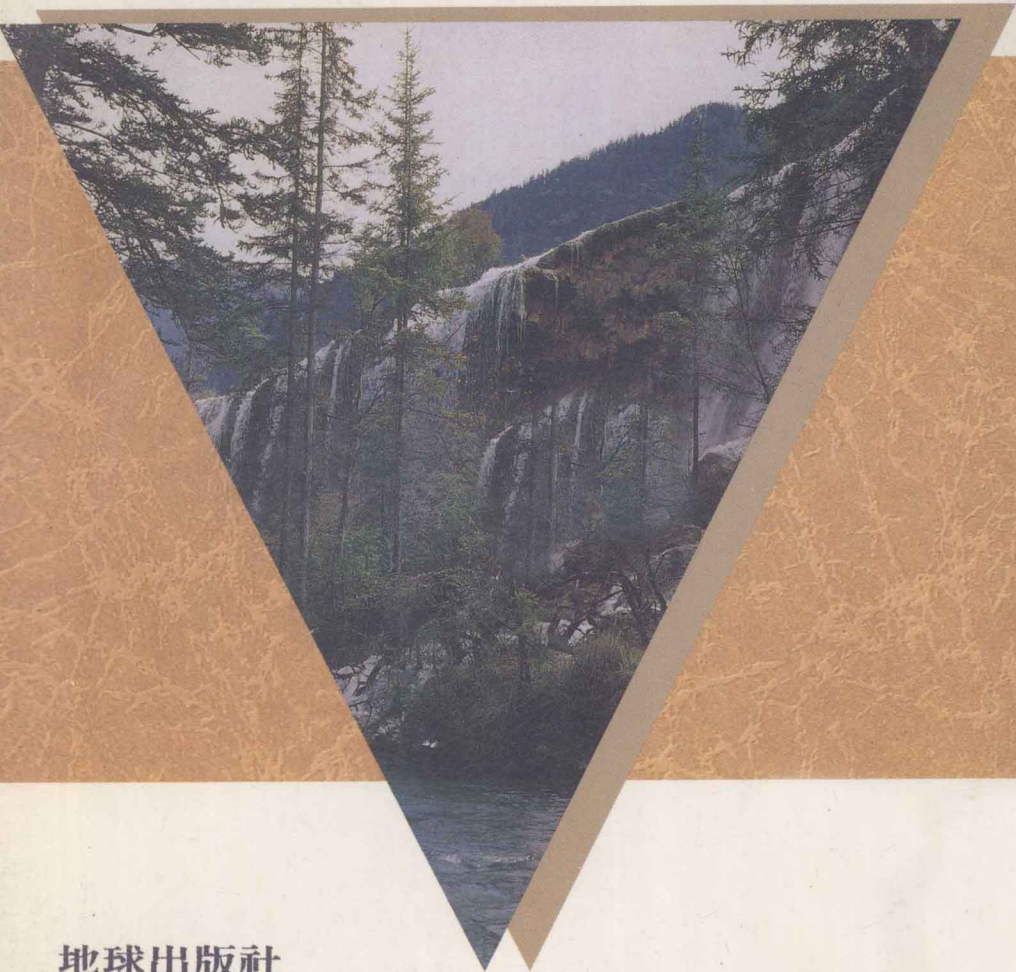


元曲新賞 ⑦

主編 賀新輝

馬致遠



地球出版社
發行

元曲新賞⑦

馬致遠

江苏工业学院图书馆

藏書章

主編 賀新輝

主 編

地球出版社

編輯部



地球出版社

元曲新賞⑦

馬致遠

出版者・地球出版社

發行人・魏成光

編輯・本社編輯部

地址・台北市復興南路二段327號5F之3

電話・732-4888 傳真・733-9898

劃撥帳號・1322117-1

總代理・學英文化事業有限公司

電話・912-7307 (代表號)

印刷廠・尚鋒彩色印刷(股)公司

電話・918-6518

中華民國81年1月 第一版

局版台業字第3610號

版權所有・翻印必究

定價160元

序

隋樹森

元曲一詞，主要包括元散曲和元雜劇兩類文體。散曲是元代我國北方民間新興起來的一種口語味比較濃厚的雅俗共賞的新詩體；雜劇，於曲文之外，還夾雜著賓白、科介，以表演故事。這兩種新興的文學，在當時大放光芒。從那時起直到現在，人們都認為元曲與唐詩、宋詞，在我國韻文史上可以鼎足並峙。

最近四、五十年，我的業餘時間，絕大部分都放在對元曲的研究上。對元散曲，我纂輯成一部元人散曲總集《全元散曲》，輯入元代曲家二百二十人的散曲，計小令三千八百多首，套數四百七十餘首，並用很多心力做了校勘。對元雜劇，我於校點明人臧懋循的《元曲選》之外，又把現在還可以看到的，不見於《元曲選》的元人雜劇，匯編為《元曲選外編》，便於讀者閱讀現存所有的整本元人雜劇。今天，我們對元曲只做一般研究，把這些作品都拿來閱讀，似無必要；但是，近幾十年，對元曲的研究和介紹似乎還可百尺竿

頭再進一步。刊物上也發表過一些評論或分析元曲的文章，只是其中談思想者為多，提到作品的藝術性者比較少。這些地方不能不認為是一點小缺憾。

《元曲新賞》一書的出版，正好彌補了這一缺憾。這部別開生面的套書，由我國韻文學界老、中、青三代一百四十餘位專家、學者、共同撰寫。該書對元代二百餘位曲家的七百四十五篇散曲，劇作家的五十二折雜劇，逐一進行了深入的賞析。每篇賞析短文，列為一個詞條。這些篇目，把元曲代表作家的代表作品，都談到了。我認為，對元曲做一般的研究，看了這些作品，也就可以了。每篇賞析文章，作者直抒胸臆，語言雋美，風格豐富多樣，正像元曲一樣絢麗多姿。這是半個多世紀以來我國元曲研究成果的薈萃。這套《元曲新賞》，設計甚好，內容充實，一定會成為廣大元曲愛好者、研究者，必不可少的一部工具書。它的出版，對推動元曲的研究，以及繼承和發揚古典文學的精華，都將產生很大的作用。

元曲新賞

全十五冊
第八冊

總目錄

第一冊

元好問 孫梁 楊果 劉秉中 杜仁傑
王和卿 孟志學 孟西村 關志學 張弘範
商挺 胡祇通 嚴忠濟 劉因 伯顏
不忽木

第二冊

徐琰 鮮于樞 魏初 王恽 侯克中
王實甫 李壽卿 滕斌 鄧玉賓 王廷秀
姚守中 王伯成 趙明道 阿里西瑛 馮子振
珠廉秀 周文質 王仲誠 陳子厚 真氏
盧摯 趙岩 陳草庵 馬彥良 奧敦周卿
徐再思 蒲道源 孫周卿 宋瑩 顧德潤

第三冊

關漢卿 王仲元 高安道 無名氏
白樸 吳昌齡 李齊賢 曹德 高克禮
陸登善 王曄 朱凱 李邦基 景元啟

第四冊

劉時中 阿魯威 王元鼎 虞集 張雨
鄧學可 薩都刺 李洞 薛昂夫 吳弘道
趙善慶 馬謙齋 李 珣 薛昂夫 吳弘道

第五冊

呂侍中 呂濟民 查德卿 吳西逸 武林隱
衛立中

第六冊

張可久 湯氏 楊 訥 蘭楚芳 胡用和
謝應芳 徐 畹 施耐庵

第七冊

姚遂 劉敏中 高文秀 庾天錫 趙顯宏
唐毅夫 李愛山 王愛山 朱庭玉 李德載
程景初 孫季昌 秦竹村 李致遠 李伯瞻
楊朝英 大食惟寅 亢文苑 呂止庵 孫叔順
馬致遠 呂天用 王氏 張鳴善 趙 瑩
沙正卿 宋方壺 周德清

第八冊

賈雲石 貫后屏 鮮于必仁 鄧玉賓 鄧玉賓子
賈 德和 丘士元 王舉之 賈 固 鍾嗣成
邵元長 周 浩 郝 經 汪元亨 孟 昉
一分兒 白 賁 趙 雍 李子中 石子章
張養浩 劉唐卿 鄭光祖 范 康 曾 瑞
狄君厚 沈 和 施 惠 李羅御史 雖景臣
孔文卿 蘇彥文 劉 致 任 昱 班惟志 倪 瓚
喬 吉 蕭德潤 楊維禎 夏庭之 劉庭信 李邦佑
蕭德潤 梁 寅 舒 頤 季子安 高 明
楊舜臣

第九冊

柳毅傳書 倩女離魂 魔合羅

第十冊

趙氏孤兒 西廂記 秋胡戲妻 曲江池 李達負荆

第十一冊

貫雲石 賈后屏 鮮于必仁 鄧玉賓 鄧玉賓子

第十二冊

柳毅傳書 倩女離魂 魔合羅

第十三冊

貫雲石 賈后屏 鮮于必仁 鄧玉賓 鄧玉賓子

第十四冊

柳毅傳書 倩女離魂 魔合羅

第十五冊

貫雲石 賈后屏 鮮于必仁 鄧玉賓 鄧玉賓子

元曲新賞

全部作者

編列冊第 總目錄

●為第冊第

一分兒

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

劃

大食惟寅^① 孔文卿^②
元好問^③ 不忽木^④ 亢文苑^⑤ 王氏^⑥

王愛山^⑦ 王曄^⑧ 王學之^⑨ 王元鼎^⑩
王仲元^⑪ 王伯成^⑫ 王惲^⑬ 王實甫^⑭

王廷秀^⑮ 王仲誠^⑯ 王和卿^⑰
白樸^⑱ 丘士元^⑲ 白賁^⑳ 石子章^㉑

任昱^㉒ 西廂記^㉓ 朱凱^㉔ 曲江池^㉕
朱庭玉^㉖

李洞^㉗ 李致遠^㉘ 李德載^㉙ 李齊賢^㉚
李壽卿^㉛ 李邦基^㉜ 李達負荆^㉝ 李邦佑^㉞

汪元亨^㉟ 邦哲^㊱ 吳弘道^㊲ 沈和^㊳
狄君厚^㊴ 呂止庵^㊵ 李愛山^㊶ 李子中^㊷

沙正卿^㊸ 宋方壺^㊹ 吳西逸^㊺ 沈禧^㊻
杜仁傑^㊼ 呂濟民^㊽ 李伯瞻^㊾ 武林隱^㊿

伯顏^① 宋娶^② 吳昌齡^③ 字羅御史^④
呂天用^⑤ 呂侍中^⑥

孟昉^⑦ 邵元長^⑧ 周德清^⑨ 季子安^⑩
晏天^⑪ 邵亨貞^⑫ 周浩^⑬

姚遂^⑭ 施惠^⑮ 胡祇通^⑯ 馬謙齋^⑰
查德卿^⑱ 風雲會^⑲ 姚守中^㉑ 郝經^㉒

侯克中^㉓ 馬致遠^㉔ 看錢奴^㉕ 柳毅書^㉖
施耐庵^㉗ 胡用和^㉘ 范康^㉙ 馬彥良^㉚

風光好^㉛ 秋胡戲妻^㉜ 追韓信^㉝
高明^㉞ 秦竹村^㉟ 孫叔順^㊱ 徐昶^㊲

夏庭之^㊳ 班惟志^㊴ 高文秀^㊵ 唐毅夫^㊶
孫李昌^㊷ 徐再思^㊸ 倪瓚^㊹ 倩女離魂^㊺

高安道^① 盍志學^② 孫周卿^③ 徐琰^④
真氏^⑤ 高克禮^⑥ 孟西村^⑦ 孫梁^⑧

珠廉秀^⑨ 梧桐雨^⑩ 張可久^⑪ 陸登善^⑫
曹德^⑬ 貫雲石^⑭ 張雨^⑮ 馮子振^⑯ 湯氏^⑰

貫后屏^⑱ 張挺^⑲ 梁寅^⑳ 張鳴善^㉑
張養浩^㉒ 商挺^㉓ 救風塵^㉔ 張生煮海^㉕

張弘範^㉖ 陳子厚^㉗ 望江亭^㉘ 陳德和^㉙ 貨郎旦^㉚
陳州糶米^㉛

陳草庵^㉜ 魚樵記^㉝ 無名氏^㉞ 曾瑞^㉟
庚天錫^㊱ 琵琶記^㊲ 程景初^㊳ 舒頌^㊴

景元啟^㊵ 喬吉^㊶ 楊果^㊷ 楊維禎^㊸ 睢景臣^㊹
單刀會^㊺

楊訥^① 楊果^② 楊維禎^③ 睢景臣^④
楊舜臣^⑤ 奧敦周卿^⑥ 楊朝英^⑦ 賈固^⑧

趙雍^⑨ 趙善慶^⑩ 鄧學可^⑪ 魯齋郎^⑫
趙瑩^⑬ 趙明道^⑭ 鄧玉賓^⑮ 漢宮秋^⑯

趙岩^⑰ 趙氏孤兒^⑱ 鄧玉賓子^⑲ 趙顯宏^⑳
蒲道源^㉑ 虞集^㉒

劉時中^㉓ 劉敏中^㉔ 衛立中^㉕ 劉庭信^㉖
劉因^㉗ 關漢卿^㉘ 劉致^㉙ 劉秉中^㉚

滕斌^㉛ 劉唐卿^㉜ 鄭光祖^㉝
盧摯^㉞ 鍾嗣成^㉟ 燕青博魚^㊱

鮮于必仁^㊲ 薛仁貴^㊳ 鮮于樞^㊴ 牆頭馬上^㊵
薛昂夫^㊶ 謝應芳^㊷

魏初^㊸ 蕭德潤^㊹ 薩都刺^㊺
蘇彥文^① 寶娥冤^②
關志學^③ 瀟湘夜雨^④ 嚴忠濟^⑤ 魔合羅^⑥

顧德潤^⑦ 蘭楚芳^⑧

前言

賀新輝

元曲，和唐詩、宋詞同為我國古代文學藝術發展史上的三座高峰。它以其作品揭示社會現實的深刻，以及題材的廣潤，語言的通俗，形式的活潑，風格的清新，描繪的生動，手法的多樣，在古代文學藝苑中放射著璀璨奪目的異彩。它的興起，對於我們民族詩歌的發展、文化的繁榮，都有著深遠的影響和卓越的貢獻。為了繼承和發展這一民族文化遺產，海峽兩岸共同編撰了這套《元曲新賞》。

元曲的組成，包括兩類文體，一是勃起於元代的一種新興的詩歌樣式——散曲，包括小令、帶過曲和散套；二是由散套組成的曲文，間雜以賓白（對話獨白）、科介（動作），專在舞臺演出的雜劇。散曲，是用以清唱的；雜劇雖間雜有對話與動作，但從本質上講，它的曲詞仍屬於詩歌的範疇。元曲的出現，同其他藝術之花一樣，立即顯示出旺盛的生命力。它不僅是文人詠志抒懷得心應手的工具，而且為反映元代社會生活提供了人民羣眾喜聞樂見的嶄新的藝術形式。因而，深受

人民的歡迎，得以蓬勃的發展。隋樹森先生輯入《全元散曲》的作家有二百餘人，作品有四千三百一十首（套）；流傳至今的元雜劇也多達一百六十餘種。其中許多名篇名句至今還膾炙人口，許多劇目仍屢屢演出，歷久不衰。元曲，因此而取得了與唐詩、宋詞三足並立的地位。誠如元末的葉子奇所言：「傳世之盛，漢以文，晉以字，唐以詩，宋以理學；元之可傳，獨北樂府耳。」所謂北樂府即元曲，足見元代人已將元曲視為自己時代的藝術高峰了！後世人更是這樣認識和評價元曲的。王國維在他的《宋元戲曲考·序》中明確指出：「唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。」

同任何時代一種文體的興起一樣，「元之曲」的興起與發展，也有其多種複雜的原因。

首先，是由文學尤其是詩歌本身的內在規律所決定的，是文學傳統繼承與發展的結果。

曲是由詞演化而來的，元曲之所以能取宋詞而代之，正如宋詞取唐詩而代之一樣，是由「來自民間，死於廟堂」的歷史規律所決定的。詞起源於民間，流傳於街頭巷尾，形式活

潑，通俗易懂，是廣大人民羣眾喜聞樂見的一種文學樣式。在其發展初期，尤其進入宋代，它飽含著人民羣眾的思想感情，以自由活潑的方式表達著普通人民羣眾的生活願望、愛情及友誼，甚或人們心靈深處的隱情，因而擁有相當廣大的讀者羣眾；但詞發展到晚期，由於詞作家遠離社會現實生活，作品的內容日益空洞虛泛，題材也日漸狹隘窄小；又由於作家鋪采摛文，堆砌詞藻，崇尚艷麗，專注形式，以致失去了通俗文學的本來面目，清新活潑之氣幾乎被掃除淨盡，走上了形式主義的絕路。因而，必然要為廣大人民羣眾所拋棄，必然會被新的詩歌樣式所代替。於是，散曲作為一種新的詩體，遂告誕生。

其次，元曲是我國各民族文化相互交流、融合的產物。中國的詩歌歷來是和音樂聯繫在一起的，有一種因與音樂結合而發展、因與音樂脫離而衰落的內在規律，由詩而詞，由詞而曲，莫不如此。原來作為詩體解放的詞，到宋朝末年，被文人關進了象牙之塔，束之高閣，既遠離了社會生活，又不復能習唱，完全失去了生機。人們只好再度到民間小調中去汲取營養，開始醞釀一種新的詩體。恰在這時，遼、金、元

入主中原，兄弟民族的樂曲風靡中原地域，剛健清新、「壯偉狠戾」的格調，使中原人耳目為之一新，將之與固有的民間小調融匯在一起，於是，一種新聲新詞的新詩體——散曲，作為「活潑的民間之物」，應運而生，先是與詞分道揚鑣，終於後來居上，代之而起。

散曲的勃起，還促進了元雜劇的定型。原來的宋雜劇或金院本，都是受大曲的影響，唸一段、舞一段、唱一段，輪番做戲，缺乏作為戲劇的整體性，不利於表現人物的多種情態。諸宮調的出現在很大程度上彌補了這一缺陷，開元雜劇之先聲，然而，每一宮調卻只有兩三支曲牌，仍顯得單調。散曲進入雜劇後，其面貌則為之一新，一折即一個套曲，可以包括十幾支乃至二十幾支曲牌，與賓白、科介相間，可以比較充分地表演一段情節。四折的結構，也大致符合戲劇衝突從形成而發展、而高潮、而解決的規律。這種不同宮調中各種曲牌的多種形式的組合，維妙維肖地反映了人物形神的變化，跌宕起伏，不僅為反映元代社會生活提供了生動活潑的藝術形式，而且形成了唱、唸、做、打的綜合體為特徵的中華民族的戲劇表演形式，這個功績，在中國文藝史上是不可磨滅的。

再次，還有一個值得注意的情況，就是：語言的發展變化，也是使曲取代詞的一個重要原因。金元時代，隨著華北、東北、西北地區各民族的政治、軍事上的爭鬥，加強了經濟、文化方面的交流，早在十世紀中葉，契丹族的遼國，建都北京。遼滅金興，金亡元起，北京在三個多世紀裏成了北方政治、經濟、文化的中心，北京地區流行的語言，逐漸與河南、河北、山西、山東地區的語言相融合，形成了新的語言體系，與沈約四聲、陸法言韻部，相去漸遠，為金元詩歌的創作，提供了新的語言材料。同時，由於社會動盪，生活日趨複雜，新詞彙不斷出現，雙音、多音詞日漸增加。日趨典雅化的宋詞，它的格律，對變化著的語言，已成了一種束縛，加上南北語音、聲調的差異，俗語方言的不同，由北方首先產生元曲這樣一種新詩體，以適應這些變化的情況，是勢所必然的。

然而，元曲之所以能代宋詞而起的最重要的原因，還是元代的社會現實促成的。元代，是中國歷史上第一次非漢族統一全中國的朝代。它對於我國遼濶疆域的奠定，對於多民族國家的形成，都起了重要的推進作用。海運的創行，南起杭

州、北抵大都（今北京市），橫貫中國的大運河的溝通，帶來了城市經濟的繁榮。當時，來中國旅遊的義大利人馬可波羅，在他的《遊記》中說，中國城市「既大且富，商人眾多」，「尤其大都，至所有珍寶之數，更非世界任何城市可比」。對於被我們的祖輩稱之為「中國戲曲搖籃」的平陽，馬可波羅也到過，並在《遊記》中有過記載：「一個很大的城市，叫平陽府（今山西臨汾），城內同樣有許多商人和手藝工人。這裏盛產生絲。」「製造業興旺發達」，「商人遍及全國各地」。而且，在它的西面，「雄踞一個美麗的大要塞，名叫太津（吉州）」。宏大的劇場、活躍的「書會」和日夜不絕的觀眾，就是在這個基礎上出現的。其次，由於元王朝是由蒙古早期奴隸制飛躍進入成熟的封建社會的。因此封建傳統觀念的束縛較為鬆動，文化政策比較開放，宗教比較自由，佛教、道教、伊斯蘭教、儒教、基督教等並存，一律平等。與歷代王朝相比，元代社會人們思想比較開放。這也為元曲的興盛提供了一定的條件。但是，由於連年的爭戰，天災人禍，造成農村經濟的凋蔽；加上民族壓迫的加強，統治者的驕奢淫逸，吏政的殘暴竄敗，廣大人民處於水深火熱之中。官逼民反，身受階級壓

迫、民族壓迫的人民羣眾，呼喚自己的代言人，期冀他們能通過自己喜聞樂見的文藝形式，反映自己的心聲，表現自己的痛苦、忿怒和反抗。

這樣的代言人出現了：不是一個、幾個，而是一批、一代！元代從太宗九年（一二三七）到仁宗延祐二年（一三一五），近八十年不設科舉，使讀書人失卻了進身之階。當不上官，連生計也無著落，於是便深入到社會的最底層，在勾欄、瓦舍裏找到了自己安身立命之所。他們在這裏倍受尊重，被奉為「書會才人」或「書會先生」。「躬踐排場，面敷粉墨。以為我家生活，偶倡優而不辭」。社會底層人們（特別是倡優）的遭遇、覺醒，乃至反抗，深深地感染著他們，在他們的筆下敷演出一個個可歌可泣的故事，塑造出一個個有血有肉的人物，成就了一篇篇元曲佳作，切切實實地反映了生活在當時社會底層人民的心聲！

上述這一切元代特殊的歷史條件造就了元曲的崛起，使之遠遠超越過詞，並取而代之。

作為人民羣眾代言人的元曲作家羣，傳至今日，留有姓名、曲作的約二百餘人，其中執牛耳者，當是元好問。

元好問，號遺山，是名冠金、元兩代詩壇的一顆巨星。山西忻州人，鮮卑族，他生當金元戰亂之際，承襲了我國詩歌現實主義的優良傳統，反對柔靡雕琢，崇尚現實天然，運用雄健的筆力，描繪了金元社會的矛盾，寫出了亡國亂世之際人民的哀思。他的詩，語言通俗，朗朗上口，從「而立」之年起，就「家按其計，人嚼其句，洋溢於巷里，吟諷於道途」，家喻戶曉，大行於世。他的詩、詞、曲俱佳。金天興二年（二二三三），金守將崔立以汴京城降蒙古，四十四歲的元好問做了亡國奴，先被蒙古軍羈管於山東聊城，後回到故鄉築野史亭，潛心修金史，始終不仕，一直到蒙古憲宗七年（二二五七），六十八歲病故，堅持採取了不與元人合作的態度。但是，儘管如此，元好問卻是元代初期文壇公認的領袖。他也確實對元曲的形成作出了開創性的貢獻。這是因為：第一，不肯避嫌，舉荐人才：為了保存中原的傳統文化，元好問曾於天興二年四月二十九日被蒙古兵俘虜，離開汴京之前，即四月二十二日，向蒙古中書耶律楚材上書，推荐了五十四位知識份子，後來，其中的四十八人（即十分之九）都安排到華北各地，包括大都、并州、平陽等地。這些人才的任用，對於後

來元朝的文化發展，作出了很大的貢獻。第二，北覲忽必烈，保護知識份子：一二四七年，經元好問策劃，由他的好友張德輝（山西交城人）與忽必烈進行了「王庭對策」；一二五二年，六十二歲高齡的元好問和張德輝又二次北覲，向忽必烈說明：「金之敗亡與儒士（知識份子）無關，反而是因為沒有重用儒士」的結果。開導這位元朝的第一個皇帝，重視知識、知識份子；啟請他擔任儒教「大宗師」，「王悅而受之」，並命張德輝「提舉真定學校」。第三，開展講學，提攜後輩：由元好問領頭，張治、張德輝等，共同在山西渾源縣的龍封山，舉辦了講學中心，合力培養一代新的人才。他誨導後輩，循循善誘，用心良苦；獎掖後學，品評、提攜新秀，誠摯肯切，感人至深。元好問還常以詩會友、以詩評詩，或講解創作甘苦，或獎彰後學青年，商挺、商琥父子，郝經、王惲、橄彥舉、杜善夫等均有他的贈勵之作。元好問對白樸的教誨，更是對元曲發展的莫大貢獻。白樸四歲時，在戰亂中，母被俘，又與父失散，元好問攜抱他同被羈管，對他進行了精心的撫育和教養；成年後，又屢次帶他交遊，元氏門生多為白樸好友。元好問請老友史天澤屢屢向當朝舉荐白樸，但白樸絕意仕

進，潛心元曲創作，他的《梧桐雨》被譽為元雜劇三大傑作之一，謂之「千古絕品」。但是，沒有元好問，又何來白樸？難怪元好問去世後，曲作家王惲曾多次賦詩，回味他夢中與元好問會面，聆聽教誨的情景；劉因創作上受元好問影響較深，但始終未與元晤面，因而，他不無遺憾地寫詩道：「晚生恨不識遺山，每誦歌詩必慨然」（《跋遺山先生墨迹》）。正是元好問等人不遺餘力的奮鬥，才使只重殺伐的蒙古新政，改變了文壇荒漠的局面。第四，元好問是一個變詞為曲，開創曲作的人：他生當金元之際，是詞轉變為曲的時代。如香港中文大學教授、我國的曲學前輩羅忼烈先生所云：「變宋詞為散曲，始於遺山」（《元曲三百首箋·敘論》）。他的曲作流傳至今僅十三首，均係由詞演變而成，有直以為曲者，有以詞改編為曲者，也有依律呂填曲者。如《雙調·驟雨打新荷》，即是將《小聖樂》詞上片摘取後五句，改字諧律而成。清·李調元《雨村曲話》說，元好問小聖樂本為詞，「一時傳播。今入曲，易牌名：《驟雨打新荷》。」他的曲作雖不多，但大都清潤疏俊，迥出時作，曲品絕高，不作燕妮語，開創了元曲本色派的先聲。可見，元好問確實對元曲創作起著啟導、