

隆礼贵义的伦理精神与古典戏曲 的道德化倾向

郑传寅

法国批评家丹纳说:“自然界有它的气候,气候的变化决定这种那种植物的出现;精神方面也有它的气候,它的变化决定这种那种艺术的出现。……精神文明的产物和动植物界的产物一样,只能用各自的环境来解释。”^①古典戏曲道德化倾向十分鲜明,它习惯于从伦理道德方位去观察和评判生活;戏曲人物形象大多是某种伦理类型的代表。公忠者赋予正貌,奸邪者刻以丑形,善恶正邪判若水火;药人寿世、劝善惩恶是戏曲的主要职能。这一倾向的形成与我国古代道德至上的精神气候关系至密。

传统文化以儒家文化为主体,而儒家文化又以伦理道德为本位。道德原则是制约社会生活的根本原则。道德修养水准是衡量一个人的价值的主要尺度。“立德”乃人生之第一要义,其次才是“立功”和“立言”。在这一精神气候下生长的戏曲艺术不可避免地会走上道德化的道路。

一 舍生取义的浩然正气

艺术是人创造的。精神气候对艺术的影响最终只能通过影响创作主体的方式去实现。戏曲道德化倾向的形成,正是以戏曲艺术家的道德化为前提的。

儒家以仁义为本。孔子在《论语》中反复告诫其门生说:“君子义以为质”,“义以为上”,“志士仁人,无求生以害仁,有杀身以成仁。”孔子开创的隆礼贵义的传统得到孟子的全面继承和大力发扬:“生亦我所欲也,义亦我所欲也;二者不可得兼,舍生而取义者也。”^②孟子还倡导“养气”,要求人们“配义与道”,养成“至大至刚”、“塞于天地之间”的“浩然之气”。^③儒家以为,只要有了这股“气”,人就有了不可动摇的内在力量。

儒家所崇尚的节操观念既培养了为主子效命的奴才,同时,更为主要的,它是“黑暗王国的一线光明”,灌注其中的抗拒邪恶,虽死不屈的殉道精神,确曾培养了一代又一代民族精英。他们有的在国难当头之际,挺身而出,毅然走上疆场,挽救民族危亡,为民族大义而献身;有的在昏君当朝,奸臣贼子横行无忌之时,拍案而起,仗义执言,为民请命。譬如,宋末的文天祥抗元被俘,宁死不屈,就义时身怀一赞,其言曰:“孔曰成仁,孟曰取义,惟其义尽,所以仁至。读圣贤书,所学何事?而今而后,庶几无愧!”^④

舍生取义的殉道精神和节操观念照亮了古代戏曲艺术家的人生道路。尽管他们“门第卑微,职位不振”,但大多以“君子固穷”为训,在邪恶势力面前大义凛然,不肯“枉已屈道以从势”。关汉卿、马致远、王实甫、汤显祖、孔尚任等剧坛巨匠,以及王骥德、李贽、金圣叹等

戏曲批评大家，大多是“乐幽闲不解趋承”、“杜门养浩然之志”的高洁之士。譬如，汤显祖几次进京应举，首辅张居正都企图利用他为其儿子扬名，且许愿说，只要汤顺从其意，即可保证他高中头名状元。但“木强”的汤显祖宁肯栖身草庵，也决不趋炎附势，干那种盗食致饱，窃衣取温的无耻勾当，以致多次落榜。

舍生取义的浩然正气和戏曲艺术家的冰雪之操在戏曲创作中得到了辉煌的表现。

舍生取义的殉道精神是封建社会正直的文人学士同黑暗势力作斗争的思想武器，对古典文艺创作发生过较大的影响，使得歌功颂德、粉饰太平的封建文坛上，还能够听得见社会良心的阵阵呐喊。其中，呐喊得最为有力的，恐怕要数古典戏曲。一般说来，封建社会的诗词、散文主要属于贵族。那时的文人写诗作文多数不是真正献身于文学事业，而是为了跻身官场。诗文是他们敲开“黄金屋”的敲门砖，因此，不得不千方百计地投“主司”之所好。正是由于这个缘故，尽管诗文中也不乏抨击权贵、针贬时弊的“刺上”之作，但就总体而言，温柔敦厚、怨而不怒、劝百讽一是其主导倾向。戏曲是被压迫被剥削的下层劳动群众培育的大众艺术，其作者大多是在丑恶的官场倾轧中败下阵来的失意文人，戏曲演员是被侮辱被损害的一群，戏曲的主要服务对象是社会底层的“愚夫愚妇”。因此，在思想倾向和艺术旨趣上，戏曲明显不同于主要取悦上流社会的诗文。戏曲作家中虽亦不乏乞食权门、因物屈志的无耻之徒，戏曲剧目中亦不乏“为圣天子粉饰太平”的“媚上”之作，但就总体而言，戏曲与温柔敦厚的诗文不太一样，它富有“怨愤”特色，有大量的剧目把批判的矛头指向权豪势要，有力地揭露了祸国殃民的奸臣贼子的丑恶嘴脸，洋溢着不肯低眉顺眼、枉己屈道以承顺于上的浩然正气。

被视为剧戏之始的古代宫廷俳优开启了“谈笑讽谏”的风气，宋杂剧又使之朝着斥奸骂佞的方向大大发展了。岳珂《程史》卷七载，主战派将领岳飞提出“迎还二圣，收复失地”的战斗口号，惨遭奸臣秦桧谋害。桧因议和初成，颇得昏君赵构宠信。一日，教坊优伶面对这位炙手可热的当朝宰相，演出了这样一幕活剧：“秦桧以绍兴十五年四月丙子朔，赐第望仙桥。丁丑，赐银绢万匹两，钱千万，綵千缣。有诏就第赐燕，假以教坊优伶，宰执咸与。中席，优长诵致语，退。有参军者前，褒桧功德，一伶以荷叶交椅从之。诹语杂至，宾欢既洽。参军方拱揖谢，将就椅，忽坠其幞头，乃总发为髻，如行伍之巾，后有大巾环，为双叠胜。伶指而问曰：‘此何环？’曰：‘二圣环。’遽以扑击其首，曰：‘尔但坐太师交椅，请取银绢例物，此环掉脑后可也？’一座失色。桧怒，明日下午伶于狱，有死者。”洪迈《夷坚志·优伶箴戏》载，教坊优伶面对宋徽宗作俳时，斥责他搜刮天下奇珍，以养一己之欲，弄得百姓“受无量苦”。

教坊是皇家“剧团”，艺人衣食完全仰仗官方，御前作俳时，尽管艺人有骨鲠在喉，不吐不快，但投鼠忌器、有所避讳，乃情所未免。假如将目光移向面对大众的勾栏瓦肆，我们会发现，古代戏曲艺术家舍生取义的浩然正气真是“塞于天地之间”。南戏和元杂剧对弃亲背妇、另娶权门的新贵和鱼肉人民的权豪势要的斥责，无论是深度上还是广度上，都超过御前作俳的宋杂剧远甚。抒写亡国之恨、鼓舞复仇之志、讴歌冰雪之节的历史剧，更是淋漓尽致地表现了古代戏曲艺术家不畏权势，不避艰险，嫉恶如仇的浩然正气。他们满腔热情地赞颂严操守、重气节的王昭君、苏武、李香君；抵御外侮、精忠报国的岳飞；胸怀大义、临危不惧的程婴、公孙杵臼。痛斥屈节事夷、为虎作伥、谋害忠良的奸臣贼子毛延寿、秦桧。从古代戏曲艺术家留下的旷世杰作中，我们可以倾听到时代的惊雷，感受到时代脉搏的阵阵搏动。

二 善恶分明的人物形象

戏曲舞台人物作为文化的一种载体，必然会受到精神气候的影响。道德至上的伦理中心主义文化养成人们从伦理道德方位察人论事的心理定势。这一心理定势以其不可逆转的力量牵引着戏曲艺术家的艺术思维，使之习惯于从伦理道德方位观察和评判生活。反映在人物塑造上，就是将人物区分为善和恶两大类型。

戏曲人物形象的善和恶区分得特别鲜明，这一特色具体表现在以下两个方面：

第一，公忠者赋予正貌，奸邪者刻以丑形。

善与恶是基本的道德现象，既是道德评价的重要标准，也是道德教育的主要依据。在良心、公正、正义、义务、正当、荣辱等道德范畴中，善与恶始终占据中心位置，是这些范畴的主题。因此，它必然成为从伦理方位观察和表现生活的戏曲艺术家评判人物的根本尺度。戏台上的人物善恶正邪是一目了然的，它通常是“穿”在身上，“画”在脸上，“挂”在嘴上的，不仅能靠演员的形体动作演出来，还可以用乐队的锣鼓点子“打”出来，譬如，戏台上的官吏一般戴乌纱帽，以帽翅指示人物的善恶正邪，清官帽翅多为方形，以象征人品方正，贪官帽翅多为圆形，以象征行为邪辟。又譬如，戏曲主要人物初次登场，通常要“自报家门”，不仅介绍姓甚名谁、籍贯家口，还往往把自己的人品明确地“亮”给观众。譬如，元王仲文《救孝子》中，拐骗妇女的赛卢医不仅形容猥摧，而且一上场就自我暴露说：“我是赛卢医，行止十分低，常拐人家妇，冷铺里做夫妻。”清官王偁然则衣冠济楚，气度不凡，一上场便说：“老夫乃王偁然是也。自出身以来，跟随郎主，累建奇功。……”从剧本创作到舞台表演，戏曲对人物的褒贬都十分鲜明。剧作家和演员都力图使人物的善恶正邪形之于外，一望而知。这一方法也正是我国古典造型艺术所习用的。《梦梁录·百戏伎艺》说：“更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。……其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。”

寓褒贬于世俗之眼的表现方法和由这一方法所创造的大量的善恶正邪壁垒严然的人物形象，培养了我国观众独特的欣赏习惯：要求人物一露面就给人一个善恶正邪的明确印象。假如看完一部作品，这个问题还没有弄得很明白，观众便大为不快。直到现在，我国仍有相当多的戏曲观众，对那种主要不是着眼于善恶冲突，而是从冷峻的历史角度或深邃的哲理层次评判生活的创作模式，以及由这两种模式所塑造的远非善恶正邪所能范围的人物形象，都相当隔膜。

第二，个性从属于人品。

个性一词，是近代随着西学东渐才传入我国的新术语。此前论人，国人多用人品、人格等概念。严复等译介西学新知时，凡表达个性解放的概念，不仅在国人的意识中根本不存在，而且在古代汉语中也很难找到对应的语汇。人品、人格与个性的含义是不相同的。个性主要是指个体独特的心理特征和存在方式，是个体区别于他人的独特性；人品、人格主要是指人的道德修养水准，是人的群体性或曰社会性在个体中的显现。它描述的主要是个体从属于群体的情状。

古典戏曲中的人物，个性因素稚弱，大多是某种人格类型的代表。关羽是忠义勇武者的代表；包拯是清廉刚直者的代表；曹操是奸诈阴险者的代表；陈世美是忘恩负义者的代表；红娘是成人之美者的代表……。当然，“人格类型的代表”不能说完全是没有个性的，显然不

能把这些人物一概斥之为某种伦理观念的拙劣图解和简单号筒。实际上,许多戏曲人物是有血有肉,栩栩如生的。他们至今仍“活”在千百万劳动群众的心中。有的戏曲人物甚至成一直在生活中流传的“共名”。譬如,红娘成了热心快肠、牵线搭桥、促成秦晋之好者的“共名”;包青天成了铁面无私、刚正不阿的清官的“共名”;陈世美成了背弃糟糠、攀龙附凤者的“共名”……但是,毋庸讳言,戏曲人物的个性虽然存在,但相当稚弱,多半被其共性所压倒。个性从属于人品,是戏曲人物塑造的通例。相当多的人物是某种伦理观念(诸如忠、孝、义、勇、仁、慈、直、诚、奸、淫)的化身。戏曲艺术家首先关心的是人物类的属性,而不是人物区别于他人的独特性。戏曲表演一直采用脚色分行制,生、旦、净、末、丑,就是人物类型。剧作家塑造人物的“程序”是“为一般而找特殊”,而不是“在特殊中显出一般”。歌德对这两种“程序”进行过分析比较,指出:“诗人究竟是为一般而找特殊,还是在特殊中显出一般,这中间有一个很大的分别。由第一种程序产生出寓意诗,其中特殊只作为一个例证或典范才有价值。但是第二种程序才特别适宜于诗的本质,它表现出一种特殊,并不想到或明指到一般。谁若是生动地把握住这特殊,谁就会同时获得一般而当时却意识不到,或只是到事后才意识到。”^⑤戏曲人物塑造属于“第一种程序”,它不仅要求剧作家事先要想到一般,为一般去寻找特殊,而且还要求借助人物形象“明指到一般”,亦即明确地体现某种伦理道德观念。李渔《闲情偶记·词曲部》说:“欲劝人为孝,则举一孝子出名,但有一行可纪,则不必尽有其事,凡属孝亲所应有者,悉取而加之,亦犹纣之不善,不如是之甚也,一居下流,天下之恶皆归焉。”剧作家的根本任务是捕捉同一伦理观念在不同实践者那里的花样翻新。这样创造出来的人物必然是“理想的范本”,亦即巴尔扎克在《〈一桩无头公案〉初版序言》中所说的“类的样本”:要么是恶的化身,要么是善的楷模,富有很强的“寓意”性,人品标帜十分醒目,个性特征则较为模糊。

人的个性并不是先天赋予的,新生儿就无所谓个性。个性是社会的产物,是个体与其所处的社会环境在交互作用的过程中创造出来的。人在社会关系结构中的位置和社会给个体所提供的自由程度,对人的个性的发展有着决定性的意义。我国封建社会的社会关系结构网络,是以儒家“君为臣纲,父为子纲,夫为妻纲”的等级隶属原则编织而成的。儒家从人的社会性方位认识人,认识一切,把人看成是群体的“部件”、社会的角色,而不是看作有独立意志的个体。强调人身依附是儒家人论的核心内容。每个人都是他所隶属的社会关系的派生物,离开了群体,个体不但失去了存在的价值,也失去了生存的条件。儒家把道德尺度置于历史尺度之上,不是着眼于历史进步,而是从维护既定制度和现成秩序出发来设计人格,要求个体都按照“名分”——隶属关系生活,视听言动皆循礼义。非礼则止,不义则弃。礼义维护人身依附,取消个体的独立性,规定种种社会义务,置个体的权利于不顾。从这个意义上看,儒家以“克己”为前提的道德自我完善,实质上是自我泯灭。很显然,时代没有给产生、发展在封建社会的戏曲艺术以高扬人物个性的条件。戏曲人物善恶分明的特征,正是隆礼贵义的伦理中心主义文化在艺术上的投影。

三 药人寿世的教化功能

儒家对于人性到底是“本善”还是“本恶”看法颇有分歧,但在道德教化问题上,意见却相当一致,都认为人是需要而且是能够接受教育的,没有道德教育,人就无法摆脱野蛮状态。“圣人之治”就是“以德化民”。主张人性本善的孟子说:“恻隐之心,人皆有之;羞恶之心,人

皆有之；恭敬之心，人皆有之；是非之心，人皆有之。惻隱之心，仁也，羞惡之心，義也；恭敬之心，禮也；是非之心，智也。仁義禮智，非由外鑄我也，我固有之也，弗思耳矣。”^⑥但这四者只是善之“端”，亦即善的萌芽，或只是为善的可能性，要想将“四端”付诸实践，还必须将其“扩而充之”。《孟子·公孙丑上》说：“凡有四端于我者，知皆扩而充之矣，若火之始然，泉之始达，苟能充之，足以保四海，苟不充之，不足以事父母。”“扩而充之”的有效办法就是进行道德教育。如果没有道德教育，人和禽兽也就差不多了。认为人性本恶的荀子说：“今之人性，生而有好利焉，顺是，故争夺生而辞让亡焉；生而有疾恶焉，顺是，故残贼生而忠信亡焉；生而有耳目之欲，有好声色焉，顺是，故淫乱生而礼义文理亡焉。”^⑦他所说的性是指人生来就有的本能。辞让、忠信、礼义不是生来就有的，而是人为的善德。荀子称之为“伪”。人性既然本恶，就必须“化性起伪”，亦即通过道德教化去改造人性。

儒家早就认识到，文艺在道德教化方面有着不可替代的作用。孔子视诗歌和音乐为道德教化的有力工具。《论语·泰伯》说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”在道德与经济的关系上，儒家是“正其谊而不谋其利，明其道而不计其功”^⑧的，但在文艺上却急功近利，要求文艺从属于政治，为“以德化民”服务。

隆礼贵义的伦理精神和视文艺为道德教化的有力工具的文艺观，对戏曲功能观的影响呈现出复杂状态。

儒家正统文人大多贱视戏曲。杨维禎《中原音韵序》说，对于戏曲儒者往往“薄其事而不究心”。明何良俊《四友斋丛说》卷三十七说：“祖宗开国，尊崇儒术，士大夫耻留心词曲，杂剧与旧戏文本皆不传，世人不得尽见。”这种情况不独一朝一代为然。封建统治阶级虽然也曾利用戏曲张扬封建道德，但就主要倾向而论，禁毁是历代封建王朝对待戏曲的基本政策。“端士不为”则是封建正统文人对待戏曲的基本态度。儒家把《诗经》列入六经，认为文学事业乃“经国之大业，不朽之盛事”，为何独独如此贱视戏曲呢？这与他们对戏曲社会职能的认识密切相关。朱熹门人陈淳《上傳寺丞论淫戏》给戏曲列了八大罪状：“一，无故剥民膏为妄费；二，荒民本业事游观；三，鼓簧人家子弟，玩物丧恭谨之志；四，诱惑深闺妇女，外出动邪辟之思；五，贪夫荫抢夺之奸；六，后生逞斗殴之忿；七，旷夫怨女，邂逅为淫奔之丑；八，州县二庭，纷纷起狱讼之繁；甚有假托报私仇、击杀人无所惮者。其胎殃产祸如此，若漠然不之禁，则人心波流风靡，无由而止，岂不为仁人君子德政之累？”从陈淳的这副有色眼镜中我们可以看出，戏曲并非都是以统治阶级的善恶是非观点来表现社会生活的，其中许多剧目充满“非礼”的东西，在一定程度上，表现了下层劳动群众的思想感情。因此，封建统治者认为它不仅不能“移风易俗”，反而会“伤风败俗”，故不遗余力地加以禁毁。

戏曲与封建统治及其精神支柱——儒家伦理原则的冲突，还可从推崇戏曲者大多是为统治阶级所不容的“叛逆”这一点见出。封建社会真正热心于戏曲创作和批评的人，大多是失意文人，有的甚至是统治阶级目为洪水猛兽的“狂狷”之士。这些事实说明，从主导倾向上看，没有越出封建艺术之范围的戏曲，虽然受到封建伦理道德的深刻影响，但它又不是宣扬儒家伦理纲常的简单工具。戏曲经常越出封建礼教的范围，张扬异端，其功能与儒家所要求的“迹之事父，远之事君”，是不完全吻合的。

但是，毋庸讳言，戏曲的功能观受到隆礼贵义的伦理精神的深刻影响。古代戏曲艺术家一致认为，戏曲的主要职能是进行道德教化。司马迁认为，古代宫廷俳优以“谈笑讽谏”，对于人主克服不良政治是有帮助的。《史记·滑稽列传》说：“谈言微中，亦可以解纷。”这一思想成为后世为戏曲张目的重要根据。《南唐书·谈谐传》说：“呜呼！谈谐之说，其来尚矣！秦汉

之滑稽，后世因为谈谐，而为之者多出乎乐工优人，其廓人主之褊心，讥当时之弊政，必先顺其所好，以攻其所蔽，虽非君子之事，而有足书者。”杨维禎《优戏录序》说：“优戏之伎虽在诛绝，而优谏之功，岂可少乎？”戏曲是道德教化的有力工具，戏曲的主要价值在于其道德教化功能，这不仅是满脑子忠孝节义的理学名儒的看法，也是大倡异端的戏曲作家、批评家的看法。明代翰林院编修、文渊阁大学士邱濬在其《伍伦全备记·副末开场》中说：“若于伦理无关紧，纵是新奇不足传。……使世上为子的看了便孝，为臣的看了便忠，为弟的看了敬其兄，为兄的看了友其弟，为夫妇的看了相和顺，为朋友的看了相敬信。”这一看法并不只是邱濬这类理学名儒的，一些公然颠倒千百年善恶是非的进步的思想家、作家，为了替戏曲争地位，也大谈戏曲“合君臣、浹父子”的政治伦理功能。李贽是“名教罪人”，被统治阶级目为“异端”而惨遭迫害。《焚书》卷一《答焦漪园》说：“今世俗子弟与一切假道学，共以异端目我，我谓不如遂为异端，免彼等以虚名加我。”《四库全书总目提要》在介绍李贽时说：“排击孔子，别立褒贬，凡千古相传之善恶，无不颠倒易位，尤为罪不容诛。其书可毁，其名亦不足以污简牍。”可是李贽在评价《红拂》时却说：“孰谓传奇不可以兴，不可以观，不可以群，不可以怨乎？饮食宴乐之间，起义动慨多矣。”汤显祖生性耿介，一生坎坷，对灭绝人欲，但言“天理”的理学颇有抵触。但他在《宜黄县戏神清源师庙记》中谈到戏曲的作用时说：“可以合君臣之节，可以浹父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愤之疾，可以浑庸鄙之好。……人有此声，家有此道，疫疠不作，天下和平。岂非以人情之大寔，为名教之至乐也哉！”正因为这是一种相当普遍、相当流行的看法，古典戏曲理论的集大成者李渔将戏曲的功能概括为“药人寿世之方，救苦弭灾之具。”⑥戏曲的教化功能被当成主要职能，审美娱情反而成了附带的东西，成了手段。是否有关风化，成为衡量戏曲的价值、决定取舍的主要标准。“不关风化体，纵好也徒然”，是古代戏曲艺术家的共同认识。

封建统治阶级及其正统文人的戏曲功能观无疑是承袭儒家的文艺观的；古代进步的戏曲艺术家、批评家的戏曲功能观其实也是如此。他们与正统文人在戏曲功能观上并无分歧，都视戏曲为“药人寿世”的道德教化工具。所不同的是，前者主要站在剥削阶级的立场上来辨别善恶是非；而后者则在一定程度上以下层人民的眼光来辨别善恶是非。这正是封建统治阶级及其正统文人多贱视戏曲，而失意的知识分子及劳动大众多热情肯定戏曲的重要原因。

注释：

① 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社1963年版，第9页。

②⑥ 《孟子·告子上》。

③ 《孟子·公孙丑上》。

④ 《文山全集》卷十四。

⑤ 歌德：《关于艺术的格言和感想》，《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第415页。

⑦ 《荀子·性恶》。

⑧ 《史记·董仲舒传》。

⑨ 《闲情偶记·词曲部》。

（本文责任编辑 张炳煌）