

余秋雨文集

笛声何处

作者：余秋雨

自序

绪论

两头脱空的尴尬

不可思议的社会性痴迷

上层文化的高浓度介入

充分的理性自觉

美学格局的多方渗透

魏、梁改革

丰收的世纪

世纪的丰收(1)

世纪的丰收(2)

生机在民间

自序

中国历史充斥着金戈铁马，但细细听去，也回荡着胡笳长笛。

只是，后一种声音太柔太轻，常常被人们遗忘。

遗忘了，历史就变得狞厉、粗糙。

这本书要捕捉的，就是曾经让中国人痴迷了两百年之久的昆曲的笛声。

十二年前，我曾向台湾的听众描述过这种笛声。

应《联合报》之邀，在台北中央图书馆发表了一个有关昆曲的演讲。演讲之余，还与我所敬重的著名作家白先勇先生作了一次有关昆曲之美的长篇对谈，发表于《中国时报》。那是我第一次到台湾，《文化苦旅》还没有在那里出版，因此我留给台湾的第一印象是一个昆曲研究者。

十二年间经历了很多事情，我的主要精力投注在对人类各大文明废墟的实地考察上。忘了是在地球的哪一个角落，我得到消息，昆曲被联合国评上了世界文化遗产。这个消息，使我荒凉的心境间增添了一份滋润。我在万里之外，听到了来自苏州的笛声。

不久又听到另一个消息，世界遗产大会将在苏州召开。苏州有这个资格，种种理由中有一项，必与昆曲有关，我想。

回国后我又几度访问苏州。奇怪的是，似乎冥冥中已有安排，每次都遇到白先勇先生。他忙忙碌碌地往来于美国、台湾和苏州之间，只想把昆曲艺术再一次隆重地推向海内外。他向我介绍苏州昆剧团的演员和剧目时，如家人捧持家珍示客，这让我感到惭愧。我们常常与珍宝相邻咫尺而不知相护相守。所谓文化，就在这相护相守间。

近年来，古吴轩着意重振苏州文化的历史荣耀，嘱我谈一谈昆曲艺术。这个建议使我的心情重归平静，慢慢地翻阅以前从事这方面研究时留下的一些文字，终于把十二年前在台湾的演讲和有关篇什整理成册，以襄盛举。文陋心诚，藉以献给美丽的苏州，献给那似远似近的悠扬笛声。

余秋雨

2004.4

绪 论

我在长久地研究了中国艺术史和中国文化史之后，把目光盯住了昆曲。这是一种超越个人喜爱的关注，因为我觉得这种艺术样式包含着中华民族的很多文化秘密。借着它，可以表述我的整体性观念。

我认为，一种文化现象是否重要，首先要看它在时间和空间中的被接受状态。过去的文化史家往往过于注意某种文化在后代文人心目中达到的水准，猜测它应该发挥的社会功能，设想它可能归属的思想流派，并把这种猜测和设想当作历史定论，写成一篇篇论文，一本本著作。而实际上，我们花了那么多口舌的那些诗文，很可能只是出现在某个私人刻本上，不仅当时未曾流传，事后也很少有人知道。这种情况以戏剧为最，我们对剧史家费了很大力气分析、论证的那个剧本，很可能根本没有上演过，更没有多少人阅读过。这就是说，作为戏剧，它还没有“发生”过。对于并没有真正发生过的事情，我们一往情深地长期研究，是不是太犯不着了？

当然，许多文化现象的发生与戏剧演出不一样，有多种方式。例如古代经典未必能被广大民众直接阅读，却因已经渗透在社会体制和生活方式中而成为一种宽阔的发生方式；又如原始岩画未必被很多人看到过却作为早期人类的审美验证而受到今人重视。但是，我们更应该百倍重视那些曾经长久风行的文化现象，因为长久风行使文化变成了一种群体生态，一种文明方式，实际上也使“文化”这个概念上升

到了更宏观、更深刻的等级。

不妨说，文化，当时发生得越普及、越长久，今天研究的学理价值也越高。

某一种文化如果长时间地被一个民族所沈溺，那么这种文化一定是触及到了这个民族的深层心理。以这种标准来衡量，中华民族在艺术文化充分成熟之后有几种群体性痴迷值得注意。第一是唐诗，第二是书法，这是大家都知道的；而第三，我只能“举贤不避亲”了，是昆曲。它与唐诗与书法一样，让中华民族长久痴迷，长久疯狂，因此从审美意义上透露了整个民族的精神奥秘。

昆曲曾经让中华民族痴迷了两个多世纪。大致说来，整个十七世纪和整个十八世纪，也即明代万历年间至清代干嘉之交，基本上属于昆曲世纪。不仅中国戏剧史上没有其它一个剧种能与之比肩，而且即使在整个中国艺术史上也很难找到更多这样的现象。唐诗、书法虽然兴盛也不会出现万众欢腾的场面，但昆曲做到了。因此，我认为无论是研究中国艺术史的学者还是研究中国文化史的学者都应该对它投注更多的精力。

败奇怪，十九世纪一开始，它的势头也就渐渐衰微了。我已经发现不止一位西方学者论定，十九世纪是人类在文化创作上最少游戏意

识的时代，昆曲的衰微也应顺了这种论断。当时中西文化交流还没有像模象样地展开，因此为什么会出现这种应顺，对我来说还是一个难题。

暂时不去管这一些了，让我们还是回到昆曲上来。我首先要说一说它在中国文化史上的不公正待遇，然后再看看它曾经如何深入地牵动了广大中国人的艺术神经。

两头脱空的尴尬

用国际观念研究中国传统文化，是从本世纪开始的。但是，学精思深的现代学术泰斗们从一开始就未能给昆曲以应有的地位。他们甚至不愿意多向这种风靡两百年之久的艺术现象多瞧几眼，这使昆曲非常沮丧。

中国戏曲史研究的开山鼻祖王国维先生一直认为中国戏曲的峰巅是在元代，明清戏曲无法与之相比。他在《宋元戏曲考》中说：

明以后，传奇无非喜剧，而元则有悲剧在其中。……其最有悲剧之性质者，则如关汉卿之《窦娥冤》、纪君祥之《赵氏孤儿》……即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。（《宋元戏曲考》十二：元戏之文章）

北剧南戏皆至元而大成，其发达亦至元代而止。……南戏亦然，此戏明中叶以前作者寥寥，至隆、万后始盛，而尤以吴江沈伯英璟、临川汤义仍显祖为巨擘。沈氏之词，以合律称，而其文则庸俗不足道。汤氏纔思，诚一时之隽，然较之元人，显有人工与自然之别。故余谓北剧南戏限于元代，非过为苛论也。（《宋元戏曲考》十六：余论）

王国维先生把中国戏曲史研究的重心定在昆曲产生之前，由于他的崇高学术声望，这种研究格局一直对后代产生着影响。

与王国维先生坚持的中国戏曲的发达“至元代而止”的观点正好相反，新一代的文化史家如胡适之先生则相信文学的逐步进化，那他应该肯定明清昆剧传奇对元杂剧的超越了吧？但是他尤其感兴趣的是更靠近的进化，同时又出于他历来对文化世俗形态的重视，很自然地肯定了花部对昆曲的替代。他在 1918 年 9 月发表的《文学进化观念与戏剧改良》一文中说，戏剧史在不断进化，由昆曲时代而变为俗戏时代不是倒退，而是一大革命，“昆曲不能自保于道咸之时，决不能中兴于既亡之后”。结果，昆曲也无法在胡适之先生那样的文化史学构架中占据太高的地位。文化进化论必然会着重关注各种文化门类的最近形态，因而很多现代人都会把京剧（平剧）视为中国传统戏曲的代表，并把这观念输向国际社会。

这样，昆曲在学术上就处于一种尴尬地位：既被看作不如元杂剧而不值得细加研究，又被认为理应被花部代替而不值得继续流连，两头脱空。

但是，近几十年研究情况发生了很大变化，大量的资料被钩沈搜罗，使昆曲的实际存在状态被更多人了解了，也使我们有可能来重新思考它在中国戏曲史上所处的地位。本书的观点是，昆曲不应仅仅作作为一种前辈的遗产而被尊重和保留，也不应仅仅因为蕴藉雅致的古典美而被欣赏和介绍，它本是中国传统戏剧学的最高范型。

在此先要对戏剧学作几句说明。戏剧学是二十世纪纔兴起的一门学问，它要求用戏剧的思维来研究戏剧本体和存在状态。上述王国维先生对元杂剧的褒扬基本上用的是文学思维而非戏剧思维，他与焦循一样把元曲与楚辞、汉赋、唐诗、宋词相提并论，认为元曲“摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间，故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也”。对元曲的文学剧本作这种评价当然不失高明，但问题是他基本上以这种文学评价代替了对戏剧整体的评价，如果以戏剧的思维来考虑问题就不会这样了。剧本的成功远不是戏剧生命的最终实现，还必须考察以演员为中心的舞台体现；舞台体现也不是戏剧生命的最终实现，还必须考察舞台前观众的接受状态；观众接受仍不是戏剧生命的最终实现，还必须追踪观众离开剧场对演出进行自发传播的社会广度；一时的社会传播面还不够，还必须进一步考察它在历史过程中延续的长度……总之，戏剧是一种以剧本为起点的系统行为，它必须以社会性的共同心理体验为依归。这样一个思维构架也就包容了戏剧学的研究范畴。

总之，由戏剧学的眼光来看，所谓戏剧是一种超越剧本、超越演出、超越剧场的宏大社会文化形态。社会历史还会在诸多戏剧形态中进行筛选，把那些能与当时当地广大观众的审美心理定势相对应的形态稳定下来并加以强化，这便是我们所说的范型。昆曲是一种范型，元杂剧和宋元南戏等等也都是范型。戏剧的一切综合因素通过组建范型与广大观众建立习惯性默契。

中国观众曾经给了昆曲以最高的默契，随之而来，整个文化界也被它所惊醒。

不可思议的社会性痴迷

昆曲从十六世纪后期到十八世纪末曾在中国制造过长达两百余年的社会性痴迷，而且人们对它的痴迷主要表现在以下三个方面：

其一，延续两百年的苏州虎丘山中秋曲会。

这是一年一度全民性的戏曲大赛会，以演唱昆曲为主。根据明代文学家袁宏道、张岱等人的记载，每年中秋那天，苏州城的家家户户倾城而来，浩浩荡荡来到虎丘，外地唱曲家也纷至沓来。先是万众齐唱，后比出优胜者数十人，再唱再比，优胜者渐次减少，最后在一片宁静中由一位水平最高的演唱者登场，“声出如丝，裂石穿云，串度抑扬，一字一刻，听者寻入针芥，心血为枯，不敢击节，惟有点头”。

（张岱《陶庵梦忆》卷五：虎丘中秋夜）清代李渔也用诗句记述过这种曲会，说赛曲过程中万众极其投入，声声喝彩把演唱者的情绪激扬得无以复加：“一赞一回好，一字一声血，几令善歌人，唱杀虎丘月。”

（李渔《虎丘千人石上听曲》）在这种曲会中也演戏，但主要是唱曲。所唱的曲子多为昆曲剧目中的段落，可见当时吴地全民对于昆曲剧目的熟悉程度。所谓全民，按张岱的记载包括“土著流寓、士夫眷属、女乐声伎、曲中名伎戏婆、民间少妇好女、崽子耍童，及游冶恶少、清客帮闲、奚僮走空之辈”，他们不仅是昆曲演唱的欣赏者，而且也是昆曲演唱的投入者。这种普及到社会每个角落的全民性活动又是当时昆剧艺术的最高评判场所，一切没有在虎丘山曲会上亮过相的演员

是很难在昆曲界取得足够地位的。这样，铺天盖地般的全民性痴迷成了昆曲艺术生存的浓烈氛围，使人联想到古希腊大圆剧场中万众向悲剧演员声声欢呼的场面。除此之外，世界戏剧史上很难再找到虎丘山曲会这样规模宏大而又历时久远的剧艺活动了，中国戏曲史上更没有另一种戏曲唱腔范型具有过如此深广的社会渗透力。

其二，建立家庭戏班的热潮。

元代剧坛也有家庭戏班的概念，那主要是指以一个家庭的成员为演员班底的营利性流浪剧团；我们这里所说的明万历以后的家庭戏班却完全是另外一回事，是指士大夫家庭中置备优伶以供自娱和待客的戏班，主要演唱昆曲。这种家庭戏班，从万历到明末，在上层社会中如雨后春笋纷纷建立，几乎成为一种习俗，一种生活等级的标志。尽管家庭戏班没有留下太多详细的资料，只有当时人不经意地在某些诗文笔记中约略提及，现代研究者仍然从中发现一大批著名的家庭戏班，至少随手举出数十个是不困难的。

家庭戏班的建立是一件很麻烦的事，不仅要多方物色优伶，延聘教习训练女乐优童，还要由家班主人寻访或自撰剧本，营造演出用的场所，或戏台，或厅堂，或戏船，此外还要为演出张罗筵席，探讨技艺，参与竞争……这一切使得家班主人不能不把日常精力的极大一部分都耗费在昆曲上，并力求使自己也成为一個昆曲行家。如果这样的

事情只是发生在个别富豪之家那倒也罢了，但事实上这在明代后期已成为一种很普遍的现象。一种戏剧审美方式如此强悍地闯入这么多上层家庭的内部，成为他们不可缺少的生活嗜好，甚至成为他们争相趋附的生活方式，这在世界戏剧史上也是极为罕见的。在以往的中国戏曲史研究上，这种家庭戏班常常被斥之为“世纪末”士大夫阶层奢侈、糜烂的生活表征，这是以社会学取代了戏剧学。从戏剧学的视角来看，家庭戏班呈现了昆曲艺术社会渗透力的某种极致，也透露出昆曲艺术的美学结构与中国宗法伦理社会结构之间的深层对应，与庭院式演出空间之间的深层对应，与士大夫文化心态之间的深层对应。

其三，职业昆班的高度发达和备受欢迎。

职业戏班在万历初年光苏州一郡就已达数千人，以后则有更进一步的发展。这么多人靠昆曲演出为生，正是因为社会大众都痴迷着昆曲。据记载，当时有很大一批人到了几乎每天必须看昆曲的地步，曾引起研究者兴趣的明潘允端《玉华堂日记》和祁彪佳《祁忠敏公日记》就清楚地记述了当时演剧和观剧的频繁度，人们好像天天都在观看昆曲，读了不免让今人大吃一惊。日记还表明，这种日日看戏的习惯不仅普及于苏州、杭州、扬州、上海，而且同样也出现于北京和天津。这种习惯势必又使职业昆班的演出每每人满为患，据张岱《陶庵梦忆》记载，杭州余蕴叔戏班的一次演出曾出现过“万余人齐声呐喊”的壮观景象，而苏州枫桥杨神庙一次职业戏班的演出竟然达到“四方观者

数十万人”。陆文衡在《菑庵随笔》中也说苏州一带看戏到了“通国若狂”的地步。社会各阶层对职业昆班的这种狂热比虎丘山中秋曲会的热闹有更深的意义，因为这已不仅仅是以唱曲为主而是完全面对完整的演出了，而且不是一年一度而是天天皆然；也比家庭戏班的活动更有价值，因为这已冲破高墙深院的局囿而直接与千百万民众融合在一起了，能剔除某种家庭戏班演出所不可避免的偶然性而更准确地反映昆曲在当时的社会实现形态。千万双挑剔的眼睛和日复一日的不停演出使职业昆班在艺术上精益求精，一大批优秀的演员脱颖而出。因此，人们对职业昆班的痴迷是最有研究价值的一种痴迷。

以上三个方面证明，昆曲在中国历史上曾长时间地酿发过惊人的观赏热潮和参与热潮，其程度远超先于它的元杂剧和宋元南剧，以及后于它的花部诸腔，甚至在现代也未曾有任何一种观剧热潮能与之相比肩。这一事实已可证明它作为一种戏剧范型比其它范型曾经更透彻、更深刻地楔入过我们民族的集体审美心理，是我们民族精神历程中最重要审美对象之一。在戏剧领域，离开了观众轰动而所谓的“重要”是单向的“重要”，是没有造成事实的“重要”，因此也是一种虚假的“重要”，不应该占据多大的历史地位。现代戏剧学只重视在社会历史上真正实现了的戏剧，或者说真正融入了社会历史、与社会历史不可分割的戏剧，从这种观念出发，昆曲的历史地位也就明显地凸现出来了。

社会性痴迷是一种很值得玩味的文化现象。一切艺术都在寻找着自己的接受者，而一切接受者都在寻找着接受对象，当一种艺术与一个群落终于对位并产生如胶似漆的互吸力的时候，当它们交融一体而几乎物我两忘的时候，便产生了社会的痴迷。如前所说，在中国艺术史上唐诗和书法都产生过长时间的社会性痴迷，社会的精神羽翼围着它们转，人生的形象、生活的价值都与它们不可分，为着一句诗、一笔字，各种近乎癫狂的举动和匪夷所思的故事都随之产生，而社会大众竟也不觉为怪，由此足可断定唐诗和书法在中国的古典审美构架中有着举足轻重的地位。昆曲作为一种在广阔范围内引起了社会性痴迷的艺术门类繁荣了两百多年，其在中国文化史上的地位也就不言而喻了。

上层文化的高浓度介入

空前的社会普及必然牵动上层文化界，上层文化界可以隔岸观火，也可以偶尔涉足，这就只能使社会普及停留在原生态的阶段；如果上层文化界终于按捺不住，浩荡介入，而且慷慨地把自身的文化优势投注其间，那么就会产生惊天动地的文化现象了。

昆曲，是世俗艺术中吸纳上层文化最多的一个门类。

在昆曲之前，北杂剧也达到过很高的文化品味，也出现过关汉卿、王实甫、马致远这样的文化大师，但是如果北杂剧的创作队伍与昆曲的创作队伍作一个整体比较就会发现，昆曲创作队伍里高文化等级的人要多得多。大致说来，北杂剧创作队伍中的骨干和代表性人物是士大夫中的中下层知识分子，而昆曲创作队伍中的骨干和代表性人物是士大夫中的中上层知识分子，这是不同时代背景和社会风气使然，也与两种戏剧范型发达的时限长短有关。元代杂剧作家中有进士及第的极为罕见，而明代以进士及第而做官的剧作家多达二十八位。科举等级当然不等于文化等级，但这一现象充分证明了明代的上层知识界与戏剧活动的密切关系。

上层文化人排除了自己与昆曲之间的心理障碍，不仅理直气壮地观赏、创作，甚至有的人还亲自扮演，粉墨登场，久而久之，昆曲就成为他们直抒胸臆的最佳方式，他们的生命与昆曲之间沟通得十分畅

达，因此他们也就有意无意地把自身的文化感悟传递给了昆曲。总的说来，昆曲与元杂剧相比，创作者的主体人格传达得更加透彻和诚恳了。尽管也有不少令人厌烦的封建道学之作，但就其最杰出的一些代表作而言则再鲜明不过地折射当时中国上层知识界的集体文化心理。

《清忠谱》所表现的取义成仁的牺牲精神，《长生殿》所表现的历史沧桑感和对已逝情爱的幽怨缅怀，《桃花扇》所表现的兴亡感与宗教灭寂感，尤其是汤显祖的《牡丹亭》从人本立场出发对至情、生死的试炼和感叹，都是上层知识界内心的真诚吐露，我们如果把这几个方面组合在一起，完全可以看作是中国传统文化人格的几根支柱。这几部传奇作品与《红楼梦》等几部小说加在一起，构成了明清两代一切文化良知都很难逃逸在外的精神感应圈。直到今天，我们若要领略那个时期的精神气质和文化风韵，这几部作品仍是极具典型意义的课本。在这一点上，无论是元杂剧还是花部诸腔都无法与之相比。元杂剧当然也具有足够的精神强度，关汉卿式的强烈和王实甫式的艳丽都可以传之千古，本人曾在拙著《中国戏剧文化史述》一书中论证，元杂剧在精神上有两大主调，第一主调是倾吐整体性的烦闷和愤怒，第二主调是讴歌非正统的美好追求，并由这两大主调伸发出真正的悲剧美和喜剧美；但不能否认，这种情绪吐露还还不是对主体精神领域的系统开掘，在深度上还是比不上《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》。至于花部诸腔，以生气勃勃的艺术面貌取代日渐疲惫的昆曲自有天然合理性，但在剧作精神上大多浅陋得多，除了鲜明的道德观念，因果报应期待和某些反叛意识外就没有太多更深入的内涵了。跻身在花部的热

闹中，《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》的意蕴和感慨很可能显得过于执着、凝重而“落伍”了，但“落伍”也保持着自身的高度。

高层文化人在给昆曲输入精神浓度的同时也给它带来相应的审美格调。众所周知，昆曲从文词的典雅生动、意境的营造到心理气氛的渲染都获得了令人瞩目的成就，有不少唱词段落在文学价值上完全可以与历代著名诗词并驾齐驱。更难能可贵的是，多数昆曲作品在编剧技法上也十分高超，使得典雅深邃的文词能借助于戏剧性的舟筏通达当时无数世俗观众的接受水平，引起全社会的欣赏和迷醉。在唱腔上，音乐格局的婉转变化，演唱节奏顿挫疾徐的控制，配器的齐全，都达到空前的水平而取得了柔丽妩媚、一唱三叹的效果。在表演上角色行当的细密分工，写意舞姿和抒情舞姿的丰富，念白的生动幽默，也成了一门需要多年学习纔能把握的复杂技艺。这些自然都与社会性痴迷所造成的激励有关，也与高层文化界对它的精工细磨分不开。高层文化人把他们的全部文化素养和审美积淀都投注在昆曲的一招一式、一腔一调之中，诗、书、琴、画、舞、乐融成一体而升腾成种种舞台景象。因此不妨说，离开了文化精英的大幅度聚合是很难办得到的。

有不少研究者论断，花部的表演艺术超过了昆曲，笔者认为不能一概而论。在花部中，有不少剧种在以后的发展过程中强化了表演艺术，有些新兴的地方戏曲在表演上也可能要比昆曲清新活泼，但从整

体戏剧文化而言，表演艺术并不仅仅是演员的事。昆曲艺术中高层文化人的大幅度聚合给予表演艺术的总体格调和美学控制，是花部诸腔很难再获得的，因此即便仅就表演而论，昆曲也是后起的各地方剧种的先师。事实上后代一些严谨的戏曲剧种在训练演员时都要求用昆曲表演来扎实功底。尽管这些先师自己已难得展现身手，却还保留着足够的示范价值。

充分的理性自觉

昆曲艺术在中国艺术史上还有一个足以傲人之处是它拥有一大批够资格的理论家，其中大部分又是实践家兼理论家。可以说，中国戏曲理论宝库中绝大部分最珍贵的建树实际上是昆曲理论。这样，昆曲艺术的全部活动和进展，都伴随着清晰的逻辑表述和理性监督，始终享受着智力点化和精神指引，因而它也就成了一种高度自觉自明的文化。

元杂剧所拥有过的理论是很零碎的。经过仔细爬剔，我们纔能从一些诗序和笔记性的记述中发现某些谈演唱、唱词和评述演员的篇什，在当时不会产生很大的影响。对元杂剧作家的评述要等到明代纔产生，而且无论是贾仲明还是朱权都是用诗化语言进行极简约模糊的评判，有史料价值，却不是严格意义上的戏剧理论。即就一代大家关汉卿论，直到明代纔被约略提及，而朱权在排列中把他放在杂剧作家的第六位，还评之为“可上可下之纔”，这足以证明面对元杂剧的理论烛照是多么微弱，元杂剧作为一种成熟的戏曲范型又是多么可怜地缺少自觉自明。这种情况不能不使元杂剧的整体文化形象显得不够健全。到了昆曲时代就完全不一样了，至少是从魏良辅开始吧，几乎一切像模象样的昆曲大家都有理论意识，都要把自己的实践活动上升到理性高度。到了万历年间，以汤显祖和沈璟的出色理论成果和著名理论对峙为标志，加以潘之恒的表演理论以及胡应麟、徐复祚、臧懋循、吕天成等人的论述，整体理论水准一下子提得很高，此后又有极为厚重的王骥

德的《曲律》，以及祁彪佳、孟称舜等人的思考，接连不断。到了清代，中国古代最大的戏曲理论家李渔在昆曲领域应运而生，又出现了昆曲表演理论著作《梨园原》，以及其它各种理论著作，一些著名的昆曲剧目，也得到了应有的理论评述。

上述有关昆曲的一系列理论成果，后来常常被人们看成是中国戏曲剧种的普遍理论，这就进一步证明了昆曲对中国戏曲整体的代表性。我们今天凭借李渔、王骥德等人的理论成果所梳理出来的中国传统戏剧学，实际上是昆曲戏剧学，即便在昆曲已经衰落了的时代也一直让各个剧种分享着这种昆曲戏剧学。

美学格局的多方渗透

以上，我们从昆曲艺术在社会接受上的广度和深度、内在文化素质上的高度以及在理性上的自觉自明程度几个方面论定了它在中国戏曲史诸范型中无可匹敌的至高地位。在昆曲艺术衰落之后，这一切并不仅仅作为一种远年往事留在人们的记忆里，它们转化成一种含而不露的美学格局和美学风范，对后代的各种戏曲进行了多方面的渗透。

例如：（一）高度诗化的风范。昆曲艺术不仅文词是充分诗化的，而且音乐唱腔和舞蹈动作也都获得了诗情画意的陶冶，成为一种优美的有机组合。这种高度诗化的风范推动了中国戏曲在整体质量上的诗化，今天人们说中国戏曲是一种“剧诗”，是一种“写意戏剧”，甚至认为中国戏曲不仅要求它的作者必须具有诗人气质，而且还要求剧中角色也或多或少带有诗人色彩，这都与昆曲风范的渗透直接有关；（二）雅俗组接方式。昆曲艺术把雅致的唱词和俚俗的念白熔为一炉，甚至在多少带有诗人色彩的主角边上设立了满口苏州方言或其它江南方言的丑角，插科打诨，世俗气息、市井气息浓厚，具有强烈的剧场效果。其它脚色行当也各有鲜明色彩，组合在一起既雅俗共赏又构成了多种风格节奏间的奇妙搭配。这种组接方式大致也被中国戏曲的多个剧种所沿用，在故意的不和谐中搭建着多重原色块的有趣关系，至今仍有进一步开掘运用的前途；（三）连缀型的松散结构。昆曲剧目数十折连绵延伸的长廊式结构具有可拆卸、可重新组装的充分可能性，每一折乃至每一小段在游离全剧之后仍可具备独立的观赏价值。同样，

由于昆曲清唱活动的长期发达词曲唱段对于全剧来说也具有可分离性。这种与西方戏剧的严谨结构判然有别的松散弹性结构，体现了东方美学潇洒无羁的独特神韵，也是中国戏曲有趣的生命状态。即便是昆曲整体衰落之后，折子戏的演出和清唱活动仍然保持着长久的生命力。这或许在今天和今后仍是昆曲和其它戏曲剧种的存留方式，而更重要的是，这些往往被现代人视作弊病的自由结构，本是由昆曲扩展的中国戏剧学的主要特征之一；（四）演出的仪式性和游戏性。昆曲艺术在其繁荣期的演出方式与我们日常习见的话剧、歌剧演出方式有本质的区别，它并不刻意制造舞台上的幻觉幻境，而是以参与某种仪式的方式与实际生活驳杂交融。在家庭昆班演出时它是家族仪式、宴请仪式的参与者，在职业昆班流浪演出时它是社会民众的节庆仪式、宗教仪式的参与者，与此同时它本身也成了一种必须吸引人们自由参与的仪式，在观赏上随意而轻松，不必像话剧观众那样在黑暗中正襟危坐、不言不动、忘却自己，只相信舞台上的幻觉幻境。昆曲艺术在传统上总要吸引大量票友参加，其中有的票友还达到了极高的艺术水准。总之这是一种可以随意出入的带有很大游戏性自由艺术，而中国戏剧学的独特灵魂也正在这里。现代戏剧人类学家对中国戏剧的这种生存形态几乎无一例外地产生了强烈的兴趣；……。

这些美学格局，都因为由昆曲作了决定性的拓展而成了中国戏剧的安身立命之本。

一种艺术范型的真正价值，主要不是看它在今天有多少表面留存，而应该看它对后代的艺术产生多少素质性渗透。从这个意义上说，今天有多少昆曲剧目在上演，远不是昆曲艺术生命力的惟一验证。

艺术史上任何一种范型都不可能永恒不衰，“范型”这一命题的提出就是以承认诸种范型间的代代更替、新陈代谢为前提的。昆曲无可挽回地衰落了，这是不必惋叹的历史必然，人们也不必凭着某种使命感和激动去做振兴的美梦。它曾经有过的辉煌无法阻止它的衰落，而它的衰落也无法否定它的辉煌。一切辉煌都会有神秘的遗传，而遗传的长度和广度却会倒过来洗刷掉辉煌时代所不可避免地迸发出来的偶然性因素，验证造成辉煌的质朴本原，中国人审美定势的本原。

一个民族的艺术精神常常深潜密藏在一种集体无意识之中，通向这个神秘的地下世界需要有一些井口，昆曲，就是我心目中的一个井口。你们即便不喜欢它，也无法否认它是井口。

魏、梁改革

中国戏曲离不开演唱，因此，戏剧文化的发展过程中不仅也包含着戏曲音乐的发展，而且一向以戏曲音乐的递嬗作为整个戏剧文化发展的重要推动力。杂剧和南戏的盛衰荣枯，在很大程度上就表现为“北曲”、“北音”与“南曲”、“南音”的较量和格斗。北曲在元代发展了那么多年，当然要比南曲成熟，传到南方之后曾把南曲压下去过很长一阵子。但是，南曲也有自己“清峭柔远”的特点，有着自己极为丰富的地方声腔的资源，不仅未曾从根本上被北曲所压倒，而且在吸取北曲长处的基础上，随着整个戏剧文化重心的南移，竟自渐渐兴盛起来。南曲之中，代表性的声腔很多，有余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔等，原先与产生地域有关，后来也各自流布四处，热闹一时。相比之下，流布在吴中一带的昆山腔影响较小，但它有“流丽悠远”的特点，终于被戏曲改革家魏良辅、梁辰鱼等人看中，作为改革的对象。

魏良辅……生而审音，愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捥冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。……盖自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣。

良辅初习北音，绌于北人王友山，退而缕心南曲，足迹不下楼者十年。当是时，南曲率平直无意致，良辅转喉押调，度为新声。疾徐高下清浊之数，一依本宫；取字齿唇间，跌换巧掇，恒以深邃助其凄

喉。

这些记载，把魏良辅的改革情况写得比较清楚。除了唱法之外，昆腔在伴奏上也有很大改进，开始形成以笛为中心、由箫、管、笙、三弦、琵琶、月琴、鼓板等多种乐器配合的乐队。这就比用锣鼓铿锵震响的弋阳腔伴奏更吸引当时的许多观众。昆腔的多方面的改革，在演出《浣纱记》时作了综合性的呈示，梁辰鱼不仅把魏良辅的实验投之实用，而且以一种崭新的、完整的艺术实体流播开来。昆腔改革的巨大声誉，是由梁辰鱼和他的《浣纱记》挣得的。

这真是一些热闹非凡的时日。江苏昆山梁辰鱼家里，“四方奇杰之彦”云集，丝竹管弦之声不绝。梁辰鱼朝西而坐，教人度曲。新鲜的昆腔，随着《浣纱记》的剧词唱段，传遍四方。再远的歌儿舞女，都要赶来见一见他。一时，戏曲音乐界的著名人士要是没有见过梁辰鱼，自己也觉得不象话。过一阵，他们一群人又浩浩荡荡地赶到苏州或别的城市参加定期举行的“声场大会”，赛曲竞唱，广会艺友，真可谓一片喧腾。这样的盛况，正该呼唤出一个更灿烂的戏剧天地。

事实上也正是如此。昆腔改革成功的意义，并非仅仅局限在音乐声腔方面。演唱的水平提高了，就会使综合体中的其它部分相形见绌，这就要求其它部分也相应地提高，以达到新的平衡。于是，由演唱带动，说白、做工也都获得了发展，而这种发展的总体归向又是一致的，

那就是进一步实现了戏剧艺术的综合性和舞台形象的鲜明性。昆腔改革促成了戏曲音乐的完备、细腻、富于变化，实际上也就是促成戏曲音乐更好地成为戏剧艺术整体的一个有机部分，来更称职地体现剧作内容，辅助性格塑造。这个归向，不能不影响到舞台艺术的其它部分。在演员的表演上，已明显地出现对于人物形象刻画的准确性和鲜明性的追求，脚色行当的分工也有进一步的发展，舞台上的戏剧性和动作性都大有增强。与优美的演唱相适应的动作必然是舞蹈化、虚拟化的，由此，在明代昆腔演出的舞台上便引人注目地形成了抒情性很强的载歌载舞的表演形式。这对以演唱为主的元剧舞台和明前期舞台来说是一个重大进展。这种载歌载舞的表演形式，自此之后将成为中国戏剧文化的一个重要表征。

表演上的进展又触动了舞台美术。既然要载歌载舞，就需要有质地轻柔、色彩丰富、装饰性强的服装来配合；既然要塑造出性格鲜明、分工显然的人物形象，就需要对各种脚色脸谱作进一步的改进。宋元以来不在舞台上设置实景的传统保留下来了，因为这对抒情性、象征性的表演是最合适不过的。各种景物，都由演员自身的表演间接展示，空荡荡的舞台承载着达到了新的平衡的戏剧综合体。

传奇艺术在舞台表现上的积极成果，标志着中国戏剧文化又经历了一次大规模的自我调整，更加趋向完整和成熟。那个时候所形成的舞台规程，直到今天我们还能看到它们犹存的活力，还能看到它们以

变异、更新的形态出现在京剧和其它地方戏剧种中。

丰收的世纪

从十六世纪末到十七世纪末，整整一百年，是中国戏剧丰收的世纪。在这一百年中，传奇艺术获得了极其充分的发展，其中最杰出的代表作有四部：《牡丹亭》、《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》。这些作品在整个中国戏剧文化史上也是第一流的瑰宝，至今还在闪耀着光芒。

这些作品，在当时有着数量巨大的其它作品作为铺垫。有些作品质量不高，有些作品甚至在旨趣上与这四部作品有着根本的区别，但他们都从不同的侧面起了烘托作用。只有在层峦迭嶂之中，纔有巍峨的高峰。因此，我们应该首先对这个世纪戏剧文化的总体概貌，作一个简单的描述。

这次戏剧繁荣的最突出的表征，显现在两位年龄相差不多的退職官员的住宅里。一位是江西临川人汤显祖，退職时已年过半百；一位是江苏吴江人沈璟，退職时还不到四十岁。他们都因为官场风波，退避故里，全身心地投入到戏剧活动之中。汤显祖称其堂为“玉茗堂”，沈璟称其堂为“属玉堂”，这两座玉堂，长期来丝竹声声、散珠叶玉，成了明代戏剧活动的两个重要的中心。

汤、沈两位都是进士。年少三岁的沈璟中举反而较早，而汤显祖则因为不肯敷衍一代权相张居正而屡次“春试不第”，直到张居正逝世后的第二年纔中进士，那已在沈璟中进士的九年之后了。他们两人，

都在外面做了十五年左右的官，宦海波澜，沈璟比汤显祖承受得少一点，但也不能全然避免。他们各自返回故乡时，沈璟还只有三十六岁，正值壮年，汤显祖也未过半百，心里都不好受。沈璟回乡的原因据王骥德说是被忌，汤显祖回乡，先是郁闷难舒，向吏部告归，后来则干脆追论削籍。总之，他们回来了，带着在官场沾染的斑斑伤痕，来到了戏剧领域。关汉卿、王实甫出生在科举制度被废除的时代，因而倾纔思于戏剧；汤显祖、沈璟虽然活动在科举被恢复了的时代，但是他们绕了一圈又被官场放逐了，因而也成了剧坛的生力军。

汤显祖和沈璟，都以令人瞩目的艺术成果繁荣了万历剧坛，但在戏剧观念上却是泾渭分明的对头。汤显祖以“玉茗堂四梦”著称，沈璟以“属玉堂传奇”名世。汤显祖以他一组瑰丽的梦境织造成了一幅“情”的旗帜，高高树起，无论在戏剧界、思想界，还是在普通人民的精神生活中，都造成了巨大的影响；沈璟的思想保守得多，在剧作的实质性内容上当然无法与汤显祖比肩，但他精研音律，倡导本色，制订戏曲音律的法则，聚集起一支阵容可观的戏剧队伍。汤显祖的剧作，《牡丹亭》最佳，其它几部较为逊色；沈璟的剧作，《义侠记》、《博笑记》较可一读，其它则皆平平。汤、沈对峙，历来是戏剧史家们热衷的话题。从思想上说，汤主情而沈主理，是当时思想界情理对峙的一种艺术化的反映；从艺术上说，汤随情而风飞河奔，沈守理而斤斤格律，构成了两种鲜明的戏剧创作流派；没有汤显祖，明代戏剧界便失去了神采飞扬的最高代表；没有沈璟，明代戏剧界便失去了一

位艺术形式的护法者和戏剧活动的重要召集人。一代艺术不能没有最高代表，但最高代表往往是孤独的，违逆常规的。因此，与他一起热闹了剧坛的同行，往往会变成他的对头。在这里，主峰和群峦的关系，常常以对峙的方式出现。但是，他们又毕竟是一个系统，而且是不可分割的系统。临川玉茗堂里的精构妙思，只有与吴江松陵属玉堂里呼朋引友的盛况并存于世，纔体现出一代盛事。

在思想上与汤显祖有前后连贯关系的，倒是先于汤显祖一辈（比汤显祖大三十岁）的戏剧家徐渭。徐渭传播更广的名字是徐文长，直至今今天，浙东乡间的老农还会讲述一大串似真非真的“徐文长的故事”。事实上，徐渭并不是一个到处耍弄计谋的促狭狂士，而是一个在中国文化史上占据着特殊地位的画家、书法家、诗人、文学家和戏剧家。他的书画，即便是在佳作如林的中国艺术博物馆里，也有特别招人眼目的光彩。现代绘画大师齐白石还曾深恨自己不与徐渭同时，不能投拜在徐渭门下理纸磨墨呢！徐渭在戏剧上的代表作是杂剧《四声猿》，内含四部短剧：《狂鼓史》、《玉禅师》、《雌木兰》、《女状元》。汤显祖说：“《四声猿》乃词场飞将，辄为之唱演数通。安得生致文长，自拔其舌！”可见汤显祖受其影响之深。

徐渭是在杂剧全面衰微的时代创作着杂剧。这也是对当时剧坛中受《五伦记》、《香囊记》影响，“以时文（八股文）为南曲”的拙劣传奇创作的一种抗议。他的创作，之所以被袁宏道称之为“与近时书

生所演传奇绝异”，首先是因为“意气豪达”，充溢着一种狂傲的浪漫精神。汤显祖受到深刻影响的，主要也是这一点。衰微着的杂剧竟能为之一振，并在各个方面为清代杂剧的发展开出一条新路，也由于此。新鲜的思想内容不仅能为一种陈旧的艺术形式增光添色，而且还能使这种形式继续延绵一阵子，徐渭的杂剧创作提供了这方面的例证。

徐渭活了七十三岁，但在四十五岁时就为自己写了墓志铭，说自己平日“疏纵不为儒缚”，一涉大义，则“虽断头不可辱”。这便清楚地表现了他的人生风貌。他的杂剧，以无可遏制的狂怒，痛骂历史上和现实中的奸臣奸相（《狂鼓史》）；以巨大的热忱，歌颂了那些突破礼教、隐瞒身份而成了文臣武将的姑娘（《雌木兰》、《女状元》）；即使是那荒诞不经的“脱度”题材，到了他手下也包含进了对禁欲主义的嘲弄。徐渭的戏剧故事，总是怪诞、瑰丽、充满幻想的，阳间和阴间，今生和来世，低位与高位，纵欲与禁欲，僧侣和娼妓，弱女和猛将，闺阁与金銮，强烈地搓捏在一起、对比在一起，借以表达自己与社会习俗、封建礼教、等级观念、虚伪仪式的挑战心理。若要以写实主义的标准去要求他的剧作，那是两不相便的。戏剧理论家王骥德一度曾居住在徐渭的隔壁，熟悉徐渭的创作过程和创作风格，在他所著的《曲律》中明确评之为“天地间一种奇绝文字”。所谓“奇绝”，也就是不同凡响，不可以寻常的规矩去度量，无论在思想上还是在艺术上都是如此。汤显祖正是汲取了这种从内容到形式的浪漫风致，予以发扬光大，并经过自己胸中炉锤的冶炼，终于铸造出了《牡丹亭》这

样的浪漫主义杰作。徐渭以一组杂剧短戏与“近时书生所演传奇”对抗，而汤显祖则让徐渭的情怀占领了传奇本体，以洋洋洒洒的数十句长剧，把浪漫主义的风致表现得更加透彻，更加淋漓尽致。

与汤显祖、沈璟同时代的戏剧作家不少，可惜当时颇孚名望的一些人或者未能让自己的剧作留存下来，或者留存下来了却不见出色。倒是当时并不著名的一些人写的一些剧本，在今天还有光彩。例如高濂的《玉簪记》、周朝俊的《红梅记》和孙仁孺的《东郭记》，就长期受到人们的喜爱。

《玉簪记》写书生潘必正和道姑陈妙常勇敢结合的喜剧性故事。这个故事可在《古今女史》中找到根源，后也有人搬演为杂剧，但潘必正、陈妙常的名字如此为中国普通老百姓所熟悉，实应归功于《玉簪记》和以后由它派生出来的许多地方剧种的折子戏，如《秋江》、《琴挑》等。《玉簪记》在戏剧开展的方式上与《西厢记》颇为接近，然而难能可贵的是，人们明知其近似而又不觉雷同，反而从一种近距离的对比中感受到高濂迈出的新步伐，有相映成趣之妙。与皇皇名作同题材而竟然未被比下去，未被淹没掉，极不容易。人们不能忘记，《玉簪记》中也有近乎《西厢记》中“夜听琴”的情节，但它又多么具有自己的特色。潘必正月夜寂寞，漫步道观，听陈妙常在堂中弹琴，便顺步踱入。于是两人切磋琴艺，你弹我唱，十分融洽，没想到潘必正爱慕心切，竟在唱词间夹带出了“露冷霜凝，衾儿枕儿谁共温”的

句子，陈妙常立即呈现出愠怒之色，严辞指责“先生出言太狂”，还威胁要去告诉潘必正的姑妈。但是，待到潘必正道歉之后无趣地告辞时，陈妙常又连忙关切地叮嘱道：“潘相公，花阴深处，仔细行走。”潘必正一听，心头又燃起希望之火，竟又搭讪着要向陈妙常借灯，陈妙常立即把门闭住了。这样的段落，细腻、准确、蕴藉地刻画了一个女尼的正常情感从禁欲主义中觉醒的过程，有着比《西厢记》中的“夜听琴”更开朗的韵致。人们也不会忘记，《玉簪记》的“秋江哭别”与《西厢记》的“长亭送别”也有近似之处，但是，江流中急急的追帆又与“碧云天，黄花地”的别离之景色有着明显的差异。“长亭送别”缠绵凝滞，“秋江哭别”灵动迅捷，前者笼罩着凄清的秋色，后者飞溅着哗哗雪浪。相比之下，后者化静为动，把陈妙常的真挚之情衍化成一个强烈的、铺展于更大空间范围的行动，更是难得。毫无疑问，要在舞台上展现出这种大幅度的功能结构，要在狭小巴空泛的演出空间中展现出与急浪轻舟一起飞驶的爱情，只有中国戏剧的写意方式纔能办得到。

《红梅记》为中国戏剧文化史留下了一个著名的艺术形象：李慧娘。但在周朝俊笔下，关于李慧娘的情节并不在《红梅记》中占据主线地位。在《红梅记》中，权相贾似道和书生裴禹的矛盾贯串全剧。不可一世的贾似道残酷地杀害了只是赞美了一下裴禹风度的侍妾李慧娘，不久又蛮横地霸占了裴禹所爱的姑娘昭容，同时又对裴禹本人加以囚禁。李慧娘的鬼魂救出了落难的裴禹，致使最后裴禹和贾似道

在升沈荣辱上产生逆转。这样一个戏剧故事，排斥的是贾似道，最后成就的大团圆是裴禹和昭容的结合，但是，历史和观众却筛选了其中的李慧娘。这个一见少年英俊而出声赞美的勇敢姑娘，竟然死后还以不屈的灵魂救助受难的好人，痛斥凶蛮的恶吏，这显然是一种浪漫主义的幻想式的虚构，但人民却深深地喜爱这个形象，喜爱这种虚构。后代许多地方戏在改编《红梅记》的时候，大多突出和强化了李慧娘的形象和有关情节。一种死而不灭的仇恨，一种死而不熄的感情，化作了强有力的戏剧行动。我们不能不在这里看到《牡丹亭》里的一脉浪漫主义的余韵。

《东郭记》是一部讽刺剧。就像一个生动的漫画展览，种种寡廉鲜耻的嘴脸和行动都呈现无遗。凭借的是《孟子》里的寓言，揭露的是作者身处期间的明代现实。但是，寓言的色彩还保持着。一伙贫穷的无赖汉看到世上污秽不堪，有机可乘，便分头出发，谋取富贵。竟然，他们有的骗到了娇妻美妾，有的谋取了显赫高位，他们既互相擢拔，又互相构陷，真可谓满眼丑恶。这样的集中刻画，显然是夸张的，象征的，而不是写实的。许多戏剧史家都指责《东郭记》对这些人物的性格刻画不够深入，其实这种批评是以写实的艺术标准要求夸张的艺术语汇，并不适当。讽刺剧里的人物大多被刻画成怪癖得不近情理，对他们虽然也可以有一些一般的人物刻画都会有的性格要求，但这方面的要求绝不能太高。他们身上集中了太多的丑行，又加入了作者站在正义的立场上所作出的故意丑化处理，因此他们应该走一条在表面

上奇特而在本质上合理的险路。讽刺剧的作家为了避免观众对讽刺对象产生哪怕一丁点儿的同情，为了像人们鞭笞一种社会丑行一样鞭笞一个具体的被讽刺的形象，他们总是把讽刺对象处理成在性格上僵硬化的人物。莫里哀的一些讽刺喜剧一般也是这样处理的，对此，博格森曾经有过不少论述。《东郭记》的艺术处理，是合乎讽刺剧的基本原则的。

从《玉簪记》、《红梅记》、《东郭记》来看，在汤显祖的时代，能够用大胆奇瑰的思想情感的剧作家还是有一批的，这就使汤显祖的浪漫激情成了一种历史的必然。

晚明时期可以提一提的剧作是孟称舜的《娇红记》和阮大铖的《燕子笺》。

《娇红记》以往较少被提及，近年来渐渐引起戏剧文化史家们的注意。此剧依据历史上的一个真实的故事创作而成，在孟称舜之前，也有人以这个题材写过小说和杂剧。孟称舜的功劳，在于把这个很可能写得一般化的爱情悲剧写得真切感人，既写出了男女主人公决不离异的情感基础，又写出了他们悲剧性结局的社会典型意义。王娇娘与申纯的恋爱，经过反复的感情试探得以建立，而一旦建立之后便产生了不可动摇的凝结力。他们建立恋爱关系，不是仅仅为了满足青春的情欲，不是为了富贵荣华，而主要是出于真正的了解，真正的相爱。

因此，他们在婚姻受阻后所采取的一起赴死的行动，也就具有了坚实的合理性，不带什么盲目的色彩。这一点，在数量繁多的中国古典爱情悲剧中是不多见的。请看全剧高潮部位，人们为了劝说王娇娘嫁给帅家，就对她伪称申纯已经与其它女子结婚，早就忘却了当初事，而且还拿出了『实物证据』。王娇娘在看了这些“实物证据”后还是丝毫不怀疑申纯的爱情，她边哭边对来劝说的人说：“相从数年，申生心事我岂不知！他闻我病甚，将有他故，故以此开释我。”这是一种多大的信任啊！绑来王娇娘因帅家逼婚太甚，终于自尽，人们又以礼义劝说申纯，说什么『过尔伤心，有乖大义』，“读书知礼，万宜自节”云云。申纯纔不管这一些呢，他悲愤地说，“你怎知我与娇娘情深义重，百劫难休，她既为我而死，我亦何容独生”，随即自尽，“随小姐于地下”。这种殉情，真正地建立在情感基础之上，并不是依从“从一而终”的封建节烈观念，因而酿成的悲剧也显得特别深沈、厚实。

《娇红记》所采用的基本上是现实主义的表现手法，与以汤显祖为代表的浪漫情怀有异；但在讴歌纯情、至情方面，却又与之密切呼应。

《燕子笺》的作者阮大铖是明末前后一个十分著名的政治人物，政治质量低劣，为进步人士所不齿。但是，他对戏剧倒着实是个行家，在创作中善于制造戏剧效果，因而便于演出，在文辞上又不肯粗疏，因而也能获得一些韵味，更何况他家里蓄得起私家戏班，易于投诸排演，易于实验校正，使戏剧创作与戏剧演出融为一体。明代著名文学家张岱对阮大铖并无好感，但对他家里演出的戏却作了公允的评价。

张岱《陶庵梦忆》专有一节写阮圆海（即阮大铖）家里的戏剧活动：

阮圆海家优，讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同；然其所打院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出，与他班鲁莽者又不同。故所搬演，本本出色，脚脚出色，句句出色，字字出色。余在其家看《十错认》、《摩尼珠》、《燕子笺》三剧，其穿架斗笋、插科打诨、意色眼目，主人细细与之讲明，知其意味，知其指归，故咬嚼吞吐寻味不尽。至于《十错认》之龙灯，之紫姑，《摩尼珠》之走解，之猴戏，《燕子笺》之飞燕，之舞象，之波斯进宝，纸扎装束，无不尽情刻画，故其出色也愈甚。阮圆海大有纔华，恨居心勿净。其所编诸剧，骂世十七，解嘲十三，多诋毁东林，辩宥魏党，为士君子所唾弃。故其传奇，不之着焉。如就戏论，则亦簇簇能新，不落窠臼者也。

张岱在这里对阮大铖的人品和戏剧活动作了有联系又有区别的分析，基本态度是平正的，只不过对阮大铖在戏剧的艺术形式上取得的成绩描绘得有点过头。阮大铖的戏剧代表作是《燕子笺》，后来孔尚任在《桃花扇》第四出“侦戏”中还特意描写过《燕子笺》初出之时所获得的盛赞。《燕子笺》故事，大体是说书生霍都梁热恋着妓女华行云，自绘了一幅两人嬉戏的图画，不料被裱画店换错落到了官家小姐邓飞云手里。邓飞云惊奇地发现，画中的姑娘与自己很像，因而就被画中的欢爱景象所激动，随手在画上题了一首词。刚刚题毕，一只精灵的燕子就把画衔走了，不久画又回到了霍都梁手中。此时恰遇

战难，霍都梁剿贼有功，升为节度，又中得状元，有两个大官的义女都要嫁给他。到头来一看，原来一个正是邓飞云，一个正是华行云。于是，邓飞云被封诰为节度夫人，华行云被封诰为状元安人，两全其美。这个戏的弊病，首先不在于燕子衔画传情的纤巧设计。对明代的戏剧领域来说，纤巧设计、大胆想象，都不足为奇。不是连出入生死、往返仙俗都无碍吗，哪在乎一只只有灵性的燕子。应该说，有关燕子的设计不仅是可行的，而且还是颇有色彩的。《燕子笺》的问题在于整体性贫弱。汤显祖的奇险情节背后，蕴藏着巨大的思想力量和情感内涵，而阮大铖则空乏得很，用奇巧情节掩盖着一种平庸、没落的思想感情。弯弯曲曲的爱情途程，最后竟通到了两个老婆争地位高下的不堪局面之中。以“花冠一样高，霞帔随身量，两段「云」好打一段想”来调解，毕竟叫一切有正常婚姻观念的人看了极不受用。因此，汤显祖的奇险情节成了通向光辉的思想峰巅和艺术峰巅的必由之路；而阮大铖则只剩下了奇巧情节和他那尚可一读的曲文，若要与思想内容联系起来看，连它们也遭污染。道德人品，就是如此无可阻挡地呈现在艺术作品之中。阮大铖似乎竭力在追随着汤显祖，但事实证明，他的这种努力是徒劳的。从地底下喷射而出的岩浆的熠熠光华，岂是几碟子丹青之色所能描摹的？

阮大铖是一个以他不净的脚步横跨明清两代的人物，讲过了他，我们也就可以把目光由明末转向清初了。

清初的戏剧家，大多是阮大铖的对头。至少，他们都是一批刚毅之士，对阮大铖之类祸国殃民的行径深恶痛绝。李玉、朱素臣、朱佐朝、丘园、毕魏、叶时章、张大复等戏剧家，都是苏州人，人称“吴门戏剧家”。苏州的旖旎风光没有给他们的创作染上纤弱的弊病；相反，时代的艰难行程，明末南方志士的不屈豪气，清兵南下时在江南留下的深深血污，给他们的创作带来了雄健惨烈的基调。艺术的地方特色不是僵死的，更不是主要由地理环境决定的。当画山绣水也都被一片厮杀声所盛载，再风雅的士子也会迸发出粗直的吼叫。

李玉除了我们后面要重点分析的《清忠谱》外，还创作了《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》（以上四个剧本，人们取其首字连缀成“一人永占”的熟语，名声很大），《千钟禄》（即《千忠戮》）、《麒麟阁》、《牛头山》等许多剧目，据统计一生共写了四十个左右的剧本，是一个多产作家。

《一捧雪》是继《鸣凤记》之后又一部直接抨击明代奸臣严世蕃的作品，历来盛演不衰，至今犹然。“一捧雪”是一只玉杯的名字，严世蕃为了抢到它，先向原主人莫怀古强索，未成，竟要把莫怀古杀掉；莫怀古的仆人莫诚愿意冒名顶替，代主人一死，以自己的生命换得了莫怀古的逃脱；严世蕃的幕客汤勤发觉死者不是莫怀古，正待追究，莫怀古的一个美貌侍妾雪艳愿意与汤勤结婚，在成婚之夜刺杀了汤勤并自杀。虽然最后严世蕃的权势溃败了，莫怀古家也重新复苏，

但仅仅是为了一只玉杯却失去了两条忠诚于莫家的人命。侍妾雪艳的死以自卫为起因，势所必行；仆人莫诚的死则带有可怜的盲目性，《一捧雪》对之过分赞扬，是在倡导一种出于封建门阀观念的“义仆精神”，思想意义消极，为一切抱有民主思想的人们所厌恶。但是，这一切毕竟大体上组合在一起，构成了对严世蕃、汤勤为代表的明代黑暗政治的强烈争抗，这是这个戏的主导方面，只是在审美效果上，义仆精神往往显得更加突出。《一捧雪》就是这样一个复杂的作品，既表现了对黑暗势力的满腔愤怒，又宣泄了对封建观念的满腔热情。这实际上是立体地体现了封建社会中一大批“好人”的心理结构。正是他们对于祸国殃民的严世蕃等人的愤怒，使中国封建社会始终留存着一脉正气，使这个腐朽社会的荒谬性、残酷性有所收敛，有所减损；同时，也正是他们对于封建等级、门阀、主奴观念的热衷，使中国封建社会尽管清除过无数奸臣贪官，它的基本秩序却未曾有根本的改变。李玉当然不会明白：说到底，莫诚无条件地为莫怀古去死的精神，可以与严世蕃要求莫怀古无条件地向上司奉献一切的观念相对应。他们在个人质量上有忠良邪恶之别，但在整个封建观念的系列中却处于同构状态。中国戏剧文化中不少大气磅礴的忠烈之所以对于历史的前进没有起到应有的推动作用，在很大程度就是因为它们强烈的反抗力度出自于产生黑暗势力的同一思想源泉。相比之下，那些对封建观念表现出较大离异的剧作如《牡丹亭》，就确实是非同凡响了。

由于《一捧雪》在思想构成上的这种复杂状态，给后代改编演出

的戏剧家带来极大的麻烦。这出戏那么有名，那么具有戏剧性，而且又有反对奸臣恶吏的基本冲突，很难不进入后代搬演的剧目范围之内；但是，只要历史在前进，民主精神不泯灭，人民就无法从根本上容忍莫诚的义仆精神，戏剧家也无法不进行改编。例如，莫诚替主人一死时，竟自认是一件喜事，大笑三声，还说什么“乌鸦有反哺之意，羊有跪乳之恩，马有渡江之力，这犬有救主之心。畜生尚且如此，难道小人不如禽兽乎”？这些话实在叫人听不下去。不是觉得莫诚矫情作伪，而是在这里我们分明看到了另一种黑暗，一种延绵于心灵领域千百年的可怕黑暗。正是这种黑暗，使得封建上层官僚间的财物争夺祸及一个下层贫民，使他自愿作出牺牲。也许，这是中国封建社会中许多政治事件的缩影吧？这些段落，后代的改编者当然要加以删削，有的改编者甚至更进一步，把莫诚写得很不愿死去，甚至对主人莫怀古也非常仇恨。这种改编，用意不错，但在艺术上却大多是失败的，因为这需要为剧本输入一种全新的主题，但原剧的结构却是指引着原先的主题的，这就产生了新主题与原结构之间的抵牾。如果再随着新主题的需要来改写戏的基本结构，那就成了另一个戏，不能再叫做《一捧雪》了。看来，这里只有两条出路，一条是顾全原剧主旨，进一步强化莫家和严家的冲突，尽力减削愚忠的色彩；一条是借用原剧的人物、故事，反其道而行之，写成一出以控诉奴隶主义罪恶为主旨的新戏。第三条道路——不动整体结构，靠个别部件的彻底更新来输入新鲜观念，看来是行不通。

《千鍾祿》表现了明代最上层的一场政权争夺战，即写了燕王朱棣攻占南京后建文帝在程济的陪同下化装成和尚逃亡的故事。这个戏同样在揭露黑暗政治的同时宣扬了一种十分露骨的愚忠思想。为了人们认为正统的帝王的安全，那些忠臣义士却可以以身家性命为代价来进行救护。辛劳不足惜，流血不足惜，杀头不足惜，弃家毁家也不足惜，一切只为了一个皇帝，一个并不能指望他能对社会和人民带来任何好处的皇帝！许多宣扬忠君观念的戏，往往把君王设计成一个岿然不动的崇高偶像，写人们如何放弃个人利益趋奉于他；而《千鍾祿》则别出心裁地让君王处于颠沛流离的困厄之中，因而在偶像身上具备了一些活人的气息，又让处于战乱中的人民的苦难陈示在他眼前，使他与社会生活产生了较切实的联系。这样，愚忠思想就与对黑暗政治的不满拌和在一起了，尽管追根溯源，这两者还是有根本联系的。这种拌和，在艺术风格上却组合成了一个雄浑的格调，这也是李玉剧作的基本格调，以下这段唱词就是建文帝在路上目睹种种惨境时唱的：

收拾起大地山河一担装，四大皆空相。历尽了渺渺程途，漠漠平林，垒垒高山，滚滚长江。但见那寒云惨雾和愁织，受不尽苦雨凄风带怨长。雄城壮，看江山无恙，谁识我一瓢一笠到襄阳。

即便从这段唱词中，我们也可以看出李玉的整体剧作风格，雄伟的气概，悲怨的情怀，开阔的眼界，谨严的格局。他也写过一些成功的喜剧，使他的名字留给人的总体感受却是苍茫郁愤。

以李玉为首的苏州剧作家群中，朱素臣的《十五贯》、朱佐朝的《渔家乐》、叶时章的《琥珀匙》、丘园的《虎囊弹》、在当时和以后都享有较高的声誉。这些剧作家，地位不高，却常怀忧国忧民之思；文化不低，却深知剧场演出的实际需求。在他们笔下，题材颇广，却总以写历史和现实的政治事件为主；儿女之情也有涉及，但兴趣并不很大。他们为政治斗争的激烈和残酷所震动，为政治领域里的是非恶邪之争所吸引，因此，他们的笔端，常常显现出政治历史的浓度。由于受封建观念的深深蒙蔽，他们所认为的是非，往往并不是这一历史事件的真正症结所在；然而，他们表现这种题材的巨大热情，却成功地为中国戏剧文化带来了更高的社会层次、更大的冲突规模、更广的感应范围。清代最出色的两大戏剧——《桃花扇》和《长生殿》，就将在这个基础上，在又高又广的社会层面上开拓题材。它们的政治气度和社会典型意义的取得，是与苏州剧作家们大量创作经验的积聚分不开的。

在这群苏州剧作家后面，我们看到了戏剧理论家和戏剧活动家李渔。苏州剧作家们没有留下他们的生卒年月，难以对比，若与更前一辈的人比较，那么简单说来就是：正是在汤显祖、沈璟去世前后，李渔出生。李渔的戏剧创作赶不上他的理论建树，但作为一个在戏剧界极为活跃、颇有魅力的人物，他的《笠翁十种曲》还是广为人知的。李渔写剧，为的是给自己的家庭戏班演出；而演出的目的，又着重于消遣性娱乐性方面，顺便宣扬一点封建道学。这就决定了他的剧作的

浅薄、庸俗、嬉闹的基调。这样的剧作，在动荡的社会环境中不反映黑暗的现实和人民的心声，因而既谈不上深刻的社会意义，更谈不上切实的社会功用，与苏州剧作家们的激情呼喊不可同日而语。在他创作的后期，似乎又想把封建道学更多地塞入嬉闹浅薄的纔子佳人故事之中，结果越发糟糕了。

李渔在自己最欣赏的《慎鸾交》一剧中借主角华秀的口说了这样一段话：

小生外似风流，心偏持重。也知好色，但不好桑间之色；亦解钟情，却不鍾偷外之情。我看世上有纔有德之人，判然分作两种：崇尚风流者，力排道学；宗依道学者，酷诋风流。据我看来，名教之中不无乐地，闲情之内也尽有天机，毕竟要使道学、风流合而为一，方纔算得个学士文人。

李渔剧作，既把“风流”发挥到了不堪的极点，又把道学崇尚到了露骨的地步。《蜃中楼》把元杂剧中的两个神话戏《柳毅传书》、《张生煮海》拼在一起，让张羽替柳毅和龙女传书，结果却用风流色彩把原来两剧中的坚毅精神减弱了，变成了一部以奇特组合方式构成的纔子佳人戏，炫目的外彩包裹着平庸的实质。这还算好的呢。在其它剧作中，或者一男二美，妻子热心为丈夫娶亲；或者一夫三妻，丈夫由奇丑而变为俊美，博得三位妻子的喜欢；或者美男丑女、美女丑男互

相错位，最后又丑丑相归，美美相合；或者妓女守节，终得佳夫，纔子持重，终获美眷；或者皇帝恋妓，几经周折，册封爱妓和貌似者为贵妃……这样的“风流”，竟然还能与道学结合起来。写妓女纔子互相等待的戏，李渔也要他们褒扬成“一个矢贞不嫁，一个守义不娶”的“义夫节妇”。写皇帝热恋妓女的戏，李渔也要插入几个忠臣，宣扬一下“竟义争忠世所难，行之我辈独立心安，若无铁汉持纲纪，风俗靡靡世早坍”的观念。李渔甚至认为，道学的目的，正应该通过风流的途径达到，别看他写得那样滥情腻人，他还是在挽救世风、帮助社稷呢。《凤求凰》一剧的尾诗写道：

倩谁潜挽世风偷，旋作新词付小优。

欲扮宋儒谈理学，先妆晋客演风流。

由邪引入周行路，借筏权为浪荡舟。

莫道词人无小补，也将弱管助皇猷。

李渔的这种追求，恐怕是既要引起那些正规的道学家们叹息，也要引起那些认真博取情感的“风流纔子”们的不满的。

但是李渔偏偏要把两者拉在一起。勉强吗？显然十分勉强；然而

当我们用冷静的历史眼光来看这一文化现象时，就会发现这种勉强中又包含着深刻的历史必然性。不是李渔在有意地表现这种必然性，不，他不会有这样的思想高度，他只不过是在不掩饰的自我袒示中让我们看到了体现在他身上的历史必然性。这个必然性就是：到李渔的时代，封建道学已越来越多地显示出自己的滑稽性。封建道学想管辖住伦理世风，结果，僵硬的道淫靡的世风倒又能在僵硬的道学中找到自己的依据和维系力。到清代，这两者的交融沟通不仅已具备可能，而且已成为事实。信奉道学者可以不避恶俗，沈溺色情者也不妨宣教说法。李渔用剧作记录了这种重要的社会信息。无论如何，这是道学已经在逐渐失去自身依据的一种标志，而任何逐渐失去自身依据的对象，都会不由自主地显现出滑稽。

这是一种在深刻的历史文化意义上的滑稽，而不是在艺术表现上的滑稽。诚然，李渔所写的都是喜剧，由于他谙悉编剧技巧，熟知剧场三昧，精通喜剧法则，了然观众心理，所设置的喜剧冲突和喜剧场面都颇为热闹，容易产生演出效果，一个个误会，一次次巧合，一层层纠葛，缠夹搭配、相映成趣，是可以使观众发笑的。他的有些剧作如《风筝误》之所以能轰动当时、传之久远，也由于此。然而，在这种表层的技巧性滑稽之外，我们又看到了一种深层滑稽，即在内容上出现的那种不协调的统一、不统一的共处，那种不是由艺术、而是由历史所赋予的可笑性。

以李玉为代表的苏州剧作家们把封建道学与黑暗政治放在一起，构成了封建上层建筑内部的尖锐分裂，从而酿造出悲剧性；李渔则把封建道学与风流败行放在一起，构成了对封建观念的一种自我嘲弄，从而酿造出了可笑性。以前，也曾有人写过揭露封建道学虚伪可笑的剧作，但李渔的剧作却不是有意识地揭露这种可笑性，而是在没有多少揭露意图的情况下不自觉地表现出这种可笑性的。因而可以说明，封建道学到了李渔的时代，确已到了很严重的自我败损的地步。然而，既然李玉们还在认真地表现着那种悲剧性，那又证明在当时的社会环境中封建观念还保存着不少严峻的色彩，而还远未全然因彻底破败而变得纯粹的滑稽。一个对象如果纯粹成了滑稽的历史现象，那它的存在世间的依据也就失去了，只配用漫画来表现它了。清代前期，由于种种原因，封建的社会体制和思想体制的悲剧性和可笑性同时存在，时有消长。在李渔之后，《桃花扇》和《长生殿》还要进一步显示出悲剧性的一面，作为中国戏剧文化史上传奇时代的沉重暮钟，呼唤来传奇创作天域的苍茫的黄昏。

在《桃花扇》和《长生殿》之后，传奇领域就没有再出现过于夺人眼目的人物和作品了。那位满腹经纶、落笔成章的蒋士铨（1725——1785）可算比较突出的一个。他的《冬青树》、《桂林霜》等传奇作品，刻画了中国历史上的爱国志士，以悲剧性的冲突传达出了壮烈的风格，可是败笔屡见，又不适于登场，虽被李调元称为乾隆间第一曲家，终究已无力重振传奇而不使其衰落。与他同时存世的杨潮观

（1712——1791）倒用杂剧这种“隔世遗传”的艺术样式创作了不少具有现实批判精神的作品，他的包括三十余个短剧的《吟风阁杂剧》虽然大多取材于历史故事，却每每使人领悟到现实指向。不过他的作品与蒋士铨的作品一样，更多的是给人读而不是让人演的。

以上，就是从十六世纪末到十七世纪末这一百年间传奇创作的基本轮廓。在作了这个整体勾勒之后，我们可以集中来看一看产生在这一时期的四部杰作了。

世纪的丰收(1)

（一）《牡丹亭》

汤显祖的《牡丹亭》无疑可列入中国戏剧文化史上哪怕是以最苛刻的标准选定的几部第一流的佳作之内。

为了论述的方便，还需要把人们也许早已很熟悉的《牡丹亭》的故事作一个简单的介绍。

这是一个在明媚的春光里开始的故事。南安太守杜宝家的后花园里已是一片姹紫嫣红，但是，他的独生女儿杜丽娘还被牢牢地关在闺房里。一天，杜宝听说女儿在刺绣之余还偶尔午睡一会，十分生气，觉得有失家教，决定聘请一位家庭教师来严加管束。请谁呢？杜宝夫妇合计：女儿除父亲外还没见过其它男性，最好是请一位女先生来；但是合适的女先生是很难请到的，他们终于选定了一个六十多岁、咳嗽多病的穷学究陈最良。

没料到，刚开课就出了乱子。陈最良为杜丽娘和伴读丫头春香讲解《诗经》的第一篇《关雎》，明明是一首求爱的恋歌，陈最良却依据礼教习惯讲解成有什么贤达、风化的意义在内，两位姑娘当然既不懂，又不满。春香当着陈最良的面顽皮地抢白了一通，杜丽娘则在先生背后反复吟味《关雎》中的词句，悄然叹道：圣人不是也在这里说

“情”吗？真是古今同怀啊！不读书还好，一读书竟惹起了春愁，惹起了杜丽娘青春的郁闷。春香丫头见小姐困闷，就建议她到后花园走走，消遣消遣。

虽然是自己家的后花园，按照规矩，姑娘们也是不准进的。知道有这么一个破败的后花园的存在，还是春香丫头不久前的发现呢。杜丽娘当然很想去看看，但又十分害怕父母亲得知，后来想起父亲这些天外出了，就郑重其事地取来历书选日期，决定几天之后大胆地到后花园去领略一下春光！

杜丽娘终于一步跨进了后花园。这些花，这些草，这些鸟鸣，是那样的平常，但都在杜丽娘心中激起了青春的感应，掀起了情感的波澜。她立即发觉，自己的生命与眼前灿烂而又易凋的春花是那么相像。她奇怪地感受到，在这恼人的春色中，自己竟然产生了需要寻找一个“折桂之夫”，与之“早成佳配”的强烈愿望。她闯到闺房后就迷迷糊糊地做了一个梦，梦见有一个手持柳枝的英俊青年朝她走来，并把她搂抱到牡丹亭畔、太湖石边、芍药栏前，千般爱恋，万种温情。直到从梦中惊醒，杜丽娘还在低声呼唤着：“秀纔，秀纔，你去了也？”

从此之后，杜丽娘几乎成了另一个人。她神思恍惚、茶饭无心，一心只想着那美丽的梦境。她支开了春香丫头，独个儿来到后花园，找到了自己在梦中和那个青年欢爱的地方，徘徊流连。她看到在附近

有一棵暗香清远的梅树，就希冀自己死后能葬于这棵梅树之下。她渐渐地消瘦了，想起易逝的春色，她就取过镜子和笔墨丹青，把自己的容貌描绘下来。她真想把自己的画像寄给爱人，但爱人又在哪里呢？终于，这位年轻的姑娘被炽热而又无望的爱情烈火熬干了生命，她死了。按照她的遗愿，家人把她埋葬在牡丹亭畔、太湖石边、芍药栏前的梅花树下，又盖起了一座“梅花庵”，以志纪念。

奇怪的是，天底下还真有一个杜丽娘梦见的持柳青年。他叫柳梦梅，赶考途中投宿梅花庵，无意中在太湖石的假山缝隙中捡到了杜丽娘的自画像，就把它挂在自己的房间里，恨不得能让画上可爱的姑娘变成真人与自己结成夫妻。其实，杜丽娘人虽死去，游魂还在，见到曾与自己在梦中相好的青年如此真挚地面对着自己的画像，十分感动，就显形与柳梦梅相会，并告诉柳梦梅，只要掘开梅花树下的坟墓，自己便能复生。柳梦梅第二天就照办，结果真的扶起了复生的杜丽娘，正式结成夫妻，坐着一艘小船到首都临安去了。柳梦梅到临安后还赶上了科举考试，表现出了超群的纔华。

但是，还没等到考试发榜，战火燃起，皇帝命杜丽娘的父亲杜宝前去抗金平匪。柳梦梅冒着战火找到了“岳父大人”，告诉他杜丽娘已经复生。但杜宝哪里肯信，竟把柳梦梅当作一个盗墓贼给抓了起来。后来，杜宝发现，被自己关押的柳梦梅竟是新发布的新科状元，当然只得释放；但他仍然不能相信女儿已经复活，更不能承认柳梦梅与女

儿的婚姻。直到皇帝降旨，他纔勉强首肯。

《牡丹亭》的情节，奇异到了怪诞的地步。你看杜丽娘，也不是有过两小无猜的爱侣，也不是有过一见钟情的际遇，只是游了一次园，做了一个梦，就恹恹而死。梦中之人果有，死后尚能复生，这就更奇特了。后代的人们有理由疑惑：这样大胆的艺术措置，能够取信于人吗？戏剧领域的任何艺术创造都在睽睽众目的逼视之下，一点细小的失真常常成为人们长年讥笑的话柄，像《牡丹亭》这样的怪诞，能在剧坛容身吗？

历史证明，它不仅受到人们充分的信任，而且还以巨大的力量震撼了无数青年男女的心。伟大的曹雪芹在《红楼梦》中写到，林黛玉只是隔墙听了几句《牡丹亭》的曲调，就已经“如醉如痴，站立不住”。曹雪芹把贾宝玉、林黛玉争读《西厢记》和林黛玉聆听《牡丹亭》写在同一回目中，浓浓地渲染了这两部戏剧作品对于他笔下的主人公的陶铸和感应，这就证明了他的杰出创作对于王实甫和汤显祖的继承；同时，作为一个严格的写实主义大师，他的这种描绘本身也反映了《西厢记》和《牡丹亭》在清代社会中的传播程度和接受情况。其实，就在汤显祖写出《牡丹亭》之后并不太久，已有大量的青年以自己追求自由的内心与它产生了共鸣。明代末年可怜的妇女冯小青所写的这首诗，是几乎所有研究《牡丹亭》的人都喜欢提及的：

冷雨幽窗不可听，挑灯闲读牡丹亭。

人间更有痴于我，不独伤心是小青。

任何虚假的艺术都不可能引起如此强烈的情感共鸣的。

比汤显祖晚一辈的文学家张岱（汤显祖去世时张岱二十岁）较早地在理论上涉及了这一问题。他在给当时的一个戏剧家袁于令写信时，曾不客气地指出袁于令新创作的一个传奇剧本陷入了一种在当时很流行的剧坛通病之中，这种通病被他概括为：

传奇至今日怪幻极矣！生甫登场，即思易姓；旦方出色，便要改装。兼以非想非因，无头无绪；只求热闹，不论根由；但要出奇，不顾文理。……于开场一出，便欲异人，乃装神扮鬼，作怪与妖，一番热闹之后，及至正生冲场，引子稍长，便觉可厌矣。

张岱所不满意的“怪幻”、“出奇”、“装神扮鬼”，是否与当时传世不久的《牡丹亭》有什么关系呢？不。张岱紧接着下去便说，戏剧作品可以“热闹”，也可以“出奇”，但必须“是情理所有”。他认为，《琵琶记》、《西厢记》是不“出奇”而合乎情理的，因而如“布帛菽粟之中，自有许多滋味，咀嚼不尽”；既“出奇”而又合乎情理，就艰难得多了，他认为处理好这两者关系的典范就是汤显祖的《牡丹亭》。

他指出，汤显祖在写《紫钗记》的时候在这方面“尚多痕迹”，而《牡丹亭》则“灵奇高妙，已到极处”。再往后，待到创作《南柯记》和《邯郸记》，又逊色了。总之，张岱充分肯定了《牡丹亭》在基本情理上的必然性和真实性。

直到今天，我们仍然能够在奇幻无比的《牡丹亭》中看到一种强悍而热切的情感逻辑，并在这种情感逻辑背后，看到一种使它产生具有必然性的历史逻辑。

《牡丹亭》最精彩的部位，不是在矛盾纠葛临近解决的后半部分，而在于矛盾引起和展开的前半部分。不要轻视了那一堂近乎嬉闹的《诗经》课，也不要轻视了那两个姑娘到后花园赏玩春色的小小举动。正是它们，给了女主人公以出入生死的力量，给了剧作家以上天下地的自由。

不妨说，汤显祖在《牡丹亭》的开头就用轻松的笔触扳开了封建礼教的重闸，哪怕只是一条缝，放进来一股强大的新鲜气流，让我们的女主角迷醉和晕眩。

她竟然在孔圣人编定的诗集中读到了坦率地表述恋情的诗句！她竟然在每日囚禁着自己的房舍后面看到了不加掩饰的春光！这两个发现，在现代人看来是那样平常，但对生活在浓郁的理学气氛中的杜丽

娘来说简直有惊心动魄的力量。重重的礼教教条和闺房回廊的重重门坎在这里几乎构成了同一种形象。原先总以为是不可逾越雷池一步的，但今天她惊恐地看到，外面，有一个更真实、更美好的天地。

“不到园林，怎知春色如许！”

这两个发现，引起了她的另一个、也是更重要的一个发现：对自己的发现。

是啊，连堂堂圣人也没有避讳男女间的恋情，甚至还用在洲渚间互相呼叫、追逐的雌雄来比拟，杜丽娘为什么不能产生这样的联想呢：“关关的雌雄，尚然有洲渚之兴，何以人而不如鸟乎？”

由这种联想，她的胆子壮大起来。她敢于让自己的身心到真实的自然景色中去作一次短促的巡行。但这一步迈出去实在非同小可。这哪里是一次普通的游园，分明是对她自己内心中已在发酵的情感激潮的一次验证和催动。汤显祖笔下的杜丽娘游园，是一个主观世界和客观世界怡然融和的绝妙艺术片断，在整个中国文化艺术史上都光彩夺目。人和自然，在一片勃勃生机中互相感应着。对杜丽娘来说，这次游园简直是一个重大的人生仪式。她事先选择吉日，梳妆打扮，在打扮时已经体味到自己与自然的特殊亲和关系。她对服侍她的春香说：“可知我常一生儿爱好是天然？”这是一种人生原则的自我表述，也

是在贴近自然美的时刻所获得的一种自我发现。待到进得园中，她轻步慢踏，美目四盼，开始怨恨起父母不把这么好的景色告诉她。花草莺燕，对她来说件件都能引起激动，样样都在催发她生命的向往、青春的渴求。在这么一个美好的环境里，她觉得，她与这些花草声息与共，她与如许春色魂魄相印。于是，十分自然，她由鲜花的易凋联想到自己青春的短暂。她烦恼了，甚至伤心了。当杜丽娘离开后花园回到自己房中的时候，满心充溢着一种青春的紧迫感。自然界雄辩地告诉她，绚丽的春光雄辩地告诉她：必须赶紧追取情感、享受青春！请看她一回到闺房就这样叹息道：

默地游春转，小试宜春面。春啊，得和你两留连。春去如何遣？咳！恁般天气，好困人也。……天啊，春色恼人，信有之乎？常观诗词乐府，古之女子，因春感情，遇秋成恨，诚不谬矣。吾今年已二八，未逢折桂之夫；忽慕春情，怎得蟾宫之客？……吾生于宦族，长在名门。年已及笄，不得早成佳配，诚为虚度青春。光阴如过隙耳，（泪介）可惜妾身颜色如花，岂料命如一叶乎！

也这样，当 she 从自然的怀抱中重新认识了自己、发现了自己，她便忍耐不住了。她接受了自然的崇高指令，要去过一种新的生活，哪怕是短暂的，哪怕在梦中。

一切能够享受正常的青春和感情的姑娘是难于理解杜丽娘这番

心声的力度的。一切能够自由地观赏自然景色、领受天地恩赐的青年是不会面对春光产生杜丽娘这样强烈的生命冲动的。但是，我们只要根据汤显祖提供的情境设身处地地想一想杜丽娘的烂漫青春陷落在如何深黑的泥渊里，我们就能理解她。这是一股冲开顽石迸涌出来的激流，在平常的情况下，它也许只是一泓静静的泉水。

于是，她立即做起了大胆的梦。这个梦，就是她突然翻卷出来的情感的凝聚；这个梦，就是对于由她的父母、腐朽的塾师、高高的门坎、整日相对的绣架、装着礼教的书柜等等组成的家庭生活的叛逆，就是对于“宦族”、“名门”的叛逆。平时连午睡也不准许的森严家教，怎会容忍这么一个梦呢？这个梦，在杜丽娘活动的天地里，是没有丝毫容身之地的。但这又正是她全部生命寄托所在，因此她要背着人，独个儿到花园“寻梦”。“寻梦”之举，证明她的青春焦渴，并不是一时冲动，而是一种迈开了步不再想回头的决绝行动，也证明她的这种行动是何等艰苦和可怜，有着何等险恶和渺茫的现实背景。连梦还要寻，连梦也值得寻，汤显祖由此写出了梦境和实境的严重分裂，理想和现实的严重分裂。他用梦境，反衬了现实的黑暗；他又用现实，反衬了理想的珍贵。

当这一切都写好了，杜丽娘因梦而死、死而复生的理由已经大体沟通。当千百个杜丽娘只能在梦中享受她们的青春和理想的时候，我们的艺术家为什么不能以自己深厚的同情心和丰富的想象力，给她们

以许诺呢？

然而，汤显祖的许诺不是轻薄的。他不能伪造一种现实，他必须如实地写出杜丽娘理想实现的艰难性。他宁肯运用怪诞的手法，也不愿过多地粉饰。因此，他只能先在梦中给杜丽娘引来一位青年男子，而杜丽娘真的要和他结合，还得经过一番生死磨炼。这样做，不是炫奇竞怪，而是为了说明，在汤显祖生活的年代里（尽管他所采用的是历史上已有流传的故事），要实现正常的感情理想几乎没有实现可能，但是，天地间又毕竟存在着一种不被现实困厄所掩埋的“至情”。只有这种力敌生死的“至情”，纔能构成对于扼杀感情的黑暗现实的挑战。一切萎弱的感情细流，根本无法与那么沉重的礼教相抗衡。

质言之，汤显祖笔下的“至情”，因它从杜丽娘胸中迸发出来时已赋有了特殊的强度和浓度，因它要对付的是一种像大山一样沉重和巨大的阻碍，所以就流泻成一种怪异的行程。它无法平直地贴着地面行进。古今中外许多浪漫主义杰作的高强度的、怪异的情感行程，都与之相类。

平心而论，汤显祖通过一个春梦交付给杜丽娘的男子柳梦梅，是配不上杜丽娘的。让杜丽娘为他而生生死死，他是应该自惭形秽的。柳梦梅，比上，比不过张君瑞，比下，比不过贾宝玉。这或许是杜丽娘比崔莺莺和林黛玉更不幸的地方。傻乎乎的张君瑞要比柳梦梅真情，

而贾宝玉则更不用说了。林黛玉虽然未能与贾宝玉结合，甚至连杜丽娘那样的梦也没有做过，但无论如何她被一个真正理解自己的人爱过了，这就够了。柳梦梅与杜丽娘还没有那样知心。柳梦梅也有一些大致不错的作为，对杜丽娘的情感也不能说不深，但总的说来，他主要是在杜丽娘身上迸发出来的“至情”的承载体。在杜丽娘身边，除了父亲，只有腐朽塾师一个男性，后来剧中还陆续出现过一些残疾人物，在这么一个可怕的环境中，柳梦梅，已算是一线光明了。

虽然柳梦梅的形象内涵与杜丽娘对于他的情感强度并不相称，但他无论如何是一个正常的男青年。杜丽娘并不是像林黛玉那样苦苦地寻求一个知音，而只是寻求一种正常的恋爱生活，正常的情感形态。因此如果塑造一个也是性格非常鲜明、情感非常奇特的柳梦梅是不必要的，甚至是要不得的。就像后花园的春光并不奇特，但对杜丽娘来说却珍贵之极一样，柳梦梅的形象也应是平常的。这样看来，《牡丹亭》的情感结构与许多爱情题材的剧作不同，它是更加突出杜丽娘的主体性的。柳梦梅只是她的陪衬，而不是像《西厢记》和《红楼梦》那样，男女主人公面对面地向着爱情的峡谷奔跑。

与此相应，《牡丹亭》里的那些不叫人喜爱的角色也不是作为杜丽娘的直接敌人出现的，而基本上只是她的反衬，或者构成她的行动的背景。诚然，杜丽娘是从父母亲的训示下奔突出来，从老学究的书桌前逃逸出来，奔向梦境、奔向理想的。但从此之后，父母亲 and 老学

究并没有成为她与柳梦梅结合的实际阻力。她的死，并非为他们所逼，她的复活和她与柳梦梅的结婚，都发生在他们不知道的情况下。最后她父亲杜宝当然也出来制造了一点麻烦，但这已无伤大局，因为她和柳梦梅早已由石道姑做媒正式结婚，而柳梦梅也已成为很难伤害的新科状元，杜宝即使不承认也只是他自己的问题了。由此可见，《牡丹亭》并没有为杜丽娘设置一个针锋相对的冲突对手，甚至可以说，它根本没有人们所习见的那种发生在正、反面主角之间的“戏剧性冲突”。当然，它还是有冲突的，那就是以杜丽娘为化身的情与客观环境、传统礼教势力的冲突，与情必然会遇到的险恶境遇的冲突，以及由此引起的内心冲突。总之，这是一种深刻的内在冲突，埋藏在情感的波动流泻之中，并不显现为一种外在的剑拔弩张、势均力敌、不可开交的场面。或者说，它把激烈、热闹的冲突场面幻化成了一条矫若游龙的曲线，便于表现一种感情形态与更广阔的现实环境的对比和分裂。

这种没有代表性的反面人物的冲突，实际上构成了一种意义更普遍的主观和客观冲突，目的性和规律性的冲突，理想和现实的冲突。这种冲突能如此集中而完美地体现在戏剧作品中，则是历史的逻辑。

宋明理学给予中国社会的思想负荷实在太沉重了。复古主义给予明代文化领域投下的阴影实在太幽暗了。因此，一场积聚已久的思想矛盾必将爆发。汤显祖少年时代师事过思想脉络与程朱理学大相径庭的罗汝芳，做官期间交友东林党人如顾宪成、高攀龙等，罢官后又与

勇敢的反理学思想家李贽有过接触，一生中很长时间与佛学大师达观有密切交往，而达观的思想与程朱理学也是格格不入的。总而言之，汤显祖一生，基本上置身在与礼教教条相对立的思想营垒中。在他的时代，为礼教殉身的妇女，数字大得惊人，创造了空前的历史记录。

这些事实，长期做官的汤显祖不会不知道，不会不因此而燃起仇恨的烈火。这一切，使汤显祖要以最大胆的艺术形式来控诉和反叛礼教，并把整个由封建礼教网络着的黑暗现实都作为控诉和反叛的对象。仅仅把仇恨倾泄在几个人、一种人身上，在那个时代是远远不够了。因此，他的杜丽娘就以一腔激情，向着中国封建社会的整个思想负荷发起了冲撞。

在这里，“情”是一面与“理”对立的重要的思想旗帜。在汤显祖之前，对于程朱理学，对于封建伦理礼教，表示不满以至发出抗议的人是很多的，但大多没有用艺术的方法树起一面鲜明的旗帜；歌颂真实感情、自由感情的人也是很多的，但大多也未能把他们所歌颂的感情提炼成一种具有广泛社会感召力的呼号。汤显祖用《牡丹亭》改变了这种状态，他在塑造丰满的艺术形象的同时，几乎有一种思想家式的追求。他自己在为《牡丹亭》所写的题词中有这样的话：

天下女子有情宁有如杜丽娘者乎。梦其人即病，病即弥连，至手画形容传于世而后死。死三年矣，复能溟蒙中求得其所梦者而生。如

丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。梦中之情，何必非真。天下岂少梦中之人耶。必因荐枕而成亲，待挂冠而为密者，皆形骸之论也。……嗟夫！人世之事，非人世所可尽。自非通人，恒以理相格耳。第云理之所必无，安知情之所必有耶。

这就是说，汤显祖特意设置梦而死、死而生的情节，是为了表现一种能够超越生死的“至情”。这种“至情”既然不在乎形骸，因此即便在梦中也可能是真实的。希望仅仅以“理”来穷尽人世之事是不可能的，在“理”所归纳不了、解释不了的地方，还有“情”在活动着呢！显而易见，汤显祖所表现、所理解的“情”，具有极大的个体自由度，对于客观现实生活是比较超逸的，是不受种种外在形骸的束缚的。这样，这种“情”也就以个性自由的实质内容，构成了与扼杀个性的“理”的对立。

感情！真实的感情，个体的感情，不顾一切的感情，足以笑傲死神的感情！汤显祖的这种呼吁，使我们联想到欧洲的人文主义者和浪漫主义者。欧洲人文主义者热情地呼吁一个以人为中心的世界，来代替原先那个以神为中心的世界。他们认为，人是有感情、有意志、有理性的生物，每个人都有权利行使和享受这一切。有的人文主义者甚至进一步认为，为了减轻生活中的辛酸和悲伤，人类情欲的价值远胜于理性的价值。到了浪漫主义者那里，感情的浓度和自由度又有进一

步的增长，站在个性立场上向传统观念挑战，颂扬非理性的自发生命力，成了许多浪漫主义者的创作使命。诚如英国著名的《世界文学学术语辞典》指出的：“从浪漫主义这个命题衍生出来的意义不可尽数，然而「自由」与「感情」这两个紧相关联的概念却是培植浪漫主义的各种含义的最肥沃的土壤。”我们不主张对不同社会历史条件下产生的文化现象进行简单、片面的比附，但我们仍不能不指出，汤显祖的《牡丹亭》确确实实展现出了与欧洲人文主义者、浪漫主义者的追求极相近似的观念。它是那样自觉而明豁地表现了人的自发生命力从令人窒息的氛围中终于苏醒的过程，表现了人在一旦苏醒之后所爆发出来的感情激流是如何不可阻挡，在中国古代其它许多富有感情的戏中，感情是包容在主人公身上的一种禀赋，而在《牡丹亭》中，感情则是调配全剧的中心。杜丽娘固然是一个成功的人物形象，但我们不能仅仅像分析其它戏剧形象的性格特征那样来分析她。她更重要的是一种汤显祖所要弘扬的感情的载体，是一种纯情、至情的化身。浪漫主义色彩较浓的作家，常常在自己主人公的身上更明显地打上自己的烙印，更直接地体现自己的意念，而并不像古典主义、现实主义作家那样注重于形象本身的合理性和真实性。当然，浪漫主义作家也会要求合理和真实，但那是就根本意义而言的。例如《牡丹亭》从根本上看来是对明代社会现实的一种合理的真实的反映，但在实际的艺术措置上，无论是杜丽娘这个人物，还是她所凭借的情节，却并不刻意追求严格意义上的合理性和真实性。如何纔能把感情的生命力发挥得最透彻，她就如何行动，情节就如何开展。这正是浪漫主义戏剧创作的通

例，至少在雨果那里，经常可以看到这种情景。恰如以纯现实主义文艺的艺术要求衡量雨果就会发现他的诸多弊病一样，对《牡丹亭》的评价也应该运用一种非同寻常的标尺。

不管是积极浪漫主义还是消极浪漫主义，都会或多或少地表现出与现实世界的分裂和对峙。《牡丹亭》中所奔泻出来的感情激流，对于明代的现实，对于整个中国封建社会的思想文化体制，都带有明显的反叛性。但是，一个无可否认的事实是，在欧洲这种时代性的反叛基本上取得了胜利，而在中国，这种反叛很快就烟消云散了。欧洲的浪漫主义者与一大批资产阶级革命家、广大觉醒了的人民群众一起驱赶了封建的政治思想文化体制，而在中国的汤显祖的身后，依然是浓重的封建社会的黑夜。这是什么道理呢？

也许，当代年轻学者们以控制论原理对中国封建社会作出的新探索可以在很大程度上回答这个问题。同样是封建社会，中国的封建社会与欧洲乃至日本的封建社会有着很大的不同。从社会结构来论，中国封建社会中的经济结构、政治结构和意识形态结构之间长时期来组合了一种极为稳定的宗法一体化结构，大一统的庞大帝国有效地阻止了地主向庄园贵族发展的趋势，而由儒生组成的官僚统治队伍又把政治权力与意识形态统一了起来，这样，整个社会结构的任何一个角落都很难独立地进行带有较根本意义的革新，一切革新的尝试都会被整体社会结构中互相牵制的线络拉平，都会被这个极其稳定的社会结构

的自身调节功能吞没掉。对于新思想和新事物，要么将它们吞没、排除，要么让它们来冲垮整个社会结构，因为对于一个高度稳定、高度一体化的社会结构来说，容纳一种异己的事物将会给各个部分带来灾难，带来崩溃的信息。但要让一个组合周密、调节健全的宗法一体化的社会结构真正全面崩溃又谈何容易，因此中国封建社会历来走着吞没和排除新思想、新事物的路途。中国封建社会之所以能延续那么漫长的时间，基本原因也在这里。到汤显祖的时代，中国封建社会的宗法一体化结构全面崩溃还远，它的调节功能还在发挥作用，因而还有足够的力量把汤显祖的新鲜思想吞没掉。

汤显祖只成了中国戏剧文化史上的大匠，而未能成为中国社会思想变革中的猛将，也是这个原因。这不是一种完全不切实际的比较。

《牡丹亭》中所展现的观念，完全可能树立一个具有重大历史意义的标志，改变广大人民的社会伦理观念，开启一代新鲜思潮；汤显祖与他同时代的思想文化友人们的共同思想归向，也完全可能开拓一个壮美的思想文化运动，蔚成风气，使中华民族从封建主义的窒息中奋起。但是，这一切都未能做到。不必皇帝亲自下令，不必最高意识形态领导部门直接下手，明代的社会结构本身就本能而又轻易地把这种异端清除了。

汤显祖的挚友、敢于非议程朱理学的达观和尚，终于被捕，死于狱中；

与汤显祖有过交往、对汤显祖产生过重大影响的勇敢思想家李贽，也终于被捕，死于狱中；

汤显祖的那些东林党友人的遭遇，更是人所共知。

汤显祖本人可以在任职期间让在押囚徒除夕回家过年，元宵节外出观灯，但这种颇有一点人道主义气息的措施并未在他的职权（浙江遂昌知县）范围内产生什么有实际意义的影响。邻县也难于波及，更不待说全国了；自己的官职也难于保全，更不要说长期坚持这类措施了。他的《牡丹亭》的思想影响当然大得多，但在当时，也无法对社会面貌产生实质性的改易。这是汤显祖明显地有别于欧洲人文主义者和浪漫主义者的地方。

更加令人深思的问题还在于：这种足以吞没新思想的社会结构在汤显祖自己的头脑里也有反映，连他自己的思想文化结构，也会部分地吞没《牡丹亭》中的瑰丽情思。作为一个在封建主义的文化天地中成长起来的知识分子，汤显祖无从获得宗法一体化结构之外的新生力量的有力支持，因此，他的自发的、也反映了现实生活中时生时灭的新鲜观念的艺术意图，并不能贯彻到底。他也认为《牡丹亭》是他一生中最满意的作品，但他已无法再达到这个水平，后来创作的剧本，虽也堪称佳作，却已远不能与《牡丹亭》的精神力量同日而语。这就是一种在自相矛盾之中的自我吞没。汤显祖比较热心科举，对道教佛

教都不无迷醉，但他又嘲弄这一切。写《牡丹亭》时，正值他的进步思想高扬，而后来，消极情绪也曾统治着他的余生。美籍华裔历史学家黄仁宇博士在评论李贽时曾经指出：

几个世纪以后，对李贽的缺点，很少有人指斥为过激，而是被认为缺乏前后一致的完整性。他的学说破坏性强而建设性弱。他没有能创造一种思想体系去代替正统的教条，原因不在于他决心和能力，而在于当时的社会不具备接受改造的条件。和别的思想家一样，当他发现自己的学说没有付诸实施的可能，他就只好把它美术化或神秘化。

我们在汤显祖身上也看到了这种由于不具备社会条件所造成的前后矛盾性。谁也不再抱怨他的过激，谁也不再怀疑他的决心，人们只是惋惜他那强大的思想文化力量的迸发过于短暂，而这一切又是中国封建社会结构造成的，不能责怪他。

在汤显祖身上，我们看到了中国古代戏剧文化无法像欧洲的戏剧文化一样，在重大社会改革的过程中起到巨大的精神鼓荡作用。汤显祖没有能做到的，他的后辈也没有能做到。在整个中国戏剧文化发展史上，有可能鼓荡起社会改革的思想洪流的时代，是万历时代，有可能发挥社会改革的作用的作品，是《牡丹亭》。但是就像漫长的中国封建社会中习见的现象一样，这种可能都未能成为事实。

到李玉的《清忠谱》，虽然金刚怒目、力敌万钧，却已是封建社会结构自我调节的问题了。在那里，已很难找到超越于封建社会政治、思想结构之外的新鲜思想。以李玉为代表的苏州戏剧家们是值得尊敬的，但他们的艰苦劳作毕竟无情地表明了人文主义和浪漫主义的思想萌芽在中国知识分子和中国艺术家队伍中的萎谢。

（二）《清忠谱》

《清忠谱》一般署为李玉所作，实际上毕魏、叶时章和朱素臣也参加了创作。苏州剧作家们多有合作之举，《清忠谱》即是一例。

《清忠谱》所写的事情，发生在汤显祖死后十年。汤显祖曾长期引为友好的东林党人，掀起了一场轰轰烈烈的斗争，他们公开谩骂、请愿、以至冲击衙门，矛头直指罪大恶极的宦官魏忠贤，他们希望以自己的鲜血和生命引起皇帝对魏的警觉。奸佞之徒，代不乏人，但像明代的严嵩和魏忠贤那样在和平的日子里统治的时间那么久，执掌的权力那么大，网罗的羽翼那么多，却是空前强烈地反映了封建国家机器本身的腐败。人们只要比较一下中国封建社会前期和后期就会发现，到明清时期，整个封建国家机器的固有弊病都已充分暴露，自我调节的机能虽然还在发挥，但显然迟缓得多了，因此这个时期奸臣的产生和恶性发展就比前期更具有历史的必然性。像魏忠贤这样的奸臣，既是封建国家机器的必然产物，又是封建国家机器的祸害，封建政治体

制如要有效地延续下去，就要运用自我调节的机能将它排除掉。要不然，封建社会延续的时间就要短得多了，因为反奸臣的群众斗争很可能向着颇与朝廷过不去的方向发展。

《清忠谱》所展示的客观情节让我们看到，发生在苏州的那场反魏忠贤的群众斗争，其基本队伍是市民；但是，这场斗争的性质，并没有与市民阶级的独立思想相勾连。斗争的领导者就其思想素质论，还属于封建官僚阶层中的刚介正直之士，尽管他们已被罢官，或官职不高。魏忠贤既是他们的对头，也是广大市民群众的对头，因此他们在反魏斗争中能够部分地代表市民的利益，受到市民的拥护。但是，说到底，他们所领导的这场斗争，在基本性质上是呼吁和促成了封建国家机器的一次自我调整。这样的斗争，最后必然是需要调动皇帝的力量的。《牡丹亭》即使最后皇帝不出场也已在大体上完成了杜丽娘的胜利，《清忠谱》则不同，志士仁人们的壮烈行动，都是为了能使最高统治者对奸臣有所察觉，作出惩处。因此，尽管《清忠谱》气势不凡，电闪雷鸣，其思想实质却并未超越封建政治思想的范畴，比之于《牡丹亭》，这是一种历史性的倒退。《牡丹亭》轻艳的异端，必然地被《清忠谱》壮烈的正统荫掩了。正是这种荫掩，使中国思想领域里刚刚露头的人文主义思潮退歇了，封建统治还会延续一个漫长的清代。

《清忠谱》带有很大的纪实性，《曲海总目提要》说它『事皆据

实”，甚至可以对历史记载作出补充。它所反映的事件——发生于1626年的东林党人周顺昌的冤狱事件——曾引起过许多戏剧家的兴趣，据祁彪佳《曲品》记载，写这一事件的剧作先后曾产生过三吴居士的《广爱书》、白凤词人的《秦宫镜》、王应遴的《清凉扇》、穆成章的《请剑记》、高汝拭的《不丈夫》及未着姓氏的《孤忠记》等。诚如吴伟业在《清忠谱序》中指出的，这个创作热潮，在魏忠贤案刚刚布露时就形成了：

逆素既布，以公（指周顺昌）事填词传奇者凡数家。李子玄玉所作《清忠谱》最晚出，独以文肃与公相映发，而事俱案实，其言亦雅驯，虽云填词，目之信史可也。

这不有点像当年严嵩势力刚败即演《鸣凤记》的情景么？由此可见，传奇创作从明代到明清之际，越来越成为一种十分普及、十分趁手的吐愤舒志的工具，一种编制迅速、反响热烈的宣传样式。据张岱《陶庵梦忆》记载，当时另一出记述魏忠贤罪孽的传奇《冰山记》上演时，观者竟达数万人，台上演出的人和事都是台下观众所知道的，因此反应非常热烈，有的时候观众对剧中人名的呼唤声和对剧中冤情的愤懑声，就像浪潮奔涌一般。这种万人大集会，这种气氛，这种巨大的心理交流，如果以人文主义思想为基础、为指导，是有可能较早地鸣响封建社会的丧钟的，但众所周知，事情并非如此。人民的情绪很自然地被引入到了对魏忠贤的控诉上，而魏忠贤的罪名则是“逆贼”：

叛逆了正统的封建宗法制度。应该说，这一批及时涌现的剧作也参与了这种对人民情绪的引导工作。作为这批剧作的后起者和代表者的《清忠谱》，就以周顺昌这一艺术形象对人民的情绪作了有利于封建王朝的吸附。如果这出戏关注的不是这么一个一时失信于朝廷的忠臣，而是一个敢于问一问产生魏忠贤的客观原因，敢于在市民利益上多作一些考虑，敢于在思想实质上对封建主义保持一点独立性的人，那么，那种万众一心的观剧场面很可能是中国社会走向新生的温床了。然而李玉和其它苏州剧作家并没有达到这种思想水平，他们立足的土壤也没有向他们提供这方面的条件，因而他们自己深感忤慰、也要引导观众感到忤慰的结局只能是：

目今新主登极，大振干纲；魏贼正法戮尸，群奸七等定罪。世界重新，朝野欢庆。向日冤陷诸忠臣，谪戍者悉已召回复职；惨死者尽皆宠锡表扬。……九天雨露洪恩重，万里山河气象新。

被“逆贼”篡夺了的权力又回到了君王手中，封建政治排除了产生于它自身的一次灾变。人民还须回过头来，感谢封建君王。这便是《清忠谱》在思想内容上的根本局限，也是中国戏剧文化终于未能顺着《牡丹亭》的道路开创的一个人文主义天地的重要原因。

但是，历史上的文化现象往往是非常复杂的。以肯定和歌颂封建政治为皈依的《清忠谱》，还因通体散发着一股凛然浩气而受到广大

观众的喜爱，包括那些对封建政治毫不喜爱的观众在内。东林党人周顺昌、市民颜佩韦等人的政治观念带有很大的特殊性和复杂性，我们可以不接受，但他们为了自己所信赖的观念赴汤蹈火、百死不辞的意志和豪情，至今仍然具有动人心魄的震慑力；苏州人民的情绪当然还缺乏更正确、更进步的引导，但他们对于正义人物的深厚同情心，对于一切倒行逆施的普遍仇恨，对于政治背景的深切关注，却也能使今天的观众感奋起来。这种复杂的文化现象和美学现象，从艺术上说，体现了艺术构件对于艺术构架的独立性，艺术途径对于艺术目的的独立性；从思想上说，则体现了气节、意志、人生风貌对于政治目的的独立性。即便是那些意在推翻封建制度的后代志士，也会通过《清忠谱》进一步激励自己的斗志，尽管在基本意旨上他们正与这出戏相逆。艺术，特别是像戏剧这样的复杂艺术，不会仅仅以一个简单的目的性面对观众的，它们总是以一个复杂的整体面向世界。对于不同的观众，它们多层次的思想内容大抵具有可剥离性，以适应各有取舍的要求。

周顺昌、颜佩韦等人的战斗意志确实具有夺人的力量。他们与《赵氏孤儿》里的那批义士不同，不是要做一项秘而不宣的事情，而是要以自己响亮的呼喊震动皇帝。秘而不宣的事情，就怕别人知道。《赵氏孤儿》里的义士，为制造假象作出了巨大的牺牲。而《清忠谱》里的义士，则要以巨大的牺牲让皇帝知道社会真相。《赵氏孤儿》里的义士对最高当权者完全失去了希望，带着极大的仇恨在黑夜里递送着颠覆的火种；《清忠谱》里的义士对自己周围的宦官恨之入骨，但对

自己头上的青天、脚下的土地并没有完全失望，他们力图在同样一个天地中扭转是非，于是总是采取十分公开、万人瞩目的行动。他们处处要表露自己的爱憎，表露，就是他们的斗争方式，也包括了他们部分的斗争目的。因此，一部《清忠谱》，没有曲折的内在线索，没有“吃惊”的因素和“发现”的因素，只是浓烈而坦率地呈现斗争的一个个回合，由于这些斗争的当事人力求扩大事态、轰动视听，因而多数回合都具有场面性，有的回合还表现为大场面。

世纪的丰收(2)

主角周顺昌原是一个级别不低的中央官吏，因反对魏忠贤被革职返里，本很引人注目，而他偏偏还要以强烈的行动表明态度。他一说反对魏忠贤的另一位官员文元起也被罢官遣返，很快就去拜访，走在路上，苏州的人民都已知道他去干什么了。例如他在郊外的路上遇到两个轿夫，轿夫认出了他——

轿夫：原来是周老爷。嘎！周老爷是去望文老爷了。

周顺昌：你这两个人，怎么晓得我去拜文爷？

轿夫：昨日文老爷北京回来，到竹坞去了，今日周老爷自然去的。

周顺昌：倒亏你们猜得着。

这段小小的对话表明，这些汇集在苏州的反对魏忠贤的政治势力，一举一动都被社会所关心，他们的脾性和遭遇，已被周围的百姓所熟知。事实上，他们处于这么一场关乎朝廷去向的政治斗争中，确也不断地以自己的情感和意志推动着事态的发展。周顺昌在拜访文元起之后，又到江边去守候另一位反魏忠贤的官吏魏大中被押的船只，他们两个人，竟当着押解校尉的面，畅议朝政，诉说冤情，周顺昌更是直截了当地把魏忠贤骂作“阉狗”。听说魏大中被逮捕之后心中只是挂

念着小孙子，周顺昌立即决定把自己的女儿嫁给那个小孙子。这也就是表明，他愿意与生命岌岌可危的志士结成一家骨肉，他愿意用自己的身家性命来守护危难中的正义。他的这个决定，把在旁监听的校尉惹笑了：

校尉甲：好笑得紧，他是个钦犯，怎么与他联姻结党？

校尉乙：厂爷（即魏忠贤）知道，不是当耍的。

周顺昌：哇！狗头，谁要你多管！你回去，就说与那阉狗知道，我周顺昌不是怕死的人。……

校尉甲：我们也是好话，周爷几个只管寻死。……

周顺昌果真是“寻死”，但他毫不畏惧，还大骂魏忠贤的“生祠”，想以自己的骂声和死亡来换得皇帝的明察。周顺昌很快如他自己所预料的被逮捕了，于是引起了以火暴性子颜佩韦为代表的营救周顺昌的群众运动。于是，事情从官场扩大到市民，从忠谏发展成示威，从屋内怒骂发展为街市喧哗。广大市民百姓先是哭、求，然后是骂、打，第十一折《闹诏》所写，实在是展现了中国戏剧文化史上罕见的群众政治场面。这次大闹的指挥者，就是颜佩韦和杨念如等社会地位较低的市民。他们不久就英勇就义了，周顺昌也被处死狱中。他们失败了，

但他们的浩然正气在客观上表明，在与为害广泛的奸佞官僚进行斗争的时候，官僚集团中希冀维持正常封建统治秩序的士大夫和广大人民能够结成互相支持的精神联盟；在这种联盟中，士大夫们会因与人民利益突然有了勾连而更加理直气壮，而一时还不能完全理解自己斗争性质的人民则会在这些士大夫中间寻找政治寄托，两相融合，可以汇成一股在封建主义容许的标尺下达到最高极限的精神洪流。《清忠谱》之所以能够通体雄壮，也是以此为凭借的。

由于苏州市民反对魏忠贤的斗争并没有构成自己独立的思想领导，更由于李玉受封建正统观念的束缚，《清忠谱》过于固执地坚守着“整肃朝纲”、“奠安社稷”的轨道，造成了全剧在内在思想脉络上的贫弱，并由此带来了一系列艺术上的缺陷。例如周顺昌的形象就未免过多地滞留于外部呈示，而对他内在的心理活动却缺少切实可信的梳理。虽然李玉也为他安排了一些家属关系，让他在采取行动的前后别妻嘱儿，但这仍然是一些表露，至于他们所采取的行动在个人思想上的具体根据，则始终显得空泛。真实的周顺昌虽然基本上也是一个忠臣的形象，但却是一个活生生的人，一定有自己的个人方面的苦恼和思虑，他之所以采取如此决绝的行动，一定包含着使普通的观众（对政治斗争未必关心的观众、异代的观众）也能理解的具体动机。但是，在魏忠贤倒台之后，周顺昌被封为一个凛然巍然的英雄，根据封建统治集团的需要，他变成了一心忠于朝廷、没有其它思想的人物。这么一个周顺昌，与真实的周顺昌甚有距离，而《清忠谱》则显然深受影

响，把周顺昌写得过于单一化、概念化和浮面化。相比之下，颜佩韦比较真实，因为较鲜明地写出了他采取这些行动在个人性格方面的原因：

俺生来心性痴呆，一味介肝肠慷慨。不贪着过斗钱财，也不恋如花女色，单只是见弱兴怀。猛可也逢凶作怪，遇着这毒豺狼，狠鸳鸯。凭着俺掣电轰雷，俺只索翻江搅海。

凭借这副脾性，他在听说书时听到童贯杀害忠良，竟一时怒气，打了那个说书人，这么一个民间豪杰在反魏斗争中主动冲锋并威震一方，也就不奇怪了。

由于思想主旨上的根本性弊病，整出戏的基本行动线也显得不够顺畅。全剧矛盾的引起，在于文元起告诉周顺昌不少魏忠贤的败行劣迹，激得周顺昌嗷嗷难平，这些败行劣迹主要是“不奉圣谕”、“违逆祖训”、“扰乱内庭”，如：

内庭弄兵，祖训可禁。那魏贼私设内操，挑选心腹，官标万人，裹甲出入，日夜操练。金鼓之声，彻于殿陛。皇子方生，炮声震死。近御铙炸，圣躬儿危。魏贼走马上前，飞矢险中龙体。

总之，魏忠贤妨碍了皇帝的平静生活，甚至危及了皇帝的安全。

但是，由此而引起的戏剧矛盾，又恰恰需要这个皇帝的死亡来解决。请看第二十一折《报败》，完全是以皇帝“驾崩”为前提的，只有等到“龙驭仙游”，纔会导致“魏家休”，“东厂权威顷刻丢”。于是，紧接着出现了欢庆、纪念性的结尾。不管怎么说，这一条基本的戏剧行动线中间总是包含着无法克服的矛盾。

剧中唱道：“冰山倒，尽成水流。”这话不错，但“冰山”在事实上并不仅仅是魏忠贤，至少，首先应包括皇帝朱由校。以更彻底的历史眼光来看，更大的“冰山”应是培植和庇护了魏忠贤的封建制度本身。只有让斗争的矛头或多或少地向这座大“冰山”闪动，《清忠谱》的思想主旨和戏剧行动纔理得顺，但李玉的思想水平还未达到这一点，因而他只能仗仰着大“冰山”来推倒一座小“冰山”。其实，呼吁大“冰山”来推倒一二座小“冰山”并不能解决什么问题，以后还会在同样的低温下冻结出新的“冰山”来的，清代还不产生过不止一个专权不法的阉党宦官吗？李玉诚恳而又热情地区分着大、小“冰山”间的界线，结果只能浮泛地渲染豪迈气概和壮阔场面，而疏通不了最基本的思想逻辑和行为逻辑。他和其它苏州剧作家的悲剧，就在这里。

在我们论述的四部杰作中，《清忠谱》从思想到艺术都比其它三部差一些。

（三）《长生殿》

《清忠谱》的戏剧矛盾，是由接替哥哥朱由校的崇祯皇帝朱由检来解决的。崇祯处置了魏忠贤，却未能拯救奄奄一息的大明王朝，他在勉强地维持了十七年后，终于在李自成起义军的呐喊声中把一条自缢的绳索挂上了树枝，明朝的生命，也同时被断送。《清忠谱》所歌颂和维护的“朝纲”，终于疲弛地不可收拾。戏剧文化，应该出现新的代表者了。于是，就在崇祯自缢的第二年，在杭州城外的一个农妇家里，一位逃难的孕妇生下了一代剧作家洪升。

动乱中的出生似乎带来了他一生的不幸。从当时的社会观念看，他的家庭背景并不贫弱，但他始终不得志，一直没有做官，家庭中经常有不愉快的事情发生，迭遭“家难”。他虽然长期寓居京华，但因世居杭州，属于江南知识分子的营垒，受悲悼明亡的遗民思想的熏陶很深。民族的兴亡感，拌和着个人的忧郁，使他表现得疏狂放浪，落拓一生。“十年弹铗寄长安，依旧羊裘与鹖冠”，因此他也很少与权贵们交游，“平生畏向朱门谒，麋鹿深山访旧交”。

经过几次重大修改而定稿的传奇作品《长生殿》，使他获得了中国戏剧文化史上的崇高地位，可是这个剧作给他的实际生活所带来的，却是无尽的磨难。《长生殿》脱稿的第二年（1689），洪升请伶人在寓所演唱，邀请了一些朋友来观看，没想到当时由于一个皇后刚死，属于“国丧期”，唱戏看戏被算作是“大不敬”的行为，洪升被捕，看戏的人中凡有官职的也被一律革职。十五年后，情况已经缓和，《长

生殿》的熠熠光华毕竟无法完全被湮没，那位思想比较开通的江宁织造曹寅邀请洪升带着演员到南京去，演唱《长生殿》全本。可是，就在从南京返回杭州的路上，泊舟乌镇，因友人招饮，醉归失足，竟坠水而死。

可以说，洪升为《长生殿》而困厄、而死亡，也因《长生殿》而长存。

《长生殿》采用的是一个被历代艺术家用熟了的题材。它的宏伟结构，耸立在许多面目近似的剧作丛林中。这种同题材的拥塞最容易埋没佳作，但《长生殿》却超绝群伦，在紧仄的对比中显示出了自己的高度。

《长生殿》一开始就以一首《沁园春》概括了全剧的基本情节：

天宝明皇，玉环妃子，宿缘正当。自华清赐浴，初承恩泽，长生乞巧，永订盟香。妙舞新成，清歌未了，鼙鼓喧阗起范阳。马嵬驿，六军不发，断送红妆。

西川巡幸堪伤，奈地下人间两渺茫。幸游魂悔罪，已登仙籍，回銮改葬，只剩香囊。证合天孙，情传羽客，钿盒金钗重寄将。月宫会，霓裳遗事，流播词场。

李隆基、杨玉环的深挚情爱，被“安史之乱”的政治风波所损灭，这是人们熟知的史实；两人最后相会于天庭，这是不少艺术家都作过的幻想。洪升在情节上并没有惊世骇俗的创造，并没有出奇制胜的翻新，何以使他倾注了那么多的精力，又获得了那么大的成功呢？

这个问题或许还可以这样提：借“国丧期”为名对这出戏进行迫害是不是还有其它更深入的原因呢？一个写了这么一部历史剧的作者死亡，为什么会引起当时文坛那么深切的悲哀呢？

显然，并不是洪升空前真实地再现了唐代的一段重要史实，也不是他的观众、他的相识和不相识的友人突然对唐代历史发生了浓厚的兴趣，而是他借着一个人们早已熟悉的历史故事，灌注进了自己的、也是同代人的思想情感。当然，剧作中的唐代还是唐代，唐明皇、杨贵妃也没有“由唐入清”，但是由于这一切都是洪升创造的产物，因而又是一个与清代有着特殊亲近关系的唐代，一群与洪升有着密切心理往还的唐代人物。

在这一点上，后代评论家斤斤于洪升对于历史真实的忠实程度、对于历史人物的褒贬分寸是没有太大必要的。德国启蒙主义戏剧家莱辛曾说：

诗人需要历史，并不是因为它是曾经发生过的事，而是因为它是

以某种方式发生过的事；和这样发生的事相比较，诗人很难虚构出更适合自己的当前的目的的事情。假如他偶然在一件真实的史实中找到适合自己心意的东西，那他对这个史实当然很欢迎；但为此耗费许多精力去翻阅历史是不值得的。即使查出来了，究竟有多少人知道事情是怎样发生的呢？假如我们以某件事已经发生为理由，来推断这件事发生的可能性，那么，有什么东西妨碍我们把一个完全虚构出来的情节当作我们从来没有听说过的一件历史事件呢？

莱辛直截了当地认为，历史剧作家看中一段历史故事，完全是看中这个故事的**发生方式**。自己满腹的心事一时找不到一种合适的方式倾泄出来，突然看到一件史实正恰可以成为自己情感的倾泄方式和合适承载，于是就取用了。他为了说明问题的本质，可能对史实的某些基本真实性过于怠慢，但他的主体见解还是十分警策的。

洪升看中《长生殿》的题材，主要也是看中李、杨爱情的发生方式。他想借这种方式，表达自己两方面的时代性感受：一、对于至情的悲剧性呼号；二、对于民族兴亡感的深沈寄寓。

当这两种感受借着李、杨故事开展的时候，既表现出了它们间的深刻联系，又表现出了互相的矛盾以至严重抵牾。洪升不会没有看到这一些，但他不在乎；他郁愤的心理、苦闷的情绪，本来就包含着无数无法解决的矛盾，他不想构造一个光滑圆熟的故事把这些矛盾都填

补掉，而是愿意真诚地把两方面的感受都浓重地抒发出来，构成一个宽大的、留下了一些洄沟阻碍的艺术空间，交付给观众。我们如果苦心地去抹杀他留下的矛盾，或者苛刻地去讥评这些矛盾，都是不必要和不合适的。当我们面对着一个真诚地进行着艺术表现的洪升的时候就会发现：多层次的双重组合，正是《长生殿》的主要艺术特色。

让我们先看第一方面：对于至情的悲剧性呼号。

《长生殿》开宗明义就表明了戏剧家在情感问题上的旨意：

今古情场，问谁个真心到底？但果有精诚不散，终成连理。万里何愁南共北，两心哪论生和死。笑人间儿女怅缘悭，无情耳。

感金石，回天地。昭白日，垂青史。看臣忠子孝，总由情至。先圣不曾删《郑》《卫》，吾侪取义翻官征。借太真外传谱新词，情而已。

请看，洪升说得多么明白，对于杨太真的故事他只是当作一种凭借，为的是表现情；这种情，可以连贯南北万里之遥，可以通达生死阴阳之界，可以产生开金石、回天地之力；青年男女老说自己没有缘分，其实应怪自己未入至情，一部青史处处可见至情，连圣人孔子都没有否定过这种感情，因此洪升要以戏剧形式来好好地写一写情！

由此，我们立即可以想到汤显祖，想到《牡丹亭》。这番话，有点像是汤显祖的至情说的重新表述。如果说，从认真地宣扬着封建主义的国家伦理观念的苏州剧作家身上，我们看到了汤显祖精神的一度沈落，那么，在洪升身上，我们发现了汤显祖精神的某些余绪。他称赞过《牡丹亭》出入生死、『掀翻情窟』的主旨和笔力，因此当有人说他的《长生殿》是一部“闹热《牡丹亭》”，他颇觉高兴：

棠村相国尝称予是剧乃一部闹热《牡丹亭》，世以为知言。

那么，能不能把《长生殿》和《牡丹亭》分别张扬的至情划上等号呢？不能。两者既有联系又有重大区别。在宋明理学长期统治着中国思想领域的总体背景下，称扬情的纯度和力度，大多具有或多或少的挑战意义。须知，洪升不是在纯客观地描摹李、杨情爱，而是先把自己的一面至情的旗帜树立在剧作前头，因此后代评论家不能轻易地因这种情爱依附于帝、妃身上而全盘予以否定。但是，这种依附，确实也给情的性质带来了客观限定。我们看到，当男女之间真诚的爱情一旦真的产生在帝王府宅里的时候，将会走过一段多么畸形、多么艰辛的道路。那是一个只有肉欲、没有爱情的所在，爱情的产生便成了一种反常，与其说是幸事，不如说是祸事。

例如，那点貌似珍贵、实质可怜的爱情，必然与凛然“朝纲”产生撞击，李隆基敢于“弛了朝纲，占了情场”，让情占了上风，但朝

纲的废弛却又激起了阴谋家的野心和军民的怨恨，因此又为埋葬这种情创造了条件。《长生殿》用它的实际展开方式雄辩地表明，很值得歌颂的情一旦落实在帝、妃们身上，就成了一种不祥的征兆，甚至成了一种祸殃，在一定程度上变成该诅咒的了。这显然是矛盾的，洪升自己也不避讳这个矛盾，他不是正在热情讴歌着至情吗？却同时又说了这么一番话：“……然而乐极哀来，垂戒来世，意郎寓焉。且古今来逞侈心而穷人欲，祸败随之，未有不悔者也。玉环倾国，卒至殒身。死而有知，情悔何极。”这又对情有所批判了。这就是一种相反相成的双重组合。总体的情一旦具体化，就走向了反面。洪升无法阐释这种变异，但就在歌颂对象和诅咒对象的难堪合一中，他客观地传达出了无可奈何的悲剧性。

帝、妃间的爱情一旦成立，除了与政治秩序的撞击外，还会遇到传统的皇家婚姻制度本身的嘲弄。“一人独占三千宠，问阿谁能与竞雌雄？”话虽这么说，但三千粉黛未废，竞雌雄的对手始终是存在的。高力士曾对杨贵妃说：“如今满朝臣宰，谁没有个大妻小妾，何况九重。”这个现实，就使李、杨爱情一直面临着内在危机。皇帝本可自由地处置两性关系，而由于他的至高无上的权力，他的处置又关乎着整整一个家族以至一群家族的兴衰荣辱，因此要争取与皇帝保持比较稳定的两性关系，必然是一场生死予夺的恶战。同时，对在皇家婚姻制度下早已驾轻就熟的皇帝本人来说，即便对某个妃子萌发了一点真情，也总脱不了玩弄性质，洗不尽两性关系上的随意性，这又使那场

争夺战时时出现紧张局势。于是，十分自然，从李、杨之间产生了一点真情的第一刻开始，他们俩就加剧了互相间的窥视，李隆基要进一步审察杨玉环有无使他舍弃其它所有女子的特殊价值，而杨玉环则要竭尽全力提防李隆基的情感外逸。这种因情感而引起的审察和竞争，是非常功利化的，是与情感本身相抵触的。这又是一种相反相成的双重组合。在洪升笔下，李、杨的情感誓盟是被歌颂的，但杨玉环为了卫护她与李隆基关系的稳定性而对其他女子所做的一切，是颇为丑恶和阴险的，她的妒忌、侦情、吵闹，是不能作为感情深厚的标志来看的。但这一切，似乎又是宫中感情的必经之路。在这里，我们又看到了洪升所歌颂过的感情的悲剧性变异。

总之，《长生殿》表明，天地间的至情可以出入生死，却不可出入帝王之家，在那里，无论在外部关系上还是在内部关系上都会使它产生破灭。洪升对于清廷帝王没有特殊的反感，他的思想远没有达到否定君权的高度，因此，他所写的感情的变异和破灭，还带有超乎帝、妃身份的普遍性。于是，他向汤显祖学习，把情感的实现寄托给理想中的天国。《牡丹亭》中的杜丽娘一产生爱情就迅捷地向情感的天国翱翔了，全剧充溢着浪漫基调；而《长生殿》则是在真实地刻画了情在现实生活中的可怕遭遇之后再给它以翱翔的自由，以艰辛的现实通达浪漫，以浪漫的情思给现实以弥补和满足。因此，在全剧结构上，又出现了一个整体性的相反相成的双重组合：现实、理想；大地、天域；狂欢、幽思；破灭、团圆。

这绝不仅仅是一种技巧上的对比，而是思想感情本身的艰难行程所留下的印痕。

借用一下德国古典哲学的术语，说《长生殿》表现了一种理想化的至情在实际生活中的变异、又在幻想中的归复，可能不算勉强吧？依凭着『理想——现实——理想』的路途，它走了一个“正——反——合”的螺旋。

《牡丹亭》出入生死之后，是以生之团聚为归结的，明显地表现了汤显祖对于情的乐观昂扬的态度。杜丽娘和柳梦梅，都是情的积极追求者和缔结者，尽管他们的情感也飘逸过了一条极为曲折奇险的路途，但他们本身并未对情造成过破损。《牡丹亭》中的情始终保持着、或趋向着一个内在的完满性，这就进一步体现了汤显祖的乐观基调。看《牡丹亭》，我们只见一种其力无穷的情感意绪左右着客观世界、穿越着现实生活，它处处制造出瑰丽的奇迹，处处迸发出夺目的光亮，最后发出了胜利的微笑。《长生殿》就大不一样了，它所展现的情远没有那么飘逸和潇洒，远没有那么神奇有力，它一下子粘滞在一片苦涩之中，而且立即也使自己染上了苦涩之味。情感的缔结者本身就是情感的破坏者，不要说在总体背景上李、杨溺情误国，即使是互相间的具体情感往还上，他们两人也分别给情感加上了酸腐的元素。最后从肉体上毁灭杨玉环的命令，还是由李隆基本人发出的，尽管他处于军士的逼迫之下。总之，在洪升笔下，情的理想光亮虽然还在闪烁，

但质地已变，色彩已变，基调已变，汤显祖的乐观、积极、昂扬，已不复睹见。

这标志着以汤显祖为代表的人文主义火光，到洪升的时代已经幽暗的表征，相反，勇猛的撞击反而会发出更耀眼的强光；幽暗的基本表征在于，连作者洪升也对情的实现失去了信心，也对情的性质表现出了疑虑。在人文主义火光业已幽暗的前提下还在表现着情、讴歌着情，这种情的性质确实与封建主义能够容纳的情很难划清界限了。有的研究者因此而对《长生殿》中的恋情部分表示厌恶，是奇怪的。

中国封建社会的漫长行程，沉积出了它的思想文化结晶宋明理学，又不期然地挤压出了徐渭、汤显祖等叛逆者；但是叛逆的思想被周围太沉重的传统、太浓重的黑暗、太广漠的罗网吞噬了。洪升，还有我们很快就要讲到的孔尚任，把汤显祖对情的颂歌唱成了挽歌，就是这种宏大的时代性悲剧的一个具体体现。

让我们再来看看第二方面：对于民族兴亡感的深沈寄寓。

情与理，即使在同一个性质的范围里，也是互为消长的。情的幽暗，带来了历史的理性精神的强化，或者说，正是历史的理性精神，荫掩了情的光焰。洪升正是把情的理想放到客观的历史现实中，纔发现并表现了情的变异和破灭。在这里，历史的理性精神起到了很大的

作用。洪升依据唐代的历史和清代的现实检查了情所可能出现的实际形态，这就使情有了社会历史的客观限定；同时，就在这种检察中，他也发现和表现了社会和历史，从情的遭遇伸发出了深沈的兴亡感。

《长生殿》中，有许多内容初看是为李、杨爱情提供社会背景、渲染历史环境的，但它们的分量是那样重，作者所寄托的感慨是那样深，使我们很难把它们仅仅看成是背景性的内容。《贿权》、《疑讖》、《权哄》、《进果》、《合围》、《侦报》、《陷关》、《献饭》、《骂贼》、《剿寇》、《刺逆》、《收京》、《弹词》等出连在一起，构成了浩大的篇幅，刻画出了一幅复杂的社会政治历史变动的长卷。这些内容所传达出来的社会政治观念和歷史兴亡感，后代评论家们一直非常重视，有的把它看作是《长生殿》的第二主题，有的则看成是第一主题，甚至看成是全剧的美学生命的主要所在。实际上，这部分内容与李、杨爱情的描写是互为表里的，不宜强行分割。没有这些内容，就没有李、杨爱情展开的实际形态；没有李、杨爱情，这些内容就缺少在审美情感上的感应效能，因为历史兴亡的事实并不一定能让人产生浩叹连连的历史兴亡感。

不妨说，这两方面构成了一种社会历史的大情境：境限定了情的性质和形态，而情则使境散发出一种感染力。一部《长生殿》就写了这种情、境的对立统一，戏的后半部，则是情、境两方面同时的超脱和升华。

伴升在为李、杨的爱情设境的时候，一下子唤醒了自己历史的理性精神，因而十分自觉地分出很多的笔力来表现社会历史事件，但从全剧看，还不能说是以此为主线的。主线还是李、杨爱情。之所以容易让人产生误解，是由于在表现社会历史事件时作者常常更直接地表露出自己的感受，而在表现李、杨爱情时则明显地带有替遥远（时间上的遥远和地位上的遥远）的他人设计心理、言行的性质。

这是很可以理解的。无论从哪一方面看，他所表现的社会历史事件与他自身的社会历史感受很为接近。他虽然一出生就已在清朝，但长期的文化素养和生活经历都与遗民思想、兴亡之感有联系：

洪升在幼年时期就跟随陆繁弢学习，稍后又从毛先舒、朱之京受业。陆繁弢的父亲陆培在清兵入杭州时殉节而死，繁弢秉承着父亲的遗志，不愿在清廷统治下求取功名。毛先舒是刘宗周和陈子龙的学生，也是心怀明室的士人。同时，与洪升交往相当密切的师执，像沈谦、柴绍炳、张丹、张竞光、徐继恩等人，都是不忘明室的遗民。这些人物的长期熏陶，自不能不在洪升思想中留下应有的痕迹。加以洪升的故乡杭州，本就受着清代统治者特别残暴的统治，不仅当地人民处于『斩艾颠踣困死无告』的境地，连“四方冠盖商贾”也“裹足而不敢入省贬（杭州）之门阀』（吴农祥《赠陈士琰序》）。而在洪升的亲友中，又有不少人是在清廷高压政策下死亡、流放和被逮的。例如他的表丈钱开宗，就因科场案被清廷处死，家产妻子“籍没入官”；他的

师执丁澎也因科场案谪戍奉天。再如他的好友陆寅，由于庄史案而全家被捕，以致兄长死亡，父亲陆圻出家云游；他的友人正严，也曾因朱光辅案而被捕入狱。这种种都不会不在洪升思想中引起一定的反响，因此，在洪升早年所写的诗篇里，就已流露出了兴亡之感，写出了《钱塘秋感》中“秋火荒湾悲太子，寒云孤塔吊王妃。山川满目南朝恨，短褐长竿任钓矶”一类的诗句。

当然，另一方面的事实又证明，洪升并没有非常明确、非常强烈的反清思想，但与兴亡之感拌和在一起的不满情绪则是经常流露的。在《长生殿》中我们也可以看到这方面的许多痕迹。

唐朝的故事，清朝的现实，洪升并不愿意在这两者之间作勉强的影射。他不愧为一位杰出的历史剧大师，他所追求的是一种能够贯通唐、清，或许还能贯通更长的历史阶段的哲理性感受。这种感受带有横跨千年的普遍性，但在戏剧之中又只能通过审美的方式表达出来。因此，洪升选中了几位艺术家，来述说这种感受。乐工雷海青和李龟年就在戏中担负起了这一特殊重任，从某种意义上说，他们就是洪升的化身。洪升表述自身感受的直接性，也就是通过这两位艺术家的形象来实现的。

在我们将要谈到的孔尚任的《桃花扇》中，另外两位艺术家——柳敬亭和苏昆生，也将占据特殊的地位。后代剧作家要让剧中人来

传达自己心意的时候，最合适莫过于借重于剧中艺术家的形象，共同的地位、职业，共同的见识、情怀，更重要的是，共同的审美眼光，使异代的艺术家产生一种可以互相借代的亲密关系。这种关系，洪升和孔尚任都看到了，并且成功地利用了。

《长生殿》中勇敢的艺术家庄彩霞当面痛斥安禄山的这段唱词，应该是包含着洪升本人的一些心意的：

稗只恨泼腥膻莽将龙座弇，癞蛤蟆妄想天鹅啖，生克擦直逼的个官家下殿走天南。你道恁胡行堪不堪？纵将他寝皮食肉也恨难剗。谁想那一班儿没掂三，歹心肠，贼狗男，平日价张着口将忠孝谈，到临危翻着脸把富贵贪。早一齐儿摇尾受新衔，把一个君亲仇敌当作恩人感。咱，只问你蒙面可羞惭？

相比之下，白发老人李龟年在《弹词》中的大段抒发，更能体现洪升的感受，反映他历史的理性精神。本身不包含戏剧性情节、只是一味陈述往事的《弹词》之所以能成为中国戏剧文化史上的重要片断，也与此有关。李龟年，当日繁华的参与者，后来世态的目睹者，今天成了一个历史的评判者、记述者。他本人的形象，就凝聚着一代兴亡，『一从鼙鼓起渔阳，宫禁俄看蔓草荒。留得白头遗老在，谱将残恨说兴亡。』他从一个接近皇、妃的内苑伶工，沦落为一个近乎行乞的卖唱艺人，因此，他对历史的述说和评判是带有深切的感情的。作为一

个艺术家，他描摹情事精细入微，概括史实凝练生动，把客观评述和主观情感溶于一体，这一切，都恰如洪升自己。至少，李龟年是洪升自身意念的直接宣泄渠道，洪升通过他，把李、杨的爱情与一代兴亡紧紧地联系起来，化作一声苍然浩叹。

总之，《长生殿》中饱含着兴亡之感的社会历史背景的刻画，比李、杨爱情的描写本身更能接通清代，因而这种刻画也就承载着李、杨爱情，使《长生殿》从整体上对洪升的时代产生了现实感应。对于清代来说，这无论如何是一种不祥之音。它只能聚集起现实生活中更多的关乎兴亡的浩叹，而不能成为封建盛世的点缀。不能简单地论定洪升在幻想着明室的复兴，不，《长生殿》并无提供这样的信息。洪升以一个艺术家对于时代气氛的敏感，在剧作中敲响了封建时代的晚钟。我们在《长生殿》中已可感到黄昏时分拂面的凉风。

艺术现象是雄辩的。孔尚任的《桃花扇》也紧跟着带来了苍茫的暮色和沁骨的凉意。“南洪北孔”，称盛一时，他们忠实地传达了一种共通的时代意绪。

（四）《桃花扇》

如果说，《长生殿》以爱情为主线，以兴亡为副线，那么，孔尚任的《桃花扇》则倒了过来，以兴亡为要旨，以爱情为依托，社会历

史的客观性更加明显、更加贯穿了。

《清忠谱》所描写的那场斗争，在《桃花扇》中延续下来了。这实在是一种令人寒栗的、几乎是灾变性的延续。首先，由于已经出现过《清忠谱》结尾所写的崇祯对阉党的处置，因此，崇祯缢后阉党在江南的重新泛起，就明显地带有倒算、报复性质，这就使得那场忠邪善恶之争出现了特殊的复杂性和残酷性；其次，此时清兵已经入关，明朝面临覆亡，南明小朝廷的种种行止都与民族斗争的大背景息息相关，这又使得原先正在延续的内部斗争出现了新的复杂性和紧迫性。是历史本身，给了我们的戏剧文化史以越来越扣人心弦的节奏。

《桃花扇》的情节轮廓是这样的：

在大明江山风雨飘摇的危急时刻，忧国忧民的风流名士侯朝宗与色艺双全的秦淮名妓李香君相遇了。他们的结合，是美丽倜傥的，又是多灾多难的。结婚的第一天，一个政治黑影就出现在他们中间：阉党余孽阮大铖为了讨好颇有政治声望的侯朝宗，竟然转经他人送来了奁资。新娘李香君比丈夫侯朝宗还要看重名节，馈赠被退回了，冤仇也结下了。阮大铖时刻准备报复。

在那样一个兵荒马乱的年月里，报复的机会是很多的。当时南方的军事政治集团在危难中加剧了矛盾和纷争，侯朝宗出面劝说左良玉

部敛迹安定，阮大铖则向督抚马士英诬告侯朝宗勾结左良玉，这就使侯朝宗不得不离别李香君，投奔史可法。后来，南明小朝廷开张，阮大铖利用权势逼迫李香君给漕抚田仰作妾。李香君一心只想着远行的丈夫侯朝宗，当然不从，当着前来抢婚的人倒地撞头，把斑斑血迹溅在侯朝宗新婚之夜送给她的诗扇上。目睹此情此景的一位友人，深受感动，把扇面上的血迹勾勒成朵朵桃花，成了一把“桃花扇”。李香君托正直的艺人苏昆生带着这把包含着无限情意的扇子去寻找侯朝宗。侯朝宗一回到南京，就被捕入狱，李香君也被迫做了宫中歌妓。直到清兵席卷江南，南明小朝廷覆亡，这对夫妻纔分别从狱中和宫中逃出。他们后来在栖霞山白云庵不期而遇，感慨万千，但国破家亡，他们也不想再续温柔旧梦了，便一起出了家。

这部戏，所描写的时间过程不长，但这是风云变幻、烽火四燃、种种社会矛盾集中暴露、无数鲜血眼泪交相迸流的一个历史阶段。对于戏剧作家来说，这个真实的历史过程虽然显得过于拥塞和杂乱，但却也包含着天然的戏剧性，只要经过梳理之后用纪实性的办法来处理，不难写出一部、乃至几部以政治历史事件为骨架的历史剧来。李玉的《清忠谱》不就走了这样一条路吗？然而，纔华横溢的孔尚任没有这么做。他固然也十分尊重这段历史本身所具备的戏剧性因素，从大事件到小细节都力求靠近历史的真实面貌，但又不愿为历史真实所缚。他要用自己的情意，自己的手段，来自由地处置这些材料。于是，人们终于看到，一把纤巧的“桃花扇”，把纷纭复杂的南朝人事绾连起

来了，把大江南北的政治风烟收纳起来了。“桃花扇底系南朝”，确实如此，但这需要多大的功力啊。用桃花扇绾连，实际上也就是以李、侯爱情线绾连，有些本身缺少审美价值的历史现象，因与这条线有关联而有了审美价值，大量散乱不堪的人物和场景，因有这条线的串络而构成了一个紧凑的艺术整体。在这一点上，《桃花扇》高于了《鸣凤记》和《清忠谱》。茅盾指出：

《桃花扇》是大家常常谈到的一个剧本，它在古典历史剧中的卓越的地位，差不多已有公论了。无论从运用史实方面看，或者从塑造人物方面看，《桃花扇》比《鸣凤记》更高出一筹。《桃花扇》也有不完全按照历史的地方，例如说侯方域后来出家，就不是事实；《桃花扇》也有虚构的地方，例如苏昆生赴左良玉军请救侯生及柳敬亭为左传檄金陵等等。但侯生与香君在道观相遇，已属虚构，何妨双双出家，为传奇之团圆结局的公式别开生面（顾彩的《南桃花扇》就是使侯、李团圆的）；至于苏、柳，一则请救、一则传檄的故事也还符合于苏、柳的性格。从整个剧本看来，凡属历史重大事件基本上能保存其原来的真相，凡属历史上真有的人物，大都能在不改变其本来面目的条件下进行艺术的加工。如果说，《桃花扇》是我国古典历史剧中在历史真实与艺术真实的统一方面取得最大成功的作品，怕也不算过分罢。

《桃花扇》在整个中国戏剧文化史上的地位，正是如此。

我们需要进一步研究的是，孔尚任恪守真实和放手虚构，到底以什么为标尺，又为了达到什么目的呢？恪守真实，当然不会只是为了对“信史”的忠诚——这种忠诚在文艺领域未必永远是美德；放手虚构也不会只是为了艺术处理上的方便——这种方便很容易导致轻巧和浅薄。孔尚任的种种裁断和处置，都是为了实现一种意向：渲染出一种真实而又浓重的历史气氛，借以体现出一种江河日下的历史必然。

可以说，《桃花扇》比中国戏剧史上几乎其它所有的悲剧都更自觉、更明确、更雄辩地写出了破灭的必然性。作者不是完全同意破灭、赞扬出世，如果这样，他也就用不着写这么一出情沛意足、感人至深的戏剧了。但是，他却是用非凡的笔力，写出了美的破灭、崇高的破灭，写出了这种破灭是那样地不可挽救；同时，他也写出了在破灭中挣扎的美，在破灭中更加闪光的崇高。从感情上说，作者非常希望能给这种美、这种崇高以更多的许诺和更有力的扶持，他是多么不忍心看到它们的破灭啊；但在理性上，作者又明晰地知道，在江河日下的整体局势下，善良的许诺是无用和无益的。于是，他就表现了这么一个包含着大量美好内容必然破灭的过程。高水平的悲剧，并不是一定要观众面对着一对情人的尸体而涕泪交流，而是要观众在一种无可逆拗的历史必然性面前震惊和思索。美好的因缘、崇高的意愿，不是由于偶然闯来的恶势力的侵袭，而是由于像铁一般坚硬和冷漠的客观现实而遭到毁损，这是《桃花扇》的特殊理性魅力。

从外层结构论，这部戏表现了正、邪两种力量的剧烈搏斗，正面力量除李香君、侯朝宗和他们的复社友人外，还有柳敬亭、苏昆生、李贞丽、卞玉京等人，也包括一批与腐败的官僚形成对照的军事、政治人物如史可法、左良玉；反面力量的代表是阮大铖，他又牵连着一个庞大的政治集团，以弘光皇帝到宰相马士英、漕抚田仰等人，世称“弘光群丑”。这两方面的力量对比，在戏中很难说得上谁强谁弱，最后也很难说究竟谁战胜了谁。如果简单地把李香君、侯朝宗的悲剧写成是由阮大铖等人一手造成的，那在艺术效果上就会比现在的浅薄得多，破灭的必然性也会软弱得多。事实上，戏的最后真正殒命的是阮大铖、马士英，而不是李香君、侯朝宗。李香君、侯朝宗平安无恙地听到了阮大铖、马士英死亡的消息，是不是可以算是李、侯对于阮、马的战胜呢？是不是可以就此而高唱凯歌呢？不能。人们发现，即使在这种情况下、李香君和侯朝宗还是欢呼不起来，即使在这样本应愉悦的戏剧情境中，仍然充溢着一种压人的破灭感和失落感；于是，人们进一步发现，原来李香君、侯朝宗搏战对手并不仅仅是阮、马等群丑，而是整个顺坡下滑般地破败着的客观现实。阮、马之流只是现实破败的一种表征，他们虽死，现实的破败还是每况愈下，使得李香君、侯朝宗要在六朝古都、秦淮河畔寻找一块能平心静气地生活的地方也成了一件难事。李香君、侯朝宗不只是一对互相忠贞的情人，他们各自固守着很多有关民族大义、人生节气等崇高的观念，他们的结合在思想倾向上带有明显的社会政治色彩。因此，团聚并不是他们追求的主要目标，阮大铖对他们的阻难也并不仅仅是对婚姻的破坏。当

一个破碎的国家、呻吟的民族横陈于眼前的时候，两个人都会感到自己首先是失败者而不是胜利者。因此，他们很容易地听从劝说，不在大失败中享受小胜利。有的评论者认为他们这对夫妻已经走到团圆的门坎里边，再把他们硬行拆开，未免生硬；本书认为，这正是剧作要旨的透露。把他们写成大团圆当然也未尝不可，但这样的一个胜利的结局就会反溯全剧，使全剧矛盾仅仅成了李、侯与阮大铖的斗争，至多得出一个“恶有恶报，善有善报”的简陋归结；反之，我们如果承认李、侯更是在与客观整体现实搏斗，而现在已成了根本意义上的失败者，那么，也就不愿意把一个大团圆的结尾强加给他们了。当孔尚任保持了破灭的必然性，也就开拓出了全剧在社会历史意义上的深刻性。

这种破灭，明显地是指明朝的溃亡，但又不仅仅是如此。孔尚任当然在悲悼着明朝，但对明朝的腐败昏聩也恨之入骨；对于清朝，他并不像那些遗民那样完全白眼相向，从根本上否定它的正统性。那么，他强有力地刻画了的必然性破败，究竟还包括什么内容呢？或许还应该包括：对现实世界的失望，对儿女柔情的挥弃，对封建政治理想的淡漠，对儒家道学观念的动摇，以及对于国家民族急速下沉趋势的无可奈何、无可挽回的叹息，简言之，对于末世的预感。这一切，都带有必然性。即便满清没有入关，明朝依然存在，这种从封建制度本身肌体中散发出来的霉腐气息也会被人们闻到。《桃花扇》的杰出之处在于，它在描写明朝气数已尽的同时，不自觉地透露了整个封建

制度的气数信息。这比简单地扶明反清更弘广了。因此，今人把《桃花扇》改成侯朝宗事清、李香君批斥的结尾，也并不合适，因为这只在明清、汉满之间划界限，而事实上这种界限的禁严性对今天来说已不存在很大的现实意义。更值得我们关注的，是中国封建社会走向整体性消亡的契机和征兆。这种征兆，在《桃花扇》原作中是依稀可辨的。须知，当孔尚任在山东曲阜老家安度生命的最后几个年头的时候，将大声地用艺术方式宣告封建社会气数已尽的曹雪芹，已经出生。时代发展的趋向，首先向第一流的艺术家的发出了朦胧的通知。

《桃花扇》第四十出《入道》之后的总批中有这样的话。

离合之情，兴亡之感，融洽一处，细细归结。最散，最整；最幻，最实；最曲迂，最直截。……而观者必使生旦同堂拜舞，乃为团圆，何其小家子样也。

这是说得很好的。团圆的结局加在这部戏中即呈“小家子样”，而孔尚任的旨趣远在“小家子”之外。牺牲了恋情的完整性和现实性，却换来了历史感受的完整性和现实性。《桃花扇》着重追求的是后者，这是它与《长生殿》迥然有异的。

当一对情人在法师的指点下割断花月情根，男的来到南山之南，女的去到北山之北“修真学道”之后，孔尚任让已经做了渔翁的柳敬

亭和做了樵夫的苏昆生的一段长篇谈话来归结全剧，从而实现了全剧思想上和艺术上的完整性。他们以超逸的态度，评判着历史功过，交流着离乱之感。苏昆生告诉柳敬亭，他前些天为了卖柴，到南京去过了，凭吊了故都遗迹，但孝陵已成刍牧之场，皇城蒿莱满地，秦淮无人迹。他把自己的见闻一一唱了出来：

山松野草带花挑，猛抬头秣陵重到。残军留废垒，瘦马卧空壕，村郭萧条，城对着夕阳道。

野火频烧，护墓长楸多半焦；山羊群跑，守陵阿监几时逃？鸽翎蝠粪满堂抛，枯枝败叶当阶罩。谁祭扫，牧儿打碎龙碑帽。

搬白玉八根柱倒，堕红泥半堵墙高；碎琉璃瓦片多，烂翡翠窗棂少，舞丹墀燕雀常朝。直入官门一路蒿，住几个乞儿饿殍。

面对着这一派衰败变异的景象，苏昆生吐出了一种苍老悲凉的历史感受：

俺曾见金陵玉殿莺啼晓，秦淮水榭花开早，谁知道容易冰消。眼看他宴宾客，眼看他楼塌了。这青苔碧瓦堆，俺曾睡风流觉，将五十年兴亡看饱，那乌衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，凤凰台栖枭鸟。残山梦最真，旧境丢难掉，不信这与图换稿。谄一套哀江南，放悲声唱到

老。

李后主从个人遭际出发也倾吐过故国兴废的慨叹，而这里的吟唱者，却是两个地位低下、目光冷静、曾与邪恶势力搏斗过、现今与山野草泽为伴的艺术家，那就比李后主的慨叹更具有客观性和严峻性了。这也是孔尚任本人深切感受的吐露。在后代许多不认为要从李香君、侯朝宗身上汲取什么『精神力量』和“品德教益”的观众、读者来看，《桃花扇》如此生动、如此形象地展开了一幅特定时代的社会画卷和人生画卷，如此精妙地谱下了历史灾难和社会动乱带来的悲怆音符。它写成于 1699 年——十七世纪的最后一年，十八世纪，将是中华民族终于落后于欧洲先进国家的一个关键性世纪。在这个世纪来到的前夜，中国艺术家所感受到的历史气氛究竟如何呢？《桃花扇》留下了真实的印痕。这会比一系列的史学记载更加准确，更加深入、更加关乎民族的内在精神。一部戏能起到这样的作用，也就足够了。其实，大凡规模宏大的艺术作品，作用往往如此。

诚然，孔尚任对剧作的现实理性意义是作过考虑的。他在《〈桃花扇〉小引》中给自己出了一个追索历史结论的题目：

场上歌舞，局外指点，知三百年之基业，堕于何人，败于何事，消于何年，歇于何地。不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣。

在这里，他把剧中表层结构所展现的南明小朝廷的败亡，扩展成三百年的大明全史；而实际上，剧中深层结构所包容的感慨，比三百年的大明全史还要广阔。因此，剧本的社会作用也不会太直接、太具体。李香君的『却奁』之举和“骂筵”之词固可崇尚气节、鞭笞权奸，但是作为全剧归结的苏昆生的那段兴亡吟唱，却并不能“惩创人心”，而只能被人心所感应、所认识。因此，此剧的作用，很难真正发挥“为末世之一救”的实际功利，而只能成为“末世”之表征。这更有价值。

在艺术表现方法上，《桃花扇》达到了很高的水平，使走向晚期的明清传奇又一次显示了自己的雄健实力。它把很难把握的动乱性场面处理得井然有序、收纵得体，把很难加入的自我感受融合得既自然又明确。它在境与情、真与善、史实与虚构、粘着与超逸、纷杂与单纯、丰富与明确等关系的处理上，都显示了非凡的功力。在艺术上，《桃花扇》可说是整个明清传奇发展史上的“老成之作”。

特别引人注目的自然还是人物的刻画。那么多的人，面临着那么多的事，孔尚任都能调停有度，一个个都写得真实可信、勃勃欲生。《桃花扇》中人，社会等级的差距很大。上至王公贵胄，下至兵卒妓女，包罗万象，孔尚任都能体察他们各自的地位、身份，既写出他们在同一等级、同一职业中的共性，又写出他们鲜明的个性。同是丑恶臣僚，阮大铖与马士英不同；同是江湖艺人，柳敬亭与苏昆生不同；同是妓女，李香君与李贞丽、卞玉京不同。即便是难舍难分的恩爱夫

妻李香君、侯朝宗之间，也常常出现鲜明的对比。更加难能可贵的是，这些由种种的不同所组合成的鲜明个性，都具有在时间上展开和延伸的能力，《桃花扇》的观众和读者不仅可以轻易地提挈出男女主人公的个人性格发展历程，而且对于像阮大铖、柳敬亭以至李贞丽这样的人物，也能清楚地梳理出他们在剧情时间中的经历小史和性格小史，老奸巨猾而又不乏纔情的阮大铖，在剧中经受了多大的升沈颠荡，他用了多少心思，动了多少机谋！他的历史，即便仅仅是剧中涉及的那一些，也足以成为由明入清这一重大历史递嬗期的反面见证录。把这些材料组织成一部独立的戏，也绰绰有余。机智诙谐、勇敢正直的柳敬亭在剧中的传奇性行止也是完整而丰美，孔尚任用并不太多、也不太少的笔墨，为这位杰出的艺术家写了一份极其生动的戏剧性传记，敬爱之情，处处溢于言表。就连那个非常次要的妓女李贞丽也在《桃花扇》中留下了令人难忘的生命史：她那么年轻，已是鸨母、妓女一身二任；她有平庸、势利的一面，但又以善良的心围护着香君；权贵逼香君为妾，她不得已以身相代，陷身虎口；后又被施舍给一个老兵，她反觉安适，平静度日，但昔日繁华之梦、善恶之忆，又时时萦怀……这么多经得起追述的完整生命，一一被有机地组合在一部戏里，致使《桃花扇》成了一个充满着生气、活气的热闹艺术天地，广阔的社会面貌、深刻的历史意蕴，溶解在这群人的表情、语气、呼吸中。于是，全剧实现了充分的形象化，既不沈陷于杂乱的历史外象，也不沈陷于抽象的历史哲理。

特别引人注目的自然还是人物的刻画。那么多的人，面临着那么多的事，孔尚任都能调停有度，一个个都写得真实可信、勃勃欲生。

《桃花扇》中人，社会等级的差距很大。上至王公贵胄，下至兵卒妓女，包罗万象，孔尚任都能体察他们各自的地位、身份，既写出他们在同一等级、同一职业中的共性，又写出他们鲜明的个性。同是丑恶臣僚，阮大铖与马士英不同；同是江湖艺人，柳敬亭与苏昆生不同；同是妓女，李香君与李贞丽、卞玉京不同。即便是难舍难分的恩爱夫妻李香君、侯朝宗之间，也常常出现鲜明的对比。更加难能可贵的是，这些由种种的不同所组合成的鲜明个性，都具有在时间上展开和延伸的能力，《桃花扇》的观众和读者不仅可以轻易地提挈出男女主人公的个人性格发展历程，而且对于像阮大铖、柳敬亭以至李贞丽这样的人物，也能清楚地梳理出他们在剧情时间中的经历小史和性格小史，老奸巨猾而又不乏纔情的阮大铖，在剧中经受了多大的升沈颠荡，他用了多少心思，动了多少机谋！他的历史，即便仅仅是剧中涉及的那一些，也足以成为由明入清这一重大历史递嬗期的反面见证录。把这些材料组织成一部独立的戏，也绰绰有余。机智诙谐、勇敢正直的柳敬亭在剧中的传奇性行止也是完整而丰美，孔尚任用并不太多、也不太少的笔墨，为这位杰出的艺术家写了一份极其生动的戏剧性传记，敬爱之情，处处溢于言表。就连那个非常次要的妓女李贞丽也在《桃花扇》中留下了令人难忘的生命史：她那么年轻，已是鸨母、妓女一身二任；她有平庸、势利的一面，但又以善良的心围护着香君；权贵逼香君为妾，她不得已以身相代，陷身虎口；后又被施舍给一个老兵，

她反觉安适，平静度日，但昔日繁华之梦、善恶之忆，又时时萦怀……这么多经得起追述的完整生命，一一被有机地组合在一部戏里，致使《桃花扇》成了一个充满着生气、活气的热闹艺术天地，广阔的社会面貌、深刻的历史意蕴，溶解在这群人的表情、语气、呼吸中。于是，全剧实现了充分的形象化，既不沈陷于杂乱的历史外象，也不沈陷于抽象的历史哲理。

有一位戏剧理论家指出：“孔尚任事实上是在实践中，对前人的编剧方法做了一次「总结」。”孔尚任的时代，确实是需要对许多方面作一点总结的时代。他的集大成的手笔，先于曹雪芹，担当了替中国封建社会进行某些归结性描写的任务。《桃花扇》错综复杂的历史过程，众多而各别的人物形象，吞吐万汇的大容量结构，深沈而苍茫的历史感叹，组合成了一种惊人的恢弘气概。恢弘中笼罩着悲凉，恰似薄暮时分群山间沉重鸣响的古钟，嗡嗡铿锵。

清代还没有度过它的繁盛期，但从两千年的整体历程来看，中国封建社会的黄昏，已经逼近。

明清传奇的黄昏，也已经到来。

生机在民间

当明清文人传奇的黄金时代过去之后，人们惊喜地发现，在广阔的原野上，民间戏剧的生机不仅始终在跃动，而且已经出现一批不可忽视的戏剧作品，足以构成中国戏剧文化史的新篇章。我们这里指的是品类繁多的地方戏。

我们在描述传奇时代的时候，主要是把目光集中在城市大邑，集中在那些为城市大邑的舞台提供剧本的著名艺术家的宅院。这是难免的。即使是完全坐落在农业经济之上的封建时代，城市也是历史的门面。我们说过，城市中的市民口味曾对戏剧艺术的成熟作了关键性的催发，那么，戏剧以后发展的主体航道，也还是在城市中。最重要的戏剧现象，最杰出的戏剧作品，都无法离开热闹街市中各色人等的聚合；即便是在乡间阡陌间孕育的曲调和故事，即便是在远村贫舍中写出的剧本和唱词，也需要在人头济济的城市显身，纔有可能成为一种有影响的社会存在，留之于历史。但是，另一方面，我们又应正视散布在广阔原野间的戏剧品类的存在，它们在某种意义上一直在与城市演出竞争。流浪戏班并不拒绝向风靡都市的一代名剧学习，又以自己独特的办法维系着广大的农村观众，到一定的时候，它们的作品，就向城市进发了。原先占据着都市舞台的戏剧品类，未必永远具有抵挡它们的力量。

在为时不短的传奇时代，城市演剧和乡村演剧都是比较兴盛的。

城市演出大多出现在上层社会的宴会上，更多地服从于戏剧品类的权威和时尚，乡村演出大多出现在节日性的庙台上，更多地服从于地方性的审美传统和习惯。在魏良辅、梁辰鱼等人所进行的昆腔改革成功之后，城市中的文人、士大夫对昆腔莫不“靡然从好”，我们前面所举的大量传奇剧目，几乎都是昆腔作品；但在乡村民间，弋阳腔的势力一直很大，尽管这个声腔曾为某些杰出的传奇艺术家所厌，但它还是为繁华的传奇时代作出了不可磨灭的贡献。弋阳腔作为南戏余脉，流播各地，虽无巍巍大家助其威，皇皇大作扬其名，却也以自己自由、随和、世俗的艺术方式占据了漫长的时间和辽阔的空间。它的音调，朴直易学，不执着于固定的曲谱，不受套曲形式的束缚，一任方言乡语、土腔俗调自由组合，对于不同风格的剧本，有很大的适应性。对于不同地域的观众，也有很大的适应性。它体现在演出上，还保留着某些有生命力的原始形态，后台帮唱的方式，锣鼓打击乐的运用，一直为乡村观众所喜闻乐见。正由于弋阳腔具有多地域的熔接能力和伸发能力，因此尽管未免简陋，却孕育和催发了许多地方戏曲。

十七世纪初叶，王骥德有忿于弋阳腔竟跑到昆山腔的老家里来争地盘，叹息“世道江河，不知变之所极矣”；不料，变化确实很快，一个多世纪之后，北京戏剧界竟出现了这种情况：

长安之梨园，所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去。

一听到唱昆曲，观众就“哄然散去”，指责和叹息都是没有用处的了。

张坚（漱石）所说的“秦”、“罗”，也是与弋阳腔一样流传于民间的戏曲声腔，在当时统称“花部”、“乱弹”，与昆腔的“雅部”、“正音”相对峙。《扬州画舫录》载：

两淮盐务例蓄花雅两部以备大戏。雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。

前一条材料记述的是十八世纪前期的北京，后一条材料记述的是十八世纪后期的扬州。北京和扬州，在当时是中国政治、经济、文化的南北两大中心，你看，孕育于民间的戏曲，在大城市里显示它们的风姿和力量了。它们以艰苦的竞争，在城市中筑起了固定的营业性剧场，于是，也就堂而皇之地迈进了中国艺术文化史。

昆腔传奇自十八世纪后期开始，明显衰落。当然，演出不仅还在进行，而且也还十分盛炽，但有分量的剧本创作已日见稀少，这对戏剧活动来说，恰似釜底抽薪，已无法称之为繁荣了。昆腔传奇衰落的原因是多方面的。首先，作为一种规整的戏剧样式，它已充分地流泻了自己的生命。世界上没有一种艺术的繁荣期可以无限制地延续下去，人们看到，就连那些光照百世的某种艺术的黄金时代，往往也只是轰

轰烈烈地行进了几十年。昆腔传奇通过一大批杰出戏剧家的发挥，已把自由的优势尽情展示。作为一种沈积的文化遗产，它具有永久的价值；但作为一种文化发展过程中的戏剧现象，它已进入疲惫的岁月。当观众已经习惯了它的优势，当文化心理结构已经积贮了它的优势，那么，它的优势也就不再成为优势了，相反，它的局限性却会越来越引起人们的不耐烦。它太长，太完满，太缓慢，太文雅，太刻板；但是，戏剧家和戏剧理论家们还在以苛严的标尺刻意追求它的完整性和规范化，刻意追求它的韵律和声调，致使它的局限性越来越严重。它被素养高超的艺术家们雕琢得太精巧，使它难于随俗，不易变通。其次，它的作者队伍后继乏人。昆腔传奇的作者队伍主要是文人，而且是高水平的文人，这个圈子本来不大，文人求名，在汤显祖、洪升、孔尚任之后要以崭新的传奇创作成名，几乎是一件不可实现的难事了。康、雍、干时代，文字狱大兴，知识分子处境窘迫，演出《长生殿》时所遭遇的祸事，时时都在设计着、筹谋着。“干嘉学派”之所以产生，就是由于一大批纔识高远的知识分子在清廷的文化专制主义之下不得不向考证学沈湎。在这样的历史环境中，还会有多少文人能够投身于戏剧这一特别显得自由、特别需要自由的场所中来呢？本来仰仗着文人的“文人传奇”，一下子失去了文人，怎能不衰落呢？第三个原因，是花部的兴起。戏剧的观众历来处于被争夺之中。花部，戏剧领域中的纷杂之部，扎根在广阔而丰腴的土地上，一时还没有衰老之虞，它既不成熟又不精巧，因而不怕变形、摔打、颠簸，它放得下架子，敢于就地谋生，敢于伸手求援，也愿意与没有什么文化修养的戏

剧家和观众为伍。这样，它显得粗糙而强健，散乱而灵动，卑下而有实力，可以与昆腔传奇相抗衡，甚至渐逞取代之势了。原先已对昆腔有所厌烦的观众，尝过了花部的新鲜风味，就更加厌烦昆腔了。试想，经常面对着“哄然而散”的观众，昆腔哪能不惶愧、不衰落呢？

昆腔也在寻觅自救之途。折子戏的出现，就是较为成功的一法。既然观众对昆腔的过于冗长的整体结构和过于缓慢的行进节奏已经厌烦，那就截取其中的一些精彩片断出来招待观众吧；既然眼下已经没有出色的完整剧目创作出来，那就以大量传统剧目为库存，从中掘发出一些前代的零碎珍宝吧。这样一来，昆腔的明显弱点被克服了，而它的一种特殊优势——丰厚的遗产积累却被发挥了出来。折子戏的盛行，又让昆腔的生命延续了很长时间。但是应该看到，以折子戏的形态出现的昆腔剧目，在基本形态上已与花部处于比较平等的地位，是很难随顺世俗时尚的浩大昆腔对于世俗时尚的一种随顺。这其实也从一个侧面体现了花部的胜利。

初看起来，这是民间戏曲、地方戏曲对于文人传奇的阻遏，实际上，这是它们对于中国戏剧文化史的一个新推动，以它们所包含着的泥土气息，以它们粗野的生命力。

属于花部的民间戏曲和地方戏曲，不可胜数。乾隆之后，在全国范围内逐步形成了几个重要的声腔系统，并一直发展到近代，那就是

由弋阳腔演变而来的高腔，梆子腔，弦索腔，皮簧腔，和已作为一种普通的地方戏出现的昆腔。由这些声腔系统，产生了一系列地方剧种。

首先在高层次的文化领域里为民间的地方戏曲张目的，是清代中叶的著名朴学大师焦循（1763——1820）。他在著名的戏剧论著《花部农谭》中指出：

梨园共尚吴音。“花部”者，其曲文俚质，共称为“乱弹”者也，乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。……花部原本于元剧，其事多忠孝节义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟渔父，聚以为欢，由来久矣。……余特喜之，每携老妇幼孺，乘驾小舟，沿湖观阅。天既炎暑，田事余闲，群坐柳阴豆棚之下，侈谭故事，多不出花部所演，余因略为解说，莫不鼓掌解颐。

彼谓花部不及昆腔者，鄙夫之见也。

焦循所说的“吴音”自然是指昆腔，他指出了昆腔的局限性，颂扬了花部在艺术上的优点以及在人民群众中的普及程度。他反复地表明，对花部“余独好之”、“余特喜之”，这无疑体现了他十分强烈的个人审美嗜好，但这种个人审美嗜好中也包含着戏剧文化更替期的社

会心理趋向。例如他在《花部农谭》中提到，他幼年时有一次曾随着大人连看了两天“村剧”，第一天演的是昆曲传奇剧目，第二天演的是花部剧目，两个剧目情节有近似之处，但观众反应截然不同。第一天演昆曲传奇剧目时，“观者视之漠然”，而第二天一演花部剧目，观众“无不大快”，演完之后还保持着热烈的反应：“铙鼓既歇，相视肃然，罔有戏色；归而称说，浹旬未已。”谁能说，焦循后来令人耳目一新的审美选择，就没有受到这种取舍分明的观众反应的重大影响呢？

焦循的《花部农谭》完成于 1819 年，此时花部的势力比它幼年时期更大了。杰出的戏剧表演艺术家程长庚、张二奎、余三胜都已经出生，他们将作为花部之中皮簧戏的代表立足帝都北京。由于他们和其它表演艺术家的努力，皮簧戏的艺术水平迅速提高，竟然引起了清廷皇室的狂热偏好。他们在唱念上还各自带着安徽、湖北、北京的乡音，他们在表演上还保留着不少地方色彩，但他们现在却要在一个大一统的封建帝国的首都为最高统治者和京师百官献艺，为既有明显的审美地域性又与全国各地有着密切联系的广大北京观众献艺，就不能不在艺术上精益求精、锐意革新，把皮簧艺术引向更成熟、更统一的境地，这在实际上，就促成了向京剧的过渡。以后，又由于谭鑫培、王瑶卿等大批表演艺术家所作出的重大艺术贡献，京戏作为一种极有特色的戏剧品类完满地出现在中国戏剧文化史上。享有世界声誉的戏剧大师梅兰芳，则是京戏成熟期的一个代表。京戏，在很大程度上已

成了中国近代戏剧文化的象征。

京剧，实际上是在特殊历史时期出现的一种艺术大融会。民间精神和宫廷趣味，南方风情和北方神韵，在京剧中合为一体，相得益彰。在以前，这种融合曾经出现过，但一般规模较小，不够透彻。常常是以一端为主，汲取其它，有时还因汲取失当而趋于萎谢，或者因移栽异地而水土不服。京剧却不是如此，它把看似无法共处的对立面兼容并包，互相陶铸，致使它足以贯通不同的社会等级，穿络广阔的地域范围，形成了一个具有很强生命力的艺术实体。多层次的融会必然导致质的升华，京剧艺术的一系列美学特征，如形神兼备、虚实结合、声情并茂、武戏文唱、时空自由之类，都与这种大融会有关，都与这种大融会所导致的升华有关。对于一种在内在组成和外在表现上都有着广泛涵盖的艺术样式来说，不求神、不求虚、不求情、不求文、不求自由，怎能担当得起来呢？然而，对于一种根植于民间土壤、面对着广大观众的艺术样式来说，舍弃形、舍弃实、舍弃声、舍弃武、不求规范，又怎么能行呢？艺术家们千锤百炼，把这一切烧冶成了一个美的结晶体。

京剧，使本来的地方戏曲在表现功能上从一种擅长趋于全能，在表现风格上从质朴粗陋转成精雅，在感应范围上从一地一隅扩至遐迩，这已不是严格意义上的地方戏了。各种地方戏还在全国不同的地域盛行着，京剧影响既大，也就会给各种地方戏带来或多或少的帮助。同

在剧坛之内，许多剧目又相通相近，这种帮助往往是很切实的。反过来，地方戏也在不断地给京剧以帮助，这是被许多京剧艺术家的艺术实践反复证明了的。京剧在形成初期就曾过多地受到宫廷的牵制，没有众多的地方戏在侧，它是会更加脱离现实、更加失却生气的。生机，仍在民间。

在中国戏剧文化史上，京剧，为表演艺术史掀开了新的篇页，相比之下，没有为戏剧文学史留下太光辉的章节。京剧拥有大量剧目，当然也包含着戏剧文学方面的大量劳动，但是，在横向上，无法与灿若繁星的京剧表演艺术比肩；在纵向上，又难于与关汉卿、王实甫、汤显祖、洪升、孔尚任时代的戏剧文学相提并论。孔尚任死于 1718 年，十八世纪刚刚开头，中国的戏剧文学似乎就从此一蹶不振了！这种情景，一直延续到本世纪前期。

这就是中国戏剧文化史的一个重大转折：以剧本创作为中心的戏剧文化活动，让位于以表演为中心的戏剧文化活动。这个转折的长处在于，戏剧艺术天然的核心成分——表演，获得了充分的发展，中国戏剧炫目于世界的美色，即由此聚积、由此散发；这个转折的短处在于，从此中国戏剧事业中长期缺少思想文化大师，换言之，长期缺少历史的先行者、时代的代言人以戏剧的方式来深刻地滤析和表现生活，有力地把握和推动现实。两相对比，弊大于利。包括京剧在内的中国戏剧文化，在很长的历史时期内主要成了一种观赏性、消遣性的

比重太大的审美对象。剧目很多，但大多是前代留存，演员们为了表演艺术的需要会请人作一些修订、改编，有时也可能新编几出，但要以澎湃的创作激情来凝铸几个具有巨大审美感应力的新戏，则甚为罕见。戏剧艺术的社会作用，本来不应该仅仅如此；一个伟大民族的戏剧活动，本来不应该仅仅如此。

这种现象的产生，不是戏剧领域中的分工偏倾，而是另有更深刻的原因。那就是：在中国封建社会的黄昏时代，当时有可能写出高水平剧作的文人一时还认识不了、寻找不到一种新的社会意志来一壮剧坛声色。法国戏剧理论家布伦退尔认为，戏剧通史证明了一条规律：一个伟大民族的意志十分昂扬的当口，也往往是戏剧艺术发展的高峰所在。希腊悲剧的繁荣和波斯战争同时，西班牙出现塞万提斯和维迦的时代正是它把意志力量扩张到欧洲和新世界的时期，古典主义戏剧繁荣之时正恰是法国完成了伟大的统一之后，小说《吉尔·布拉斯》和戏剧《费加罗的婚礼》虽属同一族系，却属于不同的时期，前者属于摄政时代的意志松弛时期，而后者则属于革命前夕由意志力操纵着的强有力的恢复时期。布伦退尔的这番论述，包含着一些偏颇，回避了不少“例外”，但确实也触及到了戏剧现象和整体精神文化现象的关系，有其深刻性和真理性。中国封建社会越过了最后一个繁盛期之后，已经失去了强有力的精神支柱。京剧的正式形成期约在 1840 年前后，人们记得，这正是充满屈辱的中国近代史的开端之年，正是中华民族在帝国主义发动的鸦片战争中蒙受一次次灾难性失败的年代。

中国人民可以愤怒，可以反抗，但是，可以形之于审美方式的坚实的精神支柱在哪里呢？可以锻铸戏剧冲突的强悍的理性意志在哪里呢？在这样的年月，王实甫会显得太优雅，汤显祖会显得太天真，李玉会显得太忠诚，他们的戏还会被演出、被改编，但像他们这样的人已不会出现在这样的时代。

在整个中国近代史上，没有站起一位伟大的剧作家。众所周知，中国戏剧文学的重新自觉，产生在新的历史时期被开创之后，产生在欧洲话剧被引进之后。那是后话了。

但是，在清代地方戏的广阔领域里，毕竟还有不少优秀剧目在闪光。没有登高一呼的个体，却有松散分布的群体；没有强大而完整的精神支柱，却可以在历史遗产和生活传闻的库存中寻求宣泄和共鸣。无数不知名的民间戏剧家，选选、改改、编编，也大致传达出了这一时代的精神格调，尤其是乡村里巷间普通百姓的精神格调。

在清代地方戏曲的群体中，人民群众的道德观念和生活形态获得了明显的体现。王宝钏、秦香莲等艺术形象长期地、反复地出现在各类地方戏曲之中，就是因为她们作为广大人民群众感到亲切的道德原则的形象化维系住了广大人民群众。《红鬃烈马》表现了相府小姐王宝钏竟然愿意与乞丐结亲，而一旦结亲之后又甘于寒苦，守贞如玉，绝不嫌贫爱富，独居破瓦寒窑十八年。这种操守和观念，就其基本方

面论，无疑是体现了平民百姓的一种道德理想。封建统治者当然有时为了维护封建社会的稳定性也会宣扬“从一而终”的教条，但他们不会愿意把这种宣扬推到如此出格的地步，即不会愿意面对自己等级中的千金小姐下嫁乞丐这样一种艺术设计。在王宝钏的丈夫薛平贵的形象中，当然也包含着一些“发迹变泰”之类的庸俗思想，但这也是当时人民群众的思想观念中难于避免的东西。《明公断》表现了秦香莲和陈世美的故事，以死刑惩处了获得高官之后忘恩负义的恶丈夫。我们记得，这类题材，这样的处置，在宋元南戏中早已出现，高明在《琵琶记》中从一个知识分子的内心矛盾出发作了重新处置，但事情一回到民间戏剧家手中，他们又要恢复南戏所体现的民间道德色彩，毫不客气地来鞭笞和处置负心汉了。《琵琶记》既可受到人民欢迎，又会受到封建统治者赞许，而《明公断》以及内容同样的《赛琵琶》之类则完全在倾吐平民百姓的冤气了。长期守居乡间、对人民群众的审美趣味有深切了解的焦循，就说《赛琵琶》比《琵琶记》更好。

用强硬的方式，甚至不惜呼唤鬼神的力量惩处忘恩负义之人，是地方戏曲艺人在实现自己的道德原则时所惯用的结局。《清风亭》写一对打草鞋的贫苦夫妇教养了一个弃儿，而这个弃儿长大后竟把这对救命恩人视若乞丐，老夫妻双双撞死，负心儿郎遭雷殛。这出戏之所以有一种惊心动魄的悲剧力量，首先不在于它以几个人的死亡祭奠了孝道，而是在于对于那对打草鞋的贫苦夫妇内心痛苦的深切体验和由衷同情。这个明确地显示了民间艺术家们立足的基点。贫苦夫妇在愤

怒、后悔、诅咒中一头撞死，就已经无异于鸣响了民间道德的震耳惊雷。

从民间道德出发，正常的爱情在地方戏曲中占有着毋庸置疑的合理地位。不用那么多遮掩，也不用那么多自找的曲折，要爱，就坦率地爱，质直地爱，甚至迅捷地爱，不管是人是鬼，不管是妖是怪。为了实现和卫护这种爱情，可以千里奔波，上山下海，可以拼死相争，以身相殉。《雷峰塔》以及以后演变的《白蛇传》，便是体现这种爱情方式的突出代表。白娘子作为一种“妖邪”和“异端”，敢于爱，也敢于斗，为了爱情，她可以不顾生命危险到仙山盗草，赴金山鏖战。她的结局是悲剧性的。但她已战斗得够充分，够漂亮，因此赢得了广大人民群众的同情。相比之下，那个法海是多么的违逆常情啊。白娘子的战斗，包含着多方面的意义：作为一个妻子，她的战斗把中国人民追求正常爱情的连续努力推到了一个新阶段，她所摆出的战场比崔莺莺、杜丽娘宽阔得多了，险峻得多了；作为一个异端的“妖邪”，她的战斗意味着广大人民对已处末世的封建正统秩序正进行着一种主动挑战的势态。人们宁肯祈祝“妖邪”成功，也不愿那个道貌岸然的执法者的得意。这种审美心理的产生，不正预示着一个群众性的反叛时代的来临么？

人民群众中对封建统治秩序的反叛心理和对社会现状的思变心理，还明显地体现在地方戏曲中常常搬演的“水浒”剧目和一些反映

动乱时代蛮强英雄的剧目中。这些剧目的内容，都是人们早就熟悉的，但地方戏曲艺人却又根据人民群众的心理需求进行选择 and 改编，受到观众的欢迎。虽是古人古事，但合在一起，也可辨析出时代的脉搏。

“水浒”剧目如《神州擂》、《祝家庄》、《蔡家庄》、《扈家庄》等有声有色地重现了农民英雄反对封建团练武装的一系列战斗，在反抗的明确性和直接性上，明显地胜于明人传奇中的“水浒”剧目。以《打渔杀家》的响亮名字脍炙人口的“水浒”剧目《庆顶珠》，更是以感人至深的艺术方式表现了反抗的必要性和决绝性，因此也就更浓烈地传摹了人民的心意和时代的气氛。水浒英雄肖恩已到了苍老的暮年，本想平静地与女儿一起打渔为生，但却一直受到土豪的反复欺凌，被逼到走投无路的地步。他求告官府，官府与土豪站在一起，反把他毒打一顿，肖恩伤痕累累、气愤难平，驾舟去杀了土豪一家，然后自刎，女儿则流落在江湖之中。这确实是一个从思想到艺术都很杰出的剧目，它把观众带入到一个特殊的情境之中，并且在他们的心头燃起复仇的火苗。试想，轰轰烈烈的梁山事业已经失败，现在肖恩身边有弱女牵累，自己年岁也已老迈，他哪里还想作什么反抗呢？但是，周际黑暗如故，眼前土豪如虎，他又怎么能不重新奋起反抗，下决心干脆在反抗中走完一生呢！他这个万不得已的选择，非常不想让自己的爱女知道，江边别女一场戏，曾引得无数观众心酸。但是，也正是父女间这番绵绵情意，反衬出了肖恩的决绝选择的充分合理性，也反衬出了他在青壮年时代所作的人生选择的充分合理性。《打渔杀家》的艺术容量竟是如此之大：它就以一个苍老的渔夫和一个娇憨的女儿，以一幅

暮江舟行图，以几句哽哽咽咽的叮咛，渲染出了反抗封建专制的英雄们的悲壮美。显然，这种悲壮美，属于荒江茅舍，属于民间，属于无数草泽英雄。

除了明显带有反抗色彩的“水浒”剧目外，民间地方戏曲中还有大量的“封神”戏、“三国”戏、“隋唐”戏、“杨家将”戏、“呼家将”戏、“大明英烈”戏。这些剧目良莠互见，情况十分复杂，但有一个大致的归向，那就是：复现动乱的时代，张扬雄健的精神，歌颂正直的英雄。那里有奸佞和忠勇的比照，有波诡云谲的战斗，有精妙绝伦的谋略，合在一起，可以组合成一种横跨千年的阳刚之美，与中国大多数普通百姓的精神面貌相呼应。封建社会已到末世，但中华民族却还要昂然踏出前进的步伐；前进的方向当然还不得而知，但这种金戈铁马、令人振奋的剧目却也透露出了可以乐观的基调。这种历史题材的剧目，在内容上大多关及朝廷、牵连君臣，但作为民间地方戏，又与以往“披袍秉笏”、“忠臣烈士”、“逐臣孤子”之类的宫廷戏有所区别，一般说来，它们往往体现了下层人民对于朝廷、对于历史的一种揣想、理解和看法，少一点礼仪规范，少一点道学气息，多一点鲜明性格，多一点传奇色彩。这一切，作为地方戏的一种传统，延泽后世。

总的说来，对封建上层人士和上层生活，民间戏曲也会经常作出正面表现，但大多不包含对封建国家机器进行肯定的性质；民间戏曲在表现朝廷和各级官僚机构的时候，若是侧重于它们作为封建国家机

器的一面，那么，多数是不抱好感的，是主张要对它们作出反抗和斗争的。至少，这种倾向越到后来就越加明朗。清代地方戏中也有一些清官剧目，然而，《四进士》中宋士杰这一典型形象的问世，则显然是递送出了一点与清官相对峙的意向。这个戏写四个同科进士结盟相约，立誓不做贪官，要做清官，然而仅仅一个案件，就暴露出他们之中只有一个人可称得上清官，其余三个都在不同程度上食了言。但是，全剧给观众印象最深的并非四进士中的任何一个，而是退職刑房书吏宋士杰。真正见义勇为、与贪官们艰苦周旋、把一个冤案翻过来的，是这个已不是封建国家机器的组成成员、却完全了解国家机器秘密的民间讼师。他的这个身份设置得既巧妙又深刻。四进士中那个惟一的清官当然也是剧作歌颂的对象，但由不知名的民间戏剧家写来，宋士杰的形象无论如何都要超过这个清官，他的作用比清官大，他的性格比清官鲜明，他的脾气比清官亲切。他在老练中夹带着幽默，强硬中透露着自傲，爽朗中埋藏着计谋。他与人民非常贴近，又对国家机器非常熟悉。人民群众若要想在与封建国家机器的周旋中索取一点正义和公平，一定要搭一座桥梁，宋士杰就充当了这座桥梁。但是，从基本归属而言，他还是平民百姓中的一员。这个可爱的老头，在剧中的名义地位不高，实际地位却无与匹敌，在观众眼里，他比任何一个还在位的官僚都值得信托。这种特殊的人物关系图谱，这种令人耳目一新的典型形象，不妨说是体现了人民想与封建国家机器进行软性较量的意向。把希望全都托付给清官，人民有点不放心，他们想找这么一个人，他不是衙门里面对着人民的悬求捻须裁夺，而是代表着人民

去闯一闯衙门，这个人就是宋士杰，他也只有到了十九世纪，纔会被请到中国的戏剧舞台上来。

清代地方戏除了表现上述“重大题材”外，还把敏感的触角伸到普通人的平凡生活形态之中，表现出人民群众日常的喜怒哀乐。讽刺和嘲笑的武器，更是地方戏所乐于采用的。《借靴》、《张古董借妻》等貌似荒诞、其实深刻的民间讽刺剧，代表了地方戏中为人民群众所喜闻乐见的喜剧美的流脉。无赖儿张三为了赴宴，向土财主刘二借靴，一个只想占便宜，一个吝啬成性只想推托，纠缠了半天，结果张三靴借到了，宴会也散了，就这样，刘二还是一刻也不能放心，靴子当夜被追了回去；不务正业的张古董把妻子借给结拜兄弟去骗取钱财，结果弄假成真，他去告状，碰上了一个糊涂官，竟正式把妻子判给了结拜兄弟。这样的戏，夸张而又轻松地鞭笞了社会生活中的劣迹恶习。艰难困苦的中国人民，常常面对着这种剧目的演出启颜畅笑，在笑声中进行精神的自我洗涤和自我加固。

关于地方戏剧目，可以说的话是非常多的，本书限于篇幅，只能浅尝辄止。在封建文化统治很严的那个时代和社会环境中，地方戏出自比较自由放达的民间文化领域，因此处处可以看到一种活泼之态、生动之致，广阔的土地、万众的心灵扶助着它们，它们也就不能不在整体上流荡着一种蓬勃的生命力。自由放达当然也会带来一些消极后果，地方戏中淫冶色情、庸俗荒唐的剧目也为数不少。这并不奇怪，

所谓民间，本是一个容纳着各种人物、各种兴趣、各种心理状态的空间，怎能要求以一个模式来规范这一切呢？但是，历史是公正的，通过一代又一代的观众的心理过滤而保留到今天的剧目，大多是无愧于我们民族的尊严的，或者说，人们通过这些保留剧目是可以更全面、更深入地了解我们民族的精神世界的。

与地方戏的健康风貌形成明显对照的，是清代宫廷的“大戏”演出。清代中叶之后，最高统治集团都喜欢看戏。宫中原有太监组成的内廷戏班，不能满足统治者们的声色之好，于是他们就四出物色，把民间的杰出戏剧家调集进宫。宫内演出，排场极大，虽然清代长期处于内忧外患之中，国库不充，但演戏的钱他们却很舍得花。处于鸦片战争时期的道光王朝算是作过大力裁减了，内廷戏班还保留了四百人的编制。至于剧场之考究、服装道具之精致、演出场面之豪华，更是到了难以置信的地步。一位在热河行宫看过一次“大戏”演出的学者赵翼这样记述道：

戏台阔九筵，凡三层。所扮妖魅，有自上而下者，自下突出者，甚至两厢楼亦化作人居，而跨驼舞马，则庭中亦满马。有时神鬼毕集，面具千百，无一相肖者。神仙将出，先有道童十二三岁者作队出场，继有十五六岁十七八岁者，每队各数十人，长短一律，无分寸参差。举此则其它可知也。又按六十甲子，扮寿星六十人，后增至一百二十人。又有八仙来庆贺，携带道童不计其数。至唐玄奘僧雷音寺取经之

日，如来上殿，迦叶罗汉，辟支声闻，高下分九层，列坐几千人，而台仍绰有余地。

把布景和演员如此迭床架屋地大肆堆积，既奢靡又幼稚，是对艺术的一种作践。由此，我们可以联想到欧洲古罗马时代的戏剧演出和中世纪的某些宗教戏剧，以豪华和拥塞为特征的舞台，从来不可能挺立起真正的艺术生命。在古罗马之前的古希腊，以及在中世纪之后的英国伊莉莎白时代，戏剧面对普通民众，演出场所的布置总是简而又简的，然而却培植起了至今还使全人类骄傲的戏剧精品。清代宫廷演出把民间艺术家置身于这种令人眼花缭乱的境域之中，表面上看是抬举了民间艺术，实则是毁损了它们的真正生命。

宫廷演出的剧目，更是与地方戏的内容大相径庭。《劝善金科》、《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《忠义璇图》是所谓“内廷四大本戏”，还有一些统称之为《法官雅奏》、《九九大庆》的“月合承应戏”，是配合各种时令进行庆贺性演出的简单短剧。这些戏，大多虚张太平声势，点缀圣朝恩德，伪造天命天意，宣扬道学迷信。它们之中，也有历史故事的编排，但大多着眼于艰辛立国、堂皇一统、竭忠事君，与地方戏曲中的同题材作品正相异趣。总的说来，清代宫廷演出系统地反映了封建末世的统治者恶俗的审美趣味，再精致，再靡费，也完全不能代表中国人民当时已经达到的戏剧审美水平。当慈禧太后和她的高级臣僚们得意洋洋地坐在宫廷戏台前，自以为享受到了稀世佳品的

时候，哪里会想到后代戏剧文化史家对他们的嘲笑：你们只配享受这些东西！

当然，从客观意义上说，清代宫廷演出也产生了一些积极的“副作用”。例如，宫廷对各种优秀的民间戏剧家的召集，促成了有意义的艺术交流；较高的待遇，较多的琢磨时间，也是对戏剧表演水平的提高有促进作用的。更重要的是，优秀戏剧家还会把在内宫融会琢磨成的某些表演技巧带到宫外，影响京师及周围地区，使民间艺术获得一定程度的提擢；至于宫廷演出中的那些死气沉沉的酸腐之气、甜腻之味，一到民间就会被排除掉，因为普通观众的审美趣味纔是在民间艺术领域中真正发号施舍的皇帝。

所以，尽管民间的戏曲演出比之于宫廷演出寒酸得多，但为宫廷演出输送真正艺术养料的是民间演出，对宫廷剧目进行评验和选择，看看有没有一点稍稍可以的东西能够留下来的，也是民间演出。自晚清至近代，中国戏剧文化的主角，就是流行民间的地方戏曲。中国古代戏剧文化史，在地方戏曲的洪流中结束。光辉的传奇时代所创造的传奇剧目，已大多化作折子戏，与各种地方戏剧目混为一体了。因此，传奇时代，也就悄悄地消失在地方戏的汪洋大海中。

=已完结=