

## 第四卷说明

本卷收《中国文学简史》。

《中国文学简史》上卷写至唐代,初版 1954 年 9 月由上海文艺联合出版社出版,1957 年 1 月,新一版由古典文学出版社出版。1988 年北京大学出版社重印该书,并由作者作了相应的修订。1992 年,在葛晓音教授的协助下,作者开始下卷的编写工作。1995 年 7 月,本书由北京大学出版社出版,1997 年 9 月获第三届国家图书奖提名奖。今据北京大学出版社 1997 年 11 月第 1 版第 3 次印刷本排印。原书附录有 1947 年厦门大学版《中国文学史》朱自清先生序、作者自序及全书目录,因该书已收入本诗文中,故不重录。

## 第四卷目录

### 中国文学简史

导言 .....	3
第一章 史前的短歌与神话传说 .....	12
短歌与神话的发生 .....	12
神话的流传与佚亡 .....	15
第二章 周人的史诗 .....	21
史诗的流传与写出 .....	21
雅颂时代 .....	25
第三章 民歌的黄金时代 .....	29
十五《国风》的出现 .....	29
民歌的内容 .....	35
《诗经》的编订 .....	40
第四章 散文时代 .....	43
散文的新阶段 .....	43
散文名著 .....	51
第五章 诗人屈原 .....	59
屈原与楚辞 .....	59
屈原的生平及其作品 .....	69
第六章 秦与两汉的文坛 .....	78
秦与西汉文学 .....	78

东汉文学 .....	85
历史与文学的分工 .....	88
第七章 建安时代 .....	92
社会动荡与建安文学 .....	93
曹操 曹丕 .....	101
曹植 .....	107
其他代表作家 .....	111
第八章 魏晋文学 .....	114
阮籍 嵇康 .....	115
左思 .....	121
太康文学 .....	123
刘琨 郭璞 .....	127
笔记小说 .....	129
第九章 江南民歌与陶渊明 .....	134
江南民歌 .....	134
陶渊明 .....	138
第十章 南朝文学的发展 .....	145
鲍照 谢灵运 .....	146
齐梁时代诗文 .....	151
批评与选集 .....	156
南北文风的交流 .....	157
庾信 .....	163
第十一章 诗国高潮 .....	166
唐初诗歌的发展 .....	167
盛唐时代的诗歌高潮 .....	174
王维 .....	183
第十二章 李白、杜甫 .....	188
李白 .....	188

杜甫 .....	199
第十三章 诗歌的落潮与古文运动 .....	212
大历诗风 .....	212
苦吟的时代 .....	218
古文运动 .....	223
第十四章 苦难的呼声 .....	227
时代的中心主题 .....	227
白居易 .....	230
其他作家作品 .....	234
第十五章 文坛的新潮与词的发展 .....	238
市民文学的起来 .....	238
唐人传奇 .....	244
词的成长 .....	246
第十六章 宋代文坛 .....	259
时代的变迁 .....	260
思想的分化 .....	264
散文的成就 .....	267
理性的玄学 .....	275
文艺清谈 .....	283
第十七章 宋诗的老化 .....	287
程式化的形成 .....	287
口语化与七绝 .....	302
爱国的中心主题 .....	307
第十八章 宋词的盛衰 .....	315
以小令为先锋的五代宋初词 .....	316
宋词的新阶段 .....	329
词的赋化与小令余音 .....	336

词的诗文化 .....	343
寒士文学向市民文学的过渡 .....	349
第十九章 宋元市民小说的兴起 .....	353
宋元市民文学的特点 .....	353
话本小说 .....	358
讲史话本 .....	360
第二十章 元散曲的发展 .....	363
金元时代的特征 .....	363
金元诗文 .....	366
第四乐府 .....	369
第二十一章 金院本与元杂剧 .....	377
戏剧的产生 .....	377
金院本与元杂剧 .....	381
第二十二章 从北曲到南戏 .....	385
舞台重心 .....	386
关汉卿 .....	388
王实甫 .....	392
马致远 .....	397
以故事为主的剧情 .....	400
杂剧的南移 .....	405
宋元南戏 .....	406
第二十三章 明代文坛的兴衰 .....	413
封建社会内部的剧变 .....	414
八股时代 .....	419
明代文坛的模拟论和反模拟论 .....	421
市民文学的复杂性 .....	429
第二十四章 三国演义 .....	440
章回故事的成熟 .....	440

罗贯中与《三国演义》.....	441
第二十五章 水浒传 .....	454
水浒的成书和作者 .....	454
水浒聚义的原因和性质 .....	459
边功理想和悲剧命运 .....	466
第二十六章 西游记 .....	471
《西游记》的成书 .....	472
喜剧型的英雄传奇 .....	475
童话的天真世界 .....	480
明代其他神魔小说 .....	487
第二十七章 明代戏剧 .....	489
杂剧的尾声 .....	489
昆腔的兴起 .....	491
汤显祖和临川四梦 .....	493
第二十八章 清代文坛与学术 .....	498
走向末路的封建社会 .....	498
清初诗文及汉学家 .....	502
乾嘉朴学和桐城派义法 .....	507
第二十九章 清代戏剧 .....	512
清初剧坛 .....	513
长生殿 .....	515
桃花扇 .....	519
昆腔的衰落和皮黄的兴起 .....	523
第三十章 聊斋志异 .....	527
唐传奇浪漫主义精神的复活 .....	528
寄托孤愤的悲歌 .....	529
劝善惩恶的救世婆心 .....	535

聊斋中反映的时代思潮 .....	537
聊斋的表现艺术 .....	539
第三十一章 儒林外史 .....	542
说部中的讽刺之书 .....	543
传统人生道路的否定 .....	543
揭开封建道德的假面 .....	547
复古理想的幻灭和新意识形态的萌芽 .....	549
卓越的讽刺艺术 .....	551
第三十二章 红楼梦 .....	554
《红楼梦》的时代和作者 .....	555
《红楼梦》反封建的深度 .....	556
面对整个社会的恋爱主题 .....	559
贾宝玉的性格形象 .....	561
《红楼梦》中的女性形象 .....	565
第三十三章 文艺曙光 .....	571
鸦片战争时期的爱国诗文 .....	572
讽刺小说的发展 .....	575
欧洲思想的介绍与文学作品的翻译 .....	580
维新思潮的先驱人物 .....	584
白话运动的初期 .....	586
新文学的曙光 .....	588
附录 .....	590
重要作家生卒年表 .....	590
修订后记 .....	593
再记 .....	594

# 中国文学简史

## 导 言

- 中国文学史的内容。●古典文学在祖国文化中的位置。●诗的国度。民间文学在文学发展中所起的作用。●伟大作品中所体现的时代的脉搏、爱国主义的精神、和平的愿望,对于祖国历史、河山与乡土的爱恋,对于内外压迫者的反抗,对于斗争中优良品质的礼赞。
- 历代作家所属的“士”的阶层。●士阶层的社会地位,历史作用,以开明政治为中心的文学传统。●从寒士文学到市民文学的历史发展。
- 中国语言文字上的特点与中国文学。●中国古代文化的宝藏。

公元前十几世纪的上古时期,中华民族就已经有了高度的文化,那时曾流行着许多短歌与神话故事,散文已经初步用作历史的记载,而且也出现了一些类似史诗的篇章。从那时候起,中国就正在进入初期的封建社会。三千多年来,历史不断地演进着,文学反映着每一个时代的精神面貌,歌唱着广大人民生活中的理想与痛苦,成为这民族文化中最丰富的宝藏。今天我们骄傲于祖国三千年来悠久的文化,对于过去如何实践着的文学道路,如何形成的民族的优良传统,如何在作品上具体地创造了光辉的成就,这些讲述就是一部中国文学史主要的内容。

中国古代灿烂的文化中,文学作品是保存得最完备的部分。例如音乐,古代曾经是十分发达的,但是我们今天已很难得到古代的乐谱,就是唐代舞乐的盛况我们今天也只能从文学的记载中来了解它。再如图画,我们今天能看见宋代的画已很难得,更早些的作品几乎都只能是仅仅见诸记载了。只有文学作品,三千多

年来就大部分被完好地保存着,像古代《国风》里那么早的民歌,今天我们可以一字一句直接地亲切地读到它,这样对于祖国古代的文化就能有一个更丰富、更具体的体会。同时中国传统上原是一个诗的国度。“诗”居于“六经”之首,要了解中国的文化传统,诗的了解是不可缺少的。至于在艺术范围内,如说:“诗中有画,画中有诗。”中国古典的画上往往也要题上几行诗句;要了解中国的画,也非了解中国的诗不可。这些自然也就使得整个古典文学在祖国文化的各方面都更居于首要的位置。

三千年来文学史上的发展,又具体地说明了民间文学所起的作用。例如《诗经》里的《国风》这些来自民间的歌唱,就使得四言诗从艰深的《雅颂》中获得了解放。再如两汉乐府之发展了五言诗,敦煌曲子词之发展了唐五代的词,这些在文学史上都是历历可数的。

文学是时代的镜子,它所反映的时代生活,乃是这一时代最核心的动态。例如《红楼梦》中所反映的封建制度的行将崩溃,那正是一个时代的动向;《国风》里所反映的封建庄园时代的发展情况,汉魏乐府中所反映的游子离乡背井的生活,都莫非时代的精神面貌。文学作品正以能反映时代的脉搏而成为伟大的作品。而这样的作品,其中所歌唱的思想感情,也必然表现着广大人民的愿望。优秀的文学作品因此乃普遍地为人民所喜爱。屈原的《离骚》冲破了宫廷的黑暗就唤起了历代人民的景仰。阮籍的《大人先生传》痛骂那些墨守礼教、剥削人民的家伙们,就成为著名的篇章。中国古典文学中的优秀作品,历来就因其不是虚伪的、屈从的,而是真实的、解放的,从而形成一个宝贵的精神力量。如果说其中含有着痛苦的伤痕,那也是勇敢的、骄傲的伤痕。我们骄傲于这些作品,热爱这些作品,正如同我们对于祖国的骄傲与热爱一样。而中国古代作品中所表现的爱国主义精神,首先乃是与和平的愿望分不开的。例如陈陶《陇西行》:“誓扫匈奴不顾身,

五千貂锦丧胡尘,可怜无定河边骨,犹是春闺梦里人!”这是何等勇敢悲壮的作品,可是这首诗里又多么鲜明的说出和平的愿望。这样一首诗对于正义的战争就将加强敌忾同仇的决心;对于侵略性的战争就将唤起反对战争的觉悟。再如李颀《古从军行》:“闻道玉门犹被遮,应将性命逐轻车。年年战骨埋荒外,空见葡萄入汉家。”前两句说战斗既然还没有取得胜利,就该舍身为国效忠;后两句说如果战争所得到的并不是和平而只是为封建帝王们掠夺到了葡萄,那才是毫无意义呢!这样的歌唱正是和平愿望与爱国主义最具体的表现。再如王昌龄《出塞》:“秦时明月汉时关,万里长征人未还。但使龙城飞将在,不教胡马度阴山。”这首被誉为唐人最好的绝句之一,我们一读起来,就唤起浓厚的历史感情。这感情也表现为对于祖国乡土的爱恋。中国古典诗歌中恋歌较少,而山水诗却特别发达,这些山水诗篇除了少数吟风弄月,故作雕饰的作品之外,往往是一种朴素的乡土感情。这里有一个故事:南朝陈伯之原是齐的将军,齐亡于梁后,他恐怕为梁所不容,便投到北魏去;梁丘迟写信给他劝他还是回到祖国来,其中最著名的有几句是:“暮春三月,江南草长,杂花生树,群莺乱飞;见故国之旗鼓,感生平于畴日;抚弦登陴,岂不怆悵?”陈伯之读了这信,想起自己的乡土,果然就带了军队回到祖国来。至于杜甫的“国破山河在,城春草木深。感时花溅泪,恨别鸟惊心”,祖国的河山,一草一木正无一不是乡土的感情了。这与爱国主义的思想感情乃正是从来分不开的。

中国古代不屈从的代表性人物,最早有伯夷、叔齐,他兄弟二人在商亡后,宁可饿死不食周粟,这坚定刚强的性格就成为后来传统的景慕。发挥这一个品格到了周末就有屈原。屈原有一篇《橘颂》,是礼赞橘树坚定品格的。他说橘树生于南国就绝不离开祖国,最后并引伯夷、叔齐的故事,说“行比伯夷置以为像兮”!屈原一生与腐败的政治作斗争,因为无力挽回祖国的厄运,最后便

投水而死。屈原的这一发挥,影响更大。之后司马迁又为伯夷作传,使得一个坚定的有斗争性的品格,更普遍的成为历代优良的传统。中国广大人民在长期封建统治之下,体验到帝王所需要的往往不过是爪牙与奴隶,天下的宫廷十九是腐败的、昏暗的,因此常要求自己有一副硬骨头,有一个坚定的不低头于帝王与统治阶级之前的品格。左思诗里所说的:“贵者虽自贵,视之若埃尘!贱者虽自贱,重之若千钧!”而左思这一种品格最形象的表现,就形成那“振衣千仞冈,濯足万里流”的名句。这也就是中国诗歌上传统所礼赞的“风骨”。

中国古代的作家大都属于“士”这一阶层。“士”多是中下层的知识分子,他们身份寒微,生活困苦,也即我们所通称的“寒士”杜甫诗“大庇天下寒士俱欢颜”就是指的这一个阶层了。他们出身于农村,流浪在都市,宋玉《九辩》里所说的“贫士失职而志不平”正是代表了这一阶层的地位。知识分子之中也有属于“大夫”这一阶层的,这就是阮籍《大人先生传》里所讽刺的对象。“士”与“大夫”是显然有别的,例如《国风》因是最富于代表性的民歌,其中便多见“士”的活跃;而“大夫”则是要出现于宫廷的。《礼记》说:“礼不下庶人,刑不上大夫。”大夫与庶人显然是居于不同的地位。而“士”呢?孟子说:“大夫曰何以利吾家,士庶人曰何以利吾身。”“士”与“庶人”却正是相提并论的。按《礼记》说:“下士禄食九人,”又说:“上农夫食九人,其次食八人,其次食六人,下农夫食五人,庶人在官者,其禄以是为差也。”所以“士”与“庶人”在经济地位上也是相去无几的。《论语》说:“三军可夺帅也,匹夫不可夺志也。”这“匹夫”又称“匹士”、“匹庶”。中国优良的富于民主性的传说,所以一向就看得起这同于庶人的“士”,所谓“士可杀不可辱”,“士”的品格是要求得很高的。至于“大夫”呢,那似乎谈不上什么品格。民间诗人罗隐的《小松诗》所以说“陵迁谷变须高节,莫遣人间做大夫”!中国古典的优秀作家,正是传统的站

在与封建权贵势力对立的一面。他们虽然不可避免的要受到那时代一定的局限,然而正像一个巨人之站立在时代现实的土壤上,他毕竟是高出于那个土壤的;他的高出也就是那时代的民主精华的体现。

在三千年长期的封建社会中,经济基础既不是一朝一夕所能变更,人们的理想便自然地集中于争取开明政治,因为只有通过开明的政治才能限制剥削的过分残酷,才能保证生产力的上升发展。可是这开明的政治怎样能够得到呢?那就要向代表广大人民的“士”的阶层开放政权。这也就是封建时代所能实现的民主了。墨子的主张“尚贤”,反对使用帝王周围的亲信;屈原的主张“举贤授能”,反对包办政治的“党人”,都是这同一个斗争的表现。开明的政治,自然绝不能依靠在帝王们面前甘作顺臣或爪牙的那些人。孟子所说是:“故将大有为之君,必有所不召之臣。”这“不召之臣”,其实也就是一种民主斗争的方式;例如嵇康不肯为司马昭所御用,这“不召之臣”就威胁了司马昭的政权,而嵇康临刑的时候顾日影弹琴就义,死得何等骄傲从容,当时有三千太学生集体为他请愿,要求做他的学生;他一方面由于威胁了统治者的政权而被迫害,一方面却那样的赢得普遍的崇敬和热爱,这就是尖锐的民主斗争的方式。当然在这斗争中,农民并不是袖手旁观的,军事乃是政治斗争的最高形式,到了民主斗争在政治上无法开展时,农民就往往要用军事把斗争带到最高形式去,那就是历史上的农民起义,这规律是无数次被证明了。而在还没有一个新的社会制度可以取代封建制度的时候,农民起义所取得的实际成果最后又还只能是封建社会的开明政治。“士”的民主斗争所以是符合于当时社会发展的,也就是说是有力量的。在长期封建制度下,广大人民正是这样满怀信心,为自己的愿望与理想而斗争着,因此所创造的文化永远不该是阴暗的、低沉的、无望的呻吟,相反的,乃是鲜明的、开朗的、富于生命的高歌;它永远是光辉

的、健康的、为世代所骄傲的文化。

中国封建社会的发展有其初期与后期的不同,上升阶段与没落阶段的不同。中国古代的正统文学主要是代表着封建社会上升阶段的文学,也就是以士为代表、以开明政治为中心的寒士文学。随着封建社会逐渐走向衰落,正统文学也就日趋老化,这里正是一个历史的分界线,这样,宋元以来,新兴的市民文学乃日益兴旺起来,而越来越居于创作上的主要地位。这寒士文学与市民文学之间的盛衰交替,也便是中国文学史上最鲜明的一个重大变化。自周民族以农立国以来,西周时代似乎是接近于一种封建领主的农奴制。当然在初期的封建社会中,免不了还有许多奴隶制的残余。经过春秋战国时期到秦汉统一,农奴制又逐渐解体,进一步发展成为地主佃农制,形成了与西方迥然不同的统一封建社会。国家高度的中央集权,根本性的生产资料——土地,可以自由买卖,城市成为政治、文化的中心。这些都具有某些商业资本的因素。这样,随着两汉以至唐代经济的发展和城市的繁荣,这时市民文学便逐渐应运而生,宋元以来乃以小说、戏剧作为它中心的舞台,以故事的爱好,展开了全新的创作。当然,正统诗文中也并非没有故事的爱好,但往往是通过典故来满足这一要求。如李商隐最善于用典,他的作品中也就最富于故事性。像“庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃”、“嫦娥应悔偷灵药,碧海青天夜夜心”、“争将世上无期别,换得年年一度来”。这些富于故事性的用典,在诗人们的笔下,广泛地取材于神话、寓言、史传、笔记、民间传说等许多方面。“折戟沉沙铁未销,自将磨洗认前朝。东风不与周郎便,铜雀春深锁二乔。”在杜牧这首诗里,“赤壁之战”故事的影子已宛然跃于纸上了。这种故事的爱好到了市民文学中就充分地通过人物情节的抒写尽情地发展起来。丰富的社会内容、复杂的世态人情、爱情故事与英雄传奇等生动的主题,便在正统文学集中于政治兴寄的主题以外,展开了文学创作的新天地。同

时,宋元以来,也已出现了古白话,而唐以后的正统诗文却离开口语越来越远。以诗歌而论,此后的作品比起唐诗来反而要显得更艰深难懂。市民文学在这方面则正是得天独厚,因而为中国人民所喜闻乐见,也吸引着众多的作家参加了这个创作行列,终于蔚为大观,占据了中国文学史后期的重要篇幅。

文学是语言的艺术,而语言又是凭藉着文字而获得广泛的流传。中国的文字一直是沿着象形会意的路线发展着,它可以不受各地方言的影响,因此南北方言差距如此之远,却都能通过同一文字统一为一个融合无间的民族大家庭。我们现在看到最早的文字是商代的卜辞,有时其中一个字还有三四十种写法,这说明当时每一个字由创造到成熟都要经过繁难的过程,这样的文字就只好一面不断地创造,一面尽所已有地先行使用,而在相当长的时期中,文字的数量是远远够不上使用的。中国古代有“结绳记事”的传说,换句话说那就只是一个代替语言的简单符号,而并非完全等于语言,中国文字最初的使用情形可能正类似这样,例如一句话本来要用十个字才可以写下来,可是手里没有十个字,便只好重点地灵活地运用那已掌握了较少的字,来表现这句话;这种情况就好像后来我们打电报上常用的语言一样,乃是更为经济的。打电报所以如此,自然是为了节省费用,而古人最初之所以如此,却是为了需要节省文字。

当然文字与语言是相互影响的,语言受了文字这样经济表现的影响,就逐渐吸取了其中的优点而变为更灵活更富于变化的语言。文字在数量逐渐地增加中,也必然就要求成为更能完全写出语言的文字,这样“文”“言”的分离原不过是古代暂时的现象。然而文字在最初的时候虽为人民集体所创造,最后却掌握在王官手里,因为那时只有王官有机会逐渐总结这样一个集体的收获,最早的许多书籍往往便是通过他们写出的,再加以历代统治阶级每要饰智惊愚,故作典雅,使得文语与口语上的差别,就变成了一种

人为的矫饰 ;可是在文学的发展上 ,却从来是要求它的“文语”和“口语”接近的 ,每次文坛上的解放 ,同时也往往正是语言文字上的解放。这正如普希金曾经说过 :“俗语曾经是必须和文语分开的 ,但后来两者接近起来 ,而这就给了我们表达我们思想的巨大力量。”

中国由于语言文字的特点 ,使得文学语言从一开始就是世界上最经济、最灵活、最富于变化的语言 ,这些特点便自然地也就更适宜于诗歌的发展 ,中国文学的发展乃以诗歌为主流形成了它的传统。语言文字是文学所藉以表现的工具 ,而工具是决定产品形式的重要因素之一 ,如欧洲曾因为产生了油性颜料 ,就使得油画成为西洋绘画中最主要的一种形式 ,而中国因为用优良的毛笔直接作画 ,就走上中国画所特有的与书法相通的道路 ,最后并发展到不用颜料的水墨画形式。至于文学与它的语言的关系也同样地就决定了它的形式 ;例如欧洲的语言有明确的轻重音 ,因此就产生了欧洲诗歌“音步”的形式 ,中国语言文字的特殊性 ,就产生了中国诗歌所特有的“几言”的形式。再如中国语言有明确的四声平仄 ,因此又产生了律诗及填词等。文学上各种的形式当然不完全是语言上的问题 ,例如中国古代诗歌中 ,何以山水诗那么活跃 ? 古代戏曲中何以话剧不发达 ? 又何以多半以喜剧的形式出现 ? 这些都还需要其他的解释 ,但语言既是文学作品上不可缺少的凭藉 ,我们对于它在文学史发展中所起的作用自应有一个概括性的认识。至于语言丰富的艺术性能 ,则又是在生活的感受中不断获得滋润和发展的 ,是生活赋与语言以艺术的生命 ,这就更不单纯是个语言的问题 ,而正是文学史中面临的重要课题。

诗歌是最精炼的语言艺术 ,它需要从日常的生活语言中不断地进行诗化。诗坛的繁荣 ,乃是建立在这语言充分诗化的普遍基础上 ,而不在于偶然出现一两位杰出的诗人 ,屈原的空前绝后与“楚辞”的阒野无人 ,恰好地说明了这一点。语言诗化的过程包括

着形式、语法、词汇等各个环节的相互促进,使语言更富于飞跃性、交织性、萌发性,自由翱翔于形象的太空。从先秦全新的散文时代到唐代诗歌高潮的出现,正是沿着这一诗化的道路发展着,其间经历了楚辞与五、七言诗的演进,诗赋的消长,山水诗与近体诗的出现,语言的深入浅出、归真返朴等系列的曲折变化和发展,这也便是中国成为诗的国度的全部历程。

清理中国古代文学的历史发展,主要是以爱国主义的精神,追溯历代文学上的精华,以其中的成败为借鉴,以满怀信心的乐观精神,推陈出新,为探索我们新一代的文学铺平道路。那古典文学中留给我们的太阳般明朗的形象,那曾经启发我们的美学上的新鲜感受,都必然会促进我们今天文学创作上的发展与解放;历史是过去的事迹,却意味着未来的明天,三千年来古典文学中优秀的成就,正是为这美丽的明天准备着丰富的宝藏。

# 第一章 史前的短歌 与神话传说

## 短歌与神话的发生

●初民时期歌舞的孪生。●商代卜辞中文艺的面影。●《易》爻辞中的短歌。●神话的起源——解释自然与征服自然。●史前神话的摇篮。

## 神话的流传与佚亡

●神话的宝库《山海经》。●太阳与月亮的传说。●大地的传说。●夸父逐日与精卫填海。●禹治洪水的故事。●羿射十日的故事。●黄帝与炎帝及蚩尤的战争。●从自然界神话到英雄神话。●神话的佚亡。●神话佚亡的原因及其影响。

## 短歌与神话的发生

初民的文艺发生于劳动的韵律,因此在上古时歌舞常是孪生的。《山海经》说:“帝俊有子八人,是始为歌舞。”又说:“夏后开……上三嫫于天,得《九辩》与《九歌》以下。”歌与舞在当时正是分不开的,《吕氏春秋·古乐篇》:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕。”这八阕里如“遂草木”、“奋五谷”、“总禽兽”,也都是与生产有关的。《吴越春秋》又载有相传为黄帝时弹歌的歌辞:

断竹 续竹 ,飞土 逐宍(古肉字)。

这歌辞很古朴 ,虽然记录下来较晚 ,当正是古代打野兽的歌。《山海经》说 :

刑天与帝争神 ,帝断其首 ,葬之常羊之山 ,乃以乳为目 ,  
以脐为口 ,操干戚以舞。

按“干戚”就是盾与斧 ,都是兵器。这上古神话的传说 ,说明“舞”  
又是与实际战斗有关的。至于歌呢 ? 最早而更真实的记载有周  
初的《易经》爻辞。像《中孚》 :

得敌 ,或鼓 ,或罢 ,或泣 ,或歌。

这是战争中的歌 ,又像《归妹》 :

女承筐 ,无实。

士刳羊 ,无血。

这是剪羊毛时的歌 ,这里也具体表现了中国语言文字的灵活优美。  
上古的人民对外是与敌人作战 ,对内是从事劳动生产 ,歌舞  
就是这样同时并生的。

中国最早的文字 ,现在可以上推到商代盘庚时期(纪元前十五世纪)  
其中最可信的资料就是卜辞。卜辞是为了占卜吉凶而刻在龟甲兽骨上  
的一些文字 ,其中有无数“舞”、“乐”的字样 ,又有“鼓”、“罄”、“言”、“南”等字样。  
当时的歌舞可见已十分发达 ,只是卜辞里不曾把那些诗歌记下来就是  
了。从卜辞里知道商代是牧畜很盛的部落时代 ,祭祀很多 ,战争也很多  
 ,那正是一个应该有很多神话和故事流传着的时代。卜辞因为内容有  
一定的限制 ,又因为是刻在甲骨上的 ,当然不会很长 ,但是也偶有很  
生动的文字 ,像 :

癸卯卜 ,今日雨。其自西来雨 ,其自东来雨 ,其自北来  
雨 ,其自南来雨。

这颇有点后世《相和歌》中“江南可采莲”的情调了。这也可以说明中国文字在早期原是更近于诗的。

与卜辞性质相似而时期也相去不远的，则有《周易》中的爻辞。爻辞里有许多句子是从人民口头诗歌中片断采用来的，我们今天通过这些还能够看见一些早期诗歌原来的面貌。例如《困》卦：

困于石 据于蒺藜，  
入其宫 不见其妻。

《艮》卦：

艮其背 不获其身，  
行其庭 不见其人。

这明明原来是一首诗，就分别的被采用在两个卦里。至于其中所采用的诗句，往往是远在爻辞之前就流传下来的，例如《旅》卦：

鸟焚其巢 旅人先笑 后号咷。

这是殷王子亥仆牛的故事，当是周人克商以前早就流传的了。爻辞里所见到的诗歌形式，一般的还多用单纯的二字节奏：例如《离》卦：

突如其来如 焚如 死如 弃如。

又像《屯》卦和《贲》卦：

屯如 遭如 乘马 班如 匪寇 婚媾。  
贲如 皤如 白马 翰如 匪寇 婚媾。

都还保持二字节奏的原始形式。这首诗原来大约还有几段，如《屯》卦“上六”又说：

乘马 班如 泣血 涟如。

这是古代原始婚姻遗俗的诗歌，今天还很生动地呈现在我们的眼

前。这些都可以片段地给我们以初期诗歌的面影。

神话的起源正如诗歌的起源,是文学最早的源头;文学到后来发展成为两个类型:一个是故事型的,典型的代表就是戏剧;一个是抒情型的,典型的代表就是诗歌;我们说一个作品富于戏剧性或富于诗意,正是这两个典型的观念,而神话就是故事最早的源头。神话的产生由于初民对于自然界的敬畏,又同时想了解自然界的规律;当然最后就要征服自然。因此从现实的生活中,就引申出对于宇宙对于命运的许多丰富的想像,与许多斗争的故事。神话是泛神论的产物。换句话说,也就是自然界最初的人化。中国商代还是巫风很盛的时期,《礼记·表记》:“殷人尊神,率民以事神,先鬼而后礼。”又说:“周人尊礼尚施,事鬼敬神而远之。”说明到了商代还是神话活跃的时期,到了周代“事鬼敬神而远之”神话的时代也就逐渐地成为过去了。

我们现在所保存的上古传说记载中还可以看到一些“图腾”崇拜的痕迹,如说夏后启:“珥两青蛇,乘两龙。”中容之国:“使四鸟,豹虎熊罴”等,这些部落中的传说自然也多是带有神话性的。在当时生活中祭祀与战争是频繁的、紧张的,就都作为神话故事最适宜的摇篮。

## 神话的流传与佚亡

我们今天能保存下来许多上古的神话,主要的是靠《山海经》,其次就是《天问》等。《山海经》与《天问》似乎都与图画有关,《天问》所问的相传是根据于楚国古代的壁画,至于《山海经》所根据的究竟是图画还是其他什么已无从知道,但如:“有人曰王亥,两手操鸟,方食其头。”“灌头国在其南,其为人,人面,有翼,鸟喙,方捕鱼。”“羿与凿齿战于寿华之野,羿射杀之,在昆仑虚东,羿持弓矢,凿齿持盾。”“帝命竖亥步,自东极至西极五亿十万(选)九

千八百步 ,竖亥右手把算 ,左手指青丘北。”像这样直接描述图画  
的文字非常之多 ,显然也有图画的影子。大约到了战国时期上古  
的神话已渐失传 ,而图画有的还保存着 ,因此有人根据那图作了  
注说 ,但是时代既相去久远 ,而《山海经》所根据的图的性质又  
是一个地理图 ,因此我们今天从那里所得窥见的神话实在也只是  
上古神话中的九牛一毛而已。例如 :

海内有两人 ,名曰女丑 ,女丑有大蟹。

有人衣青 ,以袂蔽面 ,名曰女丑之尸。

女丑之尸 ,生而十日炙杀之 ,在丈夫北 ,以右手障其面 ,  
十日居上 ,女丑居山之上。

这女丑到底是怎样一个女子 ,她与丈夫的关系 ,与十日的关系 ,究  
竟含有什么样的故事 ?与衣青衣的“女魃”是否也有关系 ?我们  
现在已经完全知道了。从而更可以证明中国上古的神话原是  
极丰富的 ,只是我们今天所知道的有限罢了。

太阳是与我们每天生活都有关系的 ,月亮呢 ,它是我们民族  
的日历 ,因此这两方面保存下来的神话较多。据说太阳是一个女  
子叫做羲和所生的 ,一共生了十个太阳。它们生的地方叫做甘  
渊 ,又叫做汤谷 ,或汤源谷 ,太阳就在那里洗澡 ,这十个太阳又都  
骑在乌鸦身上 ,那里有一棵大树叫做扶桑 ,它们就骑在乌鸦背上  
绕着这棵大树飞。据说有一个“女和月母之国” ,又说有一个女子  
叫做常羲的生了一共十二个月亮 ,所以我们一年就有十二个月 ,  
常羲与羲和都是天上帝俊的妻 ,后来这常羲在传说里就变成了嫦  
娥 ,嫦娥是住在月亮里的 ,她与生月亮的常羲其实是两个传说 ,不  
过关系很密切 ,所以就混而为一了。

那时对于大地的朴素想像 ,以为西北通向天 ,东南倾向海 ,所  
以中国的江河主要是往东南方向流去。而太阳是生于海上的 ,所  
以东南又是炎热的。这些有关的神话传说 ,都含着对于自然界的

规律的认识要求。

然而这些神话并不止于解释而已,从其中就产生出许多富于斗争性的故事。例如“夸父逐日”的神话。《海外北经》:

夸父与日逐走,入日,渴欲得饮,饮于河渭。河渭不足,北饮大泽。未至,道渴而死。弃其杖,化为邓林。

这故事与《大荒西经》所说:

爰有大暑,不可以往。有人无首,操戈盾立,名曰夏耕之尸。

都是非常戏剧性的。这故事与前面所引的刑天的故事又很相像,按《大荒东经》说夸父为应龙所杀,可能也正是“无首”的。刑天、夏耕之尸,夸父之间有什么关系?我们已不很清楚,但我们知道夸父死了之后,他的杖还化为邓林,可见这些富有斗争性的人物,他们死了之后,人民还在念叨他的好处,他们是为人民所喜爱的。

另一个更可爱的故事是“精卫填海”,这是一个更具体的与自然界斗争的故事:

发鸠之山,其上多柘木,有鸟焉,其状如鸟,文首白喙赤足,名曰精卫,其鸣自詖,是炎帝之少女,名曰女娃,女娃游于东海,溺而不返,故为精卫,常衔西山之木石,以堙于东海。

这美丽的小故事在神话中简直是典型的。夸父的故事,似乎是对于旱的斗争,精卫的故事似乎是对于水的斗争,而在这两方面的悲剧之上,又同样也产生了伟大的英雄故事,这又都与前面所说的太阳月亮大地等的传说有关系。

在天地开辟之初,主宰万物的是女娲神。这可能是反映着母系社会时代的远古神话。之后,开始有了天帝。最初的天帝可能就是帝俊。这时大地上还是洪水滔天,于是又出现了鲧和禹父子二人治水的故事。据说鲧曾经盗了天帝的“息壤”来为人民治水,没有成功被殛于羽山,于是禹继续来治水,可是当时满地大水,无

从下手 ,这时候有一个应龙为禹在水里画出一条道来 ,禹根据这条道才把水疏导到大海去。禹在这工作当中 ,经过台桑的地方遇见一个涂山氏的女子 ,发生了关系 ,可是禹忙于治水 ,他们相聚了几天 ,便又分手 ,后来这女子与她的侍女整天在涂山路上等候着禹 ,据说最后这女子变成了化石 ,化石裂开了就生出了启 ,这就是夏民族的始祖。神话正是这样逐步发展为接过于史诗中英雄的故事。

地上洪水的灾害固然解决了 ,可是天上的太阳还是太热 ;上面说过太阳一共有十个 ,所以老是闹旱灾 ,这时又出现了一个射日的英雄叫做羿。这个英雄是个弓箭能手 ,当时天帝曾赐他“彤弓素矰” ,可能他这个部落是以弓箭见称的 ,或者竟是弓箭的发明者 ,所以创造出有关弓箭的神话来(正如后稷成为稼穡的始祖 ,后羿可能是弓箭的始祖)。这时他使用他的箭把天上驮太阳的乌鸦射下九个来 ,这样天上才只剩下一个太阳 ,这个英雄因此就威名远扬 ;可是之后他又射中了河伯 ,从河伯那里娶了洛嫫为妻子。这洛嫫是封狐氏的女子 ,可能也就是河伯的妻子。她被抢了来就想借此为河伯来报仇。她设法串通了后羿手下一个武士叫做寒浞的 ,计划谋害羿 ,恰巧这时羿从西王母那里得到一种不死之药 ,这可妨碍了谋害的计划 ,于是这女子便奋不顾身地偷了这不动的药躲起来。她躲到哪里去呢 ?连太阳羿都有法子射了下来 ,于是她只好逃到夜里的月亮里头去 ;大约羿虽会射日 ,却是无法射月的 ,这就演为后来嫦娥奔月的故事。这样 ,羿失去了不死之药 ,果然就被寒浞所谋害 ,可是羿究竟是射过十日的英雄 ,他死了之后便化为雨神 ,叫做霖雨 ,仍旧为人民解决旱灾。

上面的故事可以说明神话已经逐渐以人为中心 ,这就进入了人类真实历史的最初传说 ,展开了部落之间的战争故事。羿这一支族就曾经与夏这一支族 ,此兴彼亡的经过多次的斗争 ,只是我们今天知道得已经不多了。而部落之间的战争最有名的神话就

是黄帝与蚩尤之战。黄帝不但与蚩尤战,而且还与炎帝战,与夸父战,大约正是一个故事的多种传说。《大荒北经》说到这一个战争时提到:“有系昆之山者有共工之台,射者不敢北向。有人衣青衣,名曰黄帝女魃。”《大荒西经》又说:“有轩辕之台,射者不敢西向射,畏轩辕之台。”这黄帝女魃为什么出现于共工之台呢?这共工之台与轩辕之台有什么关系呢?据说共工曾与颛顼争帝,黄帝又与炎帝及蚩尤争帝,这是两个故事还是一个故事呢?这些上古神话传说中的错综变化,还有极大的领域可供研究,按黄帝与蚩尤之战正是反映了南北对峙的局面,所以后来才有了指南车的传说,《山海经·大荒北经》里记载这段故事时说:

蚩尤作兵伐黄帝,黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水,蚩尤请风伯雨师,从(纵)大风雨。黄帝乃下天女曰魃,雨止,遂杀蚩尤。魃不得复上,所居不雨。

又说:“应龙已杀蚩尤,又杀夸父,乃去南方处之,故南方多雨。”而蚩尤似乎还被囚禁在南方山上又逃走过,《大荒南经》说:“有宋山者,有赤蛇,名曰育蛇。有木生山上,名曰枫木。枫木蚩尤所弃其桎梏,是谓枫木。”这些神话故事看起来似乎是片段,但当初必然是一个完整的有系统的大故事,例如对于黄帝共工都说到“射者”怎么样,这“射者”又关系到什么故事呢?总之,从女娲以来,神话原是有系统的,而且是极为丰富的,这些神话又由于不同的原始部落按照自己部落的意思修改过,自然不免有变化和不同的说法,这里有对自然界的斗争,也同时就有民族英雄的故事。上古的神话传说时间久远,还等待我们更进一步地认识它们原来的面目。

西周时代中国开始进入初期封建社会,《周颂·臣工》说:“庠乃钱镛,奄观铎艾,”当时并已有了金属的农具。由于生活的安定,生产力的提高,一切都能够比较有计划地控制了。这时人对自己的力量就更多了自信,自然界的神秘性逐步退减,所以《礼记

· 表记》说：“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之。”就是说重人力而不重视鬼神了。这时神话的全盛时期就自然要渐渐的结束。《山海经》等所记载的上古神话，多是周以前流传下来的，其中有关夏代的似乎特别多，不知是否夏代神话特别发达，或者所根据的《山海图》主要乃是流传在南方的。然而无论如何，由于上古神话的被记载下来，已到了战国时期，当然损失与佚亡是不可胜计的。这当然又由于正当神话全盛的时期，文字的简约还不适宜于作故事性的记述，这只要看周人史诗的偏重于抒情，就可以知道了。至于卜辞上所表现的一个字还有几十种写法的情形，《商书》里所表现的“佶屈聱牙”的程度，都说明当时散文的成熟是远落在诗歌之后的，它还远远不足以胜任文学上所要求的曲折生动的叙述。而上古的神话——故事的渊泉——的佚亡，便又加深了中国诗歌抒情的传统。

## 第二章 周人的史诗

### 史诗的流传与写出

●史诗的发生。●古代四言诗开始成熟。●周人《大雅》中史诗的篇章：周民族创业的传说、周民族的移民、劳动的歌唱、克商的胜利。史诗的风格倾向于抒情。●史诗的尾声。

### 雅颂时代

●周初的封建庄园社会。●雅颂时代。●戏剧晚出的原因。●西周时代的散文。●《尚书》与铜器铭文。

### 史诗的流传与写出

史诗是一个民族在她原始的斗争中胜利的歌唱，是人类用自己的力量初步进入文明时，欢欣鼓舞的表现。换句话说，它是一个民族发祥的伟大纪念，此后尽管有历史，却不是第一次的历史；史诗正是那民族历史的光辉的第一页，它带着原始的粗犷的血液、放眼于广大无边的世界，为自己民族的命运而纵情地歌唱，这里有神话、有英雄，有着斗争中无穷的礼赞。

从现存的上古神话传说中看来，夏人、殷人都可能有史诗流传过。夏人关于夏后启的神话性的传说，殷人关于伊尹的神话性传说（《天问》“水滨之木，得彼小子，夫何恶之，媵有莘之妇。”

《列子》“伊尹生于空桑”)都是史诗中应有的回目;这个到了周人的史诗中,就是姜嫄的神话故事;只是夏殷之际,还没有用文字把那些歌唱记载下来的条件,所以我们今天就只能看见周人的史诗。周人的史诗,事实上已经是史诗最晚的果实了。其中神话性较少,真实的历史较多,这正是周人史诗的特色。

诗歌发展到周初,已经成熟地产生了中国诗歌中最早的四言诗,这就造成有可能写下史诗的条件,这里并已显示了中国此后诗歌的民族形式所要走的“几言”的道路。那史诗是被保存在叫做《大雅》的乐章里,这《大雅》的乐章,是用来在宴会上歌唱的,正如同希腊史诗叙述英雄奥德赛,在十年的漂流中,曾经在宴会上听到歌者们歌唱关于他自己的故事一样;这《大雅》中重要的内容,就是史诗的篇章。

现存《大雅》共三十一篇,其中较早的有《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《荡》、《大明》等,所叙述的是周民族从部落时代直到战胜殷商的事迹。这些诗歌被写定下来虽已到周初,其酝酿及口头流传在这一个民族中的时期可能更要早些,这也就是周人真正的史诗。

史诗虽然是叙事的,当然也仍有繁简的不同。中国史诗由于语言文字所走的是更近于诗的洗炼的道路,自然在叙事上也就采取了最经济的手法,现存《生民》等六篇作品,共四百零二句。如果再加上《文王有声》、《灵台》等抒情的几章,篇幅还要更长些。只是由于歌唱的方便,所以分成了几章,也由于诗的成分比较故事的成分更占优势,这几章之间的关系是飞跃的。换句话说,这里每章并不等待其他篇章逻辑的联系,而是各自完成的,但是彼此之间又有着先后发展的关系;周人的史诗就是这样组成了它的篇章。至于写作的形式则非常谨严;例如《大明》一篇,全诗分为四段,每段又各为一个六句与八句的诗行,这都说明《大雅》已是四言诗十分成熟时期的产物。

史诗是历史的第一页,又产生在神话还在流行的时期,因此总认为自己的民族是与天神有关的。周人史诗的产生虽然已经较晚,但仍不免要从这里取得民族的自豪感,《生民》这一章就首先叙述周人的祖先后稷是天神的儿子,他的母亲名叫姜嫄,一天在路上看见有巨大的脚印,那其实是天神的足迹,她不觉愉快地踏了上去,而有所感动,诗里说她:

履帝武敏歆,攸介攸止,载震载夙。

这样就怀孕生了后稷。等到生下来,这没来由的孩子使人觉得不祥,最初他便被投到一条狭路上,好让牛羊把他踏死,可是牛羊遇见这神异的孩子,从那里走过时,偏都躲开来,他因此得以不死。于是又被投到一个森林里要饿死他,可巧那天有许多人去伐树,这孩子便又遇了救。之后又投到冰上去,预备让他冻死,这时就有许多鸟飞到他身上,用翅膀去盖着这孩子,使他得到温暖。这带有奇迹的孩子经过了这许多苦难终于长大起来,他生得形体峻茂,长于种麻麦瓜菽,并创造了稼穡之法,于是定居于邰,诗里形容他耕种的收获:

实方实苞,实种实褒,实发实秀,实坚实好,实颖实栗。

这时又天降嘉种,于是田亩更为繁茂,后稷乃始行郊祀之礼,这就是周民族创业的故事。

后稷定居于邰,到了公刘时代就又移民于豳。公刘据说是后稷的曾孙。这一章一开头就说他如何领导着周人作移民的准备:

笃公刘,匪居匪康。乃场乃疆,乃积乃仓,乃裹餼粮。于橐于囊,思辑用光。弓矢斯张,干戈戚扬,爰方启行。

由于这样慎重的准备,周人便顺利地达到豳的地方,这里描写英雄公刘如何考虑地形的情况,用一种类如雕像的形象,把人民的感情表现出来。

陟则在岫 ,复降在原 ,何以舟之 ? 维玉及瑶 ,鞞琫容刀。

这样洗炼的经济手法 ,正是周人史诗的特色。这时人们背了行装到了这个新地方 ,交头接耳地忙在一起 ,或者集中在一处 ,或者分散在田野。诗里描写这情况说 :

于时处处 ,于时庐旅 ;于时言言 ,于时语语。

这么简明的几句 ,把移民中集体活动的情况生动地呈现在我们面前 ,不愧为最成功的诗作。公刘于是领导周人定居在这里 ,经营宫室、分配田亩、建立了军旅。周氏族曾经过多次的反复迁徙 ,这迁徙开始于《绵》这一章所写的 :

绵绵瓜瓞 ,民之初生 ,自土沮漆 ,古公亶父 ,陶复陶穴 ,未有家室。

古公亶父 ,来朝走马 ,率西水浒 ,至于岐下 ,爰及姜女 ,聿来胥宇。

这乃是追叙自“民之初生”的原始移民过程 ,包括其间与姜姓的通婚这一里程碑 ,最后则落实到了文王之生 ,其中最生动的文字是描写在岐下立国时兴工的一段 :

捄之陿陿 ,度之薨薨 ,筑之登登 ,削屨冯冯 ,百堵皆兴 ,鼙鼓弗胜。

乃立皋门 ,皋门有伉 ,乃立应门 ,应门将将。乃立冢土 ,戎丑攸行。

这可以说是最早描写集体劳动的诗歌 ,正是史诗的本色 ,其中充满了新兴的光明的气象。

周民族发展到文王时期 ,已经实力十分雄厚 ,其中主要的事情是文王伐密伐崇的战争。那就是《皇矣》章中所叙述的。在周人史诗中 ,这篇写得比较枯燥 ,因为其中虽然有战争 ,却并没有什么正义 ,只是说“密人不恭 ,敢距大邦” ! 这里尽管打着天帝的意

旨,却缺乏人民的感情,因此比较显得空洞。《皇矣》之后便是《荡》与《大明》,两章都是写与殷商的战争,《荡》是一篇通牒式的文字,也是最早的一篇宣传文字,其中如骂殷商:

如蜎如螭,如沸如羹……内燹于中国,覃及鬼方。……  
殷鉴不远,在夏后之世!

就是一篇对殷商的宣战书了。《大明》是从文王之生,到文王举行婚礼,生了武王开始,全篇以武王伐商为中心,是周人斗争中决定性的紧要的关头,因此也写得最有声有色。其中战争的场面是用了抒情的手法来写的,全段仅五十六个字:

殷商之旅,其会如林。矢于牧野,维予侯兴。上帝临女,  
无贰尔心!

牧野洋洋,檀车煌煌,駉騶彭彭,维师尚父,时维鹰扬,凉  
彼武王,肆伐大商,会朝清明。

这一场惊天动地的战争,周人以小国,战胜了大商,其紧张、警惕,勇敢,都在这里表现了出来。中国这一部周人的史诗,它的风格特点是抒情多于描述。它已说明了此后中国文学,在相当长的时期中所要走的诗歌的道路。

周人的史诗大约是在西周之初写了下来的。之后《大雅》里如《江汉》、《常武》之写召虎定淮夷,宣王讨淮徐;《小雅》里如《出车》、《采芑》、《六月》之写南仲伐玁狁,方叔征荆蛮,尹吉甫伐玁狁,也都是历史性的诗歌。西周到了夷、厉王朝曾一度衰乱,宣王振作中兴,所以有关宣王时代的诗歌独多,然而都只是简单的歌颂,没有很多故事的叙述,神话的成分更是不见了,这史诗的尾声,便已失去了传说的风味,而逐渐成为宫廷的颂歌了。

## 雅颂时代

史诗是西周初期写定下来的,当时中国民族开始进入初期封建社会,有无数的封建庄园分散在各地。相传那时的诸侯有八百国,其性质也就是有那么多大小不同的庄园,这些庄园的贵族领主们各有不同的爵位,而都属于周天子,《小雅·北山》所以说:“普天之下,莫非王土;率土之滨,莫非王臣。”这时封建的阶梯制开始形成,宗法制度也初步建立,国家的机构乃渐臻于完备,社会进入稳定而井井有条的规模;于是神话与史诗随着部落时代生活的过去而要成为过去了,展现在眼前的是平静的以农业生产为主的封建庄园。

反映这些农业生产的有许多的农事诗。例如《良耜》

粳粳良耜,俶载南亩,播厥百谷,实函斯活。或耒瞻女,  
载筐及筥,其饗伊黍,其笠伊纠。其镈斯赵,以薅荼蓼。

写饷田与种田人的形象,以及农夫使用着锐利的耕具的情形正是生动如画的。又像《大田》:

有渰萋萋,兴雨祁祁,雨我公田,遂及我私;彼有不获稚,  
此有不斂穧,彼有遗秉,此有滞穗,伊寡妇之利。

把一个农场上收割时的情况逼真的写出,特别是那无依无靠的寡妇的拾穗,正是非常现实的诗篇。这些作品,在《周颂》里有《载芟》、《良耜》等,《小雅》里有《楚茨》、《信南山》、《甫田》、《大田》等。但是写得最生动的要算是《国风》里的《豳风·七月》,所以《周颂》里那几篇或称为《豳颂》,《小雅》里那几篇或称为《豳雅》。这些诗篇虽然出于不同的阶级、阶层,却都现实地反映着当时一个共同生活的社会,那就是封建庄园的社会。

西周时代,一般文化还为贵族们所专有,那时有所谓官学,是

为贵族子弟们而设的,平民却没有机会学习文化,至于口头的民歌当然是有的,但是没有机会被记载下来。所以今天所看见的西周文学,除了属于全民族的史诗是被写在《大雅》里之外,只有《易经》爻辞里,为了卜筮的原故而偶然写下来的民歌的片段;这些前面都已经说过,它们在口头流传的时期,或者更早于“《诗》三百”里其他的歌唱。所谓“《诗》三百”实际上包括《周颂》、《商颂》、《鲁颂》;《大雅》、《小雅》;十五《国风》等共三百零五篇;也即《诗经》的总集。其中产生于西周的作品以《周颂》与《大雅》为主,也即一般所称作的“雅颂”。至于《商颂》、《鲁颂》诗篇甚少,不过颂的尾声而已。《小雅》是介乎《大雅》与《国风》之间的作品,其中西周的作品大体与《大雅》相近。所以西周可以说是一个“雅颂时代”,除了史诗部分之外,其中《周颂》里有关农事的诗篇,像《臣工》、《载芟》、《良耜》等;《大雅》里讽刺朝政的诗篇像《民劳》、《桑柔》、《瞻卬》、《召旻》等乃是比较突出的。这后者已是西周末年的作品了。《周颂》是周人的祭歌和舞歌,在歌唱的时候,还要配以舞容,这正应该是戏剧萌芽的摇篮。希腊悲剧曾经从送神的合唱班中孕生起来,《周颂》里像《丰年》:

丰年多黍多稌,亦有高廩,万亿及秬,为酒为醴,烝畀祖妣,以洽百礼,降福孔皆。

与希腊酒神节之企求葡萄的丰收,正是同一性质的;但是一则由于中国诗歌的发展抒情多于叙事;二则由于希腊的酒神节是群众性质的迎神赛会,而《周颂》则仅仅是庙堂的仪式;中国的戏剧乃不能在早期的歌舞中生长起来。史诗之后,出现在中国文学史上的,于是就是十五《国风》的民歌的黄金时代。

相当于史诗的时期,也已出现了早期的散文;一般说来,散文的成熟是在诗歌之后的。现存最早的散文除了商代卜辞及周初《易经》中偶然的简短的文字外,便只有史官所记的《尚书》;其中的《商书》如《盘庚》等篇,篇幅已经比较长,但是《尚书》中可信的

篇章主要的还是《周书》。《周书》的内容,就是周代的一些诰命,如《大诰》、《康诰》、《酒诰》、《顾命》、《吕刑》等,偶有有关战争的,如《牧誓》等;属于记事的,如《金縢》等。这些都是史官的记述,在散文上形成一种比较生涩的风格,说明散文在表现上还是远不够成熟的。与《尚书》性质相近的则是刻在铜器上的铭文,也即所谓金文,一般是刻在钟鼎上以赠给有功的功臣的。现存篇幅较长的有《毛公鼎》、《叔公铸》等,文字也与《尚书》相同。西周的散文,由于仍完全停留在官家手里,差不多没有多少发展;这类散文,像《周书·文侯之命》、《秦誓》等都已到了东周之初,也还少有显著的变化了。散文的发展还得等待新的时代的到来。

## 第三章 民歌的黄金时代

### 十五《国风》的出现

●封建庄园蜕变中的东周与春秋时代。●民歌的黄金时代与“十五《国风》”。●《国风》活跃了四言诗。●人民的智慧与语言的宝藏。●《国风》的风格 起兴、比喻、回环、洗炼。●受《国风》影响的《小雅》。

### 民歌的内容

●《国风》中健康的精神。●反映农奴生活的《豳风·七月》。●妇女的歌唱。●群的感情。●政治斗争的主题。●“士”的阶层开始活跃。●十五《国风》的抒情传统。

### 《诗经》的编订

●庄园时代的消逝。●“《诗》三百篇”最后的编订。●《诗》成为民族的经典。

### 十五《国风》的出现

从西周到东周,地方经济不断地发展,封建诸侯们的力量已远远超过了当时的周天子。诸侯们不断地兼并领土,周初八百国,到了春秋时代,见于经传记载的,不过百四十余国,到了春秋

末期就只剩下三四十国了。而由于地方经济的发展,新兴的都市便开始相继出现,齐的首都临淄,便是早期都市中最突出的一个。此外如曲沃、郑邑等地都相继成为繁荣的都市。而手工业的发达,都市的繁荣,商人便慢慢成了富有者,乃又出现了新的买卖形态的土地占有,这些新兴地主,又进一步促成了实物地租的发展。

由劳役地租到实物地租,由农奴制度走向佃农制度,《左传》宣公十五年载“初税亩”,春秋时代就成为这蜕变的开始。这一个趋势,使得初期封建社会的生产力得到进一步的解放;正是这样,随着都市的新兴,农村打破了原有的状态,一时活泼起来,于是有了十五《国风》。《国风》是东周前后到春秋中期,封闭的农村开始受带有统一力量的都市的影响中产生出的诗篇。同时自然也就把商业的关系带到农村里来,这里首先就是生活情绪的活泼。例如《卫风·氓》:

氓之蚩蚩,抱布贸丝。匪来贸丝,来即我谋。送子涉淇,至于顿丘。匪我愆期,子无良媒。将子无怒,秋以为期。

又例如《郑风·子衿》:

青青子衿,悠悠我心。纵我不往,子宁不嗣音。  
青青子佩,悠悠我思。纵我不往,子宁不来。  
挑兮达兮,在城阙兮。一日不见,如三月兮。

都说明农村在城市影响下所产生的新的情调。

所谓“十五《国风》”就是《周南》、《召南》、《豳风》、《王风》、《邶风》、《鄘风》、《卫风》、《齐风》、《秦风》、《郑风》、《魏风》、《唐风》、《陈风》、《桧风》、《曹风》。有人以为《二南》不应列入《国风》,所以或称“十三《国风》”;又有人以为《豳风》、《王风》都是王畿之风,与其余《国风》不同,所以又称“十一《国风》”;又有人以为邶、鄘早亡,现存《邶风》、《鄘风》实已与《卫风》混而为一,只能合并算一个《国风》,因此又或称“九《国风》”。总之《国风》乃是

以上各地的民歌,在音乐上可能各有不同的风味,特别是《二南》乃是较古的音乐传统;但在诗歌的内容上却并没有什么不同。“十五《国风》”正是这些民间歌谣的总名称。这些民歌大都是城郊市井之作。如“静女其姝,俟我于城隅。”“出其东门,有女如云。”“东门之枌,宛丘之栩。子仲之子,婆娑其下。”“东门之杨,其叶牂牂。昏以为期,明星煌煌。”“叔于田,巷无居人。岂无居人,不如叔也。”“叔适野,巷无服马。岂无服马,不如叔也。”这些活跃在城隅里巷的歌唱都有如后来汉乐府之出于“街陌讴谣”,乃正是一脉相承的。

《国风》对于当时《雅》、《颂》中的四言诗乃是一个解放。从语言上说,《国风》是更接近于口语的诗歌;从内容上说,《国风》是直接表现广大人民生活的诗歌。四言诗在《雅》、《颂》中已变得板滞空洞,在《国风》中就又变得新鲜活泼起来。像《邶风·桑中》:

爱采唐矣,沫之乡矣,云谁之思?美孟姜矣!期我乎桑中,要我乎上宫,送我乎淇之上矣。

《郑风·溱洧》:

溱与洧,方涣涣兮。士与女,方秉苢兮。女曰观乎,士曰既且,且往观乎,洧之外。询玆且乐,维士与女。伊其相谑,赠之以勺药。

《秦风·蒹葭》:

蒹葭苍苍,白露为霜。所谓伊人,在水一方。溯洄从之,道阻且长,溯游从之,宛在水中央。

这样活生生的诗句,是《雅》、《颂》中所没有的。像《秦风·无衣》:

岂曰无衣,与子同袍,王于兴师,修我戈矛,与子同仇。  
岂曰无衣,与子同泽,王于兴师,修我矛戟,与子偕作。

岂曰无衣 ,与子同裳 ,王于兴师 ,修我甲兵 ,与子偕行。

《邶风·击鼓》：

击鼓其镗 ,踊跃用兵 ,土国城漕 ,我独南行。  
从孙子仲 ,平陈与宋 ,不我以归 ,忧心有忡。  
爰居爰处 ,爰丧其马 ,于以求之 ?于林之下。  
死生契阔 ,与子成说 ,执子之手 ,与子偕老。  
吁嗟阔兮 ,不我活兮 ,吁嗟洵兮 ,不我信兮。

这些现实的生活 ,生活的语言 ,在当时便成为知识的根据 ,文化的修养 ,社会上往往引用这些民歌为谈吐中的凭藉。例如 ,《左传》僖公三十三年引诗云 :“采葑采菲 ,无以下体。”就是《邶风》中的诗了。《论语》：“子贡曰 :贫而无谄 ,富而无骄何如 ?子曰 :可也。未若贫而乐 ,富而好礼者也。子贡曰 :《诗》云 :‘如切如磋 ,如琢如磨 ,其斯之谓与 ?’子曰 :‘赐也 ,始可与言《诗》矣。’”《诗》正是这样充满了智慧的宝藏 ,所以孔子说 :“不学《诗》 ,无以言。”又说 :“人而不为《周南》《召南》 ,其犹正墙面而立也欤 ?”又说 :“《诗》可以兴 ,可以观 ,可以群 ,可以怨 ,迩之事父 ,远之事君 ,多识于鸟兽草木之名。”这里所说的《诗》都是以《国风》为主而言。这些来自民间的诗篇在当时就成为人们生活中知识与语言的宝库。

《国风》的“起兴”是中国民歌传统的特色 ,这说明着语言的诗化的开始。如《王风·采葛》：

彼采葛兮 ,一日不见 ,如三月兮。  
彼采萧兮 ,一日不见 ,如三秋兮。  
彼采艾兮 ,一日不见 ,如三岁兮。

《郑风·山有扶苏》：

山有扶苏 ,隰有荷华。不见子都 ,乃见狂且。  
山有桥松 ,隰有游龙。不见子充 ,乃见狡童。

此外如《陈风》的《东门之池》、《东门之杨》等，它们的起句与下文，若说毫没有关联又似乎有些关联，若说有什么关联，事实上又说不出，这具有飞跃性、呼唤性的起兴正是民歌中语言诗化的早期形态，而为散文中所不会有的。它又是民歌的特色，大自然的产物。周人进入了农业社会以来，与大自然长期地处于一种相对稳定谐和的关系中，大自然乃逐渐消失了原始的神秘性，以其本来的面目，展现着无限的天地。这样起兴乃以周围的景物，在日常生活中唤起丰富的联想，从而成为后来山水诗发展的先河。

《国风》又长于使用比喻，后人传统上常常就以“比兴”代表《国风》的特色。“比”也正是民歌的特色之一，在《国风》里例如《邶风·伐柯》：

伐柯如何？匪斧不克。取妻如何？匪媒不得。

《卫风·木瓜》：

投我以木瓜，报之以琼琚，匪报也，永以为好也。

也有比较晦涩的，如《邶风·蟋蟀》：

蟋蟀在东，莫之敢指。女子有行，远父母兄弟。  
朝济于西，崇朝其雨。女子有行，远兄弟父母。

再有比较复杂的，如《王风·兔爰》：

有兔爰爰，雉离于罗，我生之初，尚无为，我生之后，逢此百罹，尚寐无吽。

而有的“比”却又与“兴”差不多，很难说它主要的是“比”还是“兴”，所以又有“兴而比”的说法，例如《邶风·燕燕》：

燕燕于飞，差池其羽，之子于归，远送于野。

又像《周南·关雎》：

关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。

正都是介于比兴之间的。比是自内而外的有意求之，兴是自外而内的无意得来；比是有迹可寻，兴则只可会意；这样就使得诗歌的语言无往而不获得更广泛的开展。

《国风》的诗章一般是三段或两段，这两三段间不过更换一两字，例如《郑风·蓍兮》：

蓍兮蓍兮，风其吹女。叔兮伯兮，倡予和女。

蓍兮蓍兮，风其漂女。叔兮伯兮，倡予要女。

两段之间只换了“漂”“要”两个字，这正是民歌回环复沓的特色。这特色说明了民歌的韵律性与解放性。民歌不像后来作品那么谨严，一字都不能更动，而是显示出一个创造的开始，一个广泛的无限的局面；因此似乎未定型，却最有生命。它显示着还正在开展的一切可能性。民歌的回环复沓正是这样的旋律，其中含孕着最丰富的诗歌生命的源泉，所以不厌再三地重复。这回环中的变化是很自由的，例如《郑风·风雨》：

风雨凄凄，鸡鸣喈喈，既见君子，云胡不夷？

风雨潇潇，鸡鸣胶胶，既见君子，云胡不瘳？

风雨如晦，鸡鸣不已，既见君子，云胡不喜？

第三段就与第二段的变化方式不同，但是一般说，常是相同的。

这些民歌之所以能够回环，又正因为在第一段简短的旋律中就已经完成了主题的表现，换句话说民歌是以最洗炼的手法写出值得一唱再唱的诗句，由于如此的洗炼，所以读者读起来既不吃力而又意犹未尽，这才造成了一唱再唱的要求；这样的语言，使得一切仿佛都正在开始，这就是《国风》无限的解放。这里不是简单，而是明朗；是一目了然，却又不厌千百回看。这些就都成为此后中国诗歌优良的传统。

由于《国风》这一解放的力量，所以在诗坛上也就出现了受它影响的《小雅》。《小雅》与《国风》是显然有别的，《小雅》是士大

夫的诗歌，《国风》是民歌，可是《国风》与《小雅》中都有“士”这一个阶层，《国风》也正是借“士”的文化修养而提高，所以其中也就有一部分是相通的，而《小雅》中正是这一部分表现得最为成功。吴季札说《小雅》：“美哉思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？”《小雅》的音乐因此也正反映了那是初期封建社会开始蜕变中的作品，如《大东》：

小东大东 杼柚其空。纠纠葛屨，可以履霜。佻佻公子，  
行彼周行。既往既来，使我心疚。

写出诸侯的破产，封建贵族的没落，而另一方面则是：

舟人之子，熊羆是裘。私人之子，百僚是试。

社会正在那里急速地变化着。至于《北山》：

或燕燕居息，或尽瘁事国，或息偃在床，或不已于行。  
或不知叫号，或惨惨劬劳，或栖迟偃仰，或王事鞅掌。  
或湛乐饮酒，或惨惨畏咎，或出入风议，或靡事不为。

写社会上的劳逸不均，正是怨时之作。一般说来《小雅》中阴暗悲怨的气氛是多于《国风》的，像《正月》、《四月》、《巧言》、《何人斯》、《十月之交》都是典型的作品，这更可以说明贵族正在没落中的现实。至于二者间相像之处，例如《采薇》：

昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏。

实在与《国风》的风格已很难区别。又如《邶风·谷风》说：“习习谷风，以阴以雨。”《小雅·谷风》也说：“习习谷风，维风及雨。”《魏风·葛屨》说：“纠纠葛屨，可以履霜。”《水雅·大东》也同样有这两句，《小雅》与《国风》有许多地方又正是十分相近的。

## 民歌的内容

民歌主要的特点就是天真朴素，因此在思想感情上也就表现

得最健康，其中的快乐和痛苦都是正视着人生的。不离开现实，不落于伤感，这是《国风》宝贵的传统。所谓“乐而不淫，哀而不伤。”这里我们举《王风·君子于役》为例：

君子于役，不知其期，曷至哉？鸡栖于埭。日之夕矣，羊牛下来。君子于役，如之何勿思？（又曰：苟无饥渴。）

这里有生活有愿望，最丰富也最平实，这就是正视着人生的健康的诗歌。如《召南》的《小星》，《卫风》的《伯兮》，《豳风》的《东山》便都是劳人行役的现实歌唱。再如《齐风·鸡鸣》：

鸡既鸣矣，朝既盈矣，匪鸡则鸣，苍蝇之声。  
东方明矣，朝既昌矣，匪东方则明，月出之光。  
虫飞薨薨，甘与子同梦，会且归矣，无庶予子憎！

生活情绪的饱满乃普及到苍蝇飞虫之上，这正是一种童年的健康的兴致。《国风》中“起兴”的形式，与这健康的内容是分不开的。

《国风》时代乃是封建庄园的黄金时期，庄园便是当时文艺活动的主要园地。反映这方面生产情况及人民生活情形的首推《豳风·七月》。《七月》这篇诗好像是一个农夫生活的四季歌，从七月说起，把一年十二个月轮流都说到，其中如说到农夫食物的：

六月食郁及薁，七月亨葵及菽，八月剥枣，十月获稻，为此春酒，以介眉寿。七月食瓜，八月断壶，九月叔苴，采荼薪樗，食我农夫。

说到生活起居的：

五月斯蠹动股，六月莎鸡振羽，七月在野，八月在宇，九月在户，十月蟋蟀，入我床下；穹窒熏鼠，塞向瑾户，嗟我妇子，曰为改岁，入此室处。

说到操作的：

三之日于耜，四之日举趾，同我妇子，饁彼南亩，田峻

至喜。

春日载阳，有鸣仓庚，女执懿筐，遵彼微行，爰求柔桑。

春日迟迟，采蘩祁祁，女心伤悲，殆及公子同归。

此外如：“二之日凿冰冲冲，三之日纳于凌阴”，“九月筑场圃，十月纳禾稼”把农奴艰苦劳动的生活，阶级的感情，现实地，形象地反映在全诗里。《国风》正是这样歌唱着人民生活中的一切。

民歌的作者中，妇女常常占着重要的位置，这个在今天岭东的山歌、陕北的民歌中都可以见到，《国风》因此有许多出于女子之手的最活跃的篇章，像《郑风·褰裳》：

子惠思我，褰裳涉溱，子不我思，岂无他人？狂童之狂也且！

子惠思我，褰裳涉洧，子不我思，岂无他士？狂童之狂也且！

这是多么坦率解放的言语。再如《郑风·狡童》：

彼狡童兮，不与我言兮，维子之故，使我不能餐兮！

彼狡童兮，不与我食兮，维子之故，使我不能息兮！

一个女子以如此调皮的口吻，嘲弄他的爱人，与后来《子夜歌》的“三唤不一应，有何比松柏”正是前后媲美了。但是我们如果以为那时的恋歌是轻佻的而不是深厚有力的，那就错了。例如《邶风·柏舟》：

泛彼柏舟，在彼中河，髡彼两髦，实维我仪。之死矢靡它，母也天只，不谅人只！

这是何等有力的反抗的呼声。在恋歌中女子的热情常是居于主动的。像《郑风·大叔于田》：

大叔于田，乘乘马，执辔如组，两骖如舞。叔在薮，火烈具举，袒裼暴虎，献于公所。将叔无狃，戒其伤女。

这同类的作品如《邶风·间兮》：

间兮间兮，方将万舞，日之方中，在前上处。硕人俣俣，公庭万舞。

有力如虎，执辔如组。左手执籥，右手秉翟，赫如渥赭，公言锡爵。

山有榛，隰有苓，云谁之思？西方美人。彼美人兮，西方之人兮！

都是女子眼中对于男子的爱慕与怜惜，这直接的表现，才是女子衷心的流露。后来词的时期，女子成为男子写出的对象，《国风》里，女子非特自己来写出自己，而且也写出了她心目中所爱的男子，这乃是最本色的歌唱。此外如《郑风·子衿》、《卫风·氓》、《邶风·谷风》都是关于女子多方面的诗篇。当时的歌唱且不限于恋歌，如卫国有难，许穆夫人要去救她的祖国，为人所阻，便赋《载驰》。所谓：

陟彼阿丘，言采其蕝，女子善怀，亦各有行，许人尤之，众稚且狂！

我行其野，芄芃其麦，控于大邦，谁因谁极？大夫君子，无我有尤，百尔所思，不如我所之。

这爱国主义的诗篇，乃在人民中被广泛的流传起来，妇女的歌唱就以这些篇章丰富了《国风》的内容。

《国风》是童年的健康的诗篇，生动地表现着一种群的生活，例如《魏风·十亩之间》：

十亩之间兮，桑者闲闲兮，行与子还兮！

十亩之外兮，桑者泄泄兮，行与子逝兮！

把一个采桑的十亩之间，写得何等可爱。《国风》中大半是男女恋歌，而这些恋歌就正是在群的快乐中歌唱着。例如《郑风·溱

洧》：

溱与洧，方涣涣兮，士与女，方秉荀兮，女曰观乎？士曰既且，且往观乎？洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其相谑，赠之以勺药。

这样春光荡漾，皆大欢喜，正是后来恋歌中所不及的了。如《陈风·东门之枌》：

东门之枌，宛丘之栩，子仲之子，婆娑其下。  
穀旦于差，南方之原，不绩其麻，市也婆娑。  
穀旦于逝，越以鬯迈，视尔如苴，贻我握椒。

写男女于聚会歌舞中而相爱相恋，都莫非群的快乐。然而我们如果以为《国风》中就都是快乐的恋歌也是不现实的，《国风》里也正有着尖锐斗争的诗篇。如《魏风·伐檀》：

坎坎伐檀兮，寘之河之干兮，河水清且涟猗。不稼不穡，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有悬貆兮？彼君子兮，不素餐兮！

便是对于剥削者直接的控诉。这剥削有时候甚至于要使人逃荒。《魏风·硕鼠》：

硕鼠硕鼠，无食我黍，三岁贯女，莫我肯顾，逝将去女，适彼乐土，乐土乐土，爰得我所！

人民被迫得要离开自己的土地，这斗争的感情已经猛烈地点燃起来。又像《唐风·鸛羽》：

肃肃鸛羽，集于苞栩，王事靡盬，不能蓺稷黍，父母何怙？悠悠苍天，曷其有所！

乃是最现实的斗争主题。此外如《豳风·鸛鸣》，借着一个鸟的控诉，表现出被剥削的损害，都成为人民反抗的呼声。

在《国风》里,我们又看见“士”的阶层开始活跃着。按“士”的身份仅高于庶人,庶人之在官者也可以变成“士”。《甫田》所谓“烝我髦士”,《管子》所谓“其秀民之能为士者,必足赖也。”而在社会的蜕变中,大量的贵族没落贫穷了又也逐渐变成了“士”。这些“士”在经济上是中下层的,在文化上是比较有些修养的人。《国风》里所谓“士”就是这一批人。所谓“擣有梅,其实七兮,求我庶士,迨其吉兮。”“野有死麕,白茅包之,有女怀春,吉士诱之。”“雝雝鸣雁,旭日始旦,士如归妻,迨冰未泮。”“士”正是当时诗歌中的活跃的角色。如《魏风·园有桃》:

园有桃,其实之殽,心之忧矣,我歌且谣,不知我者,谓我士也骄。彼人是哉,子曰何其?心之忧矣,其谁知之?盖亦勿思!

“士”的活跃,已使得《国风》将不仅是民歌的情调了。例如《邶风·北门》:

出自北门,忧心殷殷,终窶且贫,莫知我艰,已焉哉!天实为之,谓之何哉?

王事适我,政事一埤益我,我入自外,室人交遍谪我,已焉哉!天实为之,谓之何哉?

这“终窶且贫”就说明了一般士的阶层。

总的说来,十五国风中绝大多数都是抒情的短歌,这就自然会带来浪漫主义的基调,仿佛山中的清泉,将要奔流为长江大河,形成为此后中国诗歌发展中的主潮。

## 《诗经》的编订

随着庄园时代的消逝,这时《国风》的黄金时代也就将要成为过去,于是一些为这时期所特有的主题,此后就几乎是不再出现

了。例如《唐风·杕杜》

有杕之杜 其叶湑湑 独行踽踽 岂无他人 不如我同父。

《周南·桃夭》：

桃之夭夭 灼灼其华 之子于归 宜其室家。

又说：“之子于归 宜其家人。”此外如《魏风·陟岵》说：“陟彼岵兮 瞻望父兮 父曰嗟 予子行役 夙夜无已！”又说：“瞻望母兮”，“瞻望兄兮。”至于《小雅·常棣》说：“凡今之人 莫如兄弟”，“宜尔家室 乐尔妻帑”。为什么此后有关父母妻子夫妇兄弟的诗篇就不常见了呢？此后代替了家庭兄弟的是朋友，这说明由庄园到都市，个人的社会关系日益复杂，家的天地已经打破。人们的思想感情在《国风》里已经发展到什么地步呢？《桧风·隰有萋楚》：

隰有萋楚 猗傩其枝 沃之沃沃 乐子之无知！

隰有萋楚 猗傩其华 沃之沃沃 乐子之无家！

隰有萋楚 猗傩其实 沃之沃沃 乐子之无室！

庄园的黄金时代便这样开始从思想感情上消逝。中国民族即将进入一个土地而带有商品性质的封建社会，此后尽管还有家庭，还有田园，诗歌的主题已经不复在此了。

随着都市的繁荣，民间的小调，开始被之管弦，被歌唱着流传在都市之中；这些各地的小调，出现在都市，正像后来戏曲里海盐、余姚、弋阳诸腔之风行在江南，这里当然有竞赛，而最流行的，就是这十五《国风》。这些小调除了《二南》之外，一般的代表就是所谓“郑卫之音”，或更简单地叫做“郑声”。孔子说：“恶紫之夺朱 恶郑声之乱雅乐也。”正是说明这小调与雅乐之争。但是这些小调的势力最后终于战胜了雅乐，而且侵入了宫廷。《论语·阳货篇》：“齐人馈女乐 孔子行。”这女乐所奏的当然不是雅乐，否则孔子也就不会行了。《孟子·梁惠王下》：“王变乎色曰：寡人非好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”先王之乐就是雅乐，而这世俗之

乐,也就是小调了。这样宫廷的乐宫乃不能不把雅乐与世俗之乐同时保存起来,也就是所谓“三百篇”。而世俗之乐因为经常要唱,反而只好放在最前面,于是造成“风、雅、颂”的排列编订。

然而孔子虽然不喜欢这些小调,却不能舍弃这些诗篇,因为诗篇中所写的庄园时代的生活,正是孔子所喜欢的。孔子所赞美的:“暮春者,春服既成,冠者五六人,童子六七人,浴乎沂,风乎舞雩,咏而归”在纷繁的都市里是找不到的。所谓:“郁郁乎文哉,吾从周。”孔子向往于周人行将消逝的庄园时代,便只有在《诗经》里还能找到那往日的面影,所以音乐上虽然说:“郑声淫,放郑声。”诗篇上却又说:“《诗》三百,一言以蔽之曰,思无邪。”孔子是私学的第一位大师,便以《诗》来教育当时的人,所谓“小子何莫学夫《诗》”!《诗》正以它是人民生活最忠实的歌唱,是生活经验中最早一部在思想感情上真正成熟的作品,它因此冠于《六经》之首,成为中国民族三千年来士人所熟悉的经典。

## 第四章 散文时代

### 散文的新阶段

●初期封建社会解体的战国时代。●“士”阶层的活跃。●所谓先秦诸子。●私学的出现与游说的风起。●启蒙与智者的时代。●散文中口语的成分。●民主的思想。●寓言的发达。●个性解放的时代。

### 散文名著

●说理的散文各有风格：《论语》、《孟子》、《庄子》、《韩非子》。●叙事散文的相继发展。●《左传》的简练生动与其情节人物。●《国语》与《战国策》。●《穆天子传》开野史的先河。

### 散文的新阶段

战国时代是继续春秋时代蜕变的进一步发展，这时封建领主的没落与私田的发展，使得原有的社会秩序发生了显著变化。秦商鞅的变法便是最具体的经济变革。同时由于诸侯们领域的不断扩大，初期封建社会小国寡民的割据局面便被打破。而社会的矛盾，由于战争的频繁，赋税的加重，更日趋于尖锐；在这当中，没落的领主贵族集团乃成为社会发展上的障碍；这时在政治上、文化上，针对着这些贵族势力而斗争的就是所谓先秦诸子。

先秦诸子的出现，又说明由于生产力的发展，商业及手工业

的发达,社会分工的现象更为明显,因此在文化上也就出现了专业的知识分子,这也就是作家的开端。从此无论在诗、文上都有了更集中的表现。马克思说:“艺术才能分外的集中在个人身上,以及由此产生的它在广大群众中的压倒优势,这乃是分工的结果。”(马克思、恩格斯:《德意志意识形态》)春秋战国时期的初步进入分工的阶段,就初步带来了作家。同时都市的繁荣,使得人才集中在一处,对于散文的传播交流便提供了有利的条件,散文的发达是不可能分散的农村基础上出现的,它需要集中的都市。当然随着生产工具的发展,书写工具也发达起来,也为散文提供了有利的条件,散文是不能单靠口头流传的。先秦时代因此就成为散文发展成熟的时期,它的光辉,照亮了整个文化界的各个方面。

所谓先秦诸子也就是以“士”这个阶层为主的一些知识分子,《孟子·滕文公》:“圣王不作,诸侯放恣,处士横议。”这所谓“处士”也就是先秦诸子了。这些人有的是贵族没落了变成士,有的是庶人解放了变成士,无论其出身如何,都是不满于当时掌握政权的贵族们;《论语》里子贡问:“何如斯可谓之士矣?”问到:“今之从政何如?”孔子就说:“噫!斗筲之人何足算也!”那些“今之从政者”就是处士们横议所反对的对象。子曰:“士志于道,而耻恶衣恶食者,未足与议也。”这些横议之士正是一般有志气有才能而生活清寒的人。《史记·苏秦传》:“苏秦喟然而叹曰:且使我有雒阳负郭田二顷,吾岂能佩六国相印乎?”可以说明当时最活跃的正是这些“寒士”。孔子自己也说:“吾少也贱,故多能鄙事。”孟子说:“无恒产而有恒心者惟士为能。”《庄子·山木》:“庄子衣大布而补之,正屦系履,而过魏王。魏王曰:‘何先生之惫邪?’庄子曰:‘贫也,非惫也。士有道德不能行,惫也。衣敝履穿,贫也。非惫也。……今处昏上乱相之间,而欲无惫,奚可得邪?’”《外物篇》也说:“庄周家贫。”墨子是:“比于宾萌,未敢求仕。”《贵义篇》:“毋

乃曰贱人之所为而不用乎？”《尚贤篇》：“今王公大人有一衣裳不能制也，必藉良工，有一牛羊不能杀也，必藉良宰，……逮至其国家之乱，社稷之危，则不知使能以治之。亲戚则使之，无故富贵，面目姣好则使之。”“亲戚”、“无故富贵”、“面目姣好”也就是那饱食终日的封建贵族集团，正是先秦诸子所共同反对的。

《左传·昭公十七年》：“仲尼曰：天子失官，学在四夷。”春秋以来，由于贵族的没落，庶人的起来，历来的官学制度已失去存在的凭藉，代之而起的就是所谓私学。《淮南子》所以说：“周室衰而王道废，儒墨乃始列道而议，分徒而讼。”“孔子……养徒三千人，皆入孝出悌，言为文章，墨子服役者百八十人，皆可使赴火蹈刃。”儒墨两家正以能不分贵庶，广收门徒，所以成为最有力的学派。《论语》里记孔子自己说：“有教无类。”又说：“自行束脩以上，吾未尝无诲焉。”这样不分贵族庶人的教学态度，所谓“竹帛下庶人”，使得一般人都能受到教育，就是先秦诸子思想与散文发达的开端。《史记·田敬仲世家》：

宣王喜文学游说之士，自如驸衍、淳于髡、田骈、接予、慎到、环渊之徒七十六人，皆赐列第为上大夫，不治而议论，是以齐稷下学士复盛，且数百千人。

这里描绘了当时游说之士的盛况，而如淳于髡那样赘婿出身的人，也一样的可以参加。至于这些游说之士们所凭藉的思想与智慧，也就是先秦诸子散文的核心。当时所谓先秦诸子从孔墨以下，无不游说诸侯。《史记》：“七十子之徒散游诸侯，大者为师傅卿相，小者友教士大夫。”诸侯们对于这新兴的力量也只好与之分庭抗礼，如魏文侯鲁繆公“礼贤下士”都不下于齐宣王，所以《孟子·公孙丑》说：“故将大有为之君，必有所不召之臣。”《韩非子》说：“儒以文乱法，侠以武犯禁，而人主兼礼之。”这一个风气影响所至，《韩非子·外储篇》说：“中牟之民，弃田圃，而随文学者，邑之半。”一种新生的力量蓬勃兴起，不可阻挡，这就是先秦光辉灿

烂的思想与散文的高潮。

在战国时代以前，散文只是历史的记载，只能执行简单记录的任务，文字是掌握在官家的手里，所谓《尚书》就是那样的作品；这时散文就是从那样一个局限中解放出来，文化与文字开始从官家贵族们的手里落到私人平民的手里，它就不仅仅是一个呆板的记录，而变成了活生生的思想，这就出现了一个智者的时代。在此之前一切是循着老规矩走，在此之后即便提倡“先王之道”、“周公之礼”也必须拿出理由来，传统不一定就是对的，一切是可以怀疑的，辩论的，这乃是一个清醒的启蒙时代，一个智者的时代，人们开始面临着必须要用自己的思考来解答一切难题的局面，而不能依靠现成的什么，这样，战国时代就以辩士的出现说明了散文的高潮。像田巴、惠施、公孙龙等“毁五帝，罪三王，服五伯，离坚白，合同异，一日服千人”，这辩论却不是诗的特长，而正是散文的特色，孟子说：“予岂好辩哉，予不得已也。”当时是没有人能拒绝这个辩论的。公孙龙《白马篇》：

以有白马为异有黄马，是异黄马于马也，异黄马于马，是以黄马为非马，以黄马为非马而以白马为有马，此飞者入池而棺槨异处，此天下之悖言乱辞也。

人们开始冲破了从来的传统，重新整理创造自己的思维，这就是那智者的时代的特色。

从语言文字上说，首先就是文字显然接近于口头的语言。如“也”、“焉”、“乎”等语吻字，在过去散文里是不用的，比如《周书·秦誓》因为是春秋时代史官所记的散文，便没有这一类字，而《左传·僖公三十二年》记这同一段事时就说：“穆公访诸蹇叔，蹇叔曰：劳师以袭远，非所闻也；师劳力竭，远主备之，无乃不可乎？师之所为，郑必知之，勤而无所，必有悖心，且行千里，其谁不知？公辞焉。”便连用了“也”、“焉”、“乎”等字，这《左传》虽然因为也是史书，不免仍受到史书传统的影响，但是由于是私人的著作，而且

到了战国时期在文字上便显然地起了变化。至于像《论语》那就更是当时的语录体了。如：

宰我问曰：仁者虽告之曰，并有仁焉，其从之也？子曰：何为其然也！君子可逝也，不可陷也。可欺也，不可罔也。

子路曰：卫君待子而为政，子将奚先？子曰：必也正名乎！子路曰：有是哉？子之迂也，奚其正？子曰：野哉，由也！君子于其所不知，盖阙如也。

子见南子，子路不悦，夫子矢之曰：予所否者，天厌之！天厌之！

冉求曰：非不说子之道，力不足也。子曰：力不足者中道而废，今女画。

这些文字就是当时的白话，所以如见其人，如闻其声。由于这口语的成分，先秦的散文才从呆板的史官文字中解放出来，成熟地进入一个全新的阶段。

先秦诸子的学说首先以“儒”、“墨”、“道”三家鼎足而立。道家《老子》一书写成或者稍迟，但老子的思想，战国初期便已流行，孔子所遇见的长沮、桀溺、接舆、晨门者、荷蓑者、丈人等都是老子一流的人物，《淮南子》说：“墨子学儒者之业，受孔子之术。”《史记》说：“请与孔子适周……问礼，盖见老子云。”则“儒”、“墨”、“道”之间又相互地受到影响，法家思想是稍后出的，显然的也受到前期各家思想的启发，因此他们之间立论虽各有不同，但是却有一点是共同的，那便是都在不同程度上反映着民主思想的要求。孔子说：“百姓足，君孰与不足？百姓不足，君孰与足？”“天下有道则政不在大夫，天下有道则庶人不议！”《孟子》：“孟子对曰：杀人以挺与刃，有以异乎？曰：无以异也；以刃与政，有以异乎？曰：无以异也。曰：庖有肥肉，厩有肥马，民有饥色，野有饿莩，此率兽而食人也！”这就是“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的所本。所谓

“率兽食人”也即指的那班专事剥削人民的贵族腐朽势力。孟子又说：“民为贵，社稷次之，君为轻。”“诸侯危社稷，则变置。”“无罪而杀士，则大夫可以去，无罪而戮民，则士可以徙。”又说：“左右皆曰贤未可也，诸大夫皆曰贤未可也，国人皆曰贤，然后察之，见贤焉，然后用之。”“国人皆曰不可，然后察之，见不可焉，然后去之。”“国人皆曰可杀，然后察之，见可杀焉，然后杀之，故曰国人杀之也。”这正是当时的民主思想。《墨子·尚贤上》说：“故古者圣人之为政，列德而尚贤，虽在农与工肆之人，有能则举之……故官无常贵，而民无终贱。”《尚贤下》：“今王公大人，其所富其所贵，皆王公大人骨肉之亲，无故富贵，面目姣好者也……若此则饥者不得食，寒者不得衣，乱者不得治！”《鲁问》：“子墨子谓鲁阳文君曰：攻其邻国，杀其民人，取其牛马粟米货财，则书之于竹帛，镂之于金石，以为铭于钟鼎，传遗后世子孙曰：‘莫若我多’！今贱人也，亦攻其邻家，杀其人民，取其狗豕食粮衣裘，亦书之竹帛，以为铭于席豆，以遗后世子孙曰：‘莫若我多’！亦可乎！”又说：“今有人于此，窃一犬一彘，则谓之不仁，窃一国一都，则以为义！”墨子对于当时的王公贵族的攻击是不遗余力的。这正如庄子所说：“为之斗斛以量之，则并与斗斛而窃之；为之权衡以称之，则并与权衡而窃之；为之符玺以重之，则并与符玺而窃之；为之仁义以矫之，则并与仁义而窃之；何以知其然耶？彼窃钩者诛，窃国者为诸侯，诸侯之门，而仁义存焉！”老子说：“天下之道其犹张弓与？高者抑之，下者举之，有余者损之，不足者补之，天之道损有余而补不足，人之道则不然，损不足以奉有余！”又指出当时最严重的剥削与战争两个问题说：“民之饥以其上食税之多。”“法令滋章，盗贼多有。”“师之所处，荆棘生焉！大军之后，必有凶年。”都反映了人民普遍的要求。韩非子是法家的代言人，他说：“大臣太重，封君太众，若此则上逼主而下虐民，此贫国弱兵之道也。”又主张：“法不阿贵，绳不挠曲，……刑过不避大夫，赏善不遗匹夫。”这正是法律

之前人人平等的民主思想。这些思想家的学说虽各有不同,而面对的现实却只有一个,那就是要反对当时腐朽的贵族势力。这民主的思想,因此成为先秦诸子思想中的骨干。

由于这是一个全新的思维启蒙的时代,是思想第一次飞跃爆发的时代,思想总不免由具体的问题向抽象的理论发展,而抽象的说理,却又不如具体的事实更具有直接的说服力量,因此当时游说之士往往就通过寓言来说服人。寓言是哲理与文学的结合,是智慧在具体事物上的表现,儒家如孟子说:“昔者有馈生鱼于郑子产,子产使校人畜之池。校人烹之,反命曰:‘始舍之,圉圉焉,少则洋洋焉,攸然而逝。’子产曰:‘得其所哉!得其所哉!’校人出,曰:‘孰谓子产智?予既烹而食之,曰得其所哉!得其所哉!’”又“齐人有一妻一妾而处室者,其良人出,则必履酒肉而后反。其妻问所与饮食者,则尽富贵也。其妻告其妾曰:‘良人出,则必履酒肉而后反,问其与饮食者,尽富贵也,而未尝有显者来,吾将眴良人之所之也。’蚤起,施从良人之所之,遍国中无与立谈者。卒,之东郭墦间,之祭者乞其余,不足,又顾而之他,此其为履足之道也。其妻归告其妾,曰:‘良人者,所仰望而终身也,今若此!与其妾讪其良人,而相泣于中庭,而良人未之知也,施施从外来,骄其妻妾。’都是非常形象的寓言。法家如韩非子说:“宋人有耕者,田中有株,兔走触株,折颈而死,因释其耒而守株,冀复得兔。兔不可复得,而身为宋国笑。今欲以先王之政,治当世之民,皆守株之类也。”至于道家的庄子更是寓言的好手,《应帝王》:“南海之帝为儻,北海之帝为忽,中央之帝为浑沌。儻与忽时相与遇于浑沌之地,浑沌待之甚善,儻与忽谋报浑沌之德,曰:‘人皆有七窍以视听食息,此独无有,尝试凿之’,曰凿一窍,七日而浑沌死。”《秋水》:“夔谓蚘曰:‘吾以一足,踔踔而行,予无如矣。今子之使万足,独奈何?’蚘曰:‘不然,子不见乎睡者乎?喷则大者如珠,小者如雾,杂而下者,不可胜数也。今予动吾天机,而不知其所以然。’蚘谓

蛇曰：“吾以众足行，而不及子之无足，何也？”蛇曰：“夫天机之所动，何可易邪？吾安用足哉！”这些寓言无疑地都将发人猛省，增加人们的智慧，它原来虽是哲学的，却无疑地丰富了散文的表现，成为文学园地的花果。

由于“士”的阶层正凭藉着广泛的才智，要争取代替那昏庸无能的贵族势力，战国乃是百家争鸣思想解放的时代，因此也就表现为追求理想，富于浪漫主义精神的个性解放时代。儒家原是主张礼乐的，孔子说：“克己复礼，为仁。一日克己复礼，天下归仁焉。”这礼似乎还重在约束，可是发展到孟子就产生了性善之说，性善之说就是肯定个性解放的，所以孟子说：“大人者，不失其赤子之心者也。”又说：“吾善养吾浩然之气。”这就是个性所获得的解放，所谓：“自反而缩，虽千万人吾往矣！”“万物皆备于我矣，反身而诚，乐莫大焉！”老子是反对一切定形的东西的，他说：“人之生也柔弱，其死也坚强；万物草木之生也柔脆，其死也枯槁，故坚强者死之徒，柔弱者生之徒。”他以为富有生命的东西正是不定形的东西，所以老子喜欢以水取譬，因为水是最不定形的。孔子说：“仁者乐山，智者乐水。”这智者的时代因此也就要求打破一切形式的束缚。这思想发展到庄子就变成了《逍遥游》的思想，《逍遥游》谈“小大之辩”，以为一般人都拘于小的成见而不知大，所谓“小知不及大知，小年不及大年。”又说：“夫知效一官，行比一乡，德合一君而征一国者，其自视也亦若此矣！”《庄子·秋水篇》设鸱与鹓鶩，井蛙与东海之鳖，河伯与海若的寓言，也都是大小之辩。老子以水取譬，庄子就以风取譬，因为风比水是更没有拘束的。《秋水篇》说：“井蛙不可以语于海者，拘于虚者；夏虫不可以语于冰者，笃于时也；曲士不可以语于道者，束于教也。”所以说：“若夫乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷者，彼且恶乎待哉。”（《庄子·逍遥游》）这也就正如孟子所说的是“万物皆备于我矣”的“浩然之气”。这正是一个要借着个性从一切束缚中解放出来的时

代。《韩非子·显学篇》：“孔墨之后，儒分为八，墨离为三，取舍相反不同。”这都足以说明当时思想界的情况，一切要在发展中获得更多的解放。

## 散文名著

先秦诸子由于富于个性，各自发表创见，所以先秦在散文上也就成为一个最富于创造性的时代，其间只有墨子比较不注重文辞，《韩非子·外储》说：“墨子之说，传先王之道，论圣人之言，以宣告人，若辩其辞，则恐人怀其文，忘其直，以文害用也。”而先秦诸子一般的则莫不以散文的生动形象为后人所传诵，其中首推《论语》、《孟子》、《庄子》、《韩非子》。

《论语》是语录体，所记多为片断的对话，并没有长篇大论。孔子述而不作，《论语》所以是并其言行而记载的。在散文上乃正是以能写出对话者的神情见长，例如：

长沮桀溺，耦而耕，孔子过之，使子路问津焉。长沮曰：“夫执舆者为谁？”子路曰：“为孔丘。”曰：“是鲁孔丘与？”曰：“是也。”曰：“是知津矣。”问于桀溺，桀溺曰：“子为谁？”曰：“为仲由。”曰：“是鲁孔丘之徒与？”对曰：“然。”曰：“滔滔者，天下皆是也，而谁以易之？且而与其从辟人之士也，岂若从辟世之士哉！”耰而不辍。子路行以告。夫子怃然曰：“鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与，而谁与？天下有道，丘不与易也。”

孔子的一腔热情，一片天性表现得直如一幕剧情。《论语》里除此之外，如写子路，写子贡，写宰我，写一般责备孔子的隐者们，都神情活现地表现了每个人的个性与思想感情，例如：

阳货欲见孔子，孔子不见，归孔子豚。孔子时其亡也，而往拜之，遇诸涂，谓孔子曰：“来，予与尔言。”曰：“怀其宝而迷

其邦,可谓仁乎?”曰不可。“好从事而亟失时,可谓知乎?”曰不可。“日月逝矣,岁不我与!”孔子曰:“诺,吾将仕矣。”

把阳货的不学无术、大言不惭,孔子的无可奈何不与争辩的神态,都和盘托出纸上,简直仿佛后来京剧《连升店》中的那场令人欲笑不得的对话。《论语》正以此乃成为绝好的散文。

孟子是以辩才出名的,所谓口若悬河,滔滔不绝,直逼得那些君王们不得不“顾左右而言他”。孟子自己说:“我知言。”这就是孟子辩才的根据,孟子知道他对方所要说的背后是什么,他就抓住了机会向那个地方进攻,例如与齐宣王的对答:

王曰:“否,吾何快于是,将以求吾所大欲也。”曰:“王之所大欲可得闻与?”王笑而不言。曰:“为肥甘不足于口与?轻煖不足于体与?抑为采色不足视于目与?声音不足听于耳与?便嬖不足使令于前与?王之诸臣,皆足以供之,而王岂为是哉?”曰:“否,吾不为是也。”曰:“然则王之所大欲,可知已,欲辟土地,朝秦楚,蒞中国而抚四夷也。以若所为,求若所欲,犹缘木而求鱼也。”王曰:“若是其甚与?”曰:“殆有甚焉……”

正是非常紧张生动的。此外如齐宣王说:“寡人有疾,寡人好货。”孟子就从好货说起,引到“王如好货与百姓同之”。王又说:“寡人有疾,寡人好色。”孟子就从好色说起,引到“内无怨女,外无旷夫,王如好色,与百姓同之”。至如:

庄暴见孟子曰:“暴见于王,王语暴以好乐,暴未有以对也。”曰:“好乐何如?”孟子曰:“王之所好乐甚,则齐国其庶几乎?”他日,见于王曰:“王尝语庄子以好乐,有诸?”王变乎色,曰:“寡人非能好先王之乐也,直好世俗之乐耳!”曰:“王之好乐甚,则齐其庶几乎,今之乐犹古之乐也。”曰:“可得闻欤?”曰:“独乐乐与人乐乐孰乐?”曰:“不若与人。”曰:“与少乐乐

与众乐乐孰乐？”曰：“不若与众。”

于是一直引到：“今王与百姓同乐，则王矣。”梁惠王自以为能施仁政于民，比起邻国来要好些，孟子就驳他说：

“王好战，请以战喻。填然鼓之，兵刃既接，弃甲曳兵而走，或百步而后止，或五十步而后止。以五十步笑百步，则何如？”曰：“不可，直不百步耳，是亦走也。”

孟子的散文头头是道，穷追不已，给人以无往而不利的印象，这正是孟子的特色。

庄子的散文以颖悟见长，所谓“相视而笑，莫逆于心”。他不重逻辑上的辩论，而诉之于感性的直觉，所以庄子也最善于运用寓言的形式，历来人们对于庄子的散文，欣赏其丰富生动，正因为它处处使人感受到从感性认识到理性认识的飞跃，这飞跃之感近于诗的语言。在中国诗的传统上，庄子的散文因此突出的为人们所喜爱，它是经常的被称为优秀的文艺散文来读的。庄子思想方法的特点是否定。这否定是它的长处，也是它的短处，因为只是否定并不能解决什么问题，要解决问题自然必须还要有所肯定；而庄子就是说正面的话，其实也都不过是寓言而已。《庄子·天下篇》说：“古之道术有在于是者，庄周闻其风而悦之，以谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞，时恣纵而不倦……虽然，其应于化，而解于物也，其理不竭，其来不蜕，芒乎昧乎，未之尽者。”这正是对于庄子的按语，在肯定的方面，庄子是谬悠之说，荒唐之辞；在否定的方面庄子是其理不竭的好手。他以为一切道理都是相对的，而绝对的道理只可以意会，所以说“相视而笑，莫逆于心”。例如《山木》：

庄子行于山中，见大木枝叶盛茂，伐木者止其旁而不取也。问其故，曰：“无所可用。”庄子曰：“此木以不材得终其天年。”夫子出于山，舍于故人之家。故人喜，命竖子杀雁而烹

之。竖子请曰：“其一能鸣，其一不能鸣，请奚杀？”主人曰：“杀不能鸣者。”明日，弟子问于庄子曰：“昨日山中之木以不材得终其天年，今主人之雁，以不材死，先生将何处？”庄子笑曰：“周将处乎材与不材之间。材与不材之间，似之而非也，故未免乎累。”

庄子正是以这样的散文引人入胜。又如《胠篋》：

将为胠篋探囊发匮之盗，而为守备，则必摄緘滕，固扃籥，此世俗之所谓知也；然而巨盗至，则负匮揭篋担囊而趋，唯恐緘滕扃籥之不固也；然则乡之所谓知者，不乃为大盗积者也？

这些都是借否定来打破习惯中的概念，以发人猛省的；至于庄子的正面结论反而是“荒唐之言”，庄子如果真有所肯定，那就是执此否定的智慧。

韩非子的散文痛快淋漓，明确肯定。先秦诸子中，法家的思想本是要立竿见影，马上解决问题的。韩非子就以这样一个精神表现在散文上。当时诸子百家的思想纷歧到极点，韩非子毫不犹豫地快刀斩乱麻，一律不要，而代之以简单明确的“法”。所谓：“法者，编著之图籍，设之于官府，而布之于百姓者也。”韩非子的散文就这样的说明了他的坚决快当。如《五蠹》：

今境内之民皆言治，藏商管之法者家有之，而国愈贫，言耕者众，执耒者寡也。境内皆言兵，藏孙吴之书者家有之，而兵愈弱，言战者多，而被甲者少也。故明主用其力不听其言，赏其功必禁无用，故民尽死力以从其上。夫耕之用力也劳，而民为之者，曰可得以富也；战之为事也危，而民为之者，曰可得以贵也……故明主之国无书简之文，以法为教；无先王之语，以吏为师；无私剑之捍，以斩首为勇，是以境内之民，其言谈者必轨于法，动作者归之于功，为勇者尽之于军，是故无

事则国富，有事则兵强。

韩非子最长于从一切矛盾中见出只有“法”才是能解决矛盾的。例如，在《五蠹》中还说：

楚之有直躬，其父窃羊，而谒之吏。令尹曰：杀之。以为直于君而曲于父，报而罪之；以是观之，夫君之直臣，父之暴子也。鲁人从君战，三战三北。仲尼问其故，对曰：吾有老父，身死莫之养也。仲尼以为孝，举而上之。以是观之，夫父之孝子，君之背臣也。故令尹诛而楚奸不上闻，仲尼赏而鲁民易降北！

大刀阔斧，当机立断，正是韩非子散文的特色。

这些以解放的姿势出现的散文，完成了中国古代哲学上最光辉的一页，促进了文字与语言更为紧密的结合，也就必然使得整个文学语言在发展上能够向前推进一步；此后的《楚辞》以及五七言，都是在这个基础上，才有可能以全新的姿态出现。这时就是在传统影响较深的历史记载上，散文也表现了空前的成就，这个时代是要把散文的能力在各方面表现出来，《左传》就正以这样的要求为历史散文首创了优秀的典范。

《左传》的作者相传是与孔子同时的左丘明，但现在大多数人则相信这是战国时期的作品。这一部历史的巨制，把春秋时代的政治活动与社会面貌，活生生地记录下来。试想我们今天对于西周的情况真是十分陌生，对于春秋时代就好像非常亲切，正是由于《左传》的缘故。它所运用的文字比起当时的理论散文要简练，这由于它承继了史官笔法的传统，自然不免雅洁些；但是尽管多少受了这样限制，《左传》还是接受了当时散文的主流，生动锐利，充满了智慧，完成了最形象的表现。

《左传》写得最生动的当推历史上几个大战事，像：僖公十五年晋秦韩之战，僖公二十八年晋楚城濮之战，宣公十二年晋楚郟

之战 ,成公二年齐晋鞌之战 ,成公十六年晋楚鄢陵之战 ,襄公十八年晋入齐平阴之战 ,哀公十一年齐鲁清之战 ;对于战事中胜败的关键、人物的活动等等情节 ,都能够典型地写出 ;其中在交战之前的谋划预测 ,尤其是最使人感觉兴趣的 ,这些都为后来的小说如《三国演义》等奠定下了传统的基础。

当然《左传》不完全只是写战争 ,如重耳的流亡 ,赵盾的故事 ,子产的为政 ,吴季札观乐 ,以至于申公巫臣取夏姬等等 ,对于当时政治以及社会的各方面都有集中的描写。《左传》在这些描写中无疑的写成许多典型的人物 ,如宣公二年的写华元 :

狂狡谿郑人 ,郑人入于井 ,倒戟而出之 ,获狂狡。君子曰 :“失礼 ,违命 ,宜其为禽也。……”将战 ,华元杀羊食士 ,其御羊斟不与 ,及战 ,曰 :“畴昔之羊子为政 ,今日之事我为政。”与入郑师 ,故败。君子谓羊斟非人也 ,以其私憾。败国殄民 ,于是刑孰大焉 !《诗》所谓人之无良者 ,其羊斟之谓乎 ?残民以逞 !宋人以兵车百乘 ,文马百驷 ,以赎华元于郑 ,半入 ,华元逃归 ,立于门外 ,告而入。见叔牂曰 :“子之马然也 ?”对曰 :“非马也 ,其人也。”既合而来奔。

宋城华元为植巡功 ,城者讴曰 :“睥其目 ,皤其腹 ,弃甲而复 ,于思于思 ,弃甲复来 !”

使其驂乘谓之曰 :“牛则有皮 ,犀兕尚多 ,弃甲则那 ?”役人曰 :“从其有皮 ,丹漆若何 ?”华元曰 :“去之夫 !其口众我寡。”

把一个有勇无才的华元写得十分形象 ,而在写华元之前又预先写了他部下狂狡的荒唐 ,以见出华元的失败不是偶然的 ,都是最现实的手法。

《左传》的故事从上面的例子看来 ,也是非常富有倾向性的。至于情节的紧张而富有戏剧性 ,写法的错综集中 ,一波未平一波又起。《左传》的作者正以掌握住这样的现实性、艺术性 ,乃成为

历史散文第一部优秀的巨制。

《国语》相传也是左丘明所作,其说更不可信,《左传》是编年的,起于鲁隐公元年(公元前七二二年),至鲁哀公二十七年(公元前四六八年)。《国语》是依国分的,自周穆王十二年(公元前九九〇年)至周贞定王十六年(公元前四五三年)。分为周鲁齐晋郑楚吴越八国叙述,一般说来文字比《左传》更通俗平易,却没有那么生动形象。《国语》记言的地方比较多,叙事的地方比较少,《礼》:“动则左史书之,言则右史书之。”《左传》正似乎是左史之书,那么《国语》或者乃是右史之书的传统吗?也许正因为说话的地方较多,所以近于先秦诸子说理散文的口语化,在文字上显得通俗些,但是它既缺少《左传》里的戏剧性与故事性,也缺少先秦诸子散文的锐利锋芒,它的体裁似乎介于《左传》与《战国策》之间,但都不及二者的成功。

《战国策》依《国语》的体例分为东周、西周、秦、齐、楚、赵、魏、韩、燕、宋、卫、中山等国,但主要仍在七雄间的明争暗斗。《战国策》的写成大约在战国末年,最初名为《国策》,或《国事》,或《长短书》,或《修书》,卷帙亦很错乱,司马迁作《史记》曾采用它,之后刘向又整理过,才定名为《战国策》。所述全为说客策士的机智,于此可以见出战国真是一个争奇斗智的时代。《战国策》散文的紧凑生动富于戏剧性都与《左传》不相上下,只是不重叙事,比较单纯片断,没有《左传》变织繁密的情节以及多样人物的活动,而文字比《左传》更为流畅,在这里,历史散文已与先秦诸子的散文难于分别了。例如:

中山君飧都士大夫,司马子期在焉,羊羹不遍,司马子期怒而走于楚,说楚王伐中山,中山君亡,有二人挈戈而随其后,中山君顾谓二人:“子奚为者也?”二人对曰:“臣有父尝饿且死,君下壶飧饵之。臣父且死,曰:‘中山有事,汝必死之。’故来死君也。”中山君喟然而仰叹曰:“与不期众少,其于当

厄 怨不期深浅 ,其于伤心 ,吾以一杯羊羹亡国 ,以一壶飧得士二人 !”

这便颇近于先秦诸子的寓言了。

历史散文既发展到这一阶段 ,有些故事传说也就同时被写了下来 ,《穆天子传》就是我们今天所知道的这类传说之一。《穆天子传》发现于汲冢 ,是淹没已久的野史 ,从文字上看来当也不能早于战国 ,所述是周穆王周游天下的旅程行踪。这个传说屈原《天问》里也曾提到过 ,《穆天子传》则叙述得比较详细 ,体裁类似一本日记 ,并注有日子 ,如说 :“吉日甲子 ,天子宾于西王母。”“乙丑 ,天子觴西王母于瑶池之上。”这体裁是很奇特的。有人按日子排列 ,从二月开始到次年十一月 ,一共游历了将近两年。每一段的记载都很简略 ,比较详细的是盛姬之葬 ,与西王母的会见两段。这西王母的故事后来演变得相当热闹 ,不过在这里还是很朴素的。《穆天子传》正是后来野史的先河 ,笔记小说的开端 ,散文的发达乃又为后来故事的发展奠定下了基础。

## 第五章 诗人屈原

### 屈原与楚辞

●诗人屈原的时代。●屈原以第一诗人出现的意义。●新时代对于诗歌语言的要求。●在全民语言的基础上产生的《楚辞》。●屈原怎样创造《楚辞》的诗歌形式。●“兮”字的性质 排偶与用韵的方式，“三字节奏”的活跃。●从散文化又再度走向诗化。

### 屈原的生平及其作品

●屈原指向没落贵族的斗争。●伟大的爱国主义精神。●作品与代表作。●诗人一生中的流浪、放逐、沉江。●《离骚》的伟大意义。●浪漫主义的时代精神。●《离骚》对于后人的启发。●《九歌》的丰富与提高。●屈原的追随者。●宋玉的《九辩》。●荆轲的《易水歌》。

### 屈原与楚辞

从《诗经》编订之后其间二三百年来,散文的光辉笼罩了整个文坛。诗歌呢,如果要出现,也必然不再是以前以庄园为背景的、朴素的、从容的、天真的歌唱了。人生的经验已经太复杂地摆在面前,特别是散文的发达就更传播了这些经验,诗歌因此必须面对着人生的忧患,社会的矛盾,通过更复杂的思想感情来表现这一个时代。

随着“士”的阶层的起来,这些知识分子以一个寒士与王侯分庭抗礼,所凭藉的是什么呢?那就是真理的追求;在真理的面前,不可一世的王侯就贫穷得像一个乞儿,显得一无所知。这个时代正是这样一个热情于追求真理的时代,诗歌因此必须面对着人生的真理,歌唱出为了这个追求而表现出来的感情。

在一切思想分歧所造成的苦闷中,在一切社会的矛盾所带来的斗争中,在一切被压抑的都要求解放的感情中,人们不仅需要理性上的深入求索,而且需要感情上的共同呼唤。这就是诗歌在“三百篇”之后,所担负起来的时代使命。于是出现了中国诗歌史上第一位伟大的诗人屈原。他带着献身理想的浪漫主义的激情,也带着寻求真理的智者的精神,这种热烈而又清醒的性格,正是启蒙时代的醒觉的光辉照耀为屈原的崇高形象。

屈原的时代,稍后于孟子、庄子、惠施,稍前于公孙龙等人,正是先秦诸子思想最澎湃的时期;同时也是战国进入最紧张的阶段。这乃是一个时代戏剧的顶点,而楚国又是这戏剧中的主角。屈原在这样一个舞台上以一个崇高的诗人的身份出现。他更广泛地说出了时代的感情,更典型地说出了时代的愿望,这感情与愿望乃是这大时代中广大人民忍受着矛盾与痛苦所追求着的解放与理想,而当时贵族的腐朽统治势力却阻碍着人民这个理想。在每个思想家政论家都在发挥自己所主张的学说时,屈原所发挥的却是代表时代的典型的声音,那就是要求从腐朽贵族所支配的命运中获得解放。

屈原的出现,非特使得无声无息的诗坛重整旗鼓,而且使得诗坛从此出现了诗人。《诗经》时代产生过无数的诗歌,却很少能知道谁是作者,因此也就没有知名的诗人。当时如《国风》的作者大约十分分散,某人一生也许只作过一首歌,而且这一首歌在流传中也许还经过无数人的修改。换句话说写诗对于某个人说乃是极偶然的事,人与诗只有这点偶然的的关系,所以也就无从说谁

是诗人。从屈原起开始出现了有人以全力来写诗,以一生的思想感情来丰富诗,并且通过诗表现了自己整个的人格。这样诗与诗人才结不解缘,这就是屈原带到诗坛的一件大事;这说明文化上的分工,随着在散文上先秦诸子的出现,就也在诗歌上发展成熟。这是一个个性解放的时代,诗人的个性因此在他的作品中充分地表现了出来,而诗人也就突出地成为一个典型的角色,屈原正是在这样一个时代里扮演了一个崇高的伟大的悲剧中的角色。这一个典型的角色就作为今后一切诗人的开始。

战国是一个游说风行的时代,而游说则必须长于辞令,话说出来婉转动听,使得对方即使不同意,也不至于不乐意,而且话既不是直截了当地说,就要从侧面来说,迂回地说,这样就都需要辞令上的变化,屈原正是承继了这样一个时代的风气而发展为与《诗经》不同的风格。《史记》说:“屈原既死之后,楚有宋玉、唐勒、景差之徒者,皆好辞而以赋见称,然皆祖屈原之从容辞令……。”这“从容辞令”从另一方面说,又正是最宜于表现一种矛盾感情的,那就是这一个时代的感情。战国时代的思想感情原本就是最复杂尖锐的,在思想界有入世的,有出世的,有一毛不拔的,有兼善天下的;从社会发展上说,统一的局面似乎是理想的,可是用什么方法统一呢?用仁义吧,宋襄公亡了国;用武力吧,墨家就主张非攻;长远之计,一时没有,临机应变又陷于应付;至于帝王吧,昏庸的居多,而“无为而治”又只是空想;这些就都结成了矛盾,成为一种压抑与苦闷。这种感情不是一句话所能说尽的,于是反复地说,来回地说,说来说去,也许还是一个意思,可是必须如此说感情上才得到解放,有时一句话似乎说得很矛盾,但也必须如此说才能表现出压抑的感情。例如《离骚》说:

冀枝叶之峻茂兮,愿俟时乎吾将刈。虽萎绝其亦何伤兮,哀众芳之芜秽!

忽驰骛以追逐兮,非余心之所急。老冉冉其将至兮,恐

修名之不立。

这里从文字上说它就是辞令,从感情上说它就是矛盾的表现。战国时代正是这样一个充满了创造与矛盾的时代,充满了喜悦与苦闷的时代。屈原在诗歌上的表现就正是这样一个全新的语言。

战国时代的局势千变万化,谁也不能预料明天将有什么事情发生。这样一个紧张的气氛,也就给诗歌带来急促的节奏。屈原的诗句一般说来,每句都等于《诗经》的两句。即以较短的《九歌》说,例如:

沅有芷兮澧有兰。

岂不相当于:

山有扶苏,隰有荷华。

而

风飒飒兮木萧萧,  
思公子兮徒离忧!

岂不又相当于:

风雨如晦,鸡鸣不已,  
既见君子,云胡不喜!

把两句的意思作一句说出,当然就形成集中、尖锐、紧张、急促的节奏,这也正是那时代的感情节奏。屈原统一了这时代的节奏与文字上的辞令,感情上的矛盾,就发展为所谓“楚辞”的诗体。

当屈原的写作唤起了时代的注意,唤起了无数的同情者与一些继起的作者的时候,这些作品并没有一个总的名称,直到西汉末年,刘向集屈原及宋玉、贾谊等作品,才采用了“楚辞”两个字,后人乃因而沿用,但王逸注《楚辞》时,对于屈原的作品却还都总称为《离骚》,而对于宋玉以下的作品才称为《楚辞》,可见《离骚》也曾经是代表很多作品的名称;所以后人或称“骚体”,或称“楚

辞”所指都是这同一体裁。

但是这样一个时代性的诗人与诗体,为什么单单发生在楚国呢?楚国的地方性究竟对于产生这样时代性的诗歌提供了什么有利的条件呢?原来,战国的后半叶,秦楚是政治活动的中心,当时天下大势非秦即楚。楚既是这样一个时代剧烈变动的中心,它本身也就是富有时代性的;至于秦国呢?都于长安,处于西周文化的旧传统中,在语言文字上是比较保守的。这个我们只要看后来李斯的作品还是“雅颂”的传统就可以知道,而楚国显然受这个传统的束缚较小,楚国所以在这个时代里比较容易在《诗经》之外别立一个诗歌的新传统。此外,先秦诸子的时代是一个个性自由解放的时代,是一个带有浪漫气质的富于想像的时代,而楚国是一个多神话的乡土,如果把《山海经》里的传说与屈原的《离骚》、《天问》对照起来,就会发现很多相合之处。这样一个乡土,对于在平实朴素的《诗经》之后产生这样富于浪漫气质的诗歌,自然也是更为相宜的;楚国的地方性因此为时代提供了有利的条件,成为诗歌发展上飞跃的跳板。

然而《楚辞》既是时代的,它就不会长久停留在楚国;在屈原死后,楚国并没有很多出色作品的时候,荆轲有名的《易水歌》,已经远远出现在北方的燕国了。这里就说明这一新的诗歌的发生,是普遍的以整个战国时代——百家争鸣的散文时代——为基础的。

《楚辞》这样一个体裁,不是建筑在楚国方言上的,而是建筑在中国当时的全民语言上的。虽然由于当时文学语言之接近于口语,屈原在作品里也偶然的用过一些方言上的字,如“羌”、“蹇”之类,然而对于《楚辞》的体裁有决定性的“兮”字就并不是楚国所专有的。《鲁颂》、《小雅》以及十五《国风》里都早已习见,那正是属于全民语言的。《楚辞》正是在全民语言的历史阶段上新生的产物,那全民语言普遍而具体的表现,就是战国时代光芒万丈的

散文。

《楚辞》的体裁显然与《诗经》完全不同。《诗经》到了《国风》虽然在语言文字上解放了雅颂的板滞,吸收了口语的成分,但是还是沿用了雅颂以来传统的四言诗体。这正像明清以来的民歌虽然采用了很多口语,但是仍然沿用了传统的五七言诗体一样;诗体上如果要起大的变化,必然是因为在日常的语言文字上普遍的有所变化,那也就是说散文上起了新的变化。从这一个普遍的变化上新的诗体才有所根据,才能够因其普遍性而成为新的格律。《楚辞》处在先秦诸子散文高潮的战国时代,正是由于这一个高潮所带来的新的文学语言,《楚辞》才有条件取得诗体的变化;《楚辞》的纷繁变化、紧张尖锐,与滔滔不绝的长篇大论,无一不是当时散文的形态。

我们了解这一个变化的基础,我们就会认识到战国时代散文对于《楚辞》体裁的重要性,同时我们也就会发现一个事实,那就是《楚辞》里有许多诗句与当时的散文语句几乎是全同的,例如《论语》说:

君子周而不比(、)小人比而不周,

岂不同于《离骚》所说:

兰芷变而不芳(兮)荃蕙化而为茅!

《孟子》说:

管仲以其君霸(、)晏子以其君显。

岂不同于《抽思》所说:

侨吾以其美好(兮)览余以其修姱。

《楚辞》正是在散文发展全新的阶段上,获得了诗歌语言与诗歌形式发展的凭藉,《楚辞》因此虽然大部分只是屈原个人的作品,但是它必然就成为《诗经》之后一个全新的诗体。

《楚辞》体裁上突出的形式之一,就是几乎普遍的都用“兮”字。“兮”字的使用不始于《楚辞》,而且也不始于《国风》。例如《鲁颂·有骅》:“鼓咽咽,醉言舞,于胥乐兮!”“君子有谷,诒孙子,于胥乐兮!”《小雅》之《无将大车》、《何人斯》、《蓼莪》、《裳裳者华》等更是习于用“兮”字,如“裳裳者华,其叶湑兮!我覯之子,我心写兮!我心写兮!是以有誉处兮!”又何尝少于《国风》?大约东周以来“兮”字即开始被广泛采用着,这无疑的也是受了《国风》接近口语的影响。“兮”字正是一个语吻字,从《雅》、《颂》到《国风》都曾经广泛用它。它与“矣”、“思”、“也”、“乎”等字原来并差不多,直到《楚辞》才被突出的使用,变为特别引人注意的一个字。《楚辞》的使用“兮”字可以从两方面来说:一方面是数量上使用很多,几乎每句都用;一方面则是性质上不同。《诗经》里的“兮”字从不单独的放在句中央(如“蒹兮蒹兮”则第一个“兮”字乃是与句尾的“兮”字重叠,仍应作为句尾字看)。而《楚辞》则除极少数的几篇外都是放在句中央的。这性质上的不同,对于“兮”字说来,乃是更重要的。“兮”字也就是因为这个性质才突出的而成为一个特别的字。“兮”字作为一个语吻字原是自然出现的,但是我们如果说有一个语吻字每句话都必须使用它,则绝不是一个自然的现象。从这点看来,《国风》的偶然用“兮”字反而是口语中自然的现象,《楚辞》的句句用“兮”字反而不是口语中自然的现象(例如《楚辞》里“羌”、“蹇”等口语字也都只能是偶然的出现),那么“兮”字到底为什么要这样句句的使用呢?

原来《楚辞》为了从生活语言中汲取新鲜的血液,难免就要使诗句变长些,传统的四言已不足以容纳当时散文的变化及长度,而一时除了四言的节奏外又还没有普遍的格律可循,那么要在散文化中仍然持有诗的特点,“兮”字就被采用来作为产生节奏作用的字,正因为这个用处,所以“兮”字就变得与其他任何字的性质都不相同,也正是这个用处,“兮”字就成为每句都不能缺少的字。

《楚辞》里“兮”字的使用方式约有两种,一种是把“兮”字还用在句尾,同时把两个四言重叠起来构成一个诗句。例如《诗经·郑风·野有蔓草》:

野有蔓草、零露漙兮,  
有美一人、清扬婉兮,  
邂逅相遇、适我愿兮。

如果把两句作一句念,就成了《楚辞》的一种体裁。“兮”字这样的用法在《诗经》里是并不多见的,却被《楚辞》利用了来作为把句子放长一倍的媒介,有了这句尾的一个“兮”字,两句自然的就更容易作一句读,也就是说:产生了长出一倍来的节奏,以满足于这一阶段的语言文字的长度。例如:

深固难徙更壹志兮,  
绿叶素荣纷其可喜兮。

这就是《楚辞》里比较保守的一种形式。至于《楚辞》里更普遍更全新的一种形式,则是把“兮”字放在句子中央来用,这一种形式不受四言或几言的限制,只要把一个句子分为上下对称的两节就行了,而“兮”字也就正放在这两节之间,使得上下的对称更为明显,这乃是可以尽量地从整齐的散文中创造新的诗歌语言的一条道路,在这里“兮”字的作用就近于是一个逗号、一个音符,并不含有任何与其他文字相当的意义,这也就是《楚辞》所创造的“兮”字。它与其他所有的文字以至语吻字都不相同,也与《诗经》里的“兮”字不同,甚至与《楚辞》里那些“只”、“些”等字也不相同,因为那些都只是放在句尾上,而这个却是放在句的中央,因此《楚辞》里的“兮”字是一个全新的字,没有一个字是与它相同的,一直发展到今天,才在民歌里出现有一个类似的字,那就是“来”字,例如:

正月里(来)是新春,家家户户点红灯。

这“来”字既不是来往的来,也不相当于其他任何的字,而只是一个节奏上的字。它乃正是相当于《楚辞》里的“兮”字,《楚辞》正是第一次创造了这样一个字。它启示了我们在祖国语言中,如何从长短不齐的字句上建立起诗歌节奏的道路。

随着《楚辞》体裁产生的方式,就自然带来了排偶的形式。排偶的字句在散文中原不是不可以出现的,但也只是偶然的,到了《楚辞》,为了还不能在四言之外建立“几言”的形式,就更多地依靠排偶来加强诗句的节奏性,排偶也是一种对称(字义的)。例如:

名余曰正则兮,字余曰灵均。

就是一句里上下的对称。再如:

深固难徙廓其无求兮,苏世独立横而不流兮。

是两句里相互对称。《楚辞》里虽不是每句排偶的,而排偶正是《楚辞》里所带来的一种比较普遍的形式。至于更普遍的一种形式,就是句句用韵。这情形与用“兮”字几乎是一样突出的,甚至于《楚辞》里如《招魂》、《大招》等就并不用“兮”字而用“些”、“只”等字。如《天问》则根本连“些”、“只”等字也不用。可是句句用韵的形式则除了极短的句子外,几乎是普遍存在着。句句用韵原也是诗里可以有的,但也只是偶然的,《楚辞》却把它变成了普遍的统一规律。其原因就在于《楚辞》的诗句比起《诗经》来一般说要长出一倍来,若再隔一句用韵,习惯上就会觉得离得太远了,也就会减少了韵的效果。韵是构成节奏的一个重要因素。《楚辞》从散文中要建立起诗行来,正苦于节奏上的不足,因此就充分使用起韵脚来。《楚辞》里这些性质都说明了屈原为了在新的文学语言上建立诗歌节奏所作的天才的努力。

在《楚辞》体裁整个的问题中,最中心的问题是什么呢?什么是使新的诗歌语言区别于以前的诗歌语言呢?那就是“三字节

奏”的使用，《诗经》的“四言”是以二字节奏为基础的形式，但是在《诗经》里并非绝对没有“三字节奏”，它有时也偶然地与“四言”并行出现。例如《邶风·匏有苦叶》：

匏有苦叶，济有深涉。深则厉，浅则揭。

《郑风·大叔于田》：

大叔于田，乘乘马，执辔如组，两骖如舞。

《唐风·山有枢》：

山有枢，隰有榆，子有衣裳，弗曳弗娄。

此外如“溱与洧，方涣涣兮，士与女，方秉苕兮。”“扬之水，不流束楚。”“扬之水，白石凿凿。”然而这些三字节奏都只是偶然出现的，它不居于主导地位，也不为人所注意，而且这时的三字节奏还是与四言相当的，而不是与二言相当的。换句话说，它是相当于诗行的句子，而不是构成诗行的更为基本的单位。《楚辞》则开始采用了三字节奏作为它的基本单位。例如：

前望舒使先驱兮，后飞廉使奔属。

既干进而务入兮，又何芳之能祗？

正是“三”“三”“兮”“三”“三”的组织。当然《楚辞》里也并非就不用二字节奏作为基础，但是三字节奏已经抬头，而且在发展着，就自然的要居于主导地位。《离骚》、《九歌》的形式之所以比起《橘颂》、《天问》来更为生动普遍，正因为后者虽然放长了，却还是停留在二字节奏为基础的阶段，而前者则开始是以三字节奏为基础了。例如《九歌》中《国殇》、《山鬼》就通篇都是三字节奏。之后如有名的《易水歌》、《垓下歌》、《大风歌》等也就都沿着这条新的诗歌道路继续发展着。

三字节奏的出现，使得文学语言在节奏上的变化更为多样。三字节奏是可以包括二字节奏的，同时又打破了二字节奏四平八

稳的定格,这就是一个解放的时代所表现于文学语言上新的形势。

屈原当时创造骚体,当然还不意味就已经重在“三字节奏”,而是在接受散文化的洗礼后又进行诗化中,表现在句式上的力求精炼。这便是以“兮”字为中心环节,从《离骚》中的“○○○○○○兮○○○○○○”到《九歌》中的“○○兮○○”。如“秋兰兮麋芜,罗生兮堂下,绿叶兮素华,芳菲菲兮袭予”。这句式的趋于精炼,有助于语言上的诗化,《九歌》因此成为骚体最富于诗意的一体。其中的“○○兮○○”乃是最典型的,也即后来七言诗(早期为“三、三、七”)的先河。这些当然都要等到五七言诗的广泛流行后才能为人所认识。屈原以其创造性的天才,乃为诗坛语言的诗化奠定下此后千百年来的基础。

先秦是一个突变的时代,是一个个人创造飞跃的时代。从诗体上说,从四言到五言到七言乃是中国诗歌一个客观的自然的发展顺序,而《楚辞》的形式发生在四言与五七言之间则是一个突变。一个自觉的追求,这也就是屈原接受了那散文时代的高潮而反映在诗歌上的努力。这努力无疑地又推进了以后五七言的发展,因为正是它为五七言开辟了以“三字节奏”为主的诗歌道路。至于它本身在诗歌的创作上,此后反而并没有获得普遍的发展,无论从量上说从质上说,说来说去还就是屈原那十几篇引人注目的杰作。如果说它有什么其他的发展,那就是此后发展为建安时代的骚体赋,并影响到六朝的骈文,这就更具体地说明了“楚辞”从散文化走向诗化的曲折过程。它既曾在一个散文全盛的时代从散文中为诗歌带来了新的语言和力量,也自然地在诗歌成为主流的时期中,为整个文坛带进了诗歌的影响。

## 屈原的生平及其作品

要说明屈原这动人的一生,首先就要说到他指向封建贵族阶级的坚决斗争,这里显示着屈原最高贵的品格。当时的贵族们正如《墨子》里所说的:“亲戚则使之,无故富贵面目姣好则使之。”一批无能的贵族纨绔儿们苟且徇私地把持住政权。他们结成一个落后的集团,阻碍开明的进步的政治理想,这就是屈原所痛骂的“党人”。屈原虽出身于贵族,却主张“举贤授能”,起用真正能为国家社会办事的人,这些人当然就多半不会是那已经腐朽了的贵族们,而是平民之中的寒士。这民主的政治乃是时代进步的要求,却必然要触犯贵族阶级的利益,屈原骂他们是“众皆竞进以贪婪兮,凭不厌乎求索!”这矛盾在楚国最典型的前例就是吴起与贵族们的斗争。《韩非子》:“昔者吴起教楚悼王以楚国之俗曰:‘大臣太重,封君(贵族)太众,若此则上偏主而下虐民,此贫国弱兵之道也,不如使封君之子孙,三世而收爵禄,绝灭百吏之禄秩,损不急之枝官,以奉选练之士。’悼王行之期年而薨矣,吴起枝解于楚!”《史记·孙子吴起列传》:“于是南平百越,北并陈、蔡,却三晋,西伐秦,诸侯患楚之强,故楚之贵戚尽欲害吴起。及悼王死,宗室大臣作乱,而攻吴起。吴起走之王尸而伏之,击起之徒因射刺吴起,并中悼王。悼王既葬,太子立,乃使令尹尽诛射吴起而并中王尸者,坐射起而夷宗死者七十余家。”吴起之被杀,说明没落的贵族集团是从来不顾国家利益的。吴起把楚国带上富强的道路,贵族们反而“尽欲杀吴起”,他们甚至不顾射楚王尸就要夷宗灭族的律令,非要杀死吴起不可。是什么仇恨如此之深呢?那正是一个阶级矛盾中的仇恨。而屈原在吴起之后不过百年,屈原一再说:“虽体解吾犹未变兮,岂余心之可怨!”这“体解”也就是“枝解”。屈原却是宁可冒吴起“枝解”的危险,绝不向贵族集团妥协

的。这正是屈原伟大的斗争性，一个崇高的品格最具体的表现。

屈原对于祖国的热爱，贯穿在他所有的作品里。《离骚》说：“何所独无芳草兮，尔何怀乎故宇！”屈原是深深怀念自己的故宇的，《抽思》说：“望孟夏之短夜兮，何晦明之若岁！惟郢路之辽远兮，魂一夕而九逝！”《哀郢》说：“背夏浦而西思兮，哀故都之日远！”“鸟飞返故乡兮，狐死必首丘。”屈原对乡土的爱恋，正是热爱祖国具体的表现。至于从政治上说，《离骚》说：“惟夫党人之偷乐兮，路幽昧以险隘。岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩！”党人们苟且偷安，不顾国家前途的黯淡险恶，而屈原却是忘记了个人的安危，一心一意只在国家的成败上；屈原的一生正证明了他这个言行。他说：“曾不知夏之为丘兮，孰两东门之可芜！”他所关心的永远是祖国的前途，他引楚国郢都的东门曾经为吴国所破，警戒国人不可以再（两）让这样的事情发生在楚国。这就是屈原的爱国主义。

这伟大的爱国主义精神，到了汉代就形成为更进一步的国家观念。秦的统一，前后不过十多年。而摧毁了这昙花一现的统治的正是楚国人民的起义。所谓“楚虽三户，亡秦必楚”，就果然实现了，而代替了秦来巩固这个统一的又乃是承继了《楚辞》影响的汉代。我们直到今天还自称为汉族。这统一的国家观念与民族观念，与屈原的爱国主义精神正是分不开的。

屈原的作品《汉书·艺文志》说有赋二十五篇。王逸《楚辞章句》说他：“履患被谮忧悲愁思，独依诗人之义而作《离骚》，上以讽谏，下以自慰，遭时暗乱，不见省纳，不胜愤懣，遂复作《九歌》以下凡二十五篇。”《艺文志》没有篇目，《楚辞章句》里如《远游》、《卜居》、《渔父》都显非屈原之作；至于《九章》之名也是后起的，其中如《惜往日》说：“国富强而法立兮，属贞臣而日媿。秘密事之载心兮，虽过失犹弗治。”也都显非屈原的口吻与思想，真正屈原的作品大约只有《橘颂》、《离骚》、《天问》、《抽思》、《九歌》、《招魂》、

《哀郢》、《涉江》、《怀沙》等十七篇，《史记·屈原列传》说：“余读《离骚》、《天问》、《招魂》、《哀郢》，悲其志。”这次序应当是正确的。

《橘颂》是屈原少年时代最早的一篇作品，其中还看不出屈原此后作品中慷慨激昂的惊涛怒浪，但是虽然只是一股平静的清丽的泉水，也已显出了屈原坚定不移的品质，与爱乡土爱祖国的情，如说：“受命不迁生南国兮”，“行比伯夷置以为像兮！”这就是屈原一生思想的基础。据《列传》说，《离骚》是作于张仪到楚国之前的，那时候屈原并没有被流放，《离骚》本文也说：“何离心之可同兮，吾将远逝以自疏。”“自疏”自然绝不是“被放”，“吾将……”也说明屈原的远逝出行乃是主动的，所以《离骚》里又有“回朕车以复路兮，乃行迷之未远”的话。这篇作品是一个长篇大论的形式而归结于要求“美政”的斗争上，这是屈原现存的第二篇作品，也是最伟大的作品。屈原激昂的思想感情，丰富的想像，艺术的光辉，在这里乃成为历来人们景仰的典范。《天问》是离开了郢都经过鄢（今宜城一带）时的作品。鄢是楚昭王的故都，那里有许多旧日的宫殿，屈原徘徊在古迹下，看见许多有关神话与历史传说的壁画，于是用一个长篇的问话体写成一部远古的史诗。其中“泛神论”、“创世纪”与“初民部族间原始战争”的传说，构成了全部作品的中心内容与史诗独具的特色。由于中国文字是象形的，需要经历一个较长期的成熟过程，这远古的传说因此是由图画保存下来的。屈原“呵壁问天”想从历史上寻求兴亡答案的苦心，流露在字里行间，燃烧着炽烈的感情，这又是《史记》之所以“悲其志”了。从宜城再往前走就到了汉水的北岸，那里已靠近楚国的边境，屈原是否要像当时一般的游说之士离开楚国出走呢？这时相反的，屈原却更留恋起自己祖国的乡土来，这就是《抽思》的写作。他说：“望孟夏之短夜兮，何晦明之若岁！惟郢路之辽远兮，魂一夕而九逝！曾不知路之曲直兮，南指月与列星。愿径逝而未

得兮 魂识路之营营。”《离骚》、《天问》、《抽思》就是屈原这一次离开郢都出走中的三篇作品。就在屈原流浪于汉北一带的时候，楚国上了秦国的当，损兵折将吃了一次大亏，于是才又派屈原使于齐求救。屈原使齐成功，回国之后任三闾大夫，主管三姓贵族宗人之事。这时由于秦楚一场大战，楚国损失了好几万将士，其中自然有不少贵族宗人的武士，因此就在郢都之南楚国的名胜“梦”的地方举行了一个盛大的招魂典礼，这典礼怀王并亲自参加，而屈原就是主持这一个典礼的人，他因此又写下了那有名的《招魂》。《招魂》里所描写的多是宫廷的生活情况，贵族武士们的身份和形象，这正是这次典礼中的主要对象。然而屈原的心却是在所有为祖国而牺牲的战士们的身上，他于是又写了一篇《国殇》。这就是所谓《九歌》之中的一篇。它与《九歌》中其他祀神的乐章是全然不同的。《国殇》篇后并附有五句《礼魂》之词说：

成礼兮会鼓，传芭兮代舞。姱女倡兮容与，春兰兮秋菊，  
长无绝兮终古！

屈原爱国的热情，对于为祖国而英勇牺牲的战士们是抱着何等崇高的热情啊！至于《九歌》其他八篇则是楚国习俗中祀神的歌舞。屈原创了他新的诗体，写成为千古传诵的乐章。那八篇是《山鬼》（大约就是传说中的巫山神女）、《湘君》、《湘夫人》（湘水神）、《河伯》（黄河神）、《东君》（太阳神）、《云中君》（云神）、《少司命》（主生的神）、《大司命》（主死的神）、《东皇太一》（太一天神）。《招魂》与《九歌》正是屈原任三闾大夫时的作品，其中充满了丰富的想像，生活的热情，对乡土上一草一木的爱恋；如果在《离骚》等作品里屈原是在为理想而向黑暗作坚决的斗争；《招魂》、《九歌》就是在歌唱着人们所热爱所纪念的事物了。屈原最后的一组作品是《哀郢》、《涉江》、《怀沙》。《哀郢》是《史记列传》所说的“楚人既咎子兰以劝怀王入秦而不反也，屈原既嫉之，虽放流，……其存君兴国而欲反覆之，一篇之中三致意焉”的那篇，那

时屈原已被放逐在鄂渚的附近九年了。当时楚国情势是：怀王被囚在秦国，秦兵连年压境，危在旦夕，屈原因此不顾生命的危险，大骂那误国的贵族首脑令尹子兰，结果屈原便被决定放逐到更遥远荒僻的溁浦去。据《史记列传》所载，这就在顷襄王初立的时候，于是屈原不得不又涉长江与湘水向西南走去，《涉江》就是这次临行前的一篇作品。屈原知道这一次的放逐，就是变相的死刑，终身将永无返楚之日了。他表现得更坚决，毫不妥协地踏上了这个悲剧的旅程，这就是《涉江》一篇中高亢的感情。然而他却更没有在政治上为祖国斗争的机会了。这痛苦煎熬着他，使他同年四月在放逐的旅程中，又写了那篇《怀沙》。这就是他的绝笔之作，于是投入汨罗江中死去。他说：“定心广志，余何畏惧兮！”“知死不可让，愿勿爱兮！”《哀郢》、《涉江》、《怀沙》正是屈原被逐于江南时的三篇作品。如果说《离骚》是一个伟大悲剧的开始，这三篇就是悲剧的顶点了。相传屈原的死便是夏历的五月初五。他的死，唤起了楚国人民广大的同情，至今端午节的龙舟与粽子，据说都是因为纪念屈原而起的。

屈原生平最伟大的作品无疑的是《离骚》。《离骚》之所以伟大，首先由于其中所写的是一个强烈的斗争。屈原不但要与贵族政治集团斗争，而且要与自己思想里脆弱的一面斗争。他设为女媭对他的劝告，这劝告是娓娓动听的，劝他既然大家都不能理解自己，何苦这样一意孤行？既然世人都在看风使舵，何苦来自讨苦吃？又设为灵氛的占卜，劝他不如远走高飞，九州之大，哪里不需要人才，何必非困在楚国不可？女媭的劝告是一般的人情，灵氛的占卜是当时的诱惑。屈原要把自己思想感情考验得更坚定，就得通过与这些人情诱惑的斗争，而《离骚》通篇就都在这样斗争之中，结果屈原伟大的思想感情是胜利了。屈原的思想变得更坚定，感情变得更深厚，最后屈原既不为世俗所容乃漫游于天神之间，然而当朝日东升的时候，屈原又看见了楚的旧乡，连屈原的马

都不肯走了,于是出现了那最有名最形象的诗句:“仆夫悲余马怀兮,蜷局顾而不行。”这里的感情乃是无法比拟的。

《离骚》这充满了丰富斗争的主题,感动了无数的人们。这主题上所具有的丰富的想像与艺术的形象,无论“陈辞”、“求女”、“漫游”、“求卜”;无论女媭、宓妃、灵氛、仆夫,无一不活生生的出现在诗篇之中,展开了广阔的视野与天地。这就是积极浪漫主义的精神实质。先秦时代在文化上整个就是一个富于浪漫主义精神的启蒙时代;一方面是个性的尽情的解放,一方面是对权贵势力的豪迈的反抗,而这些就统一为屈原这样一个典型的民族诗人,集中为《离骚》这样一个典型的诗歌的表现。

《离骚》的传统,正是符合于这时代中新兴的“士”的阶层普遍的要求的。“三军可以夺帅,匹夫不可以夺志”,屈原顽强的反抗性就正说明了这个标准。这一个标准是“士”这个阶层所要求于自己的,也是这一个时代所要求于“士”的,这就是屈原所给予后人的典范。《离骚》的伟大就在于表现了这样一个典范的人物。这人物是有着是非曲直的理想,是有着富贵不能淫、威武不能屈的顽强品质的,是要求着选贤与能的民主政治的。这些要求都是符合于当时广大人民的愿望的,这就启发了后来“士”这一个阶层所要走的路,也就是进步知识分子们的道路。这要求原是战国时代普遍的解放的要求,《离骚》就是把这个突出地表现在诗歌之上,成为封建时代中一般进步的方向和力量。

《九歌》在诗歌中是比《离骚》更接近于单纯的民歌的。《离骚》还带着散文的影响,《九歌》则从散文中又洗炼到炉火纯青的诗句。从文艺性上说,《九歌》在诗歌史上是完成了从散文中建立起诗歌语言的典范的,这一个典范为此后五七言奠定了全新的基础。中国的诗歌从《诗经》以来就有民歌的优秀传统,而《九歌》所写的楚国祀神的乐章,也正是沿着民歌的传统发展的,这传统就是从日常的生活中启发出辽阔的情操。如果说《离骚》是诗

中的剧,那么《九歌》就正是剧中的诗。《九歌》的歌舞原是富有戏剧性的。如果说《离骚》相当于一个悲剧,那么《九歌》就相当于一个喜剧。人民是应该在生活里唱出自己所喜悦的一面的。《国风》里曾经给了我们这些,《九歌》里又以不同的方式给了我们。《九歌》是迎神赛会中的产物,如《湘君》、《湘夫人》,就是类似牛郎织女一类的民间传说,但这些并没有发展成为剧,却丰富了中国诗歌的传统,像“悲莫悲兮生别离,乐莫乐兮新相知!”我们只要一旦接触了这些诗句,就会在我们的记忆里生根,因为它乃是如此典型的语言。《九歌》里无处不具有丰富的形象,像对于日神的想像:

青云衣兮白霓裳,举长矢兮射天狼。操余弧兮反沦降,  
援北斗兮酌桂浆。撰余辔兮高驰翔,杳冥冥兮以东行。

我们能不爱这样一个人民心目中的形象吗?《九歌》的光芒正是这样地丰富了我们古代的诗坛。

《离骚》的影响对于民族形式说是全面的,它的影响此后遍及于一切诗文之中,而《九歌》对于诗坛说,则是比较更为直接的,此后进一步的发展就成为七言诗;而它的只要短短的几句就能够深入人心,正是中国诗歌“深入浅出”的优良特色,但是它已不像《国风》那样使用民歌中的回环复沓了,它也不曾在民歌中被普遍采用过。《九歌》正是把诗歌从《国风》又发展到更高更成熟的阶段。

屈原死后,楚国有许多人追随着屈原的写作,其中大部分是学习《离骚》的,像《思美人》、《悲回风》、《惜往日》等正是这一类的作品,也偶有学《招魂》的,像《大招》;也有更散文化的,像《卜居》、《渔父》。《大招》、《卜居》、《渔父》等并且就直接以屈原为写作的对象。如《大招》大约就是招屈原的,《卜居》、《渔父》则均设为屈原的对话。至于荀子受了《楚辞》的影响而写的《佷诗》、《成相》等,或是受《天问》体的影响把两句四言重叠起来,或是受《九

歌》体的影响,出现了“三三七”的形式,两者都已并不用“兮”字。不过其中大多为教条式的训诫之辞,是不十分成功的作品。

屈原之后,能独成一面而影响较大的就只有宋玉。《艺文志》说他有赋十六篇,但其中大多数是汉人的作品,为大家所公认无疑的,现存只有《九辩》一篇。然而就只这一篇已经使宋玉成为屈原之后楚国唯一突出的作家了。

宋玉是一个寒士,这一点很重要,因为屈原的影响就是要在寒士这一个阶层里起作用的。屈原戏剧性的一生是真实的,但是追随屈原的人往往并没有屈原同样的生活,却也要照屈原所写的写出,自然就成了空洞的模仿。《九辩》的特点在于一上来就以寒士的本色出现,这一个平凡的身份倒是此后最为普遍的。《九辩》当然也有模仿《离骚》之处,但是一上来的第一段却是《九辩》所特有的。后人之所以重视《九辩》也就是由于这富有创造性的一段:

悲哉秋之为气也,萧瑟兮草木摇落而变衰,憯慄兮若在  
远行,登山临水兮送将归。沅寥兮天高而气清,寂寥兮收潦  
而水清,憯悽增欷兮薄寒之中人,怆怳兮去故而就新。  
坎廪兮贫士失职而志不平!

屈原所启发的反抗的情调,悲剧的气氛,显示着诗坛此后正有一个阶段,要借着秋天的悲壮获取感情上的解放。

风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还!

这样,荆轲的《易水歌》就又以一个慷慨悲凉的英雄性格,为这个时代作了令人难忘的歌唱。

## 第六章 秦与两汉的文坛

### 秦与西汉文学

●秦的统一与宫廷的集权。●赋体的形成。●诗与赋分道扬镳。●宫廷文学独霸文坛。●楚歌以本色歌唱于宫廷之外。●民间乐府方兴未艾。

### 东汉文学

●专制宫廷阴暗没落。●人民生活痛苦的呼声。●民间乐府渐露锋芒。●《相和曲》,《清商曲》,《大曲》与《杂曲》。●游子的主题成为时代歌唱的中心。

### 历史与文学的分工

●伟大的司马迁。●历史巨著《史记》的出现。●《史记》对于后来小说的影响。●班固的《汉书》已与文坛关系渐远。●汉代的野史。●汉代的散文情况。

### 秦与西汉文学

秦用法家的办法统一了天下,初期割据的封建社会就进入了专制统一的封建社会。秦又统一了天下的文字,由大篆及蝌蚪文改进为小篆及隶书,统一了货币及度量衡制度,修筑了全国驰道,

达到了所谓“书同文、车同轨”的统一，又命全国富商一律迁居首都咸阳，以便于集中控制。这就是统一封建制度的开始。

由于这样一个制度，皇帝的权威是远远超过了以前的，一切大权便都集中于宫廷。同时秦的名田制度取消了封建领主，而代之以大地主。在这样的制度下，土地既可以买卖，本身就含有商品的性质，虽然也有“抑兼并”、“抑止末业”等法令加以控制，但终于是并不彻底的。何况商业的发达对于统一也是有利的因素。所以《汉书·地理志》说“秦地富人，商贾为利”，冶铁、造币、织绢、陶器等等大手工作坊和盐场及大商业资本也都掌握在官家和大地主手中，形成了对于一般人民的统治与剥削。秦的“严刑峻法”正是要加强这样一个统治。但是事实上，并没有继续多久，便激起了遍及全国的第一次农民大起义，秦王朝的统治也就因此而告终。至于在文化上则有所谓“焚书坑儒”。当时宰相李斯有《上秦始皇书》说：“臣请有文学诗书百家语者，蠲除去之，令到，满三十日弗去，黥为城旦，所不去者医药卜筮种树之书，若有欲学者，以吏为师。”始皇可其议，收去诗书百家之语，于是“敢有藏诗书百家语者，悉诣守尉杂烧之，有敢偶语诗书者弃市”。

这时文学当然没有人敢写了，所以秦代只有李斯自己为秦始皇歌功颂德的几块呆板的雅颂式的刻石，别无文学可言。到了汉代，约法三章，似乎比秦朝放松了些，但是汉惠帝时还有“挟书之禁”，对于“市井之子孙”也还是不准求仕。汉代实际上还是沿袭秦制的，不过鉴于秦代的失败，逐渐把严刑峻法换成了礼法，用文化统治的办法代替刑法的一部分，汉文帝所以一面废肉刑，一面举贤良方正，这就是礼教治国的开始。

从汉文帝到汉武帝，由于汉初人口锐减，实行鼓励垦荒减低赋税等政策，经济情况逐渐好转；再加上提倡儒术，设五经博士等，文化也热闹起来，这便是历史所说的承平之世。这时的代表文学便是所谓汉赋。

赋的来源,实由于荀子《礼》、《知》、《云》、《蚕》、《箴》等几篇赋。这几篇东西原是一些游戏文字。古代君王好隐语,齐威王就是有名好隐语的,而荀子那时恰好游学于齐,或者是受了当时的风气影响而写的,所以其中都是与王的对话,这就是宫廷文学的开始;文帝时枚乘又作《七发》,写一番与王子的对话,这些就都成为汉赋的先河。无论荀赋或《七发》,主要的特点就是一力铺张,也就是把战国时期说客们的谈风变为文学上的夸饰,这只要看赋里习用主客问难或问答的形式就可以明白。然而说客的时代已经过去,这时的内容就变为对于帝王统一事业的歌颂。这个在秦代李斯已开其端,也就成为汉赋的传统。赋所用的文学语言所以是直承雅颂的,赋之所以仍然以四言为基础,正与李斯刻石同其传统,这也就是宫廷文学的传统。

赋的名称最初还不专指汉赋而言。《史记》称屈原的《怀沙》篇为赋,则凡“不歌而诵”的也就是赋了。到了汉武帝之后,由于这一种铺张的宫廷之赋盛极一时,于是逐渐赋就成了汉赋的专称。这样原来或称为赋的《离骚》一体就被称之为《楚辞》。汉赋与《楚辞》如果从它与宫廷的关系上来看,乃是相反的东西;如果单从形式上说,汉初仿《离骚》的人极多,《离骚》散文化的一面,也就为出现于诗文之间的赋所凭藉。同时,《楚辞》的俚偶也成为汉赋模仿的对象,因为这些宫廷的作家们,既缺少丰富的内容,便要依靠文字上的富丽铺排,自然不免就形式地模仿屈原的辞句;而汉代屈原的追慕者,受了当时赋的风气的影响,也不免逐渐铺张起来,从东方朔的《七谏》到王逸的《九思》,这些乃都促成与汉赋的合流。铺张实质是语言上的浪费,它与诗化之要求精炼,从此便分道扬镳。诗赋的消长,在这里正是反映着诗化的曲折历程。在以赋盛行的汉代,四百年间,乃竟无诗人,这难道不值得我们为之深思吗?这诗赋的消长可以说是中国诗歌史上一个长期的现象。到了建安时代,终于出现了全新的转折,诗开始跃居于文坛

的主流,随着这一趋势,赋也开始走向诗化。此后又历经六朝四百年间的曲折发展,才终于完成了这一过程,于是出现了唐诗的高潮,写下了中国文学史上最光辉的篇章。然而这消长并不就此为止。唐诗高潮过去之后,赋化的趋势便又逐渐抬头,宋代诗歌因此也就更倾向于赋化。不仅诗是如此,甚至于词,当活跃一时的小令转向长调后,其中就已加入了四六骈文的成分。到了南宋后期,词的铺陈排比、尚于咏物,赋化的趋势就更为明显,诗赋的消长,终于形成了倒流的现象。词作为诗的余波,也就走向了尾声。这些乃又都是后话了。

汉赋的主要内容,是以夸耀宫廷的生活、供帝王的欣赏为主的。汉代的统一局面,形成雄伟壮观的帝国,这原是人民生产力发展的结果,然而帝王们却只看到宫廷的力量日见壮观起来,自然也就需要为壮观的宫廷服务的作家们,事实上这些作家们在帝王的眼里不过是弄臣而已。汉代最大的赋家司马相如也还是通过了汉武帝的狗监杨得意,才得意起来的。为了夸耀这版图之大,财富之盛,人力之雄厚,赋的内容所以以炫耀行猎、苑囿、京都、宫室为主,如司马相如的《子虚》、《上林》,扬雄的《甘泉》、《羽猎》,班固的《两都》等赋,正是这方面的代表作品。至于相传为宋玉的《高唐赋》、《神女赋》及《登徒子好色赋》等三篇,以写宫廷中的艳事与帝王的问答为乐,当也是这时期的产物。此外王褒又有《洞箫赋》等开咏物小赋的一体。赋于是环绕着宫廷豪奢的生活风行一时,成为汉代文坛的特色。

西汉初年比较大篇的乐章,有汉高祖唐山夫人十六章的《安世房中歌》,这也是宫廷文学的正宗,例如其第一章:

大孝备矣,休德昭清。高张四县,乐充宫廷。芬树羽林,  
云景杳冥。金支秀华,庶旒翠旌。

与李斯的刻石,自是同一类型的作品。到了汉武帝时又有十九章的《郊祀歌》。《房中歌》是祀祖先的,《郊祀歌》是祀天地的,《汉

书·李延年传》：“是时上方兴天地祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。”《汉书·礼乐志》说：“以李延年为协律都尉，多举司马相如等造为诗赋，略论律吕以合八音之调，作十九章之歌。”这十九章之歌，在形式上虽也采用了一部分《九歌》的形式，但是内容则全为宫廷的，西汉的文学就是宫廷文学独霸的时代。

在宫廷文学极盛的时期，同时也就是无数人才被压抑的时期，《二十二史劄记》说：“汉时贤良方正等人，大抵从布衣举者甚少”就是最具体的说明。汉武帝时是被称为人才极盛的王朝，但那时的人才是什么样呢？班固《公孙弘传赞》：“汉之得人，于兹为盛，……文章则司马迁、相如，滑稽则东方朔、枚皋。”司马迁的确是个人才，然而当时却是受了腐刑的罪人；司马相如确乎也算是文章能手，而司马相如在走他的同乡狗监杨得意的门路之前，也不得不与卓文君卖酒为生；至于东方朔、枚皋更是可怜，不折不扣地只能做皇帝跟前的丑角，这些丑角表面上虽是嘻皮笑脸，心中却藏着深沉的苦闷，例如东方朔的《答客难》：

东方朔先生喟然长息，仰而应之曰：是固非子所能备，彼一时也，此一时也，岂可同哉……今则不然，圣帝流德……贤与不肖何以异哉……尊之则为将，卑之则为虏，抗之则在青云之上，抑之则在深泉之下，用之则为虎，不用则为鼠……使苏秦、张仪与仆并生于今之世，曾不得掌故，安敢望侍郎乎？

“尊之则为将，卑之则为虏”，“用之则为虎，不用则为鼠”，而大多数的人才则是“抑之在深泉之下”的，这就是宫廷集权下时代真正的写照。

然而在宫廷之外这时并非全无歌唱的，它们数量虽少，却表现着充沛的力量，被不断地传诵，因此我们今天依然听见那最富于本色的歌唱，那就是《楚辞》精神真正的延续。如《垓下歌》：

力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝，骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！

这是项羽失败时所唱的歌，带着草莽粗野悲壮的力量。《大风歌》：

大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！

这是刘邦破黥布过沛时所作的歌，让小儿们在一起歌唱，简朴有力，表现着开朗苍茫的气概。《别歌》：

经万里兮度沙漠，为君将兮奋匈奴，路穷绝兮矢刃摧，士众灭兮名已隳，老母已死，虽欲报恩将安归！

这是李陵陷于胡虏，别苏武时所作的歌，这是何等有血有泪的真实文字。《悲愁歌》：

吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王，穹庐为室兮毡为墙，以肉为食兮酪为浆，居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮归故乡！

这是乌孙公主为祖国和亲嫁到异域去，一个孤伶女子的悲伤，与对于祖国的真挚的怀念。人们到了真正要说出自己的思想感情的时候，就需要“楚歌”的表现，这些都是流行在那虚伪铺张的宫廷之外的，也就促进了乐府，特别是民间乐府之采用新的诗歌形式，为五七言的发展打下了基础。

“乐府”是汉初就有的，《汉书·礼乐志》：“孝惠二年使乐府令夏侯宽……”，可是那不过是有个官员管理些乐人，其中主要的只在保存一些宗庙的乐章而已。之后这些雅颂一类的乐章既不能与民间的歌唱媲美，也就不能不出现了民间乐府诗歌；所以到了汉武帝时《汉书·礼乐志》就说：“乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉。”《汉书·艺文志》也说：

“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风”，其中共列各地民歌凡一百三十八篇，这就是民间乐府扩大收集的时候。这些民间的乐章当然并不合于礼教的思想，所以到了哀帝时曾经罢过乐府。《汉书》说：“是时（成帝）郑声尤甚，黄门名倡丙彊、景武之属，富显于世，贵戚五侯定陵富平外戚之家，淫侈过度，至与人主争女乐，哀帝自为定陶王时疾之，又性不好音，及即位下诏曰：‘郑卫之声兴则淫辟之化流……其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐在经，非郑、卫之乐者，条奏，别属他官。’”乐府官虽然罢去，但是民间乐府即已不胫而走。《汉书》又说：“百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民湛沔自若。”这乐府的裁撤说明民间文艺与礼教思想的矛盾，也同时说明有生命的民间乐府就是这样的永远在竞赛中压倒奄奄无生气的雅乐。

汉初乐府中已多见七言，如《薤露歌》：“薤上露，何易稀？露晞明朝更复落，人死一去何时归？”《蒿里曲》：“蒿里谁家地？聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促？人命不得少踟蹰！”说明《楚辞》诗化过程中涌现的三字节奏已经广泛为人们所采用，甚至司马相如所作郊祀歌中的《练时日》竟乃通篇三言，也正是在这里又随之出现了五言诗，它一方面吸取了三字节奏的优势，一方面在诗行的上半还保留了《诗经》传统的二字音节，形成为由四言体向七言体过渡的折衷的形式，到了东汉时期乃广泛流行起来。

汉乐府中有一部分是胡人传播进来的乐曲，《汉书·叙传》：

始皇之末，班壹避地于楼烦……当孝惠高后时以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹……

《乐府诗集》引刘琨《定军礼》：“鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣，鸣笳以和箫声，非八音也。”又有所谓《横吹》者，据说是张骞入西域时所得，有《摩诃兜勒》一曲，早已失传，事实上汉代胡乐就仅存《鼓吹》一种。

现存的《鼓吹》即所谓《短箫铙歌》十八曲（原为二十二曲，

《务成》、《玄云》、《黄爵》、《钓竿》四曲亡),歌辞大约都是汉人所作的,其中也有宫廷的也有平民的。平民作品中仍多有胡人粗犷强悍之气,如《战城南》是一篇反战诗:

战城南,死郭北,野死不葬乌可食。为我谓乌:“且为客豪!野死谅不葬,腐肉安能去子逃!”

水声激激,蒲苇冥冥,枭骑战斗死,弩马徘徊鸣。

《有所思》是一首恋歌:

有所思,乃在大海南。何用问遗君?双珠玳瑁簪,用玉绍缭之。闻君有他心,拉杂摧烧之。摧烧之,当风扬其灰。从今以往,勿复相思!相思与君绝!鸡鸣狗吠,兄嫂当知之。妃呼豨!秋风肃肃晨风颰,东方须臾高知之。

写恋人的由爱极而恨极,真是力透纸背。这说明当时宫廷之外的诗坛还是生气勃勃的。

这时民间文学的特色,已经更多地发展到城市的街头巷陌。沈约《宋书·乐志》:“凡乐章古辞今之存者,并汉世街陌谣讴。《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属是也。”可惜这些民间乐章中,今天能证明其为西汉之作的已经很少了。

## 东 汉 文 学

东汉是专制宫廷阴暗没落的开始;自从秦、汉形成了集权政治,贵戚宦官就逐渐形成了特殊势力,这样一种与广大人民利益对立的孤立的宫廷集团的基础,自然是不可能稳固的。西汉以来所以屡次提出“盐铁事业归民营”、“买占田地均不得过三十顷”等类缓和矛盾的办法,也都因宫廷集团的反对,而不能实行。于是最后就出现了王莽变法的主张。王莽变法主要的精神就是回到初期封建社会去,即所谓井田的庄园制度。这样的变法当然是开

倒车 然而这也就同时说明了专制宫廷下的封建社会制度已开始发生了严重的问题。

王莽在位不过十四年就掀起了赤眉、绿林的农民起义。在大乱之后，汉光武又恢复了统治，就是历史上所称的东汉。吸取以前的教训，一方面力求获得暂时的安定，一方面对于出身于中下层的寒士们开始采取些缓和的政策，除贤良方正等外又多了所谓乡举里选、公府征辟等。然而这缓和也只是表面的，这批寒士们仍然并没有多少参与政治的机会。当时一批一批人选举了出来，就都安顿在太学里，最后聚集到三万多人。这些太学生就成了社会上与宫廷政权对垒的力量，终于爆发为历史上有名的党锢之祸。

事实上，东汉在大乱之后只安定了几十年，之后便时常发生起义和骚乱，而宫廷为了要钱，甚至出卖官爵，大地主大商人当然无一而非官爵，外戚内侍都成了巨富。这样一个腐败的政权，人民的痛苦可想而知。这时宫廷文学的活动，随着宫廷威望的低落，而失去了独霸的力量，人民的痛苦乃汇为巨大的声音，在文学中传播起来。《东门行》：

出东门，不顾归；来入门，怅欲悲。盎中无斗米储，还视桁上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼：“他家但愿富贵，贱妾与君共铺糜。上用沧浪天故，下当用此黄口儿。今非！”“咄！行！吾去为迟！白发时下难久居。”

这就是当时人民的声音，其中充分反映了生活中的悲苦。例如：“枯鱼过河泣，何时悔复及？作书与鲂鮄，相教慎出入！”“公无渡河，公竟渡河，堕河而死，当奈公何！”这些歌就都保存了当时的乐府里，分为《相和曲》、《清商曲》、《大曲》、《杂曲》等。

《相和曲》是一种可以和唱的短歌。现在所知道的《相和曲》只有《薤露》、《蒿里》、《平陵东》、《乌生》、《江南》、《鸡鸣》、《乐光》等七曲，又有所谓《相和六引》者，则仅存《箜篌引》一曲，《礼乐志》：“至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百

二十人为员。”则“相和”是很多人可以和着唱的,如《对楚王问》说:“客有歌于郢中者,其始曰《下里巴人》,国中属而和者数千人;其为《阳阿》、《薤露》,国中属而和者数百人……。”《下里》或以为就是《蒿里》,则《薤露》、《蒿里》都是可以很多人属而和的;又应劭《风俗通》说:“楚歌者《鸡鸣歌》也。”项羽在垓下所听见的四面楚歌,当然是很多人属而和的,那就是《相和曲》中的《鸡鸣》。至于《江南》一首尤其最可以说明《相和曲》的情况:

江南可采莲,莲叶何田田。鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东,  
鱼戏莲叶西,鱼戏莲叶南,鱼戏莲叶北。

这前面三句是歌者独唱的,这后四句就是属而和的了。至于《清商曲》似乎只可以独唱,因此篇幅也往往比较长。古诗里描写“清商随风发,中曲正徘徊”,都是独唱的局面。在音乐上,《相和曲》大约是江南的楚声,而《清商曲》则是中原音乐进一步的发展。《唐书·音乐志》说:“《平调》、《清调》、《瑟调》,皆周房中曲之遗声也。汉世谓之三调。”所用乐器以琴瑟之类的弦乐为主,在音乐上是胜过《相和曲》的。所谓:“秦筝何慷慨,齐瑟和且柔”是也。三调的势力越来越大,楚声也就接受了这个发展,于是三调之外又有楚调、侧调,侧调是生于楚调的,分占了音乐上的“宫”、“商”、“角”、“徵”、“羽”五部,平调以“宫”为主,清调以“商”为主,瑟调以“角”为主,楚调侧调则以“徵”、“羽”为主,或者由于清商调最好听吧,一般就都概括的称之为《清商乐》。

除此之外,有杂以歌舞的《大曲》,有并不入乐的《杂曲》,其中并有不少较长篇幅的叙事诗。《杂曲》中更有不少是文人的作品,说明诗歌正是广泛的在民间文学的源泉上又获得了解放的力量。

这时诗歌中游子的主题,成为一切表现的中心,反映了城市不能容纳从农村进来的大量人口的情况。而人口逐渐从农村里向都市发展,却是社会发展必然的道路。城市已经成为无数失业者聚集的中心,人们不得不从温暖的家里跑出来,过着流浪的生

活。这里有知识分子,也有中小商人。如《孤儿行》:

父母已去,兄嫂令我行贾。南到九江,东到齐与鲁。腊月来归,不敢自言苦。头多虮虱,面目多尘。大兄言办饭,大嫂言视马。……

当时这些流浪者的歌唱,如《悲歌》:

悲歌可以当泣,远望可以当归。思念故乡,郁郁累累。欲归家无人,欲渡河无船。心中不能言,肠中车轮转。

又如《古歌》:

秋风萧萧愁杀人!出亦愁,入亦愁,座中何人,谁不怀忧?令我白头。胡地多飚风,树木何修修。离家日趋远,衣带日趋缓。心思不能言,肠中车轮转!

更细致的如《艳歌行》之写他乡作客而引起男主人对女主人的猜疑;《陇西行》之写游子离家不放心妻子的独当门户;《十五从军征》之写由于兵役而离乡背井无家可归的情形等,通过了游子这一个主题,诗歌又开始了一个属于广大人民歌唱的新阶段。

## 历史与文学的分工

汉代的散文,在礼教的统治下,像先秦诸子那样的畅所欲言是不可再得了,散文的高潮因此暂时就成为过去。然而先秦时代的历史散文还只是一个开端,先秦诸子的寓言又启发了故事的道路。这样传记式的散文到了汉代还保留着发展的势头,例如我们现在所见到的《燕丹子》,其成书的年代虽尚难断定,而荆轲这类故事的写出,无疑是受欢迎的。符合于这样要求的一本巨作,就是司马迁的《史记》。

《史记》是“二十四史”的第一部,从《史记》起才为今后中国的历史体裁真正树立了规格,而《史记》更伟大的地方,则在于司

马迁是带着深厚的感情来写这一部名作的，特别是那些传记性的文字，这些带着感情的传记，无疑的正是文学中的优秀作品。司马迁是有着强烈的正义感与反抗精神的，在那宫廷集权的时代里，他正像屈原一样变成了一个罪人。他的一腔的不平，顽强的斗争的性格，在受了腐刑之后，就只有借着写历史把它表现出来。自然，传记文学乃是最能够发挥这个作用的。司马迁因此不是客观地写历史，而是把自己的思想感情交织到历史里去。当他写那些“布衣之侠”的时候，正是带着广大人民的感情，这就是《史记》为什么如此伟大的缘故。从战国到秦、汉这一个阶段有多少可歌可泣的事情，若不是司马迁有谁记下来呢？楚国亡了，楚国人民遍传着这样的誓言：

楚虽三户，亡秦必楚！

李广死了，

百姓闻之，知与不知，无老壮，皆为垂涕！

这些人民的思想感情，也只有《史记》写了下来。至于屈原、荆轲、项羽这些人物，在《史记》的笔下，都生龙活虎的出现，留给后人以永不能磨灭的形象。而《滑稽列传》里的那些不为人所注意的渺小人物，也只有《史记》才怀着同情把他们写了下来。《左传》的人物描写，到了《史记》的传记中就又更进一步地获得了发展。像垓下之围的一段：

项王泣数行下，左右皆泣，莫能仰视。于是项王乃上马骑，麾下壮士骑从者八百余人，直夜溃围南出，驰走。平明，汉军乃觉之，令骑将灌婴以五千骑追之。项王渡淮，骑能属者百余人耳。项王至阴陵，迷失道，问一田父。田父给曰：“左”。左，乃陷大泽中。以故汉追及之。项王乃复引兵而东，至东城，乃有二十八骑。汉骑追者数千人。项王自度不得脱，谓其骑曰：“吾起兵至今八岁矣，身七十余战，所当者

破,所击者服,未尝败北,遂霸有天下;然今卒困于此。此天之亡我,非战之罪也。今日固决死,愿为诸君快战,必三胜之,为诸君溃围,斩将、刈旗,令诸君知天亡我,非战之罪也。”乃分其骑以为四队,四向。汉军围之数重。项王谓其骑曰:“吾为公取彼一将。”令四面骑驰下,期山东为三处。于是项王大呼驰下,汉军皆披靡,遂斩汉一将。是时,赤泉侯为骑将,追项王;项王瞋目而叱之,赤泉侯人马俱惊,辟易数里。与其骑会为三处。汉军不知项王所在,乃分军为三,复围之。项王乃驰,复斩汉一都尉,杀数十百人。复聚其骑,亡其两骑耳。乃谓其骑曰:“何如?”骑皆伏曰:“如大王言。”

写项羽的神情直如活画了。

《史记》优秀的传记文学,一方面丰富了中国文学中的故事传统,一方面也形成后来笔记小说的章法结构。像《游侠列传》、《滑稽列传》都是一些短篇汇集而成的。这就是后来笔记小说体裁的由来。至于像鸿门之宴、垓下之围那样壮阔的场面则要等到《三国》、《水浒》等章回小说正式出现后才能承继那个传统。章回小说的体裁原是从讲史中发展出来的。中国民间讲史之所以盛行,又不能不溯源于《史记》的为其先河了。

《史记》之后直接学习《史记》的有东汉班固的《汉书》。《汉书》从历史叙述上说,自是更完备的史书,从文学上说则缺少《史记》的思想感情与明快的形象。班固自身又是一个赋家,所以文字上也不免于汉人的骈俪排偶,与《史记》之直承先秦诸子个性解放的散文传统不同。加以汉代人物除《史记》已写过的汉初一段外,从司马迁到班固将近二百年间,在礼教的沉闷气氛下,可写的也就不多,当然《汉书》也仍然是《史记》之后的一部巨作,但它的价值已渐只限于历史,而不复同时是一个优秀的文学作品了。

《史记》传记文学的支流,到了西汉末年有刘向的《列女传》、《说苑》、《新序》,东汉有赵晔的《吴越春秋》,袁康的《越绝书》等。

这些就更近于野史及小说家言,但是小说的真正发达,还要等待此后市民文学的起来。

汉代是宫廷文学独霸的时期,也就是文化上保守粉饰的时期,文学一般的是远离开语言的,《汉书·儒林传》:

诏书律令下者,明天人分际,通古今之谊;文章尔雅,训辞深厚,恩施甚美。小吏浅闻,不能究宣,……

这些诏书之类原是为了应用的文字,却连小吏都“不能究宣”,更不用说一般人民了。当时的文字所以大体多是典雅的四言,思想既只能是礼教的思想,文字上又只能是典雅的文字,散文所以便为浮华空洞的骈偶文所替代,到了东汉王充才在思想上反对这种虚伪装饰的文字,《论衡·自纪篇》:“夫养实者不育华,调行者不饰辞!”这空谷足音,发生在东汉后期,似乎就说明一个新的潮流的将要到来。

## 第七章 建安时代

### 社会动荡与建安文学

- 礼教思想的动摇。●智者的复活与个性的解放。●《典论·论文》所突出的“不托飞驰之势”。●中国文学史上的“文艺复兴”。●五言诗大量的写出。●诗歌跃居于文坛的主流。●“十九首”、《孔雀东南飞》等。
- 作家的涌现。●浪漫主义的抒情风格建安的“风力”。

### 曹 操 曹 丕

- 曹氏父子与建安七子。●曹操的乐府诗。●“四言”的一时活跃。
- 《短歌行》的杰出表现。●曹丕多方面的诗作及所受于骚体的影响。
- 他的《燕歌行》。

### 曹 植

- 曹植以大力写作五言诗。●他的乐府诗中有名的篇章。●建安时代的写照。●少年人的典型。●他的乐府以外的名篇。●被压抑的感情与要求解放的情操。●生动的形象与明朗的风格。●前人对于曹植的评价。
- 他的《洛神赋》。

### 其他代表作家

- 王粲的《七哀诗》。●他的《登楼赋》。●刘桢的《赠从弟三首》。●陈

琳的《饮马长城窟行》。●蔡琰的《悲愤诗》。

## 社会动荡与建安文学

东汉以来,社会在不断的动荡中,从东汉的民间乐府里我们完全可以感受到当时人民生活的痛苦。到了东汉末年,就更激起了黄巾起义。这一支农民军摧毁了汉代四百年的统治,一向作为宫廷护法的礼教,因此也就同时失去了往日神圣的意义。这思想上的动荡,就是社会动荡的更深刻的表现。儒家的思想既失去了它定于一尊的地位,道教、佛教于是相继大盛。道教的前身原是秦汉的方术,带着养气炼丹、百日飞升的梦想,古诗所谓“服食求神仙,多为药所误”,正是普遍的事情。这虽是宫廷的产物,在礼教独盛时还不免被视为左道旁门,等到礼教失势,就代替了礼教而起。魏晋上层社会人士无不服食丹药,而且手执麈尾,十足道士的气味。道教崇尚黄、老,其源出于道家。道家的第一阶段是“小国寡民”、“鸡犬之声相闻”的老子思想。孔子当时所遇见的无数力耕的隐者,以及晨门者,楚狂接舆等正是这一类人物。之后楚有许行又倡力耕之说,都是以小国寡民的思想为基础的。这近于原始共产主义的平等思想,与农民思想有极易相通之处。之后道家思想发展为庄子,以寓言说明思想,便多少带来了神仙的意味。如说:“藐姑射之山,有神人居焉;肌肤若冰雪,绰约若处子,不食五谷,吸风饮露,乘云气,御飞龙,而游乎四海之外;其神凝,使物不疵疠而年谷熟。”这到了秦汉之际,就由寓言发展为真正的求神仙求长生的方士和道教。这带有迷信色彩的道教,到了民间就与最初小国寡民的道家思想合而为一,成为太平道、五斗米道等教门。广大人民要求着“安其居,乐其俗”而不可得,这平等主义的思想就形成了反抗的力量,于是一呼百应,张角、张鲁等先后率领农民起义,推翻了东汉王朝的统治,也就同时动摇了礼教

的统治。

佛教从东汉明帝时输入中国,随着宫廷的黑暗与动摇,礼教的空洞虚伪,人民生活的痛苦,就更为盛行起来。到了桓帝时宫中已立黄老、浮屠之祠,汉末魏初,便成了社会上风行的教门。《吴志·刘繇传》说:“每浴佛,多设酒饭,布席于路,经数十里,民人来观及就食且万人。”这样发展到南北朝而臻于极盛。唐杜牧有《江南春》说:

千里莺啼绿映红,水村山郭酒旗风,南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中。

而北朝如敦煌、云岗、龙门等处佛像的大规模雕刻,也都说明佛教的势力之大。佛教不讲五伦,而且还要出家。儒家说:“无后为大”,佛教就偏要反对这一条。佛教的势力之大就正说明了礼教思想的软弱无力。

表现在一般知识分子之间,这时就不再是礼教俘虏下的孝廉与贤良方正,也不再重视那些五经博士所保存的先师遗训,而是要凭自己清醒的智慧对具体的问题提出意见。曹操有《求贤令》说:“若必廉士而后可用,则齐桓其何以霸世!今天下得无有被褐怀玉而钓于渭滨者乎?又得无有盗嫂受金而未遇无知者乎?二三子其佐我明扬仄陋,唯才是举。”又有《求逸才令》说:“昔伊挚、傅说出于贱人,管仲、桓公贼也,皆用之以兴。……今天下得无有至德之人放在民间,……或堪为将守,负汗辱之名,见笑之行,或不仁不孝而有治国用兵之术,其各举所知,勿有所遗。”这一个大变动的时代,颇有点像战国时代的卷土重来。东方朔所说的:“得士者强,失士者亡”的情形,又再一次的出现,这就是智者时代的复活。

随着智者的复活冲破了沉闷的束缚,就变为重视个性的解放时代,一个富于浪漫主义情操的时代。《陈思王传》说曹植:“性简易,不治威仪,舆马服饰,不尚华丽,每进见难问,应声而对。”换句

话说 就是有能力而不重外表形式 ,没有架子而有真的性情 这就是当时所推崇的人物。建安以来所以最重人物的风度 ,这风度的要求 ,也就是要求一个富有操守、富有斗争性的品格。《文士传》:

衡不知先所出 ,逸才颀举 ,少与孔融作尔汝之交。……  
融数与武帝笈 ,称其才 ,帝倾心欲见 ,衡称疾不肯往 ,而数有言论。帝甚忿之 ,以其才名不杀 ,图欲辱之 ,乃令录为鼓吏 ,后至八月朝会 ,大阅试鼓节 ,作三重阁 ,列坐宾各 ,以帛绢制衣 ,作一岑牟 ,一单绞 ,及小晖 ,鼓吏度者皆当脱其故衣 ,着此新衣。次传衡 ,衡击鼓为渔阳掺挝 ,蹋地来前 ,躡脚足 ,容态不常 ,鼓声甚悲 ,音节殊妙 ,坐客莫不慷慨 ,知必衡也。既度 ,不肯易衣 ,吏呵之曰 :鼓吏何独不易服 ?衡便止 ,当武帝前 ,先脱晖 ,次脱余衣 ,裸身而立 ,徐徐乃着岑牟 ,次着单绞 ,后乃着晖 ,毕 ,复击鼓 ,掺挝而去 ,颜色无作。武帝笑谓四座曰 :本欲辱衡 ,衡反辱孤。至今有渔阳掺挝 ,自衡造也。

祢衡这出身寒微而又倔强的性格 ,使得不可一世的曹操也不得不笑顾四座 ,聊以解嘲 ;《世说新语》说 :“魏武惭而赦之。”这富贵不能淫 ,威武不能屈 ,不惊慌于变故 ,不拘泥于成规的风度 ,正是这智者时代主观的操守战胜客观困难的气概 ,就自然带来了个性的解放。在祢衡之后 ,嵇康临刑时 ,顾影弹琴 ,神色自若 ,乃都是这时代的典型。而时人称赞嵇康平日的风度是 :“风姿特秀” ;“萧萧肃肃 ,爽朗轻举”。或说 :“肃肃如松下风 ,高而徐引。”又说 :“嵇叔夜之为人也 ,岩岩若孤松之独立 ;其醉也 ,傀俄若玉山之将崩。”嵇康的风度也就是嵇康的个性 ,这就正是当时社会上所赞许的表现。

既然要求个性的解放 ,自然就形成重视作品中的个性与风格的批评观念 ,这就具体表现在曹丕的《典论·论文》里 ,他主张“文以气为主” ,说 :

文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。

这就是把个性从过去辞藻的堆砌与模仿中解放出来，要求作品有风格，有本色。在这篇著作里他更具体地说：“应场和而不壮，刘桢壮而不密”，“徐幹时有齐气”。《与吴质书》又说：“公幹有逸气，但未遒耳。”这些就使得过去虚伪空洞千篇一律的作品失去了文学上的地位。这个性的崇尚，乃是个人要求突破两汉礼教的枷锁，要求有独立的人格与发展的典型的反映，因此《典论·论文》又说：

盖文章，经国之大业，不朽之盛事。……是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。

“良史之辞”、“飞驰之势”正是统治阶级所能掌握的，可是作家们就偏不依靠这些，而且还要依靠自己的作品与之抗衡。这社会地位的争取，就形成文学的一种斗争力量。这正是承继了先秦时代浪漫主义的优良传统，乃使得建安巍然的成为一个“文艺复兴”的时代。

由于这“文艺复兴”的时代，个人从礼教的束缚中解放出来，有才能而被压抑的寒士阶层开始抬头，这对于社会各方面都是一种发展的力量，也就为文坛带来了五言诗的出现。这正是一个解放与发展表现在文学语言上的成果。原来五言的诗句，在《国风》里就曾经有过，《召南·行露》：

谁谓雀无角，何以穿我屋！谁谓女无家，何以速我狱？  
虽速我狱，室家不足。

不过这只是偶然杂在四言之中罢了。五言诗的正式出现，首先由于“三字节奏”的自觉使用，同时它又成为从四言发展向七言的中

间形式。然而在屈原发现了“三字节奏”之后,宫廷文学又以四言的“二字节奏”压倒一切,因此不但七言诗难以出现,五言诗也不可多得。西汉初年只有李延年《李夫人歌》一首:

北方有佳人,绝世而独立。一顾倾人城,再顾倾人国。  
(宁不知)倾城与倾国,佳人难再得。

勉强算是五言,所以《文心雕龙》说:“朝章国采,亦云周备,而辞人遗翰,莫见五言。”稍迟到汉成帝时有歌谣:

邪径败良田,谗口乱善人。桂树华不实,黄爵巢其颠。  
故为人所羨,今为人所怜。

又有《城中谣》:

城中好高髻,四方高一尺;城中好广眉,四方且半额;城  
中好大袖,四方全匹帛。

五言的形式才更完全的出現。之后到了东汉,宫廷的基础已经动摇,宫廷文学也已逐渐由平民的乐府诗所代替,“三字节奏”自然也就要正式代替了四言的“二字节奏”。楚辞“三字节奏”的突破性原是要直接产生七言诗的,如“战城南,死郭北,野死不葬乌可食。”也就是“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还。”“大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡。”省掉了“兮”字的一种形式,至于《上之回》:

上之回,所中益。夏将至,行将北。以承甘泉寒暑德。  
游石关,望诸国。月支臣,匈奴服。令从百官疾驱驰,千秋万  
岁乐无极。

则通篇便都是由三三七构成的。这三三七便是七言诗早期的形式,并且伴随着七言诗的成熟一直被使用着。

但是要从四言诗直接飞跃到七言诗,诗行一下子就长出近一倍来,难免不容易习惯。五言诗则比四言只长出一个字来,既在

上半行继承了二字音节,又在下半行展开了三字节奏,既有突破,又不离传统太远,这是便于接受的。诗行的变长原是为了接近于生活语言的。《诗品·总论》所以说:“夫四言,文约意广,取效《风》《骚》,便可多得;每苦文繁而意少,故世罕习焉。五言居文词之要,是众作之有滋味者也,故云会于流俗。岂不以指事造形,穷情写物,最为详切者邪!”这“会于流俗”岂不正是更能容纳日常生活语言的又一解释吗?正是这样五言诗乃在较为通俗的乐府中首先出现,最初可能还多有杂言,经过采风的整理加工而进一步整齐成熟,也就逐渐形成为普遍的格律。这时文人方面所写的五言诗较早的有班固的《咏史诗》,张衡的《同声歌》;至于繁钦、蔡邕、秦嘉、徐淑等人的作品都已到了汉末建安时期。这百余年间就是五言诗由偶然的出现而渐为人们所注意的阶段。

东汉五言诗主要的篇章,仍是一些无名氏的古诗(包括误为苏武、李陵的作品在内),《诗品》说:“《去者日以疏》四十五首,虽多哀怨,颇为总杂。旧疑是建安中曹(植)、王(粲)所制。”这些作品大约去建安时期总是不太远的。

古诗以“十九首”享名最盛,其中具有丰富的民间文学情调。例如:

迢迢牵牛星,皎皎河汉女。纤纤擢素手,札札弄机杼。  
终日不成章,泣涕零如雨。河汉清且浅,相去复几许?盈盈一水间,脉脉不得语。

如此天真而富于传说性的写出,真所谓“惊心动魄,一字千金”了。再如:

青青河畔草,郁郁园中柳。盈盈楼上女,皎皎当窗牖,娥娥红粉妆,纤纤出素手。昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守。

这样坦率质朴的写出,也正是民间文学的传统。至于一连用了那

么多的叠字,更是文人作品中所少见的。十九首的内容,与东汉以来的乐府,都是以游子为中心主题的,而且有很多的乐府诗事实上也已是通首五言了。它们写成的时期大约正应是相去不远的。

十九首的内容是现实的,也是浪漫的;现实的就是游子、思妇的主题,就是人生的爱恋与生活中的不平;浪漫的就是由于不满于现状而产生的自由追求与要求解放的情操。十九首里尽管也“颇多哀怨”,但是充满了生活的热力,例如说:“生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游!”又如说:“四时更变化,岁暮一何速?《晨风》怀苦心,《蟋蟀》伤局促。荡涤放情志,何为自结束!燕赵多佳人,美者颜如玉。……”这些浪漫气质的想像,正是从肯定生活来的。再如说:“河汉清且浅,相去复几许?盈盈一水间,脉脉不得语。”人生的被压抑,被限制,借着对于牵牛织女星的想像,形象地表现出来,这里一股深厚的热力,正是从现实生活的愿望中凝成的。这些美丽活泼生动的诗篇,就复活了久已沉寂的诗坛,开始了一个“文艺复兴”的时代。

这时又有长篇五言的叙事诗出现,如《羽林郎》、《陌上桑》(《艳歌罗敷行》)、《孔雀东南飞》等,都是在民间流传的故事。《羽林郎》写金吾子“依倚将军势,调笑酒家胡”,但终为胡姬所拒绝;《陌上桑》写使君看上了秦罗敷,也终为罗敷所拒绝,这种拒绝正是人民心中的愿望。当那些富豪依势欺人随心所欲的时候,却不得不在一个勇敢的女子面前碰钉子,这正是人人所同心称快的,这样的叙事诗乃因其富有反抗性、斗争性与戏剧的场面,而一直流传下来。而其中篇幅最长、故事最曲折完整,且为一典型的悲剧故事的,就是《孔雀东南飞》。这篇诗是中国古诗中第一首长诗,所叙是建安中焦仲卿与兰芝为了反抗礼教社会而情死的故事。建安正是礼教的统治摇摇欲坠的时候,《孔雀东南飞》在这时候出现,正是反礼教的时代呼声,因此,乃歌唱为长篇巨制,它的

影响在整个封建时代中都是存在的。

五言诗光荣地掀起了一个时代的巨浪,这一个解放,为文学语言的通俗化提供了当时最有力的形式,使得一个新的诗歌时代,在《诗经》与《楚辞》之后,又举起鲜明的火炬,而这些都是建安时代的事情,所以《诗品》说十九首一类的无名氏作品“旧疑是建安中曹、王所制”。这是一个五言诗飞跃涌现的时期,像《孔雀东南飞》,以及相传为蔡琰的《悲愤诗》等,那么长篇巨制的出现,才不是偶然的。五言诗的出现,一方面说明着文学语言继承了先秦的解放道路向前推进,这个我们只要看建安以来有名的散文如诸葛亮的《出师表》,嵇康的《与山巨源绝交书》等的直率流畅,就可以见出文学语言的时代趋向。另一方面就是诗歌传统的复活,这在两汉是久已成为空谷足音了,却从此一发而不可遏。而在五言诗飞跃的出现中,同时解放了一向比较保守的四言,一时产生了大量的四言诗;也偶然复活了骚体诗,启发了更为成熟的七言诗;改变了为宫廷铺张歌颂的汉赋、为个人抒情的骚赋,而出现了“四六”的体裁。这些文学语言形式上的后浪推前浪,正是环绕着诗歌跃居于文坛的主流这一中心而呈现的,便都蔚为五言诗大量涌现中的壮观。

建安时代的文艺复兴,非特恢复了古代的诗坛,而且唤起了无数的诗人。他们歌唱出这时代的脉搏,“不假良史之辞,不托飞驰之势”,而是就以作家的身份出现,这样作家当然就多了起来。屈原曾经为诗坛带来了诗人,但是直到这时候才得到了真正的发展。对于这些诗人,时代要求他们能解放自己的思想感情,歌唱出爽朗有力的诗篇,自然也就必须要求他们要有骨气,这“骨气”的形象的写出,就是建安时代历来被赞美的“风力”,也就是中国诗歌中浪漫主义的光辉传统。两汉时代,人们是在礼教之下,虚伪地生活着,因此不能说明在追求什么。建安时代,旧的秩序是打破了,新的思想情感正在寻求,那坦率而解放的个性,这浪漫主

义的抒情风格就形成为建安风力的基础,而且这一个追求,是在悲苦之中带着反抗的意味出现的。它不是在悲苦之中屈服变得脆弱,而是在悲苦中锻炼得更坚强;它不是低徊缠绵,而是爽朗有力;它是高原上的风,而不是屋檐下的雨。所谓“高台多悲风”,这就是建安的风力或风骨的典型语言。它明朗朴质近于《国风》,奔放不平近于《楚辞》。古代诗歌主要的两股渊泉,到此便统一为一个巨流。

## 曹 操 曹 丕

建安时代,作家蔚起。他们的总的趋向就是诗歌传统的复活,诗的高潮的再来。但这并不等于说作家们就都已是诗人,而只是说诗的发展逐渐要转化为创作中最主要的地位,而其他作品便都要环绕在诗歌的周围,成为诗歌发展中的伴奏。这情形特别在一开始的时候,例如在建安七子之中,就并不都是诗人。建安七子是孔融、陈琳、王粲、徐幹、阮瑀、应玚、刘桢。他们都写诗,而且也都有五言诗,可是他们的专长却不一定都在诗上,例如孔融、陈琳、阮瑀都是长于章表书记的。如孔融的《荐祢衡表》、《论盛孝章书》,陈琳的《为袁绍檄豫州》、《为曹洪与魏文帝书》,阮瑀的《为曹公作书与孙权》、《为曹公与韩遂书》,正是当时赢得盛誉的。至于以诗见长的其中只有王粲和刘桢,可是就王粲而论,《典论·论文》里也只盛称他的赋:“王粲长于辞赋,徐幹时有齐气,然粲之匹也。如粲之《初征》、《登楼》、《槐赋》、《征思》,幹之《玄猿》、《漏卮》、《圆扇》、《橘赋》,虽张、蔡不过也。”可见在建安之际,诗歌虽然已经取得了文坛上的一定地位,却还没能就赢得文坛主导上的地位,但是诗的主导地位又正是通过了建安时代才建立起来的,而其间的中心人物就是曹氏父子。

曹操、曹丕、曹植,在诗文上原都是天才,在政治上又都是主

脑的人物,因此,一时文士都环绕在他们的周围,特别是曹操,对于延揽人才不遗余力,建安七子都是以曹操为中心而聚拢来的。当时三分天下,在这方面吴、蜀就远远落在曹魏的后面。曹氏父子都酷好乐府,他们尽管在别的作品上也是能手,但是他们真正的思想感情,却是要借乐府来表达的,这就是诗歌主流的前奏曲。

曹操的诗几乎都是乐府,这说明建安时期还是在从乐府诗转向诗人的诗的开端,而曹操就是最初以大力来推动的一个人。乐府诗的发展可以分为几个过程:最初是民间的歌谣被之管弦,歌辞是来自民间的,或略加润色提高的,例如《江南可采莲》、《东门行》、《孤儿行》之类。其次是诗人借《乐府》的语言,来抒写自己的思想感情,像《君子行》说:“君子防未然,不处嫌疑间。瓜田不纳履,李下不正冠……周公下白屋,吐哺不及餐。一沐三握发,后世称圣贤。”虽是乐府的语言,却是知识分子的思想感情。像《长歌行》说:“百川东到海,何时复西归!少壮不努力,老大徒伤悲!”后人并疑为曹氏兄弟所作。然而这些作品虽然是诗人之作,诗人们却并不十分在意,不过是供乐工们唱唱而已,因此往往变成了无名氏的作品。之后诗人们对于这些作品留意起来了,于是乐府诗才渐渐有了主名,而这也就是乐府诗开始要变为诗人们的诗的时候了。这时诗人们写诗已不是偶然为了乐工们的要求,而是意识到这就是诗了,曹操的乐府诗,就正是开始了这一个阶段的演变过程。曹操一生在战争之中,写作的机会是比较少的。他的作品也多半写在戎马之间,如《苦寒行》是建安十一年征高幹时所作,《步出夏门行》则作于建安十二年征袁尚、袁熙的路上。在这戎马匆匆之间,却要抽出工夫来写诗,当然不只是为了乐工们的要求,在这里他正是要歌唱出自己藏在心里的理想,像《龟虽寿》说:“老骥伏枥,志在千里;烈士暮年,壮心不已。”这时曹操已五十多岁,正是自况之作,而这样一种“人定胜天”的奋斗思想,通过这样形象的诗句表现出来,便显示出曹操的一种慷慨苍茫的气概,

这也便是建安风力的一面了。《步出夏门行·观沧海》一篇，前人评为有“吞吐宇宙气象”，他以最素朴的乐府语言，像“秋风萧瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中；星汉灿烂，若出其里”，简直就是口语，即完成了气象万千的形象；这里有曹操的思想感情，也就形成曹操诗歌的独创风格。而这首诗又是中国最早一篇以写景为主题的诗篇。山水诗是此后诗歌发展的一面，而这首诗就预示了这一个发展。在这里，山水景物是充满了人的思想感情而出现的，正是这一个传统，就成为中国诗歌优秀的特点。中国是诗的国度，诗歌的发展很早就十分成熟，而歌咏大自然的诗篇，乃正是诗歌十分成熟的时期的产物。诗本来是写人的，而现在却要写人以外的景物，而人的思想感情又尽在不言中了，这就是表现方式的更丰富，更多样。而中国由于文字的富于形象性，对于如何通过形象来传达思想感情，有着长久的陶冶，因此很早就长于运用客观事物的形象来表现内心的思想感情，山水诗就正是这样的产物，《观沧海》这样一个主题与它的形象的表现，在诗歌的发展上乃是具有启发性的。

曹操的时代是战争频繁的时代，人民苦于战争与兵役，乃是最现实的问题。他的《却东西门行》、《苦寒行》，都是反映兵役之苦的；《度关山》：“嗟哉后世，改制易律。劳民为君，役赋其力。舜漆食器，衅者十国。”他所写的感情乃是广大人民所共有的感情。如果设身处地从曹操当时的情形来说，他连年率兵东征西伐，作《苦寒行》的次年就是赤壁之战，正当需要用兵之时，却能歌唱着征夫们思乡的真挚感情，乃是十分可贵的；若说是假慈悲，谁也不相信会写出“熊羆对我蹲，虎豹夹路啼”那么形象生动的感受。假的东西都只能是浮面的官样文章，陈腐的概念式的语言，而这里却仿佛是童话世界中的想像。而“行行日已远，人马同时饥。担囊行取薪，斧冰持作糜”，又是多么现实的写出。至于《却东西门行》里的：“神龙藏深泉，猛兽步高冈。狐死归首丘，故乡安可忘！”

谁读了也会勾起乡土的思念来的 ;而且先写出鸿雁的自由飞翔 ,以对照出征人身不由己的痛苦 ,随处都是深入的 ,真实的 ;鸿雁黄鹄等在当时人的心目中乃是自由与乡土的象征 ,像那首有名的古诗 :“ 步出城东门 ,遥望江南路。前日风雪中 ,故人从此去。我欲渡河水 ,河水深无梁。愿为双黄鹄 ,高飞还故乡。”到了桥都没有了的时候 ,想到黄鹄一飞就到了故乡 ,何等痛快 !所以是“ 心向往之 ”的一股力量 ,而曹操是真正同情于这一股压抑的力量的 ,这就是建安的风力。

曹操的乐府诗以四言为多 ,然而这样的四言诗乃是一个以古为新的局面。汉人习用四言 ,为时已久 ,一旦诗坛复活 ,当然也就会使用这更为熟悉的四言形式来写诗。这四言的乐府诗 ,曹丕、曹植也都多有佳作 ,不过曹操的作品实在是最突出也是最好的。四言原是过时的了的形式 ,而又由于在汉代久被文饰使用 ,所以写成了四言诗也总不免显得文雅有余 ,朴素不足 ;而曹操的四言诗 ,正在于它能与当时的五言诗同样的素朴有力 ,显示出一个新时代粗犷的草创的力量。四言在两汉原是骈偶的 ,到了后来又成为骈文的骨干 ,而曹操的四言却就能独不落于骈俪 ,使得本来比较平稳的二字节奏上也有一种不羁的苍茫之气 ;并且实际上 ,他的四言诗 ,由于一气呵成 ,常常乃是一首八言诗 ,因为四言诗至多每隔八言就要叶一次韵 ,可是像《观沧海》一首 ,除头一韵外 ,都每隔十六字才叶一次韵 ,正可以说明它已打破四言的常格了。这时代正是一切都要求着创造与解放的 ,曹操的四言诗 ,在这里乃成为杰出的表现。

曹操最脍炙人口的作品 ,无疑的是那首《短歌行》 :

对酒当歌 ,人生几何 ! 譬如朝露 ,去日苦多。慨当以慷 ,忧思难忘。何以解忧 ? 惟有杜康。青青子衿 ,悠悠我心。但为君故 ,沉吟至今。呦呦鹿鸣 ,食野之苹。我有嘉宾 ,鼓瑟吹笙。明明如月 ,何时可掇。忧从中来 ,不可断绝。越陌度阡 ,

枉用相存。契阔谈宴，心念旧恩。月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依？山不厌高，海不厌深。周公吐哺，天下归心。

这首杰出的诗正是《国风》的传统与《楚辞》的传统结合得最典型的作品。从“对酒当歌，人生几何”到“但为君故，沉吟至今”，充分表现着《楚辞》里的慷慨不平，一方面是人生的无常，一方面是永恒的追慕，这就是《楚辞》里解不开的矛盾。而“青青子衿，悠悠我心。但为君故，沉吟至今。呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙”，又正是《国风》进一步的理解。至于“山不厌高，海不厌深。周公吐哺，天下归心”，不正是“老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已”吗？从“对酒当歌，人生几何！譬如朝露，去日苦多”到“山不厌高，……天下归心”，乃是通过了人生的忧患与考验，而建立起更坚定有力的乐观精神。至于“明明如月，何时可掇。忧从中来，不可断绝”的天真，“月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依”的形象，“越陌度阡，枉用相存。契阔谈宴，心念旧恩”的恳切，感染力之丰富生动，转折的浑然天成，这些艺术上的高度造诣，都是无与伦比的。古诗说：“今日良宴会，欢乐难具陈。……令德唱高言，识曲听其真。”我们就在这里倾听了诗人真心的流露，那正是建安时代要求解放追求理想的声音。

曹丕的作品也多四言乐府诗，然而显得比较柔和。《古诗源》说：“子桓诗有文士气，一变乃父悲壮之习矣”，其实就是较文雅些。他是世子，自然不免就有些华贵的气味，这表现在本来就比较文雅的四言上就更显著。他的五言诗不多，也多少受到四言的影响，如《芙蓉池作》“乘辇夜行游，逍遥步西园，……”便是一例。但也偶有比较新鲜活泼的，像他的《杂诗》“西北有浮云，亭亭如车盖”一首，正是素朴而富于形象的。他的浮云与车盖的联想，后来李白有诗说：“浮云游子意”，浮云既是游子意，当然就与车盖有联想了。而“弃置勿复陈，客子常畏人！”单刀直入，乃如直见游子的

肺肝 游子的主题在当时原是一个普遍的主题,古辞《艳歌行》、《枯鱼过河泣》等都可以说明这个心情,然而一针见血,写出游子多少脆弱的心情,俗语所谓“强龙不压地头蛇”,曹丕在这里正是成功的表现。

建安时期,骚体复兴,曹丕这方面所受的影响也是显然的。他的《寡妇诗》“霜露纷兮交下,木叶落兮凄凄……”就是具体的例子,而且我们如果再把这首诗与《燕歌行》比较来看,就会觉得非常相像。七言的形式原从《楚辞》逐步演变而来的,从这里就更能得到明证。相传为汉武帝的《秋风辞》:“秋风起兮白云飞,草木黄落兮雁南归。”与《燕歌行》起句也极为相像,显然对于曹丕《燕歌行》的写出也会是起过影响的。《燕歌行》:

秋风萧瑟天气凉,草木摇落露为霜,群燕辞归雁南翔。  
念君客游思断肠,慊慊思归恋故乡,君何淹留寄他方?贱妾  
茕茕守空房,忧来思君不敢忘,不觉泪下沾衣裳。援琴鸣弦  
发清商,短歌微吟不能长。明月皎皎照我床,星汉西流夜未  
央。牵牛织女遥相望,尔独何辜限河梁。

《燕歌行》本身无疑的是一首好诗。曹丕也正以这一首诗的流传而成为杰出的诗人,这不但由于它是第一首成熟的七言诗,而且由于它通篇都是典型的,荟集众美。他所用的“牵牛织女”、“明月皎皎”、“援琴鸣弦”等都是当时离人的实际生活,不知多少诗句以此感染着离人的心,而“秋风萧瑟”、“草木摇落”,又正是宋玉《九辩》以来所启发的,一直到魏晋诗坛仍然是最惊心动魄的形象;至于那个“雁”,所谓“愿为双黄鹄,送子俱远飞”。那个“燕”,所谓“愿为双飞燕,衔泥筑君屋”。这些乃是当时最活跃的离人的感兴,曹丕在这里就写成一个典型的思妇的心情。典型就是更普遍、更集中、更有代表性。而曹丕又正是长于写这一个性格的,前人说他的诗“便娟婉约”,他的风格之中也就含有他自己的个性,它是谐和的,因此能够荟集众美;但是出于建安那样一个动荡解

放的时代,它又是爽朗的,这里的诗句像“秋风萧瑟天气凉”无疑的是最单纯的口语。而“援琴鸣弦发清商”以下,形象如此的丰富,简直是一幅离人思妇的夜深沉的图画。王船山所以说:“倾情,倾度,倾声,倾色,古今无两;从‘明月皎皎’入第七解,一径酣适,殆天授,非人力。”他的诗写得如此容易,像是流露出来的,又像是俯拾即得的,正因为如此自然,更又是如此典型的,它所以是乐府诗的提高,成为脍炙人口的诗篇。

## 曹 植

曹植是第一个以大力来写五言诗的作家。他的五十多首五言诗的出现,乃是诗坛的一件大事,从此在诗坛上就正式承认了这新兴的诗歌形式的地位。这是一个时代的事业,却通过了曹植才获得完成。曹植在诗坛上的地位所以如此之高,这乃是原因之一,因为五言诗的出现与此后诗歌的顺利发展,其间的关系是水乳交融的。在屈原之后曹植正是第一个有那么大量诗篇的诗人。他现存诗七十多首,远远超过了当时任何其他诗人的写作,而这些诗当中百分之八十以上都是五言诗,建安时代就正是在这样一个发展的道路上飞驰着。量与质的关系,常是成正比的,特别是在草创时期,因为在这时期既没有可模仿可因循的道路,大量的写作与创造性的丰富自然就分不开;曹植的大量写诗,是创造性丰富的证明,曹植的大量写五言诗,更证明了这艺术语言形式所孕含着的前景。它是新鲜的,富有朝气的,这就是说在发展的道路上飞驰;于是产生了那么优秀的五十多首的名作。

在曹植的诗篇中乐府诗占了一多半,这些乐府诗的特色就是通俗活泼。这乐府与诗的关系,后来鲍照、李白也表现得很明白。由于它原是用来歌唱的诗篇,既要能够一听就懂,又要能够引人入胜,所以必然通俗活泼,在这个基础上再加以提高,就与诗人个

性的解放统一起来 换句话说 ,个性的解放是活泼的更深入表现 ,也是活泼的提高 ,因为活泼天真就必然要发展为个性解放 ;同时通俗而不落于庸俗 ,也就必须是有个性的 ;在这一点上 ,曹植所以就比曹丕更能代表那一个要求解放的时代的脉搏与浪漫主义的情操 曹植因此成为建安诗坛上最有影响的诗人。古人的乐府诗原是“识曲听其真”的 ,其中要有歌者的理想怀抱流露于字里行间 ,而作者的个性解放 这字里行间的流露也就越有力量 ,在这一点上曹植又更为与曹操相近。他说“惊风飘白日” ,这里就具体地表现了他的个性与风格。他的《蝦蚶篇》 ,自比于鸿鹄 ,自称是大德 ,自以为是五岳 ,把那些争名夺利的人们看成了在地上爬的可怜虫 ,他说 :“俯观上路人 ,势利是谋仇 !”“泛泊徒嗷嗷 ,谁知壮士忧 ?”至于他的理想呢 ?是“高念翼皇家 ,远怀柔九州 ,抚剑而雷音 猛气纵横浮。”曹植乃是一个要求用世的人 ,他绝不是一个贵公子纨绔儿 ,左思《咏史》诗说 :“铅刀贵一割 ,梦想骋良图。”正是这样一个梦想 ,这也是那时代有为之士所共有的梦想 ,曹植就在这里典型地表现了这个。他的《箜篌引》 ,唱出“今日良宴会”、“令德唱高言”的主题 ,唱到“谦谦君子德 馨折欲何求 ?”意思仿佛已经是图穷匕首见了 ,《石遗杂说》 :“《箜篌引》自‘置酒高殿上’至‘馨折欲何求’ ,使他人为之 ,词意俱尽 ,将结束终篇矣 ,乃忽振起云 :‘惊风飘白日……知命复何忧 !’世只知‘生存’二语之沉痛 ,不知非有‘惊风’四语之免起鹤落 ,如何接得上 ?此子建奇处也。”这所指出的奇处 ,一方面是思想感情的更深入 ;古诗说“含意俱未伸” ,原是“馨折欲何求”的正面 ,曹植却不如此简单地说出 ,他从反面 ,从侧面 ,所谓“生存华屋处 ,零落归山丘” ,把话就说得更动人更透澈。另一方面就是艺术上的奇 ,这“惊风飘白日”的出现 ,就直如说唱艺人到了转折之点把惊案木猛然一拍 ,不由得听众们不肃然起敬 ,如梦初醒 ;然而这惊案木不但要拍得是时候 ,还要拍得能惊心动魄 ,这就是“惊风飘白日”之所以成为千古名句

了。这形象的明朗有力,比“高台多悲风”要复杂,比“白日依山尽”要飞动,它几乎是一个建安时代精神面貌的写照;正像建安成为一个时代飞跃的转折点,具有展开一个新局面的力量,“惊风飘白日”也就在“馨折欲何求”之下,不但不“词意俱尽”,而且是“乃忽振起”。曹植自己也深爱这一个奇句,从他《赠徐幹》的诗里把它用为第一句可以想见,但是在这里却用得更是地方,因为这是一个转折点,是一个更深入的解放,就更为惊心动魄。至于《野田黄雀行》:

高树多悲风,海水扬其波。利剑不在掌,结交何须多!  
不见篱间雀,见鹞自投罗?罗家得雀喜,少年见雀悲。拔剑捎罗网,黄雀得飞飞。飞飞摩苍天,来下谢少年。

一种少年单纯的理想,与对于一切束缚的反抗,正是那个时代的声音。他自比于少年,好像童话似地叙述着与一只遭难的黄雀的故事,他的不平表现在黄雀身上,表现在少年心中,表现在“利剑不在掌”上,表现在海水的波涛、高树的悲风上,这些就构成了全诗的骨干,也就是建安的风骨。至于他的《白马篇》写那少年壮士,何等生龙活虎引人入胜,所谓“控弦破左的,右发摧月支。仰手接飞猱,俯身散马蹄。”简直是把身心溶化在驰射之中,那就是他自己所心向往之的少年的生活。他对于少年是作为英雄壮士来看的,因此又有了《名都篇》,一方面写那些少年人的天真可爱,一方面又为这些少年只能整日在游猎中一显身手而惋惜,这正是曹植自己生活的写照。然而无论如何他还是爱那些少年人的,这一点感情深深地感染了我们。我们读《名都篇》,从那少年们一出场,就一直目不暇接地跟着他们走,从“双兔过我前”到“长驱上南山”到“归来宴平乐”到“连翩击鞠壤”,他们走到哪里我们跟着到哪里,这是一种什么魔力呢?曹植的心即使批评这些少年人,也是同情的爱护的批评,他真的爱他们,所以也就感染了我们。曹植的个性所以也就是那时期一个要求解放的少年人的典型。至

于《美女篇》写的是对于青春与理想的消逝的不平,这里可以看见曹植文采的另外一面。他所掌握的语言文字上的表现力是多方面的,多样性的。像:“美女妖且闲,采桑歧路间。柔条纷冉冉,落叶何翩翩。”这么谐和的形象的写出,在他的诗里正是另一种的成就,然而却也一样的鲜明,这也正是《诗品》所谓的“骨气奇高,辞采华茂”了。

乐府诗经过了提高加工,一个自然的趋势,就是变得更为洗炼,这样也就自然减少了它的通俗成分,同时也就更要离开歌唱而独自发展起来,这样曹植也就有了许多乃是乐府诗以外的诗篇。他的《杂诗》说:“远望周千里,朝夕见平原。烈士多悲心,小人偷自闲。”“江介多悲风,淮泗驰急流。愿欲一轻济,惜哉无方舟。闲居非吾志,甘心赴国忧。”与他的乐府诗原是同一主题,但是却更简洁、明快,乐府诗中所谓“弦外之音”到此就变为“倾心而谈”了。他的一生是被压抑的,他有所抱负,却只能闲居,他想求得一试身手,却没有机会。他的思想感情因此与寒士阶层的要求解放是一致的;他把这一个不平化为诗歌的普遍情操,却又带着那少年人冲破一切束缚的乐观精神,他的《七哀诗》说:“明月照高楼,流光正徘徊。……愿为西南风,长逝入君怀。”《送应氏》诗说:“山川阻且远,别促会日长。愿为比翼鸟,施翮起高翔。”这生动的诗句,单纯有力的形象,正是一个解放与展望。他因此也能写出:“微阴翳阳景,清风飘我衣。游鱼潜绿水,翔鸟薄天飞。”(《情诗》)那么新鲜的情调,也能写出:“白日曜青春,时雨静飞尘。寒冰辟炎景,凉风飘我身。”(《侍太子坐》)那么明朗的诗句,这些也都将开后来诗歌中写景的先河。至于他的《杂诗》说:“高台多悲风,朝日照北林。”这风格,正是典型的风力之作了。他因此是建安时代的旗帜,五言诗坛的先驱,前人对于他诗歌的评价,谢灵运以为天下人才共一石,曹植独得八斗。钟嵘也说他“骨气奇高,词采华茂”,又说:“嗟乎!陈思之于文章也,譬人伦之有周孔,麟羽之有

龙凤 ,.....俾尔怀铅吮墨者 ,抱篇章而景慕 ,映余晖以自烛。”这些赞语都因为他是建安时代的体现者 ,发展者。他的大量的诗作 ,与诗人的个性 ,使得他毫无愧于那个时代 ,诗坛从此乃又正式的有了诗人。

曹植也有许多篇赋 ,其中最著名的就是《洛神赋》。《洛神赋》有人说是怀甄后的 ,有人说是怀文帝的 ,前者似乎不大可能 ,后者又比拟不伦 ,自更近于附会。《洛神赋》其实是从高唐神女的神话发展来的 ,这一个人神恋爱的故事 ,发展到了《洛神赋》就变成了恋爱不能实现的压抑 ,所谓“动朱唇以徐言 ,陈交接之大纲。恨人神之道殊兮 ,怨盛年之莫当。”我们如果想起《孔雀东南飞》那著名的情死的故事诗 ,就同时出现在这个时期 ,就不难理解《洛神赋》之所以写出与所以流传的缘故了。《洛神赋》的描写像 :

翩若惊鸿 ,婉若游龙 ;荣曜秋菊 ,华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月 ,飘飘兮若流风之迴雪。远而望之 ,皎若太阳升朝霞。迫而察之 ,灼若芙蓉出渌波。.....叹匏瓜之无匹兮 ,咏牵牛之独处。扬清桂之绮靡兮 ,翳修袖以延伫。体迅飞凫 ,飘忽若神。凌波微步 ,罗袜生尘。动无常则 ,若危若安。进止难期 ,若往若还。

这里丰富的想像 ,新鲜的形象 ,与《美女篇》的形容正可以对照。曹植的特点 ,即使写幽娴的女子也仍然是“气韵飞动”的 ,这就是他的统一的风格。

## 其他代表作家

建安七子中只有王粲、刘桢有比较多的诗篇。王粲的诗以《七哀诗》最为知名 ,这里第一首反映了战争中人民生活的悲惨。王粲的活动期间比曹植早十几年 ,正赶上建安之初的混战局面 ,“路有饥妇人 ,抱子弃草间” ,呼喊出当时人民的痛苦 ,与曹植的

《送应氏》、《泰山梁甫行》等作相近。第二首是写游子的飘零生活,在文字的洗炼有力上像:“方舟溯大江,日暮愁我心。山冈有余映,岩阿增重阴。”“流波激清响,猴猿临岸吟。迅风拂裳袂,白露沾衣襟。”又正是建安风力优秀的代表作。他的《登楼赋》与此乃是同一主题,标志着赋正向诗的道路上转变,同时也是《楚辞》精神复活的最好说明,其中的名句像:“路逶迤而修迥兮,川既漾而济深。悲旧乡之壅隔兮,涕横坠而弗禁。昔尼父之在陈兮,有归欤之叹音。钟仪幽而楚奏兮,庄舄显而越吟。人情同于怀土兮,岂穷达而异心!”这故国的乡土之情,与游子的飘零,便代表了寒士阶层一般的感情而流传着。

刘桢的诗,曹丕说他“五言之善者妙绝时伦”,可见他乃正是以诗得名的,虽然他诗篇现存的很少,却显示出一种惊人的严谨有力的风格,所以《诗品》说他“仗气爱奇,动多振绝,真骨凌霜,高风跨俗。但气过其文,雕润恨少。”对于建安风骨刘桢是大有所贡献的。他的《赠从弟三首》是他的代表作,特别是其中的第二首:

亭亭山上松,瑟瑟谷中风。风声一何盛,松枝一何劲!  
冰霜正惨凄,终岁常端正。岂不罹凝寒,松柏有本性。

这里每一句话都有着鲜明的形象,乃是提炼而又提炼的作品,所谓“掷地作金石声”,正是可当之无愧了。

陈琳原不以诗得名,然而他的一首《饮马长城窟行》却是脍炙人口的。这首诗写人民在劳役中被剥削的痛苦。这种无限制的剥削乃是普遍存在的,并不限于筑长城,何况当时也并没有筑长城的问题,陈琳正是借此反映出统治剥削的残酷。而他在运用乐府的对话上也是杰出的,他真正地做到了把特点变为优点的成功表现,这乃是艺术上真正的成就,特别是“生男慎莫举,生女哺用脯。君独不见长城下,死人骸骨相撑拄?”把人民心中的怨言,尖锐地典型地写了出来,后来杜甫《兵车行》说:“信知生男恶,反是生女好。生女犹得嫁比邻,生男埋没随百草。君不见,青海头,古

来白骨无人收”正是袭用这个写法了。

蔡琰的《悲愤诗》,是一首十分引人注意的诗篇;它之所以引起人们的注意,后来并衍为《胡笳十八拍》,就是因为它反映了广大人民在兵燹中的悲惨命运,其中所写的“马边悬男头,马后载妇女”;“或有骨肉俱,欲言不敢语”的情形,又岂止是胡兵如此,也岂止是建安时代如此。而这诗又反映了一个弱女子在那时社会中的可怜地位。她是可以用钱赎回来的,她是只能嫁鸡随鸡嫁犬随犬的,她是不能不抛弃了自己亲生的儿子的;在赎回来后又不得不嫁人,而因为自己曾是被胡兵抢去失了节的,在生活中又只得加倍陪小心。总之她的命运是不由自己作主的。而这样的任命运播弄的可怜生活,《悲愤诗》在这里就作了最为典型的描写。

## 第八章 魏 晋 文 学

### 阮 籍 嵇 康

●正始时期统治阶级对于民主的镇压。●阮籍的《咏怀诗》。●《咏怀诗》所表现的苦闷与压抑。●诗篇中的隐士思想,比兴的曲折。●诗坛的寂寞。●阮籍与嵇康。

### 左 思

●晋代世族豪门。●左思的《咏史诗》。●《咏史诗》里所反映的人才被压抑。●与权贵对抗的寒士品质。●左思风格中有力的形象。

### 太 康 文 学

●太康时代五言诗的发展。●陆机的诗篇与他的《文赋》。●潘岳的《悼亡诗》。●张协等的写景诗。●渐趋向于华靡的文风。

### 刘 琨 郭 璞

●蹶起于南渡之际刘琨的慷慨悲歌。●刘琨诗篇中的爱国主义精神。●坎壈咏怀、造语奇杰的郭璞《游仙诗》。●南渡之后诗坛的沉寂。

## 笔记小说

●笔记小说的出现。●清谈的实录——裴启《语林》,刘义庆《世说》,邯郸淳《笑林》等。●方士的异闻——《十洲记》,《汉武故事》,《列异传》,张华《博物志》,王嘉《拾遗记》等。●干宝《搜神记》为重要著作。●“杨林入梦”的寓言传统。●故事情节所受于佛经翻译的影响。

## 阮籍 嵇康

曹丕、曹植都是建安时代的作家,但是他们的活动期间也已到了魏的初年,所以魏初只是建安文学的延续而已。魏代文学自成面目,约在建安之后二十年左右,这时曹植死去已八九年,阮籍约三十岁,也便是文学史上所说的正始时期。

当时的情况,是三国争雄前期的那些人物相继去世,蜀、吴都已没有多大力量,三分的局面胜负已分,主要矛盾就变为魏内部的矛盾。这矛盾从表面上看似乎是篡代问题,然而篡代问题并不始于今日。魏既可以篡汉,晋当然可以篡魏,原不是什么新的情况。那么新的情况是什么呢?首先是由于大局接近于统一,统治阶级就更有权势,也就更要加强其统治,司马昭之提倡“以孝治天下”与曹操《求逸才令》所要求的“或不仁不孝而有治国用兵之术”的情况对照起来,就显然大不相同,自然被打垮了的礼教,这时也就又要死灰复燃,阮籍所以以愤怒的口吻大声喊着:“礼岂为我设耶!”他有《大人先生传》说:

诵周、孔之遗训,叹唐、虞之道德。惟法是修,惟礼是克。手执圭璧,足履绳墨。行欲为目前检,言欲为无穷则。少称乡闾,长闻邦国。上欲图三公,下不失九州牧。……独不见夫虱之处于裈中,逃乎深缝,匿乎坏絮,自以为吉宅也。行不

敢离缝际 ,动不敢出袿裆 ,自以为得绳墨也。饥则啮人 ,自以为无穷食也。然炎邱火流 ,焦邑灭都 ,群虱死于袿中而不能出 ,汝君子之处区内 ,亦何异夫虱之处袿中乎 !

这里说明礼教复活真正的意义 ,乃是为了一批“饥则啮人”的家伙们好维持其“无穷食”的。换句话说也就是维持其无穷的剥削 ,而阮籍是记得建安之际黄巾起义的大变动的 ,那正是“炎邱火流 ,焦邑灭都” ,这批家伙们到了那个时候就如袿中之虱了。《大人先生传》的写出 ,正是对于礼教复活 ,统治加紧的时代的尖锐的讽刺。

但是情况的另一方面就又有不同 ,那就是智者时代的复活所带来的“处士横议”的社会力量 ,在当时叫做“清议” ,换句话说也就是当时的舆论力量。曹丕设“九品中正” ;“择州郡之贤有识鉴者 ,为之区别人物 ,第其高下” 。这州郡之贤有识鉴者 ,也就是舆论方面所承认的社会人士 ,他们就有推荐人才的权力。屈原所主张的“举贤授能”的民主政治 ,在建安时代的基础上 ,就初步的被争取到。更具体的例子 ,如嵇康临刑时有三千太学生请愿营救他 ,并且要求以他为师 ,这就是民主的力量。我们都记得太学生就在建安之前不久是曾参加过有名的“党锢”政治斗争的。这传统也就说明像嵇康这样的名士 ,在当时是有一定舆论上的力量的 ,换句话说 ,也就是有一定的政治斗争的资本 ,所以钟会向司马昭说 :“嵇康卧龙也 ,不可起 ,公无忧天下 ,顾以康为虑耳 !”

上面的情况说明对抗的两种力量在建安之后正在发展 ,一方面是统治阶级要恢复汉代唯我独尊的统治 ;一方面是民主的要求 ,通过“清议”或“名士”已成为一种风气与传统。自从秦始皇焚书坑儒的镇压方式失败以后 ,统治阶级一向是引以为戒的 ,贾谊的《过秦论》之所以有那么高地位 ,正在于此。所以在野的名士 ,不合作的隐者 ,从此就取得了政治上有利的地位。这些名士隐者们一方面在舆论上培养声誉 ,一方面却又表示与当时政权的对立 ,也就成了中国封建社会里一种合法的民主方式。而司马昭

却是正要取消这一个合法方式的。嵇康不肯出山,便刑于东市。向秀到后来被迫得只好出山了,见面时却故意挖苦向秀说:“听说你有箕山(隐士)之志,为什么会到这里来了?”所以《晋书》说当时“名士少有全者”。名士的被迫害,也就是封建社会中民主成分的被摧残,正始时期因此就成为文坛的低沉时期,当时除了阮籍,整个时代几乎就是沉默的。

阮籍的代表作品是八十二首《咏怀诗》,从诗歌的发展上来说,这八十二首,虽然每首各自成篇,而所咏实是同一内容,不过从不同的方面、不同的角度来说罢了。用这么大的力量来集中写这么多诗(或者说是一组诗,就像我们今天出一个单行本),就使得诗歌进一步离开了乐府诗的阶段,而成为更严密集中的诗人之作了。

《咏怀诗》中心的内容正是这低沉时代苦闷的反映,这时代的人,一方面似乎满足于建安以来从礼教中解放出来的成果,过着比较放荡的生活;一方面又感于统治者的压力日见沉重,所谓真正的解放即将成为明日黄花;当时的文人被迫的必须做司马氏的御用文人,否则就要遭毒手。如钟会之流正是阴险的特务式的人物,人们谁不厌恶他们?《晋书·阮籍传》说:

钟会数以时事问之,欲因其可否而致之罪,皆以酣醉获免。

《晋书·嵇康传》:

初,康居贫,尝与向秀共锻于大树之下,以自赡给。颍川钟会,贵公子也,精练有才辩,故往造焉。康不为之礼,而锻不辍。良久会去,康谓曰:“何所闻而来?何所见而去?”会曰:“闻所闻而来,见所见而去。”会以此憾之。

嵇康后来就因为钟会的告密被害。在这样的情势中,于是产生了阮籍的《咏怀》。他并非没有话说,而是有太多的话要说,但

是不能痛快地说,又不能忍住不说,这样《咏怀》从形式到内容就都是苦闷与压抑的象征。他说:“嘉树下成蹊,东园桃与李。”既然如此好的嘉树,既然是众望所归的嘉树,为什么会弄到“繁华有憔悴,堂上生荆杞”呢?为什么会弄到“一身不自保,何况恋妻子”呢?这理由是不说的。他只是说:“驱马舍之去,去上西山趾”,“凝霜被野草,岁暮亦云已。”这就是深沉的苦闷与压抑。那么他是不是真的“岁暮亦云已”呢?又不是的,他还要云之不已,而且咏怀一写就是八十多首,他在夜深人静时“起坐弹鸣琴”,他的心却不是平静的,在月明风清之中他并不安于自己幽静的天地,他关心的是外边的世界,但是他热心地看,看见了什么呢?他说:“徘徊将何见?忧思独伤心。”关于这个空虚的寂寞,《咏怀》第十七《独坐空堂上》写得非常形象:

独坐空堂上,谁可与欢者?出门临永路,不见行车马。  
登高望九州,悠悠分旷野。孤鸟西北飞,离兽东南下。日暮  
思亲友,晤言用自写。

堂内是“空堂”,门外是空的路,爬到高处去看吧,又是个空的世界。这时天色已近黄昏,只有想念平日的亲友,聊以自慰而已。这就是阮籍的时代感。他自己未始没有理想,而且那理想很强烈,但是在这时代里却不能找到。《西方有佳人》、《于心怀寸阴》等就是写一生的抱负与理想之可望而不可及。至于他具体的理想是什么呢?《壮士何慷慨》一首写得很明白,他说:“临难不顾生,身死魂飞扬。岂为全躯士,效命争战场。忠为百世荣,义使令名彰。垂声谢后世,气节故有常。”而这个理想既不能达到,所以《少年学击剑》一首又说:“念我平常时,悔恨从此生!”正是悔恨少年时所学的击剑竟无所用了。当时旧的曹魏王朝日趋腐化,新的司马王朝眼看是残暴的,他对于两者都反对,便走上了伯夷、叔齐隐于首阳山的道路。这伯夷、叔齐,在他之前有屈原、司马迁怀念过,在他之后又有陶渊明怀念过。阮籍的理想与矛盾正是建筑在

这共同的传统上,在他的《咏怀诗》里屡次提到“西山”、“首阳”,而这一个时期是连隐于首阳山的可能也没有的,阮籍到底只好隐居在酒里,阮籍的隐士思想因此就具有一定反抗的意义。在他的诗里尽管常提到“赤松子”、“王子乔”之流的神仙,那只是隐士的寓言而已。他说:“采药无旋返,神仙志不符,逼此良可惑,令我久踌蹰。”他又何尝真信“赤松”、“王乔”,他说:“裴徊蓬池上,还顾望大梁。绿水扬洪波,旷野莽茫茫。……小人计其功,君子道其常。岂惜终憔悴,咏言著斯章。”他的隐士的生活态度乃是在憔悴中坚持下去,表现为不同于流俗的清醒的思想情操。他在《洪生资制度》中嘲笑那批礼法之士是:“放口从衷出,复说道义方。委曲周旋仪,姿态愁我肠。”真是绝妙的讽刺。

阮籍的苦闷与压抑,与他实际生活中的真相,有两首诗写得最露骨,一首是《咏怀》第三十二首:

一日复一夕,一夕复一朝。颜色改平常,精神自损消。  
胸中怀汤火,变化故相招。万事无穷极,知谋苦不饶。但恐须臾间,魂气随风飘。终身履薄冰,谁知我心焦。

另一首是《咏怀》第三十三首:

一日复一朝,一昏复一晨。容色改平常,精神自飘沦。  
临觞多哀楚,思我故时人。对酒不能言,悽怆怀酸辛。愿耕东皋阳,谁与守其真?愁苦在一时,高行伤微身!曲直何所为,龙蛇为我邻。

这两首其实正是一首的复写,究竟什么情况使得他说出“知谋苦不饶”、“谁知我心焦”这样的话来?什么人使得他“思我故时人。对酒不能言”那么悲伤?但是这里是有人“高行伤微身”的,他因此又感到孤独地说:“谁与守其真?”这莫非就是因为嵇康的事情突然发生吗?他说:“终身履薄冰,谁知我心焦。”则他的苦闷又是早已深藏在胸中了。他因此只不肯直说,一味比兴,谁都可

以从字里行间感受到他的思想感情,但是都很难确指出他说的是什么事情。他的曲折,使人从表面上看来,仿佛只是一个愤世疾俗否定一切的隐者,他的八十二首诗,往往使人感到扑朔迷离,我们无妨说那正是一种打掩护的方法,使得他的中心思想不至于太明显地暴露在敌人的面前,因此在那时期也只有阮籍因为掌握了这个写诗的技巧,而能够写出有血有泪的诗来,正像他的《大人先生传》写得如此之长,仿佛他真是一本正经地在讲那老、庄的玄理似的,便让那尖锐骂人的话可以混了过去,与《咏怀》的写法乃正是异曲同工的。在这个时期因此诗坛是寂寞的,没有阮籍曲折比兴的功夫,不是不能写诗,就是写不出诗,与他至好的嵇康,在诗上就只好借比较文雅的四言诗轻描淡写地应付过去,除了《幽愤诗》外从不肯深入地表现自己内心的思想感情。这正是当时诗坛寂寞的原因。然而《咏怀诗》尽管反映着那沉默的时代,却在幽暗中闪烁着鲜明的形象和光彩,像《咏怀》第三十八首:

炎光延万里,洪川荡湍濑。弯弓挂扶桑,长剑倚天外。  
泰山成砥砺,黄河如裳带。

又像《咏怀》第三十一首:

驾言友魏都,南向望吹台。箫管有遗音,梁王安在哉!  
战士食糟糠,贤者处蒿莱。……

正是后来陈子昂高倡汉魏风骨,所称誉的“光英朗练”的正始之音了。

阮籍嵇康都是贫寒的,《世说新语·任诞》:

阮仲容(咸)、步兵(阮籍)居道南,诸阮居道北;北阮皆富,南阮贫。七月七日,北阮盛晒衣,皆纱罗锦绮。仲容以竿挂大布犊鼻褌于中庭。人或怪之,答曰:“未能免俗,聊复尔耳!”

阮籍叔侄的生活情况与思想感情从这里可以想见。至于嵇康则

靠锻铁以自贍给。他们所要争取的正是寒士阶层的社会地位,那也就是封建时代的民主斗争。

嵇康是一个比阮籍更为刚强使性的人。阮籍至多是使“青白眼”,却从不以言语与人冲突,所以司马昭说:“阮嗣宗至慎,每与之言,言皆玄远,未尝臧否人物。”而嵇康就忍不住当面与钟会冲突起来。司马昭要为司马炎求婚于阮籍,阮籍能够大醉六十日,使司马昭没法子与他说,只好作罢;而嵇康因为山涛推举他去做官,就忍不住写绝交信,惹出了杀身之祸。王戎说与嵇康在山阳二十年“未尝见其喜愠之色”。他压抑的苦闷平时既不肯表现出来,就积累而爆发于一时。他的生活是严肃的,他穷的时候常靠打铁维持生计,后来他仍不忘那打铁的生活。他死之后,从前与他一同打铁的朋友向秀,后来被迫得只好出去做官,心中的痛苦也是可想见的。因此乃写了一篇怀念他的《思旧赋》。这是一篇非常感动人的文字。嵇康生平之为他的朋友们所同情怀念,也正是民主斗争中的追悼与纪念的意义了。至于阮籍的《大人先生传》,嵇康的《与山巨源绝交书》,讽刺托身礼教屈体求仕的人,他们无疑地都打击了当时统治阶级的威势,这就是其所以为人所传诵的缘故。

## 左 思

晋代特殊的情况,就是门第社会的起来。缘自魏曹丕设九品中正,原在根据当时清议的基础,选拔天下居于草野的人才。然而正始以来,民主既被摧残,清议也只能清谈与政治无关的玄理。这时所谓“审定”当然也只重门第,要“征其人居,及祖、父官名”了。换句话说,出身寒微的人,就没有多少机会被选拔上,九品之制于是成了统治阶级与寒士之间划分界限的制度,所谓“区别人物,第其高下”,也就成了豪门世族的金字招牌。《文献通考》所以

说：“天下惟以居位者为贵……上品无寒门，下品无世族。”这样代表广大中下层利益的寒门的知识分子，就更没有机会过问政治。阮籍、嵇康反映了魏代寒士阶层坚持民主所受到的政治迫害，到了晋代所要反映的就是寒士阶层不屈不挠与朱门的对抗。正是在这样一个中心主题上，左思与陶渊明所以成为晋代最大的诗人。

左思的代表作品是《咏史诗》八首，从诗中有：“长啸激清风，志若无东吴”、“左眄澄江、湘，右盼定羌胡”的话看来，这作品的写出是在太康之前的，那时候的诗坛还是十分冷落。他的诗承继了建安的风力，《诗品》论陶渊明确说：“又协左思风力。”在经过了阮籍《咏怀》那样艰难岁月之后，锻炼成一个饱经风霜的坚强风格。他的《咏史》，其实也就是《咏怀》，而诗句更为明朗，形象更为有力。他说：

郁郁涧底松，离离山上苗，以彼径寸茎，荫此百尺条。世胄躐高位，英俊沉下僚。地势使之然，由来非一朝。

他指出当时豪门的特殊地位，喊出“由来非一朝”的人间不平来。这一个有力的呼声，正是当时民主的呼声，他反抗这不平，并以此来看待一切事物，他说：

贵者虽自贵，视之若埃尘。贱者虽自贱，重之若千钧。

这“富贵不能淫，威武不能屈”的高贵品质，由于他的形象有力的诗篇乃更深刻的永远活跃在人们的心上，他说：

皓天舒白日，灵景耀神州。列宅紫宫里，飞宇若云浮。峨峨高门内，蔼蔼皆王侯。自非攀龙客，何为歛来游？被褐出闾阖，高步追许由。振衣千仞冈，濯足万里流。

这里说明当时只有攀龙附凤趋炎附势的人才有机会爬上去。所谓“峨峨高门”、“蔼蔼王侯”是与“一介寒士”毫不相干的。这对抗情绪的高亢激昂，前人评“振衣千仞冈，濯足万里流”，直是“俯

视千古”！这里又说明一个真正寒士的立身，只有“不假良史之辞，不托飞驰之势”地坚强斗争着。“高眇邈四海，豪右何足陈！”“悠悠百世后，英名擅八区”，便是这坚强的斗争中所产生的崇高的信念。在反抗当时权贵的，便是这有力的歌声。他的风格简明洗炼，“皓天舒白日，灵景耀神州”，只两句便表现出一个辉煌的形象。再像他《招隐诗》里的名句：

非必丝与竹，山水有清音。何事待啸歌？灌木自悲吟。

又是何等明快自然，这些都是艺术上最成熟的表现。

他的诗篇流传得不多，除《咏史》、《招隐》外，还有《杂诗》、《娇女诗》等。又有《三都赋》写了十年才写成，一时竞相传写，洛阳为之纸贵。从今天看来，这篇赋是他后期的作品，并没有很高的价值，然而他努力于写作的态度，仍是值得我们称赞的。

## 太康文学

太康是晋武帝平吴的年号，三国的局面到此告一结束。然而这统一的局面也是不长的，西汉初年曾经引起“七国之乱”的“分封”覆辙，这时乃有如历史的重演又再度出现。从太康元年平吴，到永嘉五年洛阳沦陷，怀帝被虏，之间不过三十一年，若是算到八王之乱，则不过才二十年。这就是文学史上所统称的太康时期。

太康之初，当时天下统一，罢州郡兵，一时呈现着太平气象。诗坛在长久沉寂之后，又逐渐热闹起来。这时期的作家，除杰出于一代的左思外，还有史称三张、二陆、两潘；及傅玄、张翰等。其中以陆机、潘岳、张协为代表，说明五言诗由于建安以来诗人们的努力，已无疑地成为最普遍的文学形式，而太康的诗人们就在各方面把五言诗锻炼得更为得心应手，或者更为精致，或者更为流畅，或者言情，或者写景，在整个生活中，乃无往而不是五言诗了。

陆机是将门之子，据说他“身長七尺，其声如雷”，可是他的诗

却反而是比较精致的,像他的《拟明月何皎皎》:“照之有余晖,揽之不盈手。”对于月光的描绘,简直是有点近于工笔了。如果把他的《招隐诗》与左思的《招隐诗》相比较显然可以看出草创和细致的分别来。所以《诗品》说左思是“野于陆机”。而《诗品》又说陆机是:“才高辞赡,举体华美。”他的诗作虽然突出的笔意较少,但是修养很深,每一处都很规矩精到,像《赴洛道中作》一首:

远游越山川,山川修且广。振策陟崇丘,案辔遵平莽。  
夕息抱影寐,朝徂衔思往。顿辔倚嵩岩,侧听悲风响。清露坠  
素辉,明月一何朗。抚枕不能寐,振衣独长想。

工稳精到的笔意,也说明五言诗在一般发展中的更为成熟,《诗品》所以说他的“厌饫膏泽,文章之渊泉也”。当时的人如张华、葛洪都非常推重他。他写作用心,体验丰富,因此写成一篇《文赋》。这是《典论·论文》之后一篇更为缜密的文学理论长篇。他用了诗一样的文字,把创作中的问题系统地分析说明。他说:“诗缘情而绮靡。赋体物而浏亮。碑披文以相质。诔缠绵而凄怆。铭博约而温润。箴顿挫而清壮。颂优游以彬蔚。论精微而朗畅。奏平彻以闲雅。说炜烨而譎诳。”把六朝的文学作品分门别类,(《典论·论文》只说“诗赋欲丽”,这里却进一步指出了诗赋的不同。)而且分析出它们的特点,明确地指出了诗歌抒情的作用,都是文学批评更进一步的发展。他说:“收百世之阙文,采千载之遗韵,谢朝华于已披,启夕秀于未振”,就是说要广泛占有古今的材料,而目的则在于创造。他说:“虽杼轴于予怀,怵他人之我先。苟伤廉而愆义,亦虽爱而必捐。”也正要求创作是不可因袭剽窃的。他描写创作时的情况说:“其始也,皆收视反听,耽思傍讯,精鹜八极,心游万仞。其致也,情瞳眈而弥鲜,物昭晰而互进。倾群言之沥液,漱六艺之芳润,浮天渊以安流,濯下泉而潜浸。于是沉辞怫悦,若游鱼衔钩而出重渊之深;浮藻联翩,若翰鸟缨缴而坠层云之峻。”又说:“若夫应感之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。藏若

景灭 行犹响起。方天机之骏利 ,夫何纷而不理 ? 思风发于胸臆 ,言泉流于唇齿 ,纷葳蕤以馥馥 ,唯毫素之所拟。文徽徽以溢目 ,音泠泠而盈耳。及其六情底滞 ,志往神留 ,兀若枯木 ,豁若涸流。揽营魂以探赜 ,顿精爽而自求 ,理翳翳而愈伏 ,思轧轧其若抽。是以或竭情而多悔 ,或率意而寡尤。虽兹物之在我 ,非余力之所勦。故时抚空怀而自惋 ,吾未识夫开塞之所由。”这些写作上具体的感性经验 ,都是分析得很具体很细致的。至于从原则上理解 ,他说 :“理扶质以立干 ,文垂条而结繁。”就是思想感情是中心骨干 ,艺术技巧是表现形式 ,又说 :“要辞达而理举 ,故无取乎冗长。”这都是不易之论 ,也是中国文学中简明洗炼的优良传统。他又说 :“恒患意不称物 ,文不逮意 ,盖非知之难 ,能之难也。”指出思想感情是反映客观事物的 ,而文学语言又是表现思想感情的 ,而这个又非仅空谈理论所能掌握 ,必须从事创作的实践。《文赋》因此标志着建安以来文学已经又在理论上获得发展 ,并得到可喜的认识与成就。

潘岳以《悼亡诗》三首最为知名。这《悼亡》的主题在中国诗歌中几乎乃是唯一的成功之作 ,因为在封建时代中以一个真正恋人的感情来追悼死亡的妻子 ,乃是绝无仅有的。中国诗人作品里本就缺少恋歌 ,一些宫体诗艳情诗又十之八九是不严肃的。这三首《悼亡诗》因此就成为爱情诗中突出的佳作。在三首之中以第一首为最好 ,那是感情真正的流露(到了第二、三首就不免有些强弩之末 ,铺陈成篇了)。他的语言是涌出的 ,我们仿佛听见一个失去了恋人的人 ,在倾吐他心中的积郁。他的感情之深沉 ,仿佛他完全忘了是在向别人倾吐 ,因此我们也完全看不出其中有写来为给别人看的文字。这正像一本秘密的日记 ,其中没有半点勉强和虚假 ,它因此就真正地感动了人。他写那感觉到死去的爱人仿佛还活着的心情 :

望庐思其人 ,入室想所历。帟屏无仿佛 ,翰墨有余迹。

流芳未及歇 遗挂犹在壁。怅恍如或存 周遑忡惊惕！

使我们觉得如身历其境 ,不能不相信它的真实。这样自然就产生了那最有名的诗句 :

如彼翰林鸟 ,双棲一朝只 ;如彼游川鱼 ,比目中路析 ! 春风缘隙来 ,晨溜承檐滴。……

这比喻的生动 ,感情的起伏 ,紧紧地抓住了我们的脉搏 ,而最精彩的“春风缘隙来 ,晨溜承檐滴” ,以偷偷袭来的仍带着冷意的新春的感觉 ,对照出它所浸沉的冬夜似的忧郁 ,这形象是非常生动的。这季节分明的新鲜情调 ,在中国诗歌传统上常给人以更深的时光流逝之感。这首《悼亡诗》因此在诗坛上也就永远留给人以新鲜的记忆。

《文赋》说 :“遵四时以叹逝 ,瞻万物而思纷 ;悲落叶于劲秋 ,喜柔条于芳春。”随着诗歌在自然景物各方面更多的写出 ,随着游子主题所带的季节与生活的密切感情 ,写景诗到了晋代就显然的要为后来的山水诗打下基础了。张翰因秋风起 ,想起家乡的菰菜莼羹鲈鱼 ,就辞官回家 ,相传成为佳话 ,正可以说明这时在生活中与自然景物所发生的思想感情的关系了。像张华的《情诗》说 :“襟怀拥虚景 ,轻衾覆空床。居欢惜夜促 ,在戚怨宵长。”又说 :“巢居知风寒 ,穴处识阴雨 ,不曾远别离 ,安知慕俦侣 ?”自然景物就处处都带上了生活中的思想感情。像左思的《杂诗》说 :“秋风何冽冽 ,白露为朝霜。柔条旦夕劲 ,绿叶日夜黄。”张翰的《杂诗》说 :“暮春和气应 ,白日照园林。青条若总翠 ,黄花如散金。”正所谓“悲落叶于劲秋 ,喜柔条于芳春”了。而这时张协就更大力地发展着写景诗 ,《诗品》说他“巧构形似之言” ,“实旷代之高手” ,“词彩葱蒨 ,音韵铿锵 ,使人味之亶亶不倦”。他以《杂诗》十首最为知名。像 :

君子从远役 ,佳人守茕独。离居几何时 ,钻燧忽改木。  
房栊无行迹 ,庭草萋以绿。青苔依空墙 ,蜘蛛网四屋。

把一个离人心情的敏感写得何等出色。至于：

朝霞迎白日，丹气临汤谷。翳翳结繁云，森森散雨足。  
轻风摧劲草，凝霜竦高木。密叶日夜疏，丛林森如束。

写季节的回换变化，正是非常明快生动了。

太康时代，一方面是文学以诗歌为中心的全面展开，这时不但是诗歌，就是赋和骈文也都环绕着诗歌大量的出现；而一方面则是内容空洞的偏向也就随着发生，特别由于平吴之后，江南的财富集中于北方，一时享乐升平，思想上不免松了一口气，诗歌内容也就相应地有些平弱，杰出的作品比较少。这与后来大历时期战乱初定，诗坛上也出现了贫弱诗风的情况正复相似。韦应物《金谷园歌》所谓“晋武平吴恣欢燕，余风靡靡朝廷变，嗣世衰微谁肯忧，二十四友日日空追游。”这就是太康时代的写照。不久匈奴、羯、鲜卑、氐、羌五族进入中原，晋室南渡，就结束了这一个短的局面。

## 刘 琨 郭 璞

太康以来，晋室的宫廷就已十分腐化，到了惠帝时，天下饥荒，惠帝却问：“人民没有饭吃，何不吃肉粥呢？”其荒唐昏聩直是不可想像。同时宫廷豪贵争权夺利，引起了八王之乱。自东汉以来逐渐向内部移民的少数民族（左思《咏史诗》所说“右盼定羌胡”，便是指此。）因此而乘机大举占据了北方。晋室仓皇南渡也就是所谓东晋了。这时人民都希望收复失土，一些豪杰之士也曾经力图北伐，无奈统治阶级软弱无能，使得这些希望与努力终都归于失败。其间刘琨与他的好友祖逖便是先后继起的爱国志士，刘琨的慷慨悲歌，因此永远留给人民以英雄的形象。他在大乱之前，原也算是廿四友之中的人物，但是北方的沦陷，使他奋发起来，成为力图要匡复神州的英雄，却不幸为段匹磾所害。他有名的

诗篇正是写于这南渡之际。《古诗源》说他：“英雄失路，万绪悲凉。”《诗品》评他说：“刘越石仗清刚之气。”他最有名的诗篇是《扶风歌》与《重赠卢谡》。像：

朝发广莫门，暮宿丹水山。左手弯繁弱，右手挥龙渊。  
顾瞻望阙，俯仰御飞轩。据鞍长叹息，泪下如流泉。系马  
长松下，发鞍高岳头。烈烈悲风起，泠泠涧水流。……

又像：

功业未及建，夕阳忽西流。时哉不我与，去乎若云浮！  
朱实陨劲风，繁英落素秋。狭路倾华盖，骇驷摧双辀。何意  
百炼刚，化为绕指柔。

这乃是真正有血有泪的文字了。当他看见祖国宫殿雄伟的建筑，与住在那里边的那一班人们的昏庸无能，他交织着对于建筑的爱与对于建筑里面的人的恨，因为那建筑是象征着祖国的命运的，而这命运与人民与自己乃是一致的。他所以说：“据鞍长叹息，泪下如流泉。”他的叹息之“长”，像不绝的流泉，像系马的长松，像山头的悲风。至于“功业未及建，夕阳忽西流”，岂不正是“惊风飘白日”的形象。从“朱实陨劲风”起一步紧似一步，使人凝神闭气，惊心动魄，而最后说到：“何意百炼刚，化为绕指柔。”这里又是何等沉痛的语言，简直犹如一个伟大悲剧的场面。这个悲剧中的英雄，为了祖国，为了事业，情愿牺牲在他看起来比生命更可贵的一向刚强自许的性格，来求取祖国的前途。这里的话真是一句一泪，一字千金了。

这时在另一方面，郭璞又以《游仙诗》名重当世。《诗品》说他：“辞多慷慨，乖远玄宗。其云‘奈何虎豹姿’，又云‘戢翼棲榛梗’，乃是坎壈咏怀，非列仙之趣也。”他的取重于当时，乃正因为是“坎壈咏怀”的诗人。《诗品》又说他：“始变永嘉平淡之体，故称中兴第一。”《文心雕龙》也说“景纯仙篇，挺拔而为俊矣。”他的

《游仙诗》更多的乃是象征性的浪漫的想像。《古诗选》所以说：“其超越恒情，乃在造语奇杰，非关命意。”《古诗源》也说他：“本有托而言，坎壈咏怀，其本旨也。”他的坎壈咏怀具体的表现就是“朱门何足荣”，“长揖当涂人”。他看不起那些豪门世族以至帝王们，说他们是：“燕昭无灵气，汉武非仙才！”他这样与“朱门”对立，看不起那些帝王，所以最后终为大门阀王敦所杀。至于他的挺拔艳逸，则由于他把神话中的想像，用具体丰富的形象写了出来，例如说：“青溪千余仞，中有一道士。云生梁栋间，风出窗户里。借问此何谁？云是鬼谷子。”“阊阖西南来，潜波涣鳞起。灵妃顾我笑，粲然启玉齿。蹇修时不存，要之将谁使！”“赤松临上游，驾鸿乘紫烟。左挹浮邱袖，右拍洪崖肩”。这些生动而鲜明的表现，使我们如入神话世界中，乃是在《游仙诗》中不愧为首屈一指的杰作。而他的鲜明，又正由于他与左思一样，具有与朱门世族鲜明的对抗性，这就是“坎壈咏怀”了。

与刘琨、郭璞同时的卢谡也是南渡之际的诗人。这时风云未定，诗风也各自不同。刘琨的悲壮，郭璞的鲜明，卢谡的沉着，都各自独成面目。而不久江左偏安、竞夸门第。此后七八十年间，诗坛贫乏空洞，几无可称的作品。《诗品》所谓“先是郭景纯用俊上之才，变创其体；刘越石仗清刚之气，赞成厥美；然彼众我寡，未能动俗。”“孙绰、许询、桓庾诸公，诗皆平典似《道德论》；建安风力尽矣。”这期间写诗的人还有袁宏、郭泰机、顾恺之、戴逵、殷仲文等，但也都平庸不足道。诗坛的重放光芒，还要等到代表寒士的大诗人陶渊明的出现。

## 笔记小说

自魏晋以来清谈风盛，佛教道教风靡士林，一些异闻奇谈，流传人口，渐渐地便汇集成书，晋裴启的《语林》，晋宋间刘义庆的《世

说》便是代表当时清谈的实录。《语林》今佚，遗文见《太平广记》及《太平御览》，例如：

晋祖士言与钟雅相嘲，钟云：“我汝颖之士利如锥，卿燕代之士钝如锤。”祖曰：“以我钝锤，打尔利锥。”钟曰：“自有神锥，不可得打。”祖曰：“既有神锥，亦有神锤。”钟遂屈。

《世说》八卷，临川王刘义庆招聚文士而成此书，梁刘孝标注之为十卷，今存三卷，曰《世说新语》，凡三十八篇。所记多为魏晋间名士佚闻。例如《世说新语·任诞》：

刘伶恒纵酒放达，或脱衣裸形在屋中。人见讥之，伶曰：“我以天地为栋宇，屋室为幠衣，诸君何为入我幠中！”

孙(盛)安国往殷(浩)中军许共论，往反精苦，客主无间，左右进食，冷而复暖者数四，彼我奋掷，麈尾悉脱，落满餐饭中，宾主遂至暮忘食。殷乃语孙曰：“卿莫作张口马，我当穿卿鼻。”孙曰：“卿不见决鼻牛，人当穿卿颊。”

《语林》、《世说》之外有汉魏间邯郸淳《笑林》，亦已佚，今存佚事二十余则，则更近于寓言故事。盖先秦诸子以寓言发人猛省，庄子尤长于寓言，魏晋清谈因也多有此类。例如：

鲁有执长竿入门者，初竖执之不可入，横执之又不可入，计无所出，俄有老父至，曰：“吾非圣人，但见事多矣，何不以锯中截而入！”遂依而截之。

汉世有老人，无子，家富，性俭嗇，恶衣蔬食，侵晨而起，侵夜而息，营理产业，聚敛无厌，而不敢自用。或人从之求乞者，不得已而入内取钱十，自堂而出，随步辄减，比至于外，才余半在，闭目以授乞者。寻复嘱云：我顷家贍君，慎勿他说，复相效而来。

楚人贫居，方读《淮南》，得螳螂伺蝉自障叶可以隐形，遂

于树下仰取叶，螳螂执叶伺蝉以摘之，叶落树下，树下先有落叶，不能复分别，扫取数斗归，一一以叶自障，问其妻曰：“汝见我不？”妻始时恒答言“见”，经日乃厌倦不堪，给云：“不见，”嘿然大喜，赍叶入市对面取人物，吏遂缚诣县，县官受辞，自说本末，官大笑，放而不治。

《笑林》之后，六朝仿效者有杨松玠《解颐》，侯白《启颜录》等，均已不存。

魏晋道教盛行，人多好丹药及方士巫术，便有了很多与此有关的异闻杂说，伪题为东方朔的《神异经》、《十洲记》，班固的《汉武故事》，郭宪的《汉武洞冥记》等都是这类的作品。又有《列异传》题魏文帝撰，今佚，佚文见《太平御览》，其“宗定伯夜行逢鬼”一则并见于《法苑珠林》，似又是受释家影响而产生的巫术传说了。之外则张华有《博物志》，王浮有《神异记》，刘敬叔有《异苑》，王嘉有《拾遗记》，所记也如《神异经》、《十洲记》等。这些片段的笔记，虽然不过仅有小说的萌芽，却正是唐人笔记小说的滥觞。

魏晋笔记小说的来源不出清谈与方士，或兼受释氏的影响；但其能引人入胜的故事，往往都由于有寓言的成分。晋干宝有《搜神记》二十卷，为笔记小说最重要的书籍。其中像：

阮瞻字千里，素执无鬼论，物莫能难，每自谓此理足以辨正幽明。忽有客通名诣瞻，寒温毕，聊谈名理，客甚有才辨，瞻与之言良久，及鬼神之事，反复甚苦，客遂屈。乃作色曰：“鬼神古今圣贤所共传，君何得独言无，即仆便是鬼！”于是变为异形，须臾消灭。瞻默然，意色太恶，岁余病卒。

这便是清谈而又近于寓言的写法。再如有名的《杨林入梦》：

焦湖庙有一玉枕，枕有小坼，时单父县杨林为贾客，至庙祈求，庙巫谓曰：“君欲好婚否？”林曰“幸甚”。巫即遗林近枕

边,因入坼中,遂见朱楼琼室,有赵太尉在其中,即嫁女与林;生六子,皆为秘书郎,历数十年,并无思归之志,忽如梦觉,犹在枕傍,林怆然久之。

这是有关巫术的,却又是与“庄周梦蝶”一脉相传的寓言,此后唐人小说、元明戏剧,便都受到这魂梦情节的影响。

晋代的小说还有荀氏《灵鬼志》,也已佚,偶见引于《法苑珠林》及《太平御览》:

太元十二年,有道人外国来,能吞刀吐火,吐珠玉金银,自说其所受师,即白衣,非沙门也。尝行,见一人担担,上有小笼子,可受升余,语担人云“吾步行疲极,欲寄居担,”担人甚怪之,虑是狂人,便语之云“自可耳”。……即入笼中,笼不更大,其人亦不更小,担之亦不觉重于先,既行数十里,树下住食,担人呼共食,云“我自有食”不肯出。……食未半,语担人“我欲与妇共食”,即复口吐出女子,年二十许,衣裳容貌甚美,二人便共食,食欲竟,其夫便卧,妇语担人:“我有外夫,欲来共食,夫觉君勿道之。”妇便口中吐出一年少丈夫,共食,笼中便有三人,宽急之事,亦不复异,有顷其夫动,如欲觉,妇便以外夫内口中,夫起,语担人曰“可去”,即以妇内口中,次及食器物。

这故事到了后来吴均的《续齐谐记》里,就把外国道士变成了本土的书生,写成了文字情节更为生动变化的《阳羨鹅笼》的故事,至于这故事的来源,原见于三国时译出的《旧杂譬喻经》。正是寓言的形式了。按印度本多故事,佛经又以因果说明佛理,这些也都影响了中国笔记小说,使得原为片断的异闻杂说,逐渐有了因果线索的发展,因而更具备故事情节的性质,像《搜神记》:

汉下邳周式,尝至东海,道逢一吏,持一卷书,求寄载。行十余里,谓式曰:“吾暂有所过,留书寄君船中,慎勿发之!”

去后,式盗发视,书皆诸死人录,下条有式名。须臾吏还,式犹视书。吏怒曰:“故以相告,而忽视之!”式叩头流血,良久,吏曰:“感卿远相载,此书不可除卿名,今日已去,还家三年勿出门,可得度也。勿道见吾书!”式还,不出已二年余,家皆怪之。邻人卒亡,父怒使往吊之,式不得已,适出门,便见此吏。吏曰:“吾令汝三年勿出,而今出门,知复奈何?吾求不见,连累为鞭杖,今已见汝,可复奈何?后三日中,当相取也。”

故事正是在向情节一方面逐渐地展开。

魏晋的笔记小说到此还不能说已有长足的发展,此后六朝的小说也未能更向前跨进一步,小说发展的条件还没有到来,这仍是一个属于诗歌的时代。

## 第九章 江南民歌与陶渊明

### 江南民歌

●江南的经济情况在相对的上升中。●江南民歌的青春情调,徒歌的本色。●《吴歌》中的《子夜歌》等。●《西曲》中所反映的商业关系。●民间的祭歌——《神弦曲》。●江南民歌多为晋、宋之辞。●优秀的《西洲曲》。●山水诗的前奏。

### 陶 渊 明

●东晋的门第社会与文学的半贵族化。●陶渊明在农村的出现。●寒士的品质。●古诗的总结。●第一个成功的白描诗人。●陶渊明对于门第社会的反抗,“隐逸诗人之宗”,对于劳动的认识与歌唱。●陶渊明的理想——没有剥削的社会。●他的艰苦,他的啸傲。●典型的诗人。

### 江南民歌

东晋建都建康(金陵),偏安于江南,而在生产力方面却还能相对的有所发展。江南经过东吴的开发,不过只是初步的经营,仍然是地广人稀,荒地很多。西晋亡后,北方的人民流亡到江南来,提供了大量开荒的劳动力,同时以北方较为进步的“牛犁耦耕”的生产方法,来经营江南肥沃的土地,就使得南朝在经济上有了一个富庶的鱼米之乡作为实力的支持;同时在不断开荒之中,

土地问题也就相对的缓和,农民的生活也就比较安定。这些就是东晋之所以能维持到一百多年,而整个南朝的局面尽管在政治上并不稳定,却能维持到将近三百年之久的缘故。

江南水运方便,交通发达,商业的活动又得到进一步的发展,海外贸易也积极的展开,至于手工业方面如铸钱、炼钢、造船、纺织业等这时都相应地发达,南朝在经济方面因此一般说是上升的,这也就造成了南朝文学中普遍的承平气氛。

这时,江南民歌随着城乡经济的繁荣,一时都呈现着无比的活跃。北方五胡十六国时期,大姓举族南迁,东晋王朝因此也就建筑在世族的统治之上,寒士是没有什么地位的。刘琨、郭璞之后,文坛因此乃是一片空虚,而民歌正好填补了空白,它所反映的一般是快乐的活泼的调子,建安时代乐府中所写的“白杨多悲风”的主题,就一变而为“山林多奇采”的歌唱,悲壮的秋天的诗篇,变为新鲜的春天的恋歌,所谓:“暮春三月,江南草长,杂花生树,群莺乱飞。”江南的春天原是如此可爱,乃成为诗坛新的摇篮。

随着江南的春天,特别是随着南朝商业发达所带来的年青活泼的动态,江南的民歌乃是充满了青春的情调的。如《子夜四时歌》:

春林花多媚,春鸟意多哀。春风复多情,吹我罗裳开。

《前溪歌》:

忧思出门倚,逢郎前溪渡。莫作流水心,引新却舍故。

《莫愁乐》:

莫愁在何处?莫愁石城西。艇子打两桨,催送莫愁来。

闻欢下扬州,相送楚山头。探手抱腰看,江水断不流。

这些轻快的情歌,反映了江南水上的生活,与新兴的商业的气氛,正是年青的朴素的歌唱。

江南的歌谣分为《吴歌》与《西曲》两大类。《吴歌》时代比较早些,南渡之后,经济文化先集中于金陵一带,因此吴声歌曲首先

得到提高的发展。《乐府诗集》说：“《吴歌》并出江南，东晋以来稍有增广，其始皆徒歌，既而被之管弦，盖自永嘉渡江之后，下逮梁、陈，咸都建业，吴声歌曲，起于此也。”现存《吴歌》多是晋辞，其中最重要的是《子夜歌》。《大子夜歌》说：

歌谣数百种，《子夜》最可怜。慷慨吐清音，明转出天然。  
丝竹发歌响，假器扬清音。不知歌谣妙，声势出口心。

正是徒歌的本色了。《吴歌》有《子夜歌》、《子夜四时歌》、《大子夜歌》、《子夜警歌》、《子夜变歌》、《前溪歌》、《懊侬曲》、《读曲歌》、《华山畿》等。《子夜歌》凡四十二首，像：

揽枕北窗卧，郎来就侬嬉。小喜多唐突，相怜能几时？  
欢从何处来，端然有忧色。三唤不一应，有何比松柏。

比起《国风》里的恋歌来，就更显得缠绵尽情，所谓“三唤不一应，有何比松柏”。正是“彼狡童兮，不与我言兮”的生动俏皮的调情了。至于《华山畿》则是一个民间流传的情死的故事，颇近于《孔雀东南飞》。这半神话的传统实是民间故事的本色，这一个情节也便是后来梁山伯、祝英台故事的先河。

《西曲》又称荆楚西声。《乐府诗集》：“《西曲歌》出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节送和与吴歌亦异，故其方俗而谓之《西曲》云。”《西曲》有《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《估客乐》、《三洲》、《女儿子》、《杨叛儿》、《月节折杨柳》等，由于经济文化的南移先在金陵，之后才及于荆、楚一带。这些长江上游的民歌所以大半为宋以来的作品，如《三洲》，据《古今乐录》说是商客所作；《女儿子》，《水经注》说是渔人之歌。《西曲》与当时水路的商人关系是较深的，江南的民歌所以就从街陌谣讴变为江上的歌声。至于其中《月节折杨柳》则成为后来歌唱十二月的首创了。

《吴歌》《西曲》之外还有所谓《神弦歌》，乃是民间的祭歌。《古今乐录》：“《神弦歌》十一曲；一曰《宿阿》，二曰《道君》，三曰《圣

郎》四曰《娇女》,五曰《白石郎》,六曰《青溪小姑》,七曰《湖就姑》,八曰《姑恩》,九曰《采菱童》,十曰《明下童》,十一曰《同生》。”所祭大约为酒神、水神、花神、女神等,已不甚可晓。其中《青溪小姑曲》、《青溪小姑歌》为祭祀吴秣陵尉蒋子文之第三妹女姑的,其歌最美:

开门白水,侧近桥梁。小姑所居,独处无郎。日暮风吹,  
叶落依枝。丹心寸意,愁君未知!

这些都为诗坛平添了无限的声色。而江南的民歌,通过文人的提高,晋、宋以后,不久便又流入宫廷,为当时的帝王及半贵族们所模拟,变成了淫声艳语,素朴的民歌面目便不复见了。

这时最后一个长篇的歌曲出现了,那便是《西洲曲》:

忆梅下西洲,折梅寄江北。单衫杏子红,双鬓鸦雏色。  
西洲在何处?两桨桥头渡。日暮伯劳飞,风吹乌臼树。树下  
即门前,门中露翠钿。开门郎不至,出门采红莲。采莲南塘  
秋,莲花过人头。低头弄莲子,莲子青如水。置莲怀袖中,莲  
心彻底红。忆郎郎不至,仰首望飞鸿。鸿飞满西洲,望郎上  
青楼。楼高望不见,尽日阑干头。阑干十二曲,垂手明如玉。  
卷帘天自高,海水摇空绿。海水梦悠悠,君愁我亦愁。南风  
知我意,吹梦到西洲。

这篇作品以民歌的本色而洗炼出尘,乃是一往情深的歌唱。《唐书·地理志》:“钟陵,贞元中又更名,县南有东湖,元和三年刺史韦丹开南塘斗门以节江水,开陂塘以溉田。”耿沛诗:“钟陵风日好,春水满南塘。”《西洲曲》或者正是产生于钟陵(今南昌)之地吗?此即《滕王阁序》所谓“秋水共长天一色”的一带了。按诗中“南塘”即“出门采红莲”之处,此女子所居,正是“开门白水,侧近桥梁”,而西洲相去不远,故说:“西洲在何处?”而“两桨桥头渡”也,然而此后诗人之作,温庭筠诗:“西洲风日好,遥见武昌楼”,似是武昌,杜甫诗:“不识南塘路,今知第五桥”,则在长安;也足见“南

塘”、“西洲”人人争诵，乃无处不成为富于诗情的歌唱了。

随着这样的水国风光，江南的民歌因此也助长了山水诗的发展。那民歌中的青春情调，丰富的起兴，启发了人们对于大自然更深的爱恋，而江南的水路行旅，与北地旱路的情形，苦乐也迥然不同，水路两岸又多名山秀岭，随着民歌的沿江发展，旅人们也沿江接触了各地不同的山水，山水的诗篇就逐渐要进入了原来游子的歌唱，改变而且丰富了那个歌唱。

## 陶 渊 明

当时江南的民歌带来了普遍的春天的歌唱，而这些民歌正像《国风》一样，一旦采入乐府，供入宫廷，其发展也便不得不暂时告一结束。这时也以春天的心情，歌唱于农村的一位诗人，便于晋、宋之间出现了，那便是陶渊明。缘自南渡之后，社会上另外一方面的情况，就是门阀世族的鼎盛。当时逃亡于金陵的朝廷，不过仗着长江的天险，本没有多大实力，因此不得不依靠门阀世族的支持。这所谓门第，乃是西晋以来就已存在的世族（或作士族），到了东晋就更进一步形成了特殊阶级的阀阅。其中大部分是从北方移去的大姓，少数是原有江南的土著。总之东晋朝廷是要靠他们实力的支持，他们因此也就垄断着当时的政权。他们把家谱看得非常重要，对于出身不是名门的人，之间若有鸿沟，赵冀《陔余丛考》：

宋文帝宠中书舍人宏兴宗，谓曰：卿欲作士人，得就王球坐，乃当判尔。若往诣球，可称旨就席。及至，宏将坐，球举扇曰：卿不得尔。宏还奏，帝曰：我便无如此何？他日帝以语球，欲令与之相知，球辞曰：士庶区别，国之常也，臣不敢奉诏。

纪僧真自寒官历至尉军府参军主簿，宋考武帝尝目送之

曰：人生何必计门户，纪僧真堂堂贵人所不及也！其宠也如此。及僧真启帝曰：臣小人，出自本州武吏，他无所须，惟就陛下乞作士大夫。帝曰：此事由江敳、谢澹，我不得措意，可自诣之。僧真承旨诣敳，登榻坐定，敳命左右：“移吾床让客。”僧真丧气而退。

我们过去说“士”这一个阶层与“大夫”不同，是指中下层的知识分子，但是南朝社会里所谓的“士族”却是专指“士大夫”阶层而言的，至于一般“寒士”乃是被冷眼压抑着，因此东晋文坛也就落在以门阀为基础的“士大夫”们手里。这些半贵族的文学，后来演变成了梁、陈的宫体，乃正是自然的趋势。

陶渊明的出现，正是以他的行动和骄傲来反抗这个“士族”社会的。他可能乃是陶侃的曾孙，至少也是族人，不过陶渊明的父亲，史乘上已无其名，陶渊明所以乃是“少孤贫”。如果因为是陶侃的家族可以算得一个门第，陶渊明就是没落了的门第，正如同先秦时代没落的统治阶层的知识分子，曾代表了“士”的阶层来反对当时的贵族，陶渊明就正是代表了一个“寒士”的阶层来反对当时半贵族的门第的。

陶渊明的为人与他诗的风格，因此走着与从太康以来日趋华靡的半贵族的作风完全相反的道路。他是历史上最优秀的朴素的白描诗人。他的白描手法达到如此的高度，以至前人评他是“不烦绳墨而自合”。而他这样的成就乃正由于总结了从建安以来中国诗歌优秀的传统，溶化为自己独特的风格：“荣荣窗下兰，密密堂前柳”、“日暮天无云，春风扇微和”等拟古诗，正是古诗十九首的写法：“白日沦西阿，素月出东岭”、“春秋多佳日，登高赋新诗”等《杂诗》、《移居》诸作又近于曹植的《杂诗》、乐府诗等；“栖栖失群鸟，日暮犹独飞”、“在昔曾远游，直至东海隅”等《饮酒诗》则仿佛阮籍的《咏怀诗》；至于《咏贫士》、《咏荆轲》，又类如左思的咏史。之外《停云》、《时运》等四言诗是《国风》的遗响；

《归去来辞》、《闲情赋》是《楚辞》的余韵。陶渊明正是荟萃百家之长，在五言诗行将走向新体的前夕，为魏晋古诗作了最丰富的歌唱。

陶渊明的特点首先在于他的真实朴素，他既没有任何夸张，也没有什么隐瞒，一切如实说来，可是难处不在于此，真正的难处在于如此简单的“如实说来”却能具有最丰富的艺术形象。例如说：“及时当勉励，岁月不待人。”何等普通的道理，却不觉得是老生常谈，因为其中有一个时光顾盼的真实形象。后人的名句：“流光容易把人抛，红了樱桃，绿了芭蕉”，与此相较便有了繁简之别，但是这简却并不简得就概念些、空洞些，因此相反的就更全面些、深厚些。再例如说：“蔼蔼堂前林，中夏贮清阴。”把一股凉意的实感形象地写了出来，柳敬亭说“武松打店”时，用空缸的回响来点出声色，令人叫绝，这里却把中夏林下的浓荫，写成了一个可以贮凉意的形象。这么朴素的表现，只有《国风》里“十亩之间，桑者闲闲兮”可以比拟。陶渊明正是掌握而且发展了这一个简明白描的优良传统。

陶渊明的思想里潜伏着一股深深的不平，这与比他稍晚的鲍照及后来的李白都有相似之处。他的“性刚才拙”以至“归去来兮”就是鲍照的“弃置罢官去，还家自休息……自古圣贤尽贫贱，何况我辈孤且直！”他的“欲言无予和，挥杯劝孤影。日月掷人去，有志不获骋！”就是李白的“花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人”。他的“不为五斗米折腰”，就是李白所说的“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”！不过陶渊明与李白的时代毕竟不同，而魏晋以来纵谈哲理的风尚又使他产生一种返于自然的思想，这样就走上了隐者的道路，然而他仍然选择了先秦时代从长沮桀溺一直到许行的隐于力耕的道路。这就是陶渊明在他时代的局限中所表现的寒士的民主精神。这种精神成为中国古代独立于权贵之外的骨气与民主传统，而这个传统乃是得来不

易的。不仅隐士的生活是艰苦的,而且统治阶级也总是想压制这种力量,如嵇康不肯出山,便为司马昭所镇压。然而隐士的传统仍然在继续发展着。左思的《招隐诗》就是这样一个继续,他因此能写出“贵者虽自贵,视之若埃尘;贱者虽自贱,重之若千钧”那样的《咏史诗》来。之后,郭璞的《游仙诗》之所以“足冠中兴”,不正是因为他“朱门何足荣”、“长揖当涂人”吗?郭璞之后,又近百年,于是出现了陶渊明,并被公认为是“隐逸诗人之宗”。从此,无可争辩地为寒士“不屈己,不干人”、不阿附权贵的民主传统奠定了安身立命的基石。在东晋门第社会中,劳动尤其是被视为可卑的下贱的事。陶渊明这时是攀上门第社会去,还是走向劳动人民去呢?以他是陶侃的后代的身份,他并不难加入门第社会,可是他却绝不犹疑地走向了劳动人民。颜延之《陶征士诔》说他“韬此洪族,蔑彼名级”,正是了不起的赞语。他是如此毫无勉强地生活于农村,诚心诚意地歌唱了劳动。他说:“人生归有道,衣食固其端。孰是都不营,而以求自安?”又说:“衣食当须纪,力耕不吾欺!”“遥遥沮、溺心,千载乃相关”。他肯定了劳动是应当的,高尚的,他就这样歌唱着他在劳动中所感受到的喜悦。他说:

种豆南山下,草盛豆苗稀。晨兴理荒秽,带月荷锄归。

这些当时为上流社会所不屑为的事,在他的歌唱中就成为千古的名句。也正因他真正参加了劳动,所以能够从亲身体验中歌唱出“平畴交远风,良苗亦怀新”、“有风自南,翼彼新苗”的农家生活中的喜悦;也能够歌唱出“山中饶霜露,风气亦先寒。田家岂不苦?弗获辞此难”的农家生活中的艰苦;这些苦乐都是与农民共有的。在中国古典文学中还没有一个诗人的生活真是如此的接近农民,而且毫无勉强地体现着其中劳动的部分。

陶渊明的“田园诗”因为有了这样一个基础,所以虽然仍不免染上放浪形骸的名士气氛,它仍然是现实的,富于反抗性的。他安于贫贱,有《咏贫士》诸作,因为那是寒士所共有的。他讽刺富

贵 因为那是朱门世族用以自豪的。他的《感士不遇赋》：“既轩冕之非荣，岂缁袍之可耻！”《饮酒诗》：“是时向立年，志意多所耻。遂尽介然分，拂衣归田里。”又“青松在东园，众草没奇姿。凝霜殄异类，卓然见高枝”。对于当时门第中人他是视为“异类”的。陶渊明难道是生来安于贫穷吗？那倒不是的，《咏贫士》说：“岂忘袭轻裘，苟得非所欤！”“岂藁有常温，采芣足朝餐，岂不实辛苦？所惧非饥寒。贫富常交战，道胜无戚颜”。他是有着思想斗争的。斗争掉了那种可耻的思想，终于走上了与当时世族门阀相反的道路。他的反抗思想在诗歌中随时流露着，《咏荆轲》说：“其人虽已没，千载有余情。”《杂诗》说：“念此怀悲悽，终晓不能静。”他歌颂“夸父逐日”、“精卫填海”，这些都是他内心的表现。他的“归田园”所以也就是以行动来说明他自己的立场。他的《饮酒诗》说：“但恨多谬误，君当恕醉人。”他正是在讽刺着那整个世族社会的。

陶渊明隐士生活中所反映的民主理想在他的《桃花源》诗中得到了集中的体现。他说：“春蚕收长丝，秋熟靡王税。”这就是农民的乌托邦。这种乌托邦思想主要的并不是小国寡民的思想，而是一种要求无剥削、无等级的平等思想。这样的乌托邦虽然是空想的，不能实现的，但是这种“落地为兄弟，何必骨肉亲”的平等观念、“秋收靡王税”的取消剥削的理想，仍然是高贵的，它典型地反映了农民在封建社会下所能产生的素朴天真的愿望。他在《桃花源记》里所描写的，乃都是农民勤于劳动、乐其风俗、安土重迁的感情。《拟古诗》：“闻有田子泰，节义为士雄。斯人久已死，乡里习其风。”他的《桃花源记》似乎正是以田子泰的事业为蓝本的。《三国志·田畴传》：“遂入徐无山中，营深险平敞地而居，躬耕以养父母，百姓归之，数年间至五千余家，……北边翕然。”陶渊明在农村的“壶浆劳近邻”、“斗酒聚比邻”、“只鸡招近局”、“时复墟曲中，披草共来往”，并不是毫不活动的，他所收的门生也是个劳动人民。他的《饮酒诗》说：

栖栖失群鸟，日暮犹独飞。徘徊无定止，夜夜声转悲。  
厉响思清远，去来何依依？因值孤生松，敛翮遥来归。劲风  
无荣木，此荫独不衰。托身已得所，千载不相违。

而下面一首就是那最有名的：

结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。  
采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中  
有真意，欲辨已忘言。

而再下一首又说：“行止千万端，谁知非与是？”“咄咄俗中愚，且当从黄绮。”然则所谓：“因值孤生松，敛翮遥来归。”“山气日夕佳，飞鸟相与还。”甚至于“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”（《读山海经》），岂不都可作“百姓归之，数年间至五千余家”的寄托吗？这或者正是“此中有真意”的注释了。曹操的《短歌行》在“月明星稀，乌鹊南飞，绕树三匝，何枝可依”之下，就尽情地歌唱出“周公吐哺，天下归心”的“真意”来，而陶渊明的真意就是田子泰事业的感情。那“青松在东园，众草没奇姿。凝霜殄异类，卓然见高枝”的自况，岂不就是“此荫独不衰”的抱负吗？然则他的“落地为兄弟，何必骨肉亲”、“及时当勉励，岁月不待人”也就正是有所实指了。可是田子泰的事业终于可望而不可及，所以又说：“日月掷人去，有志不获骋。念此怀悲悽，终晓不能静！”什么“志”使得陶渊明为之“终晓不能静”？这里不也很可以明白吗？

陶渊明一生的言行，就是对于统治阶级的蔑视与抗议。他的言行为人们所景仰，也就降低了当时世族豪门不可一世的威势。这都是最具有斗争意义的。他对当时豪门所把持的门第社会，有力地冲破了一个缺口。宋代以来，寒士就又能比较抬头。《二十二史劄记·论南朝多以寒人掌机要》篇说：“宋、齐、梁、陈诸君，……于是不得不用寒人。”这事实，也就同时说明陶渊明之后，为什么沉寂了七八十年的诗坛，就又能够重新活跃起来。

陶渊明的生活是艰苦的。他的“开荒南野际”就实实在在是开荒。他除了作彭泽令的八十日中曾经从县里“送一力给其子”以助“薪水之劳”外，（《归去来辞》所说的“僮仆欢迎，稚子候门”就是指此。）此外他是“家无仆妾”的，而且还时常的“藜藿不给”、“瓶无储粟”。他甚至于连自己儿子好好读书的机会都没有，这对于一个封建时代知识分子来说，乃是最难于做到的牺牲，陶渊明正是这样在崇高的理想中坚持下去。他在劳动之中歌唱着“新苗”的生长，而在一年秋收之后乃“啸傲”于东轩之下，他是应当“啸傲”的。他这时：

采菊东篱下，悠然见南山。

正像一个老农于农闲之后，在自己的门前，偶然一瞥于那朝夕相处而几乎忘记了的门前山，这心情正是深厚而说不出的，谁不爱自己乡土的门前山呢？

陶渊明远离开当时士大夫的门第，接近于劳动的农民，无论在思想内容上，在文艺形式上，都走着与当时贵族化的文坛相反的道路。他反对剥削，歌颂了劳动，并身体力行；他发挥了五言古诗优秀的传统，高度发展了民歌传统上白描的手法；在数量上及诗歌的接触面上都远远超过前代及当代的诗人；他的成就因此是中国诗史上一个宝贵的收获。正像无数优秀的作家们，都代表一个寒士阶层与统治阶级的对抗，但在这些寒士中，只有陶渊明是真正走向农民的。这就使得陶诗在一切诗篇中，都显得那么素朴淳厚，单纯明朗。他的风格是最富有个性的，也是最典型的。在中国文学史上，自屈原以后，仅有少数诗人能以自己的品格构成典型的形象，陶渊明正是这样的，他因此是中国最优秀而且伟大的诗人之一。

陶渊明的出现，使得沉寂了将近百年的诗坛，重又获得生命的力量。他不仅总结了魏晋古诗，而且也启发了宋以后的新体。他的健康的鲜明的诗句，平凡的日常生活的歌唱，就是此后诗坛

所要走的道路。

## 第十章 南朝文学的发展

### 鲍 照 谢灵运

●鲍照所代表的寒士阶层。●他的乐府诗。●都市流浪者的不平。●解放的情操与七言诗的大力写作。●他的《拟行路难》。●谢灵运由玄言诗走向山水诗。●七言诗与山水诗共同推动诗化的历程。●诗中渐尚名句。

### 齐梁时代诗文

●大自然与日常生活的写出。●谢朓的风格深入浅出。●他所受于民歌的影响。●绝句的出现。●沈约的平稳工整,他的“声病说”。●何逊的“情辞宛转”。●阴铿的“琢句抽思”。●骈文环绕着诗歌在发展。

### 批评与选集

●钟嵘的《诗品》。●《诗品》所提倡的“风力”。●作家源流的论述。●刘勰的《文心雕龙》。●《文心雕龙》为一代巨制。●古代的文学概论与文艺学。●萧统的《文选》。●古代文学作品全面的总结。

### 南北文风的交流

●北朝外族的汉化。●北朝作者模仿南朝。●温子升、邢邵、魏收、胡太

后等的诗歌。●杨衒之、郦道元等的散文。●北朝民歌豪放的本色。●北歌与胡乐的关系。●北歌质朴有力的风格。●南朝所受于北歌的影响。

## 庾 信

●庾信是南北朝诗文的集大成者。●他的故国之感。●《哀江南赋》与《拟咏怀诗》诸作。●前人对于庾信的评价。●七言诗发展到更成熟的阶段。

## 鲍 照 谢灵运

鲍照、谢灵运、颜延之 称为(宋)元嘉三大家。他们在诗坛上的活动 正是衔接着陶渊明而起的(陶渊明卒于元嘉四年)。其间颜延之并与陶渊明过从较密过 ,不过他的创造性较弱 ,当时虽拥有重望 ,今天看起来却只是留下些干巴巴的作品 ,因此宋代的代表作家 ,便首推鲍照与谢灵运 ,而鲍照则尤为杰出。

鲍照在门第社会之下 ,正如陶渊明一样 ,乃是代表着一个“寒士”阶层的要求而出现的。他说 :

对案不能食 ,拔剑击柱长叹息。丈夫生世会几时 ,安能蹀躞垂羽翼 ? 弃置罢官去 ,还家自休息。朝出与亲辞 ,暮还在亲侧。弄儿床前戏 ,看妇机中织。自古圣贤尽贫贱 ,何况我辈孤且直 !

然而鲍照却又并不会真的“弃置罢官去 ,”他不是一个像陶渊明那样的有着朴素的农民思想的人 ,而是一个都市的流浪者 ,具有最现实的寒士阶层的不平。这寒士的不平也就是宋玉《九辩》所说的“贫士失职而志不平 !”一向便成为向统治阶级要求民主的具体斗争。他因此写成了无数慷慨激昂的拟乐府。当诗坛由于离开

乐府渐远而显得太文人气的时候,鲍照就又从乐府里获得解放。他的大刀阔斧的表现,《古诗源》形容为:“如五丁凿山,开人世所未有。”他的《代东门行》、《代出自蓟北门行》、《代鸣雁行》等都是惊心动魄的慷慨高歌,而最代表的作品就是《拟行路难》十八首。如说:

泻水置平地,各自东西南北流。人生亦有命,安能行叹复坐愁!酌酒以自宽,举杯断绝歌《路难》。心非木石岂无感?吞声踯躅不敢言。

这样的歌唱,任何被压抑的人心里都会沸腾起来的。他的诗歌充满了流浪者的心情,如《赠傅都曹别》:

轻鸿戏江潭,孤雁集洲沚。邂逅两相亲,缘念共无已。风雨好东西,一隔顿万里。追忆栖宿时,声容满心耳。落日川渚寒,愁云绕天起。短翮不能翔,徘徊烟雾里!

杜甫《春日忆李白》说:“白也诗无敌,飘然思不群。清新庾开府,俊逸鲍参军。”鲍照之与李白在这点上正是有相似之处的。

由于鲍照奔放的歌唱,他非特在感情上掀起了解放的呼唤,而且在诗歌语言上也冲破了五言古诗原有的局限。他尖锐大胆的表现,敢于“不避险俗”地汲取“里巷歌谣”的语言,使得诗坛的面貌为之全然一新。《诗品》说他:

得景阳之淑诡,含茂先之靡嫚;骨节强于谢混,驱迈疾于颜延;总四家而擅美,跨两代而孤出。嗟其才秀人微,故取湮当代。然贵尚巧似,不避危仄,颇伤清雅之调。故言险俗者,多以附照。

他之“颇伤清雅”,也正是他之所以能够冲破五言的局限,而大力建立起七言诗的缘故。前面提过,五言原是介于四言与七言之间的形式,四言是以二字节奏为骨干的,七言是以三字节奏为骨干的,所以七言从《成相》杂辞、《铙歌》,到今天的快板自始至终是常

与三言并存的,而五言则是二字音节与三字节奏的合用,虽然三字节奏居于主导地位,而二字音节仍然是十分重要的,因此五言比起七言来总是较文雅些。至于比五言更通俗的七言,一时就还不太习惯。然而事实上由于它是直承骚体的,西汉以来民间乐府已多有七言(如果连七言的谚语等一齐算上,数量学要超过五言),像西汉的《善铜镜铭》:

汉有善铜出当阳,用之为镜清且明。八子九孙治中央,  
千秋万岁辟不阳。

就是所谓“柏梁体”的七言了。此后张衡的《四愁诗》,曹丕的《燕歌行》等等,在诗歌上都成为优秀的作品,但是仍没有足够的条件在诗坛上普遍起来。七言诗要普遍发展,还得等待五言诗先行完全成熟,而鲍照的出现,就恰好是五言诗从古体要走向新体的时候,那也就是五言诗的发展已经到了相当成熟的阶段。我们如果说陶渊明是标志着五言诗发展的顶峰,那么鲍照就标志着七言诗新的开端。五言诗到了这个时候已经驾轻就熟,这时四言诗的传统由于五言的出现而被推到遥远的古代去了。从四言直接到七言的这种不习惯也已成为过去,这就为七言诗铺平了道路。鲍照乃以他一气呵成的辞句,冲破了五言的藩篱,为七言诗奠定了基石。他的《拟行路难》:

奉君金盃之美酒,玳瑁玉匣之雕琴,七采芙蓉之羽帐,九  
华葡萄之锦衾。红颜零落岁将暮,寒光宛转时欲沉。愿君裁  
悲且减思,听我抵节《行路》吟。不见柏梁、铜雀上,宁闻古时  
清吹音?

七言诗的锋芒已绝非五言所能掩盖了。他又有通篇都是三言的《代春日行》。这几乎是空前绝后的一首三言诗,说明了七言诗与三字节奏在起源上关系的密切。他非特大量的运用七言,而且又把七言诗向最成熟的阶段推进;七言诗从骚体里首先是去掉了

“兮”字变为三三七的形式，之后又去掉三言，改为全用七言，却仍沿袭了骚体每句用韵的传统，这就是所谓“柏梁”体。曹丕的《燕歌行》也就是这“柏梁”体成功的杰作。“柏梁”诗是七言诗发展的过渡形式，由于七言比四言几乎长出了一倍，为了断句的分明和避免韵与韵之间距离较远，一时难以习惯，所以有了这样一个适应的过程。到了鲍照就更进一步从每句用韵的传统中解放出来，恢复了中国诗歌上隔句用韵的自然方式，乃成为今后一切七言诗的准绳。鲍照的成就，虽然由于当时的诗坛还是半贵族化的，未能使七言立即被普遍采用，但是七言诗在文学语言上的优秀，由于他的创作，已无疑地为诗坛所认识。七言诗在骚体之后，早已跃跃欲试，只是条件尚未成熟，一旦获得适宜的土壤就要脱颖而出。七言比起五言是更为豪放的、比较俚俗的。鲍照的出身寒微和他的坎坷不平之气就是这适宜的土壤，此后北朝人民粗犷的气质和质朴的生活，又正是这同一土壤。如《捉搦歌》：“华阴山头百丈井，下有流泉彻骨冷。可怜女子能照影，不见其余见斜领。”又如温子升的《捣衣曲》在北朝的出现也同样说明了这一点。齐、梁以来如王融、陆厥、陶弘景等也都偶有试作，这就为百余年后的唐诗铺平了道路。

自从南渡以来，文学逐渐为士族文人所垄断。这期间鲍照正如陶渊明，乃走着以寒士为中心的文学道路，无论在内容上在形式上都成为六朝最杰出的诗人。

谢灵运是一个专意刻画山水的诗人。山水诗的兴起，是结合着游子的主题与自然景物而来的，从《国风》的“山有扶苏，隰有荷花”到《九歌》的“沅有芷兮澧有兰，思公子兮未敢言”，到曹植以及太康诸诗人的写景诗，山水诗早已具备了基础。山水诗是继神话之后，在文学创作上大自然的又一次的人化。这一个诗歌发展的必然阶段，便通过谢灵运旅人的心情而表现出来。同时江南的山水是如此容易启发人的想像，虽然最初从贵族们的玄言诗中摆

脱出来,仍不免夹杂着谈玄的成分,而祖国的锦绣河山的可爱,一旦被歌唱出来,便无往而不属于全民的喜悦,谢灵运正是第一个诗人,全力以赴地写出它来。他诗中残余的玄理实在是惹人生厌的,但是论到对于山水的刻画,前人却评之为:“东海扬帆,风日流丽”;“芙蓉出水”;“自然可爱”。像:“明月照积雪,朔风劲且哀”、“春晚绿野秀,岩高白云屯”、“池塘生春草,园柳变鸣禽”等乃都是人人传诵的名句。从谢灵运起,诗歌就走向新体,沈德潜《说诗碎语》:“诗至于宋,性情渐隐,声色大开,诗运转关也。康乐神工默运,明远廉俊无前,允称二妙。”这“声色”也即作为布景的山水,而所谓性情也即直接思想感情的活动。新体诗就是到了想通过更多的“声色”来表现“性情”的阶段,类如画中“烘云托月”的办法。张融《别诗》所谓:“欲识离人悲,孤台见明月。”这新体诗因此强调声色的启发,使得日常生活之中,随处都可以唤起丰富的联想,这些也就又类如《国风》中的起兴了。当然文人们最初刻意的追求也就不免于刻画,谢灵运的诗如:“密林含余清,远峰隐半规”、“崖倾光难留,林深响易奔”。前人所谓“经营惨淡,钩深索隐,而一归自然”正指的是这个,因此一句一字都不肯轻出。《文心雕龙·明诗篇》:“宋初文咏,体有因革,庄老告退,而山水方滋。俪采百字之偶,争阶一句之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新。”这样写法的优点在于能启发思想与语言上更多的想像,缺点则可以流连忘返专在表现的细微处用工夫。这些精巧字句上的追求也就自然容易走上骈俪铺陈的道路,谢灵运就又是正式把诗歌带入骈俪的一个人。如“千念集日夜,万盛盈朝昏”、“蘋萍泛沉深,菰蒲冒清浅。”诗歌乃无往而不是工丽的字句。有名的《登池上楼》,像:

潜虬媚幽姿,飞鸿响远音。……徇禄及穷海,卧疴对空林。衾枕昧节候,褰开暂窥临。倾耳聆波澜,举目眺岖嵌。初景革绪风,新阳改故阴。池塘生春草,园柳变鸣禽。祁祁伤《豳歌》,萋萋感《楚吟》。

一片春的气象是谢灵运诗歌的特色。这也就是南朝文学的普遍情调。

大自然的条件在政治、经济、文化等各方面都起着一定的作用,这只要看长安、洛阳、北京这些长期成为全国政治中心的重要都城,都是在黄河流域;至于鱼米之乡,漕运之利,商业网络,经济中心,则多在长江流域。文学上与大自然关系最密切的在早期便是神话,后期就是山水诗。若没有长江流域丰富多彩的秀丽山水,若没有水路交通的经济繁荣,山水诗就不会那样迅速地大量产生。如果说北朝民歌以其促进了七言诗的成熟发展从而有利于诗歌高潮的出现而自豪,那么,南朝山水诗的丰富多彩也正是同样为促进这诗化的历程而立下了功劳。

诗歌从谢灵运起,由于字斟句酌,于是便多名句可摘,而一气呵成的诗篇渐少,这就是新体诗与汉魏以来古诗的不同之处。从谢灵运过渡到齐、梁,所谓五言古诗的时期,事实上便已经成为遥远的过去了。

## 齐梁时代诗文

齐梁时代是一个新体诗大量发展的时期。这期间主要的成就就是歌唱大自然的诗篇。它的特点是能在日常的生活展开丰富的想像。谢灵运的“池塘生春草”固是平淡无奇,谢朓的“澄江静如练”也只是平日所见,邱迟的“暮春三月,江南草长,杂花生树,群莺乱飞”,又何尝有特殊的事物,然而它们都因此使我们的想像与语言更为丰富起来。像谢朓的“寒槐渐如束,秋菊行当把。借问此何时?凉风怀朔马”,乃无往而不是想像丰富的语言。这一个丰富就是齐、梁诗文发达的原因。其间的作家如谢朓、沈约、王融、张融、刘绘、孔稚圭、陆厥、江淹、范云、任昉、邱迟、柳惔、吴均、庾肩吾、何逊、阴铿、王籍、刘孝绰、陶弘景等都是名盛一时的;然而由于在门第社会与偏安的局面之下,那日常生活究竟缺少真

正解放的生活上的力量,所以齐、梁时代又是一个量重于质的时代。从量上说,南渡后将近百年的诗坛沉寂,从陶渊明开始,到这时候就蔚为盛况;从质上说,则在山水诗的新园地上的作品,也仍是一般化的居多,其间较杰出的诗人,到今天看来,就只有谢朓、沈约、何逊、阴铿等。他们的诗篇又正都是结合着游子主题的。

谢朓的诗吸取了民歌活泼自然的情调,结合着山水诗发展的潮流,以日常而丰富的诗情,出现在新的诗坛上。李白登华山落雁峰说:“恨不携谢朓惊人诗来!”又《金陵城西楼月下吟》说:“月下沉吟久不归,古来相接眼中稀。解道澄江静如练,令人长忆谢玄晖”对于谢朓是十分赞赏的。至于《诗品》说他:“奇章秀句,往往警道。足使叔源失步,明远变色。”又说当时的年轻人:“谓鲍照羲皇上人,谢朓今古独步。”他的为时所重以及与鲍照的解放情操相近之处也于此可见。他的风格深入浅出,有时似乎并不经意,却有无限深情,像《江上曲》:

易阳春草出,踟蹰日已暮。莲叶何田田,淇水不可渡。  
愿子淹桂舟,时同千里路。千里既相许,桂舟复容与。江上  
可采菱,清歌共南楚。

正是十分耐人寻味的。《古诗源》所以说他:“玄晖灵心秀口,每诵名句,渊然冷然,觉笔墨之中,笔墨之外,别有一段深情妙理。”他的语言,已开唐人“深入浅出”的先声。《采菽堂古诗选》所以又说他:“玄晖去晋渐远,启唐欲近,天才既俊,宏响斯臻。”他的名句像“大江流日夜,客心悲未央”;“天际识归舟,云中辨江树”;“怅望一途阻,参差百虑依”;“翻潮尚知恨,客思渺难裁,山川不可尽,况乃故人杯!”都是意味深长的,他深得民歌的风情,因此也写了许多类似唐人绝句的小诗,像:

佳期期末归,望望下鸣机。徘徊东陌上,月出行人稀。  
(《同王主簿有所思》)

绿草蔓如丝 杂树红英发。无论君不归 君归芳已歇。  
(《王孙游》)

这些都说明诗歌的发展 确已开唐人风气之先了。他最盛传的一首诗是《晚登三山还望京邑》,这是一首乡土之思的名篇 像:

灞浐望长安 河阳视京县。白日丽飞甍 参差皆可见。  
余霞散成绮 澄江静如练。喧鸟覆春洲 杂英满芳甸。……

祖国河山在他的笔下 更显得无限可爱了。

沈约在齐、梁的地位颇像陆机之在晋代 乃是一代的权威 却不是最突出的作者。他的诗数量既多 而平稳工整 恰足以代表诗坛上一般的成就。例如他的《夜夜曲》:

河汉纵且横 北斗横复直。星汉空如此 宁知心有忆?  
孤灯暖不明 寒机晓犹织。零泪向谁道 鸡鸣徒叹息。

至于名句像:“标峰彩虹外 置岭白云间。倾壁忽斜竖 绝顶复孤圆。归海流漫漫 出浦水溅溅。野棠开未落 山樱发欲然。”在山水诗上也自是一代高手之作。然而沈约影响当时诗坛更重要的却是他的“声病说”。当时诗歌既走向骈俪 因此就发生了音调上的问题 原来中国诗歌的音节是建立在语言的句逗上的 而句逗乃是属于字义上的安排 现在每两句之间又要一再排比 上半对上半 下半对下半 一字对一字 一词对一词。而且声音对声音 颜色对颜色 此对彼 有对无 方位对方位 形容对形容。如此这般 势必产生一连串繁琐的重复感 读起来难免显得单调呆板 因此就要求字音上无论如何要避免再重复。这要求在陆机《文赋》里也早已说过:“暨音声之迭代 若五色之相宣” 也就是说声音必须此起彼伏的变化着 但是如何能够掌握这个起伏变化的规律呢?恰好六朝以来佛经翻译盛行 有了音韵上的反切 辨识了四声 这些就都更有依据的促成了“声病说”的出现。宋范晔《与甥书》:“性别宫商 识清浊 斯自然也 观古今文人多不全了此处 纵

有会此者,不必从根本中来,言之皆有实证,非为空谈。”所谓“言之皆有实证”就是指的“四声”的抑扬顿挫。到了齐代,沈约、谢朓、王融等都曾参与这方面的努力,当时号为“永明体”,沈约的集其大成,原也不过是水到渠成而已。

沈约又著有《四声谱》,首先为掌握声病的规律,奠定下了客观的依据;又在《谢灵运传》及《答陆厥书》中为“声病说”作了理论上的说明与辩护;当时反对“声病说”的如梁武帝,陆厥,钟嵘……固大有人在,沈约确是主张“声病说”的主将。他又把诗歌上病忌的规律,系统地分为“八病”,《答北魏甄琛书》:“作五言诗者,善用四声,则讽咏而流靡,能达八体,则陆离而花洁。”那具体的八病是:一、平头,二、上尾,三、蜂腰,四、鹤膝,五、大韵,六、小韵,七、旁纽,八、正纽;而原则则是“欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,则后须切响;一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异”。这一个语言上音律的发现,之后发展到唐代就统一而成为律诗的体裁。

何逊稍后于谢朓、沈约,梁元帝曾论他的诗说:“诗多而能者沈约,少而能者谢朓、何逊。”他的诗确有与谢朓相似之处,像那有名的《相送诗》:

客心已百念,孤游重千里。江暗雨欲来,浪白风初起。

正是令人百读不厌的,所以《古诗源》说他:“情辞婉转,浅语俱深,宜为沈、范心折。”《古诗选》说他:“经营匠心,惟取神会。生乎骈俪之时,摆脱填缀之习;清机自引,天怀独流,状景必幽,吐情能尽。故应前服休文,后钦子美。”他的名句像:“窗中度落叶,帘外隔飞萤。”“夜雨滴空阶,晓灯暗离室。”“一途今未是,万绪昨如非。”“念此一筵笑,分为两地愁。”“岸花临水发,江燕绕樯飞。无由下征帆,独与暮潮归。”都是一时俊语,齐、梁的诗歌正是沿着这样一个道路向前发展着。

阴铿与何逊齐名,杜甫《绝句》:“颇学阴、何苦用心。”又《赠

李白诗》：“李侯有佳句，往往似阴铿。”《古诗选》说他：“琢句抽思，务极新隽；……一洗《玉台》之陋，顿开沈、宋之风。”他的名句像：“大江静犹浪，扁舟独且征”、“鼓声随听绝，帆势与云邻”，“栋里归云白，窗外落晖红。古石何年卧，枯树几春空？”形象都是非常新颖的。

齐、梁时代，由于“诗”与日常生活打成一片，因而本来应用于日常书写的“文”也就随着更趋向于诗，这就是骈文的盛行。骈文正是介乎诗与散文之间的一种体裁。从建安以来，文随着解放的主流，也就逐渐从四言中解放出来，但又由于一个诗的主潮正在发展，所以这一个解放并不是就恢复到先秦诸子那样自然的散文去，而是把四言发展为“四六”，又再加上诗中“五”“七”的句法，这样就成为一种富于变化而又近于诗的体裁，如陆机有《连珠》五十首：

图形于影，未尽纤丽之容。察火于灰，不睹洪赫之烈。  
是以：问道存乎其人，观物必造其质。

烟出于火，非火之和。情生于性，非性之适。故火壮则烟微，性充则情约。是以：殷墟有感物之悲，周京无佇立之迹。

这近于说理的文字从四言中解放出来，并非走向散文去，而是更趋向于诗的主流。它介乎诗与散文之间，乃与赋合流包括了诗以外的一切文体，环绕着诗歌发展的中心，形成了一个骈俪的天下；如陶渊明的《归去来辞》、《闲情赋》，鲍照的《芜城赋》，谢庄的《宋孝武宣贵妃诔》、《月赋》，谢惠连的《雪赋》等都已为齐、梁的骈文开了先路。加以七言诗的出现，以及五言诗的走向新体，魏晋以来四言的余波将不得不退出诗坛，转而专在骈文上下功夫。所以齐、梁的骈文实际上正是当时诗的外围。齐、梁的诗人，无一不长于骈文，其间如江淹的《别赋》、《恨赋》，孔稚圭的《北山移文》等，都是流传于一时的。《别赋》说：“黯黯销魂者，唯别而已矣！”《恨

赋》说：“人生到此，天道宁论！”不知被多少人诗一般的反复吟咏过，这就是一个诗歌语言的时代。

既然一切日常生活，无处不是诗的语言，因此齐、梁人的书札也是最富于诗情的。邱迟《与陈伯之书》：

暮春三月，江南草长，杂花生树，群莺乱飞。见故国之旗鼓，感生平于畴日，抚弦登陴，岂不怆悵！

成为千古的名篇。此外如吴均的《与宋元思书》，陶弘景的《答谢中书书》，周弘让的《答王褒书》，都是当时书札的代表作品。

## 批评与选集

文学到了梁代，在中国古典文学的范围内，除了七言诗还才露头角外，诗文两方面的发展都已大致完备。唐代新的高潮已在不远。为了总结过去的经验，迎着将要到来的高潮，于是出现了及时的文学批评与总集。这里首先应该提到钟嵘的《诗品》。《诗品》的写出是为了反对齐、梁的“声病说”，也是反对整个齐、梁的文学趋势的。他提出“风力”的标准，正为了要纠正南朝文学的重技巧而忽略了内容的描写；他提出“直寻”的单刀直入的写法，也即反对齐、梁过分的骈俪与用典。他在《诗品·总论》中说：“至乎吟咏情性，亦何贵于用事？‘思君如流水’，既是即目；‘高台多悲风’，亦惟所见；‘清晨登陇首’，羌无故实；‘明月照积雪’，讵出经史。观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”关于这一点，《文心雕龙·情采》也说：“故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥，而后之作者，采滥忽真，远弃风雅，近师辞赋，故体情之制日疏，逐文之篇愈盛。”可见当时淫丽铺张的写法的必须纠正，已为人所共见。这样也就是要求从南朝文学中的讲求形式与技巧，回到了为表现真实的思想感情而写作的路上来。唐陈子昂、李白的反对齐、梁，高倡建安，正是这同一个要求的具体发展。

《诗品》把建安以来的诗人分为上中下三品,加以评论,同时又分析这些作家的来源,分别列为《诗经》与《楚辞》两个主流,这就已经具有整理诗歌历史的倾向。不过《诗品》的特点仍在突出地提倡“风力”,至于大力从事全面整理工作的则有刘勰的《文心雕龙》。

《文心雕龙》是古典文学的一部文艺学巨制,其中也包括了初步文学史的工作。全书五十章,分为上下二篇,上篇如《辨骚》、《明诗》、《诠赋》、《史传》等是从每个体裁上说明各自的特点与源流,其性质类似文学概论与文学史;下篇如《体性》、《风骨》、《情采》、《比兴》是从艺术修养上来分别地钻研和批判,其性质类似美学与文艺学。《文心雕龙》持论比较折衷,他在《文心雕龙·序志》中说:“有同乎旧谈者,非雷同也,势自不可异也;有异乎前论者,非苟异也,理自不可同也。同之与异,不屑古今,擘肌分理,唯务折衷。”在此之前,陆机曾有《文赋》作过初步的分析工作,到此乃蔚为大观。对于古代文学的知识,这是一部最丰富的书,而与之恰好配合的则有《文选》。

《文选》是梁昭明太子萧统所编。这一部选集从《离骚》开始直选到梁代,全书分门别类,凡有代表性的作品,几乎都选在里面。他选择的标准归结在十个字上,是“事出于沉思,义归乎翰藻”,这可以说是当时为文学所下的定义。在古代大量书籍的获得还是相当困难的情形下,这样一部比较全面的选集,正是十分需要的。而由于它的比较全面与富有代表性,也就同时带有总结成果的意义。在文学史上一个新的高潮行将到来的前夕,这意义就更为重要。

## 南北文风的交流

晋室南渡，北方为外来的少数民族所据，其间匈奴、羯、鲜卑、羌、氏，此起彼伏，争战无已，没有多大余力继续南侵，加以汉人在北方崛起的也有前凉、北燕等，经过一百多年混战的局面（其间东晋也曾灭掉氏的成汉，羌的后秦，鲜卑的南燕），到了宋元嘉十六年，北方就统一于鲜卑拓跋氏的魏；而南朝自宋武帝打破了世族的垄断势力，宋文帝又励精图治，一时也呈现有力的统一力量，形成为南宋、北魏相对安定的对峙局面。北魏在生产与文化上都远落在汉人之后，处处都要向汉人学习，最具体的表现就是孝文帝的迁都改制（在南朝齐建武中），从西北的平城迁都到汉人居住的中心——洛阳，并自称是黄帝子孙，一律改用汉姓，着汉服，用汉语。这样就加速了南北融合的过程。相伴着南朝的宋、齐、梁、陈，北朝经过北魏、东魏、西魏、北齐、北周，彼此的交流已更臻于成熟，这就成为隋、唐统一天下的基础。

在文化上，北朝的加速汉化正当南朝的齐、梁时代，因此北魏孝明帝以来，文学渐盛，作家温子升、邢邵、魏收等都以擅长南朝诗文，见重于时。温子升原是晋温峤之后，从祖父起流亡在北魏，为北朝最大的作家。梁武帝称他是“曹植、陆机复生于北土”。他又曾出使于梁，对于南北文风的交流，自然就起着桥梁作用。他的名句像：

湛澹水成文，参差树交影。长门久已闭，离宫一何静！  
细草缘玉阶，高枝荫桐井。微微夕渚暗，肃肃暮风冷。

与齐、梁人的诗篇，事实上已不可分了。至于有名的《捣衣诗》：

长安城中秋夜长，佳人锦石捣流黄。香杵纹砧知近远，  
传声递响何凄凉。七夕长河烂，中秋明月光。蠨螀塞边绝候

雁，鸳鸯楼上望天狼。

前人评之为“直是唐人”，也正因其是得南北交流统一的先声了。

温子升之外，邢邵、魏收，先后媲美，人称“大邢，小魏”，风格更为绮艳，当时南朝的影响在北朝是风靡一时的。例如北魏胡太后的《杨白华》：

阳春二三月，杨柳齐作花，春风一夜入闺闼，杨花飘荡落南家，含情出户脚无力，拾得杨花泪沾臆，春去秋来双燕子，愿衔杨花入窠里。

也宛然是南朝的风味了。

北朝诗文，都莫不受南朝的影响。在散文方面以杨衒之的《洛阳伽蓝记》与酈道元的《水经注》最富于文学意味。《洛阳伽蓝记》所记为洛阳城内各大寺院里闾情况，如同北京的隆福寺、护国寺之类。例如：

市西有延酤、治觞二里。里内之人多酤酒为业。河东人刘白堕善能酿酒。季夏六月，时暑赫晞，以罌贮酒，暴于日中，经一旬，其酒味不动，饮之香美，醉而经月不醒。京师朝贵多出郡登藩，远相饷馈，逾于千里，以其远至，号曰“鹤觞”，亦名“骑驴酒”。永熙年中，南青州刺史毛鸿宾赍酒之藩，路逢贼盗，饮之即醉，皆被擒获，因此复命“擒奸酒”。游侠语曰：“不畏张弓拔刀，唯畏白堕春醪。”

又如所记调音、乐肆二里的田僧超之善吹笛，准财里的朝云的善吹箎，都是富有故事意味的小品文。其中像写章武王融与陈留侯李崇的贪得无厌，“负绢过任”以至于“蹶倒伤踝”，是十分富于讽刺意味的。至于文字上像：

擅山海之富，居川林之饶，争修园宅，互相夸竞。崇门丰室，洞户连房，飞馆生风，重楼起雾，高台芳榭，家家而筑，花林曲池，园园而有。莫不桃李夏绿，竹柏冬青。

又正是擅长南朝骈俪的写法了。

酈道元《水经注》写江河经过的两岸风物，颇近于一本游记，偶而也叙述些神话故事，像《江水注》里所叙神孟涂，及天帝之季女瑶姬之类，但更重要的还在于山水游记上，这与南朝山水诗的发达也是分不开的。至于文字上则骈散间行，比《洛阳伽蓝记》更多抒情成分。像《清水注》：

上承诸陂散泉，积以成川。南流西南屈，瀑布乘岩，悬河注壑，二十余丈，雷扑之声，震动山谷。左右石壁层深，兽迹不交；隍中散水雾合，视不见底。南峰北岭，多结禅栖之士；东岩西谷，又是刹灵之图。竹栢之怀，与神心妙远；仁智之性，共山水效深，更为胜处也。

又《江水注》：

自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处。重岩叠嶂，隐天蔽日，自非亭午夜分，不见曦月。至于夏水襄陵，沿泝阻绝。或王命急宣，有时朝发白帝，暮到江陵，其间千二百里，虽乘奔御风，不以疾也。春冬之时，则素湍绿潭，回清倒影。绝巘多生怪柏，悬泉瀑布，飞漱其间，清荣峻茂，良多趣味。每至晴初霜旦，林寒涧肃，常有高猿长啸，属引凄异，空谷传响，哀转久绝。故渔者歌曰：“巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳！”

可以说是富于诗意的散文了。

北朝文化落后于南朝，上层社会都竞学南朝诗文，但是民间文学却仍然自成风格。这些民歌的传统是与南朝全然不同的。《折杨柳歌辞》：

遥看孟津河，杨柳郁婆娑。我是虏家儿，不解汉儿歌。

南北的不同，于此可见。这些北歌梁代就已传到南方，即《乐府诗集》所谓《梁鼓角横吹曲》。《古今乐录》：“《梁鼓角横吹曲》有《企喻》、《琅琊王》、《巨鹿公主》、《紫骝马》、《黄淡思》、《地驱乐》、

《雀劳利》、《慕容垂》、《陇头流水》等歌三十六曲，二十五曲有歌有声，十一曲有歌。”又说：“是时乐府《胡吹旧曲》有《大白净皇太子》、《小白净皇太子》、《雍台》、《簪台》、《胡遵利》、《瓶女》、《淳于王》、《捉搦》、《东平刘生》、《单迪历鲁爽》、《半和》、《企喻》、《北敦》、《胡度来》十四曲，三曲有歌，十一曲亡。又有《隔谷》、《地驱乐》、《紫骝马》、《折杨柳》、《幽州马客吟》、《慕容家自鲁企由谷》、《陇头》、《魏高阳王乐人》等歌二十七曲，合前三曲，凡三十曲，总六十六曲。”《胡吹旧曲》就是最初的北歌，《唐书·音乐志》：“北狄乐其可知者，鲜卑、吐谷浑、部落稽三国，皆‘马上乐’也。……魏乐府始有《北歌》，……今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《巨鹿公主》、《白净皇太子》、《企喻》也。其不可解者，咸多可汗之辞。”之后在歌辞上逐渐的都为汉语所代替，而传统上一种马上的强悍之风与江南的情调是迥然不同的。如《琅琊王歌》：

新买五尺刀，悬着中梁柱。一日三摩娑，刷于十五女。

《折杨柳歌辞》：

上马不捉鞭，反折杨柳枝。蹀座吹长笛，愁杀行客儿。

健儿须快马，快马须健儿。躞蹀黄尘下，然后别雄雌。

北歌中也有爱情诗，却别是一番风情，语言上尤其素朴可喜，显得格外亲切。如《折杨柳枝歌》：

门前一株枣，岁岁不知老。阿婆不嫁女，那得孙儿抱？

敕敕何力力，女子临窗织。不闻机杼声，只闻女叹息。

问女何所思？问女何所忆？阿婆许嫁女，今年无消息。

所谓“天生男女共一处，愿得两个成翁媪”，“小时怜母大怜婿，何不早嫁论家计”，从内容上，从语言上，都更具民歌本色。其中反

映社会不平的像《幽州马客吟》：

快马常苦瘦，剿（劳）儿常苦贫。黄禾起羸马，有钱始作人！

而最有名的《敕勒歌》：

敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。

这牧人生活的写照，北国原野的辽阔豪放，尽在目前。《陇头歌辞》：

陇头流水，流离山下。念吾一身，飘然旷野。朝发欣城，暮宿陇头。寒不能语，舌卷入喉。陇头流水，鸣声呜咽，遥望秦川，心肠断绝。

正有如边塞风情的歌唱了。又有长篇的叙事诗《木兰辞》，写花木兰勇敢的代父从军的故事。这富于传奇性的诗篇其写作的年代虽尚难确定，总是与北歌有关的。像：

雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离。双兔傍地走，安能辨我是雄雌？

实是只有民歌中才能产生的典型诗句了。

北歌在梁代既已流传于南朝，与南朝的金粉气对照之下，也就使得南朝作家们渐渐感觉到这素朴的风格中的明快有力，于是也开始有了以边塞为主题的作品，像徐陵的《关山月》：

关山三五月，客子忆秦川。思妇高楼上，当窗应未眠。星旗映疏勒，云阵上祁连。战气今如此，从军复几年？

《周书·王褒传》：“褒曾作《燕歌行》，妙尽关塞苦寒之状，元帝及诸文士并和之。”足见南朝所受的影响了。之后隋、唐都于长安，北歌的民间传统就直接为诗坛带来了更多的影响。

南朝的诗歌重在艺术性上的发展,其主要的成功方面就是山水风情,北朝的诗歌是原始的朴质的歌唱,所歌唱的乃是思想感情的直接活动。前者是艺术上的多样性,也即前人所称的“声色”;后者是艺术的源泉与素材,也即前人所称为的“性情”,这二者渐渐结合起来,就成为此后诗歌全面的发展。

## 庾 信

在这南北文风交流之下,直接以自己的创作,总结了当时诗文发展的,这时就要说到庾信。他原是梁末的作家,梁亡之后流落于西魏北周,现存的作品大部分都是梁亡之后的,因此更能兼有南北的风格。他流落在北方时常思念祖国,追想梁代末年的历史,写成一篇《哀江南赋》。这是中国古典文学中最长的一篇抒情作品。这一历史凭吊中,充满了故国的兴亡之感,如说:“钟仪君子,入就南冠之囚;季孙行人,留守西河之馆。申包胥之顿地,碎之以首;蔡威公之泪尽,加之以血。钓台移柳,非玉关之可望;华亭鹤唳,岂河桥之可闻!孙策以天下为三分,众才一旅;项籍用江东之子弟,人惟八千。”又如写人民流离于兵荒马乱中的情况:“于时瓦解冰泮,风飞霰散,浑然千里,淄澠一乱。雪暗如沙,冰横似岸,逢赴洛之陆机,见离家之王粲,莫不闻陇水而掩泣,向关山而长叹!”杜甫诗所谓“庾信平生最萧瑟,暮年诗赋动江关”,又说“庾信文章老更成,凌云健笔意纵横”。六朝以来的诗文解数,全部都在这里施展出来;庾信正是六朝诗文的集大成者,杜甫写诗的工夫常是得力于他的。他的诗篇像《拟咏怀》:

萧条亭障远,凄惨风尘多。关门临白狄,城影入黄河。  
秋风别苏武,寒水送荆轲。谁言气盖世,晨起帐中歌。

寻思万户侯,中夜忽然愁。琴声遍屋里,书卷满床头。

虽言梦蝴蝶 ,定自非庄周。残月如初月 ,新秋似旧秋。露泣连珠下 ,萤飘碎火流。乐天乃知命 ,何时能不忧 ?

至于像《昭君辞》 :

敛眉光禄塞 ,还望夫人城。片片红颜落 ,双双泪眼生。  
冰河牵马渡 ,雪路抱鞍行。胡风入骨冷 ,夜月照心明。方调琴上曲 ,变入胡笳声。

这里有多少爱国主义的思想感情 ,并已隐然具备唐诗的风味了。《升庵诗话》说 :“庾信之诗 ,为梁之冠绝 ,启唐之先鞭。”《古诗选》说 :“审其造情之本 ,究其琢句之长 ,岂特北朝一人 ,即亦六季鲜俪。”庾信的成就 ,正在于能把南朝艺术上的工夫用在现实中活生生的思想感情上 ,诗歌的高潮 ,便已在多方面准备成熟。

庾信不但在诗文的表现上集六朝之大成 ,而且在诗人的体裁上也显示了诗歌高潮的即将来临 ,在他的许多赋里都出现了与诗一般的字句。像《春赋》 :

宜春苑中春已归 ,披香殿里作春衣。新年鸟声千万啭 ,  
二月杨花满路飞。河阳一县并是花 ,金谷从来满园树。一丛芳草足碍人 ,数尺游丝即横路。

正是唐人七言歌行的先河了。《艺概》说 :“庾子山《燕歌行》 ,开唐初七古 ,《乌夜啼》开唐七律。其他体为唐五绝、五律、五排所本者 ,尤不可胜举。”这之间对于七言诗的大力写出就更为水到渠成。七言诗自鲍照奠定了基础 ,以陌生的姿态在诗坛上出现后 ,温子升继之以《捣衣诗》 ,独秀于北方 ,然而空谷足音 ,还仅多见于民间的《乐府》(北歌里如《巨鹿公主》、《捉搦歌》等)及杂体诗中 ,直到庾信的作品里才正式进一步发展登上了诗坛 ,像《代人伤往》说乃是最早出现的七绝了 :

杂树本唯金谷苑 ,诸花旧满洛阳城。正是古来歌舞处 ,  
今日相看无地行。

至如《燕歌行》：

代北云气昼昏昏，千里飞蓬无复根。寒燕邕邕渡辽水，  
桑叶纷纷落蓟门。

《杨柳歌》：

武昌城下谁见移，官渡营前那可知。独忆飞絮鹅毛下，  
非复青丝马尾垂。欲与梅花留一曲，共将长笛管中吹。

《乌夜啼》：

促柱繁弦非《子夜》，歌声舞态异《前溪》。御史府中何处  
宿？洛阳城头那得栖！弹琴蜀郡卓家女，织锦秦川窦氏妻。  
讵不自惊长泪落，到头啼乌恒夜啼。

在隋唐统一的前夕，庾信正是这样统一了南北的文风，熔声色性情于一炉，在各方面都显得是那么重要的一位作家。

七言诗比五言诗更为接近于口语，更为解放，也更为俚俗。如果《燕歌行》可以作为这方面代表性的传统，那么就不难理解为什么在北歌中更自然地先出现七言了。七言诗脱胎于楚辞，而楚辞从《离骚》到《九歌》乃是从散文化又走向诗化的开始。此后通过形式、语法、词汇等各方面的不断提炼，这时乃达于诗歌语言自身的更臻于成熟，说明诗化经历了长期的过程已近于完成，这就意味着一个诗国高潮的行将到来。

## 第十一章 诗国高潮

### 唐初诗歌的发展

●封建社会进入上升的高潮。●门第社会的打破与科举制度的确立。  
●文学的主流在于诗歌。●五七言的时代。●王绩的空谷足音。●唐初诗人表现在五言诗上的趋于洗炼——初唐四杰与沈、宋等。●律诗的形成与骈文的衰歇。●七言诗的解放情操。

### 盛唐时代的诗歌高潮

●唐诗中的少年精神。●边塞的向往。●陈子昂高倡风骨。●浪漫主义的抒情传统。●开元间诗人云集。●崔颢的明朗形象。●孟浩然的清新情调。●绝句与七古的天下。●王昌龄为七绝的圣手。●他的征人的歌唱。●王之涣现存的诗篇。●李颀、高适、岑参以七古并辔齐驱。●李颀粗犷明晰的风格。●高适沉着的歌唱。●岑参的边塞生活与他边塞诗的独具一格。

### 王 维

●王维在唐代文艺中全面的发展。●他的诗歌与音乐图画的关系。  
●他所代表的唐人的少年精神与对边塞的向往。●平凡而明朗不尽的风格。●对于新鲜事物的敏感。●王维的晚年。

## 唐初诗歌的发展

隋文帝以汉人统一了北方,少数民族入侵的结果到此已完全同化于汉人,接着又平定了南陈,至此一个新的统一局面就要有力的出现,预示着一个高潮行将到来。隋末的农民起义,加速了社会的向前,唐高祖“除隋苛禁”,行“均田法”等一系列开明的政治措施,唐代的经济,所以从唐初到开元一百年间,是一直上升的;人口与耕地均不断地增加。《新唐书》说:“贞观初,户不及三百万,绢一匹易米一斗。”到了贞观四年就变为“米斗四五钱,外户不闭者数月,马牛被野,人行数千里不赍粮,民物蕃息,四夷降附者百二十万人。”生产是这样地在发展着,这情形一直到开元年间,杜甫有《忆昔》诗:

忆昔开元全盛日,小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白,  
公私仓廩俱丰实。九州道路无豺虎,远行不劳吉日出。齐纨  
鲁缟车班班,男耕女桑不相失。……

可以想见当时的盛况。物产的丰富当然就需要商业的供销,当时的商业与手工业的发展所以也是突飞猛进空前活跃的。手工业方面,继承南朝的基础,隋代已进一步在技术方面有了不断的提高,如制瓷、纺织、造船都有普遍的进步;而北朝出入于西北陆路的商旅与南朝的海外贸易,又恰好共同形成了一个连续不断的商业的大动脉。到了唐初在经济上表现为货币制造业的发达,官吏俸禄也由“职田”、“现物”而改为钱币,使得商业经济也得到更充分发展的机会,营业范围扩张到各种部门里去。由于民间私人手工业的突飞猛进,各大都市因此都聚集了不少手工业者,并有各种商业行会(市)各种手工业行会(坊或行)的组织,出现了行业的分工,各地有了著称的特产,如江南、河北、山东的绢帛,江西的瓷器,皖南的(宣)纸(徽)墨,岭南的铜器,长安、洛阳的刊版印刷等,

都是名盛一时的。而全国驰道四通八达,特别是东南水运,装载商品的商贾船车,经常结队成队,络绎相望,沿途码头、驿站,客店、伙铺、酒家,形成热闹的集镇;更远则海陆两路可直通南洋、印度、朝鲜、日本、台湾、琉球、中亚和欧洲等地。这样一个在封建社会上升阶段由广泛活跃的商业发展,就成为这一时代走向高潮的有利因素。

唐代不同于秦汉的,是没有秦代的“抑止末业”,没有汉代的不准“市井之子孙”求仕等的对于平民的压抑,没有“挟书之禁”及礼教独尊的文化统治。唐代的中小商人所以异常活跃,唐人诗中所说:“那作商人妇,愁水又愁风!”这中小商人的活跃,就是后来市民阶级出现的基础。同时北朝的贵族,既已因汉人的统一天下,而失去了特殊的地位;南朝的士族门第,也因为政权的北移,而基本上被打破。唐代因此是一个解放时代,一切被束缚的中下层都得到自由的发展,文学因此也就从半贵族的宫体式的作风中解放出来。唐刘禹锡《乌衣巷》所谓:

旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家。

正是这一个变化的写照了。

隋、唐统一天下后,魏、晋以来符合于世族门第的“九品中正制”就演变为科举制度;隋设明经、进士两科,唐则又有明法、明字、明算、童子、秀才等科。这样的科举制度,使得出身寒微的知识分子,就更有机会大量的参加政治。这一方面固是帝王们统一后要想借平民的力量来进一步打垮相沿已久的门阀势力,另一方面则寒士这一个阶层经过长久的斗争,已成为社会上不可轻视的力量,统治者便采取了这样一个比较开明的政策。从此“十载寒窗”,“一举成名”便成了知识分子们的仕途之阶。然而这一个制度,这时既能使代表中下层的寒士代替了一部分的皇亲贵戚豪门世族参加政治,当然就产生了进步的意义。自唐高祖至太宗都于京师及州县增设学校,增筑学舍至千二百区,长安又别设弘文馆、

崇文馆。当时如高丽、百济、新罗、高昌、吐蕃等国都相继遣子弟入学，至八千余人。这文化的盛况，也必然带来文学普及的发展。同时南北朝在雕刻、建筑、书法、绘画上高度的成就，到了唐代就汇为一个文化高潮的巨流。

从文坛的发展上来说，这时诗歌已成为一切优良传统集中的表现，颇有百川汇海的趋势。六朝骈文既逐渐与诗的距离日渐缩小，齐、梁的赋铭等就更是与诗难以区别，而诗歌本身历经建安以来的发展，五言的运用早已十分纯熟，七言的写作也便不再陌生；绝句、古体、律体都接踵出现，于是一切都把诗歌的发展导向高峰。

隋唐统一了天下，诗歌既回到广大人民的手里来，因此在文学语言上也这就要求采用更接近于口语的形式，这就是七言诗大量的出现，说明着五言诗的时代就要过渡到五七言诗的时代来了。这时五言若与七言比起来，便不免要显得文雅些，虽然五言并不因此就告老退休，而七言无疑的正是年青的先锋队。庾信之后，陈江总曾为七言写下大量的诗篇，像《闺怨篇》：

寂寂青楼大道边，纷纷白雪绮窗前。池上鸳鸯不独自，  
帐中苏合还空然。屏风有意障明月，灯火无情照独眠。辽西  
水冻春应少，蓟北鸿来路几千。愿君关山及早度，念妾桃李  
片时妍。

又有《杂曲》说：“红颜素月俱三五，夫婿何在今追虏。关山陇月春雪冰，谁见人啼花照户。”到了隋，卢思道又有《从军行》等，则更是长篇巨制了，其中如：“关山万里不可越，谁能坐对芳菲月？流水本自断人肠，坚冰旧来伤马骨。”乃正是一时传诵的名句。这时又有无名氏的《送别诗》：

杨柳青青着地垂，杨花漫漫搅天飞。柳条折尽花飞尽，  
借问行人归不归？

七言诗的出现已由陌生而变为春风得意、一泻千里的时候了。

由于七言诗所带来的解放,于是初唐以来涌现了大量的长篇歌行,这些歌行的盛行表现了文学语言获得解放的愉快,虽然有时不免过于轻快,甚至成为感情的泛滥,却带着最年轻活泼的调子,像王勃的《采莲曲》,卢照邻的《长安古意》,骆宾王的《帝京篇》,刘希夷的《代悲白头翁》,张若虚的《春江花月夜》等都是—时长篇的杰作。《春江花月夜》前人评为“以孤篇压倒全唐”,其中的名句像:

江流宛转绕芳甸,月照花林皆似霰;空里流霜不觉飞,汀上白沙看不见。

江天一色无纤尘,皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月?江月何年初照人?

人生代代无穷已,江月年年只相似;不知江月待何人,但见长江送流水。

这里语言的素朴,想像的丰富,正说明着诗坛前途无限的展望。

初唐诗人也仍不免带着六朝的余风,但是逐步地在改变。这改变最早就体现在王绩的《野望》这首诗中:

东皋薄暮望,徙倚欲何依。树树皆秋色,山山唯落晖。  
牧童驱犊返,猎马带禽归。相顾无相识,长歌怀采薇。

这里摆脱了六朝以来贵族化的华靡和雕饰,创造出一种非常朴素的诗歌语言。正是这种朴素语言的洗炼,产生了全然不同于六朝长律的典型的五言律。从汉的统一到唐的统一,在文学史上正是反映为从赋的时代走向了诗的时代。而初唐则是这一演变的加速过程。赋原带着有浓厚的宫廷习气,这首诗完全摆脱了赋体,正标志着诗赋消长这一鲜明的历史转变。王绩是一个隐士,又是隋代的遗民。他对隋末的统治既不满意,而退隐于故里,对于新的王朝又也采取了一种冷眼旁观的态度。因此,这首诗从他的主

观上来说,原是在写一种无可归依的寂寞之感,所谓“东皋薄暮望,徙倚欲何依。”至于那“树树皆秋色,山山唯落晖”,也是在抒写薄暮中原野的空阔和寂静。但是“牧童驱犊返,猎马带禽归”两句,却客观地反映出一种和平安定新局面下的生活气氛,在秋天的景色中带来了人间的温情。这似乎正是从一个旁观者的眼中反映出了这一时代的精神面貌,乃成为艺术上更为真实的写照。诗中虽然也流露出一些遗民的感情,但主要还是继承了隐士独立于宫廷权贵势力之外的传统。而当时的诗坛上却是来自宫廷的上官仪体风靡于一时的时期。在这种情况下对比下,出现如此素朴真实的歌唱,真有如空谷足音,令人耳目为之一新,仿佛在诗坛上吹来了一股新鲜的空气一般。这样到了武则天时代,才又进一步出现了号称四杰的王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王。他们以能大力地推动这个转变而见重于当时。如王勃的《杜少府之任蜀州》:

城阙辅三秦,风烟望五津。与君离别意,同是宦游人。  
海内存知己,天涯若比邻。无为在歧路,儿女共沾巾!

就开始把诗歌导向典型洗炼,性情声色乃结合为美与力的表现,这也就是统一了的南北文风的具体发展。骆宾王有《在狱咏蝉》:

西陆蝉声唱,南冠客思侵。那堪玄鬓影,来对白头吟。  
露重飞难进,风多响易沉。无人信高洁,谁为表予心。

诗歌的艺术形象正是从实际的生活,汲取到更为丰富的力量。苏味道又有《正月十五夜》,写上元节的民间风俗:

火树银花合,星桥铁锁开。暗尘随马去,明月逐人来。  
游伎皆秾李,行歌尽落梅。金吾不禁夜,玉漏莫相催。

杜审言有《和晋陵陆丞早春游望》,写当时游子的一般心情:

独有宦游人,偏惊物候新。云霞出海曙,梅柳渡江春。  
淑气催黄鸟,晴光转绿蘋。忽闻歌古调,归思欲沾巾!

沈佺期当时与宋之问并称“沈宋”，他有《杂诗》：

闻道黄龙戍，频年不解兵。可怜闺里月，长在汉家营。  
少妇今春意，良人昨夜情。谁能将旗鼓，一为取龙城。

由于五律的更为成熟，七律也开始出现，沈佺期又有《古意》：

卢家少妇郁金香，海燕双栖玳瑁梁。九月寒砧催木叶，  
十年征戍忆辽阳。白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长。谁为  
含愁独不见，更教明月照流黄。

五言诗长于描叙，七言诗长于抒情，而抒情乃正是诗歌的本质。七言律的出现便说明律诗又进一步获得更为有力的发展。

律诗到了唐代，经过四杰、沈、宋诸人之手，形成更为普遍的形式。律诗每首八句，中间四句要排偶，首尾四句一般不要排，这就是把南朝的骈俪与北朝的质朴结合起来；至于平仄的讲求也是把四声八病统一成为一个简单的格律，所以律诗是批判地接受了南朝文学传统的一种形式。这形式的出现就使得六朝的长律显得冗长散漫，而与长律并行的骈文也就没有存在的必要，因为律诗已吸取了这些表现中的优点，而且更丰富更多变化。唐代因此绝少好的骈文，尽管写的人还不少，这已是一种过时了的形式，这个凑巧就表现在王勃有名的《秋日登洪府滕王阁饯别序》上。这一篇序文可以说是骈文的压卷佳作，其中如“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”，乃是一直被传诵的名句。可是这一篇序文的末后却附了八句的诗，写得比那篇序文更凝炼更深厚。因此，这八句诗就是那整篇序文的更为完整的统一。事实上它就是那篇序文集集中的表现：

滕王高阁临江渚，珮玉鸣鸾罢歌舞。画栋朝飞南浦云，  
珠帘暮卷西山雨。闲云潭影日悠悠，物换星移几度秋。阁中  
帝子今何在，槛外长江空自流！

这首诗虽然还不是完整的律诗格式，却正好说明律诗在形成中

骈文蜕变的一点关系。律诗在盛唐并不是最主要的诗歌形式,成为唐诗主潮的还有待于绝句与七古,然而律诗却也平分春色,且成为诗人们通过近体而丰富语言诗化的又一园地,成为从齐、梁走向盛唐的桥梁。这里也包括促进七言歌行摆脱赋体残余的影响而奔向更为浑厚豪迈的七古。初唐所以主要的成就正是表现在五言律上,盛唐才全面展开了七古与绝句的天下。也正因为一方面提高了艺术修养,一方面又投到以七古与绝句为主的解放的巨潮中去,诗歌才逐渐走向深入浅出明朗不尽的高峰。

这时正如前面所说,同样乃是七言歌行流行的时期。相对地说,五言的描叙性,更富于凝静的画面感;七言的抒情性,更富于流动的音乐感。七言初期的三三七的雏形,说明七言乃是三字节奏达于完善、成熟的形式,进入语言上全新的阶段。那无拘无碍的解放情操,通俗而奔放的纵情歌唱,乃是诗坛深入浅出最好的基础,像“黄金销铄青丝变,一贵一贱交情见”,“楼前相望不相知,陌上相逢讵相识”这些如口语般流利的诗句,乃具有最新鲜的生命力量。至如“旦别河桥杨柳风,夕卧伊川桃李月”,“已见松柏摧为薪,更闻桑田变成海”,又是何等自由的驰想。这时代一切都在解放的展望中,一切思想感情都唱出活泼的新鲜的调子。王勃有《江南弄》:

江南弄 巫山连楚梦,行雨行云几相送。瑶轩金谷上春时,玉童仙女无见期,紫雾香烟渺难托,清风明月遥相思。遥相思,草徒绿,为听双飞凤凰曲。

只有这么年轻的歌唱,才会走向深入浅出。至于“佳人眠洞房,回首见垂杨”,“北斗七星横夜半,清歌一曲断君肠”,以洗炼的语言写出形象的诗句。随着这一个上升的时代,诗歌已步步地走上了高潮。

## 盛唐时代的诗歌高潮

当唐代上升到它的高潮,一切就都表现为开朗的、解放的,唐人的生活实是以少年人的心情作为它的骨干。王维《少年行》:

新丰美酒斗十千,咸阳游侠多少年。相逢意气为君饮,  
系马高楼垂柳边。

高适《营州歌》:

营州少年厌原野,狐裘蒙茸猎城下。虏酒千钟不醉人,  
胡儿十岁能骑马。

李白《金陵酒肆留别》:

风吹柳花满店香,吴姬压酒劝客尝。金陵子弟来相送,  
欲行不行各尽觞。请君试问东流水,别意与之谁短长。

唐人的诗篇正是这样充满了年轻的气息,一种乐观的奔放的旋律。少年人没有苦闷吗?春天没有悲伤吗?然而那到底是少年的,春天的。魏、晋人好酒,酒似乎专为人可以忘掉一切,尽管刘伶写了《酒德颂》,而魏、晋人一般却不能把酒写成动人的诗句,因为酒对于魏、晋人是消极的,是中年人饮闷酒的方式。唐人的饮酒却是开朗的,酒喝下去是为了更兴奋更痛快的歌唱,所以杜甫有“李白斗酒诗百篇”的名句。唐人的饮酒就是真喝真唱。陶渊明《拟古》诗里所不大赞成的“出门万里客,中道逢嘉友。未言心先醉,不在接杯酒”的少年行径,正是唐人所最向往的。高适《邯郸少年行》:“未知肝胆向谁是”,“且与少年饮美酒”,酒在中国古人的生活里是起着一定作用的,可是到了宋代便渐渐走入“一场愁梦酒醒时,斜阳却照深深院”的消逝的梦幻中去,只有唐人是现实的,所谓“一生大笑能几回,斗酒相逢须醉倒”。酒对于唐人正如边塞之对于唐人,乃是现实的解放的向往。王维有《寒食

城东即事》：

清溪一道穿桃李，演漾绿蒲涵白芷；谿上人家凡几家，落花半落东流水。蹴鞠屡过飞鸟上，秋千竞出垂杨里；少年分日作遨游，不用清明兼上巳。

这少年们也就是那些“城东少年游侠客”，他们自豪的是“少年十五二十时，步行夺取胡马骑”、“赵魏燕韩多劲卒，关西侠少何咆勃”。唐人生活中的少年精神乃无往而不在地成为诗歌中最活跃的因素。

唐代的社会既然如此年轻可爱，面对着上升发展的现实，它就具有对于一切新鲜事物的敏感。如果说汉、魏乐府里最普遍的主题是游子，这时就扩展为对于边疆的关怀和向往，这里一方面是对于新的现实的展望，一方面则正是一个统一局面所带来的爱国主义的高涨。保卫边塞去，就成为唐人为祖国立功的英雄气概的向往。西鄙人《哥舒歌》：

北斗七星高，哥舒夜带刀。至今窥牧马，不敢过临洮。

王维《陇头吟》：

长安少年游侠客，夜上戍楼看太白。陇头明月迥临关，陇上行人夜吹笛。……

这些少年人所向往的正是“哥舒夜带刀”那样的英雄气概，也便把它发展为最动人心魄的歌唱。岑参《碛中作》：

走马西来欲到天，辞家见月两回圆。今夜未知何处宿，平沙万里绝人烟。

边塞原是这样又一个又艰苦同时又令人向往的地方。高适《别董大》：

千里黄云白日曛，北风吹雁雪纷纷。莫愁前路无知己，天下谁人不识君？

这异乡的情调一方面勾起更多的乡思,一方面却更深地丰富了边塞的歌唱。这乃是封建社会发展到最高峰的时期,内部生产力的高涨,所带来的展望中的矛盾与歌唱。这些人人传诵的豪迈诗篇正是唐人所特有的,它是如此普遍地存在着,成为思想与感情上的徘徊与解放。

然而齐、梁的过于纤细的作风,在初唐仍然影响着诗坛。我们只要看律诗在初唐获得主要的成就,就可见,甚至七言歌行也不免受到这纤细风格的支配。像“北堂夜夜人如月,南陌朝朝骑似云”,正是不脱六朝的风范。这样发展下去对于诗歌的解放与创造都会成为局限。诗歌要更有力地走向高峰去,就需要向历史寻求助力与根源。这乃是历史上所称为盛唐的前夕,代表这一个要求而大声疾呼的就是陈子昂。他的迫切的要求,使得他对于当时染着齐、梁风味的诗坛生了反感,那有名的《登幽州台歌》:

前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下。

正是面向着无限时空的呼唤。他反对齐、梁的作风,提倡建安时代文艺复兴的优良传统,那就是汉魏风力或风骨。《与东方左史虬修竹篇序》:

汉、魏风骨,晋、宋莫传,然而文献有可征者。仆尝暇时观齐、梁间诗,采丽竞繁,而兴寄都绝,每以永叹!

具体说明了这一要求。他的诗像《燕昭王》:

南登碣石馆,遥望黄金台。丘陵尽乔木,昭王安在哉?  
霸图怅已矣,驱马复归来!

与齐、梁风味正是迥然不同了,这里预示着一个浪漫主义的高潮行将到来。他的主要作品是《感遇诗》三十八首,像:

朔风吹海树,萧条边已秋。亭上谁家子,哀哀明月楼。

自言幽燕客，结发事远游。赤丸杀公吏，白刃报私仇。避仇至海上，被役此边州。故乡三千里，辽水复悠悠。每愤胡兵入，常为汉国羞。何知七十战，白首未封侯。

从此也就开始了边塞诗豪迈的歌声。他的高倡风骨，在这上升的时代中，乃为诗坛揭开了新的序幕。

陈子昂之后，就是唐代的开元天宝时期，唐代社会逐步上升到了顶点，诗坛已成了大军云集的情况，无数为人传诵的诗篇，风起云涌般地出现，如张说的《邺都引》、张旭的《山行留客》、崔国辅的《从军行》等，都是名盛一时的。张九龄有《感遇十二首》，其中第一首：

兰叶春葳蕤，桂华秋皎洁。欣欣此生意，自尔为佳节。  
谁知林栖者，闻风坐相悦。草木有本心，何求美人折？

正不愧为陈子昂的知音。这时贺知章有《咏柳》：

碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，  
二月春风似剪刀。

这么新鲜犀利的诗歌语言说明诗坛正在突破一切，进入春风得意的时代。王湾有《次北固山下》：

客路青山外，行舟绿水前。潮平两岸阔，风正一帆悬。  
海日生残夜，江春入旧年。乡书何处达，归雁洛阳边。

一种新生的信念正是那时代的基础。王翰有《凉州曲》：

葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，  
古来征战几人回。

唐人豪放的心情乃尽在不言之中。而崔颢又以《黄鹤楼》一诗驰誉诗坛：

昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，

白云千载空悠悠。晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。日暮乡关何处是？烟波江上使人愁。

这些就是所谓真正的盛唐之音了。无论是快乐或是痛苦，都是爽朗的健康的，永远给人以无穷的想像、光明的展望。像他的“嵯峨太华俯咸京，天外三峰削不成”，形象的豪放鲜明是初唐所难以想像的。就是他的五律也一样的辽阔雄健。《题潼关楼》：

客行逢雨霁，歇马上津楼。山势雄三辅，关门扼九州。川从陕路去，河绕华阴流。向晚登临处，风烟万里愁。

律诗在这时期正因其洗净六朝的余风，而浑厚天然。

孟浩然在盛唐诗人中属于孤清一派，像那首有名的《过故人庄》所写的：

故人具鸡黍，邀我至田家。绿树村边合，青山郭外斜。……

竟像童话一般的秀丽。他一生穷困潦倒，坚持着寒士的生活，长于写农村的景物。像《秋登万山寄张五》、《夜归鹿门山歌》所写的：

……时见归村人，平沙渡头歇。天边树若荠，江畔舟如月。……

山寺钟鸣昼已昏，渔梁渡头争渡喧，人随沙岸向江村，余亦乘舟归鹿门。……

都是最形象的写作。他的风格谐和自然，强有力的感情是比较少的，然而像《宿桐庐江寄广陵旧游》和《临洞庭上张丞相》：

山暝听猿愁，沧江急夜流。风鸣两岸叶，月照一孤舟。……

八月湖水平，涵虚混太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。……

作者的思想感情正是借急湍的江流、波涛的震撼而出现了。唐人的写景因其与思想感情合而为一，乃无往不成为富有生命的表现。至于尽人皆知的《春晓》：

春眠不觉晓 处处闻啼鸟。夜来风雨声 花落知多少。

正是唐人青春活泼、耐人寻味的歌唱了。然而孟浩然在整个盛唐时代之中，究竟偏于比较僻静的一个角落，他没有正面地投身于时代的大动脉中而放声地歌唱，这放声的歌唱却正是那时代普遍的特色。

这时候成为诗歌最奔放的语言乃是绝句与七古，而绝句又是以七绝为主的。唐诗的可贵，正在于它是深入浅出的，提高与普及统一的，而绝句与七古这更接近于生活语言的旋律，因此就成为最活跃的文艺形式。代表这方面的诗人有王昌龄、王之涣、李颀、高适、岑参。他们的作品多半是以边塞为主题的，这正如前面所说，乃是盛唐所特有的主题。

王昌龄是开元间七绝的圣手。他的风格爽朗有力，而含意不尽，当时称为“诗家天子王江宁”。像他有名的《出塞》：

秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，  
不教胡马度阴山。

又《从军行》：

烽火城西百尺楼，黄昏独坐海风秋。更吹羌笛《关山月》，  
无那金闺万里愁。

《闺怨》：

闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，  
悔教夫婿觅封侯。

正不知被多少人歌唱着。他的写作当然不限于边塞的主题，如他的《芙蓉楼送辛渐》、《长信秋词》等，都是流传最广的七绝名篇。

他的五言诗较少,但也是刚劲明快的。如《塞下曲》:

饮马渡秋水,水寒风似刀。平沙日未没,黯黯见临洮。  
昔日长城战,咸言意气高。黄尘足今古,白骨乱蓬蒿。

人民对于保卫祖国热情与对于和平的愿望,在这里便交织为边塞无限的歌唱。

王之涣与王昌龄当时同以绝句驰名诗坛,但现存王之涣的作品极少,《全唐诗》里只保留下绝句六首。在这方面他可以说是最不幸的诗人了。然而这所保留下来的都是最优美的作品。如《凉州词》:

黄河远上白云间,一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳,  
春风不度玉门关。

曾被誉为唐人七绝第一,流传为旗亭画壁的故事。至于五绝方面如《登鹳雀楼》:

白日依山尽,黄河入海流。欲穷千里目,更上一层楼。

唐人开阔的胸襟,不尽的语言,在此乃成为典型的表现。绝句在盛唐是最通俗普遍的形式,而与之相类的就是七古。这时的七古是经过初唐的七言歌行又洗炼提高而出现的,从陈子昂高倡风骨之后,七古就进一步代表了这个要求而纵情歌唱着。李颀、高适、岑参便是这方面的代表诗人。

李颀的诗长于粗犷明晰的线条,像《送陈章甫》:

四月南风大麦黄,枣花未落桐阴长。青山朝别暮还见,  
嘶马出门思旧乡。……

这样的风格正是与边塞情调一致的了。还有他的《古从军行》:

白日登山望烽火,黄昏饮马傍交河。行人刁斗风沙暗,  
公主琵琶幽怨多。野云万里无城郭,雨雪纷纷连大漠。胡雁  
哀鸣夜夜飞,胡儿眼泪双双落。闻道玉门犹被遮,应将性命

逐轻车。年年战骨埋荒外，空见蒲萄入汉家。

又有《古意》：

男儿事长征，少小幽燕客。赌胜马蹄下，由来轻七尺。  
杀人莫敢前，须如蝟毛磔。黄云陇底白云飞，未得报恩不得归。  
辽东小妇年十五，惯弹琵琶解歌舞。今为羌笛出塞声，使我三军泪如雨。

至如《少室雪晴送王宁》：

少室众峰几峰别，一峰晴见一峰雪。隔城半山连青松，素色峨峨千万重。  
过景斜临不可道，白云欲尽难为容。行人与我玩幽境，北风切切吹衣冷。  
惜别浮桥驻马时，举头试望南山岭。

何等清醒明快。这时五言也常常夹在七言里用，以增加变化，也仍称七古，因为整个旋律的节奏乃是服从于七言的。像《送刘昱》：

八月寒苇花，秋江浪头白。北风吹五两，谁是浔阳客？  
鸬鹚山头宿雨晴，扬州郭里暮潮生。行人夜宿金陵渚，试听沙边有雁声。

这些富于异乡情调的歌唱与边塞诗乃是同一脉搏的。

高适在前面我们已举过他有关边塞的绝句，他的七古可以《燕歌行》为代表。其中如：

摐金伐鼓下榆关，旌旆逶迤碣石间。校尉羽书飞瀚海，单于猎火照狼山。  
山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨。战士军前半死生，美人帐下犹歌舞。  
大漠穷秋塞草衰，孤城落日斗兵稀。身当恩遇常轻敌，力尽关山未解围。  
铁衣远戍辛勤久，玉箸应啼别离后。少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首。

把一个血战的疆场，写得如在目前。他的这些豪迈有力的歌唱，

也是属于粗线条的,而思想感情深刻沉着,与古乐府是一脉相承的。他的《送别》、《邯郸少年行》、《封丘县》等诗都具有同样高亢深厚的风格。

岑参在这些人当中是比较晚的,他与杜甫差不多同时,但是在诗坛上活动的时期较早,更因为亲身在边塞的军旅中长期生活着,所以,他的边塞诗往往并非如同当时盛行的边塞诗那样,概括性地抒写边塞的豪情,而往往是结合着具体的战役、特定的环境和不同的场合,因此在盛唐的边塞诗中乃正是别具一格的。他的《走马川行奉送封大夫出师西征》、《白雪歌送武判官归京》、《凉州馆中与诸判官夜集》等作都是七古中边塞的名篇。他的《凉州馆中与诸判官夜集》:

弯弯月出挂城头,城头月出照凉州。凉州七里十万家,  
胡人半解弹琵琶。琵琶一曲肠堪断,风萧萧兮夜漫漫。河西  
幕中多故人,故人别来三五春。花门楼前见秋草,岂能贪贱  
相看老。一生大笑能几回,斗酒相逢须醉倒。

把边塞日常的生活情调都形象地写了出来,他的诗歌是富于浪漫热情的风格的。至于绝句方面,像《逢入京使》:

故园东望路漫漫,双袖龙钟泪不干。马上相逢无纸笔,  
凭君传语报平安。

正是典型地写出征人的心情来。当然这些作家们都还有其他方面的作品,也莫不受这边塞豪迈风格的影响。如《登古邺城》:

下马登邺城,城空复何见?东风吹野火,暮入飞云殿。  
城隅南对望陵台,漳水东流不复回。武帝宫中人去尽,年年  
春色为谁来。

事实上边塞的写作不过是盛唐诗歌中突出的一方面,而代表那全面发展上最重要的诗人,这时就是王维、李白、杜甫。

## 王 维

王维在整个盛唐的文艺中,可以说是发展得最全面的。唐代是中国古代音乐发展到最高峰的时代,而王维就是一个在音乐上成就很高的艺术家,因此相传有《郁轮袍》等等的故事,而王维的诗歌也与音乐发生极深的关系。《全唐诗话》:

禄山之乱,李龟年奔于江潭,曾于湘中采访使筵上唱云:“红豆生南国,春来发几枝,劝君多采撷,此物最相思。”又“清风明月苦相思,荡子从戎十载余,征人去日殷勤嘱,归雁来时数附书。”此皆王维所制而梨园唱焉。

李龟年是当时最负盛名的歌手。杜甫有《江南逢李龟年》:

岐王宅里寻常见,崔九堂前几度闻。正是江南好风景,  
落花时节又逢君。

这一个为时所重的艺人,所唱的正是王维的诗歌。至于他的《送元二使安西》:

渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒,  
西出阳关无故人。

谱入音乐,成为人人传诵的《阳关三叠》,没有一首诗是曾经如此被人民普遍地歌唱过。而王维与绘画的关系则尤深,前人所以说他是“诗中有画,画中有诗”。唐代的图画比音乐保存得较多,从今天敦煌所存的壁画看来,唐代乃是中国图画发展得最健康的时期,而王维就是当时的大师。他自己也承认这点,所以诗中说:“宿世谬词客,前身应画师。”与图画有血肉关系的书法,唐代也是一个全盛时期,而王维又是一个草隶兼长的书法家。王维在文艺上的全面发展,也就使得他在诗歌里成为一个全面的人才。我们很难指出王维诗歌的特点,因为他发展得如此全面,如果一定要

指出 那就是代表整个盛唐诗歌的特点 :深入浅出 ,爽朗不尽 ,融汇着历代诗歌的精华。像他的《鱼山神女祠歌二首》 :

坎坎击鼓 ,鱼山之下。吹洞箫 ,望极浦。女巫进 ,纷屡舞。陈瑶席 ,湛清醑。风凄凄兮夜雨 ,神之来兮不来 ,使我心兮苦复苦。

纷进拜兮堂前 ,目眷眷兮琼宴。来不语兮意不传 ,作暮雨兮愁空山。悲急管 ,思繁弦。灵之驾兮俨欲旋。倏云收兮雨歇 ,山青青兮水潺潺。

乃是屈原《九歌》之后难得的诗篇。至于要说明他的少年精神 除了前面所举过的《少年行》等诗外 ,他十七岁所写的《九月九日忆山东兄弟》 :

独在异乡为异客 ,每逢佳节倍思亲。遥知兄弟登高处 ,遍插茱萸少一人。

就已经脍炙人口了。而他十八岁时(或说十六岁)所写的《洛阳女儿行》 ,十九岁时所写的《桃花源行》 ,又都已是广泛流传的七古佳作。这一个少年天才的表现 ,正说明那是一个解放的少年的时代、活跃的青春的时代。他的《送沈子福之江东》 :

杨柳渡头行客稀 ,罟师荡桨向临圻。唯有相思似春色 ,江南江北送君归。

这样充满了乐观与青春情调的送别诗 ,乃是盛唐时代所独有的。他的《夷门歌》 :

七国雄雌犹未分 ,攻城杀将何纷纷。秦兵益围邯郸急 ,魏王不救平原君。公子为嬴停驷马 ,执辔愈恭意愈下。亥为屠肆鼓刀人 ,嬴乃夷门抱关者。非但慷慨献奇谋 ,意气兼将身命酬。向风刎颈送公子 ,七十老翁何所求。

这样以最精练的表现方式 ,歌唱着历史上爱国任侠的英雄故事 ,

又正是被“相逢意气为君饮”的少年心情所丰富着。他的全面的发展,在律诗方面也同样有高出一时的成就,像《观猎》:

风劲角弓鸣,将军猎渭城。草枯鹰眼疾,雪尽马蹄轻。  
忽过新丰市,还归细柳营。回看射雕处,千里暮云平。

正是突破律诗的局限,完成了最飞动的表现。他的这些诗篇,事实上都已带有边塞的情调,而他直接写边塞的诗,像《燕支行》、《陇西行》、《陇头吟》、《老将行》等正是一代的绝唱。《老将行》从“少年十五二十时”写起,写到:

……自从弃置便衰朽,世事蹉跎成白首。昔时飞箭无全目,今日垂杨生左肘。路旁时卖故侯瓜,门前学种先生柳。苍茫古木连穷巷,寥落寒山对虚牖。誓令疏勒出飞泉,不似颍川空使酒。贺兰山下阵如云,羽檄交驰日夕闻。节使三河募年少,诏书五道出将军。试拂铁衣如雪色,聊持宝剑动星文。愿得燕弓射大将,耻令越甲鸣吾君。莫嫌旧日云中守,犹堪一战取功勋。

把一位为世人所忘记的老战士的英雄气概,写得何等动人。王维是同情于这些将士,而又为这些将士们鸣不平的,《陇头吟》也正是这同样的写作。至于像《使至塞上》:

单车欲问边,属国过居延。征蓬出汉塞,归雁入胡天。  
大漠孤烟直,长河落日圆。萧关逢候骑,都护在燕然。

这边塞的豪情,所谓“天宫动将星,汉地柳条青;万里鸣刁斗,三军出井陘。”那大漠的景色,所谓“黄云断春色,画角起边愁”,都是令人过目难忘的。至于王维的得力之处,往往又是最平常的语言说出人人共有的体会,《唐诗别裁》:“意太深,气太浑,色太浓,诗家一病。故曰‘穆如清风’,右丞诗每从不着力处得之。”例如:“兴阑啼鸟换,坐久落花多”写时光在不知不觉之间偷偷逝去,“漠漠水田飞白鹭,阴阴夏木啭黄鹂”,把一个鸟飞的形象,写得比图画

更为逼真。这些都是盛唐时代鲜明的形象。这些形象的构成,正由于这一个青春少年的时代对于一切新鲜事物的敏感。像:

当年只自守空帷,梦见关山觉别离;不见乡书传雁足,惟看新月吐蛾眉。(《赠远》)

乃是何等新鲜的感受。至如《同崔傅答贤弟》:

洛阳才子姑苏客,桂苑殊非故乡陌。九江枫树几回青,一片扬州五湖白。扬州时有下江兵,兰陵镇前吹笛声。夜火人归富春郭,秋风鹤唳石头城。……

仿佛有一股最清新的空气流动在旅人的征途上。

王维诗歌中另外的一面,像《寓言》第一首:

朱绂谁家子,无乃金、张孙。骊驹从白马,出入铜龙门。问尔何功德,多承明主恩。斗鸡平乐馆,射雉上林园。曲陌车骑盛,高堂珠翠繁。奈何轩冕贵,不与布衣言!

之外像他的《不遇咏》:

……身投河朔饮君酒,家在茂陵平安否。且共登山复临水,莫问春风动杨柳。今人作人多自私,我心不说君应知。济人然后拂衣去,肯作徒尔一男儿!

又《送别》:

下马饮君酒,问君何所之。君言不得意,归卧南山陲。但去莫复问,白云无尽时。

这乃都是代表寒士阶层传统上与权贵的对抗,并成为当时社会上普遍的骄傲。王昌龄《芙蓉楼送辛渐》第一首:

寒雨连江夜入吴,平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问,一片冰心在玉壶。

之所以脍炙人口,正足以说明这一点。至于王维晚年笃信佛教,

盛唐诗歌的光彩 ,虽然仍没有完全从他的诗中消褪 ,但是已有了冷落之感 ,这就是曾与孟浩然合称为王、孟的缘故 ,而且沾上一层消极情调的诗篇显然是多了。前人或评为 :“高者似禅 ,卑者似僧。”则应当说是并不代表他成功之作的。在盛唐解放的高潮中 ,王维主要的成就 ,正是那些少年心情的、富有生命力的、对于新鲜事物敏感的多方面的歌唱 ,那也就是当时诗歌的主流。

朱彝尊《静志居诗话》中引有这样的一段话 :“唐诗色泽鲜妍 ,如旦晚脱笔砚者 ;今诗才脱笔砚 ,已是陈言”。唐诗之可贵 ,正以其是如此一个新鲜的生命的大海。

## 第十二章 李白、杜甫

### 李 白

●李白所反映的盛唐高峰。●李白的浪漫主义精神与解放情操。●祖国河山的访问者。●为人民所最易熟悉的诗歌。●为中国人民所最喜爱的诗人。●独创性与想像力的丰富。●七古与绝句的圣手。●热情雄伟的诗篇。●李白的布衣感。●李白的政治斗争。●爱国主义的精神。●李白与杜甫。

### 杜 甫

●天宝末年的社会情况。●安史之乱前夕的杜甫。●时代的真实的镜子。●安史乱后他的爱国主义的表现。●杜甫的一生。●盛唐时代的消逝。●灾难的岁月。●永远与广大人民生活在一起的思想感情。●杜甫沉郁顿挫的风格。●唐音的集大成者。●语言艺术的大师。●诗史的称号。●寂寞时代的伟大歌手。

### 李 白

唐代最伟大的诗人,无疑的是李白与杜甫。他们的年龄虽然相差十一岁,活动的时期也有先后,却都是与盛唐时代共始终、同命运的。这两个诗国巨星的创作活动,因此就笼括了整个盛唐诗坛。

李白的时代是唐代的全盛时期,也是中国封建时代健康发展的高潮,这期间阶级矛盾缓和在经济上升的发展中,文化正处于全面飞跃的解放阶段。要说明这一个小高潮,这一祖国文化灿烂的辉煌时代,在一切语言及艺术的歌唱当中,诗歌正是最优秀的旗手,这就是历代人们念念不忘的盛唐之音。中国民族自秦汉统一成一个坚强的民族因而被称为汉人之后,到了唐代就因其在经济政治上解放的上升的发展,在文化上对于整个东方的伟大的贡献,在国防上雄厚自豪的力量,而又被称为唐人。当时这全世界封建社会中最先进的民族,正走在胜利的高峰上。她的无限展望带来了浪漫主义的解放情操、丰富的想像、少年的乐观精神、对于祖国乡土的热爱与礼赞。她需要尽情的表现,这乃是全民普遍的愿望。无数诗人们都正在为满足这一个小愿望而倾心歌唱,也就在这高峰上,于是出现了李白。

李白在一切的诗人中,无疑的乃是一个突出的人物。他的突出,首先由于他强烈的渴求理想的精神,这就是那时代的声音。在那时代的巨浪中,他乃是一个翻江搅海的弄潮儿。他的天真,天真得就是一颗赤子之心;他的热情,就是一股不能抑止的力量。他说:

君不见黄河之水天上来,奔流到海不复回。……

每一个读到这样诗句的人,就都会感染到那无穷的力量。他说:

大道如青天,我独不得出!

每一个被压抑的人,就都会鼓舞起那不平的热情。他说:

狂风吹我心,西挂咸阳树。

历史上从没有一个诗人写出过如此天真的诗句,然而这天真却使得他的感情变得更为亲切更为真实。他反对六朝的绮丽,因为那是会束缚了他的思想感情的,他所以说:“自从建安来,绮丽不足珍”,他要求的是“安得郢中质,一挥成风斤”那样大刀阔斧的力

量。在这一点上他是与陈子昂先后提出了同样要求的,而他又是在实践中大力地体现了这个要求,完成了这个要求,这就是盛唐诗歌的旗手。所以前人说:唐初诗体,“尚有梁、陈宫掖之风,至公大变,扫地并尽”。李白的出现,使得唐诗发展到了他的最高潮。

在这个光荣的时代里,无数的诗人们礼赞着祖国山河的可爱,而李白就是其中的最杰出者。他足迹走遍了长江与黄河的两岸各地,经历了无数的名山胜水,过去有多少足不出户的人,是凭着读了这些诗篇,才了解祖国河山的宏伟壮美。《望天门山》:

天门中断楚江开,碧水东流直北回。两岸青山相对出,  
孤帆一片日边来。

在祖国的怀抱里,正是展开着多么自由辽阔的眼界。读了这样的诗,谁能不为之神往呢。至于《灞陵行送别》:

送君灞陵亭,灞水流浩浩。上有无花之古树,下有伤心之春草。我向秦人问路岐,云是王粲南登之古道。古道连绵走西京,紫阙落日浮云生,正当今夕断肠处,骊歌愁绝不忍听。

长安一带是中国民族悠久的历史发祥地,这里把一个历史的感情与祖国的河山紧密地结合在一起,借着一个送别的主题,歌唱出来。至于他那有名的《蜀道难》,把蜀山栈道的苍茫奇险,写得令人惊心动魄,正乃是千古的绝唱。在《送友人入蜀》诗里他写那路的窘迫是:“山从人面起,云傍马头生”,我们从这里立刻就会得到一个有力的形象,而这些又都结合着乡土的爱恋,所谓“梦绕边城月,心飞故国楼,思归若汾水,无日不悠悠”。“山随平野尽,江入大荒流。月下飞天镜,云生结海楼。仍怜故乡水,万里送行舟。”至于他有名的《静夜思》:

床前明月光,疑是地上霜。举头望明月,低头思故乡。

正是流传最广的诗篇了。

李白的诗最通俗易懂,这也是唐诗深入浅出的典型,像《静夜思》那么浅近的诗,却那么深深地打动了人心,正是诗歌可贵的品质。这里所写的离人与明月,几乎是从《古诗十九首》以来的一个诗歌主题的典型歌唱,因此为人民所普遍喜爱。他反对齐、梁以来的宫体,他也蔑视宫廷里的那班人,所以他虽被唐明皇迎进宫里去,不久又被送了出来。他令“热可炙手”的高力士脱靴,成为历来人民中流传的佳话。他与宫廷既不相容,他与人民就自然更易接近,他所用的语言,就是人民所能懂得的语言。他说:“长安一片月,万户捣衣声”,每个人就都会从这里望见那一片明月;他说“秋风吹不尽,总是玉关情”,每个人就都会唤起那藏在心中的边塞的感情。而李白之所以能够如此,又正因为他创造性地发展了民族语言中最普遍的艺术形象。例如他说:

抽刀断水水更流,举杯消愁愁更愁。

这里非但是句子写得好,比喻得好,而且也由于“流水”的形象在传统上所唤起的普遍的感情;孔子早已说过:“逝者如斯夫,不舍昼夜!”荆轲又曾经高唱过“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还!”徐幹说:“思君如流水,何有穷已时”,《乐府》又有“陇头流水,流离西下”的抒写。这些都是历来流传的名句。所以卢思道说:“流水本自断人肠,坚冰旧来伤马骨。”流水在生活中通过了诗歌的传统,已经逐渐形成思想感情上集中表现的力量,成为语言中丰富而具体的联想。李白这一个“抽刀断水水更流”才是在民族传统的基础上水到渠成的。而李白正是善于运用这一个基础,因此每一个人都能懂得他的语言,感受到他的语言的力量,而更显著的就是表现在他对于“月”的无数写作上。

中国人民由于习用阴历,对于“月”是有着特别喜爱的。这只要看元宵节、中秋节,吴刚伐桂的故事、嫦娥奔月的故事,就可以知道了。所谓“月子弯弯照九州,几家欢乐几家愁”。中国人民是多么熟悉于这个月亮,人民的苦乐都在它的照耀之下了。它成为

人们生活中的一部分,它是一个日历,又是一切美丽想像的总汇。这个“月”是结合中国人民感情的月,是被中国民族传统所丰富的月,这里因此就含有广泛的乡土的爱,所谓“可怜闺里月,长在汉家营”(沈佺期《杂诗》)、“弯弓辞汉月,插羽破天骄”(李白《塞下曲》),李白也就进一步通过了这个“月”歌唱出为人人所能理解的思想感情。这样的语言,自然就是深入而又浅出的。他说:“清风朗月不用一钱买”这原是属于人民大众的月,乃为历来无数的诗人所尽情歌唱着。而李白就是最突出的典型,他对于“月”的感情,亲密到了“山月随人归”,热烈到“欲上青天揽明月”。至于:

独漉水中泥,水深不见月,不见月尚可,水深行人没。

这里有多么深厚的感情,而又是多么浅近的语言。李白的诗,人人都能够懂,人人也都从其中理解了李白。他的《丁都护歌》、《宿五松山下荀媪家》、《秋浦歌》等诗,写农家、铸铜的铜工、捕鱼的人、捉鸟的人、拖船的苦力们的生活,都是感情深厚的。《丁都护歌》说:

……吴牛喘月时,拖船一何苦!水浊不可饮,壶浆半成土。

一唱都护歌,心摧泪如雨。……

他的思想感情是与人民接近的,他的语言是属于人民的,他因此成为人民所最熟悉而喜爱的诗人。相传李白是入水捉月而死的,又传说李白的妹妹名字叫月圆、儿子名字叫明月奴,在四川夔婆渡还有月圆的墓碑,此外关于李白的故事还很多。这些传说都未必可靠,然而因此却可以想见李白在人民中是如何地被关心着、喜爱着。人民是俚俗的,李白就能够“混游渔商,隐不绝俗”;人民历来对于酒是有着深厚的友情的,而李白就能够“斗酒诗百篇”。李白的这些都建筑在人民普遍的喜爱上,李白的名字因此永远活在历代人民的心里。

李白的诗歌浅近易读,然而却又绝不是浅薄,也绝不是庸俗;这里就必需说到他的独创性与想像力的丰富。他说:

白发三千丈!

这样的诗句是李白独创的典型。历来的诗人从没有这样写过的,然而谁能说这句诗不浅近易懂,谁又能说这不是真实杰出的表现?而这独创性与李白丰富的想像力正是分不开的。他的《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》:

杨花落尽子规啼,闻道龙标过五溪。我寄愁心与明月,  
随风直到夜郎西。

李白简直想像着他的心可以离开身体自由飞出的,前面引过他的“狂风吹我心,西挂咸阳树”,正可以作同一个说明。他这里的想像直是达到了天真的程度,事实上是把一切都人格化了。例如说:“举杯邀明月,对影成三人”;“相看两不厌,只有敬亭山”。正是由于那天真的想像完成了他在诗歌上的独创性。如果说在诗歌的园地中,也可以如同在故事之中一样,有着相当于童话神话的作品,李白的许多诗篇就正是这样的作品;如果说童话与神话乃是想像的源泉,李白的“斗酒诗百篇”就在这里可以得到了解释。

李白的杰作,无疑的也多是七古与绝句。杜甫诗所谓“近来海内为长句,汝与山东李白好”。《唐诗别裁》说:“太白七言古,想落天外,局自变生,大江无风,波浪自涌,白云从空,随风变灭,此殆天授,非人可及。”《诗薮》说:“太白五七言绝,字字神境,篇篇神物。”他的绝句像《白帝下江陵》:

朝辞白帝彩云间,千里江陵一日还。两岸猿声啼不住,  
轻舟已过万重山。

我们读起来如呼吸在最自由的空气中,这便是思想感情的健康与解放,至于他的七古像《蜀道难》、《将进酒》、《梦游天姥吟留别》、

《庐山谣》、《襄阳歌》、《宣城谢朓楼饯别校书叔云》、《独漉篇》、《梁父吟》、《日出入行》,都使读者为之凝神闭气,正像我们听一个雄伟的交响乐时所感受的变化与力量。《蜀道难》:

噫吁戏,危乎高哉!蜀道之难,难于上青天。蚕丛及鱼凫,开国何茫然!尔来四万八千岁,不与秦塞通人烟。西当太白有鸟道,可以横绝峨眉巅。地崩山摧壮士死,然后天梯石栈相钩连。上有六龙回日之高标,下有冲波逆折之回川。黄鹤之飞尚不得过,猿猱欲度愁攀援。青泥何盘盘,百步九折萦岩峦。扞参历井仰胁息,以手抚膺坐长叹。问君西游何时还,畏途巉岩不可攀。但见悲鸟号古木,雄飞雌从绕林间。又闻子规啼夜月,愁空山。蜀道之难,难于上青天,使人听此凋朱颜。连峰去天不盈尺,枯松倒挂倚绝壁。飞湍瀑流争喧豗,砢崖转石万壑雷。其险也若此,嗟尔远道之人胡为乎来哉!剑阁峥嵘而崔嵬,一夫当关,万夫莫开。所守或匪亲,化为狼与豺。朝避猛虎,夕避长蛇,磨牙吮血,杀人如麻。锦城虽云乐,不如早还家。蜀道之难,难于上青天,侧身西望长咨嗟!

这么雄伟的诗篇,正是李白之所以为李白了。李白是富有反抗性的,又是最乐观的。他说:“天生我材必有用,千金散尽还复来”,这并非故作宽解之辞,这时代乃是一个人才与理想获得解放的时代,李白相信这一个解放。也正因为这一个信念,李白对于一切束缚都觉得是不合理,不应该忍耐,甚至对于大自然也是如此。人与大自然是平等的,应当能自由往来于天地之间。他说:“登高壮观天地间,大江茫茫去不还”;“黄河落天走东海,万里写入胸怀间”。他又说:“三杯通大道,一斗合自然”;“永结无情游,相期邈云汉”。他并没有把大自然看成是一个高不可攀的神秘之物。他说:“草不谢荣于春风,木不怨落于秋天”,又说:“吾将囊括大块,浩然与溟滓同科。”他的“阳春召我以烟景,大块假我以文章”的气

概,正是这一个时代积极的浪漫主义精神,通过了李白个性的解放而表现出来。他因此热爱着、歌唱着青春的生命。《乌栖曲》:

姑苏台上乌栖时,吴王宫里醉西施。吴歌楚舞欢未毕,  
青山欲衔半边日。银箭金壶漏水多,起看秋月坠江波。东方  
渐高奈乐何!

这里是青春生命的醒觉。《杨叛儿》:

君歌《杨叛儿》,妾劝新丰酒。何许最关人?乌啼白门  
柳。乌啼隐杨花,君醉留妾家,博山炉中沉香火,双烟一气凌  
紫霞。

这里是青春生命的陶醉。他说:“君不见高堂明镜悲白发,朝如青  
线暮成雪。人生得意须尽欢,莫使金樽空对月。”他之所以能够尽  
欢,正因为这是一个需要尽情歌唱的时代。

我们如果以为在封建时代中,人民所有的只是痛苦的呻吟  
声,那么我们就不会了解李白,而且我们也同样不会了解唐代那  
么壮丽飞动的壁画、雕刻等是从哪里来的。事实上我们是在这里  
听见了古代人民胜利的声音。而人民在社会发展中原是不断胜  
利的,否则社会就不会一天一天进步。“美”正是孕生在人民的胜  
利之中,这就是我们所永远引为骄傲的。那从贵族文学中解放出  
来的平民的生动的歌唱,那从封建礼教中解放出来的自由的个性  
的歌唱,那与统治阶级不断斗争中的寒士阶层的歌唱;这些人民  
的骄傲,民主的思想,就是李白诗歌中的骄傲,这些统一为李白的  
布衣感,集中为一个政治的要求。他说:“白,陇西布衣。”又说:

投箸解鹈鹕,换酒醉北堂。丹徒布衣者,慷慨未可量。

他认为:“德之休明,不在位之高下。”又说:“君能礼此最下士,九  
州拭目瞻清光。”李白的布衣的民主思想,也正是当时人民所支持  
的,他所以毫不客气地说:“出则以平交王侯,遁则以俯视巢、许。”  
李白就是这样表现了民主政治的要求,与这一个斗争中对抗性的

气派。

开元盛世与贞观之治在历史上每每相提交论,前后媲美,它们之间正是有许多相似之处。玄宗与太宗都是少年时凭藉着自己的力量,平定天下而夺取皇位的,所以有一股少年君王的锐气、励精图治的抱负。开元二十几年来,前后任用了姚崇、宋璟、张说、韩休、张九龄等历史上所称誉的名相,体现了“举贤授能”、“礼贤下士”的开明政治。韩休为相时,“左右曰:‘韩休为相,陛下殊瘦于旧,何不逐之!’上叹曰:‘吾貌虽瘦,天下必肥。萧嵩奏事常顺指,既退,吾寝不安。韩休常力争,既退,吾寝乃安。吾用韩休,为社稷耳,非为身也。’”(《资治通鉴》开元二十一年)正是在这种情况下,出现了开元时代全盛发展的局面,走上了中国封建社会的最高峰。到了天宝年间,天下承平既久,胜利使得唐玄宗踌躇志满,宫廷生活到了晚年也逐渐消磨了他的锐气。但是从贞观到开元一百多年来,经济发展的趋势,“开元全盛日”的深厚基础也非一朝一夕就会一落千丈。何况所谓“盛世”本来也不可能都是十全十美的,发生一些挫折因此并不能立即就影响到长期以来建立起来的信心和豪情。所以直到天宝时期,李白仍然说:“一百四十年,国容何赫然。”变化主要表现在李林甫凭藉着宗室关系登上相位,逐渐独揽大权,为保全自己的地位,因此嫉贤害能、杜绝仕途,使得开明政治蒙上了一层阴影。而李白却就在这个时候(大约天宝元年)来到了长安,他的不满意是显然的。李白一生的抱负可从他对于鲁仲连的景慕看出,他说:“谁道泰山高?下却鲁连节,谁云秦军众?摧却鲁连舌。”又说:“我以一箭书,能取聊城功,终然不受赏,羞与时人同。”这种想法也正是中国知识分子传统的理想,从屈原起,这个追求就成为中国诗歌中浪漫主义精神的支柱。正是在这一个共同点上,李白与屈原先后成为中国浪漫主义诗歌的两大高峰,这一中心思想,在左思的《咏史》、陈子昂的《感遇》、《蓟丘访古》等诗歌中就一再被歌唱着。唐代比较民主的政

治作风自然更提供了富于希望的条件。可是到了这时,这种民主已经在那里暗中改变,李白到了长安虽也受到唐玄宗的礼遇,抱着“托意在经济”、“敢进兴亡言”的宏愿,可是终于就招来了更多的谗言与排挤,所以不久他就感觉到“青蝇易相点,白雪难同调!”“谗惑英主心,恩疏佞臣计,徬徨庭阙下,叹息光阴逝。”李白在长安停留短短的不到三年,便被迫离开长安而去。他在《古风》里指出当时权贵的得势说:

大车扬飞尘,亭午暗阡陌。中贵多黄金,连云开甲宅。  
路逢斗鸡者,冠盖何辉赫!鼻息干虹霓,行人皆怵惕。世无  
洗耳翁,谁知尧与跖!

他说:“奸臣欲窃位,树党自相群”、“殷后乱天纪,楚怀亦已昏!”可见宫廷势力的抬头正在破坏长期以来的民主的传统。至于他自己呢,是“区区精卫鸟,脚木空哀吟”。到了天宝之末,杨国忠以贵戚当政,更为肆无忌惮。统治阶级对内尽情享乐,对外穷兵黩武,白居易《新丰折臂翁》中所谓:“君不闻开元宰相宋开府,不赏边功防黩武。又不闻天宝宰相杨国忠,欲求恩幸立边功。”局面从而急转直下。李白有《书怀赠南陵常赞府》:

……云南五月中,频丧渡泸师。毒草杀汉马,张兵夺秦  
旗。至今西二河,流血拥僵尸。将无七擒略,鲁女惜园葵。  
咸阳天下枢,累岁人不足。虽有数斗玉,不如一盘粟。……

所谓盛唐的经济政治,便一步步地近于尾声。于是接着就是安史之乱,这时李白爱国的心表现为无限的愤怒。他说:

白骨成丘山,苍生竟何罪!

他希望玄宗不要逃到四川去,应当立即恢复失地。他说:“四海望长安,颯眉寡西笑,苍生疑落叶,白骨空相吊!”然而玄宗到底逃去了。李白在他的《奔亡道中》、《赠常侍御》、《留别于十一兄逖裴十三游塞垣》等诗里充分表达了收复失地的决心。他说:

匡复属何人 君为知音者。

又说：“申包惟恸哭，七日鬢毛斑！”这时玄宗第十六子永王璘，起兵北上，李白便参加了这个队伍。他有《永王东巡歌》第五首：

二帝巡游俱未回，五陵松柏使人哀。诸侯不救河南地，更喜贤王远道来。

他对永王寄托着无限希望，可是永王却被太子肃宗所忌，恐怕他一旦成功，会夺去皇位，于是把应当用来抗敌的军队都调来消灭永王。永王从江陵东下便被自己兄弟的军队所包围而消灭掉。李白这时真是愤慨无比，他有《南奔书怀》说：

……过江誓流水，志在清中原。拔剑击前柱，悲歌难重论！

他的爱国事业，爱祖国的心，都付之流水。这时肃宗并说永王是打算造反的，于是把支持永王的李白也下在浔阳狱中，幸亏郭子仪、崔涣、宋若思等力救得免于死；第二年流放夜郎；又次年因天旱大赦，才放了回来。这时李白已五十九岁，去他的死只有三年了。然而他仍只是念念不忘于国家的安危说：“中夜四五叹，常为大国忧。”李白在政治上无愧于是一个爱国的伟大的诗人。

这时最关心李白的就是诗人杜甫。李白与杜甫的相识是在李白刚一离开长安到河南洛阳一带的时候开始的。那时杜甫还只有三十三岁，李白已四十四岁了。他们一见面便非常相知，杜甫诗里说当时是“醉眠秋共被，携手日同行”此后不久虽分别了，杜甫随时都有怀念李白的诗。到了李白下狱流放夜郎，杜甫非常不放心，他把这个心思写成一首诗，《不见》：

不见李生久，佯狂真可哀。世人皆欲杀，吾意独怜才。  
敏捷诗千首，飘零酒一杯。匡山读书处，头白好归来。

后来他总疑心李白可能死了，这深厚的友情，使得他写了那有名

的“魂来枫林青，魂返关塞黑。君今在罗网，何以有羽翼。落月满屋梁，犹疑照颜色”的《梦李白》。这两位大诗人伟大的友谊，正是中国文学史上动人的佳话。在《梦李白》第二首诗里最后杜甫写着：

……出门搔白首，若负生平志。冠盖满京华，斯人独憔悴。孰云网恢恢，将老身反累。千秋万岁名，寂寞身后事！

李白的平生之志，这时只有杜甫真正的同情了解。他又写了一首《天末怀李白》说：“应共冤魂语，投诗赠汨罗”，把李白比做了屈原。之后李白被赦放了，又有《寄李十二白二十韵》，这首诗好像在给李白作传，里边写出李白的遭遇、人格和在诗歌上的成就，所谓“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”，“几年遭鵬鸟，独泣向麒麟”。李白与杜甫，这两位中国诗坛的巨星，事实上只有极短的时期相遇在一起，李白当时对于比自己年轻、开始在诗坛上露面的杜甫了解得还不很够，但杜甫对于李白的认识是远超过当时任何其他诗人的。他是何等向往于李白曾经生活在那“斗酒诗百篇”的全盛时代，又是怎样理解了李白曾经以他惊人的诗笔写下了那无数诗篇的意义，但李白离开长安较早，而杜甫正是继李白之后来到了长安。并且在安史之乱中与长安的命运共存亡，对于这一动乱中的时代杜甫就负起了更大的使命。

## 杜 甫

唐代的社會发展到开元时期，可以说是到了最高峰。天宝以来，政治上的失明势必导致对外的失策，特别是天宝十一载杨国忠当政后更是变本加厉，形势乃急转直下。最显著的例子就是七五一年的向云南用兵，李白在《古风》中所写的：“渡泸及五月，将赴云南征。怯卒非战士，炎方难远行。长号别严亲，日月惨光晶。泣尽继以血，心摧两无声。”所谓边塞诗的豪情也已将随着盛唐时

代之走向消逝而消逝 朝廷的穷兵黩武又必然养成边将的骄横与野心。在这动荡不安中继李白“虽有数斗玉,不如一盘粟”的呼声,杜甫又写出了这样的千古名句:

朱门酒肉臭 路有冻死骨!

那问题的严重已经到了顶点,中国封建社会在他的最高峰上,就开始要往下坡路走去。

安史之乱,正是在这样一个情形之下爆发的。安禄山之所以有那么大的兵权,就在玄宗对外用兵,一面压迫胡人,一面又利用胡人番将的结果。当时的朝政事实上只存有一个空架子,所以胡兵一声叛乱,皇帝及文武百官便都丢下百姓四散逃亡了。之后由于安禄山的报复性的杀掠汉人,各州县汉族人民,便纷纷组织起来反抗,《资治通鉴》至德元载:“京畿豪杰往往杀贼官吏,遥应官军”,同时由于郭子仪、李光弼、张巡、许远等将士的苦战,才把局面稳住。这时唐肃宗为了及早收复长安,取得王位,便与回纥订立了“打开城的时候,土地和上等人归唐所有,金帛妇女壮丁都任凭回纥抢夺”的不顾人民死活的条约。收复了两京,而唐帝国的弱点也就原形毕露。吐蕃看到这种情形便又从西南入侵,从此唐王朝便由高视阔步一变而为软弱无力,同时安史乱后,藩镇割据的局面又已形成,为了平藩镇,不能不继续内战。而皇帝既不信任藩镇,便重用起宦官来,如果说西汉政治上的弱点是外戚当政,东汉政治上的弱点是宦官专权,那么安史乱后的唐王朝就正在走向东汉的覆辙。

杜甫初到长安时,表面上所见的还是盛唐景象。开元时代的好景无疑地长留在一般人的心目中,这只要看杜甫《忆昔》诗里所写的情况就可以知道了。至于杜甫当年的生活,正如他的《壮游》诗里所说:“放荡齐赵间,裘马颇清狂。”也还是唐人少年的行径,到了长安之后,最初所写的诗,像《饮中八仙歌》、《高都护骢马行》等,也都同样的可以说明杜甫当时的思想感情,可是不久杜甫就

正如刚刚离开长安的李白一样,认识了政治上的暗影,感觉到自己在这里的没有出路,他失望地说:“此身饮罢无归处,独立苍茫自咏诗。”又说:“此生任春草,垂老独漂萍。”“君不见空墙日色晚,此老无声泪垂血!”这里我们开始听见我们所最熟悉的杜甫的声音。他这时大约将要四十岁,便从此自称“杜陵野老”,从这一个称呼上我们可以看出这时杜甫精神上的沉重负担了。他的“致君尧舜上,再使风俗醇”、“自谓颇挺出,立登要路津”的壮志豪情仿佛埋在千钧的重压下,这是一个祖国未来的命运反映在杜甫思想感情上的真实的深刻的回响。

安禄山之乱是天宝十四年(七五五)的事情,在事变之前的三四年间,杜甫就为这个时代的危机大声疾呼着,他的《同诸公登慈恩寺塔》、《丽人行》、《兵车行》、《前出塞九首》、《后出塞五首》、《自京赴奉先县咏怀》等名作,都是这时期社会问题的反映,《同诸公登慈恩寺塔》说:

……秦山忽破碎,泾、渭不可求。俯视但一气,焉能辨皇州?  
回首叫虞舜,苍梧云正愁。惜哉瑶池饮,日晏昆仑丘。  
黄鹄去不息,哀鸣何所投。君看随阳雁,各有稻粱谋。

这是说祖国大好河山将有破碎的危机,自己像屈原一样的呼喊古代大舜,可是回答只有惨淡的愁云。至于玄宗呢,则一味图与杨贵妃姊妹淫乐,忠直贤能的人一个个被排挤离去,只是那些自私自利的小人在朝。《丽人行》则专对杨氏姊妹及杨国忠的专权而发。这一篇文字形象生动,又是七古歌行的体裁,所以流传得很广。所谓“三月三日天气新,长安水边多丽人”。在表面上长安似乎还是那么美丽年轻,可是实际上只剩下宫廷里那一小撮人了。至于一般人民呢,则是侧目而过,敢怨而不敢言,所谓“炙手可热势绝伦,慎莫近前丞相嗔”,这才是长安当时的真相。《兵车行》与《丽人行》为同一体裁,而《丽人行》讽刺含蓄,《兵车行》则直接揭露了穷兵黩武对于人民及祖国的损害,所谓:“边庭流血成海水,

武皇开边意未已。君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞。”又说：“且如今年冬，未休关西卒，县官急索租，租税从何出？”而这首诗的形象化：

车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。爷娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。牵衣顿足拦道哭，哭声直上干云霄。……

把活活的一幅图画展开在人们的面前，这就是真正反映现实的杰作。《出塞》分前后《出塞》。《前出塞》重在反战，与《兵车行》内容相同。所谓：“君已富土境，开边一何多？弃绝父母恩，吞声行负戈。”“磨刀呜咽水，水赤刃伤手。欲轻肠断声，心绪乱已久。”《后出塞》里杜甫已预感到安禄山之乱的危机，他在这里一方面责备边将的但图个人的功名，不从国家利益着想，所谓“古人重守边，今人重高勋”，一方面又指出安禄山的坐大，及图谋不轨的迹象，所谓“边人不敢议，议者死路衢”，同时更鼓励那些在安禄山部队中的汉族士兵不要随着安禄山作乱。当然杜甫这样的担心也还只是一种猜想，他看见那些从军卫国的壮士，又不禁写出《出塞》中最生动的一首诗来：

朝进东门营，暮上河阳桥。落日照大旗，马鸣风萧萧。平沙列万幕，部伍各见招。中天悬明月，令严夜寂寥。悲笳数声动，壮士惨不骄。借问大将谁，恐是霍嫫媯。

这时杜甫刚刚就了一个右卫率府胄曹参军的小官，又到奉先县去探视他久在贫困中的妻子，就写成了那首有名的《自京赴奉先县咏怀》，他讽刺当时宫廷的剥削与贵戚的豪奢说：

……彤庭所分帛，本自寒女出。鞭挞其夫家，聚敛贡城阙。……况闻内金盘，尽在卫、霍室。……朱门酒肉臭，路有冻死骨。荣枯咫尺异，惆怅难再述。……

杜甫到了奉先县时，他的幼子刚刚饿死。也就在这差不多同时，安禄山的叛乱便起来了。这就结束了一百四十年唐代的盛世，此

后便划然的别成一个时代,也就是文学史上所称的中晚唐。杜甫大量的作品恰好是写在这个大变动之间的。

伟大的杜甫是一个时代真实的镜子。他生于开元前夕(七一二)盛唐时代深深地孕育了他宏伟的气魄,奋斗的信心。到了安史之乱爆发,除李白、杜甫外,当时几乎所有诗人都停了笔,而杜甫在战乱中却比任何时候都更加奋力地歌唱着,那时他正是与广大人民共同的经历着这场灾难。当杜甫写着“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的时候,杜甫自己的幼儿就是那时候饿死的。所谓:“入门闻号咷,幼子饿已卒。吾宁舍一哀,里巷已呜咽。所愧为人父,无食致夭折。岂知秋禾登,贫窶有仓卒。”安禄山乱起,人民被困,逃难的逃难,杜甫也被困过,也逃难过,经历着各种的险境;人民妻离子散流离失所,杜甫也妻离子散流离失所。所谓:“无家对寒食,有泪如金波,斫却月中桂,清光应更多!”杜甫因此在生活上深深地体验到人民的思想感情,正如同体验自己的思想感情一样。他的诗那么细节真实、亲切深入,而这正是具有现实主义的特征,也就成为杜甫这方面诗歌中突出的风格。

安禄山之乱从七五五年十一月开始,到七五七年正月安禄山被安庆绪所杀,九月郭子仪入长安,初步告一段落,虽然不过一年多,但是安庆绪、史思明的力量还是很大,战乱并没有停止,直到七六三年正月,史朝义自缢,这安史之乱实际上延长了七年多的时间。在这期间杜甫一直是在外边难民似地流浪着,他在兵乱中与一般人民共同经历了这许多年苦难的日子,直到洛阳收复,他才欢天喜地的写出那首一生中最愉快的诗篇《闻官军收河南河北》:

剑外忽传收蓟北,初闻涕泪满衣裳。却看妻子愁何在,  
漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒,青春作伴好还乡。即从  
巴峡穿巫峡,便下襄阳向洛阳。

这一个欢天喜地正是广大人民的欢天喜地,通过了杜甫的笔下体

现出来。在这苦难的岁月中,早一辈诗人先后死去,或停止了歌唱,只有杜甫这时独力地认真地歌唱着,他的创作的高潮反而达到了顶点,这正是诗人面对现实的优秀品质,这不仅由于安史之乱有了七年多的紧张岁月,而且是由于从其中认识到了一个光辉时代的行将消逝,统治阶级的全部弱点无法掩藏地暴露了出来,人民从此将沦于内忧外患之中。安史乱后,事实上杜甫也一直还过着流离失所的生活。杜甫这些诗篇,仿佛是一幅连续的“流民图”。这苦难的生活正是人民所共有的,从那时候起人民在封建社会之下也就没有过什么值得高兴的日子。这之间杜甫的苦乐,正是与人民共始终的。

安史之乱,人民遭到胡人残酷的杀戮,尽管安禄山的口号曾经是讨伐祸国殃民的杨国忠,而事实的发展却成了一个民族矛盾的问题。杜甫《北征诗》所以说:

……夜深经战场,寒月照白骨。潼关百万师,往者散何卒?遂令半秦民,残害为异物。……

当时人民受到的杀戮,乃是杜甫所亲见的,杜甫面临着这样一个现实,便坚决地站起来发为爱国主义的歌唱。在这样主题的前面,杜甫的天才,光辉地照亮了当时的诗坛。

杜甫曾经一度沦陷在长安城内,后来才又脱险出来。在沦陷期间,他看见祖国大好河山的破碎,写出那首有名的《春望》:

国破山河在,城春草木深。感时花溅泪,恨别鸟惊心。  
烽火连三月,家书抵万金。白头搔更短,浑欲不胜簪。

他在曲江走过时,想起当年长安的盛况,而现在是满城胡骑,因而又写了那首有名的《哀江头》:

少陵野老吞声哭,春日潜行曲江曲。江头宫殿锁千门,  
细柳新蒲为谁绿?……明眸皓齿今何在?血污游魂归不得。  
清渭东流剑阁深,去住彼此无消息。人生有情泪沾臆,江水

江花岂终极？黄昏胡骑尘满城，欲往城南望城北。

这时房琯所率领的反攻军队在陈陶打了一个败仗，在长安盼望官兵的人民都感到非常伤心。杜甫于是又写了《悲陈陶》：

孟冬十郡良家子，血作陈陶泽中水。野旷天清无战声，  
四万义军同日死。群胡归来血洗箭，仍唱胡歌饮都市。都人  
回面向北啼，日夜更望官军至。

杜甫不只是关心战事的消息，而且焦虑得恨不得自己能在战局上出一把力。他担心陈陶败后若是再急躁反攻，就可能遭到更多的失败，那时损失实力，影响士气，两京就更不容易收复，所以又写了《悲青坂》。青坂去陈陶不远。他说：

我军青坂在东门，天寒饮马太白窟。黄头奚儿日向西，  
数骑弯弓敢驰突。山雪河冰野萧瑟，青是烽烟白是骨。焉得  
附书与我军，忍待明年莫仓卒！

他在敌后对于安禄山的情况了解得很清楚，他知道史思明、高秀岩正率领胡骑向怀州、卫州一带移动，有乘虚进窥芦子关的企图，那就要使唐军的根据地受到威胁。因此又写了《塞芦子》：“……延州秦北户，关防犹可倚。焉得一万人，疾驱塞芦子。……芦关扼两寇，深意实在此。谁能叫帝阍，胡行速如鬼。”杜甫一方面焦急着如何妥善布置整个战局，一方面又随时宣传好消息鼓舞胜利的信心。《哀王孙》里说：“……窃闻天子已传位，圣德北服南单于。花门剺面请雪耻，慎勿出口他人狙。……”就正是要把这个胜利的希望暗暗传出去。

杜甫乘着敌人不注意的时候，终于冒险从长安逃出，那时肃宗已经从灵武移到凤翔，杜甫的诗里有《喜达行在所三首》。他说：

……生还今日事，间道暂时人。司隶章初睹，南阳气已新。  
喜心翻倒极，呜咽泪沾巾。

又说：

死去凭谁报，归来始自怜。……

他就这样“麻衣见天子”、“衣袖见两肘”的到了凤翔。之后长安收复，杜甫又到了长安，可是不到一年他就又离开长安到华州，之后又到了洛阳，赶上相州兵败，洛阳动摇，官军不得不继续补充兵员，而习于压榨人民的官吏这时就只知道向人民使用压力，于是一片强拉壮丁的声音就到处发生。杜甫从洛阳逃回华州，一路上看见这种情形。这时候他一方面站在民族的立场上，应当支持这兵员的补充，同时站在人民的立场上，却不得不为老百姓所受到不合理的抽壮丁的现实痛苦呼吁。于是写了《新安吏》、《潼关吏》、《石壕吏》、《新婚别》、《垂老别》、《无家别》这六篇名作。《新安吏》说：

客行新安道，喧呼闻点兵。借问新安吏：县小更无丁？  
府帖昨夜下，次选中男行。中男绝短小，何以守王城？肥男有母送，瘦男独伶俜。白水暮东流，青山犹哭声。莫自使眼枯，收汝泪纵横。眼枯即见骨，天地终无情。

杜甫的深厚同情与对现实的呼吁是完全基于对人民的爱，但同时为恢复失土的作战也还是重要的，所以篇末用安慰的语吻说：“送行勿泣血，仆射如父兄。”这一种矛盾心理的写出，也就是杜甫最伟大最现实的地方。当时抽丁是用活捉的办法，这说明人民是如何一贯地在暴力的任意压迫之下。像《石壕吏》说：

暮投石壕村，有吏夜捉人。老翁踰墙走，老妇出门看。  
吏呼一何怒！妇啼一何苦！听妇前致词：“三男鄜城戍。一男附书至，二男新战死。存者且偷生，死者长已矣。室中更无人，惟有乳下孙。有孙母未去，出入无完裙。老妪力虽衰，请从吏夜归。急应河阳役，犹得备晨炊。”夜久语声绝，如闻泣幽咽。天明登前途，独与老翁别。

至于《垂老别》则写一个老翁终被拉壮丁拉去了的情形，《无家别》则写一个兵士从前线兵败回家，家里已荡然无存，过一两天就又被拉丁送到前线去，这些情形都是当时现实的最严重的问题。杜甫虽没有提出解决的办法来，但是他把这问题的严重，形象地提了出来，指出当时高高在上的官府的黑暗，为人民现实的痛苦发出了呼吁。他的思想感情从个人的困苦就都变为人民广泛的呼吁，《茅屋为秋风所破歌》就是代表了这方面的名作。杜甫自己的茅屋被风雨所吹破，弄得满屋成了泽国，但是这首诗发展到最后却说：

安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜。风雨不动安如山？呜呼！何时眼前突兀见此屋？吾庐独破受冻死亦足。

此后杜甫看见那般军阀与官吏们在战乱中如何的作威作福、欺压人民，如何只图享乐而不顾人民的死活，他的《草堂》、《送陵州路使君之任》、《释闷》、《严氏溪放歌行》、《冬狩行》等都沉痛喊出人民的呼声。《草堂》一首写割据的军阀们互相残杀，人民所受的痛苦：

……一国实三公，万人欲为鱼。唱和作威福，孰肯辨无辜？眼前列柵械，背后吹笙竽。谈笑行杀戮，溅血满长衢。到今用钺地，风雨闻号呼。鬼妾与鬼马，色悲充尔娱。……

他在那些诗里呼吁着说：“战伐乾坤破，疮痍府库贫。众僚宜洁白，万役但平均。”“但恐诛求不改辙，闻道嬖孽能全生。”当时经过安史之乱，人民十室九空，而内战又经年不息，杜甫与人民都过着饥寒交迫的苦难的日子。他从成都流浪到绵州、梓州、阆州一带。他自己说：“三年奔走空皮骨”，之后回到成都又再到夔州，最后出三峡流浪到荆州、岳阳、衡阳、潭州一带。他的贫穷使得他最后只能以藜藿度日，衣服寸寸都是补丁。他病倒在漂泊的小船上，写了最后一首长三十六韵的诗《风疾舟中伏枕书怀》，他感慨悲痛

地说：

……战血流依旧，军声动至今……

便死于湘江之上。杜甫这一个爱国的、为人民呼吁的伟大的诗人，如此不幸地死去，他所经过的苦难，正是所有人民的苦难。他的死，死得如此凄凉低沉，但他的诗篇却永远在诗坛上放射着万丈的光芒。

杜甫的诗歌代表着盛唐时代的终结。是盛唐时代培育了伟大的杜甫。面对着安史之乱，他也无时不渴望着盛唐时代的再来。动乱平定后，这时痛定思痛，一种时代的消逝感，伴随着惋惜之情，乃不时在作品中回荡着。这惋惜，也正是属于全民的惋惜。像他的《秋兴八首》，在时代消逝的惋惜中，闪耀着当年美好的面影，所谓“鱼龙寂寞秋江冷，故国平居有所思。”“昆吾、御宿自逶迤，紫阁峰阴入渚陂。香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。”历代的人们乃都为这个向往中的面影与惋惜之情所感动，这就是《秋兴八首》享有盛誉的缘故。

然而杜甫的诗歌所反映的更重要的现实，却是当时人民苦难的岁月，这时不但有安史之乱，而且安史乱后回纥的横行，吐蕃的入侵，都是祖国人民的灾难。他的《登楼》：

花近高楼伤客心，万方多难此登临。锦江春色来天地，  
玉垒浮云变古今。北极朝廷终不改，西山寇盗莫相侵。可怜  
后主还祠庙，日暮聊为《梁父吟》。

可以作为这方面的代表诗作。至于他的《驱竖子摘苍耳》所写的：

……乱世诛求急，黎民糠粃窄。饱食复何心，荒哉膏  
梁客！

又《客从》：

客从南溟来，遗我泉客珠。珠中有隐字，欲辨不成书。

絨之篋笥久，以俟公家須。開視化為血，哀今征斂无。

又正是祖国人民苦难岁月的根源的反映。

杜甫正是这样让自己的思想感情永远与人民生活在一起，所以像《北征》、《羌村三首》那些以杜甫自己为主题的诗篇，都跳动着人民的脉搏。杜甫是把自己作为广大人民中的一个典型而写出的，他的生活与思想感情因此无时不感动着我们。像《宿府》：

清秋幕府井梧寒，独宿江城蜡炬残。永夜角声悲自语，  
中天月色好谁看？风尘荏苒音书绝，关塞萧条行路难。已忍伶俜十年事，强移栖息一枝安。

杜甫的形象正是这样永远生活在我们的中心。

正像杜甫是生活在一个艰难的时代里，杜甫在诗歌的风格上，也就带有那通过艰难而出现的痕迹。盛唐诗人大都凭天才做诗，近于自然流露，所以诗歌也通俗易懂，杜甫是除了天才之外，还要加上苦功的，他以“沉郁顿挫”的风格自许，要求自己的诗是“语不惊人死不休”。他在诗上所下的功夫乃是“晚节渐于诗律细”、“新诗改罢自长吟”的，这些也就是后人为什么称杜甫为“诗圣”的缘故。杜甫的诗一般说来比较需要解释，这由于杜甫在表现上要求更有力更集中，例如他的《丹青引赠曹将军霸》说：“一洗万古凡马空。”这样的诗句是不是需要一点解释呢？多少是需要的，是不是表现得非常有力呢？当然是的。杜甫在这里是把诗歌语言表现的奥妙显示给了人们，我们虽需要克服一点困难，我们所得到的实在是更多。杜甫正出现在整个诗坛行将落潮之际，他是要将那盛唐之音坚持到最后一刻，因此所要克服的诗歌语言上的困难就远较其他盛唐时代的诗人为多，我们读到杜甫的诗时因此也要分担到这一部分的困难与努力，然而这种困难并没有阻碍了杜甫的表现，相反的，他表现得更有力，更集中。杜甫完成了这个艰巨的工作，便成为唐代诗歌语言的大师。他诗中的名句是美

不胜收的。

杜甫要准备克服这样一个困难,便要吸取历代诗歌中优秀的传统。他对于为当时所看不起的齐、梁的诗人也极力研究其诗中的长处,对于当代的诗人更是多所推许,结果杜甫批判地接受了其中精华,完成了盛唐之音集大成的事业,并发展为自己独创的风格。杜甫的道路是艰苦的。后代的诗人从杜甫的作品里学习,因此是取之不尽用之不竭的。他的作品几乎成为此后历代诗人们的典范,因此更应该说杜甫乃是当之无愧的一位古典主义的伟大诗人。

杜甫为了锻炼诗歌上有力的形象描写,常常喜欢写各式各样的马和鹰等,如有名的《高都护骢马行》、《骢马行》、《瘦马行》、《丹青引赠曹将军霸》、《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》、《天育骠图歌》、《画鹰》、《王兵马使二角鹰》、《义鹘行》、《画鹘行》等都可以说明这方面的努力。之外,如《观公孙大娘弟子舞剑器行》、《李潮八分小篆歌》杜甫也正要从中吸取形象的表现。杜甫在表现上因此也正如他自己所说是“读书破万卷”才“下笔如有神”的。他的读书,不仅是文字的书,而且从舞蹈中、书画中、生活中所见的生动事物的写生中,读一本大书。这就是杜甫除了他伟大的诗歌内容之外,在诗歌语言上有如此杰出成就的缘故。所以白居易说:“杜诗贯穿古今,尽工尽善。”王世贞说:“子美晚年诗,信口冲出,啼笑雅欲,皆中音律。”沈德潜说:“少陵诗阳开阴阖,雷动风飞,任举一句一节,无不见此老面目。”杜甫自己早已说过:“思飘云物外,律中鬼神惊。毫发无遗憾,波澜独老成。”这可以说就正是杜甫诗歌上独到的风格。

杜甫的风格既是侧重于工力的,所以杜甫很少写绝句,这在整个唐代都是比较例外的事情。杜甫的绝句从来很少被人恭维过,甚至于曾有人讥为“半律”。他所喜欢用的体裁是古体与律体,《诗薮》说:“杜之律,李之绝,皆天授神谕。”而元稹说“铺陈终

始 排比声韵 ,大或千言 ,次犹数百 ,词气豪迈 ,而风调清深 ,属对律切 ,而脱弃凡近 ” ,又正是指杜甫的古体了。至于他的律诗像《秋兴八首》、《咏怀古迹五首》等名作 ,实际上连起来看也近于长篇 ,这些都说明他的风格的特点 ,《咏怀古迹》第三首写昭君村 :

    群山万壑赴荆门 ,生长明妃尚有村。一去紫台连朔漠 ,  
    独留青冢向黄昏。画图省识春风面 ,环珮空归月夜魂。千载  
    琵琶作胡语 ,分明怨恨曲中论。

在这些作品里 杜甫的历史感情就是他爱国主义具体的表现。作为一个伟大的诗人 ,与祖国的历史是永远分不开的。而他的作品中那些艺术上的细节的真实 ,社会生活面貌的深刻的写出 ,在中国古典诗歌中乃是绝无仅有的 ;因此后人光荣地冠之以“ 诗史 ”之称。这称号是不曾给予第二个人的。伟大的杜甫 ,他的光辉 ,照亮了盛唐诗坛的最后一页。

## 第十三章 诗歌的落潮 与古文运动

### 大历诗风

●大历时代的追摹盛唐。●李益杰出于一代。●十才子等有心无力。  
●隐逸诗人的萧瑟心情。●社会发展中的矛盾深刻化。●现实性与艺术性的失去统一。●深入与浅出各走极端。

### 苦吟的时代

●韩愈在诗歌上的追求奇特。●孟郊的尖峭刻画。●苦吟时代的开始。  
●从深入走向神秘。●李贺所反映的理想与现实的矛盾。●苦闷中所产生的浓烈的笔触。●“诗”已不再是一切。

### 古文运动

●封建社会保守思想的抬头。●韩愈古文运动的内容。●他的散文主张。●散文回复于自然。●韩愈的追随者。●柳宗元的山水游记。●古文运动正在开始。

### 大历诗风

安史之乱平定以后,历史上就是所谓大历时期。回想盛唐时代的盛况,自然有追摹旧观的愿望,于是表现为大历十才子等歌

咏升平的诗风。十才子据《唐书·艺文志》说,是卢纶、吉中孚、韩翃、钱起、司空曙、苗发、崔峒、耿伟、夏侯审、李端;之外则郎士元、李嘉祐、皇甫冉、皇甫曾、冷朝阳、戴叔伦等都是这同一风格的代表诗人。钱起以《省试湘灵鼓瑟》一诗最为知名,其中“曲终人不见,江上数峰青”两句乃是脍炙人口的。他的绝句像《江行无题》第六十九首:

咫尺愁风雨,匡庐不可登。只疑云雾窟,犹有六朝僧。

《逢侠者》:

燕赵悲歌士,相逢剧孟家。寸心言不尽,前路日将斜。

都仍不失盛唐的余意,韩翃以《寒食》一诗最知名:

春城无处不飞花,寒食东风御柳斜。日暮汉宫传蜡烛,  
轻烟散入五侯家。

又有《看调马》诗:

鸳鸯赭白齿新齐,晚日花中散碧蹄。玉勒斗回初喷沫,  
金鞭欲下不成嘶。

还俨然是开元间气象。卢纶有《和张仆射塞下曲》六首,今录其二首:

月黑雁飞高,单于夜遁逃。欲将轻骑逐,大雪满弓刀。  
林暗草惊风,将军夜引弓。平明寻白羽,没在石棱中。

这边塞的歌唱,也正是盛唐时代突出的主题了。

在十才子等人之外,这时李益乃是更为杰出的。在律体盛行的风气中,他乃独以绝句见重于当时。他的七言绝句几乎是篇篇绝唱,《诗薮》所以说:“七言绝,开元之下,便当以李益为第一,如《夜上西城》、《从军北征》、《受降》、《春夜闻笛》诸篇,皆可与太白、龙标竞爽,非中唐所得有也。”他有名的《夜上受降城闻笛》:

回乐峰前沙似雪 ,受降城下月如霜。不知何处吹芦管 ,  
一夜征人尽望乡。

《听晓角》：

边霜一夜堕关榆 ,吹角当城片月孤。无限塞鸿飞不度 ,  
秋风卷入《小单于》。

《塞下曲》：

蕃州部落能结束 ,朝暮驰猎黄河曲。燕歌未断塞鸿飞 ,  
牧马群嘶边草绿。

都给人以无限展望的力量 ,就是缠绵的主题 ,如《宫怨》：

露湿晴花春殿香 ,月明歌吹在昭阳。似将海水添宫漏 ,  
共滴长门一夜长。

也莫不雄健不尽。他在诗歌上的成就颇近于开元间的王昌龄 ,处处都是明快的形象。他的五言像“开门复动竹 ,疑是故人来”、“碧草漫如线 ,去来双飞燕。长门未有春 ,先入班姬殿”等也都是新鲜生动的名句。至于那首《长干行》：

忆妾深闺里 ,烟尘不曾识。嫁与长干人 ,沙头候风色。  
五月南风兴 ,思君下巴陵。八月西风起 ,想君发扬子。去来  
悲如何 ,见少离别多。湘潭几日到 ,妾梦越风波。昨夜狂风  
渡 ,吹折秋江树。渺渺暗无边 ,行人在何处？好乘浮云骢 ,佳  
期兰渚东。鸳鸯绿浦上 ,翡翠锦屏中。自怜十五余 ,颜色桃  
花红。那作商人妇 ,愁水复愁风。

这篇诗又相传是李白的作品 ,更足以说明李益诗的风格是最与盛唐诗相近的。

但是大历时代的梦想 ,究竟只是一时的兴奋 ,十才子等一般的作品大多只能以律诗的骈俪来点缀升平。如皇甫冉的名作《春思》：

莺啼燕语报新年，马邑、龙堆路几千。家住层城邻汉苑，  
心随明月到胡天。机中锦字论长恨，楼上花枝笑独眠。为问  
元戎窦车骑，何时返旆勒燕然。

便十足代表了大历的风格。之外如钱起的名句：“长乐钟声花外尽，龙池柳色雨中深。”韩翃的名句：“山色遥怜秦树晚，砧声近报汉宫秋。”这些就都成为大历一般的标志。

大历时代追摹盛唐，却终于是有心无力，安史乱后，一切矛盾都逐渐清楚地显示了出来。在外则吐蕃、回纥、契丹等日见强大，形成强邻压境的趋势。在内则各地藩镇割据跋扈，中央宦官专横，赋税沉重，农村破产。人民沉重的苦难呼声，说明现实与上升时代的梦想已经相距太远。面对这样现实的作家，很难从现实里加强自己对于梦想的信心。白居易说：“唯歌生民病，愿得天子知”，但是当时的天子连自己也得听宦官们的支配，就是“知”了又能解决什么问题呢？所以以白居易那么有为的作家，不久也只好走向隐逸的道路上去。同时，由于反映现实的诗篇里，为一种苦难的阴影所压抑着，只听见痛苦的呻吟声，而缺少生活的展望，所以一般说来，语言是自然的，却缺少丰富的想像与形象，白居易最流传的诗篇仍要算《长恨歌》和《琵琶行》，就是最具体地说明了这个问题。讽喻诗正是因其现实性与艺术性的不能很好统一，而难以持久地发展下去。

从另一方面说，这时期的隐逸也是没有什么出路的。魏、晋以来的隐逸在政治上带来了布衣的骄傲，是作为一个与权贵对立的民主据点而出现的；当时诗篇中像左思的《招隐》、郭璞的《游仙》、陶渊明的《归园田居》等，都是开朗的、奋发的、不失其锐气的，而中唐以来的隐逸却是寂寞的、萧瑟的。代表的作家像刘长卿、韦应物、柳宗元诸人的诗篇就都带着这同一基调。刘长卿的名诗像《送灵澈上人》：

苍苍竹林寺，杳杳钟声晚。荷笠带斜阳，青山独归远。

又《逢雪宿芙蓉山主人》：

日暮苍山远，天寒白屋贫。柴门闻犬吠，风雪夜归人。

韦应物的名诗像《宿永阳寄璨律师》：

遥知郡斋夜，冻云封松竹。时有山僧来，悬灯独自宿。

又《秋夜寄丘二十二员外》：

怀君属秋夜，散步咏凉天。空山松子落，幽人应未眠。

柳宗元的名诗像《雨后晓行独至愚溪北池》：

宿云散洲渚，晓日明村坞。高树临清池，风惊夜来雨。  
予心适无事，偶此成宾主。

又《江雪》：

千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

这些诗篇的艺术境界未始不高，然而却是萧瑟的，一种远离现实的寂寞的心情，便成为自生自灭的深谷中的溪流。当然也偶有清新活跃的，像柳宗元的《渔翁》：

渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，  
欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。

然而这究竟是极偶然的，而且也只是有一定限度的。这隐逸萧瑟的诗情后来便成为宋元文人山水画的肇源，在此后的诗歌中，特别是元、明散曲里，也偶有一些新意，但整个的倾向上都只是日见萧索了。

要说明这现实性与艺术性的不能统一，就因为封建社会发展得最健康的高潮已经过去。中国专制封建社会是一个地主兼商人的社会，是一个把商业资本与土地关系结合在一起的社会，因此这一个封建制度中是包含着允许商业资本同时发展的因素的。当然也由于这一个结合，商业资本的发展又只能有一定的限度，

因为商人既然无妨也是地主,他就无法彻底摆脱土地关系的束缚而放手发展下去;所以商业资本每次破坏了封建制度之后,又不得不把它复活起来。农民的起义每一次摧毁了封建制度,结果还是又出现了封建制度。这一个矛盾的纠缠,就表现为长期封建社会的形式。从南北朝到隋、唐,商业资本是结合着土地的垦荒、边疆的开拓,一齐迅速发展的;到了初盛唐时正是达到了一个最高潮,也就逐渐带来了矛盾。安史乱后,土地关系已经十分恶化,而商业资本还仍在要求发展。杜甫有《述古三首》,其一说:

市人日中集,于利竞锥刀。置膏烈火上,哀哀自煎熬。  
农人望岁稔,相率除蓬蒿。所务谷为本,邪赢无乃劳。……

刘禹锡有《贾客词》说:

贾客无定游,所游唯利并。眩俗杂良苦,乘时取重轻。  
心计析秋毫,捶钩侔悬衡。锥刀既无弃,转化日已盈。邀福  
祷波神,施财游化城。妻约雕金钏,女垂贯珠缨。高赀比封  
君,奇货通倖卿。趋时鹜鸟思,藏镪盘龙形。大艑浮通川,高  
楼次旂亭。行止皆有乐,关梁自无征;农夫何为者,辛苦事  
寒耕!

张籍有《贾客乐》说:

……年年逐利西复东,姓名不在县籍中。农夫税多长辛  
苦,弃业宁为贩宝翁。

又有《野老歌》说:“岁暮锄犁傍空室,呼儿登山收橡实。西江贾客珠百斛,船中养犬长食肉。”从这些诗篇里,我们看到了商业资本与农村生产的矛盾正在深刻化,既不能突破,也无法缓和,成为一个缓慢的蚕食局面;这就是中唐以来社会发展的走向低潮,也就是一切矛盾都开始不能很好统一的时候。反映在文学上就是现实性与艺术性的不能统一,在文学风格上也就表现为“深入浅出”的时代的渐渐要成为过去;诗歌语言不是走向更深入,就是走向

更浅出。像杜甫的“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”就已是这深入的开始，像元结的“老翁八十犹能行，将领儿孙行拾稼”，顾况的“凡物各自有根本，种禾终不生豆苗”就是更浅出的开始。之后元、白的“不务文字奇”就更明显地主张“浅出”的道路了。像王建的《短歌行》：

人初生，日初出。上山迟，下山疾。百年三万六千朝，夜里分将强半日。有歌有舞须早为，昨日健于今日时。人生见生男女好，不知男女催人老。短歌行，无乐声。

可以作为这浅出风格的代表，最后发展到了晚唐的罗隐，像《京中正月七日立春》：

一二三四五六七，万木生芽是今日；远天归雁拂云飞，近水游鱼迸冰出。

更是最典型的例子了。事实上罗隐又也有判若两人的深入的诗篇，像他的《江南行》：

江烟湿雨蛟绡软，漠漠小山眉黛浅。水国多愁又有情，夜槽压酒银船满。细丝摇柳凝晓空，吴王台榭春梦中。鸳鸯鸂鶒唤不起，平铺绿水眠东风。西陵路边月悄悄，油碧轻车苏小小。

这深入与浅出，就在同一个作家身上都无法统一，这就是诗坛具体的现象。

## 苦吟的时代

代表深入的一派，始于韩愈、孟郊，他们争奇斗胜，常有联句，像有名的“红皱晒檐瓦，黄团系门衡”，便开始了苦吟与刻画的诗风。当现实生活中缺少统一的力量，诗歌的语言与日常的语言也就失去了统一，诗歌语言如果要求艺术的表现力就再不是那信手拈来、自然流露、“斗酒诗百篇”那么容易得来的时代了，而是一个

苦搜枯肠的推敲，“吟安一个字，捻断数茎须”的那样艰难的苦吟的时代。这是一个诗歌落潮的征兆，为了不甘心于这样一个落潮，杜甫过去曾说过：“语不惊人死不休！”到了韩愈就发展为追求那奇特的、生疏的、惊人的语句上的表现，这仿佛是在追求着一根远离开自然道路的魔杖。韩愈有《昼月》：

玉碗不磨着泥土，青天孔出白石补。兔入臼藏蛙缩肚，  
桂树枯株女闭户。……

从这生疏的主题，奇特的表现，都可以说明这一个诗派的开始，就着重在要给人以深刻的印象。其中成功的作品，像有名的《山石》：

山石荦确行径微，黄昏到寺蝙蝠飞。升堂坐阶新雨足，  
芭蕉叶大支子肥。僧言古壁佛画好，以火来照所见稀。铺床  
拂席置羹饭，疏粥亦足饱我饥。夜深静卧百虫绝，清月出岭  
光入扉。天明独去无道路，出入高下穷烟霏。山红涧碧纷烂  
漫，时见松栢皆十围。当流赤足蹋涧石，水声激激风吹衣。  
……

把一个深山中的黄昏深夜与黎明，作为一个新鲜的主题来写，他的手法是具体的、尖锐的、富于感官笔触的。此外像他的名句：“荆山已去华山来，日照潼关四扇开”，“东方未明大星没，独有太白配残月”，以及“晴空如擘絮，新月似磨镰”，都引导着诗歌去追求这语言惊人的魔杖。他说自己的诗是：“捕逐出八荒”，“百怪入我肠”，而在这一个追求上表现得更尖锐的则是孟郊。

孟郊以写穷苦的诗境著称，他有《移居诗》说：“借车载家具，家具少于车。”又有《答友人赠炭》说：“驱却座上千重寒，烧出炉中一片春。吹霞弄日光不定，暖得曲身成直身。”他的写法是冷峭尖锐的，《秋怀》诗可以代表这一个典型。其中最突出的诗句像：

秋月颜色冰，老客志气单。冷露滴梦破，峭风梳骨寒。

梦是脆弱到一滴就破,肋骨是瘦得如同梳子一般,可以任风吹梳过去。这样一个惊人的写法,就是苦吟时代的特征。他有《夜感自遣诗》说:“夜学晓未休,苦吟神鬼愁。如何不自闲,心与身为仇。”这也就是苦吟的供状。他的《伤春》:

两河春草海水清,十年征战城郭腥。乱兵杀儿将女去,  
二月三月花冥冥。千里无人旋风起,莺啼燕语荒城里。春色  
不拣墓旁株,红颜皓色逐春去。春去春来那得知?今人看花  
古人墓,令人惆怅山头路。

时代在这里正是带给了他以苦难低沉的心境。他有《寓言》诗说:

谁言碧山曲,不废青松直。谁言浊水泥,不污明月色。  
我有松月心,俗骋风霜力。贞明既如此,摧折安可得!

又像《春日有感》:

雨滴草芽出,一日长一日。风吹柳线垂,一枝连一枝。  
独有愁人颜,经春如等闲。且持酒满杯,狂歌狂笑来。

他的感情上的压抑,就都发展到苦吟的路上去。在现实性与艺术性不能统一之中,他逐步更深地走向艺术性的追求。他从《独愁》:

前日远别离,昨日生白发。欲知万里情,晓卧半床  
月。……

这样尖锐的表现,进一步就又发展为《南浦篇》那样更为神秘的写法:

南浦桃花亚水红,水边柳絮由春风。鸟鸣啾啾烟濛濛,  
自从远送对悲翁。此翁已与少年别,惟忆深山深谷中。

从前面所引的《寓言》那样的写法就又有《楚怨》这样的写法:

秋入楚江水,独照汨罗魂。手把绿荷泣,意愁珠泪翻。

九门不可入，一犬吠千门。

像他的《巫山曲》、《清东曲》、《古别离》、《送远吟》等就都又从奇特、冷僻，走向神秘、晦涩，因为诗歌语言既然不得不远离自然的日常的语言，丰富的想像既不得不向现实生活以外去冥想寻找，就难免要走向这样的道路。像：

春芳役双眼，春色柔四枝。杨柳织别愁，千条万条丝。

这就开始了强调感官的彩绘的笔触。

孟郊同路的诗人有贾岛、卢仝。苏轼说：“郊寒岛瘦，白俗元轻”，贾岛正是孟郊的好帮手。他说：“鬓边虽有丝，不堪织寒衣。就令织得，能得几何！”他有“鸟宿池边树，僧敲月下门”句子，为了斟酌究竟用“敲”字还是用“推”字，以至于忘其所以地撞了韩愈的轿子。从此我们有了“推敲”这一个辞汇。他的苦吟的情形，按他自己的话说是：“二句三年得，一吟双泪流！”其艰苦可想而知了。至于卢仝则有闻名的《月蚀》诗，其所以闻名就因为主题既奇僻，字句又艰深难解，成为诗中一个怪谜。有人说《月蚀》诗是讽刺时事的，但是当时讽刺时事的诗歌原多为通俗的元、白一体，其所以走向艰深晦涩，乃正是由于不同诗派所采取的手法了。

中唐以来，诗歌显然有了派别，韩、孟、元、白分道扬镳，这分化的原因也就是失去了盛唐的统一的高潮。一种在失去了共同的展望之后，苦闷与分歧的表现。而韩孟派彩绘的笔法更进一步地发展就出现了李贺。相传李贺八岁时就见到了韩愈，写了一首有名的《高轩过》，他的惊人的诗才立刻就为韩愈所赏识。之后韩愈曾极力劝他去应举，但他却始终得不到机会，便把毕生的力量都用在写作诗歌上。他的母亲尝说他：“是儿要当呕出心乃已尔。”然而他是否就真的只是苦吟，而不关心诗以外的事情呢？那完全不是的。他的《致酒行》说：

……我有迷魂招不得，雄鸡一声天下白。当年心事当拏

云，谁念幽寒坐呜呃！

他是有一番事业雄心的。他的追求的热情，像《长歌续短歌》：

长歌破衣襟，短歌断白发。秦王不可见，旦夕成内热。  
渴饮壶中酒，饥拔陇头粟。凄凉四月阑，千里一时绿。夜峰  
何离离，明月落石底。徘徊沿石寻，照出高峰外，不得与之  
游，歌成鬓先改！

又有《春归昌谷》诗说：“束发方读书，谋身苦不早。终军未乘传，  
颜子鬓先老。天网信崇大，矫士常怪怪！”又说：“少健无所就，入  
门愧家老！”他的抱负与现实的矛盾，正是他的深沉的苦闷。有名的  
《南园十三首·其六》：

寻章摘句老雕虫，晓月当帘挂玉弓。不见年年辽海上，  
文章何处哭秋风。

《浩歌》：

……买丝绣作平原君，有酒唯浇赵州土。……

这些苦闷，就使他像孟郊一样的，只有凭苦吟的诗句来把它尽情  
表达出来。但是他诗才比孟郊更尖锐、更深入、更浓烈、更神秘。  
有名的《将进酒》：

琉璃钟，琥珀浓，小槽酒滴真珠红。烹龙炮凤玉脂泣，罗  
帏绣幕围香风。吹龙笛，击鼙鼓，皓齿歌，细腰舞。况是青春日  
将暮，桃花乱落如红雨，劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土。

杨花扑帐春云热，龟甲屏风醉眼缬。……

（《蝴蝶飞》）

黑云压城城欲摧，甲光向日金鳞开。角声满天秋色里，  
塞上燕脂凝夜紫。……

（《雁门太守行》）

这些诗随处都是强有力的彩绘的笔触，这彩绘的笔触与神秘之感，仿佛油画之与水彩画一样，是更形象也是更暧昧的。一种感官的自由交织带来了浓得化不开的难忘的印象。此外像《江楼曲》、《李凭箜篌引》等都莫非芬芳浓烈的诗篇。他的名句像：“楼前流水江陵道，鲤鱼风起芙蓉老；晓钗催鬓语南风，抽帆归来一日功。”“空将汉月出宫门，忆君清泪如铅水”；“衰兰送客咸阳道，天若有情天亦老！携盘独出月荒凉，渭城已远波声小。”通过诗歌语言的魔杖，指顾之间，便出现一个浓郁缤纷的世界，成为风靡一时的诗风。但是它却是离开自然的离开现实世界的神秘的语言，这艺术性与现实性的不能统一，就具体地说明了诗歌之要从高潮上走向低潮。这是一个诗歌的集中力量开始涣散而强力在争取的表现，“诗”已经不再就是一切。于是为了追随诗歌而久已失去了本身特色的散文，乃也要回复了自然的状态，这就是古文运动的出现。

## 古文运动

古文运动的出现，一方面散文代替骈文的表现，一方面又是思想复古的表现，那也就是儒家思想的重新抬头。从社会发展上说，在走向长期封建社会的趋势下，发展也便趋于停滞迟缓，因此保守的复古的思想就势必抬头。从当时的具体情况来说，安史乱后，强邻压境，藩镇跋扈，这都是对人民不利的。人民需要一个统一的、强有力的中央政府，来打破那瘫痪的苦难的局面。于是那曾经成为汉代中央集权护法的“尊儒术，黜百家”的思想，便乘机随之抬头。这一个思想，正如古文运动，早在隋代就有李谔、王通的主张提倡，之后初唐有富嘉谟、吴少微，号为富、吴体的古文家。盛唐又有萧颖士、李华并以古文齐名，然而都没有造成古文运动的力量，因为骈文虽然到了隋代已经是强弩之末，而骈文所

追随的诗歌巨潮却正是如日方中 ;同时保守的儒家的复古思想 ,在盛唐的浪漫的进取的乐观的发展中也绝无东山再起的条件 ,这一个古文运动的起来所以恰好发生在安史乱后 ,与诗歌的落潮 ,乃正是此伏彼起的。

古文运动的大师在唐代是韩愈。他与友人柳宗元 ,门人皇甫湜、李翱等掀起了这一个运动 ,主要的目的在于要恢复古道。韩愈《答李秀才书》说 :“愈之所志于古者 ,不惟其辞之好 ,好其道焉尔。”《送陈秀才彤序》 :“盖学以为道 ,文以为理也”。《题欧阳生哀辞后》 :“愈之为古文 ,岂独取其句读不类于今者耶 ?思古人而不得见 ,学古道则欲兼通其辞 ,通其辞者本志乎古道者也。”《进学解》 :“觝排异端 ,攘斥佛老 ,补苴罅漏 ,张皇幽渺 ;寻坠绪之茫茫 ,独旁搜而远绍 ,障百川而东之 ,回狂澜于既倒 ;先生之于儒 ,可谓有劳矣。”韩愈的中心思想就是“觝排异端 ,攘斥佛老”来重振“古道”、“古理”的。可是要达到这个目的 ,就不能不通过动人的文字。孔子早说过 :“言之不文 ,行而不远。”本着这个认识 ,韩愈所以说 :“若圣人之道不用文则已 ,用则必尚其能者。”(《答刘正夫书》)什么是能者呢 ?他说 :“能者非他 ,能自树立不因循者是也。”关于这个意见他又引申说 :

夫百物朝夕所见者 ,人皆不注视也 ,及睹其异者 ,则共观而言之 ,夫文岂异于是乎 ?汉朝人莫不能为文 ,独司马相如、太史公、刘向、扬雄为之最 ,然则用功深者其收名也远。

换句话说“不因循”就是其有特殊的表现力 ,也就是所谓“能者”、“异者”、“用功深者” ,这样的文字才能有传播的功效。在这点上他与白居易的“非求宫律高 ,不务文字奇”是相反的 ,与杜甫的“语不惊人死不休”是一致的。杜诗韩文在掌握语言这一点上因此正是异曲同工的千古大师。

韩愈的风格在于出奇制胜。骈文重在偶句 ,古文重在奇句 ,重在奇句所以处处是变化的、突出的。皇甫湜《韩文公墓志铭》所

以说他：“毫曲快字，凌纸怪发，鲸铿春丽，惊耀天下。”李翱《祭吏部韩侍郎文》也说：“开阖怪骇，驱涛涌云。”他有名的《送孟东野序》：

大凡物不得其平则鸣：草木之无声，风挠之鸣；水之无声，风荡之鸣；其跃也，或激之；其趋也，或梗之；其沸也，或炙之。金石之无声，或击之鸣，人之于言也，亦然，有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀，凡出乎口而为声者，其皆有弗平者乎？……周之衰，孔子之徒鸣之，其声大而远，《传》曰：“天将以夫子为木铎”，其弗信矣乎？

这样的文章，人家遇见了就不得不看下去，正因为它的文字生动明快。他最善于用较短的字句，因为这样的字句最精悍有力。像：“游于山，美可茹；钓于水，鲜可食。”都是韩愈最擅长的风格。而短句与短句之间的变化，短句与长句之间的错杂，又需要能够一气呵成的首尾贯注。他是真正把散文回复到自然语势去的，这也就是古文家所说的氣勢。韩愈《答李翊书》：“气水也，言浮物也，水大而物之浮者大小毕浮，气之与言犹是也。气盛则言之短长，与声之高下者，皆宜。”这气势后来变成了专讲起承转合的形式，自然不是韩愈的本意，而韩愈因为真正掌握了这语势自然的规律，确是无往而不可以写出好文章来。如《徐泗濠三州节度掌书记厅石记》：

南阳公文章称天下，其所辟实所谓闾辨通敏兼人之才者也；后之人苟未知南阳公之文章，吾请观于三君子，苟未知三君子之文章，吾请观于南阳公可知矣。蔚乎其相彰，炳乎其相辉，志同而气合，鱼川泳而鸟云飞也。

韩愈把他在散文上“凌纸怪发，鲸铿春丽”的体会移到诗上去，也就是与元、白相对立的诗派。一个是“不务文字奇”，一个就是“务求文字奇”了。

韩愈古文运动的追随者有皇甫湜、李翱、孙樵、皮日休等，而真正在古文上有成就的却是韩愈的好友柳宗元。不过柳宗元好佛，这一点与韩愈曾发生过辩论。柳宗元在思想上是民主的，在文字上是清通自然的。这些都使得柳宗元在诗歌上走着与韩愈完全不同的道路。他的散文也以山水游记最为出色，像《游黄溪记》、《愚溪诗序》等都是代表的作品。

韩、柳的古文运动，在唐代不过刚是一个开始，因为诗歌的落潮在唐代也还不过是一个征兆；古文运动的展开，还要等到条件更为成熟的宋代。

## 第十四章 苦难的呼声

### 时代的中心主题

●安史乱后的社会情况。●元结与顾况反映民间疾苦的诗篇。●元结的采诗主张。●他们对于白居易的影响。

### 白居易

●白居易的《秦中吟》与《新乐府》。●面对着剥削问题的诗篇。●他的“不务文字奇，唯歌生民病”的诗歌主张。●白居易的退隐。●《长恨歌》与《琵琶行》。●新的文学潮流在发展中。

### 其他作家作品

●元稹的新乐府诗。●李绅的古风。●张籍、王建齐名一时，普遍的呼声，晚唐作者不绝如缕。

### 时代的中心主题

安史乱后，军阀割据，农村破产，使得一个强大的帝国不得不由高视阔步的盛世，走向无可挽回的颓势。杜甫为这个危机曾忧心忡忡过，而这种忧虑，中唐以来就一步步地成了现实。所谓元和时代的中兴梦想也就很快成为过去。在此之前，元结有《舂陵

行》：

……州小经乱亡，遗人实困疲。大乡无十家，大族命单  
羸。朝食是草根，暮食是木皮。出言气欲绝，意速行步迟。  
追呼尚不忍，况乃鞭扑之！

战乱所带来的苦难的呼声，就将要成为诗坛上突出的主题，正如盛唐时代边塞的主题曾经那样地吸引过人们，中唐以来这一个人民痛苦的呻吟就代替了那边塞的诗情，成为摆在诗人面前的新的主题。元结比杜甫小十一岁，他的《舂陵行》及另一首《贼退示官吏》杜甫晚年都曾经见过，并称赞他的诗说：“两章对秋月，一字偕华星。”《贼退示官吏》里说：

……城小贼不屠，人贫伤可怜。是以陷邻境，此州独见  
全。使臣将王命，岂不如贼焉。今被征敛者，迫之如火煎。  
谁能绝人命，以作时世贤。……

这正是向那逼迫人民的官吏怒骂了。他又有《贫妇词》：

谁知苦贫夫，家有愁怨妻。请君听其词，能不为酸凄？  
所怜抱中儿，不如山下麕。空念庭前地，化为人吏蹊。出门  
望山泽，回头心复迷。何时见府主，长跪向之啼！

他的《农臣怨》：

农民何所怨，乃欲干人主，不识天地心，徒然怨风雨。将  
论草木患，欲说昆虫苦。巡回宫阙傍，其意无由吐。一朝哭  
都市，泪尽归田亩，谣颂若采之，此言当可取。

这也就是白居易《新乐府》中《采诗官》的主张。白居易《与元九书》：

洎周衰秦兴，采诗官废，上不以诗补察时政，下不以歌泄  
导人情，乃至于谄成之风动，救失之道缺，于时六义始刳矣。

正所谓“谣颂若采之”了。至于白居易少年时就以“离离原上草，一岁一枯荣，野火烧不尽，春风吹又生”一诗见知于顾况。他们的关系自是更深。顾况的诗如题为“《上古》愍农也”，“《筑城》刺临戎也”，“《采蜡》怨奢也”，这就是白居易后来《新乐府》体例的所本。至于元结、顾况都曾走过隐逸的道路，这些也都不免影响了后来的白居易。顾况有一首《囿》写当时人民如何被官吏惨无人道地任意摧残：

囿生闽方，闽吏得之，乃绝其阳。为臧为获，致金满屋；  
为髡为钳，如视草木。天道无知，我罹其毒；神道无知，彼受其福！  
郎罢别囿：“吾悔生汝！及汝既生，人劝不举。不从人言，果获是苦。”  
囿别郎罢，心摧血下：“隔地绝天，乃至黄泉，不能在郎罢前！”

社会上各种的黑暗面便都汇集到诗人们的笔下。如果说以前的诗歌更为集中在开明政治上，那么现在的主题则是更多地面向广泛的社会，与顾况同时的耿沛有《路旁老人》：

老人独坐倚官树，欲语潸然泪便垂。陌上归心无产业，  
边城战骨有亲知！余生尚在艰难日，长路多逢轻薄儿。绿水青山虽似旧，  
如今贫后复何为？

戴叔伦有《女耕田行》：

乳燕入巢笋成竹，谁家二女种新谷？无人无牛不及犁，  
持刀斫地翻作泥。自言家贫母年老，长兄从军未娶嫂。去年灾疫牛囤空，  
截绢买刀都市中。头巾掩面畏人识，以刀代牛谁与同？姊妹相携心正苦，  
不见路人唯见土。疏通畦陇防乱苗，整顿沟塍待时雨。日正南冈下饷归，  
可怜朝雉扰惊飞。东邻西舍花发尽，共惜余芳泪满衣。

这些都说明为人民苦难呼吁的诗篇正在普遍的发展中，到了白居易，便达于最高潮。

## 白居易

白居易在诗坛上最活跃的期间,约在元和之初。他与元稹的唱和以及《新乐府》等所起的影响,也就在这个时期。他著名的代表作品像《长恨歌》作于元和元年,《秦中吟》作于元和之初,《新乐府》作于元和四年。当他写《秦中吟》、《新乐府》的时候,正在三十多岁,初任左拾遗谏官(八〇八一—八一〇),很想为人民作一番事情,以发挥他谏官的职责。如《新乐府》中的《卖炭翁》:

卖炭翁,伐薪烧炭南山中。满面尘灰烟火色,两鬓苍苍十指黑。卖炭得钱何所营?身上衣裳口中食。可怜身上衣正单,心忧炭贱愿天寒。夜来城外一尺雪,晓驾炭车辗冰辙;牛困人饥日已高,市南门外泥中歇。翩翩两骑来是谁?黄衣使者白衫儿。手把文书口称敕,回车叱牛牵向北。一车炭,千余斤,官使驱将惜不得。半匹红纱一丈绫,系向牛头充炭直!

正是针对当时压迫人民的“官市”而发的。之外如《新丰折臂翁》、《缚戎人》、《杜陵叟》、《秦吉了》、《红线毯》、《缭绫》等都莫非为人民呼吁冤苦的名作。又如《秦中吟》中的《重赋》:

厚地植桑麻,所要济生民。生民理布帛,所求活一身。身外充征赋,上以奉君亲。国家定两税,本意在爱人。厥初防其淫,明敕内外臣。税外加一物,皆以枉法论。奈何岁月久,贪吏得因循。浚我以求宠,敛索无冬春。织绢未成匹,缣丝未盈斤。里胥迫我纳,不许暂逡巡。岁暮天地闭,阴风生破村。夜深烟火尽,霰雪白纷纷。幼者形不蔽,老者体无温。悲喘与寒气,并入鼻中辛!……

这就是老百姓受压迫的具体情形。所谓:“夺我身上暖,买尔眼前

恩！”正是人民当时的普遍呼声了。此外如《江南旱》、《买花》等诗，所谓：“一丛深色花，十户中人赋！”“食饱心自若，酒酣气益振，是岁江南旱，衢州人食人！”都是针针见血，指出了社会真正的病根来。白居易认识到当时社会的贫富不均，剥削的惨苛，在思想感情上是深自不安于自己这个阶级的。如《观刈麦诗》，写农民如何的劳动，而劳动之后，收获都交了税，只好拾穗度日。《村居苦寒》诗，写农民在冬夜冷得不能睡，只好烧蒿草取暖，坐以待晨。所谓“乃知大寒岁，农者尤苦辛”，面对这样的现实，白居易感到自己“顾我当此日，草堂深掩门，褐裘覆絺被，坐卧有余温。幸免饥冻苦，又无陇亩勤，念彼深可愧，自问是何人！”又《秋居书怀》：“不种一株桑，不锄一垌谷，终朝饱饭餐，卒岁丰衣服，持此知愧心，自然易为足。”白居易在这样一个思想基础上，因此能够现实地反映着阶级矛盾中的剥削问题。

白居易的特点在于不但写出这些批判现实的诗篇，而且还同时提出了要求这样的作品、诗人们为这个目的而服务的主张，《与元九书》（元和十年）：

杜诗最多，可传者千余首，至于贯串今古，颀缕格律，尽工尽善，又过于李焉，然撮其《新安吏》、《石壕吏》、《潼关吏》、《塞芦子》、《留花门》之章，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之句，亦不过三四十首，杜尚如此，况不逮杜者乎！

他要求诗坛上多产生像杜甫诗那样的作品，他说：“文章合为时而著，歌诗合为事而作。”《寄唐生诗》说：“非求宫律高，不务文字奇，惟歌生民病，愿得天子知。”白居易这样的把问题提出来，在当时并不是孤立的，如张籍、王建、元稹、李绅，都是相同的主张者，白居易《读张籍古乐府》：“为诗意如何，六义互铺陈，风雅比兴外，未尝著空文”，而这一派的诗人的作品又都以通俗化的“乐府”形式出现的。

白居易《新乐府自序》：“其辞质而径，欲见之者易喻也……其

体顺而肆,可以播于乐章歌曲也。”而白居易这一个通俗化的倾向其实也仍是受元结、顾况的影响,不过到了白居易就形成更具体的主张罢了。至于白居易的写作,也正如杜甫一样,并不只限于讽刺时事的诗篇,像他的《寒食野望吟》:

邱墟郭门外,寒食谁家哭?风吹旷野纸钱飞,古墓累累春草绿。棠梨花映白杨树,尽是死生离别处,冥冥重泉哭不闻,萧萧暮雨人归去。

但是其趋向于通俗化却是一致的。

白居易在长安前后三年,便移居到长安郊外的渭村。他的《村居苦寒》等诗就是那时期写的,但是他的创作高潮却无疑的是在那写《秦中吟》十篇、《乐府诗》五十篇的时候。他有《效陶潜体诗》十六首说:“我有《乐府诗》,成来人未闻。今宵醉有兴,狂咏惊四邻。”他是颇骄傲于自己的《乐府诗》的。然而正如历来寒士阶层的传统,在不甘于屈服于统治势力的时候,就走上了退隐的一条道路,所谓“静读古人书,闲钓清渭滨”(《咏拙》);“尝闻嵇叔夜,一生在慵中。弹琴复锻铁,比我未为慵”(《咏慵》)。白居易此后虽然仍然不断的做过江州司马、杭州刺史、苏州刺史等等的官,只是隐于酒隐于官罢了。他说:“苏州与彭泽,与我不同时,此外复谁爱,唯有元微之”(《自吟拙什因有所怀》)。又说:“始知真隐者,不必在山林”(《玩新庭树因咏所怀》)。他在官的时候也尽力为人民做一些好事情,最有名的是在杭州的时候所修筑的水堤,替人民解决了灌溉的问题。他离开杭州的时候,老百姓遮道不肯放他走。他的心始终是与人民接近的,所以后来写了许多《竹枝》、《杨柳枝》等民间的歌曲,这些又在诗歌的发展上促成了词的兴起。

白居易流传最广的诗篇无疑的要算是《长恨歌》与《琵琶行》,这不但由于这两篇作品是长篇的歌行,既引人注意,又易于背诵,而且由于在艺术上也最成熟,它的感染力是紧紧地抓住了读者的

注意的。《长恨歌》写于元和元年，《琵琶行》写于元和十一年，白居易写作的高潮时期或者可以用这两诗作为前后的界碑吧！其中动人的字句如：

……归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳，芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂？春风桃李花开日，秋雨梧桐叶落时，西宫南内多秋草，落叶满阶红不扫。梨园弟子白发新，椒房阿监青娥老。……（《长恨歌》）

这些诗句不知被多少人传诵过。《长恨歌》的流传又因为其中含有一个爱情的故事，所谓：“临别殷勤重寄词，词中有誓两心知，七月七日长生殿，夜半无人私语时：在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期！”尽管白居易在写这首诗的时候也许还含有讽刺的意味，然而他的感情深处，却是把这样一个恋爱的故事作为一个典型而歌唱着。他所感染于读者的，也正在于这个对于专一爱情的向往上，此后戏剧中的《梧桐雨》、《长生殿》等莫不受了它的影响。至于《琵琶行》则紧紧结合着一个歌女的身世，写出了游子飘零、寒士沦落的传统主题。这里标志着知识分子与市民阶层之间的新关系，呼唤出一种共同的身世与共同的命运的感情，这里我们第一次听到那“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”的千古名句。那深入内心的真挚的声音，全然不同于过去有关歌女的诗篇了。在这里我们不难理解，一个划时代的文学史上的变化将要发生了，白居易正是迅速地反映了这个。至于《琵琶行》中生动的形象：

……千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思，似诉平生不得志；低眉信手续续弹，说尽心中无限事。轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》后《六么》。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语；嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘；间关莺语花底滑，幽咽泉流水下

滩。水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。东舟西舫悄无言，唯见江心秋月白。

白居易在这里直是把自己的全部身心写了进去，所以最后说：“座中泣下谁最多，江州司马青衫湿！”这些诗篇都将有助于我们更多地了解白居易。这时正是宦官当朝，开明政治无望的时候，有志气的人动辄被迁谪，白居易的“青衫泪”正是代表了一般寒士苦闷的呼声，并把这一个传统的歌唱，开始转而面向一个正待发展的市民文学潮流上去。这里所含有的意义是重大的。

## 其他作家作品

与白居易同时写“乐府诗”的诗人有元稹、李绅、张籍、王建等人。元稹是与白居易唱和最多的，当时称为“元白”。在新乐府方面元稹的《连昌宫词》可以说正是追随着《长恨歌》的作品。他有《田家辞》：

牛吒吒，田确确，旱块敲牛蹄趵趵，种得官仓珠颗谷。六十年来兵簇簇，月月食粮车辘辘。一日官军收海服，驱牛驾车食牛肉，归来收得牛两角，重铸锄犁作斤鬲。姑舂妇担去输官，输官不足归卖屋。愿官早胜仇早覆，农民有儿牛有犊，誓不遣官军粮不足！

写农民无论在战争中，战争后，都是代代被剥削得身无长物。李绅有《古风》二首为世所称：

春种一粒粟，秋成万颗子。四海无闲田，农夫犹饿死。

锄禾日当午，汗滴禾下土。谁知盘中餐，粒粒皆辛苦。

这杰出的诗篇，是如此的富于鲜明的形象，带着劳动人民的呼声、

劳动人民的血汗与泪水,成为讽刺诗中最优秀的篇章。它的深入浅出,明朗有力,使得这两首诗几乎是为人人所传诵的,它真正反映了劳动人民的心,感动了一切有良心的人们。

张籍、王建都以乐府知名一时,他们的活动开始得比白居易、元稹更早一些,人称为张、王乐府。张籍有《野老歌》:

老翁家贫在山住,耕种山田三四亩。苗疏税多不得食,  
输入官仓化为土。岁暮锄犁倚空室,呼儿登山收橡实。西江  
贾客珠百斛,船中养犬长食肉。

王建有《簇蚕辞》:

蚕欲老,箔头作茧丝皓皓,场宽地高风日多,不向中庭嚙  
蒿草。神蚕急作莫悠扬,年来为尔祭神桑;但得青天不下雨,  
上无苍蝇下无鼠。新妇拜簇愿茧稠,女洒桃浆男打鼓;三日  
开箔雪团团,先将新茧送县官。已闻乡里催织作,去与谁人  
身上著!

他又有《当窗织》说:“叹息复叹息,园中有枣行人食。贫家女为富家织”;又有《水夫谣》说:“苦哉生长当驿边,官家使我牵驿船”;又有《田家行》说:“麦收上场绢在轴,的知输得官家足,不望入口复上身,且免向城卖黄犍。田家衣食无厚薄,不见县门身即乐。”又如张碧有《农父》:

运锄耕劓侵星起,陇亩丰盈满家喜。到头禾黍属他人,  
不知何处抛妻子。

写出了人民劳动果实的如何严重被剥削。施肩吾又有《江南怨》:

愁见桥边荇叶新,兰舟枕木楫生尘。从来不是无莲采,  
十顷莲塘卖与人。

便又都反映了当时严重的土地兼并问题。农民与统治阶级剥削关系的尖锐化,这里正是如闻其声了。

中唐是一个尽力挣扎的时期,反映社会现实问题的呼声此起彼伏,如孟郊有《寒地百姓吟》、《织妇辞》,李贺有《感讽》、《老夫采玉歌》等都是优秀的成功之作,说明苦吟派也不能不面对这一现实。这一个普遍的呼声直到晚唐仍是不绝如缕。曹邺、司马扎、皮日休、罗隐、聂夷中、邵谒、唐彦谦、杜荀鹤等都先后承继了这个写作的传统。曹邺有《官仓鼠》:

官仓老鼠大如斗,见人开仓亦不走。健儿无粮百姓饥,  
谁遣朝朝入君口!

司马扎有《蚕女》、《锄草怨》等,如《锄草怨》中说:

独有辛苦者,屡为州县徭。罢锄田又废,恋乡不忍逃。  
出门吏相促,邻家满仓谷。邻翁不可告,尽日向天哭!

皮日休有《正乐府》十首,仿白居易的《新乐府》,如《橡媪叹》、《农父谣》、《哀陇民》等。《橡媪叹》:

秋深橡子熟,散落榛芜冈。伛偻黄发媪,拾之践晨霜。  
移时始盈掬,尽日方满筐;几曝复几蒸,用作三冬粮。山前有  
熟稻,紫穗袭人香。细获又精舂,粒粒如玉珰。持之纳于官,  
私室无仓箱。如何一石余,只作五斗量。狡吏不畏刑,贪官  
不避赃。农时作私债,农毕归官仓。自冬及于春,橡实诳饥  
肠。吾闻田成子,诈仁犹自王。吁嗟逢橡媪,不觉泪沾裳!

罗隐有《野狐泉》:

滴滴寒光溅路尘,相传妖物此潜身。又应改换毛皮后,  
何处人间作好人!

这正是揭露了那些为害人民的贪官污吏们的本相与伎俩,又有《蜂》:

不论平地与山尖,无限风光尽被占。采得百花成蜜后,  
为谁辛苦为谁甜?

这是一首为人民所广泛传诵的诗,因为它典型地说明了劳动果实被剥削的问题。他的诗几乎全用口语,在民间流传得最广,乃是民间最喜爱的诗人。聂夷中是一个贫困诗人,他的诗像《咏田家》,乃是一首非常有力的作品:

二月卖新丝,五月糞新谷。医得眼前疮,剜却心头肉。  
我愿君王心,化作光明烛。不照绮罗筵,只照逃亡屋。

又有《田家》:

父耕原上田,子劬山下荒。六月禾未秀,官家已修仓。

农民的被剥削正是如此无所逃于天地之间的。邵谒有《岁丰》:

皇天降丰年,本忧贫士食。贫士无良畴,安能得稼穡。  
工傭输官家,日落长太息。为供豪者粮,役尽匹夫力。天地  
莫施恩,施恩强者得!

唐彦谦有《采桑女》:

春风吹蚕细如蚁,桑芽才努青鸦嘴。侵晨探采谁家女,手  
挽长条泪如雨。去岁初眠当此时,今岁春寒叶放迟。愁听门  
外催里胥,官家二月收新丝。

杜荀鹤有《题所居村舍》:

家随兵尽屋空存,税额宁容减一分。衣食旋营犹可过,  
赋输长急不堪闻。蚕无夏织桑充寨,田废春耕犊劳军。如此  
数州谁会得,杀民将尽更邀勋。

又有《山中寡妇》说:“任是深山更深处,也应无计避征徭。”这些呼声,就是直接地反映了人民苦难生活的时代。

## 第十五章 文坛的新潮 与词的发展

### 市民文学的起来

●市民文学的萌芽。●傀儡戏的发展。●参军戏的盛行。●参军戏的内容。●俗讲经与变文的出现。●唐代的民间俗曲。●唐代的俗体赋。

### 唐人传奇

●唐初的笔记小说。●大历时期作者蔚起。●志怪小说发展为人情故事。●恋爱的主题。●女主角的活跃。●梦的结构。●故事的篇幅逐渐变长。

### 词的成长

●词与音乐的密切关系。●更富于戏剧性的语言节奏。●曲的先河。●词发生于诗歌的通俗化。●恋歌成为新的园地。●敦煌曲子词。●李商隐的无题诗与他的唯情倾向。●杜牧在晚唐别树一帜。●温庭筠奠定词坛。●词解放了彩绘的笔触。●韦庄与其他词人。

### 市民文学的起来

诗歌的落潮与流派的分化,古文运动的出现,传奇小说的风行,词的起来,都集中地发生在安史乱后,开始于大历左近。这一

个文学史上的变化与转折,是非常巨大的,而转折点却又是如此的集中。换句话说,就是其中含有一个划时代意义的分界线。

代替了诗歌的高潮,而将要发展为文学史上一个新的主潮的,并不是古文运动,尽管古文在宋代以后确是普遍地展开过,但是古文运动在思想上是代表着封建社会的保守性与落后性而存在的。它没有多少创造性,也不允许有多少创造性。它因此不可能成为一个新的文学主潮。在商业资本与封建土地关系的矛盾纠缠中,后者只能一味保守,前者却一力要求发展,尽管由于这一个纠缠而并不能突破封建的局限,然而一点一滴,总还是在发展中,这表现在中唐以来社会各方面都在衰落苦闷中,而独有商业却是并不衰落的。《琵琶行》所谓“商人重利轻别离,前月浮梁买茶去”这自由商人还是干得正起劲哩。同时由于六朝、隋、唐这一阶段商业及手工业的突飞猛进,城市中也逐渐形成了市民阶级。这虽是到了宋代才表现得更为明显,而唐代却已是萌芽了。这样市民文学,由于它是发展的、新生的、富有创造性的,便将代替正统的文学而成为文坛新的主潮。而由正统文学过渡到市民文学,便表现为大历以来市民文学与词的起来。

中唐以来市民文艺生活的情况,大致说来有傀儡、参军、变文等。李商隐《骄儿诗》说:

……或谑张飞胡,或笑邓艾吃,豪鹰毛崩崩,猛马气佶  
僂。截得青篲笏,骑走恣唐突。忽复学参军,按声唤苍鹘。  
又复纱灯旁,稽首礼夜佛。……

“或谑张飞胡,或笑邓艾吃”是演《三国》里的故事,正是傀儡戏的内容,也因是演戏,所以孩子们看了也便骑起竹马来,学起戏中的动作。关于唐代傀儡戏的记载《封氏闻见记》说:

大历中,太原节度辛云京葬日,诸道节度使使人修祭,范  
阳祭盘最为高大,刻木为尉迟鄂公、突厥斗将之戏,机关动作

不异于生。祭讫，灵车欲过，使者谓曰：“对数未尽。”又停车，设项羽与汉高祖会鸿门之象，良久乃毕。

傀儡戏到了宋代大为盛行，《梦粱录》：

凡傀儡，敷衍烟粉，灵怪，铁骑，公案，史书，历代君臣将相故事。……

这都正是市民文艺的内容。傀儡来源很早，《颜氏家训》：

或问俗名傀儡子为郭秃，有故实乎？答曰：“《风俗通》云：‘诸郭皆讳秃。’当是前世有姓郭而病秃者，滑稽调戏，故后人为其象，呼为郭秃。”

唐时傀儡中又有“郭郎”，则其时正是从“滑稽调戏”发展为扮演“君臣将相”，所以《骄儿诗》中有“张飞胡”、“邓艾吃”的笑谑。

参军戏又谓之假官戏，是一种带有讽刺性的滑稽戏，相传始于汉和帝时馆陶令石耽；又传晋石勒参军周延为馆陶令，贪污官绢数万匹，因有此戏。参军讽刺的对象所以多半就是当朝的官员，最初原是专供内宴的，其锋芒所至往往百无禁忌。就现存唐以来的记载看来，情形颇像今天的对口相声，演时以参军为主要脚色，而以苍鹞为其配角。参军的打扮是“绿衣秉简”，也即官的模样；至于苍鹞则是“髻髻鹞衣以从”。可是这个官是个丑角，也即后来戏里的副净。《辍耕录》：“副净古谓之参军，副末古谓之苍鹞，鹞能击禽鸟，未可以打副净。”然则参军虽是扮演着官的模样，却是可以被代表一般老百姓（髻髻鹞衣）的苍鹞打的。这参军戏到了唐代，随着市民文学的潮流，也就流行在大城市之间。唐范摅《云溪友议》：

廉问浙东，别涛已逾十载，方拟驰使往蜀取涛；乃有俳优周季南、季崇，及妻刘采春，自淮甸而来，善弄陆参军，歌声彻云，篇韵虽不及涛，容华莫之比也，元公（稹）似忘薛涛……

据此 则演参军戏者为江湖卖艺之类了。王国维《宋元戏曲史》：“此种滑稽戏。始于开元而盛于晚唐。”《骄儿诗》所以说：“忽复学参军 按声唤苍鹞”正是城市流行了参军戏之后 孩子们才跟着摹仿起来。高彦休《唐阙史》：

咸通中 优人李可及者 滑稽谐戏 独出辈流 虽不能托讽匡正 然智巧敏捷亦不可多得。尝因延庆节缙黄讲论毕 次及倡优为戏 可及乃儒服纶巾 褒衣博带 摄齐以升讲座 自称三教论衡。其隅坐者问曰：“既言博通三教 释迦如来是何人？”对曰：“是妇人。”问者惊曰：“何也？”对曰：“《金刚经》云：‘敷座而坐。’或非妇人 何烦夫坐然后儿坐也？”上为之启齿。又问曰：“太上老君何人也？”对曰：“亦妇人也。”问者益所不喻。乃曰：“《道德经》云：‘吾有大患 是吾有身 及吾无身 吾复何患？’倘非妇人 何患乎有娠乎？”上大悦。又问：“文宣王何人也？”对曰：“妇人也。”问者曰：“何以知之？”对曰：“《论语》云：‘沽之哉 沽之哉 吾待贾者也。’向非妇人 待嫁奚为？”上意极欢 宠赐甚厚。翌日 授环卫之员外职。

那个自称三教论衡的就是参军(或谓之参军椿) 隅坐而问的就是苍鹞。北洋军阀时代 北京天桥名艺人徐狗子说相声有：“父不父 财政部。子不子 大茄子。”盖当时财政部穷得老是欠薪 所以说“富(父)不富 财政部” 其引用古书 以发笑谈 正是同一类型了。

变文源于俗讲经 然而佛经的讲唱并不始于唐代 六朝即有所谓梵呗与唱导等。其所以到了唐代产生出变文来 乃正由于市民文艺发达的缘故 这样变文之中乃也包括了許多与佛经无关的通俗故事。唐赵璘《因话录》：

有文淑僧者 公为聚众谭说 假托经论 所言无非淫秽鄙亵之事 不逞之徒 转相鼓扇扶树 愚夫冶妇 乐闻其说 听者

填咽寺舍 瞻礼崇奉 呼为和尚。教坊效其声调 以为歌曲。

文淑是长庆中最有名的俗讲僧 日本僧圆仁《入唐求法巡礼行记》：“内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德文淑法师讲《法华经》，城中俗讲此法师为第一。”段安节《乐府杂录》：

长庆中 俗讲僧文淑 善吟经 其声宛畅 感动里人。

这讲唱照例须先有经文一段 如《维摩诘经变文》：

经云：“佛告弥勒菩萨 汝行诣维摩诘问疾。”

以下便是长篇的变文 变文中讲的部分用散文或骈文 唱的部分用韵文 一般多是七言。而变文在向市民文艺方向的发展中 如《八相变文》、《降魔变文》、《目莲变文》等便都不再引有经文 而纯为故事的讲唱。这样再进一步就索性讲唱起与佛经全然无关的故事 如《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《张义潮变文》等。变文的出现 所以实由于市民文艺普遍发展 俗讲经受了这一个潮流的激荡 也离开了原来佛经的轨道而变为通俗的文艺。之后宋代说话有四家 其中之一便是说经 但也不居主要地位 乃正是俗文学的附庸了。《骄儿诗》所说的“又复纱灯旁 稽首礼夜佛” 当正是听了变文而摹仿起和尚的行动来。

现存唐代的民间俗曲 有《叹五更》、《十二时》、《女人百岁篇》等成组的短歌 而更重要的则为长篇的《孝子董永》、《季布骂阵词文》等。董永的故事最早见于刘向的《孝子传》 原是一个天女下凡的神话故事 这时在故事中便又增加了董仲寻母的情节 说 董永父亲死了 没有钱埋葬他们 于是卖身于一个富翁家里 中途遇一天女降下 嫁给他做妻子 生了一个儿子 后来又腾空而去 之后 这个儿子长大 名叫董仲 又寻找他的母亲 遇见孙宾教他到阿谿池边去 看见三个女子沐浴 于是找到了生母。全篇都是七言的体裁。《季布骂阵词文》也是七言写成的叙事诗 写季布帮助项羽与汉高祖对垒 后来汉高祖定天下 到处搜捕季布 季布

到底想出办法得以脱险。这些长篇俗曲的出现说明新的故事的爱好正在不断的发展。

在俗曲之外，赋的体裁也一度活跃，这时的赋既非汉人咏物的辞赋，也非六朝抒情的骚赋，而是一种以叙说故事为主的俗赋。例如《韩朋赋》，写韩朋与贞夫的悲剧，贞夫是韩朋的妻子，宋王想要娶她，便由梁伯设计把她骗到宫中，又把韩朋杖了去筑清凌台，想叫贞夫看不起韩朋，谁知贞夫却从台上把一根系了暗语的箭射给韩朋，韩朋得了箭便死去，之后贞夫便又设法跳入韩朋的墓中，宋王想要打开这墓来，可是天下大雨，没法子下去。赋里写着：

唯见两石，一青一白，宋王睹之，青石埋于道东，白石埋于道西。道东生桂树，道西生梧桐，枝枝相当，叶叶相笼，根下相连，下有流泉，绝道不通。宋王出游见之：“此是何树？”对曰：“此是韩朋之树。”“谁能解之？”梁伯对曰：“臣能解之，枝枝相当是其意，叶叶相笼是其思，根下相连是其气，下有流泉是其泪。”宋王即遣人诛伐之，三日三夜，血流汪汪，二札落水，变成双鸳鸯，举翅高飞，还我本乡。唯有一毛，其相好端正，宋王得之，即磨焚其身。

这种神话式的复仇的故事，爱情的礼赞，其中又杂用许多隐语，有着最素朴的民间文学传统的本色。其典型的结尾曾更早地见于《孔雀东南飞》，又为后来的梁祝的故事所沿袭。又如《燕子赋》则近于一篇童话，其中写麻雀强占燕巢，燕子告状，凤凰于是差鸩鹤去捉雀儿：

鸩鹤奉命，不敢久停，半走半骤，疾如奔星，行至门外，良久立听，正闻雀儿，窟里语声。闻云：“昨夜梦恶，今朝眼困，若不私斗，克被官嗔；比来徭役，征已应频，多是燕子，下牒申论。约束男女，必莫开门，有人觅我，道向东村。”

后来雀儿被捉到官里，雀妇去探监，雀儿不肯服输说：

吾今在狱 ,宁死不辱 ,汝可早去 ,唤取鸚鵡 ,他家头尖 ,凭  
伊觅曲 ,咬啗势要 ,教向凤凰遮嘱。

把当时的社会人情借着雀儿讽刺地写了出来 ,好像鸟世界反而有些公道 ,只是雀儿沾了人的毛病而已。这些俗赋当然也多出文人的手笔 ,如《燕子赋》里说 :“一例蒙上柱国 ,见有勋告数通 ,必其欲得磨勘 ,请检《山海经》中。”这种文字又显非民间故事所原有的。所以市民文学的起来 ,其活动是要包括文人阶层在内的 ;俗文学也正是由于得到更多文人的参与与提高 ,才蔚为大观。大历以来就正是表现了这一个趋势 ,其中最具体的就是传奇小说。

## 唐人传奇

唐初小说沿着六朝笔记小说的传统 ,仍不外志怪之类。隋唐之际有王度作《古镜记》 ,写一善于降妖伏怪之古镜 ,情节简单 ,而篇幅却长起来 ;唐初又有无名氏的《补江总白猿传》 ,则似是藉志怪以施诬蔑的影射小说。武后时张鷟字文成以《游仙窟》一篇得名 ,曾流传到日本 ,其中写与五娘十娘相逢的故事 ,文辞华艳而杂以俚语 ,然而在情节上也仍无长足发展 ,鲁迅《中国小说史略》所以说 :“然作者蔚起 ,则在开元天宝以后。”所指也即大历以来了。

大历以来的传奇小说 ,每成为后来戏曲中故事的渊泉 ,这一点说明唐人的传奇实是作家走向市民文学的开始。如《柳毅传》、《李娃传》等正都是当时流行于市民间的传说。这时情节故事引人入胜的作品接踵出现 ,沈既济有《枕中记》 ,李公佐有《南柯太守传》 ,沈亚之有《秦梦记》 ,陈鸿有《长恨歌传》 ,白行简有《李娃传》 ,元稹有《莺莺传》 ,蒋防有《霍小玉传》 ,陈玄祐有《离魂记》 ,李朝威有《柳毅传》 ,许尧佐有《柳氏传》 ,薛调有《无双传》 ,皇甫枚有《非烟传》 ,袁郊有《红线》 ,裴铏有《昆仑奴》、《聂隐娘》 ,杜光庭有《虬髯客传》 ,这些都成为后来故事主题的滥觞。

这时期传奇小说的特点约有三方面：第一是逐渐脱离了志怪的写作，而成为更富于人情味的故事；并且由于笔记小说的传统，所以也多半即以当代的人物故事为主题，如《虬髯客传》、《长恨歌传》、《霍小玉传》、《李娃传》、《柳氏传》、《莺莺传》、《无双传》等。第二是游侠与恋爱故事的普遍发展，特别是恋爱故事，在此之前，中国是流传得比较少的；《左传》、先秦诸子的寓言、《史记》的《列传》都不是以恋爱故事为主题的。比较在文学上流传较广的只有《湘君湘夫人》的故事、《高唐神女》的故事、《萧史弄玉》的故事、《孔雀东南飞》的故事等，而诗歌的传统离开了民歌的阶段，又也都并不以恋歌为主。但是大历以来的传奇却显然不同了，恋爱成了最主要的故事主题，恋爱故事又往往与游侠相结合着，如《虬髯客传》、《章台柳》、《无双传》、《昆仑奴》都是游侠而兼恋爱故事的。同时随着恋爱故事空前的活跃，故事中的主角显然是由女子来担任，就是游侠中如《红线》、《聂隐娘》也都以女子为主角，这又是受了民间唱辞中以女子为主角的影响。第三是梦的结构代替了神怪的结构，像《枕中记》、《南柯太守传》都是从《焦湖玉枕》（《杨林入梦》）发展来的。《杨林入梦》不过一百多字，《枕中记》就衍为一千一百多字，即所谓“黄粱梦”的故事，《南柯太守传》又演成三千多字，即世所谓“南柯一梦”的故事。《秦梦记》与《南柯记》略似，只是不是到了蚂蚁国中而是到了古代的秦国中与弄玉相遇。作者沈亚之又有《异梦录》。而《南柯太守传》的作者李公佐又有《谢小娥传》，写托梦破案的故事。当时梦的结构由于代替志怪的结构，以及人鬼不分的传统（如沈既济的《任氏传》，沈亚之的《湘中怨》都仍有志怪的余波），所以梦魂与真实几乎不分，如《倩女离魂》就是最典型的例子，而白行简的《三梦记》中所写刘幽求的故事，则梦竟是客观的可见可触的事物了。之后这梦的结构又多所变化，一直贯穿在小说戏剧的情节之中。

唐人的写作自然也仍有一如六朝笔记与志怪的，如薛用弱的

《集异记》,袁郊的《甘泽谣》,皇甫枚的《三水小牍》,其中都有近似笔记之处。至于志怪方面如牛僧孺的《玄怪录》、李复言的《续玄怪录》、薛渔思的《河东记》、张读的《宣室志》等也还继续出现;而段成式的《酉阳杂俎》乃是集大成者。《酉阳杂俎》中且偶有外来故事的成分,如《龟兹王》、《波斯王女》等都是极朴素的神话。然而这些既不能随着新的文学主潮而有所发展,因此在文学史上也就只是六朝的余波而已。

## 词 的 成 长

市民文学的发展,使得诗又变成通俗的乐府,回到歌的道路上来,而且就在歌的阶段大量地展开,这就是词的起来。歌对于诗来说,不但语言比较通俗,而且典型的歌必然要求与音乐更为合拍。唐人的绝句虽然多半可歌,然而与音乐的关系还是在两可之间,到了词就是专为入谱而用的了。词所以又称为“倚声”,就说明它是完全为了唱的。

词的特点就在于它与音乐紧密的结合,远过于以前所有的乐府;以前的乐府虽然合乐,但诗句仍大体是整齐的,而词的诗句则完全要随着乐谱的变化,因而产生了长短句。以前的乐府虽然要歌唱,却不一定要求诗句的声调与乐谱的声调完全一致;而词则严格的要求这个一致。所以词的形式从格律的繁难上说,是更多受音乐的支配的。可是这支配也为诗歌语言带来了一种新的飞跃形式。这形式的作用之一就是使诗行之间的距离由于音乐的节奏而分隔得更远些;所以初期的词,一般是两行作一段的,两行之后不是换了韵,就是换了不同长短的诗行,这样每两行之后都发生节奏的变化,两行与两行之间就形成一种飞跃的姿式。例如最早就流行的《调笑》:

胡马胡马,远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶,东望西望路

迷。迷路迷路 边草无穷日暮。

这里六句就换了三次韵，而诗句长短的变换也显然把六个诗行分隔成了三段。相传为李白所作的《秦楼月》：

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月。年年柳色，灞陵伤别。  
乐游原上清秋节。咸阳古道音尘绝。音尘绝！西风残照，汉家陵阙。

更可以说明这飞跃的姿式。词就是以这样的长短句，突破传统，开始了一种别饶风味的诗歌形式。

长短句的趋势，通过词的阶段，进一步就要发展成为曲，而曲就更是典型的市民文艺。词所以正是表现为从正统文学要走向市民文艺的过渡阶段。从另一方面说，长短句在语吻上又是更富于戏剧性的节奏，它与更富于普遍性的诗歌传统是不同的，词所以同时有无数各不相同的词牌，以适应着各种不相同的特殊表现。这戏剧性的节奏到后来发展为曲，因此就能与戏剧配合得更好。至于它的通俗化，相传唐明皇有《好时光》一首：

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。

这说白式的语吻，也就是后来曲的先河了。

当然在词开始的时候，它还只是意味着为行将进入落潮的正统诗歌打开了沉闷的局面；一种新的姿式，新的气氛，都是与五七言诗全然不同的。如张志和的《渔歌子》：

西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥；青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。

这里与七言诗仅仅是一字之差，便面貌迥异，神态一新。张志和也是大历中诗人，自号“烟波钓徒”，苏东坡诗：“好酒陶元亮，能诗

张志和。”词正是与传奇小说同样的都以大历时期为起点。与张志和同时的韦应物有《调笑》,已见前。这里录另一首:

河汉河汉,晓挂秋城漫漫。愁人起望相思,江南塞北别离。离别离别,河汉虽同路绝。

词的姿式已经不是偶然的出现了。最初写长短句的多为通俗或隐逸一派,如顾况有《短歌行》说:

边城路,今人犁田昔人墓,岸上沙,昔日江水今人家。

刘长卿有《新安送陆澧归江阴》:

新安路,人来去,早潮复晚潮,明日知何处?潮水无情亦解归,自怜长在新安住。

这些虽然并不就是词牌,却都是推动词的发展的力量。稍后王建有《翠华引》、《三么》、《调笑》等,而以《调笑》四首最为出色。例如:

团扇团扇,美人病来遮面。玉颜憔悴三年,谁复商量管弦?弦管弦管,春草昭阳路断。

蝴蝶蝴蝶,飞上金枝绿叶。君前对舞春风,百叶桃花树红。红树红树,燕语莺啼日暮。

乃正是词的先驱了。

白居易与他的诗友刘禹锡有许多俗曲的唱和,像《杨柳枝》、《竹枝》、《纥那曲》、《浪淘沙》、《忆江南》等,虽然除《忆江南》外,还仍是唐人绝句的形式,却也都启发了词的情调。

刘禹锡原是一个长于绝句的诗人,他有名的《石头城》:

山围故国周遭在,潮打空城寂寞回。淮水东边旧时月,夜深还过女墙来。

及《乌衣巷》等诗都是流传人口的。至于他的《竹枝》：

白帝城头春草生，白盐山下蜀江清；南人上来歌一曲，北人莫上动乡情。

山桃红花满上头，蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意，水流无限似侬愁。

正是地道的山歌了，与词乃有一脉相通之处。唐人绝句原是可以歌唱的，但是这时却更要求用长短句来歌唱。他与白居易唱和的《忆江南》：

春去也，多谢洛城人。弱柳因风疑举袂，丛兰浥露似沾襟，独坐亦含嚬。

便是此后最流行的词牌了。

白居易在词上的写作更多，有《忆江南》、《长相思》、《花非花》等。《忆江南》：

江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。能不忆江南！

《长相思》：

汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡头，吴山点点愁。思悠悠，恨悠悠，恨到归时方始休，月明人倚楼。

《花非花》：

花非花，雾非雾，夜半来，天明去；来如春梦几多时，去似朝云无觅处。

词到了中唐便已经因市民文学的潮流，而相继出现了全新的作品。

随着市民文学的发展，原来在民歌中最普遍的恋歌，也就在

诗坛上发展起来。正统的封建时代文学中恋歌原是不十分发达的,在封建时代的发展中,作家们中心的理想就是人才的解放、寒士的解放,因为通过这个就会有开明的政治,社会就会更好的发展,我们不妨称这一段文学为“寒士文学”,它也就是中国封建时代的正统文学。那么,下一个阶段就将是“市民文学”大显身手的时代。随着封建时代无法避免地逐渐走向低潮去,封建时代的一切也就逐渐失去了活力,于是原来在民歌中最普遍的恋歌,结合着市民文学的发展,就成为新的主题。唐赵璘《因话录》及段安节《乐府杂录》记俗讲僧之所以“感动里人”,吸引住市民的情形:

所言无非淫秽鄙亵之事,不逞之徒,转相鼓扇扶树,愚夫冶妇,乐闻其说,听者填咽寺舍。

这愚夫冶妇所乐闻的也就正是男女私情之事。唐人风行的笔记小说如《李娃传》、《霍小玉传》、《无双传》、《柳氏传》、《莺莺传》、《非烟传》、《离魂记》等都是一往情深的恋爱故事,这爱情的主题大量涌现,也便同时表现在诗歌的内容上。如民间的敦煌曲子词《望江南》:

莫攀我,攀我太心偏。我是曲江临池柳,有人折去那人攀,恩爱一时间。

《菩萨蛮》:

枕前发尽千般愿,要休且待青山烂,水面上秤锤浮,直待黄河彻底枯。白日参辰现,北斗回南面,休即未能休,且待三更见日头。

至于文人方面,白居易的《长恨歌》、《琵琶行》和他的词已开始显示出这个倾向;之后李商隐、杜牧、温庭筠、韦庄等便都成为这一个主题上的重要作家。

事实上我们如果仔细观察中唐以来一般诗歌的内容,也就会发现这个趋势。像刘禹锡的《春词》:

新妆宜面下朱楼 ,深锁春光一院愁。行到中庭数花朵 ,  
蜻蜓飞上玉搔头。

词的风味已经宛然纸上了。这一个青春的温柔园地 ,与盛唐时期的辽阔边塞的向往 ,便恰好成为一个鲜明的对照 ;于是小园庭院在诗中渐渐便要代替山水的爱恋而出现 ,这气氛而且不只出现在有关恋情的主题上 ,它也出现在与商业都市有关的风情上。像王建的《江馆》 :

水面细风生 ,菱歌慢慢声 ,客亭临小市 ,灯火夜妆明。

又《江陵使至汝州》 :

回看巴路在云间 ,寒食离家麦熟还。日暮数峰青似染 ,  
商人说是汝州山。

与白居易的“汴水流 ,泗水流 ,流到瓜州古渡头” ,乃是同一风情了。

词在中唐的发展 ,主要是浅出一派诗人的努力 ,因为浅出一派力求通俗 ,便与市民文学的潮流更为接近 ;但是俗文学的发展又是要求提高的 ,男女风情的主题 ,也要求在表现的深入与丰富上提高 ,所以到了晚唐 ,词的大力奠定者温庭筠便又是深入一派的诗人了。而深入一派作品的走向彩绘与神秘 ,往往也都是结合着恋情的主题的 ;像孟郊的《巫山曲》、《清东曲》 ,李贺的《江楼曲》、《蝴蝶飞》、《七夕》等。《七夕》 :

别浦今朝暗 ,罗帷午夜愁。鹊辞穿线月 ,花入曝衣楼。  
天上飞金镜 ,人间望玉钩。钱塘苏小小 ,又值一年秋。

也已具词的风情了。李商隐诗 :“昨夜星辰昨夜风 ,画楼西畔桂堂东 ,身无彩凤双飞翼 ,心有灵犀一点通。”这就是恋情的主题上彩绘与神秘的色调。

李商隐与李贺人称二李 ,与杜牧人称李杜 ,与温庭筠人称温

李,他正是晚唐时期的中心诗人。他有许多脍炙人口的无题诗,这无题也是词的特色之一,因为词只有词牌,一般正是无题的,而事实上无题诗又多半是恋情的内容,之外像他的《锦瑟》、《碧城》等以诗的头两个字为题,也就等于无题,既然无题,所以就更显得神秘。这说明自由爱情的主题,在当时的社会意识中还是处于暧昧的地位,还是隐蔽着出现的。元遗山说“独恨无人作《郑笈》”,王渔洋说“一篇《锦瑟》解人难”,这《锦瑟》是一首七律,过去曾被认为是李商隐的代表作,深入派的诗人一般多喜用更为自由的七古,李商隐却同样能用七律来写,这也可以说是他的特色之一。《锦瑟》:

锦瑟无端五十弦,一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶,  
望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟。此情  
可待成追忆?只是当时已惘然!

至于《无题》诗像:

相见时难别亦难,东风无力百花残。春蚕到死丝方尽,  
蜡炬成灰泪始干。晓镜但愁云鬓改,夜吟应觉月光寒。蓬山  
此去无多路,青鸟殷勤为探看。

其恋情的缠绵深入,所谓“春心莫共花争发,一寸相思一寸灰”绝非泛泛的写情之作。他说“神女生涯原是梦,小姑居处本无郎”,“一春梦雨常飘瓦,竟日灵风不满旗”,这也绝非过去离人与思妇的思想感情了。有人说李商隐的写情可能是有所影射或比喻。影射与比喻在诗中当然可能发生,但绝不可能说那么多一往情深的情诗都是为了影射比喻而作的,而且如果不是作者对于这自由的恋情有着深入的体会感触,又岂能影射比喻得那么娓娓动人?诗歌本身的表现,乃是最主要的,这些诗篇主要的魅力是恋情,它之所以流传,所以感动人,主要也在于此,它所表现的恋情的深度是超过以往任何时期的。像《日高》:

镀钿故锦縠轻拖 ,玉氏不动便门锁 ;水精眠梦是何人 ?  
  栏药日高红髮髻。飞香上云春诉天 ,云梯十二门九关 ;轻身  
  灭影何可望 !粉蛾帖死屏风上。

这乃是生死之间一种海枯石烂的心情。像《海上谣》：“海底觅仙人 ,香桃如瘦骨 ;紫鸾不肯舞 ,满翅蓬山雪。”竟是神话般的想像了。李商隐这神话般的故事爱好也是他诗中的一个特色。像《丹丘》：

  青女丁宁结夜霜 ,羲和辛苦送朝阳 ;丹丘万里无消息 ,几  
  对梧桐忆凤凰。

又像《嫦娥》：

  云母屏风烛影深 ,长河渐落晓星沉 ;嫦娥应悔偷灵药 ,碧  
  海青天夜夜心。

这些都是在唐人诗中别树一帜的。

杜牧在晚唐诗人中是别具一格的 ,他的诗清新开朗以七绝独树一帜。像有名的《泊秦淮》：

  烟笼寒水月笼沙 ,夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨 ,  
  隔江犹唱《后庭花》。

又《清明》：

  清明时节雨纷纷 ,路上行人欲断魂。借问酒家何处有 ?  
  牧童遥指杏花村。

都是流传最广的。

杜牧的出现在晚唐颇有些像李益之出现在中唐。中唐时期律诗流行 ,而李益独以七绝闻名 ;晚唐时期 ,诗坛普遍趋于内向 ,而杜牧却以风格爽朗的七绝一新时代的耳目。绝句是在盛唐诗歌高潮中才登上诗坛、大显身手的 ,七绝就尤其是最活跃的新生事物 ,特别具有深入浅出、自然流露的特色 ,在各种诗体中七绝因

此也最富于新鲜的生命力。这只要看此后宋代,在整个诗坛渐趋于老化的情形下,七绝仍还不失其鲜明活跃的本色,产生了不少传诵人口的佳作就可知了。李益和杜牧先后出现在诗歌高潮日趋于衰落的中晚唐时期,乃都正是通过七绝再现了盛唐的遗音。杜牧的一些绝句,如《赤壁》:

折戟沉沙铁未销,自将磨洗认前朝。东风不与周郎便,  
铜雀春深锁二乔。

《过华清宫》:

长安回望绣成堆,山顶千门次第开。一骑红尘妃子笑,  
无人知是荔枝来。

新丰绿树起黄埃,数骑渔阳探使回。霓裳一曲千峰上,  
舞破中原始下来。

《将赴吴兴登乐游原一绝》:

清时有味是无能,闲爱孤云静爱僧。欲把一麾江海去,  
乐游原上望昭陵。

这些盛唐时代曾经活跃一时的政治抒情诗,又发出了爽朗的歌声,这情形与李益之在大历中写出那些传诵一时的边塞诗一样,都是盛唐诗歌中心主题的再现。如果说李白、杜甫曾经代表盛唐诗歌的最高峰,因而被合称为“李、杜”,李益、杜牧虽然不是生活在同一时代,却先后再现了盛唐诗歌的本色。从某种意义上说,这不又可成为一对相提并论的李、杜吗?

当然,正如李益之在中唐,毕竟又带有中唐时代凄凉萧瑟的调子。杜牧之在晚唐也不能不受那时代的影响,染上晚唐诗歌中的梦幻色彩。如他的《遣怀》:

落魄江湖载酒行,楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦,

赢得青楼薄倖名。

而此后的文人词不正是萦绕着这梦的绿洲，追寻那青春的消逝吗？像《赠别》：

多情却似总无情，唯觉尊前笑不成。蜡烛有心还惜别，  
替人垂泪到天明。

《秋夕》：

银烛秋光冷画屏，轻罗小扇扑流萤。天阶夜色凉如水，  
坐看牵牛织女星。

这不正乃是词的风情吗？元人杂剧有《杜牧之诗酒扬州梦》，这其实也就是词的中心主题了。诗到了晚唐，正是这样水到渠成地汇入了词的主流。在晚唐诗人中与李商隐最为相近的要算是温庭筠了。他的诗句像：“捣麝成尘香不灭，拗莲作寸丝难绝；红泪文姬洛水春，白头苏武天山雪。”“差差小浪吹鱼鳞，青筐叶尽蚕应老”；“世上方应无离别，路旁更长千枝柳”，都是浓烈异常的，至于更富于彩色笔触的像：“锦砾潺湲玉溪水，晓来微雨蕉花紫；冉冉山鸡红尾长，一声樵斧惊飞起。”写闺阁的像：“兰钗委坠垂云发，小响丁当逐回雪；晴碧烟滋重叠山，罗屏半掩桃花月。”所谓：“莫沾香梦绿杨丝，千里春风正无力！”词就是在这样一个手法与主题之上建立起来的。他的《春野行》：

草浅浅，春如剪；花压李娘愁，饥蚕欲成茧。东城少年气  
堂堂，金丸惊起双鸳鸯；含羞更问卫公子，月到枕前春梦长。

与词几乎是难以区别了。但是，温庭筠的大量律诗与他的乐府歌行相比，却又别是一种情趣，因此在全部作品中缺少一个统一的风格，构不成一个完整的性格形象。这样，他的地位在诗歌上乃远不如他在词上更为重要。

温庭筠是第一个大量地创造出许多词牌的诗人，这一点就是

使得词由偶然的出现 ,划然的奠定了一个独立的局面。他所写过的有《菩萨蛮》、《更漏子》、《归国遥》、《酒泉子》、《定西番》、《南歌子》、《河渚神》、《女冠子》、《玉蝴蝶》、《清平乐》、《遐方怨》、《诉衷情》、《思帝乡》、《蕃子怨》、《荷叶盃》、《河传》、《梦江南》等作 ,比起前人只偶然作一两首 ,其意义是全然不同的。他所作的十几首《菩萨蛮》可以代表词今后所走的方向 ,也可以说明词虽然尽量的利用长短句 ,然而在诗坛上比较能够有普遍性的 ,还是那些比较整齐的形式。像 :

杏花含露团香雪 ,绿杨陌上多离别 ;灯在月胧明 ,觉来闻  
晓莺。 玉钩攀翠幕 ,妆浅旧眉薄 ;春梦正关情 ,镜中蝉  
鬓轻。

一种青春轻快的情调 ,在爱情的火焰中又点燃起来 ,像“水精帘里  
玻璃枕 ,暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟 ,雁飞残月天” ,“小山重叠  
金明灭 ,鬓云欲度香腮雪” 。都是生动的描绘 ,这里说明词的长短  
句对于诗说虽然不免于小巧 ,而它的适宜于朗诵的节奏 ,却也使  
得那深入的彩绘的笔触获得解放而更为浅易近人。像 :

玉楼明月长相忆 ,柳丝袅娜春无力。门外草萋萋 ,送君  
闻马嘶。

绣帘垂 翠幕 ,眉黛远山绿。春水渡溪桥 ,凭阑魂欲销。

都是非常形象动人的。至于像《更漏子》 :

……梧桐树 ,三更雨 ,不道离愁正苦。一叶叶 ,一声声 ,  
空阶滴到明。

《梦江南》 :

梳洗罢 独倚望江楼。过尽千帆皆不是。斜晖脉脉水悠  
悠。肠断白蘋洲。

词就是这样的展开了一个新的园地。在这个园地中爱情可以无

隐蔽的歌唱着，语言可以获得深入与浅出的统一，尽管是“千里春风正无力”，但到底为垂老的诗坛带来一点少年人的新意了。

在词的努力上仅次于温庭筠的就是韦庄。他有《秦妇吟》一首长诗，在当时可以说是与《长恨歌》、《琵琶行》一样流传的，他的风格介于温、李与杜牧之间，富于鲜明的画面美，如《焦崖阁》：“李白曾歌《蜀道难》，长闻白日上青天。今朝夜过焦崖阁，始信星河在马前。”再如《台城》：“江雨霏霏江草齐，六朝如梦鸟空啼。无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤。”“滩头鹭占清波立，原上人侵落照耕，去雁数行天际没，孤云一点静中生。”“汧水悠悠去似舛，远山如画翠眉横。僧寻野渡归吴岳，雁带斜阳入渭城。”“红垂野岸樱还熟，绿染回汀草又芳”；“盘彫回印天心没，远水斜牵日脚流”，简直是一幅幅写生的风景画了。至于更接近于词的，像：“紫陌乱嘶红叱拨，绿杨高映画秋千”；“游人记得承平事，暗喜风光似昔年”，“马惊门外山如活，花笑尊前客似泥”，“雪圃乍开红菜甲，彩幡新剪绿杨丝”，都具有词的初期新鲜的风格。他现存词共四十多首，所作词牌二十余种，在温庭筠之后，乃是最重要的词家。像：“春漏促，金烬暗挑残烛。一夜檐前风撼竹，梦魂相断续。”（《谒金门》）“坐看落花空叹息，罗袂湿斑红泪滴。千山万水不曾行，魂梦欲到何处觅。”（《木兰花》）都是一时俊语。他的词大半已是入蜀之后的作品，五代花间派的词，韦庄其实才真正是盟主。他最知名的是五首《菩萨蛮》，写他离开故国羁留于蜀的心情：

红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐。残月出门时，美人  
和泪辞。      琵琶金翠羽，弦上黄莺语。劝我早归家，绿窗  
人似花。

所谓“柳暗魏王堤，此时心转迷”，但是他终于只能终老他乡，只好沉醉于酒，所谓“珍重主人心，酒深情亦深”。他说：

人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船

听雨眠。 炉边人似月 ,皓腕凝霜雪。未老莫还乡 ,还乡  
须断肠。

他的浪漫生活 ,词里说 :“当时年少春衫薄 ,骑马倚斜桥 ,满楼红袖  
招。”词就是这样在晚唐诗人们的手中滋长起来。晚唐写词的人  
还有段成式、司空图、韩偓、张曙、钟辐等。像皇甫松的《天仙子》 :

晴野鹭鸶飞一只 ,水蓼花发秋江碧 ;刘郎此日别天仙 ,登  
绮席 ,珠泪滴 ,十二晚峰青历历。

《梦江南》 :

兰烬落 ,屏上暗红蕉。闲梦江南梅熟日 ,夜船吹笛雨潇  
潇 ,人语驿边桥。

词就是这样地展开了诗歌新的园地。

## 第十六章 宋代文坛

### 时代的变迁

●割据势力的消失和民族矛盾的上升。●重文轻武的政治特色。●官僚文人阶层的暮气。●正统思潮的老化。●城镇经济的繁荣和市民阶层的兴起。●市民文学的发展与作家的投入。

### 思想的分化

●儒道合流与复古旗帜下的思想分化——修身与治国。●欧阳修等主盟古文运动。●古文运动中的退化论。

### 散文的成就

●诗坛衰落中散文的再起。●以诗情入文的欧阳修。●倡行文之乐的苏轼。●散文赋。

### 理性的玄学

●玄学思想登上了儒家殿堂。●以理性克制人欲的人生观。●以生为仁的宇宙观。●理学事实上仍是伦理学。●明心见性的理学派别。●诗国情操的共同归宿。

## 文艺清谈

●趣味琐屑的谈诗风气。●笼罩在杜诗韩文下的古典化艺术观。●家数与掌故。

## 时代的变迁

从宋代开始,中国封建社会进入了后期。宋太祖结束了五代十国的封建割据,集军权于中央,以防止军阀割据势力复辟为基本国策,解决了从秦汉到唐代始终还在某种程度上存在着的封建割据状态的问题,但同时也带来了宋朝军事力量的削弱,以至于难以抵御外族的入侵。宋朝从立国时起,便放弃了大渡河以南的土地,又始终未能收回五代时被辽所占领的燕云十六州。长期对外屈辱求和的政策最终乃导致北宋的灭亡以及南宋偏安江南一隅的局面。

宋朝的版图比唐代缩小了许多,再也没有所谓盛世的气魄。然而商品经济发展之迅速,却远远超过前代。商品经济作为封建生产关系中的异己因素,固然早就存在,但自两汉以来,封建统治阶级就一直在采取“抑制末业”的政策,并形成重农轻商的传统观念,这正是封建社会在基本生产方式中产生的意识形态。唐中叶以后,贵族官僚按等级世袭占田的制度已开始瓦解,门阀士族的部分特权为割据的军阀所分享。及至宋代军阀割据势力消灭后,土地占有方式乃全以买卖为主,商贾可以通过购买土地变成地主,地主也可以从事商业活动。从皇室贵族到各级官僚都竞相购地买田,经商谋利。这就滋生出一大批大地主大商人,形成新的豪族,取代了前朝的门阀士族。由于土地也成了商品,可以自由买卖,所以宋朝以来,商业资本尽管迅速地发展,但与封建生产关

系之间的矛盾却并不就是你死我活的。商人家族既可以凭借财富购买土地,也可以通过让他们的子孙当官的途径成为地主,因而也就没有推翻封建秩序的强烈要求。然而商品经济又毕竟具有从根本上瓦解封建体系的潜在威胁,只是发展的速度较慢而已。这正是中国封建社会在后期形成不死不活的局面并长期这样存在下去的基本原因,而在这种拖泥带水的矛盾纠缠下,自然也就带来了日渐疲惫的衰老趋势。

宋朝为抑制军阀势力的滋长,广泛地吸取文人参与政治,造成了宋代政治重文轻武的特色。宋朝通过军事制度的改革,消除了藩镇割据的隐患;这时世袭荫制,经过唐末五代的战乱也已奄奄一息,士族高门随谱牒一起毁于战火;宋初士庶的差别乃基本上趋向消失。从宋太祖起,便开始革除“昔者科名多为势家所取”(《宋史·选举制》)的弊病。宋代科举向全社会的文人开放,只看文章,不问门第乡里,取人的数量也大为增加。于是,在魏晋至唐代受门阀士族压制而失路的寒士阶层,到宋代便可以凭科举大量进入统治集团。他们不但掌握了中央大权,而且分治各藩。自宋太祖和太宗以后,军中用文臣挟制将帅成为定制,仆射、节度使一类与军事有关的官职都成为“无职掌”的虚衔。

文人成为政治社会的主宰,固然大大增加了一些进步文人“先天下之忧而忧”的社会责任感,但历经五代十国半个多世纪的纷乱动荡而留下的一个残破局面,也已把唐宋两代分隔得十分遥远;从一个高视阔步富于青春活力的统一帝国,开始步入忧患余生、半壁河山、踟蹰不前的中年岁月。整个封建社会乃日益表现为生活上的趋于暮气,文化阶层的走向因循保守;纵有一些有志之士试图振作改革,也往往是以失败而告终。进取的要求敌不过庞大官僚机构中遵循“祖宗旧法”的主张。整个朝政笼罩在得过且过苟且偷安的气氛中。社会上以老成持重相标榜,文人间的朋党之争取代了前朝的外戚、宦官、军阀等纠纷,成为封建政治的痼

疾。重文轻武的政治特色,又造成军队的“师老兵疲”。边防戍军多是“老弱病患,短小怯懦”,“铁刃不刚,筋胶不固”。东京的禁军在街上买卖“使巧绣画”,陕西路沿边的骑兵甚至不能披甲上马。国防力量的薄弱,与宋朝主和派始终占优势的局面是互为表里的。然而封建王朝就其本质说又原是一个以军事堡垒为基础的组织形式,农业生产带来的“安土重迁”的基本要求,使得历代首都均必然尽可能地建立在与边防遥相呼应的邻近地区,以便于防止外族入侵,军事上可以统一指挥、支援前线。一旦边防吃紧,皇帝往往就要作为统帅御驾亲征,这几乎是义不容辞的。说明封建王朝的建立不仅要有文治也不能没有强大的武备,所谓“出将入相”的传统美谈正是基于这一相互依存的规律而形成的。至乃“宋人议论未定,兵已渡河”这种狼狈情况,正可谓形象地说明了宋代重文轻武的病症。这不但加深了社会矛盾日趋严重的气候,并使宋代正统文学也丧失了宋以前的那种生气和活力。从建安到唐代,寒士阶层站在与封建权贵势力相对立的一面,他们争取开明政治的理想,形成正统文学中最重要的主题,这也就是中国诗歌传统所称道的“兴寄”之所在。而宋代文人政治的确立,实现了寒士阶层争取政治地位的理想,却也同时随着进入中年的岁月逐渐失去了积极进取的精神和不平则鸣的锐气。于是政治态度趋向因循守旧,为人处世趋向老成持重,生活情绪趋向恬淡平和,艺术趣味崇尚枯槁老境。这种日趋老化的正统思潮,只是在深重的民族危机时刻才能激发出一些新的活力,表现为抵御外侮的爱国主义的歌唱。

随着封建社会的走向下坡路,在商品经济发展中逐渐壮大起来的市民阶层乃成为社会上的新生力量。宋代工商业呈现出空前的繁荣。中国四大发明中,指南针的应用于航海、活字印刷术的发明以及火药火器的使用等等,都出现在北宋。为了给发达的商业贸易提供方便,宋朝还发行了世界上最早的纸币。“富商大

贾”的权益受到政府的重视和保护，“渔夺商人之利”成为反对变法的一个重要理由。城市和集镇的商业化速度极为迅速。首都东京既是政治文化中心，又是“天下富商大贾所聚”之处。商店铺面遍布内外城，打破了唐代长安商业活动仅限于东西两市的格局。东京以外，尚有几十个商业贸易的重要城市。尤其是唐五代时作为军队驻地的“镇”，其内涵已在宋代发生了根本性变化，成为城乡之间商业贸易的集市。从京都到州县城镇，同业商人都组织成商行。仅东京市上，就至少有一百六十多行，行户有六千四百多户。各行各业的商人与城内居住的大量贫民，包括各行业的小贩、工匠、杂役人伕等，形成了新兴的市民阶层。宋代的市民虽然还不同于近代意义的市民，但作为孕育资本主义萌芽的土壤，却有无限的发展前程。为适应市民阶层的文化娱乐需要，城市中出现了大批从事游艺、杂耍、歌舞、演剧和说书的艺人以及瓦舍、勾栏等娱乐场所。以小说、戏剧为中心的市民文学便逐渐应运滋生起来。丰富的社会内容，复杂的世态人情，爱情故事与英雄传奇等生动的主题，通过故事的讲述和情节的编排充分展开，在正统文学集中于政治兴寄的主题之外，开辟了文学创作的新天地。市民文学的日益兴旺，显示出这种新兴文艺的无限生命力。它与寒士文学之间的盛衰交替，是中国文学史上最鲜明的一个重大变化。这一个历史的分界线，便正是划在了宋代。然而市民文学的发展又必须有文人作家的投入，这些作家群又正是出于寒士，元曲的兴起如此，明代的英雄传奇也如此。市民的爱好在整个文化中乃是属于消遣性的，因此缺乏自身超越的力量，一种自然主义的倾向，使得艺术趣味难以提高，这只要看看“三言”、“二拍”就一目了然了。因而这一交替又主要是表现在主题和主角上，主角已非昔日的游子，主题离开了政治的兴寄，宋词便正是首先表现为这一交替的过渡形式，而面目一新。

## 思想的分化

随着宋代中央集权的加强,从唐中叶开始上升的儒家思想必然会受到统治阶级的重视。商业经济的发展、社会内部矛盾的加剧,都是破坏封建秩序的重要因素。大力提倡儒学,正是加强封建思想控制的必要手段。然而正像一切具有悠久传统的思想体系一样,儒学也在不同的时代根据不同的政治需要,被作着不同的解释。宋仁宗时期配合范仲淹的政治革新而兴起的古文运动,与神宗时王安石的变法,都以儒学相标榜。而反对革新和变法的势力,也到儒家思想中寻找理论依据。于是在儒家复古旗帜下出现的思想的分化和学派的纷争,便成为宋代学术思想的一个鲜明特征。宋代儒家学派虽多,但大体上不外是强调“修身、齐家、治国、平天下”,或以“治国”、“平天下”为主,或以“修身”养性为主,范仲淹、欧阳修、王安石等属于前者;后者则以二程、张载为代表,形成为宋代的理学派别,并随之分化为南宋的朱陆之争。

儒家与道家乃中国主要的本土思想,先秦时代虽分道扬镳,而汉初则崇尚黄老,武帝复独尊儒术,前后起伏,若断若续;及至东汉佛教东渐,本土思想乃不得不在演进中趋向合流。何晏有《论语集解》,王弼兼注《周易》、《老子》,魏晋时代思想的争鸣,实际上并无学说上的创新,而是通过解释经典与反对礼教,从而弥合了儒道之间的差异。阮籍行之于前,陶渊明成之于后,此后本土思潮中也就不复更有儒道之间的明显界限,虽形式上若有朝野之别,而价值观上则难分彼此。若苏东坡便正是宋代继陶渊明之后的代表人物。

宋朝儒学得到大力提倡,主要是在宋仁宗时期。仁宗自幼训习儒经,所用宰相,全是进士出身的老成儒者。范仲淹上书改革政治,以全面解释儒家圣人之道为思想依据。庆历新政实施期

间 始创太学 ,在各州县设立学校讲授儒学 ,使儒者讲学之风大盛。为配合这场政治革新而兴起的古文运动 ,正是继承中唐韩愈发起的以“文以载道”相号召的古文运动 ,这一运动的主要领导人欧阳修主张通经学古的目的乃在切于世、致于用 ,反对“务高言而鲜事实”、“思混沌于古初”的“广诞无用之说” ,要求学者关心时事 ,忧念天下 ,以反映民瘼和刺世疾邪作为文学的主要职能。与欧阳修观点接近的穆修、尹洙、苏舜钦等都很少有空洞谈道的专论。欧阳修所提拔的曾巩、三苏等 ,也都是一批“博于古而宜于今”的古文家。王安石更是主张“文以适用为本” ,反对“辞弗顾于理 ,理弗顾于事”的“近世之文” 。当然即使在同一“致用”的旗帜下 ,也会有“文治”、“武备”各重一端之别。儒家一般虽多重文治 ,但在外族侵袭、半壁河山的背景下 ,主战派的出现也是不难理解的 ,如苏洵的《六国论》 ,颇具有战国时代纵横家雄辩的豪情 ,便正是这方面的代表之作。

散文本是实用的文体。思想充实 ,文章就自然适用。所以欧阳修强调 :“道纯则充于中者实 ,中充实则发为文者辉光 ,施于世者果致。”(《答祖择之书》)《答吴充秀才书》又说 :

盖文之为言 ,难工而可喜 ,易悦而自足。世之学者往往溺之 ,一有工焉 ,则曰吾学足矣。甚者至弃百事不关于心。曰吾文士也 ,职于文而已。……圣人之文虽不可及 ,然大抵道胜者文不难而自至也。

欧阳修这样说 ,主要是反对当时文士溺于文字而不关心现实的风气 ,并非忽略文的必要性。他的《代人上枢密求先集序书》说 :

某闻传曰 :“言之无文 ,行而不远。”君子之所学也 ,言以载事 ,而文以饰言 ,事信言文乃能表现于后世。诗、书、易、春秋皆善载事而尤文者 ,故其传尤远。……甚矣言之难行也。事信矣须文 ,文至矣又系其所恃之大小 ,以见其行远不远也。

他以为文章能否传于后世,首先决定于事之信实与否,主张为文应简易通达,极力排斥当时流行的僻涩迂怪的文风。《四朝国史》本传载嘉祐二年,欧阳修知贡举,“士子尚为险怪奇涩之文,号‘太学体’,修痛排抑之,凡如是者辄黜。事毕,向之器薄者,伺修出,聚噪于马头,街逻不能制。然场屋之习从是遂变”。苏轼继欧阳修之后,更进一步强调文需要通达。《答谢民师书》云:

孔子曰:“言之不文,行而不远。”又曰:“词达而已矣。”夫言止于达意,则疑若不文,是大不然。求物之妙,如系风捕景,能使是物了然于心者,盖千万人而不一遇也,而况能了然于口与手乎?是之谓词达。词至于能达,则文不可胜用矣。

《与黄鲁直书》:

凡人文字,务使平和,至足余溢为奇怪,盖出于不得已。

正是由于他继承和发扬了欧阳修的理论,加上他本人散文创作上的示范作用,宋代散文才彻底清除了从中唐以来一直发展着的怪涩文风,确立了平易流畅,简明通达的风格,这可说是古文运动最重要的成绩。

但北宋古文运动中也存在着一些退化论,这可以石介和孙复为代表。石介有《尊韩》一文说:

道始于伏羲氏而成终于孔子。道已成终矣,不生圣人可也。故自孔子来二千余年矣,不生圣人。若孟轲氏、扬雄氏、王通氏、韩愈氏,祖述孔子而师尊之,其智足以为贤。孔子后,道屡废塞,辟于孟子,而大明于吏部。道已大明矣,不生贤人可也。故自吏部来三百有余年矣!不生贤人。……孔子之《易》、《春秋》,自圣人来未有也。吏部原道、原仁、原毁、行难、禹问、佛骨表、诤臣论,自诸子以来未有也。呜呼,至矣!

他以为有了孔子,便可以不生圣人;有了韩愈,便可以不生贤人。

由圣人而贤人而庸人,此后当然都只要庸人了。所以他猛烈攻击真宗时流行的以杨亿、刘筠为代表的骈俪时文,主要也是因为“杨亿穷妍极态,缀风月,弄花草,淫巧侈丽,浮华纂组,剝镞圣人之经,破碎圣人之言,离析圣人之意,蠹伤圣人之道”(《怪说》)。他主张的复古,便是要“起今之亡而复古之制”,以为只须“执《周礼》、《春秋》二大典”,就可以兴尧舜禹三代之治。文章也同样只需模仿先圣经典:“夫书则有尧舜典、皋陶、益稷谟、禹贡、箕子之洪范,诗则有大小雅、周颂、商颂、鲁颂;春秋则有圣人之经,易则有文王之繇,周公之爻,夫子之十翼。”(《怪说》)《与张秀才书》说:

伏羲神农黄帝尧舜禹汤文武周公孔子所以为文之道也,由是道,则中国之正人矣!离是道不夷则狄矣!不佛则老矣!不庄则韩矣!足下为文,始宗于圣人,终要于圣人,如日行有道,月行有次,星行有躔,水出有源,亦归于海,尽为文之道矣!

为文之道,不过如是,四书五经既已尽了为文之道,那么后人又何必再生枝节?孙复有《答张洞书》:

诗书礼乐大易春秋皆文也,总而谓之经者也,以其终于孔子之手,尊而异之尔。斯圣人之文也,后人力薄,不克以嗣,但当佐佑名教,夹辅圣人而已。

既然后人没有继承圣人思维的能力,自然就更不可能有什么创造发展,那么除了因袭还能干什么呢?这种陈腐的精神正反映了一个复古时代的大气候。

## 散文的成就

诗歌的落潮、散文的再起,虽肇始于韩柳,实成熟于欧苏。中

国是一个诗的国度。孔子说：“诗可以兴、可以观、可以群、可以怨，迩之事父，远之事君，……”是无往而不在的。孔子所赞美的“吾与点尔”，也正是建筑在这种富于诗趣的生活情操上。孔子的“仁”因此实际上乃是一种生活情操，一种群的生活美德，所以说：“里仁为美”，“礼之用和为贵”。这种情操实根源于国风中的“群”的感情，所谓“鸟兽不可与同群”，那么就只能求之于人与人之间了。《诗》所以居于六经之首，领导着文化中的一切，这只要看儒家思想的传统中，“子曰”“诗云”几乎成了同义语就可想见了。所以又说：“兴于诗，立于礼，成于乐”，诗乃是居于礼乐之先的，正如仁乃是礼乐之本，所以又说：“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”这“仁”之于“诗”乃有如表里，而诗既是以不落言筌为上，孔子因此也从不愿为他所主张的“仁”下一个明确的界说或定义，而是把它作为一个生活上的精神支柱。所谓“仁者安仁，智者利仁”、“知者不惑，仁者不忧”，智者凭藉的是见识高，而仁者凭藉的却是一片深厚的生活感情。又说：“知者乐水，仁者乐山”，“乐山”所以能“安”，所以“不忧”，这都近于一种心灵的寄托。宋代在诗坛日趋衰老中，散文便又借儒家思想中这一点诗的灵魂带来某些艺术上的情操，出现了北宋古文一时的繁荣，欧、苏、曾、王诸大家主盟文坛，其盛况是空前的。欧阳修有《记旧本韩文后》：

年十有七试于州，为有司所黜，因取所藏韩氏之文复阅之，则喟然叹曰：“学者当至于是而止尔！”……后七年，举进士及第，官于洛阳，而尹师鲁之徒皆在，遂相与作为古文，因出所藏《昌黎集》而补缀之，求人家所有旧本而校定之，其后天下学者，亦渐趋于古，而韩文遂行于世，至于今盖三十余年矣！学者非韩不学也，可谓盛矣。

可见五代宋初韩文还很少有人过问，直至欧阳修官于洛阳时，与尹洙等相与为古文，韩文才大行于世。欧阳修有《送徐无党南归序》说：

予读班固《艺文志》,唐四库书目,见其所列,自三代秦汉以来,著书之士,多者至百余篇,少者犹三四十篇,其人不可胜数。而散亡磨灭,百不一二存焉。予窃悲其人,文章丽矣,言语工矣,无异草木荣华之飘风,鸟兽好音之过耳也。方其用心与力之劳,亦何异众人之汲汲营营,而忽焉以死者,虽有迟有速,而卒与三者同归于泯灭。夫言之不可恃也盖如此,今之学者,莫不慕古圣贤之不朽。而勤一世以尽心于文字间者,皆可悲也。

他举出三代秦汉以来著书之士虽多,而存留者无几,其原因乃在徒求文章之丽,文字之工,这也正是他一贯反对时文的缘故。他的散文名篇因此往往富于内涵而情趣自然,“有美堂”、“丰乐亭”、“岷山亭”、“醉翁亭”四记,被前人誉为神味之作。《醉翁亭记》:

环滁皆山也。其西南诸峰,林壑尤美。望之蔚然而深秀者,琅琊也。山行六七里,渐闻水声潺潺,而泻出于两峰之间者,酿泉也。峰回路转,有亭翼然临于泉上者,醉翁亭也。作亭者谁?山之僧曰智仙也。名之者谁?太守自谓也。太守与客来饮于此,饮少辄醉,而年又最高,故自号曰醉翁也。醉翁之意不在酒,在乎山水之间也;山水之乐,得之心而寓之酒也。

若夫日出而林霏开,云归而岩穴暝,晦明变化者,山间之朝暮也。野芳发而幽香,佳木秀而繁阴,风霜高洁,水落而石出者,山间之四时也。朝而往,暮而归;四时之景不同,而乐亦无穷也。

至于负者歌于途,行者休于树,前者呼,后者应,伛偻提携,往来而不绝者,滁人游也。临溪而渔,溪深而鱼肥,酿泉为酒,泉香而酒冽;山肴野蔌,杂然而前陈者,太守宴也。宴酣之乐,非丝非竹;射者中,弈者胜;觥筹交错,起坐而喧哗者,众宾欢也。苍颜白发,颓然乎其间者,太守醉也。

已而夕阳在山 ,人影散乱 ,太守归而宾客从也。树林阴翳 ,鸣声上下 ,游人去而禽鸟乐也。然而禽鸟知山林之乐 ,而不知人之乐 ;人知从太守游而乐 ,而不知太守之乐其乐也。醉能同其乐 ,醒能述以文者 ,太守也。太守谓谁 ?庐陵欧阳修也。

这里把四时之美、朝暮之情、天地间自然的欢乐 ,融化在山水的陶醉中 ,又流露着与人同乐中的一点寂寞。通篇句句用“也”字收尾 ,处处由“而”字关连 ,读来又不觉其重复 ,峰回路转 ,流丽自然 ,乃是千古文章中可遇而不可求的神来之笔。而这篇绝唱又是建立在非常简洁洗炼的文字上 ,如“野芳发而幽香 ,佳木秀而繁阴 ,风霜高洁 ,水落而石出者 ,山间之四时也” ,对于四时景物进行多么高度的艺术概括 ,这种艺术感在全篇中几乎随处可见。他因此乃正是一代文宗。而继欧阳修之后的 ,则首推苏轼。苏轼少年时颇受其父苏洵的影响。苏洵有《上欧阳内翰书》 :

洵少年不学 ,生二十五岁始知读书 ,从士君子游。年既已晚 ,而又不遂刻意厉行 ,以古人自期 ,而视与己同列者皆不胜己 ,则遂以为可矣。其后困益甚 ,然后取古人之文而读之 ,始觉其出言用意 ,与己大异。时复内顾 ,自思其才 ,则又似夫不遂止于是而已者。由是尽烧曩时所作文数百篇 ,取《论语》、《孟子》、韩子及其他圣人、贤人之文 ,而兀然端坐 ,终日读之者 ,七八年矣。方其始也 ,入其中而惶然 ,博观于其外而骇然以惊。及其久也 ,读之益精 ,而其胸中豁然以明。若人之言固当然者 ,然犹未敢自出其言也。时既久 ,胸中之言日益多 ,不能自制 ,试出而书之。已而再三读之 ,浑浑乎觉其来之易矣 ,然犹未敢以为是也。……

文中写自己因观摩圣人之文而渐能立言的体会 ,与韩愈“非三代两汉之文不敢观”的一段文章正复相似。悟出行文之道而于其中

达到一种自由自足的境地。他在《仲兄字文甫说》一文中有一段形象的说明：

且兄尝见夫水之与风乎？油然而行，渊然而留，滢泗汪洋，满而上浮者，是水也。而风实起之。蓬蓬然而发乎太空，不终日而行乎四方，荡乎其无形，飘乎其远来，既往而不知其迹之所存者，是风也。而水实形之。今夫风水之相遭乎大泽之陂也，纡余委蛇，蜿蜒沦涟，安而相推，怒而相凌，舒而如云，蹙而如鳞，疾而如驰，徐而如徊，揖让旋辟，相顾而不前，其繁如毂，其乱如雾，纷纭郁扰，百里若一。汨乎顺流，至乎沧海之滨，滂薄汹涌，号怒相轧，交横绸缪，放乎空虚，掉乎无垠，横流逆折，溃旋倾侧，宛转胶戾，回者如轮，萦者如带，直者如燧，奔者如焰，跳者如鹭，投者如鲤，殊然异态，而风水之极观备矣。故曰“风行水上涣”。此亦天下之至文也。然而此二物者，岂有求乎文哉？无意乎相求，不期而相遭，而文生焉。是其为文也，非水之文也，非风之文也。二物者，非能为文，而不能不为文也。物之相使，而文出于其间也。故此天下之至文也。今夫玉非不温然美矣，而不得以为文，刻镂组绣，非不文矣，而不可与论乎自然。故夫天下之无营而文生之者，唯水与风而已。

这风与水的赞美，一遇到爱陶诗好庄子的苏轼，便更成为他文章的突出特色。他有《文说》：

吾文如万斛泉源，不择地而出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里而无难。及其与山石曲折，随物赋形而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣，其他虽吾亦不能知也。

这与韩愈所说的“气，水也；言，浮物也，水大而物之浮者大小毕浮。气之与言犹是也，气盛则言之短长与声之高下皆宜”（《答李

翊书》)一段话,前后如出于同一会心。又有《江行唱和集叙》说:

夫昔之为文者,非能之为工,乃不能不之为工也。山川之有云雾,草木之有华实,充满勃郁而见于外,夫虽欲无有,其可得耶?自闻家君之论文,以为古之圣人有所不能自己而作者。故轼与弟辙为文至多,而未尝敢有作文之意。

从有意作文求工,到无意作文而无不可称工,进入了所谓“不为而自能”的境界,苏轼为文“如行云流水”的风格也就是这样形成的。他的《文与可画筍簞谷偃竹记》:

竹之始生,一寸之萌耳,而节叶具焉,自蜩螗蛇蚹,以至于剑拔十寻者,生而有之也。今画者乃节节而为之,叶叶而累之,岂复有竹乎?故画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见。如兔起鹘落,少纵则逝矣!

这重自然,取神会,正得力于庄子《逍遥游》一类的理趣。他的《放鹤亭记》:

熙宁十年秋,彭城大水,云龙山人张君之草堂,水及其半扉。明年春,水落,迁于故居之东,东山之麓。升高而望,得异境焉,作亭于其上。彭城之山,冈岭四合,隐然如大环,独缺其西一面。而山人之亭,适当其缺。春夏之交,草木际天,秋冬雪月,千里一色,风雨晦明之间,俯仰百变。山人有二鹤,甚驯而善飞。旦则望西山之缺而放焉,纵其所如,或立于陂田,或翔于云表。暮则傖东山而归,故名之曰放鹤亭。郡守苏轼,时从宾佐僚吏,往见山人,饮酒于斯亭而乐之。挹山人而告之曰:子知隐者之乐乎?虽南面之君未可与易也。《易》曰:鸣鹤在阴,之和之。《诗》曰:鹤鸣于九皋,声闻于天。盖其为物清远闲放,超然于尘埃之外,故《易》《诗》以比贤人君子。隐德之士,狎而玩之,宜若有益而无损者。然卫

懿公好鹤，则亡其国。周公作《酒诰》，卫武公作《抑戒》，以为荒惑败乱，无若酒者。而刘伶阮籍之徒，以此全其真，而名后世。嗟夫！南面之君，虽清远闲放如鹤者，犹不得好，好之则亡其国。而山林遁世之士，虽荒惑败乱如酒者，犹不能为害，而况于鹤乎？由此观之，其为乐未可以同日而语也。山人欣然而笑曰：有是哉！

一种雄辩与理趣的交融，给人以超然轻快之感。

由于思想的需要，宋代文学的倾向散文化是无处不有的。而介于诗文之间的赋，在诗歌具有统一力量的时代，是服从于诗的；在散文风行一时的潮流中便又服从于散文。六朝的赋诗化于前，宋代的散文赋成于后，这散文赋事实上在唐末就已见雏形。如杜牧的《阿房宫赋》、皮日休的《霍山赋》、《忧赋》、《河桥赋》等，开始变整齐的四、六骈句为骈散间行。到了欧阳修《秋声赋》的出现乃完全达于成熟。《秋声赋》：

欧阳子方夜读书，闻有声自西南来者，悚然而听之，曰：“异哉！”初淅沥以萧飒，忽奔腾而砰湃，如波涛夜惊，风雨骤至。其触于物也，砢砢铮铮，金铁皆鸣，又如赴敌之兵，衔枚疾走，不闻号令，但闻人马之行声。余谓童子：“此何声也？汝出视之！”童子曰：“星月皎洁，明河在天，四无人声，声在树间。”

余曰：“噫嘻悲哉！此秋声也，胡为而来哉？盖夫秋之为状也，其色惨淡，烟霏云敛；其容清明，天高日晶；其气栗冽，砭人肌骨；其意萧条，山川寂寥。故其为声也：凄凄切切，呼号愤发。丰草绿缛而争茂，佳木葱茏而可悦；草拂之而色变，木遭之而叶脱；其所以摧败零落者，乃其一气之余烈。夫秋，刑官也，于是为阴；又兵象也，于行用金，是谓天地之义气，常以肃杀而为心。天之于物，春生秋实。故其在乐也，商声主西方之音，夷则为七月之律。商，伤也，物既老而悲伤；夷，戮

也 物过盛而当杀。

“嗟乎！草木无情，有时飘零；人为动物，惟物之灵，百忧感其心，万事劳其形，有动于中，必摇其精。而况思其力之不及，忧其智之所不能，宜其渥然丹者为槁木，黝然黑者为星星，奈何以非金石之质，欲与草木而争荣。念谁为之戕贼，亦何恨乎秋声？”

童子莫对，垂头而睡。但闻四壁虫声唧唧，如助余之叹息。

因听秋声而勾起关于自然规律和人生命运的感叹，进而大发议论，乃是古文的格式。而大量使用四、六句式，全面罗列铺陈秋之声、色、形、容，并以之与礼乐刑政相对应，则尚未完全脱出赋的常规。至苏东坡的前后《赤壁赋》就更使之在形式上进一步地散文化。《前赤壁赋》：

壬戌之秋，七月既望，苏子与客泛舟游于赤壁之下。清风徐来，水波不兴。举酒属客，诵明月之诗，歌窈窕之章。少焉，月出于东山之上，徘徊于斗牛之间。白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。

于是饮酒乐甚，扣舷而歌之。歌曰：“桂棹兮兰桨，击空明兮溯流光。渺渺兮予怀，望美人兮天一方。”客有吹洞箫者，倚歌而和之。其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕，舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。

苏子愀然，正襟危坐，而问客曰：“何为其然也？”客曰：“月明星稀，乌鹊南飞，此非曹孟德之诗乎？西望夏口，东望武昌，山川相缪，郁乎苍苍，此非孟德之困于周郎者乎？方其破荆州，下江陵，顺流而东也，舳舻千里，旌旗蔽空，酾酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也，而今安在哉！况吾与子渔樵于江渚之上，侣鱼虾而友麋鹿，驾一叶之扁舟，举匏尊以相属。

寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟。哀吾生之须臾，羡长江之无穷。挟飞仙以遨游，抱明月而长终。知不可乎骤得，托遗响于悲风。”

苏子曰：“客亦知夫水与月乎？逝者如斯，而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫消长也。盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也。而又何羡乎？且夫天地之间，物各有主，苟非吾之所有，虽一毫而莫取。唯江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。”

客喜而笑，洗盏更酌。肴核既尽，杯盘狼藉。相与枕藉乎舟中，不知东方之既白。

这里一方面是遗世独立的高洁，一方面是面对现实的清醒；永恒的默契，浮生的叹息，都融会在诗情理趣的一席话间。这散文赋便又成为散文中一种富有文学性的全新的体裁。

## 理性的玄学

随着宋代文化阶层的老化，理性的人生观的需要便日益增长。生活情绪的枯淡平和，为人处事的老成持重，都要求哲学思想的解释。理学的产生，正是文化老化在哲学上的反映。

两宋以来诗歌正统衰落，感情的力量已不足以号召人们的心灵。理性的人生乃要求一个思想上的安顿。儒家思想素来重视伦理观和政治观，缺少佛学和玄学在宇宙观和人生观方面的系统探讨，因而儒家排佛总是失败。这就给本土思想以绝大的刺激，促使宋儒必须为理性的人生，找出一个形而上的根据。把道家的宇宙观正式地移到儒家的殿堂上，这虽不完全是思想上的启发，却无妨是一种理论上的补救，结成了宋人理学与玄学的一段姻缘。

孔孟固为宋儒所尊,然而宋儒对于孔子与孟子,却是区别看待的。程颐说:“孟子常自尊其道而人不尊。孔子益自卑,而人益尊之,圣贤固有间矣。”(《二程遗书》卷九)王开祖《儒志编》引周敦颐的话说:“孟子以来,道学不明。”而司马光乃作《疑孟》,甚至对孟子的许多说法表示怀疑。这都是因为孟子的“赤子之心”、“浩然之气”、“自反而缩虽千万人吾往矣”的精神是进取的,而宋儒的精神是保守的,孟子富于浪漫主义的感情色彩不合乎宋儒古典式的理性人生观。这问题首先便见在“仁”字的解释上。孟子说:“仁者爱人。”又说:“仁者以其所爱,及其所不爱。不仁者以其所不爱,及其所爱。”(《孟子·尽心下》)所以说“仁民而爱物”,“仁者无不爱也。”孟子的“仁”因此便是单纯的爱。而程颐则说:

孟子曰恻隐之心仁也,后人遂以爱为仁。恻隐固是爱也,爱自是情,仁自是性。岂可专以爱为仁?孟子言恻隐为仁,盖为前已言恻隐之心仁之端。既曰仁之端,则不可便谓之仁。退之言“博爱之谓仁”,非也。仁者固博爱,然便以博爱为仁则不可。(《二程遗书》卷十八)

他说孟子将仁解释成爱,乃是仅仅把仁理解为情,韩愈的博爱也是一样,所以都不可取。他认为仁是性,性是近于理的,与情有根本的区别。这原不过是参照陆机在《连珠》中曾说过的“烟出于火非火之私,情生于性非性之适,故火壮则烟微,性充则情约”,也不是什么新鲜的见解。而既然认为感情没有理性的制约便会自由泛滥,故石介在其《上范思远书》中便一力强调“性”的作用,认为“性与圣人之道自合,故能言天人之际,性命之理”,这已是开理学之先声了。情是“欲”,性才合乎“天人之际”。对于人,便是除爱以外,还要加上一个“恕”字。如程颐所说:

故仁所以能恕,所以能爱,恕则仁之施,爱则仁之用也。  
(《二程遗书》卷十五)

这便导致道学家们灭绝人欲的主张 如陈淳《北溪字义释仁》解释仁说：

此心纯是天理之公，而绝无一毫人欲之私以间之，……方始是仁。

要做到“绝无一毫人欲之私”，除了一味克制之外还有什么办法呢？这正是周敦颐所谓：“圣可学乎？曰：可。曰：有要乎？曰：有。请问焉：一为要，一者，无欲也。无欲则静虚动直。”（《通书·圣学》）借玄学讲究内心虚静以体“无”的道理，来达到无欲的境界，就沟通了性与玄理的关系，建立了理性的人生观。而“仁”也就从孟子和韩愈所说的“爱”，一变而成了一种“克己复礼”的理性。如朱熹所说：

盖仁是此心之德；才存得此心，即无不仁。如说克己复礼，亦只是要得私欲去后，此心常存耳（《御纂朱子全书》卷四十七）。

盖天下万事，本于一心。而仁者，此心之存之谓也。此心既存，乃克有制，而义者，此心之制之谓也。（《朱子文集·送张仲隆序》）

总之“克制”是高于一切的。用理性克制人欲私情，而达于“泛爱众而亲仁”的天理，爱不过是仁的一种表面现象，仁才是更内在的道理，是常存的去尽私欲的圣人之心。

然而仁如果就是克己，这又与汉儒的礼教思想竟没有什么大区别，自然未免太觉粗浅。宋儒因此便要进一步为克己找到一个更玄妙的解释。孔子说：“仁者安仁”，孔子为什么安于仁呢？那原是群的感情使然，乃是人生观而并非宇宙观。而宋人的努力，便在要为这理性的人生，求得一个适合的宇宙观。周敦颐于是说：“天以阳生万物，以阴成万物。生，仁也。”（《通书·顺化》）把仁说成是天生万物的天意，这便成为从人生观到宇宙观的通道。

所以程颐说：

天地之大德曰生，天地絪縕，万物化醇，生之谓性，万物之生意最可观，此元者善之长也。斯所谓仁也。人与天地一物也，而人特自小之，何耶？（《二程遗书》卷十一）

所谓“心譬如谷种，生之性便是仁也”（《二程遗书》卷十八）。理学家便从这里展开了宇宙观的命题：“盖仁之为道，乃天地生物之心，即物而在”（《朱子文集·仁说》）。“天地之大德曰生，人受天地之气而生，故此心必仁，仁则生矣”（《御纂朱子全书》卷四十四）。人既是受天地之气而生，而“仁者人也”，那么“仁”自然就合乎天地生物之道了，故人性便是天理。如陈淳所说：“（仁）只是此心全体天理之公”，“常生生不息”（《北溪字义释仁》），仁既是一种克制人欲的性，又是天理之公，则克己复礼自然也就合乎天理了。所以谢良佐说：

仁者天之理非杜撰也。故哭死而哀非为生也，经德不回非干禄也。言语必信非正行也，天理当然而已矣。当然而为之，是为天之所为也。圣门学者大要以克己为本。克己复礼无私心焉，则天矣（《上蔡语录》卷一）。

称克己为天理，这样便由人生观一变而进为宇宙观。

然而理学家尽管为“克己复礼”的理论争得一个合乎天理的玄学宇宙观，而其落脚处又总离不开礼教的伦理观。所以理学家又莫不重视五伦而反对兼爱。因为后者已突破了五伦的范围，其危险性是很大的，伦理虽然可以放大为天理，却又不得不时时提醒人快回到伦理上来。因此朱熹说：

盖以道心为主则人心亦化而为道心矣，如《乡党》所记饮食、衣服，本是人心之发，然在圣人分上，则浑是道心也（《答黄子耕》）。

与此相反，朱熹又不遗余力地攻击佛家说：

至佛则人伦灭尽 ,至禅则义理灭尽。

佛老之学不待深辨而明 ,只是废三纲五常这一事已是极大罪名 ,其他更不消说。(《朱子语类·释氏》)

佛家因为热心追求一个与宇宙同其永恒的归宿 ,对于短暂的人生并不重视。而儒家则对于那永恒其实并无兴趣。孔子早已说过 :“未知生 焉知死 !”所以朱熹虽然高谈玄理 ,也不过是不得不说说而已。程颐说 :

释氏之学又不可道他不知 ,亦尽极乎高深 ,然要之卒归乎自私自利之规模。何以言之 ?天地之间有生便有死 ,有乐便有哀。释氏所在 ,便须觅一个纤妍打诨处 ,言免生死 ,齐烦恼 ,卒归乎自私。(《二程遗书》卷十五)

我们借这一个对照 ,很可以了解宋人理学的真相 ,它与佛家同样鼓吹离开小我以入于大我。但佛家的大我是超现象的永恒世界 ,而儒家的大我则是一个人伦化的天意。所以宋人的理学实际上仍是伦理学的一种解释。

与前代儒学不同的是 ,宋儒所说的伦理不仅是具体的三纲五常 ,还要具有抽象的玄义。这主要体现在认识世界的方式上 ,佛学和玄学共同的特点是强调求知求觉 ,“极乎高深”。所以宋儒也要力求这个“知”、“觉”。谢良佐说 :

心者何也 :仁是已。仁者何也 ?活者为仁 ,死者为不仁。今人身体麻痹不知痛痒 ,谓之不仁。(《上蔡语录》卷一)

认为如果不知仁义 ,都是由于知觉方面有了缺陷。关于这点 ,张九成在他的《横浦心传》里引申得最为明白 :

或问孔子言仁未始有定名 ,如言仁之本 ,仁之方 ,以刚毅木讷为近 ,以克伐怨欲不行为难。樊迟之问则异于子贡 ,司马牛之问则异于子张 ,颜渊之问则异于仲弓。文子止得为清 ,子文止得为忠 ,管仲止得为如 ,往往皆无一定之说。而先

生论仁，每断然名之以“觉”，不知何所见？先生曰：墨子不觉，遂于爱上执着，便不是仁。今医家以四体不觉痛痒为不仁，则觉痛痒处为仁矣。自此推之，则孔子皆于人不觉处提撕之，逮其已觉，又自指名不得。

所以他说：

仁即是觉，觉即是心。因心生觉，因觉有仁。

关于“觉”，佛家、道家、儒家各有各的解释。儒家最后将觉归结到天生的仁，仁于是便由伦理的化身而渐有了抽象的玄义。而要沟通这伦理与玄学间的认识便需要“格物致知”地去思。程颐说得最好：

思曰睿，思虑久后睿自然生。若于一事上思未得，且换别一事思之。不可专守着这一事。盖人之知识于这里蔽着，虽强思亦不通也。（《二程遗书》卷十八）

一件事情想不通，不如暂时不去想它，而拣那想得通的去想，这样去想自然便永无发现错误之时，也不可能像释氏之学和玄学那样进入玄奥的思维世界。理学的格物致知实际上还是注意于如何使那无形的理表现在有形的日常行为和人事上。理不过乃是儒家的性的辩护士，所以朱熹说：

论性要须先识得性是个甚么物事，程子性即理也，此说最好。今且以理言之，毕竟却无形影，只是这一个道理，在人仁义理智性也。然四者有何形状，亦只是有如此道理。有如此道理便做得许多事出来，所以能恻隐、羞恶、辞逊，是非也。譬如论药性，性寒性热之类，药上亦无讨这形状处，只是服了后，却做得冷，做得热底。便是性，便只是仁义礼智。（《御纂朱子全书》卷四十二）

这就又将抽象的“知觉”落实到“仁义礼智”的伦理道德上，也说明

高谈知觉的玄学实际上还不过只是伦理的一种装饰。

然而理学既然吸收了释氏和玄学的心性虚静之说,便必然会刺激一部分理学家更偏向玄学去。陆九渊可说是这方面的代表。他的门人詹阜民录其言行说:

先生举公都子“问钩是人也”一章云:人有五官,官有其职,某因思是,便收此心,然唯有照物而已。他日侍坐无所问。先生谓曰:学者能常闭目亦佳。某因此无事则安坐瞑目,用力操存,夜以继日,如此者半月,一日下楼,忽觉此心已复澄莹中立。窃异者,遂见先生。先生目逆而视之曰:“此理已显也。”某问先生“何以知之?”曰:“占之眸子而已。”因谓某:“道果在迩乎?”某曰:“然。昔者尝以南轩张先生所类洙泗言仁书考察之,终不知仁,今始解矣。”先生曰:是即知也,勇也。”某因言而通对曰:“不唯知勇,万善皆是物也。”先生曰然。更当为说存养一节。(《象山语录》卷四)

安坐瞑目,收心照物,久之自觉心中澄明晶莹,这正是“虚室生白,吉祥止止”澄怀观道的境界。陆九渊将理归结于心,提出:“人皆有是心,心皆具是理,心即理也”,“所贵乎学者,为其欲穷此理尽此心也”(《与李宰书》)。遂在理学中别开心学一派。但纯靠收心照物以悟心性之澄明,便远离儒家的正统。孔子早就说过:“以思无益”,又说“不如丘之好学也”,儒家的“克己复礼”,本质上是古典式的,也是较为繁琐的,而陆学则趋于“明心见性”的单纯,故陆氏门人杨简说:“人心至灵至明。”又说:“吾性澹然清明而非物,吾性洞然无际而非量。天者,吾性中之象,地者,吾性中之形。故曰在天成象,在地成形,皆我之所为也。”(《慈湖遗书·己易》)正是发挥陆九渊所说:“四方上下曰宇,往古来今曰宙,宇宙便是吾心,吾心即是宇宙”(《象山集·杂说》),又说“宇宙内事是己分内事,己分内事是宇宙内事”(同上)。这明心见性的哲学,与《僧肇论》所说:“至人虚心置照,理无不统,而灵鉴有余”,是同出于一理

了。这又恰好与朱熹格物致知成为一个对照。所以程朱理学乃是理性人生的正统学说,陆派哲学则是良知良能的新思想;前者仍是伦理的,后者才真是玄学的;前者表面上虽受了佛教的刺激,而骨子里仍是汉儒的礼教精神;所以朱陆学派之争,原是伦理学与玄学之争。朱派因而流行于宗法社会,成为正人君子生活准则;陆派则流行于少数高人雅士之间,成为一种自我超越的哲学境界,并在文学上影响了晚明小品,独秀一时。至于宋人正统的理学,还不过是汉儒戴上了一副玄学的帽子而已。

然而无论玄学的成分多少,理性的人生究竟与玄学发生了近似的关系。一般人只在两者之间,产生一种模糊的印象,便仿佛多少感到一点超然的领略,这似乎是一种近于传统的诗意的情操,而表现于理学的修养上。宋儒派别虽略有同异,而讲去欲存养则无不同,这原是一种理性的克制。而又似乎可以从这克制中由小我乃反于大我。这大我在一切事象之前,是一个虚静之境。所以程颢说:

人之情各有所蔽,故不能适道,其害在于是内而自私也、用智也。自私则不能以有为应迹,用智则不能以明觉为自然。今以恶外物之心,而求照无物之地,是反鉴而索照也。与其非外而是内,不若内外之两忘也。两忘则澄然无事矣。无事则定,定则明,明则何物之为累哉。(《二程粹言·心性篇》)

谢良佐说得更明白:“近道莫如静,斋戒以神明其德,天下之至静也。”(《上蔡语录》卷一)所以虚静之境,便是存养的极至,而达于物我两忘的澄明境界。这似乎又与东方一种诗的意境相去不远,宋人的理学因此有了更多的意义,它非特是儒道合一的最后发展,且成为这诗的国度的一个归宿。

诗原是一种最纯的语言,呼唤着生活中新鲜的感知,使我们从中得到某些超越。而诗又必须凭藉着语言概念的飞跃,当诗走

向衰落中,失去了这种活力时,便往往求助于超然物外的玄义,中唐的修士、散曲中的隐逸成分,乃都是这由诗转入哲理的表现。宋人的理学,因此也要求一个近于妙悟的解释,它并不领导人生,而是解释人生,安顿人生,使得一切传统到此都再无言说。它并没有发现新的,而是解释了旧的。所以这淡泊的玄味,即使不因为理性人生的补充而产生,也将因诗坛的渐趋结束而出现。它乃是文化情操趋于老化中,通过概念思维而找到的一个最后的解释。

## 文艺清谈

正统诗歌既已失去了创造的活力,古文运动经过欧苏之后也渐面临衰落,于是一种文艺清谈,便成为普遍的时尚。人们以琐屑的趣味,写着张家长李家短,评头论脚的闲话成为美谈。叶梦得《石林诗话》载:“至和嘉祐间,场屋举子,为文尚奇涩,读或不能成句。欧阳文忠公力欲革其弊,既知贡举,凡文涉雕刻者,皆黜之。时范景仁、王禹玉、梅公仪等同事,而梅圣俞为参详官。未引试前,唱酬诗极多。文忠:‘无哗战士衔枚勇,下笔春蚕食叶声。’最为警策。圣俞有:‘万蚁战时春昼永,五星明处夜堂深。’亦为诸公所称。及放榜,平时有声如刘辉辈皆不预选。士论颇汹汹,未几诗传遂哄哄然,以为主司耽于唱酬,不暇详考校;且言以五星自比,而待吾曹为蚕蚁,因造为丑语,自是礼闈不复敢作诗。”这便是宋人清谈形成的一些花絮,仿佛是诗亡而诗话兴,乃成为诗歌落潮中的一场伴奏。

正如《世说新语》多记载魏晋人玄学清谈的名言隽语一样,宋人诗话也多载当时清谈的轶事。如周紫芝《竹坡诗话》载王安石作集句,得“江州司马青衫湿”之句,未得对子。蔡天启谓何不对“梨园弟子白发新”?《后山诗话》:

苏公居颖，春夜对月。王夫人曰：“春月可喜，秋月使人愁耳。”公谓前未及也。遂作词曰：“不似秋光，只与离人照断肠。”老杜云：“秋月解伤神。”语简而益工也。

这都只是靠掉弄前人的诗句来翻些小花样。当时清谈的主要对象，多是荆公、东坡、山谷。并于清谈中，显示出自己的深得风雅。当然谈得更多的，还是杜甫和韩愈。如周紫芝《竹坡诗话》记潮州韩文公祠有异木，世传退之手植。许颢《彦周诗话》称道韩愈《桃源行》“状花卉之盛，古今无人道此语”。《竹坡诗话》：

余顷年游蒋山，夜上宝公塔时，天已昏黑，而月犹未出。前临大江，下视佛屋峥嵘，时闻风铃铿然有声。忽记杜少陵诗：“夜深殿突兀，风动金琅玕。”恍然如己语也。又尝独行山谷间，古木夹道交阴，唯闻子规相应木间，乃知“两边山木合，终日子规啼”之为佳句也。又暑中濒溪，与客纳凉，时夕阳在山，蝉声满树，观二人洗马于溪中。曰：此少陵所谓“晚凉看洗马，森木乱鸣蝉”者也。

所到之处，只见杜诗之境，当然也就毫无自己的体会了。所谓三句话不离本行，这时的清谈大都是三句话不离杜甫。《竹坡诗话》又说：

夔峡道中，昔有杜少陵题诗一首，以天字为韵，榜之梁间，自唐至今，无敢作诗者。有一监司过而见之，辄和少陵韵，大书其侧，后有人嘲之云：“想君吟咏挥毫日，四顾无人胆似天。”过者无不笑之。

其实和诗本来就少有好的，这监司的挨骂，倒不在他和的诗好不好，而在于他胆敢和大家所不敢和的杜甫的诗。杜甫在宋人眼里的威风如此，这才真正是值得可笑的！而说者反以此沾沾自喜。在这些清谈中，有时也会谈及自己的诗作，又往往以能用前人之句而得意。《后山诗话》：

余登多景楼，南望丹徒，有大白鸟飞近青林，而得句云：“白鸟过林分外明。”谢朓亦云：“黄鸟度青枝。”语巧而弱。老杜云：“白鸟去边明。”语少而意广。余每还里，而每觉老，复得句云：“坐下渐人多。”而杜云：“坐深乡里敬”，而语益工。乃知杜诗无不有也。

所谓佳句，无非是符合或袭用了杜诗的句意，这也就自然更翻不出杜诗的掌心。至于《紫薇诗话》说：

叔用尝戏谓余云：“我诗非不如子，我作得子诗，只是子差熟耳。”余戏答云：“只熟便是精妙处。”叔用大笑，以为然。

论诗之精妙与否竟以“熟”为判断标准。而这熟，无非是熟悉前人诗句，模仿前人的故技。陈熟烂熟之后，诗歌自然也就不复再有什么新鲜的生气可言。

作诗求熟，自会分外讲究诗法、掌故、对偶、造句这类家数。所以宋人诗话特别重视“功力”、“法度”。清谈之中，除了闲话琐事以外，便是陈述这些家数。像《彦周诗话》称“韩退之云：‘横空盘硬语，妥帖力排奘。’盖能杀缚事实与意义合，最难能之。”《石林诗话》云：“荆公诗用法甚严，尤精于对偶。尝云：用汉人语，止可以汉人语对。若参以异代语，便不相类。”《竹坡诗话》说：“自古诗人文士，大抵皆祖述前人作语。”《临汉隐居诗话》说：“前辈诗多用故事，其引用比拟，对偶亲切，亦甚有可观者。”他们之所以特别推崇杜甫，亦在于杜甫“布置法度”能“集大成”。《石林诗话》：

诗人以一字为工，世固知之，唯老杜变化开合，出奇无穷，殆不可以形迹捕。如“江山有巴蜀，栋宇自齐梁”，远近数千里，上下数百年，只在“有”与“自”两字间，而吞纳山川之气，俯仰古今之怀，皆见于言外。……此皆工妙至到，人力不可及，而此老独雍容闲肆，出于自然，略不见其用力处。今人多取其已用字模放用之，偃蹇狭隘，尽成死法。

文艺的清谈,说来说去,还是老杜、退之、荆公、东坡、山谷。因为唯有苏、王、黄等当世名家,“可以追配前作”(《石林诗话》)。这时在诗话中真正可取的,只有严羽的《沧浪诗话》。他持论甚高,别开蹊径,富有会心和启发性。然而提倡“以汉魏盛唐为师,不作开元天宝以下人物”等仍难免于复古的倾向。至于讲诗法、分门类,则更流于对程式的模拟和因循。这些乃都是时代老化的又一痕迹。这时的诗人们自己既无力创造,所以便专谈别人。一些门户源流、一些琐碎掌故,乃又都成为后来诗家们清谈的材料。宋人的诗话从此为文艺清谈树立了榜样,这便是走向程式化的诗坛的另一角落。

## 第十七章 宋诗的老化

### 程式化的形成

●诗歌走向程式化的自身规律。●宋初规摹中晚唐的倾向。●以欧阳修为中心的韩派诗风。●王安石始学杜诗。●苏轼诗中的理趣。●黄庭坚与江西诗派。●四灵派等。

### 口语化与七绝

●从白居易开始的口语化倾向。●保留着生活语言的宋人七绝。●苏、王、黄以口语入绝。●理学家的七绝。●轻松活泼的诚斋体。

### 爱国的中心主题

●民族矛盾成为刺激诗歌振作的动力。●南渡之际的爱国歌声。●诗人陆游。●范成大。●宋末遗民诗。

### 程式化的形成

诗到宋代走向衰落,首先与文人阶层的暮气有关,同时也是它本身愈趋程式化的结果。诗的发展正如一切事物的发展一样,有一个成熟的进程。到各种题材、体裁、形式、技巧都发展完备,并且被熟练地掌握之后,人们就往往由创作而进入摹仿了,这便

是程式化的开始。浪漫主义的诗歌本来重在创新,并没有什么规律可循,盛唐是浪漫主义诗歌的高峰。王维的青春气息、李白的壮浪纵恣、杜甫的波澜老成,代表了盛唐浪漫主义诗歌的三个阶段。杜甫壮阔的波澜,也只有在盛唐时代的基础上才能产生:“深山大泽龙蛇远,春寒野阴风景暮”(《送孔巢父谢病归游江东兼呈李白》),虽然阴天,且有春寒,却是多么雄浑奔放,这就是盛唐气象。但杜甫同时又是“毫发无遗憾”的盛唐诗坛的集大成者。杜诗“尽得古今之体势,而兼人人之所独专”的特点,正标志着诗歌的各种体式到杜甫手中已经完备。杜诗之所以成为后人模仿的典范,就是因为它是更为全面的典范。容易形成规律和法度,这也便是有迹可求。中晚唐诗人还不甘心于摹仿因循,于是另行寻找出路。韩孟诗派求奇,元白诗派求易,都是想在浪漫主义诗歌发展到顶点之后,延续诗歌的创造力和生命力。这就造成各种流派的试探。各派都能开创出一些新的局面,却再也不能回到那深入浅出爽朗不尽的康庄大道上。到了宋代,诗坛已无力开创自己新的流派,于是终于走上了摹仿和程式化的道路。

诗歌发展到晚唐,为词坛安排好了天下。而五七言诗自身仍旧没有出路,所以宋初诗坛又只好规摹中晚唐。《沧浪诗话》说:“国初之诗,尚沿袭唐人。王黄州学白乐天,杨文公刘中山学李商隐,盛文肃学韦苏州,欧阳公学韩退之古诗,梅圣俞学唐人平淡处。”《蔡宽夫诗话》说:“王黄州主盟一时。”王禹偁正是宋初诗风的代表。他说:“本与乐天为后进,敢期子美是前身。”而主要是表现为继承白居易采诗的主张,要求用诗歌反映民生疾苦。《畚田词》序说他“作畚田五首以侑其气,亦欲采诗官闻之,传于执政者,苟择良二千石,暨贤百里,使化天下之民。如斯民之义,庶乎污莱尽辟矣。其词则取乎俚,盖欲山民之易晓也”。这正是受白居易新乐府的影响。他的《对雪》、《感流亡》、《金吾》、《竹磬》、《秋霖》、《乌啄疮驴歌》等,也都是“唯歌生民病”的作品。《对雪》:

帝乡岁云暮，衡门昼长闭。五日免常参，三馆无公事。  
读书夜卧迟，多成日高睡。睡起毛骨寒，窗牖琼花坠。披衣  
出户看，飘飘满天地。岂敢患贫居，聊将贺丰岁。月俸虽无  
余，晨炊且相继。新刍未缺供，酒肴亦能备。数杯奉亲老，一  
酌均兄弟。妻子不饥寒，相聚歌时瑞。因思河朔民，输挽供  
边鄙。车重数十斛，路遥数百里。羸蹄冻不行，死辙冰难曳。夜  
来何处宿，凄寂荒陂里。又思边塞兵，荷戈御胡骑。城上卓旌  
旗，楼中望烽燧。弓劲添气力，甲寒侵骨髓。今日何处行，牢  
落穷沙际。自念亦何人，偷安得如是！深为苍生蠹，仍尸谏  
官位。謇谔无一言，岂得为直士？褒贬无一词，岂得为良史？  
不耕一亩田，不持一只矢。多惭富人术，且乏安边议。空作  
对雪吟，勤勤谢知己。

因见雪而想到河朔之民输送军资的苦况，道出了对于宋初边事的深切忧虑。这种忆念时事、推己及人的精神，与杜甫、白居易是一脉相承的。然而《石洲诗话》说：“小畜集五言学杜、七言学白，皆一望贫弱。”既曰贫弱，自是气魄力量不够的缘故。这里指的是艺术功力，也是时代精神的折光。至于其诗风的平易，自是更近于白乐天的。

李昉字明远，《青箱杂记》说他：“诗务浅切，效白乐天体。”徐铉字鼎臣，《瀛奎律髓》说他：“有白乐天之风。”徐锴是徐铉之弟，都以平易浅切著称。当时词坛是不避俚俗的，这浅易的一派，乃随着词的起来而盛行，也因为缺少词的成就而衰歇。《六一诗话》：“圣俞尝云：‘诗句义理虽通，语涉浅俗而可笑者，亦其病也。’”如有《赠渔父》一联云：“眼前不见市朝事，耳畔唯闻风水声。”说者云：“患肝肾风。”又有咏诗者云：“尽日觅不得，有时还自来。”本谓诗之好句难得耳，而说者云：“此是人家失却猫儿诗。”人皆以为笑也。”可见当时浅近一派流风所及，也已近于尾声。

这时另外一些诗人，则专学姚合，号为晚唐体。他们都是修

士一派,以潘阆、魏野、九僧等为首。潘阆号逍遥子,或说字逍遥。魏野字仲先,号草堂居士。《诗薮》说:“九僧诸作,多在晚唐贯休、齐己上,惠崇尤杰出。如‘露寒金掌重,天近玉绳低’,‘人游曲江少,草入未央深’之类,佳句不可胜数,几欲与贾岛、周(李)贺争衡。魏野、林逋亦姚合流亚也。”《中山诗话》说:“潘阆字逍遥,诗有唐人风格。……仆以为不减刘长卿。”他有《忆阆仙诗》说:

风雅道何玄,高吟忆阆仙;人虽终百岁,君合寿千年。骨已埋西蜀,魂应入北燕;不知天地内,谁为续遗编?

又有《叙吟诗》说:“发任茎茎白,诗须字字清。搜疑沧海竭,得恐鬼神惊。”这一派一方面是隐逸,一方面是苦吟;一方面要搜索枯肠,一方面又要字字神清,故其诗律莹洁,但规摹晚唐格调,寸步不敢走作,姚贾本来并称,而他们是更近于姚的。此外寇准、林逋也与这派相近,但他们又都是词家,流传的名作往往是与词相近,因此清新可喜。如寇准的长短句原是诗的一体:

波渺渺,柳依依;孤村芳草远,斜日杏花飞;江南春尽离肠断,蘋满汀洲人未归。

后人乃歌为《江南春》词。林逋流传的七律:

众芳摇落独暄妍,占尽风情向小园;疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼,粉蝶如知合断魂;幸有微吟可相狎,不须檀板共金尊。(《山园小梅》其一)

也被唱为《瑞鹧鸪》,说明词才真正是这时的新生力量。

这时更大的一个诗的派别,代表晚唐温李风致的,便是“西崑体”。这是由于宋真宗景德年间,曾召杨亿、刘筠、钱惟演等人编纂《册府元龟》。在编修之余写了一些酬唱之作,于祥符初年结成《西崑酬唱集》,共收17人的作品。西崑体乃由此得名,成为宋初最大的诗派。就是晏殊、宋祁等人也莫不都在这派别之下。《韵

语阳秋》称西昆体：“大率效李义山之丰富藻丽，不作枯瘠语。”

杨亿字大年，他的《柳絮》诗：

琼蕊飘英逐吹繁，建章飞舞入千门；羌人自怨残梅曲，庄  
叟还迷梦蝶魂。汉苑风光随猎骑，洛城花雪扑离樽；锦帆蔽  
日隋堤远，枉逐东流箭浪翻。

可算是西昆体中的佳作。刘筠字子仪，他的阙题诗：

懊恼鸳鸯未白头，却寻遗翠失芳洲；离魂暗逐明珠珮，远  
木偏伤紫柞楼。湘水渺弥归别渚，陇云容与淡新秋；萋花若  
有重开日，得见萋花亦自羞。

还有《馆中新蝉》：“翼薄乍舒宫女鬓，蜕轻全解羽人尸。风来玉女  
乌先转，露下金茎鹤未知。”都深得李义山的余意。钱惟演字希  
望，有《荷花》诗：

水阔雨萧萧，风微影自摇；徐娘羞半面，楚女妒纤腰。别  
恨抛深浦，遗香逐画桡；华灯连雾夕，细合映霞朝。

此外宋祁有《落花》诗：

坠云翻红各自伤，青楼烟雨忍相忘；将飞更作回风舞，已  
落犹成半面妆。沧海客归珠迸泪，章台人去骨遗香；可能无  
意传双蝶，尽付芳心与蜜房。

都不愧为一时俊品。他们宗尚李义山的华茂，至目杜甫为村夫  
子。可是他们究竟是拜倒在前人的座下，自然也就难免多所模  
拟。沿袭之风既成，未流所至，便进而堆砌偷窃。《中山诗话》云：  
“祥符天禧中，杨大年、钱文僖、晏元献、刘子仪以文章立朝，为诗  
皆宗尚李义山，号西崑体。后进多窃义山语句。赐宴，优人有为  
义山者，衣服败敝，告人曰：‘我为诸馆职捋扯至此。’闻者欢笑。”  
可见余风无力，已不复是晚唐的真面目了。

西崑体衰竭后，另外一个诗派代之而起的主要人物是梅尧

臣、苏舜钦、欧阳修等。这一诗派的兴起，又原是与古文运动密切相关的。他们大多以治国平天下为己任，自然也就多有忧时济民的作品，如梅尧臣的《陶者》：

陶尽门前土，屋上无片瓦，十指不沾泥，鳞鳞居大厦。

正如孟郊《织妇辞》中所说：“如何织纨素，自着蓝缕衣！”这乃是中唐时代一个较普遍的主题。他字圣俞，自称这类诗乃是“因畊田家语，次为文，以俟采诗者”，也可说是新乐府精神的再现。苏舜钦字子美，他有《庆州败》记仁宗景祐元年七月，西夏主赵元昊侵犯庆州一事，将宋军战败被俘受辱的狼狈相讽刺得淋漓尽致。欧阳修有《食糟民》写酿酒百姓在专卖税金剥削下，买糟为食的痛苦。这些诗针砭时弊，议论横生，普遍都倾向于更为散文化，他们既是古文家，所以他们在诗的艺术表现上也受韩孟诗派的影响较大。梅尧臣深喜贾岛“怪禽啼旷野，落日恐行人”句，他与韩派的关系于此可见。欧阳修《水谷夜行》诗说他：“作诗三十年，视我犹后辈。文词愈清新，心意虽老大。譬如妖韶女，老自有余态。近诗犹古硬，咀嚼苦难嚼。初如食橄榄，真味久愈在。”又说：“唯思得君诗，古健写奇秀。”《宋诗钞》说他：“平淡久则涵演深远，间亦琢剥以出怪巧，然气完力余，益老以劲。”他的《东城送运判马察院》：

春风骋巧如剪刀，先裁杨柳后杏桃；圆尖作瓣得疏密，颜色又染燕脂牢。黄鹂未鸣鸠欲雨，深园静墅声嗷嗷；役徒开汴前日放，亦将决水归河槽。……

又有《劳亭驿》：

树杪帆初落，峰头月正圆，荒烟几家聚，瘦野一刀田。

都不愧为一时佳作。苏舜钦与梅尧臣被时人并称为苏梅，他以雄豪奔放见称。梅圣俞称他：“君诗壮且奇”，“体逸思益峭”（《偶书寄苏子美》）。欧阳修《水谷夜行》诗说：“子美气尤雄，万窍号一

噫。有时肆颠狂，醉墨洒滂霏。譬如千里马，已发不可杀。盈前尽珠玑，一一难束汰。”他的《新桥对月》诗中“云头滟滟开金饼，水面沉沉卧彩虹”二句，尤为欧阳修所赞赏。而欧阳修自己也是雅好韩诗的。他的《风吹沙》诗：

北风吹沙千里黄，马行确犂悲摧藏；当冬万物惨颜色，冰雪射日生光芒。一年百日风尘道，安得朱颜长美好；揽鞍鞭马行勿迟，酒熟花开二月时。

又像“坛平树古潭水黑，沉沉影响疑有无”（《百子坑赛龙》）都深得韩诗中印象手法的长处。所以梅尧臣说：“欧阳今与韩相似，海水浩浩山嵬嵬”（《依韵和永叔澄心堂纸答刘原甫》）。他论李白杜甫诗，以为“杜甫于白，得其一节，而精强过之；至于天才自放，非甫可到也”（《欧阳文忠全集》卷一二九），正与韩愈的意见相同。所以《中山诗话》说：“欧公亦不甚喜杜诗，谓韩吏部绝伦。”然而由李商隐而韩愈而杜甫，正是溯流而上，唐诗在宋人心目中乃逐渐形成“高山仰止”不可超越的典范。加以杜韩又都以工力见称，所以稍后便杜韩并称了。与欧阳修同时的诗人，还有石曼卿、苏舜元，也都以豪迈为主。稍后则有王安石与苏轼。

王渔洋说：“兗公之后，学杜韩者，王文公为巨擘。”（《带经堂诗话》卷四）王安石编四家诗，列杜甫为第一，而居李白于韩愈、欧阳修之下。《后山诗话》谓王安石“暮年诗益工，用意益苦”。说明他正是向往于杜甫“语不惊人死不休”的追求。他的绝句也往往具有律诗的特色，如《书湖阴先生壁》：

茅檐长扫静无苔，花木成畦手自栽；一水护田将绿绕，两山排闥送青来。

不愧为一时佳作。他长于对偶，如“青毡扞虱坐，黄鸟挟书眠”，正是他得意的诗句。他又善改前人的诗作，《一瓢诗话》说：“王荆公好将前人诗窜点字句为己诗，亦有竟胜前人原作者。”他的名句

“细数落花因坐久，缓寻芳草得归迟”，便是取了王维“兴阑啼鸟换，坐久落花多”的句子。又刘威有诗：“遥知杨柳是门处，似隔芙蓉无路通。”他便改为“漫漫芙蓉难觅处，萧萧杨柳独知门”。《后山诗话》又说他：“暮年喜为集句。”《梦溪笔谈》也说：“荆公始为集句诗，多者至百韵，皆集合前人之句，语意对偶，往往亲切过于本诗。”从改诗到集句，这乃是古典化的变本加厉。不过他在强调工力中也有较成功的作品，像《葛溪驿》：

缺月昏昏漏未央，一灯明灭照秋床；病身最觉风露早，归梦不知山水长。坐感岁时歌慷慨，起看天地色凄凉；鸣蝉更乱行人耳，正抱疏桐叶半黄。

正是介于杜韩之间的诗作。这时与荆公同为一派的还有俞紫芝、韩维、谢师厚等人，如俞紫芝有“夜深童子唤不醒，猛虎一声山月高”句，深为荆公所称赏，传为一时佳话。

苏轼是宋代最杰出的作家。他的诗文都具有自己独特的风格，当然也带有那时代的一般特色。封建时代知识分子的“穷则独善其身，达则兼济天下”的处世态度，也正是苏轼的处世态度。苏轼在政治上的保守倾向与其局限性是无可讳言的，然而他想为国家为人民做一番事业，不慕荣利不追逐富贵，这也是无可讳言的，在他的作品中直接干预生活的诗篇，像《吴中田妇叹》、《荔枝叹》等，这一类近于讽喻诗的写作，在苏集中并不在少数。然而限于那个时代，也限于自己的政治认识，最后他终于爱上了陶渊明，自称“东坡居士”，这是元结、顾况、白居易都曾经走过的道路，并不难于理解。他天才横溢，学识广博，以儒家的道德正视人生，以玄学的精神理解永恒。苏辙说他“初好贾谊、陆贽书，论古今治乱，不为空言。既而读庄子，……后读释氏书，深悟实相，参之孔老，博辩无碍，浩然不见其涯也”（《亡兄子瞻端明墓志铭》）。在这样的基础上，于是出现了苏轼行云流水般的风格与超尘出俗的造诣。

苏轼的特色首先在于诗歌中的理趣。所谓理趣就是说理或发议论而又通过形象表达出来。好发议论原是宋诗的一般倾向,在苏轼的作品中自然更是到处可见。像他的《和子由浥池怀旧》:

人生到处知何似?应似飞鸿踏雪泥,泥上偶然留指爪,  
鸿飞哪复计东西。老僧已死成新塔,坏壁无由见旧题,往日  
崎岖还记否?路长人困蹇驴嘶。

这是饱经人生变迁的感慨,却给人一种近于寓言的难忘的形象。当然最好是发议论而没有发议论的痕迹。《廿四诗品》所谓“不着一字,尽得风流”,这才真正是不落言筌的理趣造诣。如《题西林壁》:

横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不识庐山真面目,  
只缘身在此山中。

这首诗之所以流传千古,不正在于诗中的理趣吗?他说:“郊寒岛瘦,白俗元轻”,他之能够如行云流水而免于轻俗,又是他独尚陶诗的缘故。苏辙说:“公诗本似李杜,晚喜陶渊明,追和者几遍,凡四卷”(《亡兄子瞻端明墓志铭》)。苏轼论陶诗,以为“渊明作诗不多,然其质而实绮,癯而实腴,自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人,皆莫及也”(《与苏辙书》)。如此推崇陶诗,真可谓独具慧眼了。

苏轼是古文大家,他的诗往往也就是五七言的文。他说:“但常行于所当行,常止于所不可不止,文理自然,姿态横生”(《答谢民师书》)。这话正可以作他诗的注解。所以《围炉诗话》说:“子瞻作诗,亦用其作文之意,匠心纵笔而出之。”他的《题与可画竹诗》:

与可画竹时,见竹不见人。岂唯不见人,嗒然丧其身。  
其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此凝神。

画竹进入忘我的化境,方能新意无穷。此种凝神入化的境界,正

如他自己的诗文,都得力于庄子。宋诗的好发议论,从此乃一发而不可制。然而他的佳作像《和子由记园中草木》:

我归自南山,山翠犹在目;心随白云去,梦绕山之麓。汝  
从何方来,笑齿粲如玉;探怀出新诗,秀语夺山绿。觉来已茫  
昧,但记说秋菊。有如采樵子,入洞听琴筑;归来写遗声,犹  
胜人间曲。

超尘脱俗,真有不食人间烟火之意。至于“烟云好处无多子,及取昏鸦未到间”;“困眠一榻香凝帐,梦绕千岩冷逼身;夜半老僧呼客起,云峰缺处涌冰轮”都莫非理趣的上品。而其他的名句像:“岭上晴云披絮帽,树头初日挂铜钲。”“岂知流落复相见,蛮风蜒雨愁黄昏。长条半落荔支浦,卧树独秀桄榔园。”又似乎也有韩诗的特色。所以赵翼说:“以文为诗,自昌黎始。至东坡亦大放厥词,成一代之大观。今试平心读之,大概才思横溢,触处生春,胸中书卷繁富,又足以供其左旋右抽,无不如志。其尤不可及者,天生健笔一枝,爽如哀梨,快如并剪,有必达之隐,无难显之情。此所以继李杜后为一大家也”(《瓠北诗话》卷五)。

王安石、苏东坡并出于欧阳修,兼有此三家之长的,则有黄山谷。他说:“谢康乐,庾义城之诗,钜锤之工不遗余力。然未能窥彭泽数仞之墙者,二子有意于俗人赞毁其工拙,渊明直寄焉”(陶澍《靖节先生集》引),又说:“至于渊明,则所谓不烦绳削而自合者”(《题意可诗后》),都显然是受了东坡的影响。所以《宋书》本传说他“与张耒、晁补之、秦观俱游苏门,天下称为四学士。而庭坚于文章尤长于诗。蜀、江君子以庭坚配轼,故称苏、黄”。他又跋陶渊明诗卷说:“血气方刚时,读此诗如嚼枯木,及绵历世事,知决定无所用知。”可见他正以饱经沧桑的老人的心境来体会陶渊明的枯淡。宋诗的老化,实际上乃是文人心境的老化和诗歌艺术程式化的叠合。这最典型的代表,也便是由黄庭坚开创的江西诗派。

黄庭坚是最专心于诗的一位作家。他自己说：“余自谓作诗颇有自悟处，若诸文亦无长处可过人，余尝对人言，作诗在东坡下，文潜、少游上，至于杂文，与无咎等耳”（《四库全书》本《山谷别集》卷六引《家传》）。又说：“庭坚醉心于诗与楚辞，似若有得，然终在古人后；至于议论文字，今日乃得付之少游及晁张无已”（《与秦少章书》）。所谓议论文字及诸文，即指当时的古文。然而他虽不好为文，而所作诗也仍不免于议论。《渔隐丛话》说：“山谷诗高胜，要从学问中来。”正复在此。像《次韵答柳通叟求田问舍之诗》：

少日心期转缪悠，蛾眉见妒且障羞；但令有妇如康子，安用生儿似仲谋。横笛牛羊归晚径，卷帘瓜芋熟西畴；功名可致犹回首，何况功名不可求。

他在《与王观复书》中说：“所送新诗皆兴寄高远，但语生硬不谐律吕，或词气不逮初造意时，此病亦只是读书未精博尔。……但当以理为主，理得而辞顺，文章自然出群拔萃。”这以学问为诗乃划出了宋诗的特色。所以《沧浪诗话》说：“至东坡山谷始自出己意以为诗，唐人之风变矣！”晚唐余风不绝如缕，到此乃渐告消歇。

山谷之所以独成为一代宗匠，尤在于他对诗法的讲求上。刘克庄说：“国初诗人，如潘阆魏野，规矩晚唐格调，寸步不敢走作。杨、刘又专为崑体，故优人有捋扯义山之诮。苏、梅二子，稍变以平淡豪俊，而和之者尚寡。至六一、坡公，巍然为大家数，学者宗焉。然二公亦各极其天才笔力之所至而已，非必锻炼勤苦而成也。豫章稍后出，荟萃百家句律之长，究极历代体制之变，搜猎奇书，穿穴异闻，作为古律，自成一家，虽只字半句不轻出，遂为本朝诗家宗祖。”（《江西宗派小序》）从前人虽也有以工力见称的，却没有这么明显的诗法。山谷的诗法，以“夺胎换骨”、“点铁成金”为根本。《冷斋夜话》说：“山谷云：诗意无穷，而人之才有限，以有限之才，追无穷之意，虽渊明、少陵不得工也。然不易其意而造其

语,谓之换骨法,窥入其意而形容之,谓之夺胎法。”也就是根据古人之意遣词造句,或取古人之句改头换面。《温公续诗话》说:“惠崇诗有‘剑静龙归匣,旗闲虎绕竿’。其尤自负者,有‘河分冈势断,春入烧痕青’。时人或有讥其犯古者,嘲之:‘河分冈势司空曙,春入烧痕刘长卿;不是师兄多犯古,古人诗句犯师兄’。”惠崇乃宋初九僧之首。这些之后到了山谷手里,乃更取之不尽,用之不竭了!宋初的因袭,时人还加以嘲弄。然而诗坛既别无出路,山谷就此明知故犯,死中求活。他说:“老杜作诗,退之作文,无一字无来处。盖后人读书少,故谓韩杜自作此语耳!古之能为文章者,真能陶冶万物,虽取古人之陈言,入于翰墨,如灵丹一粒,点铁成金也。”(《答洪驹父书》)他又何尝不知道因袭之病。但点铁成金的理想,毕竟打破了宋人的苦闷,普渡了诗坛众生。字句的推敲出奇,遂成为诗人的不二法门。他说:“无人知句法,秋月自澄江!”又说:“拾遗句中有眼,彭泽意在无弦。”眼便是字,意便是事。《围炉诗话》说:“山谷专意出奇。”《岁寒堂诗话》说:“山谷只知奇语之为诗。”《临汉隐居诗话》说:“黄庭坚喜作诗得名,……专求古人未使之事,又一二奇字缀葺而成诗。”《诗薮》说:“苏黄好用事,而为事使,事障也。”又说:“用事之僻,……至苏、黄堆叠诙谐,粗疏诡譎,而陵夷极矣!”这就成了宋代诗坛上的魔障。所以元遗山说:“奇外无奇更出奇,一波才动万波随;只知诗到苏黄尽,沧海横波却是谁?”奇无可奇,他因此又喜为拗律。《载酒园诗话》说他“矫揉诘屈”。诗的表现,集中到一字一事,与故求险涩上,便渐失去了浑然的气象与情操。《诗薮》评他“枯槁”,随园评他“短于言情”。然而他的诗法仍然是独一无二的。《艇斋诗话》说:“山谷诗妙天下,然自谓得句法于谢师厚,得用事于韩持国。”《观林诗话》说:“山谷云:余从半山老人得古诗句法。”荆公一派本偏重于杜。所以陈无己说:“豫章之学博矣!而得法于杜少陵”(《答秦观书》)。《岁寒堂诗话》又说:“鲁直诗自言学子美,子美之诗得山

谷而后发明。”然而古文家无不受韩愈的影响，韩诗的重印象，尚豪放，往往使山谷诗的境界得以开阔，这些恰好补救了那狭窄与枯竭。朱竹垞所以说他“务去陈言，力盘硬语”。可见他有意学杜却也无意地受了韩的影响。像《八月十四夜刀坑口对月奉寄王子难子闻适用》：

去年对月庐陵郡，醉留歌舞踏金沙；今年今夕千峰下，新磨古鉴动菱花。寒藤老木被光景，深山大泽皆龙蛇；西风为我奏万籁，落叶起舞惊栖鸦。遥怜城中二三友，风流惯醉玉钗斜；今夕传杯定何处？应无二十四琵琶。

至如“霜林收野脚，春网荐琴高”，“道山邻日月，清樾深牖户”，“赤铜茗碗雨斑斑，银粟翻光解破颜”，“心似蛛丝游碧落，身如蝸甲化枯枝”，“马啮枯箕喧午枕，梦成风雨浪翻江”，“万籁参差写明月，一家寥落共清风”，“苦楝狂风寒彻骨，黄梅细雨润如酥”，这些清辞丽句意象翻飞，自足以使他高出于当代诗人一筹。再像他的《登快阁》：

痴儿了却公家事，快阁东西倚晚晴；落木千山天远大，澄江一道月分明。朱弦已为佳人绝，青眼聊因美酒横；万里归船弄长笛，此心吾与白鸥盟！

更不失为一代上乘之作。元遗山因此有：“论诗宁下涪翁拜，未作江西社里人”的绝句。东坡说：“读鲁直诗，如见鲁仲连、李太白，不敢复论鄙事，虽若不入用，亦不无补于世也。”（《东坡题跋》卷二）陆象山《与江帅书》：“诗至豫章而益大肆其力，包含欲无外，搜抉欲无秘。体制通今古，思致极幽渺，贯穿驰骋，工精力到。亦宇宙之奇诡也。”别人对他的这些毁誉，正是他成为诗坛宗祖的缘故。他把前人的字句夺胎换骨，后人又把他的字句夺胎换骨，非特模拟，且可抄袭。这似乎是宋诗命定的途径，晚唐的一点独创余风从此尽于苏黄。苏的议论黄的诗法，乃成为此后宋诗的正

宗。《沧浪诗话》说：“近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗。”这正是宋诗老化和程式化的必然结果。

随着诗眼句法的讲究，诗渐成为繁琐空洞的形式，同时诗歌的正宗既已形成，便有了以黄庭坚为宗主的江西诗派。《沧浪诗话》说：“山谷用工尤为深刻，其后法席盛行，海内称为江西宗派。”江西诗派之名，始自绍兴进士吕本中所作《江西诗社宗派图》。《苕溪渔隐丛话》（卷四十八）说：

自豫章以降，列陈师道，潘大临，谢逸，洪刍，饶节，僧祖可，徐俯，洪朋，林敏修，洪炎，汪革，李萼，韩驹，李彭，晁冲之，江端本，杨符，谢枋，夏倪，林敏功，潘大观，何凯，王直方，僧善权，高荷，合二十五家。

列入这一诗派的，并非都是江西人。如杨万里《江西宗派诗序》所说：“江西宗派诗者，诗江西也，人非皆江西也。”后来刘克庄在《江西诗派小序》中又加入吕本中。到了方回《瀛奎律髓》乃首倡一祖三宗之说，以为“盖学老杜，而才格特高，则当属之山谷、后山、简斋”。又说：“老杜为唐诗之冠，黄陈为宋诗之冠。黄陈学老杜者也，嗣黄陈而恢张悲壮者陈简斋也。”一祖便是杜甫，三宗便是黄庭坚、陈师道、陈与义。

陈师道字无己，号后山。黄庭坚说：“闭门觅句陈无己。”《赠陈师道》诗又说：“陈侯学诗如学道，又似秋虫噫寒草；日晏肠鸣不俛眉，得意古人便忘老。”可见他如何刻意在学古人。他的论诗主张本自黄庭坚处来，所以《艇斋诗话》说：“陈后山论诗曰‘换骨’。”按他自己的话说就是：“学诗如学仙，时至骨自换。”又说：“此生精力尽于诗，未岁心存力亦疲。”他另著有《后山诗话》，引东坡语曰：“子美之诗，退之之文，鲁公之书，皆集大成者也。”又说：“学诗当以子美为师，有规矩故可学。”但后山既无杜甫的波澜，又没有黄庭坚的工力，笔下往往便显得艰窘。像《示三子》：

去远即相忘，归近不可忍；儿女已在眼，眉目略不省。喜极不得语，泪尽方一哂；了知不是梦，忽忽心未稳。

写与儿女久别重逢的真情，确实费了很大劲，也算是难得之作了。后山模仿杜甫句法比黄庭坚更显痕迹。《韵语阳秋》说：

客有为余言后山诗，其要在于点化杜甫语尔。杜云“昨夜月同行。”后山则云“勤勤有月与同归”。杜云“林昏罢幽磬”，后山则云“林昏出幽磬”。杜云“古人去已远”，后山则云“斯人日已远”。杜云“中原鼓角悲”，后山则云“风连鼓角悲”。杜云“暗飞萤自照”，后山则云“飞萤元失照”。杜云“秋觉追随尽”，后山则云“林湖更觉追随尽”。杜云“文章千古事”，后山则曰“文章平日事”。杜云“乾坤一腐儒”，后山则曰“乾坤著腐儒”。杜云“孤城隐雾深”，后山则曰：“寒城著雾深”。杜云“寒花只暂香”，后山则云“寒花只自香”。如此类甚多，岂非点化老杜之语而成者？

随着仿古的程式化也便形成了宋人的诗统。《唐子西文录》所说：

六经已后，便有司马迁。三百五篇之后，便有杜子美。六经不可学，亦不须学。故作文当学司马迁，作诗当学杜子美。

诗统的形成，正如文统的确立，笼罩了一代的诗文创作。此外还有四灵派、江湖诗派等，也都不过是小巫、大巫，一时的回光返照而已。

四灵为徐照、徐玑、翁卷、赵师秀。《瀛奎律髓》：“永嘉四灵学晚唐，宗贾岛姚合，凡贾姚同时渐染者，皆阴掇取摘用，骤名于时。”四人中以赵师秀成就较好。赵师秀字紫芝，号灵秀。《载酒园诗话》：“永嘉四灵赵紫芝为胜。”《对床夜语》也说：“四灵倡唐诗者也，就而求其工者，赵紫芝也。”他的《冷泉夜坐》诗：

众境碧沉沉，前峰月正临；楼钟晴听响，池水夜观深。清

净非人世，虚空是佛心，却寻来处宿，风起古松林。

称为一时佳作。四灵派苦吟推敲，一如江西诗派。不过不喜堆砌用事，以清峭素描为主。刘后村《瓜圃集序》：“永嘉诗人极力驰骤，才见贾岛姚合之藩而已！”贾岛姚合的成就本来就不高，他们的成就自然就更不会有多高了。之后江湖诗派，所以又渐渐回到江西门下。江西诗派自元祐迄宋末，二百年间迄未稍衰。诗人之盛，屹然成宗。朱竹垞序《裘司直集》说：“盖终宋之世，诗集流传于今，唯江西最盛。”他们都以杜甫为典范。陈简斋说：“诗至老杜极矣，苏黄复振之而正统不坠。”中晚唐的诗歌派别，原是在杜甫的典范作用下产生的一种力求别开蹊径的反作用，如今乃又消歇于宗杜的程式中，这仿佛是走了一个循环。诗坛在创造了新生的词以后，余风袅袅，若欲振作，到此乃终成为绝响。

## 口语化与七绝

中国诗歌语言与口语，事实上是在不断地接近中。楚辞之后，经过汉魏乐府，这是一个阶段。东晋南渡之后，经过六朝隋唐间的乐府，又是一个阶段。每次接近口语后，又渐渐离开口语。这口语的离合，所以便标志着诗坛的新生与衰老。

诗歌形成典范后，便容易趋于定型与僵化。要想有新的发展，必须不断地从生活的语言中汲取新鲜的血液。杜甫作为诗歌语言的大师，在集大成的同时，似乎也已意识到另一个深入浅出的要求，因此杜诗在老成凝练的风格中又出现有非常口语化的诗句。如“鹅儿黄似酒，对酒爱新鹅”（《舟前小鹅儿》），“细雨鱼儿出，微风燕子斜”（《水槛遣兴二首》）等。这“鹅儿”、“鱼儿”、“燕子”都是古白话发展的先驱。大历以来，种种的派别虽然不同，但打破沉闷局面的要求却是相同的。在这沉闷中如果要一点愉快的心情，便自然地找到了活泼的口语，这是中国诗坛上口语第

三次的要求接近。成为口语接近的媒介的,第一是乐府,第二是修士。乐府比较通俗,修士喜欢朴质,二者都往往在有意无意间,采取了近于口语的文字。大历中顾况的《短歌行》,元结的《欸乃曲》,都是非常接近口语的。中唐的长短句、文人词中口语成分更多,如刘长卿的《新安送陆沔归江阴》、韦应物的《调笑令》、张志和的《渔父》、王建的《调笑四首》等等。然而真正促进诗歌口语化的,还不能不归功于白居易的一派。传说“白乐天每作诗,令一老姬解之,问曰解否?曰解则录之,不解,则又复易之”(《墨客挥犀》)。可见他对语言通俗化的要求。新乐府中的《新丰折臂翁》、《秦吉了》等乃都是相当口语化的。白居易晚年纵情诗酒,所谓“省分知足,闲适有余”,出于这修士的闲适的心情,他与刘禹锡有许多歌谣的酬唱。像《竹枝词》:“瞿塘峡口水烟低,白帝城头月向西,唱得竹枝声咽处,寒猿闇鸟一时啼。”此外如《纥那曲》、《浪淘沙》、《忆江南》、《花非花》等都为中晚唐平添一股新鲜的气息。元稹的《田家词》、李绅的《悯农词》、《闻里谣》、刘禹锡的《插田歌》,也是接近口语的新乐府诗。而乐府中尤以七绝最为轻快自然,像《竹枝词》几乎纯是口语。这时通俗的一派,还有张籍、王建、朱庆余等。到了唐末罗隐,更是最喜欢使用口语的诗人。像《蜂》:“不论平地与山尖,无限风光尽被占,采得百花成蜜后,为谁辛苦为谁甜。”还有《京中正月七日立春》、《自遣》等,都可说是当时流传最广的白话诗。

宋诗的衰落,除了文人的老化和诗歌自身的程式化以外,还与语言的变化有关。如上所述,唐后期至宋代,在乐府体、七绝和长短句中都出现了古白话。而宋代五七言古诗、律诗等在语言上却不能适应这种变化。生活语言和文学语言便拉开了距离。尤其是江西诗派的形成,使因袭古人陈言的风尚牢笼诗坛二百年,诗歌语言乃离生活语言更远,这就进一步扼杀了宋诗的创造力。之间唯有七言绝句还能不失其新鲜活泼的本色。七绝来自

民歌 本是最口语化的一种诗体 ,轻快自然而富于启发性。它既比五绝出现得晚 ,因而也就更为新鲜 ,在盛唐的诗歌高潮中 ,成为诗坛最活跃的表现形式 ,与深入浅出、自然清新的特色相得益彰。安史之乱以后 ,能够保持盛唐风味的诗歌也只有七绝。李益的边塞诗等作虽然不免萧瑟之感 ,但还是不绝如缕的盛唐余音。杜牧长于七绝 ,这也正是盛唐的政治寄兴诗能在他身上回光返照的原因。中晚唐最接近口语的诗体主要就是七绝。宋人的七绝虽然难与唐人媲美 ,但口语化的传统仍使它成为宋诗中最富有生气的一种诗体。

苏轼是好发议论的 ,又喜欢在诗里铺排典故 ,逞才炫博。但他的七绝却极其新鲜活泼 ,那些不着议论痕迹而又富于理趣的好诗 ,也往往是用七绝写的。像《冬景》 :

荷尽已无擎雨盖 ,菊残犹有傲霜枝 ;一年好景君须记 ,最是橙黄橘绿时。

好景本是不长的 ,但又是令人凝神的 ,便都融会在初冬美景的又一次新鲜启示中。又如相传他所写的《花影》 :

重重叠叠上瑶台 ,几度呼童扫不开 ;刚被太阳收拾去 ,却教明月送将来。

花影本是平的 ,因为台阶曲折 ,所以就重重叠叠了。它刚随着太阳下山而消失 ,又伴着月亮升起而出现 ,天真活泼几乎近于儿歌。那个“刚”也就是口语化的“方” ,那“太阳”一词 ,诗中似乎也还少见过。这么口语化的诗也只有七绝中可能自由涌现。至于他的《湖上初晴雨后》 :

水光潋滟晴方好 ,山色空濛雨亦奇 ;欲把西湖比西子 ,淡妆浓抹总相宜。

又《海棠》诗 :

东风袅袅泛崇光 ,香雾空濛月转廊 ;只恐夜深花睡去 ,故  
烧高烛照红妆。

以及前面引过的《题西林壁》绝句等也都是口语化的名篇。

王安石也是喜欢在诗里搬弄典故辞藻的 ,有时甚至是“全借  
古语 ,用申今情”。而在七言绝句中则往往“多非补假 ,皆由直  
寻”。《元日》:

爆竹声中一岁除 ,春风送暖入屠苏 ;千门万户曈曈日 ,总  
把新桃换旧符。

这乃是对元日民间风俗最鲜明而又最口语化的概括。又如《泊船  
瓜洲》:

京口瓜洲一水间 ,钟山只隔数重山 ;春风又绿江南岸 ,明  
月何时照我还 ?

正因其接近口语而为人所乐道。就连黄庭坚那么强调工力的诗  
人 ,也能用七绝写出一些活泼自然的诗来。像《鄂州南楼书事》:

四顾山光接水光 ,凭栏十里芰荷香 ;清风明月无人管 ,并  
作南楼一味凉。

他那套夺胎换骨的诗法 ,在七绝中已无所施其伎 ,只得让位于这  
生活的语言了。

除了苏、王、黄这些促使宋诗语言书面化的大家以外 ,身为史  
学家的司马光也能作即兴的七绝。《寒食游南园独饮》:

寒食良辰无赏心 ,杂花烂漫柳成阴。若非独酌酬佳景 ,  
一日风光直万金。

连不以文艺为心的宋代道学家们也会在七绝中流露出一些真性  
情 ,有不少接近口语的佳作。如程颢的《偶成》:

云淡风轻近午天 ,傍花随柳过前川 ;时人不识余心乐 ,将

谓偷闲学少年。

朱熹的《春日》：

胜日寻芳泗水滨，无边光景一时新；  
等闲识得东风面，万紫千红总是春。

张栻的《立春日禊亭偶成》：

律回岁晚冰霜少，春到人间草木知；  
便觉眼前生意满，东风吹水绿参差。

面对着连草木都能感知的欣欣生意，也只有用七绝方能表现得出来，如叶绍翁的《游小园不值》：

应嫌屐齿印苍苔，十扣柴扉九不开；  
春色满园关不住，一枝红杏出墙来。

无限的新鲜中深蕴着饱满的春的旋律，使末二句变成为后人最喜引用的成语。

宋诗七绝的口语化倾向，到杨万里手中，更趋近于俚俗。杨万里字廷秀，号诚斋。他与尤袤、陆游、范成大在南宋时并称“中兴四大诗人”。陆游和范成大的诗歌成就超过杨万里，七绝也有许多著名的佳作。但专心在七绝和口语化上下功夫的，还是杨万里。他说：

予之诗始学江西诸君子，既又学后山五字律，既又学半山老人七字绝句，晚乃学绝句于唐人，学之愈力，作之愈寡。……戊戌三朝时节，赐告少公事，是日即作诗，忽若有寤，于是辞谢唐人及王、陈、江西诸君子，皆不敢学，而后欣如也。试令儿辈操笔，予口占数首，则浏浏焉。无复前日之轧轧矣。自此每过午，吏散庭空，即携一便面步后园登古城。采撷杞菊，攀翻花竹，万象毕来，献予诗材……（《诚斋荆溪集序》）

正是尝够江西诗派的苦头，才真悟出要从生活中直寻的道理。然

而正确的理论家却往往未必是最好的作者,他将身边各种前人未曾道过的事物都搜罗入诗。取材广泛而接近口语,同时人张镃所以称他“笔端有口古来稀,妙悟奚烦用力追。南纪山川题欲遍,中朝人物写无遗。后山格律非穷苦,白傅风流造坦夷”(《诚斋以南海朝天两集诗见惠,因书卷末》)。他的《闲居初夏午睡起》:

梅子留酸软齿牙,芭蕉分绿与窗纱;  
日长睡起无情思,闲看儿童捉柳花。

可算是他的得意佳作。他又好用俚语入诗。《过松源晨炊漆公店》:

莫言下岭便无难,赚得行人错喜欢;  
正入万山圈子里,一山放出一山拦。

从中正可以看出他想要摆脱诗歌程式化的努力。

## 爱国的中心主题

正统诗歌的活力,一方面藉口语化的倾向在七绝的形式中得以保存下来,一方面则在爱国热情的激发下再获得生命。宋代文化的趋于老化,使寒士阶层争取开创的精神衰退,使诗歌在程式化中失去传统的活力。这时赖以支撑正统诗歌的内在力量,便只有一部分进步士大夫忧患天下的精神,而这种精神又往往为他们调节精神平衡的恬退心境所冲淡,因而诗歌的衰落也便终于在所不免了。北宋的灭亡,南宋的苟安,使国难成为社会的主要矛盾,尖锐的民族矛盾重新激发了文人阶层昂扬的精神。所以南宋以来,忧国忧民的思想感情遂成为优秀诗歌的中心主题,也是促使诗人摆脱老化的新的动力。

南渡之际,国破家亡的巨大震动打破了诗坛被江西派笼罩的“死声活气”的局面。一些江西派诗人也写出了国破之痛的作品。

像吕本中《兵乱后杂诗》：

晚逢戎马际 处处聚兵时 ;后死翻为累 ,偷生未有期。积  
忧全少睡 经劫抱长饥 欲逐范仔辈 同盟起义师。

万事多翻覆 萧兰不辨真 ;汝为误国贼 ,我作破家人 !求  
饱羹无糝 浇愁爵有尘 往来梁上燕 相顾却情亲。

蜗舍嗟芜没 孤城乱定初 ;篱根留敝屣 ,屋角得残书。云  
路惭高鸟 渊潜羨巨鱼 ;客来缺佳致 亲为摘山蔬。

诗里虽然仍有点铁成金之迹 ,用了不少典故和前人的句式 ,但兵  
乱之后家室破败的景象与凄惶的心情仍能跃然于纸上。

被方回尊为江西诗派三宗之一的陈与义 ,是南渡之际最有重  
名的诗人。他字去非 ,号简斋。其诗从学黄、陈渐归于学杜 ,早年  
同样以点化杜诗为工。《韵语阳秋》说 :

陈去非尝为余言 :“唐人皆苦思作诗 ,所谓‘吟安一个字 ,  
捻断数茎须’ ;‘句向夜深得 ,心从天外归’ ;‘吟成五字句 ,用  
破一生心’ ;‘蟾蜍影里清吟苦 ,舴艋舟中白发生’之类是也。  
故造语皆工 ,得句皆奇 ,但韵格不高 ,故不能参少陵逸步。后  
之学诗者 ,倘或能取唐人语而掇入少陵绳墨步骤中 ,此连胸  
之术也。”

陈与义在国破家亡的颠沛流离之中 ,对杜甫又有更深的领会。  
《正月十二日自房州城遇虜至》说 :“但恨平生意 ,轻了少陵诗 !”可  
见他这时才认识到学杜不能仅以语言文字为工。他在南渡之后 ,  
便自然也受到了杜诗苍凉悲壮的安装。如《伤春》 :

庙堂无策可平戎 坐使甘泉照夕烽 ;初怪上都闻战马 岂  
知穷海看飞龙 !孤臣霜发三千丈 每岁烟花一万重 ;稍喜长  
沙向延阁 疲兵敢犯犬羊锋。

《瀛奎律髓》说：“简斋独是格高，可及子美。”又说：“去非格调高胜，举一世莫之能及，欲学老杜，非参简斋不可。”正是指陈与义在患难中对杜诗的体悟。

这时，一些爱国的大臣、将帅和诗人们，如李纲、宗泽、岳飞、陈东、曾几、王庭珪、汪藻、叶梦得等，也都用诗歌表达了奋发图强，抵御外侮的要求。像李纲的《伏读三月六日内禅诏书》：

胡骑长驱扰汉疆，庙堂高枕失堤防；关河自昔称天府，淮海于今作战场。退避固知非得计，威灵何以镇殊方？中原夷狄相衰盛，圣哲从来只自强。

岳飞的《送紫岩张先生北伐》：

号令风霆迅，天声动北陬；长驱渡河洛，直捣向燕幽。马蹀阏氏血，旗臬可汗头；归来报明主，恢复旧神州！

这些诗篇中激昂的呼声汇成一股热潮，成为南宋爱国主义诗歌洪流的开端。

陆游是南宋爱国诗人的代表。他字务观，号放翁。在他出生的第二年，金兵便强渡黄河，汴京沦陷。父母携着他从中原逃归故乡山阴。“儿时万死避胡兵”，诗人的童年是在兵荒马乱中渡过的。当他成人时，金与南宋之间对峙的局面已逐渐稳定下来。南宋小朝廷控制着半壁江山，只图苟安江南，对外一味屈辱求和。陆游受到父辈的影响，年轻时便立下了从军报国的志愿。但当他刚要走上仕途时，便因在进士试中夺了秦桧孙子的第一名而被黜免。诗人回到家乡，攻读兵书，练习剑法。《夜读兵书》说：

孤灯耿霜夕，穷山读兵书；平生万里心，执戈王前驱。战死士有所，耻复守妻孥；成功亦邂逅，逆料政自疏。陂泽号饥鸿，岁月欺贫儒；叹息镜中面，安得长肤腴？

可见他内心的焦灼。直到秦桧死后，高宗退位，主张抗战的孝宗即位，他才得到任用。这时宋、金对峙的形势有所变化，金朝为巩

固内部,不再大规模南侵。南宋朝廷分成主战派和主和派。孝宗虽然极力支持北伐,但因南宋军队内部不和,加上主和派掣肘,北伐屡遭失败,陆游也因积极主张抗战而被免职。南宋朝廷又不得不与金议和,此后三十年间,宋金之间不再有大的战事。但陆游的恢复之志并未泯灭。他在45岁时入蜀,先后到汉中、成都、蜀州等地供职,曾戍守过大散关,并在范成大幕中任参议官。宋孝宗曾命虞允文去四川整军备战,计划从汉中出兵中原。陆游也在这时上书,认为“经略中原,必自长安始,取长安,必自陇右始,当积粟练兵,有衅则攻,无则守”(《宋史·陆游传》)。《山南行》又说:“国家四纪失中原,师出江淮未易吞;会看金鼓从天下,却用关中作本根。”为纪念他在蜀中的这段生活,他将自己的诗集命名为《剑南诗稿》。此后,他在福建、江西、浙江等地任地方官,仍始终不忘“为国戍玉关”的心事。光宗即位后,他又上书指出社会风气日趋萎靡的弊病,呼吁朝廷振作,“力图大计”,“缮修兵备”,减轻人民赋税。但不仅未被采纳,反而再次被黜去官。诗人一生中的最后二十年,主要是在家乡山阴过着闲居的生活。但诗人忧国忧民的热情一刻也不曾衰退。如《金错刀行》:

黄金错刀白玉装,夜穿窗扉出光芒;丈夫五十功未立,提刀独立顾八荒。京华结交尽奇士,意气相期共生死;千年史策耻无名,一片丹心报天子。尔来从军天汉滨,南山晓雪玉嶙峋;呜呼,楚虽三户能亡秦,岂有堂堂中国空无人!

诗人常常将对现实的清醒认识,转化为浪漫主义的幻想。如《五月十一日夜且半,梦从大驾亲征,尽复汉唐故地,见城邑人物繁丽,云:西凉府也。喜甚,马上作长句,未终篇而觉,乃足成之》。这类的作品可以想见他的心情。又《九月十六日夜梦驻军河外,遣使招降诸城,觉而有作》:

杀气昏昏横塞上,东并黄河开玉帐;昼飞羽檄下列城,夜

脱貂裘抚降将。将军枥上汗血马，猛士腰间虎文鞬。阶前白刃明如霜，门外长戟森相向。朔风卷地吹急雪，转盼玉花深一丈。谁言铁衣冷彻骨？感义怀恩如挟纩。腥臊窟穴一洗空，太行北岳元无恙。更呼斗酒作长歌，要遣天山健儿唱。

陆游深喜岑参的诗，又曾在岑参作过刺史的嘉州供职，画岑参像于壁间，并刻岑诗八十余首。他的七古显然受到岑参豪迈风格的影响。所以《瀛奎律髓》说：“放翁兼入盛唐。”当然，陆游的时代究竟不是盛唐，他对于现实的忧虑是更为深沉的。《关山月》：

和戎诏下十五年，将军不战空临边。朱门沉沉按歌舞，厩马肥死弓断弦！戍楼刁斗催落月，三十从军今白发。笛里谁知壮士心？沙头空照征人骨！中原干戈古亦闻，岂有逆胡传子孙？遗民忍死望恢复，几处今宵垂泪痕！

英雄失路的悲愤心情沸腾在陆游的许多作品中，也是他的诗格外感人的重要原因。像《书愤》：

早岁哪知世事艰？中原北望气如山。楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关。塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑。出师一表真名世，千载谁堪伯仲间？

真不愧是一代名作。至如《秋夜将晓出篱门迎凉有感》：

三万里河东入海，五千仞岳上摩天。遗民泪尽胡尘里，南望王师又一年！

又《十一月四日风雨大作》：

僵卧孤村不自哀，尚思为国戍轮台。夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来！

诗人眼前浮现的总是胡尘中的大好河山，耳边听到的也总是赴敌之兵的风雨杂沓之声，他的诗思自然也就突破了孤村茅舍的藩篱，气魄之宏大，才情之豪荡，均非同时之诗人可比。陆游的七古

和律诗本来就以语言明净晓畅见长，绝句更是明白如话，“然浅中有深，平中有奇，故足令人咀味”（刘熙载《艺概》）。《剑门道中遇微雨》：

衣上征尘杂酒痕，远游无处不消魂；此身合是诗人未？  
细雨骑驴入剑门。

这骑驴入蜀的诗人形象，其实正是以壮士自许的作者最不情愿地给自己画下的一幅自画像。

刘克庄说：“近岁诗人，杂博者堆队仗，空疏者窘材料。出奇者费搜索，缚律者少变化。唯放翁记问足以贯通，力量足以驱使，才思足以发越，气魄足以陵暴。南渡而后，故当为一文宗”（《后村诗话》）。可见陆游为强烈的爱国热情所激发的豪迈气概，是足以使他脱出江西派窠臼而独自振作的主要原因。他如“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”、“万里因循成久客，一年容易又秋风”都不愧为得之自然的名句。

与陆游并称为“中兴四大诗人”之一的范成大，也是一位忧国忧民的作家。他曾官至制置使，参知政事。乾道六年出使金国，能不辱使命，全节而归。他将这次使金的沿途见闻写成一卷日记《揽辔录》和七十二首七言绝句。直到晚年，他还常常想起当时的情景。《画工李友直为余作水天桂海二图，水天画使北虏渡黄河时》：

许国无功浪着鞭，天教饱识汉山川；酒边蛮舞花低帽，梦里胡笳雪没鞞。收拾桑榆身老矣，追随萍梗意茫然；明朝重上归田奏，更放岷山万里船。

老来回忆出使金朝的这段经历，仍不禁因空自许国而老大无成产生身世茫然之感。他的田园诗也以七绝为多，《四时田园杂兴》共六十首，与他使金的七十二首七绝一样，都是大型七绝组诗。《夏日田园杂兴》其七：

昼出耘田夜绩麻 村庄儿女各当家 童孙未解供耕织 也  
傍桑阴学种瓜。

《村居即事》：

绿遍山原满白川 子规声里雨如烟 乡村四月闲人少 才  
了蚕桑又插田。

写田家勤朴之风 乡村风光之美 平易如话 正是七绝本色。

陆游、范成大同时或稍后的诗人们 也有不少抒写爱国激情、  
指斥朝政国事的诗篇。如林升的《题临安邸》：

山外青山楼外楼 西湖歌舞几时休？暖风熏得游人醉，  
直把杭州作汴州。

林升生平事迹无可考 而这首诗却千古流传 足见其动人之深了。

南宋末年 元蒙灭金 旋即举兵南下。大批宋朝官员都准备  
投降 但以文天祥为代表的一些爱国士大夫们仍坚持抗战 直至  
殉难。如文天祥有《指南录》、《吟啸集》 集中记叙了他在四年勤  
王抗元的斗争中出生入死的各种遭遇。《金陵驿》写他被元兵俘  
虏后押送北上途中 最后告别故国山河时的极其沉痛的心情：

草合离宫转夕晖 孤云飘泊复何依 山河风景元无异 城  
郭人民半已非！满地芦花和我老 旧家燕子傍谁飞？从今别  
却江南路 化作啼鹃带血归。

《过零丁洋》作于兵败被俘之后 元军押着他进攻南宋最后一个小  
朝廷所在的崖山之时：

辛苦遭逢起一经 干戈寥落四周星 山河破碎风飘絮 身  
世浮沉雨打萍。皇恐滩头说皇恐 零丁洋里叹零丁 人生自  
古谁无死 留取丹心照汗青！

这与他著名的《正气歌》一样 都是用生命写下的杰作。他那崇高  
的气节和坚贞的丹心 永远照耀在中华民族的史册。

宋末遗民汪元量、谢翱、萧立之、郑思肖、林景熙等，也都以痛切的语言，抒写着他们的亡国之悲。如郑思肖的《德祐二年岁旦》：

有怀长不释，一语一酸辛；此地暂胡马，终身只宋民。读书成底事，报国是何人？耻见干戈里，荒城梅又春！

宋诗在这些哀悼故国的悲歌中显示出了最后的一点生命力，也就走完了自己有限的历程。

## 第十八章 宋词的盛衰

### 以小令为先锋的五代宋初词

●小令的抒情性和口语化。●词在表现上的新姿态。●词以女性生活为基调。●词在语言上的诗化。●花间派的创新。●后主词的旋律。冯延巳承先启后。●晏殊、欧阳修、张先领导宋初词坛。

### 宋词的新阶段

●柳永开慢调之始。●苏词的理趣别树一帜。●秦观一时主盟词坛。●北宋后期的小令。

### 词的赋化与小令余音

●慢调渐趋于赋化。●周邦彦的凝重刻画。●李清照独树一帜。●姜夔以空灵色相入词。●姜派词人。●小令余音及词坛程式化的形成。

### 词的诗文化

●词境的开拓与词的诗文化。●上承苏轼的南渡词人。●辛弃疾领导豪放一派。

## 寒士文学向市民文学的过渡

●词乃市民文学在传统文坛上的先驱。●从市井文学到市民文学。

### 以小令为先锋的五代宋初词

唐代诗歌在集大成之后,需要在诗歌语言上有新的突破,才能继续向前发展,于是,新兴的词便成为一个突破口。词是随着诗歌口语化的要求而兴起的,正如七绝是最口语化最富有抒情性的一种体裁,与七绝密切有关的词中的小令,也是纯抒情的一种诗歌体裁。最早流行的小令多是五、七言体,如《菩萨蛮》、《浣溪沙》、《玉楼春》、《生查子》等等,而它的口语化更胜过七绝。由于句式的富于跳跃性,更容易从口语中吸取新鲜的血液,获得一种表现上崭新的力量。所以诗歌创作的高潮最终便从诗转而向词,而词在新兴之初,正是以小令为先锋的天下。

乐府里有长短句,不始于唐宋之际。即以《敦煌曲子词》而言,其中最早的作品在隋代也已出现。但词之成为诗坛新的主角,则在晚唐五代间。词与诗的比较,除了句法的长短外,还有其更内在的不同。例如魏承班的《生查子》:

烟雨晚晴天,零落花无语。难话此时心,梁燕双来去。  
琴韵对薰风,有恨和情抚。肠断断弦频,泪滴黄金缕。

顾夔的《玉楼春》:

月照玉楼春漏促,飒飒风摇庭砌竹。梦惊鸳被觉来时,  
何处管弦声断续。惆怅少年游冶去,枕上两蛾攒细绿。  
晓莺帘外语花枝,背帐犹残红蜡烛。

都是五七言诗,而风味却截然不同。其实,词的长短句本来不过

是将五七言以及乐府中出现过的四言、六言，随着音乐的变化，交替地组织起来，所以晚唐之际，仅温庭筠一人就创写出十几种词牌来，而其所以能够得心应手打出一个新局面来，原因乃是多方面的。

晚唐以来成为垂老诗坛一线曙光的有两方面：一是诗歌的彩绘笔触，打破了传统的表现方式；一是口语的接近，唤起了新的语言的诗化。这二者其实又是互为表里的，因为只有在口语里，才最没有传统的局限，也只有表现的自由发展下，才能产生新的诗歌语言。这二者的合一，再加上长短句的自由，才促进了词的形成。

所谓长短句的自由，并不是指的字数而言。词的格律，或许竟是比诗更为不自由的。原来词与过去乐府的不同，在于它要求每个字唱起来都要合于四声，所以每个字就都有规定的平仄。因为平上去入本身就是可以画在五线谱上的声调。词的平仄的规定因此不是决定于诵读而是决定于乐谱，这与后来的曲谱是一路的，与诗中简便的平仄律却是两样的。然而它因为音乐节奏的关系，每个句子，都无妨自成片段。这在表现上便形成飞跃性的绝大自由。像李白的《秦楼月》：

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。  
乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。

每句似乎都是突然间出现的。这种飞跃式的句法，使得彩绘时代所带来的幽深神秘的新鲜情调与象征性的手法，一变而顺理成章、谐和自然。非特长短句间如此，就是在整齐的句法上，也都有这样的特色。像温庭筠的《菩萨蛮》：

水精帘里玻璃枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。

前后两段间仿佛破空而来。就是更整齐些的像另一首《菩萨蛮》的下阕：

画楼音信断，芳草江南岸。鸾镜与花枝，此情谁得知？

四句中也换了几回意思，这乃是早期词里普遍的方式，在每一句子上似乎都闪动着一种全新的姿态。从而为这新的诗体打出了天下。“暝色入高楼，有人楼上愁”，我们能说它是诗的句子吗？“宝函钿雀金鸂鶒，沉香阁上吴山碧。杨柳又如丝，驿桥春雨时。”处处带给我们的都是这飞跃的感知。然而我们并不觉得唐突，只觉得新颖，不觉得生硬，只觉得闪动，这便也又得力于那接近口语的好处。

中国文学史上民间的恋歌与爱情故事本来源远流长，女主角非常活跃。从《国风》中的《静女》、《氓》到汉乐府的《羽林郎》、《陌上桑》、《孔雀东南飞》，一直到吴歌和西曲中的《子夜歌》、《莫愁乐》、《西洲曲》等等，女性始终都居于主角的地位，并且是正面的形象。这在敦煌曲子词中也正是如此。但是传统的寒士文学中却从来很少以女性为主角，就是有，也多限于游子思妇及宫怨这一类主题，而宫怨又隐约地乃是含有兴寄的政治诗，因此，真正的爱情主题很少被涉及到。而词的产生，儿女风流乃成为一切时尚并以表现女性美的生活基调作为其主要内容。这是一个男性赞美女性的时代，男性的英雄气概在这里暂时不见了。生活的情调，便由关塞江湖的广大世界缩小到庭院闺阁之间。所谓“英雄气短，儿女情长”，便正是这时词的特色。爱情本来就总是和青春联系在一起，而青春又总是那么短暂，于是一切围绕着将要消逝的青春而歌唱。词正是在这样的世界里找到了自己的主题，为诗歌开拓出一片新的绿洲。主题的范围既如此单纯，一切语言上的暗示性、象征性也就都可以意会，在这里浓烈的彩绘也就一化而为轻快明朗的笔触。

文人词的发展，大体是来自浅出和深入两路：一路从民间来，

如白居易的《杨柳枝》、《竹枝》、《忆江南》、《长相思》,刘禹锡的《竹枝》、《忆江南》等,属于浅出的一路。另一路从晚唐诗来。自韩孟诗派强调印象,李贺乃近于唯美,李商隐又深入象征,诗坛乃步步地趋于内向。内心世界的深细体味,使他们创造出一种完全脱离了外界事物表面现象的写法,呈现出一种秾艳、梦幻的色彩。词的意境也就由此派生出来,而词的成功更在于实际上是深入和浅出合流,形成清新流丽的基调。当然,这种内向基础上的外向力量,毕竟是有限的。“问君能有几多愁,恰似一江春水向东流”,这样的名句,虽然意境也颇阔大,但总还是缺少浑厚的气象,回想那“黄河之水天上来”、“与尔同销万古愁”的诗句,真是不可同日而语了。寒士文学中海阔天空、气象万千的青春时代已经过去,词所表现的只能是对青春消逝的感伤,这便限制了词的境界和气派。然而词到底为诗坛创造了一次新的诗歌语言,从句式到语法到词汇都出现了再度诗化的新鲜感,正如五七言的山水诗把大自然人化,词则又把山水诗化,唤起一片相思,创造了画桥、流水、秋千、院落、小楼、飞絮、细雨、梧桐等一系列敏感的意象,支持了词长达百余年的一段生命。最后乃又被不可避免的程式化束缚了自身的发展,终于走向赋化的道路,而告一结束。

晚唐诗人已经开辟了词的园地,五代时期更以西蜀和南唐作为发展的基地,蜀人赵崇祚选编《花间集》,保存了五代中大部分的词章,全集共收十八家。唐二人:温庭筠、皇甫松;前蜀七人:韦庄、薛昭蕴、牛峤、张泌、魏承班、尹鹗、李珣;后唐二人:毛文锡、牛希济;后周一人:和凝;后蜀五人:欧阳炯、顾夔、鹿虔扆、阎选、毛熙震;南平一人:孙光宪。收入这一个集子的词人,便被称为“花间派”。花间派以温、韦为首。温庭筠以词牌的创新、精致的描画,奠定了词坛的地位;韦庄在词上比温庭筠更富于抒情性,表现为五代词向北宋的过渡。他的词大半作于入蜀以后,也可以说乃是花间派的真正盟主。其余花间派词人,如牛峤有《江城子》:

鸂鶒飞起郡城东 ,碧江空 ,半滩风。越王宫殿 ,苹叶藕花  
中。帘卷水楼渔浪起 ,千片雪 ,雨濛濛。

牛希济有《生查子》：

春山烟欲收 ,天澹星稀少。残月脸边明 ,别泪临清晓。  
语已多 ,情未了 ,回首犹重道 :记得绿罗裙 ,处处怜芳草。

欧阳炯有《南乡子》三首：

嫩草如烟 ,石榴花发海南天。日暮江亭春影绿 ,鸳鸯浴 ,  
水远山长看不足。

岸远沙平 ,日斜归路晚霞明。孔雀自怜金翠尾 ,临水 ,认  
得行人惊不起。

路入南中 ,桄榔叶暗蓼花红。两岸人家微雨后 ,收红豆 ,  
树底纤纤抬素手。

这些夺人眼目的新鲜色调乃更丰富了词的园地。这词的起来 ,非  
特在爱好民间小调的诗人间流行着 ,便是皇帝们也都有衷心的爱  
好。唐昭宗有《菩萨蛮》：

登楼遥望秦宫殿 ,翩翩只见双飞燕。渭水一条流 ,千山  
与万丘。野烟遮远树 ,陌上行人去。何处有英雄 ,迎归  
大内中？

这乃是一首具有政治内容的词 ,说明词已经真正地开始占领了诗  
坛。后唐庄宗有《如梦令》：

曾宴桃源深洞 ,一曲舞鸾歌凤。长记别伊时 ,和泪出门  
相送。如梦 ,如梦 ,残月落花烟重。

又《一叶落》：

一叶落 ,裊朱箔。此时景物正萧索。画楼月影寒 ,西风  
吹罗幕。吹罗幕 ,往事思量著。

后蜀孟昶相传也是一位能词的皇帝。然而真正可以与花间诸大家相提并论的,则不能不推南唐二主了。

词到了南唐,风格又转。从花间的鲜明,一变而为奔放。花间派是词的创始,不得不把全副力量用在追求表现上,便无形中停留在凝静与刻画。到了南唐,驾轻就熟,乃有了更多感情的直接流露。前者是比较近于描绘的,所以大体以赞美的对象为主,偏重抒写女性的柔情;后者则往往直抒胸臆,加进自我的表现。这是浪漫风格在较小范围内的复活。这都是新的情调,都是儿女情中自然的流露。不过前者更精致,后者更酣畅罢了。

中主李璟,以《浣溪沙》及《摊破浣溪沙》各二首最为知名。《浣溪沙》:

风压轻云贴水飞,乍晴池馆燕争泥。沈郎多病不胜衣。  
沙上未闻鸿雁信,竹间时有鹧鸪啼。此情唯有落花知。

《摊破浣溪沙》:

手卷真珠上玉钩,依前春恨锁重楼。风里落花谁是主?  
思悠悠。青鸟不传云外信,丁香空结雨中愁。回首绿波  
三峡暮,接天流。

比起花间景象,已觉辽阔。至于“菡萏香销翠叶残,西风愁起绿波间”、“细雨梦回鸡塞远,小楼吹彻玉笙寒”,莫不在精致的感情中,赋予轻快的豪放。这诗风的转变,到了后主李煜手里,借着他独自的个性,乃更显然。他以无可争辩的抒情性,掩尽前人,把词带到另一个阶段去。

后主的词以一气呵成的旋律性取胜,更近于自然流露,他似乎毫不经意表现的技巧,而字句天成。使得一切语言,都化为音乐般的咏叹。他的流动的情感,仿佛在那文字之外就感动了我们。如他有名的《浪淘沙》:

帘外雨潺潺,春意阑珊,罗衾不耐五更寒。梦里不知身

是客，一晌贪欢。    独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间！

又《相见欢》：

林花谢了春红，太匆匆，无奈朝来寒雨晚来风。    胭脂泪，相留醉，几时重，自是人生长恨水长东。

至如《忆江南》：

多少恨，昨夜梦魂中，还似旧时游上苑，车如流水马如龙，花月正春风。

这里不过是个亡国之君追忆往日的欢乐，有什么可读性呢？然而我们随着他的感情的流动而流动，似乎来不及思索其他，这证明他也还是可同情的。他实际上真是一个人间多余的君王，小令中的天之骄子，词坛上的宠儿。又《虞美人》：

春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。    雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。

这里使我们感觉到多少人生的惆怅。至于“金剑已沉埋，壮气蒿莱，晚凉天静月华开。想得玉楼瑶殿影，空照秦淮”，这正是“英雄气短，儿女情长”的诗潮席卷着整个词坛的时候，也只有这样一个浪潮中，才会出现这样一个艺术天才的亡国之君，他即便是写闺情的，像《长相思》：

云一緺，玉一梭，澹澹衫儿薄薄罗，轻颦双黛螺。    秋风多，雨相和，帘外芭蕉三两窠，夜长人奈何？

破空而来，绝尘而去，轻快流丽，略无沾滞，令人只可在追忆上留下一些怅惘。又像《捣练子》：

深院静，小庭空，断续寒砧断续风。无奈夜长人不寐，数

声和月到帘栊。

《蝶恋花》：

遥夜亭皋闲信步，乍过清明，早觉伤春暮，数点雨声风约住，朦胧淡月云来去。

这样词才多方面取代了诗的天下。所以胡应麟《诗薮》说他的“乐府为宋人一代开山。盖温韦虽藻丽，而气颇伤促，意不胜辞。至此君方为当行作家，清便宛转，词家王、孟”。王国维《人间词话》也说：“词至李后主，而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”

与南唐二主作伴的还有冯延巳。他字正中，有《阳春集》，是词人的第一部专集，从此词遂从小调正式步入诗坛。他在质上没有后主的惊险，在量上却产生更多的影响。使词的发展更稳定地转入了另一阶段，他的代表作像《归自谣》：

寒山碧，江上何人吹玉笛？扁舟远送潇湘客。芦花千里霜月白，伤行色，来朝便是关山隔。

更有名的是十几首《蝶恋花》：

六曲阑干偎碧树，杨柳风轻，展尽黄金缕；谁把钿筝移玉柱，穿帘海燕惊飞去。满眼游丝兼落絮，红杏开时，一霎清明雨，浓睡觉来慵不语，惊残好梦无寻处。

莫道闲情抛掷久，每到春来，惆怅还依旧；日日花前常病酒，不辞镜里朱颜瘦。河上青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有，独立小桥风满袖，平林新月人归后。

“蝶恋花”的出现，以七言取代了“菩萨蛮”中的五言，使词坛步入更为轻快豪爽的阶段。他的作品或与温韦诸人相混，或与晏殊、欧阳修相混，正是介乎花间与北宋间，承先启后的人物。《点降

唇》：

荫绿围红，飞琼家在桃源住。画桥当路，临水开朱户。  
柳径春深，行到关情处。颦不语，意凭风絮，吹向郎边去。

此外像“一钩初月临妆镜，蝉鬓凤钗慵不整，重帘静，层楼迥，惆怅落花风不定”（一说为李璟作）、“风淅淅，夜雨连云黑。滴滴，窗下芭蕉灯下客”，都似与二主的情调更为一致。至于《应天长》：

绿槐阴里黄莺语，深院无人春昼午。画帘垂，金凤舞，寂寞绣屏香一炷。  
碧天云，无定处，空有梦魂来去。夜夜绿窗风雨，断肠君信否？

或作韦庄词，或作欧阳修词，正是说明着他在当时整个诗坛上的广泛的代表性。

词到了北宋，作者盛极一时。花间派仿佛山里的清泉，后主词仿佛三峡的天险，北宋词则平波初下，一泻千里，正是恰到好处的时候。代表这时候的词人，首先是晏殊、欧阳修、张先、范仲淹。他们都以新鲜的语言，写成风流的词句。

晏殊字同叔，有《珠玉词》集。他的作风雍容闲雅。《青箱杂记》说：“晏元献公，虽起田里，而文章富贵，出于天然。”所谓富贵天然其实就是从容不迫。像《踏莎行》：

小径红稀，芳郊绿遍，高台树色阴阴见。春风不解禁杨花，濛濛乱扑行人面。  
翠叶藏莺，珠帘隔燕，炉香静逐游丝转。一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院。

又《采桑子》：

春风不负东君信，遍折群芳，燕子双双，依旧衔泥入杏梁。  
须知一盏花前酒，占得韶光，莫话匆忙，梦里浮生足断肠！

又《蝶恋花》：

槛菊愁烟兰泣露 ,罗幙轻寒 燕子双飞去 ;明月不谙离恨  
苦 斜光到晓穿朱户。 昨夜西风凋碧树 独上高楼 望尽  
天涯路 欲寄彩笺兼尺素 山长水阔知何处 !

又《浣溪沙》 :

一曲新词酒一杯 ,去年天气旧亭台 ,夕阳西下几时回 ?  
无可奈何花落去 似曾相识燕归来 小园香径独徘徊。

词乃伴有伤春的情调进入了生活的各个方面。

欧阳修字永叔 ,有《六一词集》 ,在北宋词第一期中 ,乃是最重要的作家。他的《蝶恋花》 :

庭院深深深几许 杨柳堆烟 帘幕无重数 ;玉勒雕鞍游冶  
处 楼高不见章台路。 雨横风狂三月暮 门掩黄昏 无计  
留春住 泪眼问花花不语 乱红飞过秋千去。

这首词与冯延巳词相混。至于他独具一格的词风则以清远俊逸见长 如《玉楼春》 :

别后不知君远近 ,触目凄凉多少闷。 渐行渐远渐无书 ,  
水阔鱼沉何处问 ? 夜深风竹敲秋韵 ,万叶千声皆是恨。  
故欹单枕梦中寻 梦又不成灯又烬。

《踏莎行》 :

候馆梅残 溪桥柳细 草薰风暖摇征辔。 离愁渐远渐无  
穷 迢迢不断如春水。 寸寸柔肠 盈盈粉泪 楼高莫近危  
阑倚。 平芜尽处是春山 行人更在春山外。

而《阮郎归》二首则尤为知名 :

东风吹水日衔山 春来长是闲 落花狼藉酒阑珊 笙歌醉  
梦间。 春睡觉、晚妆残 无人整翠环 ;留连光景惜朱颜 ,  
黄昏人倚栏。

南园春半踏青时 ,风和闻马嘶 ,青梅如豆柳如梅 ,日长蝴蝶飞。 花露重、柳烟低 ,人家帘幕垂 ;秋千慵困解罗衣 ,画梁双燕栖。

又《生查子》：

去年元夜时 ,花市灯如昼 ;月上柳梢头 ,人约黄昏后。今年元夜时 ,月与灯依旧 ;不见去年人 ,泪湿春衫袖。

这简直像一首令人难忘的单纯朴素的民歌了。至于他的名句像“小楼西角断虹明”、“绿杨楼外出秋千”等 ,都是一向为人所称道的。

张先字子野 ,有《安陆集》词 ,他的作风飘忽纵意 ,一任所之。最有名的是《天仙子》：

水调数声持酒听 ,午醉醒来愁未醒。送春春去几时回 ?临晚镜 ,伤流景 ,往事悠悠空记省。 沙上并禽池上暝 ,云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯 ,风不定 ,人初静 ,明日落红应满径。

又《玉楼春》：

龙头舴艋吴儿竞 ,筍柱秋千游女并 ;芳洲拾翠暮忘归 ,秀野踏青来不定。 行云去后遥山暝 ,已放笙歌池院静 ;中庭月色正清明 ,无数杨花过无影。

又与他的《剪牡丹》中句“柳径无人 ,坠轻絮无影”并为时人所称道 ,号曰“张三影”。陈廷焯《白雨斋词话》说：“张子野词 ,古今一大转移也。前此则为晏、欧 ,为温、韦 ,体段虽具 ,声色未开 ;后此则为秦、柳 ,为苏、辛 ,为美成、白石。发扬蹈厉 ,气局一新 ,而古意渐失。子野适得其中 ,有含蓄处 ,亦有发越处。但含蓄不似温、韦 ,发越不似豪苏、腻柳。规模虽隘 ,气格却近古。”

范仲淹字希文 ,有《丹阳集》。他乃是一位儒将。《渔家傲》：

塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意；四面边声连角起，千  
嶂里，长烟落日孤城闭。    浊酒一杯家万里，燕然未勒归  
无计；羌管悠悠霜满地，人不寐，将军白发征夫泪。

他的作用属于豪迈一类。又如《苏幕遮》：

碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠；山映斜阳天接  
水，芳草无情，更在斜阳外。    黯乡魂，追旅思，夜夜除非，  
好梦留人睡；明月楼高休独倚，酒入愁肠，化作相思泪。

至于“真珠帘卷玉楼空，天淡银河垂地。年年今夜，月华如练，长  
是人千里”，都是享誉词坛的名句。

此外晏几道字叔原，有《小山词》。他是晏殊的幼子，但穷愁  
潦倒。冯煦称之为“古之伤心人”（《宋六十一家词选例言》）。陈  
廷焯赞他“工于言情”，“而措词婉妙，而一时独步”（《白雨斋词  
话》）。他的《临江仙》：

梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂；去年春恨却来时。落花  
人独立，微雨燕双飞。    记得小蘋初见，两重心字罗衣；琵  
琶弦上说相思。当时明月在，曾照彩云归。

称为一时的俊语。

林逋字君复，称“和靖先生”。他虽不是专力为词的，而清高  
淡远，自然为词坛生色不少。《长相思》：

吴山青，越山青，两岸青山相送迎，谁知离别情。    君  
泪盈，妾泪盈，罗带同心结未成，江头潮已平。

又《点绛唇》：

金谷年年，乱生春色谁为主，余花落处，满地和烟雨。又  
是离歌，一阙长亭暮；玉孙去，萋萋芳草，南北东西路。

他的《咏梅诗》“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，也都成为词  
坛的佳话。

王安石作词不多,但“瘦削雅素”,能“一洗五代旧习”(《艺概·词曲概》)。他的《渔家傲》:

平岸小桥牛嶂抱,揉蓝一水萦花草,茅屋数间窗窈窕。  
尘不到,时时自有清风扫。午枕觉来闻语鸟,欹眠似听  
朝鸡早,忽忆故人今已老。贪梦好,茫茫忘了邯郸道。

张昇字杲卿,有《离亭燕》:

一带江山如画,风物向秋潇洒。水浸碧天何处断,霁色  
冷光相射。蓼屿荻花洲,掩映竹篱茅舍。云际客帆高  
挂,烟外酒旗低亚。多少六朝兴废事,尽入渔樵闲话。怅望  
倚层楼,寒日无言西下。

这些又都在词里,另开辟一方天地,并成为以后慢调的先河。

宋祁字子京,他的《玉楼春》:

东城渐觉风光好,縠皱波纹迎客棹,绿杨烟外晓寒轻,红  
杏枝头春意闹。浮生长恨欢娱少,肯爱千金轻一笑;为  
君持酒劝斜阳,且向花间留晚照。

人因此称为“红杏枝头春意闹尚书”。

寇准字平仲,有《踏莎行》:

春色将阑,莺声渐老,红英落尽青梅小;画堂人静雨濛  
濛,屏山半掩余香袅。密约沉沉,离情杳杳,菱花尘满慵  
将照;倚楼无语欲销魂,长空黯淡连芳草。

他的《江南春》、《夜度娘》等诗也都曾被谱而为词。

司马光字君实,有《西江月》:

宝髻匆匆梳就,铅华淡淡妆成,青烟紫雾罩轻盈,飞絮游  
丝无定。相见争如不见,有情还似无情;笙歌散后酒初  
醒,深院月明人静。

词经过这一个时期,调子渐渐变长,同时由完全抒情,加入了铺叙的成分,便自然又产生了慢调。五代宋初词坛以小令为主的阶段,也便逐渐地将要结束。

## 宋词的新阶段

词从产生时起,基本上是以抒情为主的小令的天下,这时乃渐与慢调平分春色。以柳永、苏轼、秦观为代表的宋词便开始进入了这一发展阶段。

柳永字耆卿,本名三变,终于屯田员外郎,有《乐章集》九卷。他的词流行最广。叶梦得《避暑录话》说“凡有井水处,即能歌柳词”。他儿女情长,因此在歌楼舞榭间,留下许多美好的传说。元人有《谢天香》杂剧,便是写他的浪漫生涯,他死后葬于枣阳县花山,远近的人,每过清明,多载酒肴饮于他的墓侧,谓之吊柳会。又说他死之日,家无余财,群妓合金葬之于南门外,每春月上冢,谓之吊柳七。所以王渔洋说:“残月晓风仙掌路,谁人为吊柳屯田。”他的为人所爱,正由于他的生活中即景生情,带有丰富伤感的抒情性。《雨霖铃》:

寒蝉凄切,对长亭晚,骤雨初歇。都门帐饮无绪,留恋处兰舟催发。执手相看泪眼,竟无语凝噎。念去去千里烟波,暮霭沉沉楚天阔。多情自古伤离别,更那堪冷落清秋节!今宵酒醒何处?杨柳岸晓风残月。此去经年,应是良辰好景虚设。便纵有千种风情,更与何人说?

此外如《倾杯乐》、《八声甘州》等,都给人以难忘的印象。《八声甘州》上阕:

对潇潇暮雨洒江天,一番洗清秋。渐霜风凄紧,关河冷落,残照当楼。是处红衰翠减,苒苒物华休;唯有长江水,无

语东流。

深沉雄厚,正是词中不可多得的上品。这乃是一个抒情与铺叙调和得正好的时候,而一切形式上的虚饰,又尚未形成,整个词坛因此正在全面发展中展开。

苏轼有《东坡词》。他虽然看不起柳永写歌妓生活的词,而他的《贺新郎》相传也是记歌妓秀兰迟席献花的。词意虽然隐晦,而铺叙的成分却十分显然:

乳燕飞华屋,悄无人,桐阴转午,晚凉新浴。手弄生绡白团扇,扇手一时似玉。渐困倚,孤眠清熟。帘外谁来推绣户,枉教人梦断瑶台曲。又却是,风敲竹。石榴半吐红巾蹙,待浮花浪蕊都尽,伴君幽独。秾艳一枝细看取,芳心千重似束。又恐被西风惊绿。若待得君来向此,花前对酒不忍触,共粉泪,两簌簌。

散文成分的加多,一方面是铺叙,一方面便是说理。柳词之所以失之太俗,是因为倾向于市民文学的通俗化。苏词之所以常有不食人间烟火味,便因为他长于理趣。《水调歌头》:

明月几时有?把酒问青天。不知天上宫阙,今夕是何年?我欲乘风归去,又恐琼楼玉宇,高处不胜寒。起舞弄清影,何似在人间。转朱阁,低绮户,照无眠。不应有恨,何事长向别时圆?人有悲欢离合,月有阴晴圆缺,此事古难全。但愿人长久,千里共婵娟。

苏轼的浪漫气质在封建文化走向保守的宋代,是尤其难能可贵的,然而因此它也就是更为孤独的。所谓“明月几时有,把酒问青天”,正是他的孤独。所谓“起舞弄清影,何似在人间”,正是不食人间烟火了。这感受事实上贯穿了苏轼很多的作品,它使我们真正接触到一种“遗世独立”的感情。这里是清高,也是冷清,是满腔的热情化为洁身自好的形象,而这些形象又往往是通过苏轼所

特有的“理趣”而表现出来的。这里我们应当说《水调歌头》的上半阙的成就远远高过于它的下半阙。下半阙中的议论,其实就正是这上半阙中思维的脱口而出,然而那究竟只是脱口而出而已,诗人的全部议论是发不完的,千言万语仍然是蕴涵在那上半阙的诗句中。苏轼要把词的发展拉回到正统诗文的轨道上去,这里一方面固然能使得词从较小的生活领域中接触到正统诗文已经获得的广阔天地,而另一方面则究竟是一种文学史上保守的倾向,在这里有助于苏轼的则仍旧是他的浪漫气质;这浪漫气质使得苏轼又在一定程度上跳出了正统诗文的局限,与市民文学有了共同的基调,这在《念奴娇》一词中表现得最为明白:

大江东去,浪淘尽,千古风流人物。故垒西边,人道是,三国周郎赤壁。乱石穿空,惊涛拍岸,卷起千堆雪。江山如画,一时多少豪杰!遥想公瑾当年,小乔初嫁了,雄姿英发。羽扇纶巾,谈笑间,檣櫓灰飞烟灭。故国神游,多情应笑我,早生华发。人生如梦,一尊还酹江月。

《念奴娇》的主题是一个历史凭吊,而这个凭吊是通过对于“千古风流人物”的向往而表达的,而这个“风流人物”虽然还是继承了魏晋风流的传统,却又增加了新的东西,那就是特别强调“周瑜”这样“少年英俊”的人物,这就使得到了宋代已是保守的中年人的正统文化中得到了一分青春的活力。像“小乔初嫁了,雄姿英发”这乃是正统诗文中所从来不重视的,而在词曲中则被广泛地歌唱着,这里诗人在古老的历史凭吊中弹出了新鲜的调子;它的风浪豪放,与一个“周郎”这样的典型性格统一起来,也就是正统的诗文与新兴的词的统一。这里有着封建时代文学中浪漫气质的更为丰富的涵义。

此外,他的《醉翁操》是纪念欧阳修的:

醉翁啸咏,声和流泉。醉翁去后,空有朝吟夜怨。山有

时而童颠 ,水有时而回川 ,思翁无岁年。翁今为飞仙 ,此意在人间 ,试听徽外两三弦。

与他的《水调歌头》、《大江东去》,都是同一类的表现。这说理的成分 ,因为比较超然 ,便更近乎豪放 ,乃衍为后来苏辛的一派。至于小令 ,原以抒情为主 ,在这理趣的影响下 ,也便出现许多词中的警句。像他的《蝶恋花》:

花褪残红青杏小。燕子飞时 ,绿水人家绕 ;枝上柳绵吹又少 ,天涯何处无芳草 ! 墙里秋千墙外道 ,墙外行人 ,墙里佳人笑 ;笑渐不闻声渐悄 ,多情却被无情恼。

又《卜算子》:

缺月挂疏桐 ,漏断人初定 ;时见幽人独往来 ,缥缈孤鸿影。 惊起却回头 ,有恨无人省 ;拣尽寒枝不肯栖 ,寂寞沙洲冷。

这也就是前人誉之为“不食人间烟火”的代表作 ,而其所以如此 ,就在于它的耐人寻味的“理趣”。这是一种说理的形象语言 ,他仿佛认识了生活中什么更深的道理 ,具有一种从一般概念中发人猛省的体会 ,一种洞彻心脾的观察力的实感 ,于是把千言万语都化为生动的形象 ;而从这些形象中 ,我们感受到诗人仿佛有多少议论正要脱口而说出 !至于“公驾飞车凌彩雾 ,红鸾骖乘青鸾驭 ;却讶此洲名白鹭 ,非吾侣 ,翻然欲下还飞去”以及“梦破五更心欲折 ,角声吹落梅花月” ,不都使我们为之冷然惊醒吗 ?

秦观 ,字少游 ,他出于苏轼的门下 ,以完美的天才为词坛主盟一时 ,有《淮海词》集。如《满庭芳》:

山抹微云 ,天粘衰草 ,画角声断谯门。暂停征棹 ,聊共引离樽。多少蓬莱旧事 ,空回首、烟霭纷纷。斜阳外 ,寒鸦数点 ,流水绕孤村。 销魂 ,当此际 ,香囊暗解 ,罗带轻分。漫赢得青楼 ,薄幸名存。此去何时见也 ?襟袖上 ,空染啼痕。

伤情处 ,高城望断 ,灯火已黄昏。

这首词流传一时 ,以至于被人称为“山抹微云君”。又《望海潮》：

梅英疏淡 ,冰渐溶泄 ,东风暗换年华。金谷俊游 ,铜驼巷陌 ,新晴细履平沙。长记误随车 ;正絮翻蝶舞 ,芳思交加 ,柳下桃蹊 ,乱分春色到人家。西园夜饮鸣笳 ,有华灯碍月 ,飞盖妨花。兰苑未空 ,行人渐老 ,重来是事堪嗟。烟暝酒旗斜。但倚楼极目 ,时见栖鸦。无奈归心 ,暗随流水到天涯。

吴曾《能改斋漫录》引晁补之语曰：“近世以来 ,作者皆不及秦少游。如‘斜阳外 ,寒鸦数点 ,流水绕孤村’ ,虽不识字 ,亦知是天生好言语。”这都是慢调中的上乘。而秦观能以铺叙抒情 ,因此同时又是小令中的能手 ,乃成为这时期最完美的一位词人。他没有东坡说理的成分 ,没有柳永俚俗的倾向。蔡伯世说：“子瞻辞胜乎情 ,耆卿情胜乎辞 ,辞情相称者 ,唯少游一人而已。”(《古今词话》引)他是比较更近于纯诗的 ,他的抒情性浑成深厚 ,不可企及。像《踏莎行》：

雾失楼台 ,月迷津渡 ,桃源望断无寻处。可堪孤馆闭春寒 ,杜鹃声里斜阳暮。驿寄梅花 ,鱼传尺素 ,砌成此恨无成重数。郴江幸自绕郴山 ,为谁流下潇湘去？

据说 ,他逝世后 ,苏轼读到这首词时 ,不禁长叹道：“少游已矣 ,虽万身何赎！”其感人至深如此。又《忆王孙》：

萋萋芳草忆王孙 ,柳外楼高空断魂 ,杜宇声声不忍闻。欲黄昏 ,雨打梨花深闭门。

《忆仙姿》：

鹦嘴啄花红溜 ,燕尾剪波绿皱 ,指冷玉笙寒 ,吹彻小梅春透。依旧 ,依旧 ,人与绿杨俱瘦。

小令的抒情特长仍然不减当年。他的《临江仙》：

千里潇湘接蓝浦,兰桡昔日曾经;月高风定露华清,微波澄不动,冷浸一天星。独倚危樯情悄悄,遥闻妃瑟泠泠;新声含尽古今情,曲终人不见,江上数峰青。

写静谧澄明的清江月夜之情,竟纯是诗的意境。至如“春去也,飞红万点愁如海”,正是词中不可企及的佳句。《四库全书总目提要》所以评论他:“情韵兼胜,在苏、黄之上。”他正是词坛上的理想人物。

黄庭坚有《山谷词》。他与秦观同出苏轼门下,所以人称秦七黄九,其实他是不以词见长的,《清平乐》是其词作中较出色的一篇:

春归何处?寂寞无行路;若有人知春去处,唤取归来同住。春去踪迹谁知?除非问取黄鹂;百啭无人能解,因风飞过蔷薇。

他的好词不多,论者因此多以为他“匪独不及秦苏,亦去耆卿远甚”(《白雨斋词话》)。这时的词人还有毛滂、贺铸等。

毛滂字泽民,有《东堂词》,他的《惜分飞》二首:

泪湿栏杆花着露,愁到眉峰碧聚;此恨平分取,更无言语空相觑。短雨残云无意绪,寂寞朝朝暮暮;今夜山深处,断魂分付潮回去。

花影低回帘幕卷,惯了双来燕燕;惊散雕栏晚,雨昏烟重垂杨院。云断月斜红烛短,望断真个望断;情寄梅花点,趁风吹过楼南畔。

轻快流畅,传说曾深受苏轼的赏识,成为一时佳话。

贺铸字方回,有《东山乐府》。《青玉案》一词乃是脍炙人口的:

凌波不过横塘路,但目送芳尘去;锦瑟年华谁与度?月

台花榭 ,琐窗朱户 ,只有春知处。 碧云冉冉衡皋暮 ,彩笔  
新题断肠句。 借问闲愁都几许 ? 一川烟草 ,满城风絮 ,梅子  
黄时雨。

他又喜用唐人的诗意谱词 ,像《定风波》 :

墙上天桃萼萼红 ,巧随轻絮入帘栊 ;自是芳心贪结子 ,翻  
使惜花人恨五更风。 露萼鲜浓妆脸靥 ,相映隔年情事此  
门中 ,粉面不知何处去 ,无奈武陵流水卷春空。

更明显的像《一落索》、《小梅花》等 ,竟是全部采诗入词了。

北宋后期词人辈出 ,整个词坛的趋势 ,已转向慢调。 但小令  
中仍有不少佳作 ,像张耒的《秋蕊香》 :

帘幕疏疏风透 ,一线香飘金兽。 朱栏倚遍黄昏后 ,廊上  
月华如昼。 别离滋味浓如酒 ,着人瘦 ,此情不及墙东柳 ,  
春色年年依旧。

赵令畤的《乌夜啼》 :

楼上萦帘弱絮 ,墙头碍月低花 ,年年春事关心事 ,肠断欲  
栖鸦。 舞镜鸾衾翠减 ,啼珠凤蜡红斜 ,重门不锁相思梦 ,  
随意绕天涯。

王雱的《眼儿媚》 :

杨柳丝丝弄轻柔 ,烟缕织成愁 ;海棠未雨 ,梨花先雪 ,一  
半春休。 而今往事难重省 ,归梦绕秦楼 ;相思只在丁香  
枝上 ,豆蔻梢头。

秦湛的《卜算子》 :

春透水波明 ,寒峭花枝瘦 ;极目烟中百尺楼 ,人在楼中  
否 ? 四和袅金鳧 ,双陆思纤手 ,拟倩东风浣此情 ,情更浓  
于酒。

谢任伯的《忆君王》：

依依宫柳拂宫墙，楼殿无人春昼长。燕子归来依旧忙，忆君王，月照黄昏人断肠。

都说明这时北宋的词坛，依然还徘徊在慢调与小令之间。

### 词的赋化与小令余音

慢调盛行后，铺叙的成分加多，要长期维持诗的趣味，乃不能不从骈俪着手，于是这近乎赋的风致，便随着铺叙也走到词里来。柳永开慢调之始，虽然还是以抒情为主，但已有运用赋法写作的词。像著名的《望海潮》：

东南形胜，江吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙，怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。重湖叠巘清嘉，有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙，乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。

这首词全面罗列杭州的形胜、风光、人物之美，已将都市赋的格局引入词中。此后经过苏、秦几个时期，浪漫主义的高峰过去以后，词在各方面又渐渐形成典范。内容的空洞必然追求形式上的典雅。典范的形成难免锤炼上的凝重。代表这一转变的重要人物，就是周邦彦。

周邦彦字美成，号清真。有《片玉词》。周济《宋四家词选》说：“清真集大成者也。”戈载《七家词》又说：“其意淡远，其气浑厚，其音节又复清妍和雅，为词家之正宗。”他是以工力见称的一个作家。词也就在他手中开始赋化。赋的特点，是娱乐性、装饰性和消遣性的结合。诗重在表现，赋重在修饰。诗以抒情为本，赋则以娱乐为用。从两汉以来，“体物”便是赋的一大专长。周邦彦大量写作咏物词，讲究格律、音节等形式之美，正是赋化的典型

特征。有名的《六丑》、《花犯》、《兰陵王》等都是以咏物为主的。

《兰陵王·柳》：

柳阴直，烟里丝丝弄碧。隋堤上，曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国，谁识京华倦客？长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。闲寻旧踪迹，又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿。望人在天北。凄恻，恨堆积！渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

又《六丑·蔷薇谢后作》：

正单衣试酒，怅客里光阴虚掷。愿春暂留，春归如过翼，一去无迹。为问花何在？夜来风雨，葬楚宫倾国。钗钿堕处遗香泽，乱点桃蹊，轻翻柳陌。多情为谁追惜？但蜂媒蝶使，时叩窗棂。东园岑寂，渐蒙茏暗碧。静遂珍丛底，成叹息。长条故惹行客，似牵衣待话，别情无极。残英小，强簪巾帻，终不似，一朵钗头颤袅，向人欹侧。漂流处，莫趁潮汐，恐断红尚有相思字，何由见得。

这种缜密凝重的风格，也波及于他的小令。像《玉楼春》：

桃蹊不作从容住，秋藕绝来无续处，当时相侯赤栏桥，今日独寻黄叶路。烟中列岫青无数，雁背斜阳红欲暮。人如风后入江云，情似雨余粘地絮。

不愧是一首抒情的好作品，然而小令的风流也已为排比的凝重所取代，特别是像结尾的这样两句，在小令中乃是前所未有的，他的《少年游》：

并刀如水，吴盐胜雪，纤指破新橙。锦幄初温，兽香不断，相对坐调笙。低声问向谁行宿，城上已三更。马滑

霜浓 ,不如休去 ,直是少人行。

《贵耳集》说这是描写宋徽宗与李师师的 ,虽不一定可靠 ,却无疑是类似的写作。他的作风缜密凝重 ,婉媚深厚 ,像“马滑霜浓” ,正是工力绝人 ,遂成为后代的楷模。《白雨斋词话》说 :“词至美成 ,乃有大宗 ,前收苏、秦之终 ,后开姜、史之始。”正说明他在宋词由浪漫抒情走向赋化过程中所起的推动作用。与他同时的词人像晁端礼、万俟雅言、吕渭老、方千里、杨泽民等 ,都有着同一的趋向。然而这作风真正的盛行 ,则还在南渡以后。

在北宋后期词坛赋化的趋势中 ,能以小令独标一帜的作家便只有李清照。李清照 ,号易安居士 ,有《漱玉词》 ,中国女作家中 ,能够在文学史上占一席地的 ,这是唯一的一个人了。词原是女性美的描写 ,她也正是以能够完成那自我表现而尽得风流。她的时代虽在南北宋之间 ,而她的作风竟是完全北宋的。她不愿随着当时一般的潮流 ,而专意于小令的吟咏 ,这在词坛上乃更觉得难能可贵。她的名作像《醉花阴》 :

薄雾浓云愁永昼 ,瑞脑消金兽。佳节又重阳 ,玉枕纱橱 ,  
半夜凉初透。东篱把酒黄昏后 ,有暗香盈袖。莫道不消  
魂 ,帘卷西风 ,人比黄花瘦 !

又《如梦令》 :

昨夜风疏雨骤 ,浓睡不消残酒。试问卷帘人 ,却道海棠  
依旧。知否 ,知否 ,应是绿肥红瘦。

至于佳句像“花自飘零水自流 ,一种相思两处闲愁”、“物是人非事事休 ,欲语泪先流”等名句 ,都是独树一帜的。所以陈廷焯说 :“李易安词 ,独辟门径”(《白雨斋词话》)。罗大经赞她 :“乃能创意出奇如此 !”(《鹤林玉露》)然而整个词坛的趋势 ,已完全走向慢调 ,小令此后正如绝句 ,也只成为偶然的点缀 ,诗词的命运 ,似乎不可避免地又都走上了同一轨道。

南宋词坛继周邦彦之后,重心仍在于咏物的一面。主要代表词人姜夔,号白石道人,有《白石词》五卷。刘熙载说:“姜白石词幽韵冷香,令人挹之无尽。拟诸形容,在乐则琴,在花则梅也。”又说:“词家称白石曰:‘白石老仙。’或问毕竟与何仙相似?曰:‘藐姑冰雪,盖为近之。’”(《艺概·词曲概》)张炎说他:“如野云孤飞,去留无迹。”(《词源》)董升说:“白石词极精妙,不减清真,其高处,有美成所不能及。”他的作风,正是空灵而缜密、清澹而典丽的,乃成为一代词宗。与周邦彦一样也写了大量咏物词,与清真词不同的是,他不追求写物的具体形象,而注重所咏之物的意态神韵,并善于驱遣典故不落痕迹而务求格调高绝。《暗香》、《疏影》两题便是他咏物词的代表作。《疏影》:

苔枝缀玉,有翠禽小小,枝上同宿。客里相逢,篱角黄昏,无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远,但暗忆江南江北。想佩环月夜归来,化作此花幽独。犹记深宫旧事,那人正睡里,飞近蛾绿。莫似春风,不管盈盈,早与安排金屋。还教一片随波去,又却怨玉龙哀曲。等恁时,重觅幽香,已入小窗横幅。

堆砌大量典故,本是赋的重要特点,乃终于也在词中出现。他的《惜红衣》:

枕簟邀凉,琴书换日,睡余无力,细洒冰泉。并刀破甘碧,墙头唤酒,谁问讯,城南诗客。岑寂,高柳晚蝉,说西风消息。虹梁水陌,鱼浪吹香,红衣半狼藉。维舟试望故国,渺天北,可惜柳边沙外,不共美人游历。问甚时同赋,三十六陂秋色。

毛晋说他是:“裁云缝月之妙手,敲金戛玉之奇声。”冯煦说:“白石为南渡一人,千秋论定,无俟扬摧。”又说他:“天籁人力,两臻绝顶,笔之所至,神韵俱到。”(《六十一家词选》)像《淡黄柳》:

空城晓角 ,吹入垂杨陌 ,马上单衣寒恻恻。看尽鹅黄嫩绿 ,都是江南旧相识。正岑寂 ,明朝又寒食。强携酒 ,小桥宅 ,怕梨花落尽成秋色。燕燕飞来 ,问春何在 ,唯有池塘自碧。

此外像“燕燕无心 ,太湖西畔随云去 ,数峰清苦 ,商略黄昏雨。”岂非又正与清真的《玉楼春》有异曲同工之妙吗？只是周词字字结实 ,白石则空灵飘逸。朱竹垞说：“词莫善于姜夔 ,宗之者张辑 ,卢祖皋 ,史达祖 ,吴文英 ,蒋捷 ,王沂孙 ,张炎 ,周密 ,陈允平 ,张翥 ,杨基 ,皆具夔之一体。基之后得其门者寡矣！”（《黑蝶斋诗余序》）可见姜夔一派词人之盛。

史达祖字邦卿 ,号梅溪 ,有《梅溪词》。姜夔称他：“邦卿词奇秀清逸 ,盖能融情景于一家 ,会句意于两得。”时人号为姜、史。他以《双双燕》一词最为姜所赏识：

过春社了 ,度帘幕中间 ,去年尘冷。差池欲住 ,试入旧巢相并。还相雕梁藻井 ,又软语商量不定。飘然快拂花梢 ,翠尾分开红影。芳径 ,芹泥雨润。爱贴地争飞 ,竞夸轻俊。红楼归晚 ,看足柳昏花暝。应自栖香正稳 ,便忘了天涯芳信。愁损翠黛双蛾 ,日日画栏独凭。

此外《绮罗香》、《东风第一枝》等 ,都具有同样的风韵。

高观国字宾王 ,有《竹屋凝语》一卷。他又与梅溪并称高史。《四库总目提要》：“词自鄱阳姜夔 ,句琢字炼 ,始归醇雅 ,而达祖观国为之羽翼 ,故张炎谓数家格调不凡 ,句法挺异 ,俱能特立清新之意 ,删削靡曼之词。”《艺概》说：“高竹屋词 ,争驱白石 ,然嫌多绮语。”《金人捧露盘》：

念瑶姬 ,翻瑶佩 ,下瑶池 ,冷香梦吹上南枝。罗浮路杳 ,忆曾清晓见仙姿。天寒翠袖 ,可怜是倚竹依依。溪痕浅 ,云痕冻 ,月痕淡 ,粉痕微 ,江楼怨一笛休吹。芳香待寄 ,玉

堂烟驿两凄迷。新愁万斛 ,为春瘦却怕春知。

张辑字宗瑞 ,号东泽。他的代表作有《祝英台近》 :

竹间棋 ,池上字 ,风日共清美。谁道春深 ,湘绿涨沙嘴。  
更添杨柳无情 ,恨烟颦雨 ,却不把扁舟偷系。 去千里 ,明  
日知几重山 ,后朝几重水。对酒相思 ,争似且留醉 ,奈何琴剑  
匆匆 ,而今心事 ,在月夜杜鹃声里。

吴文英字君特 ,号梦窗 ,有《梦窗甲乙丙丁稿》。词到了梦窗 ,  
便又渐渐学习北宋 ,他们开始由学姜进而学周。清真白石 ,同以  
工力典丽为主 ,原极相近 ,二人的关系正像少陵之于山谷 ,是一而  
二 ,二而一的。不过清真工力绝人 ,是格律的典范。白石更重色  
相 ,是晚唐的意象。所以词到梦窗 ,便重回到北宋的慢调。南宋  
词虽然局面较狭 ,在慢调上仍不失是一个新的发展 ,到此便也渐  
渐告一段落。周济说 :“梦窗奇思壮采 ,腾天潜渊 ,反南宋之清泚 ,  
为北宋之浓挚。”而张炎却说他 :“梦窗词如七宝楼台 ,眩人耳目 ,  
拆碎下来 ,不成片段。”(《词源》)这都是对于程式化的作品常有  
的毁誉。最好的《高阳台》 :

宫粉雕痕 ,仙云坠影 ,无人野水荒湾。古石埋香 ,金沙锁  
骨连环。南楼不恨吹横笛 ,恨晓风千里关山。半飘零庭院黄  
昏 ,月冷栏干。 寿阳宫里愁鸾镜 ,问谁调玉髓 ,暗补香  
瘢。细雨归鸿 ,孤山无限春寒。离魂难倩招清些 ,梦缟衣解  
佩溪边 ,最愁人啼鸟清明 ,叶底清圆。

他在小令上也偶有佳作。如《风入松》 :

听风听雨过清明 ,愁草瘦花铭。楼前绿暗分携路 ,一丝  
柳 ,一寸柔情。料峭春寒中酒 ,交加晓梦啼莺。 西园日  
日扫林亭 ,依旧赏新晴。黄蜂频扑秋千索 ,有当时纤手香凝。  
惆怅双鸳不到 ,幽阶一夜苔生。

此外《唐多令》：

何处合成愁，离人心上秋。纵芭蕉不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月、怕登楼。年事梦中休，花空烟水流。燕辞归客尚淹留。垂柳不萦裙带住，漫长是、系归舟。

张炎评它“疏快不质实”。但这在南宋的小令中，已是不可多得了。

与吴文英齐名的，有王沂孙。他字圣与，号碧山，有《碧山乐府》。他的《高阳台》一首，字句轻快，极与《风入松》相似：

残雪庭除，轻寒帘影，霏霏玉管春葭。小帖金泥，不知春是谁家。相思一夜窗前梦，奈个人、水隔天涯。但凄然、满树幽香，满地横斜。江南自是离愁苦，况游骢古道，归雁平沙。怎得银笺，殷勤与说年华。如今处处生芳草，纵凭高、不见天涯。更消他、几度东风，几度飞花。

此外像《齐天乐》、《醉蓬莱》、《庆宫春》等，作风也略近于北宋。然而张炎却说他：“琢语峭拔，有白石意度。”这些评论都说明南宋词坛已不出清真、白石，其走向的古典化愈陷愈深，距离结束自然也就不远了。

蒋捷字胜与，号竹山，有《竹山词》，以《一剪梅》一词最为知名：

一片春愁带酒浇。江上舟摇，楼上帘招。秋娘容与泰娘娇，风又飘飘，雨又萧萧。何日云帆卸浦桥？银字笙调，心字香烧。流光容易把人抛，红了樱桃，绿了芭蕉。

这说明小令正如绝句在诗词中总是最有生命力的。正是这个缘故，清代所以还会出现纳兰性德。

张炎字叔夏，号玉田，有《山中白云词》八卷，又有《词源》二卷。他的《绮罗香》：

万里飞霜 ,千山落木 ,寒艳不招春妒。枫冷吴江 ,独客又  
吟愁句。正船舫流水孤村 ,似花绕斜阳芳树 ,甚荒沟一片凄  
凉 ,载情不去载愁去。 长安谁问倦旅 ,羞见衰颜借酒 ,飘  
零如许 ,漫倚新妆 ,不入洛阳花谱。为回风起舞樽前 ,尽化作  
断霞千缕。记阴阴绿遍江南 ,夜窗听暗雨。

可称是他的代表作。戈载说：“玉田之词……是真词家之正宗，填词者必由此入手，方为雅音。”（《宋七家词选·玉田词》）所以周济说：“玉田近人所最尊奉。”（《介存斋论词杂著》）与他齐名的，还有周密。

周密字公谨，号草窗，有《蘋洲渔笛谱》。周济说：“公谨敲金戛玉，嚼雪盪花，新妙无与为匹。”戈载说：“草窗词尽洗靡曼，独标清丽，有韶秀之色，有绵渺之思。”他编有《绝妙好词选》，去取精严，成为南宋词家的正宗。《高阳台》：

小雨分江 ,残寒迷浦 ,春容浅入蒹葭。雪霁空城 ,燕归何处人家。梦魂欲渡苍茫去 ,怕梦轻还被愁遮。感流年夜汐东还 ,冷照西斜。 凄凄望极王孙草 ,认云中烟树 ,鸥外春沙。白发青山 ,可怜相对荣华。归鸿自趁潮回去 ,笑倦游犹是天涯。问东风先到垂杨 ,后到梅花。

在作风上张炎与王沂孙比较相近，草窗则与梦窗比较相近，后人因此又号为二窗。此后词坛不出玉田二窗两派。而他们的典丽，事实上又同归于一途。至此词坛便和诗一样，逐渐落入了凝固的程式。

## 词的诗文化

宋词的发展，一方面是内容空洞而走向赋化，侧重在辞藻、格律上下功夫，这可以周邦彦、姜夔为代表；另一方面，则是诗文化

的正统倾向,这可以苏轼、辛弃疾为代表。

南渡之际,朱敦儒以隐逸超脱见称。他字希真,有《樵歌》三卷。他说:“我是清都山水郎,天教分付与疏狂。”又说:“诗万首,酒千觞,几曾着眼看侯王。”他的《西江月》:

日日深杯酒满,朝朝小圃花开;自歌自舞自开怀,且喜无拘无碍。  
青史几番春梦,红楼多少奇才;不须计较与安排,领取而今现在。

他的词,虽然多数是吟风弄月,但也有不少是“忧时念乱,忠愤之致,触感而生”(王鹏运《樵歌跋》)。像《水龙吟》后半:“回首妖氛未扫,问人间,英雄何处?奇谋报国,可怜无用,尘昏白羽。铁锁横江,锦帆冲浪,孙郎良苦。但愁敲挂棹,悲吟《梁父》,泪流如雨!”在词中抒写家国沦亡之痛,正是将词的狭小天地开拓到正统诗文的宽广境界,所以南宋爱国词人多少都带有使词诗文化的倾向。如岳飞的《满江红》:

怒发冲冠,凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼,仰天长啸,壮怀激烈。三十功名尘与土,八千里路云和月。莫等闲、白了少年头,空悲切。  
靖康耻,犹未雪;臣子恨,何时灭!驾长车,踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉,笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河,朝天阙。

又张元干的《贺新郎》:

梦绕神州路。怅秋风,连营画角,故宫《离黍》。底事昆仑倾砥柱,九地黄流乱注?聚万落千村狐兔。天意从来高难问,况人情易老悲难诉,更南浦,送君去。  
凉生岸柳催残暑。耿斜河,疏星淡月,断云微度。万里江山知何处?回首对床夜语。雁不到,书成谁与?目尽青天怀今古,肯儿曹恩怨相尔汝!举大白,听《金缕》。

张孝祥,字安国,有《于湖集》词,以《念奴娇》一首最为人所称诵:

洞庭青草 近中秋、更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，著我扁舟一叶。素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。应念岭海经年，孤光自照，肝胆皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧浪空阔。尽吸西江，细斟北斗，万象为宾客。扣舷独啸，不知今夕何夕！

确不愧“英姿奇气”四字。他的《六州歌头》下阕：

念腰间箭，匣中剑，空埃蠹，竟何成！时易失，心徒壮，岁将零，渺神京。干羽方怀远，静烽燧，且休兵。冠盖使，纷驰骛，若为情？闻道中原遗老，常南望，羽葆霓旌。使行人到此，忠愤气填膺，有泪如倾。

《朝野遗记》说此词作于建康留守席中，当时北伐失败，宋金议和，都督江、淮兵马的张浚听此词后，为之罢席而入。《白雨斋词话》亦赞“张孝祥《六州歌头》一阕，淋漓痛快，笔饱墨酣，读之令人起舞”。

辛弃疾字幼安，号稼轩，有《稼轩长短句》十二卷。他少年时曾聚众二千起兵抗金，投入农民领袖耿京的义军，后耿京为叛徒所害。他亲领五十骑，于五万人的敌营中缚取叛徒，号召上万名士兵反正，带领他们投奔南宋。但并未受到南宋小朝廷的重视。他曾上《美芹十论》，提出北伐用兵的方案。又在两湖、江西安抚使任上，采取了许多强国利民的措施，但遭当权者疑忌，近二十年被弃置不用，晚年任镇江知府时，仍积极备战。最后又遭飞语中伤，抑郁而死。所以他不同于一般的文人词客，正如黄梨庄所说：“辛稼轩为弱宋末造，负管、乐之才，不能尽展其用，一腔忠愤，无处发泄，观其与陈同父抵掌谈论，是何等人物！故其悲歌慷慨，抑郁无聊之气，一寄之于其词”（徐钊《词苑丛谈》）。他是南宋词坛最突出的词人，成为豪放一派的宗主。《破阵子》：

醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十

弦翻塞外声 ,沙场秋点兵。 马作的卢飞快 ,弓如霹雳弦惊。了却君王天下事 ,赢得生前身后名 ,可怜白发生 !

又《菩萨蛮》:

郁孤台下清江水 ,中间多少行人泪 !西北望长安 ,可怜无数山。 青山遮不住 ,毕竟东流去。江晚正愁予 ,山深闻鹧鸪。

正是“江南游子 ,把吴钩看了 ,栏干拍遍 ,无人会 ,登临意 !”(《水龙吟》)又《摸鱼儿》:

更能消几番风雨 ,匆匆春又归去。惜春长怕花开早 ,何况落红无数。春且住 ,见说道天涯芳草无归路。怨春不语 ,算只有殷勤画檐蛛网 ,尽日惹飞絮。 长门事 ,准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋 ,脉脉此情谁诉 ?君莫舞 ,君不见、玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦。休去倚危栏 ,斜阳正在烟柳断肠处。

《永遇乐》:

千古江山 ,英雄无觅孙仲谋处。舞榭歌台 ,风流总被雨打风吹去。斜阳草树 ,寻常巷陌 ,人道寄奴曾住。想当年 ,金戈铁马 ,气吞万里如虎。 元嘉草草 ,封狼居胥 ,赢得仓皇北顾。四十三年 ,望中犹记烽火扬州路。可堪回首 ,佛狸祠下 ,一片神鸦社鼓 !凭谁问 :廉颇老矣 ,尚能饭否。

刘克庄说他 :“公所作大声镗镗 ,小声铿镗 ,横绝六合 ,扫空万古。”他自己说 :“不恨古人吾不见 ,恨古人不见吾狂耳 !”真可算是词坛上千古一人了。他又常在词中发议论 ,随处说理。这乃是诗文化而散文化的一种自然趋势。像“杯 ,汝来前 ,老子今朝 ,点检形骸。……杯再拜 ,道 :麾之即去 ,招则须来”(《沁园春》)。“嗟大小相形 ,鸪鹏自乐 ,之二虫又何知。”“火鼠论寒 ,冰蚕语热 ,定谁

同异。”“庄周吾梦见之，正商略遗篇，翻然顾笑。”“谓我非逢子大方达观之家，未免长见悠然笑耳，此堂之水几何其，但清溪一曲而已！”（《哨遍》）简直是把庄子《秋水篇》谱入词了。刘熙载说：“稼轩词龙腾虎掷，任古书中理语、庾语，一经运用，便得风流，天姿是何夔异！”（《艺概·词曲概》）

与辛弃疾同时的诗人陆游，有《剑南集》词。刘克庄说：“放翁稼轩一扫纤艳，不事斧凿，但时时掉书袋，亦是一癖。”他们有同样的长处，也偶有同样的毛病，而其佳作则都是超尘出俗的。像《鹊桥仙》：

华灯纵博，雕鞍驰射，谁记当年豪举。酒徒一半取封侯，  
独立作江边渔父。轻舟八尺，低篷三扇，点断蘋洲烟雨。  
镜湖原自属闲人，又何必官家赐与。

又《卜算子·咏梅》：

驿外断桥边，寂寞开无主；已是黄昏独自愁，更着风和雨。  
无意苦争春，一任群芳妒，零落成泥碾作尘，只有香如故。

至于他的《钗头凤》，传说为出妻唐氏而作：

红酥手，黄滕酒，满城春色宫墙柳。东风恶，欢情薄，一  
怀愁绪，几年离索，错错错！春如旧，人空瘦，泪痕红浥  
鲛绡透。桃花落，闲池阁，山盟虽在，锦书难托，莫莫莫！

这首词及其有关的故事很容易使我们联想起唐人传奇《柳氏传》中的那两首赠答诗：“章台柳，章台柳，昔日青青今在否？纵使长条似旧垂，也应攀折他人手。”“杨柳枝、芳菲节，所恨年年赠离别；一叶随风忽报秋，纵使君来岂堪折。”这是有关一位诗人韩翃的传说。诗人与传说，文艺与人生，到此乃真是难分难解了。

刘过字改之，有《龙洲集》词，他可以算是辛派的嫡系。《山房

《随笔》说，辛弃疾帅浙东时，刘过求见，“公问能诗乎？曰能，时方进羊腰肾羹，辛命赋之，改之对寒甚。愿乞卮酒罢乞韵。时饮酒手颤，余沥流于怀，因以流字为韵。即吟云：‘拔毛已付管城子，烂首曾封关内侯，死后不知身外物，也随樽酒伴风流。’辛大喜，命共尝此羹，终席而去。”他的《沁园春》：

斗酒彘肩，风雨渡江，岂不快哉！被香山居士，约林和靖，与坡仙老，驾勒吾回。坡谓：“西湖正如西子，浓抹淡妆临照台。”二公者，皆掉头不顾，只管传杯。白言：“天竺飞来，图画里峥嵘楼阁开。爱纵横二涧，东西水绕，两峰南北，高下云堆。”逋曰：“不然，暗香浮动，不若孤山先访梅。须晴去，访稼轩未晚，且此徘徊。”

可见其作风的豪放恣肆。又《唐多令》：

芦叶满汀洲，寒沙带浅流。二十年重过南楼。柳下系船犹未稳，能几日又中秋。黄鹤断矶头，故人今在否？旧江山总是新愁。欲买桂花重载酒，终不似少年游。

此外陈亮、刘克庄都得辛词余味。陈亮与稼轩为友，“为人才气超迈，喜谈兵，议论风生”（《宋史·本传》）。词亦与辛词相似，而其“豪气纵横，稼轩几为所挫”（《白雨斋词话》）。他的《水调歌头》后半首：“尧之都，舜之壤，禹之封，于中应有，一个半个耻臣戎。万里腥膻如许，千古英灵安在，磅礴几时通？胡运何须问，赫日自当中。”陈廷焯称其“精警奇肆，几于握拳透爪，可作中兴露布读，就词论则非高调”。

刘克庄是江湖诗派的重要作家，词有《后村长短句》。他更能作小令，像《卜算子》：

片片蝶衣轻，点点猩红小。道是天公不惜花，百种千般巧。朝见树头繁，暮见枝头少，道是天公果惜花，雨打风吹了。

此外像“浅画镜中眉，深拜楼中月。人散市声收，渐入愁时节”都颇得通俗的好处。然而这一派，毕竟随着诗文的衰歇，最后也终于失去了词的阵地。

### 寒士文学向市民文学的过渡

在中国封建时代，所谓正统文学主要是指以寒士为代表的文字，而寒士文学乃是以寄托怀抱的政治抒情诗为中心的。陈子昂之所以成为盛唐诗歌的先驱，正是因为他倡导兴寄，体现了寒士文学视野辽阔、风骨刚健的积极传统。然而，寒士文学毕竟是以封建统治为基础的。随着封建社会上升发展的高潮行将过去，以抒写怀抱的政治抒情诗为中心的正统文学也逐渐地在失去优势。新兴的市民文学乃开始活跃起来。

从历史上说，盛唐时代的过去，标志着中国封建时代走向了衰落。这真正的原因在于封建社会的内部出现了危机。中国封建社会的一个重要特征乃是土地可以买卖，而土地又是主要的生产资料，这就意味着中国封建社会中蕴涵着商业资本的因素。在封建社会正常发展的时期，商业资本与农村的自然经济是可以协调、相互促进的，它有助于整个封建社会的统一力量。但是商业资本毕竟乃是封建社会中的一个异己物，它发展到一定的程度，就会破坏农村的自然经济。安史之乱以后，商业的发展与农业生产的矛盾已开始出现激化。如张籍的《贾客乐》、《野老歌》、刘禹锡的《贾客词》、白居易的《盐商妇》等，就都在众口一辞地攻击商人。商业的发展已经严重影响了封建的自然经济，使得封建社会内部的各种矛盾更加复杂化，同时也使得农村的土地兼并势力恶性发展，农民的破产更为严重。商人与农民，城市与农村，商业资本与自然经济发生了严重的对抗。在城市商业发展的突飞猛进，处在一种失控的状态中，于是封建社会的经济便出现了严重的危

机。这乃是中国封建社会开始衰落的真正原因。安史之乱恰恰在这时出现,它一方面削弱了封建社会内部的统治力量,一方面与此同时以长江流域为中心的商业繁荣并未受到北方战乱的影响,商业资本反而进一步更自由地获得高速的发展;这样安史之乱就自然地成为划分时代的一道界碑。至于安史之乱本身则不过是一个外族边将的叛变而已。在此之前,唐代一百多年的顺利发展,虽经多次政变和边乱,也并没有阻碍盛唐时代出现朝气蓬勃的高峰。这正说明短暂的偶然事件不可能就产生决定性的影响。而安史之乱后,盛唐时代之所以一去不返,主要的乃是因为这时封建社会内部的经济的发展产生了危机,唐初的“均田制”乃不得不一变而为中唐的“两税法”,标志着农村与城市原来的依存关系失去了平衡。中国的封建社会也因此开始走入了下坡路。面对这一根本性的变化,中唐时期在文学上就出现了元、白的讽喻诗和韩愈的古文运动,表现了寒士阶层的的社会责任感,也是正统文学最后一次的放射光彩了。

大历以后,市民文学逐渐地随着商业的大发展而繁荣起来,如唐代的变文便是这时兴盛起来的。它的听众,主要正是市井的居民。俗讲之后逐渐脱离了佛经故事转而表现市俗的题材,也正是由于这市民的推动。此外,傀儡戏和参军戏,也在这时流行起来并赢得了广大市民的喜爱。与此同时,市人小说开始抬头,并对文人产生了影响。中唐时期,传奇的创作出现了高潮,一大批有影响的作品如《枕中记》、《李娃传》、《莺莺传》等相继出现,而其中《李娃传》则连题材都直接来源于民间的说话。白居易的《长恨歌》获得那么广泛的流传,这种对故事的普遍爱好,正是反映了市民的欣赏趣味和要求。

市民文学的兴趣虽不在诗歌上,但诗歌高潮的波澜所及,乃也出现了敦煌曲子词等新的创作,这就为诗歌语言的通俗化与主题的更新提供了先例。韦应物、张志和、王建、白居易、刘禹锡等

人都敏感地注意到这一新的动向。其中白居易和刘禹锡的努力尤其显得突出,他们彼此唱和的《忆江南》等,最早把词引入文人的创作和日常交往之中,成为改变一代风气的信号。到了晚唐温庭筠乃更全力以赴,成为《花间集》的首席词人。他在词中的地位实际上远过于他在诗中的地位。这个正统文学衰落、市民文学兴起的总趋势乃是无可避免的。词到了宋代,进一步向前发展便更与正统的诗歌分道扬镳,如欧阳修诸人在写诗与填词上就判若两人。之后又走向了曲,与市民间流行的戏剧进一步合流。

市民文学严格地说,应是指有文人投入的反映市民爱好的文学,不完全同于早就存在于民间的市井文学。就文学史的发展来看,市井文学渊源很早,从《诗经》开始就有了“静女其姝,俟我于城隅”(《邶风·静女》)等男女相会于城边的歌唱。而汉乐府中如《东门行》等也正如《郑风·出其东门》一样是城郊上的活动,所谓“汉世街陌谣讴”(《宋书·乐志》)正是当时的市井民歌。至于南朝乐府产生在建康和江陵一带,市井情歌更多,像《长干曲》、《读曲歌》、《莫愁乐》、《襄阳歌》等等都提到建康城、襄阳城和附近的地名。敦煌曲子词里妓女的歌辞,也出自市井。这类原始的民歌,文人们一般很少投入。而当文人学习民歌,将它正统化以后,也就变成了反映文人思想感情的寒士文学。所以市井文学虽与寒士不无联系,也能为文人所吸收,但二者还不等于是水乳交融的。

中唐以后,商业发达起来,城市逐渐形成市民阶层。市人小说、参军戏、傀儡戏、变文俗曲、俗赋等市民文艺的兴起,逐渐形成一个新的文学主潮。市民文学的涌现,带来了新的内容和情调。它们的一个共同特点就是女性为主角。这本是民间文学的普遍特征,而到了市民文学中,女主角便越发活跃起来了。词里的爱情歌唱自然不必多说,而在传奇中,如李娃、霍小玉等也都成了被歌颂的正面形象,这便又在正统文学之外,开辟了一个新的领

域。在中国的封建社会中,妇女的社会阶层越高,受封建礼教的束缚便越重,因此也就越少自由。倒是处于市井与农村中的妇女,由于直接承担生产劳动,占有一定的经济地位,反而相对要自由一些。所以从唐传奇到词和戏曲,莫不以女性为主角。女性解放的要求便成为一个新的主题。白居易等人通过市民文艺接受了这一潮流后,便在自己的文学创作中输入了爱情的主题和妇女解放的主题。《琵琶行》中“同是天涯沦落人”的提法,更反映了市民文学所带来的新的观念。所以他的《长恨歌》、《琵琶行》便成为后来戏曲中的重要主题,戏曲乃是典型的市民文学。从白居易开始,文人才和市民文学逐步打成一片。此后一直到大型戏曲传奇和长篇讲史类英雄传奇的诞生,都是文人投入市民文学创作的结果。宋元以来的市民文学,乃以小说戏剧作为中心舞台,以故事的爱好,展开了全新的创作,并占据了中国文学史后期的主导地位。



## 第十九章 宋元市民小说的兴起

### 宋元市民文学的特点

●宋元城市的文化生活。●早期故事的寓言特征。●从梦的结构中寻找人生的醒觉。●宋元市民文学的新特色。●市民生活的不稳定性与情节的偶然性。

### 话本小说

●宋元话本的题材。●小说的形式体制。●宋元话本中的新女性形象。●生动朴素的白话描写。

### 讲史话本

●讲史话本的题材形式。●全相平话。●五代史平话。●大宋宣和遗事。●大唐三藏取经诗话。●讲史的历史使命感,促进着英雄传奇的发展。

### 宋元市民文学的特点

宋元时期,繁荣的手工业和商品贸易加速了城市和集镇的商业化。日益庞大的市民阶层对文化的需求也越来越多样化。北宋首都东京城里,酒楼、商店、茶坊、妓馆遍布。“举目则青楼画

阁 绣户朱帘”；“新声巧笑于柳陌花衢 按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑 万国咸通。集四海之珍奇 皆归市易 ；会寰区之异味 悉在庖厨”（《东京梦华录》）。南宋定都临安后 临安的规模更超过汴京。大街小巷的店铺“连门俱是” 一直延伸到临安城外数十里 一派商业大都会的繁华景象。市民的文化生活 除了逢年过节的庆宴游乐以外 还有日常的百戏伎艺。孟元老《东京梦华录》“京瓦伎艺”条载：“崇观以来 在京瓦肆伎艺”有小唱、般杂剧、枝头傀儡、悬丝傀儡、药发傀儡、杂伎、毬杖踢弄、讲史、小说、小儿相扑、杂剧等等。耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”里也记载着杭州街上瓦舍勾栏里上演的百戏杂伎。这些市民文艺中与文学关系最密切的便是说话、杂剧、说唱诸宫调等。可见市民所爱好的 主要是富有故事性的文艺形式。

虽然正统诗文中并非没有故事的爱好 但往往是通过典故来满足这一要求的 而在市民文学中 就充分通过人物情节的抒写尽情地发展起来。中国文坛早期的故事 多半是平实的记载 如为世人所周知的《穆天子传》 就并不是一篇怎样很有趣味的书。到了晋干宝有《搜神记》二十卷 开始表现一些真正故事的爱好 然而这些大体又都直接地受了佛经故事的影响。例如写汉下邳周式尝至东海 道逢一吏 持一卷书 皆署死人名录 周式也在其中 后来果然不免一死。佛经中的故事原重在说明因果关系 这正是造成故事发展的线索。沿着这一个线索 中国的故事才由平铺直叙的记载 进入富有结构性的演化。梁吴均《续齐谐记》有“阳羨鹅笼”的故事 写阳羨许彦在绥安山遇见一个书生 求寄鹅笼中 途中休息时为许彦设宴 先后从口中吐出盛满酒肴的铜奩子和一个美妇人。妇人口中又吐出一个男子 男子口中又吐出一个女子 共酌戏谈 最后又被书生一一纳回口中。这些都莫非取自佛经中的寓言 而结构的新奇、变化的生动 遂为本土的故事开一新途径。

中国早期的故事 ,比较富于文艺性的 ,有庄子的寓言。此时乃又因为佛教寓言的影响而引起更多的爱好 ;这一时期较好的作品因此多带有理趣的色彩。同时从诗的爱好的走向故事 ,也必仍带有诗的情调。诗是生活的超越 ,在刹那间完成 ,刹那之后 ,我们仍然落在生活中 ,不过心地觉得不同罢了。它虽然是完整的 ,却并不就是生活的结束。它与欧洲之以整个生命去换取一个意义的形式不同。中国故事里所以从来缺少悲剧的结构。此时寓言的故事乃正如欧洲故事初期的神话时代 ,给人以无限驰想的园地。对于文明的过来人 ,神话是太辽远了 ,于是梦的结构的浪漫色彩便从此成为普遍的爱好的。《搜神记》有焦湖玉枕的故事 ,写焦湖庙有一玉枕 ,贾客杨林枕之 ,梦见数十年富贵 ,醒后仍在枕边。这故事显然是本自“庄周梦蝶”的寓言 ,而对于后来的影响极大 ,小说戏剧里都不惮再三引用润色。这短小的结构才一出世 ,便给人们以极深的印象。

继焦湖玉枕而加以发挥 ,使这故事更为脍炙人口的 ,当首推大历中沈既济《枕中记》 ,在此之前唐人的传奇几乎都不足道。隋唐之间有王度作《古镜记》 ,漫长而无结构。又有无名氏作《补江总白猿传》 ,都不免仍为异闻志怪之流。唐武后时张鷟作《游仙窟》 ,虽以骈俪铺陈风行一时 ,但故事依然平板无味。这样直到大历才展开一个新的局面 ,其时正值诗坛主潮开始走入衰落的过程 ,而生活的苦闷 ,又使得佛经中变文一类的讲唱大为流行 ,都有助于故事爱好的滋长。《枕中记》所述乃黄粱一梦的故事 ,而在故事上则更富于情节的穿插与人生的实感。《枕中记》出 ,李公佐因而衍之为《南柯记》。《南柯记》篇幅较《枕中记》更长。所述即世传南柯一梦事 ,与黄粱梦为传奇中双璧。此外 ,李公佐还有《谢小娥传》 ,借托梦破案 ,成为后来许多故事中穿插的张本。沈亚之有《异梦录》、《秦梦记》等。白行简又有《三梦记》 ,梦的写作乃成为故事中一大主流。梦的写作一方面是想像的自由 ,一方面是避免悲剧的结果。因为梦中的事最多不过是一场梦罢了。东方的故

事所以始终是一个诗意的欣赏。这时梦的园地既已揭开了故事的序幕,大历以来乃成为传奇全盛的时期。沈亚之有《湘中怨》,李朝威有《柳毅传》,许尧佐有《柳氏传》,薛调有《无双传》,陈鸿有《长恨歌传》,蒋防有《霍小玉传》,元稹有《莺莺传》,这些传奇都一再为后来的戏剧所采用,成为一个故事的泉源。

除了传奇以外,唐代长篇俗曲、俗赋和变文由于在民间易于流传,也刺激了故事的爱好。俗曲和俗赋在形式上还维持着诗的体裁。变文最初是敷衍经文,因为是散体,更宜于故事的叙述,又以事为主干,生动而多姿。这西方外来的故事趣味,遂在东方的本土上生长起来。以后在演变中又渐渐抛开佛经,随意自说故事,成为专门讲唱故事的体裁。由唐入宋,变文渐不复见,但故事却更为流行起来。宋初有李昉监修《太平广记》,集稗官异闻的大全。此外乐史有《绿珠传》一卷、《杨太真传》二卷。秦醇有《赵飞燕别传》、《骊山记》、《温泉记》、《谭意歌传》等。而伪托为唐人之作的《大业拾遗记》、《开河记》、《迷楼记》、《海山记》、《梅妃传》等,大约也作在此时。不过传奇文到此也便告一段落,代之而起的则是更近于变文的话本。

说话是瓦舍中的一种纯粹说故事的伎艺。耐得翁在《都城纪胜》的《瓦舍众伎》条里记载:

说话有四家:一者小说,谓之银字儿,如烟粉,灵怪,传奇。说公案,皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事。说铁骑儿,谓士马金鼓之事。说经,谓演说佛书。说参请,谓宾主参禅悟道等事。讲史书,讲说前代书史文传、兴废战争之事。最畏小说人,盖小说者能以一朝一代故事,顷刻间提破。合生与起令,随令相似,各占一事。

说话四家中有说经一项,可见话本是衍自变文,及至小说讲史日见流行乃渐不重要,而说话人讲唱时所用的底本,也即所谓宋人的话本。由四家的内容来看,除说经外,神仙灵怪、历史兴亡,属

于传统的故事范畴。而烟粉、公案等则是宋代市民阶层新的生活内容在文学中的反映。尽管男女爱情从先秦以来一直是市井文学的主题,而在宋代话本中,则突出地表现为其主人公都是市井小人物,手工业者、商人、店铺老板、伙计等的命运成了故事情节的主线。而女主角的形象与市民阶层的生活环境也就结合得更加紧密,她们悲欢离合的故事往往能直接反映出宋代市民社会的形形色色。唐传奇以书生、妓女、游侠为主角,虽然也展现了唐代大历以后城市生活的一些重要方面,但因为主要是反映文人的生活,就故事取材之广泛、人物类型之复杂、作品内容之贴近市民生活而言,则不及宋元话本,这正是宋元市民文学的新特色。

此外,游侠虽然从先秦以来就活跃于市井,司马迁还为之在《史记》中单设《游侠列传》,但从曹植的《白马篇》到唐代的边塞诗,游侠始终是寒士文人表达建功立业理想的一种兴寄形象,因而成为寒士文学特有的内涵之一。唐传奇中的游侠恢复了市井人物的特色,却仍富有理想的色彩。到宋元话本中,便演变为生活中常见的江湖好汉。而市民们之所以对朴刀杆棍、发迹变泰一类故事特别感兴趣,也正与其生活的不稳定有关。中国古代封建社会中,市民的生活是有其自身特点的,它不像农民的生活那样,由于依附于土地而具有相对的稳定性。一般的市民往往都要从事一些贩运和买卖。有时甚至长年累月在江湖上奔波,这就不仅增加了生活的不安定性,而且往往要承担一些风险。市民小说中常常写到“否泰变化”的故事,都正是在转眼之间,或者撞上大运,发了横财,或者一贫如洗,人财两空。如《错斩崔宁》中的崔宁,卖丝回家途中,因为偶然与逃出家门的陈二姐同行,就被无缘无故拖进一桩杀人案中,再加上碰到一个糊涂官,竟屈打成招,判了死刑。这种命运的偶然性,正是市民生活的特征。市民中的下层人物,生活穷困,常受富人的欺凌,又常陷冤狱,便幻想能得到侠客们的帮助。《宋四公大闹禁魂张》中描写一个开当铺的张员外,因

欺负穷汉而招致宋四公打抱不平。宋四公和他的徒弟们大闹东京，一直逼得这个为富不仁的张员外破产自杀。商业发展所带来的贫富不均的新矛盾，在宋代愈演愈尖锐。劫富济贫的好汉便自然成为市民理想中的英雄。

由于市民生活和商品经济的密切联系，市民社会的环境就比纯任自然的农村生活远为复杂，市民生活的内容也要丰富得多。生活的复杂和不稳定造成命运的偶然性，故事情节乃从偶然性中无中生有地产生，这便是所谓“无巧不成书”。所以宋元话本中的故事都很新鲜，直接来自生活，极少重复雷同。宋元话本的意义也正在于直接从市民具体生活中汲取新的创作源泉，成为推动中国文学史后期发展的富有活力的因素。

## 话本小说

宋元话本分小说和讲史两类。据前引耐得翁《都城纪胜》所说：“最畏小说人，盖小说者，能以一朝一代故事顷刻间提破”，可知说话四家中小说尤为当时说话的重心。吴自牧《梦粱录》说：“且小说名银字儿。……谈论古今，如水之流。”和凝《山花子》：“银字笙寒调正长。”蒋捷《一剪梅》：“银字笙调，心字香烧，流光容易把人抛。”银字所指的正是乐器，然则小说盖必同时讲唱。小说与讲史的不同，在于篇幅短小，取材广泛，比较贴近现实生活。罗烨《醉翁谈录·小说开辟》：

夫小说者，虽为末学，尤务多闻。非庸常浅识之流，有博览该通之理。……说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回。说重门不掩底相思，谈闺阁难藏底密根。辨草木山川之物类，分州军县镇之程途。讲历代年载废兴，记岁月英雄文武。有灵怪、烟粉、传奇、公案；兼朴刀、杆棒、妖术、神仙，自然使席上风生，不枉教坐间星拱。

说明这小说家是兼通古今 ,博闻多识的。罗烨将小说题材分为八大类。耐得翁又将朴刀杆棒、发迹变泰都归入公案 ,可见朴刀杆棒与公案的关系最密切。《醉翁谈录》中所列话本绝大部分已失传。现存宋元小说主要见于《清平山堂话本》和《京本通俗小说》。

《京本通俗小说》今存七卷(十至十六) ,每卷一篇。《清平山堂话本》为明嘉靖二十年至三十年间洪楸清平山堂刻的十五种小说的汇编本。小说一般都是短篇。在正文之前 ,往往用一首诗或许多首诗词的联缀作为开头 ,叫做“入话”。有时先讲一个小故事 ,叫作“头回”。小说正文中也往往杂以诗词 ,其中《快嘴李翠莲》唱词最多 ,有三十多篇 ;《张子良慕道记》有二十多首诗 ,这正是讲唱的体裁 ,当是受了变文的影响。

宋元话本小说中的女主角与以往民歌、传奇中的女性形象相比 ,特征也更为鲜明。她们大多泼辣大胆 ,追求自由 ,渴望解放 ,不愿受封建礼教的束缚。《碾玉观音》中的璩秀秀 ,是一个裱褙匠的女儿 ,在王府中当奴婢。趁失火之机 ,与她所爱的碾玉工人崔宁一起逃到远处 ,过了一段短暂的幸福自由的生活 ,又被抓回王府活活打死 ,最后化为鬼魂报了冤仇。这种敢于向命运抗争的精神和坚强不屈的性格 ,正是市民文学中新女性形象的典型。快嘴李翠莲“女红针指 ,书史百家 ,无所不通” ,只是因为“口嘴快些”受到父母、公婆和众人的指斥 ,她宁可遁入空门 ,也不肯改悔 ,而且将自己和古代贤人相比 :“记得几个古贤人 ,张良蒯文通说话 ,陆贾萧何快调文 ,子建杨修也不亚。张仪苏秦说六国 ,吴晏管仲说五霸。六计陈平李左车 ,十二甘罗并子夏。这些古人能说话 ,齐家治国平天下。公公要奴不说话 ,将我口儿缝住罢 !”值得注意的是 ,李翠莲所追求的 ,已不是个人爱情婚姻的自由 ,而是要像男子一样自由说话 ,齐家治国。这说明宋元小说中女性对平等解放的要求已达到了更高的层次。

宋元小说的文字极为活泼可喜 ,像《志诚张主管》 :

张胜去这灯光之下 ,看这手榜写着道 :“ 开封府右军巡院 勘到百姓张士廉为不合…… ”方才读到“ 为不合 ”三个字 ,兀 自不知道因甚罪 ,则见灯笼底下一人喝声道 :“ 你好大胆 ! 来 这里看甚的 ?”张主管吃了一惊 ,拽开脚步便走 ,那喝的人大 踏步赶将来 ,叫道 :“ 是甚么人 ,直恁大胆 ,夜晚间看这榜做什 么 ?”吓得张胜便走 ,渐次间行到巷口 ,待要转弯归去 ,相次二 更 ,见一轮明月 ,正照着当空。

这种朴素的描写 ,生动的白话 ,乃从此由话本带到小说的园 地上来。

## 讲 史 话 本

讲史话本又称为“ 平话 ” ,指不加弹唱的讲演 ,虽然也穿插一 些诗词 ,而只念不唱。即所谓“ 白得词 ,念得诗 ”是也。讲史都是 长篇 ,要分段叙述 ,所以具有分段的标题。这到元明以后便演进 为章回体。

宋元时讲史话本很多。《小说开辟》说 :“ 也说黄巢拨乱天下 , 也说赵正激恼京师。说征战有刘项争雄 ,论机谋有孙庞斗智。新 话说张、韩、刘、岳 ,史书讲晋、宋、齐、梁。《三国志》诸葛亮雄材 , 收西夏说狄青大略。”这其中赵正故事或者就是《宋四公大闹禁魂 张》 ,其余都正是讲史。中国的历史既是如此悠久 ,自然给讲史人 提供了说不尽的话题。

现存宋元讲史话本有《全相平话五种》、《五代史平话》、《大 宋宣和遗事》等。《全相平话》为元代至治年间建安虞氏刊本 ,应 是一套讲史话本的丛书。今天能看到的有《武王伐纣书》、《乐毅 图齐七国春秋后集》、《秦并六国》、《前汉书续集》、《三国志》五 种。其中《三国志平话》对《三国演义》的影响较大 ,虽说讲史中不 少人物和情节都是说话人虚构的 ,但历史顺序仍很重视。《五代

史平话》分梁、唐、晋、汉、周五部，各自独立，又分上下两卷，原本已残缺不全，所存以述黄巢故事为主，穿插了不少诗词。文字简洁生动。如写黄巢下第与朱温等为盗：

黄巢道：“若去劫他时，不消贤弟下手，咱有桑门剑一口，是天赐黄巢的，咱将剑一指，看他甚人，也抵敌不住。”道罢便去，行过一个高岭，名叫悬刀峰。自行了半个日头，方得下岭，好座高岭，是根盘地角，顶接天涯，苍苍老桧拂长空，挺挺孤松侵碧汉，山鸡共日鸡齐斗，天河与涧水接流，飞泉飘雨脚廉纤，怪石与云头相轧。怎见得高：几年颠下一樵夫，至今未曾颠到底。

这里我们颇可以看出话本的通俗幽默以及其充分运用白话的情形，这正是唐人传奇与变文中所没有的。

《大宋宣和遗事》实是介于小说与讲史之间的一种话本。全书分为十段，主要包括王安石为相到徽、钦二帝在金被害这一历史阶段中的故事。各段内容并不连属，都是从各种不同的书里摘录下来的。其中有一部分显然是小说体裁而草草连缀成史。例如宋江三十六人的故事，即《水浒传》的原型，另有宋徽宗私幸娼妓李师师家的故事，原本与宋江故事互不相干，后来也为《水浒传》所吸取。

小说讲史以外，还有一种说经的话本。现存《大唐三藏取经诗话》，就是后来《西游记》的雏形。元代又出了一本《西游记平话》，这些都是由唐僧取经的史实衍化而来，自然也带有讲史的性质。

讲史的内容大抵是评述历代战争兴废之事，数说“历代帝王荒淫之失”，赞扬建功立业留名青史的英雄人物，虽有史实作为依据，而大多为讲史家的口头创作，尤其是具体的故事情节，主要多出于说话人的想像和虚构，因而讲史的观点虽不能完全摆脱正统观念局限，却在很大程度上反映了市民阶层的爱憎和向背。市民

阶层对英雄人物的崇拜心理,使相当一部分讲史实际上成为长篇的英雄传奇故事。例如《三国志平话》中颂扬刘关张结义三兄弟,英雄形象刻画得相当鲜明。《前汉书续集》对项羽推翻暴秦的功劳也作了很高的评价。由于是从后人的角度评判历史上的人物和事件,这些故事中的人物及其行为也就被赋予了更明确的目的性。英雄人物对于生活的意义往往有一种自觉的认识和人生的使命感。其中邪恶势力遭到批判的倾向性也显示得格外分明。这与话本小说偏重于反映个别生活的复杂性和偶然性,难以采取是非明确的态度有着很大的不同。讲史所特有的这种使命感所唤起的寻求理想的浪漫主义精神,又促使后来一些源自话本的英雄故事,为提高作品的精神境界转而在讲史类的结构发展。

## 第二十章 元散曲的发展

### 金元时代的特征

- 民族矛盾的激化。●商品经济的继续发展。●元代文人的市民化。
- 市民文学取代寒士文学的正宗地位。

### 金元诗文

- 金元诗文毫无起色。●元好问的诗词。●元代四大家。●杨维桢和萨都刺。

### 第四乐府

- 诗坛渐不能离开音乐独立。●阮阅的洞仙歌词。●马东篱的杰作。
- 散曲中生活的速写。●江湖风趣的擅长。●以诙谐为主的趋势。●打油的末路。●曲坛的结束。

### 金元时代的特征

与宋朝并存的辽、金王朝以及蒙古族所建立的元朝,都是少数民族统治集团控制下的封建政权。契丹族在五代时即建立辽国,与北宋相持一百六十余年,最后为女真族的金国所灭。金灭北宋后,与南宋南北对峙又一百多年,最后乃由元蒙入主中原。

在长期的战争中,民族矛盾遂成为最主要的社会矛盾。

辽、金、元三朝的侵略战争虽然严重破坏了中原地区的生产力,但在相对稳定中,又接受了宋朝高度发展的经济、政治和文化的影 响。契丹族本以渔猎畜牧为主,建立辽朝后,渐转为农耕,并出现了手工业和商业贸易的繁荣景象。金朝所占 领的辽、宋地区,农业生产更加发达。纺织、采矿、制瓷、造纸、印刷、火器制造及造船等手工业都达到很高的水平,商业也日益繁盛。燕京三市“陆海百货,萃于其中”。大兴、开封、咸平、辽阳等府都是商旅云集之处。并在这些城市里设有管理市场的市令司以及同行商业的组织;见于记载的有油面行、布行、银行等。元代统一后又大事屯田、兴修水利。《农桑辑要》的颁行以及王祯所著《农书》,都说明此时耕作技术也大大提高。在手工业中,松江棉织业的发展最引人注目。江南地区棉织业和丝织业已成为农民的家庭副业,并出现了拥有五六张织机和十几个雇工的手工作坊,为这一地区资本主义的萌生奠定了基础。此外,由于全国统一,海运和漕运沟通,纸币交钞的通行,对外贸易极为繁荣。尤其是泉州,当时与埃及的亚历山大港并称为世界最大的贸易港。《元史》记载,从海道与元朝往来贸易的国家有二十多个。行泉府司统有海舶一万五千多艘。据马可·波罗说,当时往来于波斯湾、中国海之间的船只,以中国船为最大,多数是广州和泉州所造。总之,辽、金、元三朝统治者为了适应他们所面临的生产力发展的水平,不得不改变原有的社会制度形式,因而也使宋代以来日趋繁荣的商品经济得到了进一步的发展。

金元时代激烈的民族矛盾和继续发展的商品经济,促成了文人阶层的市民化。女真贵族占领中原以后,利用屯田不断收夺汉人土地,并将契丹贵族俘虏的汉族农民夺来作奴隶使用,视为“贱民”,使汉人和女真屯田军户之间造成“互相憎疾”的状况。金世宗虽然大批任用汉人和其他各族士人,但女真人往往直接作大

官,享有政治、经济特权。元朝更是把全国人分为蒙古、色目、汉人、南人四等。元世祖虽曾笼络了一批金朝的汉族士大夫,但政权主要掌握在蒙古贵族的手中。元政府还规定了各种民族歧视的政策。文人藉以进身的唯一出路——科举也被杜绝,直到元仁宗时才开始恢复,蒙人与汉人所受待遇也有等级差异。于是大批士人失去了凭藉正统诗文谋取仕宦的机会,沦落到社会的最底层。当时有所谓“七匠、八娼、九儒、十丐”之说,文人比乞丐略高一等。这与宋代文人的地位相比,不啻天壤之别。社会地位的下降却促使他们更靠拢市民阶层。许多文人混迹于匠人、艺人之中,擅长歌舞吹弹、插科打诨等市民文艺,甚至从事市民的职业。尤其是书会才人,已成为市民文艺创作中的职业作家。所谓书会,是一种由下层文人和粗通文墨的艺人组成的文艺创作社团,主要编撰杂剧和歌词等。《武林旧事》列有“书会”一项。宋元南戏《小孙屠》题目下就有“古杭书会编撰”的说明。《张协状元》的开场则说:“真个梨园院体,论诙谐,除师怎比。九山书会,近日翻腾,别是风味。”九山即温州别名,可知宋代已有此组织。至元代,从事杂剧创作的文人更多,像关汉卿还能“面傅粉墨,躬践排场”。《录鬼簿》所载杂剧作家,著名的就达九十多人,作品计四百五十余部。有的作家像张国宾本人就是艺人出身兼教坊勾管。文人大批参与杂剧一类市民文艺的创作,当然又与金元时都市商品经济的繁荣有关。当时的娱乐业随着商业的兴盛而不断发展。金代北方平阳、真定地区歌舞杂戏的演出极为活跃,至今还遗存着许多舞台和一些描绘演出场面的壁画。这一带乃是金人和元人在南侵时的后方根据地,大量被劫夺的人口集中在此,农业工商业都较其他地方发达,在战乱中因此仍能保持相对的稳定和繁荣。元代首都成为杂剧演出和创作的中心,也都与这些城市的极其繁华有关。

元代文人的市民化必然造成正统文学的急剧衰落和市民文

学的迅速发展 ,所以杂剧和散曲乃成为金元文学的主流 ,而诗文则黯然失色。如果说宋词还只是寒士文学向市民文学过渡的一种标志 ,那么到元朝 ,由于文人全身心地投入市民生活 ,市民文学便已完全取代了寒士文学的正宗地位。

## 金元诗文

金元以来 ,文坛已是故事的天下 ,诗文毫无起色。胡应麟说 :元人“大概多模往局 ,少创新规。视宋人藻绘有余 ,古澹不足”(《诗藪》)。规摹前人的结果 ,无非只是增加了程式化的倾向而已。

金代诗人可以李汾、元好问为代表。李汾字长源 ,他有名的诗像《下第》 :

学剑攻书事两违 ,回头三十四年非 ;东风万里衡门下 ,依旧中原一布衣。

虽然写落第后失意的心情 ,却尚未失去一个布衣的自豪感。

元好问字裕之 ,号遗山。金亡前后 ,曾作了大量丧乱诗。后来又北上觐见忽必烈 ,投降元蒙 ,并给忽必烈奉上“儒教大宗师”尊号。金亡后 ,山西诗人在元好问周围结成河汾诗派。元好问力图矫正江西诗派流弊 ,有著名的《论诗绝句》三十首 ,阐明自己的主张。《金史》本传称其诗“奇崛而绝雕剝 ,巧缛而谢绮丽 ,五言高古沉郁 ,七言乐府不用古题 ,特出新意”。他的《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》、《癸巳五月三日北渡三首》、《续小娘歌十首》、《岐阳三首》、《雁门道中书所见》等记叙蒙古灭金时的所见所闻 ,可称一代诗史。像《壬辰十二月车驾东狩后即事》其二 :

惨淡龙蛇日斗争 ,干戈直欲尽生灵 ;高原水出山河改 ,战地风来草木腥。精卫有冤填瀚海 ,包胥无泪哭秦庭 ;并州豪杰今谁在 ,莫拟分军下井陘。

《癸巳五月三日北渡》其二：

随营木佛贱于柴，大乐编钟满市排；虏掠几何君莫问，大船浑载汴京来。

此外如有名的《短日》：

短日砧声急，重云雁影深；风霜侵晚节，天地入归心。零落沟中断，酸嘶爨下音；五年朝与夕，清血几沾襟。

沉郁凄楚的诗情，不失为一代大家。《梅磬诗话》录其《摸鱼儿》一首，注云：“乙丑岁赴试并州，道逢捕雁者，云：‘今旦获一雁，杀之矣，其脱网者悲鸣不能去，竟自投于地而死。’予因买得之，葬之汾水之上，累石为识，号曰雁丘。时同行者多为赋诗，予亦有《雁丘辞》。旧所作无宫商，今改定之。”词云：

问人间情是何物，直教生死相许？天南地北双飞客，老翅几回寒暑！欢乐趣，离别苦，是中更有痴儿女。君应有语：渺万里层云，千山暮景，只影为谁去！横汾路，寂寞当年箫鼓，荒烟依旧平楚。招魂楚些何嗟及，山鬼自啼风雨。天也妒，未信与、莺儿燕子俱黄土。千秋万古，为留待骚人，狂歌痛饮，来访雁丘处。

可见其词风豪放沉郁。《艺概》称“金元遗山诗兼杜、韩、苏、黄之胜，俨有集大成之意。以词而论，疏快之中，自饶深婉，亦可谓集两宋之大成者矣。”

元初诗人以虞集、杨载、范梈、揭傒斯为四大家。杨载字仲弘，著有《诗法家数》。他说：

今之学者倘有志乎诗，须先将汉魏盛唐诸诗，日夕沉潜讽咏，熟其词，究其旨，则又访诸善诗之士以讲明之。若今人之治经，日就月将而自然有得，则取之左右逢其源。苟为不然，我见其能诗者鲜矣。

这以经与诗并论以及不离“汉魏盛唐”的态度,都是程式化倾向发展的结果。

范梈,字亨父,一字德机,著有《木天禁语》、《诗学禁脔》,分篇法、句法、字法、气象、家数、音节、格式等,更是繁琐不堪。揭傒斯字曼硕,则崇尚晚唐。这四家中较可称述的其实只有虞集。虞集字伯生,号道园。他自谓诗如“汉廷老吏”。有名的像《挽文山丞相》:

徒把金戈挽落晖,南冠无奈北风吹;子房本为韩仇出,诸葛宁知汉祚移。云暗鼎湖龙去远,月明华表鹤归迟;不须更上新亭望,大不如前洒泪时。

沈德潜说:“虞、杨、范、揭四家,诗品相敌,中又以‘汉廷老吏’为最”(《说诗碎语》)。四家之外则有元末的杨维桢。他字廉夫,号铁崖,代表作像《鸿门会》:

天迷关,地迷户,东龙白日西龙雨。撞钟饮酒愁海翻,碧风吹巢双猱。照天万古无二乌,残星破月开天余。座中有客天子气,左腋七十二字连明珠。军声十万振屋瓦,拔剑当人面如赭。将军下马力拔山,气卷黄河酒中泻。剑光上天寒彗残,明朝画地分河山。将军呼龙将客走,石破青天撞玉斗。

颇有些受李贺乐府歌行的影响。其他名句如“郎赠玉镜台,挂妾菱花盘;安得咸阳镜,照郎心肺肝”。“同生愿同死,死葬清冷洼;下作锁子藕,上作双头华。”“道人铁笛响,半入洞庭山;天风将一半,吹度白银湾。”“桂水五千里,潇湘云气空;衡山七十二,望见女英峰。”“海上双雷岛,浑如滟濒堆;乘龙拔山脚,飞渡海门来”等等,前人称其“才情缥缈,独步当代”。号为“铁崖体”名盛一时。

元代诗人中还有萨都刺,字天锡,著有《雁门集》,他善写宫词,却以边塞之作著称,如《上京即事》:

牛羊散漫落日下,野草生香乳酪甜;卷地朔风沙似雪,家

家行帐下毡帘。

他的词则以《满江红·金陵怀古》一篇最为世间所传：

六代豪华，春去也更无消息。空怅望，山川形胜，已非畴昔。王谢堂前双燕子，乌衣巷口曾相识。听夜深寂寞打空城，春潮急。思往事，愁如织，怀故国，空陈迹。但荒烟衰草，乱鸦斜日。玉树歌残秋露冷，胭脂井坏寒螿泣。到如今只有蒋山青，秦淮碧。

虽近铺陈却不失其豪放之意。刘熙载因称他的词“兼苏、秦之胜”（《艺概·词曲概》）。

## 第四乐府

《诗经》时代诗乐不分，所谓诗者事实上就是乐府。汉武帝立乐府始有专门名词，此后诗坛与乐府或分或合。这之间诗乐的相得共有四次：第一次是汉魏乐府之产生五言诗；第二次是六朝乐府之产生七言诗；第三次是晚唐乐府之产生词；第四次是金元乐府之产生曲。每次诗坛都从乐府里，得到一些新鲜的活力。所不同者，前两次诗始终保持着整齐的五七言，而后两次则诗凭借着音乐的形式出现，便再没有离开音乐的形式。这乐府的优势，便是诗坛独立创造性的衰弱，词与曲的分别也正在这诗的独立性的多少上。

词初期的调子如《菩萨蛮》、《更漏子》、《诉衷情》、《浣溪沙》等，都曾利用过音乐节奏，造成五七言巧妙飞跃的形式，这在散曲里便很难再现。词借着口语的接近，曾获得新的创作自由，其表现仍纯粹是诗的；曲同样获得口语的接近，但那些俚语并没有增加多少诗的表现，只是使得词更通俗罢了。宋阮阅有《洞仙歌词》：

赵家姐妹，合在昭阳殿。因甚人间有飞燕。见伊底尽道  
独步江南，便江北也何曾惯见。惜伊情性好，不解嗔人，  
长带桃花笑时脸。向尊前酒底见了须归，似恁地能几回细  
看。待不眨眼儿觑着伊，将眨眼儿工夫看伊几遍。

《宜春遗事》说：“此词已为元曲元山矣。”近人吴梅以为：“金元以来，士大夫好以俚语入词，酒边灯下，四字《沁园春》，七字《瑞鹧鸪》粗豪横决，动以稼轩龙洲自况，同时诸宫调词行，即词变为曲之始。”词之变为曲，一由于俚语的宜于粗豪，二由于叙事的诸宫调的盛行，二者都只有使得词更近于散文，而不会更近于诗。词之所以能获得新的表现，主要在于具有晚唐彩绘笔触的基础，口语的接近又因利乘便获得更自由的表现，借这一点自由完成了诗的又一次解放。曲则除了口语的接近外，只带来了散文化的倾向，这口语的接近虽然也换了一下新的面目，而离开诗却更远了。这第四次的乐府所以便从此与诗分道扬镳，而成为全然不同的事物。这在文学史上乃又进入了另一个段落。骚隐居士《衡曲麈谈》：

自金元入中原，所用朝乐，嘈杂缓急之间，词不能按，乃更制新词以媚之。作家如贯酸斋、马东篱辈，咸富于学，兼擅音律，擅一代之长。

散曲借着新的音乐，打破了已趋于赋化的词的形式，这之间一丝解放的心情，一种自由的意念，都唤起诗的一点残余力量，在这里又作最后一次的表演。有如那海边零碎的浪花，也便成为诗坛上的绝响。

马致远是散曲里第一个富有情趣的作家。他曾当过浙江省务提举。后看破红尘，归隐林泉，自号“东篱老”。他的《双调夜行船·秋思》，乃是散曲中的千古绝唱：

〔夜行船〕百岁光阴如梦蝶，重回首往事堪嗟！昨日春

来 ,今朝花谢 ,急罚盏 ,夜阑灯灭。

〔乔木查〕想秦宫汉阙 ,都做了衰草牛羊野 ;不恁渔樵无话说。纵荒坟横断碑 ,不辨龙蛇。

〔庆宣和〕投至狐踪与兔穴 ,多少豪杰 ! 鼎足三分半腰折 ,魏耶 ? 晋耶 ?

〔落梅风〕天教富 ,莫太奢 ;无多时好天良夜。看钱奴硬将心似铁 ,空辜负锦堂风月。

〔风入松〕眼前红日又西斜 ,疾似下坡车。晓来清镜添白雪 ,上床与鞋履相别。莫笑鸠巢计拙 ,葫芦提一向装呆。

〔拨不断〕利名竭 ,是非绝 ;红尘不向门前惹 ,绿树偏宜屋角遮 ,青山正补墙头缺 ,竹篱茅舍。

〔离亭宴煞〕蛩吟一觉方宁贴 ,鸡鸣万事无休歇 ;争名利 ,何年是彻。密匝匝蚁排兵 ,乱纷纷蜂酿蜜 ,闹攘攘蝇争血 ! 裴公绿野堂 ,陶令白莲社 ;爱秋来那些 :和露摘黄花 ,带霜烹紫蟹 ,煮酒烧红叶。人生有限杯 ,几个登高节。嘱咐俺顽童记者 :便北海探吾来 ,道东篱醉了也。

这里面含有多少人生的感触。散曲既更趋于散文化 ,所写的便不是一个完整的诗境 ,而是一种生活片段的会心与了解。他的小令像《寿阳曲·烟寺晚钟》 :

寒烟细 ,古寺清 ,近黄昏礼佛人静。顺西风晚钟三四声 ,怎生教老僧禅定。

又《寿阳曲·洞庭秋月》 :

芦花谢 ,客乍别 ,泛蟾光小舟一叶。豫章城故人来也 ,结束了洞庭秋月。

何等的清冷超越。至于《拨不断》 :

叹寒儒 ,慢读书 ,读书须索题桥柱。题柱虽乘驷马车 ,乘车谁买《长门赋》 ? 且看了长安回去。

人生的看破又是何等超脱。此外像《清江引·野兴》：

西村日长人事少，一个新蝉噪。恰待葵花开，又早蜂儿闹，青枕上梦随蝶去了。

把一个人生的梦意，就写在日常的情事中。至于那首有名的《天净沙·秋思》：

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马；夕阳西下，断肠人在天涯。

反而是有些太近于词了。其所以流传，也正因其是更近于词。同时的作家如胡祇遹有《阳春曲》：

几枝红杏墙头雪，数点青山屋上屏，一春能得几清明。三月景，宜醉不宜醒。

白朴有《吹驻马听》：

裂石穿云，玉管宜横清更洁；霜天沙漠，鹧鸪风里欲偏斜。凤凰台上暮云遮，梅花惊作黄昏雪；人静也，一声吹落江楼月。

然而这时的散曲，在略得小令的余风外，更多地乃是随着散文化而走向素描去。关汉卿有《不伏老·南吕一枝花》：

我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆响当当一粒铜豌豆，恁子弟每，谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会吟诗，会篆籀；会弹丝，会品竹，我也会唱鹧鸪，舞垂手；会打围，会蹴鞠；会围棋，会双陆。你便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽，天哪，那其间才不向烟花路儿上走！

这样的淋漓尽致 ,才是散曲的本色。他的《一半儿·题情》:

碧纱窗外静无人 ,跪在床前忙要亲。骂了个负心回转身 ,  
虽是我话儿嗔 ,一半儿推辞一半儿肯。

这与周美成的《凤来朝》同为生活中的写真。而散曲因其天真白描 ,乃有更多活泼的风趣 ,更多亲切的流露。姚燹有《凭栏久》:

欲寄君衣君不还 ,不寄君衣君又寒 ;寄与不寄间 ,妾身千万难。

它不再是更高的启示 ,而只是日常生活中的速写。这散文化的情趣 ,正是散曲的新途径。白贲有《鹦鹉曲》:

依家鹦鹉洲边住 ,是个不识字渔父。浪花中一叶扁舟 ,  
睡江南烟雨。觉来满眼青山 ,抖擞绿蓑归去。算从前错怨天公 ,  
甚也有安排我处。

冯子振有和曲:

江湖难比山林住 ,种果父胜刺船父。看春花又看秋花 ,  
不管颠狂风雨。尽人间白浪滔天 ,我自醉歌眠去。到中流手脚忙乱时 ,  
只靠着柴扉深处。

都称为一时佳作。张养浩有《山坡羊·潼关怀古》:

峰峦如聚 ,波涛如怒 ,山河表里潼关路。望西都 ,意踟蹰 ,  
伤心秦汉经行处 ,宫阙万间都做了土。兴 ,百姓苦 ,亡 ,百姓苦 !

刘致也有《山坡羊》:

诗狂悲壮 杯深豪放 ,恍然醉眼千峰上。意悠扬 ,气轩昂 ,  
天风鹤背三千丈。浮生大都空自忙。功 ,也是谎 ,名 ,也是谎 !

散曲比词更接近于市民生活 ,也更多江湖情趣 ,渔樵的形象乃代替了往日的寒士传统。像鲜于枢的《八声甘州》:

江天暮雪 ,最可爱青帘 摇曳长杠。生涯闲散 ,占断水国渔邦。烟浮草屋梅欹砌 ,水绕柴扉山对窗。时复竹篱旁 ,犬吠汪汪。

这朴素情致的描写 ,正是恰到好处。此外像马九皋的《山坡羊》 :

孤山云树 ,大桥烟雾 ,景濛濛不比江潮怒。淡妆梳 ,淡妆梳 ,西湖也怕西施妒。天也为他巧对付。晴也宜画图 ,阴也宜画图。

邓玉宾的《叨叨念》 :

白云深处青山下 ,茅庵草舍无冬夏 ,闲来几句渔樵话 ,困来一枕葫芦架。你省的也么哥 ,你省的也么哥 ,煞强如风波千丈担惊怕。

他的另一首《叨叨令》 :

一个空皮囊 ,包裹着千重气。一个干骷髅 ,顶着十分罪。为儿女使尽拖刀计 ,为家私费尽担山力。你省的也未哥 ,你省的也未哥 ,这一个长生道理何人会。

潇洒超脱 ,一方面又正是人生的写照。至于像贯云石的《落梅风》 :

新秋至 ,人乍别 ,顺长江水流残月。悠悠画船东去也 ,这思量起头儿一夜。

悠然清远 ,又不愧为曲中的俊品了。曲经过这一个时期 ,创造的成分渐少 ,典丽的成分加多 ,张可久有《南吕一枝花·湖上晚归》 :

长天落彩霞 ,远水涵秋镜。花如人面红 ,山似佛头青。生色围屏 ,翠冷水云径 ,嫣然眉黛横。但携将旖旎浓香 ,何必赋横斜疏影。

〔梁州〕挽玉手留连锦茵 ,据胡床指点银瓶。素娥不嫁伤

孤另。想当年小小，问何处卿卿。东坡才调，西子娉婷，总相宜千古留名。吾二人此地私行，六一泉亭上诗成，三五夜花前月明，十四弦指下风生。可憎，有情，捧红牙合伊州令。万籁寂，四山静，幽咽泉流水下声，鹤怨猿惊。

〔尾〕岩阿禅窟鸣金磬，波底龙宫漾水精；夜气清，酒力醒，宝篆销，玉漏鸣。笑归来仿佛二更，煞强似踏雪寻梅灞桥冷。

前人以这套曲比马致远的《双调夜行船》，它们之间的不同，正在创造成分的多少上，《夜行船》是全新的散曲，而《一枝花》则不免多沿袭诗词的成分了。他如《朝天子·闺情》：

与谁画眉，猜破风流谜。铜驼巷里玉骢嘶，夜半归来醉。

小意收拾，怪胆禁持，不识羞谁似你。自知理亏，灯下合衣睡。

都难免有诗词化的趋势。这时典丽的意味，既渐渐形成，所以散曲的发展便只有在诙谐幽默中还保持着它的本色。睢景臣有《高祖还乡》散套：

〔耍孩儿〕瞎王留引定火乔男女，胡踢蹬吹笛擂鼓。见一彪人马到庄门，匹头里几面旗舒。一面旗白胡阑套住个迎霜兔，一面旗红曲连打着个毕月乌，一面旗鸡学舞，一面旗狗生双翅，一面旗蛇缠葫芦。

……

〔三煞〕那大汉下的车，众人施礼数。那大汉觑得人如无物。众乡老展脚舒腰拜，那大汉挪身着手扶。猛可里抬头觑，觑多时认得，险气破我胸脯！

〔二煞〕你身须姓刘，你妻须姓吕，把你两家儿根脚从头数。你本身做亭长耽几盏酒，你丈人教村学读几卷书。曾在俺庄东住，也曾与我喂牛切草，拽坝扶锄。

……

〔尾声〕少我的钱差发内旋拨还 ,欠我的粟税粮中私准除。只道刘三 ,谁肯把你揪捽住 ?白甚么改了姓 ,更了名 ,唤做汉高祖 !

诙谐之中 ,妙趣横生 ,然而这与诗已是全然无干的事物了。徐再思《蟾宫曲·春情》 :

平生不会相思 ,才会相思 ,便害相思 ,身似浮云 ,心如飞絮 ,气若游丝 ,空一缕余香在此。盼千金游子何之 ?证候来时 ,正是何时。灯半昏时 ,月半明时。

写情之妙 ,也还在其中幽默的成分。至于《寿阳曲·春情》 :

元宵是你自说 ,许着咱这般时节。到西厢等的人静也 ,又不成再推明夜 ?

简直是在开玩笑。周德清有《折桂令》 ,写生活的窘状 ,正是诙谐的妙文 :

倚蓬窗无话嗟呀 ,七件儿全无 ,做什么人家。柴似灵芝 ,油似甘露 ,米若丹砂 ,酱瓮儿恰才梦撒 ,盐瓶儿又苦消乏 ,茶也无加 ,醋也无加 ,七件事尚且艰难 ,怎生叫我折柳攀花。

散曲的诙谐成分其实正是中国喜剧的特征 ,它因此归根结底也只是戏曲鼎盛中的附产物。

## 第二十一章 金院本与元杂剧

### 戏剧的产生

●古代戏剧的演进。 ●唐代的弄参军。 ●宋人杂剧盛行后的官本。

### 金院本与元杂剧

●院本的独立。 ●院本乃正式舞台的桥梁。 ●从院本到元曲。

### 戏剧的产生

故事发展到讲唱的阶段,在我们文坛上便开始有了戏剧。这里我们不免又回溯到那最初简单的戏剧来源。《左传·襄公六年》说:“宋华弱与乐轡,少相狎,长相优。”所谓优即戏谑的意思。原来我们最早的戏剧便是以调笑为主的。欧洲的剧坛以悲剧为主,中国的戏坛以喜剧为主。在这最初的开始时,似乎便已有所侧重了。汉代的百戏实是一些杂耍,优人所为既如此简单,便不免与歌舞相混杂。而所谓歌舞其实又正是戏剧的另一来源。楚辞:“媵女倡兮容与”,倡是以歌舞为主的,优是以调谑为主的,这便是最初戏剧的性质。

《旧唐书·音乐志》载:“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭,才武而面美,常著假面而对敌。尝击周师金墉城下,勇冠三军,齐人

壮之,为此舞以效其指麾击刺之容,谓之《兰陵王入阵曲》。”又《教坊记》:“大面:出北齐。兰陵王长恭,性胆勇而貌妇人,自嫌不足以威敌,乃刻木为假面,临阵著之。因为此戏,亦入歌曲。”则“代面”即“大面”。唐代又有“拨头”。《旧唐书·音乐志》:“拨头者,出西域。胡人为猛兽所噬,其子求兽杀之,为此舞以像之也。”这都是歌舞进而为戏剧的扮演。类似的还有“踏谣娘”,又作“苏中郎”。《教坊记》载:“《踏谣娘》,北齐有人姓苏,刖鼻,实不仕,而自号为郎中,嗜饮酗酒,每醉辄殴其妻,妻衔悲,诉于邻里。时人弄之。丈夫着妇人衣,徐步入场行歌,每一叠,旁人齐声和之云:‘踏谣和来!踏谣娘苦和来!’以其且步且歌,故谓之‘踏谣’,以其称冤故言‘苦’。及其夫至,则作殴斗之状,以为笑乐。”这调谑的表演正是优人的特长。然而调谑的真正成为戏剧,则仍有待于参军戏的盛行。参军戏始于晋代。《太平御览》引《赵书》说:

石勒参军周延,为馆陶令,断官绢数万匹下狱。以八议,宥之。后每大会,使俳优著介帻,黄绢单衣。优问:“汝何官?在我辈中。”曰:“我本为馆陶令。”斗数单衣,曰:“正坐取是,入汝辈中。”以为笑。

到唐代这参军戏乃大为流行。《乐府杂录》:“开元中,黄幡绰、张野狐弄参军。”又说:“开元中,有李仙鹤善此戏,明皇特授韶州同正参军,以食其禄。是以陆鸿渐撰词言韶州参军,盖由此也。”这时参军戏的诙谐无所不至,且多供内宴。唐孟棻《本事诗》:

中宗朝,御史大夫裴谈,崇奉释氏。妻悍妒,谈畏之如严君。尝谓人:“妻有可畏者三,少妙之时,视之如生菩萨。及男女满前,视之如九子魔母;安有人不畏九子魔母耶?及五十六十,薄施妆粉,或黑视之,如鸠盘荼,安有人不畏鸠盘荼?”时韦庶人颇袭武氏之风轨,中宗渐畏之。内宴唱回波词,有优人词曰:“回波尔时栲栳,怕妇也是大好。外边只有

裴谈 ,内里无过李老。”韦后意色自得 ,以束帛赐之。

参军戏的流行 ,玩笑乃竟开到皇帝身上来了。其实这以调笑为主的参军戏 ,往往又正以托讽见长 ,这也是喜剧与生俱来的讽刺性格。郑文宝《江南余载》 :

徐知训在宣州 ,聚敛苛暴 ,百姓苦之。入觐 ,侍宴 ,伶人戏作绿衣大面若鬼神者。傍一人问谁 ,对曰 :“我宣州土地神也 ,吾主人入觐 ,和地皮掘来 ,故得至此。”

盖戏谑欲求新颖 ,正需借一些时事为题发挥 ,这就带动了戏剧性的发展。到了宋代 ,参军戏遂改称杂剧。在人物与动作方面也渐渐增繁 ,更接近于后来的舞台。范镇《东齐纪事》 :

赏花钓鱼赋诗 ,往往有宿构者。天圣中 ,永兴军进山水石适至 ;会令赋山水石 ,其间多荒恶者 ,盖出其不意耳。中坐 ,优人入戏 ,各执笔若吟咏状 ,其一人忽仆于界石上 ,众扶掖起之。既起曰 :“数日来作赏花钓鱼诗 ,准备应制 ,却被这石头擦倒。”左右皆大笑。翌日 ,降出其诗 ,令中书铨定。秘阁阅校理韩义最为鄙恶 ,落职与外任。

洪迈《夷坚志》 :

蔡京作宰 ,弟卞为元枢 ,卞乃王安石婿 ,尊崇妇翁。当孔庙释奠时 ,跻于配享而封舒王。优人设孔子正坐 ,颜孟与安石侍侧。孔子命之坐 ,安石揖孟子居上。孟辞曰 :“天下达尊 ,爵居其一 ,相公贵为真王 ,何必谦恭如此。”遂揖颜。颜曰 :“回也陋巷鄙夫 ,生平无分毫事业。公为命世真儒 ,位貌有间 ,辞之过矣。”安石遂居其上。夫子不能安席 ,亦避位。安石惶惧拱手 ,云不敢。往复未决。子路在外 ,情愤不能堪 ,径趋从礼堂 ,挽公治长而出 ,公治长为窘迫之状 ,谢曰 :“长何罪。”乃责数之曰 :“汝全不救护丈人 ,看取别人家女婿。”其意以讥卞也。时方议欲升安石于孟子之上 ,为此而止。

周密《齐东野语》：

宣和中，童贯用兵燕蓟，败而窜。一日内宴，教坊进伎，为三女婢，首饰皆不同。其一当额为髻，曰蔡太师家人也；其二髻偏坠，曰郑太宰家人也；又一人满头为髻如小儿，曰童大王家人也。问其故？蔡氏者曰：“太师觐清光，此名朝天髻。”郑氏者曰：“吾太宰奉祠就第，此懒梳髻。”至童氏者曰：“大王方用兵，此三十六髻（计）也。”

据此则杂剧的调谑可谓百无忌讳。孟元老《东京梦华录》：“圣节内殿杂剧，为有使人预宴，不敢深作谐谑。”则无使人时可以想见。所以吴自牧《梦粱录》说：“杂剧全用故事，务在滑稽。”吕本中《童蒙训》也说：“杂剧打猛诨入，却打猛诨出。”相当于后来相声中的拣包袱与丢包袱。然而大约到了南宋期间，这杂剧中便又起了一个变化。盖一意多求新颖，日久自穷，不得已便在演杂剧时，杂以寻常故事的表演。周密《武林旧事》载有官本杂剧段数二百八十本，可以略窥当时的情形。所谓段数者，《梦粱录》说：“杂剧先做寻常熟事一段，名曰艳段，次做正杂剧，通名两段。”原来杂剧的谐谑首在新颖，务须临时点破，不能因袭。而寻常熟事者，正是一演再演的，于是便有了为演出而有的底本。这二百八十多本中，名目繁多，其中以大曲、法曲、诸宫调、词调演唱的计一百四十八本。大曲是以同一种曲子来叙事的演唱，以乐器伴奏，与舞蹈结合演出。法曲形式与大曲类似。诸宫调是以若干不同宫调的不同曲子来咏一件事，说唱相兼。此外，这些段数中还有以爨为名的，即所谓艳爨。还有一部分是只有说白表演的“正杂剧”，主要在滑稽调笑讽刺。可见宋人所谓“杂剧”，品类很杂，正处于将歌舞说唱、滑稽调笑融合为正式戏剧的过渡状态中。耐得翁《都城纪胜》说：“大抵全以故事、世务为滑稽。”“故事”即指“寻常熟事”，“世务”则指临时点破的时事，前者也即所谓“段数”。而号称“官本”，则因为是为着“祇应内廷”、“驾前承应”、“一时取圣颜

笑”(《梦梁录》)的表演底本,不是瓦舍中的演出。这可以一演再演的底本,在杂剧中日渐发达起来,于是便又有了院本。

## 金院本与元杂剧

所谓院本,原即是与官本一样的段数的底本,不过官本是演于官家的,院本是演于民间的。《太和正音谱》说:“院本者,行院之本也。”元曲《张千替杀妻》:“你是良人良人宅眷,不是小末小末行院。”《水浒传》说:“第二等是江湖上行院妓女之人,他们是冲州撞府,逢场做戏。”然则院本盖即江湖上卖艺所演之本。吴处厚《青箱杂记》:

王安国尝语余曰:“文章格调须是官样。”岂安国言官样亦谓馆阁气耶?今世乐艺亦有两般格调,若朝庙供应,忌粗野嘲谑;至于村歌社舞,则又喜焉。

这正是官本与院本的说明。院本自行独立起来,当然比原来的杂剧段数要更趋复杂,这个我们从《武林旧事》所载的官本段数,与《辍耕录》所列的“院本名目”上可以推见。院本与官本,在名目上雷同之处颇多,如“列女降黄龙”、“打地铺逍遥乐”、“贺贴万年欢”、“风流乐”、“天下太平”等,则完全相同,可见它们原来实为一物。但是官本二百八十本中用乐曲凡一百四十八,院本六百九十种中用乐曲仅六十一,缀以大曲、法曲、词调等名目的节目大大减少。王国维《宋元戏曲史》又说:“自此目观之,甚与宋官本杂剧段数相似,而复杂过之。”何以用乐曲少者反而复杂,用乐曲多者反而简单呢?原来院本既是通俗的江湖把戏,音乐的修养当然不会很高,能有六十一种也尽能够应付了。而附属于正杂剧的艳段,既已有正杂剧担任笑谑的表演,自然便偏重到其他方面去。笑谑是“优”,其他方面便更近于“倡”,那正是乐曲需要的说明。官本正杂剧中笑谑的成分,在院本中乃是全部接受过来的,正杂

剧的笑谑本不用唱,院本中用乐的地方所以也就不太多。《云麓漫钞》:“杂扮或曰杂班,又名经元子,又谓之拔和,即杂剧之后散段也。顷在汴京时,邨落野夫,罕得入城,遂撰此端,多是装为山东河北叟以资笑端。”所以《辍耕录》又说:“金有杂剧院本诸宫调,院本杂剧其实一也。”所不同者杂剧的调笑巧慧新颖,是一时的巧辩,重在隽永,而院本的调笑则插科打诨,是常见的笑料,旨在热闹。杨景贤《西游记》:

姑:“咿咿呜呜取竹管,扑扑通通打牛皮,见几个无知,叫一会,闹一会,见一个搽白面皮,红结着油鬚髻,笑一声打一棒椎,跳一跳高似田地。”张:“这是做院本的。”

院本中所以又有所谓“笑乐院本”、“耍乐院本”等名称,这正是院本的特色。《辍耕录》说:“院本则五人:一曰副净,古谓之参军;一曰副末,古谓之苍鹘;……一曰引戏,一曰末泥,一曰孤装,又谓之五花爨弄。”杜善夫《宦门子弟错立身》说:“戾家行院学踏爨。”爨盖为一种既歌且舞的演出形式。杜善夫《庄家不识勾栏》散套中描写爨的表演:

一个女孩儿转了几遭,不多时引出一火,中间里一个央人货,裹着枚皂头巾,顶门上插一管笔,满脸石灰,更着些黑道儿抹。知它待是如何过,浑身上下则穿领花布直缀。念了会诗共词,说了会赋与歌,无差错,唇天口地无高下,巧语花言记许多。临绝末,道了低头撮脚,爨罢将么拨。

院本所以乃以通俗的滑稽表演,代表了隽雅的杂剧。

院本既以热闹为主,当然内容也就不厌其繁,于是许多流行的故事,便渐渐被扮演起来。这些寻常熟事不厌再三排演,乃成为真正戏剧的前身。如上皇院本十四本皆演宋徽宗事,霸王院本六本均为项羽故事。此外如题目院本,则殆话本之流。这样宋人话本中的故事乃逐渐地在院本中开始演出,终于进而为元代的

戏曲。

元曲的建立既得力于院本中寻常熟事的流行,所以最初也仍沿称院本。杜善夫《庄家不识勾栏》:“前截儿院本调风月,背后么末敷演刘耍和。”调风月盖即指关汉卿所作《诈妮子调风月》一剧。之后二者分道扬镳,元曲遂专称杂剧。所以说:“国朝院本杂剧始厘为二。”这杂剧一词,在宋代专指弄参军而言,到元代乃专指元曲,其实正是截然的两件事物。其所以沿用同一名称,一方面固由于杂剧是较堂皇的名称,一方面盖也由于元曲以唱工为主,这乃是兼有艳段和杂剧的官本所专长的。官本既兼有唱做,所以也无妨就称为杂剧。不过对于那原来的杂剧特别加上一个“正”字而已,其实这个所谓正杂剧,也早就称为段了。《梦粱录》说:“次做正杂剧,通名两段。”这通名正体现着原来杂剧的式微,而元曲既多采用段数中的唱工,自然也就无妨仍称为杂剧。原来杂剧排演时,前有艳段,中有正杂剧,后有散段。《东京梦华录》说:“杂剧入场,一场两段。”所以一共是四段,这正是元曲四折形式的由来。所以我们也无妨说元曲的四折与歌唱的形式是杂剧的,而元曲大量扮演寻常熟事的内容是院本的。其实真正宋人的杂剧既绝无唱工,而元人的杂剧又不以调谑为主,二者固本无丝毫相似之点。元曲的形式既取自杂剧,而且由江湖把戏一跃而登大雅之堂,其认真唱做反颇有点官本的神气;所以院本中的科白,便只有在丑角的宾白上略具一二;院本的特色在元曲中日渐失势,不得不自谋出路,于是院本与元杂剧遂厘而为二。这二者之间的分别,徐充的《暖姝由笔》说:

有白有唱者名杂剧,用弦索者套数,扮演戏文跳而不唱曰院本。

胡应麟《庄岳委谭》也说:

元院本无生旦者,院本仅供调笑,如唐弄参军之类,与歌

曲无大关系也。

所以宋杂剧的本色反多保存在院本中。《庄岳委谭》：

至元人曲调大兴，凡诸杂剧，皆名曲寓焉。而教坊名妓，亦多习之，清歌妙舞，亦隶是中。唐宋诸词，殆于尽废；又一变而贍缙，遂为南之戏文。而唐宋所谓杂剧，至元而流为院本，今教坊中尚遗习，仅足一笑而已。

院本既是一种“丑剧”，所以向来以丑角为主，与元曲之重生旦者不同。其表演的技艺，《辍耕录》说：

其间副净有散说，有道念，有筋斗，有科泛。教坊色长魏武刘三人鼎新编辑，魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛，至今乐人宗之。

院本的扮演随时换场，《庄家不识勾栏》中记述如下：

一个妆作张太公，他改作小二哥，行行说向城中过，见个年少的妇女向帘儿下立。那老儿用意铺谋，待取做老婆，教小二哥相说合。但要的豆谷米麦，问什么布绢纱罗。教太公往前那，不敢往后那；抬左脚不敢抬右脚，番来覆去由它一个。太公心下实焦躁，把一个皮棒槌，则一下打做两半个……

元曲兴盛之后，院本不免逐渐衰落，一时人才乃集中于杂剧的唱做，生旦的地位日高，副净渐成配角，这便是杂剧上的一大转变。

## 第二十二章 从北曲到南戏

### 舞台重心

- 元人以前的傀儡戏。
- 元曲的形式体制。
- 北曲以大都为中心。

### 关 汉 卿

- 本色当行的剧作家关汉卿。
- 《窦娥冤》。
- 《单刀会》。

### 王 实 甫

- 以诗写剧的王实甫。
- 从《会真记》到《西厢记》。

### 马 致 远

- 以剧写诗的马致远。
- 《汉宫秋》。
- 神仙道化戏和《岳阳楼》。

### 以故事为主的剧情

- 《赵氏孤儿》的悲剧结构。
- 《李逵负荆》以性格冲突推动情节发展。
- 《陈州糶米》的剧情编排。

## 杂剧的南移

●杂剧南移的原因。●南移后的杂剧趋势。●郑光祖等北曲作家。

## 宋元南戏

●南曲的滥觞。●南戏的特点。●荆、刘、拜、杀。●高明的《琵琶记》。

## 舞台重心

元曲从戏剧院本中建立起舞台重心。其实在元曲之前,固早已有另一种的舞台流行着,那便是傀儡戏。《封氏闻见记》:

大历中,太原节度辛景云葬日,诸道节度使使人修祭,范阳祭盘最为高大,刻木为尉迟鄂公突厥斗将之像,机关动作不异于生。祭讫,灵车欲过,使者请曰:“对数未尽。”又停车,设项羽与汉高祖会鸿门之像,良久乃毕。

宋代傀儡戏更加兴盛。《东京梦华录》“京瓦伎艺”条载:“崇观以来,在京瓦肆伎艺……杖头傀儡任小三,每日五更头回小杂剧,差晚看不及矣。悬丝傀儡张金线,李外宁。药发傀儡……”“驾幸临水殿”条载:“又有一小船,上结小彩楼,下有三小门,如傀儡棚,正对水中乐船。上参军色进致语。乐作,彩棚中门开,出小木偶人,小船子上有一白衣人垂钓,后有小童举棹划船。缭绕数回,作语。乐作,钓出活小鱼一枚。又作乐,小船入棚。有木偶筑毬、舞旋之类,亦各念致语,唱和乐作而已,谓之水傀儡。”这些傀儡扮演的节目都依据富于故事性的话本讲史。《梦粱录》说:“凡傀儡,敷衍烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事话本,或讲史,或作杂剧。”则傀儡戏实是舞台最早的运用,不过到了元曲乃更为复杂

完备而以真人来扮演。

元曲有科,有白,有曲,科是动作,白是说话,曲是歌唱。元曲中的科白正是剧情的演进,元曲中的曲则往往是近于诗的,实际上是散曲在杂剧中的应用,一般以单阙曲调联成套数。前有引子,后有尾声。联套中的曲子一般属于同一宫调。在音乐方面构成北曲系统,乃是元杂剧体制的重要特色。元曲的角色有末、旦、净、丑四种。末又有外末、冲末、二末、小末等,旦又有老旦、大旦、小旦、旦徠、色旦、外旦、贴旦等。末旦二色是主唱的,所以格外重要;也可见元曲乃是一种以歌唱为主的戏剧;而旦角的特别发达,则又为女性担任主角的另一特色。元杂剧的体制十分严格,大抵以四折一楔子为基本形式。所谓“折”,也就是一个宫调的套数。楔子多用于开场,也有用于各折中间者,往往是剧情安排的要点所在。

元曲当时活动的地方以大都为中心。大都原为金之中都。忽必烈成为蒙古的大汗后,定都燕京,改称大都。元在中都城的东北郊建起大都城,城市规模宏伟,人口稠密。城内有专营各类商品的集市,各地富商大贾云集在此贩货。外城还居住着许多外国商人。《马可·波罗游记》说:“外国巨价异物及百物输入此城者,世界诸城无与能比。”经济的发达促进了文化的繁荣。金代活跃于平阳、真定一带地区的艺人纷纷集中到此。据《青楼集》记载,当时杂剧名演员常在大都演出的,有二十多人。现存大都时期著名的杂剧作家有廿七人。《录鬼簿》载属于大都籍的杂剧作家亦有十九人。元杂剧在大都便得到了迅速的发展。大都杂剧作家可以关汉卿、王实甫、马致远三人为代表。三人象征不同的三方面,关汉卿的剧的本色、王实甫的以诗写剧、马致远的以剧写诗,都成为元曲中最高的表现。

## 关 汉 卿

关汉卿相传为元曲的首创者。《录鬼簿》说他是“大都人，太医院尹，号己斋叟”。又列关汉卿于“前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者”之首。他的作品就今日所知，约六十种。从他的时代和创作数量来看，他颇似词中温飞卿的地位，不愧为元曲的第一人。

关汉卿的作品如《玉镜台》、《谢天香》等剧，都不脱调笑的情趣，正可见其离开院本的阶段未远。其他作品如《救风尘》、《望江亭》，也都是浪漫主义的喜剧结构。然而像《窦娥冤》的情节描写，则复杂变化，乃是真正悲剧的结构，又远非其他作品所能有了。《窦娥冤》的特点是现实主义的细节融入一个浪漫主义的结构。欧洲现实主义的发展主要是在小说中，其来源则是喜剧。喜剧的意义在于通过描写小人物来反思人类自身的弱点，与现实主义之强调批判具有相同的性质。悲剧则是表现英雄人物与命运的搏斗。《窦娥冤》中的窦娥正是一个敢于向恶势力抗争的感天动地的人物，全剧的基本框架是悲剧性的。但它的具体内容却又非常现实，并以讽刺为主。剧中所写的窦母、张驴儿父子和赛卢医等都是现实生活中的小人物，其性格的刻画都相当生动鲜明。像《窦娥冤》第一折写窦母告诉窦娥被迫接纳张驴儿父子的一段：

（卜儿见正旦科）（正旦云）你你回来了，你吃饭么？（卜儿做哭科云）孩儿也，你教我怎生说波。（正旦唱）为甚么泪漫漫不住点儿流，莫不是为索债与人家惹争斗。我这里连忙迎接慌问候，他那里要说缘由。（卜儿云）羞人答答的，教我怎生说波？（正旦唱）则见他一半儿徘徊，一半儿丑。（云）婆婆，你为甚么烦恼啼哭那。（卜儿云）我问赛卢医讨银子去，他赚我到无人去处。行起凶来，要勒死我。亏了一个张老并

他儿子张驴儿 ,救得我性命 ,那张老就要我招他做丈夫 ,因这  
等烦恼。(正旦云)婆婆 ,这个怕不中么。你再寻思咱。俺家  
里又不是没有饭吃 ,没有衣穿 ,又不是少欠钱债 ,被人催逼不  
过。况你年纪高大 ,六十以外的人 ,怎生又招丈夫那。(卜儿  
云)孩儿也 ,你说的岂不是 ,但是我的性命全亏他这爷儿两个  
救的。我也曾说道待我到家 ,多将些钱物酬谢你救命之恩。  
不知他怎生知道 ,我家里有个媳妇儿 ,道我婆媳妇又没老公 ,  
他爷儿两个又没老婆 ,正是天缘天对。若不随顺他 ,依旧要  
勒死我。那时节我就慌张了。莫说自己许了他 ,连你也许了  
他儿也。这也是出于无奈。(正旦云)婆婆 ,你听我说波。  
(唱)避凶神要择好日头 ,拜家堂要将香火修。梳着个霜雪般  
白鬢髻 ,怎将这云霞般锦帕兜 ,怪不的女大不中留。你如今  
六旬左右 ,可不道到中年万事休。旧恩爱一笔沟 ,新夫妻两  
意投 ,枉教人笑破口。

窦母性格的软弱和心理的复杂都从这对白中活现出来。早期元曲的写作 朴素天真 ,而自成幽默。所以在对白上乃别成韵味 ,为后来南戏所不可及。又如写张驴儿父子救下窦母后的无赖嘴脸 :

(卢医云)来到此处 ,东也无人 ,西也无人 ,这里不下手等  
甚么。我随身带的有绳子。兀那婆婆 ,谁唤你哩?(卜儿云)  
在那里?(做勒卜儿科。孛老同副净张驴儿冲上 ,赛卢医慌  
走下。孛老救卜儿科。张驴儿云)爹 ,是个婆婆 ,争些勒杀  
了。(孛老云)兀那婆婆 ,你是那里人氏 ,姓甚名谁 ,因甚着这  
个人将你勒死。(卜儿云)老身姓蔡 ,在城人氏 ,止有个寡媳  
妇儿相守过日。因为赛卢医少我二十两银子 ,今日与他取  
讨。谁想他赚我到无人去处 ,要勒死我 ,赖这银子 ,若不是遇  
着老的和哥哥呵 ,那得老身性命来。(张驴儿云)爹 ,你听的  
他说么 ,他家还有个媳妇哩 ,救了他性命 ,他少不得要谢我 ,  
不若你要这婆子 ,我要他媳妇儿 ,何等两便。你和他说去。

(孛老云)兀那婆婆,你无丈夫,我无浑家,你肯与我做个老婆,意下如何?(卜儿云)是何言语,待我回家多备些钱钞相谢。(张驴儿云)你敢是不肯,故意将钱钞哄我。赛卢医的绳子还在,我仍旧勒死了你罢。(做拿绳科)(卜儿云)哥哥,待我慢慢地寻思咱。(张驴儿云)你寻思些甚么,你随我老子,我便要你媳妇儿。(卜儿背云)我不依他,他又勒死我。罢罢罢,你爷儿两个随我到家中去来。(同下)

这类对白中的剧情发展,似又得力于京本通俗小说一类的话本。至于挖苦人的像:

(净扮孤引祇候上诗云)我做官人胜别人,告状来的要金银。若是上司当刷卷,在家推病不出门。下官楚州太守桃机是也。今早升厅坐衙,左右喝擗厢。(祇候吆喝科)(张驴儿拖正旦卜儿上云)告状,告状。(祇候云)拿过来。(做跪见,孤亦跪科云)请起。(祇候云)相公,他是告状的,怎生跪着他。(孤云)你不知道,但来告状的,就是我衣食父母。……

这又颇与杂剧的“打猛诨入,打猛诨出”相似。而描写得深入的像窦天章送女的一段:

(做相见科。窦天章云)小生今日一径的将女孩儿送来与婆婆。怎能说做媳妇,只与婆婆早晚使用。小生目下就要上朝进取功名去。留下女孩儿在此。只望婆婆看觑则个。(卜儿云)这等,你是我亲家了。你本利少我四十两银子,兀的是借钱的文书还了你,再送你十两银子做盘缠。亲家,你休嫌轻少。(窦天章做谢科云)多谢了婆婆,先少你许多银子都不要我还了,今又送我盘缠。此恩异日必当重报。婆婆,女孩儿早晚呆痴,看小生薄面,看觑女儿咱。(卜儿云)亲家,这不消你嘱咐,令爱到我家,就做亲女儿一般看承他。你只管放心的去。(窦天章云)婆婆,端云孩儿该打呵,看小生面

则骂几句 ,当骂呵则处分几句。……

这种高度的细节真实 ,正是从极平实的生活源泉中建立起来的 ,遂成为北曲高贵的特色。关汉卿也正以这本色当行而成为一时之冠。《窦娥冤》中也有浪漫主义的戏剧高潮 ,这就是窦娥临刑时许下的三桩誓愿 :

(正旦唱)[耍孩儿]不是我窦娥罚下这等无头愿。委实的冤情不浅。若没些儿灵圣与世人传 ,也不见得湛湛青天。我不要半星热血红尘洒 ,都只在八尺旗枪素练悬 ,等他四下里皆瞧见 ,这就是咱苌弘化碧 ,望帝啼鹃。(刽子云)你还有甚的说话 ,此时不对监斩大人说 ,几时说那?(正旦再跪科云)大人 ,如今是三伏天道 ,若窦娥委实冤枉 ,身死之后 ,天降三尺瑞雪 ,遮掩了窦娥尸首。(监斩官云)这等三伏天道 ,你便有冲天的怨气 ,也召不得一片雪来。可不胡说。(正旦唱)[二煞]你道是暑气暄 ,不是那下雪天 ,岂不闻飞霜六月因邹衍。若果有一腔怨气喷如火 ,定要感的六出冰花滚似绵 ,免着我尸骸现。要什么素车白马 ,断送出古陌荒阡。(正旦再跪科云)大人 ,我窦娥死的委实冤枉。从今以后 ,着这楚州亢旱三年。(监斩官云)打嘴 ,那有这等说话。(正旦唱)[一煞]你道是天公不可期 ,人心不可怜。不知皇天也肯从人愿 ,做甚么三年不见甘霖降 ,也只为东海曾经孝妇冤 ,如今轮到你山阳县。这都是官吏每无心正法 ,使百姓有口难言。

三桩誓愿都是借古代传说表现窦娥的怨气所具有的超现实的力量。三年后誓愿应验 ,窦娥鬼魂托梦雪冤的结尾 ,也都是将非现实的愿望变成现实 ,构成强有力的浪漫主义的呼唤。这部剧作的复杂性正在于这种通过现实主义的批判走向浪漫主义的高峰 ,所完成的两结合的成就。

关汉卿的作风酣放明快。他的《单刀会》取材于三国故事 ,对

关羽的英雄气概作了精彩传神的抒写：

（正末关公引周仓上，云）周仓，将到那里也？（周云）来到大江中流也。（正末云）看了这大江是一派好水呵。（唱）〔双调新水令〕大江东去浪千叠，引着这数十人，驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心烈，我觑这单刀会似赛村社。（云）好一派江景也呵。（唱）〔驻马听〕水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭。可怜黄盖转伤嗟，破曹的檣橹一时绝。麀兵的江水犹然热，好教我情惨切。（云）这也不是江水。（唱）二十年流不尽的英雄血！

在小说和讲台中只能粗线条勾勒的英雄人物，在杂剧中凭借这诗一般的歌唱，得以充分展示了内心的情感和外在的气度。三国故事虽从正史到讲史流传已久，但后世长篇英雄传奇中的关羽形象，却正是由《单刀会》而得到了血肉的生命。

## 王 实 甫

王实甫与关汉卿同时。据《录鬼簿》载，也是大都人。所作剧本，共十四种，今存《西厢记》、《丽春堂》、《破窑记》。以《西厢记》一剧而享盛名。明初贾仲明挽王实甫的《凌波仙》词说他：“作词章，风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”相传《西厢记》为王作而关续成，或以为关作而王续成。其实《西厢记》本缘于董解元的诸宫调，或者二人同有此作也未可知。不过现存《西厢记》的文字似乎更与王实甫相近。王实甫的作品如《丽春堂》中的写法：

（正末带云）是好一座御园也。（唱）〔油葫芦〕则见贝阙蓬壶一望中，从地涌。看了这五云楼阁日华东，恰似那访天

台误入桃源洞。端的便往扬州移得琼花种，胜太平独秀岩，冠神龙万寿峰。则他这云间一派箫韶动，不弱似天上蕊珠宫。

……

（旦儿云）咱则在他背后立着，看这老丞相钓鱼。（正末唱）〔金蕉叶〕撑到这芦花密处，款款将船儿缆住，见垂柳风摇翠缕，荡的这几朵儿荷花似舞。〔调笑令〕我向这浅处扭定身躯。呀，慢慢的将钓儿我便垂将下去，银丝界破波文绿，可怎生浮游儿不动纤须。（旦儿云）老爷好快活地。（正末做回头科唱）我这里回头猛然觑艳姝，可知道落雁沉鱼。……〔圣药王〕乐有余，饮未足。樽前无酒典衣沽。倒玉壶，听金缕，直吃的满身花影倩人扶，我可也不让楚三闾。……〔麻郎儿〕昨日个深居华屋，今日个流窜荒墟。冷落了歌儿舞女，空闲了宝马香车。〔么篇〕知他是断与甚处外府，则落的绕青山十里平湖。驾一叶扁舟睡足，抖擞着绿蓑归去。……（孤云）老丞相若到朝中，必然重用也。（正末云）我去之后，则是辜负了这一派好景也。（唱）〔收尾〕则我这好山好水难将去，待写入丹青画图，白日里对酒赏无休，到晚来挑灯看不足。

所以王实甫是更近于诗的，关汉卿是更近于剧的。《西厢记》正是近于前者。例如：

〔雁儿落〕绿依依墙高柳半遮，静悄悄门掩清秋夜。疏刺刺林梢落叶风，昏惨惨云际穿窗月。〔得胜令〕惊觉我的是颤巍巍竹影走龙蛇，虚飘飘庄周梦蝴蝶，絮叨叨促织儿无休歇，韵悠悠砧声儿不断绝，痛煞煞伤别，急煎煎好梦儿应难舍。冷清清的咨嗟，娇滴滴玉人儿何处也？

可见《西厢记》的词采风格是与《丽春堂》更为相近的。

《西厢记》的故事，本于唐元稹的《莺莺传》，原名《会真记》，

其实是一篇无聊卑下的作品，述唐贞元中有张生者，温茂循礼，年二十三未尝近女色，游于蒲，寓普救寺中。有崔氏孀妇，亦止兹寺。适兵乱，崔氏惶骇，不知所托。张生因与蒲将之党友善，请吏护之，遂不及于难。崔氏感之，与通礼。崔氏有女名莺莺，年十七，聪慧艳异，张生惑之，因谋于莺莺之婢红娘，遂私欢好。数月后张生赴京应试，逾年未归。莺莺作长函，情辞哀切，张生发其书于所知，由是时人多闻之。而张生之志亦绝矣。“稹特与张厚，因征其词。张曰：‘大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖于人。使崔氏子遇合富贵，乘宠骄，不为云为雨，则为蛟为螭，吾不知其所变化矣。昔殷之辛，周之幽，据百万之国，其势甚厚，然而一女子败之，溃其众，屠其身，至今为天下僂笑。余之德不足以胜妖孽，是用忍情。’于是坐者皆为深叹。”这样把自己的爱人比作妖孽，真是只有天晓得！这种奇闻若不是荒唐，便是卑鄙。而“于时坐者”还要“皆为深叹”，不知叹的是什么。至于故事中情节也极不合理，比如先说“张生游于蒲”，“适有崔氏孀妇将归长安，路出于蒲”，又说“崔氏之家，财产甚厚，多奴仆”，又说“张生将之长安”。崔氏既然本是路过蒲要到长安去的，又财产甚厚，不会没有了路费，为什么数月之后，游于蒲的张生倒去了长安，而路出于蒲的崔氏，反而不去长安呢？张生到了长安，“明年，文战不胜，遂止于京，因贻书与崔，以广其意，崔氏辄报之。”故事情节正在缠绵往还之际，一面张生还忍不住把莺莺的书拿出来给好友们看，而忽然说：“然而张亦志绝矣。”简直无头无脑，莫明其妙。就算莺莺是妖孽吧，也应该有点线索，这情书相慰之际，并没有特别可以发现是妖孽的地方。这故事似乎是特为造来表示作者的道学气的，此外别无理由。《会真记》中诗文占了大半，其所以盛传一时的缘故，大约由于采李益诗改成的：“待月西厢下，迎风户半开，拂墙花影动，疑是玉人来。”颇为人所传诵。而其中描写幽会一段：

张君临轩独寝，忽有人觉之。惊欬而起，则红娘敛衾携

枕而至，抚张曰：“至矣至矣，睡何为哉！”并枕重衾而去。张生拭目危坐久之，犹疑梦寐，然而修谨以俟。俄而红娘捧崔氏而至，至则娇羞融冶，力不能运支体，曩时端庄，不复同矣。是夕旬有八日也，斜月晶莹，幽辉半床。张生飘飘然，且疑神仙之徒，不谓从人间至矣。有顷，寺钟鸣，天将晓，红娘促去，崔氏娇啼宛转，红娘又捧之而去，终夕无一言。张生辨色而兴，自疑曰：岂其梦邪？及明，靓妆在臂，香在衣，泪光荧荧然，犹莹于茵席而已。

颇得力于神女洛神的写法。而在另一方面，则以一个男子既可以交结军政要人做一回英雄，又可以得一个绝世女子做一回情郎，又可以赴京应试自居文士，又可以正襟危坐，痛悔前非，做一个君子。英雄、情郎、文士、君子集于一身，便宜都占尽了，这岂非人人所乐道的梦想。至子女子呢，让她去演悲剧吧，这乃又成为女性故事中的另一典型。

《莺莺传》在士大夫和市民中流传颇广。宋人秦观、毛滂都用“调笑转踏”写过这个故事。赵令畤有〔商调·蝶恋花〕《会真记》。宋杂剧里也有《莺莺六么》的名目，金院本里有《红娘子》的名目，宋元南戏中亦有《张珙西厢记》，但都已失传。金代董解元的《西厢记》诸宫调将《莺莺传》改为团圆的结局，张生对莺莺不是始乱终弃，而是在红娘帮助下，与莺莺一起私奔，投奔太守杜确，便初步改变了这个故事的主题。宋代乐曲中有转踏、曲破、大曲等，都以迎合故事的发展而演进，而诸宫调则为最进步的一种。《碧鸡漫志》卷二：“熙宁、元丰间，泽州孔三传者，始创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。”这是用多种宫调的曲子联唱的一种长篇说唱文学形式，董《西厢》长达五万字，比《会真记》叙事更细致，描写人物也更鲜明完整，曲词以活泼的民间口语为主。王实甫在此基础上再加改编，将结局改为张生在老夫人逼迫下进京赶考，取得功名后回来与莺莺团圆。全剧的主要戏剧冲突转为莺莺之母和

张生、莺莺、红娘之间的矛盾，亦即维护封建礼教的家长与争取爱情自由的青年男女之间的斗争，这就将原来无聊卑下的一篇传奇改成了一个美丽动人的爱情故事。背叛封建礼教的莺莺成为被赞美的女主角，尤其是身为下贱的使女红娘，以大胆、机智的性格取得了斗争的主动权，帮助张生、莺莺冲破封建礼教的束缚，成为剧情发展的关键人物，这是市民意识在文学中进一步发展的结果。在宋元时代爱情题材的市民文学作品中，红娘是一个全新的有光辉的形象。莺莺作为一个具有叛逆性的女性形象，也比以前唐传奇、宋元话本中所有的女主角更加丰满而有深度。因此西厢记故事在主题上的转变，也是市民文学取代寒士文学的重要标志之一。

《西厢记》杂剧之所以声名独高，还因为长篇巨制，而一气呵成，字字珠玉。其中美好的词句像：

〔收尾〕四围山色中，一鞭残照里，遍人间烦恼填胸臆，量这些大小车儿如何载得起！

〔正宫端正好〕碧云天，黄花地。西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪。

〔双调新水令〕望蒲东萧寺暮云遮，惨离情半林黄叶。马迟人意懒，风急雁行斜，离恨重叠，破题儿第一夜。

前人评之如“花间美人”（《太和正音谱》）。而其嘲谑的字句，也莫不新颖可喜。像：

〔圣药王〕果若你有心，他有心，昨日秋千院宇夜深沉。花有阴，月有阴，春宵一刻抵千金。何须诗对会家吟。

〔么篇〕从今后相会少，见面难，月暗西厢，风去秦楼，云敛巫山。你也趲，我也趲，请先生休讪，早寻个酒阑人散。

〔油葫芦〕情思昏昏眼倦开，单枕侧，梦魂飞入楚阳台。早知道无明无夜因他害，想当初不如不遇倾城色。人有过，

必自责，勿惮改。我却待贤贤易色将心戒，怎禁他兜的上心来。

〔庆东原〕那里有粪堆上长出连枝树，淤泥中生出比目鱼。不明白展污了姻缘簿。莺莺呵你嫁个油煤糊狍的丈夫。红娘呵你伏侍个烟熏猫儿的姐夫。张生呵你撞著个水浸老鼠的姨夫。这厮坏了风俗，伤了时务。

所以后人评《西厢记》，多赞其词采之美。何良俊说：“王实甫才情富丽，真辞家之雄。”（《曲论》）王世贞说：“北曲故当以《西厢》压卷。”（《曲藻》）王骥德曰：“夫曰神品，必法与词两擅其极，唯实甫《西厢》可当之耳。”（《曲律·杂论》）李渔说：“填词除杂剧不论，止论全本，其文字之佳，音律之妙，未有过于《北西厢》者。”（《闲情偶寄》）

## 马致远

马致远也是大都人。共作剧本十五种，今存七种。他的杰作，几乎都在写一段诗情，也近乎一点哲理，这都颇合于东方本土的口味。《太和正音谱》誉马致远如“朝阳鸣凤”，又说：“其词典雅清丽，可与《灵光》、《景福》而相颉颃，有振鬣长鸣，万马皆暗之意。又若神凤飞鸣于九霄，岂可与凡鸟共语哉？宜列群英之上。”其高贵可知。他的作品以《汉宫秋》一剧声名最高。这也是一个纯粹的悲剧，取材于昭君和番的故事。汉元帝时宫人王嫱出嫁呼韩邪原是史实，自六朝以来，流传甚广。又增加了毛延寿点破昭君画像的情节，添了许多传奇色彩。文人往往借以述怀，寄托寒士的不遇之叹和失意之感，歌咏昭君的诗篇很多。因而马致远选取这一题材，实际上也是以剧述怀寄慨，结果自然就写成了诗。其中最有名的一段：

〔梅花酒〕呀，俺向着这迥野悲凉，草已添黄，兔早迎霜，

犬褪得毛苍 人搠起纓枪 ,马负着行装 ,车运着糒粮 ,打猎起围场。他他他伤心辞汉王 ,我我我携手上河梁。他部从入穷荒 ,我銮舆返咸阳。返咸阳 ,过宫墙。过宫墙 ,绕回廊。绕回廊 ,近椒房。近椒房 ,月昏黄。月昏黄 ,夜生凉。夜生凉 ,泣寒螿。泣寒螿 绿纱窗。绿纱窗 ,不思量。

〔收江南〕呀 ,不思量 ,除是铁心肠 ,铁心肠也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳 ,我那里供养 ,便是我高烧银烛照红妆。

这里究竟是剧情是诗篇已不可分辨了。

马致远其他的几本剧 ,多以神仙道化、山林隐逸为题材。像《岳阳楼》、《黄粱梦》、《任风子》、《陈抟高卧》等。其中表现的人生感慨 ,同他在《双调夜行船·秋思》里所写的一样 ,是参破世事、离绝是非的处世哲学在各种隐居悟道的故事情节中的寄托。《黄粱梦》、《岳阳楼》分别写钟离权度吕洞宾和吕洞宾度柳树精的故事。《任风子》写马丹阳度任屠 ,都与元代盛极一时的全真教有关。道教发展到宋、金之时 ,在黄河以北出现三个新教派 ,其中之一便是全真教。创始人王喆(自号重阳真人)与马钰(号丹阳真人)、谭处端、刘处玄、邱处机、王处一、郝璘及马钰之妻孙氏等合称七真人。后邱处机被金世宗召到中都传教半年。元灭金后 ,他又受到成吉思汗的尊崇 ,封为国师 ,受命总领道教。因而全真教在道教各派中特别兴盛。全真教奉王重阳、王玄甫、钟离权、吕岩(即吕洞宾)、刘操为北五祖。关于七真五祖的故事在北方民间流传很广 ,尤其是吕洞宾的传说更多。而马致远《岳阳楼》写吕洞宾度柳树精 ,却是借神仙故事抒写了人生的虚无之感和物外之想 :

〔鹤踏枝〕自隋唐 ,数兴亡 ,料着这一片青旗 ,能有的几日常光。对四面江山浩荡 ,怎消得我几行儿醉墨淋漓。

〔么篇〕想那等尘俗辈 ,恰便似粪土墙。王弘探客在篱边望 ,李白扪月在江心丧 ,刘伶荷锸在坟头葬。我则待朗吟飞

过洞庭湖 须不会摇鞭误入平康巷。

又如吕洞宾和老柳树精的一段对话 ,恰似一篇咏柳诗 :

(做见科)呀 ,上仙在此 ,须索回避咱。(正末喝云)业畜 ,哪里去 ,回来。(柳云)早知上仙在此 ,只合远接 ,接待不着 ,勿令见罪。(正末云)好可怜人也。(唱)[醉中天]我见他拄着条过头杖 ,恰便似老龙王。(柳云)早知上仙在此 ,合当参拜。(正末唱)你这般曲脊驼腰来我跟前有甚勾当。(带云)我看你本相。(唱)我这里斜倚定阑干望。(柳云)师父望甚么。(正末云)你道我望甚么。(唱)原来是挂望子门前老杨。(柳云)小圣在此 ,千百余年也。(正末云)噤声。(唱)你道是埋根千丈 ,你如今絮沾泥则怕泄漏春光。(云)柳也 ,你有几般儿歹处哩。(柳云)师父 ,我有甚么歹处。(正末唱)[忆王孙]亚夫营里晚天凉 ,炀帝宫中春昼长。按舞罢楚台人断肠 ,你只是为春忙。(柳云)再有什么歹处。(正末唱)饿得那楚宫女腰肢一捻香。(云)兀那老柳 ,这岳阳楼上作祟的元来是你。(柳云)不干小圣事。是杜康庙前一株白梅花 ,在此作祟。(正末云)待我看来。真个是杜康庙前一株白梅花 ,在此作祟。好好 ,兀那老柳 ,你跟我出家去罢。(柳云)师父 ,我去不得。(正末云)你为何去不得。(柳云)我根科茂盛 ,枝叶繁多 ,去不得。(正末云)他是土木形骸 ,到发如此之语。(唱)[金盏儿]我是个吕纯阳 ,度你个绿垂杨。你则管伴烟伴雨在溪桥上 ,舞东风飘荡弄轻狂。如今人早晨栽下树 ,到晚来要阴凉。则怕你滋生下些小业种 ,久已后干撇下你个老孤桩。(云)老柳 ,你跟我出家去来。……(柳云)师父仙乡何处?(正末唱)我家住在白云缥缈乡。(柳云)那里幽静么?(正末唱)俺那里无乱蝉鸣聒噪斜阳。(柳云)徒弟去则去 ,则是舍不的这一派水也。(正末唱)量湖光 ,不大似半亩芳塘。(柳云)徒弟省了也。(正末唱)你险做了长亭系马桩。(柳

云)敢问师父两句言语,合道不合道,是怎么说。(正末云)你一句句问将来。(柳云)师父合道是怎生。(正末云)合道在章台路傍。(柳云)师父不合道可是怎生?(正末唱)不合道你则在灞陵桥上。(云)你若肯跟我出家,教你学取一个。(柳云)学取那一个。(正末唱)我着你学取那吕岩前松柏耐风霜。

所以他不是通过诗来写剧,而乃是通过剧来写诗,遂成为元曲中更近于东方趣味的一派。

## 以故事为主的剧情

戏曲的发展虽然不免于诗国的熏陶,毕竟还是属于故事的类型,如纪君祥的《赵氏孤儿》、无名氏的《赚蒯通》等,便极近于纯正的悲剧。纪君祥也是大都人,作杂剧六种,仅存《赵氏孤儿》。这本戏写春秋时晋灵公信任屠岸贾,将上卿赵盾灭族,只有赵氏的一个遗腹子被门客程婴救出。孤儿的命运成为全剧的基本悬念。故事情节围绕着搜孤救孤的主要线索展开,演出了一幕幕惊心动魄的场面。例如第一折写韩厥带兵围住公主府门,程婴将孤儿藏在药箱里带出:

(韩厥云)令人门首觑者,看有甚么人出府门来,报复某家知道。(卒子云)理会的。(程婴做慌走上云)我抱着这药箱,里面有赵氏孤儿。天也可怜,喜的韩厥将军把住府门,他须是我老相公抬举来的。若是撞的出去,我与小舍人性命都得活也。(做出门科)(正末云)小校,拿回那抱药箱儿的人来。你是甚么人?(程婴云)我是个草泽医生,姓程是程婴。(正末云)你在那里去来。(程婴云)我在公主府内煎汤下药来。(正末云)你下甚么药?(程婴云)下了个益母汤。(正末云)你这箱儿里面甚么物件。(程婴云)都是生药。(正末

云)是甚么生药。(程婴云)都是桔梗甘草薄荷。(正末云)可有什么夹带?(程婴云)并无夹带。(正末云)这等你去。(程婴做走正末叫科云)程婴回来,这箱儿里面是甚么物件。(程婴云)都是生药。(正末云)可有什么夹带?(程婴云)并无夹带。(正末云)你去。(程婴做走正末叫科)程婴回来。你这其中必有暗昧,我着你去呵,似弩箭离弦,叫你回来呵,便似毡上拖毛。程婴,你则道我不认的你哩。……(云)小校靠后,唤你便来,不唤你休来。(卒子云)理会的。(正末做揭箱子见科云)程婴,你道是桔梗甘草薄荷,我可搜出人参来也。(程婴做慌跪伏科)……(正末云)程婴,我若把这孤儿献将出去,可不是一身富贵。但我韩厥是一个顶天立地的男儿,怎肯做这股勾当。……(云)程婴,你抱的这孤儿出去,若屠岸贾问呵,我自与你回话。(程婴云)索谢了将军。(做抱箱儿走出又回跪科)(正末云)程婴,我说放你去,难道耍你,可快出去。(程婴云)索谢了将军。(做走又回跪科)(正末云)程婴,你怎生又回来。……(程婴云)将军,我若出的这府门去,你报与屠岸贾知道,别差将军赶来,拿住我程婴,这个孤儿万无活理。罢罢罢,将军你拿将程婴去,请功受赏,我与赵氏孤儿,情愿一处身亡便了。(正末云)程婴,你好去的不放心也。……(唱)能可在我身儿上讨明白,怎肯向贼子行捱推问。猛拚着撞阶基图个自尽,便留不得香名万古闻,也好伴钜麀共做忠魂。你你你要殷勤照顾晨昏。他须是赵氏门中一命根。直等他年长进,才说与从前话本,是必教报仇人,休忘了我这大恩人。(自刎下)……

程婴三次折回,每次都将是剧情推向更惊险的高潮,最后以韩厥自刎这一出人意料之悲剧结局渡过救孤的第一道难关。紧接着屠岸贾又使出杀死全国半岁以下、一月之上所有婴儿的毒计。第三折写程婴与友人公孙杵臼定下苦肉计,用自己的儿子假充赵氏孤

儿 藏在公孙杵臼家 ,又领屠岸贾前来搜查 ,戏剧场面的处理更是惨烈 :

(屠岸贾同程婴领卒子上云)来到这吕吕太平庄上也。令人与我围了太平庄者。程婴 ,那里是公孙杵臼宅院。(程婴云)则这个便是。(屠岸贾云)拿过那老匹夫来。公孙杵臼 ,你知罪么?(正末云)我不知罪。(屠岸贾云)我知你个老匹夫和赵盾是一殿之臣 ,你怎敢掩藏着赵氏孤儿。……不打不招 ,令人与我拣大棒子着实打者。(卒子做打科)……(屠岸贾云)这老匹夫赖肉顽皮不肯招承 ,可恼可恼。程婴 ,这原是你出首的 ,就着你替我行杖者。(程婴云)元帅 ,小人是个草泽医士 ,撮药尚然脆弱 ,怎生行的杖。(屠岸贾云)程婴 ,你不行杖 ,敢怕指攀出你么?(程婴云)元帅 ,小人行杖便了。(做拿杖子科。屠岸贾云)程婴 ,我见你把棍子拣了又拣 ,只拣着那细棍子 ,敢怕打的他疼了 ,要指攀下你来。(程婴云)我就拿大棍子打者。(屠岸贾云)住者 ,你头里只拣着那细棍子打 ,如今你却拿起大棍子来 ,三两下打死了呵 ,你就做的个死无招对。(程婴云)着我拿细棍子又不是 ,拿大棍子又不是 ,好着我两下做人难也。(屠岸贾云)程婴 ,你只拿着那中等棍子打。公孙杵臼老匹夫 ,你可知道行杖的就是程婴么?(程婴行杖科云)快招了者。(三科了)(正末云)哎哟 ,打了这一日 ,不似这几棍子打的我疼 ,是谁打我来?(屠岸贾云)是程婴打你来。(正末云)程婴 ,你划的打我那。(程婴云)元帅 ,打的这老头儿兀的不胡说哩!……(正末云)我招我招。(唱)打的我无缝可能逃 ,有口屈成招 ,莫不是那孤儿他知道 ,故意的把咱家指定了。(程婴做慌科)(正末唱)我委实的难熬 ,尚兀自强着牙根儿闹。暗地里偷瞧 ,只见他早唬的腿腿儿摇。(程婴云)你快招罢 ,省得打杀你。(正末云)有有有。(唱)俺二人商议要救这小儿曹。(屠岸贾云)可知道指攀下

来也。你说二人,一个是你了,那一个是谁?你实说将出来,我饶你的性命。(正末云)你要我说那一个,我说我说。(唱)哎,一句话来到我舌尖上却咽了。(屠岸贾云)程婴,这桩事敢有你么?(程婴云)兀那老头儿,你休妄指平人。(正末云)程婴,你慌怎么?(唱)我怎生把你程婴道,似这般有上梢无下梢。(屠岸贾云)你头里说两个,你怎生这一会儿可说无了。(正末唱)只被你打的来不知一个颠倒。(屠岸贾云)你还不说,我就打死你个老匹夫。(正末唱)遮莫便打的我皮都绽,肉尽销,休想我有半字儿攀着。……

由于屠岸贾的狡猾毒辣,公孙杵臼在程婴的棍子下几乎失去对朋友的信任,差点说出真相。这里人物冲突之紧张激烈,心理刻画之复杂曲折,都是极扣人心弦的。这部戏原本于《史记·赵世家》,但情节和场面的设计都出自剧作家的创造。剧中主人公不惜赴汤蹈火而终于报仇雪恨的故事,是更近于西方悲剧的,所以《赵氏孤儿》在18世纪就被介绍到欧洲。

元杂剧中有相当数量的公案戏和侠客戏,都适合于曲折剧情的穿插。这类戏中的故事不少来自话本小说中的公案、朴刀类。其中包公戏和水浒戏的佳作较多。前者如关汉卿的《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》、无名氏的《陈州糶米》,后者如康进之的《李逵负荆》、无名氏的《争报恩》、李文蔚的《燕青博鱼》等。这些戏里的主角虽有清官和江湖好汉之分,但反对权豪势要和滥官污吏的倾向以及平反冤狱、主持公道的要求则是完全一致的。这说明市民阶层在权豪势要为非作歹、无法无天的黑暗社会里,求告无门,只能将伸冤报仇的理想寄托在清官和好汉这两类人身上。《陈州糶米》是公案戏里最优秀的一部,写权豪势要刘衙内的儿子小衙内和女婿杨金吾到陈州放粮,借机贪污粮款,克扣灾民。甚至用御赐紫金锤打死贫民张蛛古,其子小蛛古告到开封府,包公在陈州微服私访,查明案情,法办了贪官污吏。这本戏剧情的布置精细巧妙。

例如写包公乔装成庄稼老儿 ,从妓女王粉莲口中套出杨金吾将紫金锤送与王粉莲的底细 ,先处决了杨金吾 ,又让小蛛古用紫金锤打死小衙内 ,小蛛古为此待罪 ,这时刘衙内讨了一纸赦活不赦死的赦书 ,星夜来救子婿 ,却反而赦了小蛛古。故事的巧密编排所产生的喜剧效果 ,虽不免夸大 ,却又正是植根于现实的可能性。从结尾可以看出 ,包公面对的是势大难制的刘衙内 ,即使坐实贪赃枉法、打杀人命等罪名 ,也不足以惩办其子婿 ,一纸赦书便可使他们重新逍遥法外。包公对此有足够的估计 ,才设法以私送御赐之物给妓女的罪名抢先一步处决了两个恶棍 ,又利用刘衙内必能讨到赦书的机会放了小蛛古。这种处理案子的办法反过来又更说明了上层社会的黑暗 ,在包公戏中是较有思想深度的。

《李逵负荆》在水浒戏中是最有特色的一部。这本戏剧情的发展完全取决于人物性格所造成的误会和冲突。李逵因误会宋江和鲁智深强抢民女而大闹忠义堂 ,并强迫二人下山对质 ,待到弄清是坏人冒名之后 ,又负荆请罪 ,领命捉住歹徒。由误会造成戏剧冲突 ,原是喜剧的重要特色。而在这本戏里 ,造成误会和消除误会都是通过李逵性格中的鲁莽、正直和粗心 ,这就更突出了他嫉恶如仇的可贵品格。剧中写李逵虽然粗鲁却很可爱 ,例如第一折李逵下山 :

〔混江龙〕可正是清明时候 ,却言风雨替花愁。和风渐起 ,暮雨初收 ,俺则见杨柳半藏沽酒市 ,桃花深映钓鱼舟。更和这碧粼粼春水波纹绉 ,有往来社燕 ,远近沙鸥。(云)人道我梁山泊无有景致 ,俺打那厮的嘴。(唱)〔醉中天〕俺这里雾锁着青山秀 ,烟罩定绿杨洲。(云)那桃树上一个黄莺儿 ,将那桃花瓣儿啖呵啖呵 ,啖的下来 ,落在水中 ,是好看也。我曾听的谁说来 ,我试想咱。哦 ,想起来了也。俺学究哥哥道来。(唱)他道是轻薄桃花逐水流。(云)俺绰起这桃花瓣儿来 ,我试看咱。好红红的桃花瓣儿。(做笑科云)你看我好黑指头

也。(唱)恰便是粉衬的这胭脂透。(云)可惜了你这瓣儿。俺放你趁那一般的瓣儿去。我与你赶,与你赶,贪赶桃花瓣儿。(唱)早来到这草桥店,垂杨的渡口。……

桃红水碧的景致与一个追逐落花的莽汉的形象相映成趣,也可算是别出心裁了。

## 杂剧的南移

元代统一天下后,舞台重心逐渐南移到杭州。至顺年以后,早期北杂剧创作的“名公才人”多已亡故。新起作家大多是杭州人。原来住在北方的关汉卿、马致远、白朴等晚年也移居南方,后期作家中较著名的宫天挺、郑光祖、乔吉等都久居浙江。杂剧南移的这种倾向自有多种原因。南方本来经济发达远过于北方。元朝统一后,经济重心南移,也必定使依赖商业消费而生存的杂剧在南方流传开来。加上元代后期北方灾荒造成经济衰退,也促使杂剧作家和艺人们大量南移。杂剧南移以后,名家名作显著减少。如王国维所说:“除宫天挺、郑光祖、乔吉三家外,殆无足观,而其剧存者亦罕。”(《宋元戏曲考》)元杂剧原以北曲系统为主,到南方后便脱离了艺术创作的土壤。杂剧离开了北方的观众,演出范围愈益狭小,渐由民间进入宫廷和藩府。宣扬风化、抒写雅兴的作品自然不会多有新鲜的生活气息。元曲失去早年现实生活的源泉,便不可避免地走向衰落。

与关汉卿、马致远和白朴号称四大家的郑光祖,是这时期唯一可称述的作家。他字德辉,作杂剧十七种,今存八种。文词佳妙,前人誉为“九天珠玉”。《刎梅香》情节与《西厢记》近似,而以丫环为主角。《倩女离魂》取材于唐传奇《离魂记》,想像奇特。写张倩女自幼被许给王文举为妻,后因王生家穷,倩女之母悔亲,令倩女拜王生为兄,王生进京赶考,倩女思念不已,梦魂随王生入

京。自第二折起，倩女一分为二，躯体卧病在床，仍能与人对答，生魂则上路追赶王文举：

（正旦别扮离魂上云）妾身倩女，自与王生相别，思想的无奈，不如跟他同去。背着母亲，一径的赶来。王生也，你只管去了，争知我如何过遣也呵。（唱）

〔越调斗鹤鹑〕人去阳台，云归楚峡。不争他江渚停舟，几时得门庭过马。悄悄冥冥，潇潇洒洒。我这里踏岸沙，步月华。我觑这万水千山，都只在一时半霎。

〔紫花儿序〕想倩女心间离恨，赶王生柳外兰舟，似盼张骞天上浮槎。汗溶溶琼珠莹脸，乱松松云鬓堆鸦。走的我筋力疲乏。你莫不夜泊秦淮卖酒家。向断桥西下，疏刺刺秋水菰蒲，冷清清明月芦花。……

〔调笑令〕向沙堤款踏，莎草带霜滑。掠湿湘裙翡翠纱，抵多少苍苔露冷凌波袜。看江上晚来堪画，玩冰壶漱滟天上下，似一片碧玉无瑕。

……

〔圣药王〕近蓼洼，缆钓槎，有折蒲衰柳老蒹葭。傍水凹，折藕芽，见烟笼寒水月笼沙，茅舍两三家。

倩女的生魂在京陪伴王文举三年。王生高中后与倩女还家，家里还以为王生别娶了妻室。直至生魂进入倩女卧室，才与昏睡的病躯合为一体。像这样将倩女的梦思化成具象的人物在舞台上活动的浪漫手法，在元杂剧排场中可谓独具奇趣。

## 宋元南戏

元杂剧南移后趋于衰落，代之而起的便是南曲。这南曲原是南宋的戏文，最初曾盛行于温州，称温州杂剧。《南词叙录》说：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取

其畸农、士女顺口可歌而已。”又说：“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。”然则它原乃是流行于民间的小曲，元灭南宋后，渐渐吸收了北方戏剧的艺术，才以杭州为中心发展起来。青木正儿戏剧史以为元曲之前殆无戏文的名称，正可以作为此点说明。明何良俊以为“金元人呼北戏为杂剧，南戏为戏文”（《四友斋丛说》）。《录鬼簿》说：“街市盛行，又有南曲戏文等。”则戏文不过是南曲较早的名称而已。

南宋戏文以《赵贞女蔡二郎》及《王魁》为始祖，而陆游《小舟游近村舍舟步归》诗乃云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场，身后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”蔡中郎即蔡二郎，则戏文盖出于曲艺中的讲唱，后得院本之宾白、科泛而演为南戏。南戏与院本相合之处约可从以下六点来说明：（一）院本一定是喜剧，南戏也一定是喜剧。凡南戏最后必有“团圆”一幕，方为正格，而元曲则不然。（二）院本中诸色皆不唱，南戏中诸色皆唱。正因其本都不唱，故既然要唱乃大家都唱。而元曲因为来自重唱的官本，所以只是一人主唱到底。而且诸宫调的发达约在元曲之前，元曲似早可采用这较自由的曲调，然而因其有自身固定的唱法，遂限制了诸宫调的采用。南戏本不重唱，固有的格式不深，所以反容易接受这新来的唱法。明周宪王《吕洞宾花月神仙会》杂剧中有院本一段，各色皆唱，可以说明南戏各色皆唱的特点与院本有关。（三）元曲限于四折，而院本并无这种规定，只是卖艺场面，东拼西凑，杂耍筋斗，样样都来。南戏出数也不受限制，并无定格。所以是更接近院本的。（四）南戏下场白，往往有合诵的办法，如《琵琶记》：

（生云）千里莺啼绿映红，（丑云）水村山郭酒旗风，（净云）行人如在图画中，（末云）不暖不寒天气好，或来或往旅人逢，（合）此时谁不叹西东。

而院本下场也多此种合作的办法。如《吕洞宾花月神仙会》中

院本：

(付末打云)付净的巧语能言,(净云)说遍这丝竹管弦,  
(付末云)蓝采和手执檀板,(净云)汉钟离手捧真铨,(付末  
云)铁拐李忘吹玉管,(净云)白玉蟾舞袖翩翩……

(五)院本重舞爨,南戏中也多“舞场”。虽然官本中也有爨,但只是散段而已。院本重做,元曲重唱。南戏中经常插演的武场、滑稽场等,都为元曲中所无,应是受院本舞爨、杂耍的影响。(六)南戏中每每使用大段宾白,专为丑净而设。如《拜月亭》第九出“绿林寄迹”,几乎整出都是白:

(末上)欢来不似今日,喜来那胜今朝。(众)哥回来了。  
(末)是回来了,你们巡哨如何?(众)我们都没事。(末)我倒有事。(丑)你敢被人拿住了?(末)被人拿住,还回来得。  
(丑)却怎么说?(末)我一巡巡到山凹里,只见霞光万道,瑞气千条,被我把刀尖掘将下去,只见一个石匣,石匣里面,一顶金盔,一把宝剑。(众)在那里?(末)是我藏在那里。  
(众)去拿来看一看。(末)我去拿来。(背云)我在那里戴一戴,头脑生痛起来,且把与他们戴戴看。哥们,你看好东西。  
(净)拿来我戴。(丑外夺科,末)不要争,我有个主张,我们虎头山有五百名喽罗,只少一个寨主。若是戴得这金盔的就拜他做寨主。(丑)这有什么难,拿来我戴起。(末)且住,要做寨主,还要通得些文墨才戴得。(丑)要弄文墨,这个不大紧,拿来我戴了说。(末)说了戴。(丑)也罢,我就说。怎么样说好。(末)要说得大些。(丑)混沌初分我出身。如何?(末)大便大了,且看下句。(丑)有么,混沌初分我出身,伏羲神农是我后辈人,山中寨主无人做,五百名喽罗我是尊。拿来我戴。……阿呀,盔内有鬼。(末)无鬼不成魁。(丑)快备龙床,寡人要驾崩了,大家且来济弱扶倾。(倒科,众扶科)怎

么？(丑)戴在头上，渐渐似泰山压顶一般，头痛眼胀，成不得。这寨主不愿做了。还是戴红帽儿罢。(净)我量你这等嘴脸，怎做得寨主！看我坐在这里，就有样子了。(末)也先要通文。(净)有么。混沌初分我出世，寿星老儿是我徒弟，这些小贼莫多言，虎头山中我即位。(末)好个即位。(净)进上我戴。(末)把红帽儿我拿了。(净)且放在此，备而不用。我今日做了寨主，你每都要听我令旨，遵我约束，如违拿来就斩了。(众)好欺心，寨主未做得成，就要杀兄弟。(净)不是，先说过了，日后方见寡人言顾行，都走过一边听点，走过东来。(众走科，净)走过西去。呀，不好了。(倒科，众扶科)……

这以丑净为主的场面，其中如净丑各道一段出身，与《花月神仙会》中院本里，各唱一曲添寿，都正复相似。院本原来就是以丑角为主的。说明南戏这类丑净耍笑的大段宾白，与院本正有更深的关系。

今日所存最古的南曲，已都是元末明初的作品。宋人作品仅见于《草木子》、《南词叙录》、《永乐大典戏文三种》等书中所记载的剧目，有《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《乐昌分镜》、《王焕》、《韞玉传奇》、《张协状元》六种。元末明初南戏的代表作有“荆、刘、拜、杀”与《琵琶记》。荆谓明宁献王的《荆钗记》，刘谓无名氏的《白兔记》，拜谓施惠的《幽闺记》，杀谓徐啞的《杀狗记》，《琵琶记》为高明所作。这五部作品都是流传已久的故事，不过到南曲中则写得更为生动。五剧中《杀狗记》情节简单，却不失为古朴。吕天成《曲品》云：“杀狗，事俚词质。……此直写事透彻，不落恶腐，所以为佳。”《荆钗记》演王十朋与妻钱玉莲悲欢离合的故事，虽反覆成文，其实纤巧；曲中多抒情的成分，但以悲苦之词见工，遂往往为人称道。钱玉莲投江殉节，王十朋家有糟糠而拒婚万俟，被贬官潮阳，都能博得当时社会的同情。而《白兔记》与《幽闺记》则最为新颖佳胜。

《白兔记》,古本题为《刘智远白兔记》,金代有《刘智远诸宫调》,则《白兔记》的写成当正如王实甫的《西厢记》。而前此元刘唐卿又有《李三娘麻地捧印》杂剧,也正是同一故事,剧本写刘智远被李文奎招赘为婿,后遭兄嫂李洪一夫妇欺负,不得已投军,又入赘岳节度使府中,因军功累迁为九州安抚使。其妻李三娘在家受兄嫂虐待,在磨房生下儿子咬脐郎,托人送到军中。十六年后,咬脐郎出猎,被一白兔引到生母身边,终于全家团圆。《白兔记》可喜之处,在于自然古朴而富于野趣,其中如写更夫一段,最觉情味动人:

(小旦唱)独上层楼去,听他甚行止,仔细听来后。(生喝号介,小旦唱)却是寻更辈。喝号提铃,声音振屋宇,交奴听得心憔悴。落在长行队,难禁这劳役,腊雪满天飞。冻死街头,那有人来怜你。(生叫介)三更牌在哪一家?(小旦唱)喝号三更鼓,声音似龙虎,款款推窗看,只见紫雾红光护。前身作人,做人修不足。今世里罚令你受劳碌。好苦!倒跌倩谁扶,未审家乡,家乡在何所?

所以吕天成《曲品》说:“《白兔》,词极古质,味亦恬然,古色可挹”。《幽闺记》原名《拜月亭》。北曲中有关汉卿所作《闺怨佳人拜月亭》与王实甫所作《才子佳人拜月亭》两剧。到南曲而衍为长篇。剧情比较复杂,以金代战乱为背景,叙忠臣之子陀满兴福与蒋世隆兄妹在战争中的遭遇,穿插蒋世隆与王瑞兰的爱情故事。何良俊《四友斋丛说》谓:“《拜月亭》是元人施君美所撰,《太和正音谱》‘乐府群英姓氏’亦载此人。余谓其高出《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高,然终是当行。其‘拜新月’二折,乃隐括关汉卿杂剧语。他如‘走雨’、‘错认’、‘上路’,馆驿中‘相逢’数折,彼此问答,皆不须宾白。而叙说情事,宛转详尽,全不费词,可谓妙绝。”容与堂本李卓吾《拜月亭序》也认为“以配《西厢》,不妨相追逐也”。其中写兵荒马乱旅途流离的情景,最为杰出:

(老旦)孩儿 ,天雨淋漓 ,人亦稀走 ,两条路不知往那一条去 ?(唱)迢迢路不知是那里 ,前途去安身在何处 ?(旦唱)一点点雨间着一行行凄惶泪 ,一阵阵风对着一声声愁和气。(合唱)云低 ,天色傍晚 ,子母命存亡 ,兀自尚未知。(旦唱)绣鞋儿 ,分不得帮和底 ,一步步提 ,百忙里褪了跟儿。(老旦唱)冒雨荡风 ,带水拖泥。(合唱)步难移 ,全没些气和力。(老旦唱)路途路途行不惯 ,心惊胆颤摧。(旦唱)地冷地冷行不上 ,人慌语乱催。(老旦唱)年高力弱怎支持 ?(倒科 ,旦扶科 ,旦唱)泥滑跌倒在冻田地 ,款款扶将起。(合唱)心急步行迟。

南曲复杂的唱法 ,自由的换场 ,长篇的叙述 ,多得力于诸宫调与院本。在舞台与歌唱上都采取更灵活多变的办法 ,遂代替了北曲较原始的方式。

《琵琶记》的作者高则诚 ,名明 ,号菜根道人。浙江瑞安(属温州)人 ,元顺帝至正中去世。《琵琶记》据《蔡二郎赵贞女》的故事改编。《南词叙录》所列“宋元旧篇”《蔡二郎赵贞女》名下注云 :“即旧伯喈弃亲背妇 ,为暴雷震死 ,里俗妄作也。”可见这原是个流传很广的民间传说。寒儒功成名就后背亲弃妇 ,在封建社会里是常见的悲剧。《琵琶记》将暴雷震死蔡伯喈改成大团圆的结局 ,或有所本。据王世贞《艺苑卮言》说 :“偶阅《说郛》所载唐人小说 :牛相国僧孺之子繁 ,与同人蔡生邂逅文字交 ,寻同举进士 ,才蔡生 ,欲以女弟适之。蔡已有妻赵矣 ,力辞不得。后牛氏与赵处 ,能卑顺自将。蔡仕至节度副使 ,其姓事相同 ,一至于此。”这则小说可能给高明改编《赵贞女》提供了一个大概的轮廓。将原有的悲剧结构变成喜剧 ,为忘恩负义的主角设法开脱 ,写成为全忠全孝 ,在这里作者设计了三不从的关目 ,即所谓“辞试不从”、“辞婚不从”、“辞官不从” ,将背亲弃妻的行为全都说成是因父命和君命难违 ,这样就达到了靠忠孝观念转悲剧为喜剧的目的。于是全剧的基本情节便透着十二分虚假 :父母都八十岁了 ,而剧中的蔡邕才

去赶考,于情理就不通;家乡陈留大旱三年,蔡邕在京师洛阳,竟一无所知,托路人带信回家而没有回音,亦不再遣人打听。这些关键的漏洞都使“三不从”的苦心设计显得缺乏说服力。并由此可见,封建思想已经发展到何等僵化的程度,连爱情悲剧也要依靠“忠孝”来勉强弥合伤口,这样的剧情还有什么生气可言呢?虽然戏里也讽刺了科举的弊端,揭露了灾荒造成的惨象,对比了贫富之间的悬殊,但这都只是在剧情展开时必然触及的背景,而不是全剧的主要倾向。就词句而言,这部戏的文字也仅可称平平,好的曲子并不多。唯有赵五娘吃糠一段写得较动人:

〔孝顺歌〕呕得我肝肠痛,珠泪垂,喉咙尚兀自牢嗔住。  
糠啊!你遭砮被舂杵,筛你簸扬你,吃尽控持。好似奴家身  
狼狈,千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味,两苦相逢,可知道欲  
吞不去。(吃吐介)(唱)

〔前腔〕糠和米本是两倚依,谁人簸扬你作两处飞?一贱  
与一贵,好似奴家共夫婿,终无见期。丈夫,你便是米么,米  
在他方没寻处。奴便是糠么,怎的把糠救得人饥馁?好似儿  
夫出去,怎的叫奴,供给得公婆甘旨?

《琵琶记》之声名特高,乃在于女主人公贞烈的形象和感人的行为,能唤起社会的同情,同时也适应了元明以后忠孝两全、三从四德的封建观念日益强化的趋势。王骥德《曲律》赞它是“有关世教文字”,朱元璋甚至说“高明《琵琶记》,如山珍、海错、贵富家不可无”(引自《南词叙录》),原因也正在此。

## 第二十三章 明代文坛的兴衰

### 封建社会内部的剧变

●明代国防力量的加强。●社会生产力的提高和商品经济的繁荣。●资本主义萌芽破土而出。●理学思想的发展。●社会思潮中的反正统倾向。●童心说。

### 八股时代

●明代钦定八股取士。●八股文的形式。

### 明代文坛的模拟论和反模拟论

●前后七子的模拟论。●唐宋派文论。●公安竟陵派与晚明小品。●明代的诗歌和散曲。

### 市民文学的复杂性

●市民文学复杂的原因。●以三言二拍为代表的明代市民小说中的自然主义倾向。●《金瓶梅》代表明代堕落社会最现实的描写。●明代民歌中的真情与色情。

## 封建社会内部的剧变

朱元璋在元末农民大起义中建立了明朝,将蒙古统治者赶出了北京。为防止其卷土重来,历洪武、永乐、宣德、弘治、正德几朝,明代统治者都极其重视北部边疆的防务。不但大事修筑长城,皇帝亲自巡边,而且规定论军功行赏,“以擒斩北虏为首功,辽东、女真次之。西番及苗蛮次之,内地反贼又次之”(《明会典》)。这种鼓励边功的精神,唯有汉唐可比。由于元代的疆域,已经“北逾阴山,西极流沙,东尽辽左,南越海表”,比汉唐盛世的领土还要广大,因而为明代辽阔的版图奠定了基础。西藏、新疆与内地的联系更加紧密,明政府在云贵两广地区改土归流,在辽东设立卫所,也促进了东北和西南地区的开发,使国防力量大大加强。

明朝统治者在元末农民战争中认识到“民急则乱”、“政当用宽”(《明太祖洪武实录》)的道理,对国内农民的镇压和控制较宋朝有所缓和。同时又采取分配无主耕田、移民屯田垦荒、减免徭役赋税、组织兴修水利、提倡经济作物等措施鼓励农业生产的发展,从而迅速地提高了社会的生产力。明代官营和民间的手工业都很发达,如炼铁、造船、织染、制瓷、漆器、玻璃、砖瓦、军器制造的质量和规模均大大超过了前代。印刷术由活字改进为铅字。机械上发明了起重机。棉纺织业和丝织业等生产工具和水平都十分先进。而农业和手工业产品虽然主要是上缴官府,但多余的部分便可投入市场,作为商品流通。明代的商业活动以运河沿线的城市最为频繁,同时也遍及全国。宣德时,政府已在三十三个城市增收商税。江南地区工商业城镇发展得最快,主要集中在苏、松、杭、嘉、湖五府,并形成了专营棉纺、丝织、浆染、造纸、制瓷这五大手工业的区域。各地商人数量迅速增加,出现了会馆和商帮,其中徽商最多。江南、闽粤一带的商人也很有活跃,他们不但经

营转运 ,而且投资于手工业 ,呈现出工商初步结合的趋势。这种商业活动甚至扩大到海外。明政府在广州、泉州、宁波设市舶司 ,专门管理各国来华贸易的事务。郑和率船队七次下西洋 ,游历亚、非三十余国 ,正是官方最大的海外贸易活动。民间出海谋生的商人 ,也把生意做到了南洋。明政府对中外商人往来货物抽税 6% 或 12% 后 ,即听其自由贸易。郑和以后 ,对外贸易全由私家商业资本经营。

商品经济的高度发展 ,成为产生资本主义的土壤 ,在工商业最繁荣的江南五府 ,已有不少付给计件或计时工资的雇工。苏州及其附近城镇 ,则首先出现了完全脱离土地、专门靠出卖劳动力为生的织工 ,与手工业作坊的主人形成了“机户出资、机工出力”的商品货币关系。他们的人身自由也得到了明朝法律的保证。据史料记载 ,苏州一带已有不少雇佣数十人 ,拥有织机三四十张的手工作坊。江南五府的一些窑户、染坊、油坊也有类似的生产关系。至此 ,长期孕育在商品经济中的资本主义萌芽终于破土而出。

如果说商品经济的高度繁荣和资本主义萌芽的产生是明朝社会最突出的一大特征 ,那么封建思想统制的强化 ,则是明朝政治文化的又一重要特征。明朝建立以后 ,为加强封建专制的中央集权 ,在官制、科举制、兵制等各方面 ,采取了一系列变革的措施。由于程朱理学强调维护封建的纲常名教 ,有利于巩固封建集权 ,明朝继元之后 ,继续将程朱理学奉为官方哲学。朱元璋登基之初 ,即令儒臣修《女诫》 ,加紧封建礼教对人心的束缚。明成祖亲自主持编纂《性理大全》 ,指定科举考试以朱熹所注《四书》和宋儒所注的《五经》为准。当时程朱学派著名的学者有薛瑄、胡居仁、罗钦顺、吴与弼、吕柟等等。但陆象山的理学 ,也在元明之际迅速发展起来。陆派著名的学者有陈献章、娄谅、湛若水、邹守益、王畿、王守仁等。其中王守仁(阳明先生)又将陆学发展为心学。晚

明时王氏之学的影响甚至有超过程朱之势。明代理学遂形成朱、王二派,调和于二派之间的学者也不在少数。

王阳明在陆九渊所谓“宇宙便是吾心,吾心即是宇宙”的思想基础上,进一步提出“心外无理”、“心外无物”。他说早年自己和朋友也曾依朱熹的说法,“要格天下之物”,结果“竭其心思”,“便致劳神成疾”,“乃知天下之物本无可格者,其格物之功只在身心上做”(《传习录》下)。“所谓致知格物者,致吾心之良知于事事物物也。吾心之良知即所谓天理也。致吾心良知之天理于事事物物,则事事物物皆得其理矣。致吾心之良知者致知也。事事物物皆得其理者格物也,是合心与理而为一者也。”(《传习录中·答顾东桥书》)“是故君子之学唯求得其心,虽至于位天地育万物,未有出于吾心者也。”(《紫阳书院集序》)这就比陆象山说得更加彻底。王守仁又强调:“君臣也,夫妇也,朋友也,以至于山川、鬼神、鸟兽、草木也,莫不实有以亲之以达吾一体之仁,然后吾之明德始无不明,而真能以天地万物为一体矣。夫是之谓明明德于天下,是之谓家齐国治而天下平。”(《大学问》)声言他的心学是为了通过明心见仁,使三纲五常天地万物达到更高的和谐。王门弟子王艮、李贽等又从这种良知良能的新思维中感知了反对程朱理学传统束缚的解放精神,将心学进一步引向明代社会思潮中的反正统倾向。

心学的产生和发展与封建社会内部发生的急剧变化有关。明代中后期,具体地说是自嘉靖、万历以后,封建社会内部发生了急剧的变化。随着商品经济的高度繁荣和市民文化的集中涌现,封建正统观念乃日趋于没落。而这没落的症状首先就表现在官僚士大夫阶层中虚伪矫饰的风气盛行一时。前七子之一的李梦阳甚至于这样说:“故令伪行欺世而不可使天下无信道之名,宁矫死干誉而不可使天下无仗义之称。”(见《大梁书院田碑》)在封建正统失去了号召力之后,所谓“信道之名”和“仗义之称”都变得徒

有其名了。“伪行欺世”和“矫死干誉”之风于是应运而起。可是在李梦阳看来,这种一本正经的虚伪至少还是承认了传统的信条,因此比起彻底的叛逆来说,终归还是可以容忍和接受的。但他说这话时,显然忘记了一个最重要的事实,即一切正统的破坏,首先便是来自它自身的虚伪。汉末儒生“举秀才,不知书;举孝廉,父别居”,经学的威信,早已日薄西山。所以等到曹操出现,登高一呼,举所谓“不仁不孝而有治国用兵之术”的“逸才”,正统的力量乃一触即溃,土崩瓦解。明代中后期的情形与此近似而更有过之。因为在这个阶段上商品经济的发展正在市民阶层中不断滋生和积聚着新的意识和观念。它们所带来的朴素的力量,不仅与正统的虚伪的统治思想形成鲜明对照,而且也成为文人中非正统倾向的重要凭藉。而文人间最为激进的批判家和鼓动家又要算是李贽了。袁中道在《李温陵传》中这样描述李贽:“公气既激昂,行复诡异,斥异端者日益侧目。与耿公往复辩论,每一札,累累万言,发道学之隐情。”李贽的《答耿司寇》言辞激烈,辩驳笑谑之语往往冲口而出,痛快淋漓,真是令人拍手称善:

试观公之行事,殊无甚异于人者。人尽如此,我亦如此,公亦如此。自朝至暮,自有知识以至今日,均之耕田而求食,买地而求种,架屋而求安,读书而求科第,居官而求尊显,博求风水以求福荫子孙。种种日用,皆为自己身家计虑,无一厘为人谋者。及乎开口谈学,便说尔为自己,我为他人;尔为自私,我欲利他;我怜东家之饥矣,又思西家之寒难可忍也;某等肯上门教人矣,是孔孟之志也,某等不肯会人,是自私自利之徒也;某行虽不谨,而肯与人为善,某等行虽端谨,而好以佛法害人。以此而观,所讲者未必公之所行,所行者又公之所不讲,其与言顾行、行顾言何异乎?以是谓为孔圣之训可乎?翻思此等,反不如市井小夫,身履是事,口便说是事,作生意者但说生意,力田作者但说力田。凿凿有味,真有德

之言 ,令人听之忘厌倦矣。

李贽在这里一针见血地道出了士大夫的虚伪 ,而称市井小夫的言谈为“有德之言 ,令人听之忘厌倦” ,真可以说是破天荒的惊人之论。这正是市民力量对于封建社会的巨大冲击在思想观念中所引起的回响 ,非正统的社会思潮的有力依据。所以从王阳明到李贽 ,“心学”大师 ,一前一后 ,异口同声地为商人说话。王阳明的《禁约榷商官吏》：“商人比诸农夫 ,固为逐末 ,然其终岁弃离家室 ,辛苦道途 ,以营什一之利 ,良亦可悯。”李贽《又与焦弱侯》：“商贾……挟数万之资 ,经风涛之险 ,受辱于关吏 ,忍垢于市场 ,辛勤万状。”因此文人们从关怀商人到一步步接近市民文学 ,也正是不难理解的。

当然 ,市民的因素在文人的思想体系中毕竟没有占据一个主要的位置。在市民身上 ,文人似乎也并没有寄托更多的希望。李贽在其他场合谈到市井小人时 ,仍然与“短见者”相提并论。所以李贽除了批判封建正统的虚伪时借助于市井小人的对比之外 ,主要乃是从市民文化中提取了一个“真”的观念 ,然后将它抽象化 ,并放到王阳明以来的心学的体系中 ,加以新的解释和发挥 ,其结果便是产生了著名的《童心说》：

夫童心者 ,真心也。若以童心为不可 ,是以真心为不可也。夫童心者 ,绝假纯真 ,最初一念之本心也。若失却童心 ,便失却真心 ;失却真心 ,便失却真人。人而非真 ,全不复有初矣。

童心说的主旨在于回到人的原初状态 ,回到心灵的天真未凿的状态 ,那里才有新的可能与新的希望。既然这个社会已经无可收拾 ,既然一切都已经大错特错 ,那就只有从头开始去寻求一个解决的办法。这童心的追寻 ,于是便成为对于老化了的正统社会的反抗。所以李贽接下来又说：

童子者 人之初也 童心者 心之初也。夫心之初曷可失也！然童心胡然而遽失也？盖方其始也，有闻见从耳目而入，而以为主于其内而童心失。其长也，有道理从闻见而入，而以为主于其内而童心失。其久也，道理闻见日以益多，则所知觉日以益广，于是焉又知美名之可好也，而务欲以扬之而童心失；知不美之名之可丑也，而务欲以掩之而童心失。夫道理闻见，皆自多读书识义理而来也。古之圣人，曷尝不读书哉！然纵不读书，童心固自在，纵多读书，亦以护此童心而使之勿失焉耳，非若学者反以多读书识义理而反障之也。夫学者既以多读书识义理障其童心矣，圣人又何用多著书立言以障学人为耶？童心既障，于是发而为言语，则言语不由衷；见而为政事，则政事无根柢；著而为文辞，则文辞不能达。非内含于章美也，非笃实生辉光也，欲求一句有德之言，卒不可得。所以者何？以童心既障，而以从外入者闻见道理为之心也。

人愈是社会化，愈是适应了社会对人的塑造，也就愈背离了他的原初状态，天真的童心因此不复可得。在这里，真与伪的对立被转换成童心与社会的对立，寻求内心的解放与对社会的批判，构成了“童心说”的肯定与否定的两个方面。可以说明代中后期社会思潮中的反正统倾向到这里被表达得最为明快，也最具锋芒了。

## 八股时代

由唐宋时代确立的科举制度，至明代发展得更加完备。明太祖洪武三年（1370）经朱元璋和刘基商定，命礼部颁行各省，定科举之式，以八股文取士。“其文略仿宋经义，然代古人语气为之，体用排偶”（《明史·选举志二》），考试专以四书五经命题。从形

式上看 ,八股的起来 ,实由于律体的排比。清毛奇龄《西河集》 :

唐制试士 ,改汉魏散诗而限于比语 ,有破题 ,有承题 ,有  
领比 ,有颈比 ,有腹比 ,有后比 ,而后结以收之 ,六韵之首尾即  
起结也 ,其中四韵八比也 ,然则试文之八比视此矣。

所以八股的起来 ,实由于律体的排比。然而这仍不过仅具有八股  
的形式。到宋王安石当国 ,以经义取士 ,学子务在引申经文本义。  
王安石本是把宋诗引向程式化的第一人。他喜集前人的诗句 ,又  
是黄山谷换骨夺胎的先驱。所谓“不易其意”、“规摹其意” ,岂非  
正是引申古人之意。所谓“以有限之才追无穷之意 ,虽渊明少陵  
不得工也” 。岂非正是不要发表自己的意见。所以从此诗文都只  
有一条路 ,那便是 :“引经据典 ,务取陈言。”《日知录》说 :“经义  
文 ,俗谓之八股。”八股的形式 ,乃因经义取士 ,而相得益彰。这因  
袭模仿的精神 ,遂成为一切人生的规范 ,这便是八股的世界。

按元代行科举 ,沿用经义 ,体式有“冒题”、“原题”、“讲题”、  
“结题”等。到了明代八股遂成为钦定的文章。八股的格式有“破  
题”、“承题”、“起讲”、“提股”、“虚股”、“中股”、“后股”、“大结”  
八股。承题开始点出题目 ,亦即“原题”之意。起讲之后 ,往往又  
须点出题目 ,谓之领题 ;起股之后 ,亦须点出题目 ,谓之出题 ,这二  
段大约即“讲题”之意。“破题”、“承题”、“起讲”、“提股”为由散  
文引入排比之步骤 ,又因为一再点睛(点出题目)所在 ,故格律紧  
严 ,亦为作者最可因难见巧之处。引入排比后 ,则全看平时对仗  
工夫 ,大约散文取其巧捷 ,而排比方是正式做文章 ,所以篇幅也较  
长。排比之后 ,文章已经做完 ,大结往往不过一句而已。洪武十  
八年会试 ,题目是“天下有道则礼乐征伐自天子出” ,第一名为黄  
子澄 ,这一篇虽然格律还没有像后来那样严格 ,却已大体具备 :

治道隆于一世 ,政柄统于一人(破题 ,不过后来破题收尾  
每用一虚字。)夫政之所在治之所在也 ,礼乐征伐皆统于天

子，非天下有道之世而何哉？（承题。）昔圣人通论天下之势，首举其盛为言。若曰天下大政，则非一端。天子至尊，实无二上，是故民安物阜，群黎乐四海之无虞；天开日朗，万国仰一人之有庆。主圣而明，臣贤而良，朝廷有穆皇之美也。治隆于上，俗美于下，海宇皆熙皞之休也。非天下有道之时乎？（起讲带领题，不过通常起讲多用散文不尚骈文。）当斯时也，语明则一人所独居也，语乾纲则一人所独断也。（提股与虚股合并，而无出题。）一制度，一声容，议之者天子，不闻以诸侯而变之也；一生杀，一予夺，制之者天子，不闻以大夫而擅之也。（中股）皇灵丕振，而尧封之内，咸懍圣主之威严；王纲独握，而禹甸之中，皆仰一王之制度。（后股）信乎，非天下有道之世，孰能为此哉！（大结）

八股又称经义文，又称四书文。因为题目大体是出自四书上的，所以作八股非特思想一定，格式一定，而且引经据典也只好限于四书五经。后来又称制艺，又称时文，大约是当时艺文尽在于此矣。

自有八股之后，士大夫非八股无以进身。一般学子所沾沾自喜于文章者，不过熟读几部死书，善学古人语气，巧于应付格式而已。于是本已趋于空洞无聊的文坛，乃更空洞，更无聊。

## 明代文坛的模拟论和反模拟论

八股文将文人的思想限制在程朱理学之内，以善拟古人立意为上，已经成为应付考试猎取功名的工具，完全失去了创作的意义，文坛于是开始有了反感。前后七子之提倡秦汉文，八才子等之提倡唐宋文，正是要跳出四书五经圈外，然而其复古则初无二致。

前七子是弘治、正德间的李梦阳、何景明、徐祯卿、边贡、王廷

相、康海、王九思。以李梦阳、何景明为首。后七子是李攀龙、王世贞、谢榛、宗臣、梁有誉、徐中行、吴国伦。以李攀龙、王世贞为首。何李、王李 前后如出一辙 他们都是主张“文必秦汉”的。王世贞《艺苑词言》：“见闻既杂，下笔之际，自然于笔端搅扰，驱斥为难。若摹拟一篇则易于驱斥，又觉局促，痕迹宛露，非斫轮手。自今而后，拟以纯灰三斛，细涤其肠，日取六经。……熟读涵咏之，令其渐渍汪洋，遇有操觚，一师心匠，气从意畅，神与境合，分途策驭，默受指挥。”这与韩愈的古文秘诀并无二致。又说：“李梦阳曰：古人之作，其法虽多端，大抵前疏者，后必密，半阔者半必细，一实者一必虚，叠景者意必二。”岂非又是八股排比的秘诀。前后七子模仿古人，一如扬雄，结果艰涩难读，徒成赝品。于是在他们之间又有八才子，专以唐宋古文为规范。八才子是王慎中、唐顺之、李开先、陈束、赵时春、任瀚、熊过、吕高，而以王慎中、唐顺之为首。他们是力主学曾欧的，而曾欧当然又一本于韩。曾巩《读贾谊传》说：“余读三代两汉之书，至于奇辞奥旨，光辉渊澄，洞达心腑，如登高山以望长江之浩流，而恍然骇其气之壮也。”这一派也是离不开“三代两汉”之书，不过较通畅些罢了。八才子后又有茅坤、归有光提倡唐宋。茅坤并有唐宋八大家文钞，在古文中，这几乎成为人人必读的选本了。

古文运动，原为了时文的不能尽情发挥。然而它虽不具八股的形式，却无往而不是八股的精神；虽无形式上的束缚，却无处不是自己在束缚自己。八股文、秦汉文、唐宋文，都难免落于各自的窠臼，而这些窠臼又都是同出一源的。所以文人要想独辟蹊径，事实上殆不可能。他们才跳出这一个圈套，早又落在另一个圈套里。这时在文如此，在诗亦然。

元代以来，诗坛几乎都专意学唐。自晚宋的《沧浪诗话》提出盛唐的正法眼来，金元好问又有《唐诗鼓吹》，专选唐人七律，明初高棅又有《唐诗品汇》，分唐诗为正始、正宗、大家、名家、羽翼、接

武、正变、余响、旁流九格。李东阳所领导的茶陵诗派，也以提倡唐调为事。他说：“宋诗深却入唐远，元诗浅去唐却近。”至于明人一般对于诗的意见，则可从王世贞《艺苑卮言》、王世懋《艺圃撷余》、徐祯卿《谈艺录》等看出。王世贞说：“盛唐之于诗也，其气完，其声铿以平，其色丽以雅，其力沉而雄，其意融而无迹，故曰盛唐其则也”（《徐汝思诗集序》）。“则”也就是法则，法度。所以徐祯卿说：“诗贵先合度，而后工拙纵横格轨各具风雅。繁钦《定情》本之郑卫；‘生年不满百’出之《唐风》，王粲《从军》得之二雅，张衡《同声》亦合《关雎》；诸诗固自有工丑，然而并驱者，托之轨度也。”所谓轨度，正是不离于经典，这原是八股的精神格式，乃同时都成为诗文的不二法门。

明代诗文在模拟和复古的风气支配下，自然成了唐诗的影子和秦汉唐宋文的翻版。明代的诗人虽多，但除了高启一人而外，大抵因袭模仿，更不如金元二代。高启字季迪，号青丘子。他的诗清新俊逸，像《小长干曲》：

郎采菱叶尖，妾采荷叶圆；石城愁日暮，各自拨归船。

正是朴素自然，情味俱好。又《题芦雁图》：

西风吹折荻花枝，好鸟飞来羽翼垂；沙阔水寒鱼不见，满身霜露立多时。

此外像《秋柳》：

欲揽长条已不堪，都门无复旧毵毵；此时愁杀桓司马，暮雨秋风满汉南。

除绝句外，他的七古长篇雄健奔放，颇有气势。如《登金陵雨花台望大江》：

大江来从万山中，山势尽与江流东；钟山如龙独西上，欲破巨浪乘长风。江山相雄不相让，形胜争夸天下壮；秦皇空

此瘞黄金 ,佳气葱葱至今旺。我怀郁塞何由开 ?酒酣走上城南台 ,坐觉苍茫万古意 ,远自荒烟落日之中来。石头城下涛声怒 ,武骑千群谁敢渡 ?黄旗入洛竟何祥 ?铁锁横江未为固 !前三国 ,后六朝 ,草生宫阙何萧萧 !英雄来时务割据 ,几度战血流寒潮。我今幸逢圣人起南国 ,祸乱初平事休息 ;从今四海永为家 ,不用长江限南北。

然而诗终于已是尾声。文的方面到了晚明时代出现了小品文 ,这才在衰落的文坛上透露出一点新的信息。固步自封的传统 ,沉重因袭的包围 ,这时所首先需要的往往不是建树而是突破 ;谁敢于反抗正统 ,谁就多少带来一点新鲜的气氛 ,谁敢于拒绝模仿 ,谁就唤起一点自信与希望。《诗经》之后 ,我们先有一个以散文争鸣的先秦时代 ,于是产生出从楚辞到唐宋这一段文艺的主潮。先秦的散文从正面说 ,是各抒己见 ,从反面说 ,却无疑的正是一种思想上的解放 ,于是现在我们又面临一个需要散文的时代了。

当文坛正如漫漫的长夜 ,那一线曙光是不会突然而来的 ,最初它是那样的微弱 ,而且因为自然处在一种不利的地位 ,不免是以旁敲侧击的姿式出现 ;这在小说上便成为讽刺 ,在散文上便成为小品。当时正统的文章总是一向惯于说大话的 ,于是实实在在的反成为小品。它虽不是文坛的主力 ,却无疑的正是突击的前哨。

小品文的出现 ,是晚明的一点醒觉 ,这方面可以袁宏道兄弟为代表。朱彝尊《静志居诗话》 :

隆万间 ,王李之遗派充塞 ,公安昆弟起而非之 ;以为唐自有古诗不必选作 ,中晚皆有诗不必初盛 ,欧苏陈黄各有诗不必唐人。唐诗色泽鲜妍 ,如旦晚脱笔砚者。今诗才脱笔砚 ,已是陈言。岂非流自性灵 ,与出自剽拟所从来异乎 ?一时闻者涣然神悟 ,若良药之解散而疴之去体也。

小品文对于当时的沉闷所以是一剂有力的解药。袁宏道《与丘长孺书》说：“大抵物真则贵，真则我面不能同君面，而况古人之面貌乎？”其实在此稍前，唐顺之已有过类似倾向的议论。《与洪芳洲书》：

开口见喉咙，使人读之如真见其面目，瑜瑕不容掩，所谓本色，此为最上乘文字。扬子云闪缩谲怪，欲说又说，不说又说，此最下者，其心术亦略可知。近来作家如吹画壶，糊糊涂涂，不知何调，又如村屠割肉，一片皮毛，斯益下矣。

这是骂那些引经据典模拟古人的。他又有《答茅鹿门书》：

秦汉以前儒家者有儒家本色，至于老庄家有老庄本色，纵横家有纵横本色，名家墨家阴阳家皆有本色，虽其为术也驳，而莫不皆有一段千古不可磨灭之见。……唐宋而下，文人莫不语性命，谈治道，满纸炫然，一切自托于儒家，然非真有一段千古不可磨灭之见。

然而唐顺之毕竟是唐宋文一派，还不能走得更远。到了李贽的童心说，才真正是三袁的先声。他说：“天下之至文，未有不出于童心焉者也。”“诗何必古选，文何必先秦！”（《童心说》）袁宏道在这一影响下乃进一步加以发挥说：“诗道之秽未有如今日者，其高者为格套所缚，如杀翮之鸟，欲飞不得，而其卑者，剽窃影响，若老嫗之傅粉。其能独抒己见，信口而言，寄口于腕者，余所见盖无几也。”（《叙梅子马王程稿》）他的《与张幼于书》又说：

昔老子欲死圣人，庄子讥毁孔子，然至今其书不废，荀卿言性恶，亦得与孟子同传。何者？见从己出，不曾倚傍半个古人，所以他顶天立地。今人虽讥讪得，却是废他不得。不然粪里嚼渣，顺口接屁，倚势欺良，如今苏州投靠家人一般，记得几个烂熟故事，便曰博识；用得几个现成字眼，亦曰骚人。计骗杜工部，囤扎李空同。一个八寸三分帽子人人戴

得 ,以是言诗 ,安在而不诗哉 !

他认为只有“师心不师道”(《叙竹林集》);“独抒性灵 ,不拘格套”、“从自己胸臆流出”(《序小修诗》) ,才是“文之真性灵” ,为人尚真 ,才有自然之韵 ,新奇之趣 :“天趣 ,得之自然者深 ,得之学问者浅。当其为童子也 ,不知有趣 ,然无往而非趣也。……孟子所谓不失赤子 ,老子所谓能婴儿 ,盖指此也。趣之正等正觉 ,最上乘也。”(《叙陈正甫会心集》)“醉者无心 ,稚子亦无心。无心故理无所托 ,而自然之韵出焉。”(《寿存斋张公七十序》)这正是李贽的童心说在袁宏道诗论和文论中的反映。他又敢于放手写去 ,无所顾忌 ,使得当时文士为之结舌。他对于当时世俗极其痛恶 ,以为“世人眼如豆 ,见如盲 ,一切是非议论 ,如瓮中语日月 ,冢中语天。粪担上语中书堂里事 ,便胜得他 ,也只如胜得个促织 ,就输些便宜与他 ,也只当撒块骨头与蚊子而已。”他彻底地讥讽一切 ,尽量地言所欲言 ,文坛因此稍有一点活气。而他因此也就深为时俗所忌恨 ,他的《与沈冰壶书》中说 :“归来便杜门 ,如逃学小儿 ,见人便缩。”又《与冯琢庵师书》说 :“独谬谓古人诗文 ,各出己见 ,决不肯从人脚跟转 ,以故宁今宁俗 ,不肯拾人一字。词客见者 ,多戟手呵骂。”说明当时的处境 ,仍在漫漫长夜之中。

袁宏道字中郎 ,兄宗道字伯修 ,弟中道字小修 ,号称三袁 ,因籍贯湖北公安 ,而形成公安派。当时又有竟陵人钟惺和谭元春 ,也强调“夫真有性灵之言 ,常浮出纸上 ,决不与众言伍”(谭元春《诗归序》)。只是“以俚率为清真 ,以僻涩为幽峭”(钱牧斋《列朝诗集小传》丁中) ,遂与公安分为别派。晚明小品正是在这种纯任性灵的主张下 ,各自创造出韵趣自然 ,活泼隽永的风格来。

晚明善写小品的作家如徐渭、汤显祖、虞长孺、屠隆、王思任、张岱及三袁、钟谭等等 ,大多本着童心说和性灵说的旨趣 ,不论序跋、题词、游记、尺牍 ,均为适性任情之作 ,其中著名的如张岱《湖心亭看雪》:

大雪三日 ,湖中人鸟声俱绝 ,是日更定矣。余拿一小舟 ,  
拥毳衣炉火 ,独往湖心亭看雪。雾凇沆砀 ,天与云 ,与山 ,与  
水 ,上下一白。湖上影子 ,惟长堤一痕 ,湖心亭一点 ,与余舟  
一芥 ,舟中人两三粒而已。

则宛然是一幅富有诗情的水墨写意山水了。

明代的散曲 ,正如诗文一样 ,也已没有多少表现的余地。明  
初仍承元代的遗风。康海有《雁儿落带得胜令》 :

数年前也放狂 ,这几日全无况。闲中件件思 ,暗里般般  
量。真个是不精不细五行藏 ,怪不得没头没脑受灾殃。从今  
后 ,花底朝朝醉 ,人间世世忘。刚方奚落了膺和滂 ,荒唐周全  
了籍和康。

又《寨儿令·漫兴》 :

虽是穷煞英雄 ,长啸一声天地空。禄享千钟 ,位至三公 ,  
半霎过檐风。马儿上才会峥嵘 ,局儿里早被牢笼。青山排户  
闼 ,绿树绕垣墉。风 ,潇洒明月中。

都不愧为一时佳作。此时王九思有《蝶恋花》词一首 :

门外长槐窗外竹 ,槐竹阴森、绕屋重重绿 ;人在绿阴深处  
宿 ,午风枕簟凉如沐。 树底辘轳声断续 ,短梦惊回、石鼎  
茶方熟 ,笑对碧山歌一曲 ,红尘不到人间屋。

说明这时词所受于散曲的影响。此外李开先有《傍妆台》 :

雨丝丝 ,冲风跃马欲何之。闲游正喜风吹袂 ,况有雨催  
诗。休图云里栽红杏 ,好向山中觅紫芝。磨而不磷 ,涅而不  
缁 ,得随时处且随时。

于豪爽中又更近于打油的一体。这时杨循吉有《水仙子》为世  
所称 :

归来重想旧生涯 ,潇洒柴桑处士家 ;草庵儿不用高和大 ,  
会清标岂在繁华。纸糊窗 ,柏木榻 ,挂一幅单条画 ,借一枝得  
意花 ;白烧香 ,童子煎茶。

不愧为一幅绝好山居图。这时诙谐的方面 ,发展得更无微不至。  
正德间 ,阉寺当权 ,往来河下无虚日。每到辄吹号头齐丁夫 ,民不  
堪命。王磐有《朝天子·咏喇叭》一首 :

喇叭 唢呐 ,曲儿小 ,腔儿大。官船来往乱如麻 ,全仗你  
抬身价。军听了军愁 ,民听了民怕 ,那里去辨什么真共假 !  
眼见的吹翻了这家 ,吹伤了那家 ,只吹的水尽鹅飞罢。

散曲乃渐渐又流为一般幽默游戏的文字。他的《满庭芳·失鸡》  
一题 :

平生淡薄 ,鸡儿不见 ,童子休焦。家家都有闲炉灶 ,任意  
烹炮。煮汤的贴他三支火烧 ,穿炒的助他一把胡椒 ,到省了  
我开东道。免终朝报晓 ,直睡到日头高。

都是这一类的写作。至于王田的《红绣鞋·咏琵琶》 :

身子儿生来的偏瘦 ,玳筵前逞尽风流 ,子弟每抱着喜优  
优。一只手膊儿上搂 ,一只手在肚上抠 ,抠的他百般儿声  
气有。

可谓极端的打油之作 ,这乃是《笑林广记》的绝妙材料 ,却与文艺  
离得更远了。散曲从此乃渐渐丧失了它的创造生命。这时唐寅  
号称一世才子 ,有《山坡羊》 :

嫩绿芭蕉庭院 ,新绣鸳鸯罗扇 ,天时乍暖 ,乍暖身倦。整  
金莲 秋千画板前 ,几回欲上 ,欲上羞人见 ,走入纱厨假欲眠。  
芳年 ,芳年正可怜。其间 ,其间不敢言。

为一时曲中难得之作。而散曲到此盖已不得不有一个大的转变。  
恰好这时昆腔兴起 ,南曲盛行 ,于是曲又回到词的典丽一路。代

表这转变中的一个重要人物,便是梁辰鱼。他字伯龙,朱彝尊《静志居诗话》:

伯龙雅擅词坛,所选江东白苎,妙绝时人。……王元美诗所云:“吴阊白面冶游郎,争唱梁郎雪艳词。”是已。

他的风流工丽可以概见。像《醉太平》:

东风见曲曲回廊暮霭收,凝妆映几簇禁烟新柳,春昼,翠羽稠。任满院杨花不自由,空相叩,芳容阻隔,似无还有。

这时人们既已厌倦太多的打油,暂时便沉溺于工丽的字句中。张大复《梅花草堂笔谈》说:“梁伯龙风流自赏,修髯美姿容,身长八尺,为一时词家所宗。艳歌清词,传播戚里。每传柑楔饮,竞渡穿汀,罗列丝竹,歌儿舞女不见伯龙,自以为不祥。”他之为时所重于此可知。但散曲毕竟随着诗坛的衰落,也难免走上程式化的途径,虽时有好句,又大抵不出诗词的旧调,像“斜月小窗,暗雨危楼”、“而今西望路漫漫,斜日江头千万山”等可见一斑。他的《鲍老催》:

江南倦客,图书积来空四壁,扁舟游处经数驿。奈一字无,两年别,五侯宅。孤云天际征鸿急。斜阳江上烟波疾,怎却对西风立。

虽不失为好曲,已渐趋于程式化的表现。至于稍后成为一代宗匠的沈璟,王骥德《曲律》说他:“吴江守法,斤斤三尺,不欲令一字乖律,而毫锋殊拙。”这便是散曲的末路。这第四乐府虽不曾正式成为诗坛的骄子,却也像诗词一样随着程式化的趋向而终告衰歇。

## 市民文学的复杂性

中国的寒士文学衰落之后,依靠新兴的市民文学给文坛注入新鲜的活力。但是市民阶层的复杂生活又导致市民文学的复杂

性。一方面,市民中流传的俗曲、故事往往带有低级下流的趣味;另一方面,收集整理民间文学或是模仿市民文学创作的文人,又生活在明代极其堕落的社会空气中。同时,无论是市民还是文人,都要或多或少地受到明代僵化的统治思想的影响。因此明代市民文学中色情、迷信、荒诞的成分最多,冲破封建礼教束缚的要求又和陈腐的封建说教奇异地混杂在一起,即使是一些较好的作品也在所不免。

市民小说所表现的生活天地,大致可以分成两方面:一部分是长篇英雄传奇所展示的江湖好汉的重要天地;一部分是日常的市井生活,以三言、二拍为代表的短篇小说为主,其中主要是表现市民社会的种种复杂的世态人情,多以小人物为主角,以市井为中心,以发生在这里的商业活动、爱情经历、家庭关系、邻里纠纷以及与此相关的英雄传说、公案故事为主要情节。与宋元话本相比,明代市民文学中对小生产者和商人的生产贸易活动以及有关的道德伦理观念的描写等,是较新的内容。像《施润泽滩阙遇友》写嘉靖年间盛泽镇开张绸机的施复,在路上拾到六两多银子,设法归还失主朱恩。后来施复到洞庭山买蚕桑,遇到以养蚕桑为业的朱恩,朱恩为报答施复还银的恩情,盛情款待并用桑叶接济了他。这盛泽镇属于苏州,正是江南五府中以织绸业著称的大镇,也是中国资本主义萌芽的滋生地。《吴江县志》说盛泽居民“尽逐绫绸之利,有力者雇人织挽,贫者皆自织”。可见当时社会中初露端倪的资本主义生产关系,已被迅速地反映到市民文学中。施复和朱恩之间的友谊,还体现了市民阶层在这种新型的经济关系中所产生的勤谨诚实、互相帮助的道德理想。此外,明代大量商人长年从事贩运的贸易活动,也在小说中得到了直接的表现。如《转运汉巧遇洞庭红》描写一个在国内经商破产的商人带了只值一两多银子的洞庭红出海,在海外卖了八百多两银子,还拾得珍宝,成了巨富。《叠居奇程客得助》写一个徽商靠海神指点用囤积

居奇的办法发大财的故事。像这类到海外经商的冒险生涯以及投机取巧的经商手段,都是明代商品经济发展现状的反映。由贩运和买卖所带来的江湖风险,因之也成为明代市民文学中的一项重要内容。市民小说中常常写到“否泰变化”的故事,都正是在转眼之间,或者撞上大运,发了横财;或者一贫如洗,人财两亡。《初刻拍案惊奇》中《乌将军一饭必酬》记叙了一个商人“到江湖上做些买卖”,前后三次竟被同一伙强盗打劫。事虽出于巧合,却说明了江湖上的风波迭起,劫难重逢。而强盗也正因为此与客商结下了不解之缘。《初刻拍案惊奇》中有一篇《刘东山夸技顺城门》,记刘东山到京师卖驴,赚得一百多两银子,在顺城门客店歇脚,准备天明启程还家。一位熟人劝告他说:“近日路上好生难行,良乡、郑州一带盗贼出没,白日劫人,老兄带了偌多银子,没个作伴,独来独往,只怕着了道儿,放仔细些。”“东山听罢,不觉须眉开动,唇齿奋扬,把两只手捏了拳头,做一个开弓的手势,哈哈大笑道:‘二十年间张弓追讨,矢无虚发,不曾撞个对手。今番收场买卖,定不不得折本。’”结果就为着他这句大话,引起武林中一些人的不忿,半路上被一少年侠客劫去了银两。刘东山从此收拾起本钱,开了个酒铺,再也不敢自恃武艺,到江湖上闯荡了。《醒世恒言》中《蔡瑞虹忍辱报仇》又记了一群艄公,“专在河路上谋劫客商”,发了一笔横财之后四散而去,其中有的“随着山西客人,贩卖绒货”,有的逃往他乡,“撑船过活”。而《喻世明言》中《临安里钱婆留发迹》也正写的是钱婆留,既贩盐为生,经营违法生意,又顺手打劫商船,抢夺财物。兼二任于一身,而相得益彰,看来又并非仅此一例了。这些都说明商贩贸易活动与公案、侠盗类的结合乃成为明代市民小说的新特点,而市民阶层因其生活的不安定和冒险性而造成的命运莫测之感,正是这类“否泰变化”的故事所由产生的根源。

与宋元话本相比,明代市民小说所表现的爱情生活,也有了新的内容。在烟粉类故事中,文人才子与名妓往往是天然的主

角,而《卖油郎独占花魁女》中却描写了一个忠厚老实的小本经纪卖油郎凭自己的执著获得了花魁的爱情,而花魁女也在遭受公子王孙的欺辱之后,看透了那些“豪华之辈,酒色之徒”的本质,这一比较正说明了花魁女独到的见识,不是从富贵地位而是从真情来确认爱情。这与公主之爱上了平民,有着价值观上类似的意义,使社会地位低下的小商人的人格,被提到前所未有的高度。而《杜十娘怒沉百宝箱》则尤为杰出,这篇小说乃写教坊名姬杜十娘因爱上为自己弄得一贫如洗的宦门子弟李甲,不顾鸨母的百般刁难,以自己的积蓄为自己赎身,随李甲南下。而李甲却因担心回家后难见父母,在途中将十娘卖给了商人孙富。杜十娘愤恨之极,抱着多年来累积的一只百宝箱投江自尽。跳江以前,她当着众人的面,一边将百宝箱中远远超过她的卖身价的金珠首饰一件件投入江心,一边怒斥李甲的薄情和孙富的昧心。像这样复仇式的悲剧性格,为理想不惜一切的妓女形象,在以前的市民文学作品中尚未出现过。宁可与金钱一起毁灭,也不愿用百宝箱中的珍宝使李甲回心转意,玷污自己纯洁的爱情。在趣味庸俗的市民文学中这乃是远远超出一格的。但这毕竟又是绝无仅有的。

明代话本小说中充满的是许多荒诞、色情的内容,尤以“二拍”为甚。一种自然主义的倾向泛滥着肉欲的低级兴趣,而这也又与明代的社会风气有关。中国历朝的情况,明代后期可谓最不成样子。鸦片的爱好的盛行、小脚的盛行、八股文章成了进身之阶,以至于皇帝的暴虐、政治的胡涂,在在都是腐化的象征。中国的文化到宋代表现为僵化,到明代则直是堕落。孔子说“食色性也”。人到失去了崇高的意志、辽阔的向往,所剩下来的便只有这食色二事。食的问题只要有钱,于是官商勾结,受贿舞弊之事,无往不利;色的问题则有所谓房中术,于是春药流行,这正是鸦片所以引人入胜的缘故。明李时珍《本草纲目》:“阿芙蓉前代罕闻,近世方有用者,言是天方国种红罌粟花。”又说:“俗人房中术用之。”有明

一代士大夫间纵谈闺帏方药之事，毫不隐讳，正是一时风气所趋。人们只剩下食色二事，当然与一切下等动物变得差不多，这是一种窒息的社会氛围。市民小说中的淫秽成分，便是这窒息空气中的产物。除了“二拍”以外，代表这堕落社会最现实的描写，则莫过于《金瓶梅》一书。为了一种一时的性刺激，有的人也许愿意翻看《金瓶梅》中的几段描写，可是绝没有人能够把《金瓶梅》全书，从头到底连看几遍以上，没有一个活人能够受得住那种窒息之感。

《金瓶梅》与《水浒》、《西游》并称为三大奇书。它的写成大约在嘉靖年间，其故事虽取材于《水浒》中武松杀嫂的一段，其所写实即明代当时的社会情形。全书共一百回，作者不知何许人，其文笔的泼辣、描写的细致，已离开章回说话的较早阶段，而成为一部结构更为完整的作品，而从精神境界上说，却是与“三言二拍”孪生的，既不能有真正的理想，也不能有真正的批判。英雄传奇的浪漫主义传统正在转让给自然主义低沉的描绘。

《金瓶梅》以西门庆为线索，写出无数的女人来。西门庆是一个抽象的恶势力的化身，简单明白，不必再多所描写，而在这恶势力下生活的一般人，却形形色色，那便是《金瓶梅》中所写出的一些女人们。这时男性随着正统文学的程式化和日趋僵化，已渐失去了生命的特色，女性们在本土的家的感情上，还保留着一些活跃的篇幅，而在这部作品里，那已不再是如女性的歌唱时代之成为谐和的天真的心情，而是浮沉在黑暗势力洪流上的一些污秽的泡沫。

潘金莲在全书中是最活跃的主角，春梅不过是她的影子而已。在黑暗的势力中她利用了那势力，助长了那势力，又毁灭了那势力，也毁灭了自己。李瓶儿的死，宋蕙莲的死，这是她左右了那势力，但到了西门庆的死，她毁灭了那势力，也便失去了凭藉，而归于自身的毁灭。在黑暗的势力下不能利用那势力的，便将为那势力所吞噬。李瓶儿在花子虚家时何等的左右一切，到了西门

庆手里却甘心伏贴 ,乃终于委屈而死。潘金莲则正是始终凭藉了这势力 ,她结识了西门庆 ,结识了琴童 ,结识了陈敬济。在这黑暗的势力中只有黑暗是出路 ,这便是作品中那一片的窒息之感。

作者在毒辣的写法中偶尔也放松一点 ,如写瓶儿病重垂危 ,西门庆的悲伤 :

西门庆不听便罢 ,听了如刀剜肝胆 ,剑挫身心相似 ,哭道 :“我的姐姐 ,你说的是那里话 ,我西门庆便穷死了 ,也不肯亏负了你。”

西门庆对李瓶儿之死 ,作者几乎用了十回的篇幅来描写 ,那似乎是一点良心的发现 ,可是无济于事 ,恶势力还是恶势力 ,世界还是漆黑一片。

作者描写的毒辣 ,如四十九回 :

当日西门庆这席酒 ,也费勾了千两金银……比及二官推让之次 ,而桌席已抬送出门矣。宋御史不得已方令左右收了揭贴 ,向西门庆致谢说道 :“今日初来识荆 ,即承盛席 ,又承盛赐 ,何以克当 ,余容图报不忘也。”因向蔡御史道 :“年兄还坐坐 ,学生告别。”于是作辞起身。西门庆还要远送 ,宋御史不肯 ,急令请回 ,举手上轿而去。西门庆回来陪侍蔡御史 ,解去冠带 ,请去卷棚内候坐 ,因吩咐把乐人都打发散去 ,只留下戏子。西门庆令左右重新安放桌席 ,摆设珍羞果品上来 ,二人饮酒。蔡御史道 :“今日陪我这宋年兄 ,坐便僭了 ,又叨盛筵 ,并许多酒器 ,何以克当。”西门庆笑道 :“微物惶恐 ,表意而已。”因问道 :“宋公尊号 ?”蔡御史道 :“号松原 ,松树之松 ,原泉之原。”又说起 :“头里他再三不来 ,被学生因称道四泉盛德 ,与老先生那相熟 ,他才来了。他也知府上与云峰有亲。”西门庆道 :“庆想必翟亲家有一言与彼。我观宋公为人有些蹊跷。”蔡御史道 :“他虽则是江西人 ,倒也没甚蹊跷处 ,只是

今日初会 ,怎不作些模样。”说毕笑了。……已有掌灯时分 ,蔡御史便说 :“深扰一日 ,酒告止了罢。”因起身出席 ,左右便要掌灯。西门庆道 :“且休掌灯 ,请老先生后边更衣。”于是从花园里游玩了一回 ,让至翡翠轩。那里又早湘帘低簇 ,银灯荧煌 ,设下酒席 ;海盐戏子西门庆已命打发去了。书童把卷棚内家活收了 ,关上角门 ,只见两个唱的 ,盛装打扮 ,立于阶下 ,向前插烛也似磕了四个头。蔡御史看见 ,欲进不能 ,欲退不舍 ,便说道 :“四泉你如何这等爱厚 ,恐使不得。”……

《金瓶梅》中描写潘金莲最出色的几段文字 ,一段是向武松调情 ,其余两段都是写对于李瓶儿的妒。潘金莲的狠毒机智 ,乖巧可人 ,在这里表现无余。像 :

潘金莲吃的大醉归房 ,因见西门庆夜间在李瓶儿房里歇了一夜 ,早晨又请任医官来看他 ,恼在心里。知道他孩子不好。进门不想天假其便 ,黑影中 ,踩了一脚狗屎 ,到房中 ,叫春梅点灯来看 ,一双大红缎子鞋满帮子都展污了。登时柳眉倒竖 ,星眼圆睁 ,叫春梅打着灯 ,把角门关了 ,拿大棍把那狗没高低只顾打 ,打的怪叫起来。李瓶儿使过迎春来说 :“俺娘说哥儿才吃了老刘的药 ,睡着了 ,叫五娘这边 ,休打狗罢。”潘金莲坐着 ,半日不言语。……

西门庆……袖着鬚髻和帽顶子 ,一直往外走 ,不防金莲鬚着头站在东门首 ,叫道 :“哥儿 ,你往那里去这咱才出来?”西门庆道 :“我有勾当去。”妇人道 :“怪行货子 ,慌走怎的 ?我和你说话。”那西门庆见他叫的紧 ,只得回来 ,被妇人引到房中 ,妇人便坐在椅子上把他两只手拉着 ,说 :“我不好骂出来的 ,怪火燎腿三寸货 ,那个拿长锅镬吃了你 ?慌的往外抢的是些甚的 ?你过来 ,我且问你。”西门庆道 :“罢么 ,小淫妇儿 ,只顾问甚么 ,我有勾当哩 ,等我回来说。”说着往外走。妇人摸见袖子里重重的道 :“是甚么 ?拿出来我瞧瞧。”西门庆道 :

“是我的银子包。”妇人不信，伸手进袖子里就掏，掏出一顶金丝髻髻来。……西门庆笑骂道：“你这小淫妇儿，单只管爱小便宜儿，随处也掐个尖儿。”金莲道：“我儿，娘的话你好歹记着，你不替我打将来，我和你说话。”那西门庆袖了髻髻，笑着出门。金莲戏道：“哥儿，你干上了。”西门庆道：“我怎的干上了？”金莲道：“你既不干上，昨日那等雷声大雨点小，要打着教他上吊，今日拿出一顶髻髻来，使的你狗油嘴，鬼推磨，不怕你不走。”西门庆笑道：“小淫妇儿，单只管胡说。”说着往外走了。

《金瓶梅》的作者非但善于刻画人物，讽刺入骨，而且能把握住全书是一个悲剧，这一点使得整个故事成为一个完整的结构。潘金莲之死，死在她心目中爱慕的人武松之手，这并不是说明潘金莲是可以原谅的，而正是对于那黑暗时代真正的讽刺：凭藉着黑暗，只有走到更黑暗去，理想对于它所以变成了讽刺。作者意识到了这一个悲剧的沉闷与低气压，所以也特地安排了一个丑角，这丑角便是应伯爵，他本身也是一个讽刺的对象，但无疑的却调剂了全书中的空气。像：

“小弟只有一个朋友，他现是本州秀才，应举过几次，只不得中。他胸中才学，果然班马之上，就是人品，也孔孟之流。他和小弟通家兄弟，极有情分。曾记他十年前，应举两道策，那一科试官极口赞好，不想又有一个赛过他的，便不中了。后来连走了几科，禁不的，发白鬓斑，如今虽是飘零书剑，家里也还有一百亩田，三四带房子住着。”西门庆道：“他家几口儿也勾用了，却怎的肯来人家坐馆。”应伯爵道：“当先有的田房，都被那些大户人家买去了，如今只剩得双手皮哩。”西门庆道：“原来是卖过的，算甚么数。”伯爵道：“这果是算不的数了，只他一个浑家，年纪只好二十左右，生的十分美貌，又有两个孩子，才三四岁。”西门庆道：“他家有了美貌浑家，哪

肯出来？”伯爵道：“喜的是两年前浑家专要偷汉，跟了个人走上东京去了。两个孩子又出痘死了，如今只存他一口，定然肯出来。”西门庆笑道：“恁地说他好，都是鬼混。你且说他姓什么？”伯爵道：“他姓水，才学果然无比，哥若用他时，管情书柬诗词，一件件增上哥的光辉，人看了时都道西门大官人恁地才学哩。”西门庆道：“你都是吊谎，我却不信，你记的他些书柬儿，念来我听。看好时，我就请他来家，拨间房子住下，只一口儿也好看承的。”伯爵道：“曾记得他捎书来，要我替他寻个主儿。这一封书，略记的几句，念与哥听：《黄莺儿》，书寄应哥哥，别来思，不待言，满门儿托赖都康健。舍字在边傍立着官，有时一定求方便，羨如椽，往来言疏，落笔起云端。”西门庆听毕，便大笑将起来道：“他既要你替他寻个好主子，却怎的不捎书来，倒写一只曲儿来，又做的不好，可知道他才学荒疏，人品散荡哩。”伯爵道：“这倒不要作准他，只为他与我是三世之交，自小同上学堂，先生曾道应家学生子和水学生子，一般的聪明伶俐，后来已定长进。落后作文字，一样同做，再没些妒忌，极好兄弟，故此不拘形迹，便随意写个曲儿。况且那只曲儿，也倒做的有趣。”西门庆道：“别的罢了，只第五句是什么说话。”伯爵道：“哥不知道，这正是拆白道字，尤人所难。舍字在边旁立着官字，不是个馆字？若有馆时，千万要举荐，因此说，有时定要行方便。哥你看词里有一个字儿是闲话么？只这几句，隐隐把心窝里事，都写在纸上，可不好哩。”西门庆被伯爵说得他恁地好处，到没的说了。只得对伯爵道：“倒不知他人品如何？”伯爵道：“他人品比才学又高，前年他在一个李侍郎府里坐馆，那李家有几十个丫头，一个个都是美貌俊俏的，又有几个伏侍的小厮，也一个个都是标致龙阳的。那水秀才连住了四五年，再不起一些邪念。后来不想被几个坏事的丫头小厮，见他似圣人一般，反去日夜括

他。那水秀才又极好慈悲的人，便口软勾搭上了。因此被主人逐出门来，哄动街坊，人人都说他无行。其实水秀才原是坐怀不乱的，若哥请他来家，凭你许多丫头小厮，同眠同宿，你看水秀才乱么？再不乱的。”

从这里可以看出《金瓶梅》描写人物的技巧，确能穷形而尽相。也正是因其太耽于穷形而尽相了，它的讽刺的锋芒几乎又为这些丑恶的形象所掩盖。《金瓶梅》之后，受其影响的，有《玉娇李》、《续金瓶》、《隔帘花影》等，都平平无足奇，说明这部奇书之所以为奇，就因为这条路原是行不通的。

与市民小说相同，明代流行的民歌也反映了市民文学“真情”与“色情”混合的复杂性。民歌历代皆有，而到明代才为文人所特别重视。卓人月甚至以“为我明一绝”，以之与唐诗、宋词、元曲相颉颃（见《古今词统序》），这正是传统诗文日益衰落、市民文学迅速发展的状况在诗坛上的反映。现存明代民歌近千首，编成集子的有成化年间金台鲁氏刊行的《新编四季五更驻云飞》等，冯梦龙所编辑的《挂枝儿》和《山歌》，醉月子选《新镌雅俗同观挂枝儿》、《新镌千家诗吴歌》等。其中山歌、吴歌主要是产生于江南地区的民间歌谣。另有一部分俗曲，是继小令和套数之后发展起来的民间俗曲，流布于南北广大地区，尤以城市的歌楼妓院及里巷为盛行。现存的明代民歌绝大多数是情歌，其真率自然，毫不做作的表情，受到崇尚真性灵的文人的称道。冯梦龙编辑刊行了大量的山歌（其中主要是市井歌曲），在序中说明他的意图，便是要“借男女之真情，发名教之伪药”。市井文学中发乎自然的“真情”与名教的虚伪形成对立，并由此引出了全然不同的价值标准。而冯梦龙在评价自己作品时便是用了这同样的标准：“子犹诸曲，绝无文采，然有一字过人，曰真”（《太霞新奏》）。早在冯梦龙之前，袁宏道在激昂慷慨地攻击文坛上陈陈相因的拟古之风时，也把民歌标举为有真性情的榜样。在《序小修诗》中，他说：“故吾谓今之诗文

不传矣，其万一传者，或今闺阁妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之类，犹是无闻无识真人所作，故多真声，不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。”

就形式而言，明代民歌多为散句，不受字数、格律的束缚。山歌和吴歌则纯以方言歌唱。像《山歌·月上》：

约郎约到月上时，那亭月上了山头弗见渠。咦弗知奴处  
山低月上得早，咦弗知郎处山高月上得迟？

《吴歌·打耍》：

乞娘打了满身青，寄信教郎莫吃惊。我是银匠铺首饰由  
渠打，只打得我身时弗打得我心！

可见明代民歌口语化程度之高，已与现代白话十分接近了。但这些情歌中也有相当多的数量只是毫无顾忌地渲染色情，与市民短篇话本中类似的内容一样。这其实乃正是市民文化一般的特征，敢于冲出礼教而难于自我超越，既有其变革的一面，又有其低级的一面。即以今日尚可见的《小放牛》而论，其前半部两段的唱词何等朴素、辽阔（当年荀慧生与马福祿二人，曾特地合灌了这两段的唱片，是颇可珍贵的），而到了后半部分则不免越来越色情，直令不堪卒听；市民文学中低级趣味的一面乃又原形毕露。这证之早期京剧中的色情戏等以及解放前天桥曲艺场中流行脏字的情况，是不足为奇，也是不难理解的。



## 第二十四章 三国演义

### 章回故事的成熟

- 章回源于讲史。●短篇小说走向长篇的桥梁。●讲史的回顾。

### 罗贯中与《三国演义》

- 《三国演义》的成书。●小说的布局和构思。●从《平话》到《演义》。
- 以诸葛亮为核心的人物描写。●赤壁之战的隔江斗智。●罗贯中其他小说。

### 章回故事的成熟

章回的体裁乃源于讲史,大抵普通的故事一回讲完,自成片段。而讲史则每因史实自然的顺序,而前后若有关联,如《五代史平话》便是一例。这些故事对于彼此的关联其实并不重视,所重视的是各自独立的有趣之事。鲁迅《中国小说史略》所谓:“大抵史上大事,既无发挥,一涉细故,便多增饰。”正是这章回起源的特色。唐代王度的《古镜记》曾借一古镜为贯穿,把一些神怪之事集合起来,实为章回小说的滥觞。这所谓许多回仅为一种相关的集合,而并无结构上的进展,名为长篇,不过是相近的短篇的聚集而已,如《大业拾遗记》、《海山记》、《开河记》、《迷楼记》,正以此集为隋唐传志。中国本土既缺少长篇故事的传统,章回因此乃成为

由短篇走向长篇的桥梁。

流行在宋元间的话本 现存除《五代史平话》外 还有《大宋宣和遗事》及《大唐三藏法师取经记》两书。《大宋宣和遗事》也是讲史一类 书中以年月分段 如曰：“崇宁元年”、“政和六年”、“宣和二年”之类 虽然每段长短或不平均 而故事之若断若续正是最早章回的特色。其中“宣和四年”一段成为后来《水浒传》的蓝本。如写宋江使晁盖暮夜逃走又差董平捕捉的一节：

有那押司宋江接了文字看了 星夜走去石碣村报与晁盖几个 暮夜逃走去也。宋江天晓 却将文字呈押 差董平引弓手三十人 至石碣村跟捕 不知那董平还捉得晁盖一行人么？真个是：网罗未设禽先遁 机阱才张虎已藏。

则正是后来章回中“且听下回分解”的文字了。《取经记》三卷分十七章 为正式章回的开始 如曰：“行程遇猴行者处第二”；“入大梵天王宫第三”；“入香山寺第四” 都已明白地分出章回。这之后演为《西游记》 乃与《三国》、《水浒》鼎足而为最早的三大章回小说。

## 罗贯中与《三国演义》

《东京梦华录》尝举说话人 有“说三分”；“说五代史”。而唐李商隐已有“或谑张飞胡 或笑邓艾吃”的诗 可见三国的讲史久已在民间流传了。元曲里所用的三国故事 当然也都本源于此。然而较早的三国话本今日都已亡佚 唯有一部元代至治年间新安虞氏所刊的《全相三国志平话》 分上、中、下三卷 每卷又分上下两栏 上栏画图 下栏正文 内容却大半不同于正史 及至元末 乃有罗贯中的《三国志通俗演义》问世 主要利用《三国志》及裴松之注的正史材料 也吸取了民间流传的讲史话本和戏曲故事。全书分为二十四卷 二百四十则。今存最早刊本为嘉靖本 此后明末

新刊本极多 ,其间回目乃由二百四十则合并为一百二十回。及清康熙年间 ,毛宗冈又加以改订 ,并将回目变成对偶 ,遂从此为章回体裁格式奠定了基础。毛本改定的得力处每在删繁去汰 ,如毛本三顾茅庐中刘备与黄承彦相遇时有这样一首诗 :

一夜北风寒 ,万里彤云厚 ;长空雪乱飘 ,改尽江山旧。仰面观太虚 疑是玉龙斗 ;纷纷鳞甲飞 ,顷刻遍宇宙。骑驴过小桥 独叹梅花瘦 !

这里把一个时代龙争虎斗的局势、气氛引入卧龙岗的寂寞孤静之中 ,作了一个近在咫尺的对比 ,不但本身不愧为一首好诗 ,对于整个故事情节的发展 ,也起着画龙点睛的催化作用。然而原来的这首诗却并不是这么完美的 ,最早的嘉靖本原诗共十二句 ,末四句乃是 :“白发银丝翁 ,岂惧皇天漏 ,骑驴过小桥 ,独叹梅花瘦” ,这“岂惧皇天漏”当然是妙不可言的想像 ,雪花满天飞 ,又不是下雨 ,何至于会漏呢 此后明末版本虽多 ,却都徒唤奈何 ,其中一本勉强改为“白发银丝翁 ,盛感皇天佑” ,从“漏”变为“佑” ,总算高明得多子 ,可是这与前面的“玉龙斗”后面“梅花瘦”又各不相干 ,而且把诗着落在黄承彦身上 ,也没有多大意思。这里我们真要佩服毛本的果断 ,把两句直截了当地一齐删掉 ,不但干净利落 ,并使末二句竟成为书中的神来之笔。自毛本流行后 ,其他刊本便自然地渐行绝迹。

罗贯中的《三国演义》既来源于讲史和正史 ,自然不能不受史实一定的束缚。而史实之动人能如三国时代的 ,又绝无仅有。罗贯中能把《三国演义》写成一部奇书 ,却不能把《隋唐演义》也写成一部杰作 ,正以限于史实之故。但由讲史演成的章回体 ,却从此成为中国古典小说中最普遍流行的形式。

《三国演义》之所以引人入胜 ,是因为这里写了一个天下动乱中群雄纷起的局面。全书最为精彩的部分当推“曹操煮酒论英雄”至“柴桑口卧龙吊丧”一段。此中包括“曹袁之战”、“赤壁之

战”两大战事。在此之前群雄四起，此长彼落，故事中缺乏明显的重心及主角。在此之后三分已定，势成僵局，主角均已表演过了，没有太多新的花样。在小说中，这些英雄人物第一次的集中出现是在讨伐董卓的虎牢关战役中。在这次战役里，表现得最坚决的是曹操，表现得最勇敢的是刘、关、张。他们的战斗性与战斗力都远远超出了其他的各路诸侯。也正是在这次集合中，曹操结识了刘、关、张。当时三人地位还很低，那些身居高位的诸侯，如袁术、袁绍等人并看不起他们，只有曹操对他们另眼相看。这样直到“煮酒论英雄”时，曹操已基本上取得了各方面的优势，而刘备一行还是身无寸土，寄居在曹操那里。这次又是曹操认为天下诸侯均不足道，只有他们二人是真英雄。之后，刘备摆脱了曹操，又得到了诸葛亮，于是开始与曹操争雄，形成了三国鼎立的局面。

从虎牢关天下英雄的风云际会一直到集中为曹操、孙权、刘备三方面力量的对峙，这全部过程中所展示出的共同趋势便是以小胜大，以少胜多，以弱胜强。刘备开始的时候，势单力孤，寄人篱下，自是无须多说了。而曹操原也是白手起家，刺董卓不成后才开始招兵买马。至于孙策最初寄居在袁术的门下，直到拿出玉玺换了一千兵，五百匹马，才由此而开始了他的江东事业。《哀江南赋》所以说：“孙策以天下为三分，众才一旅。”英雄成其大业的，几乎都是赤手空拳，由草创的局面发展而来的。正是这种草创的力量带来了《三国演义》的精神魅力，吸引了历代广大的读者。而改变力量的对比所凭借的就正是勇气和智慧。刘备之所以由小到大地发展起来，诸葛亮是其中的关键人物。曹操之所以能够力克群雄，主要也是表现在他善于用兵以及善于用人，书中着重写他对于郭嘉的哀悼，正是说明谋士之如何重要与如何难得。刘备的求贤若渴在其送别徐庶的一段描写中可说是表现得淋漓尽致，并从而引出了“走马荐诸葛”直至“三顾茅庐”的一系列精彩波澜。这样充分地渲染，正是为了突出策士谋臣们的重要性。也就是说

战场上的胜败主要决定于关键性的运筹帷幄之中。《三国演义》因此大力地继承了《左传》中对于战争场面的精彩写法,着重于描述双方会战前的备战过程和精神状态。到了两军对垒战幕拉开时,结局乃有如水到渠成,也同时使得读者们心明眼亮,了如指掌,仿佛自己就置身于战局之中。这正是《三国演义》的艺术魅力之所以超出于其他讲史著作之上的一个缘故。

三国故事到了唐代已演成傀儡戏。唐人诗中如杜甫的“三顾频频天下计,两朝开济老臣心,出师未捷身先死,长使英雄泪满襟”(《蜀相》)杜牧的“东风不与周郎便,铜雀春深锁二乔”(《赤壁》),其故事的倾向性已发展得很明显。然而“平话”与“演义”之间在人物描写上却存在着显著的差异。这反映着娱乐性文艺与严肃性文艺之间的不同。其中最突出的莫过于张飞与赵云。在平话中张飞乃是不可一世的猛将,最为活跃。而在“演义”中则赵云成了诸葛亮的左右手,“常山赵子龙,一身都是胆”,简直是“视百万曹军如草芥”的一位常胜将军。直到刘备彝陵兵败,驻守在八阵图附近,使陆逊不敢前进的仍是赵云。其重要性是远在张飞之上的。平话与傀儡戏属于市井文学,往往以诙谐取乐为尚。张飞既勇猛又粗鲁,不乏可资诙谐之处,所谓“或谐张飞胡,或笑邓艾吃”,正乃是以英雄为笑料了,而演义则是“长使英雄泪满襟”的严肃的悲剧性格,使得这类诙谐笑谑极少发挥的机会。诸葛亮的崇高形象实际上正是通过这部演义才更为深入人心地成为智慧的化身。但“羽扇纶巾”的诸葛亮,他的智慧却不能不通过一个驰骋于战场上智勇双全的将军来体现。这责任就自然落到了赵云身上。关羽“威震华夏”载于史册,当然是了不起的英雄,然而由于他与刘备的手足关系,加以性情高傲,诸葛亮事实上很难指挥他,张飞则粗心大意自然更谈不上执行什么“锦囊妙计”。那么在刘备生平最亲密的战将中要入选为诸葛亮的得力助手,赵云自然也就是当仁不让了。《三国演义》的成功之处在于除了描写战

前双方的谋略外 ,其战场上的精彩描写也是任何讲史所不及的。这之中赵云的场面几乎无处不是神来之笔 ,从他一出场在文丑的枪下救出了公孙瓒 :“忽见草坡左侧转出一个少年将军 ,飞马挺枪 ,直取文丑。公孙瓒扒上坡去 ,看那少年 ,生得身长八尺 ,……威风凛凛 ,……瓒忙下土坡问那少年姓名。”就仿佛是飞将军自天而降 ,不知其从何而来。紧接着便写他在磐河大战中 :

挺枪跃马 ,直取麴义。战不数合 ,一枪刺麴义于马下。赵云一骑马飞入绍军 ,左冲右突 ,如入无人之境。公孙瓒引军杀回 ,绍军大败。却说袁绍先使探马看时 ,回报麴义斩将搴旗 ,追赶败兵 ,因此不作准备 ,与田丰引着帐下持戟军士数百人 ,弓箭手数十骑 ,乘马出观 ,呵呵大笑曰 :“公孙瓒无能之辈 !”正谈之间 ,忽见赵云冲到面前 ,弓箭手急待射时 ,云连刺数人 ,众军皆走。……

竟险些儿就活捉了袁绍。这自天而降的势头直到古城会与刘备重逢时依然活跃在纸上 ,书中写道 :

关公教取路往卧牛山来 ,正行间 ,忽见周仓引数十人带伤而来 ,关公引他见了玄德。问其何故受伤 ,仓曰 :“某未至卧牛山之前 ,先有一将单骑而来 ,与裴元绍交锋 ,只一合 ,刺死裴元绍 ,尽数招降人伴 ,占住山寨。仓到彼招诱人伴时 ,止有几个过来 ,余者俱惧怕 ,不敢擅离。仓不忿 ,与那将交战 ,被他连胜数次 ,身中三枪 ,因此来报主公。”玄德曰 :“此人怎生模样 ,姓甚名谁 ?”仓曰 :“极其雄壮 ,不知姓名。”于是关公纵马当先 ,玄德在后 ,迳投卧牛山来。周仓在山下叫骂 ,只见那将全副披挂 ,持枪骤马 ,引众下山。玄德早挥鞭出马大叫曰 :“来者莫非子龙否 ?”

这出人意料的相见与赵云出神入化的英雄形象正是相得益彰的。之后长坂坡的一场厮杀 ,更是写得淋漓尽致 ,千古留名 ,不必多

说。书中最后写道：

却说曹操在景山顶上，望见一将，所到之处，威不可当，急问左右是谁。曹洪飞马下山大叫曰：“军中战将可留姓名！”云应声曰：“吾乃常山赵子龙也！”……

在这紧张的厮杀中，竟能有这么客气的从容答话，曹洪既已下山，不去帮助厮杀而专为请教姓名。如果这事真有的话，那堪称是战场上的风流奇迹了。这里主要是为把赵云在战场上的驰骋塑造造成一个连对手也不得不为之叫好的突出形象。如果说关羽的形象乃是令人敬服，那么赵云的形象则直是令人为之赞叹。这印象直到十年后汉水之战中依然留在人们心中。书中第七十一回写道：

却说赵云在营中，看看等到午时，不见忠回，急忙披挂上马，引三千军向前接应。临行，谓张翼曰：“汝可坚守营寨。两壁厢多设弓弩，以为准备。”翼连声应诺。云挺枪骤马直杀往前去。迎头一将拦路，乃文聘部将慕容烈也，拍马舞刀来迎赵云，被云手起一枪刺死。曹兵败走。云直杀入重围，又一枝兵截住，为首乃魏将焦炳。云喝问曰：“蜀兵何在？”炳曰：“已杀尽矣！”云大怒，骤马一枪，又刺死焦炳。杀散余兵，直至北山之下，见张郃、徐晃两人围住黄忠，军士被困多时。云大喝一声，挺枪骤马，杀入重围；左冲右突，如入无人之境。那枪浑身上下，若舞梨花；遍体纷纷，如飘瑞雪。张郃、徐晃心惊胆战，不敢迎敌。云救出黄忠，且战且走；所到之处，无人敢阻。操于高处望见，惊问众将曰：“此将何人也？”有识者告曰：“此乃常山赵子龙也。”操曰：“昔日当阳长坂英雄尚在！”急传令曰：“所到之处，不许轻敌。”赵云救了黄忠，杀透重围，有军士指曰：“东南上围的，必是副将张著。”云不回本寨，遂望东南杀来。所到之处，但见“常山赵云”四字旗号，曾

在当阳长坂知其勇者，互相传说，尽皆逃窜。云又救了张著。

曹操见云东冲西突，所向无前，莫敢迎敌，救了黄忠，又救了张著，——奋然大怒，自领左右将士来赶赵云。云已杀回本寨。部将张翼接着，望见后面尘起，知是曹兵追来，即谓云曰：“追兵渐近，可令军士闭上寨门，上敌楼防护。”云喝曰：“休闭寨门！汝岂不知吾昔在当阳长坂时，单枪匹马，觑曹兵八十三万如草芥！今有军有将，又何惧哉！”遂拨弓弩手于寨外壕中埋伏；将营内旗枪，尽皆倒偃，金鼓不鸣。云匹马单枪，立于营门之外。

却说张郃、徐晃领兵追至蜀寨，天色已暮，见寨中偃旗息鼓，又见赵云匹马单枪，立于营外，寨门大开，二将不敢前进。正疑之间，曹操亲到，急催督众军向前。众军听令，大喊一声，杀奔营前；见赵云全然不动，曹兵翻身就回。赵云把枪一招，壕中弓弩齐发。时天色昏黑，正不知蜀兵多少。操先拨回马走。只听得后面喊声大震，鼓角齐鸣，蜀兵赶来。曹兵自相践踏，拥到汉水河边，落水死者，不知其数。……

《三国演义》的精彩处，正在它不但长于写两军斗智的暗中活动，也同样长于写战场上对阵厮杀的精彩场面，动静虚实之间各臻其妙，使读者如身临其境目不暇及。这是任何一部讲史所难以企及的，而诸葛亮与赵云的合作则尤其是曲尽其妙。如刘备招亲的一段，这乃是一场玩命的政治游戏，书中说：“玄德疑不敢往。孔明曰：‘吾已定下三条计策，非子龙不可行也。’”没有赵云保驾，莫说玄德不敢去，孔明的锦囊妙计也是“不可行”的。再如孔明借东风之后，料到周瑜必将加害，便急忙离开东吴，以一叶扁舟把孔明接回来的便又是赵云，书中有这样一段描写：

丁奉下马提剑上坛，不见孔明，慌问守坛将士。答曰：“恰才下坛去了。”丁奉忙下坛寻时，徐盛船已到。二人聚于江边。小卒报曰：“昨晚一只快船停在前面滩口。适间却见

孔明披发下船 ,那船望上水去了。”丁奉、徐盛便分水陆两路追袭。徐盛教拽起满帆 ,抢风而使。遥望前船不远 ,徐盛在船头上高声大叫 :“ 军师休去 ! 都督有请 !” 只见孔明立于船尾大笑曰 :“ 上覆都督 :好好用兵 ;诸葛亮暂回夏口 ,异日再容相见。”徐盛曰 :“ 请暂少住 ,有紧话说。”孔明曰 :“ 吾已料定都督不能容我 ,必来加害 ,预先教赵子龙来相接 ,将军不必追赶。”徐盛见前船无篷 ,只顾赶去。看看至近 ,赵云拈弓搭箭 ,立于船尾大叫曰 :“ 吾乃常山赵子龙也 ! 奉令特来接军师。你如何来追赶 ? 本待一箭射死你来 ,显得两家失了和气。教你知我手段 !” 言讫 ,箭到处 ,射断徐盛船上篷索。那篷坠落水 ,其船便横。赵云却教自己船上拽起满帆 ,乘顺风而去。其船如飞 ,追之不及。岸上丁奉唤徐盛船近岸 ,言曰 :“ 诸葛亮神机妙算 ,人不可及。更兼赵云有万夫不挡之勇 ,汝知他当阳长坂时否 ? ……”

这真是再直接不过的合作了。当赵云“拈弓搭箭”时谁会想到他是射向那篷索呢? 赵云的变化莫测 ,出人意料 ,正如诸葛亮的神机妙算人所不及 ,是书中有意使勇武与智慧在这里各显其妙。这乃是张飞所无法体现的。罗贯中的《三国演义》因此也远远超过了《三国志平话》的水平。

《三国演义》最精彩的场面无疑的乃是赤壁之战。书中首尾共用了八回(第四十三回至五十回)的巨大篇幅来写它。当时曹操拥有八十三万大军 ,乘战胜之余威直逼江南 ,而刘备孙权不过各有几万人马。这一次会战的结果 ,乃是一个以弱胜强、小国可以打败大国的最生动说明。书中用了大量的笔墨写了双方矛盾的转化过程。首先的矛盾就是有无决战的信心。曹操方面仗着优势的兵力 ,想要不战而胜 ,刘备方面想要借助东吴的兵力联合抗曹 ,以取得鼎足三分的局势 ,主要的矛盾发生在东吴方面。联刘抗曹在兵力上没有把握 ,向曹操屈膝求和又等于是投降 ,而且

失去了刘备这一盟军之后,显然就再没有可以联合抗曹的力量,这是绝无仅有的一次决战的机会。因此东吴方面分成了主战主和两派,书中抓住了这个主要矛盾,写诸葛亮随鲁肃过江后,首先就要打胜这场思想上的仗。他先与东吴主张投降的谋士们展开了舌战,又针对孙权的特点展开了说服的攻势。孙权的特点是不甘心投降又担心兵力不足。针对不甘心投降的特点,诸葛亮用了激将法,针对兵力不足的特点,又用了分析敌我有利与不利的条件的办法,终于使孙权提高了抗曹的信心;并把周瑜推上了第一线,使得这一会战,虽然是联合抗曹,东吴却自然的居于主攻对垒的地位。这是一场决战的前奏曲,通过书中生动的描绘,有声有色地打响了。曹操“不战而胜”的如意算盘首先被打破了,双方会战的阵势终于摆了开来,紧接着就是以周瑜为主角的隔江斗智的精彩场面。

赤壁之战的写法更充分吸收了《左传》中写大战役的成功经验,在赤壁之战的八回中,有七回都是写会战之前的局面,直到接近临了(即四十九回末尾)才开始写到战场上的决胜负。这七回把大战前夕双方的布局渲染得更曲折,更丰富,层次分明,环环相扣,这里集中写的正是双方力量对比的转换。

曹操虽然兵多势强,但在作战方面却是准备不足的,书中首先就写他存在着“不战而胜”的错误估计,等到周瑜撕毁了来书,并斩了来使,于是贸然催军作战,才发现自己的水军原来不济事,陆军优势也就用不上,先吃了一阵小小的败仗。这样一开始就暴露了曹营优势中的弱点,陷入于一个被动的无准备之战。

书中紧紧抓住了双方优势和劣势这一对矛盾的转化,处处突出联军方面的主动性和针对性的准备,在准备成熟之前不轻易发动进攻,在获得小胜之后,不骄不躁,清醒地认识到这点水上的优势只能挫伤曹军的锐气,扼住对方的攻势,并使曹军不服水土的弱点与日俱增地严重起来,以便相机加以利用。书中选择了江东

作为全局正面活动的舞台。正因为矛盾转化的主动性是在联军方面。

“知彼知己，百战不殆。”在双方对峙中，曹军方面的情况江东了解得很清楚。例如书中写周瑜登高观察曹军的阵容，又亲自坐船观察曹营的水寨，这都是必要的调查研究。而曹军方面对于江东的情况却一无所知。这又是一个被动。曹操也是个军事家，在发现水军的弱点之后，就立即命令蔡瑁、张允整顿水军。在发现不掌握敌方情况时就派蒋干过江去。可是“棋先一着”，曹操这些补救的措施终于是落后了一步，是被动的应付，而周瑜又马上利用蒋干的渡江，让曹操自己杀了蔡瑁、张允。这样，整顿水军的补救措施也就又落了空，曹操从被动中争取主动的一再努力，终于又一再陷于被动。紧接着诸葛亮的草船借箭，又是在这水军上做文章，使曹营平白地送给了联军十万支箭，这一进一出之间，削弱曹营一些力量，增强了联军的相对力量，这是第一回合，联军方面初步向优势的方面转化。

联军方面利用曹营水军的弱点一再地占了上风，这一事实的深刻性，远不止于表面上的连获小胜，而在于通过这个把曹操的全部注意力紧紧地吸引到“水”的问题上来。在曹操看来，只有解决了这个水上的问题，自己的庞大的军事优势才能发挥出来。正当曹操为了补救自己的这个弱点在“水”字上狠下功夫的时候，联军方面已经紧紧地抓住了这一关键安排下了“火攻”的陷阱。没有这个“火攻”的成功，这场战役是不能决定胜负的。曹操仗着优势的兵力，从没有想到自己会失败，以为只要水上的问题一解决，就什么都解决了。因为急于求胜，又派了二蔡去诈降，并使蒋干二次渡江。而这些又都被周瑜顺水推舟地利用上了，出现了黄盖的苦肉计，阚泽的诈降书，庞统的连环计；这样火攻的条件就按步骤地准备成熟了。这是第二回合。这一回合是关键性的，书中写周瑜的整个战略是以逸待劳，充分准备，创造条件，以争取最后的

先发制人。而在战术上却处处是后发制人，即针对对方的争取主动而处处加以利用，如有了二蔡的诈降才有了黄盖的诈降，有了蒋干的渡江才有了庞统的渡江，这就使得曹操的每一努力都转到了自己的反面，主动权完全落到联军方面，等到曹操以最大的努力解决了水上困难的时候，也即把曹军引到最深的险境的时候。书中把这一斗智的场面绘声绘色地展现在读者的面前，使大家看到双方共有的一个自然条件是长江，曹操被这条江挡住了，弄得晕头转向，作战的主动权已经完全掌握在联军手中。书中写到这里，忽然插进一段惊人之笔，那就是庞统遇见徐庶的一个戏剧性的情节。徐庶是身在曹营而心不在的人，对于庞统、诸葛亮等人又是素日好友，深有所了解。因此冷眼旁观，看得特别清楚。徐庶的一段话实际上是这一回合的一个总结，说明联军方面会战的准备已经按计划完成。这一总结自然是指点给读者们看的，却天衣无缝地借着一个意想不到的情节表达出来，既获得波澜起伏的艺术效果，又使得读者心明眼亮。这一插笔，文字简短，却是写小说的真工夫。试想这一点破如果不是落在徐庶身上，那么还有什么更合适的人物可以充当这个角色呢？徐庶与刘备、诸葛亮的深厚关系，他的倾向性是明显的，作为一个内行的旁观者，他简直是在叫好，在技痒，这就从一个局外人的身上把局势的高潮渲染到了“山雨欲来风满楼”的程度，这一插笔是关键性的第二回合的一曲精彩的赞歌。

第三回合是写双方精神状态的最后较量。曹操采用了连环计后，本来已经到了“盲人骑瞎马，夜半临深池”的危险境地，却反而横槊赋诗，踌躇满志，自以为一切安排停当，可以坐待胜利了。与这种盲目乐观的状态相反，周瑜在一切准备就绪之后，还在谨慎地审查着每一个环节，当发现风向这一偶然因素不易掌握时，焦虑得呕吐了鲜血。前者是骄兵必败，后者是“哀者胜矣”！这一决战前夕精神状态的鲜明对照，又是促成最后转化的关键。等到

东南风起，曹操还满不在乎地说“冬至一阳生，安得无东南风”。因而失去了最后一刻采取紧急措施避免惨败的机会。这样一切显然都已成熟，战局便急转直下，到了正式接战，反而无需太多的笔墨了。

这八回中，如“七星坛”、“华容道”等情节中也都出现了一些败笔。但总的说来是非常成功的，八回中的主角无疑的乃是周瑜，写得最出色的也是周瑜。周瑜在此之前只是非正式地出现过，人物性格的轮廓还是模糊的。正是在这一战役中才大显身手，一出场就给了读者以不同寻常的鲜明形象，紧接着他的每一行动、每一决策都使人感到关系全局的成败。书中刻画这一机智英俊的一代风流人物是笔酣墨饱、咄咄逼人的，他的一言一笑都令读者为之凝神屏息，获得这种艺术上的成就乃是难能可贵的。诸葛亮的形象在江东的周旋中也是写得非常成功的。他到江东来实际上是兵败求援的，却写得处处主动，无形中竟像是一个导演的身份，一开始“舌战群儒”、“智激周瑜”他还居于正面，等到周瑜一登台，他便自然地退居于侧面。然而艺术上的成功正在于这个侧面几乎能隐约地写成了正面图景之外更为耐人寻味的远景。仿佛“山外青山楼外楼”，“白水明田外，碧峰出山后”的意境。正是人外有人，天外有天；以至于写周瑜的高明就等于写诸葛亮的更高明。要达到这样的艺术效果不是轻而易举的，其中虽然也不免有某些过火之处，但总的说来是写得恰到好处的。而主要的成功又在于把诸葛亮的高明处落脚于吴蜀联合抗曹的战略远见和顾全大局的高姿态上，连鲁肃都被争取到偏袒诸葛亮的一方面去，更不用说读者们所受到的感染了。

从结构上来说，书中紧紧抓住了力量转换的主导方面，以江东为大本营，整个营垒的群众气氛写得很饱满。而对立面的曹营、在旁的诸葛亮、遥相呼应的刘备等敌、我、友三方面的活动又都能兼顾，不觉冷落。正笔、侧笔，曲折烘托，各尽其用。写曹营，

八十三万大军都放在明处，一目了然。写江东人马则一鳞半爪，不见全貌，都放在暗处。这在章法上也是一种巧妙的安排，在军事上正说明了隐蔽自己的主动性。由于联军的部署都在暗中进行，因此夜间的活动也显得特别频繁，几处夜景如阆泽渡江、庞统夜读等都点染得很有气氛，交织成矛盾在暗中转化的丰富多变的旋律。

按照《三国演义》全书的脉络，魏蜀对峙是一贯到底的，而东吴则总是处于一个陪衬的地位。只有这八回中东吴才被推到主角的第一线上，这在整个布局上乃是一个突破。按正史记载，赤壁之战联军方面的主力说法不一，《魏志》说是刘备，《蜀志》说是“并力”，《吴志》说是“俱进”，因此《三国演义》原有极大选择主角的自由。它选择了周瑜，当然也有史料和传说上的根据，但是决定这个选择的仍然是这部小说的布局和构思。东吴如果在全书中始终居于陪衬的地位，“三国鼎立”就会变成了“两国交兵”，因此小说中必须让这个陪衬也担任一回主角，这样鼎足三分的局势才旗帜鲜明。也正是这个缘故，赤壁之战的突出之处乃是把三方面的主脑人物都聚集在一个舞台上，这是整部书中仅有的一次，它不是“话分两头”，而是拧在一处，这就需要有一个善于处理错综复杂的情节、把人物都驱遣到一个舞台上的艺术本领，这乃是一个戏剧家精心构思的本领，正是这个本领的成功运用，赤壁之战才写得那么集中，那么富于戏剧性，形成了全书中关键性的高潮。

罗贯中除三国以外，还有《隋唐演义》、《平妖传》等书。《隋唐演义》初名《隋唐志传》，现在所传本得自康熙年间，已改名《隋唐演义》。而《平妖传》更开后来神怪武功合流的先河。明中叶有许仲琳的《封神传》、罗懋登的《三宝太监西洋记》等，也都属于这讲史一类。

## 第二十五章 水 浒 传

### 水浒的成书和作者

●《大宋宣和遗事》中宋江卅六人的故事。●元代的水浒戏。●水浒成书的年代和作者的时代。●水浒的版本。

### 水浒聚义的原因和性质

●水浒故事的传统主题。●水浒群英走上梁山的不同途径。●《水浒传》对水浒故事传统主题的超越。●水浒聚义的内涵。●水浒由朴刀杆棒类话本小说升华为讲史类英雄传奇的匠心。

### 边功理想和悲剧命运

●水浒英雄建功立业的抱负。●招安的实质。●明代重视边功的特殊背景及其在市民文学和传说中的反映。●义侠寻求边功的历史渊源。●水浒英雄们的悲剧命运。

### 水浒的成书和作者

《水浒传》原出自《大宋宣和遗事》中宋江卅六人的故事。所谓：“来时三十六，去后十八双。若还少一个，定是不归乡。”《宣和遗事》成于宋元之间，宋江等故事流行渐广。《醉翁谈录·小说开

辟》的“公案”类里有“石头孙立”，“朴刀”类里有“青面兽”，“杆棒”类里有“花和尚”、“武行者”等题目，可知杨志、鲁智深、武行者这几个人物在宋代已有独立的故事流传。元代至明初又有诸种水游戏如《李逵负荆》、《双献功》、《燕青博鱼》、《争报恩》、《黑旋风喜赏黄花峪》、《大妇小妻还牢末》、《五虎大劫牢》等。朱有燉亦有《黑旋风仗义疏财》以及《豹子和尚自还俗》两种剧本传世。水游人物均为三十六人，到了《水浒传》中聚义的过程占了全书三分之二以上的篇幅，故事的丰富发展，人物因而乃大量增多，卅六天罡将外又有七十二地煞，遂为一百零八条好汉。或以为七十二地煞乃来自“水游戏”中的七十二小伙，这是与《水浒传》的军事部署不相符的。《水浒传》中“水泊梁山”的兵力是按照中军、近卫、陆路、水路来分配的。有核心，有外围；有中央，有四方；层次分明。而“水游戏”中的“三十六大伙，七十二小伙”则有如摊贩卖枣，大堆小堆，不过以见其多而已。与《水浒传》的部署相去甚远，是无法混为一谈的。至于卅六天罡则源自《宣和遗事》，亦无关“水游戏”。

《水浒传》成书年代，应是在明永乐之后至正德、嘉靖间的约一百年左右。明初无名氏杂剧《五虎大劫牢》中的主角韩伯龙，与《水浒传》中卢俊义的形象如影随形，梁山泊五位英雄劫牢救出韩伯龙的故事梗概，与《水浒传》中第六十一回吴用智赚卢俊义及第六十六回宋江大名府劫牢的过程也相仿佛，这本杂剧很可能就是《水浒传》中卢俊义出场故事的原型。韩伯龙的名字在《水浒传》第六十七回还曾出现过，被改成一个普通强人，投奔梁山时朱贵把他暂时接纳在酒店里，遂遭李逵斧劈而死。这一小段文字显然是因为《水浒传》中已由卢俊义袭用了韩伯龙的全部故事情节，便赶紧得把这个原型及时灭迹，一笔带过。按《大宋宣和遗事》与龚圣与的《宋江三十六人赞》中，卢俊义的名字都一直紧排在吴学究之后。《水浒传》要在晁盖死后准备出现一个仅次于宋江的人物，

便非卢俊义莫属。而韩伯龙姓名又不见于三十六人中,于是作者乃将水浒戏中韩伯龙的造型移植到卢俊义身上来。这里移花接木、夺胎换骨的处理痕迹历历可见。不难看出《水浒传》中卢俊义故事的进一步发展定是晚于此剧的。此外,这些水浒戏中晁盖都是死于三打祝家庄;直到万历年间脉望馆钞校本的朱有燉杂剧《黑旋风仗义疏财》中,原钞本仍是“三打祝家庄”,其“打曾头市”是后改的,墨迹俱在,可能是万历年间演出时按照《水浒传》改动的。总之曾头市的出现是相当晚的。而朱有燉的《豹子和尚自还俗》中所列三十六人的姓名,像“玉麒麟李义”、“莽二郎阮进”、“大刀关必胜”、“赛关索王雄”、“混江龙李海”等,与《水浒传》中的绰号姓名也仍不尽相符。显然水浒中人物的姓名在故事演进过程中这时也尚未最后确定。可见《水浒传》的成书乃在朱有燉杂剧之后。朱有燉的生卒年为1379—1439年。永乐为1403—1424年,恰好是朱有燉的盛年时代,也就是他最有可能写水浒戏的时间,《水浒传》的成书既在其后,则其成书年代的上限至早则也只能划到永乐末。

《水浒传》成书时代的下限应是在正德、嘉靖之际。李开先《词谑》曰:“崔后渠(铎)、熊南沙(过)、唐荆州(顺之)、王遵岩(慎中)、陈后冈(束)谓《水浒传》委曲详尽,血脉贯通,《史记》而下,便是此书。”按崔铎乃弘治十八年进士,嘉靖十五年卒。熊过乃嘉靖八年进士,与王慎中、唐顺之、李开先、赵时春、任瀚、吕高等合称“嘉靖八才子”,据此可推测他们最晚在嘉靖十五年以前便读过了《水浒传》。那么《水浒传》的成书便不得晚于正德、嘉靖之际。

《水浒传》的作者,据《也是园书目》,旧本《水浒传》二十卷题为罗贯中作。高儒《百川书志》所录《水浒传》,则题“施耐庵的本”;“罗贯中编次”,今所见明本,高阳李氏百回本和容与堂李卓吾评百回本不题作者。熊飞刊英雄谱本题“施耐庵编辑”。袁无涯刊百二十回本题“施耐庵集撰”;“罗贯中纂修”,总之是纷纭莫

定。关于罗贯中的生平,有宋人、元人、元末明初人等几种说法,据《录鬼簿续编》所记,则到了明初他便已无下落,而《水浒传》的成书却显然地至早要到永乐年末。那么作者不可能是罗贯中自然也就是确定无疑的了。此外,《水浒传》描写江湖好汉拳棒相见时则生龙活虎,铺陈两军对阵的场面则难免捉襟见肘,有时甚至只好摹仿《三国演义》,可见作者本来是擅长于朴刀杆棒一路,而不善于写士马金戈之事。这与《三国演义》的作者罗贯中乃正是各擅所长,难以求全于一人的。至于施耐庵有无其人,本来就成问题,据说他更早于罗贯中,自然也就更不在话下了。明代以来小说作者往往不详其人,盖出于托古或不欲为人知。若《金瓶梅》、《玉娇梨》等一时名作多如此,原是不足为奇的。

从现存的讲史话本、戏曲等资料来看,水浒故事情节在流传中是直到《水浒传》的出现才发生了飞跃性的变化。首先,水浒故事由元末到明初,晁盖死于三打祝家庄和宋江率领三十六英雄将的基本格局未变,既没有七十二地煞,也没有为晁盖报了一箭之仇的那个卢俊义以及与此相关的各种情节。其次,《水浒传》和水浒戏所侧重的情节相去甚远。现存九本明初以前的水浒戏所搬演的几乎都是三十六个好汉在梁山聚义以后所做的事情。这些故事有的也被《水浒传》吸取,如《李逵负荆》,但大都不见于小说。其三,《水浒传》最精彩的前七十回主要乃是写梁山聚义的曲折过程。例如宋江在《宣和遗事》及九种水浒戏中都是“杀惜”之后便直接上了梁山,情节原是简单了当的,而到了《水浒传》中却出现了二十个回目的曲折过程,展现了江湖上形形色色的精彩场面,经历“横海郡”、“清风寨”、“闹青州”、“浔阳楼”等诸多回目,直到“白龙庙”的小聚义,才最后上了梁山。鲁智深、杨志、武松则直到三打祝家庄以后第五十八回才归水泊。这共占有了五十八回的丰富多彩的故事情节,竟然丝毫未见于水浒戏中。要完成这些决定性的变化,不能不是一个创造性的艰巨过程。其四,《水浒传》

和水浒戏中一些重要人物的形象差距也很大。最突出的是关胜、秦明、索超等,在《水浒传》中都是弓马娴熟的将军,而在水浒戏里则不过是使朴刀杆棒的江湖好汉,与石秀、阮小二等并无差别。其余如杨志、林冲、花荣、徐宁、董平、孙立等,原来也都是一般的好汉,到了《水浒传》里也都变成了武艺高强的将军。人物形象的这种改变,可追溯到龚圣与的《宋江三十六人赞》。如大刀关胜赞云:“大刀关胜,岂云长孙。云长义勇,汝其后昆。”于是关胜也就有了关羽的形象。浪子燕青在《大宋宣和遗事》中乃是劫生辰纲的八个好汉之一,本来出现得很早。而在《水浒传》中则作为卢俊义的忠仆,直到曾头市才出现,他的故事主要也是在七十回以后。这个人物在走李师师的门路取得招安的过程中起了重要作用,显然是发挥了《宋江三十六人赞》中燕青赞所云:“平康巷陌”这一层意思。在《大宋宣和遗事》中,宋江等人造反与徽宗宠爱李师师,原是各不相干的两个故事。《水浒传》里对燕青情节的重新安排,便成为联结这两大部分的关捩。这说明《水浒传》是由一位读到过《三十六人赞》的作者根据《宣和遗事》为主加以创造性的改编而成的。这乃是一次大规模整体性的改编,并从此确定了《水浒传》的基本结构、情节脉络和主要人物的造型。以后在各种版本刊行流传的过程中,虽然难免被不断地加工或修改,但小说的主要情节和基本构架则没有大变。

现在可见到的水浒版本种类繁多,主要为文繁事简本,皆百回,有征辽征方腊故事,如嘉靖刊本《忠义水浒传》、天都外臣序本《水浒传》一百卷一百回、李玄伯藏《忠义水浒传》一百回、李卓吾评《忠义水浒传》一百卷一百回等。又有文简事繁本,外增田虎王庆故事,如德聚堂刊《新刻绣像京本忠义水浒传》十卷一百十五回、《英雄谱》本一百十回、《水浒全传》一百二十四回等,这些大约是坊间一批粗制的流行通俗本。此外尚有杨定见改编的百二十回本、清金圣叹删节的七十回本等。这些版本中,百回本可能最

近原著。

## 水浒聚义的原因和性质

宋江在历史上虽然实有其人,但史料记载不详。在《水浒传》成书之前,市民文学中流传的水浒故事,始终是将宋江一伙当作江湖好汉来写的,《大宋宣和遗事》中宋江等三十六人中最先上山的二十四人都是因犯事后逃避官司而落草的,这就奠定了梁山泊主要人物因吃官司而落草的基本格局。而宋江等人在梁山聚义后,则“各人统率强人,略州劫县,放火杀人”、“劫掠子女玉帛”。这种行径在大量水游戏中,也屡屡通过宋江的出场白表述出来,所谓“风高敢放连天火,月黑提刀去杀人”的自夸以及一些大体上相近的内容,几乎在每种杂剧中都有。但水游戏中所描写的却主要是好汉们上梁山以后“替天行道”的作为。从现存元代及明初的所有水游戏来看,“替天行道”的内涵主要是惩处以衙内为代表的权豪势要,主持公道,捉拿奸夫淫妇,保护孝子节妇,正风俗,明教化等。说明梁山好汉们这一群体乃是向着“路见不平,拔刀相助”的侠盗形象发展着。昭雪冤屈,捉拿罪犯,整顿风化,这些本是封建地方官员的职责。水游戏中却将这样的责任赋予“杀人放火”的“强盗”,并让他们出来“明正典刑”,惩罚权豪,实际上是让宋江一伙扮演了清官的角色,让梁山泊代替了审案的公堂。如果把这些水游戏和元代出现的许多清官戏,尤其是包公断案的戏相比,不难发现,除了“典刑”之人的身份一为江湖好汉,一为清官以外,它们反对权豪势要、滥官污吏的主题,要求平反冤狱、主持公道的倾向是完全相同的。这说明市民阶层在权豪势要为非作歹、无法无天的黑暗社会里,只能将伸冤报仇的理想寄托在清官和侠盗两类人身上。从朱有燾的《黑旋风》一剧还可看出,元代水游戏的这种创作倾向到了明代已基本定型。朱有燾身为帝子龙孙,他

的这本戏在反对权豪势要的主题上却旗帜十分鲜明。剧中描写李逵在为梁山采购粮米时,救济孤贫的李蛛古一家,惩罚强抢民女的催粮官赵都巡,情节与元无名氏杂剧《陈州糶米》有近似之处。尤其值得注意的是:这出戏里的梁山好汉已完全成为扶危济贫、仗义疏财的侠客形象。体现了在水浒戏和包公戏主题趋同的情势下,自然形成的一个水浒故事传统的趋于成熟,自然也就给《水浒传》的创作倾向奠定了基调。

《水浒传》前七十回乃是描写梁山好汉们聚义的经过,虽然主要情节与水浒戏相去甚远,但通过小说人物的塑造和聚义的过程,仍可窥见上面这种精神上的联系。要确认水浒聚义的性质,首先应分析水浒群英的各种成分及其走上梁山的原因。

《水浒传》中的一百单八将,除了晁盖等七人因劫生辰纲吃了官司而上梁山的故事是来自《大宋宣和遗事》外,其余的好汉上山聚义的原因可以分为以下几类:一类是原来就分散在各山头的寨主强人,如少华山的朱武、陈达、杨春;黄门山的欧鹏、蒋敬、马麟、陶宗旺;清风山的燕顺、王矮虎、郑天寿;饮马川的邓飞、孟康、裴宣;对影山的吕方、郭盛;白虎山的孔明、孔亮;芒碭山的樊瑞、项充、李衮;桃花山的李忠、王通;枯树山的鲍旭以及浪迹于绿林中的焦挺、杨林等等;对这类人落草的原因,小说交代得很简单,有的是因生意蚀本而占山打劫,如吕方、郭盛、燕顺;有的原是地主,因与别的财主争竞,杀人后上了山,如孔明、孔亮。作者只是略施笔墨,勾勒出这批人“打家劫舍”的强人本色。第二类是在江湖上作偷盗打劫勾当的,如张青、孙二娘、李俊、李立、童威、童猛、张横、张顺、穆弘、穆春、时迁等等,可以说是第一类人的补充,虽然没有落草,但行径与寨主强人无异。这两类人在梁山好汉中所占比重最大,是上山最痛快、最主动的一群。他们决定了梁山聚义者的基本成分,乃是市民文学和传说中常见的剪径的江湖好汉。小说中的聚义群英以这两类人为基础,当与成书以前水浒故事在

长期流传中所形成的人物类型有关。这些人之间只讲“义气”，即为彼此共同的利益结成一伙，不拘小节，不顾生死。这种义气只限于“同气相求”，对于自己的同类，无论有过什么争斗宿憾，只要知道对方是条好汉，便可前嫌尽弃，握手言欢。但这种“义气”与“侠义”并不全同。“侠”的核心乃是具有路见不平、拔刀相助、仗义疏财、扶危济困的高尚品质。而这两类人物则并无锄强扶弱、救济贫贱的自觉意识，所以不能称“侠”。

第三类人是因与梁山泊或其他山头的好汉结交而随之上山的，如史进、花荣、戴宗、燕青、李逵等；他们上山完全是凭一种英雄气概或感于朋友义气。第四类是被梁山用计赚来或硬拉入伙的，如朱仝、秦明、李应、萧让、金大坚、卢俊义、徐宁等；第五类是在打祝家庄和大名府时俘虏的官军将领和其他成分的好汉，如黄信、呼延灼、扈三娘、关胜、索超、韩滔、凌振、彭圯、董平、张清、单廷珪、魏定国、李云等等，这两类人上梁山是勉强的，或多或少是被迫的，不能作为判断梁山聚义性质的主要依据。

第六类是因吃官司或逃避官司而被逼上梁山的，如宋江、林冲、杨志、柴进、鲁智深、武松、雷横、解珍、解宝、裴宣、石勇、杨雄、石秀等。这类人数量虽少，但在小说的故事结构和人物塑造方面占有最重要的地位。这批人上梁山都与官司有关，当是受《大宋宣和遗事》的影响。仔细分析起来，除石勇是因赌博打死人吃官司，本来是个江湖闲汉以外，其余如武松、宋江、石秀、杨雄乃是因为杀奸夫淫妇而吃官司；林冲、柴进是因受权豪势要迫害；雷横、裴宣乃是受滥官污吏迫害；鲁达、杨志是因为杀死恶霸地痞；解珍、解宝是受当地土豪诬害；至于因二解事件一起落草的顾大嫂、乐和、孙立、孙新等，则不但是出于江湖义气，更是因亲戚的连带关系了。这种因官司逼迫而落草的情况带有很大的偶然性。这就导致这群人的造反，只是将草泽当作一时的避难之所，亦即宋江所反复强调的：“盖为官吏污滥，威逼得紧，误犯人罪，因此权

借水泊里暂时避难” ,而“只待朝廷赦罪招安”的幻想正是由这种落草“暂时避难”的性质所决定的。从水浒故事的渊源来看 ,这些故事的类型 ,大体上都没有脱离市民文学中水浒故事的原型。水游戏中梁山好汉惩处的主要对象是奸夫淫妇以及强占民女的衙内 ,这正是小说中的官司多与杀奸夫淫妇有关的缘故。林冲的官司起因于高衙内强夺其妻 ,乃正是这类情节最集中的表现。小说中又通过林冲和柴进的遭遇 ,将水游戏中梁山好汉为解救平民而反对权豪势要的常见情节 ,改变为英雄好汉自己遭受权豪势要欺压而吃官司的故事 ;通过宋江、雷横等人的遭遇 ,将水游戏中梁山好汉“专杀滥官”的口号 ,变成英雄豪杰受滥官污吏诬害而奋起反抗最终落草的具体行动 ;使英雄豪杰从救世主变成了受迫害者。这也就通过英雄好汉与权豪势要、滥官污吏之间的正面冲突 ,进一步将宋元话本中公案和朴刀杆棒的创作路数合二为一了。小说中的主要人物被逼上梁山的原因都是吃官司 ,这些官司反映了水浒故事在长期流传中所形成的反权豪势要的传统主题 ,造成了水游戏中主要人物的英雄行为与官司密切相结合的这种特色。英雄人物正是在遭受诬陷、欺骗和迫害的过程中 ,对权豪势要和滥官污吏上下勾结的社会现实逐步加深了认识 ,并在与现实抗争、报仇雪恨的过程中充分展示了决不向恶势力低头的英雄行为和英雄性格。

《水浒传》的创作倾向虽与成书以前市民文学中的水浒故事一脉相承 ,但又超越了传统的主题。如果说小说对前三类人的描写主要是勾勒了江湖好汉结义的一般特征和社会背景 ,那么第六类人则代表吃官司落草与反势要主题的合一 ,并通过塑造一些典型形象 ,赋予这一聚义群体某些新的品格。体现了作者将水浒好汉提高到“侠”的高度 ,变朴刀杆棒的话本为讲史类英雄传奇的主要创作意图。林冲的形象是英雄好汉受权豪势要迫害的典型。元明水游戏中的权豪势要还只是“倚势挟权”、欺负一般平民的衙

内、都巡之类。《水浒传》里的权豪势要的总代表高俅，却是皇帝的亲信，殿帅府太尉，与童贯、蔡京、杨戩等狼狈为奸，兄弟子侄女婿遍布朝廷州府，结成一张无法突破的恶势力的大网。连林冲这样堂堂的禁卫军教头，和柴进这类有铁券的失势皇族，都成为他们的欺压对象，则一般百姓的境况更可想而知了。这就使小说批判现实的深度和广度都超过了成书以前的水浒故事。鲁智深和武松是“专门要打不明道德的人”的英雄典型。作者将江湖好汉中侠义和神勇的魅力集中在这两人身上，剔除了一般江湖强人打家劫舍的一面，便创造了精神境界超出于一般江湖好汉之上的“侠”的形象。鲁智深为救金老父女而不得已亡命在外，落发为僧，又为保护林冲暗中相送到沧州，集中体现了路见不平、拔刀相助的江湖上侠客的本色。武松杀嫂、大闹快活林、血溅鸳鸯楼等惊天动地的壮举，虽与个人恩怨有关，但充分显示了好汉一人做事一人当，能凭个人的机智和勇力报仇雪恨、与恶势力抗争到底的英雄气概。武松景阳冈打虎、鲁智深倒拔垂杨柳等神来之笔，更是为这种英雄气概增添了传奇的色彩。这乃是市民心目中理想的侠客，恶势力的对头，弱者的保护神，是将第一类和第二类江湖好汉加以净化和升华的形象。从书中设置的一些情节也可以看出，作者是有意将他们与第一、二类人加以区别的，如第五回写鲁智深在桃花庄假扮刘太公之女，在洞房教训小霸王周通，以整整一回的篇幅充分展示了鲁智深的正直、豪爽和大度，与周通、李忠这类强占民女、拦路抢劫的强人之间的显著差别。正是这种完美的草泽英雄的形象，使《水浒》在表现江湖社会的同类作品中闪射出理想的光辉。

可见《水浒传》不仅超越了水浒故事的原型，淋漓尽致地展现了一个复杂丰富的江湖世界，而且在如实地勾勒出形形色色的江湖好汉群像的背景上，突现出一些集中了江湖好汉非凡武艺和优秀品格的英雄形象。而作为统率这群好汉的头领宋江，则集中体

现了作者将这个聚义群体的精神境界再拔高一层的创作企图。因为从“侠义”的内涵来说,这群好汉中即使是鲁智深这样最有光辉的形象,也只体现了“路见不平,拔刀相助”这样一种较为单纯的见义勇为的品格。而宋江则是从突出“仗义疏财”、“与人为善”这一方面来补足“侠义”的另一重要内涵。从前七十回来看,宋江的全部号召力都在于他因仗义疏财而获得的大名,而宋江的仗义疏财正是具体地表现为他肯与人为善,大把地将金银送给那些需要接济(有时甚至是敲诈他)的人。这种疏财不是财主的赍发施舍,而是对各种类型的江湖好汉都真诚相待、推为知己的表现。这是宋江所独具的、在一般打家劫舍的强人身上所看不到的品格,在所有的梁山好汉中,只有柴进与他差可比拟,但柴进也远不及宋江,柴进是一个有皇族特权而又好客的大官人,他有别人所没有的特殊便利条件,而宋江则只不过是个小吏。这从第二十三回“横海郡柴进留宾”中宋江和柴进对武松的不同态度也可看出。总之,扶危济困、仗义疏财、充分尊重众位好汉的本事和人格、与人为善,甚至为朋友不惜“担血海也似的干系”,这是宋江能使各种出身、性格和品位的英雄好汉们聚集在一起的精神魅力所在。因此,梁山聚义的内涵,在很大程度上就体现为宋江这种义气的凝聚力。《水浒传》七十一回记梁山泊英雄大聚义时有一段文字“单道梁山泊的好处”,正是对于这众多来自八方异域,分属三教九流,有过争斗冤仇的好汉们能人人同心,都升华为“侠”的礼赞。是成分、层次、品行各不相同的聚义群体被宋江、鲁智深等人的义气和思想同化之后所达到的一种理想境界。所谓“断金亭上高悬石绿之碑,忠义堂前特扁金书之额”,“人人戮力,个个同心”,“交情浑似股肱,义气真同骨肉”,“休言啸聚山林,真可图王伯业。列两副仗义疏财金字障,竖一面替天行道杏黄旗”。这种境界笼盖了这个群体内部实际存在的差异和矛盾,拔高了梁山聚义同心戮力的精神力量。

作者将江湖好汉升华为英雄侠士的创作意图,还体现在全书的结构安排之中。小说的前四十回主要由鲁智深、杨志、武松和宋江这四个人的故事构成。鲁智深从拳打镇关西到大闹野猪林,共占六回,引出林冲上梁山的故事,又带出杨志。杨志的故事占了六回,包含晁盖七人劫生辰纲的经过在内,然后杨志又与鲁智深在二龙山会合落草。接着又由宋江杀惜避难柴进庄上遇见武松,引出十回武松的故事,武松在孔太公庄上遇到宋江,话别后也投二龙山入伙。以下便转入宋江闹青州、刺配江州等一系列故事,借宋江吃官司的过程串连起一批好汉,至四十二回“宋公明遇九天玄女”,基本上已奠定了梁山英雄小聚义规模。而鲁智深、武松、杨志三人则直到五十八回三山大聚义时,才上梁山。作者这样安排,或与鲁、武、杨三人在宋代就有独立的故事流传有关。罗烨《醉翁谈录》中已有著录,三人都属于“朴刀”“杆棒”类。作者以原有的话本故事为依据,或是更便于集中地体现从一般的朴刀杆棒类好汉中塑造出英雄侠士的榜样的创作意图,使三人成为完美的英雄形象的代表(杨志在《大宋宣和遗事》中又是太行山落草情节里的关键性人物)。另一方面,梁山上除了原有的林冲、晁盖等两伙人以外,小聚义中的好汉都是宋江送上山去的。这些人由宋江的公案串联起来,大多属于第一、二类人,通过宋江与这些人物的比较,更容易显示出宋江高出于一般江湖好汉的精神境界。同时,作者将鲁智深、武松、杨志另置于二龙山,也有利于突出宋江的凝聚力在梁山小聚义中所起的核心作用。《水浒传》使许多本来没有明确的人生追求的江湖好汉在宋江周围凝聚成一个群体,这些人才有可能在宋江思想的影响下,追求更高的人生目标,做出一番英雄事业来。在朴刀杆棒类的话本小说中,由于篇幅短小,一般只写单个好汉的行为,不表现群体的事业,他们的行为往往带有很大的随意性,没有明确目的,因而这类小说的人物常常缺乏一种高尚的精神境界。而在讲史类的英雄传奇中,则

往往由于一个群体的目标,促使各种类型的英雄聚集在领袖人物的周围,为了完成共同的事业而努力奋斗,有一种自觉的历史使命感和积极进取的精神力量。所以作者分别从朴刀杆棒和公案两路,安排二龙山结义和梁山结义的两条线索,使鲁智深、武松、杨志三人所体现的打抱不平、见义勇为的义侠气概,与宋江所体现的仗义疏财、与人为善的品格相互辉映,并因此重点突出了宋江身上的凝聚力,这正是《水浒传》将朴刀杆棒类小说变成讲史类英雄传奇的匠心所在。这当然又与水浒故事流传过程中文人观念的渗入有关。早在南宋,龚圣与作《宋江三十六人赞》的目的,就是仿“太史公序游侠而进奸雄”的意思,“将使一归于正,义勇不相戾”,并确定了宋江“不假称王而呼保义”的基调。这可说正是《水浒传》将水浒故事加工成讲史类英雄传奇的历史依据。

## 边功理想和悲剧命运

水浒英雄聚义的目的,用七十一回“单道梁山泊的好处”这段文字中的两句话来说,就是“休言啸聚山林,真可图王伯业”。“伯”字在袁无涯刻本和芥子园刻本中又作“霸”。“伯”、“霸”二字古来习惯上通用。盛唐开元年间的制举中就设有“王伯科”、“将相科”等,唐玄宗又有《举贤良诏》征求:“其或才有王霸之略,学究天人之际,智勇堪将帅之选,政能当牧宰之举者。”这“王霸”当然也就是那“王伯科”中的“王伯”,都是指具有雄才大略的意思。李白《代寿山答孟少府移文书》说:“申管晏之谈,谋帝王之术,奋其智能,愿为辅弼。”这“谋帝王之术”与“图王伯(之)业”正可谓是旗鼓相当的同义语,用宋江的话来解释,也就是要“博得封妻荫子,久后青史上留一个好名”的人生理想。

作者赋予《水浒传》中主要英雄人物以这种建功立业的抱负,是贯穿于全书始终的。第二回“王教头私走延安府”,写王进在高

俅任殿帅府太尉的头一天遭到报复,为保全性命,与母亲连夜逃走,投奔延安府老种经略相公处镇守边庭,“那里是用人去处,足可安身立命”。这一开头就体现了小说构思的出发点:到边庭立功。这乃是受到权豪势要迫害的英雄们最好的出路。王进作为一百零八个好汉出场的引子,却并不是梁山泊中人,作者将他安排在开头,正像后来的《儒林外史》将王冕作为全书的引子一样,有开宗明义的示范作用。所以后来鲁智深、杨志、武松等出场时,一个个虽然吃了官司,受尽磨难,仍不甘心轻易落草,务要从底层重新挣扎出来,以实现有朝一日英雄有用武之地的梦想。同样,那些被俘或被赚上山的将领,也是因为听了宋江的劝告,怀着“等朝廷见用,受了招安”,“尽忠报国”的幻想,才肯“权借水泊里暂时避难”。正因为这些好汉要在边庭建功立业、寻求归宿的思想已伏脉于前七十回中,所以在招安之后,紧接着就是平辽,这是对《大宋宣和遗事》最重要的补充和发展。同时为了准备后三十回的土马金戈之事,书中又必然先要大量吸收军官出身的头领上山,甚至将原来在水浒故事原型中持朴刀杆棒的关胜、秦明、索超等人都改成能在马上作战的武将。足见全书人物形象的塑造,与作者将这些好汉的安身立命处设在边庭战阵的构思,原是一脉相通的。

水浒英雄以边庭立功作为最终的人生归宿,而他们的现实身份却是被朝廷追捕的草寇,要使幻想变成现实,招安就成为实现立功理想的必不可少的手段,所以招安不是作者强加给人物的结局,而是符合人物思想性格的发展逻辑的。从前七十回反权豪势要的主导倾向来看,梁山好汉没有窝窝囊囊地接受招安,而是在招安过程中一拒陈太尉,二赢童贯,三败高俅,这又是受迫害的英雄好汉在聚义以后与权豪势要的总代表之间所进行的一场正面大交锋,是情节发展的必然。水浒英雄将童贯高俅杀得“人亡马倒,梦里也怕”,不仅使这些奸臣不敢“看得俺们如草芥”,“纵使受

招安” ,也显示出英雄气度(第七十五回吴用语) ,而且是向权豪势要们算了一次总账 ,大大地出了口恶气。这就将表面上看来是投降的招安 ,变成了英雄们痛痛快快惩治敌人的一场大胜仗。

宋江等受招安后 ,所立的第一件大功 ,就是破辽。在此之前 ,梁山好汉们攻打的曾头市 ,那五虎的老子就“原是大金国人” ,已为梁山英雄将矛头转向入侵的异族作了铺垫。宋江与外敌作战的情节 ,不见于《大宋宣和遗事》及元代至明初的水浒戏中 ,显然是小说作者在进行整体创作时增加的。但《大宋宣和遗事》中所写徽、钦二宗在金国受尽折磨而死的屈辱遭遇 ,和叙述中那种令人难以卒读的低沉气氛 ,却很可能正是激发作者增加平辽故事的动因之一。正如鲁迅《中国小说史略》中所说 :“宋代外敌凭陵 ,国政弛废 ,转思草泽 ,盖亦人情。”北宋灭亡之后 ,中原各地义军自发地组织起来抗金 ,其中不少就是草泽英雄。所谓“靖康耻犹未雪” ,作者借平辽故事来抒发他对徽、钦二宗惨痛结局的感受 ,便把《大宋宣和遗事》这部讲史话本中原来不相连属的三大块内容联结成了有机的整体。这可说是小说加入平辽情节的历史依据。此外更重要的也许还是现实。自宋元至明代 ,民族矛盾日益尖锐 ,辽金元三朝更替 ,中原乃至全国沦于外族之手。到明朝建立后 ,北方边境的民族战争并未缓和 ,而是经久不息。所以明王朝十分重视北方防务。朱元璋从开国建国号的第一年(1368)起 ,就派大将军徐达修筑北京居庸关等处的长城 ,此后共计大规模修长城达十八次之多 ,到弘治十三年(1500)才基本完工。从《水浒传》成书的年代来看 ,永乐到弘治正德年间 ,也正是北边大事用兵的时期。这时北部边患之严重 ,竟迫使每届皇帝都要大事亲征或巡边 ,成祖死于军中 ,英宗甚至在“土木之变”中被蒙古军抓走。正因如此 ,明朝对边功的重视 ,也唯有汉唐二代可比。自永乐到正德间 ,军队“论功以擒斩北虏为首功”(《明会典》) ,“北边为上” ,“东北边及西番苗蛮以次而差 ,至内地反贼 ,六级当北边之一

(级)”(《通纪》)这说明当时由于民族矛盾的尖锐化,立边功被提到了高于一切的地位。而《水浒传》的成书恰恰是在这一时期,那么书中加上平辽的情节,并以立边功的理想贯穿始终,就决不是偶然的巧合,而正是从崇尚边功的时代潮流中汲取来的英雄观。

在深重的民族灾难中,反抗异族压迫的爱国热情成为激发文学创作活力的重要源泉。从士大夫的正统文学到流传民间的市民文学,都为民族矛盾的主题所渗透。《醉翁谈录·小说开辟》里就有“收西夏说狄青大略”、“杨令公”、“五郎为僧”等狄青和杨家将的话本题目,金院本里也有《说狄青》。稍晚于《水浒传》的《杨家通俗演义》也是在宋元话本和金元杂剧的基础上加工改编而成的。小说所写杨六郎镇守三关的故事,实际上是以明代战略形势为背景的。明初至嘉靖年间,朝廷特别重视三关的防守,雁门、宁武、偏关的防务和长城的修筑与北京的居庸关同为边防最重要的屏障。杨家将虽然从未打到过居庸关,但这一带至今尚有许多和杨家将有关的名胜。可见关于杨家将的演义传说,与其说是写宋代历史,还不如说是反映明代的现实。《水浒传》更无妨说乃是如此。所不同的只是杨令公乃抗辽的名将,而水浒英雄则只是啸聚山林的江湖好汉而已。所谓“国政弛废,转思草泽”的心态,在明代市民文学中多有流露,如《杨家通俗演义》里破辽的主将穆桂英就是个山大王。明拟话本《神偷寄兴一枝梅》的开篇诗说:“剧贼从来有贼智,其间巧妙亦无穷。若能收作公家用,何必疆场不立功。”小说描写了懒龙神偷的手段以及劫富济贫的侠义之后,结尾又评论道:“况兼这番神技,若用去偷营劫寨,为间作谋,那里不干些事业!”这正反映了明代市民文学作者认为江湖侠盗要能将本事用在边庭疆场上,才算做番大事业的普遍观念。由此不难理解《水浒传》作者赋予聚义英雄以边功理想的良苦用心。

中国的游侠自古以来就以立边功作为最高的人生理想:“孰

知不向边庭苦 纵死犹闻侠骨香！”(王维《少年行》)从曹植的《白马篇》到盛唐诗人的边塞诗,寒士文学中立功边塞的少年游侠乃成为一种浪漫主义的英雄精神的化身。而中唐以后,游侠便渐渐进入市民的生活。到了宋元话本之中,又演变成江湖好汉,下至强盗草寇,江湖习气愈益严重。既缺少明确的生活目标和远大的精神追求,已完全失去了古代英雄侠士的理想光辉。而《水浒传》不但在小说的主要英雄人物身上集中了游侠“路见不平,拔刀相助”、“扶危济困,仗义疏财”的传统美德,而且赋予他们舍身报国、边庭立功的理想和抱负,这就恢复了在市民文学中游侠们身上久已失去的浪漫主义精神和理想光辉。因此,小说增加平辽立边功的情节,不仅是受明代崇尚边功的时代思潮的影响,也是塑造英雄性格的需要,是具有人生使命感的“侠士”们必然会追求的精神归宿。从这个意义上来看,小说前七十回和招安立边功的精神内涵是血脉贯通的。

但宋江等人毕竟不是汉唐游侠的再现,而是生活在“奸臣当道,谗佞专权”之一批落难的江湖好汉。他们因受权豪势要迫害而落草,靠着自己的英雄本领争取了招安,有了到边庭立功的机会。尽管功勋卓著,却终于并未实现“封妻荫子”的愿望。因为最初迫使他们落草的社会环境并未因他们的招安而改变。权豪势要的总代表高、蔡、童、杨等依然当道蔽贤,并继续施用各种阴谋迫害这群英雄。这个聚义群体在受招安之后又面临着随时被拆散分开的危险。他们在无处立足的情况下,只能一次又一次地寻找“为国家出力”的机会,在一个接一个的战役中消耗余生,直到战死疆场、奔走离散,而终归于“魂聚蓼儿洼”的沉寂。黑暗的社会现实决定了英雄们精神追求的最终幻灭,这正是《水浒》这部英雄传奇以悲剧结束的必然性。小说主要的成就也正在这里。

## 第二十六章 西 游 记

### 《西游记》的成书

●从《大慈恩寺三藏法师传》到吴承恩的百回本《西游记》。●大闹天宫是西天取经的开场戏。

### 喜剧型的英雄传奇

●中国古代长篇章回体小说前期以英雄传奇为中心主题。●市民寻找和创造英雄的理想。●孙悟空超凡的精神品格和历史使命感。●《西游记》的喜剧性。

### 童话的天真世界

●《西游记》在神话的躯壳上诞生了童话的艺术生命。●由动物组成的神魔世界。●童心的追求。●《西游记》的游戏性和天真烂漫的儿童情趣。

### 明代其他神魔小说

●《四游记》、《封神演义》等。

## 《西游记》的成书

明代神怪小说能不落于滥调的,只有《西游记》一书。西游的故事自玄奘的弟子慧立、彦棕撰《大慈恩寺三藏法师传》以来久已流传民间。南宋有《大唐三藏取经诗话》,类似佛教的俗讲,初具取经故事的轮廓,并有了唐僧和猴行者这两个主角。金元院本杂剧中已多有采用,如已佚的金院本《唐三藏》、元杂剧《唐三藏西天取经》及现存的元末明初人物杨讷所著《西游记》杂剧等。从《永乐大典》和朝鲜的《朴通事谚解》中残存的《西游记》故事片段来看,大约在元末明初时有过一部平话《西游记》。稍后乃有嘉靖时期的吴承恩所作一百回本的《西游记》。其想像之妙,文字之生动,乃使得一部志怪之书变为充满童话性的长篇小说。《大慈恩寺三藏法师传》原是以唐玄奘为主角的,之后在故事流传中又出现了猴行者,这猴行者起初是个白衣秀士,发展到《西游记》从一个白衣秀士变成了我们熟悉的孙猴子,并取代了唐玄奘的主角地位。我们要理解《西游记》,就要首先理解孙悟空。

孙悟空在涉世以前,在一个好“打市语”、三教九流无所不通的菩提祖师那里学得了本领和手段,也获得了他最初的生活经验。他得道之后本领高强,有些类似江湖上的英雄好汉以及神偷之流。他特别好名声,若是被人小看,忍不住就要显显手段,大闹一场,两次大闹天宫就是这样闹的。他既未曾丝毫动摇天宫的统治,也没有任何其他目的,或什么安排和计划,如果脱下那神魔的外衣,则与“三言二拍”中的《宋四公大闹禁魂张》和《三侠五义》中白玉堂闹东京的故事便极为相似,都不过是为博取一个好汉的名头而已。这类的性格形象正是从市民生活的经验中创造出来的,也是以市民心目中的英雄好汉的形象为原型的。

大闹天宫不过是西天取经的开场戏,西天取经才是《西游记》

的主要内容 在全书中共占去百分之九十以上的篇幅。这充满危险与变故的漫长的取经行程 ,乃是在唐僧西天取经原有的故事梗概之上 ,依据江湖上行旅客商们传说中的生活经历加以充实和丰富起来的。《西游记》中唐僧一行所遇到的种种危险与劫难 ,大致说来可以分成两类 :一类是碰上了各路妖魔的打劫 ,这构成了西行中主要的内容 ;另一类则是孙悟空见义勇为 ,主动去擒拿和降服妖魔。在前一类情形中 ,各路妖魔往往都是占山为王 ,或各守一块地面 ,打家劫舍 ,谋财害命 ,其行径与市民小说中常见的山寨王及所谓剪径的强人正相近似。其出于客商、游侠走江湖的生活经验 ,自是无须多说。《西游记》中所写的妖魔当然本事更大 ,要价也更高 ,直是要吃了唐僧肉才善罢甘休 ,而钱财的考虑倒在其次了。江湖上充满了各种危险 ,《西游记》中的八十一难 ,大多就是这种种危险的变形 ,其所以能与市民小说相互印证 ,正说明它们与市民的活动天地和生活经验是息息相通的。荒山大泽中的取经历险 ,若是还原到人间来 ,不过是客商们江湖生涯中的否泰变化而已。取经之事 ,不可常得 ,而客商的闯荡江湖 ,却是市民所常见熟知的。江湖上既多风险 ,自然也就需要有人保护 ,这正是江湖上英雄好汉们可以大显身手的场合。《初刻拍案惊奇》中《程元玉店肆代偿钱 ,十一娘云冈纵谭侠》一篇 ,写客商程元玉夜间赶路 ,便是多亏了侠女的暗中保护。《二刻拍案惊奇》中《伪汉裔夺妾山中 ,假将军还姝江上》也记述了一个“义气胜人”的“勇力之士邵文元” ,主动保护了知县入京朝觐 ,防止遭到“前途剧贼”的暗算。在《西游记》中 ,孙悟空也正扮演着这同样的角色。在最初的《取经诗话》里 ,孙悟空与唐僧一行原也是在途中相遇 ,自告奋勇 ,一路随行的。而西行途中 ,孙悟空屡次想凭藉他的名声来震慑对手 ,正与自夸“(剧贼)闻小人之名 ,无不退避”的邵文元相似。这或许可以说是江湖上的一贯作风吧。由此回过头来看《西游记》以大闹天宫开场 ,岂不正是要为孙悟空这个主角亮相 ,打下一个

响当当好汉的大名吗？这也便是他此后西天之行的本钱。

孙悟空在西行途中除去应付那些无法回避的劫难以外，还时常路见不平，拔刀相助，这些见义勇为的行径原与取经并无直接关系，却正是江湖好汉的本色当行。因此从西天之行的江湖风波到孙悟空行侠好义的好汉行径，《西游记》正是展示了一个江湖世界的完整画面。

从《西游记》的情节结构来看，在《大唐三藏取经诗话》里，大闹天宫的故事情节原是在西天之行的路上，通过孙悟空对唐僧回忆往事的谈话中交代出来的，它本来就是西天之行的一部分。吴承恩之所以要将孙悟空的出生身世及大闹天宫故事放在开篇的前七回，主要正是为了将他无可争辩地推上故事中主角的位置。而相应地将原来叙述唐僧身世及取经缘起的五回推到了这七回的后面。这情形正如同《水浒传》的前半部中，闯荡江湖的英雄好汉依次出场，都分别有一个有声有色的亮相。鲁智深三拳打死镇关西、武松徒手打死景阳冈上的老虎，他们一出场便不同凡响地引人入胜，而他们此后在江湖上的生涯也因此受益无穷。孙悟空大闹天宫的轰轰烈烈地出场也正是给了他全面表现和充分施展的机会，从一开始就为孙悟空树立起一个英雄好汉的形象，全面展示了孙悟空神偷变化的手段、非凡的武功以及经得起失败考验与痛苦折磨的硬骨头的品格。这便是他此后西天之行的一个凭藉和缘由，也是他好汉生涯的开始。这都出于《西游记》总体构思上的考虑与安排。所以，大闹天宫乃是《西游记》的序曲、孙悟空的出场戏，而他西行途中所经受的种种考验也正是他大闹天宫前后经历的一次又一次的重演。换句话说，他在西行途中的所作所为原是他大闹天宫的继续与发展，实际上，取经故事中佛教的内容，乃是由原有的故事框架所带来的。《西游记》既是通过西天取经为人物的行动设置了一个最终的目标，并由此展开了整个西行的历程，则通过菩萨、如来佛等等佛家人物的介入以推动故事情

节的进展 ,这对于《西游记》说乃是必不可少的。可是 ,对于孙悟空来说 ,这些佛教的因素始终是外在的 ,也就是说 ,它们属于那个沿袭而来的现成的故事框架 ,并没有直接影响到孙悟空本人的性格及行为方式 ,更没有渗透到他的精神世界中去。孙悟空的皈依佛教仅仅是继续他好汉生涯的一个由头。他对于最终的修成正果既无兴趣 ,而事实上也不感到有什么需要。他的使命只是仿佛江湖上的镖客 ,把唐僧护送到达目的地。至于那个目的与他是并不相干的 ,他只是在这个过程中 ,过关斩将 ,降妖伏怪 ,见义勇为 ,经受着精神与意志上的考验 ,显示出他英雄的真正本色 ,终于完成了最困难的使命 ,这就是他西天之行的全部意义。事实上 ,孙悟空本人既没有任何信仰 ,也没有丝毫崇拜权威的意识。他放言无忌 ,嘲弄一切 ,对于佛教及佛家人物常常嬉笑怒骂 ,随意戏谑。对于佛家的教义也颇多非议。佛家讲因果报应 ,孙悟空却认为这无非是菩萨借此以报私仇。佛教的教义 ,以大慈大悲为主 ,而孙悟空却自始至终 ,大开杀戒 ,以至于最后不得不封他一个斗战胜佛。这个名号本身其实便已背离了佛家忍让宽恕的一贯原则。至于孙悟空本身的性格形象却是完整无缺的 ,他从花果山的美猴王到灵鹫山成佛 ,始终还是那一副原来的面目。

## 喜剧型的英雄传奇

孙悟空的全部行为都体现着江湖好汉的品格 ,这也就是《西游记》所展示出来的英雄传奇的鲜明特色。中国古代的英雄传奇在讲史类的章回小说中发展得最为充分。《三国演义》、《水浒传》和《西游记》便都正是在历史及其传说的基础上扩展成为引人入胜的长篇故事的。这原因大概正在于历史及有关历史的民间传说 ,为小说提供了丰富的素材和连续发挥的故事线索。而既是讲史 ,又多少总是与历史上的英雄有关。《东京梦华录》中将讲史分

为说三分与说五代史,这些都正是天下大乱,英雄纷起的时代。《三国演义》因此得以在这样一个风云变幻的政治军事背景上塑造出诸葛亮、周瑜等运筹帷幄、扭转乾坤的英雄形象。而讲史与朴刀杆棒相结合,则便又出现了《水浒传》这样一类作品,重心转向了江湖好汉的传奇生涯和江湖社会的特定背景。至于《西游记》尽管披上了宗教的外衣,表现为想像的形式,然而其凭藉于唐僧取经的历史事实,却是人所共知的。而孙悟空的行为又正近似于《水浒传》中的江湖好汉。这些都证明了这样一个事实:即中国古代长篇的章回体小说,至少在其前期主要的发展阶段上是以英雄传奇为中心主题的。它与宋元话本和明代拟话本这类市民短篇小说中所展示的日常生活的世界是有所不同的。那里所发生的一切都直接受制于市井社会的种种现实关系及道德、伦理观念,自然也就难以产生出非凡的英雄事迹。但是市民也并非就没有这种更高的向往,环绕着历史上的变故而流传的大量传说,普遍地表现出一种寻找和创造更为英雄的人物形象的倾向。这是一种浪漫主义的渴求与憧憬。然而它又需要一个更合适的背景与环境,需要一个能够从社会关系的严格制约下超越和解放出来的外在的凭藉。于是当市民们将眼光转向更广大、更富于冒险色彩的江湖世界时,他们想像中的英雄便从历史走进了他们所熟悉的生活天地,这也正是长篇章回体的英雄传奇所展示的重要天地。它与市井社会的日常生活合起来构成了市民小说中完整的生活画面,而又显然地高出于日常生活的境界与格调。

当然,《西游记》凭藉的是西行取经的历史及传说,并没有直接写到江湖社会本身。但《西游记》中所描写的漫长的取经行程中经历的劫难与考验,又是依据着市民生活中闯荡江湖的人生经验而创造出来的。这便为小说提供了一个远离日常生活的充满紧张和冒险气氛的背景和环境。来自旅途的危险时时在威胁着人们,也向人们提出了挑战,而这挑战就正是促成英雄的最重要

的契机。孙悟空于是便应运而生了。他不仅带来了江湖好汉的见义勇为的品格和超凡出众的本领,而且更重要的是他的出现仿佛正是为着完成一件伟大的历史使命,那就是西行护僧求法。西行取经是人类文明交流史上的一次壮举,对于西行的每一个人来说又是一次艰苦卓绝的考验。然而使命的严峻感从来都是与它的崇高感成正比的,没有一样伟大的事业不需要克服严峻的困难。而在《西游记》中,孙悟空仿佛生来就是为着接受挑战并经历考验的,这于是便赋予了孙悟空的行动以一种崇高的使命感和自觉性。事实上,英雄之成为英雄往往并不仅仅在于他做了什么,而在于他全身心地投入他所从事的事业。他的专注,他的献身精神,他所表现出来的热情与不达目的誓不罢休的百折不挠的毅力,总之是这样一些非凡的精神品格构成了一个英雄的重要标志。而孙悟空无疑地正具备了上述所有的品格。由这种崇高的历史使命感所唤起的精神力量使孙悟空成为不同凡响的英雄,也使他远远超出了市民小说中一般江湖好汉的层次。

《西游记》凭藉着西行取经的历史及传说而赋予了小说人物孙悟空以崇高而严峻的历史使命,这正是讲史类英雄传奇的最高境界。然而《西游记》的特殊之处又在于孙悟空最终总是一个胜利者。他所经历的九死一生的磨难与挫折都只是证明了这胜利的来之不易。而英雄性格与悲剧性格往往有着更多的一致性,孙悟空却又是喜剧性的,这或许可以说是另一种类型的英雄传奇。在神话传说和童话故事中,我们常常可以读到那里的主人公因为承受着一种使命或者为了达到某个目的,而经受了各种各样的考验,终于如愿以偿,功德圆满。《西游记》的故事结合着神话传说的因素,又表现出童话故事的特点,因此为英雄传奇提供了更富于想像也更为乐观的精神内涵。孙悟空不但是一个胜利者,而且无论是闹天宫,还是在西行路上与妖魔打斗,他总是保持着一贯的开心的态度。这诙谐调笑几乎在任何场合都可以出现,因此也

就最足以代表孙悟空英雄品格中那种举重若轻,无往而不胜的乐观精神。英雄总是要经受考验的,西天之行就是一个经受考验的历程,而孙悟空诙谐俏皮的生活兴致与随机应变的聪敏天性,使他似乎对一切都满不在乎,总是可以化险为夷,绝处逢生,将一切严重的考验应付得轻松自如。哪怕是遇到最绝望的困境,他也总能急中生智,灵机一动,想出解脱的办法。在绝对的劣势中,仍然保持着胜利者的自信而轻松的姿态。对于孙悟空来说,似乎任何奇迹在他都是理所当然,毋庸置疑的。所以他从来是自信的,他的精神从来就不曾被征服过。

孙悟空丰富的想像力带来了行动上的无限的可能性,而更重要的是他征服一切的信心,相信凡是他想到的就一定能够做到。他对一切都不看得十分严重,同时又能将一切都做得轻松漂亮。他的传奇性生涯中充满了即兴式的浪漫行径与喜剧性和乐观精神。在英雄传奇中去表现喜剧的精神,本来是一件困难的事情,因为英雄历来多产生于悲剧中。而《西游记》却能够自始至终地将英雄性格与喜剧精神结合起来,创造出孙悟空这样一个充满乐观主义的英雄形象。中国古代的戏曲中,调笑滑稽的角色虽然处处可见,却很少能够同时创造出这样一种更高的英雄性格。市民喜剧中的大团圆的结局又不过多是由情节外在赋予的廉价的乐观主义。因此,孙悟空的调笑诙谐虽得自于市民的喜剧角色,而在精神上又显然超过了市民喜剧。

《西游记》的喜剧性,不仅表现为孙悟空开朗乐观的精神性格,还体现在大量的喜剧性情节中。《西游记》中西天之行的故事情节主要是在孙悟空与妖魔之间展开的,但这只是一个方面,而旅途中的生活又不仅仅是这个方面。事实上,在八十一难的很多回合中,孙悟空并不是直接就进入与妖魔的对抗,而常常是在旅途中与猪八戒调侃戏谑,产生一些喜剧性的冲突,这有时甚至占了相当长的篇幅。如果说孙悟空是主角,则猪八戒就是他的重要

配角。二人性格行为方面的种种差异,构成了鲜明的对比,而小说也正是从这对比中写出了猪八戒的性格形象并且揭示出孙悟空性格形象的一些重要侧面。

猪八戒是恋家的,他不习惯更不喜欢长期在外奔波的行旅生活。他的护僧取经真正是出于无奈的。所以在西行途中,遇有劫难,总是他第一个打退堂鼓,要散伙,嚷着回高老庄做女婿,种地过日子。这种回归土地,眷恋家园,渴望定居生活的心情也正是长期依附于土地的典型的农民意识与农民心理。猪八戒的生活原型在很大程度上便是来自乡村的。与猪八戒在这点上形成对照的是孙悟空。孙悟空的背景是有点奇异的,他既无家庭负担,又没有亲戚的连累。他可以说是身无长物,更不用说家产了,除去耳朵里的金箍棒、头上戴的紧箍帽和身上穿的虎皮裙以外,他几乎是什么都没有,因此也便不怕失去什么。所以他浪迹天涯,行无定止,却习以为常,甚至乐在其中,并且不放过任何机会嘲笑猪八戒的恋家心理。这些原都更近于都市里的无业游民。孙悟空眼里的猪八戒形象因此也就反映为一般市民眼中的农民的形象。在市民看来,刚刚进城的农民总不免像猪八戒那样土头土脑的,目光短浅,少点儿见识。像他那样小心翼翼地攒了点私房钱,却被孙悟空轻易地诈了去。想占孙悟空的便宜,到头来却总是被孙悟空占了便宜。所以即便是他的精明也只是农民式的精明,不免显得笨拙而可笑,更不用说守着土地而养成的顽固的保守心理了。市民的文艺里因此也就常常要拿乡下佬打趣。宋杂剧中就有专为山东河北一带“罕得入城”的“村落野夫”所设的段子,“以资笑端”(见《云麓漫钞》),这类笑端在今天传统的相声段子里仍可习见,而猪八戒在《西游记》中就正是属于这样的一个角色。

在《西游记》中,猪八戒的迟钝与孙悟空的伶牙俐齿,调笑嘲谑,正好成为一对搭档。二人的插科打诨,无往而不唤起舞台上

的喜剧效果。即便是在紧张危险与性命攸关的重要时刻也不可免。像第八十五回,孙悟空探听到妖怪的消息,却哄猪八戒去化斋,就差一点把猪八戒的性命搭在妖怪手里。第三十四回,孙悟空扮作金角大王和银角大王的母亲,去营救唐僧猪八戒,被猪八戒识破,他便提议说要吃猪八戒的耳朵。在这身家性命的紧要关头开这样的玩笑,多少有些不近常情,可是这在整部《西游记》中却是十分协调的,因为它符合于孙悟空随机应变、调笑诙谐的性格特征与猪八戒认死理、不开窍的典型心理,并且又是沿袭着二人一贯扮演的插科打诨的路数而来的。人物的性格特征结合着喜剧角色自身的行为逻辑,在这里起着决定性的作用。而这样一种喜剧的角色安排与性格刻画,显然又不会是凭空而来,或者仅仅是偶然的巧合,它与取经故事所经历的戏曲化的过程是分不开的,也与曲艺中说书人所表现的机智、俏皮和幽默是分不开的。如“当倒洞当倒洞,洞当倒洞当山”之类的形容,简直就是在说绕口令了。再如第八十一回中孙悟空对镇海寺的众僧自夸手段时便这样说:

我也曾花果山伏虎降龙,我也曾上天堂大闹天宫。饥时把老君的丹略略咬了两三颗,渴时把玉帝的酒轻轻噓了六七钟。睁着一双不白不黑的金睛眼,天惨淡,月朦胧,拿着一條不短不长的金箍棒,来无影,去无踪。说什么大惊小怪,那怕他惫惫累累!一赶赶上去,跑的跑,颤的颤,躲的躲,慌的慌;一捉捉将来,锉的锉,烧的烧,磨的磨,春的春,正是八仙同过海,独自逞神通。

这种曲艺的口吻与诙谐的描写实际上正是统摄了全书。

## 童话的天真世界

《西游记》喜剧性的真正的来源还应该通过它所具有的童话

性来寻求 ,而这也正是代表着孙悟空性格形象中更深的精神内涵了。童话是极富于乐观精神的 ,童话中的英雄从来都是胜利者。童年时代是在面向无限可能的世界发展着的 ,因而也正代表着一种新生的和成长着的原始的生命活力。童话中的乐观情调便是这人生初始阶段上健康的精神状态的生动写照。因为童年并不知道什么是真正的悲哀 ,它陶醉在不断生长着的快乐中 ,为不断的发展所鼓舞 ,这是个体生命史上步入飞跃的时期。而在真正进入社会之前 ,童年的世界又是自由的、未定型的 ,显示着无限发展的潜力和可能性。所以真正的童话从来都与悲观主义无缘。而孙悟空的乐观精神 ,在很大程度上就正是得益于童话的。在这里首先要确认的是《西游记》中的童话因素的由来及其具体的表现。而这又必须从《西游记》的神话框架谈起。

《西游记》之所以成功 ,乃是因其在神话的古老躯壳上诞生了童话的艺术生命 ,这就是一个创造性的全新的开始。它凭藉着神话 ,又没有成为神话的复制和模仿。正如它凭藉着历史传说 ,却也不曾被历史传说所局限。《西游记》的成功便在于从一切有形的和现成的安排中超越出来的力量 ,这也正是它童话般的活泼自由的精神。

神话是人类童年时代的精神产物 ,它反映了初民对于世界的最初的认识。尽管人类早已永远地离开了它的童年时代 ,可是作为个人却仍然在不断地重复着自己的童年时代 ,并借此而得以重温人类童年的乐园。这样 ,神话消失之后 ,代之而起的便是童话。二者分属于不同的时代 ,却又是一脉相承的。童话就是儿童的神话 ,因而其思维方式也表现出与神话相似的特征。初民最初来到世界上 ,他们对于周围的事物都还缺乏基本的概念 ,他们得从头认识一切。而这最初的认识就是凭藉着直觉与想像的 ,由此他们创造了一个人格化的宇宙 ,使整个大自然中的一切都获得了一种新的生命联系。这与今天的科学所揭示的世界大相径庭 ,却成就

了人类最初的艺术创造。而童话其实也正是这样的。儿童眼中的世界大概与初民所看到的正相仿佛。他们在接受那个由成人安排好的世界的同时,又经历过一个丰富的想像虚构和拟人化的时期。基于这样一种类似的心理特征,童话所以又常常借助于神话的框架而出现。

但是童话毕竟又不等于神话,因为神话所产生的那个时代基础早已改变了。因此在童话中,有关创世纪等方面的内容也就不复可见。童话更关注儿童生活在其中的幼小天地,而且多以动物为主角,表现出儿童的兴趣、喜好和心理特点。《西游记》中孙悟空和猪八戒便以其动物的造型、动作及习性特征而给人留下生动的印象。在最早的《取经诗话》中,猴行者虽然是猴精变化而来的,却还是一位“白衣秀士”,而到《西游记》中就完全是猴子的形象。这就是《西游记》作为童话而与神话分道扬镳了。神话中的形象尽管也往往包含有一些动物的因素,可是直接以动物形象出现的却不多见。而《西游记》中所展示的正是一些动物世界中所发生的故事,其中所写的神魔除去尸魔以外,几乎都是由动物精变而成的,如犼、牛、象、鹿、虎、羊、豹、蝎子、老鼠、貂鼠、金鱼、狐狸、六耳猕猴、大鹏、蜘蛛、蟒蛇、犀牛、蜈蚣、黑熊等等,构成了一个独特的动物王国。从花果山的群猴、豹头山的群狮、青牛山的群牛,到海底色彩缤纷的水族世界,一直到蝎子、蜈蚣、蜘蛛等,仿佛是动物园的猴山、狮山、水族馆和昆虫馆,因而也便自然成为儿童所喜爱的乐园。除去这些动物以外,《西游记》中的神魔就只有四个童子,即红孩儿、太上老君的金、银二童子及弥勒佛的黄眉童和一些植物,如第六十回中所写的七棵树精,这当然都属于童话的世界,而与神话显然有别了。

在《西游记》中,这些动物形象往往都保留着它们自身的特征和习性,表现出儿童对于动物世界的浓厚的兴趣、细致的观察和活泼的想像。例如写盘丝洞的七个蜘蛛精,又有七个结拜的干儿

子,分别是蜜蜂、蚂蜂、蚰蜂、班毛、牛虻、抹蜡、蜻蜓。而孙悟空为了对付这些昆虫,不得已而变出黄鹰、麻鹰、鹞鹰、白鹰、雕鹰、鱼鹰、鸱鹰,又演出了一场飞禽对昆虫的大战。这些想像早已远离了成人的世界,却正是儿童的精神享乐,表现为典型的童话的方式。而在这所有的动物中,儿童大概又最喜欢猴子,因为猴子的灵巧好动,变化不定,而又长于模仿,都更近于儿童的活泼的天性。孙悟空之所以深得儿童的喜爱,很大程度上得益于猴子的形象。而《西游记》中由动物组成的神魔世界也并非总是那么面目狰狞的。所谓的妖魔有时竟老实得像尚未涉世的孩子,像第七十回中的金毛犼就正是这样,大声地称孙悟空为外公,吃了一个眼前亏。《西游记》正是这样以儿童的心理和眼光来描述一个动物王国的神奇故事。

神话传说的框架尽管包含一定的童话因素,却并不会必然地和自动地产生出童话来。富于童话色彩的《西游记》之所以出现在明代中后期,正是与当时的社会思潮有关。这里体现了明代中后期激进文人精神解放的浪漫追求。如第四回孙悟空去见玉帝不知行礼,李贽便评道:“猢狲不知礼体固矣,如今又有一等君子猢狲就在礼体内作耍。”把孙悟空的天真本色与当时社会的虚伪风气进行对比。这正是处在明中后期特定的社会思潮中对《西游记》所做的理解,它至少揭示出了小说的一个重要内涵,那就是《西游记》的童话性因素正暗含着当时社会思潮中寻求精神解放与回到心灵原初状态的普遍向往。《西游记》中的童话性与李贽的“童心说”,正是分别地在文学与哲学的不同领域中体现了这共同的向往。

《西游记》的天真童心,不仅表现为展示了一个动物王国,而且还表现为它的游戏性。孙悟空在面对严峻的考验时,往往总仿佛是一场兴致盎然的的游戏。在狮驼洞,他跑进老妖的肚子里,又打秋千,又竖蜻蜓,翻跟头乱舞,简直是一个无法无天的顽童。出

来以后,却还将绳子系在妖怪的心肝上,用手牵着,直扯着妖怪漫天空里飘荡。小说接着写道:“他(老魔)害疼,往上一挣,大圣复往下一扯。众小妖远远看见,齐声高叫道:‘大王,莫惹他!让他去罢!这猴儿不按时景:清明还未到,他却那里放风筝也!’大圣闻言,着力气蹬了一蹬,那老魔从空中,拍刺刺,似纺车儿一般,跌落尘埃。”可见,不仅孙悟空在游戏,在小妖眼里,这一场搏斗也正有如放风筝的游戏了,还埋怨说“不按时景”。这真正是一种儿童的兴趣,恰好可以说明《西游记》中追逐格斗的游戏性质。小说中孙悟空与妖魔以及天界诸神之间所展开的角逐与格斗,常常就正带着这种游戏的意味。其中的一个例子就是小说第六回所写的二郎神与孙悟空的追逐:

那大圣趁着机会,滚下山崖,伏在那里又变,变一座土地庙儿,大张着口,似个庙门;牙齿变做门扇,舌头变做菩萨,眼睛变做窗棂。只有尾巴不好收拾,竖在后面,变做一根旗竿。真君赶到崖下,不见打倒的鸩鸟,只有一间小庙,急睁凤眼,仔细看之,见旗竿立在后面,笑道:“是这猢狲了!他今又在那里哄我。我也曾见庙宇,更不曾见一个旗竿竖在后面的。断是这畜生弄喧!他若哄我进去,他便一口咬住。我怎肯进去?等我掣拳先捣窗棂,后踢门扇!”大圣听得,心惊道:“好狠!好狠!门扇是我牙齿,窗棂是我眼睛,若打了牙,捣了眼,却怎么是好?”扑的一个虎跳,又冒在空中不见。……

却说那大圣已至灌江口,摇身一变,变作二郎爷爷的模样,按下云头,径入庙里。鬼判不能相认,一个个磕头迎接。他坐中间,点查香火;见李虎拜还的三牲,张龙许下的保福,赵甲求子的文书,钱丙告病的良愿。正看处,有人报:“又一个爷爷来了。”众鬼判急急观看,无不惊心。真君却道:“有个甚么齐天大圣,才来这里否?”众鬼判道:“不曾见甚么大圣,只有一个爷爷在里面查点哩。”真君撞进门,大圣见了,现出

本相道：“郎君不消嚷，庙宇已姓孙了。”这真君即举三尖两刃神锋，劈脸就砍。那猴王使个身法，让过神锋，掣出那绣花针儿，幌一幌，碗来粗细，赶到前，对面相还。两个嚷嚷闹闹，打出庙门，半雾半云，且行且战，复打到花果山。……

这一场追逐岂不正有如一场捉迷藏的游戏吗？本来以孙悟空那么大的本事，变作苍蝇飞蛾，乃至隐形分身，尚且不在话下。何以变成了一座土地庙，却无法收拾他的那条尾巴，以至于非得在庙旁多此一举地竖上一根旗竿呢？而这不近情理之处恰恰是小说的精彩之处，因为游戏中的模仿与妆扮总不可能尽善尽美，挑不出一点破绽。如果真的看不出一点破绽，那样反倒减少了许多趣味，而这趣味正是童话的魅力所在。小说写到孙悟空躲过二郎神的追踪，结果却是跑到了二郎神的庙里，扮作二郎神的模样在那里一本正经、大模大样地查点香火。若以常情度之，这岂不正是送上门来，自投罗网吗？而这却又正是近乎恶作剧式的游戏了。又如在五庄观偷吃人参果和平顶山换宝贝等故事场景中，我们所看到的是一群孩童的天真快乐的游戏，并不能与成人世界中真实发生的偷盗行骗等量齐观，同日而语。

《西游记》的童话特色还表现在它的天真烂漫的儿童情趣上，这一点尤其能够从对小妖的大量描写中见出。古典小说中叙述两军对垒，多是将帅之间的戏，像《三国演义》和《水浒传》中的战争场面，几乎就看不到士卒喽罗的描写。将帅固然应该身先士卒，而士卒哪里去了，毕竟是一个疑问。而这正是讲史类英雄传奇所形成的传统写法，原又不可深究。然而与此不同的是，《西游记》叙述孙悟空的西行历险，却并不仅仅与那些妖魔大王相对抗，倒常常是与传令跑腿的小妖相周旋。小妖的戏因此在小说中占了相当的篇幅，并且给人留下生动的印象。一般的小说写到传令的喽罗往往是一笔带过，而《西游记》中却是这样写的：

那洞前有一小妖精，把个令旗磨一磨，撞上厅来报

道……

这里不但郑重其事地写小妖前来报道 ,而且还要先“把个令旗磨一磨” ,成人也许不会留心于这样的一些细小动作 ,而儿童却是怀有着特殊兴趣 ,这就是儿童所关注的角度 ,是儿童所看见的场面。

《西游记》的童话性还表现在儿童的非逻辑的想像关系上。儿童对于眼前世界的经验是从个别开始的 ,尚不能联系起来形成具有逻辑性的整体。因而他们的想像常常只是相对于一个具体情境而出现的 ,因此哪怕是对同一个人物的想像 ,也可能随着具体情境的变化而出现前后不一致甚至完全矛盾的现象。《西游记》在这方面表现得尤为突出 ,比如猪八戒在高老庄时 ,经常腾云驾雾 ,化作狂风 ,本事还很不小 ,可是后来便每况愈下 ,有一次竟会在与妖魔相遇时 ,让地面上的葫芦藤绊了一跤。其笨拙无能乃有过于常人。又如孙悟空当年在八卦炉中炼了四十九天都不在乎 ,但在过火焰山时连拿块热糕都觉得烫手。这时孙悟空也就暂时失去了他的神异性而降到了凡人的层次。而《西游记》之所以变化无穷 ,引人入胜 ,从某种意义上说 ,也正是因为它没有将孙悟空的神异性一以贯之 ,而是让孙悟空的行动中充满了随意性与即兴式的花样翻新。就连猪八戒也因而有想不到的花样 ,如第二十九回 :

那呆子……他就顾不得沙僧 ,一溜往那蒿草薜萝荆棘葛藤里 ,不分好歹一顿钻进 ,……再也不敢出来 ,但留半边耳朵 ,听着梆声。

我们可以想想 ,这留在草丛外听梆声的半边耳朵 ,在孩子们的心目中 ,够多么有意思。紧接着在第三十回中又写道 :

这一回 ,也是唐僧有命 ,那呆子正遇顺风 ,撑起两个耳朵 ,好便似风篷一般 ,早过了东洋大海。

同样还是这个耳朵又将给儿童们带来多么丰富的想像和快乐。

这就是《西游记》中到处可见的引人入胜的童话笔触。童话的积极因素,展开了小说中想像翅膀的创造性与无限性。

总之,动物世界、儿童的游戏性、天真的童心与非逻辑的想像,这一切形成了弥漫在《西游记》中的童话的气氛。也正是在这样一种气氛中,孙悟空才得以那么左右逢源,如鱼得水,充分地发展他传奇性的英雄性格与特征,并且将他性格形象的精神内涵推向了最完美的高度。

## 明代其他神魔小说

《西游记》的故事风行后,乃又有《四游记》的编辑,其中的《西游记》仅四十一回,题杨志和编,之外则《上洞八仙传》称《东游记》,题吴元泰著,《五显灵光大帝华光天王传》,称《南游记》,《北方真武玄天上帝出身志传》,称《北游记》,皆题余象斗编。余象斗乃明末书贾,或者就是《四游记》的编者,也未可知。而续《西游》者复有《后西游记》、《续西游记》、《西游补》等书。

《西游补》为晚明董说所作,如写孙悟空入古人世界寻秦始皇只是不见:

忽见一个黑人坐在高阁之上,行者笑道:“古人世界有贼哩,满面涂了乌煤在此示众。”走了几步,又道:“不是逆贼,原来倒是张飞庙。”又想想道:“……带了皇帝帽,又是玄色面孔,此人决是大禹皇帝,我便上前见他,讨些治妖斩魔秘诀,我也不消寻着秦始皇了。”看看走到面前,只见台下立一石竿,竿上插一面飞白旗,旗上写六个紫金字:“先汉名士项羽。”

这类描写文字略得些《西游记》原来的诙谐神情。但全书却十分荒诞。

《封神演义》大约成于隆庆、万庆间,也带有类似神话的色彩。

但历史上的神话时代既已成为过去,写作神话便不免沦为拟古的赝品。《封神演义》因此从整体上说是一部不算成功的作品。其中的故事情节往往涉及神魔间的斗法宝,而法宝的一物降一物的演进模式又难免贫乏单调,显得千篇一律,落于窠臼,缺少神话中活泼的想像和生命,这便是一切伪神话的共同命运。但是神话既能为童话提供适宜的土壤,因而即便是《封神演义》这样的不成功的作品中,也偶有哪吒闹海那样活泼有趣的童话般的故事。小说中又有一位叫马亮的人物,他原是燃灯古佛灯上的火苗,居然能够脱离那个灯而自己跑到下界来。打仗时无所畏惧,即使被一刀砍成两段,马上就又像火苗那样立即复原。如此新鲜有趣的想像,当然是最富于童话情致的了。

由于《三国演义》、《水浒传》、《西游记》的成功发展,明初到中后期由讲史演变而来的长篇故事乃逐渐建立起章回的体制,英雄传奇的讲史小说,遂成为古代一切长篇小说的鼻祖。

## 第二十七章 明代戏剧

### 杂剧的尾声

●明初杂剧的尾声。●北曲的变格。●徐渭的叛逆思想与《四声猿》。

### 昆腔的兴起

●南曲流行的各种声腔。●魏良辅别开昆腔生面。●梁辰鱼的《浣纱记》。●沈璟与吴江派。

### 汤显祖和临川四梦

●曲白的合一。●汤显祖重趣尚意。●四梦的抒情性。●《牡丹亭》中性与理的冲突。●妙语如珠的曲词。

### 杂剧的尾声

明代章回体小说虽然开始流行,然而代表整个文坛主流的仍然还在舞台。明初北曲渐近尾声,虽然就舞台演出而言,杂剧当时还正受上层社会的重视,但作家多半是由元入明的。如王子一、刘东生、谷子敬、汤舜民、杨景言、杨文奎等等。此后永乐至成化年间,除朱有燾专作杂剧以外,竟没有知名的作家。直到弘治、正德间,才有康海、王九思、杨慎等杂剧作家出现,也不过是余音

袅袅而已。若就杂剧自身的发展来看,明初杂剧已在表演形式上打破元人的旧规,朱有燬所存三十一种剧,仅一部分尚守元曲四折一楔子的规范,而更多的则不再遵循元剧始终一人主唱的旧例。《吕洞宾花月神仙会》还在前三折中用南北曲分唱,显然吸取了南戏的特点。后来明代杂剧又渐渐发展为一折一谱一事的形式,虽然就戏剧体制而言,未尝不是一种进步,但也同时说明北杂剧的传统已颇难维持。

弘治、正德间,王九思、康海、杨慎及稍后的徐渭,使衰落中的明杂剧又稍见起色。康海有《中山狼》杂剧,仍然谨守元剧体制。而王九思的《中山狼》则首创一折短剧。至徐渭《四声猿》以一折、二折或五折的形式,合成十折,敷衍《狂鼓史》、《玉禅师》、《雌木兰》、《女状元》四个故事,彻底扫荡了元剧的旧规,剧中的曲调,也是南北杂用。徐渭字文长,本是个愤世嫉俗,“不为儒缚”的狂生,所以四个故事都表现出他对抗封建礼法的叛逆思想。《雌木兰》、《女状元》二剧,颂扬女子的文事武功,以为:“这都是裙钗伴,立地撑天,说什么男儿汉?”(《雌木兰》〔点绛唇〕)简直不把男子放在眼里。《狂鼓史》借祢衡击鼓骂曹一事,痛快淋漓地抨击时世,豪放恣肆,为杂剧中罕见。王骥德《曲律》称:“徐天池先生《四声猿》,故是天地间一种奇绝文字。木兰之北与黄崇嘏之南,尤奇中之奇。”徐文长之所以能在杂剧中创此奇格,正与他主张创作本于真实性情的观念有关。他说:“今之南北东西虽殊,而妇女儿童耕夫舟子,塞曲征吟,市歌巷引,若所谓竹枝词,无不皆然,此真天机自动,触物发声。”(《奉师季先生书》)又谓:“今天下事鲜不伪者,而文为甚。夫真者,伪之反也。”(《赠成翁序》)这与李贽指斥当时“无所不假”的见解,如出一辙。尚真并且尊重女子,正是市民阶层的新观念在文人思想体系中的反映。所以袁中郎对徐渭推崇备至,公安派的思想也直接受到徐渭的影响。可见,在带有叛逆倾向的社会思潮的浇灌下,连已经枯萎的杂剧艺术也一度重放了

生命之花。

## 昆腔的兴起

明初北曲衰落,南曲却也似乎一时中断。成化以后,南曲作者渐多,然而大约剧情文字两都平凡,不过以求合于舞台与歌唱为事。其中比较可称述的,只《绣襦记》一剧而已。《绣襦记》为薛近兗作。前此元高文秀有《郑元和风雪打瓦罐》,石君宝有《李亚仙诗酒曲江池》,明周宪王也有《李亚仙诗酒曲池》等杂剧,都以同一故事写成。但以《绣襦记》最为成功。《绣襦记》而后,南曲仍无起色,于是嘉靖间乃有昆腔的兴起。

昆腔原为南曲的一种腔调,后人简称为昆曲。在昆腔兴起之前,南曲有各种声腔流行。明陆容《菽园杂记》说:“嘉兴之海盐,绍兴之余姚,宁波之慈谿,台州之黄岩、温州之永嘉,皆有习为优者,名曰戏文弟子,虽良家子亦不耻为之。”就中以余姚海盐二腔为盛。余姚腔源出会稽,流行地域虽广,但有关记载对此并无专论。海盐腔起于南宋。李日华《紫桃轩杂缀》说:“张铉字功甫,循王之孙,豪侈而有清尚,尝来吾郡海盐,作园亭自恣。令歌儿衍曲,务为新声,所谓‘海盐腔’也。”张铉为南宋人,循王张俊之孙。海盐腔元明时渐通行南北。何良俊《四友斋丛说》:“近日多尚海盐南曲,士夫稟心房之精,从婉变之习者,风靡如一。甚者北士亦移而耽之,更数世后,北曲亦失传矣。”此外昆腔兴起之前,尚有弋阳腔。徐文长《南词叙录》:“今唱家称弋阳腔,则出于江西,两京、湖南、闽广用之。称余姚者,出于会稽,常、润、池、太、扬、徐用之。称海盐腔者,嘉、湖、温、台用之。”弋阳腔在明代虽曾“一时翕然崇高”,但嘉、隆之际为士人所恶,很快衰落。汤显祖说:“江以西则弋阳,其节以鼓,其调喧,至嘉靖而弋阳之调绝”(《宜黄县戏神清源祖师庙记》)。昆腔兴起后,三调渐被淘汰。《南词叙录》:“昆山

腔……流丽悠远 出乎三腔之上 听之最足荡人。妓女尤妙此 如宋之嘌唱 即旧声加以泛艳者也。”昆腔的声调既如此动人 又充分代表与北曲截然不同的婉转情致 遂为一时风尚所归。这也说明在以歌剧为主的戏台上唱腔的重要性 南北曲长期相持不下的局面 到了昆腔的兴起乃终告结束。

昆腔之祖 为昆山歌人魏良辅。沈宠绥《度曲须知》：

嘉隆间有豫章魏良辅者 流寓娄东鹿城之间。生而审音 愤南曲之讹陋也。尽洗乖声 别开堂奥。调用“水磨” 拍捩“冷板” 声则平上去入之婉协 字则头、腹、尾音之毕匀。功深熔琢 气无烟火 启口轻圆 收音纯细。所度之曲 则皆“折梅逢使”、“昨夜春归”诸名笔。采之传奇 则有“拜新月”、“花阴夜静”等词。要皆别有唱法 绝非戏场声口。腔曰“昆腔” 曲名时曲。声场稟为曲圣 后世依为鼻祖。

首先以昆腔作曲的有梁辰鱼的《浣纱记》。梁辰鱼字伯龙。朱彝尊《静志居诗话》：

伯龙雅擅词曲 所撰《江东白苎》 妙绝时人。时邑人魏良辅能喉啜音声 始变弋阳海盐故调为昆腔。伯龙填《浣纱记》付之。

《浣纱记》以西施故事为主线 敷衍吴越兴亡之史 长达四十五出。文词追求雅丽 而音律不求甚工。此剧之风靡一时 遂使质朴的宋元南戏转向讲究文词。伯龙之后又有屠隆的《昙花记》、张凤翼的《红拂记》均以昆腔作曲。从此明代传奇多采用昆腔的声调和排场 北曲乃更濒于绝境。王骥德《曲律》：

迩年以来 燕赵之歌童舞女 咸弃其棹拨 尽效南声 而北词几废。

这所记是万历年间事 南曲乃以其新的音乐旋律独占了明代的舞台。

昆腔盛行之后,南北曲的分界渐次泯灭,而传奇的创作,却形成了重趣与重律的临川、吴江二派。后者以沈璟为代表。沈璟,吴江人,精于曲学,自号词隐,其所著《南九宫十三调曲谱》,为曲家金科玉律。沈氏所作传奇《属玉堂十七种》,今存者有《红渠记》、《埋剑记》、《双鱼记》、《义侠记》、《桃符记》、《坠钗记》、《博笑记》、《十孝记》。其中《义侠记》所述为武松杀嫂故事,也远不及《水浒传》的生动,但在歌场上流行较广。《红渠记》取材唐人小说《郑德璘传》,文词绮丽典雅,为时人所称。徐阳初《三家村老委谈》:“《红渠》词极赡,才极富,然于本色不能不让他作。盖先生严于法,《红渠》时时为法所掩,遂不复条畅。”他乃是倚声家,而并非戏剧家。王骥德《曲律》说:“吴江守法,斤斤三尺,不欲令一字乖律。”又说:“词隐之持法也,可学而知也;临川之修词也,不可而勉能也。”可学的不是好曲,是好曲又不可学,所以吴江一派,固少佳作。而临川一派,虽一时人才辈出,终仍如捕风捉影。

## 汤显祖和临川四梦

由北曲而南曲,虽词采华茂,而诗意渐少,求之如《西厢记》、《汉宫秋》的字句,殆不可得。其中所谓好曲正如说白,乃以合于剧中人的身份神情为高。屠隆的《昙花记》,几于有白无曲,这正是曲化为白的一般倾向。同时曲既与白接近,白所以也受曲的影响而文雅起来,这与北曲的曲白之间划然可分的情形,恰成一个对照。此后皮黄中曲与白的文字益不可分,正是这一个倾向下必然的趋势。

曲白的合一,本是剧坛上自然的要求,北曲受宋词未了的风情,在新的歌曲形式上,一时呈现诗的光芒,乃只是一点余波而已。正式的诗坛既不可复活,舞台的歌曲,乃自然适应着自身的需要,全部走向戏剧的形式上去。然而这时故事的发展仍然缺少

新的因素,舞台上诗的成分既然减少,故事遂也必须兼有一些诗意,这正是团圆喜剧上所从来缺少的;于是一种梦意的写作乃独擅了剧坛的风流。这时临川汤显祖有《玉茗堂四梦记》出世,一时乃大有登高一呼之势。

汤显祖字义仍,号若士。他与徐渭都是当时剧坛上以真性灵写作的人物,与公安派实为同调。他兼长戏曲和诗文,因而能以写诗文的方法填词,也能以填曲的标准论诗文。《答吕姜山书》说:“凡文以意趣神色为主。四者到时,或有丽辞俊句可用,尔时能一一顾九宫四声否?如必按字模声,即为窒滞进拽之苦,恐不能成句矣。”又说:“观物之动者自龙至极微,莫不有体。文之大类是,独有灵性者,自为龙耳。”(《张元长嘘云轩文字序》)他既将填曲与诗文视为一体,写戏自然也就不追求故事的发展,而更重视诗情的表现,意趣的捕捉,“临川四梦”均取材于唐传奇,正是利用熟识的故事抒写自己的性灵。蒋士铨《玉茗先生传》说他“胸中魁垒,发为词曲,所著四梦,虽留连风怀,感激物态,要于洗荡情尘,销归乌有,作达空观,亦可悲矣”。将情尘归于一梦,正是东方人人生观的特色,这也正是汤显祖使明代传奇进入诗意境界的重要原因。

四梦记是《紫钗》、《还魂》、《邯郸》、《南柯》四记。《紫钗记》之前又有《紫箫记》,同为写霍小玉的故事,《紫钗》之所以比《紫箫》独富情味,即在于黄衫客的穿插:整个故事借此线索乃趋于完成,而不落俗套。清梁廷柅《曲话》:“《紫钗记》最得手处,在观灯时即出黄衫客。”那黄衫客的出现直如一个梦意,所以剧中有“圆梦”一出,而这好梦也正由黄衫客从中带来。全剧最精彩的描写是第六出“灯影”:

(京兆府尹上)圣主传宣,风调雨顺都如愿,庆赏丰年,世界花灯现。金琐通宵启玉京,迟迟春箭入歌声,宝坊月皎龙灯澹,紫馆风微鹤焰平。自家京兆府尹是也。今夕上元佳

节 ,月淡风和 ,蒙圣上宣旨 ,分付士民通宵游赏。正是金吾不禁夜 ,玉漏莫相催。(下)……(生上)绛台春夜 ,冉冉素娥欲下 ,香街罗绮映韶华 ,月浸严城如画。(韦雀上)钿车罗帕相逢处 ,自有暗尘随马。(生)笙歌世界酒楼台 ,鸡踏莲花万树开 ,谁家见月能端坐 ,何处闻灯不看来。二兄 ,昨夜鲍四娘教咱 ,今夜花灯 ,觑那人来也。咱于万烛光中 ,千花艳里 ,将笑语遥分 ,衣香暗认 ,不枉今年玩灯。道犹未了 ,远远望见王孙仕女看灯来也。(王孙仕女笑上)谢皇恩灯华月华 ,谢天恩春华岁华 ,遍写着国泰民安天下。鳌头去 ,唱声哗。(下)(老旦引旦浣上)好灯也。说灯花南天门最佳 ,香车隘挑笼绛纱。喝道转身停马 ,灯影里看谁家。呀 ,那里个黄衫大汉 ,一片白马来也。(豪士黄衫拥胡奴二三人走马上)本山东向长安作儂家 ,趁灯宵邀游狎邪。听街鼓儿几更初打。(内笑云)前面好汉 ,是甚姓名 ,人高马大 ,遮了俺门看灯路来也。(豪笑介)问俺姓名 ,黄衫豪客是也。说遮了路呵 ,胡雏们去也。灯影里一鞭斜。(下)

这一段正是《紫钗记》的神髓。而四十八出写黄衫客与鲍四娘的初会 ,也是绝好的一段文字。那黄衫客唱道 :“那鲁两生可也不伏嘲 ,困黄梁是这邯郸道。”岂非正是四梦的先驱。

四梦中以《还魂记》最脍炙人口。《还魂记》又称《牡丹亭》 ,相传他谱此曲时 ,运思独苦 ,一日家人求之不得 ,遍索 ,乃卧庭中薪上。《顾曲杂言》说 :“牡丹亭梦一出 ,家传户诵 ,几令西厢减价。”《牡丹亭》写一种夙缘 ,若真若假。杜丽娘为了一点痴情 ,可以超生死 ,忘物我 ,通真幻。如《牡丹亭题词》所说 :“如丽娘者 ,乃可谓之有情人耳。情不知所起 ,一往而深。生者可以死 ,死可以生。生而不可与死 ,死而不可复生者 ,皆非情之至也。”人的至情有这样大的力量 ,岂不正是对程朱理学所谓 :“存天理 ,灭人欲”的反驳 ? 剧中最有启发意味的是 :私塾先生陈最良本想用宋儒朱熹

所注的《关雎》篇中“有风有化，宜室宜家”的道理训导杜丽娘，而杜丽娘却直觉地意识到这是一首热烈的恋歌，于是理的教育反而成了情的启蒙。杜丽娘父母对女儿管束得越严，越是激起她对天然真情的强烈要求，以致最后死于对梦中爱情的徒然渴望。封建的伦理道德可以因扼杀人的至情而虐害人命，而形骸的死亡反而使情在冥冥世界里完全摆脱了理的束缚。杜丽娘的鬼魂不但与梦中的情人结成夫妇，而且在死了三年之后重又复生。作者正是以这离奇的情节针对当时“士大夫好谈性理”（吴梅《四梦传奇总跋》）的风气，写出了性与理的冲突，歌颂了能够超越生死的至情，证明了伪道学的“理”无法压制人的天性，这正是要求个性解放的最初信息。

《牡丹亭》在四梦中篇幅最长，而文字无一处不佳，这的确是一代绝唱。若与西厢比较，则《西厢记》只是美，《牡丹亭》直是妙。其中“寻梦”、“写真”两出，娓娓动人，正是后来《红楼梦》中“葬花”的张本。第二十八出“幽媾”：

（旦）幽谷寒涯，你为俺催花连夜发，俺全然未嫁，你个中知察。拘惜的好人家，牡丹亭娇恰恰，湖山畔羞搭搭，读书窗淅喇喇，良夜省陪茶，清风明月知无价。（生）俺惊魂化，睡醒时凉月些些，陡地荣华，敢则是梦中巫峡？亏杀你走花阴不害些儿怕，点苍苔不溜些儿滑，背萱亲不受些儿吓，认书生不着些儿差。你看斗儿斜，花儿亚，如此夜深花睡罢。笑咖咖，吟哈哈，风月无加，把他艳软香娇做意儿耍，下的亏他，便亏他则半霎。

风流俊逸，都在毫不费力，而体贴入微。至于曲中的妙语正是美不胜收，像“惊梦”：

（皂罗袍）原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！（白）恁般景致，我老爷

和奶奶再不提起。(合)朝飞暮卷,云霞翠轩;雨丝风片,烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱!

其余如“秀入江山人唱和”、“为什么人到幽期话转多?”莫不天衣无缝,恰到好处。至于那段对于石女的诙谐,自更是信手拈来的妙文了。毛先舒说:“曲至临川,临川曲至《牡丹亭》,惊奇瑰壮,幽艳淡逸,古法新制,机杼递见,谓之集成,谓之诣极。音节失谱,百之一二,而风调流逸,读之甘口。”(《诗辩坻》卷四)相传《牡丹亭》出,多有乖律之处,当时吕天成曾想改其字句以协歌唱。汤氏不以为然,有信给某伶人说:“《牡丹亭记》要依我原本,吕家改的切不可从。虽增减一二字以便俗唱,却与我原本做的意趣大不同了。”可见汤氏于协律与否,不甚在意。所以《曲律》又说:“临川之与吴江故自冰炭。……临川尚趣,直是横行,与天孙争巧;而屈曲聱牙,多使歌者齧舌。”这正是临川派与吴江派的主要区别。

《牡丹亭》在当时影响极大。相传有娄江女子俞二娘,酷嗜《牡丹亭》,断肠而死。又杭州有女伶商小玲,尝有所属意,而势不得通,一日演“寻梦”折,随声仆死台上。这说明《牡丹亭》正是当时剧坛的风流所在。四梦之中,剧情以《紫钗记》为最高,字句以《牡丹亭》为最妙。《邯郸》、《南柯》二记,不免落于言筌。然而《曲律》以为:“至《邯郸》、《南柯》二记,则断削芜糵,僦就矩度,布格既新,遣辞复俊,其掇拾本色,参错丽语,境往神来,巧凑妙合,又视元人别一蹊径。技出天纵,匪由人造。……二百年来一人而已。”时人的重视如此,遂开昆曲中神仙故事的风气。汤氏生平只有五剧,并传于今,也算是剧坛的佳话了。

## 第二十八章 清代文坛与学术

### 走向末路的封建社会

●康乾盛世与商品经济的发展。●资本主义萌芽的继续成长。●从开放到闭关自守。●海外资本主义的入侵。●封建社会的腐朽与解体。

### 清初诗文及汉学家

●英雄末路的哀叹。●清初诗文和学术。●极盛时期的康熙文化。●一代文宗王阮亭。●纳兰性德的词。

### 乾嘉朴学和桐城派义法

●乾嘉时代的汉学和考据学。●性灵说、格调说和肌理说。●桐城派文论。●八股时代尾声。

### 走向末路的封建社会

明代后期迅速发展商品经济,在明末清初的战争中,一度遭到严重的破坏。清军入关时的武装镇压以及圈地、薙发等民族压迫的行为,激起了全国各地长达四十年之久的抗清斗争。不但北方满目荒凉,江南许多繁华市镇,更是在清兵屠城后变得一片萧条,这就直接摧毁了这一地区新生的资本主义萌芽。但从康熙

时起,清政府又在统一全国的战争中逐渐改变政策,采取了一些缓和民族矛盾和社会矛盾的措施。例如将死于战火的明朝大地主和藩王们的土地归到原来的佃户名下,鼓励无地农民移往他乡垦荒,实行“永不加赋”和“地丁合一”,减轻赋役负担等,这些改良政策进一步削弱了农民对地主的人身依附关系,稳定了社会秩序,使封建经济得以复苏。由于在垦荒和兴修水利方面取得显著的成就,清初至康熙中叶,农业生产逐渐恢复,为工商业的发展打下了基础。

康熙时商品经济的恢复,也与清政府放松了手工业者对封建国家的依附关系有关。地丁合一制度的实施,使无地的乡民和市民可以免交丁银。手工作坊的雇工与主人不再有主仆名分,说明手工业工人的独立地位较明代又有所加强。原来由官府经营的一些手工业如冶铜、煮盐、瓷窑、丝织等,大都改为私营或官督商办,也放松了政府对民间手工业的限制。于是康、雍、乾三朝的手工业很快就复兴起来,不但原来就以手工业发达著称的江浙、湖广、四川、福建、山东等地生产水平超过了明代,就连较落后的云贵、新疆等少数民族地区的手工业和采冶业也得到了普遍的发展。清代商业的繁荣表现出与手工业同样的特征,即原来在明代后期就相当繁盛的城镇,普遍恢复了旧貌,有的甚至比明代发展更快,而西北的蒙古、新疆等边疆地区商业的兴盛,则是康乾盛世所出现的新气象。

一度在清初遭到战火严重摧毁的资本主义萌芽,在康、乾之世又重新生长起来,并发展到比明代更高的水平。在丝织、棉织、造纸、金属采冶和铸造等行业,具有资本主义性质的手工工场比明代更多。从劳工方面看,雇工自由出卖劳动力,与坊主的关系是按日、按件计算货币工资的雇佣关系,可以与主人“同坐共食”,“平等相称”。像苏州及周围各市镇,每天清晨有大批织工聚在桥头待雇。陕西、汉中的造纸工人,大多是来自川楚、两广、安徽、江

西的“流寓客民”或“无业流民”。这种雇工关系虽然从明代就已产生,但清代的劳资关系又进一步发展,出现了工人为增加工资而联合起来齐行叫歇的斗争。而坊主亦依靠官府势力,禁革“机匠聚众、叫歇、勒加、阻工”,弹压工人的“滋事”,这就具备了近代资本主义劳资斗争的特点。从雇主方面看,亦不仅限于明代的“机户”、“坊主”,而是出现了一些包买商,他们具有较雄厚的财力,通过提供原料、资本、机器等方式控制小坊主。例如陕西汉中的造纸厂,多由“厚资商人出本交给厂头,雇募匠作”,在南京、苏州的丝织业中,这类包买商被称为“账房”。“当时开机之家,总会计处谓之账房,机户领织谓之代料,织成送缎,主人校其良楛,谓之讎货。小机户无甚资本,往往恃账房为生。各机户复将丝发交染坊染色,然后收回,织成缎匹,再售与绸缎业。”(陈作霖《凤麓小志》卷三)这种包买商,往往还直接设机坊雇工,成为兼营工商的资本家。当然清代这种处于萌芽状态的资本主义生产,还带有浓厚的封建色彩,由政府直接控制的行会,严重地束缚着手工业和商业的发展,因而中国资本主义幼芽的生长又仍是缓慢的。

明后期商品经济的繁荣,促进了海外贸易的发展。元明以来,中国在西太平洋和印度洋的国际贸易方面,一直十分活跃。造船技术和航海业在世界上也占领先地位。由于清兵入关之初,反清斗争最坚决的地区正是商品经济最发达的华东华南沿海一带,清政府实行了严厉的海禁政策,使对外贸易严重萎缩。直到康熙平定台湾后,才在江、浙、闽、粤四地正式开海贸易。雍正时又签订了中俄恰克图条约,至乾隆、嘉庆之世,对外贸易已有了迅速的发展。中国的铁锅、丝绸、金属、棉布、瓷器、茶叶等大量输入俄罗斯、越南、朝鲜和南洋各国,在国际贸易上保持着出超的地位。然而当时从海外进口的货物主要是珍宝、香料、毒品之类。从乾隆朝开始,鸦片输入量不断增加。嘉庆、道光时下令厉行严禁洋船运鸦片进口和国内栽种,吸鸦片者按律治罪。乾隆二十二

年后,外商只准在广州互市,其他各口一律关闭。又下令洋货交易必须经过专与外商交易的“公行”。在沿海设关后,从康熙以来一度放松的对外通商关系至此又趋于紧张。因此,清廷所采取的闭关政策,固然是从巩固封建经济、加强文化思想统治的需要出发,但也是对海外资本主义入侵所采取的一种防卫措施。18世纪的西方各国经过两次资产阶级革命和产业革命以后,已经形成了资本主义制度。为扩大国外市场,他们要求清政府放弃闭关政策,与中国进行自由贸易。而以英国为首的海外资本主义以鸦片输入中国,一开始就包藏着侵略的祸心。于是道光二十年,在林则徐到广州禁烟之后,由英国发动的第一次鸦片战争便成为历史的必然。两次鸦片战争的结果,使资本主义列强瓜分了中国,摧毁了中国封建社会内部的民族资本主义萌芽,造成了依附于海外资本主义的封建买办资本,最后促成了封建社会的解体。

中国封建社会发展到明清已是江河日下。封建制度自身的腐朽乃是造成封建社会没落的根本原因。如果说明王朝主要还是由于政治的腐朽,而在激化的社会矛盾和民族矛盾中自取灭亡的话,那么清王朝在康乾盛世之后不久,即导致封建社会的终结,则说明这种制度本身已经丧失了最后的生命力。就军事而言,清廷设置的八旗制,将军队分成八旗和绿营两等,为防止汉人反抗,军队只注重满军八旗的骑射操练,公然鼓励绿营官长克扣军饷,吃空额,限制士兵晋升,从而加速了绿营的腐化。而满洲八旗在政治经济上享有的特权,同样也造成了旗籍人员的腐朽。八旗军常常在驻地骚扰百姓,乾隆时北京的旗地多半被旗丁卖掉。乾、嘉以后,由于久不操练,军备废弛,军器朽烂,已经失去了抵御外来侵略的能力。就文化教育而言,清朝一面继续采用明朝的科举制度,提倡空谈无用的理学;一面大兴文字狱,压制异端思想。由于满人,尤其是大贵族的子弟入仕,并不需要通过考试。只有汉族士人须由科举才能做官,他们的精神也就完全被束缚在“八股”

的桎梏中。而夤缘纳贿公行,又使科举制度本身也更趋腐败。《儒林外史》中所描写的形形色色的士人形象,正说明原来最有进取精神的寒士阶层,在科举制的毒害下早已变质,与封建社会一起走上了穷途末路。就官僚政治而言,中央封建集权的强化,使土地集中到大贵族大官僚手中的现象更加严重,形成了极端性的大地主政权。嘉庆间皇帝掌握的土地达83万顷。道光间大官僚琦善占地达256万亩。整个官僚阶级的奢侈腐化成为清朝政治的主要特色。从乾隆后期开始,浮华成为习尚,官吏贪污成风。嘉庆时,当政二十余年的军机大臣和珅被抄家,家私估银约八亿两,相当于当时二十年的国库收入。从中央六部到地方,贪赃枉法的案例层出不穷。清政府甚至用捐纳卖官之法来补充库存。这种种腐败的状况,都说明中国封建社会已经遵循着自身发展的规律,濒于灭亡。而海外资本主义洋枪洋炮的轰击,只是加速了它解体的进程而已。

## 清初诗文及汉学家

明代文坛受前后七子影响,诗文多拟古人。但到明末清初,处于民族危亡的关头,为伤时念乱的忧愤和国破家亡的哀痛所激发,不少参与抗清斗争的文人唱出了慷慨激昂的时代悲歌,使文坛稍见振作。像崇祯进士陈子龙在江南浙西的抗清斗争中被捕自沉,有《陈忠裕全集》传世。后期作品多写边事,风格雄浑苍凉。《渡易水》:

并刀昨夜匣中鸣,燕赵悲歌最不平。  
易水潺湲云草碧,可怜无处送荆卿!

《秋日杂感》:

行吟坐啸独悲秋,海雾江云引暮愁。不信有天常似醉,

最怜无地可埋忧。荒荒葵井多新鬼，寂寂瓜田识故侯。见说五湖供饮马，沧浪何处着渔舟？

他的弟子夏完淳 15 岁参加抗清，17 岁殉国。作于抗清军中的《即事》：

负楚情何极，亡秦气未平。雄风清角劲，落日大旗明。  
缟素酬家国，戈船决死生！胡笳千古恨，一片月临城。

以及被捕时所作《别云间》：

三年羁旅客，今日又南冠。无限河山泪，谁言天地宽！  
已知泉路近，欲别故乡难。毅魄归来日，灵旗空际看。

与陈子龙的诗一样，都是英雄末路的哀叹，悲壮激楚，感人至深。明末清初的爱国诗人顾炎武在南明时坚持抗清。明亡后，亡命北方，仍力图恢复。《精卫》诗正是表明他这种坚定的意志：

万事有不平，尔何空自苦。长将一寸身，衔木到终古？  
我愿平东海，身沉心不改。大海无平期，我心无绝时。呜呼，  
君不见，西山衔木众鸟多，鸛来燕去自成窠。

明末清初诗坛上，与陈子龙、夏完淳、顾炎武齐名的爱国作家屈大均，也是一位辗转于抗清战场的英雄。他的诗才情横溢，大多抒写忧时伤乱的抑郁心情。像《云州秋望》：

白草黄羊外，空闻鬻策哀。遥寻苏武庙，不上李陵台。  
风助群鹰击，云随万马来。关河无数柳，一夜落龙堆。

借边塞诗寄寓亡国的哀思，无限悲凉之中仍透出不屈的气概。

清代沿用制艺，诗文虽力图振作，但因这时唐诗宋文几乎已成定格，所以总不外乎摹拟唐宋之间。清初东林遗民侯方域、魏禧长于文，钱谦益、吴伟业长于诗。吴伟业号梅村，诗名尤高，成为清初的代表诗人。他取法盛唐及元白，诗风流丽苍凉，颇长于七言大篇。《圆圆曲》以吴三桂宠妾陈圆圆的遭遇为线索，借吴、

陈故事反映出明末清初动乱的时代背景,寄托了深沉的人世沧桑之感。词藻之华丽铺陈,叙情之委婉流畅,皆得力于白居易的《长恨歌》。《楚两生行》述明末著名艺人苏昆生和柳敬亭沦落不偶的遭际,章法效白居易《琵琶行》,而声情之沉郁悲凉又近似杜甫的《丹青引》。

清初汉学已能独当一面,当时有顾炎武、黄宗羲、王夫之等著名学者。他们实事求是,敢于疑古,在学术界遂奠定了考证的基础。黄宗羲世称梨洲先生,有《南雷集》。他治经兼通史学。《明夷待访录》中《原君篇》批评君主“以天下之利尽归于己,天下之害尽归于人”;“敲剥天下之骨髓,离散天下之子女”;“为天下之大害者君而已矣”。认为治天下,“不在一姓之兴亡,而在万民之忧乐”。《财计篇》又提出“民富”的主张,反对“世儒不察,以工商为未”的传统观念。这种民主思想正是市民阶层的壮大和商品经济的发展,在学术中的反映。他所开创的浙东学派,专门研究明史,也与他反对清廷统治的民族思想有关。王夫之世称船山先生,明亡后举兵抗清,后隐居湘西著书。有《噩梦》、《黄书》等一百多种著作。他从进化的观念出发,指出儒者“泥古过高而非薄方今”,是“蔑生人之性”(《读通鉴论》)。认为历史发展的大势,不以“人主之心术”为转移(《读四书大全说》)。他还看到社会动乱的根源在于“不均”,以为“平天下者,均天下而已”(《诗广传·大雅》)。天下为生人之公有,不是君主的私产:“若土,则非王者之所得私也。天地之间,有土而人生其上,因资以养焉。有其力者治其地,故改姓受命而民自有其恒畴,不待王者之授之”(《噩梦》)。这些反对君主专制的思想正反映了封建社会走向没落的趋势,实为近代民主思想的远源。

顾炎武号亭林,治学兼通音韵。他的《日知录》、《音学五书》,开出清代学术界的先河。他与黄宗羲一样,主张“君子之为学,以明道也,以救世也”(《亭林文集·与人书二十五》)。他也反对君

主独裁,认为:“人君于天下,不能以独治也。独治之而刑繁矣,众治之而刑措矣”(《爱百姓故刑罚中》)。因而他非常称道黄宗羲的《明夷待访录》。他又反对科举八股,提出应当废除生员制。这些思想在当时都有启蒙的意义。但顾炎武在批判现实的同时,又回到古代去寻求改良现实的方法,主张重视氏族,恢复宗法制,“寓封建于郡县”,用汉代的清议辟召取代科举制。这种复古倒退的思想,导致他所开创的汉学被乾嘉学者片面发展。失去了其“经世致用”的精神之后,汉学就变成了纯考据的朴学。

康熙文化世称极盛。诗人有宋琬、施闰章、朱彝尊、王士禛、赵执信、查慎行;古文有汪琬、姜宸英、邵长蘅、方苞;汉学有阎若璩、毛奇龄,而诗文中以王、方二氏影响最大。袁枚《随园诗话》说:“本朝古文之有方望溪,犹诗之有阮亭,俱为一代正宗,而才力自薄。”方望溪即方苞,为桐城派始祖。阮亭为王士禛,号渔洋山人。袁枚说:“阮亭先生,自是一代名家。惜誉之者既过其实,而毁之者亦损其真。须知先生才本清雅,气少排寡,为王、孟、韦、柳则有余,为李、杜、韩、苏则不足也。”他的诗清秀蕴藉,像《真州绝句》:

江干多是钓人居,柳陌菱塘一带疏。  
好是日斜风定后,半江红树卖鲈鱼。

又《大雪行潜山唐婆岭,即事赋诗》:

皖公山色望迢遥,皖水清冷不上潮。  
青笠红衫风雪里,一林枫柏马萧萧。

皆其平生得意之作。他少时所作七绝,颇有晚唐风调。自谓“当年雾夕咏芙蓉,促席传觞乐未疏”。老来宗尚王、孟,“盖知维摩谈空,理不可易也”(《秦蜀驿程后记》),但作诗多模拟王维诗境,新意较少。他的诗论,亦因此而经历三变,早年宗唐,曾提出神韵之说,中年转向宗宋,至晚年始嗜盛唐,“日取开元天宝诸公篇什读

之。……录其尤隽永超诣者，自王右丞下四十二人，为《唐贤三昧集》”(《渔洋文》)。所倡神韵之说到此时才成定论。所谓神韵，乃是从司空图《诗品》的“味在酸咸之外”以及严羽以禅喻诗之说发展而来，以为“陶、孟、王、韦诸公，有以得其象外之音，意外之神，不雕饰而工，不锤铸而炼，极沉郁排奭之气，而弥近自然。尽镌刻绚烂之奇，而不由人力”(杨绳武《资政大夫经筵讲官刑部尚书王公神道碑铭》)。他推崇“色相俱空”、“天然不可凑泊”的诗境，强调诗之风神态度均应出于自然，以为诗固然要靠功力，而天分妙悟更为重要。这些理论虽在当时就招致种种争议，但对后世诗论尤其是性灵说的影响仍然很深。阮亭的神韵说是明代宗唐派诗论的进一步发展，所以终究未脱出模拟的窠臼。这时在文坛上，真正能够独树一帜的，则只有纳兰性德。

纳兰性德本名成德，字容若，满洲正黄旗人，有《饮水词》、《侧帽词》。他以异族新的血统，走进古典旧的词坛，一时乃呈现一种十分不定的风格。他大部分的作品似乎仍不能免于时代的束缚，然而随时又流露一种词坛上久已失去的光芒。他有时像花间，有时像南唐。尤以断章名句，朴素天真，而与词坛的初期相近。前人因此把他比之李后主，他在词坛上的独往独来，也正复相像。最有名的《如梦令》：

万帐穹庐人醉，星影摇摇欲坠。归梦隔狼河，又被河声搅碎。还睡，还睡，解道醒来无味。

绝不似一个词坛末期的作品。他的名句像：“无端听画角，枕畔红冰薄。塞马一声嘶，残星拂大旗。”“惊森掠地冬将半，解鞍正值昏鸦乱。冰合大河流，茫茫一片愁。”又：“雁帖寒云次第飞，向南犹自怨归迟。谁能瘦马关山道，又到西风扑鬓时。”他长于写边塞北地的风光。至于：“古钗封寄玉关秋，天咫尺，人南北，不信鸳鸯头不白。”岂非花间的风味吗？他的风格方面很广。像：

一种蛾眉 ,下弦不似初弦好。庾郎未老 ,何事伤心早。  
天水接冥濛 ,一角西南白。欲渡浣花溪 ,远梦轻无力。

都于小令中别成一种风味。他说：“天将愁味酿多情”，“被酒莫惊春睡重，赌书消得泼茶香，当时只道是寻常”，风流潇洒，自成一派。像《天仙子》：

梦里蘼芜青一翦 ,玉郎经岁音书断。暗钟明月不归来。  
梁上燕 ,轻罗扇 ,好风又落桃花片。

至于名句像：“朔风吹散三更雪，倩魂犹恋桃花月”（《菩萨蛮》）、“人在玉楼中，楼高四面风”（《菩萨蛮》）、“强把心情付浊醪，读离骚，愁似湘江日夜潮”（《忆王孙》），都不愧为一时佳作。至于“折残杨柳应无数，趁离亭笛声催度，有几个征鸿，相伴也，送君南去”（《菊花新·用韵送张见阳令江华》），则竟是曲的风味了。

## 乾嘉朴学和桐城派义法

顾炎武、黄宗羲有关历史、地理、经济、政治的著作，应用求实的考证方法，成为清代学术的开山。康熙时的考据学者阎若璩所作《古文尚书疏证》、胡渭所作《禹贡锥指》、《易图明辨》，都是古籍考订的重要收获，但考证目的已转向纯学术，而偏离了顾、黄经世致用的精神。康、雍、乾三朝清廷大兴文字狱，迫使一部分学者钻到故纸堆里，汉学遂一变而为考据学。乾嘉以来，汉学人才继出。当时知名的考据学者共有六十余人，大抵可分吴、皖两派。吴派以惠栋为代表，重在经书的解释考订。皖派以戴震为代表，注重文字音韵和校勘训诂。惠周惕、惠栋、钱大昕、戴震、崔述、赵翼、章学诚、孔广森、王念孙、王引之、段玉裁、阮元，先后媲美，对于古典文献的整理和保存都有极大的贡献。这种注重学问的风气也影响了诗文理论。

这时代表诗一方面的是沈德潜、袁枚。沈德潜号归愚，著有《归愚诗文钞》，编选《古诗源》及《唐诗别裁集》等，为王士禛以后影响最大的诗人。他论诗提倡“温柔敦厚”的儒家诗教，以为“人之作诗，将求诗教之本原也”（《唐诗别裁》序）。而这种诗教主要存在于唐以前的重比兴寄托的古诗中，因此应当“仰溯风雅，诗道始尊”（《说诗碎语》）。这是他所认定的诗的正格。基于这一观念，他肯定了李梦阳、王世贞“专言格调”的主张。强调从诗歌的声调、格律、章法、句法入手，来追求高格正声。

如果说沈德潜的诗论与清统治者提倡程朱理学、纲常教化的背景有关，那么翁方纲的肌理说便是考据学勃兴之后，直接影响诗论的产物。翁方纲字正三，号覃溪，有《复初斋文集》、《诗集》、《石洲诗话》等著作传世。他提出：“诗必研诸肌理，而文必求其实际”（《延晖阁集序》）。所谓肌理，即“文理”、“义理”，也就是经术学问。《神韵论》说：

诗自宋、金、元接唐人之脉而稍变其音。此后接宋、金、元者全恃真才实学以济之。乃有明一代徒以貌袭格调为事，无一人具真才实学以副之者。至我国朝，文治之光，乃全归于经术。是则造物精微之秘衷诸实际，于斯时发泄之。然当其发泄之初，必有人焉先出而为之伐毛洗髓，使斯文元气复还于冲淡渊粹之本然，而后徐徐以经术实之也。

也就是主张用经术学问来充实“神韵说”的“空言”。在他的影响下，从乾嘉到清末，形成了一个以学问为派的流派。

“格调说”和“肌理说”实质上是宋学和朴学在诗论中的反映。而袁枚的“性灵说”则与他多少接受了一些晚明以来的新思潮的影响有关。袁枚字子才，又号随园，著有《小仓山房文集》。他对于汉学与宋学的弊病都有所针砭，不肯墨守一端，因而论诗主性灵。认为“自《三百篇》至今日，凡诗之传者，都是性灵，不关堆垛”（《随园诗话》），“诗难其真也，有性情而后真”（同上）。这虽与公

安派的“独抒性灵”之说一致,但主要是针对沈德潜的“格调说”和翁方纲堆垛学问的“肌理说”而发。他讽刺翁方纲“误把抄书当作诗”,认为“温柔敦厚四字,亦不过诗教之一端,不必篇篇如是”。指出“格调是空架子,有腔口易描,风趣专写性灵,非天才不办”,“诗有工拙,而无今古”(《随园诗话》)。另一方面,在当时尚学问的风气中,他还是承认了学识的重要性:“作史三长,才、学、识缺一不可。余谓诗亦如之,而识为最先,非识则才与学俱误矣”(《随园诗话》)。他的“性灵说”主张重天分而不废功力,尚自然而不废雕琢,近于“神韵说”又力图以才学纠“神韵说”的空疏之弊。

康熙之世,程朱理学得到大力提倡,王陆之学遭到严格禁止。宋学乃居于统治地位。方苞合古文及宋学,创义法之说,其影响之大,直贯有清一代,为桐城派的始祖。

方苞字灵皋,号望溪,有《望溪文集》、《周官集注》、《礼记析疑》等著作。人称其“学行继程朱之后,文章介韩欧之间”(王兆符《望溪文集序》)。他所提出的“义法”,实际上就是指宋学之义和韩欧文法的结合。《又书货殖传后》说:

《春秋》之制义法,自太史公发之,而后之深于文者亦具焉。义即《易》之所谓言有物也;法即《易》之所谓言有序也。义以为经,而法纬之,然后为成体之文。

所以义与法,也就是内容与形式的关系。他又由讲义法而进一步提出文章尚简去繁,力求雅洁的标准。并要求古文将小说、语录、诗话、时文、尺牍的语言剔除干净。所谓“古文中不可入语录中语,魏晋六朝人藻丽俳语,汉赋中板重字法,诗歌中隽语,南北史佻巧语”(沈莲芳《书方望溪先生传后》引方苞语)。以为“《易》、《诗》、《书》、《春秋》及四书,一字不可增减,文之极则也”(《古文约选序》)。于是义法便成为学古之途径。

方苞之后,有桐城人刘大櫆,字才甫,号海峰,游京师时,以文谒方苞,为方苞所赏识,于是名重一时。他着重阐述了方苞未作

具体说明的“法”。《论文偶记》即为其文论之代表作。他认为“至专以理为主者，则犹未尽其妙”。“义理、书卷、经济者，行文之实”、“匠人之材料也”；“若行文自另是一事”；“神气音节者，匠人之能事也”。所谓“神气”，即“行文之道，神为主，气辅之”。而“音节者，神气之迹也。字句者，音节之矩也。神气不可见，于音节见之，音节无可准，以字句准之”。于是“法”便最后落实到字句的推敲上。其弟子姚鼐，字姬传，也是桐城人，又结合方苞重“义”、刘大櫆重“法”的特点，提出了“义理、考据、文章”合为一体的古文理论。方苞生于宋学兴盛的康、雍之世，故义理取程朱之学，姚鼐则处于汉学兴盛的乾、嘉之世，所以义理兼取考据之学。他在《古文辞类纂》中将文体分为十三类，又提出作文的八大要素：“神、理、气、味者，文之精也；格、律、声、色者，文之粗也。”这显然是集合了宋元明清以来诗文理论中一些最重要的概念，因而其论文，便比方、刘全面。他所提出的文有阳刚、阴柔之分的见解，亦向来为人所称道。《复鲁絜非》一文说：

鼐闻天地之道，阴阳刚柔而已。文者，天地之精英，而阴阳刚柔之发也。……其得于阳与刚之美者，则其文如霆、如电、如长风之出谷，如崇山峻崖，如决大川，如奔骐驎；其光也，如杲日，如火，如金镞铁；……其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧。如沦，如漾，如珠玉之辉。……

他主张“阴阳刚柔并行而不容偏废”，“文之雄伟而劲直者，必贵于温深而徐婉。温深徐婉之才，不易得也；然尤其难得者，必在乎天下之雄才也”（《海愚诗钞序》）。桐城派文论至姚鼐而形成体系，姚鼐弟子甚众，以方东树、管同、姚莹、梅曾亮四大弟子最为著名。但“桐城派”之得名，则见于曾国藩《欧阳生文集序》：

乾隆之末，桐城姚姬传先生鼐，善为古文辞，摹效其乡先

辈方望溪侍郎之所为，而受法于刘君大櫬，及其世父编修君范。三子既通儒硕望，姚先生治其术益精。历城周永年书昌为之语曰：“天下之文章其在桐城乎？”由是学者多归向桐城，号桐城派。犹前世所称“江西诗派”者也。

道光后期至咸、同年间，曾国藩承袭姚鼐余绪，主盟桐城。其弟子张裕钊、吴汝纶、黎庶昌和薛福成，都为一代大家。桐城派一时又称极盛，遂终清世而不衰。乾、嘉时，又有阳湖人恽敬，也受到刘大櫬的影响，与张惠言同作古文，世称“阳湖派”，其实只是桐城的支派而已。

诗至宋代本已是强弩之末，清代当然也不能有所成就；清末虽由学唐转又学宋，也只是循环的模仿而已。文的方面则“义法”盛行，这所谓义法在于“阐道”、“翼教”、“人伦”、“风化”，不能出四书五经的形式之外。这时八股则不只限于经义，而且限于朱注，学子非特要背熟四书，而且要背熟朱注。所谓古文，因此乃正与八股合流。明代八股虽是代圣人立言，还不尚辞藻，这时则浮辞滥调，堆砌满纸，更不成局面。而自雍正以来，每逢试场又都要默写“圣谕广训”，种种束缚，不一而足，思想的禁锢，又非只陈腐的程式而已。

## 第二十九章 清代戏剧

### 清初剧坛

- 清初剧作对历史的反思。●李玉的《清忠谱》。●吴伟业的亡国哀音。
- 以才情博雅见长的尤侗。●李渔的“十种曲”和戏曲理论。

### 长生殿

- 洪昇的传奇和杂剧。●《长生殿》对传统主题的吸收和改变。●史诗的规模。●《长生殿》的词律和排场。

### 桃花扇

- 孔尚任的著作。●《桃花扇》在史实中运用艺术构思的特色。●塑造复杂人物性格的独到成就。●重剧不重唱的千古绝唱。

### 昆腔的衰落和皮黄的兴起

- 昆腔的颓势。●花部和雅部的对峙。●花部各腔的由来。●徽班进京与皮黄剧兴起。●呼唤英雄豪杰的京剧舞台。

## 清初剧坛

在晚明盛极一时的昆腔至清初虽已出现衰落趋势,但仍为士大夫们所钟爱。作家和剧本的数量亦不算少。这时一批由明入清的遗民,多将明代故事搬入剧作,或隐或显地寄托其亡国的哀痛以及对历史的反思,乃成为剧坛上引人注目的现象。活跃在昆腔的发源地昆山、苏州、无锡一带的李玉、邱园、朱醴、叶时章、朱佐朝、张大复等,大多是明亡后不再入仕的布衣。他们相互过从甚密,常常一起探讨或创作剧本,遂形成一个作家群。其中李玉的作品最多,成就也较高。李玉字玄玉,江苏吴县人。吴梅村《北词广正谱序》说:“李子元玉好奇学古之士也。……而连厄于有司。晚几得之,仍中副车。甲申以后,绝意仕进。……所著传奇数十种。”当时盛传者有《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》四种,号为“一”、“人”、“永”、“占”。但今存者为冯梦龙改定本。此外《风云会》、《太平钱》、《清忠谱》、《万里缘》、《麒麟阁》五种,尚有全本传世。《清忠谱》由明末苏州五人墓一事敷演而成。剧中写苏州巡抚毛一鹭为权奸魏忠贤造生祠,已经休官的吏部员外郎周顺昌入祠内指像痛斥,被魏忠贤诬陷问罪。苏州市民以周文元、颜佩韦、马杰、沈扬、杨念如等五人为首,聚集万人,包围巡抚衙门,要求释放周顺昌,与官府发生冲突。魏忠贤下令抓住肇事主犯,否则屠尽全城百姓。五人挺身而出,慷慨就义。剧本不但反映了明末统治集团与人民之间的对立,揭示了明朝灭亡的原因,而且歌颂了市民阶层团结起来反抗官府的正义力量。联系他另外一部描写万历年间织工葛成号召市民反抗重税斗争的剧本《万民安》来看,像这类市民暴动的题材在传奇中一再得到正面表现,说明戏剧作为市民文学的一种重要形式,对市民阶层的利益和愿望的反映,已经达到了自觉的阶段和更高的层次。

当时还有一些士大夫,借前代亡国的故事抒写遗臣的哀思。如吴伟业入清后,杜门不出十年。后不得已出仕,四年后复归。其诗文当时号称大家,戏曲仅为其余技。但《秣陵春》、《通天台》、《临春阁》等剧本亦写得幽愤动人,并以曲词见长。《秣陵春》借南唐徐适入宋后的奇遇,追忆南唐旧事,寓南京失陷之怨;又以南唐后主的供奉乐人曹善才与琵琶的关系作为全剧之重要线索,也正是以白居易《琵琶行》中的盛衰之叹,写自己的情怀。冒辟疆评此剧:“字字皆鲛人之珠,先生寄托遥深”(《同人集》卷十)。《通天台》写梁亡后,尚书左丞沈炯在汉武帝遗迹通天台下入梦,醒后益增悲感。虽无戏剧情节,而第一折通天台下痛哭的独唱,文字极为沉痛。像《寄生草》:

日气寒宫瓦,江声怨野沙。则为俺春秋高迈遭欺诈,害了他青年儿女耽惊怕。还靠着西天活佛慈悲化。可怜俺病维摩谁点赵州茶,眼看他啄皇孙砍做了浔阳鲈。

〔前腔〕枉坐中朝驾,虚生帝子家。女山阴扭做阉氏嫁,小宣城拆倒了公孙架。倒不如老昭明早受了江充诈,参不透恶哪吒前果沐猴冠,免了他苦头陀来世人王罢。

清初剧坛文词和乐律的门户之争依然存在,而二者兼长的作家便格外为世人珍重。如尤侗,字同人,号悔庵,江苏长洲人,时称“老名士”。他本以诗文著名,又洞晓音律,故能独成一家。顺治间所作《读离骚》杂剧,用剧曲谱写楚辞各章内容,曾在顺治宫廷演出,但长篇大调,不免有逞才炫学之病。他又有《钧天乐》传奇,写沈白、杨云两位饱学之士在人间不得仕进,成鬼后至天界方以优等及第授官。后半部以神仙故事为结构,类似儿戏,而前半部则生动有趣。尤其写沈、杨二生与贾斯文、程不识、魏无知等同去占卜,卜者三人皆云沈、杨可中状元,而贾、程、魏三人不能得第。结果贾、程、魏或因与考官有亲,或用贿赂而高中前三各,沈、杨反而落第。这段情节讽刺科举弊端,与《聊斋》故事相类,当是作者因

自己几十年困于场屋的遭际有感而发。尤侗诸剧文字均富有才情,深为王渔洋所赏爱。吴梅说:“曲至西堂,又别具一变相。其运笔之奥而劲也,其使事之典而巧也。下语艳媚,而油油然动人也。置之案头,竟可作一部异书读”(《中国戏曲概论》)。然而这也正是昆曲愈趋雅化而终于衰落的一种迹象。

当时与尤侗的创作倾向恰好相反的是李渔,号笠翁。作有《笠翁十种曲》,即《奈何天》、《比目鱼》、《蜃中楼》、《怜香伴》、《风筝误》、《慎鸾交》、《凰求凤》、《巧团圆》、《玉搔头》、《意中缘》十种,均为滑稽剧或风情剧,更近于巧谐,又间有市井谑浪之习。因而被推崇案头之曲的士大夫讥为“平俗”,“一味优伶俳语”。但他熟谙音律,又工于科白排场,对于舞台演出的技巧,颇有超出于时人的见解。其《闲情偶寄》一书中,《论词采》、《论宾白》、《论科诨》、《论结构》、《论格局》等篇,总结戏剧演出的经验,辟为专论,可说是这方面第一部有系统的理论著作。他认为“戏文做与读书人与不读书人同看,又与不读书之妇人小儿同看,故贵浅不贵深”。又主张曲文“取其直说明言”,宾白要“顾口中顺逆”。他的传奇也因此而流行坊间,并传入日本。十种曲里《风筝误》一剧因讲究关目布置,针线细密,上演最广。但剧情庸俗,不免堕于恶趣。

明清剧坛自“四梦”之后,虽体会到诗意的剧情之重要,却苦于无从获得。此时俚俗的弋阳腔逐渐在大众中取得优势,其他新声总名为“乱弹”者,也已在此时出现。而昆曲则渐渐接近尾声,然而至康熙、乾隆年间,由于宫廷的爱好,昆腔一时又呈复兴之象。这时恰巧又产生了两篇巨作来为它作一结束,那便是《长生殿》与《桃花扇》。

## 长 生 殿

《长生殿》为洪昇所作。洪昇字昉思，号稗畦，浙江钱塘人。初学业于王渔洋，后又从施闰章学诗法，向陆繁昭学骈文，向词曲家毛先舒学戏曲。有《啸月楼集》、《稗畦集》、《稗畦续集》。所作传奇计有《回文锦》、《回龙院》、《锦绣图》、《闹高唐》、《节孝坊》、《舞霓裳》、《沈香亭》、《长生殿》等。又有杂剧《四婵娟》。《天涯泪》、《青衫泪》二本不明剧种。今仅存《长生殿》和《四婵娟》，后者为四种一折短剧，以谢道韞、卫夫人、李清照、管夫人四个才女为题材，一折演一事，为明代以来杂剧的一种流行形式。

《长生殿》搬演的唐明皇、杨贵妃的故事，从唐代传到清代，以此为题材的诗文戏剧和说唱文学不可胜数。其倾向大抵不出两类，一类借以总结历史教训，多见于诗文；一类当作艳闻轶事传播，多见于小说戏剧。无论哪一类，都多少寓有兴亡盛衰的感叹。《长生殿》“经十余年而三易稿”，第一稿为《沉香亭》，第二稿为《舞霓裳》，第三稿才成定本。三稿内容和主题的差别很大，可见洪昇创作此剧之初，并无明确的想法，直到最后，才确定了他在《长生殿自序》里所说的主旨：

从来传奇家非言情之文，不能擅长；而近乃子虚乌有，动写情词赠答，数见不鲜，兼乖典则。因断章取义，借天宝遗事，缀成此剧。凡史家秽语，概削不书，非曰匿瑕，亦要诸诗人忠厚之旨云尔。然而乐极哀来，垂戒来世，意即寓焉。且古今来逞侈心而穷人欲，祸败随之，未有不悔者也。……

则其本意，是要借白居易《长恨歌》及白朴《梧桐雨》杂剧这类“言情之文”，寓“垂戒来世”之意。这就将历来文学作品中表现李、杨故事的两种倾向结合在一起了。但这两种倾向本身存在着逻辑上的矛盾。从《长恨歌》和《长恨歌传》起，“传奇家”都重在表现

明皇对杨妃的生死深情 ;而戒世者则视此为导致祸败的“侈欲”。为了解决这一基本矛盾 ,作者设计了后半部杨妃死后情悔的主题 ,改变了前代传奇家以长相思作结的传统格局。《长生殿自序》说 :

玉环倾国 ,卒至陨身。死而有知 ,情悔何极。苟非怨艾之深 ,尚何证仙之与有。孔子删书而录《秦誓》 ,嘉其败而能悔 ,殆若是欤 ?第曲终难于奏雅 ,稍借月宫足成之。要之广寒听曲之时 ,即游仙上升之日。双星作合 ,生切利天 ,情缘总归虚幻。清夜闻钟 ,夫亦可以遽然梦觉矣。

“苟非怨艾之深 ,尚何证仙之与有” ,仙界是否存在 ,视情之深浅而论 ,情深则有 ,情浅则无。则后半部虽似步入神仙故事老调 ,但因并未赋予“切利天”以实在性 ,那么李杨升仙界永为夫妻的结局 ,也不过是一场虚构的幻梦而已。所以结尾的寓意仍在于“梦觉”。

全剧在传奇家所确定的李杨故事的基本框架内 ,把李、杨的“生死深情”渲染得淋漓尽致 ,而最后归于“情缘总归虚幻”的顿悟 ,其实仍不脱邯郸、南柯的手法。但洪昇把这一故事的背景写成真实的历史剧的规模 ,内容的深广 ,则远远超出了这以前同一题材的作品。全剧搜罗开元天宝遗事 ,几成一部史诗。其中写安禄山反叛的政治原因 ,杨氏兄妹豪华奢侈的生活场面 ,每出自成小剧 ,使人有随处流连之感。潼关失守、马嵬之乱、两京收复等历史事件 ,大抵本于史实。如第二十八出“骂贼”取材于《明皇杂录》中的记载 ,乐工雷海青因在安禄山凝碧池宴上拒绝奏乐而被害。这出戏借雷海青之口痛斥靛颜事敌的伪官 ,作了较多的艺术加工 ,将这名乐工正气凛然的形象塑造得虎虎如生。

《长生殿》之流传独广 ,还因为词句音律之精 ,排场布置之妙。前人论此剧曲词 ,多认为词极绮丽 ,但才气性灵不及汤显祖和《桃花扇》的作者孔尚任。而其协律之妙 ,又为汤氏孔氏所不及。洪昇同学徐麟《长生殿序》赞其“措词协律 ,精严变化 ,有未易窥测

者”。洪昇亦自谓：“予自惟文采，不逮临川，而恪守韵调，罔敢稍有逾越”（《长生殿例言》）。虽然如此，《长生殿》的剧曲仍可称华丽大方，亦颇能渲染抒情气氛。如第三十八出：

〔七转〕破不刺马嵬驿舍，冷清清佛堂倒斜。一代红颜为君绝，千秋遗恨滴罗巾血。半棵树是薄命碑碣，一抔土是断肠墓穴。再无人过荒凉野，莽天涯谁吊梨花谢！可怜那抱幽怨的孤魂，只伴着呜呜咽咽的望帝悲声啼夜月。

梁廷柅称“《弹词》第六、七、八、九转，铁拨铜琶，悲凉慷慨”，“笔墨之妙，其感人一至于此”（《曲话》卷三）。洪昇能解决晚明以来文采与音律的矛盾，也是此剧广为流传的重要原因。正如他的朋友吴舒凫所说：“爱文者喜其词，知音者赏其律。以是传闻益远，畜家乐者攒笔竞写，转相教习。优伶能是，升价什佰。”

王季烈《螭庐曲谈》称《长生殿》“不特曲牌通体不重复。……其选择宫调，分配角色，布置剧情，务令离合悲欢，错综参伍，搬演无虑劳逸不均，观听者觉层出不穷之妙。自来传奇排场之胜，无过于此”。《长生殿》中的人物形象并不鲜明突出，而是以不少富有诗情画意的戏剧场面取胜。如“春睡”一出着意刻画出一幅活动的美人春睡图，“偷曲”一出描绘李暮月夜掩身在垂杨花影之中，偷听宫中的音乐，以笛声遥相应和，亦颇近诗境；《闻乐》写贵妃梦游月宫，用音乐和舞蹈相配合，展现出梦幻般的仙境。对于《霓裳羽衣舞》的产生过程，作者更是不惜用闻乐、制谱、偷曲、舞盘四出戏来表现。此外，剧中还借用民间关于嫦娥月宫、牛郎织女的传说以及道教中有关海外蓬莱仙山的想像，设计了一幅幅天上和海外的飘渺美丽的场景。这些排场皆为前所未有的，因而使“词场一新耳目”。在场次的安排方面，作者也煞费苦心，“或用虚笔，或用反笔，或用侧笔、闲笔，错落出之”（徐麟《长生殿序》）。例如“进果”插在“偷曲”和“舞盘”之间，便自然使宫廷的享乐与人民的疾苦形成触目惊心的对比，而且突出了二者之间的因果关

系。又如“舞盘”之后紧接着是“合围”，又体现了“霓裳一曲千峰上，舞破中原始下来”的构思。杨氏姐妹争盖豪华府宅的情景，通过忧国忧民的志士郭子仪的冷眼旁观写出，便更明白地揭示了“朱甍碧瓦，总是血膏涂”的本质。由于场次布置穿插的巧妙，遂有变化无穷之美感。《长生殿》排场之富丽，使之在康熙中演出时，曾创造“一切器用，费镪四十余万两”的记录（王友亮《双佩斋集》记“季亢二家”事），可见这部巨著的成功，正是能够综合文采、曲律、关目布局、舞台演出等多种戏剧艺术因素的结果。

## 桃 花 扇

《长生殿》虽可称佳构，但终究缺乏新生的主题。真正能够追步“四梦”，为一代全新创造的，则仍然只有《桃花扇》。

《桃花扇》为孔尚任所作。孔尚任字季重，号东塘，自称云亭山人，是孔子六十四世孙，与洪昇是同时代人。撰有传奇《桃花扇》、《小忽雷》以及《岸堂文集》、《会心录》、《节序同风录》、《阙里新志》、《湖海诗集》等著作。

《桃花扇》所述为明末崇祯灭亡前夕的1643年到南明弘光王朝灭亡的1645年间的一段史实。剧中二十九个有名姓的人物，全为真实的历史人物。剧本前面还附有一篇考据，列举这一时期的重大事件以及剧本所依据的文献资料。以考证功夫用于作曲，视编剧等同编史，实为传奇中之创举。正如青木正儿所说：“艺术虽无须如此，然史实正确而结构亦佳者，不可不以为最合理想之剧。此作在史实之拘束中，而能自在运用其构思，毫无踟蹰之态，起伏转折照应，秩序整然，毫未见冲突处，此其所以为杰构也”（《中国近世戏曲史》）。《桃花扇》的主旨是“借离合之情，写兴亡之感”，即通过复社文人侯方域和秦淮名妓李香君悲欢离合的遭遇，展开明亡之际广阔的社会背景。在再现当时错综复杂的政治

军事斗争的同时,揭示出南明政权内部无法调和的派系矛盾以及这个腐朽的小朝廷必然灭亡的命运,由此上升到对整个明代“三百年之基业,隳于何人?败于何事?”的反思,藉以“惩创人心,为末世之一救”(《桃花扇小引》)。

《桃花扇》中出现历史人物数量之众多,塑造人物性格之鲜明复杂,为中国戏曲中所仅见。女主角李香君身为卑贱的歌妓,却能忧国忧民,鄙弃富贵,具有在政治斗争中判别大是大非的正义感以及宁为玉碎、不为瓦全的骨气,甚至敢于当面痛斥昏庸的南明君臣,表明自己敬重东林党人的政治立场。像这样一个将爱情的选择与政治的标准相结合,以政治的节操作为爱情支柱的妓女形象,在以前的市民文学中还从未出现过。她的政治嗅觉和见识,在作者笔下,远远高出于一般男子之上。

剧中对于柳敬亭、苏昆生等市井平民的描写也很突出。柳敬亭本是一个清客式的说书艺人,作者着力表现了他为正义事业甘冒风险、不惜献身的豪侠气概以及机智诙谐的性格和舌辩的才能。苏昆生原和柳敬亭都在阮大铖门下,在复社门人揭穿阮大铖为崔魏逆党的身份后,“便投妓院,做这美人的教习”,不做“那义子的帮闲”。他为李香君到处寻找侯方域,几乎在乱兵中丧生,最后与柳敬亭一起陪李香君入道。这两位“不避患难,终始相依”,坚持气节的艺人,也是历代传奇中罕见的市民形象。

此外,《桃花扇》还打破了以前的传奇写政治斗争总是忠奸分明的套式,在揭示人物性格的复杂性方面,有独到的成就,如剧中男主角侯方域,虽是复社领袖,明末进步文人的代表,但性情温和软弱,在与权奸阮大铖的斗争中,往往调和折衷,政治嗅觉远不如李香君灵敏。“却奁”一出,便写出了他和李香君对待阮大铖赠送妆奁一事的不同态度。杨龙友作为一个串连剧情线索的人物,也有独特的个性特征。他圆滑世故,颇有才艺,风流自赏,常和复社文人、秦淮名妓往来。但他又是权奸马士英的妹夫、阮大铖的盟

弟,所以能依回于敌对的双方之间,八面玲珑,两边讨好。但作者又没有把他简单地处理成一个卑鄙奸诈的投机人物,而是在他中立复杂的态度中表现了他的人情味。这种人物塑造,已经初具现实主义的特色。

孔尚任素以诗成家,又爱好收藏金石文物,而于戏曲的音律,却根本是一个门外汉。其初作《小忽雷》一剧,只有剧情结构,曲则全由友人顾天石代填,在曲坛可谓是一件怪事。《桃花扇本末》云:“及作《桃花扇》时,天石已出都矣。适吴人王寿熙者,丁继之友也。……示予以曲本套数,时优熟解者,遂依谱填之。每一曲成,必按节而歌,稍有拗字,即为改制,故通本无齜牙之病。”可见他作《桃花扇》时填曲的费力。然而孔氏正因其重剧不重唱,所以在戏剧上乃反成千古绝唱。《桃花扇》被人评为“有佳词无佳调”,此与孔氏不谙音律固然有关,但更重要的还是他对于词曲的见解。他说:“词曲皆非浪填,凡胸中情不可说,眼前景不能见者,则借词曲以咏之,又一事再述,前已有说白者,此则以词曲代之。若应作说白者,但入词曲,听者不解,而前后间断矣。其已有说白者,又奚必重入词曲哉?”(《凡例》)这正是戏剧应以说白为主的主张。所以《桃花扇》用曲之少也为南曲之冠。他又说:“曲名不取新奇,其套数皆时流谙习者,无烦探讨,入口成歌,而词必新警,不袭人牙后一字。”又说:“词曲入宫调协平仄,全以词意明亮为主。”“强合丝竹,止可作工尺字谱,何以谓之填词耶?”其重意不重唱正与汤氏先后相映成趣。所以他尤重科白的表情达意作用,以为:“设科之嬉笑怒骂,如白描人物,须眉毕现,引人入胜者,全借乎此。今俱细为界出,其面目精神,跳跃纸上,勃勃欲生,况加以优孟摹拟乎?”《桃花扇》中“闲话”一出,通篇全为科白,这岂非话剧的先河吗?

因为重意,孔氏对于剧情之排演非常认真。就全剧结构来看,正如《凡例》所说:“剧名桃花扇,则桃花扇譬作珠也,作桃花扇

之笔譬则龙也 , 穿云入雾 , 或正或侧 , 而龙睛龙爪 , 总不离乎珠。”前十二出写侯、李在复社与阮大铖的斗争中先合后离之情。十三至十六出写南明小朝廷的建立。从十七出后剧情分出两条线发展 , 一条以李香君受马、阮迫害的遭际为线索 , 揭示南明小朝廷内部黑暗糜烂的实质 ; 一条以侯方域投奔左良玉、协助史可法的经历为线索 , 展现出南明王朝外镇因军队内哄而导致陷落的背景。两条线索最后在南明亡后 , 侯李二人入道时会合 , 剧情始终围绕着桃花扇展开。侯、李之情以诗扇定情始 , 以桃花扇被揉碎在斋坛下告终。所以“每出脉络联贯 , 不可更移 , 不可减少。非如旧剧 , 东拽西牵 , 便凑一出”(《凡例》)。全剧剧情的处理既照顾到情节发展的必然性 , 又注意到事件发生的偶然性 , 力求跌宕起伏 , 突破当时剧情安排公式化的熟套。作者说 : “排场有起伏转折 , 俱独辟境界 , 突如而来 , 倏然而去 , 令观者不能预拟其局面。凡局面可拟者 , 即厌套也。”《桃花扇》中虽有“入道”一出 , 却不落于神仙故事。侯、李二人没有团圆 , 却以分手作结 , 亦历来为论曲者所称道。这固是基于事实 , 但也出于作者独到的见识。其友顾天石不满此结尾 , 改作《南桃花扇》, 令生、旦当场团圆 , 以快观者之目 , 正是不能脱出中国戏曲向来以大团圆结尾的俗套。

“余韵”一出 , 殆是全剧点睛之处 , 那正是梦的故事的神髓 , 也便成为剧坛上梦的佳话。那老赞礼既是剧中的角色 , 又是“先声”中的主角 , 非特打破从来排场的结构 , 而且如真如假 , 似有意似无情。所谓“当年真是戏 , 今日戏如真。两度旁观者 , 天留冷眼人。”此后《红楼梦》中的“贾(假)雨(语)村言” , 于此正是得其神似 , 都成为梦的人生的默化。《桃花扇》原是悲剧 , 却借此冲淡而成为一种诗意 , 这正是东方故事的特色。事实上全剧到“入道”一出 , 剧情已终。“余韵”一出似乎是一时神来之兴 , 援笔追加的。而“先声”一出乃也由此生出 , 但他称之为“试一出”。这前后所添的头尾正是别开蹊径 , 完成了《桃花扇》真正的创造。这正如《紫钗记》

之加入了黄衫客而成为完整的杰作一样。《桃花扇》以说书起,说书终;其妙处直是自评自写,自赏自足,渐入化境。第一出“听稗”:

〔恋芳春〕(生儒扮上)孙楚楼边,莫愁湖上,又添几树垂杨。偏是江山胜处,酒卖斜阳,勾引游人醉赏,学金粉南朝模样。暗思想,那些莺颠燕狂,关甚兴亡!

〔懒画眉〕废苑枯松靠着颓墙,春雨如丝宫草香,六朝兴废怕思量。鼓板轻轻放,沾泪说书儿女肠。

至于“先声”中那老赞礼的白:

老夫原是南京太常寺一个赞礼,爵位不尊,姓名可隐。最喜无祸无灾,活了九十七岁,阅历多少兴亡,又到上元甲子。……老夫欣逢盛世,到处遨游。昨在太平园中,看一本新出传奇,名为《桃花扇》,就是明朝末年南京近事。借离合之情,写兴亡之感,实事实人,有凭有据。老夫不但耳闻,皆曾眼见。更可喜把老夫衰态,也拉上了排场,做了一个副末脚色,惹的俺哭一回,笑一回,怒一回,骂一回。那满座宾客,怎晓得我老夫就是戏中之人!

正是自马致远、汤显祖以来,鼎足而三,达到了那以剧写诗的境界。不过由马而汤而孔,词曲的表现愈少,剧情的变化愈多。这东方式的诗意,自庄周梦蝶以来,似乎只有这一点故事的命脉;它在几度领导了剧坛后,终于又不能不归于衰歇。从此剧坛乃告一段落。

## 昆腔的衰落和皮黄的兴起

昆腔在康乾之世虽因《桃花扇》和《长生殿》的上演而一度复兴,但最终未能挽回其颓势。明末以来昆腔衰落的原因是多方面

的。一则其声腔为迂徐宛转的南音,其曲词又为格律所限,典雅含蓄,难以通俗,多数观众无法听懂;二则传奇剧本冗长,动辄四五十出,一次不能演完,每出又都有大段唱词,伶工演唱时任加删削,又使剧情不能连贯;三则各种地方戏剧的勃兴,以其唱词通俗、剧情紧凑的特色占据了优势,更令观众厌听昆曲。乾隆年间,剧坛明显分出花、雅两部之别。李斗《扬州画舫录》:

两淮盐务,例蓄“花”、“雅”两部,以备大戏。“雅部”即昆山腔;“花部”为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。

此时花部虽似已与昆曲分庭抗礼,而其势头已压倒昆腔。据张漱石《梦中缘传奇序》说,乾隆初,“长安中之梨园,……所好唯秦声、啰、弋,厌听吴骚。歌闻昆曲,辄哄然散去”。焦循《花部农谈》也说:

梨园共尚吴音,“花部”者,其曲文俚质,共称为乱弹者也。乃余独好之。盖吴音繁缛,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓……花部原本于元剧,其事多忠孝节义,足以动人,其词直质,虽妇孺亦能解。其音慷慨,血气为之动荡。郭外各村,于二八月间,递相演唱。农叟渔父,聚以为欢,由来久矣。

花部中弋阳腔早在明万历以前,即在江西弋阳兴起,昆腔独占剧坛后,一度成为绝响。清初复兴,又称高腔。《天咫偶闻》云:“后乃盛行弋腔,俗呼高腔,仍昆曲之辞变其音节耳。”京腔亦为弋阳腔之变调。《新定十二律京腔谱凡例》云:“弋阳旧时宗派浅陋猥琐,久已经有识者更改。即江浙间所唱弋腔,何尝有弋阳旧习,况盛行京都者,更为润色其腔乎?又与弋阳迥异。……今应题之曰京腔谱。”则京腔为弋阳腔流行于京都而经润色变化之后的一种新腔。梆子腔在乾隆中为花部最流行之声腔,但论曲者缺乏资料

考其源出系统,大体认为是当时各种地方戏剧的一种泛称。乾隆三十四年《缀白裘》六集合刊本《凡例》云:“梆子秧腔,即昆弋腔。与梆子、乱弹腔,俗皆称梆子腔。是编中凡梆子秧腔,则简称梆子腔,梆子乱弹腔,则简称乱弹腔,以防混淆。”秦腔亦称陕西梆子,较各地梆子更早。《燕兰小谱》云:“蜀伶新出琴腔即甘肃调,名西秦腔。其器不用笙笛,以胡琴为之,月琴副之。”乾隆四十年间,京腔在京盛行,有所谓“六大班”及“王府新班”。后来“自四川魏长生以‘秦腔’入京师,色艺盖于宜庆、萃庆、集庆之上,于是京腔效之,京、秦不分”(《扬州画舫录》)。但秦腔风行后,于乾隆五十年复遭官方禁止,可能与其文辞“鄙猥”、“兼之演诸淫褻之状”(《啸亭杂录》“魏长生”条)有关。罗罗腔也叫罗罗调,康熙年间流行于湖北、江西。《扬州画舫录》谓来自湖广,乾隆初已传至京师。

二黄调即后来皮黄戏的源起。欧阳予倩认为二黄戏始自湖北黄冈、黄陂两县,传至湖南两广,又传到安徽,总名为“湖广调”。乾隆五十年后,秦腔遭禁,魏长生出都还蜀。二黄调遂传入京师。《扬州画舫录》说:“迨长生还四川,高朗亭入京师,以安庆花部合京、秦两腔,名其班曰‘三庆’。”又谓:“安庆有以二黄调来者。”可知安庆花部有习二黄调者,而高朗亭亦安徽人,“二黄之耆宿也”(《日下看花记》)。《批本随园诗话》又说:“迨至(乾隆)五十五年,举行万寿,浙江盐务承办皇会,先大人命带三庆班入京,自此继来者又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班,各班小旦不下百人,大半见诸士大夫歌咏。”此当为徽班进京之始。至嘉庆间,由安徽优伶组织的北京徽班已有三庆、四喜、和春、三和、春台、金玉等。当时虽未专攻二黄调,却被定名为“二黄班”。由于徽班对昆腔、秦腔兼收并蓄,声价日高,至道光初,便形成四大徽班。《两般秋雨盦随笔》云:

京师梨园四大名班,曰“四喜”、“三庆”、“春台”、“和春”。……四班名噪日久,选材自是出人头地。……其各京

腔、弋腔、西腔、秦腔，音节既异，装束迥殊，无足取焉。

道光年间，出现了“西皮调”。关于西皮的来源，论曲者莫衷一是。欧阳予倩认为：“西皮也出于吹腔，受了秦腔的影响，便成了现今的形式。”（《谈二黄戏》）青木正儿亦谓“乾隆嘉庆道光间流行京师之秦腔遗声即今之西皮调也”（《中国近世戏曲史》）。近人周贻白认为“西皮当系秦腔流传到湖北，经鄂人改造而另成一调”。因湖北称“唱”为“皮”，其调来自陕西，故称西皮。西皮与二黄合奏，系“先形成于湖北襄阳，然后由鄂籍伶工输入京师”（《中国戏剧史长编》）。徽班并用西皮二黄两腔之后，遂奠定了皮黄剧的基础。

三庆班入京之初，所演剧目与秦腔类似，都是花旦戏，没有生、末、净、丑的正戏，剧坛充满脂粉气息。至道光以后，咸、同年间，皮黄剧改由须生主宰舞台，遂开始进入黄金时代。这一转变，当与道光末年鸦片战争爆发和太平天国起义的背景有关。民族的危机、时代的动荡，都在呼唤着英雄豪杰。其所演剧目多为《杨家将》、《三国》故事。这时剧坛恰又出现“伶圣”程长庚以及张二奎、余三胜这三位名重一时的须生，时称“三杰”。吴焘《梨园旧话》云：

程、余、张三伶，佳剧极多，不能殫述。其尤为杰出者，程则《华容道》、《战长沙》、捉放、骂曹、樊城、昭关、《鱼肠剑》最为出色。至《群英会》、《镇澶州》、《举鼎观画》诸剧，有徐小香小生衬之，则更精美无极矣；余则《桑园寄子》、《空城计》、《摔琴》、《碰碑》、《珠帘案》等剧；张则《打金枝》、《探母》、《五雷阵》、《金水桥》等剧，皆独出冠时，观之令人神旺。

从此以后，皮黄剧才彻底改变了专重旦角的局面，走上正道，使传奇中的英雄人物成为舞台的主角。皮黄压倒昆腔的绝对优势也由此确立。然而由于成黄剧师徒相传，讲究表演，不重脚本，唱词

俚俗 戏剧与文学也就此分家。文学的剧坛便随着昆曲的衰落而渐告结束。

## 第三十章 聊斋志异

### 唐传奇浪漫主义精神的复活

●蒲松龄与唐人传奇。●文言小说的再起。●传奇与志怪的结合。●聊斋故事来源的复杂性与创作意图。

### 寄托孤愤的悲歌

●贫士科场失志的哀叹。●海市蜃楼的梦幻。●在蛾眉和狐鬼中寻求知己的寄托。●赞美女性胜过男子的鲜明倾向。

### 劝善惩恶的救世婆心

●贯穿于全书的醇儒思想。●指斥封建吏治的孤愤及其局限。●针对世俗生活的道德劝戒。

### 聊斋中反映的时代思潮

●蒲松龄所受制于市民文学的影响。●至情的赞美与晚明以来时代的新思潮。

### 聊斋的表现艺术

●以正统文学的形式改造俗文学的努力。●寓言和比兴手法的运用。

●史传体古文的笔法。●善绘世情百态的文字表现力。

## 唐传奇浪漫主义精神的复活

明代长篇章回小说的发展以及拟话本的出现,使白话故事成为小说的主流。然而在康熙年间却出现了一部文言的短篇小说集,这就是蒲松龄的《聊斋志异》。蒲松龄字留仙,别号柳泉居士,山东淄川人。历顺治、康熙两朝,终生不第,以私塾教书为业。与施愚山、王渔洋等当代文宗交往密切。著有《聊斋文集》、《省身语录》、《怀刑录》、《历字文》、《日用俗字》、《农桑经》等杂著五种,戏三出,通俗俚曲十四种。

文言志怪小说产生于汉魏六朝,至唐代而传奇盛行,成为中国小说发展中的一个里程碑。宋代白话小说产生后,传奇小说并未绝迹。元末明初瞿佑的《剪灯新话》将志怪和传奇相结合,一时仿效者甚众,而未流多涉色情,乃为朝廷所禁止。嘉靖以后,唐传奇之风又盛,颇为士林好尚,故鲁迅《中国小说史略》云:“盖传奇风韵,明末实弥漫天下,至易代不改也。”这说明白话短篇小说虽已占有文坛,而文言短篇小说却依然风行。盖以“三言二拍”为代表的白话短篇小说虽语言生动但自然主义的倾向严重,突破能力有余而自我超越不足,其中普遍缺少浪漫主义的精神呼唤,而唐传奇则多为浪漫主义的优秀杰作,这一点正是《聊斋志异》最本质的东西。唐人传奇中已有《任氏传》的妖狐故事,而这乃是聊斋故事中最吸引人的主题主人公。中国古代缺少神话,独有巫山神女的故事传说波远流长,影响所至,《神弦歌》中又有青溪小姑的传说,均为人神相爱的恋情,这一传统为《聊斋》中的狐鬼花仙带来了美丽的神话笔触,增加了浪漫主义的精神向往。唐人传奇本由志怪而来又高出于志怪。蒲松龄虽然自谓:“才非干宝雅好搜神,情同黄州喜人谈鬼”而实是融唐传奇之精神于志怪之体。当然,

《聊斋志异》四百九十一篇中,也有二百十四篇是没有深意的志怪之作,所记多为各种民间传说的怪异事件,涉及鬼神、巫医、狐仙、占卦、扶乩、历史故事、地方风俗等许多方面,有的只是游戏笔墨,仅少数篇章如《局作》、《男妾》、《人妖》等揭露社会骗子,有刺俗的用意。但聊斋的吸引人处主要在于唐传奇精神的复活。这一精神上的优越性补偿了以文言代替白话的弱点,出现了短篇小说中这一枝稀有的奇葩。聊斋中故事的来源,也很复杂,有的是当时的传闻,有的是根据唐传奇及宋元明笔记中的故事改编,有的是“四方同人”“以邮筒相寄”,这就造成了全书内容的驳杂以及思想的矛盾。但是综观全书,凡是作者着力创作的篇章,大多有明确的寄托,如作者在《聊斋自志》中所说:“披萝带荔,三闾氏感而为骚;牛鬼蛇神,长爪郎吟而成癖。……集腋为裘,妄续幽冥之录;浮白载笔,仅成孤愤之书。寄托如此,亦足悲矣!”可见他是怀着与屈原和李贺相类似的孤愤,来创作《聊斋》的。这也是此书能高出当时所有同类作品之上的一个原因。

## 寄托孤愤的悲歌

《聊斋志异》中计有近七十篇小说乃是描写寒儒蹉跎科场、落拓不遇的惨痛遭际。作者的孤愤主要寄托在这类小说中,因而用力最勤,多有佳篇。这与蒲氏自身的经历有关。他初应童子试,即以县、府、道三个第一,补博士弟子员。然而此后便困顿厄穷,屡试不第。至五十余岁后方“灰心场屋,而甄匄一世之意,始托于著述焉”(蒲箬《清故显考岁进士候选儒学训导柳泉公行述》)。于是,作者一生的愤抑不平之气,便借小说而尽情倾吐。《叶生》篇写叶生前不能中举,死后借学生“为文章吐气,使天下人知半生沦落,非战之罪也”。他的鬼魂又在知己丁令的帮助下,“奋迹云霄,锦还故乡”,最后却在自己的录枢前“扑地而灭”。异史氏评道:

“古今痛哭之人，卞和唯尔，颠倒逸群之物，伯乐伊谁？”“天下之昂藏沦落如叶生其人者，亦复不少。”所以冯镇峦认为“此篇即聊斋自作小传，故言之痛心”。如果说《叶生》是写失意士子死后不能瞑目的孤愤，那么《王子安》则描绘了落第举子生前的惨相。小说写一个困于场屋的名士入闱后，期望甚切，醉后梦见得第，如得病魔之症。异史氏评曰：“秀才入闱，有七似焉：初入时，白足提篮，似丐。唱名时，官呵隶骂，似囚。其归号舍也，孔孔伸头，房房露脚，似秋末之冷蜂。其出场也，神情恹怏，天地异色，似出笼之病鸟。迨望报也，草木皆惊，梦想亦幻。……初失志，心灰意败，大骂司衡无目，笔墨无灵，势必举案头物而尽炬之；……从此披发入山，面向石壁。……无何，日渐远，气渐平，技又渐痒，遂似破卵之鸠，只得啣木营巢，从新另抱矣。如此情况，当局者痛哭欲死，而自旁观者视之，其可笑孰甚焉。”这段文字对士人在科举的愚弄下如痴如狂的可怜相以及欲罢不能的心理作了穷形尽相的描写，正反映了封建社会末期愈趋没落的士人阶层普遍的精神状态。

但蒲松龄在小说中仅仅是将寒儒的这种不幸归咎于科场的弊端以及命运的不济。最令他愤慨的是考官的有眼无珠，场屋的贿赂公行。《司文郎》写一瞽僧善以嗅觉判别文章高低，但放榜的结果和他的预言恰好相反。“僧叹曰：‘仆虽盲于目，而不盲于鼻，帘中人并鼻盲矣！’”《考弊司》写阴曹秀才均属考弊司管辖，初见司主，例应割髀肉，唯丰于贿赂者可赎。《贾奉雉》写贾生才名冠一时而试辄不售，后“戏于落卷中，集其劾冗泛滥，不可告人之句，连缀成文”，竟以此高中经魁，终因无颜见人而遁迹深山。《何仙》则借乩神之口讥刺提学署中，文宗心思“殊不在文”，“一切置付幕客六七八人。粟生例监都在其中，前世全无根气，大半饿鬼道中游魂”，所以阅卷“不识句读”，自然使天地“无正明”之色。《三生》写被黜的考生死后在阎罗前状告考官，转世后又继续报复考官。这种“一被黜而三世不解”的深仇大恨，也正是蒲氏自己一腔愤懑

不平之气的发泄。但由于作者的抨击,只是针对科举制度的执行者,而不是科举制本身,因而虽然极其痛切,却不能揭示造成弊端的深层原因。《考弊司》中索贿的司主遭到阎罗惩罚,说明科场弊端尚可依靠圣君来革除。《于去恶》写冥中以科目授官,士子入闱前,首先要考帘官:“无论鸟吏鳖官,皆考之。能文者以内帘用,不通者不得与焉。盖阴之有诸神,犹阳之有守、令也。得志诸公,目不睹坟、典,不过少年持敲门砖,猎取功名,门既开,则弃去。再司簿书十数年,即文学士,胸中尚有字耶!阳世所以陋劣倖进,而英雄失志者,唯少此一考耳。”正因为作者没有从根本上怀疑过士子由科举进身的人生道路,他给科场弊病开出的这纸药方自然是无济于事的。

从另一方面看,作者将改革弊端的希望寄托于阴司鬼曹,反过来又说明他对于现实的绝望,这就很容易转化为自怨命薄的哀叹。所以叶生能使丁令之子成名,而自己却半生沦落,只能归结于“是殆有命”。《于去恶》中的陶圣俞屡试不第,于去恶对他说:“君命淹蹇,生非其时”;“此皆天数,即明知不可,而注定之艰苦,亦要历尽耳。”《陆判》中的朱尔旦,虽有鬼判为他湔肠伐胃,换了一副才子心肠,但也因“福薄,不能大显贵”。对现实的无奈与宿命的思想混杂在一起,使这类篇章充满了浓郁的悲观情绪。《罗刹海市》以寓言的形式,借马骏在海外的奇遇,慨叹:“花面逢迎,世情如鬼,嗜痂之癖,举世一辙。‘小惭小好,大惭大好’”。丑人国中,貌愈美者位愈卑,貌愈丑者位愈高。唯有龙宫能以才取士,与之恰成鲜明对照,然而却只是作者虚构的理想世界。所以异史氏叹道:“彼陵阳痴子,将抱连城玉向何处哭也?呜呼!显荣富贵,当于蜃楼海市中求之耳!”为寒儒显达之梦的幻灭而失声痛哭,这便是《聊斋》这部孤愤之书的主要寄托所在。

怀抱连城之玉而无处痛哭,便只有向蛾眉和鬼狐寻求知遇之感了。所以《聊斋》中相当多的爱情小说都能“识英雄于尘埃”

的女子为主人公,这正是作者寄托孤愤的另一种表现形式。《连城》写贫士乔生为酬连城的知己之情,不惜剜心头肉合药为她治病。并自明心迹说:“‘士为知己者死’不以色也。诚恐连城未必真知我,但得真知我,不谐何害?”可见乔生所看重的已不是男女谐和的结果,而是能否得到真正的知己。这种“士为知己者死”的观念被移入男女关系,正说明了在士林中难遇识者和知音的悲哀。所以异史氏叹道:“此知希之贵,贤豪所以感结而不能自己也。顾茫茫海内,遂使锦绣才人,仅倾心于蛾眉之一笑也。悲夫!”为此,蒲松龄塑造了许多身份和个性不同,而都能慧眼识贫士的女主人公。《封三娘》中狐女封三娘与范十一娘讨论择婿的标准时说:“以才色门第,何患无贵介婿,然纨绔儿敖不足数。如欲得佳耦,请无以贫富论。”范十一娘嫌孟安仁家贫,封三娘又说:“娘子何亦堕世情哉?此人苟长贫贱者,余当抉眸子,不复相天下士矣”。《青梅》写一个身为贱婢的狐女劝小姐阿喜选择贫士张生,阿喜恐终贫为天下笑,青梅便自嫁张生,并佐夫成名。异史氏赞曰:“独是青夫人能识英雄于尘埃,誓嫁之志,期以必死,曾俨然而冠裳也者。顾弃德行而求膏粱,何智出婢子下哉!”此外如《姐妹易嫁》中代姐嫁给贫士的张家次女;《胡四娘》中识贵人于未遇的胡四娘;《细侯》中誓与穷书生终生相守的娼女细侯;《素秋》中只嫁寒士、不入侯门的素秋等等,都具有在布衣中相士的眼力和胆量。

这种知己之感甚至超出了一般的男女相悦之情,形成了士林中知己相酬的关系。《瑞云》写不以女子外貌变丑而改变的真情,实际是写士人之间不以盛衰改变的相知之情。《乔女》篇写乔女因奇丑而嫁给四十多岁的穆生。穆生死后,有孟生视乔女为知己求聘而遭乔女拒绝。后孟生去世,其家被无赖侵藉。乔女挺身而出,对孟生的朋友说:“妾以奇丑,为世不齿,独孟生能知我。前虽固拒之,然已心许之矣。今身死子幼,自当有以报知己。”她为孟

生抚养孤儿, 追还家产, 直到将孟子教养成人, 对孟家财产“锱铢无所沾染”。异史氏赞道:“知己之感, 许之以身, 此烈男子之所为也。彼女子何知, 而奇伟如是?”对照孟生的朋友林生在无赖威胁下不敢出头告状的怯懦行为, 更可见出, 蒲氏将这种烈男子气概赋予女性, 正是出于对士林的失望。

《聊斋》中的悲观情绪, 不仅表现为怀瑾抱玉无处痛哭的孤愤, 士林中难觅识者和知己的悲慨, 也扩大到对男性世界的批判和否定。综观全书, 像席方平、田七郎这样刚正介直、敢于抗争、具有丈夫气概的鲜明形象极为少见。大多数男子, 尤其是士林中人, 都显得窝囊无能, 在困境中走投无路, 往往依靠多情的狐仙鬼女发迹或暴富。《凤仙》写贫士刘赤水游荡自废, 为岳家不齿, 狐妻凤仙激励丈夫“为床头人吐气”, 使之一举中第。《红玉》中贫苦的冯生父子遭豪绅欺凌, 家破人亡, 虽有侠士为其复仇而仍无生路, 赖红玉为之经营理家, 获取科名。正如但明伦所评:“以杵臼之事果出于妇人女子, 巾帼有色而丈夫无色, 狐有色而人无色矣。”《颜氏》写顺天某生家贫而性钝, 在妻子颜氏督促下, 方“制艺颇通, 而再试再黜, 身名蹇落, 瓮飧不给”, 却只会“嗷嗷悲泣”。“女诃之曰:‘君非丈夫, 负此弁耳。使我易髻而冠, 青紫直芥视之!’”后颜氏果易装为男, “以冠军应试, 中顺天第四。明年成进士, 授桐城令, 有吏治; 寻迁河南道掌印御史, 富埒王侯”。这类女状元的形象, 虽然在徐渭的《四声猿》中已经出现, 但蒲氏把她与无能的丈夫对照, 并使其夫承其官衔, 则意在针砭当时一班平庸的儒林士子。正如异史氏所说:“天下冠儒冠, 称丈夫者, 皆愧死矣!”《辛十四娘》写冯生因轻脱纵酒, 得罪贵家公子。辛十四娘斥其为轻薄之乡儇, 必将致祸。后冯生果然遭诬入狱, 全亏十四娘用计解救, 这又是从为人处世的品行方面悼惜士类失君子之德。《商三官》写商氏女化装成男子报杀父之仇, 兄弟竟不知情。异史氏叹曰:“家有女豫让而不知, 则兄之为丈夫者可知矣。然三官之

为人，即萧萧易水，亦将羞而不流，况碌碌与世浮沉者耶？”其余如《云翠仙》写云翠仙惩处浮荡无赖的丈夫；《小翠》写狐女小翠治好痴呆的丈夫，并使其夫家屡次转祸为福；《仇大娘》写仇氏在娘家遭邻人陷害时，追回田产，教育兄弟，使全家团圆等等，这些小说中的女主人公，可说是从进取的志气、应试的才艺、持家的能力、为人的德行等各方面来看，都要远胜于她们的丈夫和兄弟。与此形成对照的，则是《佟客》中以豪侠自许却坐视父难不救的董生；《郭生》中靠狐仙涂卷方有长进，而又因骄致败的郭生；《马介甫》中畏妻如畏虎的杨氏兄弟；《仙人岛》里轻薄自负，受仙女揶揄的才子王勉；《狂生》中因口腹之累受人之贿而干求公府的狂生；《嘉平公子》中有貌无才、腹中空空的嘉平公子；《苗生》里刺刺不休读诵入闹之作的酸秀才……几乎囊括了当时士林中怯懦无能、骄矜儇薄、人品低下、酸腐可厌、毫无血性的通病。正如其子蒲簪所说：“《志异》八卷，渔搜闻见，抒写襟怀，积数年而成，总以为学士大夫之针砭。”（《柳泉公行述》）

在中国封建社会的前期，士曾经是一个最有进取精神的阶层。这批中下层的知识分子，虽然出身贫寒，但意气昂扬、傲视权贵，具有远大的人生理想，对品格有很高的要求，是符合社会发展的一支进步的力量。然而随着封建社会走向衰落，士也逐渐失去了这种力量。在科举制度和程朱理学的束缚下，士子以追求功名利禄为人生唯一的目标，人格愈趋鄙琐庸俗。即使出身贫寒的士人，其精神状态也与封建社会前期的寒士阶层不可同日而语。因而就这个意义来说，封建社会后期，尤其是明清时期，已不复存在类似建安至盛唐时期那样的寒士阶层。《聊斋》的时代意义，就在于反映了原来产生寒士阶层的现实土壤的日趋贫瘠——即广大的士人到了封建社会末期，从道德、才能到人格行为的全面衰退以及愈趋鄙俗的精神面貌。作者的孤愤，不仅仅是由于自己对科举不公、贫士失志的愤懑，更是为这批士人失去了自身发展的力

量而深感绝望。因此,《聊斋志异》实际上是哀悼寒士精神永不复返的一部悲歌。作者从封建社会的主要支撑者男性士人那里已经找不到出路,便在女性中找到一种新的寄托。尽管以子虚乌有的狐鬼作为知己,反过来更说明现实中希望之幽渺微茫,但将士林中应有的才能品格赋予女性,却是符合封建社会后期市民力量愈益壮大、女性愈益受到重视的发展趋势的,这便是《聊斋志异》的进步意义所在。

### 劝善惩恶的救世婆心

《聊斋志异》以哀悼寒士精神的衰亡为主要倾向,书中对学士大夫的针砭涉及到各个方面,而其中最突出的是道德的批评。蒲箬说:“《聊斋志异》八卷”“大抵皆愤抑无聊,借以抒劝善惩恶之心,非仅为诙谐谈笑而已也”(《祭父文》)。又说蒲松龄还将《志异》中故事“演为通俗杂曲,使街衢里巷之中,见者歌,而闻者亦泣,其救世婆心,直将使男之雅者、俗者,女之悍者、妒者,尽举而匍于一编之中”(《柳泉公行述》)。可见作者所寄托的孤愤是与劝善惩恶的救世婆心联系在一起的。清人王培荀《乡园忆旧录》说蒲松龄“又纂辑古来言行有关修身、齐家、接物、处事之道者,成书五六十卷,粹然醇儒之学,特无力刊行。”这套醇儒的道德说教也同样贯穿于《聊斋》之中,乃使得全书不免于精华与糟粕杂糅。

《聊斋》中的道德劝戒,往往是本着儒家的美刺讽喻的传统观念,对吏治加以褒贬。如《王司马》篇赞王司马以智勇定边,余威尚能威慑敌寇。《柳秀才》赞宰官忧民而感动蝗神,使之不落禾田。《诗谏》、《胭脂》、《于中丞》、《太原狱》赞官吏断狱之神明;《老龙缸户》、《新郑讼》、《折狱》等在称道宰令善于理案的同时,还进一步指出,有仁爱之心,能体恤民苦,才能使“鬼神效灵,覆盆俱照”,这都是正面的颂美。但《聊斋》中更多的是对贪官污吏和

黑暗衙司的揭露和讽刺。如《鸟语》、《席方平》、《司札吏》、《王大》、《鸱鸟》、《公孙夏》、《成仙》、《小官人》、《红玉》、《促织》、《续黄粱》、《潞令》、《饿鬼》、《考弊司》、《梅女》、《冤狱》、《三朝元老》、《梦狼》、《盗户》、《王十》、《石清虚》、《王者》等等。这类篇章中,骂得最痛快淋漓的是《席方平》中二郎神的一段判词:

勘得冥王者 职膺王爵 身受帝恩。自应贞洁以率臣僚,不当贪墨以速官谤。而乃繁纓棨戟,徒夸品秩之尊,羊很狼贪,竟玷人臣之节。斧敲斲,斲入木,妇子之皮骨皆空;鲸吞鱼,鱼食虾,蝼蚁之微生可悯。当掬西江之水,为尔湔肠,即烧东壁之床,请君入瓮。城隍、郡司,为小民父母之官,司上帝牛羊之牧,虽则职居下列,而尽瘁者不辞折腰,即或势逼大僚,而有志者亦应强项。乃上下其鹰鹫之手,既罔念夫民贫,且飞扬其狙狻之奸,更不嫌乎鬼瘦。唯受赃而枉法,真人面而兽心!……隶役者,……飞扬跋扈,狗脸生六月之霜,隳突叫号。虎威断九衢之路。肆淫威于冥界,咸知狱吏为尊;助酷虐于昏官,共以屠伯是惧。……

这无疑是为封建衙门各级官吏勾勒了一幅群丑图。《梦狼》写白翁梦入衙署,“窥其门,见一巨狼当道”,“又入一门,见堂上堂下,坐者卧者,皆狼也。又视墀中,白骨如山”。更是以寓言的形式将衙门群吏比作一群食民膏血的豺狼。正如异史氏所说:“窃叹天下之官虎而吏狼者,比比也。——即官不为虎,而吏且将为狼,况有猛于虎者耶?”但蒲氏对黑暗吏治的批判,虽然痛快淋漓,但矛头从未指向最高统治者。席方平虽受冥王迫害,终有上帝殿下九王和二郎神为之平雪冤狱,《续黄粱》中宰相误国,自有皇上处置。可见作者“醇儒”的道德观念正是《聊斋志异》不能触及封建制度的根本原因。

《聊斋》的道德劝戒还有一类是针对世俗中各种不合儒家道德的现象,内容纷繁复杂,涉及面很广。其中虽有一些从人生的

一般经验中总结出来的有益启示,如《劳山道士》刺投机取巧、学道心术不正;《画皮》戒是非不分,人妖颠倒;《王大》戒赌博败家;《夏雪》刺世风好谄等等,但大部分都可纳入封建道德伦常的范畴。像《王六郎》、《蛇人》、《义鼠》、《水莽草》、《遵化署狐》、《义犬》、《赵城虎》、《刘姓》等提倡仁义;《于江》、《水灾》、《孝子》、《陈锡九》、《珊瑚》、《大男》、《杜小雷》、《田子成》等标榜孝义;《斫蟒》、《张诚》、《二商》、《湘裙》、《曾友于》则表彰兄弟友谊等等。至于宣扬积德行善、戒悍妇妒妻的内容就更多。这些迂腐的思想正是植根于他的“粹然醇儒之字”。特别是“无后为大”的宗法思想几乎是篇篇而有之,泛滥到了可笑的地步。

## 聊斋中反映的时代思潮

《聊斋》虽然从创作意图和总体倾向来看,是一本寄托寒儒孤愤的著作,其道德观念基本上墨守着传统的儒家思想。但蒲氏长期生活在乡镇,聊斋故事的来源又很复杂,这自然导致一些属于市民阶层的观念随着故事内容本身进入书中。另一方面,《聊斋》既是融传奇和志怪为一体,也容易从传奇的市民文学传统中吸取新的思想,全书四百九十一篇中,大约有近一百四十篇的故事梗概、情节设计或艺术想像方面明显受到前代志怪、传奇、戏曲小说的影响,不少故事也见于同时代人的笔记杂著中。更重要的是,蒲松龄生活在康熙年间,晚明以来文人投入市民文学已成为文坛的普遍潮流,其中一些重要观念到清初已经为文人普遍接受。《桃花扇》、《长生殿》中对爱情的理解,拟话本中所描写的市民商业活动,在《聊斋志异》中便也自然有所反映。

《聊斋》中所写的男女相悦之情,多数并不强调其爱情的专一,而是借以寄托寒儒的知己之遇。但也有不少感鬼神、超生死的至情,如《阿宝》写人之性真情痴可以魂附鹦鹉,起死回生;《连

琐》写人鬼相爱，情之所钟，白骨生肉；《香玉》写人与花妖相恋，花妖因情复生，人死因情而变花。异史氏曰：“情之至者，鬼神可通，花以鬼从，而人以魂寄，非其结于情者深耶？”这种对于至情的赞美，从《牡丹亭》到《桃花扇》，已经形成了传统性的倾向。《婴宁》篇写婴宁的憨态，赞美其一片天真，联系《阿宝》中孙子楚的朴讷性真来看，也未始没有晚明公安派追求“婴儿赤子之心”的影响。这正与书中描写读书人弃农经商和江湖风波、海外奇遇的小说一样，都是时代思潮溅落到《聊斋》中的水花。《聊斋》之所以为人深爱，主要还是由于其中的鬼狐都是善良可人的青春少女，飘荡着类似神话般的梦的色彩，带来诗意萦回的驰想，如《绿衣女》一篇，直是百读不厌的诗篇。

于生名璟，字小宋，益都人。读书醴泉寺。夜方披诵，忽一女子在窗外赞曰：“于相公勤读哉！”因念深山何处得女子？方疑思间，女子推扉笑入曰：“勤读哉！”于惊起视之，绿衣长裙，婉妙无比。于知非人，固诘里居。女曰：“君视妾当非能咋噬者，何劳穷问？”于心好之，遂与寝处。罗襦既解，腰细殆不盈掬。更筹方尽，翩然遂去。由此无夕不至。一夕共酌，谈吐间妙解音律。于曰：“卿声娇细，尚度一曲，必能消魂。”女笑曰：“不敢度曲，恐消君魂耳。”于固请之。曰：“妾非吝惜，恐他人所闻。君必欲之，请便献丑，但只微声示意可耳。”遂以莲钩轻点足床，歌云：“树上乌臼鸟，赚奴中夜散，不怨绣鞋湿，只恐郎无伴。”声细如蝇，裁可辨认。而静听之，宛转滑烈，动耳摇心。歌已，启门窥曰：“防窗外有人。”绕屋周视，乃入。生曰：“卿何疑惧之深？”笑曰：“谚云：‘偷生鬼子常畏人。’妾之谓矣。”既而就寝，惕然不喜，曰：“生平之分，殆止此乎？”于急问之。女曰：“妾心动，妾禄尽矣。”于慰之曰：“心动眼瞤，盖是常也，何遽此云？”女稍怪，复相绸缪。更漏既歇，披衣下榻。方将启关，徘徊复返，曰：“不知何故，惴慚心怯。

乞送我出门。”于果起，送诸门外。女曰：“君伫望我，我逾垣去，君方归。”于曰：“诺。”视女转过房廊，寂不复见。方欲归寝，闻女号救甚急。于奔往。四顾无迹，声在檐间。举首细视，则一蛛大如弹，拏捉一物，哀鸣声嘶。于破网挑下，去其缚缠，则一绿蜂，奄然将毙矣。捉归室中，置案头。停苏移时，始能行步。徐登砚池，自以身投墨汁，出伏几上，走作“谢”字。频展双翼，已乃穿窗而去。自此遂绝。

谁能不为这来无踪去无迹的美好故事掩卷长思呢？

## 聊斋的表现艺术

作者继承唐传奇的笔法并加以发挥，而唐传奇中的《枕中记》、《邯郸记》则又出于庄子寓言，其对于戏剧小说的影响也极为深远，作者因此不但吸取了唐传奇文字上的鲜明精练，也采取了其中寓言的手法，他借鉴柳宗元《李赤传》的寓言方式，以“异史氏曰”总结全篇，这与唐传奇是息息相通的。

南村《聊斋志异跋》说：“余观其寓意之言，十固八九，何其悲以深也！”《聊斋》有不少短篇的形式与韩愈、柳宗元的寓言十分相似。如《龙》和《蛰龙》写龙的蛰伏时的微小以及飞腾时的气势，正是借喻英雄卑贱时不为人识的普遍现象，与韩愈的《杂说》类似。《黑兽》由猛虎以死鹿孝敬黑兽的一则听闻，联系到豺最畏猫的事实，最后点出“余尝谓贪吏似豺，亦且揣民之肥瘠而志之，而裂食之，而民之戢耳听食，莫敢喘息，蚩蚩之情，亦犹是也。”写法正与柳宗元的《罟说》相同。《罗刹海市》、《梦狼》都是一些典型的寓言。寓言本属于正统文学，韩柳古文多用寓言，都是借以抒写孤愤。蒲松龄擅长诗文，尤以精通古文自许。《聊斋文集自序》说：“余少失严训，辄喜东涂西抹。每于无人处时，私以古文自效。”《拙叟行》说：“世好新奇矜聚鹬，我唯古钝仍峨冠。古道不应遂泯

灭,自有知己与我同咸酸。”因此他将狐鬼故事当作古文来写,正是与他借传奇播扬古道的目的相适应的。寓言与传奇本来就有沟通之处。不少唐人传奇就是从寓言过渡到市民小说的。唐人小说中有些篇章也与古文之间并没有明显的区别。柳宗元的《李赤传》、陈鸿的《长恨歌传》、《东城老父传》,原来都是古文,但亦可作传奇来读。因此调动古文的表现技巧以提高市民小说的格调,便成为《聊斋志异》的一个特点。

《聊斋志异》的艺术特长,是善绘世情百态,使故事得以千变万化。像《张诚》中写张诚兄弟回乡见到老父的情景:

父自讷去,妻亦寻卒。块然一老鰥,形影自吊。忽见讷入,暴喜,怳怳自惊。又睹诚,喜极,不复作言,潜潜以涕;又告以别驾母子至,翁辍泣愕然,不能喜,亦不能悲,蚩蚩以立。

……

将张父先后见到三兄弟时惊喜悲愕交集的心情,以不同的神态动作表现出来,层次分明而又错落有致。又如《婴宁》写婴宁的善笑,有含笑、微笑、憨笑、狂笑、嗤笑等多种情态。其中与王子服的一段对话:

生俟其笑歇,乃出袖中花示之。女接之曰:“枯矣,何留之?”曰:“此上元妹子所遗,故存之。”问:“存之何意?”曰:“以示相爱不忘也。……”女曰:“此大细事,至戚何所靳惜,待郎行时,园中花,当唤老奴来,折一巨捆负送之。”生曰:“妹子痴耶?”“何便是痴?”曰:“我非爱花,爱捻花之人耳。”女曰:“葭莩之情,爱何待言。”生曰:“我所谓爱,非瓜葛之爱,乃夫妻之爱。”女曰:“有以异乎?”曰:“夜共枕席耳。”女俛思良久,曰:“我不惯与生人睡。”……

这就像是一段小幽默,活画出婴宁天真未凿、憨态可掬的神情。

《聊斋》涉及的生活面极其广泛,各种境界都能写到出神入化

的地步。像《晚霞》写龙宫舞蹈的情景，场面宏壮，辞藻富丽；《黄英》写菊精姐弟的潇洒风雅，将陶渊明爱菊好酒的典故化入小说，颇有诗意；《口技》写善口技者模仿众村妇笑语的口吻，能由声见人，杂而不乱。《嫦娥》写宗子美与嫦娥的爱情，故事曲折变幻，笔意倏诡飘忽。正如张安溪所说：“聊斋之妙，同于化工赋物，人各面目，每篇各具局面，排场不一，意境翻新，令读者每至一篇，另长一番精神。如福地洞天，别开世界；如太池未央，万户千门；如武陵桃源，自辟村落。不似他手，黄茅白苇，令人一览而尽”（《读聊斋杂说》）。

《聊斋志异》未刻之时，即为时人竞相传抄，风行百余年，极享盛誉。后有纪昀誉其“一书而兼二体”，又以为书中“燕昵之词，嫫狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理。使出作者代言，则何从而闻见之，又所未解也。”这显然是无视小说创作应有艺术虚构的特殊规律。所以他的《阅微草堂笔记》只取法于晋宋志怪，亦托之于狐鬼。虽长于文笔，“隗思妙语，时足解颐，间杂考辨，亦有灼见”（鲁迅《中国小说史略》），但毕竟只是谈异之书，得《聊斋》之糟粕，离小说蹊径已愈来愈远了。唐人传奇的复活原是对白话话本超越乏力的反动，到《聊斋》而获得高峰，这也是文坛上不可多得的奇遇，此后的文言小说中也就再没有什么可读的作品了。

## 第三十一章 儒林外史

### 说部中的讽刺之书

●小品精神在小说中的发展。●吴敬梓的为人和作品。●讥弹士林的嬉笑怒骂之文。

### 传统人生道路的否定

●八股的毒害。●士人迷恋举业的社会原因。●布衣精神的消亡和寒士阶层的变质。

### 揭开封建道德的假面

●礼义廉耻的全面沦丧。●封建纲常成为掩盖士人丑行的遮羞布。●“节孝”“明伦”扼杀人命的残酷性。

### 复古理想的幻灭和新意识形态的萌芽

●王冕形象中新旧理想的交织。●以经世致用为本的汉学的影响。●复古理想破灭后产生的新意识形态萌芽。

### 卓越的讽刺艺术

●典型事件的选择与典型人物的创造。●对比照应之法的应用。●描写

的真切和文字的冷隽。

## 说部中的讽刺之书

晚明小品文的精神到了清代,发展到另外一方面去,那便是讽刺小说。代表这方面的有雍正年间吴敬梓的《儒林外史》。吴敬梓字敏轩,安徽全椒人,著有《诗说》七卷、《文木山房文集》五卷、《诗集》七卷。金和《儒林外史跋》说:“吴氏固全椒望族。明季以来,累叶科甲,族姓子弟声气之盛,俨然王、谢。先生尤负隽才。年又最少,迈往不屑之韵,几几乎不可一世。……性伉爽,急施与,以‘芒束’之辞踵相告者,知与不知,皆尽力资之,不二十年,而簠金垂尽矣。雍正乙卯,再举博学鸿词科,当事以先生及先生从兄青然(名繁)先生应诏书,先生坚卧不起,竟弃诸生籍。尝客金陵,为山水所痼,遂移家焉。……晚岁日益窘……用卖文为生活,而其乐荡荡然。……是书则先生嬉笑怒骂之文也。盖先生遂志不仕,所阅于世事者久,而所忧于人心者深。彰阐之权,无假于万一,始于是书焉发之。以当木铎之振,非苟愤时疾俗而已。”《儒林外史》中故事情节的连续性并不强,所以这部作品实际上乃是无数讥弹士林的小品文以小说的形式连续写出的成果。

## 传统人生道路的否定

《儒林外史》的主要讽刺对象,是热中功名富贵的士林中人,正如闲斋老人《儒林外史序》所说:“其书以功名富贵为一篇之骨,有心艳功名富贵而媚人下人者;有倚仗功名富贵而骄人傲人者;有假托无意功名富贵自以为高,被人看破耻笑者;终乃以辞却功名富贵,品地最上一层为中流砥柱。”对功名富贵的否定,实际上是对封建士人传统的人生道路的否定。渴望建功立业,名垂后

世本是唐以前寒士阶层共同的人生理想。所谓“达则兼济天下”原包含着追求功名富贵的因素在内。但不肯苟求富贵,不屑低首权贵,乃是寒士更可贵的精神,所以“穷则独善其身”,是与“达则兼济天下”相辅相成的。隋唐确立的科举制,为广大寒士开辟了一条进身的道路,但取人尚少。盛唐文人正处于一个解放的时代,精神并未受到科举制的束缚。但从中唐开始,便出现了文人白首穷经、困守科场的现象。宋代大规模扩充取士名额以后,科举遂成为士人进身的主要道路,士阶层也就逐渐变质。明代规定用八股文取士,进一步将士人的思想限制在程朱理学之内,致使士人们对功名富贵趋之若鹜,完全失去了寒士布衣传统的风骨和品格。如果说蒲松龄的孤愤,主要还是针对科举的弊端和士人的不争气,那么《儒林外史》则从根本上否定了以八股取士的科举制度,并且在楔子里便点明了作者将士林堕落的根源归结到八股取士制的主旨:

此一条之后,便是礼部议定取士之法:三年一科,用五经四书八股文。王冕指与秦老看,道:“这个法却定得不好!将来读书人既有此一条荣身之路,把那文行出处都看得轻了。”

第十三回又借马二先生之口,揭示出将八股举业视为人生唯一出路的思想,在士林中已是何等毒入人心:

举业二字是从古及今人人必要做的。就如孔子生在春秋时候,那时用“言扬行举”做官,故孔子只讲得个“言寡尤,行寡悔,禄在其中”,这便是孔子的举业。讲到战国时,以游说做官,所以孟子历说齐梁,这便是孟子的举业。到汉朝用“贤良方正”开科,所以公孙弘、董仲舒举贤良方正,这便是汉人的举业。到唐朝用诗赋取士,他们若讲孔孟的话,就没有官做了,所以唐人都会做几句诗,这便是唐人的举业。到宋朝又好了,都用的是些理学的人做官,所以程、朱就讲理学,

这便是宋人的举业。到本朝用文章取士,这是极好的法则,就是夫子在而今,也要念文章、做举业,断不讲那“言寡尤,行寡悔”的话,何也?就日日讲究“言寡尤,行寡悔”,那个给你官做?孔子的道也就不行了。

全书淋漓尽致地揭露了八股举业对士人精神的毒害。如果说周进撞号板还只是痛切地写出了怀才不遇的士人在科场中蹉跎一世的凄凉境况,那么范进中举后发疯就不仅仅是对这种惨状的进一步强化和夸张。由于八股将士人们束缚在四书五经之中,导致士人们大多没有真才实学。范进连苏轼的名字都不知道,卷子文字荒谬,周进出于怜悯,才使之入学。从范进的遭际正可见出举业将多少胸无点墨、心怀侥幸的赤贫之士引向魔道。其余像魏好古做个荐亡疏,“倒别了三个字”,匡超人自吹选了九十六本书,却自称为“先儒”,都说明八股科举制培养出来的举子,只能是不学无术,甚至缺乏起码知识的饭桶和混混儿。

除了浅薄鄙陋的这群举子以外,《儒林外史》也描写了马二先生这样重义气、有肝胆的八股选家。但他虽然还保持着君子的性行,却也在八股的浸润之中,成了毫无情趣的腐头巾。第十四回写马二先生游西湖:

马二先生看了一遍,不在意里,起来又走了里把多路。望着湖沿上接连着几个酒店,挂着透肥的羊肉,柜台上盘子里盛着滚热的蹄子、海参、糟鸭、鲜鱼,锅里煮着馄饨,蒸笼上蒸着极大的馒头。马二先生没有钱买了吃,喉咙里咽唾沫,只得走进一个面店,十六个钱吃了一碗面。肚里不饱,又走到间壁一个茶室吃了一碗茶,买了两个钱处片嚼嚼,倒觉得有些滋味。……走到半里路,见一座楼台盖在水中间,隔着一道板桥。马二先生从桥上走过去,门口也是个茶室,吃了一碗茶。……里面是三间大楼,楼上供的是仁宗皇帝的御书,马二先生吓了一跳,慌忙整一整头巾,理一理宝蓝直裰,

在靴桶内拿出一把扇子来当了笏板 ,恭恭敬敬朝着楼上 ,扬尘舞蹈 ,拜了五拜。拜毕起来 ,定一定神 ,照旧在茶桌子上坐下。傍边有个花园 ,卖茶的人说是布政司房里的人在此请客 ,不好进去。那厨房却在外面 ,那热汤汤的燕窝、海参 ,一碗碗在跟前捧过去 ,马二先生又羡慕了一番。……那些富贵人家的女客 ,成群逐队 ,里里外外 ,来往不绝 ,都穿的是锦绣衣服 ,风吹起来 ,身上的香一阵阵的扑人鼻子。马二先生身子又长 ,戴一顶高方巾 ,一幅乌黑的脸 ,腆着个肚子 ,穿着一双厚底破靴 ,横着身子乱跑 ,只管在人窝子里撞。女人也不看他 ,他也不看女人 ,前前后后跑了一交 ,又出来坐在那茶亭内 ,——上面一个横匾 ,金书《南屏》两字 ,——吃了一碗茶。柜上摆着许多碟子 :橘饼、芝麻糖、粽子、烧饼、处片、黑枣、煮栗子。马二先生每样买了几个钱的 ,不论好歹 ,吃了一饱。

西湖吸引马二先生的不是湖光山色 ,而是各样美食、皇帝的御书。可见这个在八股害人的潮流中还有点正气的迂儒 ,在生活中也同样丧失了正常的审美感受。

《儒林外史》的深刻 ,不仅在于入木三分地写出了八股对士人精神、品质、性情的毒害 ,更在于揭示了八股举业成为士人唯一出路的社会原因和时代条件。第三十二回中臧蓼斋说他要补廩的道理 ,“廩生 ,一来中的多 ,中了就做官 ,就是不中 ,十几年贡了 ,朝廷试过 ,就是去做知县、推官 ,穿螺狮结底的靴 ,坐堂、洒签、打人。”第三回写范进中举后 ,“果然有许多人来奉承他 :有送田产的 ,有送店房的 ,还有那些破落户 ,两口子来投身为仆图荫庇的。到两三个月 ,范进家奴仆、丫环都有了 ,钱、米是不消说了。”如果说当官发财、作威作福是一般贫士迷恋举业的普遍原因 ,那么对世家子弟来说 ,舍科举而外便别无选择的社会环境 ,则是更重要的客观因素。宰相的公子娄氏兄弟以礼贤下士的信陵君自居 ,结交不在八股行列的士人 ,如侠客张铁臂、高人杨执中、狂士权勿

用、诗客牛布衣、山人陈和甫,这些身份原来都是寒士文学的歌咏对象,象征着功名富贵之外的各种人生道路,都以傲视权贵、超脱世俗为其主要特征。如今,山人专门侍奉“各部院大人及四衙门的老先生”,布衣变成一心结交官吏的清客,狂士则是奸拐妇女的恶棍,高士是俗不可耐的呆子,侠客更是讹钱的骗子。这些人物的现形,使娄氏兄弟白白讨了一场没趣。可见所谓科场之外的“高人”,同样是八股举业的反作用力所造成的一帮骗子和无赖。蘧公孙受其父、祖恬淡处世的影响,原不以举业为心,只爱好文名。直到娄三娄四公子所礼贤的这些名士高人全都露馅之后,只得回过头来随自己精于八股的夫人鲁编修小姐专攻举业。这正说明到封建社会后期,寒士阶层的人生理想已失去存在的时代条件。士阶层的全面变质,与各类士人都挤上八股举业这条窄路的现象是互为因果的。

## 揭开封建道德的假面

《儒林外史》在深刻揭示出八股举业对士人的精神毒害的同时,更通过讽刺士人的种种丑行,全面批判了儒林道德的沦丧。儒家道德归结起来,不过“礼义廉耻”四字,作者就在这四个字上作文章。按照封建道德,“礼”莫大于守丧,然而范进在居母丧期间,却不穿丧服,随了张静斋到高要县去拜门师打秋风。荀玫为选官,隐瞒母丧不成,又报请“夺情”,可见礼制已成为他们钻营仕进的重要障碍。第四回写范进赴宴:

知县安了席坐下,用的都是银镶杯箸。范进退前缩后的不举杯箸,知县不解其故。静斋笑道:“世先生因遵制,想是不用这个杯箸。”知县忙叫换去,换了一个磁杯,一双象牙箸来。范进又不肯举。静斋道:“这个箸也不用。”随即换了一双白颜色竹子的来,方才罢了。知县疑惑他居丧如此尽礼,

倘或不用荤酒,却是不曾备办。落后看见他在燕窝碗里拣了一个大虾元子送在嘴里,方才放心。

这段文字对于范进的虚伪,可谓揭发得不留情面。“义”也是封建道德的一个重要内涵,而严监生的两位秀才老舅则可以看在银子面上“仗义”违礼,在妹子尚未断气时,就将严监生的妾扶正。还把这番作为提到封建纲常的高度来认识:

王仁拍着桌子道:“我们念书的人全在纲常上做工夫,就是做文章,代孔子说话,也不过是这个理。你若不依,我们就不上门了!”严致和道:“恐怕寒族多话。”两位道:“有我两人做主。但这事须要大做。妹丈,你再出几两银子,明日只做我两人出的,备十几席,将三党亲都请到了,趁舍妹眼见,你两口子同拜天地祖宗,立为正室,谁人再敢放屁!”严致和又拿出五十两银子来交与二位义形于色去了。

可见封建纲常已被这批没廉耻的士人当作冠冕堂皇的遮羞布。“廉”是对封建士人品格的要求,然而汤知县为了求廉名,竟将送牛肉的回民枷死,则“廉”也成了“出个大名”、“升迁就在指日”(张静斋语)的手段。至于无耻之徒,则《儒林外史》中比比皆是。严贡生讹赖乡人小猪和船家船钱,匡超人与衙门恶棍勾结替人应考,谋取贿赂,牛浦郎冒充牛布衣到处行骗,范秀才假冒中书混迹乡绅等等,都是典型例子。第四十七回写五河县送节孝入祠,贫寒人家的节孝无人理睬,全县人争相趋附方、彭两家盐商乡绅,余大先生痛心地说:“表弟,我们县里,礼义廉耻一总都灭绝了!”从个人的堕落又写到群体风俗的败坏,可说是对全书的一个总结。如果说,蒲松龄还相信儒家道德的救世作用,那么吴敬梓已经看到封建道德失去约束力,甚至变成儒林掩饰丑行的幌子这一事实,无情地揭开封建道德的假面,正是《儒林外史》在思想深度上超过《聊斋志异》之处。《聊斋》的成就所以主要不在于讽刺,而在

于它的浪漫主义精神；《儒林外史》则是现实主义的，它的主要锋芒是批判。尤其可贵的是，作者还进一步对封建道德本身、尤其是“节孝”的合理性提出了怀疑。第四十八回写迂儒王玉辉听任女儿自杀殉夫，认为“这是青史上留名的事”。女儿死后，他又对痛哭不止的老妻说：“三女儿他而今已是成了仙了。你哭他怎的？他这死得好，只怕我将来不能像他这一个好题目死哩！”因仰天大笑道：“死的好！死的好！”但当女儿建坊入祠时，他又“转觉心伤，辞了不肯来”。到苏州去散心，“见船上一个少年穿白的妇人，他又想起女儿，心里哽咽，那热泪直滚出来”。连这样一个迂夫子的良心尚且不能为礼教完全泯灭，更可见出所谓“节孝”、“明伦”违背人性、扼杀人命的残酷本质。

总之，封建社会后期，寒士阶层的变质和衰落虽然已成事实，并在《聊斋志异》中已有所反映，但到《儒林外史》出现，才从精神的崩溃和道德的堕落这两方面，正式宣告了寒士阶层已从一个封建社会中富有生气的力量蜕变为讽刺的对象。

## 复古理想的幻灭和新意识形态的萌芽

《儒林外史》虽以批判现实的深度取胜，但也表现了作者在困境中寻找出路希望，正如封建社会后期许多进步的有识之士一样，吴敬梓的理想中也充满着新旧交织的矛盾。在找不到新的出路时，往往回溯上古，以返朴归真为最高理想。《儒林外史》以王冕的事迹开头，体现了“终乃以辞却功名富贵，品地最上一层为中流砥柱”的主旨。史传中的王冕本是有用世之心的。《明史》本传说他屡次应举不中，又尝仿《周官》著书一卷，曰：“吾未即死，持此遇明主，伊、吕事业不难致也。”但作者却将他塑造成一个绝意仕进、恬淡为怀的高士。王冕戴着高帽、穿着阔衣，用牛车载着母亲在村里到处玩耍，正是作者理想中的古隐士形象。此外，书中以

虞育德、迟衡山、庄绍光为代表的一群贤人，也大都体现了复古的理想。虞育德虽然任国子博士，却襟怀淡泊，而有真学问，是官场里的伯夷、柳下惠一流人物。庄绍光应皇帝征辟进京，又辞官还家，是汉唐之世典型的征士形象。迟衡山主张治学须留心礼、乐、兵、农之事，更是汉唐政治模式的倡导者。第三十三回写：

迟衡山闲话说起：“而今读书的朋友，只不过讲个举业，若会做两句诗赋，就算雅极的了，放着经史上礼、乐、兵、农的事，全然不问。我本朝太祖定了天下，大功不差似汤武，却全然不曾制礼作乐。”

因此，由迟衡山发起的祭泰伯祠，目的也是“借此大家习学礼乐，成就出些人才，也可以助一助政教”。以礼乐助政教正是汉唐儒家的政治理想。据金和《儒林外史跋》，吴敬梓曾“鸠同志诸君，筑先贤祠于雨花山之麓，祀泰伯以下名贤凡二百三十余人，宇宦极宏丽，工费甚巨，先生售所居屋以成之”。可见祭泰伯、修礼乐也同时反映了作者的主观意愿。从全书的结构来看，如果说南京诸贤祭泰伯主要体现了“礼、乐”二字，那么，萧云仙以武功定番，修筑城池，兴水利、劝农桑，便是“兵、农”二字的实践。作者正是借这些正面人物表现了他以礼、乐、兵、农等经世之学取代八股举业的思想。这种主张，可以追溯到顾炎武开创的汉学。顾炎武反对科举和八股，主张“取士必选夫五经兼通者而后充之，又课之以二十一史与当世之务而后升之”。他强调治学留心经史，务求“经世致用”的思想，正为杜少卿、迟衡山等所本。《儒林外史》第四十四回借沈先生之口赞萧云仙为“当今的班定远”；第四十九回中武正字又说：“四五年前，天长杜少卿先生纂了一部诗说，引了些汉儒的说话，朋友们就都当作新闻。可见学问两个字，如今是不必讲的了！”从这些地方都可看出作者受汉学的影响。

尽管提倡礼、乐、兵、农等经世之学，对于束缚在理学中的八股空文来说，未尝不是一种有意义的对照，但回到封建社会前期

的复古理想毕竟又是一种使历史倒退的幻想。何况制礼作乐不过是封建统治者粉饰太平,对于社会弊端的革除毫无实际用处。《儒林外史》的深刻之处还在于写出了这种复古理想的幻灭。最后一回写开茶馆的盖宽和邻居老爹“从冈子上踱到雨花台左首,望见泰伯祠的大殿,屋山头倒了半边。……两扇大门倒了一扇,睡在地下。……大殿上桌子都没有了,又到后边,五间楼直桶桶的,楼板都没有一片”。泰伯祠的荒凉破败,说明礼乐的无补于时,正是复古理想幻灭的象征。而在礼乐文章去尽之后,市井间所出的几个奇人却展现了一点新的希望。和尚庙里写字的季遐年、卖火纸筒子的王太、开茶馆的盖宽、做裁缝的荆元,自食其力之余,弹琴、写字、看书、做诗,“不贪图人的富贵,又不伺候人的颜色”显示了八股举业之外另一种自由的人生境界。这与王冕的卖画为生不正好是首尾相应吗?这些自食其力的人,与身为下贱的戏子鲍文卿、卖诗文刺绣为生的沈琼枝一样,才是作者真正歌颂的对象。这种新意识的萌芽,产生在复古理想破灭之后,便更加意味深长。正因如此,书中主要人物杜少卿的形象,才会不同于虞育德为首的一群贤人。他解《溱洧》为夫妇同游,自己携妻子之手同游清凉山,批评娶妾的制度,帮助谋求独立的沈琼枝,不赴科举、不应辟召、彻底辞却功名富贵,这些早期的民主思想,都已经超出封建意识形态的范围。全书中的各类人物,也正是在这一新型人物形象的映照下,才具有了更为深刻的讽刺意义。

## 卓越的讽刺艺术

《儒林外史》类同小品集锦,而人物多有生活原型,作者亦在其中。金和《儒林外史跋》说:“书中杜少卿乃先生自况,杜慎卿为青然先生。其生平所至敬服者惟江宁府学教授吴蒙泉先生一人,故书中表为上上人物。其次则上元程绵庄、全椒冯粹中、句容樊

南仲、上元程文 :皆先生至交。书中之庄征君者程绵庄 ,马纯上者冯粹中 ,迟衡山者樊南仲 ,武正字者程文也。他如平少保之为年羹尧 ,凤四老爹之为甘凤池 ,牛布衣之为朱草衣 ,权勿用之为是镜 ,萧云仙之姓江 ,赵医生之姓宋……沈琼枝即随园老人所称‘扬州女子’ ,《高青丘集》即当时戴名世诗案中事 :或象形谐声 ,或瘦词隐语 ,全书载笔 ,言皆有物 ,绝无凿空而谈者。……”虽然如此 ,由于小说卓越的讽刺艺术 ,这些人物已大多成为高于生活原型的典型人物。

小说创造典型人物的手法 ,是以最能表现人物性格的典型事件为中心 ,构成短篇故事。如周进撞号板、范进中举发疯、严监生临死前为两根灯草伸着两个指头不肯咽气、严贡生为赖船钱诬陷船家偷吃云片糕、马二先生倾囊救友以及游西湖等等 ,由于每个典型事件的选择能集中地反映出人物最主要的品性特征 ,因而能给人以极其鲜明而深刻的印象。此外 ,写人三言两语 ,形神毕肖 ,也是此书塑造人物的重要特色。而人物出场时的速写 ,尤其传神。如第二回写夏总甲 :

正说着 ,外边走进一个人来 ,两只红眼边 ,一副铁锅脸 ,几根黄胡子 ,歪戴着瓦楞帽 ,身上青布衣服就如油篓一般 ,手里拿着一根赶驴的鞭子 ,走进门来 ,和众人拱一拱手 ,一屁股就坐在上席。

将这个保甲总头的痞子形象和趾高气扬的神态写得栩栩如生。又如第九回写娄氏兄弟对“读书君子”杨执中的想慕 ,借用《三国演义》三顾茅庐的写法 ,使这个娄氏公子屡访不遇的“高士”一直到第十一回才出场 :

来到杨家门口 ,将船泊在岸傍 ,上去敲开了门。杨执中出来 ,手里捧着一个炉 ,拿一方帕子 ,在那里用力的擦。见是邹吉甫 ,丢下炉唱诺。……才开了门 ,只见一个稀醉的醉汉

闯将进来 ,进门就跌了一交 ,扒起来 ,摸一摸头 ,向内里直跑。杨执中定睛看时 ,便是他第二个儿子杨老六 ,在镇上赌输了 ,又曷了几杯烧酒 ,曷的烂醉 ,想著来家问母亲要钱再去赌 ,一直往里跑。……看见锅里煮的鸡和肉喷鼻香 ,又闷着一锅好饭 ,房里又放着一瓶酒 ,不知是哪里来的 ,不由分说 ,揭开锅就要捞了吃。他娘劈手把锅盖盖了。杨执中骂道 :“你又不害馋劳病 !这是别人拿来的东西 ,还要等着请客 !”他那里肯依 ,醉的东倒西歪 ,只是抢了吃。杨执中骂他 ,他还睁着醉眼混回嘴。杨执中急了 ,拿火叉赶着 ,一直打了出来。

作者不惜以两回的篇幅制造悬念 ,在读者企盼下出场的高士 ,却原来是这样一个又迂又俗、上不了台面的傻子。这种出人意料的讽刺效果别有一种冷面滑稽的趣味。

《儒林外史》从不对讽刺对象作客观评论。作者最善用前后对比、遥相照应之法使其现形 ,并揭示出人情的势利。如周进开馆时还是个老童生 ,本乡秀才梅玖对他极尽讽刺挖苦之能事 ,后来周进升任学道 ,梅玖又自吹为周进的学生 ,甚至连周进当初开馆时写的对联 ,都要揭下来裱好收藏。范进进学后 ,想去考举人 ,被丈人胡屠户骂了个狗血喷头。中举以后 ,胡屠户又自夸“我的这个贤婿 ,才学又高 ,品貌又好” ,“见女婿衣裳后襟滚皱了许多 ,一路低着头替他扯了几十回” 。严贡生刚向张静斋和范进自吹“从不晓得占人寸丝米粟的便宜” ,家里小厮就来报告别人来讨回他关的那口猪。这些对比照应使人物声态并作 ,各具面目 ,又节省了许多笔墨。

小说的文字简洁生动 ,描写真切 ,讥嘲之中别有一种冷隽的神情。但主要的精华都集中在前半部 ,后半部写正面人物时往往苍白无力 ,叙事也较拉杂散漫 ,这在以讽刺为主的小说中也可说是不足为怪的。

## 第三十二章 红 楼 梦

### 《红楼梦》的时代和作者

- 产生《红楼梦》的时代基本特征。
- 曹雪芹感受时代脉搏的客观条件。
- 前八十回和后四十回。

### 《红楼梦》反封建的深度

- 开始揭起对封建制度本身的攻击。
- 近代民主思想的萌芽。
- 对于封建人生道路的否定。
- 人道主义的新理想。

### 面对整个社会的恋爱主题

- 市民文学爱情故事中反礼教的主题。
- 恋爱和社会问题的结合。
- 个人对于封建宗法集团的叛逆。

### 贾宝玉的性格形象

- 萌芽状态中朦胧而又清醒的追求。
- “无事忙”与“多余的人”。
- 要求脱离羁绊的努力。
- 爱情的先验性。
- 三生石与石头记。

### 《红楼梦》中的女性形象

- 关于男女平等的观念。
- 凤姐、探春、宝钗的聪明才智。
- 黛玉的寒士

形象。●尤三姐的刚烈性格。

## 《红楼梦》的时代和作者

《红楼梦》这一部划时代的巨著,产生在清雍、乾时代,也就是中国封建社会的最后一个朝代。虽然当时的政治和经济都还可称为太平盛世,但已经潜伏着复杂深重的危机。中国社会到了明后期便已经具有的资本主义萌芽,虽然在明末清初一度遭到摧残,但经过康熙六十年的统治,又随着经济的全面复苏而重新缓慢地发展起来。特别是江南和广东地区,带有资本主义性质的手工业生产和商业活动比明代更为活跃。另一方面,直到鸦片战争,这个萌芽还是十分软弱的。封建制的农业、手工业和商业毕竟还占着绝对的支配地位,加上尚在萌芽状态中的资本主义性质的生产,本身也还带有浓厚的封建性与行会色彩,因而还没有力量去冲破封建的束缚和压迫。这种有待解决而还无法解决的矛盾,也便是产生《红楼梦》的时代的基本特征。

《红楼梦》的作者曹雪芹,名霁,字梦阮,号雪芹、芹圃、芹溪,生长在康熙朝的望族曹家,从曾祖开始到他父亲一代,世袭江宁织造。康熙六次南巡,五次都以曹家的江宁织造署为行宫,四次在曹寅任内,这种与封建皇帝的特殊关系,加上长期生活在江南地区——资本主义萌芽的主要滋生地,以及纺织业的特殊家庭环境,使曹雪芹能直接感受到时代的脉搏。而雍、乾时期曹家的两次祸变,又使他亲身体验了封建家族体系盛极而衰的变迁,这正是他能写出《红楼梦》这部巨著的客观条件。

《红楼梦》原名《石头记》,曹雪芹写到八十回死去,并未完成。但次年即有传写本,以未完的八十回流行于世。约二十年后,高鹗又续写四十回改名《红楼梦》,就是现在的百二十回本。八十回以前笔意冲淡,故事平静,只在不知不觉之间,给人以春去秋来的

感觉 ;八十回以后故事大开大合 ,笔意也纵横变化 ,这也是故事本身发展的自然趋势 ,乃造成一个悲剧的收场。所以续作虽有不足 ,而大体上完整地写出了一个大贵族家庭兴衰的历史 ,做到了主题的统一。

## 《红楼梦》反封建的深度

《红楼梦》是反封建的伟大作品。但在它之前 ,中国文学中反封建的优秀作品已很多 ,我们要看它的反封建性究竟达到怎样的深度 ,就必须找到它比前人又多了些什么新的东西和哪些新的发展。《红楼梦》的全新面貌 ,正在于它乃是处于黑暗与光明的交织、腐朽与新生的战斗中。这与只是暴露黑暗的《金瓶梅》对照起来是显然有别的。而在这交织战斗之中 ,我们得到了一个总的印象 ,那就是整个封建制度的行将解体。《红楼梦》写了一个大家庭走到尽头的过程 ,而大家庭制度是封建宗法社会的基层组织 ,这一个制度问题的提出就预示着整个封建制度的问题将被提出 ,而《红楼梦》又正是通过这个典型的大家庭 ,反映了整个封建社会的矛盾与面貌的 ,这就是《红楼梦》所以区别于以前任何作品的地方。在以前的作品里 ,一面虽然反对昏君 ,同时却又盼望着明君 ;所谓“致君尧舜上” ,“愿得天子知” 。一面反对权贵 ,同时却又盼望着贤相 ;所谓“开元宰相宋开府 ,不赏边功防黠武。”换句话说 ,所暴露所反对的还不直接地就是封建制度 ,所反映的阶级矛盾还是被统一在一个制度之中的。而《红楼梦》则开始揭起了对于制度本身的攻击 ,封建制度在这里开始失去了它统一的力量。这就是《红楼梦》反封建的真正深度 ,这一个深度也就预示着一个新的制度的将要萌芽 ,显示着一个新的意识形态的已经出现 ,这就是《红楼梦》对于它的时代所作的真实的深刻的反映。

反封建的深度与近代的民主思想的萌芽是分不开的。这也

就表现在《红楼梦》主角贾宝玉的民主作风上，这作风已近于近代自由、平等、博爱这类观念的高度。《红楼梦》第六十六回，通过兴儿的话描写宝玉：

再者也没有一点刚性儿，有一遭见了我们，喜欢时没上没下，大家乱玩一阵，不喜欢各自走了。他也不理我们，我们坐着卧着见了他也不理他，他也不责备，因此没人怕他。只管随便，都过得去。

所谓“没上没下”就是不以统治阶级的身份自居，抛弃了统治阶级可憎的面目，这自由民主的作风，发生在规矩森严（这一点《红楼梦》中交代得很清楚）的望族大家庭里，说明着一个新的平等观念正在滋长。至于没有“刚性儿”的按语，在《红楼梦》里也屡次出现，可是贾宝玉真是没有刚性儿吗？《红楼梦》第三十三回，写宝玉挨了贾政的毒打几乎死去，之后林黛玉来看他，哭着说道：“你可都改了罢！”宝玉听说，便长叹一声道：“你放心，别说这样话。我便为这些人死了也是情愿的！”这是何等坚决果断，难道是没有刚性儿吗？宝玉反对求功名，无论什么人劝他，他马上就翻脸不认人，给对方一个下不来台，为什么到了这些地方就不能“随便都过得去”就有了别人所做不到的“刚性儿”呢？宝玉的反对求功名，绝不是马马虎虎地只是贪图玩耍懒于读书而已。曹雪芹在这里是写得非常认真严肃的。第三十六回写着：

或如宝钗辈有时相机劝导，反生起气来，只说：“好好的一个清净洁白的女子，也学的沽名钓誉，入了国贼禄鬼之流！”

这“国贼禄鬼”四个字难道骂得不果敢吗？难道没有“刚性儿”吗？读书科举追求功名，本是封建阶级给士子规定的唯一的人生道路，却被他坚决否定。然则宝玉的刚性儿正是面对着封建秩序封建制度才有的，他对于被压在几千年封建制度之下的人们，就自

然是和气的没有刚性儿的。《红楼梦》第十七回写道：

宝玉方退了出来，至院外，就有跟贾政的小厮上来抱住，说道：“……人人都说你才那些诗比众人都强，今儿得了彩头，该赏我们了。”宝玉笑道：“每人一吊。”众人道：“谁没见过那一吊钱！把这荷包赏了罢！”说着，一个个都上来解荷包，解扇袋，不容分说，将宝玉所佩之物，尽行解去，又道：“好生送上去罢。”一个个围绕着，送至贾母门前。

这里我们已经看不见统治者和奴役之间的关系，而是一种解放的自由的感情。这感情如此生气勃勃，使得封建的旧秩序，在新生的民主观念面前，更显得死气沉沉，必将灭亡。

《红楼梦》这一个近代的民主观念，还反映为贾宝玉要释放丫环的主张。第六十回：

春燕因向他娘道：“……宝玉常说：这屋里的人，无论家里外头的，一应我们这些人，他都要回太太，全放出去与本人父母自便呢。你只说这一件可好不好？”

原来柳家有个女孩儿，今年十六岁，虽是厨役之女，却生得人物与平、袭、鸳、紫相类，因他排行第五，便叫他五儿。只是素日有弱疾，故没得差使，近因柳家的见宝玉房中丫环差轻人多，且又闻宝玉将来都要放他们，故如今要送到那里去应名。

可见宝玉的主张是如何不胫而走地被传播着，如何地符合于众人的愿望了。如果印证以第三十六回龄官骂贾府的话：

你们家把好好儿的人弄来了，关在这牢笼里……

我们当更可以了解这释放丫环的主张，具有一种什么样的思想基础。如果再印证以琪官自忠顺王府逃跑的事，宝玉是参与其间的（也正是为此死而无怨的），那么宝玉的思想意识难道还不清楚吗？这是人道主义的全新的理想。《红楼梦》通过这些新的萌芽

的歌唱 ,把封建制度的腐朽暴露到从来未有的深度。

## 面对整个社会的恋爱主题

《红楼梦》是一部以恋爱故事为中心的小说 ,它的思想性与倾向性也必须在这里得到更多的解释。从主题上说 ,恋爱原是各时代文学作品中习见的主题 ,但是在资本主义新兴的时期 ,这一个主题一般却更为活跃。我们如果说恋爱主题乃是资本主义时期文学中最有代表性的主题 ,似乎也并不为过分 ,这特点在中国文学史上 ,就更显得突出了。中国古代封建时期的作家们 ,可以说是一般不以恋爱为主题的 ,至少可以说是绝少的 ;这主题 ,一般只见于民歌之中 ,却还不能大量地在作家们的笔下占一席之地 ,这情况一直到唐代大历以前都是如此的。

大历以来 ,市民文学起来 ,它反映了资本主义萌芽之前的市民的出现 ,这才开始把恋爱主题全新地带到作家们的笔下 ,唐人的传奇小说 ,几乎可以说是以恋爱故事为中心的涌现。这一个壮观 ,并成为后来戏曲中故事情节的土壤和来源 ;在诗歌方面于是也出现了白居易的《长恨歌》以及李商隐、温庭筠等大力歌唱爱情的诗篇 ,最后并产生了词 ,对恋情的歌唱几乎压倒了传统的诗坛。

但是新兴的市民文学中这一个最活跃的恋爱主题 ,在相当长的时期中 ,却表现着对于政治与整个社会问题的漠不相关。词与诗的分野 ,除了体裁之外 ,主题上也隐然是各有疆域的。诗歌传统上自屈原、曹植、阮籍、陶潜、李白、杜甫以来 ,所表现的强烈的政治性、社会性 ,到词里就变得相当薄弱 ;在戏曲中如著名的《西厢记》、《拜月亭》、《绣襦记》、《还魂记》等 ,也仍旧没有接触更多其他的社会现实问题。当然恋爱本身也是社会问题之一 ,但是却还没有与其他社会现实问题打成一片 ;恋爱本身正是反对封建礼教的斗争 ,却也还没有与其他的斗争连结起来。也就是这种情

形,反封建的恋爱故事与颂扬封建制度的“中状元”,才在相当长的时期中能够相安无事地并存着。

《红楼梦》是划时代地把恋爱主题与整个社会问题紧密地结合起来。作者在第二回里把许由、陶潜、阮籍、嵇康……与红拂、薛涛、崔莺莺、朝云……看做是一流人物;认为“高人逸士”、“情痴”、“情种”是“易地皆然”的,这就是把传统文学中的典型人物与市民文学中的典型人物统一起来,这观念也是前所未有的。而《红楼梦》作者把恋爱主题与整个社会现实问题结合得如此深刻,作为恋爱主人公的贾宝玉,也同时就是反对科举,尊重女性,萌芽着自由平等观念,要求着个性解放,释放丫环的具有叛逆性格的主角,在这里恋爱主题是被初次带到整个社会问题的面前,它将要作为一个指向整个封建制度的前哨而出现。它的问题已不能单独解决,而是将要与整个社会问题一起来解决(这也正是为什么《红楼梦》在当时不可能不是一个爱情悲剧,因为整个问题在当时还并没有条件来解决)这就是《红楼梦》全新的面貌。恋爱主题在这里,已经意味着比它本身更丰富更深刻的含义。

是什么力量把恋爱主题带到整个社会现实的面前来呢?马克思在《政治经济学批判导言》中说:

在这自由竞争的社会中,单独的个人好像脱离了自然束缚及其他的羁绊,这些羁绊在前几期的历史阶段中是把个人束缚在一种限定了的人的集团里的。

这里的“单独的个人”是指欧洲“十八世纪的个人”,这里“一种限定了的人的集团”是指十八世纪以前的封建宗法社会,所以马克思又说:“这一个成果,一方面由于封建社会之解体,另一方面是由于十六世纪以来新的发展的诸生产力。”然则资本主义的出现,反映在上层建筑上就必然将是“个人”要走向“脱离”旧日的“封建”宗法“集团”的“羁绊”与封建社会之终将解体;虽然雍乾时代中国资本主义的萌芽还远远不能与十八世纪的欧洲情形相比,而

其本质上则是属于同一个范畴的,正是这样,《红楼梦》才有根据为封建制度唱起了挽歌。而恋爱主题这时也就作为个人对于封建的人的集团的一个叛逆的斗争而出现。它开始要显示出那将要脱离整个封建秩序的轨道的趋势,这趋势对于一个恋爱主题来说乃是全新的。它因此也全新地结合着并发展了过去自嵇康、阮籍、陶渊明、李白以来的个性解放的要求,这个性解放的要求,在过去的恋爱故事中,也是从没有像《红楼梦》那么突出显著过。

这是一个特定的历史任务——将要走向摆脱封建制度的羁绊——现在开始落在恋爱的主题之上,它因此就必须去面对整个社会现实而战斗。它仿佛将成为全部封建意识防线中最弱的一环,它使统治阶级的担心之处,既不是由于它的单纯要求爱情,也不是由于它的单纯讽刺社会,而是由于它把两者结合起来,显示了整个封建体系的破绽,因而在这里为旧的制度敲了丧钟。

## 贾宝玉的性格形象

《红楼梦》产生在中国资本主义还是在萌芽的阶段中,它所反映的新的意识形态因此也不能不是萌芽状态的。一方面那比恋爱本身更丰富更具深刻的含义,在朦胧中鼓舞着书中主人公的追求,一方面那陈旧的社会渣滓还随处缠绕在身边,阻碍了那新的道路明确的出现。然而愈是在萌芽中的出土的气息,愈是带着新鲜的不可抵御的诱人的力量,这就是《红楼梦》中贾宝玉使人觉得近于疯狂、迷惘的性格形象。前此中国恋爱故事中的主角,无论张君瑞、郑元和……一般都是容易理解的,其矛盾也是有限度的;而《红楼梦》中的矛盾乃是无边无涯的,贾宝玉的性格形象就仿佛是飞蛾扑火,清醒而又朦胧,热情而又近于幼稚,《红楼梦》从众人眼中写出他的这种性格,在三十五回和六十六回有两段最为鲜明的概括:

成天疯疯颠颠的 ,说话人也不懂 ,干的事人也不知 ,……  
千真万真 ,有些呆气 ,大雨淋得水鸡儿似的 ,他反告诉别人  
“下雨了 ,快避雨去罢 !”你说可笑不可笑 ,时常没有人在跟  
前 ,就自哭自笑的 ,看见燕子就和燕子说话 ;河里见了鱼 ,就  
和鱼儿说话。看见星星月亮 ,他不是长吁短叹的 ,就是咕咕  
啾啾的 ,且一点刚性儿也没有 ,连那些毛丫头的 气都受到了。  
爱惜起东西来 ,连个线头都是好的 ,糟塌起来 ,那怕值千值  
万 ,都不管了。

这形象是没有法子从贾宝玉整个性格中抽掉的 ,这正是一个萌芽  
状态中朦胧而又清醒的追求 ,这里已经意识到有着新的东西 ,但  
是还不能全部明白是什么。他苦闷执著地追求 ,甚至于是贪婪地  
追求着。《红楼梦》第三十九回 :“村姥姥是信口开河 ,情哥哥偏寻  
根究底” ,写刘姥姥信口编了一小姑娘雪夜抽柴的半神话的故事 ,  
贾宝玉听得简直入了神 ,非刨根问底不可 ,大家都看出他的痴来 ,  
而他却不觉得。《红楼梦》通过旁人的眼睛写出宝玉的执著 :

黛玉笑道 :“咱们雪下吟诗 ,依我说 ,还不如弄一捆柴火 ,  
雪下抽柴 ,还更有趣儿呢。”说着 ,宝钗等都笑了。宝玉瞅了  
他一眼 ,也不答话。一时散了 ,背地里宝玉到底拉了刘姥姥  
细问……

这里宝玉的形象是活画的 ,对于这样一个神话式的素不相识的少  
女 ,他到底追求的是什么呢 ?是爱情吗 ?是同情吗 ?他自己似乎  
也说不清楚 ,正因为这时一个新的历史含义将要通过爱情的主题  
而被感受到 ,一个比爱情本身更为丰富的内容将要通过青年人的  
心灵而震荡着 ,共鸣着 ,然而那含义与内容究竟是难以全部认识  
的 ,贾宝玉的话与行动因此就成了“谁也不懂”的了。

宝玉的毫无人我之分 ,正是得天独厚。当其他的人都不知不觉  
地在变的当中 ,他偏偏不变。他的童心与天真 ,使得他始终不

通世故 ,他的不变使得他对于那变感觉到迷惘。第五十七回 :

正值黛玉才歇午觉 ,宝玉不敢惊动 ,因紫鹃正在回廊上 ,手里做针线。便上来问他 :“昨日夜里咳嗽的可好了?”紫鹃道好些了。宝玉笑道 :“阿弥陀佛 !宁可好了罢 !”紫鹃笑道 :“你也念起佛来 ,真是新闻。”宝玉笑道 :“所谓病急乱投医了。”一面说 ,一面见他穿着弹墨绫薄绵袄 ,外面只穿着青缎夹背心 ,宝玉便伸手在他身上抹一抹 ,说道 :“穿得这样单薄 ,还在风口里坐着 ,时气又不好 ,你再病了 ,越发难了。”紫鹃便说道 :“从此咱们只可说话 ,别动手动脚的 ,一年大一年小的 ,叫人看着不尊重。打紧的那起混帐行子们 ,背地里说你不留心 ,只管和小时一般行为如何使得 ?姑娘常常吩咐我们 ,不叫和你说笑 ,你近来瞧他 ,远着你还恐不及呢 !”说着便起身携了针线 ,进别的房里去了。宝玉见了他这般景况 ,心中像浇了一盆冷水一般 ,只瞅着竹子发了一回呆。因祝妈正在那里刨土种竹 ,扫竹子 ,顿觉一时魂魄失守 ,随着坐在一块山石上出神 ,不觉滴下泪来 ,直呆了一顿饭功夫 ,千思万想 ,不知如何是可。偶值雪雁从王夫人房中取了人参来 ,从此经过 ,忽扭头儿看见桃花树下石上一人 ,手托腮颊正出神呢 ,不是别人却是宝玉。雪雁疑惑道 :“怪冷的他一个人在这里做什么 ?春天凡有残疾的人肯犯病 ,敢是他也犯了呆病了 ?”一边想一边走过来 ,蹲下笑道 :“你在这里作什么呢 ?”宝玉忽见了雪雁 ,便说道 :“你又做什么来找我 ,你难道不是女儿 ,他既嫌妨不许你们理我 ,你又来寻我 ,倘被人看见 ,岂不又生口舌 ,你快家去罢了。”……紫鹃听说 ,忙放下针线 ,又嘱咐雪雁好生听叫 ,若问我答应我就来。说着便出了潇湘馆 ,一竟来寻宝玉。走至宝玉跟前 ,含笑说道 :“我不过说了那两句话 ,为的是大家好 ,你就一气跑在这风地里来哭 ,弄出病来还了得 ?”宝玉忙笑道 :“谁赌气了 ?我因为听你说得有理 ,我想你

们既这样说 ,自然别人也是这样说 ,将来渐渐的都不理我了。”

宝玉虽然对于黛玉有特别的感情 ,对于其他的姐妹们也莫不尽心尽意。迎春嫁得不好 ,宝玉便向贾母要求把她接回来 ,还像小时候一样的大家好老住在一起。他一心一意都在为别人着想 ,却把自己的事耽误了 ,所以 ,说他是“无事忙”。从我们今天看来 ,他也是如此幼稚 ,如此难于理解的人物。这“无事忙”其实不就是一事无成的“多余的人”吗?然而他的执著 ,他的向往 ,他的民主性 ,他的叛逆性 ,他的为了理想而追求的整个生活 ,却又是如此鲜明地感染着我们。这就是《红楼梦》中丰富的矛盾 ,与一个新鲜的还在朦胧中的萌芽的形象。

《红楼梦》第四十七回 ,写贾宝玉对柳湘莲说 :

我只恨我天天圈在家里 ,一点儿做不得主 !行动就有人知道 ,不是这个拦 ,就是那个劝的 ,能说不能行 !虽然有钱 ,又不由我使 !

这里的话说得何等清楚 ,这正是反映了 :“个人束缚在一种限定了的人的集团里” ,而萌芽着要求“脱离”这些羁绊的努力。这萌芽中的性格形象 ,也就贯穿在《红楼梦》全书中大多数的青年——甚至于是幼年——男女们的心中。他们都不过是在情窦初开的年龄。若对照《金瓶梅》中所写的多乃三十开外、虎狼之年的妇人们 ,真有如天渊之别 ,不可同日而语了。“贾宝玉神游太虚境”、“演红楼梦”、“试云雨情” ,那时只有十二岁。这些早熟的天真未凿的青春幼芽 ,本身就意味着一个萌芽中的性格形象 ,散发着刚刚出土的泥土香所带来的新鲜的艺术魅力。

宝玉与黛玉的爱情与《牡丹亭》中的“惊梦”同为一段夙缘 ,可谓无独有偶。所以黛玉也无意间念出了“惊梦”中“良辰美景奈何天”的诗句 ,书中并故意借宝钗之口为之点出。而宝玉与黛玉初

见面时，“黛玉一见便吃一大惊，心中想到：好生奇怪！倒像在哪里见过的，何等眼熟！”宝玉也说：“虽没见过却看着面善，心里倒像是旧相认识，恍若久别重逢的一般。”这里的先验性变成了合理性，成为冲破当时网罗的精神支柱与斗争中一往无前的有力凭藉。当然《红楼梦》的时代悲剧性比起《四梦记》来，又远远更为深刻高大，具有更严肃、更丰富的现实意义与艺术魅力。

《红楼梦》原名《石头记》，故事的框架可追溯到唐人传奇《甘泽谣》中“三生石上旧精魂，赏月吟风不要论”；“身前身后事茫茫，欲话因缘两断肠！”的情节张本上。《红楼梦》在开卷第一篇“甄士隐梦幻识通灵”中便点到了：“灵河岸上、三生石畔……”还写道那通灵石后面有一偈云：“此系身前身后事，倩谁记去作奇传？”这“身前身后事”不正是“欲话因缘两断肠”吗？这三生石的故事盖出自佛家语，《红楼梦》全书因以“茫茫大士”、“风月宝鉴”贯穿于其间，再加上那姑苏女尼妙玉的带发出家。旁敲侧击，扑朔迷离。真可谓“假（贾）语（雨）村言”“真（甄）事（士）隐”。而这乃正是作者所要表白于看官之前的。

## 《红楼梦》中的女性形象

《红楼梦》的显著特点之一，就是一反封建社会中重男轻女的传统观念，而特别强调女子的地位。贾宝玉说：“女人是水做的骨肉，男人是泥做的骨肉。”太虚幻境里的仙子们也称贾宝玉为“浊物”，“浊物”也就是“泥做的”意思。换句话说在传统上是男子“阳清为天”，女子“阴浊为地”，“生男弄璋”，“生女弄瓦”的封建社会里，开始倒过来听见女子们反攻的声音。这反攻也许是矫枉过正的，但是矫枉原是难免过正的。

所谓男女平等，并不在于男子如何“捧角”似地赞美女子的美丽，而是要从思想上承认女子与男子有同样的智力与工作能力。

这一个观念，《红楼梦》一开篇就说得很明白，第一回的楔子：

忽忆及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识皆出我之上，我堂堂须眉，诚不若彼裙钗。

所谓“行止见识”不下于男子，才正是男女平等观念的新根据。证之《红楼梦》全书中对于女子的看法，这楔子里的话并非随便敷衍的。《红楼梦》里每写到女子，往往都用大力强调其聪明才智，这是随处可见的，林黛玉、薛宝钗的诗才往往表现得比贾宝玉都好，至如第二回从冷子兴的口中写出凤姐来：

谁知娶了这位奶奶之后，倒上下无一人不称颂他的夫人，琏爷倒退了一舍之地，模样又极标致，言谈又极爽利，心机又极深细，竟是个男人万不及一的。

第十四回又从赖升口中及众人眼中写出凤姐的精明强干，宁国府原是个烂摊子，赖升报告了凤姐要来管理的消息之后，就有人笑道：

论理我们里头也得他（她）来整治整治，都忒不象了。

到了凤姐来了，一施发号令，井井有条，人人佩服，《红楼梦》正是着力地强调凤姐的工作能力。凤姐在《红楼梦》里无疑地是个不被肯定的人物，她的能力愈强，做的坏事也愈多，但是作为一个还是被压抑在男子之下的女子来说，她比起那一家之长的贾政、贾琏等来，作者是更为出色地来写她的。

宝钗和探春都是不亚于凤姐的能干女性，只是性格和表现不同而已。第五回写宝玉游太虚幻境看到金陵十二钗的图画，关于探春的题词是“才自精明志自高，生于末世运偏消”，正概括了她的特点。第五十五回和五十六回写凤姐病倒，探春理家，宝钗协助。探春以一个庶出的小姐而能树立主子的威严，整顿家政，蠲除弊习，将大观园分给众仆妇管理，出入账精打细算，连凤姐也不得不让她三分，并对平儿说：

如今嘱咐你：他虽是姑娘家，心里却事事明白，不过是言语谨慎，他又比我知书识字，更利害一层了。如今俗语“擒贼先擒王”，他如今要作法开端，一定是先拿我开端。倘或他要驳我的事，你可别分辩，你只越恭敬，越说驳的是才好。……

探春又是这个家庭中最有远见，头脑最清醒冷静的人物。第七十四回抄检大观园时，她说：

你们别忙，自然连你们抄的日子有呢！你们今日早起不曾议论甄家，自己家里好好的抄家，果然今日真抄了！咱们也渐渐的来了。可知这样大族人家，若从外头杀来，一时是杀不死的，这是古人曾说的“百足之虫，死而不僵”，必须先从家里自杀自灭起来，才能一败涂地！

这样的见识正是高出于书中所有人物之上的。宝钗则与她哥薛蟠的恶少形象成为鲜明对照。“自父亲死后，见哥哥不能依贴母怀，他便不以书字为事，只留心针黹家计等事，好为母亲分忧解劳。”因而薛府“一应经济世事”都由她处理。与探春不同的是，她既重实利，又洞明世事，练达人情。对于大观园的收入，她算得清清楚楚。“一年四百，二年八百两，取租的房钱也能看得了几间，薄地也可添几亩。”同时又考虑到对下人卡得太紧，反而因小失大：“你们只管了自己宽裕，不分与他们些。他们虽不敢明怨，心里却都不服，只用假公济私的多摘你们几个果子，多掐几枝花儿，你们有冤还没处诉。他们也沾带了些利息，你们有照顾不到，他们就替你照顾了。”当然无论宝钗和探春如何深谋远虑，最终还是不能挽救封建家族衰败的命运，这两个人物的悲剧意义也正在这里。但对于她们的才干的肯定，反过来更清楚地照出了这个大家庭中醉生梦死的男主人们败家子的嘴脸。

黛玉在《红楼梦》中，有如一个高士的形象，类似林和靖式的隐逸。前面说过，第二回里把许由、陶潜、阮籍、嵇康等高士和红

拂、薛涛、崔莺莺、朝云等女子看成一流人物。这一类比便正体现在林黛玉的身上。她的《五美吟·红拂》诗说：“长揖雄谈态自殊，美人巨眼识穷途；尸居余气杨公幕，岂得羁縻女丈夫？”可见她正是以这类人物自许的。她孤标傲世，像一枝脱俗的梅花，身为女子而不习女工，整日吟诗作文，连住处环境也像士人的书斋。第四十回写刘姥姥随贾母来到潇湘馆：

刘姥姥因见窗下案上设着笔砚，又见书架上落着满满的书。刘姥姥道：“这必定是那位哥儿的书房了。”贾母笑指黛玉道：“这是我这外孙女儿住的屋子。”刘姥姥留神打量了黛玉一番，方笑道：“这那里像个小姐的绣房？竟比那上等的书房还好呢！”

林黛玉的父亲虽是巡盐御史，但族寒势孤。黛玉寄居在显赫的外祖母家，与宝钗、湘云等相比，自然就显得清寒，第二十二回写史湘云说小戏子的扮相像黛玉，林黛玉和贾宝玉愠气道：

你再为什么又和云儿使眼色，这安的是什么心，莫不是他和我顽，他就自轻自贱了？他原是公侯的小姐，我原是平民的丫头。他和我顽，设若我回了口，岂不他自惹人轻贱呢？是这主意不是？……

这种出身孤寒、洁身自好的平民意识，始终在黛玉思想中占有主导地位，可说是导致她自尊、小性、好妒等以及与整个大家庭的不协调，出现“喜散不喜聚”的人物性格的根源。这样一个女性中的寒士形象，正是《红楼梦》中恋爱故事的女主角，于是黛玉便成为“高人逸士”和“情痴”、“情种”的统一体。作者将传统文学中寒士的品格赋予黛玉，因此黛玉与贾府的矛盾，就正如寒士对权贵的傲视，反映了封建阶级中不同阶层的矛盾，以至于最终的决裂。当然这种矛盾不像贾宝玉思想中新的意识和封建家族利益的冲突那样尖锐，她的斗争性因而也还是有所保留的。第三十三回写

宝玉挨打以后 黛玉来探视：

此时林黛玉虽不是嚎啕大哭 ,然越是这等无声之泣 ,气噎喉堵 ,更觉利害。听了宝玉这番话 ,心中虽然有万句言词 ,只是不能说得半句 ,方抽抽噎噎的说道：“你从此可都改了罢！”宝玉听说 ,便长叹一声道：“你放心 ,别说这样话 ,就便为这些人死了 ,也是情愿的。”

由此可以见出他们之间还存在着差距。但毕竟还是由于两人的精神都游离于整个家族之外的共同特点铸成了他们根深蒂固的爱情 ,这种爱情反过来又加深了他们作为个人与封建宗法集团间的矛盾。林黛玉的气质和品格从封建家族的利益着眼自然也恰恰是不适于作为婚姻的理想人选。因此《红楼梦》又是通过黛玉的形象将恋爱问题和社会问题联系在一起 ,将寒士文学中个性解放的传统要求与资本主义萌芽后个人脱离封建秩序的新趋势融为一体了。

《红楼梦》中的尤三姐 ,是以前的小说中从未出现过的新的女性形象。她作为尤氏的一门穷亲戚投靠贾府 ,这种地位注定了被贾府的纨绔子弟玩弄的命运 ,但她竟能凭着自己的勇敢和泼辣 ,反过来将贾氏叔侄变成她嘲骂戏弄的对象。第六十五回：

那尤三姐放出手眼来略式了一式 ,他兄弟两个竟全然无一点别识别见 ,连口中一句响亮话都没了 ,不过是酒色二字而已。自己高谈阔论 ,任意挥霍洒落一阵 ,拿他兄弟二人嘲笑取乐 ,竟真是他嫖了男人 ,并非男人淫了他。……自此以后或略有丫环婆娘不到之处 ,便将贾琏、贾珍、贾蓉三个泼声厉言痛骂 ,说他爷儿三个诓骗了他寡妇孤女。贾珍回去之后 ,以后亦不敢轻易再来。

三姐最后迫使贾琏按着她本人的心愿 ,把她许给了柳湘莲 ,这本是她通过斗争获得的自由和幸福。但个人的抗争 ,终究不能摆脱

这个丑恶的封建大家庭笼罩在她头上的厄运,她只得以自刎来证实自己的清白与对柳湘莲的真挚爱情。这种令人望而生敬的刚烈性格,令悲剧的男主角柳湘莲也远远为之相形见绌。

《红楼梦》中的女性形象概括到一个观念上,就是说明女子应被平等看待,女子们完全有理由要求合理的社会地位,完全应该从旧家庭、旧礼教、旧社会秩序中解放出来;元春、迎春的命运,不就是这一个问题反面的写出吗?恩格斯在《反杜林论》中说:

在每一社会中,妇女解放的程度,可作为一般解放之自然尺度。

男女平等的观念,因此对于封建社会来说,乃是一个全新的观念,它的出现意味着突破封建范畴的新的意识形态从萌芽中正在走向成熟。

《红楼梦》之后,有《后红楼梦》、《红楼后梦》、《续红楼梦》、《红楼梦补》、《红楼重梦》等等许多续作,足见影响的深远。在古典小说中只有《三国演义》的影响可与匹敌,并成为章回故事中的双璧。

## 第三十三章 文艺曙光

### 鸦片战争时期的爱国诗文

●林则徐的人品和诗品。●晚清思想解放的先驱龚自珍。●以诗写史的变法派人物魏源。●张维屏等其他爱国诗人。

### 讽刺小说的发展

●李汝珍的《镜花缘》。●李宝嘉的《官场现形记》。●吴趼人与《二十年目睹之怪现状》。●刘鹗的《老残游记》。●曾朴的《孽海花》。

### 欧洲思想的介绍与文学作品的翻译

●黄遵宪以写新诗自命。●严复介绍西洋哲学的译著。●林琴南的小说翻译。●马君武和苏曼殊。

### 维新思潮的先驱人物

●康有为在大同书中提倡人文思想。●谭嗣同冲决封建纲常和君主制的网罗。●梁启超与“诗界革命”和“小说界革命”。●“新文体”与文字的解放。

## 白话运动的初期

●王照的文字改革主张。●官话字母和简字合谱。●裘廷良“崇白话而废文言”的理论。

## 新文学的曙光

●新文化运动的前奏。●章太炎等对孔子的批判。●陈独秀《新青年》的创办。●新文学的曙光。

## 鸦片战争时期的爱国诗文

鸦片战争敲响了时代的警钟，列强侵略中国的罪行及清廷政治的腐朽，激发起各阶层文人挽救民族危亡的责任感，创作了一批爱国诗文，使沉埋在故纸堆里的晚清文坛又出现一点活力。其中林则徐、龚自珍、魏源等，是改良思想的先驱人物。林则徐字少穆，曾与龚自珍、魏源等一起提倡经世之学，主持译著《四洲志》，后来到广州禁烟时，最早注意到了了解西方资本主义的情况。著有《云左山房文钞》、《林文忠公政书》。他虽不以诗文著称，而鸦片战争时期所写的不少诗却正是历史的见证。像《次韵答姚春木》：

时事艰如此，凭谁议海防？已成头皓白，遑问口雌黄！  
绝塞不辞远，中原迂可伤。感君教学易，忧患固其常。

又《赴戍登程口占示家人》：

力微任重久神疲，再竭衰庸定不支。苟利国家生死以，  
岂因祸福避趋之！谪居正是君恩厚，养拙刚于戍卒宜。戏与  
山妻谈故事，试吟断送老头皮。

第二联被作者视为座右铭,也确实是他一生行事的写照。

龚自珍字璦人,号定盦。外祖父段玉裁为一代汉学大家。他通晓文字训诂之学,对古文经学和今文经学都有研究,力主“通经致用”。他热情支持林则徐查禁鸦片,建议加强对英国的战备,是近代改良主义最早的启蒙者。著有《定盦全集》。他考史论经提倡“尊史”,认为诗的目的,也应是记史:“安得上言依汉制,诗成侍史佐评论”(《夜直》)。因此他的诗文能深刻地反映当时严重的社会问题和民族危机。但他并不天真地相信汉代采诗制能够挽救社会:“纵使文章惊海内,纸上苍生而已”(《金缕曲》),而是痛切地揭示出社会的种种病态,大声呼吁改革。他将汉魏乐府反映现实的传统,与屈原、陶潜、李白愤世嫉俗的精神结合起来,以浪漫主义的激情和奇特的想像抒写饱满的爱国忧民之情,风格豪放瑰丽。像《己亥杂诗》:

浩荡离愁白日斜,吟鞭东指即天涯。落红不是无情物,  
化作春泥更护花。

九州生气恃风雷,万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞,  
不拘一格降人才!

在死气沉沉的文坛上,不啻是振聋发聩的呐喊。他的散文《病梅馆记》,批评人们欣赏梅花“曲”、“欹”之姿的病态审美心理,反映了他的解放思想,乃是对已经病入膏肓的社会的有力针砭。所以梁启超说:“晚清思想之解放,自珍确与有功焉。光绪间所谓新学家者,大率人人皆经过崇拜龚氏之一时期;初读《定盦文集》时往往如受电然。”(《清代学术概论》)

魏源字默深,与龚自珍齐名,是一起提倡“通经致用”的今文学派,鸦片战争时曾参与浙东抗英战争。著有《古微堂诗文集》。他比龚自珍更明确地提出要变法的主张:“天下无数百年不弊之法,无穷极不变之法”(《海国图志·筹鹺篇》),而且认为“变古愈尽,便民愈甚”(《默觚下·治篇五》)。他又建议向西洋学习先进

的科学技术，“师夷之长以制夷”（《海国图志原序》）。他的诗，有不少实践了他用比兴“言志”、“发愤”的主张，像《江南吟》十章，即效白居易新乐府。《阿芙蓉》篇直接揭露了当时大量鸦片输入之后对中国人身心的毒害，并指出政府各级官僚的贪污腐败、麻木昏庸，更甚于鸦片之害。此外《寰海十章》记述 1840 年鸦片战争中的一些重大历史事件，如林则徐禁烟、奕山向英军赔款投降、三元里的抗英斗争等等。《寰海后十首》感慨鸦片战争发生后到 1842 年《南京条约》签订，国势日下的局面，都可称为诗史。

除了林则徐、龚自珍、魏源外，这时期知名的诗人还有汤鹏、张际亮、张维屏、朱琦、林昌彝、何绍基等。汤鹏字海秋，鸦片战争前夕，曾向朝廷上善后事宜三十条，提出了防御英国侵略的种种建议，要求破格选拔人才。著有《海秋诗集》、《后集》。他的《得魏默深书却寄》诗叹息魏源“寸心江海上，万事鬓毛秋”，《赠林少穆方伯即送其之湖北》赞林则徐“海内英奇半来往，民间疾苦独徘徊”均可见出他们之间志同道合的情谊。台湾兵备道姚莹与总兵达洪阿，在鸦片战争期间击败入侵台湾的英军，《南京条约》签订后，二人竟被清政府革职查办，汤鹏愤而赋诗八章，热情歌颂了姚莹的战绩：

三年海上太披猖，鼉作鲸吞故故狂。上将功名徒画虎，  
中原天地屡亡羊。独推国土是韩信，能系人情是李纲。四战  
居然摧虏胆，鸡笼鹿耳有辉光。

龚自珍指出汤鹏诗之“风骨奇”，乃是因为其“勇于自信故英绝，胜彼优孟俯仰为”（《己亥杂诗》），是深知汤鹏为人的评价。

张维屏字子树，嘉庆道光间早有诗名，有《松心诗集》。他的《三元里》是真切记述三元里抗英斗争的名篇：

三元里前声若雷，千众万众同时来，因义生愤愤生勇，乡  
民合力强徒摧。家室田庐须保卫，不待鼓声群作气。妇女齐

心亦健儿 犁锄在手皆兵器。乡分远近旗斑斓 ,什队百队沿谿山。众夷相视忽变色 :黑旗死仗难生还 !夷兵所持惟枪炮 ,人心合处天心到 ,晴空骤雨忽倾盆 ,凶夷无所施其暴。岂特火器无所施 ,夷足不惯行滑泥 ,下者田塍苦踣躅 ,高者冈阜愁颠挤。中有夷酋貌尤丑 ,象皮作甲裹身厚。一戈已搯长狄喉 ,十日犹悬郢支首。纷然欲遁无双翅 ,歼厥渠魁真易事。不解何由巨网开 ,枯鱼竟得悠然逝。魏绛和戎且解忧 ,风人慷慨赋同仇。如何全盛金瓯日 ,却类金缯岁币谋 ?

这首诗与另一首《三将军歌》,都是歌颂鸦片战争中抗英军民英勇事迹的力作 ,在当时就被广为传诵。他的七绝《新雷》:

造物无言却有情 ,每于寒尽觉春生。千红万紫安排著 ,  
只待新雷第一声。

亦因深蕴着对于除旧立新的殷切期待 ,而格外新鲜可喜。

总之 鸦片战争时期涌现的这批感时伤乱、忧国忧民的诗文 ,既继承了历代文学作品中反映民族矛盾、抒发爱国热情的传统 ,又透露出对于社会新变的预感 ,这些黎明前黑暗中的曙光 ,乃都成为封建社会即将崩溃的前兆。

## 讽刺小说的发展

小品的精神发展到清中叶后 ,又有李汝珍所作《镜花缘》,与《儒林外史》一脉相承。李汝珍字松石 ,直隶大兴人。《镜花缘》大约作于嘉庆、道光之间 ,道光八年才有刻本。作者对于当时所谓科举文章 ,莫不讽刺刻薄。例如第二十三回到了淑士国 ,那里的国人都是经过考试的 ,所以个个儒服斯文 ,咬文嚼字。如写 :

三人进了酒楼 ,就在楼下捡个座儿坐了 ,旁边走过一个酒保 ,儒巾素服 ,面上带着眼镜 ,手中拿着摺扇 ,斯斯文文走

来,向着三人打躬陪笑道:“三位先生光顾者,莫非饮酒乎?抑用菜乎?敢请明以教我。”林之洋道:“你是酒保,你脸上带着眼镜已觉不配,你还满嘴通文这是甚意?……你可晓得俺最喉急,耐不惯同你通文,有酒有菜只管快快拿来。”酒保陪笑道:“请教先生,酒要一壶乎?两壶乎?菜要一碟乎?两碟乎?”……那酒方才下咽,不觉紧皱双眉,口水直流,捧着下巴喊道:“酒保!错了,把醋拿来了。”只见旁边座儿有个驼背老者,身穿儒服,面戴眼镜,手中拿着剔牙杖,坐在那里斯斯文文自斟自饮,一面口中吟哦,所吟无非之乎者也之类。正吟的高兴,忽听林之洋说酒保错拿醋来,慌忙住了吟哦,连连摇手道:“吾兄既已饮矣,岂可言乎?你若言者,累及我也,我甚怕哉,故尔息焉。兄耶兄耶,切莫语之。”唐多二人听见这几个虚字,不觉浑身发麻,暗暗笑个不了。……

又如第九回写唐敖中了探花,结果还是出了家,而且吃了朱草之后,把以前中探花时的文章,都变成了屁放出来,其臭不可当,十分里再记不得一分了,也正是漫画式地尖刻讽刺了当时的考试制度。书中关于女子的论见亦甚多,如写武后开科试才女,同榜者百人大会于宗伯府。虽然作者对当时的考试制度极尽挖苦之能事,但提出了男女应该在考试上有平等机会的问题,要求从来没有考试权利的女子,争取平等的教育和平等的选举制度,正是对《红楼梦》中男女平等思想的进一步发展。至于在女儿国里林之洋被强迫缠足,则更是以夸张的描写,提出了女性对男性社会的反攻。

这些小品文的精神若断若续,到了光绪末年,由于清政府腐败已极,甲午战争失败后,列强开始瓜分中国。戊戌变法既不幸夭折,八国联军遂乃入侵,民族危机深重,中国人对现实的不满日益高涨。李宝嘉的《官场现形记》、吴沃尧的《二十年目睹之怪现状》等,相继写出,讽刺小说因以大行。

李宝嘉字伯元，江苏武进人。曾在上海办报，著有小说《官场现形记》、《文明小史》、《海天鸿雪记》、《李莲英》、《活地狱》等十余种，另有《庚子国变弹词》若干卷及《南亭笔记》等。《官场现形记》写于1901至1905年间，第三编自序说明作书主旨，乃是因为见当官的“送迎之外无治绩，供张之外无材能”，“援救助之例，邀奖励之恩”，“上下蒙蔽，一如故旧，尤其甚者，假手宵小，授意私人，因苞苴而通融，缘贿赂而解释”，故而以“东方之谐谑，与淳于之滑稽”，阐发“夫官之齷齪卑鄙”、“昏聩糊涂”之“隐微”。小说对官场中贪污、贿赂、迎合、钻营、倾轧、舞弊的腐败行为作了酣畅淋漓的揭露，其中描写清政府官僚对洋人奴颜婢膝的丑态，尤其生动。例如第五十三回，写文制台接见某国驻南京领事，说：“中国人死了一百个，也不要紧，如今打死了外国人，这个处分谁担得起？”第五十四回写六合县令梅颺仁说：“将来外国人果然得了我们的地方，他百姓固然要，难道官就不要么？没有官，谁帮他治百姓呢？所以兄弟也决计不愁这个。”一语道破了官僚们不愁亡国的个中原因。这正如第五十五回中冯彝尊所说：“谁不晓得中国的天下，都是被这班做官的一块一块送掉的。”但小说对于官场的腐败黑暗揭露得虽然透彻，却幻想着用“编几部教科书，来教导那班官吏们”的法子，使他们变成好官，二十年后再致太平。这就未免天真得过于简单。全书结构亦如《儒林外史》，漫无中心，由许多故事连缀而成。讽刺虽然痛快，而时或夸张过度，并无自序中所说的“含蓄蕴藉”之旨。

吴沃尧字趺人，广东南海人，自号“我佛山人”。年轻时在上海为日报撰小品，主编小报。其《二十年目睹之怪现状》最早发表在梁启超在日本刊行的《新小说》杂志上。此外尚著有《痛史》、《九命奇冤》、《劫余灰》、《上海游踪录》、《恨海》、《发财秘诀》等三十余种小说。

《二十年目睹之怪现状》以自号“九死一生”者为主线，串联自

1884年中法战争前后至1905年同盟会成立前二十年间的遭遇闻见之事。所写地域前半部分以上海为中心,遍历南方各省,后半部分以北方为主,间及沪、广、京、津、宁等大城市。所叙人物以中央政府到各级地方官员为主,旁及士、商、兵、民三教九流。其中对于官场的讽刺,与《官场现形记》大致类似,而更侧重于揭露官员们为升官发财而不择手段、道德沦丧的普遍现象。正如第五十四回“九死一生”所说:“我敢说一句话:这个官竟然不是人做的!头一件要先学会了卑污苟贱,才可以求得官差,又要把良心搁过一边,放出那杀人不见血的手段,才弄得着钱。”小说还对各级官员在中日、中法战争中逃跑投降的无耻行径,作了尖刻的讽刺。第十六回写清朝钦差大臣“只听见一声炮响,吓得马上就逃走,一只脚穿着靴子,一只脚还没有穿袜子呢!”“轿子后面,还挂着半只火腿。”小说还通过王伯述之口说:“外国人久有一句话说:中国将来一定不能自立,他们各国要来把中国瓜分了的。你想被他们瓜分了之后,莫说是饮酒赋诗,只怕连屁,他也不许你放一个呢!”作者受到改良主义的影响,主张加强海防、边防,提倡实学,改良社会。又认为女子应当冲出“内言不出于阃,外言不入于阃”的禁区,有自己独立的社会地位和人格。但尚未放弃“恢复旧道德”的幻想。在资产阶级革命已经开始的时代,这些思想虽然并不代表先进的潮流,但至少反映了社会正处于新旧变革之际的现状。

与《官场现形记》和《二十年目睹之怪现状》抵制洋人的倾向不同,同时出现的刘鹗的《老残游记》却是以洋务救国为宗旨的。刘鹗字铁云,江苏丹徒人。《老残游记》是他晚年写的自传体著作,题“洪都百炼生著”,陆续发表于1903年至1906年间。小说开头便表明创作的意图在于:“举世皆病,又举世皆睡,真正无下手处。摇串铃先醒其睡。”第一回设计了江湖医生老残的南柯一梦,把满清帝国比作一只在风浪中行驶的破船,船上的人分四种:管帆、掌舵的管不好这只船;水手们只知搜刮钱财,蹂躏好人;要

打掌舵人的演说者是“只管自己敛钱,叫别人流血的英雄”,只能导致破船的颠覆;而船上的乘客,则是任人摆布的老百姓。老残与朋友为救这只船,送去了外国的罗盘,以指示方向,却被指为汉奸,最后连自己坐的小船也被打得粉碎。小说以洋务救国的主张,又借黄龙子之口作了清晰的表述:“直至甲子,为文明结实之世,可以自立矣。然后由欧洲新文明进而复我三皇五帝旧文明,翼翼进于大同之世矣。”这正是李鸿章、张之洞等洋务派的主张。

全书笼罩在这样一种强烈的救亡补残的意识中,亦将讽刺的重点放在官场,但与他书多写赃官之可恶不同,此书以为“赃官可恨,人人知之,清官尤可恨,人多不知。盖赃官自知有病,不敢公然为非。清官则自以为不要钱,何所不可?刚愎自用,小则杀人,大则误国,吾人亲眼所见,不知凡几矣”。这实际上是强调要有跟上时代的意识和见识。第十四回又在叙述黄河水患之时,评论所谓“人瑞”的说法:

这事真正荒唐!……然创此议的人,却也不是坏心,并无一毫为己私见在内,只因但会读书,不谙世故,举手动足便错。……岂但河工为然?天下大事,坏于奸臣者十之三四,坏于不通世故之君子者,倒有十分之六七也!

这种对于当时食古不化之人的抨击,已是一种新的思想倾向了。它说明封建社会的崩溃,已不仅仅是因为官场的腐败黑暗,乃在于旧秩序和旧知识都已失去维持现状的力量。旧有的文化这时盖已不能不有一个大的变化。

此外,曾朴的《孽海花》也是这一时期讽刺小说的名著。曾朴字孟朴,江苏常熟人。曾参加以张謇为首的共和党,并响应蔡锷的反袁运动。在法国戏剧文学的翻译方面卓有成绩。《孽海花》于1907年发表在《小说林》月刊上,初版本署“爱自由者发起,东亚病夫编述”,第一至第六回的作者金一,是个革命派作家,第六回以后由曾朴续写。20年代又作修改,内容有较大变动。

这本小说虽亦以讽刺官场为主要内容,但赞成康梁变法,同情革命派,与李宝嘉、吴沃尧和刘鹗大不相同。书中的讽刺对象,主要不是贪官污吏,而是一群精于制艺、热中考证、趣味高雅的达官名士,甚至也读点西学,办些洋务,但这些人对国家内忧外患之际,只是热中于嫖妓纳妾,玩相公,遇有战事,只会纸上谈兵,以“灾变、梦占”来预测战局。朝廷重臣龚和甫在甲午战争中,竟还有闲情逸致为一只丢失的白鹤做《失鹤零丁》文。这就从官僚阶级的另一个更高的层面上写出了清王朝的腐败。与以前所有的讽刺小说不同的是,作者的矛头没有停留在官场,而是直接从批判君主专制着眼。小说一开头就指出,统治中国的帝王,“暴也暴到吕政、奥古士都、成吉思汗、路易十四的地位,昏也昏到隋炀帝、李后主、查理士、路易十六的地位”,“一般国民有脑无魂,有血无气,看着茫茫禹甸,是君主的世产,赫赫轩孙,是君主的世仆”。正是站在这样的高度,小说反映了官僚士大夫中出现的改革思潮,对于他们称扬西方民主政体、主张兴办实业、对抗列强、发展教育、启迪民智等等进步的主张,都给予充分肯定。甚至称太平天国起义为“金田革命”,赞美孙中山为“伟大人物”。初版本虽仅二十回,但曾朴拟定的六十个回目中,最后一回以“专制国终撻专制祸,自由神还放自由花”结束。可见全书是以推翻君主专制、建立民主政权为指归的。

由《镜花缘》到《孽海花》正可看出,从道光年间至“五四”前夕,中国封建社会由腐朽而终于解体,新意识从萌芽状态发展到资产阶级民主革命的全过程。讽刺小说的演变,正是与这个过程相始终的。

## 欧洲思想的介绍与文学作品的翻译

道光廿二年鸦片战争失败以后,所谓天朝已渐渐感觉到自身

的弱点。光绪二十年甲午之战,又惨败于日本,不但遥远的西洋望尘莫及,即同在东亚的岛国也得俯首屈就。朝野人士在经过这一次大打击后,开始觉悟于中国的毛病,除了没有坚船利炮之外,全盘的文化也都有需要改革的地方,于是朝廷才遣人东渡留学。日本在近代已经成为西方化的资本主义国家,许多中国知识分子正是通过日本接受了西方思想的启蒙。当时的学者如黄遵宪、严复、林琴南、马君武、苏曼殊、曾朴等,在诗歌、小说、翻译、学术等各个领域里介绍西方文明,提倡人文思想。达尔文、赫胥黎、斯宾塞的进化论,卢梭、孟德斯鸠的民主、平等学说,康德、尼采、叔本华的哲学观念逐渐传入中国,为新文化揭开了黎明的序幕。

黄遵宪字公度,别号人境庐主人,广东嘉应州人。先后出使日本、美国、英国、新加坡,得以广泛接触西学,曾与康有为、梁启超共襄变法维新之事。著有《人境庐诗草》、《日本杂事诗》、《日本国志》等。他毕生以别创新诗自命,提出“我手写吾口,古岂能拘牵”,并用俗语写作。诗歌多记国家大事,重要政治事件靡有漏书。所以梁启超说:“公度之诗,诗史也。”(《饮冰室诗话》)他有不少作品以日本、欧美、东南亚的政治、历史、风俗和科学文化为题材,为诗歌开辟了崭新的境界。如组诗《今别离》分别歌咏轮船、火车、电报、照相术、地球东西半球的时差,向国人介绍了当时西方自然科学所达到的水平,被时人推为“千古绝作”。

严复初名传初,改名宗光,字幼陵。后改名复,字几道,晚号愈壑老人,福建侯官人。福州船政学堂毕业后,在海军服务,又留学英国,归国后在北洋水师学堂任职。戊戌变法失败后,专力于翻译西方学术著作,译有赫胥黎的《天演论》,亚当·斯密的《原富》,斯宾塞《群学肄言》,穆勒的《群己权界》、《名学》,耶芳斯的《名学浅说》,甄克斯的《社会通论》,孟德斯鸠的《法意》等。《天演论》阐发生物界和人类社会“物竞”、“天择”、“优胜劣败”、“适者生存”的规律,对于中国封建士大夫的传统观念是一个极大的

冲击。梁启超《与严幼陵先生书》说：“书中之言，启超等尝有所闻于南海，而未能尽。南海曰：‘若等无诡为新理，西人治此学者，不知几何家几何年矣。’及得尊著，喜幸无量。”黄遵宪《己亥杂诗》也说：“乱草删除绿几丛，旧花别换日新红。去留一一归天择，物自争夺我大公。”正可见出进化论对于思想界除旧立新的启蒙作用以及促进社会变革的重要意义。

林纾，字琴南，号畏庐，别署冷红生，福建闽侯人。1895年即翻译《茶花女遗事》，是中国第一部有影响的翻译小说。此后二十余年间，专门从事小说翻译，译作计有184种之多，其中世界名著四十多种，代表作有《黑奴吁天录》、《拊掌录》等。林琴南不懂外文，由他人口译录为文字。“是中国以古文笔法译西洋小说的第一人”（阿英《晚清小说史》）。他的前期译作有其“启发民智”、“冀吾同胞警醒”的明确目的。《黑奴吁天录》跋文说：“触黄种之将亡，……亦足为振作志气，爱国保种之一助。”林纾作为桐城派古文家，而毕生翻译小说，这本身就是对桐城家法的背离，也是资产阶级新文化与封建旧文化相互冲撞的一种特殊表现形式。

当时严复与林纾虽称并世译才，但从事西方翻译的还大有人在。比较著名的有马君武、苏曼殊等。马君武字贵公，又字道山，别署欧化，杨行老圃，广西桂林人。他的兴趣广泛，自然科学和社会科学无不涉猎，曾译有《法兰西革命史》，达尔文的《物种原始》，《人类原始及类择》，卢梭的《民约论》，黑格尔的《一元哲学》、《自然创造史》以及代数、几何、矿物、机械、立体几何、化学乃至工生物学、植物学、动物学等各类教科书。1905年他将拜伦的《哀希腊歌》全篇译成中文，是中国最早介绍西欧诗歌的翻译家。此外，他还翻译了虎特的《缝衣歌》，歌德的《米丽客》、《阿明临海岸哭女诗》、《少年维特之烦恼》，席勒的《强盗》、《威廉·退尔》，托尔斯泰的《心狱》等。他的译诗与他自己的诗作一样，以“鼓吹新学思潮，标榜爱国主义”（《马君武诗稿自序》）为宗旨，表现出激进的

民主革命倾向,且多用通俗晓畅的古风或歌行,不赞成严、林翻译的曲意求雅,乃更接近于新文学。

苏曼殊名馥,字子谷,后改名玄瑛,别号甚多。他本是语言的奇才,懂得英、法、日、梵等多种文字,译著有《拜伦诗选》、《汉英三昧集》、《潮音》、《文学因缘》。又译过印度瞿沙的《娑罗海滨遁迹记》及多种英文、梵文辞典。他的诗歌翻译尤负盛名,能作双向翻译,多用五言古诗体,但因文字古奥,不如马君武的译诗流传面广。苏曼殊之父本是旅日华侨,生母为日本人,本人也出生在日本,又长期在日本留学。这种经历使他成为中国留日学生中最早投身辛亥革命的一员。1902年,他参加东京的青年会,1904年又加入黄兴领导的华兴会,并以诗文鼓动民众反满抗清,指责孔子的学说是“奴隶教训”,提出过建立“公道的新世界”的理想。在中外文化思想的交流中做出了不少贡献。他是一个才子式的人物,后来竟皈依佛门。今存六篇小说《断鸿零雁记》、《绛纱记》、《焚剑记》、《碎簪记》、《非梦记》、《天涯红泪记》都发表于辛亥革命之后,多以恋爱为题材,能反映出南方动荡的时代面影。在批判封建礼教的同时,也充满着自伤身世的悲观情绪。他的诗以七绝为胜,如《以诗并画留别汤国顿》:

海天龙战血玄黄,披发长歌览大荒;易水萧萧人去也,一天明月白如霜。

最为流传的是他在日本写的《本事诗十章》,其中如:

春雨楼头尺八箫,何时归看浙江潮;芒鞋破钵无人识,踏过樱花第几桥。

正不愧为一时佳作。在这里我们不应忘记当时的女革命家秋瑾也是一位知名诗人。她字璿卿,又字竞雄,浙江绍兴人,因自号鉴湖女侠。1904年赴日本留学,次年参加同盟会,1907年徐锡麟起义失败,她不幸也在绍兴被捕殉难,她的诗如《黄海舟中日人索句

并见日俄战争地图》：

万里乘风去后来，只身东海挟春雷；  
忍看图画移颜色，肯使江山付劫灰。  
浊酒不销忧国泪，救时应仗出群才；  
拼将十万头颅血，须把乾坤力挽回。

爱国主义的呼声正是这批留学青年的动力。

## 维新思潮的先驱人物

十九世纪末，维新思潮的兴起成为一个时代的主流，戊戌变法便是这一历史变革的重要标志。百日维新虽然失败了，却掀开了新文化冲击旧文化的第一幕。领导变法运动的康有为、梁启超、谭嗣同等，乃是这维新思潮中的先驱人物。康有为早年便留心西学，阅读了不少西方译著。又融会陆王心学、明清之际的经世致用之学，在《易传》的变易说中吸取了西方的进化论，演为主张历史进化的“三世说”，给《礼记》的“小康”、“大同”说贯注了人文思想。在《大同书》里提出要把“极苦的世界”变为“无私产、无阶级、无家族、无邦国、无帝王、人人相亲、人人平等、无忧无虑”的“极乐之世界”。谭嗣同在甲午战争后，从旧学转向新学，力主“尽变西法”。1896年，写成《仁学》，大声疾呼“冲决君主之网罗”，“冲决伦常之网罗”。他在《三十年以前旧学第二种自叙》中说：

天发杀机，龙蛇起陆，犹不自惩，而为此无用之呻吟，抑何靡欤？三十前之精力，敝于所谓论据辞章，垂垂尽矣。勉于世，无一当焉。愤而发篋，毕弃之。

他对于封建纲常和旧文化的批判，比康有为更加激进。而其影响最大的则莫过于梁启超。

戊戌变法之前，梁启超便与谭嗣同、夏曾佑等提出写新诗的主张，斥旧诗为“旧学”。但此时谭、夏的“新学诗”还只是停留在

“颇喜捋扯新名词以表自异”(《饮冰室诗话》)的阶段,诗里塞满了西学和基督教、佛教的名词。光绪廿四年戊戌政变失败后,梁氏亡命于日本,于是创《清议报》,又创《新民丛报》,为中国报章杂志的开端。之后因发现小说有改良政治的功用,于是又创新小说,都以提倡新思想新文化为目的,如《新罗马传奇》、《新中国未来记》以及科学小说《海底旅行记》等。1899年,梁启超在《夏威夷游记》里正式提出“诗界革命”和“文界革命”的口号,1902年,又在《论小说与群治之关系》里提出了“小说界革命”。《饮冰室诗话》说:

过渡时代,必有革命。然革命者,当革其精神,非革其形式。吾党近好言诗界革命,虽然,若以堆积满纸新名词为革命,是又满洲政府变法维新之类也。能以旧风格含新意境,斯可以举革命之实矣。

他对“新诗”提出的具体要求是:“欲为诗界之哥伦布、玛赛郎,不可不备三长,第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗。”(《夏威夷游记》)在小说方面,他又极力强调小说对人“熏”、“浸”、“刺”、“提”的感化作用,“如空气,如菽粟,欲避不得避,欲屏不得屏”。所以说:

故今日欲改良群治,必自小说界革命始;欲新民,必自新小说始;欲新一国之民,不可不先新一国之小说。故欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说;欲新政治,必新小说;欲新风俗,必新小说;欲新学艺,必新小说,乃至欲新人心,欲新人格,必新小说。

为此他特别提倡以小说写政治。《译印政治小说序》说:“在昔欧洲各国变革之始,其魁儒硕学,仁人志士,往往以其身之所经历,及胸中所怀政治之议论,一寄之于小说。”

与小说、诗歌革命相呼应的“文界革命”,便是反对桐城古文

和经学古文,创造一种使用俗语的新文体。在《清代学术概论》中,他说自己为文:

务为平易畅达,时杂以俚语、韵语及外国语法,纵笔所至不检束。学者竞效之,号“新文体”。老辈则痛恨,诋为野狐,然其文条理明晰,笔锋常带情感,对于读者别有一种魔力焉。

……

这并非自己吹嘘的话。当时稍为年轻一点的及头脑维新一点的人,没有不受他这魔力的吸引的。这新文体的目的本在能唤醒民众,因为戊戌政变的失败,使他觉悟于一般人太没有知识,太如醉如痴,所以必须笔锋常带情感,而条理复极明晰的文章,才能唤起全国的同情与赞助。然而在无意间,他带到一般人心目中以“平易的俚语”及“外国的语法”。这时一切都需要解放,文字的解放乃成为一切的前驱。自公安派的“宁今宁俗”而被人“戟手词骂”,到梁启超的“杂以俚语”,而被人“诋为野狐”,这解放的呼声,乃渐如一线曙光,展开在每一个人的前面。

## 白话运动的初期

梁启超的“新文体”,又称“俗语文体”,语言已在半文半白之间。与梁启超同时,以同样目的致力于文字改革的,还有王照。他的《合声字母原序》:

余今奉告当道者,富强治理,在各精其业,各扩其职,各知其分之齐氓,不在少数之英隽也。朝廷所急图者宜在此也。茫茫九州,芸芸亿兆,呼之不省,唤之不应,劝导禁令毫无把握,而乃舞文弄墨,袭空论以饰高名;心中不见细民,妄冀富强之效,出于策略之转移焉;苟不当其任,不至其时,不知其术之穷也。

其实在他之前 ,粤之王炳耀、闽之蔡锡勇、厦之虞黻章、苏之沈学 ,都已先后倡改造文字之说 ,虞黻章有切音新法 ,曾由督察院奏请颁行天下。蔡锡勇有传音快字 ,又与子蔡璋改良为蔡氏速记术 ,遂开速记之始。不过这些字母都是方音 ,足以使“ 同国渐如异域 ”,所以王照主张“ 官话字母 ”,以北京话为标准 ,这便是国语运动的开端 ,乃无形中成为白话文的鼓吹者。他说 :

吾国古人造字 ,以便民用 ,所命之音必与当时语言无异 ,此一定之理也。而语言代有变迁 ,文亦随之。故以孔子之文较夏殷之文 ,则改变句法 ,增添新字 ,显然大异。可知系就当时俗言 ,有声而出 ,著之于简。欲妇孺闻而即晓 ,凡也、已、焉、乎等助字 ,为夏殷之书所无有者 ,实不啻今之白话又增入呀、么、哪、咧等字 ;孔子不避其鄙俚 ,因圣人之心专以便民为务 ,无文之见存也。后之文人欲借文以饰智惊愚 ,于是以摩古为高。

他的“ 官话字母 ”当时很得许多名人的赞助 ,袁世凯、吴汝纶、劳乃宣等 ,都是他的同志。劳乃宣并采用官话字母作成“ 简字合谱 ”。光绪卅四年 ,有进呈简字谱录折说 :

今日欲救中国 ,非教育普及不可 ;欲教育普及 ,非易识之字不可 ,欲为易识之字 ,非用拼音之法不可。

那时张百熙、张之洞等的《奏定学堂章程》的《学务纲要》里 ,也规定了自师范以及高等小学堂 ,均于国文一科内附入官话一门。宣统二年中央教育会议又通过《统一国语办法》,这都为后来的白话文打下一个良好的基础。

这时还有裘廷良 ,早在变法之前 ,就已大力提倡白话文。他创办了《无锡白话报》,编印“ 白话丛书 ”,并于 1897 年在《苏报》上发表《论白话为维新之本》的文章 ,提出“ 崇白话而废文言 ”的理论 ,文中说 :

请言白话之益。一曰省目力：读文言目尽一卷者，白话可十之。少亦五之三之，博极群书，夫人而能。二曰除懦气：文人陋习，尊己轻人，流毒天下，夺其所恃，人人气沮，必将进求实学。三曰免枉读，善读书者，略糟粕而取菁英，不善读书者，昧菁英而矜糟粕。买椟还珠，虽多奚益？改用白话，决无此病。四曰保圣教：《学》、《庸》、《论》、《孟》，皆二千年前古书，语简理丰，非卓识高才，未易领悟。译以白话，间附今义，发明精奥，庶人人知圣教之大略。五曰便幼学：一切学堂功课书，皆用白话编辑，逐日讲解，积三四年之力，必能通知中外古今及环球各种学问之崖略，视今日魁儒耆宿，殆将过之。六曰练心力：华人读书，偏重记性，今用白话，不恃熟读，而恃精思，脑力愈濬愈灵，奇异之才，将必迭出，为天下用。七曰少弃才：圆领方趾，才性不齐，优于艺者或短于文，违性施教，决无成就。今改用白话，庶几各精一艺，游惰可免。八曰便贫民：农书商书工艺书，用白话辑译，乡僻童子，各就其业。受读一二年，终身受用不尽。

此外，秋瑾在日本也创办了《白话》杂志，又创办采用白话的《中国女报》杂志。她所撰写的发刊词也都是通俗易懂的白话散文。戊戌以来，设立京师大学堂，废除八股，提倡白话的舆论渐见增多，而各地又先后有白话报、白话书等刊行，一切似乎都已不甘寂寞的要在发动了。

## 新文学的曙光

维新变法失败以后，以孙中山为代表的资产阶级革命派以“驱逐鞑虏，恢复中华”为号召，举起三民主义的大旗，采用武装起义的方式，推翻了清朝的统治，建立了共和政权。但是辛亥革命的不彻底、第一次世界大战的爆发、封建军阀割据局面的形成，使

中国仍然充满内忧外患。旧道德和旧文化又随着复辟活动而回潮,于是,批判维护封建制度和封建道德的儒家思想及其祖师孔子,乃成为“五四”运动的前奏。

梁启超、谭嗣同等维新派已经对大儒荀子提出批判,之后章太炎又对康有为的尊孔严词驳斥,他1906年发表《诸子学略说》,认为:“用儒家之道德,故艰苦卓厉者绝无,而冒后奔竞者皆是。用儒家之理想,故宗旨多在可否之间,议论止于函胡之地,彼邦苏教、天方教,崇奉一尊,其害在堵塞人之思想。而儒术之害则在淆乱人之思想,此程朱陆王诸家所以有权而无实也。”在日本与章太炎共事的刘师培也作《孔学真论》,分析孔学之得失,指出其失有四,称:“有此四失,则孔学所以不能无遗憾也。”

民国四年陈独秀在上海编《青年》杂志,由群益书社出版,成为在中国办的最早的杂志,这便是后来《新青年》的前身。不过当时仍是用文言写《法兰西与近代文明》、《妇人观》、《民约与邦本》、《自治与自由》一类的文章,其性质与梁启超的《新民丛报》正复相似。这家刊物还针对康有为上书政府,要求尊孔教为国教一事,连续发表了《驳康有为致总统总理书》、《宪法与孔教》、《孔子之道与现代生活》等文章,以及吴虞的《家族制度为专制主义之根据论》、《读荀子书后》、《消极革命之老庄》等。之后,该刊物也开始注意到文艺哲学这一方面,如《叔本华自我意志说》、《现代欧洲文艺史谈》以及王尔德、太戈尔、屠格涅夫诸人的作品的介绍。这时胡适发表《文学改良刍议》、陈独秀发表《文学革命论》,提出要推翻贵族文学、古典文学、山林文学,建设国民文学、写实文学、社会文学。钱玄同又提出批判“桐城谬种”与“选学妖孽”。至1918年,鲁迅连续发表《狂人日记》、《孔乙己》、《药》等,形象地揭示出孔教吃人的本质。一场大规模的新文化运动的起来已势在必然。当时的人们对于这一线曙光,如何地憧憬,又将如何地珍爱它,完成它,这便都是以后新文学史中的事了。



# 附 录

## 重要作家生卒年表

屈 原 (前 335 ?—前 296 ?)	陶渊明 (365—427)
司马相如(前 179—前 117)	谢灵运 (385—433)
司马迁 (前 145 或前 135— 前 87 ?)	刘义庆 (403—444)
张 衡 (78—139)	鲍 照 (412 ?—466)
曹 操 (155—220)	沈 约 (441—513)
蔡 琰 (生卒年不详)	江 淹 (444—505)
陈 琳 ( ?—217)	谢 朓 (464—499)
王 粲 (177—217)	刘 勰 (466 ?—539 ?)
曹 丕 (187—226)	钟 嵘 (468 ?—518)
刘 桢 ( ?—217)	何 逊 ( ?—518 ?)
曹 植 (192—232)	温子昇 (496—547)
阮 籍 (210—263)	阴 铿 (生卒年不详)
嵇 康 (223—262)	徐 陵 (507—583)
潘 岳 (247—300)	王 褒 (513 ?—576)
左 思 (250 ?—305 ?)	庾 信 (513—581)
陆 机 (261—303)	干 宝 (生卒年不详)
张 协 ( ?—307 ?)	薛道衡 (540—609)
刘 琨 (271—318)	王 绩 (585—644)
郭 璞 (276—324)	卢照邻 (生卒年不详)
	骆宾王 (生卒年不详)

杜审言 (645?—708?)	韦应物 (737—786后)
苏味道 (648—705)	卢纶 (748—800?)
王勃 (649—676)	李益 (748—827)
杨炯 (650—?)	孟郊 (751—814)
宋之问 (656?—712)	王建 (767?—830?)
沈佺期 (656?—714?)	张籍 (767?—830?)
贺知章 (659—744)	韩愈 (768—824)
陈子昂 (661—702)	刘禹锡 (772—842)
张说 (667—730)	白居易 (772—846)
王翰 (生卒年不详)	李绅 (772—846)
王湾 (生卒年不详)	柳宗元 (773—819)
张若虚 (生卒年不详)	元稹 (779—831)
张九龄 (678—740)	贾岛 (779—843)
王之涣 (688—742)	李贺 (791—817)
孟浩然 (689—740)	杜牧 (803—852)
崔颢 (?—754)	温庭筠 (812—870?)
李颀 (690?—757?)	李商隐 (813—858)
王昌龄 (698?—757)	罗隐 (833—909)
高适 (700?—765)	皮日休 (834?—883)
王维 (701—761)	韦庄 (836—910)
李白 (701—762)	聂夷中 (837—?)
刘长卿 (709—780)	杜荀鹤 (846—907)
杜甫 (712—770)	皇甫松 (生卒年不详)
岑参 (715—770)	冯延巳 (903—960)
元结 (719—772)	李煜 (937—978)
钱起 (722—780)	王禹偁 (954—1001)
韩翃 (生卒年不详)	钱惟演 (962—1034)
张志和 (730?—810?)	林逋 (967—1028)

杨 亿 (974—1020)	张 炎 (1248—?)
柳 永 (987?—1053)	马致远 (1250?—1321后)
范仲淹 (989—1053)	郑光祖 (生卒年不详)
张 先 (990—1078)	虞 集 (1272—1348)
晏 殊 (991—1055)	罗贯中 (1330?—1400?)
梅尧臣 (1002—1060)	高 启 (1336—1374)
欧阳修 (1007—1072)	吴承恩 (1500?—1582?)
苏舜钦 (1008—1048)	梁辰鱼 (1521?—1594?)
苏 洵 (1009—1066)	王世贞 (1526—1590)
王安石 (1021—1086)	汤显祖 (1550—1617)
苏 轼 (1036—1101)	沈 璟 (1553—1610)
黄庭坚 (1045—1105)	袁宏道 (1568—1610)
秦 观 (1049—1100)	钟 惺 (1574—1624)
陈师道 (1053—1101)	冯梦龙 (1574—1646)
周邦彦 (1056—1121)	王士禛 (1634—1711)
李清照 (1084—1155?)	蒲松龄 (1640—1715)
吕本中 (1084—1145)	洪 昇 (1645—1704)
范成大 (1125—1193)	孔尚任 (1648—1718)
陆 游 (1125—1210)	纳兰性德(1655—1685)
杨万里 (1127—1206)	方 苞 (1668—1749)
张孝祥 (1132—1170)	沈德潜 (1673—1769)
辛弃疾 (1140—1207)	吴敬梓 (1701—1754)
姜 夔 (1155?—1221?)	袁 枚 (1716—1797)
严 羽 (生卒年不详)	曹 霁 (1719—1764)
元好问 (1190—1257)	姚 鼐 (1732—1815)
关汉卿 (生卒年不详)	龚自珍 (1792—1841)
王实甫 (生卒年不详)	黄遵宪 (1848—1905)
白 朴 (1226—?)	

## 修订后记

这本《中国文学简史》，1954年出版后，曾多次重印，其中1957年一年就重印了三次。1958年教育革命后，运动频繁，这本书便再没有印行了。最近，北大出版社又希望再版。事隔三十年，一些文学史上有关的问题多经过反复的讨论，一些文坛上的习惯用语也不免产生变化，所以在这次再版时，就又做了相应的全面性修订，并略有所补充。主要是加深描述了寒士文学的中心主题，语言诗化的曲折历程，这与浪漫主义的抒情传统，无妨说乃正是先秦至唐代文学发展中的三个重要组成部分，理应多费些笔墨。多年来，我久因手颤，书写极慢，难于执笔，往往只好多凭口述，幸得商伟同志辛勤协助，终于如期完成了这项工作。值此定稿之际，谨表示最衷心的感谢。

1986年12月20日

## 再 记

《中国文学简史》上卷写到唐代为止。1954年出版后曾多次印行,而下卷由于种种原因始终未能写成,很对不起许多读者们,四十年来这一直是我的一件心事。早在1947年厦门大学作为大学丛书曾经出版过我的一本《中国文学史》,虽然不免更简些,却是一部全的,但也久已绝版。《简史》就是以它为蓝本来写的。1988年北大出版社重印了《中国文学简史》上卷,并加以相应的修订。书成后,很容易会又想起了下卷。可是当时我的手已经发颤,书写极慢,而协助我整理上卷的商伟君又即将出国,这样直到1992年承葛晓音君的慷慨协助才开始了这下卷的编写工作。晓音君当时正担负着中文系古典文学方面第一线的繁重任务,又准备着93年初赴日讲学,百忙中抽出时间来为我整理成一个初稿,这给了我极大的助力,没有这个初稿我自己是难以动手写成这部下卷的。这里我向晓音君表示最衷心的感谢!之后,93年以来我在增订的过程中,遇有抄写或查对时,还得到林清晖君的盛情支援,值此稿成之际,一并谨致无限的谢忱!

本书这次出版时拟将上下卷合并印行,成为一部全书,因此下卷便不再有序言,书后附以昔年《中国文学史》序言及目录,或可备参考。并以为记。

1994年5月4日