

[文章编号] 1671-881X(2010)02-0215-07

# 理与情的错综交织

## ——取材于唐传奇的明代戏曲创作心态研究

刘 玮

[摘要] 以往人们在论及明代戏曲时,多将目光投注到它们倡导个性和张扬人情这一方面,而对明代戏曲中所渗透、宣扬的传统伦理道德关注得不够。其实,取材于唐传奇的明代戏曲既有对个性的倡导、对真挚自由爱情的呼唤,同时又宣扬传统伦理道德、自觉维护封建伦理秩序,从而呈现出理与情错综交织的复杂面貌。明代戏曲对唐传奇蓝本的这种变异之迹,主要是时代思潮、社会环境等的变迁作用于文人戏曲作家心理的结果。

[关键词] 明代;戏曲;唐传奇

[中图分类号] I206.2 [文献标识码] A

以文人为主体的明代戏曲作者,其创作心态呈现出错综复杂的面貌。相对于他们所取材的唐传奇<sup>①</sup>,发生了不同程度的变异。而由于多方面因素的共同作用,戏曲作家心态的演变,既有对传统伦理道德的倡导,又有对个性的张扬和“情”与“理”的冲突,理与情有时对立,有时并行,更多时候是错综交织的,从而呈现出传统与新变并行的复杂状态。

### 一、倡导“理”——传统伦理道德的遵循

取材于唐传奇的明代戏曲,有相当多的作品表现出对传统伦理道德有意识地遵循甚至倡导。

首先是对忠和孝的宣扬。沈璟《埋剑记》系取材于唐传奇《纪闻·吴保安》,原作意在传一件异事,褒扬朋友之“义”。《埋剑记》秉承了这一意图,也宣扬了朋友之“义”,但同时又赋予这一故事以新的、更丰富的内涵,即大力宣扬主人公“孝”和“忠”的伦理风范,以及作为士人的“节义”。先是对孝的宣扬。郭仲翔在出征南诏之前顾虑重重:“老母在堂,难以远游,如何是好?”(第六出《推轂》)简直就是“父母在,不远游”(《论语·里仁》)之说的文学翻版!而当他被南诏国所俘,转卖多方,备受磨难之时,最令他痛苦的不是自身所受的苦难,而是远离年迈的母亲,不能尽人子之孝心:“若不为老母在家,我这性命也不恋他到今日了。”(第25出《遣奴》)可谓骨肉之情与伦理之念共同作用于人物心理的结果。而其妻效仿古人“割股疗亲”为婆婆治病的情节,则简直就是封建孝道的图解式穿插!除宣扬主人公的孝心孝举之外,《埋剑记》还有多处褒扬忠的精神或者忠孝并提。当郭仲翔做了酋望家的奴仆,他之所以能忍死含羞生存下来,是因为君亲未报,忠心未尽:“我郭飞卿被蛮酋拘禁,与僮仆为群,忍死含羞,捐生犹豫,只为君亲未报,……因此不辞戮辱,曲尽纲常,将移孝以为忠,故往役不往见。”(第18出《混迹》)在这里,作者将忠与孝视作伦理纲常中最重要的两个构成因素,认为它们之间有着极密切的内在联系。所以郭母的邻居贾妈妈称许郭氏夫妇“忠和孝,在你贤妇贤夫”(第29出《固穷》)。其意可以这样理解:郭仲翔此举既是忠也是孝,其妻颜氏为他尽孝,使他能更安心地尽忠于国家,也是间接地尽忠。颜氏这个人物及其种种行

为是戏曲增入的。此外,《埋剑记》较《吴保安》增入的其他几段情节,如上文所述郭仲翔在敌国如何思亲、如何因母亲在堂而忍受屈辱、不能就死的描写,系根据原作后半部分的简单交代扩充而成,其目的也是宣扬忠孝观念<sup>②</sup>。可见,《埋剑记》作者在吸取唐传奇题材时,其心态与原作已经大相径庭!

在传统伦理道德中,忠孝与节义往往并提,要忠君,就要富有气节,特别是在遇到危难之时;而有节之士无一例外是忠君的。即忠是因,节是果。所以明代戏曲在改编唐传奇时,除宣扬忠孝观念之外,还着意挖掘其中所蕴含的“节义”思想。《埋剑记》在表彰吴保安与郭仲翔之间的朋友之“义”上,与原作相同,不过通过增加或者改写故事情节,将人物的这一情操挖掘得更为深入,渲染得更加突出。这是对当时社会上由商品经济发展带来的重利轻义、见利忘义风气的一种反拨,表现出作者欲以戏曲创作重建传统伦理秩序的努力。更重要的,是作者在表彰朋友之义的基础上,还着力渲染了郭仲翔的忠君气节:“我若回到京师时节,便做悬头断颈,古人有云,寡君之为戮,死且不朽。便诛夷,瞑目也,吾何病?”(第 14 出《士节》)表示宁肯为君死节,也不降敌。而他之所以不求死,是因为“我孝和忠,一事无成”,忠孝无成不能轻易就死,从而将士节的内涵做了非常理性的诠释,提到非常崇高的层次。联系此出标目“士节”,可见作者对“士节”与“忠孝”的理解和极力宣扬。作者的这种心态,在同题材的唐传奇中是找不到的。

与从《纪闻·吴保安》到《埋剑记》的变异相类,唐传奇《纪闻·裴奂先》本是写唐尚书裴奂先政治上的浮沉遭遇,而明代戏曲家许三阶在同题材传奇《节侠记》中,则将原作这一叙写着力渲染成一个忠直之臣的遭受迫害和终获清白,由其出目即可见一斑:“忧国”、“忠忤”、“直谏”、“侠晤”、“诛佞”等等。同时,将原作所写裴奂先在北庭所得“铁骑果毅二人”以及此二人在抵挡追兵过程中战死的简略交代,改写成裴奂先有朋友“果毅都尉”李多祚,与裴一同在朝为官,并详细描述及他救助危难中的裴奂先的种种义举,从而与对主人公形象的塑造相呼应,突出了“节侠”的主题。

明代统治者自建国初期就提出以“孝”治国。“孝”就狭义范畴而论,是针对父母亲长的,推而广之,则是对君主的忠诚。封建时代,父,乃一家之长,是子女绝对服从和尊敬的对象;君,则为一国之长,是臣民们绝对服从的对象。由此推之,孝亲之子必然会成为忠君之臣。尽管人们时常会听到所谓“忠孝难以两全”的话,实际那只是表象,其实质是:对国、对君的忠是对亲最大的孝,而将对亲的孝移植到对国对君的忠则是顺理成章、水到渠成的事。所以历代不乏“举孝廉”之举,将事亲至孝之士推举到朝中或地方上做官;“君亲”、“君父”并称对举的现象也屡见不鲜。而要实现忠孝,则节又是必不可少的品格。因此,忠孝节义,成为封建时代士人最重要的伦理风范,代代相沿,在明代更是被统治者提到至高无上的地位。在这样一个历史传承与时代氛围的交叉点上,作为文人的戏曲家们有意识地把这一品格赋予他们的主人公,极力加以表彰,就不足为奇了。

传统伦理道德除对男性有着忠孝节义等规范之外,对女性也有严格要求,除要求女性要与男性同样孝亲之外,另一个极为重要的规范就是“贞节”,遵守这一规范被称为“守节”,否则被斥为“失节”,理学家们甚至提出“饿死事极小,失节事极大”的口号,将其提高到与“士节”同等的高度。这一观念产生虽较早,但真正严格贯彻则始于明代,这一观念也不可避免地渗透到取材于唐传奇的明代戏曲中,主要体现在对原作的改写上。这类改写主要有三种情形:(1)增入人物或情节;(2)改变原作人物的身份和经历;(3)对原作情节加以改动或根据原作内容发挥联想和想象。

第一种情形较典型的是《埋剑记》,郭仲翔的妻子颜氏是新增的人物,除写她孝亲之举外,还写父亲逼她改嫁,她誓死不从,表示“……生为郭氏妻,死当配郭郎葬”,“我是一马一鞍,……誓不把名节丧。……”(第十七出《拒谗》),从而与故事主线所写的男子忠君“士节”相呼应。

第二种情形是将原作女主人公的身份加以改变,主要是将原来的妓女或侍婢之类的身份改写成养女或无碍于名节的身份,如梅鼎祚《玉合记》。该戏取材于唐传奇《柳氏传》,原作女主人公柳氏本是李生“幸姬”,后来被送与韩翃;而《玉合记》虽写柳氏是李生家姬,却写她自小长在李府,稍大后别院而居,并且一再提示,她刚刚成年,尚未得幸,而李生不久修道,遂将其赠与韩翃。小说写柳氏在乱中被沙吒利所得,戏中也有这一情节,但因沙吒利之才妻嫉妒,所以并未生身,而是一直陪伴沙母,也就是说她在嫁给

韩翃前后均是玉洁冰清的。类似的还有《紫钗记》，此戏来源于唐人蒋防《霍小玉传》。原作虽也交代小玉是霍王小女，但从她与曾为青衣的鲍四娘之间的交往，从对李益“博求名妓”的交代，以及小玉“妾本倡家”的自述中，其妓女身份已经表露无遗。而汤显祖在《紫钗记》中却将小玉是霍王小女的身份座实，变“倡家”的自述为“郡主”之称，还一再强调她深居闺中，轻易不出，俨然一大家闺秀的风范：“终日深帘人不到”，“忽报春来，他门户重重不奈瞧”（第三出《插钗新赏》），“此女寻常不离闺阁”（第四出《谒鲍述娇》）等等；《狂朋试喜》一出更是明确道出小玉完全是新婚。除此，《紫钗记》还表明小玉乃李益的正妻，男主人公一上场就交代他“年过弱冠，未有妻房”（第二出《春日言怀》），并用较大篇幅铺写李益如何准备迎娶小玉，而不似在唐传奇中那样是“博求名妓”；最重要的是，戏曲剔除了李益母亲为其订婚的情节，易之以李益如何受卢太尉陷害、小玉如何守身如玉等事。《紫钗记》努力从各个方面表明女主人公的纯洁与节操，与其唐传奇蓝本所描写的霍小玉形象迥然不同。

另有一类改动，是在原作基础上加以联想和想象，旨在突出女主人公超常的道德风貌。杨柔胜《玉环记》与陈与郊《鸚鹄洲》，均以范摭《云溪友议》之《玉箫化》<sup>③</sup>和《苗夫人》所述韦皋与玉箫的爱情故事及韦皋发迹前后与岳父一家的纠葛之事为蓝本。《玉箫化》主要讲韦皋早年曾寄居于江夏姜使君家，与姜家青衣玉箫有情，韦父催其还乡，韦皋与玉箫约定七年后娶她；韦皋逾期未至，玉箫绝食而死；后来玉箫再生，二人终成连理。此作收入《太平广记》时被归入“情感篇”，小说虽也有一处写姜荆宝“悯其（玉箫）节操”，但故事自始至终弥漫着荡气回肠的深情，特别是玉箫临死前所作的《留赠玉环诗》：“长江不见鱼书至，为遣相思梦入秦”，体现了玉箫对韦皋的一片痴情。《苗夫人》旨在强调“海内贵门，不敢忽于贫贱之婿”，因此着重叙述韦皋岳父张延赏对韦的前倨后恭，以及岳母苗夫人的慧眼识英才，对韦皋之妻张氏着墨不多，只写她在韦皋东游之际以妆奁相赠。《玉环记》与《鸚鹄洲》在塑造人物、结撰情节时，则均在原作基础上发挥想象，有所添加，着重强化女主人公的贞烈与节操。《玉环记》中，当韦皋听说玉箫因他逾期未至相思而亡时，他的反应不是感动于对方的用情之深，而是大赞其“节义”：“妇人似你贞烈罕，难得身堕风尘节义全”，“这节义，这节义伊谁与传？我心铭徒自镌”（第25出《韦皋得真》）；而张延赏因不喜韦皋而逼女再嫁时，其女儿张琼英则遍引前朝节烈之女，自许“贞烈敢比于冰霜”，“再嫁之言，实难从命”（第26出《逼女更夫》）。同样地，在《鸚鹄洲》里，玉箫一开始就谨守妇德，对韦皋的调戏坚决拒绝；主人姜荆宝欲将其嫁与韦皋，她无奈相从，却明确表示“女惟四德，妾永一心，自须明配鸾俦，谁肯暗迷蝶梦”（第七出《拒嫁》）；后来韦皋一别七载，姜荆宝劝她改嫁，她誓不相从，表示“丈夫虽水面流花，女终燕子之楼”，“情愿向苦海中淹杀，不欲从红尘内苟生”（第18出《守死》）。在这部戏里，玉箫与韦皋之间离合的出发点不是双方的感情，而是对女性道德、主要是贞节的重视与恪守，玉箫誓不改嫁之语与“饿死事极小，失节事极大”之教条可谓异曲同工！对此，戏的开场即已点明“守一生贞节玉箫女”。这些都是作者对原作情节的有意发挥和改写，旨在突出女主人公的贞烈节操。徐霖《绣襦记》更是充分发挥联想，将原作李娃劝郑生苦读的情节，渲染成李娃为避免郑生分心而剔目毁容（第33出《剔目劝学》），简直就是前代烈女的再生！所以戏的结尾将原作对“烈女”的赞叹置于皇帝诏书之中，对她的节烈之举给予了那个时代至高无上的评价。

上述这类变异在取材于唐传奇的明代戏曲中所在多有。唐传奇作者在进行创作时，并不看重女主人公是否贞节，只是将注意力放在人物之间的情感纠葛和悲欢离合上。而明代戏曲作者更关注女性的贞节，往往将原作中女子对男子情感的专一冠以“守制”、“守志”或“守节”之名，着重塑造冰清玉洁、恪守贞操的女性形象；一旦有人要破坏女性的贞节，就会遭到法律的惩处或道德的谴责，上述戏曲中劝女子改嫁的父兄或家长，除姜荆宝外，多数是为作者所否定的形象，如《玉环记》中张延赏，《埋剑记》中颜氏之父等；而《红蕖记》中的魏才，则因冒充崔希周欲与曾丽玉成亲而受到当时身为巴陵县令的郑德璘的严惩，郑德璘在下断时说“似此狂徒，大伤伦纪，合从严律，用警非彝。”魏才这个人物以及相关情节，均是沈璟在改编唐传奇原作《郑德璘传》时增入的，可见作者的用心所在。

唐传奇经过明代戏曲作者这样改写之后，不仅仅女性形象发生了重大变化，而且多数男主人公形象

也发生了相应改变,即由唐代“狭邪之游”的风流书生,变成恪守礼法的正人君子;同时,作品题材也随之发生变化,多数由原作的“青楼”题材变成了明代戏曲的“才子佳人”题材,有的作品更是反复强调这一点,《紫钗记》即不断强调李益与霍小玉是一对“才子佳人”:“不遇佳人,何名才子”,“才子佳人,自然停当也”(第二出《春日言怀》),“喜才子佳人,双双锦瑟华年”(第 13 出《花朝合卺》),“才子佳人,可是人间天上也”(第 14 出《狂朋试喜》),“正才子佳人无限趣,怎弃掷在长途”(第 25 出《折柳阳关》)等,从而将男女主人公的结合置于封建礼法允许的框架之内。

上述明代戏曲对其唐传奇蓝本的变异,主要因素在于明代戏曲家进行创作时,有意将传统伦理道德意识渗透到作品中。换言之,明代戏曲作者相对于他们所取材的唐传奇作者,传统伦理道德意识极为强烈,宣扬传统伦理道德、重建传统伦理秩序的使命感极为强烈。

明代是中国封建社会历史上一个高度中央集权的朝代,明初的统治者在思想领域实行相当严格的控制,太祖朱元璋命刘基按唐宋旧制制定科举制度,并严格规定以《四书》、《五经》取士,设立太学,倡导“濂、洛、关、闽”之学;朱棣更是大力推行程朱理学,颁布了《四书大全》、《五经大全》、《性理大全》,并亲自作序,诏令全国以此作为科举考试的准的。经过自上而下的强制推行,程朱理学逐渐深入人心,渗透到思想文化、乃至日常生活之中。其中的重要内容——伦理纲常下可与百姓生活息息相关,上又与国家、社稷命脉紧密相连。而摆脱了元代备受歧视的屈辱地位之后,在汉族统治者所建立的新的大一统政权之下,文人士子内心深处的使命感与责任感再次苏醒,统治者不失时机地重提、强调具有强大凝聚力的伦理纲常,在一定时期内,自然会引起相当一部分士子的共鸣。加之自幼所接受的正统教育和社会风气的浸染,在他们心目中,伦理纲常即便不是最应关注的问题,至少也是不容忽视的。这一心态体现在他们所创作的戏曲中,流露出甚至直接标榜传统伦理秩序,倡导传统道德的作品所在多有,上述取材于唐传奇的作品同样不可避免这一现象。

封建伦理纲常自然不是从明代才出现的,但在前代,特别是唐代,还没有形成像程朱理学这样一个严密而具有广泛影响力的系统,还没有像明代这样被统治者如此旗帜鲜明、不容置疑地提倡过,还没有如此自上而下、广泛渗透到人们的生活和心灵之中。因此,取材于唐传奇的明代戏曲在对原作进行改编时,往往有意识地增添或强化体现这类观念的情节,而与原作呈现出完全不同的思想风貌。

## 二、倡导个性和人情——“情”与“理”的交织

取材于唐传奇的明代戏曲既有对传统伦理纲常的倡导,也有不少作品极力张扬个性和人情,特别是产生于明代中后期的作品,从而使明代戏曲呈现出一种“情”与“理”错综交织的复杂面貌。

取材于唐传奇的明代戏曲对个性的倡导,既有对男性英雄之气的弘扬,也有对女性不让须眉气概的歌颂。凌濛初《北红拂》、《虬髯翁》两种杂剧和冯梦龙改订的《女丈夫》传奇<sup>①</sup>,均取材于唐传奇《虬髯客传》,虽所叙人物故事各有侧重,但都将虬髯翁雄豪阔大的胸襟和不甘居人下的志气抒写得淋漓酣畅:

跨长鲸,涉大川,望中华,则一圜。则俺猛回头,单留的红热面。

两地干功名,都遂平生望,方信道好男儿道路广。《虬髯翁》第三、四出)

凝冕旒自称王,索强如下场头拜人卿相,江山原坐享,黎庶尽心降,四境封疆,平白地在人上。《女丈夫》第 30 出)

这在皇权神圣不可侵犯的封建时代,不啻一曲自立于天地间的英雄颂歌!

在张扬个性的思潮下,不独男子可以昂扬于天地间,充分表现自我个性和主体精神,女子也打破了“无才便是德”的陈腐旧套,文可以中状元、做官,武可以杀敌立功。徐渭《四声猿》就有两种杂剧分别写了一文一武两位女子不让须眉的壮举。由于题材的关系,《雌木兰》不在我们论述范围内。《女状元》取材于五代金利用《玉溪编事》中黄崇嘏的故事,将小说所叙黄崇嘏因失火而下狱,献诗后被召见,改成她因家贫而赴京应试,以其所作乐府文词丰神艳逸而夺魁,做了成都府司户参军,并详细描写了她如何精通琴棋书画诗文联对案牍等事。从作者对女主人公才能略嫌夸张的描写可以窥知,作者对这位

女性的才华极为欣赏,从而透露出作者对女性个性和才能的张扬。这一创作心态与唐传奇原作倾向于写出一件异事的心态相较,显现出重大的变异之迹,是历史进步使然。结合作者《四声猿》中其它三种作品《翠乡梦》、《狂鼓史》和《雌木兰》来看,作者是有意识地利用戏曲这一艺术形式充分张扬个性和个体才华,包括对女性才能的充分肯定和热情赞扬。

明代中后期的剧作家们在张扬主体意识、肯定个性的同时,还充分认同了人欲,对冲决礼教的真挚爱情给予了热情颂扬。这类作品,除众所周知的《牡丹亭》之外,还有李日华《南西厢》、陆采《南西厢》、徐霖《绣襦记》、王骥德《题红记》、孟称舜《桃花人面》(杂剧)等。前两种以元稹《莺莺传》为蓝本,但其人物形象和所表现的主题更接近王实甫《西厢记》,对女主人公内心的情理冲突、情最终战胜理的过程进行了细致描写,对有情人冲破礼教束缚而终成眷属给予了充分肯定。其它几部作品也都对其唐传奇蓝本发生了不同程度的变异,变异的共同指向是将人物之间真挚的爱情置于首位,给予高度肯定和热情颂扬。

同两部《南西厢》不同,《桃花人面》的女主人公并非一般意义上的“佳人”,而是生长于乡间、并未受过正统教育的农家少女。因此,该剧所写男女主人公之间的爱情故事,不似《西厢》、《牡丹》等作品那样包含着鲜明的情与理的冲突,而更多的是人性的自然流露,和对天然人情人欲的合理伸张。作品在表现女主人公桃花女叶葵儿对崔护的相思之情时,用以烘托情感的是乡间寻常可见之景:“面青山冷画屏,绕柴门绿水汀,恼杀人隔墙儿几树野花繁。”(第三折)这乡间景色不仅符合女主人公的身份和生活环境,而且排除了门第和功名的因素,让人物在天然的环境中流露出天然的情感。除此之外,作品还用了相当大的篇幅层层推进地描写了桃花女对崔护的刻骨相思,从而对这种天然的人情人欲给予充分肯定:

(旦)[醋葫芦]绣帏中、寒悄生,则待对闲阶哭向明。似这样可怜宵,辜负了可怜人。您道咱人面桃花相厮映,可知我一般儿都是这凄凉命。夜来雨、晓来风,满庭花落也,则有谁疼?(第四折)

(旦)[上小楼]软兀刺气丝儿半联不续,瘦稜生病骨几千椎万楚。[低科]俺可也不能够贪他一声疼惜、一时夫妇、一晌欢娱。到博得个风剪芙蓉、雨打梨花、烟销宝炷。一霎时虚飘飘恨悠悠魂飞何处?(第五折)

类似的描写还有很多,均情深意切、真挚动人。作者这样安排,显然是对自然人欲人情的有意张扬。而最终让桃花女复生,与崔护喜结连理,既是对原作的承袭,同时也不能排除《牡丹亭》等作品情节模式的影响。这种因情而死、又因情而生的情节模式的重复使用,不能不说是主情的时代思潮共同作用于作家心理的结果。《桃花人面》是根据唐代孟棻《本事诗》中的一段记述创作的,唐传奇原作重在记录一桩诗人奇遇,写出一首诗的来龙去脉,而此剧在创作心态上显然已与原作大相径庭!

然而,诚如上文所言,明代戏曲所透露出的作者的种种心态,并非脉络分明,层次清晰,而是错综交织,相互纠缠,有时甚至相互背离地出现在同一作家笔下或同一部作品之中,呈现出复杂的面貌。比如同是汤显祖,在他笔下,既有杜丽娘的青春觉醒和对传统礼法的突破;也有霍小玉,由原作敢爱敢恨的妓女摇身一变而为谨守闺范的侯门之秀,其人物形象几乎呈现为两极分化状态。再比如同是《女状元》,既有突破“女子无才便是德”的传统教条、充分张扬个性和才能的大胆描写;又有对女主人公守身如玉、操比冰霜的由衷赞许。与此相类,取材于唐传奇《李娃传》的《绣襦记》,运用一个世家子弟与妓女自由恋爱这一题材进行创作,具有肯定个性、张扬人欲的心态在内,但《剔目劝学》一出则包含着浓重的传统礼教成分,从而表现出传统与新变相交织的复杂心态。

这一复杂心态表现得最为突出的是王骥德《题红记》。该剧一方面张扬爱情主题,一方面又花不小篇幅描写男女主人公因父母之命、媒妁之言而结合的过程。作品取材于唐孟棻《本事诗》、范摅《云溪友议》及五代孙光宪《北梦琐言》中红叶题诗的故事,写当朝显宦之女韩翠屏被宣入宫,因难耐禁宫中的寂寞而题诗红叶,御沟送叶,最后终于得与心上人同谐连理。就这段中心情节而言,该剧同《西厢记》、《牡丹亭》等作品一样突破了传统礼教,从对女主人公韩翠屏题叶前的心理活动描写即可窥其一斑:“当时侯继图在大慈寺中得桐叶一片,上题情诗一首。后数年竟得这题叶女子成婚。……开元中,有个宫人,奉

诗军士,明皇就将此女赐之,说道:‘我替你结今生缘。’”(第 17 出《霜红写怨》)对红叶题诗和宫人寄诗军士事典的追述,委婉而又毫不含糊地传达出一位年轻女子久居深宫,渴望得到美好爱情的心理。

然而,作为一个受传统礼教熏陶甚深的女性,她在做出这番有违妇德的举动时,内心难免充满矛盾:

(旦)叶儿且住,听我分付你几句。[簇御林]我是悲秋客,肠断人,寄愁心,出禁门,你溪头去通个桃源信,若逢人且谩说真名姓。你去倒去了,怎能勾得你个回音。枉痴心,无情流水,那讨个音尘。(同上)

此刻女主人公的内心是复杂的:一方面明知道不可与禁门之外通音信;一方面又要托红叶去通个“桃源信”,渴望得到回音,以成就一桩像刘晨、阮肇桃源奇遇一样的姻缘。同时又嘱咐红叶“若逢人且谩说真名姓”,担心有损自己乃至家族的名誉。

《题红记》女主人公的这种矛盾心理与崔莺莺、杜丽娘等人相似,不过该剧在表现情与理的冲突、营造“情”的氛围上,却远没有《西厢》、《牡丹》二剧突出,主要表现在以大量篇幅描写韩翠屏与于祐在婚姻问题上服从父母之命、媒妁之言上。作品以六出篇幅详细铺写韩翠屏之父叫官媒为她说亲,将她嫁给新科状元于祐的全过程。在这一过程中,韩翠屏并不知道新科状元就是回赠诗叶的人,因此内心十分忧闷,但又不肯对父母说出真意,侍女玉英要替她跟夫人说知,并要设法帮她寻访还题之人时,她百般拦阻:“说那里话,岂不闻月下桑间,女子丑行,怎做得这样事?”(第 27 出《花阴私祝》)这是她跟侍女的私下对话,并非故作姿态,可见她身上传统礼教的气息比崔莺莺、杜丽娘等人浓厚得多。而当婚期将近,无可如何之时,她则将自身幸福交给了命运和神灵:“姻缘可自如,总是前生注。想玉杵当年,曾有神灵护。”(第 29 出《黄阁命媒》)对父母的安排完全被动接受,而不是像莺莺和杜丽娘那样去主动争取自身的幸福。

人物形象和情节的这种设计和安排,反映出作者自身仍在相当大的程度上受到传统礼教的局限。尽管故事的中心情节突破了传统道德的樊篱,但让男女主人公通过父母之命、媒妁之言成婚,则又回到了传统伦理秩序的框架内,显示出作者理与情错综交织的复杂心态。

上述取材于唐传奇的爱情之作多不出才子佳人模式,而就在这相似的模式之下,表现出作者们共同的、带有新的时代色彩的创作心态——对个性的肯定,对正常人情人欲的张扬。同时,这些作品又没有完全摆脱传统伦理纲常,从而呈现出情与理错综交织的面貌。这种复杂的创作心态在同题材的唐传奇中很难寻绎到,是在新的时代思潮和环境之下,戏曲对其蓝本的重要变异。

从总体上说,明代传统伦理观念的力量是强大的,文人戏曲作家们在进行创作时也自觉地承担着宣扬这一观念、巩固传统伦理秩序的使命。但是,一种思想的过度强化和故步自封,必然使之日益保守僵化,社会上的有识之士则会对它做出修正,甚至反拨。成化以后,就有学者一变对经书的亦步亦趋而开始改易经籍:“成化以后,学者多肆其胸臆,以为自得,虽馆阁中亦有改易经籍以私于家者。此天下所以风靡也夫?”<sup>[1]</sup>(卷 1《禁异说》)此后,则有陈献章、王守仁出,提出更切近人情的学说,学者追随响应。《明史·儒林传序》对此有详细记述:

原夫明初诸儒,皆朱子门人之支流余裔,师承有自,矩矱秩然。……学术之分,则自陈献章、王守仁始。……宗守仁者,曰姚江之学,别立宗旨,显与朱子背驰,门徒遍天下,流传逾百年,其教大行,其弊滋甚。嘉、隆而后,笃信程朱,不迁异说者,无复几人矣。<sup>[2]</sup>(卷 282,第 7222 页)

此后,各学派不断提出类似观点,泰州学派更是越走越远,充分倡导个性,张扬人欲,这是在整个社会环境大变动之下出现的文人阶层自我意识高涨的产物。这类思潮反映在戏曲创作中,就是对个性的积极倡导和对“情”的热情歌颂。

然而,统治社会千百年的伦理纲常观念在世道人心中心中一时又挥之不去,作为深受儒家思想浸染、同时又对新的社会思潮极其敏感的文人,其内心深处两种相互矛盾的思想观念往往交织并存,因此,文人戏曲作家笔下的人物和故事就不可避免地呈现出情与理错综交织的复杂面貌。这是在明代这一特定历史背景下形成的特殊创作心态,相对于其蓝本唐传奇作家们的心态,其变异之迹不可谓不鲜明。

### 三、结 论

传奇作为一种颇具代表性的戏曲体制,直到明代中后期才兴盛起来,而明杂剧的创作在建国之初,受到以太祖朱元璋为首的统治者的控制,多为神仙道化剧、教化剧、宫廷承应戏等,难见思想、艺术水平较高的作品。上面所举作品,多数实际上是心学等异端思想已经兴起并逐渐风靡的明代中后期之作。那么,为什么在这些作品中还渗透着那么浓重的传统伦理道德色彩呢?这正体现了明代文人特殊的创作心态。当时,传统伦理观念虽然受到冲击,有人起而响应,但真正要使一种思想渗透于整个社会,潜移默化到人们的生活方式、行为规范和思维模式之中,却不是几十年甚至上百年所能实现的。而程朱理学所阐释的儒家伦理思想,虽有新的视角,但从根本上说仍是传统的,是对早在周代就已形成的宗法制度、宗法观念的新的阐释。这一观念早已根深蒂固,积淀到人们、特别是文人士大夫的血脉之中,成了一种“集体无意识”;以程朱为代表的理学家们的重新阐释,统治者的大力推行,无疑又深化着这一印象,不断唤醒对它的记忆。具有深厚文化修养而又处于主流文化圈中的文人,多半不会轻易地随波逐流,他们骨子里的传统思想观念仍然相当活跃,所以即使在明代中后期,心学乃至其后学的异端思想广泛传播,在社会上引起反响时,在许多文人的剧作中仍能很容易找到传统伦理道德的深刻烙印。同时,文人阶层又是社会上的敏感人群,特别是对新思潮的涌动,对文化上新因素的出现具有敏锐的感受力。而社会风尚的变迁,大众生活方式的变化,也会不断进入他们的视野,促使他们进行细致观察和严肃思考。文人作家们将上述种种错综复杂的心态形之于戏曲这一有足够篇幅来铺写人情物理的艺术样式,利用已为人们所熟知的前朝故事,来传达他们理与情相交织的复杂而宛曲的心态。

历来研究明代中后期戏曲的论著,在论及其思想倾向时,多半将目光集中在其反传统、反礼教的一面,挖掘其中所蕴含着的新的思想因子,而对其中所留存甚至张扬的传统伦理道德观念则忽略不计或者视若无睹,对文人戏曲作品中传统与新变错综交织的状态更少理析。本文从考察取材于唐传奇的明代戏曲对其蓝本的变异入手,既注意到这些作品对传统的新变,对人情人欲的肯定与张扬,也关注到文人戏曲家们赋予笔下的人物以传统伦理道德,甚至试图以戏曲这种艺术载体重建传统伦理秩序的努力,发现明代,特别是其中后期的戏曲在创作心态上呈现出情与理错综交织的复杂面貌,从而为明代戏曲研究增添一个新视角,提供一点新经验。

注 释:

- ① 本文所论唐传奇指创作于唐、五代时期,具备一定的有意识的虚构和想象成分,记叙首尾完整,有较鲜明的人物形象等特征的文人小说。
- ② 唐传奇《吴保安》后半部分有这样的交代:郭仲翔“辞亲凡十五年”,后又“迎亲到官”。
- ③ 该篇收入《太平广记》时题为《韦皋》,见《太平广记》第274卷,北京:人民文学出版社1959年版。
- ④ 所据版本分别为:明末精刻本;沈泰:《盛明杂剧》二集,北京:中国戏剧出版社1958年影印本;《墨憨斋详定传奇三种》本。

### [参 考 文 献]

- [1] 黄 佐:《翰林记》,《文渊阁四库全书》本。
- [2] 《明史》,北京:中华书局1974年版。
- [3] 毛 晋:《六十种曲》,北京:中华书局1958年版。
- [4] 沈 泰:《盛明杂剧》,北京:中国戏剧出版社1958年版。
- [5] 《古本戏曲丛刊初集》,上海:商务印书馆1954年版。