

中华经典藏书

解玉峰 编注

元曲二百首



中華書局

中华经典藏书

解玉峰 编注

元曲三百首



中华书局

图书在版编目(CIP)数据

元曲三百首/解玉峰编注. —北京:中华书局, 2009. 7
(中华经典藏书)

ISBN 978 - 7 - 101 - 06822 - 1

I. 元… II. 解… III. ①元曲 - 选集②元曲 - 译文
③元曲 - 注释 IV. I222.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 098147 号

书 名 元曲三百首

编 注 者 解玉峰

丛 书 名 中华经典藏书

责任编辑 王守青

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京市白帆印务有限公司

版 次 2009 年 7 月北京第 1 版

2009 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880×1230 毫米 1/32

印张 8¼ 插页 2 字数 100 千字

印 数 1 - 10000 册

国际书号 ISBN 978 - 7 - 101 - 06822 - 1

定 价 13.00 元

前言

自春秋时起,近三千年来,我华夏民族一直拥有深厚的诗、词、歌、赋传统,且代有擅绝,故史家王国维尝谓“楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲,皆所谓一代之文学,而后世莫能继焉也。”^①对元曲的推崇,并不始于王静安先生,元明以来即多见于载籍。如元罗宗信《中原音韵·序》云:“世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!”^②从罗宗信的话来看,把“大元乐府”与“唐诗”、“宋词”并称,乃是当时一种普遍观念,故罗氏有“世之共称”语。罗宗信之后,明清时人如陈与郊、于若瀛、臧懋循、焦循等皆有相似的言论,如清焦循尝谓:“有明二百七十年,镂心刻骨于八股……洵可继楚骚、汉赋、唐诗、宋词、元曲,以立一门户……夫一代有一代之所胜。”^③由此可见,王国维一代有“一代之文学”的文学观是前有统绪的,不宜视为其个人发明。

从类别来说,今人所谓的“元曲”主要包括剧曲、散曲

① 王国维《宋元戏曲史·序》,上海古籍出版社1998年版。

② 罗宗信《中原音韵·序》,《中国古典戏曲论著集成》(1),第177页,中国戏剧出版社1959年版。

③ 焦循《易馥籥录》卷十五。

两大类。剧曲用于戏剧中(即元人杂剧),为叙述故事或抒发人物情感服务,散曲则如诗、词一样,可独立成篇。散曲又可分为小令、带过曲、套数三类。所谓“小令”主要是体制较为短小、可独立成篇的支曲。所谓“带过曲”主要是指两支或三支曲共同组织成篇,因是前一支曲连带、统领后一、两支曲,故称“带过曲”,如【脱布衫带小梁州】、【雁儿落过得胜令】、【醉高歌兼红绣鞋】、【骂玉郎带感皇恩、采茶歌】等。宋人词多包括上下两片(段),元曲小令皆为单片(段),带过曲略相当于两片(段)或三片(段)的词。“套数”又称“套曲”或“散套”,一般由三支或三支以上的曲调前后联缀成篇,套数实是“带过曲”更进一步的扩大和延伸,短则三四支,长则一二十支,同套曲必同韵。元杂剧使用的元曲皆为套曲。从文体的规范性和稳定性来看,小令、带过曲实可视为一类,而套数可视为另一类,前者相对后者而言文体上更趋于律化或词化,也较少使用衬字,而后者更多处于漫漶无定的状态。罗宗信、周德清等元人津津乐道的,可与“唐诗”、“宋词”并举的“大元乐府”,主要是指前一类——“有文章者谓之乐府”,其“造语”须是“格调高、音律好、衬字无、平仄稳”^①。如果元曲真正如周德清所希望的那样走向律化,实现文体的规范性:篇有定句、句有定字、字合平仄,“曲”实与“词”无异。虽然,本流行于市井的、也无所谓格律的民间曲,因为文

^① 周德清《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(1),第231、232页,中国戏剧出版社1959年版。

人的参与,很快走向律化,向词靠拢,特别是其中的一些小令和带过曲,但事实上,今人所看到的绝大多数“元曲”,特别是其中的套曲(包括散套和剧套),仍大多是漫漶无定的,这便在人们的头脑中制造了这样一种印象:“词”、“曲”有别,“宋词”与“元曲”有别。而且,由于套曲、特别是用于元杂剧中的剧套,在文字数量上远过于小令和带过曲^①,故自晚明至王国维、再至今日,一般文籍中与“唐诗”、“宋词”并称的“元曲”,其主要指义实为元杂剧中使用的剧套,故明人臧懋循编辑元人杂剧百种而径称为《元曲选》。

“元曲”的基本构成情况即如上述。但“元曲”被称为元“曲”,主要缘于元曲在当日并非只是一种案头赏读的文字,而是“曲”,曾登诸歌场的“曲”,在当时作为一种歌唱风靡一时。故以下我想从“音乐”方面略作几点说明。

首先是“宫调”问题。宋元以来南北曲使用的宫调为“六宫十二调”,“六宫”为仙吕、南吕、黄钟、中吕、正宫、道宫,“十一调”为大石、小石、般涉、商角、高平、揭指、商调、角调、越调、双调、宫调。元(北)曲常用的宫调为仙吕、南吕、黄钟、中吕、正宫、大石、商调、越调、双调,即是所谓“北九宫”。元人燕南芝庵《唱论》有云:“大凡声音各应于律吕,分于六宫十一调,共计十七宫调:

仙吕调唱,清新绵邈。

^① 据洛地先生统计,元剧今存 171 本,每本四套,共计 689 套。据隋树森先生统计,元人散曲今存套数 457 套,小令(包括带过曲)3853 首。

南吕宫唱，感叹伤悲。
中吕宫唱，高下闪赚。
黄钟宫唱，富贵缠绵。
正宫唱，惆怅雄壮。
道宫唱，缥逸清幽。
大石唱，风流蕴藉。
小石唱，旖旎妩媚。
高平唱，条物淠漾。
般涉唱，拾掇坑堑。
歇指唱，急併虚歇。
商角唱，悲伤宛转。
双调唱，健捷激袅。
商调唱，凄怆怨慕。
角调唱，呜咽悠扬。
宫调唱，典雅沉重。
越调唱，陶写冷笑。”

按，燕南芝庵当为元初人，生平事迹不详，其所著《唱论》应为当时民间唱家歌唱经验、技巧的一种世代累积型成果，为民间集体性智慧的结晶。故燕南芝庵于各宫调声情的描绘——仙吕调清新绵邈、南吕宫感叹伤悲、越调陶写冷笑等——应有所本，当非向壁虚构一类。《唱论》对各宫调声情的描绘为后来杨朝英编《阳春白雪》、陶宗仪《辍耕录》、朱权《太和正音谱》、臧懋循编《元曲选》等文献转相引用，故其对后来影响甚大，当代许多研究者在解释南北曲宫调时也仍引以为据。但按诸实际，我们却很

容易发现：元曲曲词的词情与其所用宫调的声情极少相符和者。这也就是说，如果我们依据《唱论》关于宫调声情的描绘直接判断其曲词之声情，可能非常危险，或者严重不合事实。此种例证比比皆是，恕不征引。我们认为，仙吕调、南吕宫等各种宫调在唐、宋时，或应有其“音乐”的意义，但从宋元以来的南北曲来看，我们已很难探寻其音乐方面的意义。

这是否意味着南北曲的“宫调”没有实际意义呢？并非如是。从“文体”来看，同一“宫调”的数支曲牌连用时必然同“韵”，宋元的诸宫调在转换用“韵”时，必然同时转换“宫调”。元曲杂剧例用四套北曲，每套北曲用韵皆不同，与此相应的是其所用“宫调”也各个不同。如关汉卿《单刀会》，首套为【仙吕·点绛唇】（用萧豪韵），第二套为【正宫·端正好】（用尤侯韵），第三套为【中吕·粉蝶儿】（用江阳韵），第四套为【双调·新水令】（用车遮韵）。根据现有的史料，我们不能把南北曲的“宫调”直接与“韵”等同起来，不能完全否认“宫调”在音乐上的意义，但“宫调”显然与其用韵、换韵有着非常密切的关系。

其次是“曲牌”问题。自元明以下直至今日，人们（对“诸宫调”及元“北曲”）都定论为：特定之某一“宫调”统领某一些特定的曲牌，每一曲牌皆有其特定的“宫调”归属。如《辞海》称：“每一曲牌都有一定的曲调、唱法”，《中国大百科全书·戏曲卷》说得更为确定，谓：“每支曲牌唱腔的曲调，都有自己的曲式、调式和调性。”“元曲将同调高又同调式即可归于同一宫调的诸曲牌联结成套。”这其间可

能有两个问题，很值得我们进一步追问。

一是“曲牌”是否都有其特定的“宫调”归属。据洛地先生的调查统计，现存元北曲牌 379 支中，一曲牌前标两“宫调”以上（周德清含糊其辞称之为“出入”）者竟达 144 之数，占 379 曲牌近 40%！其中：一曲牌前标两“宫调”者 97 支，标三“宫调”者 38 支；标四“宫调”者 7 支，一曲牌前标五“宫调”者 3 支。这充分说明，曲牌，至少相当一部分曲牌与“宫调”并没有特定的归属关系。

二是每支曲牌是否都有其特定的唱腔或旋律，都有自己的曲式、调式和调性。若回答这一问题，我们还要看具体实际。假如曲牌文词相对稳定、字句差别不大、表达的情感也相近，在这样的情况下，同样的曲牌套用的唱腔或旋律也相似或相同，还是很可能的。但细心的读者很容易发现，同样的曲牌，其字句或情感等差异可能非常大。即以收入本选的曲作为例。如【沉醉东风】，以下依次录胡祇遹、一分儿、兰楚芳、关汉卿四人的曲作：

渔得鱼心满意足，樵得樵眼笑眉舒。一个罢了钓竿，一个收了斤斧，林泉下相遇。是两个不识字渔樵士大夫，他两个笑加加的谈今论古。

红叶落火龙褪甲，青松枯怪蟒张牙。可咏题，堪描画，喜觥筹席上交杂。答刺苏频斟入礼厮麻，不醉呵休扶上马。

金机响空闻玉梭，粉墙高似隔银河。闲绣床，纱窗下过，伴咳嗽喷绒香唾。频唤梅香为甚么，则要他认的那声音儿是我。

想着俺汉高皇图王霸业，汉光武秉正除邪，汉献帝将董卓诛，汉皇叔把温侯灭，俺哥哥合情受汉家基业。则你这东吴国的孙权和俺刘家却是甚枝叶？请你个不克己先生自说！

又如【叨叨令】曲，以下依次录周文质（两首）、白朴的曲作：

筑墙的曾入高宗梦，钓鱼的也应飞熊梦，受贫的是个凄凉梦，做官的是个荣华梦。笑煞人也么哥，笑煞人也么哥，梦中又说人间梦。

叮叮当当铁马儿乞留定琅闹，啾啾唧唧促织儿依柔依然叫，滴滴点点细雨儿浙零浙留哨，潇潇洒洒梧叶儿失留疏刺落。睡不着也么哥，睡不着也么哥。孤孤零零单枕上迷魇模登靠。

一会价紧呵，似玉盘中万颗珍珠落；一会价响呵，似玳筵前几簇笙歌闹；一会价清呵，似翠岩头一派寒泉瀑；一会价猛呵，似绣旗下数面征鼙操。兀的不恼杀人也么哥！兀的不恼杀人也么哥！则被他诸般儿雨声相聒噪。

又如【塞鸿秋】曲，以下依次录贯云石、周德清、无名氏三人的曲作：

战西风几点宾鸿至，感起我南朝千古伤心事。展花长笺欲写几句知心事，空教我停霜毫半晌无才思。往常得兴时，一扫无瑕疵。今日个病恹恹刚写下两个相思字。

长江万里白如练，淮山数点青如淀，江帆几片疾

如箭，山泉千尺飞如电。晚云都变露，新月初学扇，塞鸿一字来如线。

宾也醉主也醉仆也醉，唱一会舞一会笑一会，管甚么三十岁五十岁八十岁，你也跪他也跪恁也跪。无甚繁弦急管催，吃到红轮日西坠，打的那盘也碎碟也碎碗也碎。

试问同样的曲牌，文词字句、情感既差异如此之大，又怎可能有相同或相似的唱腔、旋律或“曲式、调式和调性”？

中国传统的歌唱，其“乐”大都是为“文”服务的，是“文”为主、“乐”为从，这一点是与西洋音乐以及近百年来完全为西洋乐理观念支配的中国歌曲创作根本不同的。中国式的歌唱，“乐”常常因为“文”的字句差异或情感差异而调整、为传达文辞服务，这是大处。从细处而言，我们现在所探讨的元曲的唱，在总体上是属于“依字声行腔”的一类歌唱，这也就是说，同样的曲牌，即使其字句、情感差异不大，但由于其所用字的四声（平、上、去、入）不可能完全相同，其唱腔或旋律可能差异极大或者完全不同。这种现象在今日犹存的南北曲（所谓“昆曲”）歌唱中，可谓非常之普遍。

最后是元曲音乐在今日的遗存问题。今人所谓“元曲”，主要是元人所作北曲，其歌唱所用的语言主要是用元人官话^①。今人所谓“昆曲”，实际上包括北曲、南曲两

^① 或称元人通语，与今日的普通话差别不甚大，都无人声字。

类风格差异很大的两类歌唱^①。在笔者看来,“昆曲”中的北曲唱,基本反映了元北曲唱的风味特征。关汉卿《单刀会》“训子”、“刀会”两折、《窦娥冤》“斩娥”折、孔文卿《东窗事犯》“扫秦”折、王实甫《西厢记》“长亭”、无名氏《货郎担》“弹词”、罗贯中《风云会》“访谱”折、杨讷《西游记》“认子”、“胖姑”两折等剧曲及马致远【夜行船】《秋思》套曲、张养浩【山坡羊】《潼关怀古》等散曲,今日犹有传唱,尚存元人之典型。

上述诸折的戏剧演出,在今日南、北昆剧院团的演出中偶或可见。此外,在上海、北京、南京、苏州、天津、扬州、香港等现代都市,今日仍有(昆)曲社一类的社团组织,曲友们多于周末或节假日,假清静之所,环桌而坐,丝竹为伴,引吭高歌,其所歌多为南北曲,读者若有兴趣,不妨探访习学,然后对曲唱(包括元曲唱),当有切身之体会。

如果不考虑元曲“音乐”的音素,单从“文学”的角度,应当如何编选一种元曲选本呢?

1926年,继蕲塘退士《唐诗三百首》、上彊村民《宋词三百首》之后,任讷先生在南京编成《元曲三百首》。1943年,同门卢前先生在任编本基础之上略加增删,仍名为《元曲三百首》。此后,任讷、卢前二先生合编的《元曲三百首》成为影响最大的元曲选本,近半个世纪来以《元曲

^① 造成这种差异的主要原因是,北曲唱用元人官话,而南曲唱主要是用明人官话(有人声字),而明人官话与宋人官话更近,而与今日的普通话更远。

三百首》为题的元曲选本，大都以任、卢合编本为本进行译注或赏析。任讷、卢前两位前辈都是曲学大师吴梅先生的入室弟子，追随吴瞿安先生研读词曲有年，学问识解，俱臻极诣，所编《元曲三百首》宜乎今日犹传。但任何诗、词、曲选本都是编者按照某种眼光或标准编成的，难免顾此失彼，有其长，亦必有其短，任讷、卢前两先生合编的《元曲三百首》也难以例外。

如前所述，虽然从具体作品看，体式无定、自由散漫的“曲”与体式有定、严格规范的“词”确有极大差异，但从理论上说，“词”、“曲”之间本无截然可分的疆界，“曲”若能律化或走向规范化，即是“词”，故今人隋树森编辑的《全元散曲》中的许多小令称为“词”也未尝不可，《全元散曲》所收的许多小令同时被收入唐圭璋先生编辑的《全金元词》，元曲小令被收入《康熙词谱》者多达64调。而任、卢两前辈是在《唐诗三百首》、《宋词三百首》既出之后编选的，在他们的观念中，“曲”是有别于“诗”、也有别于“词”的另一种文体，故他们在编选《元曲三百首》时尤偏重那些有别“词”的、特别有“曲”味的作品。但元曲中最有“曲”味的，本当推体式最为漫漶无定的元剧套曲或散套，为王国维所激赏的“元曲”也主要是这一类。任、卢两先生的《元曲三百首》所选都是元曲小令（包括带过曲），而其所选则多是风味上明显有别于“词”的作品。诗、词、曲选本都应尽可能以小见大、借局部以反映全貌，故若从反映元曲历史的“丰富性”而言，任、卢两先生《元曲三百首》的局限是不言而喻的。

作为一位后来者，本自知舛陋，承命重编《元曲三百首》，我最主要的想法也就是希望这个元曲选本能尽可能反映出元曲的本来面目，主要是其历史的“丰富性”，分而言之，主要包括以下几个方面：

一、与任讷、卢前《元曲三百首》相同，本选正编所选曲作也都是小令（包括带过曲），但这些小令并不锁定于风味必然有别于“词”的作品，既有高度律化、规范化且风味与词相近的“曲”，又有体式较不稳定、规范、也较有“曲”味的“曲”。同时在正编之外增加附录，选录了最富“曲”味的四篇套曲：两篇散套和两折剧套。这两篇散套皆为名作，一为睢景臣【般涉调·哨遍】《高祖还乡》套曲，一为马致远【双调·夜行船】《秋思》套曲，取其风格上一俗一雅。所选两折剧套，一出自关汉卿名作《单刀会》，一出自白朴名作《梧桐雨》，一激昂慷慨，一婉转缠绵，也恰成对照。

二、从总体来看，元曲小令文体的规范性不及宋人词，但若从表情达意看，元曲因其形式体制的不拘一格，其题材及风格表现方面也可能容纳多样性和丰富性。如果说词多限于离情别绪，故通读《宋词三百首》极易导致“审美疲劳”，而元人曲往往给人以多样的审美享受。任讷《词曲通论》尝云：“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，别体则为豪放；曲以豪放为主，别体则为婉约。”也正是出于这样一种观念，任、卢两前辈的选本往往偏重于与诗、词风格相异的曲作，故本选在考虑入选曲作

时更多考虑了元曲风格的多样性：或端庄，或诙谐，或豪放，或婉约，或质实，或纤巧，或浓丽，或平淡……力求三百篇中，兼容冷热庄谐、酸甜苦辣，多样风格，诸般滋味。

三、与任讷、卢前《元曲三百首》相同，本选也偏重于名家名作，但从入选曲家、曲作看，任、卢二位的选本在取舍时偶有轻重失当之嫌。如马致远选三十一首、乔吉选三十首、张可久选四十首，三家合计一百零一首，占全部篇目的三分之一，而作为“元曲四大家”之一关汉卿仅入选六首，郑光祖则未能有曲作入选。汤式为后期极重要的曲家，其散曲集《笔花集》在当时流传甚广，今存小令一百七十首、套数六十八篇，作品总数仅次于张小山，小令篇数仅次于张可久、乔吉，而任、卢二位的选本仅选其小令两首，等等。鉴于上述情况，本选在考虑入选曲家及曲作时，力求兼顾元曲创作的历史实际，在选目方面有重大调整，基本上是重起炉灶。

四、自任讷、卢前《元曲三百首》面世后，近半个世纪以来，坊间先后涌现多种以任、卢选本为本的译注本和评注本，这些译注本和评注本为一般读者了解元曲作了很大贡献。从总体来看，这些译注本和评注本对作品的导读、赏析，主要围绕作品的主旨、风格或辞义的疏解而展开。在编者看来，今人理解元曲，除历史背景、语言文字等方面的困难外，其形式体制、结构技巧等方面的理解可能也存在诸多困难。如巧体使用在元曲创作中是很普遍的现象，元曲家多讲究文字技巧，以此逞才显能。明人王骥德《曲律》中曾专列“论巧体”一节，任中敏先生《散曲概

论》曾列举短柱体、叠韵体、顶真体、叠字体、签字体等二十多种。去古已远，今人对元曲巧体多已隔膜。故本选对曲作的导读、赏析，除点明题旨或风格外，尤偏重其形式体制、结构技巧等方面的疏解。同时，也搜集了一些古人谈曲论文的文字（多置于作家生平事迹介绍之后），以帮助读者进入历史语境，对作为“一代之文学”的元曲有更多的理解和同情。

本选以近人隋树森编《全元散曲》为底本，参校以《阳春白雪》、《太平乐府》、《乐府新声》、《乐府群珠》等元、明刊本，择善而从，不另出校记。本选曲文的注释和赏析，对时贤俊彦的译注本和评注本也有所参借，谨此供陈，以示不敢掠美。

作者

2009年5月

目 录

元好问

【双调·小圣乐】骤雨打新荷·····	1
又·····	1

商 挺

【双调·潘妃曲】·····	2
又·····	3
又·····	3
又·····	3

刘秉忠

【南吕·干荷叶】·····	4
又·····	4

王和卿

【仙吕·醉中天】咏大蝴蝶·····	5
-------------------	---

白 朴

【仙吕·寄生草】饮·····	6
【中吕·阳春曲】知几·····	7