

# 论中国古代戏曲家的身份焦虑与心态调适<sup>\*</sup>

程华平<sup>\*\*</sup>

## <目次>

1. 引言
2. 古代戏曲家生存环境与身份焦虑
3. 戏曲家身份的再确认与创作选择
4. 戏曲家心态调适及其对创作影响
5. 结论

## 1. 引言

明代戏曲家沈自晋曾发出这样感慨：“词家作曲，而每讳之。或曰无名氏，或称别号某以当之。嗟乎！曲则何罪而讳之若是？”<sup>1)</sup> 沈氏的感慨，实际上道出了一种在中国古代戏曲史上极为常见的现象：戏曲家往往不愿甚至不敢以真实身份示人。这种现象的出现，自然同戏曲在文学中的低微地位有关，更同戏曲家在现实社会中的生存环境有关。《四库全书总目》就如此写道：“词、曲二体，在文章、技艺之间，厥品颇卑，作者弗贵。”<sup>2)</sup> 这种意见代表了整个社会的主流意识形态对戏曲的基本态度和对戏曲家的身份认定，自然会对戏曲家产生负面心理影响，造成自我身份认同中的焦虑感与危机感。尽管每一位戏曲家焦虑和危机感的深浅、

<sup>\*</sup> 本文Supported by a Korea University Grant, 特作说明, 并予致谢!

<sup>\*\*</sup> 程华平 (1965—), 华东师范大学中文系教授, 博士生导师; 高丽大学中文系教授。

1) 沈自晋:《重定南词全谱凡例》, 张树英校点《沈自晋全集》, 中华书局, 2004年, 第255页。

2) 永瑢等:《四库全书总目》卷一九八, 中华书局, 1965年, 第1807页。

晦明各有不同，身份意识也并没有上升到一种自觉的程度，但几乎是普遍存在，无多例外的。另一方面，在中国古典戏曲创作极为繁盛的元明清时期，戏曲家们创作热情高涨，创作出了难以计数的剧作，以至于有“词山曲海”之说<sup>3)</sup>。问题是，古代戏曲家在如此的政治社会环境和各种舆论压力之下，是如何面对现实，调适心态，化解身份焦虑与心理危机，投身创作的？这对戏曲创作又产生了怎样的影响？此即本文所要讨论的主要问题。

## 2. 古代戏曲家的生存环境与身份焦虑

中国古代戏曲之所以迟至宋金之际才得以成熟，原因固然很多，但缺少文人士大夫的普遍关注与广泛参与无疑是最为关键的因素。而古代戏曲第一个黄金时期之所以在元代出现，也正是因为当时有大量的文人才士加入到了戏曲创作的队伍，使杂剧艺术在较短的时间里完成了从初步成熟的民间演剧形态向体制完备的文本形态的跨越。可以设想的是，如果没有发生元蒙入主中原、长期停止科举考试、汉族文人仕途断绝之类的历史巨变，大概元代文人对戏曲也和千百年以来的文人一样，“士夫罕有留意者”<sup>4)</sup>，古代戏曲发展所呈现的也许会是另一番面貌。由于众所周知的原因，元代文人是在“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途”这种特殊的政治文化体制和生存环境下从事戏曲创作等活动的<sup>5)</sup>，由“四民”之首而沦陷于市井尘俗之中，出入于瓦舍勾栏，寄身于青楼楚馆，编写剧本甚至偶倡优而不辞，因而，这些戏曲家被世人看作优伶之辈自是情理之中的事情。

由于现有材料的缺乏，我们无法准确地把握元代戏曲家的真实心态。但从贾仲明为《录鬼簿》部分戏曲家所补挽词中，我们可以看到，当时大都的一些书会

3) 沈宠绥撰：《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社，1959年，第198页。

4) 徐渭撰：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），第239页。

5) 马致远：《荐福碑》第一折，臧懋循编《元曲选》，中华书局，1958年，第579页。

才人，因为戏曲创作而声名远扬，普获赞誉：大都玉京书会岳伯川“度《铁拐李岳》新杂剧，更《梦断杨贵妃》。玉京、燕赵名驰。”孟汉卿“有黄忠商调新声，喧燕赵，响玉音（京），多做广行。”赵公辅“宏文开，寰世广，闹玉京，燕赵擅场。”玉京书会后期的剧作家赵子祥“传奇乐府时新令，锦排场，起玉京。”<sup>6)</sup>等等。可以说，在整个汉族文士阶层集体沉沦之际，我们从上述的文字记载很难感受到这些被称作“书会才人”的戏曲家，比那些从事诗文创作的正统文人更为强烈的焦虑感与自卑感。元末夏庭芝《青楼集》的记载清楚地向我们表明，那是一个朝野文人无论贵贱穷达都无所顾忌地流连青楼、狎妓听歌的时代，对于那些落魄偃蹇的书会才人来说，为瓦舍勾栏中的戏曲从业者编撰剧本也未尝不是一种彰才显情、寻衣觅食的生存方式，不少剧作家在此过程中还逐渐把那些被亵玩作践的女艺人引为知音，与身份低贱的乐工伶人联手创作，从中重新寻找到了生活的支点和精神的寄托。

但是，这种文人才士和戏曲艺人与共相处的情形随着明王朝的建立戛然而止。朱元璋重开科举，文人们看到了仕途的希望，他们重新捡起尘封已久的儒家经典，收敛起一度引以为荣的“风尘浪子”无视声誉的放纵行为，压抑个性，循规蹈矩，因而戏曲创作的激情不再；在文士地位得以提升的同时，伶优艺人地位较之元代却进一步下降。朱元璋用法律法令的形式将对伶优艺人的歧视与限定明确化，不仅禁止他们应试、为宦，与官吏、平民婚配，而且对其服饰、行为等也进行了严苛的限制，视之为另类，将他们打入到了社会的最底层。明初朝廷多次颁布法令，对戏曲创作与演出的内容作出了严格的限定。因此，在严酷的禁戏政策、严厉的思想禁锢以及科举仕途诱惑等多重因素的合力作用之下，明初戏曲创作的一片萧条，甚至还造成了整个社会对戏曲创作者更为普遍的歧视与鄙薄。嘉靖年间的曲学家何良俊即指出：“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。”<sup>7)</sup>虽然明初有朱权、朱有燬等藩王及其身边的几位戏曲家如汤舜民、贾仲明、杨讷等仍在从事杂剧的创作与演唱，但这只是权贵阶层的消遣

6) 钟嗣成：《录鬼簿》贾仲明挽词，《中国古典戏曲论著集成》（二），第196、199、195、188页。

7) 何良俊撰：《四友斋丛说》卷三十七《词曲》，中华书局，1959年，第337页。

娱乐，而整个社会在相当长的时间里则表现出以创作戏曲为耻的意识。明成化、弘治间户部尚书、武英殿大学士邱濬因创作了《忠孝记》、《投笔记》、《举鼎记》等传奇作品，便遭到同朝官员王恕“理学大儒，不宜留心词曲”之讥<sup>8)</sup>；王九思“好为词曲”，其友人便有“留意经世文章”之劝<sup>9)</sup>；汤显祖才华横溢，喜欢作剧，其师张位大为惋惜：“以君之辩才，握麈而登皋比，何渠出濂、洛、关、闽下，而逗漏于碧箫红牙队间，将无为青青子衿所笑？”<sup>10)</sup>前文所引沈自晋所言“词家作词而每讳之”的现象，正是在如此情形下产生的。近代戏曲家吴梅对此也指出：“明清流传诸本，又不欲以真姓名示人，别篆隐语，自晦其迹。”<sup>11)</sup>这并不是出自戏曲家的自谦，而是在社会环境和舆论压力之下所产生的身份焦虑感与心理危机感，是一种不得不然的自保之策。

应该说，有明一代诸多禁戏之法令条规，更多的是针对戏曲演出而颁布的，针对戏曲家创作的禁令则不多见。这种情况从明初到明末基本上都是如此，特别是明中叶之后，随着专制统治的松弛，戏曲创作也迎来了元杂剧以来的第二个繁荣期。但是，随着满清入主中原，特别是随着全国统一与逐步稳定，从康熙中叶开始，满清统治者将更多的精力转移到了思想文化的控制上来，清廷对戏曲的禁令也逐渐繁多、严苛起来，戏曲家的生态环境发生了巨大的变化，从而也自然影响到他们创作心态的变化。

无论是明代还是清代，众多的中央和地方的法令法规，都一致将社会动乱、世风日下等根源归咎于戏曲的“海盗诲淫”。最常见的提法就是：“乡曲小民，不但经史不能领略，即子集亦束置不观。惟喜瞽词俗剧，及一切鄙俗之词。更有编造新文，广为传播，大率不外乎草窃奸宄之事，而愚民之好勇斗狠者，溺于邪慝，转相慕效，肆行淫暴，概由看此等书所致。”<sup>12)</sup>他们把天下动乱的根源，归咎于戏曲

8) 沈德符撰：《万历野获编》卷二十五《邱文庄填词》，中华书局，1959年，第641页。

9) 王骥德撰：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》(五)，第178页。

10) 陈继儒：《批点牡丹亭题词》，徐朔方笺校《汤显祖诗文集》附录，上海古籍出版社，1982年，第1545页。

11) 吴梅：《王古鲁译〈中国近世戏曲史〉序》，《吴梅戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1983年，第483页。

12) 曹振鏞、戴均元等撰：《大清仁宗睿皇帝实录》卷一百四，见王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社，1981年，第56页。

作品的影响，这就使得戏曲家在创作的时候，不由自主地产生紧张、恐惧的心理。万历时期剧作家沈璟在闻知吕天成欲刊刻其描写梁山好汉武松故事的《义侠记》时，便立即去书加以劝止：“此非盛世事，亟止勿传”，也正是担心这部传奇可能产生的社会后果：“热血烈胆之夫，必且号呼流涕，搔首嗔目，思得一当以自逞，即肝脑涂地而弗顾者。”<sup>13)</sup>

同样，对戏曲作品“诲淫”的谴责，也使得剧作家在涉及爱情婚姻题材时，往往心存顾忌，生怕被扣上“诲淫”的帽子。“尝思人之行淫，犹畏人知者，谓此事猥鄙，不敢令人知耳，是所行虽恶而羞恶之，良心犹未尽泯也。今乃谱为传奇，播之声容，使人昭然共见之，共闻之，则是淫奔大恶，不为可羞可罪之秽行，反为可歌可舞之美谈矣。是劝世之行淫，莫大于此矣。又况人之为不善者，犹惧其有恶报，谓一念之淫，神明必见，天遂夺其科名，遂促其寿算，遂绝其后嗣，是以恐惧而不敢轻为。今乃创为及第成婚之说，是以至恶而反膺美报，不特诬人，亦且诬天，其罪可胜诛乎！”<sup>14)</sup>刘宗周《人谱类记》引张缙孙《戒人作淫词》亦云：“今世文字之祸，百怪俱兴，往往倡淫秽之词，撰造小说，以为风流佳话，使观者魂摇色夺，毁性易心。……则闺房丑行，未尝不为文人才士之所许，平日天良一线，或犹畏鬼畏人，至此则公然心雄胆泼矣。若夫幼男童女，血气未定，见此等词说，必至凿破混沌，抛舍躯命，小则丧身，大则灭家。呜呼！谁实使之然耶？况吾辈既以含齿戴发，更复身列士林，不思遏之禁之，何忍驱迫齐民，尽入禽兽一路哉！祸天下而害人心，莫此之甚已。”<sup>15)</sup>不难想象，在这种“诲淫”罪名的威慑下，戏曲家在涉及爱情描写的时候是如何的如履薄冰，不敢越雷池一步，而恐惧、自责的心理也会是如影随形。清代吴中孝廉彭希涑指斥其友人朱海所作《钗燕园》传奇为“桑间濮上之词，最足坏人术”，他还用戏曲家尤侗仕途蹭蹬、家庭不幸的遭遇告诫世人创作这类“艳情丽事”戏曲的下场：“吾乡尤西堂太史侗，《杂俎》中仅载《钧天乐》、《吊琵琶》、《黑白卫》、《登科记》，尚有数种，艳情丽事，匪夷所思。曾因才鬼降乱，告以冥中削禄。以西堂太史之个根器才望，犹未

13) 吕天成：《〈义侠记〉序》，徐朔方辑校《沈璟集》，上海古籍出版社，1991年，第923页。

14) 汤来贺撰：《内省斋文集》卷七，见王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第303页。

15) 刘宗周撰：《人类谱记》卷五，广文书局，中华民国六十年，第88页。

免于冷宦不迁，子孙不振，吾曹可不知儆醒哉！后朱亦潦倒终其身。”<sup>16)</sup>不仅如此，创作爱情婚姻类戏曲还可能连累家人遭到报应：“常州曾某，名下士也，喜作淫词艳曲，一时传诵。……未几，得奇病死，妻女俱堕落烟花。人共指为恶报云。”<sup>17)</sup>诸如此类的言论，屡见不鲜，甚至成了一种无所不在的公众常识，压迫和折磨着戏曲家，使他们在创作时承受着巨大而无形的精神压力。因此，清中叶以后，这一爱情婚姻类题材的创作也因此出现了新特点：“作者皆矜慎属稿，无青衿挑达之事。”<sup>18)</sup>乾隆中叶之后，如晚明剧作家那样大肆歌唱爱情、宣扬情爱、以情抗理的剧作几乎不见了踪迹。

有关明清科举教育与科举考试对戏曲家的影响，已有不少学者注意到了，问世的研究成果也不在少数。我认为，科举教育和科举考试对文人士子心态的最大影响，主要体现在他们的价值观念和由此产生的阅读取向之上。朝廷通过规定考试内容与指定阅读书籍，从知识谱系上限定了文士的阅读和思想，导致的后果是大多数读书人对四书五经、科场墨卷之外的其他文学作品很少问津，甚至漠然无知。这些士子在读书之际便被反复告诫：“小说艳词，荡人心目，久奉禁止。倘有此等，速行毁板。查系诸生，定以劣论。”<sup>19)</sup>“淫词艳曲，尤宜焚弃，不得寓目。尚留案头，便是不详之物。”<sup>20)</sup>因此，这对他们今后染指戏曲创作留下了浓重的心理阴影，更有甚者则视戏曲为洪水猛兽。明万历三十一年（1603），乡试失利的吕天成对自己功名不就感到非常郁闷，一度将根源归咎为受到了戏曲创作的影响：“十余年来，予颇为出道所误，深悔之，谢绝词曲，技不复痒。”<sup>21)</sup>他后来还是无法熄灭创作戏曲的热情，但也确实是终身功名未就，甚至连冯梦龙也认为吕天成年未四十而卒，即是“坐此等口业所致。”<sup>22)</sup>

16) 梁恭辰辑：《北东园笔录》续编卷五《传奇剖祿》，《笔记小说大观》第二十九册，江苏广陵古籍刻印社，1983年，第278页。

17) 《重订福寿金鉴》卷十一，见王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第387页。

18) 吴梅著：《中国戏曲概论》卷下三《清人传奇》，《吴梅戏曲论文集》，第185页。

19) 邵远平撰：《戒山文存》，清康熙刻本。《四库全书存目丛书》集部第240册，齐鲁书社，1997年。

20) 汪正集录：《先正遗稿》卷一，清光绪十九年浙江书局刻本。

21) 吕天成：《曲品自序》，吴书荫校注《曲品校注》，中华书局，1990年，第1页。

22) 冯梦龙：《太霞新奏》卷五，《冯梦龙全集》第十四卷，江苏古籍出版社，1993年，第72页。

统治者除了利用手中的权利对戏曲创作、刊刻和演出等加以禁止与禁毁、订立乡规学约对士子加以约束外，他们还不断地渲染创作戏曲会遭受报应，借此对戏曲家加以恫吓。他们每每将戏曲家所遭受的坎坷不幸，与其戏曲创作牵连在一起，这也对戏曲家的心理产生了相当明显的震慑作用。清代戏曲家沈起凤自因创作了《报恩猿》、《才人福》、《文星榜》、《伏虎韬》等传奇，词曲之名，几遍天下。但步入中年之后，科举考试屡遭挫折，沈起凤便把自己的不幸遭遇和创作戏曲联系起来，“予半生福泽，被轻薄业折尽矣。”因此“归家后，烧其曲谱，不敢以歌唱绮语，至疑生平之又遗行也”，不再从事戏曲的创作。他甚至跑到栖霞山寺，请禅师为其忏除口业，企图通过忏悔年少时的“轻薄”之举，“面壁十年后，陪侍上瑶京。”<sup>23)</sup> 晚清戏曲家黄燮清也是“晚年自悔少作，忏其绮语”<sup>24)</sup>，决心不再创作戏曲。这些戏曲家都将自己科举不第、人生困顿的不幸遭遇，归咎于戏曲创作，这也说明了在当时社会意识形态的压迫下，不少戏曲家自身的身份感到了焦虑，他们的戏曲创作心态也产生了畸变，他们把戏曲创作看作是一种作孽折福之举，为此而矛盾纠结，痛苦不堪。

对戏曲家进行恫吓的另一个普遍的做法就是散布因果报因说。一些正统文人、理学家煞有介事地杜撰了许多戏曲家死后在地狱中遭到百般摧残的恐怖故事，以此来儆戒那些“离经叛道”者。他们编造王实甫、关汉卿创作《西厢记》，污蔑了崔莺莺与郑恒夫妇的名节，因而遭到了报应：“佛家言拔舌地狱，果有之，则王实甫、关汉卿固当不免。”<sup>25)</sup> 在地狱遭受折磨的剧作家还有汤显祖、李渔等人，李卓吾和金圣叹生前就死于非命，更是他们认定的报应不爽的明证。明代剧作家袁于令的《西园记》传奇，“词品卑下，殊乏雅驯”，为人贪污无厌，喜纵谈闺阁事，淫词秽语，信口而及，令人掩耳，最终落得个“自嚼其舌，片片而堕，……舌根俱尽而死”的下场。<sup>26)</sup> 这些令人毛骨悚然的故事在当时还是产生了一些震慑效果，

23) 沈起凤：《脑后淫魔》，沈起凤著，乔雨舟校点《谐铎》卷九，人民文学出版社，2006年，第143页。

24) 冯肇曾：《居官鉴跋》，黄燮清著《居官鉴》，清咸丰七年刻《韵珊外集倚晴楼七种曲》所收本。

25) 王宏撰：《山志》卷四《传奇》，见王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第371页。

26) 徐谦撰：《桂宫梯》卷四引《阴鸷文功戒编》，见王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第380页。

以至于许多戏曲家将自己的不幸都当做是鬼神的惩罚。乾隆六年（1741）八月，戏曲家蒋士铨在“病剧，几成瘵，医药杂投，或无效”的绝望之际，嗒然有悟，奋力而起，将“麓中淫靡绮丽之事数十册，并所著艳诗四百余首，火于庭。”在向神灵忏悔、发誓之后，第二天一早就买来了《朱子语录》诵读，三个月后，他竟然“神气复强如初”<sup>27)</sup>。同样情形也发生在一百年之后的戏曲家姚燮的身上：道光二十三年（1843）秋，姚燮遭疾且危，医者难之，“恍惚中若有神告之曰：‘多作绮语，当入无间狱，不独疾之不愈也。’乃猛然愧悔”<sup>28)</sup>，遂取生平绮语数十种摧烧之，自号“复庄”，以注《玉枢经》来补过。五个月后，“羸体始渐复。”<sup>29)</sup>

正是在朝廷禁令、士绅劝诫以及正统文人、理学之士的共同威吓之下，明清时期特别是清代中叶之后的戏曲家所赖以生存的社会环境和创作环境越来越险恶。乾隆时期的戏曲家张坚曾交代其阅读、创作戏曲的恐惧心理：“忆昔从父师受业时，偷看《西厢》、《拜月》诸传奇，偶一游戏，背作《梦中缘》传奇，惧见嗔责，藏之篋底，十余年后始出以示人。”<sup>30)</sup>同时期的另一位戏曲家陆继辂也记载道：“尝夏日晒书，检得元人曲数种，私阅之。课不如程，为太孺人所觉，怒与杖至数十。……太孺人弃杖泣，姊亦泣。不孝长跪谢，誓不敢。良久，太孺人拭泪，命不孝起，戒之曰：‘传奇妄语，不足观。架上有汉魏六朝唐人诗，儿苟耽之，不汝禁也。’不孝学为诗，自此始。”<sup>31)</sup>由此可以看出，戏曲有害的观点已经渗透到包括妇孺在内的所有人，已经成为社会的共识。统治者关注的是社会的稳定、统治的稳固，他们利用手中的权利对那些他们认定的“诲淫诲盗”类的剧作加以禁毁，对那些他们认为逾越了道德礼教范围的戏曲家加以打击，并利用社会、宗教舆论的力量围剿那些“出格”的戏曲家。在如此的政治、社会和文化环境之中，戏曲家的心态不可避免地受到影响，产生身份焦虑感、心理危机感甚至出现某种心理扭曲也

27) 蒋士铨编，蒋立仁补编：《清容居士行年录》，清刻本。

28) 陆士几：《玉枢经俞序》，转自汪超著《姚燮年谱》，中国社会科学出版社，2011年，第200页。

29) 姚燮：《玉枢经俞自序》，转自汪超著《姚燮年谱》，第200页。

30) 张坚：《玉狮坠自叙》，转自蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》（三），齐鲁书社，1989年，第1680页。

31) 陆继辂撰：《崇百药斋文集》第二十卷《先太孺人年谱》，《续修四库全书》集部别集类影印清嘉庆二十五年合肥学舍刻本。

是在情理之中的。

### 3. 戏曲家身份的再确认与创作选择

尽管社会上对戏曲创作的歧视与攻击无处不在，但并不能完全浇灭戏曲家创作的热情，元明清三朝，大量文人参与到了戏曲创作的行列，并创作了难以计数的戏曲作品。个中原因，一方面固然同这些戏曲家对戏曲的痴迷、不畏世俗偏见的坚强意志有关，另一方面也与戏曲家面对险恶的创作环境，在遭遇歧视、打击之际，能够及时调整心态、化解心理危机有关。

古代戏曲家当然不甘心这种“儒者每薄之”的身份与处境<sup>32)</sup>，而化解之道首先在于回归到传统文人的身份。我们知道，元代社会有明确的“良民”与“贱民”之分：“名编户籍，素本齐民，谓之良；店户、倡优、官私奴婢，谓之贱。”伎乐曰倡，谐戏为优，所谓伎乐歌舞之家也。”<sup>33)</sup> 我们在上文中曾提到，元代一些“书会才人”长期混迹于瓦舍勾栏，甚至和优伶戏子打成一片，但是，他们在身份上毕竟和那些“贱民”不属于同一个阶层，千百年来所形成的文人身份意识有可能因为处境的落魄困顿而有所淡化，潜伏在心理深处，但绝不会遗忘和消失。元代著名文人赵孟頫即是将戏曲家的身份分为“行家生活”与“戾家把戏”两种：“良家子弟所扮杂剧，谓之行家生活；娼优所扮者，谓之戾家把戏。良人贵其耻，故扮者寡。今少矣，反以娼优扮者谓之行家，失之远矣。”<sup>34)</sup> 据已故启功先生考证，元代戏曲行业中，职业演员的团体谓之“行院”，职业演员也称“行家”，子弟客串则为“戾家”。他认为赵孟頫之所以对当时社会上普遍流行的“以娼优扮者谓之行家”的说法不以为然，“意在抬高子弟所演的剧，并以剧本创作的功劳来替子弟标榜，不过想为士夫增重而已。”<sup>35)</sup>

32) 罗宗信：《中原音韵序》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第177页。

33) 徐元瑞撰，杨讷点校：《史学指南》，浙江古籍出版社，1988年，第103—104页。

34) 朱 权：《太和正音谱·杂剧十二科》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第24页。

35) 启 功：《戾家考》，《启功丛稿·论文卷》，中华书局，1999年，第157—158页。

实际上，赵孟頫着意点更在于提高杂剧本身的地位，他认为杂剧本来就是由“良家子弟”所扮演的，而非娼优的业余客串，从事杂剧演出并不是一种低贱的职业，只是因为良家子弟看到倡优也在搬演杂剧，耻以为伍，故“扮者寡”，因而造成大量的娼优投身其中，鸠占鹊巢，并引起了世人对戏曲本身的鄙薄。在赵氏看来，杂剧创作本应就属于文人士大夫的专利：“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，娼优岂能扮乎？”<sup>36)</sup> 这一点也得到了明代《元曲选》的编者臧懋循的认同，他指出创演戏曲正是文人士大夫的专利，因而“关汉卿辈争挟长技自见，至躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞者。”<sup>37)</sup> 实际上，赵氏也注意到了元代还有一些象赵明镜、张酷贫、红字李二、花李郎之类“娼夫”戏曲家，但他还是坚持将这些人排斥在戏曲家的行列之外：“娼夫之词，名曰‘绿巾词’。其词虽有切者，亦不可以乐府称也。”<sup>38)</sup> 所谓“鸿儒硕士、骚人墨客”的杂剧作家的身份定位，完全是希望将文人剧作家与那些在瓦舍勾栏中的“倡夫”剧作家区隔出来，企图在精神层面上构筑一种超越他者的身份等级，在弥补戏曲家在现实社会中的种种缺失、改变世人对戏曲家偏见的同时，也以此来获得心灵的慰藉与情感的满足。这种通过区隔、贬低“他者”来抬高自身的做法，正是一种对自身实际情形的焦虑与心理失衡的表现，隐含着的是元代戏曲家自身认同的危机。与此同时，也反映了元代戏曲家正在进行自我的心理调适。也就是说，他们在感到无力改变“庸俗易之，用世者嗤之”的现实之际<sup>39)</sup>，只得调适自己的心理，以期获得一种身份的优越感与心理的满足感。

这种对俳优艺人的贱视与区隔，事实上也贯穿于明清戏曲发展的整个进程中。明代徐霖因戏曲创作而深受武宗宠幸，然而却拒绝了武宗授予他的教坊司官职，认为这个职位是对家世的玷污：“武宗召徐霖在临清谒见，欲授霖教坊司官。霖泣谢曰：‘臣虽不才，世家清白。教坊者倡优之司，臣死不敢拜。’乃授锦衣镇抚。”<sup>40)</sup>

36) 朱 权：《太和正音谱·杂剧十二科》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第24页。

37) 臧懋循：《元曲选序二》，臧懋循编《元曲选》，中华书局，1958年，第4页。

38) 朱权撰：《太和正音谱·娼夫不入群英》，《中国古典戏曲论著集成》（三），第44页。

39) 朱 经：《青楼集序》，夏庭芝著《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），第15页。

40) 李翊著，魏连科点校：《戒庵老人漫笔》卷四《徐子仁宠幸》，中华书局，1982年，第133页。

乾隆时期剧作家蒋士铨宁愿放弃接近皇帝机会也不愿做一个职业戏曲家：“裘师颖荐予入景山为内伶填词，或可受上知。予力拒之。八月，遂乞假去，画《归舟安稳图》。”<sup>41)</sup> 蒋士铨是当时著名的戏曲家，创作戏曲在他看来只属于业余爱好，一旦将他任命为职业剧作家，他是无论如何也不会接受的，甚至为此辞官也在所不惜，甚至还会感到心安理得，得意自豪，因为这涉及到了作者的身份与人格。乾隆时期另一位剧作家张坚屡应乡试不第，穷困出游数十年，郁郁不得志，最终客死他乡。然而当友人向朝廷举荐他至音律馆从事戏曲创作的时候，张坚断然拒绝：“吾幼读先人遗书，不能以科第显。今老矣，顾乃以伶瞽之事进而希荣利，窃耻为之。”<sup>42)</sup>

明代胡侍《真珠船》中的一段话是研究戏曲者经常引用的：元代曲家关汉卿、马致远、宫大用、郑德辉、张小山等人“每每沉抑下僚，志不获展。……于是以其有用之才，而一寓之乎声歌之末，以舒其怫郁感慨之怀，盖所谓不得其平而鸣焉者也。”<sup>43)</sup> 胡氏在这里强调的是元代曲家的创作并不是供优伶演之舞台，而是那些不得志的文人用来抒发牢骚不平之气的。明清的一些剧作家、理论家为了表示自己的文人身份，甚至有意将戏曲分为“案头”与“场上”两种类型，并以前者为尊、后者为贱。这既是一种典型的彰显自己文人剧作家身份的普遍做法，同时也是调适心态的有效手段。明末清初剧作家孟称舜指出：“迩来填词家更分为二，沈宁庵专尚谐律，而汤义仍专尚工辞，二者俱为偏见。然工辞者，不失才人之胜，而专尚谐律者，则与伶人教师登场演唱者何异？”<sup>44)</sup> 明显地表现出对那些为舞台演出而创作的戏曲家的轻视。乾隆三十六年（1771），朱禄建为《缀白裘》作序的时候，就对此有所总结：“原夫今人之词曲有二：有案头，有场上。案头多务曲博，矜绮丽，而于节奏之高下，不尽叶也；斗筭之缓急，未必调也；脚色之劳逸，弗之顾也。若场上则异是：雅俗兼收，浓淡相配，音韵谐畅，非深于剧者不能也。”<sup>45)</sup> “案头之

41) 蒋士铨编，蒋立仁补编：《清容居士行年录》，清刻本。

42) 徐孝常：《梦中缘序》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》（三），第1692页。

43) 胡侍撰：《真珠船》卷四《元曲》，民国二十六年上海商务印书馆《丛书集成初编》本，第35页。

44) 孟称舜著：《古今名剧合选自序》，《孟称舜戏曲集》附录，2006年，第527—528页。

45) 朱禄建：《〈缀白裘〉七集序》，汪协如校《缀白裘》第七集，中华书局，1930年。

作”之所以对舞台艺术不大关注，就在于这类剧作是文人用来抒怀言志、表情达意的，“才人韵士，其牢骚抑郁、啼号愤激之情，与夫慷慨流连、诙谐笑谑之态。”<sup>46)</sup>“我之性情，爰借古人之性情而盘旋于纸上，宛转于当场。……其驰骋千古，才情跌宕，几不减屈子离忧，子长感愤，真可与汉文、唐诗、宋词连镳并辔。”<sup>47)</sup>这些案头之作或用于抒发作者的情志，或显耀其才华，或满足其娱乐需要，表达的都是文人士大夫的情趣，在情感的表达、题材的选择上都具有明显的文人化色彩，而不屑于关注舞台演出与否。明清时期大量的文人剧作的出现，正是这种创作观念下的产物。明代万历年间发生的“沈汤之争”之实质，即在于汤显祖侧重于文人“意趣神色”的表达，而沈璟追求的是剧作舞台演唱。我们看到的是，那些对汤显祖剧作加以改编、以适应舞台演出需要的做法，不仅受到了汤显祖本人“割蕉加梅”的讥讽<sup>48)</sup>，也遭到了当时及其后多数文人的嘲笑与谴责，其主要的原因就在于，为了迁就舞台演唱的需要而对原作加以修改，损害了作家所要表达的思想情感。“词曲一经改窜，便与作者为二。”<sup>49)</sup>这是文人剧作家无法接受的。

洪昇创作《长生殿》，也反对他人为了舞台演出而改动自己的剧作：“今《长生殿》行世，伶人苦于繁长难演，竟为侷辈妄加节改，关目都废。”<sup>50)</sup>孔尚任对自己戏曲创作的合作者顾彩为满足观众的欣赏需求而删改《桃花扇》深感不满：“顾子天石，读予《桃花扇》，引而申之，改为《南桃花扇》，令生旦当场团圆，以快观者之目。其词华精警，追步临川。虽补予之不逮，未免形予侷父，予敢不避席乎！”<sup>51)</sup>于是自己动手加以改动：“各本填词，每一长折，例用十曲，短折例用八曲，优人删繁就简，只歌五六曲，往往去留弗当，辜作者之苦心。今于长折，止填八曲，短折或六或四，不令再删故也。”<sup>52)</sup>“与其待教梨园删削改抹，莫若自省笔墨，各从实用。……总望敷演之时，照此片言不缺，则厚幸矣。”<sup>53)</sup>可以说，这

46) 程羽文：《盛明杂剧序》，《盛明杂剧》卷首，民国七年诵芬室据明崇祯二年刻本翻刻本。

47) 吴伟业：《北词广正谱序》，李学颖集评标校《吴梅村全集》卷六十，上海古籍出版社，1990年，第1213—1214页。

48) 汤显祖：《答凌初成》，徐朔方笺校《汤显祖诗文集》卷四十七，第1345页。

49) 祁彪佳：《远山堂曲品凡例》，《远山堂曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），第7页。

50) 洪昇：《长生殿例言》，徐朔方校注《长生殿》，人民文学出版社，1983年第2版，第1页。

51) 孔尚任：《桃花扇本末》，王季思、苏寰中等注《桃花扇》，人民文学出版社，1959年，第7页。

52) 孔尚任：《桃花扇凡例》，王季思、苏寰中等注《桃花扇》，第11页。

些剧作家之所以如此反对为了舞台演出而改动剧本，就在于在思想深处他们并没有把戏曲作为舞台艺术来看待的，他们竭力维护的就是文人的“意趣神色”。而这样的思想和做法，实际上贯穿于明清戏曲史的始终。

为此更有甚者，不少作家声称不屑于将自己的剧作交给优伶演出。徐翔在给《盛明杂剧》作序时，就非常明确地说：“今之所谓南者，皆风流自赏者之所为也；今之所谓北者，皆牢骚肮脏、不得于时者之所为也。文长（按，即徐渭）之晓峡猿声，暨不佞之夕阳影语（按，即《春波影》杂剧），此何等心事，宁漫付之李龟年及阿蛮辈，草草演习，供绮宴酒阑所憨跳？”<sup>54)</sup>他们认为一经优伶之手，就会损害原作，因而他们更情愿将剧作放在书案上清赏把玩：“古调自爱，雅不欲使潦倒乐工斟酌，吾辈只藏篋中，与二三知己，浮白歌呼，可消块垒，亦惟作者各有深意，在秦筝赵瑟之外。”<sup>55)</sup>“当花香柳绿时，风清月朗时，烟雨潇潇时，酒酣耳热、拔剑斫地时，放声向天，或作丈二将军，或作十七八女郎，狂歌娇唱，……何必定假叔敖衣冠，向世场中着真精神哉！”<sup>56)</sup>李渔批评金圣叹评点《西厢记》未得“台上三昧”，但金氏评点本的风行就证明了大量的“后世锦绣才子”们对待戏曲，“实是用读《庄子》、《史记》手眼读得”<sup>57)</sup>，而不是将戏曲首先看作是舞台艺术。

与文人化相联系的，则是对那些注重舞台演出的戏曲家的批评。明末清初的阮大铖和李渔在许多戏曲家眼中，不仅人品低劣，他们也因为创作的戏曲面向大众而被人视为“俳優”：“近日之最行者，阮大铖之偷窃，李渔之蹇乏，全以关目转折遮俺父之眼，不足数矣。”<sup>58)</sup>“李笠翁十二种曲，举世盛传。余谓其科诨谑浪，纯乎市井，风雅之气，扫地已尽。”<sup>59)</sup>“李笠翁渔以填词擅名，其他著作，人多俳優畜

53) 范希哲：《万全记自序》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》（三），第1510页。

54) 徐翔：《盛明杂剧序》，《盛明杂剧》卷首，民国七年诵芬室据明崇祯二年刻本翻刻本。

55) 尤侗：《读离骚自序》，转自吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社，1990年，第346页。

56) 声隐道人：《玄雪谱序》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》（第四辑），台湾学生书局，1987年版，第11-14页。

57) 金圣叹：《读第六才子书西厢记法》，陆林校点《金圣叹评本〈西厢记〉》，凤凰出版社，2010年，第7页。

58) 黄宗羲：《胡子藏院本序》，沈善洪主编《黄宗羲全集》（增订版）第11册《南雷杂著稿》，浙江古籍出版社，2005年，第61页。

59) 梁绍壬撰，庄藏点校：《两般秋雨庵随笔》卷四《李袁轻薄》，上海古籍出版社，1982年，

之。”<sup>60)</sup>近代吴梅也说：“笠翁诸作，布局虽工，措词殊拙，仅足供优孟之衣冠，不足入词坛之月旦。”<sup>61)</sup>这些尖刻的批评意见都认为李、阮之作，缺乏文人的情趣，缺乏文人剧作的雅驯，只是一味地迎合市井俗众，与歌工之上尺乙四没有什么区别，文近俳优，完全是徒费笔墨之作，而他们也因此被人视为“俳优”之辈。

#### 4. 戏曲家心态调适及其对创作影响

打开中国文学史，我们便不难发现古代作家身份高低贵贱的认定，实际上是和作家所选择的文体有密切关系的。在中国古代文学中，诗、文地位最高，因而诗、文作家的地位自然也就最高，而那些从事“君子所不为”的戏曲、小说创作的作家，所受到的自然是歧视了。

明白了这一点，我们便不难发现明清时期大量的戏曲家以诗文家自居的用心所在了。肯定戏曲家的诗文家身份，这是明清时期对戏曲家最常见的褒扬方式，也是戏曲家心态调适的最有效的手段之一。这一点，以洪昇为例就可以很清楚地看出。实事求是地讲，洪昇诗文创作虽有成就，但给他带来赫赫名声的却是《长生殿》。然而，洪昇在清代受到的高度评价，更多的是从诗文角度出发的，而《长生殿》的成就倒变为次要的了。洪昇的友人吴舒凫为《长生殿》作序，首先指出：“洪子昉思工诗，以其余波填南北词。”<sup>62)</sup>友人徐麟告诉人们：“稗畦洪先生以诗鸣长安，因而他的剧作“深得风人之旨。”<sup>63)</sup>他们首先认为洪昇是诗人，而从事戏曲创作只是其展示风雅才情的业余兴趣罢了。清人蒋宗海为黄振《石榴记》传奇作序时也写道：“吾友黄子瘦石，具沉博绝丽之才，诗古文词冠绝一时。”<sup>64)</sup>顾云

第210页。

60) 郭麐撰：《灵芬馆诗话》，《续修四库全书》集部诗文第1705册，上海古籍出版社，2001年，第355页。

61) 吴梅著：《中国戏曲概论》卷下三《清人传奇》，《吴梅戏曲论文集》，第176页。

62) 吴舒凫：《长生殿序》，徐朔方校注《长生殿》，人民文学出版社，1983年第2版，第227页。

63) 徐麟：《长生殿序》，徐朔方校注《长生殿》，第226页。

更是将黄振吹捧到了几乎无以复加的地位：“瘦石先生诗古文词，各诣精妙，诚世所称‘上驾三唐，下轶两宋’者。”<sup>65)</sup> 这里仅列举了洪昇和黄振两人的事例来做说明，实际上这种评价思路和评价方法，在明清两代戏曲批评中比比皆是，不胜枚举。

这些评论的一个共同特点是，首先突出的是剧作家的诗文家身份，其次才是戏曲家的身份，且往往是将戏曲创作当做一种诗文创作之暇的调剂与消遣，抑郁不遇之际的发泄和寄托。诗、文历来处于中国文学中的正宗地位，诗文家的声誉与地位自然也就不同凡响。因而，也正是看到了这一点，戏曲家往往以诗文家自居，借助诗文家的显赫身份来提升自己地位，获得身份上的认同感与归属感，进而心安理得地进行戏曲创作。因而，把戏曲创作当做作诗撰文一般，只求抒情达意，不顾舞台特点，也就成了明清戏曲创作中的普遍现象。

对于戏曲家来说，调适心态另一个有效的方法，则是以“教化者”自居。通过过度提升戏曲的价值意义，进而提升戏曲家的身份地位，这也是不少戏曲家的普遍做法。元人虞集在给《中原音韵》作序时写道：“我朝混一以来，朔南暨声教，士大夫歌咏，必求正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛。”<sup>66)</sup> 罗宗信也说：“国初混一，北方诸俊新声一作，古未有之，实治世之音也。”<sup>67)</sup> 他们把戏曲创作提升到国家意识形态的层面，赋予戏曲如同正统诗文一样的“声教”功能，肩负起了教化民众的神圣职责。因而，在这些戏曲家的意识中，戏曲也获得了与诗文一样的正统而神圣的地位。明清许多曲论家由戏曲以歌舞演唱的形式特点，上溯到远古，将远古时期的诗歌乐舞的表演作为戏曲的远祖，其用意也正在此。明代大儒王阳明就曾说过：“今之戏子，尚与古乐意思相近。”<sup>68)</sup> 明代曲家蒋孝也说：“古之声诗，即今之歌曲也。”<sup>69)</sup> 这种戏曲与远古诗歌乐舞同根同源的观点，在今天看来当然有其牵强之处，“古乐”、“古之声诗”究竟是何情形，当时早已不得而知，然而这种将戏

64) 蒋宗海：《石榴记序》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》（三），第1930页。

65) 顾云：《石榴记序》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》（三），第1930页。

66) 虞集：《中原音韵序》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第173页。

67) 罗宗信：《中原音韵序》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第177页。

68) 王阳明：《传习录下》，吴光、钱人等编校《王阳明全集》卷三，上海古籍出版社，1992年，第113页。

69) 蒋孝：《南九宫谱序》，沈自晋编撰《南词新谱》卷首。王秋桂主编《善本戏曲丛刊》（第三辑），台湾学生书局，1984年版，第5页。

曲和上古时期的诗歌乐舞联系在一起的做法，却极为普遍地出现在明清戏曲家、曲论家的各种场合的言说中，其根源即远绍于孟子“今之乐，由古之乐也”的思想<sup>70</sup>。“乐”是儒家“成人”即完成君子人格培养的重要手段与必经途径，也是古代“乐教”的基本纲领。“乐教”当然不能诉诸政治强力，只能通过长期的教化才可望有成。明清戏曲家正是在坚持认为“曲”这一“体”古今相沿的文化属性的基础上，将儒家的“乐教”思想落实到他们的戏曲创作中，希望像古代的先王、圣贤那样，利用戏曲来教化大众。孟子曾指出：“仁言，不如仁声之入人深也。”<sup>71</sup>荀子也认为：“声乐之入人也深，其化人也速。”<sup>72</sup>这些思想也正是许多戏曲家创作的出发点，他们希望借助戏曲具有让人喜闻乐见的特点，通过戏曲的演出来达到教化大众的目的。清人刘献廷曾十分精辟地指出：“余观世之小人，未有不好唱歌看戏者，此性天中之《书》与《春秋》也。……圣人六经之教，原本人情，而后之儒者，乃不能因其势而利导之，百计禁止遏抑，务以成周之刍狗，茅塞人心，是何异壅川使之不流，无怪其决裂溃败也。”<sup>73</sup>将芸芸大众视为“小人”，自然是文人的偏见，但刘献廷明确地认识到，“唱歌看戏”这类娱乐活动是人的天生需求，是人情之自然表达，是任何人都很难加以限制与剥夺的，即使勉力为之，最终也会以失败告终，就像堵住决堤洪水一样的徒劳。更进一步看，刘献廷非常明确而具体地阐述了“圣人六经”与戏曲的关系，提出了利用百姓“好唱歌看戏”的特点，用戏曲来教化大众，戏曲不仅通俗易懂，生动有趣，而且所表演的内容又是他们耳熟能详的，因此深受欢迎，观众可以在享受歌唱舞蹈之美的同时，在不知不觉间受到潜移默化熏陶，其效果则是经书史传、诗文辞赋所不能及的。实际上，嵇康早在一千七百年前就发现人性的这种特点：“六经以抑引为主，人性从俗为欢。抑引则违其原，从欲则得自然。”<sup>74</sup>戏曲原本就是来自于民间的艺术样式，而“从俗”、“从欲”则是它最原始、最本质的属性，戏曲家利用百姓“从俗为欢”的心理特点和欣赏趣味，在百姓喜闻乐

70) 焦循著：《孟子正义·梁惠王章句下》，《诸子集成》（一），中华书局，1954年，第59页。

71) 焦循著：《孟子正义·尽心章句上》，《诸子集成》（一），第529页。

72) 王先谦著：《荀子集解·乐论篇》，《诸子集成》（二），第253页。

73) 刘献廷撰，汪北平、夏志和点校：《广阳杂记》卷二，中华书局，1957年，第106—107页。

74) 嵇康著，戴明扬校注：《嵇康集校注》卷七《难自然好学论》，人民文学出版社，1962年，第261页。

见的演出中，对他们产生潜移默化的教化效果。相反，不从实际出发，一本正经地加以灌输，板起脸进行说教，其效果可能会是事与愿违，甚至适得其反。因此，“则夫理学之所不能喻，诗文之所不能训且戒者，词曲不有独收其功者乎？焉得小之？”<sup>75)</sup>既然戏曲的教化功效甚至超过了圣贤经典，那么，戏曲家就完全可以理直气壮、堂而皇之地创作戏曲了。

在中国文学史中，文体地位的高低尊卑和文体功能实际上是一个问题的两个方面。文体受到或高或低、或尊或卑的评价，与人们认为的这种文体的功能大小有着紧密的关系。从这个意义上讲，明清戏曲家不厌其烦地将戏曲与诗文经史相比较，甚至告诉人们戏曲“动人最恳切，最神速，较之老生拥皋比讲经义，老衲登上座说佛法，功效百倍。”<sup>76)</sup>这种比较和论证，推尊戏曲文体的用意是首要的，而这种推尊，目的自然在于打破世人对戏曲的偏见，让戏曲在正统的经史诗文序列中争取到一个合法的席位。而这一点对于那些处在世俗偏见压力之下从事戏曲创作的戏曲家来说，其重要性无论怎样说也不会过分的。明白了这一点，我们再来看明清戏曲批评中这些论述，对于戏曲家调整心态，提振戏曲创作信心之意义所在了。

对于文人来说，很少有比肯定与赞美其才华更高的评价了。而在许多文人看来，戏曲创作却又恰恰是最能够显示作家才华、展示其创作实力的最佳文体。清代李渔曾深有体会地认为，戏曲为天下最难创作的，能够创作出深受欢迎的戏曲作品，才能显示作家真正的才华：“能于此种艰难文字，显出奇能，字字在声音律法之中，言言无资格拘挛之苦，如莲花生在火上，仙叟奕于橘中，始为盘根错节之才，八面玲珑之笔，寿名千古，衾影何惭。”<sup>77)</sup>众所周知，戏曲是一门具有高度综合性的艺术，涉及到诸多问题，清代曲家徐大椿曾将之归纳为七个方面：“一曰定律吕，二曰造歌诗，三曰正典礼，四曰辨八音，五曰分宫调，六曰正字音，七曰审口音。七者不备，不能成乐。”<sup>78)</sup>事实上，徐大椿的概括只是戏曲的曲辞创作这个

75) 息机子：《刻〈杂剧选〉序》，转自吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》，第346页。

76) 杨恩寿：《词余丛话》，《中国古典戏曲论著集成》（九），第250页。

77) 李渔撰：《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第31—32页。

78) 徐大椿：《乐府传声序》，《乐府传声》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第153页。

层面的问题，实际所涉及的问题远不止这些。因而，这对戏曲家提出了很高的创作要求。正如吴梅所指出的那样：“歌曲之道，昔儒咸目为小技，顾其难，较诗古文辞远甚矣。……至于歌曲，则一语一字之微，往往作者棘手，歌者棘喉。文至歌曲，操觚家几视若畏途焉。”<sup>79)</sup> 戏曲创作之难，的确超出了此前出现的所有文体，明代戏曲家陈与郊即认为，即使古代最优秀的诗人，也未必能在戏曲创作上出人头地：“三闾而上无论，即令苏、李、沈、宋、秦、黄诸君子而在，与之按节度曲，角技胜场，未知孰为左袒。”<sup>80)</sup> 原因就在于戏曲创作的要求更多，也更严格，“故才者至此，无所骋其才；学者至此，无所用其学。此所谓最下之文字，实最上之工力也。”<sup>81)</sup>

正因为戏曲是一门高度综合的艺术，所以对作家的知识储备的要求也极高。正如孔尚任所言：“传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家，无体不备。至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。其旨趣实本于《三百篇》，而义则《春秋》，用笔行文，有《左》、《国》、太史公也。”<sup>82)</sup> 因而，在许多文人的眼中，戏曲创作最能体现文人的创作实力：“虽一填词，能令读者知其可以王，可以唐，可以李、杜，可以韩、柳。”<sup>83)</sup> 正因为戏曲能充分展示作家的才华与创作能力，所以戏曲家为此感到自豪，才有信心对那些偏见表示不屑，信心满满地投身戏曲创作之中。元代钟嗣成将戏曲家与那些“日月炳焕，山川流峙，及乎千万劫无穷已”的“圣贤之君臣，忠孝之士”相提并论，称赞他们同样是不朽的“虽鬼”而“不鬼者”。面对那些“高尚之士，性理之学”者的“认为得罪于圣门”的非难与指责，他显得不屑一顾，理直气壮地说：“吾党且啖蛤蜊，别与知味者道。”<sup>84)</sup> 曲家的这种自信，就来源自他们看到了戏曲无可取代的教化价值和戏曲家的卓越才能。清代戏曲家张衢才敢于理直气壮地对当时鄙视戏曲创作的偏见表达不屑：“是书成，讥我者谓余不习举子

79) 吴梅：《庄亲王总纂〈九宫大成南北词谱〉叙》，《吴梅戏曲论文集》，第474页。

80) 王骥德：《古杂剧序》，吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》，第137—138页。

81) 黄周星撰：《制曲枝语》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第119页。

82) 孔尚任：《桃花扇传奇小引》，王季思、苏寰中等注《桃花扇》，人民文学出版社，1959年，第1页。

83) 张翊清：《醉高歌叙》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》（三），第1667页。

84) 钟嗣成：《录鬼簿序》，《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》（二），第101页。

业，竟效俳优者之所为，此真井蛙之见。夫文章莫大于传奇，悲歌必尽其情，贤奸各逞其态，非熟于人情世故，不足以与此。且其中或技能，或术语，咄嗟立办；或典故，或方言，触绪纷来。既非枵腹人所能袭取。既南人不能北语，北人不能操南音者，其于声律，终未许其置喙焉。况数十出中，回环照应，打成一片，是真一大八股也。故善读书者不必定此书，善作文者不必定此文，一以贯之，吾于传奇，盖有得焉，奚必沾沾于举子业哉！”<sup>85)</sup>从创作实际来看，无论是杂剧还是传奇比之前的诗、词、文、赋等文体样式创作难度更大，涉及到诸如题材的选择、关目的安排、人物的塑造、文辞的斟酌、音律的谐叶等方方面面的问题，都必须做到“随时体制，不失法度，属律必严，比字必切，审音必当，择字必精，是以和于宫商，合于节奏，而无宿昔声律之弊矣。”<sup>86)</sup>这些的确是对戏曲家创作能力的极大考验，同样也可以使戏曲家获得极大声誉，“必若通儒俊才，乃能造其妙”的肯定<sup>87)</sup>，足以让戏曲家获得极大的心理满足。

不过，也正因为戏曲创作能为文人带来巨大的声誉，一些对戏曲创作并不在行的文人因而也纷纷染指戏曲，照谱填词，创作出来的剧作往往文辞典雅骈俪，文采斐然，然而却是文辞与音律两乖，非经艺人改编则无法演出。正如文震亨所批评的那样：“近来词家，徒骋才情，说情说梦，传鬼传神，以为笔笔通灵，重重慧现。几案尽具奇观，而一落喉吻间，按拍寻腔，了无是处；移换推敲，每烦顾误，遂使歌者分作者之权。”<sup>88)</sup>戏曲文人化的倾向也越发严重。

## 5. 结论

从上面的论述中可以看到，中国古代戏曲一直遭受着来自上至朝廷法令法

85) 张 衡：《芙蓉楼偶言》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》（三），第2041页。

86) 虞 集：《中原音韵序》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第174页。

87) 罗宗信：《中原音韵序》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第177页。

88) 文震亨：《牟尼合序》，徐凌云、胡金望点校《阮大铖戏曲四种》，黄山书社，1993年，第313页。

规、下至地方各级学府、宗族的族规家训以及大量正统文人、理学之士的多方禁限与攻击，这些都共同构成了戏曲家创作的社会大环境。对统治者来讲，为了巩固政权的需要，他们对那些他们认为是“诲淫诲盗”之类戏曲加以限制与禁毁，将戏曲创作限定在他们认可的范围内，不得越雷池一步，一旦越轨，他们便利用手中的权利加以惩处。对不少戏曲家来说，为了求得生路，就不得不臣服于官方的意识形态，往往以卫道者的身份和行动来应和政统，以期获得戏曲创作的合法性。

任何个体的社会存在与价值，往往是通过充当一定的社会角色而体现出来的。面对来自方方面面的压力，戏曲家也在以不同的方式不断地调整自己的心态。元代不少戏曲家在沦落到社会的底层、失去了千百年来安身立命根基的社会、政治文化环境中，主动选择以区隔倡优艺人的方式来保持其文人身份，摆脱世人对戏曲家的歧视，并获得身份上的优越感；而明清戏曲家更多的是从肯定剧作家的诗文家、载道教化者和文人才士等身份，去调整心态，化解身份的焦虑感与心理的危机感。而这种心态调整的最终结果，便是戏曲创作的文人化和大量案头剧的出现，戏曲创作与奏之场上的要求渐行渐远，古典戏曲的最终走向衰亡也就不可避免了。

#### < 参考文献 >

- 中国戏曲研究院编，《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959。  
王利器辑录，《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981。  
蔡毅编著，《中国古典戏曲序跋汇编》，济南：齐鲁书社，1989。  
吴毓华编著，《中国古代戏曲序跋集》，北京：中国戏剧出版社，1990。  
王为民编，《吴梅戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社，1983。  
臧懋循编，《元曲选》，北京：中华书局，1958年。  
吕天成撰，吴书荫校注，《曲品校注》，北京：中华书局，1990年。

< 국문제요 >

중국고대희곡의 지위가 낮아지면서 전통 희곡작가들은 위로는 조정법령으로부터, 아래로는 지방각급의 관부와 학부(學府), 종족의 규례와 가훈 및 다수의 정통문인과 이학가(理學家)들로부터 각종 제약과 공격을 받는 신세가 되었다. 특히 통치자들은 자신의 정권을 공고하게 다지고자 '풍기 문란 및 민심을 어지럽게 하는' 희극 작품을 규제하고 자신들이 정한 범주를 벗어나지 못하도록 규제하였는데, 이는 전체적으로 전통희곡창작의 여건을 형성한다. 이로 인해 고대 희곡 작가들은 자신의 신분에 대한 초조감과 위기감을 느끼고 정권의 이데올로기와 정권에 타협함으로써 희극창작의 합법성을 획득하고자 하였다. 또한 여기서 비롯되는 초조함과 위기감을 해소하기 위해 희곡작가들은 다양한 심리조절 기제를 모색하였다. 창우 및 예인들과 척을 짐으로써 문인의 신분을 유지하는 동시에 세인들의 편견에서 벗어나고자 하였고, '시문가', '문이재도를 통한 사회교화자' 및 '문인'의 신분을 긍정함으로써 문인으로서의 신분과 역할을 강조한 것이다. 그러나 그 결과 희곡창작은 무대와 괴리되기 시작했고, 대량의 문인화된 '책상물림'형 작품들이 출현하고 말았다. 고대희곡 역시 쇠락의 길을 피할 수 없게 된 것이다.

關鍵詞: 中國古代戲曲, 戲曲家, 身份焦慮, 心態調适

| 원고접수일        | 심사일정         | 1차수정         | 게재확정         | 출간           |
|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| 2014. 6. 30. | 2014. 7. 14. | 2014. 7. 27. | 2014. 8. 13. | 2014. 8. 31. |