

收稿日期:2020-11-25

曲为吴越吟:清代浙江散曲考论

王丹

(扬州大学 文学院,江苏 扬州 225002)

摘要:浙江乃清代散曲创作的重要场域。清初散曲家继承晚明余绪,在沈谦、陆进、朱彝尊等人的倡导下,奠定了宗法“清雅”散曲风格形态;清中叶浙江曲坛尊古与维新并举,厉鹗、吴锡麒等人在传统题材上力图展现自我风貌,题画、集句、自度曲的出现展现了曲家们力图新变的创作观;晚清之际,赵庆禧、许光治等名家开拓延伸了传统曲风,同时一批富有民族意识的浙江曲家以曲证史,革新图强,抒发家国情怀。清代浙江散曲以体格高标的姿态引领清代散曲风潮,展现出歌咏吴越的同时又关注邦国的大“乡邦”情结,体现了“求真尚实”“崇新立先”的浙学内涵。

关键词:浙江散曲;风格形态;宗法清雅;求真尚实

中图分类号:I207.24

文献标识码:A

文章编号:1003-6873(2021)01-0047-10

基金项目:国家社会科学基金重大项目“古本散曲集成”(15ZDB074)。

作者简介:王丹(1990—),男,甘肃会宁人,扬州大学文学院博士研究生,主要从事明清俗文学研究。

DOI:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2021.01.006

散曲经历了元明两代之泛滥,在清代进入了普遍沉寂的衰息期。清代散曲被学者认为“即已大衰”^{[1]1107},即便是清人自身,也认为散曲乃“薄技”“小道”,“可谓敝精神于无用”^[2]。在清人“体卑于词”^[3]的曲学观影响下,词、曲两种渊源颇深的文体,在清代的发展却不可同日而语。整体言之,清散曲确实远不若元、明时繁盛。但如果换一角度,从“文学地理学”角度去考量清代散曲,则是另一番景象:随着明季以来散曲创作中心的南移,尤其是在经济繁荣、人文阜盛的江浙一带,清散曲发展则继承元、明二代余响,曲家们创作盛情不减,实可与前代相颉颃。

浙江历来为散曲创作之大宗,元代已有张可久、徐再思等名家,明代更有徐渭、胡文涣、周履靖、王骥德等人接武,不绝如缕。仅从作家数量来看,清代浙江散曲家已远超元明两代。^①《全清散曲》(增补版)收清代散曲“作者三百四十二家,计小令三千二百一十四首,套数一千一百六十六篇”^{[4]8},据笔者统计,其中浙籍散曲家50人,常年仕宦游历、往来浙江诸州者18人,所作与浙江地

^① 元、明两代浙江散曲家数字(元约26人,明约为44人)统计据隋树森《全元散曲》(中华书局1989年版)和谢伯阳《全明散曲》(增补版)(齐鲁书社2016年版)统计。

理人文相关散曲的曲家12人,合计80人,数量约占《全清散曲》曲家的四分之一。加之汪超宏先生《明清散曲辑补》所补录的清代浙籍散曲家25人,浙江散曲家的总量仅次于江苏地域的110人^[5],是清代散曲家的第二大中心分布区。

散曲学自开创以来研究普遍滞后,以至于如浙江地区散曲名家荟萃、风气繁盛之地,迄今鲜有关注,颇有“我有吴越曲,无人知此音”^[6]的无奈。其实在清代散曲发展史上,浙江散曲家的展现可谓体格高标:无论从散曲的风格形态,散曲观的建构和引领,还是散曲的开拓与创新等方面均有所创获和延伸,乃至引领风潮。本文以历时发展为线索,在学界原有清散曲分期^[7]的基础上,结合浙曲家及其散曲创作情况,将清代浙江散曲划分为明末清初(以康熙中后期为节点)、清中叶(以1840年近代开端为节点)、晚清(1840年至清末)三个时段,通过相关梳理,力图展现清代浙江散曲之概貌。

一、追溯晚明与崇雅忌俗:明末清初浙江散曲创作与散曲批评

明清之际的曲坛,江山易代之悲并未使得曲家们感慨彷徨而倾颓不前。经历了短暂的“黍离之悲”而吟咏故国后,清代曲家们开始追溯晚明、尊古法曲,自晚明以来成为主流的“咏物即事”“闺情香奁”体散曲复归主流。随着散曲创作中心的南移,有浓厚家学渊源、曲学传承有序的江浙地域作家群成为了创作生力军。以浙江为例,此一时期的散曲家有22人,其中曲作数量较多、声明尤著者有沈谦、陆楙、徐士俊、陆进、朱彝尊等人。从身份构成上说,这时期的浙江曲家们经历了由明入清、满汉易族之变,他们大都与清廷关系较为疏离。在风格形态上,浙江曲家们一方面志投林泉,多以“咏物即事”见长,举凡悠游吴越、举目骋怀、感慨东篱、僻乡隐居之类,展现冶游世间之精神;一方面又托言闺情,大抵见物相思、投赠歌妓、闺中物事、花月美人之类,以感慨现实无奈,借曲浇愁。这期间较早的代表人物便是沈谦。

沈谦(1620—1670),字子矜,号研雪子,别号东江,浙江仁和(今杭州)人。少颖慧,六岁能辨四声,崇祯十五年(1642)补县学生。明亡,为岐黄业,绝口不谈时事。为“西泠十子”之一。沈氏散曲见于《东江别集》,存小令75首,套数20套。沈谦是清初第一位浙籍散曲大家。其散曲类型多为“闺情咏物”之作,也有相当数量的新翻曲。沈氏“闺情咏物”之作多继承晚明摹写闺情之余绪,如:

柳外红楼,花边画舫,偶见俄分,是真还慌。今夜里单枕孤眠,闭着眼想。灯不亮,雨又狂,凑与离人三更受想。【北南吕·鹧鸪儿】《离情》

纱窗隐隐春星照,花榭冥冥宿雾消。欹枕待寒鸡,为甚百般不叫?真难晓,那夜如何恁早?【北双调·月上海棠】《晓思》^{[4]357}

两首题写相思之曲,前者以“红楼”“画舫”入手,继而笔锋一转,在“心慌”“闭眼想”等全知视角下托进相思,传统“孤灯”“夜雨”意象的运用将写作主体构置在孤寂凄清的氛围中,衬托出相思之情绵延无穷;后者通篇写晓思却不着一笔相思,在所居时空物景的绘写下反照写作主体一夜未眠、竟夕相思而晓思尤甚的实况,情感上层层递进。从两首曲可以看出沈氏闺情之曲与晚明曲家最大的区别在于不柔媚、不纤弱,舍去“艳骨”而取其“清雅”,以真挚感人胜。沈谦类似的曲子约占其总篇目的一半,无论“咏物即事”还是闺情、游历、悼亡题材,均以“清雅”为核心范畴,讲究蕴藉典雅。

沈谦尚有相当数量的新翻曲,计有小令17首,套曲8套。他的一些新翻曲如【南中吕·红孩儿】《书所见翻周德清北曲》《小娃琵琶翻乔梦符北曲》、【南越调·十分春】《酒醒翻张小山北曲》等,多为新翻前代名家散曲,换己意重新写过;还有一些不注翻自何人的作品,多为北曲翻作南

曲。沈谦的新翻曲在内容上为咏物寄情为主,书写形态上亦取其“清雅”,与其他作品别无二致。相较于其他类型作品,新翻曲是一种创新,只是这种特殊曲式对曲家提出了更高的要求,沈谦显然无法超越原作而别出胜意。即便清人自身,也认为此种作法乃“以极新极美之名,而填以庸腐乖张之曲,谁其好之?善恶在实,不在名也。”^[8]从某种意义上来说,沈谦的新翻曲是名实俱逊的,但在清初曲坛尊法晚明曲体的情况下,新翻曲作为一种另类的探索和尝试,其积极意义亦不可否认。

由沈谦奠定宗法“清雅”的风格同样影响了一批与之交好的曲家,比如陆进。陆进,生卒年不详,明末至康熙间在世,浙江余杭(今杭州)人,贡生,官温州府学训导,与徐士俊、毛先舒、宋琬等曲家相善。其散曲收于《巢青阁集》,计小令2首,套数6套。陆氏散曲多为纪游、闺情、悼亡之作,风格似沈谦,近乎“清雅”。如其《闺情》《西溪看梅》《悼亡》等套曲,大都以传统题材为主,风格上蕴藉含蓄,清丽柔婉。但与沈谦不同的是,陆氏善于在散曲“清雅”形态中营造空阔之景,兹以《月下独步南湖》套曲为例,誉录几支曲如下:

【步步娇】山色余杭看来好,一派南湖绕。堤边桃李娇,百媚春光,鸟啼花笑。须把酒杯浇,十千兑得休嫌少。

【皂罗袍】望去烟峦如罩,更黄昏月色,斜挂花梢。恍疑一曲段家桥,试听几拍歌声小。嶙峋石势,藤萝细交。巍峨岳殿,夜阑风露惊栖鸟。

【好姐姐】幽怀霎时乱飘,广寒殿金波玉照。影娥池畔,汉家宫阙遥。空探讨。支机拟泛明河棹,乞巧还愁梭子抛。^{[9]896}

陆进此曲将月下湖色、四方物景由远近大小层层铺开,在全息视角下,春色荡漾中的湖景便添得妙笔,南湖映月,宛如古画。曲作没有拘泥于纯粹的景色描绘,“汉家宫阙遥”“泛明河棹”等句也间含作者怀古述远、畅叙幽情之思。一人之思在南湖空阔之景的映衬下被无限放大,可谓设意高远,清雅宏阔。古今咏南湖之名家不乏其人,陆进这套套曲,完全可以厝身名家之列。同时期还有徐士俊(浙江仁和人)、来集之(浙江萧山人)等人,因其与沈谦、陆进等人相善,其散曲风格也与之接近,故不赘述。

值得注意的是,在清初之际有一位风格特殊的浙籍曲家:陆楙。陆楙,生卒年不详,字林士,号匏湖,浙江平湖(今浙江平湖县)人,顺治十一年(1754)副榜。著有《鹊亭集》,散曲《鹊亭乐府》附。陆楙专善套曲,今存套曲91套。陆楙的散曲题材宏丰,举凡咏物言情、叙事抒怀、咏歌史实等均有涉及。有学者认为陆楙散曲“量丰而次,大而无当”“代表着散曲创作的一股逆流”^[10]。陆楙散曲喜用生僻字,好搬弄典故,散曲似乎成为了逞才斗巧、卖弄学问之附庸,这一现象与清中叶曲家以“学问为曲”特征相吻合,是清曲坛的特色之一,只是陆楙首开风气,不能责之过切。其实陆楙散曲尚有可观处,其咏物言情类散曲如【北黄钟·愿成双】《新月》、【北黄钟·醉花阴】《西湖》、【南商调·黄莺儿】《归去来辞》等曲,大都以清雅胜场。尤为可贵的是,陆楙散曲还书写了当时百态人物,如【南中吕·驻马听】《倡女曲》、【北中吕·满庭芳】《至元十等》(官、吏、农、贾、僧、道、匠、娼、儒、丐)等套曲,以细腻的笔触描绘了当时各阶层的生活状态,表现出对下层民众生活的同情与悲悯。这类散曲具有可贵的现实干预精神,而这点正是清初曲坛普遍缺失的。

活跃于清前中期、浙江曲坛中“清雅”风格凸显者便是朱彝尊。朱彝尊(1629—1709),字锡鬯,号竹垞,浙江秀水(今嘉兴)人。其散曲存《叶儿乐府》,共小令59首。朱彝尊为“浙西词派”领袖,词以“清雅醇正”^[11]名世,其散曲风格亦与词作相类。朱彝尊散曲多写江浙一带风景纪游之胜,占25首。曲风多“清雅秀美”^{[12]347},以小令【北仙吕·一半儿】《浙江》为例:

鲤鱼风起凤山根,白鹭潮来鳌子门,黄雀雨晴鱼浦村。乱帆分,一半儿天斜一半儿稳。

这首曲子特色在于作者的浪游之快、畅怀之情,皆含而不露,在目见之景富有自然谐趣的搭配和组合下,传达出闲适畅快的曲境,寻求“意在言外”的艺术表达。朱彝尊的纪游散曲,大多以【北仙吕·一半儿】曲牌写就,又如其《西湖》《金山》《灵隐》等小令,大都具有“蕴藉含蓄”的艺术特质。从书写风格而言,朱彝尊纪游散曲比沈、陆等人更加客观含蓄,类元人乔吉、张可久“清丽”一格。因其晚年被夺职而优游林泉,朱彝尊有9首归隐之曲,为清初浙江曲家不常有,以【北中吕·朝天子】为例:

鱼标,稻苗,争似南湖好!月寒沙柳夜萧萧,帆影卸三庙。暗水横桥,矮屋香茅,看黄花都放了。丝条,布袍,再不想长安道。^{[4]549}

此曲将山林之乐之淳朴,农家的田园之趣,勾勒得淋漓尽致,曲风亦清雅自然。归隐本是散曲一大类型,朱彝尊此类散曲,显露出“冲淡清雅”的风格特质,深得元人张养浩之遗风。综而论之,朱彝尊散曲无论寄情还是归隐,都比沈、陆等人取材宏富、境界开阔,在风格形态上追摹元人格调,散曲中逸散出本色突出的“清雅”之风,洵为清初浙江曲家的集大成者。

明清之际的浙江曲家们普遍继承晚明余绪,在散曲创作中追求“清雅”为宗。在散曲批评方面,即使一些寓浙清初理论家提出散曲须“少引圣典籍,多发天然”“雅俗共赏”“能感人”^[13],视“雅俗共赏”为其创作的最高标准,但在曲家写手的认知和创作中,这种情况并非如此。我们可通过沈谦为其好友陆进《巢青阁集》所作序言可管窥一二:

近复撰构词曲,流布旗亭,艳思深情,足夺王周柳之席……斯有其词曲,人或谓之剩技,余独谓之全功……然与官商风雅之间,声气默通,口诵手披,故无异于造语。^{[14]51-52}

“雅俗共赏”固然成为一些散曲理论家们倡导的最高审美标准,但在创作中,传统的“艳思”“风雅”等审美范畴成为主导,他们实际上已经摒弃了散曲“俗中有趣”传统风味,取“清雅”为尚。这种“崇雅忌俗”的散曲观固然可以分离明季以来艳俗媚态的曲风,但可惜的是,一味地宗法清雅也使得散曲脱离了元人确立的“文而不文,俗而不俗”^[15]的文类特征,导致清代散曲逐渐沦为文人抒情致兴的案头文体。

由上可见,在清初散曲普遍较为繁盛的背景下,浙江曲家们的散曲风格形态是自成一体的:他们继承了晚明“咏物即事”“闺情香奁”体散曲的余绪,自沈谦始,后有来集之、陆进、朱彝尊等人接武,在散曲创作上体现出“追溯晚明”的倾向。与其他地域有别的是,浙江曲家们能普遍摒弃明季以来的“艳骨”媚态曲风,在接续前人的基础上力图展现自我风貌,取“清雅”为宗。在散曲批评方面,即使有一些寓浙散曲理论家提出了“雅俗共赏”的散曲观,但在实际创作中,浙江曲家们普遍仍以“清雅”为宗。这种“雅化”倾向虽然为文人复归“雅正”的文学创作提供了便利,但也导致散曲逐渐中断了来自民间时调的“俗文化”营养,使“案头化”倾向更加严重。

二、尊古法曲与维新写曲:清中期浙江散曲家的继承与新变

自康熙中后期至道光二十年(1840),是清代散曲发展中期。整体而言,清中叶的散曲普遍被认为是“纷零不整”^{[12]349},“逐渐脱离了曲之本位,走进书斋的停滞期”^[7]。据《全清散曲》《明清散曲辑补》统计,这一阶段活跃的曲家不足60人,从风格形态而言,多数曲家以酬赠、交友为中心的题图作品为主,偶有述怀、咏物、闺情等传统之作,然鲜有突出者。此一时期浙江曲家队伍却并未缩减,他们仍然是活跃于清代曲坛的主要地域群体。该时段浙江曲家约22人,较有声名者有洪昇、林以宁、徐旭旦、厉鹗、金农、何承燕、吴锡麒、缪良、沈逢吉等人。在散曲风格形态方面,此时期浙江曲家表现出“尊古”与“维新”的对立:一是继承了清初形成的以“清雅”为宗的“咏物即事”体的创作,体现出“尊古”倾向;二是题画曲、集句曲、自度曲的出现也表明浙江曲家以自身才学投

入散曲,题材和体式的创新也展现了他们力图新变的创作观。

清中叶,继承清初散曲风格形态的传统散曲家有厉鹗、何承燕、吴锡麒等人。值得注意的是,他们的散曲创作并不一味“尊古”,而是在此基础上有所拓展延伸,力图展现自我风貌。

厉鹗(1692—1752),字太鸿,号樊榭,浙江钱塘(今杭州)人,擅词,为“浙西词派”名家。其散曲有《樊榭山房北乐府小令》,存小令82首。厉鹗散曲一为“咏物即事”,一为题画写曲。同时,他的一些怀古散曲如【越调·柳莺曲】《寻秦淮旧院遗址》、【黄钟·人月圆】《长安某氏废园》等,多咏史怀古,抒发苍凉落寞之感,亦颇具元人张养浩遗韵。厉鹗散曲格调雅致自然、别开胜景者当为其游历之作,如【北双调·清江引】《平湖秋月》:

月明满湖刚著我,不搅鱼龙卧。碧澜寸寸秋,桂子纷纷堕,星河碎惊都绕舸。^{[4]790}

明月柔和,桂香绵延,放舟置身于月夜平湖上,一顷湖色尽收眼底,使人顿生超然物外、融入自然之感。又如其小令【北正宫·醉太平】《春雨》写“潇潇春雨”、【北双调·清江引】“咏西湖十景”等曲,皆风格自然、词采清疏。同为“咏物即事”题材,清初曲家沈谦、陆进等人往往善于“借景抒情”,而厉鹗更注重“情景交融”,追求“物我一体”的艺术效果。这种雅致自然的“清疏之风”^{[16]1190},也突破了清初沈谦、陆进等人托体言情、咏物寄兴的题材局限,是厉鹗对传统题材的提升之处。

厉鹗稍后,其乡贤吴锡麒亦是散曲名家。吴锡麒(1746—1818),字圣微,号谷人,东皋生,浙江钱塘(今杭州)人,乾隆四十年(1775)进士。其《有正味斋南北曲》存小令70首,套曲3套。吴氏亦存一些咏史怀古之作,这类作品在韵律词句方面均与其乡贤厉鹗无异,兹不赘述。吴氏散曲特色显著者为即事品题散曲,这些散曲大都从生活中的自然变化入手,间含主体的情感认知,有一种“自然理趣”之美,以【北大石调·青杏子】为例:

怎地又阑珊,便斜阳欲挽都难,只争半晌愁无万。东风今夕,绿荫明日,一样阑干。

此曲即景抒情,从“斜阳欲挽”到“半晌”难争,感慨时光难再,继而笔锋一展,以“今夕东风”“绿荫明日”点出时间递进,结尾“一样阑干”又蕴含“时光依旧、物是人非”之思。全曲声韵自然,间含哲理。吴锡麒此类散曲多以小令为主,又如【北越调·小桃红】《松江》、【南仙吕·皂罗袍】《杏花》、【北仙吕·油葫芦】《平山堂》等,多能结合物景阐发人生哲思,在风格形态上追求自然描摹。吴氏的“自然理趣”曲风令其作品具有了不假雕琢的自然美和哲思美,这种特质也使他有别于同期曲家。因而吴氏散曲被学者誉为属于真正的“曲家之笔”^{[12]314}。

这时期以林以宁、钱云仪、顾姒、柴静仪、毛安方、冯又令、张槎云等人组成“蕉园七子社”女性散曲家群体(七子多系浙江钱塘人氏),她们的散曲题材多为闺情、春思、咏物、投赠、游历之作,“写新词字字清”^[17],风格以“清雅”为宗,又兼具女性细腻柔思之美,颇有可观之处。

值得注意的是,在何承燕、缪艮、沈逢吉等尊法传统的曲家作品中,尚存留一些暗讥世道、针砭时弊的“讥讽”类散曲。如何承燕【南正宫·白练序】《蚊》《蚤》《虱》《蛆》套曲^{[4]987},以人间“四害”作比,写出闲散幕僚追逐薄名、贪官污吏剥削平民等一系列官场丑态;缪艮小令【南商调·黄莺儿】《酒色财气》、【南中吕·驻云飞】《嫖赌吃着》则揭露贪赌好色者最终家破人亡的悲惨现象;沈逢吉【南商调·黄莺儿】《咏钱》则绘写了贪财好色者欲求无度的变态心理。这些散曲具有强烈的“劝世”“喻世”意味,表达了曲家们关注现实、控诉不平之心声。以散曲发展史看,关注民生疾苦、针砭时弊本为散曲之一脉,元人张养浩、刘时中,明人康海、王磐等皆为此间关心民瘼的铁骨名家。但随着清廷文网大兴,知识分子生活在因言获罪的恐惧之中,这种针砭时弊类散曲在清代各地域普遍缺失。在此背景下,一批浙江曲家能够继承关注民生散曲之一脉,凭曲发声,针砭时弊,体现了浙人关注世情、体察现实、不惧祸患的可贵精神。

在清中叶浙江曲坛占主导地位的是题画散曲。这一时期的浙江曲家们大都有题画曲遗世,洪昇、厉鹗、吴锡麒、金农、何承燕等名家都是此中好手,足见创作风气之盛。在清中叶乾嘉考史、解经之风的影响下,浙人往往注重实学,学问之余,琴、棋、书、画传统四艺成为他们娱宾遣兴、表露才学的对象。以书画为媒介的交友、品鉴、投赠之风也为题画散曲的发展创立了基础。浙曲家的题画种类也异常丰富:凡山水册页、人物花鸟、自题绘象乃至传统的神话故事、世情摹写敷演的画作,散曲均有涉及。

清中叶“题画曲”这一形式在各地颇为盛行,一度成为曲坛主流。但与其它地域明显区别是,浙人题画曲更加多样灵活,一些曲家如金农、何承燕等人能突破题画曲作为艺术附庸的局限,使其更具有独立性和文学性。他们拓宽了散曲创作的方式与路径,使其能够与传统“诗书画印”并举,成为艺术的新宠。散曲散韵相宜的文体特征,与画相结合之后,比诗词有着更广阔的表现空间,使两者既能贴切自然、图文并茂,亦能“因画论曲,因人论画,以画论人”^{[18]189}。它奠定和创立了题画散曲的基本体例,使题画散曲作为一个新的特殊品类真正得以确立。

徐旭旦集句散曲、金农自度散曲的创作,是清中叶浙江曲家的另一新变。徐旭旦(1659—1720),字浴咸,号西冷,浙江钱塘(今杭州)人。散曲存《世经堂乐府》。徐氏集句曲今存小令16首,套曲1套,皆为集唐、五代诗人诗、词句而成。集句散曲要求作者具有“裁云缝月、敲金戛玉”技术,在形式上也要有“聚万有不齐之口吻,抒百端交集之心胸”的合目的性^[19]。这种高标的创作方式非常人能够涉足。徐氏少有神童誉,又博闻强识,兼“高怀过人”^{[20]201},其集句曲颇能采众家气象于一炉。以【仙吕·寄生草】《咏雪》为例:

独钓寒江雪,渔翁披草衣。银河沙涨三千里,埋云翳景无穷已,庭莎易集看盈地。轻于柳絮重于霜,乱飘僧舍茶烟湿。(柳宗元、喻鬼、白居易、刘庭琦、李建勋、李商隐、郑谷)

该曲连集唐人柳宗元等八家诗,各取一句,却不失韵律,不别出新格,结构精巧严格,散曲风格自然统一,绝无唐突。集句散曲不独为清人所创,元代薛昂夫、乔吉,明人汪廷讷等早有此作,但与前人相比,徐旭旦更富于曲牌的变化。明人集曲多用【懒画眉】曲牌^[21],即便如汪廷讷这样的集曲大家,也仅用【懒画眉】【桂枝香】【锁南枝】【驻云飞】等四种曲牌,而徐旭旦的集曲则大胆取用,举凡【步步娇】【江儿水】【一江风】【东瓯令】【喜迁莺】【出对子】【刮地风】等俱入集曲。曲牌增多,集句曲的韵律、句式、结构也随之富于变化,其气象自然能够境界浑开、超脱前人。集句曲虽非清人所创,但真正将其发扬光大者是徐旭旦。

相比于徐旭旦遵从散曲结构的集句创作,金农的自度曲便是自立门户。金农散曲存《冬心先生自度曲》,共小令55首。皆为自创新格,不注调名,仅标记字数,“每成一曲,遂付之宫商”^{[14]501},大都可歌。金农性情古傲,其人放浪不羁,这种风格也体现在他的自度曲上:他打破了散曲一韵到底的格律,中间换韵。如《题草堂画卷》《记鲁中旧游》等,前后完全不押韵;他的自度曲亦不受字数限制,篇幅多寡随心所欲,如《题赠雪舫先生》下注“十五句六十八字”,《蕉林听雨》下注“十三句六十四字”等,绝无规律。自度曲虽为题赠、游历等常见之作,但因自创体式,在风格形态上,能“卓异于词曲之间”,曲学大师任中敏评其为“不入寻常宫调腔板,其句法卓异处,诚非寻常词曲所能囿”^{[1]1249},对“自度曲”这种富于探索的散曲“改造”之法深赏不已。

清中叶的浙江曲家,以厉鹗、吴锡麒等人为代表,继承了清初形成的以“清雅”为宗的“咏物即事”体散曲创作,体现出“尊古法曲”的创作趋向。同时,他们又能在传统题材上别开意境,提升散曲的书写格调;该阶段的一些针砭时弊类散曲也体现了浙人关注现实的人文精神。这一时期题画曲、集句曲、自度曲的出现也体现了浙曲家们力图新变的创作观,即便这些创作富有诟议,但在清中叶散曲普遍中衰的趋势下,浙曲家们的探索无疑是富有积极意义的。

三、寄调传统与心怀家国:晚清浙江散曲的风格形态

晚清(1840—1911)之际的浙江散曲家共34人,与前中期相比人数有所上升。但除去数量只存1首(套)的曲家(凡10人),三个时期的人数相当。这说明清代浙江散曲发展变迁过程中形成了比较平衡稳定的活跃结构,这种结构也使得浙江散曲一脉能够在清代绵延持续发展。风格形态上,曲家们一方面寄调于清初和清中叶形成的咏物、即事、写情、题画、酬赠、游历等固定传统题材,也出现了赵庆禧、许光治等冠冕一时的散曲大家;一方面在晚清社会内忧外患的大变局情况下,受“爱国主义”思潮影响,以许成杰、朱冠瀛、顾家相为代表,一些浙江曲家们表现出强烈的觉醒意识和民族责任感,散曲成为曲家们抒写家国情怀的心灵史,这是中国古代散曲从未涉及的题材。

寄调传统虽是晚清浙江曲家们共有的风格形态,但该类型散曲与清代前、中期相比,渐有式微之感:一是曲家们散曲创作数量普遍偏少,多数曲家只有一两首小令或套曲,即便是存曲最多的俞樾(1821—1906,浙江德清人),其100首小令《百空曲》也只用【中吕·驻云飞】一个曲牌写成,主旨也统归为“万缘皆空”;二是大多曲家只在传统散曲范围间或耕耘,普遍缺少建树,如朱葵之、吴澡、周闲等人,内容多以清中叶以来渐成主体的题画、咏物题材为主,所作内容、格调不出传统窠臼,足观者极少,此间唯赵庆禧、许光治堪可称道。

赵庆禧(1792—1874),字秋龄,浙江仁和(今杭州)人,道光二年进士,未仕,后馆金华府,谋教职以终。散曲集有《香消酒醒曲》,存小令9首,套曲11套。从数量上看赵庆禧散曲并不占优,但胜在其质。曲学大家任中敏称其“峰柳浪仙(施绍莘)后,散曲中一人而已。清人散曲真不可少者,惟秋龄也”^{[16]1210},可见其散曲绝可以“冠冕”全清^{[18]161}。赵庆禧散曲长于言情,其写情小令往往设意巧妙、风格清灵。试看此首【南中吕·驻云飞】《沉醉》:

等得还家,淡月刚刚上碧纱。亲手递杯茶,软语呼名骂。他,只自眼昏花,脚踪儿乱蹶。问者些儿,半晌无回话。偏生要靠住依身似柳斜。^{[4]1286}

该曲设意以家妇口吻叙说丈夫醉归的情景,白描手法的运用将丈夫醉态和妇女的扶持、嗔怪情绪逐渐铺写,“递茶”“呼名骂”“身似柳斜”等词语又极具画面感,妇女又怪又怜的心态使曲子充满了活泼爽朗的曲味,充盈着生活气息。整首小令俗中有乐,乐中有趣,趣中有意,自具元人风韵。充满活泼谐趣、造境相宜的散曲风格形态,正是赵氏散曲突破清人一味宗清雅法度,超脱众家之处。赵庆禧套数如《对月有感》《葬花》等曲,亦善长造意写情,“善于用白描的手法和本色的语言”^[22],笔意爽朗自然,殊多佳作。任中敏先生评价赵庆禧为“曲人之曲”,称其在清代散曲家中能“自成一派”^{[16]1121},足见赵氏散曲风格之独特。

与赵庆禧长于“写情”不同,另一位浙籍名家许光治专擅“写景”。许光治(1811—1855),字龙华,号羹梅,浙江海宁人。其散曲附《江山风月谱》一卷,共北曲小令53首。许光治也有一些题画、咏物之曲,但写景者占35首,仍为大宗。许在《江山风月谱》白云追慕“张小山、乔梦符”散曲,“俚辞追乐府之工,散句撷唐宋之秀”,可见其风格追求张可久、乔吉“清丽”一派,辞藻上追求华丽秀美。许氏写景散曲多为描湖光山色、四时四季,间涉稼穡。但许氏写景之曲与众家明显不同:一是他的散曲善于加入色彩元素,如【北中吕·满庭芳】二首中“绿荫野巷,黄云陇亩,红雨村庄”等句,色彩的鲜明搭配给予景色别致的画面感;二是造景开阔万象与笔触细腻并重。如【双调·落梅风】“寒威重、朔气加,莽长空墨云重叠”、【北双调·庆东原】“高台亭树,深碧好风来;浅草庭阶,平绿断烟雨”,前者气象雄浑,后者清新雅丽,笔触却细腻如目见。许光治能将两种对立的风格自如的纳于曲中,足见其写景技法之臻熟。任中敏评“朱、厉以外,清人宗乔、张者,惟许光治

《江山风月谱》散曲足述”^{[1]1117},可见在清人“清雅”一派曲家中,许光治的成就是在众家之上的。

寄调传统虽然是晚清浙江曲坛的主要风格形态,但随着道光二十年(1840)后社会大变局,列强入侵和清廷衰微使晚清社会内忧外患加重,百姓处于水深火热之中。在向来爱国精神强烈的浙江地区,一些得风气之先的曲家觉察到这一变化,他们表现出强烈的觉醒意识和民族责任感,散曲成为曲家们抒写家国情怀的文体之一。这种曲体往往可与史互参,以曲证史,具有鲜明的“曲史”风格。该类散曲总体来说有以下几种:

一是深刻反映民族战争的散曲。如道光间浙江平湖人伊佐圻套数《吴门寓舍读沈实甫〈壬寅乍浦殉难录〉,谱南北曲一套题后》,记载了发生在道光二十二年(1842)四月初九(5月18日)的中英乍浦(今浙江嘉兴乍浦)之战。“英夷破乍浦,杀掠至惨,积尸塞路,或弃之河中,水为之不流。”^[23]乍浦一役,“汉兵阵亡400人,民众殉难1500余人”^{[20]2640},战况惨烈。伊佐圻这套散曲展现了浙人奋勇抗敌,坚贞不屈的可贵精神。“绿旗营苦战酣麈,也身靡铁抛,血溅钢刀”“杀虫劫后感萧条”^{[9]1194}等句,对英军烧杀抢掠、毁坏家山的卑劣罪行予以痛斥。类似的还有张应昌(1790—1874,浙江归安人)《题林少穆府〈边城伴月图〉》^{[4]1349}套曲,该曲是为挚友林则徐禁烟后贬谪伊犁时所作,全篇感慨时事,对清廷软弱和英军肆掠表达了深切痛恨。

二是为国谋策、提倡革新图强等进步观念的散曲。如钱锡霖(1844—1910后),浙江仁和县(今杭州)人,其人生活在清末,他所作南北合套【双调·新水令】《庚辛曲》^{[4]1419},可视作清末持进步思想浙人的侧影。他首先反思了清廷将亡是“谗口嚣嚣,满朝堂党锢坚牢,蔽日浮云,不见青霄”,指出清廷党锢祸患、内部纷争是国家面临衰亡的直接原因,同时也提出了“重开新世界,再振旧邦交”的可贵主张。“救亡图存”的进步观念,是其散曲的书写核心。

三是反映近代中国大变迁的散曲。顾家相(1853—1917),字敦秀,号勳堂,浙江会稽(今绍兴)人。顾氏散曲今存套曲13套,他的散曲中有大量序跋和行间注,甚至序跋批注字数远超散曲本身。这种散曲承载更多的叙事功能,更突出“曲史”特征。顾氏其人跨越晚清民国的大变革时代,好游历南北,他所作散曲记述见闻,信息量极为丰富:他的散曲如《哀思曲》《告存曲》中记载了义和团、白狼起义、辛亥革命等重大事件。他的套曲《题湘篔补图》中“察商情江滨海滨,振工艺机轮器轮。待铸成利炮尖船,制胜在陆军海军”“更兼综化点声光,誓不让欧美人”^{[4]1772}等,提倡全面学习西方先进技术,“师夷长技以制夷”。顾氏散曲中大量序言也记载了他为官期间的治辖事务,如倭寇侵台、宣统退位等事件,均以平民视角切入社会变局记述见闻,极具史学价值。

总体来看,晚清之际以寄调传统浙江曲家中,除赵庆禧、许光治二三子外,余皆落入传统窠臼,缺乏创获。传统题材的散曲与清代前、中期相比有式微之感。值得注意的是,浙人比其他地域曲家预先感受到了社会势态的巨变,一些富有民族意识和家国情怀的曲家开始关注晚清态势,写就了一批带有救国图强等进步观念的散曲,这些散曲具有鲜明的“曲史”特征,体现了浙人强烈的爱国精神。

四、结论

有清一代逾三百年浙江散曲的风格形态,固然非一篇文章所能足概,但通过本文的爬梳剔抉、擘肌分理,不难发现其有着更深刻的意义和价值。

清代浙江散曲可视作清代散曲变迁之征候。清初浙江曲家继承晚明“咏物记事”“闺情香奁”余绪,通过沈谦、陆进、朱彝尊等人摒弃“艳骨”而宗法“清雅”,创立和奠定了整个清代散曲的主流风格形态。清中期的曲家在尊古法曲的基础上又别开意境,如厉鹗的“清疏之风”、吴锡麒的“自然理趣”,整体上提升了传统题材散曲的书写格调;题画散曲成为主导展现了浙人在学问之余的艺术追求,使其能够与传统“诗书画印”四全并举,成为艺术的新宠,从而使题画散曲这一特殊品

类真正得以成立。集句曲、自度曲的创作也表明浙江散曲家富有创新意识和探索精神。在晚清散曲传统题材的普遍式微下,赵庆禧、许光治等人写情写景也足可称道。同时,在晚清变局背景下一些富有民族意识的浙江曲家,写就了一批带有救国图强等进步观念的散曲,体现了浙人强烈的爱国精神,成为清代为数不多的“曲史”之作。回溯三个时期的风格形态的变迁,不难发现清代浙江散曲是清代散曲的经典之一,可视作清代散曲变迁的典型侧影。整体而论,清代浙江散曲是以其体格高标的姿态引领清散曲风潮的。

清代浙江曲家在风格形态上,表现出浓烈的“乡邦情节”。所谓乡邦者,其小为乡,其大为邦。“江浙山水,既以绵远清丽胜……文章得江山之助,其信然欤!”^[24]“文章得江山之助”,吴越钟灵毓秀的山川地理风貌为曲家们提供了投笔纳新的来源,使他们能够在咏物即事、品题物类时境界浑开,恣意挥洒、溢情满纸。同时,他们写就了大量歌咏乡土人物风情、地理风貌的散曲,是浙江曲家们留给后世的宝贵知识遗产,丰富了浙学精神宝库。浙曲家们不独眷恋家乡,将“乡邦”内涵放置在邦国层面考察,从清初的陆隄关注现实之散曲,到清中期何承燕、沈逢吉等人劝世散曲,乃至晚清富有家国情怀的散曲,浙曲家们一直关注世情、表达民生、谋求民族独立国家富强,这种大民族的“乡邦情节”,是清代浙曲家们特色鲜明高贵之处。

清代浙江曲家们在风格形态上,体现出“求真尚实”“崇新立先”的浙学内涵。泛义而言,浙学作为一种“地方性的知识传统”,其内涵具有“多元普遍性”^[25],而浙江曲家们在有别于儒学、心学、道学等传统浙学风貌的基础上,呈现出另一层内涵:无论是咏物即事之真、抒写情思之真、反映世情之真、劝世喻世之真,还是远离官场不作媚曲之真、心忧家国之真,浙江散曲家不虚夸、不逢迎,追求在真实基础上造境设意,“千古文章,传真不伪”^[26]。“崇新立先”是清代浙江散曲家的另一体现。在对清代散曲的先导和引领作用上,从清初宗法“清雅”散曲观的创立,清中期在尊古和维新之间并举,突破传统而自裁新曲的尝试,到晚清之际富有先觉意识的浙曲家们以曲证史,抒发家国情怀和民族意识,浙曲家一直发挥着先导作用。“求真尚实”“崇新立先”浙学内涵的内化,是清代浙江散曲能够在清代散曲普遍低迷衰落的趋向下呈现出体格高标的内在原因之一。

参考文献

- [1] 任中敏. 散曲丛刊:上[M]. 曹明升,点校. 南京:凤凰出版社,2013.
- [2] 永瑆,纪昀,等. 四库全书总目:下[M]. 北京:中华书局,1965:1835.
- [3] 刘熙载. 刘熙载文集[M]. 薛正兴,点校. 南京:江苏古籍出版社,2001:710.
- [4] 凌景埏,谢伯阳. 全清散曲[M]. 济南:齐鲁书社,2006.
- [5] 洪柏昭. 论元明清散曲[J]. 暨南学报(哲学社会科学),1986(4):85-91.
- [6] 李白. 李白全集[M]. 鲍方,校点. 上海:上海古籍出版社,1996:449.
- [7] 谢伯阳. 清代散曲研究中的若干问题[J]. 中国文哲研究通讯,1992(4):128-129.
- [8] 李渔. 闲情偶寄[M]. 杜书瀛,评点. 北京:学苑出版社,1998:264.
- [9] 汪超宏. 明清散曲辑补[M]. 杭州:浙江大学出版社,2017.
- [10] 梁扬,杨东甫. 中国散曲综论[M]. 北京:中国社会科学出版社,2007:436.
- [11] 严迪昌. 清词史[M]. 南京:江苏古籍出版社,1990:316.
- [12] 赵义山. 明清散曲史[M]. 北京:人民出版社,2007.
- [13] 俞为民,孙蓉蓉. 历代曲话汇编[M]//新编中国古代戏曲论著集成·清代编:第1集[M]. 合肥:黄山书社,2008:224.
- [14] 冯乾. 清词序跋汇编:第4册[M]. 南京:凤凰出版社,2013.
- [15] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成[M]. 北京:中国戏曲出版社,1959:232.
- [16] 任中敏. 散曲丛刊:下[M]. 曹明升,点校. 南京:凤凰出版社,2013.

- [17] 林以宁. 墨庄词余:卷一[M]. 清康熙三十六年刻本.
- [18] 兰拉成. 清代散曲研究[M]. 北京:中国社会科学出版社,2011.
- [19] 曹明升. 论清代中期的集句词[J]. 文学遗产,2016(5):170-181.
- [20] 潘衍桐. 两浙輶轩续录:第1册[M]. 夏勇,熊湘,整理. 杭州:浙江古籍出版社,2014.
- [21] 宗廷虎,李金苓. 中国集句史[M]. 济南:山东文艺出版社,2009:290.
- [22] 李昌集. 中国古代散曲史[M]. 上海:华东师范大学出版社,1991:751.
- [23] 朱梅叔. 埋忧集[M]. 熊治祁,标点. 长沙:岳麓书社,1985:204.
- [24] 汪辟疆. 汪辟疆说近代诗[M]. 上海:上海古籍出版社,2001:35-36.
- [25] 吴震. 从宋明理学视域看浙学的多元普遍性[J]. 浙江社会科学,2018(9):104-109,158-159.
- [26] 王英志. 袁枚全集新编:第2册[M]. 杭州:浙江古籍出版社,2015:527.

Research of Non-dramatic Songs in Zhejiang of Qing Dynasty

WANG Dan

(School of Chinese Language and Literature, Yangzhou University, Yangzhou, Jiangsu, 225002, China)

Abstract: Non-dramatic songs, Sanqu, were mainly composed in Zhejiang Province in Qing Dynasty. In the early Qing Dynasty, the composers inherited the legacy of the late Ming Dynasty, advocating the fresh and elegant style. In the middle of the Qing Dynasty, the artists paid equal attention to inheritance and innovation, with new forms, such as illustrated poetry, poems made up of lines from various poets, newly composed tunes. At the time of the late Qing Dynasty, they developed and enriched the style, embodying patriotism. Sanqu in Zhejiang lead the trend in Qing Dynasty with the grand style, expressing the composers' passion for home and country, "seeking truth and being true" and "inventing the new forms".

Key words: Zhejiang Sanqu; style; pursuit of fresh and elegant style; seeking truth and being true

〔责任编辑:顾国华〕