



元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。

——王国维

元曲三百首详注

褚斌杰/主编

本书是新选编的元曲三百首详注本。名家名作，精华荟萃，兼收不同时期、不同风格流派的作家、作品。题材广泛，形式多样，展示了元曲独特的艺术魅力。内容丰富，雅俗共赏。



百花洲文艺出版社

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



W 百花洲文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

元曲三百首详注 / 褚斌杰主编. — 2 版.

— 南昌: 百花洲文艺出版社, 2009. 7

(国学基础读本)

ISBN 978-7-80579-653-6

I. 元… II. 褚… III. ①元曲—选集 ②元曲—注释 IV. I222.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 115276 号

出版社 百花洲文艺出版社

地 址 南昌市阳明路 310 号 邮编 330008

电 话 0791—6894736(发行热线) 0791—6894790(编辑热线)

网 址 <http://www.bhzwjy.com>

E-mail bhz@bhzwjy.com

书 名	元曲三百首详注
作 者	褚斌杰 主编
出 版 人	姜钦云
责任编辑	邓光东 毛军英 熊进武
经 销	全国新华书店
网上购书	www.dangdang.com (当当网)
印 刷	江西华奥印务有限责任公司
开 本	710mm×1000mm 1/16
印 张	18.75
字 数	35 万
版 次	1995 年 12 月第 1 版 2009 年 9 月第 2 版 2009 年 9 月第 4 次印刷
印 数	17001—22000 册
定 价	29.80 元 ISBN 978-7-80579-653-6

版权所有, 盗版必究

图书若有印装错误, 可向承印厂联系调换。

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。

一

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”，原是指分散的单支曲词的意思，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。称乐府的如无名氏的《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；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。有时曲又被称做“词余”或“余音”，这是因为词作为诗歌的一体而出现时，曾被称做“诗余”，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，骚赋难入乐而后有古乐府，古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少婉转而后有词，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辞上逐渐走向僵化，因而失去了群众有直接关系的。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了开拓和提高，创作出许多优秀乃至杰出的作品。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，还有一些懂得乐理的人，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和文辞风格的典雅、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。金元时期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，也把他们特有的音

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。

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]、[唐兀儿]等，这显然是属于少数民族乐曲。

另外，在现存的众多曲调中，直接来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，不断地在吸收新的词汇，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,即是承袭词而来的,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。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,实际上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,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,唱尖歌倩意。”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”,也可以看出这一特点。

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,得到他们的欣赏乃至加以仿作,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奇葩而达于鼎盛。

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散逸了。近人隋树森编有《全元散曲》,收有姓名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,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,荻笋芦蒿带叶啖,则留下杞柳株樟。”灾民们一个个面黄肌瘦,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自然灾害的情况下,官吏、缙绅、富户们却乘人之危大发灾难财,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。”([南吕·一枝花]《喜雨》)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,宫阙万间都做了土。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语,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的政策,传统的科举制度时行时止,这样就给知识分子出仕造成很大问题,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[中吕·朝天曲]、刘致的[南吕·四块玉]《叹世》、张可久的[双调·水仙子]《山庄即事》,都属这类题材。前期散曲家卢挚的[双调·蟾宫曲]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,问甚么富贵荣华。

用质朴的语言,勾勒了农村风物与和美的入情。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。实际上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[中吕·迎仙客]《括山道中》、[双调·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》一向被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。

这种清新、活泼的语言和表现方式,在诗、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扁炒不爆响瑯瑯一粒铜豌豆。
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，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。但在前期作家中也并非尽是如此，还有一派如杨果、卢挚、姚燹等人，他们或官位显达，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。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，逐渐丧失了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

[双调·落梅风]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？忽相逢缟袂绡裳。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，本身就会使这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”。周德清前后的一些文人曲家,在琢磨炼之工、对仗之巧上,确实下了不少工夫。但他们从曲中排去俚言俗语,一味追求雅正,也使曲与后期的宋词一样,成为文人雅士手中的玩意儿,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支的小曲子,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。晚来堪画,小桥风雪梅花。

但词中的小令往往有上下阕,即双调;曲中的小令却只是单支。如果作者要表达的内容比较复杂,单支曲子容纳不下,可以采取以下两种方式:一是写“么”篇,一是写“带过曲”。所谓“么”篇,就是按照原曲调重复写一遍,中间加一“么”字。如贯云石[正宫·小梁州]:

芙蓉映水菊花黄,满目秋光。枯荷叶底鹭鸶藏。金风荡,
飘动桂枝香。[么]雷峰塔畔登高望,见钱塘一派长江。湖水
清,江潮漾。天边斜月,新雁两三行。

赵显宏[黄钟·昼夜乐]:

风送梅花过小桥,飘飘,飘飘地乱舞琼瑶。水面上流将去
了,觑绝时落英无消耗。似才郎水远山遥。怎不焦。今日明朝,
今日明朝,又不见他来到。[么]佳人,佳人多命薄。今遭,难
逃,难逃他粉悴烟憔。直恁般鱼沉雁杳,谁承望拆散了鸾凰
交。空教人梦断魂劳。心痒难揉,心痒难揉,盼不得鸡儿叫。

这实际上是根据创作时的需要,有意地扩大了一倍篇幅,但它与词的双调有上下阕不同,它属于两支曲子临时的重复、黏合。另外,么篇的字句比前调稍有增损,这从上两例就可以看得出来。

带过曲,是把两三个宫调相同而音律恰能衔接的单曲接起来,目的也是在扩大一下篇幅,便于充分地表达作品内容。这样做要标明什么曲“带过”什么曲,曲与曲之间要用空格隔开。带过,有时只称“带”或“过”,也有称“兼”的,都是一个意思。例如刘道斋的[雁儿落带过得胜令]:

和风闹燕莺,丽日明桃杏。长江一线平,暮雨千山静。载
酒送君行,折柳系离情。梦里思梁苑,花时别渭城。长
亭,咫尺人孤另。愁听,阳关第四声。

[雁儿落]和[得胜令]都属于双调中的曲子,把它们衔接起来组成为“带过曲”形式。另外还有三支小令曲衔接在一起的,如滕宾(字玉霄)[骂玉郎带过感皇恩采茶歌]:

钱塘自古繁华胜,和靖咏,子瞻评。西湖堪与西施并。浓
淡妆,昼夜观,俱相趁。宜雨宜晴,堪赏堪称。曲岸边草
茸茸,高峰畔云淡淡,断桥下水泠泠。临荷浦观鱼,傍柳岸闻
莺。游竹院,玩葛岭,压兰亭。云出岫罩南屏,日衔山过
西林。现出那雷峰晚照似蓬瀛。九井三潭五云生,六桥烟柳
胜丹青。

用空格隔开的三支曲子——[骂玉郎]、[感皇恩]和[采茶歌]都属于南吕宫,故可以相衔接。带过曲多数是两曲,至多不超过三曲,而且并不是同一宫调的任何曲子都可以组成带过曲的。据统计,元人使用过的带过曲只有三十多种,除上面所举两种外,常用的还有[齐天乐带过红衫儿]、[十二月带过尧民歌]、[快活三带过朝天子]、[雁儿落带过清江引碧玉箫]等。小令是散曲的基本单位,么篇和带过曲实际上是一种灵活运用,传统的分法,仍把它们看做属于令曲的范围,作为令曲的变体看待。

散曲中的套数,又称套曲和散套。 (“套数”一名“散套”,就是因为“套数”已经用于剧曲的唱词后,为了有所区别,另取名为“散套”。)另外,套曲又别称为“大令”,如明代冯惟敏《海浮山堂词稿》一书,则题套曲为“大令”,这是相对于单支的“小令”散曲而言的。王国维说:“小令只用一曲,与宋词略同。套数则合一宫调中诸曲为一套,与杂剧之一折略同。”(《宋元戏曲考·元剧之文章》)“套数”是由若干支曲子联组而成的大篇作品,但它的联组有一定的规则:这些曲子必须属于同一宫调,押同一韵脚,有首有尾,特别是结束时必用“煞曲”、“尾曲”,以示首尾完整和音乐的结束。套曲选用的曲子可多可少,少的两三支,多的十几支、几十支。排列的次序习惯上也有一定。这一形式的来源,大约与宋金时代的说唱文学特别是“诸宫调”有关。元戏曲(杂剧)的唱词便是采用套数的形式,戏曲中的所谓一折便是一个套曲。比较短的套数如马致远的[仙吕·赏花时]一套仅由[赏花时]调加[么]篇和[赚煞]三曲组成:

[赏花时]冯客苏卿先配成,愁杀风流双县令。扑簌簌泪
如倾。凄凉愁损,相半着短檠灯。

[么]愁恨厌厌魂梦惊,两处相思一样情。风送片帆轻。
天涯隐隐,船去似驭云行。

[赚煞]碧波清,江天静,既解缆如何住程。灭烛掀帘风
越紧,转回头又到山城。过沙汀,烟水澄澄。千里洪波良夜
永。蛾眉月明,恰才风定,猛抬头观见豫章城。

篇幅适中的套数是由五支或七支同一宫调的曲子组成(散曲中的套数一般由单数三、五、七……十一、十三等组成,只有少数例外),如白仁甫[仙吕宫·点绛唇]一套是由[点绛唇]、[么]、[混江龙]、[穿窗月]、[寄生草]、[元和令]、[上马娇煞]等七曲组成。而属于长篇的如关汉卿的[双调·新水令]套数,共组联[新水令]、[庆东原]、[早乡词]、[挂打沽]……[尾]等二十一支曲子。在散曲套数中二十支曲以上的长套是比较少的。

附带说一下,套数是必有结束曲的,而这些结束曲在不同的宫调中都有专曲充任,但名称不一:有的称“尾”、“收尾”、“尾声”、“煞”、“煞尾”、“随煞”等等;有的尾曲是由别的曲调转化过来,如南吕宫中有“黄钟尾”,仙吕宫中有“赚煞尾”,双调中有“离亭宴煞”,等等。“煞”曲有时可以连用若干支,如马致远[般涉调·耍孩儿]《借马》套用到七支,无名氏[拘刷行院]用到十三支,但“尾”曲只能用一曲放在最后。

另外,除了一般套曲外,还有一种特殊形式,即用同一曲调连章叠用来咏一个主题、一事物或一个故事。如马昂父(字九皋)用[中吕·山坡羊]四支令曲来铺写杭州西湖美景和他的游兴,名《西湖杂咏》,又元人查德卿(一作陈克明,见《中原音韵》;此据杨朝英《太平乐府》)有《拟美人八咏》,用[黄钟·一半儿]八支曲子,歌咏闺房女子的生活和情思,等等。

(二)宫调和曲调:曲跟词一样,是音乐文学,是配合乐调歌唱的长短句。词有词调,每个词调都有一个名称,叫做“词牌”;曲也有曲调,每个曲调的名称叫做“曲牌”。曲词就是按照不同曲牌的格式来创作的。但众多的曲牌,在音乐上又是隶属于不同的宫调。曲与词不同,它在每一支曲词或一套曲词的前面,除了标明曲牌名称以外,一般还要标示出它属于哪一宫调。例如我们前面所举的各篇曲中,有[南吕·四块玉]、[双调·天净沙],就是表示[四块玉]这支曲调(曲牌)是隶属于南吕宫的,[天净沙]这支曲调是隶属于双调的。如果是套数,那就只在开首的一支曲调前标明就可以了。令曲有时宫调名可省,而套数必须标出。

所谓“宫调”,是中国音乐上用以限定乐器管色高低的名称。据说中国古代有八十四个宫调,后来省去一部分,只有四十八个宫调。据元代周德清《中

原音韵》所载,北曲共有十二个宫调,下隶三百三十五个曲调(曲牌)。十二宫调是:黄钟宫、正宫、大石调、小石调、仙吕宫、中吕宫、南吕宫、双调、越调、商调、商角调、般涉调。这十二宫调中,隶属于双调下的曲牌最多,有一百个;仙吕宫次之,有四十五个;小石调的曲牌最少,只有五个。但从现存的北曲来看,实际常用的也只有九个宫调,即五宫(正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫)四调(大石调、双调、商调、越调),另外般涉调在套数中也偶有应用。至于在曲牌的选用上也并不是很平衡的,从现存的散曲作品来说,它用到的曲牌有二百个左右,但经常使用的也不过有[一枝花]、[小梁州]、[叨叨令]、[耍孩儿]、[山坡羊]、[小桃红]、[沉醉东风]、[天净沙]、[水仙子]、[端正好]、[新水令]、[朱履曲]、[殿前欢]、[普天乐]、[喜春来]、[满庭芳]、[雁儿落]、[夜行船]、[风入松]、[点绛唇]等二三十个。

古人作曲要选择宫调,这是因为不同的宫调往往有不同的“声情”,也就是有不同的感情色彩。元代燕南芝庵在《唱论》一书中说:用正宫唱,惆怅雄壮;用中吕宫唱,高下闪赚;用南吕宫唱,感叹伤悲;用黄钟宫唱,富贵缠绵;用大石调唱,风流蕴藉;用双调唱,健捷激袅;用商调唱,凄怆怨慕;用越调唱,陶写冷笑;等等,这大约就是古人作曲选取宫调时所要考虑的。

又,我们知道,词调(词牌)并不是词的题目,曲也一样,曲调(曲牌)与写的曲词内容并没有必然联系。在作者感到需要时,可以根据内容拟标题。一般说来,散曲作品无论是小令或套数都是有题目的,不过都很简单,如《闺情》、《别情》、《旅思》、《感怀》、《送客之武昌》、《七夕赠歌者》等等。

(三)曲的声韵:中国的格律诗特点之一就是讲平仄,即把汉字分为四声,使平、仄相间和相对,以构成和谐的声律。词和曲都沿用了这种声律原则,但也有不同。

第一,曲有地方性,北曲的声律是按照当时北方实际语音情况来制定的,并主要依当时的大都(今北京)之音为主。它的特点是分四声为阴平、阳平、上声和去声,而没有入声。这跟今天的普通话是接近的。它把原来的入声字都分别归并到平、上、去三声之中,即所谓“入派三声”。元人周德清根据当时北曲写成了《中原音韵》一书,《中原音韵》把“平水韵”(宋人刘渊编《新刊韵》,分韵一百零七韵,成为后代诗韵分韵的依据。刘氏为江北平水人,因而得名)归并为十九个韵部:

①东钟 ②江阳 ③支思 ④齐微