鉴》的节略本之一)中的说法是皇帝的巡官王忬被强制处死。以下内容是在一条注释中发现的:严嵩渴望得到一幅王忬拥有的古画,王不愿把此画让给严,给了严一幅摹本。当一个鉴赏家指出这一点时严嵩非常愤怒,并以一个莫须有的指责说王曾泄漏一条重要的军事机密,将王处死。虽然那个鉴赏家的名字没有被揭露出来,有一个知道这件事的人说那人就是唐顺之,那幅人们谈及的画就是著名的《清明上河图》。怀着巨大的痛苦和对唐顺之的深仇大恨,王世贞发誓要报仇。他几次派人对唐进行侦察,但唐对任何了解关于他的生活的企图都防范甚严。一天晚上,唐独自在室内读书,突然一个行刺者从后面抓住他的头发。正当刺客准备刺死唐时,唐突然说:“纵然我无法逃脱我的苦难的命运,请允许我给家人

写一封信。”刺客站在旁边，唐顺之写了几行字。突然，他写字用的笔的笔尖脱落了。唐做出要修复笔的样子，把笔杆靠近蜡烛。这支笔杆实际上是暗藏了一支装了毒箭的微型弓箭，蜡烛的热能触发扳机，当一支箭头刺进刺客的喉咙时他当即死亡。这个消息使王极度地失望。一天，在等待朝见皇帝时他碰见了唐。唐说：“好久不见你了，你一定又在写什么东西吧。”王回答说，他正忙于写一部名叫《金瓶梅》的小说，但实际上他什么也没有写，而且仅仅在试图寻找另一个杀手。唐迫切地向王表示想看他的新书，所以，当王回到家里，王雇了许多工匠来刻版，他写起了小说，当他写完每一章就立刻制版。王将毒汁混入墨汁来印刷此书，印完后就将此书送给唐顺之。唐顺之立刻沉浸在这本书中，并且读得很快。因为这是刚印好的书，墨汁很有粘性，有些页码都粘到了一起，唐很难分开它们，因此他用唾沫打湿手指后才将页码分开。到他读完该书时，他已吸入了太多的毒汁，而他被毒死了。有人宣称真正被毒死的人是严世蕃，而不是唐顺之。但严世蕃是被判死刑而处死的，所以那个被毒死的人一定是唐。这些细节都附属于所谓的“孝子以三年时间写成一本书”，而“巨公索观于车中”等等说法。它们是同一故事的不同改写本。令人费解的是为什么一个出色的学者，像唐顺之怎么会愿意去迎合严家的要求，并且被迫用生命的代价来偿还他引起的麻烦。（资料来源：《寒花盦随笔》<sup>②</sup>）

留下来的问题是，一旦我们不承认王世贞是《金瓶梅》的作者，那么这个位置就向一些新的候选人敞开。亚瑟·瓦勒（Arthur Waley）在1939年给弗兰茨·库恩（Franz Kuhn）的德文本版的英译本写的序言中，对这部传奇的来源作了一个很好的总结，并提出作者是徐渭（1521—1593）的观点。这并不是无根据的猜测，因为徐渭

是个有反叛性的和怪癖的剧作家,他对通俗小说感兴趣,并且卷入了当时文人圈子的争吵,那时他站在为“现代”辩护的一边,相反,王世贞则支持“复古主义者”。但是,没有发现更多的事实来支持这一理论。如果徐渭是作者,袁氏兄弟之一将会放弃这出游戏,因为徐渭是他们的一位老师。

一旦认真地对《金瓶梅》的作者问题进行研究,将不乏其候选人。事实上,现在几乎有 20 人之多,这里我们只援引那些最有可能性的加以讨论。

魏子云在指出了沈德符观点的前后不一致之后,得出结论说,沈德符本人就是这部该诅咒的小说的作者,然而他对事实的掩盖不够聪明。最近,即 1979 年马泰来发现《金瓶梅》书末的签署是谢肇淛(1567—1642),使得这种观点站不住脚。

最初被孙楷第提出继而他又予以否定的,认为李开先是作者候选人的说法,得到了吴晓铃的赞同。李作为一个剧作家,对白话小说感兴趣,而且他的戏剧在小说中常被引用。可是,徐朔方对这种理论的表述似乎更容易令人接受,徐认为李是该书最后成书的编辑者。

在新近尚未出版的讲演中,戴维·罗伊(David Roy)搜集了大量的给人印象深刻的论点,来支持著名剧作家汤显祖(1550—1616)是该书的作者。毫无疑问,汤是 16 世纪末最先接触《金瓶梅》的文人圈子中的人物。我们不能在这里讨论那些观点,它们使汤作为作者似乎有理但又不确定。

依据马泰来发现的书末署名是谢肇淛这一证据,他提出了一个有价值的值得注意的观点,主要是因为他列出了一些别的同时代的观点(也许比袁中道要早)。简言之,这部小说被认为是刘守有秘书的作品,刘守有是刘承禧的父亲,据说他拥有该小说的全本手稿。在这种说法中,小说描写的主要人物被说成是他的妻子的一个表兄,即作家梅国桢(1542—1605),《金瓶梅》这个标题因此可

以说是一个双关语：“现在我批评梅先生”(Now I criticize Mr. Mei 今评梅)。如果这不是假的,那么就是真的。

如果像吴晗努力证明的那样,《金瓶梅》完成于 1587—1595 年间,并且像一些人相信的那样,该书作者笑笑生出生在山东省兰陵(有人认为是今天的峯县),就没有一个人能满足这个作者的条件,因为他们要么死得太早,要么死得太晚,或者是出生在山东以外的地方。另一方面,作为一个重要的作家写了这么一部了不起的著作而不给人留下任何识别他的身份的线索,或者说甚至没有在他的亲近者那里留下任何暗示,这似乎是不可能的。所以,我们对张远芬在发现贾三近(1534—1592)作为作者最终不成功感到惊奇,贾三近是峯县生长的人。就我们所知道的贾三近的生平和文学活动来看,他作为作者是完全合理的,这些是根据徐州师院学报上的一篇文章而得到的。

所有这些推测都是建立在这样一个基础上的,即该小说是单个人的作品,这个观念是人们普遍地接受的。以校订本作为出发点,张竹坡分析了小说的创作、小说的发展速度及其下流的双关语,这些都建立在这样的理论上,即作家始终处于对材料的完全控制的地位,并且还假设了小说中意义象征的水准。较早些时候的李开先曾将《水浒传》的微妙的有机结构比作人类的循环系统,从这种观点出发,他将他自己看作长长的学者行列队伍中的一个后继者,这些学者推崇通俗文学,并且认为在真实性和独创性方面通俗文学优越于古代模仿论的文学。

没有人会否认《水浒传》是精心创作达几个世纪之久的产品,罗贯中仅仅写了最终定版。金人瑞作为一个批评家企图将另一个不为人所知的,推测起来可能是施耐庵写的本子,以此作为惟一的版本是相当困难的。

潘开沛(他显然未能在 1957 年的反右运动中幸存下来)在 1950 年就《金瓶梅》掀起了一场轩然大波,因为他认为《金瓶梅》在

来源问题上与别的“经典”小说并无多大区别。潘宣称就《金瓶梅》来说,说书人的艺术创作同样是它的起点。这也许是一种合理的观点,但不容易得到支持,因为说书表演的模仿不能证明一部作品的口头来源。然而,相反的观点并不更好些,最主要的一点是色情的描绘不能被用口头表演向观众表达。民俗学者和文化人类学者都知道这样一个事实,人类早期娱乐的许多类型都是猥亵和粗俗的,因为它们可能与丰产和生殖仪式有关。根据这个观点,人们不能信赖过去或现在的权威们赞同的校订和删节过的文本。

朱星新近的理论认为《金瓶梅》原作十分纯洁,这是没有任何事实根据的,只需从小说手稿处于传抄时期的事例中举出三四个例子,这个观点就被驳倒了。

潘开沛的理论在日本比在中国得到了更好的接受,日本学者在他们细节性的文本研究方面是独特的。不管如何,对于他们来说,像《金瓶梅》这样一部如此丰富的语言艺术的里程碑式的作品由单个作家完成是完全不可能的。有少数运用历史语言学方法进行的初步性研究——比如1979年出版的寺村政男的研究——倾向于这样的结论:小说的一些章节分别来自不同的日期阶段。但是,还没有学者对蒙古人的语言的借用情况调查过,尽管它们可以被解释为是蒙元时代流行的戏剧风格的一种模仿。

《金瓶梅》是用山东方言写成的,这一观点得到好几代人的普遍接受,但没有人去详细说明它使用的是山东方言的哪一种下属方言,因为山东省是一个有多种方言的省份。另一方面,从小说中找出无数的中国南方的语言和习俗的例子是不会有丝毫困难的,不仅从第五十三回到第五十七回,虽然它们有可能是插进去的,这是魏子云对传统进行攻击性研究的著名成果之一。事实上,读者时常获得这样的印象:作者努力使语言显得更像北方的,因此他通过混进一些来自北京方言的词汇和表达方式来达到这一点,虽然他没有能够在语言的特性方面使它全部都像北方的语言。人

们也许宁可认为小说在风格上是统一的；然而，新近的研究，虽然迄今为止还是很简略的，却证明了以上说法是远远不正确的。仅仅根据作者自己宣称他来自兰陵，因而说作者是山东人的这种判断已经被无可挽回地削弱了。有人指出江苏省也有一个镇叫兰陵，当然，关于选择山东这个地方是作者选定他支持荀子哲学的一种方法，荀子是孔夫子的信徒之一，生活在公元前3世纪初叶。

《金瓶梅》是中国文学中的“四大奇书”之一，据说这本书是王世贞写来为其父亲报仇的，他的父亲死于严氏父子之手……有人说作恶者实际上是唐顺之，他当时任职为江右巡抚。他设计陷害一个人并导致这个人被处死，这个无辜者的儿子千方百计报仇，但没有任何结果。这时唐退休归田并回到他的家乡。他是各种奇书的搜藏者并有很大的兴趣来读这些珍奇书籍。当那个被害人的儿子获知这一情况后，便在很短的时间内写了《金瓶梅》，并在书页上涂上砒，然后将这部书稿献给唐，因为他知道唐有一个习惯：即在翻书时喜欢用舌尖上的唾沫来涂湿手指。唐一个晚上便读完了这本书。第二天早晨，他的舌头麻木无力，并且在镜子里发现舌头发黑。意识到他已中毒，唐传唤他的儿子说道：“有人陷害我，我死以后，除了我们的最亲近的亲戚外，你绝不能让任何人进我的房间。”确实，唐刚死不久，大约几小时内，一个穿着白色长孝服的人冲进唐家，放声大哭，悲痛欲绝。这个人跪在唐的儿子的面前，说他还欠死者无法估计的债，希望他被允许在他的恩人的棺材关闭前表达他对死者的最后的尊敬。由于被这人的真诚所打动，唐的儿子允许他这样做了，来访者进到唐的房间里匍伏在唐的身上哭得十分悲痛，重复鞠躬几次后才离



开。当准备为死人穿戴下葬的衣帽时,才发现唐的手少了一只,因此他们认为那个“悲痛者”是小说的真正的作者。有人推测,因为他自己的父亲被砍了头,作者不会停留于满足毒死唐,而要把自己伪装起来以便于对死者施行残害。这两个故事均流传于世,然而很难说哪个是真的。在袁宏道的书《锦帆集》中有人偶然发现这样的说法:“我在床上读《金瓶梅》,发现其中充满了生动的刻画,甚至枚乘的著名散文《七发》也不如这本书优秀。”《金瓶梅》几个世纪以来一直很有名,但也真正是一本不体面的书,全是肮脏的东西,没有什么优点。不仅仅是全书的结局很荒唐,在那里书中的所有角色都获得了新生。(《网名笔记》<sup>③</sup>)

唐顺之传记中有关他死的一些信息如下:嘉靖皇帝三十九年(1561年),洪水季节,唐的身体状况虽然每况愈下,还是乘小船在扬子江中进行了一次短途旅行。他路过焦山,当到通州时便死了,时年54岁。我得到了他死亡的通知,并出席了他的葬礼。与我一样,唐是武进人,并且是一个有名望的学者。与此同时,有这样的传说,即唐的一个仇敌花了很大一笔钱得到了《金瓶梅》的原著,这人曾经将书稿浸在砒的毒汁中,然后把书送给唐。唐是一个读书欲望强烈的人,在很短时间内便把书读完了,在阅读过程中他用唾沫涂湿手指来翻书。到他读完该书时,他的舌头僵硬而麻木,一会儿便死于中毒。当有人比较这两个故事时,很显然民间的谣传无法支持官方的记录。后者还包括如下一些内容:“唐顺之是一个学识广博的人。他广泛深入地阅读过天文学、音乐、地理、军事、几何学、数学以及妖

术等领域的书籍。”这些议论是可以被找到的。我的家乡有一个一直流传、曾达到如此效果的故事：唐家居住的青果巷，被称为盘谷楼，他家有一个刮风的台阶，这个台阶对于那些不熟悉它的情况的人是如此的具有迷惑性，以至于使他很难进入到建筑物的中心位置。唐密藏了许多箭，这些箭被设置在他的家具中以及他的桌子上，从桌子上箭可以射出击中潜在的暗杀者以使他本人免于受害。这所住宅现归林家所有，每当我路过它旁边，我都会深切地回忆起那位伟大的学者，他现在已远离我们而去了。（《秋水轩笔记》<sup>①</sup>）

然而，《三侠五义》也许是一个简单的实例。《三侠五义》是19世纪一部著名的嬉戏小说，更多的材料告诉我们，它的创作者是石玉琨，天津的一个著名的说书人，在上世纪的六七十年代非常有名。这部小说的成文版本在出版时根据出版要求作过重大的改进，以使它能满足有文化读者的要求。

对于早3个世纪的《金瓶梅》也曾经是这样的一个实例吗？临清在山东省西北部，是大运河上的一个商业活动中心，当然也是一个娱乐中心，一定曾经有一批职业的说书人在那里活动。对于他们来说，从通俗小说《水浒传》中借取材料来作为他们的全部剧目，并将场景安置在山东，有什么能比这个更自然呢？编年史未曾提及此事，这也没有什么值得奇怪的。如果事实是这样的话，涉及作者的所有问题都将迎刃而解，文本中许多有问题的地方也许能更容易地得到说明。比方说，在校订本中，小说口语阶段的许多不谐调的踪迹是如何消失的？

只有成稿时间早于小说的出版时间这一偶然的发现才能引导我们走出猜测的王国，这就是我们根据我们的处置更应该使用材

料的原因。从那个长期被禁的文本本身开始,历来许多学者都忽视了这一点。因为这个原因,人们也许真正地看过小说的手稿形式——今已丢失——才显得有无可估量的价值。

关于袁中道和谢肇淛两人解释,即把有关《金瓶梅》的创作时间定在大约比出版时间(1618年)早50年,这似乎是很公正的。后来给出的日期标准因此可以被认为是篡改的。

没有一个人曾经是一个专注于小说中年代不一致的读者,一次认真的检查将发现书中无数的疏漏和情节的不严密之处。一方面,小说进展得很缓慢,另一方面,小说结尾的情节似乎又运动得太快。这有可能是一种过分,试图把小说压缩到了简洁的一百回的结果,而不是因为作者没有耐心去完成这部小说。

如果我们接受小说是单一作者的理论,就不能避免这样的结论,即《金瓶梅》是一部在作者死后才出版的著作,作者死后留下的是些分散的、未完成的手稿和一些各种各样草稿的痕迹。无论如何,一定曾经有一个编辑者把这些不连贯的文稿集中起来,或者是改写,或者是完成。所以,无论人们接受何种理论,单一的作者不可能把小说写成它现在的形式。虽然单一作者的说法具有简单的好处,但留下了许多矛盾;另一方面,多个作者这一说法留下了一种复杂的“协作”的开放的可能性,由于其中太多的环节我们尚不知道,所以我们一时还不能确定其中的细节。

可以确信,这两种理论必然地暗含了两种截然相反的对小说的翻译。在第一种情况里,人们必须推测作者——毫无疑问是一个天才——已经想到了每一件事情,并且对作品的叙述采取神秘的暗示方式,因而使我们驱散了小说中的大多数明显的前后不一致之处,而将其作为故意的和充满某种含义。在多个作者这一说法里,无论如何,人们必须认识和澄清其各层次意义上的附加物,推测出每个作者属于他们自己的写作方法。

## 小说的意义是什么？

对这个问题的回答可能是双重的：要么该书意义整个的不明确，要么有一种特定的意义。该书最早的序言赞同后者。艺术作品并无适用的功能，还不如把它们说成是一种认识世界方法的一种独特的、个体性的表达。这部小说的创作必定是作者受到一种内心深处的激情的激发，作者的心中必然抱有某种特殊的目的。这是在《词话》版本的《跋》中找到的结论，这个版本以至于去模仿袁宏道的笔迹，以便让读者认同他是该书著名的作者。

不管这部小说的来源是什么，序言坚持赋予它一种新的意义和似乎值得称赞的出版动机：通俗文学的说教功能被加上了一种观念，这种观念认为这样的写作能够净化激情，首先通过给读者愉悦来驱赶“世界的悲伤情绪”以净化激情，其次使读者观看腐败的社会现实，并谴责而获得满足。这部小说让人们能理解这个要旨：一个学者、作者对另一些学者、读者说的话。

在最近两千年的中国，正统文学和通俗文学合流导致了文化的丰富多彩，这方面与西方相似，西方多种民族文学的表现形式是紧随着欧洲大陆发生的语言的衍变面来的。

在中国，谁组织了白话文出版物的读者这一问题仍然还有争论。普通的观点认为，书主要是为有闲阶级的娱乐而写的。但为什么这样的享受应该被限制在社会的某一阶层呢？在法国大革命前的欧洲，文盲似乎要比中国多。商业阶级，包括商店服务员和财会人员，都能阅读，就和少数官僚机构里的职员能阅读一样。甚至妇女也不例外，还包括那些不是出生在十分富有家庭里的人们。在小说中，西门庆的第一个妻子是文盲，但他的姘头潘金莲却不是。这种现象必须从当时中国经济的进步和在中国发生的都市化这一背景下来加以理解，而当时的欧洲正处在黑暗的中世纪时期。

廉价书籍是中国的一个发明。但是在中国,跟别的任何地方一样甚或有过之,文化教育是一个相当复杂的问题。《金瓶梅》至少保留了一个好的例子:西门庆每当冒险越过经典的语言,他就陷入困境。事实上,有闲阶级中的知识及能力从来与儒教安排等级对不上号。想象力的驰骋,通过白话文的表达,产生出一种非凡的感染力。解释历史传说的浩如烟海的文献,暗示了各种各样的读者群和一定社会流动性的存在这一事实。《金瓶梅》中描绘的世界提供了一种解释,即一部小说是怎样被创作出来和怎样流传的。

这个世界及其时代习俗的描绘,被纳入了《水浒传》规范的框架。这里我们将不进入对中国历史的描述,而是指点读者进入雅克·热内(Jaques Gernet)的《中国社会》(Le Monde Chinois,英文译为:A History of Chinese Civilization,《中国文明史》),再进入雅克·达尔(Jacques Dar)关于他的《水浒传》译文的介绍。《水浒传》的第一章始于1058年,尾声在1124年。《金瓶梅》的叙述始于1112年,以英雄武松徒手打死一只老虎这一著名的情节开始,结束于1127年,略微超出前一部历史小说的时间限度。这样的时间差异是没有关系的,这是一个内忧外患并存的王朝危机的时期,开封陷落之后,内忧外患导致以国家的分裂和宋朝廷南迁为代价才换来了和平这一结局。政府的无能、管理部门的腐败、道德的废弛、外来的侵略威胁,所有这一切一再发生的模式,是典型的中国象征模型。明末重蹈宋代之覆辙,这便赋予《金瓶梅》一个预言的维度,只不过南明势力在北京于1644年陷落后没有能够抵抗满族的进一步入侵,很快就失败了。

没有必要列出小说中无数的年代错误,虽然那样显得考虑周到,这些显然发生在12世纪。不值得把人们推崇的学者当做作者,他们可以被解释为对读者的一种提示:小说讽刺的目标就是作者自己所处的时代。崇祯在位时,这是1118年的一个好的时期,在一些章节中(如第七十一回、九十六回)简直不被提及,但在另一

些章节中(如第三十回、七十六回、七十八回)又被特别地强调,并且有些人物性格成熟得要么太慢,要么太快。

在中国计算一个人的年龄,既不是按照出生的天数也不是按照出生的月数来计算。一个小孩他出生的那天就是一岁,第二年就是两岁,这使得一个人在任何一点上都比他按照西方计算年龄的方法要大一岁到两岁。所以,我们决定不修改文本中出现的任何数字,以保持某些象征和文学的意味。从把这些数字作为神秘暗示来看,过去或现在都还没有一个批评家试图努力给出他们发现的这些有意识的或偶然的错误以一个有说服力的解释,但这常常无法逃避普通读者的注意。无论如何,中国社会结构的那种包容性品质使得把《金瓶梅》作为一种将现在隐含在过去的条件中的现代社会批判来读显得毫无意义。仅仅因为它内容的肆无忌惮,所以当权者们就继续禁止这部在小说部类中有争议的作品吗?

“弄珠客”,不管他是否冯梦龙,直接宣称《金瓶梅》是淫秽之书,虽然淫秽可以是一种恰当的理由。张竹坡在他 1695 年注释本的第十五章向以上观点挑战,他说:“‘四大奇书’的第一部不是淫秽之书。”

这种道德的评判是如此之常见,甚至可以说是一种陈词滥调,以至于去考察他们显得没有意义。但是,张竹坡的断言也不仅仅是修辞的夸张。毕竟,《金瓶梅》不是一部“色情”小说,非常奇怪的是,它也不能被列入今天的关于“色情描写”的文学。性爱场面的描写被审慎地分布在整个文本中,常常省略,几乎不重复。它们很少是无缘无故的,并且是性格化的一个本质性部分。小说通过细节化的和无拘束的性行为的场面刻画,使它本身从传统的同类作品中区分了出来,并且它的更大胆的场面只可能在最近二三十年里的“高度自由化”的国家里才能得到出版——日本还要除外,在日文版中一些段落还保持汉文字的形式并被降到脚注里去。就像帕特里奇·汉南(Patrick Hanan)评论的那样,性爱的段落被用两个

层次的语言来写作,即经典的和通俗的。在经典的汉语文学中这些常常不是对在前言中提到的那本《如意君传》的模仿,那是一本关于一个宫廷宠儿的小说,这个宠儿主要满足武则天女皇的性欲需求(武则天 684—705 年在位)。这是一种聊以自慰的性欲满足,其传统根源的一部分可以追溯到唐代的贵族文学。

小说中用通俗语言写作的部分是富于创造性的,当将其回溯到滑稽模仿的渊源或者那些“耸人听闻”的短篇故事类型及其对一切为了性欲满足必将遭至谴责的否定性态度时,其创新性尤其明显。就我所知,《金瓶梅》将许多在明代末年十分普通的内容放荡的短篇小说的日期都提前了。从《金瓶梅》中,社会学家们很难为他们设计的“堕落”这一栏目搜集到什么新的材料,除了西门庆做爱使用的一些化学刺激物和做爱器械以外,还有什么呢?第二十七回中的独特的“大闹葡萄架”,第七十二回中潘金莲亲吻阴茎的癖好,这后来被王六儿模仿,仅此而已。西门庆的观淫癖就跟他对吮吸阴茎的偏爱一样普通,对于他的姘头、仆人或者偶尔对于他的主仆都是可以接受并实践的,但是他的法定妻子是不可能下降到这种不体面的生活里去的。整个小说中没有出现西门庆舔女性阴部的场面,可解释为西门庆对统治权的需要,这导致了他用燃烧着的艾草去灼烧他的仆人的外生殖器官,以及过度的纵欲并最终通过性活动而将自己耗尽,这一切可归因于一种疯狂的欲望去满足女人数量的增加,同时又拒绝接受通过避免射精而获得性满足。这种统治者的绝对权力被他的同伙的自鸣得意减弱了,但他们也有其自身的限制:妻子们和姘妇们拒绝一起过性生活,尽管西门庆冒险要求她们这样做。他与同性和与异性的两种性活动令人作呕。性行为是生活的真实的一个方面,揭示性的危险并不完全等同于完全拒绝它,而是对它的重要性的一种宣言。在中国小说中,第一次有一本书的标题提供了一种双关的模式,这个双关涉及到小说中的人物性格,这一点以后经常被模仿。标题仅仅指涉到作

品中女性的名字,这绝不是一种巧合,因为女人是性活动的绝对必要的条件。

“话”这个词,通常指“说话”的意思,指明故事的本身和阴茎两方面的内容,以至于《金瓶梅词话》可以被翻译为《阴茎的备忘录》,有关它的功绩、它的失败以及它的死亡。如果是这样的话,读者就能公正地评判小说中西门庆这个诈骗者爬进官僚机构的那些冗长的离题的内容,他的忙碌的社会生活,他的饮酒较量,他的慷慨大方和小器量,他的私通给他带来了大量的财产。在西门庆那里,达官贵人取代了情人并且侵犯了小说的主流。在突出的地方出现的不是真诚的男性友谊,它的讽刺展现出一种书生趣味作为适合于商人好色的标志,这些商人支配着小说的第一个部分。

这样我们就理解了作者在小说中流露出的某种政治讽喻的倾向,被认为是“甘公”作的小说的跋中已经提及这一点,并且魏子云以及别的人最近又重新接受了这一点并作了精心的阐释。“词话”版本的第一章及序言可能明显地指涉万历皇帝(1573—1622年在位)宫廷的一些事情,万历皇帝不愿立他的长子作为皇太子。对西门庆淫逸生活的描绘可能是影射在位皇帝的道德堕落的一种方式,他跟小说的主角一样强壮,并且他的六个女人可能暗指六个部(六部),描写她们的阴谋及腐败。但是,《金瓶梅词话》不可能在万历皇帝有生之年出版。根据魏子云的观点,由于以上原因校订版一定出现得更早,这意味着弄珠客写序言的时间不可能与小说的实际出版的日期相一致。

难道可以设想一个伟大的作者愿意浪费时间和才能去报告那些女人们和仆人们之间的争吵和无聊的话吗?张竹坡在关于《金瓶梅》的意义的文章里致力于发展一种理论,这种理论建立在来自图解的潜在讽喻和象征、语义和声音的联系这样网络似的基础上,实际上,这和它缺乏说服力一样不易理解。我们援引一个例子,与西门庆的女婿陈经济有关:“陈的意思是‘老’,所以‘毁坏’。‘经’



与‘茎’(这里也许在张竹坡的方言中“金”跟“经”的音没有区别)同音;‘济’(ji)是一种植物(莲属植物)的名字。这样排列如下:金莲将被陈经济毁坏。”

如果大臣蔡京不是历史上的一个角色,我们可以提出比张竹坡更进一步的证明,可以认为因为“蔡”与“财”同音,“京”与“精”同音,这样“财+精”就对小说进行了全部的总结。文字和双关语的玩弄经常在小说中被有意识地使用,特别是当语调改变到曲意讽刺和滑稽模仿的时候。在这一点上,《红楼梦》当然模仿了《金瓶梅》,达到让其译者失望的地步。在关于张竹坡的现代信徒中,如果我们冒险赞扬他们的著作的话,戴维·洛威(David Roy)和卡特琳娜·卡利兹(Katherine Carlitz)以他无可否认的成功开始证明了这些暗示包含在《金瓶梅》中,但是,同样可以信任的是他们选择不把这种探讨达到的深度推进得太远。

卫道士们倾向于在批评中追求一种小说中的严肃性的保证,主要是通过指出小说的宏大范围、艺术的把握和超凡的观念。这些学院信徒实际上取得了相当大的成功。但是他们能达到证明小说的崇高的道德目的企图吗?如果我们怀疑,是因为小说文本在没有我们对意义的搜求时也是充满意义的:它敢于说出那些严肃的人永远不能说出来的事情。这种所谓的无益是小说的主要特征之一。为什么《金瓶梅》作为小说中一种无与伦比的,这一问题是否最好不问呢?苏联的编辑者,当他们从曼洛金(Manoukhin)的那些关于女人的争吵的一部分译文中剪辑出一些段落时,他们把这部小说的核心内容给删除了出去。这是荒唐的,因为这样一部富于多层含义的小说不可能被削减成一部关于妇女生活状况的小说。

紧随苏里·德·蒙特(Soulie de Morant)之后,克莱门·埃吉尔通把他的几乎是全译本的文本题名《金莲》(The Golden Louts),仿佛他能够凭直觉感受到一个他实际不知道的较早的版本里的标题的

意义,亦即一个凶残的妇女死于悲惨命运的故事,她被武松残害。武松是故事的所有人物中最富于男子气概的人物,也是惟一对妇女不感兴趣的人物。可是从第一回到第八十八回中,支配着叙事主流的各种各样的材料能够被更适合地叫做《多妻家庭的恐怖》(The Horrors of a Polygamous Family),如果让·杜特德(Jean Dutourd)允许这种从《爱的恐怖》(The Horrors of Love)中借用的话。这将我们带回到地主西门庆那里,他激发了夏志清(C. T. Hsia)构想一种新的关于小说的跋,他聪明地将其题名为《卧室里的六重谋杀》(Sixfold Murder in a Bedroom)。统一佛、道、儒的阐释(这被学者们成功地提出来)仅仅适合于证明不同看法、观点的巨大差异性以及在小说能激发起人心的透视中的多种变化。在佛教的结尾中,虚构的幻象与因果报应和转世的虚幻本质联系在一起。在最终描绘的道教仪式是不灵的,因为西门庆的行为已经把他从这条“道”上抛开了,并且获得了一种超然,这种超然是取得成功的先决条件。他无视儒教的男性家长的所有正常的义务,他在同一时刻显得既凶残又软弱,是一个女人的囤积者,为了新的通奸而放弃他拥有的这些,常常乱伦。他的慷慨仅仅是被那种支配欲望激起的而不是出于对别人的同情,就像后来丁耀亢(1620—1691)写的小说的续篇中描述的那样,这部小说已根据弗兰茨·库恩的德语改写本《隔帘花影》译成法文。在这部小说中我们发现西门庆是陈夫人忧郁的鳏夫,陈夫人是惟一曾经能使西门庆留在家里得体地做事的妇人。

西门庆的伪善方面被责备得并不多,而责备得较多的是他缺乏体面的生活以及他为他的下级树立的坏榜样。他对失去“瓶儿”的极度的悲伤令人感动,但是,根据儒教的观点看,这一点是有些不得体的,因为在对她死的悲痛中他忽视了他是他妻子的合适的主人这一点。西门庆在第七十六回中死于他的罪孽,但是死于潘金莲之手,似乎是她毒死了他,就像她毒死了她的前夫一样。然而

在后来的一些事情上他如此严重地缺乏分量,以至于校订本把他放在小说的最前面与他的那帮寄生虫放在一起,可以被重新命名为《一个性格卑鄙的男人》(A Man of Despicable Qualities)。

事实上,这个题目完全适合于《金瓶梅》,因为这个巨大的创作能够被切分成三个部分,分别由潘金莲、瓶儿以及春梅扮演主角。我们在何处中断呢?叙事的线索纠缠着晦涩的观点,并且终于缠绕着反讽性的情节。令人迷惑的春梅的形象代表了什么?这个骄傲的女仆,她变成了贵妇人,虽然她性格凶狠,但她是儒教所强调的忠贞的典范,跟西门庆一样,她神秘地死于纵欲过度,这一点没有得到很清晰的描述。中国这部重要的罗曼司涉及的许多东西已经被切断了。我们纵身于小说诱惑的深度难道不能获得满足吗?在其中我们可以发现我们自己,也许,甚至发现万事皆空。

在1620年,《平妖传》序言的作者,通常被认为是冯梦龙,把《金瓶梅》比做一本日常生活的记录的书,这本书被一个聪明的女仆保存,这个女仆虽然对家务管理无知,但还是成了一名家庭主妇。这就是为什么当《金瓶梅》被重新审视时能够教给我们如此多的生活内容,像冯梦龙在同一部小说的修订版序言中所承认的那样。人们不应忘记马克思主义者的批评,稍后有毛泽东的示范,这些批评渴望把与性行为相联系的想象力驱除出去,并反复强调说《红楼梦》是“一部封建社会衰落的百科全书”,而不是一部恋爱小说,对此乐此不疲。比《红楼梦》早两个世纪成书的《金瓶梅》提供给我们一个更好的中国封建社会主题的证据,这个证据中描述的是中国的“中产阶级社会”以及它的缠足的妇女,而不是满族贵族社会的特权阶层。

## 版本：仍未解决的问题

让我们从最早的刻本开始吧：在一个相当长的时期中,《金瓶

梅》被认为最早出版于1610年,像鲁迅在他的1926年至1930年间所写的《中国小说史略》中声称的那样,从此以后,几乎每一本论述这个问题的书都援引这一观点。这个日期来源于沈德符在他的《万历野获编》中提供的证据,这本书在作者死了很久以后才出版,并且在“词话”版本被发现以前被认为是真的。通过对被讨论的段落进行审慎的考察,发现鲁迅是错误的,并且证据本身的文本是不可靠的。简言之,如果真有这么一个版本,它该出现在1613年之后。

根据更多的权威资料证明,1614年或1615年以前实际上没有任何印刷文本出现。沈德符的论断和上文中提到的冯梦龙的意见,指出这本书是在1619—1620年间开始流传。

1930年发现的《金瓶梅》词话序言中的日期是1618年,把这个日期推断为最初版本日期是符合逻辑的。将它与别的文本进行比较似乎也证实了这一点,特别是因为这个版本流传时间较长而又未被认识到,但也有许多未解决的困难存在。

较晚的版本改换了前言,修改了许多章节的标题和引言性的诗歌,减少了许多枝节性的话题,压缩了其中的抒情诗数量,校正了其中的笔误以使其与错误的日期相协调。这些变化,加起来有好几万字,可以被一些直接的关系的确定来加以解释。但是这些较晚的“删节本”中有些段落在被认为更早的原初版本中又找不到,比如说,第五十三回和第五十四回的差异非常明显,很难令人满意地被写进衍生的各种文本中,同时它的反面对于第五十五和第五十六回却是真的。关于这一点,沈德符合理地提出他的观点,认为从第五十三回到第五十七回是窜改插人的。

两种文本显示出来的是:它们之间不是通过直接的确定的关系联系起来的,所以必须设想有第三种文本的存在来作为这两种文本的中介。在一个完成于1964年的未出版的论述中,詹姆斯·瓦尔纳(James Wrenn)用另种方法来检查文本后得出了同样的结

论。但是通常被接受的关于有原始版本这一结论并非不可反驳，因为它更可能是一种手稿，而不是一个完整的佚失了的版本。无论如何，它必然是一种较接近于《金瓶梅词话》的版本。

1979年发现的谢肇淛的“跋”既澄清了这一问题，又把这一问题弄得复杂化了。第一个在当前无法解决的问题是：是否它是为那未出版的小说而写的，是否是上面讨论的所谓的散失的版本。我们从谢氏那里知道该小说被分成20分册，仍然是一部几百万字的手稿，其中3/10由袁宏道提供，有一半由丘志充提供（这个人在不同的地方有时又叫诸城），丘志充是一个文人，于1613年考中进士。有可能是他在隐居以等待一个“较好的时机”的期间（他当时可以得到一个官职），他重新清理那些全无联系的手稿并把它们填充进脱漏的部分中去，也有可能最完整的和最好的版本在王世贞家里。

换句话说，谢肇淛未能看到另外1/5的文本内容，并希望在出版以前完成它，担心别人赶在他之前。这当然只不过是纯粹的猜测；我们必须承认我们简直不知道。极有可能的是当时传出的即将出版的谣传给涉及到这件事的一些人施加了压力，并且有两个或者三个不同的版本在同一年出现。

有些最老校订的20分册的版本中保存了弄珠客1618年写的序言，但是当谢肇淛提及20分册版本时，“词话”版本分成10分册。至少，从这个观点来看校订本更接近于谢氏比较过的手稿。因为这个原因，我们不能确信“词话”的出版会更晚，即使批评家们根据文本的考察而得出的结论仍然是真的：“词话”文本可以毫无疑问地被追溯到小说的一些较老的版本。除了其中的三回、四回有例外，它似乎来源于一个实际上相同的手稿，这部手稿必定至少有两册。谢氏自己的手稿是什么样的呢？他宣称这一部手稿有好几百万字。他夸张了吗？谢氏详细地说明了他删除了其中他认为不确定的部分。他缩减了一个比当时人们知道的所有版本都长得

多的文本吗？我们只能再次猜测它的答案了。

我们将再次提及被认为是产生于崇祯年间（1628—1644）的修订本，这一说法主要依据于在其中几页整版的插图的角落上发现的制版者的署名这一事实，他们中有两人每一回都出现（这些仅仅在后来才集中在一起的）。这些木刻者我们可以通过他们制作的别的地方的插图来了解到，他们认为没有必要隐瞒他们对作品制作的参与。不管怎么说，我们还不得不证明他们的作品制作于1628年以前，他们仅仅被知道活跃于1614年。这一点需要进一步的调查，就像那些插图自身一样，因为他们的制作者们有时对文本采取非常随意的态度。对其中这一部分和另一部分插图的比较，以及它们与叙述文字的关系，可以为我们提供进一步研究的别的话题。

这是侦探的一种特别形式，它可以澄清围绕在小说来源问题周围的迷雾，对于这部小说，所有的中国文学史都是要么把它放在很神圣的地位对之敬若神明，要么把它戴上枷锁任意谩骂。毫无疑问，《金瓶梅》是一部令人可怕的作品：轻易地认同它是有益的就会败坏那些青年人的脆弱的心灵，大约中国的老人统治者这样宣称过，虽然他们中很少有人能够否认他们在年轻时曾读过该书，毛泽东就是其中之一。但是中华人民共和国的权威们仍然没有能够像他们承诺的那样成功地出版一个关于《金瓶梅》的节缩本。（原编者注：在中国，1985年人民文学出版社出版了一个有1492页长的《金瓶梅》重要的节缩本，香港中国图书书刊社于1986年重印。作出这一杰出贡献的编辑者戴鸿申在他于1980年作的序言中，以一种令人钦佩的精确性宣称该书中总共有19161个汉字符号被删除，又有谣传说有一种补充了19161个字的版本在中国黑市上销售。北京出版的一万册对于普通的观众没有什么益处，这部分图书被“分配”给了“有关的单位”。这种软皮封面的三卷本标价12元人民币，但据传在中国的黑市上卖到高达100元一套的昂贵价格。）

《金瓶梅》还未得到像《红楼梦》那样的热烈的关注,仅仅“经典性的”小说,与《水浒传》一起被名副其实地尊崇为关键性的小说版本。半个多世纪以来,这项工作由郑振铎开创,完成的情况还未超过第三十三回。

我们希望这项崇高工作在 21 世纪来临之前被人们认识到,随着来自“金学”复苏的刺激,就像中国话所说的那样,我们热切地希望由戴维·洛威完成的全本注释的美国译本的出版。至此,这个朴实而庄重的法译本将为这个领域作出自己的贡献。

## 注释

- ① 《顾曲杂言》:袁中郎《觴政》以《金瓶梅》配《水浒传》为外典,余恨未得见。丙午,遇中郎京邸,问:“曾有全帙否?”曰:“第睹数卷,甚奇怪。今惟麻城刘延白、承禧家有全本,盖从其妻家徐文贞录得者。”又三年,小修上公车,已携有其书,因与借钞挈归。吴友冯犹龙见之惊喜,怂恿书坊以重价购刻;马仲良时榷吴关,亦劝余应梓人之求,可以疗饥。余曰:“此等书必遂有人版行,但一刻则家到户传,坏人心术。它日阎罗究诘始祸,何词以对?吾岂刀锥博泥犁哉!”仲良大以为然,遂固篋之。未几时,而吴中悬之闾门矣。然原本实少第五十三回至第五十七回。
- ② 世传《金瓶梅》一书,为王弇州先生手笔,用以讥严世蕃者。书中西门庆,即世蕃之化身。世蕃小名庆,西门庆名庆,世蕃号东楼,此书即以西门对之。或谓此书为一孝之所作,用以复其父仇者。盖孝子所识一巨公,实杀孝子父,图报累累皆不济。后忽侦知巨公观书时,必以指染沫翻其书页,孝子乃以三年之力,经营此书。书成,粘毒药于纸角。谓巨公出时,使人持书叫卖于市曰:“天下第一奇书。”巨公于车中闻之,即索观。车行及其第,书已观讫,啧啧叹赏。呼卖者问其值,卖者竟不见。巨公顿悟为人所算,急自营救,已不及,毒发遂死。今按:二说皆是。孝子即凤洲也,巨公为唐荆川。凤洲之父忬,死于严氏,实荆川谮之也。姚平仲裁杀巡抚王忬事,注谓:“忬有古画,严嵩索之,忬不与,易以摹本。有识画者,为辨其贗。嵩怒,诬以失误军机,杀之。”但未记识画人姓名。有知其事者,谓识画人即荆川。古画者,《清明上河图》也。凤洲既抱终天之恨,誓有以报荆川。数遣人往刺之,荆川防护甚备。一夜,读书静室,有客自后握其发,将加以刃。荆川曰:“余不逃死,然须遗书囑家人。”其人立以

俟。荆川书数行，笔头脱落，以管就烛，佯为治笔。管即毒弩，火热机发，镞贯刺客喉而毙。凤洲大失望。后遇于朝房，荆川曰：“不见凤洲久，必有所著。”答以《金瓶梅》。其实凤洲无所撰，姑以诳语应尔。荆川索之切。凤洲归，广招梓工，旋撰旋刊，以毒水濡墨刷印，奉之荆川。荆川阅书甚急，墨浓纸粘，卒不可揭，乃屡以指润口津揭书，书尽，毒发而死。或传此书为毒死东楼者，不知东楼自正法，毒死者，实荆川也。彼谓“以三年之力成书”及“巨公索观于车中”云云，又传闻异词者尔。不解荆川以一代巨儒，何渠甘为严氏助虐？而卒至身食其报也。（《寒花盦随笔》）

- ③《阙名笔记》：《金瓶梅》为旧说部中四大奇书之一。相传出于王世贞手，为报复严氏之《督亢图》。或谓系唐荆川事。荆川任江右巡抚时，有所周内，狱成，罹大辟以死。其子百计求报，而不得间。会荆川解职归。遍阅奇书，渐叹观止，乃急草此书，渍砒于纸以进。盖审知荆川读书，必逐叶用纸粘舌，以次披览也。荆川得书后，览一夜而毕，暮觉舌本强涩，镜之黑矣，心知被毒，呼其子曰：“人将谋我，我死，非至亲不得入吾室。”逾时，遂卒。旋有白衣冠者，呼天抢地而至，匍伏于其子之前，谓曾受大恩于荆川，愿及盖棺前，一亲颜色。鉴其诚，许之入。伏尸而哭甚哀，哭已，再拜而出。及殓，则一臂不知所往。始悟来者即著书之人，因其父受纆首之辱，进砒不足，更残肢体以为报也。二说未知孰是？观袁中郎《锦帆集》，有“伏枕读《金瓶梅》，云雾满纸，胜于枚生七发”等语，则是书名重已久。然实芜秽不足观，不只卷末《建醮记生》一回荒诞不经也”。
- ④《秋水轩笔记》：唐顺之条上海防善后九事，嘉靖三十九年春，汛期至，力疾泛海，渡焦山，至通州卒，年五十四。赴闻，予祭葬。顺之，武进人，五乡先达也。相传顺之有一仇家，以重金购得《金瓶梅》原本，而以砒霜浸制其卷叶。顺之阅书最速，以手指蘸口津，随看随蘸。及卷竟而唇麻木，遂中毒死。以正史校之，则故里传言之讹可知也。正史又云：“顺之于学，无所不观，自天文、乐律、地理、兵法、弧矢、勾股、壬奇、禽乙，莫不究极原委。”此言亦有据。乡人相传，顺之寓居育果巷盘谷楼，其楼梯曲折而盘屈，登者不易。顺之笔砚几席之间，常有伏弩，以防人行刺云云。今盘谷楼归刘氏，余每过之，辄低回不忍去。

（犹家仲 译）



## 《柳毅传》及其类同故事

[英] 杜德桥

12 世纪的某一天,一位以卖油粢为业的金陵妇女在市场上听到了一段乞丐所唱的“莲花落”:

不因柳毅传书信,何缘得到洞庭湖?

该妇女“忽大悟,以粢盘投地”,遂成为琅琊永起禅师的法定传人<sup>①</sup>。对文学史家而言,这段轶事既有趣又略带几分反讽意味。我认为,它至少十分清楚地表明:著名文学故事《柳毅传书》在当时已广泛传播到了社会的最底层。在原作复杂而精巧的创造中,宋代市坊间的乞丐提炼出了一个单一而突出的特征——传递书信——事实上,这一传统在柳毅的故事产生以前就已经存在好几个世纪了。其反讽即在于此。然而,莲花落及其相关轶事却有着更为丰富的意义层:它们展示了指向某一超验目标的交际行为;其中,中介者(柳毅之于龙王,油粢妇之于禅学祖师)的角色至关重要。使我们感兴趣的——或简单地讲,本文的主旨也就在于此:我们将看到,各种简单的材料是如何的组织成为一个独具匠心的精妙结构。

在汉语圈内,《柳毅传书》以其神话和传奇色彩而流传极广,享有盛誉,但对于其起源我们所知甚少。我们只知道其作者名为李朝威,除此之外,对他的生平一无所知。然而,通过故事内部的时间安排,我们可以粗略地推算出其背景时间界限:其主要情节在仪凤(676—678)至开元(741)末年间展开,然后又经历了五十多年的时间,这意味着其结束年限不会早于公元790年。后来,该故事的文本被收录在9世纪的《异闻集》中<sup>②</sup>。《异闻集》大约成书于公元840年以后,可惜后来失传了。同样是在9世纪,一些稍后的文本开始提及它。比如裴铏所辑的《传奇》中就有这么一个故事,其中一个人问道:“近日人世或传柳毅灵姻之事,有之乎?”<sup>③</sup>而无名氏所录的《灵应传》中也提到龙之间的世仇冲突,由于柳毅的缘故而达到高潮的所谓“史传”<sup>④</sup>。但是仅仅就此得出结论说柳毅传书的故事最早出现于8世纪末到9世纪中叶这一段时间并不令人十分振奋——毋宁说,我们再一次所揭示出的是中国小说史上最活跃、最具创造力的一段时期。

《柳毅传书》的故事引起了现代学术研究的注意。这些研究或者追寻它在印度文学传统中引起的回声<sup>⑤</sup>,或者揭示它和其他中国文学作品所拥有的共同母题<sup>⑥</sup>,或者探求其原型意象等等<sup>⑦</sup>。本文不打算重复或照搬这些既定结论,而是力图发掘和考察蕴含在原作中的不同的故事来源,并将它们整合成一个统一的观点。本文的论点将围绕一个中心立场展开:《柳毅传》独特的张力、冲突和复杂性源自一个垂直结构。它将各种故事材料按明晰可辨的层次组织起来,并阐发了各层所暗含的社会和伦理价值;从而,《柳毅传》便成为一个各种伦理观念对抗、冲突最后达成和解的场所。而且,贯穿整个结构,存在着一个不断变换的、微妙的地位上的含混:人和龙的对峙,以及人和龙在伦理、权力和死亡等冲突性因素中的苦苦挣扎。

我们将把《柳毅传》和唐代文学中与之相似的其他三个故事加

以对比,从它们的相互关系中展开我们的分析。“类同”(analogues)这一术语的选择是经过了审慎考虑的,之所以将它们称为“类同故事”,我是想明确表明:我要力图避免任何有关渊源关系或直接影响的预设前题。有充分证据表明,这几个故事的出现都早于李朝威所创作的《柳毅传》,而且从好几个方面看,它们都同属于一个共同的文学观念,对此李朝威可能十分熟悉,而我们却所知甚少。这一观念的起源和影响将不属于本文的分析范畴,虽然我们对其将时有涉及。这些类同故事仅仅是“标本”而已,它们证明了一个事实:在中唐文学中,有既定形式和人物的故事并不占有一席之地,但是我们将不会把它们看成是李朝威的原始素材。

《柳毅传》的故事妇孺皆知,在此我们需要作一些新的解说、总结或介绍。为着与其他几个类同故事进行比较的方便,我们将抽出原故事中的各叙事单位并加以重新排列。下列故事元素均不具有理论上的地位:仅仅是由于比较的需要它们才被抽取出来,成为独立的叙事单位。

- L<sub>1</sub> 柳毅应举落第,于是离京返乡。
- L<sub>2</sub> 鸟起马惊,柳毅被带到一个陌生之地。
- L<sub>3</sub> 在此,柳毅遇洞庭龙女。
- L<sub>4</sub> 龙女在此等候柳毅。
- L<sub>5</sub> 由于被夫婿厌薄,龙女形容憔悴,悲戚满怀。
- L<sub>6</sub> 龙女请求柳毅传书给其父洞庭龙王,并告诉柳毅去往龙宫秘诀,包括敲击湖边大橘树。柳毅接受吁请。
- L<sub>7</sub> 两人互致调笑之语。
- L<sub>8</sub> 柳毅负信赶往洞庭湖,敲击湖边橘树而得以进入湖中。他随即被引导入龙宫,谒见龙王并呈上书信。龙女之信在宫中引起一片惊愕和悲伤。
- L<sub>9</sub> 狂暴的龙王之弟洞庭君挣脱囚困,发誓要救出其侄女并

为之报仇。

- L<sub>40</sub> 柳毅惊惧于钱塘君之暴怒,欲告辞,龙王竭力挽留。
- L<sub>41</sub> 钱塘君复仇归来。他大张杀伐,并吞食了龙女之夫。
- L<sub>42</sub> 龙女归来,她一扫愁苦之色而显得容光焕发。
- L<sub>43</sub> 龙王们盛宴款待柳毅。
- L<sub>44</sub> 钱塘君提议柳毅与龙女成婚配。
- L<sub>45</sub> 基于礼义,柳毅拒绝与一寡妇成婚,因为其夫死,柳毅亦负有责任。
- L<sub>46</sub> 钱塘君致歉而退。
- L<sub>47</sub> 龙王赠柳毅大量财宝。柳毅返回金陵,遂成当地巨富名流。
- L<sub>48</sub> 柳毅两次成婚,两次丧妻。第三个妻子相貌酷似龙女,柳毅以旧事问之,其妻避而不答。
- L<sub>49</sub> 在其子满月之际,龙女方承认其真实身份,并回顾了她们之间关系的发展。
- L<sub>20</sub> 出于报恩,龙女誓嫁柳毅。
- L<sub>21</sub> 当初柳毅随意的调笑行为(L<sub>7</sub>)被后来的事件(L<sub>44</sub>和L<sub>45</sub>)所冲淡。现在他给予她的是更加真诚的爱。
- L<sub>22</sub> 龙女带柳毅同回龙宫,发誓要让他永寿。他们在南海过着富足的生活,几十年后又返回洞庭湖。
- L<sub>23</sub> 柳毅的表弟在映出洞庭之波的碧山上见到柳毅,得到他所赠增寿之药丸。
- L<sub>24</sub> 作者李朝威盛赞龙德,故事结束。

### 《三卫》

我们所选取的第一个类同故事出自《太平广记》,其选编者取

之于现已失传的《广异记》<sup>⑧</sup>。《广异记》大约成书于公元780年左右,选编者为戴孚,此人曾在各地为官多年,对各地的鬼神崇拜、风土人情、宗教活动等有着相当的了解<sup>⑨</sup>。《三卫》是关于陕南华岳及华岳庙崇拜系列故事之一,对于这一主题本文将作详细的研究<sup>⑩</sup>。

开元中,有三卫自京还青州。至华岳庙,见青衣婢,衣服故恶,来白云:“娘子欲见。”因引前行,遇见一妇人,年十六七,容色憔悴,曰:“已非人,华岳第三新妇,夫婿极恶。家在北海,三年无书信,以此尤为岳子所薄。闻君远还,欲以尺书仰累,若为能达,家君当有厚报。”遂书付之。其人亦信士也,问北海欲何所送之,妇人云:“海池上第二树<sup>⑪</sup>,但扣之,当有应者。”言讫诀去。

及至北海,如言送书。扣树毕,忽见朱门在树下,有人从门中受事。人以书付之。入顷之,出云:“大王请客入。”

随行百余步后,入一门<sup>⑫</sup>。有朱衣人,长丈余左右,侍女数千百人。坐毕,乃曰:“三年不得女书!”读书大怒曰:“奴辈敢尔!”乃传教召左右虞侯。

须臾而至,悉长丈余,巨头大鼻,状貌可恶。令调兵五万,至十五日乃西伐华山,无令不胜。二人受教走出。

乃谓三卫曰:“无以上报。”定左右取绢二疋赠使者。

三卫不悦,心怨二疋之少也。持别<sup>⑬</sup>,朱衣人曰:“两绢得二万贯方可买,慎无贱与人也!”

三卫既出,欲验其事,复往华阴。至十五日既暮,遥见东方黑气如盖,稍稍西行;雷震电掣,声闻百里。须臾,华山大风折树,自西吹云;云势益状,直至华山;雷火喧薄,遍山涸赤,久之方罢。及明,山色焦黑。

三卫乃入京卖绢,买者闻求二万,莫不嗤赫,以为狂人。后数日,有白马丈夫来买,直还二万,不复踌躇,其钱先已锁在西市<sup>⑭</sup>。三卫因问买所用,丈夫曰:“公以滑川神嫁女,用此赠

遗天下。惟北海绢最佳，方欲令人往市，闻君卖北海绢，故来尔。”

三卫得钱，数月易货毕，东还青土。复至华阴，复见前时青衣，云“娘子故来谢恩”。

便见青盖犊车自山而下<sup>⑬</sup>，左右从者十余辈。既至下车，亦是前时女郎，容服炳焕，流目清眇，迨不可识。

三卫拜，乃言曰：“蒙君厚恩，远报父母。自开战之后<sup>⑭</sup>，恩情颇深，但愧无可仰报尔。然三郎<sup>⑮</sup>以君达书，故移怒于君，今将五百兵于潼关相候，君若往，必为所害。可且还京，不久大驾东幸。鬼神惧鼓车<sup>⑯</sup>，君若坐于鼓车，则无虑也。”言讫不见。

三卫大惧，即时还京。后数十日，会元宗幸洛，乃以钱与鼓者，随鼓者出关，因得无忧。

“三卫”指“亲卫”、“勋卫”、“翊卫”，均为宫廷卫士官职。他们外出公差任务依其家和京城距离而定：家居一千至二千里以外的人一般每月外出公差八次<sup>⑰</sup>。显然，该故事中的主角正值其中一次短暂的轮休中。为了体会其历险过程，我们必须了解他从东到西，来回奔波长达 600 里的交通线。都城长安位于最西端，濒海青州在最东面，即现在的渤海之滨。两者之间，在唐代有一条主要的驿道，华山——该故事的场景之一，即耸立于此驿道之南，离都城 70 里的地方；华岳庙北对驿道，紧邻华阴县城；险峻的战略要道潼关位于现在的陕西西南部<sup>⑱</sup>、黄河拐弯处；在东都洛阳，唐代驿道折而向东北，通往山东半岛的州郡。

正是在这样一种背景下，故事中的三卫进入了神灵世界，这极大地丰富了我们当时人种学和神话学知识的了解。神灵世界内部的争吵，使他也使我们更多地了解到华山诸神充满暴力的内部事务。三卫对彼世界的法律和程序也有了详细的了解——战斗一般发生在阴历每月十五月圆之夜；“三郎”企图伏击三卫的潼关也

是神灵们难以逾越的屏障<sup>①</sup>；幽灵鬼怪惧怕鼓声，这就解释了为什么在中国祭祀行列仪式中鼓车具有相当关键的作用，以至于（正如我们所看到的那样）唐代帝王出巡时鼓车也是须臾不可少的必备之物；华岳神之妻乘坐的是青盖犊车，这种车自汉代以降就一直是皇家公主、王妃的专用座驾<sup>②</sup>。

内田道夫是指出《三卫》和《柳毅传》具有明显相似性的第一人<sup>③</sup>。他的分析涉及到了开场的几点类同（L<sub>3</sub>—L<sub>6</sub>, L<sub>3</sub>），即凡人通过敲击树干得以进入神灵世界，并为神灵传递书信，这是一个悠久而丰富的文学传统<sup>④</sup>。他还注意到了高潮和冲突的解决等方面的类同之处，即暴力破坏由于正义的目的而合法化；善举的回赠通常是世俗的财宝（L<sub>9</sub>, L<sub>17</sub>）。他还列举了一些细节方面的叙事类同性以说明宏观的结构类同性。但是除了这几之外，内田道夫所注意到的仅仅是，和《三卫》相比，《柳毅传》用了更多的篇幅以进一步探索人与人之间的关系<sup>⑤</sup>。

我们的分析便由此展开。在传统材料的基础之上，如凡人送信，敲击树干，看似吝啬的礼物最后变成了一大笔财富，《三卫》建构起了一个有机的平衡系统。确切地讲，它解决了三种截然不同的社会交易：（1）冲突的根源存在于神圣之中——冲突的结果消除了这些根源；（2）由于送信，神灵家族便对信使负有债务——通过礼品或丝绸，债务得到偿还；（3）由于把公主从痛苦中解救出来，信使便使公主也对自己负有债务——通过化解对他的威胁（“三郎”未得逞的报复图谋），她偿还了这笔债务。每一种交易都暗示着某种伦理原则。第一类基于这样一种原则：婚姻意味着两个家族之间的和谐共处，那么，发生了灾变的婚姻就可能使家族之间的和睦变为仇恨；接着，受害的女方的家族就会觉得有权利，甚至有义务向男方讨回公道。第二类和第三类确认了社会交易中的互利性原则：即所谓投之以桃，必将报之以李。这些伦理价值观深深地植根于，甚至部分地决定着中国人的传统生活。他们几成格

言式的自明公理,以至于该故事并不需要作伦理训诫方面的认可和阐发。北海之神仅仅简单地说了句“无以上报”,其女也“但愧无可仰报尔”。只有三卫自己在接受传信使命之际,意味深长地被描绘成“其人亦信士也”,因为他此时的行为带有几分道义色彩,而且也期求某种适当的回报。可见,该故事精心策划构筑了一系列达成平衡和对称的社会交易系统。

《柳毅传》将类似的叙事材料组织起来,构成了类似的社会交易系统。比较特别的是,李朝威给予了他们一个引人注目的人种学聚焦点。肉眼凡胎的信使需要扣击的(L<sub>6</sub>)是一株“社橘”<sup>⑥</sup>:这种树显然只适合南方土壤,而且从那一时期的宗教文学看来,它也属于乡间一种神祇<sup>⑦</sup>。残暴的丈夫得到了应有的报应,但完成报复的不是将军和其统率的士兵,而是受害者的伯父,这样一来,复仇的行为便成为一种典型的家庭责任。关于这一关系,下文将要作进一步的探讨。

这些调整看起来仅仅是细节和风格方面的问题,但比较一下这两个故事中的交易,我们会发现一些新的、有趣的问题。神灵之间的冲突与前述故事(《三卫》)有相同的社会背景(L<sub>5</sub>),但报复却达到了十分残酷的程度:丈夫被复仇者吞食,付出了生命的代价(L<sub>11</sub>)。在《三卫》中,律令使旧婚姻得到修补,并使双方重归于好,而《柳毅传》却诉诸于毁灭,将丧夫之妻送回娘家(L<sub>12</sub>)。前述故事的简单平衡形式被彻底打破,人和神之间的互利关系也不落窠臼:柳毅得到了大量回报性财宝固然落于俗套(L<sub>17</sub>),钱塘君徒劳的提婚之举却使交易节外生枝(L<sub>14</sub>—L<sub>16</sub>)。这样就给龙女的报恩埋下了伏笔。尽管柳毅明确表示反对,她还是设计成功地与他结为百年之好,并将真相隐藏了许久(L<sub>18</sub>—L<sub>19</sub>)。所以,当传书之举最终导致了信使(尽管他自己不情愿,但不自觉地)与龙女结为恩爱夫妻,行动和回应的类同性便不再清晰可见(L<sub>20</sub>—L<sub>22</sub>)。柳毅的行为最初激于“义”,但事件的发展却将他卷入了另一套价值体系。要



解决这些复杂性,第一个类同故事(《三卫》)便显得无能为力。

## 《蓝勃庐山龙池》

第二个类同故事早在 50 年前就有人指出过<sup>②</sup>,但从那以后,再也没有引起足够的重视。对此,我深感惊诧和惋惜,因为它对《柳毅传》的研究提供了更多有益的见解。其实,这个故事不是来自中国,而是源于现在的巴基斯坦的北部山区,其间有一条名为斯瓦河的河流贯穿全境。该故事大约于 7 世纪早期传入中国,因为它最早被收录在玄奘(602—664)的《大唐西域记》里关于信奉大乘佛教的乌仗那国的记载中<sup>③</sup>。一百多年前,塞缪尔·比尔对这些材料作了翻译,后来人们均采用比尔的译文<sup>④</sup>,但我认为比尔对文本中几个关键词的解说有误,所以在这里,我将原故事进行了重新翻译。

观自在菩萨像西北有四五十里,至蓝勃庐山。山岭有龙池,周三十余里,绿波浩瀚,清流皎镜<sup>⑤</sup>。

昔毗庐择迦王前伐诸释,四人拒军者,宗亲摈逐,各自分飞。其一释种既出国都,跋涉疲弊,中路而止。时有一雁飞趣其前,既以驯狎,因即乘焉。其雁飞翔,下此池侧。释种虚游,远适异国,迷不知路,假寐树荫。

龙池少女游览水滨,忽见释种,恐不得当也,变幻人形,即而摩拊。释种惊寤,因即谢曰:“羈旅羸人,何见亲附?”逐款殷勤,凌逼野合。

女曰:“父母有训,祇奉无违。虽蒙惠顾,未承高命。”释种曰:“山谷杳冥,尔家安在?”曰:“我此池之龙女也。敬闻圣族流离逃难,幸因游览,敢为劳弊。命有燕私,未闻来旨。况乎积货,受此龙身,人畜殊途,非所闻也。”

释种曰:“一言见允,宿心斯毕。<sup>⑥</sup>”

龙女曰：“敬闻命矣，惟所去就。”

释种乃誓心曰：“凡我所有福德之力，令此龙女举体成人。”福力所感，龙遂改形，既得人生，深自庆悦。

乃谢释种曰：“我积殃运，流转恶趣。幸蒙垂顾，福力所加，旷劫弊身，一旦改变。欲报此德，廉躯未谢。心愿陪游，事拘物议。愿白父母，然后备礼。”

龙女还池，白父母曰：“今者游览，忽逢释种，福力所感，变我为人，情存好合，敢陈事实。”

龙王心欣人趣，情重圣族，逐从女请。乃出池而谢释种曰：“不遗非类，降尊就卑，愿临我室，敢供洒扫。”

释种受龙王之请，逐即其居。于是龙宫之中，亲迎备礼<sup>③</sup>，燕尔乐会<sup>④</sup>，肆极欢娱。释种睹龙之形，心常畏恶，乃欲辞出。龙王止曰：“幸无远舍，邻此宅居，当令据疆土，称大号，总有臣庶，祚延长世。”

释种谢曰：“此言非冀。”

龙王以宝剑置篋中，妙好白鬘，而覆其上。谓释种曰：“幸持此鬘以献国王，王必亲受远人之贡，可于此时害其王也。因据其国，不亦善乎？”

释种受龙指诲，便往行献，乌仗那王躬举其鬘，释种持其袂而刺之。侍臣、卫兵渲乱阶陛，释种挥剑告曰：“我所仗剑，神龙见授，以诛后伏，以斩不臣。”

威惧神武，推尊大位。于是沿弊立政，表贤恤患。已而动大众，备法驾，即龙宫而报命，迎龙女以还都。

龙女宿业未尽，余报犹在，每至燕私，首出九龙之头<sup>⑤</sup>。释种畏恶，莫知图计，伺其寐也，利刃断之。

龙女惊悟曰：“斯非后嗣之利，非徒我命有少损伤，而汝子孙当苦头痛。”

故此国族常有斯患，虽不连绵，时一发动。

释种既没，其子嗣位，是为唃咀罗犀那王(唐言“上军”)。

这个故事中，同时呈现出两种文化背景。在印度西北部地区，它通常被认为是乌仗那王国的开国神话，这便使得其世袭王权具有了某种血统上的合法性，因为王室是高贵的释种(与佛祖释迦牟尼同宗)与神龙(当地一种威力巨大的蛇形神祇)之后代。神龙授剑、夺取王位等情节也使其王权具有某种“君权神授”的合法性。甚至王室成员世代遗传的头痛病也同样是对王权神授的合法性解释之一。然而，到了玄奘的笔下，这些神话传说仅仅被当作是一种人种学的资料，它来自于对帝国西域诸邦所作的一次实地采风调查。名著《大唐西域记》的几种手稿尚存，它们后来被当作佛教典籍加以付印<sup>⑤</sup>，但它本身已成为中国文化遗产的一部分；其中的故事都以精致的韵文写成，使得它们能直接地进入中国人的经验领域。

玄奘以自己的语言对这些异国资料作了许多文化上的调整，其中有一点对我们的研究十分重要。依照前人的习惯，玄奘也用汉语的“龙”来翻译印度语的“Nāga”。在佛教经典中，这种译法最为人熟知的见于《妙法莲花经》中关于婆竭罗龙王女的故事。据记载，此龙女“忽然之间变成男子……成等正觉”<sup>⑥</sup>。《妙法莲花经》中也向我们展示了听佛说法的人、神品第等级。按照悟性的高低，他们被分为：比丘、比丘尼、伏婆塞、伏婆夷，天、龙、夜叉、乾闥婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽等<sup>⑦</sup>。所以，在慧根方面，龙是劣于男人和女人的。难怪在我们的故事中，龙女憎恨自己的“龙身”，所以在改形之后，“既得人生，深自庆悦”。龙的形貌使那位释种小伙既厌恶又恐惧，因而龙王在其女的恩人面前表现得卑躬屈膝：“不遗非类，降尊就卑，愿临我室，敢供洒扫。”

然而，对于一个十分关键的悖论，该故事并未闪烁其辞。这就是：龙是受人膜拜的神祇，属于印度最古老的诸神之一，通常被认为是统领着森林、湖泉和江河大川的灵类；早在雅利安文明之前，

人们就开始了对它的崇拜,这一观念并延续至今<sup>③</sup>;在人们心中,它们拥有生杀予夺的力量<sup>④</sup>,所以凡人对它们只能敬畏有加,不敢有任何造次。因而当释种小伙刚刚产生畏惧退缩之心时,龙王便许以“称大号”,并“祚延长世”加以安抚——释种小伙对此也欣然身受。这桩婚姻从此便将龙和王权永久性地联系在一起了。

在这里,我们看到了柳毅世界的翻版。他(柳毅)所面对的同样是自神话时代起就掌管着江河、湖泊的神灵。洞庭君明言,其弟乃狂暴的“钱塘君”;他能发动巨大的洪灾,因而被“縻系于此,故钱塘之人日日候焉”;他甚至还十分可笑地夸张道“昔尧遭洪水九年,乃此子一怒也!”<sup>⑤</sup>和释种一样,龙王可怖的外形也使柳毅惊骇万状,急欲告辞(L<sub>10</sub>)。但后来,中国文化先贤的智慧使他镇定下来,并就儒家伦理道德侃侃而谈,声称人伦胜于神力<sup>⑥</sup>:

诚不知钱塘君孱困如是!……若遇公于洪波之中、玄山之间,鼓以鳞须,被以云雨,将迫毅以死,毅则以禽兽视之,亦何恨哉!今体被衣冠,坐谈礼义,尽五常之志性,负百行之征旨,虽人世贤杰有不如者,况江河灵类乎!而欲以蠢然之躯、悍然之性,乘酒假气,将迫于人,岂近直哉?<sup>⑦</sup>

凛然正义的抨击收到了良好的效果(L<sub>16</sub>):通过向龙王们宣讲他们所应遵循的价值原则,柳毅成功地使可怜巴巴的龙王们对自己的评判心悦诚服。然而,故事马上就转入了一个悖论,龙王们不仅使柳毅富甲一方(L<sub>17</sub>),而且还通过联姻使得柳毅享受到了道家的永生之乐(L<sub>22</sub>—L<sub>22</sub>)。故事结束时,中国社会里世俗的价值观念便被抛弃,而代之以神灵的不朽:

开元中,上方属意于神仙之事,精索道术,毅不得安,遂相与归洞庭。<sup>⑧</sup>

在这一事件中,神龙之于柳毅正如 Nāgas(印度龙)之于释种,代表着他命运中美妙因而值得拥有之事。两个故事均开始于相似的突发事件:失意的主角(释种为宗亲所驱逐,柳毅应举落第)通过精灵

的指引(恭驯的雁,惊马的鸟)而进入了水神的世界,后者通过联姻从而使他有了一个美好的归宿。在每一事件中,等级观念忽上忽下,不停颠倒转换,从而构成了双方亲近或争执的基本背景,因而也使冲突的解决成为可能。然而,当我们试图考查其交易模式时,《柳毅传》又一次呈现出了其难以把握的复杂性。

和《三卫》一样,《蓝勃庐山龙池》的情节也显得条理分明,平衡有序。所有交易均开始于龙女和释种小伙的偶然相会。会面之初,释种小伙便向龙女提出了性要求<sup>⑤</sup>。于是交易便马上开始了:释种使龙女得以脱龙形,成人身,这一恩惠使得龙女感激得“糜躯未谢”,于是成婚便自然成为一种可以接受的个人回报。龙王和人皇之间的政治交易意义便更为深远:王权成了报偿的礼物。婚姻是整个结构的关键所在:只有当释种王子化解了异类问题(“人畜殊途”),婚姻才成为可能;反过来,这一神龙所赐的婚姻又导致了他获得王权。

同样,对于柳毅而言,和龙女的婚姻最后也成为他最大最宝贵的财富。从任何方面看来,它都是故事的关键。在这里,龙女同样有受到恩惠而力图报答的心愿(“衔君之恩,誓心求报”<sup>⑥</sup>)。但柳毅从未要求过对方以婚姻相报,事实上,他还十分堂皇地拒绝了钱塘君的当面提亲(L<sub>14</sub>—L<sub>15</sub>)。于是,故事在此便产生了一种张力,它试图破坏预期中交易的达成和冲突的解决。前述两个类同故事在此便派上了用场,它们有助于我们对这一张力作出解释:这来自于他们所分别代表的、两个不同的故事模式。一方面,《柳毅传》遵从第一个模式:它描绘了一个外在于神界的凡人作为信使而被卷入了神灵事务之中,并因此而得到报偿;其行为目的在于弥合、修补神灵之间的一桩濒于破裂的婚姻。另一方面,《柳毅传》也符合第二个模式:对龙的帮助使他赢得了待嫁龙女的芳心,并由此而得到了大量其他的好处。显然,如果没有破坏和冲突,这两个模式很难调合统一起来。

最明显的问题在于女主角从何而来。《柳毅传》始于对一已婚龙女的援手相助,而终于(柳毅)和该女的喜结连理。于是,融合两个模式所带来的第一个后果就是对情节作大幅度调整。钱塘君为复仇而进行的屠戮(L<sub>11</sub>)便成为故事结构上的需要,目的在于引出一个以供再婚的寡妇——当然作者一直未忘记其寡妇身份,特地点明柳毅的第三任妻子乃一寡妇,只是到了最后才得知其真实身份(L<sub>18</sub>—L<sub>19</sub>)。这一混合结构有助于我们解释在第一个类同故事中所遇到的行动和回应之间的平衡被破坏的问题。柳毅的初始行为属于第一个模式,其最终回报应归于第二模式——它们从未被刻意地设计成为一个首尾呼应的结构,相反在故事中它们被一种悦目的表象所掩盖着,这就是使柳毅和龙女初次相会增色不少的轻俏调笑(L<sub>7</sub>)以及其婚后生活的柔情缱绻、爱意绵绵(L<sub>21</sub>)。作为情节的组成部分,这些都是装饰性的附加物。然而在故事的中心之处又出现了另一个问题——我们能否同样以此来解释柳毅的拒婚——这一事件同时打破了两个模式结构?有鉴于此,我们便转入了第三个类同故事的讨论。

## 《汝阴人》

该故事同样出自《广异记》<sup>④</sup>。

汝阴男子姓许,少孤。为人白皙,有姿调,好鲜衣良马游骋无度。常牵黄犬逐兽荒洞中。

倦怠大树下,树高百余尺,大数十围。高柯旁挺,垂阴连数亩。仰视枝间,悬一五色彩囊,以为误有遗者,乃取归。而结不可解,甚爱异之,置巾箱中。

向暮,化成一女子,手把名纸,直前云:“王女郎令相闻。”致名讫,遂去。

有顷,异香满室,渐闻车马之声。许出户望见列烛成行,

有一少年乘白马，从十余骑在前。直来诣许曰：“小妹粗家，窃慕盛德，欲托良缘于君，子如何？”

许以其神，不敢苦辞。少年即命左右洒扫别室。须臾，女车至，光香满路。

侍女乘马数十人，皆有美色，持步障，拥女郎下车，延至别室。

帟帐茵席毕具，家人大惊，视之皆见。少年促许沐浴进新衣。侍女扶入女室。女郎年十六七，艳丽无双，著青桂襦，珠翠璫错。下阶答拜，共升堂讫。少年乃去，房中施云母屏风，芙蓉翠帐以鹿瑞<sup>⑮</sup>锦帐茵四壁。大设珍馐，多著异果，甘美鲜香非人间者。食器有七子螺，九枝盘，红螺杯，蕖叶碗，皆黄金隐起，错以瑰碧。有玉螭，贮车师葡萄酒，芬馨酷烈。座上置连心蜡烛<sup>⑯</sup>，悉以紫玉为盘。光明如画。

许素轻薄无检，又为物色夸眩，意甚悦之。坐定，许问曰：“鄙夫固陋，蓬室湫隘，不意乃能见顾之深，欢忭交并未知所措！”

答曰：“大人为中乐南部将军<sup>⑰</sup>。不以儿之幽贱<sup>⑱</sup>，欲使托身君子，躬奉砥砺。幸遇良会，欣愿诚深。”

又问：“南部将军今何官也？”

曰：“是嵩君别部所治，若古之四镇将军也。”

酒酣，叹曰：

“今夕何夕，见此良人！”<sup>⑲</sup>

词韵清媚非所闻见。又援箏作“飞鸿别鹤之曲<sup>⑳</sup>”，宛颈而歌，为许送酒。清声哀畅，容态荡越，殆不自持。许不胜其情，遽前拥之。乃微盼而笑曰：“既为诗人‘感悦’之讥，又玷其客挂纓之笑<sup>㉑</sup>，如何？”

因顾令撤筵，去烛就帐，恣其欢狎。丰肌弱骨，柔滑若飴。

明日，编召家人，大申妇礼，赐与甚厚。积三日，前少年又

来曰：“大人感愧良甚，愿得相见，使某奉迎。”乃与俱去。

至前猎处，无复大树矣。但见朱门素壁，若今大官府中。左右列兵卫，皆迎拜。少年引入见府君。冠平无帻，绛纱衣，坐高殿上，庭中排戟设纛。

许拜谒，府君为起，揖之升阶。劳问曰：“小女幼失所恃，幸得托奉高明，感庆无量。然此亦冥期神契，非至精相感何能及此！”

许谢，乃与入内。门宇严邃，环廊曲阁，连亘相通；中堂高会，酣燕正欢；因令设乐，丝竹繁错，曲度新奇。歌妓数十人，皆妍冶上色。

既罢，乃以金帛厚遗之，并资什马；家送瞻给，仍为起宅于里中，皆极丰丽。

女郎雅善玄素养生之术<sup>⑤</sup>，许体力精爽，倍于常人矣。以此知其审神人也。后时一归，皆女郎相随。府君辄馈送甚厚。数十年有子五人，而姿色无损。后许卒，乃携子俱去，不知所在也。

汝阴县(今阜阳县)是唐代颍州(今河南省)府治，发源于嵩山高原的河流经此地注入淮河，其水利灌溉条件十分优越。但嵩山却远在离该地 300 公里以外的西北部，由此可见中岳山神的统辖范围十分广大。新娘小心地透露出其父亲的身份。“嵩君别部所治，若古之四镇将军”这一说法有明显的历史渊源。“四镇将军”(北、南、东、西)是南北朝(420—589)时的四大军事集团<sup>⑥</sup>(汝阴县分属其一)。姓许的这位年轻人所看到的将军头戴自南齐以来武将常戴的头盔<sup>⑦</sup>。似乎以 8 世纪的目光看来，嵩君仍具有南朝大将的气质。这位将军府邸的宏伟与我们所看到的 8 世纪皇家陵墓壁画极为相似：其巍峨的门楼(朱门素壁)，披坚执锐的士兵阵形，以及排戟大纛——无不印证着作者的评论：“若今大官府中。”<sup>⑧</sup>

世俗的富丽堂皇，与神女美满的姻缘，奇妙的养生驻颜之术，



以及升入天堂般的满足感,所有这一切,均让我们看到了《柳毅传》的影子。但也仅此而已,我们不能就此宣称已有了一个重要的发现。毫无疑问,以前的批评家没有一个对这个故事进行过讨论。在这里我是基于一个特殊的原因而采用它,即故事的开端,它直接导向了神灵的求婚之举。精心设计的新娘出场并非对冥界的无端幻想,而是盛行于中国一些地区的“冥婚”活动的反映。所谓“冥婚”是指某一家庭为死去的女儿觅一活在人间的夫婿的习俗。人类学家亚瑟·P·沃尔夫曾描述过当代台湾一个村子里的冥婚习俗:

三夏村的老人们说,在过去,女孩的父母往往通过为其(死去的)女儿寻觅一个丈夫来解除他们自己对她的灵魂所负的责任。女孩的姓名和生辰八字被写在一张红纸上,然后密封在绣囊或其他醒目的物品里,并将其置于路旁。女孩的兄弟们便藏在路旁,等候任何捡到绣囊的过路人。只要他得到了女孩的生辰八字,就证明他命定要与她成夫妻,这种情况下,男方也往往并不推辞。作为回报,他可以得到一小笔权作嫁妆的钱财。<sup>59</sup>

这里面的每一点,都可以在《汝阴人》里得到印证:彩囊中的“名纸”,无意中的发现,守候在旁的兄弟,嫁妆,前世姻缘之说等等。沃尔夫在接下来的分析中指出,冥婚对生活在现实中的家人来说是一大解脱,因为如果一个姑娘未婚而亡,她就可能给家人带来厄运;那么如果很正式地使她和一个活人成婚,她就有资格接受其子女的供奉,这样,她的怨恨及所可能带来的威胁便消除了。因为这个原因,在传统社会里,冥婚至少在部分地区是社会生活中重要的组成部分<sup>60</sup>,在8世纪的《广异记》里凡是涉及到人类关系的地方,我们均能找到冥婚的踪迹<sup>61</sup>。《汝阴人》暗含着“冥婚”和“神婚”之间的相似性,关于这一点,值得作更深入的探讨。

在这几个故事里,婚约主要涉及到两方:新娘的家族和新郎

(他的家族几乎不出现)。新娘的家族为主动的一方,其代言人往往是一成年男子(或兄长或叔父)。他们为她挑选理想的丈夫并通过代言人和他接触,他们的策略是造成一种义务或支付一笔钱财迫使男方接受这桩婚事。因而我们便明白了《汝阴人》中的彩囊和三夏村的风俗里面的计谋:这便是让他感到这桩姻缘是前世命定。虽然新郎可能有被形势胁迫之感,但新娘家所馈赠的礼物还是使他最后痛下决心。这就意味着,如果让他自由选择的话,男女完全有可能予以回绝。如果与幽灵的性结合有被掏空其精气之危险,那么这种婚姻本身似乎并不值得令人向往<sup>⑤</sup>。意味深长的是,汝阴人“以其神,不敢苦辞”,而且对他们的威力,他只能表示敬畏和臣服。当然到最后,他便没有后悔的理由了:与神女的性结合原来是滋补良药——“以此知其审神人也”。

在湖底龙宫里被盛宴款待之时,柳毅也处于同样的境遇。成了寡妇之后,龙女便已是自由之身,那么其家人便可以像寻常百姓一样为她再觅一适当夫婿。此时,家族代言人便开始向柳毅施以压力。在《柳毅传》中,作为代言人的“成年男亲戚”便是那位吞噬了龙女前夫、替她报仇雪恨的钱塘君叔父<sup>⑥</sup>。他以一种道德义务来向柳毅施压:

将欲求托高义,世为亲戚,使受恩者知其所归,怀爱者知其所付,岂不为君子始终之道者?<sup>⑦</sup>

柳毅十分清楚其言辞后的威迫之意,他毕竟亲眼目睹了刚猛暴虐。在这种情况下,根据第三个类同故事,基于自然本性他应予以诉拒,而基于常人的审慎,他又应满口应允。事实上,正如我们所看到的,他令人信服地拒绝了这一提亲之举,而后来又为其立场进行了道德上的辩护:

洎钱塘逼迫之际,惟理有不可直,乃激人之怒耳。夫始以义行为之志,宁有杀其婿而纳其妻者耶?一不可也;善素以操贞为志尚<sup>⑧</sup>,宁有屈于已而伏于女者乎?二不可也。<sup>⑨</sup>

这种高姿宏议已使《柳毅传》超出了传统的类同模式之外。但是,当然到了最后当柳毅与龙女结成了美满的姻缘,它再次靠近了传统模式。第三个类同故事提醒我们:柳毅两位前任妻子的早死是否是一心想占据其位的龙女在暗中作祟。第一眼看来,所有的类推分析在《柳毅传》都难以自圆其说,因为各种连续性和平衡结构均被打破。依照这个观点,《柳毅传》对人际关系、伦理冲突的刻意渲染只不过是掩盖在其七拼八凑的故事情节之上的表层装饰。但是进一步更仔细的研究我们会有一些新的发现并颠覆整个系统。在该故事中,打破传统模式之处正好在关于伦理论争和冲突的场景之中。钱塘君吞噬了其侄女的前夫(L<sub>11</sub>),我们于是失去了第一个类同故事的可能性,并且开始意识到人与龙之间的鸿沟。然而钱塘君又马上向柳毅提亲,并且还大谈人伦道义以支持自己的观点。这样一来,三个类同故事便完全不能共存——第一个被放弃,第二个动机不明,第三个则打破了对前两个的期待。然而,在龙王面前,柳毅不畏强权、不恋富贵的慷慨陈言却肯定了一种更高的道德价值观念,更重要的是,它把各种令人迷惑的情节组织成了一个浑然一体、无所不包的单一问题。读者所有的文化背景使得他像龙王一样,期待柳毅和龙女最后能结为百年之好;而正如他后来所承认的那样,柳毅自己的情感深处也有同样的渴望。于是我们便知道,故事必须找到一条通往矛盾解决的途径,而柳毅的所谓道义良心正是这条路上的最大障碍。

事实上,这一问题只不过以儒家伦理论调重复了横亘在释种小伙及其龙女恋人之间的所谓“人畜殊途”的障碍。柳毅必须首先放弃他所宣称的龙所不具备的道德人格,然后与龙女的婚姻才有成功的可能。洞庭湖里的龙王仰慕柳毅的“高义”,一如蓝勃庐山龙池的龙王仰慕释种的人形之身。看来两位男主角(柳毅和释种)都不愿意以道德的牺牲为代价以赢得婚姻。但不幸的是,《柳毅传》不可能诉诸于佛教神奇的更形换容之术来解决这一问题,于是

故事在此情形下便陷入了僵局。所以,为找到一条理想的解决途径,故事必须突破简单的类同机制,求助了更高、更复杂的层面。间接方式取代了直接答案,龙王通过迂回的方式对柳毅视为珍宝的、不可侵犯的道德人格表示了尊重:他完全在不知情的情况下迎娶了已成寡妇的龙女,而且在生儿育女之后,这桩婚姻更得到了巩固。这当然也是一个奇迹,只不过更温文尔雅,更易于使人接受。但这一奇迹却奠基在一种强烈的悖论感之上:龙王解决问题的方式不是神灵们通常采用的直率和武断,而是一种精心设计的迂回妥协——这完全是人类社会的方式。贯穿整个唐代小说,有着某种对人兽鬼神之关系的经久不衰的兴趣<sup>①</sup>,《柳毅传》便是对这一兴趣的最巧妙、最生动的演绎。作者和读者对此类故事的发展模式都烂熟于心;在《柳毅传》中,他们所经验到的却是传统期待的被颠覆、扭曲、抛弃、延迟和迂回完成;更为典型的是,他们也体味到了柳毅和龙王之间不断变化的关系以及所带来的反讽和含混。甚至在故事大团圆的结局部分,作者又再一次点明了这一恒久主题:

陇西李朝威叙而叹曰<sup>②</sup>:五虫之长必以灵者别斯见矣<sup>③</sup>。  
人裸也,移信鳞虫。洞庭含纳大直,钱塘迅疾磊落,宜有存焉……<sup>④</sup>

李朝威之言证明了我们的类同研究已经清楚表明了论点:《柳毅传》的关键之点在于湖底深处那场宏论雄辩。人龙之间由对峙而归于姻亲,伦理价值由冲突而达于融合,传统故事层层叠加累积,最后以一个悖论式的综合将它们统于一体。

## 注释

① 正受(1146—1208),《嘉泰普灯录》。重印于《大日本续藏经》1,2B,10,1,11.95b;也见于普济(1179—1253),《五灯会元》,编者苏渊雷(北京,中华书局,1984年),19.1271—1272,以及《续传灯录》,《大正新修大藏经》,编者南楠顺次郎以及渡边海旭(东京,

1924—1929年),卷五一, No. 2077, 3.627b。禅宗祖师承递图示见《禅学大辞典》(增补卷)(Tokyo: Daishūkan Shoten, 1978),第2—13页。关于这则轶事之于莲花落发展史的意义参见周贻白《中国戏曲发展史纲要》(上海,上海古籍出版社,1979年),第515页。

- ② 在很多方面,该故事的版本史和《李娃传》十分相似,见拙著 *The Tale of Li Wa: Study and Critical Edition of a Chinese Story from the Ninth Century* (London: Ithaca Press, 1983), pp. 1—14。那本书中其他相关参考书目有李昉等编《太平广记》,北京,人民文学出版社 1959年重印;修订本,北京,中华书局,1961年,419.3410—3417;曾慥编《类说》, ca 1136; 1626重印本(北京,文学古籍刊行社,1955年),28.10a—12b;罗烨,《醉翁谈录》(上海,古典文学出版社,1957年),1.83—87;周美编《绿窗诗话》(上海:古典文学出版社,1957),A.40;《虞初志》(台北,国立中央图书馆晚明本。),2.7a—18b。
- ③ 《太平广记》,311.2460。把该条目归入《传奇》是基于明手稿里所收的一个版本,对此说加以支持的有《绀珠集》,重印本为《影印明刊罕传本绀珠集》(台北,台湾商务印书馆,1970年),11.8a,以及姚宽(1105—1162)《西溪业语》,《津逮秘书》版,A.8a。参见周楞伽编《裴铏传奇》(上海,上海古籍出版社,1980年),第84页。关于裴铏的生平参见王梦鸥《唐人小说研究》(班桥,艺文印书馆,1971年),第1卷,第78页。内田道夫使用了《太平广记》所提供的“传记”,因而无法解决其年代问题。参见他1955年的论文《柳毅伝について——水神说话の展开を中心に,重印于《唐の中期以降の作品》(一)第六章,《中国小说研究》(Tokyo: Hyōronsha, 1977),第106页和111页, n.4。
- ④ 《太平广记》492.4040。参见汪辟疆《唐人小说》修订本(上海,古典文学出版社,1955年;香港,中华书局,1958年),第75—76页。
- ⑤ 参见霍世休,《唐代传奇文与印度故事》,《文学》2.6, 1934, 第1051—1066, 1061—1063论《柳毅传》。
- ⑥ 内田道夫,《中国小说研究》,第六章;钱钟书,《管锥篇》卷四(北京,中华书局,1979年),第805—806。也见汪辟疆《唐人小说》,第69页。
- ⑦ Curtis P. Adkins, “The Hero in T’ang ch’uan-Ch’i tales”, *Critical Essays on Chinese Fiction*, edited by Winston L. Y. Yang and Curtis P. Adkins (Hong Kong: The Chinese University Press, 1980), pp. 17—46。
- ⑧ 《太平广记》300.2383—2384。
- ⑨ 我曾引用其他资料来证实其版本史:杜德侨《〈广异记〉初探》,《新亚学报》(15), 1986, 第395—414页。也见山冈知也《中唐の初期の小説——广异记を中心としこ》,载《加贺博士退官念中国文史哲学论集》(Tokyo: Kōdansha, 1979), 第527—541页。山内知也对年代的推测与我的看法不一样。他坚持戴孚首次作朝廷命官是在

787 年左右,我以为这种推测缺乏有力证据。参见其著第 531—532 页。

- ⑩ 参见拙文“Tang Tales and Tang Cults: Some Cases from the Eighth Century” *Proceedings of the Second International Conference on Sinology*, (文学卷)(Nankang: Academia Sinica, 1990), 第 335—352 页,尤其是第 337—343 页。
- ⑪ “Coast”译“海池”,采纳孙潜 17 世纪的手稿本,见严一萍《太平广记校勘记》,作为增补卷重印于谈恺 1567 年版《太平广记》(班桥,艺文印书馆,1970 年),第 1226 页。
- ⑫ “another”译“后”,见孙潜。
- ⑬ “Prepared to leave”译“特别”,读作“将别”,见孙潜。
- ⑭ 买卖交易之所以使我们感兴趣,有两方面的原因:一是作为一种故事类型,在这一类型中,一个陌生人,通常是一位外国商人以高价购置一件稀有珍宝——参见石田于之助《增订长安の春》(重印本, Tokyo: Heibonsha, 1967 年),第 216—281 页;另外就是它最早涉及到了中国的钱庄问题——《太平广记》243.1877,宋敏秋(1019—1079)编《唐大诏令集》(北京,商务印书馆,1959 年,72.404);也见陶希圣和鞠清远,《唐代经济史》(上海,商务印书馆,1936 年),第 107—113 页;加藤繁《棧坊考》,《支那经济史考证》(Tokyo: Toyo Bunko, 1952),卷一,第 489—492 页;以及 Lien-Sheng Yang, *Money and Credit in China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952), p. 79.
- ⑮ “dark blue”译“香”,见孙潜。
- ⑯ “fought”译“闹”,见孙潜。
- ⑰ 整个唐代都将华岳神称作“三郎”。韦庄的《秦妇吟》有一段提到此神。《秦妇吟》失传很久之后又在敦煌手稿中被发现。其中“金天神”被注为“华岳三郎”。参见 Lionel Giles, “The Lament of the Lady of Ch'in”, *T'oung Pao* 24, 1926, 第 333 页。
- ⑱ “the drum”,省略了“车”,见孙潜。
- ⑲ 《大唐六典》,台北重印本 1962, 5.13b—14b; Robert des Rotours, *Traite' des fonctionnaires et traite' ble l'anne'e*, 重印本 (San Francisco: Chinese Materials Center, 1974), p. 105, n. 2 and p. 503, n. 3.
- ⑳ 参见李吉甫(758—814)《元和郡县志》(北京,中华书局,1983 年),2.35—36。
- ㉑ 比较《广异记》里另一故事,见《太平广记》333.2647:“至潼关为鬼关司所遇,不得过者数日”。
- ㉒ 《舆服志》,《续后汉书》(《后汉书》增补,29.3647)。
- ㉓ 内田道夫,第 106—111 页。
- ㉔ 内田道夫,第 104 页;钱钟书,第 805—806 页。
- ㉕ 内田道夫,第 109—110 页。
- ㉖ “社橘”在《太平广记》419.3410 中显然系笔误。在同·版本 419.3411 中得到了更改;

在其他版本中均作“橘社”。参见《类说》28.106;《醉翁谈录》,1.83;《绿窗新话》A.40;陈葆光编《三洞群仙录》,前言1154(道藏,Harvard-Yenching no.1238),12.15b。

- ⑳ 古代的社坛由一个土堆、一棵长于其上的树以及木质或石质的牌匾构成,所祭祀的土地神主管当地的土地以及自然界中的阴性力量,旱灾时也作祈雨之用。关于这些知识,参见Chavannes“Le dieu du sol dans la Chine antique”,收入*Le T'ai chan: essai de monographie d'un culte chinois*(Paris: Leroux, 1910),第437—525页。到5世纪和6世纪时,社坛上的树已不复存在,为此,刘芳撰文呼吁恢复之。见《魏书》(北京,中华书局,1974年),55.1225—1226;Chavannes,第466页,注2。亦见Rolf A. Stein,“Religious Taoism and Popular Religion from the Second to Seventh Centuries”,收入*Facets of Taoism*,Holmes Welch和Anna K. Seidel编(New Haven London: Yale University Press, 1979),p.72, n.67。桔树,土地神,祈雨以及掌管云雨的龙王之间的联系是显而易见的。关于中国南方的桔树(更确切地讲是柑桔树),参见Joseph Needham, *Science and Civilisation in China*, Vol.6; Part I (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 104 ff。
- ㉑ 霍世休,第1061—1062页。季羡林对此有更进一步的探讨,见《印度故事在中国》,载《文学遗产》1980年第1期,第148页,以及刘守华《〈大唐西域记〉的民间文学价值》,载《民间文学季刊》1982年第2期,第175页。
- ㉒ 张巽编玄奘著《大唐西域记》(上海,上海人民出版社,1977年),3.63—64。
- ㉓ Samuel Beal, *Si-yu-ki: Buddhist Records of the western World*, 2 vols. (London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1884), 第128—132页论及龙池(Naga Lake)。
- ㉔ 参见英国军官,H. A. Deane少校所写“Note on Udyāna and Gandhāra”,载*Journal of the Royal Asiatic Society*, 1896, p. 661。
- ㉕ Beal对“宿心”的理解有误。释种在此提出的是——种交易,如果龙女同意嫁给他,他便能满足龙女变成人形的宿愿。最后,通过语言和行动,这一交易获得了成功。
- ㉖ “Meeting the bride in Person”亲迎:古代婚礼有“六礼”,其中最后一项就是新郎携新娘回新娘家还礼。参见《士昏礼》,见《仪礼》,阮元《重刊宋本十三经注疏》(长沙,1815—1816),4.1a—5.4b。
- ㉗ “nuptial”燕尔:指婚姻,出自“宴尔新婚”,见《诗经·谷风》。Beal(第131页)忽略了燕尔的这层含义,因而在他的译文中就没有提及婚礼之事。
- ㉘ 这是印度社会里关于龙的一般形象,见J. P. Vogel, *Indian Serpent-lore or the Nagas in Hindu Legend and Art*(London: Probstain, 1926), pp. 37—38。
- ㉙ 敦煌存有三种手稿:S2659, 0958和P3814。参见《大唐西域记》编者注,以及向达编《大唐西域记古本三种》(北京,中华书局,1981年)前言,第1—15页。
- ㉚ 比较H. Kern, *The Saddharma-pundarika, or The Lotus of the True Law*(Oxford: Clarendon

Press, 1909), Chapter 11, pp. 250—254, 以及 Kumarajīva 所译《妙法莲花经》, 见 Taishō shinshū daizōkyō, Vol. 9, no. 262, 12.35bc.

⑳ Kern, ch. 1, p. 7; Kumarajīva, 1.2b.

㉑ 见 Diana L. Eck, *Banaras, City of Light* (London: Routledge & Kegan Paul, 1983), pp. 51—54. 在第 264—265 页中, 她描述了对龙神的季节性的献祭。

㉒ 玄奘的乌仗那国龙神故事中有《阿波逻罗龙泉》一篇, 据称阿波逻罗龙泉有巨大魔力。《大唐西域记》3.60; Beal, pp. 121—123.

㉓ 《太平广记》419.3412。关于尧与龙的冲突大量出现在战国及汉代文学中, 见《四部丛刊》本,《淮南子》, 7.7ab; 王充《论衡》见《论衡集解》, 刘盼遂编(北京, 古籍出版社, 1957年), 5.103, 6.130;《吕氏春秋》见《吕氏春秋校释》卷四, 陈奇猷编(上海, 学林出版社, 1984年), 20.1346。

㉔ “天地之间, 人为贵, 则龙贱矣”。见王充《论衡》b.131, *Lun-hêng, Part I: philo-sophical Essays of Wang Ch'ung*, Alfred Forke 译, (Shanghai: Kelly & Walsh, etc., 1907), p.352.

㉕ 《太平广记》419.3414。

㉖ 《太平广记》419.3416。

㉗ 在占印度传说中, 龙女往往美丽非凡、魅力无穷, 纡尊降贵与龙女结亲在印度皇族中得到赞同, 见 J.P. Vogel, p.33ff.

㉘ 《太平广记》419.3415。

㉙ 《太平广记》301.2387—2388。

㉚ “Lucky deer Symbol”鹿瑞: 这一象征是基于一个双关语, “鹿”和“禄”同音。

㉛ “Common Wick”连心蜡烛: 象征两心相连。

㉜ “Peak”译“乐”, 疑为“岳”。

㉝ “object to”据推测而加。

㉞ 出自《诗经·绸缪》。古代人认为这篇为有关婚姻的民歌。

㉟ 出自唐代琴谱《别鹤操》, 郭茂倩在《乐府诗集》所采用的四《琴谱》之一, 北京, 中华书局, 1979年, 58.844—847, 传达了5世纪到9世纪诗歌中关于情人生离死别的哀婉情感。

㊱ “touched my handkerchief”感悦, 出自《诗经》, “野有死麋”通常被认为是一首求婚的情歌。关于“挂纆之笑”出自《韩诗外传》, 见《韩诗外传集释》, 许维遹编(北京, 中华书局, 1980年), 7.256—257。

㊲ 原文为“雅善玄素养生之术”, “玄”“素”指两部古书《玄女经》和《素女经》。这两部书盛行于唐代, 神女性技巧与养生术为其主要内容。见叶德辉《双梅景阁业书》。

㊳ 《宋书》(北京, 中华书局, 1974年), 39.1225;《南齐书》(北京, 中华书局, 1972年),



16.313;《隋书》(北京,中华书局,1973年),26.736。

- ⑳ 《南齐书》17.342。我认为“平天幘”同“平幘冠”;参看王蒲《唐会要》、《国学基本丛书》(上海:商务印书馆,1935年),31.577—578(平巾幘)。关于将军所穿的“绛纱衣”见《南齐书》,17.341。
- ㉑ 参看《唐李重润墓壁画》(北京,文物出版社,1974年),第1—16图。
- ㉒ 选自“God, Ghosts and Ancestors”, *Religion and Ritual in Chinese Society*, Arthur. P. Wolf 编(Stanford: Stanford University Press, 1974), p. 154。
- ㉓ 类似报道也出自于在台湾地区的实地调查,见李亦园,“Ghost marriage, shamanism and kinship behavior in rural Taiwan”, 收编在 *Folk Religion and the Worldview in the Southwestern Pacific*, N. Matsumoto 和 T. Mabuchi 所编,(Tokyo: Keio Institute of Cultural and Linguistic Studies, 1968), pp. 97—99; 以及 David K. Jordan, *Gods, Ghosts, and Ancestors: The Folk Religion of a Taiwanese Village* (Berkeley: University of California Press, 1972), pp. 140—155。
- ㉔ 《太平广记》333.2647—2648; 334.2650—2651; 380.3023。
- ㉕ Wolf, “God, Ghosts, and Ancestors”, p. 151。比较 Jordan 所采访的一个人所说“当然没有谁想和鬼结婚! 这都是万不得已的事”。
- ㉖ 参见 Maurice Freedman 的有关论文,收入 G. William Skinner 所编 *The Study of Chinese Society* (Stanford: Stanford University Press, 1979), pp. 269—271, 以及 pp. 294—295。
- ㉗ 《太平广记》419.3414。
- ㉘ “highest priority”译“志尚”。
- ㉙ 《太平广记》419.3416。
- ㉚ 参见拙著 *The Tale of Li Wa*, pp. 61—78。
- ㉛ 我将“别”读作“则”,虽为推测性校勘,但在《太平广记》其他地方可以找到大量佐证。
- ㉜ “five breeds”五虫;生物的等级分类,即长羽毛的、长体毛的、带壳的、带鳞片的以及赤裸的,人类属于最后一类。人为五虫之长的观点在《论衡》中已出现:“人为裸虫之长,龙为鳞虫之长,俱为物长。”参见 Forke, *Lun-hêng*, p. 353。
- ㉝ 《太平广记》419.3417。

(张旭春 译)

## 尉迟迥在安阳：一个 8 世纪的宗教仪式 及其神话传说

[英] 杜德桥

公元 580 年，尉迟迥在邺城自杀，这是 6 世纪时中国历史的一个转折点。在 69 天的时间里，尉迟迥作为旧政权的一个忠实守护者，对杨坚篡夺北周政权构成了最大的威胁。就在他失败死去之后的 6 个月内，杨坚瓦解了所有进一步的抵抗，取得了皇位，宣布建立一个新的朝代<sup>①</sup>。这些事件宣告了一个统一的帝国隋朝的建立，在某种意义上为其后几个世纪中国政治的成功创造了良好的环境。但是，取代了隋朝的唐朝政府在初期却不这样认为。唐朝的开国君主决定表彰尉迟迥反抗杨坚的忠君立场：同意尉迟迥的一个后裔的请求，将这位老总管重新安葬，并赐给他丝绢<sup>②</sup>。

这些不过是我们将要谈论事件的背景而已。公元 737 年，尉迟迥的鬼魂在州府安阳显灵了，所以那里的地方行政长官建立庙宇，奉献牺牲祭祀，安抚鬼魂。就这件事本身来说并不重要，在这之前及其后，在中国各地，这样的事层出不穷。但是，发生在安阳的这些事情却引起了我们特别的兴趣，我们恰好可以从前后性

质截然不同的一些材料对它们进行研究。我们获得了在这一个时期可能是仅有的一个机会,从几个不同的角度研究地方宗教性的一个事件。通过对它们的比较,对历史的、碑文的、轶事的各种不同的证据我们可以对它们的价值及可靠性作出研究,来研究这一事件,研究中国中古时期超出这一事件本身的其他地方宗教现象。下面所写的,不但是鬼魂的显现是如何解决的,更主要的是,提供了一篇批评的论文。

## 6 世纪的历史背景

古时的要塞邺城位于今河北省的南部边界,在现代城市邯郸和安阳之间。自战国时代(公元前 403—前 221 年)以来,邺就是一个政治中心,那时是魏国的首都。在汉朝(公元前 206 年—公元 220 年)及其后的几个北方政权统治时,邺是地方行政管理中心<sup>③</sup>。公元 401 年,在北魏政权的统治下,邺成为新成立的相州地方行政区的州府所在地,在公元 534 年,成为新分裂出来的东魏政权的首都<sup>④</sup>。北齐时,邺又再次成为首都(550 年),北周时又成为相州的州府(577 年)<sup>⑤</sup>。公元 579 年,经验丰富的尉迟迥将军被任命为该地的总管<sup>⑥</sup>。

公元 580 年夏天,北周朝廷急剧变化的形势促使杨坚急于增强实力,部署之一就是要把尉迟迥宣召到京城,他认为尉迟迥是个威胁,希望能让他保持中立,让韦孝宽代替他担任相州总管。这时尉迟迥公开宣布了他对权势的蔑视。他拒绝服从命令,率领他的军队揭竿而起,决心从篡权者的手中挽救周王朝。这次军事运动一直持续到九月初。那时尉迟迥已经撤退到邺城的根据地,在那儿,他被忠于杨坚的军队打败。而这支军队,正是韦孝宽率领的<sup>⑦</sup>。他是在这样的情况下去世的:

崔弘度妹,先适迥子为妻,及邺城破,迥窘迫升楼,弘度直

上龙尾追之。迺弯弓，将射弘度，弘度脱兜鍪，谓迺曰：“彼相识不？今日各图国事，不得顾私。以亲戚之情，谨遏乱兵，不许侵辱。事势如此，早为身许，何所待也？”迺掷弓于地，骂左丞相极口而自杀。弘度顾其弟弘升曰：“汝可取迺头。”弘升斩之。军士在小城中者，孝宽尽坑之。<sup>⑧</sup>

尉迟迺的儿子都被处死，他年幼的孙子被放逐。他弟弟纲的儿子勤也被放逐<sup>⑨</sup>，幸存下来的士兵在当月内都被判处了死刑<sup>⑩</sup>。

对当地事务一个更深的影晌是：

杨坚……乃焚烧邺城，徙其居人，南迁四十五里，以安阳为相州理所，仍为邺县。（隋）炀帝初，于邺故都大慈寺置邺县。贞观八年（公元634年），始筑今治所小城。<sup>⑪</sup>

这标志着邺作为地方政治中心的终结。安阳，位于邺城南方14里处，在整个唐朝及其以后，作为相州的政治中心城市而存在<sup>⑫</sup>。

在以后的讨论中，这个故事的某些因素显得特别引人注目。尉迟迺亲手结束了自己的生命，根据一处材料说，他的头被砍下来送到了京城洛阳<sup>⑬</sup>。他的追随者都被埋在他所战败的地点的一个坑里，他的家庭成员被追击捕获了。整个故事都发生在邺城，那时，城市被毁弃，安阳成了地方政治中心。

## 王朝的历史

张嘉祐事业的成功，始于开元末年，终于741年他的死亡<sup>⑭</sup>。他短暂的为官生涯，记录在《旧唐书》中，从中摘取下面一段引人注目的地方故事：

至二十五年，为相州刺史。相州自开元已来，刺史死贬者十数人，嘉祐访知尉迟迺周末为相州总管，身死国难，乃立神祠以邀福。经三考，改左金吾将军，后吴兢为邺郡守，又加尉迟神冕服<sup>⑮</sup>。自后郡守无患。

对这位传记作者来说,似乎相州的问题只是在职官员的生存问题。地方长官死了,当地的哲人把责任推到了已经就难的爱国者的身上;最后,张嘉祐及其继任者用献祭的宗教仪式安抚了鬼魂。我们必须把“神祠”理解成进行季节性的祭祀的个人供奉膜拜的地方。没有迹象表明这位爱国者的遗骨或遗物在祭祀中起到了什么作用,如此说来,“神殿”是个太偏狭的表达。

这位传记作者对许多经过更进一步的研究就能搞清楚的问题都一笔带过了,他默许了死难者的灵魂对在职的官员运用了权力的含义。但是,比如说,对尉迟迥的公开赞美与7世纪初皇帝对他的遗骨的嘉许之间有什么关系呢?如果这位忠实的爱国者在一个世纪之前就被合家安葬了,并且得到了御赐丝绢,那么现在这些新的烦恼后面又隐藏着什么呢?真正的麻烦是什么?这位传记作者提到了某些在相州任职的官员的死亡和被贬,但是,张嘉祐本人在任期结束以后当然还活着,并且担任了一个新的京官的职务(尽管他几乎是马上就死在了那里)。从这个意义上讲问题应该说已经解决了。但是,在祸“患”彻底解除之前,新任郡守吴兢必须进一步提高偶像的地位。如果说在郡守的死亡和被贬之外还有什么问题的话,传记没有提供任何线索。而且,传记根本就没有谈到邺和安阳的地理距离问题,这位爱国者死在邺城,而新的政治中心却在安阳。

在《新唐书》中,宋祁(998—1061)有一段文字与《旧唐书》的记载相呼应,但是他用几个关键的词语改变了整个计划的动机:

开元末,为相州刺史。旧刺史多死官,众疑畏。嘉祐以周总管尉迟迥死国难,忠臣也,立祠房以解拔众心。三岁,入为左金吾将军。后吴兢为刺史,又加神冕服,遂无患。

问题变成了只是众人内心失去安宁的问题。地方官员死了,当地人都回想起580年的流血事件,怀疑是复仇的鬼魂所为;张嘉祐和吴兢公开为尉迟迥举行祭祀仪式,以此来解决人们思想上的问题。

但是问题依然存在。

简洁的叙述可以解释一些问题,但不能解决所有的问题。这位传记作者找到了一个很好的机会来分析大众的心理。他把张嘉祐的动机特地以民众管理者的语言解释成“解拔众心”。这样,在后来的时代才说出的原则,他很早就作了清晰的表述:“神不自灵,灵于事神者之心”<sup>⑩</sup>。这与散见于南北朝历史上的新任地方官员与有权势的神的戏剧性的对抗,是大相径庭的(就像我们在下面还要谈到的对项羽的祭祀)<sup>⑪</sup>。由于地方祭祀而带来的神学和仪式的问题,在公元6—7世纪时对当时的历史人物的思想中是非常强大的,但在11世纪时,就引不起人们的兴趣了。当我们认真考察在崇拜仪式建立时的证据时,可以看到他们本身依然大量地存在。

## 石头上的碑文

关于张嘉祐的生平,我们拥有一份当时的文件,那就是公元742年3月19日张嘉祐被葬于洛阳附近时柳贲为他写的碑文。这发生在741年12月9日他死于长安的三个月之后<sup>⑫</sup>。这篇铭文只是简单地提到了安阳事件:

不久任相州刺史。殷人误<sup>⑬</sup>;邺之长官作祟。然[张]忠而有实,治国如神。废酷刑厉法。荒弃之祀修复至善……(第9页下)

这种对尉迟迥的看法(“邺之长官”)一方面揭示了众人毫无根据的恐慌,另一方面揭示了死去的英雄所增强的自豪的证明。因此对柳贲来说,这个经常出现的鬼魂是显而易见的,或者说是真实的。祭祀相应地被用来安抚民心,或者安抚这个具有威胁性的神灵。这种明确的模棱两可使得对张嘉祐是一个模范地方官的俗套的赞美变得模糊了。

很幸运的是,我们能得到神祠建立时所写的碑文。有两个不同的材料。第一个材料,也是两个材料中较重要的一个,是颜真卿(709—785)为石碑落成而创作的,前面有阎伯均所写的序。整个碑文是由蔡有鄰用隶书刻在石头上的,在其后的几个世纪中一直立在安阳尉迟迥的庙宇附近,据碑文鉴定者说这是真正的古迹。从欧阳修(1007—1072年)的儿子棐在1069年编成的目录中,我们可以得知欧阳修在他的有名的集子中有一份拓本<sup>②</sup>。12世纪时,董道(生活在1125年前后)对此作过研究<sup>③</sup>,14世纪时迺贤(生活在1345年前后)对之(就地)进行了研究<sup>④</sup>。很明显,他们二者所见到的碑文还完好无损,可以连贯地阅读。但是,到17世纪时,尽管在安阳依然可以看到这座石碑,但碑文已经“剥蚀过半”<sup>⑤</sup>了。有的材料说在1690年修复庙宇时,石碑从地里挖出来<sup>⑥</sup>。其后,直到18—19世纪,碑石一直放在安阳城墙的北门附近,许多著名的金石学家都研究过其破坏严重的碑文<sup>⑦</sup>。

这些碑文的副本充其量只是一个没能以有机的传统文学的形式保留下来的、极其不完整的文件。尉迟迥的文学著作在流传中很早就已残缺了,并且被后人部分地重新编排过<sup>⑧</sup>。当《四库全书》(1773—1782年)的编纂者们严格地审视保留下来的收藏品时,他们从鉴定的角度指出许多碑文已经在文学传播的过程中失传了,尉迟迥的碑文就是其中之一<sup>⑨</sup>。这与收在黄本骥1845年的可靠的版本中已经确认的颜真卿的文集是一致的<sup>⑩</sup>。

令人吃惊的是,就在《全唐文》(1808—1814年编定)中碑文完整无缺地保存着,并配有阎伯均所写的同样完整的序<sup>⑪</sup>。因此,尽管石碑支离破碎,缺少文学传统,这些19世纪的编纂者们有一个原始的文本,在其完整性上超过他们那个时代最好的碑文作品。这个文本实际上在1738年的安阳县地名志中就已经为他们准备好了,在整个碑文前有一个简短的说明,谈到了刚刚对庙宇进行的修缮,碑文包括所有的正文和序言<sup>⑫</sup>。在碑文已经有一半缺失之

后的那么长时间,当地的历史人物从哪儿找到了没有缺失的碑文,对此我们已无从得知。但是,我们别无选择,只能使用这个材料,尽可能地利用早期的材料中的段落对之进行验证。

这块石碑的碑顶上刻着“周太师蜀国公尉迟公神庙碑”,原来标有日期:开元二十六年一月一日,也就是738年春天<sup>⑧</sup>。碑文描写了尉迟迥的出生、死亡和被葬,还写了张嘉祐的到来及其对这件事的参与。序文展现了在这些时期对尉迟迥的重新评价:

唐武德中,朝制改葬。饰终追旧,国礼缺于囊,表墓思人,天泽流于异世。开元丁丑岁,……相州刺史张公嘉祐……起忠顺之庙,制享献之祀。初公之下车问俗,而郡称多祟。公曰:“匹夫匹妇强死者,犹能为厉,况蜀国公言足诏,行可则。……二千石既荷重禄,阙修殿荐,其取戾也宜哉!我是用发私藏之俸,则崇官壮构。转他山之石<sup>⑨</sup>,则丰碑颂成。陵谷不迁,永昭洪烈。

这些话是当一个威胁自己的人在场时,说给他听的小心谨慎的话——大声赞美神灵过去的美德,公开支持他最近制造的骚乱,特别是安抚他的怒气。这段文字表明了双重的动机:一是安抚当地因“多祟”而造成的民众的恐慌,二是使受惊的地方长官免于遭受他的前任所受的“戾”的损害。

张嘉祐的评论让人想起中国神学中的一个主要的主题:死于暴力和自杀的人的灵魂在人类社会中显灵,要求对他们进行祭祀,奉献牺牲。张嘉祐认为做这种宗教性的工作是地方官员在自己属地上的责任。在这种情况下,一位在相州境内有足够的能力的鬼魂当然把目标对准相州刺史,不管他本来死在哪儿,也要在相州的政治中心要求对他举行膜拜仪式。因此,亲耳听到死去的英雄所说的话,张嘉祐认为,唐朝初年举行的改葬仪式没能满足其让众人正式认可他的要求,举行新的宗教仪式就能解决问题。

在序言而后,颜真卿所写的庄严的诗句,就像《诗经》中颂诗的



回响,现抄录于下:

邺有贤守,  
是为张公,  
馨香明德<sup>⑳</sup>,  
乃建閼宫。

乃建閼宫,  
閼宫有序<sup>㉑</sup>。  
乃建丰碑,  
丰碑有崩。

妖孽遂止,  
幽明载色<sup>㉒</sup>。  
馘谷无亏<sup>㉓</sup>,  
享祀不忒<sup>㉔</sup>。

一个月之后,第二篇碑文刻在了同一块石碑的背面。碑文是尉迟迥的曾孙之子士良写的,时间是开元二十六年二月二十五日(公元738年3月19日)。碑文盛赞其曾祖忠实的一生,赞颂在职官员祭司般的调停。这篇文章没有完整地保留下来。我们现在能看到70%的原文,这是后来的碑文研究家们从石碑或拓片上抄下来的<sup>㉕</sup>,但是,由于很大的断行经常严重地割裂了文章前后的联系,使得感觉非常糟糕。迺贤在14世纪时读过这篇碑文,他作了一个简单的总结:

碑阴记迥灵异之事,言雨阳随祷辄应,回风驱蝗,伏境内无害。每至秋夜,有双鹤下集庙庭,郡人至今称以为异。<sup>㉖</sup>

把这作为一个骨架,我们可以使原文中的一些细节变得明确起来。比如说,看起来很可能在张嘉祐求雨成功之后的一个明朗的夜里,两只鹤单独出现了,他的亲属张环感兴作了一首《赋膏雨》。后来,

当暴雨威胁秋天庄稼的收成时,张嘉祐又作了祈祷,通过一个巫士与鬼魂进行交流。相州的百姓获得了好收成之后,对他们的模范地方官唱了一首赞歌<sup>④</sup>。

这些碑文与在文章开始我们使用的传记描写有一个共同的特征,并不是所有的材料都出自唐代的统治者之手,他们也以各种方式综合运用了地方的记录材料。文章的公文形式有不同的修辞要求,但是地方事务的性质设定了一个更基本的要求:这些材料不可避免地都强调一个方面,并且只强调一个方面,这就是相州的祭祀仪式。这种祭祀的作用就是支持政府官员,保障他的个人安全,协助他负起维护社会责任,提高人民的福利,让人类社会与宇宙环境保持和谐。

我们首先从当时历史学家官方的,而不是个人的角度来看待安阳的材料,然后深入接触非常接近庙宇建立彼时彼地的一些地方文件,对其早期宗教的功能,它们都有自己独到的说明。但是,整个中心系统表现出更多的一致性,而不是相异性。第一眼看来,两位唐代历史的作者,尽管使用的语言形式几乎相同,对整个事件的结论却是相反的——《旧唐书》对此含蓄地表示赞同,而《新唐书》则从其功能上持不可知的态度。但是对张嘉祐死后写的传记表明这两种判断很容易结合在一起,给官方历史学家们提供了选择不同风格的可能。我们没有真实的根据来否定这两种想法存在于张嘉祐本人的思想中,存在于颜真卿、阎伯玙、尉迟士良的思想中。当然,庙宇碑文上冠冕堂皇的话表现了对高踞其上的神灵的坚定而又充满了热情的赞美。但是,如果庙宇和石碑只是在管理政策下精心设计的悲观行为的产物,那么,碑文也肯定如此。这就让人感觉到,从安阳的崇拜仪式的源头得来的材料只是一个透明的表面,我们几乎看不到深层的动机。他们也没有揭示出更多具体的背景(除了尉迟士良那篇让人怀疑的文章之外)。相反,他们所反映出的我们只能称之为官方的神话,根据这些材料可以看到,

当地事务中的一件麻烦事，在一位聪明的、有能力的管理者的手中，变成了人类社会与宇宙的和谐。

## 轶事性的材料

早在 12 世纪，董道就注意到《尚书故实》这本书对张嘉祐在相州的经历有不同的描绘，他对这本书事实的描写提出了严厉的质疑<sup>④</sup>。这本书现在只有一篇《传》还残存<sup>⑤</sup>，作者是李卓，题材是一位尚书向李卓提供的。这位尚书的身份我们无法印证，但他自称张嘉祐是他的祖先。关于李卓和那位神秘的张尚书的证据是详尽的，是可以辨认的。材料表明这本书创作于国家处于危急状况的时候，很可能是公元 880 年冬天黄巢起义军攻打洛阳时<sup>⑥</sup>。李卓活的时间很长，至少在唐王朝灭亡后他有过思念故国的感叹。看来，这位张尚书与有名的艺术批评家张彦远属于同一家族，并且是同一代人。张嘉祐那代人的后代，在下面列出的以供参考的尉迟迥的一份家庭传说中直接出现了：

公[张尚书]自述高伯祖嘉祐<sup>⑦</sup>，开元中为相州都督。麻宇灾异，郡守物故者连累。政将军至，则于正寝整衣冠通夕而坐。夜分忽肃屏间，闻叹息声。俄有人自西庑而出。衣巾褴褛形器憔悴，历阶而上，直至于前。将军因厉声问曰：“是何神祇，来至于此？”答曰：“余后周将军尉迟迥也。死于此地，骸骨尚存，愿托有心，得毕葬祭。前牧守者，皆瞻薄气劣，惊悸而终，非余所害。”又指一十余岁女子曰：“此余之女也，同瘞庑下。”明日将军招吏发掘，果得二骸，备衣衾棺器，礼而葬之。越二夕，复出感谢。因曰：“余无他能报效，愿禔公政节宣<sup>⑧</sup>，水旱惟所命焉。”将军遂以事上闻，请置庙，岁时血食。上特降书诏褒异，勒碑叙述。今相州碑庙见在。

董道说得非常正确：这个故事提到的最简单的证据在事实上的错

误比比皆是,我们所拥有的当时最直接的证据,可以证明张嘉祐知道在他之前一个世纪尉迟迥就被正式安葬了。而且,早在张嘉祐生活的年代之前,北朝的官方历史就记载着尉迟迥死于邺城,而不是死于安阳(《周书》记载从 635 年起,《隋书》记载从 636 年起,《北史》记载从 659 年起)。如果张嘉祐确实曾与皇帝有过这种交往并得到了特殊的敕令,早期的材料中为何没有任何蛛丝马迹?总之,可以说这篇文章充满了欺骗性的想象。但是,有两个因素让人感到奇怪。其一就是一个已经有一个半世纪的历史的公认的家庭传统在这个事件中被去掉了。尽管由于时间因素造成的扭曲及折射,在某个地方一定可以找到这个传统的起源。其二是关于这个故事本身的一个内在因素——一个 10 岁的女孩子,被认为是死去将军的女儿,在地下与他的尸骨埋在一起。在任何一个纯粹编造出来的故事中,这个细节对整个故事的要求都是多余的:它对整个情节没有功能上的作用,与其他部分毫无关联,也没有从中得出任何结论。试问一下,这个情节的背后,究竟隐藏着什么寓意?

如果不是关于这个故事我们有一个更为详细的版本,这件事的研究只能到此为止了。这一版本收在《广异记》中,在时间上距离安阳事件的发生更近一些。《广异记》是 8 世纪后半期戴孚编辑的一个集子,搜集了许多鬼怪故事。这个集子的内容表明作者与中国各地民事地方机关的下层官员打成一片,从他们那里搜集了一些带有宗教色彩的地方故事,直到公元 780 年的几十年间他都在做这项工作。戴孚本人则肯定死于 780 年至 794 年之间。他的著作从 1127 年起就失传了,但是大部分都逐条保留在 10 世纪时编纂的《太平广记》里,还有一些片断被收在 12 世纪编的一些丛书集子里<sup>⑥</sup>。根据我们对安阳的祭祀仪式的研究,《广异记》所提供的证据时间上在祭祀仪式建立后不超过 40 年,或者说至多 50 年。这个版本不仅对《尚书故实》中的描绘提出了质疑,也对之进行了解释说明<sup>⑦</sup>:

开元中,张嘉祐为相州刺史,使宅旧凶。嘉祐初至便有鬼祟回祐家,备极扰乱。祐不惧,西院小厅铺设及他食物又被翻倒<sup>④</sup>。嘉祐往观之<sup>⑤</sup>,见一女子,嘉祐问女郎何神,女云己是已故大将军相州刺史尉迟府君女,家有至屈,欲见使君陈论。嘉祐曰:“敬当以领。”有顷而至,容服魁岸,视瞻高远。先致敬于嘉祐,祐延坐,问之曰:“生为贤人,死为明神,胡为宵宰幽冥<sup>⑥</sup>,恐动儿女,遂令此州前后号为凶阕,何为正直而至是耶?”云:“往者周室作殪<sup>⑦</sup>,杨坚篡夺,我忝周之臣子,宁忍社稷崩殒?所以欲全臣节,首倡大义,冀乎匡复宇宙以存太祖之业<sup>⑧</sup>。韦孝宽周室旧臣,不能闻义而举,反受杨坚銜勒,为其所用。以一州之众,当天下累益之师<sup>⑨</sup>,精诚虽欲冠天下,四海竟无救助,寻而失守,一门遇害。合家六十余口骸骨在此厅下,日月既多,幽怨愈甚。欲化别不可<sup>⑩</sup>,欲白于人,悉皆惧死,无所控告至此。明公幸垂顾盼<sup>⑪</sup>。若沉骸倘得不弃,幽魅有所招立<sup>⑫</sup>,则虽死之日,犹生之年。嘉祐许诺。他日,出其积骸,以礼葬于厅后。便以厅为庙,岁时祷祠焉。祐有女年八九岁,家人欲有所问。则令启白,神必有应。神欲白嘉祐,迹令小女出见,以为常也。其后嘉祐家人有所适,神必使阴兵送出境。兵还,俱白送至某处。其西不过河阳桥。<sup>⑬</sup>

这一描写与19世纪末《尚书故实》中描写之间的关系非常有意思。当然,他们有很多共同的因素:刺史与鬼魂的对话,鬼魂的年轻的女儿,在官邸的院子中被抛弃的遗骨,鬼魂提出的埋葬和举行葬礼的请求——他们可以算得上是同一故事的不同版本。但是,他们在很多重要的细节上是不同的。其中,最有意思的不同之处就是对尉迟迥被杀的亲属的描写。一个时间更早的证据又一次提供了更明确的描述。这个尸骨在后期的文本中极不合时宜地与父亲的尸骨相陪伴的女儿,在早期的文本中很明显发挥了极好的作用:她被从60个被杀的亲属中挑选出来,向政府官员宣布她的

父亲的正式出现。对于这个例子,《尚书故实》改变了尸骨腐烂的过程,也正惟其如此,这个古老的故事中的一个独立因素,超出了曾经赋予它意义的文本和功能而保存下来。这两个不同的版本,反而使其具有了特定的价值。如果它们极其吻合,我们一定怀疑是文学传播这一相对来说不太有意思的形式造成的。而在这里,我们看到的是同一背景传统的两个独立的派生物。对这一传统的源头或早期的流传情况,我们什么也不敢确认,但是我们至少可以很充分地证明它的存在。

一个更基本的问题现在提出来了。由于上述已指出的原因,这个强有力的鬼魂的故事的不同版本,并不像在安阳 737 年发生的事件的事实描述一样具有权威性、可靠性。那么,它们究竟处于什么样的地位?应该如何看待他们?带着这些问题,最后我们来看一下当前的研究。任何希望通过早期志怪文学作品集的研究来洞悉中国社会和宗教历史的学生无不面临着同样的问题。在这里,至少这一次,我们通过尉迟迥的鬼魂的故事以及对他的地方性的膜拜仪式,可以用当时的材料证明一个文本中某些东西是伪造的,并且借助于有名的历史视角对他们进行研究。我们至少可以通过严格的阅读去掉某种层次上的臆测。

《广异记》从本身来看是一位态度严谨的报告者的作品。在许多方面它开记录中国古代伟大的开放宗教的先河,预示着洪迈编的集子《夷坚志》的出现。戴孚就像洪迈一样,经常制造麻烦,捏造目击的报告者(有一次他自己就这样做了)以对奇迹进行描绘。他的散文风格很简洁,甚至很朴素,很少有敷衍了事的注释。除了必要的事实外他一切从简,很少注意感人、描写或修辞的效果,当然也没有道德教益。很难认为他会有兴趣对手头的材料作创造性的改写。所以,他书中 300 个条目与内容一样在性质上差别很大,这不足为奇。我们不能奢望没有将材料组织成一个统一的整体就能产生对它们的材料上的价值形成系统的看法(这是我长期以来一

直在做的一项任务,目前的研究只是其中很小的一部分)。然而,通过一种简单的分析方法,很多材料可以为有用的目的服务,并且很多材料都很适用于这种分析方法——即把叙述分解成“外部的”故事和“内部的”故事。内部的故事集中表现一个与外部世界有直接联系的个人的、甚至是主观的经验,它经常表现为梦想、恍惚,或者是一种把主体与他周围的环境分离的幻想。外部的故事是内部的故事外化出来的、可见的、公开的文体,它主要表现我们自己作为外部观察者,如果在那儿,所可能看到和听到的。对这两类故事,特别是外部故事,在进行推断时应该小心谨慎,因为某些文章所揭示的内涵比外部表现出来的更多<sup>⑤</sup>。但是它们对我们理解张嘉祐和尉迟迥的鬼魂的故事可以有所帮助。

开始的分析比较简单。当张嘉祐亲自进行调查(《广异记》)或特意彻夜不眠(《尚书故实》)与鬼魂发生联系时,他就进入了内部的故事。内部的故事始于他与鬼魂的对话终于他命属吏处理他们的遗骨(《尚书故实》中,在鬼魂道谢并说要为其效命时,内部故事又简洁地重新开始)。其他的部分都是外部故事,在这个地方《广异记》开始表现出丰富性和趣味性。在序幕中,一个吵闹的鬼经常出现,很典型地应用了室内的器具——家具、陶器、食品。关于改葬和祭祀其庙宇,一个结果就是张嘉祐的年幼的女儿作为鬼魂的中介,让这位刺史及其家庭可以与那个高尚的灵魂交谈,附加于此的是对他们真诚的交流这一因素的说明。但是,对内部故事和外部故事的分析不只提供了一个简单的分类方法,一旦孤立出来,它们中的任何一个都表现出自己的特征,要求对之以相应的方式进行解读。

在很多方面内部故事是正式的,而不只是某一个方面。它不仅表达官方的接见仪式,它的作文符合一个固定的、可以预测的公式。它属于那种我们称为“闹鬼的职位的神话”,在故事中,地方官员勇敢地搞清了危险的鬼魂的身份,从而消除了一系列的恐怖和

破坏。他勇敢地面对鬼魂,使之处在公众的控制范围内。这个公式起源很早,它们常常与真实的历史情景结合在一起(就像在这儿一样)。项羽的例子在上面已经提到了,他是古王朝的竞争者,也战败被杀了;五一六世纪的大多数时间里,就在吴兴官署的接见室里,提出向他奉献血的牺牲的要求。新上任的官员被迫与他打交道,有材料记录下了他们对抗的不同方式<sup>⑩</sup>。那些(脚上穿着鞋子)在接见室里厚颜无耻地硬挺下去的人得到了不同的下场:一个死了,一个勉强活了下来;因为他们一个设法用和尚的素食供品代替血食牺牲,另一个用干肉作供品。一些官员和他成了朋友。据说,一个人因为尽心供奉这位神灵而得到了一个很高的官职;另一个因为与他一起参加热闹的酒会而有求必应。在吴兴这个地方有一所为祭祀项羽而建的庙,所有这一切就发生在这个背景下。

我们可以将此与尉迟迥的故事作一平行的比较,但是最恰当的比较是在官方的政治中心所在地,地方祭祀仪式与政府权威的较量一次又一次地变成了地方官员与神灵之间个人的交易。《广异记》承认对项羽的膜拜仪式<sup>⑪</sup>,还记载了其他这样的交易。每一个都有一个“内部的故事”,每一个都采取了我们已经在这里找到了的形式:鬼魂,大胆地寻找,出现并表明自己的意志;法官或地方长官作出反应;鬼魂的要求得到了满足,以为他效命来表达自己的感激之情<sup>⑫</sup>。这就是张嘉祐的故事中其内部故事公式化可预知的成分。当把地方官员与一个有危险性的鬼魂的接触用叙述的形式进行清晰的表达时,必然采用这种形式。同样,尉迟迥 10 岁的女儿所扮演的角色在《广异记》的其他的鬼魂故事中及其他的作品中也反复出现。这个年轻的、顺从的、地位低微的角色是为一个更举足轻重的人物作准备的,是为一个更重大的公开的时刻或社会地位作准备的:一个侍女宣布其女鬼主人的到来;当一个死去的官员在黑暗的荒野中等待轮到自己作为更重要的角色出场时,一个女鬼作为易于接受的角色先出现<sup>⑬</sup>。这样的角色在唐朝以前上清



文学传统的道教文学中可以找到相应的部分,玉女及与其相似的人物宣布神祇的到来<sup>63</sup>。

现在,我们可以把这个已经确认了的公式的内核与外部故事环境作一对比。外部故事的环境通常是完全不同的,分别处于广大的、古老的、世界性的鬼怪文学之中。当然,进行灵魂的调查不是我们在这里要做的工作,这篇文章的文件性地位——一件在事件发生几十年后记录下来的真伪不明的轶事也确实满足不了在那个领域进行调查的现代要求。但是,通过比较,我们依然可以利用鬼怪文学对《广异记》进行分析说明。外部的故事与一个完好地建立起来的模式非常吻合,这一点一下子变得非常明显。鬼怪故事套路般地充满移动的家具,破碎的陶器,被弄翻的食物,通常还包括作为人的主角,其出现看起来引起或增强了骚乱。现代作家通常用“触媒”或者“媒介”定义这个角色,他们把它看成是绝对被动地、并且常常是无意识地卷入这一给自身带来痛苦和不安的现象<sup>64</sup>。鬼怪中的媒介绝大多数是年轻的女性,经常是青春期的少女,有时是真正的孩子。有的情况下他们为一个与骚乱有关的鬼魂所占有,这就是外部故事的“序幕”和“结果”构成的一个文本的有机整体。张嘉祐的八岁女儿能与鬼魂交谈,说明她也是被占有的,同样地作为鬼怪文学的类似于媒介的角色出现。

得出这样的结论必须非常小心谨慎。我们不能把它所有的东西都看作被经验证明的事实,而只是研究它是否与从更大范围的报告中抽取出来的模式相吻合。利用艾伦·高尔德(Alan Gauld)从世界 500 例报告中得出的特征,我们甚至可以赋予这种相似量化的价值<sup>65</sup>。其中的 7 个特征在外部故事中提到了:

高尔德的顺序

特 征

11

女性媒介

12

二十岁以下的媒介

15	以房子为中心
16	小物体被移动
17	大物体被移动,如桌子、椅子
41	占有,拥有
46	与“不存在的人”进行交流

(第 24 个特征“幽灵(似的人)”被排除了,因为它应属于内部故事。)

500 个例子中有 45 个具有其中的 4 个特征,有 4 个故事有 5 个特征<sup>⑥</sup>。这些确实是被局限的角色,掩盖了一些具有启发性的相似性。只用一个例子就可以说明这一点。这是 16 世纪时的一个故事,里昂一个叛变的本笃会的修女死了,没有举行葬礼就被葬在野外,一个活着的修女后来从吵闹的嘈杂声中推测出是那位死去的修女要求重新安葬在修道院中。当副主教组织人重新安葬了这位修女后,通过另一个修女作为媒介,她可以回答死后生活的问题。她也通过鬼魂占有的方式,请求宽恕并且最终得到了教堂的安慰<sup>⑦</sup>。在这里,虽然笼罩着异国文化的情调,但也是一个关于悲痛的死者的故事,有一个建立在神怪的碰撞和冲突的基础上的交流系统。对比表明,我们从《广异记》中得到的解释说明,即使没有内部故事的人为的帮助,也几乎可以独立存在。

比较的作用就是证明了《广异记》中的故事是一个合成的结构,要求对之进行不同方式的严格的阅读。阅读内部故事这一部分时,我们必须认识到政府官员与地方祭祀的交往是叙述形式表达的惯例。阅读另一部分即外部故事时,我们必须对各种社会经验在中国神怪书中的反映敞开思想,尽管它们在正统文学中受到了冷落。鬼魂占有的现象是被密切地编织进传统的中国生命有机组织中的,这一点我们很清楚。鬼怪现象可能是很普通的,并且很自然地在周围社会中引起反响,这也不足为奇<sup>⑧</sup>。在这个意义上,

可以说外部故事提供了社会行为的一幅图画,要求具有一定的文件性的地位。尽管这些因素是可以被社会认可的,但是对于 737 年和 738 年在安阳发生的事件,并没有提供确凿的历史的深刻见解。

最有力的提示并不在这里,而是《尚书故实》的最后一句话“今相州碑庙见在”。叙述者被从他的故事中去掉了,他被放到了一个客观存在的位置,从这一视角,他把庙宇和故事看成是同样的。这一简单的结论性的策略创造了下面展开的更加宽广的外部故事。戴孚经常利用这一手法,尽管在这里他只作了暗示而没有明确地表达出来,其作用就是赋予故事以神话的文件中的地位,与它所谈的可见的建筑物比肩而立。它变成了一个神话,一个幽怨的鬼魂及其被冷落的遗骨呼吁被安葬,他们通过显灵和占有表现自己的愿望,以保护世人的利益表达自己的感激。我们认为,这是社会(而不是官方政府)尽可能附加到已经建立的膜拜仪式上去的。这样,它所反映的很可能比实际更典型。

这表明在祭祀仪式诞生时的情况,很可能比我们从官方材料所得到的情况更为复杂。《广异记》和《尚书故实》所反映的传统为什么没有与祭祀仪式同时产生,没有内在的原因<sup>⑨</sup>。对官方材料中错误解释的一些词语能提供一些新的解释,如阎伯均所说的“多祟”,颜真卿所说的“妖孽”,尉迟士良所说的“鬼怪骚扰”。但是这只是猜测,实际上我们对不同材料的剖析表明,我们没有掌握很多的具体历史条件下的事实,更不用说我们最想知道的那些事实。(比如说,献给尉迟迥的祭祀仪式在当时的背景下就存在吗?人的骸骨真的影响到了社会的各个方面吗?)作为替代,我们拥有两个不同的神话的明确文本:一个是官方的,证明在一个特定的地区官方对世俗的和宗教的所有现象的控制;另一个是地方的,从祭祀仪式产生的渊源即社会本身的宗教价值来对其进行描写和证实。

尉迟迥作为中古时期中国地方祭祀仪式中的人物,与日益增

长的西方文学中总结出现的类别显得有些不太合适<sup>①</sup>。他很容易与唐朝以前社会的一些人联系在一起<sup>②</sup>，他们是“失败的军队将军……死于暴力的人，身首葬于异处，灵魂不得安宁……给人们带来麻烦或制造疾病”，要求向自己奉献“血食”，但是他很难与盛唐社会的人联系在一起<sup>③</sup>。然而政府官员却崇拜对他的祭祀，而不是像传统上他们可能做的那样贬低他<sup>④</sup>。他们在古代北方平原心脏地带的一个重要政治中心为他立祠（尽管他没有城隍的称号），他以城隍的身份在那里保卫他们的社会。但是据说城隍并不是从具有危险性的幽怨的死者中产生的<sup>⑤</sup>，尽管为国家而死的鬼魂政府允许对其进行祭祀<sup>⑥</sup>。因此，我们看到相州的刺史想努力利用这个矛盾的挑战——他们面对的这个存心为害的陷害者，从官方讲同时又是一位忠实的爱国者，在这种情况下，他们不得不巧于辞令，对此我们必须充分理解。所有这些提醒我们，中国宗教的历史性的大变动，往往伴随着一个复杂的无规律可循的过程，而不是一个简单的规律的过程。我们需要对现存的文件进行仔细的、严格的阅读，它们会慷慨地给予我们更丰富的认识。

## 注释

感谢丹尼斯·特威切特教授(Denis Twitchett)提供有用的评论和建议，我在修改这篇文章时采纳了他的说法。多谢安德鲁·莫顿(Andrew Morton)先生为我核对抄录了在第30条注释及其他地方所使用的《安阳县志》的材料。

① 见彼得 A. 博德伯格在《北朝历史注》中的解释“*Marginalia to the Histories of the Northern Dynasties*”，1939年，第230—283页，特别是第260页。还有阿瑟·F. 怀特(Arthur F. Wright)的《隋朝》，收在丹尼斯·特威切特(Denis Twitchett)编辑的《中国剑桥史》(*The Cambridge History of China*)中(剑桥，剑桥大学出版社，1979年)卷三，第57—60页。

② 《北史》(北京，中华书局，1974年)卷六二，第2214页；《周书》(北京，中华书局，1971年)卷二一，第352页。

③ 这个顺序在李吉甫(758—814)著、贺次君点校的《元和郡县图志》(北京，中华书局，1983年)卷一六，第451—452页列出来了，有一些不太准确。还可以参看《太平寰宇

记》(1803年版)卷五五,第1页上—6页下。

④《魏书》(北京:中华书局,1974年)卷一〇六上,第2456页;卷一二,第298页。

⑤《周书》卷六,第100页。

⑥《周书》卷二一,第351页;《北史》卷六二,第2211页;《资治通鉴》(北京,中华书局,1956年)卷一七三,第5392页。

⑦《周书》卷二一,第351—352页;《北史》卷六二,第2211—2213页;《资治通鉴》卷一七四,第5407—5425页。

⑧《资治通鉴》卷一七四,5425页。

⑨根据《北史》卷六二,第2213—2216页,尉迟迥的儿子是谊、宽、顺、惇和祐;他的弟弟纲的儿子是运、安、勤和敬。在《元和姓纂》(1802年)卷八,第10页上中,纲的儿子是运安和允安。7世纪初,允安的儿子普福请求唐高祖允许重新安葬他的伯父。参看《周书》卷二一,第352页;《北史》卷六二,第2214页。

⑩《周书》卷二一,第352页。

⑪《旧唐书》(北京,中华书局,1973年)卷三九,第1492页;参看《隋书》(北京,中华书局,1973年)卷三〇,第847页。

⑫《元和郡县图志》卷一六,第452页;《旧唐书》卷三九,第1491—1492页;《太平寰宇记》卷五五,第1页上。

⑬《隋书》卷一,第4页。

⑭《旧唐书》卷九九,第3093页。《新唐书》(北京,中华书局,1975年)卷一二七,第4449页,柳贲所写的碑文(见下面第18条注释)。

⑮根据《旧唐书》卷一〇二,第3182页,吴兢(670—749年)开始在相州担任长史,公元742年,该地改名为邺郡之后,吴兢任邺郡太守。其为官生涯的前期,在直史馆任职,编辑了包括周朝在内的北朝的系列史书,他自然对尉迟迥的生平与死亡非常熟悉。

⑯见《入幕须知五种》(1892年版)中汪辉祖的《学治臆说》(序言中标明的时间是1793年),中卷,第28页上。在艾蒂安·巴拉日的《中国的政治理论与行政管理的现实》(Political Theory and administrative Reality in Traditional China)中举例提过(伦敦,伦敦大学出版社,1965年),第63页。

⑰最有名的一个例子是5世纪和6世纪时吴兴对项羽的膜拜仪式,赵翼在他的《陔馀丛考》(重印于上海:商务印书馆,1957年)卷三五,第754—756页,和内田道夫(Uchida Michio)的《项羽神物语》(Kō U shin monogatari)(不太完整),部分见《中国古代小说研究》(Chūgoku shōsetsu Kenyū)(东京,评论出版社,1977年)第241—259页。更完全的一份材料是宫川尚志(Miyakawa Hisayuki)的《六朝史研究宗教篇》(Rikuchōshi: shukyō hen)(京都平落简缩本,1964年,第391—414页)。

- ⑬ 柳贵,《唐故左金吾将军范阳张公墓志铭并序》,收在黄本骥编辑的《古志石华》中(“三长物斋丛书”本)卷十一,第8页下—10页上。
- ⑭ 这里指相州人,与安阳附近传统上所说的殷朝的首都联系起来;《元和郡县图志》卷一六,第451页。
- ⑮ 这里指失传的《集古录目》,后来借用其他的材料重新编辑过;见陈思(生平自1200至1259年后)收在《宝刻丛编》(“十卷楼丛书”本)卷六,第31页上。
- ⑯ 《广川书跋》(“行素草堂金石丛书”本)卷七,第10页上—11页上。
- ⑰ 《河朔访古记》(“四库全书珍本别集”本)卷中,第22页下—24页上。
- ⑱ 顾炎武(1613—1682年),《金石文字记》(“亭林遗书”本)卷三,第29页上。
- ⑲ 这个说法见刘青藜的《金石续录》(“学古斋金石丛书”本;序言写于1710年)卷二,11页上下。修复的日期见《安阳县志》(1738年版)卷四,第14页上。
- ⑳ 毕沅(1730—1797),《中州金石记》(“经训堂丛书”本)卷二,第24页上—25页下;钱大昕(1728—1804),《潜研堂金石文跋尾》,收在《潜研堂全书》卷六,第14页上一下。武亿(1745—1799)和赵希璜《安阳县金石录》(1799年)卷四,第1页下。王昶(1725—1806),《金石萃编》(1805年)卷八二,第17页下—20页上;赵绍祖《金石续钞》(1860年重印)卷二,第5页上—9页下(这一条标明的日期是1808年),还收在《古厓斋金石跋》(“聚学轩丛书”本)卷四,第17页上—18页上;洪颐煊(1765—1837),《平津读碑记》(“木犀轩丛书”本)卷六,第5页下—6页上;陆增祥(1833—1889),《八琼室金石补正》(1925年版)卷五六,第5页下—7页上。
- ㉑ 万曼对此进行了考察,见《唐集叙录》(北京,中华书局,1980年),第64—67页。
- ㉒ 《四库全书总目提要》(1795年版)卷一四九,第33页下。关于尉迟迥的这篇文章相应地也出现在颜真卿的作品集《颜鲁公集》的补遗部分第16章,第12页上;见《影印四库全书》(台北:商务印书馆,1983—1986)第1071册,692页上。
- ㉓ 《颜鲁公文集》(“三长物斋丛书”本,1845年)卷六,第4页上—5页上。
- ㉔ 《全唐文》(1814年版)卷三三九,第8页上下;卷三九五,第23页下—25页下。
- ㉕ 《安阳县志》(1738年版)卷四,第13页下—15页下。文中还记录了7月12日在庙中为尉迟迥奉献牺牲。行文的变化表明《全唐文》的编纂者们使用了一份中间材料《安阳县金石录》(1799年)卷四,第1页下—4页下,碑文残存的部分用1738年的文本进行过校对,发现了一些不符之处。
- ㉖ 比较欧阳棐、顾炎武、毕沅、钱大昕、王昶、赵绍祖、洪颐煊(见上面的注释第23、25条)等人的记叙。只有迺贤在《河朔访古记》卷中,第24页上标明了日期开元二十六年二月二十一日。
- ㉗ 《诗经》中的一行诗,颂一八四,《鹤鸣》。

- ③ 这儿指《尚书·君陈》：“府之刺史如馨，执魂鬼。非稷具馨香，是明德也。”见《尚书注疏》（“十三经注疏”本，1815年）卷一八，第10页下一11页上。
- ④ 颂三〇〇《鬲宫》的第一句。“鬲宫”是指姜嫄庙，她是后周开国鼻祖后稷的母亲。
- ⑤ “载色”出自颂二九九《泮水》。
- ⑥ “戢谷”出自颂一六六《天保》。
- ⑦ 颂三〇〇《鬲宫》中的另一句。
- ⑧ 武亿，《安阳县金石录》卷四，第8页下一10页上；王昶，《金石萃编》卷八二，第20页下一22页上；赵绍祖，《金石续钞》卷四，第18页上；陆增祥，《八琼室金石补正》卷五六，第6页上下。
- ⑨ 迺贤，《河朔访古记》卷中，第23页上下。
- ⑩ 武亿，《安阳县金石录》卷四，第9页下；王昶，《金石萃编》卷八二，第21页下。
- ⑪ 董道，《广川书跋》卷七，第11页上。
- ⑫ 在这儿我使用了《四库全书》中的文章。谈到的这一条款在第7页下一8页上（影印文渊阁“四库全书”本，第862册，第472页）。
- ⑬ 在这里我总结了余嘉锡在《四库提要辨证》（重印本：北京，中华书局，1980年）卷一五，第909—918页进行的有力的记录性研究的主要结论。
- ⑭ 高伯祖指他祖父的祖父的哥哥。
- ⑮ 所谓“节”和“宣”是官方用来把有功的官员树为典范所使用的标志，见《唐会要》（“国学基本丛书”本）卷七九，第1456—1457页。我非常感谢戴维·迈可马伦指出了这一点。
- ⑯ 根据我自己对这本书的归属、时间、文本的可靠性以及传播的研究，见杜德桥，《广异记初探》，《新亚学报》卷一五（1986年），第395—414页。还可参看内山知也的文章，《以〈广异记〉为中心研究中唐初期的小说》，收在《加贺博士退官纪念中国文史哲学论集》中（东京：讲谈社，1979年），第527—541页。内山对主观日期的计算和我略有不同，他认为第一次任命是787年之后，没有确凿的证据。见第531—532页。
- ⑰ 见《太平广记》（人民文学出版社版本；修订版重印本，北京，1961年）卷三〇〇，第2386页，现代标点版本谨慎地使用手抄本和印刷的文本材料，但是从早期版本的一份手抄本中去掉了1668年所作的校对注释，这是严一萍编辑的《太平广记校勘记》（潘桥，异文印书馆，1970年）。
- ⑱ “崇回柘家”应为“回易家具”，根据明朝的手稿和孙潜的说法。
- ⑲ “观”应为“视”，据孙潜的说法。
- ⑳ “宵宰”应为“肩宰”，据孙潜的说法。
- ㉑ “作”应为“柞”，据孙潜的说法。

- ⑤ 宇文泰(507—556);见《周书》卷二,第43页注释第26条对日期的讨论。他是周朝第一个皇帝孝闵帝的父亲。
- ⑥ “益”应为“万”,据孙潜的说法。
- ⑦ “别”应为“则”,据孙潜的说法。
- ⑧ “盼”应为“眈”,据孙潜的说法。
- ⑨ “魅”应为“魂”,据孙潜的说法。
- ⑩ 河阳是黄河北岸的一个县,正对着洛阳。它由许多的城堡保护着,其中之一是位于河的中流的一个岛上的中潭城。“造浮桥,架黄河为之,以船为脚,竹箦互之。”(《元和郡县图志》卷五,第144页)。参看张舜民的评论(生卒年约1034—1110)、洪迈(1123—1202)曾在《容斋随笔》(重印本,上海,上海古籍出版社,1978年)及《续笔》卷一二,第366页曾引用过。李祖桓,《黄河古桥述略》,《文史》第20期(1983年),第67页和74页,标明河阳桥建于785年。我认为这是对材料的误读,这是把河阳桥与从758年开始战略驻防的庄滩城堡混为一谈了。
- ⑪ 有些例子在我的论文《唐朝的传说和祭祀》中讨论过了,这篇文章在1986年12月台北举行的第二届国际汉学大会上发表。
- ⑫ 主要的参考材料,按照创作的年代顺序,其独一无二的复印本依次是:《南史》(北京,中华书局,1975年)卷二七,第726页(公元412年之前);出处同上,卷一八,第499页(公元465年之前);《南齐书》(北京,中华书局,1972年)卷二七,第508页(公元486年之前);《南史》卷一八,第501页(公元499年之前);出处同上,卷五一,第1269—1270页(6世纪初);出处同上,卷一八,第506—507页(公元510年—519年);出处同上,卷九,第273页(公元558年)。唐朝的狄仁杰(607—700)说在公元688年有一次正式的禁止行动;见《朝野僉载》,《说郛》中提到(重印本:上海,商务印书馆,1927年,卷二,第10页下—11页上)。
- ⑬ 见《太平广记》卷三〇一,第2389页,崔敏毅。这个祭祀仪式在今江苏省西北角的徐州举行。这段话极易让人回想起《南史》卷一八,第506页的一句话。
- ⑭ 关于死者要求重葬,见《太平广记》卷一〇五,第709页;卷三二八,第2603页;卷三二九,第2614页;卷三三六,第2668—2670页。关于动物请求帮助,出处同上,卷四三九,第3581页;卷四五六,第3731—3732页。
- ⑮ 《太平广记》卷三〇〇,第2383页;卷三三三,第2647—2648页;卷三八六,第3081—3082页;周楞伽编辑的《裴铏传奇》(上海,上海古籍出版社,1980年),第74—75页,赵合。
- ⑯ 见克里斯托弗·M·席佩尔,《道教圣徒传中的汉武帝:汉武帝内传》(巴黎,法兰西远东学院,1965年)第42页、59页、68—69页。



- ⑥④ “Agent” (“媒介”)是艾伦·高尔德和 A. D. 康奈尔在《鬼怪精灵》(Poltergeists) (伦敦, 1979 年)中用的术语, 见第 67—84 页。我特地提到这本书是因为书中按年代顺序列出了 500 个事件, 并提供了出处参考(第 363—398 页)。
- ⑥⑤ 高尔德和康奈尔的《鬼怪精灵》, 第 226—228 页。
- ⑥⑥ 这四个故事是: 第 205 个, 斯特拉特福德、科耐齐科特(Stratford, Connecticut)发生于 1850 年 H. 斯派塞[H. Spicer]的《所见所闻》(伦敦, 1853 年); 第 261 个, 源于阿默斯特, 诺娃·斯科蒂, 发生于 1878—1879 年(见 W. 哈贝尔, 《伟大的阿默斯特的奇迹》[伦敦: 1888 年]); 第 358 个故事源于澳大利亚的马丁, 发生于 1916—1918 年(见《泛心理学》一书(Zeitschrift für Parapsychologie, 1932 年, 第 97—101 页); 第 430 个故事, 来自法国(没有具体地点), 发生于 1940 年(见《法医和犯罪学年鉴》(“Annales de médecine légale et de criminologie”第 31 卷, [1951 年], 第 67—78 页)。
- ⑥⑦ 阿德里安·蒙塔郎贝尔, 《自僧侣和圣殿时代以来最优美的精神历史》(巴黎, 1528 年, 重印本; 见郎格莱·迪弗雷努瓦编辑的《古今幻象、显圣和梦幻论文集》第 1 册)。
- ⑥⑧ 从 12 世纪《异秦志》(何卓编定[北京, 中华书局, 1981 年])中随便举一些例子: 《丙志》卷九, 第 440 页, “温州赁宅”; 《丁志》卷三, 第 555 页, “武师亮”; 同上, 卷四, 第 569—570 页, “戴世荣”; 出处同上, 卷七, 591 页, “武楼门宅”。这个课题值得进一步进行系统的研究。
- ⑥⑨ 我没有查找到有关河阳桥的研究材料(见上面的注释第 57 条), 这是研究这个问题的一个严重障碍, 其产生与鬼魂部队被吩咐护送刺史家出游的家人有关, 看来, 得知这一情况, 是通过平时的一个交流渠道, 即那个年轻的女儿。9 世纪初的《元和郡县图志》进一步说明了这一点: 在安禄山反叛爆发以后(从公元 758 年开始), 加强了战略防御, 黄河上造起了一座浮桥, 但谋反以前的情况没有清楚的说明。即使能证明是时代错误, 这个故事中被附加上的这个细节, 也没有表现出比后果的这个情况更多的东西, 即使没有它, 历史背景传统本身也可以追溯到更早的时候。
- ⑦① 罗尔夫 A. 斯坦, 《从 2 世纪到 7 世纪的宗教性道教与通俗性道教》, 收在霍姆斯韦尔奇和安娜·塞德尔合编的《道教的诸方面: 中国宗教论文集》中(纽黑文, 耶鲁大学出版社, 1979 年), 第 53—81 页; 米亚卡娃·希萨由克, 《孙安反叛时期庐山周围的地方祭祀》, 出处同上, 第 83—101 页; 戴维·约翰逊, 《唐宋时期中国城镇神灵的宗教仪式》, (HTAS45, 1985 年), 第 363—457 页; 让·莱维, 《官员和神灵: 六朝和唐代传奇中神和行政长官之间的权力之争》, 《东亚手册》第 2 期(1986 年), 第 81—110 页。
- ⑦② 斯坦, 《从 2 世纪到 7 世纪的宗教性道教和通俗性道教》, 第 66—67 页。
- ⑦③ 约翰逊, 《唐宋时期中国城镇神灵的宗教仪式》, 第 425—432 页。
- ⑦④ 参照同上书第 432 页。

⑭ 同上书,第 424 页。

⑮ 同上书,第 444 页。

(王立群 译)

## 17 世纪小说中的一次进香之旅： 泰山与《醒世姻缘传》

[英] 杜德桥

### 泰山进香

每岁三四月，五方士女登祠(碧霞)元君者数十万，篝灯如集萤万斛，上下蚁旋，鼎沸雷鸣，仅得容足以上。予来已后期，不及见祈禳之盛，然询之庙祝，云崇禎己巳(1629)以前，每岁香客多至八十万，少亦六十万，今不满四十万矣。畿辅齐鲁以迄中州江北，苦虏苦寇，半毙于锋镝，半窜于荆莽，何暇祷祀名山，未知数年后又复何以。听之惕然。<sup>①</sup>

沈晴峰，17 世纪中叶的一位泰山游客，与他同时代的文人一样，发现泰山上往来的人群仅就规模业已惊人，而夜晚山坡上游动的无数灯笼不期然更成为泰山一道人文奇观<sup>②</sup>。即使是 1629 年之后衰退的年代，每年的香客仍将近五十万。当地香火业的经济成绩不由得让人刮目相看。

泰山香税乃士女舍物，藩司于赋税外资为额费。夫既以入之官，则戴甲马，呼圣号，不远千里，十步五步拜而来者，不知其为何也。不惟官益此数十万众。当春夏间，往来如蚁，饮食香楮，贾人旅肆，咸藉以为生。<sup>③</sup>

黄淳耀(1605—1645)的看法有点简单化。很明显，向圣山布施钱财物品历来是群众烧香拜佛活动的一部分，中国学者习惯将之追溯到公元前54年汉武帝的封禅。但关于帝王的祭拜活动，更确切的记载只出现在北宋，即1008年真宗于泰山封禅<sup>④</sup>。他让人清理了靠近山顶的玉女池，那里露出一尊石像。他加以祭拜，并代之以一尊玉像<sup>⑤</sup>。一个世纪后，当地一位地方官说：“岁至四月八日，四方之来者益希，因决水取池中所投物，藉而归之观中……今岁得黄金二百铢，白金数倍，缣缯衣服数百计云”<sup>⑥</sup>。岳庙里有一则1327年的碑文，用当地土话提到保留收入归寺庙所用：“每年烧香的上头，得来的香钱物件，只教先生每收掌者：庙宇损坏了呵，修理整治者”<sup>⑦</sup>。为了玉女池的朝拜活动，15世纪落成一座新宫，后终被称为碧霞灵应宫<sup>⑧</sup>。

然而，从1516年开始，所有朝拜碧霞宫的香客都要向政府交税<sup>⑨</sup>。到1586年——查志隆为他关于泰山的专著《岱史》作序的年份——一个精密系统已经形成：增派官员以发布和检查从山东和其他地方来的香客的许可证，管理不同的税率，监督还愿财物的收存。每年分成3季，每季4个月。最繁忙的是首季(1—4月)和末季(9—12月)。从香客的布施和税收中得到的收入，春季总达10000两，冬季12000—13000两。它们应用于多方面，包括地方津贴、官员开销(参照前注3)，维持城防及庙宇建筑、公共开支<sup>⑩</sup>。香税最终被新继位的乾隆皇帝废除，他在1135—1736年颁布的法令对神和谦卑的信徒一视同仁：“然王立大社，而州党又各有社宗之祭。则春秋祷赛，庶民各就其所敬信，而竭诚焉，亦礼俗之可以情假者也。泰山旧有碧霞灵应宫，远近瞻礼者，轨迹相望，必先输香

税于泰安州,然后许其登山。税约岁万金。以前明以来,相沿未革。朕思东方物之所生,天地盛德之气之所发也,故传称触石而起,肤寸而合,而崇朝而徧雨乎天下者,惟泰山。则春祈秋报,黎庶辐辏,在国家亦宜顺达其情。若使力艰于输税,而不得登山,非所以从民之欲也。其富民乐施,多寡任意,准守寺人存储,以修葺舍宇,平治道途,有司不得干预”。<sup>①</sup>

整个 19 世纪,香客们规模不定地继续前来朝拜碧霞元君,在她面前布施金银财帛及娃娃塑像。元君的圣殿一直都被铁栅栏封锁保护,只在 4 月封山之后开锁“扫殿”,道人收点施舍物品<sup>②</sup>。

在此寥寥数言,从公众和官方两方面勾勒了这一延续千年(至今延续不断)的民间宗教的轮廓,它在 16 世纪和 17 世纪早期达到高潮。那些为一座山带来勃勃生机的千百万香客都是什么人?他们究竟为什么而来?他们怎样筹备、组织他们的旅程?费用如何支付?如何安排众多人群在山上的食宿交通?他们怎么纳税?烧香拜佛与他们日间的社会生活节奏怎样联系起来?这种经验对他们意味着什么?要找到一份可从中透视一般香客的个人世界的原始材料恐怕是一件令人绝望的事,而本论文将考察 17 世纪的一篇叙事作品,它恰好能满足所需。小说《醒世姻缘传》的一百回中有两回描述了山东某镇一群妇女的泰山之行,它显示了这个女性会首组织下群体的构成经费的筹备及与当地旅游业经营者的规划协作,旅途的辛苦和沿路的布施。本论文尤其研究了一位妇女决定参加上香团体而引起的家庭内部关系紧张以及会众中阶级差别的微妙情态。

这个例子对于研究进香的历史学家或社会学家似乎求之不得,但它的分析带来了一个明显的困难,即将文学文本用作社会学材料<sup>③</sup>。如果说,现代公众健康统计资料也可归入反映当时的假设症候的“人工制品”<sup>④</sup>,那么,对于一部明显虚构的、反映了——如我们将见——当时当地的社会流俗和知识界正统论调的叙事作

品,我们能将它怎样?最近一位批评家发现了这部小说的“具有几乎照相般细节的彻底的现实主义”,但他仍然看到作者的想象力“游荡在现实描绘的界限之外”<sup>⑮</sup>。这些就是我们寻求了解17世纪的进香行业时面临的考验。我们绝不能轻易相信作者的告白,但也不能视之为与人类经验无关的狂想而弃之不顾。我们将在这两种态度之间,通过批判性的研究形成我们的观点。在此我将采取两种角度,外在的和内在的:虚构的进香旅途的事件必须与来自外部的材料相比较,作者毫不掩饰的价值判断必须在叙述中系统地加以甄别,然后看看还剩下什么。

## 关于小说

《醒世姻缘传》的作者笔名“西周生”,但是关于他的身份、生活及小说的创作我们并没有确凿可靠的资料。胡适曾经试图证明西周生即蒲松龄(1640—1715),这个论点没有被人遗忘,但也不再有多少学者支持<sup>⑯</sup>。这本书最初于1728年出现于一份日本进口中国书的书目<sup>⑰</sup>,这个日期划定了此书成书年代的下限。孙楷第提出上限为1628年,他在小说内部找到了证据:一位知名的地方官,崇祯初就任于山东省府<sup>⑱</sup>。在这两个界限之间确定成书日期尚需更客观的证据,其结果也非一锤定音。有一派学者认为是明末<sup>⑲</sup>,另一派则同意清初<sup>⑳</sup>。他们使用的证据诸如现存版本间或出现的明清皇帝姓名的避讳<sup>㉑</sup>;小说内部或属于明或属于清的历史性事件和习俗;与叙述时代相关的修辞口吻——作者说起话来仿佛明朝的子民。从这些材料我们可以归纳出两点:小说文本看起来既像作于明朝,也像作于清朝。没有什么能确证作于明朝,除非有不为人知的早期版本或带有足够清楚年代的作者序言的新发现;也没有什么能确证清朝,除非在小说中找到一些内在特征,它们不可能在1644年以前出现——迄今为止这两件都证明并非易事<sup>㉒</sup>。但

就我们的目的来说,已确定的成书上下限几乎正好与泰山进香史的标志性事件相平行:小说产生于北方诸省的变乱使香客数量衰减之后、乾隆皇帝废除香税之前。

《醒世姻缘传》被转换成直白而笨拙的英文书名:“使社会更明智的婚姻命运(Marriage destinies that will bring society to its senses)。”这一书名既指出了作者对情节元素的选择,又表明了他的伦理取向。他把故事建构在婚姻伙伴通过转世而实现的一系列因果报应之上,大部分的情节被设置于15世纪中期的山东农村。当蒙古首领也先攻打北方边境并俘虏英宗皇帝的时候,一出家庭戏剧正在山东某士绅之家酝酿上演。晁源在外出打猎的时候,杀死了一只试图诱惑他的母狐狸。母狐狸转世投胎,做他的妻子并虐待他。在随后的生活里其他的关系形成他们报复的类型。但在此我们关注的是晁源的再世、狄希陈及他的妻子薛素姐,对他们共同生活的最好概括是一出黑色喜剧。他们的婚姻历经一系列古怪甚至恐怖事件——妻子虐待狂式地管教着软弱屈从的丈夫。但这还只是一个脱离社会常轨的精心结构的中心点。素姐反对的不仅是她丈夫,还是她的婚姻把她带入的整个家庭网:是她的姻亲驱使她(如她自己指出的)陷入一种毁灭性的疯狂之中<sup>②</sup>。她的行为首先导致了狄希陈母亲的崩溃和死亡(《醒世姻缘传》第五十九回),其后是他的父亲(《醒》第七十六回);她自己的父亲也连带死去(《醒》第五十九回)。素姐毁灭性的暴力中混和着对礼仪的愤怒:她全面地违背着围绕家庭礼仪的社会规范,从她身上延伸出去的是整个社会,其间儒家等级制社会关系遭到嘲弄和败坏<sup>③</sup>。败坏或堕落的确是整部作品的关键词,作者主要的说教性言辞出现于第二十三回到三十回之间。他将山东章丘县的一个小市镇明水镇(因当地的一条河称绣江而得名)作为真淳失落的象征。明水镇恍若世外桃源:一个风光秀美、气候宜人的地方,土地富庶,政治清明,民风淳厚,生活简朴——这一切蜕变为多方面的社会混

乱。人们放高利贷, 诓骗钱财, 忽视教育, 考试徇私舞弊, 侮辱长辈, 奇装异服, 花天酒地, 整个图景反映出道德的普遍沦丧。一场天灾, 大水淹没了秧田, 接着是乡间的饥荒、死亡与同类相食。在小说的大部分章节, 作者通过一系列缩影般的事件表现道德败坏和社会失调的主题。小说对一个价值颠倒的社会细致入微的关注实际上与 19 世纪小说中那些可辨识的主题同出一辙<sup>⑤</sup>。作者公开采用一种道德高调并聪明地用故事中正派高尚的人物来作支持, 但他的主题则给同一个故事带来对于邪恶的“战栗的快感”。他喜欢让人震惊和恶心, 作为一个纯洁道德的提倡者, 他却对邪恶行径抱有一种病态的兴趣。他对人类习俗的研究达到了它们古怪的极致, 观察恶显然是一件有趣的事。

我们的问题正由此书民族志 (ethnography) 的丰富意味出发。作者署名西周生, 作为一种姿态, 似乎恳切地表达了对古代儒家完美社会的怀旧<sup>⑥</sup>。他肯定了明君良臣、慈父孝子、义夫贤妻的理想, 然而通过倒置和反讽的手法而实现。他的叙述充满了观察得来的细节, 但其运用则有鲜明的倾向。素姐的泰山进香之旅不会是他最放诞的想象, 但它确实具有上述基本特点, 阅读时我们将要与公开的成见作斗争。

## 宗教组织

关于“泰山”的第六十八、六十九回形成一个自足的事件<sup>⑦</sup>, 但仍然深厚地植根于小说的文本环境, 尤其对于这次进香的组织者和领导者——叫做老侯、老张的两个女人来说。她们在稍早的一回中作为“两个邪说诬民的村妇”首次出现, 在当地一座庙里打那三昼夜的兰盆大醮。作者带着恶意与憎恨列举了她们的活动——她们哄骗已婚妇女上庙烧香、吃斋拜佛、加入会社、结拜姊妹, 而她们就靠那些没头脑的妇女从丈夫家捐出的钱粮财物谋生。只有那



些家教严厉的正经人家能禁绝她们的不良影响(《醒》第五十六回,第806—807页)。后来作者更细致地描述了在老侯、老张的鼓动下,女会友为那些被禁止的宗教乐趣筹钱的种种手段无不践踏家法和等级制度(《醒》第六十八回,第969—970页),侯和张在当地社会的角色身份由此也得到进一步地确定。她们被称为“道婆”,这个名字最初随“老道”的称呼而来,有时指为寺庙服役的俗家女人<sup>②</sup>。这个称呼极其适合作者的说教目的,他方便地运用它的谐音双关语“盗婆”——偷盗的老女人。这两个女人显然不是任何意义上的女道士:她们有丈夫、儿子,丈夫和儿子靠了两个女人做一些寺庙建筑和服务的营生(《醒》第六十八回,第969页)。侯和张不过是成为职业宗教经营者的平常村妇,她们承办公民的宗教建设事务;她们积攒基金、拉人入教,以姊妹社团形式将追随者联系在一起。在“泰山”一幕中我们可以更切近地观察她们如何进行工作。

礼拜的季节早就过去了:二月观音的生日、四月碧霞元君的生日,当地的庙会都庆祝过了,素姐两次错过。侯和张现在组织了一个会社,八月十五上泰山进香。这个会里只有女人,大约八十位,来自当地的一个特别阶层。因急于把花钱自由的素姐招纳进来,两个组织者在这一点上欺骗了她。素姐显然对会员的身份有所考虑:她父亲曾是府学的教授(第二十五回,第364页),她的两个哥哥考取了生员(第三十八回,第558页以下),她丈夫更捐了监生(国子监学生)<sup>③</sup>。侯和张夸张地向她保证:“杨尚书宅里娘儿们够五六位,北街上孟奶奶娘们,东街上洪奶奶、汪奶奶、耿奶奶,大街上张奶奶,南街上汪奶奶,后街上刘奶奶娘儿们,都是这些大人家的奶奶。那小主儿也插的上么?”(第六十八回,第974页)事实证明完全不是这样:“也没有什么杨尚书宅里的奶奶,都是杨尚书家的佃户客家;也没有什么孟奶奶、耿奶奶,或原是孟家满出的奶子与或是耿家嫁出去的丫头。倒只有素姐是人家的个正气娘子。”

(第六十九回,第 986 页)这种区分在故事里发挥着明显的作用:通过与佃农和侍婢阶层的女人公开混杂旅行,素姐对自己的以及她丈夫的社会地位表示了不敬。叙述者加上的一句话更突出了这一点:“素姐甘心为伍,倒也绝无鄙薄之心。”(同上)一位诗礼人家的小姐或夫人应该在一位男性近亲的陪伴下单独去往泰山:我们从狄希陈的父亲那里知道这一点,当素姐最初决定去上香时他向他的儿子提出这种解决的办法(第六十八回,第 976 页)。在 16 世纪的小说《金瓶梅》中,吴月娘——一个山东商人,曾经是小官吏的寡妇——在兄弟陪伴下往泰山还愿<sup>⑤</sup>。旅行社团是为家境一般的人服务的,没有这种技术帮助他们无法满足旅途所需。一位 19 世纪的观察家,阿瑟·H·史密斯先生,以第一手资料描述了同样的“山社(Mountain Societies)”,确证他们资助贫穷的泰山香客<sup>⑥</sup>。史密斯对财务细节给予了密切关注,我们将在下面谈到。

有趣之处由此而来。作者利用一个观察到的、可证实的习俗来达到他自己叙述目的。明水镇女人们的山社为素姐放任的社会反叛行为提供了一个中立的背景,它越显得平常,素姐的举动就越是触目。作者还通过一个人物,加强了这种效果:刘嫂子,县里一个远房的母亲、素姐旅途上最好的朋友。她被当作传统妇德的代言人:“丈夫就是天哩,痴男惧妇,贤女敬天,折堕汉子的有好人么?”(第六十九回,第 983 页)有三个层次的社会评价在起作用:位于前景的是素姐,她身上病态的狂野和喜怒无常让人目瞪口呆;侯和张位于中景,是被无情揭露的对象,可信而又充满威胁,至少在作者眼里足够真实;上香的女人构成整个背景,有些招人轻蔑,招人厌恶,但并不需要在修辞上加以歪曲——这对研究中国香客的学生无疑有益。

素姐深夜在旅店里知道了伴随这个临时山社的一个更固定的组织。侯和张趁着与她们的主顾密切的私人接触的机会,引导素姐加入她们的宗教社团(第六十九回,第 984—986 页)。话题从世

俗妇女可以实践的各种各样的宗教戒律开始——吃斋念佛，拜斗看经，随之是对死后的幸福生活的许诺。素姐反应热烈，旋即被邀请入教。侯和张指的是她们自己的“教”，字面的意思是“teaching”，这个术语现代学者通常译作“sect”，但是我因为两个原因避免用它：首先，这个词准确地说属于一个存在着真正的分裂性宗派主义的语境——在一个深厚的、等级制传统之下竟为正统的各种派别之间的分裂<sup>②</sup>；其次，它更多的是出于局外者或第三派之口而不是自创的宗教团体。我宁可用“Church”这个词（尽管它容易让人想到一座建筑），它涵括了小派别和内部整合的宗教团体这两个概念。中国人的宗教经验这一领域吸引了历史学家和人类学家的注意：我们都熟悉中华帝国晚期那些小宗教团体的广泛影响，其中有一些限制妇女加入；熟悉接纳妇女的宗派“先天大道”，以及它调和的信仰体系<sup>③</sup>。但是当侯和张描述她们教中的规矩、功课和活动时，问题产生了：

凡有来入教的，先着上二十两银子，把这二十两银子支着生利钱，修桥补路，养老济贫，遇着三十诸天的生辰，八金刚、四菩萨的圣诞，诸神巡察的日期，建醮念经，夜聚晓散；只是如此，再没别的功课。又不忌荤酒，也不戒房事，就合俗人一般。（第六十九回，第985页）

这已经与她们当晚早些时候讲道中的“吃斋”相冲突了。这段话的确反映了更为实际和日常的民间宗教实践的驳杂面貌。对投资利润的使用属于标准的公益服务，诸神来自虔诚的中国佛教，仪式来自乡村道教。彻夜的法事影射了明清法律中明令禁止的一个非法宗派的活动<sup>④</sup>。把所有这一切与“先天大道”信徒们的清规戒律或与他们以无道教的老母为中心的信仰特征相联系并不容易。素姐随后的人教仪式产生了同样的问题。她提出让刘嫂子做她的证人，以拜老侯和老张为师。第二天一早，侯和张作为正、副师父，两把椅子坐着，素姐在下面四双八拜，叩了一十六个响

头。老侯两个端然坐受。与众人叙了师弟师兄，大家叙了年龄，行礼相见。（第六十九回，第 986 页）

在现实之中入教仪式在程序上不一而足。我们读到过诸如下跪叩头、念咒、焚香、起誓、受戒、交纳会费、烧香疤、打秘密手语<sup>⑤</sup>，三个不同级别的教中人士主持仪式，授予法号以标志身份的转变。从此以后，同教中人便都是师兄弟，甚至女性团体也采用这种男性称呼<sup>⑥</sup>。相较之下，素姐在侯和张手上的入教仪式是如此敷衍了事。她接受了 20 两银子的会费（上完香后交纳）以及对于侯和张的徒弟身份，这就足够了。素姐与其他会友新的“师兄弟”关系直接呼应作者早先关于侯和张的姊妹会的描述：“拜干娘，结姊妹”（第五十六回，第 807 页）；但男性称呼仅出现在素姐叫侯和张的“师父”一语上。（此处作者有误解，“师弟师兄”也是男性称呼。——译者注）坦率地说，作者的见识看起来颇为浅薄，我们从他的描述中得不到清晰的意义。这种情况似乎有三种可能：

1. 作者提供了大致与事实相符的情况：也许确实存在着与正规、纯粹的宗教系统无任何关联的、松散的、不定期的已婚妇女宗教团体；

2. 对秘密或半秘密组织的本质特性及活动的无知，使作者将他印象式感知的信息断片拼凑成一幅粗率的画面，并聚焦于这画面的社会讽刺层面的意义，这一直是他的兴趣所在；

3. 他故意贬损、歪曲这种组织的正义性，以便造成一种嘲弄的效果，使他对反叛秩序行为的攻击更为有力。无论如何，这种攻击表现了他自己明白无误的优越感：素姐，一位学土的体面妻子，居然对普通的村妇下跪磕头并与她们结成亲密的“干姊妹”、“干母女”关系，这一荒诞的事实本身就足以令读者反感。更为有力的攻击还在于：身着学士衣帽的狄希陈自己，也同样置身于这种难以想象的屈辱之中（《醒》第六十九回，第 986 页）。这是非常辛辣的讽刺，然而也是值得怀疑的民族志写法：在这点上作者并未对泰

山香客组织有多少深入的见解。

## 财务与后勤

素姐是山社的后期成员，她并没有从它的经济活动中获益。但是侯和张仍然清楚地说明了她们的筹划：“起初随会是三两银子的本儿，这整三年，支生本利够十两了。雇驴下店报名，五两银子抛满使不尽的。还剩五两买人事用的哩。”（第六十八回，第 975 页）素姐当然立刻付了十两银子。而山社的总体目标是经过相当长期地引进资本达到创造资本的目的。对于那些贫贱的香客来说，三两银子已是他们所可能支付的全部。在他们预期的财富变为现实之前，他们不得不预支三年的费用。山社对于他们首先是一个存款组织，最重要的一点也在于它的存款功能。它不同于民国时期在中国农民社区所能见到的各种存款机构：这些机构从成员那里汇集一定的定期的资金，然后反过来把整体收入分配给他们每个人并按不同的方式来决定利润的大小<sup>⑦</sup>。明水镇山社的情况在阿瑟·H·史密斯的书中能找到最接近的反映，这是与泰山香客密切相关的：

这些组织是这样构成的，它们对成员征税，比方说一个月 100 元现金。这样假如有 50 个成员，它们就能获得基金 5000 元。这些组织的领导者把基金贷给那些愿意每个月付不少于 2%—3% 的利息的人使用……贷款到期后，连本带息汇集起来再次贷出，这样就使资本迅速积累起来。短期高息的连续贷款在三年期间反复收益。三年一般是资本积累的时间限度。<sup>⑧</sup>

史密斯提到一种按月支付的固定模式，与这种支付体制明显不同的是，侯和张只要求在加入时付重金。她们预期三年内将三两银子升值为十两，是假定了一个月高达 3.4% 的复合利息。这

比史密斯的数值要高,但并不高得离谱,可能恰恰反映了当时当地的真实情况。

从这一点看,香客组织几乎在所有细节上都类似于现代的代办旅游项目的旅行社。一切都包括在内——交通、食宿、以抽税为目的的报名,最后的告别聚会和演出。甚至类似于代办旅游的优惠形式也存在于香客组织中,那些自己提供驴子的人,可以享有八钱银子的折扣(第六十八回,第975页)。实际上整个操作程序都以最低限度的花销为目的。当素姐这个“出入皆暖轿安车”(第六十九回,第988页)的骄纵的妇人想知道她的山社同伴是不是会坐着轿子旅行时,她得到的是一个圆滑的答复:“要死拍拍猴着顶轿,那就俗杀人罢了,所以都骑的是骡马。”(第六十八回,第975页)实际上香客们当然很少能负担得起更好的旅行方式了。他们吃素,集体供应最便宜的农民饭食也是出于经济考虑,这样他们每人只需花费两分银子。

如同现代导游,侯和张有把她们的团体带到预订旅馆的方便。她们因此可从房东那里得到好处,同时也许要承担义务。在泰山脚下的泰安府,山社的房东名“宋魁吾”,这是小说中具备双关寓意的名字之一。“吾”<sup>⑧</sup>这个字让人不禁联想到“亏吾”,即“使我吃亏”。宋显然跟侯和张预先有约:他手下的人提前出去等候山社众人,并如现代旅行社代表一样,尽量热情地把他们领进旅馆。可能创作于同一时期的张岱的作品也注意到他所称为牙家的角色<sup>⑨</sup>,他们的职责就是等候并将新到的旅客领进旅馆。旅馆老板好像不但负责香客的食宿,把他们送上山并在归途中给他们提供娱乐,同时甚至负责他们的香税登记。查志隆这样描绘直到1586年的香税管理:

旧例本省香客每名五分四厘,外省香客每名九分四厘。俱店户同香客赴遥参亭<sup>⑩</sup>,报名纳银领单上岭。近自万历八年,有外省香客冒充本省报名短少香税者,因改议不分本省外

省香客，一例香税银八分。其银各店户包封，署名包上，储遥参亭库内。<sup>②</sup>

他补充说有些旅店老板会用铜、铁来替换银两，而后当包裹被打开检查时他们便陷入绝望困境。手持团体票的香客开始爬山，沿途各关口都要查票。在岱庙入口的山顶上，当地一县丞逐个清点了香客名单<sup>③</sup>。之后，素姐和她的伙伴们才让进庙。张岱记录17世纪的税率是12分，1735年乾隆在位时是14分<sup>④</sup>。如果说《醒世姻缘传》是在别有深意地用这一细节和其他许多细节提示我们这本书的背景年代的话，有关的数据却并没有出现。

## 游 山

像许多中国公共仪式一样，山社的进香有一套程式。它从进香之旅的前两天开始：“十三我们都去娘娘庙，焚香演社。”（第六十八回，第975页）娘娘是碧霞元君，她们到山顶上香的目标，也是遍布北中国的寺庙中、广被崇拜的偶像<sup>⑤</sup>。香客们起程的地点是明水镇的碧霞元君庙，在那里娘娘神像构成程式的中心，这一程式被称做“演圣驾”和“烧信香”（第六十八回，第977页）。为了这一程式，素姐（白色的女子）不顾处在母亲的热孝期间，满头珠翠，身着绣裙，装扮一新地出了门（第六十八回，第972页）。在此作者的观点不言自明。在中国小说里很重要的衣饰描写也传达了这一程式的社会背景意义：这一进香旅程的预备很明显被当成了一个节日礼拜场合。

素姐的公公狄先生以传统智者的口吻对他的儿子谈到进香之旅：

咱常时罢了，你如今做着个监生，也算是诗礼人家了，怎好叫年小的女人随会烧香的？你就没见那随会社演会的女人们？头上戴着个青屯绢眼罩子，蓝丝绸裹着束香捆在肩膀上

面,男女混杂的沿街上跑,甚么模样?(第六十八回,第976页)

我们不能希望找到比这更直白的话来描述新崛起的乡绅阶层对聚众烧香的态度了。狄先生自己出身农家,他儿子新近才用钱买了个名位,从普通低下的生员升为监生(第五十回,第725页)。外表就是一切,那统一的眼罩和束香似乎就是香客们一目了然的、令人厌恶的可耻标记。这些标记最初出现于为整个团体塑造统一形象的侯和张的谈话中。后来,到该月十五的拂晓,烧香仪式开始了。素姐特别挑选了服饰:一件白丝绸小褂,配一件水红的夹袄和蓝绫机绸衫,“背上背着用蓝丝绸汗巾包的香,头上顶着甲马”(第六十八回,第980页),正如我们在前文和黄淳耀的评论里所看到的<sup>④</sup>,这汗巾和甲马正是规定的香客衣饰的一部分。是否白绸衫也是着装规定就不是很明确了。素姐只是为了烧香演会而穿它,回来的路上她就立刻换上了她的华丽服饰并戴上珠翠首饰去参加明水镇的结束仪式(第六十九回,第992页)。这仿佛说明烧香时要避免穿太鲜艳的服装。而她路上的朋友刘太太,途中穿的就是墨绿绸子、紫花布氅衣(第六十九回,第998页),耶拿·吴最近对素姐的色彩意象提出了相当新颖的见解:在这部书里白色可视为贯穿素姐整个故事的不断重复的形象主题,从她的前生——一只白狐狸到投生为人后身着白衣的女子,从她母亲因梦见白衣仙女而为她取名素姐到她自己在烧香仪式上选择的服装<sup>⑤</sup>。这个想法很诱人,尽管它解释不了烧香前和烧香后素姐所穿的俗丽衣服,她甚至在为母亲服丧期间也不穿正常意义上的白色孝服。事实上香客的习俗也在不断演变,本世纪早期他们的外表是这样的:

这些敦厚的地之子孙们穿着劳工那样的蓝色衣服……女人们也像男人一样穿着蓝衣蓝裤,只有她们的绣花鞋和额头上绕着的珠链透露出一点女性的虚荣……他们都手持长长的圆弧状的木桶料,木料一端刻有龙头并有图案鲜明的长柄。这



是香客的统一标志,可以在泰山脚下泰安府的棚店里买到。<sup>⑧</sup>

素姐的兄弟薛如卞极力反对她的烧香计划,他对家庭形象的极度重视使我们了解了有关烧香演会的仪式程序:

沿街跑着烧信香,往泰安州路上摇旗打鼓、出头露面的,人说这狄友苏的婆子,倒也罢了;只怕说这是薛如卞合薛如兼的姐姐,他爹做了场老教官,两个兄弟捺着面,戴着顶头巾,积泊的个姐这个等!(第六十八回,第979页)

启程这一场面使作者得以展示他所喜好的文体手法之一:以一连串的排比句铺陈那些女香客们因不惯骑驴而造成的种种丑态<sup>⑨</sup>。这一时刻农妇们占据了画面的中心位置。作者向我们表达了他作为上层男性对女性公开暴露那些本该隐蔽在家的女人私事所感到的厌恶:除了那些裹着头巾,叫嚷着四处乱窜的可怜虫,这些妇女公开奶孩子,寻把屎尿,行经,让旁人替她们搬脚,整个污秽不堪、乌烟瘴气的群体场面。这是集中描写所造成的讽刺效果,他所列举的每一种行为在一个80人的团体中都可能发生,但作者让它们同时登场。他从这起程的场面来评价烧香“这是起身景,已是大不堪观。及至烧了香来,更不知是有多少把戏”(第六十八回,第981页)。这就是素姐所要交往的人群。不但她,连她可怜的身着学士服的丈夫也屈从了她的意愿。

香客们从明水镇蜿蜒西行至首府济南,然后南行至山脚泰安,现代游客也恰好乘火车途经这一路线。他们一天大致行30英里(约100里)到济南东门,在旅馆作一站歇息。在那里,他们首先面南放下女神的大轿,然后在她面前宣唱佛偈,齐呼“救苦救难观世音菩萨,阿弥陀佛”。到晚上女人与陪来临时帮忙的男人(包括狄希陈)分头睡觉。第二天又走了30英里到弯德,他们的又一个宿站。过程同第一天一样。从此他们进入泰山旅游业的势力范围。在一个被称做“火炉”的地方,作者让他们受到了饭店的哄骗。这也被当做可嘲弄的事情,因为侯和张对素姐谎称这些喧嚣的招徕

顾客的商人也是他们的宗教信徒。

泰安的欢迎会前面已经提到过。现在当他们到达旅馆后又有一套固定的程序：报名，雇轿，宣经号佛，去天齐庙（供奉圣山的庙）游玩观光<sup>④</sup>。接着晚饭后小睡一会，午夜起来唱佛，吃饭，爬山。如同其他许多记载一样，本书也着意渲染了沿途的灯火，亮如白昼。对山轿也费了很多笔墨。坐着这种轿子，山社到达峰顶。素姐在途中恶心呕吐并成为众矢之的（第六十九回，第 988 页）。包括张岱<sup>⑤</sup>在内的其他游客对此作了相应描述，其中较近的是 G·E·哈巴德：

这种轿子极其原始……一张麻编网，绕在两根棍子间，粗糙的木靠背，脚用绳子缚连起来，挂在轿夫肩背的粗皮带上……由于他们诚信的传统，他们没有列纵队疾行而是肩并肩迈着稳健的步子慢走……下山时他们跑着，用一种奇异的猫样的动作一级一级地滑下，几乎不让他们穿着软头鞋的敏捷的脚碰到方阶的边缘。<sup>⑥</sup>

对素姐的兄弟来说所有这一切有着令人生厌的含义：

你没见坐着那山轿，往上上还好，只是往下下可是倒坐着轿子，女人就合那抬轿的人对着脸，女人仰拍着，那脚差不多就在那轿夫肩膀上。那轿夫们，贼狗头，又极可恶，故意的趋和着那轿子，一颠一颠的，怎么怪不好看的哩！这是读书人家干的营生么？（第六十八回，第 978—979 页）

很显然，这一特定的男性反对意见表达了隐含的对家庭中女性的身体甚而性的隐私的保护。

山上的景致和界标被草草带过，作者的兴趣不在圣殿、古迹或者山景，而在那个漫游于它们周围的病态组织。小说简单地提到了红庙<sup>⑦</sup>，也说了一下碧霞圣殿因殿里散布着施舍物品而紧锁殿门（第六十九回，第 989 页）。但作者很巧妙地利用这一点来建构小说。正如我们从张岱等人那里所了解到的<sup>⑧</sup>，娘娘的镀金神像

只能踩着自愿者的肩膀,透过门格子眼往里看。这就为狄希陈掌握在他妻子手中的谦卑命运找到了极佳的象征:正是站在他的肩上,素姐于泰山——中国第一圣山之巅凝望她为之反叛所有家庭权威的那位娘娘。

接下来的过程只是简单提了一下:山顶观光;宋魁吾在红庙设酒接顶;回到酒店后,店里为在场的所有客人举行的因演出而生色的常规宴会(第六十九回,第990页)。上香到此结束:一夜的歌息之后,他们准备返回了。

但作者这时加进了又一段插曲:香客参观蒿里——泰山西南部大约一英里远的矮峰。传说所有的亡灵都来到这里以求进入泰山的阴界。那里坐落着一幢大庙,展列着地狱间的各种惨状<sup>⑤</sup>。小说家写到时常来此地的泰山香客的习俗——“或是打醮超度,或是烧纸化线”(第六十九回,第990页)。游客们也抽签来询问他们家族亲人在阴间的遭遇,并可能为之感到痛苦和忧伤。这时候突然地,作者停止叙述而对这一地点本身的特性加以思索:

“天象起于人心”,这般一个鬼哭狼嚎的所在,你要他天晴气朗,日亮风和,怎么能够?自然是天错地暗,日月无光,阴风飒飒,冷气飕飕,这是自然之理。人又愈加附会起来,把这蒿里山通成当真的酆都世界。(第六十九回,第991页)

他的思索反映了早期帝国占星术的经典假设:天人感应哲学。它们简要地回应了第二十六、二十七回中所提到的可怕思想:人祸会引起天灾。但是他的结语却对古代颠倒的思辩阐释体系进行了嘲弄指责。汉代经书说“天垂象,见吉凶,所以示人也”<sup>⑥</sup>,但这些人却允许他们自己引发的“天象”把他们引入更深的谬误。不用说,整段文字都否定了——一个圣地可能有任何先在的神圣性,正如它摒弃了香客们对“圣地”的指认一样。

蒿里山邪僻的环境使小说家有机会进一步发展狄希陈与妻子间的冲突,而让旁观的香客们也愤愤不平。小说描述了这位丈夫

按照香客的习俗抽了一签来卜算他死去的母亲在阴间的命运。结果使他惊恐,他用孩子式天真的热情哀悼母亲,而素姐却在一旁颇有興味地嘲弄、抱怨她记忆中的狄母(第六十九回,第991—992页)。对我们而言,这段插曲最有意思的一点在于,它传达了作者对他笔下人物单纯的孝悌观所抱的居高临下的漠视。当他描写狄母死后命运时,他不时对所有可能的假设表示不屑:“假设没有阎罗王……”然后是:“假设真有阎王……”无论哪种假设成立,狄母都不可能在蒿里山。“但是她儿子宁可相信那儿的某人而不是别处的某人,所以于神所在处抽了一签。”作者视线所及,显然没有什么严肃的事情。

香客们于该月21日抵家,前后共7天。第2天山社举行最后一项活动:还香。小说中没有细加描述,这一仪式假定把娘娘的大驾送回了她原来的神庙。

### 个人动机与家庭紧张

这个上香故事处处揭示了作者怎样把对社会现象的观察用于为他的论点辩护的目的。我们真切地听见一个上层男性的声音在愤怒地声讨妇女宗教活动的影响——它渗透进体面家庭并干扰了它的正常秩序。作者让素姐家族中的成熟男性为他们自己发言,同时自己也充分发表意见。然而这些表述出来的焦虑与西方社会对青年参加异教活动所感到的焦虑,在根源上并无显见的一致之处。明水镇的绅士们对意识形态或个人精神生活并不感兴趣,他们的兴趣在于维护公众中的体面以及谴责隐私。他们小心翼翼地在“尊严”这一锋刃上保持平衡。“尊严”既把谦卑的生员与普通的下等人分开,也把生员与真正拥有上流社会地位的人区分开来<sup>⑤</sup>。“尊严”底下几乎不加掩饰的是性占有的事实,这一点我们可以从薛如卞对山轿的评议及频频出现的对随意的性混杂的抱怨中看出

来。在第七十三回，当素姐与一位生活放荡的寡妇结伴去庙会时，这一主题更是赫然：野蛮的男性旁观者对她进行了性攻击<sup>⑧</sup>。在更深的层面上也许暗示了家庭中的诚实、忠贞信条所受到的威胁。上香公开证明了妇女如何能被诱惑去接受掌握在外来领导手中的戒律，还带来她们顺从于一种秘密而长期的控制的可怕前景。这一点主要由观察到的行为来体现，而非大段的评论，作者因而确实提供了一些与我们自身社会经验相呼应的事实。在所有这些描述中，他为他坦然认同的价值、趣味辩护，因此采用权威的口吻。但他的权威性在表达女香客（包括农民、仆人或绅士太太）的动机时便有问题。为了研究这一点，我们必须确立并揭示他叙事修辞的不同层面，以便发现作者之外的其他声音。

16世纪和17世纪残留下来的少量关于碧霞元君的宗教文献声称宗教服务于个人、社会、国家的多种需要。万历皇帝的妹妹施舍的、印于1611年的“天仙玉女碧霞元君真经”证实了这一点：

求风得风，求雨得雨，求男得男，求女得女，求富得富，求官得官，求财得财，求功名得功名；遇冤释冤，遇官讼释官讼，遇口舌释口舌。<sup>⑨</sup>

遗留下来的二十四章明代残本《灵应泰山娘娘宝卷》也囊括了大量这类主题：眼光娘娘的灵验；圣母娘娘赐子孙，护国佑民；重刻圣经作为求子的方式；如此等等<sup>⑩</sup>。1607年明朝道教经典补编中重印的“碧霞元君护国庇民普济保生妙经”，在它的题名里就宣示了它的相关内容<sup>⑪</sup>。诸如此类的经文使泰山娘娘具备了一种宗教的神奇魅力，它们自身也通过鼓励信徒刻印经文而流传于世。换句话说，它们形成了一套自己的修辞方式，我们必须意识到并与普通信徒、香客的思想、言论区分开来。

从明水镇的香客中可以观察到两个层面的意识动机。最朴素的信仰之说出自谦卑的正统信徒刘太太之口，她这样劝说素姐不要去欺侮自己的丈夫：“咱来烧香是向奶奶求福，没的倒来堕业

社？”(第六十九回,第 983 页)后来当素姐在山上恶心呕吐惹来非议时,刘太太立刻意识到这是娘娘在惩罚不虔诚的信徒:“我前日见他降那汉子,叫他汉子替他牵着驴跑,我就说他不是个良才。果不其然,惹的娘娘计较。咱这个些人只有这一个叫奶奶心里不受用,咱大家脸上都没光彩”(第六十九回,第 988 页)。我们读到上千的香客聚拢附和。

侯和张也谈到拜娘娘以祈福:

这各人积福是个人的,替白衣奶奶打醮,就指望生好儿好女的;替顶上奶奶打醮,就指望增福增寿的哩。(第六十八回,第 973 页)

但她们的任务是吸收新成员,所以在素姐面前,她们从第二层动机出发,而强调这是一次富于世俗性诱惑的庆典。“这烧香,一为积福,一为看景逍遥”(第六十八回,第 975 页)。

沿路都是大庙大寺,一路的景致,满路的来往香客,香车宝马,士女才郎,看不了的好处,只恨那路不长哩……好大嫂,你看天下有两个泰山么?上头把普天地下的国度,龙宫海藏,佛殿仙宫,一眼看得真的哩。要没有好处,为甚么那云南、贵州、川、湖、两广的男人、妇女都从几千几万里家来烧香做甚么?且是这泰山奶奶掌管天下人的生死福祿。人要虔诚上顶烧香,从天上挂下红来,披在人的身上,笙箫细乐的往顶上迎呢!……心虔的人见那奶奶就是真人的肉脸;要不虔诚,看那奶奶的脸就是金面。增福赦罪,好不灵验哩!山上说不尽的景致,像那朝阳洞、三天门、黄花屿、舍身台、晒经石、无字碑、泰松、汉柏、金筒、玉书,通是神仙住的所在。凡人缘法浅的,也到得那里么?(第六十八回,第 974 页)

第六十九回则令人遗憾地显示出真正的泰山之行是如何让人晕眩的一幕。修辞和真实间的差距留在我们那些主体人物的心中:揭示她们的期望比展示他们的实际经历更能让我们深刻探究

中国香客的心理。在现代大规模的旅游业中也恰恰存在着同样的危机和矛盾：旅行社和导游们同样过分地激活了游客们对于遥远行程的瑰丽想象，而反过来真正的旅游却令游客们极度失望和不适。

上香经历的另一方面对香客也有吸引力：正如侯和张所说，“咱路上打伙子说说笑笑的顽不好呀？”（第六十八回，第975页）如我们前而所述，她们想靠夜间酒店亲密的谈话拉素姐入伙。但她们的话却激发了一定意义上的自由女性团体意识，它得以使一个已婚妇女从家庭桎梏和妯娌邻居勾心斗角的日常矛盾中摆脱出来。

从整体结构上讲，这种叙述使每种修辞风格都显出雕琢的痕迹。侯和张精心准备的言辞诱发了香客的美好幻想，从而刺激、吸引新成员，但进香之旅证明这些与真实无涉。刘太太的话表达了对娘娘及其神力的忠诚信仰，但素姐却把这些视为空话而不屑一顾（第六十九回，第989页）。悲痛中的狄希陈与嵩山里的五阎王扭打，却也是这班香客从旁劝阻“这不过是塑的泥像，儆戒世人的意思，你甚么认做了当真一般？”（第六十九回，第992页）我们记住，这整个结构都仅仅是一位一意批评堕落社会的作者的武器。不过我们几乎不能指责他过分简单地在他塑造的人物当中体现这一意旨，他努力设身处地去想象他小说中香会组织女成员们迥异的状况。当然，这种努力是以他对周围社会严厉的审视为基础的。除此之外，我们不能妄下断语。

在这篇分析文章的结尾，我试图把整部小说归纳为一连串不同的叙事，这些叙事互相补充、交织在一起。比如，进香的叙事就是与奇异的婚配、妇女地方组织的宗教关系、单个妇女对上流阶层秩序的反叛这些叙事并行的。总之，我们可以感觉到，围绕一个复杂的主题，作者公开或隐含的立场贯穿于这些回目。不过文本自身不会接受这种简单的层次划分，相应的证据已经在我们的讨论

中出现过。当作者把香会的组织者描述成一个经营者“道婆”时，他在“烧香”叙事的语境下提供了一个看起来确凿可信的社会细节。但这也让他方便地通过作者的主观叙述立场运用一个双关语“道婆”来指认这两个女人。“道/盗婆”的谐音与它们概念中暗含的叙述不能截然分开：我们不能肯定作者不是有意把他的香客委托给她们，从而给他自己带来运用挖苦的双关语享受。他的艺术就在于创造了一个天衣无缝的有机文本，其中社会生活细节持续不断地提供既是表面的真实又是一个恶梦般的意象。所有意象中，泰山娘娘面前踩在丈夫肩上的素姐形象最具有叙事复杂性。在此，进香、婚姻、社会反叛、伤风败俗、凌辱权威等主题都摆出了它们最激进、最令人难忘的姿态。

## 注释

\* 本论文最初提交于美国学术协会委员会(American Council of Learned Societies)所举办的“中国的香客与圣地”研讨会，该会议于1989年1月在加利福尼亚的波得伽海湾(Bodega Bay)召开。

- ① 《寒夜录》卷十三，第19页b(《学海类编》)。作者陈宏绪的做官和文学生涯跨越明末清初，见《四库全书总目》卷七十，第19页b—19b页和卷八一，第19页b—13b页(1795年浙江杭州版，台北1964年重印)。他在此引用了沈晴峰的散文《登岱记》。
- ② 比较余缙在《登岱记》第19页b—10A页(《小方壶斋舆地丛钞》，第4册)中的话，以及张岱(1657—1684)《琅嬛文集》卷二，第19页b—69页(云告点校，长沙1985年)，晚明香客灯火的壮观景色在其他地方也有记述，比如在江苏无锡附近汇集，去往湖北武当的大规模水上进香之旅：见王永禧《锡山景物略》卷四，第19页b—33ab页(刻印本，1898年序)，顾文璧《明代武当山的兴盛与苏州人的大规模武当进香旅行》，《江汉考古》1989年第1期，第71—75页。
- ③ 黄淳耀《山左笔谈》，第19页b—2a页(《学海类编》)。
- ④ 应劭《汉官仪》，《后汉书·志》卷七，第3168页，注1(北京，中华书局，1965年)；《琅嬛文集》卷二，第19页b—71页，及下注12。
- ⑤ 李焘《续资治通鉴长编》(1115—1184)，卷七十，第1561页(北京，中华书局，1979年)。



- ⑥ 洪迈《夷坚志》(1123—1202),支/癸卷1第1227页(何卓点校,北京,1981年)。
- ⑦ 顾炎武(1613—1682),《山东考古录》第19页b—15a页(《亭林先生遗书》)。
- ⑧ 查志隆《岱史》卷九,第19页b—29ab页和第19页b—33ab页(《续道藏》,上海1923—1926年重印,第1092—1096卷,哈佛燕京,1460年)。
- ⑨ 《明史》卷八一,第1977页(北京,中华书局,1974年)。
- ⑩ 《岱史》卷十三,第19b页—5a页2a;泽田瑞穗《泰山香税考》,刊于他的《中国的民间信仰》,东京,1982年,第298—302页;Ray Huang《明朝中国的税收与政府财政》(剑桥,1974年,第251—252页)。
- ⑪ 《大清高宗纯皇帝实录》卷二一,第19页b—10ab页;参见卷七,第19页b—25b页—第19页b—26a页(《大清历朝实录》,沈阳,1937年)。
- ⑫ 吴振棫(1792—1871),《养吉斋丛录》《余录》卷七,第153页—154页(汪北平校,北京,1984年)。
- ⑬ Peter Laslett 指出了这种困难,“望远镜中的错误:小议社会学及历史社会学中的文学论据”《不列颠社会学杂志》(British Journal of Sociology)第27期,1976年,第319—342页。
- ⑭ Sir Richard Doll,“20世纪的主要流行病:从冠心病到艾滋病”,《社会倾向》(Social Trends)第18期,伦敦,1988年,第13—21页;见第15和18页。
- ⑮ Andrew H. Plaks“堕落后:《醒世姻缘传》与17世纪中国小说”,《哈佛亚洲研究杂志》(Harvard Journal of Asiatic studies)第45期,1985年,第543—580页;见第564—566页。
- ⑯ 胡适,“《醒世姻缘传》考证”,《胡适文存》,香港,1962年,第4卷,第329—395页;徐北文支持,“《醒世姻缘传》简论”,《醒世姻缘传》,济南1980年,第1册,第1—12页;支持者还有李永祥,“蒲松龄与《醒世姻缘传》”,《中华文史论丛》1984年第1期,第163—175页。质疑者与反对者有:路大荒,“聊斋全集中的《醒世姻缘》与《鼓词集》的作者问题”,《光明日报》1955年9月4日“文学遗产”(《文学遗产选集》1957年第2期,第303—309页);王素存,“《醒世姻缘传》作者西周生考”,《大陆杂志》卷一七,第3期,1958年第7—9页;王守义,“《醒世姻缘传》的成书年代”,《光明日报》1961年5月28日;刘阶平,“《醒世姻缘传》作者西周生考异”,《书目季刊》卷十,第3—10页;金性尧,“《醒世姻缘传》作者非蒲松龄说”,《中华文史论丛》1980年第4期,第307—317页;陈炳藻“蒲松龄也是西周生吗?”,《中报月刊》(1985年)第69期,第64—70页;70,第45—48页;Yenna Wu,“《醒世姻缘传》的文学研究”,博士论文,哈佛大学1986年,第19—58页。关于作者为丁耀亢(1620—1691)的另一种推论也被提出(王素存,见上),被反对(香坂顺一,“《醒世姻缘传》的作者情况”,《明清文学言语研究会

会报》第5期,1964年,第22—38页;Yenna Wu,见上,第58—68页)。

①⑦ 《船载书目》卷三十,三,第286—289a页(大庭脩编,吹田,1972年)。

①⑧ 孙楷第,“一封考证《醒世姻缘传》的信”(《醒世姻缘传》,上海,1981年),第1500—1527页;见第1521—1522页。

①⑨ 王守义,金性尧(见注16),以及曹大为,“《醒世姻缘传》的版本源流和成书年代”,《文史》第23期,1984年,第217—238页。

②⑩ 王素存,李永祥(见注16)。

②⑪ Yenna Wu(见注16),第69—71页。

②⑫ 最有决定意义的工作来自王素存和李永祥。但他们的论述也经不起严格推敲:见 Yenna Wu,第75—81页,她几乎讨论了所有要点;鲁肖雷,“《醒世姻缘传》中的典史”,《中华文史论丛》1987年第1期,第62页。还有一点引起了批评:李永祥关于济南一所妓院地点的争辩尤其招致了一些反对意见,他声称所提到的妓院因地点太靠近晚明的一个著名宦宦之家而不可信。但是小说中的地点所指并不精确,而那个家族全盛期的史证在时间上是模糊的。无论如何,妓院毗邻于宦宦之家可能是小说有意识采用的讽刺手段,以批评人事或政事。总之,我们不能要求一部虚构作品符合历史上真实的地形图:作者可以自由地把妓院放置在他想象中的济南地图的任何地方。

②⑬ 《醒世姻缘传》,上海,1981年(3册),第五十九回,第850页,以下所参照的都是这个版本,必要时简称《醒》,给出回数 and 页码。

②⑭ Plaks,《堕落之后》,第568—574页;Wu《醒世姻缘》第96—107页。

②⑮ Plaks,《堕落之后》,第548—554页。

②⑯ 《醒》第二十六回,第378页;金性尧,第313—314页;Plaks,《堕落之后》,第5745页;Wu《醒世姻缘》,第60页。

②⑰ 全部两章的翻译作为“中国的香客与圣地”研讨会的研究文集的一部分,正在出版之中,Susan Naguin 和 Chunfang yu 编。

②⑱ 对照 Holmes Welch,《中国佛教 1900—1950年》,剑桥,马萨诸塞,1967年,第33页。关于与男性称呼“道人”对等的“道婆”,在曹雪芹(1715?—1763)的《红楼梦》中,我们看到道婆侍候妙玉(北京,人民文学,1953年,第四十一回,第440页;第一百一十一回,第1257—1258页)。

②⑲ 《醒》第五十回,第725—727页,参见 Ho Ping-ti,《成功的阶梯:中华帝国社会的变迁,1368—1911年》,纽约和伦敦,1962年,第32—38页。

③⑰ 《金瓶梅词话》,东京,大安,1963年,第八十四回。

③⑱ Arthur H. Smith,《中国乡村生活之社会学研究》第4版,纽约,1899年,第141—145

- 页, 参见 G. E. Hubbard, “泰山香客”, 《中国科学与艺术杂志》(China Journal of Science and Arts) 第 3 期, 1925 年, 第 324 页。
- ⑳ Marjorie Topley, “先天大道: 中国宗教的秘密宗派群”《东方与非洲研究学院学报》(Bulletin of the School of Oriental and African Studies) 第 26 期, 1963 年, 第 362—392 页。
- ㉑ 迄今为止的文学中有广泛的反映。对于妇女社团的情况, 详细的参考请见: Marjorie Topley, “新加坡的中国妇女钗党的组织与社会作用”, 博士论文, 伦敦大学, 1958 年; Topley “先天大道”(见上注); 喻松青“明清时期民间宗教教派中的女性”, 《南开学报》1982.5, 第 29—33 页。
- ㉒ 《大明律集解附例》卷一一, 第 9b 页《明代史籍汇刊》, 第 12 卷, 台北, 1970 年); 《大清律例统纂集成》禁止师巫邪术(1839 年出版)。
- ㉓ Susan Naguin, 《向着千年至福的反叛: 中国 1813 年的八卦教起义》, 纽黑文和伦敦, 1976 年, 第 33—35 页。
- ㉔ Topley, 《先天大道》, 第 380—383 页。
- ㉕ 费孝通《中国农民生活: 江村生活调查》, 伦敦, 1939 年, 第 267—274 页。Sidney D. Gamble, 《定县: 北中国农村社区》, 斯坦福, 1954 年, 第 260—270 页。
- ㉖ Smith, 《中国乡村生活》, 第 141—142 页。
- ㉗ 比较 Plaks, 《堕落之后》, 第 567 页。
- ㉘ 《琅嬛文集》卷二, 第 6 页。
- ㉙ 晚明供奉碧霞元君的一座建筑, 位于通往岱庙的路上: 见 E. Chavannes 的描述: 《泰山》, 巴黎, 1910 年, 第 126—127 页。
- ㉚ 《岱史》卷一三, 第 3ab 页。
- ㉛ 《岱史》卷一三, 第 2a 页。
- ㉜ 《琅嬛文集》卷二, 第 68 页; 《大清高宗皇帝实录》卷七, 第 25b 页。
- ㉝ 尽管这种崇拜在北中国显得引人注目, 它的特定分布仍需要详细研究。在 16 世纪的江南这种崇拜显然也为人所知: 见 1522 年、1659 年的绍兴寺庙碑文, 《浙江图书馆馆藏浙江金石拓片目录(初编)》, 杭州, 1982 年, 卷 B, 第 52a 页、54a 和 54b 页, 无锡也位于江南, 见《锡山景物略》卷二, 第 40a—42a 页(见注 2)。
- ㉞ 《山左笔谈》第 2 页 a(见注 3)。
- ㉟ Wu, 《醒世姻缘》, 第 273—274 页。
- ㊱ Hubbard, 《泰山香客》, 第 324 页。
- ㊲ 《醒》第六十八回, 第 981 页; 参见 Wu, 《醒世姻缘》第 209—211 页。
- ㊳ Chavannes, 《泰山》第 27—28 页。
- ㊴ 《琅嬛文集》卷二, 第 69 页。

- ⑫ Hubbard, “泰山香客”, 第 327 页。
- ⑬ 《醒》第六十九回, 第 988 页、990 页; Chavannes, 《泰山》, 第 85 页。
- ⑭ 《琅嬛文集》卷二, 第 71 页。
- ⑮ Chavannes, 《泰山》, 第 13—15 页。
- ⑯ 《说文解字》, 许慎, 卷一 A, 第 2A 页(1873 年, 北京 1963 年重印), 比较《周易·系辞》的相关段落, 卷七, 第 29b 页(《重刊宋本十三经注疏》, 阮元编, 南昌 1815—1816 年); “圣人设卦, 观象系辞焉, 而明吉凶”, 汉代的现象学派研究自然现象, 以之为人类行为的对应。见 J. Needham, 《中国的科学与文明》卷二, 剑桥, 1956 年, 第 378—382 页。
- ⑰ Ho, 《成功的阶梯》, 第 35 页以下。
- ⑱ 这一事件的普通性与这一场景的特殊性强烈回应着被黄六鸿——17 世纪 70 年代研究山东农村社会问题的学生——所抨击的公共道德的堕落: 《福惠全书》卷三一, 第 11ab 页(1694 年作者序; 小畑诗山点校; 山根幸夫校印, 东京, 1973 年), 比较 Jonathan D. Spence《王女人之死》, 伦敦, 1978 年, 第 18—19 页。
- ⑲ 周绍良“明代皇帝、贵妃、公主印施的几本佛经”, 《文物》1987 年第 8 期, 第 8—11 页; 见第 11 页。
- ⑳ Sawada Mizuho《增补宝卷研究》, 东京, 1975 年, 第 113 页。
- ㉑ 《道藏》第 1063 卷, 哈佛燕京, 第 1433 号。

(吴晓黎 译)

## 元代戏剧

[英] 威廉姆·杜比

到了元代,以前几个世纪发展起来的各种戏剧因素,终于结合而创生了第一批羽翼丰满的中国戏剧。由于可以得到的资料远远没有此后戏剧史资料那么全面,因而只能对元代戏剧传统的某些方面进行详细研究。本文首先简述元代南戏,然后运用所得的绝大部分资料,围绕元杂剧的发展展开论述。

### 南 戏

因为有关元杂剧的资料保存下来的很多,而元杂剧兴起于北方的大都(今北京),所以就容易把它当做元代戏剧的全部,当作中国最早的戏剧。然而,还有另外一种戏剧形式,它显然早于元杂剧,出现在南方地区,因其在浙江南部的所在地而称为温州杂剧或永嘉杂剧。“南戏”是指称这一剧种的通用术语。

记述南戏有关情况的古籍是剧作家徐渭(1521—1593)写的。他给了我们一个广博的描述:

南戏始于宋光宗(1190—1194在位)朝,永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之,故刘后村(1187—1269)有“死后是非谁管得,满村听唱蔡中郎”之句。……其曲,则宋人词而益以里巷歌谣,不叶官调,故士大夫罕有留意者。元初,北方杂剧流入南徼,一时靡然向风,宋词遂绝,而南戏亦衰。顺帝(1333—1368在位)朝,忽又亲南而疏北,作者猥兴,语多鄙下,不若北之有名人题咏也。永嘉高明(约1301—1370)……惜伯喈(即“蔡中郎”)之被谤,乃作《琵琶记》雪之,用清丽之词,一洗作者之陋,于是村坊小伎,进与古法部相参,卓乎不可及也。<sup>①</sup>

从这段话和其他一些早期的评述看来,南戏很可能产生于北宋晚期,只是随着南宋建立、继之迁都杭州才流行起来。在那里,南戏进入了一个掺杂融合的新时期,这始于两部革新的剧作《赵贞女》和《王魁》。南戏特征是曲词的广泛运用和讲述完整故事的能力得到加强,而且它们几乎都是喜剧。在1280年蒙古人终于征服南宋之后,南戏继续演出,但北方的杂剧也在南方流行起来。由于时尚的变换,也可能是通过与元杂剧的竞争性调节,南戏在元代最后的几十年里曾经再次流行。南戏作者有名的很少,而且仅有三部剧作被保存下来,它们肯定属于南戏早期作品,其中一部可能出自南宋晚期。南戏剧作作者不明的部分原因是许多作品由“书会”写成,这些“书会”元朝时在北方也存在,但不知道它们早在何时和有没有受过南方的影响。宋代、元代以至明代早期南戏中的许多曲词被保存下来了。

## 元杂剧的出现

蒙古人1234年征服金,1280年征服宋,这对于元杂剧的产生和早期发展具有重要意义。明代及其后世的汉族学者常常强调蒙

古人压制读书人的负面影响,说这驱使文化人进入了大众娱乐领域,以此作为职业,或者在文学作品中发泄他们的愤慨。不过,在宋金时期,许多具有相当文化水平的人似乎都曾或多或少地涉足娱乐领域。实际上,蒙古人和他们在中国的其他非汉族同盟者,好像也都喜欢看戏娱乐,甚至在他们征服中国之前也是如此。成书于1370年的《元史》记载,当金国向蒙古大将木华黎(卒于1223年)投降时,木华黎下令说:“此叛寇,存之无以惩后。除工匠优伶外,悉屠之。”<sup>②</sup>显然,戏剧不但能为强悍的征服者提供比传统的宫廷娱乐更为怡人的消遣,而且能为他们熟悉汉族文化提供比正统教育和书面材料更为直接而有趣的教益。

蒙元朝廷广泛保护戏剧演出和创作。1406年,朱有燬这位尊贵的王子兼学识渊博的剧作家写了一首诗,清楚地表明了这一点:

死谏灵公演传奇,  
一朝传到九重知。  
奉宣赍与中书省,  
诸路都教唱此词。

剧作家郑光祖(1300年左右在世)以其戏剧闻名于宫廷,就像他以前的元杂剧作者一样,写戏强调效忠朝廷。早期剧作家如赵敬夫和张国宝是宫廷教坊中的人。1281年10月8日,教坊接到了一项禁令,禁止扮演名为“四大天王”的几种神祇,还有其他事项,这证实了教坊中曾不断演出过杂剧<sup>③</sup>。

然而,即使蒙古人和他们的同盟者所起的积极作用被承认,那也不应将其夸大,绝不能以之掩盖他们所起的消极作用及其引起的后来作家们的抗议。实际上,元代有些戏剧表达了对于自负的权力戏弄式的不敬和丰富的怀疑情绪,以及对于社会不公的强烈愤慨,这在少数情况下仍然可以确认为是对当时某种特定现象的抗议。不仅如此,剧作家中的许多精英人物曾经遭逢或者深恶征战的屠杀与破坏。确实,任何一个读书人出身的剧作家对当局的

态度肯定至少是暧昧不清的。他们进入朝廷重要职位的途径大大减少了,而公认的进身途径——科举考试直到 1314 年才恢复起来。据说(虽然出自笑话),元朝法律把社会成员按其声望划分为十个等级,各级官吏和其他公务人员为第一、二级,然后是工匠、歌妓、读书人,乞丐是第七级,后面还有第八、第九、第十级<sup>④</sup>。

元杂剧结构和思想的精髓在于它的曲词。“曲”作为非戏剧性的诗歌,早于元杂剧兴盛之前就已被人们广泛接受。曲这种诗体在金时出现,当时被用于娱乐。曲作家包括元好问(1190—1257)、商道(1185—1231)、杜仁杰(约 1190—约 1270)、石君宝(1192?—1276?)和杨果(1197—1269)。早期杂剧作家的创作好像要比这些曲作家晚一些,如康进之、关汉卿和白朴都生于 1220 年前后。那么我们可以设想,由散曲转变为戏剧形式始于金代后期,元谣很可能是一种过渡形态,最后完成于“元杂剧之父”关汉卿的首批作品之中。元杂剧发展的高峰期可能在忽必烈(1260—1294 在位)统治时期。他自己定都大都,做起了汉族式的皇帝,带来了那个世纪第一段持久的和平时期。在他的后代统治之下,元杂剧在大都继续发展了一段时间,大约在 1310 年或 1320 年左右式微而转向统一后的南方。在蒙古人 1280 年最终征服南宋之后,似乎有许多北方的剧作家和曲作家游历或者长住南方,主要在杭州一带,元杂剧的创作中心也就逐渐转移到这里。这后一阶段的情况可能不太准确,因为保存下来的资料具有片面性。

## 元杂剧的流传

我们不禁要问:那些资料是如何流传至今,“元代”是如何为我们所知的?

在为数极少的元版剧本与大量的明代手抄本或印刷本之间,存在着明显的差异。16 种既有元本又有明本的剧本保存下来了,



明本更为完满,主要是在宾白部分。这种完满出自后来的编辑加工吗?或者,保存下来的元本并不是元代写本或印本的代表作,却被保存在明代的私家或公家藏书中了?这个问题还无法得到肯定的回答。

或许最早的元杂剧脚本只是写给主角的一些演唱要点,这些要点被印刷出来了。后来在元代,可能逐渐形成了在脚本中为所有角色提供至少是少量的主要宾白的习惯。当时的印刷本可能也要求这样。这也许是受到了南方的影响,因为南戏中的宾白被大大诗化了,在脚本中更有可能被包容在剧本主体之中。再后来,大量的戏剧或多或少地上演,其中包括院本和其他穿插短剧,杂剧剧本就被手抄或印刷出来。1310年或1320年以后,可能有越来越多的南方戏剧和元杂剧的印刷本问世,与此同时,创作宾白的技艺也走向成熟老练。

元代产生的戏剧脚本或刊本,有一大部分肯定进入了明代几处知名的大藏书处。例如李开先(1501—1568),他可能藏有1750种左右,虽然这一数字或许还包括其他类书籍。据李说,皇家收藏的元本肯定不比他少。皇家的收藏对元杂剧流传后世起到了主要的作用,许多保存下来的藏书都出自皇家收藏。

这些皇家藏书供教坊中的乐工演出之用。如果元代后期的剧本已经相当完满的话,他们就无需改动这些剧本而使之适于演出了。对于数量极少的早期剧本,需要在演出中或剧本上增加宾白。主骥德(卒于1623或1624年)评论道:

元人诸剧,为曲皆佳,而白则猥鄙俚褻,不似文人口吻。盖皆由当时教坊乐工先撰成间架说白,却命供奉词臣作曲,谓之“填词”。凡乐工所撰,士流耻为更改,故事款多悖理,辞句多不通。不似今作南曲(即戏剧)者尽出一手,要不得为诸君子疵也。<sup>⑤</sup>

这是一种过于简单化、在某些方面并不准确的想法。但是这些印

象及其试图合理地说明保存下来的剧本中那些显著差异的努力，还是有价值的。更有可能的是另一种情况，即明代早期的乐工们把元代早期和中期的曲词填入剧本中，这些曲词有些是读书人写的，有些不是。在元代早期的剧作家和伶人之间存在着相当不错的合作关系，这种关系实际上很密切，因此差异不可能在那个时候产生。

或许部分地由于明代早期教坊编辑剧本的榜样作用，明代中期和晚期的读书人动手编辑或改编可以到手的元杂剧。其中许多剧本从此以后就从皇家收藏转入私人之手，或者复制皇家藏书而私人收藏。最著名也最有影响的元杂剧选集是臧懋循 1615 年和 1616 年编成的《元曲选》。他在 1615 年 3 月 31 日写的序言中说：

余家藏杂剧多秘本。顷过黄从刘延伯借得二百种，云录之御戏监，与今坊本不同。因为参伍校订，摘其佳者若干，以甲乙厘成十集。<sup>⑥</sup>

臧氏在一封信中详细讲述了其中的几个问题。他认为绝大多数手抄本质量次于可从书坊中买到的印刷本，只有大约二十种确实不错。他继续说：

比来衰懒日甚，戏取诸杂剧为删抹繁芜，其不合作者，即以己意改之，自谓颇得元人三昧。<sup>⑦</sup>

臧氏序言中别的地方显示出他与王世贞(1526—1590)的意见不一，那时在剧本编者与研究专家之间似曾有过许多争论。清代前期的叶堂对臧氏《元曲选》中的做法持明确的批评态度，他说臧氏的删改“直是孟浪”，感叹其不懂曲律和文律，“不知埋没元人许多佳句”<sup>⑧</sup>。

研究剧本流传问题的现代学者孙楷第认为，除了臧氏改编过的作品以外，绝大多数元杂剧版本是严格依据明代内府本的<sup>⑨</sup>。考虑到先前皇家对元杂剧的需求与热情，如果说那时保留的许多元版剧本在某个时候成为皇家藏书，而其中极少数本子又被内府

的乐工或官员进行了扩充,那就不是什么奇怪的事情了。明代晚期的藏书编者使用的可能就是经过内府编订的本子。对于这些本子,他们自己可能又作了不同程度的改动。臧氏看来是改动得最多也最明显的一位。不过我们无须像他的某些批评者那么尖刻。在重新引起人们对元代戏剧的兴趣和使之以更适于阅读与演出的形式重新流传方面,他发挥了十分重要的作用。而且,曲词格律是很复杂的,他对剧本中主要诗词的改动不可能达到以致后人见不到元代原作的程度。如果没有他的话,这些元代的作品恐怕无论如何是难以保存下来的。

## 剧作家

我们关于元杂剧作家的知识绝大部分来自钟嗣成的《录鬼簿》。书中列出了72位曲作家、77位元杂剧作家、1位院本作家和2位曲选家,有的还附有小传。许多剧作家同时也是曲作家。钟氏还列出了剧作家们的作品题目。这些剧作家大体上可以划归两个宽泛的时期:元代早期作家(约1220—1300)和与钟氏同时代的元代中期作家(约1260—1340)。

贾仲明于1422年编写了《录鬼簿续编》,这是我们关于元代晚期剧作家知识的主要来源。他列出了71人,其中20人是剧作家,30人是曲作家;13人身份不明,但很可能也是剧作家或曲作家;其余的人都与诗歌或艺术有着不同的联系。这里面的大多数人好像都出生于元代晚期(大约从1300年—1350年),而活动于1300到1420年左右这段时间。

这样,我们就有了有所重迭的三个阶段:元代早期、中期和晚期,几个方面的总体特征也就出现了。首先,曲作家的地位大致要比剧作家高。后者包括小吏、隐士、道士、医生、艺人、卜者、商人、淘金者等等,职业、地位一般都比较低。也有少数几位,如史樟、杨

梓和陈伯将,虽然没有职业,但富有,社会地位较高。史氏为早期剧作家,是一个祖传的万户之长。杨氏为中期剧作家,在1293年抗击爪哇的战役中,他是一支500人的重要先头部队的将领。后来他作了嘉议大夫和杭州路总管,死后还被封侯。陈伯将是元代晚期朝廷中的大臣之一,1351年被任命为兵部尚书,牺牲在战场上。实际上,中期的剧作家与早期和晚期的剧作家有一些差异,钟氏所列的中期剧作家(没有包括杨梓)大多从属于低级职业,或者忍受着职业上的失落感。这也许表明这些剧作家不出钟氏个人交际的范围,他们只是当时的剧作家中的一小部分。而早期和晚期剧作家记录的范围要广一些,他们属于更多的行业和阶层。

其次,剧作家的地理分布也很有趣。第一阶段的剧作家除一两个人之外,全是北方人。在53位标明籍贯的剧作家中,18位来自大都,11位来自大都附近的地方,剩下的除了5位,都来自大都周围的地区。他们中有许多人到过南方。在中期剧作家中,约有23位提及地名的,其中至少有9位是杭州人,此外3位来自江苏扬州,1位来自江西饶州,1位来自浙江庆元,1位来自浙江建德,2位来自山西太原,1位来自大都,1位来自河北大兴,1位来自山西平阳,1位来自山东东平,1位来自河北大名,1位来自河南汴梁。这样,即使按籍贯也只有8人左右可称为北方人。实际上,列在最后的14人全都出生在南方,或生活、或工作、或死在那里。其中9人在杭州,其余的则在杭州附近。因此在第二阶段,杭州似乎成了无可争议的元杂剧创作中心,而北方的创作集中地区似乎也向南转移了。不过,我们仍然必须当心钟氏个人的交际圈可能带来的局限性。他的记录中反映出的这种变化可能只意味着在这一阶段杭州成了另一个元杂剧创作中心,而大都,可能还有其他地方,创作依然繁荣,只是没有被记录下来而已。

第三阶段约19位剧作家,其中有11位是南方人(江苏5人,浙江4人,江西1人,福建1人),5位是北方人(河北2人,山东1

人,陕西 1 人,还有 1 位籍贯不详的“北人”),1 位甘肃人,1 位蒙古人和 1 位维吾尔人。这与一些更为具体的情况一起表明,在北方与南方、大都与杭州地区之间达到了相当程度的平衡,同时金陵(今江苏南京)作为一个重要的元杂剧中心出现了。在元代最后的几十年里,第三阶段或许经历了南戏北剧不断融合从而形成一种更为统一的戏剧的过程。

在钟氏、贾氏以及其他的有关杂剧作家和散曲作家的资料中,最为突出的一个特征是女真、蒙古、维吾尔等非汉族作家的重要性。早期阶段的两位最杰出的剧作家是金国的忠臣,至少有一位剧作家是女真人,有许多剧作运用了女真主题,此外还有许多受到非汉族因素影响的痕迹。曲词的音乐和乐器有许多来源于其他民族。在中期阶段,或许仍然因为钟氏的资料来源不广,这方面的特征看上去不明显。不过他所列出的散曲作家贯云石是维吾尔人,阿鲁威是蒙古人,这也表明了非汉族因素的持续影响。贯云石(1286—1324)是忽必烈手下重臣阿里海涯的孙子,他生活在杭州。阿鲁威也生活在南方,1321—1323 年间在福建。贯氏和他的朋友杨梓对后来的中国戏剧音乐产生了重大影响。贾仲明所列第三阶段的作家中有三个维吾尔人和一个蒙古人,这个蒙古人是元代晚期和明代早期最为多产和排名第二的杂剧作家。整个元代有许多非汉族的人采用了汉姓,因此我们看不出他们所属的民族;而且肯定还有无数与非汉族人、非汉族文化的联系没有被记录下来。汉族与其他民族及其文化的这种融合,毫无疑问是蒙古人的侵略促成的。

另外一个常常为许多资料所强调的特征是剧作家与散曲作家的精湛技艺。他们中有一些人同时还是画家、书法家、谜语专家、杂技艺人、有造诣的乐师,等等。为了说明这一点,同时说明中期的许多人如何既是北曲北剧的大家,又是南曲南戏的能手,见证人钟嗣成对杂剧作家沈和(大约卒于 1330 年)的记述为我们提供了

一个实例：

杭州人。能词翰，善谈谑。天性风流，兼明音律。以南北调合腔，自和甫始，如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲，极为工巧。后居江州，近年方卒。江西称为“蛮子关汉卿”者是也。<sup>⑩</sup>有些书里把《欢喜冤家》列为戏剧，这是有问题的。钟氏在记述另一位元杂剧作家萧德祥（1354？年左右在世）时说：“杭州人。以医为业，号复斋。凡古文俱稳括为南曲，街市盛行。又有南曲戏文（即南戏剧作）等。”<sup>⑪</sup>

## 主题、素材与加工

以各种版本保存下来的元杂剧的主题思想，可以有把握地加以解释，因为我们可以根据它们可能的素材来源、后来相同或相似主题的文学作品来推断出其中大部分剧作的主旨。

大量的作品是有关爱情或风流韵事的，或者以之为中心主题，或者属于枝节问题，或者只是一种氛围。其中主要敷演爱情故事的作品，可以作出不同的区分。一部分主要表现妓女（社会底层的不负责任的女人），另一部分则突出表现有教养、有身份的年轻女子。后者中最著名的范例是王实甫的《西厢记》。前者中有一部分剧作涉及智慧机智的女仆，虽然不多，但很重要。另一方面，在表现年轻女子的戏剧中，有一小部分演的是皇家或帝王层次上的爱情，涉及皇帝、太子等等，也很重要。相当多的戏剧与爱情有关，其背景或浪漫或阴暗，但它们主要表现的是其他主题，如妻子或妓女的诡计多端、令人钦佩的勇气和足智多谋。实际上，女人常常被描写为行动积极、生机勃勃，或者守身如玉、坚贞不屈。爱情与婚姻也进入了一些主要宣扬家庭道德的戏剧之中，这类戏剧中儒家的道德观念占据优势。儒家的政治原则是家长制，因而这类家庭剧与那些表现名臣或忠君报国主题的戏剧相似。

一些戏剧关注的是更为普遍的社会主题,表现人与人之间的纯真友谊、模范读书人、科举考试和其他有教育意义的主题,以及酒鬼。有一种突出的社会主题是诉讼或犯罪案件。诉讼,一位智慧的、愚蠢的或卑鄙的断案人,总是许多戏剧中的一个因素。另一些戏剧则主要演的是案件的侦查,涉及破案或枉法,通常是由各级官员(有时得到超自然的帮助)最后解决问题。最常见的英明的断案人是包拯(999—1062),在历史上他是开封府的知府,是一位最杰出、最严厉,实际上也最无情的官员。据说他的笑容如黄河水清一样难得,汴梁人称他为“阎罗老包”。戏剧中把他表现得更为仁慈,他成了后来许多中国故事中的主人公,一个公正的夏洛克·福尔摩斯的典型。

许多戏剧演的是有序社会的敌人:社会内部的压迫者(如专横的贵族或霸道的官僚)和社会之外的另一面——强盗与土匪。后者主要是《水浒》系列故事中的人物,如粗暴嗜酒的和尚鲁智深和“黑旋风”李逵。这类戏剧无疑为舞台技巧提供了发挥的余地。

同样生活在社会之外的另一种人是隐士。他们是元代生活和剧本中的一部分,信奉古老的经义与传统,不愿承担社会管理职务,而过着一种更普通、更富有哲理、也许更为真诚的生活。在一些戏剧中他们坚定地保持他们的超然,而在另一些戏剧中,作为旁观者的清醒使他们成为政界的救星。相反,有时候一些著名的政治家或其他知名人士又不得不通过流亡而成为隐士,一些戏剧演的就是他们在流放中的磨难与凯旋。许多戏剧有道家思想倾向,这反映了在短命而多事的元朝参与政权操作的幻灭感。不过,在那些行为古怪而机智多谋、饶有趣味的人物身上,也表明了对他们的社会价值的认可。

许多更具道家思想特征的戏剧演的是著名道士的故事或表现道家哲学的命题,也有许多相似的戏剧表现佛教的主题。一些戏剧采用了某个人改信或者重新信仰佛教或道教的启示以及教义的

形式,一些戏剧明确地宣传有关哲学或宗教信条,但也不排斥对于戏剧总体价值的追求。

在这类戏剧及其他戏剧中出现了超自然的事物,但只是在极少数戏剧中出现了与主题相关的鬼、灵魂、妖精或魔法。这一缺乏超自然事物的现象可用中国人的一种习惯来解释,他们认为超自然的世界及事物与常人的世界非常接近。

一大部分戏剧涉及高层政治或战争,这些故事大多有很久远的历史距离。一个著名的例证是马致远的《汉宫秋》,演的是宫女王昭君被迫嫁给一个外国君主,然后自杀的故事。许多戏剧演的是三国时期的英雄好汉,如关羽、张飞和刘备。一些戏剧主要表现历史人物的个性,而在另一些戏剧中,历史的总体情境居于支配地位。元杂剧的素材有时可能仅仅来自剧作家的想象,在许多情况下,作者所处时代发生的事情也被采用,见证人夏庭芝说:

樊事真,京师名妓也。周仲宏参议嬖之。周归江南,樊饮钱于齐化门外。周曰:“别后善自保持,勿貽他人之诮。”樊以酒酹地而誓曰:“妾若负君,当刳一目以谢君子。”亡何,有权豪子来,其母既迫于势,又利其财,樊则始毅然,终不获已。后周来京师,樊相语曰:“别后非不欲保持,卒为豪势所逼。昔日之誓,岂徒设哉。”乃抽金篦刺左目,血流遍地,周为之骇然,因欢好如初。好事者编为杂剧,曰《樊事真金篦刺目》,行于世。<sup>⑫</sup>

现实生活中的不幸也可以作为戏剧的主题。1322年编成的一部法律书籍记载了被视为神圣的山东泰山发生的一件事。1313年,有个叫刘信的人为了“酬愿”,“将伊三岁痴儿抛投蘸纸火盆”<sup>⑬</sup>。一位姓名不详的反常的剧作家似乎想通过他的剧作《焚儿救母》使这件事变得可以接受,在这部戏剧中,一个屠夫为了求神拯救他病危的母亲,把他的儿子作了牺牲献给了神。神很受感动,就拿另一个“无用”的人替换了他的儿子,使他的儿子复活,并使他的母亲恢复了健康。



一些元杂剧从口头传说中获取素材,另一些则无疑是从其他的口头娱乐或说书中取材的。从宋杂剧、院本到元代戏剧有着明显的主题思想上的继承关系,但是我们不大清楚宋代戏剧的题材来源,因为我们对当时的口头传说及其在其他娱乐活动中被如何加工知之甚少。我们更有把握的是,一大部分元杂剧是从以前的历史著作和文学作品中得到启发的,包括各种官修史书和唐宋小说,其中最杰出的是司马迁的《史记》,也包括其他各种形式的书面材料。在这里,同样由于不知道口头传说的情况,我们无法确知那些书面材料是被直接使用,还是通过其他口头形式而被间接使用的。剧作家们似乎常常展开想象,非常自由地运用他们的书面素材。

曲词是元杂剧的基本要素和思想精髓,但这并不削弱故事情节的力量。实际上曲词紧跟着故事情节,有时甚至展开故事情节。曲词一般不会在情节发展的关键时刻偏离故事情节面展开冗长的诗化陈述,除非是为了增强戏剧气氛或者扩大戏剧张力。曲词以其恰到好处的方式安排在戏剧中,伴以音乐和韵律,有助于剧情的紧凑和情节的进展。曲词基本上都是表达主人公的思想感情的:他向观众或舞台上其他人物吐露心声,对剧情背景、历史背景或其他背景作补充交待,对故事情节进行道德或哲学解释。曲词通常可以加强戏剧演出的直感效果,这种语言可以相当直接地为观众所理解。不同于南方戏曲迂回、甜美的演唱风格,杂剧清晰、有力地演唱增强了语言的直感性。动作和表情与不同场合的剧情说明一样,对加强与观众的交流起着重要作用。一种能使戏剧生动活泼、或者避免在舞台上表现暴力死亡的很有意思的手段是,用整个一折或一个情节段落,让一个亲眼目睹了该事件的人出场叙说。

虽然可以被指认为西方经典意义上的悲剧的元杂剧极少(如果有的话),但是也有相当一部分杂剧包含了主人公的悲惨死亡。它们确实可谓催人泪下,但这类戏剧似乎往往以对悲剧性事件的

某种合理性证明而告终,或者作出对未来的某种期待,以减轻无法弥补的损失所带来的无望。

对于南戏,可以有把握地进行论述的东西更少。但是那些被保存下来的少量作品、许多残存的作品片断,加之与其主题相同或相似的文学作品和可能的素材来源,仍然可以在许多问题上给予我们不少启发。这些剧作中的绝大部分是有关男女情爱的,粗略估计一下,大约有 85 部主要敷衍爱情故事,另有 30 部左右以爱情故事为剧情的一个组成部分。前者中约 50 部演的是书生与小姐(只有一处是公主)之间的爱情,16 部演的是书生与妓女、女伶人或卖淫女之间的爱情。有两部是君主与小姐之间的爱情,一两部是君主与妓女之间的爱情。有三四部是人与精灵之间的爱情,这里的男人包括书生、樵夫,或许还有武士,女人则包括龙女、蜘蛛精、其他妖精和树精。其他敷衍爱情的戏剧包括:一部演两个精灵之间的爱情,一部演一个染工与一个卖淫的穷姑娘之间的爱情,一部演一个书生、一个丫环和一个小姐之间的三角关系,一部演一位米店掌柜的儿子和一个小姐之间的爱情,还有一部是演一位年轻商人和一两个年轻女子之间的爱情的。书生与小姐之间的爱情故事占绝对多数,加上居第二位的书生与妓女之间的爱情故事,大约占了总数的一半。

与此密切相关的戏剧还有 8 部,它们突出的主题是书生对爱情的不忠,其中两处是书生与妓女之间的爱情,最著名的南戏剧作中有几部就属于这类戏剧。它们都反映出这样一种社会问题:当一位出身贫贱的书生通过科举考试或皇帝恩赐而突然获得权力与名望的时候,他对爱情的不忠可能往往就变成了一种严酷的现实,有一两部戏剧把书生的不忠表现为被迫所为。这类戏剧常常有一个令人惊异的美满结局,即书生与受了委屈的姑娘最后重归于好。

约有 12 部戏剧的主题关涉超自然事物,范围很广,如猴精抢妻,天上的生日宴会,佛祖收伏魔母和道士成仙等。有 16 部左右

包含超自然因素(只是次要的特征),例如做媒的鬼;有魔力的马来奴隶;地狱中的惩罚;一位姑娘神奇地进入她爱人的坟墓,他们化为一对蝴蝶;佛教徒的羯磨行为和一位神仙调节恢复命运平衡的努力;还有其他各类魔法和奇迹。另有3部戏剧涉及到鬼魂复仇,还有两部涉及做梦,其中一部主要表现梦境。

约有24部戏剧主要表现人的道德品质这一主题,另有4部把它作为枝节问题来对待。前者中有11部演的是女人,通过她们来表现忠诚、精明、孝敬、贞洁,或自我牺牲。男人则包括忠臣、孝子、无私的兄长、坚定的爱国者和高尚的勇士。有一部戏剧刻画了一个假正经的文人荒淫可笑的真面目。此外有8部家庭剧性质的戏剧也主要关涉人品问题,还有3部只是偶然提及这一问题。这些戏剧演的是这样一些主题:道学家证实了他的妻子对他不忠;媳妇通过她的丈夫而与婆婆和好;老官吏娶了他年轻的表妹;暴虐的继母被制服;孝子真情回报病中的继母;和尚诱拐他人的妻子。

有8部左右的戏剧基本上是演犯罪案件的,其中4部有关谋杀,3部有关谋杀与通奸。这里面有两部是包拯断的案,有两部得到了超自然的帮助。另外有八九部戏剧似乎主要是表现著名历史情境的,包括那部刺杀贾似道的戏剧,这位丞相因宋朝败在蒙古人之手而难逃罪责;还有那部叛徒谋害宋朝民族英雄岳飞的戏剧。

这些初步的统计数字至少可以说明:有气势的、军事题材的戏剧很少,而绝大多数戏剧是适于生(男主人公)、旦(女主人公)这一对主要角色来演唱的。大部分戏剧无疑是喜剧,或含有喜剧情节,只有一两部或许是悲剧(爱情悲剧)。除此之外,有一两部戏剧只留下了很少或者说没有线索让我们知道其可能的内容。南戏的素材来源似乎跟元杂剧相似,不过来自文学的要比来自历史的多一些,许多南戏实际上可以肯定是流行的元杂剧的模仿之作。

## 语言与音乐

元杂剧的戏剧效果不但来自它的内容,而且来自它演出时的听觉特征。

元杂剧通常有四折,不过任何一折的前面都可以加上一个“楔子”,即对主要情节的介绍或简短扩展。剧中的散文部分可以是某个角色的长篇独白,或者是对话。幽默在其中发挥了重要作用,双关语和粗俗的语言常常使用。另一方面,诗歌部分是由每一折里的主角来唱的,而不是说的。实际上,元杂剧的一个特点就是在每一折里只有一个角色能唱,不管这个角色是男是女。当然在南戏中并非如此,能唱的并不限于主角,各种角色都可以唱,而且常常变换。

元杂剧的另一个特点是在押韵方面。剧中每一折一韵到底,一折中可能有一百多字同韵。绝大多数韵脚落在句末,但也出现过行间韵。

同时,虽然曲词韵律要求严格,但在用韵方面还是允许有更多的自由。以前的诗歌押韵非常细致,不同声调字的不能通押;而这时的音韵系统已有所变化,在不同声调的字押韵方面有了更大的灵活性<sup>⑬</sup>。于是,为在一折中一韵到底而导致单调乏味的情况减少了。

避免单调的另一种途径是曲词格律更为自由。曲词每句确实有规定的字数,但也可以加入衬字。有时加进去的衬字数甚至超过了规定的字数。加入衬字也许并不影响基本的韵律,但会使之中断,并使曲词、诗句更有变化,更具活力。一位当代的元曲权威认为:“使用衬字而产生的诗句长度与韵律的不规则性,使得诗句更为自然。”<sup>⑭</sup>她认为这正是曲作为一种诗体的标志。南戏看来也包含了一些衬字。不过,在王骥德看来,南戏与杂剧不同的伴奏乐

器使前者更不适于用衬字。他说,北曲主要用弦索乐器伴奏,适于用衬字;而南曲主要用的是打击乐器,节奏清晰明确,不适合用衬字<sup>⑩</sup>。

对于杂剧十分重要的是弦索乐器,其中包括琵琶。琵琶有不同的几种,有的四根弦,有的五根弦。所有琵琶的共同之处是:弦是弹的,而不是拉的。另一种弦索乐器是琴,有时它也是故事情节的一部分。

在山西省的一座寺院里发现的一幅 1324 年的壁画,可以告诉我们杂剧所用乐器的一些情况。非常奇怪的是,这里面没有弦索乐器。在后排有一个吹笛子的人和一个穿着女装打响板的人,紧挨着一面鼓,还有一个穿着男装的人正从幕后偷看,或许他就是鼓手。这说明杂剧中不仅使用弦索乐器和吹管乐器,而且使用打击乐器。王骥德说打击乐器是南戏的主要伴奏乐器,不应被理解为杂剧中完全没有这种乐器。

元杂剧有九种主要的曲调和一种限定的调式结构,对此我们知道的并不多。我们所清楚的是,在任何一折中,通常只用一种曲调。在几乎所有现存的戏剧中,第一折用的都是那九种曲调中的同一种曲调,第四折所用曲调也多相同。

因此,音乐在元杂剧中是很重要的,不过总的看来,或许并不比在一些南方戏剧和后来那些难懂的中国戏剧中更为重要。在这些戏剧中,唱腔比唱词的意思还要重要。在元杂剧中,唱词的意思几乎具有理所当然的支配权,音乐只是以某种理想的方式心甘情愿地作它的奴仆和助手。对于戏剧结构、对于将每一折中的曲词组织成一个组曲而言,音乐的主要贡献无疑是向观念传达一种故事分段和演进的感觉,每一曲调中的唱词序列也起着相似的作用。很明显,音乐是从属于曲词和噪音的,没有证据证明某一长度的演奏段落构成了杂剧的显著特征。乐器可能起着伴奏、说明的作用,使演唱圆满完成,为演唱提供可能的过门。曲调和腔调的变化肯

定也有助于改变和创造氛围,表明当时的情况是紧张还是快乐。

由于没有乐谱保存下来,因而对元代戏剧音乐认识不清是情有可原的。古代学戏师徒相传,乐师们无疑感到没有必要为不稳定的乐曲记谱。确有少量 13 世纪的音乐以书面形式保存下来了(包括那种可供任何弦乐器弹奏的最古老的乐谱),比如 1202 年的一份印刷品上的古琴曲,不过其中没有戏剧音乐。徐大椿(1693—1771)对元曲音乐的研究是新颖而开通的,他说:

北曲如董之《西厢记》(董解元《西厢记诸宫调》),仅可以入弦索,而不可以协箫管。其曲以顿挫节奏胜,词急而板促。至王实甫之《西厢记》,及元人诸杂剧,方可以协之箫管。……至明之中叶,昆腔(即昆曲)盛行,至今守之不失。其偶唱北曲一二调,亦改为昆腔之北曲,非当时之北曲矣。此乃风气自然之变,不可勉强者也。<sup>⑩</sup>

其他人也曾提及元曲音乐传统在明代的消亡。许多清代的乐谱选集中收集了大量元曲残谱,意欲恢复元曲音乐的原貌。虽然这些东西是不可靠的,但也只好通过对它们和其他元、明资料的艰苦研究,从中寻求有关元杂剧音乐的更为准确的信息。

## 演出与演员

正如我们对杂剧音乐了解不足一样,我们也缺乏对整个元代具体的戏剧演出情况的记述,从极少量的书面材料中可能会搜寻出某些信息来。夏庭芝在 1355 年告诉我们:

“杂剧”则有旦、末。旦本女人为之,……末本男子为之,……其余供观者,悉为之外脚。……内而京师,外而都邑,皆有所谓勾栏者,辟优萃而隶乐,观者挥金与之。“院本”大率不过谑浪调笑,“杂剧”则不然。<sup>⑪</sup>

对元代戏剧更早的一种记述见于杜仁杰的一首散曲。在这首

诗里,一位农夫首次去“勾栏”看戏,这对他来说显然是一次新奇的体验。诗中反映出的事实说明,元代的北曲主要是一种城市文化,至少在其早期是这样的。他是这样进入演出场地的:

正打街头过,见吊个花碌碌纸榜,不似那答儿闹攘攘人多。见一个人手撑着椽做的门,高声的叫请请,道迟来的满了无处停坐。说道前截儿院本调风月,背后么敷演刘耍和。高声叫,赶散易得,难得的妆哈。要了二百钱放过咱。入个门上个木坡,见层层叠叠团栾坐。抬头觑是个钟楼模样,往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐。……不住的擂鼓筛锣。<sup>⑩</sup>

这里描写的似乎是用席子搭成的戏棚子,通过一个“木坡”来到观众坐的地方,被他们围在中间的是一个固定的戏台子。他很惊奇地注意到,实际上是女乐手在舞台上担任伴奏。

高安道(13世纪或14世纪早期)的一首早期散曲更详细地描绘了一个不怎么体面的戏园子里的情景,其中有对各种角色的描述,例如旦:

蠢身躯似水牛,……带冠梳硬挺着粗脖项,恰掌记光舒着黑指头。肋额的相迤逗,写着道翩跹舞态,宛转歌喉。<sup>⑪</sup>

散曲后面描写这个戏班子:

都是些俺嘴砌末,猥琐行头,……搽灰抹土胡倬傣,……则索赶科地沿村转疃走。

一部题为“宦门子弟错立身”的南戏(很可能是抄袭了一部已失传的元杂剧),主要表现的是一班巡回演戏的北方演员,它让我们深入了解到北方戏剧演出的典型情况。这个戏班子来自一个重要的元杂剧中心东平,作为演员,他们的社会地位很低,可以被随意召唤到某些官员那儿去,而且会因触犯他们而受到严厉的惩罚。不过,戏班子里的某位成员与官宦之家结为婚姻,看来也是有可能的。这个戏班子最初只有三个人,父母二人加他们颇有名望的女

儿。令人迷惑不解的是，母亲言及她自己曾经是个演员，父亲似乎更像在做舞台管理而非演出，可能他们也都扮演一些小角色吧。

剧中的基本角色是女主人公(旦)、官员和年轻男子(生)。在男性角色中哪个占主导地位呢？或者，他们都限制自己在戏剧中的表演，以便突出惟一的男主角或女主角？可能他们在所到之处雇用了额外的演员。这个戏班子也演院本，其中有一个丑角，他开玩笑，作怪相，化了装，吹口哨，嘴里发出没有意义的声音。他们的节目还包括笛子演奏、鼓乐和弦乐以及舞旗和走索等杂技。

他们使用的剧本，一般好像都是元杂剧，但也有可能是南戏或其他剧种。至少有的时候他们的剧本是从职业作家那里得来的：

我能添插更疾，一管笔如飞；真字能抄掌记，更压着御京书会。<sup>①</sup>

他们看来主要是在城镇演出，经常背着道具和行李在城镇之间的乡村小路上艰难跋涉，在沿途的小客店里住宿。有时他们在茶馆里演出，可能是供人们酒足饭饱之后欣赏的。掏钱看戏的人有权要求他们表演指定的节目，那个女孩就在正戏之外加演一段曲词独唱。

许多迹象表明，元朝时女演员占有绝对优势。女演员与卖淫女之间，好像基本上没有什么区别。夏庭芝满腔热情地为女艺人写传记，其中包括女演员，但好像从来没有花时间为男演员写过什么，这也许能够说明女性在元代戏剧舞台上具有支配地位。夏庭芝的许多传记显示了她们的多才多艺，下面就是一例：

朱锦绣，侯要俏之妻也。杂剧旦末双全，而歌声坠梁尘，虽姿不逾中人，而艺实超流辈。侯又善院本，时称负绝艺者。<sup>②</sup>

夏氏记述的一些女演员与教坊和宫廷有密切联系，其中一位嫁给了教坊的副主管，另一位深受剧作家白朴和著名正统文人、翰林学士、高级官员李润(1274—1332)的喜爱和赞赏。上面的引文



证实,通常是由女演员来扮演男性角色的。这一部分开头所引夏氏的序言,似乎暗示出在元代有时候男演员也扮演女性角色,但这一点证据不足。

从各种资料和保存下来的戏剧中,我们可以看到元杂剧中角色类型的运用。这些角色类型大都来源于宋杂剧和院本,而宋杂剧、院本与元杂剧之间有着重要的区别。元杂剧主题的多样化和走出闹剧层次,就产生了这种区别。男主人公(末)和女主人公(旦)这两个角色类型实际上拥有曲词演唱的专利,而且在每一折或整部戏剧中,只有他们二者中的一个角色可以演唱曲词。次一级的角色类型冠之以“老”、“小”或“副”,这取决于他们所演的人物形象。元杂剧中的丑角与院本中的丑角有许多共同之处,只是已不那么重要了,而且在他们身上可能增添了更多的邪恶和复杂性。南戏有四个重要的角色类型:“生”、“旦”和两个实际相同的丑角“丑”、“净”。“末”属于次一级的角色类型。

## 服 装

讨论演员就引出他们穿什么的问题。可是几乎没有元代和明代早期关于元代戏剧服装的记录。是那时的人们认为这太简单或太不重要而没有记录吗?是因为服装过于依赖复杂的经济和其他环境的变化吗?是戏剧服装在很大程度上来源于其他服装吗?还是更多的记录被遗失了?这些可能性中的一部分可以否定,但其他的依然存在。王骥德在1610年就这一问题回忆说:

尝见元剧本,有于卷首列所用部色名目,并署其冠、服、器械,曰某人冠某冠,服某衣,某器,最详。然其所谓冠、服、器械名色,今皆不可复识矣。<sup>②</sup>

他所回忆的可能是明版元剧剧本,那上面一折一折标明了人物的基本服装。标明的服装也许是明代宫廷服装的反映,但也有可能

直接来自元代。例如李文蔚(13世纪)的《圯桥进履》就为其中所有人物标出了服装,他非常详细地说明了人物头上戴的、脚上穿的、有没有胡须、拿不拿拐杖等细节,有时还包括这些东西的颜色<sup>④</sup>。

人物的基本服装作为一个整体,起着区别以下几方面意义的作用:

1. 是番是汉,
2. 是文是武,
3. 是贵是贱,
4. 是老是少,
5. 是贫是富,
6. 是善是恶。<sup>⑤</sup>

戏剧服装显然并不严格要求历史的真实。例如扮演东晋(317—420)时的人物可能会穿上与宋代人物完全一样的服装。不过,某些著名人物形象有他们特殊的服装,例如很有名望的战略家诸葛亮(181—234),总是拿着一把羽毛扇,他的舞台形象也总有一段是他晚年的形象。下列各种帽子可以让我们对戏剧服装的多样性有个大体的印象:花插幞头、兔儿角幞头、展角幞头、簪缨公子冠、凤翅盔、皮盔、散发盔、虎磕脑盔、红碗子盔、回回帽、狐帽、僧帽,还有其他许多种。道具包括傣儿、竹节鞭、数珠和鬼头等。还有个道具叫回回鼻,是给回回卒用的。

明代内府戏剧服装可能反映或者继续了元代戏剧实践。考虑到元代宫廷舞蹈服装后来的变化情况,这种可能性似乎更大了<sup>⑥</sup>。舞蹈服装有时与戏剧服装是一样的。杂剧在元代宫廷演出,在宫廷中很有名声,肯定会对舞蹈服装产生影响,或者它们互相影响。有趣的是,舞蹈服装也包括了诸如斧子、笏板、金盔甲和各种神的面具之类的东西。因此,很有可能元杂剧中常用面具来表现超自然事物的面貌。

从那幅 1324 年的元代壁画和一些元代的男演员陶俑以及散见于各处的元代戏剧和诗歌中,可以获得关于戏剧服装的更为确切的信息。那幅壁画描绘的是一班男女演员在舞台上的情景。他们可能在演庾天锡(13 世纪)的《周处三害》,或者无名氏的元杂剧或明杂剧《斩涧蛟》,不过这种猜测是无法肯定的。舞台上有一十个人,还有一个人正在下场处的幕布后面面向外偷看。后排是前文已经说过的三位乐手,还有一个穿着女装拿着扇子的人,可能是个女性小角色。剩下的六个人,从他们的阵势看,应该是这台戏的中心。右前方是男主角,装扮为一个大官,穿着红袍,手持笏板。他的左边是个老头,可能是次要角色,戴着三绺假胡子,明显是拴在耳朵上、咬在嘴里的,穿着一件浅蓝色上衣,边缘、袖口和肩部是黑色的,这儿部分还做了白边,并饰以红红绿绿的花瓣或叶片。在他左边的是个男性角色,穿着浅黄褐色的袍子,上面绣满了鸟的图案,还带着一把长柄剑。男主角的右侧肯定是个丑角,穿着赭色上衣,肩部、袖口和边缘都饰以繁密的花鸟图案。他的左边也是个男性角色,拿着一把扇子,穿着蓝色的长袍,上面饰以鸟或其他图案。在丑角和男主角的后面又是一个男性角色,穿着淡蓝色的短外套和淡紫色的打褶短裙。还可以看到更多的服装上的细节,这表现了戏剧服装的丰富性和多样性。

从这幅壁画,从杜仁杰和高安道的散曲,从那些戏剧和其他的文学作品中,能找出足够的材料让我们相信,在元代戏剧中,各种服装普遍使用。高氏的那首散曲就写到了戏剧服装的混杂,他这样描写舞台上的女乐手:

栾睨来报是些十分丑。一个个青布裙紧紧的兜着奄老,  
皂纱片深深的裹着额楼。<sup>②</sup>

杜仁杰还描写了一个男演员,很可能是个丑角,裹着黑色的头巾,上面插了一支毛笔,满脸涂着石灰,还画着黑道儿,穿一件“花布直裰”,像个道士似的<sup>③</sup>。波斯人曾于 1260 年记述过一台中国戏,包

含许多人物的生动画面,其中有个穆斯林被描绘为围着头巾,戴着白色的长胡须<sup>②</sup>。这是1229—1241年间的事情,这样一部戏剧肯定需要对服装作出相当明确的区分。

还有一个问题是演员在舞台之外穿什么衣服。宋朝时在衣着上严格区分穿衣人所属的社会阶层,那么,艺人是不是也要穿某种特定的服装、甚或有法律规定呢?显然,至少在明初是这样的,徐复祚(1560—1630或稍后)写道:

国初之制,伶人常戴绿头巾,腰系红褙膊,足穿布毛猪皮靴,不容街中走,止于道旁左右行。乐妇布皂冠,不许金银首饰。身穿皂背子,不许锦绣衣服。<sup>③</sup>

“皂背子”实际上就是元代和明代伶人规定的外衣,后来成了歌女和女仆的常服,体面的上层妇女暗中也穿这种衣服。但是元代以后的情况究竟如何,我们无法确切地知道。

至此,我们对元代戏剧的了解,在许多方面与我们关于宋、金戏剧演出的知识一样,令人难以理解的不完全。我们只好在两个方面去寻求更为明晰的认识:在多民族、征战后的意义上,更全面、更深入地阐明元代早期社会;更周密地研究明代编选和传播元代戏剧的程度。在后一方面,用计算机进行研究可能会有一天获得大的发现。考古学也是另一希望所在。

在宋杂剧和院本中,已经具有了许多主要的戏剧因素:服装、化妆,甚至大的演出场所。南戏和元杂剧所增加的,主要是延长了剧中的故事情节。最初一部短剧可能是各种娱乐形式的综合体,其中包括了杂技、舞蹈、说笑和其他项目。但是在本文所讨论的戏剧形式中,我们所关注的是演员进入他们的角色而演出一个故事。各种各样的故事情节,不但在数量上、而且在质量上不同于以往的戏剧。我们无可置疑地看到,这是在中国戏剧史上第一次把表演、服装、编导和复杂的人物关系结合在一个周详的故事之中,从而构

成了真正的戏剧。与我们对此前戏剧的理解相反,可以获得的相关信息表明,元杂剧曾在元代盛行一时,现在也仍然存在于中原地区和长江流域的各个社会阶层之中。中国戏剧在元代就已为它后来的发展奠定了坚实的基础。

## 注释

- ① 《南词叙录》,见《中国古典戏曲论著集成》(北京,中国戏剧出版社,1959年)第3册,第239页。
- ② 《元史》(北京,中华书局,1976年),第2932页。
- ③ 《元典章》,转引自《元明清戏曲研究论文集》(北京,作家出版社,1957年),第4页。
- ④ 谢枋得(1226—1289),转引自罗锦堂《现存元人杂剧本事考》(台北,中国文化事业公司,1960年),第426页。
- ⑤ 《曲律》,见《中国古典戏曲论著集成》(北京,中国戏剧出版社,1959年)第4册,第148页。
- ⑥ 《元曲选》(北京,中华书局,1958年),第3页。
- ⑦ 《负苞堂集》(上海,1958年),第92页。
- ⑧ 《词余丛话》,见《中国古典戏曲论著集成》(北京,中国戏剧出版社,1959年)第9册,第254页。
- ⑨ 《也是园古今杂剧考》(上海,上杂出版社,1953年),第150页。
- ⑩ 《录鬼簿》,见《中国古典戏曲论著集成》(北京,中国戏剧出版社,1959年)第2册,第121页。
- ⑪ 同上,第134—135页。
- ⑫ 《青楼集》,见《中国古典戏曲论著集成》第2册,第25页。
- ⑬ 《元典章》,转引自郑骞《校订元刊杂剧三十种》(台北,世界书局,1953年)“叙录”,第6页。
- ⑭ Shih, Chung-wen, *The Golden Age of Chinese Drama: Yuan Tsa-chü* (Princeton: Princeton University Press, 1976), p. 120.
- ⑮ 同上,第123页。
- ⑯ 《曲律》,见《中国古典戏曲论著集成》第4册,第125页。
- ⑰ 《乐府传声》,见《中国古典戏曲论著集成》(北京,中国戏剧出版社,1959年)第7册,第157页。

- ⑮ 《青楼集》，见《中国古典戏曲论著集成》第2册，第7页。
- ⑯ 隋树森，《全元散曲》（北京，中华书局，1964年）第1册，第31—32页。
- ⑰ 同上，第2册，第1109—1111页。
- ⑱ 《宦门子弟错立身》（永乐大典本）（北京，中华书局，1960年），第59页。
- ⑲ 《青楼集》，见《中国古典戏曲论著集成》第2册，第29—30页。
- ⑳ 《曲律》，见《中国古典戏曲论著集成》第4册，第143页。
- ㉑ 参见《古本元明杂剧》（北京，中国戏剧出版社，1958年），第19—20页。
- ㉒ 参见冯沅君《古剧说汇》（北京，作家出版社，1956年），第340—385页。
- ㉓ 参见《论戏曲服装的演变与发展》，见《戏曲研究》第3辑（1958年），第69—82页。
- ㉔ 《全元散曲》第2册，第1109页。
- ㉕ 同上，第1册，第31页。
- ㉖ J. A. Boyle, trans., *The History of the World-Conqueror* (Manchester: Manchester University Press, 1958), vol. 1, p. 207.
- ㉗ 《曲论》，见《中国古典戏曲论著集成》第4册，第243页。

（苏明明 译）

## 诸宫调研究

——对于不同见解的重估

[荷] 伊维德

### 综 述

作为舞台文学的文类之一,诸宫调发轫于北宋末年,兴盛于金朝,并于14世纪下半叶与舞台表演相脱离。到了16世纪,这一文类的名称甚至已被遗忘,而当时惟一完整印行的这一文类的代表作品——董解元笔下的张生和莺莺的爱情故事,却被冠以各色各样的其他名称。直到20世纪,王国维方于1912年重新确定该文本为诸宫调。对于诸宫调这一文类的研究始于1932年郑振铎的综合性论文《宋金元诸宫调考》。一般说来,诸宫调在研究中多被视为通俗舞台文学的一种、韵文叙事发展的一环,以其独特的音乐构成和演唱优势与散文相区别。

诸宫调研究的资料非常稀少。除了产生于1200年前后的董解元《西厢记诸宫调》,其他该文类的文本大多残缺不全。产生于12世纪早期的《刘知远诸宫

调》起初有 12 卷,后来仅存 4 卷;王伯成的《天宝遗事诸宫调》(13 世纪后半叶)只有部分零散的支曲和套数流传至今;至于当时流传最广的诸宫调——张五牛和商衮改编的书生双渐和名妓苏小卿的爱情故事,我们今天所能看到的只是杨立斋所写的一个介绍性的套数而已。而关于这一文类的同时代的背景资料——其特点、作者、演员及观众——则更是稀少而零散,对于这些资料的解释又有许多颇为矛盾的说法。在这篇文章中我将再一次研读我们手头的材料,并着重探讨那些长期存在争议的问题。我认为,诸宫调作为一个文类是以其讽刺意味为特征的,它只诉诸相当有限的受众,正是后一事实使得诸宫调只有为数不多的剧本和演员为人所知。

### 孔三传

北宋末年,仅有两部大约是同时期的著述提及诸宫调,但记述十分简短。一部是王灼的《碧鸡漫志》(序中所注年代为 1149 年)——关于词的短篇论著。与现代将诸宫调置于文学的发展脉络中加以讨论不同,王灼将这一文类视为词的发展线索中的一环。为便于了解诸宫调产生的背景,现将有关诸宫调阐释的这段文章全文引述如下,在广泛分析探讨了诸多北宋词家的特点后,王灼这样写道:

短句中作滑稽无赖语,起于至和(1054—1055),嘉祐(1056—1063)之前,犹未盛也。熙丰、元祐间,兖州张山人以诙谐独步京师,时出一两解。泽州孔三传<sup>①</sup>者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。元祐(1086—1093)间王齐叟彦龄,政和(1111—1117)间曹组元宠,皆能文,每出长短句,脍炙人口。彦龄以滑稽语噪河朔(即今河北省和山西省——作者注),组潦倒无成,作红窗迥及杂曲数百解,闻者绝倒,滑稽无赖之魁也,寅缘遭遇,官至防御使。同时有张充臣者、组之流,亦供奉



禁中,号曲子张观察。其后祖述者益众,嫚戏汗贱,古所未有。组之子知阁门事勋,字公显,亦能文,尝以家集刻板,欲盖父之恶,近有旨下扬州毁其板云(《碧鸡漫志》第115页)。(此段引文未注明摘引版本,翻译时参照“中国文学参考资料小丛书”《羯鼓录》、《乐府杂录》、《碧鸡漫志》,古典文学出版社,1957年4月第1版。——译者注)

此前在这本书中,王灼曾苛责许多北宋词人的轻漫无礼和粗陋鄙俗,他另撰文宣称,应以诗(中国古典诗歌)的准则来评价词。按照王灼的观点,词无论在语言上还是语境上都应当是高雅脱俗的,他的批评宣告了南宋词净化提升的到来。现代日本学者田中谦二指出,北宋词人对于俚俗习语的使用远远多于后来词人,由于这些俚俗习语暗示着狎昵与不敬,因而它们在中文语境中的使用就使词这一文学形式带上了嘲讽讥刺和香艳色情的倾向。田中谦二认为,王灼正是这样一种典型:他们是严谨的反流俗派,为北方的衰微所激发,又以正蓄势待发的“新”儒学思想为有力支持。而曹勋其实是反流俗派的又一例,他销毁了那些曾在徽宗时为他父亲赢得盛名的作品(田中谦二,1969年;第11—12、16—17页)。毫无疑问,我们今天对于北宋词的认识,严重地受到南宋编著者和评论者带有的强烈个人好恶遴选标准的影响。

在以上摘译的片断中,王灼公正地将孔三传及其诸宫调置于北宋末年词的发展线索之中,并视诸宫调为词这一文类进一步庸俗化的又一反映。由于有关孔三传的资料较少,我们不妨先来审视上文提到的另一个人物,以期探究诸宫调兴盛的社会背景。

曹组,河南阳翟人,六试不第之后,终于在1121年考中进士,继而成为宫廷诗人,其作品遍及传统高雅文学中所有已成形的文类(田中谦二,1969年;第19—21页)。例如,他曾以开封的秋色为内容赋诗填词,这些诗词在居留江南的北方人中广为流传。曹组保存至今的词大多符合“高雅”的标准(《全宋词》第801—807页),

仅有一首《红窗迥》例外,这首词曰:

春闹期近也,望帝乡迢迢,犹在天际。懊恨这一双脚底,一日厮赶上五六十里。争气。扶持我去,转得官归,恁时赏你。穿对朝靴,安排你在轿儿里。更选丁、官样鞋,夜间伴你。<sup>②</sup>

这首词善意地调侃了一位颇有雄心壮志的年轻书生,并且似乎还带有轻微的性的暗示,但是他的幽默调侃看起来无伤大雅。如果其他词作也与此篇类似,我们不明白曹组之子何以一定要销毁它们。

大名府人王齐叟,是王严叟之弟,年仅 17 岁就获得殿试头名,长期浮沉宦海却自有其与众不同之处(《宋史》卷三四二,第 10891—10897 页)。据宋代学者吕本中记载,王齐叟在太原为官时曾填词讥诮其上司,又使自己免受追究(《轩渠录》,p.3a—b)。

关于张山人事迹最详尽的记载见于洪迈 1166 年完成的《夷坚志》第二辑:

张山人自山东入京师(开封——作者注),以 17 字作诗,享誉于元祐、绍圣(1086—1097)间,至今人能道之。其词虽俚,然多颖脱,含讥讽,所至皆畏其口,争以酒食钱帛遗之。年益老,颇厌倦,乃还乡里,未至而死于道。道旁人亦旧识,怜其无子,为买苇席,束而葬诸原,楬木书其上。久之,一轻薄子至店侧,闻有语及此者,奋然曰:“张翁平生豪于诗,今死矣,不可无记述。”即命笔题于楬曰:“此是山人坟,过者应惆怅,两片芦席包,来葬。”人以为口业报云(《夷坚志》,第 342 页)。(译文引自《夷坚志》,中华书局 1981 年 10 月第 1 版,[宋]洪迈著,第 342 页。——译者注)。

这首题于张山人墓谒的诗为我们提供了张山人所创的 17 字诗的一个例子:前三行五字,第四行两字。这首诗最后的两字诗行不无嘲讽意味地暗示张山人一度也曾歆享皇恩。与曹组和王齐叟出

身士族、浮沉宦海不同，张山人被列在孟元老《东京梦华录》中的“京瓦伎艺”之下，据记载在“讲笑话”方面颇有才具（《东京梦华录》，第30页）。张山人极有可能并非出生于职业艺人家庭，而只是以书生的身份来到开封却渐渐堕入瓦肆勾栏。另有一例可为佐证：据南宋学者范公称的《过庭录》记载，有一个名叫丁石的人，曾为刘摯的门人，最后却成为艺人。多年之后，当刘摯官至丞相时，丁石被奉为教坊副使（1091年）<sup>③</sup>。

相比之下，孔三传的身世经历不似曹组和王齐叟，而与张山人和丁石更为相近。他也被列入《东京梦华录》中的“京瓦技艺”一类，其诗艺中长于讥消讽刺的特色更被加以强调：“孔三传：耍秀才诸宫调。”（《东京梦华录》，第30页。）以王国维为代表的诸多知名学者都把“耍秀才”理解为一位诸宫调表演艺人的名字，因此，他们把这句话读作：“孔三传，耍秀才：诸宫调。”（王国维，1957年；陈丽丽（音译），1973年；胡可立，1977年；第94—95页）不可否认，宋朝的许多艺人都在绰号中加入“秀才”二字以显示自己颇有学问，但是“耍”字从未作为姓氏出现过，这一点郑振铎早在50年前就已指出（1957年；第944—945页）。

我这里采用的郑振铎的解释，其正确性可由我们目前所掌握的诸宫调资料来证实。《西厢记诸宫调》的男主人公是一个受尽嘲弄的书生；《永乐大典》中现存三部戏文之一的《张协状元》，以一首初具雏形的诸宫调为开场诗，很可能是以这一形式适应整部戏文主题的需要，反映书生的言而无信。（关于这首开场诗将在后文中详细论述。）

郑振铎的解释进一步被孔三传一个世纪之后描写杭州的最早的都城笔记中提供的资料所证实。据灌圃耐得翁《都城纪胜》（序中注明成书年代为1235年）记载：诸宫调始于京城（开封）孔三传，配乐而歌传奇、灵怪。许多被称为“传奇”的故事，同罗烨在其《醉翁谈录》中定名为“灵怪”的故事一样，都与书生有关，并且大多不

让书生以正面形象出现<sup>①</sup>。(罗焯,1957年;第4页。)

为什么书生形象在11世纪下半叶成为嘲弄讽刺的对象呢?我们来看看国家制度的沿革。北宋是中国历史上第一个将全国性科举考试作为跻身宫廷仕宦的主要途径的朝代:“1050年前后,常规的科举考试已能够选拔足够的人才,为当时必须的交接更替提供将近一半的人员,以满足一般水准的国家管理需要。……经由科举考试选拔而进入仕途的这部分人扮演了相当重要的角色。他们受到偏爱,在仕途上比其他人提升更快,更易获得位高权重之职。”(克瑞克 [krache], 1953年,第59—60页)在这个阶段,这样一种神话应运而生:任何一名书生,无论其出身如何微贱,都有可能凭借勤勉和才智蟾宫折桂,一夜之间彻底改变自己的命运。并且在11世纪末年和12世纪初期,政府学庠,下至郡县塾馆,上至翰林院,在整个国家的教育体制中占据了空前重要的位置(Lee Thomas, 李·托马斯,1985年,第55—137页)。

随着科举考试重要性的增加和科举程序的规范化,书生这一阶层的人数不断膨胀。翰林院登记在册的候选人962年为200名,1068年为1100名,1079年为2200余名,到了1102年更增至3800名以上(若尔夫·特劳塞托 [Trauzettel, Rolf], 1964年,第83—90页;李·托马斯,1985年,第97页)。这些书生成为开封社会中一个相当引人注目的部分,享受着舒适惬意的生活并且涉足政坛(李·托马斯,1985年,第183—184页)。据估计,12世纪初书生的总数已超过200000(李·托马斯,1985年,第132页)。更重要的是,每一个书生都作为具有私人财力的独立青年在传统中国社会中占据无与伦比的地位。远离家庭,脱离了父母的管制,这些未来的儒家道统的护卫者得以纵情地追求自己的梦想,而他们的梦想也得到了相当的尊敬和纵容(田中谦二,1968年,第187—188页)。然而,相对于读书人的总数来说,能够通过科举考试的人只占极小的部分,因此那些初抵京城士子所表现出来的过度自信和

狂傲往往以贫困潦倒和屈辱苟且而告终。几乎所有前文述及的人物的身世经历都可作为这一现象的例证。作为备受瞩目和歆羡的社会群体,作为介于最初的期许和最终的成功之间、自诩的样板和实际的行动者之间悬而未决的分子,士人阶层的乍现必然使得这一阶层成为滑稽歌谣、讽刺文章和诸宫调的理想对象。

孔三传究竟是诸宫调的创始人还是第一位杰出的演员,今天已无从判定。有观点认为,也许是孔三传把诸宫调这一文类从他的家乡山西南部引入京城,而山西南部在中国早期戏曲艺术的发展过程中占有较为重要的地位。值得注意的是,《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》的故事都发生在今天的山西省境内,并且据考证,现存的《刘知远诸宫调》(部分)是在平阳刊印的。更为特殊的是,据说这两部作品的押韵范围均属山西方言(吴则虞,1957年;第284—287页)。尽管这些观点都非常有参考价值,但是他们并未证明山西有诸宫调的史前史,而这一文类无论当时具有何种特点,都极有可能是孔三传自己的创造。据《碧鸡漫志》记载,他的作品在社会上流阶层中极为流行,这一事实证明他具备相当的知识文化水平。那么又是什么使得他的作品传播开去,引起了广大市民的兴趣呢?大多数研究者认为,孔三传最初并主要是一位颇受欢迎的演员,他的主要目标是普通大众,但是他的精湛技艺同时也引起了文人雅士的注意(郑振铎,1957年,第845页)。然而实际上,文人雅士很可能才是他的主要观众。

## 诸宫调艺人

12—13世纪,诸宫调在黄河南北都有表演传唱。说到南宋时的流传区域,我们手头的资料仅限于京城笔记中关于杭州演艺娱乐场所的片断记载。而洪迈在《夷坚志》中记载的一条颇可质疑的参考资料则属例外。在成书于1195年的《夷坚志》第二套第二辑

中,洪迈记述了在他担任会稽地方官时女艺人施惠英由于演出中受到当地无赖恶棍的骚扰而向他求助一事。这位女艺人被描述为“歌宫调女子”,在这里“宫调”应该是“诸宫调”的简称<sup>③</sup>。关于她的表演洪迈这样写道:“(施惠英)正唱词次,忽停鼓白曰……”(《夷坚志》,第841页。)从这里我们可以推知,诸宫调艺人在演出中是以鼓伴奏的。

前文中我们已经提到了成书于1235年的《都城纪胜》中关于诸宫调起源的记载。稍后成书的《繁胜录》在描述演艺娱乐场所的篇章中极为有限地记下了两位诸宫调女艺人的名字(第124页)。杭州陷落于蒙古人手中之后,周密(1232—1308)编辑成书的《武林旧事》中,在“诸宫调传奇”的标题下列出“诸色伎艺人”一类,其中收录了四位演员的姓名(第459页)。前两个名字与《繁胜录》中所载相同,另外两个很可能是女艺人的姓名。令人惊讶的是,与书中所列的几十位其他门类的艺人相比,诸宫调艺人实在太少。

我们可以从诸宫调在周密所列的“诸色伎艺人”中所占的位置来推知关于诸宫调的更多信息。乍一看这张表是随意开列的,但是一种体系逐渐从排序中显现出来。这张表起首列出四组当时地位较高的艺术家,随后是:第一,各种叙事性表演,包括皮影戏;第二,各种有音乐伴奏的表演,包括戏曲;第三,讲笑话和谜语的表演;第四,杂技及其他身体技巧表演,有一定形式的器乐伴奏;第五,军队幽默短文;第六,其他各种表演。(《武林旧事》,第458—466页)诸宫调被列入第二类,即有音乐伴奏的表演,置于“唱京词”和“唱耍令”之间。这种位置显示出周密的观点:诸宫调除去其叙事特色之外,与唱京词和唱耍令还有类似之处,即与唱京词在音乐上相近,与唱耍令在讽刺风格上相近。如果真确如此,那么艺人数量有限就可以这样解释:诸宫调是由南迁的艺人从北方带入南方的,一直没有丧失其独特的北方风味,因此主要是吸引那些流亡到南方的观众。《都城纪胜》中所载的史料又见于吴自牧于

1337年所写的《梦梁录》，其中又增加了一个女艺人的名字（《梦梁录》，第310页）。

虽然关于12—13世纪中国北方诸宫调的资料我们已掌握得较为详细，但是对于金朝的诸宫调艺人我们却所知甚少。张仲轸，海陵王的亲信之一，后来官居监察御史，据信可能演唱过诸宫调。因此，《金史》说他曾是以讲述传奇小说和艺人趣事而谋生的市井无赖（《金史》129.2780；观台静农，1981年，第95页），这个描述与我们所期望的相去甚远<sup>⑩</sup>。

## 作者和文本

尽管关于金朝诸宫调艺人的资料非常匮乏，但是我们掌握了一些关于当时流行的诸宫调作家和作品的史实和记载。《刘知远诸宫调》残本在1907—1908年间由P·K·考茨洛夫(Kozlov)率领下的俄国考古探险队在kara-khoto废墟(今甘肃境内)发现并被带到列宁格勒，1958年交还中国(赵万里，1957—1958)。第一批研究者误把这部作品当作戏曲(伯希和[Paul Pelliot]，1914年，第510—511页；郑振铎1957年，第918页引作Hsiang Ta)，而到本世纪30年代初，青木正儿(1932年)和郑振铎(1957年)都证明它与《西厢记诸宫调》具备相同的特征。也就是从那时开始，这部作品才作为《刘知远诸宫调》而广为人知。原本的12卷仅有5卷留存，而这5卷也已残缺不全：

卷题：

1. 知远走慕家庄沙陀村人舍(第3页、第4页散失)。
2. 知远别三娘太原投事。
3. 知远充军，三娘剪发生少主(第1页、第2页散失)。
11. 知远探三娘与识义厢打(前3页散失)。
12. 君臣弟兄母子夫妇团圆。

(卷题译名参见廖珣英《刘知远诸宫调校注》——译者注)根据其印刷样式,中国古书研究者断定,这些残卷所出的原本很可能是在13世纪山西平阳印制的。这部作品俚俗色彩颇浓,并且正如研究者们多次指出的,由于某些原因它非常难以解读,但必须强调的一点是我们已经想尽办法使它的音乐结构尽可能清晰地显示出来。

我们今天所确定的这部作品的成书年代仅仅是个看似合理的推断,既没有外在的证据与这部作品的形成有关,也没有任何来自作品本身的线索可以说明它在何时、何地由何人写成。《刘知远诸宫调》中大量的韵律特征显示出,它所代表的由词向曲转变的阶段比《西厢记诸宫调》所代表的阶段要早一些,这说明这部佚名作品的成书年代应该比董解元(大约1190—1210)的作品更早。这些韵律特征是:《刘知远诸宫调》采用的是既未在《西厢记诸宫调》中也未在元杂剧中出现的音乐模式;其绝大部分曲子仍采用词的两片式结构(董解元的作品大多属于曲的单片式结构);其大多数套数都非常简单,仅以一支双片曲子和一支结束曲组成,而它仅有的几支略长的套数与《西厢记诸宫调》繁复的套数相比显得相当简单;并且它没有像《董西厢》那样采用“赚”,这种曲调是12世纪中期由张五牛在杭州发展而成的(青木正儿,1932年,第28—42页)。竹田复指出,《刘知远诸宫调》在其与众不同的语法助词的使用方面自成体系,助词“地”用于标明副词性词组短语,助词“底”则用于其他各种情况(现代汉语中的助词“的”当时还未使用),而在《西厢记诸宫调》中这些助词是可以交换使用的。但是我们今天所熟知的《西厢记诸宫调》是明朝版本,这一点或许可以解释其语法助词使用中不加区别、随意替换的现象(竹田复,1938年;第166—167页)。

总体来看,这些特点有力地论证了在《西厢记诸宫调》之前还有诸宫调作品存在,而且语言中明显带有北方方言特色。值得注意的一个事实是,《刘知远诸宫调》中曾提及的某些故事仅与周密



《武林旧事》一书中“官本杂剧段数”下所列的南宋短剧的名目相似、相合。在《官本杂剧段数》这一编目名称中，“官本”一词的意义并不确切，曾有观点认为它也指在娱乐场所中由官方组织演出的剧目。如果《刘知远诸宫调》中提及的剧目确曾在娱乐场所中演出，那么我们或许可以推断它的形成应早于1127年宋朝从开封迁都至杭州时（竹田复，1938年；第168—171页）。但是，这一推论忽略了一种可能性，即我们今天仅从《武林旧事》的一篇编目中所了解的剧目在当时也许广为人知，因此它很难使人信服。我们所能得出的严谨的结论应该是这一剧本写于12世纪，并且很可能成书于12世纪前半叶而非后半叶。

《刘知远诸宫调》残本已经影印过两次，但是1937年的第1版影印本底片上有一些改动，因此只有1958年版的影印本具有可靠性（米莱纳·范林格洛瓦，Velingrova, Milena, 1960年）。1935年，郑振铎首先出版了经过点断标注的《刘知远诸宫调》的排印本<sup>⑦</sup>。而最早加有注解的版本则由内田道夫及其学生在田中谦二的协助下完成<sup>⑧</sup>。这部作品后来由米莱纳·范林格洛瓦和詹姆斯·I·克若普译为英文：“Ballad of the Hidden Dragon.”

目前仅存的完整诸宫调作品是董解元的《西厢记诸宫调》，而关于董解元生平事迹的最早记述见于钟嗣成（约1280—1360）的《录鬼簿》。这部收录杂剧作家及其作品的书以一篇列入著名散曲作家的短篇目录作为开头，题曰“前辈名公乐章传于世者”，其中董解元居于首位，他的名下还有一行短注：“金章宗时人，以其创始，故列诸首之。”（《录鬼簿》，第103页）我们知道，董解元无论有多么重要，也绝不会是北曲和诸宫调的创始人，而我们也就更加怀疑钟嗣成关于比他生活时代早一个多世纪的流行音乐的发展情况究竟有多少具体细致的把握。钟嗣成很可能是从《西厢记诸宫调》的起首一句推断出董解元生活年代的，即“吾皇德化”，而金章宗的统治时代正是以其安定平和与尊孔重礼而著名的。后代的传统学者们

又对钟嗣成提出的简单事实加以文饰,添加了其他的细节,诸如董解元曾为金王朝服务等,甚至相信他曾获得学士的头衔<sup>⑨</sup>。

现代学者指出,“解元”这一名称最初指省试中获得头名的举子,在宋朝和金朝又被广泛用于统称未出仕的文人,同时也可作为职业艺人的绰号。对于一些现代学者来说,董解元作为一名市井艺人的可能性已被确认:刘武之(Liu Wu-zhi)给他定位为“职业韵文作者”(Professional versifier)(1968年,第172页)。《董解元西厢记》开头的另一句“喜遇太平多暇”也引起了争论,或以为董解元是一名职业艺人,“多暇”指金国征服北方后他避入南宋的安适闲暇,尽管没有任何早期的资料可以佐证这一说法的可靠性,而作品本身的内证据却指出《西厢记诸宫调》的成书年代大约在12世纪晚期(吴庚舜,1985年,第48—49页;徐凌云,1986年;陈美林,1990年,第47—48页)。事实上,董解元后半生开始谋生,似乎在青年时代受过极好的传统教育,《西厢记诸宫调》的文本显示他曾广泛阅读高雅文学与通俗文学(陈丽丽,1973年,第233页;吴康舜,1985年,第49—53页)。他的作品不同于前世或后代的任何典型的韵文文学作品,既非唐朝的变文,亦非明朝初期的词话。而且正如我们后文将要讨论的,金朝至少还有一位著名的诸宫调作家——商道,他隶属于社会最高阶层,因此诸如此类本土文学的作品并不能证明其作者不是士人阶层的一员。

在《西厢记诸宫调》的开场诗中,作者将自己的形象投射在这样一位人物身上:颇知世态人心,整日混迹于市井勾栏,不拘礼俗,及时行乐。而部分学者也就根据这些线索来勾勒真实的董解元的形象(刘武之,1977年;凌景埏所作的董西厢前言第2页)。但是这种解释的漏洞是显而易见的——在作品中故事叙述者的特点与作者的特点之间其实并不存在必然的联系。并且,资料表明13世纪时,董解元以其乐天安命、恬静闲适之风而颇负盛名。他在两部戏的名目中成为主角,这两部戏已被确认为爱情喜剧,也许名目可

以反映其内容：一部是关汉卿的杂剧《董解元醉走柳丝亭》，另一部是佚名作者的戏文《董解元智夺玉兰传》<sup>⑩</sup>。由于这两部戏的内文早已散失，我们无法确定其内容是否与《西厢记诸宫调》的作者有关；但我们也不必像某些学者（钱南扬，1981年，第98页）那样完全排除这种可能性。

所有通行的《西厢记诸宫调》的版本都源自1557年一个叫张羽的人整理的版本<sup>⑪</sup>。20世纪50年代，这种版本的一种印本被发现和整理，随后，60年代初，这种可能是最早印行版本的《西厢记诸宫调》重新面世，并于1963年重新印行。这种版本的内文分为八卷，而源自这一版本的明末印本却分为两卷，后来又分为四卷。除分卷不同之外，目前所有可见的印本都大致相同，仅有极其细微的差别，而且这部作品还被收入一些20世纪的出版物中<sup>⑫</sup>。据张羽版本的前言说，这一版本是以元代的一部并不完善的印本为基础，借鉴了1520年南京著名藏书家杨循吉（1458—1546）的校勘草稿整理而成的。《西厢记诸宫调》的语言及其韵律特征非常独特，丝毫没有受元、明通俗文学沾染的痕迹。我们可以确信，现存的文本与金代文本的样式极为相近。并且除去一处极小的遗漏，这个文本还是相当完整的（伊维德，1978年，第143页）。

元代民间文学的流行主题之一是书生双渐与庐州名妓苏小卿间的爱情故事。当双渐离开庐州进京赶考时，苏小卿与他山盟海誓，许诺忠贞不二。但是鸨母将不情愿满怀的苏小卿卖给了茶商冯魁，冯魁带着苏小卿乘船回江西家乡。途中苏小卿拜谒了金山寺，在寺中的一面墙上她题写了一首诗，哀叹自己的不幸身世。面双渐此时已在科举中一举中的，并被委派为临川的地方长官，他在上任途中也来到金山寺并看到了苏小卿的题诗。他跟踪冯魁的船只并在晚上携苏小卿逃走。为了夺回苏小卿，冯魁向南昌官府控告双渐，但他败诉了，苏小卿与双渐终于团聚结合<sup>⑬</sup>。

这个故事多次被改编为杂剧，并且成为这样一类戏剧的原型：

一位俊秀聪慧但却贫穷的书生与一位家财万贯然而粗俗不堪的商人争夺一位名妓的青睐(郑振铎,1957a,第535—558页)。而名妓总是不爱金钱爱才俊,商人又总是粗俗的恶徒,勾结贪财的鸨母迫使名妓就范。尽管书生和名妓以他们对于爱情的奋不顾身、勇于牺牲而受人敬佩,但是他们仍不免遭到嘲弄:书生总是糊里糊涂地浪掷金钱,而名妓又总是追求锦衣玉食。杂剧和散曲中多次涉及双渐与苏小卿的故事,但是令人奇怪的是,没有一部关于这段浪漫爱情的剧作完整留存下来。

这个故事在元代以前就曾以诸宫调的形式出现,在杨朝英辑录的散曲文集《朝野新声太平乐府》中有一篇套数(魏斯特;斯蒂芬·H译,1977年,第172—179页),作者杨立斋,这篇套数之前有编者所加的小注:“张五牛、商政叔编双渐小卿,赵真真善歌,立斋见杨玉娥唱其曲,因作《鹧鸪天》及《哨遍》以咏之。”

关于杨立斋目前没有更多的资料,他的这篇套数并非如前注告诉我们的,是对勾栏演出的描绘。冯沅君经过充分论证认为,这首套数在内容和排序方面都与《西厢记诸宫调》及《天宝遗事诸宫调》的开场诗极为相似,由此可得出如下结论:杨立斋的套数是为张五牛和商政叔的作品作开场诗之用,而诗人也可以将此篇赠与艺人以表达对其精彩表演的敬慕之情(冯沅君,1956年,第297—305、161—163页)。张五牛和商政叔的作品正是诸宫调,这一点无疑已从这篇套数所描写的演出情况以及艺人的姓名中得到了证实。在这篇套数的第二首曲子中,杨立斋笔下的女艺人这样勾画自己:

俺学唱,俺学说,咱谁敢和前辈争高下。赵真真先占了头名榜,杨玉娥权充个第二家。替佛传法,锣敲月面,板撒红牙。这里所提及的伴奏乐器非常值得注意<sup>④</sup>。

赵真真(又名真卿)和杨玉娥都被收入夏庭芝的《青楼集》,这是一部辑录了当时名妓的传记性文章的书,所署日期为元朝末年。

根据这一材料(《青楼集》,第19—20页),赵真真和杨玉娥“善唱诸宫调”。杨立斋将张五牛和商政叔的合作提到一个特殊的位置,在他收入《朝野新声太平乐府》的那篇套数的倒数第三首曲子中他写道:

张五牛创制似选石中玉,商政叔重编如添锦上花。(魏斯特译,1977年)

张五牛在12世纪中期的杭州颇为活跃。据说是他创作并表演了“赚”这种加入急骤鼓点的曲牌。很快“赚”就不仅仅指按这一曲牌写成的单支曲子,并且用来命名含有这一曲牌的套数(在张五牛首创“赚”之前,套数一直被称为缠令或缠达。一篇缠令包含由一首总述性的曲子引导的若干首曲子,并以一支结尾曲收束;而缠达则只有两个曲牌在总述性曲子和结尾曲之间重复轮唱多次)。在当时的杭州,“赚”似乎已成为套数的总称,不管其中是否包含这一曲牌。“赚”的演唱也被认为是最为复杂繁难的表演,一篇“赚”中往往包括若干首特点大相径庭的曲牌。除了“赚”之外,13世纪初还产生了“覆赚”,据推测以叙事性为其特点(《都城纪胜》,第97页;《梦粱录》,第310页;朱平楚,1987年,第244—245页)<sup>⑮</sup>。如果进一步推测,覆赚也许是通过杂错散置了散文的韵文来讲述悲欢离合的爱情故事和生死契阔的战乱年景,那么这一文类当与诸宫调相差无几。事实上,无论张五牛的作品是“赚”(或“覆赚”)还是诸宫调,今天的所有论述也都不过是缺乏材料支持的臆测而已。

商衡(同“道”),即前文中提到的商政叔,出身于曹州的一户名门望族(叶德均,1979年,第693—695页;冯沅君,1980年,第156—164页;朱平楚,1987年,第245—246页)。其兄商衡(1185—1231)曾于金朝末年担任高官(《金史》卷一二四,第2696—2698页);商衡之子商榘(1209—1288)在蒙古治下亦封官进爵(《元史》卷一五九,第3738—3742页)。商衡生于1190年前后,到1253年仍有活动。著名诗人元好问(1190—1257)与商氏家族相交甚密,

他的文集中收录了两首赠答商榘的诗(《元遗山诗注》, 13. 17—18a), 而在另一篇文章中他这样描绘商榘: “善讽喻, 务求速达目的, 坦白率直, 颇具古风。”(《青楼集》第 17 页) 商榘曾是 13 世纪中期大都名妓张怡云的裙下之臣, 在《录鬼簿》中, 钟嗣成将他列为“前辈名公乐章传于世者”之第三位, 并且记下了他的“学士”头衔。

在同时代的士人中, 商榘并非涉足曲词创作的惟一一人, 另一个引人注目的人物是杜仁杰, 其子元素在蒙古治下曾身居高位(隋树森, 1964 年, 第 30—37 页)。杜仁杰以其滑稽套数《庄家不识勾栏》而留名至今, 广为人知。与同时代人相比, 商榘留存至今的散曲、小令和套数都比较多(隋树森, 1964 年, 第 16—27 页), 虽然商榘所写的套数无一与双渐、苏小卿的题材有关, 甚至似乎无一从有关这一题材的诸宫调中化来, 但从他的有关记载和作品来看, 仍可证明他的作者身份。

我们假设张五牛最初的作品确实是诸宫调, 以此为基础, 商榘对于曲的重新整理的动机就可以在 12 世纪“曲”这一音乐形式意义深远的发展变革中找到, 而这种发展变革正表现在《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》的区别上。而一部距商榘的生活年代已有将近一个世纪历史的作品, 只有具备完整的校订本后才有可能被深受董解元作品成熟复杂的韵律特色影响的读者和观众所接受。

以双渐和苏小卿为主题的诸宫调曾广为流传, 这一点毋庸置疑。韩楚兰, 作为一位女艺人和石君宝杂剧《紫云庭》的女主角, 她这样描述鸩母听她演唱双渐、苏小卿诸宫调时的反应:

我唱道到双渐临川令, 他便脑袋不嫌听, 提起那冯员外便望空里助采声, 把个苏妈妈便是上古贤人般敬, 我正唱道不肯上贩茶船的小卿向那岸边相刁蹬, 俺这虔婆道兀得不好拷末女十七代生灵。(伊维德与魏斯特译本, 1982 年, 第 261 页)。  
《水浒传》第五十一回也有一段关于这部诸宫调演出时场景的

描写。近现代学者日益确切地证明《水浒传》形成今天的规模只能是自16世纪始,但是它无疑含有相当一部分年代更早、甚至是元代的资料。《水浒传》中的这一片段描写了一位名为白秀英的艺人表演诸宫品调的情景,而这仅是山东城镇公共娱乐场所诸多表演中的一项而已。在父亲的简短介绍之后,白秀英自陈演出主题。她亲自敲锣伴奏开始表演,“说了又唱,唱了又说”。在扣人心弦的悬念处她戛然而止,以便吸引周围的听众聚拢过来。这一次她的演出主题是“双渐劝苏小卿共赴玉昌”(玉昌是南昌的别名)。我认为这一题目并非指整个诸宫调作品,而应仅仅是其中的某一部分,并且很可能是第三部分(白秀英在这一片段描写时已经演出了许多天)。究竟她表演的是张五牛和商衢的作品抑或是其他人的作品已无从考证。

近年来汪天成宣称在众多曲集中发现了不能被确认为张五牛和商衢作品的两首有关双渐、苏小卿故事的诸宫调残篇。他将其中一篇定名为《赶苏卿》,另一篇为《苏卿诸宫调》。这些残篇都是独立的套数,这些资料既无从证明是出自一部诸宫调作品,也不具备某些可以推知其源流的可靠特征,例如元曲中曲的标题从不出现,或者是两段式曲牌的反复使用,又或者是套曲的独特编排。这些套数也未显示出任何诸宫调诗文的典型特点,比如叙事与道白之间没有任何预兆和衔接的频繁转换。汪天成的观点非常有吸引力,事实上任何关于诸宫调的新鲜材料我们都求之不得,但是由于这一观点没有足够的论证支持,因此必须被摒弃<sup>⑥</sup>。

关于散失的双渐与苏小卿诸宫调的讨论使我们在关注金代之外还需关注元代。关于元代的资料相当零散,但是比起前代来却庞杂得多,既有关于作家作品的,又有关于诸宫调艺人的,还有关于演出情况的。除前文述及的赵真真和杨玉娥之外,夏庭芝的《青楼集》中还简要地记载了秦玉莲和秦小莲:“皆善唱诸宫调,时无超其艺者,而其后无人承之”(第23页)。秦玉莲和赵真真都曾在《黄

氏诗卷序》中被提及,而该文的作者胡祇遹(1223—1297)是当时士人及官宦阶层的领导人物。

《黄氏诗卷序》只是胡祇遹述及职业艺人的众多文章之一。应黄氏作序的要求,胡祇遹充分利用这一机会设定九项指标来衡量说唱艺人,鉴于经这些指标衡量,赵真真和秦玉莲被认为是该门类的优秀艺人,则“说唱”可以认定即是诸宫调。胡祇遹对诸宫调女艺人的九项要求是:(1)外形美丽;(2)体态优雅;(3)思维敏捷;(4)吐字清晰;(5)音色优美;(6)手势适当;(7)对剧本意见明确;(8)对表演富于热情和迷恋;(9)有制造悬念吸引听众的能力(《紫山大全集》8.13a—b;吉川幸次郎注,1970年,第570—572页;伊维德、魏斯特译,1982年,第200—220页)。

在胡祇遹1266年为忽必烈的寿辰所写的呈文中,我们发现了一首诗(7.566;伊维德、魏斯特译,第177—178页),在满纸崇敬赞美之词中,这首诗描绘了一次宫廷诸宫调演出,这对于《水浒传》中的材料是极好的补充,较其他资料更为真实地描绘了皇城中的一次公开表演。

另一极有价值的资料是石君宝杂剧中的《紫云庭》,描写诸宫调艺人的生活与爱情。关于石君宝几乎毫无资料,除了知道他活跃于13世纪后半期,来自山西南部的平阳(《录鬼簿》,第111页;参见孙楷第,1953年,第16—18页)。石君宝的另外两部杂剧也被保存下来,这两部作品都以“性的激情冲破传统的家庭关系”为题材<sup>①</sup>。石君宝的《紫云庭》是一部改编本,在他之前同一题材已被两次改编为杂剧,名为《宦门弟子错立身》(傅惜华,1957年,第91页,第96页)。这两部杂剧都未保存下来,只有一部经过改写的同名戏文被收入《永乐大典》。这部由古杭书会改编整理的戏文很可能成书于14世纪初。

这部戏以金代为背景,讲述了这样一个故事:洛阳地方官之子、书生完颜延寿马倾慕杂剧女艺人王金榜,但他父亲却禁止他去



探望心上人,但完颜延寿马最终设法与王金榜相会。当地方官检查儿子的学业进展时,却发现一对情人在练唱曲词,于是勃然大怒,将王金榜及其家人驱逐,并将儿子禁闭于家中。但完颜延寿马心中爱的热情丝毫不能被压制,他逃出家门去寻找那位女艺人。穷困潦倒之时,他终于赶上了王金榜一家,在一对情侣的恳求下,王父接受完颜延寿马作女婿,并允许他加入戏班。过了一段时间,已经担任巡察官员的完颜延寿马之父招集艺人演出,目的在于找回儿子和儿媳,最后终于大发慈悲,原谅了这一对恋人<sup>⑧</sup>。

在石君宝的《紫云庭》中,故事的主角变为诸宫调艺人:韩楚兰,她是杂剧中惟一的艺人角色。不幸的是《紫云庭》今天留存的只是一个元代的版本,其中只有舞台说明和曲词保留了下来,而具体的情节结构却很难重现。第一部分舞台提示是一个贫穷的书生拜访韩楚兰的住所;整个套数都是韩楚兰对贪婪的鸨母无情指斥。第二部分是一对情人在书生的书房中幽会,被书生的父亲发现,韩楚兰及其家人被驱逐。第三部分是穷困的书生终于与爱人团聚并被认可成为她的丈夫。第四部分是父子团圆<sup>⑨</sup>。这一版本的特点妨碍了我们对于整个作品的理解,也使这部作品在参考价值方面受到了极大的局限。

元代惟一为我们所知的诸宫调作者是《天宝遗事诸宫调》的作者王伯成。他生活于13世纪后半期,是当时戏曲届领袖人物马致远的忘年之交。他曾创作两部杂剧:《张骞泛浮槎》,讲述了一个广为人知的传奇故事,已经散失;《李太白贬夜郎》,有元代版本留传,并可进一步证明他对天宝年间事件及其余绪的强烈兴趣(傅惜华,1957年,第149—150页)。《录鬼簿》(第114页)关于王伯成的记载极为简单有限:“王伯成,涿州人,有《天宝遗事》诸宫调行于世。”明代前期戏剧家贾仲明附于钟嗣成记述后的挽诗云:

伯成涿鹿俊丰标,公末文词善解嘲,天宝遗事诸宫调。世间无,天下少。

贬夜郎，关目风骚。马致远，忘年交；张仁卿，莫逆交。超群类，一代英豪。<sup>②</sup>

(译文引自上海古籍 1978 年第 1 版《录鬼簿》，第 15 页。——译注)

《天宝遗事诸宫调》未能完整留存，但是许多曲集中都收录了其中的单支曲子和套数。这方面最为重要的著作是《雍熙乐府》，这是一部从大量资料中精选而成的综合性曲集，1531 年第一次印行时有 13 卷，到 1540 年重印时已扩充为 20 卷<sup>③</sup>。可惜的是，《雍熙乐府》并未注明所选材料的出处，因此想确定《天宝遗事诸宫调》中的套数非常困难，因为我们不能假设所有提及唐玄宗、杨贵妃和安禄山的套数都是王伯成的作品。从诗体特征来分辨也是一无所获，因为《天宝遗事诸宫调》中的曲子与套数的内在排列与同时代的散曲和杂剧几乎没有，或者说根本没有区别（冯沅君，1956 年，第 230—296 页）。《九宫大成南北词宫谱》中的一条注释（曾被郑振铎，1957 年，第 931 页引用）显示，18 世纪的书籍编纂者们仍有可能接触到《天宝遗事诸宫调》的全本。今天，人们已开始努力将现存的套数按其原先的次序重新结构，这一方面基于我们对天宝年间事件的总体认识和把握，另一方面也有赖于三四首述题诗所提供的、愈加具体的王伯成对于这一题材的处理方式<sup>④</sup>。这些尝试尚未取得任何成果。早期的许多学者认为只有原作 1/3 到 1/4 的套数保存了下来，但隋树森最近宣称几乎所有的套数都留传至今（1987 年，第 40—45 页）。目前，只有其中的两首述题诗和一些曲子被译为英文（魏斯特，1978 年，第 102—105 页；范本珍 Fan Pen Chen，1990—1992 年，第 12—13 页、第 17—18 页）。

王伯成的作品使目前所知的诸宫调作品数量增加到四部。按照常理来说，艺人们应该有更多作品的资料，但是我们却无从知晓艺人的数量和主要情况。这些资料无疑会帮助我们完整全面地理解这一文类及其题材和流传情况。以郑振铎为首的一批学者试图

搜求现存诸宫调的开场诗、述题诗,发现散失的作品题目以填补这一空白。其中一首开场诗中所列的主题并未在该作品中出现,而《西厢记诸宫调》和杨立斋套数中的开场诗有这样的现象,在《天宝遗事诸宫调》中也找到了这样一首很不成熟的开场诗。董解元作品开场诗中提及的是双渐和苏小卿的爱情故事,而西厢记故事本身又在王伯成作品的开场诗中被述及。

将开场诗中列举的故事视为当时存在的诸宫调的目录,这是一个极具诱惑力的想法。通过这一方式,朱平楚已成功地辑录了19部诸宫调,而汪天成甚至已辑录了24部<sup>③</sup>。但是这些开场诗从未指明其所列举的主题都是以诸宫调为题材,包含相同主题类似列举也见于其他同时代韵文作品的开场诗中。我们可以确定的是,开场诗作者的目的在于突出其作品的新鲜感,以列举的方式来抵销其他诸多主题,而这些主题已为其观众通过其他完全不同于该作品的文类的改编本所熟知,作者所选取列举的主题很可能是依据韵律与押韵的情况来选定的。

以《西厢记诸宫调》为例,其开场诗中所列举的与内容无关的故事主题可以让我们有更为明确的认识:

也不是崔韬逢雌虎,也不是郑子遇妖狐,也不是井底引银瓶,也不是双女夺夫。 也不是离魂倩女,也不是谒浆崔护,也不是双渐豫章城,也不是柳毅传书。

(《董西厢》,第2—3页;陈丽丽译,1976年,第4—5页)正如陈丽丽所指出的,以上这八行诗句“无疑是其他诸宫调作品的题目”。

这首曲子提到了8个故事,其数目正好与《西厢记诸宫调》全书的卷数相同,正暗示着8个故事中的每一个都是悉心挑选以与相应的一卷内容相比照。在崔韬故事中,一个化为少女的雌虎精在夜间委身于一男子;而在董西厢第一卷中,张生只得到了莺莺转瞬即逝的一瞥。《任氏传》中的女主人公——一只化为人形的雌狐精,被皇帝的猎犬杀死;而在董西厢第二卷中,莺莺被张生从强盗

处救出。在白居易《新乐府》中的《井底引银瓶》一诗中，一位与情人私奔的少女被父母逐出家门；而在董西厢第三卷中，是张生在向崔家求婚遭莺莺之母拒绝后被驱逐。“双女夺夫”的故事究竟何指尚不清楚（罗伊·戴维·T，1977年，第215页）；而在董西厢第四卷中，张生的进一步要求被莺莺和红娘双双严辞拒绝。在《离魂记》中，一个年轻男子与一位少女的魂魄同居数年；而在董西厢第五卷中莺莺却是千真万确地在夜里出现在张生的书房。崔护故事中，一位少女与一书生仅凭一而之缘就死于相思；在董西厢第六卷中张生赴京赶考后莺莺的痛苦却没有那么严重。当双渐赶上苏小卿丈夫的船时，苏小卿当即与他私奔；而董西厢第七卷，张生从京城返回时，却被告知莺莺更愿意与在他离家时出现的郑恒结婚。在《柳毅传》中龙王之女只能依赖她的恩人，而董西厢第八卷中莺莺却以出其不意的私奔解救了张生。如果这八个故事确实是为比照董西厢各卷内容而选取的，那么这些题目所指之作品是诸宫调的可能性就更小了。

学者们曾试图在《紫云庭》第一部分韩楚兰述及她与鸩母的关系的唱段中搜集一些诸宫调作品的名目：

勾栏里把戏得四五回铁骑，到家来却有六七场刀兵，我唱的是三国志，先饶十大曲，俺好便五代史，饶添八阳经。

（选自伊维德、魏斯特，1982年，第259页）。很明显，戏剧术语在这里被用作隐语，以表达韩楚兰对于鸩母每次都设计使她就范的愤怒，而以上提及的名目都是以适合上下文为标准挑选的。如果拼写奇特却毫无意义的《八阳经》不是诸宫调，那么《三国志》和《五代史》之所以是指诸宫调也就无据可依了。除去前文讨论的四部诸宫调作品之外，我们没有关于诸宫调名目的任何确切的资料了。

## 南方诸宫调

我们在前文中勾勒出的诸宫调的大致图景因为两个事实而复杂化了。第一事实是：包含“诸宫调”这个词的名目以及被当做是诸宫调的名目既出现在《官本杂剧段数》中，又出现在《院本名目》（笑剧、短剧以及各种舞台规则的目录）中，可能完成于金代并收入陶宗仪的《南村辍耕录》（1366年）。第二事实是，与《宦门子弟错立身》一同存于《永乐大典》散失的卷册中的一出戏文——《张协状元》在其开场诗中自称为诸宫调，但是它所表现出的一些特征却与我们前文所讨论的有较大差别。从《张协状元》的开场诗中我们可以发现这出戏由温州的《九山书会》编写并演出，但是我们无从知晓它是何时写成的。很明显它是这一文类较早的一部作品，中国学者确认其年代为南宋。

《官本杂剧段数》中列入的两个名目引起了我们的兴趣：《诸宫调霸王》和《诸宫调卦册儿》。“霸王”是对可敬的统帅项羽（公元前232—前202）的习惯性称谓；“卦册儿”所指为何不甚清楚，也许应改为“卦铺儿”（《武林旧事》，第509页；胡忌，1957年，第163页）。而《院本名目》中的“拴畜艳段”部分只是简单地罗列了诸宫调的题目（陶宗仪，1959年，第312页；胡忌，1957年，第183页）。由于《官本杂剧段数》和《院本名目》都收录了各种各样的舞台演出项目，因此许多学者都将这三个题目认作诸宫调。

汪天成以其假设为基础，甚至得出了更进一步的结论。他认为，截止11世纪末早期诸宫调已发展为两个完全不同的派别，这两个派别的区别并不在于形式，而是在于两者题材的特点。其中一个诸宫调派别应该是由《耍秀才》促使其发展的，从《耍秀才》粗糙的滑稽特色上看应该是以广大公众为对象。属于这一派别的诸宫调应该在一些笑剧目录，诸如《官本杂剧段数》和《院本名目》中

寻找其线索。诸宫调的另一个派别应该是由孔三传发展的,其雅致的文学作品只能吸引一个更有选择的听众群。现存的属于第一个诸宫调派别的例子据汪天成所说(1979a,第42—43页;1981年,第40—55页)应该是《张协状元》的开场诗。

汪天成的理论是建立在一个摇摇欲坠的基础之上的。《耍秀才》的历史位置至少是可疑的,既没有确切的证据证明这一名目与诸宫调相关,也无可推知它与其他种类的戏剧有关。《官本杂剧段数》中收录的许多题目都含有对主题的暗示和曲调的名称。曲调的名称或置于题目开头,或在题目之尾,很可能是指这出戏中的曲子所配的音乐。由此《诸宫调霸王》和《诸宫调卦册儿》有可能是指由各种旋律配曲的短剧。《官本杂剧段数》还收录了《单调霸王儿》和《满皇州卦铺儿》,“满皇州”是一种词牌(《武林旧事》,第511页;胡忌,1957年,第167—168页)。《院本名目》中的“拴畜艳段”中收录的仅是一些介绍性短文,这些短文很可能是一些单行的规则(胡忌,1957年,第246—267页)。我们无从知道“诸宫调”这一名目下究竟掩盖着什么,也许它是指模拟诸宫调演出的简短程序,也许是关于这一文类的对话,但它不会是指形式上的某种规范。

与其他南戏类似,《张协状元》也包括一个总述故事情节的开场诗。这里只是以散文、韵文错杂的方式介绍了部分概况。他称该戏为诸宫调,尽管论讲部分如《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》的相同部分那样与套数相错杂,仅有一只单节的曲子与之相配,而与之相关的五首曲子都属于南曲<sup>②</sup>。

在众多学者中,钱南扬认为这首开场诗是诸宫调发展的早期阶段的表征,它证明了在女真征服中国北部之后诸宫调发展为两个不同的流派:北方流派采用北曲,有《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》;南方流派采用南曲,而《张协状元》的开场诗是其仅存的作品(钱南扬,1931年,引自汪天成1979a,第44—46页;叶德均,1957年,第14—19页;陈丽丽,1973年,第229—231页)。

无论持以上哪种观点<sup>⑤</sup>，这两种观点都认为包含开场诗的《张协状元》是早期诸宫调的残片，由于《张协状元》已被认定是南宋时的作品，那么这首开场诗可能写于北宋年间。但是事实上这两种观点都难以证实，因为《张协状元》的成书年代还是个很大的问题。确定这一成书年代的一个理由是其中提到了绯绿社，从都城日志中可知这是13世纪杭州业余演艺人员的一个组织（胡雪冈，1963年；钱南扬，1979年，第11—12页）。尽管这一社团应是随着杭州的陷落而消亡，其名称很可能在当地留存相当一段时间。《张协状元》既可能写于13世纪后半期，也可能写于14世纪的第一个10年。

《张协状元》以其戏仿因素而与众不同。其情节如下：一名考中的举子企图谋杀一位曾经救过他性命并资助他赴京赶考的妇女，但他的阴谋背叛被她阻止并最终结为夫妇。这一情节作为对众所周知的戏文情节——考中后背叛妻子的举子被处以死刑——的戏仿效而倍受赞赏<sup>⑥</sup>。因此，张协与贫女的故事应该不是发生在13世纪之前，也没有证据显示这一故事被创作为诸宫调。从《张协状元》的开场诗中我们可以明显地看出这部戏的写作目的在于胜过之前另一出同一题材的戏文。而其开场诗的形式也是基于追求新鲜感的目的而创作，并构成整部戏讽刺倾向的一部分。而选择诸宫调这一形式的理由很可能与其题材有关，对于这一题材来说最合适的文类恐怕就是以“取笑书生”见长的诸宫调了。

即便我们相信《张协状元》开场诗的诸宫调部分是基于戏曲本身的某种目的而写成的，这当然不妨碍我们相信它充分地反映出当时诸宫调演出的实际情况。但是，我们也可以认为由于开场诗是包含在整个南戏之中的，则这部分残片受到了南曲音韵的限制，同时，出于讽刺的目的，诸宫调这种近乎完备成熟的音乐结构也许被认为是极为有效的。而这一残片单独作为南方存在着独立的诸宫调传统的证据则必定是很不充分的。无论在何种情况下，这一

残片也不应被视为诸宫调早期发展阶段的表征：其成书年代从各种可能性上来说都要晚于《刘知远诸宫调》和《西厢记》诸宫调；《碧鸡漫志》中清楚地指出诸宫调这一文类的最早发展是在两片式的词的时代，而这一残片只包含一支单片的南曲曲子，这说明在诸宫调形成早期与《张协状元》开场诗的完成年代之间存在着相当长的一个过程。

## 兴起与衰落

如果《张协状元》中的诸宫调片断不能反映诸宫调形成初期的发展状况，那么诸宫调最初的形式是怎样的呢？当我们转而研究《刘知远诸宫调》，我们会发现它含有三种类型的套数。第一种套数实际上名不副实，因为它只包含一只单独的两片式曲子。这种套数受具体的音韵所限，显然不允许包含“尾”。而最为常见的套数类型是包含有一支单独的两片式曲子和一支尾曲的套数<sup>②</sup>。第三类是包含有两个或更多一片或两片曲子及一支尾曲的套数，不太常用<sup>③</sup>。包含一支单独的两片式曲子和一支尾曲的形式显然是诸宫调与众不同的革新之处。这种组合未见于其他文类。郑振铎（1957年，第883—884页）曾指出，孔三传对于该文类的最初的贡献也许就是尾的发明以及新式套数的创造。郑振铎这一说法的正确性很难证实，但这无疑是一个极具吸引力的假设，而尾也确实值得密切关注。

大部分研究尾的学者从诗韵学角度对其加以讨论。不考虑诸宫调，不论其基本模式上有何种变化，尾必然由三行七言诗句组成，并且每行都押韵（钱南扬，1957a，第887—890页；叶庆炳，1981年，第128—132页）。总之，尾可以被看作四行诗，其中不押韵的第三句被去掉了，最后一行结论性语句提前了，形成对听众的出乎意料的刺激，并成为点明题旨、引人发笑的妙语。同样的机制也可



在张山人的十七字诗中发现,只不过最后一行缩减为两个字而已。如果对于赚中尾的演出情况的描述同样适用于诸宫调套数中的尾的表演情况,则其音乐结构中很可能以尾的最后一句为点题妙语的重点所在:第一行四个字,形成一定节拍;第二行五个字,节拍放慢;第三行即结论句突然加快节奏,只有三个字(翁敏华,1982年,第91—96页;洛地,1984年,第101—107页)<sup>②</sup>。

如果没有与之对立的理由,套数中的尾的功能作为一个整体是可以说明的。当一群听众已经听过了一首完整的具有独立的内在结构的两片式曲子之后,以为这一唱段已经结束,但他们却惊诧于之后还有一支三行的曲子,这支曲子既以令人吃惊的方式概括了前一支曲子的内容,又对其进行了全新的编排。如果仔细阅读就会发现,尾的这些功能在《刘知远诸宫调》中是非常明显的,在《西厢记诸宫调》中亦是如此。汤显祖(1550—1616)这样描述这种现象:“尾分‘煞尾’与‘转尾’,煞尾如勒战马,转尾如流水尽处云起。董西厢惯善此技”<sup>③</sup>。包含有一首两片式曲子和尾的套数与 ottavarima 很相似,后者有如下特点:“重重押韵,在第三次复查中达到不稳定的强音,给读者带来韵律与诗意的精妙累积,包含着敏锐的洞察力,最后一组对句中更设置着简短机智的妙语”(普雷明哥,1972年,第595页)。这一文学形式看起来也像诸宫调一样,以成为具有讽刺幽默特色的文类为理想。

诸宫调于14世纪消亡。在成书于1330年的《录鬼簿》中,钟嗣成怀着惊诧记载了胡正臣能够从头至尾演唱《西厢记诸宫调》:

正臣,杭州人。与志甫(金仁杰)、存甫(陈以仁)及诸公文游。董解元《西厢记》自“吾皇德化”至于终篇,悉能歌之。至千古之乐府、慢词、李霜崖赚令,无不周知。辞世三十年矣,士大夫想其风流蕴藉,尚在目前(第129页)。(译文参见上海古籍出版社1978年第1版《录鬼簿》第86—87页。——译注)

夏庭芝《青楼集》中所列的善歌诸宫调的女艺人也一定是13世纪

时被收录的。陶宗仪在对《院本名目》的介绍(1959年,第306页)中明确指出诸宫调是金代的文类,并且在为《杂剧曲名》所作的序言性评论文章中,他写道:“董解元金昌宗时所作的西厢记在时间上距我们并不算远,今却鲜有能解者。”(1959年,第352页)从这段文字的上下文判断,陶宗仪的意思很明显:到他所处的时代已经不再有人会演唱董解元的作品了。但是,我们不禁会产生这样的想法:所有这些出自杭州等地的关于诸宫调的消亡和参考资料也许并不能完全反映北方的情况,与此相关的是,《水浒传》中描写的诸宫调表演究竟发生在什么年代也非常难于判断。在中国北方诸宫调一直延续到明朝初年也并非没有可能。

我们无法确定关于双渐和苏小卿的诸宫调是何时散失的,但我们可以确知《天宝遗事诸宫调》和《西厢记诸宫调》曾一直保存到16世纪。王伯成的作品被广泛地辑入《雍熙乐府》,但是这种曲集到了万历年间(1573—1620)显然受到了公众的冷落。并且,个别套数散置在整部曲集之中,未能有效地与书中的其他套数区分开来。因此,也许有人会认为50篇套数都是出自同一部作品。而《天宝遗事诸宫调》也极少在明代曲话文学中被品评。董解元的作品境遇略好一些。张羽于1557年印行了他自己编辑的董解元作品,在其后的一百年间这一印本又多次重印。“诸宫调”这一名称未被使用,但是这一文字形式作为叙事性韵文的特色已被公认。这一文类偶尔也被定义为“院本”——一个宽泛的可被用来命名任何表演类型的概念。

王国维是第一位将董解元《西厢记》定义为诸宫调的现代学者,在其划时代的著作《宋元戏曲考》(1912年)中他提出了这一观点。王国维为其论点提供了三条论证。第一,这一作品的开场诗中指认该作品为诸宫调:“比前贤乐府不中听,在诸宫调里却著数。”(《董西厢》第2页,译文参见人民文学出版社1995年第1版,第270页。——译注)第二,董解元的作品中散文与套数交错并置,与王伯

成存留的作品类似,而王伯成的作品在《录鬼簿》中被明确地指认为诸宫调。第三,他指出元末明初诗人凌云翰题为《赋崔莺莺传》,而实际上却是关于王实甫《西厢记》的一首词中有这样一句:

翻残金旧日诸宫调本,才入时人听。

(唐圭璋,1979年,第1147页)。这句词很可能是指董解元的《西厢记》。王国维的观点今天已被普遍接受,尽管它偶尔还会引起一些疑议(例如刘洪涛,1981年)。

最早研究诸宫调的综合性著作是郑振铎于1932年完成的。他的《宋金元诸宫调考》(1957年重印)至今仍是一篇非常重要的论著,前文中也曾多次提及。在其著作中郑振铎研究了这一文类的起源和历史、主要问题以及题材。他不仅考察了《西厢记诸宫调》,还考察了《刘知远诸宫调》、《天宝遗事诸宫调》和《张协状元》中的诸宫调残片。他还对当时关于这一文类的大部分参考资料作了笔记。经过他的努力,一些补充性资料被发现并有效地充实了我们的知识领域:冯沅君指出了杨立斋套数的真正特点;吉川幸次郎介绍了胡志舆关于这一文类的研究文章。

如果说郑振铎广泛地论及了诸宫调的形式上的特征,那么最为细致的关于诸宫调所使用的音乐模式和套数的内在结构的研究则是由叶庆炳进行的(1981年)。叶庆炳分三次(1973、1975和1976年)印行了对《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》中曲子的研究论文(成书于50年代)。在每一部研究著作中押韵都是研究的主题(廖珣英,1964年;周大璞,1963年)。

我个人致力于系统性地研究标志着每一卷结尾的悬念以及其他地方出现的显而易见的悬念。我认为每一卷中停顿的地方至少会出现一个较大的悬念,作者的目的在于借此强调一卷的结束。并且我曾指出如果某一卷是将在一天中演出的作品的一部分,那么表演很可能会在卷中悬念处暂停,以便演员将周围的听众吸引过来(伊维德,1978年)。

很多学者都注意到了诸宫调作家们的叙事技巧：一位全知的叙事者往往不仅不可轻信，甚而是个彻头彻尾的骗子。他熟练地操纵各种信息为自己的意愿所驱使，以便建立起悬念，向听众暗示与事实真相完全相反的情况。如果叙事中某些自杀的恶兆已足够真实，那么其他的就仅仅只是假设。通常某种已造成的悬念是由高潮的骤然跌落而解决的（例如魏斯特 1977 年，第 114—117 页）。这里以及其他地方有许多场景和描述值得一记。最为完备的关于这些成分的罗列是由陈丽丽完成的，例如她指出有战争场景、色情场景、断案场景、鸿门宴场景、相思场景等包括“所有显然具备娱乐价值，具有幽默、悬念、兴奋、色情及感伤等趣味”的场景（陈丽丽，1972 年，第 139 页）。但是她可能过分强调了这些成分的自足性特征，诸宫调作家们是一个在形式和主题方面都有严格界限的封闭式表演文学传统的继承者，但是他们出色的作品证明，他们不是传统的奴隶，而是传统的主人。

## 结 语

关于诸宫调同时代资料的信息非常罕见，留存至今的作品也很匮乏。但是这些有限的资料所支持的尝试结论已足以证明诸宫调是一个文类。尽管诸宫调是叙事性韵文的一种，但是早期的材料却更多地把它作为曲的一种。同时大量材料指出其内容的讽刺特征，我们今天所知的一些作家在当时被视为善于讽喻的才子。这一文体的讽刺特征进一步被对于留存作品进行的现代文学分析所证实。陈丽丽指出诸宫调喜用低调的模仿性韵律来刻画其主人公（1972 年，第 132 页）。而在王伯成的笔下，“明皇需要一个浪荡的情人，杨贵妃正是一名高级娼妓”（范本振 1990—1992 年，第 7 页）<sup>⑧</sup>。

诸宫调的听众很可能是在较高阶层之中，与要求才智较少的

文类相比,其听众是相当少的。听众范围的有限也就可以解释为什么我们今天所知的诸宫调艺人非常少。如果这种解释成立的话,那么今天留传下来的诸宫调目名也是如此之少就很难说是巧合了。诸宫调也许从未经验过说书和戏曲那样不断蔓延的通俗性。

早期与诸宫调相关的资料将书生作为嘲笑的对象,这种现象可从诸宫调现存惟一完整的作品——董解元笔下的张生与莺莺的故事中看到。如果诸宫调主要是北方的文类,那么它应该在南方的戏文中有对应物,南方戏文也是以调笑书生为中心的。这并不奇怪:书生在 11 世纪后半期是社会中非常引人注目的群体,并且在与金代并存的南宋日渐壮大并举足轻重。

但是,诸宫调和戏文中的书生形象有较大的区别。诸宫调作家们在其主人公仕途光明、升迁有望之时对他们基本上持同情态度,但在他们寂寂无名、穷困潦倒之时却肆意嘲讽。张珙和双渐(某种意义上还包括刘知远)最终都与恋人团圆并踏上光辉的前程。但在早期戏文中,忘恩负义的书生是一个重要的主题。杭州书会以及其他人的作品对于谋得功名、前程似锦的书生基本上都持否定态度。我们常常被引导去这样解释关于蔡伯喈或王魁的戏剧,认为是出于对书会中某些成员通过科举走上仕途的妒忌之心,认为是出于对遭政府官僚机构排斥城市文人集团成就的根本性的敌意。这一类文人集团在南方而不在北方出现可以归因于南宋统治地区的城市化,这种城市化比金国统治下的任何地区都更迅速而广泛。如果说最早的戏文反映了遭统治者排斥的士人对于仕途顺达者的妒忌,那么诸宫调则反应了自成体系的精英们对于新的加盟者——成功举子的欣然接受。如果说戏文更乐于将书生描写为恶人,那么诸宫调则更多地将他们描绘为傻瓜。诸宫调中的主人公也许一夜之间就会成为大都会中的成功者,甚至皇帝,但他依然是环境的牺牲品、欲望的奴隶以及女人掌中的玩物。

## 注释

- ① “三传”很可能是指对《春秋》的三种解释。但是在本土文学中这一名词常被作为自学成才者和公认机智者的绰号，很像英语文学中广泛使用并略带讽刺意味的“Professor”。
- ② 《全宋词》，第 2478 页。唐圭璋根据盛如梓（14 世纪前后）的《庶斋老学丛谈》将这首词归在南宋政治家曹鹳名下，但是田中谦二（1969 年，第 20 页）根据清代学者冯金伯编著的《词苑萃编》认为是曹组的作品。
- ③ 引自任二北《优语集》，第 107 页，注 130 和 131。刘挚见弗兰克 1976 年，第 634—636 页。
- ④ 以上所列故事的情况详见谭正璧 1957 年，第 14—17 页、第 21—26 页；普拉塞克，1967 年，第 66—69 页；罗焯，1981 年，第 16—17 页、第 21—25 页。
- ⑤ 元代佚名文学故事集《异闻总录》中有这样一则故事，据说发生于宋代：一位女子与其情人私奔到南昌，因其“善唱诸宫调”而以卖艺维持生计，后来发现她原来是个鬼魂（《异闻总录》，第 12 页）。很可惜没有更具体的关于她表演的材料留传下来。
- ⑥ 金代山西繁峙县严山寺壁画中有这样一幅：在一座水边建筑中，一位女子击鼓而一位男音乐家击板。听众中的一人左手捧一书，似乎要对照书本来检查女子的表演。这一场景可能描绘了一场诸宫调演出，但同样可能是描绘了其他流行音乐的演出（廖奔，第 201—205 页）。也见卡莱斯基，1980 年。
- ⑦ 这一印本可见于《世界文库》（上海，1934—1935 年），我只在《中国文学大系》（台北，1976 年）第 3 卷中见到过这部书的重印本（第 1—26 页）。另一未加注释的现代版本参见朱平楚，1987 年，第 1—45 页。
- ⑧ 见于内田道夫，1974 年。这一文本更进一步的语文学注释见于张星逸，1964 和 1965 年；陈治文，1966 年；廖珣英和蓝立莫，1980 年；刘坚，1964 年。近年来又有两部加注释的印本发行（蓝立莫，1989 年；凌景埏和谢伯阳，1988 年，第 1—87 页）。
- ⑨ 朱叔（第 20 页）称董解元曾在金朝用仕，毛奇龄（郑振铎 1957 年，第 904 页曾引）甚至提出了一个官衔。
- ⑩ 关于关汉卿之剧作，见傅惜华，1957 年，第 49 页；关于后一部佚名剧作，见《九宫十三摄谱》（钱南扬，1981 年，第 80 页曾引）。
- ⑪ 关于张羽除其序作中的信息之外没有更多的资料。但是他似乎与当时一些知名的作家相识。戴维·罗伊（1977 年，第 212—213 页 n. 7）指出他也许就是著名剧作家张凤翼（1527—1613 年）。

- ⑫ 12世纪的第一种印本是刘志衡印行的。当然,这部书(《董西厢》,1960年重印)是以明代闵齐及整理的带有汤显祖注释的版本为基础的。第二种印本(1919年序,1980年重发行)由吴梅点校注释,吴梅是现代戏剧研究的先驱者。最早最典型的印本于1924年由陶乐勤编辑,他按自己的理解将这本文本分为30章,这一版本中存在大量错误。带有汤显祖注释的最早的晚明版本于1937年按原本重印(1970年又印过一次),闵富五的晚明印本于1955年重印,由侯代林(Hou Tai-lin)编辑。16世纪的两种版本在50年代和60年代一发现便立即影印出版。作为广泛注释点校基础的版本由凌景埏编辑,于1962年出版。这一版本于1976年由陈丽丽译为英文,由朱平楚于1982年译为白话文,1984年由我译为荷兰文。版本调查见汪天成1979a,第64—69页;饭田吉郎1958年,第13—17页。饭田吉郎1951是董西厢辞典的索引。
- ⑬ 赵万里,1929年,第1—10页;赵景深1939年,第293—308页和1957年,第29—34页。钱南扬,1956年,第270—272页;严启易,1960年,第667—684页;谭正璧,1962年,第57—59页;胡士莹,1980年,第351—355页;克拉姆,1983年,第171—192页;王季思和林建,1988年;李殿魁,1989年。
- ⑭ 与以下将要讨论的材料(《水浒传》和《紫云庭》)一样,这一套数强调了锣和板。“鹧鸪天”词中的“冰弦”意味着琵琶的使用。明代关于董西厢的认识中也认为伴奏乐器中有琵琶。
- ⑮ 《梦梁录》中(第310页)补充了大量演员的姓名,《武林旧事》第456—457页列举了22位艺人。只有一卷保存至今(类书《事林广记》约成书于1280年),附有演唱的结构。
- ⑯ 汪天成1979a,第108—118页;1979年,第174—185页列出5首套数,以《看苏卿诸宫调》为总题,其中四首在《雍熙乐府》中以“看苏卿”为题。第一首(《雍熙乐府》16a.7b)还可见于张祿1955年,9.33b—35b,以《走苏卿》为题并记载作者为宋方壶。虽然它毫不具备诸宫调开场诗的典型特征,汪天成还是将它视为一首开场诗。实际上,它读起来更像杂剧中的套数,其中双渐表达了自他到达金山寺至他成功地与苏小卿私奔的感触。但是汪天成称宋方壶从未写过任何剧作。第二首套数见于《雍熙乐府》2.46a—47b。其叙事者很明显是双渐,他正要与苏小卿分别。这首套数也像是出自杂剧。第三首套数见于《雍熙乐府》1.13b—14a。张祿1955年,9.23b—25a将这首套数归于明代作家王文学名下。汪天成怀疑其是否出自他辑录的《看苏卿诸宫调》。由于这首套数描述了一对情人在寺中的相见,但其情节中的一个细节与前两首套数相矛盾,因此其来源很不可靠。第4首套数见《雍熙乐府》13.47b—49a,汪天成认为这也是一首开场诗,但如果视之为一首直接出自杂剧、描写双渐自抵达金山寺到与苏小卿私奔中的事件的套数恐怕更合适。第五首套数见于《雍熙乐府》6.72b—74b,名为《苏卿诉苦》。据其他资料,这首套数由元代大都一名王姓妓女写

成,赠给其情人(见于隋树森,1964年,第1274—1278页)。这是一篇妙趣横生的长篇独白,借苏小卿在金山寺中的形象来反映作者本人的孤寂心情。

汪天成以“苏卿诸宫调”为题目收录了《雍熙乐府》中的三首套数,第一和第三首(1.61a—62a)都冠名为苏卿并在音乐结构方面有所定义。前者是情人离别赴京时苏卿的哀怨唱段,后者是她离开金山寺时的唱段。第二首汪天成收录的套数题为《苏卿题恨》(2.56b—57b),是苏卿到达金山寺前的唱段。汪天成显然没有充分地意识到散曲作家通常喜好戏曲独白,而角色也与作者毫无关系。又见赵景深,1936年,第90—93页。

- ⑰ 伊维德,1980年,第235—238页。《秋胡戏妻》英译本见多尔贝1978年,第53—83页。
- ⑱ 这一作品已在《永乐大典戏文三种》的影印本中被重印。有批注的版本见钱南扬1979年,第219—255页;英译本见多尔贝1978年,第30—52页,伊维德和魏斯特1982年,第205—235页。
- ⑲ 《紫云庭》(伊维德和魏斯特译,1982年,第236—278页)见于《元刊杂剧三十种》。校刊本见隋树森,1959年,第345—354页;郑骞,1962年,第181—196页;徐沁君,1980年,第327—358页;宁希元,1988年,第195—210页。
- ⑳ 《录鬼簿》第193页,第517条。第二行中的“么末”也作“么末”。
- ㉑ 印本见霍克(Hoke)1980年,第15—16页;资料见赵景深1939c,第265—275页。
- ㉒ 郑振铎,1957年,第933—939页;魏斯特,1977年,第180—183引恩多(Endō);吉川幸次郎,1965年,第158—165页;文本见赵景深,1940年,第123—156页;汪天成,1979年,第131—170页;朱平楚,1987年,第173—240页。注释版本见凌景埏和谢伯阳,1988年,第88—256页。
- ㉓ 郑振铎,1957年,第941—958页;汪天成,1979年,第119—121页;魏斯特,1977年,第89—96页;朱平楚,1987年,第251—258页;赵景深,1936年,第20—22页。这些罗列的名目指杂剧作品。朱平楚,1987年,第250—251页讨论了陆显之《好儿赵正话本》(《录鬼簿》第116页)是否诸宫调的问题并作出了否定的回答。贾仲明形容陆显之为“幽默,诙谐,降到凡间的精灵”。
- ㉔ 《张协状元》在《永乐大典戏文三种》的影印本中被重印。钱南扬,1979年,第1—217页中收入了批注本。开场诗译文见于多尔贝,1976年,第28—33页。魏斯特,1977年,第167—171页只译了诸宫调部分。岩城秀夫,1976年,第165—167页分析这一剧作为公堂戏剧表演系列的一例,这一点在南宋都城日志中也有反映。戏文和传奇中的各种开场诗见于伊维德,1981年,第91—106页。
- ㉕ 汪天成(1979年,第44—46页,1979年,第129—131页)肯定了这一残片是诸宫调这



一文类发展初期的代表的观点,却否定了南方传统的观点。宋克夫(1989年,第1—9页)也认为《张协状元》的开场诗是诸宫调发展早期的代表,并进一步论证了诸宫调来自散文体话本和词的组合,而这一特征在诸宫调发展的适当阶段成为其最重要的特征。

② 这一主题的流传情况见钱南扬,1981年,第123—124页;Zbikowski 1974年,第84—90页。后一本书第99—114页还收入了关于《张协状元》较为详细的概要。

③ 也许有人会怀疑“song-set”这一概念用在这里是否恰当(翁敏化 1982年,第91—96页)。

④ 《西厢记诸宫调》中大多套数属于第二种,但第三种套数也很多(且更复杂)并且占全书的一半以上。

⑤ 见《事林广记》魏斯特译本 1977年,第70—71页。

⑥ 《暖红室刻董西厢》1.19a。

⑦ 《西厢记诸宫调》和《刘知远诸宫调》中各种讽刺因素的详细分析见笔者著《诸宫调中的讽刺》,收入《金朝统治下的中国:金文化史文集》,Hoyt C. Tieman and Stephen H. West。

#### 青木正儿

1932 《刘知远诸宫调考》,《支那学》6,第195页—230页。

#### 张星逸

1964 《关于金刻〈刘知远诸宫调〉的校注》,《江海学刊》第1期,第59—65页。

1965 《补〈关于〈刘知远诸宫调〉的校注〉》,《中国语文》第5期,第389—393页。

#### 张禄

1955 《词林摘艳》,北京。

#### 赵景深

1936 《双渐苏卿的杂剧》,选自其《读曲随笔》,上海。

1936 《诸宫调名存疑》,选自其《读曲随笔》,上海。

1939 《雍熙乐府探源》,选自其《小说戏曲新考》,上海。

1939 《双渐和苏卿》,选自其《小说戏曲新考》,上海。

1940 《天宝遗事诸宫调辑逸》,《学术》第3期,第123—156页。

1957 《元人杂剧钩沉》,上海。

#### 赵万里

1929 《水浒传双渐赴苏卿故事考》,《北平图书馆月刊》3.1,第1—10页。

1957—1958 《崇高的友谊:记苏联政府赠送的刘知远诸宫调和聊斋图说》。

陈洁文

1966 《刘知远诸宫调校读》，《中国语文》第3期，第219—222页。

陈丽丽(音)

1970 《〈刘知远诸宫调〉和〈西厢记诸宫调〉中口语与文言间的关系》，《东方文学与西方文学》(Literature East and West)14,第519—527页。

1972 《诸宫调的内在形式和外在形式，词和本土小说》，《哈佛亚州研究杂志》32,第124—149页。

1973 《诸宫调发展中的一些背景材料》，《哈佛亚州研究杂志》33,第224—237页。

1976 《中国歌剧——董解元西厢记诸宫调》(编译),剑桥。

陈美林

1990 《太平多暇与董王西厢的产生》，《河北师院学报》，第2期，第47—52页。

郑振铎

1957 《宋金元诸宫调考》，选自其《中国文学研究》，北京。

1957 《论元人所写商人、士子、妓女间的三角恋爱剧》，选自其《中国文学研究》，北京。

郑骞(编辑)

1962 《校订元刊杂剧三十种》，台北。

齐晓桐

1988 《双渐与苏卿故事研究》，台北。

蒋礼鸿

1965 《读刘知远诸宫调》，《中国语文》第6期，第480—482页。

钱南扬

1931 《张协戏文中的两椿重要资料》，《武大文哲季刊》2.1。

1956 《宋元戏文辑佚》，上海。

1979 主编《永乐大典戏文三种校注》，北京。

1981 《戏文概论》，上海。

周大璞

1963 《董西厢用韵考》，《武汉大学学报》第2期。

朱权

1959 《太和正音谱》，选自《中国古典戏曲论著集成》第3卷，北京。

朱平楚

1987 《全诸宫调》，兰州。

庄申(音)

1975 《中国戏曲曲艺辞曲》，上海，上海辞书出版社。

1959 《青楼集》，夏庭芝著，选自《中国古典戏曲论著集成》第2卷，北京。

**Crump, J. I.**

1983 《来自 Xanado 的歌——元代散曲研究》，安·阿伯(Am Arbor)。

**多尔贝·威廉姆**

1976 《中国戏剧史》，伦敦。

1978 《十三世纪至今的八部中国戏剧》(译著)，伦敦。

**范本振(音)**

1990—1992 《〈天宝遗事〉中的杨贵妃——诸宫调之一种》，《宋元研究杂志》22，第1—22页。

《繁胜录》 选自《东京梦华录(外四种)》，孟元老等著，上海，1956年。

**冯沅君**

1956 《古剧说汇》，北京。

1980 《双浙苏卿诸宫调的作者与议者》，选自《冯沅君古典文学论文集》，济南。

**弗兰克·赫伯特编**

1976 《宋朝传记》第4卷，韦斯巴登。

**傅惜华**

1957 《元代杂剧全目》，北京。

**霍克，霍格 Hôke, Holger**

1980 Die Puppe (Mo-ho-lo), Ein singspieler Yüam Zeit, Wiesbaden.

**徐沁君(编)**

1980 《新校元刊杂剧三十种》，北京。

**徐凌云**

1986 《关于董西厢的创作年代》，《文学遗产》第3期，第103页。

**胡忌**

1957 《宋金杂剧考》，上海。

**胡雷风**

1963 《史九敬先九山书会和温州南戏》，《温州师范学院学报》第1期：第79—82页

**胡可立**

1977 《月明和尚度柳翠之表演雏形及其演变》，《中华文化复兴月刊》10.1，第93—100页

**胡士莹**

1980 《话本小说概论》，北京。

#### 伊维德

1972 《记刘知远诸宫调》，《通报》63，第 260—277 页。

1978 《论董西厢》，陈丽丽编译，《通报》64，第 132 页—144 页。

1978 《诸宫调的表演及结构》，《东方研究杂志》16 期，第 63 页—78 页。

1980 《石君宝和朱玉墩的曲江诗：形式中的各种变体》，《通报》66，第 217—265 页。

1981 《文清鸳鸯会和元传奇》，《通报》67，第 91—106 页。

1984 翻译并编著《Het verhaal van de westerkarners in alle toonaarden》，阿姆斯特丹。

#### 伊维德和魏斯特，史蒂芬·H(West, stephen H)

1982 《中国戏剧研究资料：1100—1450》，韦斯巴登。

#### 饭田吉郎

1951 《董西厢语汇引得》，自费印刷。

1958 《古本董解元西厢记》，《Daian》4.8，第 13—17 页 ISC《遗山先生文集》，元好问著，SPPY 版

#### 岩城秀夫

1976 《温州杂剧传考——宋代演剧へのろブローチ》，《日本ちめごくかけほ》28，第 157—170 页

IWTL 《异闻总录》，收入《丛书集成初集》，上海，1937 年。

#### 任二北(合著)

1981 《优语集》，上海。

#### 约瑟弗，H·K(Josephs, H·K)

1976 《缠达——宋代曲艺》，《通报》62，第 179—195 页。

#### 卡尔茨基，帕特里西亚·艾肯鲍姆(Karetzky, Patricia Eichenbaum)

1980 《山西严山寺近期发现的金代壁画》，《Artibus Asiae》42.4，第 245—260 页。

#### 克拉克，E·A(Kracke, E·A)

1953 《中国宋初的文职机构》，剑桥，Mass 蓝立莫(编著)。

1989 《刘知远诸宫调校注》，成都。

#### 李·托马斯 H·C(Lee Thomas H·C)

1977 《中国宋代的士子生活》，《亚洲研究》37.1，第 45—60 页

1985 《宋代中国政府教育和科举制度》，香港。

#### 李殿魁

1989 《双渐苏卿故事考》，台北。

**廖珣英**

1964 《诸宫调的用韵》，《中国语文》，第1期：第19—27页。

**廖珣英，蓝立冀**

1980 《刘知远诸宫调词语选择》，《中国语文》，第1期，第50—52页。

**廖奔**

1989 《宋元戏曲文物与民俗》，北京。

**凌景埏，谢伯阳(编)**

1988 《诸宫调两种》，西南。

**刘坚**

1964 《关于〈刘知远诸宫调〉残卷词语的校释》，《中国语文》第3期，第231—235页，第237页

**刘洪涛**

1981 《金院本与董西厢》，《南开学报》第6期，第65—66页。

**刘武之(音)**

1968 《中国文学概论》，布鲁明顿。

**刘永济(合著)**

1957 《宋代歌舞剧曲录要》，上海。

《录鬼簿》，钟嗣成著，收入《中国古曲戏曲论著集成》第2卷，北京，1959。

**洛他**

1984 《诸宫调的尾一向翁敏华同志请教》，《文学遗产》第1期，第101—107页。

**罗烽**

1957 《小说开辟》，收入《醉翁谈录》，上海。

1981 《老酒鬼的故事》，Gabriele Foccarì 编译。

**韦斯巴登**

1956 《梦粱录》，吴自牧著，收入《东京梦华录(外四种)》，孟元老编，上海。

**宁希元**

1988 《元刊杂剧三十种新校》第2卷，兰州。

**伯希和**

1914 《Mission kozlov 在 Kharakhoto 发现的中国文献》，《亚洲杂志》11卷第3期，第503—518页。

1959 《碧鸡漫志》，王灼著，收入《中国古典戏曲论著集成》第1卷，北京。

**普莱明戈，阿利克斯(编)**

1972 《普林斯顿诗人诗文集》，普林斯顿，普鲁塞克，夏洛斯拉夫(Průšek，

Jaroslav)。

1967 《话本的起源和作者》，普来格。

**戴维·罗伊**

1977 《董西厢研究》，陈丽丽编译，《哈佛亚洲研究杂志》37，第207—222页。

**施耐庵、罗贯中**

1954 《水浒全传》，北京。

**隋树森**

1959 《元曲选外编》，北京。

1964 《金元散曲》，北京。

1987 《我是怎样整理〈天宝遗事诸宫调〉佚曲的》，《河北师范学报》第3期，第40—45页。

**孙楷第**

1953 《元曲家考略》，上海。

**宋克夫**

1989 《女真族统治下的汉语文学：诸宫调》，《中国古典文学论文精选丛刊·戏剧类》卷一，曾永义编，台北。

**竹田复**

1938 《刘知远在诸宫调中的地位》。

**谭正璧**

1956 《醉翁谈录所录宋人话本名目考》，收入其《话本与古剧》，上海。

1962 《双渐苏卿本事新证》，《戏剧报》第4期，第57—59页。

**田中谦二**

1954 《作为文学的〈董西厢〉》上，《中国文学》1，第93—112页。

1955 《作为文学的〈董西厢〉》下，《中国文学》2，第75—100页。

1968 《院本考》，《日本中国研究》20，第169—191页。

1969 《元代散曲研究》。

**唐圭璋(合著)**

1965 《全宋词》，北京。

1979 《全金元词》，北京。

**陶宗仪**

1959 《南村辍耕录》，北京重印，1980年。

**灌园耐得翁**

1956 《都城纪胜》，《东京梦华录(外三种)》，孟元老编，上海。

**孟元老**

- 1956 《东京梦华录》，《东京梦华录(外三种)》，孟元老编，上海。

**董解元**

- 1955 《西厢记诸宫调》，侯岱麟编，义乌古籍刊行社。  
1982 《西厢记诸宫调注释》，朱平楚编注，兰州，甘肃人民文学出版社。  
1957 《古本董解元西厢记》，上海，古典文学出版社。  
1963 《明嘉靖本董解元西厢记》，北京，中华书局。  
1980 《暖红室汇刻西厢记》，扬州，广陵古籍社。  
1960 《暖红室刻董西厢》，南京，江苏人民出版社。  
1970 《董解元西厢》，汤显祖编，台北。  
1935 《董解元西厢》，陶乐勤，上海，新文化书社，第4版。

**内田道夫**

- 1964 《校注刘知远诸宫调》，《Tōhoku 大学文学系刊》14，第240—319页。

**范林格洛瓦，米来纳 (Velingerová, Milena)**

- 1960 《刘知远诸宫调的版本》，第282—289页。

**王季恩，林建**

- 1988 《双渐宠访苏小卿题记》，《河北师范学报》，第76—78页。

**王，伊丽莎白 德珍 (Wang, Elizabeth Te-chen)**

- 1961 《唐代仕女》，台北。

**王国维**

- 1957 《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，北京。

**汪天成**

- 1979 《宋元诸宫调辑佚》，《中华学苑》23，第127—186页。  
1979 《诸宫调研究》硕士论文，台北，政治大学。  
1981 《诸宫调的兴起和衰微》，《中外文学》10.4，第40—45页。

**翁敏华**

- 1982 《试论诸宫调的音乐体制》，《文学遗产》第4期，第91—96页。

**魏斯特，斯蒂芬，H.**

- 1977 《类型与叙事——金代戏剧一瞥》，韦斯巴登。

**周密**

- 1956 《武林旧事》，《东京梦华录(外四种)》，孟元老编，上海。

**吴庚舜**

- 1985 《唐宋文学和董解元西厢记》，《河北师院学院》第3期，第48—54页。

**吴则虞**

1957 《试谈诸宫调的几个问题》，《文学遗产增刊》5，第 278—296 页。

**杨朝英(合著)**

1958 《朝野新声太平乐府》，北京。

**叶庆炳**

1973 《诸宫调正宫道南吕宫黄钟宫订律》，《人文学报》3，第 189—224 页。

1975 《诸宫调越调大石调双调小石调歇指调商调中吕调订律》，《人文学报》4，第 77—230 页。

1976 《诸宫调平调仙吕调黄钟调般涉调商角调羽调订律》，《人文学报》5，第 215—260 页。

1981 《诸宫调的体制》，《中国古典文学论文精选丛刊·戏剧类》卷一，曾永义编，台北。

**叶德均**

1957 《宋元明讲唱文学》，上海。

1979 《双渐苏卿诸宫调的作者》，《戏曲小说丛考》，北京。

**严敦易**

1960 《元剧榷疑》，北京。

《雍熙乐府》，SPTK 版。

《元遗山诗注》，台北，1970。

**吉川幸次郎**

1965 《天宝遗事》，《展望》83·11，第 158—165 页。

1970 《诸宫调琐谈》，《吉川幸次郎集》，东京。

**于绍玲(音)**

1977 《董解元西厢记研究》Renditions 7，第 115—131 页。

《元刊杂剧三十种》，《古本戏曲丛刊四集》，上海，1958。

《永乐大典戏文三种》，《古本戏曲丛刊初集》，上海，1954。

**Zbikowski, Tadeusz**

1974 《南宋早期南戏研究》Warsaw.

(程 瑛 译)



## 诗人、大臣和僧侣的冲突：1250—1450 年间 杂剧中的苏轼形象

[荷] 伊维德

### 一、概 要

苏轼(1030—1101)频频出现于中国早期的戏曲作品中<sup>①</sup>。当然,这是仅仅就戏曲种类之一的杂剧而言。我们现在知道,在元末明初间,至少有七部杂剧剧目与这位北宋诗人的生平经历有关,而流传至今的只有三部。它们分别是:费臣唐的《贬黄州》,无名氏的《赤壁赋》以及传为吴昌龄所作的《东坡梦》。由于杂剧主要盛行于北方,这就意味着苏轼仅享有地域性声誉,这种情况可能在元代以前就已存在。《院本名目》是金代的笑剧汇编,收录有《佛印烘猪》和《白牡丹》两个剧目。其中的两个人物(佛印和白牡丹)同样出现在《东坡梦》中<sup>②</sup>。相反,在南宋笑剧汇编《宫本杂剧段目》中,则没有任何一个剧目与苏轼有关<sup>③</sup>。而在早期南剧——戏文中,我们也没有发现任何有关苏轼的作品<sup>④</sup>。但是在南方的白话文学中,却给苏轼留有一席之地。他

(苏轼)和佛印都出现在十分蹩脚的话本《五戒禅师私红莲记》之中,该话本大约作于明代早期的杭州。其中,苏轼和佛印被描写成五戒和明悟两位和尚的化身,他们之间的交错关系构成了故事的大部分内容<sup>⑤</sup>。

在戏曲作品中苏轼所享有的地域性声誉极有可能反映了12世纪到13世纪间,淮河北上大夫对苏轼的截然不同的看法。在北宋,苏轼不仅被视为一个主要的诗人,还被赞誉为一个主要的思想家。而在南宋,当朱熹的学说被逐渐确立为正统之后,苏轼及其新儒家思想便不再为知识分子感兴趣。在北方,朱熹的思想及学派不仅闻所未闻,而且对金代也几乎没有产生过任何影响。这种情况一直持续到蒙古人全部征服南方以后,当时作为一种文类的杂剧已牢牢站稳了脚跟。对金代的知识分子而言,苏轼是体现儒家学说的典范人物,这一点可由元好问(1190—1257)所记载的一段金世宗(1161—1189在位)和耶律履(1121—1191)之间的对话得到验证:

世宗尝问宋之名臣孰为优,公以端明殿学士苏轼。世宗曰:“吾闻苏轼与驸马都尉王诜交甚款,至作歌曲戏及帝女,非礼之甚,其人何足数?”耶公曰:“小说传闻,未必可信。就令有之,戏笑之间亦何须深责。岂得并其人而废之?……陛下无信小说传闻而忽贤臣之言。”明日录轼奏议上元,诏国子监刊行。<sup>⑥</sup>

这则轶事表明,苏轼不仅在金代学者之中享有极高声望,而且关于他的传说愈来愈多,流传甚广。

## 二、贬黄州

《苏子瞻雪夜贬黄州》是现存惟一的费唐臣所作的剧本<sup>⑦</sup>。关于他的生平资料我们所知甚少。钟嗣成在《录鬼簿》中把他列为

“前辈才人，已死名公，有乐府行于世者”一类，而对于他具体只有一句“大都人，君祥之子”<sup>⑧</sup>。费唐臣之父费君祥也在此列之中。对于后者的生平，《录鬼簿》中写道，费君祥是“大都人，唐臣父，与汉卿交，有《爱女论》行于世”<sup>⑨</sup>。据说《爱女论》和他惟一的剧本《才子佳人菊花会》均已失传<sup>⑩</sup>。根据以上材料，我们有理由认为费唐臣是第一代杂剧作家中的青年俊杰，活跃于13世纪最后几十年里的大都剧坛。

早期的编目人都认为费唐臣写了三个剧本。从其标题可以看出，和《贬黄州》一样，另外两个失传剧本也可能主要反映了仕途生涯的沧桑沉浮。《斩邓通》可能与邓通——这位汉文帝臭名昭著宠臣的宦海生涯有关。《汉丞相韦贤籛金》则可能涉及到韦贤（前148—前60）父子的仕途之旅，父子二人都曾官至丞相。对于后者贾仲明赞曰“关目辉光”，对于前者则誉之以“文词亮”。这说明，在15世纪早期，这些剧目尚未佚失<sup>⑪</sup>。然而，极有可能仅仅是其严肃的主题思想而非文学素养使费唐臣赢得了如此高的声誉。在朱权所选编的《太和正音谱》中，罗列了187名元代戏剧和曲作者，费唐臣被排在马致远和白朴之后，却在几位名家如王实甫、关汉卿和郑德辉之前而位列第六<sup>⑫</sup>。在《太和正音谱》所选编的曲目中，收录有五段《贬黄州》中的唱腔（如果把么单独计算，则有七段）<sup>⑬</sup>。

流传至今的惟一《贬黄州》剧目被收录在《脉望观钞校本古今杂剧》中<sup>⑭</sup>，主要内容可以概括如下：

### 第一折

第一幕：丞相王安石（无具体角色类型）见怒于苏轼对其“新法”的反对，授意御使李定弹劾苏轼“赋诗讪谤”。

第二幕：圣驾对苏轼反对新法十分震怒，但“怜惜其才”。御使李定（无具体角色类型）上并宣读弹劾苏轼的奏章，其中他摘录了苏轼几句谤诗予以佐证。皇帝命令将苏轼逮捕法办。

第三幕：前丞相张文定(无具体角色类别)决定面君替苏轼辩护。

第四幕：张文定请求皇帝将苏轼官复原职。此时皇帝怒火已逐渐消退,便派人召见苏轼。苏轼(正末)上。他追忆着自己昔日的荣光,并对比当下的处境。当他见到皇帝时,皇帝宣布了对他的裁决:贬谪至黄州。苏轼努力表白自己的忠诚和无辜。皇帝和张文定力劝苏轼接受这一判决,苏轼只有悲叹自己的厄运。

### 第二折

第五幕：黄州。退隐在家为人正直的大臣马正卿在一家僮陪同下,等候苏轼的到来。苏轼引僮子上。时天降大雪,小僮催苏轼赶路。苏轼唱腔描绘了眼前大雪,并对比了他昔日的荣光和眼下的困苦。

马正卿迎接并问候苏轼。他敬苏轼一杯酒并请他赋诗一首,苏轼对此婉言谢绝,因为他恰恰是因诗被贬。马正卿坚持说贬谪苏轼是不公正的,而苏轼却不停宣称他今后要归隐田园,远离庙堂。

### 第三折

第六幕：马正卿担心作为王安石门生的当地杨太守不愿救济苏轼。

第七幕：王安石写信给杨太守,让他不要周济苏轼。

第八幕：净扮杨太守上。他决定遵从王安石的旨意。

苏轼携老妻幼子上。他抱怨眼下的困窘,并回忆起往日的奢华,感叹造化的无常。孩子饿着要食物,而苏轼妻却说早已无米下锅。苏轼决定去讨一些钱米来。其妻儿下。

苏轼来到太守衙门,并被允许入内。他向杨太守央求给予帮助,反被呵斥一顿。看门人因为放苏

轼进来而被杖责。太守及随从退。

苏轼悲叹自己的厄运，门人催他快走。感伤一阵之后，苏轼认为自己有信心以自己的才学被“再召重用”。

#### 楔子

第九幕：数年后，皇帝决定宣召苏轼回京。

第十幕：苏轼得到回朝宣诏。他想起了马正卿给予他的帮助。马正卿和杨太守并村人伎乐上，他们来给苏轼送行。杨太守向苏轼表示歉意。苏轼对自己能重回朝廷兴奋不已。

#### 第四折

第十一幕：皇帝等候苏轼的归来。派使者宣取苏轼上朝。

苏轼身着整齐的朝服上。他感慨命运之无常并进殿参见皇帝。他只讲述自己所遭受的艰难困苦而不愿意即兴吟诗作赋，因为诗歌给他带来了厄运。

马正卿和杨太守也被宣召上殿。马正卿被封为京兆府尹，而杨太守则被削官为民，尽管苏轼竭力为他开脱。

皇帝有意让苏轼官复原职，重任端明殿大学士。而苏轼则拒绝了这一任命，因为他现在更喜欢归隐田园而不愿在朝为官。

《贬黄州》中惟一的唱腔角色分配给了苏轼。四套唱腔分别是仙吕、正宫、越调和双调；楔子部分的单段曲牌为赏花时唱，也为苏轼唱腔。

第一位《贬黄州》的现代编录者王季烈对其中的词曲赞誉有加，他说：“现今所存元人及明初杂剧三百余种，此本堪云观止。”<sup>⑥</sup>由于发现了一个据说已湮没了的文本，王季烈激动之余，常常有此

过分溢美之辞。倒是《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷“费唐臣”这一词条的作者较为公允。该词条写道,这个“剧本着力描写官场险恶和世态炎凉,抒发了被屈抑的知识分子的愤懑心情。第二折在风雪大作中描写人物感情,情景交融,诗情浓郁,加深了人物心理的刻画,显示了剧作者善于抒情特点。惟全剧缺乏集中的戏剧冲突,结构比较松散”<sup>⑥</sup>。

《贬黄州》以大臣被贬为主题,这一点并无特别之处。实际上,这一主题在元代和明初剧作家中颇受欢迎,或许是因为它在严肃诗歌中占据了重要地位,从而也使其在戏曲创作中具有广泛前景。所以,在朱权对杂剧主题的12种划分中,“逐臣孤子”便为其中之一<sup>⑦</sup>。有关“孤子”题材的最著名的剧本当然是纪君祥的《赵氏孤儿》。表面上看,《赵氏孤儿》和《贬黄州》十分不同。但这两个剧本有一点是相同的,那就是它们都是关于主人公的不幸遭遇的故事:主人公被其敌人从上流社会中排挤出来,而按其门第教养以及才干德操他们完全不应遭此大难。这一类别可能还应包括一些在结构上十分类似的剧本,它们通常描写某些年轻有为的青年学子如何被其恩主故意羞辱,以激其更加奋发上进,如《王粲登楼》便是其中之一。然而,现代对杂剧的主题亚类型(thematic subgenres)的研究几乎没有将这些剧本归为一类<sup>⑧</sup>。

最为人们所熟知的被贬谪者往往是诗人,因为他们可以通过创作将自己的不幸遭遇传给后人。在杂剧中,许多被贬人物都是作家。一般地讲,剧作家有两种可供选择的方式来处理贬谪一类的主题。他们或者首先集中展现导致贬谪的矛盾冲突,然后以对流放生涯的描述收场;或者一开始就展现痛苦的流放生涯,然后以主角的被召回朝的大团圆结束。当然后者十分投合中国传统戏剧的欢庆色彩;然而,一旦被贬主角最后不幸罹难或自杀,第一种方法便是惟一的选择。屈原是中国历史上最著名的被贬大臣,据传说他最后投汨罗江自尽。14世纪早期,睢舜臣和吴弘道都以此为

题材创作了同名杂剧剧本《楚大夫屈原投江》<sup>①</sup>。由于这两个本子都已失传,我们无法得知他们是怎样解决自杀和大团圆这一矛盾和难题的。或许他们采用了王伯成在《李太白贬夜郎》中所用的方法<sup>②</sup>。在王伯成的剧本里,前三折描绘了李太白在唐玄宗宫廷里的经历:在后宫,李太白看到了杨贵妃和安禄山之间无耻的调情秽行。第四折描写了安禄山的反叛和李太白的被贬谪;在偏远的南方,李太白梦游了龙王的水下宫殿。该剧最后以被赦免的李太白在与朋友欢宴时入水捞月的场面结束。遗憾的是《李太白贬夜郎》仅仅被保留在一幅元代绘画里,这给我们的诠释造成了很多困难<sup>③</sup>。

韩愈和白居易的贬谪生涯最后以被宣召回京结束。在他一生漫长的仕途之旅中,韩愈两次丢官,而819年被贬潮州那一次给人们留下了深刻的印象。其强烈的排佛态度使他受到了道家的青睐,《左迁至蓝关示侄孙湘》中的赋诗对象便是八仙之一的韩湘子,他来到白雪覆盖的蓝关,试图救度其叔父。这则轶事两次被写成杂剧,但均已失传,它们是赵明道所作的《韩退之雪拥蓝关记》<sup>④</sup>和纪君祥所作的《韩湘子三度韩退之》<sup>⑤</sup>。后者的题目表明在该剧中,韩愈的贬谪被处理成了一个救度的主题:救度者和可能的门徒之间可能有过三次冲突和交锋。我们完全有理由推测韩愈和韩湘子的蓝关相会,韩愈吟诵这首前述诗作构成了第三折的高潮部分。

白居易在其贬谪江州(现在的九江)的生涯中写下了大量诗篇,其中最为人们熟知的当然是《琵琶行》。在这首相对较长的叙事诗中,白居易回忆了他和一位商人弃妇的邂逅。她原为名妓,如今却沦落天涯。白居易对她的不幸表示了深切的同情。《琵琶行》激发了马致远的灵感,于是便以此创作了《青衫泪》,该剧目被收入晚明5个不同的选本中<sup>⑥</sup>。这是杂剧中典型的诗人一妓女剧,其情节完全模仿流行于元代的关于双渐和苏小卿的故事。故事梗概

是这样的：在京为官时，白居易爱上了一名艺妓，但当白居易被贬离京之后，该妓女被人强行卖给了一个江西茶商。该剧的高潮在第三折：白居易邂逅这位艺妓，并为她忧伤的琴声所打动。在这一折里，作者首先将《琵琶行》里所叙述的事件加以戏剧化处理，然后以白居易吟诵全诗结束！在《青衫泪》的最后一折里，由皇帝作主，白居易和女主角得以重新团圆<sup>⑤</sup>。

费唐臣对苏轼被贬黄州的处理与《韩湘子三度韩退之》和《青衫泪》相似，而与《楚大夫屈原投江》以及《李太白贬夜郎》不同。然而当我们真正比较《贬黄州》和《韩湘子三度韩退之》以及《青衫泪》时，两点不同之处便显露了出来：其一是情节，其二是如何处理主角所作的流放诗的问题。可供我们将《贬黄州》与之相比较的范例太少，以至于我们不能从中总结出一套“文类特征”（“generic characteristics”）；或许贬谪剧并不像救度剧或诗人—妓女剧那样共有一个明显的情节结构，或者他们可以借鉴杂剧中的其他亚文类以组成自己干巴巴的流放/返召式情节结构——只要他们试图在第三折的高潮部分凸现主角的流放诗。然而，两种选择费唐臣都未采纳。在《贬黄州》中，他没有从其他亚文类中汲取任何情节元素，也同样忽略了苏轼两首脍炙人口的流放诗：《赤壁赋》。

少数几个研究过《贬黄州》的学者都注意到：费唐臣对历史事实非常忠实，这或明或暗地使他的方法和《青衫泪》以及《赤壁赋》中公然的反历史性虚构方法形成了对比<sup>⑥</sup>。费唐臣将王安石对苏轼的仇恨归咎于后者对前者推行的新法的反对。一般来讲（比如在《赵氏孤儿》中），这种怨仇只是在剧本开始时加以简要叙述，以引出剧情向后的发展，而不会再对其作进一步的探究。王安石并未直接与苏轼发生冲突，而是通过其爪牙李定和杨太守代劳。李定对苏轼“赋诗讪谤”的弹劾，张文定的干预，苏轼贬往黄州，在那里困苦不堪，又幸得马正卿相助，以及最后奉召回朝——这一切都有确实的历史根据，但却被加以重新处理，这样就既保留了历史的



真实性又避免了剧作的过分简单化。这样，费唐臣便将故事组织成一个戏剧结构，它使得主角的人格随着不断增大的外部环境重压而得以充分地展现。其过程为：降职（第一折）——流放（第二折）——受辱（第三折）——奉召回朝（第四折）！但是，虽然费唐臣在细节上忠于历史，但他得出的结论却与史实相去甚远：在第四折里，当皇帝宣布给苏轼官复原职时，他礼貌而又坚决地予以拒绝，因为他决定归隐田园、过一种无忧无虑的恬淡生活。历史上的苏轼在流放中对世事可能有所领悟，但当他一回到权力中心仍继续卷入了官场的争斗（我们知道，他又一次被远谪至海南岛）。而费唐臣笔下的苏轼却已完全看破红尘，所以一旦不白之冤得以洗清，他便安然躬身引退，息影山林。

苏轼拒绝继续做官与他对诗歌的否定都与史实有悖，但这两点却有相同的性质。王安石授意李定状告苏轼“赋诗讪谤”，于是李定的弹劾奏章中这样写道：“（苏轼）论新法而短毁时相，托吟咏而谤讪朝廷”，接下来，他们并从苏轼的诗作里引章摘句加以佐证（除了第一首《题古桧》，其余的均引自舒亶对苏轼的弹劾奏章中）<sup>②</sup>。当张文定进宫面君代苏轼开脱时，他也同样引证《诗经·大序》为其辩白：“况诗尚谏，言之者无罪，闻之者足戒。”<sup>③</sup>如果这能为诗人开脱的话，那么它就实际上重新肯定了诗的政治功用。在第一折里，当苏轼进殿面君时，他也没有否认其诗作的政治目的；他仅仅为自己的政治立场作了道义上的辩护，并且将自己与那些因诗而被贬的前辈诗人等同起来。如果诗是公众政治行为的一个方面，那么远离宫廷和权力斗争、选择归隐之路便包含着对诗的否定之意。于是，在第二折里，当马正卿请苏轼赋诗一首时，他便断然予以回绝：

（末〔即苏轼〕唱：）

〔呆骨朵〕

见黄童白叟把香醪劝，

怕不透彻了酒兴诗颠？

(马正卿云：)

老夫久闻大才，敢求佳作见教。

(末云：)

大人，饮酒则饮酒，再休言诗。

(马云：)

诗酒乃吾生份内事，大人此行与诗酒何干？

(末唱：)

我须不是为酒忘家，

见如今因诗受贬。

酒债是寻常事。

诗病是平生愿。

我为甚远流身万里？

因此上怕吟诗百篇！<sup>②</sup>

憧憬了一番“葛巾野服”似的美好生活之后，苏轼又唱道：“紫袍金带无心恋，雨笠烟蓑有意穿。”<sup>③</sup>被放逐的大臣在其诗歌中表达了自己人格的纯净和未曾稍减的忠诚，虽然他声称要躬身引退、息影园林，但真正所表达的还是对政治的持续的兴趣。于是我们便清楚了为什么费唐臣没有给《赤壁赋》留下一席之地，或者说，他为什么不得不对此忽略。

如果所有的诗都被诠释为政治诗，那么归隐则表示了对诗的彻底否定。在第四折里，当苏轼重新回到朝中，皇帝认为磨难一定提高了他的诗艺，因而要他“试赋一二篇”。对这一请求，苏轼礼貌地予以了回绝。而当皇帝要他吟诵一首他有可能写于黄州被贬之时的诗时，苏轼唱道：

[折桂令]

怕不待闲吟些白雪阳春，

本是个咏月嘲风，

翻做了罔上欺君。

[驾云]

朕当初一时之误，卿对此莺花景物，正好陶情写兴也。

[末唱]

陛下叫吟彻莺花，  
这番敢走遍乾坤。

[驾云]

想当初卿夜对便殿、诏赐金莲，宫嫔簇捧。  
卿也曾赋《满庭芳》词。今日对朕再做一篇，有何不可？

[末唱]

见如今御史台威风凛凛，怎敢向翰林院文质彬彬。则一句讠杀微臣，则为这彩女嫔妃，送了俺骚客诗人！<sup>⑩</sup>

这段长腔中的最后5句以及上文与皇帝的对白似乎在暗指一个传闻：苏轼的被贬黄州是因为他曾写诗轻薄了一位贵妇人。关于这一点，我们在《赤壁赋》中还要提到。该段唱腔的前两句似乎暗示了苏轼后来又被远贬至海南岛的史实，这就可能意味着和《青衫泪》一样，《贬黄州》也是一部刻意的虚构之作。它不是试图将苏轼被贬黄州这一史实原封不动地搬上舞台，也没有将其写成苏轼应如何从这次贬谪中吸取教训，从而避免他最后被再次远放海岛的厄运。相反，作者费唐臣似乎巧妙地在剧中向作家诗人们忠告道：如果你还想顾及自己的身家性命，如果你没有把握掌权者能否正确诠释你的作品，那么，你最好三缄其口！

### 三、《赤壁赋》

《苏子瞻醉写赤壁赋》被当作无名氏之作收录在万历年间由陈与效编撰的《古名家杂剧》中，这个杂剧集卷轶浩繁但保留不完整<sup>⑪</sup>。《太和正音谱》最早提到了《赤壁赋》，其中无名氏所作的剧

目中列有《醉写赤壁赋》，而在其汇编中收录有《赤壁赋》第三折中的两段唱腔<sup>⑳</sup>。但在《录鬼簿》及其续编中却没有出现这个剧目的标题<sup>㉑</sup>。

《赤壁赋》的内容可以概括如下<sup>㉒</sup>：

### 第一折

第一幕：王安石(冲末)在家中安排了一个晚宴款待苏轼，以祝贺他官拜端明殿大学士。在评价王安石所作的一首未完成的咏凋菊的诗时，苏轼曾指出那些花儿的花瓣不会凋落。王安石的夫人也藏在乐女之中，因为她想亲眼目睹才华横溢的苏东坡的丰姿。秦观(外)和贺铸(外)上，受到王安石迎接。苏轼(正末)上。他将自己最近步步上升的荣耀和依旧在寒窗苦读的穷书生相比较。王安石迎接。苏轼评论周围奢华的陈设。

王安石唤出众乐女。王安石夫人(外扮旦引众旦上)领侍妾上。她们在一架屏风后演奏乐曲。苏轼作诗一首，王安石命卷起绣帘，苏轼盛赞侍妾美貌。苏轼知道王夫人必在侍妾之中，便诳称她金钗坠地，骗她露出手臂，并惊羨其美艳。苏轼此时已经微醉，在众人要求下，他填写了一首《满庭芳》赞叹王妻的美貌，然后睡去。秦观和贺铸离去，苏轼醒后也离去。王安石对此十分恼怒，发誓要使苏轼贬往黄州。而黄州的菊花的确要凋谢零落。

### 第二折

第二幕：宫廷太监(外)宣布由于王安石的弹劾，苏轼已被贬往黄州。

第三幕：邵雍(外)与秦观、贺铸上。他们在城外十里长亭等候苏轼。

外净扮解子以及苏的僮仆上。由于天降大雪，他们一路滑跌而行。

苏轼骑马上，他懊悔一时酒后失言以至遭此厄运，并咏叹大雪。解子和仆僮力劝他饮几杯酒。他们在十里长亭驻马歇息，等候在此的朋友们向苏轼致以问候。苏轼叹惜他和王安石长期以来的友谊只因一妇人而毁弃，并将自己的命运与韩愈、李白相比。邵雍向苏轼背诵其族谱。苏轼认为自己的致罪全由一个惧妻的男人所为，并展望其将来无忧无虑的人生。苏轼离去，其朋友也下场。

### 楔子

第四幕：场景变为黄州。杨太守（其角色配置交替为外和净）和其手下张千上。杨太守吩咐张千不许放苏轼进衙门。苏轼上，请求与太守相见，并商谈几件公事，但却被拒之门外。苏轼抨击太守的无能以及不关心百姓疾苦。

### 第三折

第五幕：黄庭坚（无角色配置）和佛印和尚（无角色配置）上：他们乘船赏中秋明月。

第六幕：梢公上，嘲歌调笑老夫少妻。

苏轼、黄庭坚和佛印上。〔他们登舟游江〕。苏轼赞叹秋江美景并希望“吾皇万岁社稷兴”。佛印吹箫，苏轼劝止，因为箫声太过忧伤。在友人请求之下，苏轼作《赤壁赋》，并咏诵之。苏轼声称自己已乐而忘忧，然后退下。黄、佛二人也下。

### 第四折

第七幕：宫廷太监上：邵雍已死，皇帝决定为他建造一座纪念碑。而邵雍曾说只有苏轼才知道其族谱，于是苏

轼被召回。

第八幕：苏轼上。黄州春色使他伤怀。使官上，宣布苏轼被宣召回朝。杨太守上，未经通报径直进入府宅，向苏轼致歉。苏轼对他严加斥责。

第九幕：京城，宫廷太监迎接苏轼和使官。他并告诉苏轼，一俟纪念碑落成，苏轼将另有升擢。

全剧中，四组唱段都分配给了苏轼（它们分别是：仙吕、南吕、越调和双调）。而且楔子部分也由苏轼唱（赏花时）。

以上剧情梗概清楚地表明，《赤壁赋》和《贬黄州》一样，都以苏轼的一段人生经历为素材，但处理方式截然不同。首先，《贬黄州》中的每一幕在《赤壁赋》中都有与之相应的、但截然相反的场景。《贬黄州》的第一幕以王、苏二人的敌对开始，并且苏轼严肃的诗成了王安石除掉其政敌的武器。但《赤壁赋》却以苏、王二人之间的友情开始，只有在苏轼写艳诗轻薄王妻之后，其友谊才被毁弃。而且，在《贬黄州》中，个人恩怨（李定对苏轼的仇恨）被利用于政治斗争，而在《赤壁赋》中，国家权力被滥用来解决个人宿怨：公与私的关系被完全掉了个。

我们在宋代资料里没有发现任何与《赤壁赋》第一幕情节有关材料。从《满庭芳》的内容看来，它应该是某一位司工举办的宴会上的祝词。而这一职位（司工）只是在1085年王安石死之前、哲宗登基之际才任命给王安石的。这首词写道：

香爨雕盘，寒生冰筋，画堂别是风光。主人情重，开宴出红妆。腻玉园搓素头，藕丝嫩、新织仙裳。双歌罢，虚檐转月，余韵尚悠扬。

人间，何处有，司空见惯，应谓寻常。坐中有狂客，恼乱愁肠。报道金钗坠地，十指露，春笋织长。亲会见，全胜宋玉，想象赋高堂。<sup>④</sup>

其实，这则传闻是不符合事实的，因为王安石是以憎恶奢华而出名

的。

我们从金世宗和耶律履的对话中可以得知,大概在金代时流传着这样一个故事,即苏轼曾写诗调笑其好友、驸马王诜之妻。但在《满庭芳》中我们找不出证据。而另一方面,我们已经看到,费唐臣也曾暗示《满庭芳》是轻薄某一位宫廷贵妇之作。其他几位早期的元剧作者在谈到苏轼的遭遇时也曾提到《满庭芳》。关汉卿的《谢天香》和石君宝的《紫云庭》都认为苏轼的被贬是因为《满庭芳》之故,但二者均未提及王安石的名字<sup>⑩</sup>。惟一的将这首词具体地与王安石夫人联系起来的文本是《东坡梦》。关于这个文本,我们下文将看到,它完全是《赤壁赋》的翻案之作,虽然仍然有人认为它的成书稍先于《赤壁赋》。于是,我们便不能排除某种可能性,即《赤壁赋》第一折的情节是这位无名氏作家的虚构之作。如果是这样的话,他就是故意要使其与费唐臣的作品开端部分形成反差对比。

《贬黄州》和《赤壁赋》两个剧本的第二则唱段内容均十分相似:前半部分都描绘了大雪纷飞的天气,叙述了前辈被贬大臣的不幸遭遇;最后又都以展示田园生活的忘忧之乐结束。但在费唐臣的作品中,第二折叙述了苏轼被贬黄州之后,受到了以前他并不认识的马正卿的款待,而《赤壁赋》的第二折却是十里长亭的送别场面。除此之外,在《贬黄州》第二折唱段的结尾部分,苏轼表达了他对历史的信赖:“从教臣子一身贬,留得高名万古传。”<sup>⑪</sup>与此相对,在《赤壁赋》的第二折里,当邵雍背诵其族谱给苏轼时,苏轼便被当成了一个历史资料库。

《贬黄州》的第三折与《赤壁赋》的楔子部分有着对应的关系。在费唐臣笔下,杨太守是王安石的亲信之一,而在《赤壁赋》中他被介绍为苏轼的朋友,对苏轼的冷落,全凭一己之念;而且,苏轼并未向他乞讨米粮,只是抨击他不体恤百姓疾苦。《贬黄州》的楔子部分与《赤壁赋》第四折的头两幕相呼应。《贬黄州》中众人与苏轼作

别的场面在《赤壁赋》中代之以杨太守溜进苏宅乞求原谅；但在费唐臣笔下，苏轼表现得十分慷慨大度，因为这只是个人恩怨，而在《赤壁赋》中，苏轼可没有这么宽容，因为杨的无能给所有百姓带来了痛苦。《贬黄州》的第四折仅仅在《赤壁赋》第四折的最后一小段里找到对应。

然而，《贬黄州》和《赤壁赋》在整体上的对立较之单个场景要深刻得多。两剧的总体发展线索是完全相反的。《贬黄州》记述了苏轼躬身引退、远离官场、息影田园以及对诗的否定。而《赤壁赋》则表现了一个聪明绝顶而又极其自负的“大学士”是如何因一首艳情诗而被贬至穷乡僻壤，从而体察到了现实生活中百姓的疾苦，进而使其诗作少了一分前期的轻佻而多了几分严肃和凝重。这样一来，苏轼的奉召回朝是剧本合乎逻辑的结尾，而《赤壁赋》的创作则是其合乎逻辑的高潮部分，因为这首词即表明了他对君王毫不动摇的忠心又流露出几分看破世事的无奈。从这个意义上讲，《贬黄州》第四折中苏轼对诗的明确否定便与《赤壁赋》第三折形成鲜明对比，因为在后者中，《赤壁赋》整首诗被搬上了舞台，并由主角全文朗诵。

和《贬黄州》一样，《赤壁赋》属于“逐臣孤子”的亚文类，但其无名氏作者将这一亚文类的主题意义完全颠倒了过来：流放不再是某种一无所是的灾难，而是一种“幸运之贬”，它不仅有利于诗歌，有利于后人，而且对被贬大臣本身而言也是获益匪浅。在该剧的最后，当苏轼被召回朝，他感激地承认这次贬谪的公允性：

霎时间不记东西，  
惹起词中意。  
也是我酒后非，  
这的是负罪合宜。<sup>④</sup>

我希望，我们上面的讨论已清楚地表明，《贬黄州》和《赤壁赋》最好被理解成一对正/反剧。即使对这两部剧作的创作年代我们



没有确切的资料予以证明,但最保险的猜测是《贬黄州》出现较早:它有了一些较早的生平资料,戏剧结构更简单,皇帝的形象仍然出现在舞台上而非由一位宫廷太监代替。如果《贬黄州》成文较早,那么《赤壁赋》在很大程度上则可能是前者的刻意反动,或一个“反案”。这样一来,其独具特色的情节就不应再被看做是市井传闻的大杂烩,而是一个独具匠心的作者的刻意创造。费唐臣看似忠于史实,但他却不能让苏轼继续为官从政,而虚构的《赤壁赋》却为真实的苏轼的随后命运埋下了伏笔。

青木正儿认为《赤壁赋》总体上是一部平庸之作,但对其唱辞却大加褒扬,说它几乎赶上了乔吉的水平<sup>④</sup>。严敦易认为收录在《古名家杂剧》中的《赤壁赋》不是收录在《太和正音谱》中的那部无名氏所作的《赤壁赋》,而是由赵善庆所作的一部杂剧,即收录在《录鬼簿》中的《醉写满庭芳》<sup>⑤</sup>。钟嗣成把赵善庆列为“方今才人相知者,为之作传”一类,由此,我们可以得出结论:赵善庆在14世纪上半叶的剧作圈里十分活跃。其生平介绍是这样的:

字文贤。饶州乐平人。以卜术为阴阳教授。(又别作赵文保,名善庆。)

《录鬼簿》的各种版本都认定,赵善庆作有8部作品,但均已失传。钟嗣成的改定版是惟一收录《醉写满庭芳》的版本<sup>⑥</sup>。我们有把握推论《醉写满庭芳》和《赤壁赋》所写的是同一件事,但前者是如何处理的则不得而知。严敦易的观点是苏轼在酒醉时作了《满庭芳》,而在写《赤壁赋》时却是清醒的;《太和正音谱》收录有《赤壁赋》但略去了《醉写满庭芳》,具有启发意义但远非结论性的。也许我们可以这样说:严敦易的论点中最有价值之处在于赵善庆的生平时代与我们的论点相符合,即《赤壁赋》后作于《贬黄州》。

严敦易的怀疑可能来自一个事实,即在杂剧标题中,“醉写”二字通常出现在词牌名前,以表明这是一部浪漫喜剧。李文蔚的《蔡萧闲醉写石州慢》<sup>⑦</sup>和郑光祖的《李太白醉写秦月楼》<sup>⑧</sup>均已失传,

但戴善夫的《陶学士醉写风光好》却得以保存在三个晚明版本中<sup>④</sup>。这个剧本写的是：陶谷受宋太祖之命去说降李煜；他开始抗拒妓女秦若兰的求爱，但当秦若兰乔装成一个年轻寡妇时，他却填了一首《风光好》词企图引诱她；第二天，在一次宴会上，秦演唱了这首词，陶谷羞辱得连忙逃往杭州，后来他们便在那里结为夫妻<sup>⑤</sup>。苏轼作诗轻薄一位乔装成乐妓的有夫之妇，陶谷作曲引诱假扮寡妇的艺妓，这两人因此常常被人（如贾仲明笔下的萧淑兰）相提并论<sup>⑥</sup>，或许赵善庆的作品更进一步探讨了这一主题里面的浪漫意蕴。如果《赤壁赋》的作者在第三折中没有展示出苏轼的醉态，他至少让我们看到了苏轼和朋友的豪饮场面。

#### 四、《东坡梦》

《花间四友东坡梦》仅保存在《元曲选》中<sup>⑦</sup>。其剧情内容可概括如下：

##### 第一折

第一幕：由于反对王安石的新法，苏轼（外）引起了王安石的憎恨，而其才学更增加了王安石的嫉恨。由于作《满庭芳》，苏轼被贬出京城，此刻正在流放黄州途中。在九江，贺铸设宴款待苏轼，期间结识多才歌妓白牡丹（白居易之后）。于是携她同往东林寺，希望能让白牡丹引诱其好友谢端卿。谢现出家为僧，法号佛印，为东林寺主持。苏轼想以此逼他还俗。

第二幕：行者（丑）持筇帚上。佛印（正末）赞出家生活。随后上。佛印命行者去山门守候来访者

苏轼及白牡丹（旦）和一仆人上。苏轼命令白留在舟中，听他召唤，白下。苏轼独自登山，一路欣赏山中美景，一边口诵一首精巧的绕口令。后遇一行

者,苏轼向他打听佛印下落。以行者作中介,苏轼和佛印互用偈语问答。最后佛印请苏轼入寺。苏轼讲述自己的升降荣辱和被贬之事。佛印认为苏王双方均有不是。苏轼朗诵《满庭芳》。

苏轼坚持要吃酒肉。佛印令行者下山买些酒和一头猪。行者照办。苏轼坚持要请妓女,令行者去接白牡丹,行者被其美貌倾倒。白牡丹问候佛印,佛印赞其美貌,苏轼令白给佛印敬酒。行者歌舞以助兴。佛印终于同意饮酒。苏轼劝佛印娶了白牡丹然后还俗,佛印对此表示没有兴趣。苏轼和白牡丹再三劝说,佛印断然拒绝并离去。苏轼第二天要与佛印还席,他吩咐白牡丹再作尝试。

## 第二折

第三幕:佛印要行者留心苏轼来还席,并表示其一心向佛的决心。

苏轼和白牡丹进,佛印迎接。苏轼再次力劝佛印还俗,娶白牡丹,与他同登仕途。苏轼大肆吹嘘此种人生的美好,而佛印却以他因诗被贬的痛苦予以反驳。

佛印回禅房休息,但留行者在禅床上,自己却退下。苏轼授意白牡丹溜进禅房诱惑佛印,并约定一旦得手,以歌示之。白牡丹唱歌,苏轼破门而入,却碰到从外面进来的佛印。佛印告诉苏轼他反被愚弄了。行者和白牡丹退。

苏轼又睡,佛印召柳、桃、梅、竹(四旦)四友,授意他们出现在苏东坡梦中,言讫退下。四友从之,他们向苏轼介绍自己为佛印的四位妓妾,声称受佛印委派来给他歌舞助兴,随即作歌起舞。他们向苏轼

求诗,苏轼为四人各作一首并为他们共同作一首。  
苏轼发誓要一醉方休。

### 第三折

第四幕:松神(正末)上:看见花间四友正在迷惑苏轼,他便想将他们赶走。苏轼拥四友上。他们惊骇于神道的旋风,苏轼示意他们藏在自己身后。

松神命苏轼唤出花间四友。苏轼否认他们的存在。松神敲桌搜寻,四友被发现。风神将他们全都赶走。苏轼请求留下一个相伴,未获准许。苏轼继续睡去。松神嗟叹苏轼尽管如此聪明,却执迷于醇酒美妇之中,然后下。

清晨,行者宣布佛印将登坛说法。苏轼醒来,决定参加。

### 第四折

第五幕:佛印(正末)引众僧及华幡法器上。他点燃四炷香,分别祝福皇帝万寿,百姓安康以及“法轮常转,佛日增辉”。然后,法事开始。苏轼引白牡丹上。苏轼以偈问禅,佛印答之。苏轼又命白牡丹向佛印问禅。牡丹表示希望嫁与佛印。佛印巧答白牡丹所提所有问题,白牡丹最后表示愿削发为尼,并咏诗一首,退下。

四友上。每人向佛印问一偈,佛印应答之。其问答再现了前晚梦中之事。苏轼请问他们是谁。佛印说是他所召唤。苏轼佯作不知。佛印指出苏轼是如何被醇酒美妇的欲望引入歧途的,只在此时才是《满庭芳》的境界。苏轼顿生悔意,表示愿作他的俗家弟子。佛印欣然表示,尽管苏轼才华盖世,终于愿意存心向佛学禅。

在《东坡梦》中,苏轼的角色是外,正末分配给了第一、第二和第四折中的佛印以及第三折中的松神(四套唱腔分别是仙吕、南吕、正宫和双调)。但是由于加入了大量诗歌、对联,使得苏轼的角色形象更丰满,这也是作者匠心独运之处。值得注意的是行者(丑)的角色也有不容忽视的重要性。

和《赤壁赋》一样,我们在早期的历史资料和轶事传闻中都没有找到这个剧本的材料来源。在宋代大量的笔记、诗话里,我们得知苏轼的确与某些名僧有过交往。从宋代资料中我们还知道苏轼在造访佛教寺院时的确曾携妓同行,而且他的一位侍妾琴操最后削发为尼,皈依了佛门。在稍后一些的传说中,所有与苏轼有过交往的僧人形象便被融合起来集于佛印一人之身。历史上真实的佛印是名刹金山寺主持,据说他曾经智胜自命不凡的苏轼<sup>④</sup>。我们知道,佛印在金代舞台上就已经是一个家喻户晓的人物了。《东坡梦》第一折也展示了佛印烘猪待东坡的情节。白牡丹也已出现在《院本名目》中,但需要指出的是在元代时这个名字通常是妓女的通称<sup>⑤</sup>。其实,《院本名目》里指的是一则传说,即妓女白牡丹企图引诱神仙吕洞宾,却遭至失败。这则传说被改编成杂剧《吕洞宾戏白牡丹》(现已失传)<sup>⑥</sup>。这则传说至今仍广为流传,这表明《东坡梦》作者笔下的白牡丹当取于此,因为在他的剧本里,妓女引诱圣人失败,终于成为圣人的门徒这一情节与前此传说如出一辙。但认为白牡丹的原型就是琴操可能不那么令人信服<sup>⑦</sup>。在《东坡梦》中,我们也没有发现任何与前此苏轼和佛印形象相一致的地方。

在《赤壁赋》第三折里,佛印的形象就已经出现。在那里,他的箫声呜咽,充满忧伤,因为他悟出了人生的短暂和世事的无奈。倒是苏轼对他加以开导。而在《东坡梦》里,角色配置完全颠倒了过来:现在是执迷不悟的苏轼得到了佛印的点化和启迪。这使得《东坡梦》成为了一部救度剧<sup>⑧</sup>。如此一来,其意义非同小可。首先,它属于少量佛教救度剧类:如郑廷玉的《忍字记》、李寿卿的

《度柳翠》(大约如此)、朱有燉的《小桃红》和《悟真如》。和其他救度剧一样,这些作品的基本结构是建基于救度者与被救度者之间的三方面冲突之上。佛教救度剧的独特之处在于其最终的冲突往往是以辩禅的形式出现<sup>④</sup>。《东坡梦》便遵从这一模式:三种冲突分别主导着第一、第二和第三,以及第四折,而最后一场冲突便以一种常规的论辩形式展开。然而在这三种冲突中,传统的救度与被救度者之间的关系被颠倒过来了。在几乎所有的救度剧中,换句话说,救度者都迫使被救度者得到点化。救度者一般都被描写成面目可憎的游方僧,被度者往往惟恐避之不及。在稍后朱有燉所作的《神仙会》里,这种模式有了一些更动:急切的皈依者渴望得到大师的点化,而后者却显得漫不经心<sup>⑤</sup>。《东坡梦》却是另外一种变体:被度者反而想方设法要诱惑圣人还俗。苏轼引诱佛印的手段是尘世中两件最具诱惑力的物品:醇酒和美妇。而他自己的命运反而成了其诡计注定要失败的最好明证,佛印最后也的确点悟了苏轼和白牡丹,使他们超脱了凡尘声色的迷障。从元代到明代,点化剧以其独特而刻板的模式自成一体,构成了一种亚文类。《东坡梦》在人物刻画方面的新颖之处表明其创作年代相对较晚。然而,《东坡梦》不应仅仅被看作属于救度剧的亚文类。白牡丹对佛印不成功的诱惑显然是故意要与《风光好》中秦若兰的成功使命构成对比。

贯穿《东坡梦》全剧,其剧情的发展一直和苏轼被贬的缘起相呼应,即在王安石的宴会上,苏轼因迷于酒色而所写的那首令他倒霉的《满庭芳》。第一折里佛印款待苏轼和白牡丹的宴席以及第二、三折里苏轼的答谢宴均和王安石的家宴形成了刻意的反衬。苏轼本因酒色之欲而罹难,反面要愚蠢地以同样手段来引诱佛印,终于未能得逞。接下来,佛印创造了一个美丽的梦境,他是想以此告诉苏轼他所沉迷之物只不过是一种虚幻之境。如果说,王安石将其妻藏匿起来从而毁了苏轼的话,那么佛印让苏轼在女人堆里

大饱春色反而点悟了他,从而使他迷途知返。第四折即将结束时,佛印唱道:

呀,这的是主人情重出红妆,怎做得司空见惯只寻常,不由你不坐中狂客恼柔肠,一句句对当,一句句对当,总不离一曲《满庭芳》。<sup>⑤</sup>

《东坡梦》已经假定有一个《赤壁赋》中那段“《满庭芳》的传说”。由于两个剧本对这一事件均持同样的观点,因此,我们不妨作一大胆假设:《东坡梦》的作者对《赤壁赋》的内容非常熟悉,创作目的即是为了补充《赤壁赋》,又是为了与之唱反调。他向我们解释了《赤壁赋》第一折里沉迷于酒色的苏轼是怎样在《东坡梦》第三折中大彻大悟的。

然而,作者的考证使问题复杂化了。《元曲选》也遵从《太和正音谱》,将《东坡梦》归为吴昌龄之作<sup>⑥</sup>。贾仲明的《录鬼簿》增补本也认为它是吴昌龄所作。看来,某个以此为标题的剧本无疑出现于15世纪早期,但钟嗣成的选目里却没有它<sup>⑦</sup>。钟将吴昌龄列为“前辈才人,已死明公,有乐府行于世者”一类,这表明他应当活跃于13世纪下半叶。关于其生平资料,钟嗣成所谈甚略。但认定他有9部作品行于世。人们一度认为大部分他的作品都流传了下来,但后来才发现他没有一部作品保存完好。当人们发现了一组由6部杂剧组成的《西游记》组剧时,便认为是他所作。但现在我们弄清楚了吴作《西天取经》完全是另外一部作品,其中只有两套保存下来了<sup>⑧</sup>。《元曲选》认为《太和正音谱》中的《辰勾月》便是《张天师断风花雪月》,后者为吴昌龄所作。但是考虑到两个标题完全不一样而且《张天师》文本中所出现的稍后的选编迹象,几乎没有任何现代学者同意这一点。他们认为《张天师》至多是《辰勾月》稍后一些的改编本<sup>⑨</sup>。

但是这些剧本和列于吴昌龄名下的其他剧目表明,吴昌龄的拿手戏是展示宏大场面和特殊视觉:巨大的人群和战争场面、神

的显身、妖魔鬼怪等,这和明初宫廷剧作家杨讷以及皇族朱荃、朱有燬等人的手法如出一辙。如果的确如此,那么某个展现宏大场面的无名之作,如《东坡梦》(其中出现了四位花神和一位松神)就可能很容易地归为吴昌龄的作品集里了。这可能用来解释《录鬼簿》早期的版本(1335—1350)和晚期贾仲明本(1422)之间的一致。

还有两个因素困扰着作者的考证。首先是《宝文堂书目》中出现的两个标题:《东坡梦》和《花间四友东坡梦》<sup>①</sup>。这有可能仅仅是一个小小的疏漏,但考虑到不同的选本选取同一部作品时只取相同标题,这可能意味着存在着两个版本,其中一个是另一个的改编本。由于我们现在这个《东坡梦》文本有明显改编重写的痕迹<sup>②</sup>,它极有可能是原作的稍后改编本。第二个因素是《录鬼簿续编》中认为杨讷作了一部名为《牡丹娇风魔禅衲佛印烘猪待子瞻》的剧本<sup>③</sup>。没有一部以此为标题的剧本保存了下来,但严敦易认为此标题最符合《东坡梦》的内容,于是认为现在这个文本实际上是杨作的改写本<sup>④</sup>。这一观点十分有趣,但缺乏翔实证据。我个人倾向于得出这样一个结论:《东坡梦》(当然经润色过的)是一部出现于元末明初的剧本,其创作风格符合吴昌龄的特征,但并不一定就是吴昌龄所作。

看来,三部写于元代和明初的杂剧都以苏轼被贬黄州一段生活经历为素材,而且都提出了苏轼的诗才与此经历的关系问题。看来,这三部剧本的写作并不是彼此独立,而是有着密切关系的。我希望,上文的讨论已经表明诠释这三部作品的关键在于抓住其彼此相对这一点。剧作者们并没有在舞台上忠实地再现历史事实或民间传说,而是从自己各种不同的世界观出发,以一种具体的文类(或亚文类)的变型,对该故事进行了想象性的探索。几乎可以肯定地说,每一位后继作者都试图以自己的创作对前辈作者及其作品作刻意的反动。这些对立或表现在剧情总的发展,或表现在



人物的刻画上,或表现在其他细节方面。所以对每一部剧本的全面理解不仅有赖于其自身所处的亚文类语境,而且还要与具有同一主题的其他剧本相参照,这些剧本内在于或外在于上述亚文类语境。关于给定主题的杂剧创作一般只有一部作品流传了下来,虽然我们不知道历史上曾有过与此相关的一些其他变体版本,但由于已经失传,对其独创性和刻意追求的片面性我们不得而知。有关苏轼的这三部流传至今的杂剧均非杂剧中的杰作,但是它们作为三位一体的一组杂剧却充分证明了元代和明初杂剧艺术家们的创新精神和多才多艺。

## 五、其他剧目及创作年代

迄今为止,我们还有两个有关苏轼的杂剧标题未加以讨论。金仁杰曾写过一部名为《苏东坡夜宴西湖梦》的杂剧,但该剧本已失传,而且我们也没有其他资料以得知其内容。从标题看,它应该是以杭州为背景的一个浪漫故事,或另一部救度剧。金仁杰是杭州人,他与钟嗣成是多年至交,曾在南京作一小官,并于1329年死于南京。他总共写过七个剧本,其中只有一部(《追韩信》)作为元刻本被保存了下来<sup>⑤</sup>。钱曾(1629—1699)的《也是园书目》中录有一部无名氏所作的《苏东坡误入佛游寺》。该剧本已失传,我们也没有与之相关的资料,所以对其内容和创作年代不敢妄加猜测<sup>⑥</sup>。

三部保存下来的杂剧对明代有关苏轼的方言文学几乎没产生任何影响。没有一部剧本被发展成传奇或被改写成话本。现存有关苏轼和王安石冲突的传奇故事(《警世通言》第3章:《王安石三难苏学士》)或有关苏轼和佛印交往的故事(《醒世恒言》第12章:《佛印四调琴娘》)都创作于明代,而且都是根据宋朝轶事和当时的传闻独立写成的<sup>⑦</sup>。然而,《五戒禅师私红莲记》却令人惊讶地产生了很大的影响。这个故事不仅由冯梦龙改写成《明悟禅师赶五

戒》(收录在其《古今小说》第30章),而且还由陈汝元将其改编成杂剧剧本《红莲债》。在这部杂剧中,头两折写五戒和明悟的生活情况,第三折和第四折则描写了苏轼和佛印的交往,并且展示了佛印是如何通过揭示其前世人生的迷障,从而点化了起初顽固排佛的苏轼及其侍妾朝云和琴操<sup>④</sup>。陈汝元也写过一部以苏轼生平为题材的传奇《金莲记》。南戏对苏轼的生平有详尽的描述,但通常倾向于大团圆式的结尾。在《金莲记》中,陈汝元也选取了《五戒禅师私红莲记》的一些材料,比如琴操在此变成了红莲的化身,并成为剧中的主要人物之一<sup>⑤</sup>。

### 注释

- ① 本文并非旨在提供苏轼的生平传记,虽然它对于研究苏轼身后的声誉不无裨益。西语中有关苏轼最详尽的传记还是林语堂所作的 *The Gay Genius, The Life and Times of Su Tung Po* (New York: John Day, 1947)。在 George C. Hatch 所写的一篇有关苏轼详细生平的文章中,他把林语堂笔下的苏轼形象形容为“一只文化玩具熊”。见 Herbert Franke 编 *Sung Biographies* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1976) pp. 900—968。吉川幸次郎已注意到苏轼被频频搬上舞台,参见其《元杂剧研究》(收入 *Yoshikawa kōjirō zenshū*, Vol. XIV, Tokyo: Chikuma shobō, 1978), pp. 206—207。
- ② 陶宗仪,《南村辍耕录》(北京,中华书局,1959,1980年),第306—315页;胡忌,《宋金杂剧考》(北京,中华书局,1959年),第171—187页,第217页,第219页。
- ③ 周密,《武林旧事》,收入孟元老《东京梦华录》(北京,中华书局,1962年),第508—512页;胡忌,《宋金杂剧考》(北京,1959年),第159—171页。
- ④ 参见钱南扬编,《宋元戏文辑选》(上海,上海古籍文学出版社,1956年);钱南扬,《戏文概论》(上海,上海古籍出版社,1981年),第73—83页。
- ⑤ 这一话本的文本见洪楹编,《清平山堂话本》(北京,文学古籍出版社,1955年),第229—246页;洪楹编,《清平山堂话本》,谭正璧收集注解(上海,古典文学出版社,1957年),第136—154页。参见 Patrick Hanan, *The Chinese short story, studies in Dating, Authorship, and composition* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1973), p. 235, 以及 Andre Lévy, *Inventaire analytique et critique du conte Chinois en langue vulgaire, première partie, premier volume* (Paris: Presses universitaires de France, 1978), pp. 57—60.

- ⑥ 元好问,《尚书右丞相耶律公神道碑》,见《大遗山先生集》(台北,成文出版社,1967年),第893页。
- ⑦ 傅惜华,《元代杂剧全目》(北京,作家出版社,1957年),第202—203页。
- ⑧ 钟嗣成,《录鬼簿》(见《中国古典戏曲论著集成》[北京,中国戏剧出版社,1959年],第2卷),第113页。
- ⑨ 同上引书,第116页。
- ⑩ 傅惜华,《元代杂剧全目》(北京,1957年),第31页。
- ⑪ 钟嗣成《录鬼簿》(见《中国古典戏曲论著集成》,第2卷),第187页,注466。
- ⑫ 朱权,《太和正音谱》(见《中国古典戏曲论著集成》,第3卷),第17页。
- ⑬ 同上引书,第67页,第68页,第105页。
- ⑭ 《孤本戏曲丛刊》第四辑重新影印了《脍炙观钞校本古今杂剧》。第1个《贬黄州》现代选本见王季烈,《孤本元明杂剧》(北京,中国戏剧出版社,1958年)。
- ⑮ 王季烈,《孤本元明杂剧》(北京,1958年)，“提要”，第8页a—b面。
- ⑯ 《中国大百科全书·戏曲曲艺》(北京/上海,中国大百科全书出版社,1983年),第72页。
- ⑰ 朱权,《太和正音谱》(见《中国古典戏曲论著集成》,第3卷),第24页。
- ⑱ Chung-Wen Shin, *The Golden Age of Chinese Drama: Yuan Tsa-chui* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1976), 在其对“儒家主题”的讨论中忽略了“贬谪”(pp. 81—91), 而且是在“友谊”内论述《王粲登楼》及其类同剧目的。
- ⑲ 傅惜华,《元代杂剧全目》(北京,1957年),第231—232页以及第252—253页。据信吴弘道写过5个剧本,但均没保存下来。据说睢舜臣写作了3个剧本,也均已失传,但他也是滑稽散曲《高祖还乡》的作者。这首散曲描写了汉朝第一个皇帝浩浩荡荡荣归故里的情况以及当地乡巴佬对此的看法。Laurence A. Schneider, *A Madman of Ch'u. The Chinese myth of Loyalty and Dissent* (Berkeley: Univ. of California Press, 1980), pp. 79—83讨论了明中叶以后一些有关屈原的短杂剧。
- ⑳ 同上引书,第149页。《贬夜郎》是王伯成所作三部杂剧中惟一保存下来的剧目。王在其《天宝遗事诸宫调》中也描写了有关玄宗的一些轶事,其中有约五十首唱段保存了下来。
- ㉑ 《贬夜郎》的现代本见郑骞编《校定元刊杂剧三十种》(台北,世界书局,1962年),第243—258页,以及徐泌君编《新校元刊杂剧三十种》(北京,中华书局,1980年),第436—464页。
- ㉒ 傅惜华,《元代杂剧本目》(北京,1959年),第141页。
- ㉓ 同上书,第116页。

- ⑳ 同上书,第69页。
- ㉑ 此概要根据臧晋叔《青衫泪》选本,见《元曲选》(北京,中华书局,1958年),第882—899页。该剧已由 Shao-ling Yu 译成英文“Tears on the Blue Gown, by Ma Chih-yuan”,见 *Renditions X* (1978), pp. 131—154。
- ㉒ 王季烈,《孤本元明杂剧》(北京,1958年),“提要”,第8页 a—b 面;严敦易,《元剧勘疑》(北京,中华书局,1960年),第743页;罗锦堂,《现存元人杂剧本事考》(台北,中国文化事业,1960年),第126—127页。
- ㉓ 《贬黄州》(见王季烈,《孤本元明杂剧》,北京,1958年),第1页 b,以及朋九万编,《东坡乌台诗案》(见《丛书集成》第783号,第2页)。
- ㉔ 《贬黄州》(见王季烈,《孤本元明杂剧》,北京,1958年),第2页 a。
- ㉕ 同上书,第4b—5a。
- ㉖ 同上书,第5a。
- ㉗ 同上书,第8b—9a。
- ㉘ 傅惜华,《元代杂剧全目》(北京,1957年),第296页。
- ㉙ 朱权,《太和正音谱》(见《中国古典戏曲论著集成》卷三),第42页。
- ㉚ 同上书,第182页,第183页。
- ㉛ 《古名家杂剧》中的《赤壁赋》又重新影印并收录在《元明杂剧》中(北京,中国戏剧出版社,1958年)。《脍炙观钞校本古今杂剧》也选录了《古名家杂剧》中一个选本。现代排印本见隋树森编《元曲选外编》(北京,中华书局,1959年),第767—781页。
- ㉜ 见唐圭璋编《全宋词》(北京,中华书局,1965年),第278页。
- ㉝ 参见严敦易《元曲正义》(北京,1960年),第741页。
- ㉞ 《贬黄州》(见王季烈,《孤本元明杂剧》,北京,1958年),第5页 b 面。
- ㉟ 隋树森,《元曲选外编》(北京,1959年),第780页。
- ㊱ 青木正儿,《元人杂剧序说》(见 Aoki Masaru zenshu, Tokyo: shunjusha, 1974年),第425—426页。
- ㊲ 严敦易,《元曲正义》(北京,1960年),第741—742页。
- ㊳ 钟嗣成,《录鬼簿》(见《中国古典戏曲论著集成》卷二),第132页。参见傅惜华,《元代杂剧全目》(北京,1957年),第265页。
- ㊴ 傅惜华,同上书,第22页。
- ㊵ 同上书,第213页。
- ㊶ 同上书,第199页。
- ㊷ 此概要根据臧晋叔编,《元曲选》(北京,1958年),第526—541页。
- ㊸ 同上书,第1533页。也见 W. L. Idema, *the Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun* (1379—

1439)(Leiden: E. J. Brill, 1985), p. 229.

- ④⑤ 臧晋叔编《元曲选》(北京, 1958年), 第1234—1250页。
- ④⑥ 一些较早的最有关联的轶事被人矢义尚收录在“东坡梦”中, 见 *Shinagaku* XII (1947年), 第347—352页, 以及罗锦堂, 《现存元人杂剧本事考》(台北, 1960年), 第175—177页。
- ④⑦ 冯沅君, 《古剧说汇》(北京, 作者出版社, 1956年), 第313—315页。
- ④⑧ 傅惜华, 《明代杂剧全目》(北京, 作家出版社, 1958年), 第259, 275页。
- ④⑨ 参见《曲海总目提要》(北京, 人民文学出版社, 1959年), 第54—56页。
- ④⑩ Chong-Wen Shih, *The Golden Age of Chinese Drama: Yuan Tzu chu* (Princeton, 1976), 第95页。
- ④⑪ 参见 W. L. Idema, *The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun (1379—1439)* (Leiden, 1985), pp. 69—78.
- ④⑫ 同上书, pp. 85—93.
- ④⑬ 臧晋叔编, 《元曲选》(北京, 1958年), 第1249页。
- ④⑭ 朱权, 《太和正音谱》(见《中国古典戏曲论著集成》卷三), 第37页。
- ④⑮ 钟嗣成, 《录鬼簿》(见《中国古典戏曲论著集成》卷二), 第109页, 172页(注332)。
- ④⑯ 关于该论述的概要, 见 W. L. Idema, *The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun (1379—1439)* (Leiden, 1985年), pp. 213—214.
- ④⑰ 同上书, pp. 41—42.
- ④⑱ 晁琮, 《晁氏宝文堂书目外一种》(上海, 古典文学出版社, 1957年), 第141页, 第144页。
- ④⑲ 例如, 严敦易指出, 在第二折中四友所唱《月儿高》曲牌出自唐寅手笔。
- ④⑳ 《录鬼簿续编》(见《中国古典戏曲论著集成》卷二), 第284页。
- ④㉑ 严敦易, 《元曲正义》(北京, 1960年), 第369—375页。
- ④㉒ 钟嗣成, 《录鬼簿》(见《中国古典戏曲论著集成》卷二), 第119—120页; 傅惜华, 《元代杂剧全目》, 第221—223页。
- ④㉓ 傅惜华, 《元代杂剧全目》(北京, 1957年), 第366页。
- ④㉔ 关于这两个话本的现代排印本, 见冯梦龙《警世通言》(北京, 作家出版社, 1956年), 第24—37页, 以及冯梦龙, 《醒世恒言》(北京, 作家出版社, 1956年), 第232—240页。关于其内容和年代讨论, 见 Patrick Hanan, *The Chinese Short Story ...* (Cambridge, Mass., 1973), p. 239, p. 243, 以及 André Lévy, *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire, Première, Partie, deuxième Volume* (Paris, 1979), pp. 364—368, pp. 620—622.

- ⑧ 傅惜华,《明代杂剧全目》(北京,1958年),第169页。该剧的文本收录在沈泰编《盛明杂剧二集》(北京,中国戏剧出版社,1958年)。
- ⑨ 傅惜华,《明代杂剧全目》(北京,人民文学出版社,1959年),第146—147页。我还查阅了毛晋的选本,见毛晋编《六十种曲》(台北,台湾开明书店,1970年)。

(张旭春 译)

## 性与贞

### ——弘治本《西厢记》中莺莺的形象塑造

[荷] 伊维德

莺莺是中国古典文学中出现的一个谜一样的人物。从《会真记》(又名《莺莺传》)中的第一次亮相,到元杂剧《西厢记》中的复杂形象,这一人物形象的塑造一直是探索欲望与羞耻之间矛盾冲突的一个持续课题。本文是就《西厢记》中莺莺的形象塑造问题的初步探讨,这里的莺莺是一位正在走出青春期热望蛰伏状态的妙龄女子,她的纯真与魅力既是心理现实主义的产物,也是文学的、戏剧的惯例融汇的结果<sup>①</sup>。

#### 版本选择

本文的探讨主要依据 1498 年弘治本《西厢记》。这个本子直到 20 世纪 40 年代后期为燕京大学所得,转由北京大学图书馆收藏,才为学术界所知。这个漂亮的版本是由北京的一家商业性书坊——金台岳家刻印的<sup>②</sup>。正文部分每个页面上部都有一幅插图,占整个页面的 2/5,前后连续成套。这些插图的质量很

好,特别是与明代的其他版本相比较时更能显现出来;它们自身就提供了对于剧本内容的非常有趣的解说。从刊刻者所做的广告可以得知,这些插图是想为读者提供著名的舞台演出情景的视觉线索。不过,它们显然也再现了剧中故事本身,而不仅仅是演出时的情景。

这部戏剧被印成了两大册,每一册中戏剧正文之前都有其他种种资料。这些资料或多或少与该剧有所关联(有时则根本无关),它们偶尔还带有自己的插图。我曾经从头至尾地对比过这个本子和由剧作家、剧评家王骥德(约1560—1623)校注、1614年出版的一个版本<sup>③</sup>。后者中包含了对王实甫的《西厢记》与其直接的素材来源董解元(1190—1208年间在世)《西厢记诸宫调》之间非常详细的、一行一行的比较。董西厢对这一著名爱情故事作一种弹词式的处理<sup>④</sup>。

1622年出现的另一种值得注意的版本是剧作家、小说家凌濛初(1580—1644)的刻本。凌氏声称,他的刻本依据的是朱有燬印行于世的一种更早的版本。这种声明可能只是一种推销用语,以使读者相信他的本子是可靠的、可信的。实际上,该版本因其有些部分与弘治本十分相似而在明代后期的几种版本中显得不同寻常。它倒像是对朱有燬私家刻印其杂剧的编辑实践的模仿。可以想象,凌濛初的修订是基于弘治本的,只不过他所用的那个本子缺了第2册中容易损坏的最后一页,这一页上有刻印者题署的牌记。凌氏可能根据编纂体例的相似,断定这个本子就是经由朱有燬校注的版本<sup>⑤</sup>。

尽管弘治本和凌濛初刻本有许多优点,几乎所有关于这部戏剧的学术探讨都依据的是1656年金圣叹(1610—1661)的点评本。金圣叹是一位独具特色的文学批评家,他有胆识把一些重要的白话作品与神圣的传统经典一视同仁。1641年,他推出了小说名著《水浒传》的一个新版本,可能是基于一种古本修订的,特点是其中



有广泛的评语,包括总体的评介、对每一回的评论和行间的点评。金圣叹往往重写正文,以便适合他的评论,甚至到了完全删去原文1/3的程度。然而,由于该修订本的文学水平、可以阅读的容量和他的评论的聪明才智,《水浒传》的这一版本成了这部小说的标准版本,一直延续到本世纪<sup>④</sup>。

金圣叹的《西厢记》点评本基本上沿用了他以前的白话文学批评的格式。正文前面有两篇序言和两篇总评,每一折前面都有评介,正文伴有广泛的行间点评。原文的措辞仍然偶尔被改动以适合评论。如果说韵律的要求使得曲词保持原貌的话,那么散文的宾白经受了更多的修改。金圣叹最关心的事情之一是保护莺莺免受任何下流的指责。他试图做到这一点,通过证明莺莺在任何情况下都保持了贞洁——甚至当她把自身给了张生的时候(金氏认为她只是在实践她母亲所反悔的婚约)。相应地,正文中作了许多细小的改动,可能又是依据了另一种无法确知的“古本”。在这个过程中,原文被彻底地修订了<sup>⑤</sup>。就像他的《水浒传》点评本一样,金圣叹对《西厢记》的修订也增强了剧本的可读性,并通过减弱其冒犯道德的方面而提高了其总体的可接受性。在他的大量评论以及其中所展示的才智中,保留着一种潜在的吸引力。

在清代的近3个世纪中,金圣叹的《西厢记》修订本与他的《水浒传》版本一样很受读者青睐,好像几乎遮盖了所有更早的版本<sup>⑥</sup>。迄今为止,《西厢记》的所有西方语言译本也都依据的是金圣叹本。金圣叹坚决支持16世纪以来通行的一种观点,即王实甫只作了《西厢记》的前4本;因而他把这部完整剧作的第五本只当作是续集。结果,以前的一些西方语言译本就根本没有翻译第五本<sup>⑦</sup>。

不管金圣叹本的功过何在,很清楚的是,他的大手笔已经改变了原作的面貌。摆脱传统不是容易的事情,但在这里,我将从现存最早的、完整的版本展开研究。这样做是有范例在先的,正如郑骞

曾就臧懋循《元曲选》所指出的那样,在评价或分析元代和明代戏剧的时候,我们不应该继续受制于明代最后几十年间的文人编辑们的先人之见。

## “诲淫之书”

在《红楼梦》第二十三回,林黛玉惊动了正读《西厢记》的贾宝玉,他起初试图隐瞒真实的书名,却没能使黛玉相信:

黛玉笑道:“你又在我跟前弄鬼。趁早儿给我瞧,好多着呢。”宝玉道:“好妹妹,若论你,我是不怕的。你看了,好歹别告诉别人去。真真这是好文章。你要看了,连饭也不想吃呢。”一面说,一面递了过去。黛玉把花具且都放下,接书来瞧。从头看去,越看越爱。不顿饭工夫,将十六出俱已看完,自觉词藻警人,余香满口。虽看完了书,却只管出神,心内还默默记词。宝玉笑道:“妹妹,你说好不好?”林黛玉笑道:“果然有趣。”<sup>⑩</sup>

然而,当宝玉引用《西厢记》中的词句跟她开玩笑的时候,她却称之为“淫词艳曲”,并威胁要把他读《西厢记》的事告诉他的父母。在另一场合,宝玉又引用王实甫作品中的词句触怒了她,她竟斥之为“混书”。不过,她却继续自比莺莺,后来在她自己引用《西厢记》中的词句时被薛宝钗抓住了把柄。宝钗严肃地指责了她——但是首先承认她自己在她祖父那里也曾读过一些剧本:

我们家也算是个读书人家,祖父手里也爱藏书。先时人口多,姊妹弟兄都在一处,都怕看正经书。弟兄们也有爱诗的,也有爱词的,诸如这“西厢”、“琵琶”以及“元人百种”,无所不有。他们是偷背着我们看,我们却也偷背着他们看……你我该作些针黹纺绩的事才是。偏又认得了字;既认得了字,不过拣那正经的看也罢了,最怕见了些杂书,移了性情,就不

可救了。<sup>①</sup>

在后来的一个场合,薛宝钗竟然装作自己对《西厢记》和另一部浪漫戏剧的内容完全无知。这回轮到小说中的另一个人物来指责她的“胶柱鼓瑟”了:

老少男女,俗语口头,人人皆知皆说的(指那几部戏剧中提到的地方)。况且又并不是看了《西厢记》、《牡丹亭》的词曲,怕看了邪书。<sup>②</sup>

如果说在《西厢记》是否适合敏感的青少年阅读的问题上有争议的话,在小说的其他章节中,出自后来的一个《西厢记》改编本的几场戏就在这个大家庭中演出了<sup>③</sup>。这些逸事之所以公开化,准确地说,是因为它们体现了对于《西厢记》的自相矛盾的态度。无数青少年理所当然地从剧中主人公身上看到了他们自己,从莺莺和张生的困境中认识到了自己在家长制的中国社会中的处境。加之其中的语言有近乎放荡的性暗示,使得新儒家的卫道士们把这部戏剧诋毁为“诲淫之书”。有的人甚至想把作者王实甫打入地狱,拔了舌头——这种责骂可能更增强了这部剧作在青少年读者中的吸引力。

这部喜剧的核心是莺莺,一个正从青春期的蒙昧状态走向性意识自觉的女孩,受困于纯真、羞耻与欲望、诱惑之间,弄不清自己内心的情感,也意识不到自己的感情对别人的影响。在剧中,莺莺处在戏剧惯例与心理现实的交汇点上,是天仙般的美丽和人世欢乐的代表。她的形象展示了完全不同的两面,大致相当于天上和人间。

把这两个相关的世界联系在一起的惟一意象是黄河。剧中第二场,张生用很长的一段独唱来讲述自己作为一个穷书生的艰辛。突然,他转而直接咏唱黄河。他要去蒲东,到达他尚未知晓的目的地普救寺,必须渡过黄河。这一转换曾让批评家们头疼过一段时间。例如王骥德认为,这非常奇怪,不过基本上依据的是董西

厢<sup>⑭</sup>。从地理学的角度看,这当然是对张生渡河地点的准确描述,但它无疑也为整个故事设定了基调。黄河的“风涛”预示着这对命运不佳的恋人在追求爱情的过程中将要面临的困难:

【油葫芦】(生唱:)九曲风涛何处显?

(生云:)天下之水,无如黄河最难。

(生唱:)则除是此地偏。这河带齐梁,分秦晋,隘幽燕。雪浪拍长空,天际秋云卷。<sup>⑮</sup>

最后一个对句中强有力的动词“拍”和双关语“秋”即“愁”所暗示出的情感波动,有助于理解中间对句中的另外两个双关语。秦和晋是周朝的两个王国,它们位于黄河的两边,相互通婚是它们的国策。在中国文学包括戏剧中,“秦晋”一词成了“美满婚姻”的通用隐喻。例如,在贼兵包围普救寺、企图强迫带走莺莺一场中,莺莺提出谁能驱逐贼兵,她就嫁给谁:

不拣何人,建立功勋,杀退贼兵,扫荡妖氛,到陪家门,情愿与英雄,结婚姻,成秦晋。<sup>⑯</sup>

这样看来,“分秦晋”一句也可以解释为“我们的婚姻将受到阻挠”。在这个对句的第二句中,地名幽和燕也可以读作一个形容词—名词短语“幽宴”,意思是“秘密宴会”或“秘密相会”。看来这对年轻的恋人是一点儿运气也没有:老夫人作为权威人物,将阻挠他们的婚姻,阻碍他们的幽会,所以即将来临的爱情上面悬着忧愁的秋云。

性双关语在这段唱词的后面几句中也有所暗示。根据早期艺术和养生方面有关性的论述,“黄河”是一个专用术语,指在性交射精时存在于脊柱中的能量之流。卧龙、飞矢和决堤的黄河等意象,都是男性的欲望和即将左右剧中情节的强烈性欲的恰当的象征:

竹索缆浮桥,水上苍龙偃。东西溃九州,南北串百川。归舟紧不紧,如何见? 却便似弩箭乍离弦。<sup>⑰</sup>

但是,建立起剧中两个相映的世界的是这一折中的下一首

曲词：

【天下乐】(生唱：) 只疑是银河落九天，渊泉云外悬，入东洋不离此径穿。滋洛阳千种花，润梁园万顷田，也曾泛浮槎到日月边。<sup>⑩</sup>

这段唱词的第一句(出自唐代诗人李白[701—762]的一首名诗<sup>⑪</sup>)把黄河等同于其天上的对应物银河。后面的两句指的是洛阳的著名花园和梁园，前者以其花卉、特别是牡丹闻名于世<sup>⑫</sup>；后者位于现在的开封附近，是一位古代国王修建的乐园，这里也指代游乐的地方。后面我们将会看到，令洛阳闻名天下的牡丹，在这部戏剧中具有特殊的重要性。

然而，是这首曲词的最后一句，促进了银河与黄河的融合，并且最终在两个分离的世界之中构造了戏剧情节。它暗指的是最早见于《博物志》的一个故事。住在海边的一个人每年八月都看见海上有个浮槎，有一年他准备好衣食品，登上了浮槎。经过一段长时间的航行，最后到达了一座有围墙、有居民的城市。他看见一位妇人正在织机上织布，碰到一个男人正牵着一头牛在河里饮水。他问这是什么地方，人家告诉他返回时到蜀地(现在的四川)去问一个叫颜忠平的人——这个人原来是个有名的占星家。当他按人家的指点去问颜忠平时，颜忠平说：“某年、月、日有客星犯牵牛宿。”“牵牛宿”是银河中一个星座的名称。他这才知道，实际上他漂过了黄河与银河交汇处，漂浮到银河里去了。在那里，他遇到了牛郎和织女，一对被银河隔开的恋人。这对天上的恋人只被允许在每年的七月初七见一次面，到那时喜鹊从地上飞到天空，在银河上架起一座桥来让他们通过。后来，在大家的脑海里，这位乘槎旅行的人就跟张骞联系到一起了。张骞本是汉朝的一位著名的探险者，他的足迹远及中亚。与我们的张生同姓的张骞，在这里作为狂野、莫测的黄河之水的探险者，是对年轻的张生及其就要进行的冒险活动的恰如其分的暗示<sup>⑬</sup>。

然而,更为重要的是,这一暗示在天地之间,在张生、莺莺和牛郎、织女这两对恋人之间建立了有力的联系,为我们的爱情故事增添了神话的维度。它可以让我们更清楚地理解前面的双关语“分秦晋”和“隘幽燕”的含义,并且提示我们:黄河作为一个悖论式的前兆意象,不但会把张生送到他的恋人那儿去,而且会像银河一样,对于这对年轻的恋人意味着分离与阻隔。

## 莺 莺

莺莺的性格刻画也是在这两个分离的层面上展开的。她被描写为天上的月亮女神和人间的绝代佳人。她的美的双重性质在张生游览普救寺而第一次看见她的时候就表述出来了。张生对寺里各处的描述,每个地方都只用一句或半句曲词,形成了一种稳定的韵律,随着他数罗汉、拜菩萨面逐步走向高潮。在他的宗教拜访活动达到高潮时,他突然碰到了莺莺。莺莺手里捻着一枝花,这是一个惊人的性交的意象,是一个单调乏味的世界上最亮丽的一点:

游了洞房,登了宝塔,把回廊绕遍。数了罗汉,参了菩萨,拜了圣贤……

(正旦引红娘捻花枝上,云:)红娘,俺去佛殿上要去来。

(末做见科:)呀!

(生唱:)……正撞着五百年风流业冤。<sup>②</sup>

他对莺莺的第一次描述是一种相当轻浮的类比,即把莺莺比作兜率宫里危险的恋人。不过,莺莺身上的这种世外的性质很快就被她的肉体 and 容貌的吸引力给遮没了:

【元和令】(生唱:)颠不刺的见了万千,似这般可喜□脸儿罕曾见。则着人眼花缭乱口难言,魂灵儿飞在半天。他那里尽人调戏,□□□肩,只将花笑捻。

【上马骄】(生唱:)这的是兜率宫<sup>③</sup>,休猜做离恨天<sup>④</sup>。呀,谁

想这寺里遇神仙。我见他宜嗔宜喜春风面，偏宜帖翠花钿。

【胜葫芦】(生唱：) 则见他官样眉毛新月偃，侵入鬓云边。

(旦云：) 红娘，你觑……

寂寂僧房人不到，满阶苔衬落花红。

(生云：) 我死也……

(生唱：) 未语人前先腴腆，樱桃红绽，玉粳白露，半晌恰方言。但是这种强烈的感性意象又一次转为对她的天仙之美的描述。张生再次把她比作天仙：

【后庭花】(生唱：) ……慢俄延，接至到龙门儿前面，刚那了一步远。刚刚的打个照面，风魔了张解元。似神仙归洞天，空余杨柳烟，只闻得鸟雀喧。<sup>②</sup>

前面对莺莺身体的具体描述让位于朦胧的杨柳枝条和鸟雀鸣叫——这是莺莺柔美的身体和动人的声音所产生的共鸣。张生看见了莺莺，但只是打了个照面；实际上直到第一本最后一折他细看莺莺之前，他只对莺莺有一个迅速产生的、变动不居的印象。现在，他只记得她像天仙一样突然出现，然后又返回她的洞天中去了。她消失了，只留下芳香和佩环声在人间：

【寄生草】(生唱：) 兰麝香仍在，佩环声渐远。东风摇曳垂杨线，游丝牵惹桃花片，珠帘掩映芙蓉面。你道是河中开府相公家，我道是海南水月观音现。<sup>③</sup>

莺莺穿着白色衣裙、微光闪烁的视觉印象，使他想起了观音菩萨——慈悲的人世拯救者，并且常与月亮的想象联系在一起。这一天仙与其人间恋人的比喻，在这部戏剧的前三本中展示出来了。例如，在第一本第三折，张生偷偷地进了花园，想仔细地看上莺莺一眼。在这场戏中，他表现了一个期待着天上恋人表白的人间求婚者的种种情态：

【斗鹤鹑】(生唱：) 玉宇无尘，银河泻影，月色横空，花阴满庭。

罗袂生寒，芳心自警。侧着耳朵儿听，蹑着脚步儿行，悄悄冥

冥，潜潜等等。<sup>⑦</sup>

当她终于在花园里出现时，他又把她比做神仙，这次是湘水女神湘妃和月亮女神嫦娥：

(生云：)料想春娇厌拘束，等闲飞出广寒宫。宿粉一脸，体露半襟。伸香袖以无言，垂湘裙而不悟。似湘陵妃子，斜偃舜庙朱扉；如月殿嫦娥，微见蟾宫金殿。是好女子也呵！

【调笑令】(生唱：)我这里甫能见娉婷，比着那月殿里嫦娥也不恁般撑。遮遮掩掩穿芳径，料应来小脚儿难行。可喜娘的脸儿百媚生，兀的不引了人魂灵。<sup>⑧</sup>

到了中古晚期，许多女神和仙女的神话混为一谈了，就像这里一样，令人失望地结合为一体。例如湘陵妃子，原本是湘水女神湘君和湘妃。她们又名娥皇和女英<sup>⑨</sup>，被吸收在尧帝的传说中，作为孝顺的女儿，嫁给了尧的继承者舜帝。据传说，舜帝死于一次南行途中，他的两个妻子没能在他临终之前赶到他的身边，因此她们在他的陵前哭泣。她们的眼泪落在湘水流域的竹子上，在竹子上留下了斑痕。这段逸事就成了一个悲剧性的爱情传说和湖南一带的斑竹起源的传说。在中古晚期，有一部分人认为娥皇是月亮女神嫦娥的另一个名字<sup>⑩</sup>。正如爱德华·沙弗尔所指出的，考虑到水、月亮和女人之间自然的联系，这并不奇怪<sup>⑪</sup>。嫦娥以其公平普照而闻名，人们相信她住在月亮上，只有一只兔子相伴。这只兔子在一棵桂树旁边不停地捣制着长生不死之药<sup>⑫</sup>。

在人们的想象中，这位夜间女神的神话又跟著名的唐朝皇帝玄宗(712—756年在位)的故事结合在一起了。有一次，唐玄宗漫游到月宫里去了：

明皇梦游广寒宫，见一大官府，榜曰“广寒清虚之府”。玉城之中，有素娥十余人，皆皓衣，乘白鸾，往来笑舞于广陵大桂树下。<sup>⑬</sup>

从这些神话中可以清楚地看到一张相互关涉、相互交织的网络，它



们绘成了一幅黑夜中和神秘天仙的黑暗洞穴中的白色光芒的美妙图画。这种指向世外美人的关涉作用,使得莺莺的现实形象成为下面这首曲词所描写的一种想象中的幻象,一位微光闪烁的美人:

【小桃红】(生唱:)夜深香霭散空庭,帘幙东风静。拜罢也斜将曲栏凭,长吁了两三声。剔团栾明月如悬镜,又不是轻云薄雾,都则是香烟人气,两般儿氤氲不分明。<sup>④</sup>

当然,正如嫦娥的住所名称所暗示的那样,嫦娥并不仅仅是个美人。有学识的读者或观众当然知道唐代诗人李商隐(812—858)的那首写嫦娥的诗。诗中强调了她的孤独与寂寞:

云母<sup>⑤</sup>屏风烛影深,长河渐落晓星沉。

嫦娥应恨偷灵药,碧海青天夜夜心。<sup>⑥</sup>

在这首诗里我们看到了另一种嫦娥神话。据说嫦娥是射手后羿的妻子,她从丈夫那儿偷了西王母送的礼物长生不死之药,就逃到月宫上去了。她的本意是获得永生,而她为此付出的代价是永远的孤独,被锁在她的冷清的宫殿中,剥夺了爱情和伴侣。莺莺在老夫人赖婚之后自比于嫦娥,显然指的是这个意义上的嫦娥:

(旦云:)事已无成,烧香何济。月儿你团圆呵,咱却怎生?

【斗鹌鹑】(旦唱:)云敛晴空,冰轮乍涌,风扫残红,香阶乱拥。离恨千端,闲愁万种。

(红娘云:)姐姐,你看月阑,明日敢有风也。

(旦云:)风月天边有,人间好事无。

【小桃红】(旦唱:)人间看波,玉容深锁绣帏中,怕有人搬弄。想嫦娥西没东升,有谁共怨天官?裴航不作游仙梦。这云似我罗帏数重,只恐怕嫦娥心动,因此上围住广寒宫。<sup>⑦</sup>

这首曲词把嫦娥的神话与唐代一篇讲述落榜秀才裴航故事的文言短篇小说巧妙地结合起来了。裴航落榜之后四处漫游,拜访了他的老朋友崔相国(莺莺的父亲也称崔相国),借了些钱返回京城。在船上他遇到了一个美丽的女人,通过她的女仆,他送了一首诗给

她。她对此没有什么反应,不过,当他应邀来到她光明的卧室中时,她解释说她已经结婚了。在后面的行程中,他对她非常尊敬,离别时她送给他一首诗:

一饮琼浆百感生,玄霜捣尽见云英。

蓝桥便是神仙窟,何必崎岖上玉清。

后来在蓝桥驿站,裴航向一位老妇人要水喝,她让一个叫云英的姑娘端水给他。这位姑娘的美貌吸引住了他,他不想继续往前走了。当他向云英求婚时,老妇人告诉他,她必须首先用玉杵臼把一颗“灵丹”捣好,然后才能出嫁。为了买这样一个玉杵臼,裴航把他所有的物品以及坐骑、仆人都卖了。他白天捣药,晚上睡觉,有一次在天黑之后偷偷看见一只兔子也在忙着捣药。老妇人每天都把捣好的药末收集起来,一百天之后,药末足够她服用了。然后她升上天空,叫裴航在驿站等候。不久他也被接到仙界,在那里再次遇见了他在船上第一次见到的那位美丽的女人,原来她是云英的姐姐。后来他也成了神仙,长生不老<sup>⑧</sup>。嫦娥神话与这则故事之间的联系显然在于那只兔子及其在月亮上捣制的长生不老之药。嫦娥(莺莺)孤独地处身于她那冷清的宫殿中,期待着自己的裴航(张生)前来解救被母亲软禁的她。

所有这些暗示都围绕着嫦娥这一神话的中心点互相指涉、语带双关。嫦娥在另一种意义上又称“玉人”。张生把莺莺描述为月宫仙子之一,而莺莺也有意采用月宫仙子的意象,这表明了在月亮与莺莺之间几乎完全的认同。这种认同到了明代显然已成为一种可以接受的传统;有一套描述莺莺的犹豫心情的曲词,其题目“桂苑蟾宫”就表明了这一点<sup>⑨</sup>。只有当我们认识到在许多情况下月亮就是莺莺时,我们才能理解月升月落的日常循环是对莺莺在剧中的出现和她的爱情进程的比拟。实际上莺莺在剧中的每一次出现都是在月亮的光辉之下。甚至在祭奠她过世的父亲那一场,月亮也在这一折的开头出现了:

【新水令】(生唱:) 梵王宫殿月轮高,碧琉璃瑞烟笼罩。香烟云盖结,调咒海波潮。幡影飘摇,诸檀越尽来到。<sup>⑩</sup>

在这一折的结尾处莺莺离开之后,月亮也消失了:

【鸳鸯煞】(生唱:) 有心怎奈无心好,多情却被无情恼。劳攘了一宵,月儿沉,钟儿响,鸡儿叫;唱道是玉人归去得疾,好事收拾得早。道场毕,诸人散了。酩子里各归家,葫芦提闹到晓。<sup>⑪</sup>

月亮作为他们的爱情的象征,在张生误解莺莺给他的一首诗那场著名的戏中最能体现其重要性。在张生接到这首诗之前,他已经与莺莺交换过其他诗作,包括下面这首诗,其中的月亮显然已变成了性交的代码:

月色溶溶夜,花阴寂寂春。  
如何临皓魄,不见月中人。<sup>⑫</sup>

他本来不太可能误解莺莺为这首诗所作的和诗。和诗的第一句和最后一句都暗指在月宫中孤独长叹的嫦娥:

阑闺久寂寞,无事度芳春。  
料得行吟者,应怜长叹人。<sup>⑬</sup>

这时除了异性青年之间普通的行为规范以外,当然还没有不许他们见面的禁令。而莺莺显然已对张生产生了兴趣。但在老夫人赖婚、破坏了他们结为合法婚姻的可能性之后,张生继续追求莺莺,莺莺则陷入了撒谎与自我欺骗之网。因而这里的月亮意象就有了另一层含义,它象征着莺莺对张生反应的强(月圆)与弱(月缺)。

张生又一次遭到拒绝后,他病了,感到绝望。他送给莺莺最后一首诗,希望引起她的注意。这首诗企图通过弹琴引诱莺莺,虽然最后获得了成功,但在这里并没有产生直接的结果:

相思恨转添,漫把瑶琴弄。乐事又逢春,芳心尔亦动。  
此情不可违,虚誉何须奉。莫负月华明,且怜花影重。<sup>⑭</sup>

张生不管红娘的警告:这段爱情已经结束(“月暗西厢”);他抱着

希望,终于得到了莺莺给他的一首令他兴奋不已的诗:

待月西厢下,迎风户半开。

隔墙花影动,疑是玉人来。<sup>④</sup>

无论是张生还是读者,在这里都没有任何线索去理解这首诗的真正含义。他把这首诗解释为期待约会,不但似乎有理,而且考虑到月亮意象的内涵,这也是惟一恰当的解读:

(末云:)“待月西厢下”,着我月上来。“迎风户半开”,他开门等我。“隔墙花影动,疑是玉人来”,着我跳过墙来。<sup>⑤</sup>

但是当他付诸实施的时候,他的猜测遭到了莺莺和红娘的斥责,甚至被指斥为强入民宅,图谋不轨。莺莺这首诗确实有一层意思是表达她的真实欲望,她反用了月亮的意象,这一意象在此被认同于浪漫的性的代码。而当张生真的来到花园时,他却被严厉申斥,甚至受到向老夫人揭发的威胁。这样一来,张生和读者都被这首诗弄得灰心丧气,悔不该相信月亮意象的含义是始终如一的,而忘了它有升落圆缺的变化,就像爱情和脾气一样。

莺莺这一人物形象的另一方面来自才子佳人故事,特别是司马相如和卓文君故事<sup>⑥</sup>的模式。这是剧中的一个结构性因素,它为张生和莺莺的爱情提供了一种模型,也为后来中国小说中这类故事的处理设定了参数<sup>⑦</sup>。这一故事的基本素材可以概括如下:司马相如是成都一个富裕人家的儿子,虽然很有文学才华,但是他在朝廷的第一次仕进之途还是失败了。他回到家里,发现自己的家庭已经衰落,不得不依靠他的一位好朋友临邛王的帮助而生活。临邛王为他在都亭中找了个谋生的职位,但却对他非常尊敬和谦恭。有位卓王孙对司马相如印象很深,请他到家里参加一次宴会。这位诗人就在那里弹琴助兴,卓王孙新寡的女儿文君偷偷看见了这位很有才华的年轻人,并且爱上了他。司马相如通过一个女仆向文君传递了求爱的短笺,他们当天晚上就私奔而去了。文君的父亲当然非常生气,一点钱财也不给她。他们回到临邛,开了一个

酒舍,靠卖酒维持生活。他们的困境自然让她的父亲感到难堪,于是他为这对夫妻提供了生活保障。后来,司马相如的大名传入朝廷,皇帝任命他为使节,出使西南地区。他受到了蜀地(现在的四川)官员们崇高的礼遇,卓王孙也给了文君丰厚的嫁妆。司马相如返回京城,被任命为孝文园令,退休后生活在茂陵<sup>⑧</sup>。

在汉代后期的一本杂著《西京杂记》中,有一些司马相如的逸事,其中一则记述的是司马相如与茂陵一个人的小妾调情的故事。卓文君听到这件事以后,颇费心思地写了一首相当著名的诗歌《白头吟》,哀叹自己因为年老而被弃,渴望一种真正的、持久的夫妻关系。这一杜撰的附加部分(流传下来的两个版本的《白头吟》都用的是卓文君所处时代并不存在的诗体)的重要之处在于,它改变了司马相如与卓文君的故事原来所关注的方向。它从此为这样一种故事提供了典型的文学结构:良家女子被才华出众的年轻书生所追求、所诱惑,然后又不得不担心他远在京城任职时会另娶一个年轻的新娘,或者实际上为此而蒙受耻辱<sup>⑨</sup>。

《西厢记》采用了才子佳人的故事模式,这就允许剧作家保留董解元的故事版本,在董西厢中,原来在莺莺的传奇中弹琴的莺莺被张生替换,他通过弹琴赢得她的芳心。《西厢记》中当然就有了表现这一诱惑行动的著名的一场戏。不过,联系到《白头吟》的传统,故事也允许剧作家探索莺莺拒绝张生的戏剧潜能。在唐传奇中,这类书生与小姐的故事有两种截然不同的结局:或者夫妻团圆,白头偕老,或者随着男方步入社会公共领域而爱情破灭,女方被弃。这样,司马相如和卓文君的故事就在《西厢记》的最后几折展开时提供了一种背景性的戏剧张力。莺莺冒着毁了自己的家庭和社会地位的风险而把自身许给了张生之后,她对他说,希望将来不要抛弃她:

妾千金之躯,一旦去之。此身皆托与足下,勿以他日见弃,使妾有白头之叹。<sup>⑩</sup>

与莺莺相对的是张生,要把他塑造成一个司马相如式的人物形象,这就需要充分地表现他的敏感的心灵。实际上正是他的文化素养赢得了莺莺的芳心——他的隔墙吟诗,他的弹琴,他送给她饱含热烈情爱的简帖诗歌。因为她已经意识到春天与自己青春的消逝,这位优秀书生的模范人物在她伤春之时触发了她内心深处的情欲。这部戏剧的一个奇特之处就在于:这种才子佳人的模式不仅仅是一种戏剧结构,而且表现为莺莺与张生对其中人物形象的有意识的采用。例如,张生被莺莺的美貌引发了激情之后,他对她的下一个感想就是她的文学才华:

【秃厮儿】(生唱:) 早是那脸儿上朴堆着可憎,那堪那心儿里埋没着聪明。他那把新诗和得忒应声,一字字诉真情堪听。

【圣药王】(生唱:) 那语句清,音律轻,小名儿不枉了唤作莺莺。他若是共小生,厮觑定,隔墙儿酬和到天明。方信道惺惺的自古惜惺惺。<sup>②</sup>

后来,当他在驿亭中收到她的来信时,他也夸赞了她的文学才华和技艺<sup>③</sup>。张生欣赏莺莺的才华,莺莺也同样欣赏张生的诗艺:

【那吒令】(旦唱:) 往常但见一个外人,氲得早嗔;但见一个客人,厌得倒退。从见了那人,兜的便亲。想着昨夜诗,依前韵,酬和得清新。

【鹊踏枝】(旦唱:) 吟得句儿匀,念得字儿真。咏月新诗,强以织锦回文。谁肯针儿将线引,向东邻通个殷勤。<sup>④</sup>

剧中的人物形象如此有意识地采用了才华横溢的书生和美丽动人的小姐这对老一套的角色,以致红娘作为一种权威的声音指责他们出于效尤的成分跟出于真情的成分一样多。剧中有三处红娘批评他们把自己的角色演得很到位和/或没能有所突破而表现出人的真实情感:

【朝天子】(红娘唱:) 休道是这生,年纪后生,恰学害相思病。天生聪俊,扮得素净,奈夜夜成孤男。才子多情,佳人薄幸,兀

的不担阁了人性命？<sup>⑤</sup>

还有：

【江儿水】(红娘唱：)佳人自来多命薄，秀才每从来懦。闷杀没头鹅，撒下赔钱货。<sup>⑥</sup>

还有：

【油葫芦】(红娘唱：)憔悴了潘郎鬓有丝，杜韦娘不似旧时。一个带围宽清减了瘦腰肢，一个睡昏昏不待要观经史，一个意悬悬懒去拈针指。一个丝桐上调弄出离恨谱，一个花笺上删抹成断肠诗。一个笔下写幽情，一个弦上传心事。两下里都一样害相思。

【天下乐】(红娘唱：)方信道才子佳人信有之。红娘看时，有些个乖性儿，则怕有情人不遂心也似此。见他害的有些抹媚，我遭着没三思，一纳头安排着憔悴死。<sup>⑦</sup>

红娘在剧中的作用，就是表达出人们共同的感受和剥去伪装的、或被社会立场的种种问题弄得模糊不清的人的情感。她不断地批评着张生和莺莺这对角色的表演，最后她建议张生忘掉莺莺，去继续他的学业。令人感到奇怪而具有讽刺意味的是，在所有的女性角色中最能操纵和批评张生情感的红娘，竟成了力劝他离去的人。

红娘对他们的角色表演的批评，在后来的《红楼梦》中出现了对应之处。贾母就这种老一套的佳人才子故事的荒谬之处讲了很长的一段话：

贾母笑道：“这些书都是一个套子，左不过是些佳人才子，最没趣儿。把人家女儿说的那样坏，还说是佳人，编的连影儿也没有了。开口都是书香门第，父亲不是尚书，就是宰相，生一个小姐，必是爱如珍宝。这小姐必是通文知礼，无所不晓，竟是个绝代佳人。只一见了一个清俊的男人，不管是亲是友，便想起终身大事来，父母也忘了，书礼也忘了，鬼不成鬼，贼不成贼，那一点儿是佳人！便是满腹文章，做出这些事来，也算

不得是佳人了。——比如男人满腹文章去做贼，难道那王法看他是才子，就不入贼情一案不成！可知那编书的是自己塞了自己的嘴。”<sup>⑧</sup>

虽然这类才子佳人故事的原型可以追溯到唐传奇，但却是《西厢记》为中国文学提供了这种惯例的典范。然而，在这部戏剧中，这对年轻的恋人同样处于一组更为明确的性与爱的关系之中。那就是以妓女、女仆、穷书生为一条线，以妓女、妇人、穷书生为另一条线的双线三角关系。许多年前，中国杰出的学者陈寅恪提出，莺莺实在不像是良家女子，而更像是妓女<sup>⑨</sup>。他的想法确实是对头的，不过作为一位历史学家，他的实证不足，没法论证这一问题。我认为他看到、但却没有认识到的是莺莺、崔母和红娘之间的关系对应于妓女、老妇人和女仆之间的三角关系，后者在唐传奇和元明时期有关娼妓的戏剧中很常见<sup>⑩</sup>。这种对比从来没有被明确提出，但它确实提供了一种隐蔽而重要的戏剧结构。在那些演妓女的戏剧中，老妇人通常是坚决要求妓女嫁给她所选择的那个男人——通常是一个丑陋的商人。而另一方面，妓女已经爱上了穷书生；女仆充当书生与妓女之间的媒人。《西厢记》就与此非常类似。崔老夫人坚决要求莺莺嫁给令人反感的郑恒，这显然出自老妇人与商人的模型。张生是贫穷而无名的书生，莺莺不肯与之断绝关系；红娘不顾老夫人的怒气，为他们牵线搭桥。

这种结构虽然没有言明，却存在于剧中。这一点早为朱有燾的一些零碎的评论所证实。在他的一部杂剧中，他说莺莺这一角色是由花旦来表演的<sup>⑪</sup>。花旦是一种通常表演妓女和有伤风化的人物形象的角色类型。其名称用了“花”字，标明是可供玩乐的妇女。然而，在这部戏剧的语境之中，花常常跟性联系在一起。莺莺在剧中第一次出现时手里捻着一枝花，这引发了花的意象之流。在剧中的紧要关头，红花的意象出现了这样的情景：当她离去时，红色的花瓣落在她身后的小路上，红花被东风吹落了，它们变成了



莺莺本身不可磨灭的印迹。花与娼妓之间的联系被红娘巧妙地强化了。红娘给张生提建议时,几次提醒他莺莺不是“败柳残花”。张生本人则被叫做“探花郎”,这是科举考试第三名的名称。剧中明确地说他是状元,而他又被称为探花郎,使得这一性征服的隐喻在剧中起着积极的作用。他被红娘骂作“折桂客”和“偷花汉”,他又称莺莺为“解语花”,红娘也几次把莺莺对张生的欲望的顺从描述为“花枝低哑”,准备“迎风”。对黄河的非常开阔的描述“滋洛阳千种花”,其中花的意象也不可避免地使人想到诱奸的情景。在传统的性文化中,“花影”和“花阴”都指的是女性的外阴,“花心”则是阴蒂的通用名称,特别是红牡丹,已经成为达到性欲高潮的阴道的象征。所有这些用语在剧中经常使用,出现于各种外景描写之中,如把春天里的最后一朵花描述为凋零在温暖的东风到来之前。不过,这些用语也预示诱惑的情景本身:

【胜葫芦】(生唱:)我这里软玉温香抱满怀,呀,阮肇到天台。  
春至人间花弄色,将柳腰款摆,花心轻折,露滴牡丹开。<sup>②</sup>

但我怀疑,三角关系在更深的层次上与另一组关系实际上是一致的,后者建立在中国传统文化关于性的理论与实践的基础上,增强了剧中性寓意的力量。根据中国古人的信念,人被赋予有限量的“气”或“元气”,“气”具体表现为“精”。不加控制地挥霍精气会损害人的身体,不利于长寿,按有些说法,是不利于长生不老。于是传统的性生活围绕着性交过程中限制射精的需要而进行,实际的射精只限于这种情况:一个男人与他的正妻交配,而且只是为了生育男性后代。通过有保留的性交,通过限制射精或把精液转移到尿道里,男人可以培养他的元气,并通过他的脊髓——称做“黄河”——发送到头部,给他的大脑更多的精力。他甚至可以通过吸收女人阴道里的液体,加强他自己的元气;而且,如果他能驾驭自己的元气,同时吸取女人在性欲高潮时产生的阴气,他就会大有收获。如果我们阅读从汉代到今天的性生活指南,我们可以看

到一个重复出现的主题：一位皇帝(通常是黄帝)被两个、有时是三个女人引入性的天堂。这几个女人是神女,她们通常叫做素女和彩女。通过具体问答的形式,她们教给这位皇帝性生活的方法和策略,启示他享受肉体的快乐,同时向他传授了保养元气的秘诀。我相信,这种三人一组的组合对于理解《西厢记》中性的典型结构及其含义具有至关重要的意义。例如,剧中莺莺总是穿着白色的衣服,这是原来素女的反映;红娘名为“红色的女仆”,暗示着与素女对应的彩女。这一点也为这一事实所证明:红娘在剧中的主要功能是像个侦探一样揭露老夫人的虚伪,揭示这对恋人有意意识地采用才子佳人模式而互相影响的做作之处;同时,她还有一个次要的职能,就是作为张生的性爱指导员和通信员。当她第一次感到张生和莺莺将会结成婚姻时,她给张生提了一些关于做爱的建议:

(红娘云: )我嘱付你咱……

【四边静】(红娘唱: )今宵欢庆,软弱莺莺,可曾惯经?你索款款轻轻,灯下交鸳颈。端详了可憎,好煞人无干净。<sup>⑤</sup>

后来在她认为将成其好事的那个晚上,她又重复了这些建议:

【甜水令】(红对生说旦: )良夜迢迢,闲庭寂静,花枝低哑。他是个女孩儿家,你索将性儿温存,话儿摩弄,意儿谦洽,休猜做败柳残花。

【折桂令】他是个娇滴滴美玉无瑕,粉脸生春,云鬓堆鸦。恁的般受怕担惊,又不图甚浪酒闲茶<sup>⑥</sup>。则你那夹被儿时当奋发,指头儿告了消乏,打叠嗟呀,毕罢了牵挂,收拾了忧愁,准备着撑□。<sup>⑦</sup>

孟浪、无礼、有时甚至下流的红娘,成了张生诱惑莺莺的同谋者和他们做爱时的观淫者。当然,作为女仆,她也有她自己的切身利益。这样一对般配的恋人结为美满婚姻,对她来说意味着摆脱仆人的地位,被接纳为家庭中的一个妾——她将成为体现了那种典

型的神圣恋人三角关系的性伙伴中的第三人。

性生活指南中的这种家庭也在张生把莺莺描述为神仙时暗示出来了。最常用的比喻是月亮女神嫦娥,但他有时也把她描写成观音、道家的仙人和从天而降、与凡人幽会的天仙。在所有这些情形之中,对莺莺的描述都在她出场的两头——到来时神秘莫测,以轻风和花香为先导;离去之后香味犹存——美妙得如同返青的柳条,或者鸟儿的喁喁情话。这些超自然性质的描述是想表明仙女与凡人之间更高层次上的联系,不过它们也与她的容貌和身体的描写交织在一起。这套相互关联的指涉关系使得莺莺既存在于世外,也存在于眼前的现实世界之中。这一精心设计的意象之网可能是想表明性与神的观念是如何结合在一起的,并且强调这些观念以及对这些观念的接受并不是要“超越肉体”,而是要在一幕情景之中实现肉体与精神的融合<sup>⑥</sup>。这就是张生在前文所引高潮之际把他的感受表述为既是肉体的满足、又是超验的启示(“阮肇到天台”)的原因。

那种传统的性理论的另一面,至少在现代读者看来,是对女性性欲的恐惧和压制。在原始的性教育神话中,女人是教导员,这与女诱惑者或女梦魔的概念很接近<sup>⑦</sup>。该神话的基本前提是男人拥有有限量的阳气,这些阳气至少必须保留住,最好是通过有控制的性交而激活它、补充它;在性交过程中,男人应在促使女人兴奋而达到性欲高潮的同时控制射精。这一前提的不言而喻的推论是,如果一个男人被性生活削弱的话,那么性交是有危险的。同样的女人,她们是出色的教员,但也被认为是非常贪婪的;除非男人能完全控制,否则在同女人性交时,女人也想通过刺激男人射精而加强她自己的元气,男人就有可能被削弱。有点让人感到奇怪的是,在中国文学中,常常把女人比作杀人的利刃,说她们那个地方有一把剑,在戏剧中也常说给予我们生命的那个门也是我们的死亡之门。中国人的想象总在乐此不疲地创造狐狸精和女鬼的形象,她

们化为人形，掠夺那些愚蠢十足地诱惑她们的男人的元气。

同样，在《西厢记》中，美人莺莺也使中性的、有序的寺院变得慌乱不堪，使得张生偏离了他对自己抱负的追求，甚至招致寺院被围困。在对她的美的恐惧之中，我们可以发现唐传奇中张生所作判断的回声。在那篇小说中，张生抛弃了莺莺，在他的朋友面前把莺莺描述为“尤物”，即其性的诱惑会把他引入危险境地的魔女。这种根深蒂固的对于女人和女性性欲的恐惧历史悠久。曾经有过太多魅力十足的女人，导致她们的国家走向了灭亡<sup>⑧</sup>。实际上，莺莺在剧中也被拿来跟几个这样的女人作比较：如西施，她导致了吴国的灭亡<sup>⑨</sup>；还有李延年的妹妹<sup>⑩</sup>和唐玄宗的著名后妃杨贵妃（719—756）。在每一处比拟中，莺莺都是首先被比喻为这些女人中的一个，然后被称为“倾国色”。例如孙飞虎包围寺院时，他用了这样的话语来夸赞莺莺的美丽：

（净扮孙飞虎上开：）自家姓孙，名彪，字飞虎。方今唐德宗即位，天下扰攘。因主将丁文雅失政，彪镇守河桥，统着五千人马，劫掠良民财物。近知先相国崔珏之女莺莺，有倾国倾城之貌，西子太真之颜，见在河中府普救寺借居。我心中想来，当今用武之际，首将尚然不正，我独廉何哉？大小三军，听吾将令，人尽衔枚，马皆勒口，连夜兵进河中府，掳莺莺为妻，是平生愿足。<sup>⑪</sup>

在杨贵妃一例中，这位唐代荡妇与莺莺之间还存在着其他许多微妙的暗指和对比。杨贵妃是年老的唐玄宗的年轻的妃子。他第一次爱上她是在华清池看见她丰满的、大理石般的青春肉体的时候。因为她已被嫁给他的一个儿子，为了让她成为他的情妇，她不得不首先出家为尼。在莺莺与张生的故事中，他对她的迷恋也具有乱伦的意味。杨贵妃曾是玄宗的媳妇，而《西厢记》中老夫人也很明确地在这对年轻的恋人之间建立了兄妹关系。剧中还有其他地方，张生非常微妙地暗示了莺莺与杨贵妃之间的相似之处，例

如他称她为“解语花”，指的就是上了年纪的玄宗迷恋杨贵妃的一段著名的逸事<sup>②</sup>。当莺莺最后意识到她的美貌影响了事情的正常进展、招致了寺院的围困时，她自己也看到了这种比拟：

【么】那厮每风闻，胡云道我眉黛青颦，莲脸生春，恰便是倾国倾城的太真。兀的不送了他三百僧人，半万贼兵，半霎儿敢剪草除根。这厮每于家为国无忠信，恣情的掳掠人民，更将那天官般盖造焚烧尽。<sup>③</sup>

莺莺也被张生和法聪和尚称为“倾国色”。不管贼匪、书生、和尚这些男人是什么角色，他们都把莺莺的魅力所具有的毁灭性力量归咎于她；他们沿用那句有着鲜明的性色彩的陈词滥调“倾国色”，却没有人为他们自己的欲望承担责任<sup>④</sup>。在剧中，莺莺的美丽具有的毁灭性力量确实也有一种教训的功能。因为她在寺院里可以自由走动——尽管有她母亲的警告——她和读者都会突然意识到，她的过分的美丽对于事情的正常进展构成了威胁；果然寺院被围困，她的公开的性吸引力招致了一种相应的暴力、甚至强奸形式的惩罚。

当然，莺莺远不只是这种传统角色与残余神话的组合体。在剧中，她的身上结合了不同的情感体验。就在戏剧开演的那一场，她觉察到自己的青春年华正在流逝，她疯狂地爱上了那位年轻的书生。她不听母亲的话，有时又非常地忍让和孝顺。她对父亲的虔敬在剧中是很清楚的，而她压抑（或者说努力压抑）自己对张生的爱情，似乎也出于一种真实的愿望，即满足她母亲的心愿。

由于类似的原因，她对她母亲的情感更加复杂化了，以致缺乏自我尊重。我们不能不注意到她对母亲视她为“两当一便成合”的“赔钱货”的观点的看法，感觉到她对母亲所负的责任不但出于爱和同情，而且出于一种滥用的权力与顺从的关系。在这个听话的孩子的孝敬和性与情感实现的要求之间产生的张力，开拓了人的情感和全部责任之间的界限。在前文提到的那些场合，她认识到

了自己的美所产生的影响,对自己的性欲望其实感到很神秘;除此之外,在性的问题上她几乎是无意识的。她的性吸引力对其他的每一个人来说都是显而易见的,而且实际上被剧中的其他人物各自描述过。但是对她来说,正在觉醒的性欲望仍然是一种前后矛盾的、很不明确而又难以理喻的神秘情感。

她无法理解这些情感,导致被张生指责为虚伪,被她的女仆指责为撒谎。不过,如果接受一种玩世不恭的观点的话,她是惟一一个准备在这一爱情关系中遭受损失的人。张生是个自由的人,独自一人,要去应试举业;如果他愿意,他可以利用一下莺莺,诱奸她,然后把她作为进京路上的又一个驻足之处而扔在身后,或者抛弃她,以后另找一个更好的女人。以才子佳人故事(其中的男人或者回家与女人结婚,或者抛弃她)为基础的戏剧惯例,剧中对于危险的、淫荡的女人的不断暗指和“花旦”的运用,都暗示着莺莺被弃的可能性,直到全剧结束。她自己在诱奸一场结束后也清楚地表达了她的担心,这与《白头吟》的作者卓文君在她以为司马相如抛弃了她时的情感遥相呼应。在这里,或许可以说,莺莺对这种相似性的承认,表明她意识到他们正在表演才子佳人模式为他们指定的角色,但也标志着她的人格的一次真正的改变。在此之前,她犹豫不决,支配着张生,控制着情势,一旦她的贞洁筹码出手之后,他就完全受他的支配了。在事情败露和张生赴京之后,莺莺的感情实际上是以焦虑为特征的——她似乎在期待着那种著名的利用与抛弃的故事的结尾部分,和张生转而无情地对待她。这当然也预示着郑恒会来接受她和她甘愿相信张生实际上已经另娶别人。

一般情况下,莺莺对张生的矛盾心理在张生看来似乎很无情,但这实际上反映了一个正在爱情与责任之间艰难选择的女孩还没有下定决心时的欲望。剧中有明显的三处,莺莺准备把自身给予张生。第一次是她看见他并听到他隔墙吟诵的第一首诗时。在下一折的开场,就在寺院被包围之前,她尽情地表露了自己心中的爱

情。因为围困,她与张生发生关系几乎不可能了——为了解围,她准备放弃自己的身体和生活。第二次是一个非常重要的机会,老夫人许诺:如果张生能解围,就把莺莺许配给她。她为此而兴奋不已,但是她母亲背弃了诺言,这种可能性也被取消了。最后一次,她为张生的诗与琴所诱惑,但在她将要把自己给予张生的紧要关头,她听到了张生指责她撒谎的话。

她与她母亲之间的关系使得这种决定更难作出。这母女二人之间看来缺乏相互信任。在老夫人看来,红娘的主要工作就是到处跟着莺莺,保证她远离是非,这是明摆着的事。莺莺的行为已经引起了她母亲的强烈的指责,但在莺莺看来(正如她在一个愤怒的时刻直言不讳地说出的那样),她只不过是一件为了地位和家庭关系而被交易的物品。她对母亲在婚约一事中的欺骗行为反应更为激烈,在剧中表现为她私下里的一段独唱。她分析的并不是事情本身,而是她母亲身上在她看来是病态的和不值得信任的一面——她是个骗子:

【乔牌儿】老夫人转关儿没定夺,哑谜儿怎猜破。黑阁落甜话儿将人和,请将来着人不快活。<sup>⑤</sup>

【离亭宴带歇拍煞】俺娘把甜句儿落空了他,虚名儿误赚了我。<sup>⑥</sup>

她谴责了她母亲“天来大”的欺骗。在此之前,当她得知母亲将仅用一桌小小的筵席来酬谢张生时,她在女仆跟前哀叹她母亲并不真正关心她:

【搅筝琶】(旦唱:)他怕我是赔钱货,两当一便成合。<sup>⑦</sup>

在她发现她母亲已经食言之后,她又沉思着唱道:“闷杀没头鹅,撇下赔钱货。”<sup>⑧</sup>母女之间没有基本的信任,取而代之的是一种等级统治关系。这种关系不但滥用权威和力量,而且损害应当通过仁慈和同情的行为发展起来的相互信任。有个小小的疑问,就是莺莺觉得她只是一件商品,可供出售,可以退回,而且可以重新提供

给某个地位更高的人,以维持自己家庭的地位。

她们母女关系的交易性质当然与妓女—妇人—书生三角关系的结构因素有关。莺莺这一角色作为花旦,也允许她充分表现纯真与腐蚀性的美丽之间的矛盾冲突。这是一个青春少女,正在走出青春期热望蛰伏状态,具有妓女的仪表。戏剧着力想捕捉和描绘人生中这段充满矛盾的时期。此时,通常只有那些无所顾忌的女人才公开表露出来的诱惑和性欲,并会成为少女们面临的一种神秘而纯真的热望,不过她们也已经认识到在公开场合掩饰这种力量的需要。除了前文所引的几处之外,莺莺似乎没有意识到她的美所产生的影响,而她自己的性欲望对她来说似乎也是一个谜,有些事情她完全是无意识的,只是内心矛盾或难以理解的内心情感的一部分,这些情感又因缺乏自我价值的认定而复杂化了。这是一种诸多情感激烈碰撞的人生处境,但它不仅仅出自我们可称之为心理现实主义的手笔。它来自那些关于女性性欲的力量和危险、关于孤独的月亮女神和天上的恋人、关于成为文化模式的绝配夫妻的根深蒂固的文化神话;最后,也来自戏剧舞台自身的惯例——“花旦”。

### 注释

- ① 本文节选自 Stephen H. West 与 Wilt L. Idema 的 *The Moon and The Zither: Wang Shifu's Story of The Western Wing* (Berkeley: University of California Press, 1991)。
- ② 该弘治本可参见影印本《新刊奇妙全相注释西厢记》(上海,商务印书馆,1955年)。1954年出版的《古本戏曲丛刊初集》前两卷也是弘治本《西厢记》的缩印本。这两种版本都曾重印。并参阅蒋星煜《明刊本西厢记研究》(北京,中国戏剧出版社,1982年)中的《弘治本西厢记的体例及“岳刻”问题》一文,见该书第26—37页。弘治本刊刻者所作广告见于该本第161页第2面。
- ③ 这种《绘图新校注古本西厢记》1929年由富晋书社影印出版。
- ④ 这一说唱作品在现代语体文本和译文中得到了很好的再现。参见凌景埏校注的《董



解元西厢记》(北京,人民文学出版社,1962年)。另一注本是朱平楚的《西厢记诸宫调注释》(兰州,甘肃人民出版社,1982年)。董西厢的英文译本有 Li-li Ch'en 的 *Master Tung's Western Chamber Romance: A Chinese Chantefable* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), 荷兰文译本有 Wilt L. Idema 的 *Het verhaal van de westerkamers in alle toonaarden* (Amsterdam: Meulenhoff, 1984)。

- ⑤ 凌濛初刻本后来被刘世珩重新编印于他的《暖红室汇刻西厢记》中。
- ⑥ John Ching-yu Wang 的 *Chin Sheng-t'an* (New York: Twayne Publishers, 1972) 中有对金氏生平和批评工作的简明评述。
- ⑦ 出处同上,第 82—104 页。
- ⑧ 现在至少可以见到金本《西厢记》的三种最新的版本:傅晓航校订的《观华堂第六才子书西厢记》(兰州,甘肃人民出版社,1985年);曹方人校订的《观华堂第六才子书西厢记》(南京,江苏古籍出版社,1986年);张国光校订的《金圣叹批本西厢记》(上海,上海古籍出版社,1986年)。
- ⑨ 王实甫的《西厢记》已有多种西语和东语译本(参见王丽娜《西厢记的外文译本和满蒙文译本》,《文学遗产》1981年第3期,第148—154页;蒋星煜《西厢记的日文译本》,《文学遗产》1982年第3期,第32页)。最早把《西厢记》译成欧洲语言的是杰出的汉学家 Stanislas Julien, 他的法语译文 1872 年首先在一家杂志上刊载,1880 年出版了 *Si-siang-ki ou l'Histoire du puvillon d'occident. Comédie en seize actes* (Geneve: H. Georg, Th. Mueller) 一书。Julien 从他的职业生涯一开始就致力于元代戏剧的研究和翻译。他努力矫正 19 世纪源于 Prémare 的《赵氏孤儿》早期译本的对子中国戏剧的偏见,为此重新翻译了该剧。他的《西厢记》译本是他一生从事中国文学研究的最高成就。与迄今为止的其他所有西语译者一样,Julien 也是根据金圣叹本《西厢记》翻译的,因而只有“可靠的”前 4 本。这个译本主要是为学生准备的读物,里面有大量的注解,甚至有汉语曲词和法文对照。

第二种西语译本是 1926 年出现的 Vincenz Hundhausen 的全 5 本德译本 *Das Westzimmer, Ein chinesisches Singspiel aus dem dreizehnten Jahrhundert* (Eisenach: Erich Roth Verlag)。这是一个非常自由的改写本,根据德国“再创造”的传统,允许译者把自己的思想和喜好添加在他所选择的文本中。然而,Hundhausen 的译本刚一问世就产生了丑闻,因为一位书评作者指责他抄袭了 Julien 的译文。Hundhausen 起诉这位书评作者诽谤他。德国汉学学会的许多成员以不同方式卷入了这场纠纷(参见 *Asia Major* 1932 年第 8 期第 278—282 页 E. Haenisch 对 Hundhausen 译本的评论)。

30 年代中期几乎同时出现了《西厢记》的两种英文译本。1936 年,斯坦福大学出版社出版了 Henry H. Hart 的 *The West Chamber, A Medieval Drama*。Hart 也只限于翻

译前4本,甚至略去了第4本的最后一折,因为“它是画蛇添足,无益于该剧”(原文如此!)(*The West Chamber, A Medieval Drama*, p. X)。在序言中,Hart 责怪 Hundhausen 把曲词译成了双韵体,称之为“一种往往歪曲了原文意思的努力”(出处同上,p. IX)。因此,Hart 把曲词译为自由诗。具有讽刺意味的是,Hart 的译文后来也被“诗化”了一次。Henry W. Wells 于1972年出版了一个 Hart 译本的改编本,其中所有的散语改成了无韵诗,所有的曲词都押韵!(参见“*The West Chamber [Hsi-hsiang chi]*, Attributed to Wang Shi-fu, Rendered into English Verse by Henry W. Wells”一文,见于 Vera Rushforth Irwin 编辑的 *Four Classical Asian Plays in Modern Translation*, Baltimore: Penguin Books, 1972.)

在 Hart 的译本出版前一年,另一种英文译本出版了,并且很快成了标准译本。那是 S. I. Hsiung 的全5本译本 *The Romance of The West Chamber (Hsi-hsiang chi)* (London: Methuen and Co., 1935)。这个版本后于1968年由哥伦比亚大学出版社重新出版,里面有 C. T. Hsia 写的一篇新的引言。Hsia 对译者依据的是金圣叹本而不是更早的明版《西厢记》感到遗憾,不过他仍然认为 Hsiung 做了“一件用英文重现他所选文本的含意的审慎的工作”(参见 C. T. Hsia 的“A Critical Introduction”一文,见于 *The Romance of The West Chamber*, XX XI)。Hsia 在引言中非常清楚地表明,在他看来,译者没有处理好原作风格上的变化。然而,我们不应该忘记,不管现代的翻译观如何,以前的那些译本就其所处时代和所能得到的资料而言,都是值得赞扬,甚至是卓越的成就。

- ⑩ 见 David Hawkes 的《红楼梦》英译本 *The Story of The Stone* (Harmondsworth: Penguin Books, 1973),第1册,第464页。中文本见俞平伯校订、王惜时参校的《红楼梦八十回校本》(北京,人民文学出版社,1958年),第1册,第234页。
- ⑪ 见 David Hawkes 的《红楼梦》英译本 *The Story of The Stone* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977),第2册,第333页。中文本见《红楼梦八十回校本》,第2册,第448—449页。“琵琶”指高明(卒于1359年)的著名南戏《琵琶记》,英译本有 Jean Mulligan 的 *The Lute: Kao Ming's P' i-pu chi* (New York: Columbia University Press, 1980)。“元人百种”指臧懋循(1550—1620)编印于1615—1616年的《元曲选》,其中没有收录王实甫的《西厢记》。
- ⑫ 出处同上,第515页。中文本见《红楼梦八十回校本》,第2册,第550页。汤显祖《牡丹亭还魂记》的英文译本有 Cyril Birch 的 *The Peony Pavilion (Mudan ting)* (Bloomington: Indiana University Press, 1980)。
- ⑬ 当代学者蒋星煜写了许多文章探讨《西厢记》与《红楼梦》之间的复杂关系:《关于宝玉、黛玉所读的十六出本西厢记》,见他的《明刊本西厢记研究》,第210—214页;《西

厢记的“妆台窥见”与红楼梦第二十三回》，出处同前，第293—296页；《曹雪芹用小说形式写的西厢记批评史》，见他的《中国戏曲史探微》（济南，齐鲁书社，1985年）。对《西厢记》作为一种读物的激烈指责可能与传统的阅读实践有关：学生们一遍又一遍地阅读一个文本，直到烂熟于心，并将其价值观内化。

⑭ 见《绘图新校注古本西厢记》第7页第1面。王骥德在注释中也引用了徐渭的评论，即那段很长的地理描写实际上与张生沿黄河而下的行程是对应的。

⑮ — 1,34A, 油葫芦（指弘治本《西厢记》第1本第1折，第34页第1面，“油葫芦”是曲牌名。下同）。

⑯ 二 1,61B, 青哥儿。

⑰ — 1,34A, 油葫芦。

⑱ — 1,34A。

⑲ 这首诗是写著名的庐山的两首诗之一：

日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。

飞流直下三千尺，疑是银河落九天。

（“香炉”是一座山峰的名字。）

⑳ 牡丹实际上被称为“洛阳花”。宋代著名政治家和学者欧阳修（1007—1072）写过一部关于洛阳牡丹的论著《洛阳牡丹集》，见《欧阳文忠公全集》（四部备要本）第72卷，第1—7页。

㉑ 《博物志》是一部逸闻轶事集，传统上认为是张华（232—300）所撰，不过有可能是后来的某人或数人编纂而成的各类故事集。浮槎的故事见《博物志》（四部备要本）第3卷第3页；第1卷第1页也涉及到张骞。到了六朝后期，这些神话在《荆楚岁时记》中就结合为一体了。

㉒ — 1,35B—36A, 节节高。

㉓ 一般认为这里是遇见“神仙”的地方。

㉔ 一般认为有三十三重天，“离恨天”最高，是受到阻挠而不得不永远分离的恋人们呆的地方。

㉕ — 1,37B。

㉖ — 1,38A。

㉗ — 3,49B, 斗鹤鹑。

㉘ — 3,50A—B。

㉙ 参见 Edward Schafer 的 *The Divine Woman: Dragon Ladies and Rain Maidens* (Berkeley: University of California Press, 1973), 特别是第48—53页。

㉚ 出处同上。

- ① 出处同上。
- ② 在有的传说中,嫦娥实际上被变成了兔子。
- ③ 这个故事最早见于伪托柳宗元所撰的《龙城录》。宋人王灼的《碧鸡漫志》中有对此事的全面记述(见第3卷,第124—128页)。
- ④ - 3,51A。
- ⑤ 即用来装饰屏风的云母矿石。
- ⑥ 见周振甫选注的《李商隐选集》(上海古籍出版社,1985年),第299—300页;并参见 James J. Y. Liu 的 *The Poems of Li Shangyin* (Chicago: Chicago University Press, 1969), 第99页。
- ⑦ - 5,82A—83A。
- ⑧ 见《太平广记》(北京,中华书局,1958年)第2册,第312—315页。
- ⑨ 见弘治本《西厢记》第2—3页。
- ⑩ - 4,53B。
- ⑪ - 4,56A。
- ⑫ - 3,51A。
- ⑬ - 3,51B。
- ⑭ 三 1,93B—94A。
- ⑮ 三 2,100A。
- ⑯ 三 2,100B。
- ⑰ 见《司马相如列传》,《史记》(北京,中华书局,1959年)第5册,第2999—3074页。英译本见 Burton Watson 的 *Records of the Grand Historian of China* (New York: Columbia University Press, 1961), 第2册,第297—342页;法译本见 Yves Hervouet 的 *Le chapitre 117 du Cheki* (Paris: Presses universitaires de France, 1972)。Hervouet 曾对这位诗人的生平和著作作过广泛的研究,见 *Un Poète de cour sous les Han: Sseu-ma Siang-jou* (Paris: Presses universitaires de France, 1964)。并参见 W. I. Idema 的 “The Story of Ssu-ma Hsiang-ju and Cho Wen-Chun in Vernacular Literature of the Yuan and Early Ming Dynasties” 一文,见 *T'oung Pao*, 70(1984), 第60—169页。
- ⑱ 出处同上,并参见 W. I. Idema 的 “Satire in All Keys and Modes” 一文,特别是其中的 “Social Satire and Sexual Allegory in the *Hsi-hsiang-chi chu-kung-tiaon*” 这一部分,见于 Stephen H. West 和 Hoyt Tillman 的 *Thought and Culture in North China*, 1115—1234(即将出版)。
- ⑲ 参见 Idema. “The Story of Ssu-ma Hsiang-ju and Cho Wen-Chun in Vernacular Literature of the Yuan and Early Ming Dynasties”, 第64页。

- ① 王季思《从凤求凰到西厢记》，《玉轮轩曲论新编》（北京，中国戏剧出版社，1983年），第17—24页。
- ② 五1,117A。
- ③ 一3,51B。
- ④ 五2,142A—142B,上小楼。
- ⑤ 二1,59A—59B。
- ⑥ 二2,72B。
- ⑦ 二3,79A。
- ⑧ 三1,91B—92A。
- ⑨ 见《红楼梦》英译本 *The Story of The Stone*, 第3册,第30页。中文本见《红楼梦八十回校本》,第2册,第588—589页。
- ⑩ 陈寅恪《读莺莺传》,《陈寅恪先生论集》(中央研究院历史语言研究所)第3集,台北,中央研究院,1970年版,第394—400页。
- ⑪ 参见郑振铎《论元人所写商人、士子、妓女间的三角恋爱剧》,《中国文学研究》(北京,作家出版社,1957年)。
- ⑫ 这一事实是在朱有燝的杂剧《香囊怨》中提到的。参见他的《新编刘盼春守志香囊怨》(15世纪的木刻本),第5页;《香囊怨》(见吴梅编辑的《奢摹他室曲从二集》),第3页;Wilt L. Idema 与 Stephen H. West 的 *Chinese Theatre 1100—1450, A Source Book*, 第394页。对我们的女主角的这种归类,或许也可以从李开先(1502—1568)《园林午梦》中莺莺的形象看得出来。在这部滑稽短剧中,莺莺与妓女李娃大吵大闹。对于这部短剧的研究和翻译,参见 W. L. Idema 的“Yuan-pen as a Minor Form of Dramatic Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries”一文,见 *Chinese Literature, Essays, Articles, and Reviews* 6(1984),第53—75页;并参见 West 和 Idema 的 *The Moon and The Zither* 一书中的修订译文,见该书附录二。
- ⑬ 五1,117A。
- ⑭ 二3,72B—73A。
- ⑮ 她不是一个收费陪客的女人。
- ⑯ 三3,105A。
- ⑰ Patricia Sieber, “Centre, Gaps, and Margin: Sexuality in the Xixiang ji”, 未刊稿,1988年,第7页。
- ⑱ 在《莺莺传》中,张生抛弃了莺莺,因为她是个“尤物”,即会对他造成危害的魔女。
- ⑲ 例如在《诗经》中,《小雅·正月》讲述了褒姒的故事,西周的最后一位天子因为迷恋她而变得昏庸不堪;并参见《大雅·瞻卬》。分别见于 James Legge 的 *The She King* (Hong

Kong: The Chinese University Press, 1960)第 319、661 页。

- ⑥9 西施是公元前 6 世纪的一位美人。她被越国的一位大臣范蠡送到吴国,用她的美貌和魅力迷惑吴王夫差,以达到颠覆吴国的目的。关于灭吴以后她的命运,有两种传说:一说是她与范蠡双双离去,另一说是越国人害怕她的美丽会对自己的国王产生不良影响,于是把她淹死在长江里。不管事实究竟如何,她成了文学中那种毁灭性的女人的典型。
- ⑦0 张生说莺莺有“倾国倾城貌”,就是暗指李延年的妹妹——她非常可爱,通过下面这首诗,被引荐给了汉武帝:

北方有佳人,绝世而独立。

一顾倾人城,再顾倾人国。

宁不知倾城与倾国,佳人难再得。

此事见于武帝后妃李夫人的传记。需要注意的是,她和她哥哥都是优伶。参见班固《汉书》(北京,中华书局,1962 年)第 8 册中的《外戚传》,第 3951 页。李延年的这首诗与《诗经·大雅·瞻卬》相呼应。

⑦1 二 1,57A。

- ⑦2 这则逸事是指在玄宗和他的妃子们欣赏盛开的白莲的一次宴会上,玄宗指着杨贵妃对身边的妃子们说:“争如我解语花?”参见王仁裕《开元天宝遗事》,见丁如明编订的《开元天宝遗事十种》(上海,上海古籍出版社,1985 年),第 96 页。

⑦3 二 1,60A。

⑦4 Patricia Sieber, “Centre, Gaps, and Margin: Sexuality in the Xixiang ji”, 第 8 页。

⑦5 二 3,79A。

⑦6 二 3, 79B—80A。

⑦7 二 3,76B。

⑦8 二 3,79A。

(苏明明 译)

## 中国早期的戏剧和戏院

[英] 威廉姆·杜比

中国成熟的戏剧最早出现于公元 13 世纪。像许多大众娱乐形式一样,对于其起源,人们少有记载;因而,所有的讨论必定将是充满疑问的。现代的研究正在稳步勾勒出戏剧发展的情景,加之考古出土了许多有价值的线索,这无疑将给此课题的研究带来更多的亮点。另一方面,人们对很多极为重要的方面仍然一无所知;或许这些问题从来就没有过文字记载,在留传下来的艺术品和工艺品中也可能从未被描述或反映过。很可能,现存的文字资料将依然是最主要的信息来源。

关键的问题是中国的戏剧是否有一个编年体的记载或者在组织上有一个最主要的来源;换言之,看上去也更为合情合理一些,它是否是几个不可或缺的组成部分的综合。当然,中国戏剧中有些因素比其他因素更接近“戏剧”,但是任何一个单独的因素都不占绝对的优势。例如表演是戏剧的核心,但是表演也并不是自动进入戏剧的。社会上存在着相当数量的综合艺术

和对戏剧有利的各种方便条件,更有可能促进戏剧的发展。

本章将以编年顺序分四个方面讨论中国戏剧的发展历程:

1. 萨满教(Shamanism)和古代舞蹈
2. 丑、表演(acting)、角抵
3. 唐舞、滑稽戏(play)及其他
4. 宋杂剧与金院本

透过中国远古历史的迷雾,人们发现了一个事实,就是舞蹈、手势、姿势和戏装等各种因素综合在一起,从某种程度上讲,这为模仿艺术提供了相当的空间。而这种演出形式又和萨满教关系紧密。追溯历史,萨满在中国的宗教和社会生活中占有重要地位。宽泛地说,萨满可理解为“牧师”或者是那些拥有特殊的力量,可以召唤幽灵、神灵且能与之交流的人与神交流的中介。中国萨满举行的仪式可能也通常如此,包括用来召唤神灵的歌舞。这种乞灵行为有时也用来娱乐,当代一位萨满教研究权威指出:“萨满降神仪式具有戏剧式的结构”:

这不仅仅指有时极为复杂的“演出”,很明显,这种“演出”对病人有良好的影响。但是,任何一个名副其实的萨满仪式都以与日常经验的世界大异其趣而告结束。火戏法、绳戏法或芒果戏的奇迹,在魔力的宴会展示,为人们揭开了另一个世界——一个神灵和术士的令人惊奇的寓言般的世界。在这个世界里,一切都是可能的。在这里,死者能还阳,生者之死只是为了再生一次;在这里,人们可以在瞬间即隐即显;在这里,“自然的法则”被废除,某种超人的“自由”被以个例的形式证明并且成为令人眼花缭乱的“现实”。<sup>①</sup>

同样,中国的萨满用戏剧的方式给观者留下深刻印象。

据古籍《书经》(据说由孔子编订)记载,早在公元前 3000 年前中国已有萨满活动了。尽管这早到已进入了神话传说的世界,中国的萨满教仍可以很容易地追溯到这一时期。同书有关商朝(前



1766—前 1122)的部分曾提到与萨满有关的舞和歌。商代是以宗教无所不在为特征的,其时的宗教很大部分明显带有萨满教倾向,甚至王室法庭也深受影响。有关周朝(前 1027—前 256)的材料更多也更为明确清晰。诗歌选集《楚辞》与萨满教关系密切,其中的“九歌”部分更是如此。现在的《楚辞》据说是由刘向(前 77—前 67)搜集,后由王逸(卒于 158 年)编辑校订而成的。其中最早的诗歌,可能包括“九歌”在内,写作时间大致在公元前 329 年至前 265 年之间。其中包括男女萨满的咒语以及其他诸如此类的作品。

萨满们净身、涂上香膏、穿着华丽复杂的衣服,用求欢和求婚的方式,唱着歌曲让神灵附体。这种仪式几乎像一个充满色情的礼拜仪式。有时,这些歌明显像一场演出,而且还带有某种形式的表演,这一表演有手势、音乐伴奏和特别的服装。然而,虽然带有萨满因素,这些歌唱却有其他不同的渊源,并不是从最初就作为整体而存在的;后来经过改编后被楚国宫廷采用,楚国宫廷喜欢带宗教面具的演出,就像欧洲王室从有才能的俗人创作的宗教音乐中获得乐趣一样。

这种理论强化了这些歌曲的戏剧倾向,同时也把它同周朝的宫廷舞乐在观念上联系起来,周王室的宫廷仪式也由歌、舞和服装等组成。从《周礼》可知,在周朝晚期和汉初的其他地方,这种舞蹈完全是从仪式移植过来的。有人认为,在上古时代,在商和夏甚至更早的时代,直到周初,这种舞蹈显然都是无拘无束的,放纵的,甚至是放荡的。古代诗歌总集《诗经》,主要是周朝早期和中期后民歌,近来被认为是为舞蹈伴奏的抒情诗,其语言经常是一种有节制的语言,与戏剧中的表演十分类似。

有些舞蹈在当时可能以一种不同的方式广为流传。下面一段是司马迁(前 145—前 86)有关《昭武》的记载,其中讲述穆公推翻商朝建立周朝的事迹,大臣周公和召公组建了一个好政府:

宾牟贾侍坐于孔子,……子曰:居,吾语汝。夫乐者,象

成者也。总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周、召之治也。且夫武，始而兆出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子，夹振之而四伐，盛（振）威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也。<sup>②</sup>

《昭武》显示了历史性的进步，敷衍了一个相当完整的故事，其中有舞、有歌、有手势、有舞台道具，而且肯定还有戏装。想到日本“能剧”之父世阿弥（1363—1443）曾将戏剧的起源追溯到与神相关的舞蹈，舞蹈又经常和戏剧具有十分亲密的联系，我们就不难想象出中国早期舞蹈与中国戏剧是多么相似。

## 丑、表演和角抵

随着舞蹈变得越来越仪式化和形式化，为了上演这些舞蹈，专职的宫廷机构随之发展起来。周朝后期，中央权威机构势力式微，地方诸侯在各方面都仿效中央政权，它们也建立起自己的礼乐队伍。当然，也就没有负责管理音乐和宫廷乐师的官员。音乐和娱乐是密不可分的，对于音乐人的专门称呼为“乐人”；其含义很多，有时泛指一般的宫廷侍者，他们有时也被称为优、倡或俳，以及其他带有这些字眼的称呼。严格地说，俳和优是指那些靠机智的语言和讽喻而娱人的人，即“丑”；而倡和伶则是指以音乐娱人的人。虽然这些词的含义和用法是交叉的，它们都是对“弄臣”的一般性称呼，他们（指弄臣）都能歌面又机智。但和欧洲、非洲及其他地方的弄臣十分相似，中国的弄臣也具有双重作用：以音乐、歌唱、模仿和机智取悦他人，同时又以幽默和敏锐的讽喻方式提出建议、规劝或警告。一般说来，他们不是侏儒就是巨人，他们生理上的特殊性使得那些专制统治者对他们特别宽容。周朝最有名的弄臣叫“优孟”——一名楚国的“乐人”，长得非常高大。司马迁曾记载过

优孟扮演孙叔敖的一个故事：“即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。”<sup>③</sup>优孟的表演包括歌、手势、表演和戏装；但是任何一方面都不能被称为戏(play)，更不用说是戏剧(drama)了。但是优孟的表演影响如此之深，以致于在 20 世纪的中国，戏剧还被人们笼统地称为“优孟衣冠”。

有关世界各地各种戏剧起源的理论，往往追溯到最初人们对动物或狩猎行为的模仿。事实上，对狩猎者而言，这种模仿是必需的技能，但同时也是出于宗教、娱乐、体育和加强社会凝聚力等目的。在这些活动中有一种恒定不变的东西。在 20 世纪，有关发生在喜马拉雅山地区的纳嘎(Nagar)的一次演出的描述，生动地使人们回忆起曾经广为流行的人们对模仿动物行为的热情。

在纳嘎……为了款待我们而举行了一场马球比赛，张灯结彩，是在王子的宫廷的院子里举行的。这是一场充满幽默趣味的类似戏剧的演出。演员们化妆成猎人；也有化妆成装有可摆动的尾巴的狗的；也有装成鹰的；有的披着带角的北山羊的皮，有的披着长有向后伸展的角的捻角山羊的皮，有的化妆成角螺旋向上的鸟(orial)。每个人都在模仿着在狩猎中根本不可能出现的场景，每个人都大笑不止。<sup>④</sup>

与有角的动物进行搏斗肯定能激发起人的好奇心和想象力。人们经常出于运动或者宗教的目的装上角模仿这类战斗，有时两种目的兼备；有时本来只是出于其中一种目的，却又发展成为另一种目的。

中国汉代(前 206—220)，角抵戏很盛行。角抵原是一种搏斗方式，在武帝(前 140—前 87)时成为“百戏”的一种。其中便包括一些像下述内容类似的一些简单的搏斗戏。

有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎。佩赤金刀，以绶缯束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末，有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往压

之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗，用以为戏。汉帝亦取以为角抵之戏焉。<sup>⑤</sup>

在这一演出中，很可能有术士和老虎搏斗的简短场面，这很容易发展成更为复杂的戏或戏剧。这种简单的演出和杂技式的演出场面，从广义讲，为戏院的产生提供了肥沃的土壤。

考古发现为人民了解汉代的技艺作出了重要贡献。一个特别有意思的插图发现于河南密县的一座古墓。此古墓于1960年至1961年间发现，时间大约是公元2世纪。在中心墓穴发现了一幅壁画展示的是“角抵戏”场面，两个壮汉穿着摔跤服装，摆出摔跤的姿势，头发梳成一根朝天辫。

中心墓穴的另一堵墙上描绘的可能是这座墓穴的主人主持贵族宴会的场面。客人两边就坐，中间正在上演各种娱乐节目，看来，每组客人也都在进行着自己的节目。在发现的汉墓中，这一壁画不但特别宏大，而且就其提供的有关当时音乐和舞蹈演出的画面看，也是异常丰富且十分罕见的。此外，它还以考古方式雄辩地证明了，汉朝的达官贵人可以在自家的宴会上为客人提供诸如此类的娱乐。

在三国(220—265)及六朝(222—589)时期，有迹象表明尽管有宫廷演出机构，但仍然保留着宫廷弄臣。源于汉代的木偶戏，在6世纪或者更早的时候，已经被用于喜剧演出。因为佛教的传入，中国和印度发生了联系，公元数世纪便已发展成熟的梵语戏剧，在唐朝时肯定已为唐人所知。但是，没有确凿的证据能够表明其受到了梵语戏剧的影响。

## 唐歌舞戏、滑稽戏及其他

唐时，繁荣的商业和长时间的社会稳定，极有利于戏院的产生。有确凿的迹象表明(滑稽)戏演出已经十分普遍，其中一些演

出很可能是戏剧演出的直接渊源之一。在某些情况下,舞蹈和戏剧演出紧密相关。为数众多的舞蹈,用笛子、鼓板和鼓作为伴奏乐器。在唐时的演出中,有一种叫“代面”,内容是关于兰陵王的;日本就有一种宫廷音乐,至少部分受到中国的“代面”的影响。最有意思的是唐时的演出,其中有一出发展成为“踏摇娘”。下面是崔令钦(约749年)的记载:

《踏摇娘》:北齐有人姓苏,鼯鼻,实不仕,而自号为郎中。嗜饮酗酒,每醉,辄殴其妻。妻衔悲诉于邻里,时人弄之:丈夫著妇人衣,徐步入场,行歌。每一叠,旁人齐声和之云:“踏摇和来,踏摇娘苦,和来。”以其且步且歌,故谓之踏摇;以其称冤,故言苦;及其夫至,则作殴斗状,以为笑乐。<sup>⑥</sup>

这种典型的滑稽短剧与唐时的“参军戏”极为相似。“参军戏”极盛于8世纪以至更早,即使到了宋初及后世也仍在上演。通过一些零星的分散的资料,我们可以知道,在“参军戏”中男女都可参加演出,某些情况下女演员更为多见。有时女扮男角,戏中至少有三个角色。这些戏中已有弦乐器,木制管乐器,可能还有鼓。至于其渊源,段安节(约894)说到:

开元中(713—741),黄幡绰,张野狐弄参军。始自汉馆陶令石耽。耽有赃犯,和帝惜其才,免罪;每宴乐,即令衣白夹衫,命俳优弄辱之,经年乃放。<sup>⑦</sup>

“参军戏”第一次明确地把滑稽戏和戏剧联系在一起。这种联系主要体现在角色的出现上,这是戏剧最显著的特征之一。“参军戏”中有两个独立的角色——“参军”和“苍鹅”。后世论者于慎行(1545—1607)描述到:

《谷城山房笔尘》云:优人为优,以一人幞头衣绿,谓之“参军”。以一人髻角敝衣,如僮仆状,谓之“苍鹅”。参军之法,至宋犹然,似院本及戏文装净之状,第不知其节奏耳。<sup>⑧</sup>

“参军戏”和滑稽戏关系紧密。现在留传下来的唐时的“参军

戏”有两种角色。这些东西看上去和今天的戏剧相去甚远,但在中国戏剧发展史上却与中国戏剧有着紧密的联系。

除了这些颇象戏剧的演出以外,唐时的其他三种事物为戏剧的发展铺平了道路:

1. 城市生活的普遍繁荣与各种娱乐形式的兴起;
2. “变文”的异军突起;
3. 传奇小说的写作成为时尚。

娱乐的普遍繁荣为产生新的演出形式提供了条件。

玄宗时(即明皇,712—756年在位),娱乐技艺受到特别鼓励。尽管戏院把玄宗作为保护神奉若神明,人们对其所设的戏剧学术机构——“梨园”误解颇多。公正地说,在历史上,玄宗的统治对娱乐业和戏院的产生起了重要作用。唐朝的正史记载:

玄宗既知音律,又酷爱法曲,选坐部伎子弟三百教于梨园,……号“皇帝梨园弟子”。宫女数百,亦为梨园弟子,居宜春北院。<sup>⑨</sup>

“宜春北院”是女乐人居住的地方。其他乐人归教坊所属,“梨园弟子”最终都归于教坊。从618至628年间开始,一连几百年,教坊都是对侍者进行文化培训、管理和供应侍者的主要机构。714年,明皇扩大了教坊的权力和机构,有几千人在教坊就职,其中有一小部分是演员。正如上所述,“梨园”主要以佛教音乐为主,这是一种用各种乐器伴奏的说明佛教起源的一种歌曲,这歌曲对戏剧的发展肯定是有影响的,而且佛教对戏剧的影响可能更大。

## 变 文

从广义上讲,佛教徒比儒教徒和道士更注重传教工作。在很大程度上,劝说别人改变信仰和传播教义的技巧是由印度及中亚传入中国的,但是在中国又有所发展,部分原因就是为了能最大限度地生动地向人们传播信息,以便给人留下强烈的印象。一个根

本的问题就是如何把经常是含糊难懂的经文传达给文盲、半文盲的听众。口头传播的方式多种多样,配乐赞美诗、直接解说,戏剧化的表演更是常用的解说方法。下面是段安节有关“文殊和尚”的描写:

有文殊和尚聚众布道,箴言佛经多有误者。但言邪恶下流之事,愚人荡妇多喜听之。群人毕至,涌塞庙寺。世人极尊崇,众人称之“宫廷僧侍者”。群人仿效,咏之歌曲。粗鄙之人易为所惑。佛家众僧,无论稍有佛理者,皆责之笑之。<sup>10</sup>

这则以及其他有关“文殊和尚”的记载,表明了其活动的重要性。在821至824年间,他优美的箴言圣歌及有关这些内容的文字曾深入人心。827年7月,敬宗皇帝(825—827年在位)曾到“幸福寺”观看他讲道的情况。文宗皇帝(827—840年在位)曾让他在宫中服务,后因冒犯皇帝被逐。他的弟子从宫中搜集他的乐器和著述,继续以他这种音乐解说的形式传经布道。

留存至今的唐代50本变文著作,很可能就是当时的文殊和尚及其他传道者,以及说故事的人所用材料及方法的文字记录。变文这种把说话和歌唱结合在一起的做法,在中国以前是没有的,很可能源于印度,因为印度很早就有了这种形式。其中的韵文多为七言,有时也有三言的,五言和六言者不多见。散文部分一般是未经加工的简洁的方言土语,但有时也是高度精练的有着相似结构的散文体。变文产生的时期不可能早于8世纪初,留传下来的最早的变文是公元921年的作品。政府对变文的态度部分地决定了变文的生死存亡。后周时,世宗(954—1022年在位)是个狂热的道教徒,在其统治下佛教大受摧残。变文脱离寺院之后,这种情况在唐时就已出现,在宋时,和尚这种传道方式对娱乐场所、戏院以及其他世俗娱乐似有影响。

变文在很多方面促生了戏剧。有人认为,叙事歌谣、口头讲故事这种方式习惯,都至少部分源于此。其中的语言和结构颇似戏

剧,尤其在散文和韵文交替使用,广泛使用口语,以及大量使用直接引语和对话这些方面更是如此。有些变文的主题在戏剧中也同样著名,“目连救母”的故事便是一例。有关他的故事的一出戏剧是中国历史上第一部有相当长度的戏剧。中国最早的戏剧中还有几出也是有关佛教信仰转变的。

## 传 奇

很难想象,如果没有生动的成熟的小说为它的出现作了准备的话,中国的戏剧会像现在这样既有强烈的感染力又风格多样。在好几个方面,中国早期戏剧的最为重要的故事来源都取自唐传奇。在初唐或稍早一些的时候,主要是六朝时,从小说中分化出一种特定的小说——“志怪”小说。渐渐地,人们用生动而精练的文言创作出了更长的、更复杂的,结构、情节也更为完整的小说,这就是“传奇”。8世纪上半叶,可能是在变文的影响下,也可能是二者相互影响,这种文体发展成熟了。像变文一样,有些传奇也是韵文和散文交替使用。其成功可能也得益于韩愈(768—824)和柳宗元(773—819)两位散文大家以提倡平实流畅的语言为宗旨的“古文运动”。

传奇取材广泛,其中很多被用作其他文学样式及各种娱乐形式的基本素材,包括滑稽戏和戏剧在内。元稹(779—831)的《莺莺传》是众多中国戏剧最初的取材来源。王实甫(13世纪末期)的《西厢记》、陈鸿(约卒于813年)的《长恨歌传》以及他的朋友白居易(772—846)早些时候创作的一些诗歌,是白朴(1226—1306)的名剧《梧桐雨》以及明朝洪升的代表作《长生殿》第四折的最主要的灵感来源。白行简(卒于826年)的《李娃传》也是戏剧创作的一个重要来源,戏剧中经常提到它。总之,绝大多数唐传奇都直接或间接地为后世戏剧所取法。



## 场所和组织

早期的娱乐节目在哪里上演？一般地说，任何地方都可上演。在宫廷，很可能是在帝王宫廷最低层的台阶上演出，或者在上面的台阶上演出，皇帝在下面看；或者由钟鼓围成一圈，在某个建筑物的最底层上演；或者在多层建筑物的最底层或者高层上演，这些地方也是举行宴会、集会和节日聚会的地方。上演场所有时被叫做“戏场”或“歌场”，人们登台演出。下段就是段安节记载的一次属于“熊黑部”的宫廷音乐会的演出情况：

其熊黑者有十二，皆有木雕之，悉高丈余，其上安版床，复施宝敷，皆金彩装之，于其上奏雅乐。舍元殿方奏此乐也，奏唐十二时、万宇清、月重轮三曲，亦谓之“十二案”。<sup>①</sup>

中国戏院中经常使用遮篷和蒲席通道，即使在20世纪也是如此。事实上，早在606年已经使用，这是为了一次盛大的帝王接见面安排的。此事见于7世纪的隋朝正史中：

大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。自是每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏至旦，以纵观，至晦而罢。伎人皆衣锦绣缙彩，其歌舞者多为妇人服，鸣环佩，饰以花眊者，殆三万人。<sup>②</sup>

最经常的记载是包括戏剧演出在内的帝王的狂欢。但是在唐都长安，商人及一般市民的居住地也兴建起了一些娱乐场所。785至805年间，一个名字叫康昆仑的，从名字推测他很可能不是中国人而是西南地区的。他很擅长弹琵琶，曾在“天门街”组织了一次东街和西街之间的比赛。他代表东街参赛，登上了“彩楼”（就是一座由柱子、草席或者布临时搭成的舞台）演奏。随后西街也建起了一个相似的彩楼，走出来一个装成小姑娘的和尚。他的演奏令昆仑大吃一惊，以致于昆仑请求和尚做他的教师<sup>③</sup>。

## 宋杂剧与金院本

960年至1127年间,宋朝统治着全国,但从1127至1279年间,只是偏安南方。1115年,金朝崛起并把宋朝赶出了北方,但金朝也于1234年为蒙古所灭。我们已经确切地知道在宋金时期,各种戏剧活动丰富多彩——即人们熟知的宋杂剧和金院本。而且此时,已确定地出现了戏剧的繁荣,成为蓬勃兴起的娱乐行业的一部分,这一娱乐市场由商业支持并受到宫廷趣味和机构的影响。

大约在1235年,笔名为耐得翁的学者记载过北方首都汴梁(现在的河南省开封市)的娱乐场所。“瓦者,野合易散之意也,……甚为士庶放荡之所,亦为子弟流连破坏之地。”他提到了13种主要的娱乐种类,每一种都有一个“色长”掌管并设有官职。其中的杂剧部分“戴诨裹”,而其他的娱乐种类则仅仅是“帽子幞头”。耐得翁特别介绍了杂剧,他说:

杂剧中,末泥为长,每四人或五人为一场,先做寻常熟事一段,名曰“艳段”;次做正杂剧,通名为两段。末泥色主张,引戏色分付,副净色发乔,副末色打诨,又或添一人装孤。其次曲破断送者,谓之把色。大抵全以故事世务为滑稽,或隐为谏诤也。

在京师(汴梁)时,村人罕得入城,遂撰此端,多是借装为山东河北村人,以资笑<sup>①</sup>。夏伯和(约1300—1368)在耐得翁之后百余年的1335年写道,此时宋朝和金朝已归顺蒙古政权元朝了。

唐时有“传奇”,皆文人所编,犹野史也,但资谐笑耳。宋之“戏文”,乃有唱念,有诨。金则“院本”、“杂剧”合而为一。至我朝乃分“院本”、“杂剧”而为二。“院本”始作,凡五人:一曰副净,古谓参军;一曰副末,古谓之苍鹤,以末可扑净,如鹤能击禽鸟也;一曰引戏;一曰末泥;一曰孤。又谓之“五花爨

弄”。或曰，宋徽宗见夔<sup>⑮</sup>国来朝，衣装鞋履巾裹，傅粉墨，举动如此，使人优之劾之，以为戏，因名曰“夔弄”。因初教坊色长魏、武、刘三人，如火焰之易明灭也。武长于筋斗，刘长于科泛，至今行之。<sup>⑯</sup>

在1366年，陶宗仪也作出了相似的评论，对“魏、武、刘”有了更明确的评论，说他们使院本编辑和体制大变<sup>⑰</sup>。时至今日，他们仍被倡优看作始祖。

在戏剧发展史上，戏剧很明显地继承了参军戏的一些东西，1101至1126年间，在傩戏的促进下，戏剧有了新的发展。不管傩戏内容如何，它无论如何也不可能成为宋杂剧和金院本的全部，但傩戏对戏剧在服装和角色的面部形象方面却有着显著的影响。在唐时的宫廷中，傩戏就可能已经存在，西南各族现在歌舞戏中仍用傩戏来祝兴。傩戏是一种特别强调服装和舞台造型的歌舞戏。

上述两段文字，耐得翁和夏氏两人指出了角色分类这一核心问题。几个世纪以来，角色的应用一直是中国戏剧的主要特征之一。这种体系始于唐时的滑稽戏中的“参军”和“苍鹅”两类角色，在宋金时期有所发展。耐得翁和夏氏都指出宋杂剧和院本中其主角都是副净。其喜剧搭档叫副末，用一根包着软皮的棍棒击打副净，还讥笑他。“正末”、“末泥”和“引戏”在当时戏剧中也经常出现，后两种角色都是舞台指导人员。“戏头”看来是一个吹笛者，具有以音乐介绍和结束戏剧的作用。

### 宴会和杂戏

很多宋杂剧和金院本都太短，无法独立支撑一台娱乐节目。不管是在公共场所还是在宫廷演出，情况都是如此。通常情况下，人们可以想见戏剧演出处于中心地位，但它也的确只是众多演出节目中的一部分。可以肯定，在13世纪，院本和其他节目是在戏剧之前演出的，到14世纪或者更早一些，它成为戏剧的前奏。从

宋初以来,杂剧已成为宫廷宴会及大型集会娱乐活动的必备节目。

周密(1232—1298)曾记载过为庆祝理宗皇帝<sup>⑧</sup>(1225—1264)的生日而举行的庆祝宴会,其中大约有73个节目。主要乐器有:双簧乐器、鼓、笛子、木琴还有琵琶——或独奏或合奏;以及其他管弦乐器。同时还伴以舞蹈、魔术、歌唱,以及用舞蹈和管弦乐伴奏的歌曲组曲,还有三个木偶剧,外加四出杂剧。

有关北宋(960—1126)首都汴梁和南宋(1127—1279)首都杭州的宫廷演出的记载表明,杂剧在宫廷娱乐中占有重要地位;而且无疑在社会上一些不太崇高严肃的场合也上演百戏。

有把杂剧和院本理解为是短剧或独幕剧的联合的一种倾向,而在耐得翁、夏氏以及其他的记述中,我们知道杂剧和院本这一概念有时是指以诸如此类的短剧和独幕剧为核心的一整套复杂的娱乐节目。其一般程式如下:

1. 音乐序曲和舞蹈;
2. (简单)短剧、简单的杂技节目或舞蹈;
3. 核心节目:上演杂剧或院本,或者一个院本外加更像戏剧的院么;
4. 剧终余兴:滑稽歌唱、舞蹈之类;
5. 奏乐结束。

这一程式并不总是完整的,例如在宫廷演出中,这些附属节目被联成一体而不是按一般的程式进行。

## 内 容

宋杂剧和院本的内容如何?对此问题的一般看法主要源自很多年以后的两个剧目目录,即周密(约写于1280年的)所列的宋代“官本杂剧”280个剧目名单和陶宗仪1366年写作的691个金、元院本的目录名单<sup>⑨</sup>。两个名单都有对戏剧的更详细的分类,范围十分广泛,包括颂扬性文字片段,有关舞蹈、歌曲、杂技的梗概,谜

语、滑稽模仿以及滑稽的二人对白等等,不一而足,所有内容都可能包含一个非常短小的故事。杂剧和院本内容也十分广泛:恋爱问题,鬼魂、神灵、恶魔、巫医、女仆故事等等,都是些粗鲁滑稽的短剧。在陶氏的名单中有为数众多的“院么”,它可能便像戏剧。也就是说,正处于院本与戏剧的过渡阶段。周氏的名单中有一小部分是“南戏”。总的情况是,周氏收录的内容时间较早,也是更为传统的娱乐形式,更强调音乐和舞蹈的重要性;结构上较受拘束,距戏剧更远些。

目录名单无法表明其内容和程序。留传下来的宋时的一些滑稽戏,有时是由教坊的演员演出的。这些有时也被称为“杂剧”,其中便有穿绿袍的参军。洪迈(1123—1202)曾描述过一部在1102年上演的戏剧,剧中“参军”扮演的角色是宰相,还有“一僧、一道、一士”,最后“宰相”被副者“举所挺杖其背”<sup>①</sup>。这是一出讽刺剧,据说连皇帝都笑了,“至尊亦解颜”。很可能是正处于参军戏向杂剧过渡的阶段。

宋杂剧和院本肯定不止上面引述的这些。在元朝和明朝(1368—1644)的戏剧与明小说中也保留了不少,这些都是较晚的而且与以前不同,但却支持了这一论断:宋金时期有更为复杂的幽默,有更为复杂的情节的戏剧,有些剧目比已知的滑稽戏有更多的歌唱。

### 组曲、舞蹈和民谣

第一个成熟的戏剧是由四组歌曲组成的歌唱,名为“曲”。随着情节的展开,四组歌曲形成四幕。宋杂剧和院本都是一曲,人们还不清楚戏剧及其他娱乐形式使用各种曲调到何种程度。但是,其中一些的确已使用了各种调子的组曲,这是受歌舞戏和宋金民谣影响的结果。宋金民谣包括大曲、鼓子词以及源于唐朝以至早些时候的诸宫调;诸宫调中有些是到宋朝才出现的。很多作品都

是讲述或者逼真地再现一个复杂的故事,第一部都包括属于同一“曲”的数首歌曲或者属于同一“曲”的套曲。有时,舞曲实则是舞剧,两者经常是相互渗透的;有时则包括吟诵、歌、舞、音乐、动作和手势在内,在蒲席上演出,有时使用道具或者直接用动作模仿所使用的道具。

作为个体,大曲对宋杂剧的影响可能是最大的,正如“诸宫调”可能对戏剧影响最大一样。大曲有时多至24个乐章,大曲主要是由宫廷和教坊培养发展出来的;周氏的包括280个戏曲的目录名单中,至少有103个使用了大曲作为演出最主要的或最显著的特点。

宋时大曲大变,很可能在南宋时达到极盛。与此不同,“诸宫调”至金时才达其鼎盛时期。诸宫调促进了组曲的使用,提高了用戏剧化的方式讲述更长更完整故事的能力;说话和歌唱,韵文和散文交替使用的方法,以及大量使用直接引语等也因之大为发展。其中最为著名的是董解元的《西厢记诸宫调》,成为《西厢记》的主要创作灵感来源。

### 宋金演出的社会背景

宋金时期,各种娱乐形式发展兴盛起来,其中很多肯定受到了演戏的激发和影响,说故事和木偶戏的高度发展便是例证。多种娱乐形式高度集中促生了新的发明创造。演出场所是娱乐行业发展的一个十分有影响力的因素。大致地讲,主要有三种演出场所。周南(1159—1213)生动地描述了杭州人口密集地自发的公共娱乐,尽管我们不能确定这种情况是否带有普遍性。

市南有不逞者三人,女伴二人,莫知其为兄弟妻奴也。以谗乞钱。市人曰:是杂剧者;又曰:伶之类也。每会聚之冲,阊咽之市,官府厅事之旁,迎神之所,画为场,资旁观者笑之。自一钱之上皆取焉,然不能鉴空。其所仿效者,讥切者:语言

之乖异者，巾绩之诡危者，步趋之伛偻者，兀者，跛者；其所为戏之所，人识而众笑之。<sup>②</sup>

更为不可或缺很明显也更为重要的是娱乐场所。各种娱乐形式的题材充分反映了市民和商人的审美趣味，其成长道路也是如此。娱乐场所是各种技艺及演出集中地。12世纪时的孟元老记下了当时汴梁三个娱乐场所的规模、结构以及各种娱乐形式。三地共有约50个演出场所和戏院。最大的能容纳数千人，这里是那些真正伟大和出名的演员演出的集中地。孟元老说：“瓦中多有货药，卖卦，喝故衣，探搏饮食，剃剪纸画令曲之类。终日居此，不觉抵暮。”<sup>③</sup>孟元老还记载了在公共场所上演的各种娱乐节目，其中便有杂剧，“诸宫调”、“小唱”、“毬杖踢”、“讲史”、“影戏”、“弄虫蚁”、“商谜”、“旋舞”、“小儿相扑”、“说诨话”等等，不一而足。“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是。”<sup>④</sup>

宫廷娱乐深受公共场所娱乐及外界其他娱乐的影响；同样，宫廷娱乐对大众娱乐也有影响。赵升（约1231年）广泛介绍了管理和扶植娱乐的宫廷机构：

自汉有琵琶、箏篋之后，中国杂用戎夷之声。六朝则又甚焉！唐时并属太常掌之。明皇遂别置为教坊，其女乐则为梨园弟子也，自有《教坊记》所载。本朝增为东西两教坊，……绍兴末，台臣王十朋（1112—1171）上章省罢之。后有名伶达技，皆留充德寿官使臣，自余多属临安府衙前乐。今……会遇寺宴等，每差衙前乐权充之；不足，则又和雇市人。近年衙前乐已无教坊旧人，多是市井歧路之辈，欲责其知音晓乐，恐难必也。<sup>⑤</sup>

1116年，教坊及其他宫廷娱乐机关的废除，在某种程度上肯定反映了外部娱乐界的繁荣和高质量，因之使得它们的存在成为多余的。宫廷为杂剧及其他技艺提供了广泛的演出机会，在金朝宫廷中也演出诸如此类的娱乐节目；辽朝（947—1125）宫廷用“戏”

招待外国使节。在金朝的统治下,娱乐场所的处境如何人们不得而知,宫廷扶植起来的各种技艺仍有市场需要,没有明显的理由表明金朝统治者曾下令废除。

事实上,娱乐在社会各个阶层都很盛行。现存的文字资料主要是有关宫廷和城市的,极少涉及农村。就杂剧和院本而言,这一偏见很可能就是现实的真实写照。宋时和金时有一个重大的不同:金院本比杂剧在戏剧性上有了很大提高。对于宋、金之间这一差别的原因,可能是在异族统治下,鼓励更开放、无拘束的演出;更为重要的原因可能是在北方盛行的充满活力的各种音乐的影响。

### 宋金时的服装、化装和面具

尽管服装、化装和面具的使用是由演出水平和演出类型而定的,似有充分的证据表明在宋金时期就已经使用了。当时城市人的服装打扮看来比后世的中国要多样化得多,个性化得多,丰富多彩得多。下面孟元老的记载可以为证:

其卖药卖卦,皆具冠带。至于乞丐者,亦有规格。稍似懈怠,众所不容。其士农工商,诸行百户,衣装各有本色,不敢越外。谓如香铺里香人,即顶帽披肩。质库掌事,即着皂衫角带,不顶帽之类。街市行人,便认得是何色目。<sup>⑤</sup>

宫廷服装也是非常多样化的。出于这种多样性,人们都希望自己的穿着在娱乐场所中能得到共鸣。演木偶戏的人经常穿着丰富的服装,文人创作的小说及其他文字资料中也经常详细的提及服装。通过木偶戏、文字资料、口头故事、“戏”以及其他各种方式,人们形成了对历史上著名人物的性格和类型的传统形象看法。洪迈曾记载过这么一件事:“乃尝入戏场观优,归途见匠者,作桶,取而戴于首曰:与刘先生如何?”<sup>⑥</sup>

很明显,这说明蜀国著名的皇帝刘备(221—223年在位)在戏



剧中被描述为戴着一个特别的“桶”形的帽子。但是,出于经济和无知两个原因,同时也是选择的需要,人们可以肯定戏装往往是概念化的。其中便涉及到人们对角色分类的普遍愿望与要描述的具体角色之间的冲突。岳珂(1173—1240)曾提到一出戏中有“绿袍参军,自称太傅”<sup>⑦</sup>。由此看来,那时的传统的参军角色的戏装是不是已经胜过了太傅的实际装束?宋滑稽戏中很普遍使用戏装,还有的使用椅子、旗子、扇子、新鲜的樱桃、鹤、酒瓶,或者一碗热猪蹄等作为道具。

人们可以从孟元老有关百戏的叙述中了解到演出中使用化装情况之一斑:

有假面披发,口吐狼牙烟火,如鬼神者上场。着青帖金花短后之衣。帖金皂袴,跣足携大铜锣。……有面涂青绿,戴面具金睛,饰以豹皮锦绣看带之类,谓之硬鬼。……有假面长髯展裹绿袍靴筒如钟馗像者。……有花装男子百余人,皆裹角子向后拳曲花幞头,半着红半着青锦袄子,义襖束带丝鞋。<sup>⑧</sup>

孟氏还提到其他许多服装和道具,有些在“阳光下色彩斑斓”。从孟氏及宋时其他的记载看,恶魔和幽灵的化装已高度发展和专门化。毫无疑问,这和古代的宗教(如傩教)有紧密的关系。孟荆初有一次曾披上镀金的铜盔甲扮演一名将军,他是一名杂剧演员,很可能杂剧和院本已经常用特定的戏装。

宋时,面具和化装已十分普遍,但是在后世的戏院中主要是化装发展盛行起来。面具和化装的历史都十分悠久,面具极可能和驱逐邪魔有关,或许早在周朝便已存在,这当然和当时以娱人为目的的娱乐形式有关。汉及汉以前,面具主要有鬼怪、动物、鱼、狮子、熊、豹和虎。

宋时,中国西南地区的广西桂林,看来是面具制做最重要的中心。陆游(1125—1210)说在政和(1111—1118)时桂林为宋朝首都的“大傩”提供面具:“政和中大傩,下桂府进面具。比到,称一副,

初讶其少；乃是以八百枚为一副，老少妍丑，无一相似者，乃大惊。”<sup>②</sup>周去非(约 1163—1180)的记载证实了桂林面具生产的重要性：

桂林傩队……名闻京师，……而所在坊巷村落，又自有百姓傩。严身之具甚饰，进退言语，咸有可观，视中州装队仗似优也。推其所以然，——盖桂人善制戏面，佳者一值万钱，他州贵之。如此，宣其闻矣！<sup>③</sup>

然而就是在宋金时代，一般说来，杂剧和院本更多地是选择化妆而不是选用面具；面具或多或少只限于超自然的角色。即使在初唐时，“踏摇娘”的丈夫苏的扮演者，“著绯戴帽，面正赤，盖状其醉也”。唐时一出参军戏中的参军说道：“吾能于使君厅前，墨涂其面，著碧衫子作神。”<sup>④</sup>庄宗(923—926年在位)也“粉墨登场”，亲自参加演出。王黼(卒于 1126 年)和蔡攸(卒于 1126 年)都是徽宗时权臣，他们把自己用粉墨化妆成小丑，和徽宗一起演出简短的喜剧，蔡攸又时还“涂抹青红”。如上所引，孟元老向人们展示了各种化妆。毫无疑问，化妆肯定尝试过各种各样的颜色。

有少量事实证实了宋杂剧和院本使用的化妆用品。例如，徐梦莘(1126—1207)曾提到士兵“又用墨抹抢于眼下，如伶人杂剧之戏者”<sup>⑤</sup>。夏伯和在论及傩戏时，曾提到傩族使用彩色化妆用品，演员们于是仿效他们。这表明化妆在“戏”中广为使用。一般说来，化妆有两大用处：使演剧者显得更滑稽或者使其给人留下更恐怖的印象。在鬼魂角色中，面具的用处主要是后者。从元及其以后的化妆来看，我们可以推知在宋杂剧和院本中面具主要是用于丑角。

截止到 13 世纪早期，有关戏剧、表演和戏剧的其他先驱的零散的材料很多。然而，有关戏剧演出和戏剧内容完整的直接的叙述却很少。因此，一般的结论不可避免地也必然是不明确的、带有尝试性的。如果我们能够确定为什么会有这个空缺，事实就会容

易得多了。但是可能原因有很多——是因偏见,还是太习以为常?是因为文学习惯,还是文字材料的失传?事实上,在戏剧产生以后,这种漠不关心的情况也差不多一样。在一定程度上说,这种结果是当人们试图通过对细节的更清晰的界定来获得一幅更完整的图画时,人们受限于对术语和专门用语的筛选所造成的。但是,最迟在晚宋时,肯定已经存在着一个呼唤戏剧产生的社会环境了。

### 注释

- ① M. 艾列德,《萨满教》,伦敦,1970年,第511页。
- ② 《史记》卷四,北京,中华书局,1959年,第1226—1229页。
- ③ 同上,第10卷,第3201页。
- ④ E. K 迈莱特,《初禁的旅行》,伦敦,1949年,第292—293页。
- ⑤ 葛洪,《西京杂记》,引自《笔记小说大观续编》,台北,新兴书局,1966年,第5页。
- ⑥ 《教坊记》,引自《中国古典戏曲论著集成》,北京,中国戏曲出版社,1960年,第1卷,第18页。
- ⑦ 《乐府杂录》,引自《中国古典戏曲论著集成》,第1卷,第49页。
- ⑧ 《谷城山房笔尘》,引自焦循《剧说》,见《中国古典戏曲理论集成》,北京,中国戏曲出版社,1960年,第8卷,第84页。
- ⑨ 《新唐书》,北京,中华书局,1975年,第4卷,第476页。
- ⑩ 《因话录》,引自《丛书集成简编》,台北,商务印书馆,1966年,第134卷,第4章,第25页。
- ⑪ 《乐府杂录》,第44页。
- ⑫ 《隋书》,北京,中华书局,1973年,第380页。
- ⑬ 《乐府杂录》,第50—51页。
- ⑭ 《都城纪胜》,引自《东京梦华录:外四种》,上海,古典文学出版社,1957年,第95—96页。
- ⑮ 傣族是云南的少数民族,与白仡佬族和黑仡佬族是同源的民族,是仡佬族的两个主要的分支。仡佬族分布在现在的云南、贵州、四川和越南北部。
- ⑯ 《青楼集》,引自《中国古典戏曲论著集成》,北京,中国戏曲出版社,1960年,第2卷,第7—8页。

- ⑮ 《辍耕录》，引自《丛书集成简编》，第13卷，第25章，第366—367页。
- ⑯ 《武林旧事》，引自《东京梦华录：外四种》，第348—354页。
- ⑰ 《辍耕录》，第367—385页。
- ⑱ 《夷坚志》，引自《王国维戏曲论文集》，北京，中国戏剧出版社，1957年，第256—257页。
- ⑲ 《山房集》，引自胡忌《宋金杂剧考》，上海，古典文学出版社，1957年，第46—47页。
- ⑳ 《东京梦华录》，香港，1961年，第67—68页。
- ㉑ 同上。第138页。
- ㉒ 《朝野类要》，见胡忌书，第57页。
- ㉓ 《东京梦华录》，第136页。
- ㉔ 《容斋三笔》，见胡忌书，第280页。
- ㉕ 《清史》，引自《笔记小说大观续编》，第2162页。
- ㉖ 《东京梦华录》，第202—204页。
- ㉗ 《老学庵笔记》，引自王国维书，第244页。
- ㉘ 《岭外代答》，引自胡忌书，第284页。
- ㉙ 温庭筠：《乾馱子》，引自王国维书，第244页。
- ㉚ 见胡忌书，第285—286页。

(王立群 译)

## 精选阅读书目

- ① JI. 克拉姆:《院本——元朝戏剧的先驱》,见《文学东方与西方》(得克萨斯)第14卷。NO.4(1970),第473—490页。对院本的见解既大胆又生动。
- ② W. A. 杜比:《中国戏剧史》,伦敦,1976年。
- ③ 胡忌:《宋元杂剧考》,(《宋金杂剧考察》,上海,古典文学出版社,1957年),是对宋金戏的现代研究,材料极为详细。很多次要的观点因为已有其他许多研究成果,作者都与借用。有些问题也是初步提出,但绝大多数核心的、有关戏剧的问题都给予了详尽地阐述。
- ④ 王国维:《王国维戏曲论文集》(《王国维著戏剧论文选集》,北京,中国戏剧出版社,1957年),是第一本对中国古代戏剧进行历时性现代研究的论文选集。很多文章都是这一领域的经典之作,后来的研究都是建筑于其上而不是进行重新建构,但在很多方面仍需发展改进。
- ⑤ S. H. 威斯特:《表演与叙事:中国戏剧的方方面面》,有关戏剧、“诸宫调”的起源和结构以及“诸宫调”的主题来源和形式方式的3篇论文。这是一极为广泛的研究,特别强调“诸宫调”对戏剧的重要性。
- ⑥ 周贻白:《中国戏曲史讲座》(北京,中国戏曲出版社,1958年),周贻白对中国20世纪戏剧史具有广泛的研究,这本书是一个压缩本,但内容仍然很丰富。此书从远古一直叙述到20世纪,其中有篇幅很长的9章论及中国远古戏剧。

## 作者及内容简介

### 一、《中国人的面孔》序言

作者：鲍吾刚(Wolfgang Bauer)，生前为慕尼黑大学东亚研究所所长、巴伐利亚科学院院士、莱茵—威斯特法伦科学院院长，著名汉学家。

内容简介：本文是作者为1990年出版的专著《中国人的面孔》所写的序言，在这部长达900余页的著作中，作者广泛搜集了从先秦以来至当代中国人的自传性作品，将其分成各个不同的类型，从中描述和考察了中国人的自我人格特征的发展，并且同欧洲比较。本书出版后反响强烈，有人称其为“对中国自述文学的开拓性研究”，是作者30多年来研究成果的结晶。在这篇序言中，作者详细阐述了他选择“自传性的自我表现”作为研究角度的理由，尤其是它在中国几千年发展中的特点，探讨了中国文学中的自我表现与中国传统文化的关系。

(译者：马剑，北大西语系德语专业硕士生。)

### 诗歌类

### 二、叶燮的《原诗》：清代早期诗论

作者：卜松山(Karl-Heinz Pohl)，德国特里尔大学中文系主任，以研究中国明清诗歌和诗学著名。

内容简介：该文对清初诗歌理论家叶燮的《原诗》进行了详尽的分析，作者首先勾勒了叶氏在《原诗·内篇》中表现的思想，然后追溯叶氏的批评术语在早期诗论中的源头，并描述他如何在批评实践中应用其观点。最后，论文作者尝试着评价了叶燮的思想在

明代和清初的诗论中的地位。

作者指出,叶燮在《原诗》中使用的批评术语,如“理”、“事”、“情”等与前代诗论术语关系密切,如刘勰的《文心雕龙》、严羽的《沧浪诗话》等,但作者认为叶氏的诗歌理论完全是以宋明理学为导向的。同时,叶氏的诗论看似崇尚理性,但从他对杜诗的赏析看出,他所赏识的诗歌,在于写出“不可名言之理,不可施见之事,不可径达之情”。在追求诗歌不可言说的暗示效果方面,他摒弃了严羽等所推崇的禅宗理论,而借用了程朱理学。因此,作者认为叶燮的诗论因归为“超验模仿论”,并且认为叶燮更接近于复古主义者。

(译者:陈戎女,北大比较文学博士生。)

### 三、云之诗学纲要:关于玛莉雅·罗厄《陶渊明诗歌创作中云的主题》

作者:桀溯(Jean-Pierre Diény),法国中国古典诗歌研究重要学者之一,兴趣广泛,从六朝到唐的诗歌均有研究。

内容简介:该文首先介绍了玛莉雅·罗厄《陶渊明诗歌创作中云的主题》一文的基本观点,即云的主题在陶诗中反复出现,是我们理解陶渊明思想情感的一个重要切入点。作者受罗厄上述观点的启发,进一步考察了云的主题在中国古典诗歌中的种种体现。并指出,云的意象不仅对于理解陶诗具有重要意义,而且是理解中国古代所有抒情作品的一把钥匙。

作者分别探讨了云的意象在《诗经》、楚辞、诸子作品以及六朝诗歌中的诸多含义,认为陶诗中云的意象所负载的归隐意绪其来有自。因此,即使陶渊明没有在诗歌中将云的意象与归隐情绪、闲适心态之间的象征关系固定化,其他诗人也会在先秦以来抒情文学传统的影响下完成这一使命。

(译者:李华川,北大比较文学博士生;孙凯,北大西语系法语专业硕士生。)

#### 四、神弦歌：中国 5 世纪的通俗宗教诗歌

作者：侯思孟(Donald Holzman),法国的中国六朝研究权威人士。

内容简介：《乐府诗集》的 47 章,包括 18 首短诗,被编于 11 个标题下,其中一组称为“神弦歌”,即伴随着弦乐器给神的歌。在这篇文章中,作者的目的是介绍和翻译这些作品。这些作品很简洁直率,包含着通俗宗教的崇拜。郭茂倩把这些作品放置在“吴声”类的最后,“吴声”类其他的诗,是五音步四句诗,描写了吴地恋爱的青年男女的欢乐和忧伤。神弦歌并非都是五音步四句诗,但其中提到的地名表明也是源于南京地区。这个低洼的盆地地区历来与通俗的、非正统的宗教信仰联系在一起。作品包括《白石郎曲》、《青溪小姑》等,这些祭歌是一组用在通俗宗教中的独一无二的作品。

(译者：王礼君,北大比较文学硕士生。)

#### 五、曹植的神仙思想

作者：侯思孟

内容简介：曹植留下许多否认神仙存在的言论,其中包括一篇完整的《辨道论》,而他的一些乐府诗显然又是以仙人的神化传说及游仙思想为主题的。历代的批评家们大多也都注意到了这一点,并往往试图调和二者之间的矛盾。本篇文章的作者在此列出了较为详尽的文献材料,从两方面分别分析了曹植在《辨道论》以及《驱车篇》、《仙人篇》等 10 首乐府和晚期所作的《释愁文》中所表现出来的对立的观点。他认为曹植在青年时期是一个儒家的忠实信徒,有着建功立业的远大志向,因此对求仙访道之事持有怀疑甚至是敌对的态度。而后期的曹植由于政治上的失意,对神仙之事有了不同的看法。但我们并不能就此认为曹植在晚年成了一个热情的道家信徒,而是应该把他作品中与神仙有关的内容理解为一种文学象征手法。而且这也并非仅仅是像早年那样,把神仙作为



一种影射现实的政治寓言,而是用它们赋予作品飘渺绮丽的想象色彩。作者还进一步把曹植对道教神仙传说的利用与歌德在《浮士德》中对中世纪天主教的宗教神化想象进行对照,认为这不能等同于宗教信仰,而是使曹植能够逃离现实的束缚,在艺术中获得充分的个人精神自由。

(译者:黄晓鹃,北大比较文学硕士生。)

## 六、阅读王粲

作者:桀溺

内容简介:本文是作者为罗纳德《王粲生平及其创作:中国中古早期诗歌研究》一书所写的书评。

作者指出,作为西方汉学界首部集译评为一体的研究“建安七子”之一王粲的著作,该书以资料详实见长,但在史实及作品的诠释方面也存在许多谬误。在方法论上,该书过多倚重传记研究模式,缺乏具体的文本分析,因此未能深入阐明诗人处理现实题材的独特美学风格。另外,对王粲的《咏史诗》和《游海赋》的立意和结构,作者亦经多方参证提出了颇具新意的见解。

(译者:龚觅,北大西语系法语专业硕士生。)

## 七、反思:中国诗歌语言及其与中国宇宙论之关系

作者:程抱一(Francois Cheng),法籍华裔中国古代诗歌研究专家,同时也是法国的中国艺术史权威。

内容简介:该文于西方惯常的中国诗歌研究角度之外,另辟蹊径,由主要关注中国诗歌的内容(如主题、风格、历史及哲学内涵等等),转向考察中国诗歌的语言形式。作者借用了现代符号学理论,并试图以此为支撑,去追索中国诗歌语言的基本结构中所隐含的意义。

同时,作者试图对“虚实”、“阴阳”、“天地人”这三组中国传统宇宙论思想中的重要概念予以考察,并主要集中于每组概念相互之间的有机关联。在此基础上,揭示出中国古典诗歌语言的一些

显著特征。

该文主要由四部分组成：

(1) 引言；

(2) 词汇层面(虚与实)。这一部分着重考察了中国宇宙论思想中的“虚实”概念与中国语法中“虚字”与“实字”两种词类的关联；

(3) 句法层面(阴与阳)。这一部分以“律诗”为对象,分析了“对句法”这一中国诗歌语言古老形式与“阴阳”互补这一符号形式的关联；

(4) 象征层面(天地人)。这一部分主要揭示了中国诗歌如何通过意象的营造,以包孕“天地人”三方面,从而超越于词汇和符号关系层面之上,达到诗歌语言至高的“含混”境界。

(译者:王冉冉,北大中文系古代文学博士生。)

## 小说类

### 八、《型世言》：三百年后重现于世的小说集

作者:陈庆浩(Chan Hing-ho),法国华裔《红楼梦》研究专家,著作宏富。

内容简介:《型世言》于1987年在汉城被发现,是研究明代小说的重要参考资料,评者是明末杭州著名选家、小说家和出版家陆云龙,作者是他的弟弟陆人龙。从作品所载故事考证,《型世言》之出版,当在1631、1632年前后。它是《三刻拍案惊奇》等作品的重要底本,它的出现也使这些作品中插图来源问题得以解决,许多《型世言》故事与《唐明皇从信录》息息相关。此书是对明代白话短篇小说集经典“三言”、“二拍”的一个重要补充。

(译者:孙凯)

### 九、《金瓶梅》面面观

作者:雷威安(Andre Levy),法国波尔多大学教授,《金瓶

梅》的权威法译者,又是话本研究的专家。

内容简介:在这篇作者称之为“一位《金瓶梅》研究会议参加者的评论和回忆”的文章中,回顾了1983年5月12—14日由他主持召开以《金瓶梅》研究为主题的第八届“东西方文学和文化关系会议”(每四年一届)。雷文认为此次会议是不同寻常的,且具有开拓性意义。会议认为,《金瓶梅》这部所谓的“遭诅咒的小说”,无疑以其特殊价值在世界文学之林中占有一特别地位,尽管它在中国文化中仍受禁制。雷文简要评论了此次会议上各国学者提交的重要论文,同时也对国际汉学界多年来《金瓶梅》一书的研究、考证的成果、重要发现和学术事件作了阶段性总结,意见中肯。本文作于1988年,原文为英文,收入《中国文学:杂文、论文和评论集》一书。

(译者:田宇,北大西语系世界文学硕士生。)

#### 十、《金瓶梅词话》法译本介绍

作者:雷威安

内容简介:文章首先概述“四大奇书”之一的《金瓶梅》近现代在西方诸种语言中的译介情况以及这次出版的法译本的特点:即最大限度地保持作品原貌。之后,文章依次阐述了如下几方面的内容:1. 介绍中国的“四大奇书”及《金瓶梅》成书的经过,基本特点;2. 对《金瓶梅》作者的考证,这部分内容丰富、资料详尽;3. 探讨《金瓶梅》一书的含义,这部分涉及到文学的目的、功用等,并与西方相关内容进行对比论述,广泛涉及中国历史、中国文学史等内容;4. 简述《金瓶梅》的编订成书及版本问题。

(译者:犹家仲,北大比较文学博士生。)

#### 十一、《柳毅传》及其类同故事

作者:杜德桥(Glen Dudbridge),牛津大学中文系讲座教授,著有《妙善传说》、《西厢记研究》、《李娃传研究》和《广异记研究》等多种学术著作,在欧洲和西方影响深远。

内容简介：在该文中，作者对《柳毅传》、《三卫》、《汝阴人》等几个故事进行了对比研究，发现《柳毅传》和其他几个故事存在着明显类同。作者认为，《柳毅传》独特的张力和复杂性源自一个垂直结构：它将其他几个故事作为材料加以利用，并将它们按明晰可见的层次组织起来，其中每一层暗含着不同的社会和伦理价值。作者得出结论，《柳毅传》是各种伦理观念对抗、冲突并最终达成和解的场所，它和《三卫》、《汝阴人》等形成明显互文性。

（译者：张旭春，北大比较文学博士生。）

## 十二、尉迟迥在安阳：一个 8 世纪的宗教仪式及其神话传说

作者：杜德桥

内容简介：本文作者通过对唐开元时相州的地方官张嘉祐为多年以前被隋军所迫自杀效国的后周王公尉迟迥设立神祀一事，在正史、笔记及志怪小说中不同记载的对照分析，旨在把一些不可信的材料放在当时的历史背景中加以考察，以一种历史的视角解读志怪小说的文本，以求避免批评中的主观臆测成分。他对源文本及其多个变形文本进行了详细的分析，并把故事分解为内在叙述和外部叙述，前者指一种个人的体验及与另一个世界的联系，通常以梦或是鬼魂附体的形式出现，而后者则指用以说明前者的公众性的背景，也就是指外部的观察者包括今天的读者所能知道的事实。

（译者：王立群）

## 十三、17 世纪小说中的一次进香之旅：泰山与《醒世姻缘传》

作者：杜德桥

内容简介：中国民间宗教中源远流长的朝向圣山的进香旅行在 16 世纪、17 世纪早期达到高潮。那些进香者是什么人，他们缘何而来，他们怎样组织及支付他们的旅行费用，进香如何与他们的社会生活相关，这些经历对他们意味着什么……本篇论文试图通过对 17 世纪的小说《醒世姻缘传》的考察来回答上述问题。这部

一百回的小说有两回描写了来自山东某城镇的一群妇女前往泰山的进香活动。论文显示了这一在宗教女性领导下的团体的构成,她们的开支情况,与当地旅行操办者的合作,她们体力上的劳累,沿途捐献的情形。论文尤其研究了一位女性(素姐)由于加入团体而引起的家庭紧张,以及团体内部阶级差异的微妙情态。

(译者:吴晓黎,北大比较文学硕士生。)

## 戏剧类

### 十四、元代戏剧

作者:威廉姆·杜比(William Dolby),英国爱丁堡大学教授,所著中国戏曲论著至今仍是西方研究中国戏曲的最佳入门书。

内容简介:本文研究元代戏剧。简要介绍了南戏,主要探讨的是元杂剧的发展状况。全文分为“南戏”、“元杂剧的产生”、“元杂剧如何流传至今”、“剧作家”、“主题、素材与加工”、“语言和音乐”、“演出与演员”、“服装”等8个部分,比较详细地介绍了元代戏剧的全貌,在某些问题上提出作者自己的见解,值得国内学者参考。

(译者:苏明明,北大比较文学硕士生。)

### 十五、诸宫调研究:对于不同见解的重估

作者:伊维德(Wilt Idema),荷兰汉学家,莱顿大学中文系主任,以研究中国古典小说戏曲著称。

内容简介:诸宫调作为起源于北宋末年的一种重要的文学形式,在相当长的时间内都未能被视为一个独立的文体而加以确认。可供诸宫调研究使用的材料很少,鲜有保存完整的文本,关于当时的作者、演员、观众的背景资料就更为罕见而分散,后来的研究者对这些材料的阐释也往往有所不同甚至相互矛盾。本文以一些长期争论的问题为核心,提供了关于诸宫调作者、演员、文本等方面的珍贵资料。作者将诸宫调视为一种以讽喻见长的独立文体,从

这一方面出发,对南方诸宫调等存在争议的问题加以辨析,同时梳理了诸宫调从兴起至衰落的大致脉络。

(译者:程瑛,北大比较文学硕士生。)

#### 十六、诗人、大臣和僧侣的冲突:1250—1450年间

##### 杂剧中的苏轼形象

作者:伊维德

内容简介:该文对元末明初流传下来的三部有关苏轼生平的杂剧剧目进行了详尽的考证和研究,它们是:《贬黄州》(费唐臣作)、《赤壁赋》(无名氏作)以及《东坡梦》(传为吴昌龄作)。作者注意到,这三部作品都描写了苏轼官场失意被贬黄州的一段经历,但其历史选材、情节组织、人物刻画以及寓意均不相同,在很多方面甚至完全相反。作者进而指出,对这三部作品不能孤立地阅读,它们毋宁说是一个三位一体、互相联系的整体系统:其中每一个后续剧目都是对前本的刻意“翻案”。这三部作品单独来看,均没有明显声誉,但它们作为一个整体系统却反映了元末明初杂剧创作的创新意识和多样性。

(译者:张旭春)

#### 十七、性与贞:弘治本《西厢记》中莺莺的形象塑造

作者:伊维德

内容简介:本文分为三个部分。第一部分“文本的选择”,介绍《西厢记》诸版本,说明选择弘治本作为研究对象的原因;第二部分“诲淫之书”,辨析《西厢记》“诲淫”说;第三部分“莺莺”,探讨《西厢记》弘治本中莺莺形象的个性化问题,分析莺莺作为正在走出青春期热望蛰伏状态的妙龄女子,欲望与耻感的冲突是其心理矛盾的核心问题。

(译者:苏明明)

#### 十八、中国早期的戏剧和戏院

作者:威廉姆·杜比

内容简介：本文作者认为，由于考古学所提供的有价值的线索，人们已能较清晰地勾勒出中国戏剧的发展脉络。但是，仍有一些重要关节隐而未显。其主要原因在于，文字材料仍然是中国戏剧研究的基本信息来源。作者进而认为，辨明剧院在中国戏剧发展中的地位 and 意义，对中国戏剧研究而言，是一大关键。

本文按时间先后分别考察了对中国戏剧的最终形成起了相关作用的各类要素：(1) 萨满主义和早期舞蹈；(2) 小丑、演出和号角；(3) 唐代舞蹈、演出及其他；(4) 宋杂剧和清院本。

(译者：王立群)

## 后 记

作为《北美中国古典文学研究名家十年文选》(江苏人民出版社,1996年)的姊妹篇,本书由北京大学比较文学与比较文化研究所乐黛云教授、龚刚博士和美国普林斯顿大学的陈珏先生负责编选,由北大比较文学与比较文化研究所研究生和部分西语系、英语系研究生负责翻译,最后由龚刚负责统稿、校稿。

现就本书的后期校对作几点说明。由于本书的翻译涉及英语、法语、德语等多个语种,又面临大量的引文查对工作以及由此引发的“版本问题”,还有原作者在理解上或常识上的细微错误,因此,本书的后期校对工作难度相当大。为此,我们和江苏人民出版社的金长发副编审、王保顶博士达成了“首重质量,时间次之”的校书原则。先由译者分篇校对,并写出“校勘说明”,供编辑参考,再由编者进行总校对。由于译者们积极而不厌其烦的配合,本书的后期校对得以按原定步骤顺利完成。担任统稿的龚刚博士为此书的最后校订付出了辛勤的劳动。

然而,尽管我们尽了最大努力,由于此类翻译特有的难度及译者、校者的学力所限,错谬和不尽人意处肯定难免,诚望各位专家学者不吝赐教,以期再版时修正。

编者

1998年10月



