

[康保成]酒令与元曲的传播

作者：[康保成](#) | [中国民俗学网](#) 发布日期：2008-11-11 | 点击数：4586

内容提要 1、酒宴与酒令，是元代雅俗文化交融的最好平台。2、文人与歌妓的合作，使曲这种新兴起的艺术形式得到更加广泛的传播。当时许多著名文人与歌妓的关系，实际上成为艺术生产者与艺术传播者的合作关系。3、在酒令中，曲的地位低于诗和词，南曲低于北曲。酒宴与酒令中演唱的戏曲，淡化角色扮演性质，与散曲界限不清。4、元代酒令常用曲牌中，有的来自北方少数民族乐曲，有的来自道教音乐，反映出元曲的多元性。特殊的“鞋杯令”，则反映出当时文人的变态心理。

关键词 酒令 元曲 艺术 生产 传播

词曲与酒令本来就有天然的联系。词曲中的小令，其名称来自唐代的酒令。唐人于宴会时即席填词，利用流行的小曲当作酒令，因而得名。元明清三代，文人雅集多以曲（含戏曲与散曲）为酒令，客观上对于曲的传播起了积极的促进作用。本文拟对酒令与元曲传播的关系进行初步探讨，以进一步了解曲在当时社会中的流行与普及状况，曲与民众娱乐的关系，元代文人与歌妓的特殊关系，散曲与戏曲的关系等问题。

—

酒令本是宴饮佐觞的游戏。最迟在唐代，诗词及歌舞等进入酒令，乃至形成了专门的酒令艺术。[1]另一方面，酒令又称觞政，“酒令大如军令”的说法普遍流行。中国人似乎游戏的时候也在考虑军国大事。中国人很少真正的放纵。然而，在元代，宴饮的场合成为游戏的场合，也成为作曲与唱曲的场合，这种相对放纵与艺术生产之间的内在联系，实在是耐人寻味的一件事情。

在前代基础上，元代酒令有了新的发展，其标志之一，就是戏曲与散曲进入酒令。请看元曹绍编制的《安雅堂酒令》中的三则：

陈遵起舞十二

陈遵日醉归，废事何可数？寡妇共讴歌，跳梁为起舞。

得令者踊跃而舞，左客作寡妇，讴戏曲，各饮一杯。有妓则以妓为寡妇，有数妇则以左客为之。

陶谷团茶四十一

可怜陶学士，雪水煮团茶。党家风味别，低唱酌流霞。

贫儒无酒可饮，煮茶自啜，命妓歌《雪词》而已。却用骰子掷数。一人作党太尉，命妓浅酌低唱。无妓自唱，亦《雪词》。

岳阳三醉四十九

洞宾横一剑，三上岳阳楼；尽见神仙过，西风湘水秋。

神仙饮酒，必有飘逸不凡之态，唱《三醉岳阳楼》一折，浅酌三杯。不能者，则歌《神仙诗》三首。

[2]

按《安雅堂酒令》属牌类酒令，总共一百张纸牌，每张纸牌上先横书牌名，依据古代饮者的掌故而立，如上述两条中的“陈遵起舞”、陶谷团茶”、“岳阳三醉”即是。下列牌号，即“十二”与“四十一”、“四十九”是：右侧竖书五言诗一首，以概括牌名的意义；左侧书令辞（即赏罚酒法）。行令时，先将纸牌反扣桌上，众人依次揭牌，按牌中所写令辞作表演或饮酒。

“陈遵起舞”是汉代陈遵的典故。据《汉书·游侠传》，西汉末杜陵人陈遵嗜酒，任河南令时，与其弟“俱过长安富人故淮阳王外家左氏饮食作乐”，被司直陈崇劾奏“乘藩车入闾巷，过寡妇左阿君，置酒歌讴，遵起舞跳梁，顿仆坐上，暮因留宿，为侍婢扶卧”云云，陈遵因此遭免官。[3]按照律令，凡揭到这张纸牌者，要模拟陈遵的样子“踊跃而舞”；坐在他左边的客人要模拟寡妇（以左边应“左氏”），唱“戏曲”。席间若有歌妓佐觞，则以妓为寡妇；有多个则以坐在最左边的为之。令辞对“寡妇”唱何种“戏曲”未作规定，想必可自由选择，随心所欲。

“陶谷团茶”谓后周翰林学士陶谷与太尉党进事。宋胡仔《渔隐丛话》前集卷四：“陶谷买得党太尉故妓，取雪水烹团茶，谓妓曰：‘党家应不识此。’妓曰：‘彼粗人，安有此景。但能销金帐下，浅斟低唱，饮羊羔儿酒耳。’陶愧其言。”[4]此故事在元代流传甚广，高茂卿《翠红乡儿女两团圆》杂剧第一折【混江龙】有“这雪呵，供陶学士的茶灶，妆党太尉的筵席”的唱词。[5]后来的昆曲有《党太尉赏雪》一出。此令规定“一人作党太尉”，当是对历史人物或戏曲人物的模拟。

“岳阳三醉”指吕洞宾三醉岳阳楼、度有缘者成仙的故事。元代南戏和杂剧中均有以《吕洞宾三醉岳阳楼》为题的作品，南戏佚，杂剧存。从律令中提示的“一折”看，指的应当就是马致远的杂剧。该剧现存脉望馆本和《元曲选》本，二版本情节、词句均大致相同。令辞规定，揭得此张纸牌者，应当唱剧中的一折（任何一折均可）套曲，之后“浅酌三杯”。同时补充“不能者，则歌《神仙诗》三首”。所谓《神仙诗》，指的应是宣传成仙得道的道教诗歌。我们知道，元代全真教大行，吕洞宾被奉为“始祖”、“纯阳真君”、“八仙”之一，其诗歌在民间十分流行，例如元杂剧《吕洞宾三醉岳阳楼》、《陈季卿悟道竹叶舟》中反复出现的“朝游北海暮苍梧，袖里青蛇胆气粗。三醉岳阳人不识，朗吟飞过洞庭湖”，《吕洞宾三度城南柳》中的“独自行来独自坐，无限世人不识我。惟有城南柳树精，分明知道神仙过”等均是的。此外金代的晋真人、王重阳、马钰、谭处端、玄虚子等，也有大量歌咏神仙道化的诗作，此类作品多四句或八句，形式短小，易于记忆。故吟唱三首《神仙诗》的难度要小于一折套曲。

上述材料提示出，元代已经出现在酒宴中歌唱某剧中一折套曲的表演形式，这显然是明清堂会戏和折子戏的滥觞。同时，此类歌唱，由于角色扮演性质被淡化，戏曲与散曲之间的界限也相对模糊。对这一点，后文还将详论。

不过，元代“戏剧风”（任半塘先生语）仍较前代普遍，这是元代戏剧成熟的大背景。《安雅堂酒令》中就有对古人事迹的模拟表演，很有戏剧性。上述“陈遵起舞”、“陶谷团茶”即有角色扮演性质。再请看以下三则：

1、齐人乞余第七

乞余真可鄙，不足又之他；妻妾相交讪，施施尚欲夸。

得令者领折杯中酒，饮些子，复于坐客处求酒食，继而夸之。席有妓，则作妻妾骂之；无妓，则以处左右邻为妻妾。

2、文季五斗二十三

吴兴沈太守，一饮至五斗；宾对王大夫，尔亦能饮否？

自饮一杯。有妓则以妓为王氏，饮六分。无妓则以对席客为王氏。

3、刘宽叱奴八十九

仓头去市酒，大醉始言还；客乃骂畜产，其辱孰甚焉。

得令者为仓头，斟酒一杯至面前，久之方饮，席端骂得令者为畜生。得令者要自杀，主人责席端而罚半杯。

第一则出自《孟子》中齐人有一妻一妾的故事，第二则出自《南史·沈文季传》，文季为吴兴太守，“饮酒至五斗，妻王氏饮亦至三斗，尝对饮竟日，而视事不废。”[6] 第三则出自《后汉书·刘宽传》：刘宽嗜酒，“尝坐客，遣苍头市酒，迂久，大醉而还。客不堪之，骂曰：‘畜产。’宽须臾遣人视奴，疑必自杀。顾左右曰：‘此人也，骂言畜产，辱孰甚焉！故吾惧其死也。’”[7]

按令辞规定，凡揭得以上纸牌者，均须进入角色，表演故事情节。不仅如此，席间佐觞之歌妓，也往往予以配合，扮演故事中的某个人物（一般为女性角色）。甚至有时须将客人牵涉进来，方能完成一项酒令。众所周知，戏剧的本质是角色扮演。在元代，我国戏曲已经成熟，因而王国维称元杂剧为“真戏剧”。可以说，《安雅堂酒令》出现在元代不是偶然的，它从欢乐的筵席场面，揭示、补充和印证了元代戏剧繁荣的原因。

《安雅堂酒令》中明确记载散曲进入酒令的不少，例如以下几则：

1、宗之白眼三十四

潇洒美少年，玉树临风前。举觞而一酌，白眼望青天。

既称美少年，岂不能讴？请歌一小令，南北随意，然举觞作白眼状。

2、吴姬劝客七十二

柳花满店香，压酒劝君尝。金陵佳子弟，为我各尽觞。

得令者簪花作妓，讴一曲，劝坐上年老、最少者两人各一觞，两人亦回吴妓觞。

3、姚馥酒泉八十二

九河清曲蘖，八藪为薪蒸。庖俎七泽麋，清池乐余生。

得令者自讴【回回曲】，自饮一巨觥。

第一则用杜甫《饮中八仙》诗句：“宗之潇洒美少年，举觞白眼望青天，皎如玉树临风前。”第二则用李白《金陵酒肆留别》诗：“风吹柳花满店香，吴姬压酒劝客尝。金陵子弟来相送，欲行不行各尽觞。”第三则用晋姚馥事。馥嗜酒肉，常叹云：“九河之水，不足以为蒸薪；七泽麋鹿，不足以充庖俎。”并声称酒池可乐余生，晋武帝遂命为酒泉太守。事见《太平广记》卷四百八引《拾遗录》。

既然“酒令大如军令”，那么模糊的令辞就会使人无所适从，故《安雅堂酒令》对诗、词、歌、曲有非常明确的区分。所以，上述三例中的“小令”、【回回曲】、“讴一曲”，均指散曲当无疑。此外，“曹参歌呼第二”规定得令者“歌一曲”，“灵师花月六十四”规定“唱曲”，“杨恽羔酒六十五”规定“或歌或曲”，“淳于一石六十七”规定“随意唱曲”，“冯孙三绝八十八”中的“讴一曲”，指的应该都是狭义的曲，亦即散曲。这充分反映出酒令与元曲的密切关系。

我国古代酒令艺术五花八门。除了即兴创作或吟唱诗词曲之外，《安雅堂酒令》中的令辞，还分别依照典故中的不同情景，规定得令者读《离骚》，唱吴歌、山歌、渔歌，打诨、说谚语、谈经史，学狗吠、鸡鸣、驴叫、马嘶，以头作写字状、作猪吃食状、作猢猻舞、作鬼歆饷状等各种表演。酒宴与酒令，成了元代雅俗文化交融的最好平台。

二

元末明初的叶子奇在《草木子》中说：“元朝自平南宋之后，太平日久，民不知兵；将家之子，累世承袭；骄奢淫佚，自奉而已。至于军事，略之不讲。但以飞觞为飞炮，酒令为军令，肉阵为军阵，讴歌为凯歌。”[8]清康熙时的大学士李光地也说：“元时人多恒舞酣歌，不事生产。”[9]这些话，道出了元代一个重要的文化现象：与宋明相比，元代是一个相对放纵的时代。在这样的氛围中，元曲的传播与酒宴、酒令的结合，也就成为一道独特的风景。

元代曲家，多流连于酒肆歌坛，是才思敏捷、精于酒令的高手。明初贾仲名为杂剧作家范子安写的吊词云：“诗题雁塔写秋空，酒满觥船棹晚风。诗筹酒令闲吟咏，占文场第一功，扫千军笔阵元戎。”[10]其实，关汉卿、马致远、乔吉、张可久等著名曲家，都是酒场上的浪子。他们的才华，在这里得到了充分施展。甚至可以说，他们的不少作品，正是在花间樽前、酒令诗筹的氛围中诞生的。著名曲家曾瑞【大石调·青杏子】《骋怀》套数云：“爱共寝花间锦鸠，恨孤眠水上白鸥。月宵花昼，大筵排回雪韦娘，小酌会窃香韩寿。举觞红袖，玉纤横管，银甲调箏，酒令诗筹。曲成诗就，韵协声律，情动魂消，腹稿冥搜。”[11]可说是元代文人在疏狂、放纵中创作散曲的生动写照，也可以为散曲作家的浪子精神寻得一个合理的解释。

上世纪80年代中期，学术界曾经为元代曲家在杂剧创作中表现为“斗士”，而在散曲作品中表现为“浪子”的巨大差异作出过种种解释，产生过重大分歧。今天看来，不同的创作氛围、不同的语境，决定了此种差异的必然存在。文武之道，一张一弛。激烈搏斗之后需要修养生息，刀光剑影与灯红酒绿比并交错。归根结蒂，这是人的社会属性与自然属性的矛盾统一。

又，散曲大家张可久【双调·折桂令】《酸斋学士席上》云：“岸风吹裂江云，进一缕斜阳，照我离樽。倚徙西楼，留连北海，断送东君。传酒令金杯玉笋，傲诗坛羽扇纶巾。惊起波神，唤醒梅魂。翠袖佳人，白雪阳春。”毋庸置疑，在酒宴、酒令中作曲的主要是文人、曲家，而唱曲的则主要是歌妓。可以说，文人与歌妓的合作，使曲这种新兴起的艺术形式得到更加广泛的传播。众所周知，关汉卿与朱帘秀，乔吉与李楚仪，王元鼎与莘文秀，白朴与天然秀，杨显之与时顺秀等，都远远超越了嫖客与妓女的关系，而成为一种艺术生产者与艺术传播者的合作关系。其合作形式之一，是曲家或应歌妓之请，或自抒性情，而赋新作，以赠歌者，使其当场行令佐觞。元末著名文人杨维桢有【中吕·普天乐】小令一首：

玉无瑕，春无价，清歌一曲，俐齿伶牙。斜簪剃髻花，紧嵌凌波袜。玉手琵琶弹初罢，怎教他流落天涯。抱来帐下，梨园弟子，学士人家。

小令有序云：“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。”以此可知，这首作品是应东平歌妓张氏之请而作，“玉无瑕”可能是张氏的艺名或绰号。[12]

元初著名文人卢挚与歌妓杨氏关系非同寻常。他有两组【中吕·朱履曲】，一组序云：“访立轩上人于广教精舍，作此，命佐樽者歌之，阿娇杨氏也。”另一组序云：“雪中黎正卿招饮，赋此五章，命杨氏歌之。”他另有【中吕·喜春来】一首，题云：“赠伶妇杨氏娇娇”。可见二人关系之密切。与卢挚有交往的歌妓很多，例如珠帘秀、江云、刘蕙莲等，都得到过卢挚的赠曲。可以设想，元代歌妓，以得到名曲家亲赠的作品为荣，而且十分乐意在酒宴、酒令中当众演唱这些作品，在博得听众欢迎的同时，建立自己的知名度。

元代曲家与歌妓合作的第二种方式，是曲家出题目或写出前一两句，而令歌妓续成全璧。此类方式，亦即酒令中的“当筵合笙”。《青楼集》记乐人李四之妻刘婆惜，在江西行省参政全普庵撒里（字子仁）的酒席上：

时宾朋满坐，全帽上簪一枝，行酒。全口占【清江引】曲云：“青青子儿枝上结”，令宾朋续之，众未有对者。刘敛衽进前曰：“能容妾一辞否？”全曰：“可。”刘应声曰：“青青子儿枝上结，引惹人攀折。其中全子仁，就里滋味别，只为你酸留意儿难取舍。”全大称赞，由是顾宠无间，纳为侧室。[13]

在这里，刘婆惜不仅续完了全曲，而且运用讹语影带的双关艺术手法，把全普庵撒里的字巧妙镶嵌其中。像这样聪明机敏、谳通文墨的歌妓，在元代并不是个别的。另一女演员张怡云，“能诗词，善谈笑，艺绝流辈，名重京师。……又尝佐贵人樽俎，姚闾二公在焉。姚偶言‘暮秋时’三字，闾曰：‘怡云续而歌之。’张应声作【小妇孩儿】，且歌且续曰：‘暮秋时，菊残犹有傲霜枝，西风了却黄花事。’”按【小妇孩儿】乃北曲名，又名【殿前欢】或【凤将雏】，入【双调】；“姚闾二公”即著名散曲家姚燧和著名诗人闾复。此外，著名画家赵梦睢 8.叻可降热爻铈(0)浴垛 仆肌废喘 ！肚噤ㄟ吠分谢褂幸桓鲜 彰?amp;lquo;一分儿”的歌妓王氏，也有出口成章的“七步之才”：

王氏佐觞，时有小姬唱【菊花会】南吕曲云：“红叶落火龙褪甲，青松枯怪蟒张牙。”丁（名丁指挥，生平不详，引者注）曰：“此【沉醉东风】首句也，王氏可足成之。”王应声曰：“红叶落火龙褪甲，青松枯怪蟒张牙。可咏题，堪描画，喜觥筹，席上交杂。答刺苏，频堪入，礼厮麻，不醉阿休扶上马。”一座叹赏，由是声价愈重焉。

与其它艺术种类相比，酒令更讲究随机应变、信口开河，它不容许有过多推敲、斟酌的时间，而元代的曲家和歌妓，许多都具有曲中唱花、拆白道字、顶针续麻、当筵合笙的本领。张可久【中吕·红绣鞋】《雪芳亭》有云：“金错落樽前酒令，玉娉婷乐府新声。”元末锺嗣成【南吕·过感皇恩采茶歌】《四景·秋》有云：“点花牌，行酒令，递诗筹。词林艺苑，舞态歌喉。”这些作品，生动地描绘出曲家与歌妓在酒宴、酒令时即席创作、唱曲的真实场景。

三

《安雅堂酒令》与散曲之外，元代杂剧和话本等，也都反映出当时酒令文化的繁荣及其与度曲、唱曲的密切关系。关汉卿《杜蕊娘智赏金线池》杂剧第三折，主人公杜蕊娘主持酒令，她在【醉高歌】一曲中向众姐妹提出：

或是曲中唱几个花名，诗句里包笼着尾声，续麻道字针针顶，正题目当筵合笙。

这四句唱词包含了四种酒令，其中“正题目当筵合笙”指的是在宴席上当场应题创作，这在上文中已有所涉及。应当补充的是，这类即席创作往往与前三类酒令配合使用，或者可以说，前三类酒令是“当筵合笙”的具体要求。先看“曲中唱几个花名”。

我们知道，元以来的南北曲牌中有许多以花为名，其中较常用的如【一枝花】、【石榴花】、【水红花】、【摊破地锦花】、【出墙花】、【后庭花】、【解语花】、【蜡梅花】、【锦上花】、【金钱花】、【满宫花】、【柰子花】、【山丹花】、【四季花】、【芙蓉花】等等。“曲中唱几个花名”，就是要求唱出以花名为题的曲牌名。

元末无名氏南戏《黄孝子传奇》第九出，主人公黄觉经（生扮）与陆元（小生扮）、高拐儿（付净扮）饮酒行令，黄觉经制的酒令是：“要一个花名，曲中曾有此花，又要个古人曾赏此花，后边要古诗一首。”黄觉经与陆元是读书人出身，他们先后依令吟出的是：

（生）花是玉梅花，曲中有此花。古人林和靖，爱赏玉梅花。古诗道：南枝才放两三花，雪里吟香弄粉些。淡淡着烟浓着月，深深笼水浅笼沙。

（小生）花是（此二字原脱，引者注）后庭花，曲中有此花。古人陈后主，爱赏后庭花。古诗道：烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花。

这两个作品，全都中规中矩，符合酒令的要求。【玉梅花】、【后庭花】都是曲牌名，前者又名【柰子花】，入南【南吕调】（见王骥德《曲律》卷三“调名”），后者入【仙吕宫】。二人接着在花名下接古人、古诗，也都恰到好处。而高拐儿以行骗为生，以他的身份及文化水准，根本念不出古诗，也不记得带有花名的曲牌，只能胡编乱凑：

（付净）花是金杏花，曲中有此花。古人是董凤，沿门俱栽金杏花。杏坞村中卖酒家，掩灰着水不容赊。世间若有雷公卖，买个雷公打杀他。

元代南北曲并无“金杏花”的曲牌，“董凤”其人也不见经传，至于所谓“古诗”，更是随口胡诌，类似《红楼梦》中薛蟠的水平。以曲牌为酒令到明清两代更为盛行，这是后话，姑且不提。

“诗句里包笼着尾声”，当即《辍耕录》卷二十五所说的“诗头曲尾”，是元代产生的一种韵文形式，大体一诗一曲、前诗后曲连接而成。《清平山堂话本·柳耆卿诗酒玩江楼记》中有柳永作的一篇“歌头曲尾”，体现出此种文体的特点：

十里荷花九里红，中间一朵白松松。

白莲则好摸藕吃，红莲则好结莲蓬。

结莲蓬，结莲蓬，莲蓬好吃藕玲珑。开花须结子，也是一场空。一时乘酒兴，空肚里吃三钟。翻身落水寻不见，则听得采莲船上，鼓打扑咚咚。[14]

这首作品，在四句整齐的七言诗后面，接上杂言的曲子。可以判断，这就是元代流行的“诗头曲尾”的主要特征。这类文体，雅俗相间，别有韵味，在明清酒令中也很常用。

“续麻道字针针顶”即常说的“顶针续麻”，既是惯用的酒令，也是元曲中的常用手法。其特征，一般是在连句中，后句的首字与前句的末字相重复。例如清陈森《品花宝鉴》五十七回，诸人行“顶针续麻令”，以“十月之交”——“交黄鸟”——“鸟鸣嚶嚶”——“嚶其鸣矣”相连。[15]马致远《汉宫秋》杂剧第三折，汉元帝唱【梅花酒】，后句重复前句三字，比较罕见。

在元代，熟悉此种伎艺的，正是歌妓与文人。前者如《救风尘》杂剧中的宋引章、《度柳翠》中的柳翠，后者如《百花亭》杂剧中的王焕、《青衫泪》中的白居易等，都擅长“顶针续麻”。无名氏套数【中吕·粉蝶儿】《阅世》【剔银灯】曲称：“折末道谜续麻合笙，折末道字说书打令，诸般乐艺都曾领。”全曲内容与关汉卿的【南吕·一枝花】《不伏老》套数相近，看来作者也是一位出入舞榭歌台的失意书生。值得注意的是，此处提到“打令”。

按“打令”又称“抛打令”，是一种“同歌舞相结合的酒令类型”，早期打令指的就是手势，其动作“源于佛教的手印”。[16]宋洪迈《容斋续笔》卷十六“唐人酒令”条云：“又有旗幡令、闪击令、抛打令，今人不复晓其法矣，唯优伶家，犹用手打令以为戏云。”[17]看来，这种唐代已经流行的酒令在宋元时仅在戏曲表演时使用。拙著《中国古代戏剧形态与佛教》曾论证戏曲“四功五法”之一的“手法”与佛教手印的渊源关系，[18]可以推测，“打令”应是从佛教手印到戏曲手姿的中间环节之一。

关于“正题目当筵合笙”，上文已经作过陈述。需要补充说明，行这类酒令时既可作诗词，也可作曲、唱曲。《青楼集》记歌妓张玉莲“丝竹咸精，尽解。……南北令词，即席成赋。”这里的“南北令词”，指的应是曲。从元杂剧提供的材料看，酒令中诗的地位最高，词次之，曲则又次之。而在曲中，散曲的地位似要高于戏曲，北曲的地位则高于南曲。

刘唐卿《蔡顺奉母》杂剧第一折，蔡员外“指雪为题”，指定“每人吟一首诗，有诗者不饮酒，无诗者罚一杯。”众人先后作诗，惟白厮赖不能吟诗，只能当众唱【清江引】一曲：

这雪白来白似雪，恰便似一床白绫被。铺在热炕上，盖着和衣睡，醒来时化了一身水。

这里，作者意在讽刺剧中人白厮赖，却无意中透露出曲在当时处于下里巴人的地位。无名氏《硃砂担滴水浮沤记》第一折，恶人白正（邦老）强迫书生王文用（正末）唱曲为他佐觞，有如下一段描述：

（邦老做入门科，云）兄弟，咱都是捻靶儿的，你唱一个，我吃一碗酒。（正末云）您兄弟不会唱。（店小二云）你不会唱，我替你唱。（做唱科）为才郎曾把、曾把香烧。（邦老做打科，云）谁要你唱哩！兄弟，既然你不会唱来，我唱一个，你休笑。（叫唱科）哎，你个六儿喙。（云）只吃那嗓子粗，不中听。（店小二云）恰似个牛叫。（邦老打科，云）打这弟子孩儿！兄弟，你好歹唱一个。（正末云）您兄弟不会唱。（邦老云）您就唱一个何妨。（正末云）实是不会唱。（邦老怒科，云）你不唱？（正末慌科，云）哥也，我胡乱的唱一个奉哥哥的酒。……（正末唱）【喜秋风】睡不着，添烦恼，洒芭蕉浙零零的雨儿又哨。画檐间铁马儿叮叮铛铛闹，过的这南楼呀呀的雁儿叫。（邦老假睡科）（正末云）不中，我走了罢。（邦老云）咄，你那里去？（正末唱）则被他叫的来睡不着。

“捻靶儿的”即货郎，王文用假说自己是货郎，白正为套近乎，也撒谎说：“你是个货郎儿，我也是个捻靶儿的。”“你唱一个我吃一碗酒”，就是酒令的令辞、酒约。值得注意的是，《硃砂担》第一折本用【仙吕·点绛唇】套，从元刊杂剧看，其基本连套方式为：【点绛唇】、【混江龙】、【油葫芦】、【天

下乐】、【一半儿】、【后庭花】、【青哥儿】、【寄生草】、【赚煞】，或加上【那吒令】、【雀踏枝】、【金盏儿】。关汉卿《调风月》第一折最长，在上述曲牌之外又有【村里逐鼓】、【元和令】、【柳叶儿】。而【喜秋风】本属【大石调】，再从此曲唱词来看，显属插科打诨性质。因而可以判断，在元杂剧中，于正常的套曲之外偶尔夹杂一两支别的宫调的曲子，可使风格、旋律或节奏在一贯地行进当中陡然发生变化，是调剂场上气氛、引逗观众发笑的方式之一。而这种气氛调剂，往往是在酒宴与酒令中实现的。此外，正末所唱【喜秋风】与店小二的唱词“为才郎曾把、曾把香烧”很难看出是散曲抑或戏曲，而白正的唱词“哎，你个六儿喙”有对话体的味道，极似戏曲。

元代北曲的地位高于南曲，可用无名氏杂剧《鲁智深喜赏黄花峪》来证明。该剧第一折用北曲【仙吕·点绛唇】套，但李幼奴为丈夫刘庆甫唱曲佐觞却用南曲：

【南驻云飞】盏落归台，不觉的两朵桃花上脸来。深谢君相待，多谢君相爱。喙，擎尊奉多才，量如沧海。满饮一杯，暂把愁怀解。正是乐意忘忧须放怀。

这是一场典型的“戏中戏”——在杂剧中唱南戏。李幼奴唱的这支曲子，见于南戏《拜月亭》第二十五出，为便于比较，照引如下，其中唱词部分用小四号字：

（生白）娘子，自古道：“逢花插两朵，遇酒饮三杯。”（旦）奴家一杯也吃不下，如何又叫我吃得两杯（应为“三杯”，引者注）？唱【前腔】（即【驻云飞】，引者注）盏落归台。（生白）酒保，你看我娘子委实不会饮酒，才饮一杯，脸就红了。（净白）面赤非干酒，桃花色自红。（生唱）却似两朵桃花上脸来。（旦白）一路走来此，多蒙提携，谢敬君子一杯。（唱）深感君相待。（生）多谢心相爱。（旦）喙，擎樽奉多才。（生白）卑人也不会饮酒。（旦）你量如沧海，满饮一杯，暂把情宽解。（白）劝君且宁耐，好事终须在。（生）酒保，娘子说得好，莫说一杯酒，就十杯我也吃。（唱）说得我乐意忘忧须放怀。

经比较，可知这条材料至少给我们提示出如下信息：第一，在这两个剧本的创作时间目前还不能确定的情况下，可以说南戏《拜月亭》早在《黄花峪》问世前已经很流行。第二，《黄花峪》杂剧全用北曲，但佐觞时却唱南曲，明显带有调剂场上气氛的作用。关汉卿《望江亭》第三折，也有衙内与张千、李稍合唱南曲【马鞍儿】的场面，并说这是在“扮南戏”。南北曲的最初交流，可能就是在双方互感新鲜，甚至是一种插科打诨的气氛中实现的。而酒宴与酒令，制造了一种良好的交流氛围。第三，最主要的是，酒宴与酒令，提供了通过清唱而在实质上把戏曲蜕变成散曲的契机。如果没有现存《拜月亭》剧本作比照，我们完全可以把《黄花峪》杂剧中李幼奴的那段唱当作是一个人演唱的散曲。清初周亮工在谈到元曲风格时说：“其曲分视之则小令，合视之则大套，插入宾白则成剧，离宾白亦成雅曲。”[19]我自己曾经说过：“元杂剧被称为‘元曲’，实在不是古人的疏忽，也不仅是与散曲的混称，而是紧紧抓住了事物的本质。混称，缘于二者某种程度的不分。”[20]现在可以补充，这种不分，往往是酒宴与酒令的实际演唱中实现的。

酒令的根本作用是劝酒佐觞，所以有时尽管没有明确提示行令，但凡酒宴上唱曲，大都是行酒令，以完成“你唱曲我喝酒”的酒约。上引《浮沔记》、《风光好》、《黄花峪》诸例，均为应命佐觞而唱，因而都是行令。

除上文提到的曲牌之外，元代酒令中常用的曲牌，还有【阿纳忽】，来自北方少数民族乐曲，值得讨论。张子坚【双调·得胜令】曲云：

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。

这里明确指出【阿纳忽】用于酒宴行令。按此曲又名“阿那忽”，元代北曲常用曲牌，入【双调】。马致远【双调新水令】《题西湖》套曲中有【阿纳忽】，全套共十二支曲牌：【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】。关汉卿【二十换头双调新水令】套曲【阿那忽】云：“酒劝到根前，只办的推延。桃花去年人面，偏怎生冷落了今年。”看来，【阿纳忽】是行酒令时常用的曲牌。与一般酒令不同的是，唱【阿纳忽】时有众人“齐声”合唱的习惯。所谓“齐声”，可能指的是全曲最后一句，或仅指末尾的合声。《全元散曲》收有无名氏【双调·阿纳忽】四首如下：

双凤头金钗，一虎口罗鞋，天然海棠颜色，宜唱那阿纳忽修来。
人立在厅阶，马控在瑶台。娇滴滴玉人扶策，宜唱那阿纳忽修来。
逢好花簪带，遇美酒开怀。休问是非成败，宜唱那阿纳忽修来。
花正开风筛，月正圆云埋。花开月圆人在，宜唱那阿纳忽修来。

可以推断，这种以“阿纳忽修来”作曲尾的形式，应当是【阿纳忽】曲牌中典型的、较早的形式，在演唱时为众人合唱。

王国维《宋元戏曲考》“余论”之三云：“如北曲黄钟宫之【者刺古】，双调之【阿纳忽】、【古都白】、【唐兀歹】、【阿忽令】，越调之【拙鲁速】、商调之【浪来里】，皆非中原之语，亦当为女真或蒙古之曲也。”[21] 吴梅《曲学通论》第三章《调名》认为是此类曲牌名均属“当时方言，今人莫识其义。”[22] 二者相比，王国维的认识似更允当。王实甫《丽春堂》杂剧第四折，写“虎儿赤都作乐”，正末完颜丞相唱【一锭银】曲云：“玉管轻吹引凤凰，余韵尚悠扬。他将那【阿那忽】腔儿合唱，越感起我悲伤。”此条材料，一可证【阿那忽】曲尾的确用齐声合唱，二可证此曲牌原为女真乐曲。李直夫《虎头牌》杂剧第二折，正末扮女真人山寿马也唱【阿那忽】曲，应当不是偶然的。

石君宝《紫云亭》第三折【中吕·十二月】有“不索你把阿那忽那身子儿掐撮”的唱词。王锺、曾明德编《诗词曲语辞集释》释“阿纳忽”云：“形容词，飘袅、苗条。”并引宋商《元曲词语札记》（载《中国语文》1982年6期），谓阿那忽是由汉语“阿那”（即“婀娜”）加衬字“忽”而成，[23] 殊误。黄竹三先生指出：此句是“指按着阿忽那（应为‘阿那忽’，引者注）乐曲而起舞。”[24] 这个解释较为合理。

元代北曲还有【阿忽令】，又作【阿古令】或【阿孤令】，也用作酒令。秦简夫《东堂老》杂剧第三折，扬州奴睡醒后对旦云：“我梦见月明楼上和那撇之秀两个唱那阿孤令，从头儿唱起。”“阿孤令”应即【阿忽令】。明周宪王朱有燬《元宫词百首》其一云：“二弦声里实清商，只许知音仔细详。【阿忽令】教诸伎唱，北来腔调莫相忘。”傅乐淑先生《元宫词百首笺注》怀疑【阿忽令】与【阿纳忽】为同一曲牌。[25] 按此说不确。周德清《中原音韵》卷下，在【双调】内同时收录【阿忽令】与【阿纳忽】，马致远散曲作品既有【阿忽令】又有【阿纳忽】，二者格律不同，可见非同一曲牌。

《元刊杂剧三十种》所收关汉卿《拜月亭》杂剧第四折为【双调】，其末曲为【阿忽令】；《调风月》杂剧第四折亦为【双调】，末曲为【阿古令】。徐沁君先生认为，此二者为同一曲牌，按曲律均应为【太平令】，他推测说：“本曲盖来自北方少数民族，‘阿忽’、‘阿古’其音，‘太平’其意欤？”[26]。可备一说。

文献明确记载可入酒令的曲牌还有【骤雨打新荷】与【青天歌】。

《青楼集》记著名歌妓解语花，在京城外之万柳堂，为廉野云、卢疏斋、赵松雪等侑酒佐觞，“左手持荷花，右手持杯，歌【骤雨打新荷】曲，诸公喜甚。”此事又见于《辍耕录》等记载，可见在当时影响之大。“骤雨打新荷”本名“小圣乐”，或入【双调】，或入【小石调】，因元好问此曲中“骤雨过，珍珠乱糝，打遍新荷”几句脍炙人口，曲牌名又被称为“骤雨打新荷”。

《青楼集》又记连枝秀，“有招饮者，酒酣则自起舞，唱【青天歌】。女童亦舞而和之，真仙音也”。元末顾瑛《玉山名胜集》卷五，记至正九年冬的一个酒宴上，“命二娃唱歌行酒……客有岸巾起舞，唱【青天歌】，声如怒雷，于是众客乐甚，饮遂大醉。”[27]

按【青天歌】为北曲牌，很可能来源于道教音乐。元初著名道士丘处机有《青天歌》，现存于明《正统道藏》、《藏外道书》，是一首三十二句七言诗，然唱法已经失传。元杂剧《铁拐李度金童玉女》有“八仙上，歌舞科，共唱【青天歌】”的科泛提示，可见【青天歌】也可以合唱。《蓝采和》杂剧白云：“师父教我唱的是青天歌，舞的是踏踏歌。”也提示出【青天歌】与道教音乐的密切关系。

最后看元代几个特殊酒令规则。其一是：赢者赏酒，输者罚水。元代除流行与当今相同的输者罚酒规则之外，更多的是赢者赏酒、输者罚水的规则。

关汉卿杂剧《金线池》第三折，写杜蕊娘与众妓女席间行令，“行的便吃酒，行不的罚金线池里凉水。”《陈母教子》第三折所行的酒令是：“一人要四句气概的诗，押着那‘状元郎’三个字；有那‘状元郎’的便饮酒，无那‘状元郎’的罚凉水。”元代小说《前汉书平话》续集卷下，有陈平制令云：“诗句联就，饮酒；不成联句者，饮水三盏。”[28]

其二是：东家置酒客制令。朱凯《刘玄德醉走黄鹤楼》第三折，有“东家置酒客制令”之说。无名氏南戏《周羽教子寻亲记》第十八出生白云：“我那里，主人整酒，客出令。”。这种规则，现在也基本不用。

元代更有以歌妓的绣鞋行酒的怪习俗，而且有的文人以此为题目写作散曲。例如刘时中的【中吕·红绣鞋】《鞋杯》云：

帮儿瘦弓弓地娇小，底儿尖恰恰地妖娆。便有些汗浸儿酒蒸做异香飘。潏潏得些口儿润，淋漓得拽根儿曹，更怕那口淹咱的展污了。

这语气实在有点变态。据说“鞋杯令”源于宋代，而元末的杨维桢最好此令。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十三“金莲杯”云：“杨铁崖耽好声色，每于筵间见歌儿舞女有缠足纤小者，则脱其鞋载盃以行酒，谓之金莲杯。”[29] 杨的好友倪元镇认为秽臭不堪，遇到这种情形，就大怒离席而去。[30] 当时有一位女性诗人郑允端也在诗中说“可笑狂生杨铁笛，风流何用饮鞋杯。”[31] 虽然如此，这种陋习在明代仍旧得到继承和发扬。《金瓶梅词话》第六回，写西门庆脱下潘金莲的“一只绣花鞋儿，擎在手内，放一小杯酒在内，吃鞋杯耍子”。[32] 隆庆年间，何元朗寻到南院名妓王赛玉的红绣鞋一双，用来行酒，座上豪客，无不为之酣醉。这段风流韵事，经过当时文艺界领袖王世贞的诗歌描述。散曲大家冯惟敏也有《咏鞋杯》的作品。此是后话，且按下不提。

总之，本文主要使用元代酒令、散曲、戏曲等材料，讨论酒令与元曲传播的密切关系，指出：1、酒宴与酒令，是元代雅俗文化交融的最好平台。2、文人与歌妓的合作，使曲这种新兴起的艺术形式得到更加广泛的传播。当时许多著名文人与歌妓的关系，实际上成为艺术生产者与艺术传播者的合作关系。3、在酒令中，曲的地位低于诗和词，南曲低于北曲。酒宴与酒令中演唱的戏曲，淡化角色扮演性质，与散曲界限不清。4、元代酒令常用曲牌中，有的来自北方少数民族乐曲，有的来自道教音乐，反映出元曲的多元性；特殊的“鞋杯令”，则反映出当时文人的变态心理。

注释：

- [1] 参王昆吾：《唐代酒令艺术》，东方出版中心，1995年版。
- [2] 元曹绍：《安雅堂酒令》，《说郛》，中国书店1984年影印涵芬楼本，第八册，卷五六第2、6、7-8页。本文引《安雅堂酒令》均据同一版本，以下不再注出。
- [3] 《汉书·游侠传》，中华书局点校本，第3711-3712页。
- [4] 宋胡仔：《渔隐丛话》，影印文渊阁《四库全书》第1480册，65-66页。
- [5] 王季思主编：《全元戏曲》第五卷，人民文学出版社，1999年版，第373页。本文引元代戏曲均据《全元戏曲》，以下不再注出。
- [6] 《南史》，中华书局点校本，第961页。
- [7] 《后汉书》，中华书局点校本，第888页。
- [8] 明叶子奇：《草木子》，中华书局点校本，1959年版，第48页。
- [9] 清李光地：《榕村语录》卷二十二，影印文渊阁《四库全书》，第725册，350页。
- [10] 引自王刚《校订〈录鬼簿〉三种》，中州古籍出版社，1991年版，第77页。
- [11] 隋树森编：《全元散曲》，1964年版，第511页。本文引元代散曲均据《全元散曲》，以下不再注出。
- [12] 此曲调名原作【双飞燕】，徐沁君先生认为即【中吕·普天乐】，隋树森先生从之。参《全元散曲》第1417页。
- [13] 孙崇涛、徐宏图：《青楼集笺注》，中国戏剧出版社，1990年版，第213页。本文《青楼集》引文均据笺注本，以下不再注出。
- [14] 《清平山堂话本》，石昌渝点校，江苏古籍出版社，1990年版，第2-3页。
- [15] 清陈森：《品花宝鉴》，花山文艺出版社，1994年版，第787页。
- [16] 参王昆吾：《唐代酒令艺术》，第23页。
- [17] 宋洪迈：《容斋随笔》，上海古籍出版社点校本，1978年版，第415页。
- [18] 康保成：《中国古代戏剧形态与佛教》，东方出版中心，2004年版，第336-345页。
- [19] 清周亮工：《书影》卷一，上海古籍出版社点校本，1981年版，第22页。
- [20] 康保成：《戏曲起源与中国文化的特质》，《戏剧艺术》，1989年第1期。
- [21] 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年版，第112页。
- [22] 王卫民编：《吴梅戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1983年版，第266页。
- [23] 王锺、曾明德编：《诗词曲语辞集释》，语文出版社，1991年版，第1页。
- [24] 黄竹三校注：《石君宝戏曲集》，山西人民出版社，1992年版，第157页。
- [25] 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，书目文献出版社，1995年版，第99页。

- [26]徐沁君：《新校元刊杂剧三十种》，中华书局，第56页。
- [27]元顾瑛：《玉山名胜集》，影印文渊阁《四库全书》，第1369册，76页。
- [28]《宋元平话集》，上海古籍出版社，丁锡根点校本，1990年版，第726页。
- [29]陶宗仪：《南村辍耕录》，中华书局点校本，1959年版，第279页。
- [30]《元明事类钞》卷三十，影印文渊阁《四库全书》，第884册，494页。
- [31]清顾嗣立编《元诗选》，中华书局点校本，1987年版，第2525页。
- [32]《金瓶梅词话》，香港太平书局影印本，第181-182页。

（《文艺研究》2005年 第08期）