元散曲在浙江

黄大同

(浙江省文化艺术研究院, 310012)

【摘要】 元散曲, 是追求时尚、大众化的城市演艺经济与文人文化互动的产物。后期散曲风格的核心形态主要由两个层次组成: 其一是世俗情趣风格, 其二是清丽雅致风格。前者沿袭前期北方传统, 是元散曲的基础特色; 后者源出以杭州为中心的江浙文化, 是元散曲的增量特色。其他的形态类别则围绕在其周围, 形成多向的风格丛整体结构。浙江的元散曲与全国其他地区一样, 在表演场合、编创方式、演唱与伴奏形式等方面均一脉相承于唐代诗乐和宋代词乐, 并表现出与戏曲明显不同的、中国古代歌曲的创演特点。在所处地域文化的熏染下, 浙江这一方热土上的南北曲家和表演者以合流之势, 为有元一代文学与音乐结合、创作与表演结合的整体散曲艺术的发展做出了重要贡献。

【关键词】 江浙文化; 浙江; 元散曲; 创作与演唱; 表演场合; 编创方式; 演唱与伴奏

【中图分类号】 J642. 7; J 617. 16 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1008-7389 (2014) 01-0066-11

元散曲, 是追求时尚、大众化的城市演艺经济与文人文化互动的产物。它与前代传承而来的诗、词体裁的创作与演唱并存于同一时空, 其前期主要流行于以大都为中心的北方地区, 后期主要流行于以杭州为中心的江南地区。为什么散曲、杂剧的创演中心会产生从北移南现象? 当然是因为这一区域深厚的经济文化“质量”具有强烈的引力。《元史》称: “元都于燕, 去江南极远, 而百司庶府之繁, 卫士编民之众, 无不仰给于江南。”^①当时南方杭州一带经济之发达、人口之稠密、文化之昌盛远超大都区域, 如江浙行省的年度税粮为“四百四十九万四千七百八十三石”, 而辖区面积数倍于前者的“腹里”(大都及附近区域)仅为“二百二十七万一千四百四十九石”^②; 江浙行省杭州路在元至元二十七年(1290)人口为“一百八十三万四千七百一十”, 而同期大都路人口仅为“四十万一千三百五十”。^③经济、人口等条件是演艺业繁荣的依托与土壤, 由此, 当元灭宋统一中国南北大地以后, 在大都等北地活动的元散曲和杂剧创作者、表演者, 就很快被吸聚到原南宋都城杭州一带的江浙区域。许多学者注意到了元散曲、杂剧南移的前后期分界表现在元至元三十二年左右, 近年有学者以统计学的研究角度支持了这一时间点的存在, 但没有人解释为什么是这一时间而非其他时间。其实这是因为, 经过十年的改线东移工程施工, 元朝于至元三十年(1293), 终于全线贯通了从大都到杭州的南北大运河。这条取直的航道比隋代2500余公里的三角形南北大运河要缩短700公里, 可谓是一件奠定元代以及明清两代政治、经济和文化格局的中国历史大事。乘这一历史上从未有过的交通便利, 来自北方的曲家和表演者源源不断地沿水路来到大运河终点杭州, 以及周边的江浙各水系码头城市之中进行活动; 在这前后因宦至浙的文人以及浙籍人士, 也纷纷投身于这一体裁的创作和表演, 共同推动了后期元散曲的发展。

一、浙江的元散曲创作

1. 南游、流寓与任职浙江的元散曲名家创作许多北方散曲名家与浙江有关联, 他们或南游、流寓到此, 或因宦至此。享有盛名的西湖、钱塘江等山水风情、厚重的江南人文积淀以及南方城市经济、文化的繁荣发达, 每每会触发其灵感, 使之留下不少描绘浙江的散曲佳作。

关汉卿不仅是杂剧大家, 还是散曲创作的“一代巨手”([清] 焦循语)。元灭宋不久, 关汉卿就从大都一路

南游而来到杭州。显然，这座城市的繁华与一江一湖的秀美使这位北方人士大为惊叹，促其提笔写下这首脍炙人口的套曲 [南吕]《一枝花·杭州景》。该曲先聚焦于杭州城中“这答儿忒富贵”的宏大建筑：“满城中绣幕帘，一哄地人烟凑集。百十里街衢整齐，万余家楼阁参差，并无半答儿闲田地”；然后将视线投向城西西湖人家的江南风情：“松轩竹径，药圃花蹊，茶园稻陌，竹坞梅溪”；再转而描绘城南开阔的钱塘江风光：“西盐场便似一带琼瑶，吴山色千叠翡翠。兀良，望钱塘江万顷玻璃。更有清溪绿水，画船儿来往闲游戏。浙江亭紧相对，相对着险岭高峰长怪石，堪羨堪题”；最后是赞叹杭州美不胜收的点睛之笔：“家家掩映渠流水，楼阁峥嵘出翠微，遥望西湖暮山势；看了这壁，觑了那壁，纵有丹青下不得笔”^②。如果将“我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响铛铛一粒铜豌豆”的一首《不伏老》^③与这首《杭州景》作比，可以看到关汉卿的散曲从刚劲朴直、恣肆俚俗的风格基础上，向柔雅细腻方向拓展的趋势。这一拓展，应该是关汉卿面对浙江以及整个江南自然环境、人文风情，自觉寻找与写作对象相契合的词语、笔风所致，他开创了北方曲家增添秀美风格与由俗拓雅的先河。

乔吉，山西太原人，移居浙江的元散曲大家，在创作和理论上颇有贡献。元末陶宗仪《南村辍耕录·作今乐府法》说：“乔孟符（吉）博学多能，以乐府称。尝云作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。”^④可见其虽为一介布衣，但在当时曲坛已有较大声望。由于他和定居杭州的贯云石两人均有与阿里西瑛 [双调]《殿前欢·懒云窝》唱和的作品，而贯云石于1324年去世，因而可推断乔吉至迟不晚于1324年到达杭州，并居住于钱塘门内（门外为西湖北线）不远处的太乙宫道观前面，至正五月（1345）二日，病卒于杭州家中。定居杭州期间，乔吉还到过浙江北部的嘉兴南湖、德清、东部的绍兴越地和南部的青田、乐清、瑞安等不少地方，写下了许多写景咏物、触景生情之曲。如《西湖忆黄氏所居》、《上巳游嘉禾南湖歌者为豪夺扣舷自歌邻舟皆笑》、《德清长桥》、《绍兴于侯索赋》、《游越福王府》、《丙子游越怀古》、《泊青田县》、《瑞安东安寺夏日清思》、《乐清箫台》、《乐清白鹤寺瀑布》等。其中有描绘乐清瀑布形象的 [双调]《水仙子·重观瀑布》：“天机织罢月梭闲，石壁高垂雪练寒。冰丝带雨悬霄汉，几千年晒未干。露华凉人怯衣单。似白虹饮涧，玉龙下山，晴雪飞滩”^⑤，全曲意境宏大，比喻奇特，有气象万千之势；有至元二年（1336）在绍兴作的 [双调]《折桂令·丙子游越怀古》：“蓬莱老树苍云。禾黍高低，狐兔纷纭，半折残碑，空余故址，总是黄尘。东晋亡也再难寻个右军，西施去也绝不见个佳人。海气长昏，啼鸂鶒干，天地无春”^⑥，抒发因怀古而触发的伤感、惆怅，笔调灰暗沉重；有游乐清时所作的 [双调]《水仙子·乐清箫台》：“枕苍龙云卧品清箫，跨白鹿春酣醉碧桃，唤青猿夜拆烧丹灶。二千年琼树老，飞来海上仙鹤。纱巾岸天风细，玉笙吹山月高，谁识王乔”^⑦，又颇有神仙道化的色彩，展示了作者超然脱俗的内心境界；还有一些描述自身流寓生活的曲作，如 [正宫]《绿幺遍·自述》：“不占龙头选，不入名贤传，时时酒圣，处处诗禅，烟霞状元，江湖醉仙。笑谈便是编修院，留连，批风抹月四十年”^⑧，则是他在南方杭州等地生活的自画像，曲词尽显玩世不恭的隐士派头，有前人俚俗直率的影子。可知乔吉的散曲，内容驳杂，笔调丰富，然其总体创作基调为奇巧俊丽，俗少雅多，与浙江的山水人文意境十分贴合。

名噪一时的曲家曾瑞，也是居浙的北人。据元人林景熙曰，其自述“吾家世平州（今河北省卢县北），祖父皆学而仕，吾未离乳而徙于燕（今北京）也。《录鬼簿》曰其“自北来南，喜江浙人才之多，羨钱塘景物之盛，因而家焉。”定居钱塘之时，曾瑞已有盛名：“江湖儒士慕高名，市井儿童诵瑞卿”，“江淮之达者，岁时馈赠不绝”。但他无意追名逐利，只是结交朋友，“优游于市井”，直至卒岁。“临终之日，诣门吊者以千数。”^⑨曾瑞的不少生活题材曲作，传承了前人的市井口语之风，如 [商调]《集贤宾·宫词》：“睡不着，坐不宁，又不疼不痛病萦萦。待不思量霎儿心未肯，没乱到更阑人静”；[双调]《蝶恋花·闺怨》：“旧衣服陡恁宽，好茶饭减多半。添盐添醋人撺断，刚捱了少半碗”^⑩。然而当他面对杭州的山水景色之时，遣词造句顿时一变，凸显出文人的清雅情趣。如其春之西湖：“云鬓雾鬓秋千院，翠袖绡裙鼓吹船，锦屏花帐六桥边。真阆苑，人醉杏花天”；其夏之西湖：“金杯冷酌琼花酿，玉笋冰调荔子浆，洛神西子斗浓妆。移画舫，来趁芰荷香”；其秋之西湖：“青霄霜降枫林醉，白雁风来木叶飞，登临欢酌菊花杯。图画里，何必醉东篱。”[中吕]《喜春来·遣兴》^⑪还有描写与朋友游览西湖的散曲小令 [正宫]《醉太平》：“相邀士夫，笑引奚奴，涌金门外过西湖。写新诗吊古。苏堤堤上寻芳树，断桥桥畔沽醞醑，孤山山下醉林逋。洒梨花暮雨。”^⑫创作对象与曲风的对应关系显而易见。

畏兀儿（维吾尔）人贯云石，是寓居浙江的曲界传奇人物。其初承袭父爵为宣武将军两淮万户府达鲁花赤，正三品或从三品官员；仁宗时弃武从文，官拜翰林侍读学士、中奉大夫、知制诰同修国史，从二品官员；后其称疾辞官，定居杭州城南凤山门（又称正阳门）外，柳翠巷旁的海鲜巷内，元泰定元年（1324年）逝于杭州。贯云石在杭有一处别业——栖云庵（今

称栖霞寺），明人田汝成《西湖游览志》载：“栖霞庵，小云石海涯别业也……庵，其藏修之所也。由门径而西，可达龙华寺”^⑤。该庵位于南宋皇官之地凤凰山区域，山门面对钱塘江，视野十分开阔。元僧惟则《筌篈集》一诗有“钱塘月夜凤凰山，曾听酸斋吹铁笛”之句，可佐证此藏修之所的存在。由于具有西域民族与生俱来的粗犷奔放的气质，贯云石的创作风格多有豪放潇洒之气，像〔中吕〕《红绣鞋》：“东村醉西村依旧，今日醒来日扶头，直吃得海枯石烂恁时休！将屠龙剑，钓鳌钩，遇知音都去做酒”；〔双调〕《清江引》：“弃微名去来心快哉，一笑白去外。知音三五人，痛饮何妨碍？醉袍袖舞嫌天地窄”^⑥等，无不释放出胡人的豪爽坦荡。因此时人姚桐寿在《乐郊私语》中赞曰：“云石翩翩公子，无论所制乐府、散套，骏逸为当行之冠，即歌声高引，上彻云汉。”^⑦但同时，他也会遵循散曲的俚俗传统，用口语化笔调描绘一些市井情感生活，如〔越调〕《斗鹤鹑·佳偶》：“见他眉来眼去，俺早心满愿足。他道是抛砖引玉，俺却道因祸致福”^⑧。然而，江南清秀媚丽的自然风光和精致细腻的人文生活渗入了他的散曲创作，从而使其笔法出现了柔美婉约的另一面，如〔正宫〕《小梁州·冬》：“六桥顷刻如银洞，粉妆成九里寒松。酒满斟，笙歌送，玉船银棹，人在水晶宫”；〔双调〕《蟾宫曲》：“问胸中谁有西湖？算诗酒东坡，清淡林逋。月枕冰痕，露凝荷泪，梦断云裾。桂子冷香仍月古，是嫦娥厌倦妆梳。春景扶疏，秋色模糊，若比西施，西子何如？”^⑨他还在藏修于栖霞庵之时，经常入天目山与中峰禅师谈论禅道：“入天目山，见本中峰禅师，剧谈大道，箭锋相当。每夏坐禅包山，暑退始入城。”^⑩因此其曲还常带有参破人生的佛老思想印记，如〔双调〕《清江引·知足》：“烧香扫地门半掩，几册闲书卷。识破幻泡身，绝却功名念，高竿上再不看人弄险”^⑪。可见，自定居杭州并活动于南方以来，贯云石受到了地域文化的熏染，致使其散曲中出现一些以前未有的因素。这一类作品的问世，使贯云石整体上的散曲创作风格，在自然坦荡、直抒胸臆的基础上扩展成一身多格的形态。

因宦至浙的代表人物之一是散曲大家、有“曲状元”之誉的马致远，他早年生活在大都，后在杭州担任“江浙行省务官”一职。《元史》载：“至元十三年初置江淮行省，治扬州。二十一年，以地理民事非便，迁于杭州。二十二年，割江北诸郡隶河南，改曰江浙行省，统有三十路、一府。”^⑫由此可知，马致远应是在至元二十二年（1285年）之时或之后来到浙江杭州任官的。“江浙行省务官”的具体官名应为“提举”，天一阁本《录鬼簿》就称其为“江浙省务提举”。而“提举”，是一个从五品的中级官员职务，并不是什么“底层官吏”或“卑微吏职”：“儒学提举司，秩从五品。各处行省所署之地，皆置一司，统诸路、府、州、县学校祭祀教养钱粮之事，及考校呈进著述文字。每司提举一员，从五品；副提举一员，从七品；吏目一人，司吏二人”^⑬。马致远对杭州山水如画的景象赞赏备至，曾专为西湖作曲，如〔双调〕《湘妃怨·和卢疏斋〈西湖〉》：“春风骄马五陵儿，暖日西湖三月时，管弦触水莺花市。不知音不到此，宜歌宜酒宜诗。山过雨颦眉黛，柳拖烟堆鬓丝，可喜杀睡足的西施”^⑭；〔双调〕《新水令·题西湖》：“纳凉时，波涨沙，满湖香菱荷蒹葭。莹玉杯，青玉笋，恁般楼台正宜夏，都输他沉李浮瓜”^⑮；也从描写钱塘江至桐江的景色引申到对个人志趣、情感的抒发：“浙江亭，看潮生，潮来潮去原无定，惟有西山万古青。子陵一钓多高兴，闹中取静。酒杯深，故人心，相逢且莫推辞饮。君若歌时我慢斟，屈原清死由他恁。醉和醒争甚”（〔双调〕《拨不断》）。^⑯从“橹摇摇，声嗟呀，每华一梦天来大，风物逐人化。虚名争甚那？孤舟驾，功名已在渔樵话，更饮三杯罢”（〔双调〕《新水令·题西湖》）等曲词中，我们不难看出作者的志向，已从初期“佐国心，拿云手”的热衷功名转为归隐田园、沉醉于声色。这一变化既来自“两鬓皤，中年过，图甚区区苦张罗。人间宠辱都参破”（〔南吕〕《四块玉·叹世》）^⑰的人生领悟，也应该与杭州秀丽如画的湖光山色、人文风情对其产生的影响有着密切关联。

另一位因宦至浙及留居浙江的重要曲家是薛昂夫，回鹘（即维吾尔族）人，汉姓马，又称马昂夫、马九皋，至顺三年（1332）年，薛昂夫从池州路总管（治今安徽贵池）调任衢州路（治今浙江衢州）总管，后又任广德路总管（治今安徽广德）。“总管”为正三品或从三品的高级官员职务：“诸路总管府，至元初置，二十年定十万户之上者为上路，十万户之下者为下路……上路秩正三品，达鲁花赤一员，总管一员，并正三品……下路秩从三品。”^⑱其任满后于至元五年（1339）前后，以秘书监卿致仕（退休），归隐杭州。在浙江衢州路任上，他修水利、均税赋、兴土木，遂使衢州之地五谷丰稔，百业皆兴。在薛昂夫的影响下，衢州还出现了盛况空前的人文雅集。元人虞集在《寄三衢守马九皋》诗中以“诗成花覆帽，酒列锦成围”描述当时的情景。衢州当地有烂柯山，相传晋代王质上山砍柴，观两童子对弈，一局未了，斧柯（斧柄）已烂。王质回到村里，才发现时光已过数十年。薛昂夫到衢后以此为题材，创作小令两首。如其中一首“〔双调〕《蟾宫曲·题烂柯石桥》：懒朝元石上围棋。问仙子何争，樵叟忘归。洞锁青霞，斧柯已烂，局势犹迷。恰滚滚桑田浪起，又飘飘沧海尘飞。恰待持杯，酒未沾唇，日又平

西！”^②该小令写沧海桑田的瞬息万变，却无人人生苦短的感叹，而有纵横时空的磅礴气势。居官江南二十多年，薛昂夫流连于西子湖畔，官退后更是隐寓于此，过起悠闲洒脱的生活：“好官，也兴阑，早勇退身无患。人生六十便宜闲，十载疏狂限。买两个丫鬟，自拈牙板，一个歌一个弹。醒时节过眼，醉时节破颜，能到此是英雄汉”（〔中吕〕《朝天曲》）^③。明人田汝成在收集杭州掌故的《西湖游览志余》一书中记载：“元时，豪杰不乐进取者，率托情于诗酒。”^④薛昂夫此时也正是这样一位“托情于诗酒”者：“樽有酒且论文”（《阳春曲》），“红裙谩讴，青樽有酒，白发无愁”，“问芳筵歌者何人？便折简相招，恣意开樽。细切清风，薄批明月，何必云云。是久厌黄齑菜根，要听他白雪阳春。翠袖殷勤，雪霁梅开，正好论文”（《知音》）^⑤。这一阶段，他还写下不少咏叹西湖的作品。如〔中吕〕《山坡羊·西湖杂咏·冬》：“彤云叆叇，随车缟带，湖山化作瑶光界。且传杯，莫惊猜。是西施傅粉呈新态，千载一时真快哉！梅，也绽开；鹤，也到来。”^⑥将这首小令与薛昂夫的“凌波台畔黄山铺，是三千歌舞亡家处。望夫山下乌江渡，是八千子弟思乡去。江东日暮云，渭北春天树，青山太白坟如故”（〔正宫〕《塞鸿秋·凌波台怀古》）^⑦相比较，不难发现，薛昂夫晚年除了怀史荐古的习惯和激昂慷慨、快意潇洒的手笔之外，曲风还多了飘逸灵动、细腻亲切之感。他在创作上的一些细微变化，应是退位后不同的心境、视野，以及特定的创作对象——杭州山水、江南风情使然。

除上述曲家外，元代还有不少南游、移居与任职浙江的散曲作家，仅《全元散曲》收录写有浙江内容散曲的，就有王恽、卢挚、鲜于枢、鲜于必仁、奥敦周卿、姚燧、冯子振、睢景臣、睢玄明、刘时中、萨都刺、郑光祖、吴弘道、赵善庆、高栻、黄公望、顾德润、曹德、高克礼、吕止庵、钟嗣成、吴西逸、杨朝英、王举之、周浩、郝经、杨纳等多人。他们给浙江带来了北方或外省成熟的散曲创作风格与技巧，同时又受到浙江自然环境、人文环境的浸染而使其创作发展出新的因素，形成了多层多面的风格形态。也就在这南北文化的双向互动之间，他们为浙江留下了“宜雨宜晴，宜西施淡抹浓妆。尾尾相衔画舫，尽欢声无日不笙簧。春暖花香，岁稔时康。真乃上有天堂，下有苏杭”^⑧；“湖山佳处那些儿，恰到轻寒微雨时，东风懒倦催春事。嗔垂柳袅绿丝，海棠花偷抹胭脂。任吴岫眉尖恨，厌钱塘江上词，是个妒色的西施”^⑨等一系列具有浓郁江南色调的佳作，其中奥敦周卿的“上有天堂，下有苏杭”之句已成今日全国广为传诵的名言和苏州、杭州两城市的金字招牌。游历浙江、移居浙江与任职浙江的曲家，就这样推动了浙江地域文化的发展。

2. 浙江本土散曲名家的创作

散曲这一新生的艺术形式在元代的浙江扎根甚深，不仅移居于此的文人热衷于是，而且许多浙江本土的墨客、才人也受此氛围的影响，逐渐精于此道。其中在元散曲史上影响最大的浙籍曲家，当推张可久与徐再思两人。

张可久，浙江庆元（今宁波市）人，毕生致力于散曲创作，是元散曲的代表人物之一。据隋树森《全元散曲》所收加上《雍熙乐府》中的13首小令，其存世散曲高达877首（含套曲）。这意味着每5首我国现存元散曲中，就有一首是其作品。这一比例，不仅高踞元代诸家之首，而且在我国文学史的诗词体裁中也绝无仅有。张可久的散曲在当时社会就已广为流传，且受曲界推崇：《录鬼簿》称其“有乐府盛行于世”^⑩；大食惟寅称其“词林谁出先生右？独占鳌头。诗成神鬼愁，笔落龙蛇走，才展山川秀。声传南国，名播中州”（〔双调〕《燕引雏·奉寄小山先辈》）^⑪。但与其声名远扬的散曲成就形成鲜明对比的，是其仕途不畅，沉于下僚。张可久虽有功名雄心，但只担任过绍兴路吏、衢州路吏、桐庐典史等小官吏之职。其中路吏，全称为路司吏，是路总管府内的流外职（无品级）吏员；典史，由路吏升任，属县基层衙门的首领官，但也是流外职，其主要职责为掌管案牍：“各处司、县亲临百姓，理断词讼，办集一切事务。其照管案牍，设典史一员，名分虽微，所系甚重。宜选择各衙门吏员勾当年深、通晓刑名、练达公事、廉慎行止、不作过犯者充”^⑫。可知张可久一生任职均在九品以下，古稀之年还只是个昆山幕僚，由此在他的散曲作品中不时可听到其壮志难酬的感慨，如〔越调〕《寨儿令·舟行感兴》：“愁鬓斑，怕春残，锦衣买臣何日还？好梦邯郸，别泪阳关，几度盼征鞍。为虚名消尽朱颜，掩孤篷羞见青山”^⑬。更多时候，作者则享受着自由逍遥的生活：“草堂空，柴门闭，放闲柳枝，伴老山妻。谁传红锦词，自说白云偈。照下渊明休官例，和一篇归去来兮。瓜田后溪，梅泉下竺，菊圃东篱”（〔中吕〕《普天乐·次韵归去来》）^⑭，并沉醉于与卢挚、刘致、贯云石、马九皋等人唱和的快意：“晚归来，西湖山上野猿哀。二十年多少风流怪，花落花开。望云霄拜将台。袖星斗安邦策，破烟月迷魂寨。酸斋笑我，我笑酸斋。”（〔双调〕《殿前欢·次酸斋韵》）^⑮张可久生于浙江，长期居于杭州，他对这里的山水草木、风土人情既熟悉亲切，又眷恋拳拳，

因而在其 300 多首（套）歌咏江浙吴越之地的佳作中，绝大多数属浙江题材。从《西溪道中》、《苕溪遇雪》、《由德清道院来杭》、《钓台》、《东浙旧游》、《稽山春晚》、《鉴湖上寻梅》、《三衢道中有怀会稽》、《金华洞中》、《天台瀑布寺》、《黄岩西楼》、《游雁荡》、《永嘉泛湖》、《瑞安道中》等作品之名，我们不难见到其足迹遍布浙江各地的山山水水。而且张可久以西湖之情景为题材的曲作不下百首，并能从春夏秋冬、霜雪晴雨等全方位、多侧面角度描绘作者眼中的仙境般景象，足见他对西湖的无比挚爱。其中“长天落彩霞，远水涵秋镜，花如人面红，山似佛头青。生色围屏，翠冷松云径，嫣然眉黛横。但携将旖旎浓香，何必赋横斜瘦影”（〔南吕〕《一枝花·湖上晚归》）^②这一套曲，被明人李开先推崇为“古今绝倡”^③，明人沈德符《顾曲杂言》亦赞道：“若散套，虽诸人皆有之，惟马东篱‘百岁光阴’、张小山‘长天落彩霞’为一时绝唱，其余俱不及也。”

^④即便在赞美异地风光时，作者也每每用西湖作比，如〔黄钟〕《人月圆·三衢道中有怀会稽》：“松风十里云门路，破帽醉骑驴。小桥流水，残梅剩雪，清似西湖”^⑤。张可久的这类作品在观察角度、创作手法与风格上影响了不少后世同类题材、体裁的创作。虽然在风格的丰富性和内容的思想张力方面，张可久的作品并没有超越元代前期的散曲，也无北人的豪放爽朗之情，大快朵颐之风，但在文辞、格律等艺术形式方面，他却精心镂刻，极为考究。如他很少用口语化、俚俗类的曲词，即便是衬字、叠句的使用也极为谨慎，而是多用诗词句法，体现出后期元散曲作家拓雅、偏雅的美学追求，有向宋词回归的倾向。像“翠冷松云径，嫣然眉黛横。但携将旖旎浓香何必赋横斜瘦影”一类的作品明显有格律派词家的特点，接近于姜夔清幽冷隽的文风；又如“学孔子尝闻俎豆，喜严陵不事王侯。百尺云帆洞庭秋。醉呼元亮酒，懒上仲宣楼。功名不挂口”的〔中吕〕《红绣鞋·次崔雪竹韵》^⑥，在对偶、平仄、用典方面精雕细刻，被同代人周德清誉为“知音杰作也！”^⑦，而这类对仗工整、平仄服帖以及亦词亦曲的佳作在他笔下比比皆是，其深厚的散曲艺术造诣及其对发展曲风的历史地位，由此可见一斑。

徐再思，定居于杭州的浙江嘉兴人，专攻小令，留世 103 首，时人杨朝英《太平乐府》将其与张可久、乔吉并列作为元散曲清丽派三大代表之一。天一阁《录鬼簿》称其为“嘉兴路吏，多有乐府行于世”，可知其身份为官府职员（类似今天党政机关的普通公务员），创作的小令在当时已流传于社会。徐再思虽自号“甜斋”，却因生计早期常年辗转于江浙各地，其小令自然会流露出漂泊孤寂的愁苦：“前日春从愁里得。今日春从愁里归。避愁愁不离。问春春不知”（〔越调〕《凭栏人·春愁》）^⑧；“一声梧叶一声秋，一点芭蕉一点愁，三更归梦三更后。落灯花，棋未收，叹新丰孤馆人留。枕上十年事，江南二老忧，都到心头”（〔双调〕《水仙子·夜雨》）^⑨。当然，也正是这十年江湖生涯，让徐再思能饱览江浙山水，当仕途无望之时，自然而然便愿定居下来，在杭州的山山水水之中寻找慰藉。其〔双调〕《蟾宫曲·西湖》一曲，道出了与西湖重逢时的感慨与喜悦：“十年不到湖山，齐楚秦燕，皓首苍颜。今日重来，莺嫌花老，燕怪春悭。听越女鸾箫象板，恼司空雾鬓云环。道院弹关，酒会诗坛，万古西湖，天上人间。”^⑩其中歌颂西湖的“天上人间”之句，传颂数百年，几乎已成今日杭州城市的代名词。而“里湖，外湖，无处是无春处。真山真水真画图，一片玲珑玉。宜酒宜诗，宜情宜雨。销金锅，锦绣窟。老苏，老逋，杨柳隄梅花墓”（〔中吕〕《朝天子·西湖》）^⑪一曲以高风亮节的苏轼、林逋人物入景，透露出来的闲适清雅与前处“避愁愁不离，问春春不知”的怅惘苦楚，无疑形成鲜明对比。与其他元散曲作家一样，徐再思写市井百姓风情时，也不离散曲活泼的口语化基调，如“一自多才间阔，几时盼得成合。今日个猛见他门前过，待唤着怕人瞧科。我这里高唱当时《水调歌》，要识得声音是我”（〔双调〕《沉醉东风·春情》）；“相思有如少债的，每日相催逼。常挑着一担愁，准不了三分利。这本钱见他时才算得”（〔双调〕《清江引·相思》）^⑫，其刻事画人生动谐趣，令人耳目一新；而在表达文人阶层的情感生活时，曲风则转柔婉缠绵，如“平生不会相思，才会相思，便害相思。身似浮云，心如飞絮，气若游丝。空一缕馀香在此，盼千金游子何之。证候来时，正是何时？灯半昏时，月半明时！”（〔双调·蟾宫曲〕《春情》）^⑬，这几首《相思》、《春情》当属元散曲翘首，近人吴梅赞道，“甜斋之词，亦不让酸斋……言语俊，字字艳，直可压倒群英，奚止为一时之冠。”^⑭士，十万家泣血膏腴。日月居诸，台殿丘墟。何似灵岩，山色如初”（〔双调〕《蟾宫曲·姑苏台》）^⑮，连续的用典传递了作者少有的厚重大气之感。从作品的整体上看，徐再思的曲风并非他人所说的俗中见雅，而是以清丽为其基调，雅俗并存，表现了自己的品味与个性色彩。

元散曲的浙籍作家不少，除上述两位杰才以外，仅《全元散曲》收录作品的，就还有赵孟頫、赵雍、白贲、范康、沈和、

范居中、施惠、周文质、沈禧、任昱、吴镇、陆登善、王晔、王仲元、邵元长、杨维祜、高明、汤式等人。他们都是通晓音乐之人，如范康“通音律”，沈和“兼明音律，以南北调合腔，自和甫始”，范居中“善操琴”，施惠“惟以填词和曲为事”，周文质“能歌舞，明曲调，谐音律”，陆登善“能浙讴”^④，杨维祜则擅铁笛；即便是书画大家赵孟頫，也会操琴、制琴，撰写音乐文章，因为只有懂乐之人才有可能创作出词曲贴合、以唱表现的散曲。由于面对的是丰富多彩的人文社会和细腻复杂的情感变化，因而浙籍曲家与来浙的北方作者一样，在保持着追求世俗情趣的散曲传统同时，也呈现出一人多格的形态。只是在江南文化土壤中成长起来的这些曲家，其作品一般缺少一份豪放恣肆，而加重一点清雅幽婉罢了。再加上“南漂”作者们针对浙江这一新的对象而在写作上所作出的调整与拓展，后期元散曲在本色仍能得以延续的基础上，就这样坐实了清丽雅致的又一特色风格。

二、浙江的元散曲演唱

1. 浙江的元散曲歌者

元代的浙江，经济繁荣，人口稠密，交通发达；尤其是杭州，以时尚之娱、风月之乐闻名于世，这正是商业性演艺消费高度发展的必备条件。当时浙江不仅汇聚了各地的文士、墨客，更有大量的歌妓、艺人在此地居住并表演，或穿梭于南北大运河江苏段的扬州、苏州，浙江段的嘉兴、杭州以及钱塘江水系等各个码头城市之间，巡回表演，以此谋生。所谓“得名淮浙间”和“浙西驰名”指的就是艺人们在江浙之间跑码头得来的知名度，其中不乏歌技出众、色艺双绝者名留史册。

喜温柔，“淮浙驰名”的歌女。曾瑞曾在宴席上为她用〔商调〕《梧叶儿》即兴填词相赠：“蟾宫闭，花貌羞，莺啁啾啾歌讴。樽前立，席上有，喜温柔。都压尽墙花路柳。”^⑤。该曲以“莺啁啾啾歌讴”和“压尽墙花路柳”之句来赞美其明亮婉转的歌喉和力压群芳的色艺。这些描述看来并不是溢美之词，时人夏庭芝在《青楼集》中对她亦有褒扬。其“喜温柔”条载：“曾九之妻也。姿色端丽，而举止温柔。淮浙驰名，老而不衰。江西亦有喜温柔，姓孙氏，其艺则不逮焉。”^⑥从该条内容可知，喜温柔是这位女歌者的艺名，以举止温柔得名，她沿运河水路在苏北扬州至杭州之间活动，一生从艺谋生，其声名远扬于江浙两省。

芙蓉秀，擅唱元曲小令的浙籍女艺人。《青楼集》“芙蓉秀”条载：“婺州人，戏曲小令，不在二美之下，且能杂剧，尤为出类拔萃云。”^⑦“婺州”，位于浙江中西部，隋开皇九年（589年）置，“以其地于天文为婺女分野，故名。”元至元十三年（1276年）升为路，明时为金华府。《青楼集》称其为“婺州人”，可知芙蓉秀是今浙江金华人，她在演唱戏曲小令方面造诣颇深，不输当时名人。

罗真真，曾唱曲于杭州的歌女。乔吉在杭州曾作《秋日与高敬臣胡善甫辈饮湖楼即事》和〔双调〕《折桂令·赠罗真真高敬臣胡善甫席上赋》两首小令，前曲描写秋日的一天，乔吉与高敬臣胡善甫三人在西湖边的饮湖楼上聚会，酒席上有一位女歌者执板而歌：“疏帘外暮雨西山，唤起诗仙，共倚阑干。杯影涵秋，歌声送晚，鬓脚生寒。添风韵春纤象板，减恩情罗扇龙檀。红藕花残，茉莉双鬟。油壁吹香，催上归鞍”^⑧；后者是乔吉在三人聚会的酒席上，赠予罗真真的曲作：“罗浮梦里真仙，双锁螺鬟，九晕珠钿。晴柳纤柔，春葱细腻，秋藕匀圆。酒盏儿里央及出些腼腆，画帧儿上唤下来的婵娟。试问尊前，月落参横，今夕何年？”^⑨该曲首句引唐代柳宗元《龙城录》所载罗浮仙子的传说，把罗真真比作白梅仙子，后又将其比作画上走下来的曼妙仙女，极尽描绘其美丽和酒后的娇姿。将两首曲作连起来看，可知乔吉所说的罗真真，就是前曲所写在杭州饮湖楼宴席上那一位既演唱亦陪酒的女性歌者。

崔秀卿，又称崔徽卿，曾唱曲于湖州的歌女，其名出现在乔吉另一首馈赠歌女的小令——《折桂令·苕溪七夕饮会赠崔秀卿李总管索赋》的题目中。从题中得知，她陪酒唱歌的地点是苕溪，时间是农历七月初七的七夕节。“苕溪”为浙江北部的河

流，在湖州注入太湖，其大部分河段属湖州路，此处乔吉以“苕溪”指代湖州路治所，可知她是一位曾在湖州唱歌的女艺人；“总管”，是处理政务的路总管府最高长官之一，在路总管府官员的任用上，元朝规定各路蒙古人、色目人、汉人并用：“以蒙古人充各路达鲁花赤，汉人充总管，回回人充同知，永为定制”（《元史》卷六《世祖纪三》），此处的总管姓李，应是一位三品或从三品汉族大员。酒席上，乔吉因李总管出面索赋而即兴填词，为已略有醉意的崔秀卿写下这首助兴之作：“崔徽休羡丹青，雨弱云娇，水秀山明。箸点歌唇，葱枝纤手，好个卿卿。水洒不着春妆整整，风吹得倒玉立亭亭。浅醉微醒，谁伴云屏。今夜新凉，卧看双星。”^②

王玉莲，曾在浙东、杭州与苏南等地活动的歌女。元末汤式曾有一曲《赠玉莲王氏》，其中提到若耶溪：“仿佛在耶溪岸边，分明在太液池前。”^③他另一首《送王姬往钱塘》也写到该溪：“好山一路相随侍。沉点点莺花担儿，稳拍拍的花藤轿儿，嗑刺刺鹿顶车儿。蹙过若耶溪，赶上钱塘市。”^④曲中说王姬坐着花藤轿，到若耶溪折转去杭州。耶溪，又称若耶溪（今称平水江），是绍兴境内的一条著名溪流，可知此王姬应该就是王玉莲。汤式另写有《上巳日登姚江龙泉寺分韵得暗字》、《姚江夜泊》等曲，其中的姚江，全称余姚江，发源并流经宁波的余姚以及绍兴的上虞，因而得知他曾在余姚一带停留，与王玉莲有关的曲作应该就是他在该时间内写的。此外，乔吉在其《仲明同知坦然斋集苏老琵琶吴国良箫歌者王玉莲》的题目中也提到了王玉莲，她是仲明同知在坦然斋举行酒宴时伴宴的歌女，另还有同行的琵琶手苏老、吹箫手吴国良两位艺人。余姚人孔齐于元末避兵四明时所作的《至正直记》中，对吴国良有所提及：“姑苏一伶人吴善，字国良者，以吹箫游于贵卿士大夫之门，偶得造墨法来荆溪，亚于李，亦可用也。”^⑤。既然为王玉莲伴奏的吴国良活动于苏南，那么此时的王玉莲也应在苏南献唱。将

上述几方面对应起来可知，汤式、乔吉所描写的歌女王玉莲曾在宁绍平原的余姚等地以及杭州、苏南以唱谋生，是个沿水路跑场子的歌者，其面容姣好，身材苗条（“玉立亭亭太华仙”《赠玉莲王氏》），歌喉圆润（“玉玲珑一串珠圆”（仲明同知坦然斋集苏老琵琶吴国良箫歌者王玉莲）），有较高的艺术素养和眼界（“急煎煎捻断吟髭，则被你紫云娘奚落杀白衣士”《送王姬往钱塘》）。

在长期居住浙江的南北曲家作品中，提及的歌女艺人有好几十位之多。除上述几位外，仅乔吉就有：簪山桔（《歌者簪山桔》）、刘牙儿（《赠刘牙儿》）、郭莲儿（《赠郭莲儿》）、朱阿娇（《赠朱阿娇》）、刘梦鸾（《雨窗寄刘梦鸾赴宴侑樽》）、瞿子成（《帘内佳人瞿子成索赋》）、王柔卿（《赠柔卿王氏》）、常凤哥（《赠常凤哥》）、李琬卿（《李琬卿》）、朱翠英（《赠朱翠英》）、顾观音（《赠顾观音》）、孙梅哥（《赠孙梅哥》）等；张可久也有：秀英（《赠歌者秀英》）、王氏（《赠琵琶妓王氏》、《琵琶姬王氏》）、施氏（《歌姬施氏》）、白玉梅（《赠白玉梅》）、张玉卿（《观张氏玉卿双陆》、《歌者玉卿》、《张氏玉卿》）、花花（《歌者花花》）、樊素云（《樊氏素云》）、刘瑞莲（《刘氏瑞莲》）、焦元美（《为乐府焦元美赋用冯海粟韵》）、素娟（《歌者素娟》）、爱卿（《箏手爱卿》）、程心玉（《歌姬程心玉有簾卷新凉之语遂足成之》）等。由于乔吉和张可久大多数时间活动于浙江，因而上述名单中的多数歌女，应该是在当地酒宴等场合表演时，与他们相遇的。这足以反映元时浙江一带歌舞升平、艺人如云的情景。而元散曲也正是通过这些表演者，在浙江的宦官、文人和市井百姓之中，得以广泛传播。

2. 表演场合与编创方式

作为一种音乐表演体裁样式，当时散曲的演唱，是在娱乐之地的歌台舞榭、青楼勾栏、茶楼酒肆、游船画舫与达官贵人之府邸宅院的酒宴活动中进行。如刘时中〔双调〕《水仙操·序》有散曲流行于歌楼乐肆间的记载：“‘若把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜’，玉局翁诗也。填词者窃其意，演作世所传唱《水仙子》四首，仍以西施二字为断章，盛行歌楼乐肆间。”^⑥又如贯云石〔正宫〕《小梁州·春》：“宜晴宜雨宜阴，比西施淡抹浓妆。玉女弹，佳人唱，湖山堂上，直吃醉何妨？”^⑦湖山堂，在西湖苏堤第二桥，是一座较有规模的建筑物：“第二桥曰锁澜，与西岸第五桥对，旧有湖山堂，京尹洪焘建。结构雄杰，面势端闳，前拥双塔，后植两峰，矗起拱卫，顾盼生辉。四望洲回浦合，蔚然云锦”^⑧。张可久《湖山堂上醉题》与王举之〔双调〕《折桂令·怀钱塘》“记湖山堂上春行”也都提及湖山堂，可知它是杭州的一个著名设宴娱乐场所。而当泛舟湖上之时，自然也少不了助兴的美酒和曲唱：如李致远〔双调〕《雁儿落》：“常想西湖舫画船，北苑开春宴。一声金缕令，

七换梁州遍”^②；刘时中 [南吕]《四块玉》：“泛彩舟、携红袖，一曲新声按伊州，樽前更有忘机友：波上鸥，花底鸠，湖畔柳”^②。其中还有嘉兴南湖歌女，为抢游船的唱歌生意而“扣舷自歌”的铁事（乔吉《上巳游嘉兴南湖歌者为豪夺扣舷自歌邻舟皆笑》）。在张可久的曲友张子坚所作 [双调]《得胜令》中，还提到了酒宴后，趁兴再唱用作酒令的元散曲常用曲牌《阿纳忽》之事：“宴罢恰初更，摆列着玉娉婷。锦衣搭白马，纱笼照道行。齐声，唱的是《阿纳忽》时行令。酒且休斟，俺待银鞍马上听。”^②词中所说的《阿纳忽》曲牌又名“阿那忽”，为元散曲常用。如马致远 [双调]《新水令·题西湖》套曲所用的12支曲牌为《新水令》—《庆东原》—《枣乡词》—《挂玉钩》—《石竹子》—《山石榴》—《醉娘子》—《一锭银》—《驸马还朝》—《胡十八》—《阿纳忽》—《尾》，其尾声前就安排有《阿纳忽》^②；由于演唱《阿纳忽》时，众人需在段末之句“齐声”歌唱，如无名氏 [双调·阿纳忽]四首的每一首末句均为“宜唱那阿纳忽修来”^②，如此一唱，热烈欢乐的气氛油然而生，因此该曲常作为宴席行酒令使用。可以看出，尽管也有勾栏等公共空间的表演，但词乐、散曲等歌曲的演唱、观赏基本上是以私密的小空间和熟人朋友的交际圈内进行为主，这与以公共场合演出为主的杂剧表演、观赏有着明显的区别。歌女在娱乐场所的酒宴场合上，通常演唱一些社会上流传的现成作品。有时，曲家也会特地预先为歌女依曲牌填词创作，供其赴宴使用。如乔吉与白子瑞等人在秋日的湖边聚会，为歌女创作散曲之词，以使其赴拍侑樽所用（乔吉《秋日湖山偕白子瑞辈燕集赋以俾歌者赴拍侑樽》^②）。此外，正因为当时散曲演唱主要是酒宴上，是文人与艺人的合作、互动，这不仅使得元散曲出现了大量的赠妓、咏妓与酬和的题材内容，而且还使其在编创时出现即兴创作的特点。如徐再思 [双调]《蟾宫曲·西湖夏宴》：“卷荷筒翠袖生香，忙处投闲，静处寻凉。一片歌声，四围山色，十里湖光。只此是人间醉乡，更休题天上天堂。老子疏狂，信手新词，赠与秋娘。”^②作者写道，在西湖上的宴席中，他即兴作词，将其赠予一名美女歌者。乔吉《折桂令·七夕赠歌者（二）》：“黄四娘沽酒当垆，一片青旗，一曲骊珠。滴露和云，添花补柳，梳洗工夫。无半点闲愁去处，问三生醉梦何如。笑倩谁扶，又被春纤，搅住吟须。”^②词中的“又被春纤，搅住吟须”之句，意指酒席上的歌女向作者索要赠词。张可久 [中吕]《卖花声·席上》：“半泓秋水金星砚，一幅寒云玉版笺，美人索赋《鹧鸪天》。琼杯争劝，珠帘高卷，燕归来海棠庭院。”^②叙述了歌女求词以填《鹧鸪天》曲牌，用作劝酒的情形。杨维桢 [中吕]《普天乐·序》也写到，某次酒宴时，一位艺名叫做玉无瑕的歌女张氏，向杨维桢索讨可填《双飞燕》曲牌的歌辞，以便使她能为宾主演唱新歌而助酒兴：“十月六日，云窝主者设燕于清香亭，侑卮者东平玉无瑕张氏也。酒半，张氏乞手乐章。为赋双飞燕调，俾度腔行酒以佐主宾。”^②这种现象所反映的，其实就是散曲常见的一种编创模式：文人墨客在青楼、酒肆享声色之娱时，往往应艺人之请，即兴依曲牌填词相赠，而歌者则当场进行二度创作，即做即兴处理而唱、舞，以此佐酒兴、增情趣。如张可久 [中吕]《红绣鞋·雪芳亭》：“金错落樽前酒令，玉娉婷乐府新声”^②，“玉娉婷”泛指美女，“乐府”是元时对散曲的称谓，其全句词意指酒席上歌女以当场演绎创填新词的散曲来作为酒令；钟嗣成 [南吕]《四景·月》也写到歌女为行酒令而一拿到词就开唱，并以舞姿辅助的情景：“皓齿明眸，粉面油头。点花牌，行酒令，递诗筹。词林艺苑，舞态歌喉。共鸳朋，谐凤友，效鸾俦”^②。曲家的即兴作词属一度创作，而歌者的这种即兴开唱其实包含着一种二度创作，即其中必然有歌者（也包括伴奏者）对散曲做力度、速度、润腔等方面的音乐处理以及情感传达方面的演绎，而这种处理与演绎，包括即兴编舞，如没有一定的艺术积累则无法进行。因此从整体上说，散曲的编创是由文人与艺人共同完成的，是一度创作与二度创作的结合，并且在文人与艺人两者之间，或至少在歌女一方，体现了即兴编创的特点。

3. 演唱与伴奏形式

许多散曲作者所写的曲辞描摹了元散曲在浙江的演唱与伴奏形式。

最简单的演唱当然是歌者无伴奏、无伴舞的清唱形式。如贯云石 [越调]《斗鹤鹑·忆别》：“良友曾题，佳人所为。袅袅婷婷，姿姿媚媚。体态温柔，心肠老实。件件习，事事知。妙舞偏宜，清歌更美”^②；杨维桢 [中吕]《普天乐》：“玉无瑕，春无价，清歌一曲，俐齿伶牙”^②。但绝大多数情况下，散曲演唱都会有伴奏。最简单的伴奏是使用一件打击乐器，即歌者歌唱时，或歌者自身，或另有一人，只用一件用绳串联起数片檀木的拍板乐器，来为散曲的演唱打拍。如乔吉 [越调]《凭栏人·小姬》：“手捻红牙花满头，爱唱春词不解愁。一声出画楼，晓莺无奈羞”^②；张可久 [双调]《清江引·夜景》：“醺醺绮罗欢笑彻，檀板歌声歇”，[双调]《清江引·情》：“檀板撒红牙，皓齿歌白雪”^②。只用檀板毕竟单调，音乐性略强一些的就是用一件弦乐器为唱伴奏。其中有自弹自唱的，如徐再思 [双调]《水仙子·弹唱佳人》：“玉纤流恨出冰丝，瓠齿和春吐怨辞，

秋波送巧传心事。似邻船初听时，问江州一司马何之。青衫泪，锦字诗，总是相思”^②；也有歌者演唱，专人伴奏的，如贯云石 [正宫]《小梁州·春》：“宜晴宜雨宜阴，比西施淡抹浓妆。玉女弹，佳人唱，湖山堂上，直吃醉何妨？”^③还有一人拍板，一人弹琵琶或箏的两人伴奏组合，如 [双调]《折桂令·赠歌者秀英》：“海棠娇杨柳纤腰，眼转秋波，脸晕春潮。檀板轻敲，冰弦初奏，彩扇低招。倾城倾国越西子梨梨枣枣，行云行雨楚巫娥暮暮朝朝”^④；薛昂夫 [中吕]《朝天曲》：“买两个丫鬟，自拈牙板，一个歌一个弹。”^⑤当然也有运用箫等其他乐器加檀板的，如徐再思 [双调]《蟾宫曲·西湖》：“听越女鸾箫象板，恼司空雾鬓云环。道院弹关，酒会诗坛”^⑥。“更为丰富的演唱形式当然要数歌舞乐并举，即以舞助唱，并用乐器伴奏的演唱形式。如徐再思 [中吕]《朝天子·杨姬》：“艳冶，唱彻，金缕歌全阙。秋娘声价有谁轶？曾奉黄金阙。歌扇生春，舞裙回雪，不风流不醉也。舞者，唱者，一曲秦楼月”^⑦；张可久 [中吕]《迎仙客·春日湖上二首》：“雨亦奇，锦成围，笙歌满城莺燕飞。紫霞杯，金缕衣，倒著接篱，湖上山翁醉。舞绛纱，扣红牙，耳边玉人催上马。雪儿歌，苏小家，月淡梨花，醉倚秋千架。”^⑧这些曲辞中提及的歌与舞均为散曲与词乐等歌曲表演的组成部分，可见歌者在演唱时常伴有舞蹈，有时是歌者自己以歌带舞，边唱边舞，有时则加上专门的舞者为其伴舞，从而使散曲的演唱表演更觉美艳生动。几件乐器组合成小乐队为散曲演唱伴奏的情况也比较常见。乔吉《仲明同知坦然斋集苏老琵琶吴国良箫歌者王玉莲》中，就谈到王玉莲歌唱时，有吴国良吹箫和苏老弹琵琶为其伴奏。张可久 [南吕]《冬景·梁州第七》：“鸾箫谩品，鼙鼓轻拈。唱清音余韵淹淹，捧红牙玉指纤纤”^⑨，“鼙鼓”——先秦蒙鳄鱼皮的木制鼓，此处泛指小型鼓，这里说的是用箫、檀板和鼓来伴奏；象山人汤式 [正宫]《赛鸿秋北·脱布衫带过小梁州北》：“琵琶拨檀板轻敲，锦箏捣指法偏高。抚冰弦分轻重浊。和新词美音奇巧”^⑩，这里是说用琵琶、古箏和檀板来为“新词美音”伴奏。可以看出，上述散曲的伴奏乐器与其小乐队组合均体现了小、轻、细的特点，而这正是对唐代诗乐、宋代词乐歌曲的演唱与伴奏风格的传承。各种伴奏乐器的加入与前述舞蹈的辅助，既进一步加强了散曲演唱时的视听感官效果，同时也说明艺人们对散曲表演所进行二度创作的重要性。

结 语

犹如拥有一定数量作品的作家大多会呈现出一人多格的状态一样，后期元散曲作品也同样表现出多姿多彩的面貌。但这一时期的核心风格形态主要由两个层次组成：其一是世俗情趣风格，其二是清丽雅致风格。前者沿袭前期北方传统，是元散曲的基础特色；后者源出以杭州为中心的江浙文化，是后期元散曲的增量特色。这是在所处的地域文化熏染下，南北曲家和表演者以合流之势，所构建的后期元散曲二元核心风格形态，其他的形态类别则围绕在其周围，形成多向的风格丛整体结构。与此同时，浙江的元散曲与全国其他地区一样，在表演场合、编唱方式、演唱与伴奏形式等方面均一脉相承于唐代诗乐和宋代词乐，并表现出与戏曲明显不同的、古代歌曲的创演特点。就这样，南北曲家和表演者共聚于浙江的创演活动，对有元一代文学与音乐结合、创作与表演结合的整体散曲发展做出了重要贡献。

参考文献：

- ① [明] 宋廉，等. 元史 [M]. 《二十五史》百衲本. 杭州：浙江古籍出版社，1998.
- ② 隋树森. 全元散曲 [M]. 北京：中华书局，1964.
- ③ [元] 陶宗仪. 南村辍耕录：卷八 [M]. 沈阳：辽宁教育出版社，1998.
- ④ [元] 钟嗣成. 录鬼簿 [M] // 中国古典戏曲论著集成：二 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1959.
- ⑤ [明] 田汝成. 西湖游览志 [M]. 杭州：浙江人民出版社，1980：79.
- ⑥ [元] 姚桐寿. 乐郊私语 [M/OL]. [2013 - 06 - 01]. 百度文库. http://wenku.baidu.com/link?url=J6hDxEppTF_gerTB3DpktfKxUfxNYVbKBq1SGI4tTI3fTTfuo9UvBNAYfHydsIEzDHm0wUUF8GugqI121o5lXCFq1tEfV0r

Zaa0s4i7Pn C.

- ⑦ [元] 欧阳玄. 元故翰林学士中奉大夫知制造同修国史贯公神道碑 [G] //圭斋文集: 卷九. 四部丛刊本. 北京: 书同文数字化技术有限公司, 2009.
- ⑧ [明] 田汝成. 西湖游览志余 [M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1980: 343.
- ⑨ 陈高华, 等, 点校. 元典章: 卷一二 [M] //选择典史通事. 天津: 天津古籍出版社, 2011: 493.
- ⑩ [明] 李开先. 词谑: 词套 [M] //中国古典戏曲论著集成: 三. 北京: 中国戏曲出版社, 1959: 292.
- ⑪ [明] 沈德符. 顾曲杂言: 南北散套 [M] //中国古典戏曲论著集成: 四. 北京: 中国戏曲出版社, 1959: 202.
- ⑫ [元] 周德清. 中原音韵 [M] //中国古典戏曲论著集成: 一. 北京: 中国戏曲出版社, 1959: 243.
- ⑬ 吴梅. 顾曲麈谈 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2000: 96.
- ⑭ [元] 夏庭芝. 青楼集 [M] //中国古典戏曲论著集成: 二. 北京: 中国戏曲出版社, 1959.
- ⑮ [元] 孔齐. 静斋至正直记: 卷二: 墨品 [M] //续修四库全书. 上海: 上海古籍出版社, 2002: 275.