

· 中国宗教与审美研究 ·

编者按：从本期起，《宗教学研究》开设“中国宗教与审美”栏目，不定期刊登中国宗教与审美研究方面的高水平论文。栏目的宗旨是以中国宗教与审美为核心，努力探索多学科研究模式，突出跨文化视野，期盼为中国宗教美学研究寻找更多元的路径范式与广阔前景。为了保持《宗教学研究》在办刊宗旨和学术传统上的一致性并突出学科特色，本栏目侧重刊登从哲学，尤其是宗教学角度来讨论美学问题的论文。欢迎国内外相关领域研究学者踊跃投稿。

传奇戏曲的艺术手法与道教审美情趣叙论

詹石窗

提要：仅仅看到传奇戏曲也给接受者展示了“历史”的幻象从而造成对未来的期待，这是不够的。传奇戏曲之所以作为独立品类而存在，就在于展示“历史”幻象时有它自己的审美个性。一方面，传奇剧作家运用梦幻模式来组织情节，使幻境和现实形成了强烈的反差性对比，从而启迪世人了悟玄理；另一方面，传奇剧作家笔下的主体意象，使表现神仙功德的艺术作品成为“以动作为形式的诗歌”，从而创造了充满“仙道情感”的审美诗境。

詹石窗，哲学博士、教育学名誉博士，四川大学文科杰出教授、道教与宗教文化研究所教授委员会主席。

关键词：传奇戏曲 道教 审美情趣

当渔鼓声把道情广泛地推向民间且使之成为黎民百姓喜闻乐见的一种曲艺形式时，传奇戏曲则由于诸多文人的雅好和润饰而逐步地兴盛起来，尽管它在古人的文化生活中未能如“四书五经”一样登大雅之堂，但却拥有更多的读者或观众。在明清之际，传奇戏曲可以说是戏剧舞台上的主流，同时也是文学百花园中的奇葩。

传奇，又称“传奇文”，本是小说的体裁之一，到了明清则被改造成为一种戏剧形式。孔子的第六十四代孙孔尚任说：“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，乃兼书苑矣。其旨趣实本于三百篇（指《诗经》），而义则春秋，用笔行文，又左（指《左传》）、国（指《国语》）、太史公也。”^①孔尚任这里所讲的“传奇”是就戏曲或戏剧的意义来说的。在他看来，作为戏曲的“传奇”乃兼容以往诸多表达形式。它承袭了《诗

经》的“教化”与“警喻”之思想传统，而又具备《春秋》《左传》《国语》《史记》的史家笔法。虽然，传奇的思想旨趣也是因时因地因人而异，但其具有“警喻”之功用却也是显而易见的。

从形式上看，传奇戏曲乃是宋元南曲发展的一种结果，其结构大体与南戏相同，但更为紧凑、整齐，情节更富于变化，人物刻画也更细致，其曲调、表演艺术、脚色分行诸方面也比南戏有了进一步的发展；同时，传奇戏曲还吸收了元代杂剧的因素，兼用一些北曲曲调，显得丰富多彩。传奇戏曲一般篇幅都较长，甚至有多至五六十出者，全本演出时有的要两三天才能终了。明清两代，乐于传奇戏曲创作的文人颇多，见于名录者 700 余人，作品近 2000 种，今见于各丛书中的传奇戏曲演出本或节本、残本尚有 600 余种。

在明清两代众多的传奇戏曲存本中，有相当

一部分是以神仙故事为题材的，例如《邯郸记》《东方朔偷桃记》《吕真人黄梁梦境记》《韩湘子九度文公升仙记》《张子房赤松记》《蜃中楼传奇》《茯苓仙传奇》等数十种。另外，有为数不少的作品虽然不是专门演述神仙故事，但却多杂有这方面的内容，无论是婚恋题材、历史题材，还是公案题材，我们从中都可以看到不少神仙景观的铺排、道教法事活动的描写，有些作品的情节推进往往有赖于神仙道人的“点拨”，这些现象都表现了道教思想对传奇戏曲的影响。

传奇戏曲与道教的关系不仅表现于内容上，而且反映在艺术手法上。作为中国古代戏剧的一大门类，传奇戏曲由于历史文化的积淀，在艺术手法上比以往任何一种戏剧形式都更趋于成熟和完善。究其原因当然很多。要探讨这个问题，自是不能忽略道教审美情趣的作用。

一、生死命运的幻象遐思

生死问题是摆在人类面前一个不可回避的严肃问题。在“种”的沿袭过程中，人类有了“生”的体验和“死”的“记忆”。老一代看新一代的产生会形成一种本能的喜悦，因为“种”在这个流程中被沿袭下来了；而新一代看到老一代的去逝，不可避免会出现忧伤、悲痛的情感，这不仅是由于往日一起生活形成了感情，而且是由于老一代的命运即是新一代的“镜子”，新一代从老一代这面“镜子”上照出了自己的未来。于是生活便有了本能的喜怒哀乐。人类的社会物质活动创造了辉煌的历史；但是，由于大自然的变幻莫测，社会活动本身的日益复杂，人类对于自己的命运又是把握不准的。这种命运的神秘性又推动着人类去进行种种预测和遐想。为了弥补生活中的种种缺憾，人类运用了自己的天赋——思维活动来创造种种可以唤起美的感受的“结晶品”，从而形成了系列精神幻象。诸如小说、诗歌、戏剧，它们能以各自独特品质、功能而相互区别，但在人类思维总信息库中由于“意象提成”的可能，这些虚幻的精神“结晶品”又在一定场合一定渠道互相转换，或者互相包容。“戏剧”就在这种转换或包含中更见异采纷呈。正如美国符号主义美学专家苏珊·朗格（Langer, S. K.）所说的：“戏剧是一种诗的艺术，因为它创造了一切诗所具有的基本幻象——虚幻的历史。

戏剧实质上是人类生活——目的、手段、得失、浮沉以至死亡——的映象。它具有一种幻觉经验的结构，这正是诗作的主要产物。但是，戏剧不仅是一种独特的文学形式，而且也是一种特殊的诗的表现形式，它之有别于真正的文学正如雕塑之有别于绘画艺术，正如雕塑与绘画之有别于建筑。换言之，它创造了自身特有的基本抽象，从而获得了某种对历史进行摹拟的独特方式。”^②苏珊·朗格所谓“文学”是从狭义上说的，主要指叙事文学，但这并不妨碍她对戏剧艺术审美特征的阐释。在她看来，戏剧是对历史的一种虚幻摹拟。在戏剧摹拟中，任何身体或内心活动的幻象都统称为“动作”，而由动作组成的总体结构就是以戏剧动作的形式展示出来的虚幻的历史。这种动作体系首先给人以“历史感”，也就是说它在一定的空间里展示了人物活动的时间流程，显示出程序性、节奏性，但这又不是历史的真实，仅是“摹拟”而已，所以是幻象的。如果说，小说之类叙事文学是以“虚幻回忆”之方式表现生活形象，它主要是通过唤起人们的记忆而产生美感；那么戏剧则着眼于未来，戏剧作家通过人物的动作程序，造成悬念，暗示一种虚幻的未来，由于这种“未来”在全剧结束之前是不可捉摸的，所以是“虚幻”的，它造成了接受者期待的紧张。这可以说是古今中外一切成熟的戏剧的共性。中国古代的传奇戏曲自然也是如此。

然而，仅仅看到传奇戏曲也给接受者展示了“历史”的幻象从而造成对未来的期待，这是不够的。传奇戏曲之所以作为独立品类而存在，就在于展示“历史”幻象时有它自己的审美个性。不论是纯粹以神仙故事为题材，还是在婚恋题材、公案题材中穿插神仙故事，运用神仙意象，传奇戏曲总是带给人一种人类生活历史幻象的审美延伸。在欣赏这类作品时，人们首先以虚幻的形式“回到”现实生活中。从情节故事和人物命运里，接受者找到了自己参与的契机，从而关心着剧中人的悲欢离合。与此同时，由于剧作家对积淀了强烈生命意识的的神仙意象的采撷和新的组合，这就在接受者的精神内部视域里“建构”了多重审美空间。戏剧中的人物不仅“生存”于现实的人类世界，而且可以上天入地。阴间地府、人类社会、神仙境界轮流地在接受者面前呈现出来。例如，《钵中莲》中的王合瑞在外经纪，浪

迹江湖，遭台风袭击，逃生于舟山，他的妻子殷氏在家与县衙捕快韩成私通，双双遇难。作为人间苦难的表现，该作品故事情节的展开虽然以人类社会为“空间”，但剧作家并没有停留在这个层面上，他通过“神哄”“点悟”等场景，让众神仙粉墨登场，又通过“冥晤”等情节让冥府中的冤鬼抒发心中之不平。在“三相空间”里，鬼与仙、人与鬼、仙与人组成了复杂的关系。同样的，在《牡丹亭》里，我们也看到了“三相空间”内人、仙、鬼的复杂关系。取材于话本小说《杜丽娘慕色还魂》的《牡丹亭》是汤显祖的戏剧代表作。在这部曾经风行一时、家传户诵的传奇戏曲里，作者除了描写主人公杜丽娘在人世中的苦难爱情体验之外，还以阴魂漫游的形式表现了这位被压迫女子对爱情追求的坚贞不渝。由于阴魂行踪的自由，杜丽娘得以同心上人柳梦梅成就好事。正像《钵中莲》一样，《牡丹亭》用了相当多的笔墨铺叙冥府的阴森以及条规的严厉。在冥府世界里，阎罗王殿下诸判官对“有罪之人”进行宣判，根据罪行轻重予以发落，或卵生，或胎生，轮转不定，造成了一种恐怖的气氛。显然，这是佛教地狱轮回思想的艺术表现。不过，作者并非仅是在地狱中打转，他所设想的地狱又是与天庭随时沟通的。地狱官员的职务由上帝任命。冥府鬼判官与上界天庭之神仙也有密切的交往。所以，当石道姑在杜丽娘坟庵念诵道教青词，招回杜丽娘魂魄时，即感得神仙东岳夫人、南斗真妃显形，丽娘之魂叩见女仙，猛然醒悟：“一坛斋意，度俺生（升）天。”^③仿佛，她又已在天庭了。如果说作者笔下的阴间冥府笼罩着恐怖的烟雾，那么天庭则又是那样地充满生机：

中天积翠玉台遥，上帝高居绛节朝。

遂有冯夷来击鼓，始知秦女善吹箫。^④

凌霄宝殿闪烁翠玉的辉光，仙人玉女奏响回转的乐章，幽雅风光，何等沁人心脾！在这里，人间、地狱、天堂形成了强烈的对照。主人公在这个“三相空间”里经受了“死”的煎熬和“生”的历练，她的爱情信念经过了洗礼，更显得洁白无瑕。这正是生死命运的幻象，它显示了作者浪漫创作的艺术天才，同时也体现了道教存想的空间结构和审美情趣。翻开老子的《道德经》，我们可以看到，这位东方智慧老人对于宇宙的结构模式早有了精辟的描述：“道生一，一

生二，二生三，三生万物。”^⑤如果说由道所化生的“二”意味着阴阳相分，那么“三”则显示了道家对宇宙结构的总体把握。老子提出的这个“三相空间”宇宙模式在汉代以来的制度道教中得到了大发展。“三”这个数字在原始道经《太平经》里已频繁出现。道教据此建立了一个“天地人”相分相合的结构模式，并在这个模式里进行“存想”。出于生命苦难的反思，道人们一方面接受了佛教鬼域轮回观，通过白日梦式的“冥观”而彻悟有生之来与去，吕洞宾的“黄粱梦”、王重阳在“活死人墓”中穴居打坐，都是这种“冥观”的写照；另一方面，道人们又存想天上神仙的逍遥境界，以“三”的空间层次划分神仙居处之域，从而有了“三清”胜境。在这种神仙境界中，生存愿望得到了最大满足，人生命运得到了最深刻的观照。无疑，这也是一种精神空间的创造，但其迷离恍惚的景观却又造就了奇特的审美体验，心灵在这里得到了洗涤，生命得到了沿续。对照一下《牡丹亭》等传奇戏曲的“三相空间”模式以及天界的景观描述，不难看出彼此的契合之点。固然，剧作家们设置“命运幻象”有多层次的艺术土壤，但道教“三相空间”的存想审美情趣已作为一种流动精神液体不知不觉地灌入了剧作家的思维信息库之中。

二、交织神仙意象的结构艺术与人物形象塑造

戏曲的表演，由于受舞台的限制，更需注重谋篇布局的结构艺术。清代戏曲学家李渔在《闲情偶寄·结构》篇中说：“至于结构二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。”^⑥李渔所说的实际上就是“胸有成竹”的谋篇思想，即在下笔之前必先有整体感，否则就像裁衣服临时挖补，便有断续不畅之感。戏曲创作亦复如是。先要有统筹安排，才能整体谐调一致；同时，在具体创作过程中也要注意章法。

（一）梦幻模式的魅力

既然传奇戏曲也和其他戏剧种类一样，为世人展示了生死命运的历史幻象，那么在结构上采用梦幻模式便有充分的理由。在这一点上，元代的神仙道化剧已奠定了深厚的基础，明清的传奇戏曲在此基础上向前迈进了一大步。剧作家们运

用了梦幻模式来组织情节，使幻境和现实形成了强烈的反差性对比，从而启迪世人了悟玄理。这种情况以汤显祖的《邯郸记》和《南柯梦记》最为典型。前者把数十年人生历程浓缩于一长梦境之中，后者则把蚍蜉寓言幻象构置于梦象中。在这种幻象里，主人公尽管都有过荣华富贵，但终成泡影。其结构手法显然与元代《黄粱梦》一类神仙道化剧是一脉相承的。故而其宗旨出于道教无疑。从艺术手法上看，梦幻模式作品一方面把人生世情幻化，另一方面则又重叠交织着神仙意象。试看《南柯梦记》第十三出《尚主》中的一段《清江引》：

仙家姊妹迎仙眷，
飞仙凤凰辇。
仙乐奏钧天，
仪从来仙苑。
教玉郎下车拜着修仪殿。^⑦

乍一看来，这好像是在描写天上仙童玉女成亲场面。仙女们列队迎接仙郎的到来。伴随着“钧天”仙乐的旋律，招引仙郎的旗幡迎风飘扬，凤凰之辇在空中穿梭，这是何等的仙家气派！然而，联系一下上下行文便发现：原来这种神仙婚嫁场面只是比喻而已，它的主体乃是大槐安国“蚁王驸马”成亲。作者把这种本来就具备幻象特征的寓言神仙意象化，这就造成了一种意义的模糊审美效果。就全剧而论，《清江引》只是其中的组成部分，是局部，因此这种神仙意象的应用首先形成的“模糊”还算是局部性的。在直陈其事的道白中穿插这种带有模糊意义的神仙意象，就在接受者面前产生了对比效果，从而体现出节奏感来。再就全剧来看，把人生的一切遭际，看作一场大梦，这又造成了整体模糊的审美效果。因为梦境的思维带有随意性、寓意性、象征性，整个梦就是一个大象征，其意义并不直接显露，而是被许多覆盖面蕴藏着。这种含蓄的效果，为接受者留下了广阔的想象和补充的空间，造就了多重意义生成的可能。因而，从局部进到整体，又有了整体性的“模糊审美体验”。正如解兴武先生在《艺术的模糊思维》一文中所指出的：模糊“为已升华为一种新型的异于崇高、滑稽与优美的美学范畴”。他进一步指出：“所谓模糊性，就是人们认识中关于对象类属边界和性态的不确定性。”^⑧以“梦幻模式”写就的戏曲作品

便具有了这种不确定性。

自然，我们应当承认，这种不确定性的模糊审美效果之形成具有多种缘由。不过，如果注意到神仙意象在梦幻模式作品中的反复出现，那么是否应该从道教的审美情趣方面多做一些分析工作呢？事实上，在老子的《道德经》里已充满了模糊性的意象，如《道德经》第十四章：“视之不见名曰夷；听之不闻名曰希；搏之不得名曰微。此三者不可致诘。故混而为一。其上不皦，其下不昧，绳绳不可名，复归于无物。是谓无状之状，无物之象。是谓惚恍。迎之不见其首，随之不见其后。”^⑨在老子看来，作为万物生化之源——“道”是看不见、听不到、摸不着的，其形状是“惚恍”不定、难于说明的。老子这种模糊性描述手法在道士作品中也是可以经常见到的。例如《修真十书》卷5《杂著指玄篇》所言：“混沌包虚空，虚空括三界。及寻其根源，一粒如黍大。”^⑩再如：“虚无生白雪，寂静发黄芽。玉炉火温温，鼎山飞紫霞。”^⑪作者此诗是用以暗示内丹性状的，他用了“混沌”“虚无”等界定不明确的词汇，这同样具有模糊的审美效果。《道藏》中大量诗文都是以这种方式写的，潜心研究过道教文献的传奇戏曲作家们接受了道教的审美意识当无疑。

（二）戏剧意象的对比与人物塑造

以道教神仙故事、修行度人为题材或受道教义理影响的传奇戏曲作品由于承继了元代神仙道化剧的艺术成就，由于剧作家们深厚的古典诗词功力，在整体结构布局过程中也注意到戏剧意象的提炼、建构。

历史与经验显示：“戏剧创作中确实存在着这样一种审美事实，即概括性的、象征性的总体幻象。”^⑫这种笼罩全剧的“形而上”的总体幻象就叫戏剧意象。

戏剧意象的一个显著特征就是两极性，它是由两组互相对立但又被统一于全剧中的意象群构成的。尽管并不是所有的戏剧都建立了完善的戏剧意象，但较成功的作品一般地说是自己独特的戏剧意象的。就前所涉传奇戏曲作品而论，《长生殿》可以说是有典型意义的。该剧自始至终乃贯穿着理想世界与现实世界的对立，而这种对立又通过两组意象群的对比、再现而显示出来。前者包括月宫、牛女双星、蓬莱仙山、仞利

天宫等，这些意象多来源于道教编织起来的古老仙话传说，而后者则是白刃、弓箭、尺蠖、军旗等与战争及权欲相关的器具、标志。作为神仙理想境界标志的意象群不仅频繁地出现于作品的下半部，而且在现实气氛较浓的上半部也时有出现。如第十一出《闻乐》中的月宫、第二十二出中的牛女双星。甚至在第二出中就已提到“仙乡”。两个世界的对比是作品结构上的总体特征。所以，作者笔下的现实世界也就充满了战争的苦难、罪恶和杀机：“鬼哭神号，到处染腥风，杀人如芥。”^⑩似乎是战争葬送了李、杨的爱情。于是，他们更加向往已经成为神仙的牛郎织女情缘。如果说牛、女情缘是理想化的，那么它就更加反衬出李、杨爱情的现实悲剧性。然而，作者似乎又觉得毁灭了李、杨的现实爱情过于残酷。故而，赋予他们双重的品格，唐明皇和杨贵妃既是现实中的人，又是理想世界的仙——孔升真人与太真妃子。这时，代表理想世界的仙山胜境就成了李、杨情缘“地久天长”的寄托。可是马嵬新坟又使李氏揪肠刮肚。当月亮升起之时，李氏立即泛起伤感之情：

长生殿，曾下阶，细语倚香腮。两情谐，愿结生生恩爱。谁想那夜双星同照，此夕孤月重来……记鹊桥河畔，也有你姮娥在，如何相赖！索应该，撺掇他牛和女，完成咱盒共钗。^⑪

笃信道教的“真命天子”唐明皇，看到孤月不仅勾起旧情，而且向月宫女仙姮娥发问。月亮反复地出现，富有诗意地把剧情再度推进。终于，在道士杨通幽法术的作用下，唐明皇在月宫与杨贵妃再结旧缘，成为神仙天眷。月亮是他们的归宿，也是神仙之缘的象征。就这样，作者通过两极对立的意象群的交替出现，使神仙理想世界与充满腥风血雨的现实世界形成鲜明对比，就在这种对比中，人物的内心世界得到了充分刻画，从而使崇道帝王、妃子的情爱故事染上了奇特的神仙色彩。由此可以看出，对于戏剧整体功能的完成而言，具有对比意义的戏剧意象群的建构是相当重要的。

当然，并不是所有传奇戏曲的戏剧意象都具有两极对立的内涵。戏剧意象的建构又是因题材而变化的。有的戏剧意象则主要是通过其象征的功能以暗示主题。像《龙沙剑传奇》中的“剑”

就是如此，全剧以“龙沙剑”贯穿始终。第一出《仙机》便点出“许旌阳功满龙沙剑”，第四出《说剑》明“剑”之来历和用剑的理由。接下，随着剧情的展开，每每出现许真君及弟子佩剑场景。其中，作者还借蛟怪之口称道龙沙剑：“如今这两口宝剑更是利害。”^⑫最终，蛟怪果然死于此剑之下。当许真君功成升仙之际又对剑发出一通感叹：“剑呵，剑呵！想你当日在丰城狱中，虽有奇气，煞甚凄凉；后来遇了张华、雷焕，亦是与俗子为缘。今日除妖救世，立此奇功，你方不负所长也！”^⑬剑在这里寄托了作者“济世救人”的修行思想，又象征着主持正义的神仙道法。它贯穿全剧，成为结构的中心线索，而作品主人公许真君及其弟子也在它的辉光的照耀下更显仙家本色。可见，这种戏剧意象与作品主要人物性格之间存在着某种隐喻关系，它作为全剧“诗的核心”，使这种表现神仙功德的传奇艺术成为“以动作为形式的诗歌”，从而创造了充满“仙道情感”的审美诗境。

（责任编辑：展言）

- ① [清] 孔尚任著：《桃花扇》，北京：人民文学出版社，1959年，第1页。
- ② [美] 朗格 (Langer, S. K.) 著，刘大基等译：《情感与形式》，北京：中国社会科学出版社，1986年，第354页。
- ③④ [明] 汤显祖著，钱南扬校点：《汤显祖戏曲集》，上海：上海古籍出版社，1978年，上册第351、384页。
- ⑤⑥ [魏] 王弼注，楼宇烈校释：《老子道德经注校释》，北京：中华书局，2008年，第117、31—32页。
- ⑦ [清] 李渔著，单锦珩点校：《李渔全集》第三册，杭州：浙江出版联合集团、浙江古籍出版社，2014年，第4页。
- ⑧ [明] 汤显祖著：《南柯梦记》，北京：人民文学出版社，1981年，第50页。
- ⑨ 解兴武：《艺术的模糊思维》，《文艺研究》1992年第2期，第24页。
- ⑩⑪ 《修真十书·杂著指玄篇》，《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988年，第4册第623、621页。
- ⑫ 洪忠煌著：《戏剧意象》，天津：南开大学出版社，1991年，第6页。
- ⑬⑭ [清] 洪升著，徐朔方校注：《长生殿》，北京：人民文学出版社，1983年，第162、212页。
- ⑮⑯ [清] 程煥著，唐家祚、何凤奇合注：《龙沙剑传奇》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1986年，第117、137页。