

英華

白寿彝 启功
郭预衡 李修生
主编

文庫

散曲卷

彭久安 编注

湖南出版社

文 史 英 华

白寿彝 启 功
郭预衡 李修生

主编

散 曲 卷

彭久安 编注

● 全国高等院校古籍整理研究委员会资助项目

湖 南 出 版 社

〔湘〕新登字001号

责任编辑：曾大力

特约编辑：劳柏林

文史英华·散曲卷

彭久安 编注

*

湖南出版社出版、发行

（长沙市河西银盆南路67号）

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

1993年12月第1版第1次印刷

开本，850×1168 1/32 印张，13.125

字数，291,000 印数，1——5,000

ISBN7—5438—0638—X

11·110 定价：12.70 元

题 记

本书是文史名著的选本，按着不同的体例，区分为群经、诸子、纪传、编年、典志、学案、史论、散文、辞赋、诗、词、散曲、戏曲、小说、文论等十五类，每类自为一册，共十五册。在旧日的四部分类法中，经和子是在史部集部之外，各为一类。本书是把这两类作为史书的特殊形式来处理的，所以全书的标名也就以文史二字来概括了。

选本的工作起源甚早。据旧史相传，孔子是第一个选本专家。所谓“删诗书”，就是他的选本成果。后来梁萧统的《文选》，宋李昉的《文苑英华》，都是选本的大宗。清人的《古文渊鉴》、《古文辞类纂》、《经史百家杂钞》，也都是著名的选本。近数十年来，《古文观止》、《古文释义》、《古文啖凤》等书，因篇幅不多，便于诵习，流传较广。这些选本都各有其历史的背景和编撰上的特点。本书面向目前读书界的具体情况，是为大学生、中学教师及一般干部在文史著作方面提供的适当读物，希望做到既博又精。所谓博，是指上下两三千年文史各体具备。所谓精，是指所选作品，文、情、道、义必有所当，读者既可以通过对本书的泛览得窥我国文史名著的大概，也可以随其所好反复诵读，不断提高其辨析古人著作的水平。本书当有不少错误和缺点，欢迎读者指正。

本书的编选在1982年已开始酝酿。1985年，启功同志、郭预

衡同志和北京师范大学古籍研究所的同志们共同作出了规划，并着手进行。因人力的不足和出版单位的不能确定，工作开展不甚顺利。1987年以后，李修生同志承担起全部的组织工作，工作进度在逐步加快，以至于全书完成。湖南出版社对本书的出版给予大力的支持，劳柏林、易孟醇、胡昭镕、徐日晖、曾大力等五位同志做了大量的工作，我们在此表示感谢。

白寿彝

1992. 4. 10

前 言

散曲是一种独具一格的新体诗。它产生、繁荣于元代，而后贯穿于明、清二代，是继词之后有深远影响的文学形式，为我国古代诗歌史增添了新的光彩。

(一)

散曲的产生、繁荣和发展，都不是偶然的，是有其社会发展的客观条件和文学演变的内在原因的。

散曲与音乐关系密切，和北曲、南曲的发展有着直接联系。我国幅员辽阔，人口众多，各地自然环境、生活习俗和文化传统千差万别，自古以来乐府民歌、俗谣俚曲和市井小唱流传不绝，到宋元时期，大曲、诸宫调、唱赚等曲调先后在长江南北广大地区流传，逐步和当地的民歌民谣融合，形成北曲和南曲。元散曲兴起于北方，用北曲演唱。明代南曲盛行，明散曲有南北之分。元、明间南北曲的兴衰变化，明、清间昆曲的崛起和衰落，都直接影响着散曲的发展变化。

散曲受民间曲调的影响是明显的。〔干荷叶〕、〔山坡羊〕、〔采茶歌〕、〔黑漆弩〕等民间曲调，直接吸收为散曲曲调，可以说明这一点。明代小曲对散曲的影响，也是为大家公认的。散曲也吸收了少数民族的音乐养分。自十二世纪初开始，北方的女真、蒙

古等少数民族先后入主中原，随着他们南下的马蹄，也带来了他们的民族音乐，当时在中原地区盛传的少数民族乐曲，就有〔者刺古〕、〔阿纳忽〕、〔唐兀歹〕（《中原音韵》）和〔洞洞伯〕、〔曲律买〕、〔清泉当当〕（《辍耕录》）。曲调丰富了，演奏的乐器也增多了，中原地区盛行箫、笛、铎、鼓等吹打乐器，少数民族擅长琵琶、胡琴等弹拨乐器。这些“胡曲番乐”的传入，给音乐带来新的活力。加之蒙古族是一个精骑术、善歌舞的“马上民族”，特别是蒙古统治者对歌舞的特殊迷恋与大力提倡，一时间各种曲调在市井坊间竞相传唱，于桑间巷陌不胫而走，形成了各种音乐互相渗透，各民族文化彼此融化的新局面。于是旧曲不满足了，要求更为新声；旧词不适应了，希望另创新词。客观形势要求把外来的“胡夷之曲”与固有的“里巷之歌”有机结合起来，这就有力地促进了散曲的形成和发展。元、明、清三代，都有少数民族作家投入到散曲创作队伍中来，他们为散曲的繁荣发展作出了自己的贡献，给散曲注入了少数民族文化的新养分。同时，我们也可以从那些在西北或西南边疆生活过的汉族作家创作的反映边塞生活的作品中，找到少数民族文化的新影响。

散曲与词同是倚声填词，它也是由词发展来的。词到了宋末，内容日益空泛，题材日渐缩小，语言日趋僵硬，完全失去了通俗文艺的本来面目。文学自身的发展规律，要求新的文学样式的诞生，而社会发展的客观实际，已为散曲的产生发展准备了条件。首先，自宋元以来，政治、军事的斗争激烈，经济、文化的交流发展，使人们的生活、生产日趋复杂，促使语言词汇也发生变化，新词语不断出现，双音和单音词的增加，都要求突破词的僵死规律，才能适应变化了的情况。其次，元初实行民族歧视政策，打击汉族知识分子，广大文人没有出路，他们“沉郁下僚，志不获展”，

因而流落市井，接近下层人民，接触了丰富多彩的民间曲调，促使他们运用散曲这种新鲜活泼的形式来抒发自己抑郁不平之气。而这些人中不少又精于词作，他们把词的一些艺术技巧和表现手法融化到曲作中来，又促进了散曲形式的成熟与完美，促使了散曲作家队伍的壮大。

(二)

散曲这种新体诗，实际是一种合乐的唱词，是根据某种曲调创作而供人清唱的，又名“清曲”，也称“乐府”。正因为它要合乐按谱，所以每支散曲前都要标明宫调和曲牌。宫调是我国古代音乐术语，我国古代音乐有五声（宫、商、角、徵、羽）和七声（五声加变徵、变宫）之说，凡以宫声为主的调式称“宫”，以其他各声为主的调式称“调”，二者统称“宫调”，如〔正宫〕、〔双调〕、〔中吕〕等，它是用来限定音调的高低快慢，以表达不同感情的。宫调之后有曲牌。是各种曲调（各支曲子）的名称，如〔山坡羊〕、〔喜春来〕等，它规定每支曲子的句数、字数和韵脚，是表示曲子唱法和曲词格式的。宫调和曲牌对散曲所要表达的内容有一定的影响，但关系不是太大，它不是散曲的题目，为了突出主题，有的便在宫调和曲牌的下面，另标题目。

散曲按其体式，分为小令和套数两种。小令又叫叶儿，每首小令用一个曲牌，咏一事，一韵到底，不换韵，是散曲的最小单位。为了表现较多的内容，小令有两种不同的变体：一为带过曲，多为北曲中用，它用一支曲子再带上一支或两支同一宫调而音律衔接的曲子组成，也叫兼带曲，如〔中吕·十二月带尧民歌〕，〔南吕·骂玉郎带感皇恩、采茶歌〕等，“带过”二字，或连用，或任用其一，或用“兼”、“兼带”均可。各曲的组合有严格规定，不

能随意搭配，最多不能超过三支曲子。二为南曲中的集曲，又叫犯调，它摘取多支曲子中的零句组成，另取一个新名，如〔解醒乐〕，是摘取〔解三醒〕、〔大胜乐〕二曲中的句子组成的，〔罗江怨〕，则是摘取〔香罗带〕、〔皂罗袍〕、〔一江风〕三支曲子中的句子组成的。集曲摘句不限曲调数，〔七犯玲珑〕摘自七支曲子，〔巫山十二峰〕摘自十二支曲子，最多竟有达三十支曲子的。还有一种叫重头的，即用同一曲牌的多支曲子来歌咏同类的众多事物或一件连续完整的故事，也就是同一曲调的多次重复使用，类似词中的“联章”和诗中的“组诗”，南北曲中都用。如张可久〔中吕·卖花声〕四首重头，总题《四时乐兴》，分《春》、《夏》、《秋》、《冬》四个小题，各咏本季景物。关汉卿〔中吕·普天乐〕十六首重头，总题《崔张十六事》，从《普救姻缘》到《夫妻团圆》共十六个小标题，较完整地歌咏了《西厢记》故事。有的重头只有总题目，各首都没有小标题，如冯惟敏〔双调·清江引〕《八不用》，为八首重头。有的重头，每首都有自己的小标题，却无总题目，如白朴〔双调·驻马厅〕四首重头，只分别题《吹》、《弹》、《歌》、《舞》，就没有总题目。重头最多的有百首，如李开先的〔仙吕·傍妆台〕等。

套数又名套曲、散套，也有叫大令的。是把同一宫调的多支曲子连缀起来，组成一套有头有尾的完整曲子。它也首尾一韵到底，中间不能换韵。北曲每套必须有正曲和尾声，南曲每套必须包括引子、过曲和尾声。正曲和过曲的曲牌可多可少，少则二支，多则三、四十支不等，各支曲子的先后衔接，都有一定规律，不是随便搭配的。尾声也叫煞尾或收尾，是表示全套音乐的终结。个别没有尾声的，是特殊例外。〔双调〕宫套数中有时是用〔离亭宴煞〕和〔歇指煞〕结尾的。由于南北曲音乐特性的不同，最初南

北曲不能在同一套数中出现，自元中叶以后，沈和用南北合腔作〔仙吕·赏花时〕《潇湘八景》，效者纷起，南北合套自此开始便得到广泛的运用。

(三)

散曲自元而明而清，经历了繁荣、发展和衰落的全过程。纵观前后六百来年的散曲发展历史，略述其发展阶段，清理其发展脉络，对阅读和欣赏散曲是有帮助的。

元代是散曲发展的黄金时代。其散曲创作队伍，几乎遍布社会各阶层、各行业以至各民族，遗憾的是流传下来的散曲作品不算太多，《全元散曲》收集元代散曲作家仅二百一十余人，散曲作品小令为三千八百八十余首，套数只有四百七十余篇。当时的实际创作队伍和创作数量，恐怕远不止此。

元代散曲的发展，大致可分为前后两个时期。前期从金末到元大德以前（1234～1307）。最初从事散曲创作实践的作家，如元好问、杨果、刘秉忠、胡祇通、王恽等，多为身居高官要职而又擅长诗词的文人，他们对散曲这种新体诗形式还不太熟悉，散曲创作只是诗词创作余暇时的一种尝试，因而带有明显的诗词痕迹，不脱草创阶段的特色。其后卢挚、姚燹、冯子振等，虽也身为名公显贵，但志趣高雅，在经历仕途变化之后，对现实有所认识，便假山水游宴，遣兴抒怀，时有清新豪放之作问世，散曲创作成就较大。但这时期最有成就的作家还是那些沉居下僚与伶工艺人结合的“书会才人”，如关汉卿、白朴、马致远和杜仁杰、王和卿等，他们娴熟自如地运用散曲这种新鲜活泼的形式，创作出一些千古传颂的名篇，有的豪放开朗，有的清丽婉约，有的以嘲笑讽刺见长，有的以幽默诙谐取胜，形式多样，风格不一。在前期的散曲

作家中，以关、马对散曲的贡献最大，也影响最大，尤以马致远最为后人所追慕和推崇，他扩大了散曲的题材范围，丰富了散曲的表现手法，提高了散曲的艺术境界，表明散曲已发展到成熟阶段。

元代后期从大德到元末（1308～1368），是散曲发展的旺盛阶段。一时曲坛热闹非凡，曲作繁荣，一方面马致远、卢挚、冯子振仍活跃于曲坛，另一方面出现许多重要散曲作家，贯云石、徐再思的作品被称为“酸甜乐府”。张可久和乔吉被誉之为“曲中双璧”，比之为“诗中李杜”。这时期散曲的创作倾向是开始注意精雕细刻，讲究格律词藻，偏于工丽典雅。张可久以其卓越的才华和全身心的投入，成为散曲史上第一个专业散曲作家，其风格刚健豪放而无粗率直白之嫌，清丽婉约又无雕镂妆饰之痕，真所谓“清而且丽，华而不艳”，影响了一大批作家，产生了一大批既典雅秀丽而无刀剥斧凿之痕，又含蓄蕴藉且具刚健豪爽之气的佳作。他如吴弘道、任昱、周德清等人，也是这方面成就较大者。这时期的散曲创作和前期也有一脉相承之处，豪放本色、辛辣活泼的风格，在后期的一些作家作品中也有进一步的发展和表现，曾瑞、刘时中、睢景臣、钱霖、查德卿、杨朝英、刘庭信等，创作了一批反映现实，讽刺时弊的不朽名篇，整个曲坛呈现一片繁花似锦、争妍斗艳的局面。

元代散曲的繁荣，有三点值得一提：一是专业散曲作家的产生。自张可久以后，陆续出现了一批专攻散曲的作家，如徐再思、吕止庵、宋方壶等。二是少数民族散曲作家的不断涌现。贯云石、阿鲁威、薛昂夫等，他们散曲创作所达到的艺术造诣，不亚于汉族作家。三是开始了对散曲作家作品的研究整理。如散曲作品集《阳春白雪》、《太平乐府》等的选编，记录散曲作家传记资料的

《录鬼簿》和研究散曲创作经验的《中原音韵》的出现，都说明散曲这种新文学样式受到人们的重视与欢迎，散曲作家得到社会的肯定与承认。

明代是散曲继续繁荣发展的时代。由于明代立国长达近三百年，其散曲作家和作品的数量，大大超过元代则是肯定的（报载《全明散曲》已编就出版，因尚未面市，不敢妄估数量）。明代散曲的发展，可分三个时期：

自明初至成化的百来年间，是明代散曲发展的前期。在经历社会动乱之后，明代统治者对人民实行高压政策，倡导程朱理学束缚人们的思想，文坛兴八股之风，正统的古文诗词，衰落不振。曲坛情况稍好一些，但除了虚泛的歌功颂德之曲，多是庸俗的萎靡不振之音，散曲作家除了由元入明的几个较有成就外，值得一提的只有皇室出身的朱有燉，其曲作多陈腐的套语，但凭借其显赫地位，一时得以传唱，在明初曲坛有过影响。

自弘治、正德至嘉靖、隆庆约一百年间，是明代散曲发展的中期。一方面，随着城市经济的发展，市民阶层的壮大，也促进了通俗文艺的不断发展；另一方面，中国封建社会已进入后期，政治统治更加黑暗，阶级矛盾更加尖锐，人民群众的反抗呼声日益高涨。这种情况反映在散曲创作中，便是大批具有时代特色和风格特点的优秀作家和作品的产生。康海、王九思、常伦、陈铎、王磐、冯惟敏、薛论道等，就是这一时期的主要代表作家，其作品多描写民生疾苦、揭露社会黑暗和抒发人生情怀，内容上继承了元代散曲的批判精神，艺术上秉承并发展了关、马的豪放爽朗风格。特别是陈铎、冯惟敏和薛论道，他们的一些曲作在题材上突破了传统的范畴，在思想上达到了新的高度，是最值得重视的。这一时期曲坛的创作风格也不是清一色的，唐寅、杨慎、黄峨、金

奎、祝允明、陈所闻、沈仕等人的曲作，和上面提到的康（海）、王（九思）等人比较起来，就明显地缺少一种浑厚的气质、高亢的音节和雄浑的意境，似乎更倾向于元代张（可久）、乔（吉）婉约清丽的风格，讲求修辞的细美纤巧，情调的柔和绵远，写闺怨艳情、山川逸趣，也不乏使人心荡神怡、如痴如醉的佳作，但其纤弱柔软的笔调，却开了曲中香奁体的先声，沈仕的“青门体”给南方曲坛造成了不良影响。

从嘉靖、隆庆年间到明末约一百来年是明代散曲发展的后期。这一时期散曲发展的特点，是北曲衰落，南曲崛起。自戏曲音乐家魏良辅加工改良昆腔和戏曲作家梁辰鱼创作了最早的昆曲剧本《浣纱记》和散曲集《江东白苎》之后，又有沈璟《南词九宫十三调曲谱》的编出，都是强调音律、讲究词藻的。一时作者群起仿效，集曲、翻谱，陡然盛行，于是音调柔细绵软、词藻典雅华丽的南曲，便风靡全国，主宰了整个曲坛。此时其代表作家是梁辰鱼、张凤翼、王骥德、史槃、冯梦龙、卜世臣等人，他们也创作了一些蕴藉温柔、细腻妥贴、纤巧玲珑之作，但较多的是律正韵严、堆词琢句、呆板凝重之曲，缺乏新鲜活泼机趣和刚健爽朗气息，标志散曲已开始走下坡路了。此时值得一提的是施绍莘，其曲作融元人关、马的豪放与张、乔的清丽风格于一体，以“绵整”见长，被称为明代曲作家的“集大成者”，是自元以来创作套数最多的散曲作家，历来受人重视。

明代散曲取得了重大成绩，也赢得了应有的地位，受到了广泛的重视。明人刊刻曲选、曲谱较多，重要的散曲选集不下十来种（如《雍熙乐府》、《乐府群珠》等），重要的散曲作家，不少都有散曲专集传世。明人的曲论专著不仅数量多，而且史料价值和学术价值也较高，所有这些，都是元、清两代所不能比拟的。

清朝统治者兴文字狱，倡新儒学，特别注重思想文化统治，学术上明经崇古，训诂考据之风盛行，文坛上脱离现实的形式主义泛滥。清代曲坛作家，沿袭明代南曲雅尚词章的弊习，拘守曲律，习惯模仿，其散曲创作大都少新意、无生气，完全成为案头文学、文人之曲，不能被之管弦，散曲发展已经走到了尽头。这是从总体上说的。但从文学的角度看，从创作技巧上看，从具体作家作品看，清代散曲也还是有成绩的，有它值得肯定的地方。《全清散曲》收录散曲作家三百四十多人，小令三千二百多首，套数一千六百多篇，数量虽不算多，其中亦不乏佳作。

清代散曲作家有成就者，多为著名诗人、词人和戏曲家，如尤侗、徐石麟、吴绮、沈谦、朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、赵庆禧、许光治、杨恩寿等，他们个人喜好不同，创作倾向不一，但遵从曲律、力求辞藻却是共同的特点，各以自己的才情，自如地驾驭曲律，也留下了一些为人称道的散曲作品。清代散曲，就内容上说，写生活琐事、记日常交往较多，如纪游饮宴、题图赠答、悼亡祝寿之类，作者善于捕捉身边小事，推联类比，生发开掘，间出新意，颇有一些秀丽精致、警策动人之作。从形式上看，套数创作盛，数量多，技巧高。不少作家于套曲创作上精雕细琢，借鉴、吸收民间弹词和诗词长调的艺术手法，使套曲的创作在写景状物、叙事抒情和结构布局、语言音韵上都有明显的长进，在艺术形式上更趋完美严整。

(四)

文艺是社会生活的反映，散曲也不例外。散曲反映现实的广度与深度，与同时代正统的古文诗词比较也毫不逊色。纵观元、明、清三代的散曲，其内容不外乎：一直接反映下层人民的生活与疾

苦，有的不仅写了天灾人祸，还揭示出民生疾苦的社会根源。二揭露社会黑暗和官场腐败，有的锋芒所向，直至最高统治者。三咏史怀古，抒发故国之思和民族之恨，反对外来侵略的爱国主义思想延绵不绝，深刻动人。四贬斥时弊，感叹人生，有的以个人的遭际为训，警醒世人，有的抒发内心的悲愤，表示抗争。五写景咏物，赞颂如诗如画的自然山水和淳厚朴实的民俗民风，是描绘中华民族大家庭的历史画卷。六关心妇女命运，赞美纯真爱情，反对封建礼教，等等。这是散曲内容积极、健康的一面，是其主流。读者在此选编中都能找到例证，就不一一列举了。当然散曲也和同时代的古文诗词一样，受时代和阶级的局限，不仅有封建主义的腐朽观念，市民阶层的庸俗思想，而且有污浊淫秽的黄色描写，我们应该善于识别和批判。

散曲之所以受人重视，广为流传，不仅在于它反映现实的深广，而且也在于它表现形式的新颖，它之所以成为继词之后我国文学发展史上的又一座高峰，也就是因为它有其独具的艺术特色。曲作为一种文学新样式，它直接从词发展而来，却又不同于词，下面试作分析：

首先是句式字数的突破。词和曲都是一种合乐的长短句式，每一曲调的句数、每句的字数和每字的平仄，都受其格律的限制，有明确的规定与要求，词必须严格遵守，曲可以突破。表现之一是在正格之外增加衬字，衬字不拘字数、不讲平仄，多用在句首和句中，其作用是补充语义和增加声情。由于衬字的使用，散曲中出现了各种长短不同的句子，短的短到一字一句，长的长到三、四十字不等，最著名的长句关汉卿《不伏老》套数中的：“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，谁叫你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。”按

曲调正格句式是七、七字，一下增加了三十九个衬字，这在词中是绝对不可能出现的。散曲中有些曲调的衬字，由于反复不断出现，逐渐变成一种定格句式，如〔叨叨令〕中的“也么哥”，〔一半儿〕中的“一半儿”等，便成了曲中的固定句子，增加了整个曲调的韵律美。

表现之二是一些散曲曲调可以根据需要增减句子。如〔蟾宫曲〕正格句式为：六四四、四四四、七七、四四四，共十一句七韵，最后三个四字句可根据情况增减，这在词中是不行的。

表现之三是在散曲的一些套数中还可以根据内容的需要增减曲调。如〔双调·夜行船〕套数，首曲〔夜行船〕，尾曲〔离亭宴煞〕，中间曲调不固定，常见的〔风入松〕、〔庆宣和〕、〔新水令〕、〔落梅风〕等，可以根据需要任其选用。又如〔般涉调·耍孩儿〕套数，以〔尾声〕作结，中间连用若干〔煞〕曲也是不固定的。正因为有这样一些突破，散曲的句式就更加自由活泼、变化多姿了，增强了它的生动性和表现力。

其次是音韵格律上的突破。词的格律较为严格，曲则较词灵活。词强调平仄四声，讲求阴阳清浊；而散曲只有三声，入声分入平、上、去三声。词平仄分别押韵，即平押平，仄押仄，不能乱，韵脚疏；而散曲平仄可以互相押韵，韵脚密，可以句句押韵，因而声调节奏感更强，韵律更美。词可以换韵，不能重韵；散曲一韵到底，不能换韵，可以重韵，也解决了套数中韵多字少的矛盾。正是由于音韵格律上的这些突破，促进了散曲语言与口头语言的接近。

再次是语言风格的变化。词的语言典雅华丽，蕴藉含蓄，散曲的语言自然朴实，清新明快，特别是大量地吸收、运用方言俗语，更是词所做不到的。如“葫芦提”、“畅好是”、“兀的”、“那

厮”等，都是民间口语，带有时代特色。有的还将难懂的土语、外来语，经过加工提炼，成为一种浅近通俗又富民间风味的新鲜语词。还有一些散曲作家特意将诗词中的一些名句，加以熔铸冶炼，融化活用，使之和人民的语言一致起来，如白朴〔仙吕·寄生草〕《饮》：“长醉后方何碍，不醒时有甚思”二句，在内容上就将屈原《渔父》中“世人皆醉我独醒”和李白《将进酒》中“但愿长醉不长醒”的语义柔和在一起了，而形式上则更为清新明快，爽朗上口。散曲也像诗词一样，根据对偶的修辞原则，大量地使用了排句、叠句和对句，各种句数的对句，如合璧对（二句）、鼎足对（三句）、连璧对（四句）、联珠对（多句）等，和各种数字的对句，如三字对句、四字对句、五字对句等，还有连环（顶针）句、复叠句等特殊句法，无一不用，且无一不用得恰到好处。基于诸多因素，散曲的语言得到了充实和提高，更加丰富了、完美了，既保持了民歌风格，又富于诗词韵味，是一种雅俗共赏、老少咸宜、为广大民众所喜爱的语言。

最后是艺术表现的风格不同。由于词和曲的语言风格不同，这就决定它们在艺术表现上的不同风格：诗词贵在含蓄蕴藉，讲究意味无穷，主张“有有余不尽之意”（张炎《词源》），一般多用比兴手法，象征比喻，似有若无，言而不明，含而不露，是其艺术表现的主要特色。散曲则讲究直率明快，刻露无余，喜欢尽情尽兴、淋漓痛快，一般多用赋的手法，直述白描，细心刻画，反复铺陈，多方夸饰，是其常见的表现手段，一个突出的特点，就是多爱用第一人称的口吻来直抒心意，因为这样便于做到穷形尽相，神情毕露。关于散曲与词在艺术风格上的不同，词曲学家任讷先生有过全面精到的概括：“词静而曲动，词敛而曲放，词纵而曲横，词深而曲广，词内旋而曲外旋，词阴柔而曲阳刚，词以婉约为主，