

散曲形製研究

沈惠如

散曲是元代新興的文體，與雜劇合稱為「元曲」。元曲的產生，有著特殊的時代背景。由於元代是異族入主中原勢力最強盛的朝代，以致對漢民族的壓迫也最嚴重，他們摧毀了中國傳統的文化制度，貶低了讀書人的地位，廢除科舉考試，箝制學術思想，使得正統文學無法持續發展。然而這個看似黑暗的時期，卻給予文學一個新的發展契機，因為在新的政治局面下，舊有的精神和信仰日漸消失，文學正可從舊束縛中掙脫出來，前人所忽視的通俗文學漸露頭角，文人學士的回歸民間更予以推波助瀾，於是屬於大眾的元曲就這樣應運而生了。元曲既是寫給大眾欣賞的，自然有著活潑的形式和自由的精神，同時也使傳統文學注入了新活力、呈現了新面貌。不過，散曲和雜劇雖然合稱元曲，且關係密切，但畢竟有所差別，散曲是承襲詩的性質而來，雜劇則融合了音樂舞蹈發展下去，兩者可謂同源而異體。

一、散曲的起源

散曲是由詞蛻變而來的，和詩詞同為韻文系統的抒情文學，王世貞《曲藻》（註一）中有一段話說：「三百篇亡而後有騷賦，騷賦難入樂而後有古樂府，古樂府不入俗而以唐絕句為樂府，絕句少宛轉而後有詞，詞不快北耳而後有北曲，北曲不諧南耳而後有南曲。」這正說明了此系統的演進過程。然而從詞演變到曲並非偶然的現象，而是有脈絡可循的。再者，除了詞以外，尚有一些外來因素，如胡樂和民謠等共同推動著曲的發展，因此我們可以將散曲的起源歸納為以下幾點：

(一)詞體的衰微

詞原本是傳唱於民間歌兒舞女之口的通俗歌曲，到了北宋中期以後，由於文人

學士染指日多，遂著重於格律的講求，對於琢字鍊句、審音協律可謂不遺餘力，但是過於嚴謹的結果，反而產生了弊病。例如張炎《詞源》中說到他的先祖張樞曾填寫〔瑞鶴仙〕一詞，其中有一句原本為「粉蝶兒撲定花心不去」，因為「撲」字不協音律而改為「守」字；又曾作〔惜花春起早〕，其中「瑣窗深」的「深」字音不協，便改為「幽」字，又不協，再改為「明」字（註二），然而若就字義而言，「幽」與「明」完全相反，這種不顧字義、只求協律的態度實是矯枉過正。詞到了這個時候已顯露疲態，脫離大眾甚遠，正好給予曲一個滋養茁壯的環境。

(二)詞調的轉變

詞在發展之初，也是以輕薄短小的長短句為主，如張志和的〔漁歌子〕、韋應物的〔轉應曲〕、白居易的〔憶江南〕等。及至北宋的張先、柳永開始製作長調慢詞，使得詞由單片進展為雙片，甚至三片、四片，像吳文英的〔鶯啼序〕竟然長達兩百四十字，這種調長聲緩的詞只會給人凝重的感覺，無法琅琅上口，因此民間歌謠以單調小令的形式再度獲得大眾的青睞，進而發展成生趣盎然的散曲。

(三)詞句的語體化

北宋年間，柳永、黃庭堅等人常以淺近的俚俗語填詞，使得詞在民間大為流行，而南宋的陳與義、葉夢得等人，即使在格律派大行其道時，仍喜歡以白話入詞；北方的金人，愛好率真豪邁的蘇、辛詞，自然也常用俚語白描的方式表現。宋代阮閱有一首贈宜春官妓趙佛奴的〔洞仙歌〕，被稱為是元曲的開山祖，其詞為：

趙家妹妹，合在昭陽殿，因甚人間有飛燕？見伊底，盡道獨步江南；便江北，也何曾慣見？惜伊情性好，不解嗔人，長帶桃花笑時臉。向尊前酒底，見了須歸，似恁地，能得幾回細看？待不眨眼兒覷著伊；將眨眼兒工夫，看伊幾遍。

淺白活潑的詞語，令人心生共鳴，像這類詞作，怎會不流傳？於是到了蒙古人入主中原後，白話詞搖身一變為散曲，成為元代文學的新寵。

(四)諸宮調的興趣

諸宮調出現在北宋末年，是一種以韻文、散文交互組合起來的講唱體文學，其中每一段韻文包含一個宮調以上，每一宮調又由兩個以上同宮調曲子集合而成。諸宮調中的曲調以詞為主，只是宋詞多半有上下兩片，諸宮調中往往省略下片；而宋詞字數固定，不能任意加襯字，但諸宮調卻普遍加上襯字；又詞在用韻方面是平仄

分押，諸宮調卻是平上去入四聲通押。（註三）上述曲調只用一片、加用襯字、四聲通押這三項特色，均被散曲吸收，同時也是詞曲最大的差別所在，再加上諸宮調的組合方式，與散套非常接近，由此可以說明諸宮調是詞轉化為曲的一個重要關鍵

(五)外樂的影響

詞曲因為可以歌唱，所以音樂佔有很重要的地位。北宋末年時，金人入主中原，南宋之後，蒙古族又南下，以致外族音樂得以大量輸入中土，再加上歌詞翻譯平淺通俗，漸漸流傳廣遠，即使士大夫也受到感染。徐渭《南詞敘錄》（註四）中說：

今之北曲，蓋遼金北鄙殺伐之音，壯偉狠戾，武夫馬上之歌，流入中原，遂為民間之日用。

由此可知外族音樂對中原詞曲的風格影響很大。由於外族音樂在樂器、音調、節拍、曲風上有著異樣的風情，因此舊有的詞句無法完全配合，只有加以變化，或者融入外樂以創新聲新調新詞，散曲於焉誕生。元曲中常有一些較為奇特的曲牌名稱，如黃鐘宮之〔者刺古〕、雙調之〔阿納忽〕、〔古都白〕、〔唐兀歹〕、〔阿忽令〕、越調之〔拙魯速〕、商調之〔浪來里〕等，都不是北方漢族原有的曲調，而是外族的樂曲，這就是元曲受外樂影響的明證。

(六)民間小調的融合

宋金時期，許多民間小調普遍流傳於各地，徐渭《南詞敘錄》（註五）中說：

永嘉雜劇興，則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農、市女順口可歌而已，諺所謂「隨心令」者，即其技歟？

夫南曲本市里之談，即如今吳下〈山歌〉，北方〔山坡羊〕，何處求取宮調？

永嘉雜劇即是南戲，直接影響了元明曲壇，我們從《張協狀元》（註六）這齣南戲中即可看到像〔採茶歌〕、〔拗芝麻〕、〔牧犢歌〕、〔鵝鴨滿船〕、〔福州歌〕、〔臺州歌〕、〔趙皮鞋〕、〔吳小四〕等曲調，這些顯然就是《南詞敘錄》所謂的「村坊小曲」，或者是在「村坊小曲」的基礎上發展而成的，可見南方地區的民間小調是南曲的重要來源。至於北曲，如元人楊朝英所編的《太平樂府》和《陽春白雪》（註七），其中收錄了許多新的小令、散套曲調，都是宋金時期北方地區流行的民間小調。最直接的證據，如元人仇遠在《金淵集》（註八）中說：「吳下老

伶燕中回，能以北腔歌〔落梅〕。」〔落梅〕就是〔落梅風〕，亦名〔壽陽曲〕，是北方的民間歌曲，金末元初的嚴忠濟就作有〔壽陽曲〕小令，這又說明了北方民間小調為北曲的重要來源。由此可知無論南北都有許多民間歌謠被吸收為曲牌。

二、南北曲的分別

上一節末提及南北地方小調對散曲的影響，儼然已顯現出散曲有南北之別。事實上若從散曲的曲詞上，我們無法分辨出何者為北曲？何者為南曲？這是因為南北曲的分別在於它的音樂部份。那麼，又為何要劃分南北曲呢？這是因為它與散套的連綴有密切的關係。因此在深入了解散曲之前，必須先釐清南北曲的特色。

我國由於幅員遼闊、山川阻隔，造成南北地區不同的文化特質。大抵而言，南方氣候溫暖、風調雨順，是江南魚米之鄉，人民富庶，生活悠閒，因此南方文學音調柔和、意境深遠、文字清麗。而北方則天候嚴寒、景象荒涼，人民為了生存飽受奔波之苦，因此反映到文學上是音調高亢、意境雄渾、文筆質樸。就南北曲而言，其內容風格大致符合南北文學的特色，這可以從明清兩代的曲學評論中看出，如王世貞的《曲藻》（註九）：

凡曲：北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北則辭情多而聲情少，南則辭情少而聲情多。北力在絃，南力在板。北宜和歌，南宜獨奏。北氣易粗，南氣易弱，此吾論取三昧也。

又如清初魏伯子《論文》（註十）：

南曲如抽絲，北曲如輪槍。南曲如南風，北曲如北風。南曲如酒，北曲如水。南曲如六朝，北曲如漢魏。南曲自然者如美人淡妝素服，文士羽扇綸巾，北曲自然者如老僧世情物價，老農晴雨桑麻。南曲情聯，北曲勢斷。南曲圓滑，北曲勁澀。南曲柳顫花搖，北曲水落石出。南曲如珠落玉盤，北曲如金戈鐵馬。

形容得非常傳神、貼切。

南北曲不同風格的展現，主要是在音樂的部份。大體說來，北曲曲調是在隋唐以來的燕樂、北方民間音樂和北方少數民族音樂的基礎上形成的，而南曲曲調則是在南方民間音樂和南宋詞的基礎上形成的。就腔調而言，南曲聲調以婉轉為主，北曲聲調以遒勁為主，這是因為南曲為五音調，北曲為七音調。所謂五音調，就是我

國古代的五聲音階宮、商、角、徵、羽，由於五聲搭配平和、行腔迂緩，所以聲調比較婉轉。所謂七音調，則是我國古代七聲音階中的七個音級：宮、商、角、變徵（徵的低半音）、徵、羽、變宮（宮的低半音），由於多兩個半音，又沒有入聲字，所以發音較高，變化起伏較大，再加上節奏較緊促，所以聲調比較遒勁。

至於伴奏樂器方面，北曲的伴奏樂器以弦索（即彈奏的樂器）為主，作為節奏的鼓板，則是依弦索所發出的旋律來按拍。弦索的彈奏，在節拍上要求很嚴格，所以鼓板只是和它配合使用，弦索仍佔主導的地位。南曲的伴奏樂器是鼓板和簫管（即吹奏的樂器），簫管以口發聲，節奏不明顯，所以簫管雖較適合隨腔伴調，但在節拍上仍需靠鼓板來點明，也就是說南曲的音樂是以鼓板來主導。前述王世貞《曲藻》中言「北力在弦，南力在板」，便是這個意思。

散曲雖有南北之分，但他們產生的時代並不相同，北曲起源在金、元之際，流行於元代和明初，南曲起源較早，約在南宋時期，但卻流行在元末及明代，這當然和政權的北轉南移有密切的關連。不過，不管在文壇雷厲風行也好，在民間滋乳繁衍也好，二者的交互融合，終究匯集成一代文學主流，為中國文學史增添不朽的一頁。

三、散曲的體製

任何一種文體的發展，都不可能永久固守某種格式，總會為了適應不同的創作內容而加以變化，有的是由簡趨繁，有的是由不規則到規則，因而產生許多體製。例如近體詩有律詩、絕句，詞有小令、中調、長調，而散曲亦有小令、散套之分。小令又稱葉兒，是最原始的散曲，由民間流行的小調蛻變而來，元人燕南芝庵的《唱論》（註十一）說：「街市小令，唱尖新情意。」明人王驥德的《曲律》（註十二）則說：「所謂小令，蓋市井所唱小曲也。」這些均說明了小令的來源，並點出其體製的小巧和內容的通俗性。散套又稱套數、套曲或大令，是由同宮調的曲牌三支以上聯綴而成，全套須一韻到底。散套短者三、四調，長者竟多達三十四調（如劉致的〔正宮·端正好〕散套〈上高監司〉），可以描寫或敘述更繁複的內容。

事實上，小令和散套演變到後來已漸行複雜，若仔細探究，小令下還可細分為尋常小令、帶過曲、集曲、重頭、摘調等，而散套則可分為尋常散套、重頭加尾聲等（註十三）。以下便逐一說明：

(一)尋常小令：

即單闕之曲，以一曲牌為單位，每首一韻到底，相當於詩之一首或詞之一闕，是散曲中最短小、簡單的體製。例如馬致遠〔天淨沙〕：

枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯。

(二)帶過曲：

又稱複調或合調，是把音律能夠銜接的曲子聯結起來，以便比小令表現更多的意思，但不能超過三支曲子。如鄧玉賓的〔雁兒落帶得勝令〕〈閑適〉：

乾坤一轉丸，日月雙飛箭。浮生夢一場，世事雲千變。（以上〔雁兒落〕）

萬里玉門關。七里釣魚灘。曉日長安近，秋風蜀道難。休干。誤殺英雄漢。

看看。星星兩鬢斑。（以上〔得勝令〕）

便是由〔雁兒落〕、〔得勝令〕兩調合成的。「帶過」二字，有時可用「帶」、「過」、「兼」、「兼帶」，或者只把曲牌名連在一起，中間不加任何字眼。帶過曲有「北帶過曲」（北帶北）、「南帶過曲」（南帶南）、「南北兼帶」三種，前人常用的帶過曲不過五、六調，即〔正宮·脫布衫帶小梁州〕、〔南呂·罵玉郎帶感皇恩採茶歌〕、〔雙調·水仙子帶折桂令〕、〔雙調·雁兒落帶得勝令〕、〔雙調·沽美酒帶太平令〕、〔雙調·對玉環帶清江引〕等。

(三)集曲：

即是將數支不同曲調中的若干句子組合成一支新曲調，並另外取一個新的曲調名。集曲也叫「犯調」，相當於詞中的「犯」與「攤破」，通常是南曲才有此種體製。集曲的命名方式有三種，一是就原來曲調中各取一或兩字組合、變化而成，如〔梁州新郎〕是取〔梁州序〕和〔賀新郎〕中各兩字所組成，〔羅江怨〕是取〔香羅怨〕、〔皂羅袍〕、〔一江風〕三調名變化而成；二是參雜數字表明所用曲牌數，如〔白練序〕、〔黃鶯兒〕、〔青歌兒〕、〔紅芍藥〕和〔黑麻序〕各取片段而成〔五色絲〕，〔三仙橋〕、〔白練序〕、〔醉太平〕、〔普天樂〕、〔犯胡兵〕、〔香遍滿〕、〔瑣窗寒〕、〔劉潑帽〕、〔三換頭〕、〔賀新郎〕、〔節節高〕、〔東甌令〕十二曲調則組成〔巫山十二峰〕，另外〔九疑山〕、〔三十腔〕亦是；三是沿用詞的「犯」和「攤破」等名稱，如〔江兒水〕加入另兩支曲調的零句而成〔二犯江兒水〕，〔集賢賓〕集入另外三支曲調的零句而成〔三犯集賢賓〕，〔簇御林〕集入其他曲調的零句而成〔攤破簇御林〕等。以下便舉一個集曲的例子，

明代祝允明的〔金絡索〕〈春詞〉：

東風轉歲華，院院燒燈罷。陌上清明、細雨紛紛下。天涯蕩子心，（以上取〔金梧桐〕首四句）盡思家。只見人歸不見他，合歡未久難拋捨，（以上取〔東甌令〕二、三、四句）追悔從前一念差。（以上取〔針線箱〕第六句）傷情處，（以上取〔解三醒〕第七句）慊慊獨坐小窗紗。（以上取〔懶畫眉〕第三句）只見片片桃花，陣陣楊花，飛過了鞦韆架。（以上取〔寄生子〕末三句）

(四)重頭：

凡是相同的曲調重複作兩首或兩首以上，以歌詠一件連續的或同類景色的故事，叫做重頭。重頭的名稱仍是從詞而來，詞中上下兩片完全相同叫重頭，開頭幾句不同叫換頭，曲中則是前後數首用同一調叫重頭。曲中重頭的用韻可以每首不同，題目也可以不一樣。

例如元人張可久的〔賣花聲〕〈四時樂興〉：

春

鑿鑿簫鼓東風暖，是處園林景物妍，一春常費賣花錢。東郊遊玩，西湖筵宴，樂醕醕滿斟頻勸。（歡桓韻）

夏

澄澄碧照添波浪，青杏園林煮酒香，浮瓜沈李雪冰涼。紗櫺籬簾，旋篳新釀，樂醕醕淺斟低唱。（江陽韻）

秋

瀟瀟鞍馬秋雲冷，一帶西山錦畫屏，功名兩字成飄零。東籬瀟瀟，淵明歸興，樂醕醕故園三徑。（庚亭韻）

冬

陰風四野彤雲密，繚繞長空瑞雪飛，銷金帳裡笑相偎。氈簾低放，滿斟瓊液，樂醕醕醉了還醉。（支時韻）

小令重頭最多有重至一百首者，如明代李開先的百闋〔傍妝臺〕，王九思重之，亦至一百首。此外，《雍熙樂府》中所錄詠《西廂》故事的〔小桃紅〕，也百首重頭小令。

(五)摘調：

是從套數中摘取最精彩的曲子，作為小令來欣賞。如果我們在尋常小令中，看到一個一般小令不太用的曲牌，卻在散套中常用，便有可能是摘調。詞中也有類似的情形，如宋代大曲往往有二十多遍，宋人常摘取其中音樂美好的一遍填上詞語，變成爲詞調，這叫做摘遍，如[薄媚摘遍]即是摘取〔薄媚大曲〕入破第一的一篇，又如〔泛清波摘遍〕、〔熙州摘遍〕等均是。不同的是曲中摘調是將曲牌曲詞一同摘出，當作尋常小令來看，不像詞中摘遍只摘取音調而另填詞語，所以有人主張摘調不能當作是小令體製的一種。摘調以北曲較多，因散曲音樂大多已失去原貌，何調適合摘出，只有從現存的元人摘調看出。清人梁紹壬《兩般秋雨庵隨筆》卷四引用了趙慶熹的一首〔江兒水〕：

自古歡須盡，從來美必收，我初三瞧你眉兒鬥，十三窺你妝兒就，廿三覷你龐兒瘦，都在今宵前後。何況人生，怎不西風敗柳？

即是從趙慶熹的南曲〔忒忒令〕散套〈對月有感〉中摘取的（註十四）。又如《中原音韻》（註十五）作詞十法後附有定格四十首，其中〔雁兒落帶得勝令〕〈詠指甲〉下注一「摘」字，亦是摘調。摘調若不特別註明，一般人是很難分清其爲尋常小令或摘調的。

(六)尋常散套：

由三首或三首以上同宮調之不同曲牌相連而成，有首有尾，韻到底，因爲不能以支計算，只能以套計算，所以稱爲散套、套曲或套數。散套可分爲北曲散套、南曲散套、南北合套三種。北曲散套由支曲（兩支或兩支以上）和尾聲兩個部份組成，例如張可久的〔南呂·一枝花〕套〈湖上晚歸〉：

〔一枝花〕長天落綵霞，遠水涵秋鏡。花如人面紅，山似佛頭青。生色圍屏，翠冷松雲徑，嫣然眉黛橫。但攜將旖旎濃香，何必賦橫斜瘦影。

〔梁州〕挽玉手留連錦裯，據胡床指點銀瓶，素娥不嫁傷孤另。想當年小小，問何處卿卿？東坡才調，西子娉婷，總相宜千古留名。吾二人此地私行，六一泉亭上詩成，三五夜花前月明，十四絃指下風生。可憎，有情，捧紅牙，合和伊川令。萬籟寂，四山靜，幽咽泉流水下聲，鶴怨猿驚。

[尾]岩阿禪窟鳴金磬，波底龍宮漾水精。夜氣清，酒力醒，寶篆銷，玉漏鳴，笑歸來彷彿二更，煞強似踏雪尋梅灞橋冷。

北曲散套也有少數不用尾聲，其原因有三：1.支曲中最後一支曲子可以代替尾聲，

如〔清江引〕即可代尾聲。2.支曲中最後一支曲子爲帶過曲，如馬致遠的〔雙調·夜行船〕套〈秋思〉的最後一支曲子即爲〔離亭宴帶歇指煞〕。3.支曲中的曲調較爲特殊，如〔一枝花〕後面用〔貨郎兒〕九轉，結束後就不再用尾聲。北曲散套的尾聲又稱煞、尾、煞尾、收尾、結音、慶餘等，亦可和其他曲調混在一起用，如〔煞尾〕和〔後庭花〕混在一起則成爲〔後庭花煞〕。

南曲散套由引子、正曲（亦稱過曲）和尾聲三部份組成，亦即比北曲散套多一個引子，且支曲統稱爲正曲或過曲。南曲散套有時也不用引子，而以具有引曲作用的曲牌代替；至於尾聲，亦有不用者，不用的原因與北曲散套相同。南曲散套尾聲的異名尚有餘音、餘文、意不盡、情不斷、十二拍尾等。茲舉明人施紹莘〔南仙呂入雙調·步步嬌〕〈菊花〉如下：

老圃先生閑心計，粗了黃花事。東籬插幾枝，老雨枯風，自然高寄。全不怕霜欺，變炎涼也只是無趨避。

〔江兒水〕可有幽深意，偏生古秀姿，比家人較沒胭脂膩，比詩人倒沒寒酸氣，比仙人尙少雲霄志。但落莫田園居士，滿地黃金，依舊有寒儒風致。

〔清江引〕甘心野蒿同腐死，豈有人間意。自從三徑栽，漸移入朱門裡。多應怪，淵明老人多事矣！

南北合套是指在一套散套裡以南曲曲調和北曲曲調交錯排列的聯套方式。宋金以來，雖然處在南北對峙的情況下，但雙方無可避免的會有交往，爲適應現實的需要，南北合套也就出現了。在南北合套中，南北曲交錯排列的方式通常是一南一北或一北一南，例如元代貫雲石的〔中呂·粉蝶兒〕套〈西湖遊賞〉的聯套方式是〔北粉蝶兒〕、〔南泣顏回〕、〔北石榴花〕、〔南泣顏回〕、〔北鬥鶴鶩〕、〔南撲燈蛾〕、〔北上小樓〕、〔南撲燈蛾〕、〔尾聲〕。不過亦有一南二北、一北二南、二南四北、二北四南等方式。

(七)重頭加尾聲：

即是將某一曲調重頭至數支或數十支，並於末了加一尾聲的聯套方式。散套中的重頭和小令重頭的差別在於散套重頭必須通篇一韻，而小令重頭則可換韻。又重頭之曲調支數，通常爲雙數，如二支、四支、六支等。

四、散曲的特質

散曲雖是承繼詞的遺風而來，但由於社會環境等因素影響，使得散曲成為大眾化的文學，於是便產生其獨特的風格。以下便從格律、文字、內容、技巧各方面來探討散曲的特質。

(一)就格律方面而言：

1. 添加襯字：曲在詩詞系統的韻文中，最大的特色就是襯字的運用。作者往往在曲牌每句規定之字數外，額外添加一些副詞、助詞、連接詞、語氣詞等虛詞，且大都用在句首或句中，不用在句末，並在歌唱的時候很快的、輕輕的帶過。此即是襯字。襯字若運用得當，頗能增加全曲的語氣神情，例如白樸的〔得勝樂〕：

紅日晚，殘霞在，秋水共長天一色。寒雁兒呀呀的天外，怎生不捎帶個字兒來。

未加襯字前，語句生硬無趣，加了襯字後則情味盎然，這就是散曲之所以清新活潑、符合大眾口味的一大關鍵。

2. 押韻自由：詩詞的押韻，通常規定得很嚴格，平、上、去、入四聲各有韻部，不可以互押。但是曲在押韻時起了很大的變革，即平、上、去三聲（北曲沒有入聲）可以互押，如此一來，作者在遣詞用句上有了更多的選擇，對於表情達意助益良多。押韻往往被認為是作者才情發揮的阻礙，曲的平、上、去通押，適足以解決此困擾，可謂韻文史上的一大進步。試看丘士元的〔清江引〕：

夜闌夢回人靜悄（上），不住地寒蛩叫（去）。細雨灑芭蕉（平），鐵馬簷前鬧（去），長吁氣幾聲兒得到曉（上）。

由於平、上、去三聲互協，作者有了充份抒情寫景的自由，更能將創作力發揮到極致。此外，全曲讀來高低抑揚、頓挫有致，這也是平、上、去三聲互協的作用，因為聲律自然了，亦可增加音樂的美感，使得曲詞吟唱更加悅耳動聽。

(二)就文字方面而言：

1. 質樸自然：元曲既然是產生在民間的大眾文學，因此絕無咬文嚼字、晦澀艱深的毛病，反而更加的生動活潑、自然通俗，充滿了鮮明的生命力。如關漢卿的〔四塊玉〕〈別情〉：

自送別，心難捨。一點相思幾時絕，憑闌袖拂楊花雪。溪又斜、山又遮、人去也。又如盧摯的〔折桂令〕：

想人生七十猶稀，百歲光陰，先過了三十，七十年間，十歲頑童，十載尪羸，五十歲除分晝黑，剛分得一半兒白日，風雨相隨，兔走烏飛，仔細沈吟，

都不如快活了便宜。

其語言情味和端莊典雅的詩詞是截然不同的。王國維說：「元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。」（註十六）正是說出了元曲在文字方面的特色。

2. 俚俗諧趣：清人李漁曾說，女子自稱為妾，稱夫婿為郎，這是可用在詞或曲中的字眼，但是自稱為奴家，或是稱夫婿為夫君，就只適宜用在曲中了。此正說明了俚俗口語是元曲的語言本色。尤其是一些哎喲、哎呀、咳呀等語氣詞，更能凸顯出曲詞的鄉情野趣，例如貫雲石的〔紅繡鞋〕：

挨著靠著雲窗同坐，偃著抱著月枕雙歌，聽著數著愁著怕著早四更過，四更過情未足，情未足夜如梭。天哪，更閨一更兒妨什麼。

又如施紹莘的〔駐雲飛〕：

短命冤家，道是思他又恨他，甜話將人掛，謊到天來大。嗟！倒是不歸來，索須干罷。若是歸來，休道尋常罵，須扯定冤家下實打。

完全展現了口語文學的真實精神。

(三)就內容方面而言：

任何文學由於體製的限制以及時代背景的差異，在內容上總會有不同的趨向。散曲的題材基本上是包羅萬象，但仍在某些內容中顯現了特殊的風格，茲分別敘述如下：

1. 赤裸的愛情：溫柔敦厚、含蓄蘊藉原本是詩詞在描寫愛情時的最高準則，到了曲，完全打破了這種桎梏，配合它民間化、口語化的通俗特色，把男女間熾烈的情愛大膽赤裸地表現出來，一新讀者的耳目。例如關漢卿的〔一半兒〕：

碧紗窗外靜無人，跪在床前忙要親，罵了個負心轉回身，雖是我話兒嗔，一半兒推辭一半兒肯。

又如徐再思的〔沈醉東風〕〈春情〉：

一自多才間闊，幾時盼得成合。今日個猛見他，門前過。待喚著怕人瞧科，我這裡高唱當時水調歌，要識得聲音是我。

猶如民歌一般的坦白直率！

2. 動人的景致：元人寫景，無論羈旅、閒適、懷古、遊興，均融情入景、歷歷如繪。即使文字錘鍊，亦以出語自然為上。例如張可久的〔小桃紅〕〈寄鑑湖諸友〉：

一場秋雨豆花涼，閒倚平山望，不似年時鑑湖上。錦雲香，採蓮人語荷花蕩。
西風雁行，清溪漁唱，吹恨入滄浪。

優美的景致、思念的情懷，真是令人神往。又如喬吉的〔水仙子〕〈重觀瀑布〉：
天機織罷月梭閒，石壁高垂雪練寒。冰絲帶雨懸霄漢，幾千年曬未乾。露華涼人怯衣單。似白虹飲澗，玉龍下山，晴雪飛灘。

將瀑布的寒光閃閃、氣勢雄壯生動地描寫出來，尤其用雪練、冰絲、白虹、玉龍形容瀑布，色彩鮮明、靈動婉轉，好一片壯觀奇景，令人浩嘆！

3.趣味的詠物：由於散曲的敘事言情常以平易淺俗、情意無餘的手法爲之，因此無論題材雅俗，均可入曲。就詠物而言，詩詞中若詠螢詠蟬，曲便可進一步詠蠅詠蚤；詩詞詠玉簪，曲則詠破鞋，不但沒有忌諱，有時還因嬉笑怒罵，產生無窮的趣味。例如金白嶼的〔落梅風〕〈詠蚊〉：

明明的去，暗暗的來。怎當他毒如蜂蠆，死來頭上還不採，天生的嘴尖舌快。

又如白樸的〔醉中天〕〈佳人臉上黑痣〉：

疑是楊妃在，怎脫馬嵬災？曾與明皇捧硯來。美臉風流殺。叵奈揮毫李白，鬪著嬌態，灑松煙點破桃腮。

這詞中不登大雅之堂或瑣碎不屑一顧的事物，到了曲家筆下卻充滿了尖新細膩的巧思，這就是散曲中詠物曲詞的特殊風格。

4.滑稽的嘲諷：詼諧生動、情感奔放原本就是民間文學的特質，因此諧謔嘲諷的內容在曲中很常見。嘲諷的曲作，手法多半誇張，不管是揶揄人性，或是笑看世情，都有幾分機巧和妙喻，令人莞爾。例如王和卿的〔撥不斷〕〈胖夫妻〉：

一個胖雙郎，就了個胖蘇娘。兩口兒便似熊模樣，成就了風流喘豫章。繡幃中一對兒鴛鴦象，交肚皮廝撞。

形容得唯妙唯肖！又如無名氏的〔清江引〕〈貧士自嘲〉：

夜半三更睡不著，惱得我心焦躁。疙蹬的響一聲，儘力子嚇一跳，把一條脊梁筋窮斷了。

雖是自我嘲諷，但卻充滿了灑脫的諧趣！

5.世事的感慨：元曲的作者因在異族統治下，對於家國興亡的感觸特別深，若遇著貪官污吏作威作福，更要慨歎世風日下，並予以口誅筆伐一番了。元曲中有許多

藉古喻今、警世勸世、譏時慨歎、反映社會的作品，都是屬於這一類。例如張養浩的〔山坡羊〕〈潼關懷古〉：

峰巒如聚，波濤如怒，山河表裡潼關路。望西都，意踟躕，傷心秦漢經行處，宮闕萬間都做了土。興，百姓苦。亡，百姓苦。

由寫景而懷古，由懷古而議論，層層深入，把政權更迭之際，百姓永遠要受苦的事實勾勒出來，可謂沈痛遺憾、意境深遠。再如汪元亨的〔醉太平〕〈警世〉：

憎蒼蠅競血，惡黑蟻爭穴。急流中勇退是豪傑，不因循苟且。歎烏衣一旦非王謝，怕青山兩岸分吳越，厭紅塵萬丈混龍蛇。老先生去也。

這支曲揭露官場的險惡，表現急流勇退的決心，全篇義正辭嚴、傲骨錚然，確實有震聳發聵的意味。

(四)就技巧方面而言：

技巧是影響文學成敗的重要因素，依循文學體製的特性，可經由不同的修辭技巧烘托出不同的內容。散曲中常用的技巧可歸納為三種：

1.類疊：所謂類疊，即是同一個字詞語句接二連三反覆使用的意思。字詞語句的反覆出現比單次出現更能打動讀者的心靈，且藉由聲音語調的重疊，可進一步傳達雄偉和諧的美感，因此這種技巧常被作者使用。例如蘭楚芳的〔折桂令〕〈相思〉：

可憐人病裡殘春，花又紛紛，雨又紛紛。羅帕啼痕，淚又新新，恨又新新。寶髻鬆風殘楚雲，玉肌消香褪湘裙。人又昏昏，天又昏昏，燈又昏昏，月又昏昏。

用了許多疊字。更有甚者，全首均以疊字組成，如喬吉的〔天淨沙〕〈即事〉：

鶯鶯燕燕春春，花花柳柳真真，事事風風韻韻，嬌嬌嫩嫩，停停當當人人。

此種作品幾近逞才，只能偶一為之。劉庭信有一首〔水仙子〕，是疊字疊句混用的手法：

恨重疊重疊恨恨綿綿恨滿晚粧樓，愁積聚積聚愁愁切切斟碧玉甌，懶梳粧梳粧懶懶設設懶蕪黃金獸。淚珠彈彈珠淚淚汪汪不住流，病身軀身軀病病懨懨病在我心頭。花見我我見花花應憔悴，月對咱咱對月月更害羞，與天說說與天天也還愁。

此種用法似乎已有走火入魔的趨勢了。劉庭信對類疊技巧樂此不疲，他還有一首〔

雁兒落過得勝令〕，每句都有一個「一」字：

下一局不死棋，論一著長生計，服一丸延壽丹，養一口元陽氣。看一片嶺雲飛，聽一會野猿啼，化一鉢千家飯，穿一領百衲衣，枕一塊頑石，落一覺安然睡。對一派清溪，悟一生玄妙理。

也許文字遊戲能展現作者的才情，但如何避免枯燥單調的弊病，則有賴作者琢磨琢磨。下面再舉一首用得較為自然的類疊句法，這是徐再思的〔壽陽曲〕〈春情〉：

九分恩愛九分憂，兩處相思兩處愁，十年迤逗十年受。幾遍成幾遍休，半點事半點慚羞。三秋恨三秋感舊，三春怨三春病酒，一世害一世風流。

2.排偶：用結構相似的句法，接二連三的表出同範圍同性質的象象，叫做排比，從某些角度看，又可算是對偶的擴大或延伸，因此可稱為排偶。散曲中排偶的句法俯拾即是，因為它在變化中有統一，統一中有變化，能產生新奇刺激的趣味。我們可任舉兩位作者的排偶語句，便可得知其普遍性。像白樸的〔慶東原〕：「那裡也能言陸賈，那裡也良謀子牙，那裡也豪氣張華」、〔沈醉東風〕〈漁父詞〉：「黃蘆岸白蘋渡口，綠楊堤紅蓼灘頭。雖無刎頸交，卻有忘機友」、〔慶東原〕：「對人嬌杏花，撲人飛柳花，迎人笑桃花」，張可久的〔人月圓〕〈山中書事〉：「孔林喬木，吳宮蔓草，楚廟寒鴉」、〔折桂令〕〈村庵即事〉：「樓外白雲，窗前翠竹，井底硃砂」、〔殿前歡〕〈離思〉：「春蠶豈惹花，情寄鴛鴦帕，香冷茶蘼架」、〔殿前歡〕〈客中〉：「青泥小劍關，紅葉溢江岸，白草連雲棧」等等均是。

3.白描：所謂白描，是一種最自然逼真的呈現，不作多餘的修飾，只是真的言情詠物。例如杜善夫〔般涉調·耍孩兒〕套〈莊家不識勾欄〉裡莊家漢的村夫情態，以及馬致遠〔般涉調·耍孩兒〕套〈借馬〉中的小氣鬼，均繪聲繪影、栩栩如生。另外有一些小令，亦是白描的佳作，像陳全的〔叨叨令〕〈病瘧自嘲〉：

冷時節冷的冰凌上臥，熱時節熱的在蒸籠裡坐，疼時節疼的天靈破，顫時節顫的牙關錯。兀的不害殺人也麼哥，兀的不害殺人也麼哥，似這般寒來暑往人難過。

充份反映出瘧疾纏身的苦處。又如無名氏的〔塞鴻秋〕〈村夫飲〉：

賓也醉主也醉僕也醉，唱一會舞一會笑一會，管什麼三十歲五十歲八十歲，你也跪他也跪恁也跪。無甚繁絃急管催，吃到紅輪日西墜，打的那盤也碎碟也碎碗也碎。

活像一幅村野飲宴圖。

五、散曲的分期與派別

散曲雖然有些總體的特質，但因時代背景、個人寫作風格和生長地域的不同，仍產生各種不同的派別系統。任訥《散曲之研究》（註十七）依據明寧獻王朱權所撰之《太和正音譜》之樂府十五體，將散曲濃縮歸納為豪放、端謹、清麗三派，又對照實際的曲作，刪除端謹一派，而成為豪放派和清麗派。所謂豪放，即是充份表現出大眾文學通俗流暢的特色，內容反應社會現實，具有坦白直率的精神和質樸自然的美麗；所謂清麗，即是脫離大眾文學的通俗性，在技巧上講究格律工整，在手法上強調含蓄琢鍊，漸漸走上典雅工麗之途。可想而知在散曲產生的初期，即元代中葉以前，散曲作品是以豪放為主的，中葉以後，便以清麗為主了。至於明代清代，則因戲曲興盛的影響，使得散曲又呈現了不同的風貌。

元代前期屬於清麗派的作家有：關漢卿、王和卿、王實甫、杜善夫、姚燧、胡祇通、元好問、白樸、盧摯等人，他們的作品常以雋美的文字描寫男女之情，並時時流露出詼諧的風趣；元代前期豪放派的作家則有馬致遠、張養浩、鮮于必仁、劉致、鄧玉賓、貫雲石等人，他們的作品大都帶有退隱的思想，但在厭世的口吻中常表現出豪放的氣概。元代後期清麗派的作家有張可久、喬吉、鄭光祖、睢景臣、徐再思、周德清等人，作品騷雅蘊藉、唯美工巧；而後期豪放派只有楊朝英、鍾嗣成、劉庭信較重要，作品有滄茫豪邁的意味。當然這樣的劃分不是絕對正確，例如關漢卿也一些俚俗生動、應歸於豪放的作品，而馬致遠更有其細密清麗之作，但這是根據作家大部分的作品來歸納的，仍具有一定程度的準確性。元代前期作家大都為北方人，個性爽朗渾厚，即使是清麗的作品仍寓著幾許豪放，且他們大部分的精力擺在雜劇上，散曲只是餘事；後期作家則走上散曲寫作的專業道路，重視聲韻與修辭，形成了散曲的格律派。

明代初期的散曲，只有寧獻王朱權與周憲王朱有燬作品數量較多，但到了明孝宗弘治和武宗正德年間，散曲作家才又活躍了起來。不過明代散曲有一個重要的關鍵，那就是世宗嘉靖和穆宗隆慶年間崑曲的興起。崑曲是演唱明代傳奇作品的聲腔，傳奇是以南曲組織成的戲曲，配合崑曲的流行，取代了元代北曲雜劇的地位，因此在崑曲流行以前，和戲曲同源異體的散曲仍是以北曲為主，但在崑曲流行以後，

散曲也跟著以南曲爲主了。崑曲流行以前的散曲作家，像康海、王九思、李開先、馮惟敏諸家，氣勢粗豪、語多本色，喜寫詠懷、歎世之類的作品，有馬致遠豪放之風；而王磐、陳鐸、楊慎、唐寅、祝允明諸家，修辭細美、風格婉約，喜寫閨情、閒適之類的作品，則有張可久清麗之風。至於崑曲流行以後，則有梁辰魚、鄭若庸、屠隆、張鳳翼、馮夢龍等人作風崇尚典雅唯美；沈璟、王驥德、卜世臣、沈自晉等人專求律正韻嚴；以及施紹莘融合豪放清麗、形成個人特殊風格的一派。

至於清代，是中國傳統文學的集大成時代，各類文體都有仿作者，雖有佳作，大致跳脫不出前人的範圍。例如散曲豪放派的作家有尤侗、沈謙、劉熙載，清麗派則有徐石麟、吳綺、朱彝尊、厲鶚、蔣士銓、趙慶熹、吳藻、楊恩壽等人。

六、餘 論

鄭騫先生在「詞曲的特質」（註十八）一文中，認爲曲有頹廢、鄙陋、荒唐、纖佻四弊，並以翩翩佳公子比喻詞，惡少比喻曲，這是因爲曲不如詞那樣能表現出作者的人格與學問，但在元代政治黑暗、階級分明的情況下，散曲自然呈現壓抑悲怨的苦悶，進而流於狂放頹廢，這是順應時代潮流下的產物。然而散曲作者磅礴疏放的筆法，毫不虛僞矯飾，脫口而出的不滿或戲謔，反而更能寫盡人性、反映真實人生，其俊俏爛漫的風格，仍是值得品賞回味的。

註一：參見鼎文書局《歷代詩史長編二輯》中之第四集。

註二：參見羅錦堂《中國散曲史》第一章第二節所引，文化大學出版部。

註三：參見葉慶炳〈諸宮調在文學史上的地位〉，大陸雜誌十卷七期。

註四：參見鼎文書局《歷代詩史長編二輯》中之第三集。

註五：同註四。

註六：參見錢南揚《永樂大典戲文三種校注》，華正書局。

註七：見任訥《散曲叢刊》。

註八：參見劉致中、侯鏡昶《讀曲常識》所引，國文天地出版社。

註九：同註一。

註十：參見羅錦堂《中國散曲史》第一章第三節所引，文化大學出版部。

註十一：參見鼎文書局《歷代詩史長編二輯》中之第一集。

註十二：同註一。

註十三：詳見任訥《散曲之研究》，里仁書局《元曲研究》乙編。

註十四：同註八。

註十五：同註十一。

註十六：參見羅錦堂《中國散曲史》第一章第五節所引，文化大學出版部。

註十七：見里仁書局《元曲研究》乙編。

註十八：參見中華書局《景午叢編》。