

序

宁宗一

在结束一重生命，人会进入怎样一种时空，进入怎样一种境界？对此，历来有天上、地下的传说，也因此有许许多多关于天上、地下的艺术品。鬼魂正是人类惊人想象力的创造。而且鬼文化也成了世界性民间文化的一个组成部分，它随人类文化发展而发展，又受科学的制约而不断萎缩。然而即便是在科学高度发达的今天，人类有时还会疑惑，这世界究竟有没有“鬼”？有些什么样的“鬼”？

在遥远的中国古代哲学界和西方的先哲的笔下，对鬼的理解就存在着种种分歧。即使在一千九百多年前王充就推出《论衡》这样无神鬼论的巨著，但他也未能说服一切有鬼论者，及至后来的集反神学大成的熊伯龙，他的《无何集》也未能一锤定音。稍稍后于他的蒲松龄照样写他的《聊斋志异》，其中鬼魂之多，鬼气之重反而远远超出了一切志怪小说。这就不由得让我猛然想起了一句沉睡千年的犹太古语：“人类一思索，上帝就发笑。”所以，我反而更看重宋代陈淳对这个纠缠不休的问题的通达、超然、洒脱的态度，他提醒人们：

鬼神一节，说话其长。当以圣经所说鬼神本意作一项论，又以古人祭祀作一项论，又以后世淫祀作一项论，又以后

世妖怪作一项论。^①

这似乎不像是耍滑头的折衷论，而是想给人以继续思考的余地。法国的莱辛对此也是采取宽容的态度：

如果我们现在真的不再相信鬼魂，如果没有这种迷信必然会阻碍迷惑，如果没有迷惑我们便不可能产生同情心……^②

至于小说家者言，他们大多总是极聪明地为自己虚构各色灵怪故事寻找根据，他们几乎都主张，对鬼神之事宁可信其有，不可信其无。北宋人刘斧的《青琐高议》卷二“慈云记”记录了一段对话：

通判牛注谓师曰：“天堂地狱有之乎？”师曰：“宁可无而信，不可使有而不信。”

这里就有了耍滑头的意味，不过他显然是为自己也为别人在小说戏曲里写鬼怪故事留下缝隙。

到了清代，黄越在《平鬼传·序》中就有了回归艺术本体的味道了。他说：

且夫传奇之作也，骚人韵士以锦绣之心、风雷之笔、涵天地于掌中，舒造化于指下，无者造之而使有，有者化之而使无，不惟不必有其事，亦竟不必有其人，……安所规规于或有或无而始措笔而摘词耶。

也许不是所有的小说戏曲家们都能从理论上自觉地意识到这一点，但大致可以肯定，他们的创作实践，总是超越了各种理论的束缚。莱辛在另一个国家说得干脆和明快，他公开倡言，不相信鬼魂，一点也不妨碍作家利用鬼魂。他甚至在嘲讽伏尔泰时说不要把宗教牵涉到文学创作领域中来^③。后来不少作家的创作实践都证实

① 见《北溪字义》卷下“鬼神”。

② 见《汉堡剧评》中译本第60页，上海译文出版社1981年9月第1版。

③ 见《汉堡剧评》中译本第59页。

了黄越和莱辛的话言之有理。美国作家辛格就爱写鬼怪。他在回答作家是否要相信鬼怪的存在才能写好作品的问题时,机智地说:“作家可以是唯物论者,也可以是不可知论者,同样可以写作。”^①至于在现当代的中国,著名戏剧家吴祖光先生就在1947年写过《捉鬼传》,而时针已拨至80年代,北京人艺还上演了锦云先生的力作《狗儿爷涅槃》,中央实验话剧院上演了刘树纲先生的《一个死者对生者的访问》,此剧以后还被改编为电影在全国上演,而且曾轰动一时。我猜想,他们几位也不会是真正有鬼论者。

也许中国的戏剧对鬼情有独钟,所以鬼魂与中国戏曲结下了不解之缘。试看,中国传统戏曲在生成、发展的每一阶段,何时没有鬼神的影子相伴?这在众多原因之外,窃以为,在艺术世界里(当电影和电视未诞生之前),戏曲艺术是一门最富于活力的艺术,它不仅具有自己独特的个性和形象思维的规律,而是兼有空间与时间、视觉和听觉诸方面艺术表现手段之极大自由,所谓“三五步走遍天下,六七人百万雄兵”。上天入地的自由度极大正是中国戏曲的所长也是别国戏剧所不可企及的优势。

远的不说,仅从中国戏曲艺术成熟期和黄金时代来考察,就有众多鬼戏名作存焉。朱权的一部《太和正音谱》就赫然列有“神头鬼面”一大科。如果你再翻检一下《元曲选》及外编,《六十种曲》、《孤本元明杂剧》、《缀白裘》等等戏曲专集、选集,内含鬼魂形象的作品,不会少于三分之一。元杂剧中的《窦娥冤》、《倩女离魂》早已家喻户晓,其他像《盆儿鬼》、《朱砂担》、《霍光鬼谏》、《西蜀梦》、《生金阁》、《后庭花》等都是专门写鬼的。由此一线发展,到了后来的传奇剧《红梅记》中的“幽会”、“放裴”、“鬼辩”;《焚香记》中的“陈情”和“明冤”,几乎都是写鬼魂诉冤、讨债,表现了一种至死不屈的顽

① 《辛格谈创作》,见《当代外国文学》1981年第2期。

强抗争精神。其矛盾解决，大多是人鬼合力，既以人间为出发点，又以人间为归宿，充分体现了中国文化精神，特别是中国戏剧艺术的生命精神。至于爱情传奇剧的旷世经典之作、戏曲巨擘汤显祖的《牡丹亭》，一声“生者可以死，死可以生”的至情呐喊，如厉风如狂涛，冲决了一切人间的樊笼和堤防。杜丽娘的鬼魂真是“诡丽足以应情，幻特足以应态”^①。沈璟虽然总是有意和无意地和汤氏“对着干”，但他竟然也写出了一本《坠钗记》，其中也有冥勘，也有幽会和私奔，但那鬼魂的力度就远不如汤氏的牡丹一梦了。戏曲艺术发展到清代及近代，花部中鬼戏似已无法作准确的统计了，而其内蕴的复杂更不是一两句话和几篇文章能说清楚的。

鬼戏的创作如此，对鬼戏的评论以及抱持的态度更是百家百言。既有明代张岱的叔叔的对联，表明鬼戏具有强大的劝诫的作，用，所谓：

装神扮鬼，愚蠢的心下惊慌，怕当真也是如此；

成佛作祖，聪明人眼底忽略，临了时还待怎生？^②

也有那位富贵闲人、情种和时代叛逆者贾宝玉对宁国府舞台上“大摆阴魂阵”，不屑一顾，竟拂袖而去。历史演进到那个“失态的季节”，一场“有鬼无害论”还是“有鬼有害论”的大辩论，竟又成了“文革”预演中的一个大节目。总之，鬼戏的钟摆摇来摆去，本来诗和科学所处的位置相当于南北两极，而当人们一旦被浅薄的政治功利主义所左右，诗与科学的界限就被弄得混乱不堪，那一点点创作自由和个性化极强的审美趣味也被“舆论一律”所统掉、革掉，鬼戏几乎成了人们望而生畏的黑洞与魔窟，谁要进去谁就没有好下场。

面对浩如烟海的鬼戏遗产，面对这复杂的鬼文化现象，最明智的态度最好是：

① 茅元仪《批点牡丹亭记序》。

② 见《陶庵梦忆》。

凡是不能言说的，对之必须缄默。^①

此中有真意，欲辩已忘言。^②

然而文化人的痼疾是经不起艺术美神的诱惑。事实是，那一出出优美的鬼戏，那难以说清的哲理境界和浓郁的文化意蕴，总是逗人遐想，令人沉思。试问，谁看到那一次又一次被撕裂的灵魂而不动容，谁看到那像火山熔浆一样爆发出来的爱与愤怒而不产生强烈的共鸣，又有谁在舞台上看到被毁灭了的美，在最后一搏中所作的挣扎和呐喊，而不深深地感怀那生命的心房。我不否认，看大师的戏，常使我的心壮美地为之颤抖，那种崇高的力量也常使我潸然泪下。在泪光闪烁中，我瞥见了人的尊严，人的价值和我一生的使命。

对于中国的鬼戏，如果我们不仅仅停留在表层上各种形式美因素所唤起的意象，又不仅仅停留在这些戏剧意象所指示的一般社会的、历史的、政治的内容，而是试着探求一下那深层结构中的哲理心理内涵时，我们可能还会在这些传世的鬼戏中发现那超越题材、超越时空具有象征意味的深刻意蕴。这是《霍光鬼谏》中霍光鬼魂的一声高腔：

冷飕飕风摆动引魂幡，

这是我为国家啊——灵儿不散。

深一层次地看，它荡涤听众灵魂的不再是霍光的忠君思想，而是那弥漫四合、充彻心灵的沉重，它使我们的理智和情感都承受着历史的重负。这不就是人间的一种不可摧毁的精神力量吗？这样的意境早已超越了题材的“感性限制”，成为人的高尚情感和执着精神的象征。正是它，激烈地震荡着历代听众的心灵。比如《牡丹亭·冥誓》一出，杜丽娘唱：“一灵未歇，泼残生，堪斩折。”这里的鬼魂无疑是人物心理的具象化、凝炼化，但就在这假定性手段下，我们不

① 这里是借用哲学家维特根斯坦的一句名言。

② 陶渊明诗句。

是感悟到了一种崇高的精神品性，一种内涵充沛的力量，一种被升华了的美的心灵的象征意蕴吗？如果读者不怪罪我因篇幅所限，而只能“寻章摘句”，那么我想，这些如鲁迅所说“鬼而人，理而情”，鬼、人、理、情一经结合所产生的奇异的审美形态，诗与哲学的融合而产生的审美力度，那崇高之美、悲壮之美是易于被人把握的，而其文化底蕴也能逐步被认知。

另外像以李慧娘悲剧为题材的各地方戏和孟超先生的那本引来杀身之祸的新编传奇剧《李慧娘》，都是“富贵不能淫，威武不能屈”个性的合理延伸，它无时无刻不给人以凄迷飘流的感受，这种飘飘荡荡的英魂正是对恶俗浇漓的阳间的反动。在“王魁负桂英”题材剧中，敫桂英在万般无奈的情势下，诉冤于神殿，海神称“阴阳间隔，难以处分”，剧作家别出心裁地写了桂英愤然自缢，以期化为厉鬼，报仇雪恨。在这里，剧本逐渐脱去题材的外壳，一任审美思辨向历史的深处飞越。剧诗作者被有力的情感逻辑的力量带到一片新的天地，深深挖掘着忠贞不渝的感情的追求和深深的哀恋。这虽是一种永恒的遗憾的母题的显现，但她却在心灵的追求里得到更高的意义上的精神契合。希望永不背弃的愿望虽然落空了，但精神却永不向命运屈服，这也就超越了题材的再现性，而进入了社会情绪的深层表现，获得了象外之象，它真正震撼后人的正是它对一切背叛者灵魂的审判，题材的象征意味在这里得到了体现。

这些点点滴滴的感受，很难说我已准确地把握了中国鬼戏的文化精神。我仅仅是模糊地感到了鬼戏是时代生命意蕴的写真，是对人的生命意义的热切关注。在叙事与抒怀相交织的运作中，构成了一股股渗浸于一部部鬼戏叙事空间、时间内的深层情绪化的潜流。这些就是我长远地偏爱鬼戏的原因。

局限与偏爱，使我常常渴望优秀的鬼戏和鬼文化现象能引起那些有历史使命感和学术良知而又禀赋着一定知识理论准备的学

者的关注,将之摄入自己的研究视界。几年前,我只依稀地听说许君祥麟的中国鬼戏文化史论被认定为国家教委八·五重点科研项目。然而岁月流逝,似乎这件事被我淡忘了,可是就在'95岁末,祥麟突然来到寒舍,并带来了他的大作的清样,嘱我作序。当时我不仅满口应允,并且告之祥麟,我有二喜:一喜祥麟如期完成重点科研项目;二喜,这是我偏爱至极的科题,有话可说。时至今日命笔,我似乎仍沉浸在一种情不自禁的高度亢奋之中,这是我为文以来很少有的一种心境。

我和祥麟皆受业于著名戏曲史家、戏曲作家、戏曲教育家华粹深先生。同师一门,只是相隔约三十年,故此我和祥麟是亦师亦友的关系。在他研读硕士学位和以后担任宋元明清文学史和戏曲专题课期间我们也有过愉快的合作和共同的爱好。在当时和以后南开中文系小说戏曲研究室不少同仁纷纷转向古典小说这个热门研究时,似乎只有二三朋友坚守在倍受冷落的戏曲艺术研究的岗位上,其中就有祥麟在。

大许是位严谨的中年学者,他有广博的戏曲学识,他对民族戏曲的酷爱在南开师生中也是尽人皆知的。现在他又在器繁冗琐气氛中能极逍遥之趣,写出了一部洋洋洒洒、气脉贯通的中国鬼戏史更令我感佩。众所周知,在中国,曾经产生了灿烂的戏曲艺术,也产生了独树一帜的鬼戏。过去由于种种原因,鬼戏的系统研究还处于空白,以至人们对鬼戏,多从单一剧目孤立地进行研究,缺乏整体地宏观地从戏曲美学和文化学的高度去把握和论证。祥麟潜心研究中国戏曲史,用五六年的时间搜集资料,勤奋钻研,终于完成了这部涵盖古、近、现、当代各个时期和代表性剧种的鬼戏研究专著。此书引用大量文献资料描述了中国民族戏曲中鬼戏的形态、特征和发展规律,提出了自己独到的见解,特别是对中国鬼戏文化现象的符号特征进行了系统的爬梳和精辟分析,对其中蕴含着的社会

的、文化的、生命的心理内涵，作了有说服力的揭示。这既为专业工作者研究中国鬼戏提供了不可多得的著述，也为广大读者了解、学习中国戏曲艺术中的鬼文化提供了可读性强的启蒙读物。近日家中暖气骤停，于是僵卧沙发，尽日快读，获益匪浅，顿觉红尘十丈之外，生出一片暖融融世界。

我曾牢牢地记住过老托尔斯泰的一句名言：“一旦搞了文学，就不要闹着玩，而要贡献出整个生命。”读大许的这部鬼戏专著，令我感动的首先也是他那如西西弗斯般的坚守学术立场和对戏曲艺术的一片痴情，以及敢于超越前人独立不倚的理论勇气和抱负。作者显然不满足于研究界一度习以为常的那种平庸地堆砌材料或武断地乱下结论的戏曲史建构模式，而是试图通过自己的独立思考与实证研究，寻找一种在 20 世纪中国戏曲研究中真正具有理论和实践意义的文化艺术立场，以越过许多长期以来出乎主观认定或选择的理论偏见。事实上，该书从发现到评判，由实录到认知，由主体倾向性到客观逻辑性，都具有开阔的学术视野。引言和第一章是本书的总纲和方法论的前提，作者宏观地阐释了鬼文化研究上的理论原则，并据此描述了中国戏曲中鬼魂的艺术世界的总体演变轨迹。在总的思路 and 话语逻辑之后，全书用了三章的篇幅分别探讨了中国鬼戏的发展各个阶段，并对代表作品进行了抽样分析。虽然表面上各章之间彼此独立，对研究对象的选择也未涵盖所有鬼戏的一切层面，但由于作者对鬼文化现象的熟稔而书稿从宏观到微观，从现象到个体，从思潮到流派的阐释与评判就已深入到戏曲中鬼魂世界的规律层面，并寻求到了它的潜隐的精神层面和逻辑线索，这不仅赋予了中国戏曲的鬼魂世界以全新景观和重构鬼戏文化史的可能，而且也使整部书浑然一体，具有严谨的学术体系性和逻辑力量。

全书从第五章开始，作者对鬼戏的艺术世界的形态学和符号

分析是实证的、生动的描述性分析,又是深入灵魂的心理分析,同时更是一种文化哲学的分析。在作者笔下,民众的政治意识、审美趣味以及时尚等等深藏的心态被剥笋般地从不同角度、不同层次揭示出来,给人以启迪。最值得称道也最见大许学术功力的是“中国鬼戏中冥幽空间观念”一章。这里的研究,具体而微地对冥幽空间进行深入的透视和剖析,是具有一种“圆形的批评”的味道。^①他从各个侧面进行观照,而不采取直线性思维,这就使大许的鬼戏研究进入一个新的浑然一体、气脉贯通的境界。

从文化建设角度,对域外的任何学术成果,包括新的方法论都应采取勇于吸收的态度。鲁迅先生早年著《摩罗诗力说》即提出“求新声于异邦”,如果不是误解,鲁迅决不是主张生搬硬套西方的一切,而是以中国文化为坐标,以西学为参照系。因为中国文化不是一个封闭系统,不同的文化是应该互相开放、互相吸收的。王元化先生曾喟然而曰:“中国需要引进并研究西方文化成果,以补自己之缺,早已成为有识之士的共识,不再是需要大声疾呼引起注意的问题了。”^②然而对于社会科学研究领域出现的新方法论、新原理、新范畴、新概念的创制,我们听到了太多的诘难、挖苦和过于严厉的批评。其实“每个原理都有其出现的世纪”。事实是,我们似乎在抵制新原理、新方法论时,我们自身正就被改变着思维方式和思想观念。乐黛云教授曾坦言:“对自然科学发展史上里程碑式的进步,我们应有所认识。因为每一次进步都刷新了整个人文学科。进化论、相对论,耗散结构、系统论等,以其特有的功能,改变着人们的思维方式和思想观念。”^③这些话令人信服。

^① 王先需先生曾精辟地提出过建设圆形的文学批评,不赞成直线性的文学批评,由于王先生大作没能找到,此处只凭记忆转述。

^② 见《文汇报读书周报》1995年11月18日3版《编余杂谈》。

^③ 《跨世纪中国人应读什么书》,见《中华读书报》1995年5月17日。

在我看来,艺术世界决不是一种哲学或理论可以完全解释的。著名的测不准定律证明,在描述一种现象时,需要一种理论,在测定另一种现象时,则需要另一种理论,没有放之四海而皆准的绝对真理。我特别欣赏大许的理论自信和话语风格。这是一部视角独特的学术书,也是一部巧妙地溶进了各种新潮研究方法的书。作者从符号学视点研究鬼戏的形态,从文化释义学视角研究人鬼交际,又以类型学视角研究鬼魂世界的各色悲喜剧……很多方面,都发人所未发,相当精彩。大许此书的成功正在于他有效地克服了文学研究新方法与个体批评话语的脱节与错位,而是巧妙地把方法论融化进了纯粹私人化的话语运作,因而读来觉得水到渠成,新意迭出而又了无痕迹。如果没有对中西文论的修养以及语言表述功力,这样的学术境界也是很难达到的。

真正的理论决不是灰色的。几年前,大许曾与友人合作出版过一本《大综合舞台艺术的奥秘——中国戏曲探胜》,我读后,觉得有许多优点以外,我也发现此书的理论密度和理论深度皆有差强人意之处。但《中国鬼戏》的突出特点,是他的哲学意识的强化。几年前,在文学史观的讨论中,我即明确表示,艺术史研究中的理论思维和思想的贫困,就其根本点来说,是哲学意识的贫困。我们似乎没有充分重视从哲学的新成果中吸收营养。为了艺术史研究向更高层次拓展,哲学思考比任何时候都显得更重要。事实只能是,深厚的哲学修养和恢宏的历史哲学意识才能够大大拓展艺术史的创制者的精神视野和思维空间,因此我同意一位学者的意见,“哲学乃批评之根”。

作为戏曲中的鬼魂世界,体现了中国民族精神的双重性:既爱幻想,又重实践。面对这一特殊对象,哲学的观照是何等重要。事实是,许著正是以哲学的思考反映出作者体验世界和体验人生的内心独特感受和理解。我读书的习惯和偏爱是:判断一部书籍高低

的标准之一是看它的篇终是否能让我接近哲学的境界，即有否韵外之致，象外之象。与此相仿佛，我判断一部学术著作的高低标准之一，则是看它是否弥漫了一缕诗意和哲理，使你执卷流连，余味萦回。我读大许的这部专著，似乎兼而得之了。

当然，我深深知道，对于戏曲中的鬼魂世界的价值取向和文化底蕴，大许没有也不可能提供一种最后的、终极的答案，对于戏曲艺术中的幽冥人生的感悟也不可能存在最后的终极的答案，然而我仍然固执地认为这部关于鬼戏的专著，还是提供了许多发人深省的智慧。

不知是不是一种苛求，我略感不满足的是，这部专著还没有在戏剧比较研究上充分展开自己思维空间。比如看西方的电影戏剧，那些鬼，除了形象怪异之外，最缺乏的就是人所不具备而“鬼”必须具备的阴气。西方的鬼怪电影和戏剧更像是情节或心理悬念片，比如《幽灵》、《小鬼当家》、《吸血僵尸》等等，其中的鬼魂，无论好坏、善恶，无论死得其所还是孽债未了，都好似阳气、人味十足，仍然在人间挺自如自在。唯一的噱头是他看得见他想看见的人，而想见他的人则看不见他。这就使得观众要么将其视为怪物，要么就以为是人的恶作剧，而不会是具象化的鬼魂。中国的鬼戏，不同于西方影剧中的鬼怪场面，它不是以具体的恐怖取胜；而是以浓重的阴气包装。如前所述它时刻给人以凄迷飘流的感觉，这种飘飘荡荡的阴魂恰是对险恶阳间的反动。这也许主要是和东方文化与西方文化在阴阳两界上不同理解有关：一个看重现世有形，一个看重现世无形。对于这些极有意味的问题，真不妨破费点时日好好揣摩揣摩。

歌德在《浮士德》中有言：

人是只须坚定，向着周围四看，这世界对于有为者并不默然。

在艺术史的悠远的历程中，我想，关于人，关于生命，关于生死，关

于爱,都是人类艺术史上永恒的主题,也是追索不尽的研究课题,预祝祥麟继续刻苦奋进,我深信大许会同许多中青年学者一道去推进我国的戏曲文化事业!

1996 年元月 6 日

于南开大学寓所

目 录

引 言	1
第一章 鬼魂观念的产生和中国鬼戏的形成	7
第一节 鬼魂观念的产生与流变	7
第二节 中国鬼戏的形成	13
第二章 宋元戏文、元杂剧中的鬼戏	25
第一节 宋元南戏	26
第二节 元代杂剧	32
第三章 明清传奇、杂剧中的鬼戏	46
第一节 明清传奇	46
第二节 明清杂剧	66
第四章 清代至当代地方戏中的鬼戏	78
第一节 早期花部戏曲	80
第二节 京剧中的鬼戏	82
第三节 当代鬼戏状况	88
第五章 中国鬼戏中的冥幽空间观念	92
第一节 空间幻化思维与冥界的产生	92
第二节 鬼戏中的冥幽空间	98
第三节 戏曲冥幽空间异貌之使因	109
第六章 中国鬼戏中的地吏机构	112
第一节 冥幽主宰者	113
第二节 冥主辅佐官	122
第三节 冥幽地方官	127
第四节 其他可理冥事的神	132

第五节	芸芸鬼卒·····	144
第七章	中国戏曲的鬼魂形态·····	149
第一节	戏曲的鬼魂形态观·····	150
第二节	戏曲对鬼魂形态的塑造·····	155
第三节	尸与魂相结合的僵尸形象·····	160
第四节	模糊型的鬼魂形象及其他物鬼符号·····	163
第八章	中国鬼戏中的人鬼关情·····	166
第一节	亲情·····	167
第二节	恋情·····	172
第三节	友情·····	182
第四节	君臣义·····	186
第九章	中国鬼戏中的人鬼幻化·····	194
第一节	由人及鬼的幻化·····	195
第二节	由鬼及人的幻化·····	205
第十章	中国鬼戏中的人鬼交际·····	215
第一节	鬼同人的交际·····	216
第二节	人同鬼的交际·····	225
第十一章	中国鬼戏中的因果报应·····	229
第一节	道德法庭·····	229
第二节	被告席上·····	236
第三节	冥罚种种·····	242
第四节	关于赏善·····	251
第五节	因果报应观念的两重性·····	256
第十二章	中国鬼戏与儒释道·····	259
第一节	中国鬼戏与佛教·····	259
第二节	中国鬼戏与道教·····	265
第三节	中国鬼戏与儒学·····	273

第十三章 中国鬼戏的悲剧喜剧·····	281
第一节 鬼戏中的悲剧·····	281
第二节 鬼戏中的喜剧·····	285
第三节 鬼戏中的悲喜剧·····	290
第四节 鬼戏类型的转化及其他·····	293
第十四章 中国鬼戏的总体特征及其评价·····	299
第一节 对生命与生存的探索·····	299
第二节 精神物化与心灵外显·····	303
第三节 等级观念的打破与整合·····	306
第四节 寓言化倾向与添足之笔·····	312
第五节 陌生感与恐惧效应·····	316
主要参考书目·····	322
附录：·····	325
历代鬼戏举粹·····	525
后记·····	546

家也曾装扮过鬼魂形象在舞台上演出,鬼戏拥有历代各阶层的众多观众,某些鬼戏的上演还产生过一定的轰动效应。

然而,学术界对鬼戏的研究却远远不够。不仅如此,在特定的历史背景下,对鬼戏进行认真的研究简直就不可能。一方面,人们对鬼戏的看法往往失之于简单化,以为它无非是在宣扬封建迷信、制造恐怖气氛,因此对其加以排斥、贬抑;另一方面,学术问题时或被视为政治问题看待。20世纪50年代,在学术界曾围绕鬼戏问题有过一场争鸣,这种争鸣本来是正常和有益的,然而,60年代中期,尤其在其后的10年“文革”中,“大批判”取代了争鸣,于是鬼戏研究便无形中成为一个禁区。

诚然,我们不否认有些鬼戏含有浓厚的封建迷信色彩,也不否认这些鬼戏笼罩着浓重的恐怖气氛,但并不是所有的鬼戏都如此。如果我们对中国鬼戏有更为深入一些的了解,便会发现,相当一部分鬼戏是糟粕与精华并存,其中虽不免有消极成份,却也还寄寓着剧作家以及广大民众的愿望、追求与理想。

我们承认鬼戏中含有鬼观念,但鬼戏不等同于鬼观念,也不应把鬼戏简单地视为鬼魂观念的载体。鬼戏作为戏曲的组成部分,首先是属于艺术的。尽管鬼魂、冥间无疑并不存在,鬼故事也是人们编造出来的,但它们的被虚构却恰恰透着艺术精神。剧作家继承了鬼魂创作的成果,凭借想象、联想、幻想的手法虚构了剧中的鬼形象及其活动空间,虚构了鬼情、鬼事,其全部虚构过程显然是符合艺术创作精神和创作方法的,鬼戏及其鬼形象、鬼剧情都是艺术创作的产物。

鬼戏是在鬼文化的刺激下产生的,其产生之后仍受到它之外的鬼文化一定的影响。而它一经问世,便成为鬼文化的重要组成部分,它不单单有取于鬼文化,它问世的本身就是对鬼文化的一个贡献,它自身的发展也使鬼文化更为丰富。

鬼戏不仅涉及到中国戏曲和鬼文化及其二者的关联问题,而且,它的产生和发展还涉及到社会学、民俗学、哲学、宗教、心理学和文学等诸多问题。因此,不分良莠、不加辨析地一味对鬼戏进行批判和彻底否定,无疑于粗暴中违反了科学,最终陷入虚无主义泥潭之中。

我们之所以选取中国鬼戏作为研究课题,一方面试图接续过去未了的讨论,另一方面是想做些拨乱反正的工作。具体说来,此项研究工作恐怕至少具有如下意义:

第一,通过对中国鬼戏进行梳理,现出它的形成与发展的轨迹。同时,在对具体的鬼戏的解析中,分辨出混杂其间的良与莠、精华与糟粕,还鬼戏一个历史的真实。

第二,鬼戏是中国戏曲中的重要组成部分,它几与戏曲同步产生,戏曲史上许多优秀之作同时即“出鬼的戏”,弃鬼戏而不顾就无法治中国戏曲史,亦不可能对许多作家、作品做出全面的评价。换言之,对鬼戏的研究无疑有利于中国戏曲史的建设,并有利于对某些作家、作品的深入研究。

第三,对鬼戏的研究还可促进鬼文化的研究。如前所述,鬼戏是在鬼文化的刺激下产生的,在其发展历程中仍不断受到鬼文化的影响,因此,对鬼戏的形成和发展的研究本身,实际上即丰富了对鬼文化的研究。此外,鬼戏自产生之后,已成为鬼文化极其重要的组成部分,它的发展推动着鬼文化的发展;甚至在鬼小说创作几近消歇之后,鬼戏的创作和演出仍会维持相当长的时间。可以说,鬼文化很重要的一个方面便显示在鬼戏这一支脉上。近代对鬼文化研究自20世纪二三十年代便已开始,后来几经间断,至80年代重新起步,但所论多从宏观、整体研究入手,而较少涉及对其各支脉的微观的分体的研究。我们认为,若想使鬼文化的宏观、整体的研究再向前推进,离开对其组成分支的微观研究是根本不可能的。