



非外管

王國瓔 著

第二卷

中国
文学史
新讲

中信出版集团



第三卷

中国
文学
史
新
讲

王国瓊 著



目次

第三卷



第九编

元散曲之兴起发展及后续

第一章 绪 说	1078
第二章 散曲风格的形成	1085
第三章 元散曲发展大势	1094
第四章 元人散曲的后续——明清散曲	1131



第十编

中国戏曲发展之双峰

元杂剧与明清传奇

第一章 元杂剧绪说	1144
第二章 元杂剧的先声——中国戏曲的萌生与形成	1150
第三章 元杂剧兴盛的环境背景	1175
第四章 元杂剧的发展历程	1181
第五章 元杂剧的体制特征	1214
第六章 元杂剧的文学特质	1223

第七章	明清传奇的茁长演变	1238
第八章	明传奇的兴隆与发展	1253
第九章	清传奇的全盛与渐衰	1284



第十一编

白话短篇小说之发展与后继

第一章	绪 说	1318
第二章	白话短篇小说的前驱——敦煌变文与话本	1321
第三章	白话短篇小说的形成——宋元话本	1335
第四章	白话短篇小说的繁荣——晚明“拟话本”涌现	1358
第五章	白话短篇小说的成熟——《三言》与《二拍》	1361
第六章	白话短篇小说的后继	1381



第十二编

明清长篇章回小说发展历程

第一章	绪 说	1388
第二章	章回小说的前驱——宋元话本	1396
第三章	章回小说的问世与定型——元末明初至明中叶	1403
第四章	章回小说的繁荣——嘉靖、万历年间	1420
第五章	章回小说的鼎盛——明末清初至晚清	1437

第六章 章回小说的夕阳——晚清谴责小说的风行	1459
后 记	1475
参考书目	1477

第
九
编

元散曲之兴起发展及后续

第一章

绪 说

❖ | 一、散曲的名称

“曲”是元代（1271—1368）文学的代表，故亦称“元曲”，因崛起于北方，又称“北曲”。元曲包括“杂剧”与“散曲”两种文体，杂剧是戏曲，与科介（表情和动作）、宾白（对话和独白）紧密配合，在舞台上演出故事；“散曲”则指金、元以来继“词”之后兴起的一种新诗体，和词一样，也是配合音乐调子填写，以便演唱的长短句歌词。

元人尚无“散曲”的名称，通常指依音乐曲调填写成的歌词为“乐府”，或称“今乐府”“北乐府”“大元乐府”。直至明初朱有燬（1379—1439）《诚斋乐府》，才称他自己写的小令为“散曲”，以便和“套数”有所区别。因为套数是由数支曲子组织起来的，而小令则是一支支独立的曲子，可以各自分散。爰及明代中叶，论曲者所谓“散曲”，才

与“杂剧”“传奇”对举，而兼包小令、套数在内。明清以后，散曲还有词余、乐府、乐章、清曲等许多别称。把小令、套曲一概称为“散曲”，则是现代学者吴梅、任中敏（二北）等，为了与戏曲有所区别，而确定下来，并为曲学界普遍接受。

✦ | 二、散曲的体式

散曲中最先产生的乃是小令，继而由小令再发展为套数。小令和套数即是散曲的两种主要形式。

① 小令

“小令”原是民间流行的俗曲小调，经过文学加工润色之后，便成为散曲中的小令。小令又叫“叶儿”，相当于一首单曲调的词。每一首小令属于一个曲调，曲调的名称即“曲牌”，如《人月圆》《山坡羊》《沉醉东风》等。每一曲牌又属于一定的宫调，如《正宫》《仙吕》《中吕》《南吕》等。不同宫调各有不同的音律节奏，因此为配合这些曲调所写的小令，其字数、句式、平仄、押韵，均各有规范。小令由于形式短小，较适合于抒情写景，历来为散曲作家所看重，在散曲中居主要地位。

小令亦可组成联章体，又称“重头小令”，即同一曲调的小令重复使用若干次，以联章组曲的姿态出现。少则几支，多则几十，甚至偶尔还有上百支者。这些联章的小令，不论为数多寡，一般均围绕着同一主题或题材。钟嗣成（1275？—1345年以后）《录鬼簿》中即记载乔吉

(1280?—1345)曾有咏西湖的《梧叶儿》一百首。

因小令篇幅短小，倘若填完一曲，意犹未尽，则可于同一宫调中音律恰能相衔接者，再填一不同的曲调，以便延长，于是就产生了“带过曲”。亦即先填一调，再带一调，如《雁儿落带得胜令》《十二月过尧民歌》《沽美酒兼太平令》等。带过曲通常由两支曲组成，偶尔也有三曲组成者，如《骂玉郎带感皇恩、采茶歌》即是。带过曲是小令的变曲，传统分类仍归属小令。由小令、带过曲再发展，连缀起更多的曲子，以表达较为复杂的内容，就成了“套数”。

② 套数

“套数”源自宋金时期的说唱诸宫调，是由数支曲子连接成的组曲，其计数以“套”为基本单位，故称“套数”，亦称“套曲”，或“散套”。套数大多由同一宫调中两首以上的曲子组合而成，有一定的规范，是由不同曲牌组合成固定的结构，前后次序也是固定的。

首先，有固定的“首曲”来确定整套音乐的基本节奏旋律。绝大多数元散曲的套数，是以旧有的词调作为首曲，如《醉花阴》《端正好》《点绛唇》等，就是经常用来作为首曲的词调。其次，有一定组合规律的“过曲”。一套套曲中间该用哪些过曲，乃是随着“首曲”的旋律调式而定，如首曲为《点绛唇》，过曲则依次为《混江龙》《油葫芦》《天下乐》《哪吒令》《鹊踏枝》《寄生草》等。再者，每套必有“尾声”，表示首尾完整，全套音乐结束。此外，一套套曲，无论用调之多寡，必须一韵到底。套曲正是由韵脚的一致，从声情上加强曲和曲之间的联系，由此强化一套套曲的完整性。

❖ | 三、散曲的衬字

散曲和词一样，都是按照音乐曲调节拍填写的长短句歌词，但两者在句式结构的灵活性上，颇有差别。曲比词宽松，容许作者有较大的发挥空间，其长短句形式，参差变化，更接近日常口语。

首先，在曲调正格之外，可添加“衬字”，句式可以显得灵活多变。所谓衬字，就是不遵循乐曲音调的增字。当然，就词而言，并非全无使用衬字的现象。如前面章节所举敦煌曲子词中，就不乏使用衬字的例子，但当时属于早期流行民间的歌词，爰及文人正式参与词的创作，词的格律就此定型，并且成为后世文人填词遵行的规范。可是，曲中衬字的运用，从民间到文坛，始终极为普遍，遂使得散曲的句式更富于变化，曲家可以运用衬字，突破曲律的束缚，发挥自己的才情。同时，衬字还可以令曲辞更为爽朗流畅，带有更浓厚的生活气息，形成散曲的特殊风貌。最著名的例子，就是关汉卿（1227？—1297年以后）所写套曲《南吕·一枝花》的例子。按，此套曲的尾曲，其开端几句之正格字数，应该是：七七三三三三，换言之，两个七言句，四个三言句。但是，且看关汉卿《南吕·一枝花》“不伏老”的尾曲《黄钟尾》：

我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响当当一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断砍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。……

以上凡以粗体显现者，即属衬字。像这样的句子，由于其中添加了“蒸不烂”“煮不熟”“捶不扁”“炒不爆”“响当当”之类的衬字，又纯

用口语白话，显得语气强势，情绪浓烈，入乐必定急促有力，铿锵动听，而且还增添了一分风趣诙谐、淋漓泼辣的特殊趣味。从修辞的角度看，衬字的加入，对元曲的通俗化及其曲体风格的形成，均意义重大。当然，衬字超过正字如此之多，是相当极端的例子。或许只有关汉卿这样的元曲大家，才胆敢如此。一般而言，衬字以形容词、代词、虚词为主，多用在句首或句中，字数以不超过三字为宜。比较起来，套数用衬字比小令要多，勾栏作家用衬字又比文人士大夫作家多。

✦ | 四、散曲的用韵

由于曲主要盛行于以大都、平阳为中心的北方地区，故曲家用韵，均依循当时北方民众口头之自然语音为准。元人周德清（1277—1365）就曾整理归纳当时中原一带语音的变化，写成一部《中原音韵》曲韵韵书，供作曲者押韵、审音、辨字之用，至今仍然是学界研究中原音韵的重要资料。按，散曲的用韵与戏曲相同，而与唐宋词有异。首先，词中可以有一词多韵的转换错押现象，而曲，无论小令或套数，均是一韵到底。其次，词韵分平仄，或押平声韵，或押仄声韵，或平仄错押，或平仄通押，或入声单押等多种形式。至于何处押平，何处押仄，绝大多数词牌都有严格的规定。曲则可以平、上、去通押，而且“入派三声”，亦即入声基本上消失，古入声则分派到平、上、去三声之中。绝大多数曲牌是平仄通押。再者，词韵较疏，曲韵则较繁密，不少曲牌还是句句押韵。韵密可令曲辞更富有音乐节奏感，且易产生一泻无遗的气势，更能体现散曲的豪放坦直的特点。

❖ | 五、散曲的语言

通俗自然，活泼生动，可谓是散曲的语言本色。因为元曲本来是流行民间的俗曲小调，而元代的曲家，又不少曾经沦落市井勾栏，难免深受民间通俗讲唱文学的影响，包括诸宫调、赚词、话本小说等，乃至所写散曲的语言，亦大量使用口语、方言，遂形成一种新的文学语言，既通俗自然，又活泼生动。甚至为了投合市民大众的口味，将就一般观众的视听，大凡通行于市井民间口头的一切语料，无论雅俗浑谐，均可取而用之。包括俗语（粗俗、俚俗之语）、蛮语（胡夷用语）、谑语（戏谑调侃之语）、嗑语（唠叨琐屑之语）、市语（行话、隐话、歇后语）、讥诮语（讥讽嘲笑之语），再加上方言。这些当然是诗词中较难以见到的。正如王骥德（?—1623?）《曲律·杂论》的观察：

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，无之无不可也。故谓，快人情者，要毋过于曲也。

不过，散曲一旦经文人染指且大量创作之后，作者开始将其熟习的、通常适用于诗词的文雅语言，和民间口语方言配合起来使用，乃至形成一种犹如周德清《中原音韵》中形容的，“文而不文，俗而不俗”的风格。就作者而言，文人士子创作之曲，显得比较文雅；勾栏作家，或无名氏的民间艺人之作，则较为俚俗。就体式而言，则是“令雅套俗”，亦即小令比较雅，套曲则较俗。

❖ | 六、元散曲总集

流行于市井与士林之间的散曲，在元代就已经有人开始收集辑录，并

且刊行于世。现存元人编辑之元散曲总集，主要有：

(一) 杨朝英(1280?—1351年以后)《乐府新编阳春白雪》(简称《阳春白雪》)，是最早的元散曲总集。卷首有贯云石(1286—1324)之序，共收五十余人的小令约五百首，套数约六十套。

(二) 杨朝英另外还编《朝野新声太平乐府》(简称《太平乐府》)，卷首有邓子晋至正辛卯(1351)之序，共收八十多位散曲作家，小令约一千零七十余首，套数约一百四十套。

(三) 无名氏编《梨园按试乐府新声》(简称《梨园乐府》)，共收套数三十二套(其中二十套，标出作者姓名)，小令约五百一十首(偶尔标出一二作者姓名)。

(四) 无名氏编《类聚名贤乐府群玉》(简称《乐府群玉》)，入选作家共二十四人，所收小令共七百十五首，多为元代中晚期作家作品，其中约有一半不见于其他曲集。

除此之外，则是明、清人所编之元明清散曲总集。当今最完善的元散曲总集，推隋树森《全元散曲》(中华书局1964年版)，共辑录元代二百多位散曲作家，小令三千八百多首，套数四百五十余套。惟比之《全唐诗》四万八千多首，《全宋词》二万余首，数量相当少了。或许因为散曲毕竟乃属通俗小调，往往为“正统文人”所忽视，专攻的人不多，编成集子的作家更少。又或许由于散曲作家，大多以填曲为“戏玩”，随作随弃，不太珍惜，故散佚的也很多。至于民间无名氏的作品，更因为无人收集，而大部分均佚失了。

根据现存的元散曲，大概可以看出其风格之形成与发展的脉络轮廓。

第二章

散曲风格的形成

按，北曲兴起于金、元之际，是多种文艺形式相互影响，彼此渗透而孕育出来的一种综合性的艺术。其中戏曲容后再论。单就散曲而言，无论小令或套数，均是文学与音乐的综合体。因此，展现音乐声情的“曲乐”，以及形成其文学风貌特质的“曲辞”，同样是构成散曲风格形成与发展演变的重要元素。



第一节

散曲曲乐风格之形成

散曲是一种倚声填辞的诗歌形式，与音乐的关系密不可分，音乐的变化，势必会影响其体式的变革。金、元两代均是少数民族入主中原的王朝，

是传统中国音乐产生大变化、大融合的时代，与宋代相比，即使宫廷雅乐，也不再一味地舒缓和美，而融入了北曲特有的刚劲豪迈、急躁繁促之音。当然，北曲演唱的音乐实况，以及其乐曲形成的细节，因资料欠缺，已无法确知，姑且根据前人的描述，而略知大概。

✚ | 一、北曲声情的特征

北曲虽然兴起于金、元之际，但金、元人并未留下关于北曲曲乐声情特征之资料。惟根据明人将北曲与南曲对比之下的一些概括性描述，或可得其梗概：

据徐渭（1521—1593）《南词叙录》：

听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也，所谓“其声噍杀以立怨”是已。南曲则纤徐绵眇，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也，所谓“亡国之音哀以思”是已。

又据王世贞（1526—1590）《曲藻》的观察：

凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。

再看魏良辅（1522—1572）《曲律》所云：

北曲以遒劲为主，南曲以宛转为主，各有不同。

上引资料中所谓“使人神气鹰扬，毛发洒淅”“字多而调促”“气易粗”“以遒劲为主”诸语，已大致概括出北曲音乐声情的一些特征。