

文學新刊之一

夜書

林榕

文章書房出版

書 夜

第 評 論

種 類



• 一之刊新學文 •

目 錄

談中國新文學的源流.....	一
現代散文談.....	七
晚清的翻譯.....	一六
初期的文藝雜誌.....	三〇
許地山及其作品.....	三七
「醉翁談錄」與宋人小說.....	五四
「秋夜月」.....	七〇
阿Q正傳與其劇本.....	八一
兩個「家」的劇本.....	一〇〇

144958

兩本「城」的故事.....	一一一
讀「沉淵」.....	一一一
關於「人之初」.....	一二六
「男女之間」和「寡婦院」.....	一三三
讀劇隨筆.....	一三八
後記.....	一四九



談中國新文學的源流

任何一個文學運動的產生都不是偶然的，它一方面要有長期的醞釀，一方面要有勃發的時機。前者是歷史的因素，這因素有時在表面可以看出，有時却深藏在骨子裏；後者是時代的因素，它是一個運動的靈魂，又是那運動的導火線。無論就中國歷代的文學變遷或是外國各時代的文藝思潮看，都能夠很明顯的找到這例証。

從民國六年開始的中國新文學運動，是對於傳統的舊文學的反抗，自然它的起來也決不是一時的倡導所能成功的，雖然在現在僅有的二十幾年的歷史裏，它還沒有成熟，而且有人有意的或無意的反抗，但它的前途並不會滅亡，這就是因為它也同樣具有歷史和時代兩個重要因素的原故，尤其重要的是歷史的關係。所以，對於中國新文學的源流這一個題目應值得仔細考慮一下。

談到新文學源流，很容易使我們想起周作人先生那一本名叫「中國新文學的源流」的小書，那是民國二十一年他所講演的筆錄。這書被介紹到國外以後，對於他們的影響似乎更大，很多人把它當作作者對於中國新文學運動整個的系統看法，而對於他前期的主張反倒比較忽視。這實在有點偏狹。在那本書裏周先生有兩個重要的意見提出：一是中國文學的變遷是言志和載道兩種潮流的起伏，這



是他對文學史的認識。第二是說新文學的產生是盲志派的興起；是對於清代的八股文和桐城派的反動，也是明末公安派和竟陵派的復興。這一章是抱對新文學過動的看法，幾乎成爲一般人所週知，尤其是提到中國的白話散文，差不多都會聯想到明末小品。這自然得說是周先生的重要發現，他這種見解其實很早就說過。在民國十五年他寫「陶菴夢憶序」的時候，就說「我們讀明清有些名士派的文章，覺得與現代文的情調幾乎一致，思想，固然難免有若干距離，但如明人所表示的關於禮法的反動，則又很有現代的氣息了。」後來他在「雜拌兒跋」，「燕知草跋」和「近代散文抄序」裏，都反覆提到這種意見。民國二十三年林語堂先生創辦「人間世」小品文半月刊，提倡個人筆調的小品文，對於公安派作品很加提倡，「袁中郎全集」的翻印成爲一件極流行的事。這時候，明末小品文和新文學中散文的關係似乎走得更密切了。

但是中國新文學的源流果真是從明代公安派的文章而來的嗎？這個問題不是那樣簡單。這並不是周先生的錯誤，而實在是一般人對他的看法尙未認識清楚，雖然他的意見也有不完全的地方。這還得由他自己的話說起。他所說的「公安派復興」是比較而言的，是內在和外來兩種關係的比較，「這與其說是文學革命的還不如說是文藝復興的產物」，也就是這意思，而所以是「文藝復興的」的原故在於思想上的相似，這相似實際說來，又不過是那一點反抗的精神而已。但是，周先生並不忽視文學和時代的關係，所以他說「思想雖然難免有些距離」，又說「因時代的關係在文字上很有歐化的地方，

思想上也自然要比四百年前有了明顯的改變」，這改變是在於「其所吸收的外來影響不止佛教而爲現代文明，故其變化較豐富」，若這樣仔細看來，明末小品文和中國新文學的相近處實在不多，說公安派是新文學的「源流」，實在是指一部份而言的。

其實，這個說法恐怕還是僅就新文學中的小品散文而言，這在他序幾個人散文集的時候說得很明白。但即使就散文說，他的主張却並非如此簡單，他雖然會說「現代散文在新文學中受外國的影響最少」（陶菴夢憶序），却多少還承認外國影響佔一部份，所以他在另一處又說：「中國新散文的源流我看是公安派與英國小品文兩者所合成」（燕知草跋），則可見所謂源流不是單絕的了。我們若回顧周先生在文學革命初期的主張，他收集在「藝術與生活」裏的「平民的文學」、「人的文學」、「新文學的要求」一些文章，就知道他所說的「眼裏見了世界的人類，養成人的道德，實現人的生活」，還須要向外國文學裡面去尋找。

這樣看來，周先生對中國新文學源流的想法，並不是一個確鑿不移的意見，後來由於袁中郎的被過分提倡，才使一般人感到這見解的偏狹真是自然的了。在這見解裡有一個不能否認的錯誤，就是周先生對於公安派的過於重視，而對於中國新文學的本質看得稍輕。他說中國文學是言志載道兩派潮流的起伏，這並沒有談到新文學的特質，雖然新文學中注重個人，又何嘗都是言志的呢？他說公安派反抗禮教，那和新文學中的反抗精神又何嘗相同呢？

說到這裏，我們該注意的是中國新文學的特質，也就是新文學運動發生的原因。這個運動的起來是在「新青年」雜誌提倡的「思想革命」之後，所謂「思想革命」又和政治有密切的關係。這主要的原因還得推之於辛亥革命，那次革命是民主的革命，同時也是反封建的運動，所以在思想上也自然有着民主、自由、博愛、平等、個人的解放種種要求，因為是反封建的，所以有破壞偶像、滅除迷信、反對因襲種種主張。思想和政治一致，文學和思想又是一致。所以新文學運動的特質，簡單說來也就是民主和反封建而已。這裏頭有一個思想的問題在內，當然不全是「言志」了。同時它又是一個全體的運動，屬於一般的民衆，主張個人解放，這是和過去任何文學上的革命相異處，而公安派士大夫階級的反禮教精神，也自然和新文學的精神不一樣了。

那麼中國新文學的源流到底是甚麼呢？這第一點該是上面說到的「思想革命」，但這種革命却不是民國初年的，因為說的是「源流」，自然有它結胎和孕育的日子，這日子不是短時期所能完成。我們不必說它源於明人的反抗禮教的思想，却可指定它爲一八四〇年鴉片戰役之後的結果。陳子展有「中國近代文學之變遷」一書，論新文學從一八九八的戊戌政變講起，是一個比較正確的看法。但是中國新文學運動不能說從梁啟超康有爲時代就產生了，只能說那是一個源流，則是很恰當的。這原因是思想方面的，因為鴉片戰後中國才有覺醒，其結果是戊戌政變的發生，在思想上消極的是封建組織的破壞，積極的是個人發現的萌芽。所以說「新文學」等的新文體，清末的「誦讀小說」都是新文

學的源流。尤其是翻譯文學的興起，雖然在文章上說「所得終不償失，究竟免不了最後的失敗」，可是在介紹外國作家這一點說，至少和民國以後的翻譯作品有很大關係。民國十七年朱自清先生在「背影」序中說：「現代散文所受的直接的影響，還是外國的影響」，這還不得不溯源於四十多年前的林琴南先生。這一個新文學的源流實在是不可忽視的。

新文學的第二個源流是語言文字本身傳統的關係。民國八年以後胡適之先生所說的文學革命，實際上就是文字的革命，他所標舉的「國語的文學，文學的國語」十個字，就是「一方面用白話寫文章，一方面要使語言和文字兩者合一，這是新文學運動的另一個特質。這個特質的源流更為深廣。胡先生生在「白話文學史」的引子裏就說「我要大家知道白話文學不是這三四年來幾個人憑空捏造出來的，我要大家知道白話文學是有歷史的，是有很長久很光榮的歷史的。」因此，他寫那本「白話文學史」就從漢代講起，承認那時已有白話文學，雖然這裏面難免有牽強和附會的地方，但由此也可以知道新文學運動中提倡的白話文學不是「開」出來的，來源不一定溯之於漢魏，至少同元明以後發達的小說和戲曲的關係更為密切。新文學裏的作品有許多確會從那裏得到不少幫助，胡適之清新流麗簡捷明快的文章，恐怕還是得之於舊白話小說為多。這也是一個傳統，也可以說是「文藝復興的產物」。不過在歷史中這個發展是一條潛伏的暗流，像河水的發源一樣，起初是微弱和埋藏的。由於民國初年的新文學運動才把這條河流通疏流暢。

我對於中國新文學源流的看法是這樣。一個是思想上的演變，一個是文字上的傳統。但構成這兩個源流發展的還是時代的力量。周作人先生論現代散文時會說它「好像是一條湮沒在沙土下的河水，多少年後又在下流被掘了出來，這是一條古河，却又是新的」，這話若用來說整個的新文學運動，我想更爲恰當一些。

因爲這樣，才使我們相信這水流不是新掘的淺河道，而是有了深久基礎的。也因此覺得一般人對新文學前途的懷疑和阻難是極可笑的了。

(三十二年一月)

現代散文談

一·叛徒與隱士

民國十六年周作人先生寫「澤瀉集」的序文，曾引過戈爾特堡批評講理斯的話，說他裏面有一個叛徒與一個隱士，而他自己也「希望在我的趣味之文裏也還有叛徒活着。」廢名先生對這話頗為同情，後來一般人也批評周氏的散文說是「隱逸的」。這種說法漸漸普遍，甚至以周氏的隱士態度和魯迅先生叛徒的精神相對，代表中國現代散文的兩大派別。

但這兩個為現代散文的代表作家的態度，果能以叛徒和隱士來說明嗎？在這一方面兩者不是單獨的孤立，而是相互的結合，就個人說，固不能盲目的斷定，就整個散文說也非正當的劃分方法。恐怕「澤瀉集序」裏的本意也是願在叛徒中有隱士，隱士中有叛徒吧。

現代散文的產生，可以說是一貫的叛徒精神，這與新文化運動的本質是一致的。產生於五四時代的新文化運動是對於舊社會和舊傳統的反抗，是一種反叛封建精神的表現。胡適之先生的文學革命還是出發於陳獨秀的「思想革命」，先有叛徒的思想，然後才有改革的精神。那時在「新青年」上所發表的「隨感錄」就是這種破壞孔教，禮法，國粹的表現。有這種叛逆的精神，才有文學革命，才有在

內容上以個人爲本位的「平民的文學」和「人的文學」的提倡。這是完全的叛徒的姿態，思想革命和文學革命是這樣，現代散文的初期作風也是一樣。因爲那時候的散文是重在敘事和說理，還很少抒情

的分子。因爲是敘事和說理，也自然說的是對舊傳統反叛的事和建設新文化的道理了。

這一種叛徒的精神表現在「新青年」裏，也表現在「語絲」和「現代評論」裏。這裏談的是散文，只好就事論事，拋開整個新文學運動而來專談這一小部份。

講現代散文的人，多從「語絲」說起，其原因也就是因爲從那時以後，才有純文學的散文產生，而從前的作品實在只是廣義的說理文而已。說起「語絲」就連想到「現代評論」，它們在時代上固屬同時，所代表的態度却完全不同，因此有人從此劃定現代散文的兩大分野。實在說起來，這兩個刊物的精神也是一致的，那就是邊脫不掉繼續着「新青年」而來的反抗精神。「語絲」發刊詞說，「我們所想的只是想衝破一點中國的生活和思想界的昏濁停滯的空氣。我們個人的思想儘自不同，但對於一切專斷與卑劣之反抗則沒有差異。」「現代評論」更是以時評社會的評論爲主的了。這是民國十三年

的事，周作人同魯迅先生的散文都是這時漸爲大家所注意的。

知堂先生最初以一個叛徒的面目與人相見，想是不會被人否認的，最顯明的是他的幾篇討論文學內容問題的文章，直到現在還不失爲建設理論的基礎。其中如「人的文學」就是和舊的非人的文學的對抗。在散文上也自然表現出他這種精神。有人論他的作品，說在前期具有戰鬥性，後期只有沖淡的境

地；這話是不很確當的。像開頭所引的他自己的話，希望在隱逸中有叛逆，他的散文實具了這兩個成分，不過前期的作品因爲是在建設的初期，叛逆常超過隱逸，後期的作品則除思想本身外兼及於文章的境地，也自然有一種不同的作風產生，這不同的作風被人稱做隱逸或閑適，但骨子裏仍是充溢着前期的叛徒的精神。

這說法最好以他自己的話來證明。關於前期的作風在「雨天的書」的序裏可以看出，他說自己不能脫掉浙東人的「師爺氣」，有一種喜罵人的脾氣，「說着流氓似的土匪似的話」。這自有「自己的園地」以至「談虎集」「談龍集」諸書的文章可以參証。至於他後期仍有這一種態度，即在二十五年所寫的「瓜豆集」的題記上可以看出。「其實我自己也未嘗不想談，不料總是不够消極，在風吹月照之中還是要呵佛罵祖，這正是我的毛病，我也無可如何。」他承認這還是一點師爺筆法的紳士態度。這方面，他那篇「自己的文章」更是一篇誠實坦白的敘述。即近年出版的「藥味集」序裏也還有着「拙文貌似閑適，往往誤人，唯一二舊友知其苦味」的話。

說起魯迅先生，自然是一個對舊社會的叛徒無疑了。從「熱風」開始起就對於殘暴者呼出了反抗。兩部「華蓋集」中藏有無限熱情。他編「莽原週刊」時曾說，「我早就很希望中國的青年站出來，對於中國的社會，文明，都毫無忌憚地加以批評」，後來論「小品文的危機」時也說「生存的小品文必須是匕首，是投槍，能和讀者一同殺出一條生存的血路的東西。」這是一貫的精神，到死也不妥協。

的。

在這種叛徒的態度之外，却也存在着隱逸的精神。就表面看來，那種隨感錄和後來的雜文若是叛徒，則抒情散文的起來就是隱士的代表了。大概這種散文的產生總在敘事和說理文發生之後。民國十二年胡適之先生寫「五十年來之中國文學」時就說到「小品散文」的產生打破「美文不能用白話」的迷信。民國十六年朱自清先生「論現代中國的小品散文」更指出散文發展中的種種樣式。這時候，散文在新文學中既立下基礎，就不能不向更深的方面求發展，自然追求文章中深遠的意境，無論是從明末小品來的也好，或是從西洋散文傳統來的也好。散文逐漸被人認為脫去反抗的外衣換上藝術的裝飾。但這藝術決不是脫離了原來的精神能夠獨立的。如周作人先生所說「實在雜望能夠從容鎮靜地做出平和冲淡的文章來」，也就是前面所說，始終有叛徒的精神在裏面的意思。

這種隱逸的外表也可以見於魯迅先生的散文中，「野草」和「朝花夕拾」兩個集子就是最好的代表，他的態度是說那「不是撫慰和癡癡，牠給人的愉快和休息是休息，是勞作和戰鬥之前之準備」，這仍是充滿十足的戰士風味的。

所以隱士與叛徒勉強說來只是表裏的問題，不是對立的稱呼，隱士使散文的境界開拓得深，叛徒使散文的範圍延及得廣，只有深與廣相併的展開，才會有一個正確的道路。

在隱士方面我們有俞平伯和廢名這兩個作家，他們散文的意境又深遠又雋永，也有一個年輕而逝

去的梁遇春。在這方面不能忘掉「語絲」的後身「駱駝草」的貢獻。最後還有幾個詩人兼有散文家的收穫，就是何其芳和李廣田，「畫夢錄」的影響，在這幾年的散文上的確不小。這些人固然外表上是隱士，裏面却還具有叛徒的本質。何其芳「刻意集」的序文會說他已經「憤怒的勇敢的開始反抗」，「要使自己的歌唱變成鞭子還擊到這不合理的社會的背上」了。

若論真的叛徒，新興的雜文當然是最好的代表，它比前期的隨感錄更多一層文學價值。魯迅先生死後，沿襲他的作品的人已經不少。他們在內容上都擴張了散文的範圍，「科學小品」與「歷史小品」也是這樣產生的，就是林語堂先生提倡的「個人筆調」，不也是求內容的廣嗎？

現代散文的過程，從「語絲」到「人間世」這二十個長久的年代，就整個歷史上看這都很短，說不上甚麼地位和價值；所以派別劃分都不是絕對的，說理也好，抒情也好，載道也好，言志也好，總之各有各的道路，這道路並不能孤立，同時却必能同趨於一個目的。叛徒與隱士的不可分在這裏並不能得到明証。

二· 圖 畫 詩 畫

就散文的文字說，一般認為現代散文的發展是由胡適趨於綺麗。胡適之先生最初論散文的成績說：「用平淡的談話，包藏着深刻的意味」的話，二十年後何其芳寫「畫夢錄」的時候，却承認他「喜歡那種鏗鏘，那種彩色的配合，那種鏡花水月」。這和新詩一樣，是一個很有趣味的問題。在一部份

人看來也許說這是故意求艱深晦澀，故意離開大眾；其實，這正是散文向上的發展，由簡樸到綺麗，由綺麗再洗練爲真的簡樸，乃是新文學一致的路線。因此，對這問題遂有商討的必要了。

觀察現代散文的產生，當然和整個白話文學的倡導有緊密關係。民國六年胡適之先生提出「文學革命」口號的時候，所側重的是文字的改革，也就是由已死的古文字改爲現代口語的活文字。這次革命的成績，第一是他的「嘗試集」裏詩的創作，第二便該說到白話散文了。那時候除了長篇議論文章，像初期討論文學革命問題的作品以外，幾乎白話散文都多少帶着雜感文的氣質，不是對社會現象的批評，就是對新文化運動的感想。「新青年」裏的隨感錄，陳獨秀所寫的反對禮教，攻擊舊的文章都屬於這一類。就是後來周作人先生辦「語絲」以及「農報副刊」時登載的散文，也還多具有這樣性質。它們主要目的是說理，是敘事，要說理必須清楚，要敘事必得明白。所以文字上的簡樸也是自然的現象，這現象與白話文學的提倡是一致的。唐鉞曾說「假如『言之有物』，雖摛藻揚華，更顯得『羊質虎皮』有何好處？」這話也正是文字上的簡潔的要求。

但這種簡樸的文字，爲甚麼到後來慢慢變爲綺麗的呢？這原是文學進化的必然傾向，最初是求普通的接受，然後就要更謀深入的進展。所謂廣與深的兩層意義也就在這裏。不過，要說明散文的這種現象，也應注意兩方面的關係，一個是內容上的，隨着思想的解放，散文的內容比從前要廣，即「宇宙之大，蒼蠅之微」無不可寫。思想解放的結果是個人主義的被重視，同時也是抒情傾向的發展。

如果這樣看冰心，徐志摩一派美體散文的產生也不是偶然的了。第二個是形式上的，這指的是傳統的關係，也就是歷史的背景。這也是任何文學運動必有的現象，就是由當然的推測進而爲對舊文學傳統的再認識的態度。因爲一國的語言文字的特性不可忽視，由這民族的傳統關係上，才能正確認識新文學的重要性。在這裏，並非無目的地接受，而是提煉的吸取。所以最近幾年來散文和新詩中有一種古典的綺麗的傾向也是必然的。

這樣就歷史的進展上看來，簡樸與綺麗像是一個明顯的軌跡。但文字表面的美否並不是判斷散文優劣的標準。實際上散文的成熟在於整個的內容，是一種內在的美。這又往往不是輕易看得出的。廢名先生有一篇「關於派別」的文章，說散文之極致是「隔」，他說「詩人都是表現自己的，詩的表現是不隔；若散文則不然，具散文的心情的人，不是從表現自己得快樂，他像一個教育家，循循善誘人，他說這句話並非他自己的意思非這句話不可，雖然這句話也就是他的意思。又如我前面所說的，具散文的心情的人，自己知道許多話說不出，也非不說出不可，其心情是見於行事，行事與語言文字之表現不同，行事必及於人也。」梁實秋先生在「論散文」裏注重「適當」，也就是能把心中的情思乾乾淨淨直達了當的表現出來」。這話看去像和廢名所說的「隔」不很相同，其實意思却是一致，他們所說的「隔」是對讀者而言，就作者自己說都是自己知道，是不隔的，所不同的只是一點差別而已。

若以文字論文字，簡樸與綺麗的區別也不像那兩個字本身所顯示的那樣簡單。一般的說法，簡樸是一種平淡自然，綺麗常帶一點雕琢和粉飾。但在散文上這兩者不是對立而是並不可缺的。這裡所說簡樸的意思是整個理想的適當而言，梁寶秋說「簡單就是經過選擇刪去以後的完美的狀態。普通一般散文在藝術上的毛病，大概全是與這個簡單的理想相反的現象。散文的毛病最常犯的無過於下面幾種，（一）太多枝節，（二）太繁冗，（三）太生硬，（四）太粗。」這已不是外形的問題，而深入到全體了。對於綺麗也可以這樣解釋，「文字要裝潢，而這種裝潢要成爲有生機的整個之一部，不要成爲從外面粘上去的附屬品」，是一個較合適的說法。

那麼究竟散文要用一種怎樣的文字？這也是在前而說過的，由簡樸趨於綺麗後的另一種簡樸。這所謂簡樸不同於流俗，也不是有意的裝腔作勢。一句話，它是由語言的洗練中產生的。從前的隨感錄只能做到說理敘事的目的，從前的抒情文只能做到優美意境的表現，從前的雜文只能偏重社會的價值，而理想散文的產生必是極廣而同時又極深的。

周作人先生在「燕知草跋」裏說理想的文字是「以口語爲基本，再加上歐化語、古文、方言等分子，雜揉調和，適宜地或吝嗇地安排起來，有知識與趣味的兩重的統制，纔可以造出有雅緻的俗語文來。」這裏說的「雅緻」也就是綜合簡樸與綺麗的理想文字，是自然大方風度的。魯迅先生說「將活人的唇舌作爲源泉，使文章更加接近口語，更加有生氣。至於對於現在人民的語言的窮乏欠缺，如

何救濟，使他豐富起來，那也是一個很大的問題，或者也須在舊文學中取得若干資料，以供使役。」（寫在墳後面）這方法和何其芳在「夢中道路」中說的「從陳舊的詩文裏選擇着一些可以重新燃燒的字，使用一些可以引起新的聯想的典故」的試驗相同。所以，「畫夢錄」的產生也正是散文可走的道路，不能以其表面的美麗的彩色而輕視它，雖然今後散文並不會完全循着這條道路。

整個看來，現代散文還是在一個嘗試的階段裏，這階段所注重的與其說是內容，倒勿寧說是文字。簡樸與綺麗固然是進展的表現現象，同時也是創造理想散文的標準。雖然這還待於新文學的全面發展，我們却也不能不這樣期待。

（三十二年二月）

晚清的翻譯

中國近代文學的淵源開始於一八四〇年的鴉片戰爭；在鴉片戰爭以前，中國是一個閉關自守的國家，不知道西洋有所謂又化，在鴉片戰爭以後，却又盲目的接受西洋的一切，不但知道西洋各國都是「船堅炮利」，而且在物質之外還有眞正的精神文化，這是中國有系統有目的地翻譯事業的開始，因爲屢次敗戰的刺激，要「知己知彼」必須打開國家的界限，容納別國的文化，所以這時候的翻譯自然與漢魏以來的佛經和明初以傳教爲目的的譯述有所不同了。也因爲這個原故，談近代文學，尤其是近代的翻譯史要從晚清講起。

這裏所說的晚清是從一八四〇年（道光二十年）起到民國初年七十多年的時間，這時期的翻譯狀況約略可分做三期，從一八四〇到一八九四是最一期，是翻譯事業的開端，所譯的大半屬「格致」之學，也就是自然科學方面的著述。一八九五年以後到一九一〇是第二期，從自然科學的翻譯轉到社會科學方面，同時也是譯述西洋文學的開始。一九一一年以後民國前後的幾年間是第三期，所翻譯的是文學作品，同時也就是現代西洋文學介紹的時期。

第一期翻譯事業的開始是因爲受到鴉片戰爭和英法聯軍（一八五六）幾次戰爭的結果，使中國一

敗塗地，訂立許多條約。一般知識份子知道西洋的勝利全在於物質，要求中國自強必先接受西洋文化，當時所謂「洋務」就在這方面，曾國藩，李鴻章等人提倡最爲有力。曾氏在「擬選聰穎子弟出洋習藝錄」裏說：

如興國軍法，天洞彈造艦製器，等事，無一不與用兵相表裏。凡遊歷他國，得有長技者，即延入書院，分科傳授，精益求精，其於軍政船政，直視爲身心性命之學，今中國欲做其意而精其法，則當院風氣既開，似宜嚴選聰穎子弟，往各國肄業，實力講求，以仰副我皇上徐圖自強之至意。

辦理「洋務」的第一點就是派遣留學生，使他們明白西洋的學問，再用之於國內，挽救頹危的局面；但這個工作畢竟還限於少數人，要使一般人普遍地明白「西學」就不得不講求翻譯了。馮桂芬在「采西學議」中曾反復說明學習西洋語言文字的重要，他主張「於廣東，上海設一翻譯公所，選近那十五歲以上，穎悟文章，倍其廩食，住院肄業，聘西人課以諸國語言文字」，這種意見迨爲普遍的要求，於是遂有專做翻譯工作的機關出現。這種翻譯機關最早爲人所熟知的是京師同文館，此外在上海還有廣方言館，福建馬尾船政局，天津武備學堂，上海外國語言文字館，和江南製造局的翻譯館等。

同文館的創立在一八六七年（同治六年），附屬於總理各國事務衙門內，館內聘西人爲教習，教授英、法、德、俄西國語言文字，分天文、化學、算學、格致、醫學各科目。其後各地仿設很多。吳大澂在上海提倡，說：

前見總理衙門文，新設同文館，招入旗學生，聘西人教習諸國語言文學，與漢教習相輔而行。此舉最爲善法。行之既久，能之者必多。必有端人正士，奇尤異敏之資出於其中。然彼得西人之要領而取之，縱隨邊睡之原，亦實在於是。

這也可見翻譯工作的重要了。後來江南製造局附設的翻譯館，更專以翻譯爲事。內設提調一人，書記譯二人，筆述三人，校對圖畫四人。人各一室，日事撰述，旁爲刻書處，口譯之西士有傅尚雅，林樂知，金楷理等人，筆受者爲華蘅芳，徐雪村等人。（見王韜：滬濡雜志）這是一個規模較大的翻譯組織。

那時雖在各地有許多翻譯機關，然而終因爲事屬初創的關係，並沒有多大成績可言，恐怕當時人有一種想很快的使中國產生出大砲輪船的要求，對語言文字方面反居其次。鄭觀應的「西學」一文正可代表這種意見。他說：

今之學西語者，不過粗通文字語言，爲一己謀衣食。彼自有其精微廣大之處，何嘗稍涉濫聽。故善西者必先明本末，更明所謂大本末，而後可，以西學言之，如格物製造等學，其本也。語言文字，其末也。

馬建忠批評得也很確切：

第始習之意，止求通好，不專譯書。即有譯成數種或僅爲一事一器之用，未有將其政令治教之本原條貫，圖爲成書使人得以翻其會通者。

又說，

今之譯者，大抵於外國之語言，或稍涉其藩籬，而其文字之微辭奧旨，與夫各語之所謂古詞者，舉茫然而未識其名稱，或僅通外國文字音譯，而漢文則羅陋鄙俚，未嘗門徑，使之從事譯書，閱者展卷未終，俗惡之氣，觸人欲嘔。（擬設翻譯書院議）

這雖未免言之過甚，却也可見當時翻譯界對語文的研究還不太深，故譯文也草率從事，與原文距離很遠。所以馬氏擬設翻譯書院，專造就譯才，兼誦漢文，並且使學生住院，「旬日休沐一次，准假，多無過一月。」所譯之書分「各國時政」，「居官者之攷訂」與「外洋書館應讀之書」三大類。可惜這擬議並未見諸實行。

總計這一期的翻譯成績，大約近三百種，梁啟超於一九〇三（光緒二十九年）撰「西學書目表」分爲西學、西政、雜書三類，總計八百九十三本，三百五十三種。這裏面是只有物理，化學，生物，工程，礦物和少量的政治法律，至於思想和文學方面則完全缺乏。所以梁氏說：

今之所譯，直九牛一毛耳，西國一切條教號令，備設彙編。實爲政治之本，富強之由。今之譯出者何寥寥也？彼中學術，日出日新，愈變愈上，新者一出，舊者盡廢，今日各書，譯成率在二十年前。彼人視之，已爲陳言矣。而以吾之所謂學士大夫者，方且詐爲未見，或乃瞠目變色，如不欲信。（西學書目表序例）

這說明了初期翻譯專業的缺點，我們在這裏所以提出者也不過是創業的功績，文學上的譯述就要

等待後日了。

第二期的翻譯，比初期切實得多，那是在甲午戰爭（一八九五年，光緒二十一年）中日媾和以後，各國相繼在中國劃定其勢力範圍，朝廷的腐敗日深一日，一般進步的知識份子遂謀圖強之策，這就是歷史上的「戊戌變法」和維新運動。這是一個根本的改革，與鴉片戰爭後的僅學習西洋的物質文明全不相同。在翻譯工作上既知道從前所譯的「格致」之書並不是西洋文化的全面，而譯筆又不甚講求，所以有人提出更廣的翻譯，如高鳳謙說：

泰西有用之書，至善至備，大約不出格致政事兩途。格致之學，近人猶知講求。製造局所譯，多半此類。而政事之書，則鮮有留心。譯者亦少。蓋中國之人，鑒於格致之難，共推爲泰西絕學。而政事之書，則以爲吾中國固固有，無往於外求者。不知中國之思，思學在政事之不立，而泰西所以治平者固不專在格致也。（翻譯泰西有用書籍譯）

這時候的翻譯已由「格致」而及於「政事」，社會科學與哲學思想一類的書籍也有人注意到了。這就是嚴復。他見於國家的危殆，會撰政論抒其抱負，並觀察中西政治思想的異同。他說西洋學術重在實証，故比中國的「心成」者爲高明，他在「救亡決論」中說：

西學格致，一理之明，一法之立，必驗之物事而皆然，而後定爲不易。其所驗也貴多，故博大；其收效也必恆；故悠久；其究極也，必道通爲一，左右逢源，故高明。

這也就是後來所謂實証主義，他一生譯赫胥黎的「天演論」，穆勒的「自由論」「名學」，斯賓塞爾的「羣學肄言」，亞當斯密的「原富」，孟德斯鳩的「法意」，魁克斯的「社會通詮」，耶芳斯的「名學淺說」，衛西琴的「中國教育議」這九部作品，都是介紹西洋思想的。他說：

風氣漸通，士知拿陋爲恥，西學之士聞塗日多，然亦有一二巨子，雖然謂彼之所稱，不外象數夜下之末，彼之所務，不越功利之間，逞隨爲談，不容其實。討論國聞審敵自鑿之道，又斷斷乎不如是也。（譯天演論自序）

這給當時人一個警愕，同時也是一個新奇的感覺，使以後的人都把目光傾向於政治的革新了。在文化上儘量地翻譯這種西洋的新思想新理論。當時最有名的是強學會的組織，它是由翰林院學士文廷式等首倡，更得到工部尚書孫家鼐，湖廣總都張之洞的贊助，勢力很大。在張之洞所擬的「上海強學會章程」中就以譯書爲講求西學的第一義。

今此會先辦譯書，首譯各國書報，以爲日報取資，次譯章程條約公法日錄招牌等書，然後及地圖醫各
種學術之書，隨譯隨刊，並登日報，或分地，或分類，或編表，分之爲散報，合之爲宏編，以資講求，而廣聞
見，並設譯學堂專任此事。

繼強學會而起的有桂學會，聖學會（桂林），湘學會（長沙），蘇學會（蘇州）等，但他們的工
作，多半側重在政治運動上，不僅僅是翻譯介紹西洋思想了。

在這變法運動蓬勃於朝野的時代，梁啟超曾有籌辦「大同譯書局」的意思「以東文爲主，而輔以

西文。以政學爲先，而次以藝學。」它的叙例說：

本局首譯各國變法之事，及將變未變之際一切情形之書，以備今日取法。譯學堂各種功課，以便誦讀。譯憲法書以明立國之本。譯章程書以資辦事之用；譯商務書以興中國商學，挽回利權。大約所譯先此數類。自餘各門隨時開譯一二。種部繁多，無事故舉。

但這計劃並未見實現。而晚清的關於西洋思想的介紹翻譯也就到這裏爲止。對於這時期翻譯的批評，大抵是看得很重的，嚴復譯「天演論」的例言，提出信，達，雅，三條件，到現在還爲一般人所推重：

譯事三難：信·達·雅。求其信，已大難矣！顯信矣，不達，雖譯猶不譯也，則達尚焉。……信達而外，求其雅。此不僅期以行遠已耳！實則精理微言，用漢以前字法句法，則爲淺易；用近世俗利文字，則求達難。

他的漢以前的句法譯書，很爲桐城派的人所注意，吳汝綸稱他可「與晚周諸子相上下」（「天演論序」）。但梁啟超却反對這種文體，以爲「文筆太務淵雅，刻音摹仿先秦文體，非多讀古書之人，一編殆難索解」。但嚴氏在思想上的功績和譯述態度的忠實，到今日還是不能一筆抹殺的。

在西洋思想的翻譯介紹之後，就該說到文學翻譯了。這和現代文學有極密切的關係，周作人先生曾這樣說：「老實說我們幾乎都因了林譯才知道外國有小說」（「語絲第三期「林琴南與羅振玉」）這實在是文學上的一個重要階段。但最初的翻譯却並非因爲它是文學作品而翻譯，和「爲藝術而藝術

」的看法決不相同，它仍多少與政治有關，以小說視為革新政治的工具，所以和當時維新運動的主張互相一致，這也就是我們所以與思想的紹介合在一起講的原因。

翻譯西洋文學的最直接的原因是小說的提倡。晚清是小說很繁榮的時代，最初在一八九七年（光緒二十三年）的天津國聞報上有戲復與夏穗卿合作的「本館附印小說緣起」一文，說明小說的重要性；後一年梁啟超有「譯印政治小說序」，主張翻譯西洋政治小說：

在昔歐洲各國變革之始，其魁儒碩學，仁人志士，往往以其身之所經歷，及胸中所懷政治之議論，一寄之於小說，於彙彼中輿學之子。豈第之暇，手之口之，下而兵丁，而前伶，而商賈，而工匠，而軍夫馬卒，而婦女，而童孺，靡不手之口之，往往每一書出，而全國之議論爲之一變。彼美英德法奧意日本各國政界之日進，則政治小說爲功最高。

這和當時的人以小說提倡維新與改革是一致的，在這個時期最先後有許多小說雜誌的創刊，如「新小說」（一九〇二），「續像小說」（一九〇三），「新新小說」（一九〇四），「月月小說」（一九〇六），「小說林」（一九〇七）等。「新小說」是梁啟超在日本所創辦，他曾譯有法蘭佛林瑪利安的「世界末日記」和政治小說「十五小豪傑」。此外，在這些雜誌中還有許多翻譯的作品，都是晚清文學翻譯界的最初的收穫：

二勇少年（南野濤白子譯，十八回，「新小說」刊）

實德奇談（吳研人譯，二十四回，同。）

愛國奴（蘇聯曼譯著，吳櫛譯，「爾儂小說」刊）

回頭看（威士作，同）

珊瑚美人（日本青野作，同）

小仙源（美蘭作，同）

商界第一偉人傳（曼思餘生譯，同）

燈台卒（顯克微文作，吳櫛譯短篇，同）

山家奇遇（馬克吐溫作，吳櫛譯，短篇，同）

天方夜談（選譯，同）

美國獨立史別裁（清河，「月月小說」刊）

鐵窗紅淚記（雨果作，天笑譯，同）

無黨小說（同）

刺國敵（海勝子譯，同）

入彀匪，三玻璃眼（周桂笙譯，同）

蘇格蘭獨立記（鴻璧譯，「小說林」刊）

龍獄村（黃翠巖，陳信芳譯，同）

新舞台（日本柳川春郎作，覺我譯，同）

電冠（陳鴻皇女士譯，同）

護身軍（莫泊桑作，冷血譯，「新新小說」刊）

巴黎之秘密（翁和作，冷血譯，同）

這些作品不外政治偵探兩大類。譯者中較著名的是吳濤，他還譯有俄國萊芒托夫的「銀鏈碑」（一九〇七），柴霍夫的「黑衣教士」（一九〇七），日本黑岩淚香的「薄命花」，「寒桃記」，英國勃來雪克的「車中毒針」，日本尾崎紅葉的「寒牡丹」，押川春郎的「俠女郎」，尾崎德太郎的「美人烟草」，「俠黑奴」等。還有陳冷血譯俄國虛無黨小說，周桂笙（新菴）譯偵探小說，「其時冷血的文章正很時新，他所譯述的『仙女緣』『白雲塔』我至今還約略記得，還有一篇舊俄的偵探談似的短篇小說，叫作什麼尤皮的，寫得很有意思，」（周作人瓜豆集：「關於魯迅之一」）可想見當時一

來復風行。

從翻譯的數量上說，最多的是林紓，他用古文翻譯西洋小說幾「巴黎茶花女遺事」起共有一百五十六種。他完全根據別人口述，自己是不懂西文的。但他於晚清翻譯上影響最大，胡適之說「古文的應用，自司馬遷以來，從沒有這樣大的成績」，這是就文字方面說的。就是以努力的成績說，恐也不在任何人之下。

但林氏譯述的態度，却不是我們現在所應贊同的。因為他沒有選擇優秀的作品，把許多精力用在二三流的作品上，同時對於原書缺少深刻認識，隨意增刪，去「信」太遠，這都早是一般人所公認的了。

這是第二期的翻譯概況，從西洋思想的介紹到西洋文學的翻譯，但文學的翻譯却不過是一個開端，這開端到第三期才生長起來，而逐漸發展廣大。

這裏所謂第三期的翻譯，實在沒有像一二期那樣明顯的界限可劃分。可是却有一個與前期絕不相同的區別，那就是從這裏才開始了純文學的翻譯，和從前那種別有目的的譯述不同；而在譯法上又為直譯的開端，一反林氏潦草的態度。

這裡要提到的是蘭作人及魯迅兩先生。魯迅先生曾譯有科學小說「月界旅行」和「地底旅行」兩部，約在一九〇三年。作人先生的翻譯最早為一九〇四年的「俠女奴」，和一九〇五年的「玉蟲緣」。

。他在「學校生活的一葉」裡說：

「天方夜談」裏的「亞利巴巴與四十個強盜」是世界上有名的故事，我看了覺得很有趣，陸續把牠譯了出來——當然是用古文而且帶着許多俚語與關節。當時有一個同班的朋友陳君定蘭蘇州出版的「女子世界」，我就把譯文寄到那裏去。題上一個「萍雲」的女子名字，不久居然寄出，而且後來又印成單行本，書名是「俠女奴」。這個既然成功，我便高興起來，又將美國亞倫坡（E. Allen Poe）的小說「黃金虫」譯出，改名「山羊圖」，再寄給女子世界的丁君。他答應由小說社出版，併且將書名換作「玉虫錄」。至於譯者名字則寫「碧璽女士」，這大約都是一九零四年的事情。（雨天的書）

「俠女奴」的故事譯自「天方夜談」，「玉蟲緣」則為美國小說，敘述名萊蘇蘭的人，以一玉蟲獲得百五十萬金的故事，很有偵探小說的意味。書前有「萍雲」序云：

近者吾國之人，皆思得財矣，而終勿得，吾國之人，皆思做事矣，而終勿成，何也，以不納其得之成之代價故也。使讀此書而三思之，知萬物萬事皆有代價，而斷無徑徑可圖，則事庶有濟之一日乎。

在書後「附識」裏也重複說「我譯此書，人勿疑為提倡發財主義」，這也可見當時一般人仍忽視小說的文學價值。同時，周氏並譯了「匈牙利文學論」（賴希博士著）題曰「裴家飛詩論」，登在河南雜誌上，這恐怕是小說之外，最早的理论翻譯了。

以後，周氏還譯有「紅星俠史」。「瓜豆集」中「東京的書店」一文，記他想買一部屠格涅夫的「摘圖本小說」，「有蔡谷清君的介绍把哈葛德與安特路朗合著的『紅星俠史』譯稿買給商務印書館，凡

十萬餘字得洋二百元，「才買到那書。這書的翻譯是在一九〇六年，於一九〇七（光緒三十三年）十月在商務印書館出版，譯者的名字用的是「周達」。書中所敘爲荷馬「奧德賽」中阿迭修斯三次浪遊的故事。譯者於序中說：

顧說部曼衍且詩，秦西詩多私製，主與，故譯出自繇之意，舒其文心；而中國則以典章聖詩，演至說部，亦立
變徵爲果語，文章與教訓，漫無畛畦，畫最隘之界，使勿馳其睿智，否者或羣抄之，所意不侷，成果斯異。然
世之現爲文辭者，實不外學與文之二事，而以益智，文以移情；能移人情，文實以盡，他有所益，空而已。然說
部者，文之屬，讀泰西之書，當函泰西之意，以古目觀新制，適目激耳。

這一段話比起「玉樹緣」的序來更爲進步，他反覆地闡述小說中情感的重要在道德之上，這可以說是以文學立場翻譯，與劉善愷或是藉以做政治革新者有所不同了。

在一「紅星俠史」之後，周氏譯有匈牙利育珂摩耳的「匈奴奇士錄」（一九〇八，署名周達），波
蘭顯克微支的「炭畫」（一九〇八譯，一九〇四年四月出版），「域外小說集」（一九〇九，與魯
迅合譯），及「蕃蕃徵」（育珂摩耳著，一九二六出版）。他對育珂摩耳很推重，曾說「承認匈牙利
人是黃種……在三十年前講民族主義的時代怎不感到興趣。」（舊書回想記）

「域外小說集」是爲人注意的一本書，最初在日本出版，前後兩冊，但銷路很不好，「關於魯迅
之二」文中記其事說：「當初的計劃，是籌辦了連印兩冊的資本，待到賣回本錢，再印第三第四，以

至第多少冊的。如此繼續下去，積少成多，也可以約略介紹了各國名家的著作了。」但事實上僅有二十個讀者，於是第三冊只好停版了。這本書共收英美法作家各一人一篇，俄四人七篇，波蘭一人三篇，波思尼亞一人二篇，芬蘭一人一篇。在原書的序文中說：

域外小說_譯爲書，詞致儼訥，不足方於世名人譯本。特收錄至審慎，移譯亦期弗失文情。異域文術新宗，由此始入華土。使有士卓特，不爲常俗間，必將愀然有當於心，按邦國時期，讀續其心聲，以相度神思之所在，則此雖大海之微瀾興，而性解思惟，實寓於此。中國譯界，亦由是無遲暮之感矣。

他們譯書的目的與前人不同，以爲「文藝是可以轉移性情，改造社會的。」更進一步他們所介紹的多是弱小民族的作品，「那時的思想差不多可以民族主義包括之，所介紹的文學亦以被壓迫的民族爲主，俄則取其反抗壓制也，」這話雖是說的魯迅，但我想即是用來說明當時周氏弟兄的思想也可以的。

至於他們的譯筆，是採取直譯，用的還是古文。起初甚至還用林氏筆調，「以後寫文多喜用本字古義」了。「域外小說集」大都如此。周作人先生在民國十四年寫「陀螺」的序，有幾句話可代表他翻譯的態度：

我現在還是相信直譯法，因爲我覺得沒有更好的方法，但是直譯也有條件，便是必須曉意，儘漢語的能力所及的範圍內，存在原文的風俗，表現原語的意義，換一句話說就是信與達。

民國以後，二周所譯作品尤多，大都是本着這個譯法的

晚清的翻譯就大概止於這裏，民國六年文學革命發生以前，除周作人氏譯的育珂摩耳的「黃薔薇」外，還有周瘦鵑的「歐美短篇小說叢刊」，所取的譯法是意譯，與原文頗多出入，流傳却不多。再以後的作品，如「點滴」「現代小說譯叢」「短篇小說」，都是新文學運動後的譯品，不在本篇範圍之內，待將來另爲文論述了。

(三十二年八月)

初期的文藝雜誌

中國雜誌事業發端於晚清的維新運動；梁啟超不但是主張變法的一人，同時也是中國雜誌的創始者。一八九六年（光緒二十二年）「時務報」出版時，他有「論報章有益於國事」一文，說國家的強弱全在於上下意志的通塞，若想疏通意志，報章雜誌是最好的方策，因為它「有助耳目喉舌之用，而起天下之廢疾。」我們現在還有時稱雜誌為「文化的喇叭手」，也就是因為它能够直接普遍的傳播思想於民間的原故。

在這時代裏，一向都是爲着政治上的宣傳，散佈革新思想。「時務報」「清議報」和「新民叢報」這幾個重要的報紙雜誌不必說，都是談時務和政治的，梁啟超的「新文體」極受當時人的歡迎。「爲新民叢報新小說諸雜誌，揚其旨義，國人競喜讀之；清廷雖嚴禁，不能遏。」（清代學術概論）這殆爲一般人的要求。所以這時候提倡文藝，也是間接和政治有關，最初梁啟超創刊「新小說」雜誌，所闡揚的主旨就是想藉文藝力量改革人心。他在「論小說與羣治之關係」裡說：

欲新一國民，不可不新一國之小說。故欲新道德，必新小說。欲新宗教，必新小說。欲新政治，必新小說。欲新風俗，必新小說。欲新文藝，必新小說。乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。

那時候，一般人的看法把小說當整個文藝的領域。因為小說是一個最簡單直接的文體。還有一個原因是林琴南已經開始譯述西洋小說，「巴黎茶花女遺事」在一八九四年就已完成，接受這種西洋文化的影響，遂使小說在晚清呈一繁榮的現象。

說到中國初期的文藝雜誌，就從這裏開端；內容全以刊登小說為主，就連名字上都有「小說」的字樣。這些雜誌裏面最早出的爲「新小說」，創刊於一九〇二年（光緒二十八年）十月，爲一月刊，但不按期出版，由梁啓超所主持，那篇「論小說與羣治之關係」一文發刊詞登出後，不但提高了小說的地位，同時也是所有文藝雜誌創刊的先聲。接着「新小說」而興起的刊物很多，現在依着年代先後，將清末的文藝雜誌列在下面：

新小說 一九〇二（光緒二十八年）十月創刊，趙毓林，梁啓超編。兩年停刊。

續像小說 一九〇三（光緒二十九年）五月創刊（半月）。李伯元編，商務印書館發行。出版三年，七十二期。

新新小說 一九〇四（光緒三十年）八月創刊。冷笑編，上海徐家匯新小說社出版，開明書店發行。出版一卷，十期。

月月小說 一九〇六（光緒三十三年）九月創刊。廖祺主編，吳殿人周桂笙編，羣報社發行。出版二年，二十四期。

小說林 一九〇七（光緒三十三年）一月創刊。黃摩西，曾孟樸編。出版十二期。

競立社小說月報 一九〇七（光緒三十三年）創刊。亞東破佛編，上海出版。

小說時報 一九〇九（宣統元年）九月創刊（年十冊）狄楚青「時報」附設，有正書局發行。民國四年九月停刊，出版三十三號。（民國十一年有「小說時報」再刊，李涵秋編，有正書局發行。）

小說月報 一九一〇（宣統二年）七月創刊。王蘊章編，商務印書館出版。出版至一九二一年革

書夜 32

新，一九三二年停刊。

以上都是清末幾年出版的，形式上最初為中國線裝的小冊，其後始為大型。而名稱上既都叫「小說」，內容也以小說為主兼及於戲劇傳奇，但那時候是把「傳奇」視為小說的別體。在這些作品中比較著名的如梁啟超的「新中國未來記」吳趸人的「二十年目睹之怪現狀」和「九命奇冤」，（具見新小說）；李伯元的「文明小史」，洪都百鍊生的「老殘遊記」（見繡像小說）；曾孟樸的「孽海花」（見小說林）都是近代小說史中的名作。創作以外的翻譯也為不少，「新新小說」和「小說林」尤側重於小說，冷血譯的俄國虛無黨小說，周桂笠譯的偵探小說，都為初期翻譯界的重要收穫，也是這幾個雜誌在文學上的貢獻。

民國以後，小說作者的態勢漸與清末不同，已沒有那種政治革新的意義在內，加以晚清小說末流「海上花列傳」一類狎邪作品的產生，使翻譯漸變為消遣性的東西。就成了寫雲蝴蝶派的風行。這時

條的文藝雜誌有下面許多種：

- 遊戲雜誌 一九一三（民國二年）創刊。鍾悵編，中華圖書館發行。
- 小說叢報 一九一四（民國三年）五月創刊。徐就亞編，國華書局出版。
- 禮拜六 一九一四年六月創刊（週刊）。鍾悵編，中華圖書館發行。
- 民權素 一九一四年四月創刊（月刊）。劉鐵冷，蔣著超編。
- 中華小說界 一九一四年一月創刊（月刊）。黃哲香編，中華書局出版。
- 快活世界 一九一四年八月創刊（月刊）。莊乘黃編，中國圖書公司和記出版。
- 餘興 一九一四年八月創刊（月刊）。時報館編輯，有正書局發行。
- 香艷雜誌 一九一四年創刊（月刊）。新舊廢物編，中華圖書館出版。
- 小說海 一九一五（民國四年）一月創刊。黃山民編，上海中國圖書公司和記出版。
- 笑林雜誌 一九一五年一月創刊。天競編。
- 消遣的雜誌上海 一九一五年一月創刊。陸澹齋編，廣益書局出版。
- 鶯花雜誌 一九一五年二月創刊。孫靜菴，胡无悶編。
- 小說新報 一九一五年三月創刊。李米定編，國華書局出版。
- 滑稽時報 一九一五年四月創刊。時報館編，有正書局發行。

- 小說大觀 一九二五年八月創刊（季刊）。包天笑編，文明書局出版。
- 秋星 一九一五年九月創刊。徐和希編。
- 雙星雜誌 一九一五創刊。出版處未詳。
- 眉語小說雜誌，一九一五創刊。高劍華編，上海新華會社出版。
- 春聲 一九一六年（民國五年）創刊。歐鵝鵝編，文明書局出版。
- 小說叢報 一九一七（民國六年）一月創刊。包天笑編，文明書局出版。
- 說叢 一九一七年三月創刊。許指嚴編，北京宣南編譯館出版。
- 藝文雜誌 一九一七年四月創刊。倪軼也編，上海藝文函授社出版。
- 小說季報 一九一八年（民國七年）八月創刊。徐祝亞編，清華書局發行。
- 文學雜誌 一九一九（民國八年）一月創刊。曹湜編，中華編譯社出版。
- 文藝叢報 一九一九年四月創刊。陳石遺等編，餘生編。
- 半月 一九二一（民國十年）創刊。周國賢編，項城袁克文上海排印本。
- 遊戲世界 一九二一年創刊。周國賢，趙澤霖編，大東書局出版。
- 紅雜誌 一九二二（民國十一年）創刊。嚴慎編，上海世界書局出版。
- 快活 一九二二年創刊。李應璋編，上海世界書局出版。

楓玫瑰 一九二二年創刊。嚴楨，趙澤霖編。

紫羅蘭 一九一五創刊。周國賢編，上海大東書局出。

這是民初十幾年間的統計，在量上已超過三十種，也不計不少，可說是文藝雜誌興盛的時代。從這些雜誌的名稱上，就可以大略知其內容，這是「禮拜六」雜誌行的時代，所寫的大半是才子佳人得意失意的故事，加以色情的渲染當做商品來出售，迎合社會上落後讀者的趣味。范烟橋在「中國小說史」裏說：

……方紀元之初，尙未脫盡以前傳統主義之教訓，雖其思想已變，而面目弗改，且有變本加厲之象，以章點綴綿延，而章法略參域外之制，其失在浮而不實。然以作意在婚姻制度之呻吟，却與當時社會心理相近，故頗得一部份之信仰……

其中「失在浮而不實」一語，却是正當的評論。作家中如徐枕亞所寫「玉梨魂」「雪鴻淚史」等，根章詞章之美。包天笑的「馨兒就學記」爲教育性的作品。周瘦鵬（國賢）所譯最多。都是「禮拜六」派中的著名作家。

除了這些雜誌外，這裏面也還有幾個提倡古文小說的，和林琴南是一個系統，就是「說叢」，「文學雜誌」與「文藝叢報」三種，執筆人爲林紓，章太炎，劉師培等。

但是民國六年以後，新文化運動澎湃於各地，文學革命的主張由理論的鬥爭逐漸實踐起來，語體

文也定爲國語了。這次革命不但是語言文字的革命，同時也是思想的革命，那些消遣的與色情的文藝作品遂漸漸被人漠視和推翻了。

民國七年「晨報副刊」出版，八年「新潮」創刊。十年以後文學研究會和創造社相繼成立，出版「文學週報」和「創造季刊」。同時，小說以外的各文藝雜誌也陸續出現，如「戲劇」（一九二一）與「詩」（一九二二）等。胡適之先生說「又出了許多白話的新雜誌，有人估計，這一年（一九一九）之中，至少出了四百種白話報」，就指這時而言。但這些新文藝雜誌，已屬於第二期，不在本文範圍之內了。

綜起來看，初期的文藝雜誌始於晚清的政治革新，其功績爲在小說的提倡，然而至於末流則只供讀者的消遣，成爲色情的蝴蝶爲奪的作品，形成民初幾年的風氣。雜誌雖最多而質則浮弱，直到五四運動以後才有完美的文藝雜誌出現。

（三十二年六月）

許地山及其作品

一：從文學研究會說起

在「五四」文學革命運動奠定了建立國語文學的基礎以後，許多文學團體和雜誌都相繼成立出版。當時的「新青年」和「新潮」幾個刊物擁有新文化運動的權威勢力，他們所致力的是整個的思想運動。說到文學方面，自然會使我們想到北方的「文學研究會」和南方的「創造社」。前者是提倡自然主義的，後者是提倡浪漫主義的。

文學研究會最初的籌劃是在民國九年（一九二〇）。那時候，鄧振鐸，耿濟之等人想在北京出版一個文學刊物。因為自己經費有限，沒有能立刻實現這個志願。正巧那時上海商務印書館發行的一「小說月報」有革新的意思。這個刊物出版已有十幾年的歷史，一向刊載一些章回和筆記之類的小說，現在見於新文學的興起，有加以提倡的必要，就決定在原編輯人王西神辭職之後，由沈雁冰繼續負責，發表新文學作品，這個革新後的「小說月報」就是民國十年二月十日出版的第十二卷一期，

在這一期的刊物上，不但有它的「小說月報改革宣言」，同時還有「文學研究會宣言」和「文學研究會簡章」。這就是文學研究會活動的開始。它將「小說月報」為大本營，展開了在文藝創作上

很大的貢獻。

這樣，文學研究會這一個團體遂於民國十年一月四日在北京中央公園來今雨軒正式宣告成立。他們在所發表的宣言裏，聲明三個主張：一是聯絡感情，二是增進智識，三是建立著作者的基礎。署夜名這個宣言的發起人一共有十二個：周作人，朱希祖，耿濟之，沈雁冰，蔣百里，葉紹鈞，鄧振鐸，瞿世英，王統照，郭紹虞，孫伏園，許地山，都是當時致力於文藝工作的人。

以後，文學研究會在創作上很有許多成績表現，除了「小說月報」之外，又有「文學週報」的出版。稍後更由商務印書館發行「文學研究會叢書」。在這十幾年的文壇上擁有很多的讀者。

文學研究會所提出的主張是「爲人生而藝術」，和郁達夫等主持的「創造社」相對立。但是，它起初成立時並沒有鮮明口號的標出，乃是在那時文藝運動中必然產生的組織。矛盾後來寫過一篇「關於文學研究會」說：

如果有所謂「我」的話，那亦無非是「將文藝當作高與時的遊戲，或失意時的消遣的時候，現在已經過去了。……這一本基本的態度。

這態度也正說明文學是一種嚴肅的工作。從這不斷學習與寫作的努力裏，產生許多作家，留下許多作品。

在小說上我們該注意的有魯迅，有葉紹鈞，有茅盾，也有以「落華生」筆名爲人週知的許地山！

——這一個也是文學研究會發起人之一的作家。

二：簡短的

在文學研究會成立的時候，許地山氏還正在燕京大學宗教學院讀書。他原是福建龍溪人。於光緒十九年（一八九三）落生在那裏。家庭是一個很富足的世家。他的父親原是天主教徒。許氏在完成他的中學學業以後來北京入燕京大學。民國九年（一九二〇）從那裏畢業，以後又繼續兩年宗教學院的研究。他本人也是一個基督教徒。

他這個人的外表對於大家都非常熟悉，是一個不很講究邊幅的人；頭髮不常理，鬚子不常剃，而且手上常常戴着一個白玉戒指，當時在學校裡有「怪人」之稱。也就是他爲人的獨特處。

在這裏，想先敘述一點他一生的大略：

他從燕京畢業後，就在民國十一年秋天去美國留學，和梁實秋，冰心等人同行。在哥倫比亞大學讀哲學教育和文學，得碩士學位。後來又去英國，在牛津大學得文學士學位，這已經是很高的成就了。

他的返國是在民國十五年（一九二六）。那時候，一方面在清華，燕京兩大學任教，一方面又爲教育部國語統一籌備會委員。對於文學創作和研究整理工作不斷努力。一直繼續到民國二十三年（一九三四），他在燕大有二個休假的機會，遂到印度去了一次。

這時候，他的興趣已由文學創作轉移到宗教史，民俗學和梵文的研究上，尤其在印度語文上的成績，更非一般人所能及。他到印度更加深了他的認識與研究的方便，當然有很多美滿的收穫。一年之後返國，就於民國二十五年任教香港大學。

香港大學是英國皇家大學。許氏初到那裏擔任中國文學學院院長。這是中國人擔任院長的第一人，也是許氏的光榮。

後來，許氏除在香港大學執教之外，對於新文字運動的推行，很爲努力。他從中國文字本身的發展史上，推論到今後的漢字一定要走上拼音的道路。他寫過不少的文章，在香港新文字研究會的會刊上發表。

但，不幸的是，在他任教五年後，竟以心臟病而離開了人世。民國三十年八月四日，是一個可傷悼的日子，他以四十八歲的中年去世，更令我們無限的惋惜！

三：落華生——他的小說

許地山氏的文藝生活是以「落華生」筆名，第一次出現於民國十年（一九二一）一月出版的「小說月報」第十二卷一期上的。「落華生」是他寫文藝作品時用的一個名字，對於這名字的解釋，他後來自己寫過一篇散文「落花生」，收在他的散文集「空山靈雨」裏，在那篇文章裏敘述他和他的父親談起落花生這種食物。他說：

無論何等人都可以用錢買他來吃；都喜歡吃他。這就是他底好處。

他父親說：

花生的用處固然很多；但有一段是很可貴的。這小小的豆不學那好看的水果，桃子，石榴，把他們底果實懸在枝上，鮮紅嫩綠的顏色，令人一望而發生羨慕底心。他只把果子埋在地底，等到成熟，才容人把他挖出來。你們偶然看見一棵花生蔕縮地長在牆上不能立刻辨出他，沒有果實，非得等到你接觸他不知道……

所以，你們要儂花生，因為他是有用的，不是偉大好看的东西。

這也說明了他自己的寫作態度。他在「小說月報」上發表的第一篇作品，是題為「命命鳥」的小說。

「命命鳥」的主人公是敏明和加陵一對青年。他們因為生活環境的限制，有着不自由的戀愛。作者採取的背景是緬甸的仰光，在一個佛教青年會的「法輪學校」裏。敏明的思想是厭世的。他認為「得除一切障礙，轉生極樂國土」。所以最後和他的戀人入水時，他「好像新婚的男女，携手入洞房那般自在，毫無半點畏縮」。這就是他的小說的主題，是藉着這一個故事表現他自己的人生觀，而這個夜人生觀又多少帶些懷疑和悲觀的色彩。

接着「命命鳥」以後，他所寫的小說，都陸續的在「小說月報」上發表。有「商人婦」（民國十年四月）以新加坡做背景，描寫一個名叫惜官的女子一生悲慘際遇。「換巢鸞鳳」寫和鸞與祖鳳間的

戀愛故事，此外還有「黃昏後」，「綴網撈蛛」，「無法投遞之郵件」，「海世間」，「海角底孤星」，「醒天女」，「枯楊生花」，「讀芝蘭與茉莉因而想及我的祖母」，「慕」等十二篇。後來都收集在商務印書館出版的「綴網撈蛛」(民國十四，一九二五)裏。「換巢鸞鳳」又收入「小說月報叢刊」第一集的創作合集；「商人婦」收在同刊第二集中。

這裏，該特別提起的是「無法投遞之郵件」。它原來發表於「小說月報」十四卷四、五期(民國十二)中。一共是十七封信，是作者內心意志的很好的表現。有人說作者和冰心女士有過情感上的往來，便以為這些信是寫給她的。其實，這是並無事實根據的猜想。這十幾封信實際上是寫給他的前妻讀的。他的前妻在離家去學讀書的時候已經死去，他感到那至痛的悲哀，遂有那些信的寫作。「無法投遞之郵件」後來更於民國十七年六月在北平文化學社出版。作者在「弁言」裏寫道：

瞭不瞭，看不瞭，未必不能再說，再寫。至若辭不達意，而讀者能够理會，就更可以寫，辭能達意，明知讀者誤會，亦不能不寫，寫在我，讀在人，理會與誤會，我可以不管。投在我，聽在人，有法投遞與無法投遞，我也可以不管。只要寫了，投了，我心就安慰而滿足了。只要我的情意表示出來，雖遞不到，我也真遞到了。

這的確是真心實話。這是一部作者很真實的作品。

落華生的小說創作，大半收集在「綴網撈蛛」這個短篇集中。這是開始於民國十年，一直到民國

十四年間的作品。此後，濶這個集子的是「解放者」。

「解放者」是民國二十二年北京星雲堂書店出版的短篇集。裏面共包括八篇作品，和一篇附錄的劇本。這八篇的名字是「在費總理底客廳裏」，「三博士」，「街頭巷尾之倫理」，「法眼」，「歸途」，「解放者」，「無憂花」，「東野先生」等。是他回國後，離平前所寫的作品，發表在「小說月報」和「晨報學園」裏的。

二十二年以後，他很少再寫小說。據筆者所知道的恐怕只有在鄭振鐸和傅東華所主編的「文學」月刊上的三篇作品。一篇「人非人」，一篇「女兒心」，一篇「春桃」。第一篇收集在生活書店出版的小說合集「犧牲」裏，第二篇在「殘冬」中，第三篇則以「春桃」為合集名字。在這以外，後來也沒有聽說他有別的作品問世了。

四：散文，劇，詩，翻譯

除了寫小說之外，許氏還能寫很清新的散文。後來全收集在民國二十三年（一九三四）商務出版的「空山靈雨」裡。包括「心有事」，「蟬」等散記四十四篇。全都在「小說月報」上發表過。從這些散文中，很可以看出他自己的思想和對於世界的看法，在這一點上說是很有意義的。像「晴途」一文說：

滿山都沒有光，若是我提燈燈走，也不過照得三四步路；且點裏得滿山的昆蟲都不安。若湊巧遇長蛇，他儘爾光

走來，可又怎麼辦呢？再說，這一點的光可以把那照不著的地方越顯得危險，越能使我害怕，在半途中，燈一熄，那就更不好辦了。不如我空着手走，初時雖覺得有些妨礙，不多一會，什麼都可以在幽暗中辨別一點。

人生就是懷疑的，作者在這裡十足的表現了他自己，有時他甚至讚美死了：『鬼讀』一文說：

那疑絕一切感官的有鬼了，我們底腦髓發癢了。

這比他在「蜜蜂和農人」一篇裡說生命就是「彷彿惶惶，惶惶彷彿」更為澈底。

除了「空山露雨」裡面所收的散文以外，他在「小說月報」上還有「可愛的螞蟥和伶俐的金絲鳥」（十五卷六期），「月歌」（十六卷五期），「牛津大學公園早行」（十七卷十期）等，都沒有收集起來。

許氏寫詩很少，雖然太戈爾對於他很有影響，然而他總不像徐志摩，郭沫若有許多的作品。我們檢討「小說月報」只於十四卷十一期中（民二十一月）有他的一首『女人我很愛你』。別的地方，不知還有作品發表否？

落華生也寫過一篇劇本，題目叫「狐仙」，是一個獨幕劇，原刊於「小說月報」十七卷第九期（民十五九月），後來附收在他的小說集「解放者」中。是描寫民國十四年中秋節在廬山附近談狐仙的故事，寫作技術也很平凡，不知他的小說成功。

在翻譯方面，許氏的貢獻也不很多。他雖然有很深遠的梵文知識，可是給我們介紹的印度文學畢

竟很少。除了他寫的一本短短的「印度文學」（商務版），介紹印度文學的大略情形之外，對於作品的翻譯非常少見。他譯過太戈爾的「在加爾各達途中」發表於「小說月報」十二卷四期。此外就是那本「孟加拉民間故事」了。

「孟加拉民間故事」(The Tales Of Bengal) 是戴伯詞利 (J. B. Dutt) 原著，出版於一八八三年。譯本是民國十八年（一九二九）才由商務出版的。裏面包括二十二個故事。譯者是站在「民俗學」的立場介紹它們，實際上和文學翻譯的關係並不很密切。在「譯敘」中說：

我譯這二十二段故事的動機，一是我對「民俗學」底研究很有興趣，每覺得中國有許多民間故事是從印度轉流入底，多這些印度底故事，對於研究中國民俗學必定很有幫助；二來是因爲今年春間乏子問我要小說看，我自己許久沒有動筆了，一節也寫不了許多，不如就用兩三個月底功夫譯這二十段故事給她看，更能够使她滿足。

這是他譯述的目的。我們很覺得可惜的是，在這翻譯介紹方面，他對我們的貢獻很少；現在，再也讀不到他的譯作，真有些悵然了。

五：其他研究整理著作

拋開創作以外，許氏在研究整理方面，也有很大的成就。他的研究至少包括兩方面，一個是中國文學與印度文學的關係，一個是宗教和哲學史。

他因爲瞭解印度文的便利，在研究中印兩國的文化上，很能有特殊的成績。他在「小說月報」十六卷七期（民國十四年七月）裡寫過一篇「中國文學所受的印度伊爾文學的影響」闡述了幾個基本的趨向。又在「小說月報」十七卷號外「中國文學研究」上，寫了「梵劇體例及其在漢劇上底點滴」，敘述中西的交通影響到唐宋時代的外國歌舞，而由它產生的元代劇曲，這都是前人所未發之論。作者預計寫「印度伊爾文學與宋元劇文學底關係」，這確是一個很值得研究的題目。

又因爲他對梵文的深造，也使他注意到印度哲學和宗教。但他有著述的却不是印度的佛教，而是我們中國原有的道教。他寫過一部「道教史」的上冊，民國二十三年由商務出版。作者在「弁言」中說：「上編述道家及預備道教的種種法術，下編述道教發展中教例與教理。」這書中由老莊敘述到秦漢的神仙巫覡。據作者自己說只是集中他人的材料，並沒有新的見解。聽說他最近死前還請人在北京抄錄「道藏集要」，書未成而他自己去世。「道教史」下冊的出版，更不知待於何人了。

許氏的思想有一部份確和他所研究的哲學有關係。在「讀書季刊」一卷二期，他寫的「道教之根本思想及其對於人生的態度」，很能代表他的見解。這多少年來他就生活在這種思想裡，所以對於小說創作也就不很努力了。

各種學術都有連繫的關係，許氏原以梵文爲中心的研究，禪及到宗教史的研究，到佛教經典的整理。因此也就牽涉到金石的範圍。像他在「燕京學報」第十八期所發表的「大篆刻文時代管見」是

研究刻「心經」和「尊勝陀羅尼經」的金石文字的。這是他近幾年所專心致力的工作。但，到現在還沒有一本具體的著作問世。

因爲注意中印交通的關係，他有一部「達衷集」的編訂。於民國二十年在商務出版。這是一部鴉片戰爭前中英交涉的史料。原藏英國牛津大學波德利安圖書館殘本二冊，經許氏校點抄出，共分二卷，所收是關於廈門，福州，寧波，上海，威海衛，朝鮮，琉球，廣州各事情史料，在史學方面給我們保存不少珍貴文獻。

此外，許氏還有一本書最爲大家所漠視的，那就是很薄的「語體文法大綱」，是民國十二年由中華書局出版的，那時候「國語文法」的提倡正在盛行。這書中的所謂「大綱」，都是很簡單的一些普通原則，敘述句法，句底種類，仿語與子句和九種詞類的解說。後附圖表法，文字底理想的寫法，文法概表。是一部很淺顯的語體文法書籍。

以上是關於許氏的著述，但僅就成書的而言，其它散見各處雜誌的一定還有不少。聽說，他晚年有搜「文存」的意思，這工作現在只好待我們替他做了。他在臨死之前，還繼續編纂「漢英梵文大辭典」的，這一個偉大的工作，以一個人的力量來作，真不是一件容易的事，現在，他留下這個未完成

的偉作，後繼者更有誰呢？

六：創作態度

落華生氏的創作是在文學革命運動的初期。那時候，一般的情形都沒有現在進步，因爲是在最初的嘗試期中。至於指導創作方法之論的書更談不到了。要緊的是作者自己在黑暗中摸索道路。各人有各人不同的方法和經驗。正唯這樣，才覺得都是異常可貴的。

許氏有一篇「創作的三寶和寶鑰的四依」發表於「小說月報」十二卷七期（民十，七月）上。他所說的創作三寶是：智慧寶，人生寶和美麗寶。智慧寶是指作者的知識而言，這是他創作的根基。人生寶是作者的人生經驗。美麗寶是除了作者思想，作品題材之外的文字運用技術。這三寶具備的，才能算是一個好的創作家。所謂四依是佛家的一依義不依語，依法不依人，依智不依識，依了義經不依不了義經。」現在還覺得這說法是很正確的。

但是，這種寫作態度並不能在他的作品中完全表現出來。他的題材實際上不很廣泛，而所表現的內容和主題也極簡單，這且留待後面再說。他自己在「解放者」的「弁言」裏（民國二十二年四月十日作）說得很好：

我不信文章有絕對的好壞。好壞只繫在作者態度與讀者反應中。對於一篇作品，除非每個讀者底了解相等和思想相近，定不能有相同的評價。所以作者在下筆時當然要立定文心，就是自由思維。「我」這篇文章要給誰看」和「我爲什麼要寫這篇文字」這兩個問題。他不要寫給文盲者看是一定的，因爲不認得字也就毋須讀了。他底意思的讀者是思想開，感情開，有志氣開，道德開的人們；是思想貧，感情貧，意志貧的人們；

是思想悶，感情悶，意志悶，道德觀底人們。但他，是寫自然科學，不是寫犯罪學，不是寫心理學，不是寫戀愛學，不是寫社會學，不是寫遺傳學，不是寫哲學；乃至不是寫任何學術。他只寫生活經驗來做材料，組織成一篇文章，試要在個人的生活經驗和觀察中找尋他的知覺者。但他不計較所作的成功或失敗。他直如秋夏間的鳴虫，生活底期間很短，並沒想到所發的聲音能不能永久地存在，只求當際哀鳴立刻能够得同情者。他沒有派別，只希望能爲那環境幽悶者作明證，爲那覺根害病者求方藥，爲那心意煩悶者解苦惱。作者能做到這地步，目的便達了。

實際上這是一個不十分澈底的態度，對於人生還缺少深刻的指示。也因爲這樣，許氏的小說多消極思想，缺乏積極的精神。

七：創作批評

進一步來看落華生的創作，從他的第一個短篇「命命鳥」起，一直到「春桃」止，都有着幾乎相同的傾向，這傾向可以約略說明一下。

首先，最顯明的是悲觀的懷疑的人生觀。作者筆下所寫的人物，大半全是不滿意現實，受着宗教哲學的影響，造成自己一種獨立的人生哲學。這種哲學並不完全像教徒一樣的把整個生命放在宗教上，他們也樣有自己的理想。這就是他比較進步的地方。「命命鳥」的人物是這樣。「商人婦」的主角借官的話更可爲代表：

人間一切的事體，本來沒有甚麼分別，你避世是苦，你奮鬥是樂；寫字是苦，回轉時是樂；我類一句話說：眼前所遇底都是困苦，過去，未來的回想和希望都是快樂。

這不是一種逃避現實的思想嗎？但是這個逃避是有理由的。而且它是懷疑人生必然的結果。也正夜反映作者那時代的一般情形。在「五四」前後正是新舊思想衝突劇烈的時候，因為懷疑，自然逃避，也就自己找尋理想了。落華生小說裏的人物都是追求理想者。由懷疑的人生觀進而為理想的追求，這是他作品的第二個特殊傾向。「殺網勞絲」的主人公荷潔說：

我象蜘蛛，命運就是我底網。蜘蛛把一切有毒無毒的昆蟲吃入肚裏；回頭把網和蜘蛛起來；他第一次放出來的游絲，不曉得要被風吹到多麼遠；可是等到黏到別的東西的時候他的網便成了。他不曉得那網什麼時候會破，和怎樣破法。一旦破了，他還暫時安安然然地藏起來；等有機會再結一個好的。人和他的命運又何嘗不是這樣？所有的網都是自己組織得來，或完成缺，只能聽其自然罷了。

這種看法，有時候很容易變成虛無的。「無法投遞之郵件」中有一段話說：

你，女人，不要和我講哲學。我不懂哲學；我勸你也不要希望你腦中有百「論」千「說」，億萬「主義」，那由他「派別」辯來辯去，送不出鴉子方圓底爭執，縱使你能証出鴉子是方的，又將如何？

不過，作者在他的作品中並沒有表現出這種出世而空虛思想，他還難不開現實社會，縱使逃避，也不過是理想而已。而它們的結果却多半被命運支配，演成爲凄慘的悲劇。尤其在戀愛上更是這樣。

可是，我們不能以此斷言作者只寫空虛的愛情，他是「穿了戀愛的外衣而表示了作者的宇宙觀和人生觀」的。

矛盾在他編選的「中國新文學大系」「小說一集」的「導言」裏批評落華生的作品說：

他的人生觀是二重性的，一方面是積極的昂揚奮鬥的姿態（這在五四初期的）。另一方面却又是消極的退避的意識（這是他創作當時普遍於知識界的）。所以尚潔並沒有確定的生活目的，「商人婦」裏的惜官也沒有；作者在他的一篇「散記」裏更加明白地說：「在一切的海裏，遇着這樣的光景，誰也沒有帶着主義下來，誰也脫不了在上面泛來泛去，我們儘管划吧。」

他能本着當時的時代背景，認識作者的思想，和由這思想所產生的作品。所以以為悲觀，懷疑都是那時候的自然現象。矛盾的「落華生論」（文學三卷四期）更就他的前期作品詳細的闡述，是很透澈的。「導言」裏又說：

在作品形式方面，落華生的，也多少有二重性。他的「命命鳥」「商人婦」「換巢鸚鵡」「綉綉勞蛛」乃至「鼠齋天女」與「枯腸生花」都有濃厚的「異域情調」，這是浪漫主義的。然而同時我們在加陵和敏明的情死中（命命鳥），在尚潔或惜官的顛沛生活中，在和麗和祖鳳的戀愛中（換巢鸚鵡），我們覺得這些又是寫實主義的。他這形式上的二重性，也可以跟他「思想上的二重性」一同來解答。浪漫主義的成分是昂揚的積極的「五四」初期市民意識的產物，而寫實主義的成分則是「五四」風暴過後覺得依然潑眼是平凡灰色的迷惘心理的產物。

這解說都很恰當。所謂「異域情調」「逃避現實」懷疑的人生觀，悲觀色彩，都是他初期作品的傾向。「綴網勞蛛」裏的十二篇作品可做代表，但是到「解放者」的時代便不很相同了。

「解放者」裏面的作品，則多了諷刺的氣味，不再完全消極了。「三博士」一篇中很幽默的描繪夜出一個自大的「博士」來。「法鳴」「無憂花」也做到這個地步：能夠給現實以啓示。但是「解放者」和「歸途」仍舊帶着初期由黑暗中掙扎的色彩。作者在「解放者」中寫道：

沙黃裏底狼羣出來覓食時候，常有一隻體力超羣，經驗豐富的老狼領頭着，爲求食底原故，經驗少和體力弱底羣狼自然得跟着它。可見在生活中都是依賴的分子，隨着「兩隻領袖在奔跑，幸則生，不幸則死，生死多是不自立不自知底，狼的領袖是帶羣羣狼去搶掠；羊底領袖是領着羊去送死。」

這是事實的揭破，作者而迎着人生，已經比初期的態度進步了。到後來「女兒心」裏寫統浪江湖十年的女子講吐，「春桃」中寫寄人籬下的女子，都已經表示出和命運的鬥爭。但，作者的創作也就止於這裏，再不見更進步的作品了。

八：永久的記憶

四十八年的歲月，是多麼短促的日子！在這四十八年中，許氏爲我們留下九本整部的書，和一些零星與未完成的著述。他這一生重要的貢獻，可以分成三方面：

第一，是文學創作上的成就。這在文學革命初期的小說史上有很高的地位。雖然他的作品產量並

不多，然而在作品的意義上說，是值得我們永久紀念的。這是他初期的貢獻。「綴網勞蛛」，「解放者」，「谷山驟雨」，「無法投遞之郵件」都永久是新文壇上的紀念碑。

第二，是宗教哲學的研究。這是雜小說創作後所努力的目標，是一件艱巨的工作。他給我們的只有一部「道教史」上冊，另外就是他零星的文章了。

第三，是梵文的研究。在他自己已有很深的造詣。但對於一般人的影響並不很大。『漢英梵文大辭典』的編纂工作沒有完成，是一個遺憾。但是，他在翻譯介紹印度文學作品上的貢獻也非常寥落，這未嘗不是一個無可奈何的損失。

我們紀念許地山先生，是要紀念他這多方面的成就——其中最顯明的是文學創作。我們應該再重新整理一下他的各類文章，「全集」的編撰是必要的。尤其是希望他生前的各方面友人能聯合起來做一個永久的紀念。

(三十年八月)

「醉翁談錄」與宋人小說

醉翁談錄十集（廿卷） 羅燁編

昭和十五年十月日本影印觀瀾閣藏宋刊孤本，二冊·九圓。

凡是注意到中國小說發展的人，都知道中國白話小說是沿襲着唐人「俗講」的形式，和宋代說唱的一話本——而產生的。俗講原是經師和佛教徒所運用的說講方式，想不到竟演變到說唱故事，因此才有宋代講述故事的「說話人」，才有以文字記載說話的話本。這是最早的中國白話小說。

但是，隨着時光的消逝，這歷史上的記載已經很難滿足我們探求的心願，尤其是最初的話本流傳到現在的更是稀少得很，我們是怎樣的熱誠期待着新的文獻，來為小說史上增加充實的資料呢。

二十八年十月，日本影印了一部觀瀾閣所藏宋本「醉翁談錄」，這在宋人話本的研究上增加許多新的史料。

「醉翁談錄」共分甲至癸十集，每集二卷，共計二十卷。題「廬陵羅燁撰」。是不見於各家著錄的。僅明李翬「荜菴老人漫筆」中曾經提過，到現在是久已失傳的了。

但是，在「適園叢書」和「碧琳琅館叢書」裏有一部八卷本的「醉翁談錄」流傳到現在，却和這書不同。八卷本題做「從政郎新衢州錄事參軍金盈之撰」。明黃虞稷「千頃堂書目」，情阮元「學經室外集」莫友芝「邵亭知見傳」等均有著錄。書中最後的七八兩卷「平康巷陌記」，和二十卷本的丁集卷一「花衢記錄」有七條大致相同。但，我們不能因為這一點而說這兩書是一種。說不定是一同根據別本「北里志」所摘抄的。八卷本習見的「醉翁談錄」，在小說史的研究上，並沒有多大用處，而這本羅燁的「醉翁談錄」確是極值得注意的。

二

最先，應該明白的是一「醉翁談錄」的時代問題。

這部「醉翁談錄」據說是宋槧本。我們從其中極淺陋的市井語，和所用的俗字上可以斷定這一點。最顯明的有下面幾個值得注意的地方：

(一) 甲集卷一第二頁：「宋承周禪握乾符，子孫神聖膺大命，萬載昇平復版圖。」

(二) 乙集卷二第四頁有「宋理宗即位之二十二年」，又第二頁「姑蘇錢氏歸鄉驢記于道，」後夜云「紹興甲戌中秋後三日姑蘇錢氏記。」

(三) 丙集卷一第三頁「置妾不可」云：「昔日東京南衙林三娘者。」

(四) 丁集卷一第一頁「序平康巷陌諸曲」云：「平康里者，乃東京諸伎所居之地也。」

這裏面或指出宋代年代，或言「東京」里巷，使我們可斷定這部書至少是在南宋末年坊間所彙行的。

三

「醉翁談錄」對於現代的最大貢獻是在於它卷首的「舌耕叙引」。所謂「舌耕」者就是指宋人說唱而言的。這一卷裏對於宋代說話人的狀況多有闡明，而且還保存有向沒有聽說過的小說名目一百多種。

「小說」原是屬於宋代說話的一種。宋吳自牧「夢梁錄」卷二十說：

說話者，謂之舌耕，雖有四家數，各有門庭。且小說名銀字兒，如烟粉，鬪怪，傳奇，公案，朴刀，棒棒，發發，參參之事，一按「發發參參」係刊刻之誤，當作「發發鬪怪」。宋元話本中多有這樣的話。……談論古今，如水之流。談經者，謂演說佛書。說參禪者，謂賓主參禪悟道等事。……又有說經者。……講史書者，謂講說通鑑，漢唐歷代書史文傳，興廢爭戰之事……但最畏小說人。蓋小說者，能講一朝一代故事，頃刻間捏合，與起令頭令相似，各言一事也。商謎者，先自被兒質之，然後眾人猜……。

這裏所謂「四家數」不知確實指那四家。周密「武林舊事」卷六記諸色伎藝人，中也有記載，是分爲演史，說經讀經，小說，說諢話四家的。灌圃耐得翁的「都城紀勝」則分爲小說，說經說參禪，講史書，合生四家。孟元老「東京夢華錄」卷五，分「說話人」有小說，合生，說諢話，說三分，說

五代史各家。總合各家說法小說講史和說經三家是不成問題的。只是最後一家或作「合生」「商謎」或作「說諺話」。按「合生」主要的是「唱」，而不是「說」，而「商謎」更是一種猜謎的遊戲，都算不得「說話」，今當列「說諺話」爲第四種，是說唱幽默滑稽故事的。

這四家總名爲「說話」，是市井間雜伎藝的一種，像後代說書的情形。在當時和瓦舍聚伎節中的雜扮，百戲，相撲，鬪弄，雜手藝，影戲傀儡等并列。做這事情的叫做「說話人」，即後代的「說書先生」。它們所用的底本，就是「話本」。

是些名詞上的分別，和當時的情形是我們應該明白的。最重要的「小說」原屬於「說話」的一種，並不是普遍的稱謂。但是，後代却把「小說」一名詞泛指爲一切的話本了。

「醉翁談錄」的「舌耕叙引」，首先爲「小說引子」，下面注着「演史講經，並可通用」。這是將「小說」和「演史」「講經」並列的。這裏，首言九流的源流，說「小說者流出於機械之官，遂分百官記錄之司」，下云：

由是奇說者縱橫四海，馳騁百家，以上古靈輿之文章，爲今日分明之議論，或名演史，或稱舌耕，或作挑閃，皆有所據，不敢謬言。言其上世之賢者，可爲師，排其近世之愚者，可爲戒。言非無根，聽之有益。

歐云：自鴻荒列古初，張農黃帝立規模，無爲少昊更顯帝，相授高辛唐及虞，位禪商夏周列國，權歸秦漢楚

相誅，兩京中亂生王莽，三國爭雄魏蜀吳，西晉洛唐終四世，再興建郡復及晉，宋齊梁陳分南北，陳滅周亡隋。易朝，唐世末年稱五代，宋承周禮獨乾在，子孫神聖膺天命，萬載昇平復版圖。

六極既分，陰陽已定，雲契已呈河洛，皇王聖判古初。國而高者恃天，方而厚者爲地。其人與古之氣，爲萬物之靈，氣成成形，道與之親，形乃分於爵醜，名遂列於尊卑。於是有君有臣，從此論將論相。或爭權位，或誅暴以游殘，間有顯名而隳一尺尺寸之功。又有報國而建萬世長久之業，遂制舟車兵革，俾驍弓矢干戈。始因嚴涿鹿之嗔尤，備見殛羽山之帝蘇。報象之形已玩，結繩之政不施，世廢紛更，民心機巧，須賴君王相濟。武，庶安中外以和平。所業歷歷可書，其事齋莊可紀。乃見典墳道蘊，經籍旨深。試將史眼之流傳，略爲從簡而敷演。得其興廢，謹史按誇書。此功名，總依故事。（如有小說者，但留意據事演說云云。）

詩曰：破書詩書立鬼神，發揚讓士顯忠臣。試開憂王敵金口，說與東西南北人。

又詩：春風花艷佳人隨，月黑風寒壯士心，講論只憑三寸舌，秤評天下淺和深。

這一大段話，無異於敘述中國小說家的起源，也是中國小說的特色。西洋小說注重創作，所以從現實的人生和社會裏找尋題材。中國小說注重敷演，所以從過去史事傳說中誇大描述。

但是，這裏另外還有一個我們所不得注意的問題。那就是前面所說過的，小說是說話的一種，說話又是互舍衆伎藝的一種。小說是和演史說經說諺話併屬於說話之內的。「舌耕敘引」的小說引子，不注明「演史，講經並可通用」正是證明這一點。不過，說話人的另外一家並沒有說明，可見這個家數問題，很早已經混淆不清了。

最使我們不明白的是，它在引子中說，小說「或名演史或謂合生，或稱舌耕，或作挑閃」幾個名詞。這可以有兩種解釋：一個是小說和演史、合生、舌耕、挑閃等就是一種東西；另一個是小說中包括演史、合生、舌耕、挑閃四種。這兩種解釋，應該是從第一個的。

這樣，「小說」名詞的界限，又立刻混淆起來了。演史算做小說還可以，合生却不是小說。舌耕一名詞據「夢梁錄」有「舌耕」，是指「說話者」的總稱。「挑閃」的意義，則無從探悉了。

這個現象，我們暫時不能解釋明白。我想主要的原因該是，在「醉翁談錄」編者羅樺的那個時代裏，對於這些名詞已經有些分不清楚了。因為當時有的是話本，為一般人傳講，至於那些劃分的方法，在那時候一定是沒有人注意的。

四

「小說」是屬於說話的一種，而且它還是極重要的一部門。所以內容依性質更可分許多類，「夢梁錄」裏是分成烟粉、靈怪、傳奇、公案、朴刀、桿棒、發跡、變態八類的。「都城紀勝」則分為「銀字兒」（包括烟粉、靈怪傳奇）、「說公案」（包括朴刀、桿棒、發跡變態）、「說鐵騎兒」（包括土馬金鼓之事）三大類。但，在「醉翁談錄」裏就小有不同。「小說開闢」一段，列小說名目，分屬於靈怪、烟粉、傳奇、公案，朴刀、桿棒，神仙，妖術八類。這裏僅多出神仙和妖術，是可以注意的地方。

關於小說的性質，和它的標準，在「醉翁談錄」裏面也有敘述。吾耕叙列「小說開闢」云：

夫小說者，雖爲末學，尤務多聞，非庸常淺識之流，有博覽諳通之理。幼習「太平廣記」，長攻歷代史書；烟粉奇傳，素熟胸次之間，風月須知，只在唇吻之上。「夷堅志」無有不覽，「旖旎集」所載皆通。動唱中唱，夜莫非東山笑林；引俚低俚，須搜綠窗新話。論才詞，有歐蘇黃陳佳句，說古詩，是李杜韓柳篇章。舉筆橫，按語表規模，弄數演，會看影消耳。口道三寸舌，褒貶是非；略嚼萬餘言，講論古今。說收拾，尋常有百萬套；話頭，動輒數千回。說軍門不掩以相思，闌關難藏陰密恨。辨草木山川之物類，分州軍縣鎮之程途。講歷代年載興廢，記歲月英雄文武。有靈怪、烟粉、傳奇、公案、朴刀、桿棒、妖術、神仙。自然使席上風生，不枉孩坐間風撲。

這一段說明小說家修養的不易，以及演述的神情，是研究宋代說話人演唱情形最好的文獻。

後面，更切實的指出說話人該有的態度，怎樣獲得聽衆的注意。這一段文章不但是研究宋人小說的文獻，也是一篇中最初的小說批評：

說黃巢撥亂天下，也說趙正激惱京師。說在戰有劉項爭雄，論機謀有孫龐鬥智。新話說張韓劉岳，史書講晉宋齊梁，三國志，諸葛亮推口，收西夏，狄青大略；說國賊漢奸從佞，遭愚夫等輩生嗔，說忠臣負屈啼冤，鐵心腸也須下淚。講鬼怪令羽士心裏膽戰，論閻羅遣佳人綠慘紅愁，說人頭斷挺，令羽士快心。官兩陣對圓，使雄夫壯志，談呂相青雲得路，遣才人羞意羣。演霜林白日昇天，教鹽土如初學道，撞發跡體，演寒門窮憤；講負心底，令奸漢包羞。講論處不憚搭不挈煩，敷演處有規模有收拾；冷淡處提撥得有家數，熱鬧處敷演得越久

長。曰得詞，念得詩，說得話，使得砌，言無訛舛，遭高士善口贊揚；事有源流，使才人怡神嗟訝。

詩曰：小說紛紛皆有之，須憑實學是根基。開天闢地通經史，博古明今歷傳奇。

滾滾滄浪風與月，吐談萬卷曲詩。

辨論妖怪精靈話，分別神仙達士機。

涉案揮刀並鐵騎，關情雲雨共儷期。

世間多少無窮事，歷歷從頭說細微。

這是「醉翁談錄」對於說話人的解說，對於它們應有的態度，最詳明、最切當的解說。在我們看不到別的更詳盡的文字時，這的確是很可寶貴的。

五

「醉翁談錄」另外的貢獻，是它在小說的八項之下，列舉了一百零九種小說名目，這些名目都是從前所沒有聽到過的。它們不但增加許多宋代話本名字，而且得以確定許多不知時代作品的時代，又知道一些故事的源流。現在先把這八類的名字，分類列在下面：

第一類 靈怪 十六本、

- (一) 楊元子 (二) 汀洲記 (三) 崔智龜 (四) 李達道 (五) 紅蜘蛛 (六) 錢變兒 (七) 水月仙 (八) 大槐王
- (九) 妮子記 (十) 鐵車記 (十一) 葫蘆兒 (十二) 人虎傳 (十三) 太平鏡 (十四) 巴蕉扇 (十五) 八怪國
- (十六) 無鬼論

第二類 烟粉 十六本

- (十七) 推車鬼 (十八) 灰骨匣 (十九) 呼猿洞 (二〇) 鬧骷髏 (二一) 燕子樓 (二二) 賀小師 (二三) 楊舜

象(二四) 青脚狼(二五) 錯還魂(二六) 銀金器(二七) 刁六十(二八) 鬥車兵(二九) 鐵壩佳夢(三〇)
錦花響遊(三一) 御參軍(三二) 牛活草

第三類 傳奇 十八本

(三三) 鶯鶯傳(三四) 愛愛詞(三五) 張康國驛(三六) 鏢槍馬術(三七) 鴛鴦燈(三八) 夜遊湖(三九)
築香樓(四〇) 徐翠閣(四一) 萬娘鴛偶(四二) 玉對負心(四三) 桃葉渡(四四) 牡丹記(四五) 花尊樓
四六) 章台樓(四七) 卓文君(四八) 李亞仙(四九) 崔護買水(五〇) 寶鏡探幽

第四類 公案 十六本

(五一) 石頭記(五二) 菱女尋夫(五三) 雙小十(五四) 鬪梁兒(五五) 大槐燈(五六) 潘氏兒(五七)
三現身(五八) 火快婿(五九) 八角那(六〇) 曹子平(六一) 獨行虎(六二) 鐘粹卿(六三) 河沙院(六四)
魏嗣宗(六五) 大朝國守(六六) 怪手二郎

第五類 朴刀 十本

(六七) 大虎頭(六八) 李從音(六九) 楊令公(七〇) 十條龍(七一) 曹顯獸(七二) 季鐵鈴(七三) 獨殺
槍(七四) 賴五郎(七五) 怪八虎(七六) 五沙(七七) 馬縮(七八) 曹四(七九) 馬八

第六類 桿棒 十一本

(八〇) 花柳尙(八一) 武行者(八二) 雷震子(八三) 楊大郎(八四) 門刀種(八五) 楊路虎(八六) 高拔
釘(八七) 蔡家多草(八八) 玉獅鬚髯(八九) 玉溫上殿(九〇) 狄龍鬚鬚

第七類 神仙 十本

(九二) 補天碑記 (九三) 月井文 (九四) 金光洞 (九五) 竹葉舟 (九六) 黃龍夢 (九七) 粉盆兒 (九八) 馬
該謫 (九八) 許岩 (九九) 四仙調家聖 (一〇〇) 謝塘落梅

第八類 妖術 九本

(一〇一) 西山毒蠶娘 (一〇二) 村鄰親 (一〇三) 叢地道 (一〇四) 千聖姑 (一〇五) 皮袋袋 (一〇六) 謝
山老母 (一〇七) 貝州王則 (一〇八) 紅線盜印 (一〇九) 醜女報恩

這一百零九本話本雖然不存於今日，然而從它們表面的名字裏面也可以推測出它們所述說的內容
來。這些故事的源流，可以分成下面幾類：

(一) 從唐人傳奇文演變爲話本的：(二) 汀州記，即夷堅乙卷卷七的「汀州山魃」。 (三) 崔智翰，即太
平廣記卷四三三的「崔翰」。 (七) 水月仙，即夷堅丙志卷十四的「水月大師持」。 (八) 大槐王，即唐李
公佐「南柯太守傳」的故事。 (十二) 人虎傳，即唐人小說人虎傳。 (三一) 柳參軍，即唐人常沂之「柳參軍
」。 (三三) 「蔡公傳」，即唐元稹的「鶯鶯傳」。 (四八) 「李神仙」，即唐白行簡的「李姑傳」。 (九一)
「羅夢禱記」，即太平廣記卷十六的「禱老」。 (九五) 黃龍夢，即唐人沈既濟「枕中記」。 (九六) 粉盆兒，
即太平廣記的「寶粉兒」，亦即「玉月夜宿禱記」。 (一〇〇) 西山毒蠶娘，即唐姜綰「唐書」中的「毒蠶
娘」。 (一〇八) 紅線盜印，即唐人袁郊「甘肅謠」中之「紅線」。

(2) 水滸的故事：(五一) 石碓孫立，(七一) 曹面密，(八〇) 花和尚，(八一) 武行者。

(3) 西遊記的故事：(十四) 巴焦扇，(二〇六) 霧山老母。

(4) 楊家將的故事：(六九) 楊令公，(八八) 五郎爲僧。

(5) 平妖傳的故事：(一〇七) 貝州王則。

(6) 兩戲的故事：(九) 妮子記 即「作妮子調風月」。(三七) 鴛鴦燈 即「張賚鴛鴦燈」。(四九) 崔護覓水南戲同 (五二) 姜女尋夫 即「孟姜女送寒衣」。

此外，在元明兩代的雜劇和傳奇裏。還可以找到不少相同名目的故事。就故事的演變上說，這些篇小說的名目，也很有它們時代的意義。

六

最後，談到這裏的一百零九種話本可以確定的時代。我們敢相信它們都是南宋末年的作品，至少也是元初的。那麼，宋元小說將增加多少新材料呢！

宋人的話本存留到現在的有種瓜張老，簡帖和尚，山亭兒，西湖三塔，馮玉梅團圓，錯斬崔寧，張玉潔普，西山一窟鬼，定山三怪等，可以確定無疑的。此外，從「青平山堂話本」「警世通言」「喻世明言」「醒世恒言」所選各篇的文字中說明宋代的，還可以找到二十多篇。所有的宋人話本，便止於此了。

「辭翁談錄」的發現，更幫助我們知道許多後代話本。這集裏面的選文，有許多確是宋代作品，

我們可以指出下面這許多篇來：

(二) 燕子樓，即「警世通言」第一〇卷「錢舍人題詩燕子樓」。

(三) 雙雙詞，即「警世通言」第三〇卷「金明池吳滄蓬愛愛」。

(五七) 三現身，即「警世通言」第三卷「三現身包龍圖斷冤」。

(五) 紅蜘蛛，即「醒世恒言」第三卷「鄭節使立功袖臂弓」。

(八五) 開路虎，即「清平山堂話本」裏的「楊溫開路虎傳」。

因此，宋人話本又加增了五種，雖然因為話本正文的不存，我們不敢斷定它們完全相同；至少，這和故事的本身發展，也應該有很密切的關係的。

七

「醉翁談錄」對現在重要的貢獻，就在它的甲集第一卷裏，像上面說過的，給我們研究宋人話本上增加了好些可以參考的材料。此外，別的十九卷裏就難有這樣寶貴的東西。

「醉翁談錄」的編選者所選的都是當時流傳的故事和話柄，或長或短，原書的次第不很清楚，現在分門別類的排在下面：

一：私情公案

張氏夜奔呂星哥（甲等卷二）

二：烟粉戲合

林敏茂私挈楚娘 (乙集卷二)

靜女私通陳產臣——靈臺王剛申花判 (乙集卷二)

三：遇仙奇會

趙旭得青童君爲妻 (己集二卷)

薛昭娶容德妻 (己集卷二)

郭朝感織女爲妻 (己集卷二)

封陟不從仙妹命 (己集卷二)

四：神仙嘉會類

柳毅傳書遇洞庭水仙女 (辛集卷二)

劉阮遇仙女于天台山 (辛集卷二)

裴航遇雲英於藍橋 (辛集卷二)

五：負約類

王魁負心桂英死報 (辛集卷二)

六：負心類

紅綃密約張生負李氏娘 (壬集卷二)

七：靈緣奇遇類

崔木因妓得家室（壬集卷二）

八：題詩得偶類

蘇春娘題詩遇君亮成親（壬集卷二）

九：重圓故事：

東昌公主破鏡重圓（癸集卷一）

无奴□□□□□□（集卷一）

韓翃柳氏遠離再會（癸集卷二）

張時與福娘再會（癸集卷二）

十：不負心類

李亞仙不負鄭元和（癸集卷一）

十一：離妻後會：

繡襦離妻而後再會（癸集卷二）

這十一類中的二十篇文章，全是比較有系統和結構的故事，但是這種分類的方法，顯然是異常闇亂。如「離妻後合」和「重圓故事」，「神仙嘉會」和「遇仙奇會」又有什麼分別呢？

這些故事有許多見於「太平廣記」裏。像柳毅、裴航、天奴、柳氏、李亞仙等都是唐人傳奇中很有名的作品。但是，這裏所選的和原文又不相同，這不過是一個簡單的節要而已，比起原文的描寫要

差得遠了。

另外有一部份故事，像「張氏夜奔呂屠哥」僅只是顯示作者「聯四儂六」的本領，已集卷二的四個故事也很平常。而其中最可注意的是「王魁負心桂英死報」、「東昌公主破鏡重圓」、「紅綃密約張生負李氏娘」。這是南戲流行的故事，但不見於唐宋人的傳奇文。這幾篇文章的發現，在考証故事的源流上很有關係。

其它，像「崔木因妓得家室」、「華春娘遇君亮成癡」、「張時與福娘再會」、「錢穆離妻而後再合」等篇，也不見於它處。也是可以增加唐宋故事資料的。

八

除了這十二類比較有系統的故事外，「醉翁談錄」另一部份的材料是一些流傳的話柄，這可以分做下面幾類：

- 一：婦人題詠詩句（乙集卷二）
- 二：賢教妙語（丙集卷一）
- 三：花衢寶錄（丙集卷二、一集卷一）
- 四：嘲戲綺語（丁集卷二）
- 五：烟花品落，詩集（戊集卷一、卷二）

六：烟粉歌合（已集卷二）

七：蘭房寶淑（廣集卷一）

八：花判公案（庚集卷二）

這裏有的是小事件，有的是嘲笑妙句，有的是詩詞。其中最值得注意的是「花衢寶錄」二卷。

「花衢寶錄」的第一部份全是記載柳耆卿的故事，這裏面記他的逸事，很可以補助他傳記的資料，尤其是裡面載有他的詞，像「紅闌迴」「西江月」「二戀」等，雖然不見得一定是柳永作品，雖然難免出於後人的偽託，但也是很有參考價值的。

「花衢寶錄」第二部份是記載宋代諸妓院的情形，和一般的風習及著名妓女的故事，在社會史料上，它們都是比較有用的材料。

（二十九年三月）

「秋夜月」

新近見到一部古書的影印，這部書不但來源不明白，就是書名也是第一次聽到——「秋夜月」，一部選載明代的戲曲，同時也兼選「劈破玉歌」和明朝「笑談」「酒令」的書。

本來，中國歷代民間俗文學的研究和整理工作，不過是近二十年來的事。從前的人是向例卑視這種文學為邪僻小徑，沒有人費心去注意的。因此，流傳於民間的書籍，往往因「不登大雅之堂」的原故，經了年代的變遷，而隨着喪失。在戲曲小說上一部古書的發現，真是值得特別重視的。同樣，它該當介紹一下「秋夜月」，一則因為它是以前沒有人知道的書籍，二則它給我們保存着不少多年未見的資料。

現在影印出來的「秋夜月」不知道它所根據的是甚麼本子，也不知道原書在甚麼地方。（影印本有「餐秀齋程氏藏書之章」不知何人）因為印書的一定是書賈，只見把原書印出，另外加了許多無聊的廣告而已。並沒有一頁版權或是一篇跋文。所以，現在對於這部書只好是猜測了。但是，有許多材料使猜測尚不至於和事實相距太遠。

影印本的「秋夜月」一共四冊。第一冊的裏封皮有「精選天下時尚新調」「秋夜月」「燕石居梓」三行字。正文前的書名題做「新饒天下時尚南北新調」。但是，在第二冊上除了上面那一行字外，又有「堯天樂卷之下」的字樣，不知它的意義。也許「堯天樂卷之上」就是這書的第一冊，刻書時遺漏了那行字的。因為第二冊是以上下來分卷的。這兩卷是一部，它的總名是「堯天樂」。

另外，第三四冊和這兩本便有些不同，這兩本書均題「新饒天下時尚南北池雅調」。分卷方
法是一卷和二卷。和第一二冊並沒有銜接，像是可以單獨印行的。

這樣，我們假定這部書是書商們隨刻隨印的，它的總名叫「秋夜月」，專選輯當時流行的南北曲調刻版印行。有兩卷書就發行一次，第一次發刊的是「堯天樂」兩卷，後來又續刻了兩卷，却沒有新的名字。以後，或許還陸續印出，但也許就沒有有了。因為，這種選刻的集子，多少是沒有一定標準的。

其次，我們可斷定的是這書是明代一般書賈們爲牟利而自己選刻的，並不是出自甚麼名家的訂定。在第一冊上卷裏，題「豫章饒安殷啓聖彙輯」「閩建書林熊稔資續梓」，而第三冊一卷則題「閩建書林熊稔資彙輯」「潭水燕石居主人刊梓」。對於這些名字還缺乏考証的時候，也只好像上面那樣的假定是書商們自己所寫刻的了。

首先該解決的是這書的形式和時代的問題。

「秋夜月」的形式和普通書籍不很一樣，書分三層。下層最大，上層次之，這兩層所選的全是明代傳奇。中層最小，每行只三個字，所選的計有「時尚笑令」、「時尚酒令」、「精選劈破玉歌」和「綴選劈破玉歌」四種。書的字體完全是寫刻的。

像這樣的版刻形式，「秋夜月」並不是現在僅見的，這是明萬曆時代（一五七三—一六一九）戲曲選集的一類流行的格式。在日本內閣文庫藏有「詞林一枝」、「八能奏錦」、「玉谷新篔」、「萬曲明春」等同類性質的書。「詞林一枝」等全是刻於萬曆年間，而且上下兩層也都是選的戲曲，中層選的時曲、散曲、小調等，像這樣的格式，實在是明代民間流行的戲曲書的最普通的形式，而且是有在萬曆年間盛行的。萬曆以後，又有兩層的格式。如「摘錦奇音」就分兩層。這形式一直繼續到康熙丁亥（一七〇七）來鳳館刻「古今傳奇」時，仍是一樣的。

從這一點上，可以斷定「秋夜月」是萬曆年間刻的一部時尚曲選，和「詞林一枝」等都是在民間異常流行的書籍。但「詞林一枝」等四書，現在只在日本存留着人間的孤本。而「秋夜月」却在國內而且有影印本出現，這是一件極得稱幸的事情。

三

其次談到「秋夜月」的內容。

前面已經說過，這是一部選刊萬曆時代流行時調的書。但是，這「時調」在當時也有着隨時間和地點的不同。據本書第三冊書名冠有「南北徽池雅調」幾個字，是很可注意的。所謂「徽」是指安徽而言的。安徽是當時腔調的中心場所。「池」是安徽的池州，是餘腔。所以，這全是崑山腔沒有流行以前的腔調，是南戲比較初期的作品。

這部書的內容，因為是書賈編刻的原故，有許多混亂不清的地方，一時很容易欺騙我們的眼睛。顯明的有目次和內容的不符，書脊上的題目，和目次不符等現象。這樣，做起統計來也就感到很麻煩了。

這書上下兩冊所選傳奇共有多少，可以列一個簡單的表格，也許看得更明白一點。

(一) 前兩冊的傳奇。

1、上層：上卷十九（目錄作十八，缺「風情記」閨中思想一）。下卷十四（目錄作十二，缺最後「曇花記」
「千金記」「白雁記」三套。）

2、下層：上卷十七（目錄同）。下卷十五（目錄作十二，缺「金印記」二，「宵袍記」一）

(二) 後兩冊的傳奇。

1、上層：一卷：十（目錄作十一，中有說枝山散曲一，應除外。另有「妓情相遇」（雜刊記）目錄缺，但非傳奇，故不計入。）二卷：傳奇六，（目錄多「昇仙記」一，非傳奇）。

2、下層：一卷十一（目錄作九）「粧盒記」計敷太子有目無文。另外多「瓊瑤記」「易鞋記」「羅鯉記」等。
文無目）二卷：九。

傳奇之外，第三四冊的上篇選的有散曲和雜劇。散曲全題爲祝枝山作，共四套。一卷有一套，夜三卷有三套（目錄僅一套。另一套題「新編」，實在是兩套。）雜劇一卷，有一套（「妓情相選」，書目無），三卷有七套。

這是一個總的統計：全書四冊共選傳奇一百零一套，雜劇八套，散曲四套。

此外，中層所刻的，計有「時尚笑談」四十七則（上卷），「時尚酒令」三十五條（下卷）。「劈破玉歌」八十首（第一二卷）。

四

現在，先把這一百零一套傳奇整理一下。

這一百零一套傳奇中，一共有六十四種傳奇的名字，換句話說，它們是從六十四種傳奇裏分別選下來的。但是，六十四這個數目並不確實，現在先把它們的名字寫下。這並非完全依據目錄，也並非完全依據內容，有時是參照着書脊上和正文中不同的名字，一併都列入了。

一、紅蓮記 二、金台記 三、粧盒記 四、寶劍記 五、香山記 六、修善記 七、紅拂記 八、陽春記
九、浣河記 十、同窗記 一一、臥冰記 一二、昇仙記 一三、和番記 一四、雙鷺記 一五、藏珠記

一六，蟠桃記 一七，彭壽記 一八，琵琶記 一九，玉簪記 二〇，西廂記 二一，三桂記 二二，易鞋記
 二三，鐵錦記 二四，槐陰記 二五，荆釵記 二六，五桂記 二七，投筆記 二八，四節記 二九，洛陽記
 三〇，羅帕記 三一，四德記 三二，破容記 三三，灌園記 三四，長城記 三四，囊記 三六，十義記
 三七，曇花記 三八，千金記 三九，白雁記 四〇，古城記 四一，金貂記 四二，鸞鴛記 四三，三元記
 四四，拜月亭 四五，列女傳 四六，金印記 四七，奇逢記 四八，白兔記 四九，和戎記 五〇，梅記
 五一，葵花記 五二，郵亭記 五三，灌鰓記 五四，蘆林記 五五，瓊魂記 五六，破甕記 五七，鳴鳳記
 五八，煉丹記 五九，胭脂記 六〇，風情記 六一，救母記 六二，尋親記 六三，播間記 六四，青袍記

在這裏面，有許多錯誤和重複，或是一劇的兩名：

五，香山記與六，修善記爲一劇 一六，蟠桃記與一七，摩壽記爲一劇 二二，鐵錦記與二四，槐陰記爲一劇
 四七，奇逢記即四四，拜月亭 五二，郵亭記即二八四節記 五三，灌鰓記與五四，蘆林記爲一劇 四九，和
 戎記與一三，和番記爲一劇 六二，尋牛記與三二，破容記爲一劇

這樣，「秋夜月」所選的傳奇，實在具有五十六種。這五十六種見於「六十種曲」的有「荆釵記」等十六種。有單刻本的有「投筆記」和「寶劍記」，此外「金印記」見於「玉夏齋傳奇十種」，「易鞋記」見於「文林閣傳奇十種」。這二十種傳奇可以拿本書所選的文字和那些刻本做校勘的材料。此外，剩下三十六種，就都是少見的了。這三十六種有一部份是見於王國維「曲錄」裏的，有：

金台記 臥水記 蟠桃記 三桂記 (均明無名氏撰)

〔信齋記（明陳繼儒撰）〕四節記（明沈采撰）紅梅記（明周朝俊撰）紅蕖記（明祝金撰）
其它二十九種不見著錄。它們的曲文也多半喪失。那樣「秋夜月」在傳奇的輯佚上，又是非常有用了，這二十八種中的名字是：

葵花記 潘間記 雙璧記 五桂記 四德記 白雁記 古城記 鸚鵡記 列女傳 香山記 和番記 槐陰記
救母記 珠珠記 粧盒記 陽春記 同窗記 昇仙記 洛陽記 羅帕記 長城記 十義記 金貂記 青袍記
破番記 胭脂記 煉丹記 風情記（末二種日本內閣文庫所藏「萬曲明春」中亦有撰文）

這是一個粗略的統計。由這裏面，對於明代傳奇的研究上，無論是校勘或是輯佚的工作，都會有一些用處的。

五

傳奇之外，再看一下劇散曲。

「雜劇」這一個名詞只見於本書二卷上層目錄。「閑憶情郎」一套題爲「雜劇」，但在書脊上却又題作「風情記」。此外，「雜劇記」一個名詞見於書脊上的還很多。所謂雜劇記不一定是指雜劇而言，有的不過是散曲而已。

第三冊一卷上層有「妓情相遇」（目錄缺），只是一隻小令：

「十軸兒」從他別後，海角天涯，終朝懸望眼巴巴，悶倚在欄杆下。月兒又斜，道早晚不見歸家，爲伊行相思

病軼加，粉牆上暗把金錢畫，眞可畫玉貌花容，顛倒做了敗柳殘花。不經秋、你如今好休，我如今好去。從今後把往事前情一筆勾。

這不是「雜劇」實在是一個疑問。另外的七套雜劇「洞房花燭」（骨牌名）「洞房花燭」（曲牌名）「月下佳期」都用的是「耍孩兒」、「前腔」、「清江引」三套。其中以最後的「閑憶情郎」比較長，雖只有一小段對白，却不敢說它不一定像書香上說的是「風情記」的一段。所以，我們對於「秋夜月」的「雜劇記」是一時不能找到確實的意義的。

至於標明「祝枝山」的散曲，一共有四套。即「咏賞百花」、「聲聲杜宇」、「一春無事」和「千愁萬恨」。「咏賞百花」一套，又見「詞林逸響」花卷，「萬錦清音」風集，「南音三籟」散曲上，前二書題陳大聲作，後一書題無名氏作。「一春無事」一套又見「吳騷集」二卷，「吳騷合編」四卷，「詞林白雪」二卷，後者題陳大聲作。但是拿來一比較，文字上有很大的出入。這樣，「秋夜月」在散曲上也可以備較勘之用了。

六

最後，再看一下「秋夜月」中層的作品。

第一冊上卷中層是「時尚笑談」，一共選了四十七則，最後一則因爲原書有脫葉的原故，只存着「半」，這些笑話，一定都很盛行於明朝。它們的內容，多半諷刺當時教書先生，也有很庸俗的。開頭

的幾篇都取四書的句子來做笑話。知「宰予晝寢」云：

昔一師晝寢，弟子曰：「宰予晝寢之義何解？」師曰：「我不講你怎的曉得？宰者殺也；予者我也，覺者覺時也，寢者睡一覺也；合而言之，便殺我定要覺時睡一覺也。」

就是一般的笑談，也有許多極有風趣的。如「呆塔」云：

新郎不識字，新上門，其妻恐父考之，囑曰：「我家門首寫着『此處不許別人撒尿』你可記得，到那里見有字就要念，我父以為識字，再不考你。」其人竟往。如某官。丈人謂認字而喜，及進見舅婦，拜見佩帶上有一長命富貴金玉滿堂」其婿指念曰：「你看，舅婦身上此處不許別人撒尿。」

這雖不一定是事實，但是諷刺一般讀書人，真未免有些刻毒了。像這類的笑談在這書裏的確有不少。這大概是當時不得志的人所諷刺的。由這些笑話不但可以見到明代的風尚，而且還可以和『笑府』等書做比較的研究。

第二冊下卷是「時尙酒令」，一共三十五則。這酒令全是明代行酒猜拳時所用的，也可以想見當時的盛行。這種近於謎語一類的東西，現在已經比較少見了。其中，有許多很有趣味的，如：

一、命要論語二句中要二曲牌名合意：

一：有朋自遠方來，去沽美酒，飲得沉醉東風，亦樂乎。

二：入公門敬，去朝天子，遇着三郎士，鴉兒似也。

三：與朋交，寄着封書，約定赴佳期，言而有信。

第三四冊所選的全是「劈破玉歌」，是明代一種流行的俗曲，和「掛枝兒」「打棗竿」一類的性質相同。「劈破玉」是萬曆時新興的，時間比較晚一點。袁中郎曾說：

世人以詩爲詩，未免爲詩苦；予以打棗竿、劈面玉爲詩，故足樂也。

這說明當時的文人也受到這種俗曲的影響。但，劈破玉歌流傳到現在的已經很少。日本現存的「八能奏錦」一書的中，選有一部份，「摘錦奇音」上，有「八能奏錦」以外的多種，卷三更有「時尙古人劈破玉歌」；此外「大明春」卷四裏也有選載。最後，就該說到「秋夜月」了。

在日本的那三種書我們沒有見過，不知道它們選載的「劈破玉歌」有多少首，更不能和「秋夜月」比較。但是，「秋夜月」裡面載的已經達八十首的數量（正選四十七首，續選三十三首）。在這八十首裏「睡鞋」和「無心」兩首重出，實在只有七十八首。這個可以和馮夢龍的「掛枝兒」相對比較。這些俗曲，文字上有些也是非常美妙的，如：

比你做水花兒，緊了選散。比你做蜘蛛網，到處去牽。

比你做繡繡兒，暫時與深牽絆。比你做風箏兒，飄蕩了。

比你做團圓兒，攪不起，你不要攪。比你做正月半的花燈也，你也亮不上三五晚。

又如「無心」：

閒來時到園中花兒覷，低拾頭見某花兩邊排。將手探一枝兒覷，花兒探到手，花心尙未開；早知道你無心也。

，花，我畢竟不來採。

七

上面，把這一部古書的新印做了一個簡短的介紹。這書裏有許多「資料」可供我們研究。尤其是明代傳奇和明代俗曲，從這裏面是可以整理出一個系統來的。

不過，這篇文章的目的，是在於介紹這一部書給一般讀者。所以，缺少專門的研究，而同時，那些研究和考証又需要一些專家們深刻的功夫。只希望這是一篇「提示」，由這裏會有些人做出完滿的成績來的。那麼，本文的疏忽或遺漏，也許可以得到他們的原諒了。

阿Q正傳與其劇本

一、阿Q正傳的產生

中國新文學運動開始於民國六年（一九一七）胡適之和陳仲甫等人對於文學革命的討論；第二年就出理論的商榷並而有實際的表現，在那一年裏北京晨報副刊出版，注音符母由教育部公佈，第一篇新文學作品也在當時的「新青年」雜誌上發表，那就是魯迅先生的「狂人日記」。這不但是新小說創作的第一篇，同時魯迅先生也因此成爲新文學運動中的先導。

新文學的發展，除了它本身的堅固基礎以外，還得靠外力的支援。民國八年（一九一九）的「五四」運動給全國文化界一個新的興奮劑，要求文學革命的呼聲因之大張，新出版物隨之而澎湃起來，這以後的幾年間，是中國新文學最初的興盛時期；雖然儘有林紓等人的攻擊與諷刺，而「新潮」「北大月刊」「每週評論」一些重要的刊物都先後擁有無數的讀者；同時中國新文學史上兩個重要的文學社團，文學研究會和創造社，也在孕育之中，再過二年就宣告成立了。

民國十年（一九二一），這確是一個值得注意和紀念的年代，文學研究會與創造社的成立在這一年，「小說月報」的革新，「文學週報」一戲劇」的創刊部在這一年。最後，魯迅先生繼「狂人日記

「發表成名的「阿Q正傳」也是這一年的事。

「狂人日記」的發表，固然是新文學史上「前無古人」的可紀念的一頁，但到「阿Q正傳」的時候，就已經有許多人開始嘗試着創作，「阿Q正傳」的所以被人重視，就不只是形式的新奇，而是內容的深刻了。的確，在二十年後的現在，我們還稱之為「紀念碑」的作品的原因，也就是因為這一點。

「阿Q正傳」於民國十年二月，開始在北京的「晨報副刊」上登載，魯迅先生那時候已由紹興會館遷住到西城宮門口的住房裏，因為孫伏園正為晨報編副刊，知道他在「新青年」上面常寫文章，就來約他寫一點東西。魯迅先生在「阿Q正傳的成因」裏會寫當時的情形說：

那時我住在西城邊，知道魯迅就是我的，大概只有新青年，新潮裏的人們罷；孫伏園也是一個。他在晨報館編副刊。不知是誰的主義，忽然要添一個稱爲「開心話」的了，每週一次。他就來要我寫一點東西。阿Q的影兒在我心目中似乎確已有了好幾年，但我一向毫無寫他出來的意思。這一提，忽然想起来了，晚上便寫了一點，就是第一章：序。因爲要切「開心話」這題目，就胡亂加上些不必要的滑稽，其實在全書裏也是不相稱的，署名是「巴人」，取「下里巴人」，並不高雅的意思。……第一章發出之後，便「苦」字臨頭了，每七天必須做一篇。我那時雖然並很忙，然而正在做游民，夜險睡在做通路的屋子裏，這屋子只有一個棧窗，連好好寫字地方也沒有，那裏能够靜坐一會想一下，伏園雖然還沒有現在這條件，但已經笑嬉嬉，盡于催稿了，每星

期來一回，一有機會，就說：「先生，阿Q正傳……，明天要付排了。」於是只得做，心裏想：「這書……，我既怕……，又要逼考，真是為難……，然而終于又一章，對是，似乎漸漸認真起來了；伏園也覺得不很「開心」。所以從第二章起，便移在「新文藝」欄裏。……阿Q正傳大約做了兩個月，我實在很想收束了，但我……，經配……，清楚，似乎伏園不贊成，或者……，我真心做一收束，他竟來抵賴，所以將「大團圓」藏在心裏，而阿Q却，經漸漸向死路上走。到最末的一章，伏園還在，也許會康下，而要收放阿Q多活幾星期的體。但是「會逢其適」，他回去了，代庖的是何作霖君，于阿Q素無愛情，我便將「大團圓」……，去，順便登出來，待到伏園回京，阿Q已經續寫兩多月了。（華蓋集續編頁二三二——六）

這一段話抄來雖長，但「阿Q正傳」發表前後的情形却很詳細，所以也就不厭其煩。「阿Q正傳」就是這樣陸續在「晨報副刊」上登載完了的。

二、阿Q正傳的研究

「阿Q正傳」這一篇作品，幾乎每個人都已經讀過，用不着在這裏再加詳明的介紹。實際上這篇小說，形式方面並不怎樣講求，開頭第一章「序」也許是因為要「開心」的緣故吧，的彌和後幾章的風味不很一致；從第二張「優勝記略」到第九章「大團圓」所寫的也都是零碎的事情。但這裏主要的思想，就是描述出阿Q這個人的一生。

魯迅先生寫阿Q的意義，一般人都都知得很清楚，是在暴露中國傳統的民族性的弱點，是多是

有諷刺與悲哀的成份在內的。他總覺得人人之間各有一道高牆，將各個分離，一般百姓，只是默默生長和死亡；雖極力想摸索這些人們的靈魂，但終是有些隔膜，「所以我也只得依了自己的覺察，孤寂地姑且將這寫出，作爲在我的眼裏所經過的中國的人生。」（俄文譯本阿Q正傳序）這寫出的，實實際上對於中國民族性早已有極深刻的觀察，且從這裏得到悲觀的色彩。周作人先生說他「在書本裡得來的」知識上面，又加上親自從社會裏得來的經驗，結果便造成一種只有苦痛與黑暗的人生觀，讓他絲絲汗（除藝術的感覺外）的發現出來，」（關於魯迅）這樣才產生了他的作品。不但「阿Q正傳」如此，蓋出收在「吶喊」與「彷徨」裏面的小說都具有這樣的色彩。

表現這種具有黑暗悲觀的深刻民族性的，不只是一兩個活在世界上的人物，而是經過普遍的無效的觀察的。阿Q這個人藉魯迅先生的筆活躍於紙上，但他所以活現的原因，却非這一個人物單獨的寫照。

從阿Q的影像畢竟是有所來源的，這個「模特兒」魯迅先生自己並沒有指出是誰，在正傳裏說他姓趙，名叫阿Q，陪伴阿Q，並不是阿桂或阿貴。後來周作人先生「關於阿Q」一文，說到這兩個實際人物，說阿Q只是對音的字，另一方面Q字還像一條小辮，有些好玩。他原姓趙的，在民國四年十一月周氏的日記中有這幾條記載：

十一月十六日，雨。上午謝阿祥搬一磚來，三面有文，云永和十年太歲在甲寅，口月口章五高作，孟雨成，共

十九年，字多訛謫，頂有雙魚，兩面各平列八魚形。下午又以其一來，頂文曰十二月禪，正書，云皆是胡氏物，並以一元易得之。

十九日，陰。下午阿桂以二斷壘來，留拓二紙。

二十一日，陰雨。上午阿桂來，斷壘因察值平諧，即還之。

十二月二十五日，晴。上午謝阿桂又持去監，通二斷壘後來，以五角收之。（見葉樹俊卷）

這裏的謝阿桂，作者即以爲是魯迅先生所寫的阿Q的模特兒。阿桂原是一個貧寒而不憔悴的農民，一是還一副形相，赤背，赤脚，鬚短布袴，頭上盤辮。他時常爲人家賣一些東西，這倒並不一定偷來的，所以才有這幾次向周氏賣古玩的事情。

謝阿桂還有一隻胞兒，名叫阿有，一專門給人家舂米，勤苦度日，大家因爲他爲人誠實，多歡迎用他，一和他的弟弟並不怎樣相投，好像阿有不根蒞意阿桂以偷爲副業的行爲。正傳裏的事情不盡屬阿桂一人，至少還有阿有的影像在內。至於一對了主人家僕婦跪下道，你給我做老婆罷，這事另有主名的，轉移入他的賬下，「又非那個謝阿桂了。

儘管阿Q有許多不同的實際人物，但正傳裏的阿Q更給我們活潑的影像，這固然是作者在寫作時腦中浮現着一個切實深刻的影子，而另一方面則是作者將那些個不同的印象集於一身。從類型中創造出一個典型來。阿Q這樣遂成爲中國的一種典型人物。

正傳裏的故事，最值得我們研究的是最後結局阿Q遭了槍斃的問題。在發表的當時就有人對「大團圓」的一幕，表示不滿，以爲「阿Q之收局太匆促了；他不欲再往下寫了，便如此隨意的給他以一個『大團圓』。」（西諦：「吶喊」）再由上面所引周作人先生的日記看來，民國四年的時候，阿桂夜還活在世上。所以，這個結束實在是有些倉促，作者起初並不想就這樣完了的。這裏面的原因很簡單，第一是魯迅先生自己覺得有了問題，就是阿Q可要做革命黨的問題，在最初並沒有料到，後來想到中國既然革命，阿Q就會做革命黨的，也就這樣結束了。第二是魯迅先生想急于結束這篇小說，每七天必須做一篇，加上孫伏園的催稿，他以為是一件苦事；所以就趁伏園離滬北京，別人代編晨報副刊時將末一章送去發出，算做結束。結束的方法，最好的恐怕就是槍斃了。第三，還有一個原因，是周作人先生所說，「作者對於死罪犯人沿路唱戲大家喝彩的事很感興味，借此可以寫進去。」（關於阿Q）所以「阿Q正傳」就很快的結束，只成爲一個中篇，而不能再繼續發展了。

在二十年後的今日，重讀這一篇作品，我們會覺得它在結構上並不怎樣完整，這也許是作者零星寫作的原故；但是作者筆下的阿Q，却十足的代表了中國的典型人物，阿Q這小說，永遠存在人們的腦子中，後來劇本的改編甚至電影的擬製，原因也都在這一點上。

三、阿Q正傳的批評

「阿Q正傳」在晨報副刊上陸續發表的時候，並沒有得到甚麼攻擊和批評，只是有些人覺得「討

厭」，以爲阿Q是某某人，同時又在諷刺那些人。潘爐（高一涵）在「現代評論」作「閒談」，說到這一點：

我記得阿Q正傳一段一段陸續發表的時候，有許多人都在懷懼危懼，恐怕以後要罵到他的頭上，並且有一位朋友，當我面說，昨日阿Q正傳上某一段彷彿就是罵他自己。因此，便猜疑阿Q正傳是某人作的，何以呢？因爲紙有某人知道他這一段私事。真是實言說的：「賊人膽子虛；」「三年被毒蛇咬了，如今一見一條繩子也是害怕。」從此疑神疑鬼，凡是阿Q正傳中所罵的，都以為就是他的陰影；凡是與登載阿Q正傳的報紙有關係的投稿人，都不免做了他所認爲阿Q正傳的作者的嫌疑犯了。等到他打聽出來阿Q正傳的作者名姓的時候，他才知道他和作者素不相識，因此，才恍然大悟，又逢人聲明說不是罵他。（第四卷第八十九期，十五年八月）

真正批評了「阿Q正傳」的，最早恐怕要算是周作人先生的「阿Q正傳」一文，那是登在民國十一年三月十九日的晨報副刊上的，會收在晨報社初版的「自己的園地」裡，後來一天被成仿吾所挖苦，就在再版以後刪削了。在那篇文章裏，說明「阿Q正傳」是一篇諷刺小說，這諷刺的主旨是「憎」，却也是愛的一種姿態：「在技工上，因爲類型描寫的原故，也有一種相似的誇張的傾向，這不能說是好處，但也是不可免的事實。」他把這種諷刺稱爲「冷嘲」，即所謂「反語」。其來源是果戈理，顯克微支，夏目漱石，森鷗外這一些作家的影響。最後他說：

總之這類的藝術無論如何幼稚，但作者肯那種老實不吝氣表示他的憎惡，一方面對於中國社會也不失爲一張苦

藥，我想他的存在也不是無意義的，只有著者本意似乎想把阿Q灌輸一頓，做到臨了却覺得在未莊裏阿Q是種一可愛的人物，比別人還要正直些，所以終於被「正法」了；正如托爾斯泰批評契柯夫所說，他想撞倒阿Q將注意力集中於他，却反將他扶穩了，這或許可以說著者失敗的地方。至若或者以爲諷刺過分，「有傷實質夜」，我並不覺得如此，因爲世界往往「事實背於小說」，就在我我的灰色國故燻蒸，我也親見到這一類腳色的書活模型，其中還有一個縮小的真的可愛的阿桂，雖然他至今還是健在。

以後「阿Q正傳」和魯迅先生別的十四篇小說收集在一起，名爲「吶喊」，於民國十二年（一九二三）出版以後，得到各方面的批評極多，大抵也就是這調意思，並沒有嚴苛的攻擊與反對。

到民國十四年「五卅」事件以後，有些人在那裏提倡「革命文學」，就有批評家出來，說「阿Q正傳」是反動的作品。那時候魯迅先生還沒有轉變，遭受革命文學家的批評很厲害。錢香邨在十七年初出版的「太陽月刊」上，批評阿Q是死去了的，他以為「阿Q正傳」裏可注意的，只是「能把病態的一部份很扼要的捉住，又很扼要的表現出」，進一步說就是產生了兩種印象：

第一是我們認識了中國人在過去時代的從天由命的思想所造成的一種對人生不加思索，莫明其妙的生，莫明其妙的死的可憐可恨的人物；第二就是我們認識了中國人的陰險刻毒的勢利，憑藉階級位勢欺人，以及其他類似以上種種的冷酷的性質。（死去了的阿Q時代）

但是這種病態的國民性是屬於過去的時代的，「阿Q是不能放在五四時代的，也不能放在五卅時

代的，更不能放到現在的大革命的時代的。」他以為今日的農民早已有組織和認識，參加革命做着政治鬥爭了。因此說「應該把阿Q埋葬起來！」

事實上，錢香邨先生未免把中國的農氏看得過高，到現在阿Q還不失為中國某一部份落後地方的農氏的寫實。說他已經死去的看法，似乎有些過早了。這個問題後來成爲一篇「阿Q的舊賬」，因爲自從魯迅先生參加革命文學運動以後，作者轉變了，「阿Q正傳」也跟着轉變了。周作人先生因此對於中國的「唯物史觀的文學批評」大爲不滿，以爲既無眼識又不誠實。同時對阿Q反對的批評到這時候都漸漸的無聲下去了。

無論是頌贊或是痛罵，「阿Q正傳」的意義與價值，是永久固定在那裏的，這絕不是一時的恩怨問題。在魯迅先生已經死了七年的時候，還能看見阿Q的影子，活在一般人的腦中，而且從平面的變爲「立體的」了。

四、阿Q正傳的劇本

因爲阿Q這個人物成爲中國一部份人的典型，「阿Q相」也成爲我們社會上到處可以遇到的了。這時候，我們漸漸忘掉「阿Q正傳」那一篇文學作品，而把小說中的人物和現實連結在一起。「阿Q正傳」並不只是文學上的成功，是這個人物性格的創造。

基於這個關係，有人想把阿Q這個人物更具體的形象化，從書中漸漸成長起來爲一個真實的人，

再使這真實的人浮現在人的眼前，這就是表現於舞台的戲劇。

一個劇本的創作，至少要有嚴緊的結構和主要的人物。「阿Q正傳」的改編，是否能符合戲劇的條件呢？這答覆是否定的，它雖是一篇好小說，却不能改編成爲一個好劇本，因爲它是缺乏戲劇性的。

再進一步來說，「阿Q正傳」所描寫的只重在阿Q一個人，所有的故事都是圍繞着這個人物而發生的，別的人物顯然都沒有重要的地位。在人物一方面「阿Q正傳」的劇本就不能得到平均的發展。就是只就故事來說，「阿Q正傳」沒有嚴整的結構，故事缺少聯繫性，只是片段的。由這兩點看，阿Q還是只能活在人們的腦中，不能活在舞台上，即使勉強說來，阿Q能在舞台上出現，而環繞着他的氛圍氣還是不足的。

魯迅先生自己也知道這一點，他在民國十九年（一九三〇）寫給王喬南的信中說：

我的意見以爲阿Q正傳，實無改編劇本及電影的要素，因爲一上舞台，將只剩了滑稽，而我之作此篇，實不以滑稽或哀憐爲目的，其中固兼，恐中國此刻的「明星」是無法表現的。……況且誠如那位影戲導演者所言，

此時編製劇本，須預設文師，我的作品，也不足以值這些觀察之一顧，還是讓牠「死去」吧。

這裏主要的意見，是表現作者創作目的的一點，不容易在舞台上表現出來；同時「阿Q正傳」中又缺乏女角，所以不易成功。這話是很對的，怎樣把改編的劇本，不失作者的原意，是改編人的技術

問題。怎樣加進「女脚」，也是編劇人的處理問題。這就需要深刻觀察後的再現，不是簡單的改稿所能做到的了。

在上面魯迅先生寫那封信的第二年，就有一個「阿Q劇本」出版了。那是陳夢韶改編的，普通書局發行。這個改編原脫稿於一九二八年四月，還是爲了演出而寫的。作者在「寫在本劇之前」文裏說明改編的意義：

阿Q是時代的社會環境所形成的——個特殊的人物，而却爲這環境他的社會環境而犧牲了自己。從來這種環境所形成而又因之而犧牲了自己的可憐的人們實在不少，然而對於這種可憐的人們能够表示憐憫的同情的人又實在不多。於是阿Q同一樣境遇的可憐的人們也說一樣地永遠成爲人間冤抑的無告的人了。阿Q正傳是爲這這種可憐的人們吶喊出來的呼聲。阿Q劇本要負着把這種呼聲傳佈出去的使命。

這像是一個傳聲的喇叭，劇本成爲宣傳小說的工具。的確，這個「阿Q劇本」不過是小說的複製而已，它的情節結構多半本之於小說，相差的地方很少，我們且比較如下：

阿Q正傳

阿Q劇本

第二章：優 劣 起 略

V 幕一：自己的優勝

第三章：優 劣 起 略

四章：戀愛的悲劇
幕二：戀愛的悲劇
五章：生計問題
幕三：生活的問題
幕四：靜修院脫險

六章：從中興到末路／

七章：革命——幕五：衣錦還鄉

八章：不准革命／

九章：大團圓——幕六：人生大團圓

由這裏看來，小說中的九章故事，在劇本中縮為六幕，這倒是很忠實於原作，也正因為這原因，劇本中的阿Q遠不如正傳裏面的生動有力。幕二和幕六的結尾最爲失敗。幕二是寫阿Q向吳媽求愛以後，被趙老爺發覺，辭掉了工，找小D來做工：

小D 老太爺，可最少爺說得你有——做——真的麼！

趙老爺 真的，你把這白米舂好罷。以後請來府裏帶忙，工錢每月分兩次支給你。

小D 好的，好的。

（小D舂米，太爺入房去。 頁二六）

第六幕的收場是：

趙老爺 （焦急）請求官長充道還了錢，然後把他槍斃了罷。

判官 轎子迫回來了，人既槍斃了，你也說可安心了的。

趙老爺（哽咽）辯道不向，我全家怎過活呢？

判官「在法爲法」，我這裏公判決的。——劈決筆斷案上，扯出正法！——頁九四。

我們若仔細看起來，很容易看出作者是在那裏寫文學作品，不是在編製劇本，不過把「阿Q」正傳「改編成爲對話罷了。」

在幕四中，作者加入了一個辭號「闊嘴的」——「男漢」，那是在阿Q爲了靜修庵園裡的蘿蔔，由牆頭爬了出來脫險之後，阿Q和這個男漢有很長的談話，由於阿Q失掉工作，引起男漢的同病相憐，男漢叫他同去城裏找事。這一段插話的加入有些多餘，同時作者寫得也最爲失敗，頗似舊劇中的場面，我們且看最後的幾句對白：

男漢 我總倒不如到城裏去好的。

阿Q 好的好的，可不要那一家裏找生活！

男漢 城裏那黑黢黢的，名的人家多，常常需定了許多人，我們就投到他家裏去找工作罷。

阿Q 不是人家裏說的，那姓白的舉人老爺麼？

男漢 自然是他，城裏敢還有第二個舉人！

阿Q 那麼，我們現在就進城去吧。只是我肚子好餓，口又渴得很。你有沒有幾個銅元，好在路上可買點茶

水止渴……（頁六三——四）

魯迅先生只爲了阿Q「待三個蘿蔔喫完時，他已經打定了進城的主意了」兩句話，陳氏演成爲這

一段故事，只不過給這一幕拉長一些，實際倒顯得鬆懈了許多。這個劇本的價值，就這一方面看來，實在並不值得我們多所注意。至於怎樣表現出阿Q的性格和加強他的周圍的人物，更是談不到了。

五、阿Q正傳的劇本二

在陳夢韶改編的「阿Q劇本」出版後，並未引起多少人的注意，這個改編的問題，似乎也再沒有人從過。直到民國二十五年（一九三六）十月十九日魯迅先生逝世之後，才有人重新注意到這個問題，而且想把阿Q電影化了。

差不多在同時，在民國二十六年初出版的「光明」半月刊和「戲劇時代」上，分別發表了兩部「阿Q正傳」的劇本，一個是許幸之先生改編的六幕劇，另一個是田漢先生改編的五幕劇。以寫作前後來說，許劇在前，而且經過多次的修改；田劇在後，是爲了中國旅行團臨時演出而寫的。但這兩劇本行本的出版，則田劇在前，是二十八年五月由上海國民書店發行，許劇直等到二十九年八月，才有光明書局的印本。

這時候出現的「阿Q正傳」比第一個劇本要進步得多，改編人一方面是從事戲劇工作多年的人，一方面對於魯迅先生也有深刻的認識，對於他寫作「阿Q正傳」的目的有所理解。所以這兩個劇本至少已經不再是重複敘述故事，而企圖開揚作者的意識，並表現周圍的人物了。

許幸之在「阿Q正傳」的「代序」（阿Q正傳的改編經過及導演計劃）一文裏，對許幸之的說詞

「創作的意圖」。他說「劇作者的任務並不在於忠實原著，而在於如何使原著的主題明顯化？藝術使原著的故事成爲有規律的發展？如何加重牠們的糾紛和葛藤？如何展開牠們之間的鬥爭的場面？如何使牠們的個性明顯而具有典型？如何使全般的戲劇成爲舞台藝術的形象化？如何使原著向着另一方面舞台舞臺去發展？」這些問題都是他反覆思索，而用力寫出的。結果是悲劇與喜劇交流，合「幽默」與「諷刺」兩種性格。究竟還是否成功了呢？

第一我們從這劇本所看出的，是故事本身的葛藤與糾紛。這就不是簡單的「阿Q正傳」裏的故事所能包容的了。因此在人物上，加進許多在別處出現的人物，他們都是魯迅先生「吶喊」中其它短篇裏的角色，如孔乙己，紅鼻子老拱，藍皮阿五，單四嫂子，王九媽等，原不是屬於「阿Q正傳」中的，這裏一齊借用過來；因爲這些人物的出現，使故事比較繁複起來，由此增加了劇中的糾紛。這一運用是很重要的。

我們比較正傳與劇本中故事前後的異同，除了正傳中的「序」「優勝絕路」和「續優勝絕路」三章在劇本中沒有，而另外加了一個辛亥革命前夜捉拿革命黨的「序幕」以外，其餘六章的故事完全符合劇本中的一至六幕，所多的是一些人物的穿插。吳媽在這裏的地位也因之強調起來，加重地和趙太爺的關係，並在第三幕中有吳媽和趙太爺爭執的場面，第五幕中的縣衙門審問也有吳媽在內。似乎她可以做劇本中的女主角了。然而畢竟還缺少一些力量，就是在反映趙太爺那一階級的依勢欺人的態

行爲也嫌不足。至於其餘的女角，都只是浮淡的影像，沒有一個較爲深刻的。

總之，就這部劇本的人物看來，雖然出現很多，作者却只創造出幾類性格不同的人，像他自己說的，分爲「四種集團」，一是封建的豪紳地主及其走狗，二是半封建的貪官污吏及買辦階級，三是小資產階級的中立主義者，四是在以上兩大勢力間被迫害的一羣。這四種集團中都各自擁有不少人物，但在他們和她們中間都有相似的類型，沒有一個完整的典型，所以只在我們眼前幌來幌去，而不能留下深刻的印象。我覺得在這方面，作者應該特別加強描劃出幾個人物的典型來，而且各自代表他們本身的意義，像阿Q和吳媽那樣明顯，就會更爲有力了。

其次，就劇本的意義來說，對於讀者的印象還是比較模糊的。這裏面的諷刺和暴露並不能給人甚麼教訓。這也許是因爲參用了悲喜劇的關係，對於辛亥革命的精神和意義缺少闡述。就這方面來說，阿Q的劇本如果是一個徹底的悲劇，也許更能够生動一些，所謂「澈底」，換句話說就是嚴肅的意思，應沒有幽默的成份在內。

我們再看田漢的劇本，就故事說是和原作出入最多，加進許多別的情節的。這裏的人物比起許作中還多一些，像是航船七斤，七斤嫂，六斤姑娘，九斤老太，閻土，八一嫂，這些人物故事是取自「風波」，楊嫂，取自「故鄉」，紅鼻子老拱，單四嫂子取自「明天」。都是「吶喊」那部書中的人，却和阿Q的關係淺得狠，作者都一齊拉到這裏來，所以故事多出許多。但大致的前後還是一樣的。我

們稍稍和原作比較如下：

阿Q劇本

阿Q正傳

第一幕：紹興一村鎮酒店 總優勝記略

第二幕：趙太爺家廚房 戀愛的悲劇

第三幕：六莊一端 生計問題

第四幕：酒店側店 從中興到末路

革命
革准革命

第五幕：獄 中

這裏只是在劇本的後半，稍和原作有些不同。同時，這劇本成功的部份，也是第五幕。作者不直
接寫阿Q被槍斃，而從阿Q入獄，被提受審，直到給兵士們押出。這時候舞台上，是衝鋒號聲和雞啼：

吳之光 (從窗字號裏發出這樣的吼聲) 吃人的人們，聽見了沒有，雞在叫了，天快要亮了，你們可以改了。

快從真心改起，要曉得將來容不得吃人的人活在世上的。……

看守B (罵) 瘋子；不要響。

之光 (叫) 你們響不致，自己也會叫響，即使你們生的多，也會給真的人除滅，就同獾夫打完狼一樣。

看守B

(令)

到與牢裏去。

(開門聲) 你…… (門聲) 但聞遠處衝鋒號聲。已而開槍聲砰然數響，接着一聲咳嗽。)

馬 (警修過來) 了！了一個大真的國民。朋友們，中國革命還沒有成功，錢財封連勢力還強盛的地方，我們還得固執。

給我們每人黨徽裏面的阿Q吧。(一四四—五)

這種反映的寫作技術至劇最厚身的地方，但可惜最後的對話成爲「口號化」，是應該改善的。出現在這裏的一些人物，像是一羣無知的羣衆，他們沒有思想，沒有頭腦，只是覺得阿Q是一個有趣的人物，就彼此談論他，譏笑他，尤其是那些女人們，好像只是來加增舞台上的熱鬧而已。所以也和許劇中的人物一樣，只有空虛的人物，缺乏鮮明的性格。

若比較這兩個劇本來看，各有其本身的優劣。田劇在技術上超過許劇，許劇的結構又勝於田劇。不過，對於人物和意義兩方面的發展同樣都是不太深刻，這恐怕倒真是因爲「阿Q正傳」本身缺少戲劇性的原故，不適合於舞台演出的。

六、結 尾

魯迅先生逝世已經許多年了，我們重讀「阿Q正傳」，覺得還真切如二十年前。所謂「阿Q」的舊賬」還是不成問題的，阿Q還活在現在，這是因爲他「祇在刻畫出隱伏在中華民族骨髓裏的不長進的性質」的原故。也就是周作人先生說的「對於中國民族的深刻的觀察」。因此「阿Q正傳」永久爲魯迅先生和中國文壇的代表作。

這篇文章的目的，除了考察「阿Q正傳」創作始末以外，還特別比較由小說改編而成的戲劇，就

是因為阿Q這一個人物始終是中國一部份落後民衆的代表的原因，至於劇本中人物故事的詳細批評，已經有人做過這個工作，（歐陽九海「評兩個「阿Q正傳」的劇本」）希望讀者從本身去理解，這事也無須筆者的僑舌了。

（三十二年十一月）

兩個「家」的劇本

「家」(五幕劇)

吳天編劇 光明書局版

「家」(四幕劇)

曹禺改編 文化生活社版

一

從創作小說改編的戲劇，在舞台上公演，擁有多數觀眾的除了魯迅先生的「阿Q正傳」之外，就要說是巴金的「家」了。「阿Q正傳」劇本已有三種，其間的出版距離也很長，正式演出差不多都在民國二十五六年的先後。「家」的劇本，比較晚出，前後有兩個，公演都在最近的時候。

由「阿Q正傳」所改編的戲劇，僅是爲了原作的價值，而引起一般人的注意；就戲劇本身說，並沒有很高的成就，因爲那個小說就缺少戲劇性在內。「家」的改編，則一方面是爲了小說出版後的風行，同時它的事也比較具備戲劇的成分。

巴金寫「家」是在一九三一年四月至一九三二年四月一年間的事，這是作者在「後記」裏說明的。在篇幅上講，它是一篇很長的小說，全書有二十四萬字的樣子。作者在這部書裏寫出他所見到的舊式大家庭崩潰的歷史，但故事並不以此爲終結。「家」的時代是民國初年，「五四」運動之後，北

俄革命之前，社會的經濟基礎既發生了變化，就首先引起新與舊的鬥爭，青年和老年的衝突，和青年們自己的出路，這就是繼「家」之後，作者還繼續寫了「春」「秋」和「羣」的原故。

所以，在讀「家」這小說的時候，也應該視做它的總稱「激流」的一部份，才更可以看出整個時代的意義。不然，它只不過是近似「紅樓夢」的大家庭悲歡的歷史而已。

從「家」裏面我們可以略略看見時代的影子，但是「家」却並不能代表這個時代。這是我們無論在讀小說與看劇本時都應有的感覺。「家」的最大的意義也不外是作者自己所說的，「我要寫一些可愛的青年的生命怎樣在那裏面受苦，掙扎，而終於不免滅亡」。（關於「家」）同時這些青年是值得珍貴的，因為「青春畢竟是美麗的東西」。

所以「家」的意義原很簡單，那就是刻劃出一個時代裏青年的面影。它並非只是描寫大家庭的腐化，而是把力量集中在青年的身上，這由「家」的續篇的進展上，很可以明顯看出。因此，在「家」裏所應重視的人物，自然不是高老太爺與他的兒子「克」字輩的醉生夢死的人，而是屬於「第三代」的一些青年。「家」裏的覺新，「春」裏的淑英，「秋」裏的覺新和覺民都是很凸出的人物。

明白這一層關係，才能把握住「家」的中心，小說是這樣，戲劇也是相同。尤其是戲劇以人物為主，更比較容易發揮出這個意義。改編的劇本或看戲的觀眾，如果支離破碎的割裂了「家」那會整個消損了它的價值。

談到「一家」的改編，決不是將故事改爲對話，或是用平鋪直敘的方法所能收效的。做爲改編的前題，有兩個極重要的地方，一個是對於原作的精神上的發揮，就是上面所說的原作的意義一層，不僅要描寫四川高家一個家庭，而是要由全部「激流」中去理解的。第二是怎樣選擇中心人物，將原作中三十多個人物，恰當的分配在劇本裡，這一點又是從第一點的認識和理解出發的。

精神的發揮這一層，在吳天和曹禺的改編劇本中都已经向它努力，尤其是曹禺的四幕劇，有許多地方，和原作有很大的距離；吳天改編的，雖大部依據原來的故事，却也有些編者的用意，所以在對於原作的忠實上雖有所出入，但於原作者意義的闡述，却更爲透徹了。

爲了論述的方便，這裏先想把「一家」的故事和兩個改編劇本的情節略略比較一下。

「一家」的小說包括四十章，從民國初年的某一個冬天開始寫，作者介紹出四川高家的三個弟兄：覺新，覺民和覺慧，以及圍繞着他們的青年朋友，如琴小姐和她的老師陳劍雲，琴的同學許倩如等；而真正故事的展開是在過舊曆年的時候，在外面有兵荒之亂，在高宅內有丫頭鳴鳳因爲不願意去做別人家的姨太太而投湖自殺。再過些日子，高家老太爺做六十歲的生辰，故事展至最高潮，覺新屈服在舊環境之下，覺民因家中提親而逃走，覺慧也在外面從事學生運動，種種刺激，使衰弱的高老太爺生病，以至於死。故事到這裏可算是結束，可是另外還有一個尾聲，就是覺新的夫人瑞珣因生產而遷出

城外，覺慧看到家庭的暗淡，離家去了上海。所以在這故事裏，起點，高潮和結束都是很清楚的。

吳天改編的劇本就是沿襲了這個故事的次序而發揮。第一是除夕時高家的人大家辭歲，藉着這個場面，先介紹出戲中人物，這和小說前十章所描寫的內容大致相同。第二幕是元宵節前一日在花園中，描寫了覺新與鳴鳳的愛，劍雲的追求琴，和琴對於覺民的愛，最後是城裏內亂的開始和錢梅芬的逃難。第三幕的二景則重在鳴鳳一人，由她回覺慧的告別直到跳湖而死。第四幕二景，主角是高老太爺，由他的做壽開始，中間經過家庭的糾紛，覺民的逃走，到陳姨太請道士捉妖，而高老太爺仍終不免於死亡。第五幕則是尾聲，在近城的鄉間小屋，瑞珏因生產而死，覺慧脫離家庭。

但曹禺所改編的戲，就比較有更高的發揮。他在第一幕的二景裏，先提出劇本的中心人物，那就是覺新和瑞珏。所以從覺新和瑞珏的結婚開始，以此關係到別的人物；尤其是第二景，更深刻的描述出這一對新人的內心，這完全是作者加入的劇情，不是小說中所有的。所以到第二幕的三景就落到二年半以後的夏日，先寫出覺慧與鳴鳳的愛戀，而中心的力量，却還放在覺新和瑞珏的關係上，藉着兵亂的逃難，藉着錢梅芬的來（她原是覺新所愛着的表姐），都是以覺新為中心的。只有第三幕是稍例外，二景中寫覺民的決定出走與高老太爺的死。第四幕和吳天相同，是城外舊屋，瑞珏產後而死，但這裏並沒有覺慧的出走。

總結起這三個故事的進展情節，雖大致相同，畢竟是有些輕重相異之處，由那裏就可見到各自不

同的匠心了。如果就這一方面看出優劣的差別的話，曹禺劇本的故事是勝過吳天的。不過，這實在牽涉很廣，而這裏所說的勝過，也僅是就與原作的情節比較而言，吳天的所以不如曹禺的地方，乃在於吳氏多因襲，而曹氏多創造。

三

從故事的進展上看，雖然曹禺在劇裏的安排和佈局異常週密，然而畢竟是因為不是敘述原來的故事的原故，顯得比較沉悶；而相反的，吳天的劇本則異常緊張，情節的進展，一幕緊跟着一幕。所以，我們讀吳天的劇，可以整個明瞭「家」裏所描寫的故事；讀曹禺的劇，至少還需要進一層的理解，或者是讀過巴金小說的人，才會更明白得清楚。

這原因可以說是兩個作者作風全然不同。吳天的劇本在佈局上是平衡的發展，第一二幕是開始的介紹，第三四幕是故事的頂點，第五幕是必然的結局。這樣聯繫起來，也自然容易收到天衣無縫之功。但是我們由這樣的劇本裏可能看出甚麼呢？我想，除了最後一幕作者使覺慧離開他的家庭，給觀眾一點新生的感覺外，其它的印象和意義，恐怕就很稀少了。

曹禺的戲，在這一方面說，恰恰能補救吳天的缺陷，他充分發揮出戲劇的意義，他所用力描寫的是覺新和瑞珏一對夫妻，而且極深刻的刻劃出他們心理的變化，這種心裡的變化，是在新舊時代的交替中，大家庭裏必然發生的現象。或者我們可以換一句話說，曹禺的「家」和他過去所寫的別的劇本

的風格全然不同。他開始的「雷雨」和「日出」，是戲劇性最爲濃厚的，「雷雨」的結構竟使人說出超過現實的嚴整的話，「日出」裏也有一個奇巧的穿插。但是這種戲劇性到了他寫成「原野」以後，就全然改變了。「原野」就是一部注重於內心鬥爭的戲，「冤仇宜解不宜結」的理論在這劇本中充分的闡揚出來，最後的第三幕竟完全是一個人的幻想，已經和現實有了距離。「北京人」同樣是一本理想的戲，以「北京人」的影子，代表出人類的理想。所以使許多喜歡熱鬧場面的人，不能理解這個劇本。最後說到「家」也是一樣的，他雖根據於巴金的小說，而在意義和人物方面都屬於自己的獨創，他想寫出的不是簡單的大家庭裏的悲歡離合，是更進一步的，把一兩個人物的心理表現出來，這是真正在那裏去寫人生，不是敘故事了。

曹禺的這本戲，與其說是爲了演出的，還不如說是爲了閱讀的好；吳天的戲，倒是最合於舞台上演。不過，「家」的故事就表面上看原無多少曲折變換，所以在演出上，恐怕都容易獲得理想上的成效。但兩個作者却努力使其加強這種戲的成份，以期得演出的效果。

四

怎樣把「家」儘量使其在舞台上能够成功，兩個作者的努力，有相同的地方，也有相異之點。

第一，是在分幕與佈景方面，他們都在極力求其新穎。我曾看過在北方上演的「家」，是根據吳天的劇本，覺得在佈景上至少能給觀眾一點新的感覺，而演出者的宣傳，也以佈景爲一條件。因爲

「家」的內容包括很廣，自然不是一二場面所能做到，所以這裏才重視到分幕分景的問題，使得內外景都可兼用。吳天的「家」分爲五幕，共有七景。第一幕是高公館的堂屋，除夕時的辭歲，第二幕是高家花園的一角，第三幕一場是覺民覺慧的書房，二場是花園，第四幕一場是高公館的堂屋，二場是高老太爺的臥室，第五幕是近城的鄉間小屋。其中尤以第三幕第二場，在花園裏的「台左聳起的地方有一座小橋橫騎着，橋那邊一片湖水」，鳴鳳在夜深跳入湖中，「湖裏發出很大的響聲，許久才散」，這效果是很強的，可是這裏面若再過份一些，就未免有點「海派」戲的作風了。

曹禺的劇本裏，對於分幕上，比吳天的還要繁瑣，全劇四幕却有八景。第一幕一景二景是覺新的洞房，第二幕一景在覺慧臥室前庭院內，二三景在覺新的臥室內。第三幕一二景在湖濱水閣旁，第四幕在城外舊屋。雖然佈景並不很多，然而變化頗繁，而且作者在每景之中還利用舞台燈光的轉暗，發生時間的變換。如第二幕第一景中覺慧和鳴鳳在庭院中談話之後，中間經過了一小時，鳴鳳與婉兒又來到這裏談話。第三幕第二景中從高老太爺的病到死，是由薄幕而入於午夜一時了。最明顯的是第四幕，寫瑞珏的遷入城外小屋，直到她的生產，和產後逝世，時間的距離是由下午三時到翌日清晨。這種舞台上的變換的方法，對於觀眾總不會有清楚的認識，倒很像是電影腳本的分場了。

爲了收到舞台上預想的成果，分幕與景地的變換固然是一個方法，另外還需要一些小動作與聲頭之類的場面。這一方面，吳天並沒有利用到，曹禺却加強了不少效果。像是第一幕第二景中在

覺新洞房的天下有他的幾個小弟弟穿袍子馬褂，抱着碩大的繡，和提着鞋跑出。在第二幕二景中以槍砲的聲音貫穿全劇，這些噱頭或是音響，都能加強舞台的效果。聽說上海公演曹禺的「家」時，竟另外加進不少的熱鬧場面，如一幕一景裏的噱頭，二景中陳姨太挑頭罩，二幕三景中錢姨太的馬車，都是爲了達到這個目的的。

但是「家」和「秋海棠」之類的劇本畢竟是不同性質的作品，如果把「秋海棠」裏的穿插或熱鬧都放在「家」裏，一定會成爲一個四不相的戲。所以，文學性的戲劇多少是沉悶的，作者想收舞台上的效果也應該顧及到劇的本身，適可而止才好。

五

就人物和意義兩方面看，吳天與曹禺的輕重之別各不相同。曹禺劇本中的人物有二十八個，吳天劇中的人物有二十二個。主要的人物自然是相同的，所出入的地方不過是幾個年紀較輕些的孩子而已。

兩個劇本的主角，都很明顯的能够看出是覺新。他是這個「家」裏的長孫，也是代表老成的年輕的一代。無疑的巴金小說裏的重要人物是他，他寫出掙扎於新舊勢力的中間，好好主義的弱者的形態。在「家」裏而他是一個落後的維持現狀者，然而却是一家」的支柱，他自身的發展，還要待於「秋」裏。

在吳天的劇本裏，覺新並沒有佔一個重要的地位，這也是這個劇本所以失敗的地方，它缺少中心人物，上場的二十二個人其重要性並沒有多大的差異。這由第一幕中可以看出，那些角色都是同樣發展的，在第二幕裏也是這樣，包藏着好些事情，第三幕以鳴鳳爲中心，第四幕以高老太爺爲中心，第五幕以瑞珪爲中心。沒有主角的原因，是由於編劇者過於重視原來的故事，而不能更高發揮。所以，這個劇本的意思又在那裏呢？我想，它甚至還不及原著的小說，只不過在結尾一幕以覺慧的出走來給觀眾一閃提示而已。

曹禺的劇本比吳天最進步的地方，就是把握住了中心人物，加以充份的發揮。他以覺新和瑞珪爲劇中的主角，所有的故事都是圍繞着他們發生的，而且他對於這兩個主角的描寫，又全是在於愛情的心理方面。覺新和瑞珪結婚並沒有什麼愛情，他原是愛着他的表妹錢梅芬的。不幸那個梅表姐不能和他結婚，出嫁以後不久就死了丈夫，自己也染了肺病。但瑞珪對於覺新却給與極大的愛情，而且以這種同樣的愛情去愛梅表姐。結局是在覺新知道了她的這種愛戀時，瑞珪却離他而去。由這個關係造成曹禺的「家」裏的悲劇，這是很深刻的描寫，和巴金小說裏的公式主義，或吳天劇本中承襲着巴金原作的意義，要青年們脫離開家庭，就全然不同了。

至於主角以外的角色，在曹禺劇本中，襯托着覺新和瑞珪的是錢梅芬和他的母親錢太太，代表着年老的一代的是高老太爺和馮樂山。錢梅芬這個人物，在巴金的小說裏原沒有甚重要的地位，在這

個劇本中顯然形成覺新夫婦中極重要的關係。她的母親和馮樂山這兩個人物也是一樣，都是巴金筆下不很注意，而在曹禺看來應該特別加重的角色。所以這兩個人物的性格也異常明晰，錢太太的乖僻和馮樂山的倨傲，都是由曹禺的筆下面更活現的。

在吳天的劇中，錢梅芬的戲不多，另外有陳劍雲這一角色。陳劍雲在小說的前半並非重要的人物，同時他也沒自己的個性，追求琴小姐，不過是一種色情的單戀。所以他在這裏也像是一個多餘的人物，至多不過可以藉着他加重劇中的笑的成分而已。此外的重要人物是覺慧和鳴鳳，第二幕的前半和第三幕完全是這兩個人的戲。其實，他們也非「家」裏的重要人物，鳴鳳的死在小說裏能給人強烈的印象，然而意義却極薄弱，覺慧也像是一個痴情的孩子，感情勝過理智，所以他最後的出走也多少帶有些情感成分，不能更深刻把捉住人物的內在性格。曹禺在這上面是勝過吳天的。

六

關於兩個劇本的開頭和結尾，也有很可以比較參考的地方。這兩個劇本的第一幕都是作者的創造，脫胎於原作的故事。

吳天的開頭是高家堂屋裏大家向高老太爺辭歲，藉以介紹這劇中的人物，同時也附帶給觀眾一個關於人物性格的概念。曹禺的開頭是覺新和瑞珏的結婚，這正指示了這個劇本的中心意旨和人物。在這一幕裏完全是曹禺的天才的發揮，是他的想像的自由活動，有人說這一幕「風光旖旎，明淨自然，

不是原作」，也即是他的成功。同時這一幕的展開，和以後的發展與最終的結局都有極密切的關係。這就需要一個極精巧的匠心了。

最後一幕中，吳天的結局是除了瑞珏的死之外，加上覺慧的出走，這在前面已經反覆提過多次，是作者立意的所在，同時也能以此而烘托觀衆的注意，「家」雖然結束了，儘管高老太爺死去，而「家」的後面還有「春」，新生物一代還有着他們的道路。這一點，在曹禺的劇本中就沒有提到，那結局是冷淡和淒涼的。即使有杜鵑代表冬天的尾聲，然而力量仍是很少，冷清的感覺，統制着全劇，和那個結局又是相同的氛圍氣了。

最後，關於曹禺的劇本，有一點應該特別提出的，那就是和用杜鵑的鳴叫結束全劇的手法相同。處處有着詩的濃厚的空氣。杜鵑在這劇裏，成爲一個重要的象徵。最初是在第一幕第二景中，覺新和瑞珏獨白時，在初春的夜半就傳來杜鵑的歡叫，跳動着生命的活潑，這時瑞珏有着和杜鵑一樣的歡叫的心情，因爲這對她是一個新的開始。到瑞珏死時仍有杜鵑歡聲，又代表覺新的新生。同時還象徵着一個春天境地的重臨。

更進一步，也可以說曹禺的「家」就是一齣詩劇，不單在情節上這樣佈置，而且有的對話感同詩取了詩的獨白。那就是第一幕第二景，覺新和瑞珏結婚後在新房內各自的獨白。這一景的戲，很像詩莎氏的樂府。也是出於作者天才想像發揮的地方。

七

上面就兩個「家」的劇本各方面稍稍加以比較，都是一些很零星的意見，所以就儘量沒有引用一句原作，這還需要讀者更深的認識，這是屬於欣賞方面的事，這裏很難加以判斷的。所以假若有人要指出這兩個劇本的孰優孰劣，那恐怕是一件不可能的事情。

在演出方面來看，吳天的劇比較在舞台上勝過曹禺，而曹禺的成功乃在於人物性格與心理的描寫，各有所長亦各有其短。曹禺的劇不易上演，一方面是因為其戲劇性較少，另一方面是詩的對白和場景的瑣屑，不容易使演員精神集中，情感一貫。吳天的劇所以易演是因為有一貫的故事，能夠以緊湊動人。然而也因為有繁瑣的故事，所以才少中心，而曹禺因為重人物，所以意義更為深刻。

如果我們再拿這兩個劇本和原著小說比較，就完全不同了。無論是吳天或曹禺，都沿用了巴金小說裏很少一部分的意義，雖然曹禺的精神的發揮，並不能表現出新舊時代青年的徬徨與悲哀，大家庭的腐化與沒落，甚至新青年的出路。就是吳天也只能把捉到一個概念，不能加以具體的闡明。這並非改編者的失敗，實在也是巴金的作品中普遍的現象。

(三十三年二月二十六日)

兩本「城」的故事

小城故事

袁俊作五幕劇

三十年五月

文化生活社版

邊城故事

袁俊作五幕劇

三十年八月

文化生活社版

「小城故事」和「邊城故事」是新出的兩個戲劇。「小城故事」在二十九年八月末已經被上海劇藝社演出過，「邊城故事」則還不知道。現在劇本的產量比以前還要豐富，這是因為環境的使然。因為在上海目前有許多大小的劇社，爭着演戲，也爭着以新的劇本來號招觀眾，得到大量的收入。話劇的興盛是一個好現象，劇本的大量產生也是好現象。但是到純為演出時的獲得觀眾而創作劇本時，那於戲劇的前途實在是一個很大的危機。

從前有一個時期，歷史劇廣大的盛行了，創作和演出都不計其數。但這風氣似乎已成過去，以歷史故事諷刺或教訓現實，終不如現代劇來得更直接。所以，新的創作又復代替歷史劇產生。這也是一個可喜的現象。然而這時就難免有許多劇本容易投合流行趣味，變成口號式的作品，這是另一個不可忽視的危機。

我說這些話，實在是現在讀一個劇本時，應該先明白的。因為投合觀眾和流行趣味的作品，有時雖有很大的銷路，但於戲劇的進步上却沒有一點關係。「最佳」和「最暢銷」並不是一回事。只有由「最佳」而達到的「最暢銷」才是有真價值的作品。世界上的文學名著能留傳到千百年之久也正是這個道理。

二

提到「邊城故事」先使我想起的是于伶的「滿城風雨」，因為它和袁俊的「邊城故事」有一點相近處：那就是他們都把故事的頂點放在結尾，全劇中儘量的錯綜表現一個人的種種活動，然後在末尾揭破他的真面孔。他們所揭示的面孔又同是做「好細」的人。不過「滿城風雨」故事的偵探氣息超過「邊城故事」，他們的題材根本不同，前者有些牽強，後者則比較自然。在這一方面，袁俊是超過于伶的。

這一比較又使我想起曹禺來。因為讀「邊城故事」時，我連帶想起「原野」的故事。彷彿這裡面有「原野」的一點影子。它們的背景都是在露天的場面下。這舞台面由貴族階級的小客廳中移到廣大的社會上是中國戲劇創作的一點進步。不過「邊城故事」的背後表現出羣衆的力量，它不僅像「原野」裡仇虎那樣的以個人抗強權了。同時，因此（雖然有一些牽強）我們看「小城故事」又近於「日出」。它們同是描寫一種都市女人的生活，不過「日出」的環境造成陳白露那樣浪漫的脾性，而「小

城故事」裏的柳葉子始終是一個樹裡糊塗，有空想而又不得不被自己命運支配的人。

我這點看法，絕不是拿這片斷的理由來判定作品的優劣。只是比較地說明它們的迥異而已。每部作品自然還有它自己的美點，它自己的地位。

三

「小城故事」以一個名柳葉子的女人做主角。她「從一懂事起，就夢想着遇見一個有本領，有前途，見過世面的真男子，」「可是——」「可是我生的是埋在這個小城裏的命。」（頁一六八）她不得已的情形下下嫁給紳士楊繼祖。但結婚後就發覺她丈夫是一個賣古董的「空架子」。在劇剛開幕時我們就見到他們夫妻倆爭吵的場面。然而這爭吵在全劇中只是這一段，以後的故事發展全是在另外一件事上了。

這另外一件事就是當柳葉子聽說楊繼祖的一個在南京做局長的表哥薛大將到這小城裡來，她想設法從他身上弄一筆錢。這也就是整個故事的線索，一切事件都在這目的之下進行着。

柳葉子替楊繼祖設法把白雲巷的房子賣給薛大。她就需要用女人誘引男人的那種手段。因此，在薛大同他的「在上海唸過三個大學，可沒聽說他那家學的業」的兒子小薛到來時，她就顯出身手。她對於薛大像是第三幕中兩個人獨白的對話。從大薛讚美她的美麗，她的能幹，到她自己述說她自己的苦命。於是：

大薛 我明白，我明白。

〔柳掩面低泣。〕

大薛 一個有本領有前途見過世面的人——葉，葉子？

〔柳抬頭睜眼含情細看了薛一眼，忽然又低頭一嘆。〕

柳 唉！

〔人非木石，焉有不憤之理。於是大薛一把捉住薛子的手〕

大薛 葉子！

柳〔故爲閃閃〕之江，你別忘了，我是你的表嫂。〔頁一〇〇〕

於是，柳葉子輕淡的把繼祖有所房子想賣的事告訴給他。

同時，小薛又在追逐着葉子。小薛說「上海女人全湊在一起也沒有你——沒有你窩心！」〔頁一

一一〕這正好和大薛對她講的話一樣，柳葉子便要求帶她一同去上海。故事到這裏已經很明白：

葉子的手段變成真實的事情了，演成了三角戀愛的戲劇：她想利用大薛，而大薛又對

她一見鐘情。在兩個愛情中，她選擇小薛，因此，要他同去上海，但是另一種想得到大薛一筆錢的心

願還沒有止息。全劇所表現的就是葉子這兩種心理的爭鬥。

作者表現這種心理有點晦暗。換句話說就是我們很難明白葉子的本心，她原來是一種甚麼樣的人。

。她既發覺繩祖的「空架子」，又要爲她得一筆錢；她既愛小薛，仍忘不掉從大薛身上得油水（這油水也許不是給繩祖的了）。這種種方面像人生的諸種戰鬥，造成了葉子一個複雜——或者說句不好聽的，一個痴呆的個性。這個性很能代表女人的脾氣，而葉子把那些脾性都兼有了，像是愛錢，愛力，愛年輕……。

這也許是作者藉葉子來諷刺一般庸俗的女人。但是，我們想起若真有這樣的一個柳葉子時，她實在不能夠那樣活下去。她不能夠面面顧到。女人爲一個愛情，可以毅然地拋開別的事，而那種表面敷衍，內心另有企求的女子，在愛情上幾乎是不存在的。我這話的意思就是說葉子若真愛小薛，就應該立刻同他去上海，不必牽掛着大薛的錢，或是楊繩祖。若不然，柳葉子實在不能在對立中那樣活下去的。

所以，這一個人物的產生完全是作者的臆造，而不是一個真實的人物。因此，全劇的結局也只能打一個問號。看，作者在收場時却使那個窮光蛋鼓上葉露面；他摔傷了腿：

鼓（見繩）就是，就是呀——哎呦！不好，傷的又是他，又是這條腿！

柳 糟爛！老徐你快扶他到門房裏去驗傷。真是活孽！你不用着急，慢慢兒等腿養好了再說吧。

鼓 團圓太太……（架着老徐，邊走邊向楊發福地看雷說）唉！這條腿養腿，又不知得息我多少日子！（頁一三

這戲的結果實在和全劇沒有多少關係，而且減弱原有的意義。使讀者大笑一鑿而已。因此，這一劇本也不過是一個鬧劇，一切都像是一場笑話罷了。

其實，就故事看，柳葉子的前途應該是一個悲劇。她失掉小薛，得罪大薛，又不得楊繩祖的諒解，這完全是由於自招。作者的筆下沒肯用這大力量，僅使大薛小薛發覺他們同被葉子欺騙而逃走，僅使繩祖和葉子吵了幾句話，就轉到別處去了。

這樣，柳葉子在我們的腦中真是一個可疑的人物。

我對於「小城故事」想說的就是這一點意見。作者用力在這女主角身上，寫她的心理雖有成功的地方，但整個看來，實難太滿人意。至於別的陪襯的人物，貝二夫婦，郎四夫婦和錢八爺在反映小城中另一方面壓榨者的生活上，較有意義；而僕人老徐和王媽，只不過是藉他們來諷刺劇中人而已。

四

現在，再來談一談和「小城故事」完全不同的「邊城故事」。顯然，作者在這劇裏，眼光已經放得更大。他選擇礦工的生活，代表羣衆的一面。若說「小城故事」是頹廢黑暗的象徵，那「邊城故事」便是和進取的表现了。

作者自己標明這劇本是「一個五幕的鬧劇」，但它的結尾實在是一幅莊嚴的畫面。像「原野」那樣，萬老好比仇虎，「我給弟兄們報了仇。」鳳娃好比金子，不過還有更凄慘更有意義的結

局。

在這一個劇本中作者強調着兩方面：一是寫奸細的姿態，一是寫羣衆的力量。在前一點上他把頂點放在最後，股科長這個人從一開場起，種種的行動都是可疑的。他站在金砂礦工方面，是想利用它們。到楊專員來到時，他又獻鳳姐做美人計。後來設方想法破壞國家的開礦工作，煽動工人，反抗技師，造成一次炸礦的事。他把工人羣握到手後，而破壞建設工作的目的已經達到。同時奸人的假面具，在這時也明白的被揭破了。

因爲描寫這一個角色，已就需要另外許多人或正或反的幫他的忙。像是工人蘇老大受利用而又覺醒，楊專員的以和平手段制服羣衆的暴動，鳳姐的同情楊專員……這些事都是可以反映股科長的無恥行爲的。

在描寫羣衆力量的時候，作者的見解是對的，他知道一羣人是盲目的，聽憑煽動可以做出那煽動者要他們做的事。作者在劇中露面的幾個工人，像二牛娃，侯德立，萬老大，鼻子，李麻子，都是這樣的。羣衆容易被熱情刺激而暴動起來。我們想起莎士比亞劇本中描寫不魯特斯刺殺凱撒時的演說，羣衆佔了怎樣大的一種力量，便知道這劇本的成功處。

所以，「邊城故事」在取材和主題上說，是一個值得注意的戲。作者藉這些人物表現出羣衆的無知，奸細的無恥，以及官吏貪污，但也有進步的份子，而結局畢竟還是那些人們，獲得羣衆。

但是，就細微的方面看，「邊城故事」也有許多欠周密的地方。做爲專員的楊城的性格，前後便有些不同。他既是一個奉公努力的人，却有時又像一個無用的青年。此外幾個人物的影子也都不很明顯。這也許因爲作者筆下的登場人物過多，容易減輕讀者注意的原故。像王工程師和張技師給我們的印象真是淡薄極了。

「邊城故事」最大的一個特徵，就是它採用地方民歌，十足的有着鄉土色彩，這是值得演劇者特別注意的。話劇也應該盡量接近民衆，尤其是在某一偏僻地帶演出時，利用當地的歌謠，風俗，習慣是一個能得到觀衆的方法。

五

讀罷這兩本「城」的故事，拉雜的寫了這許多話。無疑的，我愛好「邊城故事」過於「小城故事」。因爲這個「邊城」於我們覺得特別真切，可愛，有希望。而那「小城」便是墮落，消沉和接近滅亡了。

這兩個「城」，正代表了兩方面：「一方面是莊嚴的工作，一方面是荒淫與無恥」，雖然這「莊嚴的工作」還不是大家齊一的。但，殷科長已經不存在了。那發，「邊城故事」該和「小城故事」一樣，柳葉子死了，殷科長也死了。新的人物將在另一劇本中出現。

不過，我總覺得在「邊城故事」的末尾所展開的那個頂點，好像是故意造成的尾巴，有些不自然。

然而，就現階段說也許無可非議。我希望這不是一個終止，而是進步里程中的路碑。

這樣看來，「小城故事」和「邊城故事」在現在都不失為能於觀眾有點用處的劇本。

（三十一年九月）

讀「沉淵」

林柯作 三幕劇 二十九年八月文化生活出版社出版

讀「沉淵」使我想起的是「雷雨」。這兩個劇本的雰圍氣有許多相近的地方，「雷雨」寫的是錯綜的倫理和愛情，「沉淵」也是由這關係釀成的悲劇。梅采變的後半生，顯然就是蘩漪，他們的脾性有極相近似的地方。趙蕃如同周冲，那樣天真，無知，却富於熱情。而方思源的遭遇又和周萍相像。因為「沉淵」的故事全是由主角趙笙齋一個人所造成的悲劇。

十七年前他強佔了梅家的棉布莊，強使梅姓的女兒采變做他的妻子，又把采變的弟弟送進孤兒院。她給他生育了一個帶有遺傳病的小兒子趙蕃，又撫養前妻的女兒趙芝。這就是一個家庭裏的人物。

笙齋的商業發達起來了，棉布莊一改而為紗廠，倪硯卿做了他的心腹人，劇本的開場就在這裏。做這國劇的主要線索是笙齋找回他十七年前送進孤兒院的梅家孩子，現在改名方思源做方院長養子的，來家裡教趙蕃讀書。但他却秘密着那件孤兒院的往事。結果因為方思源和趙芝性情相近，又有同樣的理想。使他們間的愛情很快的發生。因此，梅采變單戀着方思源，倪硯卿失掉了他想追求的趙芝。悲劇造成了：采變和倪硯卿合謀殺死方思源，趙蕃也同時被打死。留下笙齋和采變，揭開這一切的底

細。采雲悲傷達於極點，笙齋也是「看見的東西全都變黑」，只有趙芝一個人望着爽快的風，新鮮的空氣，走上她自己的新路了。

由這劇的故事裏，我們可以見到一代新生和一代沒落。新生的是趙芝方思源和趙蕃。趙芝有一股情感的暗流，溪水似地在她內心的河床上潺潺流過，灌溉着她，浸潤着她，包圍着她，豐富她的夢想，發揚她的生命，因此她渴慕獲得一些什麼，宣洩一些什麼，或是戰勝一些什麼，日積月累的結果，就在她心裏形成了一種凝定的忠誠，一種去奮鬥的自負，別人沒有覺察出她這種性質，連她自己也不覺得。」（頁三三）她自己對方思源說「你說你天生是一個做工的人，難道我不是個嬌生慣養的千金小姐？別瞧我生在有錢的人家，我呀，我就沒有一時一刻不想走開這老房子」。（頁九〇）又說「從我四懂人事起，我就覺得身子裏有種不安分的力量。我要的是自由，是光明是創造，是人類的愛我願意做一棵野草，呼吸着大地的氣息而生存。可是這早晚呢，一座大樓就像一個地窖，見不着陽光，透不着空氣，犧牲的是幾千的血汗，維持的却是幾個人又病態又虛偽的生活。我過不慣。走！思源！咱們一塊兒走！離開這個家，到你我夢想着的地方去！思源！就是現在；」（頁九五）趙芝就是這樣令我們覺得值得愛的一個二十歲的女性。她天真活潑，還沒有被社會的惡環境腐蝕，所以她的理想終於達到了。「雷雨」的周冲是個空想者，只會對四風說一些美語，而結局還免不掉死亡。「日出」裏的陳白露是有一個理想，而結果掉在命運的泥淖裏不能自拔。趙芝的好就好在既不像周冲那樣空

想，又沒有陳白露那樣命運。因此，她在「沉淵」裏是一個很健全的人。

但方思源就不同了。他生來就是惡運。他不知道自己親生的父母，別人却硬說孤兒院的院長，是他的父親。可是「有一回孤兒院的老用人喝醉了酒，說我姓梅，說我的家產叫人家奪了，說我是個沒有出息的孩子……」（頁一〇五）「是不是有人害了我本生的父母，奪了他們的家產，欺侮我是個孩子，不懂事，又捨不得把我弄死，心一軟，把我送到孤兒院……」（頁一〇六）他把這話向趙筆齋問，筆齋當然不肯告訴他實情。他一生是一個謎，只是獲得一個愛，一個理想。然而兩者都沒有達到，反被自己的親姐姐使人暗殺了。這是命運，不可支配的運命！

作者在這劇本中，多少有一些命定的看法。方思源是這樣，他所教的趙蕃，是從小就有遺傳病，時時犯着瘋。但他的心是純潔的，他愛方思源，也戀他的異母姐姐。他却不明白哪些老年人的心情和世故。「我年紀還小，沒做過壞事，也沒得罪過誰，幹嘛叫我這麼受罪呢？」（頁四八）所以終於他死在天真裏，爲了救方思源而殉命了。

趙芝，方思源，趙蕃這三個人是新生的一代，但他們畢竟爭鬥不過命運，兩個悲慘的死亡，一個快樂的出走。

十七年前筆齋強佔了梅家產業。十七年後，他又受着倪硯聊的玩弄。「絲廠賺的錢入了倪硯聊的腰包，倪硯聊把錢存到惠通銀行，如今惠通銀行把錢再給絲廠。其實拿絲廠的錢向絲廠放債。所以合

同到了期，絲廠還不出本利，全部廠基生財就由銀行沒收，那就是說，歸了倪爾勝。」（頁一一〇）而工場罷工他更造出工潮有變化的謠言，使得坐齋眼看着自己「把一家子帶下了地獄，」十七年前所掙來的產業又將要失掉了。

梅采愛這個角色，在性格方面說，非常像「雷雨」裏的繁漪，她們的思想和行動都是那樣神經質的。不過，采愛比繁漪更可哀。糊塗中過了一生，做錯了一個大事。第三幕的後半就是完全揭破這十七年的歷史，這欺騙的最後結局。

「沉淵」的人物很簡單，然而他們都沒有逃出運命的手掌。整個劇本都是命定的結局，每個角色又是不能逃避的結果。只有趙芝是充滿希望的。這希望也就是「下一代人不能再走上一代的死路。」所以她最後向她父親說「黑的是屋子，您往遠望！天一點兒一點兒的亮起來啦！」（頁二一八）「沉淵」的價值也就在這裏，他把舊的破滅了，新的却展開在未來。命運固然是命運，然而仍需要我們這一代人奮鬥的。

這裏，我又想起「雷雨」來了。「雷雨」純是一個悲哀命運的結局。「沉淵」就在這悲哀之外，賦給一個新希望，新光明。這光亮也許是很微弱，但比較「雷雨」要進步的，原因也在這裏。但我並非從這一點判定這兩個劇本的優劣。這得歸結於時代，「雷雨」的創作是在六七年前了。「沉淵」是在新近。體會這一點時代的變遷，就會明白它們各自的價值。而我們期待的新的劇作，既不是「雷

雨」也不是「沉淵」，是趙芝這一代人活動的影子！

末後我想指出「沉淵」在創作上的一個弱點。那就是對話上的忽略，這忽略是有兩方面的，一是使對話過於實際的美麗，這種詩化的句子讀來很好，若說出口來送進觀眾的聽覺裏恐怕就難免有些刺耳。像：

芝 弟弟！咱們都是人，可不是泥娃娃！肉是活的，血是流的，嘴是會發聲音的，眼睛是用來看光亮的，手是長着做事的。要是你有什麼痛苦跟希望，你就把牠喊出來，不光喊出來，還蹣出來，不光蹣出來，你的全身還得發牠活動。這麼着，你才對得起你的每根神經跟每個細胞，可是你！你受你那泥娃娃的生活！（頁四七）

又如：

源 沒下大雨之前，天上先得佈滿了黑雲。現在整個天都陰透了，我看這兩天裏一定會有動靜。（頁九二）
這種變關的對話，在舞台上並不怎樣恰當。

另一方面那就是過於冗長的語句。像采雯一個人的獨白，敘述她自己的感慨，（頁八五—八七）視卿對采雯的諷語和諷刺（頁一四〇，頁一七七）都顯得過於冗複了。

這只是一點感覺，我覺得演劇的經驗對於一個劇作者是十分需要的。

（三十二年十一月）

關於「人之初」

巴若來原作，顧仲彝改編 四幕喜劇，二十八年九月上海新青年書店出

頁一五五，定價六角五分。

「人之初」是一本社會的諷刺喜劇。原作者是法國巴若來，原名爲Hortage。

這次顧仲彝先生爲了演出的方便，將這個劇本改編爲純粹中國化的劇，取「人性本善」，但是社會却使它向惡的意思，改名爲「人之初」。

這一本劇是以一個原先做爲小學教員，後來在某一個機關裏當了洋行經理，又時時受良心的責備，而不能脫逃的人做主人公，對於社會加以諷刺。它所諷刺的對象是教育的黑暗和金錢的勢力。顧仲彝先生在序裏說：

「人之初」是針對現今黃金世界的社會諷刺劇。不過原作者巴若來在原作「小學教員」裏只有消極的諷刺，沒有積極的指導——這是原作的缺點。

但是，這次改編也並沒有加強了後一方面，由這改編本看來，故事仍舊是平淡的，甚至有一部份

不過是幽默的，諷刺的喜劇而已。導演者吳何之在書前「這一次導演者的話」裏說：「它是着重心理的分析，心理的描寫，而以喜劇姿態演出的社會的諷刺劇」，其實本書中心理的分析也並不怎樣鮮明。所以，這一個劇本的「改編」，是多方面值得討論的。

二

首先，先介紹一下四幕戲的故事。

第一幕是在穆氏小學的一間課室裏。教員張伯南（全劇的主人公）正教一個學生默寫，穆宗鐸校長的女兒愛蘭進來了。伯南是正在愛着她的，而她對於伯南也並非無意，但是因為地位的不同，他們不敢明白說出。因為宗鐸對於伯南是很不客氣的，同時不滿意於他在校外教書。可是伯南為迎合做校長的心理，介紹了一個有錢的孩子入學，才擺脫了自己的危機。這時他的同事陶康侯和鮑大雀都來談話，一方面談教授法，一方面談起他和愛蘭的事，而康侯便自告奮勇去問校長的意見。但是，後來伯南遇見幾件不幸的事。他所介紹的孩子是一個都市女人蕭麗蓮（這像是「日出」中陳白露一樣的人）的姪子，他自己見到這學校的破陋，便再不送孩兒入學，只叫伯南每天去家教他了。同時在伯南上課的時候，又遇到一位有錢的鮑夫人同着校長想找伯南改她孩子的成績，伯南以事實俱在，不肯加分，以致得罪了校長和鮑夫人。所以這時候校長聽陶康侯說愛蘭和伯南的事，就追問自己的女兒，証實了後，以有礙風化的名稱叫張伯南脫離學校了。

第二幕在蕭麗蓮的摩登小客廳裏。她原是一個名叫郭敬亭的督軍府參議的「外婦」。敬亭靠着舞弊，使她得不少的錢。因為購辦掃街洒水機，他想借一個人的名義，自己從國外買貨，說是某人發明的，然後再賣出去，從中賺錢。這事情原找了一個少爺陸雲光簽字，可是在價錢上因為太少，敬亭不肯。麗蓮却想到了伯南可以担任這件事，和敬亭說好了用他。在伯南，這真是出乎意料，開頭就得了五百元支票。但是後來他逐漸知道這是一件犯法的事，就感覺不安，而且當面抗議起來了。終於他的憤怒被那個漂亮的女人在愛情場合下壓了下去，而簽字，做了經理。

第三幕就是經理室的新辦公室了。伯南這時窺見了麗蓮和敬亭的關係，自己感到難受，又疑心這件事已被人告發，又在報紙上見到了舞弊的新聞，非常恐懼，更受到報館的敲詐，雖未成功，自己內心實在受了難耐的痛苦。所以穆校長領他的女兒來求他答應那件婚事時，他實在無甚心情。可是終久被郭敬亭所威嚇，使他繼續工作下去。

第四幕仍是在那間經理室。這時伯南知道了自己的地位，就付了賺到的錢給郭敬亭，而自己把行收爲己有。敬亭也無可奈何，麗蓮也叛離了他，同伯南在一起。最後老同事陶康侯來看他，伯南說了許多金錢萬能的話，好像自己的人之初性到這時早已沒有了。

三

由於上面的梗概，可以見到這個戲是建築在兩個主題上：其一是對於小學校長穆宗鐸的諷刺；其

二，是張伯南的變化。這兩個主題是應該側重於後者的。但是，主要的意識還是在於「黃金萬能」一點上。

穆宗鐸這一個人是教育界流氓，完全是受金錢支配，只要有錢有勢的人，怎樣都好辦。所以起初對於做教員的張伯南處置是苛待，到了他身居經綸的時候就自己去求他。調侃教育界的戲劇中我們見過王文顯的「委曲求全」，是說明教育界黑暗的另一種力量（背後的愛情）；而「人之初」裏則是在另一方面的說明（黃金勢力）。這構成了第一幕整個故事，雖然在進展上顯得冗長，却是適合後來的主題的。換句話說，即是加深了戲的諷刺意味。

對於張伯南的描寫，可以說有一部份是側重在心理分析的。那就是金錢愛情和名譽的鬥爭。他參加了這犯法的事業是因為受了蕭麗蓮愛情的欺騙，他悔悟了愛情的虛偽，卻又被金錢所支配了。這是心理的描寫，這直接諷刺了現社會，是喜劇而其實是頂大的悲戲。

「人之初」就在這一點上盡了他戲劇的力量，告訴觀眾以社會的罪惡和那罪惡的本源。

但是，這究竟是一個怎樣的戲劇？除了使觀眾明白這一個意義之外，再詳細推究一點蕭麗，真是困難的。換句話說，這戲劇的主題雖很明顯，而表現的方法並不十分好，說這是諷刺劇嗎？並不完全是。心理戲嗎？也不全對。以致使它形成了似喜劇其實又不是喜劇的東西。這如同顧仲彝的序文中說的：

這樣一本冗長平易的戲最怕演得呆板，這樣一本諷刺社會的喜劇最怕過火。

這雖是指演出而說話，但也正是劇本本身的問題。吳仡之也承認導演上的困難。觀眾怎樣理解這個戲，他們由戲中得到什麼效果，的確是難以預料的。因為劇本根本沒有表現得恰到好處。

如第一幕故事太長，各幕中無用的穿插過多，心理變化的不定，都是使劇情不能緊張，性質不太明顯的原因。

我以為這樣一個主題的戲劇，與其成為喜劇，諷刺劇，心理劇還不如改編為一個悲劇好。做爲主人公的張伯南原是一個極正直公平的人，可是受了社會上壞人的欺騙，空虛的愛情的憧憬，使他墮落，應該得到「死」的結局的。這雖然有一點狠心。但是也由他自己的性格不定，把握不住生活的原故。這樣對於觀眾倒許是一個嚴重的教訓，比原來空虛的結果好得多。張伯南是沒落了，穆宗霖也該沒落下去。而陶康侯倒該是和張伯南的對比，他進步了，能在社會上做出一些事業來。

這是對於改編上的一點意見。

四

退一步講，就現在改編爲「社會諷刺劇」的形式看，也有幾點須要改訂的。

最重要的是有許多沒有用處的場面應該刪除掉。那些場面不但和主題無關，而且妨害了劇情的進展。導演者爲節省演出時間，告訴了我們七處可以刪除的地方。有些是極有理由的。像第一幕裏

鮑大霍談教學生方法的場面，和張伯南上公民課的場面，絕對應該刪去。因為第一幕本來在篇幅上就過長，且和「金錢問題」沒有關係，需要儘量減短，才能與後幾幕配合；劇的主題並不在於這頭一幕，而是測重後來的。

第二三幕裏也有很多不必要的場面，像三幕開始時女打字員和張伯南的談話。甚至這兩個女打字員根本就完全可以不要。報館來客敲竹槓也是多餘的穿插。能在二兩句對話裏說出的事情，最好是不必再表演那個故事的。

所以這劇本裏的人物便有許多不必需的了。像是鮑大霍，黎岳——那個只在第一幕中領着蕭麗蓮來到教室裏的訓育導師，十多個小學生，女打字員等人物全可以不要。只要有主要的，性格明顯的劇中人就足够了。

在主要人物的身上，應該特別發揮他們的個性。可是在這劇本裏也沒有做到。在理論上說，喜劇是針對社會某種現象的諷刺，可以沒有主人翁。但是這個劇本中就不同了。既以張伯南為主要線索，而對於另外的人，如陶康侯，陸雲光，都沒有深刻的表現。尤其是陶康侯那人，在四幕完結時是一個很重要的腳色，可是他終究是什麼意思。觀眾不會知道的。

這裏，牽涉到全劇結尾的問題。康侯和伯南會見之後，談了一會話，伯南因為蕭麗蓮找他有事，就告康侯說，明天上午再來。下面是康侯一個人和女打字員談話：

康侯 請問小姐，你們這裏同事的人很多嗎？

女打字員 有五個打字的。

康侯 那一位是經理先生秘書？

女打字員 沒有秘書。

康侯 沒有秘書。

在康侯，一面走出去的時候，一面幕布垂下來。這結局是很突兀的，我不知道巴若來原劇怎樣結尾，但「導演者的話」裏提到這一點，他說：

還有全劇的結尾，原來是主人公（現在的張伯南）勸現在的陶康侯到他的經營處（現在的伯洋行）去，並且在劇中還暗示他的未來職務是秘書。這樣，陶康侯便是未來的張伯南，而張太使人悲劇。現在主張提早結束，把陶留在初期張伯南的情況裏。這種改動，是酌演出方式不同的。前者適以喜劇姿態演出，後者似乎應該以嚴肅的姿態演出。這也是值得注意的。

這不過是見到一個改編的大概，但是也同樣不很完美。

總起上面許多話，我們覺得改編的「人之初」，並不是一個完備的劇本。在人物分配上，在不同的場面裏，在劇的結尾，尤其是以諷刺劇的方法，都是很難使我們滿意的。

（二十九年八月）

男女之間和「寡婦院」

男女之間 李之華 四幕喜劇（三十一年十二月中國圖書雜誌公司出版）

寡婦院 夏霞作四幕喜劇（三十一年十月萬象書屋出版）

簡樸原是一切文學作品所應具有的條件，換句話說，即是文學作品中質的結實比較技巧的裝潢重要得多。對於戲劇我們常說它是一種教育工具，這原因也就因為它能藉一個故事傳述一個思想。所以，偏重於一面的技巧常會影響到整個劇本的意義。話雖這樣說，但我們避免的還是公式主義，尤其是近幾年來的劇本創作差不多都在一個型裏翻轉，沒有能擴張到更遠和更深的地方去。因此，劇情顯得狹隘，人物盡是一型，這是從曹禺三部曲之後的一般的趨勢。在這裏，簡樸似乎變成一致了。

「男女之間」這劇本我們若仔細看來，也難免有這樣的現象。劇本的情節是男女之間的愛情，人物還是陳白露、潘經理一類的男女。不過它所以比較成功，而異於過去那些作品的，是作者採取了喜劇的形式寫出。喜劇，在中國現代的劇本裏還極貧弱；尤其是看慣了那些「X幕大悲劇」的人，這樣的戲劇對他們倒是很好。調味劑，就着這劇本內整個氛圍氣看，總還具着喜劇的成份。因此，這裏的男女之間愛情的意義和看法也就和過去劇本裏的稍有不同。從前，在揭發了愛情上的因果後，大半給

人物賦以死亡的命運，而現在，作者躍高臨下的以另一種態度觀察，這是喜劇者對人生諷刺的看法，也是這劇中人物必有結局。

這諷刺的意義，一方面可說是心理的，一方面又是生理的。作者在書前引用倍倍爾的「婦人與社會」裏面的話正是很好的說明：「婦人是男子唯一的享樂目的物；經濟上社會上不自由。她們，非在婚姻之內尋出給養不可，所以她們便從屬於丈夫，而做了一個他的所有物。」同時還「因為世間無數的障礙，使結婚的人們熱望的希望，不能滿足」。這原是社會的關係，我們由這愛情的故事裏，能尋出男女之間的戀愛和結婚的原因，這原因距離人類男女間生存的意義異常遙遠，這裡不就有一個阻梗嗎？想到這點，喜劇的諷刺意義也就見出了。

這故事很簡單，一個老處女馬翠芬是以爲男人沒有好東西的人，所以在地租給別人住的房子裏不許男女同住，對於談話都有所限制。可是不幸有一個「學店」的教務主任沈俊租了她的房子，起初因爲都抱着「獨身主義」的原因很能談得來，却不料後來因此而要結婚，最後的不幸是她發覺了他不但家裏有個未離婚的夫人，並且還同一個舞女要好，她這時就又宣誓說「第二次再守獨身主義，永不嫁人」了。同這個故事中心有關係的還有租賃她的房子的舞女陳莉莉，和她的「拖車」劉劍秋及某烟行經理錢元甫間的來往；有馬的表弟梁福康，是洋行職員，投機而有圓滑手段的商人；有某經理的私人秘書曹蕙如和她的愛人吳思衡，是比較進步的人物；有馬的女傭阿桂，是一個命途多乖的女子。

費穆先生在這個劇本的「序」裏說這是一個能代表上海現代生活的史劇，「作者描摹此一羣男女的生活和他們的意識狀態，確有其代表一時代的真實性」。作者所以選取那些劇中人，表面上看來，除了做爲主要線索的馬琴芬和沈俊外，人物間總是都缺少連帶關係，也因爲這個，作者才不得不把背景放在馬公館的公用會客室裏。可是實質上那却代表了現階段的上海社會中各階層的男女，也是這些劇中人的主要意義。由於這個劇本的主題，使我們想到于伶的「夜上海」，那是四年前的一個悲劇了，寫上海淪爲孤島後的苦樂，若和這個劇本來對照一下，那就可以看出的確是兩個不同的時代。在那時候還是逃難，苦痛，和悲哀造成的淒慘的場面。現在這時候，在一九四二年六月至十月間是安謐中的傾軋，前者可看出的是整個時代的轉動，後者可看出的是在時代稍稍寧靜後人與人間的鬥爭，就是費穆所說「上海社會的渣滓」。這些「渣滓」反映出大都市繁華中的墮落，荒唐，像是舞女與煙行經理及所謂「拖車」之一些人，也反映出囤積貨物，利己害人的奸商，像是梁福康，更反映出動亂中求進步者的生存，像是曹蕙如一些人。作者在這些人物故事的進展中還隨時給讀者鮮明的時代印象，像第四幕開場時防空的舞台裝置。

就說這道劇本的意義是在這一點上，也唯有在這一意義上理解，才不會覺得人物和故事過於龐雜而缺少彼此間的關係，也才不會有像馬琴芬那樣的人物，實際上是會存在的感覺。但這個意義和我們在開頭所說，和作者採取的喜劇形式很有關係，因爲這正是增強兩個主題意義的力量和方法。

在人物上，作者的成功是沈俊，他很恰當的適合這喜劇的身分。提到這角色，很容易想起希臘阿里斯多芬的喜劇「雲」裏面的蘇格拉底，那是對於「思想店」的諷刺，恐怕於這裏的作者，也不無影響。其次是馬翠芬，她雖不很合於實際，却是一個很好的喜劇的角色。

我們讀過「男女之間」若再看「寡婦院」就覺得有不同的空氣，這並不是喜劇和悲劇的不同。而是作者處理體裁和寫作方法的迥異。在「寡婦院」裏有很簡捷利落的氣氛，這一點說是作者寫作方法上的成功，結構與人物都輕重得宜，沒有累贅，也沒有欠缺，所以在舞台的演出上也一定很緊張，這恐怕和作者的舞台經驗多少有一些關係。

這劇本的中心思想是反對「寡婦院」的機構，也就是對於「當了寡婦就應該守節」這觀念的糾正。自然，像這劇本裏的「寡婦院」的組織在目前的社會上還不如「養老院」「孤兒院」那樣普遍，但是寡婦守節的思想却存在於各處。很早以前就有人對這思想討論過多次，成爲一個重要的婦女問題，到現在這呼聲已慢慢消沉下去。因而這個問題同易卜生的「娜嫩」一樣成爲過去的了。然而「寡婦院」的寫作並不因此而失掉它的意義。在這故事裏不但有作者的思想，而且還在表着不同性格的女性，有美麗熱情的，有冷酷嚴厲的，有悲觀厭世的，都從這「寡婦院」看出。作者注意描寫的是吳方潔玉，從心理上闡述守節是和人類本性並不相合的行爲，還有十七歲的「望門寡」劉如珍，是在理論上反對這守節的一個人物。這裏的人物很簡單，而且幾乎都是女性，除了那個吳方潔玉的愛人高慰卿，

和只在第三幕開頭出現的潔玉的父親方正以外，別的角色都是「寡婦院」中的寡婦。這個女作者寫出這樣一個全靠女角色的戲，演來想會給觀眾新的趣味的。「寡婦院」的演出雖不很成功，而仍被觀眾歡迎着，這恐怕也是一個原因。

另外的關係是作者善用技巧的場面，以靈活的方法打破整個戲劇的沉悶。像是第一幕結尾的潔玉從窗外歸來，第三幕潔玉被她父親責罵，第四幕高老太太搶奪潔玉的私生子，和最後的「寡婦院」起火，這些場面不但能使舞台上的空氣由沉悶變為緊張，同時還能加強觀眾的情感，使之理解作者所要傳述的思想，對潔玉同情，對那個「貞節牌坊」痛恨。這些是在寫作上值得我們注意的。總之，緊湊這兩個字總可說是「寡婦院」成功的原素。

「寡婦院」雖沒有「男女之間」裏那樣鮮明的時代感，然而在意義上說，也還不失掉這應有的地位，它們在寫作上又各有自己的特色。因此在舞台上收到好的效果，也就不是偶然的了。

(三十二年三月)

讀劇隨筆

一、曹禺還「正在想」

最近，曹禺出版了一本獨幕劇，名字叫「正在想」，他自己說是根據N. G. F. 的 *The Red Yellor* 大意重寫的。以變滑稽戲法的「馬家班」做主要人物，以戲棚做舞台，所以台上有演員也有觀眾。真像是「戲中戲」的樣子。

其實，這一個劇本僅僅是一個熱鬧的笑劇而已。馬家班的買賣不好，班主「老窩瓜」就生出改演「話劇」的主意，他的老婆「小甜瓜」和兒子「小禿子」都做了演員。在棚子前面整天敲鑼打鼓，喊唱唱，為他們拉客收錢的「老蓋兒」仍舊幹那一套。老窩瓜本想演「話劇」就可以被大戲院的「適人的」請去而大大發財。所以那天到了許多捧場的觀眾，連管轄地面的李保長帶着他的母親，女兒，兒子都去了。但是，以一個變滑稽戲法的來演「話劇」其成績自可想見，臨時抓來一個拉大片的「哈笑」做提詞的，演窩瓜自己編的「改良」「平貴回窯」自然生出許許多多可笑的事，終于至吵起來，觀眾生氣而四散。這時期裏那個來「邀人的」也早走了。小甜瓜是一肚子悶氣，逼着老窩瓜問他還有好的戲沒有。最後：

寫（大叫）禿子媽，我有（甜瓜擰住手）我有……我寫好的。

誰，揮腰，在哪裏？

寫（實無辦法，只好幽默）我，我，我正在想。

而全劇就在這時閉了幕。這個劇本給讀者和觀衆帶來了一個新的趣味。他們很少見過老窩瓜，小甜瓜，老蓋兒，哈哈笑這一類新奇的名字；他們也很少看過這樣有戲台，又有觀衆，又有鑼鼓，又有歌唱的熱鬧場面，尤其是幕落以後，立刻又開開，再有一段音樂伴着演員一齊舞蹈。這些都是新奇的感覺。舞台上的人物至少需要二十幾個人，但是由於舞台上的舞台，我們尚不覺得混亂，幾個主人公還能顯明的表現出來。這是作者取的是室內的普通裝飾，尤其是客廳更爲普通。因此話劇的舞台似乎過於單調了。戲劇既然不是一種室內的藝術，則希望劇作者們也注意選取更動人的場面，曹禺似乎在這方面努力；「原野」的第三幕是在森林中，「正在想」則是舞台上。這在戲劇發展上可以注意的。

但是，說到這個劇本的意思怎樣呢？我實在沒有話說。也許這不過是一個笑劇而已。可是，「正在想」這一個名字却給我兩種感覺：變滑稽戲法的人正在想法改進他的藝術，或者是想獻身到話劇中來。雖然在這劇本中他是失敗了，但將來一定可以合作，而充分發展話劇的。我們「正在想」這個道路。另外一個感覺是作者還「正在想」他的更有力的作品。因爲曹禺的「一個腦袋的是戲」，這一個獨幕劇應該是這個大時代的小插曲，我們希望他更想出許多好的來。真的，我們這樣熱烈地期待着。

二、讀「北京人」雜識

「北京人」這劇本有好多意義。第一，這個劇的背景是在北京，劇中人物又都是北京巨大家族的後裔。會晤的一家，像是巴金「家」裏的高宅，也像「紅樓夢」中的賈府。第二，這劇中有一個「約莫有七尺多高，熊腰虎背，大半裸身，披着半個獸皮，混身上下「毛茸茸的」人猿般的「北京人」。這是研究「人類學」的學者袁任敢學術藝術剷除裏一個修理卡車的巨人。第三，「北京人」又是一個象徵，那就是在年青的會遠和袁圓眼中的他，是一個光明的象徵。袁任敢說過這樣的話：

這是人類的祖先，這也是人類的希望。那時候的人要愛就愛，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生，他們整年儘着自己的性情，自由地活着。沒有禮教來拘束，沒有文明來捆綁，沒有虛偽沒有欺詐，沒有危險，沒有陷害，沒有矛盾，也沒有苦惱，吃生肉，喝鮮血，太陽曬着，風吹着，雨淋着，沒有現在這般多人吃人的文明，而他們是非常快活。（頁一五五——六）

「北京人」的這一個意義却是在了解作者思想上不可忽視的。

「北京人」有繁多的人物，作者很適當的給他們劃成幾個族類。它們的基點是在於夫妻關係上。

曾文清和曾思懿是妻子勝過丈夫力量的人，曾文彩和江泰是丈夫暴烈過妻子的人，曾靈和瑞貞是兩個在舊婚姻制度下的無知者，曾靈和袁圓又是一個天然愛情的萌芽。但作者着力在寫前面幾個人上，從這裏又劃成兩組；一組是沒落的，那就是舊時代的不可避免的滅亡。另一組是新生代的茁長，前者像曾文清和江泰，後者則是袁圓，慷方和瑞貞。整個劇本的情節就在這相互對比之下展開着。

三

「海內存知己，天涯若比隣」，作者在書前引用了王勃這兩句詩，這是他的心懷，也是全劇的主旨。從這話裏可見出他寬擴的懷抱。「北京人」的意義因此決不單只反映一個大家庭的崩落。它也有象徵的意義，這從那個「北京人」身上也可以見出曹禺寫劇，很能利用象徵方法，「日出」中的工人，「原野」裏的森林，都屬於這一類。「北京人」則以那個人猿為象徵。就是一隻名為「孤獨」的鴿子，對我們也有意義，它像「青島」裡的角色，也代表着一點個性。這樣才能看出這個劇本深一層的意義。

四

曹禺劇作的結局喜歡以悲劇收場。「雷雨」「日出」「原野」是最明顯的例子。但是「北京人」則比較少有帶着那樣刺激性的收場了。他由單獨個人的死亡變為一個大家庭的沒落。所以這劇本的最後並不見得怎樣緊張，甚至僅是輕鬆的一句「耗子，鬧耗子。」可是這又不是一個喜劇的收場。我們

應當體會作者的「門外面雞又叫，天開始亮了，隔巷有驛車慢慢地滾過去，遠遠傳來兩聲尖銳的火車汽笛」（頁三二六）一段話。因為這是全劇的重要舞台效果。

五

「北京人」背景既在北京的大宅第中。裡面自然運用許多這裏的風土習慣和語言。在舞台效果上如挑担子剃頭師傅打着的「喚頭」；磨刀剪的人吹起糊舊的喇叭「唔哦哈哈」（頁一三），賣涼貨小販敲着的「冰盞」（頁二十四），小孩在八月節玩的用泥土塑成的「括打甯」兔兒爺或豬八戒（頁二十六）。北京話像是「學磨」（訪求的意思），「鬧了鐘齊」，「撒鴨子」，「幾裏嘴拉兒」（角落）等都是很有地方色彩的。我覺得文學作品中濃重的地方色彩是成功的一個因素，戲劇也正一樣。

六

愨方和會瑞貞是兩個同病相憐的女孩子。但愨方是三十未嫁，而瑞貞則十七歲時已做了媳婦。她們同樣看到人生的悲哀面，自己卻咬牙忍着苦痛；尤其是愨方，她是一個純粹為別人活着的人。她說「活着不是為着自己受苦，留給旁人一點快樂，還有什麼更大的道理呢？」（頁二〇一）這種精神使她最後走出。瑞貞的結局也是同樣。不過作者對於她的性格在前半的描寫不並明晰。她和她丈夫的離婚簽立字據（頁二六一）都是很突兀的，直到最後才瞭解清楚她。實在說來，愨方是晚熟而瑞貞是早熟了。這是人物性格上一點可商討的地方。

三、「藍天使」

(魯思作) 三十三年六月世界書局版

新文學運動以來的戲劇創作，雖不停滯却也沒有急速的進展；由於初期的「愛美的戲劇」進而至於職業劇團的產生，在整個劇運上說來，不能不算是進步，然而進步之後，戲劇創作的恐慌就自然接從而來。「八一三」以後，這個問題更顯得迫切，做為文學最重要部門之一的戲劇，也就跟着向高度發達，有人說喜劇的盛行，象徵着戲劇的進步，而今日的中國戲劇創作界却正以喜劇盛，這是當前一個可注意的問題，這裏且揀一部「藍天使」來談。

喜劇是誇張現實，而且給以諷刺的，這是戲劇的最上乘，比較悲劇還要深刻。然而它在另一方面，也很容易流於低級，就是由喜而變為鬧。在幽默之外收不到諷刺的效果。不幸今日進展中的中國喜劇創作，却逐漸走上這一條歧途，「藍天使」正好是一個例子。

魯思先生的劇，我還沒有讀過，據說他的「十字街頭」寫得比較完整，然而不幸我却首先接觸了「藍天使」，這個五幕喜劇，對於魯思先生那樣的創作方法，多少抱了一些疑問的。聽說「藍天使」在上海演出時，也頗能號召一時，這真是一個奇怪的現象。

「藍天使」沒有故事，只有熱鬧，從頭至尾的笑。從頭至尾的趣味和噱頭，實際說來，也可說它

沒有人物。構成這劇中心的不過是「藍天使」一個歌女，加上大學哲學教授李吟春兩個人的「戀愛」，此外還有幾個大學生，但是他們的出現除了增加一點熱鬧的場面之外，我真想不出他們在劇本中的地位與意義。

魯思先生筆下的人物，過分的誇張。距離現實也就過份的遠，諷刺在這裏失掉現實的基礎，成了空中的花。李吟春從大學教授一變而為歌場報告員，這中間的變化令人莫測高深。「藍天使」的性格也令人捉摸不定，唯一使人注意的僅是一些人間的小動作。這個劇本的情節很短，然而竟分成五幕，而且三幕中還有二景，這都是增加熱鬧，其實情節却異常簡單。所以仔細想來又可說是沒有結構，人物是空虛的軀殼，在我們眼前幻着新奇的戲法。

這樣的喜劇只是鬧劇和噱頭劇，是更近於文明戲的胡鬧。我們總記得曹禺先生的「正在想」給新的喜劇創立下一塊基石，毛羽的「戀歌」多少也模倣它的樣子，「藍天使」則等而下之。像這樣的喜劇竟能在舞台上演出，這究竟是觀眾還是劇作者所應負的責任呢：

喜劇創作的產生是戲劇進步的必經階段，然而今日的喜劇是一條歧路，怎麼扶助它走上正當的道路，是值得我們反省的。

(十月四日)

四、「半夜」

「半夜」劇本集包括「半夜」和「天羅地網」兩個改編的多幕劇。後者就是「緩期還債」或是「幹嗎」，已經有許多次的演出，對大家是一個熟悉的劇本，這裏不想多說。現在想談的是「半夜」。

這個劇本如作者在小序中所說，原名「火鳥」是匈牙利人拉若司。吉拉希作的四幕劇，再經法國青年劇作家阿米商改編，名叫「那一天的晚上」。這是一個具有偵探風味的劇本，却不能歸之於悲劇或喜劇的類別，描畫人類的心情很為深刻。在中國的劇作中，勉強可以于伶的「滿城風雨」與之比，雖然意義不盡相同，偵探的情節是相似的。在近來的演劇裏頗流行偵探劇本，如盜案之類層出不窮，然而「半夜」的價值，是值得我們向舞台上推荐的。

爲了解解這個劇本，首先應介紹一下故事的概要。

「半夜」的劇情，是發生在現代一個大都市裏，一個半月間的事情。主要的人物是名爲楊龍的電影明星，他和到退休政客羅化奇的樓房居住，引起很多人的注意，有許多女性崇拜他，舞女追求他。忽然一天傍晚發現他死在自己的房屋裏，身邊有一隻手槍，究竟是他自殺還是被別人殺死，成了一個不能解決的問題。偵探吳洞事科長的推測大概是他的女朋友的情殺，就設法尋找這個線索，然而一無所得的。

其實和這案件最有關的還是羅化奇的一家人，最初楊龍搬到這裏來的時候，對於羅太太很表好

感，羅太太的女兒曼麗也是影迷。在刑事科長程德紀向羅氏夫婦探詢這案件的真相以後，羅太太一個人要求科長替她保守絕對的秘密，告訴他楊龍的「女友就是我，而我也他的情婦」，她說她自從見到楊龍就鍾情於他，夜間常到三樓去同他相會，而且說有一個烟盒是她送給他的紀念品，忽然失掉了，但是到底是什麼人害了楊龍呢，這仍然是個疑問。雖然她在自己的丈夫的面前也承認了這件事。可是等到最後刑事科長發覺這裏面還有破綻，奇怪羅太太為甚麼自己來承認這件事的時候，想到她一定是掩護着另一個人。這案子到這裏才明白，那是羅太太的女兒曼麗因為請楊龍簽名而認識了他，那時就非常愛他，並且想嫁他，以後明白了這完全是為一種利害關係，他並沒有甚麼感情，就不理他了，並且聲明和他斷絕關係，使他大罵，曼麗情急，就拿起他的手槍想打死自己，却被他奪起他的手槍將自己殺死了。

這個情殺案件的真相就是這樣，所謂偵探的風味，就在於楊龍的死。本年劇情到這裏可以結束了，可是後面還有一個尾巴，就是明白了這個真相之後，羅太太是極力要救她的女兒的，而那個刑事科長和羅化奇也是多年舊交，這犯罪的事實也自然應該從寬，羅化奇要想法叫她做個賢妻良母來報答盛意。

這是因為程德紀有一個兒子，羅化奇有一個女兒。楊龍的事情却成全了這一對夫妻。

無論是偵探小說或戲劇，最重要的是情節的細密安排，「半夜」在這一點上是成功的，尤其是極

微小的前後線索，像是從發現楊龍的死，直到羅曼麗的承認這件事的一段過程，寫得最成功，一隻烟盒，一點時間，和訊問羅太太的種種，都頗費一番匠心，不是潦草所能寫出的。劇情發展到第四幕的末尾，羅太太向她的丈夫實說了，「是我到楊龍家去的，因為我是他的情婦，我知道我太對不起，你待我那麼好，爲我你甚至斷絕了家庭……」那一般話，戲劇已達於頂點，却想不到「柳暗花明又一村」，後面還有羅曼麗的事。

這以後的情節，就自然不再是偵探小說的氣氛，因爲那個線索到末後已經交代明白了，所以第五幕的價值乃在於描寫分析人類的心情，最重要的是做爲母親的羅太太對於女兒的心，和刑事科長在人情方面的體貼。這一點最爲深入。同時加上「兒女情長」的故事，也不是突兀的，因爲在前幕裏已經提到。這樣更增加上一層意義，使它成爲一個描述人情，藉偵探情節而表現出來的劇本。

就這一點看，或者說是喧賓奪主了，與其稱「半夜」爲偵探劇，還不如說是人情劇更爲恰甚。它的成功也在於最後的二幕。即使細微的結構很爲周密，但前面的情節却因之而嫌過於粗略了。比如說，羅曼麗這個人物，只在第一幕裡出現，而且戲特別少，僅從她和她的同學何小姐與他的母親的談話裡，並不能見到她的個性，對於讀者印象還是很淡的。還有，第一二幕如果和後二幕比較起來又似乎過於冗長，其中有許多不必要的場面。

這裡所謂不必要，詳細分析起來，最重要的是出場的人物，在人物表裡列着的有三十四個人，這

裏面除了臨時登場的偵探警察之外，第二幕中的學生甲乙的幾句對話，除了輕輕點出「羅曼麗跟他（楊龍）點頭，還笑不勁兒的樣子」以外，沒有甚麼用處。看護同醫生來到楊龍的房裡也不必，爲減少人物，這些場面也許是多餘的。即是第三幕中的嫌疑犯，第二幕開場的租戶邵太太和她的女友的談話，和只是第一幕中說了三句話的曼麗的家庭教師穆太太都是與全場沒有關係的人物。在這一方面，至少可以減少十人以上，不但與劇本無害，恐怕也許還能加強全劇的力量。

「半夜」的對話和技巧都很好，沒有一點譯劇的空氣，很能適合中國大都市的情節，這一點也是應該特別提及的。

（三十三年六月）

後記

收在「夜書」裏面的論文和批評共十五篇，約八萬餘字，都是三四年所寫的東西了。本來這個集子的編纂，是緊接在「還人集」之後的，那幾年間我把大部份時間，都放在讀書與習作上，「還人集」是最初的習作嘗試，我知道這樣的嘗試是幼稚的，然而不能退止的是我的感情，我的懷念，我的期待。讓我在過去的日子裏，留下那一點影子。至於讀書的隨筆，則收集成「夜書」。它原來的內容比現在這八萬字要多一半，前年春天，上海一個書局想要它出版，可是後來却又未成事實，這一冊原稿就堆積在我的抽屜裏。現在，文章書房想自己印一點書，就拿出來重加整理，却又覺得裏面有些應該刪掉的，就收集成這樣的幾篇東西。這勉強也可以說是我的讀書工作的最低的表现，至於那些刪掉的和起初在編纂這個集子的同時，剔出的一部份另成一集叫「文藝小景」的，現在我想都一併放棄了。

像這樣的集子，我很難給它一個名目，說著述自然還差得遠，說批評我也談不上。有一個時期，我很想做一個專門學者，埋頭於學術的研究，那時想整理的是中國戲曲小說史，收集在這集子裡的「

「醉翁談錄」和「秋夜月」的研究還可看出一點影像。後來這興趣慢慢轉向新文學的資料方面，那就是收集在這部書中的前幾篇作品，直到現在，我還是抱着這一個志願，將民國以來的新文學的成績做一個總結算。近一兩年來，興趣更集中於戲劇上，於是也就有了這集子後面那幾篇關於現代劇的評介。

我寫了這上面的一段話，彷彿是介紹「夜書」的內容，却也正是表明我思想的傾向。思想的問題談來很難，我只願守自己的一方園地，研究也好，整理也好，總是希望不要讓生命在空白中飛逝，這些無名的日子。專門的著述則不敢談，學術的研究和時代社會的關係是會漸漸接近起來的。至於我自己現在彷彿又離開了過去的時代，裹進生活的浪潮中去，這也許是生命裏的一個危機，看到這一點。我把「夜書」印出來做自己的一點鞭策。民國三十四年六月九日林榕記於寒碧書屋。

遠人集

三編

散文集

林榕作

林榕先生的散文以清新優美見長，過去在南北各雜誌發表甚多，「遠人集」爲其第一結集；內收「山中之思」、「旅程四題」、「初春散記」等三十篇，作者在後記中說「在這心情的裏面，有我自己的影子，也有我周圍的環境與社會」，所以這是值得珍視的。

新民印書館出版

文學新刊之二

恨海

四幕劇

宋約作

宋約先生是上海著名的劇作家，他所改編的「亂世佳人」、「夜店」都曾風行一時。最近更將吳沃堯的小說名著「恨海」改編爲舞台劇，四幕五場，外序幕及尾聲。前由大中劇團在滬連演多月，成績極佳。最近南藝劇團亦準備公演，書前有李邦佐先生序文。可說是北方戲劇出版界的珍貴收穫。

文章書房出版

版 所 不 翻
權 有 准 印

中華民國三十四年六月出版

文學叢刊之一

夜 書

著 作 人
發 行 人
出 版 者
發 行 所

林 榕
林 榕
文 章 書 房
文 章 書 房

北京西單福刑部街十二號

每冊實價

元

外加運費 函費

#A.52

449742

449743

