

舞台与书斋的对话

——东韵楼古典戏曲论文集



许祥麟 著



出版社

许祥麟 著

舞台与书斋的对话

——东韵楼古典戏曲论文集

南开大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

舞台与书斋的对话:东韵楼古典戏曲论文集 / 许祥麟著.

—天津:南开大学出版社, 2011. 10

ISBN 978-7-310-03766-7

I. ①舞… II. ①许… III. ①古代戏曲—中国—文集

IV. ①J809.22-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 183498 号

版权所有 侵权必究

南开大学出版社出版发行

出版人:孙克强

地址:天津市南开区卫津路 94 号 邮政编码:300071

营销部电话:(022)23508339 23500755

营销部传真:(022)23508542 邮购部电话:(022)23502200

*

河北昌黎太阳红彩色印刷有限责任公司印刷

全国各地新华书店经销

*

2011 年 10 月第 1 版 2011 年 10 月第 1 次印刷

880×1230 毫米 32 开本 9.125 印张 224 千字

定价:25.00 元

如遇图书印装质量问题,请与本社营销部联系调换,电话:(022)23507125

序

舞台与书斋的对话 ——东韵楼古典戏曲论文集		
--------------------------	--	--

有这样一种说法：戏剧有两条生命，一条是舞台的，一条是文学的。还有一种说法，舞台性和文学性合为戏剧的生命线。中国戏曲自宋元时期形成开始，曲家们就对这一而二、二而一的艺术特性有所体认，但在理论阐述上、创作实践上，所强调的侧重点却不尽相同。比如对于文本创作有人强调应该不失当行本色，有人则强调应当有文采有意趣；在创作实践上，有人颇重“模写”世人事物，有人则标榜自我“写心”……本是关于戏曲内部的舞台性和文学性的讨论，却最终衍成了“场上之曲”与“案头之书”之间的撞击。

这是曲家们的本意么？高明强调戏曲的“风化”功能，这本是可以理解的，可是他偏偏说“休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝与妻贤”，就是说为了“风化”可以不顾及戏曲的艺术因子。他还说：“不关风化体，纵好也徒然。”这里所说的“好”到底指什么？“好”到底是好还是不好？类似这种似是而非说法，在古代曲家那里绝非仅有，甚至为了推销个人的主张竟然把话说绝。何良俊（元朗）强调戏曲的可歌性，认为在声律与文辞两者间应更重声律，提出：“宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶。”沈璟如获至宝，说“何元朗，一言儿启词宗宝藏”，并接过他的话茬甩出这样一句话：“宁律协而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧。”强调戏曲声律的重要性本来不错，可是为什么一定要说“辞不工”、“读之不成句”也无所谓呢？汤显祖作剧则强调“意趣神色”，他说：“凡文以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”

又说：“予意所在，不妨拗折天下人嗓子。”与沈璟恰恰相反，汤显祖就担心词不成句。为意趣神色可以在九宫四声方面有所突破，这本无可非议，可是为什么非要搞得“拗折天下人嗓子”不可呢？作家怕“窒滞进拽之苦”，就把“苦”转嫁给演员（的嗓子），这公平吗？如此把话说绝，是否也偏离了本意？

李渔曾把自己创作的几篇小说称作“无声戏”，作品体裁其实还是小说，而“写心”派们作品的结构虽是“有声戏”，内容却很像是第一人称的小说或是抒情诗文。我们从来不把“无声戏”视为戏，因为它本来就不是戏，又从来不把“写心剧”排除在戏曲之外，以为它是剧，而它果真是剧吗？

总有这样一种说法：西方文艺关注生命，而中国文艺却不。果真如此，全然如此吗？中国戏曲塑造了许许多多活生生的人，其中还包括不少的鬼。人中又如何包括鬼？一谈到鬼总会与死或死心联系起来，鬼也会是活生生？相对于塑造生人的戏来说，鬼戏不是更加关注生命？在鬼戏中鬼是人的生命终结，还是生命延续？鬼之叹岂非人之叹，更深更痛的叹？鬼的呼唤，难道只是在麻痹人，而没有体现人的意愿与理想，没有对恶人恶事恶势力恶社会恶生态的控诉与鞭挞？鬼和鬼戏的“恐怖”到底吓坏了善者还是令恶者生惧？中国鬼戏不是在关注生命的同时，还关注生命的质量？

这本小书提出了种种问题，并试图作出回答。自觉对有的问题的回答完好，对有的问题回答了一部分，而有的问题解后“无解”，比如关于戏曲的未来走向的问题，就很难展望，只好让舞台实践去作答。

近几十年来戏曲出现了危机，出现了自我迷失。1986年初我提出应注意戏曲的“认同危机”。戏曲向何处去虽然归根结底由戏曲实践作答；但不能因此而低估人们对戏曲的“认同”会给戏曲的命运造成极大的影响。这也正是为什么有许多人还在关心戏曲、为戏曲出谋划策的

原因了。

戏曲有过极为辉煌的黄金时代，人们总是迷恋“《牡丹亭记》一出，家传户诵”，“家家收拾起，户户不提防”或者“满城争唱叫天儿”的景况，以为那个样子才体现出戏曲的风光。可是让我们设想，如果当下的大街小巷、蓝领白领、老中青少都在高唱或哼唱昆曲、皮黄或其他地方戏，文艺之天下由戏曲而一统，这现象就很正常？或者说，只有呈现戏曲一霸的局面，才见出文艺的好天地？或者可以这样问，是戏曲独霸天下，还是多元艺术并呈，才更趋近我们常说的百花齐放的局面？更何况历史上果真有过戏曲独霸文艺天下的时候吗？

王蒙先生说：“当人类变得愈来愈事务化；当贪欲得到技术的支持；当争斗发展了人类的智慧而智慧又发展了人类的争斗，使斗争达到毁灭自身的边缘；当生活变得愈来愈匆忙，匆忙得似乎忘了生活；当浅薄、迎合、刺激、猎奇的油彩差不多淹没了艺术的真容；诗能帮助我们吗？诗能拯救现代人的灵魂吗？”“诗，是太古老了。诗，冲撞着诗。甚至电脑也能写诗了。可怜的诗。”“在我们与诗相互忘却以前，为什么不再看她一眼呢？”

这话饱含深情，饱含同情，也多少含着悲哀与无奈。如果我们把“诗”替换成“戏”，上述文字不是也可以读得通吗？或者我们还会加上一句更加直白的话：“戏还有戏吗？”只是我们现在不会提出戏曲“能拯救现代人的灵魂吗”如此深邃凝重的问题。

王蒙先生在感叹之余还在说诗作诗，这也许就是兑现他所说的“再看她一眼”吧。我们也不妨继续谈戏看戏。无形中总还在十分同情与一丝无奈中对戏曲有几许期待。这期待又似乎隐含着微微的悲壮感。

我们还需要怎样的期待？在姹紫嫣红的百花园中，有一片盛开的花朵，她虽然不处在花园的中心位置，但也决没有被边缘化，位置还显赫，占地也不小。她不与百花争胜，甘居百花丛中，却散发着天香。她

是那样鲜艳靓丽,那样多姿多彩,那样别具风格,直令众多游园客驻足欣赏,啧啧称叹。她真的是很夺目,很耀眼,很养眼!她,就是我们期待的中国戏曲。

本书所选文章绝大多数发表在学报和文学、戏曲学刊、辑刊上,个别几篇首次发表。已发表的文章基本保持原貌,少数文章略有删节,还有一篇因与收入的另一篇有部分交集,故做了较大改动。这里加以说明。

许祥麟于南开西南村

2009年7月12日

目录

舞台与书斋的对话 ——东韵楼古典戏曲论文集		
--------------------------	--	--

序/1

关于中国鬼戏研究的几点思考/1

中国古代鬼魂戏曲特征四题/10

鬼魂艺术形态与中国古典戏曲的审美构思/26

宇宙空间幻化思维与中国戏曲幽冥空间的塑造/36

有“理”能使鬼推磨 道是“无情”却有情

——兼谈中国鬼戏中“业报”观念的两重性/48

中国古代戏曲中的人鬼情二题/57

古典戏曲：人鬼幻化所激发的悲剧力量/68

古代鬼戏中的喜剧性初探/73

漫议宗教对中国鬼魂戏曲的影响/78

论明代戏曲界的尊元思潮/98

明代剧论中的本色说/116

汤显祖与本色说/122

沈璟本色说的两个组成及其两重性/128

王骥德的本色说再探/138

中国戏曲的妒妇形象及其疗妒剧旨/150

中国文体发展史中的古代戏曲/165

“拟剧本”：未走通的文体演变之路

——兼评廖燕《柴舟别集》杂剧四种/179

拟话本与“拟剧本”之比较/189

论改编在中国戏曲编剧史上的地位/198

论折子戏对戏曲发展史的贡献及其他/210

论中国戏曲的泛戏剧性/220

评焦循的《花部农谭》/230

现存最早的京剧剧本《极乐世界》/238

杨宝森风格漫论/245

应该注意戏曲的“认同危机”

——读“戏剧观众心理测验”答卷有感/254

(笔谈两则)

京剧“音配像”工程：功在当今 兼及未来/258

一种“诉说”：戏曲未必只演给戏迷/261

(外一篇)

唐代边地音乐在内地的传播与诗人的审美感受/263

后记/280

关于中国鬼戏研究的几点思考

舞台与书斋的对话

——东韵楼古典戏曲论文集

原载

南开学报(哲学社会科学版)

1998/01

在古典戏曲文献中,鬼戏占有相当可观的比重,元明清三代戏曲大家多数都有鬼戏之作。有的作品一经问世就产生了轰动效应;有的常演不息,往往拥有较多观众。然而学术界对鬼戏的研究尚不充分,而且在特定的历史背景下,不可能对鬼戏进行认真的研究和公正的评价。人们不会忘记,在“文革”初期曾对两部戏曲作品进行过极猛烈的政治批判,一部是《海瑞罢官》,另一部便是鬼戏《李慧娘》。在那非常时期,鬼戏研究成为一个禁区。现在我们已经有条件对鬼戏进行实事求是的科学考察,从而深入地探讨它所包含着的文化意蕴。

一

鬼是人类创造出来的生命—精神的幻体,是特定历史时期的产物,它的出现表征着当时人类对自身和自然的认识能力。关于鬼观念的产生,早在先秦时期的荀子就有论述:“凡观物有疑,中心不定,则外物不清。吾虑不清,则未可定然否也。”^①他认为鬼产生于人的“感忽之间,疑玄之时”,由人的错觉所致,即所谓疑心生暗鬼。汉代王充进一步指出:“凡天地之间,有鬼,非人死精神之为也,皆人思念存想之所致也。致之何由?由于疾病。人病则忧惧。忧惧见鬼出。”^②荀子和王充如此明确地否定了鬼是人死后的精神实在,而只把它看作是人类头脑所产生的幻觉物,这种认识产生于两千年前确实是难能可贵的。而后,历代都有学者以无神论观点从根本上否认鬼的存在,在论及鬼的起因时总是指出它的无中生有。

对鬼魂的起因具有突破性的研究还是近一百余年的事。19 世纪后半叶,英国人类学家爱德华·伯内特·泰勒在《原始文化》一书中对灵魂产生的问题提出了新的看法。他认为:在宗教产生之前,原始人普遍对死亡存有恐惧心理,对尸体与生体之间所出现的差异之因感到惊奇,与此同时,他们对影子、回声、呼吸等现象,尤其对睡梦、幻觉时出现的幻影感到惊奇,把这两种情况联系起来,于是以为在人体中还存在着另一个实体,即灵魂;睡梦时灵魂从人体中暂时离开、醒来时灵魂又附于体中,而死亡后灵魂便永久性地离开了人体,并继续存活;原始人以己度物,相信万物均有灵魂附于体中。原始人的“灵魂”观念推衍出两种观念,一是“灵魂不死”,一是“万物有灵”,这不仅导致了“泛鬼”的产生,而且还奠定了“轮回”观念的基础。

在人类社会初期,先民观念中的人鬼与自然鬼还未区分得那么清楚,当时人们的鬼观念是泛化而模糊的。这便是所谓的“泛鬼”。随着对自然界和人类自身的认识上的提高,人们逐步懂得将自身与自然界区别开来,这使得“人鬼”从“泛鬼”中逐渐分化出来而得以独立。《礼记·祭法》云:“大凡生于天地之间者皆曰命。其万物死曰折,人死曰鬼。”这段话至少包括两个含义:第一,人之死与万物之死有所区别;第二,鬼是与人之死联系在一起。历史典籍对鬼的解释也多是围绕着人的死亡和灵魂的存亡关系而论的,如《说文》云:“人所归为鬼。”《尔雅·释训》云:“鬼之为言归也。”《尸子》云:“鬼者,归也。故古者谓死人为归人。”上述皆言人死即为鬼,表明“人鬼”的观念已基本确立。“人鬼”从“泛鬼”中独立出来的同时,自然鬼则向精、怪演化。

其实,此时的“人鬼”也还有它的“泛”性,即(人)鬼、(人)神不分,因为人神同样是人升华后的一个“存在”,就这一点讲同人鬼并无区别。可随着等级制度的强化,高贵者被视为神,而低贱者被视为鬼,比较严格意义的(人)鬼观念确立了。不过应该指出,鬼魂观念虽有过如此的

演化过程和发展阶段,但并不意味着当后一阶段的鬼观念形成后前一阶段的观念形态就完全消失了。应当看到,泛鬼、人鬼、鬼神之鬼的观念实际上仍并行于世,它们在戏曲的形成过程中和形成之后都产生过影响。

可以说中国鬼戏是鬼魂观念向戏曲中渗透、鬼文化同戏曲结合的结果,也可以说是戏曲部分地接受鬼魂观念、同鬼文化相结合的产物。尽管如此,我们还有必要作些说明:

其一,我们承认鬼戏中含有鬼观念,甚至可以说是鬼观念的表现形态之一,但鬼戏并不等同于鬼观念。鬼戏作为戏曲的组成部分,其定位首先是属于艺术的,是文艺园地的一个品种。尽管鬼魂及其活动环境——冥间——并不存在,鬼故事也是人们所编造出来的,但它们的被虚构却恰恰渗透着艺术精神。剧作家凭借想象、联想、幻想的手法,虚构了剧中鬼的形象、故事情节及其活动空间,其全部虚构过程显然是符合艺术创作精神和创作方法的。鬼戏实质上是艺术创作的产物,它融入了作家的情感和创作意旨,其中具有积极意义的尤其是优秀的剧作,大大超越了鬼观念而宣扬了人类真、善、美的思想情感。

其二,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强烈的恐怖气氛,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分,却也还寄寓着剧作家以及广大民众的美好追求与理想。以《红梅记》为例,剧中即描绘了比阳间理想得多的阴间“社会”。在封建时代,现实中的每个人都毫无例外地分属于某一等级,然而这出戏中,慧娘一经死去进入阴间,原先的等级划分便被打破。慧娘面对“怒狠狠似虎”的贾似道,公开声称“死后也不分贵贱了”。^③她明白地告诉对方,在“黄泉路”上任何人都没有区别,绝不能以生前的权势、地位而恃强凌弱。慧娘口中所道出的恰是处于

社会底层人们要求平等的良好愿望。看这出戏时观众所感到的并不是恐怖而是一种愉悦。

其三,鬼戏是在鬼文化的刺激下产生的,在产生之后便成为鬼文化的重要组成部分,它同自身以外的鬼文化相互影响,它为鬼文化所孳乳反过来又丰富了鬼文化并促其发展。

其四,鬼戏不仅涉及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、不加辨析地对鬼戏进行批判和否定,是一种违反历史主义的粗暴态度,发展到极端必然陷入虚无主义的泥淖。

二

在对民族戏曲进行深入研究的时候,是不可能绕过鬼戏的,应接续上世纪 50 年代至 60 年代初期对鬼戏的讨论,做些细致的辨析工作。具体说来,对于鬼戏的研究恐怕至少具有如下意义:

第一,如前所述,作为戏曲的一个品种,鬼戏的思想内容与故事情节往往是良莠混杂的,通过对鬼戏的具体解析,可以分辨出其间的精华与糟粕。比如鬼戏常常演述着死亡和死后之事,从某种程度上说,它比其他题材的剧作更多地关涉着生命与生存这样的人生大问题。在人类生存史上有一个“死结”——生之绳与死之绳系于人类心灵的结,死者消亡了,往往给生者留下了生命的毁灭感与恐惧感。不同的鬼戏作品对待“死”的问题采取了不尽相同的态度。一些鬼戏中严重地宣扬了不可避免的所谓“血光之灾”的宿命论思想;而在另一些鬼戏中则曲折地表现了生命在现世中受到压抑摧残,死后反而得到某种自由、理想得以伸张的意念。还以《红梅记》中的《鬼辩》为例。李慧娘本已死于贾似道之手,而贾仍以“死”来威胁,慧娘却自感做鬼反倒“风流”,尤其她所唱的死“伴艳艳朝霞,冉冉春华”之句,与《庄子·至乐》中髀髅所说的人

死之后“无四时之事，从然以天地为春秋”的语旨极为相似，即人死后精神一生命无时间流逝之累，可同大自然共长存。这里多少体现了对人物环境（主要是社会）的否定，但又希望精神一生命的永恒。另一方面，这种以生命为永恒的豁达思考明显地带着人类无可奈何的幻想成分。而当生命的短暂同大自然的永恒、同现实社会生活中的种种追求及其价值实现发生尖锐矛盾时，人们更注重的是现实的社会和实在的人生。一些鬼戏就较充分地体现了这一点。关汉卿《西蜀梦》中的张飞死后就哀叹道“元来这做鬼的比阳人不自由”，“死的来不如个虾蟹泥鳅！”^④如果说，在慧娘鬼魂身上所寄托的是现实中被迫害者的幻想的话，那么在张飞鬼魂身上所体现的则是生命的短暂与实现大业艰难历程的矛盾性。正如他所感叹的那样，“俺伏侍君王不到头”便“一日无常万事休”，亦即感叹再不能同兄长刘备共同完成统霸大业，这里隐含的是“壮志难酬”的永久遗憾。元杂剧《东窗事犯》中的岳飞鬼魂等也都有着这种因理想不能实现而产生出的无可奈何的哀怨。^⑤他们渴望的是实实在在的生命。只要我们认真把握不同作品的不同内涵，显然会有利于对鬼戏作出公允的评价。

第二，鬼戏作为中国戏曲中的重要组成部分，它几乎与戏曲同步产生。通过对中国鬼戏的梳理。不仅可见出鬼戏自身的形成与发展的轨迹，同时也有利于研究整个中国戏曲史。弃鬼戏而不顾就很难将中国戏曲史完整地描绘出来。

学者们往往把“优”表演视为戏曲的源头之一，可它又何尝不是鬼戏之端倪？我们不妨即以“优”的早期代表作《优孟衣冠》为例加以印证。楚相孙叔敖死后，优孟用了一年的时间摹仿其生前言行举止，终于达到了维妙维肖的程度，当他向庄王敬酒时，“庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相”。^⑥对于《优孟衣冠》的故事，唐刘知几在《史通·外篇·暗惑》中质问道：“叔敖之没，时日已久；楚王必谓其复生也，先当诘

其枯骸再肉所由，阖棺重开所以。岂有片言不接，一见无疑，遽欲加以宠荣，复其禄位？此乃类梦中行事，岂人伦所为者哉！”其实，庄王并非“梦中行事”，而是其头脑中的鬼观念所使然。况且，优孟就是根据人死会变鬼、还可复生的观念而“编创”了这样一个“节目”的。如果没有鬼观念的流行，当然也不会有这段《优孟衣冠》的存在了。《优孟衣冠》不仅表明鬼观念已向“优”表演中渗透，同时也表明戏曲之源正是鬼戏之源。除“优”表演外，探讨“巫”表演和“傩”表演同鬼戏的关联，同样对戏曲的溯源疏流颇有益处。一部鬼戏史不仅是全部戏曲史的分支，而且毫不夸张地说，简直就是一种具有特色的“戏曲史”。

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“志鬼”小说创作几尽消歇之后，鬼戏的创作和演出仍然维持相当长的时间。可以说，鬼文化很重要的一个方面便呈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，若想把鬼文化的宏观、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。从这一角度讲，鬼戏研究势必会推动和影响鬼文化的研究向深度、广度上进一步发展。与此同时，也为与鬼文化中的各分支进行比较研究创造一定的条件，提供一个相互比较的参照系。

第四，鬼戏的容量是相当之大的，它的出现与发展同每个时代的社会心理紧密相关，鬼戏还涉及古代哲学、宗教和民间信仰等方面的内容，曲折地反映了士人和民俗的心理。因此，鬼戏研究会无形之中为

哲学与社会科学其他领域的研究提供某些参考资料,由此而旁涉到其他学科领域的研究。

三

我们设想,在对鬼戏进行研究的过程中,需要做好如下几项工作:

首先,研究鬼戏需要从文本出发,必须详尽地占有资料。鬼戏资料大多散见于浩如烟海的中国戏曲文献和笔记小说中,须作大量的钩沉、爬梳工作。与此同时,还必须注意到,鬼戏作为戏曲艺术的组成部分,其“文本”又不能简单地理解为只是剧本和其他文字资料,而更重要的还是它的演出,研究者应该“读”它的演出。遗憾的是古代鬼戏大多已经辍演,这无疑给我们的研究工作带来不小的困难。好在今天的舞台仍有鬼戏上演,甚至有些鬼戏如《李慧娘》、《探阴山》、《乌盆记》、《钟馗嫁妹》、《活捉王魁》、《目连救母》、《阴阳河》等还被戏曲艺术家作为代表作搬上各类戏曲表演大奖赛的舞台。另有些鬼戏上演时虽已删除了“鬼”成分(如《伐子都》),但观赏时仍可想象到当年原剧演出的场景。研究者必须充分地关注现今这些鬼戏的演出,进入剧场去做“田野工作”,去“读”文本,这对我们理解鬼戏颇有益处。

其次,我们今天“读”鬼戏总不免有隔世之感。所谓隔世,一方面是我们所处的时代与鬼戏所反映的时代已被“时间”所间隔,另一方面则指我们与本不存在的“鬼”之间的所谓“幽明永隔”。正因此,我们稍不小心,便会对鬼戏产生误读。其实古代除极少数人外,绝大多数都相信神、仙、鬼的存在,古人认为神与仙高不可及,人距鬼最近,人不免一死也就不免去做鬼,而且人与鬼都由冥王掌管,甚至认为人与鬼杂居,会经常打头碰面,其空间的间隔之感远不像今人。古人对鬼戏的创作不是恶作剧,在相当多的情况下,都有着较严肃的立意。而在今天,大多数人已不再相信鬼魂的存在了,人与鬼的距离被远远拉开。于是今人

“读”鬼戏在感受上便与古人有很大的不同，这就成为我们误读鬼戏的另一原因。因此，我们在读鬼戏文本时，必须把它放到特定的历史背景中，充分地考虑到古人对鬼魂和鬼戏的理解，尽量以古代世俗心理去体验古人的观剧感受，这样才有利于准确地把握剧本的创作与演出及其影响与效果，这是问题的一个方面。而另一方面，我们又必须从鬼魂的魔圈中跳出来，以辩证唯物主义与历史唯物主义的观点理智地、批判地审视鬼戏创作及鬼戏史，如此方能剥除其神秘外衣，给予它适当的公允的评论。

再次，我们应该反对将鬼戏扣上“封建迷信”的罪名一棍子打死简单粗暴的做法，同时也不赞成那种对鬼戏抱着含糊其辞、有意无意地忽视其消极因素的态度，坚持以两分法看待鬼戏在历史上所起的正反两方面的作用，从对每一部鬼戏进行微观分析和对鬼戏整体的宏观把握的结合中，梳理出某些带有规律性的东西。

又次，对鬼戏——归根到底还是戏曲，不应该用评价鬼观念的态度和方法予以评价，两者不可等同对待。从一定角度说，有些剧作家在创作鬼戏时大致上只是借鬼魂形式来曲折地反映社会，写鬼即写人，写冥间即折射人世，从中进行美与丑、善与恶、真与假的审美评价，抒发爱憎情感，寄托愿望理想。但由于剧本确实含有鬼观念成分，所以或多或少地在客观上起了宣扬鬼观念的作用，对此无疑应加以否定。然而我们又不可人为地过分拘执于这种消极作用，而应该具体分析剧作家创作该剧的主旨到底是什么，对读者或观众的客观审美效果如何？这样才能把握作品的真正价值。关汉卿《窦娥冤》、郑光祖《倩女离魂》、徐渭《狂鼓吏》、汤显祖《牡丹亭》、周朝俊《红梅记》等都是“出鬼的戏”，如果因其中有鬼魂形象出现而过分地强调其消极作用，反而会对这几部作品产生误读。假若不把窦娥、张倩女、祢衡、杜丽娘、李慧娘的鬼魂作为观念式的鬼魂看待，而把他们视为生命的延伸和情感的突现，看作艺术