

中國新文學的源流

沈兼士題



周作人講校

鄧恭三記錄

中國新文學的源流

北平人文書店印行

中國新文學的源流

版權所有 不准翻印

中華民國二十三年三月訂正再版

三〇〇一——六〇〇〇册

講校者：周作人

記錄者：鄧恭三

發行者：人文書店

洋宣紙本每册實價大洋五角

新聞紙本每册實價大洋四角

中國新文學的源流總目

小引

目次

第一講：關於文學之諸問題

第二講：中國文學的變遷

第三講：清代文學的反動上——八股文

第四講：清代文學的反動下——桐城派古文

第五講：文學革命運動

附錄一：論八股文

附錄二：近代散文鈔篇目

小引

本年三四月間沈兼士先生來叫我到輔仁大學去講演。說話本來非我所長，況且又是學術講演的性質，更使我覺得爲難，但是沈先生是我十多年的老朋友，實在也不好推辭，所以硬起頭皮去講了幾次，所講的題目從頭就沒有定好，彷彿只是什麼關於新文學的什麼之類，既未編講義，也沒有寫出綱領來，只信口開河地說下去就完了。到了講完之後，鄧恭三先生却拿了一本筆記的草稿來叫我校閱，這頗出於我的意料之外，再看所記錄的不但絕少錯誤，而且反把我所亂說的話整理得略有次序，這尤其使我佩服。同時北平有一家書店願意印行這本

小冊，和鄧先生接洽，我便贊成他們的意思，心想一不做二不休，索性印了出來也好。就勸鄧先生這樣辦了。

我想印了出來也好的理由是很簡單的。大約就是這幾點。其一，鄧先生既然記錄了下來，又記得很好，這個工作埋沒了也可惜。其二，恰巧有書店願印，也是個機緣。其三，我自己說過就忘了，藉此可以留個底稿。其四，有了印本，我可以分給朋友們看看。這些都有點兒近於自私自利，如其要說得冠冕一點，似乎應該再加上一句：公之於世，就正大雅。不過我覺得不敢這樣說，我本不是研究中國文學史的，這只是臨時隨便說的閑話，意見的謬誤不必說了，就是敘述上不完不備草率籠統的地方也到處皆是，當作談天的資料對朋友們談談也還不妨，若是算牠是學術論文那樣去辦，那實是不敢當的。萬一有

學者看重我，定要那樣地鞭策我，我自然也硬着頭皮忍受，不敢求饒，但總之我想印了出來也好的理由是如上述的那麼簡單，所可說的只有這四點罷了。

末了，我想順便聲明，這講演裡的主意大抵是我杜撰的。我說杜撰，並不是說新發明，想註冊專利，我只是說無所根據而已。我的意見並非依據西洋某人的論文，或是遵照東洋某人的書本，演繹應用來的。那麼是周公孔聖人夢中傳授的嗎？也未必然。公安派的文學歷史觀念確是我所佩服的，不過我的杜撰意見在未讀三袁文集的時候已經有了，而且根本上也不盡同，因為我所說的是文學上的主義或態度，他們所說的多是文體的問題。這樣說來似乎事情非常神祕，彷彿在我的杜園瓜菜內竟出了什麼嘉禾瑞草，有了不得的樣子；我想這當然是

不會有的。假如要追尋下去，這到底是那皇的來源，那麼我只得實說出來：這是從說書來的。他們說三國什麼時候，必定首先喝道：且說天下大勢，合久必分，分久必合。我覺得這是一句很精的格言。我從這上邊建設起我的議論來，說沒有根基也是沒有根基，若說是有，那也就很有根基的了。

中華民國二十一年七月二十六日，周作人記於北平西北城。

目次

第一講 關於文學之諸問題

文學是什麼——文學的範圍——研究的對象——研究文學的預備知識——文學的起源——文學的用處。

第二講 中國文學的變遷

兩種潮流的起伏——歷代文學的變遷——明末的新文學運動——公安派及其文學主張——竟陵派之繼起——公安竟陵兩派的結合。

第三講 清代文學的反動上——八股文

清代文學總覽——八股文的來源——八股文的作法及各種限制——

——試帖詩和詩鐘——八股文所激起的反動。

第四講 清代文學的反動下——桐城派古文

桐城派的統系——桐城派의思想和桐城義法——桐城派的演變——桐城派和新文學運動的關係——死去的公安派精神的甦醒——桐城派所激起的反動。

第五講 文學革命運動

清末政治的變動所給予文學的影響——梁任公和文學改革的關係——白話作品的出現——新青年雜誌的刊行和文學革命問題的提出——舊勢力的恐怖和掙扎——文學革命運動和明末新文學運動根本精神之所以相同——用白話的理由。

第一講 關於文學之諸問題

文學是什麼

文學的範圍

研究的對象

研究文學的預備知識

文學的起源

文學的用處

現在所定的講題是「中國的新文學運動」，是想在這題目之下，對於中國新文學運動的源流、經過、和它的意義，據自己所知道所見到的，加以說明。但爲了說明的方便，對於和這題目有關的別的問題，還須先行說明一下：

一，文學是什麼？

關於文學是什麼的問題，至今還沒有一定的解答。這本是一個屬於文學概論範圍內的題目，應當向研究文學的專門家去問，無奈專門家至今也並沒有定論。試翻開文學概論一類的書籍看，彼此所下的定義各不相同。本來這也是一件很困難的事。有一位英國人曾作過一篇

文章，裏面大體的意思是說：在各種學問裏面，有些是可以找出一定的非來的，有些則不能。譬如化學上原子的數目，絕不能同時有兩個，有兩個則必有一對一錯。假如有人發見了一種新原子，別人也斷不能加以否認。生物學上的進化論也是如此，既然進化論是對的，一切和進化論相對的學說便都是錯的。另外如哲學宗教等等，則找不出這樣絕對的是與非來。自古代的希臘到現在，自亞力士多德的哲學，以至詹姆斯和杜威的實驗哲學，派別很多很多，其中誰是誰非，是沒有法子斷定的，到了宗教問題尤甚。這是一種所謂不可知論。我覺得文學這東西也應是這種不可知的學問之一種，因而下定義很難。現在，我想將我自己的意見說出來，聊供大家的參考。因為對於文學的理論，自己不曾作過專門的研究，其中定不免有許多可笑的地

方。大家可向各種文學概論書籍裏面去找，如能找到更好的說法那便最好了。

在我的意見——其實也是很籠統的——以爲：

『文學是用美妙的形式，將作者獨特的思想和感情傳達出來，使看的人能因而得到愉快的一種東西』。

這樣說，自然毛病也很多，第一句失之於太籠統；第二句是人云亦云，大概沒有什麼毛病；第三句裏面的「愉快」二字，則必會有人以爲最不妥當。不過，在我的意思中，這「愉快」的範圍是很廣的：當我們讀過一篇描寫「光明」描寫「快樂」的文字之後，自然能得

到「愉快」的感覺；讀過描寫「黑暗」描寫「悽慘」的作品之後，所

生的感情也同樣可以解作「愉快」——這「愉快」是有些爽快的意思

在內。正如我們身上生了瘡，用刀割過之後，疼是免不了的，然而却覺得痛快。這意思金聖嘆也會說過，他說生了瘡時，關了門自己用熱水燙洗一下，「不亦快哉」。這也便是我的所謂「愉快」。當然這「愉快」不是指哈哈一笑而言。

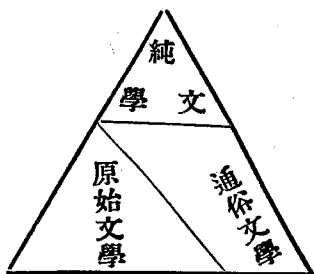
實際說來，愉快和痛苦之間，相去是並不很遠的。在我們的皮膚作癢的時候，我們用手去搔那癢處，這時候是覺得愉快的，但用力稍過，便常將皮膚抓破，便又不免覺得痛苦了。在文學方面，情形也正相同。

一位法國詩人，他所作的詩都很難懂，按他的意見，讀詩是和兒童猜謎差不多，當初不能全懂，只能了解十分之三四，再由這十分之三四加以推廣補充，得到彷彿創作的愉快。以後了解的愈多，所得的

愉快也愈多。正如對兒童打一謎語說「蹊蹊實蹊蹊，坐着還比立着高」，在兒童們乍聽時當然不懂，然而好奇心使得他們高興，等後來再告訴他們說這是一個活的東西，如此便可以悟得出是一隻狗，也便因而感到更多的愉快了。

二， 文學的範圍

近來大家都有一種共通的毛病，就是：無論在學校裏所研究的，或是個人所閱讀的，或是在文學史上所注意到的，大半都是偏於極狹義的文學方面，即所謂純文學。在我覺得文學的全部好像是一座山的樣子，可以將它畫作山似的一種圖式：



我們現在所偏重的純粹文學，只是在這山頂上的一小部分。實則文學和政治經濟一樣，是整個文化的一部分，是一層層累積起來的。我們必須拿它當作文化的一種去研究，必須注意到它的全體，祇是山頂上一部分是不够用的。

圖裏邊的原始文學是指由民間自己創作出來，供他們自己歌詠欣賞的一部分而言，如山歌民謠之類全是。這種東西所用的都是文學上最低級的形式，然而却是後來詩歌的本源。現在，一般研究中國文學或編著中國文學史的，多半是從詩經開始，但民間的歌謠是遠在詩經之前便已產生了，拋開了這一部分而不加注意，則對於文學的來源便將無法說明。

通俗文學是比較原始文學進步一點的。它是受了純文學的影響，由低級的文人寫出來，裏邊羅雜了很多官僚和士大夫的升官發財的思想進去的，三國演義、水滸、七俠五義，以及大鼓書曲本之類都是。現在的報紙上也還每天一段段的登載這種東西。它所給予中國社會的影響最大。記得有一位英國學者，曾到希臘去過，回來後他向人說，

希臘民間的風俗習慣，還都十分鄙陋，據他看來，在希臘是和不會生過蘇格拉底亞力士多德諸人一樣。他們的哲學只有一般研究學問的人們知道，對於一般國民是沒有任何影響的。在中國，情形也是這樣。影響中國社會的力量最大的，不是孔子和老子，不是純粹文學，而是道教（不是老莊的道家）和通俗文學。因此，要研究中國文學，更不能置通俗文學於不顧。

所以，照我的意見，今後大家研究文學，應將文學的範圍擴大，不要僅僅注意到最高級的一部分，而要注意到它的全體。

三， 研究的對象

研究文學有兩條道路可走：

(1) 科學的：

(a) 文學

(b) 文學史

(2) 藝術的：

(a) 創作

(b) 賞鑑

第一種是科學的研究法，是應用心理學或歷史等對文學加以剖析的。譬如對於文學的結構，要研究究竟怎麼樣排列才可以使人更受感動，這便是應用心理學的研究法。日本帝國大學教授夏目漱石的文學論，現已有人譯出了，這本書即是用這樣的方法去研究文學的。至於文學史則是以時代的先後爲序而研究文學的演變或研究某作家及其作品的。不過，我以爲文學史的研究在現今那樣辦法，即是孤立的、隔

離的研究，多少有些不合適：既然文學史所研究的爲各時代的文學情況，那便和社會進化史、政治經濟思想史等同爲文化史的一部分，因而這課程便應以治歷史的態度去研究。至於某作家的歷史的研究，那便是研究某作家的傳記，更是歷史方面的事情了。這樣地治文學的，實在是一個歷史家或社會學家，總之是一個科學家是無疑的了。

第二條路子是藝術的，即由我們自己拿文學當作一件藝術品而去創作它或作爲一件藝術品而對它加以賞鑑。

要創作，天才是必要的條件。我們愛好文學，高興時也可以自己去寫一點，無論是詩歌、散文、或是小說。但如覺得自己沒有能寫得好的才能，即可拋開，這不是可以勉強的事。在學校上課，別的知識技能都可從課堂上學得，惟有創作的才能學不來。按道理講，在藝術

學校裏邊應該添設文學一科，將如何去創作文學的事正式地加以研究指導。但這實在困難。學作畫學過四年之後，提筆便可以作出一幅畫子，文學的創作却不能有如此的成績。有很多的大作家，都不是因為學習創作而成功的。而且，說也奇怪，好像醫學和工學對文學更有特別的幫助一樣，很多文學家起初都是學醫或學工程的。契訶夫 (Anton P. Chekhov) 是學醫的，湯姆斯哈代 (Thomas Hardy) 是學工的，中國的郭沫若 是學醫的，成仿吾 是學工的。此外，這樣的例子還很多。大家也最好不要以創作爲專門的事業，應該於創作之外，另有技能，另有職業，這樣對文學將更有好處。在很早以前，章太炎 先生便作這樣的主張，他總是勸人不要依賴學問吃飯，那時是爲了反對滿清，假如專依學問爲生，則只有爲滿清 做官，而那樣的必失去研究學問的

自由。到現在我覺得這種主張還可適用。單依文學爲謀生之具，這樣的人如加多起來，勢必造成文學的墮落。因爲，現在的文學作品，也和工藝出品一樣，已經不復是家庭手工業時代，作出東西之後，掛在門口出賣是不成了，必得由資本家的印刷所去印行才可。在這種情形之下，如專依賣文糊口，則一想創作，先須想到這作品的銷路，想到出版者歡迎與否，社會上歡迎與否，更須有官廳方面的禁止與否，和其他種種的顧慮，如是便一定會生出文學上的不振作的現象來。一位日本的普羅文學者的領袖，他作過一本日本普羅文學運動史，在裏邊他也說出了同樣的意見。因爲日本的普羅作家，大半都須出賣稿子於資產階級的出版家以維持生活，如是，他把最用心的作品，賣給那利用普羅文學以漁利的資本主義的雜誌社、書店，更沒有力量爲自己的

雜誌上作出好的文章來。其結果，使一個普羅作家的精力消耗不少，而好的普羅文學却終於產生不出來，如果另有專業而不這樣的專賴文學爲生，則作品的出賣與否沒有關係，在創作的時候，自然也就可以免去許多顧慮了。

賞鑑文學，是人人都可以作得到的，並無需乎天才。看見一幅圖畫，假如那圖畫畫得很好，各種顏色配合適度，即在不曾作畫的人看來，是也會覺得悅目的。對於文學作品亦復如此。無論作什麼事情的人，都同樣有欣賞文學的能力。現在研究學問的人，似乎將各種學問分隔得太遠了，學文學的每易對科學疏淡，而學科學的則又以爲文學書籍只有文科的人才應讀。其實是不然的。於此，我要說一說我是怎樣和文學發生了關係的，這是我自己走過的道路，說起來覺得切實一

點，

法，單

種具體

我

民族革

他講學

文學接

些是描

很受到

生興趣

是，得

只要有機緣有興趣，學海軍的人，對於文學作品也能够閱讀賞鑑，從事於別種職業的人，自然更沒有不能够的。

四，研究文學的預備知識

所謂預備知識者，也可以說就是指高級中學內的各種功課而言，我時常聽到一般青年朋友說，他是愛好文學的，科學對他沒有用處，尤其是數學，格外使人討厭，將來既是要研究文學，自然可以不必去學這些東西。這實是一種不好的現象，對於訓練思想說，科學，連數學在內，是有很大的用處的。現在，要從高中的普通課程中，提出和文學的關係比較密切的幾種，向大家一說：

1. 文字學——這是不消說的，研究文學的人，當然先須懂得文字。現在國文系裏也都有這種科目，不再多說。

2. 生物學——有人會問我人生究竟是怎麼一回事，我回答說我也說不出，如必欲要我回答這問題，那麼，最好你去研究生物學，生物學說明了生物的生活情形，人也是生物之一，人生的根本原則便可從這裏去看出來了。文學，和生物學一樣，是以人生為對象的東西，所以，這兩者的關係特別密切，而研究文學的人，自然也就應當去研究一下生物學了。

3. 歷史——歷史所記載的是人類過去生活的經驗，是現在人類生活的根據。比如文學史，是以前人生行為的表現，在文學上所能看得出的。其他講政治經濟之變遷的，也都有研究的必要，有如人的耳目口鼻，每部分都各有其作用。幾年前，郭沫若就主張詩人必須懂得人類學——即社會學，亦即我所說的歷史，不過我所說的歷史的範圍

是比較廣些。當時很有人以爲郭先生的主張奇怪，何以詩人必須懂人類學呢？其實這是很容易知道的：人類學是研究人類形體精神兩方面的學問，對於研究文學的人，幫助的確很多。

近來治文學的人，也有應用歷史方法的了，然而有時又過於機械。近中在某雜誌上見到一篇文章，說隋代的中國文學是商業時代的文學。其實，中國的社會，在隋以前和隋以後，並沒有多少不同，前後都是手工業時代，沒有變化，工業上既沒有變化，怎會有了不同的商業時代呢？這是因爲沒有看清中國和西洋近代的不同，說來便與事實不相符合了。

五，文學的起源

要說明中國的新文學運動，先須有說明的根據，這便是關於文學

起源的問題：

從印度和希臘諸國，都可找出文學起源的說明來，現在單就希臘戲劇的發生說一說，由此一端便可知道其他一切。

大家都知道，文學本是宗教的一部分，只因二者的性質不同，所以到後來又從宗教裏分化了出來。宗教和政治組織相同，原為幫助人類去好好地生存的方法之一。如在中國古代的迎春儀式，其最初的目的就是要將春天迎接了來，以利五穀和牲畜的生長。當時是以爲若沒有這種儀式，則冬天怕將永住不去，而春天也怕永不再來了。在明末劉侗所著帝京景物略內，我們可找到對這種儀式很詳細的說明，大體是在立春之前一日，繫些春牛芒神之類，去將春神迎接了來。在希臘也如是。時候也是在冬春之交，在迎春的一天，有人化裝爲春之神，

另外有五十個扮演侍從的人。春之神代表善人，先被惡神所害，造成一段悲劇，後又復活過來，這是以代表春去而又復來的意思。當時扮演春神的人都要身披羊皮，其用意大概在表示易于生長。英文中之 Tragedy（悲劇）原為希臘文中之 Tragoedia，其意義本為羊歌，後來才以此字專作悲劇解釋的。

在化裝迎春的這一天，有很多很多的國民都去參加，其參加的用意，在最初并不是為看熱鬧，而是作為舉行這儀式的一份子而去的。其後一般國民的文化程度漸高，知道無論迎春與否，春天總是每年都要來的。於是，儀式雖還照舊舉行，而參加者的態度却有了變更，不再是去參加儀式，而是作為旁觀者去看熱鬧了。這時候所演的戲劇不只一齣，迎春成為最後一幕，主脚也逐漸加多，侍從者從此也變為後

場了。更後來將末齣取消，單剩前面的幾齣悲劇，從此，戲劇便從宗教儀式裏脫化出來了。

文學和宗教兩者的性質之不同，是在於其有無「目的」：宗教儀式都是有目的的，文學則沒有。譬如在夏季將要下雨的時候，我們時常因天氣的悶熱而感到煩躁，常是禁不住地喊道：「啊，快下雨吧！」這樣是藝術的態度。道士們求雨則有種種儀式，如以擊鼓表示打雷，揮黑旗表示刮風，洒水表示下雨等等。他們是想用這種儀式以促使雨的下降爲目的的。詩序上說：

情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

我的意見，說來是無異於這幾句話的。文學只有感情沒有目的。若必

謂爲是有目的的，那麼也單是以「說出」爲目的。正如我們在冬時候談天，常說道：「今天真冷！」說這話的用意，當然並不是想向對方借錢去做衣服，而只是很單純地說出自己的感覺罷了。

我們當作文學看的書籍，宗教家常要用作勸善的工具。我們讀關雎一詩，只以爲是一首新婚時的好詩罷了，在鄉下的塾師却以爲有天經地義似的道理在內。又如讚美歌在我們桌上是文學，信徒在教堂中唸却是宗教了。這些，都是文學和宗教的差異之點，設使沒有這種差異，當然也就不會分而爲二了。

以後，我便想以此點作爲根據，應用這種觀點以說明中國新文學運動的情形和意義，它的前因和它的後果。

六，文學的用處

從前面我所說的許多話中，大家當可看得出來：文學是無用的東西。因為我們所說的文學，只是以達到作者的思想感情為滿足的，此外再無目的之可言。裏面，沒有多大鼓動的力量，也沒有教訓，只能令人聊以快意。不過，即這使人聊以快意的一點，也可以算作一種用處的：牠能使作者胸懷中的不平因寫出而得以平息；讀者雖得不到什麼教訓，却也不是沒有益處。

關於讀者所能得到的益處，可以這樣地加以說明——但這也是希臘的亞力士多德很早就在他的詩學內主張過的，便是一種祓除作用。

從前的人們都以水滸為誨盜的小說，在我們看來正相反，它不但不誨盜，且還能減少社會上很多的危險。每一個被侮辱和被損害者，都想復仇，但等他看過水滸之後，便感到痛快，彷彿氣已出過，彷彿

我們所氣恨的人已被梁山泊的英雄打死，因而自己的氣憤也就跟着消滅了。紅樓夢對讀者也能發生同等的作用。

一位現還在世的英國思想家，他以爲文學是一種精神上的體操。當我們用功的時候，長時間不作筋肉的活動，則肌肉疲倦，必須再去作些運動，將多餘的力量用掉，然後才覺得舒服。文學的作用也是如此。在未開化或半開化的社會裏，人們的氣憤容易發洩。在文明社會中，則處處設有警察維持秩序，要起訴則又常因法律證據不足而不能，但此種在社會上發洩不出的憤懣，終須有一地方去發洩，在前，各國每年都有一天特許罵人，凡平常所不敢罵的人，在那天也可向之大罵。罵過之後，則憤氣自平。現在這種習俗已經沒有，但文學的作

用却與此相同。這樣說則真正文學作品沒有不於人有益的，在積極方

面沒有用處
罵過一般作
到做起事情
已經沒有氣
而意見却不

有人以

消極的作用
以，但那樣
寫字用的，
在打架的時
正用處。文

文學，彷彿只有在社會上失敗的弱者才需要，對於際遇好的，或沒有不滿足的人們，他們任何時任何事既都能隨心所欲，文學自然沒有必要。而在一般的弱者，在他們的心中感到苦悶，或遇到了人力無能為的生死問題時，則多半用文學把這時的感觸發揮出去。凡在另有積極方法可施，還不至于沒有辦法或不可能時，如政治上的腐敗等，當然可去實際地參加政治改革運動，而不必藉文學發牢騷了。

第二講 中國文學的變遷

兩種潮流的起伏

歷代文學的變遷

明末的新文學運動

公安派及其文學主張

竟陵派之繼起

公安竟陵兩派的結合

上次講到文學最先是混在宗教之內的，後來因為性質不同分化了出來。分出之後，在文學的領域內馬上又有兩種不同的潮流：

(甲) 詩言志——言志派

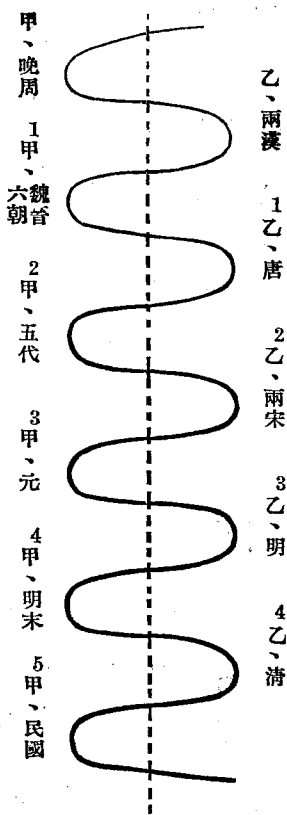
(乙) 文以載道——載道派

言志之外所以又生出載道派的原因，是因為文學剛從宗教脫出之後，原來的勢力尚有一部分保存在文學之內，有些人以為單是言志未免太無聊，於是便主張以文學為工具，再藉這工具將另外的更重要的東西——「道」，表現出來。

這兩種潮流的起伏，便造成了中國的文學史。我們以這樣的觀點

去看中國的新文學運動，自然也比較容易看得清楚。

中國的文學，在過去所走的並不是一條直路，而是像一道彎曲的河流，從甲處流到乙處，又從乙處流到甲處。遇到一次抵抗，其方向即起一次轉變。略如下圖：



圖中的虛線是表示文學上的一直的方向的，但這只是可以空想得

出來，而實際上並沒有的。

民國以後的新文學運動，有人以為是一件破天荒的事情，胡適之先生在他所著的白話文學史中，就以爲白話文學是中國文學唯一的目的地，以前的文學也是朝着這個方向走，只因爲障礙物太多，直到現在才得走入正軌，而從今以後一定就要這樣走下去。這意見我是不大贊同的。照我看來，中國文學始終是兩種互相反對的力量起伏着，過去如此，將來也總如此。

要說明這次的新文學運動，必須先看看以前的文學是什麼樣子。現在我想從明末的新文學運動說起，看看那時候是什麼情形，中間怎樣經過了清代的反動，又怎樣對這反動起了反動而產生了最近這次的文學革命運動。更前的在這裏只能略一提及，希望大家自己去研究，得

_____ 1. _____ 2. _____ 3. _____ 4. _____ 5. _____

12

魏時三國鼎立，晉代也只有很少年歲的統一局面，因而這時候的文學，又重新得到解放，所出的書籍都比較有趣一些。而在漢朝已起頭的駢體文，到這時期也更加發達起來。更有趣的是這時候尙清談的特別風氣。後來有很多人以為清談是晉朝的亡國之因，近來胡適之、顧頡剛諸先生已不以為然，我們也覺得政局的糟糕絕不能歸咎於這樣的事情。他們在當時清談些什麼，我們雖不能知道，但想來是一定很有趣味的事。世說新語是可以代表這時候的時代精神的一部書。另外還有很多的好文章，如六朝時的洛陽伽藍記、水經注、顏氏家訓等書內都有。顏氏家訓本不是文學書，其中的文章却寫得很好，尤其是顏之推的思想，其明達不但為兩漢人所不及，即使他生在現代，也絕不算落伍的人物，對各方面他都具有很真切的了解，沒一點固執之處。

水經注是講地理的書，而裏邊的文章也特別好。甘肅有的文章，平心靜氣地講，的確都是很好的，即估計也很難寫得那樣好。

唐朝，和兩漢一樣，社會上較統一，文學隨之因而便沒有多少好的作品。這時代的文人，我們可作代表。雖然韓愈號稱文起八代之衰，六朝的駢文倒了，但他的文章，即使是最有名的盤谷序，據我不好。僅有的幾篇好些的，是在他忘記了載道的時，然不是他的代表作品。

自從韓愈好在文章裏面講道統而後，講道統的永遠去不掉的老毛病。文以載道的口號，雖則是到

但那只是承接着韓愈的系統而已。

詩是唐朝新起的東西，詩的體裁也在唐時加多起來，如七言詩、絕句、律詩等都是。但這只是由於當時攷詩的緣故。因攷詩所以作詩的加多，作品多了自然就有很多的好詩。然而這情形終於和六朝時候的創作情形是不相同的。

唐以後，五代至宋初，通是走着詩言志的道路。詞，雖是和樂府的關係很大，但總是這時期新興的一種東西。在宋初好像還很大胆地走着這條言志的路，到了政局穩定之後，大的潮流便又轉入于載道方面。陸放翁、黃山谷、蘇東坡諸人對這潮流也不能抵抗，他們所寫下的，凡是我們所認為有文學價值的，通是他們暗地裡隨便一寫認為好玩的東西。蘇東坡總算是宋朝的大作家，胡適之先生很稱許他，明

末的公安派對他也捧得特別厲害，但我覺得他絕不是文學運動方面的人物，他的有名，在當時只是因為他反對王安石，因為他在政治方面的反動。（我們看來，王安石的文章和政見，是比較好的，反王派的政治思想實在無可取。）他的作品中的一大部分，都是摹擬古人的。如三蘇策論裡面的文章，大抵都是學韓愈，學古文的。只因他聰明過人，所以學得來還好。另外的一小部分，不是正經文章，只是他隨便一寫的東西，如書信題跋之類，在他本認為不甚重要，不是想要傳留給後人的，因而寫的時候，態度便很自然，而他所有的好文章，就全在這一部分裏面。從這裏可以見出他仍是屬於韓愈的系統之下，是載道派的人物。

清末有一位汪瑑批評揚雄，他說揚雄的文章專門摹仿古人，寫得

都不好。好的，只有酒箴一篇。那是因爲他寫的時候隨隨便便，沒想讓它傳後之故。這話的確不錯。寫文章時不擺架子，當可寫得十分自然。好像一般官僚，在外邊總是擺着官僚架子，在家裏則有時講講笑話，自然也就顯得很真誠了。所以，宋朝也有好文章，却都是在作者忘記擺架子的時候所寫的。

元朝有新興的曲，文學又從舊圈套裏解脫了出來。到明朝的前後七子，認爲元代以至明初時候的文學沒有價值，於是要來復古；不讀唐代以後的書籍，不學杜甫以後的詩，作文更必須學周秦諸子。他們的時代是十六世紀的前半：前七子是在弘治年間，爲李夢陽何景明等人；後七子在嘉靖年間，爲李攀龍王世貞等人。他們所生時代雖有先後，其主張復古却是完全一樣的。

對於這復古的風氣，揭了反叛的旗幟的，是公安派和竟陵派。公安派的主要人物是三袁，即袁宗道、袁宏道、袁中道三人，他們是萬曆朝的人物，約當西歷十六世紀之末至十七世紀之初。因為他們是湖北公安縣人，所以有了公安派的名稱。他們的主張很簡單，可以說和胡適之先生的主張差不多。所不同的，那時是十六世紀，利瑪竇還沒有來中國，所以缺乏西洋思想。假如從現代胡適之先生的主張裏面減去他所受到的西洋的影響，科學、哲學、文學以及思想各方面的，那便是公安派의思想和主張了。而他們對於中國文學變遷的看法，較諸現代談文學的人或者還要清楚一點。理論和文章都很對很好，可惜他們的運氣不好，到清朝他們的著作便都成爲禁書了，他們的運動也給乾嘉學者所打倒了。

「獨抒性靈，不拘格套」，這是公安派的主張。在袁中郎（宏道）

叙小修詩內，他說道：

……其間有佳處，亦有疵處。佳處自不必言，即疵亦多本色獨造語。然予則極喜其疵處，而所謂佳者，尙不能不以粉飾蹈襲爲恨，以爲未能盡脫近代文人習氣故也。

蓋詩文至近代而卑極矣。文則必欲準於秦漢，詩則必欲準於盛唐。剿襲模擬，影響步趨。見人有一語不相肖者，則共指以爲野狐外道。曾不知文準秦漢矣，秦漢人曷嘗字字準六經歟。詩準盛唐矣，盛唐人曷嘗字字學漢魏歟。秦漢而學六經，豈復有秦漢之文？盛唐而學漢魏，豈復有盛唐之詩？惟夫代有升降而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以可貴，原不可以優劣論

也。

且夫天下之物，孤行則必不可無，必不可無雖欲廢焉而不能。

雷同則可以不有，可以不有則雖欲存焉而不能。……

這些話，說得都很得要領，也很像近代人所講的話。

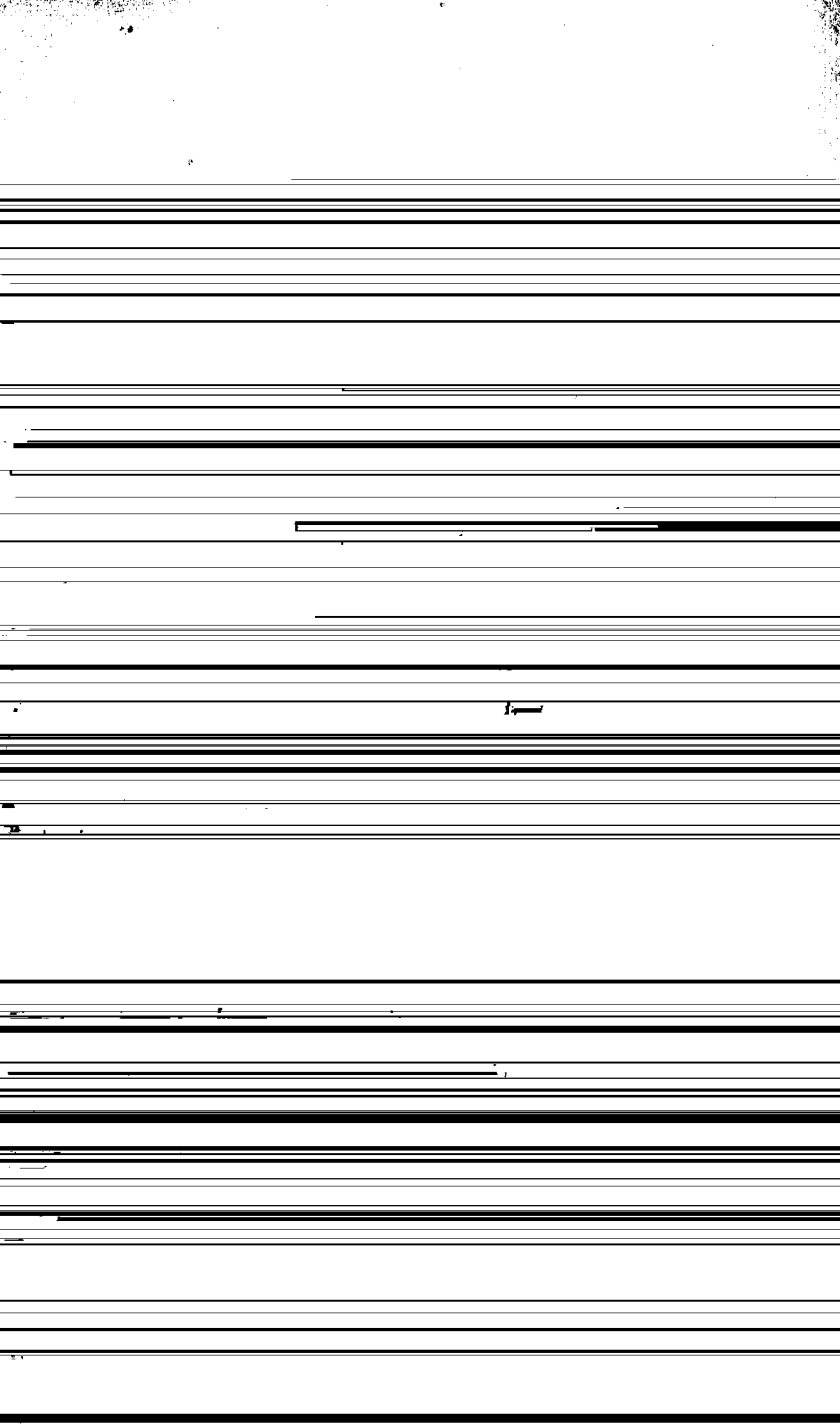
在中郎爲江進之的雪濤閣集所作序文內，說明了他對於文學變遷

的見解：

……夫古有古之時，今有今之時，襲古人語言之迹而冒以爲古，是處嚴冬而襲夏之葛者也。騷之不襲雅也，雅之體窮於怨，不騷不足以寄也。後人有擬而爲之者，終不肖也，何也？彼直求騷於騷之中也。至蘇李述別，十九等篇，騷之音節體制皆變矣，然不謂之真騷不可也。……

後面，他講到文章的「法」——即現在之所謂「主義」或「體裁」：夫法因於敝而成於過者也：矯六朝駢麗釘餽之習者以流麗勝，釘餽者固流麗之因也，然其過在於輕纖，盛唐諸人以闊大矯之；已闊矣又因闊而生莽，是故續盛唐者，以情實矯之；已實矣，又因實而生俚，是故續中唐者以奇僻矯之。然奇則其境必狹，而僻則其務爲不以根相勝。故詩之道至晚唐而益小。有宋歐蘇輩出，大變晚習，於物無所不收，於法無所不有，於情無所不暢，於境無所不取。滔滔莽莽，有若江河。今之人徒見宋之不法唐，而不知宋因唐而有法者也。

對於文學史這樣看法，較諸說「中國文學在過去所走的全非正路，只有現在所走的道路才對」要高明得多。



有封建意味，那是時代使然的。他的反對摹倣古人的見解實在很正確。摹倣可不用思想，因而他所說的這種流弊乃是當然的。近來各學校攷試，每每以「董仲舒的思想」或「揚雄的思想」等作為國文題目，這也容易發生如袁中郎所說的這種毛病，使得能作文章的作來不得要領，不能作的更感到無處下筆。外國大學的入學試題，多半是「旅行的快樂」一類，而不是關於莎士比亞的戲曲一類的。中國，也應改變一下，照我想，如能以太陽或楊柳等作為作文題目，當比較合適一些，因為文學的造詣較深的人，可能作得出好文章來。

伯修（宗道）的見解較中郎稍差一些。在他的白蘇齋集內的論文裏邊，他也提出了反對學古人的意見：

……今之圓領方袍，所以學古人之綴葉蔽皮也。今之五味煎

熬，所以學古人之茹毛飲血也。何也？古人之意期於飽口腹蔽形體，今人之意亦期於飽口腹蔽形體，未嘗異也。彼摘古人字句入己著作者，是無異綴皮葉於衣袂之中，投毛血於穀核之內也。大抵古人之文專期於達，而今人之文專期於不達。以不達學達，是可謂學古者乎？（論文上）

……有一派學問則釀出一種意見，有一種意見，則創出一般言語。言語無意見則虛浮，虛浮則雷同矣。故大喜者必絕倒，大哀者必號痛，大怒者必叫吼動地，髮上指冠。惟戲場中人，心中本無可喜而欲強笑，亦無可哀而欲強哭，其勢不得不假借模擬耳。今之文士，浮浮泛泛，原不會的然做一項學問，叩其胸中亦茫然不會具一絲意見，徒見古人有立言不朽之說，有能詩

能文之名，亦欲搦管伸紙，入此行市，連篇累牘，圖人稱揚。夫以茫昧之胸而妄意鴻鈺之裁，自非行乞左馬之側，募緣殘溺，盜竊遺矢，安能寫滿卷帙乎？試將諸公一編，抹去古語陳句，幾不免曳白矣。

……然其病源則不在模擬，而在無識。若使胸中的有所見，苞塞於中，將墨不暇研，筆不暇揮，兔起鶻落，猶恐或逸，況有閒暇暇暑引用古人詞句耶？故學者誠能從學生理，從理生文，雖驅之使模不可得矣。（論文下）

這雖然一半講笑話，一半挖苦人，其意見却很可取。

從這些文章裏面，公安派對文學的主張，已可概見。對他們自己所作的文章，我們也可作一句總括的批評，便是：「清新流麗」。他

們的詩也都巧妙而易懂。他們不在文章裏面擺架子，不講治國平天下的大道理，只要看過前後七子的假古董，就可很容易看出他們的好處來。

不過，公安派後來的流弊也就因此而生，所作的文章都過於空疏浮滑，清楚而不深厚。好像一個水池，汗濁了當然不行，但如清得一眼能看到池底，水草和魚類一齊可以看清，也覺得沒有意思。而公安派後來的毛病即在此。於是竟陵派又起而加以補救。竟陵派的主要人物是鍾惺和譚元春，他們的文章很怪，裏邊有很多奇僻的詞句，但其奇僻絕不是在摹倣左馬，而只是任着他們自己的意思亂作的，其中有許多很好玩，有些則很難看得懂。另外的人物是倪元璐、劉侗諸人，倪的文章現在較不易看到，劉侗和于奕正合作的帝京景物略在現在可

算是竟陵派唯一的代表作品，從中可看出竟陵派文學的特別處。

後來公安竟陵兩派文學融合起來，產生了清初張岱（宗子）諸人的作品，其中如鄒孺文集等，都非常奇妙。鄒孺文集現在不易買到，可買到的有西湖夢尋和陶菴夢憶兩書，裏邊通有些很好的文章。這也可以說是兩派結合後的大成績。

那一次的文學運動，和民國以來的這次文學革命運動，很有些相像的地方。兩次的主張和趨勢，幾乎都很相同。更奇怪的是，有許多作品也都很相似。胡適之、冰心、和徐志摩的作品，很像公安派的，清新透明而味道不甚深厚。好像一個水晶球樣，雖是晶瑩好看，但仔細地看許多時就覺得沒有多少意思了。和竟陵派相似的是俞平伯和廢名兩人，他們的作品有時很難懂，而這難懂却正是他們的好處。同樣

用白話寫文章，他們所寫出來的，却另是一樣，不像透明的水晶球，要看懂必須費些功夫才行。然而更奇怪的是俞平伯和廢名並不讀竟陵派的書籍，他們的相似完全是無意中的巧合。從此，也更可見出明末和現今兩次文學運動的趨向是怎樣的相同了。

第三講 清代文學的反動（上）

八股文

清代文學總覽

八股文的來源

八股文的作法及各種限制

試帖詩和詩鐘

八股文所激起的反動

以袁中郎作爲代表的公安派，其在文學上的勢力，直繼續至清朝的康熙時代。集公安竟陵兩派之大成的，上次已經說過，是張岱、張岱便是明末清初的人。另外還有金聖嘆、李笠翁、鄭燮、金農、袁枚諸人。金聖嘆的思想很好，他的文學批評很有新的意見，這在他所批點的西廂水滸等書上全可看得出來。他留下來的文章並不多，但從他所作的兩篇水滸傳的序文中，也可以看得出他的主張來的，他能將水滸西廂和左傳史記同樣當作文學書看，不將前者認爲誣淫誣盜的東西，這在當時實在是一件很不容易的事。李笠翁所著有笠翁一家言，其中對於文學的見解和人生的見解也都很好。他們都是康熙時代的人。

其後便成了強弩之末，到袁枚時候，這運動便結束了。

大約從一七〇〇年起始，到一九〇〇年止，在這期間，文學的方
向和以前又恰恰相反，但民國以來的文學運動，却又是這反動力量所
激起的反動。我們可以這樣說：明末的文學，是現在這次文學運動的
來源；而清代的文學，則是這次文學運動的原因。不看清楚清代的文
學情形，則新文學運動所以起來的原因也將弄不清楚，要說明也便沒
有依据。我常提議各校國文系的學生，應該研究八股文，也曾作過一
篇論八股文（見本書附錄），說明爲什麼應該研究它。這項提議，看來似
乎是在講笑話，而其實倒是正經話，是因爲八股文和現代文學有着很
大的關係之故。

清代的文藝學問情形，在梁任公先生的清代學術概論中說得很詳

盡了，我們不必多說。但今爲便利計，姑歸納爲下列幾種：

一，宋學（也可稱哲學或玄學）

二，漢學（包括語言學和歷史）

三，文學

（1）明末文學的餘波——至袁枚爲止。

（2）駢文（文選派）

（3）散文（古文，以桐城派爲代表。）

四，制藝（八股）

在清代，每個從事于學問的人，總得在這些當中選擇一兩種去研究。但無論研究那一種，八股文是人人所必須學的。清代的宋學無可取，漢學和文學沒多大關係，文學裏明末文學運動的餘波已逐漸衰微

下去，而這時期的駢體文也只是剽擬模仿，更不能形成一種力量。餘下的便只有散文和八股了。

關於八股文的各方面，我們所知道的很少，怕不能扼要地講得出來。可供參考的書籍也很少，能找到的只有梁章鉅的制藝叢話，在裏邊可以找到許多很好的材料，此外更無第二部。劉熙載的藝概末卷也是講制藝的，只是所講全是些空洞的話，並沒有具體的例證。但我們對八股文如不曉得是怎麼一回事，則對舊文學裏面的好些地方全都難以明瞭，於此，也只得略加說明：

所謂制藝，是指自宋以來考試的文章而言。在唐時考試用詩；宋時改爲經義，即從四書或五經內出一題目，由考的人作一段文章，其形式全與散文相同；到明代便有了定型：文章的起首是破題，其次是

承題，再次是起講，後面共有八股，每兩股作爲一段，此平彼仄，兩兩相對，成爲這樣的形式：

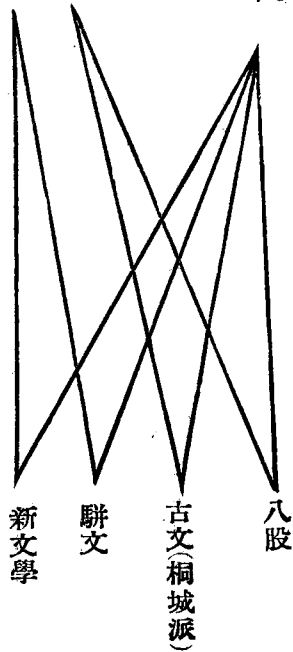
甲 乙 丙 丁
甲' 乙' 丙' 丁'

下面再有一段作爲結尾。這便是所謂八股文。到明末清初時候，更加多了許多限制，不但有一定的形式，且須有一定的格調。這樣，越來越越麻煩了。

現在將清代各種文學，就其在形式和內容兩方面的差別，另畫作這樣的一張表：

形式
文字
聲調

內容
道
思想
志
感情



這裏邊，八股文是以形式爲主，而以發揮聖賢之道爲內容的。桐城派的古文是以形式和思想平重的。駢文的出發點爲感情，而也是稍偏於形式方面。以感情和形式平重的，則是這時期以後的新文學。就中，八股文和桐城派的古文很相近，早也有人說過，桐城派是以散文作八股的。駢文和新文學，同以感情爲出發點，所以二者也很相近，其不

同處是駢文太趨重於形式方面。後來反對桐城派和八股文，可走的路，從這表上也可以看得出來，不走向駢文的路便走向新文學的路。而駢文在清代的勢力，如前面所說，本極微弱，於是便只有走向新文學這方面了。

爲什麼會有八股文這東西起來呢？據我想這與漢字是有特別關係的。漢字在世界上算是最特別的一種，它有平仄而且有偏旁，於是便可找些合適的字使之兩兩互對起來。例如「紅花」可用「綠葉」作對，若用「黃葉」或「青枝」等去對，即使小學生也知其不合適，因爲「紅花」和「綠葉」，不但所代表的顏色和物件正好相對，字的平仄也是正對的，而且紅綠二字還都帶有「糸」旁，其它的「青枝」「黃葉」等便不足這些條件了。

從前有人路過一家養馬的門口，見所貼門聯的一幅是「左手牽來千里馬」，覺得很好，但及至看到下幅，乃是「右手牽來千里駒」，又覺得很不好了。這在賣馬的人只是表示他心中的願望，然而看門聯的人則以為應當對得很精巧才成，彷彿「千」定要對「萬」或「手」定要對「足」才是。

這樣子，由對字而到門聯，由門聯而到輓聯，而到很長的輓聯，便和八股文很接近了。

中國的打「燈謎」的事也是世界各國所沒有的，在中國各地方各界却都很普遍，譬如「人人盡道看花回」，打四書一句：「言游過矣」，又如「傳語報平安」打「言不必信」等等，意思儘管是牽強附會，但倒轉過來，再變化得較高級一些，便成爲八股中破題的把戲，

因此，我覺得八股文之所以造成，大部分是由於民間的風氣使然，並不是專因為某個皇帝特別提倡的緣故。

關於破題有很多笑話，但雖是笑話，其作法却和正經的破題完全相同。據說有人作文章很快，於是別人出題目要他作，而只許他以四個字作為破題。題目是「君命召不俟駕行矣」，他的破題是「君請，度（躐）之」。又如有人以極通俗的話作破題解釋「三十而立」說：「兩當十五之年，雖有椅子板櫈而不敢坐也」。另外要舉一正經的例子：題目是「子曰」，有人的破題是「匹夫而為百世師，一言而為天下法」。這是明代人所作的，那時候這樣的破題還可以，到清代則破題的結尾一定要用一虛字才行。

從這些例子看來，便很可以明白，低級的燈謎，和高級的破題，

原是同一種道理生出來的。

「破題」之後是「承題」，承題的起首必須得用一「夫」字，例如，要接着前面所舉「三十而立」的破題作下去，其承題的起首一定是「夫椅子板櫬所以坐者也……」一類的話頭。

總之，作文的人，處處都受有限制，必須得模仿當時聖賢說話的意思，又必須遵守形式方面的種種條規。作一篇文章消磨很多的時間，作成之後却毫無價值。

然而前面所舉的還都是些普通的題目，還較為簡單易作，其更難的是所謂「截搭題」，即由四書上相鄰的兩章或兩句中，各截取一小部分，湊合而為一個題目。例如從「三十而立，四十而不惑」兩句當中，可截取「而立四十」作題。這種題目有很多湊得非常奇怪的，如

「活昏」，本是「民非水火不生活」的末一字和「昏夜叩人之門戶」的首一字，毫無關係；然而竟湊爲一個題目。遇到此類題目，必須用一種所謂「渡法」，將上半截的意思渡到下半截去。在制藝叢話中，有一個很巧妙的例子，題目是「以杖叩其脛闕黨童子」，這是原壤夷俟章的末句和闕黨童子將命章的前半句，意思當然不相連接，然而有人渡得很妙：

「一杖而原壤痛，再杖而原壤哭，三杖而原壤死矣，一陣清風而原壤化爲闕黨童子矣。」

作八股文不許連上，不許犯下，不許罵題漏題，這篇文章全沒違犯這些規則，而又將題中不相干的兩種意思能渡在一起，所以算最好。

八股文中的聲調也是一件很重要的成分。這大概是和中國的戲劇有關係的事。中國的歌曲早已失傳，或者現在一般妓女所唱的小曲還有些彷彿吧，然而在民間已不通行。大多數國民的娛樂，只是在于戲劇方面。現在各學校所常舉行的游藝會歡迎會之類，在餘興一項內大半都是唱些舊劇，老百姓在種地的時候，或走路害怕的時候，也都好唱幾句皮簧之類，由此可見一般人對於戲劇的注意點是在于劇詞的腔調方面。當我初到北京時是在光緒三十年頃，在戲院裏見有許多當時的王公們，都臉朝側面而不朝戲台，後來才知道這是因為他們所注意的只是唱者的音調如何，而不在于他們的表演怎樣。西皮二簧甚至崑曲的詞句，大半都作得不好，不通順，然而他們是不管那些的，正如我們聽西洋戲片，多半是只管音調而不管意思的。這在八股文內，也

造成了同樣的情形，只要調子好，規矩不錯，有時一點意思也沒有，都可以的。從下面的兩股文章內，便可看出這種毛病來：

天地乃宇宙之乾坤，吾心實中懷之在抱，久矣夫千百年來已非一日矣，溯往事以追維，曷勿考記載而誦詩書之典要。

元后即帝王之天子，蒼生乃百姓之黎元，庶矣哉億兆民中已非一人矣，思人時而用世，曷勿瞻轍座而登廊廟之朝廷。

這是八股中的兩中股，在這兩股中，各句子裏起首和煞尾的字，其平仄都很對，所以，其中的意思雖是使人莫明其妙，文章也儘管不通，只因調子好，就可算是很好的「中式」文字。

上面所舉的各種例子，遊戲的地方太多，也許八股文中所有的特別的地方還看不清楚，於此，再舉一個正經的例子：

父母惟其疾之憂 章日份

罔極之深恩未報，而又徒留不肖之肢體，貽父母以半生莫殫之愁。

百年之歲月幾何，而忍吾親以有限之精神，更消磨於生我劬勞之後。

這是八股中的後兩股，其聲調和句子，作得都很好，文字雖也平常，對題中的意思却發揮得很透澈，所以這算是八股中之最上等的。作不好的即成爲前面所舉「天地乃宇宙之乾坤」一類的。

我以前在論八股文中也曾舉例說明過，凡是從前考試落第的人，只須再用功多讀，將調子不同的文章，讀上一百來篇，好像我們讀樂譜樣，讀到爛熟，再考時就可從中選一合適的調子，將文章填入，自

然也就可以成功了。魯迅在朝華夕拾內說到三味書屋裡教書的老先生讀文時搖頭擺腦的神情，是事實，而且很有道理在裡邊的：假使單是讀而不搖頭，則文字中的音樂分子便有時領略不出來，等自己作時，也便很難將音調捉摸得好了。

和八股文相連的有試帖詩。唐代的律詩本只八句，共四韻，後來加多爲六韻，更後成爲八韻。在清朝，考試的人都用作八股文的方法去作詩，於是律詩完全八股化而成爲所謂「試帖」。在徐寶善的壺園試帖裏面，有一首題目爲王猛捫蝨，我們可從中抄出幾句作例：

建業蠡屯擾，成都蟻戰酣，

中原披褐顧，餘子處禪慚，

湯沐奚煩具，爬搔儘許探，

搜將蠟蛋細， 齟向齒牙甘。

這首詩，因為題目好玩，作者有才能，所以能將王猛的精神，王猛的身分，和那時代的一般情形，都寫在裡面，而且風趣也很好。不過這也只是一種細工而已，算不得真正文學。

這種詩的作法，是和作詩鐘的方法有很大的關係的。詩鐘是每兩句單獨作。譬如清朝道光時代的一位文人秦雲，曾以「蠟，芥」為題目，作過這樣的兩句：

嚼來世事真無味，

拾得功名儘有人。

這看來好像很感慨，但這感慨並不是詩人自己的牢騷，而是從題目裡面生出來的。詩鐘作到這樣，算是比較成功的了，但和真文學相

去時很遠。而所謂試帖詩，從前面的例上可以看出，就是應用這樣的方法作成的。即八股文的作法，也和這作詩鐘的方法很有關係。

總括起來，八股文和試帖詩都一樣，其來源：一爲朝廷的攷試，一爲漢字的特別形狀，而另一則爲中國的戲劇。其時代可以說自宋朝即已開始，無非到清朝才集其大成罷了。

言志派的文學，可以換一名稱，叫做「即興的文學」，載道派的文學，也可以換一名稱，叫做「賦得的文學」。古今來有名的文學作品，通是「即興文學」。例如詩經上沒有題目，莊子也原無篇名，他們都是先有^{意思}，想到就寫下來，寫好後再從文字裡將題目抽出的。「賦得的文學」是先有題目然後再按題作文。自己想出的題目，作時還比較容易，攷試所出的題目便有很多的限制，自己的意見不能說，必須

揣摩題目中的意思，如題目是孔子的話，則須跟着題目發揮些聖賢道理，如題目爲陽貨的話，則又非跟着題目罵孔子不可。正如劉熙載所說的，「未作破題，文章由我；既生破題，我由文章」。只要遵照各種規則，寫得精密巧妙，即成爲「中式」的文章。其意義之有無，倒可不管。我們現在作文章有如走路，在前作八股文則如走索子。走路時可以隨便，而走索子則非按照先生所教的方法不可，否則定要摔下來。不但規矩，八股文的字數也都有一定，在順治初年，定爲四百五十字算滿篇，康熙時改爲五百五十，後又改爲六百。字數在三百以內不及格，若多至六七百以上也同樣不及格。總之，這種有定制的文章，使得作者完全失去其自由，妨礙了真正文學的產生，也給了中國社會許多很壞的影響，至今還不能完全去掉。正如吳稚暉所說，士八股雖

然沒有了，接着又有了洋八股，現在則又有了黨八股。譬如現在要考什麼，與考的人不必有專門研究，不懂題目也可以按照題目的意思敷衍成一段文章，使之有頭有尾，這便是作八股文的方法。

規則那樣麻煩，流弊那樣多，其引起反對乃是當然的。而且不僅在清末，在其先已經就有起而反對的人了。最先的是傅青主和徐靈胎二人，他們都是有名的醫生，都會作過罵八股的文字。在徐靈胎的洄溪道情裡面，有一首曲子叫時文嘆，其詞是：

讀書人，最不濟。爛時文，爛如泥。國家本爲求才計，誰知道變作了欺人計。三句承題，兩句破題，擺尾搖頭，便是聖門高弟，可知道三通四史是何等文章，漢祖唐宗是那朝皇帝？案頭放高頭講章，店裏買新科利益。讀得來肩背高低，口角噓唏。

甘蔗渣兒嚼了又嚼，有何滋味？辜負光陰，白白昏迷一世！就教他騙得高官，也是百姓朝廷的晦氣。

當然這是算不得文學的，但却可以代表當時一部分人的意見，所以也算是一篇與文學史有關係的東西。

清代自洪楊亂後，反對八股文的勢力即在發動。到清末，凡是思想清楚些的，都感覺到這個問題。當時，政治方面的人物，都受了維新思想的傳染，以爲八股文太沒用處。研究學問的人則以爲八股文太空疏。因而一般以八股文出身的人們，也都起而反對了。力量最大關係最多的，是康有爲梁任公諸人。不過那時候所作到的只是在政治方面的成功，只使得考試時不再用八股而用策論罷了。而在社會上的思想方面，文學方面，都還沒有多大的改變，直到陳獨秀胡適之等人正

式地提出了文學革命的口號，而文學運動上才又出現了一支生力軍。

現下文學界的人們，很少曾經作過八股文的，因而對於八股文的整個東西，都不甚了然。現在只能將它和新文學運動有關係的地方略略說及，實不容易說得更具體些。整篇的八股文字，如引用起來，太長，太無聊，大家可自己去查查看。以後如有對此感到興趣的人，可將這東西作一番系統的研究，整理出一個端緒來，則其在中國文學上的價值和關係，自可看得更清楚了。

第四講 清代文學的反動（下）

桐城派古文

桐城派的統系

桐城派의 思想和桐城義法

桐城派의 演變

桐城派和新文學運動的關係

死去的公安派精神的甦醒

桐城派所激起的反動

如上次所說，在十八九兩世紀的中國，文學方面是八股文與桐城派古文的時代。所以能激動起清末和民國初年的文學革命運動，桐城派古文也和八股文有相等的力量在內。

桐城派的首領是方苞和姚鼐，所以稱之爲桐城派者，是因他們通是安徽桐城縣人。關於桐城派的文獻可看方望溪集和姚惜抱集，該派的重要主張和重要文字，通可在這兩部書內找到。此外便當可用的還有一本叫做桐城文派述評的小書。吳汝綸和嚴復的文章也可以一看，因爲他們是桐城派結尾的人物。另外也還有些人，但並不重要，現在且可不必去看。

家 | 苟 垂

謂「道」這東西收進文章裏去作爲內容罷了，所以他們還只是文人。桐城派諸人則不僅是文人，而且也兼作了「道學家」。他們以爲韓愈的文章總算可以了，然而他在義理方面的造就却不深；程朱的理學總算可以了，然而他們所做的文章却不好。於是想將這兩方面的所長合而爲一，因而有「學行繼程朱之後，文章在韓歐之間」的志願。他們以爲「文即是道」，二者并不可分離，這樣的主張和八股文是很接近的。而且方苞也就是一位很好的八股文作家。

關於清代學術方面的情形，在前我們曾說到過，大體是成這種形勢：

一，宋學（哲學或玄學）

二，漢學

語言
歷史

三，文學

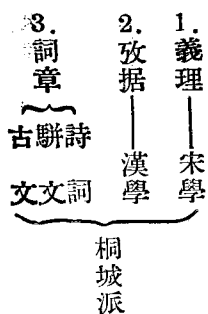
(1) 明末文學的餘波

(2) 駢文(文選派)

(3) 散文(古文，以桐城派爲代表)

四，制藝

按道理說，桐城派是應歸屬於文學中之古文方面的，而他們自己却不以爲如此。照他們的說法，應該改爲這樣的情形：



4. 制藝

他們不自認是文學家，而是集義理、攷据、詞章三方面之大成的。本來自唐宋八大家主張「文以載道」而後，古文和義理便漸漸離不開；而漢學在清代特佔勢力，所以他們也自以懂得漢學相標榜。實際上方姚對於考据之學却是所知有限得很。

他們主張「學行繼程朱之後」，並不是處處要和程朱一樣，而是以爲：只要文章作得好，則「道」也即跟着好起來，這便是學行方面的成功。今人趙震大約也是一位桐城派的文人，在他所編的方姚文的序文中，曾將這意思說得很明白，他說：

……然則古文之應用何在？曰：「將以爲爲學之具，蘄至乎知言知道之君子而已」。人之爲學，大率因文以見道，而能文與

不能文者，其感覺之敏鈍，領會之多寡，蓋相去懸絕矣。……

另外，曾國藩有一段話也能對這意見加以說明，他在示直隸學子文內，論及怎樣研究學問，曾說道：

苟通義理之學，而經濟該乎其中矣。……然後求先儒所謂致据者，使吾之所見証諸古制而不謬；然後求所謂詞章者，使吾之所獲達諸筆札而不差。……

因為曾國藩是一位政治家，覺得單是講些空洞的道理不够用，所以又添了一種「經濟」進去，而主張將四種東西——即義理、考据、詞章、經濟，——打在一起。

從這兩段文字中，當可以看得出他們一貫的主張來，即所作雖爲詞章，所講乃是義理。因此他們便是多方面的人而不只是文學家了。

以上是桐城派在思想方面的主張。

在文詞方面，他們還提出了所謂「桐城義法」。所謂義法，在他們雖看得很重，在我們看來却並不是一種深奧不測的東西，只是一種修詞學而已。將他們所說的歸併起來，大抵可分爲以下兩條：

第一，文章必須「有關聖道」——方苞說：「非闡道翼教，有關人倫風化不苟作」。姚鼐也說過同樣的話，以爲如「不能發明經義不可輕述」。所以凡是文章必須要「明道義，維風俗」。其實，這也和韓愈等人文以載道的主張一樣，並沒有更高明的道理在內。

此外他們所提出的幾點，如文章要學左史，要以韓歐爲法，都很瑣碎而沒有條理。比較可作代表的是沈廷芳書方望溪先生傳中的一

段話：

……南宋元明以來，古文義法不講久矣。吳越間遺老尤放恣：或雜小說，或沿翰林舊體，無雅潔者。古文中不可錄：語錄中語，魏晉六朝人藻麗俳語，漢賦中板重字法，詩歌中隽語，南史佻巧語。

將其中的意見歸納起來，也可勉強算作他們的義法之一，便是：第二，文要雅正。

另外還有一種莫明其妙的東西，爲現在的桐城派文人也說不明白的，是他們主張文章內要有「神理氣味，格律聲色」八種東西：

姚鼐古文辭彙纂序目：

凡文之體類十三，而所以爲文者八：曰「神理氣味，格律聲色」。神理氣味者文之精也，格律聲色者文之粗也。……

「理」是義理，即我們之所謂「道」；「聲」是節奏，是文章中的音樂分子，「色」是色采，是文章的美麗。這些，我們還可以懂得。但神、氣、味、律等，意義就十分渺茫，使人很難領會得出。林紓的春覺齋論文，可說是一本桐城派作文的經驗談，而對於這幾種東西，也沒有說得清楚。

不管他們的主張如何，他們所作出的東西，也仍是唐宋八大家的古文。并且，越是按照他們的主張作出的，越是作得不好。方姚文中所選的一些，是他們自己認為最好，可以算作代表作的，但其好處何在，我們却看不出來。不過，和明代前後七子的假古董相比，我以為桐城派倒有可取處的。至少他們的文章比較那些假古董為通順，有幾篇還帶些文學意味。而且平淡簡單，含蓄而有餘味，在這些地方，桐

城派的文章，有時比唐宋八大家的還好。雖是如此，我們對他們的思想和所謂「義法」，却始終是不能贊成，而他們的文系也終和八股文最相近。

假如說姚鼎是桐城派定鼎的皇帝，那麼曾國藩可說是桐城派中興的明主。在大體上，雖則曾國藩還是依據着桐城派的綱領，但他又加添了政治經濟兩類進去，而且對孔孟的觀點，對文章的觀點，也都較為進步。姚鼎的古文辭彙纂和曾國藩的經史百家雜鈔二者有極大的不同之點：姚鼎不以經書作文學看，所以古文辭彙纂內沒有經書上的文字；曾國藩則將經中文字選入經史百家雜鈔之內，他已將經書當作文學看了。所以，雖則曾國藩不及金聖嘆大胆，而因為他較為開通，對文學較多了解，桐城派的思想到他便已改了模樣。其後，到吳汝綸、

嚴復、林紓諸人起來，一方面介紹西洋文學，一方面介紹科學思想，於是經國藩放大範圍後的桐城派，慢慢便與新要興起的文學接近起來了。後來參加新文學運動的，如胡適之、陳獨秀、梁任公諸人，都受過他們的影響很大。所以我們可以說，今次文學運動的開端，實際還是被桐城派中的人物引起來的。

但他們所以跟不上潮流，所以在新文學運動正式作起時，又都退縮回去而變爲反動勢力者，是因爲他們介紹新思想的觀念根本錯誤之故。在嚴譯的天演論內，有吳汝綸所作的一篇很奇怪的序文，他不看重天演的思想，他以爲西洋的赫胥黎未必及得中國的周秦諸子，只因嚴復用周秦諸子的筆法譯出，因文近乎「道」，所以思想也就近乎「道」了。如此，天演論是因爲譯文而才有了價值。這便是當時所謂

「老新黨」的看法。

林紓譯小說的功勞算最大，時間也最早，但其態度也非常之不正確。他譯司各特 (Scott) 狄更司 (Dickens) 諸人的作品，其理由不是因為他們的小說有價值，而是因為他們的筆法有些地方和太史公相像，有些地方和韓愈相像，太史公的史記和韓愈的文章既都有價值，所以他們的也都有價值了。這樣，他的譯述工作，雖則一方面打破了中國人的西洋無學問的舊見，一方面也可打破了桐城派的「古文之體」的主張，而其根本思想却仍是和新文學不相同的。

他們的基本觀念是「載道」，新文學的基本觀念是「言志」，二者根本上是立於反對地位的。所以，雖則接近了一次，而終於不能調和。於是，在袁世凱作皇帝時，嚴復成爲籌安會的六君子之一，後來

寫信給人也很帶復辟黨人氣味；而林紆在民國七八年時，也一變而爲反對文學革命運動的主要人物了。

另外和新文學運動有關係的是漢學家。漢學家和新文學本很少發生關係的可能，但他們和明末的文學却有關係。如我們前次所講，明末的新文學運動一直繼續到清代初年。在歷史上可以明明白白看出來的，是漢學家章實齋在文史通義內婦學一篇中大罵袁枚，到這時公安竟陵兩派的文學便告了結束。然而最奇怪的事情是他們在漢學家的手裏死去，後來却又在漢學家的手裏復活了過來。在晚清，也是一位漢學家，俞曲園樾先生，他研究漢學也兼弄詞章——雖則他這方面的成績並不好。在他的春在堂全集中，有許多遊戲小品，小浮樛閒話則全是講小說的文字，這是在同時代的別人的集子中所沒有的。他的態度

和清初的李笠翁、金聖嘆差不多，也是將小說當作文學看。當時有一位白玉崑作過一部三俠五義，他竟加以修改，改爲七俠五義而刻印了出來，這更是一件像金聖嘆所做的事情。在一篇曲園戲墨中，他將許多字作成種種形像，如將「曲園拜上」四字畫作一個人跪拜的姿勢等，這又大似李笠翁閒情偶寄中的風趣了。所以他是以一个漢學家而走向公安派竟陵派的路子的。

從這裏我們可以看出，在清代晚年已經有對於八股文和桐城派的反動傾向了。只是那時候的幾個人，都是在無意識中作着這件工作。來到民國，胡適之、陳獨秀、梁任公諸人，才很明瞭地意識到這件事而正式提出文學革命的旗幟來。在北斗雜誌上載有魯迅一句話：「由革命文學到遵命文學」，意思是：以前是談革命文學，以後怕要成爲

遵命文學了。這句話說得頗對，我認爲凡是載道的文學，都得算作遵命文學，無論其爲清代的八股，或桐城派的文章，通是。對這種遵命文學所起的反動，當然是不遵命的革命文學。於是產生了胡適之的所謂「八不主義」，也即是公安派的所謂「獨抒性靈，不拘格套」和「信腕信口，皆成律度」的主張的復活。所以，今次的文學運動，和明末的一次，其根本方向是相同的。其差異點無非因爲中間隔了幾百年的時光，以前公安派的思想是儒家思想、道家思想、加外來的佛教思想三者的混合物，而現在的思想則又于此三者之外，更加多一種新近輸入的科學思想罷了。

第五講 文學革命運動

清末政治的變動所給予文學的影響

梁任公和文學改革的關係

白話作品的出現

新青年雜誌的刊行和文學革命問題的提出

舊勢力的恐怖和掙扎

文學革命運動和明末新文學運動根本精神之所以相同

用白話的理由

清末文學方面的情形，就是前兩次所講到的那樣子，現在再加一總括的敘述：

第一，八股文在政治方面已被打倒，攷試時已經不再作八股文而改作策論了。其在社會方面，影響却依舊很大，甚至，直到現在還沒有完全消失。

第二，在乾隆嘉慶兩朝達到全盛時期的漢學，到清末的俞曲園也起了變化，他不但弄詞章，而且弄小說，而且在春在堂全集中的文字，有的像李笠翁，有的像金聖嘆，有的像鄭板橋和袁子才。於是，被章實齋罵倒的公安派，又得以復活在漢學家的手裏。

第三，主張文道混合的洞城派，這時也起了變化，嚴復出而譯述西洋的科學和哲學方面的著作，林紓則譯述文學方面的。雖則嚴復的譯文被章太炎先生罵爲有八股調；林紓譯述的動機是在于西洋文學有時和左傳史記中的筆法相合；然而在其思想和態度方面，總已有了不少的改變。

第四，這時候的民間小說，比較低級的東西，也在照舊發達。其作品有孽海花等。

受了桐城派的影響，在這變動局面中演了一個主要角色的是梁任公。他是一位研究經學而在文章方面是喜歡桐城派的。當時他所主編的刊物，先後有時務報、新民叢報、清議報和新小說等等，在那時的影響都很大。不過，他是從政治方面起來的，他所最注意的是政治

的改革，因而他和文學運動的關係也較爲異樣。

自從甲午年（1894）中國敗於日本之後，中間經過了戊戌政變（1898），以至於庚子年的八國聯軍（1900），這幾年間是清代政治上起大變動的開始時期。梁任公是戊戌政變的主要人物，他從事於政治的改革運動，也注意到思想和文學方面。在新民叢報內有很多的文學作品。不過那些作品都不是正路的文學，而是來自偏路的，和林紆所譯的小說不同。他是想藉文學的感化力作手段，而達到其改良中國政治和中國社會的目的的。這意見，在他的一篇很有名的文章論小說與群治之關係中可以看出。因此他所刊載的小說多是些「政治小說」，如講匈牙利和希臘的政治改革的小說經國美談等是。新小說內所登載的，比較價值大些，但也都是以改良社會爲目標的，如科學小說海

底旅行，政治小說新羅馬傳奇、新中國未來記和其它的偵探小說之類。這是他在文學運動以前的工作。

梁任公的文章是融和了唐宋八大家、桐城派、和李笠翁、金聖嘆爲一起，而又從中翻陳出新的。這也可算他的特別工作之一。在我年小時候，也受了他的非常大的影響，讀他的飲冰室文集自由書中國魂等書，都非常有興趣。他的文章，如他自己在清代學術概論中所講，是「筆鋒常帶情感」，因而影響社會的力量更加大。

他曾作過一篇羅蘭夫人傳。在那篇傳文中，他將法國革命後歐洲所起的大變化，都歸功於羅蘭夫人身上。其中有幾句是：

羅蘭夫人何人也？彼拿破崙之母也，彼梅特涅之母也，

彼瑪志黎、噶蘇士、俾士麥、加富爾之母也。……

因這幾句話，竟使後來一位投考的人，在論到拿破崙時頗驚異于拿破崙和梅特涅既屬一母所生之兄弟何以又有那樣不同的性格。從這段笑話中，也可見得他給予社會上的影響是如何之大了。

就這樣，他以改革政治改革社會爲目的，而影響所及，也給予文學革命運動以很大的助力。

在這時候，曾有一種白話文字出現，如白話報、白話叢書等，不過和現在的白話文不同，那不是白話文學，而只是因爲想要變法，要使一般國民都認識些文字，看看報紙，對國家政治都可明瞭一點，所以認爲用白話寫文章可得到較大的效力。因此，我以爲那時候的白話和現在的白話文有兩點不同：

第一，現在的白話文，是「話怎樣說便怎樣寫」，那時候却是由

八股繙白話。有一本女誠註釋，是那時候的白話叢書之頭是這樣：

梅侶做成了女誠的註釋，請吳芙做序，吳芙就提從古以來，女人有名氣的極多，要算曹大家第一人當中的孔夫子，女誠是女人最要緊念的書。……

又後序云，

華留芳女史看完了裘梅侶做的曹大家女誠註釋，唉，我如今想起中國的女子，真沒有再比他可憐這仍然是古文裏的格調，可見那時的白話，是作者後，又繙作白話寫出來的。

第二，是態度的不同——現在我們作文的態度是一

無論對什麼人，作什麼事，無論是著書或隨便的寫一張字條兒，一律都用白話。而以前的態度則是二元的：不是凡文字都用白話寫，只是爲一般沒有學識的平民和工人才寫白話的。因爲那時候的目的是改造政治，如一切東西都用古文，則一般人對報紙仍看不懂，對政府的命令也仍將不知是怎麼一回事，所以只好用白話。但如寫正經的文章或著書時，當然還是作古文的。因而我們可以說，在那時候，古文是爲「老爺」用的，白話是爲「聽差」用的。

總之，那時候的白話，是出自政治方面的需求，只是戊戌政變的餘波之一，和後來的白話文可說是沒有多大關係的。

不過那時候的白話作品，也給了我們一種好處：使我們看出了古文之無聊。同樣的東西，若用古文寫，因其形式可作掩飾，還不易看

清它的缺陷，但用白話一寫，即顯得空空洞洞沒有內容了。

這樣看來，自甲午戰後，不但中國的政治上發生了極大的變動，即在文學方面，也正在時時動搖，處處變化，正好像是上一個時代的結尾，下一個時代的開端。新的時代所以還不能即時產生者，則是如三國演義上所說的「萬事齊備，只欠東風」。

所謂「東風」在這裏却正應改作「西風」，即是西洋的科學、哲學、和文學各方面的思想。到民國初年，那些東西已漸漸輸入得很多，於是而文學革命的主張便正式地提出來了。

民國四五年間，有一種青年雜誌發行出來，編輯者爲陳獨秀，這雜誌的性質是和後來商務印書館的學生雜誌差不多的，後來，又改名爲新青年。及至蔡子民作了北大校長，他請陳獨秀作了文科學長，但

新青年雜誌仍由陳編輯，這是民國六年的事。其時胡適之尚在美國，他由美國向新青年投稿，便提出了文學革命的意見。但那時的意見還很簡單，只是想將文體改變一下，不用文言而用白話，別的再沒有高深的道理。當時他們的文章也還都是用文言作的。其後錢玄同劉半農參加進去，「文學運動」「白話文學」等等旗幟口號才明顯地提了出來。接着又有了胡適之的「八不主義」，也即是復活了明末公安派的「獨抒性靈，不拘格套」和「信腕信口，皆成律度」的主張。只不過又加多了西洋的科學哲學各方面的思想，遂使兩次運動多少有些不同了，而在根本方向上，則仍無多大差異處——這是我們已經屢次講到的了。

對此次文學革命運動起而反對的，是前次已經講過的嚴復和林紆等人。西洋的科學哲學和文學，本是由于他們的介紹才得輸入中國

的，而參加文學革命運動的人們，也大都受過他們的影響。當時林譯的小說，由最早的茶花女遺事到後來的十字軍英雄記和黑太子南征錄，我就沒有不讀過的。那麼，他們爲什麼又反動起來呢？那是他們有載道的觀念之故。嚴林都十分聰明，他們看出了文學運動的危險將不限於文學方面的改革，其結果勢非使儒教思想根本動搖不可。所以怕極了便出而反對。林紓有一封很長的信，致蔡子民先生，登在當時的公言報上，在那封信上他說明了這次文學運動將使中國人不能讀中國古書，將使中國的倫常道德一齊動搖等危險，而爲之擔憂。

關於這次運動的情形，沒有詳細講述的必要，大家翻看一下獨秀文存和胡適文存，便可看得出他們所主張的是什麼。錢玄同和劉半農先生的文章沒有收集印行，但在新文學評論（王世棟編，新文化書社出版）

內可以找到，這是最便當的一部書，所有當時關於文學革命這問題的重要文章，主張改革和反對改革的兩方面的論戰文字，通都收進裡面去了。

我已屢次地說過，今次的文學運動，其根本方向和明末的文學運動完全相同，對此，我覺得還須加以解釋：

有人疑惑：今次的文學革命運動者主張用白話，明末的文學運動者並沒有如此的主張；他們的文章依舊是用古文寫作，何以二者會相同呢？我以爲：現在的用白話的主張也只是從明末諸人的主張內生出來的。這意見和胡適之先生的有些不同。胡先生以爲所以要用白話的理由是：

(1) 文學向來是向着白話的路子走的，只因有許多障礙，所以

直到現在才入了正軌，以後即永遠如此。

(2) 古文是死文字，白話是活的。

對於他的理由中的第(1)項，在第二講中我已經說過：我的意見是以爲中國的文學一向並沒有一定的目標和方向，有如一條河，只要遇到阻力，其水流的方向即起變化，再遇到即再變。所以，如有人以爲「詩言志」太無聊，則文學即轉入「載道」的路，如再有人以爲「載道」太無聊，則即再轉而入于「言志」的路。現在雖是白話，雖是走着「言志」的路子，以後也仍然要有變化，雖則未必再變得如唐宋八家或桐城派相同，却許是必得對於人生和社會有好處的才行，而這樣則又是「載道」的了。

對於其理由中的第(2)項，我以爲古文和白話並沒有嚴格的界

限，因此死活也難分。幾年前，曾有過一樁笑話：那時章士釗以為古文比白話文好，於是以「二桃殺三士」為例，他說這句話要用白話寫出則必變為「兩個桃子，害死了三個讀書人」，豈不太麻煩麼？在這裏，首先他是將「三士」講錯了：「二桃殺三士」為諸葛亮梁父吟中的一句，其來源是晏子春秋裏邊所講的一段故事，三士所指原係三位游俠之士，並非「三個讀書人」。其次，我以為這句話就是白話而不是古文。例如在我們講話時說「二桃」就可以，不一定要說「兩個桃子」，「三士」亦然。殺字更不能說是古文。現在所作的白話文內，除了「呢」「吧」「麼」等字比較新一些外，其餘的幾乎都是古字，如「月」字從甲骨文字時代就有，算是一個極古的字了，然而它却的確沒有死。再如「粵若稽古帝堯」一句，可以算是一句死的古文了，但

其死只是由於字的排列法是古的，而不能說是由於這幾個字是古字的緣故，現在，這句子中的幾個字，還都時常被我們應用，那麼，怎能算是死文字呢？所以文字的死活只因它的排列法而不同，其古與不古，死與活，在文字的本身並沒有明瞭的界限。即在胡適之先生，他從唐代的詩中提出一部份認為是白話文學，而其取捨却也沒有很分明的一條線。即此可知古文白話很難分，其死活更難定。因此，我以為現在用白話，並不是因為古文是死的，而是尚有另外的理由在：

(1) 因為要言志，所以用白話。——我們寫文章是想將我們的思想和感情表達出來的，能夠將思想和感情多寫出一分，文章的藝術分子即加增一分，寫出得愈多便愈好。這和政治家外交官的談話不同，他們的談話是以不發表意見為目的的，總是愈說愈令人有莫知究

竟之感。我們既然想把思想和感情盡可能地多寫出來，則其最好的辦法是如胡適之先生所說的：「話怎麼說，就怎麼寫」，必如此，才可以「不拘格套」，才可以「獨抒性靈」。比如，有朋友在上海生病，我們得到他生病的電報之後，趕即到東車站搭車到天津，又改乘輪船南下，第三天便抵上海。我們若用白話將這件事如實地記載出來，則可以看得出這是最快的走法前去。從這裏，我們和那位朋友間的密切關係，也自然可以看得出來。若用古文記載，勢將怎麼也說不對：「得到電報」一句，用周秦諸子或桐城派的寫法都寫不出來，因「電報」二字找不到古文來代替，若說接到「信」，則給人的印象很小，顯不出這事情的緊要來。「東車站」也沒有適當的古文可以代替，若用「東驛」，意思便不一樣，因當時驛站間的交通是用驛馬。「火車」

「輪船」等等名詞也都如此。所以，對於這件事情的敘述，應用古雅的文字不但達不出真切的意思，而且在時間方面也將弄得不與事實相符。又如現在的「大學」若寫作古代的「成均」和「國子監」，則其所給予人的印象也一定不對。從這些簡單的事情上，即可知道想要表達現在的思想感情，古文是不中用的。

我們都知道，作戰的目的是要消滅敵人而不要為敵人所消滅，因此，選用效力最大的武器是必須的：用刀棍不及用弓箭，用弓箭不及用槍礮，只有射擊力最大的才最好，所以現在都用大礮而不用刀劍。不過萬一有人還能以青龍偃月刀與機關槍相敵，能够以青龍偃月刀發生比機關槍更大的效力，這當然是不可能的事了，但萬一有人能够作到呢，則青龍偃月刀在現在也仍不妨一用的。文學上的古文也如此，

現在並非一定不准用古文，如有人能用古文很明瞭地寫出他的思想和感情，較諸用白話文字還能表現得更多更好，則也大可不必用白話的，然而誰敢說他能够這樣做呢？

傳達思想和感情的方法很多，用語言，用顏色，用音樂或文字都可以，本無任何限制。我自己是不懂音樂的，但據我想來，對於傳達思想和感情，也許那是一種最便當，效力最大的東西吧；用言語傳達就比較難，用文字寫出更難。譬如我們有時候非常高興，高興的原因却有很多：有時因為考試成績好，有時因為發了財，有時又因為戀愛的成功等等，假如對這種種事件都只用「高興」的字樣去形容，則各種高興間不同的情形便表示不出，這樣便是不得要領。所以，將我們的思想感情用文字照原樣完全描繪出來，是一件很不容易的事。既很

不容易而到底還想將它們的原面目盡量地保存在文字當中，結果遂不能不用最近于語言的白話。這是現在所以用白話的主要原因之一，而和明末「信腕信口」的主張，原也是同一綱領——同是從「言志」的主張中生出來的必然結果。唯在明末還沒想到用白話，所以只能就文言中的可能以表達其思想感情而已。

向來還有一種誤解，以為寫古文難，寫白話容易。據我的經驗說却不如是；寫古文較之寫白話容易得多，而寫白話則有時實是自討苦吃。我常說，如有人想跟我學作白話文，一兩年內實難保其必有成績；如學古文，則一百天的功夫定可使他學好。因為教古文，只須從古文中選出百來篇形式不同格調不同的作為標本，讓學生去熟讀即可。有如學唱歌，只須多記住幾種曲譜：如國歌、進行曲之類，以

後即可按譜填詞。文章讀得多了，等作文時即可找一篇格調相合的套上，如作壽序作祭文等，通可用這種辦法。古人的文字是三段，我們也作三段，五段則也五段。這樣則教者只對學者加以監督，使學者去讀去套，另外並不須再教什麼。這種辦法，並非我自己想出的，以前作古文的人們，的確就是應用這辦法的，清末文人也曾公然地這樣主張過，但難處是：譬如要作一篇祭文，想將死者全生平的歷史都寫進去，有時則限于古人文字中的段落太少而不能做到，那時候便不得不削足以適履了。古文之容易在此，其毛病亦在此。

白話文的難處，是必須有感情或思想作內容，古文中可以沒有這東西，而白話文缺少了內容便作不成。白話文有如口袋，裝進什麼東西去都可以，但不能任何東西不裝。而且無論裝進什麼，原物的形狀

都可以顯現得出來。古文有如一隻箱子，只能裝方的東西，圓東西則盛不下，而最好還是讓它空着，任何東西都不裝。大抵在無話可講而又非講不可時，古文是最有用的。譬如遠道接得一位親屬寫來的信，覺得對他講什麼都不好，然而又必須回覆他，在這樣的時候，若寫白話，簡單的幾句便可完事，當然是不相宜的，若用古文，則可以套用舊調，雖則空洞無物，但八行書準可寫滿。

(2) 因為思想上有了很大的變動，所以須用白話。——假如思想還和以前相同，則可仍用古文寫作，文章的形式是沒有改革的必要的。現在呢，由於西洋思想的輸入，人們對於政治、經濟、道德等的觀念，和對於人生、社會的見解，都和從前不同了。應用這新的觀點去觀察一切，遂對一切問題又都有了新的意見要說要寫。然而舊的皮

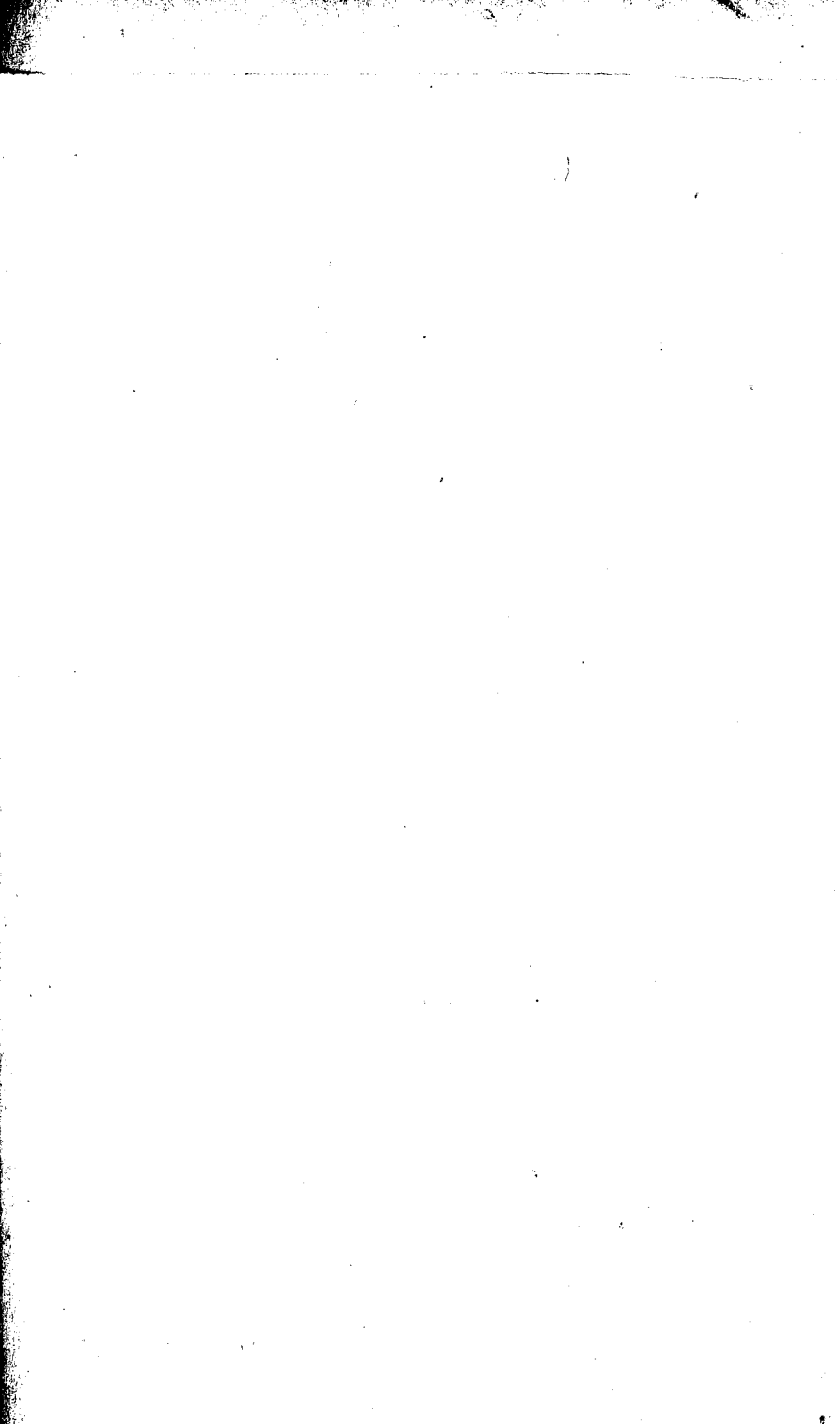
囊盛不下新的東西，新的思想必須用新的文體以傳達出來，因而非用白話不可了。

現在有許多文人，如俞平伯先生，其所作的文章雖用白話，但乍看來其形式很平常，其態度也和舊時文人差不多，然在根柢上，他和舊時的文人却絕不相同。他已受過了西洋思想的陶冶，受過了科學的洗禮，所以他對於生死，對於父子、夫婦等問題的意見，都異于從前很多。在民國以前的人們，甚至於現在的戴季陶張繼等人，他們的思想和見地，都不和我們相同，按張戴的思想講，他們還都是庚子以前的人物，現在的青年，都懂得了進化論，習過了生物學，受過了科學的訓練，所以儘管寫些關於花木、山水、吃酒一類的東西，題目和從前相似，而內容則前後絕不相同了。

附 錄

一、論八股文

二、沈啓无輯近代散文鈔目錄



附錄一：論八股文

我查考中國許多大學的國文系的課程，看出一個同樣的極大的缺陷，便是沒有正式的八股文的講義。我曾經對好幾個朋友提議過，大學裏——至少是北京大學應該正式地「讀經」，把儒教的重要的經典，例如易，詩，書，一部部地來講讀，照在現代科學知識的日光裏，用言語歷史學來解釋牠的意義，用「社會人類學」來闡明牠的本相，看牠到底是什麼東西，此其一。在現在大家高呼倫理化的時代，固然也未必會有人胆敢出來提倡打倒聖經，即使當日真有「廢孔子廟罷其祀」的呼聲，他們如沒有先去好好地讀一番經，那麼也還是白呼的。

我的第二個提議即是應該大講其八股，因為八股是中國文學史上承先啓後的一個大關鍵，假如想要研究或了解本國文學而不先明白八股文這東西，結果將一無所得，既不能通舊傳統之極致，亦遂不能知新的反動之起源。所以，除在文學史大綱上公平地講過之外，在本科二三年應禮聘專家講授八股文，每週至少二小時，定為必修科，凡此課考試不及格者不得畢業。這在我是十二分地誠實的提議，但是，嗚呼哀哉，朋友們似乎也以爲我是以諷刺爲業，都認作一種玩笑的話，沒有一個肯接受這個條陳。固然，人選困難的確也是一個重要的原因，精通八股的人現在已經不大多了，這些人又未必都適于或肯教，只有夏曾佑先生聽說會有此意，然而可惜這位先覺早已歸了道山了。

八股文的價值却決不因這些事情而跌落。牠永久是中國文學——

不，簡直可以大胆一點說中國文化的結晶，無論現在有沒有人承認這個事實，這總是不可遮掩的明白的事實。八股算是已經死了，不過，牠正如童話裏的妖怪，被英雄剝做幾塊，牠老人家整個是不活了，那一塊一塊的却都活着，從那妖形妖勢上面看來，可以證明老妖的不死。我們先從漢字看起。漢字這東西與天下的一切文字不同，連日本朝鮮在內：牠有所謂六書，所以有象形會意，有偏旁；有所謂四聲，所以有平仄。從這里，必然地生出好些文章上的把戲。有如對聯，「雲中雁」對「鳥槍打」這種對法，西洋人大抵還能了解，至於紅可以對綠而不可以對黃，則非黃帝子孫恐怕難以懂得了。有如燈謎，詩鐘。再上去，有如律詩，駢文，已由文字的遊戲而進于正宗的文學。自韓退之文起八代之衰，化駢為散之後，駢文似乎已交末運，然而不然：

八股文生于宋，至明而少長，至清而大成，實行散文的駢文化，結果造成一種比六朝的駢文還要圓熟的散文詩，真令人有觀止之嘆。而且破題的作法差不多就是燈謎，至于有些「無情搭」顯然須應用詩鐘的手法纔能奏效，所以八股不但是集合古今駢散的菁華，凡是從漢字的特別性質演出的一切微妙的游藝也都包括在內，所以我們說牠是中國文學的結晶，實在是沒有一絲一毫的虛價。民國初年的文學革命，據我的解釋，也原是對於八股文化的一個反動，世上許多褒貶都不免有點誤解，假如想了解這個運動的意義而不先明瞭八股是什麼東西，那猶如不知道清朝歷史的人想懂辛亥革命的意義，完全是不可能的了。

其次，我們來看一看八股裏的音樂的分子。不幸我于音樂是絕對的門外漢，就是頂好的音樂，我聽了也只是不討厭罷了，全然不懂牠

的好處在那里，但是我知道，中國國民酷好音樂，八股文裏含有重量的音樂分子，知道了這兩點，在現今的談論裏也就勉強可以對付了。我常想中國人是音樂的國民，雖然這些音樂在我個人偏偏是不甚喜歡的。中國人的戲迷是實在的事，他們不但在戲園子裏迷，就是平常一個人走夜路，覺得有點害怕，或是闲着無事的時候，便不知不覺高聲朗誦出來，是「空城計」的一節呢，還是「四郎探母」，因為是外行我不知道，但總之是唱着什麼就是。崑曲的句子已經不大高明，皮黃更是不行，幾乎是「八部書外」的東西，然而中國的士大夫也樂此不疲，雖然他們如默讀脚本，也一定要大叫不通不止，等到在臺上一發聲，把這些不通的話拉長了，加上絲絃傢伙，他們便覺得滋滋有味，顛頭搖腿，至於忘形：我想，這未必是中國的歌唱特別微妙，實在只是

中國人特別嗜好節調罷。從這里我就聯想到中國人的讀詩，讀古文，尤其是讀八股的上面去。他們讀這些文章時的那副情形大家想必還記得，搖頭擺腦，簡直和聽梅畹華先生唱戲時差不多，有人見了要詫異地問，哼一篇爛如泥的爛時文，何至於如此快樂呢？我知道，他是麻醉於音樂裏哩。他讀到這一出股：「天地乃宇宙之乾坤，吾心實中懷之在抱，久矣夫千百年來已非一日矣，溯往事以追維，曷勿考記載而誦詩書之典要，」耳朵裡只聽得自己的琅琅的音調，便有如置身戲館，完全忘記了這些狗屁不通的文句，只是在抑揚頓挫的歌聲中間三魂渺渺七魄茫茫地陶醉着了。（說到陶醉，我很懷疑這與抽大煙的快樂有點相近，只可惜現在還沒有充分的材料可以證明。）再從反面說來，做八股文的方法也純粹是音樂的。牠的第一步自然是認題，用做

燈謎詩鐘以及喜慶對聯等法，檢點應用的材料，隨後是選譜，即選定合宜的套數，按譜填詞，這是極重要的一點。從前有一個族叔，文理清通，而屢試不售，遂發憤用功，每晚坐高樓上朗讀文章（小題正鵠？），半年後應府縣考皆列前茅，次年春間即進了秀才。這個很好的例可以證明八股是文義輕而聲調重，做文的秘訣是熟記好些名家舊譜，臨時照填，且填且歌，跟了上句的氣勢，下句的調子自然出來，把適宜的平仄字填上去，便可成爲上好時文了。中國人無論寫什麼都要一面吟哦着，也是這個緣故，雖然所做的不是八股。讀書時也是如此，甚至讀家信或報章也非朗誦不可，于此更可以想見這種情形之普遍了。

其次，我們再來談中國的奴隸性能。幾千年來的專制養成很頑

固的服從與模仿根性，結果是弄得自己沒有思想，沒有話說，非等候上頭的吩咐不能有所行動，這是一般的現象，而八股文就是這個現象的代表。前清末年有過一個笑話，有洋人到總理衙門去，出來了七八個紅頂花翎的大官，大家沒有話可講，洋人開言道「今天天氣好。」首席的大聲答道「好。」其餘的紅頂花翎接連地大聲答道好好好；其聲如狗叫云。這個把戲是中國做官以及處世的妙訣，在文章上叫作「代聖賢立言」，又可以稱作「賦得」，換句話就是奉命說話。做「制藝」的人奉到題目，遵守「功令」，在應該說什麼與怎樣說的範圍之內，盡力地顯出本領來，顯得好時便是「中式」，就是新貴人的舉人進士了。我們不能輕易地笑前清的老腐敗的文物制度，牠的精神在科舉廢止後在不曾見過八股的人們的心裏還是活着。吳稚暉公說

過，中國有士八股，有洋八股，有黨八股，我們在這里覺得未可以人廢言。在這些八股做着的時候，大家還只是舊日的士大夫，雖然身上穿着洋服，嘴裏咬着雪茄。要想打破一點這樣的空氣，反省是最有用的方法，趕緊去查考祖先的窗稿，拏來與自己的大作比較一下，看看士八股究竟死絕了沒有，是不是死了之後還是奪舍投胎地復活在我們自己的心裡。這種事情恐怕是不大愉快的，有些人或者要感到苦痛，有如洗刮身上的一個大疔瘡。這個，我想也可以各人隨便，反正我並不相信統一思想的理論，假如有人怕感到幻滅之悲哀，那麼讓他仍舊把膏藥貼上也並沒有什麼不可罷。

總之我是想來提倡八股文之研究，綱領只此一句，其餘的說明可以算是多餘的廢話，其次，我的提議也並不完全是反話或諷刺，雖然

說得那麼地不規矩相。

附錄二：沈啓无選輯近代散文鈔目錄

上卷目次

周新序

周序

袁伯修文鈔

論文上

論文下

西山五記（以上錄自蘇齋類集）

袁中郎文鈔

雪濤閣集序（瓶花齋集）

小修詩叙(錦帆集)

識伯修遺墨後(瀟碧堂集)

叙陳正甫會心集(解脫集)

叙高氏家繩集(瀟碧堂集)

碧暉上人修淨室引(解脫集)

滿井遊記(瓶花齋集)

高粱橋遊記(瓶花齋集)

西湖一

西湖二

西湖三

西湖四

孤山

飛來蜂

靈隱

龍井

烟霞石屋

南屏

蓮花洞

御教場

吳山

雲棲

湖上雜叙(以上錄解脫集)

袁小修文鈔

花雪賦引

淡成集序

阮集之詩序

宋元詩序

中郎先生全集序

西山十記(以上錄珂雪齋集選)

鍾伯敬文鈔

詩歸序

問山亭詩序

隱秀軒集自序

摘黃山谷題跋語記

自題詩後（以上錄翠娛閣鍾伯敬合集）

譚友夏文鈔

詩歸序（錄鍾譚評選古詩歸）

袁中郎先生續集序（譚友夏合集）

虎井詩自題

自題西陵草

秋尋詩自序

退尋詩三十二章記

客心草自序

自序遊首集

自題湖霜草

自題秋冬之際草(以上錄譚子詩歸)

秋閨夢戍詩序(媚幽閣文娛)

劉同人文鈔

水關

定國公園

三聖菴

滿井

高粱橋

極樂寺

白石莊

温泉

水盡頭

雀兒菴

西堤(以上錄帝京景物畧)

王季重文鈔

落花詩序

倪翼元宦游詩序

南明紀遊序(以上錄王季重雜著)

遊西山諸名勝記

遊滿井記

遊敬亭山記

上君山記

再上虎丘記

遊廣陵諸勝記(以上錄文飯小品)

紀游

東山

剡谿

天姥

華蓋

石門

小洋(以上錄游喚)

陳眉公文鈔

文娛叙(錄媚幽閣文娛)

茶董小叙

酒顯小叙

牡丹亭題詞

花史跋

游桃花記(以上錄晚香堂小品)

李長蘅文鈔

紫陽洞

雲居寺

西冷橋

兩峰罷壽圖

法相寺山亭圖

勝果寺月巖圖

六和曉騎圖

永興蘭若

冷泉紅樹圖

斷橋春望圖

南屏山寺

雷峰暝色圖

紫雲洞

洞中第一橋

雲棲曉霧圖

烟霞春洞

江干積雪圖

胸樓雲洞

孤山夜月圖

三潭采蓴圖（以上錄西湖臥游圖題跋一卷）

張京元文鈔

九里松

韜光菴

上天竺

斷橋

孤山

蘇堤

湖心亭

石屋

烟霞寺

法相寺

龍井(以上湖上小記)

倪元璐文鈔

叙諠菴悔諠抄

祁止祥稿序

叙蕭爾重盆園草(以上錄鴻寶齋本)

下卷目次

張宗子文鈔

四書遇序

陶菴夢憶序

西湖夢尋序

夜航船序

一卷冰雪文後序(以上錄瑯嬛文集)

瑯嬛詩集序(錄瑯嬛詩集)

俗志

海志

五異人傳

自爲墓誌銘

跋寓山注二則

跋徐青藤小品畫(以上錄珊瑚文集)

金山夜戲

閱老子茶

湖心亭看雪

金山競渡

姚簡叔畫

柳敬亭說書

彭天錫申戲

西湖七月半

臙公池

及時雨

龍山雪

張東谷好酒

阮圓海戲(以上錄海樵夢)

明聖二湖

大佛頭

冷泉亭(以上錄西湖夢尋)

沈君辭文

考卷幃序

贈瑞偶伯序

雲彥小草叙

贈高學師叙(以上錄即山集)

祭震女文(錄媚幽閣文娛)

祁世培文鈔

寓山注小序

水明廊

讓鷗池

踏香堤

小斜川

芙蓉渡

廻波喚

妙賞亭

遠閣

柳陌(以上錄萬山注)

金聖嘆文鈔

貫華堂古本水滸傳序

水滸傳序三(以上錄七十回本水滸傳)

論詩手札九則(貫華堂選批唐才子詩甲集)

李笠翁文鈔

海棠

芙蓉

竹

柳

隨時即景就事行樂之法十一款(以上錄笠翁偶集)

廖柴舟文鈔

小品自序

丁戌詩自序

選古人小品序

自題刻稿

自題竹籟小草

半幅亭試茗記(以上錄二十七松堂文集)

愈 跋

後 記

各家小傳及書目介紹