

中國文學發展史

劉大杰著

劉大杰著

中國文學發展史

(下)

中華書局

中國文學發展史

(下)

劉大杰著

*

中華書局上海編輯所編輯

(上海紹興路7號)

中華書局出版

(北京復興門外翠微路2號)

北京市書刊出版業營業許可證出字第17號

中華書局上海印刷廠印刷

新華書店上海發行所發行 各地新華書店經售

*

850×1168 毫米 1/32 • 18 13/16 印張 • 407,000 字

(原古典文學版印 30,400 冊)

1963 年 7 月新 1 版

1963 年 7 月上海第 1 次印刷

印數：(平)1—14,500 定價：(7) 1.90 元

統一書號：10018.5054 63.7.修訂重排溫型

中國文學發展史下冊目錄

第二十二章 元代的散曲與詩詞……………七六五

一 元代社會與文學……………七六五

二 散曲的產生與形體……………七六八

三 詞與散曲……………七七三

四 元代前期的散曲作家……………七七八

五 馬致遠的散曲……………七八三

六 睢景臣與劉致……………七八八

七 元代後期的散曲作家……………七九三

八 元代的詩詞……………八〇二

第二十三章 關漢卿與元代雜劇……………八一八

一 雜劇的產生……………八一八

二 雜劇的組織……………八二一

三 元雜劇的演出實況……………八二六

四 雜劇興盛的原因……………八二九

五 關漢卿的雜劇……………八三四

六	王實甫與白樸	八四五
七	元雜劇前期其他作家	八五六
八	雜劇的南移	八七二
九	結語	八八二

第二十四章 明代的社會環境與文學思想

一	緒說	八八四
二	舊體文學的衰微	八八七
三	明初的詩文	八九一
四	擬古主義的興起和發展	八九七
五	唐宋派與歸有光	九一二
六	公安派與反擬古主義的文學運動	九一八
七	晚明的散文與詩歌	九三三

第二十五章 明代的戲劇

一	南戲的源流與形式	九四六
二	琵琶記與元末明初的傳奇	九五三
三	傳奇的典麗化	九六六
四	雜劇的衰落與短劇的產生	九七八
五	沈璟與吳江派	九九一
六	湯顯祖的戲劇	一〇〇〇

第二十六章 水滸傳與明代的小說

- 一 明代小說的特質……………一〇一八
- 二 三國演義……………一〇二〇
- 三 其他講史小說……………一〇二八
- 四 水滸傳……………一〇三四
- 五 西遊記及其他……………一〇四五
- 六 金瓶梅……………一〇五八
- 七 才子佳人的戀愛小說……………一〇六五
- 八 晚明的短篇小說……………一〇六八

第二十七章 明代的散曲與民歌

- 一 緒說……………一〇七七
- 二 北方的散曲作家……………一〇七八
- 三 南方的散曲作家……………一〇八八
- 四 明代的民歌……………一〇九六

第二十八章 封建社會的末期與清代文風的演變

- 一 清代的社會環境與舊體文學的總結……………一一〇五
- 二 晚明文學思想的繼續……………一一一一
- 三 清初的散文……………一二二八

四 桐城派的古文

一三五

五 散文的新變

一四九

第二十九章 清代的詩歌

一一九

一 緒說

一一九

二 清初詩歌

一六〇

三 遺民詩

一六七

四 康雍年間的詩歌

一七七

五 乾嘉詩風

一八八

六 鴉片戰爭前後的詩歌

二〇一

七 詩界革命與清末詩歌

二二六

第三十章 紅樓夢與清代小說

二三八

一 蒲松齡與聊齋誌異

二三八

二 吳敬梓與儒林外史

二三五

三 曹雪芹與紅樓夢

二四七

四 鏡花緣及其他

二六二

五 俠義小說

二六六

六 倡優小說

二七〇

七 清末的小說

二七三

第三十一章 清代的戲劇

- 一 緒說……………二八六
- 二 清初的戲劇……………二八七
- 三 洪昇與長生殿……………二九六
- 四 孔尚任與桃花扇……………三〇二
- 五 雜劇傳奇的尾聲……………三一一
- 六 崑曲的衰落與花部的興起……………三一九

第三十二章 清代的詞曲

- 一 緒說……………三二六
- 二 清初詞的三派……………三三七
- 三 常州詞派的興起……………一三三七
- 四 晚清詞人……………一三四二
- 五 清人散曲與民歌……………一三四五

第二十二章 元代的散曲與詩詞

一 元代社會與文學

蒙古貴族統一中國以後，給漢族人民以殘酷的剝削和非常不平等的待遇，形成長期劇烈的民族矛盾和鬭爭。漢族受到壓迫，在歷史上是常有的事，如兩晉，如南北朝，如兩宋，算是最嚴重的了。但在當代的不利形勢之下，漢族還能在南方保存一部分實力，獨成一個對峙的政治局面，到了元朝吞金滅宋以後，這種情形就完全變了。中國的全部土地與人民，都歸之於蒙古貴族統治者的手下了。他們破壞了中國古代傳統的文化制度，破壞了唐、宋以來發展的農業經濟，把漢人降低到社會階層中最低的一等。從前看作是上品的讀書儒生，這時卻下降到『七匠、八娼、九儒、十丐』的地步了。殘酷的剝削和壓迫，造成了當代極其尖銳的階級矛盾和民族矛盾。這樣的情況，在中國歷史上繼續了九十年，一直到朱元璋起來，領導和匯合農民起義的強大力量，才推翻了元朝統治者，建立了明帝國。

蒙古族散居塞外沙漠之地，精騎善射，強悍勇武，習慣於遊牧生活。宋時由於各部落的聯合，形成一個強大的部落聯盟。十三世紀初，成吉思汗併吞大漠南北各部落，舉兵南下，奪了金的黃河以北的地方，再乘勝轉兵西征，由中亞細亞各國而入歐洲，勢如破竹，後來凱旋東歸時，把西夏也滅了。由成

吉思汗幾次強大武力的拓展，替元帝國打好了基礎，同時也增加了他們進攻南方肥沃土地野心。這種南進政策，到了成吉思汗的兒子窩闊台（太宗），實現了第一步。他在公元一二三四年（宋端平元年），成就了滅金的大業。從此以後，衰弱的南宋，就面對着這強大的力量。當時宋朝君臣，雖盡力輸誠納幣，妥協求和，然這只能苟延殘喘於一時，終非救國圖存的善策。結果，到了元世祖忽必烈時，舉兵南下，公元一二七六年攻陷了臨安，宋朝的殘兵敗將，節節南退，退到了今廣東崖山，元兵仍是進逼不已，最後由陸秀夫負着帝昺投海殉國，結束了宋帝國的命運，那時正是公元一二七九年（宋祥興二年）。

元帝國的基礎完全建立在強大的武力上。那些統治者的貴族們，用強大的武力來摧毀人民的生命，掠奪財貨與土地。宋子貞中書令耶律公神道碑云：『自太祖西征之後，倉廩府庫，無斗粟尺帛，而中使別迭等僉言，雖得漢人，亦無所用，不若盡去之，使草木暢茂，以爲牧地。公（耶律楚材）即前曰：夫以天下之廣，四海之富，何求而不得，但不爲耳，何名無用哉？』（元文類卷五七）雖因耶律楚材之言，而未使中國化爲牧場，人民變爲枯骨，但在這幾句話裏，可以看出蒙古貴族的遊牧政策。因此，他們的子孫，後來一統治中國，便實行高壓的奴化政策。把統治的人民分爲蒙古人、色目人、漢人、南人四等。蒙古人最高，政治軍事上的高官大吏，都是他們，色目人（西域、歐洲各藩屬人）次之，漢人（遼、金舊人及遼、金統治下的北方漢人）又次之，南人最下（南宋統治下的南方漢人）。地方官吏雖也有漢人擔任的，但必須有一個蒙古人或色目人總管一切，漢人不能私藏兵器。元史百官志序說：『世祖卽位。……』

酌古今之宜，定內外之官。……官有常職，位有常員。其長則蒙古人爲之，而漢人南人貳焉。』可見在當日，被征服的諸民族裏，最受壓迫的要算是漢人了。在這樣的統治下，那些君主王公只知掠奪土地與金錢。除了儘量享受漢人的物質生活，和施行便於統治與組織的制度以外，對於文化的建設與發揚，自然是很少顧問的。從前讀書人看作是進身之階的科舉考試，自元滅金以後，僅於太宗九年，舉行過一次。從此廢而不行，至七十餘年之久。謝枋得送方伯載歸三山序云：『滑稽之雄，以儒爲戲者曰：我大元制典，人有十等，一官二吏，先之者貴之也，貴之者謂有益於國也。七匠八娼九儒十丐，後之者賤之也。賤之者謂無益於國也。嗟乎卑哉，介乎娼之下，丐之上者，今之儒也。』又鄭思肖大義略序云：『韃法：一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七獵、八民、九儒、十丐，各有所統轄。』他們所說的雖微有不同，但當日蒙古統治者壓迫儒生以及他們在當日地位的低微，是可想而知的。這使中國的學術思想，淪入了黑暗時期。但從文學史的觀點上來看，元代却是一個重要的時期。因爲在這個新的政治局面下，由於城市經濟的高度發達，加上外來的文化生活的影響，不能不促使社會環境發生激烈的變化，從而使舊有的精神意識、習慣信仰也都不動搖或解體，於是文學得到了新的發展的機運，而可以從舊的思想和舊的束縛中解放出來，前人所視爲卑不足道的市民文學，大大地發展起來，代替了正統文學的地位，而放出了異樣的光彩。這一種新興的文學，正是羣衆所欣賞的曲子與歌劇。當代的古文詩詞，雖也有些好作品，但是大都承襲前代，跳不出唐、宋諸大家的圈子。唯有這些新起的曲子與歌劇，無論形式與精神，都具有新的生命、面貌和創造精神，在當代的詩壇與劇壇，表現了新興的藝術力量。因

此，我們可以說元曲是元代文學的主流。至於元代的白話小說，多爲宋代話本的繼承，在清平山堂話本和三言中，毫無疑問，是保存着一些元人話本的，但很難確定是哪幾篇。至如三國演義、水滸傳等巨著，都產生在元末明初，因此，關於元代的小說史料，將放在明代一道去敘述了。

所謂元曲，實包含兩個部分：一是散曲，一是雜劇。散曲可以說是元代的新體詩，雜劇是元代的歌劇；散曲可以獨立，同時又是構成元代歌劇的主要部分。它們在語言的性質上雖是同源，但在文學的作用上，卻是異體。雙方的關係固然非常密切，但它們卻各有詩的與戲劇的獨立生命。前人研究元雜劇時，只注意其中的曲辭，用這種曲辭去代表元雜劇的全部生命，因此許多選本如詞林摘豔、雍熙樂府一類的書，只選錄其曲辭，而把那些劇本的內容不加重視，於是劇本中的曲辭與散曲混雜起來，在這一種情狀下，元曲便成了散曲與雜劇的總稱。現在爲得要分明雙方的界限，因此我在下面分作兩部分來敘述，而主要是雜劇。

二 散曲的產生與形體

曲的產生

曲是詞的替身，無論從音樂的基礎或是形式的構造上，都是從詞演化出來的、解放出

來的。廣義的說，它是元代的新體詩。曲的產生與興盛，曲的能繼承着五代、兩宋的詞運，一躍而成爲元代韻文上的主流，決不是偶然的現象。

一、詞的衰頹 詞本起於民間，流傳於歌女伶工之口，既便於書寫情懷，又宜於歌唱，原是一種通俗文學。五代、兩宋，文人學士作者日多，體裁日益嚴格，對於音律修辭，亦日益講求；這樣一來，原起於民間、流傳於歌人口中的詞，變爲文人的專業，通俗的歌詞，變爲雅正典麗的美文，不僅民衆看不懂，唱不來，連那些非精於詞學的作者，也很難染指了。這種情形到了南宋姜夔、吳文英、王沂孫、張炎等人的作品，算是達到了頂點。我們只要讀一讀沈義父的樂府指迷和張炎的詞源，便知道填詞已成了一種專門學問，和民間完全絕緣，於是詞的生命也由此而衰落了。汪森在詞綜序中說：『鄱陽姜夔出，句琢字鍊，歸於醇雅。於是史達祖、高觀國羽翼之，張輯、吳文英師之於前，趙以夫、蔣捷、周密、陳允衡、王沂孫、張炎、張翥效之於後。譬之於樂，舞筭至於九變，而詞之能事畢矣。』這樣看來，宋末的詞，無論字面如何雅正，音律如何協調，運用典故如何巧妙，刻畫事物如何細微，但詞的原來的生命喪失了，同民衆隔離了，活潑的生機是愈來愈少了。處在這個詞的僵化與形式化的局面下，都市中的歌女伶工，並不因此就閉住了口。他們仍舊要賣唱謀生，要歌唱以寄抒情意，於是他們在舊的歌曲中求變化，在新起於民間的小調中求資料，在這種去舊翻新的工作中，曲子便慢慢地產生。接着有樂師來正譜，文人來修辭。後來作者漸多，曲調日富，漸漸地形成一種與詞不同的體裁，而成爲一種繼詞而起的便於歌唱的新興文學了。

二、外樂的影響 上面所說的，是文學上新陳代謝的內在的原因，這裏所說的，是外在的環境的刺激與適應。詞曲的產生，與音樂發生密切的關係。當音樂界發生大變動的時候，那些播於管絃出於歌

喉的歌詞，必然要使它適應外來的環境而發生重大的變化。北宋末年，金人進入中原，接着又是蒙古民族的南下。在這一過程中，外族的音樂得到大量輸入的機會。所謂『胡樂番曲』，腔調歌辭，固然不同，所用的樂器也是兩樣。曾敏行獨醒雜志卷五云：『先君嘗言：宣和間，客京師時，街巷鄙人，多歌蕃曲，名曰異國朝、四國朝、六國朝、蠻牌序、蓬蓬花等，其言至俚，一時士大夫亦皆歌之。』這裏說的是北宋末年的事，我們也由此可以看出外樂在中原流行的狀態了。因為『其言至俚』，所以開始是流行於街巷市井，後來是入於士大夫之口了。這種地方，正可看出因了外樂的影響，歌詞漸漸地趨於轉變的傾向。到了元代，大批的新樂器與新歌曲的輸入，在當日的音樂界，自然會發生更大的變動。王驥德曲律卷四云：『元時北虜達達所用樂器，如箏、箏、琵琶、胡琴、渾不似之類，其所彈之曲，亦與漢人不同。』據輟耕錄卷二十八所載，他們的曲有：

大曲：哈兒圖、口溫、起土苦里、蒙古搖落四、阿耶兒虎……

小曲：哈兒火失哈赤（黑雀兒叫）、曲律買、洞洞伯、牝嚙兀兒、把擔葛失……

回回曲：沅里、馬黑某當當、清泉當當。

由上面這些名字看來，知道都是純粹的外曲，舊詞是不能合奏的，再以樂器不同，音調節拍各異，歌詞的舊調又是不能合演的了，因而自然有製作新聲新詞的必要。於是一面接受外族音樂的影響，一面從舊有詞裏變化翻造，而形成一種適應環境的新文學，這種新文學便是曲子。王世貞曲藻序中云：『曲者詞之變。自金、元入主中國，所用胡樂，嘈雜淒緊，緩急之間，詞不能按，乃更爲新聲以媚之。而諸

君如貫酸齋、馬東籬、王實甫、關漢卿、張可久、喬夢符、鄭德輝、宮大用、白仁甫輩，咸富有才情，兼喜聲律，以故遂擅一代之長，所謂宋詞元曲，殆不虛也。』又徐渭南詞鈔錄云：『今之北曲，蓋遼、金北鄙殺伐之音，壯偉狠戾，武夫馬上之歌，流入中原，遂爲民間之日用。宋詞既不可被絃管，南人亦遂尙此，上下風靡。』他們在這裏用外樂的影響來說明曲的興起的原因，大體上是正確的。

散曲的體裁 大凡一種新文學體裁的發展，都是由簡而繁，由不規則而趨於規則。散曲中最先產生的是小令，由小令而變爲合調，再變而爲套曲。小令就是民間流行的小調，經過文學的陶冶，便成爲曲中的小令。元燕南芝菴唱論說：『街市小令，唱尖歌倩意。』又明王驥德曲律說：『渠（指周德清）所謂小令，蓋市井所唱小曲也。』他們這種解釋，一面說明小令的來源，同時又說明了小令的通俗性。這種短短的小曲，正如唐代絕句，五代、北宋的小詞，形式短小，語言精鍊。寫景言情，自由活潑，故當時名爲『葉兒』。在元人小令中，有很多尖新活潑的作品。

前村梅花開盡，看東風桃李爭春。寶馬香車陌上塵，兩兩三三見遊人，清明近。（馬致遠青哥兒）
雲冉冉，草纖纖，誰家隱居山半崦。水烟寒，溪路險，半幅青帘，五里桃花店。（張可久迎仙客：括山道中）
有幾句知心話，本待要訴與他。對神前剪下青絲髮，背爺娘暗約在湖山下。冷清清濕透凌波襪。恰相逢和我意見差，不刺你不來時還我香羅帕。（無名氏寄生草）

青銅鏡，不敢磨，磨著後，照人多。一尺水，一丈波，信人唆。那一個心腸似我？（無名氏梧葉兒）

前兩曲爲文人所作，文字比較典雅，後兩曲爲無名氏作，語言俚俗，較具本色，就比較接近民間面

目了。這些小曲的形式，描寫的方法，以及文辭上的通俗與逼真，比起唐、宋的詩詞來，確有獨自的風格與精神。這正是從民間新興歌辭中提煉出來的一種新詩，是適合於新內容的一種新形式。從這種簡短的小曲，漸漸的變為連用兩個調子，名為帶過曲。即作者填一調畢，意有未盡，再另填一調以續成之。有時兩調不足，也有連用三調者，但最多只能以三調為限，而以二調相合為最通行。

畫梁間乳燕飛，綠窗外曉鶯啼，紅杏枝頭春色稀，芳樹外子規啼，聲聲叫道不如歸。雨過處殘紅滿地，風來

時落絮沾泥。醞釀出困人天氣，積蘴下傷心情意。怕的是日遲，柳絲影裏，沙暖處鴛鴦春睡。（無名氏沽美酒帶

太平令）

無情杜宇閒淘氣，頭直上，耳根底，聲聲聒得人心碎。你怎知，我就裏，愁無際。簾幕低垂，重門深閉。曲

闌邊，雕簷外，畫樓西。把春醒喚起，將曉夢驚回。無明夜，閒聒噪，廝禁持。我幾曾離這綉羅幃，沒來由勸我

道不如歸。狂客江南正着迷，這聲兒好去對俺那人啼。（會瑞鸞玉郎帶感皇恩、採茶歌、閨中聞杜鵑）

前一首是由沽美酒和太平令二調合成，後一首是由鸞玉郎、感皇恩、採茶歌三調合成，而前後各調的音節都能調和銜接，渾然一體，極為自然。由小令合調再進一步，將曲的形式再擴大其組織的，是謂套曲，通稱為套數，亦名散套，也有稱為大令的。其組成形式，主要的有三點。

一、至少由二支同宮調的曲牌聯合，而成為一整體。

二、全套各調，必須同韻。

三、每套須有尾聲（也有例外，如北曲以帶過曲作結等），以表示一套首尾的完整，同時又表示全

套音樂，已告完結。

由此看來，套曲是爲了便於敘述繁複內容的要求，由小令合調的形式，擴展而形成的曲子的集體。它可以因情節的繁簡，伸縮其長短。短者只有三四調，長者如劉致的上高監司北正宮端正好一套，有三十四調之多。

正宮月照庭 老足秋容，落日殘蟬暮霞，歸來雁落平沙。水迢迢，烟淡淡，露濕蒹葭。飄紅葉，噪晚鴉。

幺 古岸蒼蒼，寂寞漁村數家。茶船上那個嬌娃。擁鴛衾，倚珊瑚枕，情緒如麻。愁難盡，悶轉加。

六幺序 記當時，枕前話，各指望永同歡洽。事到如今兩離別，褪羅裳憔悴因他。休休自家緣分淺，上心來淚濕羅帕。想薄情鎖日迷歌酒，近新來頓阻鱗鴻，京師裏，戀煙花。

幺 哭啼啼自咒罵，知他是憶念人麼？驀聞船上撫琴聲，遣蘇卿無語嗟呀。分明認得雙解元，出蘭舟綉鞋忙屣，乍相逢欲訴別離話。惡恨酒醒馮魁，驚夢杳天涯。

鴛鴦兒煞 覺來時痛恨半霎，夢魂兒依舊在蓬窗下。故人不見，滿江明月浸蘆花。（無名氏正宮月照庭套）

上面五個曲調，都屬於正宮，連合起來，成爲一套，並且各調的用韻是相同的，後面有尾聲作結。因爲有長短伸縮的自由，就很便於敘述繁複的內容。

下面則說一說詞與曲的異點。

三 詞與散曲