

学生应知文学知识

中国古代文学（九）

主编 张俊杰

目 录

明代文学 (续)	1
汤显祖与明后期戏剧 (续)	1
沈璟和吴江派	1
吴炳等其他剧作家	5
明代散曲与民歌	11
明代的散曲	11
明代的民歌	20
清代文学	25
清代文学综述	25
清代前期的诗词文	46
清代前期的诗歌	47
清代前期的词	62
清代前期的散文	69
清代前期小说	78
《聊斋志异》等短篇小说	78
《水浒后传》等长篇小说	86
清代前期至中期的戏剧	92
以李玉为首的苏州剧作家	92
李渔的戏剧理论与创作	97
吴伟业尤侗嵇永仁	101
洪昇与《长生殿》	105
孔尚任与《桃花扇》	111
清中期戏剧	119
清代中期的诗词文	123
清代中期的诗歌	124
清代中期的词	136
清中期的骈文与散文	141

明代文学（续）

汤显祖与明后期戏剧（续）

沈璟和吴江派

万历年间，有为数众多的文人参与戏曲创作，并且有不少人投入了毕生的主要精力，戏曲在文人中受重视的程度是前所未有的。这也刺激了对戏曲本身的研究。汤显祖是一位杰出的剧作家，但他对如何从事戏曲创作并未提出系统的意见（就像很多诗人并不谈“诗法”一样）；他主张重“情”、重“意趣神色”，也不是专门从戏曲来谈，而是他的哲学思想、文学思想的一贯表现。把戏曲作为一种特殊的艺术形式，从音律、语言、演唱乃至结构诸方面进行较深入的探讨而造成广泛影响的，是以沈璟为首的“吴江派”。但这一派的理论过于注重格律，在取得一定成就的同时，又有明显的偏颇。

沈璟（1553—1610）字伯英，号宁庵、词隐，江苏吴江人。万历初进士，历任兵部、礼部、吏部诸司主事、员外郎。

因仕途挫折，中年即告病还乡，专力于戏曲创作及研究。著有传奇十七种，合称《属玉堂传奇》（部分已失传）。其中《红蕖记》、《埋剑记》、《双鱼记》以情节离奇、关目曲折取胜，表现了重视舞台效果的倾向，对后来的戏剧创作有一定影响。

另外,《义侠记》写武松故事,传唱较广;《博笑记》以十个独立的短剧组成,形式上有创新,内容多讥刺世事的混乱颠倒,也有一定特点。但沈氏思想颇为陈腐,作品内容多封建说教的成分,也不擅于刻画人物的真实心理和个性,所以成就不高。

沈璟是曲学名家,他的《南九宫十三调曲谱》在前人著作的基础上对南曲七百十九个曲牌进行考订,指明正误,成为后人制曲和唱曲的权威教科书。他的曲论要点有二:一是格律至上,二是推崇“本色”语言。《词隐先生论曲》有云:

“名为乐府,须教合律依腔。宁使时人不鉴赏,无人挠喉捩嗓。说不得才长,越有才,越当着意斟量。”他要求作曲合律本来不错,但持法过于苛严,且认为为了合律可以牺牲抒情表意,这就成了束缚。至于他所说的“本色”,则着重于语言的朴拙浅俗,这对于明传奇过于偏重文藻骈骊的倾向有纠正的意义。不过,这种“本色”论既是和严格的音律相结合的,又重视以古曲为范式,实也有一种雅化的意味。

中国传统戏曲是一种歌剧,而沈璟所关注的,主要是其歌曲部分,于歌曲又特重声韵之和美,这和汤显祖从戏剧文学的角度主张“以意趣神色为主”,着眼点是不同的。沈璟曾因《牡丹亭》不合他的以昆腔为准的音律要求,将之改为《同梦记》(吴江派中其他人也曾这样做),引起汤显祖强烈的不满。他们的态度当然是偏狭而武断的,不过,不能因此说沈璟对于曲学的研究没有价值。后来的戏曲家对他普遍表示推崇,这总是有一定道理的。

汤、沈之争发生后,许多戏曲家持折中调和之论,被认为是吴江派嫡系的吕天成在《曲品》中说:“不有光

禄（指沈），词型弗新；不有奉常（指汤），词髓孰抉？倘能守词隐先生之矩矱，而运以清远道人之才情，岂非合之双美乎？”这个意见在当时有代表性，也有可取之处。《曲品》是一部以分列品第方式评论戏曲作家与作品的著作，保存了许多珍贵的资料，评论中也有较好的见解，不过因缺乏系统的理论观点，总体上显得散碎。在明代曲论中，最有系统性和理论性的，当属王骥德的《曲谱》。

王骥德（？—1623）字伯良，号方诸生，会稽（今浙江绍兴）人。早年曾师事徐渭，后深受沈璟赏识，同时他对汤显祖也很尊崇。所以，虽然前人把他归于吴江派，他的见解并不只是附和沈璟。对汤、沈之争，王氏也持折中之论，谓：

“临川之于吴江，故自冰炭。吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律；临川尚趣，直是横行，组织之工，几与天孙争巧，而屈曲聱牙，多令歌者齟舌。”说两家得失，比较中肯。而且对戏曲创作成就的评价，他是明确把汤置于沈之上的。《曲律》共四十章，涉及戏曲源流、剧本结构、文辞、声律、科白以及作家作品的评价等，力求总结前人的研究成果而加以发展，囊括戏曲创作及评论中的所有问题，眼界宽广，有不少精彩的意见。其中最值得注意的，是提出“论曲，当看其全体力量如何”的原则，这既是从批评来说，也是从创作来说。前人论戏曲，大都从一个方面甚至摘取个别曲子、个别字句来评析，而王骥德首次提出从整体上、从各种因素的组合效果来评判一部戏曲作品，这是一个很大的进步。所谓“全体力量”，具体说来，又重在两点：“大头脑”和“大间架”。前者指一部作品的立意以及最能表现这种立意的关

键情节，后者指一部作品的总体结构。这已经涉及到戏剧文学的基本问题，对后来李渔的理论有直接的启导意义。不过，王骥德仍没有注意把虽同称为“曲”而实际性质并不相同的散曲和戏曲分开，所以没有能够在戏剧文学这一层次上充分展开。

应该说，把王骥德归为吴江派也不是没有理由。因为《曲律》中有大量文字专门讨论音律和文辞的运用，而这正是沈璟曲学的中心。而且，依冯梦龙之说，《曲律》“法尤密，论尤苛。……自此律之设，天下始知度曲之难”（《曲律序》）。

这继续推进了戏曲的格律化，而难免造成对创作的束缚。

王骥德的戏剧作品，传奇仅《题红记》一种，他自己也不甚满意；另有几种杂剧，仅存《男王后》，一般评价也不高。

吴江派中人，据沈自晋《望湖亭》传奇第一出的《临江仙》词所列，除沈璟、吕天成、王骥德外，尚有叶宪祖、冯梦龙、范文若、袁晋、卜世臣及沈自晋本人，可见其声势不小。其中叶宪祖的戏剧多写男女爱情，思想倾向上有晚明文学的特点。如杂剧《寒衣记》写刘翠翠违抗父母之命与金定结为夫妻，后被掳，本想自尽全节，但为了日后与丈夫重见，忍辱委身于李将军，最后终于团圆。这表明只要有真实的爱情，贞节是可以从权的。袁晋的《西楼记》传奇写书生于鹄与妓女穆素徽的爱情故事，对于鹄的痴于情刻画用力，突出了“情”的不可磨灭。此剧音调工整，结构严密，情节富于曲折变化，一向流行很广。叶宪祖、袁晋被归于吴江派，实际在题材和情趣方面，也深受汤显祖的影响。

吴江派理论的出现，表明戏曲的地位在晚明有显著提高，它已经成为士大夫普遍重视、像诗词一样受到认真探究的艺术形式。从消极方面说，这一派理论所包含的苛严律法对于戏曲创作容易造成束缚，从而破坏其自由活泼的生命。但在积极意义上，它同时也具有推广曲学知识，和促使作家更严密细致地从事创作的作用。晚明后期直至清代前期的剧作，在艺术形式上发展得更为完善，和这一理论有很大关系。

吴炳等其他剧作家

差不多与汤显祖、沈璟同时，有一位值得注意的剧作家高濂。他字深甫，号瑞南道人。钱塘（今浙江杭州）人，生卒不详。高濂剧作仅存传奇两种，其中《节孝记》粗糙无味，而《玉簪记》却是传世名作。剧本写少女陈娇莲于金兵南下之际在逃难中与母亲失散，入金陵女贞观为道姑妙常，后观主之侄潘必正借宿观中，二人经茶叙、琴挑、偷诗等一番曲折后，私自结合。事后观主察觉，潘必正被迫登程赴试，妙常追赶至舟中，哭诉离情。至潘必正登第得官，迎娶妙常。

在《玉簪记》中，作者虽以潘、陈二人早经父母指腹为婚的情节为作品蒙上多少合于“礼”的外衣，但其内核，实际还是描绘青年男女冲破礼教和宗教禁欲规制而自由结合的过程。此剧有两大特点：一是具有正视青年男女的感情要求、乃至肯定情欲的健康态度，二是剧情单纯，而用了细致的笔墨刻画人物形象。因此，妙常对于爱情的热烈向往和畏怯害羞的心理被表现得十分生动，并在她对潘必正若迎若拒之间，造成富有情趣的喜

剧色彩。曲辞朴素而优美，成功地描摹了人物的内心世界，如第十六出《寄弄》中的《朝元歌》：

你是个天生后生，曾占风流性。无情有情，只看你笑脸儿来相问。我也心里聪明，脸儿假狠，口儿里装做硬。待要应承，这羞惭怎应他那一声。我见了他假惺惺，别了他常挂心。我看这些花阴月影，凄凄冷冷，照他孤另，照奴孤另。

在第十八出《叱谢》中，更进一步描绘妙常长夜难眠的情形，用她自作的词，写出：“一念静中思动，遍身欲火难禁，强将津吐嚥凡心，争奈凡心转盛。”这表明凡世的幸福具有强大的诱惑力，正常的情欲不应受到禁制。这和《牡丹亭》相为呼应。

万历年间另一位剧作家周朝俊生平情况也不清楚，其年辈大约比高濂略低。他写有传奇十余种，仅存《红梅记》。此剧有两条不太相关的爱情线索，又牵涉南宋末朝政斗争，头绪纷杂，疏于剪裁。但剧中李慧娘的形象十分感人。她是贾似道相府中侍妾，失去人生自由，仅因游湖时见到裴禹而脱口赞叹一声“美哉少年！”竟遭残杀。但慧娘死而不甘，真情难泯，游魂潜入贾府与被拘禁的裴禹相会，并助他逃身。《鬼辩》一出，写贾似道拷打众姬妾追查私放裴禹之人，李慧娘挺身而出，自认其事，还挑战地声称：“俺和他欢会在西廊下，行了些云雨，勾了些风华。”小妮子从来胆大，因此上拼残生来吊牙。”表现出被压迫妇女的复仇精神和反抗性格。现代京剧《李慧娘》即依据上述情节改编而成。

自汤显祖与沈璟之争发生以后，许多剧作家普遍受到他们的双重影响。前面提到吴江派叶宪祖、袁晋的例子，而一般称为“玉茗堂派”的吴炳、阮大铖，则又很

讲究音律的和谐精致，剧本的情节结构也趋于致密、复杂。吴炳的成就尤为突出。

吴炳（？—1647）字石渠，号粲花主人，宜兴（今属江苏）人。万历末进士，曾任江西提学副使。明亡后，随桂王至桂林，擢为兵部侍郎兼东阁大学士，后被俘，绝食而死。著有传奇《西园记》、《绿牡丹》、《疗妒羹》、《情邮记》、《画中人》，合称《粲花斋五种曲》。五剧均以歌颂男女真情为主题。

《西园记》是吴炳的代表作。剧中写王玉真、赵玉英两女同居于赵家花园，书生张继华在西园遇王玉真而一见钟情，却误以为是赵玉英。赵玉英病故，张继华闻之悲恸欲绝，再遇到王玉真时，又误以为是赵玉英的幽魂。后回到杭州，深夜思念王玉真而呼唤赵玉英之名，赵玉英的阴魂被感动，遂冒名王玉真与之幽会。之后又经过一连串的误会，最终张、王才得成婚。这个戏有两条线索紧密地交错在一起，一是张继华与王玉真的爱情，一是赵玉英的不幸遭遇。赵玉英自幼许配给“天性顽劣”的王伯宁，抑悒成疾，含恨而死，临死前发出“誓不俗生，情甘愿死”的呼喊，实是以死反抗不自由不如意的婚姻。然而她死后仍不得安宁，当她的阴魂去找意中人张继华时，王伯宁也死了，找到她要求履行生前的婚约，声称“你受过我家聘礼，生是我家人，死也是我家鬼了”。继后两人发生争执：

王：我且问你，你如今往哪里去？

赵：到西园外宅，访一个人。

王：这是张绣林寓所，你去做甚？难道看上了他，与他有账么？

赵：有账无账，总也不干你事！

王（气愤）：罢了！罢了！一发干出这等丑事！我亲丈夫不管谁管？

赵：我自寻张郎去，不要理他！

赵玉英在婚姻上所受的压迫以及她对这种压迫所作的反抗贯穿于生前死后，冲突异常激烈。而她的不幸与张继华、王玉真有情人终成眷属的故事相对照，悲剧的意味也格外浓厚。剧本的结构十分精巧，两条线索以真假误会、人鬼错认的情节交叠在一起，跌宕起伏地展开，显示人物的内心活动和不同性格，具有较好的舞台演出效果。

《疗妒羹》写才女乔小青被卖与褚大郎为妾，受到褚妻百般虐待，抑郁而死，后在一侠士的救护下死而复生，改嫁杨不器为妾。虽则作者并不完全反对多妻制婚姻，但反映侍妾的悲惨遭遇是很真实的。尤其《题曲》一出，写乔小青夜读《牡丹亭》，体验杜丽娘、柳梦梅的梦中欢爱而悲叹自身的幸，感情十分动人：

春心拖逗向花园行走，感得那梦绸缪。你看柳梦梅，悄地把他抱去，软款真难得，绵缠不自由。（《桂枝香》）

半晌好迷留，是那般憨爱，那般癆瘦。只见几阵阴风凉到骨，想又是梅月下俏魂游。天那，若都许死后自寻佳偶，岂惜留薄命活作羈囚！（《长拍》）

描绘受到压迫的女性对自由爱情的热烈向往，乃至不惜以死为代价，继承了《牡丹亭》的精神。

吴炳的剧作不仅主题鲜明，也以结构严谨见长，善于运用误会、巧合手法，情节曲折而线索清楚，如《西园记》、《情邮记》、《绿牡丹》都具有这种特点，代表了晚明戏剧在重视舞台演出效果和娱乐功能方面的新发展。同时，也善于用优美流畅的文辞深入刻画人物的心

理，具有很强的艺术感染力。

阮大铖（约 1587—1646）字集之，号圆海，怀宁（今属安徽）人。万历末进士。他先以依附魏忠贤被斥，后于南明弘光朝复起，与东林、复社士人为敌，继而投降清朝，颇为士林所讥评。但他的文采与巧思，却也是人们所公认的。张岱以精于鉴赏自诩，而赞其“簇簇能新，不落窠臼”（《陶庵梦忆》）。所著《咏怀堂传奇》今存四种：《燕子笺》、《春灯谜》、《双金榜》、《牟尼合》。前三种代表阮大铖剧作的典型风格，即重视演出的观赏性和娱乐性，善于运用误会手法。如《春灯谜》全名《十错认春灯谜》。剧中父子、兄弟、夫妻，翁婿关系一度全被错认，显示出构思的工巧。但和吴炳的作品相比，同样用误会、巧合手法，阮作有些过分，因而每每觉得不自然。人物性格与心理的刻画，也不及吴炳。

《燕子笺》为阮大铖的代表作，写唐代士子霍都梁与妓女行云相好，绘成两人游乐的《听莺扑蝶图》，被裱匠误送至礼部尚书酈安道之女飞云处，飞云有所感念而题诗于笺，又被燕子衔去，落入霍都梁手中，于是素未见面的两人苦陷相思；

又有鲜于佶知情后兴起风波，经许多曲折，霍都梁得以先后娶飞云、行云两女为妻。这故事题材并不新鲜，但情节极富于曲折性，变化丛生，演出很是热闹。剧中写飞云春闺孤寂，见画中人而动情，以至得病。这是仿《牡丹亭》的笔法，只是不及其热烈动人。至于曲词的工丽流动，向为人们所称赏。

如《拾笺》一出中霍都梁因所绘图画被错换成《水墨观音图》，唱道：

我破工夫描写出当垆艳，不做美的把花容信手传。

敢则是丰神出脱的忒天然，因此上他化为云雨去阳台畔，差送了春风桃李美人颜，倒换得普陀水月观音现。（《醉扶归》）

明末清初作家孟称舜（约 1600—1655）后的情况与吴炳、阮大铖有些相似。他的创作思想也深受汤显祖影响，“生生死死一片情难掉”（《贞文记》）是他着力表现的主题。剧作以传奇《娇红记》和杂剧《桃花人面》最为著名。《娇红记》据元人同名小说改编，写王娇娘与申纯相爱，婚事屡受间阻，终因帅节镇逼婚，双双殉情而死。此剧结构奇巧，人物形象也描绘得颇为生动。《桃花人面》取材于唐代孟棨《本事诗》，写崔护、叶蓁儿的恋爱故事，歌颂了“情”可以使人死，也可以使人生的伟大力量，明显受《牡丹亭》的影响。剧中以婉丽秀美的文辞，细致刻画少女叶蓁儿对爱情的渴望和得不到爱情的痛苦，抒情气氛十分浓厚。

晚明戏剧在形式上以传奇为主，题材上以爱情为主。优秀作品，大都是描写恋爱与婚姻故事的传奇。这既因为爱情题材便于敷演成离奇曲折的戏剧性情节，也是因为这类题材比较便于表现人们追求个人幸福的愿望。但写多以后，也确实容易出现才子佳人式的套路。而在社会题材与政治题材的剧作中，除了汤显祖的《邯郸记》尚能借了寓言的外衣表现出具有一定深度的写实力量，其他即使较好的作品，也只能算是夸大的和漫画式的讽刺剧。如孙仁儒的《东郭记》，以《孟子》“齐人有一妻一妾”故事为框架，借古喻今，写官场的腐败、士人的无耻，但剧情松散，人物公式化，说不上是成功之作。又如徐复祚的杂剧《一文钱》，竭力刻画一个财主的吝啬与刻薄，笔调也很浮露。缺乏爱情剧以外的优秀作品，

这不能不说是晚明戏剧的一个缺陷。

明代散曲与民歌

明代散曲与民歌都是当时所唱的歌曲。不同的是前者为文人士大夫所作，多在家庭或友朋宴集时用来助兴（明代士大夫蓄养家伶的情况颇普遍），也兼有从文辞来欣赏的价值，有固定的宫调格式。民歌则出于无名作者之手，虽有一些基本的调式，但音乐的要求比较简单，没有太多的格律上的讲究。其中很多是歌楼妓院中演唱的，同时也流传于一般妇孺儿童之口。两者的内容固然相应于各自的生活，语言风格也有所不同。散曲虽较诗词为通俗，习用口语，但出于文人士大夫之手，则难免多少有矜持之态。民歌则大抵以口道心，无所忌憚。所以要活泼动人，文人散曲是不如民间俗曲的。

但这种区别也不是绝对的。明代文人与市井生活原本有密切的关联，许多人也喜民间俗曲，他们的作品不免会受民歌的影响。而明代的民歌看起来泼辣拙朴，下层社会的气息较浓，与前代的民歌（如六朝乐府之类）有所区别，但元明以来，雅俗混融，文人从事这一类创作而流于民间也不是什么稀罕之事。如冯梦龙所辑《山歌》中，有些就注明是他本人或他的朋友所作。

明代的散曲

散曲从元代兴起以后，很大程度上取代了词的功能，明代仍延续这个方向，曲盛而词衰。从作家、作品及曲论著作的数量来看，明都超过了元。仅据任纳《散曲概

论》的统计，明代著有散曲的就有三百三十人。散曲的选集编印，也较元代为盛。当然，元代散曲作为一种新创的体式，给人以耳目一新之感，而明代散曲大多依傍前人，成就是受到限制的。但一些名家的优秀之作，在发掘新的生活内容和深入表现人情世态方面，还是有所发展，有其值得重视的地方。

明前期相当长的时间中，散曲和其他文学类型一样，处于衰退状态。朱权《太和正音谱》所列明初散曲家刘东生、谷子敬、贾仲明、汤式等，都没有出色的散曲作品流传下来。和戏曲一样，当时影响最大的散曲作者是宗室贵族朱有燬，有《诚斋乐府》。他的曲作以音律谐美著称，流传久远，至钱谦益著《列朝诗集》，还说“至今中原弦索多用之”。语言风格追踪马致远、贯云石的豪放一派。所写内容，以赏花、题情及宴游、应酬为多，散发着一种富贵闲适的情调。由于时代氛围和作者身份的关系，辞意比较端谨。但有些写男女之情的，尚属婉折有致，如《咏闺情五更转》一组，带有民歌的风味，其南北曲合用的形式，也有开风气之先的意义。总体而言，朱有燬散曲的成就不高，但在当时的文学环境中，已经是比较难得的。作为明代早期的重要散曲家，他仍有一定的历史地位。

弘治、正德年间，明代散曲有了显著的发展。当时北方的知名作者有康海、王九思等，南方的知名作者有王磐、陈铎、唐寅等。

康海、王九思都是前七子中的人物，诗文的成就不高，但戏剧和散曲较为知名。康有《汧东乐府》，王有《碧山乐府》。

他们都是陕西人，都因为被指与刘瑾同党而遭黜退，

隐居乡里，常在一起宴游。两人的散曲，也都有大量对现实政治表示不满、对自身的遭遇感到愤慨、以及在无奈中以闲居生活的安适为自我慰勉的作品。但这些作品，实际上都反映出他们不能摆脱士大夫人生价值观的心理，那些貌似旷达的话，其实都带有苦涩的味道。如康海的《水仙子·酌酒》：

论疏狂端的是我疏狂，论智量还谁如我智量。细寻思往事皆虚诞，险些儿落后我醉春风五柳庄。汉日英雄、唐时豪杰，问他每今在何方？好的歹的一个个尽撺入渔歌樵唱，强的弱的乱纷纷都埋在西郊北邙，歌的舞的受用者休负了水色山光。

又如王九思的《沉醉东风·赠隐者》：

竹杖子难随驷马，草庵儿独住烟霞。《康衢》、《击壤》歌，今古渔樵话，指功名风扫残花。恨杀韩、彭做作差，因此上妆聋卖哑。

这一类牢骚和自我标榜是过去不得志的文人经常有的，看不出多少新意。但比较明前期散曲而言，他们的作品写出了仕途中的风波险恶，抒情的成分要浓厚多了，这终究是一个进步。在语言风格上，他们也都接近元曲中豪放的一派。不过明代曲论家普遍认为康较粗豪，王在豪放中兼有秀丽蕴藉之长。另外，常伦（1492—1525）有《写情集》，多写其疏狂的生活，风格也比较豪放。

同时期南方散曲家的作品带有更多的市井气息，内容要显得宽广。

王磐（约 1470—1530）字鸿渐，号西楼，高邮（今属江苏）人，一生未仕。有《王西楼乐府》。万历《扬州府志》称其“洒落不凡，恶诸生之拘挛、弃之，纵情于山水诗画间”。

他的散曲，王骥德《曲律》曾评为北曲之冠，可惜流存很少。

其中多数是写闲适的生活情趣，文辞爽利俊朗，是其所长。如《沉醉东风·携酒过石亭会友》：

顶半笠黄梅细雨，携一篮红蓼鲜鱼。正青山酒熟时，逢绿水花开处，借樵夫紫翠山居，请几个明月清风旧钓徒，谈一会羲皇上古。

另一些作品则反映了社会生活景象。如套曲《嘲转五方》挖苦不停赶场子做法事的和尚，而小令《朝天子·咏喇叭》讽刺太监的作威作福，尤为著名：

喇叭，锁呐，曲儿小腔儿大。官船来往乱如麻，全仗你抬声价。军听了军愁，民听了民怕，那里去辨甚么真共假？眼见的吹翻了这家，吹伤了那家，只吹的水净鹅飞罢。

散曲特有的尖新泼辣的语言风格，在这里得到很好的发挥。

陈铎（1469 以前—1507）字大声，号秋碧，邳州（今江苏邳县）人，家居南京。世袭指挥使，然不守官职，醉心于词曲，当时南京教坊中人称“乐王”。有《秋碧乐府》、《梨云寄傲》，内容以写男女风情最多，文辞流丽，《曲律》评为“颇著才情，然多俗意陈语”。他另有《滑稽余韵》，收曲一百三十六首，用当时以城市为主的各种社会职业为题，写形形色色的人情世态，是散曲中别开生面之作。因对象的不同，作者的态度有同情、有挖苦、有指斥，但偏重于戏谑嘲讽，也以这一类写得较为成功。如写里长“小词讼三钟薄酒，大官司一个猪头”，写巫师“手敲破鼓，口降邪神。福鸡净酒嗯一顿，努嘴胖唇”，写蒙师“抹朱涂墨几十年，野史歪文四五篇，诗云子曰

千百遍”，都很传神。下面录一首完整的例子：

寻龙倒水费殷勤，取向金穴无定准，藏风聚气胡谈论。告山人须自忖：拣一山葬你先人，寿又长身又旺，官又高财又稳，不强如干谒侯门？（《水仙子·葬土》）

吴中名士祝允明、唐寅也都能作散曲，多写男女风情，反映出他们纵疏放浪的生活。但存世的作品较少。

嘉靖前后，为明代散曲最为兴盛的时期，出现了众多的名家，作品的风格也更为多样化。从乐曲来说，在昆腔兴起以前，虽也有兼用南北曲的，但以北曲为盛；这以后，北曲衰落，南曲愈盛，因而有所谓南词一派。这一时期中著名的曲家，有沈仕、杨慎、金銮、冯惟敏、梁辰鱼等，其中冯惟敏的成就最为卓著，梁辰鱼则是南词的代表。

沈仕（1488—1565）字懋学，号青门山人，仁和（今浙江杭州）人，是著名的画家，散曲也很有名，有《唾窗绒》。

他的散曲专写艳情，描写刻露而生动，有“青门体”之称。如《琐南枝·咏所见》：

雕栏畔，曲径边，相逢他蓦然丢一眼。教我口儿不能言，脚儿扑地软。他回身去一道烟，谢得蜡梅枝把他来抓个转。

这种曲子带有情节性，和元曲的精神及当时民歌的特点相通。

人或讥为“浮薄”，但总比那些迟钝的陈词俗句有生气。

杨慎（1488—1559）字用修，号升庵，四川新都人。正德间试进士第一，授翰林修撰。嘉靖初谪戍云南永昌，此后即长期生活于家乡四川和戍所云南之间。杨慎在明