

视觉艺术评论

视觉艺术



第一辑

武汉大学艺术学系 编

LUOJIA YISHU PINGLUN

武汉出版社
WUHAN PUBLISHING HOUSE



LUOJIA YISHU PINGLUN

珞珈艺术

(第一辑)

武汉出版社

WUHAN PUBLISHING HOUSE

(鄂)新登字 08 号

图书在版编目(CIP)数据

珞珈艺术评论(第一辑)/武汉大学艺术学系编. —武汉:武汉出版社,2004.11

ISBN 7-5430-3179-5

I. 珞… II. 武… III. ①电影理论—文集②电视(艺术)—艺术理论—文集

IV. J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 120026 号

书 名:珞珈艺术评论(第一辑)

编 者:武汉大学艺术学系

责任编辑:明廷雄

封面设计:刘福珊

出 版:武汉出版社

社 址:武汉市江汉区新华下路 103 号 邮 编:430015

电 话:(027)85606403 85600625

印 刷:武汉大学出版社印刷总厂 经 销:新华书店

开 本:880mm×1230mm 1/16

印 张:14.25 字 数:450 千字 插 页:3

版 次:2004 年 12 月第 1 版 2004 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-5430-3179-5/J·141

定 价:22.00 元

版权所有·翻印必究

如有质量问题,由承印厂负责调换。



编者寄语

百年武大，巍巍珞珈，经过一个多世纪的沧桑与涵养，如今理工农医等数十种学科兴旺发达，享誉海外；文史哲等传统学科也人才辈出，硕果累累。独艺术学科，于珞珈昔未曾有，到上世纪末经千呼万唤才破土而出。去年秋，艺术学科终于从人文学院中脱胎而出，获得独立发展的空间。一年来，在校领导的大力扶持下，艺术学系筚路蓝缕，白手起家，终于初具规模。在此继往开来之际，我们深知，学术是办学的命根，科研乃教学之先行，在经费十分拮据的情况下，我们决定出版这本《珞珈艺术评论》，目的是为了推广学术，促进教学，联络人才，扩大艺术学系在海内外的影响。

迄今为止，国内艺术评论读物亦有数种，但以高校为依托创办的艺术评论则少见，《珞珈艺术评论》依托武汉大学深厚的人文底蕴，瞄准世界艺术前沿，兼顾传统和现代，力倡思想自由和学术创新。《珞珈艺术评论》虽冠以珞珈，但坚决摒除门户之见和地域界限，面向海内外学人，把它办成一个有特色、有活力的高水平的艺术学评论园地。

大哉乾坤内，吾道常悠悠，希望这本读物与年轻的艺术学系一同茁壮成长，也殷切希望海内外同仁热情关怀，聚焦珞珈，相与携手，共创辉煌！



目 录

古典戏曲

意象的摄取与教义的张扬	
——宗教与戏曲的表层结构·····	郑传寅(1)
全球背景下的中华戏曲文化学·····	谢柏梁(15)
中国偶戏考述·····	曾永义(21)
“汤沈之争”若干材料考辨·····	程 芸(49)

话 剧

论田汉的话剧创作·····	黄献文(55)
论十七年戏剧的政治化问题·····	胡德才(61)
文化时代、文化生态与戏剧的发展·····	刘 楨(68)
梁启超新史学启蒙精神与近代史剧编撰的现代性·····	邓齐平(72)
男权语境下女性突围的悲歌	
——以曹禺的《雷雨》为例·····	刘 辉(79)
正是春花烂漫时	
——漫谈校园戏剧·····	李晓彬(83)

文艺学

试论艺术作为人文学科的人文价值·····	陈旭光(85)
对文艺活动体制化的三重批判·····	张荣翼(91)
建构非在场的陌生化世界	
——由胡塞尔到萨特、海德格尔·····	邹元江(98)

音 乐

中国古代音乐文物的一次空前发现与研究·····	谭维四(104)
肖邦“夜曲”音乐形态的几点梳理·····	刘进清(110)
论欧阳修的礼乐观与《新唐书·礼乐志》的纂修·····	孙晓辉(114)
音乐如何表达真理·····	臧艺兵(125)

电 影

无望的渴望

- 论台湾导演蔡明亮电影中的水意象····· 韩 莓(131)
- 论洪深的电影编剧艺术····· 方志平(137)
- 无间道上的行走····· 李建中(146)

绘画艺术

生命的痕迹及其隐喻

- 对刘一原水墨艺术的整体分析····· 彭万荣(149)
- 死亡的诞生····· 汪民安(154)

域外文谭

张艺谋模式

- 以《大红灯笼高高挂》为个案····· 吕童林著 金虎 金宜鸿 译(157)
- 明代宫廷与戏剧····· [日]岩城秀夫著 [日]长松纯子 译(165)
- 戏剧观众和表演读解····· Marvin Carlson 著 尹 迪 译(174)

书 评

- 《中外悲剧史论》丛书总序····· 徐中玉(181)

研究生论坛

- 戏剧本体论的基本内涵和提问方式····· 汪余礼(186)
- 论谭霁生对于戏剧情境说的新发展····· 刘 涛(194)
- 隐藏在笑声背后的残酷
- 《喜剧之王》的深层意义与结构分析····· 倪 鑫(202)
- 《大雷雨》和《原野》中的“恶婆婆”形象透视····· 梁 琴(207)
- 元代文人心态的三棱镜
- 对元杂剧中“吏”形象的具象解读····· 冯 璐(213)

古典戏曲

意象的摄取与教义的张扬

——宗教与戏曲的表层结构

郑传寅

戏曲与宗教有着许多的相似之处。宗教以近乎迷狂的感情态度和幻想的形象去把握世界,创造了数不尽的神祇和神奇诡谲的灵异故事,为戏曲输送了大量神奇瑰丽的意象。戏曲演出托庇于神庙,借助宗教的广泛影响,集结观众;宗教则利用戏曲这一大众娱乐样式弘扬教义,争取信徒。宗教与戏曲是两个独立的意识形态“部门”,但二者之间确实又有不解之缘。

一、摄取意象

古典戏曲剧目中,宗教故事剧占有一定比例,戏曲从宗教中摄取瑰伟神奇的意象,是一个显而易见的事实。明朱权《太和正音谱》将元杂剧分为“十二科”,其中至少有三“科”(神仙道化、隐居乐道、神头鬼面)大体上可以算是宗教剧:“一曰神仙道化,二曰隐居乐道(原注:又曰林泉丘壑),三曰披袍秉笏(原注:即君臣杂剧),四曰忠臣烈士,五曰孝义廉节,六曰叱奸骂谗,七曰逐臣孤子,八曰拔刀赶棒(原注:即脱膊杂剧),九曰风花雪月,十曰悲欢离合,十一曰烟花粉黛(原注:即花旦杂剧),十二曰神头鬼面(原注:即神佛杂剧)。”^①这一分类不完全符合元曲的创作实际,将“神仙道化”置于“十二科”之首,与朱权耽溺道教的个人偏好有关。但元杂剧中宗教故事剧确有一定数量,而在宗教故事剧中又以道教故事剧为多,大批瑰伟神奇的宗教意象搬上了元代戏剧舞台,则是有目共睹的事实。明清戏曲舞台上也有令人炫目的宗教意象群。八仙、雷公、电母、门神、土地、城隍、花神、判官、太白金星、道人、尼姑、和尚……从天上的玉皇,到海里的龙王,从阳世的仙真,到冥府的鬼蜮,无不粉墨登场。单以描写八仙的剧作为例,元代就有马致远的《岳阳楼》和《黄粱梦》,岳伯川的《铁拐李》,范子安的《竹叶舟》,谷子敬的《城南柳》,贾仲明的《升仙梦》和《金寿安》以及无名氏的《蓝采和》等^②。元杂剧中的神仙道化剧,对于八仙故事的定型和传播,起了十分重要的作用。元代还出现了以写“神仙道化”剧而闻名于世的大剧作家“马神仙”——马致远。我国观众,特别是农民观众,主要是从戏台上认识玉皇大帝、东海龙王、王母娘娘、八仙、阎王等神灵仙真的。

无论是从戏神的“出身”看,还是从戏曲所摄取的宗教意象看,戏曲与道教的关系远比它与佛教的关系亲密。戏曲中也有佛教故事剧,但数量远不及神仙道化剧多。释迦牟尼、如来、观音等佛教圣徒

① 朱权《太和正音谱》,《中国古典戏曲论著集成》三,中国戏剧出版社1959年版,第24页。

② 其中有些剧作家为元末明初人,故有学者将其作品归入明杂剧。

较少在戏台上露面。^① 戏曲为何与道教的关系更为密切一些呢? 我认为, 大概有两个方面的原因:

其一, 戏曲正式诞生之时, 特别是戏曲空前繁荣的元代, 佛教已走向衰落, 而道教却在北杂剧的腹地——以大都为中心的北方, 仍拥有较大势力。金元之际, 陕西咸阳人王喆(号重阳子)创建的道教教派全真道, 在我国北方盛极一时。山东道人丘处机掌教期间, 颇得元太祖赏识。元太祖赐给丘处机金虎符、玺书, 命其掌管天下道教, 免除道观一切赋税差役。丘处机广收门徒, 遍建宫观, 很快把全真道推向鼎盛时期, 道教的影响也迅速扩大。尽管元代曾先后两次因佛道争端而焚毁道书及经本, 但就总体而言, 元代统治者对全真道基本上是采取支持态度的, 道教的势力比佛教的势力要大得多。在北杂剧作家生活的北方尤其是这样。明代皇室对道教的兴趣, 也远在佛教之上。吴梅在谈到明代何以神仙道化戏较多时说: “盖明代宗室, 大半好道, 如宁献王(权)晚慕冲举, 自号驪仙, 王亦喜作游仙语, 盖身既富贵, 所冀者唯长生耳。秦皇、汉武, 惑于方士, 亦此意也。”^②

其二, 道教的乡土气息浓重。道教创生于本土, 与世俗生活的关系最为密切, 其神仙故事、斋醮方术更为下层群众所熟悉。所以, 在佛、道二教中, 戏曲更靠近道教。宋元之际的学者马端临说: “道教之术, 杂而多端。”^③ 诚如其言, 道教是在远古巫术、神仙方术、阴阳五行、谶纬迷信等传统思想资料的基础上建立起来的。道教还从传统思想资料中汲取了“天人合一”和“生生不已之谓易”的命题, 认为人的生命同天地运行不息的规律一样, 是可以与天地同修, 与日月齐寿的。许多人之所以做不到这一点, 是由于七情六欲的戕害。因此, 道教以长生不死、羽化登仙为信仰的核心。这种以人的生存本能为基石的信仰, 对于普通民众来说, 当然比涅槃、圆寂的佛教学说更具有诱惑力。道教斋醮仪式和神仙方术与趋利避害的世俗心理相吻合, 符箓禁咒、捉鬼驱邪、炼丹服食、吐纳导引, 富有很强的实用性。修道远比念佛容易, 道教没有使人望而生畏的艰深哲理, 戒律宽松, 信徒既可出家, 也可“火居”。土生土长的道教神仙, 比“非我族类”的“胡神”更容易亲近。有学者指出, 道教对日韩文化的影响之所以不及儒、佛两家那样大, 可能是因为它的民族色彩或乡土色彩太浓之故。^④ 鲁迅先生在《致许寿裳》中说: “中国根柢全在道教”。又说“人往往憎和尚、憎尼姑、憎回教徒, 而不憎道士。懂得此理者, 懂得中国大半。”^⑤ 道教确实是一种乡土宗教, 这不仅表现在它对传统思想资料的继承上, 还表现在它粗鄙的形态上。朱熹说: “道家有老、庄书, 却不知看, 尽为释氏窃而用之, 却去仿效释氏经教之属, 譬如巨室子弟, 所有珍宝悉为人所盗去, 却去收拾他人家破瓮破釜。”^⑥ 这话说得未免尖刻, 但应该说基本上是符合实际的。信仰素质和文化素质低下是道教的突出问题。但是, 与比较精致的佛教相比, 原始粗鄙的道教反而更容易受到下层民众的欢迎。

全真教派喜援引儒、佛之说, 尤其注重吸纳广受知识分子欢迎的禅宗思想, 同时又提升老子学说在道教中的地位, 使道教粗鄙的面貌有所改变。但与更精致、更理论化的禅宗相比, 全真教派的乡土色彩和世俗化面貌仍然是相当鲜明突出的。全真教依附强权, 关注世俗事务。注重地方特色的戏曲可以说是乡土戏剧, 其主要服务对象和从业人员是文化素质不高的下层群众, 它比较容易接纳传统文化中的低层位文化。在佛、道二教中, 戏曲主要注目于乡土气息较浓的道教是不难理解的。

二、托庇神庙

戏曲不仅从道教那里“抢”来一个“祖宗”, 而且将演剧活动置于神庙的庇护之下。在我国古人看

① 这里只是相比较而言, 佛教人物也曾被搬上戏曲舞台, 如无名氏《鱼篮记》杂剧中, 观音、弥勒、文殊、普贤、寒山、拾得均出场。寒、拾为唐代高僧。明万历间僧人智达《归元镜》传奇不仅有高僧慧远登台, 而且有如来、观音、舍利佛等现身。

② 《吴梅戏曲论文集》, 中国戏剧出版社 1983 年版, 第 416 页。

③ 马端临《文献通考》卷二百二十五《经籍考》五十二, 《四库全书》史部十三, 政书类一, 通制之属。

④ 参见《佛教与中国文化》, 上海书店 1987 年版, 第 84 页。

⑤ 《鲁迅全集》第九卷, 人民文学出版社 1958 年版, 第 285 页。

⑥ 朱熹《朱子语类》卷一百二十五《论道教》, 《四库全书》子部一, 儒家类。

来,“神不厌人演戏”,演戏是人神交通的一种重要方式。洪子泉《演戏敬神说》指出:“演戏敬神为世俗之通例。既曰戏,敬于何有,既曰神,戏岂欲闻,然则演戏敬神之说,其果有耶无耶,而吾曰有之,有之于神不厌人演戏之深心,有之于人不忘敬神之至意,此其说可得而言矣。今夫神之为灵昭昭也,神不能与人言,而有可代神立言者,莫如戏文,所演忠孝节义等事,盖能一朝一夕,移风易俗,劝得千万人回心向善,宜其神听和平,而有许愿而来者,无不各如其愿而去也。此神不厌人演戏之深心有明证也。”^①有乡民甚至认为,神非戏不乐,故每逢宗教节日,乡村都要延请戏班,歌演达旦,迎神祈福,酬神还愿。

旧时,演剧活动多托庇神庙的情形,可从我国现存最早的舞台遗构中得到证实。我国现存最早的舞台为元代所建,它们无一例外地都建在庙宇中。据目前所知,“山西南部古平阳地区较完整地保存有元代舞台八座,分置于临汾魏村牛王庙、王曲村东岳庙、东羊村后土庙、翼城武池村乔泽庙、曹公村四圣宫、运城三路里三官庙、永济董村三郎庙、石楼殿山寺村圣母庙。”^②这些庙宇多属道教,由此可见,戏曲与道教的关系远比与佛教为密,元代在北方道教的影响超过佛教,言之不虚也。

在神庙演戏,并不一定只是为了娱神,娱人是其重要目的,“敬神”往往只是一个堂皇的借口。这在许多文献中都可以找到佐证。乡间祈福酬神的戏剧演出通常是老少咸集,男女毕至,观者如堵的。富察敦崇《燕京岁时记》载:“过会者,乃京师游手,扮作开路、中幡、杠箱官儿、五虎棍、跨鼓、花钹、高跷、秧歌、什不闲(闲)、耍坛子、耍狮子之类。如遇城隍出巡,及各庙会等,随地演唱,观者如堵。”^③据《东京梦华录》、《元明清三代禁毁小说戏曲史料》等记载,自宋代以来,迎神赛会演剧已成为我国乡村的一种传统,元明清三代皇廷及地方政府均曾颁布禁令,但有禁无止。这主要是因为托庇神庙的戏剧活动切合劳苦大众的需要,名为“敬神”,而所演的戏却是娱人的,有的甚至是对神灵的严重“亵渎”——所演剧目大多表现儿女私情。清人余治《得一录》卷十一载:“俗所谓庙会场,其所做戏剧,只有一丑一旦,非勾诱通奸,即私奔苟合,丑态万状,淫曲千般。”他认为这些戏只会干犯神怒,招至灾异:“神聪明正直,岂视邪色听淫声也者!非直不视不听而已,必致反干神怒。凡水旱疠疫之不时,祈祷之无应,安知非淫戏渎神之所致哉?”^④从余治的这副有色眼镜中我们可以看出,托庇神庙,只是戏曲争取合法地位的一种手段。佛寺道观和名目繁多的祭祀活动实际上成了民间戏剧活动的保护伞。

三、以戏说法

戏曲作为一种俗文化,拥有包容量很大的观众群。宗教要广泛地争取信徒,扩大自己的影响,就不能不利用戏曲这种现成的大众娱乐形式来“代神立言”,张扬教义。宗教是对痛苦灵魂的安慰,心情郁闷,处处碰壁的失意者特别容易受到宗教思想的影响。我国古代剧作家大多是仕途坎坷,不得伸展的知识分子,他们在“这壁拦住贤路,那壁也挡住仕途”的困厄中,一方面到宗教中去寻找慰藉,另一方面又借戏曲创作“浇”心中的“垒块”,安抚众生的宗教教义有时倒成了他们抨击现实的思想武器,这就使他们的剧作呈现出一定程度的复杂性——既有对黑暗现实的猛烈抨击,也杂有对宗教教义的宣扬。

如前所言,古典戏曲中确有一定数量的宗教故事剧,戏曲从宗教中摄取了题材和意象,但不等于凡是运用了宗教题材,摄取了宗教意象的剧目都是张扬教义的宗教剧。这一点,我们将在后面展开专门讨论。然而,毋庸讳言,运用了宗教题材,摄取了宗教意象的剧目确有少数是以张扬宗教教义为主旨的,有些剧目虽然以描写世俗生活为主要目的,但其中也夹杂有“以戏说法”的消极成分。

宗教教义是一个内容庞杂的系统,有宗教信仰、宗教人生观、宗教道德、宗教戒律、宗教哲学等等。

① 余治《得一录》卷十一之二引录,王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版,第309—310页。

② 柴泽俊《古平阳地区戏曲舞台文物资料汇编》,《元曲鉴赏辞典》,中国妇女出版社1988年版,第1480页。

③ 《燕京岁时记》,王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版,第86页。

④ 余治《得一录》,王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版,第136—139页。

戏曲面对的观众主要是目不识丁的“愚夫愚妇”，高深玄妙的宗教哲学非其所宜。所以，戏曲对宗教教义的张扬，多半侧重于宗教信仰、宗教人生观和宗教道德等几个方面，鬼神信仰和因果报应之说成为宗教剧和宗教故事剧言说的重点。

说鬼神 宗教信仰的核心内容是坚信灵魂不灭和鬼神的存在。宗教一般都是建立在有神论的基础之上的。虽然有神论者不一定就是宗教信徒，但宗教信徒一般应是有神论者。不相信现实世界之外尚有一鬼神世界，但又积极参加宗教活动的人（古今中外均有），不能算是严格意义上的宗教信徒。鬼神是世界文化现象，早在人为宗教出现以前，鬼神文化就在世界各地广泛流传。世界上恐怕没有人不知道鬼的。敬天明鬼是我国的一个古老传统。《礼记·表记》说：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。”巫覡为事鬼奉神而设。王充《论衡·订鬼》引《山海经》说：“沧海之中，有度朔之山，上有大桃木，其屈蟠三千里，其枝间东北曰鬼门，万鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰郁垒，主阅领万鬼，恶害之鬼，执以苇索而以食虎。”《墨子》有《明鬼》篇，《左传》亦有诸多篇章言鬼神灵异。佛、道二教，特别是道教，可谓集鬼神迷信之大成。早期道教就被称作“鬼道”。《晋书·李特传》：“汉末，张鲁居汉中，以鬼道教百姓，人敬信巫覡，多往奉之。”道教还专门虚构了聚集和管理鬼魂的处所“酆都山”。据《酉阳杂俎》说，这座山“在北方癸地，周回三万里……洞天六宫，周一万里……是为六天鬼神之宫。”据《真灵位业图》，道教给这一“治鬼之处”派了一位首领，称作“酆都北阴大帝”，他统领着各种各样的鬼官鬼卒。北传佛教亦崇信鬼神，既有“八部鬼众”，又有“十殿阎罗”，还有各种各样阴森恐怖的地狱。^①道教徒不仅信鬼信神，而且装神弄鬼，禁咒、符篆、祈禳、斋醮等道教方术与降神劾鬼的古代巫术和世俗迷信是一脉相承、难分难解的。

宗教为了利用鬼神的力量整顿人间秩序，按照人世间统治与被统治的现实，精心设计了地狱与天堂两个对立而又相通的世界。违背神的意志的灵魂拘于地狱，是为鬼魂；创造人、主宰人的神以及追随神而得道的灵魂升入天堂，是为神仙灵真。譬如，道教在鬼魂之外还捏塑了大量的神仙和灵怪。神与仙既有联系又相区别，有的既是神，又是仙，有的是仙却不是神。“大抵天神是执政管事的，如人间帝王和下属官吏；仙则是不管事的散淡人，犹如人间的名士和富贵者；神都有帝王的‘封诰’，享受祭祀，仙则大都由‘得道’而成，并不一定得到祭祀。仙有天仙、地仙、散仙之分。天仙可能为天神，地仙则只在人间，散仙则天上人间飘忽不定。”^②神亦分为天神和地神。天神如三清、三官、玉皇、王母娘娘、雷公、电母、风伯、雨师等等；地神如城隍、土地、灶君、五岳大帝、四海龙王等等。灵怪为物之长寿有灵者，如动物类有狐精、虎精、鼠精等等；植物类有柳精、桃妖、梅魅等等。

古典戏曲对仙境的存在和俗人成仙的可能性作了肯定性的回答。

要超凡脱俗，羽化登仙，首先需要坚信尘世之外有神仙与仙境的存在。有一些戏曲剧目以无可置疑的信念，活生生的形象，向人们反复昭示了神仙与仙境的存在。史九敬先《庄周梦蝴蝶》（亦称《老庄周一枕蝴蝶梦》）杂剧中，来自太虚仙境的太白金星对迷恋花酒的庄周这样描述自己所生活的仙境：“俺那里灵芝常种，蟠桃初红；云鹤翔空，白云迎送；玉女金童，紫箫调弄；香霭澄澄，紫雾濛濛；瑞气腾腾，罩着这五云楼观日华东。俺那里有神仙洞。”^③有的剧作则请出著名的宗教人物现身说法。马致远《陈抟高卧》杂剧写隐居武当山、华山二十余年，以服气、辟谷之术修炼成仙的宋初道士陈抟隐居不仕的故事。陈抟在剧中这样描述他所生活的仙境：“俺那里云间太华烟霞细，鼎内还丹日月迟；山上高眠梦寐稀，殿下朝元剑佩齐；玉阙仙阶我曾履，王母蟠桃我曾吃；欲醉不醉酒数杯，上天下天鹤一只；有客相逢问浮世，无事登临叹落晖；危坐谈玄讲《道德》，静室焚香诵《秋水》；滴露研硃点《周易》，散诞逍遥不拘系。”^④耳听为虚，眼见为实。有的剧作则借俗人误入仙境的“奇遇”，在舞台上正面展现美妙的

① 佛教有“等活”、“黑绳”、“众合”、“号叫”、“大叫”、“炎热”、“阿鼻”等“八大地狱”，每个都很恐怖。

② 石衍丰、曾召南《道教基础知识》引李养正《道教概述》语，四川大学出版社1988年版，第233页。

③ 隋树森《元曲选外编》二，中华书局1959年版，第382—383页。

④ 臧晋叔《元曲选》二，中华书局1958年版，第728页。

仙境。元末明初王子一《误入桃源》杂剧通过描写东汉人刘晨、阮肇上山采药，误入桃源仙境的故事，正面描写了仙境的生活。刘、阮二人均系天台县人，“幼攻诗书，长同志趣，因见奸佞当朝，天下将乱，以此潜形林壑之间，无志功名之会，”^①在天台山下结庐为庵修行学道。一日，他们相约去天台山采药，天将暮而迷路。太白金星化作樵夫，为他们指点迷津。他们按其所示路径，登高涉险，来到一个去处，只见“霞光凤驭，羽盖霓旌，笙歌缭绕，珠翠妖娆。”正当他们惊疑不定之时，一群如花似玉的侍女簇拥着两位光彩照人的小姐迎了上来，笑吟吟地将刘、阮二人引入一“贝阙珠宫”，并与之结成情意绸缪的姻眷。时过一载，二人思归，意欲暂别小娘子回故里探望，打算旬日之间即返。谁知当他们回到故乡十里庄时，“早已物换星移，过了一百多岁”。此时刘晨的儿子早已作古，孙子刘德已长大成人。村子里早已没有一个人认识他们了。他们这才“信知彼处乃是神仙之境”，于是“急到山中访那桃源洞，往往来来，再不得其旧路。”刘、阮二人走投无路，意欲跳岩自杀，太白金星复出，又为他们指引路径，使之复入桃源洞，与二仙子鸳鸯梦重温。剧作以刘、阮二人的亲身经历，将仙与俗的联系与区别展现在读者面前，证明仙境美好无限，俗人完全可能进入仙境，在那里照样有如花美眷和尘世之乐，却完全没有尘世的烦恼。

不能说凡是描写了仙境和神仙的剧作都是宣扬神仙信仰、张扬教义的。有的剧作只是借仙境来表现人间，那里的“仙人”充满世俗气，仙境冷静寂寞，难以生存，而掌管仙境的天神简直是地上专制暴君的化身，“仙人”眼中的世俗生活反而是幸福的，值得羡慕的，“神仙”的生活则是不堪忍受的。这不但不是宣扬宗教教义，而且是利用宗教题材来批判宗教了。宗教创设仙境的目的是为了否定世俗生活，引诱人们逃避现实，寄希望于虚无缥缈的仙境。因此只有当戏剧作品抱着否定世俗生活的宗旨来描绘仙境和仙人时，我们才能说，这种描写旨在张扬教义，这类作品，或者说这类描写在古典戏曲中仍然是不乏其例的。譬如，马致远的《任风子》借由肉眼凡胎而悟道成仙的任风子，见出仙俗之别，否定了世俗生活。任风子原本是以杀生为业的屠户，每日生活在酒海肉山之中，家中有娇妻幼子，享尽天伦之乐，以为世间幸福莫过如此。不料，正在他十分得意之时，一个游方道士来到他的家乡布道，使一乡之人“都断了荤腥吃斋素”，屠户们的生意立即陷入困境。“搅人买卖，如杀父母”，众屠户公请任风子“杀那先生去”。任屠满腔怒火，奔那道而来。岂料那道人是神仙马丹阳，颇有仙术，任屠还来不及靠近他，就被其神仙法力所制服。经过仙师几番点化，任屠终于悔悟，放下屠刀，弃了尘缘，跟随仙师出家。他为了表示彻底切断尘缘俗想，不但断然休了娇妻，而且还亲手摔死幼子。由于他的果决，终于摆脱了六道轮回，进入无生死的蓬莱仙境。他得意地唱道：“再谁想泥猪疥狗生涯苦，玉兔金乌死限拘。修无量乐有余，朱顶鹤献花鹿。唉野猿啸风虎，云满窗月满户。花满溪酒满壶，风满廉香满炉。看读玄元道德书，习学清虚庄列术。小小茅庵是可居，春夏秋冬总不殊。春景园林赏花木，夏日山间避炎暑。秋天篱边玩松菊，冬雪檐前看梅竹。皓月清风为伴侣，酒又不饮色又无，财又不贪气不出。”“近着这野水溪桥，再不听红尘中是非闹。”“散诞逍遥，虽不曾阆苑仙家采瑞草，又无甚忧愁烦恼，海山银阙赴蟠桃。”在这些“仙人”眼中，红尘中人过的是猪狗一样的生活，都在六道轮回的恶境中煎熬，既有妻子儿女的拖累，又有名缰利锁的拘系，还有人我是非的纷扰，真是苦不堪言。而太虚仙境不但彻底摆脱了这些牵累，散淡逍遥；而且超越生死轮回，真是“到大来无是无非，快活到老”。这显然是神仙信仰的艺术化。在仙俗对比中，肯定“仙”而否定“俗”，这类张扬宗教教义的描写，在古典戏曲剧目中是不难找到例证的。

仙境是美好的，真实存在的。但假如仙俗殊远，浊身凡胎无从登临，那么，这种信仰也就成了可望而不可即的空中楼阁，失去了普遍的感召力。戏曲通过具体的人物形象说明，仙人无种，可学而得之，即使恶如屠夫（《任风子》）、淫如妓女（《度柳翠》、《刘行首》、《半夜朝元》）、贱如优伶（《蓝采和》）、贪如赃官（《铁拐李》），均有“半仙之分”，只要听从仙师点化，迷途知返，皆可步入蓬莱仙境。即使是土木形骸、妖精鬼魅（《城南柳》、《升仙梦》）也能证果朝元，这就给了众生进入“天堂”的廉价门票。

① 臧晋叔《元曲选》四，中华书局1958年版，第1353页。

以仙俗对比来歌颂仙境固然是张扬了神仙信仰,但其中有些剧目的主旨在于对黑暗现实进行批判和揭露,仙境越是美好,现实也就越是丑恶;天界越是幸福,尘世也就越显得痛苦。仙境是剧作家的乌托邦,但其中所蕴涵的生存体验却是真切而深刻的,作家的苦闷与愤懑也决不只是他个人的。因此,这类剧作中的仙境就不单是对现实的逃避,而可以成为人们认识现实的一面镜子,马致远等大家有些神仙道化剧当作如是观。

古典戏曲对鬼魂的存在作了肯定性的描写。

我国古典戏曲剧目中,出现过鬼魂的剧作比较多。据统计,在现存近两百种元杂剧中^①,出现过鬼魂的就多达六七十种。关汉卿就热衷于描写鬼魂,多部剧作有鬼魂出现。而且,在许多剧目中,鬼魂对于剧情的开展所起的作用是关键性的,剧中描写鬼魂的篇幅也比较大,有的剧作以鬼魂为全剧着力刻画的中心。譬如,元代剧作《西蜀梦》、《后庭花》、《东窗事犯》、《倩女离魂》(生魂)、《神奴儿》、《盆儿鬼》、《碧桃花》、《生金阁》、《霍光鬼谏》;明代剧作《桃符记》、《乔断鬼》、《闹钟馗》、《坠钗记》、《钵中莲》、《洒雪堂》、《画中人》、《西园记》、《再生缘》、《红梅记》及其后世改编本《红梅阁》、《游西湖》、《李慧娘》等都是以鬼魂为主要描写对象的鬼魂戏。《牡丹亭》的鬼魂在剧中也占有举足轻重的地位。清代和近代仍有不少鬼魂戏上演。若与西方戏剧相比,戏曲的这一特点就更加突出。西方戏剧也有表现鬼魂的。譬如,伏尔泰、莎士比亚都在自己的剧作中描写过鬼魂。莎士比亚的《哈姆雷特》和《麦克白》中的鬼魂与我国戏曲中的鬼魂托梦和冤魂复仇颇有些相似。但是,就总体而言,西方戏剧中涉及鬼魂的作品远不如我国戏曲多。西剧中的鬼魂多半是偶尔一现的陪衬,对于剧情的发展所起的作用相对较小,这些作品的主人公是人而不是鬼魂。在西方戏剧史上,主要描写鬼魂的剧作并不多见。

戏剧作品中描写了鬼魂,并不等于其宗旨就是宣扬鬼神迷信。譬如,描写鬼魂复仇的戏,大多把鬼魂写成宁死不屈的正义力量的化身,这些鬼魂所蒙受的冤屈,深刻地揭露了统治阶级的残酷无情,他们虽死犹生,面对恶魔毫无畏惧,充满正义战胜邪恶的必胜信念和不达目的决不罢休的斗争精神。又譬如,描写人魂恋爱的戏,大多把鬼魂写成为渴望爱情而死的美好感情的化身,她们生时不能与意中人结合,死后也要团圆。她们对爱情的执著追求,不只是表现了对爱情的忠贞不渝,同时,也是对封建礼教的冲击和抗议。这两类鬼魂都是活泼美丽,逗人喜爱的。这里的鬼魂是作者表达现实生活感受的一种特殊的意象,决不是宣扬鬼神迷信的工具。但是,不能否认,戏剧描写鬼魂或生魂,都是以对灵魂、鬼神的崇信为前提的。如果没有对灵魂、鬼神的普遍信仰,古典戏曲中就不可能出现那么多的鬼魂戏。德国戏剧批评家莱辛在《汉堡剧评》中说,“整个古代是相信过鬼魂的。古代剧作家有权运用这种迷信”。剧作家运用鬼魂,首先必须“迷惑观众”,进而去感动观众。迷惑的前提是观众对鬼魂的普遍信仰。假如观众根本不相信世界上有鬼魂存在,鬼魂对观众的迷惑作用也就会削弱,甚至完全丧失。“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,如果剧作家现在违背自己的目的,为我们创作这种令人难以置信的童话,那么他为此所运用的一切艺术手法,便都是失败的。”^②我国古典戏曲中的鬼魂戏之所以数量特别多,鬼魂在许多剧目中之所以占有那么重要的位置,正说明灵魂不灭观念和鬼神迷信曾经如浓云密雾长期笼罩古老中华。

戏曲中的鬼魂戏主要有以下几个方面的内容:

其一,灵魂不灭。这是鬼魂信仰的核心,如果鬼魂和肉体一样也会死掉,不能独立于形魄之外,那么世界上也就没有鬼魂了。戏曲舞台上的鬼魂、生魂都是独立于人的肉体之外,有知觉、能行动的超自然物。譬如,郑光祖的《倩女离魂》以多情的倩女生魂追情郎而去京城,肉体则在家卧病多年的奇幻情节向人们昭示,灵魂是可以离开肉体而单独活动的;武汉臣的《生金阁》则表现了人死而灵魂不灭,转入另一个世界继续生活的情形;穷秀才郭成偶然得一恶梦,惴惴然。圆梦者告知,他将有百日“血光

^① 元明之际无名氏杂剧有数十种之多,其属元属明,颇有歧见,故对现存元杂剧数量的统计颇不一致。

^② 《汉堡剧评》,上海译文出版社1981年版,第59—60页。

之灾”，只有远避千里之外方可躲过此劫。郭慌忙携其妻李氏进京，一来躲灾，二来求取功名。行前，其父赠以祖传宝物“生金阁”。途中，郭成遇“花花太岁”庞衙内。庞见财起心，又见郭妻有姿色，即强夺“生金阁”且威逼李氏为妻。郭不从，庞杀之。不料，郭尸首倒地复起，提起被砍掉的头颅跳墙而走。次日恰逢元宵节，无头鬼手提头颅，追打庞衙内甚急，庞仓皇逃命。一日，无头鬼在路上拦住包拯申冤。包拯回开封府后，即勾郭成鬼魂前来询问。鬼魂跪在公堂之上，一一回答包拯问话，诉说自己的冤枉。包拯据鬼魂所供述，智赚“生金阁”，严惩了凶犯庞衙内。这些剧作以艺术形象证明，鬼魂不仅是存在的，而且还可以影响人世的生活，人也能与鬼魂对话和交流。隐藏在这些剧作背后的是国人的生命意识和死亡观念——生命是永恒的，人死去的只是肉体，灵魂不会死亡，只是到另一世界去继续生活。这反映了国人对生的眷恋和对死亡的超越。

其二，投胎转世。灵魂既然是不会死亡的，那么，它就可以投胎转世。前世行善者可以托生为显达，前世为恶者则可能投胎为马牛。这也是鬼神信仰的重要内容，说明宗教迷信与封建伦理实现了整合。戏曲中的鬼魂戏对这一内容作了形象化的反映。元末杨景贤《刘行首》写金末元初道人王重阳（由正末扮演）命“托生神将”将唐代女鬼（管玉翠夫人的鬼魂，由旦扮演）送往阳间托生，剧中写道：

[旦云]师父，弟子何方去也？[正末云]你往汴梁刘家托生，当来为刘行首二十年，还了五世宿债，教你二十年之后，遇三个丫髻真人度脱你，你便回头者，休迷却正道。我如今说与东岳殿管托生案神。案神安在？疾。[外扮东岳神上诗云]不孝谩烧千束纸，亏心枉熬万炉香。神灵本是正直做，不受人间枉法脏。小圣乃东岳殿案神是也。有祖师法旨呼唤，须索走一遭去。[见科，云]师父唤小圣有何法旨？[正末云]听吾法旨：引着这阴魂往阳间汴梁刘家，托生一女子身，当来为刘行首，着他还宿世债去。[东岳神云]领法旨。[正末唱]（赚煞尾）我着你托化在雨云乡，还宿债在莺花阵。休迷却前生道本，虽和那野草闲花作近邻，则你那主人公休离了玄门。你与我逞精神，送旧迎新，二十载还元见老君。欲要见五祖七真，先受些千随百顺。早则不冷清清和月伴荒坟。[下][东岳神云]奉师父法旨，不敢久停久住，引着这阴魂前往刘家托生去来。[同旦下]^①

有的剧作则把投胎转世与因果报应结合在一起。元杂剧《冤家债主》写张友善家中财物被盗，其妻则吞没僧人财物。不久，盗贼与僧人相继死去，且都投胎转世为张家之子。其一勤俭兴家，以偿还前世偷盗债务，另一子挥霍无度，以索取前世被侵吞的财物。款额相抵之后，这两个儿子即死去。元末刘君锡《来生债》杂剧让财主家中的牛、马、驴开口说话，说是前世借了财主的钱，未能还清，今生投胎变作牲畜填报。按照宗教迷信的说法，灵魂脱离肉体之后，是无拘无束，来去自由的，然而古典戏曲所描写的投胎转世却大多不是鬼魂的自由选择，而是神灵安排，是神的意志的体现。《两世姻缘》等少数剧作把投胎转世写成是女主人公“情未了”所致，剧中并没有出现鬼魂，但张玉箫再世同样是由于神灵的安排，因此，尽管此剧之主旨在于歌颂自择佳偶的叛逆行为，具有积极的思想意义，但灵魂不灭观念是其艺术构思的基础，其中还含有一定的宿命论色彩。

其三，还魂复生。古人以为，形魄和灵魂相离，或病卧，或死亡，形魄相依则生。人死可以复生，即使形魄被焚化或坏朽，亦可借他人之尸而复活，谓之“借尸还魂”。古典戏曲中表现“还魂”的剧目较多。较早的剧目有元杂剧《碧桃花》。剧中描写县丞之子张道南自幼与知县之女徐碧桃订有婚约，一日，张家邀请徐家二老到家中赏花。这时，张道南家中一只白鹦鹉从笼中飞出，张道南尾随其后，寻至徐家后花园，恰好碰见正在园中散心的碧桃和丫环。互通姓名后，从未谋面的未婚夫妻为不期而遇而惊喜万分。此事被从张宅赏花归来的碧桃父母撞见。他们斥责说，这是“禽兽的勾当”，“败辱门户”。本来就无地自容的碧桃，听了这番危言耸听的训斥，回到房中，竟“一口气死了”。为了避免“出丑”，碧

① 臧晋叔《元曲选》四，中华书局1958年版，第1323页。

桃父母在后花园中草草掩埋了女儿。三年后,状元及第的张道南被任命为碧桃故里的知县。一日晚间,张道南乘酒兴到当年与碧桃见面的花园散心,旧地重游,物是人非,无限伤感,回到房中抚琴释闷,弹完一曲步出户外,发现花阴下伫立着一美丽少女,询之,对曰:邻家女闻琴声而心动。道南不禁动情,将其引入房中,成秦晋之好,临别以词相赠。可是,少女一去不回,道南相思成疾,只好辞官归里医治。此时,碧桃之妹玉兰已长大成人。其父见道南一举成名,又不曾婚配,欲以玉兰相许,派家人以探病为名去张家提亲。道南回家前一病不起,医药无效。道南的父亲以为是邪魔缠身,特请著名道士萨守坚来家中捉鬼驱邪。萨设坛作法,将碧桃的鬼魂勾来询问。鬼魂承认与道南相会的就是自己。她这样做不是为了祸害道南,而是因为她尚有20年阳寿未尽,与张道南有因缘未了。萨守坚又立即请来冥府掌管生死和因缘的两个判官,他们经查实证明碧桃所言非虚。但碧桃之尸早已腐烂,怎么还魂归阳呢?掌管生死的判官又核查生死簿,发现碧桃的妹妹阳寿已到,当晚合死。萨守坚即着鬼魂借玉兰之尸还阳。《碧桃花》对后世描写“还魂”的剧作,如《牡丹亭》等有一定影响。《碧桃花》之本意在肯定男女青年的美好爱情,但描写鬼魂的笔墨过多,张扬了鬼魂信仰,削弱了剧作的思想意义。

不但阳寿未尽的俗人可以借尸还魂,道教中的八仙也有借尸还魂的。元岳伯川《铁拐李》杂剧写宋代郑州孔目岳寿因得罪权贵,惊恐而死,为官之日又有“扭曲作直”的恶行,在阴间将被叉入油镬中烹炸。吕洞宾前往说情,并许诺他复活,收为徒弟。可是岳寿刚死,尸体即被其妻焚化。但这时刚好另一地区有一瘸腿李姓屠户病死,吕洞宾即着岳寿鬼魂借其尸还魂。李屠刚死又因岳寿之灵魂附体而突然复活,但因灵魂已换成岳寿的,复活的李屠就像完全失去记忆的人一样,根本不认识围在他旁边的亲人,因而闹出许多笑话。这类情节的运用,使剧作富有一种引人入胜的神奇魅力和奇幻特色,但对鬼魂信仰的张扬也相当有力。

其四,人魂相恋。人的灵魂既然是独立于肉体之外的,那么,它就可以离开肉体单独活动。生者有生魂,死者有鬼魂。魂和人一样有七情六欲,人和魂灵的恋爱当然也就不足为怪了。戏曲的鬼魂戏中,既有描写人与生魂恋爱的,也有描写人与鬼魂恋爱的。这类作品中的鬼魂通常为女性,故古代舞台上“魂旦”之设。魂旦虽然来无影去无踪,但一般并不给人以恐怖感。恰恰相反,这些女鬼多数是充满柔情,美丽善良的。戏曲中描写人与鬼魂相恋的作品也比较多,最著名的要算汤显祖的《牡丹亭》和周朝俊的《红梅记》。

在古典戏曲中,描写人与生魂相恋的剧作,最著名的要算郑光祖的《倩女离魂》。剧中描写张倩女与王文举自幼“指腹成亲”,可是两人长大成人之后,倩女之母嫌文举门第卑微,又是一个“白衣秀士”,欲悔了这门亲事。但倩女自从见了王生一面,便“神魂驰荡”,对王生一往情深。母亲越是“间阻”,倩女对王生的爱恋反而更是强烈。母亲无奈,只得催促王文举进京应举,让他“但得一官半职,再回来成此亲事”。倩女无法改变这种强行拆散情侣的现实,只得到折柳亭送别王生。可是王生一走,她立即灵魂离体,追王生而去,形魄则一息尚存,在家卧床不起。“出游”的倩女之魂追上王生,与其一同进京,并在那里与王生自主结合,共同生活达三年之久。病卧在家中的倩女的形魄则日夜思念进京应举的王生。一日,倩女家中忽然收到王文举差人送来的亲笔信,说是他状元及第,不日将携小姐归来。病中的倩女以为她苦苦等待的人已另攀高门,气得当场昏死过去。不久,倩女的生魂与王文举双双归来,家人见她与倩女长得一模一样,以为是作祟的鬼魅。王生听说倩女一直卧病未起,也大为惊恐。这时,生魂当场附倩女病体,病了三年之久的倩女顿时康复,与王生团圆。

人魂相恋的剧情不仅赋予作品浓烈的传奇色彩,增强了剧作的艺术感染力,更重要的是深刻地揭示了爱情冲决罗网、超越生死的伟大力量,但剧作家的艺术构思显然是建立在灵肉两分、灵魂不灭这一神学观念的基础之上的。

其五,冤魂复仇。冥冥之中的屈死鬼可以申冤、复仇,是我国民间笃信的迷信。就连学养深厚的大文人有时也相信这类迷信,有的还热心传播此类故事。清代经学家焦循就是其中一个,他在《剧说》卷六引《新齐谐》,讲述了冤魂借戏台申冤的一则奇闻:“乾隆年间,广东三水县前搭台演戏。一日,演包孝肃断乌盆,净方扮孝肃坐,见有披发带伤人跪台间作申冤状,净惊起避之。台下人相与哗然,其声

达于县署。县令著役查问，净以所见对。令传净至，嘱：‘仍如前装。如再有见，可引至县堂。’净领命。其鬼果又见，净云：‘我伪作龙图也，不若引汝至县。’净起，鬼随之。至堂，令不见鬼，怒欲责净。净见鬼起立外走，以手作招势。净禀令，令即著净同皂役二名尾之，视往何处。净随鬼行数里，见入一冢中，冢乃邑中富室王监生葬母处。净与皂将竹枝插地志之。令乘舆往，严讯王监生，生请开墓以明己冤。开未二三尺，见一尸颜色如生。以诘监生，生云：‘其时送葬人数百，共观下土，并无此尸；即有此尸，必不能尽掩众口，数年来何默默无闻，必待此净方白耶？’令赍其言。复问：‘汝视封土毕归家否？’监生曰：‘视母棺下土后，即返家，以后事皆土工为之。’令曰：‘得之矣。速唤众土工来！’见其状貌凶恶，喝曰：‘汝等杀人事发觉，毋庸再隐！’众土工大骇服。盖王监生归家后，有孤客负囊乞火，利其囊中物，以锄碎其首，埋王母棺上，加土填之。并无知者。令乃尽致之法。相传谋命时，众谓曰：‘要得申冤，除非包龙图再世。’故藉净扮龙图来申冤云。”^①由此可见，戏台上日断阳、夜断阴的包龙图在民众心目中的位置是多么重要，冤魂复仇的信仰是何等深入人心！戏曲中有相当多的鬼魂戏是描写冤魂复仇的。他们或者托梦给主持公道的官吏，诉说自己所蒙受的冤屈，或者亲自到公堂之上揭发凶手，或者自己动手扭打残害自己的坏人，表现了坚强的反抗性格和决不妥协退让的斗争精神。但是这种正义必然战胜邪恶的主题往往又蒙上一层迷信色彩，而且也透露出生活在底层的贫苦百姓的无奈——在现实中无处申冤，只能把希望托于冥漠。譬如，元杂剧《盆儿鬼》写盆罐赵夫妇杀害了出门经商的小贩杨国用，且将其尸体抛入自家烧制盆罐的窑中烧成灰。又用其骨灰和泥烧制成一个盆儿，并把盆儿送给一个老头子当夜盆。盆儿鬼向老人诉说冤情，并求他把盆儿送到包待制的开封府去，说是到时候只要把盆儿敲三下，盆儿便会开口说话。老人如其言，盆儿鬼果然报了仇。徐渭的杂剧《狂鼓史》则写祢衡的鬼魂在阎罗殿裸体击鼓骂曹操。值得注意的是，被骂的曹操也是鬼魂，但剧作表达的却是人世间的矛盾冲突和生存体验。剧作构思巧妙，形式独特，感情充沛，沉雄激越，因而成为鬼魂戏中的名作。

说因果 宗教道德有两个方面的职能，一是维护对神的绝对忠诚和信仰，调整人与神的关系，二是整顿世俗社会的人伦秩序，调整人与人的关系。为了达到这两个目标，不同的宗教制定了不尽相同的行为准则。除了用宗教戒律强制信徒执行这些准则之外，更为重要的是它在鬼神迷信的基础上，建立起一套因果报应的理论，借助神的权威，强化宗教道德的约束力。

因果报应是我国古代的传统思想，也是佛、道二教神学理论的核心内容之一。早在佛、道二教在社会上公开传播之前，鬼报恩怨的迷信就已存在。《易经》有“积善之家，必有余庆；积不善之家，必有余殃”^②和“善不积，不足以成名；恶不积，不足以灭身”^③的因果报应观念。《史记·殷本纪》载，商代国王武丁以木偶为天神像，以之为戏，亵渎神灵，触犯天怒，为暴雷震死。《左传》载，齐襄公杀公子彭生灭口，后来，他出猎贝丘，见一头大猪像人一样直立，厉声啼哭。有人认出，此乃公子彭生现形，齐襄公受惊而死。又载：郑庄公宠爱其亲族公子都。公子都与猛将颖考叔有隙。一次，庄公领兵攻许，颖奋勇当先，登上敌城。城外的公子都放一暗箭，将颖射死。郑庄公明知凶手是公子都，却说，待查清凶手后再惩治罪犯。不久，在一次庆功会上，颖考叔之鬼魂向公子都索命，使之暴亡。《墨子·明鬼》载，周宣王枉杀杜伯，杜鬼魂挟矢复仇，致王死命，燕简公杀庄子仪，庄冤魂以杖击杀简公于车……这充分说明鬼魂信仰和因果报应观念很早就进入了文化元典和主流文化体系。

鬼报恩怨的迷信虽然是传统文化中的固有成分，但它在传统文化中所占有的地位原先并不很突出。佛教传入我国之后，这种思想与佛教因果不昧、报应昭彰的学说相融合，且借佛教和道教之力，在社会上广泛传播，因而成为一种深入人心，根深蒂固的观念。佛教认为，世界存在因果相续的法则。任何思想行为，都必然导致相应的后果。“业因”未得“果报”之前，不会自行消失。不作一定“业因”，

① 焦循《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》八，中国戏剧出版社1959年版，第206—207页。

② 《周易·坤·文言》，《周易正义》卷一。

③ 《周易·系辞下》，《周易正义》卷八。

亦不会得相应之“果报”。因果业报可以接通前世、今世和来世。前世所造善恶诸业,决定今生的贫富穷达;今生的善恶业因,亦必导致来世的荣辱祸福。道教不但全盘接受了这些理论,而且编造了许多报应昭彰的通俗故事,播向社会的每一个角落。道教认为,人的一言一行都是在神的严密监视之下的。监视人的神灵不只是在远离人世的天廷和地府,而且上天和冥府均派有“特派员”进入每一个家庭。灶君(俗称灶王爷)就是玉皇大帝派往每个家庭的“包打听”。据说,他每年上天一次,专向玉皇大帝言人过失。此外,又有“三尸神”在人身中,不但监视着人形之于外的言行,而且还能洞察潜藏于心的邪恶意念。《太平经》说:“为善亦神自知之,恶亦神自知之。非为他神,乃身中神也。夫言语自从心腹中出,旁人反得知之,是身中神告也。”^①“三尸神”仿佛是上帝事先安装在每个人身体里的“万能窃听器”,时时刻刻在记录人的罪过。“三尸神”打小报告的频率比灶王爷要高得多,据说,每到庚申日,“三尸神”便要上诣天廷,下白地府,分别向玉皇大帝和阎王爷言人过失。《云笈七籤》载,人身有三尸神,上尸名彭居,其色白而青,使人好嗜欲,居于上丹田——脑部,易令人陷于昏危;中尸名彭质,其色白而黄,使人贪财好喜怒,住中丹田——心窝处,能惑人意识——或进或退难守常,精神恍惚似猖狂;下尸名彭矫,其色白而黑,使人爱衣服耽酒好色,居下丹田——脐下一寸处。三尸之鬼常欲人早终,在于人身中,求人罪状,每至庚申日白于司命。^②道教、佛教都立有“功过格”,凡治人疾病,救人性命,传授经验,为人祈禳,散财济贫,节俭安分,守雌不争,劝人行善等皆记功,得善报;凡抵触父兄,违逆上命,女不柔顺,不敬夫主,暗侮君亲,夺人财物,害人性命等均记过,得恶报。报应分为现世报、冥报和来世报。犯恶者或蚀财,或短寿,或暴病,或殃及亲友,或至冥府受上刀山、下火海的酷刑,或来世投入牛马胎,供人役使。行善者或添寿进财,或加官晋爵,或命中无子而喜得子嗣,或遇仙得道,或今世穷愁而来世亨通。由鬼神组成的监察系统,能够洞察一切,并能准确地惩恶赏善,似乎比现实社会的国家机器还要公正得多,有效得多。在阳间所受的冤屈可以在阴间得到昭雪,在世上为非作歹而逍遥法外的奸臣贼子进入冥府或到来世一定逃不脱加倍的惩罚。这一心造的幻影,具有极大的欺骗性。

戏曲作为一种通俗的大众娱乐,在宗教势力强大的古代,不可避免地被宗教利用来宣传因果报应思想。戏曲对因果报应思想的张扬格外用力,主要表现在以下几个方面:

其一,侮谩神灵得恶报。如前所言,宗教道德的主要职能是维护对神的绝对忠诚和信仰,调整人与神的关系。戏曲通过具体的情节和人物,对侮谩神灵得恶报进行了张扬。马致远的《荐福碑》杂剧描述了侮骂神祇而遭恶报的故事。落魄书生张镐在十谒朱门九不开的窘境中,夜宿龙神庙,掷环玦,卜前程,得知前途不吉,一气之下在庙墙上题诗侮骂龙神。不久,张镐流落荐福寺,寺中长老见他穷困而富才,欲助其进京应举。恰寺中有颜真卿所书碑文,计于次日拓为法帖,交镐带在路上变卖,以充前往京师之盘缠。可是当天夜里突然电闪雷鸣,荐福碑被暴雨雷轰毁。龙神对张镐说:“叵耐张镐无礼,你自命蹇福薄,时运未至,却怨恨俺这神祇,将吾毁骂,题破我这庙宇,更待干罢!你行一程,我赶一程;行两程,我赶两程。张镐你听者:你亏心折尽平生福,行短天教一世贫,古庙题诗将俺这神灵骂,你本是儒人,我着你今后不如人。”又说:“鬼力轰碎了碑文!这张镐你听者:莫瞞天地昧神祇,祸福如同烛影随,善恶到头终有报,只争来早与来迟。”^③《荐福碑》对元代社会的黑暗统治有义愤填膺的揭露,对下层知识分子的遭遇寄予了深切同情,有一定的积极意义。但剧作仍把希望寄托在最高统治者的“慧眼识英雄”上,而且受到宿命论的一定影响。《目连救母劝善记》等目连戏也宣扬了这一思想。刘青提的丈夫信佛吃斋,惜老怜贫,死后升天。丈夫死后,刘要其子罗卜出门经商,自己破戒茹荤,不敬神明,憎厌僧道,且置邻人劝戒于不顾。罗卜归来劝母,刘青提对天发誓以掩盖罪恶,死后堕入地狱,备受苦楚。

其二,不守世俗道德得恶报。如前所言,宗教道德除了为巩固对神的绝对忠诚和信仰之外,另一

① 《太平经合校》,中华书局1960年版,第12页。

② 参见《云笈七籤》卷十三,《道藏要籍选刊》一,上海古籍出版社1989年版,第106—107页。

③ 臧晋叔《元曲选》二,中华书局1959年版,第584—590页。

个重要作用就是整顿社会上的人伦秩序,调整人与人之间的关系。因此,宗教常常把世俗道德准则作为自己的道德准则,宣扬违背了这些原则就会遭“报应”。这一思想深入人心,根深蒂固,所以,即使是明代中叶以后,宗教已大为衰败,但果报剧仍然比较多,其中有的还是著名文人所作。例如,明万历年间,陈与郊就作有杂剧《袁氏义犬》(亦称《义犬记》),借鬼神之力为封建恩仇观张目。当然,并非所有的果报剧都是如此,也有不少剧目借因果报应这种大快人心的形式来表达劳动人民对恶势力的痛恨和善必胜恶的善良愿望。譬如,南戏最早的剧目《赵贞女》写弃亲背妇的蔡伯喈“为暴雷震死”。另一剧目《王魁负桂英》写妓女桂英资助书生王魁读书应举,王魁状元及第后,抛弃桂英另娶高门。桂英愤而自杀,死后鬼魂活捉王魁。在善良愿望的驱使下,阴森恐怖的冥府被改造成公正的审判机关,在阳间做了坏事而未受到惩治的恶人,到了冥府均受到严厉惩罚。譬如,元杂剧《硃砂担》(亦即《浮沤记》)写平民王文用一日到长街上卜卦,卜卦先生说他有百日“血光之灾”。为了躲过这场灾难,他辞别年迈的父亲和年轻的妻子,到外地做贩卖硃砂的生意。很快,利增百倍,大发其财。强盗白正利其财,尾随其后,紧追不舍。在一个大雨滂沱的日子里,两人因躲雨在东岳庙相遇。白正杀死王文用,劫夺了他的全部财物,又赶到王文用家乡,将王文用的父亲推入井中淹死,霸占了王文用的妻子和全部家产。王文用父亲的鬼魂至地曹处告状,掌管善恶生死文簿的东岳太尉到冥府森罗殿查看案卷,白正的每一恶行均载录无遗。东岳太尉伸张正义,亲自带领王文用的鬼魂将白正活捉,“押赴酆都,受诸苦恼,永为饿鬼”。王文用父子之冤魂则“偿还他来世亨通”。剧作借东岳太尉之口宣称:“善有善报,恶有恶报。天若不降严霜,松柏不如蒿草。神灵若不报应,积善不如积恶。”他正告世人说:“人间私语,天若闻雷。暗室亏心,神目如电。”“休将奸狡昧神祇,祸福如同烛影随。善恶到头终有报,只争来早与来迟。”剧中还通过东岳太尉向地曹勘问案卷的场面,展示了作为监察和审判机关的冥府,完全掌握着阳间每一个人的善恶言行,控制着生死轮回、因果报应的机枢。冥府中,地曹、鬼力和东岳太尉有这样一段戏:

地曹:上圣请坐。[净拿文卷递科]

太尉:这一宗是何文卷?

地曹:这一宗是个开剪截铺的,将那好段子大尺儿量进来,小尺儿卖出去。如今勾将来,左胁下打三千铜槌锤,右胁下打五千铁棒,还着他托生去。

鬼力:可着他变做个什么?

地曹:可着他变个蚂蝗。

鬼力:因何变个蚂蝗?

地曹:要长也随的他,要短也随的它。

冥府的公正恰恰说明人世间的公正。古典戏曲中的因果报应故事既有浓重的迷信色彩,同时又透露出善必胜恶的善良愿望,有的还表现了剧作家对不合理现实的批判精神,例如,《荐福碑》就对元代黄钟毁弃、瓦釜雷鸣的黑暗现实进行了控诉,批判色彩相当鲜明。但是,寄希望于幽冥,必然消磨抵抗邪恶的意志。现实生活中明明是“为善的受贫穷更命短,造恶的享富贵又寿延”,冥府中的报应却如影随形,纤毫不爽,这虽然大快人心,但只能是自欺欺人。

其三,善行得福报。在迷信思想弥漫的社会里,恶有恶报的思想对于抑制邪恶确曾起过一定的作用。但若只此一端,还不足以导人向善。宗教在对人施以恐吓的同时,又加之以利诱:善行可以使人添寿增福、升官发财,得道登仙。这比诤言祸福,但矜伦理,单纯着眼于人的良知的儒家道德说教更具约束力和诱惑力。古典戏曲在张扬恶有恶报,给人以恐吓的同时,也通过生动的艺术形象张扬善有福报的教义,给人以利诱。

《裴度还带》写落魄书生裴度困居山神庙。一日一相者偶然与裴相见,审其相貌,断定他“明日巳时前后,你在那乱砖之下,板僵身死”。当天大雪,一个为救父亲于缢继的女子,卖诗得了一条价值千