

文學遺產

增刊

九輯

31600

文學遺產增刊九輯

《文學遺產》編輯部編

中華書局

文學遺產增刊九輯

《文學遺產》編輯部編

*

中華書局出版

(北京復興門外翠微路2號)

北京市書刊出版業營業許可證出字第17號

農業出版社印刷廠印刷

新華書店北京發行所發行 全國新華書店經售

*

850×1163毫米 1/32·47/8印張 109,000字

1962年6月第1版

1962年6月北京第1次印刷

印數 0,001—6,500 定價 (9) 0.70元

統一書號 10018·329 62.5.京型

统一書号: 10018·329

定 价: 0.70 元

AG 84/17

目 次

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

試論古代歷史劇

程毅中

一 古代歷史劇的人民性和鬥爭性

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

從上面所舉的一些例子看，大致可以說明歷史劇和歷史書（主

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

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

二 古代歷史劇的歷史傳統

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

歷史劇的藝術特色首先就表現在它旺盛的生命力。它活在人民中間，不斷地發展演變，內容日益豐富多采，形式日益精緻完美，真如百花齊放，四季常春。它的發展形式是多種多樣的，大致有兩種類型。一種類型是以某一歷史人物為中心，不斷地演化出許多故事情節，例如關公戲、包公戲、海公戲等就是如此。或者是由一個人擴展成為一家，不斷地創造新的人物，例如由薛仁貴、楊繼業、岳飛等人物擴展成為薛家將、楊家將、岳家將。另一種類型是以某一個劇本為基礎，不斷地經過加工潤飾，在每個時代每個地區各有不同的處理。例如《劉玄德醉走黃鶴樓》雜劇，至少有朱凱和無名氏的兩個本子，^③而情節又基本相同，顯然有一個是後出的改編本。後來朱凱本中有兩折被吸收入傳奇《草廬記》和《試劍記》。^④至今京劇裏仍在演出的《黃鶴樓》，應該也是從這個淵源來的。至

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

注

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

怎樣評價金人瑞的文學理論

——兼談金批《西廂記》

祝肇年

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

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

我認為古代理論家的思想觀點，由於歷史和階級的局限，經常