

中國文學發展史

劉大杰著



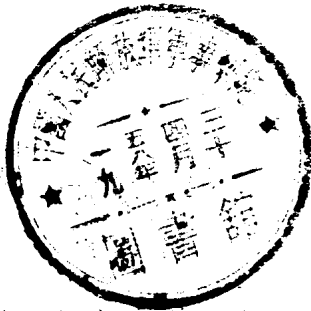


2 037 0963 8

中國文學發展史

下 卷

劉大杰 著



古典文學出版社

一九五八·上海

Handwritten number: 300057/09

中國文學發展史

下卷

劉大杰 著

*

古典文學出版社出版

(上海康平路152弄18號)

上海市書刊出版業營業許可證出書測證字

上海市印刷三廠印刷 新華書店上海發行所發行

*

書號 185

開本 850×1156 1/32 印張 11 11/16 插頁 4 字數 252,000

一九五八年三月第一版

一九五八年三月第一次印刷

印數 1—9,600 定價 (7) 1.70 元

中國文學發展史下卷目錄

第二十三章 元代的散曲……………一—元

一 元代的社會與新文學……………一

二 散曲的產生與形體……………四

三 詞與散曲……………二〇

四 元代前期的散曲作家……………二四

五 馬致遠的散曲……………三〇

六 睢景臣與劉致……………三六

七 元代後期的散曲作家……………三九

第二十四章 關漢卿、王實甫與元代雜劇……………四—九七

一 雜劇的產生……………四〇

二 雜劇的組織……………四〇

三 雜劇興盛的原因……………四二

四 關漢卿的雜劇……………四三

五 王實甫與白樸、馬致遠……………四六

六	元劇前期的其他作家	七
七	雜劇的南移	七
八	結語	六
第二十五章	明代的社會環境與文學思想	六—三三
一	緒說	六
二	舊體文學的衰微	一〇三
三	擬古主義的極盛	一〇五
四	反擬古主義的文學運動	一四
五	晚明的散文	一三
第二十六章	明代的戲曲	一三一—一六七
一	南戲的源流與形式	一三
二	琵琶記與元末明初的傳奇	一五
三	傳奇的典麗化	一五
四	雜劇的衰落與短劇的產生	一六
五	湯顯祖與晚明戲曲	一三
第二十七章	水滸傳與明代的小說	一八—三六
一	明代小說的特質	一八

二 三國演義·····	二六
三 水滸傳·····	一六
四 西遊記及其他·····	三九
五 金瓶梅·····	三三
六 才子佳人的戀愛小說·····	三六
七 晚明的短篇小說·····	三〇
第二十八章 明代的散曲與民歌·····	二四〇—二五〇
一 緒言·····	二四〇
二 北方的散曲作家·····	二四一
三 南方的散曲作家·····	二四九
四 明代的民歌·····	二五〇
第二十九章 封建社會的末期與清代文學的特質·····	二六四—二七〇
一 緒說·····	二六四
二 舊體文學的總結·····	二六六
三 晚明文學思想的餘波·····	二七〇
四 清代散文與桐城派運動·····	二七四
第三十章 清代的詩歌與詞曲·····	二八一—三二六

一	清代的詩	二六
二	清代的詞	二五
三	清代的曲	二五
第三十一章	儒林外史、紅樓夢與清代的小說	二七—二七
一	蒲松齡與聊齋誌異	二七
二	吳敬梓與儒林外史	二八
三	曹雪芹與紅樓夢	二八
四	鏡花緣及其他	二九
五	俠義小說	二九
六	倡優小說	二九
七	清末的小說	二九

中國文學發展史 下卷

第二十三章 元代的散曲

一 元代的社會與新文學

元蒙統治者統一中國以後，給漢族人民以殘酷的剝削和非常不平等的待遇，形成長期的激烈的民族矛盾和鬭爭。外族對漢族的壓迫，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。但在那些不利的形勢之下，漢族還能在南方保持一部分實力，獨成一個對峙的局面，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，整個歸之於蒙古統治者的手下了。他們推翻、摧毀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，把漢人降低到人民階層中最低的一等。從前看作是上品的讀書人，現在歸之於妓女、乞丐一流，於是漢人幾乎都變成了蒙古統治者的奴隸。這一種空前未有的悲劇場面，在中國史上，繼續了九十年，一直等到朱元璋起來，削平羣雄，建立明帝國，才告一結束。

蒙古族散居塞外沙漠之地，精騎善射，強悍勇武，習慣於游牧生活。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諸部族，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

成吉思汗之幾次强大武力的拓展，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的野心。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，他在一二三四年，成就了滅金的大業。從此以後，衰弱的南宋，面對着這强大的力量了。當時宋朝的君臣，雖盡力的採用綏靖政策，稱臣納幣，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，一二七六年陷了臨安，宋朝的殘兵敗將，節節南退，最後退到了廣東崖山，元兵仍是進逼不已，最後由陸秀夫負着帝昀投海殉國的一幕，結束了宋帝國的命運，那時正是公元的一二七九年。

元帝國的基礎完全建築在强大的武力上。那些統治者的貴族們，用强大的武力來摧毀人民的生命，掠奪財貨與土地。耶律公神道碑云：『自太祖西征以後，倉廩府庫，無斗粟尺帛，而中使別迭等簽言，雖得漢人，亦無所用，不若盡去之，使草木暢茂，以為牧地。公（耶律楚材）即前曰：夫以天下之廣，四海之大，何求而不得，但不為耳，何名無用哉？』（元文類卷五七）雖因耶律公之言，而未使中國化為牧場，人民變為枯骨，但在這幾句話裏，可以看出蒙古貴族們的遊牧政策。因此，他們的子孫，後來一統治中國，便實行那種高壓的奴化政策。把統治的人民分為蒙古人、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、金統治下的華北人）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：『世祖即位。……酌古今之宜，定內外之官。……官有常職，位有常員。其長則蒙古人為之，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。他們除了儘量的採用和享受漢人的物質生活和便於統治與組織的制度以外，對於文化的建設與發揚，自然是無人顧問的。從前書生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，至七十八年之久。因此一班讀書人都斷絕了生路，而變為社會上卑賤無用的人了。謝枋得送方伯載歸三山序云：「滑稽之雄，以儒為戲者曰：『我大元制典，人有十等，一官二吏，先之者貴之也；七匠八娼九儒十丐，後之者賤之也。』吾人品豈在娼之下丐之上者乎？」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書生，以及書生在當日地位的低微，是非常明顯的事。在這一種情狀下，中國的學術思想，遭遇到最黑暗的時期。但在文學史的觀點上看，元代卻是一個重要的時期，因為在這個新政治的局面下，在城市經濟高度繁榮的社會環境下，在這個舊精神舊信仰的崩潰下，文學得到了新的發展的機運和自由，它可以從舊的思想和舊的束縛中解放出來，前人所視為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。這一種新文學，並不是姚燧、吳澄、虞集、劉因、楊載、范梈、揭傒斯、薩天錫、張楚、楊維禎諸人的古文詩詞，而是那些寫給大眾欣賞的曲子與歌劇。在那些稱為大家的古文詩詞裏，並不是沒有一兩篇佳作，但無論如何，他們文學的精神與形式，都是承襲前代的作品，跳不出唐、宋諸賢的圈子。唯有這些新起的曲子與歌劇，無論形式與精神，都具有新生命、新面貌和創造性，在當日的詩壇與劇壇，形成了新興的藝術力量。因此，我們可以說元

曲是元代文學的靈魂。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，但也很難確定是哪幾篇。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，同時它又是元代歌劇構成的主要部分。它們在文字的性質上雖是同源，但在文學的性質上，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，而把那些劇本的生命內容不加重視，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，因此我在下面是分作兩部分來敘述，主要是雜劇。

二 散曲的產生與形體

曲的產生 曲是詞的替身，無論從音樂的基礎上，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，他是元代的新體詩，這情形正如詞在宋代的詩壇一樣。曲的產生與興盛，他能繼承着五代、兩宋的詞運，一躍而成爲元代韻文史上的主流，決不是偶然的現象。求其原因，有如下述。

一、詞的衰落 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，於是對於音律修辭，亦日益講求，這樣一來，原起於民間流傳於歌女口中的詞，變爲文人的專利品，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專家，也不能染指了。這種情形到了南宋，姜白石、吳文英、王沂孫、張炎諸人的作品，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，便知道了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、陳允平、王沂孫、張炎、張翥效之於後。譬之於樂，舞劍至於九變，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，同民衆是隔離了，再沒有發展下去的餘地了。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，曲子便慢慢的產生。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。我們都知道詞曲的產生，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，必得適應外來的環境而發生變化的事是無可疑的。北宋末年，金人入中原，接

着又是蒙古民族的南下。在這一長期中，外族的音樂得以大量輸入的機會。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，宣和末，客京師，街巷鄙人，多歌番曲，名曰異國朝、四國朝、六國朝、蠻牌序、蓬蓬花等，其言至俚，一時士大夫亦皆可歌之。』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鄙人，後來是入於士大夫之口了。在這種地方，正可看出因了外樂的影響，歌詞漸漸地趨於轉變的趨勢。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。』據輟耕錄所載，他們的曲有：

大曲：哈八兒圖、口溫、蒙古搖落四、阿耶兒虎、起土苦里……

小曲：哈兒火失、哈赤、洞洞伯、曲律買、牝疇兀兒、把擔葛失……

回回曲：伉里、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。在這種環境下，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。王世貞藝苑卮言云：『宋未有曲也。自金、元而後，半皆涼州豪嘈之習，詞不能按，乃爲新聲以媚之。而一時諸君，如馬東籬、貫酸齋、王實甫、關漢卿、張小山、喬夢符、鄭德輝、宮大用、白仁甫輩，咸富有才情，兼喜

音律，遂擅一代之長，所謂宋詞元曲，信不妄也。」又徐渭南詞鈔錄云：「今之北曲，蓋遼、金北鄙殺伐之音，壯偉狼戾，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，世人亦遂尙此，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，我們完全是同意的。

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。元芝奄唱論說：「街市小令，唱尖新倩意。」又王驥德曲律說：「渠所謂小令，蓋市井所唱小曲也。」他們這種解釋，是很正確的，一面說明小令的來源，同時又說明了小令的通俗性。這一種短短的小曲，正如唐代的絕句，五代、北宋的小詞，形式短小，語言精鍊。寫景言情，自由活潑，當時名爲「葉兒」。在元人小令中，有很多優秀的作品。

「前村梅花開盡，看東海桃李爭春。寶馬香車陌上塵，兩兩三三見遊人。清明近。」（馬致遠清哥兒）

「雲冉冉，草纖纖，誰家隱居山半峴。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，本待要訴與它。對神前剪下青絲髮，背爺娘暗約在湖山下。冷清清溫透凌波襪。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，信人陵。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，最爲本色，就比較接近民間面目了。我們看了這些小曲的形式，描寫的方法，以及文辭上的通俗與逼真，比起唐、宋的詩詞來，確有他獨自的風格與精神。然而我們必得承認，這是從前代歌辭中解放出來的一種新詩，是適合於新內容的一種新形式。從這種簡短的小曲，漸漸的變爲較長的雙調。雙調亦名帶過曲，即作者填一調畢，意有未盡，再填他一調以續成之。有時兩調不足，也有連用三調者，但最多只能以三調爲限，而以二調相合爲最通行。

『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，積釀下傷心情意。 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，我就里，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，斷禁持。 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。』（曾瑞 閨中聞杜

鵲，罵玉郎帶感皇恩、採茶歌）

前一首是由沽美酒和太平令二調合成，後一首是由罵玉郎、感皇恩、採茶歌三調合成，並且前後各調的音節都能調和銜接，令人讀去，覺得渾然一體，毫無不自然之處。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，通稱爲套數，亦名散套，也有稱爲大令的。其組成之情形，最要者有

三點。

一、由同一宮調中之曲牌多首，連合而成爲一整體。

二、全套各調，必須同韻。

三、每套須有尾聲（也有例外），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，套曲是便於敘述繁複的內容的要求，由小令合調的形式，擴展而形成的曲子的集體。它可因其情節的繁簡，伸縮其長短。短者只有三四調，長者如劉致上高監司正宮端正好一套，有三十四調之多。

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

』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。

』六么序 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，上心來淚搵濕羅帕。想薄情鎮日迷歌酒，近新來頓阻鱗鴻，京師裏，戀煙花。

』么 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，便於敘述繁複的內容。由上面的敘述看來，散曲的種類名稱，想可以明瞭了。我在下面要說的，是詞與曲的異點。

三 詞與散曲

詞曲同爲合樂的歌辭，形式同爲長短句，故在稱呼上時相混合。如元周德清中原音韻論作詞十法及定格四十首的舉例，如趙子昂所謂「倡夫之詞名綠巾詞」的詞，都是指的曲。詞曲的稱呼，雖是相混，然按其實際，詞曲無論在形式、音韻以及精神方面，都有不同的地方。

一、詞曲在形式上雖同爲長短句，同爲在不整齊中形成整齊與規律；但比較言之，在長短句化的形式中，曲是極盡其長短變化的能事的。換言之，在韻文中，曲是最長短句化的。如一字二字之句，三百篇以後，詩中絕無，詞中除最冷僻之調，與長調換頭處所用者外，亦不多見。但在曲中，則與五字七字參互合用，最爲普遍。曲中最長之句，有至二三十字者。如關漢卿黃鐘煞調云：「我卻是蒸不爛煮不熟搥不匾炒不爆響噹噹一粒銅豌豆，恁子弟誰教鑽入他鋤不斷砍不下解不開頓不脫慢騰騰千層錦套頭。」長至數十字，這是詞中所沒有的。再加以曲中加用襯字，於是能在規則的曲譜範圍以內，給作者一種自由，因此這種有規律的長短句，變爲活潑自由的形式了。這一點，在中國最講格律最受限制的詩詞裏，都是未曾有過的解放的現象。這給與創作者很大的便利，使他不至於因形式的限制，而傷