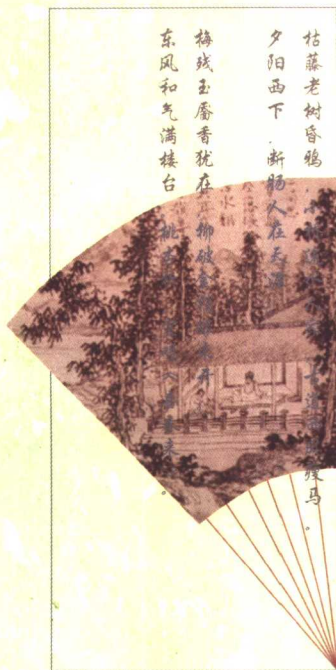


元曲

三百首 详注

① 褚斌杰 / 主编

百花洲文艺出版社



估藤老树昏鸦
夕阳西下
断肠人在天涯
梅残玉屑香犹在
东风和气满楼台

挑

瘦马

元曲三百首详注

◎ 褚斌杰 / 主编

◎ 褚斌杰 / 杨乃乔 / 王福利 / 徐建顺 / 撰稿



书 名：元曲三百首详注
作 者：褚斌杰 主编
出 版：百花洲文艺出版社（南昌市新魏路 17 号）
发 行：各地新华书店
经 销：各地新华书店
印 刷：南昌市光华印刷厂
开 本：787mm × 1092mm 1/32
印 张：14.125
字 数：35 万
版 次：1995 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
2000 年 4 月第 2 次印刷
印 数：10001 - 13000
定 价：15.80 元

ISBN7 - 80579 - 653 - X/I·538

邮政编码：330002

（江西文艺版图书凡属印刷、装订错误请随时向承印厂调换）

前 言

褚斌杰

有人说“中国是诗的国度”。在漫长的中国文学史上,古代诗歌园地里,不仅名家辈出,佳作如林,就诗歌的体制、形式说,也是百花齐放,争奇斗艳,第代不同,各领春秋。

元人散曲,是继唐诗、宋词之后,而又擅一代之盛的新的韵文体裁。它继承了我国古典诗歌的传统,而有所变更,有所发展。它在合乐上,长短句的形式上虽近于词,但又推陈出新,有自己独具的体制和风格,是一种更为平易通俗,雅俗并包的新的诗歌形式。

—

散曲,来源于民间,萌芽于我国北方具有地方色彩的俗谣俚曲。有文献表明,散曲的某些曲调,在宋代民间已有所传唱,金代已开始盛行,迨至元代而达于鼎盛,成为文坛普遍流行的新的诗歌样式。

传统上所说的“元曲”,实际上包括着性质不同的两种文体:一是“散曲”,是一种配合音乐可歌的长短句,与词差不多,属于诗歌性质;一是剧曲,又称“杂剧”,是一种以曲词为主,但

有说白,有故事情节、有人物动作,可以扮演的戏剧,属于歌剧一类性质。后者也被称为“曲”,这是因为它的唱词与散曲一样,也是按照当时新兴的北方曲词来创作和演唱的,它们的“曲律”基本上是一致的,而且这又是它的主要部分。散曲的兴起比元杂剧早,它是继宋词以后而出现在文坛上的一种新诗体。元杂剧则是利用散曲中的“套曲”形式而创作的歌剧。因此,它们既属于不同的文学体裁,又有一定的联系。

所谓“散曲”,原是指分散的单只曲词的意思,是相对于有故事情节、有角色扮演的剧曲(杂剧)说的。散曲又称“清曲”或“清唱”。魏良辅《曲律》云:“清唱俗云冷板凳,不比戏场借锣鼓之势。”这是说它只伴有弦索乐器来歌唱,不比戏场借锣鼓等大型乐器来扮演。元明时代,散曲也被称做乐府或词,当时一些曲集和论曲的著作,就是这样来称谓的。如无名氏的《乐府新声》、张可久的《小山乐府》、杨朝英的《太平乐府》、郭勋的《雍熙乐府》等等。称词的如张祜的《词林摘艳》、冯惟敏的《海浮山堂词稿》等。称曲为乐府或词,这是沿袭了对合乐文学体裁的称呼。有时曲又被称作“词馀”或“馀音”,这是因为词作为诗歌的一体而出现时,曾被称作“诗馀”,而曲又是承词之后而产生的,所以也就有了这种称呼。

散曲产生在金、元时期。明代王世贞在《曲藻》一书中云:“三百篇亡而后有骚、赋,骚赋难入乐而后古乐府,古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少宛转而后有词,词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。”王世贞这样来谈中国诗体的演变,无疑是简单化了一些,但他上述的一段话却表明中国诗歌差不多一直与音乐有着关系,是有合乐的传统。曲是继词而起的一种合乐诗体,曲的兴起是由于词的衰微,也

就是说,是与词在音乐上和文词上逐渐走向僵化,因而失去了群众有直接关系。我们知道,词,原本起源于民间俗谣俚曲,中唐以后开始引起文人作家的注意,被引入文坛,作为一种新的音乐文学而兴盛起来。其间经过许多有才能的作家的努力,在思想和艺术上进行开拓和提高,创作出许多优秀以至杰出的作品。词,曾作为宋代极占优势的诗体,而鼎盛、流行,但到了南宋后期,由于词的曲调逐渐失传,或由于词作家们许多人并不熟谙音乐,只是按照旧格依谱填词,实际上脱离了音乐,不复可歌、可唱。虽然,还有某些懂得乐理的人,继续创作某些新调,称做自度曲,但也专门在追求格律的细密、文词风格的典雅、精巧,这样,词就失去了它的群众基础,从而失去了生命力,走上了僵化的道路。

也正在这时,社会生活开始有了重大的变化。金、元少数民族先后在北方中原地区建立了政权,随着女真族、蒙古族的南下,也把他們特有的音乐文化——粗犷的“胡乐”带入了中原地区。这些北方乐曲作为一种“新声”,引起人们的注意和兴趣。新的乐调需要配合新的歌词,于是一种新的长短句歌词开始产生出来,这就是文学史上所说的“曲”。明代徐渭的《南词叙录》上说:

今之北曲,盖辽、金北鄙杀伐之音,壮伟狠戾,武夫马上之歌,流入中原,遂为民间之日用。宋词既不可被弦管,南人亦遂尚此,上下风靡,浅俗可嗤。

另外,王世贞于《曲藻序》中也说:

曲者，词之变。自金、元入主中国，所用胡乐，嘈
杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。

以上徐、王二人以正统文学的眼光来看待“曲”，所以议论之间很有些鄙薄的意味，诸如“浅俗可嗤”、“媚之”云云，但他们却都道出了曲代词而产生的缘由。这是因为词失去了它的通俗歌唱性，而胡乐的广泛传播又需要新的曲词，因此，新的歌唱诗体——“曲”，便应运而生。我们从元人周德清的《中原音韵》和明人朱权的《太和正音谱》两书中，还可以看到这样一些曲牌，如[阿纳忽]、[阿忽令]、[胡十八]、[者刺古]和[唐兀儿]等，这显然是属少数民族乐曲。

另外，在现存的众多曲调中，直接采自当时北方民间所谓“俚曲”的也不在少数。这是因为原来配乐可歌的词在文人手中虽然逐渐僵化，但民间广泛流传的俗谣俚曲却仍以其固有的生命力，不断在吸收新的词汇，在创新，在发展。这些民间乐曲、民间作品再次引起一些文人作家的注意，而加以收集和仿作。从现存的[采茶歌]、[山坡羊]、[豆叶黄]、[干荷叶]、[货郎儿]、[络丝娘]等曲牌看，无疑都是原属民间传唱的俗曲小调。元人燕南芝庵在《唱论》里说：“凡唱曲有地所：东平（今山东省东平县）唱[木兰花慢]，大名（今河北省大名县）唱[摸鱼子]，南京（元初以汴梁即今开封为南京）唱[生查子]，彰德唱[木斛沙]，陕西唱[阳关三叠]、[黑漆弩]。”这说明曲子的产生和最初的传唱是有地方性的，这正像《诗经》“国风”作品有十五国风，它们最初都是流传在不同地域，从当时北方不同地区涌现出来的。

当然，文学也是有继承性的。在这种新兴的曲里，也部分

地吸收了宋词的成就,不少曲调就是由词变化来的。这是因为词和曲在性质上以及某些体制上原本也是接近的,所谓“未有曲时,词即是曲”(刘熙载《艺概》),它们都属倚声歌唱的长短句。据现有资料看,散曲中的不少曲调、曲牌,即承袭词而来,当然也有某些变化。

曲的产生和兴起,除了上述的原因和继承关系以外,当然还有社会生活变化方面的原因。我国从宋代开始,城市经济就有了进一步的繁荣和发展,金、元初期,虽曾一度遭到破坏,但都得到了很快的恢复,特别是城市手工业和商业,实际上更加扩大了。聚集在各大城市中的除了政府官吏和一些封建文人以外,绝大部分是所谓市民阶层,其中包括商人、手工业劳动者、店主、店伙、娼妓和其他城市居民。适应这些市民的文化和娱乐生活的需要,就产生和发展了一种所谓市民文学。这就是与传统诗文不同的一些通俗文学形式,如小说、戏曲和各种各样的讲唱文学等。它们有一个共同的倾向,就是适宜于讲说演唱,是明显的通俗化。而曲的兴起,实际也是这一特定文学潮流的产物。曲与传统的诗文,包括后起的词在内,最明显的不同处,就是它不避方言俚语,要求更宜于上口传唱,也就是更加通俗浅近,更通俗化。散曲最初可能主要是在市民中间流传的,元燕南芝庵《唱论》说:“街市小令,唱尖歌情意。”又明代王骥德《曲律》说:“渠所谓小令,盖市井所唱小曲也。”从它曾被称做“街市小令”和“市井小曲”一点,也可以看出这一消息。

由于散曲的生动活泼,平易通俗而具有生活气息,开始引起文人的注意,得到他们的欣赏以至加以仿作,这样散曲就由民间走向文坛,作为一种新兴的诗歌样式而被承认,从而成了

元代文坛上的一株鲜艳而达于鼎盛。

二

散曲原本产生于民间,是由民间俗曲移植到文坛上来的。但最初流传在民间的那些作品,因为没有人收集而大部分丧失了。近人隋树森编有《全元散曲》,收有名姓可考的散曲作者二百多人,作品有小令三千八百五十三首,套曲四百五十七套。当然这比起全唐诗四万八千多首,全宋词二万多首,还是不多的,但元代的历史短,仅有九十多年,而散曲作家、作品这样集中地出现,应该说还是极一时之盛了。

散曲,以其新颖的诗歌形式,反映了广泛的社会内容和当时人们的生活追求和情趣。概括地说,主要有以下几个方面:

一、反映民生疾苦,寄托了作家对人民苦难的深厚同情。元代民族压迫、政治压迫严酷,吏治黑暗,天灾人祸频仍,广大人民挣扎在死亡线上,生活极为痛苦。一些有正义感的曲作家,则忠实地反映了这一现实。如刘时中在他的套曲《上高监司》中,以满蘸血泪之笔,描述了当时江西广大灾民的悲惨遭遇。作品中写饥民们无以为食,连草根树皮都吃光了:“剥榆树餐,挑野菜尝,吃黄不老胜如熊掌,蕨根粉以代糗粮,鹅肠苦菜连根煮,荻笋芦蒿带叶噏,只留下杞柳株樟。”灾民们一个个面黄饥瘦,东倒西歪,流落街头:“瘦似豺狼,填街卧巷。”有的为了活命,卖儿卖女,甚至将无人要的尚在吃奶的孩子,抛入江河活活淹死:“遭时疫无棺活葬,贱卖了些家业田庄。嫡亲儿共女,等闲参与商,痛分离是何情况!乳哺儿没人要,撇入长江。”这一惨绝人寰的灾民图,读之不能不令人落泪。更为

深刻的是作者还揭露了在天灾肆虐的情况下,官吏、缙绅、富户们却趁人之危大发灾难财,富户们囤积居奇,官吏们借开义仓,内外勾结,中饱私囊,结果呈现出令人难以容忍的情况:

[叨叨令]有钱的贩米谷,置田庄,添生放;无钱的少过活,分骨肉,无承望。有钱的纳宠妾,买人口,偏兴旺;无钱的受饥馁,填沟壑,遭灾障。小民好苦也么哥!小民好苦也么哥!便秋收,鬻妻卖子家私丧!

这是一幅灾年流民图,是对元代黑暗现实无情的揭露和批判。元代前期散曲家张养浩也有一篇作品,是他任官时,到陕西救灾时写的,除写百姓之苦外,还写出了他对人民苦难的衷心关怀:“恨流民尚在途,留不住都弃业抛家,当不的也离乡背土。恨不的把野草翻腾做菽粟,澄河沙都变化做金珠。直使千门万户家豪富,我也不枉了受天禄。眼觑着灾伤教我没是处,只落的雪满头颅。”([一枝花])他为人民的苦难而焦虑,救民于水火的深情溢于言表。据载他前去治旱救灾,到官后仅四月,就劳瘁而死。

他的[中吕·山坡羊]《潼关怀古》是元散曲中的名篇:

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,官阙万间都做了土。兴,百姓苦!亡,百姓苦!

这篇以怀古为题的作品,感情沉郁悲怆。作者俯仰今古,从历

代王朝的兴亡更替中，总结出一个不易的现象，那就是受苦遭罪的总是黎民百姓。“兴，百姓苦！亡，百姓苦”，这一鲜明而深刻的警句，是对历代封建统治者的愤怒谴责，是对被压迫者命运的深切同情。

二、愤世嫉俗，蔑视利禄，歌颂隐居生活。元代是由蒙古贵族用武力入主中原建立起来的大帝国，吏治昏暗，特别是它实行民族歧视和压抑知识分子政策，传统的科举制度时行时止，这样就给知识分子出路造成很大问题，所谓“今天下人，干禄无阶，入仕无路”（王恽《秋涧集》）。元代科举未行之前，儒士通常只能由吏入仕，这又使许多士人感到痛苦和不屑为。这样，就产生了许多愤世嫉俗，揭露官场黑暗，歌颂隐逸生活的作品。如张养浩的〔朝天子〕、刘致的〔南吕·四块玉〕《叹世》、张可久的〔水仙子〕《山庄即事》都属这类题材。前期散曲家卢挚的〔蟾宫曲〕《失题》写归隐后的田园风光和自由闲适的心情颇有代表性：

奴耕婢织生涯，门前栽柳，院后桑麻。有客来，
汲清泉，自煮茶芽。稚子谦和礼法，山妻软弱贤达。
守着些实善邻家，无是无非，问什么富贵荣华。

用质朴的语言，勾勒了农村风物与和美的风情。元曲中的这类作品，从另一角度反映了作家对官场黑暗险恶的不满，以及他们洁身自好，不肯与浊世同流合污的心愿。当然这类作品中往往也有一些消极避世，宣扬及时行乐的悲观情绪。实际这也从侧面表露出当时一代文人的内心痛苦。

三、歌咏男女恋情和描写风景的作品，在元散曲中占了很

大比重。写恋情之作往往表现得十分直率和大胆,通俗生动,完全继承了民歌风格。如白朴的[中吕·阳春曲]《题情》、关汉卿的[仙吕·一半儿]《题情》都是这方面的代表作。散曲大家张可久、乔吉都是写景的能手,他们模山范水,意境清新,富有诗情画意。张可久的[迎仙客]《括山道中》、[水仙子]《吴山秋夜》,都形神兼备地再现了江南风光。乔吉的[双调·水仙子]《重观瀑布》一向视为曲中写山川瀑布奇景的名篇。而他的写春景风采的[越调·天净沙]《即事》则更具特色:

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。

这种情新、活泼的语言和表现方式,诗、词中是罕见的,只有在曲辞中才能出现。

总的说来,元代散曲继诗、词之后,在内容题材、艺术手法、语言风格上都有新的发展和开拓。特别在风格特征上,散曲比起诗词来,更为接近口语,更为直率自然、平易通俗。王骥德《曲律·杂论》中曾对此分析说:“诗与词不得以谐语方言入,而曲则惟吾意之欲至,口之欲宣,纵横出入,无之而无不可也。故吾谓快人情者,要毋过于曲也。”也就是说,在通俗自然,充分表达思想感情方面,曲确有它不可替代的长处。

当然,元代散曲作品,风格、流派也不尽相同,是多样化的。但要而言之,似可归纳为豪犷、婉丽、诙谐三品。一般说来,马致远、张养浩、贯云石等可视为豪犷派的代表;白朴、卢挚、乔吉等可视为婉丽派的代表;杜仁杰、王和卿、睢景臣等可视为诙谐派的代表。而实际上,往往一个作家由于作品题材、

写作时期的不同,也写出不同风格的作品。但从元代散曲作品整体情况看,大致具有以上所说的三种品类。而在三类中,诙谐滑稽,又是曲区别于诗、词的最为显著的特征。

如果将诗、词、曲三者相比较,大致可以这样说,诗词无论抒情叙事,都贵含蓄,并以典雅凝重为上,在艺术手法上注重意在言外的效果;但曲却贵自然流畅,坦易直率,在用词造语上不避俚俗,以口气逼真、能庄能谐、清新活泼的风格取胜。

元代散曲在发展过程中相对地说可以分为前、后两个不同时期。前期从金末到元成宗大德年间前后。这个时期的作家、作品可分为两派,一派是比较接近下层社会的“书会才人”,如关汉卿、白朴、马致远等,他们大都是兼写杂剧的作家,与市井中人、民间艺人有来往,他们的作品与民间歌曲比较接近,还充分保留着民间俗曲的质朴自然的风格,也有较多的社会内容。例如大戏曲家关汉卿的著名代表作[南吕·一枝花](《不伏老》)套曲:

我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆。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,天与我这几般儿歹症候,尚兀自不肯休。只除是阎王亲自唤,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!

这是一首写当时下层知识分子在社会上找不到出路时，而执意去过所谓“放浪才子”生活的作品。它意思浅露，完全用口语写成，风格泼辣、诙谐，充分保留了民间俗文学的特色，确乎是代表了与传统诗、词截然不同的新体制——曲的特点。在这一作家群中，即使他们写一些比较接近令词形式的小令体作品，语言风格上也是不同的。例如白朴的〔中吕·阳春曲〕《题情》：

从来好事天生俭，自古瓜儿苦后甜。奶娘催逼紧拘钳，甚是严，越间阻越情忺。

从这样的一些曲词中，确实可以使我们看到它是完全不同于旧有诗、词的一种新文体。暂抛却传统的诗不说，即与同是入乐的词来比较，它的语言、气质、风格，均大为不同，它通俗、宣畅、质朴、泼辣，存有民间文学所具有的生活气息。当然，即使是在前期作家中也并非尽是如此，像杨果、卢挚、姚燹等人，他们都官位显达或为宿儒名士，当新兴的曲流行于文坛以后，他们也试用曲体来写作，但他们的情思既远离下层，在美学观点上也对俚俗小曲抱着旧有的成见，于是便仍以词绳曲，追求所谓清丽、典雅为高。因此，他们的作品虽也有艺术价值，但多数都未能充分体现曲的本色。

散曲经过上述的演进，终于走上了拘韵度、讲格律、矜雅丽的阶段，逐渐丧失前期散曲作家朴素自然的特色。后期的代表作家是张可久（字小山）、乔吉（字梦符）、贯云石（号酸斋）、杨朝英（号澹斋）等。张可久是元代以毕生精力集中创作

散曲的作家,散曲之外,没有写过剧曲。他的《小山乐府》,有六卷之多,计八百余首,在元代曲坛上享有盛誉。但他的曲注重形式和格律,追求辞藻的华美,崇尚清丽典雅的风格。从他能酌取诗境、词境入曲来说,也不能完全无视其艺术性的提高,但与前期散曲中的本色美,已相离很远了。我们试举他的两首令曲为例:

山中书事

[黄钟·人月圆]兴亡千古繁华梦,诗眼倦天涯。
孔林乔木,吴宫蔓草,楚庙寒鸦。数间茅舍,藏书万卷,投老村家。山中何事,松花酿酒,春水煎茶。

春 晚

[南吕·落梅花]东风景,西子湖,湿冥冥柳烟花雾,黄莺乱啼蝴蝶舞,几秋千打将春去。

《太和正音谱》评他的作品说:“张小山之词(按,这里即指曲而言)如瑶天笙鹤。”又说:“其词清而且丽,华而不艳,有不吃烟火食气。”至于乔吉,基本倾向实与张可久相近。他有《梦符散曲》三卷,存小令近二百首,套曲十套,也是后期散曲大家。他的作品如:

寻 梅

[双调·水仙子]冬前冬后几村庄,溪北溪南两履霜。树头树底孤山上,冷风来何处香?忽相逢缟袂绀裳。酒醒寒惊梦,笛凄春断肠。淡月昏黄。

即 景

[双调·清江引]垂杨翠丝千万缕，惹住闲情绪。

和泪送春归，倩水将愁去，是溪边落红昨夜雨。

可以看出他们注意辞藻的华美、对仗的工整与声律的谐协，把旧时诗家的意境、词家的婉约，都用到作曲上来。其语言、情韵，与宋词已难划分，曲的俚俗的本色与白描的手法以及泼辣的风格，已丧失殆尽。在这一时期，关于所谓曲律的研究著作也出现了，如周德清的《中原音韵》，虽以论述曲韵为主，但也兼及作法和评判作品。他在《作词十法》中论列了所谓知韵、造语、用事、用字、入声作平声、阴阳、务头、对偶、末句和定格等项。对一种文体进行研究、总结，固然也是需要的，但专求律正韵严，属对工整，以及起承转合的章法，本身就会使一种文体走上形式主义、格律派的道路，而周德清的理论和创作，也正反映了当时曲坛的风气。我们试看他是怎样评说一些作家作品的，他评张可久的[红绣鞋]与[朝天子]云：“二词对偶、音律、语句、平仄俱好。前词务头在‘人’字，后词妙在‘口’字上声，务头在其上，知音杰作也。”又评其[山坡羊]《春睡》云：“意度平仄俱好，止欠对耳。”再看他自己的创作：

秋 思

[中吕·阳春曲]千山落叶岩岩瘦，百结柔肠寸寸愁。有人独倚晚妆楼。楼外柳，眉叶不禁秋。

别 友

[双调·折桂令]唾珠玑点破湖光，千变云霞，一字文章。吴楚东南，江山雄壮，诗酒疏狂。正鸡黍樽前月朗，又鲈莼江上风凉。记取他乡，落日观山，夜

雨连床。

《太和正音谱》评“周德清之词如玉笛横秋”。贾仲明《续录鬼簿》说：“又自制为乐府（按，即指曲而言）甚多”，“长篇短章，悉可为人作词之定格。故人皆谓德清之韵，不但中原，乃天下之正音也。”像周德清前后的一些文人曲家，在琢磨之工、对仗之巧上，确实下了不少功夫。但他们从曲中排去俚言俚语，一味追求雅正，同时也就与后期的宋词一样，成为文人雅士手中的玩艺儿，离开了曲的本色，离开了群众，实际上又走进了死胡同。于是离曲这一文体的衰微也就不远了。

三

下面我们再谈一下散曲的体制特点。

（一）散曲的体类：散曲分小令、套数两种主要形式。

小令，又唤做“叶儿”，是当时令曲的通俗名称。燕南芝庵的《唱论》说：“成文章曰乐府，有尾声名套数，时兴小令唤叶儿。”小令是指曲中的一种短小单只的小曲子，相当于一首单调的令词。如关汉卿〔南吕·四块玉〕：

自送别，心难舍，一点相思几时绝。凭阑袖拂杨花雪。溪又斜，山又遮，人去也。

又张小山〔双调·天净沙〕：

吟诗人老天涯，闭门春在谁家。破帽深衣瘦马。