

图书在版编目 (CIP) 数据

唐宋元小令鉴赏辞典 缪绪万,李德身,骆守中主编 援
西安:世界图书出版西安公司,1998.12

陸星絳 鄭元芬 鄭元順 鄭元亮 鄭元烈

Ⅰ援唐 Ⅱ援①陈 Ⅱ李 ③骆 Ⅲ援词(文学) — 鉴赏 — 中国 — 古代 — 词典 Ⅳ援词源

中国版本图书馆 悦读数据核字 () 第 号

唐宋元小令鉴赏辞典

主 编 陈绪万 李德身 骆守中

责任编辑 冀彩霞

封面设计 吉人设计

出版发行 世界图书出版西安公司

地 址 西安市北大街 愿象号

邮 编 苑苑園園

电 话 0931-8888888 8888888(市场营销部)

图 书 原 稿 回 收 部 (总 编 室)

传真

经 销 各地新华书店

印 刷

开 本 愿因伊元愿 员难圆

印 张 圆原幾

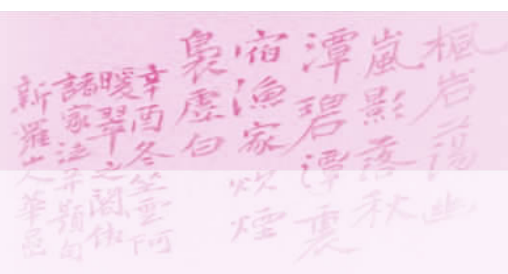
字 数 逾千

版 次 2009年 01月第 1版 2009年 01月第 1次印刷

书 号 陈星微 袁苑 袁修 袁圆 袁端 袁熙

定 价 每瓶 10 元

☆ 如有印装错误,请寄回本公司更换 ☆



说 明

一、本书共选唐、五代、宋词人 1500 人，无名氏未计。词 1500 首，金、元曲家 150 人，无名氏未计。散曲小令 150 首，合计作家 1650 人，小令 150 首。一般每首一篇赏析文章为一个词条，少数词条包括几首或一组作品。

二、本书作家及作品排列，一般依《全唐五代词》、张璋、黄畬编《全宋词》、唐圭璋编《全元散曲》、隋树森编《元曲》。作品原文一般以上述三书为准，个别字句依其他版本者则予说明。

三、本书各词条对作品的赏析，吸收、借鉴了前人及当代人研究之成果，力求准确实在，亦尊重各撰稿人的独特见解。对作品理解有分歧者，文中予以说明，但不展开争鸣。

四、本书不专列注释，疑难词句在赏析中随文解释。

五、书中历史年代，均用旧纪年，在括号内注明公元纪年。地名一般用古地名，括号内注明现今归属。

六、本书正文后附有作家小传，书前附有宋元人书画作品若干幅。



顾 问：俞平伯 吴组湘 林 庚 王 瑶 周振甫
 主 编：陈绪万 李德身 骆守中
 撰稿人：散书中出现先后为序 雪

陈绪万	郑临川	岳继东	李德身	董天策	吴企明
张浩逊	徐希平	吴熊和	韩秋白	傅经顺	张德昌
李汉超	潘 慎	张厚余	董冰竹	和 勇	符宣国
骆守中	张玉声	栾 睿	陈邦炎	尚永亮	王友松
董味甘	沈伟民	陈华昌	翁柏青	韩 蔚	王升翰
梁 想	刘逸生	金启华	王 冰	郑孟彤	黄志辉
仇洪伟	马清江	钟 陵	沈祖棻	吴小平	徐生林
胡如虹	孙琴安	蔡润田	邱俊鹏	贺新辉	陈如江
苏 骅	靳极苍	姚 诚	刘首顺	周子瑜	阮堂明
丁稚鸿	黄乃斌	陆永品	孟祥鲁	徐应佩	周溶泉
黄道京	罗时进	郑训佐	何艳玲	胡乐平	沈惠乐
陈青生	赵义山	吉明周	夏承焘	降大任	王方俊
张碧波	杨济东	董国炎	何林天	韩 涛	刘怀荣
何西虹	张文潜	万云骏	徐培均	侯文正	赵 明
周嘉向	傅正谷	刘维俊	谭伦杰	王 醒	黄竹三
王廷信	景李虎	顾永华	孙安邦	张文颖	胡崇健
赵俊玠	许廷桂	胥惠民	姚 军	杨志俊	费秉勋
石晓奇	柳宏雷	乔 军	欧阳少鸣		

序 言

宋词、元曲，向来与唐诗并称，为我国诗歌发展史上的三个高峰。小令，作为词、曲的重要组成部分，也犹如诗中的绝句一样，以其短小精悍、意味隽永的特色，吸引了无数的唐宋词人和元代曲家为之呕心沥血，赢得了历代读者的击节赞赏。面对这一名家辈出、名作纷呈的小令天地，人们会有美不胜收、眼花缭乱之感，我们应该继承、借鉴这宗优秀的文学遗产。

词之小令，也称令词、令曲，或者就叫令。它与别的词体当然也有所不同。南宋张炎在《词源》卷上《讴曲旨要》中说：“歌曲令曲四指匀，破近六均慢八均。”意思是说：令曲以四均拍为正常，过此者为变例；引、近以六均拍为正常，慢曲以八均拍为正常，过此者皆为变例。详说见丘琼荪《诗赋词曲概论》第三编雪。南宋沈义父《乐府指迷》云：“词腔谓之均，均，即韵也。”这里说的“均”，约略相当于诗中之“联”，是词中合乎乐曲押韵节奏的基本单位；“拍”，约略相当于诗中之“句”，是“均”中的一个乐句。均的拍数不定，所谓“一曲有一曲之谱，一均有一均之拍”（《词源》卷下《拍眼》雪。不过，两拍往往可以构成一均，两均以上构成一阙，每均之末字必定用韵，而用韵处不一定为均，因为起韵、转韵皆不算，词中所藏之短韵往往亦不计。

这样看来，词之分令、引、近、慢，是按词中的均拍多少而定，而不以歌词的篇幅长短为准。但是，在词和音乐逐渐分离，大多不可歌唱的情况下，南宋武陵逸史编《草堂诗余》时，就以小令、中调、长调为目录。清人毛先舒更进一竿说：“五十八字以内为小令，自五十九字到九十字止为中调，九十一字以外者俱长调。”（《填词名解》雪这种纯粹以字数多少作为标准的分类法，本也无可厚非，而且十分简易，可惜无所依据，近乎随心所欲，又过于机械，往往不合词调实际。难怪清人万树在他的《词律·发凡》中驳之曰：“若以少一字为短，多一字为长，必无是理。如《七娘子》有五十八字者，有六十字者，将名之曰小令乎？”

中调乎？如《雪狮儿》有八十九字者，有九十二字者，将名之曰中调乎？抑长调乎？近代词学家吴梅甚至斥之为“此皆妄为分析，无当于词学也”。《词学通论》雪 我们认为，小令作为一种“曲之词”，通常为单调，自二均拍至三均拍，双叠倍之。这种单调或双叠的小令，一般比之引、近、慢，拍均既少，字数也就不会多；只是不必把字数定得太死，以免前人之诮。

作为一种新兴的文学样式，它大约在初盛唐间产生。一般认为，李白的《菩萨蛮》、《忆秦娥》二词，首开文人倚声填词的风气，被后人誉之“为百代词曲之祖”。继之有张志和的《渔歌子》，引起当时名流“递相唱和”，以至远播日本，风流千古。其后有韩翃、戴叔伦、韦应物、王建以及刘禹锡、白居易诸家，均在写诗之余，依“胡夷里巷之曲”尝试填词。这股流转于盛唐、中唐诗坛的小令细流，待到晚唐之际，由温庭筠、皇甫松、司空图、韩偓、张曙等人推波助澜，逐渐形成与诗分流的小河。其中尤以温庭筠对小令形式的发展贡献最大。他“能逐吹弦之音，为侧艳之词”。《旧唐书·文苑传》雪创制了许多小令新词调，倡导了大写艳情绮思的“香而软”词风，成为词史上第一个影响很大的专业词人。

经过有唐一代词的勃兴期之后，进入五代，小令之河分别在西蜀和南唐二水分流，一时之间竟然漫溢于整个诗坛，开始走上了小令的鼎盛期。其时专业词人之多，小令创作之盛，几有取诗之地位而代之之势。西蜀以后蜀赵崇祚所编《花间集》为代表，“其词自温飞卿以下十八人，凡五百首”。陈振孙《直斋书录解题》雪 韦庄、欧阳炯、顾夘、孙光宪、李珣、牛峤、薛昭蕴等为其中佼佼者，他们大多奉温庭筠为“花间鼻祖”。王士禛《花草蒙拾》雪另能够独树一帜的，还有一个韦庄。后人常以“温韦”并称，把他俩视为“专精令体”。冯煦《阳春集序》雪的大家。与西蜀词并峙的南唐词代表人物，是南唐二主和元老重臣冯延巳。至于中主李璟、后主李煜，以帝王之尊而倡小词，影响之大可以想象，特别是李煜，亲身经历了由南面称孤到阶下之囚的生活巨变，对国破家亡之痛感受极深。他以杰出的文学天才，将其饱含血泪的深哀大痛，全部倾注于后期所写的小令中。从他巨大的艺术成就以及将唐五代令词推向高峰、并深刻影响宋代词人的作用来看，他确实是一位照耀词坛的巨星。

令词之河奔涌到北宋初期，不仅继续漫溢于整个词坛，而与诗平行，并且开始从上层士大夫文人那里，向社会各阶层广泛渗透，成了当时文坛唯一可歌的乐府，从而达到了小令发展史上的极盛期。

这一时期的代表词人是晏殊和欧阳修，直至晏几道的出现而达到顶点。晏、欧都是江西人，同为大官僚，而且一起直承南唐词风，大写令词，故有“江西词派”之称。冯煦《宋六十家词选例言》云：晏殊令词风流蕴藉，和婉明丽，为北宋婉约词人之初祖；欧阳修令词则清隽疏朗，语近情深，影响所及，有如冯煦所说：“疏隽开子瞻，深婉开少游。”在此期间，王禹偁、潘阆、林逋、寇准、范仲淹、张先、宋祁等先后登上词坛，各有名作佳句传世。其中范仲淹的《渔家傲》，苍劲沉雄，首开豪放的先河；张先试作慢词，则预报了令词独占词坛之日即将永逝的消息。待至柳永崛起，大写慢词，使得宋词勃然一变，格局恢宏。但是令词仍在继续发展，与慢词双双奔涌，成就了宋词与宋诗平起平坐的大业。即使柳永，在其着力为宋词创调、创意的同时，也在创作小令。紧承柳永而起的晏几道，则是北宋最后一位倾力创作令词的婉约词人。他是晏殊的幼子，在令词发展史上，是继李煜之后又一杰出的词人。就是他，把令词推向顶点。

柳、晏之后，苏轼狂飙突起，以诗为词，开创了想落天外、清奇无比的豪放词风，把柳永开拓的慢词，运用到“无意不可入、无事不可言”刘熙载《艺概》雪的境界，使宋词发生了近乎革命性的变化。尽管如此，在《东坡乐府》中，小令仍占相当的比重，而且与慢词一样题材丰富，风格多样。毋庸讳言，苏轼即使在令词领域也是一位“横放杰出”的大家。在他的极富创造性的开拓下，宋词犹如冲决峦嶂的长江大河，汹涌澎湃，气象万千。一时之间，“苏门四学士”黄庭坚、晁补之、秦观、张耒，与四学士合称“六君子”的陈师道、李廌，以及稍前的王安石、王安国、郑獬、王观、张舜民，同时或稍后的李之仪、舒亶、仲殊、赵令畤、谢逸、毛滂等，纷纷登上词坛。“苏门四学士”中，黄庭坚、晁补之的词风接近苏轼，而秦观、张耒仍然走着婉约的路子，可见婉约派之源远流长，难以逆转。成就最突出的当数秦观，薛砺若把他与李煜、晏几道并列，称誉为“词中的三位美少年”（《宋词通论》）。雪正道出他在婉约词派中的显著地位。继秦观而起的著名词人贺铸，他的小令深婉丽密，接近秦观。贺铸之后的周邦彦，是北宋词坛的殿军。他的小令，“言

情体物，穷极工巧”《人间词话》雪给南宋婉约词人以很大的影响。

如果说，令词从柳永以后便结束了独占词坛的横溢局面，而进入与慢词平分秋色的继续发展期的话，到了南宋，尽管名家佳作仍然层出不穷，但由于时代的需要和词风的流变，令词就进入始终处于束流一股的逐渐衰落期了。

南渡前后的第一大词人是李清照。她的前期小令，“轻巧尖新，姿态百出”王灼《碧鸡漫志》雪南渡之后，多有抒发刻骨之哀的小令，她那“当行本色”的语言和“协音律”、重典雅的词风，形成了独具一格的“易安体”，成为继秦观之后最杰出的婉约派词人。随着抗金救国思潮的风起云涌，一大批爱国志士和文人，纷纷拿起词笔，越来越强烈地喷发他们的爱国激情，像岳飞、赵鼎、胡铨、向子諲以及陈与义、张孝祥、张元干等，就是其中的杰出代表。待辛弃疾一出，他就把为苏东坡所开创，为黄庭坚、晁补之、贺铸所继承，为张孝祥、张元干等所发扬光大的豪放词风，与激昂悲壮的爱国精神结合起来，以“横绝六合，扫空万古”刘克庄《辛稼轩集序》雪的气势，唱出了那个时代的最强音。他大多运用慢词形式，以文为词，抒发其恢复中原的坚定信念和壮志难酬的英雄怀抱，奠定了宋词在中国文学史上的崇高地位，不过，就是他那些风格多样、题材广泛的小令，同样是不可多得的艺术瑰宝。当时词坛，在辛弃疾的帅旗指挥下，形成震撼一代、激励万国的爱国主义大合唱。同时的陆游、陈亮、韩元吉，稍后的刘过、岳珂、刘克庄，无不奋其歌喉，唱其壮歌；其影响所及，直到宋末的文天祥、刘辰翁、汪元量，为宋词留下苍凉不尽的余音，表现出宋代最后的一点爱国精神和正气。

随着南北对峙形势的暂时稳定，歌舞升平的假象开始回升，刻意追求艺术技巧的婉约词派中的格律词人又应运而生。其代表人物，前有姜夔，后有吴文英。他们一味追求艺术美，无形之中开了脱离现实的不良风气。宗之者，有史达祖、卢祖皋、蒋捷、高观国、黄升，乃至周密、张炎、王沂孙等词人，他们也各有佳作问世。不过，由于士大夫文人大多欣赏他们这种轻慢的词风，并受其影响，导致南宋后期词几乎成了高堂华屋之中点缀风雅的摆设，与广大人民越离越远，从而使得浩荡奔流的宋词长河，路子越来越窄，终于走向了山穷水尽的境地。

就在宋词逐渐走向衰落的南宋中期，一种新的文学样式——散

曲，在与南宋对峙的金、元统治下的北方兴起了。它源于北方地区普遍流行的民间小调。随着金、元统治者兵力的南下，这些民间小调逐渐向黄河流域传播，以至引起文人的兴趣。这种新起的文学样式，最初可能主要在市民中间流传，所以也叫“街市小令”，王骥德《曲律》就说：“渠所谓小令，盖市井所唱小曲也。”由于它无科白，无表演情节，因此又叫做“清唱”。它与那种有科白、有表演情节的剧曲——杂剧，一起构成了与“唐诗”、“宋词”并称的“元曲”。

散曲一般分为小令和套数两种。小令是单个的曲子，相当于一首单调的词。它是散曲的基本单位，最早产生，与后来联用若干支同一宫调的曲牌组成一套的套数相对而言。如果作者表达的内容比较复杂，还可以把宫调相同而且音律恰能衔接的两个曲调，最多三个雪连在一起写。这称为“带过曲”，属于小令的变体，传统的分法仍然把它算在小令的范围之内。

曲之小令与词之小令一样，都是一种合乐的歌词，也都是一种讲究字声平仄格律、句式参差的新型诗体。曲之小令，部分地吸收了词之小令的成就，不少曲牌是由词牌变来的，它们不只调名相同，句式也大致一样。但是，他们所配的乐曲不同，这就导致它们在形式、韵律、语言、风格诸方面都有所不同。词之小令由民间发展到文人手里，从单调增为双叠；曲之小令则一直保留了民间传唱时的单调形式，所以又有“叶儿”之称。词之小令必须严格按照词谱格式填写，曲之小令可以在正格之外增加“衬字”，甚至增句，使作者有了尽情抒写的自由。词之小令，韵分平仄，不能错押，但有时可以转韵；曲之小令没有入声，平、上、去三声可以通押，但要一韵到底，而且几乎句句押韵。词之小令，语言崇尚典雅凝炼，带有文人书卷气息；曲之小令，语言倾向通俗流利，大量使用方言口语。词之小令讲究含蓄蕴藉，偏重使用比喻或象征；曲之小令则以淋漓尽致、穷形极相为贵，偏重使用直陈手法。这种种区别，就构成了词“雅”、曲“俗”的总体特征。曲之小令正是以其新鲜活泼、为人民喜闻乐见之“俗”，终于将词之小令日趋凝滞、仅为士大夫文人偏爱之“雅”取而代之，这也许反映了文学发展的一条规律吧。

曲之小令的发展，大致以元成宗大德年间为界，划分为前后两期。前期的代表曲家，是马致远、关汉卿和白朴。他们都是同民间

艺人结合的“书会才人”，处于民族压迫十分严重的元代社会之下层，对人民的哀乐和元代统治者的残暴统治深有所感，胸中蓄积着牢骚和不平，因而在他们的小令中，往往流露出对功名利禄的鄙薄，对封建礼教的藐视，对山林隐逸生活的赞颂，对男女爱情的歌唱，对自然风光的神往，与此同时，也程度不同地表现出逃避现实的情绪。他们的小令与民间歌曲比较接近，或质朴自然，或清丽生动，或豪放痛快，或诙谐风趣，能够挥洒自如、曲折尽意地抒情写景，高度显示了散曲的本色美。其中尤以马致远的小令成就最高，贡献最大。他现存小令**五百首**，是前期曲家留存作品最为丰富的一位。在这一时期里，前有杨果、刘秉忠、胡祇遹、王恽等尝试写作小令的曲家，后有卢挚、姚燹、冯子振、王和卿、王实甫、盍西村、陈草庵等已能得心应手写作小令而卓有成就的曲家。

后期的代表曲家，是张可久、乔吉。他俩都是落魄江湖、怀才不遇的文人，他们失去了前期小令那种粗犷俚俗的本色，导致元代小令逐渐走向片面地追求形式的歧途。不过他二人作品甚多，张现存小令**九百首**，乔现存小令近二百首。在曲之小令发展史上，他俩与前期的马致远、关汉卿，堪称是元代两大曲派的领袖人物。在张、乔曲风影响之下，徐再思、曹明善、赵善庆、钱霖、任昱、王仲元、周德清、吴西逸、宋方壶等曲家纷纷兴起。他们大都格调婉约，语言清丽，而少有马、关那种爽朗活泼、挥洒自如的情趣。但是，后期仍然有一些曲家时有本色疏放之作，与马、关的风格比较接近，像张养浩、贯云石、薛昂夫、刘时中、曾瑞、钟嗣成等，就是其中的佼佼者。特别是张养浩，他的一曲《潼关怀古》，道尽历代王朝的兴亡及其带给人民的痛苦，表露了对人民命运的同情，从而成为后期小令中一粒闪烁的火花。

纵观唐宋元小令，真是源远流长，蔚为大观。本书从中汇编了二百余位作者的近五百篇作品，大多是出自大家、名家之手的杰作名篇；同时也包罗了一些不见录于一般选本的遗珠，以求较为全面地体现唐宋元小令的风貌。书中为诸多学者所写的赏析文章，简明中肯，生动活泼，既是颇富胜解的短论，又是优美隽永的散文。如果读者能从本书之中，有所受益，我们也就深感欣幸了。

编者

周建年 梁月

菩 萨 蛮

唐 李 白

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，
有人楼上愁。玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处
是归程？长亭接短亭。



这首与《忆秦娥》并称为“百代词曲之祖”。黄升《花庵词选》卷一雪著名小令，作者究竟是不是李白，争议很大。其实，与李白同时代的崔令钦之《教坊记》，早就把《菩萨蛮》列入唐玄宗时的教坊曲名表中；宋僧文莹《湘山野录》更说：“此词不知何人写在鼎州沧水驿楼，复不知何人所撰。魏道辅见而爱之。后至长沙，得古集于子宣，曾布雪翰家，乃知李白所作。”何况《菩萨蛮》乃古代女蛮国之乐调，由云南传入中国内地，李白作为氏人，幼时就受到西南音乐的影响。他在开元年间流落荆楚，路过鼎州，令湖南省常德市雪水驿楼，登楼望远，忽思故乡，遂以故乡之旧调作为此词，参见杨益宪《零墨新笺》雪本是情理中事。在没有新的确证出现之前，我们岂能仅据苏鹗《杜阳杂编》所云“大中，唐玄宗年号雪初女蛮国入贡……遂制此曲”而轻易剥夺李白的著作权？近代词学家王国维、夏承焘、唐圭璋、任二北诸氏均主为李白作，可从之。

此小令分上下两片。上阕描写登楼望远而撩起愁思的苍凉景象，下阕抒发遥想故乡而穷途无归的苦闷心境。

“平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。”落笔写景，景中寓情。“平林”，平展的树林；“漠漠”，烟云迷蒙的样子。谢朓《游东田》诗有“远树暖阡阡，生烟纷漠漠”之句，意境相类。“烟如织”，形容水气流荡，纵横交织。“寒山一带”，形容令人生出寒意的青山，犹如一条起伏的飘带；“伤心碧”，发出一片使人伤心的碧绿色。首句写登楼眺望前方的景象，只见烟笼雾锁，蒸腾流荡；次句写越过平林展望远山的感受，只觉寒意森森，碧色撩悲。“烟如织”，比喻得形象独到，天然无饰，故李调元《雨村词话》誉曰：“词

用‘织’字最妙。始于太白词‘平林漠漠烟如织’……此后遂千变万化矣。”“伤心碧”，刻画得深沉入骨，造语新奇，已给所见之景大笔涂抹上一层重重的忧郁色彩。

“暝色入高楼，有人楼上愁。”继续写景，以景托情。“暝色”，黄昏时分的天色。“有人”，指小令中的主人公，实即作者自己。这两句承上登楼远眺，见景生悲之意，抒写凝望至暮，愁绪萦怀之情。小令中主人公站在高楼之上，近看平林，远望寒山，再纵目天际，心驰神往，不知不觉暮色四合，更觉前景茫茫而愁上加愁了。“入”字描写暝色悄悄降临，“人”之入神遐想可以想见；“愁”字承前“伤心”而来，客观之景融为主观之情也就不言而喻。

“玉阶空伫立，宿鸟归飞急。”上阕写凝望遐想而愁从中来，至于想什么，愁什么并未涉及；到了下阕这个换头，才分明点出。“玉阶”，一作“玉梯”，“玉”形容阶梯之美好，往往用来衬托女性之美；“伫立”，形容长时间地站着望。原来他在遥想家中妻子该在深情期望他快点回家啊；其中一个“空”字，更画出了妻子屡盼成空的失望神态。这就是他远眺生愁的秘密。他不正面描写自己思念的愁绪，而想象妻子总想自己的情景，这与老杜《月夜》“今夜鄜州月，闺中只独看”的写法不谋而合，其情显得越加深沉。可眼前呢，只见投宿的鸟儿正纷纷地赶着飞回各自的窝巢。这个眼前景，越加反衬出自己尚自流落异乡的凄凉心境。从小令的脉络上看，“宿鸟”不仅是“暝色”的自然发展，而且是勾起“归程”的绝妙纽带，所以看似比兴之笔，实则显示出作者曲尽其意之匠心。

“何处是归程？长亭接短亭。”既然妻子盼己，屡望成空；鸟自归巢，人何以堪？这就自然引出思归的结语。“长亭”、“短亭”，是古时设在大路边供行人休歇的亭舍。庾信《哀江南赋》：“十里五里，长亭短亭。”谓十里一长亭，五里一短亭。念及“归程”，却以“何处是”问之，既表觅路归去之情，又含渺远难至之意。因此，十里一长亭，五里一短亭，连绵不断，遥遥浩浩，想回也难的弦外之音竟成了似答非答的答案了。其中“何处”二字，问得尤为有神，把主人公穷途无归的苦闷一语道尽，同时造成一种莽莽无际的境界。《词综偶评》曰：“玩末二句乃远客思归口气，或注作‘闺情’，恐误。”说得确是不错。

全词繁情促节，一气回旋，意境苍茫，格调高浑，正如陈廷焯《白雨斋词话》所云：“太白《菩萨蛮》、《忆秦娥》两阙，神在个中，音流弦外，可以是为词中鼻祖。”

陈绪万雪

忆秦娥

唐雪白

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。

《忆秦娥》这里既是词牌，又是小令的标题，因为此小令内容就写秦娥忆。杨宪益《零墨新笺》云：“李白《忆秦娥》应亦是氏人流行乐调。此由‘秦’字可以看出，因秦陇本是氏族故土。”黄升《花庵词选》称誉此小令与《菩萨蛮》“平林漠漠烟如织，雪为百代词曲之祖”，已被好多词家公认为不易之论。

“箫声咽，秦娥梦断秦楼月。”词人落笔就写一个京城女子，在一个月照高楼的夜晚，被凄凉呜咽的箫声惊醒了好梦。“秦娥”，泛指京城长安的一个美丽的女子；《方言》卷二云：“秦晋之间，美貌谓之娥。”“梦断”，谓梦被箫声所惊醒。这里反用《列仙传》所载萧史与弄玉的故事，因为善吹箫的萧史被秦穆公的女儿爱上，终于结为夫妻，一起随凤飞去，那该是多么美好；可这位秦娥呢，单身独宿，只能在梦中与爱人相聚，偏偏好梦被那凄切箫声所打断，醒来一看空剩清冷的月色，心里又该是多么悲伤选一个“咽”字，渲染出境界之凄凉；一个“断”字，烘托出秦娥内心的失望。开头两句就这样以流丽之艳语而描写出哀婉欲绝之情思。

“秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。”秦娥从梦中惊醒，眼前只有照着楼台的月色；借着月色向楼上看，只见杨柳依旧青青，一如既往，不禁勾起往年在灞桥折柳，送别爱人那种悲伤情景的回忆。“秦楼月”之反复，本是这个词调的要求，而在这首小令之中，

不仅起到由月色而见柳色的承上启下的作用，而且加强了对孤独凄凉的环境气氛的渲染。至于由“柳色”而跳跃到“伤别”上去，既是从汉代以来折柳送别这一传统风尚生发出来的想象，又是对秦娥怀念远人心情的进层刻画。“灞陵”，汉文帝刘恒的陵墓，在今陕西西安市东，附近有灞桥，为长安人士送别之所。《三辅黄图》云：“灞桥在长安东，跨水作桥。汉人送客至此桥，折柳赠别。”“灞陵”一作“灞桥”。“灞陵伤别”，是由柳色触发的对当时分别情景的回忆，它既补明了“梦断”之“梦”乃是与远别爱人相聚的好梦，更为下阕结句的描写埋下了伏笔。这一“伤别”，本写秦娥之离愁别恨，而以年年贯之，则把多少年、多少代人间共有的悲剧连类道尽，境界顿然阔大起来，赋予了普遍的意义。这三句连贯而下，层层浮想，句意跳跃，脉络相承，曲尽秦娥梦断之后的所见和所思。

上阕写秦娥梦也想，醒也想，怀念远人的伤别心境；下阕写秦娥不得爱人音信而怀古伤今的情怀。

“乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。”这两句紧承“伤别”，描写秦娥登原望信而不得的景象。“乐游原”在今西安市南，居全城最高处，四望宽敞，可瞭望全城和周围汉朝的陵墓；这里写秦娥登临远望的地点。“清秋节”，点明是清凉的秋季，既补写上阕没有明写的时间，又点染冷清寂寥的气氛。此时此地，秦娥满怀愁绪，眼望爱人由此离去的咸阳古道，苦苦等着，然而尘埃不起，音信全无。“咸阳”，乃秦朝京城，至汉、唐时从京城长安往西北经商或从军，咸阳为必经之地；“古道”，年代久远的通道，一个“古”字唤起人们对古往今来多少过客的不尽联想，前人喻之“语境则‘咸阳古道’”（江顺诒《词学集成》）雪正说出其境界之寥廓。“音尘绝”，见于蔡琰《胡笳十八拍》之十：“故乡隔兮音尘绝，哭无声兮气将咽。”“音尘”本谓声音与尘埃，后借指信息；“绝”，断绝。这三字，不仅写尽咸阳古道寂静冷落的景象，更把秦娥孤独无望、欲哭无声的心境写绝，其“伤别”之情可谓极矣。

“音尘绝，西风残照，汉家陵阙。”词人依词调的要求，将“音尘绝”三字加以反复，进一步强调从乐游原上远望咸阳古道的悲凉景象，和秦娥哀婉凄切的心境，而引出秦娥眼前之所见，只有在肃杀的秋风之中，一轮落日空照着汉代皇帝陵墓的荒凉图

景。“阙”，此指陵墓前的牌楼。汉朝皇帝的陵墓都在长安周围，详见《三辅黄图》。雪而身登乐游原的秦娥凭高瞭望，不见音尘，正将此景尽收眼底，同时秦娥怀古伤今的弦外之音，也借此被表达得淋漓尽致。特别是这结尾两句与上阙的结尾两句前后照应，从年年伤别的怀念远人，到残照陵阙的怀古伤今，气象突然为之开阔，意境也就愈显深远。因此王国维《人间词话》说：“太白纯以气象胜。‘西风残照，汉家陵阙’，寥寥八字，遂关千古登临之口。”

小令由伤别寄情吊古，“悲凉跌荡。虽短词中具长篇古风之意气”，徐士俊《古今词统》雪无愧与《菩萨蛮》并称为“词中鼻祖”选

陈绪万雪

章台柳

唐 韩 翃

寄柳氏

章台柳，章台柳，往日依依今在否？纵使长条似旧垂，也应攀折他人手。



这是一首寄人的小令。柳氏是韩翃的歌妓，两人感情很好。后来韩翃外出作官，因时局动乱，不敢带眷自随，只好把柳氏暂置京城，约好到任后再接她去。但一连三年都因故失约。于是韩翃就写了这首《章台柳》寄给柳氏。

“章台柳，章台柳”，诗一开篇，便是一个极具感情色彩的复沓。章台本是唐代长安的一条街名，街上“多设妓馆，遍植杨柳。”诗人在这里以“章台柳”来指代柳氏，既是借柳为姓，也是部分地承袭了“颠狂柳絮随风舞，轻薄杨花逐水流”这种对妓女的传统偏见，来暗示柳氏的身份。但“章台柳”除了有癫狂轻薄的一面外，还有柔和美丽的一面。这是一个含义复杂的意象。正是这种复杂的含义，加上复沓手法造成的反复咏叹的效果，准确地传达出了诗人在经过三年“花无人戴，酒无人劝，醉也无人管”的孤独生活后，对往日情人的那种深沉而复杂的感情。

“章台柳，章台柳，往日依依今在否？”这看似平常的问讯，隐

含了诗人由于强烈的思念而产生的担忧。“妾是曲江临池柳，这人折了那人攀。”妓女的命运是不能自主的，更何况在人们的心目中，妓女的品性又是水性杨花、朝秦暮楚。因此诗人才产生了“纵使长条似旧垂，也应攀折他人手”的担忧与猜测。然而这两句并不仅仅是一个猜测。对诗人自己来说，隐藏在猜测后面的，是一种无可奈何的沉痛。“章台柳，章台柳，往日依依今在否”诗一开篇，复沓和问句就在深沉的基调上传达出一种强烈的关切。“往日依依今在否”有的版本写作“颜色青青今在否”虽然意思不尽相同，但“今在否”三字所传达出的关切之情，却是基本一致的。在这种强烈的关切之后，紧接着做出“纵使长条似旧垂，也应攀折他人手”的猜测，于是猜测就带有了感情，带有了诗人既痛苦于可能产生的结果，又无力阻止或改变它这样一种深切的悲哀。但对柳氏来说，这猜测与其说是诗人的痛苦，不如说是诗人对她的一种委婉讽责，一种措辞上委婉但感情上更加尖刻的讽责。诗人的关切、担忧和痛苦，使这一讽责沉重得几乎不堪承受。

那么，这首小令的基本含义究竟是什么呢？是关切与担忧？还是不满与讽责？或者是无可奈何的痛苦的流露？应该说都是，但又都不是，感情本是一个整体，它不是各种孤立成分的堆积，而是不同成分的渗透与融合。这首小令的感情就是如此。因为是呼唤所以是怨艾，因为是关切所以是不满；猜测是委婉的讽责，但若没有感情又何必讽责？……也许，读完全篇后再来吟咏一下篇首的“章台柳，章台柳”，将会更多地体会出一些味道来。

郑临川 岳继东雪

杨柳枝

唐 柳 氏

答韩员外

杨柳枝，芳菲节，可恨年年赠离别。选叶随风忽报秋，纵使君来岂堪折选。

这首小令是对前一首《章台柳》的答复，是一个妓女对一个

员外的答复。也许地位的悬殊是命中注定，也许命中注定的妓女就只能接受杨柳的轻薄形象。但杨柳也是有它美好的时光的。“杨柳枝，芳菲节”，这“芳菲”二字，写出了多少春意，多少生机，写出了多少青春的美丽。这是柳氏的回答。面对着“往日依依今在否”的询问，她似乎忽然意识到了青春的流逝。“杨柳枝，芳菲节，可恨年年赠离别”一句“芳菲”一句“恨”，这一扬一抑中，蕴藏了多少感慨与悲哀，而这些感慨与悲哀，除了柳氏外，又有谁能知晓？作为一个妓女，柳氏没有更多的要求，她只愿能与心上人朝夕相伴，“镇相随，莫抛躲”。但就是这一点愿望也未能得到满足，她得到的只有离别，而且一别就是三年。三年来桃花开了又重开，燕子去了又归来，美好的青春年华就这样与美好的春光一同虚度了。桃花开了还会再开，燕子去了还会再来，但逝去的年华从哪里能再找回来？杨柳枝，芳菲节，可恨年年赠离别，这里的“恨”，用语言是无法说清楚的。

作为答复，这篇首的两句，已足以推卸掉韩翃“也应攀折他人手”的责难了。“可恨年年赠离别”的“恨”是谁造成的，已无需再说。但柳氏还是要说下去，她要对“往日依依今在否”的询问和“也应攀折他人手”的猜测做出回答。“一叶随风忽报秋，纵使君来岂堪折”这就是回答。说它委婉不如说它凄凉。“纵使”二字虽然暗示了某种韩翃曾猜测到而柳氏又难以明言的可能，但也仅只是一种可能；只有“一叶随风忽报秋”才是事实。青春终于在离别中销损了，往日依依的章台柳已不再是颜色青青，它的秋天到了。有了这个事实，是否“攀折他人手”就已经不再有意义，不再需要证实了。一句“纵使君来岂堪折”，既是回答，也是极沉痛的自语。所有的青春的美好，所有的命运的无情，所有的往日的希望与今天的痛苦，都尽在这“岂堪折”三字中了。

“杨柳枝，芳菲节。”这是青春的色彩和旋律。但当“一叶随风忽报秋”的柳氏唱出这一旋律时，她的心中该是怎样的沉痛？是的，青春终究是要逝去的；但逝去的青春应该是美好的、了无怨恨的。然而，在封建桎梏中的妓女，又有几人能得到无怨的青春呢？

“杨柳枝，芳菲节”……

郑临川 岳继东 雪

渔父

唐 张志和

西塞山前白鹭飞，桃花流水鳊鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。

这是一首风流千古、扬名中外的绝妙小令。《渔父》又名《渔歌子》。此小令作者张志和，自号烟波钓徒，又号玄真子，长期放浪江湖间。这首《渔歌子》，乃是他借渔家生活自道其隐居江湖之乐也。

开头两句，纯是写景，轻快自然地道出渔家生活环境之优美可爱，超然尘俗之外。“西塞山”，即湖州慈湖镇道山矶。徐钊《词苑丛谈》卷一《体制》注引《西吴记》雪在今浙江省吴兴县西南。据《词林纪事》卷一引《乐府纪闻》谓：颜真卿守湖州时，志和来谒，“愿为浮家泛宅……作《渔歌子》云云。”西塞山，乃是取之当前景。“鳊鱼”，俗作桂鱼，色青黄，间以黑斑，为江南名产之一。我们看词人只用白描手法，似乎毫不着意地画出了一幅多么恬淡美好而又生机勃勃的图画：青山前面，白鹭在自由自在地飞翔；这儿有红色的桃花，碧绿的流水，肥美的鳊鱼还在水中闪着黑斑。“西塞山”是个大背景，托出“白鹭”。二者之间，着一“前”字，则把广袤的青山，点点的白鹭和寥廓的蓝天交织起来，动静结合，大小相衬，色彩鲜明，生气盎然。白鹭是依水而生的捕鱼能手，飞翔不已，意在水中之鱼，下句也就由此水到渠成。“桃花”是争春之花，“流水”是春山流来之水，“鳊鱼”是江南春天最肥美之鱼。水滨一片盛开的桃花，水中游着肥美的鳊鱼，加以天上飞着的白鹭，地上横着的青山，红的红，绿的绿，黑的黑，白的白，蓝的蓝，青的青，辉映成一幅最美的春景，点染出江南最美的春色。这种超尘脱俗、天造地设的境界，自然和谐、自由自在的景象，全由词人用语天成地表现出来，使人不禁想到陶渊明描写的那个桃花源理想世界。俞陛云《唐词选释》云：“‘桃花流水’句，尤世所传诵。”道理也许就在这里。