

贱相色 贵本色

——徐渭“本色论”发微

曹 岚

(西北师范大学文学院, 兰州 730070)

摘 要:“本色论”是明中叶以后剧论家们普遍探讨的一个理论核心,也是徐渭进步戏曲主张的核心。徐渭的“本色论”主要体现在戏曲作品的语言形式、题材内容、思想情感三个方面。他的“本色论”既是对宋元南戏优良传统所做的理论上的总结与概括,也是对明初以来盛行于剧坛的形式主义和唯美主义不良风气的深刻批评,为后世戏曲创作的进一步发展与繁荣,扫清了障碍,指明了方向。

关键词: 本色; 相色; 语言; 题材; 思想情感

中图分类号: I 207.37 **文献标识码:** A **文章编号:** 1009-3958(2008)01-0069-03

徐渭是中国古代文化史上具有多方面文艺成就的大家。他诗文书画皆工,负有盛名。他自己曾说:“吾书一、诗二、文三、画四。”事实上,徐渭在中国文化史上的地位在相当程度上是由他的戏曲成就奠定的。徐渭创作了南杂剧的代表作《四声猿》,在《南词叙录》、《西厢序》、《题昆仑奴杂剧后》及其戏曲创作中提出并实践了以“本色”为核心的戏曲理论主张。

—

“本色”一词是中国古代文论中的一个专用术语,原指物品原来的颜色、事物的本来面目。作为一种文学风格的专用术语,“本色”一词最早见于宋人陈师道《后山诗话》:“退之以文为诗,子瞻以诗为词,如教坊雷大使之舞,虽极天下之工,要非本色。”“本色”的内涵变为某种文学样式固有的审美特征。元代以后,戏曲理论家们套用这一概念,用以形容戏曲曲文的艺术特色。徐渭有感于当时戏曲创作的现状,较早地将“本色”引入戏曲审美范畴,并将它作为评价戏曲作品高下的首要标准。

朱明王朝建立以后,吸取了元蒙统治者放松思想控制、最终导致社会秩序混乱的历史教训,与政治上中央集权制的高度专制相统一,在精神领域也采取了相应的高压政策。他们大力提倡孔孟之道和程朱理学,要求艺术创作要明道致用,以宣扬传统礼教为依归,并对杂剧等大众艺术形式作出了具体的政策和法律规定。统治者们一方面大力提倡那些宣扬风化、鼓吹礼教之作,如朱元璋就对高明的《琵琶记》极为欣赏,徐渭《南词叙录》中曾记载了他的一段话:“五经四书,布、帛、菽、粟也,家家皆有;高则诚《琵琶记》,如山珍、海错,

贵富家不可无。”而另一方面,又对那些有损于贵者形象的杂剧大加伐撻。在统治阶级这种控制和干预下,明初剧坛一片宣道之声,杂剧成了歌咏升平的工具,逐渐脱离了元人的现实精神而日益走向伦理化。嘉靖以后,社会经济渐趋繁荣,人民在一定程度上安居乐业,文人戏曲创作增多。但在当时特定的政治思想和文化思潮的影响下,文人创作在推动戏曲体制的精细完备、增强作品文学性的同时,也滋生出一种不良的倾向:不少文人的创作在内容上宣扬封建伦理道德,不仅不能反映社会现实和时代精神,反而以粉饰太平为能事,掩盖了生活的本来面目;在艺术上,很多文人不懂得戏曲的创作方法及规律,一味追求华丽的词藻,好用生僻的典故、骈俪的句式,戏曲创作逐渐背离了舞台演出的规律走向案头化,大大背离了宋元戏曲“极质朴而不以为俚,极肤浅而不以为疏”的传统风格,一时蔚为风气。徐渭看到了这种戏曲创作脱离生活、脱离舞台、脱离观众的弊病,认为“南戏之厄,莫甚于今”,大胆提出“本色”的戏剧观,对不良的创作倾向给予批评。

二

在对戏曲源流的探求中,徐渭肯定了戏曲来源于民间:“永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取畸农、市女顺口可歌而已。”戏曲大师王国维在《宋元戏曲史·自序》中也指出:“独元人之曲,为时既近,托体稍卑,故两朝史志与《四库》集部,均不著于录;后世硕儒,皆鄙弃不复道。”戏曲在中国向被视为小道,与传统的诗词文赋不同,它的最初创作者和接受者都是普通百姓,也就确认了戏曲与生

收稿日期:2007—04—28

作者简介:曹岚(1978—),女,甘肃武威人,西北师范大学文学院古代文学专业元明清方向2005级研究生。

俱来的通俗性、娱乐性。这种属性时刻伴随着文学的发展:从诗歌的绝律到词,由词到曲,形式一再突破,它是沿着“渐近人情”,不断通俗化、群众化,不断增强其自身表现能力的轨道前进的。中国戏曲以其通俗性与群众性在民间广泛流行,其观众之多,已达到了“无地不有戏,无人不知戏”的程度。观戏已成为全民之风俗。农民、手工业者等下层人民,把戏曲当成了自己主要的精神食粮,他们的历史知识、民族意识、道德观念等,主要是通过戏曲这条渠道获得的。徐渭看到了戏曲艺术存在于观众之中、在观众中形成和发展的艺术规律,指出戏曲既来源于普通观众又必须走向普通观众的事实,从而明确提出戏曲须“歌之使奴、童、妇、女皆喻,乃为得体”的艺术主张。这是由于任何一种戏曲剧种的存在形态都是舞台艺术,而不是剧本文学;在于戏曲是以具体、生动的舞台形象来演绎故事、感染观众。戏曲的这种特点决定了戏曲作家必须把视线延伸到观众,重视观众对戏曲的参与与反馈作用;必须时不时回头看看自己的作品是否引起了观众的共鸣,是否实现了社会存在价值。正是基于戏曲艺术这种独特的审美接受,徐渭开始构建自己“本色”的审美理想。

三

“本色论”是明代特定历史时期的产物,它在最初确立之时,大抵是主张戏曲语言要通俗易懂,家常自然,音律和谐、便于演出。所谓“本色”,是指戏曲语言所具有的本来特色,以区别它和诗、词、文、赋的不同。随着曲论自身的发展,“本色”一语又被赋予了新义,一些曲论家主要以此强调戏曲应如实地摹写“世事”之“正身”,反映生活的本来面目。为了阐明“本色”,徐渭创造性地举出了一个“相色”的概念。徐渭精通佛理,“相色”是他从佛学中借用来的。《金刚经》说:“凡所有相,皆是虚妄。”意谓一切“相”都是虚假的。徐渭在《金刚经序》中说:“四相一空”,在《金刚经跋》中又说:“破除诸相”,也即佛学所谓的“诸相皆幻”。可见,“相色”就是不真实的虚幻的形体貌像,在戏曲中就是那种虚假的、不可信、不真实,扭捏做作的形象,也即“替身”。徐渭借用了佛学“相色”之说来表达他对戏曲艺术形象的独特见解:“世事莫不有本色,有相色。本色犹俗言正身也;相色,替身也。替身者,即书评中‘婢作夫人,终觉羞涩’之谓也。婢作夫人者,欲涂抹成主母而多插带,反掩其素之谓也。故余于此本中贱相色,贵本色。”这段文字,虽是徐渭在评注《西厢记》时而发的,但在他看来,“贱相色,贵本色”也适用于品评所有戏曲及一切文艺,反映了他的文艺价值观。徐渭的“本色论”主要体现在戏曲作品的语言形式、题材内容、思想情感三个方面。

(一) 语言形式

徐渭“本色”说的基本含义仍然是要求语言风格朴实、自然、通俗易懂。他立足于自己“本色”的审美理想,对曲词提出“文既不可,俗又不可,自有一种妙处”的雅俗共赏的要求。戏曲在封建社会,主要观众是农民和市民,也包括中小地主阶层和下层知识分子。戏曲观众的民间性决定了戏曲创作要取得成功、感染观众、引起共鸣,语言必须浅近易晓。戏曲曲词不同于诗文、散曲,作为场上之曲,必须做到通俗易懂、雅俗共赏。徐渭在《昆仑奴》第一折眉批中说:“语入要紧处,不可着一毫脂粉,越俗越常越警醒,此才是好水碓,不杂一毫糠衣,真本色”;明确提出语言要俗常、浅白。另外,徐渭还从戏曲的社会功能角度出发,提倡俚俗易晓,反对晦涩矫饰,反对

“以时文为南曲”的创作倾向。明前期邵璨的《香囊记》便是徐渭本色说批判的典型。《香囊记》剧作的题材、关目、曲调都有一定的可取之处,但它在语言文字的铺排方面却流露出一种追求典雅华丽的贵族倾向,多用典故,讲求骈偶,咬文嚼字,佶屈聱牙,不利于舞台的表现。后来者出于文人的通病,不以为非、反以为是,竞相效仿,给剧坛造成了负面影响。徐渭《南词叙录》说:“以时文为南曲,元末国初未有也,其弊起于《香囊记》。《香囊》乃宜兴老生员邵文明作,习《诗经》,专学杜诗,遂以二书语句匀入曲中,宾白亦是文语,又好用故事作对子,最为害事。”戏曲是以具体生动的舞台形象来演绎故事、感染观众,它必须面向观众。而观众的基本构成是广大中下层市民,是不谙诗书的团体,文辞过于典雅藻丽不仅不利于剧中词情畅达,更无法使台下的观众一听即明。不能为多数人理解的戏曲只能是少数文人的案头欣赏之作,很难借助舞台在观众中传播,自然失去“感发人心”的社会功用。徐渭不仅在理论上提倡戏曲语言之“本色”,更将这种理论主张贯穿于自己的杂剧创作之中,他的代表作《四声猿》、《歌代啸》确实从戏曲审美功能和社会功能的角度体现出“本色”的特点:他创作了多用方言、俗语乃至骂人语的戏曲作品,泼辣精警、内涵丰富、趣味横生。

徐渭不仅对戏曲语言提出了雅俗共赏的要求,更难能可贵的是,他看到了戏曲语言不是用来叙述和描写客观事物的语言,而是剧作家用来表现剧中人物思想和行为的语言。因而要求戏曲语言能够真切自然地表现剧中人物的性格及情感,曲词必须符合剧中特定人物的性格,表现了曲词要性格化的批评要求。戏曲语言只有符合剧中人物特定的性格,才能具体、生动、真实地刻画人物形象,从而感染观众、引起共鸣。

(二) 题材内容

徐渭“本色论”并未停留在戏曲语言的表层,它将“本色”的概念拓展到戏曲作品的题材内容上,从戏曲艺术这一主体如何反映现实客体立论,扩大了“本色”的内涵。徐渭所提倡的“本色”对戏曲作品题材内容的基本要求是戏曲选材的大众化,要求戏曲选材为广大群众所喜闻乐见。戏曲源于民间,是被排斥于诗、词、文、赋等雅文学之外的俗文化。从宋元南戏、元代杂剧到明清传奇,无论戏曲的分类如何细致丰富,其基本故事主要还是从民间的讲史话本、诸宫调、鼓词、拟话本、弹词等说唱文学中采撷汲取的,其根基始终是民间文学。基于戏曲内容与观众的民间性,就必然决定了戏曲作品的选材必须以大众化为基本要求。

其次,戏曲作品在题材内容上的“本色”还指真实地反映生活的本来面目。徐渭认为现实生活中的真人真事是本色,戏曲应该反映现实人生,而且应该像现实生活一样真实,一样原汁原味。他认为戏曲作为一门以叙事为中心的高度综合艺术,所述之事理必受客观事物发生发展的生活逻辑和人物思想性格逻辑的制约。进而认为一切文艺创作莫不应表现真实的事物和事物的真实。

为了实践“本色”的审美理想,徐渭做了多方努力。在戏曲题材内容的选择上,他摆脱剧坛陈陈相因的恶习,着眼于人情物理,取材于民间世俗。《四声猿》的四个故事都来自民间,或为演义故事,如《狂鼓史》;或为西湖传说,如《玉禅师》;或是乐府诗词,如《雌木兰》;或是民间传奇,如《女状元》。种

种题材虽取自民间却又随意生发,妙趣横生,化陈旧为创新,化腐朽为神奇,给剧坛注入了新的活力。

(三) 思想感情

在徐渭的戏曲理论中,“本色”已远远超出了语言层面的狭小范畴而拓展到戏曲题材的层面上,并进而升华至作者及作品所表现的思想情感这一层面。戏剧家高明在《琵琶记序》中曾发出过这样的感叹:“论传奇,乐人易,动人难”。文学作品要产生震撼人心的力量着实不易,但徐渭却能轻松解决:“摹情弥真则动人弥易,传世亦弥远”。徐渭看到了真情是构成文艺作品审美因素的核心,乃催发文艺作品审美功能的动力。因而主张摹写作家的真情实感,不加修饰地表达自己的主观思想,表达真实自我,表现个性,反对文艺创作中的矫揉造作,反对把个人情感、意志消融在理学教条之中。徐渭以情之“本色”反对理学对人性的桎梏,在“本色”内涵的理解上又向前迈进了一大步。

徐渭“本色”思想的产生并非偶然,它是时代的必然产物,体现出鲜明的时代特征。明初,统治者为了巩固其统治,用程朱理学钳制人民的思想,因而整个社会崇尚理法,对情充满了蔑视。理学家提出“存天理,灭人欲”;“人欲”、“人情”被视为洪水猛兽。文艺作品即使表现情,也只能是“发乎情止乎礼”,情被限制在礼义的规范之中。明中叶以后,社会酝酿着重大的变化,随着资本主义生产关系萌芽的滋长,人的个性和市民意识开始有所觉醒,人文精神得到高扬,这些都猛烈冲击了传统理学和封建伦理,于是在政治、经济、文化、思想等领域都发生了深刻变化,形成了以尊情、贵真、尚今、崇俗为主要特征的文艺思潮。人的情感、生存方式、生命开始成为思想家和艺术家们关注的中心。要求写真情、真性,要求表现自我的呼声日益高涨。李贽便是这一时期的代表人物。李贽是当时最激进的思想家和文艺理论家,他提倡讲真话,主张谈私言利,并大力倡导“童心说”,认为“夫童心者,真心也。……夫童心者,绝假纯真,最初一念之本心也。”失却童心便失却真心,失却真心,便失却真人。“进而又指出:“天下之至文,未有不出于童心焉者也。”这种以人的近代觉醒为基础,提倡文艺要表现真实的自我,表现人性内在的真实情感,反对矫情,反对一切教条和虚伪做作,无疑是一种个性解放的思想,这在当时具有振聋发聩的启蒙作用。李贽的思想和徐渭的文艺主张一致,他们在互相启发、互相影响的过程中凝成一种哲学文化空气。

同时,徐渭追求思想的“本色”和“真情”,与他自身也有密切关系。徐渭是王(阳明)门弟子,师从越中王门大师季本、王畿,他的文艺思想受到了王学理论的重要影响,也吸收了佛教、道家思想体系中的某些观点,形成了反对复古主义的文学理论和以情反理的戏剧主张。同时,徐渭思想中天然地具有真实、淳朴和自然的特点。他厌恶虚伪、矫饰,拒绝一切装扮、雕弄。无论是对待生活还是艺术,他都向往返璞归真,崇尚自然本色。

徐渭的戏曲创作也正是他“本色”、“主情”美学思想的反映。如《四声猿》中的《玉禅师》,主人公玉禅师为妓女红莲诱惑,人性复苏,破了色戒。这一情节的设置包含着对日常世俗生活的肯定,对男女情爱性欲的表现,对自我个性的张扬。在徐渭的笔下,戏曲人物不再是传统伦理道德的化身。徐渭肯定了人的欲望、情感,才能等固有的本性,迎合了当时思想解

放的潮流。这种以心灵觉醒为基础,以真实地表现自我本性为内容,摒弃一切外在的教条和观念,反虚伪、反道学的个性解放精神使徐渭确立了“本色”的美学标准。

四

“本色论”是明代曲学上一个比较重要的理论,嘉靖、隆庆、万历年间曾颇为流行。当时不少知名的曲论家都极力倡导本色。值得注意的是,徐渭的“本色论”已远远超出了语言的范畴,表达了他多层次的审美追求。他总结前人知见,扩展了本色的内涵。立足于戏曲作品观众的民间性,他强调戏曲的选材要大众化,并能反映生活的本来面目;从重情尚真的艺术本质出发,他又强调戏曲要表现真情,展现个性,摆脱理学的禁锢。徐渭“本色论”的各个层面彼此交融,互相渗透,折射出其戏曲理论的理性光辉。

“本色论”是徐渭戏曲理论的重要基石,在当时和后世都产生过极为深远的影响。万历年间,曲论家王骥德继承并发展了徐渭的“本色论”;对当时社会上不良的戏曲创作风气给予了猛烈的抨击。他一方面反对长期以来那种不顾声律、过施藻绩的创作风气;一方面迎击那种只求声律、不讲曲词文学性的倾向,表现出了辩证的批判精神,促进了本色理论的发展。徐渭的“本色论”还极大地影响了明代著名戏曲家汤显祖。汤显祖在戏曲创作中抛弃了“发乎情,止乎礼”的传统文学观,高歌真情,反对理学,其戏曲作品《牡丹亭》表现得尤为突出。汤显祖在《牡丹亭题词》中说:“人世之事,非人世所可尽。自非通人,恒以理相格耳。第云理之所必无,安知情之所必有邪?”揭示了“情”与“理”之间的根本对立,彻底否定了封建道学家鼓吹的“天理”。明代中叶,以袁宏道为代表的公安派主张“独抒性灵,不拘格套”,无疑也是受到以徐渭“本色论”为代表的浪漫主义思潮的极大影响。

总之,徐渭戏曲创作的“本色论”,既是对宋元南戏优良传统所做的理论上的总结与概括,也是对明初以来盛行于剧坛的形式主义和唯美主义不良风气的深刻批评。

参考文献:

- [1]廖奔,刘彦君.中国戏曲发展史(第三卷)[M].太原:山西教育出版社.
- [2]徐子方.明杂剧史[M].北京:中华书局,2003.
- [3]齐森华.曲论探胜[M].上海:华东师范大学出版社,1985.
- [4]复波,熊澄宇.南词叙录注释[M].北京:中国戏剧出版社,1989.
- [5]张新建.徐渭论稿[M].北京:文化艺术出版社,1990.
- [6]徐渭集[M].北京:中华书局,1983.
- [7]谭帆,陆炜.中国古典戏剧理论史[M].北京:中国社会科学出版社,1993.
- [8]戏曲研究(第十二辑)[M].北京:文化艺术出版社,1984.
- [9]戏曲研究(第十三辑)[M].北京:文化艺术出版社,1984.
- [10]戏曲研究(第二十七辑)[M].北京:文化艺术出版社,1988.

编辑 / 张港