

胡雲翼著

中國文學概論

上編

上海啓智書局印行

中華民國十七年八月十日出版

中國文學概論上編

實價大洋四角

著者

胡雲翼

發行者

啓智書局

印刷者

啓智印務公司

代售者

中國各大書局

—— 有 著 作 權 ——

—— 翻 印 必 究 ——

發行所

上海英租界四馬路
青連閣對面 800 號

啓智書局

本書編輯凡例

一、作者因鑒於中國現在還沒有有一種完善合用的文學史，而一般初步研究文學者，每苦中國文學，浩如煙海，不知從何處着手好；同時，又有一般人，不是研究文學的人，每想藉一種經濟底書本，來了解中國文學的大概。這部中國文學概論，便是適應上面兩種人的急迫需要的讀物。

二、本書的內容，分爲上下二卷，上卷爲古代文學概論，下卷爲近代文學概論。分期出版。

三、編本書時，作者極力使其敘述通俗而淺顯，使牠成爲一種適宜於初中學生的課外讀物，供給他們一點對於中國文學應具的常識。雖然編者在敘述上帶了不少主觀的論評，不是完全客觀的敘述，但是這樣對於讀者，也許比一般文學史書更爲有益。

四、本書的編輯，其注意點有四：（一）各種文體的來源及其意義的解釋；（二）各種文派的發展及其流變；（三）重要的作家的提要和批評；（四）重要的作集與作品的分析及介紹。其尤注意的，便是各種文體，各種文派，作家及作品相互間的聯絡關係；這就是說，要在中國文學裏面尋出一條活線索出來，作為敘述中國文學起伏的全部間架。

五、本書極願意接受讀者的討論，如有指摘批評或意見商榷，無任歡迎。

編者識於上海，十七年春。

本局已出版及印刷中書目

教育與人生	李大年譯	定價五角
漢詩研究	古層冰著	定價四角
四庫全書答問	任啓珊著	定價八角
走向十字街頭	綠焦譯 大杰	實價六角
女性與文學	輝羣女士	實價二角半
女健者	左幹臣著	實價三角半
法蘭西新史	左舜生譯	定價六角
新婚的夢	胡雲翼著	定價四角半
寒鴉集	劉大杰編	實價六角
白日的夢	劉大杰編著	印刷中
後漢書注校補	丘復著	印刷中
男女關係之進化	法國 Charles Letourneur 郭冠傑譯	印刷中
資本主義與戰爭	徐文亮譯	印刷中
最近各國的補習教育	任白濤著	印刷中
音學	王光祈著	印刷中
亂婚裁判	溫盛光譯	印刷中
世界政治概論	鍾建閣譯	印刷中
春蘭	蔣山青著	印刷中

目錄

第一章 導言

第一節 我們爲什麼研究中國文學

第二節 文學史的評價

第二章 中國文學的起源

第三章 詩三百篇

第四章 屈原與楚辭

第五章 西漢的古典賦

第六章 古代的五言詩論

第七章 建安文學

第八章 漢魏的敘事詩

第九章 六朝的抒情詩

一、魏晉文學 二、南北朝文學 三、唐宋文學 四、元明清文學

五、清詞 六、清詩 七、清文 八、清書 九、清畫 十、清戲曲

十一、清小說 十二、清雜劇 十三、清傳奇 十四、清詩話

十五、清詞話 十六、清文話 十七、清書話 十八、清畫話

十九、清戲曲話 二十、清小說話 二十一、清雜劇話

二十二、清傳奇話 二十三、清詩話 二十四、清詞話

二十五、清文話 二十六、清書話 二十七、清畫話

二十八、清戲曲話 二十九、清小說話 三十、清雜劇話

三十一、清傳奇話 三十二、清詩話 三十三、清詞話

三十四、清文話 三十五、清書話 三十六、清畫話

三十七、清戲曲話 三十八、清小說話 三十九、清雜劇話

目錄

第一章 導言

第二章 中國文學的源流

第三章 文學與社會

第四章 中國文學的分期

第五章 詩三百篇

第六章 楚辭與騷賦

第七章 西漢的詩賦

第八章 東漢的詩賦

第九章 魏晉的詩賦

第十章 南北朝的詩賦

第十一章 唐宋的詩賦

第十二章 元明清的詩賦

中國文學概論

第一章 導言

第一節 我們爲什麼研究中國文學

近幾年來中國文壇的新潮流，顯然又有一個反趨向。什麼反趨向呢？就是新的文壇研究古文學。這已經引很多人的注意和反對了。原來站在「創作」方面說話，自然不應該主張舊文藝的復活；但就「研究」一方面說，文學本無所謂新舊，不過表示文學的工具有新舊而已。那末，我們怎樣能拋棄中國舊有文學的欣賞？除掉創作工具的改善以外。我們研究中國文學的目的，簡單說來，可以括成一個標語，就是「研究古文學，創作今文學」。

中國文學價值
的審定

話雖如此，但是許多淺薄的現代文學的研究者，他們仍舊反對研究舊文學。他們以爲，而且主張，我們應該用全部的努力在現代文學上面，創作新文學，完全和舊文學絕緣；因爲舊文學已經失掉了時代性，還值得什麼研究呢？這種近於武斷的論調，我們自然不敢贊同。但於此却不免發生了一個重大的疑問：舊文學究竟有不有研究的價值呢？這倒是一個先決問題。在現在這個「整理國故」呼喊的聲浪裏，很有許多人這麼說：我們的國故，還是國粹和國渣混在一起，究竟有怎麼樣的價值，還無從知道，所以我們亟應該把牠整理出來，還牠一個本來面目，然後才能決他的價值。這麼一來，中國文學價值之決定，還須付諸將來——付諸渺茫的將來。然則不幸而在研究中國文學的人們，豈不是都同「盲人騎瞎馬，夜半臨深池」有一樣的危險？實在說吧，我們也很希望那些用科學方法整理國學的學者，把中國文學好好地整理出來，給我們一個最後的結論。但是，這種想頭簡直是做夢哩！我們須知國學裏面的文學部分，並不和其他的國學一樣：其他

的國學如老子的玄學，孔子的人生哲學，韓非子的法學，都很需要整理。因爲先秦時代學者並不專門著作，只有零零碎碎的一些見解，由他的弟子或是後人把牠湊成一本書——雜貨店一類的書；同時，古人也却没有專門研究一種學問的，什麼「哲學」，「名學」，從前並沒有這些專門名詞。他們都主博學，什麼學問都要研究。所謂一事不知儒者之恥。所以老子道德經一書不但談玄學，談教育，並且談政治，談經濟，談到一切；孔子也是一樣，政治，教育，倫理，哲學無所不談。像這麼零零碎碎，包括一切的，並且還夾雜許多訛僞錯亂的國學，整理的工作，自然不可緩。有了分類，有了整治排列，自然可以使零亂無章的國學，變成有系統可尋的專門學術；有了校對，有了解說，有了引證，自然越使國學顯得明瞭，越來得有明顯的價值了。至於文學，雖是國學的一部分，就迴不相同了。固然有些部分的文學，也還需要考證，校勘的工作；但是考證，對文學作品的本身上並不發生意義。註解更是畫蛇添足。縱然有了屈原考證，也不能幫助我們更加了解屈原的作品些；縱

然有了紅樓夢辨，也不能增加我們對於紅樓夢的欣賞。一篇一篇的孔雀東南飛，木蘭辭，看你如何去整理？施耐庵的小說，辛稼軒的詞，馬致遠的曲子，看你用什麼科學方法把牠整成有系統的文學？這豈不令人噴飯！其實，中國文學的價值是很顯然的。李太白的文學地位，就是他的詩，就是他詩集裏面那道「黃河之水天上來」，「小時不識月，呼作白玉盤」的古詩樂府，和那些「牀前明月光，疑是地上霜」的近體詩。這些詩有許多我們在高等小學便讀過的。曹雪芹的文學造就，即在他的紅樓夢，紅樓夢是平常人都看過的。推言之，一切文學家的文學上的地位，一切文學作品的價值，都是很顯然的。我們在今日便可以定牠的價值，不必委諸將來；委諸將來便是不負責任。不過中國文學的價值，雖則很顯明，我們還應該以超然的客觀的態度來審判牠。我們既不必像那些極端的新文藝家，只一味蔑視舊文學，詛咒舊文學是「骸骨」是「朽木不可彫也」，「應該丟在毛廁屋裏去，永遠不得翻身」；也必像那些感情用事的舊文學家，以為「既是中國文學，總得研究研究」不

管牠有不研究的價值；更不必自己毫無主見，只趨學時，跟着別人說話。我們應是毫無成見地，抱着一種純客觀理知的態度，好像生物學家在實驗室裏面解剖生物一樣的態度，來審判中國文學。如其舊文學果然失了研究的價值呢？却儘管牠是「中國底」，也不必再去迷戀——骸骨何足迷戀呢？若是舊文學實在有研究的價值，那末，就儘是「老古董」，我們也不必甘自暴棄，而應當享受這種研究的權利。

現在我們要來試作中國文學的價值的審定了。

(一) 舊文學是死文學嗎？

在劈頭一個難關，中國文學的致命傷，就是胡適的死活文學論。他這樣說：「二千年的文人所做的文學都是死的，都是用已經死了的語言文字做的。死文字多不能產生活文學。所以中國這二千年只有些死文學，只有些沒有價值的死文學，……白話才能產出有價值的文學」，（胡適文存）不但胡適說法如此，他的說法實在可以代表現代多數人的見解。試睜開眼一看，白話的發達不是把文言的地盤侵

略大部分嗎？白話的勢力不是在教育界極力的伸張着嗎？只就報紙，雜誌，叢書，中小學教科書之完全用白話編輯看來，白話的潛在勢力在文化上實在有了很堅固的基礎，文言確已死去，而是過去的陳物了。這一點我們完全承認。然而文言——現在已當死去了的文字——真是不能產生活文學而且沒有產生過活文學嗎？舊文學果然都是死文學嗎？這點我們實在應該詳加考論。據我看來，實大大的不然。我們可以從多方面去觀察來作討論：

從文學的
工具着眼

白話是活文字，能夠產生活文學，這話可以承認。若說文言是死文字，絕對不能產生活文學，我們仍不敢苟同。本來拿文言比白話，白話誠然是比較活動而便利的工具，所以我們主張白話，主張白話文學。但是却決不能因此而武斷說文言是死文字，絕不能產生活文學。因為文字的功用，在於表情達意；只要表情表得好，達意達得妙，便算好文學作品，（據胡適所說）不論用一種什麼文字寫出來。在這裏我們須知道工具雖有利鈍，運用却有巧拙

。有好工具而不會運用，結果還是不能產生好作品。白話果然比較文言活動便利的多多，但如其運用的手段不高妙，有情不能表現，有意不能暢達，便也仍然沒有好的作品產生。這是可以斷言的。文言果然是比較的不活動，不便利；但如其運用工具的手段靈活，也能夠產生表情表得好，達意達得妙的文學作品。時至今日，文言誠已形成死文字；但那些古人曾經辛辛苦苦地運用文言，運用得十分靈活製作的文學作品，實與白話的好文學有同樣值得研究欣賞的價值。

從文字的時

代効用着眼

文字的效用當然受時間的限制，並不是什麼歷百世而不變的。

尤其是白話這麼活動的東西，因時間的變遷而起急劇的變化。即如我們現在通行的國語，我們誠然認爲是活文字了；但是過了若干年代，言語漸漸地變了，則現在的國語，也要變成將來的死文字，現在所謂活文學，因語言的變遷，也會漸漸變成死文學了。這麼看來，一時代只用一時代的新的活文字，一時代只創造一時代的活文學。凡是文學史上的文字都不免有幾分死氣，凡是文學史上的文

學。也都不免有幾分死氣。越遠的文學便越是死了，舉例說：如我們之能欣賞詩三百篇遠不如我們之能欣賞漢魏樂府；我們之能欣賞漢魏樂府，又不如我們之能欣賞宋詞元曲；我們之能欣賞詞曲又不如我們之能欣賞紅樓夢，水滸之類的小說。這是文字運用的變遷使然文學的史上，都是死文字的產品。但我們決不能因為古文現在死了，而追上去否認舊有文學的一切價值，至於拋棄一切古代文學的研究。

從白話文學上着眼

即如今人所言，只有白語才能產生活文學，那末，「中國二千年」也未必「只有些死文學，只有些沒有價值的死文學」吧！固然，舊文學的大部分是用文言做的，但還有一部分的文學却是白話的。我們從文學史上看去，古代的白話文學確是不少。那許多的民歌俗諺都是白話詩，三百篇就是一部白話歌謠的大總集，楚辭未必全白話，當有大部分的白話。到了西漢還有許多有價值的白話詩，至于唐新體詩，宋詞，元曲和章回小說，白話底更多了。

(二) 舊文學都是模擬文學嗎？

我們嫌「死文學」，「活文學」兩個詞太籠統而含糊了，不妨另標文學爲「創造的文學」與「模仿的文學」兩大類來討論。那末，當然創造的是有價值的文學，模擬的是無有價值的文學了。因此，新文藝家便以「模擬的」三字來作攻擊舊文學的武器。這個攻擊的確很利害，如其舊文學果然都是模擬的，那則舊文學的價值就等於零，誰也應詛咒舊文學了。幸而舊文學還不能全稱肯定的加以「模擬的」三字。試把中國歷代的文學分別來看：古代文學家多係創造者，如楚辭三百篇之類皆是。至秦漢以後的作家，我們可以把他們列爲三類：

(一) 第一流作家——天才作家；

(二) 第二流以下的作家；

(三) 無名作家。

在這三等列中，我們承認(一)第一流作家，和(三)一部分的無名作家的作品，是創造的文學；(二)第二流以下的作家的作品，全是模仿的文藝。解釋如次：

大凡第一流的作家，傑出的作家，那多半是很有天才的，（或更加上有很豐富的經驗），他們的學識都必很博的，想像力和情緒很強烈的，所以他們的作品能夠（一）內容充實；他們又多半天分極高，才氣極發揚的，運用文字很巧妙的，所以他們又能（二）不被拘於文學上的格律；並且因為他們都很有天才，自視極高，性情多半孤傲不可一世，總想表現自己，而決不肯低首下心去模仿他人，所以他們的文學都是趨向（三）創造的。雖然這些作者也曾經過模仿這個階級，並且他們也會製作不少的模仿的文學，究竟掩不住他們自我表現的衝動。字裏行間到處把個「自我」活潑潑地表現出來，成功創造的文學。就講李白，我們總不能不承認他是位天才作家——第一流作家吧。雖然別人說他是「清新庾開府，俊逸鮑參軍，」說他是「李侯有佳句，往往似陰鏗，」說他是「一生低首謝宣城，」雖然我們也承認他曾受古代文學，和同時文學者的影響不小；但以李白的天才之高，才情肆溢，卑睨一世的人，如何肯在模仿之下討生活的？所以李白終究是李白，李白的

文學終究是李白的文學，既不是鮑參軍的文學。也不是謝宣城的文學。再如杜工部：他才氣既大，經驗又多，所以他的作品全是經驗之結晶。內容十分充實。元微之說他「憐渠自道當時語，不著心源傍古人」，的確是不錯呀！再如陶淵明，也是一位大作家，他的性格更是孤傲了。他連「爲五斗米折腰」都不肯，你道他還肯抄襲古人嗎？他自己造成一種田園詩，真是「前無古人，後無來者」的創造文學。這是講第一流作家的文學創造。第二，說到無名作家，所謂無名作家是還沒有定評的作家，並不是比第二流作家更下的作家。歷史上無名作家遺佚最多，因爲他們多半是些平民小百姓，不會被齒於文人之列的，作品不多的，所以未能名世。但唯其是平民百姓，讀書沒有「博」，不會學會模仿，不懂模仿，故而他們的作

品不是模仿的；（讀書越多，便越會模仿：所謂「讀破萬卷書，下筆如有神。」）唯其是平民百姓，不是專門研究文學的人，不懂得那些嚴格的規律形式，不能遵守那些嚴格規律形式，所以他們的作品常常打破格律形式的拘束；唯其他們是

平民百姓，他們並不要「以文干祿」，「文以名世」，他們都是另有職業的人，那有閑空去掉文；必到有了實感，有了深刻的印象，到了不得已於言時，才發爲文學；這種文學，——不模仿古人，不拘於格律，有實感，有印象，無所爲而爲的文學，至少可說是創造的。只有那第二流以下的作家，（大多數的文人包括在內），便真正是模仿的文學了。他們雖也有學問，却只能掉書袋；他們雖讀書博，却只能抄書擬書；他們雖有才氣，却不能脫離古人，自抒新機；雖有藝術手腕，却被拘於格律；所以終於在模仿之下討生活了。這種不值價的文學，實爲中國文學史大污點，實堪痛惜！但只就這些第一流作家，和無名作家的「創造文學」看來，中國文學實有不可磨滅者在。

（三）從文學的特徵上審察舊文學：

文學原理曾經告訴我們，分折任何文學作品，至少總包涵三種特色：（一）時代精神，（二）地方色彩，（三）作者個性。這是文學與其他一切科學的鴻溝，

也就是文學的特色，文學值得驕傲的地方。可以說，如其能夠在作品裏面，時代精神越表現得真確，地方色彩越顯示得濃厚，或者個性的搬演特別強烈，那末，文學的價值也越發來得大。雖然這三種特色，不是連鎖的關係，不能在一篇作品裏面，同時表現三種特色，但至少總不能沒有上列特色之一種的表現，若是具有文學意義的作品。我們如其從這種文學的特色來觀察舊文學，那末舊文學又有生命了。從時代精神着眼：主張復古的文學論者，他們說：「宋碑不如魏碑，魏碑不如漢碑」。他們的意思，就是一代如不一代，今不如古，新文學如不舊文學。同時抱文學進化的觀念論者，他們則說：「唐詩進化爲宋詞，宋詞進化爲元曲，元曲進化爲明清小說。」這又是說一代好似一代，古不如今，舊文學不如新文學。我們現在不必管主張復古者與主張進化者之對不對的爭辯，這是另一回事，但我們儘敢說：宋碑不是魏碑，魏碑不是漢碑，唐詩不是宋詞，宋詞不是元曲，元曲不是明小說。一時代有一時代的文學精神，以形成那一時代的文學。時代精神雖有大同，而細

枝末節却是很複雜龐異。文學並不是粗枝大葉地說明一時代的精神，只是細枝末節地表現或反映一個時代的精神。因此，文學便有了時代的特異性。如兩漢的古典賦，六朝的新聲樂府，……那一樁不是代表一個時代的精神？從地方色彩上着眼：講到地方色彩。中國文學大都有很濃厚的地方色彩。如楚辭便是充滿了南方風土性的文學。詩三百篇的地方情調，我們從漢書地理誌上可以看到，國風是由於地域上風俗語言習慣傳說之不同，而組成異調的國風文學。（詳見詩三百篇章）譬如勅勅歌，一看便可想到這是北方沙漠的境界，而決不是南方的文藝。其次宋詞，元曲，明清小說，附着地方色彩更著，此處不必詳說了。從作者的個性着眼：那更是易於觀察明顯的。那些第一流的作家，和一些無名作家，他們的作品都有自我的個性在。如李白，陶潛，李賀輩，他們的個性，我們儘能夠在他們的集子裏面觀察得出來。歸結說一句，中國文學是自有牠的時代精神，有牠的地方色彩，有牠的個性在的文學。這就是說，中國文學是在時間軌道上繼續地發揮牠特有

的民族性的文學。這樣，我們又用什麼武器去抨擊中國文學全體的研究嗎？說是時代不好嗎？地域不好嗎？個性不好嗎？這都不是文學的責任。——也不是歷史的責任，——文學只要把「時」，「空」，「人」三者真真實實地表現出來，便是文學的責任，也便是文學的價值。這是從文學的特色上，我們不能否認中國文學研究的價值。

(四)從文學內涵的要素上來觀察舊文學：

文學原理又告訴我們，文學的形成有四種要素：(一)情緒，(二)想像，(三)思想，(四)形體。情緒是文學的骨髓，抒寫情感是文學的目的；想像足激醒情緒的必要條件；思想是藝術之所有形體的基礎；形體是思想情緒藉以表現的方法。(根據 *Winchester* 的說法。)這四項是文學的生命要素，最好的文藝，也不外由這四種原素綜合形成。我們現在根據這文學上的四大原素，來分析中國文學的內容看看怎樣。

我們如其不着成見，平心說話，那末，舊文學有些部分是沒是內容的，而有

些部分的文學却是內容很豐富的。前者是著意格律，整齊形式，偏重修辭的外美文；後者是有情感，有想像的，有思想的內美文。現在只說後者。我們中國雖然從來有一個傳統底謬誤的文學觀念，什麼「文以載道」，把文學拿來做宣傳道德的工具。但一般作家創作文學，大都還是基本「不得其平則鳴」，除了那些制藝應酬作品以外。吳訥文章辨體文中有一段說：

「嘗觀古之詩人，其賦古也，則於古有懷；其賦今也，則於今有感；其賦事也，則於事有觸；其賦物也，則於物有况。情之所在，索之而愈深；窮之而愈妙。彼於其辭直寄焉而已矣。……」

自然，有了「懷」，「感」，「觸」，「况」，以激起情緒的跳動，乃製為文學；而又摻入許多「索之深」，「窮之妙」的想像成分；思想則於無形中從文藝作品裏暗示出來；這自然是有實體的文藝。中國文學的大病，是情緒思想必被韻律所刪節，而不能完全表現出來。更以文學為裝置道德的皮袋，削滅文學本身的作用，使文學

成爲道德的附庸。幸而有一般有魄力的作者，他們偏不相信道德的文學觀念，硬把文學從道裏面拉出來，完復文學的獨立性，拿來發揮人類的性情，抒寫個人的靈感。而這些難能的作者，一方面又能運用他那靈活的藝術手腕，能夠把熱烈的感情，超越的想像盡致表現出來，不爲韻律所拘曲。這麼一來，真是「彼於其辭，直寄焉而已矣」。中國古代的大文學家，往往情溢乎辭。如孤懷憤俗的屈子，如悲天憫人的老杜，如陶淵明，如李太白，如李後主……作品如孔雀東南飛，桃花源記，紅樓夢，……都不算沒有內容的，都不能說是沒有生命的。

(五) 從史的研究上來觀察舊文學：

即讓我們退一步說，僅僅承認中國文學是文學史——文化史的一部分；那末，中國文學也自不失其有研究的價值。研究文學本有兩種研究法：就是「橫的」與「縱的」兩個方向。橫的研究，是比較文學的研究；縱的研究，是文學史的研究。大概研究文學，對於文學史的研究，無論如何是不能夠拋棄的。說起來，理

由實在簡單：一個時代的文學之所以成立，必不是孤立的，不是偶然的，必有牠的遠因近因，必有牠的來源去路。照歷史演化的眼光看來，文學自然也是演化的。演化的情形很複雜，大致却可以分爲兩個狀態：一，興起狀態，二，衰落狀態：所以興起的原因很複雜，所以衰落的原因也很複雜。但一時代的文學的興起，必基於前時代文學的衰落；這一代文學的衰落，也必引起後代文學的興起；這樣層層相因的起落，層層相因的演進，係成一個連鎖狀態，決不是成片段的。即使我們研究現代文學，如其研究到現代文學之所以形成，自然也須層層上溯，作縱的研究，即是文學史研究。就說我們現在的文學革命，雖說是革除舊文學，建設新文學，表面看來，好像新文學與舊文學完全沒有關係，而舊文學是被革命的已經死了，似乎再沒有研究之必要。其實我們只要發一個問：舊文學爲什麼被革命呢？新文學何以會起來呢？當然，舊文學之所以被革，必不是偶然的，自有牠的遠因近因；新文學之所以建立，也不是偶然的，自有他的蘊釀趨勢。我們要研究這遠

近因和醞釀趨勢，自然只有上溯時代作文學史的研究了。這種研究不但很有價值，也很有趣味。現在一般神經過敏的新文學者，認爲研究古文學，便是提倡舊文學。他們認爲青年研究古文學是有意在文學界倡復辟主義。其實我們研究古文學的目標，却是豎着「研究古文學，創造今文學」的旗幟；那末，研究古文學，不但無妨於今文學，並且對於今文學還有許多貢獻，可以作研究現代文學，創造現代文學的資料。這是從歷史文化着眼，論中國文學研究之必要，是決不容忽視底。

第二節 文學史書的評價

在上一節，已經將我們爲什麼研究中國文學，以及中國文學研究的價值，略略地說明了，現在我們要談到中國文學史的問題上面來。

本來中國有了幾千年的文學史，產生了不少的偉大的作家，製作了不少偉大的作品，無論在量的方面，在質的方面，總應該有一部體大思精的有價值的中國

文學史的敘述。然而這只是一個幻望吧！我起初從古書裏去找，不但找不着一部「中國文學史」的書，就連近似文學史體例的著作，也都沒有。雖然也儘有許多關於論文學的序跋，如詩大序，文選序，歐陽修書梅聖俞詩敘，李夢陽詩集自叙，張惠言七十家賦鈔序，曾國藩湖南文徵序之類，只不過敘述對於一個作家的批評，或對於一部文集的誇耀；雖然也有許多關於文學方面的論文和通信，如曹丕典論論文，摯虞文章流別論，陸機文賦，韓愈答李翊書，宋濂答章秀才論詩之類，這也只不過談談自己對於文學的見解，談談文學的變遷流別；這都不能算「文學史」或是「文學史略」。比較使我們滿意的只有劉勰的文心彫龍，和鍾嶸的詩品，可以算是兩部稍有系統的著作。然而文心彫龍也只是把文學上的各種體例和名詞加以抽象的界說和說明，雖有源流派別的敘述，但很簡略；詩品也只是很主觀地把詩人品了一個高低。試問這能算是文學史嗎？自然不是。我於是又翻身向新出版物裏去找。在量的方面，誠然有不少的文學史了。據我所知道的，有謝無量的

中國大文學史，曾毅的中國文學史，朱希祖的中國文學史要略，顧實的中國文學史大綱，胡懷深的中國文學史略，及商務印書館出的許多中學師範用的文學史教科書，這是關於通史方面的；其餘斷代敘述的，有劉師培的中古文學史，徐嘉瑞中古文學概論；敘述一方面的，又有魯迅的中國小說史略，凌獨見的國語文學史。至於談到質的方面呢，且把斷代敘述的和僅敘一分類的文學史撇開不談，單提出通史來說吧。我們只要僅僅把這幾冊文學史書略翻一遍過去，却要使我們異常的失望呢。隨便舉幾條共同的缺點來說：

一·不
是文學
史：像章太炎先生那樣着「著于竹帛之謂文，論其法式謂之文學」的泛無邊際的文學定義，我們是決不能承認的。老子道德經，莊子南華經，雖然包含着很好的哲學思想，却不能承認是文學；尚書，春秋，通鑑，雖然在歷史的研究上很有價值，却也不能承認牠是文學書，這是很顯然的。我們雖然很想擴充文學的實體

成爲獨立的專門的學科，但不希望文學去侵犯其他學科的地盤；雖然文學有廣狹二義，但現在的文學界說却是漸漸向狹義的文學方面走，那籠罩一切學術的廣義文學，自然不適用了。然而我們試把那些中國文學史書打開一看：諸子百家，盡是文學史的題材，文字學，玄學，儒學，都錄入了文學史範疇。這只能說是學術史，那裏是文學史呢？如其你想談談中國的文字學，最好去編一冊文字學史；如其你要講中國的玄學，也儘可編一冊玄學史；正不必拉到文學史的範圍來。咳！僅僅研究中國純文學，即已煩難萬分，何況又把那些不相干的哲學，玄學，經等等雜入文學史裏面敘述呢！也難怪編文學史的編不了一冊的滿意的文學史出來了。

二·不
懂文學
原理：原理的人之不能編文學史，猶之乎不懂生理學的人不配作醫生，猶之乎不懂科學的人不配編科學史。這些中國文學史編者，有的是著作極多的作者，有

的是國學名家，有的是大學教授；但他們都不懂近代文學原理。即如上面所說：譬如文學原理上講文學定義，文學與非文學的區別，是很清楚的，如其懂得了，却決不會把理學，玄學……也當作文學，編成如上面所說的不是文學史了。又如文學原理，文學概論上講文學的分類，和小說在文學上的地位，也是很清楚的，如其懂得了，却也不會把小說拋在中國文學史的範圍外，或是隨便敘一下，表示「有這麼一回事」却完了。雖則小說在中國是很晚出的，但在中國文學裏面價值極大，應該詳細敘述。

三·取
材於詩
話之不
常：

編文學史最重要的是在搜集材料，材料搜收不當，却編不了好文學史，最好是直接取材於原作品，至少也必要選取可靠的材料。而那些文學史却多半取材於詩話。詩話之不可靠，章實齊曾專篇論之，中有一段說：

「……作詩話以黨同伐異，則盡人可能也，以不能名家之學——如能名家即自成著述矣——趨風好名之習；使人盡可能之筆，著惟意所欲之言……詩話之

不可憑，或甚於說部也。」

章實齋之言誠未免過甚，然詩話乃不負責任的，不足取材，的是確論。於此可見詩話之不足爲編文學史的資料甚明，奈之何文學史家獨不悟也。

四·雜

這些文學史的編者，在材料方面，取詩話的材料以爲材料；在評論方面也儘取詩話的評論以爲評論。這種詩話上的評論，姑無論牠的不對，

取古人
舊說以
爲評論

即以時代證之，今人的文學見解，已經和古代的文學見解大不相同——

這自然是和西洋文學接觸後發生的變化——如其編文學史，不是拿給古代人看而是給今人看的，那末，總應該以現代文學批評的眼光來編輯才合用。所謂現代文學批評，却是以「平民的」，「創造的」，「白話的」，作爲文學評論的標準，這恰與古代文學批評的標準「貴族的」，「模仿的」，「古典的」相反。這些編文學史者，以古人的批評爲批評，故編成的文學史，也只是古代的，不合用於現代。

五·不

「真實」是一切作史所要求的最重要條件。文學史既名爲史，最低度也

辨作品的真僞

應該求其真實，方不至貽譏。而我們這些文學史的編者，還不能做到「真」

的地步。

有許多地方簡直錯得不成話了，如蘇李詩之不是李陵蘇武所作，

劉勰蘇軾輩均有論證，而文學史者莫辨；柏梁詩非漢武諸人聯句，顧亭林論之更

詳，文學史者亦莫辨。縱使我們不敢相信他們的說法，至多也只能存疑。可是那

些文學史者却毫無疑義地大書，蘇李詩蘇武李陵作，柏梁詩乃漢武諸人聯句。輕

輕過去了。更如詩三百篇以前的詩歌，現在已經很難斷定牠們的時代和作者，也

只能存疑。而有些文學史書，偏要作一期上古文學史。像這般不辨真僞，只求史

料豐富，是文學史的最大缺點。

六，時

這些文學史書上的劃分時代，多以政治分期為中心。政治的分期怎麼

的劃分

，文學史的分期也跟着怎麼。這也是一種錯誤。誠然，文學不能不受政

治的錯誤

的影響而起變化，但是文學有時也儘不受政治的操縱而自行蛻變。例

如政治史上由西漢轉東漢乃一大轉節，而文學史則以漢武統一儒術，倡導辭賦，

立新樂府爲最關重要；又如政治史上唐玄宗時起了一大政治變化，而文學史上則以韓愈的提倡復古爲一大蛻變。固然文學史的分期很困難，但總不應該照着政治的分期，而應該以文學的本位，應該以文學史本身的起盛轉衰爲文學史的分期。

我們試把朱希祖的中國文學史略打開來一看；全書除掉掉些抽象的字

七，對
于作家
只有籠
統的批
評：

眼以外，一點實際都沒有。尤其可笑的是他的敘述作家，「屈平聯藻于日月，宋玉文彩于風雲。」（朱引文心話），「司馬相如爲文學之宗，東方

朔爲滑稽之雄」；「班固長於情理之說，相如巧爲形似之言」，幾個重要作家，尤

其是屈原，輕輕替他們掉幾個好看的字眼便完了。又看：「是故李白結古風之局

，杜甫開新體之端」，「至於李杜，乃闢絕靡習，放筆聘氣，杜甫歌行，……抒

寫悲憤，沈痛蒼勁」，「李白之濃麗，王維孟浩然之自得，分道揚鑣，并稱極勝

。至杜甫則寓縱橫，顛倒於整齊中，故能超類拔萃，……然則李杜爲唐音之宗，

固其宜也。」兩個中國古代的大詩人，也是輕輕掉幾個抽象不着邊際的字眼，便

歸結了。姑無論這種批評多係抄襲古人，並不足取，且有許多錯了（如李白並不算濃麗）這種對於作家只有極主觀極抽象的批評，不但讀者摸不着邊際；文學史的使命也不知被編者拋到那裏去了。試問使讀者對於文學史上的大作家只要記得幾個「屈平聯藻日月」，「宋玉文彩風雲」，「李白濃麗」，「王維自得」的字眼，便算文學史的最後使命嗎？即退一步說，文學史略我們還可以想原諒牠，（？）因為牠篇幅太狹，不容許多敘述；那末，中國大文學史總算篇幅最長了，而其中敘述作者，除了抽象的字眼掉得更多，抄寫舊說更爲利害外，也是毫無所有了。我想：如其文學史上作家有敘述之必要，則至少也須把作家的身世敘一個大概，以見作家思想的背境；而後把作家的重要作品，有關於思想的，有關於藝術的，或發生極大的影響的摘錄敘出來，加以解說（不是作注）或批評，或者不加批評，由讀者自己去賞鑒評判，如同近人作評傳一樣。尤其對於那偉大的作家，影響極大的作家，應有較詳細的評傳。若只是說幾句：「李白詩仙也，杜甫詩聖也；韓昌

黎文起八代之衰，黃山谷爲江西詩派之祖。」那些爛調子，則何勞文學「史」呢？

八，對
於時代，
只有籠統的論
斷：

「詩莫盛於唐，詞莫盛於宋，曲莫盛於元」，「四言推周，五言推漢，七言推唐」，這種話差不多是這些文學史家的口頭禪了。如其他認爲這是研究的結論，研究的結果如此，那末這種結果也不適用於文學史。

文學史也決不容許這種籠統武斷的時代批評。因爲一個時代的文學是很複雜的，有很複雜的原因，變遷，影響，趨勢和派別，決不是幾個字可以包括回答清楚的，重在細密的分析研究。編文學史儘管偷懶，一味搬用這種現成的籠統武斷的說法，實大大的不應該。

九，作家的舉例不適當：

文學史叙一時代的文學時，必得例舉一些作家來代表這個時代。這種代表時代作家的舉例，也是一件很困難的事體。究竟誰配代表一個時代呢？用什麼樣的標準來選舉代表呢？這在那些文學史者看來，也很容易，

却是舉著名的人物。漢舉司馬相如楊雄；唐舉李杜；宋舉蘇歐……單單這種舉例自然不很對，因為這些名作家是古人的論定，以我們現在的眼光看，他們是否可
以代表時代的精神，還是一個疑問。而且一部文學史乃是以以前文學的總結帳，一
方面誠然應該將那些著名的作家影響極大的作家，加以敘述；一方面尤應該把那
些無名的而文學極有價值的作者，古人沒有注意的，從積灰裏面替他們發掘出來，
抬出他們的真面目與真價值，這是文學史家最後的責任。可是我們的這些文學史家
，却好像從沒有這樣的努力，都不約而同的只替名作家抬槓，而不替無名作家呼冤。

以現代人去編古代的文學史，總應該用新的眼光新觀念去編輯才對，

十，缺
乏現代
的觀念

因為這是給現代人看的。然而有些文學史的編者，眼光都很陳舊，頭腦
都很腐敗，他們還抱着文學以「模仿到家」爲工的觀念，所以他們儘管

把楊雄陸士衡輩抬得很高；他們還相信「文（學）以載道」的觀念，所以他們極力詆
毀紅樓夢水滸。他們又相信「文言優於白話」，所以他們極力貶斥歷代的俚語文

學。

十一，
缺乏文
學的
眼光：

所謂文學史的眼光，就是歷史進化的觀念。歷史是進化的，文學史當然也莫能自外於這條公例。因此，編文學史也必抱着文學進化的眼光，才能編成有條理系統的文學史。而有的文學史編者，却儘還抱着文學是「循環的」，是「復古的」的觀念，這顯然與歷史的事實相違背，又那能編出具有條貫的文學史來呢？

十二，
篇幅不
適比例

文學史篇幅的分配，雖無一定的適當的比例；但在文學史上篇幅如何分配，應成一個什麼比例，這是一個很重要的問題。由進化的眼光看來，無論什麼事物文化，都是由簡單而複雜，由含糊而明晰，由粗淺而精密；文學的進化當然也是如此。若是，則我們編文學史也應由簡而繁，在編輯上取遞進的比例。而且由時代的關係看來，也應略古而詳今。似乎這些文學史編者，又沒有注意到這一點，他們不但不取篇幅遞加的比例，反詳古而略今。如顧實

中國文學史大綱，錄漢以前爲一卷，漢以後至近代也只一卷；不但如此，他們還拉些非文學的東西，什麼文字學，玄學，經學之類，來侵佔了文學史不少篇幅，反把純文學裏面的小說戲曲，僅僅佔極小的篇幅。這種比例真令人不平之至。

上面隨手舉了十二條，都是一般文學的通病。我們現在也不必去吹毛求疵，枉費篇幅了。總之過去的文學史，沒有一本能夠用的，更說不上是否合於我們理想的文學史。我們理想的文學史是什麼呢？由上面反證，便顯然露出牠的輪廓來：

理想的中國文學史是：

- (一) 純文學的文學史，不是學術史；是
- (二) 歸納的說明的文學史，不是抽象批評的，判斷的文學史；是
- (三) 考證底，真確的文學史，不是蕪雜僞亂的文學史；是
- (四) 中國文學總算帳的文學史，不是名人學士的貴族文學史。

附言：近年來因「現代文學」的發展，一般人都盲目地攻擊對於中國舊文學的

研究，不懂得我們爲什麼要研究中國文學；和中國文學的價值何在。同時又有一般有志研究中國文學的青年，往往只能買些壞文學史去讀，而流入謬誤的文學觀念，不懂得應該用一種什麼眼光去讀中國文學史，而發現文學史敘述的錯誤。故在本書之首，寫一篇我們爲什麼研究中國文學，和一篇文學史書的評價，作爲導言，使讀者對於中國文學先有明確的觀念，不致跟着所謂文學史家也者一道走入歧途。

(編者)

第二章 中國文學的起源

各種文學體裁起源的不同

講到文學的起源，我們決不能攏統地說，文學是如何起源的。因爲文學包括幾種不同的形體，這幾種形體不是同時發生的。如其我們說，文學的起源最早於上古之世，的確，詩歌是發生很早的；但小說呢，小說雖也是文學的形體，而發生則很遲。因爲這樣，文學的各種形體，——詩歌，小

說，戲曲——不是起源都相同的，所以我們應該分別來研究。

詩歌，小說，戲曲當中，在中國戲曲是由詩歌演化出來的，雖然莫爾頓教授說，世界文學之發生先有歌舞，(Ballet Dance) 中國古代也儘有歌舞，(呂氏春秋：「三人摻牛尾，投足以歌八閔；」詩叙：「詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之，皆舞歌也，) 但真正戲曲之完成，還在宋元以後。故謂「詞者詩之餘，曲者詞之餘，」這就是說，由詩歌演化爲詞，由詞再衍爲曲。只有詩歌和小說是分支各自發展的。而最初則小說發源於神話，詩話發源於歌謠。

小說

神話是什麼？大概神話就是原始社會的人對於宇宙的猜想，原始人因爲

與神話

沒有智識，所以他們看着天空之渺茫，自然界的景色，峨嵋的高山，長逝

的流水，暴風烈雨，猛獸毒蛇，一切一切的形形色色。一切一切的動靜聲響，在他們都感覺駭異，都無法可以解釋；同時又爲求知的慾求所逼，因而造作了許多神話，如中國古代有「盤古開闢天地」的神話，西洋古代有「亞當夏娃」的神話，有

「光明之神與黑暗之神大戰」的種種神話，這種神話，後來衍爲小說。我們只要把元以後的小說翻來一看，差不多每一部小說開卷第一回便是；「話說，自從盤古開天地以來……」卽可以證明古代神話，便是後來小說的濫觴，紅樓夢，水滸傳號爲小說中的白眉，其中描寫也逼近寫實；而開卷第一回，一則托指靈石，一則托之魔妖，還不能離掉神話，——不過，現代的寫實小說已經不假托於神話了。

詩與歌謠
歌謠則是原始人拿來發抒情緒的，後來衍爲詩歌。

詩歌發生於小
說之先
我們知道詩歌是由歌謠進化來的，小說是從神話進化來的。在這裏，我們便不免要問，歌謠與神話發生的誰先誰後呢？這個問題，實在無法解答。不過我們雖則不知道歌謠與神話發生的先後，——這是沒用的計較——但我們却知這小說的發展，的確在詩歌發展了之後，這一點中國和西洋都是相同。我們又不免問：詩何以發生在小說之先呢？這自然有許多原因：

文學起源，韻文應在散文之先

文學起原，韻文爲先，這句話中西學者多如此主張。因爲韻文有動聽的音節，容易記憶。我們試把文學變遷的事實來證明：如詩，古代的詩歌都是有韻的，而近代則無韻詩很發達了，古代的書籍，如道德經，是發揮政治哲學的見解的，書經是講政治制度的，而都是韻文；散體文發達却是以後的事。又如戲曲也從有韻的歌舞劇漸變而爲散體劇，這種顯然的變化軌跡，便可以證實韻文發生於散文之先了，詩歌因爲有韻的緣故，因此發生於沒有韻的散文的小說之先。

從創作的難易上着眼

如果說到究竟，創作詩歌或者比創作小說更要難些；但在普通的意義上，詩歌的創作實在比小說輕便而容易點，（並不是說容易作好）一因詩歌篇幅很短，至少十幾字便夠了，而小說則不能太短至少總得有數百字以上；又因小說須有複雜的結構，人物的表演，背境的布置，異常繁複，而詩歌則不必如此。雖然詩歌也需要藝術的帮助，但赤裸裸地發乎天籟不加修飾的自然調子，也是詩所容許歡迎的。自然這種詩比小說爲易作的說法，不是古代人所及料，他們

決不是經過比較選擇之後，認爲作詩容易些而後作詩。最初他們也並不知道詩是什麼，應該如何作詩，他們只是寫出來是那樣，我們名牠爲詩吧了。可是古代人何以會作出來是詩呢？那是古代人沒有連續的思考力，沒有藝術的訓練，只有一片片的情緒的衝動，所以寫出來是詩，而不是小說。

神話 因小說發源於神話，後來則因人類智識的開發。宇宙人生問題成了哲學的玄學上的討論，於是那些淺陋的沒有論理的神話，便消衰了，這時小說發生的可能，沒有人類要求詩歌來發抒感情那樣的緊迫，故詩歌先發達了。

歷史 詩歌在實用方面：人類最初的歷史，只是由言語的傳說，並無文字的記載，而保存傳說，便於記憶，莫過於韻文；因此，詩歌被用爲最初的史詩。

歌謠發 從這幾點看，我們儘可以說：文學的起源，詩歌最先發生，而歌謠又爲詩歌的濫觴。但我們在這裏，更要進一層追問：文學何以會有？古代

何以會有歌謠發生？許多學者都如此說：藝術的起原，起原於人類有一種藝術的

衝動，藝術的衝動包括「遊戲衝動」和「實用衝動」，而近代學者則大都以為藝術的動機，基於自我表現衝動。這種說法，我們還不能完全同意。我們且不必拘拘於藝術的理論，但就文學最初的形式。歌謠發生上觀察：英國的肯特生（Kilson）說，「民歌（歌謠）作者並不因職業上的理由而創作，他唱歌因為他是不能不唱……」可見歌謠的創作，並不含有什麼實用的衝動，而「不能不唱」却是含被動的意義在內，並不像「遊戲衝動」和「自我表現衝動」是完全自動的自由創作。詩傳序曰：「人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，則言之所不能盡，而發於咨嗟詠歎之餘者，心有自然之音響節族而不能已焉，此詩之所由作也。」韓愈說：「凡物不得其平則鳴。」這也可見歌謠的發生，是由於不能不唱。我們試想無知的生物尚且「不得其平則鳴。」何況人類是感情的動物呢？更何況原始社會的人，他們沒有理知來調節感情，到了「不得其平」而「不能不唱」時，便自自然地唱起來鳴起來了。這

是證明歌謠之生，係由環境刺激而起的心理的自我表現，因為初民的智識淺陋，生命的不安全，各方面的刺激很多，到處可以引起心理表現的衝動，便發出而為歌謠。這是歌謠發生的理論。現在翻過來講中國歌謠發生的程序。

從文字的

記載上，去考察最初的歌謠；則伏羲時代即已有歌謠了

的記載
上考歌
謠的起
源

。楚辭大輶篇曾載，伏羲作駕辨曲；隨書樂志載，伏羲作網罟歌；又呂氏春秋載，古葛天氏之樂，三人摻牛尾投足以歌八闋，這都是最古的歌

謠。但這些歌謠已經失傳，僅存其名；而諸書所載，亦多嫌簡略，不足徵信。可是

我們正不必從文字記載上去考証歌謠的起源，因為歌謠發生遠在有文字之先，而文字能夠用來記載歌謠，又在文字發達之後。所以到了文字能夠記載歌謠時，有的歌謠已經忘了，而僅存其名，至於最古的歌謠，連名目都失傳了的，正不知凡幾呢！就是那些有題有辭保存着的古代歌謠也是幾轉流傳，由傳說抄下來的，不是本面目了，還有的後人就古題而造新辭，僞托為古歌謠，那更不足徵信了。

歌謠與
原始人
民的語
言

在這裏我們不妨有一個推測：原始人類的語言，便是歌謠。狹一點說，歌謠是原始人類的有韻節的語言。原來歌謠即是民歌。所謂歌自然是唱的，不是說的。但我們覺得原始人類也必和生物一樣，他們發出來的聲音與小鳥般同是用唱的，有抑揚的腔調。在這裏我們證實原始人類的語言與歌謠相近，又有兩點：（一）最初的語言是很有音節的，——言語由簡單而複雜，由發音的程序看來，越是古代，發音的部位一定越是簡單，最初的發音，只是破口而出沒有阻滯，即所謂自然之音，如「爹爹」媽媽」之類，多是雙聲疊韻，合自然的音節。又如擬物音，那也多是合音節的聲音，就是一般言語學者也是這麼推測：人類最初的語言，是表示情緒的聲音；反復吐出這種聲音，即成歌唱；由歌唱才有明晰的語言，亦可見原始人類的言語，也是很合音節。（二）最初的語言是表示情感的——語言的用處，自是表情達意發抒思想之用，惟原始人類最初沒有思想，（人類能有概念的思考力，是有了語言以後的事，）他們的意識，也是

由情感表示：看見大空只有驚歎，看着猛獸只有恐懼，看着同類只有親愛，看見死傷只有悲哀；由此種種情緒發爲聲音語言，也却是情感的表白。

從上面看，原始語言是：（一）表情的，（二）有音節的，而且是（三）歌唱的，這便是詩歌了。所以我說原始的語言便是歌謠。現在再把古代流傳下來的歌謠中，最古的一首擊壤歌抄出來，（此詩出帝王世紀疑有僞）

「日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食，帝力何有於我哉！」

這完全是一種說話的口吻，若是反覆念起來，便成歌唱。也可以證明古代的歌謠，即是那時的語言。只可惜當時沒有文字記載。有許多好歌謠都不能遺留下來，不免令人遺憾吧！

歌底

的

歌謠自發生一直到堯舜時，才有保存下來的，如堯時的擊壤歌，舜時的

歷史

南風歌，卿雲歌，元首歌，這些歌雖不必有何等真實性，不足全有徵信，

但歌謠到了堯舜時代總已經很發達，這是無可疑的。由堯舜一直到周朝，這時歌

謠的發達真是無以復加了，一部詩三百篇便是一代歌謠的大總集，歌謠發達到了周代，詩的形式也逐漸完成。我們讀詩三百篇裏面的詩，已經不是先前的歌謠那末簡單，只說話的口吻，而用藝術來表情了。鄭玄詩譜序說：「詩之興也，諒不於上皇之世？大庭，軒轅，逮於高辛，其時有亡，載籍亦蕪，書蔑云焉。虞書曰：詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，然則詩之道放於此乎？」

西。這種說法很遊移，（還有孔穎達氏謂神農時便有詩了，實是荒謬，）實際上「詩」的完成，是起於詩三百篇。文學到這時代真是一個光明燦爛的時代！總括這以前的文學作品，大概有兩個特點；（一）自由的，由民間自由去撰作，沒有定形，沒有格律的限制；（二）語體的，民間不懂文字，隨意作詩，便是當時的白話。這種自由的語體詩，很有價值，但不幸到了漢魏變而為格律的文言詩，詩歌便遭上一個大大的厄運。

我們已經知道詩的形式成立於周際，回頭來看小說，爲什麼小說在周代不但沒有完成，而且沒有發生？雖然到漢代，劉歆列小說爲十流之一，但那時的小說，我們還不能承認牠卽是小說，真正小說的完成，最早只能推到唐代。這裏便接着發生一個疑問：何以由歌謠衍爲詩，近在周代；而由神話衍爲小說，乃遠到唐代，中間隔絕千年呢？這是因爲歌謠是表白情緒的，情緒並不是跟時代一齊進化的東西，我們決不能說後人的情緒，比古人的情緒來得豐富，所以歌謠始終能保存着牠的價值，而由歌衍爲詩，也並沒有什麼大殊異，不過藝術上的進步，形體比較整齊而已。

神話之

衍爲

小說：

神話則爲初民時代的理知產物，雖然那時代人的理知幼稚得可笑。

而理知這樣東西是跟着時代進化的，一代演進一代，尤其是大古時代那種粗陋荒謬的理知見解，什麼「盤公開天，盤母闢地」的神話，到後來一錢不值了。因爲人類自從有了語言，概念的思考力發達；自從有了文字，能夠保存一切的智

識經驗，於是理知方面起了長足的進步，由神話變爲人話，神秘的宇宙問題，乃成爲哲學上的討論。而神話因以蛻化，不能繼續發展了，自無卽行衍爲小說之可能。可是到了唐宋，小說忽又劈空發達起來，這又是什麼緣故？這個問題很難答覆，我有兩個推測：

一，詩歌
係情緒的
文學：

在詩歌裏，可以把作者的情緒儘量地表達出來，這是詩的特色。古代的人只有渾然的情緒，什麼思想和想像都很缺乏，所以詩歌爲最適宜表現的工具。可是等到人類跟着時代進化後，不但情

緒的活動變複雜了，還有了很高越的想像力，和豐偉的思想，要把思想，情緒，想像三者捉在一塊表現出來，這却不是詩歌的長處；至於描寫繁複的事宜，人物個性的表出，這更是詩歌所難能的了。在這個當兒，小說乃應運而生，做詩所不能做的事——描寫事實，表演個性。中國的小說所以發生於唐代，這是因詩歌到了唐代，已經不能適應作者心理的繁複的活動，不能完全佔有文學的地位，又須

別種文學形體，小說，摻入來支持文學的局面了。

二，小說

這是從形體上說話，因為形體比較複雜些，蘊釀的時代必須長

比較詩歌
是更複雜
的藝術

久些。所以在周代，詩歌可以成立了，而小說還沒有產生。到漢

的醞釀熟了，始有短篇小說；至明清才有長篇小說。

小說的

除了上面的兩個推測，我還認為小說是補歷史的缺陷而發生，中國自

歷史

功用：有歷史以來，如史記，如漢書，如後漢書，三國志，隋書，這些都是大

部頭的歷史：也都只是皇帝貴族們的歷史，與平民毫不發生關係。也可以說這些

類的歷史，都是孔家思想籠罩下的迂腐史，真是一點邪佞俗事都沒有記載，於是

留下大部分的史料，很有價值的，值得記載的史料，——平民的史料，社會的史

料，——為正史所屏棄的，只好讓小說來記載了。即所謂「街談巷語，道聽塗說」

者是也。我們試看漢武內傳，飛燕外傳，雜事秘辛，高力士傳，長恨歌傳，虬髯

客傳，枕中記，宣和遺事……這些書都含歷史小說的意味，這便證明小說的發生，實發生於補歷史的缺陷。即後來明清小說之發達，而水滸傳，西遊記之類，描寫的事實荒誕絕倫，而在歷史上總是有可徵信的，可見小說與歷史的關係了。

小說的發源已有上說，至於戲曲的發生，則更在後面，至元代才發展，這是因戲曲乃綜合的藝術，比小說更繁複，需要更長久的醞釀時代。

第三章 詩三百篇

講了文學的起源，還裏便講詩三百篇——詩經了。本來詩並不是「經」，只因孔子極推重詩，後人乃因孔子之故，很橫蠻地在詩的下面加上一個灰色的「經」字。其實，孔子也並沒有認詩為經的意思呢。詩本來是很有價值的，自從「詩」和「經」綴成一個詞後，加上後人許多灰色解釋，詩已經不可讀了，不是「詩」而是「經」了。我們現在從「經」的壓迫之下，恢復「詩」的自由，故不名為

詩經，卽以篇數名，爲詩三百篇。

爲什麼

一般的文學史家講中國文學，大概總要從太古講起，或從黃帝講起，以

從三百篇講起

黃帝時代爲有文學史的分野。因爲黃帝以後有文字可徵，堪稱爲信史了。

文學史的斷代便自此始。但是以我的偏見，則以爲講中國文學史，應該從三百篇講起，不必遠溯遠代。我的理由是：

黃帝時代雖然有了文字，但那時的文不過初具雛形，還不能拿來記載文學，是很顯然的。所以不但黃帝以前的歌謠，已經亡掉，卽黃帝以後至於堯舜的歌謠也只剩下幾個傳說的名目，沒有內容記載留傳下來。雖則堯時有擊壤歌，舜時有南風歌之類，還保存着，但是那又何足徵信呢？卽總括堯舜以後三百篇以前的歌謠，留存下來的，也是很少數。而這很少數的歌謠，也不必是可靠的，至少也經過後人的潤飾。那末，與其我們根據這一點不可靠的歌謠，而敘述一期上古文學史，失掉信史的價值；則不如直截了當從詩三百篇講起。

文心彫龍明詩篇說：「至堯有大唐之歌，舜造南風之詩，觀其二文，辭達而已，……自商暨周，雅頌圓備，四始彪炳，六義環深，……」可見真正文學的完成，最早只能算三百篇。

因此，我認定講中國文學史應該從純文學講起——從三百篇講。而把三百篇以前的歌謠，不可靠的歌謠，一概放在文學的起源一章。一方面于古歌謠取存疑的態度，一方面以示別于純文學；又以表出中國古代文學進化的淵源。

孔子

刪詩的事，孔子自己並沒有說過，最初是太史公說的。史記孔子世家說

論

：「孔子語魯太師，吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。古者詩三千

餘篇，及至孔子，去其重，取可施于禮樂，上采契稷，中述殷周之盛，至幽厲之缺，始于衽席，故曰關雎之亂，以為風始，鹿鳴為小雅始，文王為大雅始，清廟為頌始。三百五篇孔子皆絃歌之，以求合詔武雅頌之音。禮樂自此可得而述，以備王道，成六藝」，後人即根據史記所說，以為詩是孔子所刪，但後來有許多經學家

，如鄭樵，崔述輩，都懷疑『孔子刪詩』不是事實，江永則直指『此史遷之妄說』！他們都提出許多反証的理由，很值得討論；雖然在我們看來，他們的理由都不很充分，如崔述在他著的讀風偶識所說：

(一)『孔子刪詩孰言之？孔子未嘗自言之也；史記言之耳，……孔子曰：誦詩三百，是詩只有三百，孔子未嘗刪也，學者不信孔子所自言，而信他人之言；甚矣其可怪也！』

這裏崔述所說，只逞筆鋒，並無反証確據。雖然孔子自己沒說過刪詩，却是史記所載的。史記誠然有些地步不可靠，但在此處，若是沒有證據證明史記的錯誤，則『孔子刪詩』的決案還是仍然成立的。因為『孔子未嘗自言刪詩』，「此說只見史記」，兩個前提，決不能得出『孔子未嘗刪詩』的結論來。至于引『孔子曰：誦詩三百』，則又安知這不是說已經刪過的「詩三百」呢？鄭樵又說：

(二)「按書傳所引之詩，見在者多，亡逸者少；則夫子之所錄，不容十去其

這個反証也很容易解說；我們知道中國文學進化到了周代，已經是很發展了。楚國在當時還是荆蠻之地，未開化之邦，而到沒好久以後，便有楚辭那麼偉大的作品出現，可見在詩三百篇時代的荆楚，文學也開始發展了，何況中原本是文物之邦呢？更何況詩歌本係平民的文學隨口即能唱出來呢？據我們的理想，以周大史那樣連「淫聲」都采的眼光去采列國的歌謠，采到三千多篇，這並不是不可能的。即使讓一步，承認詩本只有三百篇，那末，三百篇內除雅頌外，國風只有一百六十篇，而謂在文學很發達的周代，「周大史官采詩近五百年，當時有一千八百國」，連淫風一起，只能采到三百篇，這豈不是更無法解釋嗎？所以我們與其說古詩本只有三百篇，毋寧說古詩有三千多篇實更合理。至于說，「書傳所引之詩，見在者多，亡逸者少」，則可以說書傳所引之詩，都係孔子所認為「無邪」者，故未被刪節，並且從「亡逸者少」一句，至少可以證明詩有亡逸，至少可

以證明孔子刪詩是事實！

而且在另一方面看來，「孔子刪詩」決是必然的事實，原來孔子是極推崇詩的人，他說：「詩三百一言以蔽之，『思無邪』」，他又說：「不學詩無以言」，又說：「興於詩」他在考他兒子的功課，也是問「學詩乎」。他有時誇獎他的弟子，也是說：「賜也，始可與言詩已矣」，孔子既然這麼推崇詩，但詩有許多雜出於平民百姓之手，未必處處都合於孔子所推崇的「思無邪」，一定有許多夠不上孔老夫人的法眼，於是孔老夫子便拿他自己的詩的見解，把「思無邪」的詩大刪特刪了去許多了，史遷也說過，孔子刪詩是，（一）去其重，（二）取可施於禮樂，（三）孔子皆絃歌之，以求合於韶武雅頌之音，那末，十去其九，也不爲過哩。說到這裏又有人要詰問問：

（二）「孔子刪詩，十去其九；何以獨存鄭衛淫風」？

這倒要問問孔子自家吧。據我看來，孔子倒未必看鄭風衛風當作不道德的淫

詩，因為孔子曾經說過，詩三百篇，「思無邪」，那末，在「思無邪」的大前提之下，決不能還有什麼淫詩，雖然孔子也說過「鄭聲淫」，但這裏所謂淫，未必即是指淫亂之淫，即讓我們退步承認所謂鄭聲淫，是指淫亂。那末，顧亭林有一個最好的解釋：

「孔子刪詩，所以存列國之風也，有善有不善，兼而陳之，……正以二者之並存，故可以觀，可以聽，……是以桑中之篇，湊洧之作，夫子不刪，志淫風也，……淫奔之詩，錄之不一而足者，所以志其風之甚也，……選其辭，比其音，去其煩且濫者，此孔子之所謂刪也。後之拘儒，不達此旨，乃謂淫奔之作，不當錄於聖人之經；是何異唐太子宏謂商臣弑君，不當載於春秋之策乎」。

總之，古詩既不止三百篇，則無論三千篇，三萬篇或四五百篇，當然是孔子刪存的，不必追問何以不刪淫風，——其實，像孔老夫子高興時，還要去見南子；難道孔子高興時，把鄭衛風保留下來，就必不是事實嗎？

由上的討論，可知三百篇的確是孔子刪存的，我們雖則不贊成孔氏此舉，但刪詩却是事實，無容掩晦。

三百篇

詩序說：「詩有六義，一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，

的分類

六曰頌。」這是講詩的分類。風，雅，頌是依詩的性質分類；賦，比，

興是依詩的體製分類。詩三百篇的排列，是依風，雅，頌分類。但風，雅，頌是

怎樣分別的？這就很難解說了，歷來學者聚訟紛紜，但多妄說。如詩序上說：「

上以風化下，下以風刺上」，居然把風看作「化下刺上」的一種應用物。鄭樵說：

「風是平民婦女之言，雅是朝庭大夫之作」這也不免牽強，實際上，風裏面也儘有

貴族大夫的作品；而雅裏也未嘗無平民之言。還有些人說風、雅、頌應該是南、

雅、頌，解說不一。我們對於這種種解說，只好存疑。而風、雅、頌究竟應該解

釋才對，也且按下不討論牠。其實這都是幾個死了的名詞，還值得什麼討論？

講到詩三百篇的排列，却也有值得注意的地方。大概的排列，分兩種方式。

(一)是橫的排列，——國風的排列如此。這種排列，把一國一國的各放在一起；可以看出各國文獨具的特色；把一國和一國分開，可以比較各國文學的異同(二)縱的排列，——雅頌的排列如此。這是緣着時代排列的，從古公亶父，文王一直到厲王幽王。由此可以看出時代文學的變遷演化。這兩種排列法，都是很有意義的。

現在我們搬開風雅頌賦比興不說，進一步來研究詩三百篇的分類。我們最好根據詩三百篇所描寫的對象，依性質排列出來，分成若干類。據我的私意，可以分成五類；類列如下：

一，性

這一類的詩，在詩三百篇裏面占最多；但從來埋在灰色的「注」，

愛詩：

「疏」底下，失掉了真意，現在略為鈎稽出來，可分許多項：(甲)描

寫求愛的：野有死麕，標有梅……(乙)描寫戀愛的：桑中，東方之日……(丙)描

寫結婚的：桃之夭夭，何彼穠矣……(丁)描寫相思的：卷耳，汝墳，東門之蟬，

兼葭，采葛（戊）描寫貼贈的：靜女其姝，木瓜……（己）描寫失戀的：氓……（庚）

描寫單戀的；有女同車，出其東門，野有蔓……（辛）描寫拒愛的：行露，匏有苦

葉……（寅）描寫隱愛的：將仲子，大車……（癸）描寫性愛：君子，陽陽風雨，女

曰鷄鳴，籜分……

二，別 這一類的描寫如……（甲）描寫戍征的：采薇，擊鼓……（乙）描寫

思詩：久成的：伯兮，東山……（丙描寫）思夫的：君子，於役……（丁）描

寫思親的：河廣，陟岵，渭陽……（戊）描寫思鄉國的：泉水，載馳，竹竿，式微

……（己）描寫思賢的：丘中有麻，遵大路，鷄鳴……（庚）描寫送別的：燕于飛

……（辛）描寫歸甯的：葛覃……

三，傷 這一類的描寫如（甲）描寫自悼的：北門，日月，終風……（乙）描

悼詩：寫悼祖國的：黍稷，中谷有穠……（丙）描寫悼時際的兔爰，北門……

……（丁）描寫閨怨的：柏舟，綠衣，谷風……（戊）描寫悼亡的：黃良，二子乘舟……

四，諷刺詩：

這一類的描寫如：(甲)描寫刺國君的：祈父，黃鳥，十月之交：

(乙)描寫刺朝廷官吏的：大車，羔裘……(丙)描寫刺貴族婦女的

：敝笱，鶉之奔奔……(丁)描寫刺時際的：蹇裳，澤陂，相鼠……(戊)描寫箴戒

的：碩鼠……

五，宴頌詩：

這一類的描寫如：(甲)頌美國君的：緇衣，小戎，靈台……(乙)

美貴族的：破斧，伐柯，甘棠……(丙)朝廷宴會的，鹿鳴，湛露：

(丁)通常宴會的：伐木，棠棣，南有嘉魚……(戊)頌物德的：魚麗，騶虞……

(己)田獵的：車攻，吉日……(庚)祀祖宗的：下武，文王……(辛)祀天地社稷：

訪落，雲漢……

這種分類，自然是很疎忽的，或不免有錯誤。但大概詩三百篇的詩，都可以

照類列項出來。這麼一來，詩三百篇的內容也越發顯然明白了。我很希望有人把

詩三百篇描寫的對象排比起來，作一個詳細精確的分類。

詩三百 無論什麼文學，總不能逃掉「時」「空」這兩樣法寶的限制；論無何種文
篇的社 會背境 學，總不能憑空產生出來，必有牠產生的淵源。詩三百篇又何獨不然。
除掉那些「雅」，只是貴族們的手勢戲，和那些「頌」只是廟堂的裝飾品外，一百六
十篇國風都是普遍社會的產兒了。我們現在並不是有什麼野心，想從三百篇裏面
去發掘古代的社會思想。我們所要說的是有那樣的社會背境，才產生詩三百篇那樣
的文學作品，以表明詩並不是憑空發生的，自有淵源，自有背境。現在往下說吧

(一) 一般的 時代的共相 一百六十篇國風，大概都是周末春秋時代的
產物。本來周朝在文武成康時代，禮樂政教制度文物，都是值得大書特書的；但
不幸一傳再傳傳到那些不肖的子孫厲王，幽王輩，把祖家艱難創業的天下弄得一
個稀糟，平王遷都以後，周室更是衰弱了。諸侯漸漸地強大起來，互相攻擊，聯
絡，那裏還把周王放在眼底呢？這時一方面因為周室的衰頹，弱國的被滅亡，戰

爭的頻起，社會上越呈紛亂現象；而周公制下來的禮樂政教，階級制度，因時代的變遷，到這時候已經有些照顧不來，不復能維繫人心。於是社會思想便起了大的變動，解放，由束縛的變為自由的，由制度的變為放任的，於此我們可以看出當時代有幾種特徵：

- (1) 政治混亂，國君無道；
 - (2) 戰爭頻起，士卒苦征；
 - (3) 社會混亂，人民思想行動自由。
- 由這三種現象，在文藝上表現出來的反動：

- (1) 諷刺詩警戒詩——由上(一)
- (2) 戍征詩閨怨詩——由上(二)
- (3) 戀愛詩傷悼詩——由上(三)

在專制時代，君王挾有特殊勢力可以支配操縱一切，人民自然很重視他。若

是君王無道，人民也是沒有法子，只好假托於物，做做諷刺的詩，抒抒自己的氣憤吧了。有的胆子大一點，便做出帶反抗性的警戒詩來。至于戰爭兵事，那自然更不是人民所願意的，男人戰死，久戍不歸，更足以引少婦閨怨，塞邊離愁。戀愛則是兩性間原來的本能，禮法既然破壞，人民自然自由戀愛，自由性交起來了。

(二)特殊的——地域的差異——以上講了詩的一般的社會背境，時代的共相。但在時代的共相之下，又未免有大同小異之處，這就是因地域的關係了。如其我們疑問鄭風與周南何以完全不同？何以周南與王風亦異？這個疑問只好拿地域習慣來解釋：

(1) 漢匡衡說：「國風之詩，周南召南被聖王之化深，故篤於行而廉于色，鄭伯好勇，而國人暴虎；秦穆貴信，而士多從死；陳夫人好巫，而民淫祀，晉侯好儉，而民畜聚。……」

(2) 漢書地理誌記鄭地說：「……山居谷汲，土狹而險，男女亟聚會，故其俗淫，……」

(3) 自虎通說：「……鄭國人民山居俗淳，男女錯雜，爲鄭聲以相悅懌，……」

(4) 詩譜說：「陳齊……其封域在禹貢豫州之東，其地廣平，無名山大澤，西望外方，東不及明豬，大姬無子，好現禱祈鬼神歌舞之樂，民俗化而爲之，五世至幽公。當厲王時，政衰，大夫淫荒，所爲無度，國人傷而刺之。……」

(5) 漢書地理誌記秦地：「……昔后稷封釐，公劉處豳。大王徙郊，文王作鄠，武王治鎬，其民有先王遺風，好稼穡，務本業；故豳詩言農桑衣食之本甚備。……」

(6) 漢書地理誌記衛：「……河內本殷之舊都，周既滅殷，分其畿內爲三國，詩風邶庸衛是也。……故邶庸衛三國之詩，相與同風。邶詩曰：『在浚之下，」

『庸曰：『在淩之郊，』又曰：『亦流於淇』，『河水洋洋』，『庸曰：『送我淇上』，『在彼中河』，『衛曰：『瞻彼淇奧』，『河水洋洋』……』

(7) 記陳俗「……陳國今淮陽之地……婦人尊貴，好祭祀，用史巫，故其俗好巫鬼，……陳詩曰：『坎其擊鼓，宛丘之下，亡夏亡冬，值其露羽』，『此其風也』。

(8) 記齊地：「……以封師尚父，是為太公，詩風齊國是也，臨菑名營丘，故齊詩曰：『子之營兮，遭我虜曠之間兮』；又曰：『竣我於著乎而』；此亦其舒緩之體也，……」

(9) 記衛：「……衛地有桑間濮上之阻，男女亦亟聚會，聲邊生焉，故俗稱鄭衛之音……」

(10) 記唐魏：「……河東土地平易，有鹽鐵之饒，詩風唐魏之國也。……其民有先王遺教，君子深思，小人儉陋，故唐詩蟋蟀，山樞，葛生之篇曰：『今我』

不樂，日月其邁』，『宛其死矣，它人是媼』，『百歲之後，歸於其居。』，皆思
奢儉之中，念死生之慮」。

因為各個地域的傳說習俗不同，因此，各國的國風也因之而異。

詩三百
篇的藝

術：

文學作品的欣賞，實在只能憑藉直覺。因為藝術的美是統一的，
是整個的，不是分析的。証之詩三百篇信然。如周南野有死麕（描

寫戀愛的詩）！

「野有死麕，白茅包之；有女懷春，吉士誘之。」

林有樸櫨，野有死鹿，白茅純束；有女如玉。

野而脫脫兮！無感我蛻兮！無使尫也吠！」

召南標有梅（描寫女性求愛的詩）：

「標有梅。其實七兮！求我庶士，迨其吉兮！」

「標有梅，其實三分！求我庶士，迨其今兮！」

「標有梅，頌筐壁之！求我庶士，迨其謂之！」

鄭風籟兮（描寫兩性愛的詩）：

「籟兮！籟兮！風其吹女！叔兮！伯兮！倡予我女。」

「籟兮！籟兮！風其漂女！叔兮！伯兮！倡予要女。」

這麼一類的詩，我們如其不帶着灰色的「詩經」的眼鏡來讀牠們，那末讀後一定覺得這幾首詩裏面滿貯着「急切的熱情的愛」，「天真爛漫的愛」，是幾首很好的詩。然而這也只能憑了各人的直覺去領會欣賞。所以我在這裏，也只說到詩三百篇形式上的藝術特徵：

一，句
之長短
不定

詩三百篇大體都是四言，但也不限於四言，自二言以至五言，八言，九言長短不定，列爲下表。

二言

祈父，肇煙

六言

我姑酌彼金罍

三言	螽斯雨 振振露	七言	交交黃鳥止於桑
四言	關關雎鳩	八言	十月蟋蟀入我牀下
五言	誰謂雀無角	九言	洞酌彼行潦挹彼注茲

二，用韻沒有規則

詩之作，「發乎天籟，出於自然」，自然用韻不齊。有全首每句一韻，中間不換韻的，如終風且暴，有每句一韻，中間換韻的，如式微式微不胡歸；有隔句用韻，中間不換韻的，如野有死麕；有隔句用韻，中間換韻的，如習習谷風；有雜韻的，如汎彼柏舟；也有無韻的，如周頌裏面的清廟，

維天之命，昊天有成命，時邁諸篇是。總之，詩三百篇對於用韻是不拘定的。

三，旋

三百篇裏面，往往有許多重複的意思，迴環的語句。這是往復詠律的作，歎表示纏悱綿惻，加重語氣的作用。故有全篇中每節意思都相同，

餅。不過中間略易數字。這種例子很多，如桃之夭夭，螽斯羽，南有樛木都是。還有幾種例，一種是用一個句子貫徹全篇，如采芣苢一詩，每節第一句第三句都用「采采芣苢」一句又有每節的後半節，用同樣的句子的，如漢廣一詩，每後半節都嵌入「漢之廣矣，不可泳思，江之永矣，不可方思」四句；又每節的第一句第三句相同的，如南有樛木，這類的例也很多；還有每節僅首句疊的，如綠衣月諸，其餘疊字疊意疊句，例子很多，不贅說了。

四，比
興的作
用

比就是比喻，興就是因物起興，二者很難分得清楚；但也不必去怎樣分清。因為作詩的人對於一種意境，不能白描出來；有一種情緒，不能直寫出來；只好借物爲喻。比是用暗示方法，全篇以物喻事，如采芣苢之類，興只是借物發端，往後便直抒明示出來了，如關雎之類是；這是詩的二義。這上四種，是詩形式上可述之點；也却是詩的藝術特點。

詩三百

詩三百篇，自產生以來，至於現在遭了很不少的大厄小劫；這真是

篇的厄
運 三百篇的大不幸呢！只就大體說起來，三百篇至少遭了四大厄運：

立論
孔子解

有一次，孔子的門生子貢問孔子：「貧而無諂，富而無驕，何如？」

詩經

孔子說：「可也，未若貧而樂，富而好禮者也。」子貢便恍然大悟

悟，說：「詩云，如切，如磋，如琢，如磨，其斯之謂歟！」孔子便說，對啦！

「賜也，始可與言詩已矣；告諸往而知來者」。又是一次，子夏問孔子：「巧笑

倩兮，美目盼兮，素以爲徇兮；何謂也？」孔子說：「繪事後素」。子夏又恍然大悟

悟：「禮後乎」？孔子又說：對啦！「起予者，商也；始可與言詩已矣」。咳！百

數十篇國風，只不過是那些小百姓平民興頭到時，隨手拈來的幾句唱白，那裏值

得孔老夫子那樣說得神秘呢？「至聖先師」的孔夫子，還這麼曲解詩，那些「至聖

先師孔子」底下的人物，更不用說了。

漢儒尊

本來孔子也只說過「詩三百」；而沒有說過「詩經」。偏偏漢儒居

經

然會捧角，硬把詩列爲五經之一。在表面上，似乎是詩的光榮；但

是在「詩經」的大前提之下，還有什麼詩可說呢？至多不過給詩加上幾層經解吧了！

毛公作

毛公給三百篇加上許多灰色的序，不是說這篇是刺幽王，便是說

序

那篇是讚美周公；不是美文王后妃之德，却是刺君淫亂之詩；彷彿

那時小百姓作詩，都是有所爲而爲的；彷彿每篇都是有高深的意義，重大的作用的；彷彿三百篇都是爲貴族而作的。這真是糊塗極了！難道平民真不會替自己呼喊，只慣替貴族們作留聲機嗎？原來詩是言志的，我們只少可以說，百六十篇國風都是作者心靈的自白，作者生活的影像；雖然有一部分是刺美貴族的。但自從毛公作上灰色的序，鄭元又加上灰色的箋，還有什麼疏；於是詩三百篇乃變成「毛詩」，「鄭詩」，而不是「詩」了。（本來詩有三家，但毛序獨傳，故只就毛詩立論。）

朱熹作

朱熹攻擊毛詩，原是很對的；但他却上了孔子的大當，朱熹聽了

〔注〕孔子說「鄭聲淫」，於是不分皂白，只要鄭風可以牽涉到與男女略有關係的，便大書特書曰，「此女淫奔之詩」，其實鄭風也不完全是戀愛的詩，孔子之言，實不足徵信。又觀朱注的開宗明義第一章，對於關雎，也照例說「此後妃之德也」，這大概也是迷信孔子的話的緣故。其實，這倒是首顯著的戀愛詩，朱熹如此顛倒其注，罪也不赦！

已上「解詩」，「尊經」，「作序」，「作注」是詩三百篇的四大厄運。災梨禍棗數千年！至於那些小阨小劫，還多的很呢，這裏也不列舉了。

第四章 屈原與楚辭

(一)

詩三百篇與楚辭的確是中國古代兩部偉大的文學作品。也却是中國文
篇與學史上兩部偉大的作品。後世文學的模仿，不是模仿詩三百篇，便是模

楚辭仿楚辭；後世文學的指歸，不是歸於詩三百篇，便是歸於楚辭。雖然後世也有許多創造的文學，但是那一篇文學，那一種文體，不受詩與楚辭的影響？雖然後世的文學，隨時變遷，但儘管變遷，總不能不以詩與楚辭爲源流。任何後世偉大的作家，也決沒有變出詩與楚辭的關係。於此，可見詩與楚辭的實在偉大了。現在我把這兩部作品比較一下，得其異同數點：

一，就地域分心，代表南方民族性的文學。詩是以黃河爲中心，代表北方民族性的文學；楚辭是以長江爲中

二，就時代分時代的產物。詩是征伐時代（弱政府時代）的產物，楚辭是混戰時代（無政府

三，就作者分詩大體說來。可算是平民的作品；而楚辭則爲貴族的作品。

四，就作品比較。詩三百篇只有百六十篇國風算好作品，其餘雅頌都是貴族底死文學；楚辭則以屈原所作是創造文學，其餘擬作，都是模仿的死文學。

此外，則詩與楚辭，在內容思想上，有一個大大的差異，便是：

楚辭富浪

自然，詩三百篇也都是主觀的抒情，不能算是近代所謂客觀的

漫性，詩

寫實；但詩裏面的確是寫的實感，並且都是樸素的描寫。如采采

則有寫實

的意味

芣苢，全篇係卽事；其餘戀愛抒情之作，也多係卽景卽事，抒發

實感的情緒，決沒有過浪漫的思想。至於楚辭，尤其是離騷幾篇，什麼「吾令帝
關開關兮，」「留有虞之二姚；」又如遠游，天問之類，真是浪漫到了極度！詩
篇中雖也有很多的忤時憤俗之言，如「碩鼠！碩鼠！無食我黍！」總算是憤極了，
却還是實寫。至屈原放逐後之作品，恨天恨人，胡思亂想，那真浪漫得利害呢？
這是講詩與楚辭的異點，再則講到楚辭的文體。我以爲：

楚辭是

楚辭明明是賦，何以說是詩呢？原來詩有六義；賦比興是詩的三

詩的體

義。這是依詩的體製而分的，在前面曾經說過了。三百篇裏面，賦

裁

比興都有的，但詩依然是詩；楚辭雖係賦體，但賦只是詩的一種體裁，不能卽說

楚辭是賦。班固說：「賦，古詩之流也」。他是說，賦是從時詩蛻化來的，後來詩賦便成兩體。但實在，詩與賦在形式上內容上都沒有根本的差異；尤其像屈原那樣的作品，不能說牠是賦，而應該說是詩，比較妥當些。在形式上，我們也只能看出楚辭比三百篇更爲自由些；在組織上，我們只能說楚辭比三百篇更爲錯綜複雜些。這是詩的藝術進步了。那末我們說詩的進化，是由三百篇進爲楚辭，允稱恰當。

現在我們認定楚辭只是詩，往下研究楚辭吧。

(一)

講到楚辭，從來的學者每好拿楚辭來附會五經與三百篇；如王逸說：

楚辭與五經及三百篇

「屈原獨依詩人之義，而作離騷，上以諷諫，下以自慰。……夫離騷之

文，依托五經，以立義焉。『帝高陽之苗裔』，則『厥初生民，實惟姜嫄』也；『紉秋蘭以爲佩』，則『將翺將翔，佩玉瓊瑤』也；『夕攬洲之宿莽』，則『易潛龍勿用』也……博遠矣！」

這是拿楚辭附會五經。文心彫龍上說：

「……其陳堯舜之耿介，稱湯武之祇敬，典誥之體也；譏桀紂之猖披，傷羿澆之顛隕，規諷之旨也；虬龍以喻君子，雲蜺以譬讒邪，比興之義也；每一顧而掩涕，歎君門之九重，忠怨之辭也，觀茲四同于風雅者也。……」

這是拿楚辭以附會詩三百篇。這麼看來，似乎楚辭至少也是受詩三百篇的影響才產生的了，然而不然！

南方思想
與北方思想
不同

詩三百篇雖然發生在楚辭前面，但詩三百篇是孔子編輯的，同時代，南方已有老子那樣偉大的思想，與代表北方的孔氏思想顯然不同。那末，屈原在南方思想薰陶之下，是否歡迎接受北方思想所產生的文藝

？這很明瞭——猶之孔子編詩，不錄南方歌謠一樣。

平民作品
與貴族作
品不同

三百篇除一些雅頌外，皆係平民作品。屈原係皇室貴族，又是抱大才氣而極自負的人，是否甘屑去學他人？三百篇是否能限制

倒他？這也很明瞭。

並且從前面所說的詩與楚辭的不同點，楚辭富浪漫性，詩三百篇則只抒寫實感有寫實的意味看來，詩與楚辭，截然兩物，並無彼影此響的線索可尋。然則楚辭是怎樣產生的呢？

楚辭

我們知道和詩三百篇的同一時代，南方已經有不少的歌謠；只要從古

來源

書佚藉上去搜計一下，至少可得幾十首。這些作品，縱然不頂靠得住，

總可以證明那時代楚國文藝已悉發達了，那末，與其把楚辭來源歸之北方的三百篇，毋甯把楚辭的來源歸之楚國自己的古歌謠更為恰當。這種說法，要是稍懂文學進化觀念的人，沒有不這麼主張的。

楚辭以前的南方文學，已經無法搜集來作研究，這是令我們很失望的。但只

就楚辭拿來研究一下，即可以得一個很有系統的排列，這個排列，依胡適在他的

讀楚辭（讀書雜誌二點）裏面的見解，應該這樣排列：

(1) 最古的南方民族文學，九歌

(2) 稍晚——屈原——離騷九章一部分

(3) 屈原同時稍後——招魂

(4) 稍後——楚亡後——卜居漁文

(5) 漢人作的——大招遠遊九章一部分

楚辭的
先驅： 這個排列，或不免有錯誤。而把九歌定為楚辭以前的文學，可以看出

楚辭進化的痕跡，表明屈騷不是劈空的產生，這是很可相信的。其實，

說九歌非屈原作，不始于胡適，宋朝的朱熹即有此意了，他說：

「昔楚南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祀，必使巫覡作樂歌舞以娛神；

蠻荆陋俗，而其陰陽人鬼之間，又或不能無褻慢淫荒之雜。原既放逐，見而

感之，故頗為更定其詞，去其泰甚。……」

朱熹既知道九歌不是屈原作的，何以又說九歌是屈原改的？原來是朱熹是要

把九歌附會一些「以寄忠君愛國眷戀不忘之意」上去；這是朱熹的偏見，我們現在只定爲祀神樂歌——九歌的一部分，是祀神樂歌，其餘有幾篇是抒情詩。

九歌的時代，大概也不能過早于屈原，至早亦當在周末時代。周末以前，楚國還是荆蠻，尙無文化可言，到周末，楚國才強大起來，與中原文化相接觸；在思想方面，已發生老子那些的人物，則在文藝方面，多少也受了北方的波動影響：

九歌或者在這時產生。即從藝術上的造詣着，九歌已經不是古代歌謠那末簡單，也許可以說比三百篇更是進化的藝術；因爲九歌已經不像三百篇專寫實感，篇中已夾上許多想像分子了，所以九歌決不會發生過早，而與屈原的作品連成一綫索。

九歌是屈騷的先驅，我們讀了九歌，立刻就可以看出九歌與屈作很有相同的地方。九歌裏面，除東君，雷中君幾篇僅只描寫實感，沒有什麼意思外，其餘幾篇都表現出很強的想像力，並且描寫也有很婉轉，很美的地方，這自然是屈原的拿手戲。但在九歌已發其端，如九歌大司命有，「……令飄風兮先驅，使凍雨兮

灑塵」，便引出離騷幾大段喊神呼鬼的話；九歌山鬼幾句「雷噴噴兮雨冥冥，猿啾啾兮夜鳴；風颯颯兮木蕭蕭……」具體寫實的疊字，便引出悲回風的許多抽象的疊韻描寫；這明明是離騷各篇從九歌演進出來的。

(三)

屈原是楚辭的創造者，屈作諸篇，是楚辭裏面最好的作品；因此我們研究楚辭，必須研究屈原及其作品。

屈原

略傳

史記屈原列傳：「屈原者，名平，楚之同姓也」，元和姓纂：「楚武

王子瑕，食采于屈，因氏焉，後有屈重，屈蕩，屈建，屈平名；並其後」。這

位中國文學的老祖宗（梁任公館）的生世，我們能夠知道的，就僅只此了。關於屈原的家庭，我們至多只知道他有一個姊，（？）至於他的父母兄弟，載籍已無可考，

屈原在他的作品裏也沒有說過；這是很奇怪的。或者他的父母，老早死了，也沒有兄弟妹妹，除了一個姊以外，所以自小時候來，便養成一種孑然獨立，悲時憤

俗的思想。

屈原是一個詩人，同時又是一個政治家。因為他皇室貴族，早年便做了官，後來做到「三閭大夫」「左徒」的高位，「入則與子圖謀國事，以出號令，出則接遇賓客，應對諸侯」，聲勢何等嚇嚇！後來因為造「憲令」的緣故，被讒見疎。最後，還使過齊國，這是屈原政治生涯的最後一幕，從此便沒有做官了。然而屈原却委實不能忘情于政治，他作了許多詩，很明顯地表示他對於懷王不復用他的怨望——以至于飲恨而死。

屈原的思想與藝術
現在回過頭來看屈原的作品。屈原的作品，據漢書藝文志所說，有二十五篇；但現在可靠的作品，只有離騷九章，天問十餘篇，其餘都只好存疑吧了。屈原的作品雖然很少，但只就離騷九章，天問幾篇，便可縱觀屈原思想的全部和藝術上的成功。

梁任公說：「屈原腦中含有兩種矛盾原素，一種是極高寒的理想，一種是極熱」

烈的感情」。誠然，屈原一方面要戀愛社會，但社會却是極腐敗的，他看了很不過意；「長大息以掩涕兮，哀民生之多艱」！社會腐敗，當然是國君的罪過，所以他又「怨靈修之浩蕩兮，終不察夫民心」！因此，他抱着改造社會的宏願，想把國家弄好，「豈予身之憚殃兮，恐星與之敗績」！原來屈原是一股熱情，對於他戀愛的社會，戀愛的國家致他的力。但是，像屈原那樣「高余冠之岌岌兮，長余佩之陸離。芳與澤其雜揉兮，惟昭質其猶未虧，」人生各有所樂兮，余獨好修以爲常；雖體解吾猶未變兮，豈予心之可懲！」這般奇思異想，潔癖自愛的人，自然不能與社會投合。自然不會得志；這是他異常痛恨的：「荃不察予之中情兮，反信讒而齊怒，」「茲歷情以陳詞兮，蓀伴聾而不聞。」（抽思）後來屈原自己也很覺悟了：「國人莫我知兮，又何懷乎故鄉；既莫足與爲美政兮，吾將從彭咸之所居」。如其屈原果真掉頭不顧，和社會絕緣，而「從彭咸之所居。」也就罷了；但屈原對於社會國家終究是不會忘情的，雖然社會不容許他。「陟升星之赫戲兮，忽臨睨

夫舊鄉；僕夫悲，余馬懷兮，蜷曲顧而不行。「這麼熱情愛社會，却又」不能以身之察察，受物之汶汶；」這麼熱情於國家，而「莖不察余之中情兮，反信讒而齊怒；」最後之解決，便只好「赴湘流，葬於江魚腹中，」一個直截的辦法了。

楚辭

講到楚辭的藝術方面：

藝術的成功

拿楚辭和三百篇比較，詩裏面的最長篇不過三四百字，而楚辭的篇幅至

少也有數百字，尤其是屈子的離騷長至數千言。本來藝術的評判，只論質，不計

量；但是長篇作品的創造，須有藝術的大手腕，不比小詩短句，可以隨便掇成的

。中國的賦體長的固多，却只是鋪張堆砌，少有生命的文學。我們試把離騷等篇

翻來一看，全篇都是情感的奔迸，生命的跳躍，數千言一氣呵成，這就有些難能

了。梁任公批評說：「幾千言一篇的韻文，在體格上已經是空前創作，那波瀾壯

闊，完全表出他的氣魄之偉大；有許多話講了又講，正見得纏綿悱惻，一往情深；

有這種技術，纔配說『感情的權化』。」

屈原描寫的本領實在很大，他的離騷詩描寫的領域，擴張到數萬里——什麼蒼梧，縣圃，崦嵫，咸池，扶桑，閼風，窮石，都是足跡所至——描寫的時間，延長數千年——自堯，舜，禹，湯，桀，紂，以至楚懷王，自己——描寫了自家的身世，自己的人格；描寫了黨人的貪婪，懷王的昏庸；把一切秋蘭，辟苗，杜衡，薛荔，留夷，揭車，香草之類，都拿來人格化；什麼雷師，鳳鳥，飄風，雲霓，帝閭，飛廉，蠻鳳，一切有生物無生物，屈原都給牠們生命化，任意指揮，光怪陸離，五花十色。像這樣極擴張的，大範疇的描寫，屈原憑一枝禿筆，在想像界中馳來騁去，將那些無生命的，非人格的山，水，鬼，神，花，草，雷，雲組成一極長篇極有生命的活潑的文學；不是屈原那般藝術手腕，還有誰能夠呢？真是「前無古人，後無來者」的創作呀！

情感自然是文學的最高生命。但多情是人之通性，情感豐富的所在都有；只有屈原的情緒，是奔进的，是熱烈的，是笑哭不定的，是喜樂無常的，完全是熱情

之花，完全是真情之流；在他的作品裏面明白表露出來，我們讀他的離騷，當他叙及自己身世的時候，自己很覺得驕傲；忽而叙到「黨人之儉樂」，「恐星與之敗績」，却又很憂傷了。到了懷王「反信讒而齊怒」，他又咒詛懷王，「怨靈修之浩蕩兮，終不察夫民心」！但他一方面又自慰自勵，「苟余情其信姱以練要兮，長顛領亦何傷」；「亦余心之所善兮，雖九死其猶無悔」！但消極的自慰，終究不是辦法。於是「濟沅湘以南征」，「就重華而陳詞」以訴說自己的持正不阿。因此一次陳詞，自己十分滿意，於是「朝發軔於蒼梧兮，夕余至乎縣圃」；「總余轡乎扶桑」；「聊逍遙以相羊」；真是藥極了！在這時候「使望舒」，「令鳳鳥」，「令帝關開關」，「濟泉」，「登閬風」，正在憑跳的時際，又「忽反顧以流涕兮，哀高丘之無女」！原來屈子愛的心絃又被撥動了；於是「吾令豐隆乘雲兮，求安妃之所在」……見有娥之佚女，吾令鳩爲媒兮……」，「及少康之未家兮，留有虞之二姚」然而屈子求愛終於失敗了；他於是又「命靈氛爲占」，「巫咸也」告以吉故，但也沒有結果，

他於是又遠遊了。他遠遊的意思，是要「遠逝以自疏」，「聊假日以娛樂」，但是「陟陞是之赫戲兮，忽臨睨夫舊鄉；僕夫悲，余馬懷兮，蜷局顧而不行」；遠遊既不能實現，最後他還想像着，「吾將從彭咸之所居」，我們讀了離騷，只見屈子忽喜，忽怒，忽哭，忽笑，忽而要遠遊，忽而要求愛求戀，忽而問卜，忽而望故鄉流涕，忽而要從彭咸所居；這種奔迸的，任性的，熱烈的情緒，完全是熱情之流，熱情之花。

末了我還引梁任公一段話作結：「我們這位老祖宗留下二十多篇名著，給我們民族偌大一份遺產，他的責任算完全盡了，末後加上這舊胃一跳，把他的作品添出幾倍威權，成就萬劫不磨的生命，永遠和我們相摩相盪，呵！呵！『誠既勇兮，又以武；終剛強兮，不可陵！』呵！呵！屈原不死！屈原惟自殺故，越發不死！」

(四)

東來晉風氣，文學史上，前此未有，後亦因循，因循：

屈原在文學史上的地位

回頭來看屈原在文學史上的地位也很高，這有四種原因：

(一) 屈原作品本身的價值；——詳上面

(二) 屈原人格之偉大；——文學家而像屈子那麼人格偉大的，古今絕

無僅有，後人景仰他的人格，更推崇他的作品。

(三) 弟子的宣傳；——宋玉，景差輩，

(四) 影響極大；——摸擬的作品甚多，這就是屈子在文學史佔高尙地位的原

因了。同時：

屈原的厄運

屈原在歷史上所遭的厄運也不少，反對屈原的，如班固，楊雄，顏之推之流，不用說了，他們只是拿孔子的眼光來論屈原。就是謳歌屈原的，

讚誦屈原的，他們也免不了拿儒家詩三百篇的眼光來批評屈原，他們(一)尊離騷

為經，(二)替屈賦註上一些愛國忠君的字樣。其實離騷那裏是經？屈原的作品又

那裏都是愛國忠君？恐怕屈原在九泉下也要呼冤呢！還有頌揚屈原的，如淮南王

說：「國風好色而不淫，小雅怨誹而不亂；若離騷者，可謂兼之矣」。王逸說：

「屈原，……獨依詩人之義而作離騷……夫離騷之文，依五經以立義焉……」朱熹說：「……雖其不知學於北方以求周公仲尼之道……」他們這些評論家總愛拿「三百篇」，「孔子」，來限制屈原；但屈原又何嘗是「三百篇」，「孔子」所能限制的呀。

朱熹又說：「……此余之所以每味於其言，而不敢直以詞人目之也」。朱熹這裏大錯了，屈子的偉大，除了他的芬芳的人格外。值得我們崇拜的，值得我們謳歌的，只是他的詩；屈原只是一個詩人；詩人才顯得屈原的偉大！我們必須認定屈原是一個詩人，然後才配研究屈原，才配研究屈原的詩。

一部楚辭，除了屈原的作品，其餘都是模擬屈原之作悲悼屈原的作品。這些作品的作者，從時代上看，除了宋玉景差外，都是兩漢人物，因此便不在這章來敘述了。

第五章 西漢的古典賦

（一）

屈原與賦體的來源

楚辭與三百篇是分兩支進行的，楚辭進化到了西漢，便變為古典主義的賦體了。古典賦的來源，自然是楚辭；但是不是屈原呢？我們已經說過，屈原是一位詩人，屈原的作品，是詩；那末，他當然不是賦的開山祖了。并且屈原也沒有作過賦題，雖然漢志說屈原賦二十五篇，這確是後人所題署，屈原的作品本沒有「賦」名，我們也不必硬把「賦」名，送給屈原。

但是一般人的說法，總是認屈原為「賦之祖」，這或者是因為仰慕屈原的人格，欣賞屈原的作品，以為非這位先生便不足以支撐賦的門面，不如此便不足以提高賦的光榮，於是硬派屈原作賦祖家了。實在說呢，屈原的作品誠然是詩的成分多些，却有了賦的形式；屈原誠然不是賦家，却可以說是賦的導源；我們打開離

騷來看，「騷王虬」，「令鳳鳥」，「求宓妃」，這一類的描寫，實開後來賦體鋪張的先例。而且詩與賦本來是一件東西，沒有什麼根本的差別；這麼，即說屈原是賦的老祖宗也是可以的呢！

宋玉是第一個賦家。從屈原算下去，算到宋玉，宋玉的作品，那便真正是賦了。第一，他標明他的作品爲賦，如什麼神女賦，高唐賦之類；第二，他的作品的內容也是賦，我們讀了他的賦，真是極其鋪張的能事，往後的賦家，也都不過如此。所以我們講賦家，第一個應從宋玉說起。

賦的

班固曰：「賦古詩之流也」，劉勰說：「賦也者，受命於詩人，招字楚

流源

辭也，……爰錫名號，與詩畫境；六義附庸，蔚成大國」，賦本是詩的

一義，屬詩的範疇，但自宋玉以後，到了西漢，賦便另成一體了。這另成一體的賦，我們統統叫爲「古典賦」，古典賦在文學史上形成西漢文學的特色，不可不研

究一下。

賦的

賦是什麼？「賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫也」，（文心彫龍論賦第

意義

八），文章流別論也說：「賦者敷陳之稱」；釋名說：「敷布其義謂之賦」。

鋪張敷陳，的確是賦的一種特色，所謂「連篇累牘，不出月露之形；積案盈箱，惟是風雲之狀」。明明是「月露」，「風雲」，幾句話可以形容了，而賦偏要鋪張到「連篇累牘」，「積案盈箱」，其實還只是這一點意思。這種鋪張的工夫，在兩漢文人可謂登峯造極了。

劉向說：「不歌而頌謂之賦」，是頌就是賦。賦是什麼？「頌者，容也；美盛德而述形容也」，（文心頌讚第九）頌是形容，形容亦是鋪張，作者只要握住一點描寫的對象，便形容一個盡致，鋪張到沒有話說，這便是賦的體裁。越會形容，越會鋪張，那便成賦家了，吳訥文章辨體辨騷賦說：「漢興，賦家專取詩中賦之一義以爲賦；又取騷中贍麗之辭以爲辭」，因爲漢賦是「專取詩中之賦以爲賦」，

所以我們才叫爲賦；（離騷不僅有賦，還有比興。）因爲漢賦是「取騷中贍麗之辭以爲辭」，我們無以名之總叫爲古典賦。

（三）

劉勰說，漢成帝時「進御之賦，千有餘首。」進御的賦，已有這麼多，沒有進御的更不知有多少，於此可見漢時賦的發達，實在發達得可驚！我們便不免要問了：賦何以憑空在西漢如此發達起來？詩三百篇何以在西漢時一點兒聲息也沒有了？攷究的結果，這兩個疑問都可以有明瞭的解釋。

先講賦何以在西漢發達。

一，漢武重騷：在從前專制時，君主的意志傾向所發生的影響是很大的。漢武在學術上，尊儒，立六經爲博士，於是造成學術界的清一色；漢武在文藝上，愛重楚辭，令臣士進賦，於是造成西漢古典賦的發達。

二，淮南作傳：屈原是一般認爲「賦之祖」，淮南王安是當時的帝胄貴族，並

且是有封土的王侯，他居然替屈原作傳讚，他吹屈原說可「與日月爭光」；他還有許多幕賓，多能擬作楚辭，於是楚辭乃衍爲漢賦而發達。

古語說「上有好者，下必有甚焉」，更何況漢武開出一條「進賦以干祿」的新例，給平民做官發財的機會；因此，漢賦十二分地發達起來了。

再講詩三百篇何以在西漢毫不發達毫無演進？

一，詩三百篇是孔子編輯的，漢武尊孔，誰還敢擬作孔聖人編輯的詩？

二，漢武尊詩爲經，立六經爲博士，於是詩三百篇脫離文學的藩籬，向經學方面討生活發展去了。——添上許多疏注。

三，詩三百篇大抵皆平民的作品，性情的流露；漢儒多爲貴族或官吏，對於詩每隔膜不能了解，尤不能擬作。

這是詩三百篇在西漢時衰退的原因，現再回過來談談楚辭演進，漢賦發達的理論。

一，一般認楚辭是文藝，不是經；故可擬。

二，楚辭作者屈原宋玉，多係貴族，代表貴族階級的文學，自然同階級的人最能了解，這也是楚辭在西漢發達的一個原因。

三，漢武之世，國家強盛，社會安甯，在這時候所需要的文學，自然是歌功頌德鋪張華麗的文學。而賦體却最適宜於鋪張華麗歌功頌德之用，由是，賦體自然會發達起來，這是個大原因。

以上說明賦的發生淵源和發達之故，並非憑空發生的。

(四)

我們要談到西漢古典賦的作家和作品了，

漢賦發展的程序：「陸賈叩其端，賈誼振其緒，枚馬同其風，王揚騁其勢，臯朔已下，品物畢圖，繁積於宣時，校闕於成世，進御之賦，千有餘首」。在量的方面，漢賦不可謂不多了。觀夫荀結隱語，事權自環；宋發巧談，實始淫麗；枚

乘兔園，舉要以會新；相如上林，繁類以成艷；賈誼鸚鳥，致辨於情理；子淵洞蕭，窮變於聲貌；孟堅兩都，明徇以雅瞻；張衡二京，迅發以宏富；子云甘泉，構深瑋之風；延壽靈光，含飛動之勢。凡此十家，并辭賦之英傑也」，（均見文心彫龍詮賦篇）這十家中，居然有八家是西漢的，則漢之名賦家也很不算少了，可是雖有劉勰這麼替漢賦大吹特吹，但在我們看來，漢賦雖多，作家雖名，却真沒有一個值得我們舉例的，現在勉強找出司馬相如作為漢賦的代表來說。

據漢書司馬相如本傳，我們知道，司馬相如，字長卿，蜀郡成都人。生於文帝初年，死於武帝元狩六年，活了六十多歲。少時好讀書，景帝時，曾捐錢買了一個小小的官，不很得意，後因病免。游梁，與諸侯遊士交游。沒有好久，徙回成都，家貧無以自業。會有卓氏王孫，係臨邛富人，女文君，新寡。好音樂，相如以琴挑之，文君夜奔相如，乃相與偕歸成都，家貧益甚，不得已，又同往臨邛，

開一小酒店，自己操作，做店小二，後乃得卓王孫資助，遂成富翁。至武帝時，相如以作子虛賦爲武帝賞識，此後便接連任大官職，以至於死——這是司馬相如的略傳。

後世論賦最推重相如，有人說他是「賦聖」，這可見相如在文學史上的影響之大了。他的作品不很多，除了上書檄令一類非文學的作物外，他最著名的賦，有子虛賦，上林賦，大人賦，美人賦，長門賦，哀二世賦六篇。這六篇賦總要算是中國賦裏面的白眉；尤其是子虛上林二賦，爲後人所稱道，但是我們若是把這幾篇名賦，稍稍分拆一下，就不免大大的失望了。

子虛上林賦，是稱道君王車騎田獵的作品，只是鋪張阿諛，毫無足取，其餘什麼大人賦，長門等賦，都是些「爲人」的作品，都是「干祿」的作品，沒有絲毫的文學價值，除了文辭華麗以外。我們從相如的賦裏面，也並不能看出相如的個性和生活狀態，能和讀了屈原的離騷以後一樣。相如的賦也極不能感動人，只令人

覺得他阿諛得真肉麻，這是相如並沒有拿賦來表現自己，表現自己的情感和精神，所以他的賦是沒有生命的。其實，像相如那樣曾經「家徒四壁立」的生活，「鬱鬱不得志」的生活，「和卓文君戀愛」的生活；加以相如那樣的才氣，藝術手腕，自己表現出來，豈不是很好的文學作品？但是相如却不如此，只緣名利心太重，故只替君主作一世的留聲機器，在文學上終於沒有什麼成就，這不是很可惜的嗎？

但相如因為自己才氣大，藝術工，所以他的賦雖然沒有什麼內容，沒有生命，終不失為賦之上乘；至於那些沒有相如那麼大的才氣，沒有相如那麼高的藝術，作出來的賦，那更卑卑不足道了。

(五)

這裏我們可以替西漢的古典賦作一個總結：我覺得這種古典賦有兩個大缺點（簡直沒有優點）：

第一個缺點是：賦體根本便沒有成立為文學的價值和意義。在前面「賦是什

麼」，已經說明賦是鋪張揚麗的，不是抒發自己的情感的；是歌功頌德的，不是表現個性的；這就是，賦根本不能成立爲一種文學的所在。並且從賦的淵源考察，詩三百篇裏面比興最多，賦沒有什麼意義；楚辭雖賦多比興少，但楚辭的好處，是在楚辭內容的生命，並不在賦上面；而西漢的古典賦却恰如吳訥所謂。「取詩中賦之義以爲賦，又取騷中瞻麗之辭以爲辭」，取短捨長，是賦體自制其死命。

第二個缺點是：作者作賦的動機和目的，不能產生有文學價值的賦。我們看看賦之所以發達，原於漢武重騷，淮南作傳；因此，一般人作賦也不過拿來逢迎帝王的意旨，作爲干祿的工具。我們試把漢賦分析一下，就拿司馬相如的賦打比，卽刻可以明白賦家作賦的動機，是爲的逢迎帝王意旨；賦家作賦目的，是想升官發財，你看「進御之賦，千有餘首」，可見想做官的多得很呢！這麼，又那能產生有生命的賦出來嘍！

由這兩個缺點，只就這兩個缺點，就可以作爲漢賦的評價，其餘細枝末節，

便不必贅說了。

(六)

在這裏，並附錄漢代幾個重要賦家簡略的評傳：

東方朔，齊人，與司馬相如同時，善爲賦。所作七諫答客難等，最有名。因爲他的性格與行爲，很有些滑稽的意味，因此他作的賦也很能夠表現他的這種個性出來，在賦裏而成一種特別有趣味的風格。

劉向，字子政（公文前八〇年——公文前九年）所作賦三十三篇，楚辭著錄其一。不過他在文學界的聲名，還不及他研究經學的成績來得大。他的兒子劉歆，也和向一樣，雖有賦名，成功却在經學。

枚乘，字叔，淮陰人。以賦名。平生作賦極多，而以七發最有名。影響於後來的賦家者最大。

賈誼，字生。懷才不遇，悒悒而終。與陸賈同爲西漢最初的賦家。劉繆稱「陸

賈叩其端。賈誼振其緒。所作鵬鳥賦，弔屈原賦有名。但他究竟是一大文章家，作賦還是餘事。

揚雄，字子雲，蜀郡，成都人。善爲賦，與司馬相如齊名。其賦有甘泉長楊篇著名。劉綰稱「子雲甘泉，構深瑋之風」，但頗好摹擬古人，嘗依楚辭作反離騷廣騷。

班固，字孟堅，扶風安陵人。（公元三二年——九二年）著漢書，成功大史家。賦亦有名，以兩都賦爲最著。

張衡，字平子，南陽西鄂人。（公元七八——一三九年）亦以賦名，東西兩京賦卽其所作。

馬融，字季長，扶風茂林人。（公元七九——一六六年）漢末的一位經學家，有笛賦。

蔡邕，字伯喈，陳留圉人。（公元一三三——一九二年）有述行等賦。但他的

成功，在詩而不在賦。

曹國人。（公元一三三——一三二）

此外西漢的賦家，尚有嚴忌，劉安吾，丘壽王，朱買臣……東漢的賦家有王

褒，馮衍，王逸，李尤諸人，都是值得敘述的名賦家，在這裏只好從略了。

第六章 古代五言詩論

（一）

詩的衰

落及其
興起

從上章我們約略知道，由楚辭衍成的賦體在西漢發達的狀態；而詩三

百篇在西漢時却只添上一些經學的疏注，並沒有什麼演進。這種畸形的

狀態，或者竟要引起人們的懷疑，以為賦代替了詩的功用，往前發展去了。但實

在這是不可能的，賦體既是根本上沒有文學的完全價值，自然不能取詩歌而代之，

只緣得君主的提倡，因而發達起來，這不過是暫時的。況且詩歌的內容，形式，

和牠的功用，在文學佔最高位置，能自立為文學之一體，決不容他種文體侵蝕的

；即他種文體也決不能侵蝕入詩歌的範疇。所以詩歌雖則到西漢時，在消極方面受了「武帝重騷」的影響，在積極方面受了「尊詩爲經」的影響，受這兩個影響的厄運，消沈了下去，沒有什麼發展，這也是暫時的。因爲詩是抒發人類心情的文學，人類心情之抒發必有待於詩歌，所以詩決不會在有人類裏面消亡。西漢中期五言詩之勃起，並沒有得在上的提倡，只是無端的無意地勃興；這是詩歌最具表白人類心情的勢力的緣故，自然能繼續他的發展。

五言詩自然是從四言詩演進的，但我們若是追問一下：五言詩何以會發生？這個問題就費討論了。

四言詩
與五言詩
的比較

詩品序說：「夫四言文約意廣，……每苦文繁意少，故世罕習焉，五言居文辭之要，是衆作之有滋味者也，故云會於流俗；豈不以指事造形，窮景寫物，最爲詳切者耶？」鍾嶸此論，頗具見解，但亦並未具體的指出

四言何以變爲五言。摯虞文章流別論說：「詩有三言，四言，五言，六言，七言

，九言，古詩率以四言爲體，而時有一二句雜在四言之間，後世演之，遂以爲篇。」「摯虞認爲五言古詩是從三百篇的五言演成的。但何以演成的呢？他並沒有解說。還有人說：「四言失之板滯，增一字而爲五言，便覺得流麗。」這也說得含糊。總之，四言何以衍成五言，從來的學者不但沒有精到的解說，亦且沒有注意到這個問題。我們現在應該直截地提出我們的解釋，來解決這個疑案，我對於五言詩之發生有三種想法：

一，四言詩自商周到西漢，已經佔文學史上一長期，形體早已用舊變盡，不能再往下變了；在理應該產生一種新形體來代替，於是五言詩應運而生。

二，五言詩在描寫表情上，的確也比四言詩活潑些，我們試翻開詩三百篇的野有死麕，君子偕老，幾篇，總算三百篇裏面描寫最好表情最妙的作品了，但如死麕篇的「舒而脫脫兮！無感我帟兮！無使尫也吠！」，君子篇的「揚且之皙也！胡然而天也！胡然而帝也！……揚且之顏也！展如之人兮，邦之媛也！」這是何

等活潑的描寫，却都是用的五言；因為四言音節短促，宜於莊嚴的雅頌和樸實的描寫；五言聲調悠長，更宜於表情的描寫；這也是五言詩興起的一因。

三，一種文體的發生，不是藉在上有力的提倡，便是由民間自然的無意的發生出來；尤其是後者在中國文學史上露出很顯然的痕跡。我們看四言詩的發生，並沒有藉什麼人的提倡，而自自然然同時一致的發展於周末，那麼，五言詩既沒有藉什麼人的有力提倡，也不是幾個文人隨意製成的，則可以斷然明白，這是由於民間自然而無意創立的新體。

我們由這三條，可以得個結論：「因為五言詩在描寫情緒上，比四言詩要活潑些，和四言詩在文學上，已經用舊了變盡了的緣故；這時候五言詩便乘四言之衰，由民間自然而然的無意地興起來了，」這樣說法，大概是不错的；我還要在下節加以證明。

講到五言詩發生的程序，各家的說法各有不同：

五言詩的起源

鍾嶸說：「夏歌曰，鬱陶乎予心；楚謠曰，名予曰正則；雖詩體未全，

然是五言之濫觴也。」（詩品上序）

劉勰說：「按召南行露，始鑿半章；孺子滄浪，亦有全曲；暇豫優歌，遠見

春秋；邪經童謠，近在成世；閱時取証，則五言久矣。」（文心彫龍明詩第八）

摯虞也說，詩有五言「誰謂雀無角，何以穿我屋」後世演之，遂以成篇。（

文章流別論

這幾種說法，都是把五言詩的源流說得很遠，尤其是鍾嶸；其實夏歌已不必可靠了，而鍾嶸猶據爲五言濫觴，實屬無稽，劉勰摯虞以五言之成立，歸之可徵信的詩三百篇，似乎是對了；我們若是假定五言詩源於三百篇，那末，詩三百篇裏面儘有很長的五言，如北山詩的末節：（毛詩卷十三）

「或燕燕居息，或盡瘁事國，或偃息在床，或不已於行，或不知叫號，或慘

慘劬勞，或棲遲偃仰，或王事鞅掌，或湛樂飲酒，或慘慘畏咎，或出入風議，或靡事不爲」。

這裏十二句五言詩，算是很長的了，但不是全篇，還是四言詩，不能說是五言詩。我們若是說三百篇有五言，即認爲五言詩之始，則三百篇也有三言，七言，八言，九言何以不都衍成三言詩，八言詩，九言詩呢？可見五言發生，另有原始，不能即說五言詩成於詩三百篇，至多只好說五言是四言演進的。五言詩怎樣完成？這個問題我們在此處從新討論，鍾嶸說：

「逮漢李陵，始著五言之句，」但劉勰則說：

「古詩佳麗，或稱枚叔，其孤竹一篇，則傅毅之詞，比采而推，兩漢之作乎？觀其結體散文，直而不野，婉轉附物，怛悵切情，實五言之冠冕也」。又近人顧實有云：

「世言五言起於蘇李倡和。不足據，有名之古詩十九首，雜集兩漢時代之五言

詩而成。其中數首爲枚乘之作，枚乘雖武帝時人，而死於蘇李二人話別河梁之前，尙甚遠，又其中「明月皎夜光」一首，以夏歷八月白露氣候，而曰「玉衡指孟冬」，明爲武帝未改大初歷以前，沿用秦歷亥月爲歲首時之作；亦在天漢二年李陵兵敗降匈奴之前，故五言詩決不起於蘇李，要起於武帝初世或中世之際也。」（中國文學史大綱）

這種種互相矛盾的議論，實在耐人尋味，此外還有許多說法，也不必例舉了，大概總不外枚乘，或是蘇李，爲五言之祖。但古詩十九首究竟有不有枚乘作的？所謂蘇李詩是不是蘇武李陵作的？是誰作的？我們若是把這幾個問題解決了，那不但從來的五言詩聚訟，可以迎刃而解；就是五言之起源，也可以有着落了，現分兩下來研究：

古詩十

九首

梁蕭統文選作二十首，分「東城高且長」與「燕趙多佳人」爲二首，顯爲無名氏作。徐陵玉台新韻則以九首爲枚乘作，劉勰文心彫龍又以「冉冉

孤生竹」一首爲傳毅之辭。這三家的說法爲最古，後世之編古詩，也不外採取這三家裏面任何一家的說法，或兼取三說，以九首爲枚乘作，一首爲傳毅作，餘則大概多從昭明之說，題爲無名氏詩。究竟那一說對呢？
昭明文選，玉台新韻，與文心彫龍都是時代差不遠的作物，而文選，文心比玉石則稍早一點。文心說：「古詩佳麗，或云枚叔」，則當時雖有古詩爲枚乘作的話，不必可靠，故文心說「或云」。文選不題枚乘，也許是以斷古詩爲枚乘作不可靠，故統以無名氏題之，用以存疑的意思。鍾嶸詩品亦說：「古詩眇邈，人世難詳」，可見考古詩的世代也很困難了，何況作者？只有徐陵作玉台新韻，便很武斷地把「或然」改成「肯定」，硬派古詩九首爲枚乘作，這實在沒有什麼理由，本來以我們生在幾千年後的人，來斷幾千年前的誰是誰非，本沒有把握，但從文選，詩品，文心三說看來，玉台之說實不免孤立而難靠。並且若斷古詩爲枚乘作，立刻即發生兩個疑問：（一）是枚乘既創立五言新體，漢書必有記載，何漢書枚乘本

傳並未述及？此可疑一；又古詩所叙情事，與枚乘賦中所表現的完全兩樣生活，並且拿古詩和枚賦比較，文體格調，亦不似出一人手筆；此可疑二。不但有此兩點可疑，假如認古詩係枚乘作，則五言詩的來源去路也無法解釋：第一，枚乘以前並無五言詩，（蘇李詩亦僞托，詳後），何以五言詩在賦體盛興之際，孤絕地憑空發生？枚乘係作賦名手，何以會憑空創立五言新體？第二，枚乘既作五言古賦，當然會發生大影響，何以竟「吟詠靡開」？枚乘在賦體上，作了一篇七發，便引出許多七激，七興，七依，七說，七啓等十幾篇唱和的作品，何況乃創立新體，而直到建安始生影響中間孤絕數百年！（卓文君白頭吟，班婕妤怨歌行，班固詠史之類均不可靠）。
大略可見古詩十九首決沒有枚乘作的，而推枚乘爲五言詩之祖，也當然不復能成立，再來講蘇李詩：

蘇李詩

關於蘇李詩之非真作品，劉勰即已言之，他說，「成帝品錄三百餘篇

即河，朝章國采，亦云周備，而辭人遺翰，莫見五言；所以李陵班婕妤見疑梁詩于後代也；蘇子瞻也說，「蘇武贈別長安，而詩有江漢之語」非真近人陳仲英更著專篇，證明蘇李詩確係僞托，略錄其見如下：

陳先生說蘇李詩有兩個可疑點：「使蘇李果創立五言詩，則亦如後世之所謂新體詩，誰不願逐新奇而一模仿，爲之步後塵哉，何西漢一代，竟無一繼響者？此可疑者一也」；又「即真出蘇李之手，當時必傳誦鄴下，爲史官所採入；而班固藝文志何以不著錄？此可疑者二也」。接着他還指出蘇李詩是僞托，有五條證明：（一）李詩摸擬古詩，如「良時不再至」係擬「行行重行行」；（二）蘇詩亦擬古詩，如「結髮爲夫妻」係擬「冉冉孤生竹」；（三）蘇李詩多相同，如李詩「猶有盈樽酒」，與蘇詩「我有一樽酒」同；（四）李陵別蘇詩，與李陵當時身境不合；（五）年代不合，李詩有「嘉會難再遇，三載爲千秋」，考蘇武使匈奴在天漢元年，李陵出居延在天漢二年，其訣別則在元居五年，是二人同居有十八九年之久，安得云「三

載嘉會」乎？陳先生所臚列五證，雖不免有牽強之處，但說蘇李詩係僞托，却是
很可相信的。

一由上考研的結果，我們知道古詩不是枚乘作的。所謂蘇李詩也不是李陵蘇武
之作；但是誰作的呢？昭明列爲無名氏作；曾滌生三十家詩鈔序說：蘇李詩是文
人假托而作的，我以爲最妥當的，不如說古詩與河梁詩都是平民的作品，都是兩
漢中期的作品。這麼一來，五言詩的來源去路，和一切的疑難，都可以得到適當
的解釋。先就古詩十九首講：

第一，若是定古詩爲平民文學，那末，五言詩的來源也容易解釋了。譬如說三
百篇是四言，但若問四言何以產生呢？這就難於解釋，而且也不必解釋。同樣，
五言也是如此。因爲民間歌謠文學的演進，也有一定的方式，原來歌謠大概可以
分兩種形式。一種是不整齊的——因爲要自由陳訴的緣故——如長短句是；一種
是整齊的形式——因爲要整齊美觀的緣故——如四言是。這兩種形式是一齊發展

的。整齊的四言，由周末到西漢，既已用舊變盡，事實上當然另有一種整齊的形體來代興；然則五言詩之由來，可以說是平民文學演進的自然趨勢。

第二，五言詩的去路也因此可以解釋，五言詩之所以發生於兩漢中期，直至建安才發達，這就是因着古詩十九首是平民文學的關係，大概貴族文學家，總瞧不起同時代的平民文學，而五言詩在漢中期還是發生時代，只在民間作充分的展，與貴族文學還沒有十分接觸，故影響還不大，一直到建安，牠的勢力才侵進貴族文學的領域來，胡適序中古文學概論說：

「……當時（南北朝）的貴族文人，一面雖也學時髦，居然肯模仿漢魏樂府；一面却不知道認識眼前的活寶貝，他們只會作「擬」某人，或「擬」某題的詩，而不能採用當日民間的文學新體」。

而平其實，他們貴族文人也並不是不會賞識眼前的活寶貝，只因他們貴族文人爲着自己的地位關係，決不肯低首去賞識同時代的平民文學；然平民文學却是有真

價值的，所以到後世，後世的貴族文人對於前代的平民文學已不必去故意排斥，而平民文學便搶進貴族文學的範疇來，代替了舊的貴族文學而興，這是五言詩在兩漢不發達而興起於建安的原因。

第三，即把古詩十九首翻開來看，其辭句內容也決不像貴族文學者的口吻，都是很真摯很樸實的描寫，如同詩國風一樣；定是平民的作物。雖然其中有幾首說到富貴功名的話，這也只不過是平民的「言志」憤慨的意思，却不能說牠是貴族文學。（此節詳後章）

第四，斷古詩十九首爲西漢中期的作品，這也是沒有錯的。從來各家講古詩時代，至早也是從漢武說起；也有的說古詩有東漢之作；竟有的說古詩十九首均係建安詩人僞托而作；這便未免神經過敏了。如其說古詩係建安時作，則五言詩簡直沒有相當的發達演進的歷程了。建安詩人的五言怎樣產生？建安時的孔雀東南飛，居然是一首民間二千七百字的五言長詩，那裏來的？這不分明是五言詩在

兩漢中期發生，發達到建安時，遂以衍成鴻篇鉅製的平民文學；更由平民文學，侵入貴族文學的領域而爲正統文學嗎？

同樣，所謂蘇李詩我們也認牠爲兩漢中的平民作品。雖然有人說牠不是漢作品，但他們這種論調，是從懷疑蘇李而生的，並沒有強固的理由。因爲他們雖則有證據可以證實河梁詩不是李蘇做的，却無法證明牠不是西漢作品，我們從詩中的格調辭氣看，和古詩十九首也委實差不多，大概同是兩漢中期的作品吧。

我想與古詩十九首和河梁詩同時代一定還有許多五言古詩，可惜因爲是平民的作品，看不上貴族文人的眼而佚失了。只有古詩十九首靠着枚乘的名保鑣，河梁詩七首掛上蘇李的招牌，乃得保存下來，爲五言詩之老祖。

古代五言詩在文學史上，是五言詩的黃金時代；尤其是平民文學，那末樸實真摯活潑而赤裸的表現，又豈僅是在五言詩中之特色呢？從建安以後至於隋唐，

平民文學雖然還繼續着生命但終於跟着時代而衰退了。而這時由平民文學升爲正統文學的五言詩，已經蓬勃地發達起來。由建安而隋唐，直至清末，有千餘年的歷史佔文學史上的一很長時期。然若論質的方面，剖開來看，歷代貴族的五言詩還剛從平民的五言摸擬出來，貴族作者受平民文學的影響很不小，多少帶點平民生活氣。加上幾個有才氣有熱情的作者，能自成風格，於是魏晉的貴族的五言詩，在文學史上也劃一特色。所以我們講古代的五言，對於平民文學與貴族文學，都應該同樣的注重，而不應畸重畸輕。

第七章 建安文學

對人在東漢的末年，新起了一個文派，這個文派叫做「建安文學。」劉勰之言曰：「建安之初，五言騰踊，文帝，陳思，從轡以聘節；王徐應劉，望路而爭驅。並

憐風月，狎池苑，述恩榮，叙酣宴；慷慨以任氣，磊落以使才。」建安文學何以忽地發展起來呢？請先言建安文學之先驅：

在西漢蓬勃發達起來的賦體，到東漢依然繼續開展。而經學的研究，在東漢尤爲光燄萬丈。原來國際平靖，政治清明，儒教受朝廷的尊重，士林優禮有加。一般文人儒士，飽食終日，無所用心。賦體與經學原是太平的點綴物，人民也受了天下太平之賜，沒有什麼「不得其平則鳴，」同此二百年的東漢文學，竟是寂然無聞。雖有古詩十九首，五言詩之作，也不過是萬籟之一響。一直到了東漢末年，天下大亂，這種無裨實際不能發洩情感呆板的經學研究，起了強烈的反動。況且戎馬倉惶，誰還能夠閉戶讀書，聚徒講經？就是綴飾太平歌功頌德的賦體，到此際也失却權威了。他們只有蒼忙的愁緒，只有痛苦的情感，要憑藉文學抒發出來，要借詩體的形式表現出來。所以到了東漢末際，詩歌又蓬勃地起來活動。在民間方面已有許多五言詩歌，文學史上很有名的羽林郎，陌上桑，也是這時的民

間文學。孔雀東南飛更是時代不朽之作。（詳見下面）在貴族文人方面，自然也有許多詩的成績，原來是賦家的也衍成詩人了。張衡四愁詩：

「我所思兮在天山，欲往從之梁父艱；側身東望兮涕沾翰。美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤。路遠莫致倚逍遙，何爲懷憂心煩勞？」

「我所思兮在桂林，欲往從之湘水深；側身南望兮涕霑襟。美人贈我金琅玕，何以報之雙玉盤。路遠莫致倚惆悵，何爲怪憂心煩傷……！」

這種詩已經不是古詩十九首河梁詩的詩體，另具牠的風格了。又如蔡邕飲馬長城窟行：

「青青河畔草，綿綿思遠道。遠道不可思，宿昔夢見之。夢見在我傍，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？客從遼方來，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」。

張衡與蔡邕都是有名的賦家，但他們的賦還不及他們的詩。如張衡萬言的東京賦，實不如這幾十字的四愁詩；蔡邕的飲馬長城窟行更不是他的述行賦所能比擬。可見時代文學已經有了新趨，予以造成建安文學的發達。

(二)

「建安文學」，乾脆說一句，就可以說是「曹家文學」。沒有曹氏父子，無以築成建安之文壇；沒有曹氏父子，更不能成就建安文學之偉大。怎麼說沒有曹氏父子，不能築成建安之文壇呢？魏武帝短歌行詩「呦呦鹿鳴，食野之萍。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。」文帝善哉行詩；「朝日樂相樂，酣飲不知醉；悲絃激新聲，長笛吐清氣；絃歌感人腸，四座皆歡悅」，曹植公讌詩；「公子敬愛客，終讌不知疲。清夜遊西園，飛蓋相追隨」。若不是曹氏父子愛好文學，敬愛文士，決不會「天下才人，競集魏都」。怎麼說沒有曹氏父子，不能成就建安文學的偉大呢？元稹作杜甫墓誌云：「建安之後，天下文士，罹兵戰。曹氏父子勒馬間爲文，往往橫

樂賦詩，故其適文壯節，抑揚哀怨，悲離之作，尤極千古。然後「王，徐，應，劉，望路而爭趨」，可見曹氏實爲建安文學之主幹；而建安諸子實不過裨將偏卒，搖旗吶喊而已。

尤其是曹孟德，他在政治上是被稱爲姦賊，却是文藝界之忠臣。他在漢室是叛徒，却是文壇的驕子。觀其當戎馬倉忙之際，還橫槊賦詩：

「對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。慨當以慷，憂思難忘。何以解憂？惟有杜康。」

「青青子衿，悠悠我心，但爲君故，沉吟至今。……」

「明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕！越陌度阡，枉用相存；契

闊談讌，心念舊恩。

「月明星稀，烏鵲南飛，繞樹三匝，無枝可依。山不厭高，水不厭深，周公吐哺，天下歸心。」

這樣的四言詩，與國風裏面的四言詩又相別調，自成風格。原來曹孟德半世的生涯，都在戎馬倉惶裏面過活，他身任主帥，指揮疆場，浩然雄氣，直冲雲霄；因此用詩歌表現出來，也是慷慨豪放之壯氣。其詩到苦寒行又一變雄壯爲剛勁，變豪放爲蒼老了：

「北上大行山，艱哉何巍巍！羊腸坡詰屈，車輪爲之摧。樹木何蕭瑟！北風聲正悲。熊羆對我蹲，虎豹夾路啼。谿谷少人民，雪落何霏霏。延頸長歎息，遠行多所懷。我心何怫鬱？思欲一東歸。水深橋梁絕，中路正徘徊。迷惑失故路，薄暮無宿棲。行行日已遠，人馬同時飢。担囊行取薪，斧冰持作糜。悲彼東山詩，悠悠使我哀」。

這樣雄氣蓬勃，如「天馬行空」；這樣的波瀾壯闊，這樣的氣魄偉大，不但非七子所能，也不是陳恩所能企及的。有人說「魏武帝如幽燕老將，氣魄沈雄」；有說「曹公古直，甚有悲涼之句」；有人說孟德如「饒將」；也有人說他是「老狐」。

魏文帝曹丕，他的典論論文可以說是文學批評之祖。但他的創作，雖有劉勰稱其「洋洋清倚，不遜乃弟」；據我們看來，實不免有些誇張。看他的燕歌行；

「秋風蕭瑟天氣涼，草木搖落露爲霜。羣燕辭歸雁南翔，念君客遊多思腸。

慊慊思歸念故鄉，君何淹留寄他方？賤妾莞莞守空房，憂來思君不可忘，不覺淚下沾衣裳。援琴鳴絃發清商，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？」

這般纏綿婉轉，全不同乃父的古直蒼勁有氣魄，談藝錄稱其「資近美媛」，可謂知音。

(三)

屈原以後，至于建安，偉大的文學家，第一個要推曹植。

昔人之評曹氏父子，謂孟德如「饒將」，子恆如「美媛」，子建如「貴賓」。此言僅得其似。曹植雖是貴族公子，他却是詩人的性格，詩人的生活。「性簡易，不

治威儀，與馬服飾，不尚華麗。……任性而行，不自雕勵，飲酒不節」。雖列爵王侯，享受奢侈，但他的家庭却是悲苦的。受阿兄的猜忌和煮迫，有「箕向釜下燃，豆在釜中泣；本是同根生，相煎何太急」的哀吟。他「十一年中，而三徙都」，悵望故鄉，只好興「朔風」之歎。他看見白鶴，便要賦「痛美會之中絕兮，遭嚴災而逢殃。共大息而祇懼兮，抑吞聲而不揚」，他看見鸚鵡，便要賦「豈予身之足惜，憐衆鷦之未飛，分靡軀以潤鑊，何全濟之敢希」；他看見蟬，便要賦「欲翻飛而逾滯兮，知性命之長捐。委厥體于膳夫，歸炎炭而就燔」。天生殉情的曹植，於此竟淪爲薄命詩人，不能終其天年了。我們讀了陳思王集，便覺有重要部分是哀感的作品，如七哀詩：

「明月照高樓，流光正徘徊。上有愁思婦，悲歎有餘哀。借問歎者誰？言是客子妻。君行踰十年，孤妾常獨棲。君若清露塵，妾若濁水泥。浮沈各異勢，會合何時諧？願爲西南風，長逝入君懷。君懷時不開，賤妾當何依！」

曹植的五言詩，有人說很像古詩十九首；實則古詩十九首還沒有植的詩清俊流麗。與其說曹植五言詩，不失古詩的風格；不如說曹植自有他的詩韻。鍾嶸謂植詩出於國風。曹植的四言詩，也許有很彷彿國風的，如朔風詩：

「仰彼朔風，用懷魏都；願聘代馬，倏忽北徂。凱風永至，思彼蠻方；願隨越鳥，翻飛南翔。……」

「昔我初遷，朱華未晞；今我旋止，素雪云飛。……千仞易陟，天阻可越；昔我同胞，今永乖別，……」

不過與其說植詩源出於國風，還不如說植詩受屈原的感化深些。試讀他的九愁賦，忽哭，忽恨，情感迸奔，顯然是受離騷的影響了。

在出婦賦一篇裏面的描寫，更哀痛而慘怛了；

「妾十五而束帶，離父母而適人。以才薄之陋質，奉君子之清塵。承顏色以接意，恐疎賤而不親；悅新婚而忘妾，哀愛惠之中零。遂摧顏而失望，退

幽屏於下庭，痛一旦而見棄，心忉忉以悲驚！嗟冤結而無訴，乃愁苦以長窮；恨無愆而見棄，悼君施之不終！」

植的作品，成功自然在詩歌一方面；尤其是五言詩。而在他的洛神賦，却又若夠表現他那種深入的幻想和藝術的技巧。例如：

「翩若驚鴻，婉若游龍。榮曜秋菊，華茂春松。鬋鬋兮，若輕雲之蔽月；飄飄兮，若流風之迴雪。遠而望之，皎若太陽升朝霞；追而察之，灼若芙蓉出綠波……」

「揚輕袿之猗靡兮，翳修袖以延佇。體迅飛鳧，飄忽若神。陵波微步，羅襪生塵……轉盼流精，光潤玉顏；含辭未吐，氣若幽蘭。華容婀娜，令我忘餐……」

「余情悅其淑美兮，心振蕩而不怡。無良媒以接懽兮，託微波而通辭。願誠素之先達兮，解玉佩以要之。……」

曹植文藝的最大成就，最好拿「創造的」三個字來批評。因為他的作品是創造的，決不會有意地模擬前人——以前的文藝家，大半是愛模擬的——而貶損自己的價值。因此他雖受古詩的影響，雖受國風與屈原的影響，他雖受一切文藝作家的影響，却依然是曹植自己的風格。由他微妙的情思靈感，無論用詩，用賦用四言或五言抒發出來，總是能讀的。「創造」即以成功曹植的偉大。謝靈運說：「天才共一石，子建獨得八斗」；又有人稱子建「文如繡虎」，這都不算誇張吧。

(四)

建安七子，我們在前面批評說：擬之于曹氏父子，只是搖旗吶喊的偏將小卒；却決不是值不得敘述的。不但不是值不得敘述的，並且是應該詳細介紹的。在中國文藝史上，他們原有珍貴的地位呢！不過這裏的篇幅，只容許有簡短的介紹；

王粲(公元一七七年——公元二百十七年)字仲宣，山陽高平人。拜侍中。曹子

恆典論論文稱：「王粲長于辭賦：如粲之初征，登樓，槐賦，征思，雖張蔡不是

過也」。其實王粲的詩，有極好的，如七哀詩：

「……出門無所見，白骨厭平原。路有飢婦人，抱子棄草間。顧聞號泣聲，揮涕獨不還。未知身死處，何能兩相完。驅馬棄之去，不忍聽此言。南登霸陵岸，回首望長安。悟彼泉下人，喟然傷心肝」。

鍾嶸詩品稱王粲：「其源出于李陵，發愀愴之詞，文秀而質羸：在曹劉間，別構一體，方陳思不足，比魏文有餘」。七子裏面，王粲真要算是第一個作家。

此外劉楨（字公幹，東平人），則鍾嶸稱其「自思王以下，楨稱獨步」；曹丕則謂「劉楨壯而不密」。徐幹（字偉長，北海人，生于公元一七一年，卒于公元二百十八年）曹丕稱其「詩有齊氣，粲之匹也」；鍾嶸則列之于下品。至于陳琳，（字孔璋，廣陵人）阮瑀，（字元瑜，陳留人）則一「以符檄擅聲」，（文心雕龍語）一以「章表書記」稱雋（典論論文語），並不是純文學裏面的人物。應瑒（字德璉，汝南人）「和而不壯」，是一個平淡無奇的作家。只有孔融（字文舉，

魯國人，生於公元一五三年，卒於公元二百〇八年，「體氣高妙，有過人者」。其雜詩云：「入門望愛子，妻妾向人悲。聞子不可見，日已潛光輝。孤墳在西北，常念君來遲。褰裳上墟邱，但見蒿與薇。白骨歸黃泉，肌體乘塵飛。生時不識父，死後把我誰？孤魂遊窮暮，飄飄安所依……」這不能不說是好詩。禰衡（字正平不在七子之列），與孔融齊名，有鸚鵡賦著名。劉勰云：「孔融氣盛于爲筆，禰衡思銳于爲文」。各人有不同的擅長和成就。

「建安文學」在中國文藝史上是一個很重要的文派，並且是時代文學的一大轉鈕，一方面建安並是承接古文學的餘緒作最後的開展；一方面建安文學，又是六朝技巧文藝的先導。原來就是曹植，王粲已啓雕琢之風了；雖然他們自己的作品，還沒有失却自然與樸素。

第八章 漢魏的敘事詩

○ 平民文學
○ 學與樂府詩

○ 古代的平民文學，大都保存在樂府詩裏面。因為樂府詩大半就是向民間采集來的歌謠。秦漢以前的歌謠，也大都是可歌可協律的。「詩

○ 三百篇，孔子皆絃歌之（史記孔子世家）；季扎請觀周樂，使工爲之

歌周南，召南，邶，鄘，衛，王鄭，陳風（左氏傳）。這時的詩，雖無樂府之名，

實際上都可說是樂府詩。到了漢武帝才正式立樂府，采集各地的歌，來作樂府的歌

辭。古代詩歌集，如馮惟訥古詩紀，徐陵玉台新詠，王壬秋八代詩選，丁福保全

漢三國魏晉詩各集裏面，都搜集了很多的樂府詩，郭茂倩的樂府詩集，尤爲一部

完備的樂歌集。替我們保存了不少的平民文學作品，所以我們要研究古代的平民

文學，不得不研究樂府詩。

○ 講到敘事詩，嚴格講來，站在自然主義旗幟之下的客觀的寫實的敘

事詩。中國實在沒有。最有名的敘事詩孔雀東南飛，也還不能算是純

○ 敘事詩

○ 淨的敘事。但是我們講的中國敘事詩，並不是很嚴格的說法。只就

「敘事的」方面講，那末如孔雀東南飛，木蘭辭，陌上桑之類，都可以說是敘事詩。……並不具備敘事的特點。

在詩歌的範圍裏面，敘事詩原是很重要的，與抒情詩同時佔着詩歌的完全領域。在西洋敘事詩也是很發達的。只有文藝發生最早的中國，敘事詩反極不開展，除了魏晉僅僅幾篇絕調的敘事詩外。唐詩要為最盛。唐人敘事詩只白居易作長恨歌，琵琶行，元稹作建昌宮辭，稍有名氣，餘則無聞。跨宋、元、明、清四代。僅有一個吳梅村，也只模擬元白，那更不堪談數了。我們要問何以敘事詩在中國這麼不發達呢？這有幾種原因：

○……本來孔雀東南飛，木蘭辭等詩產生後，敘事詩應該有發展的趨向，發達的而不即發展者，第一；因敘事詩本不易作。敘事詩不比抒情詩一樣，原因……○只要有一點感興，便可以往下寫。必須有了完全的描寫對象，才能着手。敘事詩又不比應酬作品可以亂吹瞎扯，必須有了實感，才能往下寫。敘事詩

也不和一切的詩歌一樣，不限定有豐富的內容，只有了詞藻，即可以掩飾；必須有了值得描寫的事實，寫來才能動人。第二：梁以後，新體詩給敘事詩一重大的打擊。敘事詩因為「敘事」的關係，篇幅必須較長。律詩，絕詩八句四句，自然不能敘事。即稍講嚴格的古風，也不適宜於敘事。我們試把孔雀詩，木蘭詩一看，雖都是五言，但孔雀詩用韻參差，木蘭詩且用長短句，作得很自由的。因為不知此，便於敘事有妨礙。何況齊以後的詩，講聲調格律，十分嚴格，處處與敘事詩反對呢？更何況六朝，隋，唐以後「律絕渤海，古風浸衰」呢？

敘事不發達的原因，已如上述。我們現在提出幾篇敘事詩來談談吧：

○……○
一、孔雀東南飛。建安時作品。其詩序說：「漢末建安中，廬江府小吏焦仲卿妻劉氏，為仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃投水而死。仲卿聞之，亦自縊於庭樹。時人傷之，為詩云爾」。從這點短序，我們約略知道全詩的

性質和內容。現進一步來研究全詩；

○ 孔雀詩是一篇極長的韻文，有千七百八十五字。這種長詩，不但貴族文學裏面找不出，在中國文學史上也稱絕響。然而牠的特色，不單是在詩之長呢！其特色有如下者：

○ 對話……「對話」在文學上的價值，是已有定論的。戲劇的體裁，完全是籍對話組成。小說上的對話，也佔很重要的地位。只有抒情詩不頂要有對話的活躍……

○ 話。而敘事詩的對話，却又很有意義。中國古代含有劇情的作品，本不少，但像孔雀詩那末吻合戲劇，用對話來描寫詩，却是僅有了。如其我們將孔雀詩的章段，分別勾畫出來，除了一部分寫景寫事外，簡直完全對話。卽是一篇戲劇。但我們決不是因爲孔雀詩與戲劇吻合，來推崇牠，而是因爲孔雀詩能用戲劇的對話，使劇中人直接的表演自己出來，使讀者與劇情易接觸，生真切之感。這是孔雀詩的第一特點。

描寫的

一千七百多字的孔雀詩，看來很長，但詩裏面描寫的角色，居然到

經濟

十二人之多。其中有五個角色的個性，完全在詩中表白出來。蘭芝是

○詩中主角，她是一位很能了解愛情的女子，她和她的丈夫焦仲卿也很相愛，只因無故得罪了她的婆婆，她婆婆用了母親的權威來驅逐她回娘家，自然在這種宗法家庭威權的漢代，蘭芝一弱女那能積極起來反抗呢？但爲戀愛深情，雖無反抗之力，終然發出消極的抵抗，以至於死。因爲家庭制度的權威，白白犧牲了一個無辜多情的弱女子，誰不爲之痛心？此外焦仲卿的半覺悟狀態，終也能殉情。仲卿母的嫉妬凶殘，簡直是一個悍婦。蘭芝母雖愛女兒，却愛莫能助。蘭芝兄只知貪財慕利，毫無天性，簡直是一個市儈。這些人物的個性，充分的在詩中表白出來。那末，這僅僅二千七百字的詩，還算是最經濟的敘述呢。這是孔雀詩的

第二特點。

○……○孔雀詩是平民作品，描寫非常樸實率真。並且不避去一切重句，複

……作
……的
……風
……樸
……實

字。如首段「十三能織布」以後，一連重五個十幾歲，到了篇中，又將

○……首段幾句，重疊一段。這就不是貴族文學裏面所能夠有的。此外複字俗句很多，都係出乎自然。這是第三特點。

○……篇
○……的
○……中

○孔雀詩對話的寫情，非常樸實，非常寂苦，令人悲感，但孔雀詩的

○……穿
○……的
○……插

○寫景寫物却非常熱鬧，非常精緻。「雞鳴天欲曙……精妙世無雙」，和「交語速裝束……鬱鬱登郡門」幾段，很繁華的句子，插在寂苦的對話

裏面，越襯托蘭芝的可憫。這是第四特點。

○……篇
○……的
○……幅

○一首很長的詩對於篇幅分量的分配，自然也應有相當的比例。據我的檢查，孔雀詩的對話上，每人所佔量的多少，與角色的重要與否成

○……比
○……的
○……例

○正比例。佔篇幅最多的是蘭芝，次是焦仲卿，次焦仲卿母。次蘭芝母

這也很可玩味的，因為量的加多，則對於讀者的影響刺激要來得大些。

○以上是孔雀東南飛的幾宗特色，但也不是沒有缺點。如蘭芝說：「新婦初來

時，小姑姑扶牀；今日被驅遣，小姑姑如我長」。（「小姑姑扶牀，今日被驅遣，」二句有些選集上面沒有的，究竟有不有很難判決，現在假定有這兩句。）與「共事兩三年」句，未免相矛盾；又蘭芝初別仲卿時明明說：「我有親父兄，性行暴如雷」；最後別仲卿又說：「我有親父母，逼迫兼兄弟」蘭芝既有「性行暴如雷」的父親，並且曾經逼迫她，當然很重要，何以中間全不說及，只說到她的「阿兄」呢？其餘還有瑕疵，不過這些都是小小的缺點，對於全詩的價值，並不因之減損。

○……○ 不知是誰氏所作。描寫一個女子秦羅敷，異常麗美，爲使君所賞識。

○……○ 二，陌。遣吏求婚，羅敷拒絕。這首詩的好處約有兩點：一是羅敷的美的活

○……○ 上桑。躍：「行者見羅敷，下檐擗髭鬚；少年見羅敷，脫帽著幘頭；耕者忘

其犁；鋤者忘其鋤；歸來相喜怒，但坐觀羅敷，」從美的魔力，襯托出羅敷的美來。第二是描寫羅敷的個性人格。從她的拒絕使君，「羅敷前致辭，使君亦何愚

！使君自有婦，羅敷自有夫。」表現宗法社會女子的烈性凜然！

○……○ 辛延年作，（此人不詳）。描寫一個酒家的胡姬，「胡姬年十五，春

三，羽
林郎

日猶當爐，」為霍家奴馮子都所調戲。胡姬不從。情節與陌上桑相似

○……○。所不同者，秦羅敷是貴族，胡姬是平民。羅敷遭遇的還是一位使君

，胡姬則遇着主人的奴才來調笑她。並且羅敷的拒絕使君，是為夫婦；胡姬呢，則被辱於強奴。看她說「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」！這是何等決絕呢。我們讀了羽林郎覺得比陌上桑更為感人，這是胡姬的身世和遭遇，比秦羅敷更為可憫的緣故。

○……○ 四，憤

蔡琰作。琰，蔡邕女，係貴族女子。但這首却是平民化的白話詩。

○……○ 悲詩

她這篇詩是將她被虜入胡，備受痛苦和歸來的憂傷，寫成一首這麼動人的哀感。如寫胡人的凶殘，寫她被虜入胡的情形：

「平土人脆弱，來兵皆胡羌，獵野圍城邑，所向悉破亡。斬截無子遺，尸骸相掌拒。馬邊懸男頭，馬後載婦女。長驅西入關，迴路險且阻。還顧邈冥冥，肝脾爲爛腐！所略有萬計，不得令屯聚。或有骨肉俱，欲言不敢語。失意幾微間，輒言斃降虜。要當以享刃，我曹不活汝。豈復惜性命，不堪其詈罵。或便加極杖，毒痛慘並下。且則號泣行，夜則悲吟坐。欲死不得卒，欲生無一可。彼蒼者何辜，乃遭此片禍……！」

她又描寫她有人來贖回漢，只好忍心拋棄她的孤兒：

「已得自解免，當復棄兒子。天屬綴人心，念別無會期。存亡永乖隔，不忍與之辭。兒前抱我頸，問母欲何之？人言母留去，豈復有還時？阿母常仁惻，今何更不慈？我尙未成人，奈何不顧思。見此悲五內，恍惚生狂癡。號泣手撫摩，當發復回疑。……」

終於棄兒歸國了，「念我出腹子，胸臆爲摧敗」！她又描寫回鄉後的家破人

亡：

「既至家人盡，又復無中外。城郭無山林，庭宇出荆艾。白骨不知誰，縱橫莫覆蓋。出門無人聲，豺狼號且吠。粲粲對孤景，怛怛糜肝肺。登高眺遠近，魂神悉飛逝。嶺若壽命盡，旁人相寬大。爲復強視息，雖生復何賴？託命於斯人，竭心自助厲。流離成鄙賤，常恐復捐廢。人生幾何時？懷憂終年歲！」

「人生幾何時？」我們的女詩人蔡琰，便這樣「懷憂終年歲」了吧！

○……○
五，木

木蘭辭，不知作於何代，更不知作於何人。有說是魏晉時作的，有

○……○
蘭辭

說是唐人作的，大約以六朝時人作，較爲有據。並且是北方民族的作品。

○……○
品。這首詩，大概高小學生都能夠背誦；却是極離奇的事蹟。寫的是

的前此歷史所沒有見，女扮男裝去從軍，也就是替婦女界揚眉吐氣不少。原來北方民族素來很強，同時摻入匈奴男女，均能馳逐騎射強悍的民族性，造成揉合的

新民族。加上當時的戰爭背景，讎胡的心理。因此便產生木蘭從軍的偉大作品。也許不會有這一回事，却可以代表思潮，是這一種傾向。在藝術上，全詩的描寫最好借用王漁洋評古詩十九首的話「如無縫天衣」，來恭維木蘭詩。我們試看牠的描寫：

「唧唧復唧唧，木蘭當戶織。不聞機杼聲，惟聞女歎息……！」

「阿爺無大兒，木蘭無長兄：願爲市鞍馬，從此替爺征……。」

「朝辭爺娘去，暮宿黃河邊，不聞爺娘喚女聲，但聞黃河流水鳴濺濺！旦辭黃河去，暮宿黑山頭。不聞爺娘喚女聲，但聞燕山胡騎聲啾啾！」

「萬里赴戎機，關山度若飛。朔氣傳金柝，寒光照鐵衣。將軍百戰死，壯士十年歸……。」

「爺孃聞女來，出郭相扶將；阿姊聞妹來，當戶理紅妝；小弟聞姊來，磨刀霍霍向豬羊。開我東閣門，坐我西閣床；脫我戰時袍，著我舊時裳，當窗

理雲鬢，對鏡帖花黃。出門見火伴，火伴皆驚惶！同行十二年，不知木蘭是女郎。」

「雄兔脚撲朔，雌兔眼迷離。兩兔傍地走，安能辨我是雄雌？」

同是兩篇平民作品，孔雀東南飛寫來不免瑣碎，木蘭詩則爽快淋漓。六朝文學本來靡麗不堪，而文中有桃花源記，詩中有木蘭辭，自是一代特色。

綜觀上面幾篇詩，便可明白這種敘事詩在文學上的價值了。第一是有實感：悲憤詩全篇事實，不用說了，孔雀東南飛內容複雜，情景宛然，決不是當時詩歌還在幼稚時代的詩人，所能幻想出來，觀其序「時人傷之」，知係實感；羽林郎陌上桑二篇內容且相似，可見也不是虛構；離奇的木蘭詩，也一定有相當的背境產生的，決不會是柏拉圖的烏托邦。第二：描寫的事實都是很精采的。第三：描寫的手腕也盡其佳妙。雖說這樣的詩，都是憑着實感，淋漓寫下，忠實樸素，是她的特色；而却都是全篇一氣呵成，爲無縫天衣。不剪裁自係剪裁，不修飾自係修

飾，表現一個整體的活的美。這在中國詩歌裏面，的確是極難能可貴的。而在注意雕琢和粉飾修辭的六朝文學裏面，這尤其稀罕了。

第九章 六朝的抒情詩

○……○
抒情詩

與
敘事詩

○……○ 抒情詩與敘事詩：敘事詩大都篇幅很長，至少也是數百字，長的至於千言萬言；抒情詩便決沒有那末長，短的僅有十餘字而已。這種區

○……○

○……○ 別是由於敘事詩，敘的是「事」，事實是連續的，所以敘事的詩篇幅自

然長了；抒情詩則所抒的是「情」，情感是斷片的，此所以抒情詩篇幅一定是短。

這是二者形式上的區別。說到內容，則敘事與抒情並沒有嚴格的區分。敘事詩離掉抒情，只能算是「錄」記事；抒情詩離掉敘事，則詩亦無所抒，易成無病呻吟，毫無實錄。故敘事詩中有抒情，抒情詩中亦有敘事；不過抒情是主觀方面的，敘事是近客觀的，這是二者顯然不同的地方。現單講抒情詩：

○……○ 六朝抒情詩的發達，幾乎佔有了詩的全部，除掉一部分的敘事詩外，中國古代文學發達，六朝抒情詩爲最發達了，民間歌謠如子夜歌，長干，華山畿之類，都是很優美的抒情詩。先講南朝的抒情歌。

○……○ 南朝的歌謠文學種？所謂「歌謠數百種」，大概是指吳越的歌謠吧。吳越歌謠是代表南○……○ 方民族性的文學。自從詩三百篇以後，經秦、漢、魏、晉一節長期的歷史，總沒有看到詩國風那末活潑的抒情歌了。什麼古典詩哪，讀了只覺頭痛。所以我們在六朝發現這樣活躍的情歌；簡直如拾異寶一樣呢！

南朝的歌謠文學，值得我們欣賞謳歌的，值得敘述的最多。琳琅滿目，例不勝舉，子夜歌便是當代最有名的歌謠。讀曲歌云：

「歌謠數百種，子夜最可憐！慷慨吐清音，明轉出天然。」

子夜歌的時代，一般都說是東吳中女子所作。樂府古題要解云：「舊史云：

「晉有女子曰子夜所作，聲至哀。晉武帝大元中瑯琊王軻家，有鬼歌之，後人依四時行樂之詞謂之子夜四時歌，吳聲也。」各種子夜歌不止二百首，都是一些戀歌，自由而活潑的戀歌有深長的意味，鈔錄幾首如下：

「芳是香所爲，冶容不敢當。天不奪人願，故使儂見郎。」

「宿昔不梳頭，絲髮被兩肩。腕伸郎膝上，何處不可憐？」

「春林花多媚：春鳥意多哀。春風復多情，吹我羅裳開。」

「涼秋開窗寢，斜月垂光照。中宵無人語，羅幌有雙笑。」

「自從別歡來，奩器了不開。頭亂不敢理，妝拂生黃衣。」

「開窗秋月光，滅燭解羅裳。含笑帷幌裏，舉體蘭薰香。」

「秋風入窗裏，羅帳起飄颻；仰頭看明月，寄情千里光。」

「淙澀無人行，朔風舞飛雪；懷人重衾寢，故人三夏熱！」

「始欲識郎時，兩心望如一；理絲入殘機，何悟不成匹？」

「今日與歡別，合會在何時？明燈照空局，悠然未有期！」

忽而春戀，忽而秋怨，忽由戀而愛，忽由愁而哀，這是多麼活潑自由的戀歌。這種戀歌自從三百篇以後，直到六朝，才有繼響，又是什麼緣故呢；戀愛原是人類的本性本能，我們最先的祖宗，他們是自由戀愛的；但自堯、舜、禹、湯以來，社會的文化禮法制度，漸漸的完備，自由戀愛便被桎梏了。而代之以父母媒妁代辦的禮法婚姻。因為當時社會組織完善，男女也能相安無事。但一到春秋戰國之際，社會起了大大的變動，社會組織根本動搖，戰爭殺伐，沒有休息，逼着人民顛苦流離。而怨女曠夫，也便多起來了。既失了社會禮法的維繫，因此他們就大胆恢復後男女間自由戀愛的本性來。三百篇的戀歌，乃係時代使然。再轉入漢代，因國家的統一，社會組織有了系統，政致禮法，大張其軍，男女只能在禮法的軌道上走路，自由戀愛的風氣自然跟着時代消滅。而國風那末的戀歌，

也沒有了，至於東晉以後，五胡亂華，南北分朝，社會禮法和國家制度自然也跟着破壞無餘，和春秋戰國一樣，一般曠夫怨女的熱情，當然也向自由戀愛的路上跑。六朝戀歌之能繼響國風，全是國家社會變動了的緣故。

和子夜歌一樣的戀愛，而描寫更深刻的，如歡聞變歌：

「鏗臂飲清血，牛羊持祭天。沒命成灰土，終不罷相憐。」

「黃葛生瀾漫，誰能斷葛根？寧斷嬌兒乳，不斷郎殷勤！」（前溪歌）

「華山畿，君既爲儂死，獨活爲誰施？歡苦見憐時，棺木爲儂開。」

「相送勞勞諸，長江不應滿，是儂淚成許。」

「奈何許？天下人何限，慊慊只爲你！」

「長鳴雞，誰知儂念汝，獨自空中啼！」（以上華山畿）

還有石城謠，蘇小小歌之類，都是很妙的作品，表現自然的音節。例如：

「可憐石頭城，甯爲袁粲死，不作褚淵生。」（石城謠）

「開門白水，側近橋梁；小姑所居，獨處無郎。」（青溪小姑曲）

「聞欲下揚州，相送江津灣；願得檣櫓折，使郎到頭還。」（那阿灘）

「山頭草，歡少，四面風趨，使儂顛倒。」

「懊惱奈何許！夜聞家中論，不得儂與汝。」（懊儂歌）

「妾乘油壁車，郎騎青驄馬。何處結同心；西陵松柏下。」（蘇小小

歌）

此外很妙的歌謠作品，還不知若干數，如長于曲，讀曲歌，折楊柳歌辭，莫愁樂，嬌女詩，白郎郎曲，有的深情婉轉，有的哀感悱惻，這些都是絕妙的文學，比那些什麼歌功頌德的古典賦，高明得多了。

次則，講到北方的抒情歌了。拆楊柳歌辭云：

「遙看孟津河，楊柳鬱婆娑。我是虜家兒，不解漢兒歌。」

○北地的

因為他們是虜家兒，「不解漢兒歌」，所以他們歌的，自是北方音

抒情歌……樂性的歌，與南方文學畫分鴻溝。尤其是六朝時代，南北文學的劃分最要顯明了。北方因為開化較早的緣故，歷代帝都都在黃河流域。北方人民受了禮樂文化發展的影響和同化，雖然英雄的北方民族性，也變成彬彬有禮的君子。詩三百篇大多是溫柔敦厚，含有幾分兒女性。到了北魏，一方面因為中原文化的破壞，一方面因為匈奴胡族之摻入，這素來有英雄氣的北方民族與素來沒有文化的更英雄强悍的胡族混合起來。由這兩大民族混揉的結果，便產生北朝英雄文學，與由北方遷到南方。來的中國舊文化形成的南方兒女文學對峙，在文學史上放一異彩。這是很值得注視的。試讀木蘭辭就可以知道這是北方民族性與外來民族風尚撮合的產兒。試着下面的詩歌：

『男兒欲作健，結伴不須多。鷄子經天飛，羣雀兩向波。』

『放馬大澤中，草好馬著臙。牌子鐵襠襠，鈇鏃，鶴尾條。』

『男兒可憐虫，出門懷死憂。尸喪狹谷中，白骨無人收。』

這種游牧，殺人不償命的風俗，南方是決不會有的；也決不會產生這樣的作
品。我們不必去批評這種風俗的對不對，只就文學上看來，把北方民族性很完整
的表現出來，便是絕妙的地方文學了。

『技巧』在文學上的價值自是很大，但藝術的修飾過度，往往內容蔽錮，只有
好看的外表，只有辭藻。南朝文學便免不掉這種毛病。北方文學雖欠缺技巧，而
樸實自然，却正是北方文學的長處。試一讀下舉的地驅樂歌：

『驅羊入谷，白羊在前。老女不嫁，踢地喚天。』

『側側力力，念君無極，枕卽左臂，隨郎轉側。』

『摩將郎須，看郎顏色。郎不念汝，不可與力。』

『月明光光星欲墮，欲來不來早語我！』

我們讀了這幾節詩，覺得比南方文學，完全另是一種爽直天然的風味，不像
南方文學的扭扭妮妮的婢子狀度。捉搦歌更爲爽快有趣：

『誰家女子能行步，反着袂襠後裾露。天生男女在一處，願得兩個成翁媪。』

○……○ 『黃桑拓履蒲子履，中央有行兩頭繫。小時憐母大憐婿，何不早嫁

北歌
描寫的
論家計。』

○……○ 北方歌謠沒有南方的多，這或是沒曾記錄，隨時忘佚了；但只就少

數保存着的北歌看來，多是很好的作品。其所描寫的對象，簡單言之，可以分爲
戰爭，戀愛，游牧三方面。好戰本是人類的天性，前面所舉的企喻歌，便可證明
北地人的好勇鬥狠。他們不但男子會騎馬射箭，女子也很強悍。看李波小妹歌：

「李波小妹字雍容，褰衣逐馬如卷蓬。左射右射必疊雙；婦女尙如此，男子
安可逢。」

再看折楊柳歌辭：

「健兒須快馬，快馬須健兒。蹴跋黃塵下，然後別雌雄。」

其次戀歌：北方文學裏面的描寫愛情相思，與南方文學不同，因為北方文化

較低，地域風尚不同，男女間沒有南方那樣隔閡。尤其是胡族，他們男女一體，社交自由，要愛便愛了，要戀便戀了。看上面的捉搦歌與地驅樂歌，何等真實爽快。舉幾首有趣味的例子：

『野火燒野田，野鴨飛上天。童男娶寡婦，壯女笑殺人。』

『門前一樹棗，歲歲不知老。阿婆不嫁女，那得孫兒抱？』

『側側何力力，女子臨窗織。不聞機杼聲，唯聞女嘆息。問女何所思？問女何所憶？阿婆許嫁女，今年無消息。』

復次游牧：游牧生活，給北方文學披上一層濃摯的地方色彩。如金喻歌四首的『放馬大澤中』，地驅樂歌的『青青黃黃』，完全是胡族北人的生活。再舉一例，如最有名的齊斛律金敕勒歌：

『敕勒川，陰山下，天似穹廬，籠蓋四野。天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊。』

這種境像，也不是南方人所能想像到的。只這二十七字，便把荒涼境界，遊牧生涯表現得盡緻了。北地因為營遊牧生活，習尚騎射，所以他們的歌謠，也是歌唱遊牧騎射。即抒情短歌，也趨於『遊牧化』，『騎射化』如折楊柳歌辭前兩首，『上馬不捉鞭，反折楊柳枝。蹀坐吹長笛，愁殺行客兒。』

『腹中愁不樂，願作郎馬鞭。出入攘郎臂，蹀坐郎膝邊。』

前一首是寫別愁的，後一首是寫情思的。牠的寫法和用事不和南方文學一樣，用『紅豆』寫相思，用『河梁』寫別意；牠寫別愁用『上馬』，『捉鞭』，『吹笛』；寫情思，用『馬鞭』讀來隔外一種風味。

○……○
南北文學有什麼區別呢。我們讀了上面那些歌謠，已經有很明瞭的劃分概念了。以人格象徵，可以說北方文學是英雄的文學，南文學是

○……○
兒女的文學；從審美方面講起來，可以說北方是壯美的，悲壯的文學，南文學是優美的，感傷的文學；如其以女人來比吧，又可以說北文學是壯健的自

然的西方美人，南文學是病態的不自然的東方婦女；以派別論，前者是豪放派，後者是婉約派。我們要問何以北南文學有這樣的分歧呢？除了文化進展的遲早，民族性的強弱外，我們不能不說是地域的關係了。龔定菴詩：『黃河汝直徙南東，犂然天地劃民風』。因為地域的犂異，文化的進展與民族性的強弱，也由此決定其關係；而文學的風氣，也更因此而披一層特殊的地方色彩。

全稿十五年春完於武昌。