

無邪的虛偽： 俗文學的亞文化式道德悖論

• 趙毅衡

一 俗文學與亞文化

本文的目的是檢查中國俗文學如何在傳統中國文化的結構中以亞文化方式執行其倫理功能。一篇短文，要闡明這複雜問題，顯然力不從心。況且，「俗文學」與「亞文化」都是相當模糊的概念，學界長期爭論未定。正因如此，在開始討論之前，有必要劃出場地，以免混戰一團，不成陣勢。所列定義，不敢說有一般價值，至少適用於本文討論的範圍。

俗文學，是一些共有某些性質的文本的集合稱呼，這個集合，是由批評共識歷史地確定的。由於批評共識會改變，某文類是否應劃為俗文學，不同時期是有變化的。俗文學這稱呼是就一定文類而言，屬於該文類的某些文本，甚至同一作品的異文，其文化地位可能差異極大。

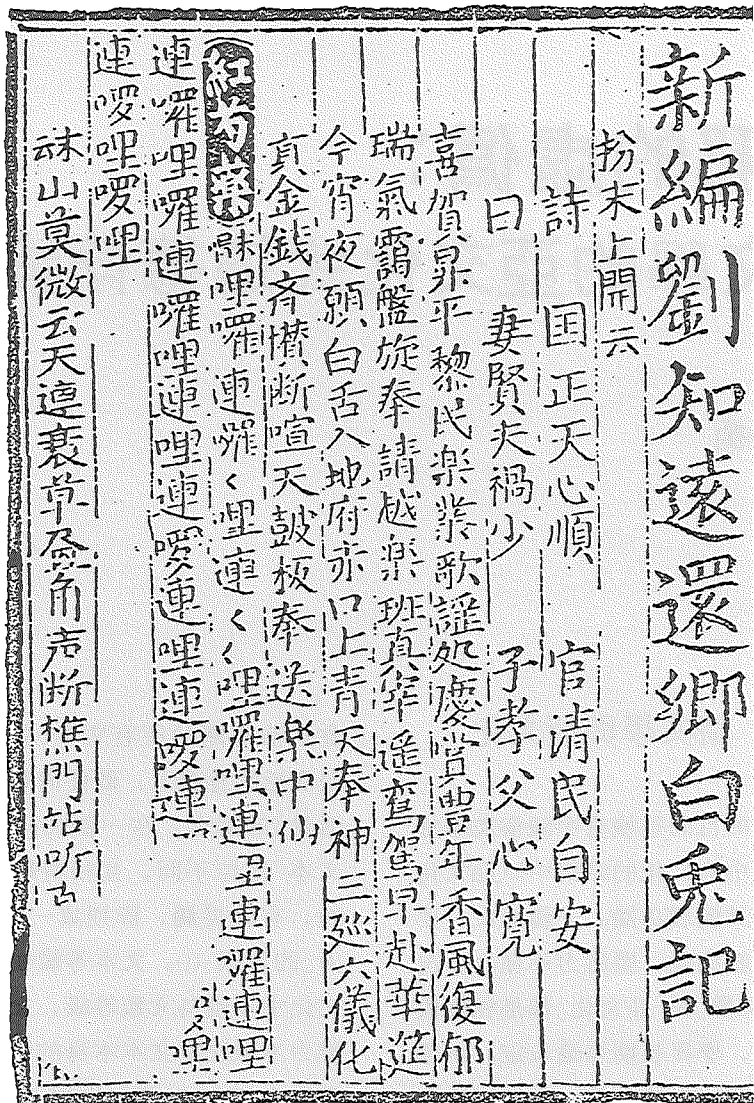
亞文化，是從現代社會學借來的術語，我把它視為因文本而異的功能性概念，即一個文本在整個文化結構中的地位和意義方式。文化，是與社

會生活有關的所有文本(在文本這詞最廣泛的意義上，即任何表意與釋義活動)的集合。在一個文化中的這些文本「地位不同，互相對峙。有的控制，有的從屬，排列成一個『文化權力』的等級」^①。文本等級在中國傳統文化中表現為文類等級，文本的意義權力不取決於文本本身的優劣，而幾乎全由它在這「縱向排列」等級中所處的位置。亞文化文類，即位於文化權力等級最低層的那一部分文本集合。它們在意義的生成方式，表述方式與期待的釋義方式上，都沒有主流文化文本所具有的特權和價值合法性。

本文討論的是亞文化文本與主流文化文本在執行社會文化功能，尤其是倫理功能時的差別。要做這樣的研究，最佳方案是從同屬於一個俗文類，卻分屬不同文化層次的故事中選擇若干文本來作比較。

幸運的是，在中國傳統俗文學中，尤其在明末前，這樣的異文大量存在。由於俗文學每次重印都被修改甚至重寫，大部分戲劇或小說每一印

文本等級在中國傳統文化中表現為文類等級，文本的意義權力不取決於文本本身的優劣，而幾乎全由它在這「縱向排列」等級中所處的位置。



本即一異本。這些異本之間的文化層次往往差距很大。

不斷的改寫，使作者主體意識平均化，在限定釋義的諸語境條件中，意圖語境的重要性降低，而情境語境的重要性增加^②。換句話說，作者意圖讓位給觀眾意圖。

不斷的改寫，使作者主體意識平均化，作者意圖讓位給觀眾意圖。

二 《白兔記》諸本

本文選用明初南曲四大傳奇「荆劉拜殺」之一的《白兔記》諸異本作為分析實例。這故事有近千年的流傳歷

史，有不同文類的文本。

五代時期後漢(946-950)皇帝劉暉(劉智遠，一作劉知遠)及其部將史弘肇、郭威等人原屬李克用沙陀族軍閥集團，這個集團先後建立了後唐、後晉、後漢、後周四個短命皇朝。劉智遠發迹的故事似乎在歷史事件之後不久就成為民間傳說，現存最早的關於劉智遠的文學作品應是金代《劉智遠諸宮調》和宋《五代史平話》中的《漢史平話卷上》。

《五代史平話》中，劉智遠農家招贅故事已基本存在。據《舊五代史》，李太后原為晉陽農家女，劉智遠微時

於此牧馬，「因夜入其家，劫而取之」。後累封魏國夫人、皇后、太后，這農家女的發迹史，想必很能激起宋時人的想像。

與進入平話差不多同時，劉智遠故事進入了其他說唱文學。現存的諸宮調殘本《劉智遠傳》，估計為金章宗時刊本。

元劇興盛期，《錄鬼簿》列有劉唐卿作《李三娘麻地捧印》，惜不傳^③。從劇名上可看出故事的重心已轉入李三娘苦盡甘來。以後的南曲，基本上也是朝這方向發展。

元代早期南戲中，劉智遠、李三娘故事是所謂四大傳奇之一。「荆劉拜殺」中，「劉」劇文本系統最不清楚。雖然《南詞彙錄》所列宋元南戲舊篇，已有《劉智遠白兔記》，而且《匯纂元譜南曲九宮正始》，錄有《白兔記》五十六支曲，早期南曲本卻一直闕失。直到1967年在上海市嘉定縣一明初婦人墓葬中出土一批明代成化年間刊印的說唱詞，其中有一部相當完整的南曲《新編劉智遠還鄉白兔記》(本文中稱成化本)。開場詞中說此本是「永嘉書令」的才人所作。這個著作權或改寫權聲明很可疑，本中錯字之多，令人愕然，短短一木版頁上，可達25字之多^④。

第二個現存南戲本是明萬曆年間(1573-1619)刊印的《新刻出像增註增補劉智遠白兔記》，署為「豫人敬所謝天祐校，金陵對溪唐富春梓」(本文稱富春堂本)。《劉智遠白兔記》號稱「增註增補」，但唱詞對白與任何舊本或舊選曲很不相同，情節骨架雖在，變化已很大。刻本雖有大量簡體字，總的說來是個文人化程度較高的本子^⑤。

第三個現存《白兔記》本子是毛晉

所編輯，收在他的汲古閣版《六十種曲》中的《白兔記》。由於《六十種曲》廣為流傳，此白兔記本子是最常見的。這個本子適當地整理了文字，刻印精美，幾乎沒有一個錯字或簡字，語言保留了十足的口語和民間文本的特徵，是一個文化程度相當低的本子。吳梅在《顧曲塵談》中說《白兔記》「令人欲嘔」^⑥，想來是指這個本子，因為本世紀初《白兔記》只有富春堂本和汲古閣本兩個全本。毛晉是明末常熟著名藏書家、出版家，屬於馮夢龍等人的江南知識分子集團，在編輯整理俗文學方面作出巨大貢獻。

除了這三個本子之外，現代之前沒有其他《白兔記》改寫本保存至今。自十九世紀以來有京劇、湘劇、粵劇、秦腔、黃梅戲^⑦等，但此文不討論《白兔記》的現代本。

本文將討論的三個南戲《白兔記》本子分別出自三個世紀，成化本1470年左右，富春堂本1590年左右，汲古閣本1630年左右。對歷時三個世紀的文本作類近共時式的比較研究，應當說是不合理的。但中國文化中的文類結構在這三個世紀中的變化，正表現在三個文本的改編特徵上：第一本成化本幾乎是口語直錄，談不上編輯；第二本改寫過分拔高走樣；第三本作了適度的整理，三者可以說是這三個世紀俗文學地位的表徵。因此，本文的比較也是一個歷時性研究。

三 三本《白兔記》比較

三個本子在語言上的差異是一目了然的。成化本大部分曲詞都非常口語化，並有大量的「水詞」，即演員隨口可用的套詞。李三娘之兄唱了五次

「湛湛青天不可欺」，每次引出一首不相干的打油詩。其中一首引出了恐怕是中國俗劇中最可笑的一首打油詩：

湛湛青天不可欺，
井底蛤蟆沒毛衣，
八十娘娘站着溺，
手裏只是沒拿的。

丑角在威脅要打劉智遠時唱這首曲。猜想演員在台上作找武器狀時均可唱此曲^①。

在汲古閣《六十種曲》本中，這些打油詩已全不見，富春堂本更不用說了。看來這些水詞是規定場合的套用詞。元明文人劇作家偶而也用水詞，富春堂本中也有，但像成化本這樣直記水詞，只見於文化層次最低的本子。

三種文本比較，更為重要的是情節上的處理所形成的人物行為動機。文本的文化地位愈高，愈是注意設法給人物明確而且高尚的道德動機。

首先，劉智遠如何淪為赤貧而入贅李家。在《五代史平話》中，劉因嗜賭而不悔，棄家投軍的原因是賭光了妻子的嫁奩。成化本沒有改動劉智遠的二流子形象。汲古閣本也讓劉自認是「十番九遍輸」，是個不幸的賭徒。在富春堂本中卻是馬明王顯身於舞台，「吾神照見沙駝劉智遠日後當享大位，二世相傳。李氏三娘，又當母儀天下。爭奈一富二貧，人緣未合。」因此有意讓劉偶然起興一賭，立即輸盡。劉不再是個村痞。

劉智遠為甚麼娶岳小姐。成化本很直率：「若不是娶秀英，焉能勾做官人？」汲古閣本同：「欣然，平步上九天，姻緣非偶然。」而富春堂本則加以道德化，說因軍功元帥要招贅劉智

遠，劉拒絕，說家中有妻，但岳小姐甘居為次。

全劇最重要的道德動機問題自然是劉智遠為甚麼棄妻十六年，任她受兄嫂虐待。成化本沒有任何解釋，汲古閣本有個戲劇化的解釋：劉離村時發誓「三不回」（不發迹不回，不做官不回，不報李洪一冤仇不回），這當然是《琵琶記》蔡伯喈「三不從」的影子。在富春堂本中，劉智遠擊朱溫拒契丹征戰連年，甚至十五年沒有回家看望新妻子岳夫人。

相應地，劉智遠軍旅征戰事，成化本完全跳過（這種簡潔的敘述手法在南戲充分發展後很少見到），汲古閣本加了三齣，而富春堂本加了整整九齣，弄得整個劇累贅不堪。

如果說動機道德化在三個本子中層層加深，那麼靈異情節則層層變淡。成化本和汲古閣本充滿靈異：劉熟睡時有蛇穿七竅。這似乎是當時常見的傳說，《五代史平話》中是朱溫熟睡時蛇穿七竅，南戲移栽到劉智遠身上。

《白兔記》靈異林林總總，最重要的當然是標題的白兔。劉智遠的根據地是山西邠州，如果老家是徐州「沙陀村」（當然是有意讓這突厥胡人與劉邦扯上關係），千里之遙，公子咬臍郎如何會打獵至此？成化本說是咬臍郎打獵，箭射兔子，白兔帶箭而走，就把咬臍郎帶到了徐州。汲古閣本覺得有必要解釋一下：

（小生）老郎軍士，這裏是那裏所在

（淨衆應介）這裏是沙陀村

（小生）怎麼來得這等快

（左右應介）就如騰雲駕霧來了

聽起來像自我解嘲^②。

如果說動機道德化在三個本子中層層加深，那麼靈異情節則層層變淡。



富春堂本則白兔完全消失。第三十二折劉自述與李存勳的複雜關係。「近聞契丹入寇中原，乘此之機，提兵遠去」。把地理、時間、方位都「史實化」。雖然還保留《白兔記》的標題，劇情與標題已完全不符。

富春堂本保留的靈異情節有三處，每處都給予「合理化」。例如在成化本和汲古閣本中蠻橫而滑稽的瓜精在富春堂本也出現了，說自己是漢高祖派他留下的「金劍之精」，因為怕劉智遠「迷戀新婚、誤卻真主」，所以特來「扶助真主」。

富春堂本把靈異傳說「合理化」的目的，是企圖使全劇的情節道德化，同時使全劇結構整合起來。相比之下，成化本與汲古閣本的靈異場面，使全劇顯得肢離破碎。

此外，成化本與汲古閣本這兩個

文化層次較低的文本中科譚頻出，絕大部分與劇情全局沒有關係。而且，由於科譚只出自眾丑角，「正面」人物處於滑稽打鬧的包圍之中，顯得特別呆板。

成化本開場是史弘肇請義兄劉智遠吃麵，史妻一路打譚，發現麵不夠，就加土。汲古閣本更甚，史妻最後用「洗裹腳布」剩下之麵粉。

汲古閣本第九齣，李兄嫂請和尚為生病的父母保禳，嫂偷吃了麵，然後以鼻涕代之，請和尚吃「糊塗麵」。成化本中兄嫂強迫劉智遠寫休書，然後要劉智遠打手模，兄打腳模，丑嫂則說：「老娘打上一個股印」。在這種肯定會引起轟堂大笑的科譚中，劉智遠哭哭啼啼，受兩個丑角逼迫，萬般無奈寫下休書，不僅是形象受損，而且於理不通。如此場面只有一個可能

每次改寫重印，「新編」的編者都認為自己改進了舊編。「改進」循兩個不同的方向進行：對俗文化持容忍態度的編者願意保留局部化情節，而堅持文人化的編者則盡可能對全劇作「合理化」的統合。

的理解：它們的局部性壓倒了與劇情全局的聯繫，需孤立地欣賞。成化本中李太公夫婦被「拜倒」死亡後，劉智遠與三娘的婚禮照常進行，台上還唱一支聽眾耳熟能詳的滑稽歌曲「撒帳歌」¹⁰。

每次改寫重印，「新編」的編者都認為自己改進了舊編。我們可以看到這「改進」可以循兩個不同的方向進行：對俗文化持容忍態度的編者願意保留局部化情節（靈異，科諱等），而堅持文人化的編者則盡可能刪除局部情節，對全劇作「合理化」的統合。

局部化甚至場面可以作為研究文本「系譜」的根據。富春堂本的母本不太可能是成化本或與之相近的本子，因為其中僅剩的幾段科諱成化本無，而且也不像是改編者謝天佑自己能寫出來的，很可能是富春堂本所據的母本之殘留¹¹。同樣，汲古閣本雖與成化本共有一些局部性情節，但也有很多差異。像鼻涕「糊塗麵」之類的情節，文人編者毛晉不可能自己想出來，他至多能做到賞識並保留之。由於成化本沒有這些段落，我們只能認為汲古閣本的母本不是成化本¹²。

文化等級比較低的文本這種局部一整體分立結構兩重性，可以導致倫理上的兩重性。

四 中國灰姑娘——一位道德家

《白兔記》的劇情主要由兩個「成功故事」構成：劉智遠發迹變泰，李三娘苦盡甘來，這是典型的中國灰姑娘的雙線格局。

灰姑娘公式基本包括以下環節：

(1)雖然主人公受到惡人的不公

正待遇，(2)她為堅持她的優異品格作出犧牲，(3)因此當時來運轉遇到恩主時，(4)她終於得到好報，(5)而惡人受到懲罰。

李三娘的故事嚴格地循此五環節展開。但與西方灰姑娘相比，我們可以看到這「時來運轉」(fortune reversed)契機在中國俗劇中總是靠男的文才或武功取得政治上的成功。李三娘受苦是因為兄嫂逼她改嫁，這是破壞中國家庭倫理的重大罪惡。西方灰姑娘受後母虐待似乎是一種人性根本弱點之膨脹。李三娘的優異品格是十六年守節，但最主要的是她在極困難的情況下為劉智遠生了個兒子，而西方灰姑娘的美德似乎主要是其美貌。西方灰姑娘似乎是發揮大自然賦予她的條件，中國灰姑娘則是取得了堅守公認道德規範應得的報酬¹³。在元明戲劇中，有成百劇目符合中國灰姑娘的公式¹⁴。

文學作品中的道德邏輯既是表現性的，又是功能性的，中國戲劇中的灰姑娘公式是中國傳統社會中「開放性能人統治」(open-meritocracy)¹⁵的表徵，又為其服務。這個結構特別需要強調道德的作用，以在統治層變動中保持社會穩定。很多西方哲人自古就認為政治與個人道德修養背道而馳¹⁶。而在儒家道德哲學中，政治是自我道德完善的最高表現，取得政治權力是道德修養的頂峰，至少理想中的政治家應是道德家。

問題是，為甚麼這種政治道德學如此受大眾歡迎，以致於俗文學中充滿了這種主題？畢竟沒有幾個村民俗人夢想做九州按撫或做皇帝。在俗劇的情節中，道德主題起的作用不是反映，而是宣揚；不是直視，而是隱喻。周貽白先生在《中國戲劇發展史

綱要》中說①7：

……把雷震、鬼捉，看成是天報、陰譴。這裏面反映出來自群眾的一種道義上的責備，實質上則為被壓迫者對施行壓迫者的極端憤恨，同時也是對這班貴則易妻的讀書士子，因一舉成名，便背叛原有階級而構成的一種階級對抗。雷震和鬼捉，正體現了當時人民的這種願望，所以能使人心稱快，觀眾群趨。

台灣唐文標先生也持類似看法，他引用若干歷史文件中明初試子考場得意後家庭分裂的例子，結論是此類戲都是「用時務為劇本」①8。實際上灰姑娘格局在中國文學中長期存在，極受民眾歡迎，在清末廢科舉之後，依然盛演不衰。科舉造成的命運變化只是一個戲劇性的隱喻題材，而中國社會中家庭—社會倫理秩序的延續是此類劇關注的對象。

因此，中國灰姑娘必然是已婚婦人，至少是訂了婚的姑娘，這才有機會表現她對家庭的忠誠。所謂家庭，便是夫家；她悉心侍奉的，是公婆丈夫兒子，而不是自己的父母。

五 亞文化文本的道德保守主義

《白兔記》無疑是典型的中國灰姑娘劇。在《白兔記》諸本中可以看出，文化地位較低的文本，比文化地位較高的文本，道德上更為嚴格，李三娘所經受的苦難更為繪形繪聲。汲古閣本李三娘挑的水桶是橄欖形的，桶底是尖的；水缸則有個洞，永遠裝不滿。成化本與汲古閣本都有丑嫂抓住

三娘的新生兒扔到塘裏淹死的情節。在富春堂本中沒有這種類似民間故事式的誇張，整整二折全是三娘的唱詞，用詩歌語言和音樂來表現痛苦。

亞文化文本對「善人好報」的儀式效果也更為重視。在成化本中，劉智遠微服回村，會三娘於磨房：

(生唱)……我將絲挾金冠前來娶你今朝做一個夫人。

(旦白)：官人你記(既)有娶我之心，你將甚麼為證？

(生白)：我懷中有四十八兩黃金印。這個是李三娘麻地捧印劉智遠衣錦還鄉。

上引段中劉智遠說的最後一句，就是元雜劇本劉、李故事的標題，其情節與南戲本劉、李故事不符，明顯地舞台上的不是麻地，而是磨房，劉不是衣錦，而是微服化妝成乞丐。而且，這二句無論如何不應當是劉智遠的台詞。實際上，他在這時候已經走出戲劇世界，站入演劇世界，不再是人物，而是演員。他向全場大聲宣告全劇達到最高潮，邀請全體觀眾共同慶祝。

此類為了釋義控制而破壞戲劇情境的做法，在汲古閣本中取消了，但汲本依然保留着「捧印」情節，看來這是元雜劇本的遺迹。可能元雜劇本與諸宮調本相似，在最後大團圓之前尚有一番劫難。在南戲中團圓立即實現，不再需要印信保證。但妻捧夫印是道德報酬的儀式化，南戲亞文化各本中一律保留。而在文人化的富春堂本中，捧印情節已全刪除。

最後，惡人的懲處。在《五代史平話》和諸宮調中，李洪一夫婦受了一頓痛斥後，被諒圍。成化本也是如

在《白兔記》諸本中可以看出，文化地位較低的文本，比文化地位較高的文本，道德上更為嚴格。

亞文化文本中的道德原則，與主流文化的道德沒有甚麼不同，只是實行得更徹底，不怕情理不通，也不怕有傷儒家的忠恕。

此。富春堂本中他們也被赦免，但丑嫂被指為罪魁，羞憤而自殺。較俗的汲古閣本卻有一個充分顯示道德報應的結尾：十六年前她曾賭咒說劉智遠若發迹，她可做支蠟燭照乾坤，因此現在劉智遠就命令用香油和麻布「把這潑婦做個照天蠟燭，以泄此恨。」更令人震驚的是，這時剛被赦免的李洪一竟對其妻之慘死插嘴評論：「燒得這狗入的好！」這種可怕的科譚恐怕當時俗劇觀眾真能笑得出來。

這種道德熱忱，自然會使俗劇觀眾在欣賞笑鬧之餘，倫理感情上得到很大的滿足。

深入一步，我們可以看到，亞文化文本中的道德原則，與主流文化的道德沒有甚麼不同，只是實行得更徹

底，不怕情理不通，也不怕有傷儒家的忠恕。文化的從屬地位，也造成意識形態上的從屬地位。社會的亞文化階層並沒有自己的獨立道德價值系統。

研究西方通俗文化的學者也注意到類似情況。研究十九世紀英國戲劇的邁克爾·布斯指出：「大眾讀者與觀劇者所尋找的，是嚴厲的道德，大量的美德，以及不可更易的大團圓結局中美德的酬報，希奇古怪的幽默，英國本色的喜慶氣氛。」^⑩

不少中國戲劇史家認為俗文學的道德化傾向是由於朝廷一再嚴令，是「統治階級的壓迫」的結果。布斯指出：「劇作者、劇院經理、觀眾，與掌禮大臣(Lord Chamberlain)及其檢



查官一樣保守。後者所下種種敕令與當時的趣味完全一致。」²⁰

雅諾維茨(M. Janowitz)研究現代大眾傳播中的道德問題，結論頗為相似：「大眾傳播絕大部分很少有向社會既成規範挑戰的內容，很少鼓勵批評，也很少刺激個人的或集體的破壞社會秩序化進程的行為。」²¹

戈拉德(J.S.R. Goodlad)檢查了現代西方戲劇中的道德問題，尖銳地指出：「通俗劇，與革命家、革新者，或知識分子所喜愛的劇很不相同，他們一般傾向於保守。例如在犯罪題材上，通俗劇總要指出哪些人應當排除在正常社會之外，並提出理由。」²²

這個在西方已經成為社會學家和文學史家一致的結論，在中國卻始終沒有得到足夠理解，也沒有認真的研究。自從五四以來，文學理論家一直認為通俗文學獨立於主流文學，具有與主流文學相反的價值觀²³。鄭振鐸的說法是典型的：「他們表現着另一個社會，另一種人生，另一方面的中國，和正統文學、貴族文學，為帝王所養活着的許多文人學士，寫作的東西所表現的不同。只有在這裏，才能看出真正的中國人民的發展、生活和情緒。」²⁴雖然他沒有說「另一個文化」，他實際上已認為俗文學與主流文學分屬兩個互相獨立的文化。鄭振鐸看來是在套用列寧的兩種文化論²⁵。

不同的意見也是有的。40年代初，在大後方，有過一個關於通俗文學的階級本質的爭論，其中少數人的意見，以胡風為代表，認為通俗文學的形式是「封建意識的內容所要求的，能夠和它適應的表現手段」，是「封建的認識方法，（對歷史和人的認識方法）底觀念性的結果……本質上是用

充滿了毒素的封建意識來吸引大眾，但同時也是用閃爍着大眾自己智慧光芒的，藝術表現的鱗片的生活樣相來吸引大眾」²⁶。

胡風的見解十分精到，尤其是俗文學中「封建觀念」與「大眾智慧」並存，可謂真知灼見，可惜他的論證沒有充分展開。

六 亞文化文本的二元結構

我們已經檢查過俗劇的兩種不同的改寫方式，由此產生的兩種文本，在道德觀上（例如在灰姑娘公式上）基本一致，傳達這種道德觀的方式卻相當不同，因為他們的結構原則很不同。

情節合理化，在文人化文本中處處可見，目的是加強意識形態元語言的滲透性。富春堂本花了極大力氣，甚至不惜犧牲劇本的可演性，把劉智遠寫成一個民族英雄，理應大富大貴封妻蔭子。為了這個具有霸權意義的主題，不相干的靈異情節，鬧劇情節，都盡可能刪除，以結構的整一性配合道德一元主義。

這樣的結構原則似乎相當符合文學理論史上所謂「有機論」，該理論認為文學作品應被視為一個有機整體，作品的任何部分都不是可有可無的，都不可能刪除而不損及其整體意義。如果這個說法稍嫌誇張，至少持這種理論的批評家看來，對文學作品中任何一部分的最高讚揚，是證明它是作品整體意義中不可缺少的一部分²⁷。

有機論在現代受到過挑戰。雖然英美新批評派是現代有機論的主要學派之一，新批評派的主要人物蘭色姆

在西方已經成為社會學家和文學史家一致的結論，在中國卻始終沒有得到足夠理解，自從五四以來，文學理論家一直認為通俗文學獨立於主流文學，具有與主流文學相反的價值觀。

情節合理化，在文人化文本中處處可見，目的是加強意識形態元語言的滲透性。為了這個具有霸權意義的主題，不相干的靈異情節，鬧劇情節，都盡可能刪除，以結構的整一性配合道德一元主義。

(John Crowe Ransom)卻堅決反對有機論。他認為文學文本包含着二種成分——構架與質地。據他說，構架是文本的邏輯實體，可「意釋」(paraphrasable)的骨架，而且，「如果作品有意識形態可言的話，就是它的倫理」。而質地，就是文本中「非構架」的東西，無法用別的語言轉述的部分，「局部性」的部分²⁸。他認為這兩個部分不可能完全交融合成一個整體。

關於有機論的爭論早已成過去，自後結構主義諸派批評理論興起之後，很少人還堅持有機論。但是在研究中國通俗戲劇時，我們可以看到，有機論與反有機論這兩種批評立場，可以借用在此描述兩種不同的結構方式。文人化文本努力完成一個整體的結構方式，而亞文化文本則有相當明顯的二元結構——有一個邏輯的、倫理的骨架，還有許多局部化的無法充分融入整體的部分。

讀文人化文本時，讀者始終被提醒注意全文的倫理邏輯，因為每個部分都為這個倫理主題服務。而這個倫理主題，與社會道德規範的關係，可以是「順應」的，也可以是「異見」的。例如，《牡丹亭》用「人慾」來向在社會文化的統治倫理思想「天理」挑戰，全劇的每一部分都為其主題服務：「情有者理必無，理有者情必無」²⁹。這樣的戲劇，在意識形態上是顛覆性的，但在道德上卻也是始終一貫的。

相反，亞文化文本，其倫理邏輯骨架一般不具備顛覆性或異見性，亞文化文本是為大眾消費而產生的，而要求大眾認同一種反主流文化規範的異見，幾乎不可能。

因此，在中國文學中有三種倫理一結構方式：整合的異見文本，整

合的順應文本，非整合的順應文本。當中最後一種見於中國俗劇，它的形式中有大量非整合因素，它的倫理卻必然是順應的。這種文本中，出現了整體骨架與局部場面分立共存的狀況。

這兩種共存因素之間的關係究竟如何呢？蘭色姆認為就像障礙賽跑，局部分立的因素不斷干擾邏輯骨架的展開，而作品在不斷克服局部因素干擾的過程中實現。按他這種看法，局部只不過對主題起負面的影響。艾略特(T.S. Eliot)曾有一段精彩的論述，描寫內容與形式的關係，似乎可以略加變通，應用於局部性與骨架的分立二元關係³⁰：

詩的「意義」的主要用途……可能是滿足讀者的一種習慣，把他的注意力轉開去，使他安靜，這時詩就可以對他發生作用，就像故事中的竊賊總是準備一片好肉對付看家狗。

據艾略特解釋，這個嘴饞而又容易被愚弄的狗，就是「社會性書刊檢



圖 艾略特認為詩的「意義」的用途，可能是移開讀者的注意力，如故事中竊賊準備用來對付看家狗的肉，至於那個嘴饞又容易被愚弄的狗，就是「社會性書刊檢查，或是社會平均讀者的道德偏見」。

查，或是社會平均讀者的道德偏見」。傳統的「糖衣論」——形式使內容易被接受——在艾略特的理論中被翻了過來：「意義」只是障眼法。

上引文的虛點省略，是艾略特置於括弧中的一句解釋：「我在這裏說的是一部分詩，不是全部詩」。艾略特沒有解釋哪種詩適用於這個「肉包子打狗」理論，哪種詩不適用。但是，看起來正好可以用於中國傳統戲劇的不同文本之上。從《白兔記》諸本可看出，文人化文本有一種統合整個形式於主題內容之中的努力。

七 亞文化文本的道德悖論

從富春堂本看來，這種努力並不是很成功。文化等級高的文本並不一定是藝術上甚至倫理上較令人滿意的文本。有的題材根本就不可能充分道德合理化。不幸的是，劉智遠故事就是其中之一。五代英雄故事並不比三國遜色。麻煩的是，五個朝代全都是沙陀軍人——一個半漢化的突厥部落——建立的，短命加外族，使得宋明的儒家歷史哲學很難將這些人物的暴發加以道德化。在歷史上，劉智遠是石敬瑭的主要將領，只是待機而動，填補了契丹蹂躪中原後留下的政治真空。當然中國歷史上搶奪政權不名譽的方式多的是，但是他的皇朝只維持了八年，無法證明其皇權來自天命。正史認為劉智遠只是「乘虛而取神器，因亂而有帝圖……雖有應運之名，而未覩為君之德也」^③。

可能正是因為政治倫理的重大缺失，宋代盛極一時的講五代讓位給講三國，而終於讓講三國成為中國俗文學中一個最重要的故事集合。這種先

天不足，無論富春堂本編者謝天佑如何加以道德整體化，如何抬高劉智遠的聖君形象，都無法彌補。這是中國文學的特點。中國文學很難完全脫離歷史真實創造獨立的想像世界。

蘭色姆和艾略特所談到的二元結構至少在俗劇中看得更清楚。實際上有些研究中國戲劇的學者已經注意到俗劇文本中的局部化問題。龍彼得(Piet van der Loon)說：「此類情節並非為了擴展原來的故事，相反，故事只是一個方便的框架容納戲劇情節，這些情節完全可以獨立展開」^④。

克侖普研究《白兔記》時指出：「明劇充滿了戲劇花樣，利用每個機會演出一場舞蹈、滑稽短劇或其他穿插表演。其結果是故事經常消失於一團舞台擺弄、俏皮的玩笑，及其他娛樂之中」^⑤。

他們的觀察很準確，但他們沒有看出這種情形只在亞文化本中存在，文化等級較高的文本中這種二元分化並不明顯。克侖普對《白兔記》的觀察明顯是基於對汲古閣本的閱讀(成化本當時尚未出土)，他的說法不適用於富春堂本。

亞文化本中的整體化與局部化兩元，如果真是如龍彼得所說的互不相干，或如克侖普所說的局部吞沒整體，有甚麼必要讓這兩者共存於一個劇中？

筆者的看法是：這兩者是互為依存的，在俗劇中，只有這二者合作才能構成戲劇文本。整體故事是作品的邏輯骨架。上文已說過，它是高度倫理性的，而且是順應主流文化的倫理規範的，甚至比文化等級高的文本更尊重倫理規範。亞文化既無權力又無企圖參與構成或改造這些規範。離這文化中具有最高意義權力的「經典」文

五代英雄故事並不比三國遜色。麻煩的是，五個朝代全都是沙陀軍人建立的，短命加外族，使得宋明的儒家歷史哲學很難將這些人物的暴發加以道德化。

亞文化既無權力又無企圖參與構成或改造倫理規範。離「經典」文類(例如歷史)愈為遙遠，文本所受的倫理壓力也就愈為增大，強大的倫理壓力使意識形態元語言能夠覆蓋文化中的所有文本。

類(例如歷史)愈為遙遠,文本所受的倫理壓力也就愈為增大,強大的倫理壓力使意識形態元語言能夠覆蓋文化中的所有文本。

但是,另一方面,這種覆蓋,愈接近金字塔下層時就愈稀薄。亞文化文本與主流文化雖然合用同一個符碼系統,其文本中只有一部分——即倫理邏輯清晰的部分,也就是蘭色姆說的構架部分——是充分編碼的,大部分場面只能「不足編碼」³⁴。這就形成了亞文化文本中的基本倫理悖論:一方面,它們需要主流文化提供的倫理價值,因為它們沒有獨立的倫理價值支柱,另一方面,亞文化文本中有大量因素,並不完全受制於這個倫理價值系統。局部性成分需要依靠倫理邏輯才能串結於一個劇中,並且給自己一個存在理由,但它們並不為這個倫理邏輯服務,相反,它們使倫理邏輯模糊不清,若即若離。例如,在成化本與汲古閣本中,三娘與劉智遠重逢,使全劇達到高潮之後,李洪一夫妻兩人上場與劉智遠打架,結果是自己互相扭打,醜相百出,把適才的感傷氣氛全部沖掉。

倫理邏輯實際上是亞文化文本既必不可少,又不完全需要的結構保證和道德支柱。如果把它的作用只看成一種保護傘,我們就會覺得亞文化文本相當虛偽,至少言不由衷,其道德倫理說教與其內容相悖。實際上這並非虛偽,而是其存在的基本方式。本文第三節引的那些可笑打油詩是這種關係的縮影:不管詩本身如何荒唐,其首句卻常是正經的道德訓誡——「湛湛青天不可欺」³⁵。

局部性部分,尤其鬧劇部分,可能背離規範。但這背離也是局部性的,沒有向控制性規範挑戰的意圖。

它們只是在能指水平上咄咄逼人,在所指水平上卻沒有深度。

而這,正是現代社會學者研究亞文化得出的結論:他們發現現代社會中亞文化集團(例如青少年街頭犯罪集團)的活動「只是在外表上具有威脅性」,因為他們並沒有取代主流文化價值體系的另一套價值體系,甚至無此意圖³⁶。

這個道德悖論可以發展到類似反諷的深度。劉智遠的真命天子形象由於局部性情節的干擾破壞,變得複雜化了,幾乎成了現代批評家所說的「立體人物」。在成化本與汲古閣本中,劉智遠兩次結婚都是基於利害關係,而且長期遺棄三娘是有意的,幾乎是由於兒子的強迫(讀起來很像一次宮廷政變)才去會前妻。因此亞文化本劉智遠成為與《趙貞女》、《琵琶記》二個相反蔡伯喈形象的複雜結合體,比文人化的富春堂本中,美德化身的劉智遠複雜得多。

這樣的理解,並非當時的俗文學編輯者、改寫者所能意識到的,也並非當時的觀眾讀者所能體會到的。從文本結構上說,這種複雜性不是精心構築的結果,而是結構混亂的結果。如果我們就此給《白兔記》亞文化諸本一個現代式的釋義,說它意義如何深遠、複雜、多元,潛藏着一套顛覆性的價值體系,那我們就是在欺騙自己了。

八 折子戲:倫理—形式結構的破裂

至此,我們還沒有提到十七世紀之後的《白兔記》折子戲。折子戲不是「選場」。在十六至十七世紀大量的戲

亞文化文本中的基本倫理悖論:它們需要主流文化提供的倫理價值,有大量因素,並不完全受制於這個倫理價值系統。實際上這並非虛偽,而是其存在的基本方式。

折子戲的誕生,在純技術的原因之後,隱藏着一個更深層的道德原因:戲劇效果極佳的局部性,與必要的倫理邏輯之間的衝突愈來愈嚴重。

曲選本中，保存着《白兔記》很大數量的選場，這些選場大部分是那些曲詞較優美，道德主題比較明確的場次。選場所根據的異本很多，但大都是富春堂本的發展。

到十八世紀，中國戲劇舞台，尤其是俗劇演出，幾乎被折子戲所控制。錢德蒼編的《綴白裘》(乾隆三十四年，1796年)似為這種折子戲在現代之前最大的合集。其中有六折《白兔記》。它們不可能摘自一個新的《白兔記》本，因為它們發展得相當長。其中的曲詞與汲古閣本差異不大，但鬧劇部分異常擴展。

折子戲有個最根本的「文本間性」問題：它們應當被視為獨立的短劇，還是一部長劇中抽出的部分？換句話說，閱讀或觀看它們的演出時，應當把它們當作意義自我完成的文本，還是應當把它們與全劇結合起來釋義？這個二難之境實際上是亞文化戲劇中早已存在的局部—全局結構分化的延伸。

文學史家一直認為折子戲的誕生是由於明劇愈寫愈長，演出困難。他們沒有看到，在這純技術的原因之後，隱藏着一個更深層的道德原因：戲劇效果極佳的局部性，與必要的倫理邏輯之間的衝突愈來愈嚴重。

在折子戲中，倫理邏輯被懸擱了，被推到一個方便的距離上。這樣，在釋讀文本的意義時，全劇語境既可以被引出作為道德保護，又可以置之不顧以免干擾戲劇興趣。

《綴白裘》中的《白兔記》六個折子戲中，全是靈異、鬧劇以及李三娘受折磨的片斷，沒有一齣是關於真命天子劉智遠的業績的，讀者和觀眾現在不必再受那個倫理邏輯的折磨。那個骨架依然存在，但只在戲劇觀眾的記

憶背景上起作用。

又如《綴白裘》所錄其折子戲《秋江》卻是中國戲劇中最動人的短劇之一，主角尼姑陳妙常愛上一個借宿寺中的青年書生，書生離寺，陳妙常追到江邊，說服一個梢公駕小船去追情人。這當然是極端反道德規範的行為。但原劇《玉簪記》一開頭就說明陳妙常出生前就與這個書生指腹為婚的，他們倆人都不知道，但觀眾知道。因此，陳妙常的勇敢行為只是灰姑娘道德劇中的一環，在倫理規範上是安全的。

這當然不是解決亞文化文本內在道德悖論的一個完美方式，而是這悖論在形式上的展開，和釋義上的推延。從某種意義上說，折子戲的興起，可以說是中國傳統戲劇發展的最後階段，意識形態元語言在折子戲中已破碎，割裂成文本與母本背景兩個部分。亞文化文本的道德悖論終於漲破了中國戲劇的倫理—形式結構。

1985年初稿 柏克萊
1991年四稿 倫敦

折子戲的興起，可以說是中國傳統戲劇發展的最後階段，意識形態元語言在折子戲中已破碎，割裂成文本與母本背景兩個部分。

註釋

① 蘇聯符號文化學家洛特曼(Jurii Lotman)與皮雅齊戈爾斯基(A.M. Pjatigorskij)認為文化類型有橫向排列(syntagmatic)與縱向排列(paradigmatic)之分。縱向排列文化形成一個文本的單一等級，愈向上文本的符號意義愈強，頂上是該文化的「真文本」，具有最大的價值和真理性指數。橫向排列文化形成一組系列，各有現實地位，價值相類。(Daniel P. Lucid, ed., *Soviet Semiotics*, Baltimore, 1977, pp. 130-31)

② 現代符號學家認為影響釋義的有五種語境：共存文本語境、存在語境、情境語境，意圖語境，心理語境。見Thomas Sebeok主編 *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, University of Indiana Press, 1986, "Context" 條。

③ 此劇在賈本《錄鬼簿》中作《李三娘麻地傍郎》，簡名《李三娘》。《太和正音譜》和《元曲選》簡名為《麻地傍印》。看來雜劇此戲異本頗多。

④ 同時出土的同為永順堂（從字體上看也是同一刻工）刻印的說唱本，錯字就少得多。因此錯字不是來自刻工，原稿本想來是某個演員憑記憶記下的，沒有任何「才人」會寫出那麼多錯字。此本雖說是「新編」，但很難想像比比本更粗糙的「舊編」會是甚麼樣子。這是改編使作品在文化等級上急劇降等的一例。

⑤ 周貽白認為富春堂本是典型的「案頭曲」，但十六、七世紀的折子戲選本中有大量折子戲與富春堂本同，證明常有演出。參周貽白《中國戲劇發展史綱要》（上海古籍出版社，1979），頁184。

⑥ 吳梅：《顧曲塵談》（上海：商務印書館，1944，第四章，頁167）：「文字之最不堪者，莫如白兔殺狗。白兔不知何人所作，讀之幾乎令人欲嘔。」

⑦ 陶君起：《京劇劇目初探》（北京，1963年，頁193）提到劇目《李三娘》《湖南戲曲傳統劇本》第七集有湘劇本《白兔記》；《川劇傳統劇本匯編》第四卷有川劇高腔本《白兔記》。台灣70年代有一《白兔記》黃梅戲電視錄像行市。

⑧ 盧慶濱博士在讀此文手稿時，指出這點。特誌感謝。

⑨ 白兔帶路的情節，王季思認為借自關漢卿《劉夫人慶賞五侯宴》，（王季思：〈劉智遠故事的演化〉，《宋元明劇曲研究論叢》，大東圖書公司，1979年，頁8。），其實這在早期口語文學中處處可見。《水滸傳》四十三回有個白兔引孝子李達找到母親；《五代史平話》中朱溫飲宴，一白兔闖入，變成一張白紙，上有宣示未來的識

語，而石敬瑭與李嗣源獵到一白狐，忽作人語。

⑩ 據彭飛（〈略論成化本白兔記〉，《文學遺產》，1983年3期）考證，這是溫州一帶民歌，至今尚流行。

⑪ 葉開沅（〈白兔記的版本問題：——富本系統〉，《蘭州大學學報》，1983年2期）比較了巫劇折子戲與富春堂本第三十四折，發現富春堂本應當出自更早的一個母本，其一部分保留於現在巫劇本之中。

⑫ 孫崇濤（〈成化本白兔記與元傳奇劉智遠〉，《文史》，第二十輯，中華書局，1983）也認為汲古閣本的母本是比成化本更早的一個劇本。他的結論來自兩劇本曲詞的比較，與我的「科譚比較」結論相同。

⑬ 當然，在現代婦女看來，這兩者都是依賴男人。柯萊特·道林（Colette Dowling）在她的社會學著作《灰姑娘情綜》*The Cinderella Complex, Women's Hidden Fear of Independence* (London, 1982, p. 29) 給《灰姑娘情綜》下的定義是：「一種受壓態度與恐懼的網絡，使婦女永遠處於半黑暗之中……等待一個外界的力量來改變她們的生活」。

⑭ 隨手舉一些例子：雜劇《玉壺春》、《瀟湘雨》、《紅梨花》、《鴛鴦被》、《碧桃花》。早期南戲《張協狀元》、《王魁》、《荆釵記》、《焚香記》。之後，在傳奇劇高潮期，此類劇更多。王季思（〈劉智遠故事的演化〉，《宋元明劇曲論叢》，台北：大東書局，1979）認為《汾河灣》是襲用《白兔記》的劉李團圓故事，其實這個公式在無數劇中出現。如果把變體計算進來，即丈夫成功後變心，妻子自殺（未遂），此後丈夫悔恨，終於團圓，那數字更大。在變體中，丈夫兼任惡主與惡人兩個功能。

⑮ 司各特（Walter Scott）稱英國社會是「開放式貴族統治」（open-aristocracy），我套用他的想法。

⑯ 例如柏拉圖：《蘇格拉底的辯護》（Plato, *Socrates' Defense*）30e-32節；薩魯斯特《卡提林戰爭》（Sallustius, *Bellum Catilinae*）第3節。

⑰ 周貽白：《中國戲劇發展史綱要》

(上海古籍出版社, 1979), 頁228-29。

⑩ 唐文標:《中國古代戲劇史初稿》(台灣:聯經出版社, 1984), 頁92。

⑪⑫ Michael R. Booth: *English Plays of the Nineteenth Century, Introduction* (London, 1967), vol. 1, p. 7, p. 8.

⑬ M. Janowitz: "The Application of Social Knowledge to Mass Communication", *World Congress of Sociology* (1958), p. 148.

⑭ J.S.R. Goodlad: *A Sociology of Popular Drama* (London, 1971), p. 60.

⑮ 其實中國古代士大夫有時明白這點。元末文人領袖楊維禎就曾感嘆俗文學的道德熱忱使「徒號儒大夫者不如己」(《送朱女士桂英演史序》,《東維子文集》,四部叢刊,上海涵芬樓, 1929, 頁12)。

⑯ 鄭振鐸:《中國俗文學史》, 1934, 上卷, 頁21。

⑰ 列寧〈關於民族問題的批評意見〉中說:「每一個民族文化中都有兩種民族文化。」(《列寧全集》中文本, 卷20, 頁15。)

⑱ 胡風:《論民族形式》(上海:海燕書店, 1949), 頁51。

⑲ 從亞里斯多德以降, 大部分西方批評家都是有機論者。有機論的現代擁護者理論傾向各異: 柯爾律治、愛默森、坡等人, 二十世紀有克羅齊、杜威、威姆塞特、盧卡奇等等。不奇怪, 這些人大都是黑格爾主義者。但本世紀最有影響的有機論派別可能是結構主義者了。參見克莫德(Frank Kermode)對羅朗·巴爾特一針見血的批評(*Essays on Fiction*, 1983, p. 75)。

⑳ John Crowe Ransom: "Criticism as Pure Speculation", ed. Donald A. Stauffer, *The Intent of Critic* (Princeton, 1941), p. 109.

㉑ 湯顯祖:〈寄達觀〉,《湯顯祖詩文集》,四十五卷(上海古籍出版社, 1982), 下卷, 頁1268。

㉒ T.S. Eliot: *Selected Essays* (London, 1932), p. 125.

㉓ 薛居正等《舊五代史》(中華書局,

1983), 頁1341。

㉔ Piet van der Loon: "Les Origines rituelles de theatre chinois", *Journal Asiatique*, cclxv (1977), p. 87.

㉕ J.I. Crump: "Liu Chi-yuan in the Chinese 'Epic', Ballad and Drama", *Literature East and West*, xiv (1970), p. 160.

㉖ 艾柯(Umberto Eco)在《一個符號學理論》(1979)中提出不足解碼(Undercoding)這術語。艾柯說的是釋義過程中對信碼了解不足而採取「將就」的解碼法。我說的是不足編碼(Under-encoding), 指同一文本的各部分編碼的強度不同。

㉗ 唐文標先生曾有一段有趣的觀察:「中國古戲劇,基本上全是娛樂性的……專用作尋求耍樂和消閑的觀眾而設,即使裏面蘊含有某些道德教條,參軍式諷刺,那恐怕亦不過是中國文人慣有的社會使命感,像殺人後再在粉牆上題血紅大字,把兩種不同道德衝突聯結在一起。」(《中國古代戲劇史》,北京,1984,頁2)。唐先生關於二元性的觀察是對的,但實際情況不那麼簡單。

㉘ Dick Hebride: *The Subculture* (London, 1980), p. 56.

趙毅衡 1943年出生於廣西桂林。南京大學外語系畢業,中國社會科學院研究生院碩士,柏克萊加州大學比較文學博士。現執教於倫敦大學東方學院。著有《新批評》、《遠遊的詩神——中國古典詩歌對美國現代詩的影響》、《小說敘述學》、《文學符號學》、*Chinese American Poetry*等書。兼顧詩歌與小說創作。