

中国审美文化史

第三版

元明清卷

王明贤 主编



中国审美文化史

第三版

元明清卷

陈炎 主编
王小舒 著



目 录

一、元代昌盛的舞台大观 / 1

1. 百川归海: 元杂剧在文化冲撞与交汇中诞生 / 5

戏曲成长的曲折历程 / 5

自诩为鬼的作家群落 / 8

身份卑贱的天才演员 / 9

2. “怨气如火”: 以叛逆为主旨的元代悲喜剧 / 11

弱以抗强的悲剧冲突 / 11

惊天动地《窦娥冤》 / 15

社会型喜剧与伦理型喜剧 / 16

3. 刚柔相济: 南戏在北南大交流中成熟 / 22

南北乐曲的混合交融 / 23

对家庭和个人命运的关注 / 26

新型审美品格的产生 / 27

二、文人畸士的翰墨风骨 / 31

1. “荡人血脉”: 背弃传统的新诗体——散曲 / 33

有别于宋词的蒜酪之趣 / 33

从冒犯神圣到嘲弄自我 / 36

游戏人生与以丑为美 / 39

2. 挥写逸气: 元代文人画的山水情结 / 41

走出院体传统 / 41

四大家的山水意趣 / 44

书画合体的有我之境 / 49

三、异族情调的雅俗交融 / 55

1. 大漠之风: 草原风俗与新的审美趋尚 / 56

以勇为美的蒙族习性 / 56

喜歌好舞的西部风尚 / 65

民族风情的万花筒 / 67

2. “藻而不华”: 凝聚东方品格的艺术陶瓷 / 73

以白为美的枢府瓷 / 74

艳丽淡雅的青花瓷 / 76

从多元对立走向融通浑一 / 78

四、明代奇艳的市俗世界 / 81

1. “僭拟无涯”: 对传统生活习规的全面冲决 / 84

以华为美的消费风尚 / 85

花虫之恋 / 86

放情纵欲 / 88

2. 精美绝伦: 突显创造激情和个人风采的工艺品 / 92

万紫千红在织造 / 92

大明五彩瓷 / 94

陶竹神韵 / 96

五、推尚情欲的明代小说戏曲 / 103

1. 美在平凡: 通俗小说由神向人的回归 / 105

两部英雄谱 / 107

《西游记》: 平民的神话 / 114

市情小说里的情和欲 / 115

2. “情存理亡”: 在冲突和较量中掘进的舞台艺术 / 125

深邃凄婉的昆山腔 / 126

传奇和杂剧的历史变革 / 128

浪漫热烈的临川派 / 133

六、探求更新的明代诗歌散文 / 139

1. 呼唤汉唐：借亡灵重振士风的复古派文学 / 141

明初诗文与台阁体 / 141

“前后七子”与文学自救运动 / 143

唐宋派与平民文风 / 146

吴中风流 / 148

2. “独抒性灵”：标榜个性美的革新派文学 / 151

公安派的文化心态 / 151

向俗文学靠拢 / 153

竟陵派与明末小品文 / 155

七、清代典雅的末代文化 / 159

1. 情系古人：以古雅为美的世俗风尚 / 162

文物之癖 / 162

好书之癖 / 164

嗜古情结的民间形态 / 165

2. 气韵盎然：传统绘画在归宗复祖中走向集成 / 167

四王与南宗画派 / 167

山水精神的薪火相传 / 169

吴历与恽格 / 171

3. 墨趣刀工：书法篆刻将古典美推向极致 / 173

帖学派 / 173

怪诞派 / 175

碑学派 / 176

篆刻印章 / 179

4. 荟萃群英：工艺世界的复兴与集成 / 183

仿古瓷风 / 184

两种五彩瓷 / 185

珐琅与粉彩瓷 / 185

5. 华夏丰碑: 儒道精神在宫殿园林中的体现 / 187

故宫: 有序化和对称性建筑的典范 / 187

凝固的音乐与绚丽的图画 / 188

江南私家园林 / 190

回归自然的审美追求 / 192

6. 无限夕晖: 传统诗文最后的辉煌 / 195

继宋之后的又一座高峰 / 196

感伤美与神韵诗 / 197

清词的一片精彩 / 198

散文的复归 / 200

八、古典精神的自我批判 / 203

1. “人生如戏”: 戏曲艺术与理性反思结缘 / 205

雅部与花部 / 206

苏州派 / 209

世情剧中的人兽观 / 211

2. “以曲为史”: 两部名剧与两种价值评判 / 213

爱情与人生: 《长生殿》的反思 / 213

兴亡与离合: 《桃花扇》的悲愤 / 215

3. 出入幻域: 批判与憧憬并存的文言小说 / 218

由俗向雅的转化 / 218

用传奇法志怪: 《聊斋志异》 / 219

异类之美 / 220

4. “忧患人心”: 中国长篇小说最后的高峰 / 223

《儒林外史》: 为一代文人写心曲 / 223

《红楼梦》: 替两个世界唱挽歌 / 225

九、迎接现代的审美曙光 / 231

1. “以怪为美”: 反叛传统、标榜自我的艺坛怪杰 / 233

八大山人与苦瓜和尚 / 233

扬州八怪 / 235

- 2. 渴望风雷: 封建末世的两位狂飙诗人 / 239
 - 离经叛道的袁才子 / 239
 - 骇世惊俗的龚狂人 / 242
- 3. “来日方长”: 全面革新的近代审美文化 / 246
 - 审美与启蒙 / 246
 - 诗界革命 / 248
 - 散文与小说 / 250
 - 中西文化的交融 / 252
- 第三版后记(陈炎) / 255

一、元代昌盛的舞台大观

公元13世纪初，在漠北草原上出现了一个伟大的人物，他以钢铁般的手腕统一了分散四处的蒙古各族，建立起一个强悍的大蒙古国，这个人就是成吉思汗。历史赋予了成吉思汗以改变世界的使命，他毫不畏惧地带领自己的子孙，指挥着无坚不摧的蒙古铁骑，向所能达到的一切地域进行征服，“并西域，平西夏，灭女真，臣高丽，定南诏，遂下江南，而天下为一”（《元史·地理志》）。这股狂飙过后，一个空前庞大的帝国出现在东方的地平线上，它取《易》“大哉乾元”之意，号称“大元”。大元帝国彻底改变了三百多年中国分裂、局促的形势，扫除了日益纤弱、沉迷的文化空气，给中国大地吹进了草原上特有的勃勃生气，带来了有史以来最大规模的一次民族大融合。

中华民族各族之间的交汇在历史上已有过多次。元帝国建立之前，北方地区便先后存在着三个少数民族政权：华北契丹族的辽、西北党项族的西夏和略后来自东北女真族的金。这三个民族都属于北方游牧民族，他们和中原汉民族在互相碰撞、交流的过程中已经相当深地接受了汉族文化。辽之“典章文物、饮食服玩之盛，尽习汉风”（《续资治通鉴长编》卷一百四十二）。西夏的汉化程度虽不及辽，却也早就开始与汉人共处，“蕃汉相杂”，并接受了中原的农耕方式。金立国最晚，但在吸收汉族文化、尊崇学术方面做得比辽、夏更全面，也更系统，“正礼乐、修刑法、定官制，典章文物，粲然成一代治规”（《金史·章宗本纪》），“能自树立唐、宋之间”（《金史·文艺传》）。与之相应，中原地区的汉民族也不同程度地吸收了北方少数民族的文化，“民亦久习胡俗，态度嗜好，与之俱化”（范成大《揽辔录》）。然而，这种民族间的交汇、融合，其程度远不能与元帝国相比。元朝所控制的疆域，横跨欧亚，国土则包括西藏，北及今俄罗斯西伯利亚地区，南到泰国、缅甸部分地区，相当于今天中国的两倍。它把华夏所有的民族都聚集在一个大家庭内，甚至还扩散到了华夏以外的若干异族。

征服西域以后,生活在西北地区的各族大量地东迁,经由河西走廊陆续进入中原。他们中有畏兀儿人、哈刺鲁人、钦察人、康里人、阿速人、唐兀人、阿儿浑人、斡罗思人以及吐蕃人、乃蛮人、汪古人和回回人等,回回当中又包括信奉伊斯兰教的中亚突厥人、波斯人和西亚的阿拉伯人。东北地区的民族有高丽、水达达、兀者野、吉里迷等,西南地区则有白人、罗罗、金齿、百夷、苗、徭、么些、翰泥等民族,加上中原地区原有的汉、契丹、女真、渤海及新加入的蒙古族,在当时中国,实际上有几十个民族杂处混居在一起,奠定了今天中国多民族共存的局面。这些民族使用着不同的语言,拥有着不同的信仰和风俗,仅文字当时就有六种:梵文、藏文、八思巴文、畏兀儿文、西夏文和汉文。在如此巨大的文化差异背景之下,不同民族的人们于商业交流、互通婚姻、部族迁移等等活动中逐渐增进着了解,各自吸收着异质的文化因子,形成了一种极为丰富多彩的文化大交汇、大融合的局面,“混一华夷,至此为盛”!

元朝的民族大融合,情形与唐代并不相同。唐代各民族间的交流,是在平等、和谐的基础上进行的,文化气氛充满着浪漫的诗意,而元代的融合过程却大多是在民族压迫的形式下完成的,其中充斥着野蛮、欺凌、冲突,甚至血污,它是一个痛苦的过程。蒙古铁骑踏上中原土地之初,由于文化差异的悬殊,由于法令没有建立,由于当地军民的不时反抗,杀戮是随时都在发生的。待地位巩固、杀戮停止以后,接下来是将俘获的大量中原民众变为奴隶,奴隶虽比遭杀戮强一等,却同样是非人的待遇。陶宗仪《辍耕录》卷十七载:“今蒙古、色目人之臧获男曰奴,女曰婢,总曰驱口。盖国初平定诸国,日以俘到男女匹配为夫妇,而所生子女永为奴婢。”奴婢属于元代社会最低贱的一个阶层,其悲惨的境遇是可以想见的。除此之外,平民也有等级高低之分,元帝国按不同的民族把人分为四等,一等为蒙古人,二等为色目人,三等为汉人,四等为南人。色目人是指西北地区迁移过来的诸民族,所谓诸色名目人。他们与蒙古族的文化习性比较接近,且较早地被征服,故列于蒙古人之后。“汉人”指居住在中原地区的汉族人、契丹人、女真人和渤海人,由于长期混处,契丹等民族都已汉化,所以通称汉人。南人则指原南宋境内的汉族人以及居住在南方的其他少数民族。元代规定,地方长官的正职只能由蒙古人或色目人来担任,在法律上蒙古人、色目人受到保护,属于尊贵的人等,而汉人、南人却处于受歧视、受压制的地位,对他们的刑罚要严厉得多。

由于蒙古贵族和色目官员的文化水平低下,缺乏起码的法制观念,因此,在国家治理方面存在着严重的混乱和舞弊现象。叶子奇《草木子》卷四记载:“官贪吏污,始因蒙古、色目人罔然不知廉耻之为何物。其问人讨钱,各有名目。所属始参曰拜见钱,无事白要曰撒花钱,逢节曰追节钱,生辰曰生日钱。管事而索曰常例钱,送迎曰人情钱,拘追

曰赍发钱，论诉曰公事钱。觅得钱多曰得手，除得州美曰好地分，补得职近曰好窠窟，漫不知忠君爱民之为何事也！”这种毫无廉耻的公开掠夺、逼迫和杀戮行为所带来的已经不仅是一般的道德沦丧和世风败坏了，它使整个社会的价值观念发生动摇，人们判断事物的基本尺度和信念失去了平衡，一切伦理意识、观念体系都遭受到毁坏，处于混乱的状态。在这种形势下，各族民众的反抗情绪异乎寻常地高涨，对立和冲突充斥了整个社会。人们的反抗不但针对着民族和阶级的压迫，还扩大到了更深的封建文化的层面，这就使得元代审美文化呈现出与前代完全不同的格局。

元朝恰是新的审美趋尚生成的时期。这种新的审美趋尚具有以下几个特点，其一，强烈的叛逆性。此种叛逆体现为对现存秩序的不屈和反抗，也体现为对整个封建伦理观念的嘲笑和否定。其二，丰富的包容性，这是指各民族之间不同文化因子的互相交融，彼此渗透，特别是草原游牧文化的粗犷、刚劲、勇于进取与中原农耕文化的细腻、含蓄、富有智慧和灵气相互结合，焕发出一种新的生气。其三，雅俗两大文化在一定程度上趋向合流。这主要是由作为雅文化载体的文人地位的变化引起的，同时它也是商品经济、市民社会发展的一种结果。中国文化史上雅文化占主导地位的局面至元代宣告结束，俗文化逐渐上升为主潮流，这种交替是中国文化走向近代的先兆。

1 百川归海：

元杂剧在文化冲撞与交汇中诞生

每个时代都有自己独特的艺术形式，都有某种最能表达人们喜怒哀乐、倾诉内心感受的艺术类型。那么，元朝的时代艺术是什么呢？毫无疑问，是戏曲。在这个充满了悲剧性冲突的时代，高雅的诗、绮婉的词都已失去了往日的神采，不再撼动人心了，只有那从市井乡镇中走出来的戏曲才以其表现力极强的舞台形式，把人们带着血和泪的悲愤淋漓酣畅地喷吐出来，强烈地震撼人们的灵魂，成为一代文化之大观。

提起中国的艺术，人们首先想到的是温文尔雅，含蓄内蕴，这其实是雅文化的特色。在中国文化史上，雅文化一直是占据统治地位的。然而到元代，情况发生了变化，直率袒露、粗俗外向的戏曲占了上风，而代表雅文化的诗文却无可挽回地走向衰落，这是一个大的转折。这当中，北方的杂剧又首当其冲，最为引人注目，在此之前，尚没有一种艺术像它那样敢哭、敢怒、敢骂、敢笑，元代的三丈舞台凝聚的正是这个时代文化的精粹和灵魂。

戏曲成长的曲折历程

中国的戏剧成熟得较晚，远远落后于诗歌、小说、舞蹈、讲唱等门类，也比西方戏剧的出现要迟得多。实际上中国戏剧的萌芽早就产生了，它走过了一段漫长而曲折的历程。早在原始社会阶段，中国就拥有了富于表现性的舞蹈，那种蒙着面具、带有人神交流内涵、颇具神秘色彩的舞蹈正是中国戏剧最早的源头。随着舞蹈中故事因素的增加，有一部分开始向戏剧方向逐步地转化。汉、唐时期是中国多民族文化昌茂繁盛的阶段，汉代的百戏集西域各种杂技表演为一体，丰富了舞蹈的形式和内容，而唐代的歌舞小戏则逐渐显露出了中国戏剧的雏形。戏剧与其他艺术门类不同，它的成熟还有赖于

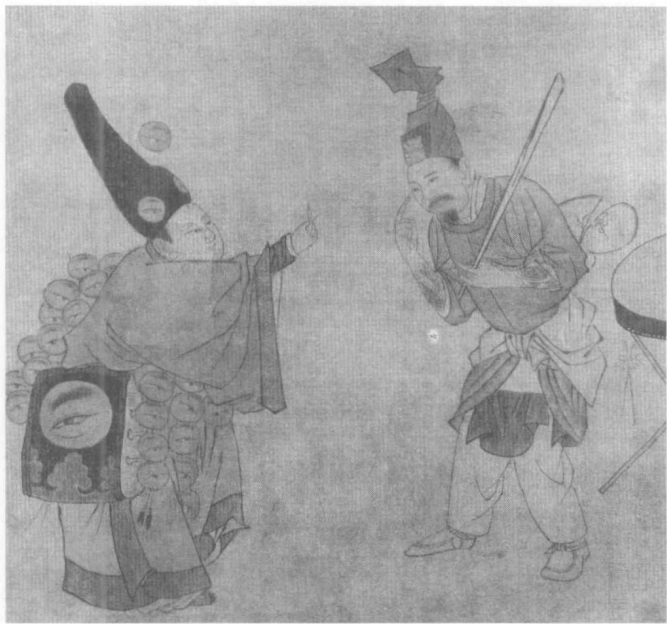


图1-1 宋杂剧《眼药酸》图

都市的繁荣与发达，这个条件至宋代开始具备。

随着商品经济的发展，宋代出现了一批商业化城市，市民阶层的人数急剧增加，真正意义上的世俗文艺就在这个基础上大大兴盛起来。当时各城市中都出现了专供民间艺术演出的固定场所，称瓦舍。瓦舍里又由栏杆分出若干演出区域，供各种技艺进行表演，这些技艺就称做勾栏艺术。中国的戏剧正是从瓦舍勾栏中壮大成熟起来的。在此类民间艺术中，有说书（当时称说话）、弹唱、杂技、舞蹈、傀儡戏等等。舞蹈演员包括杂技、武术的表演者，在

演出时往往戴着假面、长髯，穿着各式各样所扮人物的服装，有的甚至以彩粉涂面，这些都使我们看到了后代戏剧的影子。宋代勾栏中还有一种艺术，也称杂剧，由数名演员表演，它其实是一种以滑稽调笑为主的小戏（类似于今天的舞台小品）。在宋人绘制的一幅杂剧演出图《眼药酸》（图1-1）中，那个头戴高桶帽，身背药袋，衣服上画了许多眼睛的演员扮演的是一位治病的郎中，而另一位肩上扛了一根棒子，腰后插把扇子的演员则扮演了一个庄民，这很可能是一个卖假药而导致治眼无效的闹剧。根据此图，可以想象当时宋杂剧演出的情景。北宋灭亡以后，原来的宋杂剧又演化成了一种称为院本的艺术。院本的内容比宋杂剧更为丰富，故事性也更强，但依然没有跨过戏剧这道门槛，没有转化为大型的舞台艺术，还是停留在滑稽调笑的水平上。

很显然，戏剧的成熟还在等待着某种因素的出现，在等待一个飞跃的契机。缺少了这个契机，中国的戏剧始终只是一种雏形，一个尚未出生的婴儿。那么，它究竟在等什么呢？今天，我们终于看清楚了，它在等待一个急风暴雨的时代，等待那个时代来冲决正统儒家艺术观的束缚，等待那个时代来打乱人们正常的生活秩序，等待着它造就一批天才的通俗文艺作家，一句话，它在等待自己的催生婆。元代的建立正满足了这一要求。13世纪初蒙元铁骑的南下，使中国经历了一场由北而南的强烈的社会震荡，带有奴隶社会性质的残酷的种族统治打破了原有的温情脉脉的封建社会格局，飞扬跋扈、肆无

忌惮的军功贵族、权豪势要滥施暴虐，击碎了人们对统治阶层的崇敬和幻想，在这种情况下，广大民众产生了强烈的表达郁愤的欲望，于是，以表现叛逆和反抗为特征的元杂剧终于应运而生了。

元杂剧的诞生，正在金元之交。元代学者胡祇遹指出：“乐音与政通，而伎剧亦随时尚而变。近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”（《紫山先生大全集》卷八）陶宗仪也指出：“金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。”（《辍耕录》卷二十七）可见，元杂剧是在综合了多种艺术形式的基础上产生的，这是艺术史上的一次革命，一个空前的创举。

金院本是杂剧形成的主要母体之一。元杂剧继承了院本表演故事的因素，而扬弃了它滑稽调笑的主旨，恰如夏庭芝在《青楼集志》中指出的：“院本大率不过谑浪调笑，杂剧则不然。……又非唐之传奇、宋之戏文、金之院本所可同日语矣。”其实，元杂剧与院本的区别还不仅在此。作为一种调笑为主的小戏，院本与乐曲、舞蹈的关系并不是很密切的，陶宗仪《辍耕录》所记录的院本名目中虽有和曲院本一类，但据王国维统计，题目中带乐曲名的总共只有60本，占院本名目总数十分之一不到。即使标有乐曲名的院本，其演唱或舞蹈因素也仍然应为调笑主旨服务，不会用来表现戏剧冲突和抒发人物的内心情感。元杂剧则不同，它是一种倾吐郁愤的艺术，唯有声乐演唱才能把人们满腔的愤懑尽情地喷泻出来，达到撼动人心的审美效果，所以演唱是绝对不可缺少的。这样，元杂剧在金院本之外，又吸收了诸宫调的体制。诸宫调乃是宋、金时期流行的一种讲唱文艺形式，它以多种宫调联套演唱的方式来表演一个故事，体制颇为宏大。所谓宫调是中国古代曲调的总称，即以黄钟、大吕等十二律，配宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七音，形成若干的调式。每个宫调都有一套曲子供演唱者选用（实际上元代只使用十多个宫调）。元杂剧所使用的曲子就是从诸宫调中移植过来的。它的体例实际上也受到诸宫调的影响，即一本四折，每一折使用同一个宫调里的曲子，四折用四个宫调。从某种意义上说，元杂剧就是金院本与诸宫调的合一，它奠定了中国的戏剧就是戏曲这样一个基本格局。

当然，实际上元杂剧吸收的技艺远不止于此，作为表现重大冲突的综合型舞台艺术，杂剧还吸取了其他多种通俗艺术形式，如舞蹈、百戏、宋杂剧、傀儡戏、影戏、说话等等，如前人指出的“有百川汇海之势”（盐谷温《元曲概说》）。这种空前的融汇与整合只有到了元代才成为可能。因为那个时代，人们产生了一种不可扼制的欲望，即王国维指出的“摹写胸中之感想与时代之情状”（《宋元戏曲史》），正是这种欲望导致了这一艺术奇迹的产生。如果说人生的大舞台召唤了戏剧的诞生的话，那么在艺术的舞台

上,戏剧便是以表现叛逆的人生来作为报答的。

自诩为鬼的作家群落

元杂剧的成功首先应归功于天才的作家们,他们是一群不幸的天才。元代统治者轻视文化,在相当长的时期内停止了科举,这就使得文人的地位急剧下降,当时有人分十等的说法,儒士居第九,比娼妓还低,仅优于乞丐,其处境之悲惨,可见一斑。很多人出于谋生的需要,转而从事被视做下贱的杂剧创作,不少作家还加入了民间的书会,如关汉卿、白朴、杨显之等是“玉京书会”的成员,马致远、李时中等则是“元贞书会”的成员,时人称他们为“燕赵才人”,或者“书会先生”,元杂剧就是在他们手中成熟起来的。这些人怀有满腹的才华,又带着一腔的郁愤,他们不再向往和追随功名荣身、道德文章之类传统士人的陈旧之道,而终于选择了一条叛逆之路。

朱经在《青楼集序》中说:“我皇元初并海宇,而金之遗民若杜散人、白兰谷、关已斋辈,皆不屑仕进,乃嘲风弄月,留连光景。”关汉卿就是他们当中最典型的叛逆者,他以浪子班头自居,成天周旋于歌楼舞院、瓦舍勾栏之中,跟被称为倡优的戏剧演员打成一片,有时甚至面涂粉墨,穿戴戏服,走上舞台去演上一段戏曲,全然不顾别人的讥讽。他在自己的《不伏老》套曲中表白说:“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响铛铛一粒铜豌豆。”“我也会围棋、会蹴鞠、会打围、会插科、会歌舞、会吹弹、会咽作、会吟诗、会双陆。便是落了我牙,歪了我嘴,瘸了我腿,折了我手,天赐与我这几般儿歹症候,尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤,神鬼自来勾,三魂归地府,七魄丧冥幽。天哪,那其间才不向烟花路儿上走!”一副倔强、孤傲、玩世不恭的姿态。其他作家也与关汉卿相仿,比如王实甫:“放形骸任自由,把尘缘一笔勾,再休题名利友。”他的处世之道是:

“吃几杯放心胸村醪酒,这潇洒傲王侯!”白朴与关汉卿同时,他的人生态度更接近关汉卿,即拒绝仕进,玩世不恭,有时他的话中还颇有一股狂客的劲头:“徜徉,玩世又何妨,更谁道,狂时不得狂!”稍晚一点点的马致远年轻时做过一阵功名梦,空忙了一场后才醒悟过来:“本是个懒散人,又无甚经济才,归去来!”最终他选择了“酒中仙、尘外客、林间友”的道路。

这些人都是旷世奇才,有满腹锦绣,处于这样一个野蛮、污浊、黑白不分时代,他们不约而同地都成为了社会的叛徒。当时有一个剧作家叫钟嗣成的,把所有他熟悉的元曲作家的名字录下来,编成了一本书,起名叫《录鬼簿》,他将这些作家称之为“鬼”,说:

“余亦鬼也,使已死、未死之鬼,作不死之鬼,得以传远,余又何幸焉!”他称杂剧作家

为鬼,似有两层含意:一,这些人门第卑微,又从事卑贱的俗文学创作,身份低人一等;二,与那些满口仁义道德的“正人君子”不同,他们都是些得罪圣门、反叛权威的人物。钟嗣成的意思是,既然这个世道不让人做人,就干脆做一回人间之鬼吧,偏要与这些自诩为人的权豪势要们作对!就是这样一批自称为鬼的作家把满腔的悲愤和人间的不平注入自己的笔下,谱写出一出又一出惊天地、泣鬼神的艺术杰作,向这个人鬼颠倒的世界发出了反叛的呐喊。

身份卑贱的天才演员

真正把杂剧艺术发挥到极致,令观众潸然泪下、魂动神摇的,是那些戏剧演员们。在古代,演员这个行当是被人瞧不起的职业,尤其元代,戏曲演员的地位竟与奴婢相等,“店户、倡优、官私奴婢谓之贱”(徐元瑞《吏学指南》)。随着院本转化为杂剧,滑稽让位于抒情,女演员的作用显得越来越重要。在元杂剧的角色分工中,男演员称为末,女演员称为旦,元杂剧规定,一个剧只能由一位演员演唱,女主角演唱的叫旦本,男主角演唱的叫末本。现存的元杂剧剧本中,可以发现,优秀的作品,旦本尤多,甚至有些末本戏也由扮作男装的女演员来担任。这些女演员全都是妓女出身,且大多隶属于教坊。她们在生活中出卖肉体,遭人凌辱,失去了人身自由,另外,出于谋生的需要,又要走上舞台,为人们奉献艺术,其身世的悲惨可想而知。从某种意义上说,这种境况也是元代文化命运之体现,高超、绝世的审美文化正是从最卑贱且受人欺压的社会底层升华出来的。元明间作家夏庭芝曾编写过一本《青楼集》,专门记载了当时一百余名女演员的情况,她们当中有“杂剧为当今独步”的珠帘秀,“闺怨杂剧为当时第一手”的天然秀,“杂剧为闺怨最高”的顺时秀,“记杂剧三百余段”的李芝秀,还有“善杂剧,有绕梁之声”的赵真真,号称“小天然”的李娇儿,“旦末双全,杂剧无比”的燕山秀,以及“专工贴旦杂剧”的回族演员米里哈等等。这些地位卑微的女演员曾经创造过东方舞台上最耀眼的艺术,点燃起人们心中美和希望的火花,使元代杂剧成为一代之大观。

今天,山西省洪洞县明应王殿内还保留了一幅元代的戏曲壁画(图1-2),画的上端写着“大行散乐忠都秀在此作场”,下面共绘制了十一个人物,除了幕后的一位外,前面十位都是戏剧演员。正中那位身穿红色官袍、手捧笏板、扮作男角的大概就是忠都秀吧,她应是当时颇有名声的一位女艺人。此外在这十人中还有三位女性,或扮男角,或扮女角,足见女演员在杂剧演出中的重要地位。

元代的女演员不但扮演社会上的各式人物,有时还扮演自己。我们知道,在元杂剧



图1-2 山西省洪洞县明应王殿元代戏曲壁画

中有不少妓女题材的作品,对于这些演员来说,扮演妓女就是在表演自己,艺术与生活在此时完全叠合起来了。从生活的遭遇走向艺术的抗争,正是审美文化的真谛所在。《青楼集》里记载了这样一个故事,有一位女演员,叫樊事真,色艺双绝,名动京华。当时为一位姓周的参议官所中意,两人相好同处。不久周参议官回乡探问家室,临走,训诫事真说:“你务必自我保持,不可失身。”对一位没有人身自由的妓女提出如此要求,可谓残酷。而事真出于一片真诚,竟回答说:“我若是有负于你,将刺瞎自己的一只眼睛。”周走后,有个权豪子弟三番五次上门,敲桌打凳,要挟事真就范。事真起初严词拒绝,坚决不肯,时间一长,终究抗拒不过,遂遭其凌辱。

不久,姓周的参议官探亲返回,大为责怪,怒形于色。事真不堪詈骂,坦陈心曲:“我岂不愿洁身自好,被豪势所逼,身不自由。今天再次相会,决不失信!”言罢,抓起身边的金篦,猛刺左目。顿时鲜血尽射,浸流满地。周为之骇然,呆立半晌,因求重修旧好。有作家感于此,创作了《樊事真金篦刺目》一剧,流传开来。这个故事可以看做元代戏剧演员生存状态的一个缩影。正是这样一批才艺双全的演员,和剧作家一起共同创造了元代满含着血泪和愤怒的舞台大观。