

75076

元 代 文 学

上海市中学教师进修学院

文学教研室 编

72.1

1207.37

一九五七年十月

PDG

元 代

一、概 說

1. 公元十三世紀的初期，在中國長城以北沙漠地帶，崛起一支驍悍善戰的蒙古騎隊。這支隊伍是在長期游牧生活中鍛煉出來的。接著這支隊伍就在他們的領袖成吉思汗領導之下，很快就侵入長城以南中國北部的邊境。公元1234年，成吉思汗的兒子窩闊台汗滅掉金國，占領了中國北部黃河流域。公元1276年，蒙古軍隊在成吉思汗的孫子忽必烈汗的指揮下，渡過長江，滅了南宋王朝，建立了元朝。這位忽必烈汗也就是元世祖。這是中國自有史以來全部淪陷在外來侵略者鐵蹄之下的第一次。從這時起一直到朱元璋於公元1368年建立明朝時止的九十年間，在中國歷史上是一個極其可怕的暴力統治時代。

在這時代，元蒙統治者對汉族人民的壓迫極為殘酷。在元世祖忽必烈統一全國後，他首先從政治上採取分化的手段，把國內各民族分為蒙古人、色目人（指西域各國的降人）、漢人（指金轄區的漢人、女真族、契丹人）、南人（黃河以南及南宋遺民）。這是因為蒙古人侵入中國以前，先已征服西域諸國，因此色目人被利用來壓迫較後征服的汉族。而為了分化汉族團結，又故意區分漢人与南人，在政治上稍微給北方汉族一點利益，使最後被征服的南人怨恨北人。在官制上，正官必須用蒙古人或色目人，次官才得用漢人南人。直到元順帝時，才許南人得入中書省、樞密院任職，那已距元亡不久了。因為元朝官員多用蒙古人及色目人，就使漢人南人少獲得做官的機會，於是儒生做官的主要途徑的科舉舉行極少，自延祐（元仁宗年號，公元1314）至元亡僅舉行七次，每次取士兩榜總數最多100人，最少50人。中間且停止科舉七八十年之久。從經濟上來看，自耶律楚材反對別迭的“盡殺漢人”之議，教窩闊台向人民征收地稅商稅及酒醋鹽鐵等稅後，人民對稅收的負擔極重。這樣不僅使中國北方地區衰敗

的經濟繼續被破壞，就是南方正在發展的經濟也遭受到強烈的摧毀，陷入停滯狀態。同時元蒙統治者為了生產兵器和製造消費品，俘虜工匠動輒以數十萬戶計，這就阻礙了手工業的發展，因而也就在一定程度上影響到商業的繁榮。不過元朝的都市經濟還是有發展的，這與地跨歐亞大陸，交通便利，擴大國際市場有關。另外在土地上，官吏僧道豪強勢要之家強占民田達到驚人的程度。其中如軍戶屯田遍布全國，散居鄉村中，監視人民行動。而北方蒙古貴族隨意侵奪民田，往往多至千頃，荒蕪不耕，稱為“草場”。南中國比較好些，但是大地主勾結官府，侵占民田也不在少。再從宗教文化上來看，元蒙統治者又利用它來欺騙人民。如利用基督教，喇嘛教，崇奉僧道、尊孔尊經，傳習理學，實則是一個目的，都是用來麻醉人民的思想，鞏固其統治權。這舉一個例子就可說明，朝廷是尊孔尊經的，但活着的儒生却連小官也不易做到。這種用心是顯而易見的，所以當時民族矛盾尤其來得失銳。

2. 可是，儘管元蒙統治者用盡種種辦法壓迫和統治中國人民，中國人民反抗元蒙統治者的武裝鬥爭卻沒有停止過。從南宋滅亡之日起，漢族的農民從來就沒有停止他們反抗元朝的武裝鬥爭。北方的農民在白蓮教的隱蔽之下，舉行了無數次的起義；南方的農民起義之多，更是史無前例。元史說：“江南歸附十年，盜賊相挺而起凡二百餘所。”又說：“江南盜賊，凡四百餘處。”這都說明漢族人民的反抗。直到1351年起，劉福通、郭子興等先後起義，人民反抗的力量成熟了，郭子興的部將朱元璋借人民的力量摧毀了元蒙的統治，統一了中國。

在漢族人民與元蒙統治者之間不斷地進行着民族鬥爭和階級鬥爭的時候，當然有許多可歌可泣的事實反映在文學上，還有伴隨着這類鬥爭而在民間開展着的各種傳說。這些傳說，從消極方面說，滿足了人民對生活中的不義者的鬥爭的嚮往，強烈地表現了他們要掙脫殘暴的封建統治者、民族壓迫者的願望。從積極方面說，它鼓舞了一般人的鬥爭意志。總的說來，統治者對人民壓迫愈深，人民爭取自由的意志就愈堅強，要求革命的意志就愈普遍。這種力量，反映在文學上，就產生一些不朽的作品。

3. 前面說過，由於元蒙統治者在政治上壓迫漢族人民，長期停止知識

分子进身之阶的科举，使知識分子在政治上沒有出路，于是他們就在文艺上發揮才能。元蒙統治者按社会地位，把全国人民分为一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七匠、八倡、九儒、十丐，使历代享有优越地位的文人，仅仅比丐高一等。他們面对着大好河山被外族統治，广大人民被掠夺、被屠杀的惨痛遭遇，普遍地激起了爱国热情和复仇願望，并憧憬着美丽的理想，于是用笔来反映这些現象。这时一种新形式的文学式样在前代文体的孕育中逐漸成熟而出现，文士們就利用这种为人民群众高兴接受的新形式，来对危害人民利益和民族利益的黑暗統治，提出無情的抨击和尖銳的諷刺，他們創造了許多戏曲和小说。

4.同时，都市經濟的畸形發展，又造成戏曲艺术的空前活躍。由于元蒙統治者对人民实施野蛮殘暴的、無人性的压榨，使兩宋以来已有一定發展的工商業受到严重的摧殘。但另一方面从皇帝到貴族、大臣都有大量的驅戶（虜掠的人口或买卖的人口）、匠戶（俘虜的工匠）、奴隶和雄厚的商業資本，进行手工業的生产和商業經營，因而不少都市都形成了畸形發展。又由于元代地跨欧亚大陆，海陆交通都很方便，国际貿易也發展到更高的阶段，这又刺激了商品生产和商業資本的發展。当时都市如大都、东平、太原等处，对外如杭州、广州、泉州等处，都呈现出空前繁荣的状态，人口也大量向都市集中。这样統治階級就追求享乐，广大的市民階層也需要文化娱乐，于是，兩宋以来不斷發展的瓦肆中的諸般民間皮艺也就普遍地活躍起来。專業的艺人和他們所組織的社团，以及表演的場所也就更加發展、扩大。在諸般技艺中，戏曲更是最受人民欢迎的一种。杂剧就是当时書会才人所編成与艺人合作供上演用剧本。

5.元代文学就以这种杂剧为代表。古文詩詞也偶有佳作，如姚燧、吳澄、虞集、刘因、楊載、范梈、揭傒斯、薩天錫、張堃、楊維禎等人都是当时比較有名的作家，但他們的作品从內容与形式来看，总跳不出唐宋諸家的范围。除杂剧以外，其次是散曲。我們現在統称为元曲的，就包括散曲与杂剧两种文学体制，这留待以后細談。此外就是南戏和小说，这留在明代文学中再談。总的說来，整个九十年間的元代文学，我們所要了解的主要是杂剧和散曲。这也是我們在中国文学史把元和唐詩、宋詞并称为元曲。

二、元代散曲

1. 散曲的产生与体制

(1) 产生原因—散曲是代替詞而兴起的民間歌曲。流行于南方的民間歌曲称为南曲，流行于北方的歌曲和胡夷之曲結合的叫做北曲。宋、金、元三朝就戏曲言，是南戏与北剧并行；就散曲言，却都是北曲而南曲不傳。

从这里可以知道，散曲原是一种通俗文学，便于歌唱。詞到了南宋末期，特別注意格律，句琢字煉，詞变为文人学士的專利品，完全与人民群众隔离了。在詞逐漸僵化变为貴族古典的美文的同时，人民群众仍然要歌唱，都市中的一些民間艺人、倡伎、歌伶，他們就在旧的曲子中求变化，在民間小調中吸取資料。另外，詞一方面是僵化，另一方面它的某些精神还可被吸收，于是曲子就慢慢产生。接着由音乐家来正譜，文人来修辭，这样，調子和作的人也就日漸多起来。另外当时除民間小曲外，外乐对曲的影响也很大。我們談到詞的起源的时候，說到中国音乐自东晋到隋唐是一个剧烈变化的时代，外乐因軍事、通商和傳教的各种关系大量輸入。而北宋末年，金人侵入中原，接着又是蒙古民族的南下，外族的音乐又得到大量輸入的机会。这些所謂胡夷之曲的腔調歌辭与使用的乐器都和当时民間音乐不同，于是当时的音乐界又發生了一次更大的变化。适应这种变化，就产生新声新詞的曲子。所以元曲既是以旧有詞調变化翻新，又是外乐影响的产物。明徐文長“南詞叙录”說：“今之北曲，盖辽金北鄙杀伐之音，壯偉狠戾。武夫馬上之歌流入中原，遂为民間之日用。宋詞既不可被管弦，世人遂尙此，上下風靡。”說北曲的音乐都是北鄙杀伐之音，这話不大妥当，但可以說明曲的起源与外乐影响的是有关的。

以上是就文学本身的發展來說的。如从社会背景來說，那么当时人民在政治上受到压迫，对元蒙统治者展开民族的斗争，以及都市經濟發展，统治者和人民在享乐上的需要等是原因，前面已經提到，这里不再重

复。

(2)散曲的体裁——一种新文学体裁，它的发展规律都是由简而繁，由不规则而走向有一定的规则。散曲中最先产生的是小令，这是由民间小调来的，大体上如诗中的律绝，词中的小令、中调。不过曲中小令是在一首中一韵到底的，这和词中的小令、中调不同。小令又称“叶儿”，可以说是曲中最小的一个单位。由小令而变为合调，是用两调或三调小令合成的，最多三调。这一种合调又叫做带过曲，相当于唐诗中的“排律”，宋词中的“引、近”。由小令、合调再进一步就变为套曲，通称套数，亦名散套。所谓散套是对戏曲中的“套”而言的。套曲的组成有三项特点：一是由同一宫调中的曲调多首连合而成为一整体；二是全套各调必须同韵；三是每套最后必有尾声，表示一套首尾的完整，同时也表示全套的音乐已告完结。

以上是散曲体裁的大致情况。也有将合调仍属小令的，那么就只有小令和散套二大类了。不过在这二大类中，又有些专门名称，现在略述如下：

①、小令

普通小令——一个调写成一首。

摘调——从套曲中摘取一二调作为小令。如词中的“摘遍”。

带过曲——取不同的两调或三调写成，但在音律上必须能够衔接。带过曲以二调相合的为最通行，又称双调。

集曲——摘取各调中心的零句，另组成一调，这只有南曲里有。

重头——用同一曲调重复地歌咏一件故事，少则两首，多至百首。（如“雍熙乐府”以“小桃红”百首重头咏西厢事）词中也有重头，指前后阙完全相同者。

异调咏事——用不同的调子歌咏一件故事（如“乐府群玉”收李晔“咏双渐小青事”十六首，用“庆东风”、“凤引雏”、“天香引”、“凌波仙”四调互相问答。）

以上所说，除普通小令与集曲外，实际上还是小令与套曲之间的过渡体，也可算是合调。

②.散套

北曲散套——取同宮調之曲，少則二曲，多至二三十曲，末加尾聲，全套首尾一韻。這就是上面說過的北曲套散通常作法。

南曲套數——前有引子，中為正曲，末加尾聲。

南北合套——一南一北相間。

(3)散曲與詞和劇曲的區別

散曲與詞在形式上同為長短句，究竟怎樣去區別？這一個問題我們常常會遇到。譬如初中學生讀過初中文學課本中王磐的兩首“朝天子”，他們就會提出為什麼這是曲而不是詞？關於這個問題，最主要的可以從這几方面去區別：第一詞曲雖同為長短句，但曲的長短句比起詞來更為自由，伸縮性更大。如一字句二字句在詞中是用得很少的，二字句在長調換頭處還會看到。但在曲中，它與五字七字參用是很普遍的。其次，曲中的長句有多至數十字的，詞中從來沒有這樣的長句。這種長句主要是由於襯字的增加。這是中國詩詞中從未有過的現象，給與作者很大便利。因為這些襯字多半是形容性質的俗語，這就增加了作品的表現力和清新活潑的性質，能夠繪聲繪色，尽情地來表現作者的情緒。

第二在用韻上，曲和詞的用韻也有不同，曲的韻比較密，平仄四聲之外，又有陰陽清濁之分。所謂韻密，就是用韻的地方多，如“柳綿滿天舞旋”、“醉烘玉容微紅”這樣兩句的“綿”、“旋”、“烘”、“容”、“紅”都是韻，這當然是便於唱時的音調動聽。至於陰陽清濁之分，那就是平聲分陰陽，清聲屬陰平，濁聲屬陽平。另外曲中通首同韻，絕無換韻之例，並且通首句句押韻者也很多。這是曲韻精密的一方面，但它還有自由的一方面，那就是平上去三聲互叶。如詞中平韻全調皆平，仄韻則全篇皆仄，若用平仄二韻，就一定要換韻，這是曲與詞大不相同的地方。這樣就增加了作者運用語言的自由，讀來可以抑揚婉轉。關於曲韻，近人吳梅收集各家之說，加以考訂，勒成曲韻二十一部，可供制曲家的應用。

第三是曲以寫實為主，而由於句子的長短變化比較自由同押韻的解放，所以在用語上得以接近於日常的口語。這種語體化的傾向就使得散曲的作品一般都有一種活潑美麗的風格；無論抒情敘事，讀來都有一種曲盡

其妙的好处。这些新鲜生动的語言被大量采用，就造成与以典雅凝重为上的詞的风格很不相同。詞無論在抒情或叙事上都貴含蓄，因此常用隱喻或象征的手法，注重意在言外的效果；但曲却貴自然酣暢，多用直陈白描的手法，注重口气逼真和尽情刻划。詩詞中所用的語言必須严正庄重，如以曲語入詞就認為俚俗；但曲中則不避俗語，能庄能諧。在內容上，曲所表現的也較詞的範圍广泛得多：詞主要是一种抒情詩，曲除抒情以外，叙事說理，諷刺嘲謔，方面很多。因此剧曲中就以用曲作“代言”来表現故事和人物性格了。

从以上說明，也就可以回答王磐的兩首“朝天子”为什么是曲了。它已具备了几点特征：第一从它的押韵平上去互叶可以看出；第二从用語上的接近口語可以看出；第三从内容和表現手法上也可以看出。

散曲与剧曲的区别，就是指散曲与杂剧的区别。有些文学史上將散曲划入广义的詩一类，將杂剧划入戏剧一类；也有的將这两种不同的文学体制放在一道，統称元曲。这两种文学体制的区别很明显，簡單說明如下：先从形式來說，散曲和剧曲都是可以唱的，但剧曲除了可以唱而外，还有表現动作的“科”和配合唱做的“說白”，散曲沒有。因为散曲不像剧曲的曲与曲之間有科、白的联貫，所以称作散曲。次就用途來說，散曲与剧曲同样合乐；但散曲不像剧曲是演故事的歌剧要用鑼鼓，它是用来清唱，“不借鑼鼓之势的”，所以又称为“清曲”。

2. 元代前期的散曲作家

元代散曲作家，据任中敏在“散曲概論”中的統計共二百二十七人，此外尚有許多無名氏的作品，可知散曲在当时已成为一种主要的新的文体。元代散曲的前期作品，一般都渾扑自然，离口語很近；后期的作品就比较趋于清雅典丽了。前期的作家可以关汉卿、馬致远为代表，他們都是著名的剧曲作者，但同时也是早期的散曲作家。他們的作品都是語言清新，自然生动。此外还有个白朴，他的作品比較文雅。現在將他們分述于后。

(1) 关汉卿——号已齋叟，原籍祁州(現在的河北省安国县)，住在大都(現在的北京)很久，故通称大都人。他在汴梁也住过，在南宋灭亡以

后还到过杭州。他的生卒年代，一向存在許多不同的說法，根据孙楷第的“关汉卿行年考”，大約生于13世紀的40年代，卒于14世紀的20年代。他的一生的大部分時間，是在行院、勾欄、書会里和妓女、艺人們一起度过的。他的一生正是元蒙統治者停止科举的时候，所以可以說是封建时代的士子，在科第进身路断之后，走向与勾欄書会艺人結合的道路的一个典型例子。由于走向这条道路，使他在生活上和当时許多沉淪在苦海里的妇女以及环繞这群妇女的下層社会人物接近，漸漸使他从思想感情上了解她們，政治态度上同情她們；同时通过她們掌握了各种民間艺术的手法，熟悉了小市民阶層語言中各种表现形式。这也是关汉卿、王实甫、馬致远等作家在元曲史上所以有卓越成就的原因。

他的散曲的内容和他的生活密切結合着，充滿了市民的气息。他的“一枝花”套“不伏老”完全写出了个老于勾欄生活的人的面貌。他以浪子自居，說自己是“蒸不爛，煮不熟，槌不扁，炒不爆，响当当一粒銅豌豆。”“銅豌豆”是代表当时老在勾欄中走动的人的一句切口，这里的意思是說自己有老經驗；但对青年子弟却提出警告：“誰教你子弟們鑽入他鋤不断砍不下解不开頓不脫慢騰騰千層錦套？”他又說：“我玩的是梁园月，飲的是东京酒，賞的是洛陽花，扳的是章台柳。我也会吟詩，会篆籀，……”在說了游艺之事样样皆会之后，就說到不肯离开这种生活，除非是閻王来喚，才不向这条路上走。这里面有“甘心老是乡矣”的味道，也有些“詩酒傲公侯”。这表示他热爱这种生活，因为他在他的周圍，發現了人的温暖，他热爱这些人群，从他們得到力量和支持，他要頑强地生活下去。他的双調“新水令”套写一对私会的男女的心理动作以及各种情态非常逼真，而語言的运用，几乎已是純粹的口語。他的“一半儿”四首的“题情”，也沒有一首不是如此。他这种写勾欄生活的曲子，有点像溫庭筠、柳永的詞，实际上他的生活也与他們兩人差不多。总的說来，他的散曲对閨情別怨以及男女爱恋之事写得生动而真实，深刻而活潑。这与他的杂剧有相同之处。不过市民阶層的感情有些是不健康的，無謂的滑稽調笑，过分的色情描写，也使关汉卿受到感染，出現在他的曲子里。可是这些不能掩盖他的优点，他的散曲，語言的通俗精确，新鮮而又鋒利，观

察事物的精密，想像的丰富，描写的细致，都是非常突出的。郑振鐸說：

“散曲的历史开場，仍当以大詩人关汉卿为第一人。他的作風，無論在小令或套数里，所表現的都是深刻細膩，淺而不俗，深而不晦的，正是雅俗所共賞的最好的作品。”这种評價是恰当的。

他的散曲，大部分保存在楊朝英的“陽春白雪”和“太平乐府”中，約存小令40余首、任中敏所輯的“元四家散曲”，收汉卿散曲小令41首，套数11套。他的散曲風格主要以婉丽見長，同他的杂剧不同；关于杂剧留待以后再說。

(2)馬致远一号东籬，也是大都人。年輩較关汉卿略晚，“录鬼簿”也称他为“前輩名公”，而又有至治（元英宗年号，公元1321）間的作品，所以不妨假定他的生卒年代为13世紀的下半期到14世紀初年。他曾任江浙行省务官（管稅收）。从他的作品里，可以知道在他青年时代也曾迷恋过功名，后来感到时代黑暗，因此隐居于山水之間，成为一个嘯傲風月玩世不恭的名士。另外他在元貞（元成宗年号，公元1295）中与李时中合組書会，与艺人合写杂剧。

他的散曲在豪放之中而兼清逸，頗近詞中的苏軾。另外写男女之爱不喜作狎邪語，这一点与关汉卿不同，也是近于苏軾的。如小令中的“金字經”、“蟾宮曲”，套数中“秋思”套都有豪放、清逸、蕭爽等优点，而且表現了作者那种“野鶴孤云”的特性。这套曲子表面曠达乐观，实际上充滿悲壯的情緒，正是对于异族統治憤恨的反映。又如“寿陽曲”写男女之爱，写得很深刻，但很庄重。余如小令“天淨沙”的“秋思”，提供給我們一幅自然風景的画圖。“借馬”套的諷刺吝嗇，揭露社会的丑惡，真是入木三分。总的說来，他的散曲意境高，範圍广，又清隽，又老辣，时而热情奔放，时而意致蕭疏，語言都是朴素清新，具有深刻而形象的表现力。可称各体皆工，不愧为元代前散曲家的代表作家。明代散曲家单独抬高馬致远，这也可以看出他的散曲对后代的影响。不过他的散曲，市民气息較少，而文人气息加重，这也是事实。他还用散曲来評論历史的英雄人物，結論則是趋向消極。他又写过不少曲子歌颂避世。这些都是与他的阶级出身及异族的殘酷統治有关的，也与他的杂剧有相同思想。

他的散曲被輯为“东籬乐府”一卷，有小令104首，散套17套，还有不完全的套数5套。可以说他的散曲在元代散曲家中不独质量高，数量也是比較多的。他也是著名的杂剧家，后詳。

(3)白朴——字仁甫，后改字太素，号蘭谷先生，隴州人。（在現在山西河曲县东北八十里）生于金哀宗正大三年（公元1226），卒年不詳。他的年輩可能和关汉卿同时，比馬致远略早。他于金詩人元好問为通家侄，幼年遭受到金亡的变乱，好問曾携同他北渡避难，得到元的熏陶，对古典文字有深厚的基础。因为身經离乱，常郁郁不乐。元史天澤曾將他荐給元世祖，不赴。元統一后，移家金陵，縱情詩酒。从这些地方看来，他的为人是比較严正的。

他的散曲不像关汉卿那样平淺通俗，具有清新活潑的野气，他的散曲是比較偏向于文雅的。从这里已經可以看出民間文学入于文士之手以后漸漸轉变的趋势。但因为还在初期，所以他的作品仍然保存着曲的本色与生命，这与后期的一些作家注意雕琢、追求唯美的作风又有不同。他的散曲風格有人說以俊爽秀美者为多。郑振鐸說：“他的散曲，俊逸有神，小令尤为清俊。”这话是不错的。有人說他的散曲属于豪放派，这话可能是受王国維“宋元戏曲史”的影响，其实不大妥当。他們散曲写爱情的也写得很好，頗有真挚之作。

他的散曲輯入任中敏的“元四家散曲”中的，計有小令36首，散套4套。他还有詞集“天籁集”，意境似南宋末的張炎。集后附“摭遺”一卷，就是他的散曲。他也是个著名的杂剧家，后詳。

3. 元代后期的散曲作家

元代后期的散曲作家和前期不同，前期作家大都有一种蕭爽俊逸的情趣，在表現方法上用一种生动的白描手法；后期作家則講求格律，倾向于唯美。初期的曲是由詞解放出来的，民間文学的气息濃厚，现在进入文士之手，又轉入一种詞曲混合的局面。初期的作家，大都为北方人，这时南方作家居于领导地位了，这对于曲的風格当然会有影响。又在这一时期中，曲学批評以及曲律研究的書籍也出現了，周德清的“中原音韵”就是这类

書籍的代表。这样一来，作曲家就自然講究騷雅蘊藉，而缺少那种浅俗鋒利的辞句了。現在讓我們来看看这一时期的几个代表作家。

(1)張可久——字小山，庆元(現在浙江奉化)人。他的生平不詳。从他的集中的曲子来看，他和盧疏齋、貫酸齋等人有过倡和，大約生于13世紀下半期。他的生平，鍾嗣成的“录鬼簿”說：“可久以路吏轉首領官”后为桐廬典史。这种官职是不大的。暮年曾久居西湖。他性爱山水，游迹所至，到过今湖南、江西、安徽、福建、江浙各地，集中写景之作特多。在他的集子里还可以看到許多地方写他的落魄江湖、怀才不遇。这說明他是困于仕途的。不过在他的集中，也有些写他出席达官貴人的宴会的，这大概是因为他文名大，受他們的招邀。还有些和方外来往的作品，这都是他生活的另一面。

他在当时是一个專心写散曲的人，并專写小令，很少写套数。他所写的范围，可以說無所不包。無論写景、言情、送別、怀古、說理、談禪、咏物、贈答，样样都有。他扩大了曲的应用范围，別人用詩詞来写的題目，他都用曲来写。他繼承曲風的轉變，在作品中極多运用詩詞的句法，以雕琢字句为工，追求騷雅蘊藉。如他的“梧叶兒”有“猿嘯黄昏后，人行画卷中。”又有“雪冷誰家店，山深何处鐘。”这些都似詩句。又如“金字經”的句子：“惜花人何处，落紅春又殘。倚遍危樓十二闌，彈，泪痕罗袖斑。江南岸，夕陽山外山。”这又似詞句。这一类作品不能說它不好但与初期曲的本色与富有机趣不同了。因为他性爱游山玩水，足迹所到之处甚多，又久居西湖、桐廬，所以祖国东南的明秀山川就成为他歌頌的題材。如“憑闌人”（湖上）、“人月圓”（秋日湖上）写西湖的風景。

“水仙子”写吳山的秋夜，“紅綉鞋”写天台瀑布寺，都写得很好。但他也不是永远沉溺在山水怀抱里的，他对黑暗的现实社会也表示不滿，如諷刺剝削階級唯利是圖的有“醉太平”（感怀），同情妓女遭遇的有“寨儿令”（妓怨），借历史事实表現人民痛苦的有“卖花声”（怀古），也都非常深刻。在“醉太平”等篇里还有接近人民的口語，不过总的傾向他的作品是文士化了。他的作品虽然文士化，但也誠如前人所評可以做到“清而且丽，华而不艳”。这就是一种清新秀丽的風格，所以他成为这个时期最

富有特色的散曲代表作家。明清兩代文人推崇他的散曲却說是“乐府正音”，这其实是要否定曲子的通俗性的。南宋后期的詞人弄出許多格律来束縛作者，同这些曲評家以騷雅为唯一特色，都是正統派文人的眼光。

他的散曲名“小山乐府”，凡六卷，存小令751首，套数7套。收入任中敏所輯散曲叢刊第五种。他將畢生精力都放在散曲上，元人写散曲沒有过于他的。他又不写杂剧，可称道地的散曲專家。

(2) 乔吉——許多研究散曲的都称乔張，并以詩中李杜相比。乔在張前，可能是年岁略長，但他的散曲成就是不及張可久的。乔吉（公元1280—1345）字夢符，号笙鶴翁，又号惺惺道人。原籍太原，流寓杭州。他是一个作安客想終身落魄的文人。在江湖上流浪了四十年，自己的作品也無法刊行問世。但他虽一生穷愁潦倒，在他的作品中，到是不为愁苦之音的。他要做“烟霞狀元，江湖醉仙”。（“綠么遍”的“自述”）

他的散曲同張可久大同小异，可以說是張派的羽翼。他的風格主要的也是清新秀丽，喜用詩詞句。甚至將前人旧句融化入曲，如他的“沉醉东风”（題扇头），就是將柳宗元的一首“江雪”五言詩融入的。他在字句琢煉上也用了極大的功夫。这些都是和張可久相同的。王驥德在“曲律”中說他和張可久不足以比唐詩中之李杜，只能比長吉、义山、这从他們在字句上求雅正蘊藉一派來說，比得是綽綽有餘的。又說：“然乔多凡語，似又不如小山更胜也。”这里所謂凡語，就是指他的处作品还有俚俗之作。这是与張微异的。王驥德也贊成典雅，所以認為他有俚俗处不好。我們則認為他在俚俗的語句中，插入一些文雅对偶的句子，破坏作品的統一性，因而也就不好；假使像关馬那样通体明白新鮮，那倒是很好的了。小令如“折桂令”（春熙、荆溪即事，寄远）、水仙子（寻梅、吳江垂虹桥）“山坡羊”（冬日写怀）等都是优秀的作品。

他的作品，任中敏的“散曲叢刊”中輯为“夢符散曲”三卷，存小令近200首，套数10套。他在元人散曲中，作品的数量也要算多的。他又曾作杂剧11种，全存3种，写的是一些文人的風流艳事，題材結構都沒有什么特色，有人推崇他的詞采，实则他的剧曲是不如他的散曲的。

4. 其他作家与作品

上面所举仅是元代散曲前后期的几个最主要的作家，在那有名姓可考的二百多人中，还有不少著名作家和优秀作品，现在就前后期作家中再选几个人来谈谈。

(1) 張养浩(公元1269—1329)——字希孟，号云庄，济南人。曾为御史、礼部尚书，后以父老乞退休，元史有传，说因曾为关心时政而遭受过陷害，可以算是高官学士一类的文人。他是前期作家，从他的作品中，已经看到雕琢唯美的痕迹，同他同时略早而又同是高官学士的盧摯(疏齋)、姚燧(牧庵)都有此情况，这是曲子到他们手中的变化。張养浩有一首“山坡羊”，题目是“潼关怀古”，那里面写封建时代的群雄争霸，每起一次战争，遭受痛苦的都是人民。最后几句说：“兴，百姓苦；亡，百姓苦！”这的确是那时代的情况。这首小令是比较通俗的，但开首的“峰峦如聚，波涛如怒”就有诗词意。他的“红绣鞋”写做官的苦痛经验，说官儿的上马喝道，就是断送人的根苗，等到祸来势倒，威风就不见了。这一首小令是很有感慨的。他在退职后写的一些小令，如“朝天子”（挂冠弃官）“水仙子”（咏江南）等，描写心境的舒适很动人。朱权的“太和正音谱”评他的散曲说是“玉树临风”，是指他的文雅清逸而言的。但他也有豪放的作品。他的散曲集名“云庄休居自适小乐府”，从这名字也可体现他的心情。

(2) 貫云石(公元1286—1324)畏吾(属回纥族)人。父名貫只哥，因以貫为姓，自名小云石海涯，又号酸斋。做过翰林侍读学士的大官，后来辞官不做，隐居江南，在钱塘卖药为生，自号蘧花道人，看来他的为人是极通脱的。他的作品，任中敏将他和徐甜斋(再思)散曲辑在一道，名“酸甜乐府”，存小令86首，套数9首，他以北人而长居江南，所以作风兼南北之长。他在时间上可以说是后期作家，但也有前期风格。他的“清江引”、“红绣鞋”等作质朴直率，是关马的本色，但如“金字经”、“小梁州”等作则文字比较美丽，有南方文学的柔美色彩。从这里，也可以看出各方面对他的影响。

(3)刘致——字时中，号逋斋，洪都人(江西南昌)。与張可久同时，曾受知于古文家姚燧。他的散曲有小令60余首，套数3套。小令中偶有豪放俚俗之作，但大多数是清丽雅正的。这些都不出齐張門戶。但是他的兩套“端正好”(上高监司)却在元代散曲中有异样的特色。前一套写南昌的大旱灾，長15調，写灾民种种情况，好像一幅流民圖。后一套描写当时庫藏积弊和吏役狼狽为奸，長至34調。这两套曲子一扫当时的写風月閑情，而針对着劳动人民的生活同政治的黑暗来立論，这是具有深刻的现实意义的作品。这两套曲子也是散套中最長的，所以有人称他为曲中的白居易。

④睢景臣——揚州人。生平事迹不詳。据鍾嗣成“录鬼簿”說景臣在元大德(元成宗年号，公元1297)七年从揚州来到杭州才和他相識。并說他爱讀書、聪明、精通音律。“录鬼簿”說他曾写有“楚大夫屈原投江”等三个杂剧，但已看不到。但是尽管他的身世不詳，作品不多，他却是一个优秀的元曲作家。他的“哨遍”套的“汉高祖还乡”，那是散曲中一篇很有名的作品，这篇作品是在揚州一次文会上共同以“高祖还乡”为題而作的，当时参与文会的人很多，一致認為这套曲子是压倒众作的佳構。高祖还乡事見史記高祖本紀，是一回威風凜凜的事。作者却借一个农民从他的眼光中，看穿了威加海內皇帝的老底，也就是以此揭露封建帝王的丑惡本質。这在当时，尤其是异族統治的时代，可說是大胆的諷刺。作者先写皇帝来时，怎样兴师动众，仪仗和侍众怎样大显威風，以后写农民看清了皇帝的尊容，追溯他过去的历史，把他的無賴行为全盤揭發出来，“刘三”的面貌就完全暴露了。这篇作品作者虽仍以士大夫心目中無知农民的眼光来看高祖还乡，但却反映了元代的、汉代的以及一切封建时代的人民与統治者之間的尖銳的矛盾；描繪人民在反动統治高压下的生活和反抗的精神，暴露統治者的丑惡。应当認為这虽是一篇描写历史事件的作品，但作者所描写的对象，主要是现实生活而不是历史。这些就是“高祖还乡”的人民性、现实性所在之处。

三、元 代 杂 剧

1. 杂剧的来源

散曲是詞的解放，所以也有人叫它为“詞余”，它和詞一样都是当时的一种新体詩，可以归入为广义的詩类。元杂剧是戏曲，应当归入戏剧类。它的出現，使中国的戏剧更向前推进了一大步。戏剧構成的要素，就歌剧來說，要表演故事，要有演員，有歌唱，有說白，有动作，有舞台裝置，表演方式是代言体。元杂剧已具备了这些要素，但它的出現不是偶然的，它有它的来源。这来源概括为三个方面，第一是宋杂剧和金院本。第二是宋詞，第三是小說。

先講第一个方面，也是比較复杂的方面。談到这里，先要明确一下“杂剧”这一个概念在宋、元、明三朝具体内容不同。宋杂剧包括滑稽戏、歌舞戏、講唱戏、傀儡戏及南戏（兴起于南方的温州杂剧），元杂剧指使用北曲套数，由“正末”或“正旦”主唱的戏曲，明代杂剧的司唱角色不固定，是相对于傳奇的短剧。大部分的剧本排場皆与傳奇無异。宋代的滑稽戏，是在唐代的参军戏的基础上更进一步，内容大都以諷諧諷刺为主。歌舞戏較滑稽戏进步，配合乐曲歌舞言語动作，以表演一个故事，但它还是叙事体而不是代言体。其中的“大曲”（南宋时的“曲破”与“大曲”混而为一，可包括在“大曲”中）是集合若干同宮調的詞調去叙述一个故事，是杂剧的远祖。講唱戏如同現代的清唱，以歌唱与故事为主，伴奏音乐，有表情的动作而無跳舞。其中比較簡單的是“鼓子詞”，它是一种韵散夾組織成功的講唱文。而比它組織扩大，音乐变化較复杂的便是“諸宮調”。它是联合不同宮調的曲子去叙述故事，有說有唱，已具代言体的雛形，是杂剧的近祖。傀儡戏就是木偶戏，能表演故事。还有与它性質相同的影戏，初用紙为影人，后用羊皮，也能表演故事。南戏則起于北宋末年的温州，唱时以生、旦为主，唱南曲，可分唱、合唱、接唱，剧本較長，最初具有戏剧的雛型。另外金也有戏剧叫做“院本”，也有人說宋也

有院本。鄭振鐸說院本是“行院”所用的演唱的本子，“行院”乃是“雜耍班”；“院本”名目乃是宋金元三代的許多的雜耍玩意兒的俗曲本子的總目錄。胡忌在“宋金雜劇考”中認為“院本”以耍鬧為主，注重發科調笑；可偶加小曲一二支；皆為短劇。那麼這與元雜劇以正旦或正末司唱北曲整套者相比，發展變化的痕跡更是顯然。總結一句，元雜劇的來源，是在前代戲曲的基礎上，由教坊、行院、瓦肆、勾欄、書會的妓女、藝人、演員、樂師以及和他們合作的無名的編劇者、有名的文人革新改良舊劇而成。

次講第二個方面受宋詞的影響。曲是詞體的解放，這句話要包括兩方面：一是形式方面的解放，如句子較詞更自由，主要由於襯字的增加，用韻比詞更自由等等；而襯字的增加，劇曲比小令的作用大。二是內容方面的解放，曲所表現的比詞的範圍廣。這在前面已經說過，不再細談。在發展過程中，像“鼓子詞”與“諸宮調”等等講唱文學可以說是詞與曲中的過渡產物。另外曲調也有很多是來自詞的。最後第三個方面受小說的影響。應當認為唐傳奇宋平話對它都有影響：首先是雜劇多取用小說的故事，其次小說至宋而白話體發達，雜劇的說白就是白話體的。

以上所說是從三個主要方面來談雜劇藝術形式的形成。這裡還有一個主要問題，那就是雜劇是具有豐富的人民性與現實主義精神的，它的這種精神也是繼承了以上三個方面文學的人民性和現實主義傳統的。宋雜劇中許多優秀的民間文學，對於元雜劇有決定性的影響。不說別的，單以元雜劇“西廂記”來說，誰都不能否認董解元的“西廂記諸宮調”對於王實甫的影響。宋詞表現情感樣式的多樣性與複雜性，特別是充滿了激昂悲憤情緒的南宋詞，為元曲表現情感的法則，提供了很重要的前提。它再擴大其範圍，用之于敘事說理，諷刺嘲謔等等，又開拓了新的境界。小說，特別是宋平話的現實主義精神，因為時代相近，元蒙又是異族統治，更容易使元雜劇從中吸收豐富的養料。

2. 雜劇興盛的原因

雜劇是元代文學的代表，它不像初期南戲的很少流傳，它在當代是盛極一時的。作者甚多，文人如關、馬等固不必談，文官如吳仁卿，武將如