

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2025.01.020

雅俗分野与“入雅”困境：明廷戏曲文化定位两歧性论析

黄俊^{1,2}

(1. 上海师范大学 人文学院, 上海 200234; 2. 湖南科技大学 人文学院, 湖南 湘潭 411201)

摘要:明代宫廷沿袭传统的音乐文化场域推行雅俗之辨、尊雅抑俗的统治策略,这导致了:一方面,演剧活动作为礼仪活动的一部分,衍生出适应雅文化标准的表征上的改易;另一方面,戏曲因自身俗文化属性,在明代宫廷中长时间处于被刻意压制的发展困境中。这种因礼仪之用而受到雅文化系统眷顾、又因俗乐定性而备受钳制的两歧性状态,使得戏曲多作为雅乐表演之后的“附着物”而出现,戏曲的文学性、音乐性、舞台呈现等表征即使经由雅化改造,仍旧难以被雅乐系统所接纳。

关键词:明代戏曲;礼乐体制;文化传统;戏曲审美

中图分类号:I206.2 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-7835(2025)01-0157-08

在明代宫廷的礼乐体系中,演剧活动以其所承担的教化审美功能,得以应用于礼仪场合与内廷皇室私人生活场景之中。这些演剧活动一方面需要在意涵、功能、形式等诸多方面遵守礼乐系统的制度规约;另一方面也因融入了民间文化的丰富元素,使得宫廷文化在保持古制的同时,更加具有俗文化的某些形式与内核。但由于明代宫廷长期固守雅乐复古观念,演剧活动以及曲体文学的创作、传播也常常受到雅乐的排斥:一方面,雅乐因其渊源于上古礼乐传统,拥有政治话语的权威性和文化权力的合法性,另一方面,演剧活动则以其自身俗文化特征,在雅文化主导的宫廷文化场阈中处于边缘地位。这种差异使得演剧活动在宫廷中始终难以与雅乐系统实现有效的融合,从而形成了一种独特的雅俗分野。在这种分野明晰的文化语境下,宫廷戏曲活动展现出既雅致又通俗,既迎合雅文化话语权威又因俗文化特征而常常受到贬斥的复杂文化状态。明代宫廷也未能再现汉、唐等朝代将俗乐、今乐融构于雅乐系统的盛举,未能开启戏曲以俗乐身份“变雅”的新阶段。这一史实既反映了戏曲活动在明代宫廷文化中的特殊性,也暗涵了雅、俗文化在明代官方文化管理视野中的复杂关系。

一、礼乐建制传统约束下的宫廷演剧生态

明朝宫廷礼仪系统的建构与具体条规的完善和改定,一直恪守周礼系统所代表的儒学传统规范,并广泛借鉴各朝仪轨,以有古制可循、博采历代之长为表层特征,力图呈现一套尊古、严谨、有序的宫廷礼乐范式,意在以系统化的礼乐表达来体现理学影响下的政治伦理与道德观念,以仪轨的严肃性彰显明代政权的正统性。如明太祖洪武元年,即合中书、翰林、太常等多个政治、文化管理部门,在历征往代礼乐制度的基础上,“酌定郊社宗庙仪”^①。翌年又开始组织人力编修《大明集礼》,涉及礼节行为、音乐体式、服装冠冕、仪仗形制等诸多方面,“凡升降仪节,制度名数,纤悉毕具”^②。之后明太祖还大规模组织

收稿日期:2024-07-02

基金项目:国家哲学社会科学基金重大项目(22&ZD283)

作者简介:黄俊(1979—),男,湖南湘潭人,博士生,讲师,主要从事古代文学与历史文化研究。

①张廷玉等:《明史》,中华书局1974年版,第1223页。

②张廷玉等:《明史》,中华书局1974年版,第1223—1224页。

全国儒学名流编修《洪武礼制》《礼仪定式》《稽古定制》等十四部礼乐著作^①,通过对古代制度的整理与传承来凸显明廷统治的正统性与合法性,并形塑了明代宫廷以崇古、雅正为核心的文化倾向。在此之后,秉承建设本朝礼乐仪范的理念,明代诸帝也多有完善、增拓之举。例如,明成祖将朱熹《文公家礼》推广至全国上下,明世宗在全国范围内颁行《明伦大典》《祀仪成典》。神宗时期,自孝宗时期肇修、历时近百年的《大明会典》竣成,明代礼乐制度初建、修补、变革的详细历程悉数收纳于内。明代官方不断完善礼乐制度的行为,体现了其恪守儒家政治观念并视礼乐为统治秩序和稳定性重要载体的文化心理。

这一文化心理的渊源可以追溯到春秋战国时代,其时诸侯国秉持以礼乐设国政的政治文化信条,多次施行相关为政举措并阐释其中理论。如春秋时期,乐师师旷进谏晋平公,认为新乐远不如古乐能匡扶政治、陶冶人心,应“修诗以咏之,修礼以节之”^②;齐相晏子拘捕了在齐景公面前表演新乐、变换齐国传统古乐的歌人虞,并对齐景公阐释了音乐衰亡则逐步导致礼法、政务、国家相继败亡的观点^③。至如老子远乐、孔子删定《诗经》、子夏对魏文侯论述古乐与新乐之辨、墨子非乐等言论或行为,其出发点均视礼乐为政治的外在表征,必须使音乐归复上古时期传承而来的古乐统序,并降低春秋以来新兴音乐的影响,才能确保国家的长治久安。这些古人言行带有明确的崇尚古乐、贬斥新乐或今乐的价值指向,经由《国语》《礼记》、诸子论著以及《史记》等儒学、史学以及子部经典流传于后世历代官方学问系统之中,成为历代基本的政治文化思维与文化管理行为的指南。

自汉以降,历代王朝重视制礼作乐,严格以礼乐制度的复古为基准,限制今乐在宫廷乃至社会上的传播行为。如汉哀帝于即位之初,即诏令罢黜汉武帝时期以来所设的民歌采集机构“乐府”,诏曰:“孔子不云乎?‘放郑声,郑声淫’。其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐,在经非郑卫之乐者,条奏,别署他官。”^④不仅以郑声惑乱人心为由终止了朝廷今乐系统的运行,还严格甄别古乐,另置其他机构专管古乐系统。与之相类的典型的崇尚古乐、抑制今乐的行动,还有从唐代以来官方设置“教坊”,专门负责今乐演出,从而与宫廷雅乐机构相分离;并且由唐至明,“教坊”一直存续,始终承担官方赋予的今乐演出和管理职能。

宫廷戏剧因其晚出于古乐系统并具有鲜明的今乐属性,故而相关的演出活动,长期生存于这种崇古抑今、以礼乐建制加以管束的语境之下。同时,需要看到的是,宫廷戏曲并非只具有单一的今乐、俗乐或者说俗文化属性。稽考宫廷戏剧流变,约始于传说中夏桀“收倡优、侏儒、狎徒能为奇伟戏者,聚之于旁,造烂漫之乐”^⑤,以富丽宏大的道具和排场在宫廷表演乐舞。从《国语》《春秋》《史记》等史料记载来看,在春秋到秦朝时期诸侯国宫廷中,晋国有优施,楚国有优孟,秦国有优旃,均以歌舞形式向君主进谏,此即刘勰所述“古之嘲隐,振危释急”“会义适时,颇益讽诫”之义^⑥。这种偏于政治讽喻的功能,固然不应单纯以俗文化来界定其归属范畴,而应看到其偏于雅化的部分品格趋向。这一特征为戏剧在历代宫廷的存留提供了相当的合法性,构成了历代宫廷延续戏剧活动的主要成因之一。比如唐、宋、元、明四朝宫廷一直保留着滑稽戏的形态,内容多是优人自编情境,自觉地用戏谑的形式对时政得失、吏治腐败现象进行反映。又如关汉卿杂剧《伊尹扶汤》、鲍天佑杂剧《史鱼尸谏卫灵公》皆因其教化内涵,而得以进献于宫廷。前者获得了“大金优谏关卿在,《伊尹扶汤》进剧篇”^⑦的美誉,后者获得了“奉宣赉与中书省,诸路都教唱此词”^⑧的推重。

可见,以礼乐建设为国家政治的重要制度,并形成和贯彻重视古乐、贬抑今乐的价值观念,从而使戏剧活动受到礼乐建制的相应束缚,是先秦以降历代宫廷的政治文化特色,也是历代宫廷戏剧活动面临的

①张廷玉等:《明史》,中华书局1974年版,第1224页。

②左丘明:《国语》,韦昭注,上海古籍出版社2015年版,第305页。

③《诸子集成(第4册)》,上海书店1986年版,第9页。

④班固:《汉书》,中华书局1964年版,第1073页。

⑤刘向:《列女传》,辽宁教育出版社1998年版,第72页。

⑥刘勰:《文心雕龙注释》,周振甫点校,人民文学出版社2002年版,第160页。

⑦《辽金元宫词》,北京古籍出版社1988年版,第8页。

⑧《辽金元宫词》,北京古籍出版社1988年版,第20页。

基本生态环境要素之一。戏剧演出的内容与宗旨在俗文化属性之外,尚需包含部分雅文化成分。这既是先秦时期业已形成并不断延续的宫廷戏剧演出传统,也是戏剧在宫廷场域得以保留且不断发展的原因与必要条件。

二、明廷演剧的礼仪功能与俗乐属性

明初以来,针对元代“朝会飨燕,则用燕乐,盖雅俗兼用者”^①的乐制变异,明廷以雅乐复古为核心,力求复现雅乐为主导的宫廷音乐系统。自明太祖至明世宗时期的近200年间,明太祖、成祖、英宗、景帝、宪宗、孝宗、世宗等多位皇帝任内,都不断建设、改订了雅乐系统^②。伴随着明廷对礼乐体制持续进行的制度建构及内容增修与不断完善,演剧活动在宫廷文化语境中受到了截然相反的两方面影响:既受到来自制度化、规范化、仪轨化管理策略的积极推动,从而获得了一定的生存与发展空间;也有来自雅俗分野视阈下的演出形态被排斥、文化价值受贬抑等消极向度的阻力,长期处于宫廷文化谱系的边缘位置。

一方面,演剧活动经常被视作音乐歌舞活动的一类组成形式,应用于部分宫廷宴会场合。明廷对《周礼·天官·膳夫》中的“以乐侑食”礼乐传统的秉持与沿袭,从制度的合法性与文化行为的合理性两个层面,支持着它的这种生存状态。同时,演剧活动也以其内容的世俗性,被表征为体现普天同庆、朝廷与百姓或者与藩属同乐的太平祥和图景呈现,满足了政治伦理的象征意义,因此也纳入宫廷仪轨系统之内,成为某些仪式场合的构成要素。《大明会典》卷七十二所载洪武年间所制定的大宴,永乐年间所制定的小宴和东宫宴诸仪轨^③,以及卷五十一所录永乐年间定制的耕种藉田仪式^④,均有“百戏承应”的内容。但所有“百戏承应”,皆是位于具体仪轨片段的尾声,作为娱乐小品而进演。如皇帝主持的大宴、小宴、东宫宴都是明廷重要的政治礼仪活动,“百戏承应”被附着于《振皇纲》《长杨》《车书会同之舞》等极富政治叙事色彩的雅乐歌舞之后,其文化地位明显低微。基于雅文化的审美要求,明廷也对戏曲音乐体制进行了大幅度的重构。明太祖赞赏《琵琶记》的思想内涵和教化意义,但又不满它以文化地位较低的南戏体式表演,于是下令教坊乐人改撰腔调,以北曲体系为标准,将《琵琶记》套入其中演出^⑤。此种变革反映出明太祖接续自古以来推崇中原地区音乐、音韵为“正音”的理念,试图通过“北曲化”改变南戏作品的音乐呈现,以确保宫廷演出内容保持“正音”的纯粹性。明代也就此出现了专供宫廷演出的南戏“官板曲”旋律体制,在音乐雅化程度上与民间南戏音乐系统区分开来。

另一方面,在推重雅乐复古的影响下,戏曲因审美内涵、音乐风格偏于世俗化的所谓“俗乐”“今乐”,成为被贬斥的对象。明太祖指责元代“古乐俱废,惟淫词艳曲更唱迭和”^⑥,表现出对与古乐的雅正审美内涵背道而驰的“淫词艳曲”等世俗音乐、文化内容的排斥。他还在道德教化的视野下,界定“古乐之诗章和而正,后世之歌词淫以夸”^⑦,人为地将古乐与俗乐设置为一组对立的美学范式。在这一基调下,散曲演唱、杂剧和南戏的搬演等俗乐、今乐范畴内的音乐活动,在明初以来就遭遇了较为明显的制约。明太祖诏令“自今一切流俗喧譁淫褻之乐,悉屏去之”^⑧,从而在宫廷音乐制度层面,形成了对今乐、俗乐的抑制态势。之后明廷历代君臣也多秉持类似理念,如明孝宗时期也有大臣上奏,在太子教育方面应屏蔽演剧等娱乐形式,“皆勿令见”^⑨;明世宗嘉靖还诏令内廷宴会场合“斥去一切俗乐”^⑩。基于明廷

①宋濂:《元史》,中华书局1976年版,第1664页。

②张廷玉等:《明史》,中华书局1974年版,第1499页。

③李东阳等:《大明会典(第2册)》,申时行等修,广陵书社2007年版,第1152—1185页。

④李东阳等:《大明会典(第2册)》,申时行等修,广陵书社2007年版,第903—905页。

⑤徐渭:《南词叙录》,中国戏剧出版社1982年版,第240页。

⑥《明太祖实录(卷66)》,江苏省立国学图书馆传抄本。

⑦《明太祖实录(卷162)》,江苏省立国学图书馆传抄本。

⑧《明太祖实录(卷66)》,江苏省立国学图书馆传抄本。

⑨张廷玉等:《明史》,中华书局1974年版,第4841页。

⑩《明世宗实录(卷118)》,江苏省立国学图书馆传抄本。

固守的雅文化为主导的审美内核,使得统治者们在价值判定时,会置雅乐于首选,而包括演剧、曲唱在内的各种杂乐形式的演出活动在宫廷的出场场合则明显偏少。考察《大明会典》卷四十三至卷七十三之间记录的相关礼乐制度,可知:在极端严肃的礼仪场景如朝贺、朝会、庆典、祭祀等,一律只用雅乐歌章及配适的雅乐歌舞为乐舞内容。演剧在多数情况下服务于皇帝私人生活场景,承担侑食饮宴功能,或者在“万岁节”“千秋节”等帝、后的寿宴过程中,作为仪轨所规定的助兴表演而出现。经过从属于礼仪规范的功能性要求的规训之后,演剧内容上也突出形成了明廷文化空间中特定的美学品质。在皇帝个人的戏剧选择方面,这一品质体现为御前演剧内容具有明确的指陈政事、偏重教化等特点。例如,明熹宗喜好在雪天装扮成宋太祖的形貌,带领其他人表演“宋太祖雪夜访赵普”,且在观赏戏剧时偏好于“多点岳武穆戏文”^①。这些剧目取材于历史事实,内容倾向或关乎国家治理、或关乎抗敌卫国。这突出反映了明廷演剧制度中一直遵行的取材教化、服务政治的传统——既使得宫内进演剧作往往局限于相应主旨范畴之内,也规训出皇帝个人对这类题材的选择性偏好。

从中也可以看到,受制于整个宫廷文化的守成态势,音乐形制内部的雅俗分野始终壁垒分明,以至于演剧活动虽然为一些帝王所好,但仍旧无法像雅乐歌章那样,以剧目单列的形式成为礼乐仪轨的独立成分,无法实现地位的抬升。这是在明廷文化理念和礼乐制度所营构的戏剧生态中孕育而出的必然结果。

三、雅化呈现:明廷戏曲演出的独特风貌

在严格遵循礼乐仪制规约、受制于宫廷崇雅抑俗的文化氛围下,明廷演剧在语言风格、宫调使用、曲种选择、演出形态、演出规模与道具使用等方面,均形成了自身特色,与民间演出大异其趣。

从学界公认的能典型反映明初至明中叶宫廷演出曲目的《雍熙乐府》嘉靖丙寅年(1566)刻本来考察,宫廷曲文内容约为四类:一是太平颂圣及皇室祝寿之类,二是男女恋情、相思之类,三是歌咏富贵功名生涯之作,四是咏唱风物景致之属。其中第一种皆是专供宫廷演唱的套数创作,其题名有“元日祝贺”“元宵内宴”“中秋”“祝圣寿”“宴庆皇朝”“忠臣辅国”“文武全才”等,几乎涵盖各种宴会场合专门演出之用的曲文。曲文用语儒雅而非偏向民间口语,该语言特征与《雍熙乐府》收纳杂剧唱词偏重文采派作品而本色派的关汉卿无一部杂剧入选的审美取向相印证,说明“文采派的华美词章更符合宫廷演唱的需要”^②。

在宫调使用方面,太平颂圣及皇室祝寿类的套数皆通篇描写百官同贺、香气缭绕、瑞光满庭等壮观场景,并且多使用仙吕宫写作。在元明时期,仙吕宫的音乐风格一直被界定为“清新绵邈”^③,适于表现典雅内涵、描写盛大的场面与隆重的事件。与之相呼应的是,在《脉望馆钞校本古今杂剧》所辑录的明廷剧本中,上百种描写明君贤臣、建功立业的杂剧,也普遍由仙吕宫肇始,以“健舞激袅”^④的双调结尾,并多数在尾声处歌颂皇恩圣德^⑤。这种宫调与内容的固定搭配,表现出宫廷戏剧审美对情感表达的典雅化、严肃化的内在要求。

在南北剧词的收录方面,《雍熙乐府》录有北杂剧86种中的187套剧曲,南戏仅录入24种、40套剧曲,而且南戏唱词对应的是编入北曲弦索的“官板曲”。可见明廷基于礼乐传统观念的以北曲为中原正音、轻视南曲的偏见,自明初一直延续至嘉靖末期。重北曲、轻南曲的曲种选择,与嘉靖中叶以来经由魏良辅改革昆山腔、南戏逐渐盛行于全国的民间演剧发展趋向,形成显著差异。直至晚明万历初年在宫内设置四斋、玉熙宫,以宦官演习流行于民间演出场合的南戏等“外戏”^⑥,宫廷演剧的曲种与内容才逐渐

①刘若愚:《酌中志》,北京古籍出版社1994年版,第108页。

②李真瑜:《明代宫廷戏剧史》,紫禁城出版社2010年版,第136页。

③朱权:《中国古典戏曲论著集成(第3集)》,中国戏剧出版社1982年版,第51页。

④朱权:《中国古典戏曲论著集成(第3集)》,中国戏剧出版社1982年版,第52页。

⑤陈慧:《明内府本历史故事杂剧研究——以〈脉望馆钞校本古今杂剧〉为对象》,华中师范大学硕士学位论文,2021年。

⑥沈德符:《万历野获编》,中华书局1997年版,第798页。

开始与民间“接壤”。

在演出形态上,通过考索《脉望馆钞校本古今杂剧》所辑242种明廷演出剧本可知:一方面,明廷剧本全部遵守元代形成的杂剧曲牌制度,使用北曲联套,不掺入南曲曲牌;并且绝大部分剧作也遵循一本四折的元代定制。可见明代宫廷对北曲“正音”地位的严格尊奉。另一方面,在具体歌唱形式上则主动突破元杂剧一人独唱的定制。如明初永乐至宣德时期(1403—1435),御用文人贾仲明、藩王作家朱有燬创作的《升仙梦》《寄娇容》《蟠桃会》等剧目中,均使用了多角色合唱的形式,称颂治国有道、盛世太平。这种改动基于现场氛围考虑,增强了喜庆、热闹的视听效果。

在场面铺排和道具使用方面,明廷演剧追求辉煌的皇家气派,场面宏大且道具豪奢。晚明宋懋澄记录“御戏”曰“至战争处,两队相角,旗杖数千”^①,仅旗杖道具即非一般舞台所能承载,这种场景当是安排在殿前广场进行的表演。在太平颂圣及皇室祝寿之类的戏曲演出中,更是出场角色众多、道具奢靡,远非民间演剧所能承担:如《群仙祝寿》第一折出场的人物就有30多人;《天真祝万寿》登场神仙妖魔也有30余个,辅以鹿、虎、鹤、猿四种动物参演;《五龙朝圣》里五路水神向皇帝献上摩尼珠、玛瑙、琥珀等八宝,以及四株均高三尺以上的珊瑚树作为寿礼;《天真祝万寿》更是以多人合力推动的翡翠琉璃高塔为道具,并设计了舞台燃放烟花的表演内容。

综上观之,明代宫廷戏曲以典雅雍容、富丽华美为审美基调,在语言风格方面偏好词采华丽;在宫调使用上遵循旋律情绪与演出内容的搭配原则,注重典雅化与严肃化的美学呈现。受到以北曲为“正音”理念的深度影响,明廷演剧在曲种选择上长期推重北曲、杂剧,并以北曲化的“官板曲”来表演少量南戏剧目;演出形态方面也尽量恪守北杂剧一本四折、纯用北曲曲牌等旧制,仅在少量庆贺、颂圣类剧目中突破了一人独唱全剧的限制,以呈现热闹、吉庆的舞台效果。在演出规模与道具使用方面,以宏大场景、人物繁多为胜,以豪华奢侈、布景新奇为能,以符合宫廷礼仪场合中“天家气象”的自我形塑。这些特征表明,明廷虽然将戏曲归属于今乐、俗乐范畴,但在唱词风格、音乐旋律、舞台视觉效果等多个方面,又极力尝试建构以典雅、恢宏为主的美学呈现体制,从而实现对戏曲部分元素的雅化改造。

四、明廷戏曲的“入雅”阻滞

在中国宫廷音乐的发展历程上,曾多次出现过部分俗乐、今乐的演出形式和音乐成分被官方认可或扬升为雅文化属性,文化身份获得认同后融入雅乐系统的“入雅”现象^②。这类情况反映了各王朝对文化管控能力的自觉增强。如始于东周遂于东汉的“郑声”入雅,将民间诗歌的美学样态纳入国家政治文化的统辖之内;始于东汉末年遂于唐代初年的民间清商乐入雅,和隋唐宫廷对外族和外国音乐的吸纳融汇,都反映了当时政权对“四海归一”式政治图景的文化想象。

就史实来看,演出于宫廷的词曲、戏曲类音乐成分,向宫廷雅化形态转型的趋向,自宋以来有明显滋长。如《东京梦华录》所载帝后寿宴仪轨中,在第四巡酒时,于宫廷艺人做雅乐歌舞之后,演出“诸杂剧色打和,再作语,勾合大曲舞”^③。宋代宫廷将雅乐歌舞、杂剧表演并行排布,已经展露出宋杂剧在宋廷文化构成中初具雅化的身份定位趋势。

元代文人群体对曲体文学的认同,也有着推俗入雅的文化意图。如虞集将散曲定性为南北两地“士大夫歌咏,必求正声”的文化自觉成果,“皆足以鸣国家气化之盛”^④;罗宗信将北曲视为“实治世之音也”^⑤。其逻辑都是既从音声角度肯定北曲、杂剧的“正音”归属,又在内涵上笼以“治世之音”的理念,用“鸣盛”的诗学审美进行价值推重。由此,北曲统摄的曲体音乐形态和文学形态,被元代文人建构为雅文化的构成成分。接续于这类认识,明太祖命教坊司艺人改造歌唱腔调,使得南戏适用于北方音乐

①宋懋澄:《九籥集》,中国社会科学出版社1984年版,第218页。

②张树国:《变雅:庙堂雅乐的生命张力》,《浙江学刊》2009年第5期。

③孟元老:《东京梦华录注》,郑之诚注,中华书局1982年版,第221页。

④《中国古典戏曲论著集成(第1集)》,中国戏剧出版社1982年版,第173页。

⑤《中国古典戏曲论著集成(第1集)》,中国戏剧出版社1982年版,第177页。

系统,“可于箏琶被之”^①。明初杨讷、贾仲明等宫廷文人以及朱权、朱有燾等藩王作家也都不约而同地固守北曲散曲与杂剧的创作,并不染指南曲、南戏。朱权还将自己的北曲曲学著作命名为《太和正音谱》,更是集中反映了对北曲系统代表的承担反映盛世“太和”风貌的“正音”的重视与推崇。由此可见,宋至明初,宫廷文化认知与士大夫文艺理念两个方面,都为曲体形态的入雅奠定了一定的基础。

但从明廷雅乐系统的发展历程来看,无论是明初获得一定认可的北曲体式,还是晚明时期进入宫廷演出系统的南曲、传奇,最终都没有完成脱离今乐、俗乐身份,进而晋升为雅乐构成形态的文化地位转变。考察戏曲活动在明廷遭遇“入雅”阻滞的诸多成因,剖析明廷戏曲生态的复杂构成时,需要注意到:明代宫廷对戏曲如何归置于礼乐制度、如何划归于雅俗分野等问题,从本源而言,乃是遵循于先秦以来音乐活动承载政治之道的儒家政治文化理念。

在先秦儒者归结的上古政治理念中,音乐被赋予重要的政治功用。《礼记·乐记》有云:“审声以知音,审音以知乐,审乐以知政,而治道备矣”,“先王之制礼乐也,非以极口腹耳目之欲也,将以教民平好恶而反人道之正也”^②。意即古代圣王作乐,功能聚焦于教化百姓,具有思想上的教育作用。同时,先秦儒学者并不将“乐”局限于具体的音乐歌章,也不区分古乐、今乐、雅乐、俗乐等音乐模式,而是用来统称不同时期的圣王根据现实需求,进行音乐制作、展开社会教育的音乐教化集合体。《乐记》总结为“干戚之舞,非备乐也;孰亨而祀,非达礼也。五帝殊时,不相沿乐;三王异世,不相袭礼”^③。意即只要在内容与效果上关乎思想教化,古乐、今乐等不同时代的音乐并无优劣之分,也非天然对立。

延至宋代,程颐继续阐释了这一点:“古人于诗,如今人歌曲一般,虽闾里童稚,皆习闻其说而晓其义,故能兴起于诗。”^④将宋人的唱歌度曲与周朝以《诗经》为首的“诗教”传统相比照,突出思想教化在传播路径上的通俗性和受众的广泛性,而不是形式上的古典性、典雅性特征。这一理念传承至明中叶,王阳明也认为“今之戏子,尚与古乐意思相近。……今要民俗反朴还淳,取今之戏子,将妖淫词调俱去了,只取忠臣孝子故事,使愚俗百姓人人易晓,无意中感激他良知起来,却于风化有益。然后古乐渐次可复矣”^⑤。他认为符合儒家“诗教”意涵的“忠臣孝子”戏曲,一旦形成对全社会的传播接受影响,那么承载教化精神的“古乐”作为一种音乐功能的意义范畴而非具体的古代音乐形态,就可以逐步复兴于明代。可见,在宋明理学和心学体系内,儒学者们是从具体功能而非僵化的音乐形态层面,来区分词曲、戏曲等今乐表演内容的雅、俗归属,并且是依据演出内容的教化效果,进行具体判断。这也意味着,在儒学引导的官方文化管理视角下,固有的古、今、雅、俗音乐属性分野,并不能完全确定具体戏曲活动的文化归属,而应以其文本内容、实际功能是否达到思想教化之用,来进行雅俗文化倾向的判断。

受这类理念的影响,在明代历代帝王进行恢复雅乐、重现古乐的尝试中,部分戏曲等俗乐因素以其内容的教化属性得以被评判为具有一定的雅文化倾向,从而可以少量出现于宫廷雅乐、古乐建制当中。清人对此总结为:“稽明代之制作”“第雅俗杂出,无从正之”,“及进膳、迎膳等曲皆用乐府、小令、杂剧为娱戏。流俗喧哗,淫哇不雅,太祖所欲屏者,顾反设之殿陛间不为怪也”^⑥。

但就更大程度而言,明代统治阶层所恪守的雅、俗音乐从形式到功能、品格判然有别的文化守成观念,和他们所秉持的偏于僵化、保守的审美理念,最终形成了明廷戏曲难以“入雅”的巨大阻力。明廷在理念上执着于对古乐、雅乐的尊奉,在政治文化心理上导源于先秦儒学对古代圣王的推尊,不仅暗涵着重现盛世的政治诉求和文化想象,也指导着明代统治阶层在实践中以雅乐、古乐作为上古治世路径的重要载体和政治经验,尝试进行模仿和承接。在以雅乐复古为指针的明廷音乐建制下,雅乐本身高据着统摄音乐文化全局的核心地位,并在体式构成上接续了自先秦以来的排他性设置:雅乐本应绝不受纳俗

①徐渭:《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成(第3集)》,中国戏剧出版社1982年版,第240页。

②孙希旦:《礼记集解(下)》,沈啸寰等点校,中华书局1989年版,第982—983页。

③孙希旦:《礼记集解(下)》,沈啸寰等点校,中华书局1989年版,第991页。

④程颢,程颐:《二程集(上)》,王孝鱼点校,中华书局2006年版,第200页。

⑤王守仁:《王阳明全集(上)》,上海古籍出版社1992年版,第113页。

⑥张廷玉等:《明史》,中华书局1974年版,第1507—1508页。

乐、今乐的音乐成分,居于与俗乐、今乐对立且高蹈的音乐权力象征者的位置上。明人的这种保守性文化心态,使得从属于俗乐、今乐范畴的散曲、戏曲,在宫廷音乐文化语境下的类型归属、地位排列,都处于毫无话语权力的劣势和低位,也容易从最根本的合法性方面受到雅乐系统和统治者们的贬斥。虽然基于宫廷礼仪系统中侑宴音乐的仪轨需求和演出助兴的娱乐需要,演剧活动得以在明廷的宴饮、皇帝私人娱乐等场景下获得生长空间,但是戏曲的地位与属性一直保持在被放置诸多雅乐歌舞的呈现间隙、附庸于雅乐之后的杂项表演系统中。如“大宴乐”“小宴乐”等宫宴规章虽经洪武、永乐、嘉靖等时期多次修改,演剧始终被统括性地与杂技、说唱等共同归置为“奏百戏承应”,一起附庸于《振皇纲》《仰大明》等雅乐歌章之后^①。

可见终明一代的统治者在礼乐建制方面,延续着戏曲属于俗乐和地位卑于雅乐的传统观念,戏曲活动与雅乐歌章之间形成了各行其是的交际鸿沟,断绝了出现交流进而形成交融的可能性:戏曲既无法在宫廷音乐建制中与雅乐进行形式融构,也无法获得与雅乐相类的话语地位,从根本上阻断了戏曲活动在礼仪职能和发展空间层面的扩大化。

基于仪式形态的严肃性和内涵的政治伦理特征,演剧的价值在宫廷之中被限定为承接道德教化意涵,这进一步限制了戏曲多元化发展的可能。明末《酌中志》记叙了天启时期在秋收时段御前进演“打稻之戏”,由宫廷艺人扮演农人与官吏,上演内容固定于“征租交纳词讼等事”范围之内,其在宫中的设置初衷,在于“祖宗使知稼穡艰难之美意也”^②。同期天启宫廷还有“杂剧故事”演出,其内容也集中反映“世间骗局丑态”“市井商匠刁赖词讼”,创设目的也是“总皆祖宗原因”,自明初设立成为定制,用以增拓皇帝和皇子们对社会基层生态的了解,从而达到“广识见”“恤民隐”的认知效果^③。两处的“祖宗”即统指明初以来君主。可知这两类演剧活动早已形成固定制度。剧情蕴含的现实教育意涵和反映的体恤百姓的政治道德意识,是它们得以长期存留宫廷之内并成为教育性表演的合法性与合理性所在。

考诸明廷演剧发展历程,在晚明神宗万历、熹宗天启时期,明廷演剧活动因演出形态多样,确有趋于繁盛的发展态势。但这种繁盛突出地表现为演出频度的增加,并不代表戏曲的文化地位实现了实质性的跃迁。在文化守成的理念和复古趋向主导的礼乐建制系统中,明廷戏曲并未沿着元代文人对北曲、杂剧雅文化属性的阐释之路前进,也未遵循宋明理学、心学对古乐、今乐功能壁垒的突破化诠释路径走向抬升,更未获得融通于雅乐系统的机会。服从于礼乐复古建制、附庸于雅乐之外、归属于俗乐的性质,一直是它在宫廷的基本状态。

结语

在明代宫廷礼乐文化的视角下,演剧往往执行着一定的礼仪功能。它作为填塞、附庸于雅乐歌舞之间的演出活动,承载着表现社会安定秩序、宣扬道德伦理和呈现理想中盛世图景的任务。受到礼仪标准束缚,明廷演剧在题材选择、音乐形式和内容表现等方面都受到严格限制,长期遵行取材教化与服务政治的传统。出于礼仪需求而又驯从于礼仪制度,这为戏曲在宫廷中获取生存和发展空间,提供了合礼法性的保障。同时,在明代宫廷严申雅俗之辨的文化守成态势下,演剧活动又被定性为“俗乐”属性,在尊雅抑俗的文化环境中受到明显贬斥。基于音乐雅俗之辨的细化考究,一方面,在客观上促成了北曲、杂剧以“中原正音”流裔的文化身份在明廷获得继续发展的空间;另一方面,也影响了南曲、南戏在明代中前期宫廷的传播形态,最终造成了明廷戏曲发展态势迥异于民间的现象。

明廷戏曲虽然在唱词、音乐、舞台效果等方面出现了一定的雅化发展征象,但“俗乐”这一定性,也使得戏曲无法在宫廷演出体制中进一步获得与雅文化趋近、融通的可能性。戏曲活动甚至在宫廷语境中长期受到雅文化系统的排斥。即使晚明宫廷戏曲活动在演出频率方面呈现出繁荣趋势,但明廷始终

^①李东阳等:《大明会典(第2册)》,申时行等修,广陵书社2007年版,第1159—1185页。

^②刘若愚:《酌中志》,北京古籍出版社1994年版,第107页。

^③刘若愚:《酌中志》,北京古籍出版社1994年版,第108页。

没有形成新的促进戏曲与雅乐相融通的条件,也没有从雅俗文化分野理念上出现改变尊雅抑俗接受态度的根本性变革,更没有形成从制度层面进行戏曲地位抬升的变革,也就最终无法使戏曲获得可以与雅乐展开交流、融入的文化权力和话语地位。因此,在明廷重视礼乐复古、严守雅俗分野的文化生态之中,戏曲音乐成分始终未能走入雅乐系统的吸纳范围之内,也就未能在明代出现戏曲要素的“入雅”现象。

The Divide Between Elegance and Vulgarly and the Dilemma of “Entering Elegance”: On the Ambiguity of Cultural Positioning in Ming Dynasty Court Opera

HUANG Jun^{1, 2}

(1. School of Humanities, Shanghai Normal University, Shanghai 200234, China;

2. School of Humanities, Hunan University of Science and Technology, Xiangtan 411201, China)

Abstract: The court of the Ming dynasty followed the traditional ruling strategy of distinguishing between the elegant and the vulgar in the field of music culture and respecting the elegant and suppressing the vulgar, which led to, on the one hand, the performance of theatre activities, as a part of the ceremonial activities, gave rise to the change of representations adapted to the elegant and cultural standards; on the other hand, the theatre, due to its own vulgar cultural attributes, was in the predicament of being deliberately suppressed for a long time at the court of the Ming dynasty. This dichotomous state of being favoured by the elegant cultural system for ceremonial purposes and being suppressed by the qualitative nature of secular music made opera appear as an "attachment" after the performance of elegant music, and it was still difficult for the representations of opera, such as literature, music and stage presentation, to be accepted by the elegant music system, even if they had been transformed by elegance.

Key words: Ming dynasty theatre; ritual system; cultural tradition; theatre aesthetics

(责任校对 曾小明)