

中国古典诗词曲赋鉴赏系列工具书

明清散曲 鉴赏辞典

MING QING SANQU JIANSHANG CIDIAN

主编 ○ 赵义山

商务印书馆 国际有限公司



中国古典诗词曲赋鉴赏系列工具书

明清散曲 鉴赏辞典

MING QING SANQU JIANSHANG CIDIAN

主编 ◎ 赵义山

商务印书馆 国际有限公司

图书在版编目(CIP)数据

明清散曲鉴赏辞典 / 赵义山主编. —北京:商务印书馆国际有限公司,2013.9

(中国古典诗词曲赋鉴赏系列工具书)

ISBN 978-7-80103-805-0

I. ①明… II. ①赵… III. ①散曲-文学欣赏-中国-明清时代-词典 IV. ①I207.24-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 171236 号

版权所有·违者必究

MINGQING SANQU JIANSHANG CIDIAN

明清散曲鉴赏辞典

商务印书馆国际有限公司出版发行

(北京市东城区史家胡同甲 24 号 邮编:100010)
电子信箱:cpinter@public3.bta.net.cn

封面设计:付 强

全国新华书店经销

发行热线:(010)65598498 传真:(010)85118347

编辑部电话:(010)65122489

三河市紫恒印装有限公司印刷

字数:1468 千字

开本:850×1168 1/32 印张:43.5

2014 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

定价:68.00 元

如有印装质量问题,请与我公司联系调换。

《明清散曲鉴赏辞典》

主 编：赵义山

副 主 编：夏咸淳 梁 扬

撰 稿 人(以姓氏笔画为序)：

于杨甦	马 冀	王 晨	王 粲	王 燕	王 露	王小恒
王晴璐	王魁星	王殿明	尹 力	石 麟	包建强	兰拉成
朱丽霞	朱崇志	庄逸云	刘 深	刘志宏	刘英波	刘林魁
刘竞飞	许瑶丽	孙 艳	苏 涵	李 柯	李 娴	李 简
李中合	李占鹏	李真瑜	李鸿渊	李惠玲	杨 骥	杨玉芬
杨东甫	杨泽琴	吴 侠	吴永萍	邹自振	汪龙麟	沈习康
宋 巍	张 文	张 强	张乃良	张志峰	张明远	张春红
张秉国	张毓洲	陆凌霄	陈茜苑	范学亮	欧阳春勇	和泽杰
金艳霞	周思杨	周啸天	郑恩玉	郑家治	郑雅宁	赵 玮
赵 锋	赵 筠	赵义山	赵竹音	胡元翎	侯 冬	姚 军
贺根民	夏咸淳	徐子黎	翁敏华	郭 梅	郭英德	黄 斌
黄阳华	黄菲菲	曹 岚	盘莉娜	康清莲	梁 扬	梁 琳
梁颖珠	梁颖峰	敬晓庆	储著炎	曾 卜	曾 小	谢仁敏
阙 真	窦开虎	翟书录	薄克礼	魏 强	魏宏利	

凡 例

一、本辞典选入的篇目，有明清两代 190 位散曲作家及无名氏曲家的 910 篇作品。其中明代散曲家 97 人及无名氏曲家的作品 570 篇（含小令 487 首、带过曲 23 篇、套数 60 篇），清代散曲家 93 人及无名氏曲家的作品 340 篇（含小令 272 首、带过曲 2 篇、套数 66 篇）。

二、所录散曲，以谢伯阳先生《全明散曲》、谢伯阳与凌景埏先生合辑的《全清散曲》以及上海古籍出版社出版的《明清民歌时调集》为底本，间或有据他本改正者，一般不作说明。

三、作者排列，以生年先后为序；生卒年不详者，则根据其存作情况作大致推断而置于适当位置；无名氏列于最后。

四、同一作家之作品，按小令、带过、套数的顺序编排。

五、所收录之曲家，除个别生平失考者外，皆有作者小传，其内容一般包含作者生卒年、名号、籍贯、主要仕历或人生经历、曲作成就、现存作品情况等。

六、一般对每篇小令、带过曲、套数撰写一篇鉴赏文字，某些内容联系紧密的重头或重尾小令组曲，也有合撰一篇的情况。

七、对于曲作原文中的疑难词语、名物典故等，一般随鉴赏文字加以解释，对不便随文解释者，则另作简要注释，置于该篇曲文之后。

八、使用简化字和现代汉语标点，在可能有歧义时，酌用繁体字或异体字。

九、行文中涉及古代年份，一般用旧式纪年，其后括注公元纪年，“年”字从略。

十、行文中如涉及与今地名不一致的旧地名时，在旧地名后括注今地名或其归属地。

十一、附有《散曲常识》《明清散曲文献》《曲谱及论著》，供读者参阅。

序

李修生

近现代曲学研究，以王静安先生写成《宋元戏曲考》为标志，已走过了百年历程。自那时起，学界对曲学便日益重视。百年来，曲学研究虽有挫折，但成绩和进步是显著的。曲学一道，分戏曲与散曲两途，前辈治曲，如王静安、吴瞿安等先生，多是二者兼治的。通观可以博识，这固然有它的好处。但戏曲属综合性艺术，而散曲属诗歌艺术，虽与剧曲有同体共生的密切关系，但也有自身的特点与发展规律。曲学文献之纷繁，有所谓“词山曲海”之说，欲以一人之力，求两学之专精，实为不易。自二十世纪三十年代以来，散曲之学便逐渐从曲学中独立出来，散曲研究的专门著作日多。任二北先生、卢冀野先生对散曲文献的整理，贡献巨大，如任氏的《散曲丛刊》、卢氏的《饮虹簃所刻曲》等，为散曲研究奠定了文献的基础；而任二北先生的《散曲概论》、卢冀野先生的《散曲史》、梁乙真先生的《元明散曲小史》等，则相继开启散曲理论与发展史的研究。卢冀野先生的《元曲别裁集》、任二北先生的《元曲三百首》，均是近现代向大众普及最早且影响很大的元曲选本。任二北先生的《元曲三百首》，明显是继蕲塘退士《唐诗三百首》和朱彊村先生《宋词三百首》而作，有意使之鼎足而三，以与王静安先生“唐诗、宋词、元曲”的推举相呼应。

二十世纪五十年代以后，因为散曲文献被不断发现，特别是在隋树森先生的《全元散曲》出版（该书1964年中华书局出版，1981年再版时附有《补遗》和《续补遗》）以后，散曲作品的研究更推进一步。元明散曲选本、注释本、译本，有六十余种，其中有龙潜庵先生、刘永济先生、王季思先生、罗忼烈先生、宁希元先生、吕薇芬先生、黄克先生、张燕瑾先生、吴战垒先生、门岿先生、么书仪先生等的选本。真可以说是成果丰硕，各书都体现了著者的学术积累和特色。蒋星煜

先生、贺新辉先生在八十年代末主编的两部《元曲鉴赏辞典》问世。两书选曲不仅数量大为增加，而且散曲与剧曲合选，这就使“元曲”选从体式到作家范围都得到较大扩展，使元曲的普及工作有了新的拓展。尤其是蒋星煜先生主编的《元曲鉴赏辞典》，对所选元杂剧仅摘选曲词而略去宾白，其对“曲”的重视尤见突出。八十年代中期凌景埏先生、谢伯阳先生的《全清散曲》，九十年代谢伯阳先生的《全明散曲》出版，同样，对于明清散曲研究，颇有补益。散曲理论和发展史方面的著作，有李昌集先生的《中国古代散曲史》、羊春秋先生的《散曲通论》、赵义山《元散曲通论》、杨栋先生《中国散曲学史研究》和《中国散曲学史研究》（续编）、王星琦先生的《元明散曲》和《元明散曲史论》、赵义山《明清散曲史》等。此外，相关著作更是举不胜举。散曲研究确实已进入一个新的阶段。

散曲研究与散曲普及的工作是相辅相存的。普及工作的水平，取决于学术研究的水平，普及工作水平的不断提高，也有赖于学术研究的不断进步。代表当时曲学研究水平的两部《元曲鉴赏辞典》，自其出版以来，迄今又过去二十年了。这二十年，恰巧是曲学研究进步最快、成绩最显著的二十年。学界对曲学相关问题的认识，也在逐渐清晰和深化。全面总结和概括这一时期的成绩，绝非仓促之间能做到的，但赵义山教授这一时期走过的曲学研究之路和所取得的成绩，对我来说，却是历历在目的。

义山于1990年秋来北京师范大学古籍所访问学习，我当时除了正在主持《全元文》的辑纂工作以外，还正主持着《古本戏曲剧目提要》及《元曲大辞典》等书的编写。义山一方面参加了这些项目的工作，一方面开始进行散曲研究。他当时承担了国家社科基金项目“元散曲研究”。从那时起，他就从早年的研究诗词，重点转入了研究散曲，并且全力以赴，倾情投入。1993年，他的《元散曲通论》出版后，产生了较大影响，得到了学界的认可，曾被中国社科院的刘扬忠先生评赞为“二十世纪散曲断代史研究的扛鼎之作”（《20世纪中国散曲史研究述评》）。在进入新世纪以后，他又承担并完成了国家社科基金项目“明清散曲研究”，将其研究范围由元代扩展到明清。其专著《明清散曲史》曾入选《国家社科基金成果文库》第二批十种优秀成果，被同行专家认为填补了明清散曲断代史研究方面的一项空白。在这两部代

表性著作中，他在曲源、曲体、曲史、曲派、曲论的研究方面都有不少新的开拓，在元曲风格体式的形成、曲体构成与基本特征、元明两代散曲繁荣的阶段及阶段性特征的把握、元明两代散曲流派的划分与群体风格的总结、南北曲的演化发展与风格流变等重大问题上，都有不少创获，辩证了学界多年以来在某些问题上的模糊认识，澄清了七百年间散曲流变史上不少的事实真相。

近二十年来，散曲学研究的成绩是学界有目共睹的。义山治散曲正值散曲学发展时期，可谓幸甚。在这样的学术背景下，由义山来主编这样的书，其学术质量，自然是可以得到保证的。这部书就其特色而言，我以为正是他们编辑之初给自己提出的要求：一是选曲范围广泛，二是努力做到择曲精当，三是力争赏析到位，四是尽可能编排科学，五是注意吸纳新的研究成果，希望做到普及性与学术性的高度统一。

就其选曲范围而言，《明清散曲鉴赏辞典》选曲九百余篇，涉及曲家一百九十余位；许多以前没有引起注意的曲家和作品都在这部书中得到了应有的彰显。尤其这部书还选入了《全明散曲》《全清散曲》等总集没有载入的作家和作品，这就不是在学术上走捷径而从选集到选集所能办到的。比如这部书中所选不少流行时调，以及郑燮、徐大椿等人题为《道情》的自度曲，还有蒲松龄、戴全德、招子庸等人所作的俗曲等，均为《全明散曲》和《全清散曲》所未收入；这可见编者学术视野的开阔和涉历文献的广泛。

既然是选曲，选谁不选谁，选什么不选什么，谁多选谁少选，其取舍是否得当，也表现着选家的眼光和水平。主编者由研究诗词进而研究散曲，潜心此道二十年，并由元代而进入明清，所以其选曲，既有词曲比较的眼光，又有元明清三代通观的视野。编者在《前言》中说：“关于本书之选曲，以有曲趣为主要原则。其趣，或在题材，或在内容，或在思想，或在语言，或在修辞，只要得曲之韵趣，便考虑入选。”这无疑是一种立足于词曲比较的眼光和态度。所以该书所选之曲，其曲体特征大多是很鲜明的。由编者所著《元散曲通论》和《明清散曲史》等著作可知，作者对曲文学之演化发展历史，对各阶段的代表作家，以及对不同风格流派的作家群体构成及其特征等问题皆有探究，所以在入选曲家与入选作品的取舍平衡上，是较准确精当的。比如编者对明散曲复兴时期的首倡作家群体（以陈铎、王磐、唐寅等

为代表的江南词场才子)、晚明北派曲家的构成(薛论道、王寅、薛岗、丁惟恕)等等,都有自己独到的见解,所以对这些作家的作品去取,也较恰当地反映了他们各自的地位和特色。

关于该书对所选作品的赏析,既有对作品思想内容和情感意趣的揭示,也有对艺术特征的分析,还有的介绍了曲式特征和作品的曲学史意义。这就不仅使读者能够领略到原作的情韵之趣,同时也能享受到作品的艺术之美,并得到相关的曲学知识。这部书字数多达一百五十万字左右,且稿出众手,要做到这一点,实为不易。这既表现出撰稿者有较高的艺术鉴赏水平,也表现出主编者的认真态度,这两者是缺一不可的。

关于这部书的编排体例,也是较科学合理的。除了入选作者的排列以生卒先后为序、作品排列以先令后套的体式为序这些比较科学合理的做法以外,值得提到的还有两点:一是将以往同类著作中与小令混排的带过曲一体归为一类,集中列出,借以昭示带过曲的独特之处,以引起读者的注意;二是书后如《读曲常识》《明清散曲文献》《曲谱与论著》等附录中的词目,不仅解释准确,而且分门别类,编排得法,对读者大有帮助。

该书对于新的研究成果的吸收,也是较为注意的。这从选曲、鉴赏和编排中皆有所体现。

最后,需要特别提到的是,断代的元曲之选,学界著述甚丰;断代的元明曲选或元明清三代之曲的通选,也时有所见;唯断代的大规模的明清曲选,则《明清散曲鉴赏辞典》尚属首次。尤其对明清散曲进行大规模的系统鉴赏,此书亦属首次;如就此两点而言,该书实具有填补空白的意义。它对于明清散曲文本研究的深化和对于明清散曲经典之作的广泛传播,是具有重要意义的。

当然,对于该书来说,要做到尽善尽美,是很难的,几乎是不太可能的,难免存在一些问题,有某些不足。但是,从总体上看,该书做到了普及性与学术性的统一,反映了曲学研究的新水平,代表着曲文学研究与普及的新进步,这是可以肯定的。而且,从该书二百余位撰稿者的队伍构成中,我们看到了老中青三代学人的薪火相传,看到了中国曲学的进步和未来,这是令人倍感欣慰的。此书即将由商务印书馆出版,义山邀我作序,仓促执笔,所说也请读者指教。

前言

赵义山

中国，是诗的国度。自《诗经》以来的三千年中国文学，基本上是以诗歌为中心的文学。国人与诗，是结下了不解之缘的。在灿烂的古典诗歌王国里，诗、词、曲相映争辉，成为三种有代表性的诗歌体式。这三种代表性的诗体，都曾有各自繁荣兴盛的黄金时代。诗极于唐，词繁于宋，曲盛于元，在中国诗歌史上，唐诗、宋词、元曲，也就一直相提共论，并成为诗坛佳话。

元曲者，元人所作所歌之曲也。其体式虽有散曲、剧曲之分，但其合乐可歌则并无二致。就音乐而言，它是在唐宋词体音乐之后的又一次古典音乐的大交流与大融合，南腔北调，雅乐俗曲，在梁园秀、朱帘秀、张怡云、顺时秀、天然秀等艺苑明星们的歌喉中交融成大一统时代的梨园新声；就文学而论，它是古典诗歌由典雅凝约向通俗恣纵转换的体式大解放，书面雅言，寻常口语，在关汉卿、白朴、马致远、王实甫等曲坛巨子们的彩笔下熔炼成流行曲词；在人分四等、才人沉抑的特殊时代环境中，如关汉卿、马致远等沦落潦倒的愤郁文士，如梁园秀、朱帘秀等湖海飘零的艺坛歌儿，在同是天涯沦落人的惺惺相惜中走到一起，为着生存，也为着艺术，他们各展才华，共吐灵芬，一同创作出了万古流芳的大元乐府。当号称大元乐府的散曲一体在元初成为时代新声的时候，由宋金发展而来的杂剧中旦、末的曲唱，自然弃旧图新，取新声而用，于是街巷之歌，竟成梨园戏本之曲。戏（杂剧）之与曲（散曲），遂机缘巧合，自然联姻，并在关汉卿、白朴、王实甫、马致远、郑光祖等名士风流与梁园秀、朱帘秀、张怡云、顺时秀、天然秀等天赋才情的结合中共创了北曲杂剧的辉煌。从此以后，中国古典的戏剧艺术不仅有了较为成熟的戏，而且有了相当规范的曲，由元曲杂剧、元末明初的南戏，再到明清传奇，既



是戏的发展史，也是曲的演化史。戏中之曲，已与戏融汇为一，构成戏曲，受学人关注，遂成专门的戏曲戏剧之学，故其演化发展，不在本文论述之列。此处仅论说归属于诗歌范畴的散曲，且一并通过论元、明、清三代，以见曲文学兴衰演变之完整脉络；并将曲体中令、套、带过之体式与南北二曲之演化也略作论述，再次澄清一些基本问题。

—

在大元乐府雄霸诗坛的历史演进中，具有开创之功的是由金入元的一批名士与大僚，如元好问、杜仁杰、刘秉忠、杨果、商衡等。在金末元初，他们以名公重臣的身份染指时曲，具有由词入曲的转变之功，更有揄扬新声的开启之力。经过这批名公重臣的揄扬开拓，曲之一体逐渐与词分道扬镳，题材内容和艺术风格上都开始呈现出趋俗尚趣的文学品格。如果说由金入元的名公重臣们在金末元初的曲坛开拓倡导尚属于由词而曲的演化期，那么，随着关汉卿、王和卿等勾栏才人作家的登上曲坛，曲文学便在中统（1260—1264）、至元（1264—1294）间进入始盛阶段。关汉卿、王和卿等勾栏才人作家与白朴、卢挚、姚燹等名士与重臣一道，共同推波助澜，使号称乐府新声的曲文学开始走向繁荣。举凡恋情、写景、咏物、怀古、咏史、唱酬、赠答等等，凡诗词所可歌咏者，曲莫不能之；小令、套数、带过，亦诸体大备；“文而不文、俗而不俗”之语体风格，也基本定型。曲在这一时期的进程，便约略相当于词文学在柳永、晏殊等人的时代，其题材倾向、体式特征、审美风格，已卓然自立而呈现出鲜明的体式风貌与时代特征。继关、王、白、卢之后，马致远、贯云石、张养浩、冯子振、薛昂夫、张可久、乔吉、徐再思、周文质、杨朝英等人在元贞（1295—1297）、大德（1297—1307），经延祐（1314—1320）、至治（1321—1323）以迄至顺（1330—1333）的曲坛上相继展露才华，元曲遂臻于名家辈出、佳篇腾涌的鼎盛时代，以马、贯、张、冯为代表的豪放一派和以张、乔、徐、杨等为代表的清丽一流纵横驰骋，各极其妙。豪放者多愤世嫉俗之作，将元曲中叹世归隐的主旋律宏扬至登峰造极，成就了豪辣灏烂之风；清丽者多恋情山水之曲，将元曲中对自然与人情的审美推向极致，开拓出醇丽和平之境；二者双峰并峙，各呈异彩，联袂共创出大元乐府繁荣发展的黄金时代。元统（1333—

1335)以后至元朝亡国(1368),即整个元顺帝统治时期,因为科举重开对元曲作家队伍的分化,以及时局动荡而国无宁日,属于消费性的曲文学便走向衰落。在元曲的衰落阶段中,虽无鼎盛时期的一流大家,但如杨维桢、刘庭信、汪元亨、王举之、鲜于必仁等,能分别继承马、贯、张、乔豪放与清丽两派之流风余韵,仿佛走向式微的大元乐府的晚晖。

朱明王朝建立以后,活跃于曲坛的是由元入明的遗老遗少,朱权在《太和正音谱》中举到的所谓“国朝一十六人”便是其代表。在这批承传过渡的曲家中,以汤式《笔花集》存曲最多,成就最高,其次则为贾仲明、唐以初和刘兑。他们的曲作,有承传,也有新变。就其精神内蕴而言,元人的牢骚怨叹之音已趋于消解,而代之以颂圣美新的崭新旋律;就艺术风格而言,刘、唐二人延续元代张、乔一派清丽遗风,其词化倾向影响了明代南派曲家的创作;汤、贾两位则主要继承元代马、贯一派的豪放传统,并兼有豪、丽两派优长,从而影响了北派曲家的风格。随着汤、贾、刘、唐诸人先后谢世,从永乐(1403—1424)后期开始,中经宣德(1426—1435)、正统(1436—1449)、景泰(1450—1456)、天顺(1457—1464),直至成化(1465—1487)前期的半个世纪里,曲坛暗淡无光,沦于谷底。在这半个世纪中,仅有周宪王朱有燬美酒花月的闲吟,以及朱权、李昌祺等少许几人写意抒怀的微弱回应。在成化后期到弘治年间(1488—1505),伴随着明中叶出现的奢华世风,以及人性觉醒和崇俗尚情的时代思潮,陈铎、王磐、祝允明、唐寅等江浙的一批词场才子逞才情于词曲。陈铎的绘世俳谐之作,王磐的逍遥旷达之篇,祝、唐诸人的艳情雅丽之曲,使沉寂了半个世纪的曲坛又开始热闹起来,明中叶的曲文学也由此走向复兴。陈铎、王磐擅长北曲,祝、唐二人则专作南调,南曲北曲,二水分流的局面就此形成。陈铎、王磐的绘世、讽世之曲承接着元代杜仁杰、王和卿、刘庭信等滑稽一流的作风,其写景言情之篇则与祝、唐等人的南曲之作皆归向了元曲中张、乔清丽一派的词化倾向。只是元代马、贯诸人的豪放一路,在成、弘时期走向复兴的曲坛上尚无真正的传人。随后,北派曲家如康海、王九思、常伦、李开先、冯惟敏,南派曲家如杨廷和、沈仕、杨慎、金銮、黄峨等人先后在正德(1506—1521)、嘉靖(1522—1566)间展露才华,



一时龙腾虎跃，凤翥鸾翔。此时的曲坛，真可谓名家腾涌，佳篇迭出。在这一时期，因为皇帝昏庸，宦官专权，朝政腐败，政治斗争异常激烈，以康海、王九思、常伦、李开先等为代表的失意文人群体形成。他们多以北曲书愤言怀与歌隐咏闲，承传着元曲中豪放一派之衣钵，使曲文学特有的讽世精神与“蒜酪”风味得以全面复苏；以杨廷和、杨慎、沈仕、金銮等为代表的无辜被罢的大僚和疏离政治的才人，则多以南曲悲叹沦落与言情绘景，继承元曲中清丽一派之传统，进一步向词体的清雅婉丽复归。一时之间，北派豪吟的雄风，南派清唱的雅丽，交相辉映，使正、嘉六十年间的曲坛，繁花似锦，精彩纷呈，其鼎盛辉煌局面，足可与元代元贞、大德以迄于天历、至顺年间马、贯、张、乔等豪放、清丽两派的并驾齐驱前后媲美。正、嘉之后，由隆庆（1567—1572）、万历（1573—1620）而至天启（1621—1627）、崇祯（1628—1643），曲文学继续兴盛，曲坛主流是以梁辰鱼、沈璟、王骥德、张凤翼等为代表的南派新一代词场才子的以词应歌，曲作内容由前一时期的讽世抒怀，转向了男女艳情，曲风则复归于词体的雅丽。此外，以薛论道、薛岗、王寅、赵南星、丁彩、丁惟恕等为代表的北派曲家，则南北曲兼作，其涉题既广，且曲风质朴豪放，是晚明曲坛中最为正宗的路数；尤其薛论道引边塞军旅题材入曲，其金戈铁马之声为晚明曲坛带来一股激扬蹈厉之风，令人望而生畏。在晚明的南派曲家中，施绍莘、胡文焕、杜子华等人能突破梁、沈香奁一派之范围，其写景咏物之曲，别饶风韵。在晚明曲坛，还有徐媛、沈静专、梁孟昭等闺阁曲家的不俗表现，更有活泼俏皮的时尚小曲的盛行歌坛，以及刘效祖、赵南星、冯梦龙等人惟妙惟肖的模拟之作，如此等等，共同组合成明代曲文学多姿多彩、令人赏心悦目的灿烂晚霞。

由明入清，江山易代，曲家们亲身经历着改朝换代的灾难，夏完淳、归庄等英烈豪侠的慷慨悲歌，与沈自晋、徐石麒、宋存标、沈谦等遗民节士的黍离哀吟，汇集成清初激荡人心的时代旋律，从而振起明末南派一部分曲家香艳软媚的颓波，成为曲文学发展史上的一个灿烂章节。紧接清初曲家的易代悲歌之后，则是清中叶曲坛的长期纷零不振。自康熙二十三年（1684）之后，至道光二十年（1840）以前，这150年间的清代曲坛是异常凋零的，基本没有出现可与元明比肩的

优秀作家和曲作流派。只是一些傲世尚奇的文士如金农、郑燮等人，他们遵循曲文学通俗自然、流利朗畅的精神，突破曲牌的限制，以“自度曲”的形式写出了富有韵味的佳篇；而如厉鹗、吴锡麒、黄图珌、赵庆熺等一些曲家，则继承元曲的风格，虽无新的创造，却延续着曲文学的传统命脉。从道光二十年（1840）起，经咸丰（1851—1861）、同治（1862—1874），至光绪（1875—1908）、宣统（1909—1911），这70年间，内忧外患，纷至沓来，晚清散曲加速走向式微。在曲文学一片衰煞的景象中，张应昌、凌丹陛、藐庐等人感时事、叹兴亡的曲作，算是一抹亮色；严廷中、许光治、易顺鼎等人或仿效元明散曲中豪放一流的本色之风，或继承元人张、乔一派的清丽之美，表现了晚清复古之曲的流风余韵。清代的小曲，则继承明代小曲的传统而有更大发展，其内容丰富，体式纷繁，基本上代替南北二曲，成为民间歌吹的主流。

在对作为诗歌一体的散曲文学约七百年发展历程作简要梳理之后，对散曲发展史认识中的一些重大问题，如元明散曲的划段分期问题、阶段性特征的认识问题、元曲繁荣的时代问题、豪放清丽两派的作家阵营与演进轨迹问题、明散曲复兴时地与作家群体及群体特征问题、明散曲兴盛时期的阶段和流派划分问题等等，就皆有所澄清，其习见异论，详说甚繁，难以备述，有拙著《元散曲通论》与《明清散曲史》可以参看。

二

散曲，作为一种合乐可歌的诗体名称，它是相对有一定组织结构形式的剧曲而言的，散曲不带科、白，用于清唱；剧曲则结合着科、白，用于舞台演唱。元代称散曲为“新声”“乐府”“今乐府”或“大元乐府”，明代始称散曲。就其体制形式而言，有小令、套数、带过曲三种形式。

散曲中的小令，与词体十分相似，有时很难辨认。从形式上看，曲与词之相同处在于：都有一个牌调，都用长短句句式；其相异之处在于：词多为双调，曲多为单片独曲；曲牌的音乐曲式不如词牌曲式稳定，显得灵活多变，故可加入衬字；在押韵上，曲要求一韵到底，不换韵，但可平仄通押（有规律可循），不避重韵；曲在对仗上，形

式繁多，如有鼎足对、隔句对、联珠对等词中少见的对仗形式。曲中小令在曲式、押韵、对仗方面的特征，在带过曲、套数中一样存在。

散曲中的套数，其体制由北宋时俗词中唱赚一体演化而来，它将多个曲牌按一定次序结构成一个组曲，用一个宫调去演唱。不同的曲牌组合，构成不同的套式，分别用不同的宫调去演唱。曲中之套数，通常所论，有两点与事实不符，上世纪九十年代初，拙著《元散曲通论》已予以指出，但未引起学界足够重视，一些教科书籍、学术论著仍不断因袭传统习见，故而几年前我在拙著《元曲选·前言》中曾详为辩证，今又再次申述，其与事实不符者主要有两点：

其一，或谓套数是将同一宫调中两首以上的曲子连成组曲，这话说了。事实是：把两首以上的曲子连成组曲后，在演唱时一般使用同一宫调（调高调式）。也就是说，套曲中的各支曲在没有被组合成套以前，并不一定先就有一个固定的宫调归属。比如，〔粉蝶儿〕套数把〔醉春风〕〔石榴花〕〔斗鹤鹑〕〔普天乐〕〔醉高歌〕〔十二月〕〔尧民歌〕〔上小楼〕等曲调连成套曲时，一般用同一宫调——〔中吕宫〕去演唱，因为不用同一宫调，就得在演唱中移宫换调，那是很不方便的；但这套曲子中的一些支曲在没有被组合成〔粉蝶儿〕套以前，却不一定有某一明确的专用宫调，比如〔斗鹤鹑〕，可以用于〔中吕宫〕，也可以用于〔越调〕；〔普天乐〕和〔上小楼〕可以用于〔中吕宫〕，也可以用于〔正宫〕。面对这种情况，前人有所谓“借宫”一说，但谁借谁的呢？恐怕说不清。所以“借宫”一说，很靠不住，不过是为了替那个说倒了的话打个圆场。

那么，人们为什么会把话说倒了呢？问题出在我们对周德清《中原音韵》按宫调列出曲牌的理解。周氏在《中原音韵》中列“乐府三百三十五章”（即335个曲牌，含各类尾声），并将这335个曲牌分别在〔黄钟〕〔正宫〕〔大石调〕〔小石调〕〔仙吕〕〔中吕〕〔南吕〕〔双调〕〔越调〕〔商调〕〔商角调〕〔般涉调〕等十二宫调下列出，如在〔黄钟〕下列出了〔醉花阴〕〔喜迁莺〕〔出对子〕〔刮地风〕〔四门子〕〔水仙子〕〔寨儿令〕等“二十四章”（即24个曲牌），在〔正宫〕下列出了〔端正好〕〔滚绣球〕〔倘秀才〕〔灵寿杖〕〔叨叨令〕〔塞鸿秋〕〔脱布衫〕〔小梁州〕等“二十五章”（即25个曲牌）等等，粗略一看，给人的印象是每个曲牌都归属于某一

宫调，某一宫调都包含着若干曲牌。但只要把周氏在每个宫调名下最先列出的一些曲牌与使用该宫调之套数的曲牌组合顺序作一比较，细心的读者便不难发现：周德清正是根据某一曲牌曾有被组合成套，且被某一宫调演唱过的事实而将其列在某宫调名下的，其意在表明某宫调下列出的曲牌曾被该宫调演唱过，适合被该宫调演唱，并非表明该宫调本身包含其名下所列的曲牌。如“黄钟二十四章”，其意在表明这24个曲牌曾被〔黄钟宫〕演唱过，适合被〔黄钟宫〕演唱；“正宫二十五章”，其意在表明这25个曲牌曾被〔正宫〕演唱过，适合被〔正宫〕演唱等等。根据这一理解，我们对套数中宫调与曲牌关系的认识，就不应该认为是套数组合了同一宫调的若干支曲牌，而应该是被组合成套的若干支曲牌须用同一宫调去演唱。

其二，或谓套数乃曲中之创体。其实，早在北宋时就非常流行的“唱赚”，便已经使用的是套曲的形式，并分为“缠令”“缠达”二体，这两种体式，其实就是元曲中套数的基本体式。在上个世纪九十年代初，拙著《元散曲通论》曾有专门论述。实事求是地说，套数并非元曲的新创，而是对宋代“唱赚”一体的借用。因为赚曲以套计数，久而久之，遂以计数之“套”，取代了称名之“赚”。在词中名“赚”，在曲中称“套”，虽称名有别，然同为组曲，其实一也（参见拙文《关于“赚”与“套”的重要资料考辨及其他》，载《东南大学学报》2007年第2期）。

关于散曲中的带过曲，这种将两三支曲子结合成一个小形组曲的体式，如〔雁儿落带得胜令〕〔骂玉郎带感皇恩采茶歌〕等，学界亦有不同认识，拙著《元散曲通论》中也有辩证。其需要引起注意者，也有两点：其一，关于带过曲来源的讨论。对此，学界有两种看法：或谓带过曲是由令曲发展为套曲的中间环节，或谓带过曲是由套数中的曲牌固定组合结构选摘而来的一种特殊体式。就曲体演进之实际情形看，后一种说法符合事实。其二，关于带过曲性质的认识。自元以来，大多数学人将带过曲看作小令的一体，但也有人将带过曲视为套数。视之为令曲，是因为带过曲的两三个曲牌已集中放在曲词的最前面，可以看作是一个集合而成的新的曲牌，从形式上看，这似乎就与小令没太大区别；视之为套数，是因为带过曲虽然只结合了两三个支曲，但却已经具备了组曲的性质，与套数并没有太大的不同。对于带

过曲这种介于令、套之间的特殊体式，我主张不必强为归类，完全可以将其视为曲中独立的一体。

如此，作为诗歌性质的曲体之构成，便应当有小令、套数、带过曲三种基本体式。

三

散曲中令、套、带过之体式区分，是与音乐曲调的结构密切相关的；如果要着眼于音乐性质的差异，则散曲一体又有北曲、南曲之分别。

北曲，是金元时盛行于北方的杂剧和散曲演唱时所使用的乐曲，明清时仍被改造沿用。北曲音乐体系的形成，是在改造唐宋词乐，并融汇民间俗乐和西北少数民族音乐的基础上形成的。在音乐体制上采用曲牌体，清周祥钰等所编《九宫大成南北词宫谱》共收北曲曲牌581个。北曲主要采用七声音阶，旋律一般节奏急促，声调遒劲。魏良辅《曲律》谓“北曲字多而调促，促处见筋，故词情多而声情少”；徐渭《南词序录》谓“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志”。北曲伴奏以弦乐器为主，故又称“弦索调”。金元时北曲（曲词）的创作多使用北方方言，并使用中原音韵，其最显著的特点，是声调分阴平、阳平、上声、去声四声，没有入声。明清时受南曲影响，有一定变化。因元杂剧和元散曲用北曲演唱，所以元杂剧和元散曲也被称作北曲。

与北曲相对，宋元以来南方戏曲和散曲演唱时使用的乐曲，被称为南曲。南曲主要来自唐宋词乐和南方民间乐曲。在音乐体制上亦采用曲牌体，清周祥钰等所编《九宫大成南北词宫谱》共收南曲曲牌（包括集曲）1513个。南曲主要采用五声音阶，较之北曲，其节奏较为舒缓。魏良辅《曲律》谓“南曲字少而调缓，缓处见眼，故词情少而声情多”；徐渭《南词序录》谓“南曲则纤徐绵眇，流丽婉转”。南曲在戏文与传奇的演唱中，其声腔有较大发展，形成海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔，其中尤以昆山腔和弋阳腔影响最大。南曲在文学创作上，其语言以江浙一带的南方语音为准，声调上有平、上、去、入四声。自明中叶以后，使用南曲歌唱的戏曲与散曲作品，也称南曲或南词。