



蕉風月刊 • 古典文學專號 • 蕉風月刊 • 古典文學專號

蕉風月刊

262期一九七四年十二月號

KDN 7603 · BULANAN CHAO FOON · DECEMBER 1974 · \$0.50 senask

58
36



KDN 7603

BULANAN CHAO FOON

蕉風月刊 CHAO FOON MONTHLY

262 期 ● 一九七四年十二月號

Diterbitkan oleh: Bulanan Chao Foon, No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia
Tel: 54535-7

Disunting oleh: Bahagian Penyunting, Bulanan Chao Foon, No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya,
Selangor, Malaysia. Tal: 54535-7

Dicetak oleh: Malaya Publishing & Printing Co., No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor,
Malaysia. Tal: 54535-7

Ajen Penjual: Union Book Co. Ltd., No. 303, North Bridge Road, Singapore 7. Tal: 23733
Malaya Book Co., No. 22, Jalan Bukit Bintang, Kuala Lumpur. Tal: 89876
Ipoh Book Co., No. 38, Market Street, Ipoh, Perak. Tal: 4660

\$0.50 senaskah 定價五角

蕉風月刊

古典文學專號之二

一九七四年十二月號二六二期

目錄

- | | | |
|---------------|-----|----|
| 一、從一則寓言說起 | 溫任平 | 5 |
| 二、一室生光 | 鄭百年 | 8 |
| 三、論孟浩然的詩中有畫 | 流川 | 13 |
| 四、中國的抒情傳統 | 陳世驤 | 21 |
| 五、杜牧的七絕 | 丘柳漫 | 27 |
| 六、談民間流傳的西廂記 | 藁藁 | 41 |
| 七、儒林外史的一些正派人物 | 順吉 | 65 |
| 八、中國古典小說 | 夏志清 | 72 |

蕉風編輯部啓事

- 一、本刊近期將開「書評」專欄，評介近年出版的中文文藝新書，包括創作和論述。
- 二、星馬港台及其他地區作家或出版社，若有此類新書，歡迎逕寄一本至本刊編輯部。本刊將約請專人負責評介。書評作者的意見不代表本刊編者的意見。
- 三、本刊每月將把寄來的書籍，列一清單，註明書作者，出版社，出版地點、年代及售價，附於欄末。

溫任平

從一則寓言說起

昔有鸚鵡，飛集他山中。山中百鳥畜獸，轉相重愛。鸚鵡自念：雖爾不可久也，當歸耳。便去。卻後數月大山失火，四面皆然，鸚鵡遙見便入水，以羽翅取水飛上空中，以衣毛開水灑之，欲滅大火。如是往來往去。天神言：「咄，鸚鵡，汝何以痴？千里之火，寧可爲汝兩翅水滅乎？」鸚鵡曰：「我由知而不滅也。我曾客是山中，山中百鳥畜獸，皆仁善，悉爲兄弟。我不忍見之耳。」天神感其至意則雨滅火也。

上面這段文字錄自舊雜喻經卷，不算是最凝鍊的文言（註一），卻是非常有意思的一個故事。一個有其喻意與暗示的寓言。主角是鸚鵡，非常有人情味的一隻鸚鵡，他曾客居某座山頭，得到山中群鳥的禮待厚愛，牠離開那座山不久，該座山即發生大火，鸚鵡見了便趕來用翅膀的羽毛沾了水去潑灑，不斷往來營救。當然，鸚鵡翅膀上的水是滅不了大火的，天神於是好意勸說鸚鵡放棄，鸚鵡回答說牠也知道杯水車薪，無濟於事，但是山中百鳥群獸，昔日待牠甚爲仁善，牠不忍見到以前的老朋友遭此大劫，所以明知無能相助，亦不能不竭盡所能去

援救。鸚鵡的此番解釋讓我們知道了牠用翅膀沾水救火，其實是一個絕望的姿勢，但這個笨拙甚至可笑的姿勢裏卻有一份至真至善的純情，不容忽視。讀這個寓言，使我感慨至深。

如果這個寓言，後面不是拖着那條光明的尾巴——天神爲鸚鵡的偉大行徑所感動，於是喚雨來滅火——而把鸚鵡寫成沾水救火無效，最後把自己混身弄濕投進大火中而死，這個寓言的內容其份量可能提昇至悲劇的境地。爲朋友慷慨赴義，不惜以身相殉，不成功即成仁，這種震古鑠今的情操，不是中國儒家一向推崇的嗎？這篇寓言與現實中的人類社會成極強烈鮮明的對照，今日社會充斥着的是忘恩負義，見死不救，尤有甚者是別人落井之後還擲石頭，據說唯有如此太上地絕情絕義，始可言安全地保障住自己已擁有的權益財富，進一步增加它們。鸚鵡尚講道義，能爲昔年的兄弟蹈湯赴火，人們呢？

這則寓言寫的是一個「愚行」，因此最易使人聯想起「愚公移山」那個膾炙人口的陳年往事。同樣的不知量力，同樣是那般執着堅持，同樣的 naive，同樣是由於他們的不顧一切底意志驚動了天地，最後由天神出面完成他們的願望。以前在「純文學」月刊上讀到張系國先生一篇比較中西神話的文章，他指出西洋神話故事有撒旦，宙斯……等叛逆英雄，爲了貫徹他們的意志，不惜違逆上帝，甚至悍然與至高至尊的天帝展開抗拒，就算失敗的叛逆者，也能爲自己的意志堅持到底，失敗之後被處苦刑亦在所不惜，如普羅米修士因盜火而被罰以臟腑餓鷹，中國神話故事中的角色雖然有過叛的意志，但是最終不是被代表無上權威的天神收伏，就是改變初衷，與對方達至某種妥協而和解。因此，中國神話較缺乏大的衝突與鬥爭。西洋神話多的是叛逆英雄，中國神話多的是悲劇英雄，共工氏造反，頭觸不周之山，結果難逃失敗的命運；后羿射日，結果連自己的老婆都背棄了他。中國人是很「聽天由命」的，天命有些像是孫悟空頭上的金箍，精靈活潑充滿野性如齊天大聖輩也無法不在唐僧唸動真言時乖乖臣服，搞「自由戀愛」的白娘娘結果冤埋雷峯塔下，這些都似乎証明了在中國人心目中神力是不可輕侮的。

前面所引的那一則文章，不是神話，而是寓言，這則寓言卻使我想起了中國的神話。中國人要寫出自己轟轟烈烈的史詩，大概要超越過妥協式的和解，也要超越過皆大歡喜的團圓結局，在「衝突」的焦點上多化些工夫，在「悲壯」的意旨上多作經營，方期在這方面有成。

註一：載於「異苑」的「鸚鵡救火」寓言，在文字運用上顯然簡潔了許多，茲錄於後，以便讀者參照：「有鸚鵡飛集他山，山中禽獸輒相貴重。鸚鵡自念雖樂，不可久也，便去。後數日山中大火，鸚鵡遙見，便入水濡羽，飛而灑之。天神言：『汝雖有志意，何足云也。』對曰：『雖知不能，然嘗僑居是山，禽獸行善，皆爲兄弟，不忍見耳。』天神嘉感，即爲滅火。」

一室生光

當我們帶一盞小燭光來的時候，我們會覺得一室寧靜、滿屋清涼，清涼得可以共剪西窗，寧靜得可以閒話巴山夜雨。當我們提一籠燈火來的時候，我們會感到滿簾明亮、處處燈影，燈影連燈影，明亮接明亮，開朗，明澈，歡欣，我們會情不自禁地起舞弄清影！當我們引進一顆光芒四射、閃爍八方的玻璃火球時，我們但見金光千里，一片迷離——房不再是房，屋不再是屋，那是瑤宮、瓊樓、玉宇、銅闕，浮光在樓宇與樓宇之間跳躍，金影在宮闕與宮闕之中流連，火樹銀花，萬紫千紅；我們讚歎金光破空而來的萬里氣勢，我們歌詠浮影風馳雷掣的陸離，何似在人間！

白居易左遷九江司馬，在憂鬱不得意的時刻，送客湓浦口，臨江夜聞琵琶，但聞絃絃掩抑，似乎在敘述平生不得意；續續彈，聲聲思，曲調未成，心中却有無限事！攏、撚、挑、抹、滿江嘈嘈的急雨，滿船切切的私語，從纖纖五指流出，從絲絲七弦翻來，如幽泉奔騰下灘，如冷水直瀉懸崖，如鐵騎之突出，如刀鎗之齊鳴！遊倦難如上青天的蜀道的李白，在夜郎那裏遇見他的故友四川和尚濬，濬善於撫琴，琴技在司馬相如之上；他帶來峨眉山月，也

帶來綠綺琴，故友重逢，三杯兩盞，便為李白擺開綠綺琴來，但見他揮手、揮手、揮手、揮手，手呵！整個山谷的松在呼，整個山谷的松在嘯！青山不再青，碧雲不再碧，只見暮色重重起，秋雲暗暗移，天要昏，地將暗，人快癱瘓！一個月光皎潔的晚上，貝多芬乘着徐風，獨自經過一座破舊的茅屋，突然，他聽見屋裏傳來他的月光曲，彈得不太好，嗚嗚而鳴，原來是一位盲女彈的！貝多芬走進去，立刻袖出兩隻鐵手，千斤重地捶擊着那架鋼琴，生命交響曲，呀！驚人的「生命交響曲」以沈重、莊嚴、剛強，而又配以婉轉、柔情的調子開始了它的帷幕！那一陣一陣的槌擊聲，沈重從如地球在舉步，莊嚴得如宇宙在序幕；流水婉轉地在川息，柳枝柔情地在款擺，風在拂，曲在流——生命在運行，宇宙在馳奔！看盤古在造日月，看上帝在剖白天和晚上。

有的人來的時候，帶來一股冬風，冰冷、蕭瑟，室內在座者即使滿席，也相視無言；案是雪地，牆是冰山，音聲是冰冷冷的北風。有的人來的時候，伴來一陣秋風，雁在前飛，葉在下落，水在急流，滿座雖稱兄弟，亦只耐得東捲西翻而已。有的人來的時候，送來一團一團的春風，百花在開，衆鳥在鳴，春日在微笑——一室生風，滿室生光！到處在歡笑，到處在拍手，風在拂，心在躍，人人在歌唱喜氣洋洋！

每天每天都有清晨，每天每天的清晨都不相同。有時，浮雲翳日，煙霧煙天；天不似天，水不像水，一片茫茫——樹低頭，草彎腰，鳥不啼，人怕醒，呵！這是一個濕淋淋、泥濘、沾得滿手滿腳的陰天。有時，晨星寥落，浮雲片片，淡月懸在西邊，白水鋪地東邊，鳥啼，樹伸腰，太陽趕路；晴天，這是個晴天，平平凡凡的晴天。有時，太陽還在遙遠的西方整妝待發時，這裏已經紅光處處；白雲還未卸下它的地毯時，這裏已經四處彩光，飄着片片的彩棉——大海的水，閃着金紅的光；深山裏的萬年大樹，撒出青蔥鬱鬱的綠；風，披著長長、柔柔的透明第絹，在大海與深山之間遙遙；光，帶着繽紛十色、千紅萬紫的絲絲金髮，在深山、在大海、在宇宙的大東方，撒花，飄光！人人會說，這是一個絢麗燦爛的聖天；這一天，這一個地方將有偉大的盛典，或者將有智者誕生。

同樣是一種光，可是——燭光可以剪西窗、閒話巴山夜雨，燈火可以明亮起舞，而玻璃火光可以明照宇宙，金紅，閃爍。同是一種音樂，有的音樂可以叫鐵騎突出，令刀槍齊鳴；

有的音樂可以呼嘯松柏，振撼山川；有的音樂呵，莊嚴得可以呼喚盤古重排日月，神聖得可以歌詠聖母再孕耶穌！同是朋友，可是——有的朋友為你帶來北風，有的朋友為你帶來秋風；有的朋友還未抵達時，春風已經席捲全座了！每天都有清晨，有的清晨為我們帶來整天的陰霾，有的清晨為我們帶來全天的晴、涼，有的清晨為我們帶來呵！一天兩天、一星期兩星期、甚至一個月兩個月的絢麗燦爛日子！在那日子裏，稻穀豐收，天下昇平，人人如南山壽！

有的人誕生時，天氣晴朗，風調雨順，左右鄰居懸懸探詢，親朋戚友切切關心；我們說他將來將是一個奉公守法的好國民，他為左右鄰居、親朋戚友帶來終身的歡樂，帶來一巷、一里或者一鄉的安定。有的人誕生時，可就不是如此了——

……遂生帝於浚儀官舍，是夜，赤光上騰如火，閭巷聞有異者（宋史太宗紀）。

……翼日上生，紅光燭宮中，香氣經日不散，上生有異稟，頂髮聳起，龍章鳳姿，

神智天授（清史世祖本紀）。

……及產，紅光滿室，自是夜數有光起，鄰里望見，驚以為火，輒奔救，至，則無有（明史太祖本紀）。

這些人，誕生之時不是紅光滿室，就是香氣不散，或者是赤光如火；有時，甚至於在懷孕時，就異於常人——

……阿倫果幹寡居，夜寢，夢白光自天窗入，化為金色神，來趨，臥榻；阿倫果幹驚覺，遂有娠，產一子（元史太祖本紀）。

這些人，不是叱咤風氣的英雄，就是超群絕倫的明主，他們不但為一國帶來安定繁榮，也為一代之兩代、甚至於十幾代，帶來歌舞昇平；在這日子裏，文人騷客為他而歌頌，稻穀、風雨為他而豐收、調順，沒有慧星，沒有地震，也沒有八天！

有的人不論是誕生或喪滅，更有特別的徵狀。周書異記說佛聖誕生是如此：

周昭王卽位二十四年甲寅，歲四月八日，江河泉地，忽然泛漲，井水並皆溢出。宮殿人舍，山川大地，咸悉震動。其夜五色光氣入貫太微，偏於西方，盡作青紅色。周昭王問太史蘇由曰：「是何祥也？」蘇由對曰：「有大聖人生於西方，故現此瑞。」

說佛聖息滅是如此：

至穆王五十三年壬申，歲二月十五日，平旦暴風忽起，發損人舍，傷折樹木，山川大地，皆悉震動。午後天陰雲黑，西方有白虹十二道，南北通過，連夜不滅。穆王問太史屢多曰：「是何徵也？」屢多對曰：「西方有聖人滅度，衰相現耳。」

所謂「西方盡作青紅色」，所謂「白虹十二道南北通過」，果有其事耶？同是一種音樂，有的音樂只能叫鐵騎突出刀槍鳴，有的音樂却可以呼嘯松柏振撼山川，有的音樂更可以呼喚日月重排宇宙！所謂「呼嘯松柏振撼山川」，所謂「呼喚日月重排宇宙」，果真有其事耶？同是你的朋友，有的朋友為你帶來秋風，有的朋友為你帶來滿屋滿座的春風；每天都有清晨，有的清晨帶來全天的晴朗涼快，有的清晨帶來整週、整月的絢麗燦爛！這種差異，難道不是真的嗎？難道不是真的嗎？

有的人跨腳踏入這個世界時，帶進來的是一盞小燭光——他安安樂樂地謀生，踏踏實實地做人，他愛他的妻女，孝敬他的父母，他貢獻力量給社會和國家，做一個左右鄰居、親朋戚友所愛戴的好公民，這種人，我們說他誕生時天氣晴朗，風調雨順，他的小燭光照亮了一巷一里，照暖了一鄉一鎮。有的人跨腳踏入這個世界時，帶進來的是一籠大燈火——他有弔民伐罪的鐵肩，他有悲天憫人的胸襟，他能够臥薪嘗膽、十年生聚教訓，他能够聞雞起舞、擊節中流，他餐風宿露、勞碌奔命，為國家社會帶來安定繁榮，為一代之兩代甚至於幾十代，帶來歌舞昇平的美好日子！在那裏，沒慧星，無地震，四季豐收；文人騷客歌頌他，說：「東南形勝，三吳都會，錢塘自古繁華。煙柳畫橋，風簾翠幙，參差十萬人家……」（柳永望海潮）又說：「……花遮柳護，鳳樓龍閣，萬歲山前朱翠繞，蓬壺殿裏笙歌作……」（岳飛滿江紅）老百姓歌頌他，說：「赤光上騰如火，香氣經久不散。」他的一籠大燈火，照亮了整個國家、整個社會。

另外有一種人，當他正要跨腳踏進這世界時，他所準備帶進來的光芒四射、閃爍八方的玻璃火球，已經從百里千里之外照射進來了！他是創業垂統的大智大慧人物——他們或是為我們豎立幾條做人的最高原則，或是為我們垂下千古顛沛不破的偉大道理，或是為我們訂下永不差異的人類品倫，或是為我們造下和山川同朽的豐功偉業。他是人類，他是宇宙；他為

人類締造真理，也爲宇宙再造日月！他來的時候，人類歡呼，宇宙詠歎——宮殿人舍震動，江河泉池競前溢出泛漲，五色光入貫太微，西方盡作青紅色！他走的時候，人類頹喪，宇宙傷泣——暴風忽起，人舍損傷，樹木夭折，大地震怖，白虹十二道過南北！

小燭光進來的時候，一室寧靜清涼；一籠燈火進來的時候，滿簾明亮，我們會起舞；一顆光芒四射、閃爍八方的玻璃火球進來時，儘是瑤宮瓊樓、玉宇銅闕，何似在人間！我們說，光、人、屋、竹簾都是一體的，都有密切的相關。宇宙有雲雨，有山川，有樹木，有魚蟲，有人類，都是一體，都有密切的相關。小燭光、燈火、玻璃火球進來時，相關的一體會煥然不同；凡人、巨人、聖人進來時，相關的一體也會煥然不同的；這難道不是真的嗎？難道不是真的嗎？

對於個別的人是如此，對於個別的事情也莫不如此。

據說大禹決定以文治來感化三苗時，他正在朝廷下舞干戚，那時候，百獸來朝，百鳥齊鳴，花爲他盛開，雲爲他彩豔——天地爲他的義舉讚歎！據說，荆軻携人首、帶地圖行刺秦始皇時，彗星襲擊月亮，白虹穿過太陽，蒼鷹撞死在宮殿上——天地爲暴君的崩亡而歡呼，爲荆軻的壯勇而歡欣！還有，漢武帝封梁甫時，羣山呼萬歲；封泰山時，白雲起自封中！還有，孟姜女哭倒萬里長城、秦雪梅哭召盛夏白雪……這些，都真有其事嗎？

人是帶光的動物，有正光，也有負光；正光是螢火光，小燭光，燈籠光，玻璃火球光；負光是陰、是冷。我們應當相信，有的人是帶着燈籠光進來的；我們也應當相信，有的人是提着玻璃火球光進來的；攤開二十五史，我們不是可以看到燈籠光三三兩兩，並且夾雜過稀疏疏的玻璃火球光嗎？還有，我們不是看到那些轟轟烈烈的爆竹光嗎？說自己只帶小燭光進來，或者說自己空手進來，那沒有甚麼不妥當；有人帶燈籠光，玻璃火球光進來，爲宇宙再造日月爲人類再生父母，我們應當說他「五色光入貫太微」「白虹穿過太陽」的！

流川

論孟浩然的詩中有畫

蘇東坡曾推崇王維的詩畫爲「詩中有畫，畫中有詩」，但是，我却以爲，不僅王維的詩有畫意，即使其他大小詩人的作品，也均具有這種特色，孟浩然的詩作，當然也不例外。由于王（維）孟（浩然）被歷來的文學史家併稱爲唐「田園派」詩人（我以爲應是「山水」詩人更佳，如孟浩然在「聽鄭五惜彈琴」一詩中就曾說道：「余意在山水，聞之諧夙心。」就是這個意思）可見，孟浩然的作品，也應當具有王維詩作的特徵——即「詩中有畫」也。我在這兒探討所謂的「詩中有畫」，並非專說詩中所蘊蓄着的思維上的畫境，而只是指向詩中所攝納着的視覺上的畫意來說的，換一句話說，就是詩中的某些句子，符合某些繪畫方面的原理，如遠近法（或稱透視法）等是。因此，當我們把詩中所呈現的具有視覺上的畫意的立體狀態，以平面現象用筆將它描繪出來，這是本文所要論析的「詩中有畫」這一層意思了。如孟浩然「登望楚山最高頂」一詩中的句子：

雲夢掌中小，武陵花處迷。

「雲夢」是中國有名的大澤，方圓廣袤，不知要比人掌上幾千萬倍，如何竟會這樣渺「小」呢？原來「雲夢」是離詩人的視線太遙遠了，就如我們立于距某百呎高樓之遠處，用手比劃，那麼，那百呎高樓就不如一指之高，這不是繪畫上遠小近大的原理嗎？又如：

挂席樵風夜，開軒琴月孤。（尋張五）由于月離我們太遠的原故，就算開軒（即斗室

也）後的空間雖不大，却依然可見到孤月。

永懷愁不寐，松月夜窗虛。（歲暮歸南山）

月距離之遠如上述，而松也應該是遠松，若是近松，從窗口中所望及的，是松葉或松枝，絕對不會是整株的松樹。

由上觀之，景物若離我們的視線越遠，則其在畫面上所佔有的空間（或位置）就越小，所以，雲夢比掌中小，孤月、蒼松比窗戶小。我們若用這種「遠小近大」的繪畫原理，去剖析古人的詩句，一定能够解說得比較清楚深入。孫逖的詩句：「畫壁餘鴻雁，紗窗宿斗牛。

」（宿雲門寺閣）斗牛（星名）之會在紗窗之中，是因為距離遙遠的緣故。

第二種情形是：我們把立體的景物，全當作平面化來看。當我們視為繪畫上的平面圖時，一切在詩中所表露的本是立體的景物，它們之間是無一毫的距離。

淚沾明月峽，心斷鵲鴿原。（萬山潭）

暝還歸騎下，蘿月在深溪。（登望楚山最高頂）

關戍惟東漢，城池起北辰。（長安早春）事實上，明月跟山峽，蘿月和深溪，北辰星

與城池，彼此之間的距離，是何等的遙遠，可是，如果將這些景物全描繪在畫紙上，那麼，我們所看到的，却是在山峽、深溪與城池之後，正懸掛着明月、蘿月與北辰星，以畫面的位

置而言，彼此的距離僅僅是一丁點（甚至可說毫無一絲距離）——這是指天上的景物，請再看地上的景物：

堤緣九里郭，山面百城樓。（與黃侍御北津泛舟）

陰崖常抱雪，松澗爲生泉。（陪李侍御謁聰禪上人）

行看武昌柳，惝恍映樓台。（泝江至武昌）

第一例，山與城樓一定有一段距離（若說城樓乃建于山上，則說不通，因為山面如何容納得下百座城的樓宇呢？）但是，詩人却把此距離完全取消掉，換得到的是山面彷彿背馱着百座城的樓宇，這是因為詩人先看到的是山面，而城樓却在其後，故有如此景象。

第二例，松與澗也一定有或遠或近的距離，可是，由于松樹很多，所以在林中只窺視到澗泉奔流，松澗之距離，不是全予撤消了嗎？

第三例，是一聯絕美的詩句，那樓台必然距武昌柳相當遠，相反的，武昌柳却離詩人比較近，職是之故，詩人所觀望的武昌柳，似乎是映印在樓台上，而武昌柳與樓台之間的距離，却完全被除消了。

我們若依以上的繪畫原理，去解釋極富視覺上的畫意的詩句時，當然就能够詮釋得比較生動明白，如杜審言的「蓬萊三殿侍宴奉勅詠終南山」一詩中的句子：「北斗掛城邊，南山

倚殿前；雲標金闕迥，樹杪玉堂懸。」我們就不會奇怪北斗爲何會掛在城前，南山爲何會倚

在殿前；金闕爲何會在雲中，玉堂爲何會掛在樹梢了。

第三種情形是：我們把視線（指眼睛的平視）以上的景物，繪在平面的畫紙上，那麼，越遠的景物，在畫面上的位置就越低，反之，越近的景物，在畫面上的位置就越高。如「宿來公山房期丁大不至」中的詩句：

夕陽度西嶺，群壑條已暝。

從詩中的「度」字，可知詩人是站在東方的位置看太陽一直向西方沉落下去，由于太陽是在我們的視線之上，又由于夕陽距我們的視線較西嶺不知要遠多少，因而將夕陽、西嶺繪在畫面上時，那麼，夕陽的位置就要比西嶺低下了。這是一個特殊的詩句，因詩中未直接說明「下」，或「低」、或「落」、或「入」，但「度」字，却含有這四字的意味，那又不在話下。像這類的詩句，在孟浩然的詩集中，爲數可真不少。

清猿不可聽，淞月下湘流。（襄陽旅泊寄閻九司戶）

驛使乘雲去，征帆涖溜下。（江上別流人）

炎月北窗下，清風期再過。（晚春題永上人南亭）

落日清川里，誰言獨羨魚？（西山尋辛諤）

竹間殘照入，池上夕陽浮。（同獨孤使君東齋作）

亭樓明落日，井邑秀通川。（峴山送蕭員外之荊州）

野曠天低樹，江清月近人。（宿建德江）

雲簇興座隅，天空落階下。（雲門蘭若與友人同往）

石壁疑削成，衆山比全低。（登望楚山最高頂）

天開斜景遍，山出晚雲低。（途中遇晴）

第一、二、三例，月與帆遠，湘水、淞水與窗戶近，故依繪畫原理而言，月當在湘水、窗戶之下，帆船也應在淞水之下。實際上，月却比湘水、窗戶要遠上數萬里之遙呢。

第四、五、六例，太陽較川水、竹林與亭樓遠，故以視線以上的位置（指平面圖）觀望起來，則太陽彷彿是要落入川水裡、竹林間和亭樓中去了。

第七例，樹近天遠，故天自是較樹爲低。

第八例，雲簇比座隅遠，而石階却比天空近，所以，仰觀起來，雲簇好像從座隅逐漸興起，天空似乎是落在石階之下。

第九例，石壁比衆山近，故其在畫面上的位置，就較衆山爲高，而衆山却顯得低下得多了。

第十例，一二層解說：其一，乃山較雲高，則雲自然比山低，這是一般實在的對比；其二，若山近雲遠，則雲也會比山低，這正符合了繪畫上的原理。

以立體形態的實際現象來說，日、月、天、雲等都比地上的景物江水、竹竿、樹林、石階、窗戶等要高得多，然而，由于天上景物的距離越遠，則其在平面化的畫面上的位置就比地上景物要低得多了——我們利用這種繪畫上的原則來解釋一些名詩，自是更易將詩中所具有的畫意特色，彰現無遺，如清金和的詩句「海色蒼茫夜色微，一痕涼月入柴扉。」（寓章園養疴）我們就不會奇怪涼月爲何會低入柴扉了。

第四種情形，剛好與第三類的詩例相反，易言之，以事實狀況而言，在我們的視線以下的景物，距離越遠的，則其在畫面上的位置就越高，距離越近的就越低。如：

疾風吹征帆，倏爾向空沒。（送從弟邕下第后歸會稽）

自實況來講，帆船總比我們的視線爲低，若帆船愈航愈遠，則其在畫面上的位置就愈高，所以，乍看起來，帆船彷彿要遠沒于天空。在孟浩然的詩集中，諸如此類的詩句，還有

山光忽落西，池月漸東上。（夏日南亭懷辛大）
竹間殘照入，池上夕陽浮。（全獨孤使君東齋作）
山陽定遠近，江上日相思。（江上寄山陽崔國輔少府）
落日池上酌，清風松下來。（裴司空見訪）

再飛鵬激水，一舉鶴冲天。（岷山送蕭員外之荊州）

冲天羨鴻鵠，爭食羞鷄鶩。（田家作）

孤烟村際起，歸雁天邊去。（南陽北阻雪）

漳氣曉氛氲，南山沒水雲。（曉入南山）

第一至第四例，江、池二景物，通常都比日、月爲近，因此，在畫面上的位置，顯然是要比日、月低，而日、月却佔有較高的空間了。

第五至第七例，天遠禽（鶴、鵠、雁等）近，是故，天的位置在高上，禽類的却在低下；我們以此繪畫原理去觀照的話，就好像禽鳥振翼直飛入天空。

第八例，由于南山遠較水云爲近，故其在畫面上的位置，就不如水雲來得高，所以，南山就如沒入水雲之下。

我們明了了這種原理，對於杜甫的詩句「星隨平野廣，月湧大江流！」（旅夜書懷）就

能分析得清晰，也能澈底了解到月爲何會自江水湧上。

第五種情形：我們的眼睛剛好是平視的，因此，只見到視綫以上的遠處（即視綫以上在畫面上的低位置）與視綫以下的遠處（即視綫以下在畫面上的高位置）的交接點——即上下

兩方全兼看，好像我們平時所說的「天連水」、「水連天」的實況一樣。如：

鷓鴣隨雁泊，江火共星羅。（隨戶明府泛舟迴岷山作）

江上的舟火與天上的繁星，都離詩人的視綫很遠，但因繁星在視綫之上，遠則在畫面上的位置低，而舟火在視綫之下，遠則在畫面上的位置高，看起來，星火似乎一齊羅布着，因爲星火全一畫面上（即交點之處）。又如：

莫辨荆吳地，唯餘水共天。（洞庭湖寄閻九）

相去日千里，孤帆天一涯。（宿永阳江寄山陽崔國輔少府）

鄉淚客中盡，歸帆天際看。（早寒江上有懷）

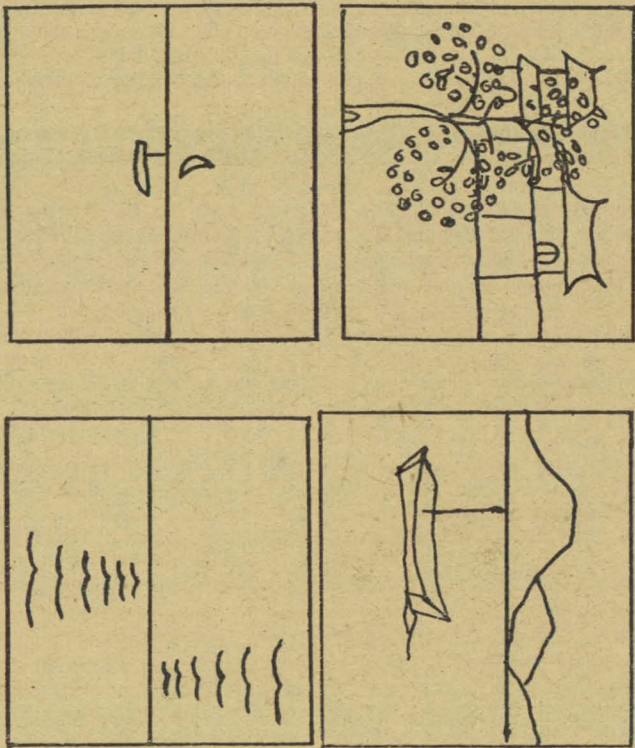
斜日催鳥鳥，清江照綵衣。（送王五昆季省覲）

第一至第三例，天與水，天與帆，都是全在畫面上的一交點上，這是容易理解的；但是，第四例的「斜日催鳥鳥」，是個十分特别的例子。這句詩例，若純以詩意而言，則夕陽（即斜日也）一出現，即意味着鳥鴉一定會歸巢，詩人將夕陽擬人化，彷彿夕陽在催促鴉群回巢似的；若純以畫意而言，則夕陽與鳥鴉應該是在全一畫面上的空間，彼此毫無距離，謂「催」，似乎講得過去，否則，距離一遠，則如何去「催」呢？

我們可以利用這種上下兩方兼看的原理，去解釋任何含有此類畫意的詩句，如釋處然的詩句「古木叢青藹，遙天浸碧波。」（聖果寺）的「浸」字，我們即可給予詳細的剖析了。

分析古詩，尤其是那些深具畫意的作品，我認爲可以兩種理論作依據，其一是繪畫的原理，如本文一再論述的；其二是純思惟的分析，如我給孟浩然「野曠天低樹，江清月近原」所下的析語：「野、天、樹；江、月、人；原本都是『不協性質』的景物，但却聯系一起。通過詩人的想像，天似乎顯得很低，也彷彿跟原野上的樹木連在一起；月倒映在清澈的江水上，人好像可以伸手觸及似的。這不正是柯勒力基所說的『融合』嗎？由于想像的原故，幾種『不均衡』的性質，却能配合得天衣無縫，予人一種新意，品味無窮。」（見拙作「析論劉勰的『神思』及其他」，蕉風月刊二四九期，一九七三年十一月號）用的就是西洋詩論家 S. T. Coleridge 的理論。我覺得，無論是用純詩理論或純畫原理，都一樣可以「品茗

「出詩境中的殊異意味，諸君以爲然否？茲將五種情形繪圖如下：



附註：凡本文所引用的詩句，若未冠上作者的名稱，概係摘自孟浩然的作品，順此說明。

七四·十·廿九·清晨

陳世驥

中國的抒情傳統

加拿大一位何先生寄來本文的複印本，說這是留美華籍學者陳世驥教授的遺著，原文爲陳教授在一九七一年三月底於華盛頓舉行的亞洲學會年會中宣讀的論文。何先生並沒有說明原文刊於那一本刊物。編輯室以文中論及中國古典文學傳統，特在本期「古典文學研究」專號刊出。

各位先生，各位女士，各位同事，各位朋友。我想把我今天要發表的東西當做這次座談會的開場白。我不應該說它是開場白，而應該說它是「引子」。中國有一句「拋磚引玉」的話，爲了引玉，我要來拋磚。假如磚這個比喻太粗，對我們抒情詩這麼雅緻話題的聚會不好，那麼就讓我把它說成「拋砂引玉」。現在我來拋砂，希望藉此引誘各位座談諸君和各位博學聽衆的寶貴珠玉。

說開場白，我想只談談中國的抒情傳統。中國的抒情傳統，就某些方面來說，是中國四鄰遠東地區文學傳統的代表。同時，因爲它是最古老的傳統之一，在它不足爲代表的地域裏，它可以襯托引出比遠東地區更多的別種文學的特色。

因時間關係，我不用一般歷史陳述法講中國抒情傳統的淵源和影響；我要用比較手法呈

現這些淵源和影響的意義，以便符合這次座談會的趣旨。

找尋各種文學間不管多抽象的共相，並進而細察每種共相的特點，是比較文學的要務之一。把本國和他國相對共相的實際例子排在一起，能使各個共相的特色產生格外清楚，格外深遠的意義；這種意義是光用一種傳統的目光探討不出的。所以比較文學的要務，並不止於文學相等因式的找尋；它還要建立文學新的解釋和新的評價。

當我們說某樣東西是某種文學特色的時候，我們的話裏已經含有拿它和別種文學比較的意味。我們要是說中國的抒情傳統各方面都可代表東方文學，那麼我們就已經把它拿來和西方在做比較了。我們所以發現中國的抒情傳統相當突出，所以能在世界文學的批評研究中獲致更大的意義，就是靠這樣的並列比較。

我想只用幾分鐘陳述我的要點，好多讓出一點寶貴的時間給諸位座談的先生。因此我必須簡單扼要。簡單扼要難免有過度潦草或言談過份的缺點。在這裏我要求各位諒解。

我想我們大家都能同意，中國古典遺產在文學創作的成就和批評理論上，對遠東其他地區的文學來說所佔的是一種種子的地位。這情形就像希臘遺產對西歐其他地區所佔的是一種種子地位一樣。中國文學和西方文學傳統（我以史詩和戲劇表示它）並列，中國的抒情傳統馬上顯露出來。這一點，不管就文學創作或批評理論，我們都可以找到證明。人們驚異偉大的荷馬史詩和希臘悲喜劇，驚異它們造成希臘文學的首度全面怒放。其實，有一件事同樣使人驚奇，那便是，中國文學以其毫不遜色的風格自紀元前十世紀左右崛起和希臘同時成熟止，這期間沒有任何像史詩那類東西醒目的出現在中國文壇上。不僅如此，直到二千年後，中國還是沒有戲劇可言。中國文學的榮耀並不在史詩；它的光榮在別處，在抒情的傳統裏。抒情傳統始於詩經。詩經是一種唱文（詩者，字的音樂也）。因為是唱文，詩經的要髓整個說來便是音樂。因為它瀰漫着個人弦音，含有人類日常的掛慮和切身的某種哀求，它和抒情的要義各方面都很吻合。

詩經之後，在中國文學上是動人心魄的楚辭，或稱楚的悼亡詩。這種悼亡詩呈現給我們很多抒情詩的不同的種類。雖類型繁富，楚辭代表作——離騷——不論它宏偉的範疇，堂皇富麗的神話和華美的意象幻影，在內容上或形式上都不能算是史詩或戲劇。它，通篇近四百

行，借用一句品評抒情詩的現代話來說，是「文學家切身地反映的自我影像」。上述這句話常被喬艾斯，一位悟性極強的才子所引用。談到喬艾斯，在奇怪的剎那間，我忽然記起來，他，彷彿爲了有利於人們研究中國東西，曾經造了一個字，叫做「中國心理剖析或中國精神意識」（Sino-psychosis or sino-psychanalysis）。楚辭其它各篇，都是各式各樣的抒情詩歌：祭歌、頌詞、悲詩、悼亡詩，以及發洩焦慮、慘戚、哀求，或憤懣等用韻文寫成的激昂慷慨的自我傾訴。

以字的音樂做組織和內心自白做意旨是抒情詩的兩大要素。中國抒情道統的發源地，楚辭和詩經把那兩大要素結合起來，時而以形式見長，時而以內容顯現。此後，中國文學創作的主流便在這個大道統的拓展中定形。所以，發展下去，中國文學被註定會有強勁的抒情成份。在這個文學裏面，抒情詩成了它的光榮，但是也成了它的限制。緊接而來的是漢朝兩類創作文學，樂府和賦。這兩類文學在文學道統中繼續光大並推進抒情的趨勢。樂府回首拼命推崇詩經響亮的古老抒情歌，並如其名地替漢朝舉國上下制度化詩合於樂、合於歌的傳統。當賦脫離不了抒情文的精神時，賦明顯昭示着抒情文體的等量齊觀的優劣點。由於是散韻文結合的產物，賦，除了私下或訴之於衆的，對於切身問題的主觀表白以外，還溶有客觀的描述和牽強附會的幻想組合。就形式、風格或題意而論，賦無法敘述一段雄偉的史詩或上演一幕劇情。由於賦沒有小說的佈局或戲劇的情節來支撐冗長的結構，賦家於是把訣竅表現在亞培克蘭比（Lancelles Abercrombie 1881—1938 英國詩人兼批評家）所謂的「振奮和怡悅的語言音樂裏，如此將自己的話語強勁的打入他人的心坎」。我常常想說，賦裏一旦隱現小說或戲劇的衝動，不管這衝動多微弱，它都一樣被變形，然後被導入隱沒在詞藻堆砌的路線上。這種詞藻的刻意求功說明了何以漢賦會有眩耀的，引人入勝的詞句和音響。

以抒情詩當統御，樂府和賦就那樣地拓廣加深中國文學道統的這支主流。它風靡六朝，綿延過唐朝以及以後的世代，和新演化的（敘述性或戲劇性的）他種主流在一起，或立於旁支上，或長期失調難長，或被包攝或被併吞。我們沒有必要一一去重述全盤的歷史。我們所要注意的，當戲劇和小說的敘述技巧最後以遲來的面目出現時，抒情體仍舊聲勢逼人，各路滲透，或者你可說仍舊使戲劇小說不能立足。元朝的小說，明朝的傳奇，甚至清朝的崢嶸曲

試問，不是名家抒情詩品的堆砌，是什麼？至於小說，雖然在小說裏抒情詩體乍隱乍現，不好捕捉，試問，那個人讀小說不被充塞全篇的抒情詩感動（甚或時而煩透）？有人說中國這種文學特色是受印度影響的結果。其實，印度的影響是被種植在早已開花結果的中國土地上的，或者我們可更合理的說，中國的抒情種早已生長起來，印度抒情文體的輸入使它更華麗。我們這種說法難道不對嗎？到目前我所談的都只是抒情詩在中國傳統小說中到處出現的那種形式的性質。密勒教授在他的論文中將以更老到更專門的方式提供給我們另一種美化並增光了中國小說技巧的、威力更深遠的抒情詩的性質。

做了一個通盤的概觀，我大致的要點是，就整體而論，我們說中國文學的道統是一種抒情的道統並不算過份。我這個看法，簡言之，我想會有助於我們的研究世界文學。藉此我們了解中國文學的特色，並且——在它可代表遠東各種文學傳統的範疇中——可以了解東方文學或多或少連貫在一起的整體和西歐文學在一個焦點上並列而迥異。這個焦點便是詩經楚辭的成形和荷馬史詩，希臘戲劇的創造。詩經楚辭的成形和希臘悲劇荷馬史詩的創作，就在東西方（就地形和人種學而言有語病）兩個大文化裏產生兩種相當多產的文學道統。

很快我就要結束演講，並把我的一個看法留給諸君去探討，這個看法是把抒情體當做中國或其他遠東文學道統精隨的看法，很可能會有助於解釋東西方相抵觸的、迥異的傳統形式和價值判斷的現象。時間只允許我們指出如上的兩個相距遙遠地域之文學代表作的各別差異。至於為甚麼會產生這些差異，以及什麼是文化、歷史、語言或哲學上的複雜因素等等的問題，我想，如果時間充裕，在以後的討論中我要和有志於文化比較的有識之士再行研究。現在和我們在這裏做文學探討有密切關係的是，上述這些複雜因素所產生的，因著重點不同而導致基本批評概念迥異的問題。我要強調我並不是說古希臘沒有抒情詩。希臘有平德爾（Pindar）和莎孚（Sappho）所寫的抒情佳品。不止於此，假如在任何知識界中我們有容忍類型區分重疊的雅量，我們還可以在荷馬式的作品中挑出一些片斷的頌詞或警語。把它們當抑揚格的抒情詩看待；甚至也可以在希臘悲劇的合唱歌詞裏找到許多韻律優美的東西。只是，我們要知道，合唱歌詞在希臘悲劇中並沒有居於主要地位，並沒有像中國抒情詩在元明戲劇中那麼獨佔鰲頭；中國每一部元明戲劇幾乎是幾千幾百首詩組織起來的。荷馬式的頌詞或

警句並沒有佈滿了整篇史詩；反觀中國抒情詩，在傳統小說中它幾乎到處都是。有一點很有趣，那便是希臘哲學和批評精神把全副精力都貫注在史詩和戲劇上，那麼貫注以至於亞里士多德在他的詩論第一章第六、七節裏說，用抑揚格、輓歌體或其相等音步寫成的抒情詩「直到目前還沒有名字」。另一方面，希臘史詩和戲劇又迫使當時的美立克詩（Melic Poetry）放不出光彩，所以當希臘人一討論文學創作，他們的重點就銳不可當的壓在故事的佈局、結構、劇情和角色的塑造上。兩相對照，中國的作法很不同。中國古代對文學創作的批評和對美學的關注完全拿抒情詩為主要對象。他們注意的是詩的音質，情感的流露，以及私下或公眾場合中的自我傾吐。的確，聽仲尼論詩，談詩的可興、可怨、可觀、可羣，我們常不敢斷定他講的是詩的意旨或詩的音樂。對於仲尼而言，詩的目的在於「言志」，在於傾吐心中的渴望、意念或抱負。所以仲尼着重的是情的流露。情的流露便是詩的「品質證明」。

由此觀之，我們知道西歐的批評和中國文學批評在出發點上很不相同。隨着一個一個世紀的向前推進，文學批評固然更進一步錯綜複雜的演化下去，然而批評基本的傾向永有脈絡可尋。西歐拿史詩和戲劇為主要探討對象，它着重衝突，着重張力，因而演成後世酷愛客觀地分析佈局、情節和角色的癖好；其影響所及，連我們今天在研究詩歌或他種文學的時候，我們都還有些拘泥於它的方法。至於中國，它的正派批評則拿抒情詩為主要對象。它注意詩法中各個聲肌分理、極其纖巧的細節。它關注意象和音響挑動萬有的力量。這種力量由內在情感和移情氣勢維繫，通篇很和諧。衝突和張力在一些偉大的中國小說中一樣可能也出現過，並且極可能也撞擊讀者。不過，這些東西並沒有引起中國正派批評家的多大興趣。中國批評家一開始就拿抒情詩推敲作入門的功夫，這時他只追尋詩中的和諧性；日後等到他靈智大開，才開始尋找句中道德或美學的寓意。這些寓意對他來說就彷彿是詩中的音樂帶來的。比較上說，說明文、分析文和長篇解說都是西歐人的特長，而用直覺感應力，以凝聚的精華從內在的經驗中明快地點出博大精深的聯想却是東方人的拿手好戲。總括地說，沿沿的雄辯對簡明的點悟語，法庭上所用的分析對經驗感應的回響是東西正派批評不同的分野。我深信克蘭斯頓教授（Prof. Cranston）等一會在討論他所研究的簡秘「幽玄」（Yugen，最富點悟性的日本批評術語）時，將給我們一篇精彩的見證。緊接其後，李教授和郭教授也將以相當獨

到的方式陳述他們和韓國詩歌的交感經驗。

現在讓我來做個結論，比較文學必須在偉大的傳統之間搜索它們各自的特點，以及搜索它們之間所共有或吻合的基因。一個足以屹立於世的傳統永遠都是生氣蓬勃的。反動與中和的現象無時不在發生。在它們發生之中，我們必須更深一層的去體認，古代兩種傳統在出發點上的不同並不會排除它們在日後交流中所呈現的同類物性、相感染性以及親和性。在中國傳統中抒情詩就像史詩戲劇在西方傳統中那樣自來就站在最高的地位上。而世人對它的良好評價，自中世紀經文藝復興一直都在與日俱增。文藝復興後，浪漫詩人更把它推崇的無以備至。本世紀英國詩評家德林克瓦特（John Drinkwater）曾很有資格的說「抒情詩是純詩質活力的產物」，因此「抒情詩（Lyric）和詩（Poetry）是同義字」。假如我們接納他的看法，再把柯立基（Coleridge）那種「不管散文或韻文，所有成功的文學創作都是詩」的浪漫看法加在一起，那麼我們不啻等於回頭檢到一句相當於一般東方見解的中國古話：所有的文學傳統「統統是」抒情詩的傳統。這句話，我知道有點過份。不過，談論東方的抒情傳統並給予它應有的關注，雖然知道它有優點也有缺點，我在這裏，還是要把這句引人入勝（雖然太浪漫）的「細砂」拋撒出來，希望藉此可以從我的座談伙伴中引誘出寶貴的玉塊——可以從你們，親愛的聽眾那裏引誘出許多智慧的珍珠。謝謝。

丘柳漫

杜牧的七絕（續完）

遣懷（註九九）

落魄江南載酒行，楚腰腸斷掌中輕（落魄江南一作落拓江湖，腸斷一作纖細）

十年一覺揚州夢，占得青樓薄倖名（占得一作贏得）

這是杜牧最爲人所熟知的一首詩，也是詩人最坦誠的自供。落魄，通常都解作「倒霉不得志」（註一〇〇），實則當作「放蕩失檢」解：

「魄音託，又音薄……杜牧之『落魄江湖載酒行』一絕，尤爲豪放，乃知落魄爲放蕩失檢之心，非淪落不堪也。」（註一〇一）

占得贏得，「猶剩得也」（註一〇二），薄倖，「猶云薄情也……然普通使用之義，則爲所歡之暱稱，猶之冤家，恨之深正見愛之深也。杜牧遣懷詩……知已爲妓女對於遊婿之名稱矣。」（註一〇三）

這首短詩是詩人事後回憶時的悵惆之辭，半爲眷念，用情如此，音韻悠然，可真是「美麗的錯誤」了。（鄭愁予詩句）

將赴吳興登樂游原一絕（註一〇四）

清時有味是無能 閒愛孤云靜愛僧

欲把一麾江海去 樂游原上望昭陵

「這首詞頭兩句說自己無能與愛閒靜，末句思念唐太宗（昭陵是唐太宗的墳陵），暗寓不滿時政之意，用筆深婉。」（註一〇五）俞樾云：

「宋邵博聞見後錄云：『唐故事：天下有冤者，許哭於太宗昭陵之下。』按此制甚奇。杜牧之詩……向疑其何以獨望昭陵，或亦此意乎？」（註一〇六）

此詩是「大中四年（八五〇）杜牧將離長安赴湖州刺史任時作」（註一〇七），時年四十八歲，前人以爲感寓遙深：

「……右杜牧之自尙書郎出爲郡守之作，其意深矣。蓋樂遊原者，漢宣帝之寢廟在焉，昭陵即太宗之陵也。牧之意，蓋自傷不遇宣帝太宗之時，而遠爲郡守也。藉使意不出此，以景趣爲意，亦自不凡，況感寓之深乎？此其所以不可及也。」（註一〇八）第三句的「一麾」，論者頗多，大抵可分爲二派，一派認爲杜牧誤用典實，以沈括王樛等爲首：

等爲首：

「今人守郡，謂之建麾，蓋用顏延年詩「一麾乃出守」，此誤也。延年謂一麾者，乃指麾之麾，如武王「右秉白旄以麾」之麾，非旌之麾也……自杜牧爲樂遊原詩……始謬用一麾，自此遂爲故事。」（註一〇九）

「……僕自考唐人詩如杜子美、柳子厚、許用晦、獨孤及、劉夢得、陸龜蒙等，皆用一麾事，獨牧之謂把一麾爲露圭角，似失延年之意……牧之誤正坐以指麾爲旌麾之應……筆談謂今人守郡爲建麾，謂用顏詩事自牧之始，僕謂此說亦未爲是。觀三國志「擁麾守郡」，文選「建麾作牧」，此語在牧之前久矣。謂把一麾之誤自牧之始則可，謂建麾之誤則不可。」（註一一〇）

「建麾即擁旌也，玩牧之詩用「把」字，似亦建麾之意，而「一麾」二字則誤矣，存中駁之良是。若建麾則與杖節擁等耳，無可論也。」（註一一一）

另一派則以爲杜牧並未誤，可以程大昌、馮浩等爲代表：

「自「五君詠」言顏延之一麾出守，而杜牧用其語曰……今遂以建麾爲太守事……

：則謂太守爲把麾，亦自可通也。」（註一二二）

「牧之句把字貫下，用牧誓傳「右手把旄」，尤與擁麾同書，把自可一麾，其概數皆在言外，實字未有誤，讀者徒紛紛耳！」（註一二三）

嚴格說來，杜牧實不免小誤，可是，文學作品畢竟跟學術論著有所不同，小疵常不掩大瑜，故而有人以爲「非死煞」用事者，其好處正在此種。」（註一二四）

「欲把一麾」，或作「乞得一麾」，字句略有出入：

「杜牧（詩略……山谷云：「閑愛靜，求得一麾而去也，別本作「欲把一麾」，非也。」「麾之訓，卽漢嚴助汲黯，招之不來，麾之不去。」（註一二五）

登樂游原（註一一六）

長空澹之孤鳥沒 萬古銷沉向此中

看取漢家何似業 五陵無樹起秋風（似業一作事業）

此詩寫作年月不詳，謝枋得評解道：

「漢家基業之廣大爲何如，今日登樂遊原，一望五陵，變爲荒田野草，無樹木可以起秋風矣。盛衰無常，興廢有時，有天下者，觀此亦可以慄慄危懼矣。看取二字最妙矣，意欲人主觀之而動心也。后唐楊珍詩：「昨日函元臺上望，秋風秋草正離離」，亦言興廢之可畏。長空澹澹孤鳥沒，有兩說，一說是當時所見景物之悽慘，一說是計前代帝王陵墓在宇宙間，如長空一孤鳥耳。」（註一二七）

首句平仄不協，楊慎爲了押韻，改爲「長空澹澹沒孤鴻」，以爲「今妄作孤鳥沒，平仄亦拗矣」（註一二八），實在是多此一舉，喫力不討好，胡震亨即指出其非：

「楊用修欲改爲「沒孤鴻」趁韻，誤。」（註一二九）

詩本來就不容易改好，楊氏此舉，難免點金成鐵，真是失策。詩人之意，往往不明白說出，這才會產生餘蘊，讀詩時理當求其弦外之音，此詩之佳妙，即在末句的餘音：

「樹樹起秋風，已不堪回首，況於無樹耶？」（註一二〇）

泊秦淮（註一二一）

煙籠寒水月籠沙 夜泊秦淮近酒家

商女不知亡國恨 隔江猶唱後庭花

杜牧這首名詩，向來評價極高，沈德潛推爲「絕唱」（註一二二），並云：

「李滄溟推王昌齡『秦時明月』爲壓卷，王鳳洲推王翰『葡萄美酒』爲壓卷。王院亭則云：『必求壓卷，王維之『渭城』，李白之『白帝』，王昌齡之『奉帚平明』，王之渙之『黃河遠上』，甘庶幾乎？而終唐之世，亦無出四章之右者矣。』滄溟鳳洲主氣，阮亭主神，各自有見。愚謂李益之『回樂峰前』，柳宗元之『破額山前』，劉禹錫之『山圍故國』，杜牧之『煙籠寒水』，鄭谷之『楊子江頭』，氣象稍殊，亦堪接武。」（註一二三）

徐增分析此詩云：

「煙籠寒水，水色碧，故云煙籠；月籠沙，沙色白，故云月籠，下字極斟酌。夜泊秦淮，而與酒家相近，酒家臨河故也。商女，是以唱曲作生涯者，唱後庭花曲，唱而已矣，那知陳后主以此亡國，有恨于其內哉？杜牧之隔江聽去，有無限興亡之感，故作是詩。按南史，陳後主以宮人有文學者遠大捨等爲女學士。后主角游宴，則使諸貴人及學士與狎客，共賦新詩，互相贈答，采其尤艷者以爲曲，被以新聲，選宮女有容色者以予百數，令習而歌之，其曲有玉樹后庭花，臨春樂等，其略云：璧月夜之滿，瓊樹朝朝新。」（註一二四）

陳寅恪評論道：

「牧之此詩，所謂隔江者，指金陵與揚州二地而言。此商女當卽揚州之歌女，而在秦淮商人舟中者，夫金陵，陳之國都也，玉樹後庭花，陳后主亡國之晉也。此來自江北揚州之歌女，不解陳亡之恨，在其江南故都之地，尙唱靡靡之音，牧之聞其歌聲，因爲詩以詠之耳。此詩必作如是解，方有意義可尋，後人昧於金陵與揚州隔一江，乃商女爲揚州歌女之義，模糊籠統，隨聲附和，推爲絕唱……殊可笑也。世之讀小杜詩者，往往不能通其意……」（註一二五）

陳氏爲一代著名史學大家，所言鑿鑿，令人信服，理當接受。有人認爲「杜牧的特色是懷古詠史的作品，能喚起讀者無限感慨，這是後人所不能企及的，其風神可說是獨絕……」

（註一二六）

江南春絕句（註一二七）

千里鶯啼綠映紅 水村山郭酒旗風

南朝四百八十寺 多少樓臺煙雨中

首句「千里」，楊慎以爲當作「十里」：

「唐詩絕句，今本多誤字，試舉一二，如杜牧之江南春云「十里鶯啼綠映紅」，今本作千里，若依俗本千里鶯啼，誰人聽得？千里綠映紅，誰人見得？若作十里，則鶯啼綠江之景，村郭樓台，僧寺酒旗，皆在其中矣。……十里鶯啼，俗人添一撇，壞了。……甚矣，士俗不可醫也。」（註一二八）

楊氏所言，不但迂腐不通，甚至可笑，自然引起非議：

「杜牧江南春詩……升庵謂千應作十……余謂即十里亦未必盡聽得着看得見。題云江南春，江南方廣千里，千里之中，鶯啼而綠映江焉，水村山郭，無處無酒旗，四百八十寺，樓台多在煙雨中也。此詩之意既廣，不得專指一處，故總而命曰「江南春」，詩家善立題者也。」（註一二九）

第三句的「四百八十寺」，應當作爲整數看待，「帝王所都，而四百八十寺，當時已爲多，而詩人修其樓閣台殿焉」（註一三〇），朱輿以爲「此杜樊川詠金陵詩也。所謂四百八十寺，極言寺之多，然或爲成數，且不必皆在金陵也。」（註一三一）王士禎認爲「十」字讀作平聲：

「詩中有字音平仄借讀者，既經前人用過，亦可據以諧律。今就所見指出之，杜牧詩……十讀平聲。」（註一三二）

這首千古名詩，極爲凝鍊，寥寥二十多字，就把江南春天的秀麗景色概括無遺。詩人描寫太自然，善於捕捉選擇具體的物象，作重點式的引介，故而形象鮮明，節奏輕快。令人驚異的是這麼一首小詩，竟涵蘊了文學、繪畫、音樂、電影之美，從現代眼光看來，赫然是典型的綜合藝術。

詩人之眼，有如電影攝影機，採取鳥瞰式的遠距離角度，畫面又濶又大（千里），左右

不斷搖幌，但覺一片頹彩，繽紛交錯（綠映江），處處鳥語，清脆悅耳（鶯啼），極盡聲色之美。跟着的是一列鏡頭的遞次輕快呈現，水村、山郭、酒旗、樓台、寺廟等，一一閃過，鏡頭的推移，或前或後，紛然雜陳，甚具立體揉合感。觀眾暫時凝神屏息，應接不暇，在這種動態美感的激盪之下，相信是會產生輕微的暈陶效果，矚然神往之際，畫面遂在煙雨迷離中悄然溶去（Fade-out），有如暮色之四合，蒼茫迷朦的餘韻，久揮不去，懷古意識的引發，終告完成。

首二句高度壓縮而不著形迹，通常功力深厚的詩人都不喜歡賣弄炫耀技巧，「水村山郭酒旗風」，是個別形象的並列（Juxtaposition），手法簡單，毫無出奇之處，有了上一句「千里鶯啼綠映江」的添置，就立即產生了陪襯烘托的藝術效果，詩人善於突出形象的手法，雖古典而現代。杜牧又善於利用對比，「鶯啼綠映江」與「樓台煙雨中」，一顯一隱，一明一暗，一濃一淡，前者的真切鮮明與後者的迷離朦朧，情調意調的迥異，產生強烈的對照總效果，最後一句的漸慢與漸弱，有如結尾樂句（Coda），是詩人的輕唱，也是讀者的慨歎。這種共鳴共感，並不因樂音的消失而中斷，不停地在讀者的心露迴旋盤，詩的迷人處在此，詩的藝術功能也在此。

清明

清明時節雨紛紛 路上行人欲斷魂
借問酒家何處有 牧童遙指杏花村

譚黎宗纂云：「杜牧清明詩膾炙人口，而選者只有千家詩一家。按此詩樊川集及全唐詩均不見載，亦未聞有人疑及此詩非杜牧作品，幸賴千家詩而得存，亦可異矣。」（註一三三）杏花村究竟在甚麼地方，千載之下，不易確知，或說在金陵，或說在池州，「總之地以人傳。一自杜牧題杏花村詩後，池州、金陵兩處人士，皆謂其地之杏花村，乃杜牧沽酒處」（註一三四），還是四庫總目提要說得好：

「按杜牧之為池陽守，清明日出遊詩有：『借問酒家何處有？牧童遙指杏花村』句，蓋泛言風景之詞，猶之楊柳岸，蘆荻洲耳！必指一村以實之，則活句反為滯相矣。然流俗相沿，多喜附會古蹟以夸飾土風，故居是村，即以古今名勝建置及人物藝文，集為是編

（按係指清郎遂之杏花村志十二卷），蓋亦志乘之結羽也。」

杏花村的地望純屬考證問題，對該詩的瞭解與欣賞無所助益，懂得自然是好事，不懂也沒有甚麼關係。

杜牧此詩，論者以為「意淺義新」，既通俗，又自然，唐詩人除白居易外，鮮能與之比肩者」（註一三五），或以為一氣所成，甚是難能：

「蕉窗詩話曰：以賢刺史如杜牧之，携茶遊洞（按指游池州林泉寺金碧洞，卷三）問酒花村，自是千秋佳話。但清明一絕，第三句『借問酒家』，蓋從路上行人言也。四句一氣，如李白詩：『橫江館前津吏迎，向余東指海云生。郎今欲渡緣何事？如此風波不可行』，皆一氣轉。執此以謂刺史自問，則泥矣。」（註一三六）

謝榛則以為「氣格不高」：

「此作宛然入畫，但氣格不高。或易之曰：『酒家何處是？江上杏花村。』此有盛唐調。予擬之曰：『日斜人策馬，酒肆杏花西。』不用問答，情景自見。」（註一三七）

謝氏所言，個人深不以為然，格調奇高，自然不易，格調不高，不見得就不是好詩。本着「詩必盛唐」的偏狹態度以改詩，是崇古心理在作祟。原詩韻調長，一改為五言，則音韻聲調，驟然短促，何堪長吟？明眼人一看即知不如原作甚遠，謝氏自詡「情景相見」實在難逃自詡之譏。「日斜人策馬，眼高手低，失之於露，沒有梅堯臣所說的『含不盡之意見於言外』，換句話說，就是不够含蓄。證之於朱光潛的『顯易流於露，露則淺而易盡』（註一三八）謝氏的擬改，可真是『畫虎不成反類犬』了。

最近出現了一種怪論，堪可注意：

「因為七言是五言的擴張，五言是四言的演繹，而抒情需要濃縮的語言，所以一般地說，七言不及五言，五言不及四言。這並不是要求詩人們同向詩三百篇的規格，而是指出過去若干詩之鍊字造句的能力不足。」

「舉例來說：杜牧的（清明）……這首詩我就認為冗長而不凝鍊，可以改為五言絕句：『清明時節雨，行人欲斷魂，酒家何處有？遙指杏花村。』；甚至還可以縮短為四言『清明有雨，行人斷魂，酒家何處？在杏花村』縮短後並不失原詩所要表達的意義。就

如前面所引崔顥的「長干行」：「君家何處住？妾住在橫塘，停船暫借問，或恐是同鄉」，也可以縮成「君家何處？妾住橫塘，停船借問，或是同鄉」的四言。最早的五言「蘇李贈答詩」有「俯觀江漢流，仰視浮雲翔」兩句，也可以把兩句末字刪去，成為「俯觀江漢，仰視浮雲」。古詩：「浪子行不歸，空牀難獨守」，也儘可減字而為「浪子不歸，空牀難守」的四言。有些刪減，非但不失原意，甚或還猶有力。」（註一三九）

該文作者「談到詩的長短，特別指出抒情以短詩為妙」，「抒情詩愈短愈好，簡鍊原是抒情詩的靈魂」（同上註），即本此原則，肆意刪改以求「逕遄有力」，可是他又說「詩並不以長短而定優劣」（註一四〇），立論前後顯然矛盾，將何以服人？

詩是一門極其艱深的藝術，除了意義之外，還有形式、聲調、意境、情趣、意象等各方面的美，執一而言，以偏蓋全，實難窺其全貌。杜牧此詩，雖明白如話，實則有意含蓄，原詩的情味韻致，理當長吟以求索之，在這種情形之下，就詩人的時代而言，自然是以七言詩最為適宜，四言五言，怎能比得上七言的搖曳頓挫，起伏多姿呢？詩不像論文或報告等那麼一味偏重意義的追尋與探赜，也不是商品，可以說毫無價值可言，更不是教條訓誡，有實際的道德作用，詩如果有價值的話（因為有人認為詩並沒有價值，那應該是美學價值而不是實用價值）。

對中華民族來說，清明節是傳統的因襲，民俗的體現。杜牧寫作此詩時，原本訴諸情緒，是由於心靈的激盪。死亡本來就是一件痛苦的事，人類無從逃避，也不該逃避，真是無可奈何。詩人從感性出發，死亡的觸發動機，撩拔思古（祖先崇拜）與懷鄉（逝者已矣）二條情緒心弦的振動。詩人抒寫的是整體的民族意識，故而共鳴效果極強，既然是普遍的共同經驗，那就不必刻意經營，以意行之，導之以氣，不待假借，純屬天籟，原詩的感人處也即在此。

第一句「清明時節雨紛紛」，首先點明時景，由清明而聯想起死亡，「雨紛紛」是實寫，同時也暗示了心境的不快，這種不快，詩人不直接了當地敘出，而間接由「路上行人欲斷魂」烘托而出，是為等一層轉折。喝酒是古人排遣情懷的最普遍方式（今人亦然），杜牧嗜酒，眾所周知，在情緒的難堪（欲斷魂）之下，現在就需要酒，「借問酒家何處有」的借問

是第二層轉折，「牧童遙指杏花村」的遙指是第三層轉折，轉而再轉，詩人的無可奈何，不言而喻，點到即止，詩也就此結束。遙指二字，意味深長，杏花村雖可沽酒，却不能立刻到達，此詩韻遠調長，讀者吟詠之際，自會體驗到詩人當時的情緒。

註一 尚銘，聚星札記，頁一七

二 吳喬，圍爐詩話，卷三

三 翁方綱，石洲詩話，卷二

四 沈德潛，唐詩別裁，卷四

五 鄒詒謨，遠志齋詞衷，頁一五

六 王士禛，唐人萬首絕句遙凡例

七 唐人萬首絕句選序

八 唐詩別裁凡例

九 朱自清，唐詩三百首讀法指導，頁一一

一〇 徐增，而菴說唐詩，卷十

一一 樊川詩集注前言，頁九——一一，以下簡稱詩集

一一A 詩集外集

一二 葉維廉，中國現代詩的語言問題，見秩序的生長。頁一八一——一八二

一三 王昌會，詩話類編，卷二二八

一四 詩集卷三，贈朱道靈

一五 張相，詩詞曲語辭滙釋 卷四，頁四一三

一六 詩集卷四

一七 繆鉞，杜牧詩選，頁三六

一八 楊萬里，誠齋集，卷二四

一九 詩集卷四

二〇 詩集卷四，頁二五

二一 以下諸首，均見詩集卷三

- 註二二 秦武城，聞見瓣香錄戊卷
 二三 均見詩集卷四
 二四 釋惠洪，天厨禁燭，頁一五
 二五 詩集外集
 二六 沈祖棻，唐人七絕詩淺釋，見國文月刊第七十三期，頁三二。
 二七 鄭騫，雪天的詩，見景午叢編上集，頁二八
 二八 宋長白，柳亭詩話，卷二二
 二八 A 趙翼，瓊北詩話卷十一。
 二九 詩集卷四
 三〇 許彥周詩話，頁一四
 三一 方嶽，深雪偶談，頁二一三
 三二 黃白山，賀黃公載酒園詩話評，頁一七一—一八
 三三 張宗泰，魯巖所學集下卷，頁一五
 三四 吳大受，詩筏，頁六二
 三五 薛雪，一瓢詩話，頁二三
 三六 謝枋得，唐詩絕句選，頁四四
 三七 葉維廉，維廉詩話，見秩序的生長，頁二一六
 三八 翟顥，通俗編卷一
 三九 宋翔鳳，過庭錄，卷一六
 四〇 詩集卷四
 四一 同註三六，頁四五
 四二 何孟春，餘冬詩話，卷三
 四三 胡仔，茗溪漁隱叢話后集，卷一五
 四四 劉克莊，後村詩話前集，卷一
 四五 胡應麟，詩藪內編，卷六

- 註四六 吳喬，圍爐詩話，卷一
 四七 詩集卷四
 四八 張相，詩詞曲語辭滙釋卷三
 四九 許顥，許彥周詩話，頁七
 五〇 趙翼，瓊北詩話，卷九
 五一 同註四六，卷三
 五二 譚黎宗纂，杜牧研究資料彙編，頁三九六
 五三 詩集卷二
 五四 同註四八，卷四
 五五 唐詩絕句選，頁四二—四三
 五六 俞樾，茶香室續鈔，卷二五
 五七 陳寅恪，元白詩箋證稿卷一
 五八 詩集外集
 五九 詩集卷四，頁一一
 六〇 顏元叔，梅新的風景，見文學經驗，頁一〇六
 六一 詩集外集
 六二 徐增，而菴說唐詩，卷一二
 六三 詩集卷三
 六四 詩集卷四
 六五 詩集卷三，頁二二
 六六 詩集卷四
 六七 楊慎，升菴詩話，卷五
 六八 段玉裁，經韻樓集，卷八
 六九 俞樾，九九銷夏錄，卷八
 七〇 杜牧詩選，頁九三—九四

註七一 詩集卷四

- 七二 同註四八，卷一
七三 宋長白，柳亭詩話，卷二三
七四 胡應麟詩藪內編，卷二八
七五 詩集卷二
七六 詩集卷三
七七 杜牧研究資料彙編，頁三
七八 陸游，入蜀記，卷三
七九 詩集卷四
八〇 杜牧詩選，頁二三
八一 于鄴，揚州夢記，又見太平廣記，卷二七三
八二 繆鉞，杜牧詩簡論，見唐詩研究論文集，頁三六七
八三 劉象山，杜牧，見中國文學史論集，頁四二七
八四 劉熙載，藝概，卷二
八五 杜牧研究資料彙編，頁二二四
八六 姚寬，西溪叢語，卷上
八七 升菴詩話，卷一〇
八八 盧士元，楊胡解紛，卷一
八九 張戎，歲寒堂詩話，卷上
九〇 蔣勵材，論詩的意境，見建設第十卷第十一期
九一 朱光潛，文藝心理學，頁三三—三四
九二 朱光潛，詩論，頁二三，台灣開明書店
九三 文藝心理學，頁三八
九四 葉嘉瑩，對人間詞話「境界」一辭之義界的探討，見幼獅文藝二四三期，一九七四年三月號

註九五 同註九二，頁一六

- 九六 同註九二，頁二一
九七 同註九二，頁二〇
九八 同註九二，頁三八
九九 詩集外集
一〇〇 杜牧詩選，頁九九
一〇一 胡鳴玉，訂僞雜錄，頁一一
一〇二 沈可培，樂源問答，卷一一
一〇三 張相，詩詞曲語辭滙釋，卷六
一〇四 詩集卷二
一〇五 同註八二，頁三六五
一〇六 俞樾，茶香室三鈔，卷一一
一〇七 杜牧詩選，頁六七
一〇八 馬永卿，蠓真子，卷二
一〇九 沈括，夢溪筆談校證，卷四
一一〇 王楙，野客叢書，卷二三
一一一 朱亦棟，群書札記，卷一二
一二 程大昌，演繁露
一三 馮浩，樊南文集詳註，卷一
一四 薛雪，一瓢詩話，頁四
一五 潘淳，潘子真詩話，見杜牧研究資料彙編頁六二〇
一六 詩集卷二
一七 唐詩絕句選，頁四三
一八 升菴詩話，卷五
一九 繆鉞，樊川詩集注卷二，頁一四〇

- 註一二〇 沈德潛，唐詩別裁，卷二〇
 一二一 詩集卷四
 一二二 同註一二〇，卷二
 一二三 說詩碎語上卷
 一二四 而菴說唐詩，卷一二
 一二五 元白詩箋證稿，頁二七三
 一二六 日人澤田總清，中國韻文史，頁三一
 一二七 詩集卷三
 一二八 升菴詩話，卷五
 一二九 何文煥，歷代詩話考索，頁三二
 一三〇 張表臣，珊瑚鉤詩話，卷二
 一三一 金陵古蹟圖考第六章，頁一四九
 一三二 王士禎五代詩話，卷三
 一三三 杜牧研究資料彙編，頁六三九
 一三四 同上註，頁二〇四
 一三五 梅嵩南，讀詩雜記，頁三五
 一三六 郎遂，杏花村志，卷一二
 一三七 謝榛四溟詩話？卷一
 一三八 同註九二，頁二一
 一三九 邢光祖，我國詩的總檢詩，見幼獅文藝二四二期，一九七四年一月號，頁一九。
 一四〇 同上註，頁一八

藥藥

談民間流傳的西廂記（續完）

（九）電影劇本紅娘·西廂記

（甲）粵劇電影劇本：

由桃源電影企業公司拍攝之粵劇「紅娘」係由龍圖導演，馮京編劇。根據劇本，該劇共分三場，在情節上，與王實甫西廂記不同之處頗多，該劇略去了借廂，酬韻鬧齋等節，僅在張生向紅娘自道身世，說他尚未娶妻之後便直接跳到寺警一節。這一省略似乎使劇情的發展唐突了些。寺警固然是西廂記之高潮，但酬韻一節的刪削，却使到張君瑞與崔鶯鶯的感情發展失去一道橋樑，若西廂記非家喻戶曉之故事，這一刪削相信會使觀眾有上氣不接下氣之感覺。

此外，琴心一節也被刪去，由崔夫人賴婚後，鶯鶯莫名其妙地在房中收到張君瑞的信，到了鶯鶯在花園中賴簡之後，張君瑞一病不起，崔鶯鶯便遣紅娘送來一張「藥方」，在此劇本中，編劇人也將「藥方」中鶯鶯約張生幽會之詩略作修改：

休將閒事苦索懷（索應是藥之誤）取次摧殘天賦才
 不意當時完妾行豈防今日作君災
 仰盼厚意難從禮謹奉新詩可當媒

最後一行將原來的「雲雨」改為「惠然」不知道是不是編劇人覺得「不好意思」而刪改的？此一劇本最主要的更動是在於鄭恆這個人物。在此劇第6場「寺警」之後，鄭恆莫名其妙地出現了：

鄭恆：（欣然自外入，白）姑媽（五才，行到夫人處花高句）驚聞賊困寺門，日夕掛懷無限。今見兵來賊退，不禁喜溢眉間，我與表妹婚姻，以為被賊人拆散。（見該

劇本 P. 11）

又如該劇本第10場鶯鶯在花園中賴簡之後，第十一場的開頭却是：

鄭恆：（花高句）姑媽，我地再去壇前，把姑丈先靈一拜。

夫人：（邊行邊接花下句）等待三年服滿，以鶯鶯好合和諧。

鄭恆：（花高句）從此親上加親，（有所見）依！點解（按：為甚麼）個和尚仔走走得咁快（按：這麼快）。

小和尚：（沖頭走來介）啓稟夫人，張先生病得好緊要呀。

夫人：（白）咁呀，你番出去先喇（揮和尚去）

鄭恆：（白）淨係聽見你地講張先生嘅，邊位張先生呀！姑媽？（大意：總是聽見你們提及張先生，哪位張先生呀？）

如果依鄭恆在「寺警」之後出現而言，何以他會不知道張君瑞是誰呢？最荒唐的情節該是鄭恆與紅娘結婚一段。此劇本並未交待鶯鶯已許給鄭恆而和鄭恆定好吉日迎親，但却在第16場中，出現了紅娘替鶯鶯代嫁的一幕鬧劇，及至與夫人爭辯時，崔夫人變成一個因為把女兒許給兩個人而不曉得要怎麼辦的老胡塗。鄭恆這個人物的性格到底如何在此劇中已是模糊不清，然而在張君瑞得狀元回來後，與他照理是「情敵」勢不兩立才對，不料却是對張生說：

鄭恆：我一向將你讚價。

這一轉變，未免太過「偉大」了。再說，在這一段莫名其妙的「跳接」中，編劇人也省略了長亭，驚夢，爭豔等節，而直接接上張生高中狀元一幕，這使到草橋店驚夢一幕極為突出之心理狀態的反映完全不見了，足見編劇人未能對西廂記有良好之把握。

（乙）華語片「紅娘」劇本：

這一劇本是由香港邵氏兄弟公司製片廠改編的，編劇人未詳，此劇本據說拍至中途便中止，故未曾上映。此劇本共分四十五場，計有：

驚豔：第1場

借廂：第2—5場

酬韻：第6場

寺警：第7—14場（註：該劇未見有第13場，不知何故）

賴婚：第15—21場

琴心：第22場—29場

鬧簡：第30場—32場

賴簡：第33場

寄方：第34—37場

酬簡：第38—43場

拷豔：第44場

長亭：第45場

這劇本也略去長亭以後的幾場戲。這一劇本有一個特色就是許多敘述的部分皆用合唱來代替，例如「驚豔」一場張君瑞驚見崔鶯鶯的「絕色」後：合唱：臨去秋波那一轉

那一轉那……………

（張珙痴迷的神態）

合唱：魂兒飛上了九重天

九重天……………

（張珙背鏡，目送鶯鶯和紅娘消失廊後——鏡緩移，張珙成正面）

合唱：誰叫他前生欠下了風流債

今番定把這透骨相思病兒纏（見該劇第一場第三頁）

在情節上，這一劇本與王西廂尚未有多大出入，只有一些細節上略有更改，例如「酬韻」一

場，張生爬過牆時：

紅娘：小姐，你瞧，（鶯鶯向紅娘指處望）（張生爬上牆頭）

紅娘：他詩回不過來，人倒爬過來了——快走吧！

（紅娘急扶鶯鶯轉身走，突聞東牆卜洞一聲，她們聞聲吃驚地回頭望）

（牆頭已無人影）

張珙：（O.S.）（呻吟）啊啞……

鶯鶯：（着急）啊……

紅娘：（催促）別管他啦，快走吧！

（鶯鶯無可奈何地被紅娘半扶半推地拉走）

（張珙忍痛爬起來向花窗望）

（隔牆人已杳）

（張珙欣然轉身，音樂前奏）

張唱：又是歡喜又是恨

花留清月月留影，

且喜得，再世孽緣今宵定，

兩首新詩作了媒証。

（見該劇第6場第6及7頁）

這一修改，未免詭譎些，對西廂記前半部的嚴肅及中部的悲劇氣氛有所破壞。此外，像「賴婚」一場，崔夫人命鶯鶯敬張珙哥哥一杯的那一幕戲：

夫人：鶯鶯，趕快敬你哥哥的酒呀！

合唱：從此咫尺天涯阻，

他無緣，她命薄，

（鶯鶯微回頭，淚已盈眶）

合唱：母命難違她把酒敬

鶯鶯（悽痛）請乾這杯！

（張珙緩抬頭，苦笑舉杯，一飲而盡）

合唱：他嘴含苦笑心如刀割

（鶯鶯眼見張珙這般神態，淚奪眶而出，失手杯墜）

（見該劇第19場三及四頁）

像張珙瑞這樣的「痴情種」，及由後來張珙瑞跪向紅娘求幫忙及他害了極端嚴重的相思病來推斷，張珙在這時候似乎不大可能苦笑，苦笑包含着無可奈何之意，在那種情景，張珙固然對崔老夫人的態度是無可奈何，但像他這樣非鶯鶯不娶的多情漢，我想張是不可能苦笑，至少，他應該是泣不成聲，悲痛不已。

（丙）華語片西廂記劇本：

這一劇本也是香港邵氏兄弟公司製片廠編著的，該劇編劇人未詳，唯知導演是岳楓，據劇本封面所印之日期是一九六四年九月廿四日。這一劇本共分五十五場，在此劇本前有七頁西廂記分場表，並概述劇情。這一劇本略去了長亭以後幾場戲，由拷紅（第48場）之後便是接上張珙瑞高中狀元，這之間也將鄭恆闖入以謠言中傷張生而破壞張生、鶯鶯的一段戲刪去。

在驚艷，借廂之後的酬韻一場，這一劇本也和前一節所述之「紅娘」一劇一樣，將張生爬牆一幕編得較有趣味性：

鶯鶯：什麼？

紅娘：你看！

（鶯鶯看出）

S.L.（張珙瑞爬上「M.S.」牆頭）

M.S.（鶯鶯吃驚地）

紅娘：他詩回不過來，人倒過來了，快走吧！

（紅娘急扶鶯鶯轉身走，突牆外卜洞一聲，她們聞聲吃驚地回頭望去）

MS (牆頭已無人影)

君瑞：(呻吟) 啊……(O.S.)

MS (鶯鶯着急地)

鶯鶯：啊……

紅娘：別管他啦，快走吧！

(見該劇本第8場第8頁)

這一劇本除了序幕及場與場之間以外，歌唱的不多。根據此劇之分場表，可看出合唱部分主要要在序幕及劇終前大團圓一幕。當然，在細節的處理上這一劇本也略有些微之更動，如「琴心」一場，王西廂是鶯鶯見月而興起一番慨嘆後，紅娘一聲咳嗽給張生暗示，張生才開始奏琴（見王西廂第二本第四折）。在這劇本中却是紅娘以木棍擊打窗框，張生聽到打聲，才開始弄琴（見劇本第20場第2頁及第21場）。紅娘聽見琴聲，才放下木棍，故意催鶯鶯到窗口粧台，好便讓鶯鶯聽到琴聲（見劇本第28場第1頁）。這一更動似乎不能比原作來得自然，因紅娘突然以木棍擊窗框這一舉動來得造作些；再說劇本中這段鶯鶯一直是在房中聽琴，與前面說鶯鶯每晚在花園燒香也不太符合，原作即是在鶯鶯出來燒香時張生才弄琴，會比較合理些。這可能是編導的一時疏忽所致。

(十) 電影西廂記

以西廂為題材所拍攝之電影，筆者所知者僅有五部，其中兩部是粵語片，兩部粵語片中由馮京編劇，龍圖導演的一部前面已有討論，另一部則因缺乏有關材料，無從討論。在另外三部中，有兩部是華語片，由岳楓導演的一部上節已討論過，由周璇等主演的一部，因年代已相當久，無法尋得有關之材料，只能見到該片中四首插曲的歌詞，將在討論歌詞的一節中再談；另一部則是由中國浙江省越劇團演出之越劇西廂記，由趙一山導演。有關該片之資料也無法尋得，只能找到一張該片在星加坡上演時所印發之廣告宣傳紙，上面印有該劇之劇情概要，由該劇情概要來看，該劇也刪去了王西廂長亭以後的幾場戲，而以長亭一幕作為結束。至於整部戲之情節，根據劇情概要所述，是頗忠於王實甫西廂記的。

十一 歌詞

(甲) 崑曲歌詞：

收錄於劉振修所編之「崑曲新導」下冊中有關西廂記之歌曲總共有三首，即：拷紅，長亭及驚夢。

拷紅一曲先是崔夫人責罵紅娘的一段話。然後是紅娘唱一段，勸崔夫人不要太過追究。最後一段是紅娘與崔夫人合唱一段，大意是希望張生早日金榜有名衣錦還鄉。

長亭一曲，是由「小生且合唱」，歌詞則多半錄自王西廂第四本第三折。

驚夢一曲，先是鶯鶯唱一段，說她是怎麼瞞着夫人跑來找張生。接下來是張生唱一小段，然後又是鶯鶯唱一段說她是怎麼廢寢忘餐地想張生。而後又是張生唱一段，最後一句「生則願同衾，死則願同穴」則是二人合唱。

(乙) 京戲：

在上海中央書店出版之「京劇歌譜」第二集中收有一曲紅娘；第四集中則收有一曲「新紅娘」。

「紅娘」一曲，分三段，第一段是「且唱南梆子」，第二段則是「且唱流水」，第三段是「且唱反四平」，都是由紅娘唱出。

「新紅娘」一曲則是紅娘先來一段賓白：「張先生！張先生！看他二人將門關上，已稱心願。老夫人！老夫人！你是枉費心機了」然後才唱。

關於京劇西廂記「佳期」「拷紅」二場，在梅蘭芳述之舞台生活四十年第二集中有提及。他說「佳期」「拷紅」是兩齣戲。為了張生和鶯鶯的兩情熱戀，相思成病。紅娘從中傳書遞柬，往來奔走的結果，才促成了雙方的結合。這是「佳期」的劇情。等到東窗事發，紅娘用正義說服了崔母，成全兩家的親事，這是拷紅的內容。」（註10）

此外，在趙聰所著之「中國大陸的戲曲改革」一書中亦提及京劇西廂記，據該書所記之京戲西廂記劇本是經田漢修改：「田改本為了強調鶯鶯敢於反抗封建家庭、爭取婚姻自由，即改以鶯鶯為主角，如與張珙相會、反對崔夫人等情節，全由鶯鶯採取主動，大大貶低了紅

娘撮合之功。至於結尾，則改為張琪落第歸來，崔夫人即決定將鶯鶯嫁給鄭恆，鶯鶯情急來到西廂，與張琪密議脫走之計。但為崔夫人闖見，遂逼令張琪馬上走開，叫鶯鶯與他一刀兩斷；鶯鶯却抗辯不屈，最後終於背着她母親，在月殘鷄鳴之晨，與張琪並騎出走，到草橋客店時，二人翩翩起舞，表示勝利。這樣的結尾，很明顯是在教育青年，向封建的父母進行鬥爭，背叛自己出身的官僚地主階級，終會獲得勝利。」（註11）

在京劇唱片西廂記中，共分：

教弟

酬韻

寺警

賴婿

琴心

哭宴

抗命、並騎

一共七節，除酬韻一節中紅娘唱一句外，其餘皆是鶯鶯一人獨唱。最後一節「抗命、並騎」即鶯鶯抗母命與張君瑞私奔，這和前面所引趙聰著「中國大陸的戲曲改革」一書中所述及之田漢改本相似。這段唱詞很短即：

崔鶯鶯：（西皮二六）孩兒怎敢違母命？（轉流水）舊事椿椿記得清：東閣娘把名分定，同送張郎十里亭。做夫妻恩愛是根本，何用區區蝸角名？娘吓，你說過「崔家無有再婚女」，却為何逼我嫁鄭恆？

（西皮散板）蝸角虛名何足論？與郎君布衣粗食也暢心懷。夫妻雙雙把馬上，碧蹄踏破板橋霜。你看那殘月猶然依北斗，可記得雙星當日照西廂。

這兩張唱片的七段唱詞都很優美，相信是出自文人手筆。其中哭宴一段前面幾句也沿用王西廂唱詞，僅數字略有不同：

崔鶯鶯：（反二黃散板）碧雲天，黃花地，西風緊，（轉原板）北雁南翔。問曉來染得霜林絳？總是離人淚千行。

（丙）粵語歌劇西廂記之唱詞與粵曲「西廂待月」、「新西廂」及「西廂情緣」，「俏紅娘」，「紅娘遞柬」，「鶯鶯酬簡」，「月下紅娘」之歌詞。

粵語歌劇「西廂記」，是由黎寶銘編撰，盧家熾導演，該劇分「驚艷」，「寺警」，「賴簡」，「酬柬」，「拷紅」，「餞別」六場。每場都有敘述，敘述都在每場之前，但「寺警」，「賴婿」兩場中間亦有敘述。在情節上，在小節方面亦有些更改，如張君瑞向法本要求在崔夫人齋期時一同參加，法本却說：

法本（白）你托呢位紅娘姐同你向夫人問吓啦

張生（白）哦，紅娘姐，亞紅娘姐，（禿頭長花下句）我拜紅娘，求允許，附荐靈牌幫吓咀，等我先人安樂難消除，小生姓張名君瑞（包齊才）籍貫洛陽人氏，年方二十三歲，正月十七子時出世，語非虛。萬確千真，我老婆都未曾娶。

在語言上雖然比較通俗，但這也是民間文學的一種特色，也就是盡量採用俗語方言，同時依據改編者自己所好或是迎合觀眾所好而在情節上加以修改。

收於「粵曲之王」一書中之粵曲「西廂待月」（該書P. 30），是張生等待鶯鶯前來幽會的一段唱詞，這段唱詞與本文所論及之粵曲唱片「西廂待月」大同小意，僅在文辭上略有不同。若就文辭而言，唱片「西廂待月」之唱詞較「粵曲之王」所收的唱辭來得文雅。

「粵曲之王」第二四六頁收有一曲「新西廂」，唱辭一般上還稱得上雅，但口語及趣味性唱詞兼有，例如紅娘問「同你地策劃機謀，呢個媒人有七嘢賞。」張生便答道「酬答你金銀首飾，與及美麗衣裳。」紅娘卻插嘴道「我唔要。」張生便說「最好做我個偏房。」這些唱詞，一一表現其通俗性。

「粵曲之王」一書第一百二十頁所收之「俏紅娘」即從西廂記中「拷紅」一段加以改編。該書第二百九十六頁所收之「月下紅娘」則是紅娘於張生與鶯鶯在房中幽會時徘徊於張生房門外所唱的。

「粵曲之王」一書第一百三十三頁所收之「紅娘遞柬」一則是鶯鶯鬧簡以後紅娘在張生

房中，張生病中苦苦央求紅娘助他一臂之力。該書第一百四十頁所收之「鶯鶯酬柬」一曲即鶯鶯與張生幽會時崔、張二人合唱的一段唱詞。

由這些歌曲曲名及內容，我們可以看出紅娘這個角色在民間文學中的地位是遠比鶯鶯來得高，所以民間許多以西廂為題材的歌曲多以紅娘這一角色為主要人物。

粵曲「西廂情慾」（收於梅欣、伍麗嫦歌集中），也是崔、張幽會時所唱之曲，其歌詞比「粵曲之王」所收的鶯鶯酬簡短些。

（丁）電影西廂記插曲：

由周璇主演之西廂記，筆者所能見到之插曲有三首：蝶兒曲，月園花好，拷紅；皆范烟橋作詞。

「蝶兒曲」，歌詞是：

春光好

春色滿園林

花兒開

蝶兒採花粉

傳了種兒結了果兒

沒有蝶兒份

爲誰辛苦爲誰忙

誰懂得你的心

這大概是開始時鶯鶯與紅娘在花園中捕蝶時的插曲。「月園花好」一曲，由歌詞推斷，應當是「酬簡」一段的插曲。「拷紅」一曲，最爲明顯不過，自然是拷紅一幕的插曲，也即紅娘回答崔夫人之語及責罵崔夫人失信賴婚的一番話。

（十二）唱片唱詞

①「紅娘」。粵劇電影紅娘原聲帶唱片，唱詞皆自該劇摘出，有關該劇，本文第九節已有討論，不贅述。

②廣東小曲「紅娘會張生」，內容是賴婚之後紅娘在張生房中，張生要她代爲傳信，一段情節，與「粵曲之王」所收「紅娘遞柬」一曲內容相近，但歌詞都不同，這張唱片之唱詞所用粵語口語非常多，在張生想自盡的一小節中，可以看出民間文學的一些特色：

（紅娘白）吓，公子你去邊呀，（張生白）我去死呀，（紅娘白）噓，後生遙遙咁靚仔，咁快就死囉，晒鬼左佢啦，（張生白）唉，阿紅娘，我呢個單思病，若果你小姐唔嫁我呢，我實瓜得嘅，不如早的好過夜嚟，（紅娘白）咁你死左就更加見唔到我地小姐啦，（張生白）假嘅，就係死左至值，（紅娘白）點解呢，（張生白）我若果爲情而死，一定陰魂不息嘅，我三魂七魄，梗成日跟住小姐尾，咁我同你一雙一對服侍小姐，咁我可以時時親近小姐呀嗎……

③京劇西廂記唱片兩片。本文第十一節（乙）中已有討論，不贅述。

④粵劇西廂待月，本文第十一節（丙）已討論，不贅述。

⑤越劇西廂記唱片兩片。有「驚豔」，「酬韻」，「寺警」，「賴婚」，「鬧簡」，「寄方」，「拷紅」以及「長亭」共八節。「驚豔」第一段之唱詞與「越劇精華」中的唱詞完全一樣。此外，一些唱詞也沿用王西廂原文。如「酬韻」一節：「猛聽得角門兒呀的一聲，風過人來衣香細生，我跼着脚尖兒仔細定睛（白）妙呀！（唱）比那日初見時越整齊。」這兩張唱片雖然只有八節，但「驚豔」與「借廂」實際上合在一起，而「鬧簡」一節實際上已包括了「賴簡」；「寄方」一節也包括了「酬簡」。在筆者所見的西廂記之唱片中，是比較完整的一套。根據香港藝聲唱片公司目錄第二十八頁越劇部分，有一套西廂記（全四片），包括「驚豔」，「酬韻」，「寺警」，「賴婚」，「鬧簡」，「傳書」，「寄方」，「拷紅」以及「長亭」九節，亦頗爲完整，惜因無法尋得這四張唱片之唱詞，甚憾。

⑥廣東曲藝崔鶯鶯怨婚，所唱的是崔鶯鶯埋怨母親賴婚，因而發洩胸中之不平。

⑦瓊劇西廂記，雖然名爲西廂記，但所唱的只有「驚豔」一段，其中張君瑞見了崔鶯鶯之後所唱的：「宜嗔宜喜春風面，櫻桃半開齒如玉，欲語還休久不言。解舞細腰嬌又軟，恰似垂柳晚風前……」也保留了王實甫西廂記之原文。

⑧粵劇紅娘，只有一小段的唱詞，由紅娘一人獨唱，這是她受鶯鶯所託，前往探望張君瑞一

節前所唱，概述崔、張之事及夫人之賴婚。

⑨粵曲西廂記，主要是張生所唱，其唱詞與前文所錄之「西廂待月」大同小異。

⑩滬劇「西廂開篇」。簡潔地從「賴婚」到張生害病，然後唱到佳期（酬簡）以及拷紅，僅由一人獨唱。

⑪粵曲張生驚夢。這張唱片「張生驚夢」之唱詞則有一則劇情介紹，該介紹之最後一段說：「粵曲（張生驚夢）取材於（西廂記）後半部。（長亭送別）之後，張生難忘多情，途中夜宿草橋夢驚驚來會。」這段唱詞可以說是張生內心的獨白。

（十三）鼓子詞

筆者所見鼓子詞，本文第二節（八）段第三條目中已有述及，因年代未能確定是否為民國以後，故僅錄之而不討論。

十四「西廂中的「猥褻」部分

自王實甫西廂記以後，近代有關西廂記的一些劇本，小說等，都將西廂中一些精采部分認為是「色情」而將之刪去。在本文第四節所談之小說本西廂記，第五節所談的越劇西廂記，第七節所談郭沫若之西廂記，第九節所談的三個電影劇本，皆不敢引用王實甫西廂記中的一些粗俗、猥褻的語言。例如王西廂第三本第四折（後候）中的一小段，即在花園中被鶯鶯搶白一番後，害單思病的張生有一小段獨白便是粗俗、猥褻的：

我這癡證候，非是太醫所治的；則除是那小姐美甘甘，香噴噴，涼滲滲，嬌滴滴一點唾津兒嚥下去，這吊（尸頭）病便可了。

「類」跟「吊（尸頭）」都是粗話，意為「陰莖」。以這些粗俗猥褻之語置於劇本中，是否會降低西廂記本身的價值呢？我想不然，這正是王實甫才華的一個表現，「爲了渴望着鶯鶯的一點口水，張生連用四個充滿了肉慾性感的三字片語，把他的性飢餓一表無遺，更顯的是一個善感多情的戀人。」（註12）。

此外像王實甫西廂記中最「色情」的一場戲，也即第四本第一折（酬簡），本文所談及的幾本西廂記關於這一場戲都略帶過，不敢依王著原文。從美學觀點來看，這一折中幾段描寫是極「美」的，美，是因為它「真」且脫俗，故不流於猥褻粗俗。對於一個創作者來說，這是一項文筆的考驗，因它要「真」便必須細緻，要脫俗便必須含蓄些，像：

（元和令）繡鞋兒剛半拆，柳腰兒勾一擗，羞答答不肯把頭擡，只將鴛枕捱。雨鬢彷彿墜金釵，偏宜鬢兒歪。

（上馬嬌）我將這鈕扣兒鬆，把縷帶兒解；蘭麝散幽齋。不良會把人禁害，哈，怎不肯回過臉兒來？

（勝葫蘆）我這裏軟玉溫香抱滿懷。呀，陀摩到天台，春至人開花弄色。將柳腰款擺，花心輕拆，露滴牡丹開。

（幺篇）但蘸着些兒麻上來，魚水得和諧，嫩蕊嬌香蝶恣採。半推半就，又驚又愛，檀口搵香腮。

最大胆的描寫該是張生稱讚染有鶯鶯處女血的手帕那一闕：

（後庭花）春羅元瑩白，早見紅香點嫩色。

（旦云）羞人答答的，看甚麼？

這段描寫之美，使到王實甫在最大胆的描寫中一點也不落入粗俗猥褻中，相反的，反而使到劇本更加美化。

（十五）談西廂記第五本

王實甫西廂記第四本最後一折是「驚夢」，歷來許多人皆認為王西廂到此便結束。至於第五本，不少人認為不是出自王實甫之手，又有人說是關漢卿所續，衆說紛云。所以後世許多以西廂記爲本而改編的作品，不少皆略去第五本的情節。在本文所論及之資料中，除了兩部小說本直寫到第五本外，兩部越劇劇本只寫到「長亭」，連「驚夢」都略去，郭沫若的西廂，胡考、曹聚仁的西廂記則寫到「驚夢」，邵氏公司的兩個劇本，「紅娘」只寫到「長亭」，「西廂記」雖有大團圓，但却是省去「拷艷」以後的長亭，驚夢，報捷，猜寄，爭艷等

節而直接接上張生衣錦榮歸。

我非考據者，故無法斷定第五本是否爲王實甫所作，現僅就第五本略作分析討論。

如果說西廂記寫到第四本就已結束，因第五本已沒有什麼矛盾或衝突，也不全對。至少，第五本對崔鶯鶯心理上的顧忌有進一步發展的描寫，崔鶯鶯顧忌張生在外另尋新歡的心理在第五本第一折中可以從細緻的小節中看出：

「書卻寫了，無可表意，只有汗衫一領，裏肚一條，襪兒一雙，瑤琴一張，玉簪一枚，斑管一枝。」

這種心理上的顧忌，作者也由另一事件加以襯托，使觀衆對張生的「貞忠」半信半疑：也即鄭恆誣賴張生在京師已被招爲婿這一事。這不能不說是作者的懸宕手法。

再退一步說，這種心理上的顧忌也是「相當真實的」，因爲在中國舊社會裡，女人的地位是微不足道，女人嫁給了男人後只有服從而不能反抗，所以棄舊迎新的現象並非鮮寡。作者這麼寫可能是爲了討好觀衆，因作者的目的可能是以此襯托出大團圓，說明張生並非「負心人」，由此而進一步達到「教化群衆」的目的。因爲中國人幾千年來受儒家思想影響頗深，道德觀念濃厚，作者爲了爭取更多觀衆，自然會迎合觀衆的心理要求。

不過，從整部戲來說，我覺得第五本畢竟是「畫蛇添足」。在第四本第四折中，爲了增強戲劇效果，王實甫破例地在一折中讓張生和鶯鶯一起唱，使到「驚夢」這節戲的真實性大爲提高，這同時也交待清楚張生對鶯鶯的戀情是何等之深，王實甫由夢來展現張生這種狂瀾的心理，正是他才華過人之處。再說，經酬簡之後，我們也必須承認一項事實，也即張君瑞和崔鶯鶯在肉體上和精神上是已經「結婚」了的，他們缺乏的只是「結婚」的形式而已。所以整部西廂記寫到第四本第四折結束，可說是乾淨俐落極了。加上了第五本，並不能增加這套戲的光采，反而是一大敗筆。如果說是爲了討好觀衆而不得不如此，那誠然不幸。如果說是他人所續，假借王實甫之名，一方面是爲了迎合觀衆，一方面也借此出名，也不是不可能。

總之，王西廂第五本可以說是西廂記的糟粕部分。因爲它除了破壞前四本劇情發展的展示、糾葛，上昇，轉振，下降、高潮和結束所帶來的良好戲劇效果外，對該劇絲毫無助。

(十六)論紅娘這一角色

「西廂記」五本二十折中，張生唱第一本，紅娘第三本。第二本中紅娘唱第二折，鶯鶯則唱其他幾折。第四本中張生唱第一折和第四折，紅娘唱第二折，鶯鶯唱第三折。在第五本中，鶯鶯唱第一折，張生唱第二折，紅娘唱第三折，第四折則三人都唱。須知一個角色一旦被選上担任某折或每本的唱角，他（她）也就支配了該折或該本的戲，同時也顯示出該角色在劇中的地位。

在西廂記中，王實甫把第三本整本加上三折的戲交給紅娘，按理說紅娘不是主角，她在戲中的地位應遠較崔鶯鶯和張生來得低，但王實甫却給予她將近兩本的戲，這正是王實甫戲劇才華過人的另一表現。何以紅娘在王實甫筆下變得如此重要呢？王實甫爲紅娘寫下幾段極爲精彩的戲，給予紅娘在全劇中一個實際上比鶯鶯還大的角色，這是什麼原因呢？關於此，夏志清先生解釋得好：

「在中國傳統的（至少如小說和戲劇裡反映的）社會裏，一位小姐的心腹朋友通常是她私人的婢女，一個她可將秘密吐露，重要的消息附託的人。追求她的人，由於至少在獲得她青睞之前不能和她往來，許多重要的事免不了要依靠她（有些傳奇小說裏男主角的書僮也担任同樣重要的任務；但在董王兩西廂中，張生的書僮僅在故事的後半担任一個小角。）沒有紅娘，「西廂記」就不會成功。……紅娘當然一天到晚窮忙，張生和鶯鶯不時因鬧失戀，害相思病而消極頹唐，鞭策他們採取行動的只有她，但是姑且不談她在佈局中的重要地位，僅論她的重要戲劇功用，因爲她自己不在戀愛，紅娘做旁觀者比當局者來得重要。鶯鶯有時也觀察，如在有力的宴會的那一齣（第二本第三折），她在一段長的獨白中，把她對她言而無信的母親的輕視，她對她沮喪的戀人的同情，都淋漓盡緻地說出來。但在他齣戲中，她主要還是喚人注意她的憂鬱和孤單，做合乎詞曲中傳統的多愁善感的女主角的身份的事。紅娘則常常找到一個觀察的角度來使抒情的氣氛有變化，以一個覺得有趣、同情，或憤慨的方式來批評其他的角色，把張生當一個無能而自負的情人時的滑稽可笑，把鶯鶯沒人料到的狡猾，把鶯鶯之母的偽善與愚昧，以及鄭恆荒唐無理的要求通通揭穿的，不是別人，是紅娘。她這麼做，大大增加了這劇本的『戲』」。（註13）。夏先生也舉了第二本第二折張生爲赴

識而着意打扮一節為例，王西廂中第二本第二折是紅娘所唱。當她到房中來邀張生去赴宴時，張生道：

小生客中無鏡，敢煩小娘子看小生一看如何？
紅娘則批評道：

來回顧影，文魔秀士，風欠酸丁。
下工夫將額顙十分掙，遲和疾擦到蒼蠅，光油油耀花人眼睛，酸溜溜整得人牙疼。
由此可見紅娘這一形象的塑造之成功，這個形象之成功不僅在她本身的生動突出，同時也對照出劇中其他人物的性格。

十七

孫飛虎搶親與畢克 (Samuel Beckett) 的「等候哥多」(Waiting for Godot) 之比較

姚一葦的孫飛虎搶親，刊於現代文學第26期，這是一齣三幕四場一尾聲的荒誕劇。這齣戲的大致劇情如下：

兩個路人——路人甲和路人乙在一座古老的茶亭——十里長亭相遇，談起了大盜孫飛虎。這時，孫飛虎和張君銳也來到長亭，但二人皆不曉得對方是誰。於是張生便道出身世，並把普救寺中遇見崔雙紋，後來孫飛虎圍普救寺，杜將軍解圍及他和崔雙紋小姐偷偷摸摸成了親之經過全部道出。他又說崔夫人逼他上京求取功名，但却落第。

恰好，這一天正是崔相國夫人將女兒雙紋嫁給內姪鄭恆的大吉日，但張生仍未知，他向孫飛虎說他只有一個願望，即與崔雙紋小姐再見一面。孫飛虎聽後告訴張君銳他有辦法幫他這個忙，於是他和張君銳互相換了穿在身上的衣裳。

×

×

在鄭恆的娶親行列中，有一位是張君銳。接着，新娘與婢女阿紅來到茶亭，張君銳也走了茶亭向一對新人敬酒。就在這時，強盜來包圍，鄭恆便請「張先生」照顧他的新娘子一下。以上是第一幕。

第二幕：

仍舊在茶亭中，崔雙紋、阿紅和張君銳在茶亭有一段「荒誕」的對白。就在這時，來了三個瞎子，和崔、張等搭訕了一會瞎子就走了。崔、張和阿紅又談起孫飛虎，他們正在盼望鄭恆早些回來。不久鄭恆果然回來，但却說事情不妙，要去請援兵，又命阿紅與崔雙紋互換衣服，同時也請「張先生」照應她們一番，然後又走。

這時，孫飛虎帶着面具上，將他們三人一起抬上轎押回寨營。

第三幕第一場：

夜晚。轎子經過樹林時，歇下一會兒。在對話中，崔雙紋與張君銳才互相認出，雙方皆以冷漠的語言問好。不久，二人却爲了對鄭恆持不同看法而鬥嘴。這時，孫飛虎已脫去面具出場，被張君銳認出他們早些時曾相見，這時孫飛虎才說出自己的名字，並說出他的搶親就和鄭恆搶張君銳的親一樣，沒什麼不公平。

就要進入營帳時，崔雙紋突然大吵大鬧，要和阿紅換回衣服，把孫飛虎搞得滿頭霧水，不曉得哪位是崔小姐哪一位是阿紅，甚至連自己是誰都不曉得。

第三幕第二場：

崔小姐與阿紅在一個營帳中，孫飛虎與張君銳則在另一營帳。崔小姐與阿紅在商量換回衣服之事，結果是換回了。另一帳營中，孫飛虎也和張君銳談着早上互換衣服之事。孫飛虎要張換上強盜裝看看，張君銳照做。

這時，他們的營帳被包圍了。孫飛虎便帶人離去，留下崔雙紋、阿紅和張君銳三人。崔雙紋又再向阿紅提出互換衣服，紅死不肯，二人扭成一團，被張君銳拉開，阿紅奔出帳幕。

崔雙紋與張君銳在帳幕中談話，張君銳說他不曉得怎麻辦，崔雙紋說他是一隻老鼠，張踉蹌奔出帳幕。

尾聲：

茶亭。時間是三個月之後。

路人甲和路人乙再度碰頭，談起孫飛虎，路人乙說孫已被逮且遭斬首，路人甲說孫飛虎仍逍遙法外，因抓的是張君銳不是孫飛虎本人，二人吵起嘴來，但突然覺醒自己是爲別人的事而吵嘴，便雙雙下場。

這天，正好是鄭恆再娶崔雙紋的好日子。
「鄭崔聯姻」大燈籠上。幕下。

就主題而言，這一齣戲和法國劇作家畢克（Samuel Beckett）的「等候哥多」（Waiting for Godot）非常接近：愛和友伴的須要：真正了解事物的困難，人存在的荒誕性等等。甚至在對白中，受畢克影响亦頗深。例如重視語言的類似性，單調性和無休止的重複等等。例如在「等候哥多」中，兩個主角佛拉迪米爾（Vladimir）和愛斯特拉公（Estragon）在談話中提到的「我們不能走，因為我們在等候哥多」一句話，在整齣戲中重複了達六次之多（註14）。在「孫飛虎搶親」第二幕中。

崔雙紋：（誦）過去的事已經過去。

而未來的事還沒有到來。

我們只有過甚麼樣兒的一個過去。

我們還沒有過甚麼樣兒的一個未來。

我們只會等待！

阿紅：（誦）我們只會等待

張君銳：（誦）我們只會等待！

等待着那不知道的未來。（現代文學26期第四〇頁）

又如：

阿紅：我們不能做甚麼，我們只有等待。

張君銳：我們不能做甚麼，我們只有等待。

崔雙紋：我們除了等待，就不能再說甚麼？

（現代文學26期第六九頁）

再如「等候哥多」第二幕中有一段：

愛：我們來得太早了。

佛：我們都是在黃昏的時候來的。

愛：可是夜還不降臨。

佛：它會突然降臨的，像昨天一樣。

愛：然後就是夜了。

（Faber Edition:Waiting For Godot P. 171）

在「孫飛虎搶親」第二幕開頭；

崔雙紋：我們坐了很久了！

張君銳：很久了！

阿紅：或許不很久！

崔雙紋：夏天就要過去了！

張君銳：夏天真的就要過去了；

阿紅：夏天還沒有過去。

崔雙紋：夏天過去了就是秋天。

張君銳：夏天過去了就是秋天。

（現代文學26期第三八——三九頁）

當張君銳和崔雙紋彼此認出對方時，雙方都表示高興：

崔：你好？

張：我很好，你呢？

崔：我也很好！我沒有想到我們還會相見。

張：我也沒有想到。

崔：是不是人人都是這樣，他們分開，於是他們又相見？

張：是的，我想是的。

崔：你高不高興見到我？

張：是的，高興見到你，非常高興，你呢？

崔：我也是的，非常高興。

張：我們都高興！

崔：我們都高興！

（現代文學26期第五四頁）

在這段平淡的對話中，「高興」已經變成空洞的名詞，因為「相見」與否正是人生不可預測的事實之一。像這種不可預測的荒謬人生，在「等候哥多」中有更濃縮的表現：

愛：拿過去！

佛：來我臂裏！

愛：你的臂？

佛：我的懷抱！

愛：來啊！

（他們擁抱。他們分開。靜默。）

（Faber Edition, 1968, Waiting For Godot, P.171）

又如「等候哥多」中空洞的「快樂」：

愛：我快樂。

佛：我也是的。

愛：我也是的。

佛：我們快樂。

愛：我們快樂。（靜默。）我們做甚麼，既然我們是快樂的。

（1968 Faber Edition, Waiting For Godot, P.60）

在「孫飛虎搶親」中，作者有效地把人類兩種基本關係戲劇化地表現出來：朋友和朋友的关系，主人和奴隸的關係。阿紅本是崔雙紋最要好的朋友也最忠誠的僕人，但這種關係在鄭恆率兵來的時候完全消失了：

崔雙紋：（驚醒）阿紅，我要和你換衣服！

阿紅：你說甚麼？

崔雙紋：（大聲地）我要和你換衣服！

阿紅：不，不，我不要換！

崔雙紋：你一定得換！

阿紅：你說過的，這不是你的衣服，你穿了沒有用。

崔雙紋：謝謝你，只麻煩你一次，最後一次。

阿紅：不行，不行，我是我自己，我只穿我自己的衣服。

崔雙紋：求求你，求求你，求求你。

阿紅：不行，不行，不行，說甚麼全不行。

崔雙紋：怎麼的，你敢！

阿紅：（反抗）不換就是不換！

崔雙紋：（站起）你找死！

阿紅：（也站起）不換就是不換！

崔雙紋：我要好好的教訓你。

阿紅：沒有人聽你的！

（現代文學26期第六九頁）

這裏的含義不僅說明了人需要他人，而且說明人必須時刻意識到他人的存在是必須的。由於崔雙紋不能如此，也由於這「不幸」被阿紅覺察到了，結果，除了在思想上抗衡之外，在實際動作上阿紅也堅持到底。

（十八）台北之現代紅娘

西廂記故事在民間之流行，及它在民間被改編各種表演形式，自然使到這一劇本身起了很大變化，像姚一葦的「孫飛虎搶親」便是借了西廂中的一些情節和主要人物，而注入現代精神。這一節則要敘述一幕以崔鶯鶯和張生之戀愛故事為題材而改編的鬧劇「紅娘」，這是筆者於一九七〇年八月間在台北一家歌廳中耳聞目睹的，故也僅能就記憶加以追述：

台上所謂的佈景是一大張差勁的油畫，畫着的是一座花園。

張生和琴童從台右方上。

崔鶯鶯和紅娘從台左方上。

張生和琴童作在花園中觀賞狀，二人亦大讚今天天氣真好，鳥語花香。

張生看到鶯鶯，不禁Whee……oooo……Whee地吹了一聲口哨。紅娘吓的一聲，怒瞪張生。鶯鶯則「含羞答答地轉過頭，但却故意丟了一條手帕在地上，琴童連忙拾起交給張生，被紅娘臭罵了一頓。紅娘便擁着鶯鶯下場。

以上便是「驚豔」。張生爲了要追鶯鶯，不得不請紅娘帮忙。這天（大概是這天），他見紅娘出來，急忙叫道：

Hello! Miss Hong Niang

接着又唱道：

姓張，名君瑞，本是洛陽人，二十三歲，還沒有娶過親。調子則是電影「江山美人」中「戲鳳」一曲正德皇帝唱給酒家女的那一段。

這段唱出，被紅娘大大取笑一番。

張生接着便問起「小姐」來了，紅娘知其來意，便要張生叫她乾媽她才肯幫忙，張生却一直都叫不出口，急得滿頭大汗，但在琴童的「鼓勵」之下，張生大概也知道一聲乾媽關係重大，終於叫了出來，樂得紅娘不可形容，連叫幾聲乾兒子，也窘得張生不知如何是好。（這些造作的窘態之庸俗，是頗須要一番想像才行的！）

當然，經張生一聲乾媽，紅娘也盡力替他和小姐拉線。

有關寺警，賴婚，琴心等節，在這齣鬧劇中是以高度超時空手法帶過，甚至崔鶯鶯與張君瑞在西廂陳倉暗渡這一節也這麼帶過，大概編劇人與演出者認為觀眾都已知曉這些情節，不必贅數，這麼一來也可縮短演出時間，讓觀眾有多點時間欣賞其他歌舞吧！

所以，接下來便是崔夫人出場了。

只見紅娘跪在地上，崔夫人怒氣沖沖地責罵，然後又大嘆家門不幸啊家門不幸，接着當然也哭哭啼啼一番。這其中，紅娘唱了一段周璇在電影「西廂記」中唱的「拷紅」。然後他便壯胆直言，指責崔夫人不是，又告訴崔夫人歎息也沒用，因生米已煮成飯，爲了相國府的名譽着想，還是成全這項好事吧。崔夫人不得已只好答應，於是便把張生和鶯鶯叫來訓話一番。鶯鶯自然是哭哭啼啼梨花帶雨般地跑出場跪在母親前，而張生也土頭土腦地跪下，大叫

「母親」。

眼看小姐出嫁，紅娘自然有點捨不得，琴童這時便嬉皮笑臉地自我推荐，說：「他們一對，我們也來一對，如何？」

鬧劇紅娘至此便結束。

以上是筆者在台北耳聞目睹極盡聲色之娛下欣賞的一場「紅娘」之內容大要。其細節與對話已記不起，只曉得當時劇中人共唱了幾首時下頗爲流行的華語流行曲，同時在對白中也夾雜了不少粗俗的方言及低級趣味的笑話，以博取觀眾的笑聲和掌聲。

（十九）結語

在近代，以西廂記爲題材而改編之小說，劇本；以西廂記爲題而灌製之唱片，真是不勝枚舉。本文也只能論及其中一部分，一方面限於才力，一方面也頗受時空限制，因這些資料都是筆者在星加坡收集的，在港、台及大陸方面有關這方面之資料相信還有不少。

這篇文章主要是介紹這些資料的內容，間或夾雜一些個人意見或評語，同時也闢了幾段討論王實甫西廂記中的幾個問題。

筆者對於本文所收集之材料的內容所作的些許評價，主要還是從較嚴肅的純文學觀點爲出發點，但因本文所述及的材料主要是流傳於民間或出自民間，吾人更應從俗文學觀點來討論，所謂俗文學，就是通俗的文學，就是民間的文學，也就是大眾的文學（註15）。

本文所論及的粵語劇本「紅娘」，從嚴肅文學觀點而言，可謂荒唐，但却是爲了民衆所好而編。對於這些作品，我們實在不能持有太苛刻之要求，實際上，王實甫的西廂記本身便是一部民間文學作品，有關王實甫之生平事跡，由於文獻缺乏，至今仍是一個謎。由此我們不難想像王實甫在他生活的年代中一定不是一個得意的人（註16）。

元劇在當時是一種新興文學，在「正統」文人眼中仍是末道小技，而元劇的作者多半是接近市井的知識分子，因此，他們的作品多數是爲小市民寫的，我們不難推斷，在這種情況下的作品，娛樂價值必是更高，在這樣情況下產生的作品，只要有「好戲」，自然能爭取更多的觀眾（註17）。所以王國維說元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章（註18）。

七〇年六月初稿七四年八月補（未定稿）

- 註①：王國維著宋元戲曲史，香港太平書局一九六四年四月版，P. 275。
- 註②：劉大杰中國文學發展史（下），上海中華書局一九六三年七月版P. 846。
- 註③：參閱譚正鵬編著之元曲六大家略傳引張友鸞之說。上海文藝聯合出版社一九五五年十月版，P. 126。
- 註④：詳見張長弓編著「鼓子曲言」，正中書局印行，民國三十七年八月初版，P. 91。
- 註⑤：全註④，P. 142。
- 註⑥：見西廂記（小說本），池滿秋執筆，星洲世界書局有限公司印行，一九六七年四月。出版前記，P. 2。
- 註⑦：見楊富森著西廂記，台北東方出版社印行，民國五十八年八月二版，P. 112。
- 註⑧：Libido，據佛洛伊德最簡單之解釋，即：Sexual urge 詳見佛氏所著之小冊子：「Two Short Accounts of Psycho-Analysis」，Penguin Books，一九六八年版，P. 122。
- 註⑨：詳見「現代文學」第三十九期，P. 12。民國五十八年十二月。
- 註⑩：詳見梅蘭芳述，許姬傳記：「舞台生活四十年」第二集。上海平明出版社一九五五年七月第一版（第二次印刷），P. 165—P. 170。
- 註⑪：詳見趙聰著：「中國大陸的戲曲改革一九四二——一九六七」一書，P. 122—P. 125。香港中文大學出版，一九六九年八月初版。
- 註⑫：詳見夏志清著：熊式一英譯本西廂記新序，陳次雲中譯。刊於純文學月刊第三卷第六期（第十八期），P. 20—P. 21。台北純文學月刊社出版，一九六八年六月。
- 註⑬：同註⑫，P. 18—P. 19。
- 註⑭：有關這幾句對白，乃參閱Faber Edition一九六八年版的Waiting For Godot, P. 14, P. 48, P. 68, P. 71, P. 78及P. 84。
- 註⑮：鄭振鐸著中國俗文學史，P. 1，作家出版社一九五四年版。
- 註⑯：詳見拙作「也談西廂」，原載純文學月刊（香港版）第四十六期，一九七一年一月。當時乃以「匿名」發表。
- 註⑰：全註⑮。
- 註⑱：詳見王國維著宋元戲曲史，P. 106。香港太平書局一九六四年版。

順吉

儒林外史的一些正派人物

十八世紀初期，乾隆期間，產生了一部文學鉅著——「儒林外史」。此期正是滿清王朝在政治上統治最高峯的時候，科舉制度的採用，更加鞏固滿清的政治野心。腐敗的封建思想，腐敗的所謂「功名富貴」，就從此樹立於廣大人民的腦海裡。以這樣的時機和處境（註：封建思想從帝制主義矗立以來，幾千年之久，至清朝時已是最腐巧的地步了），利用得工整，迷惑人心，毀殺文化；八股以外的文章和歌賦，雖沒有宜為雜學，但是在知識份子心目中早成了「野又散類」。所以，一批又一批的奴才走狗，不住出籠，清官廉宦，死的死，辭的辭。更不知多少隱士名士，或慘受文字獄的虐殺，或讓其自生自滅。這種殘暴和罪惡手段，正是滿清五朝與各別帝國主義的成功與不全。籠統地說：科舉制度是清朝的「保命符」，是異族散發出讓人民自相殘殺的一種手段。

「儒林外史」的產生，絕不是偶然的。一些富有民族意識，被逼得走投無路的作家，就默獻他們的力量，為避免不必要的麻煩，許多對時間和空間的約束使作者失卻本能，而儒林外史的藝術手段仍然在這種情形下站得直立，才曉得它已喚醒整百年被扼殺的文化，奏起封建思想的尾聲。

「人生南北多歧路，將相神仙，也要凡人做。百代興亡朝復暮，江風吹倒前朝樹。

功名富貴無憑據，費盡心情，總把時光誤。濁酒三杯沉醉去，水流花謝知何處。」

短短幾句，作者已「隱括全文，敷陳大義。」把全文所指所意，交待清楚。第一句的「將相神仙，也要凡人作」，就把整個官場貴族，撇得九霄雲外。就算清朝「軟硬兼施」和無孔不入的愚民政策有多精密，也有漏洞的地方。由於作者認為「人生南北多歧路」，終有一條能闖破漏洞。作者在此句中暗喻着凡人的神勇，封建的尾聲。

下一句乘勢連貫着上一句，並加強語氣地指出自然循環的必然現象。「興，亡，朝暮」不是指着該來該去的某種預測。「前朝樹」——「江風吹倒」之處正是該指着循環過了帝制思想。不攻自破，應其自然的現象正隱括整句。前一二句含有豐富的民主意識，是現實主義的代表句。

第三句已經完全把反科舉，反奴才暴露出來。「總把時光誤。」多有力的一句現實話，幾句話的描繪，已經至「超然忘我」的境界。於是作者吟吭高歌，笑盡天下誤把功名，忘了享受「濁酒三杯」的真正情趣，忘了「水流花謝」的可愛。而獨自「沉醉」去了。

第一個正派人物——王冕就在作者這首詩後出現了，從「『娘說得是，我在學堂裡坐着，心裡也悶，不如往他家放牛，倒快活些。假如我要讀書，依舊可以帶幾本去讀。』」至「每日點心錢，他也不買了喫，聚到一兩個月，便偷個空，走到學堂裡，見那學堂的書客，就買了幾本舊書，日逐把牛拴了，坐在柳陰下看。」我們可以看出他着實違着自己好學之心，而只爲那孝行。又「年紀不滿二十歲，就把那天文、地理、經史上的大學問，無不貫通。」及「他性情不全；既不求官爵，又不交納朋友，終日閉戶讀書。」已經把王冕剛強不阿的性格表露出來，作者就利用它們表達自己理想人格。作者刻劃的幾個正派人物中的杜少卿與王冕不全之處，就在刻意的把王冕的人生觀「神仙化」，全樣兩者是在影射自己的形象：如不巴結高官貴族；不求富貴功名；流落異鄉或美化人生等等。唯作者對杜少卿多加親切，王冕則已超向「虛境」了。譬如朱元璋統一天下，「禮部議定取士之法：三年一科，用四書五經八股文。」王冕却已經預料到：「這法定得不好，將來讀書人既有此一條榮身之路，把那文

行出處都看輕了。」作者所意象的，正是王冕那句「文行出處」，他把本書的要旨再次的申明，主要原因是在暗示着悲劇的開始。「『天可憐見，降下這顆星君去維持文運，我們是不及見了。』」和「連夜逃往會稽山。」已把王冕捧得不可攀比（註：作者把宋史中的王冕記載有關他的怪癖與和京裡大官們的關係大部份刪去，留下一個完美的王冕。）傳爲後世佳話。

第三十一裡，杜慎卿向鮑廷璽推舉了這個人物——杜少卿，他這樣說道：

「我家共是七大房。這做禮部尚書的太老爺是我五房。七房老爺是中過狀元的後來一位大老爺，做江西贛州府知府，這是我伯父。贛州府的兒子是第二十五個兄弟，他名叫做儀，號叫做少卿，只小得我兩歲，也是個秀才。我那伯父是個清官，家裡還是祖宗丟下的些田地，伯父去世之後，他不一萬銀家私，是個馱子，自己就像幾十萬的。紋銀九七，他都認不得。又最好做大老官。聽見人家向他說些苦，他就大捧出來給人家用。而今你在這裡幫我些時，到涼秋些，我送你些盤纏，投奔他去。包你這千把銀子手到拿來。……我這兄弟有個毛病：但凡說是見過他家老太爺的，就是一條狗也是敬重的。你將來先去會王鬍子。這奴才好酒，你買些酒與他吃，叫他在主子跟前說你是太老爺極喜歡的他，他就連三的給你銀子用了，他不喜歡人叫他老爺，你只叫他少爺。他又有個毛病：不喜歡在他跟前說人做官，說人有錢。總說天下只有他一個人是太老官。」

這一番話，把杜少爺的爲人性格寫得淋漓盡致，從這一段唯利思想的對話，把鮑廷璽等人和杜少卿拉爲一比，就成了一股強烈的對照，儒林外史的寫作藝術，對正派人物能如此工整和細密，就是能和一般「獐頭鼠目」的小人作了意識性和性格的比較，而產生了人類的自然性和社會風氣的惡劣薰陶下，分門別地列出兩個不全的世界。吳敬梓就輕巧地利用了這些驅別，絕妙地表達出他「無爲」的理想。我們應該斷定地指出吳敬梓所欲表達的並非止於讚揚儒林豪傑而已，它應該已涉及社會人文和道德的衝突，理想與理想的政治，禮教，思想問題。因而吳敬梓就想到透過杜少卿的善舉和偉行，設法逃出傳統的無理約束（第一回王冕亦是如此。）他認為「天下一體」之說是無可厚非的，所不全的是他們之間的功用罷了。所以，妻管家病危在床，他還把他接來家裡住，當做至親看待；當了衣服助楊裁縫葬母；

最後連落魄時王鬍子捲款潛逃也是一笑置之。還有如不應李巡撫的推薦應考，稱病自得，其欲求真純，簡直可列入復古份子之一。試問世間凡人誰能如此，不是反對唯利主義，不是超乎理想化，是甚麼？這種企圖喚回人類原有的天賦和血性，用心之苦，不在話下。然而他所爲却不得人心，含着悲哀氣氛及理想的不可能。譬如描繪家鄉——天長顯得異常樸素和平靜，却扯來了婁煥文的一席遺言：

「令先尊去後，大相公如此奉事我，我還有甚麼話？你的品行，文章，是當今第一人。但是你不當家，不會相與朋友，這家業是斷然保不住的了，像你這樣慷慨仗義的事，我心裡喜歡，只是也要看來是個甚麼樣的人。像你這樣做法，都是被人騙去，沒有人報答你，雖說施恩不望報，却也不可這般賢愚不明。你相與這臧三爺、張俊民，都是沒良心的人。近來又添一個鮑廷璽。他做戲的，有甚麼好人？你也要照顧他。若管家王鬍子，就更壞了！銀錢也是小事，我死之後，你父子兩人，事事學令尊的德行，德行若好，就沒有飯吃也不妨。……南京是個大邦，你的才情到那裡去，或者還遇着個知己，做出些事業來。這剩下的家私是靠不住了！」

本來天長是個美地方，如今却已烏煙瘴氣，連呆也呆不下。最後夫婦共遊清涼山，執酒豪笑，其不拘不束的性格，高老先生給的一句評語是：「杜少卿是他杜家的第一敗類；」「不可學天長杜儀！」還夫復何言？

貫結了杜少卿，另一個比少卿現實，且刻劃也加倍真實的人物出現了，這人就是莊紹光。吳敬梓應深知像杜少卿這一類似的人，似乎缺乏一種特意的戲劇化，而且只是如談講故事般，雖然能把杜少卿寫得多麼好，未必也能感人萬分和起共鳴的作用，所以一個特寫人物莊紹光在作者筆下活躍起來。這人雖不作官，却也得到朝廷的恩錄。下列一段是代表他最好的過關的句子了：

「次早起來，才洗了臉，小廝進來稟道：『六合高大老爺來拜。』莊徽君出去會。才會了回來，又是布政司來拜，應天府來拜，驛道來拜，上、江二縣來拜，本城鄉紳來拜，『莊徽君穿了靴又脫，脫了靴又穿。莊徽君惱了，向娘子道：『我好沒來由！朝廷既把元武湖賜我，我爲什麼住在這裡和這些人纏，我們作速搬到湖上去受用。』當下商議料

理，和娘子連夜搬到元武湖去住。」

作者對這些俗人俗事的厭倦，已經無數次地多加譏諷，把一些鄉紳，知縣名流，狠狠地拒之門外。把莊紹光老經世故，剛毅性格表達了出來。且把一例子列下；如在描繪莊紹光途中遇鬼的事，猶爲真切。此句是寫這件事的主要目的：「生死亦是常事，我到底義禮不深，故此害怕。」不着痕跡，且文句誘人，已遠勝其他任何一種讚揚莊紹光的禮義和涵養的手法了。

通過虞育德這個人物，一個軟弱可憐，却又可謂之「出自污泥而不染」的「悲劇人物」，（我說他是個「悲劇人物」是指間接性的悲劇。）自小詩詞歌賦，天文地理，已有可取，然却受恩人縱惠，爲了舉業，未能在其他學術上深入研究，白白在舉人進士中逝去五十年光景。天子那句：「這虞育德年紀老了，着他去做一個閒官吧！」充份地表現這個人物的可悲。科舉制度的禍害，一而再，再而三地在不同的手法隱露出來。這個人物在第三十六回所飾演的悲劇角色，間接地指出他諸多可憐，懦弱的地方，倒是他老好人的心腸（「儒林外史」中的正派人物都與老好心腸脫不了關係。）却贏得一些名士垂青，下一段話中正指出這人物與別的儒官不同之處：

「『老師與杜少卿是甚相與？』虞博士道：『他是我們世交，是個極有才情的。』伊昭道：『門生也不好說。南京人都知道他本來是一個有錢的人，而今弄窮了，在南京躲着。專好扯謊騙錢。他最沒有品行！』虞博士道：『有什麼沒品行？』伊昭道：『時常同乃眷上酒館吃酒，所以人都笑他。』虞博士道：『這正是他風流之處，俗人怎麼得知？』伊昭道：『這也罷了，倒是老師下次有什麼有錢的詩文，不要尋他做。他是個不應考的人，做出來的東西，好也有限，恐怕壞了老師的名。我們這監裡多少考得起來的朋友，老師託他們做，又好，又不要錢。』虞博士正色道：『這倒不然，他的才名，是人知道的，做出來的詩文，人無有不服，每常人在我這裡託他做詩，我還沾他的光。』

第八回的「南昌府前任蘧太守，浙江嘉興府人，由進士出身，年老告病，已經出了衙門，印務是通判署着。王太守到任，陞了公座，各屬都裏見過了，便是蘧太守來拜。王惠也回拜過了。爲了這交盤的事，彼此參差着，王太守不肯就接。」雖然是幾筆輕描淡寫，却已把

蘧太守的危難隱約地顯了出來，從整回寫蘧太守的行爲來看，着實並非「年老告病」，作者雖未交待清楚，我們亦可略猜知非受卑官相逼，就是不願同流合污（從婁二公子會着蘧太守的一段對話：「小姪們在京聞知姑丈掛冠歸里，無人不拜服高見。」得了証明。）只把王太守的拒不肯就接做了個懷疑，而後蘧太守派了一個喜歡開玩笑的小人物（他的兒子蘧景玉）送去二千餘金，方肯接下太守之職。便有力地把握蘧太守清高之處分折得清清楚楚。又蘧景玉在送金子給王太守時的一段對話，頗值得提一提：

「『家君在這裡也無他好處，只落得個訟簡刑清；所以這些幕賓先生，在衙門裡，都也吟嘯自若。還記得前任集司向家君說道：『聞得貴府衙門裡有三樣聲息。』王太守道：『是那三樣？』蘧公子道：『是吟詩聲，暮聲，唱曲聲。』王太守大笑道：『這三樣聲息卻也有趣得緊。』蘧公子道：『將來老先生一番振作，只怕要換三樣聲息。』王太守道：『是那三樣？』蘧公子道：『是戲子聲，算盤聲，板子聲。』王太守並不知這話是譏諷他，正容答道：『而今你我替朝辦事，只怕也不得不如此認真。』」

這裡面已把政治上的貪污，正反兩派區分得毫無遮蔽，又再次把吳敬梓的「無爲而治」的政治思想表露出來。

第五十五回中開頭的一句話：「話說萬曆二十三年，那南京的名士都已漸漸銷磨盡了。此時處博士那一輩人，也有老了的也有死了的，也有四散去了的，也有閉門不問世事的。」讀起來就使人傷感，三國水滸亦是如此，於是作者附了一句話：「看官，難道自今以後，就沒有了一個賢人君子可入得了儒林外史的麼？」所以此段納括了市井小民，把他們寫到清雅高尚之處，不覺悽然淚下。對他們嚮往和愛慕，已不在話下。

總括上述所述的正派人物，多是飽學的儒林人物。同樣是正派人物，同樣是作者欲加歌頌的，然而，從他們之中一些善舉行爲，却指出作者心中對這些理想化的不可能，所以作者都把他們一個個悲劇化了，作者之所以要這樣做的主要原因是社會人文的多方限制，才使他逐漸偏向豪放。傳統及吃人思想早已鞏固人們之心，就單憑幾個人和作者嚮應，就能達到改革全民的思想？況且他所欲樹立的理想政治制度，在當時封建黨陶下，絲毫無樹立之可能。

就單從這點我們就可斷定整部「儒林外史」都是從悲劇觀點上而寫成的，包括作者本身的影子，也是在人情冷酷的失望中。因此筆者在正派人物的結果做了一個統計：

(一)多不得善終，無法得呈所好，自暴自棄，傾向無拘無束。

(二)不得立業，所助所用，都只限於少數民居，又絕非全是有所需的人。

此二項都是指證本書正派人物的悲劇性質；正派人物尚且如此，那麼其他的更不稍說了

爲求易解起見，特附了一個簡單的直接與間接的表格：

蘧景玉	↓風趣的	↓無拘的
虞育德	↓可有可無的	↓懦弱的
莊紹光	↓隱重的	↓剛強的
杜少卿	↓坦率，純真	↓稍微懦弱的
王冕	↓坦率，純真	↓剛強的（神化）
	（直接的）	（間接的）

理想化

（十月廿二日）

陳次雲譯
夏志清著

中國古典小說

一個研究中國傳統長篇小說的人，若略略涉獵過西洋小說，一定遲早會感覺到，構成此種類型的大多數粗糙作品，與好幾部雖和這些作品使用同樣文學慣例，却具備充分補償的優點，足以投合上智的書，兩者之間，有何等尖銳的對比。最苛求的現代讀者，至少也贊許那傳統中的一部作品：「紅樓夢」，而大多數的讀者，會將「三國志演義」、「水滸傳」、「西遊記」、「金瓶梅」和「儒林外史」這五部書，列入中國小說的傑作裏。這幾部書不見得都是中國小說中寫得最好的；即使我們不把現代的算在內，我相信中國傳統小說裏尚有幾部書，雖然重要性尚未獲得批評家的賞識，但在藝術的優異上則勝過這六部書裏較次的作品。但這六部書，無庸置疑地，是此種文學類型在歷史上最重要的里程碑；每部書在各自的時代開拓了新境界，為中國小說擴充了新趣味的疆域，且深深影響後來發展的途徑，到今天，它們仍是中國人最心愛的小說。在把中國小說從開始至清朝末年全部重新評價尙付缺如的情形下，將批評的焦點放在這些書上，認為它們足以代表中國小說的優點與多樣性，是雖不中也不致離題太遠的了。從過去四十年學術界在這幾本書上所下的驚人工夫來看，它們的確有構成中國小說的「傳統」之徵

象。不僅中國的學者，即連西方的漢學家，對有關它們的作者及版本最細微的問題，也以最嚴肅的態度來處理。傳統小說的新命名，「中國古典小說」，明確地顯示了批評態度的改變。不久之前，這些小說還被蔑稱為「舊小說」，以示與西洋影響下創作的「新小說」有別。不然它們就被比較客觀地稱為「章回小說」，但這名稱尙帶點不屑的味道，暗示傳統的寫作方法——把一部小說分成許多回，不顧每回是否為首尾一貫的單元——不值得現代人做效。雖然新文化運動的領袖們擁護白話小說來支持他們的文學革命，但是他們同時又是受過西方洗禮的學者，所以對這類文學總多少有些格格不入之感。

中國小說的批評在西洋影響之下終於不可避免地開創了新紀元。到了清末，開明的學者及新聞家已對通俗文學，尤其是小說的社會影響力，深感關懷。他們推論，假如傳統小說的確對中國人面臨現代世界的倉皇失措要負部份的責任，則它們應由激發愛國心，傳播新觀念，具有教育意義的通俗作品來取代。梁啟超他自己，身為國人倡導新小說的元老之一，寫了不少西洋愛國志士可歌可泣的故事，在當時影響極大，其他有心的作家則日漸用小說作批評社會及政府的媒介。然而他們的逐漸明白小說為一種活生生的社會力量，也促使人們領悟，從前的小說家未能克盡教育的責任。

在五四運動的作家之間，這種對傳統小說不滿的情緒仍繼續存在，但他們同時借用了幾部有份量的小說為白話助陣，却給人一個相反的印象：以為傳統小說是國家的遺產，值得我們驕傲地繼承。對諸如「水滸傳」和「紅樓夢」此類作品推崇備至的，是白話文學的鬪士胡適；依他看，它們的作者應置於但丁，喬叟和馬丁·路德之列，為民族口語文學的鼻祖，而他們的文章對新作家的白話文應有催生的影響。在這個說法成功，年青一輩的作家全都採用白話之後，傳統小說的行情高漲了。在胡適致力做的，最受歡迎的事情裏，有數部新式標點的小說，書前適當地冠有研討其創作歷史及作者背景의長序，並企圖大略重估其價值。

儘管這些作品風行一時，文學革命期間一般人都覺得傳統小說雖然用白話，而在藝術及思想方面却無多大貢獻。周作人在他的「人的文學」（一九一九年）那篇論文裏列舉了十種可憾的文學，全都可在通俗的小說戲曲中，而非在古典詩文裏找到。儘管胡適有研究中國小說的熱忱，他自己也看出它藝術上的低劣，雖然他似乎不甚以其「封建」思想為意。在他為這些小說寫的序以及泛論白話文學的文章裏，我們可以找到一連串表示他批評態度的旁白。因為他的序及論文的口氣通常是肯定的，這些旁白，在數年前被中共的批評家翻出來作為胡適親資本家並詆毀中國文學明確的罪證之前，一直都不為人注意。但

假如胡適因此應受譴責，則活躍於五四運動之後那一輩比較認真的學者與作家，都應受譴責了。他們少年時可以說像胡適一樣極喜愛中國的傳統小說，但是一旦接觸了西洋小說，他們不得不承認，（假如不是公開，至少也暗暗地裏）承認西洋小說態度的嚴肅與技巧的優異。在民國二十六年中日戰爭爆發之前，最有才氣的新小說作家與研究傳統小說最熱心的學者之間，雖然這兩種人遠比新文化運動帶有反傳統的成見的鬪士們客觀，很少有為舊小說內在的文學優點辯護的。就這樣，鄭振鐸雖然是一位白話文學的大史家，有搜集舊小說珍本的癖好，他也不時承認對這些作品的厭惡：

「在離今六七年的時候，我也曾發願要寫作一部中國小說提要，並在上海鑑賞週刊上連續的刊布二十幾部小說的提要。但連寫了五六個星期之後，便覺得有些頭痛，寫不下去。那些無窮盡的淺薄無聊的小說，實在使我不能感得興趣。（孫楷第「中國通俗小說書目序」，一九三二）」

在那時，其他研究中國小說的嚴謹學者也有這種不耐煩的感覺。

現代中國小說家們也莫不皆然。直到抗戰爆發，當中國的作家受促採用較舊的小說體裁來製造愛國的宣傳品，當少數嚴肅的作者開始開發舊小說本身的資源之前，小說家們在年少時雖都會讀過舊小說，却極少自覺他們受舊小說之惠。他們反而向西洋小說尋求靈感與指引。在大小小說家之中，有人始終不滿舊小說，並宣稱舊小說對他個人一點用也沒有。他甚至認為「水滸傳」和「紅樓夢」的敘述技巧太幼稚，不值得現代人模仿。「紅樓夢」和「儒林外史」對於民國十年至卅年間傷感小說及諷刺小說的影響，自然是顯而易見的，但有趣的是：影響明明在他們的作品裏，小說家們偏偏要否認。

2

筆者以為這是不辯自明的道理：儘管中國小說有許多特色，但只有透過歷史才能充分了解：除非我們把它與西洋小說相比，我們將無法給予中國小說完全公正的評斷。（除了像「源氏物語」等孤立的傑作，一切非西洋傳統的小說，在中國的相形之下都微不足道，而在西洋小說衝擊之下，它們在現代都採取了新方向。）小說的現代讀者是在福樓拜爾與亨利·詹姆斯的實踐與理論中成長的：他預期一個首尾一致的觀點，一個具有匠心的創造者構想計劃出來的統一生觀，一種獨特的風格，完全與作者對其題材的情感態度相稱。他極厭惡明白不諱的說教，作者介入的閑話，雜亂無章的結構，以及分散他注意力的其他各種笨拙的表現。但是，即使在歐洲，把寫小說當作一種藝術，當然也是近代的發展，我們不應指望中國的白話小說，以卑微的口述出身，能迎合現代高格調的口味。

雖然講故事的藝術在先秦諸子的文章中即有所表現，最先用專業的說話人來教化俗衆的，却是隨唐期間的僧侶，他們的故事，有的用韻文講，有的用散文雜夾着韻文，約在六十年前在敦煌洞穴中發現了很多篇。由亞瑟·韋利（Arthur Waley）編譯的這些敦煌變文集（Ballads and Stories from Tun-huang）的選本，包括有聖僧的傳說；以中國為背景但可明顯地看出受波斯、阿拉伯及印度民間傳說影響的神怪故事；以及舜、孔子、伍子胥、光武帝等深得人民愛戴的人物的極為小說化的記載。後面這兩種故事有許多並不含明顯的佛教宣傳色彩，而且甚至在重述佛教傳說時也強調中國的傳統倫理精神。因此之故，聖僧目蓮在奮勇拯救他邪惡的母親的餓鬼時，竟變成了表現此種特徵的一個孝子。

由於敘述中國白話小說之興起的好書，用英文寫的已經有好幾部，我不想在這裏重覆，而甯可細論幾樣與中國小說的批評了解極有關係的重要史實。在唐朝的文學裏，我們初次看見提到在京城長安有專業俗講的說話人。這些說話人的專業化，可能是僧侶講故事極受民衆歡迎後的必然結果，但同時他們的興起也刺激了「傳奇」小說的生長。（我不擬討論傳奇在唐代興起的其他歷史背景。）宋初，佛教僧侶被禁止在大庭廣衆之間講故事。由於他們的對手歇了業，難怪說話人，根據當時的紀錄，於北宋末年在京城 梁盛極一時，而且中原陷於金人之後，在南宋的新都杭州興旺如昔。在數種說話人中，每種復組成一個同業公會，以擅長小說（分煙粉、靈怪、傳奇、說公案諸類）的最受歡迎，雖然講史的，尤其那些專門說三國五代的，也很有號召力。好幾部在南宋和元朝初版的簡略的史書，世稱「平話」，顯然是根據講史的底本寫的，雖然它們後來發展成規模齊備的小說，常是作家們獨力完成的，不一定依賴這些底本。十七世紀初年，明朝有位雄心的作者兼出版家，馮夢龍，刻了三部每部各四十篇的「小說」集（「古今小說」，一名「喻世明言」，「警世通言」與「醒世恆言」，合稱「三言」），似乎足以充分代表明朝短篇小說講者腳本的豐富與題材的廣泛，雖然這種故事（又稱話本）現存最早的刻本及流傳下來搜羅最廣的書目（清平山堂話本；寶文堂書目），最早的不過早到十六世紀中葉，但有很多篇顯然可以追溯到宋代。

這些確係宋人所作的話本給我們一個清晰的概念，知道一篇小說由一位職業性的說話人開講時有些

甚麼規矩和修辭的特色，但要用這些明刻的話本作爲批判說話人個人藝術的標準，我會遲疑的。甚至寫得像「崔待詔生死冤家」（又稱「碾玉觀音」）那樣好的故事，前有一個長長的引子（當時稱「得勝頭迴」），中間標出說話人停下來向聽眾討賞，或是在縣宕的地方中止，教他們第二天再來聽下一半，敘述崔待詔夫婦本身故事的骨架似乎太簡短了，沒有充分利用口語表演的藝術。在南宋時已經有幾本懷念「杭風物」的書提到好幾個說話人的名字，這些賣藝的人一定善於把底本發揚光大，加上一些滑稽有趣的，觸景生情，而使他們與聽眾水乳交融的話，所以才能當行出色。我們可以將今比昔，知道一個老老實實照背底本的藝人，是不會得到聽眾歡迎的。在大陸變色前，一個蘇州派的說書人，不論他專攻評話也好，彈詞也好，頂多跟他的師父學兩三個故事，而且有很多人僅以一個故事聞名，不過那個故事在茶室裏一場講一點，要講好幾個月，通常超過一年，才講得完。在這種不厭其詳的縷縷細說裏，故事的結構成爲幾乎不關痛癢的東西；說書人活龍活現地扮演故事中的各個角色，上天下地隨意評論風俗和道德，每場僅講一段情節裏的一小部份。揚州派當代第一評話藝術家王少堂，口述的武松故事（揚州評話水滸：武松，一九五九年出版）刊印成書保存下來：全書共一千一百頁，超過八十萬字。和它相比，「水滸」裏武松的故事看起來顯得短促，雖然沒有別的好漢的事蹟比武十四佔更長的篇幅。而王少堂書裏所錄的是實際的故事，與故事無關的旁白和穿插還不在內，否則該書不知道又要增加多少頁數。

一位宋朝的杭州說話人，要用他日後在蘇州或揚州的後裔同樣刻意經營的技巧來發揮一則故事，是不大可能的。但我們可以保險地說，在簡略的底本與一位著名說話人實際上講的故事之間，一定有強烈的對比。這個距離，在馮夢龍的「三言」保存下來的幾篇最長最好的小說，如「賣油郎獨占花魁」、「蔣興哥重會珍珠衫」等篇中，顯得最小，但這些集子的刊行，似乎是口述故事對白話短篇小說的發展有它的影響告終的標記，因爲後來同類文學作品的編纂，全出自有意倣效馮夢龍的文人學士之手，沒從他們同時的說話人得到甚麼好處。從另一方面說，後來終於變成著名的長篇小說的最早底本，顯得最不忠於說話人的藝術，儘管它們採用了它修辭的公式和思想觀念的前提。早在晚唐時代，李商隱下面這聯寫他五歲的兒子愛取笑客人的詩，已經提到三國這套故事的流行：

或謔張飛胡，
或笑鄧艾吃。

雖然張飛在「三國志平話」中以要角出現，那位笨拙的編者固以描述這位急性將軍有勇無謀的事蹟爲樂，却沒有利用他皮膚的黝黑或其他面部特徵作取笑的材料。鄧艾是征服蜀漢的兩員魏將之一，在平話本中則僅是一個匆匆帶過的名字而已。在長得多的「三國志演義」中，編者毛宗崗在第一次提到鄧艾的名字時，就補充了他口吃的史料。所投誠的魏將夏侯惇告訴蜀帥姜維：「艾爲人口吃，每奏事必稱『艾艾』」。戲謂曰：「卿稱艾艾，當有幾艾？」艾應聲曰：「鳳兮，鳳兮！」故是一鳳。但是在此後的敘述中，毛宗崗僅依照羅貫中的原本，用一種簡潔的文體把鄧艾的話記錄下來，毫無口吃之象。假如李商隱的那聯詩，能够證明晚唐講史的人已經高明到至少能維妙維肖地扮演數個角色以致於兒童也以模倣這些角色爲樂這個推論是正確的，那麼從對比可以看出宋元這些底本的編者尚未把這視覺的和聽覺的高度喜劇縣爲鵠的。知道了古典文學傳統沒有口語的性質，我們不難了解，明朝講史的作者雖然遠比說話人有學問，但在生動的寫實上也不可能比上他們。

白話短篇小說直接來自說話的傳統，白話長篇小說則更進一步與纂史的傳統結合在一起。纂史傳統影響甚巨，因而許多明朝的歷史小說可認爲是對說話傳統有意識的反動而寫的作品，此點我將於下章說明。假如說，說話人在寫實的活龍活現與包羅萬象方面有成就，他們同時又是恪守因果報應的觀念來解釋歷史與傳說的粗俗說教者。這個觀念我將在本章後面詳加討論；我現在要指出的是它鼓勵說話人獎賞好人而懲罰惡人，假如不在他們今生，那末一定在他們來世。反對要改正歷史不公的這種愚昧的企圖，較佳的歷史小說的作者都較願信奉史官，同他們一樣對歷史持儒家的看法，認爲是一種治亂相間周期的性的更迭，是一部偉人們從事與變亂，人慾等不時猖獗的惡勢力作殊死鬥爭的實錄。他們顯得遠比說話人尊重事實，所以他們雖然缺乏說話人敘事的生動多姿，却能不爲嚴格的道德所拘，表現現實生活的複雜感。在本書研討的小說中，只有「三國志演義」聲明以比較平易淺近的文言敘述正史爲目的，是一部羽毛豐滿的演義小說的例子。然而我們應當記得，在長篇小說的形成階段，演義體的史實重述顯然唯我獨尊，而其他類型的小說至少也託名爲歷史。因此歷史家們，僅次於說話人，爲中國小說的創造提供了最重要的文學背景。在小說家寫小說的藝術尚未十分圓熟之前，他們依賴各代的歷史提供取用不竭的人物與故事，因爲這些人物與故事的真實性，即使在枯燥無奇的敘述裏，也會浮現出來。

因爲明代小說繼承了說話人和史官的傳統，它用的語言，如稱爲白話，則是一種籠括了各式各樣的文體和辭藻的白話。在五四運動期間，一般人都相信中國文學從元劇和明人小說即進入白話階段，因爲

古文不足以表現這些來自低層社會而較為複雜的文體——這個觀念在當時被用做贊成在寫作時普遍採用白話異常有說服力的歷史證據。但是實際上元劇與明人小說都使用一種通俗的語言，其中的文言成語仍是一個重要的成分。元劇的對白固然大都用白話記錄下來，它唱的部份，儘管加入了大量的口語辭彙，却仍保留強烈的文言特色，研究元劇的人，如不深諳唐宋的詩詞，則無法分辨無數借來的或加以改編的辭句。甚至在旁白的文字裏面，元劇作家會毫不慚愧地套用文言的陳腔濫調（諸如在描寫氣候或風景時）。好像大眾能接受多少古典文學他就用多少，而不肯用心設計一套擺脫一切典故的普通話。只有在描寫下層社會匹夫匹婦的話時，才看出作者刻意用生動流暢的口語。所以如此，一方面是因為教這些身份低而且通常是滑稽的角色調起文來，頗不恰當。但是到了明朝，在戲劇方面語言平民化的潮流實際上倒流了過來：由於它是文人學者所培養的一種文學類型，南曲遠比元朝的雜劇優雅。

口語小說的文字也多少反映出古典傳統的威望和優勢。像用一種平易的文言寫的「三國志演義」和「東周列國志」有意與說話的傳統對抗不說，甚至多少根據說話人底本寫的故事和小說，因為它們收入大量的詩詞和定型的描寫文，也具有一種陳套的優雅。宋代說話人所用的語言，已經裝載了過多從詩詞賦及駢文等名家採擷來的常用句子，所以他們（元明的說話人亦然）用手頭的文言成語，實遠較自鑄一種能精確描繪實際風景或面孔的白話散文容易得多。我們幾乎可以說，在「三言」那些故事裏的數十位佳人和美少年中，差不多沒有一張面孔可以清楚地摹想出來，因為它的描寫通常是一串陳陳相因的隱喻構成的，用各色詩文體描繪人物情景時，明代的小說家們在技巧和雄心方面當然頗互有軒輊：有的，像「三國志演義」的作者，避免雕琢的描寫，而其他的作家，如「西遊記」的作者，則喜鋪張渲染異國的光彩。但是寫人或狀物段落長的文章總有用典多的古文語彙以及結構整齊的特色，使人聯想到詩詞或駢文。假如這六部小說給我們一個中國小說演進的清晰概念，則我們僅於乾隆年間（一七三六至九五）的「儒林外史」和「紅樓夢」中發現有用白話寫的可觀的描寫散文，而「紅樓夢」中這種文章的份量又較「儒林外史」為少。

這麼說來，在十八世紀之前，小說家僅在他們的角色說話時重用白話。讀書人的話雖然仍文質彬彬，傳統早已教張飛、李逵輩的粗莽英雄及一般低層社會的人物使用白話。這個傳統初盛於「水滸傳」，而於「紅樓夢」中登峰造極。紅樓夢的主要角色，幾乎都藉他們的對話活現於讀者之前，各人有各人的口吻和說話的方式。這部書用白話將角色們的心理狀態傳神地表現出來，是空前的成功。金瓶梅的女主

角潘金蓮講的是一種極麻利乾脆，又雜夾着俚言褻語的話；但是當作者描寫她的心理狀況時，他總用通俗歌曲的文字，硬教她穿上做作的慵懶、嬌嗔、或憔悴等他人的衣裳。

因為明代的小說家通常把詩意的文字保留在描寫的場合用，他敘事的散文是極刻板平凡的。除了用對話的時候，他都按事情發生的先後次序平鋪直敘。清代大小說家敘述的技巧則稍為老練些。在「儒林外史」中我們看到的風景，實際上是透過某位特殊的角色變眼觀察的：馬二先生遊西湖時，作者只記那些引起馬二先生注意的有趣事物。但是，大體而言，明清小說家不甚注意情緒與氣氛，所以敘述，對話和描寫鮮能打成一片。要介紹一個新場面，小說家可能相當刻意地描寫那個地方，但在此後的敘述中，描寫的細節很少會重被暗示到，所以在那場面裏的人物各幹各的事，幾乎跟他們的背景脫離了關係。這些角色可能聚在一起談話，但是，在作者報告他們的對答時，他又僅僅供給我們一些最簡略的舞臺指導，那就等於說，在這些角色交談時，我們看不見他們。一種幾乎是交代性質的敘述，不論怎樣常常加入描寫和對話，足證小說家缺乏駕馭一個場面而展開其潛在的戲劇性的雄心。

除了像「三國志演義」這類作品，古典小說平凡無奇的敘事風格是否有意反映歷史家的影響，是很難說的，史家的文體通常更為洗鍊。但是在稱讚個別的小說家時，傳統的評註家總強調他們簡潔的文體，一如強調他們嚴肅說教的用意——又一個使人聯想到史家的特點——一樣。古典記敘文最崇高的典型，「史記」，尤常被招來作批評小說優劣的標準。甚至「紅樓夢」，一部很難使人想起正史的作品，也會被拿來與它相比。有趣的是，當中國第一位西洋小說翻譯家林紓想告訴讀者狄更司的天才時，他把牠比作司馬遷，正像十七世紀的批評家金聖歎為了使「水滸傳」能廁身中國文學傑作之林，竟把「水滸」和「史記」並列。一切評價式的批評都含有比較之意：在中國批評家們熟悉西洋小說，知道其崇高的文學地位之前，對他們而言，在記敘文中，唯有無人不重視的傳統史籍可徵用來增進小說的身價。跟金聖歎和晚明的李贄等直言不諱的小說衛護者比起來，他們同代的小說家們似乎對他們的藝術太謙虛，或太缺乏自信而不能為它仗義執言：他們的不署真名（因此明人小說作者不詳的甚眾）多少表示，他們對小說駁雜的形式十分滿足。他們不想捨棄在形式上或風格上小說顯而易見承受說話人及史家傳統的歷史關係，與其依賴其他文學形式的折衷性等的特徵而另闢蹊徑。假如我們採用小說的現代定義，認為它是與史詩，史實重述，以及傳奇故事（romance）有別的一種敘事形式，那末我們可以說，中國小說在十八世紀的一部作品中才遲遲找到它的正身，而這部書恰巧是它成就最高的傑作。雖然在形式和風格上仍是

折衷的，從它的注重人情世故，從它對置於實際社會背景前人物的心理描寫來看，「紅樓夢」在藝術上即使不領同世紀的西洋小說之先，也與其並駕齊驅。「儒林外史」更開這些風氣的先聲，但以小說嚴格的定義來衡量，它在形式上是一本短篇小說集，而非一部長篇小說。

中國古典小說為期相當於中世紀後期至十九世紀一段漫長的歐洲文學史。甚至以它最好的幾部來判斷，它與現代西洋小說不同，不僅因它對小說形式的注重不堪與西洋的相比，而且因它代表一種不同的小說觀念。一位現代讀者認為小說乃杜撰之詞，其真實性，必賴作者以精密繁複的步驟證明，始能成立。在中國的明清時代（在西方文化也有過與此相同的時期），作者與讀者對小說裏的事實都比對小說本身更感興趣。最簡略的故事，只要裏面的事實吸引人，讀者也願接受；難怪多以世紀以來，中國的文人不斷編寫奇事軼聞，而讀者似乎覺得這種作品永遠有趣。職業性的說話人一直崇奉視小說為事實的傳統為金科玉律：「三言」中沒有一則故事的重要人物沒有來歷，作者一定說出他們是何時何地人，並保證其可靠性。這些角色大多數要不是歷史和民間傳說中的知名人物，一定跟某個謀殺案或桃色案有關，雖然他們的故事在輾轉相傳的過程中必定改變了。講史的小說當然是當作通俗的歷史寫，通俗的歷史讀，甚至荒唐不稽附會上一點史實的故事也很可能被教育程度低下的讀者當作事實而不當作小說看。所以描寫家庭生活及諷刺性的小說興起時，它們顯然是杜撰出來的內容，常引起讀者（以及本身為文人的高明讀者）去猜測書中角色影射的真實人物，或導致它們作者採用小說體裁的特殊遭遇。前人對「金瓶梅」既作如是觀，「紅樓夢」亦然，被認為是一則隱射許多清代宮庭人物的寓言。中國人浸淫於四書五經既久，當然養成他們深求寓意的習慣。但更重要的是，他們不信任虛構的故事，表示他們相信小說不能僅當作藝術品而存在：不論怎樣偽裝上寓言的外衣，它們只可當作真情實事，才有存在的價值。它們得負起像史書一樣化成民俗的責任。

對事實入了迷，中國小說家甚少覺得需要把一段重要情節發揮盡緻，直至其潛在意義都戲劇化了為止為己任的。反之，他教好幾十個角色擠在書裏，有的僅有名字，而在枝節外生枝節，高潮後再起高潮。雖然色情小說以及寫才子佳人的言情小說通常都短得多，其他類型的小說大都相當長。我們的六部小說中，有五部是一百回或一百二十回的，甚至五十五回的「儒林外史」，以現代的標準來看，也是一部大書。但是不論長短，不拘雅俗，一切傳統的小說，差不多都在它們堆積性故事的結構中遵守說話人敘事的方式。講史的有個習慣，每天總在講到一個懸宕精彩的地方打住，好教聽眾第二天再來聽下頭的故事。

每一部中國小說都以這個方式分成章回，除了最後一回，每回都以類似「欲知後事如何，請聽下回分解」的公式作結。尤有進者，從晚明起，已有在每回之前加上一聯對句，作為該回內容撮要的風氣。因此一回的篇幅有時連仔細地寫一件事也不夠，小說家因為回目的關係却常想把兩件事放進去。就寫世態的逼真，寫心理的深刻而言，「紅樓夢」是一部可和西洋最偉大的小說名著分庭抗禮的作品，但作者不免自討苦吃地還要刻意維持故事堆積性的傳統，因此附帶敘述了許多次要的小故事。其實這些小故事不妨全部刪掉，而把篇幅用在更充分經營主要的情節上。

在喚醒讀者注意中國小說家沒有充分利用小說的藝術時，我並沒有將處理的匠心與藝術的高超等量齊觀的意思；批評的問題，仍以一則故事或一部小說對人類的情況是否言之有趣或緊要為先決條件。像「舊約」、「左傳」和「史記」等古老的作品裏，每一件事雖然敘述得很簡略，但因為它們記載真實的人（真實的意思是說他們的動機和行為都完全可信）幹他們認為重要的事，這些事件聚積起來的道德分量，足可彌補它們原始的寫實主義，它們缺乏詳細的描寫而有餘。樸實實地重述一段多彩多姿的中國歷史，「三國志演義」的內容也像上述諸書同樣的充實。但是中國小說家一旦離開重述歷史而獨立，他就面臨供給讀者在人類興趣上能與歷史事件抗衡的真實感的問題。「水滸傳」與「西遊記」的作者仍訴諸事實的權威，但是這時，他們在沒有可靠的史料或不願利用史料的情況下，必須設法製造事實。他們的任務，不僅在使我們對他們的故事感到興趣，而且在使我們相信這些故事對人性的瞭解有無重要性。以這雙重的標準來看，我們可以說，「西遊記」詼諧的幻想捕捉到一種複雜的實在感，而「水滸傳」雖然以遒勁的寫實始，終於為其機械化而不易置信的情節所累，而失去了敘述重大史實的意味。像一段有意義的史實一樣，一篇好的幻想故事總有一些與現世有關的重要的話要告訴我們。舉個例說，我們用不着相信鬼怪才能欣賞下面這則東晉時寫的小故事中的諷刺：

瑯琊秦巨伯年十六。嘗夜行，飲酒，道經蓬山廟，忽見其兩孫迎之。扶持百餘步。便捉伯頸著地，罵：

「老奴！汝某日捶我，我今當殺汝。」

伯思，惟某時信捶此孫，伯乃伴死，乃置伯去，伯歸家欲治兩孫。兩孫驚惋，叩頭言：「為子孫寧可有此？恐是鬼魅。乞更試之。」

伯意悟。數日，乃詐醉，行此廟間。復見兩孫來扶持伯，伯乃急持，鬼動作不得。達家

，乃是兩人也，伯著火炙之，腹背俱焦。出著庭中，夜皆亡去。伯恨不得殺之，後月餘，又伴酒醉，夜行，懷刃以去，家不知也。極夜不還，其孫恐又爲此鬼所困，乃俱往迎伯。伯竟刺殺之。

——「寶搜神記」卷十六

這個老頭子是一位家教嚴厲兼以好人自居的人，因爲太急於施懲罰，又被自己的權力感沖昏了頭，所以在第二次上了當。他的不能分辨真假，顯示出他品格的狀況，而這兩個鬼挑他做犧牲品，可以說因爲他們知道，他不會以他的孫子向他的嚴酷報復爲異。這則故事實可發展成一部長篇小說或劇本，詳細地探討其喜劇兼悲劇的含義。但是這則故事雖然僅有最低限度的對白和敘述的細節，但因爲含有一個成熟的道德問題，本身十分令人滿意。

西洋寫實主義的觀念，近年來應用在中國傳統小說的研究上，固然很有成績，每一部書，不論它所用的寫實方法是原始的或較成熟的，應當先用更廣泛的「真實」的觀念去考驗它。正因爲老頭子的故事捕捉到一個真實的問題，我覺得它似比許多較長的故事要優越，因爲那些較長的故事儘管描寫較詳盡，但其主題不是太陳腐，就是過於幼稚，不值得花氣力去寫。當然，一篇故事或一部小說是否能含複雜的真實，最後還要視作者的聰明才智，視他對人與社會的了解而定。但即使是最聰明的小說家，他對現實的描寫，總不免受他文化傳統道德上及宗教上的假設所限制。他有自由從傳統中選擇各種不同的因素來構成他自己的世界觀，但他不能完全揚棄那傳統。爲了充分欣賞中國古典小說，我們必須接着討論作爲它思想開架基礎的信仰和態度。

3

到元明兩朝，儒釋道三教已久得政府的支持和一般人的敬仰，所以沒有一種通俗文學不憑藉三教而能娛樂或教誨大眾的。小說自不例外。但是不分中外，在現代之前的小說家常借暗中的同情，就像他假公開的教訓姿態一樣，來表露自己的面目：他的不甚注重形式，正可顯示他不關心思想的統一，並易於採納不相容的價值。然而西洋小說家僅面臨一種，而非三種國教，所以在理論上比較不容易引起前後嚴重的矛盾。直到維多利亞時代後期，英國小說家通常都自稱爲基督徒，拿他私人的同情來配合一個仍得

大家贊同的信仰和道德的制度，相對而言，是一項較容易的工作。明代小說家也能同樣體面地宣稱自己是信儒教的，佛教的，或道教的，但他很少這樣做，因爲除了甚少反映在小說中的陽明心學，這三個學派實際上都在衰微中。它們教義上的區別已經模糊了，尤其是通俗的佛教和道教，勸人做的事既雷同，儀式也渾渾不分。因此不論明代小說家私下同情的是甚麼，他總是不加批評檢討地採納各家混合的教義。除了比較可靠的歷史小說多少反映儒家對正史的看法之外，在思想理論上，明代小說沒有一部像「天路歷程」(The Pilgrim's Progress)，一部純粹的基督教作品，那樣純粹。但是這種諸說混合主義，是一種不龜手的藥，在有見解的作家手裏大會有用：明清最佳的小說中，有幾部極啓人深思，正因此們集各種不同的態度於一種無法協調的緊張情勢中。

說話人和小說家固然有許多可以標明爲儒家、佛家、或道家的共同信仰和態度，我們可先注意兩個指導他們描寫現實，不大與三教相吻合的大前提：一是他們完全接受壯麗與醜惡兼容的人生，一是他們寄予個人自我完成的要求以極大的同情，但並非沒摻夾着一種對其自我毀滅的傾向的恐怖感。這種對生命與自我的雙重肯定，反映出市井——說話最初興起的地方——粗野充沛的活力，雖然市井本身不見得不受某些偏愛浪漫的與英雄式的自我的古典文學所影響。無法避免地，說話人和小說家也就分外強調三教中與他們大前提一致的那幾面，結果儒教在某些類型的小說中，竟以一種個人英雄主義的形式爲主出現。

中國小說，跟歐洲中古的聖徒傳一樣，認爲生命裏蘊藏着無窮的奇蹟。在我們世故的眼前，這些奇蹟，尤其是當它們的描寫僅僅爲了證明虔信佛道和儒家德行的神效時，顯得索然寡味。但是中國的說話人和小說家不僅對顯然神奇的東西，事實上對生命的一切都感到興趣，包括那些假若我們遵守美國出版界數年前的協約就會覺得有傷風雅的描寫。儘管表面上擁護嚴厲的道德，中國小說並不戴維多利亞時代假正經的面具更值得我們注意。但是這種容忍，原來萌發於說話人與聽衆的低文化，與其說顯示了現代人的開明，倒不如說是對淫穢疾病感到需隱諱的一種興趣。這些東西跟常常干預人事的鬼神一樣是生活的一部份，它們和那些比較體面的人情來往，一樣有權要求小說家的注意。赫胥黎(Aldous Huxley)曾在「悲劇」(tragedy)與「整個真象」(the whole truth)兩種描寫現實的方式之間，作了一個有用的區分。「爲了寫一部悲劇，藝術家必須從人類經驗整體中孤立出一個單獨的因素，而以那因素做他唯一的材料，」而「整個真象」的藝術家——赫胥黎舉荷馬爲主要的例子——則照顧到經驗的整體。就

這方面而言，中國說話人和小說家對生命不分青紅皂白地醉心，可視為一種對整個真象不自慚地關注的形式。至少沒有一部中國小說有意要首尾一貫地是悲劇的或喜劇的：甚至以其詩意的敏感著稱的「紅樓夢」也不逃避生活中生理方面的事，而以極自然的態度從低級的喜劇突轉入摧肝折膽的悲愴。但這部小說是一個偉大的悲劇，正因為它看到的人生，將下賤的和崇高的，獸性的與神聖的都包含在裏面。

因為醉心生命，中國小說家幾乎都無法注意到現代西方文學常描寫的厭倦狀態。極端英雄主義和極端歹毒的角色充斥在中國小說中，但這兩種人都活得有生有色。在家庭小說中，我們當然常常遇見被剝奪應有的性幸福的婦女角色。這些失意人的破壞性可能的確驚人，但卻沒有一位終於下結論說生命是無意義的，擬以玩世的心情無聊地活下去。她們會為幸福而奮鬥；即使最後遁入空門，她們至少希望終於在西方的極樂世界再生。中國小說裏不乏凶悍淫蕩的人物，却不能構想出一位像卡繆的「異鄉人」一般的怪物，更不用說杜斯妥也夫斯基筆下跟一切價值失去關係的「地下人」(Undergrou d Man)了。海明威有一位主角為現代西方幻滅和疲倦的病症說了一句極精闢中肯的話：「諸如光榮、名譽、勇氣、或神聖之類的抽象字眼，和村莊，河流等具體的名體字、道路、軍團、和日期等的數字相比之下，都成為猥褻的了。」甚至在寓佛家教訓的中國小說裏，像光榮和名譽這些字仍保留着不成問題的真實性，因為主角尋求自己的解脫，並不能抹殺其他角色對世俗目標同樣值得讚美的追求。

選擇過他自己那種生活的英雄或歹徒，是一個個人主義者。中國人可能一向固守孔子的中庸之道，是一個實事求是的民族，但中國人的小說講的是另一回事：表面上總是強調節制和謹慎，它的角色在不顧一切地追求愛情、榮譽、和歡樂時走的，却是趨於極端的路。甚至尋求無我——棄世而成為一位皈依釋道的隱士——本身即一種有意選擇自己生命道路的行為。說話人喜歡講極端的好人和惡人，自然大大地反映了他們藝術的原始與聽眾的天真：假如把聾人聽聞的因素除掉，簡直就沒有故事好講了。這種好作驚人之言的習慣，當然意味着對傳統中國文化比較優美的方面感覺甚為遲鈍。勇氣與毅力異乎常人的英雄，不用說是值得讚美的儒家行為的典型，但是儒家還有其他的品德值得說話人的注意。例如四書中，討論內省工夫，就比談血氣之勇的篇幅得多。要是內省這型的英雄會獲得應有的注意，中國小說早就可臻心理寫實主義的境界：一個能慎獨，習於反躬自問，防邪念於初萌的角色，與史蒂芬·狄達拉司(Stephen Dedalus)的距離，可能比與定型的儒家英雄，要相近得多。

但是假如由於忽視儒教對某些人心方面的注意，中國的說話人和小說家沒有野心探求意識內部的世

界，則他們筆下行為上超過人情之常而顯得荒謬的儒家英雄，又暗示與現代小說的另一種共通處。白話故事中最常頌揚的儒家德行，是忠孝節義。理想地說，這些德行的培養，應當是一件雙方互惠的事：諸如臣忠因為君主賢明，婦貞因為丈夫可靠體貼。但是在這些故事裏，有德行的人偏偏在無人欣賞時表現他的毅力：為臣的對昏君鞠躬盡瘁，而且常以身諫，冀他悔悟；做妻子的，即使丈夫有虐待狂，也始終不渝，而且在他死後為他守寡，以便撫孤傳宗接代。這種行為，今天雖常被悼為盲從「封建主義」，它實際上說明，荒謬的英雄，乃是一位為某種理想可以奮不顧身以維持其個人尊嚴的人。

然而在孔教的基本人倫關係中，沒有結婚的戀人為社會所不容，可是我們仍敢說，甚至在傳統的中國，在愛情中找到最深的情感上的滿足的人，一定遠比在事君事親中的為多。在未得禮教的許可下為戀人說話，說話人和小說家因此轉而向由詩、詞、曲和傳奇小說構成的浪漫感傷主義的傳統求助——此傳統雖頗典雅，却無法掩飾其與通俗文學的重大關係。(大家通常都知道詞曲與某些類型的詩源自民歌，因此含有為比較正統的儒家作品所不容的人類共同情緒。前面我曾提及，唐人傳奇是在通俗說話刺激下成長的這個事實。)正如通俗小說借用古典文學裏的典故和描寫的字彙，它採用了它對浪漫情緒的關切並加強了它給予本能的自我的同情。尤有進者，到了明末，有幾位個人主義的思想家，他們自己大受白話文的影響，將他們的聲望為牟利的色情文學作假，所以我們在那個時期的小說中發現強烈的肉慾色彩，而以「金瓶梅」及其他同類作品中最為顯著。但是，不論是急於供應讀者對淫書需求的書商，或暗助那種趨勢的文人，都無法把肉慾扶正，使它像三教一樣體面。說話人和小說家絕少有可能不強調三教的教條，雖然從愈來愈大膽的文字中，可以看出他們對戀人無疑的同情。在以「中國舊白話短篇小說裏的社會與自我」為題，應視為本章完整的一部份的附錄中，我曾以「三言」中的愛情故事為主，詳細討論說話人對社會與個人的雙重忠貞。

然而肉慾引起了放縱和侵犯他人的道德問題。就是在「三言」的故事中，無辜而熱情的戀人跟怙惡不悛，自取滅亡的好色之徒是大不相同的，前者總獲得作者同情，後者則罪不可赦。在中國的歷史小說與色情小說中，典型的好色之徒是沉湎後宮，依賴親戚、太監、伏臣來助虐，胡作非為的昏君。中國小說家顯然以極高的興緻細述這個角色荒淫無度的生涯，但是同時又被他墮落沉淪的程度所震驚。儘管他同情個人的追求幸福，小說家只能揭發昏君的罪惡，譴責他的殘暴來附和傳統的道德。我們可以並非故唱反調地把中國小說家看作同時衛護個人自由和社會正義的人。

自古以來，中國迄在不受西方法律觀念之惠下被統治着。沒有法律其實也沒關係，假如每個人能行儒家自律的功夫的話。但是在小說裏，正如在歷史上，中國人倫關係的培養，實際上鼓勵那些大權在握的人濫用他們的勢力，疏忽他們的責任。假如君主在沒有國會控制之下能為所欲為，則地方官和一家之長也能各在勢力範圍之內恣意橫行。一個剛開始研究中國小說的人，免不了要被地方官解決訴訟，處理凶殺及搶劫案的方式所震驚。除非被告是一位入過學的讀書人，在社會地位上與地方官平等，他總要被嚴刑拷打，直到他認罪為止。無辜的人時常僅為了避免難忍的刑罰而招供。很多被誣告的當場被毒打而死，很多則後來在不潔的牢獄中發瘡畢命。而做地方官的，除非他是小說戲劇中歌頌的特別賢明那一型的法官，由於懦弱、貪婪、或因循苟且，常與當地紳絀共同為害鄉里。一家之主因妻妾兒女不敢冒犯他的威嚴，奴僕是他可以任意糟蹋的財產，也可以任意肆虐。在他統治之下，妻妾們除了日用計互相陷害沒有別的法子；除非她們願聽天由命，設法佔有或重獲他的歡心，馴服他愛遊蕩的本性，使他們的姐妹陶失寵，爭取長輩的稱許和倚重，生產男嗣以保證她們晚年受尊敬與經濟的安全等等，都是她們刻不容緩的工作。這個無情的鬥爭，不論以「紅樓夢」裏王熙鳳口蜜腹劍的姿態，或潘金蓮不加掩飾的殘忍出現，都構成了中國女性的悲劇。她的悲劇，是她非不擇手段，用盡心計以對抗男性的優勢不可，因為男尊女卑原是她無力挽回的不公平現象。

然而在這多重不公平情況下，中國小說中人物的意識形態呈現了戲劇性的意義。雖然在三教裏僅有儒教關心世俗的價值，但在小說裏面，佛教和道教都強調道德和慈善為人世成功的先決條件。除了真正的皈依者會選擇佛家覺悟或道家羽化的道路，善男信女都遵守儒家的德行，期待福祿壽喜等世俗的報酬，和常人無異。但是儘管說話人津津樂道善有善報的教訓，他們一定知道在實際生活中功罪的獎罰不一定恰如其份，而且就不公平的現象在中國盛行看來，還是善者苦、惡者昌的可能性較大。他們只得借因果報應之說，來勉強解釋顯然不公的現象。雖然報應，如一般人所了解，原是佛家的一個觀念，因為它表現了羯磨（Karma）的作用，它可視為除了極少數儒家理性主義者外中國人全體遵奉的信條。到了明朝，道家已久假報之說而不歸，認為是道家自己的，而在道家的經典中頌揚它有多靈驗。一般持儒家看法的人，能從歷史和先秦經籍子書中引無數報應的例子，也早被釋道影響所左右，無法抵抗其吸引力。說話人分享一般人的信仰，而在許許多多故事裏宣揚報應的真理。

然而由於因果報的理論在白話故事中應用在一切人事上，它可視為佈局中慣例的因素，使故事聽來

幼稚不真它要負很大的責任。假如我們相信說話人，那末我們自然要把一位善人的成功歸於報應。但是假如這個人行了善而仍在困苦不幸中，報應的理論還是說得通，因為我們可以在下列解釋中任擇一種：一是他會蓄有邪念，不管那邪念怎樣短暫；一是他自己雖然有德行，他的父親，祖父，或其他祖先已做了缺德的事；再不然就是他自己在前世積下了冤孽。不幸的人當然可用種種的辦法來消滅他的災障，譬如以儒教的方式繼續做好人，或是按佛教或道教的規定做功德。他也可以用下面這想法自慰：假如他不能活到看見他的仇人和欺壓他的人受懲罰，他們在地獄，在來世一定受折磨。報應的理論因此百無一失：不論一個人的善行是否得到報償，說話人如能編出一則巧妙的故事，把那人的今生跟他的過去與來世連在一起，羯磨總能自圓其說。

可是實際上，這個理論不啻在維護現狀，承認單純的品德或俠義之行不能克服邪惡，矯正不義。與我們希望看到善人勝利順遂的基本欲望一致，西洋的童話在結尾時總是獎賞善良，懲罰凶暴，在很多很多的路太迂曲，不能藉單純的勇氣和純潔來克服，當然反映了果報觀念有多雄厚的力量，但它也可能意味著，在傳統中國社會裏，仍存有公道的孤軍不能掃除的障礙。一位君王可以出於兒戲將最忠貞的大臣或將軍殺死；一個地主可以找一個最不足道的法律藉口把小農的田地霸佔。像這樣的冤情，都不太可能得到伸雪，但是假如說話人覺得這些事情值得編成故事，他們就得為每個故事添上一個尾巴，發壞人在下半節裏或今生或來世得到應有的懲罰。

報應的調子在白話短篇小說中最顯著。在大多數的長篇小說中也可聽到，雖然偉大的小說極少以證明果報的靈驗為要務。我們的六部小說中，只有浸淫於說話傳統中的「金瓶梅」，完全贊同這個信仰。大致說，一位小說家離那傳統越遠，越不可能認真使用報應，是不會錯的，尤有進者，小說到了清朝，愈能吸引才智出眾的高手，像「儒林外史」和「紅樓夢」的作者，可以說他們鄙棄那種迷信如敝屣了。另一方面，由於自清初至清末一班確有學問修養的人士繼續寫因果報應的筆記小說，小說家們乃將羯磨的主題貶到裝飾的地位，可能表示他們智力成熟的成份少，藝術醒覺的成份多。他們可能已經體會到，這個主題在一則故事或軼聞裏固然可以有力地具體表現出來，但在一部小說中，它僅能做個通俗劇的（*m lodramatic*）或假虔誠的小把戲而已。

比較高明的小說家絕不以給讀者一個想像中的賞罰法則為滿足，他們實際上甚為關切另外兩種對不

公道的反應，以其更富於小說本身的興趣。主角既可顧成敗地傾全力與不公及動亂搏鬥，也可以遠世離羣，選擇澈悟超凡的道路，但是，不論他採取什麼途徑，他是一位具有道德的勇氣，不以世俗的幸福或竭磨的情況為意的人。

儒家的英雄與戀人及好色之徒不同的地方，在他以大公無私的精神獻身於公道與秩序，以求完成自己的人格。一位大無畏的個人主義者，帶着滿懷服務的熱誠，他是歷史及俠義小說中主要的人物。在這些小說裏，我們一方面發現，大家熟悉的一意孤行的一班典型人物：如昏庸的君主，決心與中國為敵的蕃王，妒恨有功同僚的奸臣，貪污的地方官，以及專以殺人越貨為事的強盜。另一方面，我們發現一批正好和他們相反的人：受天之命起而推翻腐敗王朝的義民首領，以寡敵眾捍衛邊疆而被謗的將軍，直言諫靜的忠臣，判案如神的法官，以及除暴安良的劍客。後面這些典型，都是滿懷服務理想的儒家英雄的例證，雖然乍看之下其中有些與儒家的血緣似乎不甚明顯。因為他對防禦不公與動亂的典章制度沒有興趣，小說家乃把這些英雄主要視為防衛隨時可能發生禍患的社稷的和地方的干城。他們一旦離開了現場，局勢可能立即惡化，但是，他們在位時，他們供給小說家無數忠勇雙全，謀略武藝兼備的好例子，正是中國讀者一向認為最有味的東西。說一切的講史小說關心的是秩序的重建，一切俠義小說注意的是公道的重振，實非誇張。

這些傳統的各型英雄中，劍俠在海外的中國讀者之間，仍具極大的吸引力。俠字的廣義，可用在一切勇武豪放的男女身上，但在小說中，它又指具有相當武功的人，通常是一位有法術或沒有法術的劍客。他可能是底層社會的老闆，一位羅賓漢型的綠林豪傑，一位為清官服務的保鏢或下屬，或是一位雲遊四方，除暴安良的獨行俠。不論他用何種方式行俠，他是為被害者打抱不平的英雄主義的化身，訴諸我們好善嫉惡最強的本能——因此之故，近數十年來，當其他一切傳統型的小說受西方文學影響變得難以復認的時候，武俠却大為盛行。在香港和臺灣，武俠小說不斷有新書出版，並擁有大量入迷的讀者。在未能解救大陸共黨統治下的同胞之前，這些讀者很可能轉而在一個比較單純的幻想世界裏求滿足，因為在那個世界裏，正義的鬪士從來沒有不能懲治強暴的。

在寫賢明的法官和傑出的劍客的小說裏，正義固然總是勝利，但在某些歷史小說中，儒家的英雄却正因屈勉效忠王室而成為可悲的不公的犧牲品。中國最受愛戴的軍事英雄——假如他們的事蹟未曾寫成小說搬上戲臺的話，他們很可能不會如此得人愛戴——差不多都是那些盡力禦外侮，平內亂，反而因

此被中傷，侮辱，處死的人。橫掃金兵却被處極刑的南宋將軍岳飛，在歷史上是這些英雄中最傑出的人物，但是對小說的讀者而言，唐朝尚武的薛家，南宋良將輩出的楊家，至少跟他同樣著名，而且也顯有他的悲劇的莊嚴意味。「三國志演義」主角諸葛亮的鞠躬盡瘁，死而後已，是一個更有名的悲劇。因感激劉備知遇而放棄遁隱的生活為他效勞，諸葛亮在不幸夭折前，把餘生用在討伐僭取正統的魏國。可惜在阿斗繼位後無甚建樹，他一生的工作也隨着他的死而崩潰。一位為了大義明知不可為而為之的政治家，他是名垂中國小說中為國而忘私的最高典型。

在不公與動亂之前，一個人也可以選取釋道棄世的辦法。在嘗遍痛苦失望之後，精神上稟賦高的人遲早會從歡樂、雄心，甚至功名中醒過來，感覺到將人世的競爭，紅塵的誘惑，留在身後而入山林享受沉思冥想無拘的自由的必要。命運的否泰不外是人海的波浪，因此在人海翻滾之後，一個人的義務是回到深處。莊子曾用一則簡短的寓言把中國所有愛深思的人的態度廓清：「泉涸，魚相與處於陸。相煦以濕，相濡以沫。不如相忘於江湖。」中國小說中擁擠的場面裏，男女都拼命追求愛情與歡樂，爭奪權力和地位，自然使人想起許多攔淺的魚想用各種沫來相濡；倒不如完全中止他們苟活的權宜方法，把他們放回水裏，回到他們得其所哉的道中。兩部把用愛與慾無益的沫來啣濕攔淺的人寫得淋漓盡緻的小說，竟向佛家道家的哲學求慰藉，乃成了不可避免的趨勢：「紅樓夢」的男主角終於拋棄紅塵，「金瓶梅」裏西門慶的遺腹子也如此，因此將他父親淫佚罪惡的生涯抵銷。

在哲學思想方面，釋道的話在中國小說裏占最高的地位。但是小說家自己也是攔淺的魚，他們僅能指出世的道路，而他們積極的同情心却寄與那些既想使現世比較公平安定，又要活得更充實的男女。因此之故，不論我們的六部小說各有意地支持什麼公道或救世的計劃，我們發覺它的主角都是倔強的個人主義者，他們的精力固可引導去促使那計劃實現，也可使它失敗。「金瓶梅」以一個自取滅亡的色鬼作它的主角，表面看是一部佛教的小說。在擁護儒家大同世界主張的「水滸傳」中，我們有性情剛烈的英雄——以武松為代表——武松不近女色的清教徒氣質，實際上加強了他的復仇狂。傳統的批評家認為武松是大英雄，西門慶則為罪大惡極的歹徒。但是假如我們撇開傳統善惡的區分不談，英雄和歹徒都可視為尋求自主與權力而不甘受任何拘束的人：前者在儒家的秩序中扞格不入，正如後者在佛教徒的社團裏不能容身。儘管他們終於歸順佛教，「西遊記」和「紅樓夢」的主角都是叛徒，孫悟空求長生不老，藐視固有的權威，賈寶玉則風流不拘，憎惡仕進和假道學。在「儒林外史」中，明言的理想在主角杜少

卿身上充分表現出來——杜少卿是一位強硬的個人主義者，以拒絕照顧自己的利益，不為做官的誘惑所動來保持他儒生本色的完整。在每個主要角色都懷有立名的雄心的「三國志演義」裏，最使舉國敬仰的英雄——關羽——也是最高傲，最確定自己的偉大的一位。在我們的六部小說中，主角有的縱情聲色，有的古道俠腸，有的風流倜儻，有的落拓不羈，有的像普羅米修斯一樣反抗權威，有的驕傲自負，都表現一種個人主義的氣質，這顯然不是一件偶然的事。

在本節中，有些構成傳統中國小說的思想基礎的要素，我會逐條闡明，在下面六章中，每章以一部小說為主，討論許多問題之中，也要討論它在把它的各種不同的思想因素化為書中人物實際的衝突時，其成功的程度。在這方面，各部作品到底有多成功，最後當然還是要視其作者的智慧、修養、和技巧而定。但是小說家在描寫現實時竟利用到他的文化中互相矛盾的事物，這個事實，至少表示他已觸及人與社會的基本問題。在中國，如在世界其他各地，小說家只得把文明人進退兩難的窘境記載下來：他一面要縱容自己的七情六慾，一面想建立一個比較合理的社會秩序；不是在愛情、權力、和名譽等永久的幻覺中尋找他的命運，便是把他的希望寄託在上帝或道的可能是虛妄的常規中。儘管它們在藝術成就上參差不齊，但是即使是初學的人，不久也會發現，在一流的中國小說裏，至少有六部，像西洋傳統的偉大小說一樣，研究這些進退維谷的窘境，可說絲絲入扣，鞭辟入裏。

（按：本文為夏志清先生的一部專書「中國古典小說」的第一部緒言，曾刊於現代文學雙月刊第三十七期。）

編輯室

風訊

□十一月的「古典文學研究專號」出版後，反應很不一致，下列的是幾位關心我們的讀者的意見：

「……你們的勇氣可嘉，出版『古典文學研究』專號，但可嘉處，也只限於得最佳勇氣獎而已，古典文學豈是輕易可碰得的？你們的勇氣，只顯得你們有欠審慎而已……」

「……古典文學如瀚海、如浩林，你們竟然自稱『專號』，看了十一月號的篇目，一點也不專，也覺得你們並沒有經過周詳的計劃，全刊內談詩詞談賦，一點看不出『編輯』的計劃與功夫，與其如此雜亂等出一專號，倒不如將數篇文章分期刊出較佳。……」

「……古典文學專號，與貴刊以前幾個專號比較，便覺得不如以前多了，我最欣賞的是『馬來文學作品專號』，編得有條理，有類別，充分表現貴刊編輯室的功夫，這個古典文學專號與之一比，失色多了。」

「……我覺得古典文學研究專號編得太泛，如果先從幾部著名小說（紅樓、

蕉風文叢

●尼金斯基日記

這是一本天才的書，是一位蘇聯藝術家對人類說的話，充滿了人道主義的精神和愛心，是一位藝術工作者的誠摯與純真的內心剖白。陳瑞獻和郝小菲合譯。（已出版，每本定價一元）

●歹羊的「點·線隨筆」

這是歹羊的第一本結集，是一個有斷臂的決心，有苦行者的堅忍的從藝者，治藝數十年的深邃心得與經驗，你還可以看出歹羊通過人像線描的獨特創造。（已出版，定價一元六角）

●完顏藉的「填鴨」

這是完顏藉的第一本結集，是有見識有胆識有料的星馬現代文學的開拓者的心血結晶，你將讀到完顏藉精彩的文藝理論、書評、影評、散文、小說及隨筆。（已出版，定價一元四角）

●黃潤岳的「閒思錄」

這是一本生活和思想的書，是一位嚴肅的教育工作者展露他心靈世界的散文集，以醇厚的筆觸寫人生，有開明的見解，有堅實的思想，有不群的理論。（已出版，定價一元）

●拉笛夫的「湄公河」(Sungai Mekong)

這是馬來現代文壇的新聲音拉笛夫的第一本詩集，是拉笛夫在畫室中構想已久的一部著作，除了他的音色美妙的原作，你還可以品賞牧鈴奴和梅淑貞的譯筆。（已出版，定價一元）

西廂、三國、水滸）着手，也許會有系統一點……」

□上述的意見是對「專號」的一些不滿意見，相信這幾位讀者對本刊是「愛之深、責之切」。下面再錄數則意見！

「這次的專號雖然不甚使人滿意，但總算做了出來，我比較喜歡那篇談西廂的文章和談赤壁詞的文章，希望貴刊能努力下去。」

「在這裡，很少能看得到像貴刊在『古典文學專號』的文章，大家注意古典文學研究，實在值得高興，像貴刊十一月號的談李後主，談西廂、談赤壁、談境界……的文章，實見作者的才華與功力，希望貴刊今後多邀請他們寫稿並多加發表……」

□上述六種意見可以代表所有來信的意見，不滿意的是編輯室沒有作有系統的約稿及處理工作，讚賞的是作者們的作品。我們作了一些檢對，的確，專號出版得有點匆忙，準備時間不夠，並沒有主動地和有系統地約稿，差不多全根據作者的來稿中選用。

□但是，另一方面，卻顯示出，作者們對古典文學的研究完全是自發的，也說明了有志於古典文學研究的大有人在，我們歡迎他們繼續給蕉風寫稿。

□這方面的來稿已超過了兩期專號能容納的量，有些稿件不得不在以後幾期內分期刊出，上期風訊裡說過的黃潤岳校長的「閒思錄」亦不得不改在下期刊出，黃校長已退休，正赴海外旅行，並表示將執筆寫回憶錄，黃校長半生從事華教工作，如果回憶錄能完成，當是一部很有史料價值的作品。

□本期封面設計是板城畫家林金良。

蕉風月刊訂閱辦法

☐蕉風長期訂閱價格為半年六期二元八角，全年十二期五元五角，
包括郵費在內。（馬來西亞、新加坡以外的訂閱者郵費另計。）

☐訂閱者請將訂費掛號，或者換成郵票，連同下列表格寄交：

蕉風月刊訂閱部

No. 10, Road 217, Petaling Jaya,

Selangor, Malaysia.

蕉
風
訂
閱
單

姓名（中英文）	
地址（英文）	
訂閱期數	期起至期止
訂費	\$
註備	

UNIVERSITY OF SINGAPORE
LIBRARY

KDN 7603

BULANAN CHAO FOON

蕉風月刊 CHAO FOON MONTHLY

262 期 ● 一九七四年十二月號

Diterbitkan oleh: Bulanan Chao Foon, No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor, Malaysia
Tal: 54535-7

Disunting oleh: Bahagian Penyunting, Bulanan Chao Foon, No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya,
Selangor, Malaysia. Tal: 54535-7

Dicetak oleh: Malaya Publishing & Printing Co., No. 10, Jalan 217, Petaling Jaya, Selangor,
Malaysia. Tal: 54535-7

Ajen Penjual: Union Book Co. Ltd., No. 303, North Bridge Road, Singapore 7. Tal: 23733
Malaya Book Co., No. 22, Jalan Bukit Bintang, Kuala Lumpur. Tal: 89876

\$0.50 senaskah 定價五角