

# 中國文學史簡編

宋雲彬編著  
文化供應社印行

中國文學史簡編

宋雲彬編著

中國文學史簡編

有著作權 ☆ 不准翻印

民國三十四年五月初版

實價國幣

(外埠酌加郵運費)

著者 宋雲彬

發行者 文化供應社

印刷者 潤華印刷廠

重慶南岸馬鞍山

總發行

重慶民權路  
新生市場

文化供應社

分發行

重慶·成都  
西安·蘭州

聯營書店

文渝1 (76) 甲國P 4506(D)

## 序

民國二十三年上海開明書店創辦開明函授學校，我和夏丏尊、葉聖陶、陳望道諸先生合編「國文講義」，其中有「文學史話」一門，是我擔任寫的。「國文講義」除供開明函授學校作講義外，另印單行本，由開明書店發售。抗戰以來，因為種種關係，「國文講義」終沒有再版過，到現在恐怕連「紙型」都搬掉了。

去年冬天從桂林逃難到重慶，旅況蕭瑟，意興闌珊，文化界應社同人慫恿我寫中國文學史，以為不僅可以借此排遣，還可以得到一點版稅，作生活費用的補助。我接受了他們的意見，拿「國文講義」的「文學史話」來重讀一遍，想略加修正和補充，改換一個名兒，就交給他們去排印。但再讀一遍以後，覺得應該修正和補充的地方太多了，有幾節簡直非重新寫過不可。「文學史話」是十年前寫的。十年來我的學問固然毫無進境，但究竟又多看了一點書，對於十年前自己編寫的東西覺得不滿

意，那是應該的。因此我把第一章「詩經與楚辭」重新寫過，關於漢樂府的一節也加以刪改和補充，而最後一章則補充得更多。「文學史話」幾個名稱覺得不大妥適，就改稱「中國文學史簡編」。

這本簡略的中國文學史，是豫備給中學程度的青年們閱讀的。關於中學程度的青年，不應該讀一點文學史的問題，在夏可尊、葉聖陶兩先生合編的「文心」裏曾經提出過。「文心」是用故事體裁寫的，它假設有一個學生寫信問老師，想讀一點文學史，究竟讀那一本好。那老師回信說：

你忽然想讀一點文學史，我不知道你的動機是甚麼。最近十年來，很有人提倡閱讀文學史，跟着就有人需求文學史，有人編撰文學史。這些人互相影響，於是文學史越出越多，文學史的閱讀成爲一般的風尚了，在提倡的人自有他們的見地，當然不能一概抹殺，說他們完全沒有道理；可是，從實際的效果上看，這種提倡卻有引導人家避去了切實修習而趨重于空泛工夫的弊病。……你平時能夠切實修習，未必愛做這等空泛的工夫。我不知道你爲甚麼想讀起文學

史來。希望告知，然後再和你商論。

那學生又寫信告訴他的老師，說他想讀一點文學史，第一是要從文學史中間接觸歷代的代表作品；第二是要知道一點我國文學的源流和演變。于是那老師又回信說：

你以為文學史裏所採輯的必然是代表作品，其實不盡然。我看過幾本文學史，只覺編輯者惟貪鈔錄的便利，就手頭的書本隨意引幾篇罷了。如果認被引的便是代表作品，你就至少會上一半的當。還有些編輯者對於作品的評論，不是說這一篇多麼優秀，便是說那一篇多麼雄健，這殊不足取，「秀」和「雄健」都是不着邊際的形容辭，主觀地用夾評論作品，叫人家何從捉摸。所以你要讀歷代的代表作品，你要體會作品的真味，與其去求教文學史，還不如去求教比較好的選本。……

再說文學的源流和演變，那是不能離開了作品空講的。……那些不舉作品單作敘論的文學史，原來假定讀者對於作品已經有相當的認識了。如果你並沒有相當的認識，那末讀文學史只能得到一些概念，未免是空乏的工夫。但是你們中

等程度的學生確也應該知道一點文學的源流和演變；不過照我的意思，其着手的路徑並不是取一本文學史來讀，卻是依文學史的系索去尋歷代的名作。從去年下半年起，我對於這裏的三年級就試用這個方法。作品是主腦，同以前一樣；我的講說是輔佐，所講的就是簡略的文學史。這樣試了半年多，我覺得一班同學讀得頗有興味，而理解上也比較切實。……

那位老師的意見，大體上我都同意。不過他的話看來似乎有點自相矛盾，他既不贊成他的學生讀文學史，卻對他的學生說，「你們中等程度的學生確也應該知道一點文學的源流和演變」，又說要「依文學史的眼光去選讀歷代的名作」，並且他自己也在對學生們講點「簡略的文學史」，那麼，「不舉作品單作跋論」的「簡略的文學史」，中學程度的學生不還是應該讀一點的嗎？否則教他們怎樣「知道一點文學的源流和演變」，怎樣「依文學史的系索去選讀歷代的名作」呢？其實那位老師的意見，不過是說，要想從文學史中間接觸、代的代表作品是不可能的；但要選讀歷代的名作，須依文學史的線索去找，所以對於文學的源流和演變也應該知道一

序

點。這意見我完全贊同。這本「中國文學史簡編」，可以說是依據那位「老師」的意見來編寫的。這裏面只說明了我國文學的源流和演變，並沒有列舉什麼「代表作品」，而且講說得那麼簡略。我想，一個中等程度的青年，如果要知道一點我國文學的源流和演變，如果要依文學史的線索去選讀歷代的名作，那麼讀這一本「簡略的文學史」，應該會有一點用處的。我憑了這一點信念，就毫不猶豫地把原稿交文化供應社印行了。

雲 彬一九四五年三月于昆明



# 目次

一 詩經與楚辭·····	一
二 從漢賦到六朝駢文·····	一九
三 漢·魏·晉·南北朝的樂府·····	三一
四 印度文化的輸入與中世文藝思潮·····	三九
五 唐代的律詩與古文·····	五一
六 宋詞與語錄·····	六四
七 北曲與南詞·····	七四
八 小說的起源與發展·····	八五
九 八股文與小品文·····	九六
一〇 近代戲曲的通俗化·····	一〇七
一一 西洋文學的傳來·····	一一七
一二 文學革命與新文學的建設·····	一二四

# 一 詩經與楚辭

## 詩歌的起源

講文學史必從詩歌講起，因為詩歌差不多跟人類的語言同時發展的。當原始時代，人類在集體勞動時，為使工作上得有規律的暗示，生理上得有調節的功用，發出具有一定節奏的聲音，這就是原始的有韻律的歌聲。後來人類生活漸漸豐富，知識漸漸進步，便有各種詩歌。

詩歌是人類最精鍊的語言，發自風格情韻之真，備具詞句聲音之美，所以流傳最廣，感人獨深。任何一國的文學史中，詩歌總是佔最重要的地位。任何一個民族的文學，造詣最高的總是詩歌。

我們中國最古的詩歌，相傳有唐堯時的「擊壤歌」，虞舜時的「卿雲歌」〔註一〕，但都出自後人遺作。最可靠的古代詩歌總集，止有一部詩經。

一 詩經的內容

「詩經原來的名稱就叫做「詩」，後來儒家拿它來配到什麼「六經」裏面去，所以加上一個「經」字，我們現在爲稱說便利計，也就稱它「詩經」。

最 詩經共收詩三百五篇，舉成數而言，則說「三百篇」。相傳曾經孔子刪訂。孔子也說過「詩三百」「誦詩三百」的話；又說，「吾自衛返魯，然後樂正，雅頌各得其所」，雅頌是詩的兩種體裁。然而現存的詩經，未必就是孔子所刪訂的本子；孔子刪詩之說，大多數學者都不敢輕信。大概詩的結集成書，當在春秋末或戰國初年。而這裏面所收的三百五篇，大部分在孔子時已經很普遍地被像誦着，那是毫無疑問的。

今所存詩經，爲漢毛萇所傳，故又稱「毛詩」。分風、雅、頌三體。屬於風者，有周南、召南及王、幽、鄭、衛等十五國的民歌，即所謂「十五國風」，計一百六十篇。屬於雅者，有大雅、小雅，計一百五篇。屬於頌者，有周頌、魯頌、商頌，計四十篇。這三種體裁，各有其音義上的特點，不容混淆。據清儒阮元的解說，

「頌卽容字。風、雅但弦歌笙間，賓主及歌者皆不必因此而爲舞容。惟三頌各章，皆是舞容，故稱爲頌。若元以後戲曲，歌者舞者與樂器全動作也。風、雅則但若南宋人之歌詞、彈詞而已，不必鼓舞以應鑿鏘之節也。」〔註二〕阮氏的話，可以說是「言之成理」。從前人對於風、雅、頌三體還有種種解說，但都不及阮說精當。現在古樂久已失傳，我們不妨就三百五篇歸納爲若干類，分別研究。例如把大雅的生民、公劉、緜及小雅的樂芑、六月等篇合起來，便是一大篇周代的史詩。把爾風的七月和小雅的甫田等篇合起來，便是若干篇古代的農歌。此外如邶風的靜女與鄭風的將仲子等篇，都是戀歌；衛風的氓與小雅的麥莪等篇，都是怨歌或悼歌；周南的麟之趾、螽斯等篇，都是頌賀之歌；大雅的天漢及周頌的思文等篇，都是禱祝之歌；小雅的鹿鳴、伐木等篇，都是宴會之歌；小雅的車攻、吉日及大雅的常武等篇，都是田獵或戰爭之歌；更有詩人創作的詩篇如蒸民、崧高、巷伯等篇，都可以把他分門別類，另成一個系統。

詩三篇的時代性，除極小部分能確定的以外，其餘大都是很渺茫的。雖然從來說詩的人，對於各詩也每有年代規定，特別如傳世的毛詩序說【註三】，但那些說法差不多全不可靠。例如「七月流火」一詩，毛詩序說說是「周公陳王業也」，研究古詩的人大都相沿爲說，但據近人的考證，知道它實在是春秋後半期的作品了【註四】。

詩三百篇當以商頌五篇爲最古。但我們考查近年發見的殷虛甲骨文，知道商代的文字構造還沒有到達成熟階段，決不能用來記錄當時的詩歌。所以從前人就認爲商頌十二章，是周太師所保管的先代樂章【註五】。大抵先有樂譜和歌詞，口耳相傳，到後來才用文字寫定。至於三百篇中有可以確定其年代的，則如周頌中的清廟、維天之命、維清、天作、我將、雖、寶等篇都有文王字樣，可知是周初的作品；而魯頌的闕宮篇有「周公之孫，莊公之子」的句子，則可知此詩作於魯僖公或僖公以後，那便入於春秋中期了。又如大雅的大明、文王有聲二篇，均有武王字樣，可知是成王時或成王後所作；而小雅的正月篇有「赫赫宗廟，褒姒滅之」的話，那顯然

是周室東遷後的作品了。又如豳風的破斧篇有「周公東征」之句，可證明是周初的作品；而召南的何彼穠矣篇有「王字樣，則是桓王或桓王以後的作品了。此外如大雅的棣高、蒸民篇都有「吉甫作誦」之句，吉甫即尹吉甫，為周宣王時赫赫有名的人物，因知此詩為周宣王時的作品。又如小雅的巷伯篇中有「寺人孟子，作為此詩」之句，漢書古今人表列寺人孟子於周厲王朝，因知此詩為厲王時的作品。這些能確定年代的詩篇，雖然只是一小部分，但我們可以推定，現存的詩經，是西周初至戰國初的詩歌總集，當不至十分錯誤。

#### 詩經的地域

詩經時代是周民族全盛代，所以詩經的歷史背景也以周民族為主。周民族向居於沮、漆水及渭水附近，到公劉又遷居於豳。公劉的後裔古公亶父（周太王）為狄人所逼，由豳遷岐，在那裏建築城垣，起造房屋。到了他的孫子昌（周文王），勢力漸強大，征服了鄰近的部落，便實行伐商，不幸中道病死。他的兒子發（周武王）繼而經營，終于取商而代之。由周武王十一傳而至幽王，為犬戎所殺。幽王的兒子

平王遷都洛邑，於是周民族在陝西的歷史便告結束。以後西北的秦民族和南方的楚民族日臻強盛，周室則日就衰微，到戰國時代，社會起了大變革，文學也隨着發生變革，詩經的時代也就告了結束。

詩經的歷史背景既以周民族為主，所以詩經裏所收的詩歌也限于周民族勢力所及之地。所謂「十五國風」者，除「二南」即（周南、召南）外，有邶、鄘、衛、王、鄭、齊、魏、唐、秦、陳、檜、曹、豳等十三國。王即周室的王畿；豳為周室的發祥地，其地在今陝西、甘肅、及河南的一部。邶、鄘、衛在今河北、山西。鄭國在今河南。齊國在今山東。魏、唐在今山西。秦國在今陝西境內。陳、檜在今河南（內有湖北一小部分）。曹國在今河北、山東。此外如魯頌為魯國的詩歌，魯國亦在今山東境內。這樣看來，所謂「詩三百篇」，大都是北方的作品了。只有附於國風中的周南、召南，有人說他是周室東遷以後的楚詩。那時候南方的楚民族已經強大，我們看二南二十五篇中涉及地名的，如「在河之洲」（關雎），「漢有游女」（漢廣），「江之永矣」（河上），「遵彼汝墳」（汝墳），「江有汜」（江

有汜），可見二南的產生區域最北是冀河，最南是長江，其他便是河與江之間的汝水、與漢水，完全在楚民族範圍以內的。

#### 詩經的影響

春秋時代，諸侯卿大夫交接，在雍容揖讓的時候，必賦詩以喻其志【註六】。又，春秋戰國時代的「北方之學者」，每每引詩句，作為論證。我們常在論語、孟子等書中，看到引詩句以作論辯或諷諫的根據，尤其是孟子，當他申斥「南方之學者」陳相的時候，便引詩魯頌的「戎狄是膺，荆舒是懲」，來痛罵「南蠻駘古之人」【註七】。這都證明了詩在當時影響之大。

詩的雅頌體，大都四個字一句，很呆板的，這是貴族文學的形式。但國風的體裁，多少有點不同，因為它所採的是民間的歌謠，不但不像貴族文學限於四個字一句，並且字句中間每每夾着「兮」字，這便大有影響於後來的「離騷體」。

#### 楚辭的起源

前面已經提到過，在春秋戰國時代，社會起了大變革。這變革，就是從奴隸社



會進步到封建社會。社會既起了變革，文學當然也隨着發生變革。呆板的四個字一句的貴族形式的雅頌體，已不能用來作爲表示當時生活情形的工具，爲使文學和生活配合，就出現了一種新文學，在散文方面，以周秦諸子爲代表，在韻文方面，以楚辭爲代表。

所謂「楚辭」，便是「作楚聲，記楚地，名楚物」的代表楚民族文學的一種詩體。它是由民間歌謠發展成功的，而屈原則是一個集大成者。

我們知道，當四個字一句的詩體盛行的時候，無分南北，都是一樣。例如詩經的二南，有人說是楚民族的詩歌，但形式上完全是四字調，看不出什麼特色來。和二南同時的，據說施至公篇所載，有令尹子文所作楚歌一首，又正諫篇載楚昭王時的楚歌一首，都還是呆板的四字詞（註八）。到楚昭王時（約當公元前六一三至五九一），昭王弟鄂君子皙自謫了一首「越歌」，那便不是四字調了。這首歌載說苑善說篇，列白鳥之爲「楚說」，後人也公認爲楚辭漸次成熟的作品：

今夕何夕兮，江中洲流。今日何日兮，得與王子同舟。蒙羞被好兮，不嘗詬

恥。心變頑而不絕兮，知得王子。山有木兮木有枝，心悅君兮君不知。

其實這種不是四個字一句的「兮字調」，也不限於南方，我們研究國風所採的民間歌謠，就可知道。又如未被國風採入的滄浪歌：「滄浪之水清兮，可以濯我纓，滄浪之水濁兮，可以濯我足」，那就和楚辭相去不遠了。所以楚辭導源於民間歌謠，是民間文學的擴大。

#### 楚辭的篇次

「楚辭」這個名稱，最先見于漢書朱買臣傳，是泛指楚地歌辭而言。今所傳楚辭，標明漢劉向輯，後漢王逸章句（王逸所章句的楚辭是否劉向輯錄的原本，今所傳楚辭章句是否王逸的原本，都有問題，現在且不去說他）。其篇次是：離騷經第一，九歌第二，天問第三，九章第四，遠遊第五，卜居第六，漁父第七（以上題屈原作），九辯第八，招魂第九（以上題宋玉作），大招第十（題屈原或宋玉作），惜誓第十一（不知誰作），招隱士第十二（題為淮南小山作），七諫第十三（題為東方朔作），哀時命第十四（題為嚴夫子所作），九懷第十五（題為王褒作），九

款第十六（題爲劉向作），九思第十七（題爲王逸作）。則所謂楚辭者，乃包括自屈原至王逸許多年代中重要作家的作品而言。但我們須知道，楚辭的大創作家只有一箇屈原。屈原以後，有唐勒、景差、宋玉諸人（見漢書藝文志），而唐勒、景差的作品在王逸作楚辭章句時已經亡佚了。所以我們研究楚辭，須從屈原、宋玉的作品上着眼，漢人的作品，大可存而不論。

#### 屈原及其離騷

楚辭自前六世紀已經萌芽，等到屈原的離騷出來，纔創造並完成了中國的一種詩體。

記載屈原生平事蹟的，只有史記的屈原列傳，但史記原文有竄亂及脫誤處。幸虧他自己寫的離騷，把出生年月等等都告訴了我們，我們根據史記和離騷，加以考查，他的一生事蹟，約略可見。

他是秭歸縣人。他生于公元前三四〇年，即楚宣王三十年的正月初七〔註九〕。他是楚國的同姓貴族，曾做「左徒」的官，甚得楚懷王信任。當時中國的政治家

分爲親秦和反秦兩派，即所謂「逆債」和「合從」。楚懷王與秦爭霸，曾屢次做過「從約」的盟長。但楚國的內部，也有親秦和反秦兩派的對立，屈原是反秦派的領袖，和他同朝的上官大夫、令尹子蘭等則親秦派的人物。懷王雖信任屈原，但經不起秦人的威逼利誘，和上官大夫等等的玩撥，漸漸跟屈原疏遠起來。屈原被疏之後，退處閒位，但沒出使過一次齊國。他曾勸懷王殺秦國的使者以儆，懷王不聽。秦昭王約懷王在武關相會，屈原勸他不要去，懷王不聽，結果被扣留，歿死在秦國。懷王的兒子頃襄王繼位，親秦派大爲得勢，屈原終于不能立足，被放逐於沅湘之間。過了幾年，秦兵大破郢都，他眼看國家民族頽於危殆，悲憤抑鬱，自投汨羅江而死，那時候他已經六十多歲了【註一〇】。

屈原最偉大的作品是離騷。離騷全篇二千四百九十字，是一篇洋洋灑灑的大作品，在這以前不曾有過這樣的長詩，真可以說是「前不見古人，後不見來者」。在離騷裏，屈原開頭先敘自己的世系及生年月日。次敘他志行高潔，在「黨人偷樂」的時候，不得不出來從事政治活動，但當局者不能體察他的心情。他悔恨之餘，想

還吾初服，做一個隱士，他的姊姊罵他「註一」，說他性情古怪，一定沒有好結果。他把自己的志願，向他姊姊詳細訴說以後，便敘述自己的理想。他想從蒼梧出發，去扣上帝的閫，帝閫扣不開，只得再去訪宓妃一類的女神，但也沒有結果，于是他又到靈氛和巫咸那裏去問卜，他們都勸他要繼續不斷地上下求索，因此他又跑了好多地方，當他正在上窮碧綠的時候，忽然望見了故鄉，他的僕夫就為想念故鄉不肯再跟他走了，他的馬也不肯跑了，他的理想終於幻滅了。最後他決心走到「死」的路上，他說，「已矣哉，國無人，莫吾知兮，又何懷乎故都！既莫足與爲美政兮，吾將從彭咸（水神名）之所居」。在這偉大的詩篇裏，寫出了他的狷潔的性格和豐富的思想，而音節的委婉，情緒的纏綿，辭藻的繽紛，與樸素，爽直，單調的詩三百篇，剛好成一對照。

#### 楚辭與屈宋

楚辭的大作家，屈原之後要推宋玉。宋玉的生平，史書上沒有詳細記載。據近人考證，宋玉生於楚襄王時，約當公元前二九〇年。楚考烈王時曾經做過職位不大

的官，不久失職。公元前二二二年，秦滅楚，宋玉之死，或者就在這個時候。

漢書藝文志著錄屈原賦二十五篇，宋玉賦十六篇。漢志的所謂「賦」，就是我們現在所講的楚辭。在王逸章句的楚辭裏面，認為是屈原的作品，確省有十五篇，就是離騷一篇，九歌十一篇（東皇太一，雲中君，湘君，湘夫人，大司命，少司命，東君，河伯，山鬼，國殇，禮魂），九章九篇（惜誓，涉江，哀郢，抽思，懷沙，思美人，惜往日，橘頌，悲回風），加上天問，遠遊，卜居，漁父，剛好二十五篇。但這二十五篇。是否即漢志所著錄的二十五篇，大有問題。司馬遷在屈原列傳的贊語中說，「余讀離騷，天問，招魂，哀郢，悲其志」，那麼招魂也是屈原的作品，而王逸卻把它認為是宋玉的作品了。遠遊一篇，近來的學者也都懷疑不是屈原的作品，因為他和司馬相如的大人賦語句相同的很多，結構也大抵相同，疑是大人賦的初稿（註二二）。九歌各篇，也有人疑為是湘沅之祭歌，其時代在屈原以前，近來雖有人反對此說，認定九歌確是屈原的作品（註二三），但如卜居、漁父兩篇，確有問題，只要看這兩篇開頭就說「屈原既放」，顯然不是他自己的作品。九章種近

年來也發生了一些問題，現在且不細說。總之，現在可確定爲屈原作品的，嚴格說起來，只有離騷、天問及九章中的橘頌、抽思、哀郢、涉江、懷沙等數篇而已。

宋玉的作品，今本楚辭章句載有九辯和招魂，其餘散見於文選和古文苑，但和漢志十六篇的篇數不符，因爲他的真作品大半已經散佚了。如果據司馬遷的說法，招魂也歸入屈原的作品之中，那麼宋玉的作品只剩九辯爲最可靠了。九辯分九段，其中悲秋一段最爲後人賞贊，清王夫之稱他爲「千秋絕唱」。今節錄如下。

悲哉秋之爲氣也！蕭瑟兮草木搖落而變衰，憐慄兮若在遠行，登山臨水兮送將歸。沈寥兮天高而氣清，寂寥兮收潦而水清，憫悵增欷兮薄寒之中人。……燕翩翩其辭歸兮，蟬寂寔而無聲；燕靡靡而南遊兮，鷓鴣關關而悲鳴。獨申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征。……

#### 楚辭的演化

離騷以後的作品，大都仿離騷。一直到漢初，離騷的模擬還很流行着，最有名的便是文景間的莊忌（卽嚴夫子）和賈誼。莊忌的哀時命云：「哀時命之不及古人

兮，夫何予生之不遘時！往者不可扳援兮，俛來不可與期。志憾恨而不適兮，抒中情而屬詩。夜炯炯而不寐兮，懷隱憂而屢茲。必鬱鬱而無告兮，衆孰可深謀。飲愁悼而委情兮，老冉冉而遠之。……」模仿離騷，神情逼肖。賈誼的弔屈原賦、鵝鳥賦等，也是模仿離騷以寫自己的牢愁的。但這樣模仿下去，漸漸把楚辭的精神失去了。到了漢武帝時，因社會經濟的安定與中央政權的鞏固，再不能容許士大夫們無病呻吟的模仿離騷在那裏「露才揚己，顯暴君過」了。於是士大夫們便換了一個方向，專用弘麗的體製，誇張的描寫來獻媚君上。那些作品的形式雖大都沿襲楚辭，但完全貌合神離了。到那時候楚辭已演變而為「漢賦」。於是屈宋諸人的作品便被弃固無端加上一個「賦」的名稱，楚辭時代就此告了結束。

〔注一〕盤瓠歌見論衡及帝王世紀等書，相傳為唐堯時一個老人所作。其辭曰：「日出而作，日入而息，擊井而飲，耕田而食，帝力於我何有哉！」但我們知道中國農業在商代還幼稚得很，唐堯時怎的會有擊井耕田的事實呢？  
 卿雲歌見於尚書大傳，相傳為虞舜與八伯唱和之作。其辭曰：「卿雲爛兮，



糺繩纒兮，日月光華，且復且兮。」試明明是離騷體，庶舜時代那裏會有這類歌曲！此外相傳詩經以前的逸詩尚多，但都不可靠，茲不一一列舉。

〔注二〕見擊經室集卷一釋頌。

〔注三〕毛詩每篇之首，附有序，說明作此詩之意並及作詩之人。首篇關雎的序，總論全書旨趣，凡千餘言，後人稱之爲「大序」，其餘各篇稱爲「小序」，總稱爲「詩序」。詩序的作者是誰，有種種不同的傳說：或說序之首句爲大毛公（即傳詩經的毛萇）所作，次句以下爲小毛公（毛亨）所作。或說大序是子夏作，小序是子夏、小毛公合作。或說大序爲孔子所作，小序爲當時的國史所作。大家都沒有證據，只憑己意在那裏爭辯。惟後漢書儒林傳說衛宏作毛詩序，此出於正史的傳記，較爲可信。

〔注四〕見郭沫若「由周代農事詩說到周代社會」，載中原雜誌第四期。

〔注五〕毛詩序說：「微子至于戴公，其間禮樂廢壞，有正考甫者，得商頌十篇，以獻於周水。」

〔注六〕春秋時，諸侯卿大夫交接，以微言相感，當揖讓之時，必稱詩以喻其志，即所謂「賦詩」。據顧棟高春秋大事表所載，凡二十八見。如左傳文公十三年，「鄭百與公宴於栗，子家賦鴻雁」便是。

〔注七〕見孟子滕文公上篇。

〔注八〕令尹子文所作的楚歌云：「子文之族，犯國法程；廷理釋之，子文不聽。恤願怨萌，方正公平。」又楚人贊美諸御的歌辭云：「薪乎菜乎！無諸御己，訖無子乎！菜乎薪乎！無諸御己，訖無子乎！」

〔注九〕按離騷開頭有「攝提貞於孟陬兮，惟庚寅吾以降」之句，就是他的生庚年月。古人以歲星紀年，太歲在寅曰「攝提格」。貞即正字，正，當也。

孟陬即孟春，亦即正月，寅月也。庚寅是指那年正月的庚寅日（古人以干支紀日）。據後人推算，屈原的生年在楚宣王二十七年（公元前三四三年），詳可看陳瑒「屈子生卒年月考」及劉師培「古曆考」。但近人郭沫若的推斷，更爲正確，今依從郭說。詳可看郭著「屈原考」，載「蒲劍集」。

〔注一〇〕詳可看郭著「屈原考」。

〔注一一〕離騷有「女須之嬋媛兮，申申其言之」。舊注根據「楚人謂姊爲須」之說，以爲女須卽女姊，今姑從舊解。

〔注一二〕見郭著「屈原考」。

〔注一三〕同上。

## 二 從漢賦到六朝駢文

### 詩騷賦的遞變

詩三百篇都可以被之管弦，協諸音律。史記孔子世家說，「詩三百篇，孔子皆弦歌之，以合韶武雅頌之音」。到了戰國時，因樂器的進步〔注一〕，新樂繁興，詩和樂的關係漸疏。代詩而興的楚辭，其中的祭歌如九歌之類雖遠合於樂舞，但如離騷那樣的長篇敘事詩，恐怕只能諷誦，不會入樂的了。和離騷的作者時代相去不遠的荀況，他做過楚國的蘭陵令，曾用楚辭的體裁著成若干篇說理詩，而直稱之爲「賦」〔注二〕。據漢班固引古傳說，「不歌而誦謂之賦」，則在戰國時專供諷誦而不能入樂的詩篇已漸漸出現了。屈原以後的作家，雖大都模仿離騷，但漸漸趨重於鋪陳事物，堆砌辭句，和「被之管弦」的詩，固相去愈遠，和「合於樂舞」的楚辭，也貌合神離了。於是所謂不歌而誦的「賦」，由動辭一變而爲名辭，繼詩騷而

別成一種文體了。

初期的漢賦

漢高祖以馬上得天下，看不起儒生，所以漢初的文學界沒有什麼生氣。漢書藝文志所載漢初辭賦作家僅陸賈、朱建、趙幽王等寥寥數人，而作品最多的陸賈也只有三篇；現在他們的作品都已亡佚了。

到了文景時，辭賦的作家漸多。漢書藝文志所載，有莊夫子賦二十四篇，賈誼賦七篇，枚乘賦九篇。莊夫子即莊忌，他所作的賦，現止存哀時命一篇。賈誼漢書本傳載弔屈原賦、鵬鳥賦二篇。他們都是摹仿離騷的。枚乘賦九篇，今存者不足三分之一。七發一篇，載昭明文選，其結構極像楚辭中的招魂、大招，但敘事漸涉浮誇，給後來的辭賦以絕大的影響。

漢賦的極盛

漢自文景以來，專事休養生息，到武帝即位之初，七十年間，社會上沒有什麼大騷動，大有家給人足，天下太平的景象。武帝是一個好大喜功的君主，他自己也

是一個辭賦作家，漢書藝文志載有他自作的賦一篇，今雖不存，但我們讀他的秋風歌：

秋風起兮白雲飛，草木黃落兮雁南歸。蘭有秀兮菊有芳，懷佳人兮不德忘。

及悼李夫人歌：

是邪？非邪？立而望之，偏何嫵嫵其來遲！

可見其文辭的雋美。處這樣安定的環境，再加上一個好大喜功，善作詩歌的君主，鋪張揚厲，瑰偉宏麗的辭賦，自然應運而生。當時在武帝左右的文學之士，如司馬相如、東方朔、莊助、劉安、吾丘壽王、朱買臣等，都是有名的辭賦作家。所以武帝一代，實為漢賦的極盛時期。梁劉勰文心雕龍所謂「遺風餘采，莫與比盛」，不是過分的話。

#### 漢代的賦家

漢初的賦家，大都模仿屈宋，自寫其哀怨，實為離宮的遺風餘采。真足以為漢

隨的代表作家者，第一當推司馬相如。

司馬相如字長卿，蜀郡成都人。他在景帝時做過武騎常侍。後和枚乘等任梁孝王那裏做食客，著子虛賦。那篇賦流傳入禁中，漢武帝讀了很讚賞，說「朕獨不得與此人同時」！時相如的同鄉楊得意爲狗監，侍武帝，便對武帝說，「這是我的同鄉司馬相如作的。」於是武帝便召見相如，相如又獻遊獵賦，武帝大悅，命爲郎。後爲中郎將，建節於西南。於武帝元狩六年（西元前一一七年）病死。他所作的賦，今整篇存者，只有子虛賦、哀秦二世賦、大人賦、長門賦四篇而已。古文苑載有美人賦一篇，恐係六朝人僞託。他的賦極盡鋪張揚厲的能事，後世作家，凡寫遊獵之盛，宮室之美者，都逃不出他的典型。

和司馬相如同以賦見稱於時，而作風卻絕不相類者，便是東方朔。朔字曼倩，平原厭次人。武帝時仕爲郎。武帝對這班「詞臣」，本來和「俳優」同等看待的。東方朔也便以滑稽談諧，取悅人主。他嘗以職位卑小，著答客難以自解，本篇充滿着滑稽的趣味，後人擬作者頗多。其他作品，尚有七諫、非有先生論等，都爲後世

所傳誦。

西漢末年有一個專事模擬的辭賦作家叫做揚雄。雄（西元前五三——西元一八）字子雲，蜀郡成都人。少好學，博覽羣書。成帝時召對承明庭，奏甘泉、河東、長楊、羽獵四賦。他爲人好古樂道，不慕榮利。少年時雖喜作辭賦，但後來以爲這些是「雕蟲小技，壯夫不爲」，便仿易作太玄經，又仿論語作法言。所以後來韓愈諸人都推他爲孔孟道統中的承前啓後者。但他的作品都出於模仿的，除法言太玄經外，辭賦方面如反離騷、廣騷、畔牢愁等，是模仿離騷的；解嘲是模仿東方朔的答客難的，甘泉、羽獵等賦，也不脫子虛、遊獵等賦的窠臼。

東漢辭賦，大都模仿西漢，沒有什麼特殊的創作。最重要的作家要推班固。固（西元三二——九二）字孟堅，扶風安陵人。年九歲，能屬文，爲蘭臺令史。後從竇憲征匈奴，爲中護軍。憲敗，他被牽連，死於獄中。他的不朽之作是漢書。辭賦也很有名。其中以兩都賦爲最著。但兩都賦的結構，全從子虛賦脫胎而來。又有答賓戲，則是模仿東方朔的答客難的。



兩漢辭賦作家，當以上述諸家爲代表，其他第二流的作家，這裏不及細述了。

#### 漢賦的派別

漢代辭賦，作家衆多，宏篇鉅著，層出不窮，分流別類，約有三派：【註三】

一、言情派——這派上接楚辭，偏重於寫述情懷，大都帶有消極的色彩，感傷的氣分。漢初莊忌的哀時命，賈誼的弔屈原賦、鵬鳥賦及司馬相如的長門賦，後漢張衡的思立賦、歸田賦等皆屬之。

二、誇飾派——這派不論寫遊獵、宮殿或甚至於鳥獸，一例用弘麗的辭句，作誇張的描寫。司馬相如的上林賦及後漢班固的兩都賦等皆屬之。

三、滑稽派——這派往往用滑稽談諧的辭句，借以諷諫人主或調侃自己，而又帶點戰國時縱橫談說的色彩。東方朔的答客難、揚雄的解嘲及班固的答賓戲等皆屬之。

#### 漢賦的辭藻

漢賦的特色，在搬取許多辭典奇字，造成一篇鋪張揚厲的文章。我們舉司馬相

如的上林賦中寫山的一段以示例：

於是乎崇山巖巖，巖巖崔巍，深林巨木，崑巖寥峯。九峻巖巖，南山峨峨。巖巖巖巖，摧姜嶠崎。

他為寫山勢的高峻，便把「巖巖」「巖巖」等形容詞堆砌在一起，不管他前後怎樣重複。後漢張衡作兩京賦，十年乃成，為的是徧尋奇字，窮搜典故！所以一篇「賦」，實際上便等於一部類書。而且他們只顧辭句的堆砌，不管所描寫的是否合乎環境，切於事實。晉左思嘗在他的三都賦序裏說：

相如賦上林而引盧橘夏熟。揚雄賦甘泉而陳玉樹青葱。班固賦西都，而嘆以

出比目。張衡賦西京，而述以遊海若〔註四〕。假稱珍怪，以為潤色。……

考之果木，則生非其壤。揆之神物，則出非其所。於辭則易為藻飾，於義則虛而無徵。

可見漢賦完全是辭藻的修飾，內容卻非常空虛的。司馬相如嘗對人家述他作賦的經驗，說：

合纂組以成文，列錦繡而爲質，一經一緯，一宮一商，此賦之迹也。賦家之心，包括宇宙，總覽人物，斯乃得之於內，不可得而傳。〔註五〕

其實漢賦的空虛已爲不可掩之事實。而所謂「纂組成文，錦繡爲質」，現在看來，也只等於「人造絲」的繡物罷了。

#### 賦體本流的變質

漢賦從詩騷轉變而來，已如第一節所述，故後人以其去古未遠，稱之爲「古賦」。魏、晉、六朝以來，崇尚對偶，便有所謂「俳賦」「律賦」等名目。唐杜牧之阿房賦，脍炙人口，但論其體例，不過有韻之散文，不能專目爲「賦」了。到了宋朝，歐陽修蘇軾等在一篇文章裏押上幾個韻，也稱爲「賦」。像秋聲賦、前後赤壁賦之類，後人稱之爲「文賦」。賦而可以文體爲之，和漢賦相去愈遠了。總之，漢賦到了六朝已轉變而爲駢文。後來「賦」的名辭雖仍存在，但不能和漢賦相提並論了。

#### 漢賦與駢文

漢賦內容龐重外形，故懼以鋪張爲事，麗辭爲止。司馬相如、揚雄輩，專事羅列事物，堆砌排比。至後漢張衡等，四六對偶之調漸多。魏曹植的文章，專尙優偶；建安七子「註六」又從而和之。到了晉朝，陸機文賦等作已用俳體，流風餘韻，遂開魏晉以後文辭駢麗之源。劉宋元嘉（公元四二四——四五三）後，又漸漸講究聲律，到了梁朝，遂有沈約的「四聲八病」「註七」之說。于是文人作文，於字句整飾之外，更須顧到音節的鏗鏘。所以魏晉以來，除少數史家如范曄、陳壽等，還保持司馬遷、班固的散文作風外，其餘文人大都在駢辭麗句上抑揚頓挫，用功夫；而駢體文便成了六朝「註八」貴族文學的正統體裁。

六朝文雖尙駢麗，但條辭安雅，起止自在，完全反映了當時士大夫的生活態度，和後來專尙堆砌的駢四儷六之文有別。所以章炳麟特別加以贊美。他說：

彼其條辭安雅，則異於唐；持論精審，則異於漢；起止自在，無首尾呼應之式，則異於宋以後之制科策論；而氣息調利，意度沖遠，又無迫窄蹇吃之病。斯信美也。【註九】

然而六朝駢文也有它的短處，例如劉知幾所說的「應以一言蔽者，輒足爲一言，應以三句成文者，必分爲四句」【註一〇】，不但有「肥辭瘠義」之弊，且有「疊床架屋」之病。齊梁以後，用典之風盛行，聲律之論更密，文人的心力又轉到什麼「平頭」「上尾」「蜂腰」「鶴膝」種種把戲上，對偶之外，更加上聲律的桎梏，文章作風，不免流於卑弱萎靡，無怪蘇軾要有「八代之衰」【註一一】的慨嘆了。

#### 駢文的影響

魏晉以來，文人雖崇尚駢偶，但紀事之史如後漢書、三國志等，還是用散文體。後來唐朝的房玄齡等修晉書，居然用駢文體了。又，我們看六朝的碑版文字，大都是駢體的，到了唐朝，還是這樣。

對偶的文句，最便於描寫景物。劉宋初年，詩歌受駢文影響，由談玄說理之詩【註一二】一變而爲描寫山水。梁劉勰文心雕龍明詩篇云：

宋初文詠，老莊告退而山水方滋。儻采百字之偶，爭價一句之奇。情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。

到了齊樂，因沈約倡四聲八病之說，音韻的規律更嚴密，字面的對仗更工整。而徐陵、庾信一派，競尚艷麗輕新，號爲「宮體」，遂開唐初律詩之源。

〔注一〕春秋時代所用樂器與戰國時代不同；除琴瑟鐘鼓之外，春秋時以木石樂器爲多，戰國則以絲竹樂器爲多，如高漸離擊筑（見國策及史記），齊宣王使人吹竽（見韓非子），都是絲竹的樂器。樂器的進步，於此可徵。

〔注二〕今本荀子有賦篇，內分五篇，都是借某種事物以說明他的哲理的詩，決不能歌唱的。又有成相篇及賦篇後面所附的僂詩，也都不能歌唱只能諷誦的。所以漢書藝文志說，「不歌而誦謂之賦」。

〔注三〕漢書藝文志根據七略，分賦爲四家：一爲「屈原賦」，二爲「陸賈賦」，三爲「孫卿賦」（孫卿卽荀況），四爲「雜賦」。現在爲便於講解起見，分體賦爲三派。

〔注四〕相傳箕山之東，青鳥之所，有盧橘夏熟（漢書應劭注引伊尹書）。比目，魚名。古稱鯨魚爲「海若」。鮫，盧橘、玉樹、比目及鯨魚，西京都沒

有的，而司馬相如等引之，故爲左思所云。

〔注五〕見西京雜記。

〔注六〕建安，漢獻帝年號（一九〇——二一九）。建安中孔融、陳琳、王粲、徐幹、阮瑀、應瑒、劉楨，都是有名的文學家，世稱「建安七子」。

〔注七〕平、上、去、入，叫做「四聲」。梁沈約有四聲譜（今已失傳）。又沈約書從雙聲疊韻上分辨作詩八病（詳見唐音彙編）。於是作詩文者於對偶之外，又講究聲律了。

〔注八〕三國吳、東晉、宋、齊、梁、陳，相繼都建康，史稱六朝。

〔注九〕見劉漢微言。

〔注一〇〕唐劉知幾的話。見史通敘學篇。

〔注一一〕唐韓愈反對駢文，提倡散文，蘇軾作韓文公廟碑，說他「文起八代之衰」。所謂「八代」者，謂東漢、魏、晉、宋、齊、梁、陳、隋也。

〔注一二〕漢魏多紀事詩。晉人好清談，思想偏於老莊一派，故多談玄說理之詩。

### 三 漢·魏·晉·南北朝的樂府

#### 樂府的起源

漢武帝因為要定郊祀之禮，創設「樂府」，命李延年做「協律都尉」，這是「樂府」名稱的由來。所謂樂府，原是一種機關，就是專管音樂的官府。郊祀是祭天地，祀名山大川的大禮，有歌有舞，所以需要歌詞。李延年是李夫人的哥哥，他懂音樂，能製歌譜，所以派他做樂府的長官，稱為協律都尉。歌詞，據漢書禮樂志說，是司馬相如等數十人作的。這些郊祀歌，禮樂志裏還保存十九章，作風和楚辭的「九歌」很相近。但樂府的主要工作並不是專為祭祀，那不過是一種藉口，遷遮人民的耳目罷了。它的最大工作是「采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳」。這就是採集民歌，命倡優出身的李延年配製樂譜，以供帝王娛樂的。當時還附帶一些朝會、宴饗和軍隊裏用的歌。此外被樂府所採集的，還有從域外傳來的所謂「胡樂」。胡



樂歌辭現已失傳，只知道有黃吹雙角「摩訶兜勒」一調，連李延年仿作的二十八解也失傳了，只留下「黃鵠」「隗頭」等十解的名稱。

因為樂府所製作的是朝廟樂章，所採集的是民間歌謠，就把那些朝廟樂章及稜深入的民間歌謠，稱為樂府。後來文人仿作的樂歌，也稱為樂府。最後索性把文人仿作而不能入樂的詩歌，也稱為樂府或新樂府了。

#### 漢樂府的類別

漢代樂府流傳到現在的約有一百曲，就性質而論，可分為三大類：第一類是貴族的，「郊廟歌辭」「燕射歌辭」「舞曲歌辭」等屬之；第二類是外來的，「鼓吹曲辭」「橫吹曲辭」等屬之；第三類是平民的，「相和歌辭」「清商曲辭」「雜曲歌辭」等屬之。

貴族郊廟歌辭，不外乎「詩經式」和「楚辭式」的兩種形式。詩經式的如做「九章」的帝臨、青陽、朱明、西颯、玄明等，都是四言。楚辭式的都是三言，是去了楚辭七言句中間的「兮」字。例如「練時日」描寫神靈下降云：

……靈之車，結玄雲；飄飛龍，羽毛紛。靈之下，若風馬；左蒼龍，右白虎。靈之來，神哉沛。先以雨，殷裔裔。靈之至，慶陰陰；相放慈，靈濟心。……如果在兩句三言中間加上一個「兮」字，不但形式與楚辭相同，神情都逼肖了。

外來的鼓吹曲辭，宋郭茂倩所編的「樂府詩集」，中錄漢饒歌「朱鷺」等十八首。鼓吹曲是班壹（班固的祖先）從西域傳來的胡樂，用鳴笳以和鼙鼓。饒歌是鼓吹曲中的一個部門。今存的饒歌十八曲，其中包含着戰歌、戀歌及祝頌之歌。今錄「戰城南」一首以示例：

戰城南，死郭北。野死不葬烏可食。爲我謂鳥「且爲客豪！野死諒不葬，腐肉安能去子逃？」

水深激激，蒲葦冥冥，梟騎戢鬪死，鷲馬徘徊鳴。梁築室，何以南？梁何北？（一作何以北？）禾黍而（一作不）穫君何食？願爲忠臣安可得？思子良臣。良臣誠可思。朝行出攻，暮不夜歸。

貴族們所作的歌大都模仿詩經或楚辭，但民間的歌辭都雜言。雜言的民歌起初

也是三言的多，後來漸漸的五言佔了優勢。這類民歌，流傳的很多，郭茂倩樂府詩集，把他們分別收入「相和歌辭」和「雜曲歌辭」中。西漢民歌大都是抒情的，但到五言民歌發展到一個相當程度的時候，這個形式特別適宜於敘事，比較複雜的情節便可以表達出來了。所以東漢以後，便有很多完美的故事詩出現，例如有名的「上山採靡蕪」「秦女休行」「長安有狹邪」「豔歌羅敷行（陌上桑）」等。

#### 魏晉南北朝的樂府

漢以後，文人做效樂府歌辭，造作詩歌，成爲一時風氣。三國魏曹氏父子（曹操及其子曹丕、曹植）努力於用樂府的舊曲改作新詞，成績斐然。因東漢和魏晉文人的仿作樂府，使中國文人的詩從詩經和楚辭中解放出來。同時民間也產生了偉大的長篇故事詩。例如被郭茂倩收入「雜曲歌辭」的「孔雀東南飛」（郭氏原題爲「古辭」），便是魏晉之間的作品。像這樣的偉大的史詩，真是樂府文學的最高峯了。

晉朝統一中國不到二三十年，就轉入五胡十六國時代。那時候的江南江東，早

經三國孫吳的經營和開拓，卻好使中原大族作退步。歷東晉、宋、齊、梁、陳，進東南一角，始終爲漢族所統治，史稱南朝。北方大亂了一百多年，終被鮮卑族拓跋氏統一起來，史稱北魏，亦稱北朝。在這南北對立的期間，南北民族因生活習慣之不同，文學便各有其特色。南朝文學不用說是以南方民族的文學爲主體，但所謂南方民族的文學，不是楚辭時代的楚民族文學，而是以吳語爲主體的吳語文學了。北方的新民族，大都未脫遊牧時代尙武好勇的習尚，慷慨灑脫，是他們的本色。所以南朝文學的特色是婉轉纏綿，而北朝文學的特色，是慷慨灑脫。這兩種不同的情調，在樂府裏面可以明白看出來的。

南朝樂府，以「清商曲」爲主，而清商曲又以「吳聲歌」爲主。屬於吳聲歌的如子夜歌、懊儂歌、華山畿、讀曲歌等，都是纏綿悱惻的兒女情歌，可作南朝民間文學的代表。茲選子夜歌數首以示例：

落日出前門，瞻瞻見子度。冶容多姿鬢，芳香已盈路。

芳是香所爲，冶容不敢當。天不奪人願，故使儂鬼郎。

蓄音不梳頭，絲髮被兩肩，婉伸郎膝上，何處不可憐。

自從別歌來，奩器了不開。頭亂不敢理，榜拂生黃衣。

北朝樂府以「鼓角橫吹曲」爲主。雖然郭茂倩的樂府詩集于「橫吹曲辭」上加「曲」字，但實際都是北方的詩歌。其中如企喻歌、慕容垂歌、解頭歌、木蘭等，都有地名或人名可以證明是北方的詩歌。又如幽州馬客吟：

郎着紫袴褶，女着彩袂裙，男女共燕遊，黃花生後園。

一望直知淡不是，南方兒女們的情歌，又如折楊柳歌：

敕教何力力，女子臨窻織，不聞機杼聲，唯聞女歎息。問女何所思，問女何所憶。阿婆許嫁女，今年無消息。

像這種率真爽快的語氣，南方的女兒們是不會有的。又如有名的敕勒歌：

敕勒川，陰山下。天如穹廬，籠蓋四野。天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊。

完全是鮮卑民族的寫照。像「風吹草低見牛羊」的寫景，南方人那裏夢想得到！而在所有各的民歌中，本嶺辭中，也和南方的「孔雀東南飛」有亢爽與婉轉之別。雖

然北魏胡太后的「楊白花」，「含情出戶脚無力，拾得楊花淚沾臆」未免帶點南方色彩，可是「秋去春來雙燕子，願銜楊花入窠裏」，還是北方人亢爽的本色。「註一」

#### 樂府的影響

王世貞說，「三百篇亡而後有騷賦；騷賦難入樂，而後有古樂府；古樂府不入俗，而後以唐絕句爲樂府；絕句少宛轉，而後有詞；詞不快北耳，而後有北曲；北曲不諧南耳，而後有南曲」。這已經約略說明了樂府上接詩騷，下啓唐詩。

漢代樂府是一個提倡「俗樂」的機關。原來中國音樂本有「雅」「鄭」之分。雅樂是正統派，其樂器相當原始而簡單，奏起來遲重呆鈍，並不好聽。鄭聲是各地的俗樂，急管繁絃，十分悅耳。樂府所奏，除郊祀天地山川及祭祖廟外，其他朝賀、宴饗等等，均用鄭聲。古代雅樂的歌辭，詩經中的大雅和三頌可作代表，俗樂歌辭卽十五國風之類。漢代的樂府歌辭除極小部份的「郊廟歌辭」之外，其餘便是漢代各地的「民謳」。這些民謳的形式很自由，有「三三七」句式的，有「三三五」句式的，也有五言或七言的，在中國七言詩及五言詩的起源和發展上很重要。

還有一點要連帶說及的，就是東漢和魏晉的文人仿作樂府，使中國文人的詩從詩經和楚辭中解放出來，完全變了個新的面目。這時期的民間抒情詩逐漸衰歇，但到南北朝又興盛起來，又在文人仿作的樂府中注射了一股新的生命力，才能培養出唐朝中國詩的黃金時代。

〔註一〕楊白花詞云：「楊春二三月，楊柳齊作花。春風一夜入闌闌，楊花飄蕩落南家。含情出戶脚無力，拾得楊花淚沾臆。秋去春還雙燕子，願銜楊花入窠裏。」

## 四 印度文化的輸入與中世文藝思潮

### 佛教的傳來

一切從國外移殖而來的思想，能取得大眾的接受，那一定有被接受的條件在着，不是偶然的。正和植物的移殖一樣，只要這裏的土性氣候和那植物生產地的土性氣候相去不遠，便會生長起來。否則不是枯萎，便是「橘逾淮而變枳」。

中國在東漢末年，士大夫們還高談政治，甚且對盛據朝廷的宦官作過一番轟烈的鬪爭。不幸這一次的鬪爭失敗了，反動勢力瀰漫全國，接着就來了一個土崩瓦解的局勢。於是士大夫們感到自己之無出路，徬徨悲觀，相率而走入玄想一途。跟社會的轉變而來的思想的轉變，恰好給印度文化移殖中土以絕好的機會。所以佛教傳入中國，遠在東漢以前，而佛教之被大多數人民所接受，卻在東漢以後。



中國一向沒有像佛教那樣偉大的宗教，所以佛教傳來以後，大家都要知道它究竟講些什麼。而要知道它究竟講些什麼，非從翻譯經典着手不可。

佛經的翻譯，相傳以東漢明帝時天竺僧徒摩騰、竺法兰所譯的四十二章經爲最早。但四十二章經是一部編纂的書，不是翻譯的書。可考的最早的佛經翻譯者，當推東漢桓靈時代（西元一四七年以後）的安世高、支婁迦讖及安玄、嚴佛調等。但他們所譯的都是零品斷簡，不成系統。到了三國時候，維祇難在武昌與竺將炎合譯曇鉢經（今名法句經）。曇鉢經乃是古代沙門從衆經中選出四句六句的偈，分類編纂起來的。那些偈語本是衆經的精華，所以譯成四言五言的詩句後，便覺朴實可喜。那時候又有支謙和康僧鑠，一在南方，一在北方，同時譯出阿彌陀經。此經爲佛教「淨土宗」的主要經典，影響甚大。西晉時的譯經大師竺法護（亦名曇摩羅刹），曾游歷西域諸國，學了許多種語言文字，能直接自譯梵文。他所譯大乘經典三十餘種，小乘經典近百種。高僧傳說他的譯文「雖不辯妙婉顯，而宏達欣暢」。晉室南遷以後，北方大亂，但譯經事業仍繼續進行。苻秦時，道安在關中，集

合許多宮徒，組織譯場，翻譯佛經。道安死後，其弟子慧遠在廬山設般若臺繼續翻譯的事業。後秦姚興禮迎西域名僧鳩摩羅什來長安，住在長安的西明閣及逍遙園，集合名僧八百餘人，以從事譯經。當時國立譯場的規模，較之現在「國立編譯館」，偉大得多了。同時北涼沮渠蒙遜亦提倡佛法，在姑臧設立開窟宮譯場，名僧曇無讖主持其事。東晉有建業的道場寺譯場，名僧佛馱跋陀羅主持其事。劉宋有建業的祇洹寺和荆州的幸寺兩譯場，求那跋陀羅主持其事。梁武帝崇信佛法，當時建業的壽光殿、華林園、正觀寺、占雲館、扶南館都有譯事。而梁陳閩廣州刺史歐陽顏，亦在那邊設制旨譯場，至唐猶存。元魏時則有洛陽的永寧寺譯場。北齊則有鄴的天平寺譯場。至隋立東西兩翻經院。唐爲玄奘設譯場於長安，規模都很宏大。翻譯的經典，如鳩摩羅什所譯的金剛經、法華經、維摩詰經，曇無讖所譯的佛所行讚經，佛馱跋陀羅所譯的華嚴經，賈雲所譯的佛本行經，最有影響於中國文學。維摩詰經本是一部半小說半戲劇的作品，在唐代竟被人演成偉大的故事詩——維摩詰經變文。佛所行讚經本是一部用韻文述佛一生故事的書，經曇無讖用五言無韻詩體譯出，全

詩約九千三百餘句，可以說是當時文學作品中最長的故事詩。

佛經的翻譯，重在不失本義，使讀者明白易曉，不重在辭藻的條飾，文句的古雅。這種所創的文體，自然給駢體文以重大的打擊。我們讀范縝的神滅論及蕭琛的難神滅論，雖未脫盡駢偶濫調，但和普通的駢文已完全不同了。又，佛教文學最富於想像力，而對形式上的布局與結構也很注意。如佛所行讚、佛行經都是偉大的長篇故事，不用說了。其他如華嚴、涅槃、般若等經，都是以壯闊的文瀾，演微妙之教理，此等富於文學性的經典，經譯家用特創的文體譯出，雖不信或不解教理的人，都很喜歡讀它。因此，想像力不期而豐富，寫作的方法也不期而革新，其影響乃直接表現於一般文藝。

#### 變文與俗曲

宣傳佛教單靠翻譯經典是不夠的，因為經典究竟不是一般人所能了解。因此佛教徒又想出三種宣傳方法：（一）經文的轉讀；（二）梵唄的歌唱；（三）唱導的制度。

所謂「轉讀」，就是打起調子把經文向大眾朗讀，使大眾可以跟着讀下去，像現在念經一般。但轉讀之法，還是不能使大眾瞭解經義，於是更進一步把經文重新敷演一番，變成通俗的唱本，遂造成一種文學新體，現在叫它做「變文」。這種變文的寫本，在二十多年前陸綉發見於敦煌千佛洞的石室裏〔註一〕。已發現約有四十餘種，現尚陸續發現。這四十餘種的變文，有演述佛經的故事的，有演述民間傳說的故事的。（可見敷演佛經的變文體裁創立未久，就被一般文士們所採用了。）演述佛經故事的變文，最重要者是維摩詰經變文，它把富於文學趣味的維摩詰經演述成一部偉大的「史詩」，今已發見者有二十餘卷之多，雖其間頗有殘缺，但無礙於它在文學上的價值。又有降魔變文，是依據愚賢經敘舍利佛和左師鬪法的事。又有目蓮救母變文，敘述佛弟子目蓮，出家為僧，以善因得成羅漢，從地獄裏救出他母親的故事。此外尚有佛本行經變文、八相成道經變文、佛本生經變文、地獄變文等等，皆較為簡短，且俱首尾殘缺。演述非佛經故事的變文，有列國志變文，敘述伍子胥的故事；明妃變文，敘述王昭君嫁匈奴的故事；舜子至孝變文，敘述舜的故

事。那此變文都是用散文韻文合組而成的。其散文雖未脫六朝對偶的濫調，但已經通俗得多了。今舉降魔變文一段作例：

阿循羅執日月軍引前，緊那羅擡刀槍。三後。於時風師使風，雨師下雨，濕卻翠塵，平治道路。神王把棒，金剛杵杵；筒擇驍雄，排比隊伍。然後吹法螺，擊法鼓，弄刀槍，振威怒。動如雷奔，行如雲布。

其韻文大都以七言爲主。今舉降魔變文的一段作例：

六師忿怒情難止，化出寶山難四比。巖巖可有數由旬，〔註二〕紫葛金藤而覆地。山花蔚翠錦文成，金石崔嵬碧雲起。上有王喬丁令威，香水浮流寶山裏。飛仙往往散名花，大王適見生歡喜。舍利佛見山來入會，安詳不動居三昧。夜時化出大金剛，眉高額闊身驅蹶。手持金杵水衝天，一擬邪山便粉碎。

這種體裁，便是後來「寶卷」和「彈詞」的濫觴；而宋人「話本」也是由變文轉變而來的。

梵唄的歌唱，是用梵音來歌唱讚文。據高僧傳所記，這些讚文有出於當時和他們自造的，有所謂皇皇願維一契〔註三〕、六蓮哀愍一契等，遂開佛教俗曲的風氣。敦煌石室所發見的太子讚，敘述着迦摩羅王故事，以五七言相間成文，如「東匿報耶殊，太子雪山居。路遠人稀煙火無，修造善治虛」，顯然是爲湊合梵唄的音調之故。又如淨土讚、五更轉、十二時等都属于這一類。此外民間俗曲如孝子黃永、季布歌等，雖所敘述的不是佛教故事，但體制是大體相同的。

唱導是一種齋場的佈道會。本有特製的「唱導文」，大約是駢四儷六的文體，沒有什麼文學上的大影響。但當時爲使聽衆容易感受起見，往往臨時製造些淺近的唱導文，於是不知不覺走上俗曲的一條路。另一方面則唱導的本意原是說法佈道，所以後來漸漸傾向於白話的講說，到禪宗大師的白話語錄出來，散文方面又創立一種新的體裁。

#### 玄想與頹廢

印度文化輸入後，中土文藝在形式上起了種種變化，已如上述。但文學是思想

的反映，所以文體的變化是跟着思想的轉變而來的。自漢武帝罷黜百家獨尊儒術以來，儒家哲學統治了中國的思想界，光武中興，更竭力提倡儒術，表章氣節，禮教的束縛達於極點。東漢末年，天下動亂，儒家思想隨着社會的動蕩而失其支配勢力。曹操執政時下詔求賢，公然曰「得無有盜嫂受金而未遇無知者乎」，這便是把東漢以來表章氣節注重清議的風習宣告一個結束；同時預示着中國思想界將因社會的轉變而展開一個新的局面。到了魏正始（二四〇——二四八）間，王弼何晏等遂起而提倡老莊之學；阮籍嵇康等所謂「竹林七賢」者〔註四〕繼踵而起，遂造成「清談」之風。當時的士大夫，大都輕視現實，崇尚虛無，非流於玄想，即墮入頹廢。阮籍詠懷詩云：「己身不能保，何況戀妻子」。士大夫在這樣的環境裏，除了玄想或頹廢之外，還有什麼出路呢？

從虛無論到神不滅論

魏晉間人的重玄想，尚虛無，實自何晏發其端。他嘗祖述老莊，為無為無名之論。他說：「天地萬物皆以無為本。無也者，開物成務，無往不成者也。陰陽恃以

化生，萬物恃以成形，賢者恃以成德，不肖恃以免身」。這類淺薄的「虛無論」，本不是老莊的原本思想；但在當時動亂的社會中卻正合一般人的心理，所以就風行起來。所謂「口談虛浮，不遵禮法」在魏晉間的士大夫遂不都認為是處世的正當態度。然有一二不為時代潮流所洗滌的人物如裴頠之流，對虛無論下過有力的攻擊。他著崇有論，以為當時的士大夫「立言籍其虛無，謂之玄妙；處官不親所司，謂之雅遠；奉身散其廉操，謂之曠達。故砥礪之風，彌以凌遲」。他更指出當時的士大夫因崇尚虛無之故，「其甚者至裸裎，言矣忘宜」。因此他斷言虛無之論，無益於已有之羣生，所以必須「崇有」。他以為「賤有則必外形；外形則必遺制；遺制則必忽防；忽防則必忘禮；禮制弗存，則無以為政矣」。但他的主張，在儒家思想被拋棄了的當時，不會發生什麼大效力。

何晏的虛無論在哲學上實在是很浮淺的作品。其後佛教勢力漸盛，佛經的翻譯漸多，於是士大夫們不敢用「無」字以尚論一切，而進一步相信精神不滅之說。我們讀了范縝的神滅論和潘琛的難神滅論【註五】，便可知道在蕭梁時代，思想界又



來一個轉變：由「虛無論」與「崇有論」之爭，一變而為「神滅論」與「神不滅論」之爭了。這一個轉變很值得注意的：在虛無論與崇有論相爭辯的時候，一方因標榜老莊，一方還帶着極濃厚的儒家色彩。但在神滅論與神不滅論相爭辯的時候，主張形神俱滅的雖引證儒家經典以駁難對方，同時又主張「乘夫天運，各安其性」，這正是韓愈所謂「不入於佛，則入於老」了。

魏晉以來，思想界既被佛、道兩家所支配，其反映於文學作品的，約有數端：

(一) 虛無主義者既蔑視現實，便想飛昇遐舉。如嵇康的遊仙詩之類，可為代表。

(二) 相信神隨形滅的人，對於死後既無所希冀，便想在生前儘量享樂；而人生幾何，寒日苦短，又不覺墮入頹廢一派。從「人生幾何，對酒當歌」，一直到「秉燭夜遊，良有以也」的及時享樂主義的文學作品〔註六〕，都屬於這一類。(三) 塵信精神不滅，但因爲「死後雖再生，迥然不記」〔註七〕，所以人生在世，只要模模糊糊，隨便過去，便產生像王梵志一流的諷諭勸世的詩歌。而(四) 因爲魏晉以來長期的戰亂，誰都有「生不逢辰」之感。所以妄想飛昇，或希冀解脫，在魏晉

以下的文學作品中時時可以見到，這便是時代思潮的一致的表現。

〔注一〕一九〇七年五月，匈牙利人斯坦因（A. Steiner）到中國西陲去從事發掘和探險。便帶了一位中國的通事蔣某，到了甘肅敦煌。他風聞敦煌千佛洞石室裏藏有古代各種文字的寫本，便到千佛洞去向守洞的王道士要求他出賣。他用了種種方法，居然收買了不少寫本回去。這消息傳到法國，法國人也派了伯希和（Paul Pelliot）到千佛洞去搜求，也帶了不少寫本回去。他又帶了幾種樣本到北京，才引起中國官廳的注意，行文到甘肅提取這種寫本，但多數被王道士所隱藏，又經各級官廳的私自扣留，所得並不多。後來斯坦因又到千佛洞去搜求，王道士把私藏的寫本儘數賣給了他。敦煌石室的寫本的發見，至此遂告一結束。敦煌石室所藏的寫本是很多的，除他種文字的寫本外，漢文的寫本，在倫敦者有六千卷，在巴黎者有一千五百卷，在北平者有八千五百卷，其他爲私人所藏者亦很多，無從統計。這寫本裏面，關於文學方面的特別多，所謂「變文」及許多民間俗曲，都是從這裏面發見的。

〔注二〕由句，天竺里數名。上由句六十里，中由句五十里，下由句四十里。或云三十里爲一由句。或云六十里爲一由句。

〔注三〕一契，等於現在稱曲子爲一隻。

〔注四〕嵇康和阮籍、阮咸、山濤、向秀、劉伶、王戎等相交好，爲竹林之遊，世稱「竹林七賢」。

〔注五〕神滅論爲梁范缜所撰，難神滅論爲同時人蕭琛所撰，見晉書及廣弘明集。

〔注六〕「人生幾何，對酒當歌」係曹操短歌行中句。「秉燭夜遊，良有以也」見曹丕答何賢書。

〔注七〕見王梵志詩。

## 五 唐代的律詩與古文

### 聲律的發明

前面講起過沈約所說的四聲八病，其實沈約以前已有四聲之說。蓋魏晉以來，戎狄雜居內地者漸多，使中土語言大起變化；又值佛教傳播，梵文拼音的學理因之輸入，遂引起士大夫們研究音韻學的興趣。魏李登撰聲類，以五聲命字〔注一〕。晉呂靜又做李登之法，作韻集〔注二〕。所謂五聲，就是宮、商、角、徵、羽，也就是指平、上、去、入四聲（宮、商是平，徵是上，羽是去，角是人），〔注三〕因為那時候沒有平、上、去、入的名目，就借用宮、商、角、徵、羽五個字來分別。音韻學又撰四聲韻林，著錄於隋書經籍志。可見四聲並不始於沈約〔注四〕，不過沈約開始應用四聲的音理來作詩作文罷了。但沈約為聲律論的創造者，却是無可否認的事實。封演聞見記說：

永明中，沈約文辭精拔，於解音律，遂世四聲譜。……由是遠近文學轉相祖述，而聲韻之道大行。

什麼叫做「律」？錢木庵唐音審體中有幾句話解釋得很明白。他說：

律者，六律也，謂其聲之協律也。如用兵之紀律，用刑之法律，嚴不可犯也。

#### 律詩的確立

詩貴詠歌，本宜諧協；然晉宋以前，文字上對偶之法未工，作詩者僅知協韻而已，無所謂「律」。自沈約聲律之論起，於文字的對偶之外，更加上聲調的對偶（如平平仄仄平平仄對仄仄平平仄仄平），便完成了唐以來的一律詩。

齊梁詩體，往往兩句一聯，四句一絕，已開律詩風氣。初唐四傑【注五】的作品中漸多五言律詩。如駱賓王在獄聞蟬云：

西陸蟬聲唱，南冠客思侵。那堪玄鬢影，空對白頭吟。露重飛難禁，風多響易沈。無人信高潔，誰為表予心！

已是很完備的律詩了。嗣聖以後（公元六八四年以後），沈佺期、宋之問出，更講究聲律對偶之法，遂定五七言八句的程式，號爲「律詩」。所以後人稱沈宋爲律詩之祖。唐言文藝傳說：

魏建安後迄江左，詩律屢變。至沈約、庾信，以音韻相婉附，屬對精密。及（宋）之問、沈佺期，又加靡麗，回忌聲病，約句準篇，如錦繡成文。學者宗之，號爲「沈宋」。

現在且舉沈宋的律詩各一首以示例：

盧家小婦鬱金香，海燕雙棲玳瑁梁。九月寒砧催木葉，十年征戍憶遼陽。白狼河北音書斷，丹鳳城南秋夜長。誰爲含愁獨不見，重教明月照流黃。

沈佺期「獨不見」

離宮祕死勝瀛洲，別有仙人洞壑幽。巖峯雪色含風冷，石上泉聲帶雨秋。鳥向歌筵來度曲，雲依帳殿結爲樓。微臣（沈佺期）方叨御，今日還陪八駿遊。

宋之問「三陽宮石淙侍宴應制」

這些詩既不是第一流的好詩，然而可以表示律詩在那時候已經成熟了。

絕句與排律

因律詩之發達，更有所謂「絕句」與「排律」者。絕句不論五言或七言，都以四句爲止。它的起原，舊有兩說：一說，絕句猶言截句，蓋截律詩之半而成者；或截前四句，或截後四句，或截中間四句，或截前後四句。一說，五言絕句從五言古詩蛻變而來，七言絕句從歌行蛻變而來，此二體本在律詩之前。兩說都言之成理。但絕詩盛行於唐，這是事實。大概當時的詩人因作「律詩」須「約句準篇」，束縛太嚴，遂又別創「絕句」，以便寫作較短的詩篇。這原是詩體的自然演進的定律；不能因爲古時候有類似五七絕的詩篇，遂斷定五七絕的產生在律詩之前，正和古代偶有幾句對偶的詩，不能就斷定律詩爲「古已有之」的一樣。

絕詩之外，又有所謂「排律」者，也起於唐初，而以五言爲多。如沈佺期釣竿篇云：

朝日斂紅煙，垂竿向綠川。人疑天上坐，魚如鏡中懸。避機時驚透，猜動每

誤牽。端危不理轄，潭靜欲留船。釣玉君徒尚，徵金我未賢。爲看芳餌下，  
貪得會無筌。

這類排律詩，貴在「排偶櫛比，聲和律整」。唐人省試，都用這種詩體，本只六韻而止，至杜甫始爲長律。其後有延長至百韻者，但大都用之稱述公卿，褒功頌德，幾乎成爲文藝的末流了。

律詩發展與時代背景

律詩開創於唐初，在當時實爲一種新體詩，所以詩人們都用全力去創作，至開元天寶間遂蔚爲大觀。終唐一代，雖諸體詩並盛，而律詩爲最。姚鼐今體詩鈔敘說：

陳拾遺(子昂)、杜修文(審言)、沈(佺期)、宋(之問)、曲江(張九齡)，此爲開元以前之傑。盛唐人詩固無體不妙，而尤以五言律爲最，此體中又當以王(維)、孟(浩然)爲最，以禪家妙悟論詩者正在此耳。盛唐人禪也，太白(李白)則仙也，於律體中以飛動票姚(同飄遙)之勢，運曠遠奇逸之思，此獨成



一境者。杜公（杜甫）今體四十字中〔注六〕，包函萬象，不可謂少；數十韻百韻中〔注七〕，運掉變化，如龍蛇穿貫，往復如一線，不覺其多，讀五言至此，始無餘憾。中唐大儒蕭賢〔注八〕尤刻急於五律，其體實宗王孟，氣則弱矣，而韻猶存。……晚唐之才固愈衰，然五律有望見前人妙境者，轉賢於長律諸八〔注九〕，此不可以時代限也。元微之（種）首推子美（杜甫）長律，然與香山（白居易）皆以多爲貴，精驚缺焉。……惟玉繁生（李商隱）乃略有杜公遺響耳。

這段話雖專論五律，但已把唐朝一代律詩的演進與遞變之迹講得很明白了。簡單說來，陳、杜、沈、宋開初唐的風氣，李白杜甫集諸家之大成，其餘各自成家，至晚唐獨李義山猶有杜甫遺風。

唐代律詩之盛，當然有他的時代背景：（一）唐代諸帝，大都能詩。太宗置宏文館，招延文學之士，討論詩文，每至夜半。憲宗、穆宗都好延攬文學之士。文宗好爲五言詩，特置學士七十二人。專制時代，君主的好尚，每足以造成風氣。而（

二) 唐以詩賦取士，當時的士大夫無不努力做五言六韻的試帖詩，以求考試及第，所以格律謹嚴，對偶工整的律詩，就大量的生產。此外因時勢的不同而作風亦跟着變換者，如開元天寶以前，國家承平，人民的生活很優裕，所以那時期的作品，大都是歌舞昇平，充滿一種愉快的情調。開元天寶以後，唐朝的黃金時代已經過去，詩人經亂離之後，其作品遂多感慨。如杜甫的詠懷古跡【註一〇】，可以說是這一時期的代表作品。到了晚唐，所謂「猶有杜公遺響」的玉谿生，所作詩更悲感多端，近於亡國之音了。我們且舉他的隋宮為例：

紫泉宮殿鎖煙霞，欲取燕城作帝家。玉璽不緣歸日角，錦帆應自到天涯。於今腐草無螢火，終古垂楊有暮鴉。地下若逢陳後主，豈宜重問後庭花！【註二】

### 古文運動的成功

從六朝到唐，詩文都向駢偶一方面發展，不但做律詩要「約句準篇」，有一定的格調，文章也由駢儷而進展至「四六」【註一二】，成了一種嚴格的公式。但一種

文體成了公式，那種文體便開始衰退了。駢文進展到「四六」，作家都注意於句法的交錯，對偶的工整，往往矯揉造作，堆砌成篇，沒有豐富的情緒與充實的內容，稍有才思的人，對於這種文體未免要起反感。到了貞元、元和之間，韓愈起而提倡化駢爲散，登高一呼，萬山皆應。同時柳宗元及韓愈的門人李翱、李漢、皇甫湜等都是反對駢體提倡古文的健將。於是古文運動在韓愈的主持之下，居然成功了。至宋代歐陽修、曾鞏、蘇氏父子及王安石等並以古文著名，後人把他們合韓愈柳宗元釋爲「唐宋八大家」。歷元明至清末，做古文的大都以八大家爲矩云。

#### 古文運動的前因後果

古文運動雖成功於韓愈，但其淵源亦甚久遠。當南北朝時，北朝的文風已和南朝不同。北史文苑傳說：

永明、天監之際，太和、天保之間「註一三」，洛陽江左，文雅尤盛；彼此好尚，雅有異同；江左宮商發越，貴於清綺；河朔詞氣貞剛，重乎氣質。氣質則理勝其詞，清綺則文過其意。理深者便於時用，文華者宜於詠歌；此其南

北詞人得失之大較也。北周宇文建國，繼綿參贊機密，詔書文告，皆出其手，都不用駢體而模擬尚書，已有文體復古的傾向。但他只懂得模擬，勦襲雷同，徒爲貌似，所以沒有人理會他。隋文帝時，李諤上書論文體輕薄，非盛世氣象，請「屏黜浮詞，遏止華僞」。文帝曾下詔命「天下公私文翰，並宜實錄」。這可以說是文體改革的先聲。可惜煬帝即位，又崇尚浮辭，文體改革運動，遂無成效。至唐武后時，陳子昂曾竭力反對齊梁體，但附和的人太少，不能造成一種勢力。開元、天寶間，盧象昇、李華、獨孤及、梁肅、元結等，竭力提倡駢體，提倡散文，只是沒有大張旗鼓的宣傳着，所以影響得小。韓愈是一個天才的宣傳家，他儼然以繼承儒家道統者自命，起而提倡古文，一方面又提出「陳言務去」的口號，對專事模擬，食古不化的人痛下鍼砭；同時他自己的作品，確能得心應手，取法古人而不爲古人所囿。於是醞釀已久的古文運動，到他手裏才收水到渠成之功。

韓愈的古文運動，到宋朝而成效大著。所謂「唐宋八大家」者，宋占其六。當

時的作家，都崇尚樸實，屏除浮華，特成一種風氣。而自韓愈發表他的原道一文後，儼古文者都以「載道」自命。所謂「行之乎仁義之途，游之乎詩書之源」，是唐宋八大家的一致的目標。我們試一讀八大家中的曾鞏的文章，用事遣辭，差不多沒有溢出過四書五經的範圍。「文以載道」的口號，從此被一般古文作家所稱引。而流弊所及，便如明唐順之答茅坤書所說：

唐宋以下文人，莫不語性命，談治道，滿紙炫然，一切自託於儒家。然非其有涵養之素，非真有一段千古不可磨滅之見。而影響勸說，蓋頭竊尾，如貧人借富人之衣，莊農作大賈之飾，極力裝做，醜態盡露。是以精光竭焉，而其言遂不久湮滅。

不但如此，唐宋以後的古文作家，多以八大家爲矩矱，模倣過甚，遂爲格律所拘，失行文自然之妙。到了五四運動時，最講究格律的「桐城派」，至被斥爲「謬種」；而「文以載道」之說，更爲提倡白話文體者所指斥。這雖是時代變遷之故，而唐宋以侈的古文作家根本沒有什麼進步，也是事實。清朝的古文作家劉開，嘗在答阮

元書中說：

蓋文章之變，至八家齊出而極盛，文章之道，至八家齊出而始衰。謂之盛者，由其體之備於八家也；爲之者各有心得而後乃成爲八家也。謂之衰者，由其美之盡於八家也；學之者不克遠溯，而亦限於八家也。

〔注一〕見封演聞見記。

〔注二〕魏齊江式傳：「呂忱弟靜，倣李登之法，作韻集，宮、商、角、徵、羽，各爲一篇」。

〔注三〕據徐敬安樂書說。

〔注四〕趙翼陔餘叢考有四聲不起於沈約一則。

〔注五〕論詩體者以唐初至開元（七世紀初至八世紀初）爲「初唐」，開元至（大曆）（八世紀初至八世紀中年）爲「盛唐」，大曆至太和（八世紀中年至九世紀中年）爲「中唐」，太和以後（九世紀中年至十世紀初年）爲「晚唐」。

王勃、楊炯、盧照鄰、駱賓王四人，號初唐四傑。杜甫詩云：「王楊盧駱當

時體，輕薄爲文，晒未休，爾曹身與名俱滅，不廢江河萬古流」。蓋近體詩至四傑而漸成熟，後人以輕薄晒之。故杜甫云然。至十州賦時乎。又「賦時」。

〔注六〕律詩亦稱「今體」或「近體」，蓋對古體而言。五言律每首八句，每句五字，故稱「今體四十字」。

〔注七〕指排律言，蓋排律有長至數十韻或百韻者。

〔注八〕大曆中，韋應物、劉長卿等皆以詩名。而盧綸、吉中孚、韓翃、錢起、司空曙、苗發、崔峒、耿諱、夏侯審、李端，並以詩齊名，稱「大曆十才子」。○呂州筆蹟、趙李卷之若、詩譜、言、商、虞、周。

〔注九〕元和長慶間，元稹、白居易、劉禹錫、李賀、劉棻、孟郊、賈島及張籍、姚合等都爲一代詩人，所謂「長慶諸公」，即指那些人。

〔注一〇〕杜甫詠懷古跡五首，茲錄二首如左而詩以爲人哀也。○備之與否、支離東北風塵際，漂泊西南天地間。三峽樓臺掩日月，五溪衣服共雲山。功

賦時 朝事王終無賴，詞客哀時且未還。庾信平生最蕭瑟，暮年詩賦動江關。

〔注一〕李商隱詩過於雕琢，不容易了解，可看玉谿生詩集注。

〔注二〕四六文即駢文，但它比六朝的駢文形式上更整齊，即上一句四言，下一句必須六言，其對偶的第三四句，也是四言與六言，蓋必須以四字與六字的句子交錯成文，故稱「四六」。

〔注三〕永明，南朝齊武帝年號，西元四八三年至四九三年。天監，梁武帝年號，西元五〇二年至五一九年。太和，後魏高宗年號，西元四七七年至四九九年。天保，北齊文宣帝年號，西元五五〇年至五五九年。



## 六 宋詞與語錄

### 詩詞的遞嬗

詩之進步，至律絕已達頂點，代之而興的便是所謂「長短句」的詞。宋陸游跋花間集說，「詩至晚唐五季，氣格卑陋，千人一律。而長短句獨精巧高麗，後世莫及。此事之不可解者」。其實我們如果明白了詩詞二者間的遞嬗跟音樂的變遷有關係，那便沒有什麼「不可解」了。

詩三百篇都可以入樂。後來新樂繁興，古詩不能入樂，便有樂府代之而興。樂府既立，詩與樂遂漸分離；詩但用之諷吟，故每篇有一定的字句；樂府則被之管弦，故必長短其句，以求合律；且每篇必分數解，以便節奏。到了南北朝時，外國的新樂輸入更多，古樂府往往不合新音律。魏曹植倡「依前曲作新歌」之說，後人便依樂府舊題而自寫胸臆，對於音樂上的條件不甚注意，因之樂府的音節漸漸喪

失。樂府既不能歌，唐人的律絕詩遂應運而生。

當時的律絕詩，大都可以入樂，張說集子裏有幾首歌詞，都注明樂調，「註一」便是明證。又集異記載有如下的一段故事：

○ 開元中，詩人王昌齡、高適、王之渙齊名。時風塵未偶，而游處略同。一日，天寒微雪，三詩人共詣旋亮貰酒小飲。忽有梨園伶官十數人，登樓會譟，三詩人因避席隈映擁爐火以觀焉。俄有妙妓四輩，尋續而至，奢華麗輿，都冶頗極。旋則奏樂，皆當時之名部也。昌齡等私相約曰，「我輩各擅詩名，每不自定其甲乙，今者可以密觀諸伶所謳，若詩入歌詞之多者，則爲優矣」。俄而一伶拊節而唱，乃曰，「寒雨連江夜入吳，平明送客楚山孤。洛陽親友如相問，一片冰心在玉壺」。昌齡則引手畫壁曰，「一絕句」。又一伶謳曰，「開鏡淚當臙，見君前日書。夜臺何寂寞，猶是子雲居」。適則引手畫壁曰，「一絕句」。韓又一伶謳曰，「奉帚平明金殿開，強將團扇共徘徊。玉顏不及寒鴉色，猶帶昭陽日影來」。昌齡則又引手畫壁曰，「二

絕句。之渙自以詩名已久，因謂諸人曰：「此輩皆濫倒樂官，所唱皆巴人下俚之詞耳。」豈陽春白雪之曲，俗物敢近哉。因指諸妓中之最佳者，曰：「待此子所唱，如非我詩，吾即終身不敢與子爭衡矣。脫是我詩，子等當須列拜牀下，奉吾爲師。」因歡笑而俟之，須臾，次至雙鬟，發聲則曰：「黃轉蓬上白雲間，一片孤城萬仞山，羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。」之渙卽撫餘二子曰：「田舍奴，我豈妄哉！」因大諧笑。諸伶不喻其故，皆起詣曰：「不知諸郎着何此歡噱。」昌齡等因話其事。諸伶競拜曰：「俗眼不識神仙，乞降清雷俯筵席。」三子從之，飲醉竟日。

這故事證明了唐朝有名的詩人所作的詩，都被樂工娼妓拿去譜入樂曲了。但五七言詩是整齊的，而樂調却是不必整齊的，卻可以自由伸縮。因此，詩人所作的整齊的詩篇，到了樂工手裏，往往爲協律起見，加上許多襯字，於是整齊的詩篇，便變爲長短句了。例如相傳唐玄宗所作（？）的好時光（註二），本是字句整齊的詩篇：

鏡不辭寶髻宜宮樣，臉嫩體紅香。黛眉不須畫，天教入鬢長。莫倚傾國貌，嫁取

有情郎。彼此當年少，莫負好時光。

樂工爲鶉律起見，便加上許多觀字，變成：

寶髻偏宜宮樣，蓮臉嫩體紅香。眉黛不須張敞畫，天教入鬢長。莫倚傾國

貌，嫁取箇有情郎。彼此當年少，莫負好時光。

儼然是一首詞了。後來通音律的詩人，覺得整齊的律絕詩不很適宜於樂歌，便有長

短句的嘗試。詞一就是在此種嘗試中漸漸成功的。

詞的源進

如上所述，詞由律絕句脫變而來，已無疑義，因此，我們推論詞的起源，不必

遠溯到唐朝以前，即在盛唐時，詩人們還在努力做律絕詩，不曾注意到什麼長短

句。今所傳李白的菩薩蠻、憶秦娥等，都出於後人偽託，未可憑信。〔註三〕比較最

早而可靠的，要算張志和的漁歌子：

西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥。青箬笠，綠蓑衣，斜風細雨不須

歸。他是八世紀到九世紀的人，已經入於中唐時期了。那時候作詞的雖不止他一人，但大都以詩得名，偶然作詞，也都是小令單調，無論在意境上或辭句上都離詩未遠，所以那時候只能說是詞的萌芽時期。

到了晚唐，溫庭筠始專力於詞。他本是一位音樂大家，唐書本傳稱他「能逐弦吹之音，爲側豔之詞」。這就是說他能依着弦吹的曲拍，填側豔之詞。因此他所創各體，參差緩急，首首有法度可循，與詩的句調絕不相類。今錄他的作品二首以示例：

梳洗罷，獨倚望江樓。過盡千帆皆不是，斜暉脈脈水悠悠，腸斷白蘋洲。

——夢江南

玉爐香，紅蠟淚，偏照畫堂秋思。眉翠薄，鬢雲殘，夜長衾枕寒。梧桐樹，三更雨，不道離情正苦。一葉葉，一聲聲，空階滴到明。——更漏子

雖不懂音樂的人，讀到「一葉葉，一聲聲，空階滴到明」，自然會感到聲音上的調

和之美。直到五代，詞人輩出，大都逃不出他的範圍。五代時蜀人趙崇祚編《花間集》，把十八個詞人，五百首作品，收集在一起，而以溫庭筠爲首，後人遂有「花間派」這一個名稱。但這時期的詞，內容都很簡單，不是離情別意，便是綺語豔歌。惟後蜀的韋莊與南唐的李後主馮延巳，以悲哀的境遇與深刻的情感，抬高了詞的意境，加緊詞的內容。我們如讀過李後主詞，像那些「春風秋月何時了，往事知多少？小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中」等纏綿悱惻之作，一定不會忘記的。北宋初年，如晏殊、歐陽修、柳永、張先諸人，都以詞名，但仍逃不出「花間派」的範圍。惟柳永的八聲甘州、醉蓬萊、望海潮、雨霖鈴諸作，實爲「慢詞」之祖。而張先與柳永齊名，近人吳梅說他是「上結晏歐之局，下開蘇（軾）、秦（觀）之先」，在北宋也不愧爲一代作家。總之，詞由五代而至北宋，已到了成熟時期了。

北宋晚年，蘇軾以絕頂天才，起而作詞，一洗綺靡稠繆之風，詞的境界，益發開拓。我們讀過他的「大江東去」，便可窺見他的作風和五代詞人絕不相同。吹劍錄載，

聽，東坡在玉堂日，有幕士善歌，因問我詞何如柳七（卽柳永）？對曰，「柳郎詞，只合十七八女郎執紅牙板，歌楊柳岸曉風殘月。學士詞須關西大漢，銅琵琶鐵綽板，唱大江東去」。東坡爲之絕倒。

所謂「執紅牙板歌楊柳岸曉風殘月」和「銅琵琶鐵綽板唱大江東去」，便是蘇軾作風和柳永一派不同之處。雖當時的作家如秦觀、賀鑄之流，都還未脫「花間」習氣；稍後起的有詞人周邦彥，也還能作絕好的小詞；但風氣已開，再關不住了。到了南宋的辛棄疾，益發以豪放激越見長，詞的應用的範圍，愈擴愈大；無論什麼題目，無論何種內容，都可以入詞。詞體到了那時候，可以詠古，可以寫情，可以談禪說理，可以大發議論。而悲壯、蒼涼、感慨、哀豔、頹廢、放浪、閑適、談諧、譏刺、遊戲種種風格都呈現在各人的作品裏，這是一個詞的極盛時期。

宋詞的語體化，是詞體發展到極點，也是詞體衰微的開始。詞本來是歌唱的，所以宋代詞家如周邦彥等大都是音樂家，下字用韻，都有法度，姜夔以音樂大家，自製新詞，並樂譜而詳載之，所謂「自製新詞韻最嬌，小紅

低唱我吹簫」，正是他的得意話。但他還是一率意爲長短句，然後協以律」，所以他的詞還有很好的意境。到了後來，有些詞人，專就音律上做工夫，往往不惜犧牲詞的內容來遷就音律上的和諧，於是詞的內容貧乏了，意境狹窄了，感情平淡了。但同時蘇辛一派卻專重內容而不很注意到音律。賀鑄嘗說蘇軾詞「橫放傑出，自是曲子內縛不住者」，這便是說蘇軾作詞不受音律的拘束。所以蘇辛詞完全語體化散文化了。我們且舉辛棄疾的賀新郎（獨坐停雲作）詞爲例：

甚矣吾衰矣，恨平生交遊，零落只今餘幾！白髮空垂三千丈，一笑人間萬事。問何物能令公喜？我見青山多嫵媚，料青山見我亦如是。情與貌，略相似。一尊搔首東窗裏，想淵明停雲詩就，此時風味。江山沈黯求名者，豈識濁醪妙理！回首叫雲飛風起。不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳。知我者，二三子。

像這一派詞，在當時勢力很大，卽最講究音律的姜夔，有少數的詞也不免受了他們的影響而變卻平時的風格。假如他的有名的漢宮春、水調歌頭，如果辛詞排在—



起，很可亂真。作詞而專就音律上做工夫，其流弊已如前述。但專顧內容而不重音律，結果使詞和音樂的關係漸疎。到了後來詞就不能歌唱，遂有元曲代之而興。

語錄的盛行

宋詞的語體化，當然有他的時代背景。我們知道宋代是散文與語體文的盛行時代；韓愈的古文運動，直到宋朝才大告成功；同時理學興盛，理學家以白話說理，所謂「語錄體」者，風行一時；其發而為詞，當然不能不受此種影響。

「語錄」的來源很古，論語孟子也可以說是這一類的著作。但宋儒的語錄卻和論語孟子又有不同處，因為他們是受了佛家禪宗的影響而特創這一種體裁的。「註四」最初釋頤、程頤為談道說理的方便計，用淺近的口語來抒說他們的意見；門弟子就把他們的意見如實寫下來，並且保存了原來的語氣，於是儒家也有了「語錄」這一種體裁。其後講道學的如朱熹等都沿其習，於是語錄遂風行一時。據宋史藝文志所載，有程頤語錄二卷，劉安世語錄二卷，謝良佐語錄一卷，張九成語錄十四卷，尹惇語錄四卷，朱熹語錄四十三卷，其數量已很可觀；而實際上不止這幾種。

如周敦頤的通書，張載的經學理窟，雖非問答的紀錄，也頗近於語錄之體。

宋儒既以白語說理，同時也以白語填詞，而那些道學先生如朱熹等都會填詞，也就用詞來說理，這其間的相互影響，與中國文學的進化及變遷大有關係。

〔註一〕如蘇幕遮五首，都是七言絕句，下面卻注明「憶歲樂」三字。舞馬詞六首都是六言絕句，前二首各注「聖代昇平樂」，後四首各注「四海和平樂」。

〔註二〕好時光一首見尊前集，相傳係唐玄宗所作，但後人都不相信，認為是僞作。

〔註三〕李白詞他的集中不載。近人如胡適陸侃如等都認為係後人託名。

〔註四〕例如唐朝就有神會和尚語錄，上海亞東圖書館有印本。

## 七 北曲與南詞

### 詞與曲的關係及其區別

詞到了宋朝末年，有兩種趨勢：一則專講究音律，一則以豪放粗率自炫。前者使詞走到單有音律而沒有意境與情感的路上去，而後者把詞散文化了，使他與音樂漸漸疏遠。這兩種趨勢，都是催促宋詞的趕快沒落。而況自金，元入主中原以來，音樂上的變遷，使宋詞更無苟延殘喘的餘地。王世貞藝苑卮言說，

金元入主中原，舊詞之格，往往於嘈雜緩急之間不能盡按，乃別創一格以媚之。

於此可見在金元之際，宋詞的樂調已經不能供樂工們的應用了。自此以後，便有所謂「小令」者應運而興。元曲中小令如青玉案，搗練子，都是用宋詞的舊牌子，或稍易字句，或只用其名而盡變其調。小令之後，又有套數。所謂「套數」者，蓋合一

宮調中諸曲爲一套，再加上尾聲，比較小令繁複多了。套數再變，方才有董解元的絃索西廂，「注一」他是許多不成熟的小令套數聯綴而成的。由絃索西廂再變而爲雜劇，遂成爲一代的文學中心。

元曲雖由宋詞嬗蜕而來。但詞與曲無論在音律上、結構上、作法上都不相同。宋詞的歌譜，今僅存白石詞集旁譜十七支，究竟如何唱法，已不可考；所可知者，諸詞都一字一音，並沒有繁聲介乎其中。詞的唱法，大約與唐人歌律絕詩相近；而與北曲的馳驟，南曲的柔緩，絕不相類。其次，作詞者每一個牌子寫一首詞，絕沒有合若干牌子聯成一套像元人散套那樣；也沒有用一個牌子聯續填下去而文氣聯貫像元人的小令一般的。又，詞之作法大都用以自寫情懷，而曲則代古人說話（小令套數除外），所以詞是自敘式，而曲則爲代言體。總之，詞與曲雖有相當關係，而方式卻絕對不同。

#### 雜劇的形成

由詞而小令，再變而爲套數，三變而爲雜劇，已如上述，但有唱有白有動作的

元雜劇，其形式上的演變，則和宋代的大曲及鼓子詞有相當的關係。原來宋人歌詞，只是歌而不舞。稍後有歌舞相兼的大曲出現，大概先由一人登場，說些吉祥話，隨後就指揮男女隊出來歌舞。但這只是一種歌舞，和元雜劇的有白有唱，相去尚遠。宋末趙德麟作元微之崔鶯鶯商調蝶戀花詞，合鼓而歌，又稱爲「鼓子詞」。

宋陸游詩云，「斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場；死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎」。可見鼓子詞在當時很盛行。這類鼓子詞，有白有唱，且必排一故事（如崔鶯鶯蔡伯喈之類），首尾貫徹，頗有戲曲的意味；但無說白、無動作，猶如大曲一般。至絃索西廂〔注一〕出，有白有曲，和雜劇的形式更相近；而所用的牌名如點絳脣、端正好、鬪鶴鴉等都是元曲中所常見的。不過絃索西廂和雜劇究有幾點不同：一、不分折數；二、不分角色（因爲絃索西廂是由一人彈唱，通體是旁人敘述口氣，不像雜劇的代古人說話）；三、一切動作，全由彈唱者口中說出，不像雜劇的必由伶工登場扮演。但我們就雜劇的形成而論，則宋時大曲，可以說是雜劇的遠祖，而絃索西廂則是雜劇的祖或父了。

至於「雜劇」的名稱，在遼代的散曲中已經有了，但它的應用是爲官家議會中的一種遊戲，和元代的雜劇完全不同。到了宋朝，這些雜劇的內容和結構續有進步，但決不就是元代的雜劇。又金代盛行的院本，也和遼宋雜劇一樣，都是歌曲的敘事體，還沒有踏進代言體的階段。但這種體裁與元雜劇的形成也有關係，我們不能把它忽略了。

〔元曲發達的原因〕

詞變爲曲，曲至元代而極盛，當然有他的時代背景在。

前面已經說過，自金元入主中原以來，詞的樂調已不夠供樂工的應用。我們再看北曲中的牌子如者刺古、阿納忽、古都白、唐兀歹、阿忽令等，一望而知是女真或蒙古的樂曲。可見元曲的發達，大半是受外族的影響的。

其次，蒙古滅金以來，廢除科舉者差不多有八十年。〔注二〕當時文人，既不必做詩詞文賦，更不必讀什麼「大經」「小經」，〔注三〕心思精力便都用劉戲曲上去了。元曲創作者如關漢卿、馬東籬、王實甫、白樸等，大都是那時候的人。如

果當時還盛行科舉，誰能斷定關、馬、王、白不是功名利祿場上的健將呢？

復次，蒙古人統治中國後，漢族受到極不平等的待遇。「汗四」漢人含羞一腔不平之氣，無從發洩。而編製戲曲，正可借古人的嬉笑怒罵以抒自己的抑鬱牢愁，胡侍真珠船說。

元曲——聲調抑揚，氣魄雄壯，後有作者鮮能與京。蓋當時臺省元臣、郡邑正官及雄要之職，中州人多不得爲之，每抑沈下僚，志不得伸。如關漢卿及太醫院尹，馬致遠省行務官，……其他屈在簿書老於有素者尚多有之。於是以其有用之才，而一寓於聲歌之末，以抒其拂鬱感慨之懷，所謂「不得其平則鳴焉」者也。

不但此也；蒙古人乘百勝餘威，既握到了全中國的統治權，也漸漸趨向於娛樂方面，他們對於戲劇自然十分歡迎。於是一二輕薄之士，爲博蒙古人的歡心起見，便弄開了舊有的詞調，「別創一格以媚之」，這也是元曲發達的原因之一。

北曲與南詞的區別

元曲以雜劇爲中心。到了元末明初而南詞盛行，兀然爲南北兩大宗。南詞即傳奇，亦稱「南曲」。謂之「南詞」或「南曲」者，蓋別於「北曲」的雜劇而言。南詞與北曲，體製有別而來源亦不同。王國維宋元戲曲史說：「南戲之淵源於梁齊燕可疑，至何時進步至此則無可考。吾輩所知，但元季已有此種南戲耳。然淵源所自或反古於元雜劇。」近人鄭振鐸著中國文學史，提出許多證據，證明傳奇的體例與組織係由印度輸入，所以他斷定傳奇的產生在雜劇之前。「注五」但南詞的體製對於北曲實多所改進，就文學進化的原理而論，不應先由繁複的傳奇而後有簡樸的雜劇。大概南詞的淵源或先於元曲，但它的體製，卻是因受了北曲的影響而後才擴大的。現在把北曲與南詞的區別，略述如下。

北曲與南詞的區別，第一在體製的不同。雜劇大都以四折爲限，且限於一宮調，又限一人唱，格律森嚴，不容逾越。南詞則一劇無一定的齣數，一齣無一定的宮調；並且各種脚色都有白有唱，並有取種脚色合唱一曲的。北曲唱者非正末即正旦，而南詞則生、旦、淨、丑無一不唱，這是南詞較北曲進步的地方。



第二是語音的不同。王世貞藝苑卮言說，「自北曲興後，大江南北，漸染胡語，時時探入，而沈約四聲遂闕其一。東南之士……稍稍復變新體，號為南曲。」因為元初作曲多北方人，北方止有平上去三聲而無入聲。而南詞則平上去入四聲齊全。因南北語音的不同，而作法唱法便都不同了。

第三是風格的不同。王世貞藝苑卮言說，「北主勁切雄麗，南主清峭柔遠。北字多而調促，促處見筋；南詞少而調緩，緩處見眼。北辭情少而聲情多，南聲情少而辭情多。北方在絃，南方在板。北宜和歌，南宜獨奏。北氣易粗，南氣易弱。」這幾句話把南北曲風格不同之處說得很妥帖而詳盡。

北曲南詞最初是界若鴻溝的。但後來因為全國統一，南北的界限漸泯，南人的勢力重又伸張到北方去，遂有用南詞作雜劇的，如徐渭四聲猿便是。更有作南北合套的，如湯顯祖南柯記中的若干齣便是。到了現在，唱「靚腔」的還在講什麼南北曲，他們唱北曲時也居然把入聲唱做平、上、或去聲，但實際上這所謂「北曲」已不是元代的北曲了。

南北曲的作家

王國維宋元戲曲史把元雜劇的作家分爲三個時期：一、蒙古時代（約一二六〇—一二八〇）；二、一統時代（約一二八〇—一三四〇）；三、至正時代（約一三四〇—一三六〇）。第一時期作家最盛，所謂「關馬鄭白」的四大家，除鄭氏外都是第一期的人物。關爲關漢卿，馬爲馬東籬（敦遠），鄭爲鄭德輝（光祖），白爲白仁甫（樸）。這四個作家，元曲選中選錄他們的作品很多。此外如王實甫，以所作崔鶯鶯待月西廂記最有名。大概第一期的作家都生長在北方，因環境的關係，造成一種雄肆奔放的風格。第二期的作家大都住居南方，漸失其「天高風緊」的氣象，所以除鄭德輝等二三家以外，其餘作品便無足觀。到第三期，則已成強弩之末，其作品更自糟以下了。

明初南詞，以荆、劉、拜、殺及琵琶記最爲有名。荆卽荆釵記，爲明寧獻王朱權所撰。劉卽白兔記，述劉智遠與李三娘事，不知撰者何人。拜爲拜月亭，一名幽閨記，或謂係元末明初的施君美（惠）所作，但尙有疑問。殺爲殺狗記，爲元末明

初的淳安人徐仲田所撰。而琵琶記尤膾炙人口。其後湯顯祖著紫釵記、南柯記、邯鄲記、還魂記，稱「臨川四夢」；就中以還魂記爲最著名。朱彝尊靜志居詩話說，「義仍（顯祖字）填詞妙絕一時，……其牡丹亭曲本尤真摯動人。」同時沈璟亦以南詞著名；他著作很多，但現在所傳唱者僅義俠記、翠屏山、望湖亭中數齣而已。爾他又因爲深明音律之故，作曲時往往專顧到音律的諧協而忽略了劇本的內容。

元代雜劇及明代傳奇的作家，以上述諸人爲最有名。就文章而論，則北曲多渾脫自然，而南詞則漸近於人工的雕琢。尤其是湯顯祖的作品，較之元曲，更顯然有人工與天然之別。但人工的雕琢，也有其獨到處；我們讀還魂記的驚夢，一定會感到一種纏綿婉轉無可奈何的情境。如果撇開了「雜劇必推元人，傳奇必推明人」的偏見，則清代康熙中孔尚任所作的桃花扇和洪昇所作的長生殿，其結構造辭實有勝於前人之處；而清人雜劇，雖措辭不及元人的渾脫，其結構及布局方面，實較元人進步得多。

#### 戲曲與小說的關係

戲曲與小說的發達是有密切的關係的。宋以前的小說，當推唐代的傳奇小說。

〔注六〕那些小說，影響於元明戲劇者很大。如元白樸的唐明皇秋夜梧桐雨，取材於長恨歌傳。王實甫的西廂記，取材於會真記。關漢卿的柳毅傳書，取材於柳毅傳。明湯顯祖的南柯記邯鄲記，皆取材於唐人小說，連名稱都不會變換。尤可使我們注意者，唐人小說都是傳記體，經戲劇家拿來敷演成複雜的故事，又分之為數折或數十折，宋以後章回小說的發達，實與此有直接的關係。

其次，中國有名的章回小說，如水滸傳三國演義等，皆創作於明初，而元曲中演述梁山泊好漢的故事及三國故事的不知有多少種，這也可證明小說與戲劇的相互助長了。

〔注一〕因為田絃子彈唱，故稱絃索西廂，亦稱西廂搦彈詞。

〔注二〕金代的科舉制度本很簡單，自蒙古滅金（公元一二三四年）以來，便把科舉制度廢止，到元仁宗延祐二年（一三一五）才復科舉，前後有八十多年。又，臧懋循元曲選序及沈德符萬曆野獲編都說蒙古時代曾以詞曲取士，

但元史選舉志絕不提，可見這些話是靠不住的。

〔注三〕科舉時代有明經一科，應試者非熟讀經書不可。唐人分禮記，左傳爲大經，詩、周禮、儀禮爲中經，易、尚書、公羊傳、穀梁傳爲小經。至宋代以經義取士，應試者更非熟讀經書不可。所以元以前讀書人的精力大都消耗在五經的注疏中。

〔注四〕蒙古統治中國後，稱西域及歐洲人爲色目人，稱金亡以後中原的居民爲漢人，稱宋亡以後江南的居民爲南人。而對於色目人特別優待。

〔注五〕詳可看鄭編插圖本中國文學史第四十章戲文的起來。

〔注六〕唐人小說稱傳奇小說，如虬髯客傳等便是。南詞亦稱「傳奇」，但不是傳奇小說，不要誤會了。

## 八 小說的起源與發展

### 小說的萌芽與長成

小說實淵源於古代的神話傳說。但我國至今還沒有人把神話傳說輯爲專書，僅散見於古籍中。如山海經、逸周書、穆天子傳等，所包合神話傳說最多。後漢班固依七略「注一」作漢書藝文志，著錄小說十五家，而加以說明云，「小說家者流，書出於稗官，「注二」街談巷語，道聽塗說者之所造也」。此十五家小說今已全佚，其內容不可知，據班固所說，亦不過當時蒐集的一些民間傳說而已。魏、晉以來，方士勢力大盛，文人著書，亦好談鬼說怪。如題爲漢人所作而實出於六朝文人僞託的神異經、十洲記、漢武故事、漢武內傳、漢武洞冥記等，其所敘述都不出乎神仙與怪。而張華博物志、干寶搜神記，尤爲談鬼說怪及記異境、奇物、瑣聞、雜事的鉅著。到了唐朝，文士們承六朝志怪之餘風，脫出新製，大變舊體，所謂「傳

奇文」者，極盛一時。魯迅中國小說史略說：

小說亦如詩，至唐代而一變。雖尚不離於搜奇記逸，敘述宛轉，文辭華豔，與六朝之粗陳梗概者較，演進之迹甚明。而尤顯者乃在是時則始有意爲小說。……此類文字，當時或爲叢集，或爲單篇，大率篇幅曼長，記敘委曲，時亦近於諷諧，故論者每譽其卑下，貶之曰「傳奇」，以別於韓、柳輩之高文。顧世間則甚風行，文人往往有作，投謁時或用之爲一卷，今頗存於太平廣記中者，唐代特絕之作也。

這類傳奇文，唐以後雖多擬作，而流派不昌。到了宋朝，小說發達的方向又變換了。

原來宋代盛行「說話」。說話者，謂口說古今動聽之事。唐時已有之，【注三】至宋而大盛。執此業者稱爲「說話人」。灌園耐得翁都城記勝謂說話有四種：一、小說，一、說經，一、說參請，一、講史書（以下簡稱講史）。吳自牧夢梁錄所載略同。此四種除說經、（即講說佛經）說參請（講參禪悟道的事情）是講唱佛

敘故事，和唐代禪師們講唱變文的情形相似外，要以小說和講史最受歡迎。小說和講史的不同處，在一則說一故事而立知結局，一則歷敘事實而難以虛辭。當時那些說話人各有專科，往往自運匠心，隨時生發，以博得聽衆的傾倒；但他們仍有底本以作憑依，這便是所謂「話本」。今所存通俗小說殘本及五代史平話即當時小說與講史兩種不同的話本。南宋亡後，說話消歇，而話本頗多流傳，文人遂仿其體以著書。如今所存大宋宣和遺事，體裁似講史，而全出於說話人，蓋由話本而漸脫爲著作了。其後水滸傳、三國演義等講史及拍案驚奇、醉醒石等小說出，雖模擬話本，猶存舊體。但讀者對於講史和小說已不復嚴加區別，通通稱之爲「白話小說」。

考用白話作小說並不始於宋代。清光緒中，敦煌石室發見唐五代鈔本小說數種，如目連入地獄故事 現藏於北平圖書館；唐太宗入冥記、秋胡小說現藏於倫敦博物館。但當時的小說，意主懲勸，帶極濃厚的宗教色彩，和宋代話本之敘述古今動聽之事者有別。而且那些小說雖名爲白話，而使用口語的技能幼稚得很。今舉唐



太宗人冥記一節爲例：

「判官名甚？」「判官操惡，不敢道名字。」帝曰，「卿近前來。」輕道，「姓崔，名子玉。」「朕當識。」言訖，使人引皇帝至院門。使人奏曰，「伏維陛下且立在此，容臣入報判官速來。」言訖，使者到廳拜了，「啓判官，奉大王囑口，太宗生魂到，領判官推勘，覓在門外，未敢引口。」判官聞言，驚忙起立。

像這類白話文，和宋人話本比較，幼稚與成熟，相去天淵。所以我們就文藝的進化而論，則小說的成長時期當在宋朝。

#### 明清小說發達之原因

小說至明清而極盛。最著名的水滸傳、三國演義，皆元明間人所作而經後人增飾者。此外如西遊記、金瓶梅、紅樓夢、儒林外史等有名小說，都是明清兩代人的作品。我們說明清兩朝爲小說的黃金時代，殆無不可。

但小說何以發達於明清兩代呢？近人張世祿著中國文藝變遷論嘗列舉四種原

因：一、受君主專制的反響。他以為明代及清初屢興文字之獄，當時的文人既不敢明目張膽評議時政，便不得不借已往的史實，溯其治亂興廢的原由，以期言者無罪，聞者作戒，而稍戢暴君專政的氣燄。二、對於摹擬文字的反響。他以為明代前後七子提倡文學復古〔注四〕以來，文人以摹擬剽竊為能事，沿襲前人，毫無創造，於是才智傑出的人，不得不另闢新境。三、對於八股文〔注五〕的反響。他以為明清以八股文取士，借此以牢籠天下士子。然恬淡之士，自不為其所引誘，而狂放之士，也不肯受其羈束；而科舉失意者，無所發洩其憤懣。於是不得不借小說以抒其心胸，洩其才氣。四、對於社會動亂的反響。他以為明清末季，政治社會的動亂，殆不堪聞。如權奸當國，宦官專權，胥吏害民，官場腐敗，盜賊充斥，道德墮落，無一不足以促吾人之反省。於是有志之士，便借小說發為憤世嫉俗之語，該諧詭奇之文，以洩其憤怒的情感；或諷刺當世政俗，以鼓吹革命。我們如果把明清兩代小說的流派一加分析，便可知道他所列舉的四種原因是很確當的。

說，分目如後：

魯迅著中國小說史略，自第十三篇「宋元之擬話本」以下，把元明以來的小

- (一) 元明傳本之講史——水滸傳等屬之。
- (二) 明之講史——三國志演義、隋唐志傳、北宋三遂平妖傳等屬之。
- (三) 明之神魔小說——四遊記、「注六」三寶太監西洋記等屬之。
- (四) 明之人情小說——金瓶梅等屬之。
- (五) 明之擬宋市人小說及後來選本——三言及今古奇觀等屬之。
- (六) 清之擬晉唐小說——聊齋志異等屬之。
- (七) 清之諷刺小說——儒林外史等屬之。
- (八) 清之人情小說——紅樓夢等屬之。
- (九) 清之以小說見才學者——野叟曝言、繡像緣等屬之。
- (十) 清之狹邪小說——品花寶鑑、花月痕等屬之。
- (十一) 清之稗義小說及公案——兒女英雄傳、三俠五義等屬之。

(十二) 清末之譴責小說——官場現形記、二十年目睹之怪現狀等屬之。

我們根據他的分類和詮次，可把明清小說的進展分爲三個時期：第一期在元明之間，由平凡的講史進步而至三國志演義等偉大的長篇小說。這一期可稱爲歷史小說時期，即同時之水滸傳，亦帶有歷史小說意味。第二期在明中葉間，爲神魔小說時期。那時候因敘述歷史雖可以雜以虛辭，究易陷於平實寡味，於是作者離開史實，憑其想像，而寫出一些荒誕不經的神魔小說。同時明代中葉，方士李孜，釋繼曉等皆以方伎雜流拜官，榮耀煊赫，爲世人所欣羨，而妖妄之風自盛，其影響遂及於文學，而明代嘉靖以後，倭寇爲患，國勢不振，一般人便妄想具有神仙術者出來斬除妖孽，征服外寇。因此西遊記及三寶太監西洋記等神魔小說遂先後盛行。第三期起於明末，爲社會小說時期。神魔小說雖盛行一時，但究竟多想像之談，不切社會實際，於是有描寫人情世故的小說出現。最早者當推金瓶梅，此書描寫下流社會最爲切實。其後，紅樓夢描寫貴族家庭的榮華衰敗及貴族子女的悲歡離合；儒林外史則描寫當時士大夫的虛偽淺陋和科舉制度的腐敗；並稱一代絕作。其他如鏡花

綠、品花寶鑑、花月痕以及清末的官場現形記、二十年目睹之怪現狀等，無論其爲諷刺，爲狹邪，爲譴責，要皆描寫社會的一角，歸入社會小說，似無不當。至於今古奇觀，聊齋志異等雖都屬叢書，而大抵皆有社會問題之隱射。而俠義小說及公案是對胥吏害民、官場腐敗的反響，更屬顯而易見。總之，由神魔小說轉變爲社會小說，這進步是極自然的。

#### 明清的彈詞

明末清初之交，有一種彈詞小說發生。那些彈詞小說，有說白，有歌詞，實介乎敘事詩、戲曲、小說之間的東西，所以魯迅中國小說史略不曾敘及。其實作彈詞者，最初雖是供說書人彈唱，到了後來，其底本流傳漸廣，一般人都拿來當小說讀了。更有好事文人，做其體裁，創作新書，其目的止供人瀏覽吟哦，並不專爲說書人彈唱而作。因此，我們倘把彈詞當作一種韻文的小說，稱它爲「彈詞小說」，亦無不可。

彈詞淵源於西廂搗彈詞。明代楊慎的廿一史彈詞，及清人所作，如天雨花、再

八線 珍珠塔、白蛇傳等，都很有名。現在江浙一帶，以唱彈詞爲業的人還很多。他們雖不盡依照流傳下來的底本彈唱，但大體還沒有什麼改變。所之彈詞小說在一般社會上的潛勢力很大，我們要講「民間文學」，則對於這類介乎戲曲與小說之間的彈詞小說，不應該忽略了。

#### 明清小說的地位

小說是把全社會反映於其中的文學的表現樣式。但在宋元以前，小說並不會發達。唐人的傳奇文，止是有閒階級的玩賞品，做這些文章的人，不過借此以自眩其才，或竟借以干謁權貴，根本談不上什麼社會問題。宋代的話本，也不過講些歷史，或杜撰些異聞奇事以聳動聽衆。到了話本脫爲著作以後便不同了。例如水滸傳「吳用智取生辰綱」的一回中，便寫着一首歌詞道：

赤日炎炎似火燒，野田禾稻半枯焦。

農夫心內如湯煮，公子王孫把扇搖。

這首歌詞所含的意義何等深刻！明清以來的作者，更把一切社會問題都在小說中

提示出來，給我們一個極深刻的印象。我們讀了紅樓夢，便會想到大家庭制度的缺陷；讀了儒林外史，便會感到科舉制度的毒害，以及人情冷暖世態炎涼等等。總之，我們如果承認文學是時代的反映，則明清小說所給予我們的時代的認識，比任何歷史書還要深刻。所以明清小說在近代文學上的地位，比什麼詩詞古文更重要得多。

〔注一〕漢成帝時，命劉向檢校祕書，向輒論其指要，辨其訛謬，敘而奏之。向死後，哀帝復使他的兒子歆繼續父業，歆遂總括羣書撮其指要，著爲七略：一曰「集略」，二曰「六藝略」，三曰「諸子略」，四曰「詩賦略」，五曰「兵書略」，六曰「術數略」，七曰「方技略」。班固著漢書藝文志是根據劉歆七略的。

〔注二〕稗，小也。稗官卽小官。

〔注三〕魯迅中國小說史略：「說話者，謂口說古今驚聽之事，蓋唐時亦已有之，段成式酉陽雜俎有云，「予太和末因弟生日觀雜戲，有市人小說，呼屬

鵲作編鵲字，上聲。……」。李商隱驕兒詩亦云，「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」，似當時已有說三國故事者，然未詳」。

〔注四〕明代的文學家李夢陽、何景明、徐禎卿、邊貢、康海、王九思、王廷相，號「前七子」。李攀龍、謝榛、梁有譽、宗臣、王世貞、徐中行、吳國倫，號「後七子」。他們先後提倡文學復古，主張文必秦漢，詩必盛唐。

〔注五〕詳下講。

〔注六〕四遊記卽彙集東遊記、南遊記、北遊記、西遊記四種而刻印者。魯迅中國小說史略云：「今有四遊記行於世，其書四種，著者三人，不知何人編定，惟觀刻本之狀，當在明代耳。」按四遊記中以西遊記最有名，有種種不同刻本盛行於時。



## 九 八股文與小品文

### 八股文的興起

我國前代帝王有一種牢籠智識份子的妙法，叫做「科舉」。科舉是一種考試制度，國家特定了許多科目以為取士的標準，士子就依這標準去練習做詩寫文章以備應試。這制度濫觴於隋而完成於唐，〔註一〕當時科目很多，而特別注重詩賦。後來時時加以修改，到了宋仁宗熙寧以後，王安石當國，罷詩賦，改用經義取士。宋文鑑所載吳自牧「自靖人自獻於先王」，便是以經言命題的應試文。〔註二〕元代的國祚短促，前後僅一百多年，停止科舉者五十多年（從中統元年算起）。到了仁宗延祐元年（一二三四）才仿宋制行科舉，兼以「經義」「經疑」〔註三〕試士，並規定以四書為題，以朱子章句、集注〔註四〕為宗。明洪武初，定科舉法，亦兼用經疑，〔註五〕後來乃專用經義。所謂「八股文」者，就在那時候興起的。

明史選舉志說，

科目者沿唐宋之舊，而稍變其試士之法；專取四子書及易、書、詩、春秋、禮記五經命題試士；蓋太祖與劉基所定。其文略仿宋經義；然代古人語氣爲之，體用排偶，謂之「八股」，通謂之「制義」。

但據顧炎武日知錄所載，則八股文的成熟，實在成化以後（公元一四八七年以後）。他說，

經義之文，流俗謂之「八股」，蓋始於成化以後。股者對偶之名也。天順（一四五七——一四六四）以前，經義之文，不過敷演傳注，感對感散，初無定式，其單句亦甚少。成化二十三年（一四八七）會試「樂天者保天下」文，起講先提三句，卽講「樂天」四股，中間過接四句，復講「保天下」四股，復收四句，謂之「大結」。……每股之中，一反一正，一虛一實，一淺一深（亦有聯屬二句四句爲對，排比十數對成篇，而不止於八股者）。其兩扇立格（謂題本兩對，文亦兩大對），則每扇之中，各有四股，其次第之法

亦復如之。故今人稱傳，謂之八股。若長題則不拘此。嘉靖（一五二二—一五六六）以後，文體日變；而閩之儒生，不知八股之何謂矣。

發端二句或三四句，謂之「破題」；大抵對句爲多，此宋人相傳之格（本之唐人賦格）。下申其意，作四五句，謂之「承題」；然後題出夫子爲何而發此言，謂之「原起」。至萬曆（一五七三——一六一九）中，破止二句，承止三句，不用原起。篇末敷演聖人，言畢自據所見，或數十字，或百餘字，謂之「大結」。明初之制，可及本朝時事；以後功令益密，恐有藉以自衛者，但許言前代，不及本朝。至萬曆中，大結止三四句。

他這一段文字，不但告訴我們八股文名稱的由來，並且把明代八股文的形式及演變講得很詳細。清代沿明舊制，但八股文的形式和明代稍有不同：除二句破題，三句承題外，並無「大結」的名目。又有所謂「起講」，在承題之後，略同於明代的「原起」。而每篇並不嚴格地限定八股，有僅六股即完篇者，亦有不止八股者。

#### 八股文的淵源

八股文盛行於明清兩朝，但其淵源則甚久遠。毛奇齡說：

世亦知試文八比之何所自昉乎？漢武以經義對策……此試文所自始也。然而皆散文也。天下無散文而複其句重其語兩疊其文作對待者。惟唐制試士，改漢魏散詩而限於比語，〔註六〕有破題，有承題，有領比，有頸比，有腹比，有後比，而後結以收之。六韻〔註七〕之首尾，即起結也。其中四韻，即八比也。然則試文之八比視此矣。

毛氏以唐應制詩爲八股文所自昉；顧炎武亦說八股文的破題「本之唐人賦格」，那麼，沿流討源，八股文的形式，實和唐代的應制詩賦有關係了。其實不但應制詩賦，即以散文而論，毛奇齡所謂「天下無散文而複其句重其語兩疊其文作對待者」，亦不盡然。我們看號稱化駢爲散的韓愈的文章，便有「兩疊其文作對待者」如與陳給事書：

亦嘗一進謁於左右矣：溫乎其容，若加其新也；屬乎其言，若閱其窮也。遲而喜也，以告於人。……

亦嘗一進謁於左右矣；適乎其容，若不察其愚也；情乎其言，若不接其情也；退而懼也，不敢復進。……

如果把它放進八股文裏去，倒是很好的一股哩！所以王闈運說，「八家之名，『註八』始於八股；其所宗者韓也，其實乃起承轉合之法耳。」於此可見古代散文中之二組或多組的排比節段，以及古文家的所謂「起承轉合」，實無不與八股文息息相通。

#### 八股文的影響

八股文是科舉的文章，有一定的格式和腔調；在科舉制度底下士大夫要想發跡，便不能不在這種格式、腔調上面用功夫。換句話，就是不能不把心思才力都用到八股文上面去。做八股文是代聖賢立言，不許發表自己意見的；所以要八股文做得好，先要自己沒有思想沒有話說才行。影響所及，使中國學術思想由硬化而停滯。即以文學而論，除少數富於天才的人，不甘安居於「八股」的藩籬，居然越出了聖經賢傳的範圍，寫些部小說或戲曲外；所謂「古文」者，那一篇不是變相的八

股？什麼「義法」，什麼「格律」，都逃不出八股的範圍。明清兩代的古文作家，沒有一個不是八股的斲輪老手；如歸有光、方苞是最著名的了。八股文和古文既息息相通，所以八股文存在一天，古文也就存在一天。清朝末年，主張廢止八股最力的梁啟超，他在新民叢報上做論文，依舊是二組或多組的排比節段，未脫八股氣息。直到現在，八股文廢了二十多年，有些中學生讀了什麼論說文範之類，也會寫出一篇聲調鏗鏘的變相八股來。

不但在思想方面，文章方面，就是過去士大夫們一些小小玩意，也不脫八股氣息。例如燈謎便是脫胎於八股的「破題」，【註九】而詩鐘則宛然做八股「搭題」【註一〇】了。

#### 小品文的流行及其淵源

在八股籠罩一切的時候。乃有旁行斜出的所謂「小品文」出現。「小品文」者，別於正統派的古文而言；古文所講的都是大道理，而小品文則瑣瑣碎碎，隨便寫出；作者既沒有戴上什麼「載道」的大帽子，【註一一】也不想「藏之名山，傳

之其人」，「註二」更不想借此來應試做官或干謁權貴。所以小品文既和古文不類，更不曾帶着八股氣息，在近代文學史上，它倒占了一個極重要的地位。

小品文流行於明末清初，而淵源於明代的所謂「公安」「竟陵」兩派。原來明朝當弘治（一四八八——一五〇五）、正德（一五〇六——一五二一）之際，內外多事，朝政廢壞。國家的統治權不穩固，則一切政令甚至於國家所規定的文章格式亦不爲人所重視。於是便有前後七子繼起，跳出八股的圈子，主張做文章須摻進秦漢，想一掃科舉文字凡庸腐敗的積習。可是他們的路子走錯了；其末流俗套，乃至以勦竊爲復古，只在那裏生吞活剝，結果造出許多貌似秦漢而內容淺陋的假古文來。到了隆慶（一五六七——一五七二）萬曆間，便有袁宗道及其弟宏道、中道出來，主張做文章重在發揮個人的性靈，不可摹倣古人。當時三袁的作品，無論散文成詩，都從發揮性靈的路上走，務在清新流麗，一時學他們的人很多。因爲三袁是公安人，就稱之爲「公安派」。公安派文章盛行以後，那些摹倣秦漢的假古文幾乎絕跡，而清新流麗的小品遂代之而興。然經新流麗的末流，又難免走入輕纖淺率。

路，遂有竟陵人鍾惺、譚元春起而提倡做幽深孤峭的文章，是爲「竟陵派」。公安派和竟陵派的文章，無論其爲清新流麗或幽深孤峭，在正統派看來，都是旁行斜出，不合正軌的；而這兩派的作品，也和雍容典雅的臺閣文章迥異。因此，公安、竟陵派便自然而然地做了小品文的先導了。

#### 小品文的盛衰及其影響

小品文的興盛，必在王綱解紐的時代。明代開國之初，文網嚴密，自抒性情的  
小品文當然不會興盛。永樂（一四〇三——一四三五）以後至成化（一四六五——  
一四八七）之末，八十餘年，海內無事，政權統一，載道主義的文學極盛一時，當  
時所謂「臺閣體」者，都是那些雍容典雅的廟堂文章，小品文幾乎絕跡。前後七子  
的復古運動，實際上是王綱解紐，文字快要走入一新時代前的一個反動。公安竟陵  
派興起時，明朝的國運快要完結了，但許多新思想好文章都在這個時代發生。滿清統  
一中國後數十年間，小品文的餘勢未衰。後來滿清的國勢大張，朝廷強盛，政教統  
一，於是除了埋頭做考據功夫的幾個學者之外，大家又努力於做八股、寫古文，載



這主義大佔勢力，小品文又被人唾棄了。一直到民國初年文學革命運動勃興，載道文學才在「桐城謬種」「選學妖孽」的兩個口號〔註一三〕之下壽終正寢，而小品文又盛行一時。雖然現代的小品文形式內容都和明末清初的小品文不同，但實在還沿着這個系統的。

〔註一〕通鑑綱目載隋煬帝大業二年（六〇六）始置進士科，是為科舉制度的濫觴。到了唐朝，取士的科目多至十餘種，科舉制度就此大定。

〔註二〕自靖，人自獻於先王，是書經微子篇中語，是裏就作為文章的題目。

〔註三〕經義，闡發經旨；經疑，則對於經中的疑難，可以隨便發揮的。

〔註四〕朱熹有大學、中庸章句、論語、孟子集注。

〔註五〕顧炎武日知錄引太祖實錄：「洪武三年八月，京師及各行省開鄉試，

初場試四書疑問、本經義及四書義各一道」。

〔註六〕比，對比也。比語兩兩相對的語句。

〔註七〕唐時科舉之詩，大抵以古人詩句命題，冠以「賦得」二字，稱為「試

帖詩」。其詩或五言七言，或八韻六韻。這裏的「六韻」，即指試帖詩。

〔註八〕八家即指唐宋八大家。

〔註九〕八股文的破題是用兩句語來點破題目。例如題爲梁惠王章句上，破題云：「以一國僭竊之主，冠七篇仁義之首。」因爲梁惠王以諸侯稱王，便是一國的僭竊之主。孟子七篇，都分上下，梁惠王章句上便是孟子的第一篇；而孟子專講仁義，所以說「冠七篇仁義之首」。這樣兩句，把題目的意思都包括了。燈謎也是這樣：例如「添壽」射論語「加我數年」，「凡」射論語「鳳鳥不至」之類。

〔註一〇〕清代小考，有取經文中意義不連貫的上下句命題，稱爲「搭題」。例如論語「以杖叩其脛」，闕黨童子將命，「兩句意義本不連貫，但可以作爲題目。又有所謂「截題」者。取經文上下各數字命題，例如「叩其脛闕黨童子」亦可成爲一個題目。詩鐘也是這樣，往往出兩個絕不相干的題目，使作者寫成兩句對偶工整的詩。

〔註一〕「文以載道」的話，最先見於周子迪書。載，卽以舟車載物的意思。道本是空的，今以文章載它，便有所附麗了。從來古文作家，都以載道自命。

〔註二〕漢司馬遷作史記，他自己說預備藏之名山，傳之其人。見漢書司馬遷傳。

〔註三〕桐城，指桐城派古文。選學，指以文選爲正宗的那些古文作家。五四運動前後，新青年雜誌上常常提出「桐城謬種」「選學妖孽」的口號以攻擊古文作家。

## 一〇 近代戲曲的通俗化

### 崑腔的起來

南詞起來以後，打破了雜劇限於四折的範圍，唱白動作，都有了顯著的進步。但南詞的唱法，最初並沒有一定的規律；又各受地域的限制，往往同一劇本，而各地歌唱的腔調不同。當時在江西有「弋陽腔」，盛行於南京、湖南及閩、廣一帶，在浙江有「餘姚腔」，盛行於浙東及江北一帶！又有「海鹽腔」，盛行於浙西一帶。「註一」後來崑山有魏良輔者，另創一種新的腔調，稱爲「崑山腔」，簡稱「崑腔」；最初流行於吳中，不久就風行南北，把弋陽、餘杭、海鹽等腔都打倒了。崑腔爲什麼能打倒一切呢？原來當時不但南詞的唱法凌亂，樂器也不統一。魏良輔是一個音樂大家，同時他對於字音的清濁，聲調的高下，辨別得非常清楚。他既按宮商曲，自創新調，更儘量把南北樂器拿來應用，合簫管絃索於一堂，「註二」

無繁聲激楚之弊，有抑揚婉轉之妙。從此以後，南詞便成爲一種規則嚴整、樂調雅正的戲劇，那些近乎「亂彈」的雜腔，自然要被它打倒了。所以崑腔創造不到五十年，不但弋陽諸腔早被打倒，北劇也受了崑腔的影響而衰亡了。明沈德符在顧曲雜言中說，「自吳人重南曲，皆祖崑山魏良輔，而北詞幾廢。」【註三】

魏良輔與梁伯龍

崑腔的創造者魏良輔的平生事蹟，我們已不能詳細知道，據各家的記載看來，大約是明正德、嘉靖間人（約當公元十六世紀初）。虞初新志載余懷寄暢園聞歌記說，

南曲蓋始於崑山魏良輔云。良輔初習北曲，絀於北人王友山。退而鑄心南曲，足迹不下樓十年。當是時，南曲率平直無意旨，良輔轉喉抽調，度爲新聲，疾徐高下清濁之數，一依本宮，取字齒唇間，跌換巧掇，恆以深遶助其凄淚。吳中老曲師如袁聲、尤曉者，皆墜乎自以爲不及也。

但魏良輔雖創造新腔，而首先利用這新腔寫作曲本者是梁伯龍。伯龍名辰魚，

崑山人。他所作的浣紗記，是崑腔的模範劇本。胡應麟筆叢說，謂人只知沈璟，而不知魏良輔，則沈氏，謂

魏良輔別號尚泉，居太倉南關，能諧聲律。……梁伯龍起而效之，考證元

劇，自翻新調，作……浣紗諸曲。……金紫燭燭之家，取澤必宗伯氏，謂

之「崑腔」。

而朱彝尊靜志居詩話亦說，「傳奇家別本，弋陽子弟可以改調歌之，惟浣紗不能。」

可見他的曲本，只有用崑腔來歌唱才適宜，不能改調換腔的。

### 崑曲二黃的遞嬗

崑腔到清朝乾（隆）、嘉（慶）時尚盛行，所謂「家家收拾起，戶戶不提防」，

「註四」便是崑腔盛行的證據。但崑腔全盛時期，也不過是士大夫私家的娛樂品，

與平民的關係很少，在平民方面，自然會要求一種相當的藝術的娛樂，於是「二黃

戲」遂應運而生。

所謂「二黃戲」者，即現時通稱的「京戲」（但最近因為北京已改北平，又改

稱「平戲」）。因為是湖北黃岡、黃陂人所創，故稱「二黃」。又因調有「西皮」，

「二簧」之劣，故又稱爲「皮簧」，亦稱「皮黃」。初僅流行於皖、鄂間。清咸豐（一八五——一八六一）初，皖人程長庚（俗界稱他爲大老板），依「黃城」的唱法而稍加變通：調仍漢調，音用皖音。挾技遊京師，每一登場，座爲之滿。所謂「四大徽班」，（春臺、三慶、四喜、和春），就是那時候成立的。後來受了北京音的影響，又變爲「京二黃」。但無論用什麼音，調子是不變的，而且出字收音必須合乎「中州韻」，正和崑腔一樣：北宗「中州」，南宗「洪武」，「注五」決不是專用崑山土音來辨別字音的。

二黃雖創始於湖北，但它是受各種腔調的影響，融會貫通而成的。據近人歐陽予倩說，二簧本於弋陽腔，西皮本於秦腔；「注六」而二黃戲中的牌子都出自崑腔，那是不用說的。總之，二黃戲中應用的腔調，不止一種，無論崑、弋、秦腔，一一借用。往往一齣戲裏，加入許多腔調來作陪襯，只要支配得當，聽去就不覺逆耳。這是二黃戲的特色。

自二黃盛行以後，崑腔的勢力一落千丈，一般喜聽崑曲的人只在那裏搖頭歎

息，以爲曲高和寡。其實崑腔之所以衰微與二黃之所以勃興，是近代戲曲通俗化的自然趨勢。近人歐陽予倩嘗一出六種原因，說明崑腔之所以衰微與二黃之所以勃興，頗爲中肯。他說，「（一）崑曲的詞句已經不能通俗，而一字與一字之間，小腔太多，字爲腔所裹，格外不容易聽得懂。二黃則詞句較爲通俗，而行腔多在每句之後，所以容易懂些。（二）崑腔聲音太低，只宜於小舞臺或私家紅氍毹上的演奏，不能普及於大眾。二黃從前也用笛子，以正宮調爲主，而唱腔屬於調面，所以聲音大得多，坐較遠也能聽見。（三）崑腔的腔調，變化較爲顯著，容易引起注意。（四）崑曲不注意聽去，好像一樣。二黃的腔調，變化較爲顯著，容易引起注意。（四）崑曲咬字太過，子音同母音往往相隔甚遠，聽去難以明了。二黃雖祖俗，却近於言語。（五）崑曲本以溫和優雅見長，但過於溫和則易使人沈悶，要在崑曲中尋出熱鬧爽快的場子頗不容易。譬如驚變中玄宗聽見安祿山造反，還只管大段大段的唱，二黃便不是這樣辦法。又如『思凡』『夜奔』這種獨腳戲，在二黃中很少的。（六）二黃因爲腔調較是腔簡單，容易學習，流轉較易。」歐陽氏是一個戲劇家，他的話全是



經驗之談。其實只就劇本的詞句而言，像我們讀過的魂記驚夢，詞句固然典雅，但要懂得這中間的好處，非對於詞曲有過一番研究不可。三黃戲雖詞句比較粗俗，但唱出來一般人都聽得懂。例如打魚殺家桂英唱的一首青山綠水難描畫；個個漁人船當家？「寫景寫情都好。後來蕭恩受人欺侮，不禁把沈寂已久的英雄氣概復活了，與他的唱句是：「江湖上呼蕭恩不才是我。大戰場小戰場也見過許多。爺本是出山虎獨自一個。那怕你看家犬一羣一窩，你本是奴下奴，敢來欺我！」這是何等渾脫何等亢爽的詞句！拿元人雜劇來比較，也不見得如何遜色吧。其詞曲支曲七言今不同，不論二黃與話劇代與

二黃興起，崑、弋、秦腔一時都被它打倒。但二黃的本身過於簡單，要借多少別的腔調來替它捧場，那許多腔調，漸次聯絡起來，便起了革命了。〔注七〕到了民國初年，北方的幾個老伶工，還謹守繩墨，而上海方面的所謂「海派」也者。卻為招徠顧客起見，一面增加布景，一面自造些非驢非馬的新腔，如所謂「五音聯彈」之類，於是二黃戲的真面目漸失。同時，因西洋文學的傳入，頗有人提倡話劇，一

時所謂「文明戲」者，大有取二黃戲而代之的樣子。

最初提倡話劇的是一班留日學生，本文中提及的歐陽予倩亦為當時提倡話劇的中堅分子。他們組織春柳劇社，把西洋小說如茶花女遺事等編成劇本（亦有自己創作的），登臺表演。沒有多少時候，許多話劇社都組織起來了。但演員分子複雜，程度不齊；且所編劇本，大多數還是取材於舊小說，尙未能脫盡「落難公子中狀元，私定終身後花園」等窠臼。因此，話劇運動如曇花一現，演員們大都改習他業，而所謂「文明戲」者，淪為遊戲場中的點綴品了。

五四運動以後。一般人對於文學的見解，漸漸進步，西洋劇本的翻譯漸多，自己創作的劇本，也走上了文學的軌道。於是學校學生漸有劇團的組織，一般人對於話劇也有了相當的認識。不與「文明戲」等量齊觀了。

文學的進化與戲劇

文學是人類生活狀態的一種記載，人類生活跟着時代變遷，文字也跟着人類生活的變遷而漸漸進化。即以戲劇而論，從古代媚神的歌舞，幾經進步而成為結構大

致完備的元雜劇。後來南詞盛行，於結構、寫生、表情各方面都有進步。但南詞的劇本，大都出於文人學士的創作，他們往往憑一己的理想，寫出一些和當時大眾的生活不甚接近的事跡，例如牡丹亭之類。又，文人學士們最喜歡堆砌詞藻，借以顯出自己的本領，而不顧到大眾之能否領悟。因此，所謂「崑腔」一類的歌劇，止供少數特殊階級的玩賞，漸漸和大眾脫離關係。從崑腔變成二黃，雖材料還是採取元明以來的雜劇、南詞，但字句比較通俗，腔調比較簡單，而劇情也比較緊湊，使一般人容易領會，容易感動，可以算是戲劇史上一種進化。同時，二黃戲除了歷史劇以外，頗有幾齣含有社會問題性質的戲，最明顯的便是打魚殺家之類，在階級制度沒有廢除的社會裏，這種劇本最迎合大眾心理。詞句的通俗化，腔調的簡單化，劇情的大眾化，便是二黃戲打倒一切的原因，也便是二黃戲比較崑腔更進步的所在。

但二黃戲始終沒有脫除舊戲的束縛，如講究什麼「臉譜」「臺步」等等，未能完全達到自由與自然的地位。而現在一般人的生活日趨緊張，對於那些講究「唱法」和「做工」而不甚顧到劇情的緊湊與否的二黃戲，大多數人已經沒有閑情逸致去領

略了。同時因生活的變遷，二黃戲中所表演的劇情，已經覺得離現實生活太遠。因此，二黃戲又跟着時代的變遷而漸漸歸於淘汰。

〔注一〕明徐渭南詞敘錄：「今唱家稱弋陽腔者，則出於江西；兩京、湖南、閩、廣用之。稱餘姚腔者，出於會稽；常、潤、池、太、楊、徐用之。稱海鹽腔者，嘉、湖、溫、台用之。」

〔注二〕南詞的歌唱，以簫管爲主器，和北劇之以弦索爲主器的恰相對抗。但魏良輔則把簫管弦索合在一起。沈德符顧曲雜言說：「今吳下皆以三弦合南曲，而簫管叶之。」

〔注三〕按：沈氏著顧曲雜言的時代，離魏良輔創昆腔之時不過五六十年。而已有「北調幾廢」的話，可見那時候昆腔勢力之大。

〔注四〕昆曲八陽（卽千忠戮的慘觀）首句云，「收拾起大地山河一擔裝」又彈詞（長生殿曲）首句云，「不提防餘年值亂離」當時這兩句大家耳熟能詳，都會唱的。

〔注五〕顏洪武中敕撰洪武正韻十六卷，有入聲，唱南曲者多宗之（中州韻無入聲）。

〔注六〕秦腔亦稱「梆子腔」，山西人所創。

〔注七〕歐陽予倩的話。

譯文與原書，皆歸於空閒和消遣的範圍，不似孔氏宅出於大，而蘇氏傾  
 宋取「意譯」之一者 **西洋文學的傳來：**

前之翻譯本意未詳。明語亦用古文翻譯。其用古文翻譯西書最詳者，因誤  
 而誤「初期」的翻譯事業。明語當稱人與友前文備而言。其語雖不可，用八股文

西洋文學的傳來，還是近四五十年事情。原來我國自鴉片戰爭以後，屢受外  
 人的優偏，一部分人漸漸覺悟到堂堂華夏也有不及「夷狄」的地方，對於外來文化  
 才肯相當的容納。到了十九世紀末年，翻譯的事業漸漸發達。但當時所譯的止限於  
 宗教及應用科學（當時稱為格致）和西洋歷史與法例一類的書，關於西洋文學還沒  
 有人注意到。明語「國言」中語：

但不久我國翻譯界有了一個特出的人才，那人便是嚴復。他是一個古文作家，

受桐城派的影响很深。同時他曾留學英國，英文程度也很高。他在光緒二十二年（

一八九六）譯赫胥黎的天演論，開始把西洋哲學介紹到中國。後來又陸續譯了不少

西洋哲學名著。因此我國的士大夫漸漸知道西洋除了槍砲兵艦之外還有和先秦諸子

抗衡的哲學家，對於西洋文化的認識更進了一步。

嚴復的翻譯西書，一律用古文體。因為那時候語體文還沒有人敢提倡，譯書者即使大膽試用語體，定被士大夫們所唾棄，以為不值一顧的。嚴復對於用何種文體來翻譯西洋書這一個問題，事前曾再三斟酌，並且自己先定下「信、達、雅」的標準。他在天演論的「例言」中說：

譯事三難：信，達，雅。求其信已大難矣。順信矣，不達，雖譯猶不譯也，則達尙焉。……信達而外，求其爾雅，此不僅行遠已耳。實則精理微言，用漢以前句法則爲達易，用近世利俗文字則求達難，往往抑義就詞，毫釐千里。審擇於斯二者之間，夫固有所不得已也。

他所謂「近世利俗文字」，即指當時八股式的文體而言。用語體既不可，用八股式的文體更不易求達，則惟有用古文體了。但用古文體翻譯西洋書是很難的，因此他採用「意譯」的辦法。在天演論「例言」中說：

譯文取明深義，故詞句之間時有所顛倒附益，不斤斤於字比句次，竊意義則

不背本文。題曰達怡，不云筆譯；取便發揮，實非正法。

他不但對於翻譯的文體和方法經過嚴密的考慮才決定，即對於譯名，也非常慎重。他說：「一名之立，旬月踟躕；我罪我知，是在明哲。」像這樣的慎重將事，恐怕現在的翻譯界還沒有這種精神哩。所以嚴譯的書在我國差不多風行了二十多年。

### 西洋小說的翻譯

嚴復所譯關於哲學書，雖其中如天演論、羣學肄言等原文本有文學的價值，他的譯文也富有文學意味，但究竟不是純文學的書。後來林紓用古文體翻譯西洋小說，西洋近代文學才開始和中國人接觸。

林紓前後所譯小說有一百多種，包含英、美、法、俄、挪威、瑞士、比利時、

西班牙等許多國度，介紹了歐文 (Washington Irving)、狄更斯 (Charles Dickens)、大仲馬 (Alexandre Dumas pere)、小仲馬 (Alexandre Dumas fils)、托爾

斯泰 (N. Tolstoy) 等許多著名作家。他不懂西文，翻譯時由他人口述。但他的古文做得很好，有文學天才，對於原書的旨趣，往往有一種深刻的領會，而譯筆渾有



他的獨特的風格，所以得到好助手時，他譯的小說倒比現在粗能讀原文即貿然提筆翻譯的人好得多。

用古文翻譯西洋小說，在當時確是一種嘗試，而成績倒也不壞。胡適在五十年來中國之文學中說：「平心而論，林紓用古文翻譯西洋小說的試驗，總算有成績的了。古文不曾做過長篇的小說，林紓居然用古文譯了一百多種長篇小說；還使許多學他的人也用古文譯了許多長篇小說。古文裏很少滑稽的風味，林紓居然用古文譯了歐文與迭更司的作品。古文不長於寫情，林紓居然用古文譯了茶花女與迦茵小傳等書。古文的應用，自司馬遷以來，從沒有這種大成績。」

#### 西洋詩歌戲劇的翻譯

林紓翻譯了許多西洋近代小說，但不曾翻譯詩歌。其後馬君武、蘇曼殊又開始嘗試西洋詩歌的翻譯。馬君武譯有拜倫(Lord Byron)的哀希臘及歌德(Goethe)的阿明臨海岸哭女詩等。蘇曼殊譯有拜倫詩選，共收去國行、留別雅典女郎、贊大海、答美人贈束髮纏帶詩、哀希臘等五篇。他們都是用我國舊詩體來翻譯的，正和

林紓等用古文翻譯小說一樣。今錄曼殊的去國行一節以示例：

行行去故國，瀨遠蒼波來；

鳴濤激夕風，沙鷗聲淒其。

落日照遠海，游子行隨之；

須臾與爾別，故國從此逝。

詩歌而外，西洋戲劇如莎士比亞 (Shakespeare) 的劇本，林紓也曾翻譯過。但他不懂得小說與劇本的分別，把莎士比亞的劇本亨利第四、雷差得紀、亨利第六、凱徹遺事以及易卜生 (Ibsen) 的羣鬼，都被譯成小說體，劇本的真面目完全抹殺了。其實當時研究西洋文學史的還很少，替林紓當口譯的人，對於西洋文學也未曾了了，而我國舊文人本來對於小說和劇本的分別更不曾注意到。這是時代使然，我們對林紓似乎不必苛責。到了後來，李煜瀛在巴黎譯波蘭寧抗夫 (L. Kampf) 的夜未央，完全用對話式，保存了西洋劇本的本來面目。五四運動以後，翻譯西洋劇本的人更多了。

我國人關於世界的常識一向很淺窄的。鴉片戰爭以後，國人對於西洋人顯然有兩種不同的觀察：一種依然妄自尊大，把西洋人當鬼狄，而加以鄙視；一種認西洋人為天之驕子，以為中國什麼都不及西洋。總之，他們對於西洋的社會組織和國民性一點也不明瞭，總以為西洋和中國什麼都不相同，「中」與「西」之間像有一道深溝相隔似的。自從嚴復翻譯西洋的哲學書以後，我國人才知道西洋原來也有像先秦諸子那樣的哲學家。林紓等翻譯西洋的文學書以後，我國人才知道西洋原來也有像司馬遷和李白、杜甫那樣的文學家。同時知道西洋文學家所描寫的人情世態，原來和我們並不十分歧異。

不但如此，我國傳統的見解，總以為小說一類的作品「雖小道猶有可觀」，但總不登大雅之堂，同時以「載道」自命的文人絕不肯動手做什麼小說，偶有所作，也都寫着假名，不肯以真姓名給讀者知道。林紓居然用古文譯小說，馬君武、蘇曼殊等居然用五七言古詩體來翻譯西洋詩，把我國幾千年來傳統的見解完全打破。

其次，因林紓等的努力於西洋小說、詩歌的翻譯，引起了愛好文學者對於西洋文學的研究興趣；同時對於西洋文學書的翻譯，也有許多人繼起努力。但用古文翻西洋書原是不不得已辦法，嚴王所謂「用漢以前句法則易達」的話，是對當時的八股文體而言（因為用八股文體更不易達），實際上用古文譯西書決不會十分「達」的。尤其文學作品，要保持原有的風格與趣味，非於古文之外另創新體不可。林紓的古文程度很高，所以他的譯書還有相當的成績。古文程度不及他的，無論對於原書怎樣深切瞭解，決不能翻成一篇很好的古文。因此一般翻譯家漸漸擺脫古文的桎梏，試用語體，像伍光燾翻譯大仲馬的俠隱記，就全用語體了。五四運動後，許多學者主張改文言為白話，而林紓在那時候卻大聲指斥白話文的不雅馴，殊不知文體改革的運動，一部分實因他自己努力介紹西洋文學的結果哩。到了最近，不但沒有人用古文譯西書，連語體文也漸漸歐化了。語體文的歐化，在中國文字的組織上有不少進步，推本溯源，還是受西洋文學的影響。

## 一一一 文學革命與新文學的建設

### 文學革命的前夜

我國自鴉片戰爭（一八四〇）以來，屢受帝國主義的侵略，其中以英法德軍之役（一八六〇）及甲午中日之戰（一八九四），最爲創鉅痛深。當時明白時勢的人，都知道中國有改革的必要，甚至於清帝載活也感覺到，居然下變法維新的詔書，重用一班新人物，這就是所謂戊戌變法（一八九九）。戊戌變法對溥清廷的守舊頑固分子的反對，不久即歸失敗，但國內思想界已起了極大的變動，文學方面也有革新的趨向。

戊戌變法的主要人物是康有爲、譚嗣同、梁啓超等。康有爲是一個經學家，他所著的「新學僞經考」與「孔子改制考」等，在我國近代思想史上佔極重要的地位；但在文學革新方面，康氏沒有像譚嗣同、梁啓超那樣努力。譚嗣同、梁啓超早年都受

過桐城派的影響，又都做過八股文，但他們受時文的影響不大，又都不滿意於桐城派，而思自創新文體。譚嗣同主張做文章不必模倣古人，以為「古而可好，何必爲今之人哉。」〔註一〕他著有「仁學」一書，主張衝破一切網羅，因之他的文字也漸漸打破了所謂「古文義法」的羈絆。只可惜他在戊戌變法那年犧牲了，否則他在文學革新方面必有更大的貢獻。梁啓超於戊戌變法失敗後，亡命日本，創辦「清議報」和「新民叢報」，鼓吹立憲。他是一個有力的政論家，所寫的文章，奔放流暢，言無不盡，在當時影響甚大。近人胡適說，「梁啓超最能運用各種字句語調來做應用的文章。他不避排偶，不避長比，不避佛書的名詞，不避詩詞的典故，不避日本輸入的新名詞。因此，他的文章最不合古文義法，但他的應用的魔力最大。」〔註二〕總之，譚嗣同、梁啓超（尤其是梁啓超）在文體方面，打破了一切「義法」「家法」，打破了「古文」「時文」「散文」「駢文」的界限，替後來文學革命開了先鋒，所以講「革命」一定要追溯到他們。

譚嗣同、梁啓超在散文方面既打破了一切義法、家法，在韻文方面也主張有所

改革。他們大膽地把新名詞用到詩裏去，梁啟超更主張「以舊風格含新意境」。他說：

過渡時代必有革命。然革命者，當革其精神，非革其形式。吾黨近好言詩界革命；雖然，若以堆積滿紙新名詞爲革命，是滿洲政府變法維新之類也。能以舊風格含新意境，斯可以舉革命之實矣。

「以舊風格含新意境」，在當時他們的同志中，只有黃遵憲能真正做到。例如他的感懷詩：

大塊駁沌混，渾渾旋大圓。綠首不能算，知有幾萬年。羲軒造書契，今始成五千。以我視後人，若居三代先。俗儒好尊古，日日敲紙研。六經字所無，不敢入詩篇。古人棄糟粕，見之口流涎。沿習甘剽盜，妄造叢罪愆。黃土同擲人，今古何愚賢。即今忽已古，斷自何代前？明窗做流離，高爐熱香煙。左陳端溪硯，右列薛濤箋。我手寫我口，古豈能拘牽！即今並俗語，我若登館編，五千年後人，驚爲古竊瑣。

可以算是詩的革新的宣言之稱時也可以說是白話詩的先導。

文學革命的起來

戊戌政變是因封建政體的動搖而起來的。戊戌政變失敗後，封建政權愈益動搖，過了十多年，遂有辛亥革命。辛亥革命推翻了滿洲政府，結束了專制政體，但因爲和帝國主義妥協之故，封建勢力沒有能夠剷除，帝國主義對中國的侵略也未見緩和。反之，封建勢力因受帝國主義的扶植而更加鞏固。歐洲大戰爆發後，帝國主義對我國的侵略暫見緩和（但日本除外），使我國的民族工業，特別是紡織業、蠶絲業、麵粉業，得乘機發展。那時候，封建勢力已成爲新興工業發展的障礙物。要發展新興工業，把中國的社會推進一步，就不能不剷除封建勢力。因此，覺悟的智識分子開始作反封建的鬥爭。他們反對維持封建勢力的儒家學說，非難傳統的舊道德、舊倫理。這一個新舊勢力的意識形態的鬥爭，在政治上是一「五四運動」，在文學方面是文學革命運動。

文學革命，本來梁啟超等已有這個傾向，但他們主張「當革其枯神，非革其形



式」，這正和他們在政治上只主張變法，不贊成革命一樣的不徹底。其實精神和形式是一致的，要革新精神，便不能不革新形式，用駢體文或八股文的舊形式，決寫不出代表新時代的文學作品來。所以梁啟超在「新民叢報」時代所寫的文章，雖已打破古文義法，但沒有脫盡八股的氣息；黃遵憲等也未敢昌言用白話做詩。到了民國五、六年的時候就不同了。當陳獨秀等創刊「新青年」，排斥孔教，反對舊道德、舊倫理的時候，就有胡適等起來主張革新文學。他們已懂得革命者當革其精神，同時亦當革其形式。最初胡適撰「文學改良芻議」，在「新青年」發表，提出八個條件：

- 一、不用典；
- 二、不用陳套語；
- 三、不講對仗（文當廢駢，詩當廢律）；
- 四、不避俗字俗語（不嫌以白話作詩詞）；
- 五、須講求文法之結構；

六、不作無病之呻吟；

七、不摹倣古人，語語須有個「我」在；

八、須言之有物。

「新青年」的主編者陳獨秀，見了他的提議，立刻表示贊同，並且進一步提出「文學革命」的口號。他撰「文學革命論」，說：

……孔教問題方喧闐於國中，此倫理、道德革命之先聲也。文學革命之氣運醞釀已非一日，其首舉義旗之急先鋒，則爲吾友胡適。余甘冒全國學究之敵，高張文學革命大旗，以爲吾友之聲援。旗上大書特書吾革命軍三大主義：曰，推倒雕琢的、阿諛的貴族文學，建設平易的、抒情的國民文學；曰，推倒陳腐的、鋪張的古典文學，建設新鮮的、立誠的寫實文學；曰，推倒迂晦的、艱澀的山林文學，建設明瞭的、通俗的社會文學。……際茲文學革新之時代，凡屬貴族文學、古典文學、山林文學，均在排斥之列。以何理由而排斥此三種文學耶？曰，貴族文學藻飾依他，失獨立自尊之氣象也；古

典文學鋪張堆砌，失抒情寫實之旨也。山林文學深晦艱澀，自矜以爲名出著古述，於其羣之大多數無裨益也。其形體則陳陳相因，有肉無骨，有形無神，既乃裝飾品而非實用品；其內容則自堯不越帝王，權貴、神仙、鬼怪及其個人學之障通利達；所謂宇宙通所謂人生，所謂社會，舉非其構思所及。此三種文學共同之缺點也。此種文學，蓋與吾河談、誇張、虛偽、迂闊之國民性互相爲因果。今欲革新政治，勢不得不革新盤踞於運用此政治者精神界之文學。使吾人不張目以觀世界社會文學之趨勢及時代之精神，日夜埋頭故紙堆中所之目注心答者，不越帝王、權貴、鬼怪、神仙與夫個人之窮通利達，以此而求重革新文學，革新政治，是縛手足而敵孟賁也。

這篇文章發表後，胡適寄信給陳獨秀，以爲「此事之是非，非一朝一夕所能定，亦非一二人所能定。甚願國中人士能平心靜氣與吾輩同力研究此問題。討論既熟，是非自明。」陳獨秀態度堅決，他回答說：「容納異議，自由討論，固爲學術發達之原則，獨至改良中國文藝當以白話文學爲正宗之說，其是非甚明，必不容反對者

有討論之餘地，必以吾輩所主張爲絕對之是而不容他人之匡正也。這是民國六年  
 的事情。明年，新青年爲實行其主張起見，完全登載白話文。同時胡適、劉復等開  
 始用白話做詩。那年冬天，陳獨秀辦『每週評論』，北京大學傅斯年等辦『新潮』  
 月刊，都登載白話文。至明年爲民國八年，五四運動的起來就在那一年。經過了五  
 四運動後，各種刊物大都登載白話文，白話文的傳布真有一日千里之勢。到那時候  
 文學革命差不多已經成功了。當時反對白話文的人雖還不少，最著名的如林紓給北  
 大校長蔡元培信，屢對「盡廢古書，行用土語爲文學」，但他的抗議，不爲一般進  
 步的青年所重視。到了民國九、十年之間，白話文公然被稱爲國語了。

初期的文學作品

胡適於民國七年發表「建設的文學革命論」，提出「國語的文學，文學的國  
 語」的口號。他說，「我們所提倡的文學革命，一是要替中國創造一種國語的文  
 學。有了國語的文學，方才有文學的國語。有了文學的國語，我們的國語才可算  
 得真正的國語。國語沒有文學，便沒有生命，便沒有價值，便不能成立，便不能發

達。」他認為中國二千年來「文人所做的文學都是死的，都是用已經死了的語言文意字做的。死文字決不能產出活文學」。因此，他首先嘗試用白話做詩，陸續在「新青年」等雜誌上發表，後來編成一部詩集，就名為「嘗試集」。他在集子的前面題入有一首詩：

「嘗試成功自古無」，

放翁此言未必是。

我今爲下一轉語：一嘗試古書，

自古成功在嘗試。

但就胡適所作的白話詩而論，實在並未「成功」；不過經他這樣提倡以後，用白話做詩的人漸漸多起來了。沈尹默在「新青年」上發表了一首「三絃」，富有詩的意境，被公認為成熟的作品。郭沫若在「時事新報」的副刊「學燈」上發表長詩「鳳凰涅槃」，不但一點不學舊詩詞的影響或拘束，還流露出「一種不可遏制的熱情，他自己說，「那首詩是象徵了中國的再生，同時也象徵了自己的再生」。在這個時期中，

寫白話詩的，有康白情、劉延濤、徐志摩等等，都有相當的成就。

在小說方面，最初有魯迅所作，在「新青年」發表的「狂人日記」（一九一八年）。這是一篇劃時代的作品，無論在形式上，在內容上。在這篇小說裏，他揭露了舊社會的醜惡，提出了「人吃人」的控告。他自己說，這篇小說在形式上是受了外國小說的影響，但比起戈果里等的作品來，更為深刻博大。這不是誇張的話。後來魯迅繼續寫作，不久即結集成一本集子，題名「吶喊」。當時從事創作小說的人很多，成功的作品也不少。在初期的文學作品中，可以說小說方面最有成績。

此外在散文方面也有很好的成績。胡適在一九二二年三月寫的「五十年來中國之文學」中說，「白話散文很進步了。長篇議論文的進步，那是顯而易見的，可以不論。這幾年來，散文方面最可注意的發展，乃是×××等提倡的「小品散文」。這一類的小品，用平淡的談話，包藏着深刻的意味，有時很像笨拙，其實卻是滑溜。這一類作品的成功，就可徹底打破那「美文不能用白話」的迷了（按：當時有人以為白話祇能說理，美文只能用文言）。

白話文運動與創造社  
文學研究會與創造社  
(只說白話文，不用文言)。

文學革命最初只是改文言爲白話，後來漸漸注意到文藝理論方面，當時分爲兩派，一派主張「爲人生的藝術」，一派主張「爲藝術的藝術」。前派以「文學研究會」爲代表，後一派可以「創造社」爲代表。×××曾對甘伯「小品精文」。

文學研究會成立於民國十年，主要人物爲沈雁冰(茅盾)、鄭振鐸、葉紹鈞等。主張人生藝術，反對爲藝術而藝術，提倡血與淚的文學。介紹被壓迫的弱小民族的作品。出版「文學週報」，編刊叢書。沈雁冰、鄭振鐸且曾先後去編商務印書館出版的「小說月報」。創造社成立於民國十二年。主要人物爲郭沫若、郁達夫、成仿吾等。主張爲藝術的藝術，曾與文學研究會展開激烈的辯論。他們也出版定期刊物，編印叢書。到了民國十六年以後，創造社又轉變方向，提倡「革命文學」，這便顯示了那時候的新文學運動已前進了一步。內容上。甚至於小詩集、詩話、

這兩派，表面上是對立的，但實際上不過是同一根樹的兩個方向。前者着眼在社會，想從現象認識中尋求改革的道路；後者注重心靈的快感，想從奔放的熱情中

喊出改革的願望。如果說前者是帶有現實主義的傾向，那後者就帶有浪漫主義的傾向了。

### 新文學與魯迅

當上述兩派斷斷爭辯，相持不下的時候，卻有人憑藉豐富的生活經驗，深刻的社會觀察，更加上熱烈的情感，堅強的戰鬥精神，不參加理論的辯論，而埋頭從事於創作，在新文學的建設上盡了最大的任務，留下輝煌的成績。這就是魯迅。

魯迅在他的處女作「狂人日記」裏就提醒大家，一部歷史，一歪歪斜斜的每葉上都寫着「仁義道德」幾個字……從字縫裏看出字來，滿本都寫着兩個字是「喫人」。以後他繼續寫小說，結集成兩個集子「吶喊」和「彷徨」。他的作品大都反映辛亥革命以至民國初年的鄉村生活，充滿着反封建的鬥爭精神。他用一番善意，滿腔熱情，精鍊的或者簡直有些誇張的筆墨，寫出或一羣人的或一面的真實來。在他的作品裏，「現實」和「理想」得到了統一。

魯迅除小說之外，寫了不少「雜文」，差不多從民國十六年以後，他就專寫雜



文了。現存的「魯迅全集」，約六百多萬字，除了翻譯部分及小說等等，其餘便是雜文。他寫的雜文，沒有一篇不是尖利而深刻，擊中敵人的要害，使敵人望風披靡。梁啟超嘗稱贊自己的文章「筆鋒常帶情感」，魯迅則於「筆鋒常帶情感」之外，更加上「深刻」。所以他的雜文，在文學上有不朽的價值。

這裏特別提出魯迅來，因為魯迅是建設新文學的成績最輝煌的一個。此外在「五四」以來二十多年中間，有不少成功的作品，如表見「五四」時代反舊禮教的解放精神的「女神」（郭沫若作）「沈淪」（郁達夫作）等等，反映北伐時代革命狂潮的「幻滅」「動搖」「追求」（均茅盾作）「倪煥之」（葉紹鈞作）等等，描寫「九一八」前後的社會動盪及民族資本家的掙扎的「子夜」（茅盾作）等等，暴露舊家庭的專制和黑暗的「家」（巴金作）「雷雨」（曹禺作）等等，不勝枚舉。總之，文學革命到現在雖只二十多年，經文藝工作者不斷的努力，已經把新文學建設起來了。

新文學的大眾化與民族形式

五四前後的新文學運動，主要是代表那時新興民族資本的知識分子所領導着的，其內容也代表着他們的要求，如反對舊禮教，爭取個人自由等等。那時候是竭力提倡平民文學的；但那時候的所謂「平民」，實際是指市民不是工農大眾，所謂平民文學，其實是市民文學，而不是「大眾自己的文學」。那時候所提倡的白話文，始終還是白話「文」，換句話說，是士大夫的白話，不是大眾自己的白話。但到了五卅（一九二五）以後，新文學運動就從根本上改變了性質，領導者改變了，主導的理論改變了，戰陣中的組織部分也改變了，添進了新的主力，而前一期的主導者卻有些走開了去，他們中間起了分化。再經過一九二七年的大革命，前一期新添進來的的主力，隊伍更加統一，旗幟更加鮮明，「文學為大眾服務」已成爲一致的目標，到一九三〇年遂有「文學大眾化」問題的提出。

文學大眾化的主要條件，不外是：（一）用現代中國大眾的口語來寫作；（二）採用易爲大眾所接受的文藝形式；（三）站在大眾的立場來描寫大眾的生活或其他各種社會現象。再概括一點說，就是：爲大眾所了解（形式），寫大眾的生活。這

一問題的提出，顯然是五四以來新文學運動的更進一步的發展。但在我們的新文學運動史上，由於文學工作者對大眾生活的不夠接近，由於大眾文化水準的落後，在理論上雖提出了「文學大眾化」的問題，而在寫作的實踐上，文學與大眾之間有相當的距離。關於這一個問題，魯迅曾提出過很正確的意見。他說：

文藝本應該並非只有少數的優秀者纔能鑑賞，而是只有少數的先天的低能者所不能鑑賞的東西。倘若說，作品愈高，知音愈少。那麼，推論起來，誰也不懂的東西，就是世界上的絕作了。但讀者也應該有相當的程度。首先是識字，其次是有普通的大體的知識，而思想和情感，也須大抵達到相當的水平。否則，和文藝即不能發生關係。若文藝設法俯就，就容易流為迎合大眾，媚悅大眾。迎合和媚悅，是不會於大眾有益的。所以在現下的教育不平等的社會裏，仍當有種種難易不同的文藝以應各種程度的讀者之需。不過應該多有大眾設想的作家，竭力來作淺顯易解的作品，使大眾能懂，愛看，以擠掉一些陳腐的勞什子。但那文字的程度，恐怕也只能到唱本那樣。因為現在是

使大衆能鑑賞文藝的時代的準備，所以我想只能如此。……【注三】

抗戰開始以後，革命形勢一變，文藝工作者與人民大衆的關係大有改進，新文學不僅簡單地要求大衆化，更進一步要求品質的提高，遂有「民族形式」問題的提出。

「洋八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代之以新鮮活潑的，爲中國老百姓所喜樂聞見的中國作風與中國氣派。」這是民族形式問題的提出者對於民族形式的說明。這兒所說的民族形式，並不限於文學，新中國所需的整個的新文化，各部門的新文化，都必須要有自己的民族形式，而文學更要有自己的民族形式。

民族形式問題提出後，曾引起過文藝界的激烈的辯論，和詳細的商討，歸納起來，可有下面的幾個結論：（一）所謂民族形式應該是廣義的，包括語言、情感、題材以及文體、表現方法、敘述方法等等。（二）形式不能與內容分離，決定民族形式的是民主的內容，正因爲我們今天在文藝的內容上以及法西斯的民主主義爲號召，所以在形式上才有民族的要求。（三）五四時期的平民文學，是狹窄的市

民層的民主主義的表現，目前的民主主義是更高級的，因而形式上也要更接近於廣大羣衆。（四）一九二七年以後的大衆文藝顯然是指工農大衆，它所成功的是建立了革命的世界觀，現任的民族形式的口號，正是對它的一個補充。（五）創造民族形式是繼承五四以後新文藝中的健康成分而向更進步的路上走，固然一方面還要接受外來的和舊有的文藝傳統，但一般說來，比較地不重視封建統治者的文藝傳統和沒落的資本主義文化及其在中國的移植，而國外的健康的寫實主義文學和農民中的活潑有生氣的文學形式，則應該充分地吸收和利用。

民族形式的提出，使中國的新文學到達一個更高的階段。我們期待着今天的文藝作家，站在大衆的立場，批判地接受外來的文藝遺產，接受中國文藝傳統上的優點，進一步創造出中國多數人所喜聞樂見的中國作風中國氣派的文學作品來。

〔注一〕見「仁學」上。

〔注二〕見「胡適文存」三集：「五十年來中國之文學」。

〔注三〕見「集外集拾遺」：「文藝的大衆化」。