

杜桂萍 著

文献与文心：
元明清文学论考

中华书局

杜桂萍 著

文献与文心：
元明清文学论考

中華書局

图书在版编目(CIP)数据

文献与文心:元明清文学论考 / 杜桂萍著. —北京:中华书局, 2009.12

ISBN 978 - 7 - 101 - 07116 - 0

I. 文… II. 杜… III. ①古典文学—文学研究—中国—元代—文集②古典文学—文学研究—中国—明清时代—文集 IV. I206.2-53

中国版本图书馆 CIP数据核字(2009)第 205984 号

书 名 文献与文心:元明清文学论考

著 者 杜桂萍

责任编辑 俞国林

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

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

E-mail:zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂

版 次 2009 年 12 月北京第 1 版

2009 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本 /700 × 1000 毫米 1/16

印张 16 $\frac{1}{4}$ 插页 2 字数 300 千字

印 数 1-1200 册

国际书号 ISBN 978 - 7 - 101 - 07116 - 0

定 价 48.00 元

目 录

论元杂剧与勾栏文化	1
色艺观念、名角意识及文人情怀	
——论《青楼集》体现的元曲时尚	16
元杂剧衰微探幽	33
南杂剧论略	44
孙悟空形象原型研究与石磐陀	54
“奇”与“畸”：徐渭从事杂剧创作的的心理机制	57
论清代杂剧对徐渭《四声猿》的接受	85
诗性建构与文学想象的达成	
——论叶小鸾形象生成演变的文学史意义	99
《杂剧三集》编纂问题考论	115
遗民心态与遗民杂剧创作	125
论吴伟业对戏曲文体的选择	138
袁重其和《霜哺篇》略考	156
才子情结与尤侗杂剧创作	164
叶奕苞《经锄堂乐府》相关史实考	175
苦闷 孤独 期待	
——关于《聊斋志异》思想意蕴的一种阐释	183
杨潮观生平创作若干问题考论	192
同体异形：严监生、严贡生比较论	203
徐熾生平事迹及杂剧创作新考	215
《小豆棚》作者曾衍东事迹杂考	232
《救夫记传奇》本事与近代戏曲的史实考索	245
清杂剧之研究及其戏曲史定位	248
后记	261

论元杂剧与勾栏文化

“勾栏”是元杂剧发展和繁荣的摇篮,然而由于历史遗存的匮乏,我们在面对元代杂剧的实际状态时,常常产生雾里看花的困窘,元杂剧的文学史价值难以得到有效的挖掘和全面的展开。随着研究的深入,一个与元杂剧关系密切的词汇“勾栏”,逐渐走进我们的学术视野。什么是“勾栏”,“勾栏文化”的内涵是什么?在元代杂剧的繁荣和辉煌中,它究竟承担了什么样的角色功能,它怎样促成了元杂剧作为一个丰富立体的艺术存在的文化品格?这是本文关注之所在。

一、勾栏之本质及其艺术功能

在与元曲(包括杂剧、散曲等)研究相关的范畴内,所谓勾栏,主要是指当时那些存在于市井之中的专门、固定的演出场所,即今天所谓“剧院”。除了勾栏,行院一类的歌楼妓馆(有些歌楼妓馆就处于瓦舍中)也在从事着性质相类的艺术演出活动,街头的“空隙地段”也有“诸色路歧人,在此作场”^①。为方便行文,如果不是特别必要,我们将它们作为勾栏概念的有机构成部分一并论述而不再单独叙及。

勾栏的形成,与市民阶层的生成发展壮大有着密切的关系。对于市民文化而言,勾栏的出现具有划时代的意义。“勾栏”最初指栏杆,作为戏曲演出场所则出现在宋代。当时勾栏非常普遍,其坐落于瓦舍之中,是多种技艺的竞技之地。瓦舍又称瓦子,《都城纪胜》记载,“瓦者,野合易散之意也”^②;“舍”,有暂时止息的意思。瓦舍最初只是为来自四方的艺人卖艺作场提供临时的表演地点,后来逐渐发展成为一种固定的集商业与服务于一体的游乐场所,不仅提供表演技艺之所在,还容纳服装、玩物、茶楼、酒店、理发店、妓院等商业经营,以及一些四处游走叫卖的小

①[宋]灌园耐得翁:《都城纪胜》“市井”,第3页,中国商业出版社1982年版。

②[宋]灌园耐得翁:《都城纪胜》“瓦舍众伎”,第8页。

商贩。孟元老《东京梦华录》记载说,东京开封的桑家瓦子等著名瓦舍中不仅有各种技艺表演,而且“瓦中多有货药、卖卦、喝故衣、探博、饮食、剃剪、纸画、令曲之类”。服务内容的丰富多样,促使游客和观众“终日居此,不觉抵暮”^①。不用走出瓦舍,口腹之奉和感官享乐都能够得到满足,稍有余暇和经济承受能力的市井细民们怎不对之趋之若鹜!

勾栏是瓦舍中进行娱乐活动的部分。从《都城纪胜》、《东京梦华录》、《西湖老人繁盛录》、《青楼集》等书的记载可以见出,勾栏文化的内涵是非常丰富的。

第一,宋金元时代,勾栏是私营的并且具有赢利性质的卖艺场所。通常,一个瓦子里设有几十座勾栏,勾栏中有戏台和看棚,四外用栏杆围起来,其中的一面有门,供观众出入。勾栏内部进行的演出是商业性的,所以进去观赏技艺表演都必须花钱。元初杜仁杰【般涉调·耍孩儿】《庄家不识勾栏》写一庄稼汉去勾栏看戏,守门人要了“二百钱”才放他进去。勾栏通常以姓氏和说唱特长为标志并命名,如临安“惟北瓦大,有勾栏一十三座。常是二座勾栏专说史书:乔万卷、许贡士、张解元”;“小张四郎一世只在北瓦,占一座勾栏说话,不曾去别瓦作场,人叫做小张四郎勾栏”^②。在《大唐三藏取经诗话》卷末出现的“中瓦子张家印”的标记,说明有的勾栏还配合演出印行唱本,亦说明了勾栏的私人属性。不仅大都、杭州等大城市有勾栏,中小城市如真定、东平等也有勾栏,如《河朔访古记》载:“真定路之南门曰阳和,其门颇完固……左右挟二瓦市,优肆娼门,酒炉茶灶,豪商大贾,并集于此。”^③宋金时代,真定并非大都一类的大城市,但已经有了两座瓦市,可见当时勾栏文化繁荣的情况。蒙元统治者进入真定后,由于当地大户史家的较早投诚,真定城没有受到战争的破坏,加之当时的真定人口偏多,仅次于大都,财富集中,市民文化当更为发达,很快成为北方杂剧演出的一个中心。其勾栏文化之发达,当不在话下。

第二,勾栏中的各种专项技艺演出丰富多彩,北宋时有小说、讲史、诸宫调、合生、武术、杂技、傀儡戏、影戏、说笑话、猜谜语、舞蹈、滑稽表演等二十多种。南宋则发展为五十多种,如相扑、说经、覆射等。元代时,专门著录女演员情况的《青楼集》亦记载了各种技艺演出数十种。为了吸引观众,各种演出可谓此起彼伏,争奇斗胜,充满了竞争性。据记载,往往有数十种技艺在各个勾栏内同时上演,所有的演出是同时进行的,甚至一天十二个时辰循环不断。如《东京梦华录》明确说开封

①[宋]孟元老:《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”,第15页,中国商业出版社1982年版。

②[宋]西湖老人:《西湖老人繁盛录》,第16页,中国商业出版社1982年版。

③[元]纳新:《河朔访古记》卷上,《四库全书》本。

“夜市直至三更尽,才五更又复开张。如耍闹去处,通晓不绝。”^①《西湖老人繁胜录》记录南宋的市民娱乐情况时说,临安杭州的北瓦最大,“十三座勾栏不闲,终日团圆”^②。元代因为有限制市民活动的“宵禁”,夜间演出被取缔。繁复多姿的演出为各种艺术的吸收融合及提高创造了条件,其竞争的残酷则进一步显示了这种娱乐活动的商业经营性质,在技艺的提高和发展方面,娱乐与商业原则之间有时后者是起决定作用的。

第三,在勾栏中那些令人眼花缭乱、异彩纷呈的表演项目中,杂剧始终是最引人注目的。这缘自于勾栏中艺术与商业竞争中的淘汰机制,即不能被认可的艺术形式或者被其他艺术吸纳,或者干脆就被淘汰出局。杂剧的综合性及以叙事为主的代言体特征,显然是竞争力较强的重要元素。宋金时代乃中国戏曲的变革时代,在各种技艺的不断融合和完善中,杂剧开始由滑稽说唱为主逐渐转向以搬演完整故事为主。叙事因素的增加,代言体机制的形成,加之角色体制的规范化,使杂剧更加易于适应市井大众的思想观念和审美趣味。元代时,它率先打破了“百戏杂陈”的艺术格局,脱颖而出,成为勾栏文艺的主体。故《都城纪胜》指出:“散乐,传学教坊十三部,唯以杂剧为正品。”^③《青楼集》记录元代演员的演出情况,指出在女伶们从事的艺术种类中,以擅长杂剧者为最多,并且再三提示她们的演出场地:“勾栏中作场”(小春宴)、“勾栏内独舞《鹧鸪》四篇打散”(魏道道)、“勾栏中曾唱《八声甘州》,喝采八声”(李定奴)^④。较其他艺术形式如诸宫调、小曲、慢词、院本等来说,杂剧显然是多数演员的立身之本,只有兼擅杂剧而且是兼擅长杂剧中的多种角色才可能成为当时的著名演员。据此,我们既可以看出元代曲文化的丰富多彩,也可以领略到杂剧脱颖而出、成为一时之冠的原因和繁盛状况,所谓“内而京师,外而郡邑,皆有所谓构栏者,辟优萃而隶乐,观者挥金与之”^⑤。在当时瓦舍诸伎中,杂剧不仅技压群芳,而且艳冠群芳,成了勾栏文艺的主体。

应该说,元杂剧的发展与繁荣是以勾栏为物质文化依托的。这不仅因为勾栏凝聚了一个相对完整的市井群体,而且也缘自元代文人与杂剧艺人于勾栏中的遇合。关于前一个方面,我们已经知道这个群体被称为市民阶层,他们是城市发展与工商业繁荣的创造者和分享者,需要劳作之后的放松,关注余暇时光的娱乐,愿意

①[宋]孟元老:《东京梦华录》卷三“马行街铺席”,第22页。

②[宋]西湖老人:《西湖老人繁胜录》,第17页。

③[宋]灌园耐得翁:《都城纪胜》“瓦舍众伎”,第8~9页。

④[元]夏庭芝:《青楼集》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第38、24、40页,中国戏剧出版社1959年版。

⑤[元]夏庭芝:《青楼集志》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第7页。

并且有能力乐此不疲地追求感性的快感。作为中国古代正式形成自唐宋的社会政治文化群体,市民的生存和发展始终现实、具体地体现和实践着自己的审美趣味和价值追求。无论其作为社会学的概念成立与否,其作为独立的审美群体都是客观存在的;而且,其群体可以说是相当庞大的。勾栏中留下了他们的喜怒哀乐,他们又用这喜怒哀乐塑造了叙事性文体:通俗白话小说和戏曲。没有这一群体,中国古代文学从抒情文体向叙事文体的转换还需要经过多少时光和怎样的契机,可能都是一个未知数。所以,勾栏既是市民审美趣味之所在,也是市井文艺应运而生的摇篮。

作为勾栏文化的实际主体,市民决定了勾栏商业属性的运作方式。即,勾栏经营者如何才能最大限度地满足市井细民的审美需求和艺术趣味,尽可能多地将他们中的多数吸引过来,使自己的演出经营活动维持得长久,因为这关涉到他们的生存和发展。从记载来看,元代勾栏生存的依据是丰富多彩的演出剧目和技艺精湛的演员。由于当时的演员多数不识字,或者文化程度不高,所以熟记多个剧本对他们来说是一种难得的能力。《青楼集》介绍女演员李芝秀“赋性聪慧,记杂剧三百余段;当时旦色号为广记者,皆不及也”^①。在《蓝采和》杂剧中,也有蓝采和报出一串剧目供观众点看的片段。显然,擅长剧目的多少,既是衡量演员艺术水平的重要标准,也是吸引观众前来观看的一个前提。相比之下,对于技艺精湛的要求更加具有难度。因为掌握剧目的多少可能需要后天的勤奋,表演技艺的精湛与否则不仅依赖于后天的勤奋,还关乎演员的个人天赋与表演时的精神状态。胡祇遹在论及演员的表演时说:“优伶,贱艺也。谈谐一不中节,阖座皆为之抚掌而嗤笑之;屡不中,则不往观焉。”^②所以,要想成为一个受到普遍欢迎的优秀演员是非常困难的。从《青楼集》以及有关元曲的多种著作中可以了解到,技艺精湛所包含的内容不仅仅是一种表演技艺的精益求精,还有是否色艺双全,能否做到多才多艺,甚至是否具有别人无法超越的一技之长,这些往往是“名重京师”或“江湖驰名”即成为名角的法宝。如元初最有名的杂剧女演员是珠帘秀,她之所以获得当时乃至后代演员的尊崇,达到杂剧表演水准“为当今独步”的境地,重要原因之一即在于她“驾头、花旦、软末尼等悉造其妙”^③,是艺术上的多面手。

“勾栏”一词沿用的时间比较长,明清时期成为妓院或戏馆的代名词。但在元代,其内涵主要是与各种技艺演出联系在一起的,尽管其功能有时与行院、妓院等没有区别。探究这其中的原因,似乎应当着眼于中国古代“艺”与“妓”相生相长的

①[元]夏庭芝:《青楼集》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第29页。

②[元]胡祇遹:《优伶赵文益诗序》,见《紫山大全集》卷八,《四库全书》本。

③[元]夏庭芝:《青楼集》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第19页。

传统。妓女之称呼大约始于魏晋六朝,然自商代出现女乐时起,这些女奴就充当了同时以“色”和“艺”娱人的角色,相沿成习,渐为传统。就像李渔在《连城璧》中说的:“但凡做女旦的,是人人都可以调戏得。”^①色艺是她们的特长,侍奉对象则从帝王将相到达官贵人,从普通士大夫到军士商人乃至市民农夫。在中国古代艺术的发展中,这些被称为“女乐”、“妓女”、“歌伎”、“女伶”的人,究竟在何种层面上经过了怎样的环节参与了艺术的创造,少有系统感性的记录可以追寻,但是漫长历史过程中留下的丰富信息仍然可以生动地提示我们:其一,以这些下层女艺人(当然也包括男性艺人)为主体所创造的民间艺术,为中国文学艺术的发展提供了一个可以感知的最具活力的艺术源头;其二,各种形式的民间艺术生动、感性、富有蓬勃的生命力,始终得到雅文化群体中一部分人或公开或私下的称颂和喜爱,就如同南宋胡寅《向芻林〈酒边集〉后序》中说的,“文章豪放之士,鲜不寄意于此者”。从古代文人士大夫追求风雅生活方式的实际动机看,他们“寄意于此”,不仅仅是表面上的追求时尚,还有挣脱儒家伦理规范、发泄内心苦闷不平、获取情志平衡的内在需求。“托体稍卑”^②的民间艺术文体,往往只是他们“寄意”的媒介和载体,那些从事文体创造的民间艺人才是他们寄托情志之真正所在。尤其是那些女艺人,清歌曼舞,色艺超绝,善解人意,不仅可以娱耳目,提供生理慰藉,还可以通情感,进行精神交流。而歌楼妓馆作为伦理规范相对宽松的场所,不仅为文人士夫提供了可供谈资的风花雪月故事,还是婚姻生活之外最好的情感补偿。其具有的强大的吸引力和亲和力,几乎解构了他们的生活方式。所以,凡是恪守儒家道德的正统文人一般是回避这样的地方的,即使是那些一时之间把持不住自己的风流文人,也往往“随亦自扫其迹,曰谑浪游戏而已也”^③。

元代勾栏继承了歌楼妓馆追欢卖笑的传统,许多女艺人在卖艺的同时也卖身。但是,元代勾栏毕竟首先是剧院,是为市井中人服务的,而杂剧是一种不同于歌舞表演的新的叙述性的艺术文体,只有在面对市井观众搬演于舞台才能完成最后的创造。所以文人和艺人的互相激赏退居于勾栏文化的隐性层面,而由文人和演员构成的创作群体与市井观众之间互相认可的关系上升到了勾栏文化的显要层面。这种变化是划时代的,因为它凸现了市井审美趣味的领导作用,将一种崭新的叙述性的文体推上文学的舞台,中国文学史终于开始了从“读”和“听”向“看”和“念”的艺术转变。

①[清]李渔:《连城璧》卷一《谭楚玉戏里传情,刘藐姑曲终死节》,上海古籍出版社1992年版。

②王国维《宋元戏曲史》自序云:“元人之曲,为时既近,托体稍卑……”,见《王国维戏曲论文集》第3页,中国戏剧出版社1984年版。

③[宋]胡寅:《向芻林〈酒边集〉后序》,见《斐然集》卷十九,《四库全书》本。

二、元代文人与勾栏文化的繁荣

作为勾栏文化的行为主体,男女演员即优伶们的戏曲演出活动是繁复而精彩的,但是这繁复而精彩的演出首先以文人作家富有艺术创造力的文本创作为凭据。于是,我们率先将目光投向那些进入勾栏的文人作家。关于元代文人(主要指那些中下层文人)大规模涌进勾栏的历史文化背景及实际意义,所论极多,似不必赘述,但是两点有关本论题的提示性看法仍需述及。

其一,文人与歌妓一类女性的交往是有文化渊源的。最初,女乐的服务对象主要是官员和士人。由于重视诗书礼乐的文化传统,文人或由文人充当的官员始终是社会的栋梁和文化的代言人。他们有政治地位,也有文化修养。隋唐以后科举制度的实行,使得没有官职但是知书达理的贫寒书生也受到歌妓们的青睐。这不仅因为很多书生“长风破浪会有时”,终有发迹变泰的一天,而且因为他们懂得怜香惜玉,能够与她们产生共同语言,在某种程度上理解甚至帮助她们。文人和歌妓的这种交往往往带有浓郁的浪漫色彩:红袖添香的经历和感受,不仅可以抚慰精神生活的抑郁,还可以刺激才情的挥洒;妓女们也因为与文人尤其是著名文人的交往而身价倍增,文人的题咏有时是歌妓获得某些世俗利益的重要砝码。在很长一段时期里,才情在文人与歌妓的关系中发挥了决定性的作用,金钱等物质因素反而退居到了次要或者隐性的位置。在宋代浪游文人柳永的身后,甚至发生过“众歌妓春风吊柳七”的动人故事。随着市民社会的逐渐形成,金钱的价值逐渐凸现出来。只要有钱,新兴的商人甚至市井细民亦可以享受到歌妓们的服务,如著名的白话小说《卖油郎独占花魁》所描写的那样。然而,即使是商品经济高度发达的宋元时代,市井中大款有时仍抵不过贫寒的书生,如《武林旧事》记载:

每库设官妓数十人,各有金银酒器千两,以供饮客之用……饮客登楼,则以名牌点唤侑尊,谓之“点花牌”。……然名娼皆深藏邃阁,未易招呼。……往往皆学舍士夫所据,外人未易登也。^①

妓女和文人互相依存,构成了古代文化视野中一道独特的风景,也确立了青楼文学的富有神秘气韵的永恒主题。

^①[元]周密:《武林旧事》卷六“酒楼”,第118页,中国商业出版社1982年版。

元代文人与勾栏女艺人的关系是新型的。这不仅在于元代文人大规模地走进勾栏,在一定层面上将勾栏视为精神家园,还在于他们全新的艺术化的投入方式。即他们一方面与勾栏中女艺人建立了程度较深的亲和关系,同时还直接或者间接借助这些女艺人(当然还包括一些男艺人)与市井观众建立起相互契合的联系。关于作家与演员之间的关系,论述亦多,不外乎彼此之间结成互相爱重的知己,在相互理解、患难与共中真诚交流,切磋激励。不可否认,元代文人之进入勾栏文化,不同于前代文人的“补充”心态,也不同于前代文人的“聊寄”心态。勾栏对于元代的大部分文人来说是无可选择的选择,这决定了他们的心无旁骛全身心介入的特点,也是他们最终将目光投入于市井俗文化的动因之一。

文人进入勾栏,与娼优为伍,“庸俗易之,用世者嗤之”^①,往往被视为低贱之属。但是,他们究竟是与优伶不同的,他们是“沉郁下僚,志不获展”^②的一代,思想意识、文学素养乃至精神品格深深影响了杂剧艺人。在与作家的相处中,优伶们理解了他们的思想感情,也能够体会他们的创作意图,并将之直接再现于舞台艺术实践中,为元杂剧赢得了“一代之文学”的盛誉。同时,杂剧艺人尤其是占据主体的女演员们的美色、才识、技艺,对于文人作家也是一种激励。她们促使文人眼界拓宽,目光投向下层,思想感情更加纯净真诚,创作的热情也始终处于高峰。这一点,元代杂剧中那些有关文人与妓女悲欢离合题材的作品很能说明问题。只是非常遗憾的是,关于元代文人作家与演员在勾栏中的遇合故事,《青楼集》等书只为我们留下了可供推想的蛛丝马迹;如果历史留给今天更加丰富的具体生动的细节,我们会更直接切近地捕捉到从抒情艺术到叙述艺术的转换时段,杂剧艺人以怎样的热情创造了舞台,又如何帮助文人作家迅速适应从一度创作到二度创作的清晰过程,创造了元代杂剧遽然而荣的辉煌现实。

至于元代杂剧作家与观众的关系,史料的缺乏亦给后人造成了难以克服的盲点。但是,当时评论家关于作家艺术成就的评价为我们提供了一个重要的视角。因为评论家代表的不仅是他个人,还代表了所处时代站在他身后的那个观众群。比如说关汉卿,钟嗣成将之列为“前辈已死名公才人,有所编传奇行于世者”^③之首,已经昭示了观众对他的认可程度;贾仲明评价他为“驱梨园领袖,总编修帅首,

①[元]郑经:《青楼集序》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第15页,中国戏剧出版社1959年版。

②[明]胡侍:《真珠船》卷四“元曲”,《丛书集成初编》本。

③[元]钟嗣成:《录鬼簿》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第104页,中国戏剧出版社1959年版。

捻杂剧班头”^①,进一步确证了他“姓名香四大神州”的原因,而这种崇高的评价只有在普通的观众中获得才具有权威性。杂剧是戏剧,要通过舞台艺术对象化以后才能最终完成创作,观众在这一过程中具有着无可替代的创造功能。只有为他们认可了,创作者才会为他们所接受,作品才能得到传播。何况在元代,观众还是那样一大批作家的衣食父母呢。

一位西方戏剧理论家说:“没有观众,就没有戏剧。”^②伟大的观众,往往可能促成伟大戏剧作家的产生。然而,观众与作家的关系往往是靠演员作中介加以沟通的。因为作家在舞台之外(只有关汉卿这样全身心投入的作家才会“偶倡优而不辞”^③),而演员直接面对观众,这从另一个方面说明了作家与演员关系的重要性。在《青楼集》中,我们发现夏庭芝非常注意介绍演员的艺术地位与声望,如谈到珠帘秀,说她“杂剧为当今独步,驾头、花旦、软末泥等,悉造其妙”;谈到天然秀,称她“才艺尤度越流辈,闺怨杂剧,为当时第一手;花旦、驾头,亦臻其妙”^④。名角意识如此强烈,那么能够竞争成为名角就是吸引观众的一种手段。这一点,从另外一些技艺高妙的女演员的艺名既可以看出,如珠帘秀的高徒名曰赛帘秀,天然秀之后的一位“花旦杂剧特妙”的女演员李娇儿被称为“小天然”,等等。毫无疑问,当时的勾栏演出首先是以演员的声望相号召的,在某个层面上,书会才人(作家)的创作有为演员度身定作的意思,而演员在舞台演出中可以直接切近地观察到观众的喜怒哀乐的艺术反应,倾听到他们的意见,并将想法和建议反馈给作家,在与作家的相互切磋中改进和提高,以满足观众多样化的审美要求。

杂剧作品舞台化以后,如果能够以新鲜的美感和符合市民趣味的思想内容获得认可的话,作家也会声名鹊起,成为深受观众欢迎的名家。这种情况下,演员串演名家作品既是成就她声名的有效途径,同时也能达到吸引观众的目的。如前面所提及的珠帘秀,获得过关汉卿、胡祇遹、冯子振等著名作家的题赠,盛名之下又多了层层光晕,在当时乃至后世影响都非常大,有“朱娘娘”之尊称^⑤。

其二,文人走进具有表演性质的勾栏,也不是从元代开始的。宋人已有记载:“临安中瓦在御街,士大夫必游之地,天下术士皆聚焉。”^⑥唐宋时期与勾栏性质相似的歌楼酒馆是文人士大夫经常流连之地,许多学者都论及其在词体形成中不可

①[明]贾仲明:【凌波仙】吊词,见《新校录鬼簿正续编》第49页,巴蜀书社1996年版。

②马丁·艾思林:《戏剧剖析》第6页,中国戏剧出版社1981年版。

③[明]臧懋循:“序二”,《元曲选》第3页,中华书局1958年版。

④[元]夏庭芝:《青楼集》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第23页。

⑤[元]夏庭芝:《青楼集》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第19页。

⑥[宋]张端义:《贵耳集》卷下,《四库全书》本。

替代的文化意义。有所不同的是,唐宋文人进入这一类场所,歌妓及其歌舞是作为他们的欣赏对象而存在的,即使歌妓演唱的是词人自己的作品,主客体的关系也是非常简单明确的。而在元代,文人和演员首先是同一个协作集体,共同面对观众的欣赏和批评,其次才是彼此的面对,通过对象化的创作开展心灵的对话。

毫无疑问,元代文人的境遇问题培育了他们走进勾栏的特殊心态,正是这种心态完成了内在追求与创作冲动的转换。这是一种什么样的心态呢?我们知道,蒙元政权建立后,一直处于社会文化的核心、始终奉行儒家修齐治平理念的汉族文人,因科举之路被阻塞而失去了建功立业的机会。新政体排斥他们,民族政策歧视他们,他们引以为骄傲的传统人格受辱,他们沦落于社会的边缘,被扼杀了责任感,夺去了参与的机会,甚至生存问题也成了燃眉之急。“可惜有才不见用,青天白日将何为?”^①类似诗句充斥元人文集,表明他们失去了精神的航标,他们因此而痛苦而困窘,并且生成了边缘心态、玩世心态、反传统心态。有的“不屑仕进”,跻身于勾栏,如关汉卿等;有的饱含“山川满目之叹”,寄情于勾栏,如白朴。对于多数元代文人来说,人生的价值已经衰微到临界点。他们看空了一切,看轻了一切,也看淡了一切。他们率性而为,任情而作,跟着感觉走,甚至也抛弃了“梦的手”。到哪里去寻找精神的家园?哪里是浇灌心灵块垒的地方?最终,这种无可选择的选择将他们放逐到了“烟花路上”,促使他们目光向下,捕捉到了元曲(主要是元杂剧)这样一种民间艺术形态,开始了另一种方式的价值创造。如被公认为杂剧奠基者的关汉卿,不仅心甘情愿地抛弃了传统的生活方式:“半生来折柳攀花,一世里眠花宿柳”^②,而且“躬践排场,面傅粉墨”^③,以杰出的杂剧创作成就展示了这种生活方式的转变所带来的艺术上的成功。显然,对于中国文学史和中国戏曲史来说,这是一种难得的幸运。

烟花路的尽头是勾栏。作为处于最为繁荣发达时期的艺术大观园,元代勾栏包纳和兼容了文人的诸种困窘心态,使他们获得了生存的机遇,完成了心灵的涅槃。那么,这种涅槃是以怎样的方式达成的呢?

表面看来,元代典型的作家组织“书会”在其中起着勾连和纽结的作用^④,关汉卿、白朴等都曾经是书会中的一员。实际上,上文所及那种深隐且难以确定的三种

①[元]房皞:《卖剑行赠韦汉臣》,见顾嗣立编《元诗选》三集第24页,中华书局1987年版。

②[元]关汉卿:《不伏老》,见《全元散曲》第172页,中华书局1964年版。

③[明]臧懋循:“序二”,《元曲选》第3页。

④关于这一点,《录鬼簿》等书有明确记载。杂剧作家以书会的形式组织在一起,进行有分有合的创作或改编活动;书会中有文人作家,也有民间艺人,其成员以“才人”相称,较有影响的书会有元贞书会、玉京书会等。

心态才是促成元代文人精神升华的关键。前面说过,元代参与杂剧创作的作家群体主要有跻身于勾栏和寄情于勾栏两种类型,这是两种截然不同的生活态度,也是两种判然有别的价值选择。寄情于勾栏者如白朴,尽管与杂剧艺人保持着良好的关系,甚至也参加了玉京书会,写出了充满市井风情的杂剧作品《墙头马上》,但他的内心深处总还有一种情结,一种尊奉传统士大夫规范本能的情结。这种情结转化为一道藩篱,将他的内心世界隔离为倾向分明的两部分,感性世界呼唤着勾栏、渴望着勾栏,而理性世界顽强地阻隔着他全身心地投入于勾栏。所以,一方面,他沉浸于“诗酒优游”^①的生活,对“酒杯金潋潋,诗卷墨淋淋”^②的享乐生涯多有依恋,体现出心灵的放松和认可;另一方面,他不断反观作为儒家文人应该有的“万丈虹霓志”,以“不达时皆笑屈原非,但知音尽说陶潜是”^③表达自己心有不甘却只能借酒浇愁的空幻之感。由此可以见出,白朴并不是仅仅从传统文人嘲风弄月的角度激赏杂剧这种卑俗的艺术形式,这种特殊的精神追求还缘自于他内心之中那种割不断的道德戒律的压迫。正是在这一点上,白朴的生存与历史上那些浪迹歌楼妓馆的寻欢文人的生存有了本质上的区别,即他的内心世界里是饱含着对传统和当下社会规范的厌弃的。他两次拒仕,他一生深怀“山川满目之叹”,他倾心于杂剧这种卑俗却在表情达意方面更为自由的文体,都验证了这一点。相比之下,关汉卿有所不同。他没有白朴那种“自幼经丧乱,仓皇失母”^④的切肤之痛,也没有在勾栏和仕林中自由往还的境遇;非常有可能的是,关汉卿的衣食之奉都要仰仗于勾栏。所以,他更注重当下,对传统文人士大夫需要遵循的行为规范表示了不仅是骨子里而且还有形式上的唾弃:“不屑仕进,乃嘲风弄月,流连光景”^⑤,坦荡地承认自己“是一个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响珰珰一粒铜豌豆”^⑥,而且将个人的情志和理想全部寄托于勾栏,融入勾栏中那如火如荼的杂剧创作和演出。这是白朴等寄情于勾栏类作家难以达到的境地。关于关汉卿的具体生存状态,我们所知甚少,但从他“争挟长技自见,至躬践排场,面傅粉墨,以为我家生活,偶倡优而不辞”^⑦的行为,仍然可以感受到他面临的困境以及所表现出来的倜傥不羁和优容恣肆的精神状态。这一点,恰恰可以从他流传下来的非凡的杂剧作品中获得印证。《窦娥

①[明]孙大雅:《天籁集》序,见《白朴戏曲集校注》第239页,人民文学出版社1984年版。

②[元]白朴:《天籁集·风流子》,见《白朴戏曲集校注》第269页。

③[元]白朴:《仙吕寄生草·劝饮》,见《白朴戏曲集校注》第179页。

④[元]王博文:《白兰谷天籁集序》,见《白朴戏曲集校注》第237页。

⑤[元]郑经:《青楼集序》,见《中国古典戏曲论著集成》第二册,第15页。

⑥[元]关汉卿:《不伏老》,见《全元散曲》第173页。

⑦[明]臧懋循:“序二”,《元曲选》第3页。

冤》、《望江亭》等作品关于普通人生存的思考、对于王道社会的批判,以及《单刀会》、《鲁斋郎》等作品无法摆脱的汉族文化意识等,无不昭示了作家本人的艺术气质和斗士心态。显然,将全部身心交托给勾栏的关汉卿,真正以一个风流浪子的风貌扬弃了其身上留存的斑斑传统人格的痕迹,他不愧是元代勾栏文化的杰出代表。

三、平民视角与元杂剧的人文品格

勾栏之中的人生是感性化的艺术人生,勾栏中的人生又是洋溢着市井喧嚣的形而下的人生。勾栏自身的运作方式使勾栏文化形成面向市民的开放性,勾栏中创作主体的俗化亦必然导致艺术作品的世俗性。也就是说,勾栏文化赋予元代杂剧浓重的世俗底蕴,也打造了元代杂剧不同于以往也后无来者的平民品格,一种饱含着深刻的思想性和独特的批判性的平民品格。这是它被誉为“一代之文学”的根本。

元杂剧的平民品格本自于它对杂剧舞台表演方面的重视。这一点,在关于勾栏演出状况以及杂剧作家与演员关系的描述中已经涉及。作家和演员注意从观众的角度处理演出诸种具体问题,显然是一种将观众视为衣食父母的负责任的态度。元杂剧的平民品格,表现为钟嗣成等戏剧理论家在《录鬼簿》、《中原音韵》、《青楼集》等著作中透露出的俗文学意识,他们力求化俗为雅的努力说明了俗文学的强大的兼容性。如《青楼集》辑录了一百五十多位男女演员的生平和表演情况,以欣赏的目光有意识地将一向为社会所歧视的女性表演群体载入史册,即是元曲观念中平民品格影响的端倪,同时也体现了当时人审美意识的一种重要变化。

留存至今的杂剧文本也为我们提供了元杂剧平民性的另一维度的论据。

首先,元杂剧创作宗旨是面向市井百姓的,所演绎的是寻常百姓的喜怒哀乐,所以透射出深刻而强烈的平民意识。元代文人作家,由于他们处于社会下层,其价值观念在钤印着传统烙印的同时,又“孱杂了许多市井的积习,反映出下层市民对精神贵族的文人生活方式的倾慕,对他们凭借自己的风流蕴藉赢得的左拥右抱的际遇的妒羨,以及按照市民阶层的价值观念、思维逻辑所作出的解释和评价。”^①这样,元杂剧常常出现两种音调,一种是他们自己的声音,一种是寻常百姓的声音;反映的是两种意识,一种是文人自己的意识,一种是寻常百姓的意识即平民意识。如在《柳耆卿诗酒玩江楼》中,作者在描写柳永和周月仙故事时,一方面,他作为富有

^①陶慕宁:《青楼文学与中国文化》第103页,东方出版社1993年版。

良知和自恋倾向的文人作家,对于文人与妓女的故事充满了欣赏和津津乐道式的标榜,对富有才艺的妓女多有赞美和尊重,对她们的身世处境表达了一定程度的同情和理解;另一方面,他十分细致地描写一个充满了市井恶俗气息的轻薄故事,其中表现的趣味显然是有些低级的,根本不符合文人雅士应具有的风流倜傥的言行和骚雅气度。

如此说,并非平民意识等于低级趣味。实际上,元杂剧表现更多的是市井人生经常遇到的问题以及对这些问题所作的理性思考,如豪强势要夺人妻女问题、高利贷问题、妓女从良问题乃至文人的生存状态问题等等。即使是有关历史题材的创作,市民仍然喜闻乐见那些耳熟能详、家传户诵的题材,如关云长、李逵故事等等。这些故事中所表现的那些为传统伦理认可的侠义、真挚、诚信等,几经岁月的砥砺依然光彩照人。尤其是在元代这个特殊的异族统治社会,更加能够鼓舞斗志、激励人心。作家对这类题材的热情关注,正反映了他们出自社会良知对普通人生存境遇的深刻理解。

王国维说:“元曲之佳处何在?一言以蔽之,曰:自然而已矣。”^①所谓“自然”,当包括挣脱任何因袭的自由意识,摆脱任何羁绊的创作冲动,以及超越既有法则的生存勇气。这一切,是以新鲜热情的平民意识为核心凝聚在一起的。所以元杂剧不仅题材广泛甚至不避卑俗,而且采用市井观众能够接受的戏剧语言。这些语言生动、形象、本色,同样是“自然”的,如《窦娥冤》第三折【滚绣球】:

有日月朝暮悬,有鬼神掌着生死权。天地也只合把清浊分辨,可怎生糊突了盗跖、颜渊。为善的受贫穷更命短,造恶的享富贵又寿延。天地也做得个怕硬欺软,却原来也这般顺水推船!地也,你不分好歹难为地;天也,你错勘贤愚枉做天!哎,只落得两泪涟涟。

应该说,元杂剧的“文章”是精彩的,但是如果没有平民意识作灵魂,恐怕也失去了意义。

其次,元杂剧作为戏剧艺术是在与勾栏观众的交流中最终完成的,它必须以平民视角切入情节构造,才能获得成功。尽管我们对元杂剧作家的具体创作情况知之甚少,仍然可以感受到作家对演出效果的在意。事实上,观众的接受状态如何,接受效果怎样,直接关系到元杂剧艺术的成功或失败。如何让观众的感情变化始终与剧情的起承转合相一致,获得最佳的审美快感?如何在适当的方位制造欣赏

^①王国维:《宋元戏曲史》十二“元剧之文章”,《王国维戏曲论文集》第85页。

的兴奋点,使其与观众的欣赏心理高度契合?在情节构造中注意以平民视角切入,是相当重要的。宋金以来直到元代,勾栏是市井文化的繁荣中心,各种形式的讲唱艺术在这里争较高低,能够浮出历史表面获得繁荣机遇者如杂剧,如果缺少一批具有较高文化水准的文人的介入,恐怕也是不能脱颖而出的。从题材选取的角度讲,元杂剧是缺少原创性的,其表现的内容多来自于前代的历史故事、笔记小说或者民间传说。但是,元杂剧作家从来没有被已有的情节或人物束缚住文思,相反,他们在情节调度中往往表现出纵横捭阖的自由气度。是什么因素促使他们具有如此之强的创作能动性呢?是基于他们对平民视角的准确把握。

何谓平民视角?就是根据平民的心理与思想切入情节、塑造人物形象。元杂剧的情节创作是讲究起承转合的,故事的发生、发展、高潮、结束总是遵循这一基本原则演进。像关汉卿这样拥有众多观众爱戴的伟大作家,在有效地调动观众的注意力,同时加强故事的趣味性,满足他们审美心理方面,必定是技高一筹的,因此我们选择他的作品为例证。关汉卿的作品对事件的矛盾起因的交代和人物具体行为的处理是非常简约的,而对于事件的认识及其引起的心理感受则十分注意铺陈。这固然与杂剧文体讲究抒情性、注重演唱且结构短小有关,更重要的是作家注意根据观众的欣赏习惯安排情节。典型者如《单刀会》,为了表现观众喜爱的历史英雄关羽的忠义英武,在作品的第一、二折中,关汉卿先后让乔国老和司马徽出场,对桃园结义、三顾茅庐、赤壁之战、三国鼎立等颇为流行的民间历史故事反复抒写,第三折关羽出场,对鲁肃申明汉家纲常和夺取荆州要义,直到第四折才表现关羽单刀赴会的英雄气度和不辱使命的完满。显然,前面的铺垫并不是要告诉观众事情的前因后果,因为观众对这一切和作家一样耳熟能详。作家也明白这一点,选择乔国老和司马徽这样两个人物作为切入视角,显然是为了进一步渲染关羽的英雄气概,说明这种英雄气概是关羽智取荆州的人格依据和力量源泉,而这恰恰也是观众情感寄托之真正所在。因此,尽管《单刀会》不以情节的曲折复杂取胜,却是典型的勾栏文化沃土所生成的艺术珍品,历来被视为关汉卿的代表作之一,得到当时直到今天的认可。

平民视角还反映在元杂剧作家情节处理的喜剧性安排。对于元代市民来说,勾栏里的急管繁弦、唱念做打不仅排解着日常生活中难以言喻的苦恼,也投射给平庸生涯以十分难得的亮色。勾栏是一个“闹场”,人们留连于此还有着“寻乐”的心理要求。所以,即使是十分凄惨的故事,作家们也尽量为其打上喜剧的底色,制造一个大团圆的结局。仍以关汉卿的作品为例。在《窦娥冤》中,人们看到的是一个哀伤不幸的故事,窦娥的悲剧命运是感天动地的。为了抚慰市井观众那惩恶扬善的心,关汉卿不仅以科诨和宾白等调笑张驴儿父子,为许多段落打上了喜剧的色彩,还从窦天章贫寒困窘无奈卖女求取功名的行为切入情节。这样,含冤而死的窦