



中华现代学术名著丛书

中国文学发展史

下卷

刘大杰 著



创于1897

商务印书馆

The Commercial Press



下 卷

下卷目录

第十六章 晚唐五代的词	523
一 词的起源与成长	523
二 晚唐的代表词人温庭筠	539
三 民间的词	545
四 五代词的发展与“花间”词人	548
五 南唐词人	557
第十七章 宋代的文学环境与文学思想	568
一 宋代的文学趋势与社会环境	568
二 宋代的古文运动	578
第十八章 北宋的词	600
一 宋词兴盛的原因	600
二 宋初的词坛	606
三 词风的转变与都会生活的反映	617
四 苏轼的出现与词风的再变	628
五 格律词派的形成	636
六 格律词派的代表周邦彦	642
七 女词人李清照	648
第十九章 南宋的词	653
一 时代的转变	653

二 朱敦儒及其他词人	654
三 辛弃疾及其他词人	660
四 古典词派的形成与极盛——由姜夔到张炎	672
第二十章 宋代的诗	695
一 宋诗的特色与流变	695
二 由西昆到欧苏	697
三 黄庭坚与江西诗派	709
四 南宋的代表诗人	720
五 江西诗派的反动	728
六 遗民诗	735
七 北国诗人元好问	740
第二十一章 宋代的小说与戏曲	744
上篇 宋代的小说	744
下篇 宋代的戏曲	763
第二十二章 元代的散曲	791
一 元代的新局势与新文学	791
二 散曲的产生与形体	794
三 词与散曲	801
四 元代前期的散曲作家	806
五 元代后期的散曲作家	820
第二十三章 元代的杂剧	835
一 杂剧的产生	835
二 杂剧的组织	839
三 杂剧兴盛的原因	844
四 元剧初期的王派作家	850

五 元剧初期的关派作家	864
六 杂剧的南移及其代表作家	879
第二十四章 明代的文学思想	892
一 正统文学的衰微	892
二 拟古主义的极盛	896
三 公安、竟陵的新文学运动	904
四 晚明的小品文	916
第二十五章 明代的戏曲	927
一 南戏的源流与形式	927
二 元末明初的传奇	934
三 传奇的古典化	946
四 杂剧的衰落与短剧的产生	958
五 汤显祖与晚明的剧坛	970
第二十六章 明代的小说	985
一 明代小说的特质	985
二 《三国演义》	987
三 《水浒传》	993
四 《西游记》与《西游补》	1001
五 《金瓶梅》	1014
六 才子佳人的恋爱小说	1019
七 明代的短篇小说	1022
第二十七章 明代的散曲与民歌	1031
一 绪言	1031
二 北方的散曲作家	1032
三 南方的散曲作家	1041

四 明代的民歌	1048
第二十八章 清代文学在中国文学史上的地位	1058
一 清代文学是中国旧体文学的总结束	1058
二 晚明浪漫思潮的余波	1062
三 清代散文与桐城派运动	1066
第二十九章 清代的诗歌与词曲	1075
一 清代的诗	1075
二 清代的词	1086
三 清代的曲	1100
第三十章 清代的小说	1112
一 蒲松龄与《醒世姻缘》	1112
二 吴敬梓与《儒林外史》	1119
三 曹雪芹与《红楼梦》	1127
四 《镜花缘》及其他	1137
五 平话小说	1140
六 倡优小说	1142
七 清末的小说	1145
刘大杰生平简述	潘峰 1155

第十六章 晚唐五代的词

一 词的起源与成长

诗歌发展到了唐代末年,无论古体律绝,长篇短制,都达到了最成熟的阶段。后代虽仍有不少人从事制作,已难显出什么惊人独创的成就。在文学演进的公例上,一种文体达到了这境地,因其本身的和外部的种种原因,不得不将其地位让之于一种新起的体裁。我们试看由四言而古体而近体,更可明了这种文体的兴衰和转变的因果性。由八世纪后期到十世纪初期,是中国诗史上一个转变的时代。这种转变,便是由诗而变为词。

广义的说,词就是诗。不过就其发生的性质上,比起诗来,词与音乐是发生更密切的联系。在初期的阶段,他没有独立的诗的生命,只是音乐的附庸。在这一点,他与乐府诗很相近似。不过古乐府多为徒歌,后由知音者作曲入乐,而词是以曲谱为主,是先有声而后有辞的。由这一点,词的音乐生命,更重于乐府诗了。欧阳炯称词为“曲子词”,王灼称为“今曲子”,宋翔也说:“宋与元,词与曲一也。以文写之则为词,以声度之则为曲。”(《乐府余论》)在这些地方,便可显出词的真实性质。因此,古人有称词为

诗余、乐府或长短句的。如苏轼的《东坡乐府》，贺铸的《东山寓声乐府》，秦观的《淮海居士长短句》，辛弃疾的《稼轩长短句》，廖行之的《省斋诗余》，吴则礼的《北湖诗余》等等。这些题名，或就形式言，或就性质言，或就文体变质言，都有他们自己的理由，我们不必评论其是非。但在这里，我们很可以看出，这种新起的词体，当初的作者，没有把他看作是一种与诗平行的新体裁，而只当作是诗的附庸的事，是很显然的。不过后来经过了五代、宋朝诸家的大量制作，得到了极优美的成绩。无论在形式上风格上，都显然同诗有明确的界限与独立的生命。于是词这一种体裁，便接替唐诗的地位，在中国的韵文史上，成为五代、两宋的代表作品了。

但是词这种体裁，究竟怎样产生的呢？在什么时候，萌芽与成长起来的呢？我在下面，要回答这些问题。

关于词的起源的理论，古人有各种各样的说法。要之，以词出于乐府与由于唐代的近体诗变化而来的两说，最为有力。王应麟《困学纪闻》云：“古乐府者，诗之旁行也。词曲者，古乐府之末造也。”近人王国维氏也说：“诗余之兴，齐梁小乐府先之。”（《戏曲考源》）这种议论，他们都认识了词与乐府的共同性。因此归于一个源流了。其次便是说词出于唐代的近体诗，以为词的产生的过程，是由律诗绝句变化出来。方成培云：“唐人所歌，多五七言绝句，必杂以散声，然后可被之管弦。如阳关必至三叠而后成音，此自然之理也。后来遂谱其散声，以字句实之，而长短句兴焉。故词者，所以济近体之穷，而上承乐府之变也。”（《香研居词麈》）宋翔凤也说：“谓之诗余者，以词起于唐人绝句，如李白之《清平调》，即以被之乐府。旗亭画壁诸唱，皆七言绝句，后至十国诗，遂竞为长短句。

自一字两字至七字，以抑扬高下其声，而乐府之体一变，则词实诗之余，遂名曰诗余。”（《乐府余论》）诗余这名字虽不大方，这两种说法表面虽似不同，其实内容却是一致。他们都承认词有两个要素：一、词本身的性质是诗；二、词的功能是音乐。汉魏的乐府，固然是乐府，唐代可歌的近体诗也是乐府。李白的《清平调》和旗亭画壁诸唱是诗，汉魏的乐府又何尝不是诗。明乎此，说词出于乐府也可，说出于近体诗也可，就是再远一点，说是与《周颂》、《国风》同流，也无不可了。

不过，词和诗虽有这种渊源，但在形式上毕竟是不同的。他这种形体的构成，不只是一种文体的自然变化，实依赖着外部的动力，这种动力，便是音乐的适合性。这一种适合性，并不是那种乐府与音乐的平行状态，是音乐为主、歌辞为附庸的征服状态。就在这一种环境下，产生了在外表上似乎是不整齐，其实是比诗更要整齐更要严格的词了。

诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声有词，连属书之，如曰贺贺贺何何何之类，皆和声也。今管弦之中，缠声亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。（沈括《梦溪笔谈》）

古乐府只是诗，中间却添许多泛声，后来怕失了泛声，逐一添个实字，遂成长短句，今曲子便是。（《朱子语类》一四〇）

这里所说的和声与泛声，性质虽未必全同，但在歌唱的时候，都是补足诗的文句的缺陷的事实，是无疑的。因为乐府诗中可歌者，无论是古体、近体，都是整齐的五言、六言或是七言，

但乐谱长短曲折,变化无穷,用那种长短一律的字句去歌唱时,自然是感着不能尽其声音之美妙,因此只好加添一些字进去,于是便产生了泛声与和声。如《上留田行》(《瑟调》,传为曹丕作)云:

居世一何不同,上留田。富人食稻与粱,上留田。贫子食糟与糠,上留田。贫贱一何伤,上留田。禄命悬在苍天,上留田。今尔叹惜,将欲谁怨,上留田。

在这一首歌里,连杂着“上留田”六处,在意义上毫无用处,在歌唱时,想必非此不可。这些“上留田”便是和声了。古代乐府里,这种和声是很多的。如《董逃歌》中之“董逃”,《月节折杨柳歌》中之“折杨柳”,在意义上都是废物,在音乐上都是重要的和声,歌唱时万不可废它。至于梁武帝的《江南弄》七首,每首各有和辞,文句亦清丽有诗意,是由和声变为和辞,是由无意义的和声,变为有诗意的和辞了。如《江南弄》和云:“阳春路,娉婷出绮罗。”《采莲曲》和云:“采莲渚,窈窕舞佳人。”可知他填写这些和辞时,一面是依声,一面又注重词,不像“董逃”、“上留田”那一类的土俗了。

再如诗体过于齐整、乐谱过于繁长者,专添一些和声,还不能歌唱。因此只好将诗句改头换面,长短其句,以就其曲拍,于是文字增多了,句子也变成长短不齐的形式,这种削足适履的办法,自然是为了音乐的束缚。如古诗云:

生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游。为

乐当及时，何能待来兹。愚者爱惜费，但为后世嗤。仙人王子乔，难可与等期。

这一首很完美的好诗，是无可增减的，但一变之乐府诗的《西门行》，文句就完全两样了。

出西门，步念之。今日不作乐，当待何时。

(一解)

夫为乐，为乐当及时。何能坐愁怫郁，当复待来兹？

(二解)

饮醇酒，炙肥牛，请呼心所欢，可用解愁忧。

(三解)

人生不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游。

(四解)

自非仙人王子乔，计会寿命难与期。自非仙人王子乔，计会寿命难与期。

(五解)

人寿非金石，年命安可期。贪财爱惜费，但为后世嗤。

(六解)

由诗的艺术上看，自然是后不如前，但在音乐的效能上，想必一定要像后面这样子，才可以歌唱。朱彝尊说“古诗是古《西门行》裁剪而成者”，这是因为他只注意诗的艺术而忽略了乐府诗的音乐效能的缘故。不用说，像上面所举的《上留田》、《西门行》一类的作品，是不能算为词的，但与词的界限却是很相近了。词的构成，

也就在这同样的形态下成立的。在上面所举的那些因为适应音乐而加添或是长短其字句的例中,恰好证明了《梦溪笔谈》和《朱子语类》中所讲的由诗入乐必用和声泛声的理论。但在那些诗里,仍是有和声的,所以还不能算是词,一定要如沈括所说等到“唐人以词填入曲中,不复用和声”的时候,词的形体才正式成立。也正如朱子所说“逐一添个实字,遂成长短句”了。词体正式成立的状态,必得一面有完全的音乐效能,同时在文句的组织上,又完全成为一个整体的艺术品,而在外表看不出一点有增补的痕迹。如唐玄宗的《好时光》云:

宝髻“偏”宜宫样,“莲”脸嫩,体红香。眉黛不须“张敞”画,天教入鬓长。莫倚倾国貌,嫁取“个”有情郎。彼此当年少,莫负好时光。

如果唐玄宗写作这些辞句时,是完全依照当日的乐谱而长短其句的,那无疑的这是一首最成功的词。虽说其中有“偏”、“莲”、“张敞”、“个”等字,也可以看作是泛声和声的衬字,但痕迹并不明显。并且把这些字放了进去,反而增加了这一首词的艺术性,绝不像古乐府中那些和声和辞,是破坏艺术性的。如果《好时光》的原作真是一首五言八句诗,入乐时再由乐工加添这几个衬字进去,那么原作虽是诗,现在的《好时光》确实也是词了。因为他一面有音乐的效能,同时又有词的形体与格调,和整体的艺术性,绝没有像《上留田》、《西门行》那种原形毕露的样子。我想无论什么人看,都会承认这首长短体的《好时光》,比起那五言八句的诗来,无论在音调和描写的艺术点上,是要好得多

的。可知《好时光》这个例子，确能使我们充分地了解诗词变化的过程以及诗词分野的界限了。

唐代的近体虽然多可歌，但作诗的人只是为诗而作诗，并没有想到要拿去合乐。用那些诗谱入乐调，是乐工们的事。乐调的变化是无穷的，它有长短高低刚柔种种的分别，但诗人们的作品，无论五言六言和七言，都是一样的齐整，一样的字数，在古代的文献里，虽载着许多妓女伶工歌唱近体诗的故事，但我们可以知道，同样是一首七绝或五绝，那乐调是完全不同的。李白的《清平调》，王维的《渭城曲》，王之涣的《凉州词》，虽同为七绝，歌唱时的调子，自然是各不相同。当时乐工们虽增加些和声泛声，这毕竟是一种不方便的事，是乐谱与歌词分离时代的补救办法。后来音乐效能的要求增加了，乐谱与歌词渐渐接近而联系起来，于是那些通晓音律的诗人，放弃了纯粹作诗的动机，而成为依谱作曲的工作，这种工作便是后人所谓的填词。这种工作，并不是起于诗人，在教坊和音乐衙门里，是早已有了的，不过那些词句或失之古典的模拟（如朝廷的乐章），或失之粗俗浅陋（如妓女们唱的情歌），因此不能构成一种在韵文上的新体裁。要等到诗人们从事这种工作，产生出来的成绩，一面有音乐的效能，一面又不失去诗的艺术性时，词才能成为一种新兴的体裁，渐渐的在文坛上形成与诗并立的地位。《全唐诗》中论词云：“唐人乐府元用律绝等诗，杂和声歌之。其并和声作实字，长短其句以就曲拍者为填词。”这几句说明词的构成，算是最简明的了。不过我们要知道，按曲填词的事，在乐府教坊与民间，都是早有的事，但等到有名的诗人们来做这种工作时，词这种体裁，才能发生文学的价值，才能在中国的韵文史上占立着地位。

词是怎样产生的,有了上面的说明,我们大概可以明了了。现在要讨论的是词体的萌芽和它正式成立的时代。我在上面说过,汉魏的乐府诗,虽与词的性质有些近似,但在调与字方面,完全没有定格定数的形式,算不得依拍填词,只能算是因诗入乐。但到了齐梁间之小乐府,句法字数确能有一定的形式。如梁武帝的《江南弄》云:

众花杂色满上林,舒芳耀绿垂轻阴,连手蹀躞舞春心。舞春心,临岁腴。中人望,独踟蹰。

据《古今乐录》,此曲为武帝改《西曲》所制,共有七篇:一为《江南弄》,二《龙笛》,三《采莲》,四《凤笙》,五《采菱》,六《游女》,七《朝云》。同时沈约也有四篇,调格字句全同,并同有转韵。可知《江南弄》一调已为定格,诸家所作,都是依其调而为辞者,与往日之乐府诗不同,确实是晚唐五代之词的雏形了。梁启超氏在词之起源中说:“观此可见凡属于《江南弄》之调,皆以七字三句、三字四句组织成篇。七字三句,句句押韵,三字四句,隔句押韵。第四句‘舞春心’,即覆叠第三句之末三字。如〔忆秦娥〕调第二句末三字‘秦楼月’也。似此严格的一字一句,按谱制调,实与唐末之倚声新词无异。梁武帝复有《上云乐》七曲,此七曲字数句法亦同一,惟内中有两首于首四句之三字句省去一句,是否传钞脱落,不得而知。此外如沈约之《六忆》诗,隋炀帝全依其谱为《夜饮朝眠曲》,僧法云之《三洲歌》,徐勉之《送客歌》,皆有一定字句。此种曲调及作法,其为后来填词鼻祖无疑。故朱弁《曲洧旧闻》谓:‘词起于唐人,而六代已滥觞也。’”由此看来,填词的萌芽确起于齐梁间,而梁武

帝在这种尝试的填词工作中，是一位最重要的代表。不过我们要注意，在《江南弄》七曲每首的后面，都附有和辞二句，还保存着乐府诗的一部分遗形，因此还不能算是严格的词，但我们把这些作品，看作是由诗入词的过渡桥梁，却是非常适合的，同时说六朝是词的萌芽时代，也无可疑。杨慎说：“填词必溯六朝者，亦探河穷源之意也。”他这意见，我们是赞同的。

隋唐初年，词还在酝酿时代。炀帝的《夜饮朝眠曲》完全具备着词的形式。就是他和王胄同作的《纪辽东》，观其换韵法和长短句的组织，也是词的形体了。《乐府诗集》列为《近代曲辞》之冠，想不是无意的。据孟荣《本事诗》云：

韦庶人颇袭武氏之风轨，中宗渐畏之。内宴唱《回波乐》词。有优人词曰：“回波，尔时栲栳，怕妇也是大好。外边只有裴谈，内中无过李老。”韦后意色自得，以束帛赠之。

又云：沈佺期以罪谪，遇恩复官秩，朱绂未复。尝内宴，群臣皆歌《回波乐》，撰词起舞，因是多求迁擢。佺期词曰：“回波，尔似佺期，流向岭外生归，身名已蒙齿录，袍笏未复牙绯。”中宗即以绯鱼赐之。

在这记事里，可知《回波乐》已成为定格的曲调。前后两首的用韵与字句的长短组织也完全相同，这是依曲填词的明证。上文所说的群臣撰词起舞，可知当日填词的人，不只沈佺期一人，是大家都能够填的，不仅文人能作，就是优人也能作了。因此可以断定，“依曲拍为句”的这种工作，并不开始于刘禹锡、白居易，在隋唐初年，这种现象便已经有了。不过有一件事我们不要忽略，像沈佺期

这种人,当日诗坛的大手笔,谈他的诗,确实觉得典雅华贵,但他的《回波乐》词,为什么这样粗鄙呢?这便是他只注意音乐的要素与歌唱的效能,绝没有重视这种体裁,没有重视词的本身的艺术,而把它当作是一种新诗体来创作的缘故。也就是他只把它当作是乐曲的表演,作为内庭宴会的余兴,一点也没有考虑到要作为诗的欣赏的,因此同仇人所作的是同一浅俗了。然而这种情形,正是填词的初期的必然现象。这一种东西,不能称为严格的词的原因,也就在乎此。因此,一定要等到刘禹锡、白居易们的作品出来(一面是音乐的,一面又是诗的),词体才正式成立,词才在韵文史上有地位。

中国的音乐,自西晋五胡乱华到隋唐统一,是一个剧变的时代。国乐在这时代渐次沦亡,外乐因军事、通商和传教的各种关系,大量地输入。这些外乐不仅声调与国乐不同,就是所用的乐器,也大都两样,加以那种乐调繁复曲折,变化多端,令人感到悦耳新奇,于是这种胡乐便盛行于朝廷,而渐渐地也传布于民间了。《隋书·音乐志下》云:

开皇初,置七部乐。一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。……及大业中,炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕,以为九部,乐器工伎,创造既成,大备于兹矣。……西凉者起苻氏之末,吕光等据有凉州,变龟兹声为之。至魏周之际,遂谓之国伎。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏旧器。《杨泽新声》、《神白马》之类,生于胡戎,胡戎