

经典一〇〇

施议对 主编

赵山林 编纂

元曲一百首



施议对 主编

赵山林 编纂

元曲一百首

岳麓书社

图书在版编目(CIP)数据

元曲一百首/赵山林编纂. —长沙:岳麓书社, 2010

ISBN 978 - 7 - 80761 - 407 - 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(2010)第 113858 号

经典一百系列

元曲一百首

主 编:施议对

编 纂:赵山林

责任编辑:邓 翊

封面插画:蔡 皋

封面设计:萧睿子

岳麓书社出版发行

地址:湖南省长沙市爱民路 47 号

电话:0731—88885616(邮购)

邮编:410006

网址:www.yueluhistory.com

2011 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开本:787 × 1092 1/32

印张:7.125

字数:185 千字

印数:1—10,000

ISBN 978 - 7 - 80761 - 407 - 4/I · 941

定价:19.00 元

承印:长沙瑞和印务有限公司

如有印装质量问题,请与本社印务部联系

电话:0731—88884129

凡 例

——经典一百：21 世纪古典诗歌读本丛刊

20 世纪，古典诗歌的传习与流播，自五六十年代的经典读本起，经由七八十年代的鉴赏辞典，到八九十年代的阐释读本以至九十年代末的白文读本，绕了一个大圈，步入 21 世纪，又回到经典读本上面来（详见总序）。丛刊推行，迈步从头，但愿有个好的开端。

1. 古典诗歌乃中华瑰宝，新世纪精神文化建设重要资源。或因枝以振叶，或沿波而讨源，读本丛刊，力图最精粹的呈现。

2. 综合比勘，专家独断。所立篇目，对于以往读本，须有所增益。一百当中，若干篇章，非所常见。

3. 一斑全豹，门径导引。卷首导言，兼顾各方之外，有自身体会所得，具个人风格。

4. 规范化，标准化。作品文本，以最佳、最完善提供，一律以三种标点断句：“、”表顿，“，”表逗（读），“。”表句，并表韵。依格式排列。

5. 扼要简明，便利疏通。注释依次列于原作之下。非十分必要，可以不注。

6. 以简驭繁，一语破的。解说部分，于简单介绍作者以及相关背景之外，自由加以发挥，但须立足文本，有为而发，能见性情；不要一般化的议论，或者人云亦云，以免点金成铁，贻误大众。

总序

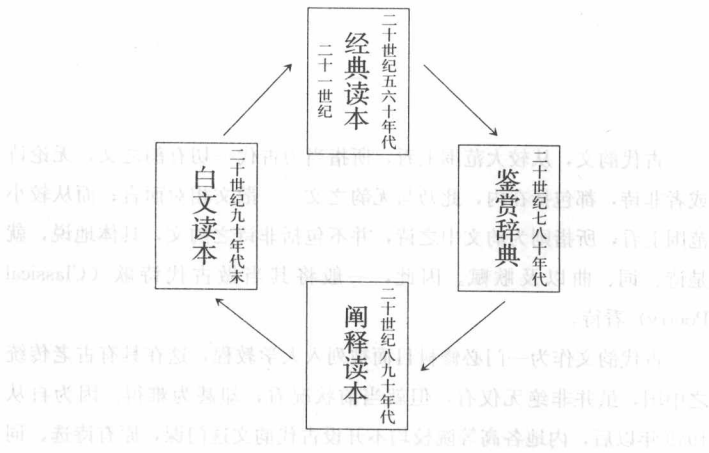
——不学诗，无以言

施议对

古代韵文，从较大范围上看，所指当为古代一切有韵之文，无论诗或者非诗，都包括在内，此乃与无韵之文——散文相对而言；而从较小范围上看，所指则为韵文中之诗，并不包括非诗之韵文，具体地说，就是诗、词、曲以及歌赋。因此，一般将其当做古代诗歌（Classical Poetry）看待。

古代韵文作为一门必修科目而被列入大学教程，这在具有古老传统之中国，虽并非绝无仅有，但就当前状况看，却甚为难得。因为自从1949年以后，内地各高等院校均不开设古代韵文这门课，原有诗选、词选或者诗词选，亦被并入有关古典文学科目，作为文学史进行讲授。半个世纪以来，所谓教授不教，学生不学，古代韵文一直未能走上大学讲台。前几年，在全国政协八届二次会议上，孙铁青、范静宜、傅璇琮、张常海、张西洛、沈鹏联合发言，曾提出建议：“大学中文系应设诗词必修课，中文系毕业的学生应该学会创作符合格律的诗词。”这建议至今尚未实现。台港二地，个别院校据说仍然坚持韵文教学，并要求学生进行写作训练，亦尚未全面推广。

半个世纪以来，两岸四地——大陆、台湾、香港、澳门，由于不学诗所造成的后果，已是明显可见。在写诗填词方面有关问题，拙文《新声与绝响——从澳门看诗词创作状况及前景》曾加以披露。这里着重说品诗论词问题。这一问题可以从出版状况得到反映。但整个出版界，包括所有图书市场，真不知从何说起，只能粗枝大叶，说点观感。我以为，从时间推移看，自 20 世纪 50 年代至今，有关古代韵文之出版，如以具体出版物为标志，似依照下列程序进行：



出版界这一程序之推进，既因应社会需求，亦体现古代韵文读与写之实际水准。20 世纪 50 年代及 60 年代初期，经过反右以及教学改革，古代韵文逐渐丧失地盘，而有关专门家并未退下阵来，出版界仍以刊发各种经典读本为主。例如人民文学出版社所推出一套古典文学读本丛书，包括余冠英《诗经选注》《汉魏六朝诗选注》，冯至、浦江清等《杜甫诗选》，钱锺书《宋诗选注》等，皆堪称典范。有一位从事研究及出版工作四十余年之学者谓，该丛书“对我们一代人是起了培育、辅导作

用的”(傅璇琮语)。这当是实情。但是,20世纪70年代末及80年代之后,鉴赏热兴起,“马二先生”领导出版新潮流,情况即发生较大变化。一方面,连炒带抄,原有作品之解读,被变成诗学辞典;另一方面,立异标新,本来诗学之发明,被换上玄学包装。这一变化,不仅将一片片薄瓦变巨砖,令人不胜负荷,而且诗词本身也不知道被变到哪里去了。这当也是实情。这一状况之出现,除了社会环境影响以外,相信与高校教学有关。因为韵文被当做文学史讲授,尽管亦提及作品,却比较注重时代背景及作者生平,往往以史代诗,将文学课变成历史课或一般政治常识课。加上老成凋零,新一代接不上,自然另找出路。这就是我所说后果。

出版状况,反映不学诗后果。从时间推移看,五十年间的状况,大致有如上述。从空间转换看,两岸四地之大陆、台湾,再加上日本,有关状况似乎亦可以为这一后果提供借鉴。这主要体现在读与写之方法、步骤上。如用一种不很恰当之比喻加以描述,我以为,古代韵文之读与写,其具体方法与步骤,在目前之中国大陆、台湾以及日本,通常以下列三种方式出现,即:地上爬、空中走、天上飞。三种方式,一种是爬格子,着眼于考据;一种是倡高论,偏重于义理;一种则为二者之折中,考据、义理都来得。三种方式,各有所长,不必多予评判;至其所短,主要是偏废辞章,则须加以探讨。所谓提供借鉴,其用意即在于此。

先说考据。这是读与写之基本功,亦是产生经典读本的基础,未可忽视。以为地上爬,相信并无贬意。而且,就目前趋势看,人脑与电脑结合,其前景当无法估量。但是,有些考据是否有用,却值得怀疑。我

看过一篇硕士论文摘要，有人比较研究五代诗词，从语言入手进行分析归纳。为比较总体风格，将五代诗词语言分为天文、时令、地理篇，人事篇，形体、服饰篇，稼穡、农桑、草、木、花、果篇，禽、兽、虫、鱼篇，宫室篇，乐律、器用、法宝篇及采色篇。为比较个人风格，再将韦庄、张泌、和凝、李后主、欧阳炯、孙光宪、牛峤、牛希济、李珣、顾琼等人诗词语言加以规划。研究结果，谓诗词之间语言，可分为诗用词不用、词用诗不用及诗词皆用三部分，并通过表达方式及出现次数，说明诗词皆用，亦有异同，以为可证实“诗庄词媚”以及“诗之境阔，词之言长”这一论断。实际上，此乃将韵文当语文，进行一般分类、统计，而不将韵文当韵文。此一分类、统计，未必有助于读与写。这就是对于辞章之偏废。

再说义理。1985年，所谓“方法年”，学界门户大开，新学科、新方法，天下风行。在古代韵文方面，美学阐释、文化阐释一类著述相继出现。就总体目标看，此类著述之走向，大致有二：或借助美学理论、文化学理论及方法尝试解释韵文中问题，或利用韵文中材料尝试印证美学理论、文化学理论及方法。各有各的精彩。由此所建造之架构、体系，看起来也比传统义理显赫得多。但二者似乎都欺骗了韵文。例如：有一本书说宋代词学，将词学主张提升为审美理想。乍一看很“美学”，似有点石破天惊，仔细看却发现所说都是一些老话题，诸如豪放、婉约以及高雅、低俗等等，不知何谓新意。另有一本书说《诗经》，将“三百篇”放在人类思维及符号功能历史发生之宏观背景下，进行人类学之现代阐释与破译。古今中外，融会贯通，颇能体现其学问、胆略及气概。作为人类学著述，甚为可观。但作为《诗经》读本，究竟合适与不合适，就当细加斟酌。如说《卷耳》，既断定二章以下为咒术幻象，又提出疑问，谓征人之妻何故有仆、有马，言必称金罍、兕觥。显然只是注重于咒术这一文化话题，而忽略构造幻象之另一诗艺话题。两种走

向，均努力向上，只可惜脚不着地。这当也是一种偏废。以上有关读与写之两种方式，两岸学者大多乐意为之，而稍微有所侧重。最近几年，互相交流，互通有无。此岸某些学者，跟着玩数据，彼岸则将高倡“义理”之博士论文引进。彼此热闹一番，但偏废辞章之状况，并无改善。至于第三种方式，所谓折中，则在日本出现另一状况。

日本人将中国文学看做第二国文学（神田喜一郎语）。对于古代韵文之读与写，一向特别用功。我见过若干颇具水准之专门著述，颇多获益。但是，有一部关于柳永之专著，却令我产生疑虑。即：所谓大陆、台湾两种读写方法之折中，究竟是并取其长，还是兼收其短，看来很难说得清楚。这部专著于第一章研究序说，论柳词构筑法，似乎想论证这么一个问题——古典主义手法与词的文体结合问题，颇有些新意；而落到实处，却货不对版。例如：构筑法之一，乃以《雨霖铃》为例，将援引、借鉴前代作品之词句，诸如“寒蝉凄切”、“对长亭晚”、“都门帐饮无绪”、“兰舟”、“执手相看泪眼”、“竟无语凝噎”、“念去去”、“千里烟波”、“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”以及“应是良辰好景虚设”等等，一一开列出来，并详细考订。而后得出结论：“中国文学史中形成的种种‘离别’意象，的确被大量地使用，而且词的意境全然是由这些传统意象构建的。”看似有文有理，十分切近——论者以为，“这是理解词作内容最为切近的方法”；实则只是说明所使用材料以及材料之来源，至于这些材料之如何变成词，却均未涉及，亦即既无构与筑，又无所谓法。而构筑法之二，以《鹤冲天》为例，检索语汇出处，同样也不见其法。

这就是东洋状况。

由于见闻所限，以上描述，难免以偏概全。但我相信，作为一面镜子，对于出版界、诗界之自我检讨，当有所助益。而且，就某些迹象看，我所揭示的问题，实际上似乎也已经逐渐得到纠正。例如：白文本之推行以及旧读本之重印，我看就是对于炒风、抄风以及脚不着地作风之反动。白文本，不加任何注释、品评之读本。一般依据专门家选择、校正之善本翻印。近年由上海古籍出版社刊行有关《诗经》、《楚辞》、《乐府诗集》以及陶渊明、谢灵运、王维、李白、韩愈、柳宗元、杜牧等作品全集，即为其中精品。编者以为，这是为满足不同层面读者需要所作的尝试。我想，必将受到欢迎。旧读本范围较广，主要是经得起时间考验之读本。有清代或清代以前之所传，亦有近人制作。多数于20世纪50年代及60年代初曾刊行，少数为三四十年代旧本。每集发行多在万册以上，可见有一定市场。此等迹象说明：古代韵文出版之由经典读本到鉴赏辞典，由鉴赏辞典到美学阐释以及文化阐释，最后又返回经典读本，可能是一种必然进程。

当然，这一进程，其中应包含着探索与反思。出版界需检讨，诗界也当检讨。几回与诗界朋友见面，都曾提及这一问题。本人亦专注于理论研究，但经常提醒自己，不能有所偏废。否则，几十年所做工夫就将白费。而且，既以此为职业，教书育人，如不得法，亦将误人、误世。因此，愿借此机会，将自己读与写之粗浅体会以及所知有关专门家之读写经验，加以推广，以便取长补短，此套小书的读者若能从中有所获益，余愿已足。

元代是我国历史上比较短促的一个朝代。自元世祖忽必烈至元八年（1271）改国号为“大元”，到惠宗妥懽帖睦尔至正二十八年（1368）元亡，只有九十八年。如果上限追溯到蒙古王朝灭金（1234），实现对北方的统一，也不过一百三十五年。但就在这短短的百余年时间里，元曲的创作却取得了辉煌的成就，以至于人们常常将它与唐诗、宋词相提并论，作为一代文学的杰出代表。

所谓元曲，包括杂剧与散曲两个部分。按照今天的文学观念，杂剧属于戏剧，而散曲属于诗歌。但二者之间又有密切的联系，因为杂剧的主要部分是曲词（我们称之为剧曲），而剧曲和散曲一样，都是依谱填词，合乐歌唱的。至于本书所选，则全为散曲。

依谱填词的特点并不是曲才有，词也是如此。但曲与词在形式上还是有所不同。曲在正格之外，可以添加多少不等的衬字。有一些曲调（如〔正宫〕的〔端正好〕、〔货郎儿〕、〔煞尾〕等），还可以有增句。这就使得曲与词相比，更能极尽长短之变，也取得了形式适应内容的更大自由。从用韵方面来说，曲里没有入声，原来的入声字分别归入平、

上、去三声，即所谓“入派三声”；平、上、去三声通押，一韵到底，而且用韵较密，差不多每句一韵；不避重韵，甚至往往以此见长。这些都是与词不同的地方。

散曲的主要形式分为小令、套曲两种。小令又称“叶儿”，是散曲中最早产生的体制。一般说来，小令是单支曲子，相当于一首单调的令词，它属于一定的宫调（如〔人月圆〕属于〔黄钟宫〕，〔喜春来〕属于〔中吕宫〕等）。如果作者要表达的内容比较复杂，单支曲子不足以容纳，可以采用重头小令或带过曲。重头小令是指使用同一曲调，围绕同一中心，重复填写若干首小令，数目不限，每首可以各押一韵。带过曲是指连用两支或三支宫调相同而旋律恰能衔接的曲子，合成一支新曲（如〔双调·雁儿落带得胜令〕、〔南吕·骂玉郎带感皇恩采茶歌〕等）。其组合有一定的规律，不能随便搭配。散曲中的套曲，又称套数或散套，它的构成特点是把同一宫调的两支以上的曲子连缀起来（宫调不同而管色相同者，也可借宫），首尾一韵，并加尾声（也有少数例外）。由于篇幅较长，套曲能够包容比较复杂的内容。

二

元曲的兴盛，有着它的历史文化背景。

第一，统一的元王朝的建立，结束了纷争战乱的局面，实现了各民族之间空前的文化融合。本来，在宋与辽、宋与西夏、宋与金、宋与元的对峙状态下，接触与交流实际上也在缓慢地进行。宋的文学艺术包括表演技艺不断地传向北方，而北方游牧民族的马上之歌也不断地流入中原。统一局面的出现，使得这种接触与交流的过程大大加快了。而元曲本身，就是以北方文化为主，南北各民族文化长期融合的产物。元曲在形式与内容上，与宋词、宋大曲、宋舞队、宋杂剧、金院本、金诸宫调

等存在这样或那样的联系，就是一个明显的例证。元曲还拥有一批少数民族作家，如散曲作家中的贯云石（维吾尔族）、薛昂夫（维吾尔族）、阿鲁威（蒙古族）等人。他们的创作活动，也体现了各民族文化的融合。

第二，城乡演出场所的增加，为元曲的传播提供了广阔的途径。北宋以来，随着城市经济的繁荣，出现了集合多种伎艺长年卖艺的瓦舍，而瓦舍中也有了专门演出戏剧的勾栏。这种情况到元代有了进一步的发展。夏庭芝《青楼集志》说，元代“内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之”。杜仁杰的散曲〔般涉调·耍孩儿〕《庄家不识勾栏》也生动地描绘了观众花钱进勾栏看戏的场景。与杂剧相比，散曲的演出场所可以自由得多。酒宴之上、妓院之中，随时可以演唱。有些文人即席创作，歌者即席演唱，加速了创作与传播的过程。

第三，众多中下层文人投入创作，有利于元曲形成并保持自己的特色。元曲从主体上来说是一种俗文学，杂剧尤其是如此。这种特色的形成与保持，与它的作家构成很有关系。元曲作家，除散曲作家中有一部分名公士卿以外，大部分是《录鬼簿》所说的“门第卑微，职位不振”的中下层知识分子。如关汉卿为太医院尹，高文秀为府学生，姚守中、张寿卿、郑光祖、周文质、张可久为小吏，范居中为卜者，施惠为坐贾，乔吉则浪迹江湖四十年。他们的遭遇，与元代统治者歧视知识分子，又长期废止科举，断了知识分子的仕进之路有关。但这正好促使这批知识分子去接近市井细民，投身元曲创作。一些作家成为专门为戏班写作的“书会才人”。还有一些作家，本身就是专业的戏曲艺人。他们熟悉舞台演出的规律，创作出来的剧本常常是“本色当行”，演出效果极佳。

第四，传统约束力的削弱，使得元曲创作中出现了活跃的思想因

素。随着城市的繁荣和市民阶层的壮大，随着金王朝、南宋王朝相继覆灭的巨大政治变动，长期统治人们思想的传统观念发生了某种程度的动摇。元代统治者认识理学对巩固其统治的重要性需要一个过程，他们推行理学并取得明显效果更需要一个过程。在这种背景下，一批元曲作家在创作中便较少因袭的重负，从而给元曲带来了以往文学作品所不多见的活跃的思想因素。在散曲中，例如睢景臣的〔般涉调·哨遍〕《高祖还乡》抹去了汉高祖头上神圣的光环，张养浩的〔中吕·山坡羊〕《潼关怀古》发出了“兴，百姓苦！亡，百姓苦”的深沉慨叹。这些都足以振聋发聩，有的还产生了深远的社会影响。

三

元代文学的发展，大致可以元仁宗爱育黎拔力八达延祐年间（1314—1320）为界，分为前后两期，前期大约八十年，后期大约五十年。散曲、杂剧的情况大体都是如此。

前期散曲作家的活动中心在大都（今北京），从事散曲创作的主要是杨果、卢挚等兼作诗文的作家和关汉卿、白朴、马致远等兼作杂剧的作家，专门的散曲作家还不多见。这一时期的散曲创作以豪放为主调，马致远、冯子振、张养浩等为其代表。关汉卿、白朴等也有豪放之作。其中特别值得提出的是马致远，他以丰富的阅历，卓越的才情，致力于扩大散曲的题材领域，提高散曲的艺术品位，为创造不同于诗词的散曲的独特意境作出了突出的贡献。当然，豪放之外，还有其他的风格，如徐琰的“滑雅”，杨果的“平熟”，卢挚的“妩媚”，关汉卿、庾天锡的“妖娇”（见贯云石《阳春白雪·序》）。

后期作家的活动中心在杭州，出现了张可久、贯云石、徐再思、杨朝英等一大批几乎专攻散曲的作家。这一时期的散曲创作，虽有贯云

石、薛昂夫等人仍承豪放余绪，张可久、乔吉、周德清、徐再思等多数作家的风格却已转向以清丽为主。张可久、乔吉二人，曾被李开先称为“元之张乔，其犹唐之李杜乎”（《乔梦符小令·序》），足见他们在散曲创作中的重要地位。其中尤以张可久散曲创作数量之富居元人之冠，对后代产生了很大的影响。从曲种来看，元代散曲基本上是北曲，后期则出现了南北合套的情况。本书所选沈和、范居中的套曲，便属南北合套之作。

元代散曲中有一部分无名氏的作品，其中亦不乏佳作。如小令〔正宫·醉太平〕（堂堂大元）、（夺泥燕口），套曲〔南吕·一枝花〕《金陵渔隐》等都各具特色，这些也是不应当忽略的。

四

散曲和诗、词一样，属于广义的诗歌范畴。诗、词、曲不仅在形式上有因袭，有变革，在艺术上也有继承，有发展。从《诗经》以来，历代诗人积累了丰富的艺术经验，包括抒情艺术、写景艺术、叙事艺术以及这些艺术的结合运用等，其中尤以赋、比、兴的概括最为精当，所产生的影响也最为深远。当然，对于《诗经》的赋、比、兴，后人不可能原封不动地照样搬用，势必也要有所变化和发展。如大诗人屈原便是“依《诗》制《骚》，讽兼比、兴”（《文心雕龙·比兴》），从而创立了一种包含整体象征意义的美人香草的比兴传统，同样对后代产生了深远的影响。又如诗、词、曲三种诗体形式中，赋、比、兴的运用也是不尽相同的。大体说来，诗中赋、比、兴兼用，词中比、兴多于赋，曲中赋、比多于兴。这些差别，与诗、词、曲不同文体风格的形成都是密切相关的。明人王骥德说：“词之异于诗也，曲之异于词也，道迥不侔也。诗人而以诗为曲也，文人而以词为曲也，误矣，必不可言曲也。”（《曲律》

卷四) 诗词曲虽然有着密切的关系, 但从艺术来说, 它们仍然各有各的个性特征, 各有各的本色当行, 否则它们便失去了独立存在的理由和价值。此等细微处, 需要我们用心加以探究。

曲中赋、比多于兴, 我们先来谈谈曲中的赋。刘熙载《艺概·词曲概》说: “词如诗, 曲如赋。赋可补诗之不足者也。昔人谓: ‘金元所用之乐嘈杂凄紧, 缓急之间, 词不能按, 乃更为新声。’ 是曲亦可补词之不足也。” 按此处引语见于王世贞《曲藻·序》, 是从音乐角度来看问题的。其实, 从铺陈的角度来看, 曲也是可以补词之不足的。

1980年春, 辽宁图书馆发现了一部残本明抄《阳春白雪》。其中有以前不为人所知的作家王大学士的两套〔仙吕·点绛唇〕套曲, 一套由七支曲子组成, 一套由十五支曲子组成, 写的都是农村儿童的游戏情态, 堪称散曲中独具一格、别开生面的佳作。特别是后一套, 写了一百个男孩的嬉闹玩耍, 形象活泼, 各具个性, 可谓洋洋大观, 淋漓尽致, 典型地反映了曲善于铺陈的特点。

曲的铺陈还有两个特点:

一是讲究整体结构。元人乔吉说: “作乐府亦有法, 曰‘凤头、猪肚、豹尾’六字是也。大概起要美丽, 中要浩荡, 结要响亮。尤贵在首尾贯穿, 意思清新。” (陶宗仪《南村辍耕录》卷八引) 乔吉这里所说的“乐府”指散曲, 事实上其原则对剧曲也同样适用, 即曲文的开头要擒控题旨, 引人入胜, 中间要极尽铺排, 发挥题蕴, 结尾要戛然而止, 题外传神。刘熙载在谈到曲的结构时所说的“始要含蓄有度, 中要纵横尽变, 终要优游不竭” (《艺概·词曲概》) 即由此而来。

二是往往与排比、对偶相结合。所谓以排偶为铺陈, 于整密中寓流走之势。这里我们着重谈一谈对偶。任讷说: 在曲的铺陈中, “对句尤紧要。盖曲之装点饱满, 排纂驰骋, 对句之为助实多也” (《散曲概论》卷二)。曲中的对偶形式, 朱权《太和正音谱》列有多种。如:

合璧对。朱权注：“两句对者是。”如卢挚〔双调·折桂令〕《箕山感怀》：“五柳庄瓷瓿瓦钵，七里滩雨笠烟蓑。”白朴〔双调·庆东原〕：“忘忧草，含笑花”，“千古是非心，一夕渔樵话”。

连璧对。朱权注：“四句对者是。”如薛昂夫〔正宫·塞鸿秋〕：“功名万里忙如燕，斯文一脉微如线，光阴寸隙流如电，风霜两鬓白如练。”吕止庵〔仙吕·后庭花〕：“苍猿攀树啼，残花扑马飞，越女随舟唱，山僧逐渡归。”

鼎足对。朱权注：“三句对者是。俗呼为‘三枪’。”因三句一组，互为对仗，如鼎之三足并立，故名。如马致远〔双调·夜行船〕《秋思》套曲中的“密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血”，“和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶”，便属鼎足对。有些曲牌的句格尤便于使用鼎足对，如〔正宫·醉太平〕、〔仙吕·寄生草〕、〔双调·水仙子〕、〔双调·折桂令〕、〔越调·天净沙〕等。

联珠对。朱权注：“句多相对者是。”如王实甫〔中吕·十二月带尧民歌〕《别情》中之〔十二月〕：“自别后遥山隐隐，更那堪远水粼粼。见杨柳飞绵滚滚，对桃花醉脸醺醺。透内阁香风阵阵，掩重门暮雨纷纷。”此曲即属联珠对（每句首三字为衬字）。

鸾凤和鸣对。朱权注：“首尾相对。如〔叨叨令〕所对者是也。”周文质〔正宫·叨叨令〕《悲秋》首句“叮叮当当铁马儿乞留玎琅闹”与末句“孤孤另另单枕上迷彪模登靠”，即属此种。

以上这些对偶形式在曲的铺陈中都发挥了重要作用。试以张养浩〔双调·雁儿落带得胜令〕为例：

往常时为功名惹是非，如今对山水忘名利。往常时趁鸡声赴早朝，如今近晌午犹然睡。往常时秉笏立丹墀，如今把菊向东篱。往常时俯仰承权贵，如今逍遥谒故知。往常时狂痴，险犯着笞杖徒流