

赵义山 选注

元曲选

上海古籍出版社

赵义山
选注

元曲选

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

元曲选 / 赵义山选注. — 上海: 上海古籍出版社, 2008. 4

ISBN 978 - 7 - 5325 - 4880 - 4

I. 元… II. 赵… III. 元曲—选集 IV. I222. 9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 025076 号

元 曲 选

赵义山 选注

上海世纪出版股份有限公司 出版、发行
上 海 古 籍 出 版 社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

新华书店上海发行所发行经销 上海展强印刷有限公司印刷

开本 850×1156 1/32 印张 15.75 插页 5 字数 367,000

2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1—2,300

ISBN 978 - 7 - 5325 - 4880 - 4

I·1990 定价: 38.00 元

如有质量问题,请与承印公司联系

前 言

元曲,顾名思义,即元人所作所唱之曲。元人立国时间不长,但曲之一体却空前发达,以至取代传统诗词的宝座,成为有元一代文学成就最高的体式,俨然与前之唐诗、宋词鼎足而三,共同构成中国古代文学宝库中的绚丽奇景。

元曲,就文体形式而言,一般分为散曲与剧曲两类。

元代散曲,就题材内容看,最多的是叹世归隐之作,曲作家几乎没有不写到这方面内容的,这既与当时社会的污浊有关,也与元蒙统治者对汉民族知识分子的排斥有关。汉族知识分子在失去仕进之路后不仅反思历史、感怀现实,而且寄情声色、逍遥林泉,因此,恋情、山水、咏史,就成为元散曲中带倾向性的大宗题材。对于这些题材内容的文化蕴涵和所表现出来的曲家心态的论述,既容易见到,又无太大分歧,故此处不拟论说。但对于元散曲的形式特征及发展演变历史,却有不同认识,有必要略作辨析。

元代散曲,在钟嗣成《录鬼簿》、周德清《中原音韵》等元人的曲论文献中,被称为乐府、新乐府、今乐府或北乐府等等。就基本体式而言,有小令、套数、带过曲三种体式。小令为独曲,套数为组曲,带过曲则是介于独曲与组曲之间的特殊体式。

如果除去音乐不论,单就曲词而言,一首小令(曲)与一首词的最大区别有二:其一,就语体风格而言,一般是词较典雅而曲较通俗;就句式节奏而言,一般是词较整饬而曲较散漫。当然,元代中后期张可久等人的一些曲作以词为曲,其语体与句格皆与词同,此又当别论。其二,词中言及小令,往往与中调、长调相对,一般指的是调短字少之词;而曲中言及小令,则与套数相对,指的是单只独体之曲。

曲中之套数,通常所论有两点需作辨正。

其一,或谓套数是将同一宫调中两首以上的曲子连成组曲,这话有些说倒了。事实是:把两首以上的曲子连成组曲后,在演唱时一般使用同一宫调(调高调式)。也就是说,套数中的各只曲在没有被组合成套以前,不一定先有一个固定的宫调归属。比如,[中吕·粉蝶儿]套数把[醉春风]、[石榴花]、[斗鹌鹑]、[普天乐]、[醉高歌]、[十二月]、[尧民歌]、[上小楼]等曲调连成套数时,一般用同一宫调——[中吕宫]去演唱,因为不用同一宫调,就得在演唱中移宫换调,那是很不方便的;但这套曲子中的一些只曲在没有被组合成套以前,却不一定只属于某一宫调,比如[斗鹌鹑],可以属于[中吕宫],也可以属于[越调];[普天乐]和[上小楼]可以属于[中吕宫],也可以属于[正宫]。面对这种情况,前人有所谓“借宫”一说,但谁借谁的呢?恐怕就说不清了。所以“借宫”一说很靠不住,不过是为了替那个说倒了的话打个圆场而已。

其二,或谓套数乃曲中之创体。其实,在北宋时就非常流行的“唱赚”,便已经使用了套曲的形式,并分为“缠令”、“缠达”二体,这两种体式,其实就是元曲中套数的基本体式。因此,实事求是地说,套数并非元曲的新创,而是对宋代唱赚一体的借用。因为赚曲以套计数,久而久之,遂以计数之“套”,取代了称名之

“赚”。在词中名“赚”，在曲中称“套”，名称虽别，然同为组曲是一样的^①。

关于散曲中的带过曲，这种将两三只曲子结合成一个小类型组曲的体式，如〔雁儿落带得胜令〕、〔骂玉郎带感皇恩采茶歌〕等，也有两点需作说明。

其一，关于带过曲的来源。对此，学界有两种看法：或谓带过曲是由令曲发展为套曲的中间环节，或谓带过曲是由套数中的曲牌固定组合结构选摘而来。我认为后一种说法符合事实。这在拙著《元散曲通论》中有详说，此处不赘。

其二，关于带过曲的性质。自元以来，大多数学人是将带过曲看作小令的一体，但也有人将带过曲看作套数。视之为令曲，是因为带过曲的两三个曲牌已集中放在曲词的最前面，可以看作是一个集合而成的新的曲牌，从形式上看，这似乎与小令没有太大的区别。视之为套数，是因为带过曲虽然只结合了两三个只曲，但却已经具备了组曲的性质。

对于带过曲这种介于令、套之间的特殊体式，我主张不必强为归类，完全可以将其视为曲中独立的一体，算是曲体中的另类吧。

二

与词一样，曲在写作时也要选定一个牌调。元代北曲所用曲牌，据周德清《中原音韵》的辑录，共 300 多个，其中专为小令所使用者，如〔青玉案〕、〔快活年〕、〔大德歌〕、〔黑漆弩〕等，大约有 30 余调，专用于散曲之套数者，如〔青杏子〕、〔愿成双〕、〔文如锦〕、〔黄莺儿〕等约 60 调。绝大多数曲调，如〔蟾宫曲〕、〔沉醉东

^① 参见拙文《关于“赚”与“套”的重要资料考辨及其他》（载《东南大学学报》2007 年第 2 期）。

风〕、〔红绣鞋〕、〔醉太平〕、〔普天乐〕、〔天净沙〕等，是可以令、套通用的。拿曲牌与词牌相比，其句格不甚严谨，最为明显的是，同一曲牌在不同作家笔下出现，其字数多少不一，并不十分固定。比如同是〔红绣鞋〕，贯云石所作与张可久所作，其字数就有很大差异：

贯云石〔红绣鞋〕

挨着靠着云窗同坐，
偎着抱着月枕双歌，
听着数着愁着怕着早四更过。
四更过情未足，
情未足夜如梭。
天哪！更闰一更儿妨甚么！

张可久〔红绣鞋〕

剑击西风鬼啸，
琴弹夜月猿号，
半醉渊明可人招。
南来山隐隐，
东去浪淘淘，
浙江归路杳。

面对这种情况，一些曲谱著作往往用“衬字”或“又一体”加以解说，其实，这种同一曲牌字数（甚至句数）有出入的现象所反映的事实是：元曲在当时有活的音乐曲调，曲家依乐谱创作歌词，目的在于应歌，其所作之曲辞，只要唱来顺口、听来悦耳，就算成功之作。至于字数有些出入，歌唱者完全可以在不改变曲调主旋律的情况下做一些变通处理。总之，我的看法是：无论词、曲，只要某一曲调的乐谱尚存，仍在传唱，词、曲作家们依据这一乐谱而作的应歌之辞，其字句可能并不规范，倒是在乐谱失传之后，作家们以某一词、曲作品的文字谱式为据，其所作曲辞的字句才可能是整齐划一和非常规范的。

曲牌除了句式问题以外，还有平仄押韵问题。元曲家大多以曲应歌，其用韵循北方口语音系之天籁，即周德清所归纳的“中原音韵”，特点首先是韵部大大减少，仅 19 个，其次是“入派

三声”与“平分阴阳”，这些都与诗词的用韵有很大区别。在韵的协叶上，曲是一韵到底的，中间不换韵。某些曲牌（如〔人月圆〕、〔后庭花〕、〔庆元贞〕等）通首皆押平韵，也有的曲牌（如〔叨叨令〕、〔塞鸿秋〕、〔秦楼月〕等）通首皆押仄韵，但绝大多数曲牌是平仄通押的。正因为曲的平仄通押比较普遍，所以不少人以为曲的押韵可以不分平仄，其实，可以平仄通押的曲牌，在何处押平，何处押仄，都是有定规的。如〔水仙子〕一曲，凡八句，共用七韵，其七个韵字的平仄格式一般为“平平仄仄平平平”和“平平仄平平平平”，除此而外，还有多种变化。但无论怎样变，其第一、第五两个韵位始终押平韵，而第三韵始终押仄韵，这三处极少例外。又如〔醉太平〕，凡八句八韵，最常见的韵式是“仄平平仄仄仄平平”。此外也还有多种变化，但第二、第三、第七这三个韵位一定是用平韵，而第五、第六这两个韵位又一定是用仄韵。因此，如果认为元曲的押韵可以不讲平仄，那是非常错误的。另外，曲中还有一种特别有趣的重韵现象，如张养浩的〔塞鸿秋〕小令：

春来时节然亭香雪梨花会，夏来时节然亭云锦荷花会，
秋来时节然亭霜露黄花会，冬来时节然亭风月梅花会。春
夏与秋冬，四季皆佳会，主人此意谁能会。

这种韵式在诗词中是很难见到的，但在曲中却并不鲜见，由此可见曲体用韵的另类特征。

对元曲小令之平仄韵律格式研究最为精审者，以我所见，当为萧自熙先生的《散曲格律》，可惜此书为作者自费出版，社会上流传不广，一般人难以入手。倘有人读曲之后，也想模仿创作，而手中无可靠曲谱，则完全可以名家名作为典范，彼韵我韵，彼平我平，彼仄我仄，如此依样葫芦，其谁曰不然？

除句式与韵律之外,元曲的语言与修辞,也与诗词异趣。元曲的语言以自然通俗为主,甚至可以寻常口语入曲,但却又绝非能够不加选择、锤炼便率意落笔的。对此,周德清在《中原音韵》中提出“文而不文,俗而不俗”的主张,并认为如果把握不好这个分寸,就会“太文则迂,不文则俗”,要么失去曲体自然活泼的韵致,要么就变成打油诗。如何做到“文而不文,俗而不俗”,是需要不断写作、不断摸索的。

至于曲中的修辞,最有特色者当推对仗与重叠。虽然这两种修辞方式也出现在诗词之中,但诗词中的对仗远不如曲中对式繁多,重叠也远不如曲中那样淋漓恣纵。诗词中对式,以两句为单位的合璧对最为常见,但在曲中却五花八门,如朱权《太和正音谱》所总结的,便有“合璧对”、“连璧对”、“鼎足对”、“连珠对”、“隔句对”、“鸾凤和鸣对”、“燕逐飞花对”^①等多种形式,其中最富有特色者为鼎足对,如:

红尘不向门前惹,绿树偏宜屋角遮,青山正补墙头缺。

——马致远〔双调·夜行船〕套

看密匝匝蚁排兵,乱纷纷蜂酿蜜,急攘攘蝇争血。

——马致远〔双调·夜行船〕套。

糟腌两个功名字,醅淹千古兴亡事,麴埋万丈虹霓志。

——范康〔仙吕·寄生草〕

至于曲中之叠字,也是五花八门,甚至有整首曲子皆用叠字

① 诸种对式之具体对法,拙著《元散曲通论》有解说。

者,如乔吉之〔越调·天净沙〕《即事》:

莺莺燕燕春春,花花柳柳真真。事事风风韵韵,娇娇嫩嫩,停停当当人人。

此外,如排比、反复、镶嵌等诸种修辞手法,凡诗词中所有者,曲体之中无不具备。曲中特殊的对式与重叠等修辞手法的运用,对于表现出曲之一体的淋漓恣纵之风,有重要的作用。

三

元代散曲,在当时原本有不少的别集与总集流传,但后来失传的多,保存下来的少。元散曲别集得以保存者仅有三位作家的曲集,即张养浩的《云庄乐府》、张可久的《小山乐府》、乔吉的《梦符散曲》。元人所汇集选录的散曲总集得以保存者,亦仅四种,即杨朝英编辑的《阳春白雪》和《太平乐府》,无名氏编辑的《乐府新声》和《乐府群玉》(或以为此书乃元人胡存善辑编)。这四种总集是保存元人散曲的主要文献。在 20 世纪前期,任中敏、卢冀野先生都曾致力于散曲文献的收集,而最终完成此项工作的是隋树森先生,他积数十年之功,终于在 20 世纪 60 年代编成《全元散曲》。根据该书收录,现有曲作存世的元散曲作家为 200 多人,现存的元散曲小令有 3 800 多首、套数 400 多篇。作为诗歌中的一体,它与唐诗宋词的存作数相比,似乎显得有些寒碜,但在当时,却是可以号称“词山曲海”的。只是一则因为曲家社会地位极低,其曲作难以结集流传;二则因为明人大多囿于夷夏之别的正统观,肯为元人之曲传世而尽心尽力者少。所以,尽管在当时可以号称“词山曲海”,可我们现在所见,就只能是小丘与湖泊了。

面对现存的元人之曲,论者或作风格流派研究,或作发展阶段研究。就发展阶段而言,人们一度以元成宗大德(1297—1307)年间为界分为前后两期,认为前期为繁荣时期,后期为衰落时期;也有论家将元散曲分为前、中、后三期来论述的。但无论两分还是三分,大都依据钟嗣成《录鬼簿》对作家的辈分排列,但《录鬼簿》中“前辈已死名公才人”、“方今已亡名公才人”、“方今才人”的分档,并不根据曲家出生早晚分长幼,而是根据其死亡先后排辈分。内中如贯云石(1286—1324)等晚生早逝者被排入“前辈名公”,张可久(1280?—1250?)等早生晚逝者被排入“方今才人”。因此,依据《录鬼簿》的作家辈分排列来划定发展分期,就不免出现作家前后错位的问题。对这一点,不少曲学同仁也都有觉察。十多年前,笔者写《元散曲通论》,曾对元散曲中50多位重要作家的生平和创作活动年代作过考订,并根据这个考订,将元散曲的发展阶段分为演化(1234—1260)、初盛(1260—1294)、鼎盛(1295—1333)、衰落(1333—1368)四期。这四个阶段的大致情形如下:

处于演化阶段的代表作家主要有元好问、杜仁杰、刘秉忠、杨果、商道、商挺等人。这一时期的曲作者基本上还是以文人士大夫为主,总的特征是由词向曲的演化,曲作语言明显是雅俗相间,但还没有做到雅俗交融;元散曲中叹世、归隐、恋情、怀古、写景等几类主要题材已初露端倪,但还没有形成明显的倾向;散曲特有的幽默诙谐、活泼俏皮的独特风格略有表现,但还未能形成一种带普遍性的典型风格。

处于初盛阶段的代表作家主要有关汉卿、白朴、卢挚、王和卿、庾天锡、徐琰、姚燧、王恽等人。从作家身份的构成看,比前期复杂,有官宦、隐士与勾栏三类,尤其是关汉卿等勾栏曲作家的出现意义重大。从散曲题材内容上看,本阶段有更广泛的开

拓,言情、写景、咏物、赠答、怀古、叹世、归隐等,凡词能写的内容,曲差不多都写到了,而且此时还出现了专擅某类题材的作家,如王和卿之咏物、卢挚之咏史、关汉卿之写男女恋情,关、卢、白三大家更能兼擅多种题材,驱遣自如、各臻其妙;而且,各类作家都或高或低、或轻或重地一同唱着隐逸的调子。从语言运用上看,本期作家表现出一种自然潇洒的风致,已由前一时期的比较典雅或雅俗相交,变为比较质朴或雅俗交融,散曲特有的幽默诙谐、活泼俏皮的艺术风格已正式形成并有充分表现。

处于鼎盛阶段的代表作家主要有陈草庵、马致远、冯子振、曾瑞、张养浩、刘时中、周德清、钟嗣成、薛昂夫、张可久、乔吉、杨朝英、睢景臣、贯云石、徐再思、任昱、周文质等。这些从前被划分为前后两个时期的作家,据我的考察,他们的主要创作活动都集中在这一时期^①。论其鼎盛标志,我以为首先是作家作品增多,名家名作辈出。可以推为豪放派大家的马致远、贯云石和清丽派大家的张可久、乔吉^②,以及一大批卓有建树的名家都集中于这一时期。其次是题材内容的开拓比始盛期更为深广,最突出的是张养浩、刘时中等哀叹民生疾苦等内容的出现,标志着元散曲由写情场悲欢、田园山水和个人牢骚开始向关注国计民生转变。再次是作为元散曲主旋律的叹世归隐题材,此时发展到登峰造极的地步。此外,不同风格特色的两大流派在同一时期中的双峰并峙,不同地域和民族文化的融会交流在散曲创作中获得巨大成功,《阳春白雪》、《中原音韵》、《录鬼簿》等散曲总集

① 参见拙文《马致远、张可久等散曲创作活动年代论考》,载《首届元曲国际研讨会论文集》(河北教育出版社1994年出版),又收入拙著《斜出斋曲论前集》(四川人民出版社1999年出版)。

② 论者一向以“豪放”、“清丽”两派论元代散曲,但对这两派的代表作家却多有异说。如结合当时曲坛各方面情况看,豪放派作家应以马致远、贯云石为代表,清丽派作家则应以张可久、乔吉为代表。

和曲学批评著作的出现,都是其鼎盛标志。

处于衰落阶段的代表作家主要有杨维桢、鲜于必仁、王举之、刘庭信、汪元亨等。因为元代后期社会动荡不安,作为消费性的戏剧和散曲文学必然衰落。这主要表现在作家作品数量大减,创作题材范围也大大缩小,如叹世归隐等同类题材也较前期浮泛浅薄,衰落之势十分明显。散曲文学的这种衰落趋势持续了百年之久,一直要到明成化(1465—1487)以后,如陈铎、王磐等一批江南词场才子陆续登上曲坛,散曲创作才又开始出现复兴气象。

四

元代的剧曲,相当一部分是配合着说白和表演在舞台演唱的,合戏剧表演而言,或称为元戏曲、元杂剧、北杂剧、传奇等等。元杂剧由宋、金杂剧发展而来,它的剧本形式一般由曲、白、科三部分构成。属于“白”的部分是说白对话,属于“科”的部分是对动作、表情或舞台效果的提示,属于“曲”的部分便是歌唱的曲辞。从《元刊杂剧三十种》看,曲、白、科三者,往往只有曲的部分比较完整,而科、白部分,大都相当简略,由此可见人们非常重视曲的地位。因为曲的地位十分重要,所以后来的人们也就径直称元杂剧为“元曲”,明臧懋循的《元曲选》,实际上就是元代的杂剧选集。

一个元杂剧剧本,一般有“四折一楔子”,只有极少数剧本有五折、六折(如《赵氏孤儿》、《秋千记》),或多本连演(如《西厢记》、《西游记》)。四折即相当于四场或四幕,楔子是四折之外的小片段。一折之中有一套曲子,一般用同一宫调演唱,就形式而言,这一套曲子的结构一如散曲中的套数,因此,剧曲又被称为“剧套”,与散曲中的套数被称为“散套”相对。一般的元杂剧剧本,四折,使用四套曲子,相当于四个套数的组合;四套曲子,用

四个不同的宫调去演唱,这与剧情的变化和主要人物情感的变化是密切相关的。

元杂剧的创作与散曲一样,在当时也最为热门,曲家之众、作品之多,可谓盛况空前。据《录鬼簿》、《录鬼簿续编》及《太和正音谱》等书记载,元代有姓名可考的杂剧作家近百人,创作杂剧 500 余种,其中流传至今者尚在 160 种左右^①。元杂剧能在较短的时间内达于繁盛,其主要原因,在于金、宋政权覆亡之后,大批沉入社会底层的文人由被迫到自觉地投身于杂剧编演活动,使原本在民间流传的伎艺终于上升为一种雅俗共赏的新型文艺体式。从《录鬼簿》所列“前辈已死名公才人,有所编传奇行于世者”的作家及剧目看,元杂剧作家基本上是由沉沦下僚或混迹市井的作者聚合而成,其中绝大多数是省掾、令史、路吏、儒学提举一类低级官员,以及像赵文殷、张国宾、红字李二、花李郎等不入士流的教坊艺人。如果仔细考察那一大批对元杂剧的繁盛作出过杰出贡献的作家,如关汉卿、白朴、马致远、王实甫、高文秀、尚仲贤、郑廷玉、杨显之、纪君祥、武汉臣、戴善夫、石君宝、李好古、康进之、石子章、孟汉卿、李行道、狄君厚等人,其中仅马致远、戴善夫等极少的几位作家在南北统一后做过江浙行省的官吏。与元散曲的作家队伍相比,杂剧作家的社会地位相当低下,正是这批不甘沉沦、愤世嫉俗而又放浪不羁的才人作家投身于杂剧创作,才最终促成了元杂剧的全面繁荣。

五

对于元杂剧创作,学界一般分为本色、文采两派,如果用日

^① 这一百多个杂剧剧本,主要保存在明臧懋循辑编的《元曲选》和近人隋树森辑录的《元曲选外编》中。

本学者青木正儿在其所著《元人杂剧概说》一书中的话说，便是：“大约曲词素朴多用口语者为本色派，曲词藻丽比较多的用雅言者为文采派。”青木还把本色派析为三种：豪放激越派（关汉卿、高文秀和纪君祥等）、淳朴自然派（郑廷玉、武汉臣和秦简夫等）、温润明丽派（杨显之、石君宝和尚仲贤等）；把文采派分作两类：绮丽纤秣派（王实甫、白朴和郑光祖等）、清奇轻俊派（马致远、李寿卿和宫天挺等）。对于元杂剧的发展演变，学界有分两期论述者，也有分三期论述者。如李修生先生在《元杂剧史》中即分初、中、晚三期：初期，自蒙古灭金至元世祖忽必烈至元三十一年（1234—1294）；中期，自元成宗铁穆耳元贞元年至元文宗图帖睦尔至顺三年（1295—1332）；晚期为元顺帝帖睦尔统治时期（1333—1368）。

就大致情况而言，初期是元杂剧由宋金杂剧逐步走向繁荣昌盛的时期，这一时期的作家几乎全是北方人，大多活跃在大都、真定、平阳、东平、彰德、汴梁等中心城市。他们当中有关汉卿、白朴、郑廷玉、高文秀、纪君祥、石君宝、马致远等一大批为元杂剧的兴盛发展作出过杰出贡献的著名作家。如《单刀会》、《赵氏孤儿》、《梧桐雨》、《汉宫秋》等著名的历史剧，《窦娥冤》、《看钱奴》、《金凤钗》、《潇湘夜雨》、《秋胡戏妻》、《遇上皇》等社会剧，《鲁斋郎》、《陈州糴米》、《后庭花》、《灰阑记》、《蝴蝶梦》等公案剧，《救风尘》、《望江亭》、《金线池》、《曲江池》、《风光好》、《青衫泪》、《拜月亭》、《墙头马上》等婚恋剧，以及《柳毅传书》、《张生煮海》等人神相恋剧等等，大多产生于初期。如果从作家流派而论，本色派作家在这一时期显然居主导地位。

中期是元杂剧继续繁盛和题材类型、作品风格逐渐转化的时期。除了由初期跨入中期的马致远以外，这个时期著名的作家还有王实甫、郑光祖、宫天挺、乔吉等。马致远由前期的历史

剧转向后期的神仙道化剧,他的《黄粱梦》、《任风子》、《陈抟高卧》等都是这样的作品。郑光祖的《王粲登楼》、宫天挺的《范张鸡黍》、乔吉的《扬州梦》和《金钱记》等以描写儒士阶层功名欲望的复炽与幻灭为主的人文故事剧,也是此时新的题材类型。王实甫的《西厢记》、郑光祖的《倩女离魂》等是中期爱情婚姻杂剧的代表作,其创作倾向已由浪子风流转向伦理思考。如果从作家流派而论,则是文采派作家居主流地位。

晚期是元杂剧整体呈现衰微的时期,这一时期杂剧的中心已南移杭州,一批在南北一统后成长起来的江南作家如金仁杰、范康、沈和、鲍天佑、陈以仁、萧德祥、陆登善等,开始在杂剧创作中表现出他们的才华。在这些人的杂剧创作中,最引人注目的是一批以伦理教化为宗旨的家庭道德剧相继出现,其中最具有代表性的有秦简夫的《东堂老》、《剪发待宾》、《赵礼让肥》,萧德祥的《杀狗劝夫》,陆登善的《勘头巾》等。

元杂剧题材内容和风格流派的发展演变,与社会的变化关系十分密切,特别是元代中后期科举制度的恢复所引起的文人心态的变化,更是其中最为关键的一环。

六

在元代,散曲与杂剧是相互影响的。元散曲对元杂剧的影响,拙著《元散曲通论》(修订本)结合时贤的研究曾论及以下数端:

第一,散曲套数是杂剧结构的骨架。从《元刊杂剧三十种》所收关汉卿的《西蜀梦》、郑廷玉的《疏者下船》、纪君祥的《赵氏孤儿》等杂剧看,一些剧本只有歌唱的曲词,而没有科白,或没有完整的科白。这直接表明:所谓元杂剧剧本,最初主要就是以“四大套”曲词为结构骨架的文本。

第二,散曲是杂剧音乐的曲库。众多的北曲曲牌,是形成北

曲套数的基础,经过如杜仁杰、杨果、商道等第一代散曲作家借用“唱赚”的套式,进行北曲曲牌的联套实践获得成功以后,则被关汉卿、白朴、庾天锡等第二代曲家用于杂剧的联套创作,由此确立了元曲杂剧的新体制,从而形成一代文学体式的繁荣与鼎盛。

第三,散曲影响了杂剧曲词本色美的艺术特征。元杂剧借用套数的结构形式,而套数本身是以俚俗为特征的,如芝庵的《唱论》、周德清的《中原音韵》等,都曾提及套数的俚俗。而套数的前身“唱赚”也是一种大众化的俗文艺体式,作为套数前身的“唱赚”一体,其套式既为北曲借用,其俚俗的特征也就自然影响了套数以俗为美的风格特征的形成,套数又为杂剧所借用,这种以俗为美的作风于是又影响到杂剧。需要特别指出的是,元杂剧本色美的特征的形成,由唱赚、套数而来的俚俗之风的影响仅仅是一个方面,更为重要的还在于元杂剧要面对广大的民众演唱,作为一种大众化的艺术,俚俗是它必然的选择。最初是散曲套数影响了剧曲风格的形成,反过来,剧曲对散曲风格的影响又更为持久。

第四,散曲曲词为杂剧直接借用。最为大家熟知的例子,便是关汉卿的〔中吕·普天乐〕《崔张十六事》,作者一连用16首〔普天乐〕小令来歌咏崔、张恋情故事发展的全过程,不仅与《西厢记诸宫调》一起影响了王实甫《西厢记》杂剧的改编,而且,其中不少唱句还为王实甫《西厢记》杂剧直接借用。

至于元杂剧对元散曲的影响,拙著《元散曲通论》(修订本)亦曾论及以下四个方面:

第一,杂剧影响散曲使之形成长于叙事的特征。与诗词的偏重于抒情相比,散曲明显偏重于叙事,如关汉卿的〔一半儿〕《题情》: