

郑振铎 著

# | 中国文学史

一部表现中国文学整体真实面目与进展的历史



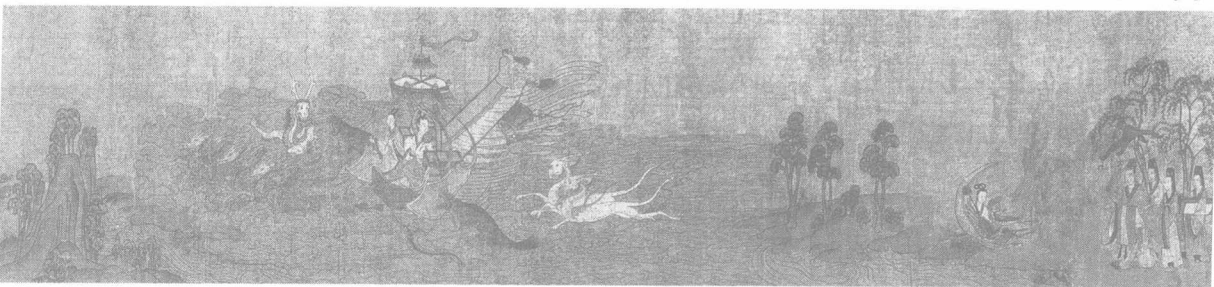
插图本 

 山东美术出版社

郑振铎 著

# 中国文学史

一部表现中国文学整体真实面目与进展的历史



插图本 下

山东美术出版社

## 目 录

|     |   |
|-----|---|
| 自 序 | 1 |
| 例 言 | 1 |
| 绪 论 | 1 |

### 上卷 古代文学

|                |     |
|----------------|-----|
| 第一章 古代文学鸟瞰     | 11  |
| 第二章 文字的起源      | 16  |
| 第三章 最古的记载      | 23  |
| 第四章 诗经与楚辞      | 33  |
| 第五章 先秦的散文      | 70  |
| 第六章 秦与汉初文学     | 91  |
| 第七章 辞赋时代       | 103 |
| 第八章 五言诗的产生     | 113 |
| 第九章 汉代的历史家与哲学家 | 133 |
| 第十章 建安时代       | 148 |



|         |          |     |
|---------|----------|-----|
| 第十一章    | 魏与西晋的诗人  | 159 |
| 第十二章    | 玄谈与其反响   | 179 |
| 中卷 中世文学 |          |     |
| 第十三章    | 中世文学鸟瞰   | 186 |
| 第十四章    | 南渡及宋的诗人们 | 192 |
| 第十五章    | 佛教文学的输入  | 211 |
| 第十六章    | 新乐府辞     | 217 |
| 第十七章    | 齐梁诗人     | 224 |
| 第十八章    | 批评文学的发端  | 239 |
| 第十九章    | 故事集与笑谈集  | 244 |
| 第二十章    | 六朝的辞赋    | 249 |
| 第二十一章   | 六朝的散文    | 254 |
| 第二十二章   | 北朝的文学    | 277 |
| 第二十三章   | 隋及唐初文学   | 289 |
| 第二十四章   | 律诗的起来    | 309 |
| 第二十五章   | 开元天宝时代   | 326 |
| 第二十六章   | 杜甫       | 352 |
| 第二十七章   | 韩愈与白居易   | 374 |
| 第二十八章   | 古文运动     | 395 |
| 第二十九章   | 传奇文的兴起   | 404 |

|       |          |     |
|-------|----------|-----|
| 第三十章  | 李商隐与温庭筠  | 425 |
| 第三十一章 | 词的起来     | 448 |
| 第三十二章 | 五代文学     | 458 |
| 第三十三章 | 变文的出现    | 478 |
| 第三十四章 | 西昆体及其反动  | 492 |
| 第三十五章 | 北宋词人     | 505 |
| 第三十六章 | 江西诗派     | 545 |
| 第三十七章 | 古文运动的第二幕 | 555 |
| 第三十八章 | 鼓子词与诸宫调  | 563 |
| 第三十九章 | 话本的产生    | 586 |
| 第四十章  | 戏文的起来    | 605 |
| 第四十一章 | 南宋词人     | 618 |
| 第四十二章 | 南宋诗人     | 642 |
| 第四十三章 | 批评文学的复活  | 648 |
| 第四十四章 | 南宋散文与语录  | 655 |
| 第四十五章 | 辽金文学     | 662 |
| 第四十六章 | 杂剧的鼎盛    | 668 |
| 第四十七章 | 戏文的进展    | 771 |
| 第四十八章 | 讲史与英雄传奇  | 792 |
| 第四十九章 | 散曲作家们    | 828 |
| 第五十章  | 元及明初的诗词  | 848 |



|       |          |     |
|-------|----------|-----|
| 第五十一章 | 元及明初的散文  | 859 |
| 第五十二章 | 明初的戏曲作家们 | 866 |
| 第五十三章 | 散曲的进展    | 911 |
| 第五十四章 | 批评文学的进展  | 929 |
| 第五十五章 | 拟古运动的发生  | 935 |

## 下卷 近代文学

|       |           |      |
|-------|-----------|------|
| 第五十六章 | 近代文学鸟瞰    | 943  |
| 第五十七章 | 昆腔的起来     | 951  |
| 第五十八章 | 沈璟与汤显祖    | 981  |
| 第五十九章 | 南杂剧的出现    | 1036 |
| 第六十章  | 长篇小说的进展   | 1070 |
| 第六十一章 | 拟古运动第二期   | 1097 |
| 第六十二章 | 公安派与竟陵派   | 1105 |
| 第六十三章 | 嘉隆后的散曲作家们 | 1121 |
| 第六十四章 | 阮大铖与李玉    | 1157 |



## 第四十章 戏文的起来

中国戏曲产生最晚——其原因——两种不同的型式：戏文与杂剧——戏文的起源——戏文的产生当在杂剧之前——印度的影响——经商贾之手由水路输入的理想——海客酬神说——国清寺里的梵本戏曲——戏文和印度剧的五个同点——题材上的巧合或转变——《赵贞女蔡二郎》与《梭康特娘》——《王焕》的来历——《陈巡检梅岭失妻》与印度的叙述拉马故事的戏曲——今存的宋人戏文

中国戏曲的产生在诸种文体中为独晚。在世界产生古典剧的诸大国中，中国也是产生古典剧最晚的一国。当散文已经发生了许多次的变化，诗歌已有了诸般不同的式样，小说也已表现着发展的趋势时，中国的戏曲方始渐渐的由民间抬头而与学士文人相见，方始渐渐的占据着一部分的文坛上的势力。盖中国最早的戏曲，其产生期，今所知者当在北宋的中叶（约第十一世纪），至宣和间（第十二世纪初半期）方才有具

体的戏文，为民众所注意、所欢迎。金人陷汴京后，北曲一时大盛，而北方的戏曲也便突现出异彩来。浸淫至于宋、金末造，戏曲的势力，更一天天的炽盛。元代承宋、金之后，其文坛遂有以戏曲为活动的中心之概。戏曲到了这个时代，方才正式的登上了文坛。大约剧本之开始创编，当在宣和的前后。然遗留于今的最早的完全的剧本，则其产生时代不能早于第十三世纪的前半叶（金亡之前的一二“年代”）。这样看来，中国戏曲在诸古国中诚是一位“其生也晚”的后进。当中国戏曲方才萌芽之时，印度的古典戏曲早已盛极而衰的了（印度古典剧以公元第六世纪为全盛时代）。希腊的悲剧、喜剧早已被基督教的势力扫荡到不知哪里去的了（希腊悲剧以公元前第五世纪为全盛时代）。他们的古典剧已经成了过去的僵硬的化石，而我们的古典剧方才“姗姗其来迟”的出现于世。中国戏曲为什么会产生得那末迟晚呢？第一是：历来民间所产生的或文士所创造的诸种文体，如骈文，如古文，如五七言诗，如词，都只能构成了叙事、论议的散文与乎抒情的歌曲（以诗词来叙事的已甚少），却没有一种“神示”或灵感，能使他们把那些诗、词、骈、散文组织成为一种特殊的复杂的文体，像戏曲的那种式样的。戏曲遂也不能够由天上落下来似的出现于世。第二是：无论宫廷或民间，都秉承着儒教的传统的见解，极力的排斥着新奇的娱乐。略涉奇异的事物，他们便以为怪诞而放斥之惟恐不速。他们的帝王仅知满足于少女的清歌妙舞与乎弄人的调谑说笑，民间也仅知备足于清唱、杂耍以及迎神赛会的简朴的娱乐之中，从不曾进一步而发生所谓戏剧的。古来传记中所载的优伶的故事，像王国维氏在他的《宋元戏曲史》所搜集的，大概都是“弄人”的故事，并非真正的“伶人”的故事。他们大概至多只能想到要将歌舞连合于“故事”，却不曾想到要将故事搬演出来而成为戏曲的。戏曲原为最复杂的文体，故其产生之难，也独超于诸种文体之上。第三：外来的影响，也不容易灌输进来。中国的音乐早已受外来的影响，宗教也早已为外来教所垄断。论理，印度戏曲，也应该早些输入。

然戏曲的艺术比较得复杂，其输入自比较得困难。又佛教徒在古时虽也有所谓佛教戏曲（这几年在中央亚细亚发见了多部佛教戏曲的残文，已印行一部分），然后期的佛教徒，对于戏曲却似是持着反对的态度。因此对于印度古典剧固不至于输入，即佛教剧也是不肯负输入之责的。印度的戏曲至少受有希腊戏曲的多少的感应。当亚历山大东征时，希腊文化是很流行于印度北部的。故其演剧的艺术很容易的便输入印度去。中国与印度的关系却比较的辽远浅薄。一面既隔着高山峻岭，一面又隔着茫茫无际的大洋，其交通是很不便的。除了带着殉教精神的佛教留学生以及重利的商人以外，平常很少有人和印度相交往。为了外来影响输入的不易，也为了戏曲的复杂艺术的更不易于输入，所谓演剧的艺术，便当然要远在宗教、音乐以及神话、传说、变文、小说等等的输入以后才能够输入的了。

## 二

中国的戏曲可分为两种很不相同的型式：一种名为“传奇”，别一种名为“杂剧”。“传奇”在最初是名为“戏文”的。“戏文”流行于中国南方的民间，故所用的曲调，全都是所谓“南曲”的。“杂剧”之名极古，在宋真宗时已有此称。惟其与今杂剧却是完全不同的（这将在下文论及）。他们是流传于北方的，所以用的曲调都是所谓“北曲”的。但最可注意的是：杂剧的唱者严格的限于主角一人，其主角或为正末，或为正旦，俱须独唱到底。与他或她对待的角色只能对白，不能对唱。传奇的唱者却不限定于主角一人；凡在剧中的人，都可以唱，都可以与主角和唱、互唱。又传奇登场时，先要由一个“末”色或“副末”念说一篇开场词。这些开场词或为颂赞之语，或为作者说明所以作剧之意，并及那时所欲搬演的那本传奇的情节。这篇词，或谓之“副末开场”，或谓之“家门始末”，总之，乃是全剧的一个提纲，用以引起全



剧的。杂剧则于剧首没有此种“开场”。

这两种不同型的戏曲，各有其不同的起源。而戏文的起源，其时代较杂剧为早，其来历也较杂剧的来历为单纯。关于杂剧的话，将在下文再提到，这里先说“戏文”。

### 三

“戏文”起源的问题，似乎还不曾有人仔细的讨论过。王国维氏在《宋元戏曲史》上，虽曾辛勤的搜罗了许多材料，但其研究的结果，却不甚能令人满意。不过亦很有些独到之见解。他说：“南戏之渊源于宋，殆无可疑。至何时进步至此，则无可考。吾辈所知，但元季既有此种南戏耳。然其渊源所自，或反古于元杂剧”（《宋元戏曲史》页一百五十五）。这种见解，较之一般人的“传奇源于杂剧”的意见，自然要高明得多。然究竟并未将中国戏剧的真来源考出。我们如欲从事为戏剧的真来源的探索，则非先暂时抛开了旧有的迷障与空谈，而另从一条路去找不可。我们要有完全撇开了旧说不顾的勇气，确切的知道一切六朝、隋、唐以及别的时代的“弄人”的滑稽嘲谑，决不是真正的戏曲，也决不是真正的戏曲的来源。我们更要能远瞩外邦的作品，知道我们的戏曲，和他们的戏曲，这其间究竟有如何的关系。我对于这个问题，曾有七八年以上的注意与探讨，但自己似乎觉得还不曾把握到十分成熟的结论。今姑将自己所认为还可以先行布露的论点，提出来在此叙述一下。

我对于中国戏曲的起源，始终承认传奇决非由杂剧转变而来，如一般人所相信的。传奇的渊源，当反“古于（元）杂剧”。当戏文或传奇已流行于世时，真正的杂剧似尚未产生。而传奇的体例与组织，却完全是由印度输入的。在佛教徒或史官的许多记载上，我们看不出一点的这样的戏曲输入的痕迹。但我们要知道，戏曲的输入，或未必是由于热



心的佛教徒之手的。而其输入的最初，则仅民间流布着。这些戏曲的输入，或系由于商贾流人之手而非由于佛教徒，或竟系由于不甚著名的佛教徒的输入也说不定。原来中国与印度的交通，并非如我们平常所想像的那末希罕而艰难的。经由天山戈壁的陆路，当然有如法显、玄奘他们所描写的那末艰险难行。然而这里却另有一条路，即由水路而到达了中国的东南方。这一条路虽然也苦于风波之险，然重利的商人却总是经由这条比较容易运输货物的路的。玄奘的《大唐西域记》曾记载着，他去谒见著名的印度戒日王(?)时，戒日王却命人演奏着“秦王破阵乐”给他听，并问及小秦王的近况。玄奘刚刚经过千辛万苦的由中国来到印度，而这个“秦王破阵乐”却早已安安舒舒的传输到了那边了。究竟是什么样的人将它传达到印度去的呢？且由北方的陆路走是不会的，那条路是那末难走。除了异常热忱的且具有殉教精神的玄奘们以外，别的人是不会走的。那末，这个“秦王破阵乐”的流布于印度当然是由于商贾们的力量了。他们既会由中国传了音乐、歌舞到印度去，便也会由印度输了戏曲、音乐到中国来。这是当然的道理。且在法显诸人的记载上，也曾颇详细的描写着中、印的海上交通的情形。大抵印度南方的人民，不信佛者居多，而戏曲又特别的发达。则印度的戏曲及其演剧的技术之由他们输入中国，是没有什么可以置疑的地方。我猜想，当初戏曲的输入来，或并非为了娱乐活人，当系海客们作为祷神、酬神之用的（至今内地的演剧还完全为的是酬神）。其成为富室王家的娱乐之具，却是最后的事。

更有一件很巧合的事，足以助我证明这个“输入说”的。前几年胡先骕先生曾在天台山的国清寺见到了很古老的梵文的写本，摄照了一段去问通晓梵文的陈寅恪先生。原来这写本乃是印度著名的戏曲《梭康特娘》(Sukantala)的一段。这真要算是一个大可惊异的消息。天台山！离传奇或戏文的发源地温州不远的所在，而有了这样的一部写本存在着！这大约不能是一件仅仅被目之为偶然巧合的事件罢。



## 四

其实，就传奇或戏文的体裁或组织而细观之，其与印度戏曲逼肖之处，实足令我们惊异不置，不由得我们不相信它们是由印度输入的。关于二者组织上相同之点，这里不能详细的说明、引证，但有几点是必须提出的：

第一，印度戏曲是以歌曲、说白及科段三个元素组织成功的。歌曲由演者歌之；说白则为口语的对白，并非出之以歌唱的；科段则为作者表示着演者应该如何举动的。这和我们的戏文或传奇之以科、白、曲三者组织成为一戏者完全无异。

第二，在印度戏曲中，主要的角色为：（一）拿耶伽（Nayaka），即主要的男角，当于中国戏文中的生，这乃是戏曲中的主体人物；（二）与男主角相对待者，更有女主角拿依伽（Nayika），她也是每剧所必有的，正当于中国戏文中的旦；（三）毗都婆伽（Vidusaka），大抵是装成婆罗门的样子，每为国王的帮闲或侍从，贪婪好吃，每喜说笑话或打诨插科，大似中国戏文中的丑或净的一角，为主人翁的清客、帮闲或竟为家僮；（四）男主角更有一个下等的侍从，常常服从他的命令，盖即为戏文中家僮或从人；（五）印度戏曲中更有一种女主角的侍从或女友，为她效力，或为她传递消息的；这种人也正等于戏文中的梅香或官女。此外尚有种种的人物，也和我们戏文或传奇中的脚色差不多。

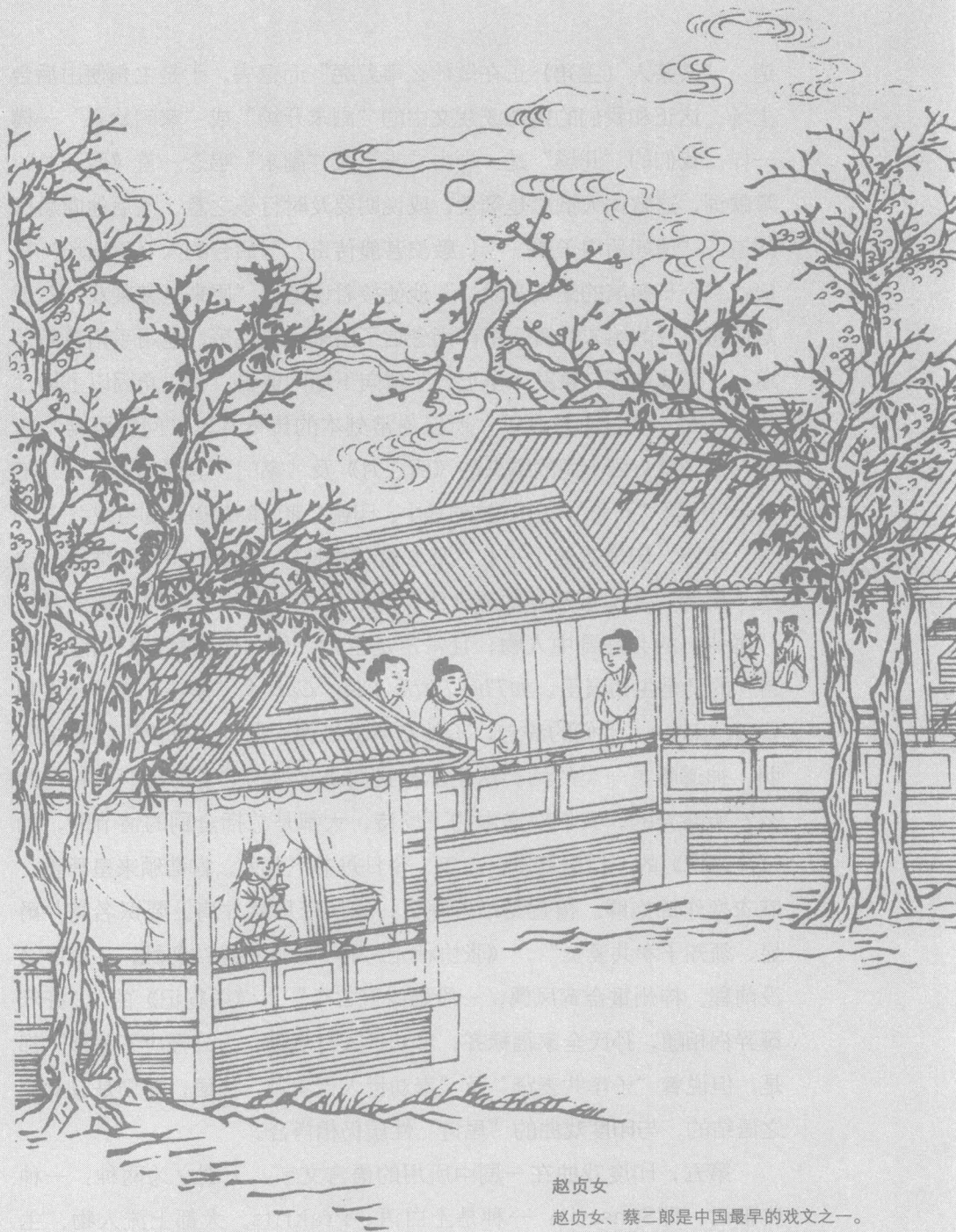
第三，印度的戏曲在每戏开场之前必有一段“前文”，由班主或主持戏文的人，上台来对听众说明要演的是什么戏，且介绍主角出场来。最初是颂诗祝福，或对神，或对人；其次是说明戏名，与戏房中出来的一个人相问答；再其次是说明剧情的大略或主人翁的性格（大抵是用诗句）。然后后台中主人翁说话的声音可以听得见。这位班主至此便

道：“某某人（主角）正在做什么事着呢”而退去。于是主角便由后台上场。这正和我们的传奇或戏文中的“副末开场”或“家门始末”一模一样。我们的“开场”是：先由“末”或“副末”唱念一首《西江月》等歌词，这歌词大抵总是颂贺，或说明要及时行乐之意。然后他向后房问道：“请问后房子弟，今日敷演甚般传奇？”后台的人（不出场）答曰：“今日搬演的是某某戏。”他便接着说道：“原来是某某戏。”于是便将此戏的始末大概，用诗词念唱了出来。唱完后，他用手指着后台道：“道犹未了，某某人早上。”便向下场门退去，而主角因以上场。为了这是一场过于熟套了，所以通常刻本的传奇常以“问答照常”四字，及必需每剧不同的唱念的《西江月》及“家门”等诗句了之，并不完全将这幕“开场”写出。这便是中、印剧二者之间最逼肖的组织之一。

第四，印度戏曲于每戏之后必有“尾诗”（Epiloge）以结之。这些“尾诗”大都是赞颂劝戒之语，或表示主人翁的愿望的。唱念着这“尾诗”的必是剧中人物，且常常是主角。如《梭康特娘》唱念“尾诗”的乃是主角国王。如*The Little Clay Cart*念“尾诗”的乃是主角Charudatta。他们的辞句，不外是祷求风调雨顺，人民快乐，君主贤明，神道昭灵一类的话。这还不和我们戏文中的“下场诗”很相同的么？所略异的，我们戏文中的下场诗，大都是总括全剧的情节的，如《琵琶记》的“自居墓室已三年，今日丹书下九天。官诰颁来皇泽重，麻衣换作锦袍鲜。椿萱受赠皆瞑目，鸾凤衔恩喜并肩。要识名高并爵显，须知子孝共妻贤”，《张协状元》的“古庙相逢结契姻，才登甲第没前程。梓州重合鸾凤偶，一段姻缘冠古今”，《杀狗记》的“奸邪簸弄祸相随，孙氏全家福祿齐。奉劝世人行孝顺，天公报应不差移”都是。但说着“子孝共妻贤”及“奉劝世人行孝顺”诸语，却仍是以劝戒之语结的，与印度戏曲的“尾诗”性质仍相符合。

第五，印度戏曲在一剧中所用的语言文字，大别之为两种：一种典雅语，即Sanskrit；一种是土白语，Prakrits。大都上流人物、主





赵贞女

赵贞女、蔡二郎是中国最早的戏文之一。

——从明凌氏刊本《琵琶记》（西谛藏）



角，则每用典雅语，下流人物，如侍从之类，则大都用土白。这也和我们传奇中的习惯正同。在今所传的传奇戏文中，最古用两种语调的剧本，今尚未见。然在嘉靖年间，陆采的《南西厢记》等，已间用苏白。而万历中沈璟所作的《四异记》，则丑、净已全用苏人乡语（见郁蓝生《曲品》）。今日剧场上的习惯更是如此。丑与净大都是用土白说话的，即原来戏文并不如此者，他们也要将它改作如此。如今日所演李日华的《南西厢记》，法聪诸人的话便全是苏白，全是伶人自改的。但主人翁，正当的角色，则完全用的是典雅的国语，决不用土白。这个习惯，决不会是创始于陆采或沈璟的，必是剧场上很早的已有了这种习惯。不过写剧者大都为了流行他处之故，往往不欲仍用土语写入剧中。而依了剧场习惯，把土语方言写入剧本中者，则或当始于沈、陆二氏耳。这与印度戏曲之用歧异语以表示剧中人物身份者，其用意正同。

在这五点上讲来，已很足证明中国戏曲自印度输来的话是可靠的了。像这样的二者逼肖的组织与性质，若谓其出于偶然的“貌合”或碰巧的相同，那是说不过去的。波耳的《支那事物》（J. Dyer Ball, *Things Chinese*）说：“中国剧的理想完全是希腊的，其面具、歌曲、音乐、科白、出头、动作，都是希腊的。……中国剧底思想是外国的，只有情节和语言是中国的而已。”如将“希腊的”一语，改为“印度的”似更为妥当。



## 五

最后，在题材上，也可以找出更有趣的奇巧可喜的肖合来。我们最早的戏文今所知者为《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》等等。这些戏文虽或已全佚，或仅存零星的一二残曲，不足使我们完全明了其内容。然据古人的记载看来，其情节是约略可知的。《赵贞女蔡二郎》叙的是蔡二郎得第忘归，其妻历尽艰苦，前往寻他，二郎却拒之不见，不

肯认她为妻。《王魁负桂英》的情形也约略相同。王魁与桂英誓于海神庙，愿偕白首，无相捐弃。但王魁中第得官以后，桂英派人去见他。魁却没煞前情，严拒于她，不给理睬。又，今存于《永乐大典》中的戏文，《张协状元》，写的也是张协得第后，变了心肠，弃了王氏女不顾。王氏女剪发筹资，前往京师寻他，他却命门子打她出去。为什么最初期的戏曲中，会有那末多的“痴心女子负心汉”的故事呢？当然，像这样的情事，在实际的社会上是不会很少的。但这种不约而同的情节，为什么在“戏文”一开始的时候就会用的那末多呢？我们如果一读印度大戏剧家卡里台莎（Kalidasa）的《梭康特婭》，我们大约总要很惊奇的发现，梭康特婭之上京寻夫而被拒于其夫杜希扬太（Dushyanta），原来和《王魁》、《赵贞女》乃至《张协》的故事是如此的相肖合的。如果我们更知道《梭康特婭》的剧文曾被传到天台山上的一個庙宇里的事，则对于这种情节所以相同的原因，当必然有以了然于心吧。

又，在最早的戏文《王焕》，及《崔莺莺西厢记》上（这些戏文也已佚，我们仅能在别的形式的剧文上约略的知道其情节），其描写王焕与贺怜怜在百花亭上的相逢，与乎莺莺与张生在佛殿上的相见，其情形与杜希扬太初遇梭康特婭于林中的情形也是很相同的；而《王焕》中的王小三和《崔莺莺》中的红娘，则也为印度戏曲中所常见的人物。

又，最早的戏文，《陈巡检梅岭失妻》（《永乐大典》作《陈巡检妻遇白猿精》），其情节与印度的大史诗《拉马耶那》（*Ramayna*）很有一部分相类似。而《拉马耶那》的故事，却又是印度戏曲家们所最喜欢采用的题材。这其间也难保没有多少的牵连的因缘在内。

## 六

据徐渭的《南词叙录》，著录“宋、元旧篇”凡六十五部，全都



是宋、元遗留下来的戏文。最后的几篇，是元末明初人高则诚等所作的《蔡伯喈琵琶记》、《王俊民休书记》等。作者大抵无姓氏可考。《永乐大典》第一万三千九百六十五卷至一万三千九百九十一卷，凡二十七卷，皆录戏文，都凡三十三本。其中与《南词叙录》所著录的名目相同者凡二十四本。其余九本，则为徐渭所未知者。这一类的戏文，除了《琵琶记》盛行于世外，其余皆湮没无闻。近幸在《永乐大典》第一万三千九百九十一卷中，发现了戏文三部。又沈璟的《南九宫谱》及张祿的《词林摘艳》，无名氏的《雍熙乐府》中也载有戏文的残文不少。大抵，我们研究宋、元的戏文，所知的材料已略尽于此的了。惟其中以元人所作者为最多。我们所确知的最早的宋人所作的戏文，不过下列数种而已。

一、《赵贞女蔡二郎》，作者无考。徐渭云：“即蔡伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也。实为戏文之首。”此戏盖即高则诚《琵琶记》的祖本。则诚因其结局的荒诞，故特易之为团圆，而名之曰：《忠孝蔡伯喈琵琶记》。将不忠不孝，易为又忠又孝，当然是出于不忍见“古人的被诬”的一念。南宋陆放翁诗，有“斜阳古道赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满街听说《蔡中郎》”，则当时不仅有《赵贞女》的戏文，且有《蔡中郎》的盲词了。此戏残文，今只字无存。

二、《王焕》，宋黄可道撰。刘一清《钱唐遗事》云：“湖山歌舞，沉酣百年。贾似道少时，佻傖尤甚。自入相后，犹微服间或饮于伎家。至戊辰、己巳间（1268~1269），《王焕》戏文，盛行于都下。始自太学，有黄可道者为之。一仓官诸妾见之，至于群奔。遂以言去。”

《永乐大典》卷一万三千九百七十八，载有《风流王焕贺怜怜》（今佚），大约即是此剧。元人杂剧中，亦有《百花亭》一本，叙及此事。

《南词叙录》中载有《贺怜怜烟花怨》及《百花亭》各一本，不知是否也叙此事，或竟系《王焕》的别名。《王焕》的残文，见《南九宫