

Analysis of Zhang Qi and Tang Xianzu's Concept of "Main Emotion Theory"

Panpan Zhang

College of Literature, Shanxi Normal University, Taiyuan, Shanxi, 030000, China

Abstract

Under the tremendous social changes in the late Ming Dynasty, new philosophical trends drove the theory of drama creation to its peak. Playwrights broke free from the constraints of Cheng Zhu Neo Confucianism and gradually explored the inner world of people, focusing on the external world. The concept of "emotion" gradually entered the process of traditional Chinese opera creation. The system construction of "main emotion theory" was first completed by Tang Xianzu. After Tang Xianzu, a large number of drama theorists such as Wu Bing, Feng Menglong, Zhang Qi, etc. proposed various ideas on "main emotion". The author takes Tang Xianzu and Zhang Qi's "theory of emotions" as the object, analyzes their ideas, and then reveals the changes in the trend of opera creation in the late Ming Dynasty.

Keywords

Ming dynasty; main emotion theory; analysis

张琦与汤显祖“主情论”观念之辨析

张盼盼

山西师范大学文学院, 中国·山西太原 030000

摘要

在晚明时期的社会巨变下,新的哲学思潮带动戏剧创作理论到达了高峰,剧作家们纷纷打破程朱理学对思想的禁锢,从注重外部世界逐步向人的内心世界探索。“情”的理念逐渐进入戏曲创作的过程之中,“主情论”首先由汤显祖完成了体系建构,在汤显祖之后,大批剧作理论家如吴炳、冯梦龙、张琦等,对“主情”提出了各种理念。笔者以汤显祖与张琦的“主情论”作为对象,对二人的理念进行分析,继而揭示晚明时期戏曲创作之风潮变化。

关键词

明朝;主情论;分析

1 绪论

自明朝中期之后,商品经济的发展和资本主义萌芽的觉醒,促使封建生产关系发生变化,市民阶层开始崛起^[1];在程朱理学的沉重压迫下,物极必反,新的哲学思潮打破了沉重的思想枷锁。此时的明朝社会发生巨变,当时的学者黄佐曾描述了这一历史面貌:“成化以后,学者多肆其胸臆,以为自得,虽馆阁中亦有改易经籍以私于家者。此天下所以风靡也夫。”^①王阳明的心学首先对程朱理学提出了质疑,在不背离儒学传承和理学精义的情况下,提出了自己的主张,“心即理”“致良知”等新观点,认为心外无物,心外无事,心外无理,心外无义,心外无善,肯定“我心之良知,无有不自知者”,同时把传统认知中只有圣人才能致之良知向下转移到人人皆能的地位^[2]。“心即理”是第一步,即意

之动,第二步“知行合一”是实践认知的过程,第三步“致良知”则是最终的目的。而王阳明心学的本意是把伦理纲常成为内化于心,并非像程朱理学一样成为束缚人们的外在的道德枷锁。这引发了两个论题:一是是否有必要用抽象和概念的理念去束缚和强制人的心灵;二是人的主观能动精神能否在个人道德实践中表现出来。这两个论题的出现,是士大夫们开始从关注外部世界到关注内心世界的起点,击破了长久以来理学对人的心灵的禁锢,从而极大地推动了思想文化方面的发展^[3]。

正是在明中后期文人阶层力图摆脱程朱理学思想长期禁锢、追求思想解放的思潮席卷下,在全社会的文化下移趋向推动下,在“去朴从艳,好新慕异”的社会风尚鼓动下,剧坛上熔铸着文人审美精神、渗透着文人审美趣味的传奇戏曲,逐渐取代贵族化的北曲杂剧和平民化的南曲戏文,崛起而立,并渐趋成熟。如此等等,都体现出学术文化思想的下移趋向,在这一意义上可以说,传奇戏曲是时代的产物。

【作者简介】张盼盼(1999-),男,中国山西临汾人,在读硕士,从事中国古代文学研究。

2 汤显祖与张琦的“主情”观评述

哲学的变革往往会带动文化层面的巨变。在《明史·烈女传》中写道，为了殉节而死者，“不下万余人”^②，可见当时理学对社会的巨大影响，同时人们心中的反理心理和真实情感无法表达出来，只能借助戏曲这一广为接受的艺术形式得以宣泄。在王阳明心学的影响下，戏曲创作理论方面也迎来了其发展的高峰^④。

汤显祖（1550—1616年）无疑是这场“战斗”的先锋，在其剧作理论中强调“文章之妙，不在步趋形似之间”^③，而且在其创作的具体实践中，也将“主情”的理论主张内化于戏曲人物之中。汤显祖的“主情”观，最明显的出处在其《宜黄县戏神清源师庙记》的开篇，其中写道：“人生而有情。思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇或一往而尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽，以至巴渝夷鬼，无不能舞能歌，以灵机自相转活，而况吾人？奇哉清源师，演古先神圣八能千唱之节，而为此道。初止爨弄参鹤，后稍为末泥三姑旦等杂剧传奇。长者折至半百，短者折才四耳。生天地生鬼生神，极人物之万途，攒古今之千变。一勾栏之上，几色目之中，无不纤徐焕眩，顿挫徘徊。恍然如见千秋之人，发梦中之事。使天下之人无故而喜，无故而悲。或语或嘿，或鼓或疲，或端冕而听，或侧弁而哈，或窥观而笑，或市涌而排。乃至贵倨弛傲，贫嗇争施。瞽者欲玩，聋者欲听，哑者欲叹，跛者欲起。无情者可使有情，无声者可使有声。寂可使喧，喧可使寂，饥可使饱，醉可使醒，行可以留，卧可以兴。鄙者欲艳，顽者欲灵。可以合君臣之节，可以泯父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢。可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愤之疾，可以浑庸鄙之好。然则斯道也，孝子以事其亲，敬长而娱死，仁人以此奉其尊，享帝而事鬼。老者以此终，少者以此长。外户可以不闭，嗜慾可以少营。人有此声，家有此道，疫疠不作，天下和平。岂非以人情之大寔，为名教之至乐也哉。”^④

汤显祖的剧作理论，专门论述的仅有次一篇，其余散见于其评语、序跋、诗词等形式之中^⑤。但综合来看，汤显祖的剧作理论在他的创作实践中具有高度的一致性，并对后来的剧作家有着深刻的启发和影响。

张琦，字楚叔（或云名楚叔），又字叔文，号骚隐，别署骚隐生、骚隐居士、西湖居士、松隴道人、松隴老人、白雪斋主人，约生于万历十四年（1586年），卒年已无法具体考证。张琦的剧作理论集中在《吴骚合编》的卷首，名为《衡曲麈谭》。张琦提出的“情痴”说，是他的剧作理论的核心内容，他将“情”提升至极高的地位，当作人之性的基本准则，并且认为文学的创作要“盛世采风，必及下里”，要求文人和剧作家从广阔的社会现实世界中寻找追求“情”，张琦的“情痴”说在理论和创作上都大胆地向伦理禁锢提出挑战，对晚明甚至清代的戏曲创作带来了深刻影响^{⑥-⑧}。

3 张琦与汤显祖的戏曲理论的不同之处辨析

汤显祖和张琦同为“主情”理论的代表性人物，那么二人主张的“情”有何不同之处，笔者认为有以下几点：

首先是“情”的生发，张琦认为的“情”是人对外界事物的主观性认知，在填词训这样写道：“心之精微，人不可知，灵窍隐深，忽忽欲动，名曰心曲。曲也者，达其心而为言者也，思致贵于绵渺，辞语贵于迫切。”

对于情感生发的主体而言，不必是文人骚客，豪杰、村夫亦可为之，对于这些生发的情感包括：“长门之咏，宜于官样而带岑寂；香闺之语，宜于闾藏而饶绮丽倚门嗔笑之声，务求纤媚而顾盼生姿；学士骚人之赋，须期慷慨而啸歌不俗。故咏春花勿牵秋月，吟朝雨莫溷夜潮。瑶台、玉砌，要知雪部之套辞；芳草、轻烟，总是郊原之泛句。又如命题杂咏，而直道本色，则何取于寓言？触物兴怀，而杂景揣摩，则安在其即事！”^⑤

这些情感是直接的、可以反映出人的真情的。而汤显祖所主张的“情”的来源则是“情不知所起，一往而深”^⑥，这种“情”可以说在现实中并不存在，是一种汤显祖内心中所向往的、类似于乌托邦式的“情”。我们可以在他的剧作中很清晰地感受到，如《临川四梦》，这种“情”因为在现实中无法找寻，只能通过梦的形式来满足作者的臆想，同时，这种“情”对于文学作品来说，有着朦胧神秘的美，可以将读者带入作者所创造的美好梦境，来体验“情”的美好。因此，我们可以得出，张琦所主张的“情”来源于现实的真实感受，汤显祖所主张的“情”则是自己内心中所憧憬的^{⑨-⑫}。

其次是二人对“情”的定义不同，他们所追求的“至情”“真情”的内涵并不相同。张琦将人称为“情种”，认为“人而无情，不至于人”，他主张的情是真诚的、发乎本心的，反对矫揉造作的，“今之所称多情，皆其匿情而猎名者也”^⑦，那种违背内心的雕琢之情，为张琦所反感，他认为：“人之有生也，眉宇现乎外，血性注乎内，情缘煎其中，岂惟儿女子，虽彼豪杰、通儒，豁达自负者，无所感则已，一涉此途，行且靡心就其维系，谁能漠然而游于潏潏之乡哉？”^⑧

这些源于内心的喜怒哀乐是真实的情，这种真正的情可以：“役耳目，易神理，忘晦明，废饥寒，穷九州岛，越八荒，穿金石，动天地，率百物，生可以生，死可以死，死可以生，生可以死，死又可以不死，生又可以忘生。远远近近，悠悠漾漾，杳弗知其所之。”^⑦

从而进入“远远近近，悠悠漾漾，杳弗知其所之”^⑦的境界。由此可见，张琦所主张的情是发自内心的真实感受，不掩饰、不做作，是“真情”“至情”的体现。而汤显祖所言之情，正如前文所说之“不知所起”，他将“真情”“至情”编织在所作的《临川四梦》之中，这种情只能存在于梦中，汤显祖自己也说道“因情成梦，因梦成戏”“梦中之情，何

必非真？”^⑥等等，我们可以在他评价《董解元西厢记》中看到：“余亦以余之情而索董之情于笔墨烟波之际。董之发乎情也，铿金戛石，可以如抗而如坠。”^⑦而他自己则是“余之发乎情也，宴酣啸傲，可以以翱而以翔”^⑧，这种“翱翔”为主的情感，脱离了时间和空间的想象，看似在剧中是生与旦的爱情，实则是主人公或者说是作者潜藏在内心中的憧憬和期望。在汤显祖笔下的人物，如杜丽娘，“生者可以死，生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”^⑩，这种生死的状态在现实中看来是荒诞不羁的，但却是“至情”的必然结果^[13-16]。由此可见，张琦的“真情”与“至情”是通过现实世界的感受得来的，并且不添加雕饰掩蔽，而汤显祖则是将内心憧憬和期盼的美好之情展现出来。

是“情”与“理”的关系。张琦通过“情种”这一概念，将“情”与“理”有机统一起来，人为情种，如果没有情，则人将不能称之为“人”，“情”的载体是人，如果没有人，那么“情”也将不复存在^[17-18]。同时，人（即情种）也有好坏之分，张琦认为历史中社会的混乱等不好的现象的出现是因为“情种”先坏，“古之乱天下者，必起于情种先坏，而惨刻不衷之{左凶右无}兴。”^⑨而要回到好的状态，则要“使人而有情，则士爱其缘，女守其介，而天下治矣。”^⑤这样看来，张琦通过“情种”这一概念，将“有情世界”和“有理世界”有机统一起来，构成了一个打破程朱理学束缚，人的真情可以得以宣泄的理想世界，张琦在《情痴寤言》中写道：“自率其情已矣，世路之间有疑吾情者，缘之难也，吾无庸强其信。……如是以为情，而情止矣！斯情者，我辈亦能痴焉，但问一腔热血，所当酬者几人耳？信乎意气之感也，卒然中之，形影皆怜；静焉思之，梦魂亦泪，钟情也夫？伤心也夫？此其所以痴也。如是之情以为歌咏、声音，而歌咏、声音止矣！”^⑦

将“情”的率真豁达表现出来。反观汤显祖，二人的理论有很大不同，汤显祖认为“情”与“理”是二元对立的关系，他在《寄达观》中指出：“情有者理必无，理有者情必无。”^⑩在汤显祖的艺术创作和思想观念方面，“情”与“理”不能同存，他将“情”的理想世界和有“理”的现实世界对立起来^[19]。汤显祖的这种观点在现在看来可能无法理解，但是从其生活的时代来看确有一定的合理性。汤显祖生活在明嘉靖、万历年间，正是处于思想大变革时期，传统的程朱理学遭到了极大的冲击，陆王心学的影响逐渐增大，此时僭越之风盛行，市民阶层占据社会主要地位，文学狂士放荡不羁，士风也普遍败坏。在这样的社会背景下，用“情”突破传统伦理的禁锢，解放人的自然天性，与“理”水火不容地对立起来，是具有重要的社会历史价值和文学艺术价值的。因此，张琦和汤显祖的“情”与“理”观念的极大不同，无优劣上下之分，更多的是对当时社会情境的表现。

最后是“情”与曲律观的关系。“情”在戏曲作品中具体表现为“曲意”，张琦和汤显祖的不同之处也在于“曲意”

与“曲律”的关系。张琦认为：“曲者，末世之音也，必执古以泥今，迂矣！曲者，俳优之事也，因戏以为戏，得矣。”^⑩戏曲创作如果拘束在古今之事，是迂腐的做法，戏曲作为娼妓调笑娱乐之事，只有在了解了戏曲的娱乐本质后，才能明白其中真正内涵；同时，在张琦对待曲谱的态度上也可以看出：“然则谱可废乎？曰：因其道而治之，适于自然，亦已无憾，何必不谱也？盖九九者，天地自然之数也，律吕因此谐，腔调繇此出，譬如今日，此曲之腔唱为彼曲，听者笑之，谓其失于自然也。然则按谱而作之，亦按谱而唱之和之，期畅血气心知之性，而发喜、怒、哀、乐之常，斯已矣。”^⑩

他认为曲谱的存在是必要的，但是也要随着时代、社会的发展而有新的变化，而如果拘泥于曲谱的定数，“专在平仄间究心，乃学之而陋焉者”^⑩，这样创作出来的作品就像“土偶人”，“止还其头面手足，而心灵变动毫弗之有”^⑩，徒有其表，而不能真正的打动人心。因此，在张琦看来，“曲意”和“曲律”是相辅相成的关系，二者的有机融合才能创作出具有“至情”且生动的戏曲作品。而汤显祖的剧作观念中，在一定程度上割裂了“曲意”和“曲律的关系”，其更加注重“曲意”的表达，为了追求“情”的极致表达，忽略了“曲律”也是戏曲作品中的重要部分，汤显祖曾说道“不妨拗折天下人嗓子”^⑩，清代文学理论评论家李渔对其作品作出评价：“然听歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意否？若谓制曲初心，并不在此，不过因所见以起兴，则瞥见游丝，不妨直说，何须曲而又曲，由晴丝而说及春，由春与晴丝而悟其如线也？若云作此原有深心，则恐索解人不易得矣。索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾雅人俗子同闻而共见乎？”^⑩

固然，典雅蕴藉的语言可以使文学作品的朦胧感、神秘感得到提升，李渔的评价正中其流弊，戏曲作为演出类作品，需要符合语言习惯，并为大众所明白接受。故此，汤显祖的作品更多是在文学阅读层面，成为案头珍玩，虽典雅华丽，却难以演唱。张琦和汤显祖二人的“曲意”和“曲律”虽不同，却也对戏曲理论作出了巨大贡献^[20]。

总之，张琦和汤显祖的“主情”观虽有不同，但在大的历史维度下我们可以看出，张琦的“主情”理论实际上是在汤显祖的基础上进行改良升级，在时代的进程下，新的理论会弥补旧的理论的不足，从而完善它们，进一步知道创作实践。

4 结语

综上所述，我们可以知道，在张琦的剧作理论中，通过对“情”世界的认知，弥补了前人对“情”“理”“曲律”等的偏颇观点。在张琦和汤显祖二人的理论对比中，可见之时代的发展、社会的变革对文学创作理论的巨大影响，也对后续的戏曲创作带来理论指导，“主情”理论是明代晚期最具时代精神，也最具影响力的思想之一，也称得上是引

领明代下半期文学潮流的理论形态。它不仅造就了明代晚期戏曲、小说等通俗文学的灿烂，而且影响了清代《长生殿》《桃花扇》《红楼梦》的创作，为中华文化留下了一笔丰厚的精神遗产。因此，我们可以通过文学作品来窥探历史的真实面貌，同时也可以进一步丰满现有的理论，来更好地指导文学创作实践。

注释

①（明）黄佐：《禁异说》，《翰林记》（《景印文渊阁四库全书》本），卷十一。

②（清）张廷玉等：《明史》卷二百十三《列女传一》，中华书局，1997年版，第7689页。

③（明）汤显祖：《汤显祖全集》第二卷《合奇序》，徐朔方笺校，北京古籍出版社1999年版，第1138页。

④（明）汤显祖：《汤显祖诗文集》，徐朔方笺校，上海古籍出版社，1982年版，第1127页。

⑤（明）张琦：《衡曲麈谭·填词训》，《历代曲话汇编·明代卷》第三集，黄山书社，2009年版，第348页。

⑥（明）汤显祖：《牡丹亭题词》，《汤显祖集全编》（一），上海古籍出版社，2015版，第1552页。

⑦（明）张琦：《衡曲麈谭·情痴寤言》，《历代曲话汇编·明代卷》第三集，黄山书社，2009年版，第353页。

⑧（明）张琦：《衡曲麈谭·曲谱辨》，《历代曲话汇编·明代编》第三集，黄山书社，2009年版，第352页。

⑨（明）汤显祖：《汤显祖诗文集》，徐朔方笺校，上海古籍出版社，1982年版，第1502页。

⑩（明）汤显祖：《汤显祖集》，上海人民出版社，1982年版，第1153页。

⑪（明）汤显祖：《寄达观》，《汤显祖集全编》（四），上海古籍出版社，2015年版，第1798页。

⑫（明）汤显祖：《汤显祖诗文集》，徐朔方笺校，上海古籍出版社，1982年版，第1392页。

⑬中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》第七册，中国戏剧出版社，1959年版，第23页。

参考文献

- [1] 中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [2] [清]张廷玉.明史[M].北京:中华书局,1997.
- [3] [明]汤显祖.汤显祖全集[M].北京:北京古籍出版社,1999.
- [4] [明]汤显祖.汤显祖诗文集[M].上海:上海古籍出版社,1982.
- [5] [明]汤显祖.汤显祖集全编[M].上海:上海古籍出版社,2015.
- [6] [明]汤显祖.汤显祖集[M].上海:上海人民出版社,1982.
- [7] [明]张琦.吴骚合编[M].北京:文物出版社,2017.
- [8] 俞为民,孙蓉蓉.历代曲话汇编[M].合肥:黄山书社,2009.
- [9] 郭英德.明清传奇史[M].北京:人民文学出版社,2012.
- [10] 李修生.古本戏曲剧目提要[M].北京:文化艺术出版社,1997.
- [11] 储著炎.晚明戏曲主情思想研究[D].北京:中央民族大学,2011.
- [12] 孙健.晚明主情思潮的嬗变[D].西安:西安音乐学院,2014.
- [13] 睢晓阳.衡曲麈谭研究[D].长沙:中南大学,2013.
- [14] 张贤衡.曲麈谭音乐美学思想研究[D].南京:南京艺术学院,2010.
- [15] 王海慧.汤显祖“至情”思想探析[D].石家庄:河北师范大学,2008.
- [16] 王苏生.再论“汤沈之争”[J].中华戏曲,2021(1):14.
- [17] 陈友峰.张琦“主情”说的提出及其价值和意义[J].江苏师范大学学报:哲学社会科学版,2020,46(2):13.
- [18] 涂育珍.论汤显祖的戏曲思想及其花间词评点[J].戏剧文学,2006(11):4.
- [19] 徐阳.晚明反理学思潮与汤显祖的戏曲“主情观”[J].戏剧之家,2016(9):2.
- [20] 陈永标.汤显祖的戏曲观与晚明心学思潮[J].复旦学报:社会科学版,1996(5):6.