

第一章 先秦 韵文·散文

第二章 秦汉 辞赋·历史文学·古乐府

第三章 魏晋南北朝 辞赋·骈文·诗·小说

第四章 隋唐 诗·古文·小说

第五章 五代 宋金 诗·古文·小说·词

中国

文学

第六章 元 诗·戏曲

第七章 明 诗文·小说·戏曲

第八章 清 诗文·戏曲·词

第九章 近现代 近代文学的萌芽期

前野直彬 主编



中国文学

前野直彬

主编

上海古籍出版社

骆玉明

市成直子

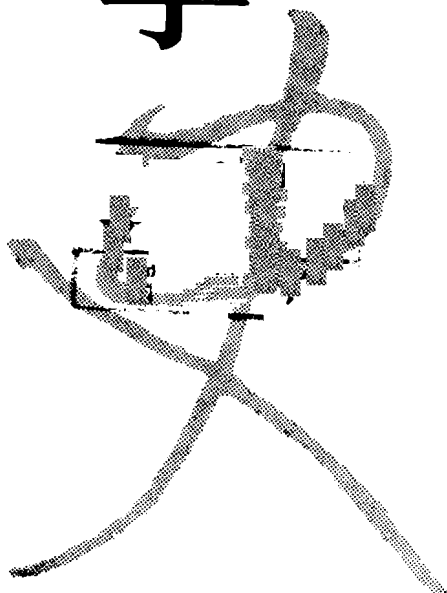
陈广宏

赵昌平

陈居渊

贺圣遂

译



沪新登字109号

前野直彬 主编

中国文学史

本书据东京大学出版会1981年版译出

中国文学史

[日]前野直彬 主编

骆玉明 贺圣遂 等译

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

新华书店上海发行所发行 江苏如东印刷厂印刷

开本850×1156 1/32 插页2 印张10 字数222,000

1995年4月第1版 1995年4月第1次印刷

印数: 1—3,000

ISBN 7-5325-1786-1

I·926 定价:11.90元

中译本序

四十年代前期，我在大学开始学习中国文学。那时，题为《中国文学史》的书籍，别说是日语写的，就是中文的也不多。虽然我们以往在中学学过一些中国古典诗文，但历史知识几乎没有学过。因而我们这些学生为了了解自己所知道的文学家或文学作品在文学史上所占的地位，往往要化费很大的精力。以后，题名为《中国文学史》的书籍在日本出版了一些，用中文写的也能读到了，但还是不够。因为文学史上有些东西，反映了它所创作的时代气氛，脱离了那个时代就显得难以掌握了。举一个最简单的例子：一个时代备受赞扬的作家和作品，到了另一个时代，评价就不怎么样了。

文学史有两个使命：一个是正确地记述文学发展的轨迹；另一个是无所遗漏地网罗历代著名的作家和作品。尽管两者未必矛盾，然而，实际上在一部书中要完成双重的使命是相当困难的。因此在撰写这本书的时候，我以完成第二个使命为目标。分担本书执笔的人，对中国文学史各有自己的看法，如果要将其统一，必将化长时间的讨论，而且结论能否统一也未可知。还是让执笔者们将自己独立的见解在将来他们独自完成的文学史上发挥，而本书的重点则放在第二个目标上。

话虽如此，当然也不是完全忽视第一种使命。因此，我选取了平素相知而对文学史的见解也大略通达的人执笔，这样，就防止了在整体调和上产生大的混乱。

本书就是这样完成的。当时，完全没有考虑到它会被译成中文。无论是我，还是执笔者们，写的时候都专以日本人为读者来考虑的。因此，对于它翻译后让中国读者看到，我们在感到欣悦的同时，也产生了不安。这是因为我们对为日本人所写的说明，中国人是否也能理解抱有疑问。举例来说吧，王朝的顺序：魏下面是晋，晋分西晋和东晋，东晋下面是刘宋。若是中国人，这恐怕是常识，但日本人必须将此作为知识来学习。所以在日本，即使有人提出“这个诗人是晋人，是在唐的杜甫之前呢？还是之后呢”之类的问题，也不可加以讥讽怒责。因此，本书在中国人的眼中看来，也许某些方面十分明了却费笔墨说明，而重点之处则处理比较简略。其原因就在于它是以日本读者为对象的，这一点是否能得到中国读者的理解，不能不使我们感到不安。

但是，知道以外国人的目光来看，中国文学是何种样子的，这也许是有意义的吧。有些对中国人不成问题的事情，在日本人却要作许多说明；反之，应当作出说明的问题，却作了简单的处理。我读外国人所写有关日本文学的文章，曾经多次有过这样的体验。对于中国人来说，阅读本书，大概也会有类似的感觉。只是我读外国人所写有关日本文学的文章时，在许多日本人决计想不到的论述中，使我感到了那个国度与日本的文学以及文化的差异。我认为它在考虑日本文学、以至文化方面是有益的。中国的读者岂不也可以从本书中得到思考中国文学及文化的钥匙吗？因此，对我来说，如果本书

起到这样的作用，那是再高兴也没有了。

前野直彬

1988年11月

（贺圣遂译）

译者序

这一本《中国文学史》，在日本是非常通行的专科教材和自学课本。书完成于1975年，而我们此次翻译所用的1981年印本，已是第十次印刷，可见其受欢迎的程度。

或者有人认为，作为中国人，没有必要读外国人所写的中国文学史。其实未必如此。正如前野直彬先生为本书中译本所写的序言中说，外国人对本国文化所作的论述，往往有本国人的决计想不到的地方。本书对我们来说，也是如此。而且，因为它是一部通行的教材，不同于学者个人的研究专著，其论述注意到全面和平允，所以在某种意义上，更能代表日本学术界对中国文学史的一般看法。试以这部《中国文学史》和国内目前通行的几种同类书籍相比照，便会发现：在编写模式、总体把握、所关注的问题，乃至对具体作家作品的评论中，彼此间多有差异。这种差异因何造成，对于我们理解自身的文学及文化有何启迪，当是有趣而值得思考的问题。

另外，本书还有一个长处，基本上采用概述的方法，对各时代文学以总体把握为重点，对作家作品不作过细的介绍，故包容虽广，列举众多，却脉络清楚，而篇幅不大。所以不但专业工作者可以作为参考，一般的中国文学爱好者也可以把它当作一种简要明瞭的读本。

关于本书的编写情况，前野先生的《后记》中已有说明，兹

不赘言，只就翻译工作作两项说明：一是原书附有《事项索引》和《中国文学史年表》，考虑到对中国读者益处不大，兼为节省篇幅，未予译出。全书最后一章“近——现代”中后面几节，因属于现代文学的范围，且有些评述涉及问题较多，亦未译出。这些都应向作者致歉的。二是翻译分工的情况：第一章，骆玉明；第二章，市成直子（复旦大学日本留学生）；第三章，陈广宏；第四、五章，赵昌平；第六章，陈居渊；第七、八、九章，贺圣遂；并由骆玉明统看了全稿。

前野直彬先生高年卧病，听说我们有翻译此书之意，不仅欣然应允，还特地寄来中译本序，在此谨表谢意。编辑高克勤同志为本书的出版花费许多心血，一并致谢于此。

翻译是一项难度很大的工作。我们之中，除市成直子外，均是从事中国古典文学的研究而兼习日语的，因此错误在所难免，盼望得到读者的批评指正。

译 者

目 次

中译本序	前野直彬	1
译者序		1
第一章 先秦		1
一 韵文		7
二 散文		16
第二章 秦汉		20
一 辞赋		25
二 历史文学		43
三 古乐府		54
第三章 魏晋南北朝		61
一 辞赋		66
二 骈文		70
三 诗		74
四 小说		89
第四章 隋唐		97
一 诗		100
二 古文		123
三 小说		132
第五章 五代、宋、金		142

2 中国文学史

一 诗	147
二 古文	161
三 小说	169
四 词	174
第六章 元	189
一 诗	192
二 戏曲	196
第七章 明	213
一 诗文	218
二 小说	229
三 戏曲	244
第八章 清	254
一 诗文	259
二 小说	269
三 戏曲	280
四 词	284
第九章 近——现代	290
一 近代文学的萌芽期	296
后记	308
作者执笔分担一览表	310

第一章

先 秦

文学的源泉 在远古时代的村落中，举例来说，每当春天到来，准备开始农耕之际，为了祈求丰盛的收成，要举行祭神活动、呪术之类的仪式。在那样场合，为了得到神的恩惠，必须使神快乐；而为了使神快乐，除了奉献种种祭品之外，音乐、歌谣、舞蹈的奉献，也是必不可少的。那些歌谣，就成了中国文学的源泉之一。

秋天收获之后，在向神表示感谢的时候，情况也是同样的。还有，准备进山狩猎的人们，也要举行一定的仪式，使山神心气平和，惠赐给大量的猎获。从中也产生了歌谣。

通常，这些歌谣是在何时由何人所作，都是难以确定的。恐怕，由某一个人最初有意识地对歌词加以琢磨，然后让歌手演唱的例子，也是少数吧。大多数的情况恐怕是，在某个时间某次祭祀中，整个集团内宗教兴奋高涨起来，某个人不加思虑地配合着那种场合唱出了歌词，然后又成为全体的大合唱。经过这样的阶段以后，如果那一次的歌词是出色的，就在人们的记忆中留下来，一面修改字句，一面在同样类型的祭祀中被反复加以歌唱。

这样产生出来的歌谣，哪怕最初是偶然地出于一人之口，

其最终形态的作者，仍然应当视为集团的全体成员。后世文学中作者与读者（在古代是听众）的关系，那时还不存在，集团中任何人都是作者，同时又是读者。从而，也不可能出现专门的文学家，没有产生有意识地创作“文学”的态度。

古代的中国人还把死者的灵魂作为神来祭。把这种神请下来仰听他的宣谕，是常有之事。降神的是称之为“巫”之类的具有特殊能力的人物，神就附在他们的身上，宣告自己的意旨。这种语言往往采取韵文的形式，在后代也被继续歌唱。但是，这种东西原来也不是巫的创作，而是信奉和祭祀同一神的人群的共同产物。

这一时代，即使在各个诸侯国的宫廷里，就与文学相关的范围而言，事情看来也没有什么很大不同。也就是说，宫廷本身并没有成为产生文学的场所。一般认为，被称为“乐师”之类的职掌宫廷音乐的人员，是从民间采集歌谣，对乐曲、歌词多少作一些修改，然后用来在诸侯主办的宴会等场合演奏。

采诗官 从这个时期直到汉代儒者们，认为在古代的朝廷有一种称为“采诗官”的官职，那些官员专门在各地巡游，采集民谣，带回到朝廷来。这是因为，那些不允许对政治进行批评、也不具有这方面知识的民众们，在无意识中用歌谣表现了自己的生活的实感。悲哀的歌流行，是由于政治在某些方面出现了错误；欢乐的歌流行，则可据以判断天下太平。因而，掌握政权的人，为了正确地掌握民心，必须采集民间的歌谣来听。

所谓采诗官，只是儒者的一种说法，除此以外就不见于记载，因此其是否真实存在颇为可疑。还有，所谓为了政

策的实行而采集民谣作为参考资料，恐怕不过是儒者的头脑里虚构出来的理想，似乎未必真正实现过。但是，从为数颇多的流传至今的古代民谣的现实情况来看，这些民谣曾经有人做过收集、记录、保存的工作，则无可怀疑。这些工作的中心大约是诸侯的宫廷。而后通过各诸侯国向周王朝“献上”的形式，使得中原地方的民谣得到统一汇集整理的机会。而原来为了君主及其周围人们的娱乐目的进行的民谣采集之事，被儒者加以理想化，美化成“采诗官”采诗的形式。

一般认为产生于周王及诸侯之宫廷的歌谣，从现存资料中所能看到的，几乎全部都是仪式上所用的歌。尤其是祭祀君主的祖先之灵时所用的歌。这些当然不是自然产生的作品，理当是由某些人受君主之命而作词的情况居多。这些作品也无法知道作者的名字。但是，祭祀祖先之灵的歌谣等都是同一格式的东西，即使作者的名字流传下来，能否据此确定创作权，也还是可疑的。

吟游诗人 在诸侯的宫廷中，为君主以及卿、大夫这些贵族的娱乐服务的人员，除了乐师之外，还有叫作“滑稽”、“俳優”的艺人们。他们的技艺多种多样，像模仿他人的言行、猜谜游戏、歌唱等等，每人都掌握其中的一种或数种。虽然没有记载保存下来，说笑话逗乐、演唱故事——夸张地说是演唱一种叙事诗，或许也是他们的技艺的内容吧。

俳優的职务虽然低贱，但由于他们经常在诸侯及卿、大夫的身边服务，接触政治活动中枢的机会，肯定不会少。现在还保存着与几个著名俳優有关的记载。这是因为，他们在谈笑中对君主的缺点和政策的加以讽刺、使之反省这一点得到了肯定。那样的事实当然也是有的，但是，为了强调即使是

俳优那样的“小道”，亦不可有失所谓“讽谏之义”，从儒家观念出发使之传说化的成分，想必也不会少。至于大多数的俳优，大约只管用他们的技艺使主人欢乐吧；由于是一时的娱乐，其内容也就未能得到记载，从而被人们遗忘了吧。不过，可以认为，口诵文艺的一种底流，曾经在这里存在。

春秋、战国时代社会动乱不已，以下犯上的风潮日甚一日，诸侯宫廷中的执政者，也不断交相更代。俳优这类人物，或者说由俳优提供的娱乐，在任何时代的宫廷中都是需要的。但是，尽管他们与政权的更替并无关系，由于他们生活在君主、实权人物的身边，对宫廷的内情了解过多，因而随着政权的交替被放逐出宫廷的例子大约不会少。关于这些俳优的命运，虽然几乎没有什么记载保存下来，但他们为了获得生活之资，不得不转仕他国的宫廷，或沉埋于民间吧。

这里不能再一次考虑到民间和宫廷的关系。因为，虽然并没有确实的资料证明：俳优原来究竟是在民间育成、而后被引入宫廷受到任用的呢，还是在宫廷内被培养成持有一种特殊技能的人？但可以认为，俳优从宫廷流向民间的倾向，随着社会的动乱而越来越增大了。

在民间，本来不需要俳优那样的职业。比如说，在某个村子里有一位好歌手，在祭祀等场合，村人们就指名让他演唱给大家听。因此，这位歌手就成了村子里受欢迎的人，也许受到某种程度的优待。但是，把某个人作为专门的歌手来对待，只是为了听他唱歌而让他住在村子里，照料他的生活，大约既没有什么必然的道理，也缺乏经济的余裕吧。

从而，从宫廷流出的俳优，大多不能在民间定居。从一国到另一国、从一村到另一村，可以说为了一宿一饭的代价

而到处流浪，就成了他们的命运吧。这一类具体的事例，至今为止，仍然无法弄清楚。在古代中国，类似西洋吟游诗人身份的人究竟是否存在？这是一个很大的问题，它的解决只能留待将来。

诸子百家 不过，身份虽不像俳优那么低贱，但活动情况与以上推测颇相符合的人也是有的。这就是被称为“游说之士”的一群人。

士在当时的等级制度中，位于大夫之下，庶民之上，属于统治阶级的最下层。但是，由于他们自己几乎不可能掌握权力，有时候，毋宁说更接近于庶民。春秋、战国成为人才流动的时代，这些士不一定自我束缚在出生之国，而往往为了寻求能够认识自己的才能、使之得到发挥的主人，周游列国，向掌权者自我推售。这样便产生了大量的游说之士。与此相应，各诸侯国的权势人物为了得到有才能的士，也召集游说之士作为食客，并且以其人数众多自矜，把这当作富国强兵之策的一环。

游说之士有各种各样的类型。既有对政治持有一定主张的人，也有长于外交手腕的人；既有擅长军事、兵法的人，也有富于武勇和侠气的人。总之，只要一能一艺超拔不群就行，所以权势者要寻求大量的士。有人甚至把长于鸡鸣狗盗之术者也作为食客延入门下，这成为一个有名的故事，一直流传到后世。所谓“鸡鸣”是模仿鸡的叫声。长于此道的人，尽管其身份是士，实质上可以说更接近于俳优吧。

在游说之士中，有些人在后世被加以“诸子百家”之名。他们虽然不能说都是思想家，但大抵可以概括为依赖思想或论说立身于世的士。他们宣扬自己的主张，不仅使用某种明

瞭而具有说服力的方法来演讲，而且写成文章保留下来。中国的散文，原来只是简单的事实记录，或是言辞的记录，到了这些文章中，可以看到其表现技巧有了飞跃性的进步。

不过，在战国时代诸子的论说中，与主张相异的思想家的讨论的记录，为数并不怎么多。可以说，大部分是虚构的对谈。之所以如此，大约是因为他们（至少是诸子中的大多数）准备对之陈述自己的思想并加以说服的对手，是各国的实力人物；而面对这样的对手，除了逻辑的明晰与致密而外，特殊的雄辩术也是必要的吧！

现存的诸子文章中，寓言、比喻极多。这是一种通过举出具体事例从而使自己的论旨具有说服力的技法。如果劝说的对象是不那么习惯于逻辑的思考方法的实力人物，这样做想必可以取得更大的效果。因为，比起枯燥的说教来，饶有兴味的寓言、异想天开的比喻，对于实力人物更富于吸引力。

不过，讲述饶有兴味的寓言，这里面存在着一个陷阱。因为，话越是有趣，或者，越是想要说有趣的话，此时思想家的立足点，就越是接近了俳优。倘若是优秀的思想家，在说了这样的话以后，总还是能够有效地表述自己的主张。但是，并非所有的游说之士，都是优秀的思想家。说了一通饶有兴味的寓言，因为接下来并没有什么高远的理论，其结果，只是作为一场有趣味的话留在人们的印象中，这样的情况大约不会少。

如此说来，出现这样的游说之士也不是不可思议的：他们摆脱了陈述枯燥的理论的工作，只是对对方讲述纯粹的寓言。从权力者的一方来说，凡有一艺一能之长的都需要，只是会

说有趣的话的人，理应也能受到欢迎。可以认为，尽管游说之士还保持着与庶民有一线之别的身份，但因为他们最接近于庶民，民间传闻经过他们被改造成寓言故事的机会就更多了。还有，由于他们在各国之间往返游说，其结果，也起了传播民间传说、故事的作用。

再概括地说一下，游说之士的出现，带来了雄辩术和散文的表现技巧的巨大进步，这是文学史上显而易见的事实；但在另外一个方面，即虽没有以作品的形态在文学史上保存下来，然而作为文学的底流的口头文艺方面，游说之士所作出的成绩，也是不可忘记的吧。

一 韵 文

有韵之文 在远古时代的中国，文章常常采用押脚韵的形式。例如，写作年代不明的《易经》、《老子》等通常被称为散文的文章中，就有押脚韵的部分。——虽然这不是必须遵循的规则。

押脚韵，就是在一句的最后使用同母韵的字以求谐和。不过，押韵的是每一句还是隔句，或完全是任意的句子，则并无一定。还有，所谓同母韵，甚至还意味着，中国语所特有的四种声调即平、上、去、入四声也要相同。例如，“工”和“送”看起来是同母韵的，但由于“工”属平声、“送”属去声，就不可同样看待。被视为与“工”同母韵的，是平声的“东”、“红”等。只是，在上古时代，四声的区别还不清楚，所以并不注意这一点。把“工”和“送”作为同母韵属于通例。这种押韵方式叫作“四声通押”。