

霍松林 / 主编

张人和 著
黄季鸿

无

名家讲解

AUTHORITATIVE INTERPRETATION ON 300 YUAN, SANQU SONGS

三百首

曲

本书所著的《元曲三百首》，均属中华书局出版的隋树森编的《元曲三百首》。为了便于理解与把握，每支曲下都由题解、注释、讲解三部分组成。题解就作品的主旨或背景等有关问题作扼要介绍。注释则主要针对难以理解的语词，力求简明。讲解重点突出，言简意赅。

元 曲 讲 解

ISBN 978-7-5445-0502-4



9 787544 505024 >

责任编辑 张中良 封面设计 王国擎

定价:23.00 元

霍松林 / 主编

张人和 著
黄季鸿

名家讲解

AUTHORITATIVE INTERPRETATION ON 300 YUAN SANQU SONGS

元曲 三百首

表 卷 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

名家讲解元曲三百首/霍松林主编;张人和,黄季鸿著. —长春:长春出版社, 2008.1

ISBN 978-7-5445-0502-4

I. 名... II. ①霍... ②张... ③黄... III. 元曲—文学研究
IV. I207.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 150653 号

名家讲解元曲三百首

主 编: 霍松林
著 者: 张人和 黄季鸿
责任编辑: 张中良
封面设计: 王国擎

出版发行: **长春出版社**

总编室电话: 0431-88563443

发行部电话: 0431-88561180

读者服务部电话: 0431-88561177

地 址: 吉林省长春市建设街 1377 号

邮 编: 130061

网 址: www.cccbs.net

制 版: 吉林省久慧文化有限公司

印 刷: 长春新世纪印业有限公司

经 销: 新华书店

开 本: 880×1230 毫米 1/32 开本

字 数: 360 千字

印 张: 15 印张

版 次: 2008 年 1 月第 1 版

印 次: 2008 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 1-6 000 册

定 价: 23.00 元

版权所有 盗版必究

如有印装质量问题, 请与印厂联系调换

联系电话: 0431-844667159

总序

● 霍松林

中华诗歌，更早的且不去说，只从《诗经》算起，至今已有三千多年的光辉历史。在这三千多年的历史长河中，论诗人，名家辈出，灿若群星；论诗作，名篇纷呈，争奇斗丽。其中的无数优秀篇章，具有广泛而永恒的艺术魅力，历久弥新，至今脍炙人口，成为全世界人民的精神财富。

那么，中华诗歌为什么会有广泛而永恒的艺术魅力呢？

要回答这个问题，首先得探讨中华诗歌的艺术特质。早在《尚书·尧典》中，就对远古时期中华诗歌的艺术特质作出了理论概括：

帝曰：“夔！命汝典乐，教胥子。直而温，宽而柔，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言。声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦。神人以和。”

这段话包含了许多可贵的东西。第一，“诗言志”既抓住了诗歌的本质，又涉及文艺起源问题，当人类发展到有情志需要抒发的时候，就发而为诗。而主观的情志，总是感物而动的。

第二，从“歌永言”到“八音克谐，无相夺伦”，讲了诗歌的声调韵律问题。“言志”而能“声依永，律和声。八音克谐”，便有更高的

艺术感染力。我国古代的诗歌是合乐的，《尚书·尧典》中的这段话，从声调韵律方面强调了诗歌的音乐性，对后代的影响极其深远。

第三，这几句话，是舜命夔典乐，用“言志”的、与音乐结合的诗歌“教育子”时说的。关子诗、乐所抒发的“志”，特用“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲”作了规范，其本质意义是要求“诗”所“言”的“志”应该是崇高的、优美的、善良的。用今天的话说，那“志”体现了人们的“心灵美”。

朱自清在《诗言志辨·序》里曾说《尚书·尧典》中的这段话是我国历代诗歌理论和诗歌创作的“开山纲领”，说得很中肯。这里要强调指出的是：在这个“开山纲领”里，已经把中华诗歌之所以具有永恒魅力的主要艺术特质揭示出来了。

首先，中华诗歌之所以具有永恒的艺术魅力，在于早在遥远的古代就明确提出“诗言志”，而且强调所言的“志”应体现心灵美。有些理论家把我国古代的诗论区分为“言志”、“缘情”两派，自有根据；但《尚书·尧典》中的“诗言志”与“歌永言”对偶成句，并无排斥“情”的意思。“情”与“志”，本来是二而一的东西，血肉相连，很难分割。

其次，中华诗歌之所以具有永恒的艺术魅力，在于早在遥远的古代就明确提出了“声依永，律和声”的要求，强调了诗歌的音乐性，并且日益精密地体现于创作实践。《诗经》隔句用韵，有通篇四言的“齐言诗”；也有以四言句为主，杂以二言、三言、五言、六言、七言、八言、九言等各种句式的“杂言诗”，节奏鲜明，错落有致，兼有整齐美与参差美。章节的复叠也增强了诗歌的节奏感与音韵美，于反复吟唱中强化了诗的情韵。

《楚辞》除《橘颂》、《天问》诸篇仍然以四言为基本句式外，其他各篇，特别是屈原的长篇抒情杰作《离骚》和宋玉的“悲秋”名篇《九辩》，都在《诗经》中“杂言诗”的基础上吸收先秦散文的句法，于句型长短多变中杂以偶句，单句末尾用“兮”字表现曼声，偶句用韵，形成了错落中见整齐的节奏感和韵律美，曲尽缠绵婉转之情。

《文心雕龙·时序》云：“歌谣文理，与世推移。”南齐萧子显《自

序》云：“若无新变，不能代雄。”时代变了，诗歌也自然得变。一部中华诗歌发展史，是不断新变的历史。《诗经》中的“齐言诗”和“杂言诗”已孕育着此后产生多种诗体的萌芽。《楚辞》是特定历史条件下楚地文化与中原文化交融的产儿，是一种突出的新变。《诗经》、《楚辞》以后，各种新诗体不断涌现，由汉魏而六朝，五言诗已相当成熟，七言诗也已形成；而在乐府民歌中，则既有通篇五言、通篇七言的“齐言体”，也有不少句式多变、错落有致的“杂言体”。唐朝是诗体大备的时代：包括五、七言律、绝、排律在内的近体诗百花齐放；五古、七古、歌行、乐府诗的创作也盛况空前，不断创新；而在宋代发展到高峰的词，在中、晚唐时期也已开出灿烂的花朵。宋词、元曲与唐诗并称，但在宋、元时代，经由唐人运用、开拓的各种诗体，仍然有佳作出现。特别是宋诗，因宋代诗人在唐诗的基础上求新求变而自具特色，可与唐诗比美。总起来说，《诗经》、《楚辞》以来，随着社会的发展不断求变创新、孳乳繁衍而形成的各种诗体乃至词、曲，只要是“情韵不匮”、“声情并茂”的佳作，都具有永恒的艺术魅力。读这些作品，仍可以获得艺术享受。

当然，中华诗歌之所以具有永恒的艺术魅力，与“声情并茂”并存的还有许多因素，诸如语言的精练、生动和富有个性，赋、比、兴和象征、拟人、烘托、暗示等手法的运用，炼字、炼句与炼意的统一，章法结构的严谨与变化，景情交融的意境创造等等，都有其重要作用，不可忽视。这里要特别强调指出的一点是：中华诗歌之所以具有永恒的艺术魅力和艺术生命力，在于历代杰出诗人在继承传统、踵事增华、追求声情之美的前提下不断创新，生生不已。

姑以唐诗为例。唐人继承汉魏六朝乐府诗的传统，创作了大量乐府诗名篇。比如张若虚的《春江花月夜》，用的是乐府《清商曲辞·吴声歌曲》旧题。郭茂倩《乐府诗集》录隋炀帝二首、诸葛颖一首，皆格局狭小，情韵之美不足。而张若虚的同题作品，却大放异彩，声情并茂，被闻一多称为“诗中的诗，顶峰上的顶峰”，因“孤篇横绝”而“竟为大家”。今天很少有人知道早在张若虚之前就出现过《春江花月夜》诗，更不考虑这原是乐府旧题，只赞叹这是张若虚的伟大创造。

又如李白的《蜀道难》，也是乐府诗旧题。《乐府诗集》卷四十《相和歌辞·琴调曲》所录梁简文帝《蜀道难》，简短单薄，缺乏艺术感染力。而李白的这一首，却在乐府杂言诗的基础上杂用《楚辞》和古文句法，又频频换韵，以参差错落、穷极变化的节奏感和韵律美抒写瑰奇的想象和浪漫主义激情。如殷璠所评：“奇之又奇，自骚人以还，鲜有此体调。”（《河岳英灵集》）更确切地说，这是源于乐府杂言诗而又比乐府杂言诗更自由、更解放的新体诗。李白的《梁甫吟》、《将进酒》、《梦游天姥吟留别》等也可作如是观。唐人沿用乐府旧题而不为前人所囿，为我们创作出许多具有永恒魅力的新篇章。至于杜甫“即事名篇”的《兵车行》、“三吏”、“三别”等名篇和白居易等人的“新乐府”，更是在继承前贤的基础上自觉地创新，至今脍炙人口，传诵不衰。五古、七古的情况亦复如此，这只要把高、岑、王、孟、李、杜、元、白、韩、柳等人的名篇和汉魏六朝古诗相比，便一目了然。比如把杜甫的《北征》、《咏怀五百字》和汉魏六朝五古相比，那完全是新诗；把白居易的《长恨歌》、《琵琶行》和前人的七古相比，也完全是新诗。

“四声”虽是南齐永明时期沈约等人提出来的，但一字一音而音有平仄，却是方块汉字固有的特点。因此，早在三千多年前的《诗经》中，不仅押韵的方式多姿多彩，而且追求声调的和谐，出现大量平仄相间的“律句”。到了汉魏五言诗，更往往出现律句，如曹植“从军度函谷，驱马过西京”，王粲“南登灞陵岸，回首望长安”。王赞“朔风动秋草，边马有归心”，其上句基本合律，下句完全合律。仄声（上、去、入）是抑调，平声是扬调，平仄律也就是抑扬律。汉字音分平仄的这一特点极有利于创造语言的音乐美。不用说诗，就是名家的散文名篇，也追求声调的抑扬变化，一般情况是抑扬相间，而抒发抑郁悲愤的心情，则多用抑调；表现昂扬欢快的心情，则多用扬调。古代诗人利用汉语音有平仄的特点创造声情之美，在其诗篇中出现后人所谓的“律句”，原是十分自然的。当然，篇中虽有律句，但就全篇说，并无固定的声律要求，不存在“定型”的问题。所谓“定型”，是就近体诗说的。

律绝定型于初唐，故唐人把这一套诗体叫“近体”或“今体”，而把旧有各体叫“古体”。从“永明体”肇始，经过无数诗人的创造而建立起来、完备起来的“近体诗”，是汉语优点的充分发扬，也是诗歌传统经验的总结和提高。单音节的汉字每一个字都有形有音有义。就字音说，音分平仄，从《诗经》开始，就注意调平仄以创造抑扬抗坠的音乐美。就字义说，“天”与“地”，“高”与“下”，“多”与“少”，以此类推，每一个字都可以找到一个乃至几个字同它对偶，更妙的是其平仄也往往是相对的。因此，对偶句早在《易经》、《诗经》里就屡见不鲜，到了汉赋和六朝骈文，讲究对偶乃是它们的特点之一。当然，世界各种语言都可创造对偶句，但一般只能获得对称美；而合对称美、整齐美、节奏美为一，只有方块汉字才能办到。利用汉语的独特优点并吸取前人积累的丰富经验总结出平仄律和对偶律，便为近体诗的定型奠定了基础。

阅读中华诗歌，有极大的现实意义。我国有“诗教”传统，“诗”可以“教”人，是由诗的特质及其社会作用决定的。《诗·大序》说：“正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。”孔颖达在《毛诗正义》里指出，这是讲“诗之功德”的。把诗的功用称为“功德”，表现了对“诗教”的高度重视。

孔子教人，主张“兴于诗”（《论语·泰伯》）。包咸解释说：“兴，起也，言修身当先学诗。”（何晏《论语集解》引）孔子又对他的弟子说：“小子何莫学夫诗！诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）这是早在二千五百多年以前对诗歌功用所作的相当全面的概括。

“可以观”，即可以从诗歌中“观风俗之盛衰”（郑玄注），“考见得失”（朱熹注），这指的是诗歌的认识作用。

《诗经》以来的优秀诗篇一般都“感于哀乐，缘事而发”，以其浓烈的诗情和鲜明的画景反映了政教得失、人民哀乐和时代的风云变化。三千多年的中华诗歌，是三千多年的“诗史”，是中华民族的社会史、文化史和心灵史。较有系统地研读三千多年来的诗歌珍品，有助于认识中华历史，认识中华文化，认识中华民族精神，从而真正了解我们

的“国情”，从事继往开来的伟大事业。

“可以兴”指诗歌可以使读者受到启发，产生联想，从而“感发兴起”，是讲诗歌的教育作用。《诗经》以来的优秀诗篇以其情景交融、言近旨远、一唱三叹的艺术境界扣人心弦，其教育作用之强烈，尽人皆知。

中华诗歌以反映社会生活广阔，题材、风格多样著称。不同的诗歌有不同的教育作用。

从屈原的伟大诗篇《离骚》开始，直到19世纪以来反帝反封建的佳作，先后出现了无数爱国诗人及其爱国诗词。陆游、文天祥等人的许多爱国诗，辛弃疾、张孝祥等人的许多爱国词，至今万口传诵，在进行爱国主义教育方面有其不可低估的重要作用。

诗歌的认识作用、教育作用必须通过审美作用才能充分实现。中华诗歌中的优秀篇章具有诸多审美因素，情景交融，声情并茂，感染力极强，能够给人以强烈的美感享受。清沈德潜认为“诗之为道，可以理性情，善伦物”，乃由于诗不是抽象说教，而是“比兴互陈，反复唱叹，而中藏之欢愉惨戚，隐跃欲传”（《说诗碎语》卷上），使人于美感享受中潜移默化。黄道周论曲的美感作用，也相当中肯：“论曲之妙无他，不过三字尽之，曰‘能感人’而已。感人者，喜则欲歌、欲舞，悲则欲泣、欲诉，怒则欲杀、欲割，生趣勃勃，生气凛凛之谓也。”（《制曲枝语》）他虽然讲的是中华诗歌中的曲，但也适用于诗、词。正因为中华诗歌具有如此强烈的感染力，足以感人肺腑，移人性情，使读者于不知不觉中受到影响和教育，所以才能发挥巨大的社会作用。

我国杰出的诗人都有崇高的审美理想，概括地说，他们的优美诗歌表现了中华民族所追求的生活本身的美以及为争取美在生活中的胜利而作的英勇斗争，也表现了中华民族所反对的一切丑恶事物以及为根除这些丑恶事物而作的英勇斗争。中华诗歌具有悠久的“美”、“刺”传统，“美”就是宏扬美好的事物，“刺”就是抨击丑恶事物，这二者是辩证统一的，同出于崇高的审美理想。敏锐而深刻的爱美感，是和对丑恶现象的强烈厌恶分不开的。诗歌中歌颂美好事物，固然是为了弘扬美，并且唤起读者的心灵美；诗歌中抨击丑恶现象，其目的也是

使读者在厌恶丑恶事物的同时激起对于美好事物的热爱，以培养其爱美感和在生活实践中为扶美除丑而斗争的坚强意志。

继承中华诗歌传统，对于繁荣和发展当前的诗歌创作有重大意义。

中华诗史，是在继承中不断创新、不断孳乳繁衍的历史。到了唐宋时期，五古、七古、歌行、乐府、五绝、七绝、五律、七律及五、七言排律等各体齐言诗、杂言诗异彩纷呈；六言绝句尽管作者不多，但王维的《田园乐七首》、王安石的《题西太一宫二首》，却写得十分精彩，表明这种诗体也不容忽视。除诗体大备而外，又增加了拥有几百个词调的词。到了元代，又增加了包括小令、套数的散曲。值得特别重视的是：每一种新诗体的出现，只给诗歌的百花园里增光添彩，而不取代任何仍有生命力的原有诗体。相反，原有的各种诗体，也在适应反映新的社会生活、抒发新的思想感情、体现新的时代精神的要求，不断发展创新。

试读唐宋诸家的诗集，凡有成就的作者都是诸体并用，甚至各体兼擅的。就杜甫说，当时所有的诗体他都充分运用，各有杰作，并对七律、五古、排律等多种诗体的发展、提高作出了贡献，又开“新乐府”先河。就苏轼说，不仅各体诗兼擅，各有名篇；而且是大词人，其词“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度”，为词的创作开拓了新领域。杰出诗人之所以兼用各体，是因为他们明确地认识到各种诗歌体裁各有特长，也各有局限。杜甫如果不擅长五古、七古、歌行、乐府诸体而只作近体诗，中华诗史上就不能出现那许多旷世杰作。反之亦然，《月夜》、《春望》、《春夜喜雨》、《闻官军收河南河北》、《登楼》、《诸将五首》、《秋兴八首》、《八阵图》、《江南逢李龟年》等诗所抒发的思想感情如果用各种古体去表现，也很难创造出如此完美的意境，为中华诗史增添灿烂夺目的新篇章。更细微一点，适于五绝的题材最好不用七绝去表现，余可类推。

题材的广阔性、多样性要求诗歌体裁的丰富性、多样性。唐宋时期诗歌体裁的丰富、多样，是诗歌创作高度繁荣的重要标志之一。

我们今天的现实生活千汇万状，人们的精神世界丰富多彩，都非唐宋时期所能比拟，因而只有“五四”以来的新诗是不行的，仅继承

近体诗和词也是不够的。

我在前面之所以用较多篇幅谈论近体诗以外的多种诗体，是因为这许多诗体为我们提供了无数具有永恒魅力的杰作，吟诵那些杰作，探究那些诗体适应社会的发展不断创新、在“声情并茂”这个最根本的艺术特质上日臻完美的轨迹，便有助于我们在此基础上继续创新以体现新的时代精神，为中华诗歌开创一代新风。

归结起来说，中华诗歌传统中的诗体丰富多样，至今都有生命力。古风中的“杂言体”本无固定的“型”，“齐言体”与散曲也有较大弹性；五绝、七绝、五律、七律与词，才是严格意义上的格律诗，但那“严谨的格律”并不是死硬的“旧瓶”，而是根据汉语优点和无数杰出诗人的创作经验总结出来的诸多审美因素的集中，既可保证诗作的艺术质量，又可强化诗人的创造意识，创作出声情并茂的新诗。只要我们弘扬历代诗人忧国忧民、爱国爱民的优良传统，以高度的使命感和责任感直面现实、直面人生，从“诗教”的高度和“美”、“刺”的目的出发，充分吸取各体传统诗歌的创作经验并把握其声情并茂的艺术特质，根据不同诗体的不同性能表现相适应的生活侧面和生活激情，便可促进诗歌创作的繁荣与发展。诗歌园地里百花盛开、飘香吐艳的前景，是不难预期的。

上面论述了中华诗歌的艺术魅力、社会作用和对于繁荣当代诗歌创作的积极意义，希望有助于读者研读中华传统诗歌，在最大程度上做到古为今用。

长春出版社编辑张中良先生邀我为“名家讲解系列丛书”做一“总序”，盛情难却，便以上述简短文字代之，表达我对该系列书籍，如沈文凡教授的《名家讲解唐诗三百首》、喻朝纲教授的《名家讲解宋词三百首》、张人和教授的《名家讲解元曲三百首》、成松柳教授的《名家讲解千家诗》中蕴含的文学价值及承载的优秀传统文化内涵的认同。以上这几位作者都是有关断代文学研究领域内的专家，相信这个系列的出版定会引起广大读者的关注，将会为发扬祖国优秀传统文化做出贡献。

2007年夏写于唐音阁

前言

唐诗、宋词、元曲是中国韵文史上的三座高峰，而元曲尤以自然胜，元曲的独特魅力与精神，可与日月齐光。元人为此也极为自豪，罗宗信在《中原音韵·序》中曾自信地说：“世之共称唐诗、宋词、大元乐府，诚哉！”近人王国维在《宋元戏曲史·序》中更指出：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”

所谓元曲，既包括剧曲（杂剧），也包括散曲。散曲，一种合乐歌唱的诗体名称，不像杂剧那样有说白和舞台动作、效果等提示语，是一种仅供清唱与剧曲相对的一种曲作。元散曲则是在改造唐宋词乐，融汇民间俗乐和西北少数民族音乐的基础上形成的一种新诗体。从结构上看，散曲包括小令和套数两类。小令，是为民间流行的小调，是一支支独立的小曲，内容短小精练，句子长短不齐，有一定的腔格，元代也称“叶儿”。小令中另有带过曲、集曲、重头等特殊形式。带过曲或称带过头，是以两支或三支不同曲调的曲子组成一曲，这两支或三支曲子间的音律必须衔接，一般填写到三支为止。集曲，是将几支甚至几十支不同的曲调，在每一个曲调中截取一句或数句，组成一支新的曲调，另外取一个新曲调名。重头，是指声调格律完全相同的曲调重复填写，至于填写多少，没有限定，有的仅有两首，有的多至百首，各首之间用韵可同可不同。若从写作技巧论则又可

分为诸多“巧体”（或称“俳体”）。相对小令的套数，亦称套曲。小令是独立的只曲，套数则是由同一宫调中两首以上不同调名的曲子而构成的组曲，其计数以“套”为单位，故称套数。散曲套数的套，即是基本单位，与剧曲套与套之间有一定组织结构不同，故又称散套。也有人称之为杂套、大令或乐府。其中各支曲子必须押同一韵，一般情况下，每个套数都有一个[尾]或[尾声]作为最后一个曲牌。

元代散曲作家与杂剧作家的创作相同，大致可以分为前后两个时期。前期从金末到元成宗大德年间（约1234~1307），活动中心在大都（今北京），后期从武宗至元末（约1308~1368），活动中心在临安（今杭州）。元代前期的散曲作家，大部分是位高官显的文人，如杨果、卢挚、姚燧、冯子振等，他们多以诗文得名，写作散曲不过是尝试新体，多以诗式词法入曲，风格偏于典雅。这一时期真正代表散曲创作成就的作家，还是那些同民间艺人结合的“书会才人”和杂剧作家，如关汉卿、白朴、马致远、王和卿等，他们的散曲质朴自然、清新活泼，具有浓厚的民间文学特色。元代散曲发展到后期，总的创作趋势是越来越走向典雅工丽，讲求格律词藻，逐渐失去前期朴素自然的特色。这一时期的代表作家是张可久和乔吉。后期比较重要的作家还有张养浩、贯云石、徐再思和睢景臣、刘时中。他们在作品的内容和写作方法上都显示了与同时作家不同的特色。元代散曲作家今知有姓名可考者二百余人，作品有小令三千八百多首，套数四百多套。任中敏在《散曲概论》中指出：“夫我国一切韵文之内容，其驳杂之广，殆无逾于曲者。”元代散曲的题材内容的确极其丰富广泛，但要而言之，则可分为叹世、归隐、写景、咏史、恋情与闺怨等类。其中叹世、归隐是元散曲最突出的题材内容，它鲜明地反映了元代散曲作家的政治和人生态度。元代散曲家人生贵在自适的生活观，即使剔除反叛野蛮与落后文化体制的要素，亦自有其启迪与反思人生的积极价值在。元曲

家的咏史与怀古之作，有两个特点非常突出，一是否定历史英雄，一是赞美陶渊明而否定屈原，所谓“是陶非屈”现象，这在有些人看来似乎很消极，其实元人骨子里的是非感与美丑观是极其明确的，那些真正的历史英雄都已灰飞烟灭，那些否定文化、不知文人价值的所谓成功者自然更无法久长，其粗俗无知，真的只求“弯弓射大雕”，致使元代有识之士对他们不屑一顾，这才是真正的旨趣。一个不重知识文化的政治体制，必然是一种野蛮的体制，这种体制注定要被文明的体制所取代。故而恩格斯于《反杜林论》中指出：“每一次由比较野蛮的民族所进行的征服，不言而喻都阻碍了经济的发展，摧毁了大批的生产力。但是在长期的征服中，比较野蛮的征服者，在绝大多数情况下，都不得不适应征服后存在的比较高的‘经济情况’；他们为被征服者所同化，而且大部分甚至还不得不采用被征服者的语言。”这确是历史发展的一般客观规律。闺怨恋情则写得大胆深刻，山水题材也有着元人独特的审美视角，元代散曲取得了思想与艺术上的伟大成就，所以吴梅在《中国戏曲概论》中才会得出如此结论：“元人散曲，作者至多，其词清新俊逸，与唐诗宋词可以鼎足。”

我们这个选本，未选剧曲，选的只是元曲中的散曲，除杨维禎〔双调·清江引〕一首外，所选散曲文本均据中华书局出版、隋树森编选的《全元散曲》。

为了便于理解与把握，每支曲下都由题解、注释、讲解三部分组成。题解就作品的主旨或背景等有关问题作扼要介绍，以使读者能最简洁地了解作品的梗概。注释则主要针对难以理解的语词，也有少量是对难于理解语句的疏通，但都力求简明。注释中，我们一方面广泛吸收了学界的相关研究成果，一方面根据作品的实际，对许多为人所易忽略的或注解有误的语词，给予了正确的阐释或更正，这也是我们这个选本的特色之一。如元好问《中吕·喜春来·春宴》“桃李折，宜唱‘喜春来’”中之“折”字，未见选本有注，其实此“折”字非今日

“折断”之“折”，此“折”字在宋元时实是“握”、“攥握”之意，张相《诗词曲语词例释》有详细论证，因此我们明确注出，有的本子或许以为此“折”字难解，而将此字竟改作“拆”，由此看来，这实无必要，不必做这种缺少根据的臆改。再如，商挺〔双调·潘妃曲〕“闷将酒来刚刚咽”句中之“刚刚”一词，选本多以之为与今“刚刚”之意同，因而亦不加注，其实，此“刚刚”是“痛饮”、“尽兴饮”的意思，为元曲习用之词，王学奇、王静竹《宋金元明清曲辞通释》有明确解说，而且如此解释与上下文意极其契合，因此我们亦予采纳；其他如吕薇芬选注《元曲三百首》之对“咽作”、“紫芝路”的解释，方龄贵《古典戏曲外来语考释词典》对“荅刺苏”的解释，等等，我们也予以吸收，只是未能一一注明出处，借此之际，对同行学人的工作我们深表感谢。至于我们自己的工作，当然也有许多，如乔吉《双调·水仙子·咏雪》“银椴了东大海”之“椴”，一般均注作“覆盖”、“遮蔽”，这样注解，大意虽也可通，然神韵顿失，其实此“椴”字就是“楞条”之“楞”，是物体上条状的突起部分，此是想象之词，是说“东大海”上之雪，楞痕鲜明，是作者借想象咏出雪的浩瀚与气魄，真有鬼斧神工之妙，令人击节称叹！诸如此类，为数亦不少，读者自可展卷品味。

讲解是我们这个选本的重中之重，但我们尽量少讲解，唯求说清问题即可。为了节约篇幅，我们的原则是有话多说、无话少说，问题点到则止。讲解中，我们充分吸收了曲界同仁的有关成果，并努力体现出我们自身独特的思考，这就是以作品为本位，努力揭示作者的思想情感与艺术匠心。目前的许多同类书或是流于肤浅，只作字面上的疏通；或是就曲作中意象成其中语句作“钩沉索隐”，罗列出此前诗词文句，然其所罗列者人们其实很难知之，有的且很生僻，而且就是元人自身是否本之于彼，亦很令人怀疑。这种工作不能说毫无价值，但其实与作品神韵魅力关涉不大，更不能以此作为判断

优劣高下的标准。有人说讲解没有多少学术性可言，所谓“一千个读者就有一千个哈姆雷特”。我们则极其注重讲解中的学术性，这学术性就是那“哈姆雷特必须是哈姆雷特”，为此我们更正了一些习见的注释与通说，提出了一些新见。如马致远《般涉调·耍孩儿·借马》“鞍心马户将伊打，刷子去刀莫作疑”，今解者只注意到拆白道字，其实愠吝者写得极巧，“马户”、“刷子去刀”不只是拆白道字，还是谐音，谐音“马虎”与“去到”，表面是说，马啊，你自己也要安个心眼（此安心理解为小心亦通），别因马虎打了你（实是提醒说，借马人会故意借马虎打它），但刷子去到（时）你不要怀疑害怕，那却是为你好。今为之揭出，方知千古文心之妙，如果此处“拆白”只是借马人突然直露而骂，马致远简直就是败笔，岂止是艺术与否的问题。再如元好问《中吕·喜春来·春宴》中“梅残玉屑香犹在，柳破金梢眼未开”中“残”字与“眼”字，并非简单客观地对冬末春初的梅、柳展开描写，而是将梅、柳拟人化了。梅花凌寒斗雷，最为古人喜爱，如宋人林逋爱梅喜鹤，故人称为有“梅妻鹤子”，元好问在这里也是将梅、柳喻为女性。残、破，古代文人多用以形容年轻女子初尝情事或浓欢密意后的一种情状，作者实际是通过拟人写梅花凋谢，于是给人留下许多想象的空间，含蓄委婉，耐人咀嚼。再如卢挚《双调·蟾宫曲·田家》、乔吉《双调·水仙子·怨风情》、睢景臣《般涉调·哨遍·高祖还乡》等等，解者也有生硬不通或不够妥当之处，此类不赘枚举。希望我们的讲解能给读者带去一些新鲜的感受，进而能更好地使人们理解元曲的思想情感与艺术魅力。当然，我们也希望能通过本书与同仁进行切磋、交流与对话，对我们的错误给予指正，以使元曲艺术能更好地给人们以美的享受，更好地发挥元曲这一艺术瑰宝在当今文化建设中的服务作用和促进作用。

编者

2007年8月