

《牡丹亭》与明清女性 情感教育

谢雍君 著

中华书局

吳吳山三婦合評

牡丹亭

夢園藏書

《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》(清康熙三十三年夢園刻本)內封

馮又令曰麗娘自
寫形容在十分容
貌不上九分之後
故其見于夢者亦
與崔娘之爲郎懽
悴者相髣髴焉

麗娘小照



《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》卷末，钱宜绘杜丽娘像

本书图片目录

图 1	《牡丹亭还魂记》(中国国家图书馆藏明万历刻本)正文首页	15
图 2	《牡丹亭还魂记》(台北“国家图书馆”藏明万历刻本)正文首页	15
图 3	明代厅堂演出场景之一,可见女眷垂帘观剧(明万历间刻本《金瓶梅词话》第六十三回《亲朋祭奠开筵宴,西门庆观戏感李瓶》插图)	26
图 4	清初人绘《金瓶梅词话》第六十三回插图,厅堂演出场景之一,帘后三位即为女眷	27
图 5	清绘《妙峰山庙会图》(1815 年)见《中国大百科全书·戏曲曲艺》彩图页 13	33
图 6	《牡丹亭还魂记》(明万历四十五年石林居士序刻本)卷首	46
图 7	《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》卷末《还魂记或问》	50
图 8	《玉茗堂还魂记》(民国间《暖红室汇刻传剧》本)	72
图 9	《还魂记》(明万历刻臧懋循《玉茗新词四种》本)	92
图 10	《清晖阁批点玉茗堂还魂记》(明末著坛刻本)《寻梦》插图	98
图 11	《吴吴山三妇合评牡丹还魂记·惊梦》	104
图 12	《绛蘅秋·词警》(《红楼梦戏曲集》)	112
图 13	《牡丹亭还魂记》(明万历四十五年石林居士序刻本)《惊梦》插图	120

- 图 14 《牡丹亭还魂记》(明万历四十五年石林居士序刻本)《写真》插图 125
- 图 15 《新刻牡丹亭还魂记》(明万历文林阁刻本)《惊梦》插图 132
- 图 16 《疗妒羹》(《古本戏曲丛刊二集》本)《题曲》 143
- 图 17 《清晖阁批点玉茗堂还魂记》(明末著坛刻本)《幽媾》插图 153
- 图 18 美国柏克莱大学藏《才子牡丹亭》雍正年间刻本首页书影(引自华玮、江巨荣点校《才子牡丹亭》) 158
- 图 19 《牡丹亭还魂记》(明万历四十五年石林居士序刻本)《冥判》插图 163
- 图 20 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记·冥判》 166
- 图 21 水畔戏台演出图,其中有妇女船上观戏(清刻李渔《比目鱼》插图) 180
- 图 22 明代南方城郊草台演出图,右下侧棚里有妇女在观戏(明人绘《南都繁会景物图卷》局部) 192
- 图 23 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》卷首 215
- 图 24 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记·标目》 216
- 图 25 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记·写真》 228
- 图 26 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记·冥判》 236
- 图 27 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记·幽媾》 241
- 图 28 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记·圆驾》插图 265

序

众所周知,任何文章的写作都应创新为首务,而博士论文更应如此。

《尚书·盘庚上》引迟任之语曰:“人惟求旧,器非求旧,惟新。”清初著名戏曲家李渔在《闲情偶寄·词曲部》中引用此语,申论文章应具有创新的品格,说:“人惟求旧,物惟求新。新也者,天下事物之美称也。而文章一道,较之他物,尤加倍焉。戛戛乎陈言务去,求新之谓也。”

李渔所谓“陈言务去”,语出中唐韩愈《答李翱书》:“惟陈言之务去,戛戛乎其难哉!”这无疑是文章写作的一个标准,也是文章写作的一个难点。

那么,怎样才能做到陈言务去呢?清刘熙载《艺概·文概》的阐释颇富启发,他说:“昌黎尚陈言务去,所谓陈言者,非必剿袭古人之说以为己有也,只识见议论落于凡近,未能高出一头,深入一境,自‘结撰至思’者观之,皆陈言也。”

参照刘熙载的论述,所谓“陈言务去”,应包括两种不尽相同的含义:

其一为超迈前贤,自出心裁,戛戛独造,新人眼目,具有原创性。如宋欧阳修《六一诗话》引当时诗人梅尧臣论诗之语:“若意新语工,得前人所未道者,斯为善也。”明王世贞《艺苑卮言》卷三称魏晋之际嵇康的文章:“独造之语,自是奇丽超逸,览之跃然而醒。”清赵翼《读杜诗》称杜甫的诗歌:“不创前未有,焉传后无穷。”清叶燮《原诗·内篇》强调:作诗“必言前人所未言,发前人所未发。”清魏际瑞《伯子论文》主张:“文章有众人不下手而我偏下手者,有众人下手而我不下手者。”因此,凡“剿袭古人之说以为己有”者,皆为“陈言”,实非“结撰至思”的创新之作。

其二为熔铸古今,独出手眼,旧义新解,启人深思,具有超越性。如南朝宋刘义庆《世说新语·文学》称支道林讲析《庄子·逍遥游》,

“卓然标新理于二家之表，立异义于众贤之外，皆是众名贤寻味之所未得。”宋吕本中《蒙童诗训》论诗歌写作，要“出新意于法度，表前贤所未到。”宋姜夔《白石诗说》说：“人所易言，我寡言之；人所难言，我易言之，自不俗。”清初黄宗羲《论文管见》说：“昌黎‘陈言之务去’，所谓陈言者，每一题，必有庸人思路共集之处，缠绕笔端，剥去一层，方有至理名言。”因此，凡“识见议论落于凡近，未能高出一头，深入一境”者，亦皆为“陈言”，实非“结撰至思”的创新之作。

总之，倡导“陈言务去”，就是要求文章写作必须“结撰至思”，以创新为本旨，具有“人之所无，而我有之”的原创风貌或“人之所有，而我异之”的超越品格。正如中唐孙樵《与王霖秀才书》所主张的：“道人之所不道，到人之所不到。”亦如刘熙载《艺概·文概》所总结的：“阐前人所已发，扩前人所未发。”

务去陈言，虽然说时容易做时难，但却是文章写作的不二法门。顾炎武《日知录·文人摹仿之病》曾说，《礼记·曲礼上》所谓“毋剿说，毋雷同”，“此是古人立言之本”。我认为，这也应该是今人“立言之本”，尤其是今人撰写博士学位论文的“立言之本”。

谢雍君的博士论文《〈牡丹亭〉与明清女性情感教育》，就自觉地遵循这种“立言之本”，明确地以创新为标的，既能“阐前人所已发”而“到人之所不到”，亦能“扩前人所未发”而“道人之所不道”。

由于汤显祖的《牡丹亭》具有发聋振聩的文化价值和深长隽永的艺术价值，所以 20 世纪以来，引发无数研究者的浓厚兴趣，撰写了数以千百计的著作与论文。只要翻阅一下台湾学者陈美雪编辑的《汤显祖研究文献目录》（台北：台湾学生书局，1996），研究篇章之富，就让人叹为观止。到 20 世纪末、21 世纪初，海内外又有数部学术专著争相问世，相关的研究论文仍然层出不穷。那么，是否汤显祖研究已经题无剩义，该领域已经山穷水尽了？谢雍君的论文告诉我们：不然，时至今日，汤显祖研究还可以常见常新，该领域仍然大有可为。

由于谢雍君审视的眼光独特，论述的角度新颖，始终围绕着戏曲与女性情感教育之间的关系展开整篇论文，所以在《牡丹亭》研究方面提出了一些前人未尝论及或未能深究的观点。比如第三章《“不到园林，怎知春色如许”——杜丽娘的自然感发与明清女性情感教育》，谢雍君借用“有我之境”和“无我之境”的美学理论，分析杜丽娘如何获得大自然赐予她的情爱感悟，在游园赏春时经历了从怀春到伤春的心境转变，从而论证了“动态意境”的存在，并认为这种动态的自然观赏过

程本身就成为一种女性情感教育的过程。再如第五章《“始若不正，卒归于正”——杜丽娘的“发乎情，止乎礼义”与明清女性情感教育》，谢雍君自觉地采用不同于常规思维的反向思维方式，以细致的文本解读为基础，颇具说服力地指出，杜丽娘之所以 400 多年来一直拥有不少女读者、女观众的热爱，固然由于其始终坚持“发乎情”的爱情追求，而更重要的则是由于其始终坚持为追求理想爱情而“从一而终”的道德行为，后者在本质上符合传统的伦理道德，因此赋予杜丽娘的爱情追求以不可否定的合理性。此外，论文中对杜丽娘的经典阅读与女性情感教育之间的密切关系的描述，对杜丽娘情梦、情死的心理特征与情感教育内涵的发覆，对戏曲“情教”的独特表现方式的讨论等等，也都能发前人所未发之覆，有效地推进了《牡丹亭》和明清戏曲的研究。看来，《牡丹亭》研究的确是一个尚未穷尽的文化宝藏，值得我们加以深度发掘。

如果说，发掘《牡丹亭》独特的文化内涵是谢雍君论文在“阐前人所未发”方面做出的超越性拓展，那么，以《牡丹亭》为考察中心，探讨明清戏曲的女性情感教育的实施方式、文化内涵、社会功能、基本特色与社会意义，则是谢雍君论文在“扩前人所未发”方面所做出的创新性尝试。

在迄今为止的中国教育史研究中，对中国古代艺术教育的研究一直相当薄弱，对中国古代艺术与女性教育之间关系的研究犹如凤毛麟角，而对古典戏曲与女性教育之间关系的研究则是前人尚未涉足的一片荒芜之地。尤其是女性情感教育问题，更是从未作为独立的教育现象吸引研究者的深入探究，究其原因，盖有二端：其一是因为“文献不足徵”，由于中国传统文化中女性社会地位的低下和女性身份研究的忽略，在汗牛充栋的古代文献里，直接涉及女性情感教育的资料相当贫乏，几乎难以支撑起“女性情感教育”这一历史文化的重要命题；其二是因为“小道不足言”，由于中国传统文化中通俗文学艺术的卑微和世俗文化研究的轻视，通俗文学作品的历史文化价值始终未能受到文化研究者的密切关注和充分利用，更未能发掘其中涉及的“女性情感教育”的丰富内涵。因此，“女性情感教育”几乎成为中国古代历史文化研究中的盲点，即使有些论著有所涉猎，也不过是蜻蜓点水，浅尝辄止。

那么，是否前人未曾涉足的学术领域就不可为或不当为呢？显然不是。顾炎武在《日知录》中谈到“著书之难”时，就特意标称：“必古人所未及就，后世所不可无者，而后为之。”叶燮在《与友人论文书》中也

坦率声言：“前人未曾言之，而我始言之；后人不知言之，而我能发言之。”学术研究，就应该有这种敢于“自我作古”的精神。在这一意义上，谢雍君的博士论文大胆选择“明清女性情感教育”作为论题，就体现出不同凡响的学术勇气。就其学术价值而言，在任何时代，情感教育不仅在社会教育中占有举足轻重的地位，而且对于人类的发展也具有重要的意义。研究明清女性情感教育，既可以考察历史上存在的女性情感教育的具体形态和文化功能，也可以引发对现代女性情感教育的思考和探索。谢雍君的博士论文以《牡丹亭》为考察中心，从情感教育的发生方式与实现方式两方面，较成体系地探讨明清戏曲的女性情感教育，这就为情感教育研究的理论与方法提供了一个可资借鉴的学术范式。

叶燮《原诗·内篇》在谈到诗人创作独出心裁的境界时说：“人未尝言之，而自我始言之，故言者与闻者诚可悦而永也。”我在指导和阅读谢雍君博士论文的过程中，这种“悦而永”的感受便常常油然而生。细究之，这种阅读感受不仅来自于该论文原创性、超越性的内容，还跟流溢在论文之中的一股灵慧动荡之气不无关系。新的研究生制度实施三十年来，有的学者深深慨叹，现在学术界每年制造出大批“学位论文体”文章，枯涩呆板，令人难以卒读。这些论文，就像明代戏曲家王骥德形容沈璟的戏曲作品：“如老教师登场，板眼场步，略无破绽，然不能使人喝采。”（《曲律》卷四《杂论》下）学位论文的写作遵守学术规范固然是一件好事，但是因为学术规范而丧失了论文应有的生动灵气，不能使人喝采，则显然得不偿失。而谢雍君的博士论文却异乎流俗，以一种清秀流畅的文笔，在在显示出她的冰雪聪明，带给人们一种可喜可悦的阅读感受。

当然，在谢雍君，博士论文的写作与完成，仅仅是学术道路上一个新的起跑点，“路漫漫其修远”，还有许多学术课题等待她去攻克。比如，她去年申请批准的文化部课题“20世纪戏曲与大众教育”，就又是一个富于挑战性的学术难题。不过我相信，以谢雍君多年积累的学术素养和脚踏实地的治学精神，在学术领域不断创新，犹如“领异标新二月花”（郑燮《故居联》），无疑是指日可待的，谢雍君其勉之！

郭英德

2008年4月8日

草于台北临溪路70—56东吴大学教师寓所

绪 论

一、中国古代女性文学艺术教育研究述要

从1910年柳诒徵撰述完成《中国教育史》算起^①,中国教育史学科的建立距今已有近百年的历史。这百年里,中国教育史研究经历了两个发展繁荣期,一个是20世纪30年代,一个是20世纪80年代以来。田正平、肖朗总结道:“特别是近20年来,教育史学科坚持解放思想、实事求是的指导思想,坚持为改革开放及现代化建设事业服务的基本方向,在广泛吸收、充分利用国内外教育科学及其他人文社会科学研究成果的基础上,开展了全方位、多层次的深入研究,取得了若干重大进展并涌现出一批重要成果。”^②经笔者的不完全统计,20世纪80年代以来出版的中国教育史专著,仅教育通史类就有30多部,更不用提其他有关断代教育史、专题史研究的专著。可见,20多年来中国教育史研究领域在研究内容、研究视角、研究方法上都有了较大程度的拓展和转变,其中一个重要的方面就是女子教育史开始受到关注。

率先对女子教育史展开研究的是程谔凡《中国现代女子教育史》^③,该书的框架以史为主,纵向梳理了女子教育的萌芽、建立和发展的史的过程,以论为辅,横向评定了20世纪30年代女子教育的不足和存在的问题。因为作者着重点是为了论述现代女子教育状况,所

①该书由黄绍箕起意,柳诒徵1908年开始续写,1910年5月完成,约在1925—1927年出版。参见杜成宪:《中国教育史学九十年》(上海:华东师范大学出版社,1998),页6—10。

②田正平、肖朗:《教育史学科建设的回顾与前瞻》,载《教育研究》2003年第1期,页31—37。

③程谔凡:《中国现代女子教育史》,上海:中华书局,1936。

以,有关古代部分涉及较少。

最近 20 多年里,将重点放在古代、且对古代女子的教育情况进行详细评述的著作有以下 5 部:雷良波、陈阳凤、熊贤军的《中国女子教育史》^①,杜学元的《中国女子教育通史》^②,曹大为的《中国古代女子教育》^③,阎广芬的《中国女子与女子教育》^④和熊贤君的《中国女子教育史》^⑤。这 5 部著作的研究坐标主要置放在整个女子教育史上,时间跨度基本上从远古一直延续到近现代,从而将女子教育发展的历史脉络呈现得颇为清晰。此外,5 部著作在结构和体例安排方面各有特色。雷良波、熊贤君等人的《中国女子教育史》侧重于史的铺叙,在朝代的更迭变幻中摸索女子教育历史变化的印迹。曹大为的《中国古代女子教育》则对传统的研究方法有所突破,以专题研究的方式,注意从文化史、社会史等方面对古代女子教育的若干专题进行综合的、深入的考察。杜学元的《中国女子教育通史》以女子教育的历史发展为轴线,广泛地考察了历代妇女物质生活和精神生活的各个方面,为读者呈现出中国女子教育在不同历史时期和不同历史阶段的实际状况。而阎广芬的《中国女子与女子教育》则从历史的、现实的、自然的、社会的多种角度介入,阐述中国女子教育的发展和变化,既梳理了女子教育纵向发展的脉络,又对每个历史时期女子教育的方方面面进行专题研究,纵横结合,探索了不同历史阶段女子教育的连续性和不同特点,从而使中国女子教育发展的规律得到了清晰的呈现。

但是,笔者在认真阅读上述 5 部著作之后,发现构筑这 5 部女子教育史专著大厦的基石主要是有文字记载的女训教材。比如,在明清时期问世的女训教材,明代主要有仁孝文皇后(1362—1407)的《内训》、吕坤(1536—1618)的《闺范》、温璜(1585—1645)整理的《温氏母训》、王相母刘氏(生卒年未详)的《女范捷录》,清代主要有陆圻(1613—?)的《新妇谱》、蓝鼎元(1680—1733)的《女学》、陈宏谋

① 雷良波、陈阳凤、熊贤军:《中国女子教育史》,武汉:武汉出版社,1993。

② 杜学元:《中国女子教育通史》,贵阳:贵州教育出版社,1995。按,杜学元另有博士学位论文《社会女性观与中国女子高等教育(先秦至晚清)》(武汉:华中科技大学,2004),内容与《中国女子教育通史》中的中国古代、近代部分大略相同。

③ 曹大为:《中国古代女子教育》,北京:北京师范大学出版社,1996。

④ 阎广芬:《中国女子与女子教育》,保定:河北大学出版社,1996。

⑤ 熊贤君:《中国女子教育史》,太原:山西教育出版社,2006。

(1696—1771)的《教女遗规》等。这些女训教材的作者,或为正统文人,如吕坤、温璜、陆圻、蓝鼎元、陈宏谋等;或为皇家贵妇,如仁孝文皇后等。至于接受这些女训教材的教育对象,则多为上层社会的贵族女子以及养在内阁深院的大家闺秀。据雷良波等的《中国女子教育史》介绍,在清代中后期,女子教育已由“社会上层延伸到民间,延伸到社会各阶层、各领域、各方面”^①,与此相对应,针对民间平民女子教育的通俗教本纷纷问世,主要有《女儿经》、《妇女一说晓》、《闺训千字文》、《改良女儿经》等。这些通俗教本与上层女教著作一起成为明清时期女性教育的主要阅读书目。这些女教书的对象不管是贵族女性还是平民女性,其主要特点是宣扬礼教和传布妇道,主要目的是按照儒家道德伦理来规范女性言行,从而达到封建思想统治的目的。

因此,在上述5部女子教育史著作中,有关女子教育观以及古代女子的道德教育状况被论述和分析得最为详备,而有关她们的文学艺术教育情况则较少论及,若有论及,也仅仅是作为某一朝代女子教育的突出特点而提出的。如雷良波等的《中国女子教育史》在论述“隋唐时期的女子教育”时,举例说明了“教坊、梨园与女子艺术教育”、“文学才女的成长”;在论述“宋元时期的女子教育”时,着重阐发了“宋元歌伎舞女教育”、李清照的家教对其文学成长所起的作用。在曹大为的《中国古代女子教育》里,女乐宫伎特殊的艺术训练乃是作为阐述中世纪女子教育的组织实施而出现的。对古代女子文学艺术教育论述得较多的要数杜学元的《中国女子教育通史》,因为作者以呈现不同朝代女性的具体生活为主要研究内容,因此历代女子文学教育和艺术教育的具体情况成为其研析女子精神生活面貌的重要方面。在涉猎隋唐、宋、元、明、清时期的女子教育状况时,作者都极力体现出不同时期女子文学艺术教育的不同特色。例如,作者认为,女性读书习文、吟诗作赋,这是隋唐时期女子文学教育的特色;宋代则以女子歌舞教育和书法教育较为突出,在文学教育方面则出现了像李清照(1084—1155?)、朱淑真(约1131年前后在世)这样的著名词人;而明清时期,文学艺术的创作和传播达到鼎盛,与此相应,女子的诗文、歌舞、书法、绘画教育也相当普及和兴盛。作者在概括不同时期女子文学艺术教育的特点时,比较清楚地勾勒出古代女子文学艺术教育的发展脉络。

^① 雷良波、陈阳凤、熊贤军:《中国女子教育史》,页187。

除了上述几部女子教育史专著以外,蔡锋 2002 年以来有关古代女性文化教育的系列文章,也极大地开拓了古代女性文学艺术教育研究的视野。蔡锋认为女性文化教育分为 4 种形式,即家庭文化教育、宫廷女性文化教育、青楼教坊的歌伎与娼妓艺术文化教育、宫观寺庙女性文化教育。他的《古代女性家庭文化教育的形式》一文是对家庭文化教育的阐释^①,《对古代皇宫贵族女性文化教育的考察》一文是对皇宫贵族女性文化教育的研究^②,而《对中国古代女性文化教育知识内容的考察》和《中国古代女性文化教育特征刍议》二文则涉及到良家妇女、宫廷妇女和娼妓、歌妓的文化艺术教育问题^③。无论是论述女性家庭文化教育的主要形式,还是考察宫廷女性文化教育,作者在论述古代女性教育内容时,除了经、史著作之外,文学和艺术也是其关注的主要对象。特别是作者涉猎到青楼教坊的歌伎、娼妓的文化教育时,注意到受职业性质决定,歌伎、娼妓的艺术教育比其他文化教育来更为重要,因此,艺术教育升为首位得到探讨。在这里,有关古代女性的艺术教育是作为一个主要问题而受到研究的,而不是作为其他问题的附属物而被关注。

综上所述,在迄今为止的中国教育史研究领域,有关古代女性文学艺术教育的研究要么是零落分散式的,要么是只言片语式的。即使是杜学元的专著和蔡锋的论文,也因为不是以文学艺术教育为中心,而是以整体的文化教育为中心,所以他们的阐述大都限于资料的铺陈和表面的叙述,尚未达到对古代女性文学艺术教育这个论题进行深入乃至系统研究的水平。因此,中国古代女性文学艺术教育研究这一课题,尚有待于进一步的开发和挖掘。

而且,在中国古代女性文学艺术教育的研究中,戏曲艺术教育更是呈现出一种明显的缺席状态。以上提到的论文和专著基本不涉及戏曲艺术对女性的教育作用,戏曲艺术对女性的教育作用尚未进入

①蔡锋:《古代女性家庭文化教育的形式》,载《中华女子学院学报》2002 年第 3 期,页 45—51。

②蔡锋:《对古代皇宫贵族女性文化教育的考察》,载《妇女研究论丛》2004 年第 3 期,页 48—52。

③蔡锋:《对中国古代女性文化教育知识内容的考察》,载《中华女子学院学报》2004 年第 4 期,页 55—60;蔡锋:《中国古代女性文化教育特征刍议》,载《中华女子学院学报》2005 年第 3 期,页 83—89。

中国古代女性教育史研究者的视野之中。为了弥补这一缺失,本书拟以明清时期戏曲与女性情感教育之间的密切关联作为关注点,全面、细致而深入地探讨明清戏曲女性情感教育的实施方式、文化内涵、功能特征、基本特色与社会意义。这一课题的研究,不仅有助于充实并推进中国古代女性文学艺术教育的研究,以及中国古代和现代女性教育的研究,同时也有助于拓宽戏曲研究的思维,为中国古代戏曲史研究领域展现更宽阔的学术空间。

二、明清戏曲与女性情感教育之间的密切关联

明清时期,戏曲艺术与女性情感教育之间有着密切的关联,戏曲艺术的传播与接受有效促进了女性的情感教育,而女性的情感教育则始终求助于戏曲艺术的传播与接受。关于这一点,我们可以从艺术形式与审美内涵两方面分别进行考察。

在进入正题之前,首先要回答的问题是:戏曲艺术自身具备的艺术形式和审美内涵对女性可能会产生何种独特的教育功能?

从传播媒介的角度来看,中国古代文学艺术教育有两种主要的模式:一种是以文本传播方式为主的教育模式,一种是以非文本传播方式为主的教育模式。前者既包括纯文字形式或纯图画形式的文本,也包括图文并茂形式的文本,如大量的女教教材、传统诗文作品、通俗文学作品等,它们以印刷品为载体最终呈现在读者面前,读者经由文本阅读接受教育。后者包括以演唱方式作为传播媒介的歌唱艺术(如乐曲、歌曲等)、以讲唱方式作为传播媒介的说唱艺术(如弹词、鼓词等),以及以扮演方式作为传播媒介的舞蹈艺术和戏曲艺术,它们以表演者为载体最终呈现在听众或观众面前,听众或观众经由艺术欣赏接受教育。从明清时期女性文学艺术教育具体的实施状况来看,以文本方式为主的教育模式是主要模式,而以非文本方式为主的教育模式是辅助模式。

戏曲艺术作为古代社会大众文化的载体之一,其传播的方式不同于音乐艺术、舞蹈艺术和绘画艺术。音乐艺术、舞蹈艺术、绘画艺术主要通过听觉、视觉等感官对受众起到熏陶和教育作用,而戏曲艺术则是一种综合艺术,既融合了“唱、念、做、打”等各种表演技艺,足以给观众营造听觉和视觉的美感,也充分发挥诗化的语言功能以影响受众的思想和心理。戏曲艺术诗化的语言包括“音”和“义”两部分内容。从

“音”的方面来看,戏曲唱词要求合律协韵,“平上去入,逐一考究,务得中正”^①,即使是念白,“每发一字,先审其唇、齿、喉、舌、鼻”^②,表演时要求唱词和念白必须具备节奏感和韵律美。从“义”的方面来看,戏曲的唱词和念白往往蕴藏着剧作家的思想和意趣,它一方面需要受众调动平生积累的知识对剧作予以理解,另一方面它所具有的哲理意味也会推动受众思维上升到理性层面,从而达到宣泄情感、净化心灵的效果。因此,戏曲语言不仅充分地陶冶了受众的审美思维,也有效地强化了受众的情感和哲学思维,与感性和不确定的音乐、舞蹈、绘画语言不同,戏曲语言有着更为理性、更为明确的思想内涵。这是戏曲教育与其他艺术教育不同的地方。

戏曲艺术在元代趋于成熟之后,到明清时期达到鼎盛。在明清时期,诗文、美术、歌舞等文艺样式都对女性产生着重要的教育影响,起到了或文本教育、或非文本教育的功效。那么,兼有诗文、美术、歌舞等文艺形式多重功能的戏曲艺术,必然会对女性产生兼有文本教育和非文本教育的双重教育功能。

在元明清时期,许多戏曲家对戏曲创作所蕴涵的教育功能早已做过明确的论述。如元末剧作家高则诚(1307?—1359)主张,南戏创作“不关风化体,纵好也徒然”^③;晚明戏曲理论家王骥德(1542—1623)明确谈到,戏曲创作应该“令观者藉为劝惩兴起,甚或扼腕裂眦,涕泗交下而不能已,此方为有关世教文字”^④;清初剧作家兼戏曲理论家李渔(1611—1680)认识到,传奇戏曲是“药人寿世之方,救苦弭灾之具”^⑤。在他们的言论里,戏曲创作的伦理教育作用得到了前所未有的重视和强调。也就是说,与传统的诗词、文赋一样,剧作家在创作戏曲作品时已经赋予了戏曲文本以丰厚的教育内涵。

①魏良辅:《曲律》,中国戏剧研究院编:《中国古典戏曲论著集成》(北京:中国戏剧出版社,1959),第5册,页5。

②黄旂绅:《梨园原》,中国戏剧研究院编:《中国古典戏曲论著集成》第9册,页17。

③高则诚:《琵琶记》第一出《副末开场》,钱南扬:《元本琵琶记校注》(上海:上海古籍出版社,1980),页1。

④王骥德:《曲律》卷四《杂论下》,中国戏剧研究院编:《中国古典戏曲论著集成》第4册,页160。

⑤李渔:《闲情偶寄》卷一《词曲部·结构第一·戒讽刺》,《李渔全集》(杭州:浙江古籍出版社,1991),第三卷,页6。

戏曲艺术包括以文字形式表现出来的案头剧本和以舞台演出形式表现出来的现场表演,因此它同时具有以文本传播方式为主和以非文本传播方式为主的两种教育模式。我们知道,戏曲的一度创作与诗词、文赋的创作方式一样,是由诗人、作家创作出来,首先以文字的形式与读者见面的。由于作家有意识地在戏曲创作对象里注入了丰富的教育内涵,因此当戏曲作品与广大的读者见面时,就会产生与诗词、文赋一样的文本教育功能。而戏曲的二度创作与音乐、舞蹈的创作方式一样,是以表演者的舞台呈现加以再度创造,最终以非文字形式与观众见面。由于演员在表演时融入了真挚的感情和精美的演技,因此使戏曲的教育功能蔓延到舞台下的观众群,产生了极为广泛、相当强烈的教育效果。由此可见,戏曲艺术兼有美术、歌舞所不具备的文本教育功能和诗文所不具备的舞台教育功能,这种双重的教育功能体现出戏曲艺术的独特品性。

由于戏曲艺术具有这种独特的品性,其在女性教育中的地位就尤其应该得到研究者特殊的重视。以舞台表演作为重要组成部分的戏曲艺术在对女性观众产生影响时,其效果完全不同于纯粹的文字教育。也就是说,戏曲艺术提供了一种不同于文字教育的观赏教育模式。对女性来说,戏曲艺术的观赏教育与文字教育一起构成了较为完整的教育形态。如果说,文人撰写的女性教育教材和诗文作品基本上属于一种精英文化,它们的适用范围主要侧重于贵族家庭或士人家庭的女性,那么,由戏曲舞台表演构成的女性观赏教育模式则基本上属于一种民间文化,它们的适用范围足以普及到下层平民女性。

在中国古代,封建制度和法律仅仅规定和保护男性的受教育权,而女性的受教育权几乎被剥夺殆尽,这表现出中国古代社会教育制度的畸型、不健康和不合理性。可以说,在清末戊戌维新时期的“兴女学”运动之前,在中国传统社会里,女性基本上没有享受到受教育的权利,尤其是在广大的农村,女性受文字教育的机会几乎等于零。因此,即使在明清时期,女性的识字率仍然远远低于男性。清人陈宏谋《教女遗规·序》说:

天下无不可教之人,亦无可以不教之人,而岂独遗于女子也?

当其甫离襁褓,养护深闺,非若男子出就外缚,有师友之切磋,读书之浸灌也。父母虽甚爱之,亦不过于起居服食之间加意体恤,及其长也,为了教针黹,备妆奁而已。至于性情嗜好之偏正,言动

之合古谊与否，则鲜有及焉矣。是视女子不必教，皆若有固然者。^①

在陈宏谋看来，女性自诞生之日起，就与男子不同，除了学习针绣之外，就难以接触其他的教育，在古代社会里人们认为这样的做法是“固然”的，是天经地义之事；而男子就不同了，男子可以出外就学，可以与朋友交流，他们从小就是社会和家庭受教育和培养的对象。陈宏谋对男、女教育现状的认识，正是明清两代妇女教育状况的真实反映。

因此，在明清时期，戏曲艺术可以说是下层平民女性接受教育的一种主要形式。对于普遍处于文盲状态的下层平民女性来说，在传统的女训教育和诗文教育都无法达到最有效的教育目的之时，呈现为舞台形象而不是文字形式的戏曲艺术却能够有效地达到这种教育目的。以广大的城镇和农村为衍生地和传播地的戏曲艺术，在面对严重缺乏教育积淀的妇女与有着深厚教育积淀的男子来说，其效果是截然不同的。在这个意义上，女性受戏曲艺术的影响会远远大于男性。也就是说，在明清时期，传播广泛而又通俗易懂、感人至深的戏曲艺术是下层平民女性学习历史、接受知识、认识社会、感受人生的主要窗口。

可以说，戏曲艺术对中国古代平民女性的教育作用是诗词、文赋、小说等文学形式所不能替代的，它在女性教育方面，特别是在民间，起到了文化教育、文化普及、文化传承的重要作用。唐人白居易（772—846）曾说：“和人神，移风俗，莫尚于乐。”^②。具有诗词、音乐、歌舞等综合性特征的戏曲艺术，比起传统诗文、通俗小说等文艺样式来说，教化移情的效果更为突出，对于妇女儿童，这种功效尤为显著。如明汤来贺（崇祯十三年[1640]进士）曾说：

夫歌舞之感人心也，有不知其然而然者。尝见幼童一睹梨园，数月之后，犹效其歌舞而不忘。至于妇女，未尝读书，一睹传

①陈宏谋：《〈教女遗规〉序》，李国钧主编：《清代前期教育论著选》中册（北京：人民教育出版社，1990），页402。

②白居易：《策林四·议礼乐》，白居易：《白居易集》（北京：中华书局，1979），卷六五，页1362。