

唐宋词小令 鉴赏辞典



陕西人民出版社

唐宋词元小令鉴赏辞典

趙樣初題



主 编

李德身
陈绪万

陕西人民出版社

(陕)新登字 001 号

唐 宋 元 小 令 鉴 赏 辞 典

陈绪万 主编
李德身

陕 西 人 民 出 版 社 出 版 发 行

(西安北大街 131 号)

陕西省新华书店经销 国营五二三厂印刷

787×1032 毫米 1/32 开本 39.75 印张 9 插页 1400 千字

1992 年 7 月第 1 版 1992 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1—10000

ISBN 7-224-02295-0/Z·168

定价: 19.80 元

顾问：俞平伯 吴组湘 林 庚 王 瑤 周振甫

主 编：陈绪万 李德身

撰稿人（依书中出现先后为序）：

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

F3028/03

凡 例

一、本书共选唐、五代、宋词人一百八十四人（无名氏未计）的小令词五百八十首，金、元曲家七十人（无名氏未计）的散曲小令二百五十九首，合计作家二百五十四人，小令八百三十九首。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）为序。作品原文一般以上述三书为准，个别字句依其它版本者则予说明。

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、作家索引、佳句索引、唐宋小令词牌词谱简介、本书所见元人小令曲谱、词牌索引、曲牌索引，供读者查检。

七、本书在书前附有宋元人书画作品若干幅。

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。为了帮助广大读者了解小令发展的概貌和风格的流变，更好地欣赏和借鉴这宗优秀的文学遗产，我们特邀请了一批研究词曲的学者，合力编撰了这部《唐宋元小令鉴赏辞典》。

词之小令，也称令词、令曲，或者就叫令。作为一种新兴的文学样式，它大约在初盛唐间产生。据夏承焘《令词出于酒令考》（《词学季刊》三卷二号），这小令的“令”字，该出于唐代士大夫文人在宴会间即席填写的酒令。大概说来，当时文人依照民间流行的小曲，予以声律配合上的加工，久而久之，每一支小曲的歌词在格式上逐渐趋于定型。从音乐上看，它是“被之管弦”的“曲之词”；从诗律上看，它又是一种讲究字声平仄格律、长短句错落的新兴诗体。这就使它既不同于汉魏式的乐府诗，也不同于起自齐梁、大盛于唐的近体诗。

小令作为词体之一，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）。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》）”。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》）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？抑中调乎？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》）。

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。例如：《河传》，唐词自五十一字至五十八字，宋人作六十一字；《天仙子》，唐词为单调，三均拍，三十四字，宋人作双叠，六均拍，六十八字；《江城子》，唐词为单调，三均拍，三十五字，宋人作双叠，六均拍，七十字。毫无疑义，它们都应属于小令。再如：《千秋岁》，六均拍，七十一字，与八均拍，八十二字的《千秋岁引》显然有别，当然也属小令。至于《一翦梅》、《朝玉阶》、《蝶恋花》、《唐多令》、《感皇恩》、《钗头凤》、《破阵子》、《渔家傲》、《定风波》、《苏幕遮》、《声声令》、《青玉案》、《谢池春》等词牌，皆在六均拍、六十六字以内，也全是小令。

甚至八十多字的《洞仙歌令》，也可能属于小令的范畴。《洞仙歌令》首见于唐写本《云谣集杂曲子》，原有七十五字；宋人作八十二字至八十八字不等。丘琼荪认为：“此调（按：谓苏轼《洞仙歌令》）凡八十三字，前后二片，片各三均，在令曲中为极长之调。”（《诗赋词曲概论》第三编第三章）我们只是考虑它已至八十字以上，与本书几乎全部编选七十字以内的小令选例不相吻合，而将其割爱罢了。

南宋词人张炎说过：“词之难于令曲，如诗之难于绝句，不过十数句，一句一字闲不得。末句最当留意，有余不尽之意始佳。”（《词源》卷下）《西圃词说》引顾璟芳语也说：“词之小令，犹诗之绝句。字句虽少，音节虽短，而风情神韵，正自悠长，作者须有一唱三叹之致。淡而艳，浅而深，近而远，方是胜场。”唐宋词人正是在这尺幅千里的小令天地里各骋其才，发挥他们的奇情异采，终至形成了百花齐放的局面，造就了中国诗歌发展史上的一绝。

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“能逐弦吹之音，为侧艳之词”（《旧唐书·文苑传》），创制了许多小令新词调，发展了表情刻画的手法，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，开始为小令争得了独立于诗的地位。

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》）。韦庄、欧阳炯、顾夐、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》），大写当时宫廷和上层社会的淫侈生活，词藻华艳，偶有清新之作而已。能够独树一帜的，只有一个韦庄。他经过乱离，洗去铅华，善以白描手法写作疏淡清秀的小令，这就为小令的表现手法开了一条新路，因此后人常以“温韦”并称，把他俩看为“专精令体”（冯煦《阳春集序》）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。他们的词虽未结集，但成就却较西蜀词人为高。究其原因，在于南唐借填词“娱宾而遣兴”（陈世修《〈阳春集〉序》）的好景不长，很快就面临着亡国的危机。冯延巳处于“国势岌岌”之际，将其“忧生念乱”之情，“一于词发之”，因而其词“接之六义，比兴为多”（冯煦《阳春集序》）。观其词作，思深辞丽，堪为五代一大家，与温、韦鼎足而三。王国维《人间词话》谓其词：“虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。”确为中肯之论。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剧变，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。感情之真挚深切，凄恻沉痛，语言之自然天成，一空依傍，具有极强的艺术概括力和感染力；结构之严整细密，境界之高奇无匹，既直抒胸臆，又含意深远，已经达到了“神秀”的妙境。王鹏运简直以“词中之帝”称之（《半塘老人遗稿》）。从他在扩大词境、创造意境、发展白描手法诸方面的巨大贡献，以及将唐五代令词推向高峰、多方面影响宋代词人来看，他确实是一位照耀词坛的巨星，他的令词确实是我国文化宝藏中一笔珍贵的遗产。

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“西江词派”之称（冯煦《宋六十家词选例言》）。刘熙载《艺概》云：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。”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，首开豪放词的先河；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，如《少年游》、《甘草子》、《诉衷情》诸阙，或“自有唐人妙境”，或有“花间之丽句”（彭孙遹《金粟词话》），把婉约词推向一个新的境界。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，由于他后来失去了富贵子弟的生活地位，弄得穷愁潦倒，就用小令排遣他那愤世嫉俗的心情，形成一种凄楚感伤的词风。他以高超的技巧，深厚的感情，和婉的音律，大写令词，秀气胜韵，出之天然，使人读来回肠荡气，有如黄庭坚所赞“清壮顿挫，能动摇人心”（《小山集序》）。他在令词发展史上，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》）的境地，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，“倾荡磊落，如诗，如文，如天地奇观”（刘辰翁《辛稼轩词序》）。

象《江城子·密州出猎》抒写爱国激情之豪放，五首《浣溪沙》描绘农村风土之清新，《定风波》生发“一蓑烟雨任平生”之疏旷，《卜算子》点染“缺月挂疏桐”之冷隽，《蝶恋花》咏叹“多情却被无情恼”之凝重，等等，足以显出他即使在令词领域也是一位“横放杰出”的大家。在苏轼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，他的小令与他展衍小令而作的慢词一样，凄婉深致，俊逸精妙，尤其是他的语言清丽至极，辞情相称，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》），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，他的慢词笔力奇横，有似苏轼；而他的小令深婉丽密，接近秦观。他的一阕《青玉案》，为他赢来“贺梅子”之美称。但是其词“惜少真味”（《人间词话》），使他只能算一个过渡性的词人。贺铸之后的周邦彦，是北宋词坛的殿军。他既是音乐专家，又是专业词人，从音乐和文学的紧密结合角度看，他不愧是柳永以来婉约词派的“集大成”者（周济《宋四家词选序论》）。他以慢词饮誉词坛，而他的小令同样能“言情体物，穷极工巧”（《人间词话》），词风雍容典雅，富丽精工，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》），表现出一个情深意真

的青年女子的内心世界，刻画出“人比黄花瘦”的抒情主人公的动人形象；南渡之后，虽然多以慢词写其国破家亡的沉痛感情，但也不乏“只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁”那样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”，被推誉到与李后主比美、与辛弃疾并峙的地位，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，象岳飞、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，他就是把为苏东坡所开创，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》）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。试看其《菩萨蛮·书江西造口壁》，写其忧国忧民之心，是“如此大声镗镗”；《青玉案·元夕》，抒其“自怜幽独”之情，又是如此婉约含蓄；《破阵子·陈为同甫赋壮词以寄》，倾诉其理想与现实的矛盾，是那样沉郁悲壮；《清平乐》（茅檐低小），描写农家的恬静和美好生活，又是那样妩媚清新。《四库全书总目提要》称其词“慷慨纵横，有不可一世之概”，确可作为辛词的总评。当时词坛，在辛弃疾的帅旗指挥下，形成震撼一代、激励万古的爱国主义大合唱。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，直至宋末的文天祥、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。

在辛弃疾把豪放词风推进到不可企及的顶峰，极大地开拓了词的疆界之后，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。从词的发展史角度看，姜夔还称得上是位富有创造性的杰出词人，他不仅能为“自度曲”，创作了许多“古雅峭拔”的慢词，就是小令也写得很有特色，“清妙秀远”，韵律极美，不愧是继周邦彦之后的“南宋一大家”（陈廷焯《白雨斋词话》）。只是他一味追求艺术美，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。至于吴文英，虽然也以周邦彦为宗，但与姜夔的词风大不相同：姜词“清空”，吴词“质实”（张炎《词源》）。尽管他有些“疏快”的小令，造语奇丽，音律精严，而总体上则字雕句琢，“凝涩晦昧”，显得丽密典雅，思想贫乏。由于士大夫文人大多欣赏他这种词风，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。王世贞《曲藻序》云：“自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”这正说明，原有的长短句词调不能跟这些民间小调配合，于是有人就另创新词，而成一种新兴的合乐歌唱的短小抒情诗体。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)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,它们所配的乐曲不同,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(公元1307年)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。他现存小令一百零四首，是前期曲家留存作品最为丰富的一位。他把小令的题材，由写风景、写爱情，扩大到写山林隐逸、写风土人情、写咏史伤今的境地，语言凝炼尖新，通俗生动，既有艺术的概括力、形象的感染力，又有和美的音乐性。他那被前人称为“秋思之祖”的〔天净沙〕，“纯是天籁，彷彿唐人绝句”（王国维《元剧之文章》），极大地提高了曲的艺术意境，成为元人小令中的绝唱。在这一时期里，前有杨果、刘秉忠、胡祇通、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、查西村、陈草庵等已能得心应手写作小令而卓有成就的曲家。他们纷纷地登上曲坛，各自以其清新雅丽或豪迈俊爽之作，为元代小令的花圃献上各具特色的鲜花。

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，因此，纵情诗酒，放浪山水，漠视现实，孤芳自赏，成了他们共同的人生态度。尽管他们作品中时时流露出穷愁潦倒的心情，却少有前期作家那种横溢于作品之中的牢骚和不平。他们在艺术上刻意求工，用语典雅华美，几乎不用衬字，极力运用诗词的句法，形成高雅婉丽的曲风。这就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格律严整、语言雕琢的歧途。不过张可久是元代散曲的专家，现存小令七百五十一首；乔吉也是毕生写曲的大家，现存小令近二百首。作品之丰，他俩的确是数一数二的。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，象张养浩、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》，吊古伤今，沉郁雄浑，极其精警地道尽历代王朝的兴亡只能给人民带来痛苦的实质，表露了对人民命运的同情，从而成为后期小令中光芒四射的杰作。

纵观唐宋元小令，真是源远流长，千姿百态，琳琅满目，蔚为大观。本书从中汇编了二百五十多位作者的八百余篇作品，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。正文之外，附录了有关研究唐宋元小令的多种资料，以供读者参考酌用。如果读者能从本书之中，了解到唐宋元小令发展的概貌和风格的流变，增强了含英咀华的艺术鉴赏力，并能从中汲取精华，作为发展社会主义新文艺的借鉴，进而提高了民族自尊心和民族自豪感，激发起创造无愧于古人的当代新体格律诗的雄心壮志，那么，我们就深感欣幸了。

编 者

1988年4月

目 录

凡 例·····	(1)
序 言·····	(1)
篇目表·····	(1)
正 文·····	(1-980)
附 录	
作家小传·····	(981)
作家索引·····	(1033)
佳句索引·····	(1036)
唐宋小令词牌词谱简介	
·····	(1062)
本书所见元小令曲谱·····	(1173)
词牌索引·····	(1185)
曲牌索引·····	(1202)