

赵义山 著

修订本

元
散
曲
通
论

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

元散曲通论(修订本)/赵义山著. —上海:上海古籍出版社,
2004.3

ISBN 7—5325—3636—X

I. 元... II. 赵... III. 散曲—文学研究—中国—元代
IV. I207.24

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第107263号

本书属1991年度国家社科基金项目成果(修订本)

元散曲通论(修订本)

赵义山 著

世纪出版集团 出版、发行
上海古籍出版社

(上海瑞金二路272号 邮政编码200020)

(1)网址:www.guji.com.cn

(2)E-mail:guji@guji.com.cn

(3)易文网网址:www.ewen.cc

新华书店上海发行所发行经销 上海古籍印刷厂印刷

开本850×1156 1/32 印张12.25 插页4 字数190,000

2004年3月第1版 2004年3月第1次印刷

印数:1—3,100

ISBN 7—5325—3636—X

I·1680 定价:26.00元

如有质量问题,请与承印厂联系 T:64063949

初 版 序

义山同志《元散曲通论》书成，来信嘱我作序，希望“说一点跟元散曲和元散曲研究相关的内容”。这使我忆起我们相识的过程。我们初次见面是在1990年2月石家庄市举行的海峡两岸元曲学术讨论会期间，话题就是元散曲，主要是元散曲的审美特征和元代文人的审美趣尚。义山同志1982年获四川师范学院中国古代文学硕士学位，攻读的是唐宋文学。此后，从事诗词教学和研究近八年，所撰《论诗、乐同源及分流与中国诗歌之基本特色》，得到王利器教授肯定性评价：“就诗乐关系着眼阐论中国诗歌民族特色之形成，其见解独特新颖，发人所未发，实已度越时流。”他从1989年开始专力治曲，1990年暑假后来北京师范大学访学两年。在北京期间，他重新阅读《全元散曲》，翻检所能见到的有关文献资料，并认真搜寻元散曲研究论著，学习前人和时贤的研究成果。在这样的基础上撰写元散曲论文多篇，并开始编著《元散曲通论》。他的这项计划得到了国家青年社科基金的资助，历时三年，基本按时完成。由于诸材料皆其所搜集，其中颇有一些新的见解，有益于元散曲研究的深入。这一点我是可以肯定的。所以，写这段文字记其缘起。

诗、词、散曲,是中国古代诗歌的三种主要样式。诗产生最早;词出现后,被称为“诗余”,李清照称词“别是一体”;曲出现后,又被称为“词余”,曲对诗、词而言,也可称“别是一体”。研究散曲不能忽视它对诗、词的继承关系,但更应看到“别是一体”的方面,即新体诗歌的特征。我觉得从整体上看,有几方面的问题是不容忽视的:

一、散曲是俗文学兴起的产物。中国俗文学的发展至宋代有了长足的发展,至宋和金的末期,俗文学更成为文坛的新盟主。首先注意到这一新发展的是郑振铎先生,他在《宋金元诸宫调考》中说:

歌唱诸宫调的人们也成了一种专一的职业,与演剧的团体、说书的先生们有鼎足三分当时文坛之势。

这就是说,它经过长期的发展而臻于成熟的新的文学形式。说话、诸宫调、戏曲等俗文学成为文坛的新盟主。标志着这个时代来临的代表作品便是董解元《西厢记诸宫调》。董解元是金章宗时人,金章宗明昌元年,即宋光宗绍熙元年,也即公元1190年,这便是这个新文坛开始的年代。董解元也是北曲散曲的创始人,元钟嗣成《录鬼簿》“前辈名公乐章传于世者”称:“以其创始,故列诸首云。”以下所列都是文人作家,钟嗣成称:“右前辈公卿大夫居要路者,皆高才重名,亦於乐府用心。”由此可知元散曲在元代最受推重的是文人作家,元罗宗信《中原音韵》所说:“世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!”即指这些作家的散曲作品。而这些作品若没有俗文学发展的背景,是不可能出现我们现在所能看到的面貌的。此外,还应该看到,若不是元代文化的多元性和中原文化受到外来文化和北方民族文化的冲激,也不可能得到如此的发展。

二、从语言发展史的新变化看曲体的产生。胡适在《吾国历史上的文学革命》一文中说：

文学革命，至元代而登峰造极。其时，词也，曲也，剧本也，小说也，皆第一流之文学，而皆以俚语为之。

在《元人的曲子》一文中，他又说：

元曲大多数都是白话的……这个时代的文学，大有一点新鲜风味，一洗南方古曲主义的陈腐气味。曲子虽然也要受调子的限制，但曲调已比词调自由多了，在一个调子之中，句法与字数都可以伸缩变动。所以曲子很适宜于这个时代的新鲜文学。

对诗歌自身的研究，语言无疑占有特别重要的位置。元散曲基本上反映了元大都的实际语音系统。在宋代，汴洛语音系统无疑占有重要位置，到了元代，大都成为全国政治、军事、文化的中心，幽燕方言遂逐渐接替汴洛方言而上升为全民族共同语，这在中国语言史上是一个新时期的开始。元曲的韵律成为一个新的系统，这些都使得散曲以新的面貌出现。无论就其节奏、格律，或意象、隐喻、象征，均有值得进行研究的新特点。

三、元散曲作为一种表演艺术，也必然有着新的特征。它不仅自娱，同时也娱人。元夏伯和《青楼集》中关于元散曲的演唱也颇多记载：

解语花 姓刘氏。尤长于慢词，廉野云招卢疏斋、赵松雪饮于京城外之万柳堂。刘左手持荷花，右手举杯，歌〔骤雨打

新荷〕曲。

连枝香 姓孙氏，京师角妓也。逸人风高老点化之，遂为女道士，浪游湖海间。尝至松江，引一髻髻，曰闽童，亦能歌舞。有招饮者，酒酣则起舞，唱《青天歌》，女童亦舞而和之，真仙音也。

刘婆惜 乐人李四之妻也。江右与杨春秀同时。颇通文墨，滑稽歌舞，迥出其流，时贵多重之。

张玉莲 人多呼为“张四妈”。旧曲，其音不传者，皆能寻腔依韵唱之。丝竹咸精，囊括尽解，笑谈娓娓，文雅彬彬。南北令词，即席成赋；审音知律，时无比焉……余近年见之昆山，年逾六十矣。

宋六嫂 小字同寿，元遗山有《赠寮栗工张嘴儿》词，即其父也。宋与其夫合乐，妙入神品；盖宋善讴，其夫能传其父之艺。

金莺儿 山东名姝也。美姿色，善谈笑。拍箏合唱，鲜有其比。

孔千金 善拨阮，能慢词，独步於时。

于四姐 字慧卿。尤长琵琶，合唱为一时之冠。

从这次记录可以知道，元散曲有表演唱，有舞蹈伴唱，有乐器伴唱，有滑稽演唱。这种表演可以是文人雅集，也可以是更广范围的表演。这就必然要求听众听得懂和感兴趣，也就是说接受者的艺术情趣必然介入和影响散曲的创作。

四、文学形态是文人形态的文学呈现。元代统治文坛的俗文学作者的性格、品质、行为等各方面的特征，不仅主宰着他们自身的创作，而且极大地影响着有更高社会地位的作家们。我这里是说自称“浪子”的作家的出现，他们也直接影响着元散曲的创作。

董解元在《西厢记诸宫调》篇首有几段自述性曲辞：

〔仙吕调·醉落魄缠令〕(引辞)吾皇德化，喜遇太平多暇，干戈倒载闲兵甲。这世为人，白甚不欢洽。秦楼谢馆鸳鸯幄，风流稍似有声价。教惺惺浪儿每都伏咱，不曾胡来，俏倖是生涯。

〔整金冠〕携一壶儿酒，栽一枝儿花。醉时歌，狂时舞，醒时罢。每日价疏散不曾着家，放二四不拘束，尽人团圞。

〔尾〕穷辇作，腌对付，怕曲儿捻到风流处，教普天下颠不刺的浪儿每许。

元杂剧的奠基人，也是著名散曲作家的关汉卿在其〔南吕·一枝花〕《不伏老》套中，则说：

〔梁州〕我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧，花中道遣，酒内忘忧。分茶擷竹，打马藏阄，通五音六律滑熟。甚闲愁到我心头？伴的是银筝女，银吕前、理银筝、笑倚银屏；伴的是玉天仙，携玉手、并玉肩、同登玉楼；伴的是金钗客，歌金缕、捧金樽、满泛金瓯。你道：我老也，暂休；占排场风月功名首，更玲珑，又剔透。我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州。

又说：

〔尾〕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。我也会围棋、会蹴鞠、会打围、会插科,会歌舞、会吹弹、会咽作、会吟诗、会双陆。你便是落了我牙、歪了我嘴、瘸了我腿、折了我手,天赐与我这几般儿歹症候,尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤,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。

无论是人的生存目标或生存方式,无论是文化心理或行为表现,都与其前的唐宋作家或其后的明清作家不同,有其相对不同的文化背景和文人的独特品质,这也必然会影响到散曲的艺术特征。

从上述认识出发,我们觉得对元散曲这种别是一体的新诗体的研究较之诗词还是十分不够的,还处于“初级阶段”。义山同志的《元散曲通论》就希图为推进元散曲研究进一把力,敬祈同好指正,并合力加速这一进程。这是我们的共同愿望。

李修生

1993年7月于北京师大丽泽六楼寓所

目 录

初版序	1
第一章 北曲的形成	1
第一节 明清人之北曲形成观与本章之理论前提	1
第二节 北曲曲乐的形成	4
第三节 北曲文学风貌的形成	11
第四节 词、曲嬗变之转捩与北曲体制的形成	28
第二章 北曲的曲牌宫调	41
第一节 宫 调	41
一、宫调之本来涵义	42
二、宫调之实际运用	44
三、北曲宫调的指义	47
第二节 曲 牌	57
一、曲牌的形成和发展	57
二、北曲的曲牌	64
第三章 元散曲的体式	78
第一节 元散曲称名的历史演变	78

一、元人之“乐府”、“北乐府”、“大元乐府”、 “今之乐府”和“今乐府”	78
二、明清人之所谓“散曲”	81
第二节 元散曲之小令	84
一、词之小令与曲之小令	84
二、小令的曲式特征	86
三、小令的类型	87
四、小令的文体风格	90
第三节 元散曲之带过曲	91
一、带过曲的性质及特征	91
二、带过曲的渊源	95
第四节 元散曲之套数	97
一、套的意义与曲式特征	97
二、套数的体式构成	100
三、套数的文体风格	104
第五节 南北合套	105
一、南曲概说	106
二、南北合套的方式及其意义	108
第四章 元散曲的特征	112
第一节 元散曲的衬字	112
一、衬字的由来	112
二、曲中衬字与词中虚字	115
三、衬字的意义	116
第二节 元散曲的语言	117
第三节 元散曲的用韵	124
一、曲家用韵的原则	124
二、《中原音韵》的产生	127

三、元散曲的押韵·····	128
第四节 元散曲的对仗与重叠·····	130
一、元散曲的对仗·····	130
二、元散曲的重叠·····	134
第五节 元散曲之所谓务头·····	135
一、务头一说之源起与明清人之释说·····	135
二、今人于务头一说之阐论·····	137
三、简短的结论·····	139
第五章 元散曲与元杂剧·····	142
第一节 散曲与剧曲发展先后·····	142
一、学界分歧与讨论前提·····	142
二、元明文献之记载·····	143
三、现存之早期散曲与杂剧文献·····	145
第二节 散曲对北曲杂剧的影响·····	146
一、散曲套数是杂剧结构的骨架·····	146
二、散曲是杂剧音乐的曲库·····	147
三、散曲奠定了杂剧曲词本色美的艺术特征·····	148
四、散曲曲词为杂剧直接借用·····	149
第三节 杂剧对散曲的影响·····	150
一、杂剧影响散曲使之形成长于叙事的特征·····	151
二、杂剧影响散曲使之形成诙谐的曲趣·····	152
三、杂剧影响散曲使之始终保持通俗自然的风格·····	153
四、杂剧为散曲提供了丰富的歌咏题材·····	155
第六章 元散曲的作家构成与群体风貌·····	158
第一节 官吏作家·····	158
一、达官显宦作家和下层胥吏作家举要·····	158
二、达官显宦作家与下层胥吏作家的创作风貌·····	162

第二节 才人作家	171
一、才人作家举要	171
二、才人作家之创作风貌	173
第三节 少数民族作家	177
一、少数民族作家举要	178
二、少数民族作家的创作风貌	180
第四节 歌女作家	184
第七章 元散曲的演化阶段	191
第一节 演化期内的曲坛状况和散曲创作特点	192
第二节 演化期内重要作家的创作	196
一、元好问	197
二、杜仁杰	199
三、刘秉忠	202
四、杨 果	204
五、商 道	207
六、商 挺	209
第八章 元散曲的始盛阶段	211
第一节 始盛期内的散曲创作概貌	212
第二节 始盛期内之三大家	214
一、关汉卿	215
二、白 朴	221
三、卢 挚	225
第三节 始盛期内其他重要作家的创作	228
一、王和卿	228
二、庾天锡	231
三、徐 琰	233
四、姚 燧	235

五、王 恽	237
第九章 元散曲的鼎盛阶段	240
第一节 鼎盛期内的散曲创作概貌与流派风格	241
一、鼎盛期内的散曲创作概貌	241
二、豪放、清丽两派之风格特征	246
第二节 鼎盛期内豪放派代表作家的创作	247
一、马致远	247
二、贯云石	253
第三节 鼎盛期内豪放派其他重要作家的创作	258
一、陈 英	258
二、冯子振	261
三、曾 瑞	265
四、张养浩	269
五、薛昂夫	275
六、刘时中 钟嗣成 睢景臣	278
第四节 鼎盛期内清丽派代表作家的创作	283
一、张可久	283
二、乔 吉	288
第五节 鼎盛期内清丽派其他重要作家的创作	291
一、徐再思	292
二、任 昱	295
三、周德清	298
四、周文质	299
第十章 元散曲的衰落阶段	302
第一节 衰落期内的散曲创作概貌	303
第二节 衰落期内重要作家的创作	305
一、杨维桢	305

二、刘庭信·····	309
三、汪元亨·····	312
四、鲜于必仁·····	314
五、王举之·····	318
第十一章 元人的曲论·····	320
第一节 论唱曲·····	321
第二节 论作曲·····	323
第三节 论源流·····	327
第四节 论风格·····	329
第十二章 元散曲研究基本文献叙录·····	333
第一节 曲 文·····	334
一、总 集·····	334
二、别 集·····	344
三、散曲丛书·····	347
四、《全元散曲》·····	348
第二节 曲 论·····	349
第三节 曲 谱·····	361
附录 斜出斋词曲小集·····	365
初版后记·····	373
修订后记·····	375

第一章

北曲的形成

北曲,作为一种别具风貌的文艺体式,兴起于金元之际,是此前已有的多种文艺形式相互影响、相互渗透而孕育出来的又一朵文苑奇葩。它的体式构成比诗、词更为复杂,它接受此前已有的文学艺术形式的影响并非局限于某一方面,而是具有较为广泛的综合性质。正是从这一点着眼,所以本章题目标名“形成”而不标“起源”。

说北曲的“形成”也好,说“起源”也好,这并不是一个新题目,而几乎是历代曲论家都免不了要说上几句的一个老话题。对于这一话题,前贤都说了些什么?是否还有再说的必要?这是必须明确的。

第一节 明清人之北曲形成观 与本章之理论前提

北曲是怎么一回事,元代人当然是清楚的,似没有必要论说,或者说,这对他们根本就不存在问题。所以,元人的曲论,不太注意对“起源”之类问题的论说。到了明代,具体一点说,是到了嘉

靖、万历时期,这距离北曲之兴起,已有三百年之久了,恐怕大家对于这一新的乐府体式的形成,已并不怎样了然,所以,这才研究起来,论说起来。

在明代诸论家中,论及曲之“起源”问题者,以徐渭、王世贞、王骥德三家的言论影响最大。徐渭在《南词叙录》中说:

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。然其间九宫二十一调犹唐、宋之遗也。

王世贞在《艺苑卮言》里说:

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。

王骥德之《曲律·论曲源》则云:

曲,乐之支也……入宋而词始大振,署曰“诗余”,于今曲益近,周待制、柳屯田其最也;然单词双韵,歌止一阕,又不尽其变。而金章宗时渐更为北词,如世所传董解元《西厢记》者,其声犹未纯也。入元而益漫衍其制,栴调比声,北曲遂擅盛一代。

当然,他们没有分言散曲、剧曲,而是笼统地论“曲”。这是因为,散曲和剧曲虽有演唱地点与方式的差别,但其作为“曲”的文学的和音乐的性质却是相同的,因此,论家们在论及北“曲”之起源时,

便不再分言散曲、剧曲了。

综合以上三家所论,我们可以这样来概括明人的北曲形成观:北曲是词的变体,其变化的主因是北方少数民族音乐的日渐风靡,其变化的背景是词的脱离音乐与其体式的单调,其变化的具体时间是金章宗朝。

至于清人之北曲形成论,基本上未超出明人之范围。如《四库全书总目提要》云:

古诗变而近体,近体变而词,词变而曲。层累而降,莫知其然。

焦循《易余籥录》卷十五亦云:

词之体尽于南宋,而金元乃变为曲。

近代曲学大师吴梅《顾曲麈谈·原曲》亦云:

曲也者,为宋金词调之别体。当南宋词家慢、近盛行之时,即为北调榛莽胚胎之日。

相比之下,这些论述似乎比明人还要显得偏狭而笼统。

总起来看,明清人论北曲之形成,把握住词曲的渊源关系和音乐体系的变化,应该说,其大方向是正确的,但有其局限,这主要在于:其立足点限于音乐,将一个综合的艺术体看得比较单一,其论说显得笼统,不免仍给人一种蒙昧混沌之感。

北曲,同词一样,就其艺术构成而言,它是一种综合性的艺术,如果把其中“戏剧”的因素放置一边,但就“曲”而言,它便是文学