

王起主编 洪柏昭 谢伯阳选注

元明清散曲选

人民文学出版社

封面题字：赵朴初

封面设计：古 干 徐中益

元明清散曲选

Yuan Ming Qing Sanqu Xuan

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷

字数 372,000 本 85.0×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $17\frac{9}{16}$ 插页 2

1988 年 5 月北京第 1 版 1988 年 5 月北京第 1 次印刷
印数 0,001—3,200

ISBN 7-02-000086-X/I·87

书号 10019·4223 定价 3.10 元

前 言

正如人类的物质生产在不断地变化发展一样，人类的精神生产也在不断地变化发展。我国源远流长的诗歌，就经历了从四言到五七言，从古体到近体，然后又演变为词和散曲的过程。散曲，是我国最后一种具有生命力的古典诗体，它曾经煊赫过一时，取得了与诗、词鼎立的地位。但是，长期以来，人们对它却注意得不够，以为它在元代盛开过灿烂的花朵以后，就从此凋谢枯萎。这种误解，可能是因为“唐诗、宋词、元曲”的提法引起的。这倒不是说这一提法有什么错误，不，问题是在于我们的理解。因为那不等于说唐以后无诗，宋以后无词，元以后无曲。就这几种诗体而论，实际上都是贯串了以后的各个时代，繁衍不绝的。我们要加强对散曲的研究，理出它在元明清三代的发展脉络，还它个瑰丽多彩的本来面目。抱着这样的目的，我们编选了这本《元明清散曲选》，并在这里阐述一下我们的理解。

一 散曲的产生和特点

散曲可分为北曲和南曲两种。它们的出现，同特定的社会历史条件有关，同文学、音乐的发展也有关。

我国幅员辽阔，各地区由于地理环境、自然条件、居住民族的不同，表现在生活和文化上也有差异。当国内由一个统一政权管

辖的时候,这些差异还不太明显;而当国内政权分立时,这些差异就越来越明显。从十二世纪前期起,女真族和蒙古族统治者先后占据了淮河以北的大片土地,建立了与南宋相对峙的金和蒙古政权;到了一二七九年,元世祖忽必烈还统一了全国,建立了历史上第一个由少数民族统治的王朝。

我国传统的音乐、歌舞发展到北宋时期,已经相当丰富,大曲、转踏、鼓子词、唱赚、诸宫调、曲子词等,在各地相当流行。在统一政权底下,这些艺术起源的地区虽各不相同,但大体上以统一的形式演唱;宋金对立以后,逐渐出现了变异;加上各地不断涌现出新的民间歌曲,于是就逐渐融合、发展为新的文艺样式。这新的样式,从戏剧上来说是杂剧和南戏,从音乐和诗歌上来说就是北曲和南曲。

无论北曲还是南曲,其曲调的主要来源都是民间歌曲。女真族和蒙古族统治北方的时期,北方的民歌创作相当兴盛,“俗谣俚曲”大量涌现。据元人燕南芝庵《唱论》载,东平、大名、南京(今河南开封)、彰德、陕西等地都有各自传唱的歌曲,少数民族的音乐也不断传入,这两部分曲调占了北曲曲调的大多数。在这基础上,北曲又吸收了大曲、唐宋词、诸宫调的部分曲调,组成了庞大的声腔系统。燕赵自古多慷慨悲歌之士,契丹、女真、蒙古人更具有强悍粗犷的作风,他们的曲调也就具有迥异于宋词音乐的风格特点;即使是被吸收进来的词调,也是经过了改造,纳入统一的声腔系统的。配合这些曲调创作的歌词,除了受音乐风格制约以外,还要受南北人民生活、语言、审美心理等方面差异的影响,其表现出来的面貌,自然也就与宋词大不相同;简单说来,就是多用北方口语,句式灵活多变,在定格外可加衬字,韵脚平仄声通押,用韵较密,不避重字、重韵,表现手法尖新刻露;给人以生动活泼、

豪迈粗犷的印象。

南曲也起源于宋金对立时期,其地域则是东南沿海一带。“村坊小曲”和“里巷歌谣”(见徐渭《南词叙录》),构成它曲调的基础。在发展过程中,它又吸收了大曲、唐宋词、诸宫调、唱赚中的曲调来丰富自己;北杂剧在元代流传到南方以后,它甚至还吸收了杂剧的曲调。这样,比之北曲,南曲的曲调就更加丰富。值得注意的是,它吸收的词调,要比北曲多得多,而且基本上保持了原来的唱法。这是因为许多文人、艺人随着宋室的南迁,把词带到南方来之故。南方的文学艺术一向比较温柔婉转,南曲的曲调也带着这一特点;因此根据这些曲调谱写的歌词,也就典雅纤丽,与长短句词相差不远;它少用衬字,口语的运用也远没有北曲多,比较讲究字面的雅正和表意的含蓄。

南北曲在宋金对立时期差不多同时产生以后,北曲的发展却优于南曲。这是因为北方战乱频仍,入主中原的少数民族不习儒术,思想控制有所放松,传统的诗文衰落,故文人从事这种新兴歌曲的创作较多。而南宋则在儒家思想的控制下,视民间歌曲为鄙俚,故染指的极少。等到元朝统一了中国,由于蒙古统治者的爱好,也由于艺术上的比较成熟,北曲挟杂剧的势力风行全国,南曲就更加一蹶不振,无人注意了。元末南方人民纷纷起义,南曲才开始重露头角,在散曲中也开始出现了南北合套。但直到明初为止,它还是“柔缓散戾,不若北之铿锵入耳。”(《南词叙录》)所以明初的曲坛,也仍然是北曲的天下。弘治、正德以后,南曲随着传奇的发达和经济文化重点逐步向东南地区转移,才逐渐兴盛起来,取得了与北曲并驾齐驱的地位。到了嘉靖、隆庆年间,以经过改造的旋律优美的昆山腔演唱的南曲,一下子风靡全国,北曲遂迅速衰落。此后虽然一直也还有北曲的创作,但却是经过昆山腔

改造的北曲，不复是原来的样子了。到了清代乾隆以后，昆腔衰落，南北曲逐渐变为徒诗，成为文人格律诗的一种。

下面，简单叙述一下散曲的体裁特点。

无论北曲或南曲，都可分小令和套数两种形式。小令每支独立，一韵到底，相当于诗的一首，词的一阙。每支小令都有一个牌名，即曲调的名称。《九宫大成南北词宫谱》所收北曲曲牌有五百八十一一个，南曲则有一千五百一十三个。各调有不同的字数、句法、平仄、韵脚，即所谓“句式定格”。这些曲调分属于不同的宫调，北曲有十二宫调，南曲有九宫十三调。小令还有两种变体：一是北曲中的带过曲，即连用两首或三首宫调相同而旋律恰能衔接的曲调，合成一首新曲。其组合有一定规律，不能随便搭配，常见的有〔雁儿落带得胜令〕、〔沽美酒带太平令〕、〔骂玉郎带感皇恩采茶歌〕等。二是南曲中的集曲，又名犯调，它的形式与北曲的带过曲相似，而内容实不相同。带过曲是取各曲的整体合成，调名仍用各曲原名相连；集曲则摘取各调的零句而合成一个新调，另外起一新名。例如〔醉罗歌〕是摘取〔醉扶归〕、〔皂罗袍〕、〔排歌〕三调各数句而成，〔金络索〕是集〔金梧桐〕、〔东瓯令〕、〔针线箱〕、〔解三酲〕、〔懒画眉〕、〔寄生子〕各数句而成，〔七犯玲珑〕集七调，〔巫山十二峰〕集十二调，还有多至集三十调的。而带过曲则连用不能超过三曲。

还有一种叫做“重头”的小令，即一再重复使用同一曲调，歌咏一件连续的或同类的事情。例如元代张可久用四首〔卖花声〕分咏春夏秋冬四景，明代无名氏以百首〔小桃红〕咏唱《西厢》故事。但这种小令每首用韵不同，所以并不能算一套。

套数是较为复杂的结构，它吸收宋大曲、转踏、诸宫调等联套的方法，把同一宫调最少二支以上的曲子联缀起来，首尾一韵，并

有尾声(也有少数没有尾声的)。元代末年出现的南北合套,把宫调相同的南北两种曲调,交错使用,有一定格式。

二 元代散曲

尽管蒙古人的统治结束了国家长期分裂的局面,客观上有利于历史的进程。然而强烈的民族歧视和民族压迫政策,却不能不给予其统治带来野蛮的色彩。蒙古贵族和色目上层分子,倚仗权势和法律的保护,肆意欺压人民。官吏贪污腐败,社会秩序混乱,是历史上少有的黑暗时代。曾经在宋代得到特别优待的汉族知识分子,这时候地位一落千丈。虽然“八娼九儒十丐”之说可能是南宋遗民的怄气话,但是却深刻地反映了当时的现实。科举之路断绝了,读书人丧失了进身之阶;在现实生活中,他们还随时会受到突然的侵袭;即使是一些作了官的汉人,也要受上司和同僚的气,弄不好还会招来杀身之祸。在这样的社会背景下,散曲作家们唱出了愤懑的歌声。

一般人喜欢把散曲作家分为豪放和清丽两派,这能否概括他们多样的风格,也很难说。事情总是相对的。要细致地区分,即使司空图的二十四诗品,也未必能尽穷其妙;但如果粗略一点,那么分成两类,也未尝不可以。这正如词的分为婉约、豪放,杂剧的分为本色、文采一样,倒是比较简单明了的方法。需要注意的是,在具体划分的时候,不能太死板。一个作家的艺术风格,往往随着生活、思想与作品题材的改变而改变,并不永远固定,此其一。大作家的作品往往具备多种风格,此其二。小作家作品太少,或者没有明显的特色,此其三。一般说来,把作品划分风格容易,把作家划分流派难。因此我们下面的叙述,并不强求一律,有时接

触到这个问题,有时却没有接触到。

元代散曲的发展,以成宗大德末年(1307)为界,大致可分前后两期。

元初染指散曲的作家,很多是位高官显的文人。如杨果、刘秉忠、胡祇通、王恽、卢挚、姚燧等,他们都是在诗词创作之余,偶尔写点散曲。艺术上的拘束,显示出他们对这一形式还不够熟悉。内容多写个人情怀,偶尔流露一点故国沦亡的淡淡哀伤。这大概是为蒙古政权服务的文人的通例吧,元初其他居官的诗文作家,也多是这样的。这里取得较大成就的,是卢挚。他留下的散曲不但数量较多,而且写景咏史,都有可读;描写农村生活的几首,尤为雋永。

稍后的居官并在散曲上取得成就的作家,却也不多。冯子振一口气和了白无咎四十首〔正宫·鹦鹉曲〕,写“汴梁上都天京风景”,显示了艺术的才华。张养浩在退居林泉以后,慨叹居官的危险,确实是过来人的口吻。他尽情讴歌隐逸,讴歌自然,作品豪放洒脱;关中咏史诸作,感慨尤深。

这时期更有成就的,是在野与沉沦下僚的一群。“金之遗民”杜仁杰与白朴,都有些传诵的作品。杜仁杰的套数《庄家不识勾栏》,写庄家声口、神态,那通俗的口语,那幽默的趣味,在散曲史上算得上是“本色”的佳作之一。这套曲的价值还在于它保存了元代勾栏演戏的珍贵史料。白朴的作品疏放清丽,有着鲜明的诗酒优游的色彩。他兼写杂剧,所以〔中吕·喜春来〕《题情》中的抒情女主人公,也与《墙头马上》中的李千金一样,有着冲破封建礼教的要求。

投身到勾栏瓦肆中,“偶倡优而不辞”,以创作杂剧为主的作家,象关汉卿、马致远等,他们都没有诗文流传下来,其散曲更与

诗文作者大异其趣。关汉卿的〔南吕·一枝花〕《不伏老》，以其强烈的战斗精神闻名于世。他充分利用散曲格律自由的特点，把要说的话说到十分，表现得特别本色通俗。他善于写爱情题材，写恋人相会时是那样的大胆，写别离时又是那样的依恋，这大概得力于多与风尘女子接触，熟悉她们的生活和思想吧。作为一个饱受统治者腌臢气的下层知识分子，他唱出了“贤的是他，愚的是我，争甚么”之类的反话，其悲愤可以想象！马致远更被誉为“振鬣长鸣，万马皆瘖”（朱权《太和正音谱》）的作者，风格兼有豪放与清丽之长。他的杂剧都充满了自我的表露，散曲就更是这样。〔双调·夜行船〕《秋思》、〔南吕·金字经〕《未遂》、〔南吕·四块玉〕《恬退》、《叹世》等作品中表现出来的愤世、厌世、避世思想，和雄劲蹈厉、寄慨无端的表现方式，为后世怀才不遇、看破世情的知识分子所宗仰，一直奉为豪放之宗。他的功力还表现在景物的描摹上，其特点是把自然美的再现与强烈的感情色彩糅合在一起，显示出马致远式的忧郁与寂寥。他写男女相思之情是那样的含蕴，一点不涉色情庸俗。无怪他的声誉是那样的高了。

前期作家中还有一个王和卿，他的俳谐俚俗的作品，把大蝴蝶、大鱼、绿毛龟、长毛小狗都写上去了，而且富有嘲笑讽刺意味，在散曲中别具一格。

以张可久和乔吉活跃于曲坛为标志，元代散曲的发展进入了后期。张、乔二人过去被称为“曲中双璧”，目为清丽派的代表。张可久的声名又在乔吉之上。他是第一个专力写散曲的人，不写杂剧，也没有诗文留下，散曲却有八百多首，占现存元人散曲的五分之一。这里面绝大部分是小令，只有九个套数，可见他是把精力凝注到散曲的典雅化上面的。我们知道，曲中的小令近词，套数近剧，相对来说，套俗令雅，这是一般的规律。兼之可久刻意雕

琢,运用诗词的字面、句法,含蓄、凝炼的表达方式,遂使其曲骚雅、蕴藉,成为清丽派的宗师,在明清两代获得了不少的崇拜者。然而他的风格也不是单一的,俊快轻盈、哀惋凄艳、刚健豪放,也同时可以在他的曲中找到;不过万变不离其宗,最后同归于雅,早期散曲(特别是民间创作)的“蒜酪风味”,渐渐的淡薄了。

张可久之所以为后代倾倒,自然同他的仕宦偃蹇、作品中多名士气和凄惋味有关。乔吉同他的境遇差不多,也许更为潦倒;所以曲中于啸傲山水之余,还有不少青楼调笑之作,有时也发发牢骚。如果说张小山近于词中的姜白石,那么乔梦符就是词中的柳耆卿吧。乔吉在艺术上不似张可久雕琢得厉害,时时有些“出奇”的俗语,雅俗兼该,这可能跟他兼作杂剧有关。

此后的元代曲坛,仍然没有一面倒。在豪放辛辣本色方面,我们可以举出睢景臣的〔般涉调·哨遍〕《高祖还乡》、刘时中的〔正宫·端正好〕《上高监司》、钱霖的〔般涉调·哨遍〕《看钱奴》、钟嗣成的〔南吕·一枝花〕《丑斋自序》作为代表。睢、钱作品的嘻笑怒骂,俳谐滑稽,已达到登峰造极的地步,这是从前期杜仁杰的《庄家不识勾栏》和马致远的《借马》发展来的。刘作汪洋浩荡,长达三十四曲的联套,后来者少此魄力。钟作极尽形容之能事,比关汉卿的《不伏老》更见奇崛。此外如薛昂夫、贯云石、查德卿、刘庭信等,也都属于这一路。薛、贯都是维吾尔族人,他们的成就说明了元代散曲的繁荣,是各个民族共同努力的结果。至于清丽雅正一路,作者就更多了,郑光祖、任昱、周德清、徐再思、吴西逸等,都是此中的佼佼者。他们的贡献主要在写景和抒写闺情方面更加细致圆润。

统观元代散曲创作,愤世乐闲与爱情闺怨的作品特别多,这是因为作者处民族压迫之下,反抗既无力量,屈服又不甘心,只好

啸傲烟霞，寄情声色，以寻找精神上的出路。这无疑有浓厚的消极逃避与自我麻醉成分，然而却也是时代悲剧的反映。我们应该透过表面的现象，看到骨子里的血泪与抗争。

三 明代散曲

散曲经历了它在元代的兴旺时期以后，到了明代，仍然在不断地发展。由于明代立国较长，作家和作品的数量都超过了元代，内容和形式也都有自己的特点。

明代散曲的发展，基本上和其他文学样式一样，是到了中叶以后才兴旺起来的。朱元璋推翻了元朝以后，加强了封建专制和思想文化的统治。永乐后又设东、西厂和锦衣卫，对人民严加控制，对功臣进行大规模的杀戮，不断地大兴文字狱；另一方面又大开科举，规定以八股文取士，考试专以四书五经命题，并只能依照朱熹的注解解释。这样，知识分子在政治上有了出路，在思想上却受到程朱理学的束缚；加上慑于专制的威严，行动上谨小慎微，所以文学上并没有什么建树。散曲方面，在明初的几十年里，除了由元入明的汪元亨、汤式等几个作家，还继续唱着叹世的调子以外，就只有藩王朱有燉那平庸的赏花观景、风月闲情之作在占据着曲坛。

弘、正、嘉、隆时期，城市工商业有所发展，但社会矛盾却日渐加深了；农村中土地兼并加剧，水旱频仍；皇帝昏庸无道，宦官专政弄权，阁臣互相倾轧；人民发出了反抗的呼声，统治阶级内部也有所分化。这种情况反映到散曲创作中来，便是大批作家的涌现和不少有社会意义的作品的产生。康海、王九思、李开先、常伦等追步关、马，以豪放恣纵的语言，写叹世乐闲的思想，在勘破世

情、隐居乐道的后面，不时的透露出对官场黑暗、人情险恶的不满，虽然也往往有故为豪放之处。祝枝山、唐寅、王磐、杨慎、黄峨、金銮、沈仕等却取法乔、张，多用清丽委婉的笔调，写闺阁风情或山川景物。其佳者往往能荡气回肠，给人以美的享受，缺点是比较纤弱委琐。

这里有几个值得特别提出的作家，是陈铎、冯惟敏和薛论道。陈铎一向被目为清丽派的名家，就他多写以闺情为题材的南曲来说，自然是这样。但是他还有一卷《滑稽余韵》，取材于形形色色的都市生活，举凡工匠、苦力、商贾、店肆、相士、巫师、稳婆、媒人、狱卒、号兵、里正、皂隶，莫不兼收并蓄。形式通俗朴素，全用市井口语，那种风趣幽默的韵味，与元人王和卿、张鸣善辈相侔而浅白过之。这可能是根据流行于城市中的小曲改编的，反映了他对民间生活和歌曲的关心。这一百三十多首作品，大大开拓了散曲题材的天地，可惜的是此后继响者绝少。冯惟敏对农村的生活比较关心，《海浮山堂词稿》中反映农民在水旱频仍的年头，挣扎在死亡线上的酸辛情景，是比其他作家都要多的，象《刈麦有感》、《刈谷有感》，以及以“苦雨”、“苦风”之类为题的作品，都是很好的证明。他一向被视为豪放派的巨匠，甚至被誉为“曲中的辛弃疾”。的确，他的作品数量多，题材广，对社会的弊端和官场的丑恶也多所揭露，风格刚劲朴直，豪爽奔放，充分发扬了元人的优良传统。薛论道一向不为人注意，无论明清或近代的曲选、曲论，几乎都没有怎么提到他，这大概与他曲中多抨击封建社会之语与他的《林石逸兴》久湮不彰有关吧？他的散曲题材有个值得注意之处，就是多写塞上风光与军旅生活。在《塞上即事》、《边城秋况》、《吊战场》、《宿将》、《寄征衣》等题目下表现出来的，是将士们为国立功的豪情壮志，久戍不归的思乡心情，以及苍凉辽阔的边塞气象。

这些作品风格慷慨苍凉,颇有唐人边塞诗的风味。其他作品亦挥斥遒劲,广泛地抨击了社会中的不平现象。应该给以较高的评价。从这几个人的情况来看,散曲到了他们手上,题材和思想都已经突破了传统的范畴,艺术上也同明初那些机械模仿元人格调的大不相同了。

南曲在明初就有所抬头,但是在嘉靖、隆庆以前,北曲还是占着优势。嘉、隆年间,昆曲勃兴,梁辰鱼继戏曲音乐家魏良辅之后,在戏曲和散曲两方面都有所创作,《江东白苎》一出,以昆腔演唱的南曲大盛,北曲迅速衰落。这时东南地区资本主义萌芽,城市经济繁荣,散曲作家大多数集中在这一地区活动。由于城市物质生活的刺激,以及统治阶级的日趋没落,他们或多或少都沾染上沉溺声色的风气,很多人都蓄有歌姬,或经常出入青楼,因此作品大半喜欢用华美纤丽的词藻,写缠绵绮腻的艳情。梁辰鱼的《江东白苎》,和前一时期沈仕的《唾窗绒》,可说是这种风气的代表。他们所开创的“白苎派”和“青门体”,风靡一时。沈璟虽注重本色,但又过分的强调音律,而内容则仍然是香艳的。追求音乐上悠扬动听的风气,使集曲、犯调和翻谱的作品大量出现。散曲发展至此,已偏向满足耳目感官的享受要求,形式浮艳,内容苍白,走下坡路了。这时期著名的曲家,除梁辰鱼、沈璟以外,还有郑若庸、张凤翼、王骥德、冯梦龙、施绍莘等。内中只有冯梦龙的作品较有真情实感,因为他接受了当时流行的民间小曲的影响。不过这些人除了施绍莘以外,都是戏曲的高手,当他们捕捉住那动人的爱情心理的时候,还是把风情闺怨表现得别具情致的。

施绍莘在过去的声名很高,被称为“集大成”者。他致力于写套数,数量之多,元明两代实无其匹。在这种长篇体制中,遣词的清丽圆润,表意的曲折回环,都达到了很高的水平。但往往偏于

堆砌，为文造情的痕迹很浓，无论写风花雪月的佳景，还是写旖旎温馨的艳情，都显得比较浮泛。

四 清代散曲

明代后期日趋腐朽的统治，导致了李自成农民军的大起义和清兵的入关，从而使中国的大地又发生了一次翻天覆地的变化。满族贵族在征服全国的过程中，实行了“血”与“火”的洗礼。“扬州十日”，“嘉定三屠”，以及“易服剃发”等种种强迫汉人改变传统习俗的命令，激起了江南人民强烈的反抗。地主阶级人士在这一事变中也受到冲击，因此往往也汇入了民族斗争的洪流。散曲作家冯梦龙、熊开元、归庄等都参加过抗清活动。十五岁便束发从军的夏完淳，虽不以散曲著名，但狱中所作的几首自叙曲，悲歌慷慨，感人至深。由于他一生志存复国，虽然死于清初，我们还是把他算作明曲的殿军。另外一些有民族气节的由明入清的作家，也在散曲中抒发了他们的兴亡之感。沈自晋、沈永隆父子的一些作品，记录了离乱中的生活和感受，写得苍凉沉痛。熊开元、归庄也悲壮激越地歌唱了这天翻地覆的事变。这些是富于时代精神的。散曲至此，又扩大了它的题材与功能。

随着清朝政权的日趋巩固，统治者采取软硬兼施的手法，对各族人民加强了思想文化统治。一方面大兴文字狱，围剿反满思想，消除异己分子；一方面又大力提倡程朱理学，扩大科举取士制度，除正科外，还有捐纳和各种特科，为士子出仕大开方便之门。其结果，是使文坛上脱离现实的形式主义倾向逐步泛滥。而在散曲领域，能反映现实、抨击时政的作品虽然不能说没有，象蒲松龄的〔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;艺术上则走上了雕琢的道路。这时期作散曲的,很多都是著名的诗人、词人,他们或喜南词,或好北曲;或尚绮丽,或尊骚雅;表现虽各有不同,但大多数不是模仿元代的乔、张,就是效法明代的梁、沈。随着昆腔的衰落,散曲逐渐脱离音乐而成为徒诗的一种。朱彝尊、厉鹗等人一味崇雅,把作词的方法带到散曲中来,使散曲日益丧失亢爽激越的风味,与诗词无大差别了。当然,如果从诗歌艺术技巧的角度来看,清代中叶的散曲还是有值得称道的地方的。其一是使用范围的进一步扩大,或者说是题材的转移吧,总之,象题图、悼亡这样的内容,元明两代是很难看到的;赠答之多,大大的超过了前代;而感怀、凭吊、节令、纪游等,也都带有新的时代的特点。其二是套数创作特盛,而精品又较多。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,形象的描摹,情事的相生,结构的完整,布局设色的匀称,声调音律的婉转。象吴绮、沈谦、洪昇、孔尚任、徐旭旦、林以宁、赵庆熺等,都是擅长此道的。其三是小令清新倩巧,往往注意捕捉生活小景,给读者留下隽永的情味。朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、王景文等,在这方面比较突出。

鸦片战争以后,帝国主义不断入侵,清朝政府越来越腐朽,中国社会发生了急剧的变化,逐步变成半封建半殖民地。对人民来说,这是个苦难深重的时代,也是个英勇斗争的时代。而在知识阶层,这时期写散曲的,大都是偶尔染指,零章碎篇,聊作消遣,然而也不是完全没有苦难时代的反映。如谢元淮的〔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者攻陷吴淞的悲惨情景;貌庐的〔新万古愁曲〕,控诉了帝国主义者掠夺殖民地人民的血腥罪行。此外,如揭露鸦片危害的《鸦片词》、控

诉清廷迫害知识分子的《吴三新案杂钞》等作品，都带有时代的气息。可惜这些作品艺术上比较粗糙，特色不多，诗味不浓，终于没有能够引起较多读者的注意。散曲的发展，至此已接近尾声了。

五 关于编选工作

下面说一下我们的编选工作。

元人散曲，不受正统文人重视，难登大雅之堂，作者亦不甚珍惜，故有专集流传下来的，只有张养浩、张可久、乔吉等数人。其余多散见于元明清人的曲选、曲谱、笔记以及元人的词集里。散见作品的辑佚工作，已由隋树森先生在《全元散曲》里基本完成。明人对散曲比较重视，重要的作家几乎都有专集流传下来；明代的曲选、曲谱也很多，这些曲选、曲谱兼收戏曲和部分元人散曲，同时也保存了大量的明人散曲。《雍熙乐府》、《乐府群珠》、《词林摘艳》、《南词韵选》、《南北宫词纪》、《吴歙萃雅》、《南音三籁》、《太霞新奏》、《吴骚合编》等，是其中比较重要的。近人任讷编的《散曲丛刊》，卢前编的《饮虹簃所刻曲》、《散曲集丛》，都收录了不少明人的散曲，但迄今还没有明代散曲总集的汇编。清人散曲分散在各种书籍中的很不少，过去整理、研究得不够，每有资料缺乏之叹。前辈学者吴梅、任讷、卢前诸先生经多方努力，所得清代散曲家数不过二十左右。凌景埏先生后来居上，辑得八十余家，素志未成，不幸逝世。谢伯阳继续凌先生的未竟事业，穷二十多年心力，共辑得三百余家，作品四千余首，编成《全清散曲》，已由齐鲁书社出版。我们的选目工作，基本上就是根据以上材料进行的。

本书选录的标准，是思想与艺术并重，题材、体裁、各种风格

流派兼顾，同时还选录了少数与散曲极为相近的民间小曲，以显示散曲绚烂多姿的面目。“五四”以来，散曲的选本多录元曲，涉及到明代的已经很少，清代的就更为寥寥。本书的编选，也希望扩大一下读者的眼界，所选清人的作品，很多还是从未经人揭示过的。不过我们的识见有限，去取不当之处，肯定不少。我们所作的作者介绍、作品说明、注释，目的是帮助读者了解曲家的创作概况，领略作品的思想内容和艺术特色。这里面自然也会有不切不当的地方，统希方家指正。

本书由王季思教授主编。洪柏昭负责元明部分的选注工作，谢伯阳负责清代部分选注工作。初稿写成后，曾经过反复讨论、修改，并由洪柏昭统一了全书的风格、体例，撰写了《前言》。全书由王季思教授最后审阅、修改定稿。全部工作历时三年有余。我们在编写过程中，参考了近人的一些论著，获益不浅，恕不一一列举。人民文学出版社的弥松颐同志对原稿提出过不少宝贵意见，在此一并致谢。