

反传统：元代散曲的艺术追求 与精神实质

田 守 真

读过元散曲的人，都会对它独特的艺术追求留下深刻的印象。

首先是俗。大量元散曲作品的语言都通俗、质朴、泼辣甚至粗鄙。有的作品通篇是市井流行的口语、俗语、方言，甚至夹入了晋词和拆白道字的民间修辞法（著名的如杜仁杰之〔般涉调耍孩儿〕《庄家不识勾栏》、马致远同曲牌之《借马》等）。更大量的作品则是将通俗粗鄙的语言嵌进典雅庄重的诗词语中，如马致远〔双调折桂令〕《叹世》前几句本很典雅：“咸阳百二山河，两字功名，几阵干戈。项废东吴，刘兴西蜀，梦说南柯”，但紧接着便是浅俗的“韩信功兀的般证果，蒯通言那里是风魔”；又如乔吉的〔双调水仙子〕《重观瀑布》前三句极秀极雅：“天机织罢月梭闲，石壁高垂雪练寒，冰丝带月悬霄汉”，第四句却一下变得朴野：“几千年晒未干”。他咏雪的名句“面瓮儿里袁安舍，盐堆儿里党尉宅，粉缸儿里舞榭歌台”更是典型的例子。而乔吉在元散曲家中还是以典雅工丽著称的。俗鄙与典雅，本属于格格不入的两种审美规范，可散曲家们偏要将鄙俗的语言引进典雅的文学殿堂，造成一种表面的不合谐，所谓“文而不文，俗而不俗”（《中原音韵·作词十法》）。

其次是谐。元散曲中，很难找到那种严肃端庄、正襟危坐、忧国忧民、一本正经的作品，相反，幽默讽刺调笑游戏之作倒随处可见。上述的雅俗相嵌造成的表面不合谐已足以产生恢谐之感，而那些大量的嘲笑戏谑之作更常常令人忍俊不禁（如为人熟知的马致远之《借马》、睢景臣的《高祖还乡》等），此外元散曲中还专有一类俳体，从嘲弄人身缺陷到以药名、曲牌名入曲，从内容的调笑娱乐到形式的出奇弄巧（参看任中敏《散曲概论》），撇开其中作品趣味的低俗不论，它们所表现出的机智与幽默都是惊人的。如果说中国古典诗词缺乏一种幽默感，那么这种缺陷在元散曲中得到了相对的弥补。

第三是露。元散曲不以含蓄取胜，而以泼辣著称。泼辣者，不忸怩，不蕴藉，狂放恣肆，痛快淋漓是也。言情之作不羞怯不躲闪，必把心中一段情思乃至一股欲望写透写尽，述志之作也不温良不恭谦，必将一腔傲气，浑身本领夸详夸绝。前者如白朴之〔阳春曲〕《题情》，曲子不过五句，却放荡大胆：“笑将红袖遮银烛，不放才郎夜读书。相偎相抱取欢娱。止不过迭应举，及第待何如？”它在元人写情之作中算不得特别放肆，却使柳永“针线闲拈伴伊坐”一类号称放荡的俚词小巫见大巫了；后者则以众所熟知的关汉卿那首《不伏老》最典型。此外，元散曲中大量的叹世乐闲之作都无不锋芒毕露、酣畅铺陈。

对上述特点，任中敏先生在将散曲与词作比较时曾有过准确的总结：“词仅可以雅而不可以俗，可以纯而不可以杂，曲则雅俗皆可，无所不容。……词仅宜庄而不宜谐，曲则庄谐杂出，态度极活也。”又说：“总之，词静而曲动，词敛而曲放，词纵而曲横，词深而曲广，词内旋而曲外旋，词阴柔而曲阳刚，词以婉约为主，别体则为豪放；曲以豪放为主，别体则为婉约。词尚意内言外，曲竟为言外而意亦外，词曲之精神如此，作曲者有以显其精神，斯为合法也”。（《散曲概论》）

这里的词曲之比实际上可以推而至正统诗词与散曲之比，应当说散曲的出现，是古典诗歌内审美趣味的一次大转变，俗代替了雅，谐代替了庄，露代替了含。

为什么会有这样一个大转变呢？

原因当然可以从多面去寻找。比如宋词已经走绝了典雅庄重含蓄一路，元散曲家要想形成自己的特色，非另辟蹊径不可；又比如元散曲本是从北方（包括少数民族地区）“俗儒俚曲”的基础上发展起来的，因而必然带有民间气市井气。

类似解释都有道理，但似乎都还没有抓住根本原因或实质性问题。例如对第一种解释可以提出这样的问题：为什么元代一开始便有这样陡然的变化呢？宋诗对唐诗、宋词对唐五代词的发展变化不也经过宋初的一段模仿与探索过程吗？若宋、金国运再长一些，同样的变化也会在同样的时间（十三世纪下半叶）发生吗？对第二种解释则可以问：词最初不也是从胡乐俚曲发展起来的吗？为什么文人词没有走散曲式的路？而且有一点很明确，即元散曲虽可称俗文学，却到底不是民间文学，它反映的主要不是普遍市民的情绪与心态，而是市井里面文人的情绪心态，为什么文人一定要用这种与历代文学风格迥然不同的通俗乃至粗鄙的风格来表现自己呢？

答案显然还得另找。

如果试图用一句话来概括这种现象的根本原因，我以为这句话应该是：反传统——这里的传统是指在文化思想中占统治地位的儒家文化传统——艺术追求上的反传统根源于文化思想上的反传统。而这，也正是元散曲作品普遍呈现出的精神实质。

只要稍注意一下元散曲的内容，便可以知道元散曲家们在背离传统的道路上走得有多远了。

这种背离主要是沿着两条路走的：虚无主义（这与元散曲之一大内容“叹世”相应）和纵欲主义（这与其另一大内容“言情”相应）。

先说虚无主义。它在元散曲作品中集中表现为对传统价值的否定：没有什么是神圣的，没有什么是永恒的，功名富贵，圣人贤才，伦理纲常，一切都是过眼烟云，一切都是荒诞可笑的应当嘲弄的。例如那渴求知遇、象征着“忠”的卞和是可笑的：“卞和，抱璞，只合荆山坐。三朝不遇待如何？两足先遭祸。传国争符，伤身行货，谁教献与他！切磋，琢磨，何似偷敲破？”（薛昂夫〔中吕朝天子〕《咏史》）。那同样象征着忠、渴求知遇的屈原也是荒诞可笑的：“楚怀王，忠臣跳入汨罗江。《离骚》读罢空惆怅，日月同光？伤心来笑一场，笑你个三闾强，为甚不身心放？沧浪污你？你污沧浪？”（贯云石〔双调殿前欢〕）。“三闾枉了，众人都醉倒，你也铺席些醪糟。朝中待独自要个醒醒号？怎当他众口嗷嗷？一个阳台上襄王睡着，一个巫山下宋玉神交。休道你向渔夫行告。遮莫论天写来，谁肯问离骚？”（邓玉宾

〔中吕榜儿〕套之〔满庭芳〕。鞠躬尽瘁死而后已的诸葛亮是可笑的：“笑当时诸葛成何计？出师未回，长星坠地，蜀国空悲。不如醉还醒，醒还醉。”（马致远〔双调庆东原〕《叹世》）。功成身死的韩信以及为帝王奔走卖命的古今将相也都是荒诞可笑的：“姜太公贱卖了磻溪岸，韩元帅命博得拜将坛。蒯傅说守定岩前版，叹灵辄吃了桑间饭，劝豫让吐出喉中炭。如今凌烟阁一层一个鬼门关，长安道一步一个连云栈。”（查德卿〔仙吕寄生草〕《感叹》）总而言之，古往今来被传统崇拜的偶像都是骗人的、应当嘲弄的：“说英雄谁是英雄？五眼鸡歧山鸣凤（周文王），两头蛇南阳卧龙（诸葛亮），三脚猫渭水非熊（吕尚）”（张鸣善〔双调水仙子〕《讥时》）。倪瓒甚至公然声称“天地间不见一个英雄，不见一个豪杰”（〔双调折桂令〕《拟张鸣善》）。将相贤才如此，帝王也并不神圣，无非是偶然暴发的无赖之徒而已，前面举到的《离祖还乡》套，其要害正在这里。而马致远的〔双调夜行船〕《秋思》套，则可以说是元散曲家虚无思潮最集中最全面最透彻的代表作。

既然圣贤虚无历史虚无功名富贵虚无人生也虚幻若梦，那么这如梦的人生该怎样度过？

卢挚说“想人生七十犹稀，百岁光阴，先过了三十。七十年间，十岁顽童，十疋羸。五十岁除分昼夜，刚分得一半儿白日。风雨相催，兔走乌飞。子细沉吟，都不如快活了便宜。”（〔双调·蟾宫曲〕）

关汉卿说：“到头这一身，难逃那一日，受用了一朝，一朝便宜。”（〔双调乔牌儿〕套之〔么〕）

贯云石说：“避风波走入安乐窝，就里乾坤大，醒了醉还醒，卧了重还卧。似这般得清闲的谁似我？”（〔双调清江引〕）

乔吉说：“鹏抟九万，腰缠十万，扬州鹤背骑来惯。事间关，景阑珊，黄金不富英雄汉。一片世情天地间，白，也是眼；青，也是眼。”（〔中吕山坡羊〕《寓兴》）

这是一种抓住“此在”，及时行乐，游戏人生，自由适己的态度，同元散曲家的虚无主义一样，这种反传统的态度本身也有一种传统，那就是庄子的传统。但庄子那种游于世的态度在元散曲里已被推到了极端。

不仅如此，元散曲家们还将及时行乐的态度更进而发展到了庄子所没有的纵欲主义思潮上。

元散曲中有大量的题为“风情”、“思情”、“闺怨”、“赠妓”之作，这些作品内容大多表现市井文人与妓女的纵欲生活和纵欲态度，相当部份的作品已将文学传统内容之一的言情发展到了言色情，这方面例子甚多，勿须赘举。即便是咏物述志之作也免不了带上纵欲思潮的印记，王和卿用一只“三百座名园一采一个空”的大蝴蝶象征性地夸耀了自己的狂荡（〔仙吕醉中天〕《咏大蝴蝶》），关汉卿在〔南吕一枝花〕《不伏老》中更公开地以“浪子班头”自居，鼓吹“攀出墙朵朵花，折临路枝枝柳”，声称“则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾……那其间才不向烟花路儿上走”。类似作品构成了元散曲中一个比例极大的题材类别，而其中男女私情描写的大胆露骨、放纵，是可谓前无古人，令柳永一类浪子文人也瞠目的。

全面评价上述两种思潮不是本文的目的，这里着重强调的是它们反传统的性质。这批在时间上紧承宋代理学家的元散曲家们，不再讲“修身齐家治国平天下”，不再是“非礼勿听，非礼勿视”；也不再通过文学去追求“经国之大业、不朽之盛事”，而是纵己适己，重视感性欲求，重视“此在”人生，这种价值观念人生态度相对于儒家传统尤其是宋儒鼓吹的“饿

死事小，失节事大”、“存天理、去人欲”等禁欲主义教条，无疑是一个极大的背离与反叛。

这一现象在元散曲里骤然兴起绝非偶然，关于此，自然应全面注意元代社会的政治经济文化状况，尤其是文人们的地位等问题。这方面讨论的文章已经不少，这里只从儒家传统与元代文人关系的角度来谈谈。

谁也不会认为这批元曲家对封建社会正统的价值观念、行为规范及立身准则是无所知的，恰恰相反，他们在将自己塑造成一个时代文学最优秀代表者的过程中，都无一例外地熟读过儒家经典，加之本身就生长于封建社会之中，所以他们无疑都濡染甚至浸透了传统。但问题在于他们实际上已被逐出了传统的文人进身之路，作为与倡优为伍的一代市井文人，“学而优则仕”、“治国平天下”，扬名显身，封妻荫子等传统理想与信条对他们已是梦幻般渺远。尽管他们在心理上或许仍有一种高出于平民百姓的优越感，但一朝步入仕途的希望已极为微茫。可以说传统价值观念对他们的意义只是压抑与嘲弄，如果承认传统观念的价值，便等于承认自己的无价值，而这又是这批心气高傲，才情横溢的文人所无法忍受的。因此，与其为传统所嘲弄，不如去嘲弄传统；与其在传统面前照见自己的无价值，不如去否定传统的价值，否则人在这天地间该如何生存？

这正是元散曲家们要在言词上（骨子或许相反）去激烈嘲弄反叛传统的要害。

现在可以回到前面所谈的元散曲的艺术追求上来了。既然散曲所表达的是这样一种非正统的思想意绪、人生态度，那么它不可能简单地袭用照搬传统的艺术格局、审美规范便是必然的了。因为毕竟一种艺术格局、审美规范是不能与它所得以产生、所宜于表现的理念体系相剥离的，所以元散曲家非走上另一条审美追求的道路、选择新的艺术格局不可。这便是前面所说的俗、谐、露。

俗与雅相对，传统诗词的典雅是与传统文人对古圣先贤的膜拜和优越于平民百姓的贵族意识联系在一起的（虽然个别文人地位低下，但他们也决不甘于将自己视为这个阶层以外的人）。所以他们需要避免俗鄙粗野，而以典雅来表现自己的品第、修养、才学。因为俗在“高尚之士性理之学”眼中是“得罪于圣门”的（见钟嗣成《录鬼簿序》）。相反，将通俗甚至粗鄙的市井风格引进文学的大雅之堂，除了造成前面所说的文学风格的表面不合谐（乃至不伦不类）感之外，更会造成一种文化心理上的粗野放荡不合礼仪之感，而“得罪于圣门”不合礼仪正是上述文人所需要的。

谐与庄相对，传统诗词的庄重是与传统文人的道德修养联系在一起的，与“修身齐家治国平天下”，“立身须谨慎”的意识联系在一起的。而谐除了恢谐不庄重外，更往往含有不认真乃至不正经的玩世不恭意味，更何况元散曲的谐更多的是笑骂嘲讽，这种风格自然便合于那些放倒了面子，需要否定传统嘲弄传统的文人口味。

露与含蓄相对，传统诗词的含蓄在很大程度上是与传统文人“乐而不淫，哀而不伤”、“发乎情，止乎礼仪”、“慎于言”一类信条联系在一起的（虽然不否定它具有特殊的艺术表现力）。而这种温良雍容的态度自然不适合已经变得愤激顽泼的元散曲家，他们需要的是嘲笑是发泄，是锋芒毕露痛快淋漓的铺写。

总之，在中国古典文学史上，正统的文学风格本身便体现了正统的礼仪规范，它们是与儒家的“思无邪”、“温柔敦厚”的礼教与诗教相协调的。孔颖达释“温柔敦厚”说：“温

指颜色温润，柔谓性情和柔。诗依违讽谏，不指切事情，故云温柔敦厚是诗教也。”（《礼记正义》）这是传统要求的做诗准则，也是做人的准则。在这极富权威性的准则中，正包含着如典雅庄重含蓄等传统诗词审美规范的必然性。但到了元代，一切都变了，处于下层混迹市井的文人面临的是一个完全异于自己的世界，强烈的幻灭感和深沉的悲愤使他们颜色无法再温润，性情无法再和柔。相反，他们变得狂傲，变得泼辣，变得表面上的玩世不恭。于是他们自然地甚至可以说是自觉地抛弃了传统的温文尔雅的艺术格局，以俗为雅，寓庄于谐，嬉笑怒骂，淋漓酣畅，从而形成了以俗、谐、露为主要特征的新艺术格局。

元散曲中弥漫的视历史为虚无，视圣贤为荒诞，嘲笑讥讽、游戏人生的态度以及它粗俗的语言与幽默的风格，可以在古今中外的文学史上找到相似物。

以古而论，它使人想到“此亦一是非，彼亦一是非”、“弃圣绝智”的庄子，想到“非汤武而薄周孔”、“越名教而任自然”的魏晋名士。以今而论，它使人想到近年来曾先后出现的那些表现出很浓怀疑感、失落感、荒诞虚无感与嘲讽色彩的诗歌小说。以外而论，它甚至使人想到西方现代哲学思潮（倪瓚的“天地间不见一个英雄”不是有些象尼采的“上帝死了”吗？）和文学思潮（例如黑色幽默、荒诞派等）。

荒诞派戏剧理论家埃斯林在阐述该派“观念的特点”时说：“它意识到历代那些实在的事物和不可动摇的基本概念已被一扫而光，经过检验，它们被视为虚无，它们被贬得一钱不值”（《荒诞派之荒诞性》，引自《现代西方文论选》第357页）。荒诞派戏剧创始人尤奈斯库也说：“……整个世界史，都在那一刹那间变得无足轻重，毫无意义，根本不存在，……这种消逝感会使你苦恼，使你昏眩。但是这一切又同样可以导致一种异常欣喜的感觉，苦恼顿时化为解脱；在我们重新获得这种自由的时候，一切都变得无所谓了。在一个现在看来充满幻觉和虚假的世界里，人类的一切行为都表现得荒诞无稽，整个历史绝对无益，……在这万事皆休，无足轻重，仅余嘲笑的时刻，还可能剩下什么反应呢？”“在这种忧虑的处境中，我并没有完全放弃战斗；如果照我所希望的那样，我不顾苦恼，而设法把幽默注入这种苦恼之中，幽默是另一种存在的欢乐的征兆，那么，这种幽默就是我的出路，我的解脱和我的得救。”（《起点》，见《现代西方文论选》第351—352页）这种观念和态度，在现象上不是与元散曲家们很相似么？如果将上述理论的背景换成十三、十四世纪的中国，并用这种眼光去认识元散曲家的虚无、幽默、讥讽，我们或许可以对元散曲的精神实质和艺术趣味有更深刻的把握。

出现这一系列相似现象的根本原因，就在于它们都是反传统的产物，都是一种精神危机的产物，尽管各自所反对的传统不尽相同，精神危机的具体内容不相同（庄周面临的是春秋以后文明发展对人类自然天性的冲击，嵇康阮籍面临的是势力强大而实质虚伪的名教，当代一些中国作家面临的是“文革”以后价值观的重建，西方现代派面临的是信仰、理性主义、乐观主义的破灭）。广而论之，可以说每当一种传统的价值观念崩溃，每当一种传统的人生态度受到怀疑，每当一种文化遇到危机，总难免会出现一种对传统权威、价值观、人生观的否定，出现以抨击嘲弄为特征的文学思潮，出现一种与传统艺术格局相背的审美风格。元散曲正是如此。

当然，将元散曲与西方现代派文学思潮相联系，决不意味着前者有着与后者相同的性质

与内容。元散曲是十三——十四世纪中国封建社会的特定产物，反映的是那个特定时代下层文人的特定心态，它所表现出的虚无荒诞嘲讽幽默是不应与现代派同日而语的。西方现代派否定了以往的价值观，却又面临着新的价值系统的无法重建，面临着人生目的无法找寻。在它的眼中，不仅外部世界是荒诞的，而且人的自身存在也是荒诞的，因而它表现出一种强烈的非理性意识，一种形而上的悲剧意识。而元散曲家则不然，他们的虚无荒诞嘲讽只是对外在传统与现实的否定，只是一种对外界压抑的反抗。他们的精神是有皈依的（主要是道家和道教），他们对自我存在是充分肯定的自信的乐观的，并不存在“人的本质是什么”一类的困惑、觉醒和悲剧感。与他们的虚无嘲讽相联系的是一种乐天安命的情绪和对个人闲适自由的追求。这一点，只须看看元散曲在愤世的同时有多少乐闲的内容便可知。因此，元散曲在精神与审美追求上与西方现代派的相似仅仅是一种现象上的相似。

尽管如此，注意到这种相似仍是不无意义的，以古今中外的相似现象为参照，可以使我们在更广阔的文化视野上对元散曲的反传统实质有更深刻的把握，并进而悟出些文学史上给人启发的带规律性的东西。

（上接第40页）

注 释：

- ① 西方文论选（上）第322页。
- ② 《西方文论选》（上）第468—469页。
- ③ 《马克思恩格斯选集》（卷一）第444页。
- ④ 闻一多《文学的历史动向》，闻一多全集第一卷第201页。
- ⑤ 《接受教训端正文艺方向》——《人民日报》评论员，1987年2月28日。
- ⑥ 《托尔斯泰和西欧文学》，《卢卡契论文集》（二）1981年社会科学院版，第450页。
- ⑦ 鲁迅《文化偏至论》1907年。
- ⑧⑨ 转引自《从乡土文学走向世界》，《文艺报》1986年7月26日。
- ⑩ 《黑暗王国的一线光明》，《杜勃罗留波夫选集》第二卷，第361页。
- ⑪ 《莎士比亚全集》，第一卷，第2页。