

总 序

我国纵有千古，横有八荒，是东方的文明古国。先人又有治文史的传统，为我们留下了浩如烟海的文化遗产。其中唐诗、宋词、元曲，又是历史悠久、光华璀璨的伟大文化的一个重要组成部分。它们曾经在中国人民的历史生活中发生过巨大的、无远弗届的影响；它们曾经对人类文明做出了值得我们骄傲的贡献；它们的一些优秀篇章至今还在大量出版，并传诵不衰；它们的一些卓越的作家，至今仍然获得亿万人民群众的尊崇、纪念；它们和他们，至今还活在我们伟大祖国精神文明的总体中。

中华诗文源远流长，历代才人辈出，流派纷呈。风人蕴藉，雅人深致，骚人悱恻，多姿多彩的各种风格，形成历代诗文大家所藉以继承的优良传统，始终贯穿于几千年来的诗歌与散文发展史中。古典诗文充分发扬了我国汉语言艺术特征构成的民族化，炼字炼意产生的韵味，具有各个时代所赋予的特色。经过长期的历史鉴定和人民大众的欣赏，江山文藻相得益彰。我国的古典诗文，以其特有的表现方式，言志抒情，叙事思辨，曲绘民族心声，反映时代风貌，达到丰富多彩的极致，成为中华民族文学中的瑰宝，其影响及于民族心理素质与文化结构极为深远。

正是由于中国文学发展得太盛且太久，我们面对浩繁的内容和分支时，确有目不暇接之感。为此，必要的步骤当然是走进名著和拥抱经典。

在关于名著和经典的多重含义下，这里说的名著，是指那些真正走进了文学史，并在文学发展过程中起过重大作用、具有划时代意义和永恒艺术魅力的文本。它们往往是一个时代一个民族历史文化最完美的体现，按先哲的说法，它们是“不可企及的高峰”。当然，这不是说它们在社会认识和艺术表现上已经达到了顶峰，只是因为名著和经典往往标志着文艺发展到了一个时代的最高表现力，而作家又以完美的艺术语言和形式把身处现实的真善美与假恶丑，以其特有的情感体验深深地镌刻在文艺的纪念碑上了。而当这个时代一去不复返了，其完美的艺术表达和他们的心象、情愫、体验以至他们对自己时代和现实认识的独特视角，却永恒地存在而不可能被取代、重复和超越。

在面对名著与经典时，我们又都看重“划时代”这一点。从外显层次看，“划时代”无疑是指在文学史上享有盛名、起过重大作用的作品，这些作品标志了中国文学发展的一个特定时期，具有了划时代的意义。但从深隐层次来观照，名著与经典在一定意义上都具有艺术探险的意味。从屈骚开始，经汉之大赋，唐之近体诗，直到宋之词，元之曲以及彪炳史册之唐宋八大家的散文名作，哪一个艺术现象不应看做有史以来文学家在精神文化领域中进行最广泛最自觉也是最有气魄的艺术实验？而实验又是以大量的失败和出现废品为代价的，但经过时间的磨洗，必然有精品存留下来，成为我们的也是人类艺术发展长河在这个时代的标志和里程碑而载入史册。因此我们才说这些走进了文学史的伟大作家的精神产品都具有如下的一种品格：由于其不可复制性和不可替代性而永恒和不朽。因此名著与经典从来不应以“古”“今”论高低，而以价值主沉浮。正是在这个意义上名著与经典是永远“读”不完，也是永远说不尽的。歌德在谈到莎士比亚的不朽的时候说：“人们已经说了那么多的话，以至看来好像再没有什么说的了，可是精神有一个特征，就是永远对精神起着推动作用。”名著也必将不断对我们的精神文化和思维空间起着拓展的作用。进一步说，一切可以称之为伟大的作家都具有创造思想和介入现实的双重使

命感，这充分体现于他们的字里行间。他们的每一部可以称之为名著的又无不是他们严肃思考和审美感悟的内心笔记。尽管每篇名作都是诗人作家个体生命形态的摹本，然而对于我们来说，它的文化蕴涵确实随时间的推移，而富有更广大的精神空间，而后世的每一个解读者对它们都不可能做出最终的判断。这里我们不妨借用古希腊先哲赫拉克利特的一句名言：“灵魂的边界你是找不出来的，就是你走尽了每一条大路也找不出；灵魂的根源是那么深。”是的，虽然我们对名著的全部真谛一时还找不出，但我们会锲而不舍地寻求其意味，变换着方式去领会其境界，我们毕竟是能逐步接近名著与经典的深邃灵魂边界的。

我们开始认识到，在文学史上称得上是杰出的作家的，他们的优秀精神产品，都是他们的心灵阳光在文本中的透射和辉映。因此阅读名著与经典就成了我们提升自己灵魂的一剂良药。我们认同这样一种观点：要解读名著和经典就需要一颗丰富而细腻的心灵。进一步说，它还需要营造一种精神氛围、一种人文情怀，这样才真正觉得名著与经典原来是永远不会读完的。

于是，这就有了一个名著重读的问题。名著的重读不仅是因为名著与经典已经过时间的淘洗和历史的严格筛选，本身的存在证明了它们的不朽，因而需要反复地阅读与品味，也不仅仅是因为随着我们人生阅历的积累和文艺修养的不断提高而需要重读，以获得新的生命感悟和情感体验，这里所说的重读名著与经典，乃是从文化历史发展过程着眼的。仅就我们很多文学爱好者的亲身感知和体会来说，“左”的思想就曾给经典名著带来了太多的误读和谬读！且不说“文革”期间，经典名著几乎全部被批判和否定，即使在“文革”前的一个相当长的时间里面对名著与经典，我们的阅读心态和阅读行为是何等的不正常，阅读空间是何等残破和狭小！那种一切以阶级斗争和阶级分析为经纬的阅读方式，使得我们只懂得给书中人物划成分，或者千方百计地追寻作者的阶级归属和政治派别。再有那机械的刻板的经济决定

论，使我们阅读名著时，到处搜罗数据，以理解时代背景；在分析作品时，仅仅一句“阶级局限”，也可以成为万能的标签，而夺去了许多传世之作鲜活的生命。至于那“通过什么反映什么”的万古不变的公式，更是死死地套住了我们的阅读思维。就是在这种被扭曲了的阅读心态下，使我们对杜甫的诗，韩愈的散文，李清照的词……产生了那么多的误解。

改革开放，思想解放，冲破禁区，名著重印，给读书界带来了从未有过的生气。然而，这里仍然存在一个重读名著和如何重读名著的问题。所谓重读，绝非“再看一遍”，也非多看几遍。如果仅仅停留于“看几遍”，那也许是“无用的重复”。“重读”意味着把名著完全置于新的阅读空间之中，即对名著进行主动的、参与的、创造的阅读。换言之，在打开名著，超越那不朽的时空的过程中，建立起自己的阅读空间，也许只有这样你才有可能感受到一种期望之外的心灵激动。事实是，当你跳出传统阅读的思维模式和话语圈子，你才会明敏地发现一个个既在文学文本之外又与文本息息相关的阅读事实。因此，开辟多向多元多层次的思维格局，培养自身建设性的文化性格，这是我们在面对名著与经典时必须有一种健康的阅读心态。任何封闭的、被动的、教条的甚至破坏性的心态都可以导致阅读经典名著活动的失败。

呼唤重读名著，乃是一种精神文化上的渴望。而对读者来说，学术创见，文化焦虑与现实关怀的三位一体，则是阅读经典这一学术行为的精魂所在。

总之，祖国文化中的精英精神产品和民间精神产品之所以伟大，正在于我们可以因它们而深刻地意识到我们自身存在的价值；在存在方式和存在价值的选择中间，我们会永远接待它们的灵魂的参与。经典名著没有把黄金世界轻易预约给我们，但却以燃烧的生命，成为了千千万万追求者的精神的火光。真正的精神精品是活在时间的深度里，应当相信，历史终会把最有分量的东西保留下来。

顾名思义，《千编经典诗词曲》就是试着把流芳百世的古典诗词曲名作，作为介绍的重心，在吸收前人和时贤的研究成果的基础上，采用注释与简析相结合的方法，向广大青少年朋友做一些与传统文化沟通的工作。

《千编经典诗词曲》分三卷。各卷皆选了古典佳作千篇左右。它没有照顾题材和风格流派，只是在传统名著中再进行采撷菁华的工作，所以取舍未必得当，这是需要读者朋友给予指正的。

末了，我们要着重说明的是，精神劳动从来都不是纯粹个人的。如果不是前人和时贤的研究成果的启迪，我们不可能对这些作品做出较为周全的注释和分析。如果不是诸多青年学人对从事的这项非常有意义的工作的支持，我们知道这部较大的书稿的写作任务是难以完成的。因此这套书的面世，理所当然的是他们精神劳动的结晶。河南人民出版社对本书的出版给予了极大的关怀、指导和具体帮助，谨此一并致谢。

宁宗一

2000年3月6日于南开园

序

称为一代文学之奇的元曲，实际上包含了剧曲和散曲两个部分。散曲^①是一种产生于宋金而勃兴于元明的合乐歌唱的新诗体，而杂剧则是以这种新诗体演唱的诗的戏剧。

宋元时期，中国平民社会和俗世文化的发达与成熟，为俚谣俗曲、民间文艺的盛行提供了合适的土壤。这种下里巴人的词曲小说的出现，相对于以往的庙堂文学、雅正之音而言，无异于一次思想和文体的解放。好比久厌了醇酒的人忽然见了清茶，宋元之际的诗人和人群在辉煌已成旧事的诗文中寻寻觅觅之时，蓦然回首，却发现别有天地在人间。怀着新奇、惊叹、狂喜和最初的感动，他们沉醉流连其中。对人世和生活的所有希望和企求，悲喜和伤痛，满足，幻想，失意和挫折，慷慨和激昂，这些个不易描摹的情感，曾经被诗文的含蓄蕴藉所包裹，消磨，下沉，变化，如今终于在流行和通俗的词曲小说当中得到了一个出口，一种流动，一次迸发。

许多文人被生命底里不可遏制的情感走向所驱，也加入了时代之音的合唱。这种合唱在宋则为词，在元则为曲。

作为两宋之歌曲的词，其鼎盛时期，凡“有井水处”，皆有歌词流传。随着词的日益雅化、文人化，其作为民间文艺的本色渐次消失。词的成熟以至于滥熟以至于僵化、衰落，到了宋末元初，词已无可挽回地走下坡路了。此时，北方胡人入主中原，“胡乐番曲”随军事征服而播迁，中国音乐又一次受外来音乐的冲击震荡而发生变化，

原先合乐的长短句词调已不能与之相和，所以只得另制新词。明人云：“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。”（王世贞：《曲藻序》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社 1959 年版）在此种背景下，曲即应运而生。

这一新声直承词而来，受宋大曲、转踏、鼓子词、诸宫调等的影响，因地域、音乐特色的差异而有南北风格之不同。宋大曲、转踏、鼓子词、诸宫调于北宋宣和、靖康之时，随文士、艺人南渡而流播南国，结合江浙里巷之曲以促成南曲；同样的音乐形式与契丹、女真、蒙古族等马上弹奏的歌曲联姻而有北曲。金元两代，北曲为诗体之要，当时散曲与杂剧皆用之演唱。南曲似早于北曲，但元末明初始渐流行，至明末，成为曲坛之霸主。

与合乐的词类似，依声填词的散曲（小令和套数）^②各曲调（曲调之名称曲牌，不同曲牌有不同谱式，规定不同句式、字数、平仄和韵脚）在音乐上的区别，首先是由宫调^③确定的。中国古时音律七声十二律相配，理论上可得八十四调，实际上为曲家所遵的，仅六宫十一调，而散曲常用的又仅有五宫四调：正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫；大石调、双调、商调和越调。（周德清：《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社 1959 年版）这些不同的宫调，表现出不同的声情。与词相比，曲更注重唱，因而更讲究韵律和节奏。用韵转密，几乎句句押韵，不论小令还是套数，都一韵到底，中间不许换韵，而且平仄可以通押，不忌重韵。曲字的平仄音律比诗词更为严格，平分阴阳，仄分上去。作为更近俗世文学的抒情歌曲，曲多用俗语和衬字（在规定字数之外另加添的字），王国维说：“古代文学之形容事物也，率用古语，其用俗语者绝无。又所用字数亦不甚多。独元曲以许用衬字故，故辄以许多俗语或以自然之声音形容之。此自古文学上所未有也。”（《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版）

元代，散曲作者辈出，其中既有富贵闲情偶发逸兴的达官贵人

(如刘秉忠、卢挚、姚燧)，又有青楼瓦舍滑稽调笑的倡优妓妾(如珠帘秀、黑老五、大都行院王氏)，既有沉抑下僚，日夕与倡优市夫为伍的落拓文士(如关汉卿、王实甫、马致远)，又有高蹈远引，避官为潇洒出尘之游的高士隐者(如元好问、白朴、乔吉、张养浩)。其时，词曲之道被认为“得罪于圣门”(钟嗣成：《录鬼簿序》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社1959年版)，创作词曲每为“儒者薄之”(罗宗信：《中原音韵序》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社1959年版)，故作者表面上还要做出贱视不屑的态度。但实际上，在胸中一段情感和思想发而为词曲的那一瞬间，他们听命于内心的激情和灵魂的呼唤，他们是陷入了完全的迷醉和完全的不由自主。因此，虽然元曲散佚颇多，且限于才情、智慧和勇气，多有平庸、无聊、虚伪之作，但这种灵魂深处的光芒还是使我们在艰难的阅读中双眼闪亮。

传统上把元代散曲作家分为前后两期。前期从金末至元成宗大德年间(约1234—1307)，相当于钟嗣成《录鬼簿》所说“前辈名公”时代，后期从武宗至大元年到元末(1308—1368)，时约钟嗣成的时代。前期重要作家是元好问、杨果、刘秉忠、关汉卿、王和卿、白朴、王实甫、胡祜通、马致远、姚燧、卢挚、冯子振、张养浩等。其时，散曲草创，尚有诗词之痕迹。散曲这一新诗体或为高官显宦染指，抒情遣兴，或为杂剧作者所用，自由挥洒。散曲之作，或供文人雅士自娱自赏之乐，或资青楼欢场演唱谈笑之欢，风格各异。至于后期，散曲拓入生活各个层面，出现了专业的散曲作家，如张可久、乔吉、宋方壶、徐再思等。此时共同的倾向是文胜于质。大而言之，文人的倾心投入，他们的文学化处理，使俚俗的民间小调进而为“文而不文、俗而不俗”的介于雅俗之间的新声歌曲，突破了诗词含蓄蕴藉藏而不露的比兴手法，一变为赋的铺陈，直言急切，淋漓尽致，不留余蕴而余蕴自在，一变为本色天然，除尽雕饰，萧爽开阔，不求工丽而工丽不减。同时，毋庸讳言，文人的努力，也使散曲走上了同词一

样的雅化之路，散曲所携带的“蛤蜊”风味（《录鬼簿》），它的豪放、质朴、泼辣的锋芒渐渐丧失殆尽了。从马致远到张可久，已开始延续了这种倾向，这倾向并且影响到明清二代。

中国戏曲的真正成熟期可以断定为宋代，但说到这歌舞科白兼全，唱念做打融一的艺术样式的渊源，则可以上溯到先秦两汉的歌舞和倡优。

上古之世艺术的初形是诗乐舞不可分割的三位一体。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》中记载：“葛天氏之乐。三人操牛尾，投足而歌八阕。”显示的正是这种原初的艺术形态。无论是巫的“象神”、“乐神”，还是乐工的“颂神”、“娱人”，三位一体的歌舞表演实已含孕了今日戏曲的基本要素。（可以说，戏曲是诗乐舞分裂之后的一次重新融合）至于汉代，有“东海黄公”的故事，“汉帝亦取以为角抵之戏”（葛洪：《西京杂记》，中华书局 1985 年版）。作为汉代百戏之一的角抵戏，以摔跤的形式进行舞蹈表演，而角抵戏“东海黄公”不单单是歌舞的表演，实际上含有演故事的成分。类似的以歌舞表演故事抒发情感的伎艺，有“代面”、“钵头”（《旧唐书·音乐志》，中华书局 1975 年版）和“踏摇娘”（崔令钦：《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社 1959 年版），北齐至于唐代盛演不衰。与歌舞表演并行发展的优戏，是中国戏曲的另一源头。优，一般称俳優，也称倡优。许慎《说文》云：“俳，戏也。”“倡，乐也。”在中国典籍中，记载了不少古优滑稽玩笑，机敏应对的故事，如广为人知的“优孟衣冠”故事（《史记·滑稽列传》，中华书局 1959 年版）。优孟的表演虽已发戏曲之萌芽，但尚不足以为真正意义上之表演故事。不过，如果说俳優之戏的表演因素，其中的滑稽和讽刺，教化和娱乐，实已开启后世戏曲之先河，却不是言过其实的判断。

古代优戏和歌舞，经先秦至南北朝的发展，至唐代而有明显融合之趋势，而在戏曲发展史上这一关键性的融合是在宋金时代。这时戏曲成熟的各项条件已经具备。戏曲意识的自觉，市井社会的繁荣，

有闲阶层对娱乐的提倡和需求，有修养的文人的加入，剧团的组织，观众群的养成，固定的演出场所……这一切构成了戏曲能够上演的基本条件：剧本，演员和剧团，剧场，观众和演出时间。因此，综合了以往文学和艺术传统（诗词、说唱文学、歌舞表演、优戏和其他各种伎艺），并且与传统诗文不同，与新兴的小说亦不相同的新的艺术样式戏曲，随着作者——演出者——观众的成熟而成熟了。

今存宋人大曲皆为叙事体，诸宫调虽有代言之部，但主要仍不脱叙事，又没有足够的材料以证明宋杂剧和金院本已演进为代言之戏曲，所以论到有意识有目的（表演欲、艺术美、商业）地面对观众，“合言语、动作、歌唱（诗乐舞）以演（代言、表演）故事”（《宋元戏曲考》）的真正意义上的戏曲，不能不从南戏和元杂剧开始。

南戏和杂剧是中国戏曲艺术史上两大不同风格的戏曲系统。南戏最初流行于浙东沿海一带，出现的时间当在北宋宣和（1125）以后，它源于南方民间村坊的歌舞小戏，“本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农士女顺口可歌而已”（徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社1959年版），是故兴起之初士大夫罕有留意者。而杂剧一出，就为文人才士所喜爱。

中国戏曲自其初生之日起，就被摒于主流文化之外，被斥为不入流的小道。文化的边缘地位，不登大雅之堂的名声，是戏曲晚熟的一大因素。直到元代，文人儒士才在不得已的情况下厕身戏曲舞台。有修养的文人的参预，正统文学的衰亡，一批成绩斐然的剧作家和演员的共襄戏事，作为边缘文学通俗艺术的戏曲在一定程度上成为时代文化关注的中心，再加上当时的社会状况正适宜戏曲的上演，这一切最终促进了戏曲艺术的最终成熟。元代这些被迫向下的文人才士，使初步形成的宋代戏曲得以提高改造，确立了成熟的元杂剧，中国戏曲的基本特质，在这里都已具备了。

元杂剧是利用散曲中的套曲形式创作的诗剧，有时又被称为“元曲”、“北曲”、“北杂剧”，“元”表时代，以与宋明杂剧相别，“北”

表地域，以与用南曲演唱的南杂剧、南戏区分。这种新诗剧以金代北方民间流行的俗谣俚曲为基础，吸收融合了宋代大曲和诸宫调唱赚联套的优点及宋杂剧金院本舞台演出的经验。文人的倾心制作，使得这种新艺术达到形式上的完善与结构上的严整，从而迅速地超过了无人（士大夫、文人）问津的南戏，而有后来居上之势。是故周德清说：“乐府之盛、之备、之难，莫如今时。其盛，则自缙绅及闾阎歌咏者众；其备，则自关郑白马一新制作。韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调。”（《中原音韵》）

元杂剧一种称“一本”，一场（一个段落）称“一折”，不足一折的开场戏或过场戏称“楔子”。一本四折加楔子，是元杂剧的基本构成形式。像王实甫《西厢记》和杨景贤《西游记》那样的长篇巨制只能说是特例了。这种结构形式基本上是与所演故事的发生、发展、高潮和结局相对应的，形成一个比较固定的框架。与宋杂剧之“致语”，金院本之“引首”，南戏及明清传奇之“副末开场”皆不同，元杂剧的楔子是正戏的一个组成部分，由剧中人物上场表演，而且，楔子可以由非主唱的其他角色来唱。元杂剧一折情节自成一个段落，以音乐为中心来结构，每折用一个宫调的套曲，四折就用四套曲子。需要注意的是，不同于西方戏剧，元杂剧一折并不标志时间、地点和事件的整一，而是仅仅反映文体和音乐的规范化要求。一本四折的规范或许承袭宋金杂剧旧制，或许与中国诗文“起承转合”的作法一脉相承。

元杂剧演员男女都有。其角色，较之南戏更加复杂完备。按人物类型或性别划分，角色有三类：1. 末——正末、冲末、外末、副末、小末。末是正面男角色。正末为末本主角，如《梧桐雨》中唐明皇由正末扮演。冲末是剧中的男配角。小末是青年男子。2. 旦——正旦、副旦、外旦、贴旦、小旦、搽旦、老旦。旦是女角。正旦为旦本主角，如《窦娥冤》中窦娥由正旦扮演。在末本中，正旦有时作为次于正末的女主角出现，如《汉宫秋》中之王昭君。外、副、贴扮剧中女配角，多饰年轻已婚女子。小旦演未婚女子，老旦饰老年妇女，搽旦

饰轻佻、泼辣、滑稽、恶毒之女子。3. 净——净、外净、副净。扮反面人物或滑稽角色，男女均可扮演。其他角色还有：外，扮中年或老年人物，可归入“末”类。丑，在元剧中偶然一见。杂，为各类不同身份的人物的总称，比如李老指老头儿，邦老指强盗，卜儿指老妇人，_孩儿指儿童，驾指帝王，孤指官员，细酸指秀才，曳刺指兵卒，其实已不能算是角色类别。

元杂剧的曲词都是为主角而设计的，一人主唱或一种角色主唱全部四折套曲。由正末主唱的剧本称为“末本”，由正旦主唱的剧本称为“旦本”。一人主唱的体制有助于主角心理世界的层级展现，却因而忽略了配角形象的塑造，他们因此显得苍白而平面。

除了曲词之外，杂剧还借助宾白和科介等手段来叙事和抒情。

剧中人物的言语，包括对话、自言自语以及念诗念引子，总称之为“宾白”，有韵、散两种。韵白指人物上下场念的对（两句）或诗（四、八句），散白的形式有独白（向观众自我介绍，说明心理）、对白、带白（带云）、插白（唱词中出现的说白）、内白（剧中角色和后台人员的问答）等。

宾白之外的科介、砌末、行头和效果类似今日戏剧之舞台说明，分别指示剧作家对演员的表演动作（如“哭科”、“见科”、“饮酒科”）、道具安排、服装设计（明《脉望馆抄校古今杂剧》后附闯关，交代演员的装备）以及舞台音响效果和情境氛围（如“雁叫科”、“内做风科”）的要求和规定。

与中国观众的审美特性相适应，并且依赖中国舞台的现实条件，剧作家和演员共同创造了虚拟性和程式化的整套表演系统。舞台上没有实在的布景，时空的转换往往以简单的说白和动作表现：

〔末上云〕红娘之言，深有意趣，天色晚也，月儿你早些出来么。〔焚香了〕呀，却早发擂也。呀，却早撞钟也。〔做理琴科〕……（《西厢记》）

舞台上有许多约定俗成的程式：表演的动作与意义之间具有相对稳定的指涉关系，比如“正末程婴谢恩科”实际上包含了一整套君臣的礼仪和感谢君恩的心情。

杂剧与元朝的命运相始终，百年之间，演出风靡全国。元代的诗人和群众借助这种新艺术的形式，在各种题材和类型（历史演义、侠义公案、英雄传奇、才子佳人、神仙道化、道德教化……）中驰骋自己的思绪和才情，将人生的感喟、成败、荣辱、善恶、生死，一切的悲欢离合，一切的道德风教，都化入了或华丽优美，或质朴本色的语言，化入了或含蓄宛转，或慷慨雄壮的意境，而元剧因此而立。元末，杂剧中心由大都南移杭州，北杂剧终不能有所新变，便很快地衰落了。

本书为元曲的一个比较完备的选本。分散曲和剧曲两部编订。曲文主要依据《全元散曲》（隋树森辑）、《元曲选》（臧懋循辑）和《元曲选外编》（隋树森辑），必要时参照其他总集和作家别集。作者小传务求简洁明了，内容涉及曲家姓字籍里、生平行止以及创作风格诸问题，于生卒年可考见者，悉以公元纪年在括弧中标出。注释旨在疏通字词，辨析字义，理解典故，认识风俗。元曲多用宋元方言俗语，故注文于此处较为着力。古人作诗文好用典故，注文原则上不注原典，仅在难以转述的情况下，适当引用原文。简析试图有助于读者欣赏曲词，艺术分析之外，复于背景知识，思想倾向等方面略为阐说评价，容有借镜前人时贤研究成果之处，恕不胪列，非敢掠美，谨此谢过。

最后，借用台湾诗人吴德亮《书简》一诗的两句，以结束本文，也算是对读者的期许：

……展读时请小心摊开，
不要碰伤我赤裸的想望。

2000 年 7 月

〔注释〕

- ①散曲一词，最早见于明朱有癘《诚斋乐府》。与散曲套数相对而言，专指散曲小令。元人的词汇当中，词、乐府指散曲而言。明清而后，至吴梅、任讷氏才把合乐歌唱的新诗体称为散曲，把有故事有科白的曲称为剧曲。
- ②小令：又叫叶儿，源于词的小令，体制短小的抒情歌曲。普通以一支曲子为独立单位，但也有带过曲、重头、集曲等特殊形式。带过曲以两支或三支曲调为一个单位，两个曲调间的音律必须衔接，故名带过曲。带过曲可以用“带过”或“带”、“过”、“兼”等字样点明。如〔雁儿落带过得胜令〕、〔雁儿落带得胜令〕、〔雁儿落过得胜令〕、〔雁儿落兼得胜令〕。重头，同一曲调，重复填写多次，用韵互异，首尾句法全同。此种形式多用于合述一事或分咏各事，也有用来演述故事的，如以百首〔小桃红〕来咏唱《西厢记》故事。套数：又叫散套、套曲。吸收宋大曲、转踏、鼓子词、诸宫调等联套方法，将同一宫调中的多种曲调联缀而成，从首到尾，一韵到底。套数曲牌的排列次序大致有规可循，如北曲〔仙吕·点绛唇〕套曲，以“〔点绛唇〕—〔混江龙〕—〔油葫芦〕—〔天下乐〕—〔那吒令〕—〔鹊踏枝〕—〔寄生草〕—〔赚煞〕”的格式为常用。在一个套曲里兼用南曲和北曲的，称为南北合套。
- ③宫调：我国古代音乐，乐律有十二律，即十二个半音阶：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。乐音有七声：宫、商、角、徵、羽、变徵、变宫。其中以任何一声为主，均可构成一种“调式”。凡以宫为主的调式称为“宫”，以其他各声为主的调式则称为“调”，统称“宫调”。七声与十二律相配，理论上可得十二宫、七十二调，合称八十四宫调。

目 录

散 曲

- 元好问(四首) 〔黄钟〕人月圆·卜居外家东园(二首) / 1 〔中吕〕
喜春来·春宴 / 2 〔双调〕骤雨打新荷(绿叶阴浓) / 3
- 杨 果(四首) 〔越调〕小桃红·采莲女(十一首选三) / 4 〔仙吕〕
赏花时·春情 / 6
- 刘秉忠(三首) 〔南吕〕干荷叶(三首) / 7
- 商 衞(一首) 〔双调〕风入松(暮云楼阁景萧疏) / 9
- 王修甫(一首) 〔仙吕〕八声甘州(春闺梦好) / 10
- 杜仁杰(一首) 〔般涉调〕耍孩儿·庄家不识构阑 / 11
- 王和卿(五首) 〔仙吕〕醉中天·咏大蝴蝶 / 14 〔仙吕〕一半儿·题
情(四首选三) / 14 〔双调〕拨不断·大鱼 / 16
- 盍西村(四首) 〔越调〕小桃红·江岸水灯 / 17 〔越调〕小桃红·杂
咏(六首选三) / 17
- 商 挺(三首) 〔双调〕潘妃曲(三首) / 19
- 胡祜适(四首) 〔中吕〕喜春来·春景(三首选二) / 21 〔双调〕沉醉
东风·渔樵 / 22 〔双调〕沉醉东风·赠妓朱帘秀 / 23

- 严忠济(一首)〔越调〕天净沙(宁可少活十年)／24
- 伯颜(一首)〔中吕〕喜春来(金鱼玉带罗扣)／25
- 不忽木(一首)〔仙吕〕点绛唇·辞朝／26
- 徐琰(一首)〔双调〕沉醉东风(御食饱清茶漱口)／29
- 王恽(三首)〔正宫〕黑漆弩·游金山寺并序／30〔越调〕平湖乐
(采菱人语隔秋烟)／31〔越调〕平湖乐·尧庙秋社／32
- 卢挚(十三首)〔黄钟〕节节高·题洞庭鹿角庙壁／33〔双调〕
沉醉东风·秋景／34〔双调〕沉醉东风·对酒／34〔双调〕
沉醉东风·重九／35〔双调〕沉醉东风·闲居(三首选二)／36
〔双调〕蟾宫曲(沙三伴哥来)／37〔双调〕蟾宫曲·京口怀
古镇江／38〔双调〕蟾宫曲·长沙怀古潭州／39〔双调〕落梅
风·夜忆(二首)／40〔双调〕殿前欢·酒兴／41〔双调〕阳
寿曲·别珠帘秀／42
- 赵岩(一首)〔中吕〕喜春来过普天乐(琉璃殿晚香浮细)／43
- 陈草庵(四首)〔中吕〕山坡羊·叹世(四首)／44
- 王实甫(一首)〔中吕〕十二月过尧民歌(自别后遥山隐隐)／46
- 奥敦周卿(二首)〔双调〕蟾宫曲(西山雨退云收)／47〔南吕〕一
枝花(平林暮霭收)／48
- 关汉卿(十八首)〔正宫〕白鹤子(二首)／50〔南吕〕四块玉·闲
适(四首)／50〔商调〕梧叶儿·别情／52〔双调〕沉醉东风
(咫尺的天南地北)／52〔双调〕沉醉东风(忧则忧鸾孤凤单)／53
〔双调〕碧玉箫(三首)／54〔双调〕大德歌·春·夏·秋·
冬／55〔南吕〕一枝花·赠朱帘秀／57〔南吕〕一枝花·不
伏老／58
- 白朴(十五首)〔中吕〕阳春曲·知几(四首)／60〔中吕〕阳春
曲·题情(六首选三)／62〔越调〕天净沙·春·夏·秋·冬／63
〔双调〕沉醉东风·渔夫／65〔双调〕庆东原·叹世／65〔双
调〕得胜乐(二首)／66

姚燧(九首) [中吕] 满庭芳·登眺 / 67 [中吕] 普天乐(浙江秋) / 68 [中吕] 醉高歌·感怀(三首) / 69 [中吕] 阳春曲(笔头风月时时过) / 70 [越调] 凭阑人(二首) / 71 [越调] 凭阑人·寄征衣 / 72

刘敏中(一首) [正宫] 黑漆弩·村居遣兴 / 73

马致远(三十二首) [仙吕] 青哥儿·十二月(十二首选二) / 74 [南吕] 四块玉·马嵬坡·浔阳江·洞庭湖 / 75 [南吕] 四块玉·恬退(三首) / 77 [南吕] 四块玉·叹世(九首选三) / 78 [南吕] 金字经(夜来西风里) / 79 [越调] 天净沙·秋思 / 80 [双调] 折桂令·叹世 / 80 [双调] 拨不断·叹世(二首) / 81 [双调] 寿阳曲(三首) / 82 [双调] 寿阳曲·山市晴岚·远浦帆归·潇湘夜雨·烟寺晚钟·渔村夕照 / 83 [双调] 清江引·野兴(五首) / 85 [仙吕] 赏花时·孤馆雨留人 / 87 [双调] 夜行船·秋思 / 88 [般涉调] 耍孩儿·借马 / 90

赵孟頫(一首) [仙吕] 后庭花(清溪一叶舟) / 92

滕斌(三首) [中吕] 普天乐(三首) / 93

邓玉宾(二首) [正宫] 叨叨令·道情(二首) / 95

王伯成(一首) [中吕] 阳春曲·别情 / 96

冯子振(五首) [正宫] 鹦鹉曲·山亭逸兴·农夫渴雨·野渡新晴·城南秋思·赤壁怀古 / 97

珠帘秀(一首) [双调] 寿阳曲·答卢疏斋 / 100

白贲(一首) [正宫] 鹦鹉曲(依家鹦鹉洲边住) / 101

贯云石(十八首) [正宫] 塞鸿秋·代人作 / 102 [南吕] 金字经(二首) / 103 [中吕] 红绣鞋(挨着靠着云窗同坐) / 104 [双调] 清江引(二首) / 104 [正宫] 小梁州·春·秋 / 105 [双调] 清江引·立春 / 106 [双调] 清江引·咏梅(二首) / 107 [双调] 清江引·惜别 / 108 [越调] 凭阑人·题情(二首) / 108 [双调] 寿阳曲(二首) / 109 [双调] 蟾宫曲·送春 / 110