



桂苑古代文学研究丛书

元散曲风格特质及其
成因研究

张筱南◎著

中国出版集团
世界图书出版公司
广州·上海·西安·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

元散曲风格特质及其成因研究 / 张筱南著 . — 广州 :
世界图书出版广东有限公司 , 2014.6

ISBN 978-7-5100-8193-4

I . ①元… II . ①张… III . ①散曲—文学研究—
中国—元代 IV . ① I207.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 135119 号

元散曲风格特质及其成因研究

策划编辑 刘婕妤

责任编辑 孔令钢

出版发行 世界图书出版广东有限公司

地 址 广州市新港西路大江冲 25 号

http: // www.gdst.com.cn

印 刷 虎彩印艺股份有限公司

规 格 710mm × 1000mm 1/16

印 张 16.5

字 数 285 千

版 次 2014 年 6 月第 1 版 2015 年 1 月第 2 次印刷

ISBN 978-7-5100-8193-4/I · 0311

定 价 50.00 元

版权所有，翻版必究

摘 要

本书通过分析元散曲语言修辞、句式章法、情趣立意等方面雅俗文化元素的并列，论析了元散曲以俗见雅、雅俗合一的风格特点及其构成方式。本书的中心论旨为元散曲包蕴了元代雅俗多层次的文化元素，它得益于元代士人借俗写雅，以雅化俗的主观努力，是元代士人主动顺应社会文化环境的必然结果。围绕这一中心论旨，本书主要从元散曲雅俗交融风格特质的构成、雅俗冲突与融合的方式、雅俗合一风格特质的成因三个方面，考察和分析元散曲独特的艺术风貌。

(1) 本书上编论述元散曲雅俗交融风格特质的构成，主要分为两部分：

前两章分析了元散曲的俗文化特质。第一章从文本构成角度分析元散曲中市民化的语汇构成和散文化的章法结构营造了元散曲的“俗”味。第二章从题材内容角度探讨了元代底层文化心态对士人价值体系的渗透和改造。

第三、四章论述了元散曲中雅文化特质的构成。第三章通过分析元散曲中对偶、用典、隐括等多种艺术修辞手法论述元散曲的雅化方式。第四章从元代士人心态角度分析这一雅文化特质的成因。

(2) 第五、六章组成了本书的中编，集中分析元散曲雅俗冲突与融合的方式。

第五章通过分析元散曲内容、结构、语言等雅俗文化元素的不匹配，认为雅与俗两种风格元素以二元对立的创作模式普遍并存于元散曲作品中。

第六章探讨了元代士人在元散曲的创作中对元代俗文化元素的借用和改造，认为“和而不同”的雅俗融合方式使元散曲既“耸观”又“耸听”，成为雅俗共赏的复合型文化成果。

(3) 本书的下编分为由第七、八、九三章组成，系统分析了元散曲雅俗合一风格特质的成因。

第七章从社会角度分析了元散曲的现场演绎方式和接受者的生活经验、价值观念和审美趣味，认为曲家的创作内容和风格较易受到现场环境和接受者的制约和引



导，这有利地推动了元散曲的雅俗交融风格的形成。

第八章从文化角度论析元代多民族文化的融合、元代儒学朱陆合流的学术理念和思想界包容开放的思维方式，以及这些文化因素对元代士人平等开放的文学观念和元散曲雅俗交融风格的影响。

第九章从创作心理角度分析了元代士人通过散曲创作实现自我塑造的创作动机。他们借文学创作转化焦虑，获得个体精神的替代性满足，并借以完成个体形象的自我塑造。“面子疑于放倒，骨子弥复认真”是对元代曲家创作心理的准确解读。

本书主要运用社会历史分析、文本批评、接受美学等方法分析元散曲雅俗交融的风格特点及其成因。从作品审美趣味的多元化，到曲家创作动机的复杂化，再到接受者期待视野的多样化，雅俗文化元素的杂糅融合造就了元散曲独特新颖的艺术风格。

目 录

绪 论	001
第一节 研究源起及文献综述	001
第二节 写作构想及研究方法	009



上 编

元散曲的风格特质构成

第一章 元散曲中俗文化特质的文本构成	012
第一节 元散曲市民化的语汇构成方式	012
第二节 元散曲散文化的语篇结构	019
第二章 元代民间俗文化心态对元散曲的影响	024
第一节 “求变尚新”的底层文化心态	025
第二节 民间文化中重情求真的文化基因	032
第三节 民间文化中重利务实的文化基因	037
第四节 民间文化中贵生自重的文化基因	042
第三章 元散曲中雅文化特质的文本构成	047
第一节 元散曲与“乐府”的关联	047
第二节 元散曲中代表雅文化特质的修辞方式	055
第三节 元散曲中雅文化特质形成的原因初探	068
第四章 元代士人心态对散曲的雅文化特质生成的影响	072
第一节 元代士人“有用于世”的入世观	072
第二节 元代士人“返诸自然”的归隐之心	082



第三节 元代士人“独立自由”的精神追求 087



中编

元散曲雅俗文化体系的冲突与融合

第五章 二元对立是元散曲雅俗冲突的外在表现 092

第一节 文本形式上的雅俗对立 093

第二节 题材内容上的雅俗对立 098

第三节 审美追求上的雅俗对立 107

第六章 元散曲雅俗交融的艺术特质 120

第一节 元散曲雅俗艺术特质的融合方式 120

第二节 “中和”思想对元代曲家身份定位及散曲风格的影响 150



下编

元散曲的雅俗风格特质的成因

第七章 元散曲雅俗特质形成的社会原因 155

第一节 元散曲作家的创作风格受接受者的制约和引导 155

第二节 接受者的期待视野对元散曲的雅俗交融风格的影响 167

第八章 元散曲雅俗特质形成的文化原因 172

第一节 元代文化重心北移造成的民族文化影响 172

第二节 朱陆合流的儒学观念对元散曲风格的影响 181

第三节 道家道教文化对于元代士人的影响 194

第九章 元散曲雅俗特质形成的作者原因 209

第一节 散曲创作是作者摆脱现实困境的精神乐土 209

第二节 元代士人以散曲创作实现个体形象自我塑造 216

结 语 238

参考文献 239

后 记 257

绪 论

第一节 研究源起及文献综述

元代周德清在《中原音韵·作词十法》中提出过一个著名的观点：元曲“造语必俊，用字必熟，太文则迂，不文则俗；文而不文，俗而不俗，要耸观，又耸听”^[1]。这句话中的“文而不文，俗而不俗”就是后世对元散曲语言艺术特色的经典评价。这个评价揭示出元散曲融雅、俗文学特质于一身的综合性特点，也反映出元散曲与雅、俗两派文学天然的血缘关系。

这一说法得到了学界的普遍认可。然而，仔细分析这一观点，至少还有这样几点能够引发我们的思考。

(1) 元代士人社会地位低下，比前朝任何时期的文人更接近市井底层，这必然会使他们受到底层文化的影响，但具体来说，元代底层文化的具体形态是什么样的？元代士人受到的是什么样的影响？这样的影响与元散曲的世俗风格又有着什么样的具体的联系？

(2) 元代科举虽然时断时续，影响了大多数士人的入仕之路，但儒学传统并没有因此而真正断绝。元代盛行的书院及游学方式使元代士人仍然继承并发展了儒学的思想和理论，传统高雅文学的创作也一直在元代士人中延续。这些士人构成了元散曲最主要的创作者群体，因此，元散曲必然带有传统高雅文学的艺术特质和思维特征。然而，这些艺术特质和思维特征具体指的是什么？它们与元代士人心态之间有什么样的联系？

(3) 如果能够理清元散曲的雅、俗风格特质的话，接下来的问题就是：它们是以什么样的方式糅合在一起的？它们之间的对立冲突会给元散曲造成什么样的艺术

[1] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第232页。



魅力？它们之间的融会中和又是如何实现元散曲的“雅俗共赏”的？

（4）是哪些因素的综合作用造就了元散曲雅俗交融的艺术风格？

尽管上述问题尚不能涵盖元散曲雅俗风格研究的全部，但倘若能对之做出较为合理的回答，相信对元散曲的艺术风格能有一个更深入全面的把握。

从研究文献角度来说，1998年，杨栋先生在《中国散曲学史研究》中就集中谈到了散曲学研究的传统模态：一是经验性、技术性和可操作性；二是重直觉、重感悟；三是基本概念、术语的不确定性；四是滚雪球式的累积模式。这四点合而论之，指出了散曲研究一直滞后于散曲创作，散曲研究的参与者也多是从事实际应用的角度来探究散曲的创作技巧，“重实践、重实用的态度压倒了抽象思辨的纯理论态度”^[1]；又由于研究者所处时代、对散曲的认识各有不同，致使对于散曲特质的认定及评判标准也存在着个性化和不确定的情况，后人往往就是在这样的零碎的研究信息中择取自己认同的部分加以深化改造，这就造成了散曲研究概念的模糊性。

这样的研究状况对本书立足的散曲风格研究来说，优点和缺点并存。优点在于这些散曲风格的著述者多是散曲创作者，他们是真正从散曲创作的感受出发来探讨散曲风格的特质的。他们的散曲创作虽然有着个体风格的差异，但对于“曲”与“词”的界限却一直有着敏感的认识，对于散曲的艺术特质一直有着直觉的感性的把握，这显然有利于我们深入研究散曲的艺术特质。缺点在于散曲风格研究多感性认识，多个性评判，少有系统中正的理性思辨。因此，它更需要现在的研究者对散曲风格研究的历程进行系统的整理。

元代散曲风格的研究以时间为轴，主要可以分为元代、明清、近现代及当代四个段。前两段主要是从创作论的角度归纳散曲风格。从燕南芝庵《唱论》中的重声乐，到周德清的重文辞，再到明清两代曲家的重意趣，古代散曲风格研究是一个由表及里、逐渐深入的过程。近现代以来的曲学界积极吸纳西方文学批评理论，新见迭出，在元散曲的风格特质及成因研究领域取得了系列成果。以下将从四个研究阶段分论之。

一、元 代

燕南芝庵的《唱论》是最早出现的散曲理论论述。其价值在于：一、明确区别散曲与词，代表着散曲创作寻求理论独立的尝试。二、强调了散曲音乐性的表演性，证明元散曲是文人情感和市井娱乐相协调的艺术产物。

[1] 杨栋：《中国散曲学史研究》，高等教育出版社1998年版，第27页。

其后，周德清的《中原音韵》涉及曲的辞藻和创作关键，认为散曲作品应“未造其语，先立其意；语、意俱高为上……造语必俊，用字必熟，太文则迂，不文则俗；文而不文，俗而不俗，要耸观，又耸听，格调高，音律好，衬字无，平仄稳”^[1]。这段话既注意到散曲辞意并重的特点，又强调散曲“意在语先”的创作原则，成为后世散曲创作与审美的基本规范。

《南村辍耕录》记录乔吉“凤头猪肚豹尾”说：“起要美丽，中要浩荡，结要响亮，尤贵在首尾贯串，意思清新。苟能若是，斯可以言乐府矣。”^[2]它立足于元散曲听众的听觉感受，说明元代曲家已经注意到散曲世俗因素对元散曲的影响。

夏庭芝的《青楼集》记录了一百多位代著名歌伎的艺术专长、生平简历、师传承继及与当时名士的交往。从中，我们可以看出：一、元人重视个人才艺，不论是文才出众的士人，还是技艺精当的歌伎，都能得到社会的尊重和赞赏；二、技艺出众的歌伎可以超越自己低贱的社会地位，得到与“才高名重”的士人平等交流的机会；三、元散曲的创作环境和传播途径都离不开市井勾栏，这为散曲的“俗”提供了一个传播学的基础。

《录鬼簿》与《青楼集》主要记载对象为元曲的创作者、传播者，它真实记录了元人对于散曲的价值观、审美观。其主要的观点为：一、元代散曲创作是元代士人“学问之余，事务之暇……以文章为戏玩”的结果，因此“和顺积中，英华自然发外”^[3]，这既强调了元曲出于天然质朴的情感的一面，也同时突出了元曲创作者的士人身份，为元散曲与传统诗教之间附上了一层无法扭断的联系。二、《录鬼簿》中多以“工巧”、“俊丽”、“新奇”等词评价散曲，这表明元代士人相当注重散曲的表现形式，散曲创作更接近于一种展示文才的文字游戏，很少附着作者的经国理想和儒者追求。这种“轻松感”正是俗文学的重要特征。

此外，元代许多零散的文章也证实元代曲家已经开始具有明确的风格意识。如贯云石的《阳春白雪序》说：“北来徐子芳滑雅，杨西庵平熟，已有知者。近代疏斋妩媚，如仙女寻春，自然笑傲；冯海粟豪辣灏烂，不断古今，心事天与，疏翁不

[1] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第232页。

[2] 陶宗仪：《南村辍耕录》卷二，齐鲁书社2007年版，第110页。

[3] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第104页。



可同舌共谈。关汉卿、庾吉甫造语妖娇，却如小女临怀，使人不忍对。”^[1] 之后的杨维桢《周月湖今乐府序》中也有这样的风格分类论述：“士大夫以今乐府鸣者，奇巧莫如关汉卿、庾吉甫、杨澹斋、卢疏斋；豪爽则有如冯海粟、滕玉霄；蕴藉则有如贯酸斋、马昂父。”^[2] 这样的论述说明元散曲已经具有独立的风格特质，真正走向成熟。

二、明清阶段

这一阶段对元散曲句法、韵味等方面的研究逐渐深入。曲界普遍承认曲中有雅、俗两种风格元素的存在，但在审美取向上则重雅轻俗。李开先《词谑》中说：“世称诗头曲尾，又称豹尾，必须急并响亮，含有余不尽之意。”^[3] 这句话指出散曲不仅重句法“急”，声音“响亮”，从“耸听”角度，立足于散曲在实际演出中的艺术效果；同时，曲与一般俚曲的区别还在于“含有余不尽之意”。这种“不尽之意”代表了欣赏者对散曲文字中隐含的精神审美内涵及社会风教意义的重视，即是周德清所言“不文则俗”，“格调高”。这种对于曲辞“意味”的要求正是评论者从“耸观”角度转向“耸观”与“耸听”并重，是对散曲的雅俗文化特质并重的结果。

明代王骥德从诗词与散曲的对比中来谈散曲的用语特征。他认为：“诗与词，不得以谐语方言入，而曲，则唯吾意之欲至，口之欲宣，纵横出入，无之而不可也。故吾谓：快人情者，要毋过于曲也。”^[4] 所谓“快人情”就是从接受者的角度来谈曲的特点。在《曲律》中，王骥德要求曲的字法“要极新，又要极熟；要极奇，又要极稳”^[5]，这正说明了作者已经意识到了曲不仅要求新求奇以“近俗”，同时也要以文人之心思求熟求稳，使曲免于俗套。把握雅俗之间的分寸就在于“宜自然，不宜生造”。这里的“自然”，即指贴近市井言语的浅白风格。

明代孟称舜在《古今名剧合选序》中肯定了北曲有着“雄爽婉丽”的风格特点，而“雄爽婉丽”就包含了传统士文化所推崇的“雄”、“婉”风格以及宋元以来市

[1] 《全元文》（第36册），凤凰出版社2005年版，第190页。

[2] 程炳达、王卫民编著：《中国历代曲论释评》，民族出版社2000年版，第56页。

[3] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1959年版，第356页。

[4] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第160页。

[5] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第124页。

民文化中更喜爱的“爽”、“丽”风格。这种综合论的观点弥合了明代中后期“沈”、“汤”两派之争，从散曲创作论的角度既强调“才人之胜”，要求有文人的辞采气骨，又重视“协律”，不忽视散曲的世俗演唱功用，“可演之台上，亦可置之案头”，这正是对雅、俗两种文化交融的认同的表现。

从明代开始，对于散曲风格的研究也开始从文辞雅俗之辨中拓展开来，开始涉足散曲创作的情感表达。张琦的《衡曲麈谭》就从性情天然的角度称：“曲之者，达其心而为言者也。思致贵于绵渺，辞语贵于迫切。”^[1] 辞语迫切是指语言的直白坦率，在于创作者的吐露心声，不务雕饰；思致绵渺则要求作者心思细腻，有感而发，对于市井寻常的生活体验能发掘出审美或精神上的更深意味，以艺术之情思升华日常之人情。这种对于艺术感受力的要求是对明代“本色派”和“情采派”文辞观的超越，也为我们把握散曲的艺术特质提供了一个新的思路。

清代的黄周星总结曲体的根本特质在于“少引圣籍，多发天然”，而制曲之要诀就在于“雅俗共赏”。这就是指散曲之美在于跨越了人的社会属性，鲜明艺术地展示人类之共同情感。这样，作品自然会“生趣勃勃，生气凛凛”。这种对于散曲艺术风格的把握超越了雅俗之辨，直指散曲对于人之真情本性的热爱和推重。

其后，刘熙载《艺概·词曲概》开始区分雅俗在散曲创作中的作用、地位，提出“借俗用雅”^[2]说，他细致分析了散曲“潇洒蕴藉”风格的精神实质，提出“曲以‘破有’、‘破空’为至上之品，中麓谓‘小山词瘦至骨立，血肉消化俱尽，乃炼成万转金铁躯’，破有也。又尝谓‘其句高而情更款’，破空也”^[3]。“破有”、“破空”都是借用佛教义理，讲求对于现实世界的超越，这种精神超越既要破除对于俗世俗情的沉溺玩味，不执于“有”，又要避免对于空虚枯瘠的禅思的执见，强调要“超乎‘空’、‘欲’二界，‘空’则是入禅，‘欲’则入俗。超之之道无他，曰‘发乎情止乎礼义’而已”^[4]。这种观点既立足于艺术的生活本原“情”，又以创作者自身的修养和对现实的精神“礼义”超越提升对现世之“欲”的观照，可以说，是对前人“雅俗共赏”论的发挥，

[1] 程炳达、王卫民编著：《中国历代曲论释评》，民族出版社2000年，第286页。

[2] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（九），中国戏剧出版社1959年版，第119页。

[3] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（九），中国戏剧出版社1959年版，第116页。

[4] 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（九），中国戏剧出版社1959年版，第116页。



也是对散曲艺术植根于俗世俗情，又以文人之气节、精神超越世俗欲念的风格特质的精准解读。

三、近现代

王国维先生的《宋元戏曲史》创造性地引入西方美学研究思想分析中国传统文学作品，为后来的散曲风格学研究开辟了一条新路。至此，元散曲风格学研究走上了中西方研究方法并举的道路。

1931年任讷先生将他的《散曲之研究》修订为《散曲概论》，完成了近现代第一部系统研究散曲的学术专著。这部著作全面分析了元散曲的文体风貌、源流变迁、风格特质、作者流派，散曲研究成为真正独立的学科。《散曲概论》中，任讷先生明确地区分了散曲与剧曲、词等文体，凸显了散曲风格特质，使之成为独立的研究对象。在其后的《词曲通义》中他从散曲的表现内容、表达方式、艺术风格等方面做出总结：其一，它揭示了散曲“雅俗俱可，庄谐杂出”的杂合型的审美基质；其二，它概括了散曲“急切透辟，极情尽致”的语言特质；他在高扬散曲的审美特质的同时，有力地反驳了学界崇雅卑俗、以词绳曲的评价标准，对元散曲价值的确定无疑具有奠基的作用。

任先生一反传统曲坛重雅轻俗的审美取向，认为元散曲的艺术之美就在于它独辟蹊径，突破了诗词的题材、主题、风格、手法局限，以迫切坦率之笔写真实坦荡之情，视尖新豪辣、俗趣盎然之作为散曲中的最上品。但同时，我们也注意到任先生个人重俗轻雅的审美倾向对元散曲的现代研究造成了巨大影响。

其后，梁乙真于1934年出版的《元明散曲小史》分清丽、豪放两大派来分述不同风格阵营的作家作品。自这本书起，元散曲的风格研究就开始走上了二分或三分的风格流派分析的道路。虽然许多元散曲作家具有“一人多格”的艺术特点，但为了研究的便利，学界仍习惯于将作家作品归于“豪放”、“清丽”等类别。其中，又出于对作家作品的“人民性”或“平民性”的强调，和区别于传统诗词的目的，大力推崇元散曲作品的“白话色彩”和“世俗气息”。虽然梁作对于曲家及其曲作的评价多以感悟式点评为主，但其评价的主体标准仍然不离崇俗轻雅这样一个基本原则。好在本书选材公允，虽然重点介绍了清丽风格的散曲，也没有忽视对豪辣灏烂风格作品的分析。

将元散曲风格研究的崇俗轻雅标准推向极致的典型例子是郑振铎先生于1954年

出版的《中国俗文学史》和《插图本中国文学史》。他携时代之风气，站在“俗文学”的立场上，认为“散曲是流行于元代以来的民间歌曲的总称”，是“活泼泼的民间之物”。因此，他在品评元散曲的作家作品时，重俗轻雅的审美取向表露无疑，如对关汉卿的作品的评价就决然分为两种，他认为关氏的那些描写儿女情事的尖新小令就值得大力褒扬，“几乎没有一首不好的”，而关氏的那些“闲适”的带有文人氣息的作品就“无什么出色之处”。对风格佻达、题材世俗的王和卿，郑先生既肯定了他对民间生活的关注，同时也认为王和卿没有真正站在人民的立场上，“滑稽和讽刺的对象都落在可怜的被压迫的阶级以及不全不具的人体之上，并没有对统治阶级有过什么攻击”。郑先生散曲研究的平民立场成为这两部文学史的显著特点。

在这一时期大量崇俗斥雅的散曲风格研究中，刘永济先生的观点就显得独树一帜了。他在《元人散曲选序论》中从气势和语言两方面指出曲和词也有许多相通之处：“至若沉着痛快，哀感顽艳，固词曲所同尚，而曲尤得力于痛快顽艳者独多。其有风流蕴藉，含蓄不尽者，要已不能出词家之牢笼，遂亦不能称曲家之独造。盖自来文家于此一端，已尽态极妍，后来者无以易之。故曲乃别启土宇……世人但见元曲尚自然，重本色，以为异于往辙，虽得之而未尽也。”^[1]这段话从文学自身发展规律的角度指出了词曲都存有“沉着痛快”、“风流蕴藉”的风格类型，但在蕴藉一脉，词已尽极致，后起者唯有另辟蹊径，才能成就独立高峰。同时刘先生也含蓄批评了时人认为元曲只“尚自然”、“重本色”的看法，认为曲中也有雅丽一派值得重视。在当时的研究背景下，这种评判客观公允，实属难得。

四、当 代

当代学者辈出，富有创见的著作将元散曲风格研究向深广处推进，其中又以20世纪80年代以后的成就最为丰厚。

李昌集先生《中国古代散曲史》分散曲形式发展史、散曲文学潮流史和散曲作家创作史三卷，在散曲的篇制、语体、审美构成等几个研究领域中医见频出。在论及散曲审美构成时，他借用刘勰《文心雕龙》中的术语，从“风力”、“情采”、“物色”、“辞藻”等角度分析散曲风格特质，认为：“散曲‘风力’的基本态势”是“冲突、动荡与非和谐性”，表现在“哲理与情感相交织的‘理趣’”中，其主导风范是“滑稽谈谐”；散曲“情采”的主调归为“豪放率真”，而“情采”的审美建构方式是“急

[1] 刘永济：《元人散曲选序论》，《文哲季刊》第五卷第二号（1936年）。



切透辟”；散曲“写气图貌”多具有一种动态性，而“化丑为美”是散曲“物色”的突出倾向之一；而散曲辞藻最明显的特征是“雅俗并蓄”，“文而不文，俗而不俗”被认定为“散曲‘乐府’的辞藻特征”。^[1] 李先生的研究延续了 20 世纪初任讷、卢前等学者中西合用、注重作品艺术特质的研究路数。其特点在于对散曲风格研究条分缕析，细致详尽。但李著的研究重点仍是元散曲“俗”味的源头及表现，对于散曲中“雅”元素构成着墨不多，对于“文而不文，俗而不俗”的风格特质的判断也恪守任讷先生在《作词十法疏证》中的观点，归结为文言与白话的杂用。

赵义山先生的力作《元散曲通论》理清了元代有关“豪放”、“清丽”两派作家的活动时代，得出了豪放派和清丽派同时活跃于元贞、大德至延佑、至治年间的结论，纠正了以前曲学界一直认为的元散曲由前期本色豪放向后期清丽典雅转变的观点，为元散曲雅俗风格的并行交融提供了具体的作家论据。这些角度和论述持论公允，是 20 世纪 80 年代以后元散曲研究的重要成果。

2000 年后，曲学界的创新意识更为突出，大量新的研究方法和研究角度被运用到元散曲的研究中。王广超的《论元代散曲语言配置形态及其影响》以语言学方法研究元散曲，认为元代正面临着“由典范文言语汇向近代白话”和“书面语汇与口语语汇由分离向统一转型”的语汇转型，这一语言环境决定了散曲语言“新旧参半”的用语特征。文章立足散曲语言素材的微观研究，分析了元散曲中白话词汇和文言词汇相结合的多种语言配置类型，为学界提供了新鲜的研究角度，但作者以元代白话为散曲创作的语言基础，仍然侧重的是元代世俗风格散曲的语言元素分析。

韦德强的《元代文人身份焦虑论》借用社会心理学理论方法，选取“身份焦虑”这种生命体验形式作为切入点探究元代作家的精神世界，指出文化等级和消费等级的下降将元代文人置于社会边缘地位，造就元代文人群体性的身份焦虑，在文学中表现为“一种无可奈何的焦躁”和“激愤之后的冷漠”，^[2] 迫使他们以戏谑消解身份焦虑。他认为元散曲的艺术特质源于曲家对客观社会环境的主动适应，点明元代社会文化背景与元曲家创作的互动关系。这种新的研究角度的引入，成为当代元散曲研究的主流。

总之，当代曲学界习惯于将周德清的“文而不文，俗而不俗”理解为元散曲语言风格的总体概括，研究侧重于元散曲的世俗风格特点，将散曲的世俗风格特征等

[1] 李昌集：《中国古代散曲史》，华东师范大学出版社 2007 年，第 145 页。

[2] 韦德强：《元代文人身份焦虑论》，《百色学院学报》2008 年 2 月期。

同于元散曲整体风格，这就造成了“文而不文，俗而不俗”概念的指向单一化，而忽略了元散曲雅俗融合风格的意义。

第二节 写作构想及研究方法

上述研究倾向的形成原因在于曲学界长期以来对散曲体裁的独立文学地位的正名努力。正是在与“诗词”、与“南曲”的不断对比中，散曲的“俗”凸显了出来。而对于元散曲“雅”的一面，就因为它的个性不突出而被逐渐漠视。在当代散曲研究中，一方面是反复将散曲的“俏”、“谐”、“趣”等特点归结于俗文化的体现，另一方面又以传统文学的眼光看待散曲，偏重散曲中“思想境界高”的少部分作品，从而导致了散曲两极的审美评价：要么是以俗为尚，越俗越美；要么将散曲等同于诗歌，以脱离散曲艺术特点的思想性来评价散曲，从而得出了散曲思想内容浅薄低下的结论。

鉴于元散曲风格研究的历史与现状，本书拟对元散曲的雅俗融合风格做系统考察，具体的研究思路和论文构架如下。

首先，对于元散曲“文而不文，俗而不俗”风格的研究的起点设定在对元散曲“文”和“俗”的风格特质的分析和界定上。元散曲文本中的俗文化特质主要呈现为市民化的语汇构成和散文化的章法结构上。散曲内容上，民间生活中贵生重利、求变尚新的底层文化心态渗透进了士人的价值体系中，俗的审美情趣指导着士人的散曲创作，使散曲总体呈现出俗文化特点。本书第一、二章即是从文本和内容两个层面分析元代社会底层文化对于元散曲中俗文化特质的影响。第三、四章则沿用前两章的框架分析元散曲中雅文化特质的文本构成和形成原因。首先从散曲与“乐府”之间的关联说起。从元散曲中的乐府语及对偶句式，运用典故、隐括手法及元散曲惯用的开放式结尾艺术三个方面剖析元散曲中代表雅文化特质的修辞方式。本书认为，元散曲中雅文化特质形成的原因在于元代士人仍然具有传统士人积极功利的入世观，但当他们遭遇现实的挫折后，他们的归隐退守不是为了东山再起，而是表现为一种“返诸自然”的超越精神，这与元代文人对主体价值的重新认识和他们少了儒学束缚后对“独立自由”的个性追求有着因果关联。

接下来，本书从元散曲雅俗文化体系的关系、互动角度细分它们的冲突和融合方式。第五章立足元散曲雅俗冲突的外在表现，分别从文本形式、题材内容、审美



追求三个方面探讨元散曲雅俗对立造成的审美效果。第六章总论元散曲雅俗融合的基本方式为和而不同。这一章从语言、结构章法和文化元素三个角度阐述了散曲“和而不同”的融合方式。其后，进一步理清元散曲雅俗文化和谐交融的原因，本书认为元代文人的杂家身份和“中和”思想对雅俗交融风格的形成起到了重要的引导作用。

最后，本书系统地运用社会历史分析方法，从传播学、社会学、心理学等角度深入分析了元散曲的雅俗风格特质的成因。第七章以传播学的角度切入论题，以创作者和接受者的双重角度来谈雅俗交融风格形成的必然性。第八章关注元代多元文化对散曲的创作和传播造成的影响。第九章深入研究散曲作家的创作心理，分析其创作流程，窥察他们的潜在心理感受和价值取向，以此为根本原因为元散曲的风格研究作结。

从研究方法来说，本书的研究方法显得相对传统，但对于风格研究这一传统题材，数据分析的理性研究方式，虽然直观可信，却难以完全表达本人在研究过程中时时被作品激荡起的对元代曲家的敬仰和喜爱之情。本人在阅读元散曲的种种原始材料时，一直试图透过这些陈年的文字揣测曲家创作时的心境。元代散曲题材庞杂、水平不一，但作者在创作时的真实和坦率，却常常令人动容。元散曲的“真”造就了它的“美”，因此，本书也希望通过系统的回望和求真，以感性的态度理性研究他们的作品，以此向关汉卿、马致远、张可久等致敬。



上编

元散曲的风格特质构成