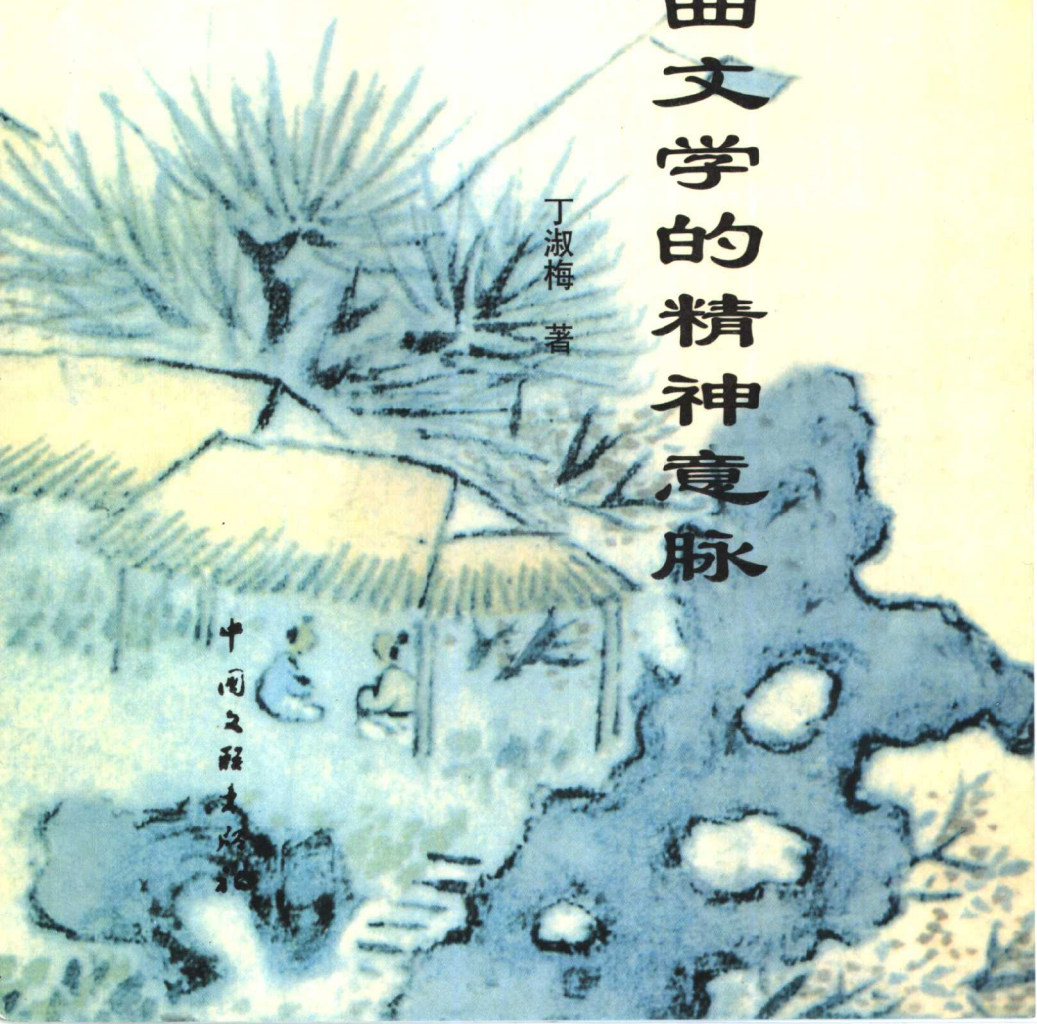


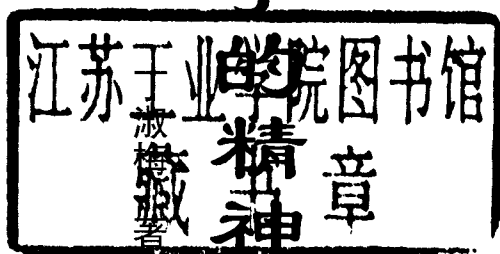
中国散曲文学的精神意脉

丁淑梅 著

中国文联出版社



中国散曲文学
的精神意脉



图书在版编目 (CIP) 数据

中国散曲文学的精神意脉/丁淑梅著. - 北京: 中国文联出版社
(文化与学术丛书/徐传武主编)

2001 ISBN 7-5059-4033-3

I. 中… II. 丁… III. 中国-古代文学-研究 IV. 1252

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 01238 号

书 名	中国散曲文学的精神意脉
作 者	丁淑梅
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
地 址	北京农展馆南里 10 号 (100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	王 军
责任印制	胡元义
印 刷	山东旅科印务有限公司
开 本	850 × 1168 1/32
字 数	220 千字
印 张	8.625
印 数	0001 - 1000 册
插 页	2 页
版 次	2001 年 6 月第一版 2001 年 6 月第一次印刷
书 号	ISBN 7-5059-4033-3/I·2612
定 价	18.60 元

本书如有印装质量问题, 请直接与印刷厂联系

序

赁居古都长安，一晃，几十年过去了！“日出而作，日入而息，帝力与我何有哉？”

在博大精深、光彩璀璨的中国古典文学画廊里，信步闲游，不觉也步入古稀之年。这中间，见一树奇葩——散曲，总对我有一种安泰与大地的情结。做学生时，修过；做先生时，教过；课余，又临摹过；“归去来兮”后，还呼朋唤友，被之管弦，吟唱过。但是，总觉力不从心，难遂己愿。作了大学教授、研究生导师的孤家寡人，仍愿做这门功课的一个不在编的自学考试的参加申请者。

立秋后，从“横云”缭绕达到秦岭中，越过“终南捷径”，回到阔别的曲江池畔澹园临江楼，拜读了丁淑梅女士的新著《中国散曲文学的精神意脉》，顿觉沙尘暴常袭来的暑气中，骤然间飘来一丝胶东海上仙山吹拂来的海风、紫气，使我这一介书生的小园，异于往日，也勾引起我在这门课上的学、教、摹思绪。朱弦搥弹，“沆微”荡漾，“袅晴丝，吹来闲庭院，摇漾春如线”。秋天，是收获的季节，我虽春不种一粒粟，却还妄想秋收万石粮！奢羨那沉甸甸的金穗、朱实；迷恋那有如二月花的红叶；更赞美这本书带给我的吉光片羽！

从书的取名、构思，到目次编排和整个行文，我从中窥视出作者的情有所钟、别出心裁，悟到作者治学的酷严、用心的良苦，操劳的勤谨，觉得确是一部无法“释卷”的论著：中国散曲文学的“别裁”。书中微观的抉择、宏观的把握；纵向历史的勾勒，横向

众曲的论说，钩沉纵论，眉目了然。这又怎能不教我先声诵起元曲四大家乔梦符的一只叶儿：[双调·水仙子·寻梅]：

冬前冬后几村庄，溪北溪南两履霜，树头树底孤山上，冷风来何处香？忽相逢缟袂绀裳，酒醒寒惊梦，笛凄春断肠。淡月昏黄。

想起《珊瑚纲》中，那么多咏梅的诗、词、曲、赋，好象就是这首曲，把一个“寻”字，说得如此酣畅淋漓、情深意浓。执著、迷恋，由衷，赤诚，一往情深。为什么？为什么？这就是文学艺术对我诱惑、引发出的“联想”。也是这本书给了我的这种“灵感”，淑梅的学散曲，教散曲，论散曲，不是和这首曲中的“寻”字，有不少相似的地方吗？我是把这首曲当作自己从学、做人、进行一点科学研究的“范本”的。

淑梅女士生长在浩瀚的天山脚下，饱经风沙的冲涤，后来进入“自古帝王都”的秦中，在陕西师范大学中文系求学，取得学士学位后，返还新疆任教，不几，又“戍边”伊犁河旁的伊犁师院做“师者”。痴心难改的她，在“传道、授业、解惑”五年后，二返长安，攻读我的硕士研究生。七年间深受长安文化的耳濡目染和熏陶。毕业后，她去了东海之滨的烟台师范学院。多年的元明清文学教学科研工作，都在这本书中留下倩影，“寻梅”的精神与情结，也在此一目了然、不言自明。

我觉得，元明清文学这块皇天后土，是一方取之不尽、用之不竭的“富矿”，只要肯去用心开采，那迭压沉埋于众多地层下的宝藏，一定会在你的眼前熠熠发光，昭示你永往直前！

我不崇儒，不信佛，也不崇道，地道的“三教”“异端”。但我始终坚信人生的路、治学的路，都是一步一个脚印的走出来的；

学术论著也是一笔一划地爬、写出来的！这中间的“情结”也是不言而喻的，显而易见的。书要面世了，我衷心地祝贺它的呱呱落地，并希望她在文学研究上有大的收获！

焦文彬

辛巳桂月上浣于长安临江楼

目 录

序	焦文彬
绪 论	(1)
一、散曲的称名	(1)
二、散曲的定位	(5)
三、散曲研究的尴尬	(12)
第一章 元曲流品(上)	(18)
一、半生困顿 晚仕顺达——失意情怀与归隐情趣	(19)
二、一代名儒 社稷重臣——用世之心与避世之念	(25)
三、一生小吏 仕途寡顺——叹世之音与愤世之志	(38)
第二章 元曲流品(下)	(61)
一、调笑人生与戏拟风情——市井浪子之谐趣	(61)
二、平民儒者、高士游侠——江湖名流之闲思	(75)
三、玉堂锦屏、憔悴苦情——伶女曲家之残片	(92)
第三章 明曲响奏	(99)
一、言志遣怀、哀思民生——北曲之回响	(99)
二、才情之丽、风情之艳——南曲之清音	(114)
三、小曲新声、花草情恋——晚明之曲籁	(124)
第四章 清曲余韵	(138)

一、诗情才气、曲格词笔——才子曲藻	(138)
二、主情任真、清空淡雅——名宦曲咏	(148)
三、音画摹本、薪尽火传——学者曲存	(152)
第五章 生命的感愤与激情——散曲文学的啸音气韵	(156)
一、生存的困厄与末路的伤惘	(156)
二、文学生命之秋的悲气寒心	(159)
三、生命的激情怒放与豪情扬厉	(163)
第六章 历史的旁白与悲歌——散曲文学的时空忧患	(173)
一、时空漂泊——怀古之叹	(173)
二、历史归谬——否古之音	(178)
三、末世忧患——省古之思	(193)
第七章 隐逸·道情·理趣——散曲文学的灵机天趣	(205)
一、愤世·遁世·乐世	(206)
二、道情·禅理·异教	(220)
三、拙朴·荒寒·逸趣	(228)
第八章 艳情·欢爱·人欲——散曲文学的风情姿质	(233)
一、女性美观念的变异	(234)
二、情爱叙事与心理开掘	(242)
三、人欲的张扬与女性的挑战	(248)
结 语	(261)
参考文献	(264)
后 记	(267)

绪 论

一、散曲的称名

散曲作为一种文体,定型于元代。散曲之谓“新诗体”、“词余”、“乐府”、“俚歌”、“散套”、“清曲”……称名颇多。散曲的这种指名状况,恰恰说明了它的文体意识存在着不确定性和无法自觉的某种文类问题。而“乐府”这一元人自我作祖的专称,强调了它必经文学之陶冶,与“原为一切诗歌之叶乐者”^①的乐府本义也相去甚远,透露出它与民歌谣曲、街市俚调貌合情殊的意味。

元人燕南芝庵在《唱论》中说:“成文章曰乐府,有尾声名套数,时行小令唤作‘叶儿’”,“套数当有乐府气味,乐府不可似套数”。^②这种对比和提法,指认乐府非套数、非叶儿,且须有文饰文采,排除了套数、民间叶儿——街市小令及无文章的俚歌,那么就只有文人做的小令了。元代文人小令当然不是民歌,用乐府称散曲则走向民歌的另一面。正是因为文人这种自我标榜的分门立户意识,使散曲一方面脱离了肆口而歌的粗鄙俚野状态、成为文人大量参与的雅俗共赏的艺术形式,另一方面又在根深

① 任讷:《散曲概论》(卷一),中华书局聚珍仿宋版,第14页。

② 燕南芝庵:《唱论》,见中国戏曲研究院编校:《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社1959年7月版,第160页。

蒂固的文学雅化观念影响下,将套数这一来自民间的散曲类型拒之于散曲门外,造成散曲文类意识强化与弱化的矛盾。倒是元人姚桐寿在他的《乐郊私语》中透露了一条信息:“云石翩翩公子,无论所制乐府、散套,俊逸为当行之冠”。^①这里提出了一个新概念,即与“一本四套”的剧曲相对的、“一篇一套”的、非扮演的清唱曲——散套,这或许成为日后散曲概念一个最初的最接近本质的酝酿。

朱有燉的《诚斋乐府》在为他的作品分类标目时,用到了“散曲”这一概念,但他特指与套数相对的零散不成套的只曲。这个概念的使用比小令的外延大,但内涵却不甚明确。此后,朱权的《太和正音谱》也使用散曲专指小令,与散套相对。其实,散字之源本为不正规的、不用锣鼓、非粉墨登场综合扮演的清唱,从这个意义上讲,第一次正确使用这一名称的是王骥德。他在《曲律》中将小令与散曲套数都包括进来,使散曲成了一个与剧曲相对的确定性概念^②。此后虽然有冯梦龙、凌濛初、王国维、吴梅等戏曲研究家都使用过这一概念,但在具体的行文中,“散曲”的所指仍不尽统一。这说明,经王骥德确名的“散曲”概念,并未作为一种规范性的文体术语得到后人的学术认同。直到本世纪三十年代任讷先生才终于厘定了这一概念。他举出以往人们对散曲印象式的笼统看法:“凡不演故事即为散曲”,然后与此相区别提出自己的见解:“本意乃无科白相联贯之谓散曲”。^③这就把代言叙事的剧曲和包含有叙事因素的抒情文学样式——散曲从本质上区别开来,也解决了套数的归属问题。

① 见《四库全书·子部·小说家类》,台湾商务印书馆影印文渊阁藏本,1983年。

② 王骥德:《曲律》,见中国戏曲研究院编校:《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年8月版,第132页。

③ 任讷:《散曲概论》(卷一),第13页。

这样看来,散曲一体的称谓可以说酝酿于元末姚桐寿的《乐郊私语》,起名于明初朱有燉的《诚斋乐府》,确名于明中叶王骥德的《曲律》,厘定于本世纪三十年代任讷的《散曲概论》。

然而,散曲称名的最后确认,却已是“西风了却黄花事”的散曲末途,这是散曲的一种悲哀,还是散曲研究的一种悲哀?这亦或透露了散曲作为一种边缘文体,从根本上并未接受古典文学传统的招安,因而在自身话语形式完型的同时,亦在以桀骜不驯、不服旧范的内在张力解构着传统?这是否还预示着散曲研究的古典封闭状态不符合散曲文体形式的开放性?

元人罗宗信在《〈中原音韵〉序》中说:“世称唐诗、宋词、大元乐府,信哉!”^①这一有关文学代变的提法,后来被不知不觉地置换为“唐诗、宋词、元曲”,元曲的重心在后人对元杂剧渐渐深入的研究中,悄悄地发生了偏移,元曲在相当程度上指的是剧曲,而散曲的地位则随着正统诗文的黯淡而跌落为一种漂浮着情感游丝和心灵臆想的边缘文体。一般认为,散曲是继词崛起的、兴盛于金元、流行于明清的一种合乐清唱的新歌诗。这一概念的界定,虽然指明了散曲的文学归属和音乐品类,但却也使散曲陷入了一种十分尴尬的境地。

显而易见,“诗庄词媚曲俗”,散曲无论在精神实质、语言形式及艺术风貌上都与传统诗词大异其趣。白居易在《长恨歌》中吟出了“春风桃李花开日,秋雨梧桐叶落时”的名句,此后“秋雨梧桐”的意象就屡屡出现在不同作家的笔下,但情思意趣却各臻其妙。“玉炉香,红蜡泪,偏照画堂秋思。眉翠薄,鬓云残,夜长衾枕寒。梧桐树,三更雨,不道离情更苦。一叶叶,一声声,空阶

① 蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》(一),齐鲁书社1989年10月版,第13页。

滴到明。”(温庭筠[更漏子])秋闺独处、佳人念远,梧桐淅沥、夜雨缠绵,倍添凄苦幽思,早期词的意象特别倚重景物的细描。“梧桐更兼细雨,点点滴滴,这次第,怎一个愁字了得”(李清照[声声慢]),带出一个才情女子的身世孀愁与家国苦恨,并没有太多画面的铺排,而是透过景物的某一视点叙及愁情。

同样的意象出现在曲中,写法与表现力就大不相同。如徐再思的[双调·水仙子]《夜雨》:“一声梧叶一声秋,一点芭蕉一点愁,三更归梦三更后。落灯花棋未收,叹新丰逆旅淹留。枕上十年事,江南二老忧,都到心头。”劈头三句鼎足对,已显出一种变化腾挪、急速闪动的情势,“梧叶”仅仅是作为牵起愁情的一个引子轻轻掠过,而“一点芭蕉”不仅隔断了梧叶之秋的寂寞枯淡,且摇曳着一种雨后清朗的绿意生姿。作者以神来之笔逐渐宕开境界,漾起秋情,通过单调持久的听觉幻化来蓄积情感,从见与想两方面逗写客中遇雨的忽忽之情。马周新丰冷遇典事的化用,和宋赵师秀《夜客》“有约不来夜过半,闲敲棋子落灯花”的诗意联想,以尖新之语畅写历历心机,直诉浪子思亲的缕缕乡愁,曲意收束的出人意料而又爽利漂亮。读这样的散曲,曲头曲尾涌动、流泻的情感轨迹,不是一帘幽梦,也不是一窝需要细细咀嚼、绵长滞留的情感深潭,而是一脉轻盈跳荡、随处流淌、从物点染、时时在顿挫中掀起浪花的涣涣山溪。怪不得明代的王世贞赞之为“情中紧语”^①。任讷说“词静而曲动,词敛而曲放,词纵而曲横,词深而曲广,词内旋而曲外旋,词阴柔而曲阳刚,词尚意内言外,曲竟为言外而意亦外。”^②读散曲感受确实大异于诗词,令人顿觉畅快、透亮、兴尽、趣长。所以说散曲是新歌诗,附属于正

① 王世贞:《艺苑卮言·附录一》。

② 《散曲概论》(卷二),第5页。

统文学,实在是有点委屈它。

因为在散曲文学中存在着一些清新可人的民歌神品,如赵孟頫夫人管道昇的[锁南枝]:“俊角,我的哥,和块黄泥儿捏咱两个。捏一个你,捏一个我。捏的来一似活托,捏的来同床歇卧。将泥人儿摔破,着水儿重和过,再捏一个你,再捏一个我。哥哥身上也有妹妹,妹妹身上也有哥哥。”所以有人认为散曲也许应该属于民歌谣曲,但事实上,散曲的主流和代表作品却出自象马致远、白朴、张养浩、贯云石、冯惟敏、施绍莘、赵庆熹这样一批文人作手。这样,散曲仿佛成了一种在正统与非正统、雅与俗、抒情与叙事、文人文学样式与民间文学样式之间摇来荡去的似是而非的东西,它作为一个参与素,介入多种不同的文类样式,但又穿梭、游离其间。它戟戟孑立的身姿因归属难寻,而显得躁动不安,更因无体可托而显得别具一格。展读散曲精品,那绰约的风姿、鲜活的气息、畅朗的语势、充满灵性和机趣的思情,往往扑面而来,令人油然而生欢情逸趣,所以,我们应该对散曲文学予以重新审视和定位,我们应该为散曲留下一片供人们徜徉、赏识的天空。

二、散曲的定位

尽管散曲的称名在很长一段时期内存在异议,散曲作为继诗词之后的新歌诗,也一直被隶属于正统文学,但散曲文学在它的发展过程中,还是形成了自己独特的创作风貌、精神意脉和艺术格调,形成了它在形式和内容上不服旧范的质素和价值。

1、诗歌史的奇响、古典韵文的变体

首先,在学界对散曲文学价值总结的基础上,我们认为,散曲文学以题材丰富、形式新颖、风格多样、创作量巨大、名篇佳作

代出的宏壮声势,成为诗歌史的奇响、古典韵文的变体。从题材讲,举凡感怀志情、怀古咏史、隐逸闲适、写景咏物、道情理趣、艳情欢爱、神仙鬼怪、世相人心,无事不可入;从形式讲,衬字破格、务头出彩、对偶出俏、谐谑调味,无巧不出奇;从风格讲,举凡豪放洒脱、端谨雅正、清丽萧疏、谐谑风流,无格不可备。而堪称韵文精品的散曲数不胜数,最有代表性的是马致远的[越调·天净沙]《秋思》:“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马。夕阳西下,断肠人在天涯。”短短五句 28 个字,以三组画面、一个特定的时间概念,以及断肠人的鲜明形象,写尽秋日独行的愁思与悲情。干枯的藤蔓缠绕着枝桠纵横的老树,几只黄昏归来的乌鸦缩立在梢头,这一幅凝滞沉静的画面使人顿生凄凉与悲苦。“枯”、“老”、“昏”几个字眼从色彩上给人以枯寂压抑、暗淡无光的感觉。缠绕着的藤蔓如同缭乱的思绪难以收拾,老树象一位饱经风霜、傲立原野的旅人支撑着这一片迷茫的天地,而昏夜不寐、无巢可栖的不祥之鸟乌鸦的出现,暗示出一种无家可归的惨淡凄凉。接下来“小桥”一句在色彩上一扫晦暗,以明丽出之:连接着旅程与归宿的小桥,伸向远方、淙淙流淌着希望的小溪,水边桥下若隐若现的幽静、明媚的农家小院,使人油然而生一种久违了的温馨与亲切之感;然而在亘古倏忽的大道上,却是西风正紧,瘦马彳亍。此曲前三句选取九种景物叠加在一起,竟然没用一个虚词,却并不给人以急促顿迫之感,在类似电影蒙太奇平行对移的画面闪接中,在深秋黄昏郊野荒寒、凄冷的氛围渲染中,使人真切地领受到游子内心动荡不安、悲苦无奈的情感激变轨迹。在“夕阳西下”、万物归巢这个最易动人心魄的特定时刻,令游子痛断肝肠的是什么呢?不是向着温馨的家园奔驰,而是仍在漫漫天涯漂泊;不是返朴归真,投身现实生活,而是生命无所依托,找不到灵魂的归宿,这才是人生最痛苦的问题。作者善于

运用反衬、对照手法,以景写情,融情于景,妙语天成地传达了天涯漂泊游子的羁旅行役之苦和悲秋思乡之情,无怪乎被誉为“秋思之祖”^①。

说散曲是诗歌史的奇响,是因为它在继唐诗宋词之后,以完全不同的精神风貌和艺术趣味,掀起了抒情诗创作的崭新一页。与此同时,它又以极大的创造性和表现力,改造了传统韵律诗的格调、构架、质素和手法,成为古典韵文的变体,而衬字的发明、务头的推敲、对偶的散化可以说是散曲形式上创造性最突出的标志。

衬字的名称和提法,最早出现在《中原音韵》中。周德清将“增衬字作者”和“遵音调作者”并列,把“衬垫字”作为“无乐府气味”的俗曲的标志而加以反对^②。而就“增”“垫”字的本意推断,最初只是用来补足字声与腔音的,也就是说,衬字是散曲清唱时“依字声行腔”的音乐要求,即为润饰声情而衬入的“和声”或“泛音”。实际上衬字的源头在词不在曲。词中如“对潇潇暮雨洒江天”、“更那堪冷落清秋节”、“便纵有千种风情”、“这次第怎一个愁字了得”等“一字领”、“三字领”就是衬字的萌芽。这种不占板眼节拍、无实际语意的字,在散曲发展的初期,适用于大众文化低层次、力求通俗、散语化的形势,拆本格而增衬并成为散曲形式上的突出特征。在后来曲律日渐严密的过程中,衬字在声情之外运化出了辞情。其辞情义项虽然后起,但作用和价值却不可小视:它可凸现主题、可强化动作情态、可渲染场景环境、可精细入微地刻画心理。由此看来,衬字,是曲律中拆解本格、破律增衬、以词应歌、声情辞情俱到的字,它实在是由音乐规范造就

① 周德清:《中原音韵》,见《中国古典戏曲论著集成》(一),第247页。

② 见《中国古典戏曲论著集成》(一),第234页。

文学自由的一个奇迹。

“务头”被称为曲学中的“歌德巴赫猜想”。最早也出现在《中原音韵·作词十法·定格》中，周德清称马致远的〔双调·夜行船〕《秋思》中“红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺”为务头句^①，但并未做确切解释。对此，我以为“务头”实际上是一个音乐范畴，是要求文章词采、句意之精美，要服从于音乐唱腔的需要，主要目的是增加音声之美。务头要求文词、字声要抑扬起伏、丝丝入扣，不但平仄阴阳相配，声情自然起落，辞情圆转流畅，而且要耸听耸观，声美词俊，就如同棋盘布局有棋眼，书法运笔须贯气，绘画落墨要出俏一样，是曲中揭示音的转调、动情出彩的字句，是精彩的音乐唱腔片段或音乐主题句。

散曲对诗词常见手法如意象、意境等往往加以排斥，却独对对偶形式喜用不厌，且多有改造和拓展，这是一个值得注意的事实。诗词对偶强调逢双而对，不注重句法逻辑的营构，并有意地利用固定平仄、省略虚字、精简句法、打乱语序、堆叠意象等手法，在对称中求平衡、整饬、匀称之美。而散曲则恰恰相反，平仄不论、多用虚字、不避重复、铺陈句法、疏散意象，在保存语言的原生形态和情感的原始面貌的同时，最大限度地营造畅朗、浏亮、化偶为奇的美。所以刘熙载说：“词如诗，曲如赋”^②，大概说的就是散曲大量铺排描述性的句法，有意造成一种散文化、俗语化趋势，以叙事因素的繁复介入，使散曲本有的韵文潜质逐渐淡化和消失的现象。偶句入曲，并不特出独立于全篇，而是如盐着水，不着痕迹，又好象风行水上，自然成文，散曲对偶的散化，是对对偶艺术的深入拓展和独特发明，虽然形式美的追求、争奇斗

① 《中原音韵》，见《中国古典戏曲论著集成》（一），第249页。

② 《艺概·词曲概》，上海古籍出版社1978年12月版，第124页。

巧、斤斤于字句是末世文学的必然现象,但散曲对偶的散化却是对传统韵文潜在质素的挑战,取其行云流水、参差错落之自然美,而弃其四平八稳、呆板平滞之弊,反映出文学审美意识的多元递嬗:化偶为奇、变整为散的艺术表现方法,使得叙事因素顺利介入了抒情文体,打破了文体界限,打破了诗词韵散相对、奇偶相对的格局,促进了韵文变迁中文言向白话的发展和过渡,其划时代的意义是应该肯定的。

2、元文学的生力军、明清俗文学的别调

从元代开始,中国古典文学显示了其本质上的一个重大转折:从此,文学的主体,由诗词抒情向戏曲、小说的叙事转化;文学的审美观念,在典雅化与通俗化的胶着状态下,开始由正统的雅文学向非正统的民间通俗文艺疏离;文学的高台教化、道德训诫功能渐渐淡化,其审美功能和娱乐功能渐渐增强;文学的颂歌时代出现断裂,文学成为愤怒的艺术,高扬着叛逆的旗帜,开始了人性的呐喊、个体情志的抒发与反传统的百家争鸣;文学的体裁形式不再单一,而呈现出诗词、散文、戏曲、小说、民歌、说唱多元共荣的趋势。而散曲在这一重大转折中,担当了重要的角色和形象。散曲作为重要的一支血脉,为元代文学所具有的愤怒的、叛逆的、通俗的、多元的发展态势,注入了新鲜的血液和活力。以往认为剧曲成就高于散曲的说法,并不符合当世文学的发展现状,也不能准确描述元代文学的客观走向。元散曲是元代文学的一支生力军,是元代文学与杂剧鼎立共荣的重要支柱。而明清散曲,则继承了元散曲标立个性、感发生命的内在特质,成为一曲游离于主流意识形态的宣泄压抑、写意狂痴、追逐幻美的末世士人的心灵哀歌;在明清官方文艺形态衰落、民间市井通俗文艺大盛的局面中,这支士人的心灵之歌又与民歌合流,成为批判流俗、反击正统、歌唱世情的轻骑兵。