

中國文學源流纂要



培正中學國文科編印

中國文學發展纂要

余錫森編

目錄

頁數

緒言

吳錫麟

一	從文字說起	一
二	中國文字和中國語言	二
三	中國文學發展的道路	三
四	中國文學與外來文化的影響	四
第一章	古代的文學	
一	文學的起源	七
二	最早的文學	八
第二章	周代的文學	

中國文學發展纂要 目錄

一

304892

一 周代的民族	一一
二 詩經	一一
三 楚辭	一六
四 周代的散文	二一
五 周代文學的支流	二三
第三章 辭賦的發展	
一 賦是什麼	二七
二 賦的源流	二八
三 西漢的辭賦	二九
四 東漢的辭賦	三一
五 建安至南北朝的辭賦	三二
六 初唐的駢體文	三六
七 四六文的演成	三六
八 辭賦流變總論	三七

九 辭賦流變與社會的關係……………三八

第四章 樂府歌辭和五言詩

一 漢代的樂府……………四三

二 南北朝的樂府……………六一

1. 時代背景……………六一

2. 南朝的樂府歌辭……………六三

3. 北方的樂府歌辭……………七二

三 五言詩的盛行和七言詩的興起……………七九

第五章 五言詩和七言詩的並行時期

一 唐代詩歌的分期……………一〇三

A 安史之亂以前……………一〇四

B 安史之亂以後……………一一二

二 唐代的格律詩……………一一六

三 唐詩的發展與社會演變的關係……………一二九

四	宋代的詩歌	一一一
五	元明的詩	一二四
六	清代的詩	一二五
七	總論	一二七
第六章	漢代以後散文的演變	
一	漢代以後的散文	一二九
二	語錄體的流行	一三三
三	八股文	一三四
四	新文體的興起和中國語文的改革運動	一三八
第七章	詞的發展	
一	詞的起源	一四四
二	唐及五代的詞	一四六
三	宋代的詞	一四八
第八章	佛教文學的流行對中國文學的影響	

第九章 在佛曲影响下產生的民間歌唱文學

一 變文……………一五九

二 寶卷……………一六〇

三 諸宮調……………一六一

四 彈詞……………一六一

五 鼓詞……………一六一

第十章 元明的散曲

第十一章 戲劇的產生及其發展

一 宋以前的戲劇……………一六七

二 宋代的戲劇……………一六九

三 元代的戲劇……………一七一

A 元代的雜劇——北曲……………一七一

B 元代雜劇的作家……………一七二

四 明代的戲劇……………一七四

A 明代的傳奇——南曲	一七四
B 明代傳奇的作家	一七五
五 清代的傳奇	一七八
六 南戲的流變——皮黃與灘簧	一七九
七 民國以後的戲劇運動	一八二
A 文明戲	一八三
B 話劇	一八五
C 歌劇	一九〇
D 新戲劇運動中的幾個重要人物	一九一
第十二章 小說的產生及其發展	
一 唐代以前的小說	一九五
二 唐代的傳奇	一九六
三 宋人的話本	一九八
四 明代的小說	二〇〇

A 章回小說·····	二〇一
B 明代小說·····	二〇四
五 清代的小說·····	二〇五
六 民國以來的小說·····	二〇七

第十三章 中國文學的新生

一 晚清社會的改變和文學的革新·····	二一四
二 「五四」以前的文學革命·····	二一五
三 「五四運動」與白話文的盛行·····	二一七
四 創造社和文學研究會的對立·····	二一九
五 「革命文學」的提出和「左聯」的成立·····	二二一
六 從「九一八」到「八一三」·····	二二五

附錄

一 中國歷朝年代表·····	二二九
二 近代有關文學發展大事年表·····	二三〇

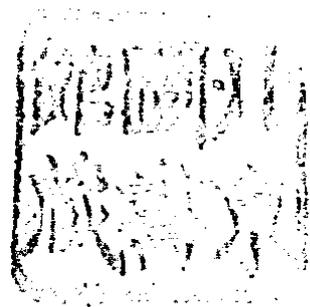
中國文學發展論要

目錄

中國文學發展纂要

緒言

吳錫麟



一、從文字說起

中國文字是方塊字，每字一音，與西歐拼音文字不同。

中國語言所用的詞未必是單音的，也有複音的詞，而且社會愈向前發展，複音的詞愈多。但是中國的文字是單音的，所以一個字有時表示一個詞，有時表示一個詞的一部分，有時表示一個詞的提要，（如學生稱生，朋友稱友）。這種一個字表示一個詞的提要的作用，在現代語體文裏還保持着，未能全免；在古文裏，這作用就更明顯了。

由於中國文字的特殊，所以也產生了特殊的文學。中國的駢體文和對聯，是方块字才能够有的。這是一個最明顯的例子。

二、中國文字和中國語言

中國古代文字從戰國時已經開始不能和語言一致了。在史記裏紀錄始皇一統六國事屢次提及「同書文字」，「同文書」，「車同軌，書同文字」。後人每以為只是字體上的統一，字體的變簡和統一固然是必要，由於各國方言不同，用一種標準的文字作為統一的文字，對於一個剛剛統一的龐大的帝國也是必要的。

由是文字和語言便從此分家。文字永遠走着老路，永遠在一定的範圍裏徘徊不進，語言却隨着時代的進展不絕地變易着，演進着。當然，口語改變了，文字也多少會滲進一些新語言的成份，但是兩者比較起來，其進展是不平行的。

由於中國文字和語言的分家，中國文學便日趨傳統化，貴族化（爲士大夫階層所獨佔），與人民日漸脫節，其演進也日趨於停滯。

三、中國文學發展的道路

中國文學發展的道路是由韻文到散文，由詩歌到戲劇和小說的。西周到春秋，是中國文學定型的時期；建安到盛唐，是中國韻文發展到最高峯的時期。從西周到盛唐這一千五百年至二千年間，是中國文學最光榮的時期。從盛唐以後，發展到兩宋，可以說中國韻文的發展已達到停滯的階段了。我們可以說，從西周到兩宋的中國文學史是以詩歌爲主流的，宋代以後便以戲劇和小說爲主流了。

以詩歌爲主流的文學是貴族文學，以戲劇和小說爲主流的文學是平民文學——最低限度也可以說是以平民爲對象的文學。從貴族文學到平民文學是任何一個民族的文學所走的共同的道路。

但是在「五四」以前，中國文學的平民化是不徹底的。這原因，上面已經

說過，是語文分家的結果。而且，在一般士大夫階級中人看來，寫寫戲曲，寫寫小說，這並不是「正道」，甚至被目爲「沒出息」。詩詞在中國士大夫階級看來也不過是裝點門面，表示自己還有一點「雅氣」的點綴品而已，何況這些不大高雅的東西呢！直到「五四」以後，中國文學從語文的革命裏，才表現出一點生氣。三十年來，舊的東西不絕地被揚棄，新的東西不絕地在嘗試和摸索中創建起來。由於已死的語言（文言文）的枷鎖被打開了，束縛思想的一「正統」觀念被貶斥了，而社會狀況，經濟生活也有若干改變了，外來文化的影響也愈加廣泛了，中國文學已走上了一條新路。這條路只走了三十年，三十年在人類歷史中是一段很短很短的路程，而且文學不是脫離了社會可以存在的東西，中國社會還沒有本質上的大變，我們當然是不能過分性地對中國新文學有過切的希求的。

四、中國文學與外來文化的影響

中國文學受外來的影響早在漢代就開始了。西漢時的鼓吹曲和橫吹曲都是

受外來樂曲影响而產生的樂府歌辭。

佛教的傳入（東漢明帝時）對於中國文學的影响是十分巨大的。佛教最初傳入時不被注意，後來翻譯佛經漸漸多了，對中國文學的影响也漸漸顯明了。魏晉六朝的文學意識固然不知不覺間受了佛教的影响，隋唐間的佛曲更是後來中國戲劇發展的酵母。中國小說的發展受佛經的影响也是很顯明的。

南北朝時，北方樂府很顯明的是受入侵中國的外族文化所影响的。

近世以基督教為中心的西洋文化的傳入，不管中國士大夫們怎樣拒抗，怎樣延宕，斥為「蠻夷之學」也好，大叫「中學為體西學為用」也好，結果還是死心蹋地的接受了。

近百年來尤以近五十年來中國文化起了很大的更變，這變更起初是表現在應用科學方面，近三十年來，在文學方面的影响更加深重了。由於西洋文學的大量移譯過來，中國的戲劇，詩歌，小說都踏上了一條新路。甚至中國的語言，文體也起了很大的改變，關於中國語文拉丁化的討論和嘗試風起雲湧。從

民國十五年公布國語羅馬字，十七年由大學院以國音字母第二式的名義正式頒行到民國二十三四年間新文字（拉丁化文字）的討論，蘊釀着中國文字的根本改變，這是外來文化影响的結果。

自「五四」到現在三十年間，中國文化的藩籬被衝破了，中國文學在新中國文化的道路上走在最前頭。這三十年間，對西洋文化的大量吞食，從聖經到荷馬的作品，從文藝復興期的古典主義到工業革命以後的浪漫主義，寫實主義，乃至新現實主義都被介紹過來。中國文學要在三五十年間趕上歐洲幾百年的文藝程歷。這確是一個偉大的時代，舊的要清理，發掘，用新的方法加以研究和批評，新的要消化和吸收，更重要的是創作。

由於交通工具的發達，世界上各個民族已不復被地理上的限制局限於一隅，文化再不能也不該有國界了。中學文學是世界文學裏的一個支流，將來各個支流也要總匯入巨大的洋海，五千年來的中國文化是很牢固的基礎，在這基礎上，跟隨着時代的進展，中國文學的前程是未可限量的。中國文學已有約三

千年的歷史，我們把它研究和整理以後，也可以知道我們將來要走的道路。

I 古代的文學

一、文學的起源

文學的起源這問題牽涉到藝術起源的問題。

藝術的起源有遊戲說，勞動說，神話說……等等，這都不在我們討論之列。

由歷史的研究，我們知道文學起源於詩歌。最初詩歌是同音樂舞蹈隨伴着的。遠在有文字以前，人類有了言語，便有了詩歌。不過在沒有文字以前，或有了文字而書寫工具未發達至足以傳留久遠以前，所有的作品不會遺留下來罷了。

文學的發展是由詩歌到散文的。由詩歌發展到散文，必定要書寫工具發展

到相當高度以後。詩歌遠在有散文以前已經有了。

二、最早的文學

由於書寫工具的發展，未到足以把言語紀錄下來的高度，西周以前的文學，是無從稽核的，近世研究殷代卜辭和周代彝銘的結果，在龜甲文和金文中發現了不少文獻，有的是歷史的紀錄，也有類似韻文的東西，但這不在我們研究的範圍內，我們姑且不把它當作文學作品。

在中國文學的傳說裏，有擊壤歌，堯戒，卿雲歌，南風歌……等，說是唐虞時代的作品（參閱古詩源），但這些都是後人的偽作。

堯時的擊壤歌：

『日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食，帝力於我何有哉？』（見列子）

這首詩是以四言爲主的，很像詩經，不像詩經以前的作品。而鑿井一事當

然要在青銅器廣泛應用之後，而且必定是農業相當發達的社會才會有的，商代才開始應用青銅，而且到商代才由遊牧生活改爲農業的定居生活，所以由鑿井一事便知其僞。而列子一書本身即是僞書，其所載的書當然也不可信。再從這詩的思想而言，頗近老莊的思想，這種清靜無爲的思想要出在東周以前二千年，當然是難於置信了。

其次是帝舜的卿雲歌：

『卿雲爛兮！糺縵縵兮！日月光華，且復旦兮！』（見尙書大傳）

這首詩的「兮」字是楚人的口語，是楚辭體，當然不會在二千五百年前就出現的。

至於帝堯帝舜其人是否存在，抑是後世儒家「託古改制」所僞託的理想人物，尙屬存疑，甚至夏代的歷史可疑之處仍多，他們的詩當然更可疑了。

此外有一首斷竹歌也是值得討論一下的：

『斷竹，續竹；飛土，逐穴。』（見吳越春秋）

這首詩吳越春秋說是越陳音。轉述古孝子的歌。劉勰文心雕龍中有「黃歌斷竹」之語，說是黃帝時所作的。

這詩是二言的，從詩歌的發展言，很可能是詩經以前的作品。而且這是原始民族守屍時的輓歌。原始民族多行野葬，恐爲禽獸所食，所以手執弓彈，以助孝子守屍。這種描寫，頗合於原始民族的生活，似可相信爲古民族的詩歌，但是年代如何，則頗難斷定了。

還有一首是伊耆氏的蜡辭：

『土反其宅，水歸其壑；昆蟲毋作，草木歸其澤。』

這首詩見禮記，是一篇祝辭。伊耆氏爲誰，頗多歧說，有說是神農的，有說是帝堯的。而周又有官曰「伊耆氏」，是秋官之屬。究竟作者是誰，頗難斷定，但決不會是周以前的作品。這是在農業高度發展的社會才會有的，而神農氏也不過是傳說上的人物罷了。

以上所說的作品不能相信它是中國文學裏最早的作品。中國最早的文學作

品是詩經。

II 周代的文學

一、周代的民族

在武王一統以前，周民族只是中國西北部的一個部落，它的東方是殷民族。武王滅殷，代替了殷的地位。那時，在現今河南省以南之地，還沒有正式爲周人所有，江淮河漢之間散佈着零零碎碎的南方民族。

周成王時（紀元前十一世紀末）南方的楚民族日漸興起，成王封熊繹於楚。那時在南方的民族中比較強大的有陳國和楚國。到春秋時，陳爲楚所滅，楚國更是南方的霸主，與周民族分庭抗禮了。

二、詩經

詩經是中國第一本文學專集。本來就叫做「詩」，加上一個「經」字，是後人傳說孔子刪詩，加上去以示神聖的。傳說詩、書、樂、禮、易、春秋都會經孔子手的，所以合稱「六經」。

至於孔子是否如傳說所言曾經在三千餘首古詩中，選出孔子以爲「無邪」，「可施於禮義」的三百首，是一個疑問。唐孔穎達已開始懷疑，近人研究的結果，差不多一致相信孔子不曾刪詩了。

詩經在漢時有齊、韓、魯、毛四家。其後三家不傳，只傳毛亨一家，故詩經又稱毛詩。

詩經的內容與創作年代

詩經內分風、雅、頌三部，雅又分爲大雅、小雅，所以世稱「四詩」。詩經共錄詩三百零五篇，風是民歌，共一百六十篇。小雅有些也是周代民歌，大雅是朝廟樂歌，共一百零五篇，頌是舞曲，共四十篇。「詩三百」是概括的數目。

風分十五國風。有周南、召南，（合稱二南）邶風、鄘風、衛風、王風、鄭風、齊風、魏風、唐風、秦風、陳風、檜風、曹風、豳風。這些風大都是各國的民歌。除周南、召南、陳風、秦風外，其他各國風的產地都是黃河流域，是周代的文化中心地區。

周南和召南地區離黃河較遠，據近代的考證，這些受周，召二公所風化而歸服的地區當在江漢之間（今湖北省），離周民族的文化中心區較遠，離南方無論在政治上，文化上都足以與周民族抗衡的楚民族較近。所以二南與其視作周民族的文學，不如視作楚民族的文學。（周民族向稱楚民族是「蠻夷」，他的官制，方言，服飾，都與周民族不同，但不見得他的文化較周民族落後得多。）至於陳風，陳地近楚，不但後來為楚所滅，而且其官制方言，服飾也多與楚相同，也應當把它看作楚民族的文學。因為風既來自民間，是民歌，是當地人民的作品，不論在政治上是以周為宗主國與否，只要作者是南方人，就應該把它當作以楚民族為中心的南方文學，不該把它當作以周民族為中心的北方

文學了。

十五國風的創作年代大約是西周末年至春秋中年之間（即公元前九世紀至公元前七世紀）。

大雅的作品，大都創作於西周中年或晚年，約當公元前十九世紀；小雅的創作年代以厲王，宣王，幽王，平王四朝爲最多，約當公元前九，八世紀之間。

至於頌，分商頌，周頌，魯頌三部，商頌傳說是商代的作品，後人已疑其爲僞作，以爲是宋詩而非商詩（王國維搜集證據最多）。周頌是詩經最早的作品，其時代多在西周初年（約當公元前十二世紀至十一世紀）。魯頌在三百篇中最爲晚出，其創作年代約當紀元前七世紀之間。

從紀元前十二世紀末至紀元前七世紀這五百年間是詩經的創作時期。這個時期詩在社會上佔着極重要的位置。那時周代的改制已具備了規模，封建制度已奠定了基礎，無論事人事鬼，詩都起了很大的作用。我們大致分析起來，用

詩最普遍的有以下數端：

1. 典禮——包括以詩作祭祀時的祝辭（如頌），以詩作宴會時的樂歌（大雅）。

2. 諷諫——由於周代階級嚴別，諷諫不敢直言，多以詩出之，所謂「言之者無罪，聞之者足戒。」（風，雅）

3. 言語——士大夫每於言語中引三幾句詩，以表示自己博學多聞，言語典雅，所謂「不學詩，無以言」是也。

4. 賦詩——包括士大夫間彼此賦詩酬答和民間感情的抒發（風、雅）。

5. 倫理的根據——在討論到倫理問題時，每每引用古詩，作為說話的根據。

從春秋以後，周代的封建制度已呈崩壞之象，社會的基礎已動搖，西周封建制度隆盛時重禮繁樂之風也發生了改變，而且詩歌的發展，本來是自然地趨向散文化的，所以春秋以後，詩的地位被南方的楚辭代替了。

三、楚辭

楚民族是南方較後起的民族，被周目爲「蠻夷」，他的官制，言語，服飾，音樂都與周民族不同。但是這個蒸蒸日上民族在政治上和文學上都足以和周民族相抗。除了國風中的南方文學作品外，在中國文學史上放一異彩，而在對後世的影响上亦足以和詩經相比的有楚辭。

楚辭是漢劉向輯成的，共十七篇。其中六篇是漢人仿製的。在楚人的作品中，九歌的創作年代最早，約當楚昭王以後至戰國以前（紀元前四，五世紀間），九歌向來被認爲是屈原的作品，近人推翻此說，斷定是楚人的祭歌。至於它的創作年代的考證，因爲九歌中有河伯，而楚昭王以後才祭河，所以斷定是昭王以後的作品；又因爲九歌中有國殤，其中說及戰車的事，戰國以後用騎戰，戰國以前用車戰，所以斷定是戰國以前的作品。九歌包含十一篇。在東皇太一、雲中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、東君、河伯，山鬼九篇祭神

的歌辭以外還附有國殤及禮魂兩篇。國殤是對死於國事者的祭歌。禮魂是普通祭祀完畢送神的歌辭，是最短的一首。

九歌中湘君，湘夫人，少司命，山鬼等幾首，如果把它解釋作情歌，不但可以解得通，而且還是上乘之作。楚人的神話特別多，把神人格化了，似乎是初期神話的通例，在希伯來人的舊約裏，雅歌中的詩歌也是情歌一樣美艷的。

九歌以外，在楚辭中最有地位的是屈原的離騷和九章。離騷無疑是屈原所作，是最偉大的一篇。九章中除涉江，哀郢，抽思，懷沙，橘頌五篇是屈原所作外，其餘惜誦，思美人，惜往日和悲回風四篇是秦漢所作，非屈原作。

屈原本名屈平，字原，是楚的同族。他的事蹟後人只能夠確知的有下列數端：

(一) 屈平生於楚宣王二十七年，周顯王二十六年（紀元前三四三）。

(二) 初任楚懷王左徒，爲懷王信任，後以讒去職。這是由於秦遣張儀入楚離間的緣故。這次去職居漢北。（抽思叙漢北事。）

(三) 懷王悔悟，召回屈平，重獲信任。曾出使赴齊修好。

(四) 頃襄王初年，令尹子蘭讒害，屈平被放於江南。(哀郢涉江叙江南事)。

(五) 被放逐後，行吟澤畔，自投汨羅江而死。死年不詳，享年約五六十歲。(陸侃如說)

遠遊，卜居，漁父三篇，舊說是屈平作，實則是秦漢人僞作。此外，在屈原作品中還有一篇天問是值得重視的。天問篇幅之長，幾與離騷相等。這是他個人對一切發生懷疑的詩篇。他懷疑天地鬼神外，還懷疑到君主的來歷，這可能是他晚年心灰意冷一切失望後的作品。

離騷長二千四百餘字，是古代歌辭中最長的一首。離騷是抒發離愁和心中的抑鬱之意的。全篇可分爲二段，第一段叙自己的身世和個人的遭遇；第二段借神話中理想的事情來抒發自己的感情，表示自己以死避世的決心。這傳誦千載的詩篇，表現出作者人格的高潔，感情的深摯，想象力的豐富，音調的悠

揚，表現力的高妙，後人給它加上一個「經」字以示神聖，並非無理的。

楚人作家中除屈平外比較值得一提的是宋玉，宋玉事蹟難考，大約是紀元前三世紀時人，較後於屈平，宋玉的出身是一個貧士，做過楚考烈王的小臣，不久便失職。在文選中有宋玉的高唐賦，神女賦，登徒子好色賦，風賦等說他和襄王對問的事，這些賦是後人偽託的，所以他曾和襄王有過君臣關係一事不可信。他最可靠的作品是九辯，是一篇長詩，中間分開八章，九章，十一章是從前人的說法，陸侃如說這是不可分的一首長詩，前人分法都錯。九辯是一篇很好的抒情之作，詞句之秀美，表現方法的高明，都足以永垂千古。他在九辯裏悲秋自憐，觸景懷鄉，甚爲動人，這大概是他在爲小臣失職以後的作品。

招魂一篇也是楚辭裏值得重視的作品，在它裏而無論描寫上下東南西北六方的危險或描寫楚國的安逸舒適，都極鋪張誇陳的能事，以後的漢賦，受招魂的影響實在不少。招魂，司馬遷以爲是屈原的作品；王逸以爲是宋玉的作品，

當以宋玉作爲是。

除屈原，宋玉外，楚人作家中尙有景差和唐勒，其作品已亡佚。大招一篇或謂屈原作，或謂景差作，實則是漢人仿招魂而作的。

楚辭是詩經散文化的結果，在詩經裏，多是篇章簡短，每篇有幾章是用相同的句子的。而楚辭在九歌裏已較詩經長，到離騷，就更長了。詩經用句較齊整，以四言爲宗，其他不過是變體；在楚辭裏用句就自由得多，變化更多了。楚辭裏的作品是詩，但這是散文化了的詩。到楚辭更散文化時，便變成了後來漢魏六朝的賦了。

詩經是北方文學，（二南和陳風雖是南方人作品，頗具楚人言語的特色，但在體制言，與後來成熟了的楚辭是不同的。）楚辭是南方文學，楚語在楚辭裏廣泛地被應用。每句之中差不多都具有語尾，如「兮」字，「些」字，「只」字等。它的特色是纏綿美麗。在每一篇之末尾多有「亂曰」一段尾聲。舊說以爲「亂，理也，」是一篇作品的提要。郭沫若先生的以爲「亂」是

「辭」字之誤，應該是「辭曰」才對。楚辭之得名，是由此而來的。

從詩經到楚辭的演變，固然是楚人又學從蘊釀，吸收，到創作，成熟的結果。但從這裏也可以見到從西，東周間到戰國時周代社會的演變。在詩經裏，諷諫的詩是「意在言外」的，主要是想「言之者無罪，聞之者足戒。」在楚辭裏，雖然託言美人香草，但對於君主的怨懟却是毫不忌諱的。這是周代封建制度已開始崩壞的緣故。

四、周代的散文

以上所說是周代周楚兩大民族的韻文。在散文方面，也是從周民族爲主流的。

周代以前的散文如虞書商書，等是僞作，尚書中關於周以前的散文都是僞作。從商末金文及殷虛較長的卜辭中可知商代已有敘事的散文，但用虛字甚少，是原始的散文，與尚書裏的僞書是不同的。

在今文周書裏也頗多僞作，比較可信的有西周的大誥與東周的費誓。大誥傳是成王時（紀元前十二世紀末）作，前後重疊之處甚多，沒有組織，其結構是很原始的。費誓是東周的作品，據近人考證結果，是魯僖公時所作，在結構上已較大誥有條理，是進了一步的作品。

比較後期的作品，散文已定了型了。春秋，論語，墨子，孟子，左傳，國語，韓非子都是很完備的散文，不但記事，而且說理也很有條理了。在南方楚民族中也有一個最偉大的散文家出現，那便是莊周。在莊子一書裏不但善用譬喻，妙於說理，而且想象力極其豐富，自創的詞語甚多，後人讀莊子以爲難讀，實時莊子用了很多當時楚地的方言和神話的緣故。

我們可以斷定，在西周到春秋初期，散文還沒有到成熟的階段，到了戰國，散文已發展到最高峯，而且已定了型，以後的作者都以這時期的散文爲圭臬了。其實這時的散文是標準化了的口語，因爲春秋以後，列國交通頻繁，各國間一種共通的語言很容易建立起來，散文的發展，也得到很大的進步了。現

在在文言文中，我們所見到的「焉」，「也」，「哉」，「乎」……等虛字，實是當時的口語，（據郭沫若的考證）這些口語在後世被標準化了，就變為與後世口語脫節了的標準語了。實在到了漢代的散文還常把當時所用的口語滲入去的，史記陳涉世家便是一例。

從春秋末期到戰國之間散文的發展和諸子百家思想的發展是互為表裏的。由於春秋中期井田制度的崩壞（魯宣公十五年「初稅畝」），「士」這階級由民間解放了而上升，變為「大夫」階級和「庶民」間的媒介，「不下於庶民」的禮教（文化）由「士」傳下去，民智開通了。列國諸侯以富國強兵為急務，切熱地訪求「賢士」，於是各家思想興起了。散文的進步固然給予著書立說的人以方便，而著書立說的人也促進了散文的高度發展。這樣，從春秋後期到戰國期間便成為中國文化史上最光輝燦爛的時代了。

四、周代文學的支流

在周代的文學史上，秦民族也演義次要的角色。秦民族是較後起的民族，到周孝王時（公元前八九七年）才受周封。秦地近西戎，離周較遠，其地瘠瘠，氣候乾燥少雨，所以民風強悍，在詩經秦風裏也表現着那種「其聲烏烏」的悲壯的風格。

在散文方面，最早的是尙書裏的秦誓。秦誓作於公元前六二七年，是穆公伐鄭爲晉所敗後的一篇「罪己詔」。戰國時的李斯是很重要的一位散文作家，他的諫秦逐客書是最爲雄辯的。他的韻文現存較可信的六篇，是刻石銘，都是歌頌秦始皇功業的。其中有幾篇是三句一韻的，在中國韻文中很是少見。現錄泰山刻石文如下：

『皇帝臨位，作制明法，臣下修飭。二十六年，初并天下，罔不賓服。親巡遠方黎民，登茲泰山，周覽東極。從臣思迹，本原事業，祇誦功德。治道運行，諸產得宜，皆有法式。大義休明，垂於後世，順承勿革。皇帝躬聖，既平天下，不懈於治。夙興夜寐，建設長利（吏），專隆教誨。訓經宣

達，遠近畢理，咸承聖志。貴賤分明，男女禮順，慎遵職事。昭隔內外，靡不清淨，施於後嗣。化及無窮，遵奉遺詔，永承重戒。』

在李斯以前，值得一提的還有呂不韋（死於公元前二三五年）。他的門下客所編的呂氏春秋也是一部很好的散文著作。

此外還有戰國策一書。戰國策是漢劉向所輯的，作者不詳，據說是戰國後期的人寫的，但敘述秦事特多，也不妨把它當作秦人的作品。戰國策和左傳，國語同為古史中的傑作，是很重要的一部散文作品。

中國文學發展簡史

III 辭賦的發展

吳錫麟

一、賦是什麼

漢賦是楚辭散文文化的結果。詩經散文化了有楚辭，楚辭散文化了有漢賦。詩歌本來是可以入樂，可以歌唱的。詩歌漸漸散文化了，詩歌的「音樂性」也漸漸減退，只保留了音韻和節奏，而詩歌的「形象性」却發展起來。從詩經到了九歌，還是可以唱的；到了離騷恐怕只能「吟」了；到了漢賦，便只能誦讀了。所以班固在漢書藝文志說：「不歌而誦謂之賦。」

到了漢賦，詩歌的面目已全非，是詩歌與散文的中間物。所以賦不是詩歌，不是散文，是文體的專名。

二、賦的源流

賦本來是詩經中六義之一。王逸說。「賦，鋪也」。朱子說：「賦，比，興，詩之用也」。在文心雕龍裏劉勰提到了「鄒莊之賦大隧，士蔿之賦狐裘」，大隧和狐裘是這樣的：

「大隧之中，其樂也融融。」「大隧之外，其樂也洩洩。」——大隧
「狐裘尨茸，一國三公，吾誰適從！」——狐裘

這是詩，所謂賦，是「詩之用也」之意，是動詞，不能稱之爲賦之祖。

辭賦之祖是楚辭。但是楚辭的作家並不以賦名他的篇章（宋玉的賦是僞的）。

荀卿有賦篇，所賦雲，蠶，禮，知，箴五件東西，也並不每篇獨立稱他爲雲賦，禮賦……等，而把它們合起來總稱曰賦篇。這正表示着賦開始由動詞被當作名詞的創造過程。所以我們可以當作以賦名篇是由荀卿開始的。這樣便正

如劉勰所言「爰錫名號，與詩畫境，六義附庸，蔚成大國」了。

三、西漢的辭賦

西漢辭賦作家有賈誼、枚乘、枚皋、司馬相如、東方朔、王褒、揚雄等人，其中最重要的有賈誼、司馬相如、和揚雄。

賈誼是漢賦作家第一人，是騷賦的承統者。在他這個時期，是漢賦的萌芽期。他是漢文帝時人（公元前二二〇——一六八），最初頗爲文帝重用，後來被周勃，灌嬰，馮敬等人讒害，爲文帝疏遠，放爲長沙王差的太傅，後來文帝悔，把他召回，拜爲梁懷王揖的太傅。揖是文帝最愛的少子，他可算升官了。他在作長沙王太傅時是以屈原自比的，他可算較屈原幸運。但不幸懷王不久便墮馬而死，他也憂鬱成疾，只三十三歲便死了。他既自比屈原（弔屈原賦和鵬鳥賦是在爲長沙王太傅時作的）所以他的賦師承騷賦不是無因的。

漢賦到了司馬相如才算到了成熟時期，司馬相如字長卿，漢景帝至武帝時

人（死於公元前一一八年），漢書藝文志說他有賦二十九篇，其中有些是文不存的。還有長門賦一篇近人曾毅已辨其僞（見曾毅中國文學史），現存的有子虛賦，上林賦，大人賦，哀二世賦……等。「賦者，舖也」漢賦到了司馬相如便達到了極舖張堆砌之能事的階段。於是，賦便成爲言之無物的僻字奇語的陳列所。

承繼着司馬相如的作家，較重要的有西漢末年的揚雄（字子雲，公元前五三年——後一八年。）揚雄是個「默而好深湛之思」的學者，他的作品多是仿擬別人的，因爲他不是一個有天才的人。他學賦之初，摹擬相如，後來見屈原「文過相如」，又摹擬屈原，（廣騷，畔牢愁目見漢書，文不存；反離騷今存）其實他的作品只是堆砌得很富麗的東補西綴的東西而已。劉綬在文心雕龍裏說：「子雲屬意，辭人（？）最深，觀其涯度幽遠，搜選詭麗，而竭才以鑽思，故其理贍而辭堅矣。」他的堆砌，好用奇字，是「竭才以鑽思」的結果，無怪他自己也以賦爲「雕蟲小技」，是「壯夫不爲」的。這實在是他的自白。

四、東漢的辭賦

在辭賦的發展史上，東漢是西漢之續，沒有多大變化。東漢辭賦的作家有班固，馮衍，張衡，崔駰，傅毅，馬融，王逸，蔡邕等。較重要的有班固和張衡。

班固字孟堅（三二——九二），是漢書的作者，在散文方面，是可以與司馬遷比美的。他的賦，是相如，揚雄之續，但是却在賦中混了散文進去。他最有名的賦是西都賦和東都賦，後世摹仿他的極多。在昭明文選裏特列「京都」一類，其中作品都是摹擬他的。

張衡字平子（七八——一三九）。他是與班固齊名的。他的東京賦與西京賦是摹擬班固兩都賦的作品。最值得注意的是思玄賦，在末尾「系曰」一段，附一首七言的長詩，這是仿騷賦的作品，但以七言詩附於賦末，是張衡所創的。還有一首歸田賦也是值得注意的。這是一首短賦，開建安至六朝短賦之

端。在這賦裏很普遍的用排偶句，是以後辭賦趨向駢麗的開端。

五、建安至南北朝的辭賦

建安是東漢獻帝的年號，是中國文學史上一個頗爲重要的時期。這時在政治上實際是曹操主政，在文學上亦以曹操，曹丕，曹植三父子和他們幕下文人爲中心。政治上固然漢室名存實亡，在文學上，漢代的文風到建安也起了很大的變異。所以建安時代的文學，常常和黃初（魏文帝曹丕的年號）連在一起，當是曹魏的文學的。

建安時代的賦家首推王粲和曹植，王粲字仲宣（一七七——二一七）他所作的登樓賦是短賦的典型。

曹植字子建，曹操之子，曹丕之弟，封於陳，諡思，世稱陳思王。（一九二——二三二）他的洛神賦最有名，在洛神賦裏用駢偶句特多，可見比張衡更進了一步。

晉武帝太康年間（二八〇——二八九）文風很盛，那時有三張（華、載、協）二陸（機、雲），兩潘（岳、尼）一左（思）。這些都是詩人。其中在辭賦創作上頗爲重要的有張華（茂先），陸機（士衡），潘岳（安仁），左思（太冲）。張華的鷦鷯賦，陸機的文賦，歎逝賦，潘岳的閑居賦，懷舊賦，寡婦賦，笙賦，西征賦，射雉賦，左思的蜀都賦吳都賦，魏都賦（合稱三都賦）俱見於文選。

三都賦是摹擬班固的兩都賦和張衡的兩京賦的。據說構思了十年才完成，賦成後張華大加讚賞，一時傳鈔，洛陽爲之紙貴。其實他的好處不過是把可用的材料，收羅萬有，通通鑲嵌了進去，人們鈔它，當他是一套「類書」而已！

值得一提的陸機的文賦。這篇文賦是中國文學批評史上重要的史料。我們可以說這篇文賦提示了太康至蕭梁間文學所走的道路。在文賦裏，陸機列論各種文體的標準，指出了文章的病失，反映了當時文風的時尚。例如他說到文章的聲色：「其會意也尙巧，其遺言也貴妍，暨音聲之迭代，若五色之相

宣。』以後沈約的音韻論是以此爲本的。

還有陸機的演連珠是後世「四六文」濫觴。連珠本始於揚雄，後世班固，傅毅諸人都有仿作。揚雄之作全文已佚亡，僅存片斷，其句子的結構頗具駢體之迹。陸機的演連珠，更進一層，句子的結構十分整齊了。茲舉兩段如下：（全篇五十段）

『臣聞絃有常音，故曲終則改；鏡無畜影，故觸形則照。是以虛己應物，必究千變之容；挾情適事，不觀殊異之妙。』

『臣聞足於性者，天損不能入；貞於期者，時累不能淫。是以迅風陵雨，不謬晨禽之察；勁陰殺節，不凋寒木之心。』

從上文看來，上四下六之迹，是頗爲明顯的。

兩晉以後較重要的作家有元嘉（宋文帝年號）時的鮑照；永明（南齊武帝年號）時的江淹，沈約；北周的庾信。

鮑照字明遠，他的蕪城賦簡練入妙，如果和三都兩京等鴻篇巨製比起來，

就會覺得張衡左思之流的精力未免化得太冤枉了。

江淹字文通（四四四——五〇五）。他的恨賦和別賦是傳誦千載的小賦，筆調輕婉，已顯露了齊梁間綺靡的文風，那一股幽怨的情調是十分動人的。

沈約字休文（四四一——五一三）在詩方面，他主張講究聲律，倡「四聲」一「八病」之說，在爲文方面，他也是主張對偶工整，音調和諧的。他的麗人賦確是「曼聲柔調，顧盼有情」的綺艷之作。

庾信字子山。（五一三——五八一）他的哀江南賦是著名的一首長賦，雖然搜羅了很多的典故堆陳在賦內，但較諸三都兩京等賦，所用僻字奇句較少，而音調抑揚有致，容易上口，這是哀江南賦較三都兩京被人愛讀的原因。他還有小園賦，春賦，鏡賦，鐙賦，對燭賦等小賦，都是文詞綺麗，抑揚可讀的。其中一首春賦開首一大段用七言的句子，彷彿是七言詩，這賦簡直詩化了。

在上述諸作家外，還有梁元帝蕭繹也是一個很出色的辭賦作家。他的采蓮賦和蕩婦秋思賦是十分綺艷動人的小賦。蕭統（昭明太子——文選的纂輯者）

蕭綱（梁簡文帝）和他，兄弟三人，是當時文風的領導者。蕭梁文風的綺麗，受他們影響是不少的。

五、初唐的駢驪文

初唐的駢驪文，是六朝的餘緒，是因襲齊梁的。代表這時代的駢文作家有初唐四傑。所謂「四傑」是王勃，駱賓王和楊炯，盧照隣，前二者較為重要。

王勃字子安（六四七——六七五）他最有名的作品是滕王閣序，其他的作品如秋日餞別序，別洛下知己序……等都是清華婉麗的駢驪文。

駱賓王的作品最被人稱道的有討武曌檄。這是一篇駢驪文，氣勢雄渾，把武后的罪狀數得淋漓盡致。

六、四六文的演成

四六文是由駢驪文演進而來的。它與駢驪文的區別是四六文字數有定，四

字一句，六字一句，駢賦駢文除駢偶外，不限字數；四六文對仗工整而嚴格，駢文較自由；駢驪文多有韻，四六文可有韻可無韻。

「四六文」的定名始於李商隱（八一三——八五八），他在樊南甲集序中便有樊南四六之稱。其實四六文的雛形已見於陸機的演連珠，蕭梁時徐陵庾信等人的駢文也常用四六句，中唐時陸贄（字敬輿，諡宣，世稱陸宣公七五〇——八〇五）的奏議也多用四六文，不過未正式把它叫做「四六文」而已。

唐宋的四六文作者頗多，在聲調方面，已散文化，多沒有韻。這可以說是散文化了的駢文，駢驪化的散文。明清的八股文是脫胎於四六文的。

七、辭賦流變總論

從二南到九歌，到屈原宋玉諸楚人的作品，詩歌走着散文化的道路。從荀卿的賦篇到漢人的辭賦，賦便與詩分途，自立門戶。

漢賦的初期作品是楚辭體的「騷賦」。荀卿的賦篇是用詩經體略加變動的，

而漢賦的初期則爲楚辭體，因爲楚辭體較散文化，易於容納繁複的內容，作者可任意馳騁，不爲形式所困限。賈誼，枚乘便是楚辭體的辭賦作家。

漢賦定型始於司馬相如。揚雄繼之。這時的漢賦已離楚辭而獨立，採散文的體裁。漢賦固由此定型；而賦的缺點；堆砌，晦澀，浮夸，模擬，繁瑣，亦由此成爲以後賦家的通病。

魏晉六朝的賦，向小賦發展。上林子虛，長楊，羽獵，乃至兩京三都的長篇笨賦已少見。在賦裏舖飾夸陳以示多聞強記之風漸改，傾向抒情。漢賦的作者，忘記自我，獻媚求寵之風也一改而傾向自我表現，模擬之風也漸改了。

在文體方面，由騷體趨向駢體；由繁瑣趨向簡練；由僻字奇語趨向僻典奇事。在聲調方面由質樸趨向綺麗，至齊梁而極盛。

初唐以後，風氣轉移，音韻不被重視而重視對仗工整，四六文因此演成。

八、辭賦流變與社會的關係

漢代由戰國秦楚間之久經戰亂轉趨安定，文學之興盛，已有其政治社會的背景。

漢高祖楚人（沛是楚地），起於民間，愛楚聲。他自己也曾歌大風歌：

『大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得獨士兮守四方』

楚聲之被重視，和歷朝帝王與宗室王侯蓄養文士以獎勵辭賦，是辭賦發展的一個重要因素。

在文字本身而言，漢代文字之學特別發達，由於文字之研究，促進了辭賦的發展。辭賦的體製確是盡了中國文字最大的功能。單音字的特性是最適宜於作駢偶性的賦體的，辭賦「肥辭瘦義」盡堆砌之能事以至於向駢偶發展是得力於單音字的。

文學本來自民間，自九歌至漢賦，文學落在士大夫階級之手。到漢，這批人便變成了清客文丐，拿文學去媚主求寵了。這樣，文學便變成了少數貴族的消閒品。於是本來在民間的平民文學，幾經轉接便升上了廟堂，變為貴族文學

了。漢賦之缺乏生氣是作者失去了「自我」的緣故。我們試舉漢書王褒傳作例，便知道那時的清客文士們的生活是怎樣的了：

……上令褒與張子喬等並待詔，數從褒等放獵，所幸官館，輒爲歌頌，第其品下，以差賜帛。議者多以爲淫靡不急。上曰：「不有博奕者乎？爲之猶賢乎已」。辭賦大者與古詩同義，小者辯麗可喜，譬如女工有綺縠，音樂有鄒衛，今世俗猶皆以此娛悅耳目。辭賦比之，尙有仁義諷諭鳥獸草木多聞之觀，賢於倡優博奕遠矣。』……

從這段傳記看來，漢代的貴族文學只是少數清客們與博奕齊觀的玩意兒，而文士也不過倡優之類而已。爲了「第其高下，以差賜帛」，文士們當然嘔心瀝腑從事「鑽思」的。

東漢末年，漢室衰微，牧州割據，羣雄競起，帝王固然少有這份閒心，清客們也少有這份逸緻了。漢賦自建安以後由衰微而變質，是由於社會背景使然的。這時期王粲曹植的賦已顯示了作者自我表現的傾向。

太康的貴族文學，只不過是漢賦的迴光反照，東晉南渡以後，賦風的改變便急轉直下了。

由於晉代清談的影響，文士們不但發現了「自我」，而且要求「自我」的解放。這是對兩漢文士風氣的一個大反動。清談之風的形成，一則由於社會動亂，文士們爲了逃避現實，想入非非也說入非非。另一個原因是自建安以來，帝王失去了實權，大權旁落在權臣世族之手。兩漢作爲清客們主人的帝王，位尊威重，清客文士們必須以奴才姿態出現；建安以後的清客文士們的主人不是帝王，是與這批文士清客們階級相差不遠的權臣世族。有時爲了表示自己禮賢下士，這些權臣世族對自己的清客也必須以賓客看待的。彼此既然類似平輩，當然容易談笑風生，不必處處「吾王明聖，臣罪當誅」的跪奏，於是清談之風大盛了，權臣望族與清客們都以清談爲時尚了。清談的結果，奴性略減的結果，便影響了「自我」的發現。這時期的文學傾向抒情，傾向自我表現，是必然的。

自東晉偏安江左，政治上的實權操在當時江南世族之手。歷宋齊梁陳諸朝的朝代更迭實際上只是門閥與門閥之間實權的更迭。士大夫階級沉醉於聲色犬馬博奕文辭之中，生活自然是一片靡爛，以窮奢極侈盡情享樂爲時務，在文學作品上傾向言情，傾向綺麗，又是必然的。

齊梁之間的文風，字句雕琢，聲調靡曼，散文與賦已作高度的合流，以先秦諸子與兩漢史傳爲規範的純粹散文，已不絕如縷。從晉王羲之的蘭亭詩集序已可以見到散文駢麗化的痕迹，到齊梁間連政府的文告，大臣的書奏，士大夫間來往的書信都用了駢文，（可參閱六朝文繫）這時的社會風氣可以想見了。

IV 樂府歌辭和五言詩

漢代是中國文學史上的黃金時期，漢賦和五言詩曾經被恭維備至，實在漢賦和五言詩在文學的價值上遠比不上漢代的樂府。

「樂府」是漢武帝所設總管樂章的衙門。在周代的時候政府曾設採詩的官吏到民間去蒐集民歌，地方長官述職時也帶民歌進獻。漢武帝也設蒐集民歌和總管樂章的機關，這便是「樂府」。後來凡這衙署所采的作品都叫做「樂府」，於是「樂府」不再是政府機關而是歌辭之一種，連它的仿製品也叫「樂府」了。

一、漢代的樂府

漢代樂府篇名可考的有三百曲，歌辭現存的有約一百首。約可分爲八類：

(一) 郊廟歌辭； (二) 燕射歌辭； (三) 舞曲歌辭； (四) 鼓吹曲辭； (五) 橫吹曲辭； (六) 相和歌辭； (七) 清商曲辭； (八) 雜曲歌辭。從作品的性質又可分為三類：

(一) 貴族歌辭——郊廟歌辭，燕射歌辭，舞曲歌辭。

(二) 外國輸入的歌辭——鼓吹曲辭，橫吹曲辭。

(三) 平民歌辭（採自民間的）——相和歌辭，清商曲辭，雜曲歌辭。

郊廟歌辭是祭歌，多已佚亡，現存房中祠樂十七章及郊祀歌十九章。「房」是古人宗廟陳設靈牌之所，房中祠樂多是表示孝思和教訓的話，枯燥無味，但從辭句本身看來，頗足以看見它所受楚辭的影響。郊祀歌作者及年代不可考，相信其中有部分是司馬相如的作品。這些歌辭大概是記當時的祥瑞和郊祭，淫祀（如帝臨，天地，五神等篇）的。其中練時日，天門等篇王先謙謂加上一個「兮」字就簡直是屈宋以後最偉大的騷體詩了。

燕射歌辭現已全亡，大概是貴族饗宴和嘉會時的樂曲。

舞曲歌辭是歌舞時的歌辭，分雅舞（郊廟燕饗）雜舞（宴會）和散舞三類，散舞是俳優歌舞雜奏的，可以視作原始的戲劇。

鼓吹曲和橫吹曲是外國輸入的。這兩種歌辭用的是外族樂器，有羌樂，有匈奴樂，有龜茲樂，傳到中國再加上中國樂。鼓吹曲是北狄傳入的，橫吹曲是西域傳入的。這兩種外國輸入的樂曲，它的特色是節奏強烈，音調高亢。鼓吹曲是高后時「以財雄邊」的班壹傳入的；橫吹曲是武帝時通西域的張騫傳入的。

鼓吹曲現存歌辭較多，可分爲三類：

（一）頌詩——（朝會宴饗，頌功德，賜功臣，時用。）有上之回，上陵，聖人出，臨高臺，遠如期等。

（二）情詩——有思悲翁，君馬黃，有所思，上邪等，茲舉兩首如下：

『有所思，乃在大海南，何用問遺君，雙珠玳瑁簪，用玉紹繚之。聞君有他心，拉雜摧燒之。摧燒揚其灰。從今已往，勿復相思！想思與君絕！』

鷄鳴狗吠，兄嫂當知之。妃呼豨，秋風蕭蕭晨風颺，東風須臾高知之。』
——有所思

『上邪！我欲與君相知，長命無絕衰！山無陵，江水爲竭，冬雷震震夏雨雪，天地合，乃敢與君絕！』——上邪

這兩首我們相信它是北方的民歌。看不論是寫戀愛失敗或信誓旦旦，都是感情那麼強烈，表情那麼率真，都是與士大夫們「溫柔敦厚」之旨不相合調的。在這裏可以顯示出北方民族生命力的充沛。

（三）雜詩——是寫田獵，（艾如張），宴飲（將進酒），戰爭（戰城南）等方面的詩歌。茲舉戰城南一首如下：

『戰城南，死郭北，野死不葬烏可食。爲我謂烏：「且爲客豪。野死諒不葬，腐肉安能去子逃？」水聲激激，蒲葦冥冥。梟騎鬪死，騫馬徘徊鳴。梁築室，何以南？何以北？禾黍不穫君何食？願爲忠臣安可得？思子良臣，良臣誠可思！朝出行攻，暮不夜歸！』

這是一首反戰的民歌，看它寫戰場的景象，對戰爭的抗議，何其有力。

其次說到民間採來的樂府。漢代採自民間的樂府有相和歌，清商曲和雜曲三種。

相和歌是「絲竹更相和，執節者歌」（宋書）之意，所用的樂器是中國樂，歌辭是採自民間的。古有十七曲，現存江南、東光、薤露、蒿里、鷄鳴、烏生、平陵東七首。我們現採三首示例：——

（一）『江南可採蓮，蓮葉何田田！魚戲蓮葉間；魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。』——江南

這首歌辭值得注意的地方是末尾四句，一連重複地說魚戲於蓮葉的東，西，南，北。這種不忌重複的句子，可顯示民歌的質樸，他所見如是，所感如是，便直寫下來了。另一個原因是重複的句子，唱起來好聽一點。

（二）『薤上露，何易晞！露晞明朝更復落，人死一去何時歸？』

——薤露

(三)『蒿里誰家地？聚歛魂魄無賢愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟躕！』——蒿里

這兩首歌辭，崔豹古今注說是田橫門人在他自殺死後哀悼他而作的。武帝時協律都尉李延年把它分爲二曲，薤露送與王公貴人，蒿里送與士大夫庶人，使挽柩者歌之，亦謂之輓歌。這兩首歌辭我們可視爲哀人世無常的作品。

清商曲可分爲平調，清調，瑟調，楚調，側調，大曲六種。清商曲之得名，據魏志所說是『清調以商爲主』，大概就是因爲這緣故而得名。

平調現存三種，以長歌行最佳：

『青青園中葵，朝露待日晞。陽春布德澤，萬物生光輝。常恐秋節至，焜黃華葉衰。百川東到海，何時復西歸？少壯不努力，老大徒傷悲。』

其他兩首是君子行和猛虎行，都不見得好，君子行只是一首格言詩而已。

漢調現存豫章行，董逃行，相逢行，都不見得技術高明，故不錄。

瑟調曲現存善哉行，婦病行，孤生子行，飲馬行，上留田行，公無渡河行

六種。在這裏頗多傑作。婦病行，孤生子行，飲馬行是其中的冠冕，合稱「清商三調」。現錄婦病行如下：（古辭）

『婦病連年累歲，傳呼文人前一言——當言未及得言，不知淚下一何翩翩：「屬累君兩三孤子，莫我兒饑且寒。有過慎勿笞。行當折搖，思復念之。」』

亂曰：抱時無衣，襦復無裏。閉門塞牖舍，兒到市。道逢親交，泣坐不能起。從乞求與買孤餅。對交啼泣，淚不可止。「我欲不悲傷，不能已。」探懷中錢持授。交入門，見孤兒啼，索其母抱。徘徊空舍中，行復爾耳，棄置勿復道！」

這首詩寫一個母親病重，把孤兒交托給她的丈夫，以後這孩子流落街頭，遇見了親交啼泣訴苦的故事。究竟何故要流落街頭呢？是不是他的父親另有新歡，後母虐待他呢？在末尾「交」所入的門是孤兒的門還是這位親交自己的門呢？孤兒「索其母抱」是誰的母呢？他的母不是明明已死去了嗎？假如是後

母，虐待他才至於流落街頭，他年幾已能向親交訴苦了，還會索後母抱麼？這是很難想得通的。這詩來自民間，也許輾轉傳唱，漸漸走了樣也未可知。正因爲這樣，我們才確信它是流傳在民間的歌謠。不管故事的破缺不全，那真切的情致，確是感人肺腑的。

孤兒行（即孤生子行）是描寫一個失去了父母的孤兒受兄嫂虐待的悽慘境遇的：

『孤兒生，孤兒遇生，命當獨苦。父母在時，乘堅車，駕駟馬；父母已去，兄嫂令我行賈，南到九江，東到齊與魯。臘月來歸，不敢自言苦。頭多蟣蝨，面目多塵。大兄言辦飯，大嫂言視馬。上高堂，行取殿下堂，孤兒淚下如雨。使我朝行汲，暮得水來歸，手爲錯，足下無菲。愴愴履霜，中多蒺藜。拔斷蒺藜，腸肉中，愴欲悲。淚下漉漉，清涕累累。冬無複襦，夏無單衣。居生不樂，不如早去，下地下黃泉。』

『春風動，草萌芽。三月蠶桑，六月收瓜。將是瓜車，來到還家。瓜車

反覆，助我者少，啗瓜者多。「願還我蒂？兄與嫂嚴，獨且急歸，當與較計。」

『亂曰：里中一何譏譏！願欲寄尺書，將與地下父母：兄嫂難與久居。』

這歌辭寫得很碎瑣，這是民間作品的特色，是未經過文士修改的。和婦病行一樣，風格古奧，質樸動人，是民歌中上乘之作。

關於上留田行在樂府詩集裏，其辭不正載，列入附注：『里中有啼兒，似類親父子。回車問啼兒，慷慨不可止。』古今注說：『上留田，地名也。人有父母死，不字其孤弟者，鄰人爲其弟作悲歌以風其兄。』但是值得注意的是歌辭與題目無關，而且樂府詩集不把它正載。

在曹丕的樂府作品裏有上留田一首：

『居世一何不同？上留田！富人食稻與粱，上留田！貧子食糟與糠，上留田！貧賤亦何傷？上留田！祿名懸在蒼天，上留田！今爾歎息，將欲誰

怨？上留田！』

這首歌每句末尾有「上留田」三字，在民歌中有很多在歌辭裏加進有聲無義的字的，原因是爲了配合樂曲或是增加音調上的美感，如有所思裏「妃呼豨」便是一例。這首歌是反復嗟歎貧富生活的懸殊，最後把它歸之於宿命以自解的。這正合乎中國民間的一般想法。曹丕是一八七年生的。在他十歲時曹操便領兖州牧，挾獻帝遷許，自爲司空。可見他從小便生長在富貴之家，而在他的其他作品裏，多是哀歎生命之無常，歡樂之無常之類的東西，鮮見像上留田一類的反映社會生活甚至爲貧賤的庶民抗議的作品。雖然魏晉間的文人很喜歡用古樂府的曲名自加擬作，但這首歌却很難找出擬作的痕跡，所以是否曹丕擬古之作是頗值得一疑的。在這裏，當證據還未充足時，我們不必妄下結論，但這首歌辭，在研究樂府民歌的時候是值得讀的。

楚調曲現存怨詩行一種，是哀生命無常的濫調。

側調曲是從楚調衍出的。現存傷歌行一種，是一首五言詩，與古詩十九首

頗相似，當是晚漢的作品。

大曲現存東門行，折楊柳行，艷歌羅敷行，西門行艷歌何嘗行，步出夏門行，（即隴西行）滿歌行，雁門太守行，白頭吟九種。現錄四首如下：

（一）東門行：『出東門，不顧歸；來入門，悵欲悲。盎中無斗儲，還視桁上無懸衣。拔劍出門去，兒女牽衣啼。』他家但願富貴，賤妾與君共餽糜。共餽糜，上用滄浪天，故下爲黃口小兒。今時清廉，難犯教言，君復自愛莫爲非！今時清廉，難犯教言，君復自愛莫爲非！』行，吾去爲遲！』
『平慎行，望君歸。』』

這首歌寫一個窮吏因窮發狠，拔劍出門，其妻相勸無效，婉言送行的故事，是很好的寫社會生活的詩歌。

（二）西門行：『出西門，步念之，今日不作樂，當待何時？』夫爲樂，爲樂當及時。何能坐愁怫鬱，當復待來茲？
『飲醇酒，炙肥牛，請呼心所歡，何用解愁憂？』

『人生不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？』

『自非仙人王子喬，計會壽命難與期。自非仙人王子喬，計會壽命難與期。』

『人壽非金石，年命安可期？貪財愛惜費，但爲後世嗤！』

這詩反映東漢末年社會不安，「無常」的感覺充滿了士大夫階級的思想中。這樣哀歎生命無常，或則悲歌當泣，或則借酒消愁，或則隨遇而安，恬淡寡欲，或則縱情酒色，肆意享樂的思想，支配了東漢末年至六朝間達三四百年之久。這首歌從詞藻的典雅看來，當是文士的民歌仿製品。這即所謂「文士化的民歌」。

(三) 艷歌何嘗行：『飛來雙白鶴，乃從西北來，十五五，羅列成行。』

『妻卒被病，行不能隨。五里一反顧，六里一徘徊。』

『吾欲銜汝去，口噤不能開。吾欲負汝去，毛羽何摧頹。』

「樂哉新相知，憂來生別離。躊躇顧羣侶，淚下不自知。」

『念與君離別，氣結不能言。各各重自愛，遠道歸還難。妾當守空房，閉門下重關。若生當相見，亡者會黃泉。今日樂相樂，延年萬歲期。』

這首歌是「四解」而且有「趨」的。「解」就是「節」，「四解」即是分四節。在大曲裏，多分數「解」。如東門行是「四解」的，因為假如按「解」分寫，則不合普通分段的原則，所以不會分寫；西門行是六「解」的，每段即一「解」。在這首歌辭裏是分五段的。最後一段叫做「趨」。「趨」本來是急步之意，吳人的歌曲有一種叫做「趨」，大概是節奏較促的，所以叫「吳趨」。在前面我們所選的哀兒行和婦病行裏有「亂曰」一個末段，是從楚辭來的；這裏的「趨」是從吳聲來的。

(四) 白頭吟：

『皚如山上雪，皎若雲中月，聞君有兩意，故來相決絕。』

『今日斗酒會，明日溝水頭，蹉跎御溝上，溝水東西流。』

『淒淒復淒淒，嫁娶不須啼。願得有心人，白頭不相離。』

『竹竿何嫋嫋，魚尾何篸篸！男兒重意氣，何用刀錢爲！』

這首歌，舊說以爲是卓文君作的。卓文君是西漢時人，看這詩是很齊整的五言體，不像是西漢中期的作品，傳說不足信。

艷歌羅敷行又名陌上桑，是很著名的一首敘事的民歌，描寫羅敷的美麗，各種人見了她，有各式各樣的顛倒，是民歌中不可多見的佳作：

『日出東南隅，照我秦氏樓，秦氏有好女，自名爲羅敷。羅敷善蠶桑，採桑城南隅，青絲爲籠係，桂枝爲籠鉤，頭上倭墮髻，耳中明月珠，湘綺爲下帶，紫綺爲上襦。行者見羅敷，下擔將髭鬚；少年見羅敷，脫帽著幘頭；畊者忘其犁；鋤者忘其鋤。來歸相怨怒，但坐觀羅敷。』

『使君從南來，五馬立踟躕。使君遣吏往：「問是誰家妹？」』

秦氏有好女，自名爲羅敷。「羅敷年幾何？」「二十尙不足，十五頗有餘。」使君謝羅敷：「寧可共載不？」羅敷前置詞：「使君一何愚！使君自有婦，羅敷自有夫。東方千餘騎，夫婿居上頭。何用識夫婿？白馬從驪駒。青絲繫馬尾，黃金絡馬頭，腰中鹿盧劍，可值千萬餘。十五府小史，二十朝大夫，三十侍中郎，四十專城居。爲人潔白皙，鬢鬢頗有鬚。盈盈公府步，冉冉府中趨。坐中數千人，皆言夫婿殊。」

雜曲現存有作者可考者有馬援武溪深行，傅毅冉冉孤生竹，張衡同聲歌，辛延年羽林郎，宋子侯董嬌嬈，繁欽定情詩六首；無名氏的有蜨蝶行，驅車上東門行，前緩歌行，孔雀東南飛，枯魚過河泣，棗下何攢攢，行胡從胡方，悲歌行，傷歌行，共十五篇於郭茂倩樂府詩集中。其中孔雀東南飛梁啓超和陸侃如雖兩人立論根據不同，都認爲是六朝作品，胡適認爲是建安以後的作品，非漢樂府。傷歌行應列入側調曲，故現存十三首。

雜曲大多沒有一定的樂器，或者是不能入樂的徒詩。現選錄三首如下：

(一) 武溪深行：

『滔滔武溪一何深！鳥飛不渡，獸不敢臨。吁嗟武溪多毒淫！』
這首歌古今注說是馬援南征時至武溪所作。武溪在今湘南粵北間，由這首歌可見當時南方是怎樣的一個地區了。

(二) 辛延年羽林郎：

『昔有霍家奴，姓馮名子都。依倚將軍勢，調笑酒家胡。胡姬年十五，春日獨當壚。長裾連理帶，廣袖合歡襦。頭上藍田玉，耳後大秦珠。兩鬢何窈窕，一世良所無！一鬢五百萬，兩鬢千萬餘。』

『不意金吾子，娉婷過我廬。銀鞍何煜爚，翠蓋空踟躕。就我求清酒，絲繩提玉壺。就我求珍肴，金盤膾鮑魚。貽我青銅鏡，結我紅羅裾。不惜紅羅裂，何論輕賤軀！男兒愛後婦，女子重前夫。人生有新故；貴賤不相踰。多謝金吾子，私愛徒區區。』

這首歌辭可注意的地方是駢偶句的出現。漢末的辭賦已向駢偶化的路走，在詩歌方面，這時期的作品也走着同一的路，這是受辭賦刻意琢句的風氣所影響的。不過從這詩裏所用的駢句還算自然，建安以後的文士作品，就表現出故意把句子駢偶化的痕迹了。

(三) 悲歌行：

『悲歌可以當泣，遠望可以當歸。思念故鄉，鬱鬱累累。欲歸家無人，欲渡河無船，心思不能言，腸中車輪轉。』

這首寫思鄉之情的歌辭，感情真切，是最佳的抒情詩。

關於冉冉孤生竹在文選古詩十九首中也列入，當是無名氏的作品。文心雕龍認為是傅毅的作品，驅車上東門風格與冉冉孤生竹相近，是一首五言詩，也列在古詩十九首中，這些只能當作不能入樂的徒詩了。

中國文學發展概要

六〇

三、南北朝的樂府

吳錫麟

1. 時代背景

從辛延年的羽林郎中，我們便可知漢末時胡人移居中原的已很多了。三國時，北方的魏向北部發展，北部蠻族歸化日多。晉一統中國後，當時雜處關中的有匈奴，鮮卑，羯，氐，羌五個異族，合稱五胡。對於這些外族南移日多，孳生漸衆，江統已抱有殷憂，作徙戎論主張徙胡人出關，可是未被採納執行。

晉有中國後，胡人已開始蠢動，八王之亂之後，晉室根基動搖，匈奴人劉淵便乘機自爲大單于，稱漢王，繼之而起的便是五胡相繼作亂，割據中國北部，是爲五胡十六國時代。北方從此便成了外族縱橫的地方了。

晉室南渡，是爲東晉。漢人大量渡江南移，北方的文化也南移了。這文化的真空便由外族文化來填補。

北方經過一百年的動亂（三一〇——四一〇）由鮮卑族的拓跋氏統一北方，是爲北魏，即北朝。

北魏一統北方後，至孝文帝時（四七一——五〇〇在位）竟完全漢化。不但設學校，行中國古禮，用中國官制，甚至禁胡服，胡語，連自己也改姓元氏，令胡人用漢姓，提倡與漢人通婚。北魏末年，一班復古的漢人學者竟處處用周禮，連文體也模仿三代，竟比南朝更古色古香起來。以後東西魏以至北周北齊都保持了高度的漢化。

南朝自晉室南渡（三一七）後，即偏安江左。因爲長江流域民豐物厚，生活舒適，士大夫和世族豪門日以詩酒聲色自娛，風尙日趨萎靡，貴族文學大盛。從南渡後歷宋齊梁陳諸朝共二百七十年間，成爲駢文和五言詩歌最盛時代，文風之綺艷爲各時代之冠。

中國北部自中國文化南移後，由於胡人的得勢，文學的風格也另具北方人的特色。這些新興的民族，過慣了風沙快馬的生涯，勇悍果敢，有尙武精神，

氣質是真實，朗爽而慷慨，甚具英雄色彩。所以在文學上也具備了這種豪放粗亢的英雄氣質。

南方的生活環境和北方不同，江南綠草如茵，風輕日麗碧水青山，宛如錦繡。士大夫和世族豪門的生活已如上述，一般民衆也受地理環境和生活習尚的影響，民風也溫和委婉，所以在文學上表現出輕歌曼舞的女兒姿態。

大致上南方作品是兒女態的，優美的，傷感的，婉約的，隱喻的；北方作品是英雄本色的，沈雄的，悲壯的，粗亢的，率真而豪放的。樂府歌辭同是民間作品爲主，但由於生活環境的不同，民族性的不同，在風格上竟成強烈的對比。

2. 南朝的樂府歌辭

南朝的樂府歌辭和南朝的文士詩歌是頗有不同的。南朝樂府歌辭多是民間作品，感情真實，不似文士詩歌那樣雕琢粉飾，弄到毫無生氣。

南朝樂府歌辭有舞曲，清商曲和雜曲。最具文學價值的是清商曲和雜曲歌

辭。

清商曲以吳聲歌及西曲歌爲主。

吳聲歌現存約三百曲。自晉南渡後，東南方的吳聲漸盛，歷東晉而陳，近三百年，民間的製作漸多。現存者有屬晉的（如懊儂歌）有屬宋的（如讀曲歌）有屬陳的（如玉樹後庭花），多屬無名氏的作品，作者姓氏可考者不多。

本來在漢末的樂府中已有「趨」，晉崔豹的古今注說：「吳趨行，吳人以歌其地也。」陸機吳趨行有「聽我歌吳趨」句，可見遠在晉室南渡之前，吳聲已流行。晉室南渡後吳聲轉盛，現存吳聲歌皆東晉以後的作品。晉書樂志（唐房玄齡作）說：「吳歌雜曲，並出江南。東晉以來，稍有增廣。其始皆徒歌，既而被之管絃。」從這段記載裏，可見吳歌最初是流傳民間的吳人歌曲，晉室南渡後收入樂府的。

子夜歌是吳聲歌的一種。晉書樂志說：「子夜歌者，女子名子夜造此聲。」

子夜歌有幾百首，今傳一百二十二首大概不是一時一人所作，而是在吳地民間輾轉流傳的。後來流變漸多，有子夜四時歌，大子夜歌，子夜警歌，子夜變歌等。

現錄二十三首如下：

(一) 子夜歌 (四十二曲錄十)

宿昔不梳頭，絲髮被兩肩。婉伸郎膝上，何處不可憐。
自從別歡來，奩器了不開。頭亂不敢理，粉拂生黃衣。
始欲識郎時，兩心望如一。理絲入殘機，何悟不成匹。
今夕已歡別，合會在何時？明燈照空局，悠然未有棋！
高山種芙蓉，復經黃蘗塢。果得一蓮時，流離嬰辛苦。
憐歡好情懷，移居作鄉里。桐樹生門前，出入見梧子。
年少當及時，蹉跎日就老。若不信儂語，但看霜下草。
別後涕流連，相思情悲滿。憶子腹糜爛，肝腸尺寸斷。

誰能思不歌？誰能飢不食？日冥當戶倚，惆悵底不憶！
夜長不得眠，明月可灼灼。想聞散喚聲，虛應語中諾。

(二) 子夜四時歌(七十五曲錄十)

明月照桂林，初花錦繡色。誰能不相思，獨在機中織？(春歌)
自從別歡後，歎音不絕響。黃蘗向春生，苦心隨日長。(春歌)
梅花落已盡，柳花隨風散。歎我當春年，無人要相喚。(春歌)
反覆華簾上，屏帳了不施。郎君未可前，待我整容儀。(夏歌)
盛夏非遊節，百慮相纏綿。汎舟芙蓉湖，散思蓮子間。(夏歌)
自從別歡來，何日不相思！常恐秋葉零，無復蓮條時。(秋歌)
秋夜入窻裏，羅帳起飄颻。仰頭看明月，寄情千里光。(秋歌)
別在三陽夜，望望九秋暮。惡見東流水，終年不西顧。(秋歌)
塗澀無人行，冒寒往相覓。若不信儂時，但看雪上跡。(冬歌)
寒鳥依高樹，枯林鳴悲風。爲歡顛顛盡，那得好顏容！(冬歌)

(三) 大子夜歌 (二曲錄一)

歌謠數百種，子夜最可憐。慷慨吐清音，明轉出天然。

(四) 子夜變歌 (三曲錄二)

人傳歡負情，我自未常(嘗?)見。三更開門去，始知子夜變。

歲月如流邁，行已及素秋，蟋蟀吟堂前，惆悵使儂愁。

除子夜歌外還有前溪歌，阿子歌，團扇郎，碧玉歌，桃葉歌，懊儂歌，華

山畿，讀曲歌……等，都是屬於吳聲歌的。現分述如下：——

(一) 前溪歌(宋書樂志說是晉車騎將軍沈玩所作) (七曲錄一)

憂思出門倚，逢郎前溪度。莫作流水心，引新都捨故。

(二) 團扇郎 (六曲錄二)

青青林中竹，可作白團扇。動搖郎玉手，因風託方便。

御路薄不行，窈窕決橫塘。團扇障白日，面作芙蓉光。

(三) 碧玉歌 (五曲錄二) (宋汝南王作，碧玉，汝南王妾名)

碧玉小家女，不敢攀貴德。感郎千金意，慚無傾城色。

碧玉破瓜時，爲郎情顛倒。感情却羞郎，回身就郎抱。

(四) 桃葉歌 (四曲錄一) (桃葉，晉王子敬妾名，歌子敬所作也)

桃葉映花紅，無風自婀娜，春花映何限，感郎獨采我。

(五) 懊儂歌 (十四曲錄三)

江陵古揚州，三千三百里，已行一千三，所有二千在。

我有一所歡，安在深閣裏。桐樹不開花，何由得梧子？

山頭草，歡少四面風，趨使儂顛倒。

(六) 華山畿——古今聚錄說：宋少帝時南徐一士子從華山畿往雲陽，見

客舍有女子……悅之無因，遂感心疾。母問其故，具以告母。母爲至華

山尋訪……女脫蔽膝令母密置其席下，臥之當已。少日果差，忽舉席見

蔽膝而抱持，遂吞食而死。氣欲絕，謂母曰：「葬時車載從華山度！」

母從其意。比至女門，牛不肯前，打拍不動。女曰：「且須臾！」妝點

沐浴，既而出歌：

『華山畿，君既爲儂死，獨活爲誰施？歡若見憐時，棺木爲儂開』
棺應聲開，女遂入棺，家人扣打，無如之何，乃合葬，呼曰「神女塚」。
這故事流傳民間，後來仿作者日多，變成男女相悅的情歌，現存二十五首，茲錄四首如下：

未敢便相許。夜聞儂家論，不持儂與汝。

啼相憶，淚如漏刻水，晝夜流不息。

一坐復一起，黃昏人定後，許時不來已！

奈何許！天下人何恨，慊慊只爲汝！

（七）讀曲歌（古今樂錄云：「元嘉十七年，袁后崩，百官不敢作聲歌，或因酒讌，止竊聲讀曲細吟而已，以此爲名」。現存八十九首錄七）。

千葉紅芙蓉，照灼綠水邊。餘花任郎摘，慎莫罷儂蓮。
思歡久，不愛獨枝蓮，只惜同心藕。

奈何不可言，朝看暴牛跡，知是宿蹄痕。（蹄痕諧音啼痕）
折楊柳，百鳥園林啼，道歡不離口。

奈何許！石闕生口中，銜碑不得語。（碑諧悲）

打殺長鳴鷄，彈去烏白鳥。願得連冥不復曙，一年都一曉！
罷去四五年，相見論故情。殺荷不斷藕，蓮心已復生。

吳聲歌是東南吳人的歌曲。此外尚有西曲歌，是荆漢間（今鄂西）的民歌。風格與吳聲歌相仿，多是情歌。

上面所列舉的情歌，從字句上看來，可見是從民間採來後，經過文士們的潤色然後收入樂府的。其中一部是文士的仿製品。不過這些民間情歌，雖然經過文士之手，但比起同時代雕琢做作的文士詩歌來顯然有很大的分別。這些民歌仍然保留了真實的情感和民歌的風格。

我們該特別注意的是這些詩歌多是簡短的，好借諧聲，用相關語，如「蓮」諧「憐」，「藕」諧「偶」，「碑」諧「悲」，「蹄」諧「啼」，「梧子」

諧「吾子」，「棋」諧「期」……等。這些隱喻，在北方的民歌中是少有的。情意綿綿，詞句委婉，便是南朝民歌的特色。

此外南方樂府歌辭中還有神弦曲十一首，這些歌辭陸侃如以為和楚人的九歌一樣，是民間的祭歌，這些歌辭也是借兒女言情以敬神的。

雜曲歌辭有很多是很好的抒情詩。如西洲曲云：

『憶梅下西洲，折梅寄江北。單衫杏子紅，雙鬢鸚鵡色。西洲在何處？兩漿橋頭渡。日暮伯勞飛，風吹烏臼樹。樹下即門前，門中露翠鈿。開門郎不至，出門採紅蓮。採蓮南塘秋，蓮花過人頭。低頭弄蓮子，蓮子清如水。置蓮懷袖中，蓮心徹底紅。憶郎郎不至，仰首望飛鴻。鴻飛滿西洲，望郎上青樓，樓高望不見，盡日闌干頭。闌干十二曲，垂手明如玉，卷簾天自高，海水搖空綠。海水夢悠悠，君愁我不愁。南風知我意，吹夢到西洲。』

這首歌辭是無名氏所作品，可注意的地方是前句和後句常會用疊出的字，

如「：風吹烏白樹，樹下即門前：」，「：仰首望飛鴻。鴻飛滿西洲：」等。這些紆迴的句子使整首歌辭增加了纏綿的感覺。

此外東飛伯勞歌也是一首很好的抒情之作，而最有文學價值的當推孔雀東南飛了。關於這詩，在討論漢樂府時已討論過它的創作年代，舊說以爲漢代作品，現在已證明是建安以後或東晉以後的作品了。這首詩是一首空前的長篇敘事詩。叙焦仲卿妻蘭芝爲姑所逐，兩人不肯再婚，先後自殺，後來合葬華山傍的故事，長一千七百餘字。由於詩末提到合葬華山，所以陸侃如以爲是受華山畿故事的影响，定爲宋少帝至徐陵（徐陵玉臺新詠開始編收此詩）時的作品。這詩寫各人的談話，委婉曲折，人物十分突出，描寫分別情景，也淒楚動，是中國古詩中難得之作。

3. 北方的樂府歌辭

在外族入主中國北部前後三百年間，所存作品甚少，對於中國文學的研究，實在是一件很可惜的事。有些作品如企喻歌，慕容垂歌，隴頭歌，折柳楊

歌，木蘭詩等明明有人名地名可證，竟收入南朝的梁鼓角橫吹角中，後人誤以爲南朝作品。現存北朝樂府歌辭有橫吹曲和雜曲，約六十餘曲。其中有屬五胡十六國的（如慕容垂歌），有屬北魏的（如高陽王樂人歌），有屬北齊的（如琅琊王歌），作者有些是可考的，但多數不可考。這些作品橫吹曲以戰爭爲題材者佔多數；雜曲現存僅數種有寫游牧生活的，有寫戀愛的。

橫吹曲中以木蘭詩最佳，是一首頗長的敘事詩，是敘述女子木蘭化裝代父從軍的故事的。這首詩與南方的孔雀南飛同爲樂府中最佳的敘事詩，同是古詩中罕有的傑作。

橫吹曲現選錄十五首如下

（一）企喻歌（四首錄一）

男兒可憐蟲，出門懷死憂。尸喪狹谷中，白骨無人收。

（二）琅琊王歌（八曲錄三）

新買五尺刀，懸著中梁柱。一日三摩娑，劇於十五女。

長安十二門，光門最妍雅。渭水從壘來，浮游渭橋下。
客行依主人，願得主人彊。猛虎依深山，願得松柏長。

(三) 地驅歌樂辭 (四曲錄二)

驅羊入谷，白羊在前。老女不嫁，蹋地呼天。
摩捋郎鬚，看郎顏色。郎不念女，不可與力。

(四) 隔谷歌

兄在城中弟在外。弓無絃，箭無栝。食糧乏盡若爲活？救我來！救我來！

(五) 折楊柳歌辭 (五曲錄二)

腹中愁不樂，願作郎馬鞭。出入擐郎臂，蹀座郎膝邊。
遙看孟津河，楊柳鬱婆婆。我是虜家兒，不解漢漢兒歌。

(六) 折楊柳杖歌 (四曲錄三)

門前一株棗，歲歲不知老。阿婆不嫁女，那得孫兒抱？

敕敕何力力，女子臨窗織。不聞機杼聲，只聞女歎息。
問女何所思，問女何所憶，阿婆許嫁女，今年無消息。

(七) 隴頭歌辭 三曲

隴頭流水，流離山下。念吾一身，飄然曠野。
朝發欣城，暮宿隴頭，寒不能語，吞卷入喉。
隴頭流水，鳴聲幽咽，遙望秦川，心肝斷絕。

雜曲歌辭現存歌辭較少。現選錄三首如下：——

(一) 楊白華（北魏胡太后作）——梁書云：「楊華武都仇池人也。少有
勇力，容貌雄偉。魏胡太后逼通之，華懼及禍，率其部曲來降（于
梁）。胡太后追思不能已，爲作楊白華歌辭，使宮人晝夜連臂蹋足歌
之，聲甚悽惋。」

『陽春二三月，楊柳齊作花。春風一夜入閨闈，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，願銜楊花入窩裏。』

(二) 敕勒歌（北齊無名氏作，由鮮卑語漢譯）

『敕勒川，陰山下。天似穹廬，籠蓋四野。天蒼蒼，野茫茫，風吹低草見牛羊。』

(三) 李波小妹歌（北魏無名氏作）

『李波小妹字雍容，褰裙逐馬如卷蓬。左射右射必疊雙，婦女尙如此，男子安可逢？』

這些北方民族的作品，無論是寫戰爭，寫景（如「長安十二門」），寫愛情，寫抱負，寫遊牧生活，都充分地表露着北方民族豪放，悲壯，真率的風格。只有北魏胡太后的楊白華是例外地較爲委婉，帶有南方的色彩。我們可以作這樣的解釋：（一）這詩見於梁書，梁書是記南朝事的，而梁書又是後來唐代的姚思廉所作的。關於史料的搜集，當以南朝史料爲主，這詩的故事中寫楊華「來降」，當是梁人的話。所以故事之是否可靠，歌辭有無經南人竄改或甚至僞託，是頗可疑的。（二）假定這詩無可置疑，在北魏高度漢化的貴族階層

中，連文學意識，作品風格也南朝化了是很可能的。

我們試比對一下南朝的情歌和北朝的情歌，在戀愛的態度和方法上也有很大的區別。南方作品說話是隱喻的，扭捏的，情意是含蓄而婉約的；北方作品說話是坦直的，率真的，情意是強烈而奔放的。在北方作品中寫戰爭，寫遊牧生活，寫景，寫情……都充分地使讀者好像活生生地見到作者是怎樣一個北方在風砂快馬中生活着的英雄，甚至連女子也是帶英雄色彩的（如李波小妹歌，木蘭辭）。從這裏，我們可以知道南北兩大民族的文學作品是完全不同的，這是因為生活環境不同，生活習慣不同，民族氣質不同的緣故。

在文學價值上，南北朝的民間作品，都是有生氣的，有活力的（尤以北方作品為甚），因為它們來自民間，多用口語，任意馳騁，受形式上的限制較少，所以寫景寫情敘事都來得真切。這與南朝的文士詩歌的雕琢字句講求聲韻為事，處處受形式上的限制，是不同的。在這樣的對比之下，就會覺得南朝文士的詩歌有點病態了。事實上，五言詩到了梁陳間不是已到了內容日趨枯竭，

形式日趨公式化的地步了麼？

漢代的樂府引起五言詩的興盛。南北朝的樂府，引起唐代五言絕詩的興起，因為南北朝的樂府歌辭多是與五言絕句的體裁相彷彿的，在齊梁間文士仿製的樂府也有很多已差不多就等於五言絕詩了。

三 五言詩的盛行和七言詩的興起

吳錫麟

在漢樂府裏歌辭的句子字數是沒有一定的，東漢末年，五言詩漸趨興盛，建安以後，五言詩成爲主要的詩體，支配了詩壇達三百年之久。

在徐陵的玉臺新詠裏，說文選中的古詩十九首有八首是枚乘所作。劉勰在文心雕龍裏說：「古詩佳麗，或稱枚叔」已是懷疑。至於文選，昭明太子是將十九首當作無名氏的作品的。唐李善在文選注中也說：「古詩蓋不知作者，或云枚乘，疑不能明也。詩云「驅車上東門」，又曰「遊戲宛與洛」，此則辭兼東都，非盡是乘明矣。」東都即東漢的京師洛陽，可見十九首是東漢時的作品。在漢書枚乘傳裏也沒有提到他作五言詩，同他一起的人也不見有五言詩，假如枚乘已作五言詩，在漢代摹擬之風那麼盛行的時候，西漢的詩人一定很多五言詩的擬作，而不會直到建安前後才見到五言詩的影響的。可見十九首之作

是在東漢。

在文選裏有蘇武李陵的贈答詩，這是文選中列出作者姓名的最早的五言詩。但這是後人僞託的。

在漢書蘇武傳裏錄有李陵的一首歌：

「徑萬里兮渡沙漠，爲君將兮奮匈奴。路窮絕兮矢刃摧，士衆滅兮名已隕。老母已死，雖欲報恩將安歸？」

這是一首騷體的歌辭。漢代初期的歌辭多是騷體或詩經四言體的（郊廟歌辭多四言體；高帝的大風歌，武帝的秋風辭等是騷體）。這首歌我們可信是李陵作，因爲和那時代的詩歌體裁相稱。漢書所載的詩賦散文很多，却不見李陵蘇武有其他作品，可見他倆不是當時的詩人，以非詩人而爲五言詩的先導，而且一寫就幾首，並不是偶一爲之，這實在是是不可能的。

蘇武李陵的故事，流傳民間，後人很多替李陵不平，借他們的故事擬作他們的詩，這是很有可能的。所以蘇李贈答的詩實在不足信。

五言詩不始於西漢，而始於東漢。東漢的五言詩現在存留的有應亨、班固、秦嘉、蔡邕，蔡琰等人的作品，這是最早的五言詩。

一種作品形式的定型，不是一朝一夕一人的事，是經過很長遠時間的蘊釀的。

周代的詩經是以四言爲宗的，但不是全部四言，全首四言的不上三百篇中的三分之一，三言、五言、雜言的詩句都有。在漢樂府裏多是雜言的詩，時代越晚，五言詩句出現越多。全首五言的在東漢時有上述諸人的作品較爲可信，直到建安七子以後，五言詩才成爲詩歌的主流。

五言詩的盛行是樂府歌辭刺激的結果，可以說五言詩是從樂府歌辭演化出來的。

東漢的辭賦向駢偶方面發展，也影响了詩歌。在詩歌中要加入駢偶句首先是要每句的字數齊一。在樂府歌辭的裏已發現駢偶的句子，由詩句的駢偶化影响到五言詩的盛行，是自然趨勢使然。

五言詩的日趨興盛，也正是脫離音樂的徒詩的興盛。從此徒詩和樂府歌辭分途，成爲只重情意和文字技巧的文字藝術，不再是歌辭，因此，詩只能吟詠而不能入樂了。

至於七言詩，是五言詩的衍體。在班固的思玄賦裏最末的一段「系曰」，有一首十二句的七言詩做押尾，這可以說是最早的一首純七言的詩了。

七言詩在建安至六朝間只是偶然發現，至初唐才較爲多見，初唐以後很多長篇的詩都用七言，而七言詩便與五言詩並行了。

古詩十九首大概是建安以前的東漢作品，可以說是五言詩定型之作，都是五言詩中上乘之選。十九首中除冉冉孤生竹爲傅毅所作較可信外，其餘作者多不可考。

東漢五言詩的作者在上述班固等人中，我們只舉蔡邕作爲代表。

蔡邕（一三三——一九二）字伯喈在東漢靈帝時爲郎中校書，後依董卓，董卓被誅，他也被害。他的樂府中飲馬長城窟最爲後人傳誦：

『青青河畔草，緜緜思遠道。遠道不可思，夙昔夢見之，夢見在我旁，忽覺在他鄉。他鄉各異縣，展轉不可見。枯桑知天風，海水知天寒，入門各自媚，誰肯相爲言！客從遠方來，遺我雙鯉魚。呼童烹鯉魚，中有尺素書。長跪讀素書。書中竟何如？上言加餐食，下言長相憶。』這是一首樂府歌辭是屬情商曲的瑟調的，由這歌辭可見五言詩確是由樂府而來的了。

在建安時代，五言詩的作家首推曹氏三父子和建安七子。

曹氏三父子即魏武帝曹操，魏文帝曹丕，陳思王曹植。

曹操（一五五——二〇〇）字孟德，是三國時少有的人才。他是當時的政治家，軍事家，同時也是文學家。他挾漢獻帝遷都許昌自立爲魏王，但他並不取獻帝而自代，要以周公自比。到他的兒子曹丕篡漢爲魏文帝，才追諡他爲武帝。他的詩多是樂府歌辭或古樂府的擬作。其中短歌行（四言的），苦寒行，卻東西門行等篇都是上乘之作。

曹丕字子桓（一八七——二二六）是曹操的兒子，篡漢自立爲魏帝，謚文，故世稱魏文帝。他的作品有樂府也有徒詩。他的作品多是五言詩，其中徒詩以西北有浮雲一首最爲後人傳誦：

『西北有浮雲，亭亭如車蓋，惜哉時不遇，適與飄風會。吹我東南行，南行至吳會，吳會非我鄉，安能久留滯？棄置勿復陳，客子常畏人。』

他的燕歌行是一首七言的詩歌，可視作七言詩的初期作品：——

『秋風肅瑟天氣涼，草木搖落露爲霜，羣燕辭歸雁南翔。念君客遊思斷腸，慊慊思歸戀故鄉，何爲淹留寄佗方？，賤妾兢兢守空房，憂來思君不敢忘。不覺淚下霑衣裳，援瑟鳴絃發清商。短歌微吟不能長。明月皎皎照我牀，星漢西流夜未央，牽牛織女遙相望，爾獨何辜限河梁！』

這首歌辭的特色是每句一韻的。任何一種詩歌的體裁，每句一韻的多是這種詩體早期的作品，定型以後的作品多是隔句一韻的。因爲每句一韻限制較

嚴，不易表意，隔句一韻就自由得多，作品也可以多出現了。

曹植字子建（一九二——二三二），是曹植的第三子。他是個很有天才的作家，十餘歲時便很有才氣了。他二十歲時被封爲平原侯，曹操很愛他，引起他的哥哥曹丕的嫉視。

他一生中遷徙過很多地方，最後遷陳，憂愁以死，諡曰思，所以後世稱他陳思王。

他的詩鍾嶸詩品把他列在上品，稱他的詩是「人倫之有周孔，鱗羽之有龍鳳」。現舉他的作品三首如下：

（一）樂府瑟調歌辭

嗚呼嗟此轉蓬，居世何獨然？長去本根逝，夙夜無休閒。東西經七百，南北越兩阡，卒遇回風吹，吹我入雲間。自謂終天路，忽然下沈泉。驚飆接我出，故歸彼中田，當南而更北，謂東而反西。宕宕當何依，忽亡而復存。飄飄風入澤，連翩歷五山。流轉無恒處，誰知吾苦艱？願爲中林

草，秋隨野火燔。糜滅豈不痛？願與根芟連。」

這是一首自傷的詩歌，他以飛蓬自比，大概是哀傷他被曹丕東遷西徙的。

(二) 雜詩

『高臺多悲風，朝日照北林。之子在萬里，江湖迴且深。方舟安可極，離思故難任，孤雁飛南遊，過庭長哀吟。翹思慕遠人，願欲託遺音。形影忽不見，翩翩傷我心。』

(三) 野田黃雀行

『高樹多悲風，海水揚其波。利劍不在掌，結交何須多。不見籬間雀，見鷓自投羅。羅家得雀喜，少年見雀悲。拔劍捎羅網，黃雀得飛飛。飛飛摩蒼天，來下謝少年。』

曹植的詩，風格清雋流麗，可以說是魏晉期間最偉大的詩人。他的詩聲韻和協，節奏天然，如上面所舉野田黃雀行的換韻，自然而諧協，便是一個好例。他又愛用對偶的句子，如公讌詩「秋蘭被長坂，朱華冒綠池，潛魚躍清

波，好鳥鳴高枝。」但不大見雕琢的痕迹，是善用對偶的好例。由於他的詩的影響，後來文人的作品便脫離了民間歌謠的形式，不入樂的徒詩便取樂府的地位而取之了。

所謂建安七子是曹丕在典論論文中所提到的七個人：孔融（字文舉），陳琳（字孔璋），王粲（字仲宣），徐幹（字偉長），阮瑀（字元瑜），應瑒（字德璉），劉楨（字公幹）。

這七位文人是不能超過三曹的。其中劉楨和王粲在鍾嶸詩品裏列入上品，甚至拿劉楨和曹植同時並論，說「公幹升堂，思王入室」，其實劉楨是比不上曹植的。在清初王士禛的漁洋詩話裏也指出過鍾嶸的失當。他說：「夫楨之視植，豈但斥鷃之與鯤鵬耶？」實在，劉楨確是比不上曹植的。

建安七子的作品比較值得一讀的是陳琳的飲馬長城窟行，王粲的七哀詩第一首。（見培正國文講義高中第三冊）

建安七子在文學史上的地位之所以受到重視，是叨時代的光，叨曹氏三父

子的光的。因為建安是由漢樂府至兩晉南北朝詩歌承先啓後的時代，是文士詩歌發軔的時代，在中國文學史上是一個很重要的時代。曹氏父子又是當時偉大的詩人，建安七子在文學上是輔翼三曹的，三曹的成就，當然他們也「與有榮焉」了。七子當中也有劉楨，王粲，陳琳幾位的詩是頗好的，應瑒，阮瑀就比較低劣了。

三國末期正始（魏廢帝年號二四〇——二四八）年間的詩人有阮籍（字嗣宗二一〇——二六三）和稽康（字叔夜二二三——二六二）最爲重要，此外還有山濤，向秀，劉伶，阮咸，王戎等人。這七位作家常一同作竹林之遊，所以世稱「竹林七賢」。

阮籍是阮瑀的兒子，他的詩著名的有詠懷詩八十二首。這些詩向稱難懂。但是如果了解阮籍思想的來源和當時社會的風尚就不難了解了。

在魏晉之交的時候，經過幾十年的動亂，死生靡常，榮辱乍變，容易使文士們作人生虛幻之想。老莊的思想影響於當時文人甚深，「竹林七賢」本身就

是清談之士。這些日以清談爲務的人，他們的處世哲學是明哲保身，得過便過，他們高唱玄談大都是想免殺身之禍以苟存性命於亂世。阮籍的詠懷詩大都是哀嘆生命無常，富貴無常，名譽無常，友誼無常之作，偶或抒發個人的抱負，也很隱晦。這是時代使然的。

稽叔夜的詩多是四言的，詩中充滿了老莊的思想，頗能跳出詩經的束縛。晉代的詩人有三張、二陸、兩潘、一左（見上篇），其中以左思較爲算得上是個偉大的作家。

左思的作品以詠史八首爲最著。他的詠史詩實在是詠懷，是借詠史是抒發自己的抱負的。

對於上述的詩人，劉勰在文心雕龍明詩篇批評得很中肯：

『晉世羣才，稍入輕綺。張、潘、陸、左，比肩詩衢，采縉於正始，力柔於建安，或折文以爲妙，或流靡以自妍，此其大略也。』
五言詩到了晉代，駢偶的拘束越深，詩句的雕琢越力，作詩的人變成一詩

匠」了。

在永嘉（晉武帝年號三〇七——三一二）以後，劉琨和郭璞是較著名的詩人。

劉琨字越石（二七〇——三一七），在與他同時的詩人中，無疑他的詩是最慷慨遒勁的。這是因為他一生在疆場上過活的緣故。他的詩以答盧諶，重贈盧諶，扶風歌等最悽戾清拔。

郭璞字景純（二七七——三二四），他的詩是以遊仙詩著名的。他精卜筮，好神仙之術。他的詩雖是「遊仙」，但頗有阮籍詠懷的氣味，是自訴坎坷不遇之情的。他的詩談玄說理，很少詩意，所以不能算是好詩。

在兩晉詩人中陶潛是獨攄一幟的，他的詩的特色是清靜恬淡，是田園詩人的開山祖師。

陶潛字淵明（三七二（？）——四二七）他的生平頗多異說，歸納起來大約是這樣的：三九一年開始服務（東晉孝武帝太元十六年）初作鎮軍參軍，又

作建威參軍，後爲彭澤令。四〇五年（安帝義熙元年）自行告退，在故鄉做隱士。四二〇年晉亡，宗武帝立，便做了遺老，一直恬靜地吟詩飲酒，直至到死。

在鍾嶸詩品裏陶潛的詩是列入中品的，其實比起在上品的劉楨，阮籍，潘岳等人來，陶潛的詩實在應在他們之上。在魏晉之間，詩人日趨「詩匠」化，「折文以爲妙，流靡以自妍」，是這時詩歌的風尚，像陶潛那麼質樸無華，感情真摯，田園氣氛極其濃厚的詩，確是可以一矯當時日趨雕琢的風尚的。可惜那時風氣所趨，不被重視，直到唐代才發現他真實的價值。

現在舉陶潛的詩四首於後：

（一） 飲酒

『結廬在人境，而無車馬喧。一問君何能爾？一心遠地自偏。』采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辯已忘言。』

(二) 歸田園居

『種豆南山下，草盛豆苗稀。晨興理荒穢，帶月荷鋤歸。道狹草木長，夕露沾我衣。——沾衣不足惜，但使願無遺。』

(三) 讀山海經

『孟夏草木長，繞屋樹扶疎。衆鳥欣有託，吾亦愛吾廬。既耕亦已種，時還讀我書，汎覽周王傳，流觀山海圖。俯仰終宇宙，不樂復何如？』

顏延之字延年（三八四——四五六），他是與謝靈運齊名的，但他的詩實在不能與謝相提並論。鮑照說得好：「謝五言如初發芙蓉，自然可愛；君（指延之）詩若鋪錦列繡，亦雕績滿眼。」這話是對的，顏延之的詩太愛雕琢了。

謝靈運（三八五——四三三）的詩雖然是山水詩，（因為他是愛遊山玩水的）但是他的詩也是很着力於鍊字琢句的，不過有時比較不露斧斤之跡罷了。登池上樓是他最爲人愛的作品，（見培正國文講義高中第三冊）但是開頭第一

便句「潛虬媚幽姿」的「媚」字便雕琢得不大自然了。再如「池塘生春草，園柳禽變鳴」一聯，上句是自然的，像是妙手偶得，平易而有真趣，「園柳變鳴禽」便顯出是爲了對偶才硬生生地做出來的了。

鮑照字明遠（四一五（？）——四七〇（？））他最初在臨川王劉義慶處做國侍郎，最後在臨海王子瑱處做參軍所以世稱「鮑參軍」。杜甫詩有「俊逸鮑參軍」句，便是指他。據說當時宋文帝以文章自高，頗忌當時較優勝於他的人，所以鮑照也處處不敢過份顯露自己的天才。鍾嶸詩品說「嗟其才秀人微，故取湮當代」是有所指的。在詩品裏說鮑照的詩「險俗」，其實，據胡適說「險」正可表現他的才氣，「俗」是不避白話，不故事雕琢。這種「險俗」的詩歌，在當時是當然不爲時尚的，但到了杜甫，便稱他的詩「俊逸」了。同一的詩，用不同的時代眼光去看牠，便有不同的評價了。

現在我們選出他的行路難（十八首中之一）來看看他的詩底風格：

『對案不能食，拔劍擊柱長歎息：「丈夫生世會幾時？安能蹀躞垂羽

翼！」棄置罷官去，還家自休息。朝出與親辭，暮還在親側。弄兒牀前戲，看婦機牛織。自古聖賢盡貧賤，何況我輩孤且直！」

與謝鮑同時的詩人尚有謝惠連，謝莊，鮑會暉等，這時詩歌的風氣好用俳偶和好用典故。鍾嶸詩品序說：『大明泰始（齊武帝年號，四五七——四七一）中，文章殆同書抄』就是指這種好用典故和好用俳偶的雕琢之風而言。

到了齊，有沈約，謝朓，王融等人出，承接了雕琢的詩風，更推波助瀾，倡四聲八病之說，定下了詩的格律的雛形，這樣，詩更被形式上的限制壓得不能自由舒展了。

沈約字休文，生於宋文帝元嘉十八年（四四一），卒於梁武帝天監十二年（五一三），他是四聲八病之說的倡導者，四聲即「平，上，去，入」；關於八病，宋魏慶之編的詩人玉屑卷十一載沈約的詩的八病大致如下：

一曰平頭 第一字第二字不得與第六字第七字同聲。如「今日良辰會，歡樂難具陳」，「今」「歡」兩字皆平聲。（「日」「樂」皆入聲）

二曰上尾 第五不得與第十字同聲。如青青河畔草，鬱鬱園中柳。「草」「柳」皆上聲。

三曰蜂腰 第二字不得與第五字同聲。如「聞君愛我甘；竊欲自修飾。」「君」「甘」皆平聲，「欲」「飾」皆入聲。

四曰鶴膝 第五字不得與第十五字同聲。如「客從遠方來，遺我一書札，上言長相思，下言久離別。」「來」與「思」皆平聲。

五曰大韻 如「聲」「鳴」爲韻，不得用「驚」，「傾」，「平」，「榮」字。

六曰小韻 除本一字外，九字中不得有兩字同韻。

七曰旁紐 若不共一紐而有雙聲爲旁紐。

八曰正紐 十字之內，兩字疊韻爲正紐。

這便是沈約對詩歌所下的枷鎖。但是沈約的詩歌理論也有值得取用的便是主張「文章三易」之說。他以爲「文章當有三易：易見事，一也；易識字，二

也；易誦讀，三也。」不過如果所謂易誦讀便是要依四聲八病之說去講求聲韻，那便適足以爲詩歌之病了。

謝朓字玄暉（四六四——四九九）他曾作宣城太守，所以後世稱他謝宣城。他的詩，鍾嶸詩品稱他「善自發詩端末篇多躑，此意銳而才弱也。」我們現舉他發端得最好而末篇却不大佳的「暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚詩」做例：

「大江流日夜，客心悲未央。徒念關山近，終知返路長。秋河曙耿耿，寒諸夜蒼蒼。引領見京室，宮雉正相望。金波麗鵲，玉繩低建章。驅車鼎門外，思見昭邱陽。馳暉不可接，何況隔兩鄉。風煙有鳥路，江漢限無梁。常恐鷹隼擊，時菊委嚴霜。寄言尉羅者：寥廓已高翔。」

「大江流日夜」是何等沉雄的詩句，可是末篇却真的「多躑」了。這是因爲要對偶和用典的緣故，把詩歌壓迫得頭大尾輕了。

謝朓的小詩是寫得很清新的如。玉階怨：

『夕殿下珠簾，流螢飛復息，長夜縫羅衣，思君此何極！』

這簡直像唐人絕句，無怪王士禎論詩絕句說李白「白紵青衫魂魄在，一生低首謝宣城」了。

南齊詩人除沈謝外，尚有王融，江淹等人。江淹賦優於詩，王融「好作艷句，刻飾塗澤，務以聲色勝人，頗乏神氣」（梁簡文帝蕭綱爲太子時與湘東王書），其他任昉等人也平平不足稱道了。

總之，這些人的詩，有一個共通的特點便是「務以聲色勝人」，低劣一點的便「頗乏神氣」了。可見過份重視詩歌形式上的美，是足以損害了詩歌的靈魂的。這時的詩歌的特點是重視音韻。當時有文筆之分，有韻爲文，無韻爲筆，詩品說任昉「爲詩不工，故世稱沈（約）詩任筆，昉深恨之」。可見當時對音韻的重視。

蕭梁的文學是蕭齊文學的繼續，而且推進了一步。詩歌向詞藻綺麗，情調輕婉，格律嚴謹的路上發展下去，

梁武帝蕭衍，昭明太子蕭統，梁簡文帝蕭綱，梁元帝蕭繹都是能文的人，而且他們手下的南齊藝臣也人材很多，在他們父子（蕭統，蕭綱，蕭繹都是梁武帝蕭衍的兒子）的提倡之下，蕭梁的文學頗與建安的曹氏父子相似，一時鼎盛起來。在詩歌方面，梁簡文帝蕭綱（五〇三——五五一）是「宮體詩」的始創者，對梁陳間詩風影响最深。他的小詩濃艷輕婉，是後來五言絕句的濫觴。如愁閨照鏡：——

別來顛顛久，他人怪容色，只有匣中鏡，還持自相識，「這種小詩，很有樂府的風趣。

和簡文帝作風相似的有徐陵，和在南朝時的庾信。徐庾的詩都是以綺艷見稱的，所以世稱「徐庾體」。

徐陵曾輯古來的艷詩爲玉臺新詠十卷，他自己著有徐孝穆集六卷（孝穆是徐陵的字）。他的詩有很多已是五言律詩了。如折楊柳云：

「嫋嫋河堤樹，依依魏王營，江陵有舊曲，洛下作新聲。妾對長楊苑，君

登高柳城，春還應共見，蕩子太無情。」

庾信的詩，初期的作品是和徐陵一樣綺艷的。如詠畫屏風詩云：

『今朝好風日，園苑足芳菲。竹動蟬爭散，蓮搖魚暫飛。面紅新著酒，風晚細吹衣。跂石多時望，蓮船始復歸。』

在他到北周以後，因為懷鄉思國，作風漸變了。這時的詩比較老成，如詠懷詩：——

『榆關斷音信，漢使絕經過。胡笳落淚曲，羌笛斷腸歌。纖腰減束素，別淚損橫波。恨心終不歇，紅顏無復多。枯木期填海，青山望斷河。』

他的詩，杜甫說他「清新」，有「清新庾開府」句。實在不論前後期的作品，綺艷的也好，老成的也好，都是清新可喜的。

梁陳間的詩人還有何遜和陰鏗值得一提。兩人的詩體很相似，所以世稱「何陰」。他們的詩更像五言律詩了。

如何遜的日夕出富陽浦口和朗公：

『客心愁日暮，徙倚空望歸。山煙涵樹色，江水映霞暉。獨鶴凌空去，雙鳧出浪飛。故鄉千餘里，茲夕寒無夜。』

陰鏗的晚出新亭：

『大江一浩蕩，離悲足幾重！潮落猶如蓋，雲昏不作峯。遠戍唯聞鼓，寒山但見松。九十方稱半，歸途距有蹤？』

陳朝的後主陳叔寶（五八三——五八九年在位）是個風流天子，也是個擅長文學的君王。他善仿擬民歌（五言詩愛仿擬民歌是南齊以來十分盛行的，梁陳間更盛）如自君之出矣：——

『自君之出矣，房空帷帳裏。思君如晝燭，懷心不見明。』

『自君之出矣，綠草遊階生。思君如夜燭，垂淚著鷄鳴。』

又如烏棲曲是七言的：——

『合歡襦薰百和香，牀中被織兩鴛鴦。烏啼漢沒天應曙，只持懷抱

送君去。』

這些詩都是很有民歌的風味的。

隋煬帝楊廣（五六八——六一七）也是個能詩的君王，他的詩如悲秋詩云：

『故年秋始去，今年秋復來。露濃山氣冷，風急蟬聲哀。鳥擊初移樹，魚寒欲隱苔。漸露時通日，殘雲尙作雷。』

這首詩也很像五言律詩了。

從南齊到梁陳間是五言律詩漸具雛型的時期。初唐沈信期宋之間的沈宋體格律詩（新體詩）是何遜陰鏗詩體更格律化的結果。我們在上面所舉的齊梁作家的作品中已有很多首簡直就是唐人的律詩或絕句了。自沈約提倡詩歌應重視聲律以來，詩歌便開大步向着格律化的路上走去。這樣，詩歌便日漸變為形式重於內容，形式日趨公式化，而內容也就日趨僵硬與枯竭了。

大凡一種文學，一入文手中，便會漸漸走上纖巧雕琢的路上去，玩弄着形

式上的技巧，而漸漸失去了原來的活力。從漢樂府到五言詩，是文士摹擬樂府歌辭的結果，五言詩定了型，便向俳偶，用典，聲律上發展，甚至齊梁間的樂府仿製品也寫成格律詩化了。五言詩發展到這個地步便到了山窮水盡，以後，便是七言詩的日趨鼎盛，取五言詩的地位而代之。

V 五言詩和七言詩的並行時期

從東漢末年到初唐這五百年間，在詩歌方面是以五言詩爲主的。到了初唐，以後便是五言詩和七言詩并行的時期了。

在初唐以前，七言詩已偶見於詩歌中，但是數量還是很少。到了初唐，數目特見增多，七言詩與五言詩并行，甚至取五言詩地位而代之。

從唐至宋，元，明，清一千三百年間都是五言詩和七言詩并行的時期。唐代是五七言詩的黃金時期，在唐代文學中佔着最重要的位置。宋以後，五七言詩便日趨衰微，不復是文學史中主要的部份了。

一、唐代詩歌的分期

唐代前後共二百八十七年（六一八——九〇五），習慣上將它分爲四個時

期：

(一) 初唐——唐初至中宗神龍年間(七世紀)。

(二) 盛唐——武后死，中宗復位之後至玄宗開元天寶年間(八世紀上半期)。

(三) 中唐——安史之亂平定後至憲宗元和年間(八世紀下半期)。

(四) 晚唐——文宗朝至唐末(九世紀)。

這將近三百年的期間中，安史之亂實是一個大關鍵，所以似該把唐代的詩歌從安史之亂分爲上下兩個時期。

安史之亂以前是唐詩從齊梁詩歌中脫變而成唐代詩歌的時期，亦即唐詩從草創到興盛時期。安史之亂以後是唐詩由盛而漸趨衰微的時期。

A. 安史之亂以前

齊梁間詩歌的風格是綺麗而重視對仗的。從沈約四聲八病之說興後，詩歌便更趨格律化了。

唐初，四傑（王勃，楊炯，盧照隣，駱賓王）詩歌的特色是音調婉媚，詩句秀麗，風格是承繼齊梁的。

對唐代詩體影响最大的有沈佺期（六五〇（？）——七一五（？）），宋之問（六五〇（？）——七一二）。二人齊名，時稱「沈宋」。自「沈宋」以後，四韻八句的律詩便算定了型，成爲流行以後一千餘年的一種格律詩體了（參閱培正高中國文選第三冊沈宋詩選）。從南齊沈約以來，詩歌格律化的醞釀，到了初唐，才算正式到了成熟的時期。

在初唐反對齊梁詩風的有陳子昂（六五六——六九八），王績（五九〇（？）——六四四），還有白話詩人王梵志，詩僧寒山子等人。

陳子昂的詩，有感遇詩三十八首最爲悲壯，確是盡脫齊梁綺艷氣習的作品。但是，在作者的意識上，雖然是反對齊梁的，可是在用句方面，仍然頗重視對仗，仍然未能脫去齊梁的格調。我們可以這樣的想像他：他的詩本身，如初唐普通詩人一樣，是深受齊梁風所影响的。正因爲如此，他才力求擺脫它，

可是却不易完全擺脫。（參閱培正高中國文第三冊）

王績的詩頗近似陶潛，阮籍，一類詩人的作品，所以他的詩句多明白如話，頗與齊梁作品異趣。

寒山子即寒山拾得。他是個詩僧，後人是把他當作仙僧看待的。他的詩有寒山子集一卷，現錄一首如下：

有個王秀才，笑我詩多失：云不識「蜂腰」，仍不會「鶴膝」；平側不解歷，凡言取次出。我笑你作詩，如盲徒詩日。

從這首詩，可見他是不贊成沈約四聲八病那一套的了。

到了八世紀（即盛唐）偉大的詩人相繼而去。安史之亂前後百數十年間是唐詩極盛的時期。從八世紀到安史之亂（七五五）前的著名詩人有王維，孟浩然，高適，岑參，王昌齡，李頎，王之渙等，還有安史之亂前後的兩位大詩人李白和杜甫，可謂極一時之盛了。

與王維同一類的詩人有孟浩然，儲光義等，我們可稱之曰田園詩人的代

表。他們的詩的特點有三：（一）詩的形式以五言爲主，七言不多。（二）詩的內容以寫自然的美爲主。（三）詩的風格取靜不取動，恬淡而從容，不取雄放。這三位詩人大致源出於陶潛，不同於阮籍。而儲光羲的詩特別注重農村生活的描寫，不光是全寫景而已，是南宋田園詩人范成大等的濫觴。（參閱培正高中國文選第三冊）

與岑參（七二〇——七七一（？））同類的詩人有高適（七〇〇——七六五），王昌齡（七〇〇——？）等人。

這一派詩人與王維等一派的田園詩人是完全異趣的。他們的詩的特點是：（一）以七言爲主，七言詩佔多數；（二）內容以寫戰爭和邊塞生活爲主（岑參多歌頌戰爭，王昌齡多非戰之作）；（三）詩的風格取動不取靜，沉雄而悲壯，不取恬淡。（參閱培正高中國文第三冊詩選）

李白和杜甫是寫作範圍較廣的詩人。

李白字太白（七〇一——七六二），是一個天才橫逸的詩人。他年少時是

一個任俠，曾仗劍殺過人；中年時曾經受過道籙，鍊丹修道，又曾做過明皇的清客。論到他的品格，據他自己說曾經救濟過不少落魄公子；在他的全集中又發現不少搖尾乞憐般的信，向當朝的王公大人乞求提拔；他又時以隱士自命，自示清高；有時又倨傲得連皇帝呼他也不動，甚至要高力士脫靴；但有時又無聊得寫詩取媚權貴。他的人格是多方面的，只有一點是始終不變的：他始終是個酒徒，是個才子，是個滿腹牢騷的人。所以在他的作品中也是多方面的。他寫閨怨，寫愛情；他寫戰爭，歌頌戰爭，也非難戰爭；他寫自然，寫田園，寫歸隱；尤其多的是寫飲酒，寫個人的失意和牢騷：無論寫那方面都是充滿了才氣的。他的作品，最具有個人的特殊風格的是樂府。他的樂府以「清真」救六朝以來「綺麗」的積弊，一氣呵成，很少雕琢，所以氣勢豪放。

現在舉他作品 首如下

(一) 宣州謝朓樓餞別校書叔雲

棄我去者昨日之日不可留，亂我心者今日之日多煩憂。長風萬里

送秋鴈，對此可以酣高樓。蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發。俱懷逸興壯志飛，欲上青天覽日月。抽刀斷水水更流，舉杯消愁愁更愁。人生在世不稱意，明朝散髮弄扁舟！

這首詩和他的夢遊天姥吟留別（見培正高中中國文第三冊）都足以見到他的樂府是怎樣氣勢縱橫的。

（二）子夜秋歌：

長安一片月，萬戶搗衣聲，秋風吹不盡，總是玉關情。何日平胡虜？良人罷遠征！

（三）長干行

妾髮初覆額，折花門前劇。郎騎竹馬來，繞床弄青梅。同居長干里，兩小無嫌猜。十四爲君婦，羞顏未嘗開。低頭向暗壁，千喚不一回，十五始展眉，願同塵與灰，常存抱柱信，豈上望夫臺。十六君遠行，瞿塘滄瀨堆，五月不可觸，猿聲天上哀，門前送行跡，一一生綠

苔。苔深不能埽，落葉秋風早。八月蝴蝶黃，雙飛西園草。感此傷妾心，坐愁紅顏老。早晚下三巴，預將書報家。相迎不道遠，直至長風沙。

(四) 怨情

美人捲珠簾，深坐顰蛾眉。但見淚痕溼，不知心恨誰。

這三首詩都是寫兒女之情的作品，寫得多麼悽惋入微，曲盡情致；子夜秋歌還是一首反戰的情歌哩！

杜甫字子美，(七一二——七七〇)他是個飽經亂離的痛苦的人，所以他的詩也是反映了那個時代的痛苦的。那不光是他個人的痛苦！而是時代的苦難。因此，後人就稱他做「詩史」。

他的石壕吏，無家別，兵車行等詩篇都是描寫當時老百姓苦難的作品，現錄兵車行如下：

車麟麟，馬蕭蕭，行人弓箭各在腰。耶娘妻子走相送，塵埃不見

咸陽橋。牽衣頓足攔道哭，哭聲直上千雲霄。道傍過者問行人。行人但云點行頻，或從十五北防河，便至四十西營田。去時里正與裏頭，歸來頭白還戍邊，邊亭流血成海水，武皇開邊意未已！君不聞漢家山東二百州，千邨萬落生荆杞。縱有健婦把鋤犁，禾生隴畝無東西。況復秦兵耐苦戰，被驅不異犬與雞。長者雖有問，役夫敢申恨。且如今年冬，未休關西卒。縣官急索租，租稅從何出？信知生男惡，反是生女好；生女猶得嫁比隣，生男埋沒隨百草！君不見，青海頭，古來白骨無人收。新鬼煩冤舊鬼哭，天陰雨濕聲啾啾！

其他的詩篇都是很入世的，如：

(一) 春望

國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心，烽火連三月，家書抵萬金。白頭搔更短，渾欲不勝簪。

(二) 聞官軍收河南河北

劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

習慣上稱李白是「詩仙」，杜甫是「詩聖」，這是十分得當的。這兩位詩人是唐代最偉大的詩人，代表了兩種不同的風格。李白是個人主義的詩人，是個才子，他的詩是浪漫氣味頗重的，是出世的。杜甫是個寫實主義的詩人，頗有儒家「先天下之憂而憂」的氣慨，是入世的。杜甫晚年的作品頗有陶潛的風味，但他始終不是一個隱者，仍有很深的世故味，人情味，（如羌村三首，見培正高中中國文第三冊）與陶潛不同；和李白那種「飄然有出塵之想」的風味比起來，更是截然不同的。

B. 安史之亂以後

安史之亂以後著名的詩人，我們以分爲下列幾派去敘述他。

（一）韓愈，孟郊，賈島等人是用杜甫「語不驚人死不休」那種致力於詩

律和字句的洗鍊的態度寫作的。他們好用險韻奇句，所以他們的詩也頗峻峭入奇。

韓愈，字退之，（七六八——八二四）他的詩如他的文一樣，是有點散文風味的，句法也很奇險，頗覺「詰屈聱牙」。

孟郊字東野（七五一——八一四）他與韓愈並稱「韓孟」，可見他的詩逼似韓愈。他好作窮苦之句，所以與賈島同稱「郊寒島瘦」。

賈島字浪仙（七七七——八四一），他作詩是苦吟鍊句務求語出驚人的，「推敲」兩字的典便出自他身上：有一次他正得「鳥宿池邊樹，僧推月下門」句，又覺得「推」字不如「敲」字好。他一邊走，一邊用手作「推」和「敲」狀。這時，韓愈做京兆尹；他還是個布衣。他一邊「推」「敲」，完全入了神，正衝到韓愈馬前而不知走避，被韓愈的侍衛捉了去見韓愈。賈島只好以實告。韓愈告他「敲」字好過「推」字，於是并馬而歸，一同論詩，結為布衣之交。他的詩在鍊句方面是特別重視的。

此外還有一位李賀（字長吉七九〇——八一六）也是一個苦吟的詩人。他常騎一匹弱馬出行，令一個書僮背着錦囊跟着，一有詩句就投入囊中。他的母親常令婢探他的詩囊，見多了就大怒說：「是兒要嘔出心乃已耳！」他的詩也很幽奧，奇僻，所以有「鬼才」之稱，可列入韓愈的一派。

（二）元稹（字微之，七七九——八三一），白居易（七七二——八四六，字樂天），張籍（字文昌七六五——八三〇？）三人可以代表諷諭詩人的一派。他們接受杜甫以詩歌諷諭時事的影响，而且更進一步提出「文章合為時而著，歌詩合為事而作」的主張（參閱白居易與元九書，見培正高中國文第四冊）。

元稹與白居易合稱作「元白」。張籍也可算是元白派中的一個詩人，所作諷諭的詩也很多。

（以上三家的作品可參閱培正高中國文第三冊）

這三位詩人和在他們之前的杜甫可算是唐代詩人中最偉大的寫實詩人，其

中尤以杜甫和白居易爲最著名。

(三) 中唐詩人中受盛唐王維(字摩詰七〇一——七六一)的影響最大的有劉長卿(字文房七一〇——七八〇?)，韋應物(七三五——八三〇?)，劉禹錫(字夢得七七二——八四二)，柳宗元(字子厚七七三——八一九)等人。他們的特點是五言詩特多，喜以「靜」寫景。但是並不完全與王維相同。如劉長卿的用句是比較注意修飾的，不及王維自然；劉禹錫不少滲入「俚俗」的字句；柳宗元喜從書中引句入詩：這些都是與王維不大相同的。但是他們受王維的影響，和王維大體上相似，這是很顯明的。

(四) 晚唐的詩人以綺艷爲主。有杜牧(字牧之，八〇三——八五二)，李商隱(字義山八一三——八五八)，溫庭筠(字飛卿八二〇?——八七〇?)等人。

杜牧亦稱小杜，他的詩多綺艷醉人之作(可參閱培正高中國文第四冊詩選)。

李商隱的詩做句穠艷，但詞意晦澀，有「詩謎」之稱。他的詩作中「無題」之作甚多。這些都是很難解的詩篇。

溫飛卿與李商隱齊名，時人合稱曰「溫李體」，同是以綺艷出名，但不如李商隱的艱澀。（參閱培正高中中國文選第四冊）

二、唐代的格律詩

初唐時「四傑」已繼六朝陰鏗何遜諸人的詩體創五言律詩，如：

杜少府之任蜀川

王勃

城闕輔三秦，風烟望五津。與君離別意，同是宦遊人。海內存知己，天涯若比隣。無爲在歧路，兒女共沾巾。

在獄詠蟬

駱賓王

西陸蟬聲唱，南冠客思深。不堪玄鬢影，來對白頭吟。露重飛難進，風多響易沈。無人信高潔，誰爲表予心！

到了沈佺期和宋之間，七言律詩和七言絕詩也定了型了。

唐人所謂律詩，有試詩（即排律），有五言或七言的律詩（四韻八句的），有五言或七言的絕詩（四句的），此外還有自兩韻至百韻的雜律詩（見白居易與元九書），現在分述如下。

（一）排律 即試帖詩。它的格式多是十二句六韻的。除首尾兩聯四句不必對偶外，中間八句四聯是必須對偶的。如：

風雨鷄鳴

李 頻

『不爲風雨變，鷄德一何貞。在暗常先覺，臨晨即自鳴。陰霾方見信，頃刻詎移聲。向晦如相警，知時似獨清。蕭蕭和斷漏，啾啾報重城。欲識詩人興，中含君子情』。

這是應制的考試詩，爲了切題，常常穿鑿堆砌，變成文章遊戲式的作品，只有在應付考試時才有人去寫的了。

（二）八句四韻的律詩 所謂律詩便是格律詩中的四韻八句的詩體，全詩分四聯八句。首尾兩聯四句不必對偶，中間兩聯四句必須對偶。它的韻律大概

如下：

五言

仄仄平平仄

平平仄仄平

平平仄仄仄

仄仄仄平平

平平仄仄平平仄

仄仄平平仄仄平

仄仄平平仄仄仄

平平仄仄仄平平

七言

以上各列四句，後半截也如上半截一樣，周而復始，成八句或十二句甚至百句。逢二四六雙句必須押韻。開首一句如果是起韻，則必須與第二句韻脚同聲同韻；如第一句末一字不起韻，必須與第二句末一字（韻脚）不同聲。每兩句爲一聯，每聯兩句中二、四、六、三字必須平仄互對。每聯的末句與另一聯的首句第二、四、六、三字必須平仄相同。每句中第一、三、五、三字限制較寬。所謂「一三五不論，二四六分明」是也。在每句中，普通二、四、六、三字的平仄，須「平仄平」或「仄平仄」的排列，即二、六、同聲，第四字不

同聲。這是律詩中最普通的格式。

(三)絕詩 絕者，截也。是截取四韻八句的律詩的一半之意。可不必對偶，亦可對偶。

以上兩種格律詩，又稱「近體詩」。所謂「近體」是指初唐時對六朝前的詩體而言。又稱新體詩，以初唐以後的格律詩體爲「新」之意。

這種格律詩須受嚴格的聲韻格律的限制，還要講求對偶，形同枷鎖，所以不易做得工整，能同崔顥的黃鶴樓一般，既自然又工整的，實是少見：

昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓。黃鶴一去不復返，白雲千載空悠悠。晴川歷歷漢陽樹，芳草萋萋鸚鵡洲。日暮鄉關何處是？烟波江上使人愁。

三、唐詩的發展與社會演變的關係

唐自太宗掃平羣雄，一統江山之後，經過貞觀（六二七——六四四）之

治；文治武功都盛極一時。太宗復重文學，播下了文學的根芽；而唐代又以詩取仕，更是促進詩歌興盛的一個因素了。從唐統一到安史之亂（七五五）這一百三十年間，社會安定，中間雖然經過武后的專政，（六九〇——七〇五），但武后也是獎勵文學的。文學的種子，到了玄宗開元天寶間（七一三——七五五），便結出豐盛的果實了（李白杜甫都是這時的詩人）。天寶之亂（安史之亂）後，繼之以藩鎮的割據，禍亂相繼，人民生活困苦，所以描寫社會的生活，人民的困苦和指事諷諭的詩歌便興起（以杜甫，白居易爲最著）。到了晚唐，由於政治日非，以詩非議時政者甚衆。在朝的有力者肆意予這些詩人以打擊，於是以詩獲罪者漸多，而詩人也只好另謀出路了。如李商隱的詩，幽深晦澀，託諸綺麗；溫飛卿，杜牧等人的詩，多綺艷之作，可以說是言論受到抑制的結果，是時代的產物，所以到晚唐詩風又一變了。

在唐代二百八十餘年間，初唐是由六朝體制蛻變到唐詩自己樹立風格的時期，到安史之亂前後爲最盛。安史之亂以後是諷諭詩興盛的時期。晚唐是詩歌

傾向艷麗晦澀的時期。唐詩到此，可以說已走到末路了。

四、宋代的詩

宋初的詩，以楊億（九七四——一〇二〇）爲中心的西崑體是繼承晚唐溫、李、的詩體的。楊億（字大年）和劉筠，錢惟演等人互相酬唱，集成西崑酬唱集。這集裏的詩只求形式的精巧，字句的華麗，極力仿擬溫李之作，可以說是晚唐的餘緒。

與楊億同時的有林逋（字君復，諡和靖先生）。林和靖的詩是力求自然的。他反對西崑體的堆垛，開宋詩自然平易淺近的先河。

和林和靖一樣反對西崑體的有蘇舜欽（字子美，一〇〇八——一〇四八）和梅堯臣（字聖俞，一〇〇二——一〇六〇）。他們的詩都是清麗平淡而出語自然的。

現錄梅堯臣的黃鶯一首如下：

西鄰少年今出遊，東家女兒不識羞。門前烏白葉已暗，日暮問誰在上頭。

這是何等自然的詩句，簡直是說話一樣的了。

和上述兩人同時的有歐陽修（字永叔一〇〇七——一〇七二）與王安石（字介甫一〇二一——一〇八六）。這兩位都是江西人，可說是江西詩派的先輩。歐陽修的詩，情調從容，甚具詩趣；王安石的詩，頗含哲理；但兩人的特色都是詩句淺近明白如話的。

真正開創了「江西詩派」的是黃庭堅。黃庭堅字魯直，號山谷老人，是「蘇門四學士」之一（蘇門四學士即黃庭堅、晁補之、秦觀、張耒，四人同出蘇軾門下），時人把他與蘇軾並稱。黃是江西人，與同時的同鄉陳師道（字履常，號後山，一〇五三——一一〇一）等二十五人獨成一宗，時人稱曰江西詩派。他們的詩的特色是簡樸平易，力求「做詩如說話」。（可參閱培正高中國文第四冊）

在北宋詩人中，成一家，影響最大的有蘇軾。

蘇軾字子瞻，號東坡居士（一〇三六——一一〇一）。他的詩豪邁奔放，氣象寬宏，詩句淺易，但頗含哲理，有飄然脫俗之概，是北宋最偉大的詩人。在北宋詩派中影響最大的要算是江西詩派和以蘇軾爲主的四川詩派了。（他的詩作可參閱培正高中國文第四冊）。

南宋詩人中有陸游，范成大，楊萬里，尤袤四大家。其中最著名的有觀游（字務觀，號放翁一一二五——一二一〇）和范成大（字至能，號石湖居士，一一二六——一一九三）。放翁的詩，奔放激昂。多傷時憂國的作品，是個愛國詩人。因爲他正生於宋室南渡之時，這時北國江山盡在金人手中，所以他的作品常作愛國的呼號。范成大是個有名的田園詩人。在他的石湖居士詩集中多半是田園詩。楊萬里也是一個田園詩人；尤袤的詩作現存較少。放翁晚年的作品，也多田園之作，和范楊等人的田園詩一樣是恬淡平易的；但陸詩有時却頗爲沈雄。（陸范的詩參閱培正高中國文第四冊）。

一般來說宋說的特色是平淡淺近，明白如話，力求自然，不務雕琢。這與唐詩是有很大的差別的。

五、元明的詩

元是蒙古人入主中國的朝代，只短短的九十年。元代文學的主流是戲曲，在詩方面不見有甚麼特色，只有一個薩都刺是比較值得注意的。在薩都刺（字天錫，雁門人）以前有揚載，虞集，范梈，楊奐斯等人，不見有什麼好處。薩都刺的宿長安驛云：

灞北灞南河水平，客船爭纜水雲腥，鄉音吳越不可辨，燈火黃昏如亂星。

明代的文學是以戲曲和小說爲主的。在詩方面，元末明初的維禎（字鐵崖，一二九六——一三七〇），求詩經六義裏比興之旨於樂府，著有鐵崖古樂府十六卷，開明代研究古樂府的風氣。明初詩人有劉基，高啓。永樂以後有所

謂臺閣體（永樂是明成祖年號一四〇三——一四二四）；弘治（一四八八——一五〇五）正德（一五〇六——一五二一）間，有李東陽提倡詩學杜甫，開擬古之風。李夢陽、何景明、徐禎卿、邊貢、康海、王九思、王廷相等人繼之，號爲七子，以復興盛唐詩相號召。詩到了明，已到了山窮水盡的地步，只能高叫復古了。至嘉靖間，又有李攀龍、王世貞，謝榛，宗臣、梁有譽、徐中行、吳國綸等號稱「後七子」，也是提倡復古的。至袁宏道和鍾惺出，主張「獨抒性靈，不拘格套」，反對復古。才算自己開拓了一個天地。

六、清代的詩

經過明末的動亂，異族入主中國，憂時哀國的思想油然而生於士大夫的心中。沉寂已久的詩壇又復甦醒。

清初的詩人有錢謙益，吳偉業，龔鼎孳，稱江左三大家。錢謙益（字受之，號牧齋一五八二——一六六四）是一個失節無行的文人。他在詩方面稱揚

白樂天，蘇軾，陸游等人，他自己的詩也頗沉雄哀艷。

吳偉業（號梅村，字駿公一六〇九——一六七一）是三人中詩作最佳的一個。他的七言古詩仿「元白」，他的圓圓曲是他的代表作；他的七律也自成一派。（可參閱培正高中國文第四冊）

其後較有名的詩人有宋琬，施閏章，王士禛，朱彝尊，等人，王士禛字貽上，號阮亭，又號漁洋山人（一六三四——一七一）他寫詩是所謂「不著一字，盡得風流」的，是神韻派的盟主，與袁枚的性靈派和沈德潛的格律派遙遙相對。

沈德潛字確士，號歸愚（一六七三——一七六九）。他的詩是主張講究格律的。他力稱杜甫，與王士禛，袁枚不相入調。

袁枚字子才，號隨園，又號簡齋（一七一六——一七九七）。他放情聲色，寄意於山水。他主張「作詩不可以無我，無我則剽襲敷衍之弊大。亦無所謂唐宋也，唐宋一代之國號耳，與詩無與也。詩只是各人之性情，與唐宋無與也。」

「他的詩稱爲性靈派。（王袁二人詩參閱培正高中國文第四冊）」

此外值得一提的是黃景仁。景仁字仲則（一七四九——一七八三）。他的詩悽楚悲愴，如「咽露秋蟲，無風病鶴」，有兩當軒詩鈔十六卷。（參閱培正高中國文第四冊）

清末的詩人有黃遵憲（字公度，一八三八——一九〇五）他曾出使日美兩國。他是個維新黨。他的詩不守古法，多用現代語彙入舊詩，是從舊詩到新詩中的一種中間物。

七 總論

中國舊詩從詩經到五言詩，經過六朝的醞釀，到了唐，中國古代新歌的最後形式奠定了。也就是說中國古詩到了唐代已發展到了高峯，到了止境。唐代是古詩最盛的時期，也是古詩最後一個鼎盛的時期，以後便趨末流了。宋代文學的主流是詞，元是戲曲，明是戲曲和小說，清是小說。清代古詩的復甦，只

是一個迴光反照。實在從宋以後，中國的古詩已開始由衰微到死亡了。明清的詩不過是迴光反照或借屍還魂而已。

到了「五四」，中國文學以新的姿態出現。在詩歌方面，也由白話詩代替了古詩的位置了。

從六朝到初唐，是詩歌走向嚴格的格律化的時期。任何一種文體，當他流行以後，常會走向講求形式上的美的階級，到了這個地步，便千篇一律，只求外式上的美，形式上的限制，便限制了內容的發展，於是便鑽到形式技巧的牛角尖裏去。以後它的生命便從此停息了。中國古代詩歌所走的路正是這麼一條道路。

VI 漢代以後散文的演變

一、漢以後的散文

漢代的散文是承繼周秦諸子的散文的。

在散文方面，成爲兩漢的大家的有西漢的司馬遷和東漢的班固。這兩位都是史家。他們的作品是以後史傳的最高準繩。司馬遷（字子長即太史公，公元前一四五——公元前八六）的史記，和班固（字孟堅，公元三二——九二）的漢書，是史傳中最有文學價值的作品。

在議論文方面，西漢的鼂錯（？——前一五四）和東漢的王充，是漢代的議論文家。王充（公元二七——？）著論衡五十八篇是表達他全部思想的作品。他對文學的見解是不在「調文飾辭」，不在「文辭相襲」，要求平易質直，

反對故事艱澀和堆砌。

晉魏時的散文家有陳壽（二三三——二九七），是三國志六十五卷的作者。他的史筆是直追司馬子長和班固的。後漢書的作者范曄（三九八——四四五）也是很好的散文作家。此外酈道元（？——五二六）的水經注也是很好的散文。

到了建安以至兩晉，這時散文方面的時尚已漸趨駢偶了。這是散文受辭賦影响的結果。如仲長統的樂志論，曹植的與楊祖德書，便是一例。（見培正高中國文第三冊）

劉宋以後，和先秦諸子與兩漢史傳相似的純粹散文，已不絕如縷了。這時的文體多是駢偶的。（可參閱培正高中國文第三冊蕭統文選序，鍾嶸詩品序，劉勰文心雕龍物色篇）。

初唐的四傑，也以駢文爲尚，因爲當時的文體是以駢偶爲時尚的。雖有陳子昂等人的反對，但影响不大。

到了中唐，韓愈和柳宗元提出散文復古，散文才算恢復了生氣，韓愈是提倡「文以載道」的，他反對爲文學而文學，反對文章只注意技巧。他提倡散文復古以矯時弊。柳宗元繼之，於是散文大盛。

到了晚唐，散文以後起乏人，又漸入衰微了。以李商隱爲主的四六文，風靡一時。其實自韓愈提倡散文復古後，駢文並未中衰，只是散文寫作的人較多罷了。在李商隱以前，有陸贄（字敬輿，諡宣，世稱陸宣公，七五四——八〇五）他的奏議多是四字一句，六字一句的駢文。不過「四六文」一詞始見於李商隱樊南甲集序而已。

北宗初期文風仍似晚唐，四六文大爲流行。到了歐陽修才又作散文重振的工夫。以後曾鞏（字子固一〇一九——一〇八三），王安石（字介甫一〇二一——一〇八六），蘇洵（字明允一〇〇九——一〇六六），蘇軾，蘇轍（字子由，一〇三九——一一一二）等人繼起，於是散文在北宋便成爲文體的主流了。

以後元明清諸朝都是散文和駢文并行的時期，不過由於散文在形式上的限

制較少，散文所佔地位較爲重要。

明代的散文作家最重要的有以袁宏道（字中郎一五七八——一六一〇），袁宗道，袁中道兄弟爲中心的公安派，和以鍾惺（一五七四——一六二五）譚元春爲中心的竟陵派。公安和竟陵是他們各自的故鄉。這兩派都反對摹仿古人，他們彼此不同的地方是：公安派清新自然；竟陵派幽深孤峭，好用僻字奇語。這是晚明的兩大散文派系。

除這兩大派外，明初的散文作家有劉基（字伯溫，一三一——一三七五），有宋濂（字景濂一三一〇——一三八一）等人。弘治間有弘治七子，嘉靖間有後七子（見前章明代詩歌）提倡復古。嘉靖間還有一個值得一提的散文作家歸有光（字熙甫一五〇六——一五七一）。歸震川（即有光）是明代一個很偉大的散文家。他的散文長於敘事，善於以印象傳達感情。（參閱培正高中國文第四冊歸有光滄浪亭記）。他是上接唐宋，下啓清代桐城派的一個作家。

清初的散文家有錢謙益，侯方域，魏禧，汪琬，朱彝尊等人。侯方域的散

文是以才氣見稱的。（參閱培正高中中國文第四冊侯方域管夫人畫竹記）

此外，顧炎武也是清初一位散文家。顧炎武（一六一三——一六八二）的散文是主張實用主義的。他以爲「凡文之不關六經之指，當世之務者，一切不爲」。他在日知錄中又指出「文人摹倣之病」與「文人求古之病」等。

顧炎武之後有方苞（字靈皋一六六八——一七四九）。他是桐城人，是桐城派的始祖。他的文章上規史，漢，下仿韓歐，是主張文以載道的。

姚鼐（字姬傳一七三一——一八一五）也是桐城人。他是方苞以後桐城派的一位大師，把桐城派發揚光大。他所選的古文辭類纂是集桐城派所崇仰的文章的大成的集子。

曾國藩是晚清的一位桐城派大師。曾國藩字伯涵，（一八一——一八七二）號滌生，湖南湘鄉人。他的文章情文並茂，最爲感人，可算是晚清最偉大的一位散文家了。

二、語錄體的流行

語錄體是宋代理學發達後興盛起來的一種文體。最初應用語錄體的是佛學的大師，唐代已經利用淺近的文字記錄一些談話的語句了。到了宋，這種話錄體更廣泛地被談禪說理的人應用起來，結果使白話變為寫定的文字，甚至創定了白話裏本來沒有的假借的字。這種語錄體最初用於佛家，後來儒家的理學興起，也應用語錄體記錄儒家的說理。這樣，語錄體經過這些理學大師的宋儒之手，便變成了富有文學意味的白話文，以後元明理學家也多用這種語錄體說心性理命之學了。

語錄體接近口語，比較以先秦諸子和兩漢史傳為規範的散文是便於說理一點的。而且講佛理或講理學時，記錄主講者的口語，必須迅速，這樣，當然不能講求文章的腔調，只能按口語逐句記錄了。這便是語錄體興盛的原因。

三、八股文的興起

八股文是明成化（憲宗年號一四六五——一四八六）以後興起的一種文

體。每文分爲破題，承題，起講，提比，虛比，中比，後比，大結八股結構，叫做八股。顧炎武在日知錄裏說：『經義之文，流俗謂之八股，始於成化以後，股者，對偶之名也。……』

這種八股文是明清兩代科舉的主要功課，是仕途的必經門徑。這樣文體簡直是文章遊戲，是與生活完全脫了節的東西。這是統治者統馭知識分子的思想的一種工具，簡直是開他們所謂聖賢的古人的玩笑。這種八股文，只要把四書熟讀，把八股文的腔調背得爛熟，便可以應付了。至於文句是否通順，那是不加理會的，甚至笑話百出哩！

在制藝叢話中，就有一個很巧妙的例，論文理是極其不通的：那個題目是「以杖叩其脛闕黨童子」。這題目出於論語衛靈公篇：

原壤夷俟，子曰：『幼而不孫弟，長而無述焉。老而不死，是爲賊也。』以杖扣其脛。

闕黨童子將命。或問之曰：『益者與？』子曰：『吾見其居於位

也，見其與先生並行也，非求益者也；欲速成者也』。

這兩段本來是不相連貫的。這題目取了原壤章的下半句，闕黨童子將命章的上半句，勉強合在一起。如何做起文章來呢？却有人做得很妙，把它連接起來：

「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下童子矣。」

這樣勉強的牽合，不是極其不通的一個大笑話麼？原來作八股文不許連上，不許犯下，不許漏題，不許與題抵觸，只要文章全沒違犯這些原則，便是好文章；意思的通不通，是沒關係的。

八股文中聲調是必須注意的。下面一段文章便是聲調最好，但是語句不通的文章：

「天地乃宇宙之乾坤，吾心實中懷之在抱，久矣乎千百年來已非一日矣，溯往事以追維，曷勿攷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，思今時而用世，曷勿瞻黻座而登廊廟之朝廷。』

這兩股是對偶工整，音調鏗鏘的，但是沒一句是通的。

在這樣的訓練之下，八股文真害盡不少士子。徐靈胎有一首時文嘆，確是道盡了八股文（即時文）的積弊：

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，便是聖門高第。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，店裏買新科利器，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。

八股文直到光緒三十一年（一九〇五）科舉廢止後才算正式宣告死亡，相信以後再也不會有人再去這麼冤枉地花費心思了。

四、新文體的興起和中國語文的改革運動

在晚清末年，梁啟超爲首的文體改革運動，已經替胡適所倡導的「文學革命」運動開闢了一條道路了。

梁啟超是清末維新運動的鼓吹者。爲了使文字的影響力加強，他把文言文做得平易暢達，時常滲雜一些俚語和外國語法進去。在他的文章中，不求典雅，不避俗字俗語，並且有時還加進些日本語和西洋語，使中國古舊的古文脫離了若干爲了「典雅」的緣故而受到的形式上的限制，容納了更新更複雜的內容，使文章增加了使人感動的力量。這便是當日的所謂「新文體」，也就是日後所謂「報章文體」的祖師。

這種文體風靡一時，連梁啟超的老師康有爲也大不謂然了。他貶斥它說：『比歲舉國文章，背經舍史，穢語鄙詞，雜沓紙上。視之則刺吾目，引之則污吾筆。』又說：『我國數千年之文章，單字成文，比音成樂，雜色成章，萬國

罕比其美，豈可自舍之？且以讀東書，學東文之故，乃以其不雅之名詞皆師學之。於是「手段」，「手續」，「取消」，「取締」，「打消」，「打擊」之名，在日人以爲俗諺者；在吾國則以爲雅文，至命令皆用之矣。其他如「崇拜」，「社會」，「價值」，「絕對」，「唯一」，「要素」，「經濟」，「人格」，「談判」，「運動」，「雙方」之字，連章滿目，皆與吾中國訓詁不相通曉……」（見中國顛危誤在全法歐美而盡棄國粹論）這位康聖人對「新文體」的攻擊主要是兩點：（一）用俗語。（二）用外國語。

其實康聖人忘記了中國古文裏如「因緣」，「果報」，「涅槃」，「刹那」……都是從印度的佛語來的。這些術語，唐宋的大儒也曾反對過，但是佛語畢竟是用了。而到現在，上述的「東語」也廣泛地用了。

雜用俗語和外國語言是使文字語言豐富而且增加活力的兩條主要途徑。無論守舊者怎樣反對，也是終歸無效的。

胡適在民國六年已提倡的「文學革命」運動，到了民國八年「五四」以

後，便進展到一個新的階段。新文學由嘗試到發展，已經走上了一條更新的道路了。

魯迅用林紓嚴復的方法，以文言文翻譯域外小說集失敗後，他就知道了外國文學的翻譯，用文言文是不合時代的。他試用以白話譯聖經的方法來譯外國小說。結果，他譯的現代小說譯叢，就開始了「歐化語法」的先河。以後各人的翻譯漸多，而且多採用直譯的方法。結果在文體上，也日益歐化了。

歐化並不是一件壞事。相反地，是好的。

但是我們不能不注意另外一點。語句組織歐化了，表情達意會比較明晰，敘事議論也會比較有條理而合邏輯。但是這種歐化的語言只能爲少數受過高深教育的人所接納，一般文化水準較低的大衆，是不易了解的。

由於在新文學運動中對文言文的反對不徹底，白話文仍不與口語接近，加上了歐化的結果，文字和口語脫離得更遠了。這樣，新的白話文便變成了「新文言」。

一九三二年，宋陽在文學月報上提出了「大眾文藝」問題，並且着重在「用什麼寫」。他發動了一個新的文學革命，他反對古文言文，梁啓超式的「新文體」文言文，也反對不徹底的白話文和歐化了的白話文。他替當時流行的白話文取一個綽號叫做「新文言」。他主張文藝應爲大眾所有，作家應爲大眾而寫作。因此，也應用大眾通用的語言來寫作。這便是文藝大眾化運動。

跟着問題來了。什麼話才是「大眾化」的呢？「普通話」在那裏找呢？怎樣把這些話用文字符號表達出來呢？

這便是方言文學和漢字拉丁化這些問題的來源。

如果要用品語寫，必須用方言寫作才行得通。如果要把活的方言用文字符號記錄下來，必須要文字拼音化（拉丁化），把漢字廢掉才行得通。這便是一九三四年所討論的主要問題。

遠在一九一八年，朱我農在新青年五卷二號提出過改良文字問題，以爲改良文學與改良文字是必須並行的。他已提出過用羅馬字拼音寫中國字的意見，

到一九二八年才由大學院以國音字母第二式的名義正式頒行了「國語羅馬字」；這是白話文推行的結果。

同樣，大衆語提倡的結果，也必然牽連到方言拉丁化的問題。至於歐化，魯迅先生的意見以爲新文字中不妨在大衆能接納的限度內，「仍然支持歐化文法，當作一種後備」。因爲一國文字的改進，在語句組織上也該有漸漸的改進。歐化是刺激改進的一條門徑。

這時，新文字的研究和嘗試推行在全國各地，風起雲湧，一面出版拉丁化的書報，一面試行教育羣衆，而且收到了相當的效果，獲得了好評。

蔡元培先生等五百餘人對於新文字的意見也說：「根據上海話新文字方案實驗的結果，平常人每天費一小時，只雖半個月工夫，即可寫新文字的信，看新文字的報，讀新文字的書。每人所化的只要三分錢，……連黃包車夫也出得起。所以就時間金錢兩方面來看，新文字是普及大衆教育的最經濟文字工具。」

魯迅說：『拉丁化……說得出就寫得出……不是研究室或書齋裏的清玩，是街頭巷尾的東西；它和舊文字的關係輕，但和人民的聯繫密。……而且只識拉丁化字的人們寫起創作來，才是中國文學的新生，才是現代中國的新文學，因為他們是沒有一點什麼莊子和文選之類的毒的。』

在方言拉丁化運動正推行得略有眉目時，抗戰起了。爲了應付一個空前的民族危機，文藝工作者不能不暫時放下新文字問題而從事抗戰工作了。

當然不是說新文字運動會妨礙抗戰，但是應用固有文字從事抗戰活動是比較急功近利一點的。而且一部份的人也離開文字活動而轉到更直接的抗戰工作上去。於是，新文字活動便沈寂下來了。

以後新文字仍在某些地方嘗試和推行，但是結果如何，我們這裏却不容易獲得較完全的報告。

VII 詞的發展

一、詞的起源

五言詩是由漢樂府演變而成的。漢樂府歌辭起自民間，復來經士大夫的擬作，演成五言詩，於是它便變成了徒詩，不再是樂曲了。

六朝時也從民間採過樂府歌辭，增加了文士們五言詩聲調的靡曼，但一到士大夫手，又走失了民歌的本樣，不能入樂了。

南北朝以來，由北方傳入了不少樂器，在民間產生了不少樂曲，到了唐代，雖有文士們製作新樂府，但那每句字數一定的詩篇，是不易入這些新興的樂曲的。

詞又稱「詩餘」，是文士們作詩之餘去創作的東西，詞在南宋時還是可以

唱的。這種歌唱的文學了無疑義是來自民間，後來經文士們採集後加以改造和擴展的。

唐代的樂府是先由文士作了歌辭，再由樂工去譜樂曲以供歌唱的。但這些可入樂的歌辭不多。

後來，詩人取現成的樂曲，依其曲調，作為歌辭，以後便成長短句。這種樂曲是從民間流傳的樂曲中加以吸收和改造而成的。

胡適之在詞選序裏說：

『詞起於民間，流傳於娼女歌伶之口，後來漸漸被文人學士採用，體裁漸漸加多，內容漸漸變豐富。但這樣一來，詞的文學就漸漸和平民離遠了。到了宋末的詞，連文人都看不懂了，詞的生氣全沒有了。詞到了宋末，早已死了。』

用這段話敘述詞的起源和結果是很恰當的。

詞的樂譜叫做詞譜，或叫詞牌，詞牌與詞意最初是完全一致的。後來有人

摹擬它，用相同的內容，或同類的內容套進詞牌裏去，這時詞牌雖不一定與詞意相同，但還相類似，彼此相去不遠。到了後來，文士們只用詞牌，把不同的內容，不相類似的題材套入詞的樂譜（詞牌）裏去。這樣，詞意和詞牌便完全脫離了關係了，所在一首詞的題目下面常常注明，調寄甚麼詞牌，或者在詞牌下面再寫上題目，也有只寫明詞譜不寫題目，而這詞的內容是與詞譜毫無關係的。

到了這時，詞牌便變成一個樂譜，隨便可以套些別的內容進去了。

二、唐及五代的詞

在唐詩人中，李白、韋應物、劉禹錫、白居易諸人偶然也有詞的製作。晚唐的溫飛卿是第一個製作最多的詞人，比他稍後，在晚唐至五代間的韋莊（字端己？——九一〇）也是早期的詞人。他們的詞都勝過詩。

在花間集中列有作家十八人：

溫庭筠	皇甫松	韋莊	薛昭蘊	牛嶠	張泌	毛文錫
牛希濟	歐陽炯	和凝	顧夔	孫光憲	魏承班	鹿虔扈
閻選	尹鶚	毛熙震	李洵			

其中以溫庭筠韋莊兩家爲最著。這兩人可算是花間一派中的領袖。

花間集大部分是寫兒女離情的婉麗之作，大部是爲倡家歌者作的，在韋莊的作品中也頗多懷鄉思舊之作。

詞到了南唐李後主才算開拓了一個廣大的天地。在五代十國中，後唐的李存勖，前蜀的王衍，後蜀的孟昶，南唐的中主李璟，後主李煜都是身爲君王的詞人。其中以後主李煜和他的父親中主李璟作品最佳。

李煜字重光，是李璟的第六子（九三七——九七八），他嗣位十五年便亡國。他在政治上是個無能的君王，在文學上却是詞壇之英主。他的詞是自五代以來沒有一個詞人能夠超過的。他用自己的悲哀，身已淒涼的身世，作爲他寫詞的材料。他的詞十分動人，開拓了以後詞人的境界。自後主以後，伶工的

詞，變爲士大夫的詞了。

五代另一個大詞家是馮延巳。馮延巳（？——九六〇）字正中，是南唐中主的宰相。他是一個誤國的宰相，但却是詞壇中的天才，他的詞除李後主外，與他同時的人沒一個比得上他。他的陽春集在宋初散失，嘉祐（宋仁宗年號一〇五六——一〇六三）年間重輯，頗有他人的詞混在一起。

（以上諸家的詞參閱培正高中國文第四冊詞選）

三、宋代的詞

宋代是詞最盛的時代，詞人最多，詞取詩的地位而代之，成爲宋代文學的主流。北宋（九六〇——一一二六）一百六十六年間詞人輩出。著名的詞人有晏殊（字同叔九九一——一〇五五）晏幾道（字叔厚，號小山），歌陽修，張先（字子野九九〇——一〇七八），柳永（字耆卿，本名三變），蘇軾，黃庭堅，秦觀（字少游一〇四九——一一〇〇），周邦彥（字美成一〇五七——

一一二二）李清照（號易安居士，女詞人，一〇八一——一一四〇？）等。

北宋的詞可分爲三個階段：

（一）柳永以前的作家如晏殊、晏幾道、歐陽修等是第一階段的詞人。這時期的詞受五代影響甚深。歐陽修的六一詞是常同馮延巳的陽春集中的詞相混的，可見他們的相似。

（二）柳永以後，北宋的詞踏入了第二階段。這時的作家有蘇軾、秦觀、黃庭堅。詞到了柳永和蘇軾已盡脫五代詞風，創造了北宋獨特的風格。柳永和蘇軾都是自具一格的詞人。柳詞多綺麗之作，常用俚俗語句，自己創作了很多詞牌，他的詞是流傳最廣的。蘇軾的詞的特點是豪邁奔放，是一曲子內縛不住者。『在吹劍續錄中說：（吹劍錄宋俞文豹撰）

『東坡在玉堂日，有幕士善歌，因問：「我詞何如柳七？」對曰：「柳郎中詞只合十七八女郎，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。

從這段記載，可知兩者的分別了。但他們的共同之點是從事慢詞的創製。在柳永以前的詞多是六十詞以下的小令，到了柳蘇以後，中調（六十字至九十字，又稱引詞）和長調（九十字以上，又稱慢詞）才漸漸多起來。這樣的詞又變得散文化了。

秦觀的詞受柳永的影響較多；黃庭堅的詞受蘇軾影響較多：都是當時的大詞人。

（三）北宋到了周邦彥，詞律便趨於嚴謹，一改蘇柳狂放的風氣。周邦彥的詞清麗婉美，詞律精到，實替南宋詞人開了一條先路。和周同時的詞人有女詞人李清照，她的詞豪放而不粗鄙，清雋而不纖巧，自成一種風格。她的聲聲慢在聲調和情趣上都是不可多見的佳構。（參閱培正高中國文第四冊詞選）

南宋重要的詞人有辛棄疾（號稼軒，一一四〇——一二〇七），陸游，劉過（字改之），姜夔（字堯章，號白石道人（一一五六——一二三五？）吳文

英（字君特，號夢窗？——一二六〇？），張炎（字叔夏，號玉田生？——一三二〇）等人。

南宋的詞也可分爲三個階段：

（一）辛棄疾，陸放翁，劉過是第一階段的詞人。這是宋室南渡不久的時候，因有感於半壁河山淪於異族，所以不少悲歌慷慨之作。自北宋周邦彥等興起後，「大江東去」一派的豪邁風格已很少，到了辛棄疾和陸游才算恢復過來。辛詞才氣縱橫，放恣而流動，不大受詞律的束縛，所以他的長調不及短調好，而且，到了他手，詞大有脫離音樂而變爲長短句的徒詩之勢。放翁的詞是多面的，有慷慨激昂的，有飄逸閑適的，也有流麗綿密的。他可算是南宋最偉大的詞人。劉過是屬辛派的，長於抒情。

（二）姜白石，吳文英，是第二階段的詞人，姜白石是一個精通音律的人，頗與北宋的周美成相似。這時期南宋小朝廷已漸趨安定，上下一片偷安景象，所以文風也傾向粉飾昇平了。姜白石詞長於音調，能自度曲，往往爲了音

律而把內容削足就履，詞到了他，又不復如辛棄病和放翁的詞的慷慨豪放而傾向雕飾纖巧了。吳文英的詞也是喜愛雕飾的，與白石相似。

(三)南宋末期的詞人可以張炎爲代表。張炎是宋末元初人，這時的詞所要求的只是音律和諧，但內容空洞，只是把習用的詞藻按聲律譜進了詞牌便算了事。因此，詞便變成了凝滯不進的東西，與民間的樂歌相離已遠，當然經不起新起的曲子的淘汰了。

從五代到南宋(九〇七——一二七六)共三百多年間，詞在文士手中開過燦爛的花朵，正因爲它是在文士的手中，日漸久遠，便只知按譜填詞，把習用的陳腔濫調譜進去，於是，這本來來自民間的歌唱文學與民衆距離日遠了。詞的形式固定了，而民間的歌曲却日新月異的演變着，流傳着，無數的無名藝術家在集體創作中把民歌創製出來，改進它，豐富它。到了元代，宋代文人手中的詞便不得不宣告死亡，而由新興的曲子代替了它的位置了。

宋代以後，文士們當然還有人填詞，但是都逃不出五代兩宋的窠臼。即以

清代的大詞人納蘭性德（字容若，滿洲人，一六五五——一六八五）而論，他的詞，王國維稱譽他「北宋以來，一人而已」，但仍不能超過南唐二主。而且南宋以後，像他這樣偉大的詞人實在不多。

VIII 佛教文學的流行對中國文學的影響

晉代的文體已相當傾向駢偶化了。到了南北朝，駢駢文已支配了整個文壇，以這些駢偶句子來敘事，說理，贈答，抒情，表意，做成了最不自然，最不確切，最虛浮，最僵硬的文體。佛教的傳播，當能要賴經典的移譯。這種傳教的文字，當然要「信」，要「達」，即是說要正確，要易曉。這就不能用駢駢文去負起這個任務了。

佛教的譯述，主事者多是外國人，助譯者又多是民間的信徒。這些譯述者不是被當時文風支配了整個意識的文士。他們譯作時常以「不加文飾，令易曉，不失本義」互相勉戒。由於梵文（印度文）的語法和中國古文語法不同，於是佛教經籍大量移譯的結果，便產生了一種新文體。

佛教在東漢明帝前已傳入中國，明帝時（一世紀）據傳說已有攝摩騰譯四

十二章佛經，同來中國的竺法蘭也譯有幾種佛經。在東漢桓帝和靈帝朝間（約一四八——一七〇）有安世高和支謙兩人從事佛經譯作，高僧傳說他們的譯作「辯而不華，質而不野」，「審得本旨，了不加飾」。

二世紀至三世紀間譯經的大不乏人。但是到了四世紀末，五世紀初（東晉孝武帝至安帝朝間）鳩摩羅什從事大量的移譯工作，佛教文學才算真正建立起來，成爲中國文化上一股巨大的支流，影響於中國文學甚大。

鳩摩羅什是龜茲人，遍遊西域諸國，精通梵文和佛教經典。前秦苻堅遣呂光西征，破龜茲，得什同回中國。時苻堅已死，呂光據涼州，國號後涼，什便在涼州達十八年之久，精研中國語文。後涼被後秦姚興滅亡後，什隨入關中（四〇二年）。姚興待以國師之禮，請他譯佛經。他前後凡譯了三百餘卷，是第一個大量譯經的人。在南北朝至唐代期間，佛經的移譯日漸增多，匯成一股佛教文學的巨流了。

隋唐間，佛教宣傳教義的方法有三：

(1) 經文的『轉讀』 這方法來自印度，「詠經則稱爲『轉讀』，歌讚則稱爲『梵音』。」是誦經要念出音調節奏來的方法。

(2) 『梵唄』的歌唱 這方法與『轉讀』相似，乃由『梵音』衍來的。

(3) 『唱導』的制度 這方法是「宣唱法理，開導衆心」之意，多行於民間的齋場（即佈道會），唱導的人不但演講教義，還用「懺文」去表示「懺悔」，所以「拜懺」也是「唱導」之一。這種「懺文」是歌唱而出的。

這三種方法是把佛教帶到民間去的途徑。由於它在民間的影響既廣且深，便刺激了佛教文學的產生。

『轉讀』的方法使經文變爲易於上口，易向大衆宣讀。宣讀還不能叫人易懂，便有『俗文』，『變文』之作，把經文敷成通俗的唱本，使多數人易於了解，易於傳誦。

梵唄是由梵音衍來的，梵音傳入後，在中國各地變爲「唄讚」，替佛教俗

歌打開了一條大路。

『唱導』的流行，一方面是正規的懺文和導文的興盛，這大概脫不了文人駢偶的風氣，陳套相傳，沒有甚麼廣大的影響。另一方面是臨機應變的唱導，產生了流傳在民間的『蓮花落』式的導文，也刺激了鼓詞，彈詞的產生。

我們歸納起來，佛教文學對中國文學的影響有下列五點：

(一) 由佛曲的傳唱和佛經的「轉讀」產生了唐代流傳民間的「變文」和宋代流行的『寶卷』。

(二) 由於佛經的大量翻譯，產生了接近白話的新文體，刺激了白話文學的產生。

(三) 由於佛教的宣講，談禪，引起語錄體的產生。宋元理學家即用這種語錄體講理學。

(四) 佛曲的流行，刺激了戲曲的發展。如宋代流行的鼓詞，元明間流行的彈詞等。也刺激了中國的音樂的發展。

(五) 由於佛經善佈局叙事，隋唐間流行的「變文」，「俗文」，宋代的「寶卷」都是叙事的介乎韻文與散文間的東西。有人物的創造和故事的結構，是叙事歌謠與散文故事的中間物。它刺激了唐宋的「傳奇」和「話本」的產生，使小說得到空前的發展。

IX 在佛曲影响下產生的民間歌唱文學

佛經的大量移譯和佛曲的流傳對中國文學的影响已如上述。我們現在將在佛曲影响下產生的民間文學作一個簡略的介紹：

一、變文 變文是受印度文體直接影响而產生的東西，中國古來是沒有的。以散文和韻文合併起來，一邊唱，一邊講，以演述一件故事，這便是所謂變文。唱的一部分是韻文；講的一部分是散文。以唱為主，講為輔。最初講唱變文是僧人的專業，唐代佛教的傳播，多以講唱變文以資號召信徒，所唱的當然以佛經故事為主。到了後來，講唱的內容漸溢出範圍以外，連勸人行善，勸人孝悌也利用變文講唱了。這可見變文流傳之廣，影响之深。這些流傳在民間的所謂「俗文學」是不被正統的文士們所重視的，所以不存於史籍。直到一九〇七年（清光緒三十三年）才在中國的西陲的燉煌的一個石室中被發現出來。

經過一千年的失傳，至此才重與世人見面。它的價值也到這時才被人評定。

唐五代時流行的變文現存的有四十餘卷，其重要者，有關佛經故事的有：維摩詰經變文，降魔變文，目蓮救母變文，佛本行經變文等；與佛經故事無關的有：舜子至孝變文，王昭君變文，伍子胥變文等。

二、寶卷 寶卷是變文的後身，仍保持着梵調的歌唱，也是邊講邊唱的。寶卷直到今日仍流傳民間，以往以爲是近代的東西，但這假定由於燉煌殘稿的被發現，已被推翻了。近代發現了元代抄本的目蓮救母的升天寶卷，雖然宋版的寶卷尚未發見，但可確信是緊接變文的東西，是流行於宋代的。現存的有香山寶卷，據說是宋普明禪師所編的，原版古本雖未發見，似尙可信。現存有關戀愛故事的寶卷有何文秀寶卷（叙明嘉靖年間事），梁山伯寶卷（叙梁山伯祝英台故事，朝代不詳，有上海文益書局石印本）等，屬傳奇故事的有孟姜仙女寶卷，（述秦始皇築長城，孟姜女哭崩長城的故事，近代上海翼化堂，文益書局俱有版本），金鎖寶卷（是雜劇寶娥怨故事的重述，清光緒年間刊行）等，

其他有關佛經的故事的寶卷行多，其與佛經無關的多是說善惡果報爲主的，間中穿插些戀愛故事進去。這類寶卷現在尙流傳民間。

三、諸宮調 諸宮調也是長久不被注意的文體，流傳於宋。諸宮調用套數聯成一調，或用尾聲，或不用尾聲，有時也用引子，同時又聯合套數再加說白來敘述一件故事。在大曲裏只用一個宮調來聯合，而諸宮調却連合數個不同宮調的套數來表演一個故事。董解元的西廂記諸宮調就是一例，是由佛曲衍來的。它的流變便成爲南北曲。

四、彈詞 彈詞的出現，大約在明代。彈詞很似寶卷，也是邊講邊唱的。不過寶卷只用木魚，彈詞却用弦索，較爲動人。現存的如玉蜻蜓，珍珠塔，再生緣，天雨花，精忠傳……等。這種彈詞一直流傳到民國初年，最得女性所喜愛，在南方民間流傳甚廣。

五、鼓詞 彈詞流傳於南方，因它用弦索，柔和動人。鼓詞却流傳在北方，用鼓和板子拍和，音調強烈，宜於表現英雄本色，故多用以敘述歷史上

英雄的故事。鼓詞以明末的賈島西的木皮鼓詞（木皮道人是他的別號）爲最早。明代楊慎的二十一史彈詞雖名曰彈詞，實在是鼓詞，因爲它是彈詞中的北詞。

以上所說的變文，寶卷是宋人話本（小說）和諸宮調的祖先。諸宮調又是宋詞的旁支，是元曲的祖先。彈詞和鼓詞是變文，寶卷的承統者。這些都是受佛曲影響而產生的民間文學，流傳在中國民間達千餘年之久。直到現在，在偏僻的農村裏還有它們的勢力。

X 元明的散曲

散曲是與雜劇相對的名詞。雜劇是有角色，有動作，有歌唱的表演文學；散曲是清唱的，又名「清曲」。散曲分「套數」和「小令」兩種。

套數是由數個同宮調的曲調組成的，有尾聲，有些還有引子。它和諸宮調的分別是諸宮調可用不同的宮調來表現一個故事，套數只限於一個宮調的。套數與宋人大曲頗相似。大曲是合數詞牌連成的；套數則以同一宮調的曲牌組成。「小令」是單行一個曲牌的曲子。套數和小令都是只能清唱的散曲，是不能表演的，屬歌唱文學，是文士們的歌唱文學。

由佛曲影響而產生的變文和寶卷流行在民間，一面與表演文學合流，衍成戲曲；一面由文人模仿，將宋詞加以改變，衍成散曲。

唐詩不能歌唱了，就有宋詞產生；宋詞入士大夫之手，又與民間樂曲脫節

了，便有散曲的產生。

宋元間文人在民間採取了流行的樂曲，加以若干口語的成分（所謂俚語俗話）使它口語化，便成散曲。在北宋滅亡後，南宋南渡偏安，金人元人先後統治了中國北部，傳入了不少新樂器，在民間也產生了不少新樂曲。詞到南宋，已到山窮水盡的時候，元人散曲的興起，可視作是宋詞換骨轉生。

元人散曲興起的原因，和元代停止科舉是很有關係的。文士們既不必以功名爲念，寫寫「俚俗」的曲子，也不大拘忌了，不必再擺士大夫的臭架子了。而且，科舉既廢，士子們的才力無用武之地，寫寫戲曲也是一條出路。

元代散曲的作家我們可分兩派去敘述它：

（一）豪放派 以馬致遠（號東籬）爲領袖。重要作者有馮子振（一二五七——一三一五？，字海粟，自號怪怪道人），張養浩（字希孟，一二六九——一三二九），劉致（字時中，號逋齋，一二八〇——？），貫雲石（自號酸齋，一二八六——一三二四），鍾嗣成（字繼先，號醜齋），楊朝英（號澹齋，一二八六——一三二四），鍾嗣成（字繼先，號醜齋），楊朝英（號澹齋，一二八六——一三二四）。

齋)等。馬東籬的天淨沙(秋思)是散曲中的絕唱。(馬、張、貫、等人的作品參閱培正高中國文選第四册)鍾嗣成貌醜，自號醜齋，他的名著錄鬼簿是記載元曲作家的重要作品，是後人研究元曲的重要參攷書。

(二)清麗派 以張可久(字小山，一說字伯遠)爲領袖。重要作家有關漢卿(一二〇〇?——一二八〇?號已齋叟)，白樸(字仁甫一二二六——一二八五)，盧摯(字處道，號酸齋，一二三五?——一三〇〇?)，喬吉(字夢符，一二八〇——一三四五)，徐再思(字德可，號甜齋)等人。這派曲家以清新婉麗爲主。(徐再思作品可參閱培正高中國文第四册)。

明代散曲作家我們可分三派去敘述它：

(一)馮惟敬(字汝行，號海浮，一五一二——一五八〇?)，王九思(一四六八——一五五一)，康海(一四七五——一五四〇)等爲一派。這派作家可說是師承馬致遠一派，以豪放爲主的。(康海套數可參閱培正高中國文第四册)

(二) 王磐(字鴻漸，號西樓)，楊慎(號升庵，一四八八——一五五九)，金鑾(生卒未詳)，施紹莘(字子野，一五八八——一六四〇?)等爲一派，這派作家的風格清麗，可說是師承張可久派的。

(三) 梁辰魚(字伯龍，一五二〇——一五八〇)，沈璟(字伯英，一五五〇?——一六一五?)等爲派。他們的作品，翻譜者多，重視曲律，着意雕飾，與南宋吳文英張炎等詞人同出一轍，所以散曲到了這個地步，正如詞到了南宋吳文英張炎一樣，已到了山窮水盡的境地了。

XI 戲劇的產生及其發展

一、宋以前的戲劇

戲劇導源於舞禱。周人的「巫」，楚人的「靈」是以歌舞事神的人。在周人祀祖的時候，由幼年子弟扮作祖先，這叫做「尸」。「尸」與「巫」合演的祭禮，是歌舞合一的，這是最原始的戲劇。

周代如晉之優施，楚優孟等優人都是滑稽者流，他們的表演是諷諫或調笑爲目的。古代的優人多以「侏儒」充之，因爲他們短小，易使人發生戲劇化的感覺。這些也可以視作原始的戲劇。

漢代的倡優是用以事神兼事人的。一身兼了「優」「巫」兩職。在漢代，還有「角抵」，是由先秦優人的矛戟之戲衍來的。「角抵」的優人的競技，是

後世打武戲的雛形。「角抵」也有戴假面目以演魚蝦獅子的，這是後世「代面」的濫觴。此外還有一種傀儡戲，雜以歌舞，以木偶作戲，初用於喪家，東漢時的嘉會，慶典也用之。

在晉代，五胡後趙之主羯人石勒使俳優演參軍周延斷官絹下獄事。這是後世「參軍」之戲的始源。這些「參軍戲」是演一個故事的，更具戲劇的規模了。

晉宋間流行一種巾舞，是說漢高祖在鴻門之宴中，項伯用袖攔擋項莊所舞的劍，以救高祖的故事。其舞用巾，故曰巾舞。

北齊有「代面」。「代面」一作「大面」。據「舊唐書」說：「代面出於北齊，北齊蘭陵王長恭，才武而面美，常著假面以對敵，嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍。齊人壯之，爲此舞以效其擊刺之容，謂之蘭陵王入陣曲。」

又據唐人崔令欽所作教坊記載有「踏搖娘」，和「撥頭」，都是採自北齊的。「踏搖娘」以歌舞表演丈夫酗酒，其妻訴苦的事。「撥頭」一作「鉢頭」，以歌舞表演其父死於虎，其子復仇的故事，出自西域胡人，是打武的歌

舞劇。

唐代盛行的歌舞劇中有「參軍戲」，「代面」，「踏搖娘」，「撥頭」等。此外還有一種樊噲排君難戲，是唐人自製的。

唐代的戲劇還有傀儡戲和滑稽戲。滑稽戲導源於古代俳優，是後來宋代「雜劇」所本。

二、宋代的戲劇

宋代的戲劇大致上是繼續唐代的，但比唐發達。宋代戲劇發達的原因與平話小說的發達是有關係的，由於在北宋時佛教變文的講唱，曾與諸異教的說道遭受禁止，僧人所講述的只限於佛經的理論和故事，刺激了平話小說的加速發展，也刺激了戲劇的發展。

宋人的傀儡戲及影戲，在技術上也較唐代進步，這也是刺激戲劇發展的因
素。

宋人的「近體樂府」的發達也促進了戲劇的進步。

宋人的所謂「近體樂府」，是宋代的樂曲發達的結果，這便是宋人的詞，即長短句。詞興於唐，盛於宋，這是在前面數章會說過的。這只是徒歌而不能舞，每歌只一闋；但也有一連用同一的詞牌連歌數闋，彼此的內容是前後銜接的。如歐陽修的采桑子十一首，述西湖之勝；趙德麟的商調蝶戀花十首，是詠會真記的事。

宋代歌舞相兼的有『傳踏』，亦即『轉踏』，又曰『纏達』，又曰『轉踏』。『轉踏』是以一曲歌詠一事，或數曲連唱合詠一事的。

又宋代尚有「隊舞」這是偏重於舞的。

與後世戲劇有關而兼歌舞的當推「大曲」。

「大曲」始於南北朝，唐代用之，盛於宋。

「大曲」的特點是：（一）始終只有一曲調；（二）樂器衆多，諸部合奏；（三）舞時僅一人動手。

（大曲）與後世的元曲最有關係，如曲牌中六么令，梁州令即取大曲的一段而成。

宋人雜劇中的角色大約有五人。「戲頭」、「引戲」、「次淨」、「副末」四個是少不了的。這種情形頗類似後代的雜劇與南戲，其中最大的特點是「動作」和「歌唱」聯在一起，以「角色」分化起來，這是頗具規模的戲劇了。

三、元代的戲劇

戲劇有具體的劇本（即戲文）始於北宋。金代的「院本」也是「戲文」的一種。「院本」是雜劇中打諢的一部分。

元代的雜劇算是比較完備的戲劇，以上所說只是戲劇的雛形而已。

A. 元代的雜劇——北曲

元代戲劇的劇本即雜劇，亦即所謂「元曲」。「元曲」約有五六百種之

多，現存的有一百三十餘種。據鍾嗣成錄鬼簿所載元曲的作家凡一百一十七人，其實當不止此數。

元代是以「元曲」爲文學的主流的，元代戲曲的興盛與元人停止科舉頗有關係。中國戲曲經過幾百年的醞釀，已頗具規模。元代停科舉，士子進身之階已被閉塞，另一方面元人將天下人分爲十等：一官，二吏，三僧，四道，五醫，六工，七獵，八民，九儒，十丐。士人地位既如此低微，與庶民同處，也是促成了他們向民間流傳的戲曲下工夫的因素。

王世貞藝苑卮言說：『自金元入中國，所用胡樂，嘈雜淒緊，緩急之間，詞不能按，乃更爲新聲以媚之』這也說明了元代雜劇所以興盛和宋代戲劇流變爲元人雜劇的原因。元曲既用胡樂，故又名北曲，與明代傳奇稱爲南曲相對。

B. 元代雜劇的作家。

元曲作家羣中我們只略舉出最著名的作家和他的作品：

(一) 關漢卿 關曲善寫柔情，曲辭明暢如話，人物個性突出。著有西蜀

夢，謝天香，蝴蝶夢，金線池，救風塵，單刀會，竇娥冤，緋衣夢，望江亭，拜月亭……等凡六十餘種，現存十餘種，不及徧舉。

(二) 王實甫 王曲的作風是婉媚雅艷，以西廂記爲代表（參閱培正高中國文第四冊）。除西廂記外，他的作品尙有麗春堂等。

(三) 馬致遠 馬曲作風清俊，劇中人物多取仙人或詩人，著有青衫淚，岳陽樓，陳搏高臥，漢宮秋，薦福碑，任風子等雜劇。

(四) 白樸 作風近王實甫，著有梧桐雨，牆頭馬上等雜劇。梧桐雨一劇是元曲中與西廂記，漢宮秋，竇娥冤有同等地位的作品。

(以上四家合稱關，王，馬，白，是元曲中最重要的作家。)

(五) 鄭光祖 他的作風有慷慨磊落，也有柔媚雅艷的地方。著有倩女離魂，王粲登樓，周公攝政等雜劇。

(六) 喬吉 他的作風屬雅艷的一派。著有玉簫女，楊州夢，金錢記等雜劇。

以上兩位算是元曲中的第二期的作家。

四、明代的戲劇

A. 明代的傳奇——南曲

南戲淵源於宋。在元代也有南戲。南戲出於古曲者較北曲爲多。南戲大抵出於唐宋的詩詞，大曲，諸宮調等，北曲直接受外族樂器與樂曲影響較多，受中國古曲影響較少。南戲在元代極其衰微，元代以北曲爲盛，在元代初期，北曲和南戲還是並盛的。

明代的戲劇又稱傳奇。唐代的短篇小說亦稱傳奇，但彼此內容是不同的。明季海鹽腔，崑腔繼起，影响到南曲的興盛。崑腔是崑山人唱南曲的腔調。崑腔興盛起來，北曲便衰微了。明代的戲曲以崑腔爲主，所以明代的戲曲即南曲。因爲明人的戲劇所用的本事故事結構較爲嚴密，與唐人小說相似，故曰傳奇。

崑曲盛行後，南戲也走了宋詞的路，分爲兩派：一派主音律；一派主文字上的雕飾。前者以沈璟爲代表；後者以湯顯祖爲代表。

B. 明代傳奇的作家

明劇的作家羣中我們只舉較重要的按時代分期敘述於下：

(一) 明初的作家：

1. 高明，字則誠（一三一〇？——一三八〇？）。他的作品以琵琶記爲最著，是南曲中最重要的作品，與北曲西廂記齊名。琵琶記敘述東漢蔡邕棄糟糠之妻的故事，是南曲中重要的作品。

2. 徐睨，字仲由，洪武年間的秀才，生卒不詳。他的作品，以殺狗記爲著，殺狗記全篇作風樸拙可喜，不事文飾。

3. 朱權（一三七五——一四四九）是明太祖第十六子，封寧王，他的荆釵記頗有仿琵琶記之嫌，不如琵琶記，是明初四大傳奇之一。荆、劉、拜、殺二中之一。

4. 明代南曲四大傳奇所謂「荆、劉、拜、殺」即朱權的荆釵記，徐暉的殺狗記，拜月亭（又名幽閨記）劉知遠（又名白兔記，叙劉知遠與李三娘事）四種。劉知遠（白兔記）作者姓氏不詳；拜月亭的作者相傳是明初施惠作，王國維以爲是出無名氏之手。

（拜月亭寫的是金時蔣世隆的故事。元人關漢卿也寫過拜月亭。是四節的。明人的拜月亭故事大致相同，長達四十齣。

（二）嘉靖至萬曆中年作家，（一五二二——約一六〇〇）

1. 梁辰魚 他所作的浣紗記叙范蠡西施故事。他的作品流麗悠遠，是首先採用崑腔入曲的作家。在明代南曲發展歷史上頗爲重要。

2. 張鳳翼 他的紅拂記是他作品中最好的一種。紅拂記取材於虬髯客傳（見培正高中國文選第四冊），作風哀艷而雄放。

3. 鄭若庸（字中伯，號虛舟） 他的玉玦記是暴露勾欄（妓院）中的罪惡的作品，寫得十分深刻入微。

(三) 晚明作家(萬曆中葉以後至明亡。約一六〇〇——一六四三)

1. 湯顯祖(字仍義，號若士，一五五〇——一六一七) 他的作品有四——紫釵記、還魂記、南柯記、邯鄲記。湯是臨川人，這四種作品，世稱臨川四夢。四夢中紫釵記、南柯記，邯鄲記，取材於唐人傳奇小說。還魂記即牡丹亭還魂記，又簡稱牡丹亭，是他自己創造的劇本。四夢中以牡丹亭價值最高。他作品的風格是工麗，重視字句的雕飾。

2. 沈璟(字伯英，一五五〇——一六一五?) 他作品頗多，以義俠記，埋劍記流傳較廣。他的作品用句質樸，與湯顯祖恰成對峙。他是重視音律的人，他對南曲的影響在音律而不在文字。

3. 阮大鍼，阮大鍼字園海(一五八〇?——一六四五)，是明末清初人，明熹宗天啓(一六二二——一六二七)與宦官魏忠賢勾結，魏誅、坐廢、明亡、降清。他是個聲名不佳的文士。但他所

作的燕子箋却是南曲中很有地位的作品。他作品的風格是秀麗而清新。

總括明代的傳奇，明末是南曲的黃金時期。明代的戲曲以晚明爲最盛。

五、清代的傳奇

清代的傳奇以清初爲盛，以後漸衰。

(一) 清初的傳奇的重要作家：

1. 孔尚任(一六四八——一七一五?) 他的劇曲桃花扇是敘述侯方域與李香君事的不朽作品。在體製方面言之，它有兩特點：(甲) 是時代，地點，人物都真確的歷史劇。(乙) 不以生旦團圓爲收結，一脫以往的慣例。它以修真，入道，餘韻結束全劇，是傳奇中特具一格的作品。

2. 洪昇(一六五〇?——一七〇四) 洪昇的長生殿是與桃花扇齊名

的劇曲。長生殿叙唐明皇與楊貴妃事，與桃花扇的徵諸史實作風不同，穿鑿附會流於荒誕。他的作品音律美善，語語精粹。在技巧上長生殿勝過桃花扇；但在結構與佈局上却是桃花扇勝過長生殿。

(二)清代中葉的重要作家我們只舉蔣士銓。

蔣士銓字心餘（一七二五——一七八四），乾隆進士。他的傳奇凡十餘種，有雪中人、香祖樓、桂林霜、冬青樹、臨川夢、空谷香等。其中以桂林霜與空谷香爲最佳。桂林霜叙馬碯鎮死難廣西事，激昂慷慨，空谷香叙作者之友顧瓊園妾姚氏事，清婉而哀艷。

六、南戲的流變——皮黃與灘簧

清兵入關以後，明人所慣用的崑曲已趨衰微。民間流傳着新腔——『亂彈』。嘉慶年間流行的戲曲有雅部和花部兩大陣營。雅部是崑腔；花部包含京

腔，秦腔，弋陽腔，梆子腔，二黃腔等，總名之曰「亂彈」。乾隆嘉慶間崑曲已與「亂彈」同時並存了。

亂彈用的京腔，即弋陽腔，乃崑腔的變調；秦腔出於西秦，以胡琴，月琴爲主，是「西皮」之祖；梆子腔出於山西；「二黃」起於湖北的黃岡，黃陂的民間腔調，又曰「漢調」，是流行於漢水流域之意，其下傳至安徽，成爲「徽調」。這些雜腔相間並用，叫做「亂彈。」

亂彈中最具勢力的是二黃腔。二黃由安徽人傳至北京，大受歡迎，當時紅極一時的「安慶部」是徵調優伶所組織的。安慶部爲迎合觀衆，更吸收流行於甘肅陝西一帶的西秦腔，加以改變而爲「西皮」。湖北人稱「唱」爲皮，「西皮」即「西秦的唱法」之意。「二黃腔」和「西皮」合流後便是後世的所謂「皮黃」戲曲。

「皮黃」爲京中貴族所愛，風靡一時，除兩廣一隅外，差不多都成了「皮黃」戲曲的天地。近代差不被公認爲「國劇」的「京戲」，便是這些「皮黃」

戲了。

直接由崑曲流變而成的有「灘簧」。灘簧的興起，據徐傅霖說，在盛清時「不知那一位皇帝」死了，全國禁止戲曲的演唱以誌哀悼。在三年國喪期內，那些以演唱爲生的人是不能不想法吃飯的。在蘇州有位姓錢的想出一個方法來，將崑曲減去鑼鼓與笛，全用絲絃樂器來和唱，這只是清唱，於是與官廳的禁令不相違背了。這便是灘簧。灘簧是國喪期中的產物，它的產生在「皮黃」戲盛行之前。「灘簧」的產生戲園也改變了。他們把戲園改叫做「茶園」只算是賣茶，以瞞過官府的耳目。在這以後「灘簧」便流行起來，「茶園」也如雨後春筍了。

灘簧是姓錢的人發明的，所以也叫「錢灘」。後來在正戲唱完後，唱一二齣滑稽的小戲，於是把「錢」誤作「前」，正戲叫「前灘」，後面的小戲呼爲「後灘」。

灘簧的歌詞都是七字一句的，基本調是四句，像一首七絕詩。

灘簧流行於各地，至民國初年仍未絕跡。在上海的叫申曲，上海人叫它「本灘」，是本地灘簧之意；無錫人的叫做「無錫灘」；寧波的叫「四明文戲」，紹興的叫「的篤戲」……等。因地域不同，唱法也多變易，已失原來灘簧的本來面目了。

上述「皮黃」和「灘簧」兩種戲曲，是在清代中葉以後流行在民間的東西。明人的傳奇到了清代已成爲文士們的清麗玩品了。

現在流傳於民間的皮黃戲多取材於舊小說或舊曲。如六月雪出於元關漢卿的竇娥怨；趙五娘出於明高則誠的琵琶記。出於伶人自創的有武家坡，硃砂痣等。由許多短齣合成的如彩樓配，三擊掌，母女會，投軍別窰，誤卯三打，西涼招親，趕三關，武家坡，算糧，銀空山，大登殿等合成紅鬃烈馬。至捉放曹，女起解等都是現在尙流傳在民間的平劇。

七、民國以後的戲劇運動

A 文明戲

中國戲劇在清代流行的是皮簧劇。皮簧劇的唱工到了清末日趨公式化，已顯衰微，動作也是機械的，公式化的，抽象的，至於戲場也是平面化的，一切都顯得不合理，與生活脫節。自皮黃劇為京中貴族所寵愛後，已成了士大夫階級的東西，在民間流行的是灘簧。

清代末年，上海已成為一個國際化的都市，已頗有資本主義社會的色彩。代表封建社會的戲劇自然會感到它的陳舊。這時，文明戲就應運而生了。

文明戲最初的倡導者是受過新思想洗禮的文人。如鄭正秋，汪仲賢，陳大悲，歐陽予倩等都是文明戲的先進份子。由日本留學生李叔同等組織的春柳社，人材濟濟，是民國初年文明戲的中堅。

文明戲的特色是：

- (一) 沒有戲本，只有一張簡單的幕表，貼在後台。
- (二) 絕對不排練，不試演，不作充份準備，由演員臨時激昂慷慨的

像演講式的發揮一通。有時甚至演員上場前還不清楚全劇的情節。

(三) 最初的文明戲以宣傳愛國主義，振奮民族思想為主，在革命期間也用文明戲宣傳革命。有時一齣文明戲等於幾個人的演講。

(四) 台詞不限於角色與角色對話，常直接對觀眾演說。

(五) 舞台佈置簡陋。

(六) 在上演時演員有時爲了取得觀眾的哄笑，任意動作，任意說話，不顧劇情與角色身分，如同兒戲。

文明戲最初因爲內容現實，演員文化水準較高，態度也較嚴肅，所以能風行一時。

但日子久了，以演戲爲職業的文明戲班出現了，文明戲就日趨末流，在前面所列的(六)項情形漸趨普遍而且漸趨低級趣味了。

最成問題的還是文明戲演員品流日低，新進演員只求混飯吃，生活也日趨

糜爛。於是文明戲被攻擊了，被人瞧不起了，最後只有低下的遊藝場演文明戲了。

文明戲到了這個地步，它的內容不再是革命和民族思想了，而是色情，無聊，低味刺激了。甚至從舊劇中套取情節改頭換面胡鬧一陣便算文明戲了。

這樣，文明戲只有被新興的戲劇所淘汰了。

在文明戲趨向下流以後，文明戲大抵只擁有下層社會的觀眾。知識分子或者所謂上流人物仍是京戲（皮黃劇）的主顧。

另外一種新的戲劇的興起，那便是話劇。

B 話劇

話劇的興起，是西洋文化影響的結果。中國最早的話劇是產生在由西洋人主辦的學校的。最先是上海基督教約翰書院（即現在聖約翰大學）及徐家匯公學，用外國文演西歐的故事。後來上海南洋公學，民立中學也先後演出話劇。文明戲的興起，是話劇的最初形式。民國初年的春柳社是文明戲中堅的團

體。文明戲漸趨末流後，首先改革文明戲的也是這些人，歐陽予倩就是其中一個。我們這裏所說的話劇，就是改革後的新劇。

一九二一年（民十）五月沈雁冰（矛盾）陳大悲等十三人組織民衆戲劇社，提倡新劇，出版戲劇月刊（由中華書局出版，只出過六期便停刊），新劇開始了新的生命。

一九二二年蒲伯英在北平創辦人藝戲劇專門學校，是中國最早的戲劇學校。雖創辦兩年便無法支持，宣告結束，但對中國新劇運却影響甚大。

一九二二年，在創造社的創造季刊上，有田漢的劇本咖啡店之一夜和午飯之前。郭沫若也在這刊物發表了二個叛逆的女性，這都是中國劇運的早期劇作，是充滿浪漫主義精神的。

在一九二〇年成立的文學研究會的作家中，侯曜，葉紹鈞熊佛西等也寫過劇本。熊佛西算是中國劇運的中堅人物，與創造社的田漢在劇運史上有同等的地位。

田漢創辦南國劇社後，又創辦南國學院，造就戲劇人才。他寫了很多劇本以供表演，以後，劇運便蓬勃起來了。

這時的劇本以反封建爲主要內容。

一九二五年上海「五卅」事變發生後，劇本內容以反帝國主義爲主，這時的代表作有田漢的「湖上悲劇」，「名優之死」，「顧正紅之死」等劇本。

一九三一年「九一八」事變以後，有章泯，尤競等寫東北義勇軍故事的許多劇本，如故鄉秋陽等。國防戲劇的名詞在這時也被提了出來，叫出人民的呼聲。

一九三七年蘆溝事變以後，全面抗戰掀起。這時抗戰劇團在各地如雨後春筍般組織起來。上海北平等城市淪陷後，戲劇工作者都走到軍隊，後方城市和農村去。他們把戲劇當作宣傳抗戰的工具，當作教育士兵和民衆的工具。同時各地的流亡學生，都紛紛加入政工隊從事組織民衆的工作，他們也用戲劇作爲他們的工具。於是急劇地反映現實的短小的煽動劇，活報，街頭劇，羣衆羣風

起雲湧，流行在各戰區窮鄉僻壤之中。

抗戰後的第一個劇本是上海淪陷後留在上海的中國劇作家協會二十九人集體創作的，「保衛蘆溝橋」。這時的劇本多半取材於敵人的殘暴和我國軍民抗戰的英勇。在街頭劇方面最流行的是「放下你的鞭子」。

抗戰頭一兩年過去後，後方較爲安定，而且在長期的戰鬥工作中也體驗了很多實際的經驗，認識了許多真正的問題，對抗戰中不合理的現象也要求改進。於是諷刺的和積極地提出了對現實改進的提示的劇本產生了。

過去的劇本，主題狹小，人物描寫不夠深刻，對現實的認識也不夠深入，人物多趨類型化，想像化；故事趨向公式化。甚至粗製濫製，有點初期文明戲的傾向。武漢撤守後戲劇工作者們普遍地對這些缺點要求加以改善，這改善的結果，劇本範圍擴大了，有描寫漢奸羣象的如陳白塵的魔窟；有寫抗戰英雄的史實的如王震之和崔鬼的「八百壯士」，夏衍的「反正」，「台兒莊」，「一年間」，有寫抗戰中的民族敗類和投機份子的，如「鞭」，如流行一時的活報

「槍斃李服膺」：有揭露兵役的黑暗的，如舒非的獨幕劇壯丁，洪深的包得行；此外還有許多對現實提出具體的提示的劇本如曹禺的蛻變等。這些劇本已不再是廉價地發洩感情或空虛地喊喊口號的東西了，而是宣傳和藝術統一了的藝術品。抗戰初起時「宣傳第一，藝術第二」的口號被修改為「宣傳與藝術並重了。」

皖南新四軍被解散事變以後，抗戰陣營分裂了，後方人士一般地流行了意志銷沉的病態。而同時，戲劇也遭遇到許多困難，題材方面限制尤多，於是，在後方的戲劇頗有走向「藝術第一」的路上去的傾向。如洪深由西洋劇本改編的「寄生草」的流行，便是一例。同時在後方大城市流行的『風雪夜歸人』，也是這一類不與現實生活發生直接關係的作品。這時連抗戰前反封建的和揭露社會黑暗的題材也重新應用到劇本裏來，戰前這一類題材的作品也廣泛地上演。如「雷雨」，「日出」，「原野」，「北京人」，「朱門怨」，「沉淵」，等都是後方大城市時常上演的劇本。

反映到抗戰的銷沉的事實，還可以從歷史劇和改編的西洋劇的流行可以看到。借歷史劇以抒發當時的沉悶情緒的有「虎符」，「孔雀胆」，「屈原」，「忠王李秀成」，「天國春秋」，「大明英烈傳」，「明末遺恨」等；以西洋小說和戲劇改編的劇本有「安魂曲」，「復活」，「哈門雷特」等。直接抒發這種沉悶的情緒的有「秋聲賦」等。此外刺諷劇如「面子問題」，「巡按」也很流行。但是直接反映現實的劇本還是有的，夏衍的「法西斯細菌」便是其中的表表者。此外沈浮的「重慶廿四小時」，「徐昌霖的「重慶屋簷下」都是用現實主義的手法反映抗戰大後方人民生活的佳作。

抗戰勝利以後，由於政治條件的限制，戲劇走上了極度的低潮。另一個原因是在上海光復後，有名的導演和演員都轉而從事電影事業。在電影方面產生了幾個劃時代的戲劇，以「八千里路雲和月」，「一江春水向東流」影響最深，替中國電影事業打下了很好的基礎，也打出一條新路。

C 歌劇

戰前在話劇界中有半歌劇（詩劇）的流行，如「南歸」，「古潭的聲音」，「回春之曲」等。

抗戰時期產生了「棠棣之花」，「軍民進行曲」，「秋子」，「紅梅」，「木蘭從軍」等純歌劇。其中「軍民進行曲」，「棠棣之花」，「秋子」是採西洋歌曲的，試驗結果是一般老百姓不易聽懂。「紅梅」和「木蘭從軍」是從平劇蛻化出來的，保留了極濃的平劇色彩，很難說這就是「新歌劇」。

近年來新歌劇「白毛女」流行了一時，是將民間的歌曲加以西洋樂曲化的整理的，這是一條新路。

中國新歌劇正在萌芽期，將來開出的花草如何，要「且聽下回分解了」。

最後，關於近代的中國劇運的歷史，有一個劇本是值得介紹的，那便是爲了紀念應雲衛四十壽辰由夏衍，宋之的，于伶等合作編成的「戲劇春秋」。這是話劇運動的一篇十分動人的血淚史。

D 新戲劇運動中的幾個重要人物

1. 田漢（一八九九——）字壽昌，湖南長沙人，日本留學生。他曾一度入創造社，是詩人兼劇作家。他與其妻易漱瑜創立南國劇社致力戲劇運動，同時創辦南國週刊，南國月刊，發表戲劇甚多。他初期介紹過不少西洋名劇，如莎士比亞的哈孟雷特(Hamlet)，羅密歐與朱麗葉(Romeo and Juliet)，王爾德的沙樂美(Solome)等。他的劇作現存的有三四十種，著名的有「咖啡店之一夜」，「南歸」，「名優之死」，「湖上的悲劇」等。這些初期的作品都很富有詩意，充滿着浪漫主義的色彩，與創造社諸人的初期文學意識相稱。「五卅」（一九二五）以後他的作風改向充滿了反帝反封建的口號，如「戰友」，「回春之曲」，「暴風雨中七女性」等。他的劇作文藝氣味極濃，是知識份子本色的作品。他是劇作家中產量最豐富的一個。

2. 洪琛（一八九三——）字伯駿，江蘇武進人。美國留學生，初習商科，後

改習戲劇，是中國人在外國學戲劇的第一位。民國十三年，他加入上海的戲劇協會，把王爾德的「少奶奶的扇子」改編演出，大受歡迎。他的劇作有趙閻王，五奎橋，香稻米，貧民慘劇等，電影劇本有「四月裏薔薇處處開」，「海棠紅」，「女權」等不下二十餘種。他是個名導演，由於實際的戲劇工作分了他的時間，作品數量不及田漢。但他是個忠實的戲劇工作者，抗戰期間，他在戰地參加了很久的戲劇工作。

3. 熊佛西（一九〇〇——）江西人。在美國專攻戲劇。他的劇本以通俗見長，是要給大眾看的。所以知識分子會嫌它「庸俗」，以爲它「難登大雅之堂。」但他是個爲大眾而寫作的劇作家，他刊行有「佛西戲劇」四集，有劇本十多種。他曾任「中華平民教育促進會河北定縣試驗區的劇場主任，是個實際的戲劇工作者。

4. 歐陽予倩湖南人，早年留學日本，他曾做過平劇裏面的「青衣」，又是文明戲的先輩，又是話劇的倡導者，他對平劇，文明戲，話劇，跳舞無

一不精，是個多才多藝的藝員。他年青時是春柳社（中國最早的劇社）的中堅，他的劇作如「回家之後」等是流行過一時的作品。但他的劇作不多，他是個從事實際戲劇工作的人，不是個劇作家。

中國近代戲劇的歷史是用無數人的血汗和眼淚寫成的。領導中國劇運的人，在劇運中有貢獻的人，難以勝數，這裏爲篇幅所限，不及徧舉了。

XII 小說的產生及其發展

一、唐代以前的小說

在唐代以前小說在中國文學裏簡直沒有地位。

漢書藝文志說有「小說十五家，千三百八十篇」，有屬上古的，有屬漢初的，但都無實據，殊不可信。各種叢書中所收的所謂漢人小說，如東方朔的神異經，海內十洲記，班固的漢武內傳，伶玄的飛燕外傳，劉歆的西京雜記等都是後人（大率是六朝間人）所僞託。

晉代的搜神記，搜神後記等，大都是記瑣碎神怪傳說的，沒有多大文學價值。此外六朝的世說新語等只是記錄魏晉間名人的嘉言雋事，也是片斷而瑣雜的，不能算是小說。

二、唐代的傳奇

唐代的傳奇是短篇的小說。在中國文學中有較完密的故事結構，有具體的人物，較具規模的小說，始於唐代。

所謂傳奇，是記載奇異事蹟之意，所以又稱「奇文」。這些「奇文」所記載的事大概可分爲四類：

(一) 神怪的故事：如沈既濟的枕中記，李公佐的南柯太守傳，陳元祐的離魂記等。

(二) 戀愛的故事：如蔣防的霍小玉傳，白行簡的李娃傳，許堯佐的章臺柳傳，元稹的會真記等。

(三) 豪俠的故事：如楊巨源的紅線傳，薛調的劉無雙傳，段成式的劍俠傳，杜光庭的虬髯客傳等。

(四) 別傳：如郭湜的高力士傳，曹鄴的梅妃傳，陳鴻的長恨歌傳，樂史

的太真外傳等。

傳奇的興起受佛經故事的影响不少。印度的經傳重故事的結構，題材都是諸佛得道的事，這與唐人的傳奇是有很大關係的。唐人較早的傳奇是記神怪異事的。唐代崇尚道教，由佛教的神怪故事轉變爲道教的神怪故事很有可能。如枕中記，南柯太守傳都是充滿佛教思想的。

又唐文以詩文取士，但也看社會上的名聲，所以士子入京應試，也須預先進謁京中名公重臣，呈獻詩文，以冀賞識，這詩文叫做「行卷」。這些呈獻的詩文你一篇我一篇，名公重臣們看得膩了，有時見了就生厭了，因此就用傳奇文作爲別開生面的「行卷」。短篇傳奇易於閱讀，它的興盛，是與用作「敲門磚」有關的。

唐代傳奇的興盛對中國文學的影响大致有兩端：

- (1) 是宋人平話，明清章回小說的正宗。
- (2) 作爲元明清三代戲曲的題材，用它的故事改編戲曲，如西廂記之

出於會真記，長生殿之出於太真外傳等。

唐代傳奇的一般特色是用字簡約，敘事粗略，人物描寫不够精細。在文體方面多是文言散文，文詞頗事雕飾，以士大夫爲主要的閱讀對象。

三、宋人的話本

唐末至五代期間「變文」流傳在民間甚爲廣泛而深入。北宋時，變文曾與諸異教的說道同遭禁止，僧人們的活動轉向講佛經故事和理論。在民間，也因變文的遭禁，民間小說便代變文而興起。這些小說是以民間一般平民爲對象的，所以多用白話。這些白話小說是宋代平民文學的主流。

在宋代的民間，有一種以「說話」爲職業的人，這即現代北方流行的「說書人」。他們說的「話」既然是話，他們的本子也當然用白話寫定了。所以宋人的小說叫做「話本」。

由「傳奇」和「話本」這兩個名詞，我們就可以知道唐人的「傳奇」是士

大夫茶餘酒後的清玩，與詩賦齊觀的東西，爲士大夫階級的文學；宋人話本是起自民間的平民文學。

自民間的白話小說流行後，宋代的士大夫也跟着從事「話本」的寫作了。宋人的「說話人」也有家數，約可分爲四家：

1. 銀字兒——專講靈怪，傳奇、公案、發跡、變態、俠義的故事，即是講「小說」。

2. 談經——專講佛教的故事和其他佛書。

3. 講史書——專講歷代的書史、文傳、戰爭、興廢，掌故的事。多取材於史傳。

4. 合生——是品評人物的。

以上四家以「小說」，「講史」，「談經」最爲流行。在文學史的地位上以「小說」，「講史」最爲重要。

以上各家「說話」的本子就是「話本」。

話本既來自民間，流行於民間，士大夫們以爲是「俗」的東西，所以現在留存的不多。

現存的「京本通俗小說」一種，是後人輯集的只是殘有的一部。宋代無數的民間作品都湮沒不存了。現在殘存的只計有八種。

一、碾玉觀音；二、菩薩蠻；三、西山一窟鬼；四、志誠張主管；五、拗相公（參閱培正高中國文第四冊）；六、錯斬崔寧；七、馮玉梅團圓；八、金主亮荒淫。

以上八種除「拗相公」說北宋王安石事，「金主亮荒淫」說金主亮的事外，都是寫南宋時事，是南宋的作品。

宋人的講史傳於現在的只有「新編五代平話」，及「大宋宣和遺事」兩種，五代史平話是白話的；宣和遺事包括十種史實，有幾種用文言，多數用白話。

四、明代的小說

宋代平話小說的發達，元明間雜劇傳奇的進展，是促進長篇小說發展的因素。

唐宋兩代的小說都是短篇的，明代以後才出現了長篇的章回小說。

A 章回小說

宋人「話本」是「說話」人的本子。在宋人的「話本」中未開講前多先唱一首詩做引子，在開講時都用「說話」做開始。

章回小說是由宋人的「講史」發展來的。講歷史故事當然不能像其他短篇故事一樣一口氣講完。「說書人」都喜歡在故事有難題未決或緊張處暫停，叫聽衆「欲知後事如何，且聽下回分解」，以引起聽衆對下決續講的興趣。所謂章回小說是採這種形式的。全章分若干回，一回即一章，每回之前冠以對聯式的兩句題目，作爲全章內容的提要。每回開始時用「話說」，結束時用「且聽下回分解」。全書結束時常加一些總結的話，是勸善或表示作者對這故事的感慨爲主，也有用詩歌結尾的。這裏的長篇小說，叫做「章回小說」。

明代的章回小說較重要的有水滸傳，三國志演義，西遊記，金瓶梅四本。水滸傳是中國最早出現的一部長篇小說。水滸傳的作者頗難斷定。因爲水滸傳是敘述北宋梁山泊的好漢們的故事的。宋元之間已流傳關於宋江等梁山泊好漢的故事於民間，普通的說法以爲是施耐菴作的。施耐菴這人事蹟不可考，胡適以爲可能是個假託的名字。因爲小說這東西在士大夫眼裏是旁門左道，正人君子或有志之士是不屑爲的。所以寫小說的人多不願出自己的真名，尤其這本被目爲「誨盜」的小說，這說頗爲可信，因爲被目爲「誨淫」的小說金瓶梅也是不知誰人所作的。

水滸傳中所寫的一百零八名好漢人物個性寫得很統一，描寫的手法也很精細入微，在文學技巧上是第一流的作品，清人金聖嘆就是最推崇水滸傳的一個。

三國志演義通常說是羅貫中所作。是根據陳壽三國志寫的。羅貫中原作寫得不大好，現存的三國志演義是經過清人毛宗崗等人修改而成的。

三國志在文學技巧不上及水滸傳，因爲過於拘守歷史，所以創造力很少，而且三國志的作者和修改者都不是有天才的文人，也不是思想家，所以技術不很高明。但是在現存的「講史」（歷史演義）中，三國志却是最好，影响最深的一本。

西遊記是中國第一本對作者沒有疑問的長篇小說。作者是吳承恩。吳承恩字汝忠（一五〇〇？——一五八二？），他的西遊記是神怪小說中的第一本巨著，以後別人仿作的「續西遊」，「後西遊記」，「西遊補」都遠比不上它。

金瓶梅的作者是個謎。有人懷疑那是王世貞所作，但仍乏佐證。金瓶梅是把水滸傳中西門慶一段大加擴充而寫成的。裏面寫家庭瑣事，寫婦人性情，寫人情世態，寫酒色飲食言笑都深刻入微，維肖維妙，在文學技術言，是描寫人情世態的一本上好小說。但是爲了取材間涉猥褻，傾向色情，所以被斥爲「誨淫」。

除上述四種外，明代長篇的小說關於歷史故事的尙有英烈傳，精忠傳，開

關演義等；言情小說尙有平山冷燕，好逑傳，玉嬌梨，鈇花仙史等；神怪小說有封神榜（許仲琳作）等；「誨淫」小說尙有玉嬌李，燈草和尚等。其中好逑傳有英、法、德三國譯本。

B 短篇小說

明人繼宋人「話本」之後，寫了不少短篇小說。

明代著名的短篇小說集有「三言」，「兩拍」。「三言」即喻世明言，警世通言，醒世恒言；兩拍即拍案驚奇，拍案驚奇二刻。「三言」是短篇小說（平話）總集，是收集時代平話作品的集子；「兩拍」是個人所作的專集。

三言是馮夢龍所輯的，刊行的時候是天啓元年至七年（一六二一——一六二七）。所輯的大都不是他自己的創作。

「兩拍」是凌濛初（字稚成，又字初成。崇禎十七年，一六四四年卒）所作的。凌濛初在天啓七年（一六二七）出「拍案驚奇」，又在崇禎五年（一六三二）出拍案驚奇二刻。多是作者自己的創作，亦有由他改作的他人作品。

「三言」「兩拍」對後世的影響很大，今古奇觀也是由「三言」「兩拍」中選刻四十種而成的。在「三言」「兩拍」中的作品是白話的，可見當時白話文之盛。

除上述三言兩拍外，明代短篇小說集尚有醉醒石，西湖二集，石點頭，十二樓，西湖佳話，娛目醒心編，今古奇聞等。

明代短篇小說的特點是：寫作親切而自然，常反映了社會生活實況，對男女猥褻的私事的描寫不加忌諱，喜在故事中拖着警世和垂教的尾巴。

五、清代的小說

清人在長篇小說方面最著名的曹雪芹，（名霑，字雪芹，卒於乾隆二十七年，即一七六三年）的紅樓夢，吳敬梓（字敏軒，一字文木·一七〇一——一七五四）的儒林外史。

紅樓夢寫一個大家庭沒落的經過，這與曹雪芹本人的身世頗為相似，疑是

作者自述身世之作。小說裏面的主人翁賈寶玉是曹霑的化身。

紅樓夢對人物的描寫，尤其心理的描寫十分精到，寫人情世故也刻畫入微，是最富描寫力的作品。作者的白描手腕是很精彩的。

儒林外史以清初士子爲描寫對象，在吳敬梓的時候正是雍正末年，讀書人急切於功名，過份看重制藝（八股文），不但學識淺陋，而行檢也很可笑可鄙。在儒林外史裏有一生潦倒的老學究，有矢志功名的士子，有自命風雅的文人，有考試中式，一舉成名的新貴，但是在作者的筆下差不多沒有一個是值得別人欽敬的人，可見作者對當時的讀書人是多麼不滿，這本小說描寫深刻，刺諷的手腕很够，把書中人物的臉譜寫得很具體很生動，甚至揭露了在禮教的外表下士大夫的醜惡，儒林外史所用的語言是純粹的國語，與近代的國語相去不遠。它的缺點是結構散漫，有枝無幹，前後不大貫串。但這只是小疵，儒林外史不失是清代一本文學價值甚高的小說。

除此以外還有李汝珍的鏡花緣，文康的兒女英雄傳，石玉崑的七俠五義，

劉鶚(字鐵雲一八五〇?——一九一〇?)的老殘遊記，韓邦廣的海上花列傳，魏秀仁的花月痕，曾璞的擊海花等，在數量上遠較明代爲多。所以清代可算是章回小說的全盛時期。短篇小說在清代已漸趨衰竭，比不上明代。

清代小說中別開生面的有用蘇州方言最多的海上花列傳；用四六文寫成的燕山外史(陳球作)。

在揭露清末社會的真象的有兩本影响相當大的一小說：一是李伯元的官場現形記；一是吳趼人的二十年目睹之怪現象：都是暴露社會黑幕的作品，是社會生活的寫照。

六、民國以來的小說

中國新小說的興起是受西洋小說影响的結果。清末民初時，林紓用古文翻譯西洋小說，介紹了西洋小說到中國來。他前後譯了「茶花女」，「黑奴籲天錄」，「滑鐵盧及利俾瑟戰血餘腥記」，拊掌錄，「加茵小傳」……等。宣統

元年（一九〇九）魯迅也用古文翻譯了「域外小說集。」同時，周作人也從事東西洋文學介紹的作。這都是刺激中國新小說發展的因素。

在民國初年，上海鴛鴦蝴蝶文人也用古文寫小說，以才子佳人的言情小說爲主，隱示了反禮教的意識。值得注意的是這些小說不再用章回小說體裁，這是受林紓的譯作影响的結果。

「五四」以後白話文學興起，小說也嘗試用白話寫作了。當時北京的晨報副刊和京報副刊是新小說的大本營。

魯迅的「阿Q正傳」是新小說的第一個里程碑。「吶喊」，「彷徨」，裏的短篇小說都是一九二〇年先後幾年的作品。這些小說替中國新小說奠定了基礎。

一九二〇年至一九二一年間，文學研究會和創造社相繼成立。最先是「文研會」接辦了「小說月報」，登載了不少小說。一九二二年「創造季刊」，「創造月報」先後出版，也登了不少小說。在「文研會」方面，是崇尚自然主義

的。以社會生活爲題材；創造社是崇尚浪漫主義的，以反抗封建制度爲題材。這兩個文藝團體對於中國新小說的發展都有很大的貢獻。

在「小說月報」上登載小說的「文研會」早期作家有冰心（謝婉瑩）。她先後成了「超人」和「往事」兩個小說集。「五卅」以後，她又寫了「第一次宴會」，最後又發表了「姑姑」及「南歸」。以後便不大見她寫小說了。

盧隱是在小說月報上和冰心齊名的女作家。她先後寫了「海濱故人」，「曼麗」，「象牙戒指」等小說，不久便逝世了。

「文研會」中小說作家的主力是茅盾（沈雁冰）和巴金（李芾甘），茅盾的「蝕」（由「幻滅」，「動搖」，「追求」三部合成，叫三部曲），「虹」，「路」，「三人行」，「子夜」；「巴金」的家，「春」，「秋」，「羣」，「春天裏的秋天」……都是風行一時，影響最大的作品。這些作品或寫封建社會的悲劇，或寫前進青年的活動，或寫大都會裏人物的動態，或寫新興資產階級的生活，題材廣闊而現實，是反映了現實生活，顯示了時代的動向的作品。

此外老舍（舒舍予）的「老張的哲學」，「趙子曰」，「二馬」，短篇小說集「小坡的生日」等描寫人物很是成功，筆調鋒利，雖比不上魯迅；但也頗具魯迅的風味。

在創造社方面郭沫若是個多才多藝的人，他是詩人，劇作家，歷史家，也寫過小說。不過他在小說方面的成績比不上它的詩，劇作，和歷史的研究。他的小說集有「落葉」，「塔」，「反正前後」譯作最著名的有歌德的「少年維特之煩惱」。在小說方面最富浪漫色彩的作家是郁達夫。他的長篇小說有「蜃樓」，「迷羊」，「她是一個弱女子」；短篇小說集有「寒灰集」，「雞肋集」，「過去集」，「薇蕨集」等。他的小說以寫青年性苦惱心理的「沉淪」最被人注意。一般的感覺是郁達夫有頹廢派的傾向。但他的作品確是反映了他那個時代的。創造社最多產的作家是張資平。他的長篇小說有「沖積期化石」，「飛絮」，「苔莉」，「最後的幸福」，「長途」，「柘榴花」，「愛力圈」，「愛之渦流」，「天孫之女」，「跳躍着的人們」，「紅霧」，「上帝的兒女們」，

「脫了軌道的星球」，「明珠與黑炭」……等；短篇小說有「愛之焦點」，「雪的除夕」「不平衡的偶力」，「梅嶺之春」，「素描種種」等。他的題材以寫三角戀愛爲多，所以被譏爲「三角戀愛專家」。

除了上述諸作家外，現在再大略介紹一下，各小說作家的名字：

用寫實主義的手法去刺諷或揭露舊社會的醜態的有葉紹鈞，許欽文，王魯彥，沈從文，廢名（馮文炳），王任叔，張天翼等。

要在小說中，探究「人生的意義」的文研會派的作家除上面已說過的外有王統照，落華生（許地山），鄭振鐸，朱自清等。這一派的女作家有陳衡哲，蘇梅，凌叔華等，同被稱爲閨秀派，以冰心爲中心人物。

創造社前期的浪漫主義作家除上述郭沫若、張資平、郁達夫外、有葉靈鳳、周全平、倪貽德、馮沅君等。

「真善美派」的作家有徐蔚南、曾孟樸、張若谷、虛白等。

現代派的作家有施蛰存，杜衡，穆時英等。

以新寫實主義作理論根據代表了前進的思想的作家除上述的茅盾，巴金外，有蔣光慈，錢杏邨，丁伶，胡也頻等，較起的有吳組湘，艾蕪，蘆焚，蕭軍，歐陽山等。他們寫的是新的題材，有社會的不平，有被壓迫和被侮辱者的反抗。這一派的作家寫作的生命最爲旺盛。

抗戰興起後，一時報告文學大爲盛行。作家們適應人民的需要，迅速地把他們從戰地所見所聞的報告給人民大眾，所以，報告文學是抗戰初期最主要的作品。

往後，人們對戰爭漸漸習慣過來了，在自己抗戰的陣營裏，發現了不少不合理的現象。於是作家們又從事揭發抗戰黑暗面的以希求改善。這時期的作品，刺諷官僚主義的有張天翼的「華威先生」，黑丁的「癱」，台靜農的「電報」，王平陵的「在收容所裏」，黃藥眠的「陳國瑞先生的一羣」，周文的「救亡者」。反映了後方的囤積居奇，人民生活困苦，而投機家却發國難財的不合理現象的有周正儀的「歸來後」。此外，沙汀的「在堪察加的一角」，陶確

的「守秘密的人」，楊波的「最後一課」……都是暴露現實的不合理情形的作品。這時期的作品多是短篇的。

抗戰後期，經過了長期的醞釀，題材多了，時間充裕了（這時很多文化人都不得不脫離了直接戰鬥的工作），認識加深了，這都是長篇小說產生的條件。

這期的長篇小說有老舍的「四世同堂」，沙汀的「陶金記」，「困獸記」；姚雪垠的「春燄花開的時候」；田濤的「潮」，「金黃色的小米」；巴金寫了「火」，「憩園」後，又寫了「寒夜」；茅盾的「霜葉紅似二月花」，「腐蝕」……等。

在這三四十年當中，小說已有了很豐盛的收穫，但是品種還必須加以改良。以往的作品，大致上還有不少的缺陷，例如用的多是知識分子所熟習的詞藻和語言，人物也多半是概念化，傳奇化等等。近年來的作品，趙樹理的「李有才板話」，「李家莊的變遷」等似顯示了一個新的方向。從這個開端，沿着這方向走去，更深入，更豐富的收穫是可以預期的。

XIII 中國文學的新生

一、晚清社會的改變與文學的革新

自鴉片戰役後，先後經過幾次性質相同的戰役，中國的大門被打開了。從此，中國再也不能「閉關自守」。中國的歷史踏上了一個新的時期。

由於國際資本帝國主義勢力的侵入，中國成爲他們的「次殖民地」。中國成爲列強商品的市場，投資的處所，壓搾的對象。與大砲同來的還有西洋資本主義的文化。這樣，中國便起了急劇的變化。

在經濟方面，由於外國資金的侵入，中國內部發生了類似產業革命的現象，中國封建制度的經濟基礎發生了根本的動搖。這樣封建制度便搖搖欲墜了，在封建制度下的意識形態也就不能不改變。

雅片戰爭以後的初期，中國的士大夫仍斥西洋文化是「蠻夷之學」。再吃了幾次虧後，便不得不承認西方的「物質文明」，要「中學爲體，西學爲用」，最後，只好全盤「西化」，派學生出洋學「聲光電化之學」外，還學「經世濟民之學」了。

在文學方面，也起了革新運動，光緒宣統年間在詩歌方面有黃遵憲，夏曾佑等，用新的詞語注入舊詩之中，在文體方面有梁啟超的「新文體」；在翻譯方面有林紓，嚴復等人，林紓所譯的小說在文學上影響更大。同時梁啟超又創立了從小說入手以革新人心，革新人格，格新學藝的理論。這都是中國新文藝的種子。

二、「五四」以前的文學革命

一九一一年十月十日，武昌革命的成功，替晚清新文藝的種子加上了肥料，從一九一九年「五四運動」的前後幾年間，這些種子已茁出根芽了。

一九一七年，胡適在陳獨秀主編的「新青年」雜誌上，發表了「改良文學芻議」，以進化論的眼光，提倡文學應隨時代而改進。這是新文學運動的第一砲。跟着他又發表了「建設的文學革命論」補充前文的主張，提出了有名的「八不主義」：

- 一、不作「言之無物」的文字。
- 二、不作「無病呻吟」的文字。
- 三、不用典。
- 四、不用套語爛調。
- 五、不重對偶——文須廢駢，詩須廢律。
- 六、不作不合文法的文字。
- 七、不摹倣古人
- 八、不避俗語俗字

同時，又提出「四條主張」：

- 一、要有話說，方才說話。
- 二、有什麼話，說什麼話，話怎麼說，就怎麼說。
- 三、要說我自己的話；別話別人的話。

四、什麼時代的人，說什麼時代的話。

胡適的意見，是集中在語文改革上的。

第一個響應胡適的是陳獨秀。他在「文學革命論」裏提出了「三大主張」；

一、推倒雕琢的，阿諛的貴族文學；建設平易的，抒情的國民文學。

二、推倒陳腐的，鋪張的古典文學；建設新鮮的，立誠的寫實文學。

三、推倒迂晦的，艱澀的山林文學；建設明瞭的，通俗的社會文學。

接着錢玄同，周作人，劉復等人相繼響應。北京大學成爲新文學運動的中心，「新青年」成爲新文學的陣營。

最先反對的是譯作家林紓。他在一九一九年三月間致書當時北京大學的校長蔡元培，攻擊新文學運動，說胡，錢陳諸人「覆孟，孔」，「劇倫常」。於是展開了新舊文學的爭論。

三、「五四運動」和白話文的盛行

林、蔡，對新舊文學辯論後一個多月，五月四日因巴黎和會中列強答應了日本取得山東半島的權益，北京學生掀起了了一個愛國運動，引起全國青年響應。這便是有名的「五四運動」。

這時各地的學生團體出版了很多的宣傳刊物，全用白話。於是白話便有了空前的發展。當時用白話寫的雜誌如「星期評論」，「建設」，「解放與改造」（後來改名「改造」），「少年中國」等相繼出版，都鼓吹新文學，新文化。在日報的副刊中有北京「晨報副刊」，上海民國日報的副刊「覺悟」，時事新報的「學燈」都改用白話。一九二〇年後，幾個一向持重的大雜誌如東方雜誌，小說月報也漸漸白話化了。反對白話文學的林紓，只是一個可笑的丑角而已。這時（一九二〇）白話已公然被稱爲「國語」了。

但是冀圖拖住歷史的車輪的丑角却還先後擁出。反對新文學最烈的有梅光迪，胡先驥，吳宓的「學衡雜誌」和章士釗的「甲寅週刊」。「學衡」創刊於一九二一年；「甲寅」創刊於一九二五年。但是，不用說他們想拖住歷史，不

許歷史前進的企圖，當然是失敗了。

四，創造社和文學研究會的對立

一九一七年到一九二〇年教育部明令「小學課本採用國語」爲止，白話文算是立穩了陣腳了。

一九二〇年文學研究會和創造社的成立，把新文學運動推進到一個新的階段。

文學研究會的發起人有周作人，鄭振鐸，沈雁冰，郭紹虞，朱希祖，瞿世英，蔣百里，孫伏園，耿濟之，王統照、葉紹鈞、許地山等十二人。「小說月報」是他們最初的文藝基地，初由沈雁冰（茅盾）主編，後由鄭振鐸主編。他們的口號是（爲人生而藝術），有自然主義，寫實主義的色彩。

「文研會」成立後第一個動作是向「鴛鴦蝴蝶派」的後身「禮拜六派」開砲，把「禮拜六派」逐出文壇。「禮拜六派」之得名是由於他們在上海創辦

了「禮拜六」雜誌。他們的作品不外是歪詩歪詞，揭發別人陰私的黑幕小說，鴛鴦蝴蝶派「才子佳人，一見傾心」式的小說。他們的作品以消閒爲目的，是無聊文人的玩意。文研會接辦後的「小說月報」確是當時文壇的一枝生力軍，小說月報上再也不見禮拜六派的文字了。

「文研會」沒有嚴密的組織，及贊成新文學的幾乎都可以投稿，投稿多了，便被目爲是「文研會」的人。創造社會諸人攻擊文研會壟斷文壇，實是誤會。

創造社成立於一九二一年，基本的社員有郭沫若、張資平、郁達夫、成仿吾、田漢等人。一九二二年他們創辦了「創造季刊」，一九二三年又辦了「創造週報」和「創造日」。一九二五年又發刊洪水月刊。他們提倡的口號是「爲藝術而藝術」，與「文研會」成對峙之勢。創造社的文學是有唯美和頹廢傾向的，他們是浪漫主義者。他們一面又思想激進，感情激烈，他們找不到精神上的出路，他們以唯美頹廢排遣自己，這正可代表了那個時代青年的苦悶與徬徨。這是一九二七年大革命的暴風雨將要到來的沉悶。

創造社一開始便對「文研究」採挑戰態度。於一方面是「爲人生」，一方面是「爲藝術」對立起來，展開了爭論，甚至互相挑剔，互相非難。

魯迅先生這時以第三者地位，承認了創造社「勢力雄厚」，「從表面看來，是勝利的」。他譏諷創造社是「有些才子加流氓式的」。（見「上海文藝之一瞥」）。

五、「革命文學」的提出與「左聯」的成立

一方面是國內局勢的沉悶，帝國主義的壓迫，一方面是蘇聯革命勞動勢力的日趨堅強，華南革命力量的日益壯大，革命文學這口號像春雷一般在中國文學園中响起來了。

最早提出「革命文學」和「無產階級文學」口號的創造社。

一九二三年郭沫若發表了「我們的文學新運動」，一九二四年成仿吾發表了「藝術之社會的意義」，這已表示了他社會意識的醒覺和態度的轉變。正因

爲創造社諸人是一「才子加流氓」，才會有這樣的轉變。爲什麼呢？如果他們只是才子，他們將永遠「花呀」；「月呀」，「愛人呀」，「淚呀」的低吟着就算了；如果是流氓，他們將永遠打打嚷嚷就算了。但是他們是「才子」，同時有流氓的豪氣；他們是「流氓」。同時對「時代的足音」感覺得最敏銳。所以，大時代到來了，他們反而走到「文研會」的前頭去了。

一九二五年五月三十日，上海發生了工人顧正紅，被殺的慘案，全國掀起了反帝國主義的愛國狂潮。這便是有名的「五卅慘案」。這是一個大大的刺激，文藝界首先起了反應。

一九二六年郭沫若發表的「革命與文學」，可以視爲是這次「革命文學」運動的宣言書。創造社諸人首先作了一個一百八十度的大轉變，不但提倡爲「社會而藝術」，且進一步推出「爲革命而文學」，「爲無產階級而文學」了。這時創造社的主力是郭沫若，成仿吾，馮乃超，李初黎，龔冰廬等。太陽社的蔣光慈和錢杏邨也站作同一陣營對茅盾和魯迅展開攻擊，這場爭論到一九二八

達到了最高潮，一九三〇年「左聯」成立後才停止。

一九二七年大革命前後，文研會內部分化了。一九二六年由於魯迅在北京晨報副刊發表了「我的失戀」的打油詩，刺諷當時失戀詩的流行，引起徐志摩和孫伏園的衝突，結果孫伏園辭職。於是創辦了一個新刊物叫「語絲」。屬語絲派的作家有周作人，魯迅，錢玄同，劉半農，俞平伯，馮文炳，顧頡剛等。

一九二八年、徐志摩、聞一多、梁實秋、胡適、沈從文等人又從「文研會」分出來，自辦了一個刊物叫「新月」。這世人叫做「新月派」。

承繼了「文研會」正統的有茅盾，鄭振鐸等人。

在創造社轉變後，創造社也有分裂現象。郁達夫首先登報脫離創造社。

這種分裂，文學意見的不一致是個原因，左派文人遭遇政的取締和緝捕也是一個大原因。

郁達夫脫離創造社後，在語絲發表了「無產階級專收和無產階級文學」一文，斷言無產階級文學不能成立。這和語絲的意見是一致的。這是語絲的意見

可以周作人爲代表，那便是仍唱「爲人生」的老調，躲進藝術之宮去找尋「人生的真義」。

新月派的作家們就更徹底了，他們提出了「不折辱尊嚴」，「思想自由」等口號，以創造的理想主義相標榜，以示他們的純潔，公正與超然。這一派以梁實秋爲主力。魯迅把這一派人士叫做「梁實秋」們。

魯迅是一向對語絲派採超然態度的。他自己否認屬於語絲派。他反對語絲派的態度，甚至和他的弟弟周作人鬧翻。他是與茅盾等人站在一起的。

其實，文研會的茅盾等人，和創造社之爭是多餘的，他們的意見是極其相近了。由於彼此對共同敵人的認清，他們握手言和了，聯合起來致力「無產階級文學」的建設工作了。

一九三〇年，上海以前進作家爲基幹的「中國左翼作聯盟」的成立，是新文藝史上的一件大事。以後，創造社和文學研究會事實上已不復存在，已成歷史上的名詞了。

左翼作家聯盟的成立，是時代的產物。作爲「左聯」文藝理論的根據的是從唯物史觀出發的新興藝術理論。這個體系的藝術論是從八十年前（一八六七）歐洲一位「時代的先知」所說的一句名言衍發出來的。這句名言是『不是人類的意識決定人類的存在；倒是人類的社會存在決定人類的意識。』這一派的美學在一九二九年被介紹到中國來，那便是魯迅所譯的蒲列罕諾夫的藝術論和盧那卡爾斯基的藝術論。一九三〇年魯迅繼續努力於外國進步理論的介紹工作。這是「左聯」的武器。

到了這個時候，「文藝性的階級性」，「文藝自由」，「文藝的價值是否至上」等問題，已是不成問題的問題了。所以，一九三二年對這些問題的論戰，一下子便迎刃而解。

六、從「九一八」到「八一三」

一九三〇年「左聯」成立後，一九三一年九月便發生了「九一八」事件。

這個刺激加強了「左聯」的地位。

一九三二年自稱「自由人」的胡秋原和自稱「第三種人」的蘇汶，要求文藝有「自由」的餘地。反對「左聯」以「無產階級文學」壟斷文壇，「干涉」別人寫作的自由。於是，「文藝自由」問題成爲一九三二年討論的中心。其他「藝術價值」問題，「文藝的武器作用」問題只是這問題的餘緒而已。

一九三三至一九三四文藝界討論的焦點集中到「大眾語」和「拉丁化」上去。問題我們在前面而已說過了。

一九三五年，由於日本人在華北的得寸進尺，左翼作家因「國防文學」和「民族革命解放戰爭的大眾文學」的口號問題自己爭持了起來。徐懋庸主張前者，魯迅主張後者。但是這只是口號之爭，原則上是大家一致的，所以爭持得並不久。

一九三七年，抗戰開始了，所有具有良心的作家們都聯合一起共同攜手對付民族的敵人了。

抗戰掀起後，在「抗戰至上」，「國家至上」，「民族至上」的號召下，全國不願做奴隸的人們都起來參加抗戰工作了。文藝工作者也提出了「抗戰第一」的口號，共同從事「抗戰文學」的創作。「新形式」也好，「舊形式」也好；「無產階級文學」也好，「鴛鴦蝴蝶」也好；只要是「抗戰的」，就大家都是戰友，各人可自由發揮自己的能力。

抗戰經過一年，一九三八年武漢廣州相繼撤守後，就覺悟到問題不是那麼單純了。任何有毒素的思想，任何有毒素的作品，只要它拖上了一條抗戰的尾巴，就容許它繼續散佈它的毒素了麼？不！因為這些毒素足以防礙「抗戰文學」的建立，足以防礙抗戰！於是「對抗戰八股」，「個人英雄主義傾向」，「機會主義傾向」，「變相的才子佳人」，「新風花雪月」，「無聊的傷感」，「廉價的感情」，「傳奇傾向」……等等，從作品到作者的思想和生活態度都展開了檢討工作。這樣，文藝工作者們的聯合陣線不得不宣告分裂了。

抗戰是一個熔爐，自願去受試鍊的都投進這熔爐裏去。經得起時代的試鍊就把自己鍛鍊得堅強，經不起試鍊的就在成爲被時代丟棄的廢料。

從一九一七年到現在這三十年間，一個問題討論過了，接着又是另一個問題，每個問題的提出，都向前躍進了一步。我們用三十年的努力去追趕歐洲過去的三百年，時代跑得快，我們跑得更要快，跟得上時代的，就是時代的寵兒，永遠跑在時代的前列；跟不上的，就只有落伍，徘徊，被人忘記。

三十年來中國文藝界像是一條急流，古典主義，浪漫主義，自然主義，新現實主義都在這急流中激起過浪花。有時也有時代的沉渣浮起，但沉渣畢竟是沉渣，它是命定要沉淪下去的。我們這急流，永遠向前奔流着，前進着。誰要阻擋它的奔流，誰便要被浪花捲去！

附錄

一、中國歷朝年代表

西周（公元前一二一——七七七），凡三五二年——東周（七七七——二四七，凡五二三年）——秦（二四六——二〇七，凡三九年）——西漢（公元前二〇六——公元八，凡二一四年）——新莽（公元九——二三，凡一四年）——東漢（二五——二一九，凡一九四年）——魏（二二〇——二六四，凡四四年）——西晉（二六五——三一六，凡五一年）——東晉（三一七——四一九，凡一〇二年）——劉宋（四二〇——四七七，凡五七年）——南齊（四七九——五〇一，凡二三年）——梁（五〇二——五五六，凡五四年）——陳（五五七——五八八，凡三一年）——隋（五八九——六一七，凡二八年）——唐（六一八——九〇七，凡二八九年）——五代（後梁，後唐，後漢，後周，合稱五代，自九〇七至九五九前後共五十二年）——北宋（九六〇——一一二六，

凡一六六六年——南宋（一一二七——一二七六，凡一四九九年）——元（一二七七——一三六七，凡九十年）——明（一三六八——一六四三，凡二七五年）——清（一六四四——一九一一，凡二六七年）——民國成立於一九一二年。

二、近代有關文學發展大事年表

- 一八四〇——四二 鴉片戰爭
一八七六 清派學生出洋留學
一九〇五 停科舉設學部
一九〇九 美國定三月八日紀念婦女解放
一九一二 民國元年
一九一四 第一次歐戰開始
一九一五 日本提出二十一條件
一九一八 歐戰停
一九一九 「五四」運動
一九二〇 教育部令學校用語體文
一九二五 上海「五卅」慘案
一九三〇 上海「左聯」成立
一九三一 「九一八」事變
一九三七 「七七」「八一三」事變，抗戰開始
一九四〇 第二次世界大戰開始
一九三八 武漢撤退抗戰第二期開始
一九四五 德日先復投降，抗戰勝利

82
809024