



目录

序谣言 (员)

引谣言 (员)

第一章谣中国戏剧的文化考察..... (员)

一、中希文化对戏剧的不同影响 (圆)

 (一) 两种文化氛围中的戏剧发展 (猿)

 (二) 中国戏剧产生较晚的文化考察 (苑)

二、中国传统文化对中国戏剧的作用 (员园)

 (一) 中国传统文化的非戏剧化 (员园)

 (二) 中国传统文化强求戏剧载道 (员猿)

 (三) 中国传统文化对戏剧的格律化 (员怨)

三、中国两种文化对戏剧的交错影响 (员象)

 (一) 中国异端文化与中国戏剧 (员象)

 (二) 中国两种文化与中国戏剧 (员怨)



第二章 中国戏剧的民族精神..... (猿苑)

- 一、戏剧精神与世推移 (猿苑)
 - (一) 戏剧精神与时代精神 (猿苑)
 - (二) 民族精神与戏剧精神 (猿愿)
 - 二、戏剧之形与戏剧之神 (猿怨)
 - (一) 中国戏剧的形神关系 (源园)
 - (二) 中国戏剧的形神处置 (源园)
 - 三、主题精神与戏剧题材 (源源)
 - (一) 主题与题材的有限与无限 (源源)
 - (二) 中国戏剧主题与题材的来源 (源苑)
 - 四、戏剧精神与戏剧形象 (缘园)
 - (一) 戏剧精神与戏剧形象的艺术关系 (缘园)
 - (二) 中国戏剧的语言形象 (缘园)
 - (三) 中国戏剧的音乐形象 (缘苑)
 - (四) 中国戏剧的角色形象 (远员)
-

第三章 中国戏剧的民族情感..... (远远)

- 一、戏剧充分体现人的思想感情 (远苑)
 - (一) 情感的压抑与释放 (远苑)
 - (二) 情感构成戏剧的艺术世界 (远怨)
- 二、情感创造丰满的戏剧形象 (苑员)
 - (一) 戏剧形象的情感维护 (苑圆)
 - (二) 戏剧形象的情感异化 (苑源)



三、情感构成戏剧形象的真善美	(苑苑)
(一) 真善美与戏剧风神	(苑愿)
(二) 中国戏剧情感化的历程	(愿苑)

第四章 中国古典曲论的民族特性

(愿缘)

一、中国古典曲论的理论体系	(愿缘)
(一) 曲论体系之专著	(愿元)
(二) 曲论体系之序跋	(愿怨)
(三) 曲论体系之论曲诗词	(怨猿)
(四) 曲论体系之自报家门	(怨怨)
(五) 曲论体系之戏曲散论	(苑猿)
二、中国古典曲论的思维模式	(苑园)
(一) 曲论思维的会意性	(苑园)
(二) 曲论思维的游移性	(苑元)
(三) 曲论思维的随意性	(苑园)
(四) 曲论思维的综合性	(苑元)
三、中国古典曲论的理论价值	(苑猿)
(一) 确立戏曲的正统地位	(苑猿)
(二) 追求戏曲的社会功利	(苑猿)
(三) 索求戏曲的本身之隐	(苑猿)

第五章 中国戏剧的艺术实现

(苑缘)

一、戏剧对象系统的艺术实现	(苑园)
(一) 剧本追求的语言效果	(苑园)



(二) 剧本追求的人物效果	(页码)
二、戏剧创造系统的艺术实现	(页码)
(一) 戏剧作家的时代使命	(页码)
(二) 戏剧演员的艺术使命	(页码)
三、戏剧接受系统的艺术实现	(页码)
(一) 戏剧观众在艺术实现中的作用	(页码)
(二) 戏剧观众的艺术消费与艺术生产	(页码)
(三) 构成戏剧艺术消费观的文化心理	(页码)

第六章 中国戏剧的艺术平衡

一、戏剧艺术的完整与统一	(页码)
(一) 戏剧完整性体现艺术哲学的统一性	(页码)
(二) 戏剧以对立统一达到艺术平衡	(页码)
二、戏剧与人物性格的平衡	(页码)
(一) 戏剧群体人物性格的平衡	(页码)
(二) 人物性格与戏剧情节的平衡	(页码)
三、戏剧的情景平衡	(页码)
(一) 情景平行达到艺术平衡	(页码)
(二) 情景对立达到艺术平衡	(页码)
四、戏剧与音乐的平衡	(页码)
(一) 戏剧音乐与戏剧文学的平衡	(页码)
(二) 音乐宫调与戏剧曲律的平衡	(页码)
五、戏剧文学与戏剧艺术的平衡	(页码)
(一) 戏剧艺术对戏剧文学的语言要求	(页码)
(二) 戏剧艺术对戏剧文学的结构要求	(页码)
六、戏剧与社会的平衡	(页码)



(一) 元曲：断肠人写断肠词	(圆页)
(二) 发愤：文化传统与社会心理	(圆页)
<hr/>	
第七章 中国戏剧的艺术欣赏	(圆页)
<hr/>	
一、戏剧艺术欣赏的三个时段	(圆页)
(一) 进入剧场前的超前想象	(圆页)
(二) 观众的剧场感知	(圆页)
(三) 观众出场之后的体验	(圆页)
二、戏剧艺术欣赏中的双向创造	(圆页)
(一) 双向创造的基础：时代精神	(圆页)
(二) 双向创造的主体：戏剧观众	(圆页)
<hr/>	
参考文献	(圆页)
<hr/>	
后摇记	(圆页)
<hr/>	



序 摇言

郑宪春教授潜心研究中国戏剧二十余年，发表学术论文近十篇，多有新意，今天又完成了宏篇巨著《中国文化与中国戏剧》，并即将出版，可喜可贺。

文化是人类的精神，也是一切文学艺术的灵魂。文化的研究，成为 20 世纪全球的显学。中国学者紧步世界潮流，以文化的视野审视人，审视人的精神生产和物质生产，或站在高山之上，笼盖六合八荒，是为宏观研究；或立足平川大河之滨，溯源讨流，思越千山万水，是谓微观研究。但凡超尘拔俗者，往往不主故常，秋日登高以望远，春分临波以观鸟兽虫鱼之化。前者往往超然物外，后者则往往出神入化。然不论身处何地，心牵何物，一言以蔽之，殊途同归。

文化研究是一种宽视野的研究，由来已久。在中国，屈原《天问》自不待说；司马迁的《史记》之所以成为“史家绝唱，无韵之《离骚》”，在于超越了“左史记言，右史记事”的传统。而明清之际顾炎武、黄宗羲、王夫之等人之所以雄视一代，在于从文化的层面探讨天下兴亡，以为：中国经书的得失在于使自然人成为社会人而“曲成万物”；人文道德是人类文化的根本。在国外，古希腊德谟克利特以其对地中海早期文化的卓越见识，而被马克思、恩格斯誉之为“经验的自然科学家和希腊人中第一个百科全书式的学者”。西欧文艺复兴时代，不仅



是社会转型的时代，而且也是文化“否定的否定”之时代。从但丁到狄德罗、伏尔泰、卢梭、博马舍等一批思想启蒙者，以文化的解构与建构，开启了人类通向近代文明的大门，成为美国《独立宣言》和法国《人权宣言》的理念。

马克思主义学说，其《资本论》、《编年史稿》、《历史笔记》、《反杜林论》、《德意志意识形态》、《共产党宣言》等等，闪耀着文化批判与继承的光芒，照亮了人类新世纪到来的夜空。在马克思、恩格斯的视野中，人类社会经济体制的更替、物质与精神的生产，以及世界的过去、现在与未来，都不是简单的生产、存在、重复，而是文化否定之否定的过程，属于人类文明从必然王国到自由王国的运动，从而推动人类历史的进步。

马克思主义的唯物辩证思想，为我们以文化视角研究中华民族的物质生产与精神生产，研究文学艺术，研究戏剧，树立了典范。

中国戏剧从远古时代的歌舞百戏，到元曲“后世莫能继焉”，彪炳一代；从明清花雅，到近现代京剧、歌剧、电视剧等等，洋洋大观。其兴废更迭、其生生不息，可谓仁者见仁智者见智。自海宁王国维《宋元戏曲史》出，开中国戏剧近代研究之新声。吴梅、青木正儿、董每戡、周贻白诸辈后起，多有创获。近时，则有余秋雨《中国戏剧文化史述》出，以文化之箭，射戏剧之的，亦新耳目。

中国戏剧词山曲海，供人仰慕，受人研究，未有穷时。《中国文化与中国戏剧》之继出，在继承的基础上，以作者 圆 余年的潜心研究，将中国戏剧置于中国文化与世界文化纵横两个领域加以考察，就中国戏剧的民族精神、民族情感、曲论特征、艺术实现、艺术平衡、艺术欣赏诸方渐次展开，其解剖分析深入细微，其综合概括登高望远，从一个新的角度展示了中国戏剧的发展史。从而得出结论：中国戏剧，植根于中国文化；中国文化，制约中国戏剧。其学术创见，彩霞满眼。总其大端，



约有三个方面：

其一，以中国与希腊文化的对比，破解中国戏剧产生较晚的原因。中国与希腊同是文明古国，中国古代的哲学、史学、文学、医学、天文律历等，与希腊文明日月同辉。但戏剧在中国则“至元而始有戏剧”，晚出千余年。何故？其根本症结在于中国与古希腊文化的不同所致：“希腊的奴隶制是在城邦基础上实现的，其文化特征表现为城邦商业型。中国的奴隶社会是在血缘氏族的土壤上诞生的，其文化特征表现为氏族农耕型。”前者表现出浪漫与狂热，后者坚守现实与冷静。中国人不事鬼神，对于命运之类也较冷漠，故史学发达，戏剧缺位。而古希腊人徘徊在人神之间，对于命运甚为敏感，故其神话发达，悲剧高扬，喜剧连台。

自儒家学说在中国汉代占据统治地位之后，成为中国传统文化的主流，其尚实却虚的说教，构成了非戏剧化的民族精神，长期压制了中国戏剧这种虚构的艺术。只有儒学在宋、金、元走向衰微，城市商业繁荣之时，中国戏剧才有出头之日，才能登上艺术舞台。

其二，对比中国两种文化的双重影响，解析中国戏剧发展的沉浮荣辱。中国传统主流文化，其非戏剧化，其强求戏剧载道，其有意识的格律化，形成了中国戏剧发展的异己力量；而中国的“异端文化”，则在戏剧的主题、思想、语言、形式等方面构成了中国戏剧的艺术力量。两股力量的磨擦与冲撞，制约着中国戏剧时而山穷水尽，时而柳暗花明。早期的永嘉杂剧，以及显赫一时的元曲，多以“自然”胜出。所谓自然者，除形式自然之外，思想自然——未被污染，为其显著特征。而当明太祖有意标榜《琵琶记》，抬出“风化体”之后，明代戏剧几乎沉寂了四百年。骈律派的《五伦全备记》、《香囊记》等，从形式到内容，走火入魔。直至晚明出现思想解放，才有汤显祖《临川四梦》石破天惊。



明清两代花雅二部的互为消长，其实质仍是中国两种文化双重作用的结果。当雅部曲终奏雅之时，它失去的不仅是时代精神，而且也失去了它赖以存在的观众。当花部出现时，尽管起初不叶宫调，亦罕节奏，但它却来自民间，贴近时代，贴近观众，终于在否定之否定的艺术递变中脱颖而出。

对于这一创见，当年羊春秋先生曾甚为赞许。

其三，探索中国文化对中国戏剧的潜移默化，揭示中国戏剧的艺术本质特征。中国戏剧产生于中国文化，其题材、主题、唱词、念白、音乐、表演、曲论等等，均与中国的正史、野史、民间传说、诗文词、弹词、小说、宝卷、杂耍等等相辅相成。各种文体对戏剧影响至深，谭正璧《话本与古剧》探求话本与戏剧的关系之余还指出，就连唐人传奇也影响中国戏剧。如不朽名作《西厢记》，就其题材、意境等等，就直接来源于《莺莺传》。而《中国文化与中国戏剧》却能从民族精神、时代精神、戏剧精神三者对戏剧形神、题材、形象的影响，从民族情感对戏剧形象、戏剧审美的影响，从民族思维特征对中国曲论的影响，进而划分出戏剧艺术实现的主客体，划分出戏剧艺术实现的三个系统，探讨中国戏剧六个方面的艺术平衡，指出观众与戏剧是一对欢喜冤家，互为制约。

其间所揭示的一些戏剧艺术规律，有论有据，入情合理。如言中国曲论思维的会意性、游移性、随意性、综合性，从古汉语的“六书”立论，进而揭示出中华民族的思维方式异于西方人；又结合中国的文论、诗论、词论的思维方式加以论说，使人读后疑云冰释。又如在论述中国戏剧的曲律时，指出中国戏剧的曲律包括两个方面，一是古典戏曲使用曲牌音乐，无论南曲北曲，均有宫调，小同而大异，故南北很难合套。二是唱词讲平仄，讲韵律；即使说白，在音节上也有讲究；关键处还必须突出“务头”。这些，应当说都是作者多年探寻出来的创见，道破了前人未曾道破的一些戏曲艺术特征。



诸如此类发现，书中尚多，一些细心读者肯定会有同感，会有更多发现。

郑宪春教授是我校七七级高材生，后又考入我校中国古代文学专业研究生。师生无间，故知之甚详。宪春教授专意于学，孜孜不倦，可谓好学而深思。于本专业，于相关专业，均有建树。其戏剧研究，得益于龙华先生多年细心指导。除此之外，前已出版 80 万字的《中国笔记文史》，填补学术空白，国学大师季羨林先生为之动容，病中欣然题写书名。除本专业之外，此生还涉及一些应用学科，如旅游、经济、历史等等，并能关切时务。1994 年前曾首出全国第一部研究艾滋病的专著《国际悲歌——世纪绝症艾滋幽灵》，一些医学教授专家误之以为该生专业于医，但真相大白之后，不由刮目相看。

此书付梓在即，郑宪春教授嘱我写一序言，师生情深，我乐而为之，特为之序。

湖南师范大学中文系教授摇王大年
二〇〇七年元月三十日于潇湘书斋



引摇言

文化，这个古老的命题，随着人们认识的深入，其含意在不断地转换、引申、递增。

《易经》率先出现文、化的相配使用：“文明以止，人文也……观乎人文，以化成天下。”

孔颖达在《易正义》中，把这段话释为：“观乎人文以化成天下者，言圣人观察人文，则诗书礼乐之谓，当法此教而化成天下也。”

“文化”一词最早见于刘向的《说苑·指武》：“圣人之治天下也，先文德而后武力。凡武之为兴，为不服也，文化不改，然后加诛。夫下愚不移，纯德之所不能化，而后武力加焉。”

在中国以往的传统观念里，文化属于同武力相对应的一个概念，其本意为以文德教化天下。

近代意义上的“文化”，属于拉丁文 **cultura**（拜神、耕作等）的意译。狭义的文化，指社会的意识形态，诸如思想、道德、风尚、宗教、文学、艺术、科学技术等等，以及与之相应的社会制度与社会组织。广义的文化，当今有数百种解释，虽然歧义百出，但基本上可以归纳为：文化是人类在历史的实践过程中一切创造的总和。其中主要指精神创造与物质创造，同时还包括人本身的创造。其次，还包括这些创造所凭托的自然环境。



本书所使用的“文化”一词，其概念主要是狭义的文化。

“一定的文化（当作观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定社会的政治和经济。”毛泽东在《新民主主义论》中，揭示了这种文化的产生基础与社会作用。文化又是一个历史范畴，它是一个动体，其发展与影响随时代的变化而变化。但文化又具有一定的稳定性，特别是当文化内化为人们的社会心理之后，其稳定性更为清晰可见。

文化是人的文化，社会的文化。而以往的社会，是一部阶级对立的历史，所以，文化也有它的二重性，列宁指出：“每个民族的文化里面，都有一些哪怕是还不大发达的民主主义和社会主义的文化成分，因为每个民族里面都有劳动群众和被剥削群众，他们的生活条件必然会产生民主主义的和社会主义的思想体系。但是每个民族里面也都有资产阶级的文化（大多数的民族里还有黑帮和教权派的文化），而且这不仅是一些‘成分’，而是占统治地位的文化。”^① 革命领袖对文化的论述，为我们对于文化及其作用的认知，提供了科学依据。

戏剧的产生及其发展，归根到底，是一种文化现象。把戏剧作为文化现象来研究，无论在国内还是在国外，都还只是刚刚起步而已。研究领域的扩大，为戏剧研究提供了新的认识角度。本书试图从中国文化与中国戏剧的关系上，来说明中国戏剧的产生与发展。

^① 《列宁全集》第 4 卷第 27 页，人民出版社，1959 年。



第一章 中国戏剧的文化考察

当人们全面考察中国戏剧时，终于发现，中国戏剧带有中国文化的深刻烙印。中国传统文化影响中国戏剧，其社会价值观、道德观、审美观渗透到中国戏剧的各个方面。从戏剧的主题精神，到戏剧题材；从唱腔音乐，到表演程式；从人物塑造，到情节展开；从矛盾展开，到冲突解决；从言情言志，到艺术感染……

文化是一切文学艺术的灵魂，也是所有文学艺术的生命。文化具有强烈的民族性、地域性、时代性。正因为如此，中国文化的民族性、地域性、时代性，直接影响中国戏剧——使其显示出中国文化的民族性、地域性、时代性。

在中国戏剧的发展史上，戏剧一直作为“下里巴人”而存在。中国通俗文学的影响，中国劳动人民价值观的影响，是中国戏剧发展的原动力。中国雅文化的影响，中国封建正统思想的影响，在将中国戏剧推向顶峰之时，也同时充当了扼杀戏剧的角色。

这既是一切艺术发展过程中肯定与否定的对立与统一，也是中国戏剧发展过程中崇高与卑微共存的对立与统一。



一、中希文化对戏剧的不同影响

中国与希腊都是文明古国，它们几乎同时告别原始社会而进入奴隶社会。恩格斯指出：“只有奴隶制才能使农业和工业之间的更大规模的分工成为可能，从而为古代文化的繁荣，即为希腊文化创造了条件。”^①在太平洋的西岸，奴隶制同时也为中国的青铜文化创造了条件。不同的是，希腊文化孕育出了显赫的希腊戏剧；而中国，戏剧却姗姗来迟，“至元而始有剧戏，如今之所搬演者是”^②。更何况，“中国没有西方那种悲剧”^③。这不得不使人正视一系列问题，为什么杂剧只能成熟于元代，为什么南戏的幼芽只能在远离教化的永嘉破土而出？等等。对于这些问题的思索，过来人们多专注于政治和经济；诚然，二者总会制约着社会历史的发展。戏剧，作为一种艺术，它的产生与发展，如果作为一种历史现象来对照，就远远并非如此简单。实际上，“经济是历史的骨骼，政治是历史的血肉，文化艺术是历史的灵魂。要写出一部有骨骼有血肉有灵魂的历史，不要写出一部没有骨骼的历史，也不要将历史写成一个无灵魂、无生命的东西”^④。当我们把戏剧的产生与发展作为一种历史的运动来考察时，文化，才是戏剧史的灵魂，戏剧的生命。

① 恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第441页，人民出版社，1995年。

② 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四集第481页，中国戏剧出版社，1983年。

③ 李泽厚：《关于中国美学史的几个问题》，《美学与艺术讲演录》第141页，上海人民出版社，1987年。

④ 翦伯赞：《对处理若干历史问题的初步意见》，《翦伯赞历史论文选集》第187页，人民出版社，1983年。



（一）两种文化氛围中的戏剧发展

一个时代人们的物质生产与精神生产，都要受到他们所经历的生产方式的支配。希腊的奴隶制是在城邦基础上实现的，其文化特征表现为城邦商业型。中国的奴隶社会是在血缘氏族的土壤上诞生的，其文化特征表现为氏族农耕型。城邦商业文化在自己的运动中，扩大了外部空间的范围，同时，丰富了人本身的内心世界。各种纷杂的现象，使希腊人内心不得安宁，从而富于想象。他们一方面同神交往，敬畏神明，同时也朦胧地意识到了人在这个世界上的命运。在他们精神生产的领域里，古老的神话与文学只是一水之隔，而戏剧正好是其中的一座小桥。“他们的神明，是和人相去不远，也有喜怒哀乐，嫉妒猜疑情感的。不过神明，比人稍为有力，稍为伟大而已。因此他们的宗教，实在是和艺术很相接近，而艺术中的戏剧，尤其是人神共乐上下相交的一个最好媒介物。”^①一旦神明从希腊人的意识中消失之后，希腊人的悲剧也就开始没落了。中国的氏族农耕文化以华夏作为中心，华夏地处内陆，天圆地方的中心主义意识，在有限的农耕活动中不断地得到强化，终于过早地导致了神的宗主地位的崩溃，并以礼代替。中国的农耕文化，它所关心的不再是虚妄无稽的人神关系，强化的是现实中人与人之间的关系。一部《诗经》，人早已成了艺术中的主角。唯有地处南方烟水之中的楚文化系统略有不同罢了。故老庄文化有柏拉图、亚里士多德的狡辩和智慧，《楚辞》有希腊悲剧的意境和精神。但楚文化由于历史的原因如同玛雅文化一样，没有得到应有的充分发展。

中国农耕文化的最大特征是尚实却虚，这是一种功利型的社会观。中国的一切物质生产领域之外的活动，同样以功利作

^① 郁达夫：《戏剧论》，《郁达夫文集》第 3 卷第 1 页，花城出版社，1984 年。



为取舍的尺度，这自然阻碍了各种纯艺术的产生和发展。相传的“左史记言、右史记事”，使他们正视的是人的实际活动，从而偏重于历史真实的记录，并以此形成传统。无论是传说中的三坟五典、九丘八索，还是若隐若现的晋之乘、楚之^梅机、鲁之春秋，均为历史的记录，以至于后来，“六经皆史”。这是夏、商、周三代，由尊命到尊神、再到尊礼的必然结果^①。在这种文化结构中，他们也和希腊人一样忙于祭祀，但所祭祀的不再是神灵而是自己的列宗列祖。他们时而也和希腊人一样手舞足蹈，但动机不再是娱神而是娱人。除此之外，他们注重的便是人际之中的应酬，以及社会道德和秩序：进退有度、长幼有序、君臣父子夫妻有等、朋友兄弟有信。读过《三礼》的人，都会强烈地感觉到这种人际的功利观。在这种文化背景出现的诸子百家学说，其主流依然凝结着功利主义。儒家“不语怪、力、乱、神”，是因为孔子需要强调人的主体地位。道家的“信言不美，美言不信”，是因为老子觉察到了美言害道。墨家的非乐思想为典型的尚用主义，乐非不乐，无非是害怕以乐废事——上考之不中圣王之事，下考之不中万民之利。商鞅的“以言去言”，力图把文学作为歌颂耕战的工具。韩非子痛恨“儒以文犯法”，是因为愚民政策更适合他的法治理想。这种带功利性的文化，不仅制约着人们的生产活动，而且制约着人们的思维与精神，从而构成一种特殊的民族审美心理机制，反作用于人们的精神生产，在一定程度上排除了艺术中的浪漫与虚构。于是，哲学就是伦理道德，文学即是历史；戏剧一旦离开了虚构，也就与历史等同了。被戏剧史家详征博引的优孟衣冠、东海黄公、踏摇娘、兰陵王等，虽然亦曾一度粉墨登场，但毕竟没有成为戏剧，其原因就是尚实却虚的民族艺术观，限制了人们对这些事件作进一步的想象加工。戏剧在中国早期农

^① 参见《礼记·表記》。



耕文化中不能产生的原因是多方面的，其中，尚实却虚的社会观与审美观是一条重要的原因。对此，古川幸次郎看到了一些：“中国想象文化不发达的原因，与中国人的哲学有关。中国人以现实的国民著称。认为，惟有能现实地、感性地把握住的，才是实在的；能提高人的美的东西，只存在于现实世界里，不存在于想象之中。”

随着奴隶制的崩溃和封建制的确立，中国文化发生了巨大的变化，汉武帝罢黜百家独尊儒术的政策，得以使儒学成为封建社会的正统思想，从而也演变为中国传统文化的核心。如果戏剧在奴隶社会只是隐隐感受到儒学文化的压抑，那么现在已是深深地感觉到了儒学文化的压迫和摧残：儒学中和之美的社会观与艺术观，扼杀着中国戏剧的形成。

儒家思想体系的实质为伦理道德，它的核心是礼包裹的仁。为了达到仁的境界，需要克制个人以完成道德修养，而这些，又都是以周礼作为规范，这便是“克己复礼归仁”，而仁的内容便是爱人。以仁作为社会伦理道德的准则，标志着德治的再现。时过境迁，历史上第二次出现的德治只能以闹剧的形式存在。虽然这种德治在中国封建社会有其虚伪性，培养了一大批伪君子，但因为封建社会本身具有的虚伪性和荒谬性，还是需要以“克己复礼”作为社会的道德准则。虽然“礼教里面没有什么精神性的东西，而只是一些通常实行的规则而已”，封建统治阶级为了现实的需要，总是挖空心思把“礼”加以扩充，使之转化成为社会的伦理道德，孟德斯鸠在论述中国封建政体的本质时，指出了这一点：“中国的立法者们……他们把宗教、法律、风俗、礼仪都混在一起。所有这些都是道德。所有这些都是品德。”^①统治者用这些“通常实行的规则”，持续地规范人的精神与行为，企图以此调节人们之间的社会关系，维护新

^① 孟德斯鸠：《论法的精神》第 148 页，张雁深译，商务印书馆，1961 年。