

QINGQUSANBAISHOU



谢伯阳 翁晓芹 选注

清曲 三百首



百花文艺出版社

BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

北京市东城区图书馆



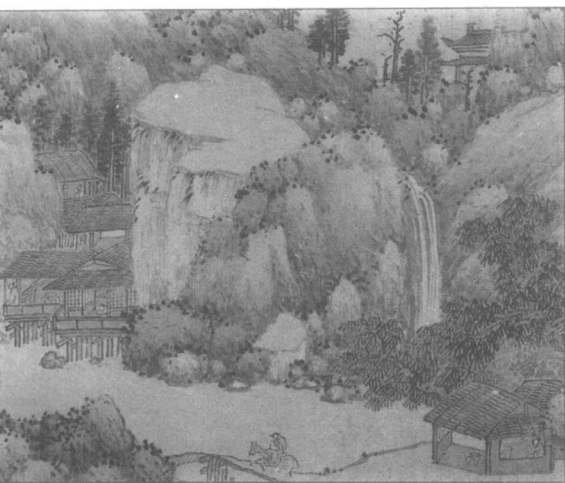
90278735

清曲三百首

谢伯阳

翁晓芹

选注



RBE35/1



百花文艺出版社

BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

I222
1146

图书在版编目(CIP)数据

清曲三百首 / 谢伯阳, 翁晓芹选注. — 天津: 百花文艺出版社, 2002

ISBN 7-5306-3470-4

I. 清... II. ①谢... ②翁... III. 散曲—中国—清代—选集 IV. I222.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 073976 号

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津市和平区张自忠路 189 号

邮编: 300020

e-mail: bhpubl@public.tpt.tj.cn

<http://www.bhpubl.com.cn>

发行部电话: (022)27312757 邮购部电话: (022)27116746

全国新华书店经销

天津市桃园印刷有限公司印刷

※

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 12 插页 2 字数 269 千字

2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1-3000 册

定价: 18.00 元

前 言

在我们这个素有“诗的国度”之称的多民族国家中，诗歌品种繁多，杰作如林。清人焦循将元代的“曲”、宋朝的“词”和唐代的“诗”并称为“一代之胜”（见《易余籥录》），但散曲到了清代，已相对地比较岑寂了。因而当代论元、明、清三代曲者，总以一种“低基调”来评价清人散曲。不妨回顿一下前辈学者对清曲的看法：“散曲作家们的气魄也不复像元、明二代之豪迈。他们不是过于趋向尖新、鲜丽之途，在一字一句之间争奇斗胜，便是拘守格律，不敢一步出曲谱外，变成了死气沉沉的活尸”（郑振铎《中国俗文学史》）；“（散曲）至清即已大衰”（任讷《散曲丛刊》）；“散曲到了清代，已因盛极而渐就衰歇”（陆侃如、冯沅君《中国诗史》）；“散曲本身，是诗的一种别体，它的生命，当然更是完全寄托在词藻、意境写作技巧上。……清朝（散曲）的作家，竟没有一个赶得上元、明人的，作家也非常之少”（郑骞《景午丛编》）。以上的评论是很有见地的。无庸讳言，清代散曲在中国散曲发展史上确是一个走向衰微的薄弱环节。但我们也不能一概而论，事实上，清代散曲比之元、明，亦有其优势和特点。在讨论这个问题前，我们不能不注意到前贤作出判断时的前提和背景。由

于时代的限制，他们所能见到的清人散曲还不多。这正如笔者在拙文《全清散曲·前言》中提到的，曲学大师吴梅先生在1926年出版的《中国戏曲概论》一书中指出：“‘清人散曲，传者寥寥。其有专集者，不过数家。’因为资料的缺乏，在他所开列的书目中，只有‘归元恭《万古愁》、朱彝尊《叶儿乐府》、尤侗《百末词馀》、厉鹗《北乐府小令》、许宝善《自怡轩乐府》、吴锡麒《南北曲》、赵对澂《小罗浮馆杂曲》、谢元淮《养默山房散套》、凌霄振《檀集》、赵庆煊《香消酒醒曲》、蒋士铨《南北曲》、吴藻《南北曲》’等十二家。以后，他的两位学生任讷先生和卢前先生也非常重视散曲，他们编印了《散曲丛刊》、《散曲集丛》、《饮虹簃所刻曲》等，但其中多数元、明人的作品。任先生在一九三〇年刊行的《散曲丛刊》中选收的清代散曲只有朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、许光治、赵庆煊五家；卢先生在自编的书目里说明自己校印的清人散曲有二十家，但我看到他亲笔题赠给南京图书馆的《饮虹簃校刻清人散曲二十种》（成都大学铅印本），只有甲、乙两集，而南京大学图书馆也仅藏三册（甲、乙、丙集），中收尤侗、杨恩寿、秦云、凌廷堪、沈清瑞、沈谦、毛莹、魏熙元、石韞玉、谢元淮、吴绮、陈栋、蒋士铨、赵对澂、周闲等十五家。此外，郑振铎、傅惜华、赵万里、吴晓铃等诸位先生都曾致力于清人散曲的收集，听说他们所得不过二十几种。赵景深先生在这方面的收藏是很丰富的，但也没有超过三十家。”限于当时文献资料的严重不足，他们自然无法对清一代的散曲进行全面的研究。这正如《中国散曲史》的作者、美国夏威夷大学罗锦堂教授所说：“我在一九五六年出版拙著《中国散曲史》时，在第四章清人散曲中，依照他们作风的不同，把作家分为豪放派和清丽派来叙述。豪放派的作家寥寥可数，仅有尤侗、沈谦和刘熙载三人；清丽派的作家虽然多一些，也

只有徐石麟、蒋士铨、赵庆禧、吴藻、许光治、杨恩寿等十人而已。两派加起来总共有十三个作家，与《全清散曲》的三百四十二家相较，才只有二十六分之一罢了，所以觉得颇为不妥，于是依照《全清散曲》编排的次序，把清代的散曲作家分为四个时期。”（《清代散曲的发展》，见1991年《中外文学》第二十卷第九期）历经战乱和水火虫蠹之灾，清人散曲已亡佚不少，但即便如此，今已汇辑到的清曲数量仍相当可观：小令三千二百一十四首，套数一千一百六十六篇，超过了元人而仅次于明代。当然，数量不一定能说明一切，但也应该看到，数量本身也是某种事物繁盛与否的一个标志，没有一定的数量也就没有质量。南朝梁·刘勰就说过：“操千曲而后晓声，观千剑而后识器。故圆照之象，务先博观。”（《文心雕龙·知音》）比起过去，现在我们有条件重新对清代散曲做出比较符合客观实际的评价了。浏览过《全清散曲》就会发现，从总体上看，清代散曲的成就不及前代，但它却闪烁出元、明两代所不能企及的思想光辉；同时，也不乏极富艺术魅力的优秀作品。在此，我们将就四个方面对清人散曲进行探讨。

一、震撼人心的“黍离之奏”和狂歌高啸的“爱国之音”

明代孝宗弘治以后，文坛上对“情”开始重视，而且倡言纵谈；到了宪宗成化时期，吴门曲家祝允明、唐伯虎等人便在曲中大写情词，所谓“希哲能为大套，富才情，而多驳杂”，“伯虎小词（曲）翩翩有致”（王世贞《曲藻》），曲词中冶艳之风已见端倪。尔后沈青门、梁伯龙等步其后尘，推波助澜，如清人李调元《雨村曲话》中所云：“吴音一派，竟为剿袭，靡词如绣阁罗帏、铜壶银箭、紫燕黄莺、浪蝶狂蜂之类，启口即是，千篇一律”，曲“自梁伯龙出，始为工丽滥觞。”到了明末，朝政昏浊，奸谀之辈横行，文人士更是纵酒放歌，风流自赏，以富赡才华写风情缱绻，散曲至此，

香艳冶荡之风气弥漫曲坛。这种情形一直到朱明王朝覆灭、清兵入关南下才为之改变。身当鼎革之际的文人士大夫，面对着破碎的河山，以及经受了战乱颠沛流离的严酷现实，才从纸醉金迷中惊醒，激发起强烈的民族自尊和反抗热忱。他们用散曲“记甲申，哭乙酉”，抱陵谷崩迁之痛，抒黍离麦秀之悲。如沈自晋的《黍离续奏》、《越溪新咏》，熊开元的《击筑馀音》，归庄的《万古愁》等曲集，还有王时敏的《〔步步娇〕西田感兴》、沈永瑞的《〔玉抱金娥〕游燕作》、沈非病的《〔新水令〕金陵吊古》、沈永隆的《〔双红玉〕甲申除夕咏》、沈昌的《〔太师解绣带〕乙酉秋尽舟行》等众多的篇章，都以在散曲史上空前仅有的壮阔气势和凝重的笔力，写下逸民遗老的亡国易主之慨。这些曲子发于胸臆，唱自内心，以血泪写成，震人肺腑，撼人心魄。即使是入清出仕做官的尤侗、吴绮，以及誓死不事二姓、闭口不谈时事的徐石麟、沈谦等人，也都在曲中或咏史兴怀，或借物寄托，以清厉苍凉之笔，流露出积淀在心底的家国之恨、身世之感。可以说，在整个散曲发展史中，清初散曲是一束闪光点，它的意义不仅在于廓清了明中叶以后曲坛绮靡颓萎之风，更显现了散曲这一被看做“小道末枝”、不足以传世的文学样式以严肃而深刻的思想内容。在这一方面，即便是与之历史背景相近的元代散曲也是不能望其项背的。元代和清代一样同为少数民族贵族统治者执政，民族矛盾、阶级压迫都极为严重，然而元代曲家似乎并不在乎江山易主和政权的改帜。元初散曲作家杨果、刘秉忠、商挺、胡祇遹、严忠济、徐琰、魏初、王恽、卢挚等人，甚至都是大元朝廷里的高官显贵，他们的曲作多写个人情怀，只是偶尔才流露出一丁半点故国沦丧的淡淡哀伤。至于稍后的一些散曲作者，其作品多表现“愤世傲世、避世玩世”的思想，充其量也只是为自己无缘入仕、困顿于下

层的命运而宣泄愤懑与不平而已。当然,这种情形跟元朝残酷的民族压迫和民族歧视,以及北地人民从辽、金起就长期饱受民族的欺凌有关。我们无意苛求古人,但由此可以反证清初曲家诸如沈自晋“明亡弃去(博士弟子员),隐居吴山”;徐石麟“明亡,不应有司之试”;王时敏“入清不仕”;熊开元“弃家为僧”;黄周星“明亡不仕,以亡国之痛,自沉于秦淮河而死”;归庄“明亡,参加抗清活动,事败,隐居乡野,佯狂玩世,穷困以终”等人的富有民族气节的歌哭和反抗行迹更难能可贵。与此同时,那些身处险恶环境中的散曲作者,不顾压迫和杀戮,还写下不少表现陷于水深火热灾害中的饥民、被豪强凌辱的妇女、被逼债走投无路的农夫、被科举愚弄的士子以及揭露官场黑暗、官吏腐败的作品,等等。真是以苍凉之笔,传凄婉之神,唱出了时代之强音。在中国散曲史上,对于这一批作家和他们的散曲作品,如若视而不见,或没有给予应有的重视,显然是有失偏颇的。

鸦片战争以后,社会矛盾极端尖锐,危机四伏。西方列强不断入侵,清朝政府腐败无能,中国社会发生了急剧的变化,逐步沦为半封建半殖民地,民不聊生,生灵涂炭,散曲又成为抒怀感愤、振聋发聩的利器。如谢元淮《〔北南吕·一枝花〕感怀》,就沉痛地诉说了鸦片战争时期英殖民主义侵略军攻陷吴淞的悲惨情景;蕲庐的《新万古愁》曲和无名氏的《海警》,都控诉了殖民主义者掠夺半殖民地人民的血腥罪行;黄荔的《〔北双调·新水令〕鸦片词》、凌丹陛的《〔南商调·黄莺儿〕鸦片烟词》、隐忧子的《〔南商调·黄莺儿〕劝戒洋烟》等,则深刻地揭露了鸦片对中国百姓肉体上的摧残和精神上的毒害;还有无名氏的《吴三新案杂钞》,抨击了清廷吏员对文人士大夫的迫害。这些带有时代印记的作品,虽然艺术上还有不够完美之处,但他们长歌当哭,狂吟高啸,令

读者心颤魂惊,具有巨大的震撼力和悲壮美。

清朝初期和晚期所涌现出来的一批抒发悲慨心声的曲作,以及众多立意深远、关心民瘼、切中时弊的作品,都是清代散曲中光辉的篇章,堪称“曲史”之作。

二、关于清代散曲的分期

这个问题,以往谈论的人并不多。罗锦堂教授在《清代散曲的发展》一文中,依照《全清散曲》编排的次序把清代曲家分为四个时期:第一期为“生于明代而卒于清代顺治元年以后的人”;第二期为“生于清代而卒于清代的人”;第三期为“生于清代而卒于宣统三年(1911)以后的人”;第四期为“生于清代而创作活动在民国时期的人”。这种以曲家生卒年代作为分期标准来划界,固然理路清晰,使人一目了然;但对于一代文学史,包括分体断代文学史,其分期仅仅依据时间的前后、朝代的更迭是不够的,还必须考虑文学本身风气之演化、形式之嬗变等诸种因素,换言之,还需要深入考察文学发展进程中风格流派的形成、作家群体的涌现及文坛领袖人物的崛起。细读《全清散曲》,不难发现,清代散曲除了清初和晚清有一批曲家的作品以其鲜明的思想风貌、风格特征以及恢宏的气势鹤立于曲坛之上,而其间长达一百五十多年的散曲发展进程中,竟然未形成一个作家群,亦未涌现出一个类似元代的关汉卿、马致远、白朴、张可久、乔吉,或明代的康海、王九思、冯惟敏、陈大声、沈璟等执曲坛牛耳的人物。至于创作流派,或承明代梁(伯龙)、沈(青门)之绮丽,抑或倡元人乔(梦符)、张(小山)之骚雅,无论内容还是艺术风格,都无明显的特征,整个进程绵延而下,没有壁立分野的界线。要给清代散曲分期的话,只能是:清顺治元年(1644)至康熙十八年(1679)为“初期”,是以黍离之音为主旋律的清曲振新时期;康熙十八年诏开

“博学鸿辞”至嘉庆年间为“中期”，这漫长的一百多年是散曲沿绮丽、骚雅两脉，逐渐脱离曲之“本位”，走进书斋的停滞期；道、咸以后则是清代散曲的“后期”，这时期的作品在艺术上虽无大的建树，但自成一格，它们情思劲切，气势豪阔，赋予清末散曲以深刻的思想内容和重要的历史价值。

关于清初和晚清两个历史时期的散曲，本文在第二节中已进行了探讨，在此不再赘述。这里着重讨论清代中期散曲发展的概况。

康熙二十年(1681)“三藩之乱”荡平之后一百多年间，基本平息了战火，社会生活相对安定。随着清政权的日趋巩固，经济得到恢复和发展，统治者采取软硬兼施的手法，在政治、文化上虽然也用功名利禄羁縻士大夫，但却以高压、钳制为主，全面加强思想文化的控制。一方面大兴文字狱，围剿反满思想，捕杀异己分子；一方面又大力提倡程朱理学，扩大科举取士措施，除正科外，还有捐纳和各种名目的特科，为士子出仕开方便之门。这是一个“莺歌燕舞”的“承平盛世”，但也是空前黑暗、窒息昏闷的时期。思想的禁锢迫使文人才士钻故纸堆，皓首穷经，或吟风弄月，于是文坛上脱离实际的形式主义倾向逐步泛滥。而在散曲领域，能反映现实、揭露黑暗、抨击时政的作品虽然不能说没有，像蒲松龄的〔九转货郎儿〕、仲振履的《羊城候补曲》等，就属于这一类；但更多的却囿于身边琐事，以及用来做祝寿、吊唁之类的应酬，最典型的莫过于孔广林之属，艺术上误入雕琢的歧途。这时期写作散曲的很多都是著名的诗人、词家，如朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、许光治等，他们或尚绮丽，或尊骚雅，表现虽各有不同，但大多数不是模仿前人，就是效法胜朝；而且这种现象早在清初就已显露出来，如沈自晋，以散曲发抒明、清易代“黍离”之伤的作

品可谓擅一时之胜,但当他自顺治九年(1653)结束了避难生活返回故里吴江以后,其散曲内容和艺术特征都明显地向他前期(明亡前)婉丽秾媚的创作风格回归了。例如他的《[鹧鸪天]小词赠女郎》、《[字字锦]赠王姬》,与他前期所作的《[字字锦]赠月来》、《[玉芙蓉]题美人画竹扇面》已异曲同工,如出一辙了。以后,如尤侗的《[驻云飞]闺情》:“晕脸堆霞,碧玉芳年初破瓜。半点春山画,一转秋波射。佳,裙带衬单纱,晚妆偷卸。低唤郎来,携手珠帘下,笑看窗前夜合花”;宋思玉的套曲《[画眉序]咏燕》:“残红翻紫逗纱窗,款引新雏依海棠,深闺帘内细端详。忙忙,嫩绿池塘,好教人枉断愁肠!”([琥珀猫儿坠])其婉丽俊媚、纤巧圆润,直与明季绮丽之风相吻合。事实说明:这时期轻冶侧艳一格的散曲跳过了“清初”这一段,而与明后期散曲相衔接了。不仅沈自晋如是、尤侗如是、宋思玉如是,清代一批曲家亦复如是。清丽骚雅一脉则上承元代,普遍认为,徐石麒、朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、许光治、王景文、赵庆熺等人的曲作走乔、张之路。沈谦则可看做兼有绮丽与骚雅作风的曲家,他的作品多描摹风情丽思,有些散曲写得俏波佻达、婉艳谐趣,但从总体看,仍然是纤巧雅致,文气十足的。如《[月上海棠]幽情》:“偷寻小径花阴暗,倦倚枕门月影衔。只道那人来,却是竹梢风撼。谁兜揽?累得我提心吊胆。”笔风俊俏而含蓄,张可久之韵致显见。至于孔广林,自谓“予素好元曲”,“痴心步小山”,但他的散曲大多写家庭戚友间的生活琐事,曲文也比较平淡,缺乏乔、张之清雅和俊趣。值得一提的是,孔广林深谙元曲音律,这在清代曲家中可以说是凤毛麟角,难有其俦。从年代上看,自徐石麒至许光治,分别生活于清朝的各个时期,无论是徐石麒的清逸、沈谦的俊俏,还是朱彝尊、厉鹗的清空疏朗、隽永趣以及吴锡麒的纤巧蕴藉、王景文

的朦胧淡远、赵庆燊的轻灵葱蒨、许光治的流丽俊巧，其清新雅丽一格则是一脉相承、贯穿始终的。只是清曲到了朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、赵庆燊这些成就卓著的词家手里，就愈益地词化、雅化，而失去亢爽激越的风味了。我们不妨以樊榭为例，厉鹗是浙西词派的重镇，词风追求“雅正”。他在《群雅词集序》中说：“雅者，《风》之所由美、《颂》之所由成。由《诗》而乐府而词，必企夫‘雅’之一言而可以卓然自命为作者。”厉鹗也就是用这种观点指导散曲创作的。现举其词、曲各一例，所谓窥豹一斑：

[齐天乐]秋声馆赋秋声

簾淒灯暗眠还起，清商几处催发？碎竹虚廊，枯莲浅渚，不辨声来何叶。桐飘又接。尽吹入潘郎，一簪愁发。已是难听，中宵无用怨离别。阴虫还更切切。玉窗挑锦倦，惊响檐铁。漏断高城，钟疏野寺，遥送凉潮呜咽。微吟渐怯，讶篱豆花开，雨筛时节。独自开门，满庭都是月。

[北双调·殿前欢]秋思用张小山《春思》韵

写秋思，芭蕉叶叶竹枝枝。南湖风雨凉何自？潘鬓成丝。虫声唱鬼诗，雁影排人字，凤纸书仙事。馀香灭后，幽梦回时。

词和曲写的都是秋，其笔风、意像、韵致也极为相像，假如不是词调与曲牌、句式与格律有别，几乎分辨不出是词还是曲。所以任讷说：“朱、厉等一味崇雅，虽未得元人真味，要得雅之真味，成所谓词人之曲。”（《散曲丛刊》）但是，这个成“词人之曲”的过程是渐进的，没有大起大落的突变和逆转；也就是说，清代散曲经过了清初几十年的振新，自康熙二十年以后便开始逐渐地词

化、雅化，散曲作为古典诗歌中“曲”的形式，已丧失其原先的勃勃生机，而缓慢地走向衰微了。这便是清中期散曲发展的大致情况。当然，这并不是说清中期散曲创作就没有新鲜朴讷、活泼俏脱、充满散曲本味的“曲味之曲”，事实上，清代散曲中也有不少这类优秀作品；同时，这也并不意味着清曲坛上众多绮丽、骚雅之作味同嚼蜡，毫无艺术性可言，恰恰相反，若以清人的审美情趣来审视，或以作“诗”（广义）的艺术建构标准来观照这些曲子，就会发现，这类作品中有不少是品位高雅而又富有艺术魅力的。这个问题本文将在最后一节做专门的阐述。

三、散曲内在机制的变异和文体嬗变之规律最终导致散曲的衰微

有清一代散曲的衰微是历史的必然。但大家对导致衰落的原因看法并不一致。有一种观点认为，清代散曲的没落是由清中叶官方的“曲体卑下”观所造成的。其佐证材料是《四库全书总目》中有关“词曲”的几段文字，如“词曲类提要”：“词、曲二体，在文章技艺之间厥品颇卑，作者弗贵，特才华之士以绮语相高耳。然三百篇变而古诗，古诗变而近体，近体变而词，词变而曲，层累而降，莫知其然。究厥渊源，实亦乐府之余音、风人之末派。其于文苑，同为附庸，亦未可全斥为俳优也。”其实，将词、曲贬为文章之末流，早在元、明便如此了。元朝侍书学士虞集为周德清《中原音韵》作序时就慨叹地说：“尝恨世之儒者，薄其事而不究心。”罗宗信为同书作序也说：“学今之乐府，则不然，儒者每薄之！”杨维桢也曾将作曲嘲之为“专逐时变、竞俗贱，不自知其流于街谈市谚之陋”（《周月湖今乐府序》）。明代李开先于《西野春游词序》中感叹：“或以为词（曲），小技也，君何宅心焉？”徐复祚《三家村老委谈》说得更透彻：“词、曲，金、元小技耳。上之不能

博高名，次复不能图显利，拾文人唾弃之余，借酒间谑浪之具，不过无聊之计，假此以磨岁月耳。”然而，元、明散曲并未因此而衰落，一些著名曲家同时又是写诗填词的好手。比如元代的卢挚、明朝的杨慎，他们一方面以诗写严肃重大的题材，诗风或宗汉魏，或尊唐代；另一方面，他们又以散曲写欲写情，写喜写忧，写琐事写土俗；所谓打情骂俏、戏谑放诞，五花八门、人生万象无不入曲。曲风恣肆谑浪，朴拙俚直，尖新活泼。在散曲这块园地里，作者可以无拘无束，游刃笔墨。如果我们把写诗比作是“公家事”，那么作曲便是“痴儿了却公家事”以后的勾当了。而这个“勾当”所呈现出的恰恰是色彩缤纷的人生百态图。散曲的价值亦正在于此。无论怎样将它斥之为“末流”、“小道”都无济于事，它仍然蓬蓬勃勃发展，与诗、词交相辉映。所以说散曲的衰微并不在于官方的“曲体卑下”观。相反，无数事实说明，历史上一些被统治者所鄙视所禁止的文学与艺术（戏曲、小说、曲艺等），往往呈现出“野火烧不尽，春风吹又生”之势，例如清乾隆以后流行于江苏、浙江一带的代言体坐唱曲艺“滩簧”，尽管官方贴出告示，立碑刻文，将它斥之为“淫词”，明令不许演唱：“除飭县拿办外”，“如有无耻之徒，再蹈前辙，依然演唱滩簧，许即扭解到案，以便立予惩究斥逐。”（《江苏布政司禁止元妙观内各茶坊演唱滩簧碑》同治六年三月初四日）但仍禁而不止，一直到民国二十三年（1934），苏州玄妙观里仍有“男女混唱之歌曲滩簧”（《苏州明报》1934.1.28）。正是因为滩簧来自于民间，根植于生活，以其浓郁的乡土气息、人情百味才赢得了广大听众的。任何一种文学艺术样式，其发生、发展、衰落乃至消亡，都不是官方的意愿所能决定的；当局的倡导、鄙视、禁止，只能暂时起到某种促进或抑制作用。清代散曲的衰落，主要是（也只能是）其内在机制的变

异所致。散曲在辽、金时期孕育、产生于民间；到了元代，它便带着沁人的泥土香味独领风骚于诗歌舞台，并以其俚俗本色的特有风韵取得与唐诗、宋词三足鼎立的地位。然而散曲发展到了清代，逐渐脱离音乐而成为徒诗的一种，题图、酬赠之作大增，长篇大套盛行。从统计数字上看，元代散曲套数只约有小令的八分之一，明代上升到五分之一，而清代则占有三分之一强了，可见清曲长套之多。清人散曲铺叙冗长，艺术上追求婉约和雅丽。而这种“多长套”本身，也正是清曲的特色之一。一些成功的套曲，往往抒情与叙事并重，吸收了诗歌长篇歌行的手法，注意气氛的酝酿、形象的描绘、情事的相生、结构的完整、布局设色的匀称和声调音律的婉转。小令中的精品清新倩巧，注意捕捉生活小景，细腻地描摹了动荡迷离、惆怅难言的情绪和心曲，给读者留下隽永的情味。也正是这些，使散曲日益丧失其在鼎盛期时的那种“蒜酪蛤汤”的风味及泼辣灏烂的格调，逐渐变异成“诗之曲”、“词之曲”，成为文人学士在书斋里自我陶醉的“赏心乐事”。而这，才是导致清代散曲日趋衰微的重要原因之一。其次，正如王国维先生在《人间词话》中所指出：“盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故往往遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者皆由于此。故谓文学后不如前，余不敢信；但就一体论，则此说固无以易也。”历经元、明两代三百七十年之久的散曲，到了明末清初，中国历史上发生了重大变故，于是在散曲创作中翻出新意，才能在散曲史上掀起一个涌浪，震撼了曲坛，犹如长空霹雳，令人颤栗！然而清中期的散曲，无论是骚雅一脉还是绮丽一格，都追步元、明，即使是一些尖新佻脱的曲作，至多也不过被誉为“颇有元人韵致”罢了。虽然在道、咸以后出现过一些亢劲激越、堪称“曲史”的篇

什,但毕竟是强弩之末,形成不了大的“气候”,只能是散曲史“尾声”中一节响亮的音符而已。试想,曾有过辉煌历史并有着深厚传统积淀的散曲,要有新的超越和突破,达到新的高度,谈何容易!还有一点不容忽视的是,在清曲家中称得上名家的虽不乏其人,但缺乏扛鼎的领袖人物在艺术上做出榜样。创作上因循旧习,正所谓“豪杰之士,亦难于其中自出新意”,王国维所说的,其实是道破了一切文体嬗变之规律,而这也正是清代散曲最终衰微的又一重要原因。此外,曲学理论的贫乏和评点家们鼓吹典雅醇正的“复古”之风,也促使散曲写作的路子越走越窄,作为一代文学散曲的衰竭之势,已难以挽回。

四、清曲中的曲味之曲及清人的曲美观

清代散曲自康熙二十年前后沿着骚雅和绮丽两脉绵延发展,这只是从总体上的大致分法。任何一代的某种文学艺术样式,都不可能将其多彩多姿、交叉复合的风格特征简单地划为一种或几种。一个作家也如此,尤其是一些大家,往往同时兼备多种风格;同样,清代散曲除骚雅与绮丽两格,也不乏豪辣轩爽、佻达肆谑、尖新倩巧、俚朴率真的作品。请看下面数曲:

[醉太平] 朱彝尊

野狐涎笑口,蜜蜂尾甜头。人生何苦斗机谋?得抽身便抽。散文章敌不过时髦手,钝舌根念不出摩登咒,穷骨相封不到富民侯,老先生去休。

[金索挂梧桐]春闺 张潮

春光别样新,到处花成阵。选得奇葩,剪下斜簪鬓。才郎蓦地,花下潜身,悄学莺声巧赚人。回头不觉鞋帮褪,笑倚郎肩曳上跟。香风喷,引他蝴蝶逐罗裙。虽然是细草如茵,芳径无痕,还恐怕留下纤纤印。

[一半儿]偶成 赵庆燊

鸡雏年纪好韶华，碧玉生成是小家，挽个青丝插朵花。
髻双丫，一半儿矜严一半儿耍。

[自度曲]题山僧叩门图 金 农

光圆头脑，定是前山跛长老。叩门何事？口念新诗笑
倒。草堂尘扫，树团团围抱。蔬饭好，此间无热恼。

第一支富有讽刺意味的曲子，出自朱竹垞之手。此曲犀利辛辣，意直韵俚，即所谓元人曲中的“急切透辟”、“直绝痛快”之曲，这和他“一味崇雅”的词人之曲相比，显然迥异其趣。第二、第三支曲写风情调笑，以传神之笔描绘人物的举止情态，其活泼俏皮、佻达灵情，实散曲之“本味”。第四曲洒脱无累、诙谐爽逸的神韵，则更像元人小令。这样的例子还可以举出不少。在今人看来，正是这一类作品才是清曲中最为上乘的“曲味之曲”。所以人们论曲喜欢用“元人曲”来观照、审视明、清两代散曲。如任讷评论赵秋舫的散曲：“文字多恰到好处之好处，非此不足以存曲体之真价矣。……惟赵氏一派，自有其自己时代之面目，并不貌袭元人，而实元人之法，可以列于曲之正统之中也。”（《散曲丛刊》）罗锦堂评朱彝尊《[沉醉东风]香茅屋青枫树底》云：“确是庆元遗响”；评《[天净沙]一行白雁清秋》谓：“此曲神飞意动，深得东篱枯藤老树之章法”；评潘曾莹《[阅金经]渔笛飘何处》曰：“直与元人争席”；评张文虎《[寄生草]题担樵图》为“雄壮有力，不在元人马致远之下”（以上均见《清代散曲的发展》）。其他学者还有许多类似的评论，就不再列举了。诚然，元代散曲的艺术成就就是清曲所不能企及的。也许今人更喜爱散曲刚从民间来时那种泥香俗韵，那种泼辣谐趣，所以大家都不约而同地将“元曲”当作衡量明、清两代曲作的标准；甚至有人认为读清人散曲“索然无