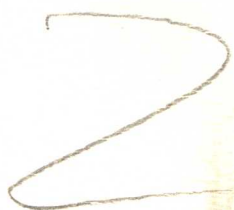




Zhongguo Wenxue
Fazhanshi



中国
文学
发展史

刘大杰 著

下卷

复旦大学出版社

I209

31

:3

中国文学发展史

刘大杰 著

下卷

Zhongguo Wenxue
Fazhan shi

復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国文学发展史/刘大杰著. —上海:复旦大学出版社,
2006.1

ISBN 7-309-04625-0

I. 中… II. 刘… III. 文学史-中国 IV. I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 081296 号

中国文学发展史

刘大杰 著

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路 579 号 邮编 200433

86-21-65642857(门市零售)

86-21-65118853(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)

fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 邵 丹

装帧设计 马晓霞

总 编 辑 高若海

出 品 人 贺圣遂

印 刷 上海第二教育学院印刷厂

开 本 787×960 1/16

印 张 57.75 插页 6

字 数 1006 千

版 次 2006 年 1 月第一版第一次印刷

印 数 1—6 100

书 号 ISBN 7-309-04625-0/I·326

定 价 78.00 元(全三卷)

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究



刘大杰（1904—1977），中国古典文学研究专家。湖南岳阳人，曾任上海大东书局编辑，安徽大学、暨南大学教授。建国后任复旦大学教授，并兼任中国作家协会上海分会副主席。早年从事小说创作以及外国文学的翻译和研究，后致力于中国古代文学史的研究。主要著作有《中国文学发展史》《〈红楼梦〉思想与人物》《魏晋文人思想论》等。

内容提要

刘大杰先生的《中国文学发展史》是近世中国文学通史著作中最重要的一部巨著。上起殷商，下迄清朝，真实而全面地反映了中国文学的发展历程。全书论述精彩，“成一家之言”，在众多同类著作中独树一帜，久享盛誉，广为流传，影响深远，具有不可或缺的地位与价值。今首次以简体字版推出全本，更便于读者阅读与欣赏。

责任编辑 邵 丹
美术编辑 马晓霞

目 录

第二十二章 元代的散曲与诗词	1
一 元代社会与文学	1
二 散曲的产生与形体	3
三 词与散曲	6
四 元代前期的散曲作家	9
五 马致远的散曲	13
六 睢景臣与刘致	17
七 元代后期的散曲作家	20
八 元代的诗词	25
第二十三章 关汉卿与元代杂剧	37
一 杂剧的产生	37
二 杂剧的组织	39
三 元杂剧的演出实况	42
四 杂剧兴盛的原因	44
五 关汉卿的杂剧	47
六 王实甫与白朴	54
七 元杂剧前期其他作家	61
八 杂剧的南移	72
九 结语	78
第二十四章 明代的社会环境与文学思想	79
一 绪说	79
二 旧体文学的衰微	81
三 明初的诗文	83
四 拟古主义的兴起和发展	88
五 唐宋派与归有光	97



六 公安派与反拟古主义的文学运动	101
七 晚明的散文与诗歌	112
第二十五章 明代的戏剧	120
一 南戏的源流与形式	120
二 《琵琶记》与元末明初的传奇	124
三 传奇的典丽化	133
四 杂剧的衰落与短剧的产生	141
五 沈璟与吴江派	149
六 汤显祖的戏剧	155
第二十六章 《水浒传》与明代的小说	167
一 明代小说的特质	167
二 《三国演义》	168
三 其他讲史小说	173
四 《水浒传》	177
五 《西游记》及其他	184
六 《金瓶梅》	193
七 才子佳人的恋爱小说	198
八 晚明的短篇小说	199
第二十七章 明代的散曲与民歌	206
一 绪说	206
二 北方的散曲作家	207
三 南方的散曲作家	213
四 明代的民歌	218
第二十八章 封建社会的末期与清代文风的演变	225
一 清代的社会环境与旧体文学的总结	225
二 晚明文学思想的继续	229
三 清初的散文	240
四 桐城派的古文	244
五 散文的新变	254
第二十九章 清代的诗歌	261
一 绪说	261
二 清初诗歌	261
三 遗民诗	266

四 康雍年间的诗歌	273
五 乾嘉诗风	280
六 鸦片战争前后的诗歌	288
七 诗界革命与清末诗歌	299
第三十章 《红楼梦》与清代小说	307
一 蒲松龄与《聊斋志异》	307
二 吴敬梓与《儒林外史》	312
三 曹雪芹与《红楼梦》	319
四 《镜花缘》及其他	329
五 侠义小说	331
六 倡优小说	334
七 清末的小说	336
第三十一章 清代的戏剧	345
一 绪说	345
二 清初的戏剧	345
三 洪昇与《长生殿》	351
四 孔尚任与《桃花扇》	355
五 杂剧传奇的尾声	361
六 昆曲的衰落与花部的兴起	366
第三十二章 清代的词曲	371
一 绪说	371
二 清初词的三派	371
三 常州词派的兴起	378
四 晚清词人	382
五 清人散曲与民歌	383



一 元代社会与文学

蒙古贵族统一中国以后,给汉族人民以残酷的剥削和非常不平等的待遇,形成长期剧烈的民族矛盾和斗争。汉族受到压迫,在历史上是常有的事,如两晋,如南北朝,如两宋,算是最严重的了。但在当代的不利形势之下,汉族还能在南方保存一部分实力,独成一个对峙的政治局面,到了元朝吞金灭宋以后,这种情形就完全变了。中国的全部土地与人民,都归之于蒙古贵族统治者的手下了。他们破坏了中国古代传统的文化制度,破坏了唐、宋以来发展的农业经济,把汉人降低到社会阶层中最低的一等。从前看作是上品的读书儒生,这时却下降到“七匠、八娼、九儒、十丐”的地步了。残酷的剥削和压迫,造成了当代极其尖锐的阶级矛盾和民族矛盾。这样的情况,在中国历史上继续了九十年,一直到朱元璋起来,领导和汇合农民起义的强大力量,才推翻了元朝统治者,建立了明帝国。

蒙古族散居塞外沙漠之地,精骑善射,强悍勇武,习惯于游牧生活。宋时由于各部落的联合,形成一个强大的部落联盟。十三世纪初,成吉思汗并吞大漠南北各部族,举兵南下,夺了金的黄河以北的地方,再乘胜转兵西征,由中亚细亚各国而入欧洲,势如破竹,后来凯旋东归时,把西夏也灭了。由成吉思汗几次强大武力的拓展,替元帝国打好了基础,同时也增加了他们进攻南方肥沃土地的野心。这种南进政策,到了成吉思汗的儿子窝阔台(太宗),实现了第一步。他在公元一二三四年(宋端平元年),成就了灭金的大业。从此以后,衰弱的南宋,就面对着这强大的力量。当时宋朝君臣,虽尽力输诚纳币,妥协求和,然这只能苟延残喘于一时,终非救国图存的善策。结果,到了元世祖忽必烈时,举兵南下,公元一二七六年攻陷了临安,宋朝的





残兵败将,节节南退,退到了今广东崖山,元兵仍是进逼不已,最后由陆秀夫负着帝昀投海殉国,结束了宋帝国的命运,那时正是公元一二七九年(宋祥兴二年)。

元帝国的基础完全建立在强大的武力上。那些统治者的贵族们,用强大的武力来摧毁人民的生命,掠夺财货与土地。宋子贞《中书令耶律公神道碑》云:“自太祖西征之后,仓廩府库,无斗粟尺帛,而中使别迭等金言,虽得汉人,亦无所用,不若尽去之,使草木畅茂,以为牧地。公(耶律楚材)即前曰:夫以天下之广,四海之富,何求而不得,但不为耳,何名无用哉?”(《元文类》卷五七)虽因耶律楚材之言,而未使中国化为牧场,人民变为枯骨,但在这几句话里,可以看出蒙古贵族的游牧政策。因此,他们的子孙,后来一统治中国,便实行高压的奴化政策。把统治的人民分为蒙古人、色目人、汉人、南人四等。蒙古人最高,政治军事上的高官大吏,都是他们,色目人(西域、欧洲各藩属人)次之,汉人(辽、金旧人及辽、金统治下的北方汉人)又次之,南人最下(南宋统治下的南方汉人)。地方官吏虽也有汉人担任的,但必须有一个蒙古人或色目人总管一切,汉人不能私藏兵器。《元史·百官志》序说:“世祖即位。……酌古今之宜,定内外之官。……官有常职,位有常员。其长则蒙古人为之,而汉人南人贰焉。”可见在当日,被征服的诸民族里,最受压迫的要算是汉人了。在这样的统治下,那些君主王公只知掠夺土地与金钱。除了尽量享受汉人的物质生活,和施行便于统治与组织的制度以外,对于文化的建设与发扬,自然是很少顾问的。从前读书人看作是进身之阶的科举考试,自元灭金以后,仅于太宗九年,举行过一次。从此废而不行,至七十余年之久。谢枋得《送方伯载归三山序》云:“滑稽之雄,以儒为戏者曰:我大元制典,人有十等,一官二吏,先之者贵之也,贵之者谓有益于国也。七匠八娼九儒十丐,后之者贱之也。贱之者谓无益于国也。嗟乎卑哉,介乎娼之下、丐之上者,今之儒也。”又郑思肖《大义略序》云:“鞑法:一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐,各有所统辖。”他们所说的虽微有不同,但当日蒙古统治者压迫儒生以及他们在当日地位的低微,是可想而知的。这使中国的学术思想,沦入了黑暗时期。但从文学史的观点上来看,元代却是一个重要的时期。因为在这个新的政治局面下,由于城市经济的高度发达,加上外来的文化生活的影 响,不能不促使社会环境发生激烈的变化,从而使旧有的精神意识、习惯信仰也都不能不动摇或解体,于是文学得到了新的发展的机运,而可以从旧的和旧的束缚中解放出来,前人所视为卑不足道的市民文学,大大地发展起来,代替了正统文学的地位,而放出了异样的光彩。这一种新兴的文学,正是群众所欣赏的曲子与歌剧。当代的古文诗词,虽也有些好作品,但是大都承袭前代,跳不出唐、宋诸大家的



圈子。唯有这些新起的曲子与歌剧,无论形式与精神,都具有新的生命、面貌和创造精神,在当代的诗坛与剧坛,表现了新兴的艺术力量。因此,我们可以说元曲是元代文学的主流。至于元代的白话小说,多为宋代话本的继承,在《清平山堂话本》和《三言》中,毫无疑问,是保存着一些元人话本的,但很难确定是哪几篇。至如《三国演义》《水浒传》等巨著,都产生在元末明初,因此,关于元代的小说史料,将放在明代一道去叙述了。

所谓元曲,实包含两个部分:一是散曲,一是杂剧。散曲可以说是元代的新体诗,杂剧是元代的歌剧;散曲可以独立,同时又是构成元代歌剧的主要部分。它们在语言的性质上虽是同源,但在文学的作用上,却是异体。双方的关系固然非常密切,但它们却各有诗的与戏剧的独立生命。前人研究元杂剧时,只注意其中的曲辞,用这种曲辞去代表元杂剧的全部生命,因此许多选本如《词林摘艳》《雍熙乐府》一类的书,只选录其曲辞,而把那些剧本的内容不加重视,于是剧本中的曲辞与散曲混杂起来,在这一种情状下,元曲便成了散曲与杂剧的总称。现在为得要分明双方的界限,因此我在下面分作两部分来叙述,而主要是杂剧。

二 散曲的产生与形体

曲的产生 曲是词的替身,无论从音乐的基础或是形式的构造上,都是从词演化出来的、解放出来的。广义地说,它是元代的新体诗。曲的产生与兴盛,曲能继承五代、两宋的词运,在元代韵文中占着重要的地位,是有其原因的。

一、词的衰颓 词本起于民间,流传于歌女伶工之口,既便于书写情怀,又宜于歌唱,原是一种通俗文学。五代、两宋,文人学士作者日多,体裁日益严格,对于音律修辞,亦日益讲求;这样一来,原起于民间、流传于歌人口中的词,变为文人的专业,通俗的歌词,变为雅正典丽的美文,不仅民众看不懂,唱不来,连那些非精于词学的作者,也很难染指了。这种情形到了南宋姜夔、吴文英、王沂孙、张炎诸人的作品,算是达到了顶点。我们只要读一读沈义父的《乐府指迷》和张炎的《词源》,便知道填词已成了一种专门学问,和民间完全绝缘,于是词的生命也由此而衰落了。汪森在《词综》序中说:“鄱阳姜夔出,句琢字炼,归于醇雅。于是史达祖、高观国羽翼之,张辑、吴文英师之于前,赵以夫、蒋捷、周密、陈允衡、王沂孙、张炎、张翥效之于后。譬之于乐,舞《箭》至于九变,而词之能事毕矣。”这样看来,宋末的词,无论字面如何雅正,音律如何协调,运



用典故如何巧妙,刻画事物如何细微,但词的原来的生命丧失了,同民众隔离了,活泼的生机是愈来愈少了。处在这个词的僵化与形式化的局面下,都市中的歌女伶工,并不因此就闭住了口。他们仍旧要卖唱谋生,要歌唱以寄抒情意,于是他们在旧的歌曲中求变化,在新起于民间的小调中求资料,在这种去旧翻新的工作中,曲子便慢慢地产生。接着有乐师来正谱,文人来修辞。后来作者渐多,曲调日富,渐渐地形成一种与词不同的体裁,而成为一种继词而起的便于歌唱的新兴文学了。

二、外乐的影响 上面所说的,是文学上新陈代谢的内在的原因,这里所说的,是外在的环境的刺激与适应。词曲的产生,与音乐发生密切的关系。当音乐界发生大变动的时候,那些播于管弦出于歌喉的歌词,必然要使它适应外来的环境而发生重大的变化。北宋末年,金人进入中原,接着又是蒙古民族的南下。在这一过程中,外族的音乐得到大量输入的机会。所谓“胡乐番曲”,腔调歌辞,固然不同,所用的乐器也是两样。曾敏行《独醒杂志》卷五云:“先君尝言:宣和间,客京师时,街巷鄙人,多歌蕃曲,名曰《异国朝》《四国朝》《六国朝》《蛮牌序》《蓬蓬花》等,其言至俚,一时士大夫亦皆歌之。”这里说的是北宋末年的事,我们也由此可以看出外乐在中原流行的状态了。因为“其言至俚”,所以开始是流行于街巷市井,后来是入于士大夫之口了。这种地方,正可看出因了外乐的影响,歌词渐渐地趋于转变的倾向。到了元代,大批的新乐器与新歌曲的输入,在当日的音乐界,自然会发生更大的变动。王骥德《曲律》卷四云:“元时北虏达达所用乐器,如箏、箏、琵琶、胡琴、浑不似之类,其所弹之曲,亦与汉人不同。”据《辍耕录》卷二十八所载,他们的曲有:

大曲:《哈八儿图》《口温》《起土苦里》《蒙古摇落四》《阿耶儿虎》……

小曲:《哈儿火失哈赤》(《黑雀儿叫》)《曲律买》《洞洞伯》《牝畴兀儿》《把担葛失》……

回回曲:《仇里》《马黑某当当》《清泉当当》。

由上面这些名字看来,知道都是纯粹的外曲,旧词是不能合奏的,再以乐器不同,音调节拍各异,歌词的旧调又是不能合演的了,因而自然有制作新声新词的必要。于是一面接受外族音乐的影响,一面从旧有词里变化翻造,而形成一种适应环境的新文学,这种新文学便是曲子。王世贞《曲藻序》中云:“曲者词之变。自金、元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。而诸君如贯酸斋、马东篱、王实甫、关汉卿、张可久、乔梦符、郑德辉、宫大用、白仁甫辈,咸富有才情,兼喜声律,以故遂擅一代之长,所谓宋词元曲,殆不虚



也。”又徐渭《南词叙录》云：“今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。宋词既不可被弦管，南人亦遂尚此，上下风靡。”他们在这里用外乐的影响来说明曲的兴起的原因，大体上是正确的。

散曲的体裁 大凡一种新文学体裁的发展，都是由简而繁，由不规则而趋于规则。散曲中最先产生的是小令，由小令而变为合调，再变而为套曲。小令就是民间流行的小调，经过文学的陶冶，便成为曲中的小令。元燕南芝庵《唱论》说：“街市小令，唱尖歌倩意。”又明王骥德《曲律》说：“渠（指周德清）所谓小令，盖市井所唱小曲也。”他们这种解释，一面说明小令的来源，同时又说明了小令的通俗性。这种短短的小曲，正如唐代的绝句，五代、北宋的小词，形式短小，语言精炼。写景言情，自由活泼，故当时名为“叶儿”。在元人小令中，有很多尖新活泼的作品。

前村梅花开尽，看东风桃李争春。宝马香车陌上尘，两两三三见游人，清明近。（马致远〔青哥儿〕）

云冉冉，草纤纤，谁家隐居山半崦。水烟寒，溪路险，半幅青帘，五里桃花店。（张可久〔迎仙客·括山道中〕）

有几句知心话，本待要诉与他。对神前剪下青丝发，背爷娘暗约在湖山下。冷清清湿透凌波袜。恰相逢和我意儿差，不刺你不来时还我香罗帕。（无名氏〔寄生草〕）

青铜镜，不敢磨，磨著后，照人多。一尺水，一丈波，信人唆。那一个心肠似我？（无名氏〔梧叶儿〕）

前两曲为文人所作，文字比较典雅，后两曲为无名氏作，语言俚俗，较具本色，就比较接近民间面目了。这些小曲的形式，描写的方法，以及文辞上的通俗与逼真，比起唐、宋的诗词来，确有独自的风格与精神。这正是从民间新兴歌辞中提炼出来的一种新诗，是适合于新内容的一种新形式。从这种简短的小曲，渐渐的变为连用两个调子，名为带过曲。即作者填一调毕，意有未尽，再另填一调以续成之。有时两调不足，也有连用三调者，但最多只能以三调为限，而以二调相合为最通行。

画梁间乳燕飞，绿窗外晓莺啼，红杏枝头春色稀，芳树外子规啼，声声叫道不如归。雨过处残红满地，风来时落絮沾泥。酝酿出困人天气，积趲下伤心情意。怕的是日迟，柳丝影里，沙暖处鸳鸯春睡。（无名氏〔沽美酒〕带〔太平令〕）

无情杜宇闲淘气，头直上，耳根底，声声聒得人心碎。你怎知，我就里，愁无际。帘幕低垂，重门深闭。曲阑边，雕檐外，画楼西。



把春醒唤起，将晓梦惊回。无明夜，闲聒噪，厮禁持。我几曾离这绣罗帏，没来由劝我道不如归。狂客江南正着迷，这声儿好去对俺那人啼。（曾瑞〔骂玉郎〕带〔感皇恩〕〔采茶歌〕：“闺中闻杜鹃”）

前一首是由〔沽美酒〕和〔太平令〕二调合成，后一首是由〔骂玉郎〕〔感皇恩〕〔采茶歌〕三调合成，而前后各调的音节都能调和衔接，浑然一体，极为自然。由小令合调再进一步，将曲的形式再扩大其组织的，是谓套曲，通称为套数，亦名散套，也有称为大令的。其组成形式，主要的有三点。

一、至少由二支同宫调的曲牌联合，而成为一整体。

二、全套各调，必须同韵。

三、每套须有尾声（也有例外，如北曲以带过曲作结等），以表示一套首尾的完整，同时又表示全套音乐，已告完结。

由此看来，套曲是为了便于叙述繁复内容的要求，由小令合调的形式，扩展而形成的曲子的集体。它可以因情节的繁简，伸缩其长短。短者只有三四调，长者如刘致的《上高监司北正宫端正好》一套，有三十四调之多。

〔正宫月照庭〕 老足秋容，落日残蝉暮霞，归来雁落平沙。水迢迢，烟淡淡，露湿蒹葭。飘红叶，噪晚鸦。

〔么〕 古岸苍苍，寂寞渔村数家。茶船上那个娇娃。拥鸳衾，倚珊枕。情绪如麻。愁难尽，闷转加。

〔六么序〕 记当时，枕前话，各指望永同欢洽。事到如今两离别，褪罗裳憔悴因他。休休自家缘分浅，上心来泪湿罗帕。想薄情镇日迷歌酒，近新来顿阻鳞鸿，京师里，恋烟花。

〔么〕 哭啼啼自咒骂，知他是忆念人么？暮闻船上抚琴声，遣苏卿无语嗟呀。分明认得双解元，出兰舟绣鞋忙屣，乍相逢欲诉别离话。恶恨酒醒冯魁，惊梦杳天涯。

〔鸳鸯儿煞〕 觉来时痛恨半霎，梦魂儿依旧在蓬窗下。故人不見，满江明月浸芦花。（无名氏〔正宫月照庭〕套）

上面五个曲调，都属于〔正宫〕，连合起来，成为一套，并且各调的用韵是相同的，后面有尾声作结。因为有长短伸缩的自由，就很便于叙述繁复的内容。

下面则说一说词与曲的异点。

三 词 与 散 曲

词、曲同为合乐的歌词，形式同为长短句，故在称呼上时相混合。如元周



德清《中原音韵》论《作词十法》及《定格》四十首的举例，如赵子昂所谓“院本中有倡夫之词，名曰绿巾词”的词，都是指的曲。词曲的称呼，虽是相混，然按其实际，词、曲无论在形式、音韵以及精神方面，都有不同的地方。

一、词、曲在形式上虽同为长短句，同为在不整齐中形成整齐与规律；但比较言之，在长短句化的形式中，曲是极尽其长短变化之能事的。换言之，在韵文中，曲是最长短句化的。如一字二字之句，三百篇以后，诗中绝无，词中除最冷僻之调，与长调换头处所用者外，亦不多见。但在曲中，则与五字七字参互合用，最为普遍。曲中最长之句，有至二三十字者。如关汉卿〔黄钟煞〕调云：“我却是蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响珰珰一粒铜豌豆，恁子弟谁教钻入他锄不断砍不下解不开顿不脱慢腾腾千层锦套头。”长至数十字，这是词中所没有的。因为曲中常用衬字，于是能在规则的曲谱范围以内，给作者一种自由，因此这种有规律的长短句，变为活泼自由的形式了。这一点，在中国最讲格律最受限制的诗词里，都是未曾有过的解放的现象。这给予创作者以很大的便利，使他不至于因形式的限制，而损害文学的生命。

体态是二十年挑剔就的温柔，姻缘是五百载该拨下的配偶，脸儿

有一千般说不尽的风流。（马致远《汉宫秋》第二折《梁州》第七）

上三句中大形的是正字，为曲谱所有，填词时不可少者，小形的是衬字，为作家所加者（上举关汉卿的〔黄钟煞〕也是同一例子）。上面几句，是《汉宫秋》剧中描写王昭君的美貌，如果取去那些衬字，则都变为死句，变为文言；一有衬字，则活泼生动，曲尽其妙，而音调意致，都有变化。最要紧的，使这几句呆板的文字，成为通俗性的口语文学。在这种地方，可知衬字既于音乐无损，对于创作者的自由发挥有很大作用。这一点是词中所无，也可以说是长短句诗体中的一大进步。但曲中增加衬字，在自由中又并非漫无规律。大致北曲可多，南曲宜少，剧曲可多，散曲宜少，套曲可多，小令很少。其次，衬字只加在句首或句中，不能加在句末，这样就不致破坏原来的句法。

二、其次，在音韵上，词、曲也有相异之点。曲调中之用韵，较他种长短句为严密。除平仄以外，还有阴阳清浊之说。这些严密的格律，未必起于曲子的初期。但曲中通首同韵，绝无换韵之例，并且通体句句押韵者，亦时有所见。沈德符《顾曲杂言》云：“元人周德清评《西厢》，云六字中三用韵，如‘玉宇无尘’内‘忽听一声猛惊’。……然此类凡元人皆能之，不独《西厢》为然。如《春景》时曲云：‘柳绵满天舞旋’，《冬景》云：‘臂中紧封守宫’，又云：‘醉烘玉容微红’，《重会》时曲云：‘女郎两相对当’，《私情》时曲云：‘玉娘粉妆生香’……俱六字三韵，稳贴圆美。他尚未易枚举。”在这些地方，我们可以看出曲韵的精密。但

在这精密中,却又开放一条自由之路,那便是平上去三声互叶。词中如用平韵则全调皆平,仄韵则全调皆仄,若用平仄二韵,则必换韵。这一点是曲与诗词大不同的地方,与上面所说的衬字,同为中国韵文在形式上的解放。

翩翩野舟,泛泛沙鸥,登临不尽古今愁。白云去留。凤凰台上青山旧,秋千墙里垂杨瘦,琵琶亭畔野花秋,长江空自流。(张可久〔醉太平·怀古〕)

钓锦鳞,棹红云,西湖画船三月春。正思家,还送人,绿满前村,烟雨江南恨。(张可久〔迎仙客·湖上送别〕)

读了上面的两首曲,便可知道曲中的平上去三声互叶,一面可以使作者得着抒情叙事的自由,不至于因韵脚的限制而损伤创作的自由,同时又可使音调发生高低抑扬的变化,增加音节美,更适宜于自然音韵的旋律,歌唱时更可悦耳动听。这种长短变化的自由与押韵的解放,是散曲在形式上的两大特色。关于这一点,任讷曾说:

顾句法极尽长短变化之能一事,与韵脚平上去三声互叶一事,二者之于曲,果有何种利益与成效可言乎?曰:有之,则如此方得以接近语调而便用语料也。孔颖达《诗正义》谓《风》《雅》《颂》有一二字为句,及至八九字为句者,所以和以人声而无不协也。足见人声实为长长短短之句,文章句法能极尽长短变化之能,自于人声无不协矣。人但知元曲之高,在不尚文言之藻彩,而重用白话,于方言俗语之中,多铸绘声绘影之新词,以形成其文章之妙;而不知果欲如此,必先有接近语调之曲调发生,然后调中方便于尽量采用语料。倘金、元乐府仍旧承用南宋慢词之长短句法,整而不化,凝而不疏,静而不动者,则虽铸就甚多语料之新词在,亦格格不得入也。……凡百韵语,一经平上去互叶,读之便觉低昂婉转,十分曲合语吻,亦即十分曲达语情,此亦为他种长短句所不可及,而独让之与金、元之曲者。而且曲中亦非如此不足以逼真口气,成所谓代言之制,更非如此不能于一切语料作活泼之运用也。此实吾国韵文方法上之一大进展。(《散曲概论作法》)

人人都知道元曲是通俗文学,却很少有人知道元曲成为通俗文学的原因。口语方言用在诗词中,便觉得不自然,而用在曲中便觉得生动活泼,情趣横生。这原因是由于曲体的形式与音节,得以接近语调而又宜于采用口语。曲子中的叙事言情,能曲尽其妙,其音调能婉转低昂,适合自然音律的和美,我们是必须在这种地方来求解答的。

杨恩寿《词余丛话》云:“或问曲本中多用哎哟、哎也、哎呀、咳呀、咳也、咳





咽诸字,同乎异乎?曰:字异而义略同。字同而呼之有轻重疾徐,则义各异。凡重呼之为厌辞,为恶辞,为不然之辞;轻呼之为幸辞,为娇羞之辞;疾呼之为惜辞,为惊讶之辞;徐呼之为怯辞,为悲痛辞,为不能自支之辞。以此类推,神理毕见。”由此可知曲在语言上的变化,曲在语言上和诗词的区别。这种新形式正宜于表演新内容,也正由新内容,促进了新形式的发展。由叙事体的歌剧变为代言体的歌剧,宋词自难胜任,必须待之于散曲,这原因也就可以明白了。

散曲产生的时代 曲同词一样,也是起源于民间的。至于它的产生时代,因为古代书籍的散佚以及古人对于此种文体的不加重视,很难得到确定的答案。据王灼《碧鸡漫志》所载,北宋熙宁、元丰、元祐年间,诸宫调已经产生。那种诸宫调的本子现在我们不能见了,无法知其内容,词调想必是主要的,可能已经有新起的曲调,我们可以说,这是曲的萌芽时代。此后外乐进入中原,深入民间,所谓“胡乐番曲”,与词谱混合融化而形成一种新形体,这便是曲的成长发育之期。到了金代董解元的《西厢》,曲在格律上日趋严整,小令套数,俱已相当成熟。元好问也作过〔喜春来〕〔骤雨打新荷〕的小令,可知曲在那时已进展到了学士文人的笔下,开始进入正式的诗坛了。元初,关汉卿、王实甫、白朴和马致远诸大曲家相继出现,于是散曲步入全盛之境。

四 元代前期的散曲作家

曲初起于民间,传唱于歌女、伶工之口,比起正统派的诗文来,曲多被视为外道。加以作者多为潦倒文人和无名之士,因此作品既易散佚,即成名的作家,其生卒年代及其生平事迹,亦多不可考。这在元曲的研究上,造成很大的损失。现在治曲者日多,往日难见之曲本,如《阳春白雪》《乐府群玉》《词林摘艳》《雍熙乐府》诸书,亦先后印行,于是研究曲之资料,日益丰富。任讷所编的《散曲丛刊》,成为研究散曲者的重要资料。据《散曲概论》第六章所计,元人散曲作家可考者,共二百二十七人,另外还有许多无名氏的作品。可知曲子在元代的流行,已成为一种新诗体了。

关于元代散曲的研究,由其作品精神的发展看来,大略可以分为前后两期。这两期的界限,约在公元一三〇〇年左右,正当元人统一中国不久的时代。前期的作品,比较鲜明地表现着曲中特有的民间文学的通俗性、口语化,以及北方民歌中所表现的直率爽朗的精神和质朴自然的情致。宋亡以后,由于南北文学的合流,在后期的作品里,渐渐离开了民间文学的精神,在修辞和