



惺亭语言文学丛书

论古代戏曲诗歌小说

中山大学中文系主编

作者：

王季思
黄天骥
吴国钦
苏寰中
罗斯宁
欧阳光
陈大海

黄海章
张正吾
张国风
周锡馥
曾扬华
刘烈茂

论古代戏曲诗歌小说
中山大学中文系主编

☆

中山大学出版社出版
广东新华书店发行 广西鹿寨印刷厂印刷

*

开本787×1092 1/32 10.875印张 232千字
1985年3月第1版 1985年3月第1次印刷
印数1—10,000册

书号: 10339·2 定价: 1.55元

目 录

从《凤求凰》到《西厢记》

——兼谈如何评价古典文学中写爱情的

作品.....王季思 (1)

孔尚任与《桃花扇》.....黄天骥 (25)

论洪昇的《长生殿》.....黄天骥 (51)

论中国古典悲剧.....吴国钦 (78)

关于《鸣凤记》的作者问题.....苏寰中 (92)

吴炳和他的剧作.....罗斯宁 (99)

孟称舜和他的《娇红记》.....欧阳光 (135)

白蛇和她的悲剧

——读方成培《雷峰塔》札记.....陈大海 (156)

论青蛇

——读方成培《雷峰塔》札记之二.....陈大海 (174)

苏轼诗画合一的理论述评.....黄海章 (191)

评宋湘《说诗》.....黄海章 (202)

怎样理解和欣赏《西洲曲》.....王季思 (215)

人境庐诗论简议.....张正吾 (223)

李贺诗歌的颓废主义倾向

——个性和心理对艺术风格的影响.....张国风 (239)

论宋湘和他的诗.....周锡馥(253)

《红楼梦》风格论.....曾扬华(270)

论林黛玉的美.....曾扬华(291)

论《聊斋志异》的艺术构思.....刘烈茂(313)

论《西游记》的幻想艺术.....刘烈茂(332)

从《凤求凰》到《西厢记》

——兼谈如何评价古典文学中写爱情的作品

王季思

历史人物故事演变为文艺作品，文艺作品又更深刻地反映历史现实，在我国将近五千年的文明史上，这事例是常见的。

西汉时期的女性在文学史上有深远影响的，一是王昭君，二是卓文君。前者初见于《汉书》，后者初见于《史记》；前者以悲剧的角色现身，后者以喜剧的性格吸引人。她们的故事在从魏晋到唐代的诗文中多次为人们所引用，并在民间文艺中广泛流传。唐人吉师老《蜀女传〈昭君变〉》诗：“翠眉颦处楚天月，画卷开时塞外云。说尽绮罗当日恨，昭君传意向文君。”看来在唐代，不仅昭君的出塞和亲被编为当时民间流行的变文演唱，文君的故事同样为说唱女艺人所熟悉。

卓文君是蜀郡临邛（今四川邛崃县）首富卓王孙的女儿，从小爱好音乐，青年寡居。司马相如游学归来，在临邛县令王吉处作客。王吉替他设计，要他在卓家一次盛大的宴会上，用琴声挑动文君，又买通文君的侍婢替他通殷勤。文

君为相如的文采风流所耸动，乘夜私奔相如，跟相如回到成都。相如是个穷书生，在成都没有产业，生活上遇到困难。文君摸透了卓王孙的脾气，主动向相如提议，双双回到临邛，在卓家靠近开个小酒店，文君当垆卖酒，相如跑堂打杂。为了这个女儿的“败门风”，卓王孙气得好几个月不敢出门，最后只得分一笔财产给她，打发他们走。后来相如到了长安，得到汉武帝的赏识，出使西南夷，路经成都，卓王孙才跑到成都去认亲，还夸耀自己的女儿有眼力，早就看中了这个阔女婿。

司马迁在《司马相如列传》里，以赞赏的笔调写文君、相如怎样排除重重阻力，结成爱侣；又撕开卓王孙贪富欺贫、趋炎附势的守财奴面孔，博得读者的会心的微笑。卓文君不顾顽固家长的反对，主动投奔相如；又放下千金小姐的架子，当垆卖酒，弄得那个百万富翁狼狈不堪，表现了喜剧人物的性格特征——聪明机智而又大胆泼辣。

这个喜剧性故事在汉武帝初年出现，不是偶然的。汤显祖《相如》诗：“知音偶一时，千载为欣欣；上有汉武帝，下有卓文君。”说明相如与文君的爱情所以获得美满的结果，是与汉武帝比较开明的统治分不开的。西汉王朝建立初期，封建社会正在上升，经过文景时期的休养生息，国家实力充足，汉武帝雄心勃勃，正待大有作为。相如和他的好友王吉尽管还没有怎样得志，由于他们的才能适应新兴王朝的需要，就有可能玩弄卓王孙于股掌之上，使之人财两失。卓王孙有家僮八百，是道地的奴隶主，在这场斗争里就自然以失败告终。正象《威尼斯商人》里以放高利贷起家的夏洛克，在代表新兴资产阶级力量的安东尼奥等面前，被碰得头破血

流一样。

相如以琴声挑文君是这故事里的重要情节，后来有的演相如、文君的戏就叫《琴心记》。从春秋以来，民间一直流传着萧史吹箫作风鸣，得到秦穆公女儿弄玉的赏识，双双骑凤飞去的故事。在奴隶社会和封建社会的高门大户里，青年男女被内外有别的礼教隔开，往往通过音乐互通感情。汉魏以来，相如以琴声挑文君的故事长期流传。后来董解元、王实甫的《西厢记》，让张生在崔莺莺墙外弹唱《凤求凰》的曲调，说“昔日司马相如得此曲成事，我虽不及相如，愿小姐有文君之意。”（《西厢记》第二本第四折）可以想见这一曲《凤求凰》影响的深远。

《乐府诗集》卷六十根据《琴集》转录司马相如《琴歌》二首，就是向来流传的《凤求凰》：

凤兮凤兮归故乡，遨游四海求其凰。
时未遇兮无所将，何悟今夕升斯堂。
有艳淑女在闺房，室迩人遐毒我肠。
何缘交颈为鸳鸯，胡颉颃兮共翱翔？^①

其一

凤兮凤兮从我栖，得托孽尾永为妃。
交情通体心和谐，中夜相从知者谁。
双翼俱起翻高飞，无感我思使余悲。^②

其二

这两首歌辞不见于《史记·司马相如列传》，大约是后人弹唱相如、文君的故事时编写的。第一首表现相如对文君的强

烈追求，第二首表现文君夜奔相如双双远走高飞。除当垆卖酒外，已概括了故事的主要内容。由于雌鸟在孵卵和育雏期间需要雄鸟长期相伴，我国文学作品上习惯以鸳鸯、凤凰来比喻真挚的男女爱情与和好的夫妇生活。这两首歌辞也不例外。

根据古代琴曲的记载，几乎每首歌辞都伴有人物故事，《昭君怨》如此，《凤求凰》也如此。从楚辞演变过来的汉赋，前面铺叙两个或三个人物的互相争论，用有韵的散文，结尾是一首或两首歌辞。班固在《汉书·艺文志》里说：“不歌而诵谓之赋。”赋指前面的散文，是朗诵的；歌指后面的歌辞，是伴乐歌唱的。由于古代文具朴拙，书写困难，有些含有故事内容的俗赋，它前面的朗诵部分，时过境迁，大都失传，只在《琴操》、《琴集》等提要的著作里记下一点故事梗概；而后面的歌辞因为顺口好记，就容易流传。这种情况在金元以来的戏曲和说唱文学里还留有遗迹。《元刊杂剧三十种》和《天宝遗事说唱诸宫调》，就都删去了叙述性的说白，只留下一套套曲辞。

歌辞既是弹唱人物的结束部分，歌者情绪昂扬，伴奏洋洋盈耳，所谓“言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之。”（《毛诗·关雎序》）这就自然而然地伴随有表演艺术。如果说琴曲《昭君怨》是我国早期的悲剧性小演唱，《凤求凰》应是比它更早的喜剧性演唱节目。因为文君的私奔相如，比昭君的出塞和亲，时间要早一个世纪左右。

相如、文君的故事在流传过程中被加进了新的内容，这就是《西京杂记》记载的《白头吟》的故事。故事说相如到

了长安，做了官，阔起来了，想娶茂陵人的女儿作妾，卓文君作了首《白头吟》的诗，表示要同他决绝，相如才回心转意。《白头吟》歌辞见《乐府诗集》卷四十一：

皑如山上雪，皎若云间月；
闻君有两意，故来相决绝。
今日斗酒会，明旦沟水头；
蹀躞御沟上，沟水东西流。
凄凄复凄凄，嫁娶不须啼；
愿得一心人，白头不相离。
竹竿何袅袅，鱼尾何飏飏；
男儿重意气，何用钱刀为！

西汉前期还不可能产生这样完整的五言诗，它当然不会是文君作的。但这首歌辞的出现，对相如文君一类故事提出了新的问题，即男方在贫穷时爱上一个女子，后来他阔了，有钱了，还会不会爱上另一女子？“闻君有两意，故来相决绝。”说明男方的三心二意已成了事实，却更深刻地反映封建社会特别是它的上层男女之间的不平等关系。民间口头创作不会死扣史书来编，更多的是假托历史上某个名人，借题发挥，反映现实。《赵贞女蔡二郎》的故事有哪一点符合《后汉书·蔡邕传》？王十朋逝世不久，他故乡演唱的《王状元荆钗记》，就凭空捏造出钱玉莲、孙汝权的故事。难道汉代民间就不能借文君、相如的故事来表现人民对现实的态度和看法吗？《白头吟》的故事更深刻地反映了历史现实，这就是刘秀建立的东汉王朝正在走向崩溃：是非颠倒，统治阶

级的一切措施都有名无实。东汉末民谣：“直如弦，死道边；曲如钩，反封侯。”“举秀才，不知书；举孝廉，父别居。”人民对统治阶级的虚伪腐败看得更清楚；对历来流传的《凤求凰》故事，产生了怀疑，就出现了《白头吟》的新情节。

《晋书·乐志》：“凡乐章古辞之存者，并汉世街陌讴谣《江南可采莲》、《乌生八九子》、《白头吟》之属。其后渐被于管弦，即相和诸曲是也。”说明《白头吟》原是汉代民间歌谣，后来逐渐用管弦伴奏，成了相和歌辞里的一个节目。又据《宋书·乐志》：“相和，汉旧曲也。丝竹更相和，执节者歌。”说明汉代流传下来的相和歌辞，由三人组成一个小班子演唱，其中一人吹管，一人弹弦，一人打节拍，同时主唱。从上面的历史资料看，相和歌辞《白头吟》，比之琴曲《凤求凰》，不仅有了新的思想内容，艺术上也跨进了一大步。现传《琴操》所记的歌诗五曲，都是《诗经》中诗篇，十二操、九引，都是从周到春秋的人物故事。这些琴曲及其所弹奏的人物故事显然是以琴为主要乐器演奏的同一曲体系。它是在奴隶社会流行的，虽然到汉代也还有人弹唱。而相和歌辞则是从汉代流行起来的一个新的乐曲体系，它跟宋元以来陶真、弹词一类小演唱更接近了。

继承相和歌词的传统，李白又根据《西京杂记》的记载，作了一首《白头吟》：

锦水东北流，波荡双鸳鸯；
雄巢汉宫树，雌弄秦草芳；
宁同万死碎绮翼，不忍云间两分张。

此时阿娇正娇妒，独坐长门愁日暮；
但愿君恩顾妾深，岂惜黄金买词赋。
相如作赋得黄金，丈夫好新多异心；
一朝将聘茂陵女，文君因赋《白头吟》。
东流不作西归水，落花辞条羞故林。
兔丝固无情，随风任颠倒，
谁使女萝枝，而来强萦抱？
两草犹一心，人心不如草。
莫卷龙须席，从它生网丝；
且留琥珀枕，或有梦来时。
覆水再收岂满杯，弃妾已去难重回；
古时得意不相负，只今惟见青陵台！

李白集里有两首《白头吟》，这首是定稿，还有一首是初稿。“李白斗酒诗百篇”，对这首歌辞却改了又改，并不是他真对千多年前的文君有同情；而是唐代的科举制度，使有些出身贫寒微的士子，一旦功名得意，就抛弃自己热恋过的女子，给她们带来无穷的痛苦，使李白感到愤慨。“覆水再收岂满杯，弃妾已去难重回”，显然，它已不是《凤求凰》那样的小喜剧，而是一曲“凄凄复凄凄”的悲歌。

《乐府诗集》卷四十一在楚调曲里附录了元稹的《决绝辞》三首，说它也出于《白头吟》：

乍可（宁可）为天上牵牛织女星，
不愿为庭前红槿枝。
七月七日一相见，故心终不移；

那能朝开幕飞去，一任东西南北吹！
分不两相守，恨不两相思；
对面且如此，背面当何知！
春风撩乱百劳语，此时抛去时，
握手苦相问，竟不言后期。
君情既决绝，妾意已参差；
借如生死别，安得长苦悲！

其一

噫春冰之将泮（融解），何余怀之独结？
有美一人，于焉旷绝。
一日不见，比一日于三年，况三年之旷别！
水得风兮小而已波，笋在苞兮高不见节。
矧（况）桃李之当春，竞众人攀折。
我自顾悠悠而若云，又安能保君皓皓之如雪！
感破镜之分明，睹泪痕之如雪。
幸他人之既不我先，又安能使他人之终不我夺。
已焉哉！织女别黄姑（即牵牛），
一年一度暂相见，彼此隔河何事无！

其二

夜夜相抱眠，幽怀尚沉结；
那堪一年事，长遣一宵说；
但感久相思，何暇暂相悦。
虹桥薄夜成，龙驾侵晨别；
生憎野鹊性迟回，死恨天鸡识时节！
曙色渐瞳眈，华星次明灭；
一去又一年，一年何时彻！

有此迢递期，不如生死别。

天公隔是（已是）妒相怜，何不便教相决绝？

其三

这三首诗的内容有三点值得我们注意：一是它们都拿牵牛织女的一年只七夕相会一次，比喻男女双方的爱情生活，这跟秦观《鹊桥仙·七夕》词的“金风玉露一相逢，便胜却人间无数”一样，都是写男女的私情，而不是正常的夫妇生活；二是双方对这种私情的被隔绝感到十分痛苦；三是在从热恋到决绝的过程中，双方产生过怀疑、猜忌，“对面且如此，背面当何知”，“我自顾悠悠而若云，又安能保君皓皓之如雪”，表现这一对恋人之间从热恋到决绝的矛盾冲突过程。这三点相当真实地反映了唐代上层社会青年男女在婚前的恋爱生活，是它以前的同类歌辞里所少见的。

恩格斯根据摩尔根的研究成果，对人类进入文明时代后的两性关系作了历史唯物主义的概括。人类在脱离野蛮状态后，出现了一夫一妻制的家庭。恩格斯指出：“一夫一妻制的产生是由于，大量财富集中于一人之手，并且是男子之手，而且这种财富必须传给这一男子的子女，而不是传给其它任何人的子女。为此，就需要妻子方面的一夫一妻制，而不是丈夫方面的一夫一妻制，所以这种妻子方面的一夫一妻制根本没有妨碍丈夫的公开的或秘密的多偶制。”妻子要对丈夫守贞，丈夫却可以三妻四妾，甚至嫖妓。在这种男女地位悬殊的家庭里（当然，在劳动人民的家庭里要好得多），

“古代所仅有的那一点夫妇之爱，并不是主观的爱好，而是客观的义务；不是婚姻的基础，而是婚姻的附加物。”这

样，卖淫、通奸就成为这种婚姻不可避免的补充，它糟蹋了许多青年妇女，也腐蚀了男性自身。但是比之野蛮时代的对偶婚制度，文明时代的一夫一妻制又前进了一大步，因此恩格斯又指出，一夫一妻的家庭是现代的个人性爱能在其中发展起来的唯一形式。他说：“从一夫一妻制之中——因情况的不同，或在它的内部，或与它并行，或违反它——发展起来了我们应归功于一夫一妻制的最伟大的道德进步：整个过去的世界所不知道的现代的个人性爱。”这种现代的个人性爱，表现为性冲动的最高形式——热恋，它“根本不是夫妇之爱。恰恰相反，……正是极力要破坏夫妻的忠实。”（以上引文并见《家庭、私有制国家的起源》第二部分《家庭》）

元稹在《决绝辞》里所反映的男女私情，表现历史上的个人性爱同在封建家长主宰下的夫妇之爱的矛盾。诗中的双方如此热恋，仍不得不忍痛决绝，是考虑到这种结合，无父母之命，媒妁之言，要遭到双方家长的反对，也不会得到社会的舆论的支持。归根到底，是历史上的个人性爱向封建婚姻制度的屈服。

如果说《决绝辞》只朦胧地表现历史上的个人性爱同封建婚姻的矛盾，《莺莺传》由于运用了当时流行的传奇小说的体裁，塑造了崔莺莺这个悲剧人物的形象就鲜明不过地表现了恩格斯所说的“在古代充其量只是在通奸的场合才会发生”的两性关系，它是违反了封建家长主宰的一夫一妻制而发展起来的历史上的个人性爱：莺莺给张生的信说。“始乱之，终弃之，固其宜矣，愚不敢恨。必也君乱之，君终之，君之惠也；则没身之誓，其有终矣。”在妻子要对丈夫片面守贞的封建社会，女子要“从一而终”，如果跟人私通，又另嫁一

个丈夫，将招来来终身的幸。处在莺莺的地位，当然希望张生“君乱之，君终之”，把双方的性爱关系贯彻到底。可是同样的情况，对男子来说，不过是道德上的小污点，即一般说的小节问题，即使另娶一个女子，不会影响他在家庭的统治地位和个人的功名前程。因此处在张生的地位，却认为“始乱之，终弃之”，等功名成就之后另找高门，明婚正配，才是“善于补过”。后来王实甫写《西厢记》里的崔莺莺在同张生私自结合时说：“妾千金之躯，一旦弃之。此身皆托于足下，勿以他日见弃，使妾有‘白头’之叹。”同样表现男女之间在性爱上的不平等地位，同时说明汉代民间歌谣《白头吟》里提出的问题，再一次在金元戏曲里得到反映。

《莺莺传》写莺莺的深沉性格是：“艺必穷极，而貌若不知；言则敏辩，而寡于配对；待张之意甚厚，而未尝以词继之。”她聪明美丽，有较好的文艺修养，但都不敢轻易流露。这是沉重的封建压力在一个青年知识妇女身上的表现。作者在她最初出见张生的片刻就有所描绘，随着故事情节的发展，逐步加以深化，直到她被张生无情抛弃，还“临纸呜咽，情不能伸”，有苦无处诉。莺莺的悲剧形象概括了历史上许多受封建礼教约束和轻薄少年遗弃的善良少女的共同命运，十分动人。可是作者对她的主观评价是“不妖其身，必妖于人”的“妖孽”，表现了封建文人的正统观念。这样，它在通过说唱、戏剧等通俗文艺在民间流传过程中，必然为大多数城市中下层民众所不能接受，促使那些演唱莺莺故事的民间艺人加以改造，象《凤求凰》在汉魏民间流行时被改造为《白头吟》一样。不过这次不是把喜剧改成悲剧，而是把悲剧改成喜剧。莺莺不再是“不妖其身，必妖于人”的

“妖孽”，张生也不是对莺莺“始乱终弃”的轻薄少年，而是象董解元所弹唱的“从今至古，自是佳人，合配才子”，“一个趁了文君深愿，一个酬了相如素志”。事隔两千年，同一个母题的人物故事，先是从喜剧转到悲剧，后来又从悲剧转到喜剧，转了一整圈，又经王实甫的彩笔加工，故事内容大大丰富，人物形象更其鲜明。它不是回到原来的起点，而是螺旋形地上升了。这螺旋形的上升，从历史的内容看，不再是新兴地主阶级与没落奴隶主阶级的矛盾，而是新兴市民阶层与开始走向下坡路的封建地主阶级的矛盾；从艺术形式看，不再是从琴曲歌辞向相和歌辞的转化，而是从封建文人借以表现诗才、史笔的唐宋传奇向城市人民用以娱乐自己也教育自己的金元戏曲的转化。因此不论从历史内容或艺术形式看，都大大地提高了，丰富了。

董解元、王实甫在改造《莺莺传》中莺莺的悲剧形象时，保留了她性格中深沉的一面，但已不是对封建压力的屈服，更多的是为了防止封建势力对她的美好愿望的破坏。她没有在贴身侍婢红娘面前轻易流露自己对张生的爱慕，就是这种性格的表现。作者还通过她同张生、红娘、老夫人之间的矛盾冲突，表现她性格中机智、泼辣的一面。她对张生是能擒能纵，对红娘是有真有假，对老夫人还敢嗔敢骂。这就有效地吸收了文君、相如故事的成就，又赋予她以新的历史风貌，完成了这个喜剧角色的创造。

王实甫的《西厢记》在古典戏曲中影响最大，版本也最多。张生、莺莺的“有情人终成眷属”，向来赢得青年读者的赞赏。但老一辈的封建家长大都反对它，说它是“海淫之作”，严防青年人去看。五四运动提倡男女平等，自由恋

爱，它暂时交了好运；但好景不长，大革命失败后有些家长、教师仍禁止子女、学生看。解放后它又交了好运，在大学中文系的文学史课里重点加以介绍，袁雪芬同志主演的越剧《西厢记》还到东欧演出，得到国际友人的好评。文化大革命期间它又遭厄运，说它是宣扬爱情至上的才子佳人戏，连同古今中外的爱情作品统统被打入冷宫。究竟应该怎样评价历史上这类爱情作品呢？马列主义者对这个问题有自己的看法。

马克思主义认为人类有三种生产，即物质生产、精神生产和人类自身生命的再生产。这第三种生产就是夫妻之间的关系，父母和子女之间的关系，也就是家庭。家庭关系和物质生产、精神生产密切相关，尤其是以家庭为生产单位的封建社会。家庭关系处理不好，不仅影响夫妻双方的工作和生活，还将影响父母对子女一代的教育，因此不能避而不谈，而且必须根据历史唯物主义的观点把它谈清楚。

人类的生产活动虽然有三种，居于首要地位的是物质生产。因为人们“为了生活，首先就需要衣、食、住以及其它东西。因此第一个历史活动就是生产满足这些需要的资料，即生产物质生活本身。”（马克思、恩格斯《德意志意识形态》）如物质生产搞不好，生活资料缺乏，连本身生命都难于维持，就谈不到自身生命的再生产。明确了这一点，我们就会从劳动生产的观点出发，摆正恋爱问题、婚姻问题的位置，要求在共同劳动中建立感情，先立业，后成家，才是正理。所谓“爱情至上”的说法，就不攻自破。古典文学中的爱情作品，男女主人公大都出身于封建社会的上层，不需要参加物质生产劳动，作品又是以描写爱情为主的，这就给读者