

中国古典诗歌鉴赏丛书

元人小令赏析

杨福生 陈友冰 许振轩 著



安徽文艺出版社

封面题字：**兰干亭**

责任编辑：曾德方

美术编辑：贾愚

387
元人小令赏析

杨福生 陈友冰 许振轩 著

安徽文艺出版社出版

(合肥市金寨路283号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本787×1092 1/32 印张：13 插页：2 字数：240,000

1988年5月第1版 1988年5月第1次印刷

印数：00,001—5,600

定价：2.50元

ISBN7—5396—0038—1/I·39

前 言

在中国文学史上，元曲是与唐诗、宋词相提并论的。但无论是元曲中的杂剧还是散曲，都得以小令作为自己的基本形式，因为两支以上的同宫调的小令联缀才能形成“套曲”，若干支套曲相组合才能形成杂剧中的唱词，加上在元曲的实际创作中，无论是数量还是质量，小令都是最引人注目的，所以，要想全面地了解元曲，就不能不花出比较大的力气去读小令。

小令在当时又叫“叶儿”，单支的独曲，每支一段，这一点很象单调的词，若从意境的创设看，又很象“绝句”，只是句式远不如绝句那样整齐而已。

小令的产生和发展，说到底不外有两个最主要的原因，一是当时的社会基础，一是文学发展的自身规律。从社会基础上说，元小令和宋词一样，最先也是发源于民间，是传唱于市井之间的民歌小调。这种小调，往往是传唱者就眼前的情事即兴创作的，所以语言直率刻露，用词朴素通俗，生活气息异常浓厚。蒙古人是个精骑射、不好文的“马上民族”，又特别爱好通俗的歌舞，因此，小令的这种艺术风格，正合他们的心意，于是，在元蒙统治阶级的提倡下，小令得到了

空前的发展，它们被谱上各种曲调，在街市间传唱，一时间，“尖歌倩意”之声，就在巷陌桑间不胫而走了。

元蒙入主中原以后，随着政治形势的日益稳定，经济的发展繁荣，商业都市的兴旺繁华，以小令为基本形式的套曲和杂剧也就随着得到空前的发展，加上自辽、金以来北方民族的逐步南渐，“胡乐番曲”和中原汉文化的相互渗透和融合，不但杂剧在内容和形式上日新月异，就连小令本身，也势必日臻完善。

事实上，从文学发展的自身规律来说，不同的时代自会有不同的文学样式。远的不说，词在宋代，已发展到了“极至”，但到北宋末年，作为来源于民间的这一文学样式的“本色当行”即通俗朴质的特色已所剩无多了，至南宋姜夔、吴文英辈，其雅正典丽的词风，更是使不能精于词学的文人望而却步。把词在形式上予以高度强化，反而窒息了词的生命，因为一切文学样式，一旦失去了人民大众，则一定会失去自身。于是，在政治仕途和词作上都找不到出路的汉族文人，纷纷投入到小令的创作中。他们把“胡夷之曲”和“里巷歌谣”结合起来，把小令固有的尖新刻露的特点更向前推进了一大步，借以诉苦闷，发愤懑，表情致，斥时弊，使小令创作空前繁荣，有元一代虽不足百年，而小令作品却有了3800多首（见隋树森《全元散曲》），至于题材的广泛和语言的活泼，则更是前所未有的了。

当小令还只是流传于民间的歌谣小调的时候，其体制显然是比较自由疏旷的，选词用句也只须大体合乐即可。但是，当小令之所以为小令，成了元散曲中不可替代的一个文学样式后，它也就有了自身的艺术形式上的规定性了。这种规定，

当然是表情达意的需要和演唱的需要。小令作家从民间词调和诗词中吸取营养，或融合，或借移，这样就使得小令和诗词比较起来，具有了这样的几个鲜明特点：

一、用韵较密且一韵到底。小令差不多是句句都要押韵的，而且平、上、去三声还可以互押。在用韵方面，这种既“宽”又“严”的情况，保证了小令的语言的流畅活泼性。其中不允许重韵的规定，更使小令有一股恢宏潇洒的气势。这一点与诗和词显然有了区别，因为诗和词既不要求每句都押韵，又不允许平仄韵通押。

另外，在格律诗和词中，虽则对平仄的要求已比较严格，但一般说来，只须使该用平声的用了平声，该用仄声的用了仄声也就行了。而小令对仄声字的使用，还要求分上、去两声，因此，在“词谱”中，只用“平”、“仄”标调即可，而在“曲谱”中，“平”“仄”之外，还要加上“上”、“去”来标调。关于小令用韵的规律，不妨以关汉卿的一首小令的曲律分析，进一步具体说明：

商调

梧叶儿

别	离	易(句)	相	见	难(韵)	何	处	锁	雕	鞍(韵)
平	平	仄	平	仄	平	平	仄	仄	平	平
作平		可叶	可仄			可仄				
春	将	去(句)	人	未	还(韵)	这	其	间(韵)	殃	
平	平	仄	平	仄	平	仄	平	平	平	
		可叶	可仄							可仄
及	杀	愁	眉	泪	眼(韵)					
平	仄	平	平	去	上					
作平	作去				可平叶					
可仄	可平									

二、牌调、宫调的使用较严。曲牌虽计有四百多个，但可用来填作小令的却不到一百个，而且在实际使用中，其实不到五十个。然而要制作小令，则必须首先熟悉小令曲牌。作带过曲的小令，还要首先考虑所用的曲牌是否属于同一宫调，音律上能否衔接，是不能随意“带过”的。能用作带过曲的，一共也不过三十多种。下面所举的，是见于元人小令中的宫调和曲牌：

正宫 塞鸿秋 醉太平 小梁州 六么遍 叨叨令 鹧鸪曲

仙吕 寄生草 醉中天 一半儿 游四门 后庭花 青哥儿 四季花 锦橙梅 太常引

中吕 朝天子(谒金门) 红绣鞋 山坡羊 迎仙客 喜春来(阳春曲) 上小楼 满庭芳 乔捉蛇 鹧打兔 醉春风 快活三 尧民歌 摊破喜春来 卖花声(升平乐)

南吕 四块玉 阅金经(金字经) 干荷叶 玉娇枝

双调 大德歌 大德乐 沉醉东风 碧玉箫 庆东原 驻马听 拨不断 寿阳曲(落梅风) 折桂令(蟾宫曲) 百字折桂令 清江引 殿前欢 水仙子 新时令 秋江送 十棒鼓 袄神急 楚天遥 播海令 青玉案 殿前喜 华严赞 山丹花 鱼游春水 骤雨打新荷 步步娇 太平令 梅花酒 小将军 捣练子 春闺怨 快活年 皂旗儿 庆宣和 风入松

越调 天净沙 小桃红 凭阑人 寨儿令(柳营曲) 糖多令

商调 梧叶儿(知秋令) 百字知秋令 望远行 玉抱肚
秦楼月(忆秦娥) 满堂红 商调水仙子 芭蕉延
寿 蝶恋花

黄钟 人月圆 刮地风 昼夜乐

常用作带过曲的曲牌宫调是：

正宫 脱布衫带过小梁州

南吕 骂玉郎带过感皇恩、采茶歌

哭皇天带过乌夜啼

双调 雁儿落带过得胜令

水仙子带过折桂令

中吕 齐天乐带过红衫儿

三、衬字和语言技巧的特色。衬字的使用标志着曲和词的最明显的区别。衬字是曲律规定外另加的字，这些字不必讲平仄，也不限制字数。使用衬字，意在强化某种情感或扩大某种意旨，或者兼而有之。

由于小令体制及意境创设强调集中凝炼的缘故，小令中一般无衬字，或极少衬字。有衬字的小令，一般每句中也不超过八个字。而在套曲中，有时竟可加到五十三个字的，如关汉卿的〔一枝花〕《不伏老》。

衬字常用的是虚词，也可用实词。常加在句首，亦可见于句中，但不可加在句末。因为衬字只是为了强调某种情感色彩，渲染气氛，不能用成重音，所以不能放在句末，参与韵脚的使用。

在语言技巧上，小令显著的特点是对偶繁多。据《太和正音谱》，对偶的方式就有七种：

合璧对(即两句相对)

连璧对(即四句相对)

鼎足对(即三句相对)

联珠对(即多句相对)

隔句对(即长短句相对)

鸾凤和鸣对(即首尾相对)

燕逐飞花对(即三句对作一句)

此外还有叠句和叠字。

作曲是“逢双必对”，曲作本身又可以“句字不拘，可以增损”(周德清《中原音韵》)，因此，在如此高频率的对偶情况下，对偶的方式层出不穷也就是十分自然的了。

加之，散曲是重视末句的使用的，小令尤其如此。用乔吉的说法，结句须如豹尾，音调要响亮。有的曲牌，末句各字在阴阳上去的音调方面是要求严守不出的，“诗头曲尾”的说法，指的就是这个意思。

小令在艺术形式上的特点还有其它，以上所举三点不过是最为鲜明的罢了。要读懂并能欣赏小令，了解这些显然是非常必要的。

二

元代散曲作家众多，据明人朱权《太和正音谱》统计，有名有姓的作家就有187人，而近人任讷在他的《散曲概论》中则指出，可考的作家足有227人。元代无论是散曲作家还是剧曲作家，无不染指于小令的创作，所以小令的数量自然也就惊人。但目前我们所能见到的元人小令，据隋树森先生的《全元散曲》只收有3853首，这个数字与众多的作家创作实

际显然是不相符合的，可见散佚的作品太多，尤其是大量无名氏作品，因其社会地位低下，随作随丢，今天所能见到的，确实是百不存一之作了。

然而，即使就在这3800多首小令中，我们也能看出元人小令题材的广泛性。由于大多数小令作家社会地位低下，他们对于现实社会生活中的一切现象无不尽收眼底，故其眼光和笔触得以深入到现实社会中的每一个角落，并以一个普通人的“良知”，作出自己的评价和判断，其思想方式和情感方式，是完全的“大众化”的，在很大程度上，代表了当时的人民的心声，因而也就具有了相当的人民性。但是，由于历史和阶级的局限，在几乎所有作家的所有小令作品中，都掺杂了不少消极颓废的东西，这些东西，显然又多多少少地影响了这些作品在文学史上的地位和审美价值。而所有这些，对于我们今天欣赏它们，又是必须首先要注意到的，为此，我们不能不从题材角度，给这些作品作一个大致的分析并作出简单而必要的估价。

首先是写亡国之痛、黍离之悲的作品。这是国家遭难或亡国改代后常见的题材。唐安史之乱后和南宋灭亡前后，这类作品我们见过不少。然而，元初通过小令发抒愤懑和慨叹的作品，滋味自有一番不同。杨果《小桃红·采莲女》说：

“伤心莫唱，南朝旧曲，司马泪痕多。”这是对亡国之痛的直接倾诉，悲咽之声可闻。而白朴的《寄生草·劝饮》，则是以长醉不醒的形式，表现了对元蒙统治的深恶痛绝和对故国思念的无望，其感情更显得深切沉痛：

“长醉后方何碍，不醒时有甚思。……不达时
皆笑屈原非，但知音尽说陶潜是。”

用“醉”来表现对现实社会的不满和反抗，难免使人觉得思想消沉了些，但是，知识分子尤其是汉族知识分子在元代社会处境恶劣这一事实，就决定了这种方式正是元代作家对现实生活的态度的基本形态，于是，从表面看来以消沉的情感方式所表现的叹世、厌世、愤世的思想，就构成了元人小令中第二个特色和内容。

以“叹世”为题的作品，在元人作品中确是比比皆是。其中，揭示世态炎凉和人生空漠之感的作品，更是俯拾即得。这种思想当然不是自元人始，仕途不利而求退避政治，穷困窘迫而求退避社会，在魏晋时代作家的作品里，表现得已经很充分了。但是，苏轼对人生空漠的喟叹，却给元人以最大的启发，这使他们不只是怀疑政治，怀疑社会，而是怀疑人生到底有什么意义了。苏轼曾说“世路无穷，劳生有限”，“世事一场大梦，人生几度凄凉”，而元人则说得更直接：

筑墙的曾入高宗梦，钓鱼的也应飞熊梦，受贫的是个凄凉梦，做官的是个荣华梦。笑煞人也么哥，笑煞人也么哥，梦中又说人间梦。

——周文质《叨叨令·自叹》

此首一“梦”到底，虽然说的也还是“人生如梦”的思想，并没有超过苏轼，但在深沉的叹息表面，却蒙上了一层强颜作笑的“诙谐”色彩，这就不只是曲和词的区别，而是元人和宋人对待现实人生的态度上的差异了。这个差异，就是在全部元人散曲中我们时时都能感受到的他们那特有的近乎“玩世不恭”的态度上。元人这种嘲笑人生，嘲笑自我的世界观，又必然导致他们生活态度的不同：积极者不放弃抨击时

弊，干预现实政治，以儒家思想去“劝世”、“醒世”；消极者则放浪形骸，纵情恣欲，以颓唐落拓的方式去了却一生；而中间状态的则以古来“隐士”为榜样，寄浮生于山水之间，以求自我超脱，在“归隐”的生活中，去寻求自我的心理平衡。这三种人的生活态度，决定了他们的作品在内容上有愤世、厌世、弃世的区别，当然三者在具体作品中，往往又是难以截然分开的。

由于元人看不到自我在社会中的价值，当然也就看不到人生的价值。他们经常感到无可奈何，感到困惑窘迫，所以，在得过且过之外，要骂，就骂个直截痛快，要说，就说个彻底，因此，在“愤世”的作品里，无论是对官场黑暗的揭露，还是对现实的批判，都极淋漓尽致，对险恶的世态，浅薄的人情的刻划和概括，也每每入木三分。

无名氏的《醉太平·无题》，开篇便对整个元蒙统治作了彻底的否定：“堂堂大元，奸佞专权”，张养浩的《山坡羊·潼关怀古》则在结句中指出了这种黑暗统治和人民群众的誓不两立的社会关系：“兴，百姓苦；亡，百姓苦”。这种总结其实已经超出了对一个元代的批判，而是对整个封建社会的否定了。如果说，张养浩的这种认识代表了元代作家对封建社会彻底批判的自觉意识，也是并不为过的。

“愤世”难免要“嫉俗”。有元一代，社会风气极坏。造成这种情况的原因很复杂，此处不能详述。但统治阶级追求淫乐和读书人因无政治出路而追求眼前“欢乐”的享乐主义蔚然成风，也不能不是一个很重要的原因。溜须拍马、贪图小利、嫖娼宿妓、蝇营狗苟之徒，充斥于官场市井之间，于是、整个社会竟是这般模样：

，

叹世间多少痴人，多是忙人，少是闲人。酒色
迷人，财气昏人，缠定活人，铍儿鼓儿终日送人，
车儿马儿常时迎人，精细的瞞人，本分的饶人，不
识时人，枉只为人。

——无名氏《折桂令·无题》

这就是有元一代的“人”！好人坏人，真人假人，贤人
愚人，都倒了个儿，“不读书有权，不识字有钱，不晓事倒
有人夸荐”（无名氏《朝天子·志感》）。面对如此昏暗污浊
的社会，正直的人怎能不感到呼吸困难呢？因此，厌世、弃
世的作品也就自然产生出来了。

厌世、弃世的作品，根据内容及格调，又可分为几种情
况。一种是随波逐流、自暴自弃，在得过且过中用颓唐的方
式表现自己的厌弃人生的思想的。这种作品在客观上宣扬了
人生无常的消极颓废的思想，这部分作品数量不少，在当时
的影响很大。尽管它们是作者消极反抗的心声，但在客观上，
却对当时腐败的社会风气起了推波助澜的作用，其逃避现实
和虚无主义的人生观，正成了元人小令中的糟粕，这是为我
们今天所不取的。另一种则是努力洁身自好，但又不思反抗
甚至反对一切形式的抗争，以宿命论观点宣扬“富贵在天，
生死由命”，以求在自我麻醉中获得某种精神上的“解脱”。
这类作品，客观上也起着麻醉别人的作用，也是不可取的，
比如朱庭玉的《袄神急·贫乐》：

功名不可图，贫困不能移，世态如云，转首千
般易。谋心不遂心，处处难如意，阴公造物人莫知。
穷通皆命也，岂在人为。

显然，这类作品的骨子里仍是愤懑和悲哀，但由于情调

灰暗了些，所以也就有不可否认的消极作用。

第三种则是所谓“隐逸”作品。中国的知识分子，自古以来就有两种思想的合成：一是积极“入世”的思想，一是强烈的“出世”思想。一旦“入世”不成，便转而“出世”。但值得注意的是，从屈原到陶渊明，他们“归隐”泽畔山中，只是退避政治和社会，并不退避人生，到苏东坡，才对人生的意义提出深深的怀疑。这种对人生的悲哀比起对政治和现实社会的悲哀，自然是更为深刻而痛切的，这也是人对自身存在的意义的认识的一次历史性的深化。但是，苏轼对于人生意义的积极思考的精神，也并不是为所有元人作家所理解的。即使是为元人推崇的陶渊明，他在自然山水中寻求人生乐趣、寻找人在大自然中恰当位置的努力，也经常被元人误解。他们把自己对人生的逃避看成是陶渊明对现实政治的退避，所以他们的“隐逸”，其实是不“逸”又不“隐”。请看景元启《殿前欢·自乐》说：

自由仙，对西风篱下醉金船，葛巾洒洒从吾愿。
富贵由天，与渊明和一篇。君休羨，省部选乌台荐。
好觑桐江钓叟，万古名传。

阿里西瑛的《懒云窝》则说得更加清楚：

懒云窝，客至待如何。懒云窝里和衣卧，尽自婆娑。想人生待则么，贵比我高些个，富比我饶些个。呵呵笑我，我笑呵呵。

这种以佯狂的态度对待人生，及时行乐的思想与陶渊明对待人生的态度是大相径庭的。此外更有借“隐逸”为名宣传道家丹药思想的，或以“清高”自诩争入“名士”之林的，其思想境界，就更不可取了。

由此可见，元人在关于社会人生、世态人情的思考上，既有深刻犀利的精警佳作，又有消极颓废的呻吟。而且，从数量上看，宣扬及时行乐、人生虚无的东西还占了多数，这正反映了元人生活状况的窘迫和精神上的空虚。这是元人的悲哀，更是历史的悲哀。不过，这是就有名有姓的作家而言的，至于对黑暗政治抨击的猛烈，对人生既揭示深刻又赋予积极意义的优秀作品，却大多出于无名氏之手，或者说，思想内容上的精华之作多数来自民间这一事实，正反映了“文学是人民创造的”这句话确实是颠扑不破的真理。

第三，在画山绣水之中，描绘出自然山水的美的作品，在元人小令中也是很具特色的。

这就自然要提到马致远的那首脍炙人口的《天净沙·秋思》。“秋思”，顾名思义是作家面对秋景所发抒的思绪，是借景言情之作。但由于作家运用的是“散点透视”的方法勾划出一幅苍凉辽远的秋景，单就绘景设色而言，也具有不可多得的审美价值。苍凉、荒漠、孤独，这不但和盛唐时代的雄浑绚丽的山水诗大异其趣，也和宋人的一些以柔弱凄清风格见长的山水诗大不相同。在元人小令中，我们时时能看到那种地老天荒式的沉默和寂寞。在寒山瘦水之中，人的存在，只不过平添了一层愁苦而已。乔吉的《折桂令·毗陵晚眺》，也是这样的作品：

江南倦客登临，多少英雄，几许消沉。今日何堪，买田阳羨，挂剑长林。霞缕烂谁家昼锦，月钩横故国丹心。窗影灯深，磷火青青，山鬼喑喑。

当然，在元人小令中，也有把自然景色写得比较清丽隽永的，情调也比较热烈。但总的说来，这类作品不多，给人

的印象不如马致远《秋思》所代表的这类作品深刻，比如白朴有写四季景色的一组《天净沙》，其中《秋》云：

孤村落日残霞，轻烟老树寒鸦，一点飞鸿影下。

青山绿水，白草红叶黄花。

再比如周德清的《塞鸿秋·浔阳即景》：

长江万里白如练，淮山数点清如淀，江帆几片疾如箭，山泉千尺飞如电。晚云都变露，新月学初扇，塞鸿一字来如线。

白曲很注意调配色彩，力避画面的肃杀萧条；周曲则力求用白描的手法，努力使画面呈现出阳刚之气，这两首都是具有较强的审美意味的。惜乎在元人全部的山水小令中，这种情致往往不多，总给人以转瞬即逝的感觉，代替它的，还是那淡淡的哀愁怨苦，绵长无尽的孤独冷漠。显然，这是与元代兴旺起来的“文人画”息息相关的。黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇这所谓“元季四家”的画风，不可能不影响到山水小令的写作，何况他们又是有名的诗人和散曲作家呢。

第四是描写纯洁忠贞的爱情和对婚姻自由追求的作品。写男女情事的作品在元人小令中很多，但是，即使是一些受人尊重的大家也不能免俗，也写了不少庸俗色情的东西。有些作品，基调是健康的，但字里行间也有不堪入目的字眼。出现这种情况，前面已经说过，是社会风气不良的原因。这就给我们的阅读带来了不便，需要加以应有的辨别。但是，也有不少作品，把男女间纯洁忠贞的爱情描写得十分崇高而动人。它们使我们真切地感受到，即使在那样的社会里，人与人之间也并不全是冷漠无情，心灵与心灵之间，也有着真挚的情感的交流。人与人之间的信赖和爱抚，正是人类社

会得以存在和发展的必不可少的润滑剂，所以通过这类作品，我们仍然能感到蕴藏在我们这个多民族大家庭中生生不息的顽强的生命，因此读这类作品，也就特别容易使我们动情。有一首无名氏的《寄生草·失题》道：

有几句知心话，本待要诉与他。对神前剪下青丝发；背爷娘暗约在湖山下。冷清，湿透凌波袜，恰相逢和我意儿差，不刺你不来时还我香罗帕。

这个女子爱得是何等热烈而大胆！“背爷娘暗约在湖山下”，这不是对封建礼教的毫不顾忌的蔑视么！同样，男子对女子的爱也是真挚的，那怕她是沦落风尘的妓女：

长江水流不尽心事，终条山隔不断情思。想着你，夜深沉，人静悄，自来时，来时节三两句话，去时节一篇词，记在你心窝儿里直到死。

——（无名氏《红绣鞋·赠妓》）

于是，男女双方怀抱着爱情的渴望，“人约黄昏后”了，而且，他们相爱的方式又是多么热烈，多么大胆，又多么浪漫啊！

夜深深静悄，明朗朗月高，小书院无人到。书生今夜且休睡着，有句话低低道：半扇儿窗棂，不须轻敲，我来时将花树儿摇。你可便记着，便休要忘了，影儿动咱来到。

——刘庭信《朝天子·赴约》

赴约前如此反复叮咛，约会后二人将是怎样的情景，难道还须细说吗！

爱就爱个真，爱就爱个死，对爱情的这种态度，无疑是十分动人的。当然，这是普通人的爱，他们爱得直率，爱得

粗犷。而文人们的爱，显然要缠绵得多了，但对爱情的忠贞，却是同样感人肺腑的：

可怜人病里残春，花又纷纷，雨又纷纷，罗帕啼痕，泪又新新，恨又新新。宝髻松风残楚云，玉肌消香褪湘裙，人又昏昏，天又昏昏，灯又昏昏，月又昏昏。

——兰楚芳《折桂令·相思》

至于王实甫的《十二月尧民歌·别情》更是以相思之苦歌颂真挚爱情的动人篇章，本书中已作了较为详细的赏析，这里就不再多说了。

那末，元代男女间相爱的标准又是什么呢？在封建礼教的压迫下，他们自然不可能有今天的选择自由的，但他们选择情人的标准，也自有自己的尺度，且看这一首无名氏的《普天乐·失题》：

他生的脸儿峥，庞儿正。诸余里耍俏，所事里聪明。忒可憎，没薄幸。行里坐里茶里饭里相随定，恰便似纸幡儿引了人魂灵。想那个滋滋味味，风风韵韵，老老成成。

不但把爱情建立在对对方的“风韵”上，也建立在对对方的“老成”上，可见，外貌和人品二者都兼顾到了，这不能不说是元代青年在爱情观上的一个进步。然而，“薄幸”的“情人”还是屡见不鲜的，一旦别离，爱情也就有随时夭折的可能。于是，倾诉相思之苦，斥责对方薄幸的作品；自然也就在所难免。显然，这类作品往往又是和揭露世情险恶结合在一起的，其社会意义，当然也就要超出爱情本身了。

上述四种题材显然不能包举元人小令的全部内容，这只