【文学与艺术研究】

猪八戒“好色”形象探源*

周 固 成

摘 要:猪八戒这个家喻户晓的经典形象,属于世代累积型的艺术形象。古典文学中猪八戒的“好色”主要表现在骗婚、抢亲、调情等诸多方面,但不同时代、不同文本中猪八戒的“好色”内涵有所不同。从元杂剧到明代小说再到清代宫廷大戏,猪八戒的“好色”形象也在不断发展演变,或良心未泯、礼仪犹存,或穿衣吃饭、人伦物理,或好色即淫、知情更淫。猪八戒的“好色”形象有着浓厚的宗教渊源,与印度婆罗门教中的摩利支菩萨、印度神庙中的生殖崇拜以及藏传佛教中的男女双修有密切关联。猪八戒的“好色”形象也是克己复礼的道德传统、纵情声色的文化环境以及情色演剧的时代氛围这三个原始力量共同作用的结果。

关键词:猪八戒;“好色”形象;民族道德;文化环境;政治功用

中图分类号:I206

文献标识码:A

文章编号:1003-0751(2021)03-0138-07

猪八戒这一家喻户晓的艺术形象,具备好吃懒做、贪财好色等性格。关于猪八戒为什么“好色”,学者们从不同角度进行了一些探讨。有学者认为“这是中国传统文化中‘猪’的意象决定了的”^①,因为猪的生殖力强,在民间文化中又象征着水神、云神、雨神等,这些神仙专门掌管云雨之事;也有学者指出,“它源于中华民族的集体无意识”,“猪八戒身上具有的贪财好色、半人半兽、肤色玄黑等特点均与上古神话有着密切联系”^②;还有学者主张这是为了论证“‘心生魔生,心灭魔灭’这一证佛主题”^③,因为唐僧师徒在西天取经道路上,需要接受色欲考验,诸多色欲正是取经人心中的欲望幻化。但这些探讨只是局限于明代吴承恩《西游记》中的猪八戒,实际上在《西游记》诞生之前的元代西游戏如《西游记杂剧》与之后的清代西游戏如宫廷大戏《升平宝筏》中,也有猪八戒“好色”形象。在不同时代的文本中,猪八戒的“好色”内涵复杂多样,并非单一的小说文本能全部诠释概括。因此,本文选取不同时

代表文本中的猪八戒“好色”形象进行研究,探讨其“好色”形象的演变历程,进而探究猪八戒为什么“好色”。

一、猪八戒“好色”形象的文学史演变

《西游记》中的猪八戒属于世代累积型的艺术形象。鲁迅《中国小说史略》中说,吴承恩“敏慧淹雅,其所取材,颇极广泛,于《四游记》中亦采《华光传》及《真武传》,于西游故事亦采《西游记杂剧》及《三藏取经诗话》”^④,其中《西游记杂剧》奠定了《西游记》的创作基础。同时,清代的宫廷大戏在《西游记》基础上延续发展。清代昭槁《啸亭续录·大戏节戏》记载:“演唐玄奘西域取经事,谓之《升平宝筏》,于上元前后日奏之。其曲文皆文敏亲制,词藻奇丽,引用内典经卷,大为超妙。”^⑤剧作家的创作个性总是在一定时代的社会生活和文化氛围的制约和影响下生成的,这里选取元明清三个时代的代表作品进行文本阐释,从中考察猪八戒在不同时代作品

收稿日期:2020-11-20

* 基金项目:江苏省社会科学基金项目“中国西游戏舞台艺术研究”(19YSD004);江苏省高校哲学社会科学基金项目“中国古代西游戏中的人物形象演变研究”(2019SJA1568)。

作者简介:周固成,男,安徽师范大学文学院博士后研究人员(芜湖 241000),江苏海洋大学文法学院副教授,艺术学博士(连云港 222005)。

中的“好色”形象。

1. 元杂剧中的猪八戒：良心未泯、礼仪犹存

杨景贤《西游记杂剧》中的猪八戒属于这一艺术形象的萌芽阶段。该剧共六本二十四出，其中第十三出《妖猪幻惑》、第十四出《海棠传耗》、第十五出《导女还裴》分别演绎猪八戒变成朱生骗取海棠之事。第十三出《妖猪幻惑》中猪八戒说道：“我今夜化做朱郎，去赴期约，就取在洞中为妻子，岂不美乎？只为巫山有云雨，故将幽梦恼襄王。”^⑥因裴公嫌弃朱家贫困而毁掉婚约，其女海棠因思念朱生，私自与朱生密约，猪八戒幻化成朱生，骗取海棠，后又将其摄入洞府。此举属于抢婚行为，这种抢婚行为在元代也曾真实存在。据记载，“公元十三世纪以后，蒙古族进入封建社会，即普遍实行聘婚制，但仍有抢婚制的残余，在部落间的战争中，抢婚或掠夺婚仍屡见不鲜”^⑦。

猪八戒对被摄入洞府的海棠表现出“每夜快活受用”^⑧的欲望宣泄，这如同“寡人有疾，寡人好色”^⑨的原始情欲一样。猪八戒没有通过三媒六聘的礼仪程序来迎娶海棠，他将海棠摄入洞府，纯粹是为了满足一己之私欲，这才酿成“生而有欲，欲而不得，则不能无求”^⑩的局面。但猪八戒也想到“我如今置着衣服首饰，办着礼物，着你家去走一道”^⑪，也考虑到世俗聘婚的羊酒红定等，在洞府中安排一些丫鬟伺候着海棠，也想到询问海棠是否思念父母等。可见，猪八戒对海棠的感情除了个人情欲之外，还有对“礼”的恪守，并未良心丧尽，于是出现先“情性”后“礼义”的尴尬局面。

在猪八戒好色行为的背后，呈现出“欲”与“礼”的撕裂。正如荀子所云，“孰知夫礼义文理之所以养情也”，“故人一之于礼义，则两得之矣；一之于情性，则两丧之矣”。^⑫虽然“饮食男女，人之大欲存焉”^⑬，饮食男女属于人类生存的基本需求，但儒家强调“克己复礼为仁。一日克己复礼，天下归仁焉”^⑭的道德追求。因此，人们在追逐世俗平凡的情爱欲望时，需要将“礼”作为前提条件，只有这样才能达到“礼”和“欲”的平衡。猪八戒的抢亲行为完全违背儒家所提倡的“非礼勿言、非礼勿动”^⑮的道德训诫，但他之后表现出的内心不安，除了戏曲艺术需要表现人物的内心自我矛盾及其与外界的冲突之外，更多的则是人类文明中“欲”与“礼”的相互冲突与自我颠覆。

2. 明代小说中的猪八戒：穿衣吃饭、人伦物理

吴承恩《西游记》中的猪八戒属于这一艺术形象的成熟阶段。在吴本《西游记》中，猪八戒并没有强娶高翠兰为妻，而是高老主动招他为女婿。《大明律》规定：“凡招婿须凭媒妁，明立婚书，开写养老或出舍年限，止有一子者不许出赘。”^⑯高家符合招上门女婿的规定，而且也是高老自愿招婿，因此猪八戒的婚姻在形式上是合法的。但猪八戒隐瞒了自己的妖怪身份，同时“又没个三媒六证，又无些茶红酒礼”^⑰，这仍然属于骗婚行为，实质上还是违法的。

猪八戒除了迷恋情色之外，对高家也有几分功劳，“也曾替你家扫地通沟，搬砖运瓦，筑土打墙，耕田耙地，种麦插秧，创家立业”^⑱。如果撇开妖怪身份，猪八戒也是一位吃苦耐劳、勤劳持家、任劳任怨、善于经营生活的男人，毕竟高翠兰的吃喝穿戴也是一应俱全；同时他对高翠兰的情绪烦恼也能照顾周到，并非好吃懒做之徒，亦非无情无义之人。

从明代泰州学派的角度看，猪八戒的种种体力活也是一种生活修行，体现了王良的“百姓日用即道”^⑲的思想。百姓日用即道与圣人之道具有同等地位，所谓“圣人之道，无异于百姓日用；凡有异者，皆谓之异端”^⑳，猪八戒经营自己的生活如同百姓的日常之需，并非异端，此类“体力修行”就是良知的表现。猪八戒的“人欲”表现在好色、贪吃、爱财等方面，平日里这些心性也并未根除。贪吃、好色乃是身体感官的本能反应，属于“欲”的范畴。猪八戒因上辈子调戏嫦娥而遭业报转入畜生道，变为半人半猪，但这种惩罚并未使他达到“去得人欲，便识天理”^㉑的精神境界。即使入了佛门，其俗世欲望并未扫除荡涤，在西天求法路上，更是屡次萌发。因此，小说中猪八戒的“好色”形象呈现出外“欲”内“理”的结合。此时猪八戒身上的“欲”已经与阳明“心”学合二为一，通过身体力行来维持百姓日用之道，但这无法达到“心之本体”的圣人要求，猪八戒仍存有私意，有爱色的本能欲望。

3. 清宫大戏中的猪八戒：好色即淫、知情更淫

张照《升平宝筏》中的猪八戒属于这一艺术形象的发展阶段。第八出《庄前纳聘强委禽》中有猪八戒的抢亲之戏：“（悟能白）：‘岳父不必动怒，小婿向来久慕令爱美貌无双，今日特地亲来下聘，就要成亲。’”^㉒猪八戒带着一群小妖来到高家，临门下聘，欲强行迎娶高玉兰。猪八戒放话：“孩子们，不要与

他闲话。把礼物留下,今晚竟来做亲,不怕他飞上天去!”²³这属于明目张胆的抢婚行径,其婚姻同样属于违法婚姻。《大清律例》规定:“凡豪势之人,强夺良家妻女,奸占为妻妾者,绞。”²⁴

猪八戒的“好色”形象还表现在西天路上,在第十出《歼白骨徒弟来驱》中白骨夫人变幻成少年女子的时候,悟能曰:“我偏要放他下来!(作搂科,白)小娘子,和你打个秋千!”²⁵这表现了猪八戒人妖不分、色心未改的性格。在西梁女国的女王招亲时,猪八戒自告奋勇告诉太师,自己可以留在女儿国成亲。

此外,清代宫廷戏曲《乱弹单出戏》中的猪八戒也表现出贪恋女色的一面。如见到女妖时,八戒曰:“我先盯头后看脚,然后看你的脸”²⁶,因为没看透,继而“我可就要闻了”²⁷,露出一副好色的嘴脸。

宫廷大戏中猪八戒的“好色”形象与元杂剧中的形象一脉相承,但元杂剧中的猪八戒对待感情尚有关乎冷暖、在乎世俗礼仪的成分。宫廷大戏中的猪八戒明目张胆地抢婚,显得蛮横无理,而且人妖不分、饥不择食,这正是《红楼梦》中所批判的“好色即淫”“知情更淫”的纨绔子弟行径。宫廷大戏中的猪八戒在舞台上通过宾白、动作展现出自己的“好色”形象,对于剧场演出来讲,猪八戒插科打诨的“好色”形象可以调节剧场氛围,舒缓舞台上压抑沉闷的气氛;对于受众来说,观看到猪八戒的丑态百出,也是莫大的讽刺,让受众的心理得到慰藉,获得观剧的审美效果。

二、猪八戒“好色”形象的渊源考证

别林斯基说:“在任何意义上,文学都是民族意识、民族精神生活的花朵和果实。”²⁸每部作品中的艺术形象都有其特定的民族归属,同样也摆脱不了本民族文化信仰留下的烙印。寻根溯源,猪八戒的“好色”需要从这一艺术形象的最初来源谈起。

1. 摩利支菩萨:猪八戒“好色”形象的艺术原型

杨景贤《西游记杂剧》第十三出《妖猪幻惑》中猪八戒云:“某乃摩利支天部下御车将军。”²⁹这里明确说明猪八戒的身世来源,“摩利支天”即“摩利支菩萨”,出身于古印度婆罗门教。“摩利支原本是一个非常古老的印度婆罗门教神明,后来被佛教吸收,被称为摩利支天或摩利支菩萨。”³⁰印度史诗《罗摩衍那》《摩诃婆罗多》《摩奴法论》中均提及摩

利支菩萨。

北宋时期天息灾翻译的《佛说大摩利支菩萨经》对摩利支菩萨的形象也有所描绘,“彼摩利支菩萨,坐金色猪身之上,身着白衣,项戴宝塔。左手执无忧树花枝,复有群猪围绕”³¹。摩利支菩萨的坐骑是头金色猪,并且“观想摩利支菩萨,作忿怒相,有三面,面有三目。一作猪面,利牙外出,舌如闪电,为大恶相,身出光焰”³²。由此可见,摩利支菩萨与猪的关系非常密切,这一艺术原型也奠定了后世文学作品中猪八戒与佛之间的联系。《佛说大摩利支菩萨经》卷七中还对摩利支菩萨的诸多成就之法有所介绍,他能够隐身,能够迷惑天女、舞女、夜叉女等。北宋时期的摩利支菩萨明显带有民间蛊惑的巫术性质,是一个奸淫女性的恶魔形象。在杨景贤的《西游记杂剧》中,猪八戒变幻成朱生骗取裴女信任,并欲与此女交合,与摩利支菩萨的隐身、骗色多有相似之处。

从北宋到元明时期,摩利支菩萨所代表的佛教分支在中土已经广为流传。《西湖笔丛》记载:“政和四年改曰‘天宁万寿永祚禅寺’。南渡初有摩利支天菩萨像。淳熙间建华严阁。”³³南宋初年,官方已建有庙宇供奉摩利支菩萨。“明初洪武二十八年(1395年)南京刊有《观音菩萨普门品》。永乐元年(1403年),刊有《佛说摩利支菩萨经》。”³⁴官方对佛教的支持态度带动了整个社会对于佛教的崇奉,因此佛教中诸多人物形象、风神气韵也影响到小说戏曲中的人物塑造。摩利支菩萨从北宋到明代一直在中土广为流传,其自身的“好色”形象也贯穿于后世的文学作品之中,剧作家在塑造人物特征或建构故事情节时,也会从这一艺术原型中汲取营养。

2. 生殖崇拜:猪八戒“好色”形象的原始信仰

人类的生殖崇拜是一种遍及世界的原始信仰,“特别是在印度,这种宗教崇拜是普遍的,它也影响到佛里基亚和叙利亚,表现为巨大的生殖女神的像,后来连希腊人也接受了这种概念”³⁵。这种生殖崇拜还渗透到印度的雕塑艺术之中,表现男女结合情景的雕塑光明正大地供奉在神殿中,展示男女交媾姿态的浮雕镶嵌在印度庙宇的石墙上。尤其是表现男女交媾的“欢喜佛”,更是古代印度人祈求生殖繁盛的象征。

佛教寺庙里的猪是“欢喜佛”的化身,其形象是男女合抱。“在佛教生命轮中心的野猪,是一头黑

色的畜生,象征无知和情欲。”^{③⑥}除“欢喜佛”外,在埃洛拉印度教石窟里也雕刻有野猪形象,这里的野猪是大神毗湿奴的化身。据杨怡爽《印度神话》考证,“毗湿奴的第三个化身是野猪(婆罗河)”^{③⑦},毗湿奴后来将希罗尼亚克夏杀死,拯救了地球,恢复了宇宙秩序,于是“野猪把以女人形象出现的大地挂在自己的獠牙上,举着她浮出了海面”^{③⑧}。这时毗湿奴化身的野猪拯救了象征大地的女人,展现出英雄气概。很多国家的神话传说均以女性象征土地,如希腊神话中的地母、中国道教神话中的地母娘娘等,她们执掌人世间的阴阳生育。因此,印度神话中的野猪拯救大地也象征着借孔武有力、生殖能力旺盛的野猪去拯救厚德载物的大地女神,以维护人类子嗣的繁衍。

野猪的文化意象中本来就具备生殖、情欲、性爱等元素,因此文学作品中的猪八戒“好色”形象显然受到印度教中毗湿奴化身的野猪的影响。后世戏曲、小说中的猪八戒都是一个喜爱美女的佛门弟子,其“好色”形象与原始信仰中的生殖崇拜有莫大关联。这种原始信仰传统既是一定民族的社会生活、风俗习惯、审美意蕴的写照,同时又影响着民族文学作品中人物形象的塑造。

3. 男女双修:猪八戒“好色”形象的宗教助力

摩利支菩萨在元代藏传佛教中颇有威望,成吉思汗把藏传佛教引进蒙古,火兔年(1207),他亲自派人“从前后藏地方迎请佛像、佛经、佛塔,使得蒙古人对佛法获得坚固不坏的信仰,对佛法信奉和有持居士戒者出现,这是佛教在蒙古地方传播的开始”^{③⑨}。到了元世祖忽必烈时代,“帝至自和林,驻蹕燕京近郊。始制祭享太庙祭器、法服。以梵僧八思巴为帝师,授以玉印,统释教”^{④⑩}。八思巴是藏传佛教萨迦派第五代师祖,后又被尊为国师,此时的藏传佛教已经凌驾于蒙古政权之上。在元代,藏传佛教被定为国教,几乎影响了整个元代社会的政治、经济、文化、军事等多个方面。

藏传佛教密教中含有男女双修的修持方法,在佛法修行中,男性代表悲悯,女性代表智慧,只有男女结合才能寻求到成佛途径,通过男女交合的相互作用才能得道成佛。这里的男女欲望并不是罪恶的象征,而是代表人类最根本的需求,体现出密教中男女平等、共同成佛的理念。藏传佛教中,“欢喜佛”通过男女双修来消除思想障碍。受此影响,元代的

上层统治者多沉迷于淫乱享受之中,宫妓在表演歌舞的同时,还要充作君臣与和尚们施行房中术的工具。《元史·星吉传》记载:“有胡僧曰小住持者,服三品命,恃宠横甚,数以事凌轹官府。星吉命掩捕之,得妻女乐十有八人。”^{④①}

中野美代子认为,“在元刊本中,猪具有受西藏喇嘛教影响的佛教性,大概正因为它出身于佛教,才加入了《西游记》故事”^{④②}。元末明初杨景贤在杂剧中赋予“猪”以好色形象绝非偶然,藏传佛教中的色情成分成为猪八戒身上抹不去的色彩。《圆觉经》曰:“诸世界一切种性,卵生、胎生、湿生、化生皆因淫欲而正性命。当知轮回,爱为根本。”^{④③}所有的生命形式,都是由淫欲而产生,无论人类、妖界还是畜生类,性欲正是其投生的内在动力。《西游记杂剧》中猪八戒在成佛之前的好色行为与《金刚顶经》中提及的成佛需要男女双修的义理相通。

三、猪八戒“好色”形象出现的原因

猪八戒这一经典艺术形象的出现,是多种因素共同作用的结果。19世纪的丹纳提倡“种族、环境和时代”决定文学风格的三要素理论,认为文艺创作及其发展趋向,是由种族、环境和时代三种力量所决定的。丹纳把这三者称为“三个原始力量”,并依据其作用不同,分别称之为“内部主源”“外部压力”和“后天动量”。下面就从种族、环境和时代这三个方面来分析猪八戒为什么“好色”。

1. 克己复礼的民族道德

汉民族受儒家思想文化影响深远,儒家关于修身养性的道德要求与人们的生活息息相关。如《论语》中对后辈子弟“少之时,血气未定,戒之在色”^{④④}的修身要求,孟子“养心莫善于寡欲”^{④⑤}的道德戒律等。儒家对女性德育的要求也多与修身有关,《礼记·内则》云:“女子十年不出,母教婉、婉听从”^{④⑥},《昏礼》条下注曰:“母,能以妇道教人者”^{④⑦},此处的妇道指贞节、孝敬、卑顺、勤谨等。此类修身养性的思想已经沉淀在中华民族的血液之中,对剧作家们产生了无形的道德约束力。同时,剧作家也会在不经意间遵循长期流传下的道德准则,正如胡先骕所评论的那样,“吾国自来之习尚,即以道德为人生唯一之要素”^{④⑧}。

元末明初的杨景贤虽是蒙古人,但对汉民族的道德文化赞赏不已。他积极汲取儒学和戏曲中体现

的道德修养,“一襟东鲁书,两肋西厢传”^④便是最好的写照。他在《西游记杂剧》中恪守儒家强调的“一日克己复礼,天下归仁焉”^⑤的道德追求。吴承恩自幼“尽得诸学生所业者,于是通《小学》《论语》《孝经》矣”^⑥,其坚守的儒家道德理念不仅在《西游记》的小说内容中有所流露,更是在小说的章回题目中鲜明地表达出来,如第五十五回《色邪淫戏唐三藏 性正修持不坏身》、第七十二回《盘丝洞七情迷本 濯垢泉八戒忘形》等回目。

古代的私塾文化均是传授四书、五经的修身之道。宋代理学家程颢提出“富贵不淫贫贱乐,男儿到此是豪雄”^⑦;朱熹提出“学者须是革尽人欲,复尽天理,方始是学”^⑧;明清时代世家大族更是劝解后辈子弟勿犯此戒。如清代康熙年间蒋伊《蒋氏家训》云:“少年血气未定,戒之在色。刻削元气,必致不寿。……出不得博一命之荣,入则贻父母之忧。”^⑨这些教育内容均是告诫后辈子弟要清心寡欲,修身治学,对个体情爱世界则是半遮半掩,儒学中的“发乎情,止乎礼”依然是约束男女相处之道的不二法门。

儒家赞赏的“发乎情,止乎礼”的情爱道德固然有可取之处,可“再正经的鸿儒高士,在社会品格上可以无可指摘,却常常压抑着自己和别人的生命本体的自然流程”^⑩。情欲只能隐藏在个体内心的最深处苦苦挣扎,人类情爱意识的激流在儒学围城中变得恣肆怪诞,一旦遇到纵情声色的文化土壤,往往以人欲放纵的丑陋形式呈现出来。

2. 纵情声色的文化环境

元末明初的杨景贤虽是蒙古人,但生长在儒雅云集、文化风韵的浙江钱塘。杭州在当时是不同民族纵情声色的聚集地,《西湖游览志余》记载:“元时法禁宽假,士夫得以沉昵盘游,故其诗多脂粉绮罗之态。……别院三千红芍药,洞房七十紫鸳鸯。绣靴蹴鞠句骊样,罗帕垂弯女直妆。愿汝康强好眠食,百年欢乐未渠央。”^⑪这里的“句骊”即“高句丽”,“女直”即“女真”。

明代社会处于资本积累的萌芽阶段,商业的发展带来经济的高度繁荣,物质财富的极大丰富也刺激着人们去寻求身体的解放和欲望的宣泄,于是明代社会逐渐陷入“好货”与“好色”的思潮之中。到明帝国日薄西山时,随着阳明心学的兴盛,人们长期压抑的欲望被解放出来,士人嗜谈情性,以纵情逸乐

为尚。李贽云:“成佛征圣,惟在明心,本心若明,一日受千金不为贪,一夜御十女不为淫。”^⑫此时人欲受到前所未有的解放,青楼妓院更是生意兴隆。明代社会诸多大城市均布满秦楼楚馆,士大夫群体更是沉溺于情色不能自拔。谢肇淛《五杂俎》云:“今娼妓满布天下,其大都会之地,动以千百计,其他穷州僻邑,往往有之,终日倚门卖笑、卖淫为活。”^⑬李贽公开鼓吹人欲、私利的合理性,得到明代士大夫群体的热烈拥戴,性放纵几乎成为明代中晚期最为时尚的生活方式。面对世风日下的明代社会,李渔曾这样评论:“人生在世,事事可以忘情,只有枕席之欢,这是名教中的乐地,断断忘情不得。”^⑭在这种社会风尚之下,猪八戒在明代小说中以“好色”形象登上历史的舞台,也就不足为怪。

清代初年呈现出感伤思潮,后续乾嘉年间的文字狱更让读书人噤若寒蝉,官员民众唯有在情欲方面自留园地以稍作喘息。如乾隆年间的纪晓岚纵欲无度,日常生活沉溺于“食”与“色”两个方面不能自拔。昭槿《嘯亭杂录·续录》云:“(纪晓岚)今年已八十,犹好色不衰,日食肉数十斤,终日不啖一谷粒,真奇人也。”^⑮作为名冠当时的博学鸿儒,纪晓岚的“好肉”与“好色”不只是一种纯粹的个人生理现象,更是一种特殊的精神现象。纪晓岚与千千万万知识分子一样被强权奴役统治,在文字狱的政治高压之下只能苟延残喘。文人群体的才情与思想被压抑着,既不能著书立说,更不能用之于世,于是变异为日常生活中对食与性的追逐。

3. 情色演剧的政治功用

在吴承恩《西游记》小说中,猪八戒身上的“欲”已经与阳明“心”学合二为一,通过身体力行来维持百姓日用之道。但此时,猪八戒的举动与爱情尚有一段距离,他满足的只是小农经济自给自足的生活状态,与高尚的爱情相去甚远。清宫大戏中上演的猪八戒形象有所改变,同一故事情节在戏曲舞台上增加了人物,猪八戒带着一群小妖在舞台上虚张声势,在排场声势方面更胜于元杂剧与小说,同时清宫大戏中猪八戒身上的“情欲”呈现出愈演愈烈之势。

清宫大戏上演的戏曲情节虽继承于小说《西游记》,但猪八戒在舞台上却是“好色即淫”与“知情更淫”的戏曲表演,这是清代情色演剧风尚的时代表现。清代整个戏曲界弥漫着情色文化,虽然官方对此也有禁令,但民间戏曲类似表演却屡禁不止,众多

戏曲或多或少夹有情色成分。后来统治阶层也逐渐认识到戏曲是民间百姓自娱自乐的一种放松方式,情色演剧具有“尝顺人情、驯民气、忍细故、全大体”^①的疏导作用,而逐渐放开限制。“清代的情色演剧风尚只是当时剧坛一种较为显著的现象”,“这种风气除了熏染官员和文人阶层之外,也流播于整个民间社会”。^②

一方面,猪八戒“好色”形象发生变异,与清代戏曲偏向于情色演剧有关。声色是传统戏剧界评定戏曲演员、戏曲主题、戏曲人物的核心标准,戏曲本身就含有情色内蕴,因此猪八戒的“好色”形象在清代达到巅峰阶段。另一方面,戏曲舞台上塑造出猪八戒的“好色”形象,也是为了与其佛门弟子身份制造艺术张力。猪八戒以相为姓,唤名猪刚鬣,后来受了菩萨戒行,断了五荤三厌,唐僧因此给他起了个别名叫“八戒”。猪八戒虽然皈依佛门,但“八戒”中的“第三戒者,一日一夜持心无淫意,不念房室,修治梵行,不为邪欲”^③便成为最大的嘲讽。在西天求法路上,猪八戒只要遇到美女,就会凡心四起,其自身的不检行为与佛门的清规戒律相对比,形成巨大的艺术张力。

事实上,艺术张力不仅存在于戏曲文本内部,而且存在于观众的接受心理之中,于是清宫大戏中的猪八戒身上的“情欲”呈现出愈演愈烈之势。阿恩海姆认为,“力的样态中存在着‘推力’或‘拉力’,其相互作用形成了趋向于力的平衡和形的完整的总体指向”^④,即把冲突的双方聚焦于取经大业这一共同因素上面,使矛盾体不因矛盾而破裂,从而达成一种动态平衡。因此,我们也就不难理解清代戏曲中的猪八戒为何在舞台上会呈现出“好色”的一面,在一定程度上可以说,这也是普天下民众精神意淫的时代写照。

四、结语

综上所述,猪八戒“好色”形象的出现既与传统儒家道德在情爱方面的先天不足有关,又与剧作家生活的社会环境、统治阶层的政治功用、文人群体在政治上不得志等因素有关。首先,传统社会中克己复礼的民族道德导致人性生理、心理与情欲的普遍压抑。一旦个人完成资本的原始积累,实现了财富自由,无论是士大夫群体还是普通民众,往往会先选择满足自身的情欲。

其次,纵情声色的社会环境又会加剧个体情欲的膨胀。正如奥古斯特·倍倍尔所说,“在人的所有自然需要中,继饮食的需要之后,最强烈的就是性的需要了。延续种属的需要是‘生命意志’的最高表现”^⑤。猪八戒形象成熟于小说《西游记》,但猪八戒的举动与爱情始终有不小差距,因为“只有人才把道德带进了两性关系。他一旦爱上了一个人,就承担了尊重这种亲昵的友谊,并且要把它看做最大的幸福而珍惜它的义务。当一个人体验到真正的爱情时,他就会表现出自我牺牲的精神和巨大的道德力量”^⑥。以此标准来衡量,猪八戒的行为与高尚的爱情相去甚远。

最后,政治环境对文艺创作有深远影响。封建统治阶层通过情色演剧来疏导社会积压的不平怨气,舞台上猪八戒的“好色”形象与这种政治功用密切相关。可以说文艺作品中猪八戒的“好色”形象既是一个时代的精神投影,更是当时民族心理的折射,如同莎士比亚的历史剧和斯威夫特的《格列佛游记》,都被学者们从它们与当时政治环境的密切关系上加以解说。

注释

- ①张叉:《猪八戒贪色之缘由考辨》,《明清小说研究》2002年第3期。②车瑞:《论“猪八戒”的原始意象》,《华南农业大学学报》(社会科学版)2008年第3期。③吴光正:《西游故事系统中的色欲考验》,《明清小说研究》2003年第3期。④鲁迅:《中国小说史略》,上海古籍出版社,1998年,第111页。⑤⑥〔清〕昭桂:《啸亭续录》,《清代笔记小说大观》,上海古籍出版社,2007年,第4687、4667页。⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿胡胜、赵毓龙校注:《西游记戏曲集》,辽海出版社,2009年,第110、112、112、302、303、367、110页。⑲布赫:《内蒙古大辞典》,内蒙古人民出版社,1991年,第922页。⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖〔宋〕朱熹:《四书章句集注》,中华书局,2012年,第219、131、132、172、374、131页。㉗㉘梁启雄:《荀子简释》,中华书局,1983年,第253、255页。㉙㉚〔汉〕郑玄注,〔唐〕孔颖达疏:《礼记正义》,北京大学出版社,2000年,第802、1014页。㉛〔明〕刘惟谦等撰:《大明律》卷六,《续修四库全书·史部·政书类》第862册,上海古籍出版社,2002年,第460页。㉜〔明〕吴承恩:《西游记》,李洪甫整理,人民出版社,2013年,第170、166页。㉝㉞〔明〕黄宗羲:《黄宗羲全集》第七册,吴光主编,浙江古籍出版社,2005年,第829、834页。㉟〔明〕王守仁:《王阳明全集》,上海古籍出版社,2014年,第26页。㊱〔清〕沈之奇注,洪弘绪订:《大清律集解附例》卷六,《续修四库全书·史部·政书类》第863册,上海古籍出版社,2002年,第367页。㊲㊳《乱弹单出戏》第三册,《故宫珍本丛刊·清代南府与升平署剧本与档案》第673册,海南出版社,2001年,第74页。㊴〔俄〕别林斯基:《别林斯基论文学》,梁真译,新文艺出版社,1958年,第73页。㊵谢克翹:《摩利支天——从印度神到中国神》,《东方论坛》2013年第5

期。③②《佛藏》第二十六册,上海书店出版社,2011 年,第 360、370 页。③陆鉴三选注:《西湖笔丛》,浙江人民出版社,1981 年,第 146 页。④李楠:《中国古代版画》,中国商业出版社,2015 年,第 91 页。⑤[德]黑格尔:《美学》第 3 卷,朱光潜译,商务印书馆,1979 年,第 40 页。⑥《世界文化象征辞典》,湖南文艺出版社,1992 年,第 1156 页。⑦⑧杨怡爽:《印度神话》,陕西人民出版社,2015 年,第 48 页。⑨固始噶居巴·洛桑泽培:《蒙古佛教史》,陈庆英、乌力吉译注,天津古籍出版社 1990 年,第 36 页。⑩⑪[明]宋濂等撰:《元史》卷四,中华书局,1976 年,第 68、3439 页。⑫[日]中野美代子:《〈西游记〉的秘密(外二种)》,王秀文译,中华书局,2002 年,第 329 页。⑬徐敏译注:《圆觉经》,中华书局,2010 年,第 45 页。⑭[汉]毛亨传,[汉]郑玄注,[唐]孔颖达疏:《毛诗正义》,北京大学出版社,2000 年,第 41 页。⑮胡先骕:《读阮大铖〈咏怀堂诗集〉》,《学衡》1922 年 6 月第 6 期。⑯[元]汤式:《夜行船·送景贤回武林》,隋树森:《全元散曲》,中华书局,1964 年,1480 页。⑰蔡铁鹰:《吴承恩年谱》,中国社会科学出版社,2014 年,第 5 页。⑱[明]黄宗羲:《明儒学案》,中华书局,1986 年,第 22 页。⑲[宋]黎靖德:《朱子语类》,中华书局,

1986 年,第 223 页。⑳[清]蒋伊:《蒋氏家训》,中华书局,1985 年,第 2 页。㉑余秋雨:《文化苦旅》,东方出版中心,1992 年,第 152 页。㉒[明]田汝成:《西湖游览志余》,上海古籍出版社,2018 年,第 257 页。㉓[明]周应宾:《识小录》,厦门大学历史系编:《李贽研究参考资料》,福建人民出版社,1976 年,第 165 页。㉔[明]谢肇淛:《五杂俎》,《明代笔记小说大观》,上海古籍出版社,2005 年,第 1651 页。㉕[清]李渔:《十二楼》,《李渔全集》第九卷,浙江古籍出版社,1992 年,第 206 页。㉖[清]华胥大夫:《金台残泪记》,张次溪:《清代梨园史料》,中国戏剧出版社,1988 年,第 253 页。㉗刘庆:《清代中晚期的情色演剧风尚与禁令》,《戏曲研究》2013 年第 1 期。㉘[唐]释道世:《法苑珠林》卷第八十七,周叔迦、苏晋仁校注,中华书局,2003 年,第 2547 页。㉙[美]鲁道夫·阿恩海姆:《走向艺术心理学》,丁宁、陶东风、周小仪、张海明译,黄河文艺出版社,1990 年,第 309 页。㉚㉛[保]基·瓦西列夫:《情爱论》,赵永穆、范国恩、陶行慧译,生活·读书·新知三联书店,1985 年,第 18、33 页。

责任编辑:采薇

Study on the Origin of Pigsy's "Woman Chaser" Image

Zhou Gucheng

Abstract: Pigsy, a household classic, is an artistic image accumulated from generation to generation. In classical literature, Pigsy's "woman chaser" is mainly manifested in marriage fraud, bride-snatching, flirting and other aspects. But in different times and different texts, Pigsy's "fond of lust" has different connotations. From Za Opera of the Yuan Dynasty to Ming novels to Qing Dynasty palace dramas, the image of Pigsy's "woman chaser" is constantly developing and evolving: his conscience is not lost, and etiquette still exists; or his lust for woman, just like that for food, is part of human nature; or love of beauty leads to lust, and being in love results in even more. Pigsy's "lust" image has a strong religious origin, which is closely related to the influence of the Indian Brahmanism's Marichi Bodhisattva, the Indian temple's reproductive worship and the Tibetan Buddhism's practicing of men and women through sex. Pigsy's "lust" image is also the result of combination of three primitive forces: the moral tradition of self-restraint for returning to propriety, the cultural environment of indulgence and the era atmosphere of erotic drama.

Key words: pigsy; "woman chaser" image; national morality; cultural environment; political function