

XI QU YAN JIU

戲曲研究



文化艺术出版社

47



戏曲研究

第四十七辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部^编

文化艺术出版社

(京)新登字140号

主 编	颜长珂
副 主 编	安 葵
责任编辑	毛小雨

戏 曲 研 究

第 四 十 七 集

*

文化艺术出版社 出版

(北京前海西街11号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义马坡兴华印刷厂印刷

*

开本 850×1168毫米1/32印张 7 字教180,000

1993年12月北京第1版 1993年12月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1235-9/J·392

定价: 3.35元

目 录

戏曲美学

讽谏传统和乐天精神..... 邹元江 (1)

——戏曲丑角美学特征的文化基因

明代的心灵觉醒与汤显祖的唯情论..... 吴毓华 (19)

戏曲文学

一次成功的尝试..... 贾志刚 (39)

——谈湘剧《琵琶记》的改编演出

戏曲史研究

孟称舜何时作《贞文记》..... 苏振元 (69)

清咸同时期祁剧风貌的展现..... 刘回春 (72)

——读《垣园日记》札记

戏曲音乐

唱腔艺术的创新与表现技巧..... 胡芝凤 (79)

青阳“滚调”源起新探..... 班友书 (96)

婺剧音乐滞步原因之管见..... 陈崇仁 施 维 (113)

导演艺术

排演翁偶虹剧作的体会..... 叶少兰 (120)

- 导演不就是导戏的……………李维鲁(123)
——排京剧《贵人遗香》所想到的

地方戏曲

- 四川江北县的端公和端公戏……………王 跃(131)
祁阳木偶戏……………欧阳友徽(148)

史 料

- 京剧史系年辑要(1875—1911)……………李宗白(166)

剧坛人物

- 地方戏曲剧种的研究者扬铎……………王 炎(194)
——纪念扬铎先生百年诞辰
日丽中天“芙蓉花”……………陈慧敏(205)
——记四川新都县川剧团团长彭代秀

新著评介

- 一部开拓性的声腔剧种研究专著
——《论梆子腔》……………武俊达(217)

讽谏传统和乐天精神

——戏曲丑角美学特征的文化基因

邹元江

戏曲丑角美学特征的文化基因主要是由四个方面构成，即：讽谏传统、乐天精神、个体意志和丑角意识。限于篇幅，本文只论述前两个问题。

一 讽谏传统

在中国传统文化的精髓里，“讽谏”一直是源远流长、耐人寻味的现象。这不仅仅表现在“谈言微中”的古俳优及后世丑角“插科打诨”这一个方面，它也从寓言、民歌、谏官制和“士”文化等方面体现出来。

俳优或许是调笑讽谏传统的最早奠基者。“优”的出现大概与炎黄文明的出现同步。据刘向《列女传·孽嬖传》记载，“桀……收倡优侏儒狎徒，能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。”在先秦之时，专管歌舞的叫做倡优，专事笑谑的称为俳优，吹打器乐的叫伶优，而俳优“其始皆以侏儒为之。”（王国维《宋元戏曲考》）由此可见，大概早在夏桀时（即公元前20世纪以前），专事笑谑讽谏的俳优就已出现了。也有的学者考证推

测，俳优谐谑讽谏“或许始于商季周初”（冯沅君《古优解补正》）。而据可信的史料，俳优最迟在公元前8世纪早年（西周末年）就已出现。

中国古代寓言的出现大概要晚于俳优，但至迟在公元前6世纪便产生了，这和传说中的古希腊寓言家伊索生活的时代相近。值得注意的是，中国古代的寓言仅先秦就近千则（而在同一时期的古希腊归在伊索名下的寓言总数也不过四百多则），其中《韩非子》有三百多则，《吕氏春秋》有两百多则，《庄子》近两百则，《列子》、《战国策》都近百则。同一时期出现如此之多的寓言，这在世界寓言史上亦罕见。后世汉代出现的《新序》、《说苑》，明代出现的《郁离子》、《贤弈编》等，其寓言数量则更丰。如此之多的寓言出现这决不是偶然的文化现象。寓言是寄托了劝谕或讽刺意义的故事，它侧重于讽刺劝戒，其讽谕的力量具有振聋启聩、匡俗纠谬的功效。俳优也往往采用寓言的形式进行讽谏，在讽谕劝戒的目的上，俳优与寓言是一致的。

民歌、歌谣产生的年代大概要早于寓言，收在《诗经·国风》中的民歌、歌谣大多创作于公元前11至前6世纪。《卫风·淇奥》云：“善戏谑兮，不为虐兮”，这一般视作中国古代笑论的发轫点。其实，亦可视为讽谏理论的发轫点，它是对象《邶风·新台》、《唐风·山有枢》等歌谣、民歌的理论概括。仅以《郑风》中的21篇诗来看，在其中的16篇情歌中，有9篇是政治讽刺诗。剩下的7篇中有两篇（《女曰鸡鸣》、《有女同车》）虽也是歌咏善良的爱情的，但它们所反映的是失德之君又复归善道，因而这两首歌谣也被视作勇敢而有效的谏告。余下的五篇反映的是恶俗，但其中的三篇（《丰》、《东门之墉》、《溱洧》）反映的是政治的扰乱所带来的军事的纷争和习俗的颓废，它们可

以使王侯注意到扰乱的原因，因此，也被视作是诗的谏告，是刺乱的诗。

中国古代在中央官制中专设一项“谏官”对皇帝臣相进行规谏，大概直接受到俳优“谈笑讽谏”又“合于大道”的影响。《战国策》中“邹忌讽齐王纳谏”的记载就与《史记·滑稽列传》中优孟谏庄王、优旃谏秦二世和淳于髡谏齐威王极相神合。“谏官”制始于何时已无可考，但西汉时已置“谏大夫”，汉武帝又设“刺史官”掌议论、设六条考察政事、又有不成文一条谏议国王过失已毋庸置疑。到了东汉，“谏大夫”改称“谏议大夫”。到了隋、唐，“谏议大夫”隶属于门下省，掌侍从规谏。宋代还置了谏院，以左右谏议大夫为谏院之长，直到辽、金沿置不改。明初亦曾置谏议大夫，不久废，由负责稽查六部的给事中兼任前代谏议、补阙、拾遗之职，俗称“给谏”。清雍正时给事中和御史同属都察院，因此，御史被称为“台谏”。中国古代一脉相袭的“谏官”制虽很难说它究竟对国家政治有多大影响，但“谏官”制存在的本身就足以说明讽谏在中国政治文化中有着深积的历史根源。

那么何为“士”呢？“士”就是古代的“知识分子”。但这里所说的“知识分子”不是一般意义上的“知识分子”。孔子说，士当“志于道”。何为“道”？“道”即世界的本原、本体、规律或原理。在这即指人类的基本价值（如理性、自由、平等）。范仲淹说，天下志士仁人当“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”，这也就是说，“士”这种“知识分子”，除了献身于自己的专业外，还同时深切地关怀着国家、民族的兴衰、利害关系，而这种关怀又是超越于个体私利之上的。孟子云：“无恒产而有恒心者，唯士为能”。这也就表明，古代的知识分子从某

种意义上说是不隶属于任何固定的经济阶级的，唯有知识和思想成为他们安身立命的可靠自信的凭藉。由此可见，“士”是作为一个承担着历史文化使命的特殊阶层，按照西人的说法，他们是“社会的良心”的代表，他们的共同性格特征就是一种对社会政治的自由批判精神。他们依据他们所维护的人类基本价值来批判社会上一切不合理的现象，同时他们又企图通过他们自己的特有方式推动这些价值的充分实现。

正是从这个意义上可以说“俳优”是中国古代最早的“士”（如果将阶级社会之前源于母系社会的“巫”和父系社会的“覡”略而不计的话）。这一点前联邦德国的社会学家达伦道夫也如是说，他把中古宫廷中的“俳优”（Fools）看成是现代知识分子的前身。事实上司马迁在写《史记》时也将俳优型的“士”淳于髡列在了《滑稽列传》之中，说他“滑稽多辩”，在“左右莫敢谏”齐威王不理朝政、长夜淫乐之饮时，他以隐语喻谏，救国于危亡之际。在《孟子·荀卿列传》中也说这位齐国的稷下先生“博闻强记，学无所主”，尤以“谏说”称名。汉武帝时的东方朔也是一位被誉之为“中国式之滑稽始祖”的俳优型名“士”，他“口谐倡辩”、“应谐似优”（《汉书》本传“赞”），身份颇“近倡优”（冯沅君《古优解》）。因他常在武帝前调笑取乐，“然时观察颜色，直言切谏”（《汉书·东方朔传》）。武帝也把他当作俳优看待，所以他一直感慨自己不被重用。在古代社会，满腹经纶的“士”被统治者视为俳优一般的弄臣实为寻常事，连司马迁这样的一代大名“士”也概莫能外。司马迁在《报任安书》中说：“仆之先人非有剖符丹书之功，文史星历近乎卜祝之间，固主上所戏弄，倡优畜之，流俗之所轻也。”所以有学者认为司马迁之所以在《史记》中特立《滑稽列

传》一项，正是其深有被人戏弄的俳优名份之感。这并不是毫无道理的。《滑稽列传》实为太史公忧愤自祭为己作传，他所说俳优“不流世俗，不争势力，上下无所凝滞，人莫之害，以道之用”，实为他自己的写照。

统治者视“士”为俳优一般，而许多名“士”也不自觉地受到俳优滑稽讽谏的影响，甚至有意识地加以摹仿，自称“为赋乃俳，见视如倡”（《汉书·枚乘传》附枚皋）；“谈谐嘲咏，堪与优人比肩”（《旧唐书·王珣本传》）。至于象关汉卿这样“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠”（熊自得《析津志》）的名“士”，则更是自觉地将俳优滑稽讽谏的传统融合在自己的喜剧作品中。《救风尘》和《望江亭》中的周舍和杨衙内，关汉卿正是通过对他们感性具体的剖象展示，讽喻了他们仗势欺人、滑稽可笑的丑恶嘴脸。

中国政治文化中的讽谏传统通过俳优、寓言、民歌、谏官制和士文化得以张本，分别形成不同的讽谏源流，但其讽谏精神却一脉相袭。虽然在后代这几者间有某种交织，互为影响，但其大势却并未合流。在这几者间，寓言、民歌以其讽喻的隐蔽性和言语之于讽喻对象的间接性而最具有保护色彩。而谏官、狂士和俳优则因其彰显的讽谏目的和直面讽谏的对象（统治者），则随时都有遭杀戮戕害之虞。纣王叔父箕子因纣王无道而进谏不从便披发佯狂、被降为奴隶，免除一死这还算幸运；同是纣王叔父的比干“谏而死”（《论语·微子》）则是千古悲剧。纣王对比干说，我听说圣人的心有七个孔。于是剖比干的心使之惨死。历代象比干、箕子这样直谏、死谏而遭横祸的“狂士”、“名士”又知多少？而象唐初谏议大夫王珪直言无隐，自称是“罄其狂瞽”（《贞观政要·求谏》）而终无好下场的谏官亦非屈指可数。但

无论是谏官还是“名士”、“狂士”，他们或有官职权力的庇护，或因社会地位遮拦，甚或权衡利弊缄口不言也无妨，因之他们与被谏议的对象总还能保持若即若离的距离，因而他们真正遭受俳优那种召之应承、当堂作俳的如履薄冰、战战兢兢的困厄险象却要少得多。虽言“台官不如伶官”（蔡絛《铁围山丛谈》三），但这并不是说伶官的地位高于台官、讽谏的危险性要小于台官。恰恰相反，伶官正是利用被统治者轻蔑嘲弄的卑贱社会地位，以机智超人的谐谑手段使嘲弄者成为被嘲弄者（虽然这随时都有遭杀戮之险）。这正是台官不如伶官之处。纵观史实，在诸多的讽谏主体形象里，应当说俳优及至后代的苍鹅、副末、丑才是被司马迁誉之为“岂不亦伟哉！”的大丈夫。在这一点上美籍华人学者余英时只说对了一半：

“俳优”在社会上没有固定的位分，他们上不属于统治阶级，下不属于被统治阶级；既在社会秩序之内，又复能置身其外。所以他们可以肆无忌惮地用插科打诨的方式说真话，讥刺君主（《士与中国文化》第114页）。

“俳优”上不属于统治阶级这是毫无疑问的，但“下不属于被统治阶级”就大可怀疑。“俳优侏儒，固伎之最下且贱者。”（洪迈《夷坚志》丁集）虽然“古之优人，于御前嘲笑，不但不避贵戚大臣，虽天子后妃亦无所讳。”（焦循《剧说》卷一引《应庵随录》语）但终不过是给统治者调笑取乐、消愁解闷的玩偶弄臣而已，何言“不属于被统治阶级”之列？所谓“既在社会秩序之内，又复能置身其外”）如果是指俳优“能因戏语而箴讽时政，有合于古矇诵工谏之义”（洪迈《夷坚志》丁集），即以假面示人，

超然于俳优之外则此言极是。但因此便说俳优能“肆无忌惮”“插科打诨”、“说真话，讥刺君主”，就未免将俳优的命运说得太轻松、太洒脱矣。虽然晋国的优施曾言“我优也，言无邮。”（《国语·晋语》二。韦昭注：“邮，过也。”意谓俳优无论讽刺什么都是无罪的。）；虽然《荀子·正论》篇云“今俳优侏儒狎徒置侮而不斗者，是岂钜知见侮之为不辱哉？然而不斗者，不恶故也。”即莎士比亚所谓“无避忌之俳谐弄臣”；虽然表面看优孟、优旃之辈讽谏国王未遭杀头之罪，甚至五代时名优敬新磨手批后唐庄宗（李存勖）之颊而竟能以巧言自解困厄（《五代史·伶官传》），但是，俳优们都心中自明的是作为“最下且贱者”被统治者玩弄于掌上的恶境，因而无论怎样俳优也难“肆无忌惮”“插科打诨”，甚而直“说真话，讥刺君主”。俳优们既要保全性命又要调笑讽谏，唯一能够采取的策略大概只有“巧发微中”（周密《齐东野语·优语》），或曰“谈言微中”（司马迁《史记·滑稽列传》）。“巧发”即以智慧讽谏，使“真话”或隐语、或寓言、或笑谈“谏”，决不以真面目示人，更忌直言。而且也要察龙颜观君色，看不同场合、不同氛围而适当为之。即便是在宋代，作杂剧者“打猛诨入”、“打猛诨出”（吕本中《童蒙训》），“务在滑稽”（吴自牧《梦粱录》），但在“圣节内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑”（孟元老《东京梦华录》）。即便如此慎之又慎，也难免没有闪失遭祸或遇暴君（如周厉王）遭殃的。一部俳优、苍鹑、副末、丑角讽谏史象唐代参军戏名演员李可及幸遇昏君唐懿宗，李氏辛辣嘲讽了儒、佛、道“三教”的祖师爷却被封官的荒唐事，或许仅此一例以资后人笑谈（见高彦休《唐阙史》记李可及演《三教论衡》）。而有的学者则无加分析地过于轻信文献所言，把宋耐得翁《都城纪

胜》及吴自牧《梦粱录》卷二〇《妓乐》条所载，供应杂剧每“滑稽”以寓“谏诤”，皆妆演故事，“隐其情而谏，上亦无怒”，“谓之‘无过虫’”视为“即‘优无卹’、‘不恶’之的话。‘无过虫’之称初不承袭经、史，而意则通贯古今中外。”（钱钟书《管锥篇》第318页）这个结论起码与中国的史实大相径庭。只要稍加检索，史实上更多的则是俳优、苍鹘、副末、丑角因讽喻规谏遭虐杀的记载。如《孔子家语》就曾记载孔子斩杀过俳优侏儒。这记载是否是信史我们虽不必去考证它（《公羊传》、《穀梁传》也都有类似的记载，后者说这“侏儒”便是齐人优施），但起码有一点是毋庸置疑的，即即便孔子没有“斩侏儒”，也会有其他的“子”、“王”、“皇”虐杀俳优侏儒，因为正象《国语·郑语》所言，“侏儒、臧施，实御在侧，近顽童也”而已，不必一定是国王、皇帝，只要有地位、有权势的人就能对这些“最下且贱者”握有生杀予夺的权力。《魏书·前废帝纪》、《旧唐书》卷十七、《元史·刑法志》也都有这样的记载。俳优稍有“讥议”“犯上”者，要么“处死”，要么“流”。“流”即流放，充军边塞做苦力。可见，统治者对行讽谏的丑角伶人治罪是何等的严酷。更有甚者，仅为一句略带讽喻的话，雍正皇帝竟杖杀了南京名丑刘淮（见清人昭槁《嘯亭杂录·杖杀优伶》记载）。

尽管俳优——丑角在“言禁猛烈之时”因讽谏调笑而横遭刑杖、徒流、以至惨戮者代不乏人，但优伶之英杰仍冒死讽谏，义无反顾。宋高宗时，乡人给高宗做的馄饨不熟，被下了大理寺治罪。丑扮士人相貌在高宗前讽谏其失，为乡人排忧解难，至使“上大笑，赦原乡人。”（明刘绩《霏雪录》）明代文林的《琅嬛漫抄》也曾记述了宫中优人阿丑在御前作剧，大胆讽刺太监汪

直专权及其爪牙王钺、陈钺的帮闲嘴脸，还讽刺保国公朱永掌十二营以权谋私，难存“公论”等。真可谓“短兵一挥，广座皆死！其技敏绝，其勇空前。”（任半塘《优语集》）至于清末名丑刘赶三常在剧中借题发挥，讥讽权贵，不肯稍改，终获罪受责，郁闷而死的悲剧早已名垂青史，为时人所崇敬。明谢在杭《文海披抄》二曰：

自优孟以戏剧讽谏，而后来优伶，往往戏语，微发而中。且当言禁猛烈之时。而敢于言，亦奇男子也！

确实，中国历代俳优一丑角冒死敢笑敢谏“万乘”之荒主、“千乘”之权相，真可谓千古不朽的“伟哉”之“奇男子”！

为何中国戏曲史上象任半塘先生在《优语集》中极力表彰的黄幡绰（唐）、敬新磨（后唐）、罗衣轻（辽）、阿丑（明）、刘赶三（清）这样一些名丑常借题发挥、讽谏君王权贵的演艺之事，自古俳优始就绵延不断呢？为何中国古代官制中专设谏官一职、也不乏以“直谏”、“死谏”名史的谏官呢？为何中国寓言和民谣要比西方乃至东方印度的寓言、民谣在讽喻篇章上要多得多呢？为何在中国文学史上形成了一条以老子、庄子、东方朔、陶渊明、李白、杜甫、关汉卿、蒲松龄、吴敬梓、刘鹗、吴趼人等为链条的讽喻性色彩浓郁的“士”文学传统呢？这是一个颇耐人寻味的问题。司马迁、刘勰、李渔曾专门论述过“滑稽”、“谐隐”和“科诨”问题，提出过对认识俳优——丑角美学特征很有指导意义的意见。所谓“谈言微中，亦可以解纷”、“谈笑讽谏”“然合于大道”（《史记·滑稽列传》）；所谓“古之嘲隐，振危释急……会时适时，颇益讽诫”，“意在微讽，有足观

者”，“谲辞饰说，抑止昏暴”（《文心雕龙·谐隐》）；所谓“于嘻笑诙谐处包含绝大文章”（《闲情偶寄·词曲部·科诨第五》）等等。从这些深刻的论述中不难看出，在“谈笑讽谏”中确乎“包含绝大文章”。讽谏能“振危释惫”、“抑止昏暴”，即“振”且“释”又“抑止”，这证明“危”、“惫”、“昏暴”确实存在，而“危”“惫”又直接来源于“昏暴”，“昏暴”则是原始民主精神丧失后必然滋生的恶疾。

纵观中国古代历史，讽谏之风的盛与衰，力度的强与弱，指向的直接性和曲折性，都与民主空气的变化有直接联系。而中国民主精神的根基是很不同于古希腊奴隶主的政治民主制度的。古希腊在进入奴隶社会后很为彻底地清算了氏族社会传统，奴隶主之间的关系是享有大致平等的公民之间的关系，奴隶主的政治民主制度得到了充分的发展。而中国古代在进入奴隶社会后，原始氏族社会的遗风仍然长期大量地保持下来。虽然人与人的关系已变成统治与被统治、剥削与被剥削的关系，但这种关系又仍然同原始的氏族血缘宗法关系紧紧地结合在一起，并且一直从奴隶社会延续到整个封建社会。这对中国思想文化的发展产生了深刻的影响。一方面，基于血缘关系的原始的民主精神，质朴、真诚、互爱的原始人道主义等，给受压迫的奴隶以希望和企盼；统治者也多多少少要顺乎民意，哪怕以虚假的民主以充门面，使百姓有某种喘息之机。另一方面，虽然中国奴隶社会仍残留着原始民主精神，但并未产生象古希腊奴隶社会那样充分发展了的民主制和科学精神（参见刘纲纪《老子思想论纲》）。因此，奴隶主贵族和所谓自由民所享有的一定的民主权利，也不过是由原始社会遗留下来的基于血缘关系的原始民主习惯，并没有也不可能得到法律的保障。由此观之，追寻民主精神的讽谏也从来就不是能得到

法律保障的规诫劝谕行为，只不过随统治者的喜好臧否来决定讽谏主体生命的苟活与褫夺。在古之俳优讽谏的时代，由于刚刚进入奴隶社会不久，原始民主精神的遗响余韵尤在耳畔，因此，俳优讽谏在不直接接触痛统治者神经的情况下，托讽匡正、有裨时政的目的能够得以实现。统治者在这些充满智慧的“谈言微中”、“调笑讽谏”中既得到了乐趣，又能博得“广察輿情”的美名。然而随着中央集权制的加强，原始民主精神的逐渐远离淡漠，帝王更加独裁专制，已渐渐不能容忍自己直接成为被讽谏的对象，也不能容忍其所奉行的专制手段成为被讽刺的目标。于是，讽谏者就只能把讽谏对象由最高统治者更多转向大臣官吏，讽谏的内容也由讥议专制手段转向鞭挞社会病态。这是讽谏传统的第一次重大转折。大约由始于唐代（有说始于汉代）的参军戏开始。《乐府杂录》载，唐开元中黄幡绰、张野狐弄参军，是“始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白袷衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放。”宋郑文宝《江南余载》、洪迈《夷坚志》、明田汝成《委巷丛谈》等也记载了副末、丑角不畏权势，在帝王面前讥讽大臣权相聚敛苛暴罪行的事迹。这都反映了讽谏传统的转折。

讽谏传统的第二次重大转折则始自元末明初。统治者实行的文化专制高压政策和“文字狱”累连九族，迫使知识分子包括俳优钳口缄言，深感“天下不可与庄语”之苦。于是，讽喻的对象更多由大臣官吏而市民走卒，内容则更多由社会病态让位给日常生活，出现了一大批讽喻假、丑、恶于笑话中的喜剧性作品集，如《笑林》、《笑赞》、《笑府》、《笑得好》、《笑笑录》、《笑林广记》等。

讽谏传统的这两次重大转折说明，没有真正建立在法制基础

上的民主制，基于血缘关系的原始民主精神也会逐渐丧失其光泽，其有限的民主权利终究也会被统治者所剥夺。然而中国人民对原始民主精神的强烈向往（尤其是道家），使包括俳优——丑角在内的许多仁人志士通过各种途径和方式，甚至甘愿冒风险去追寻这幻影似的民主，这正是中国历史上讽谏传统绵延不断的根本原因。一个自原始氏族社会进入奴隶社会后就没有享受过真正民主的民族，自然也是一个强烈渴望追求获得民主的民族。俳优——苍鹘——副末——丑角正是在这样的大背景下以民主精神的呼唤者、以对扼制民主的恶势力的讽谏者的形象存在着，而这正是我们认识丑角美学特征所不能无视的一个基点。在一个从来就没有过真正民主的古代阶级社会中作一篇争取民主的“绝大文章”，这对于一个被统治者视作“最下且贱”的丑角来说，唯一的选择就是以性命作抵押，以超人的智慧、胆识和意志自铸成“伟哉”之“奇男子”的人格形象，这正是我们认识丑角美学特征所应由此而切入的一个深沉悲壮的视角。

二 乐天精神

中华民族一向是乐观自信的伟大民族。无论个人或群体遭受多大的苦难、困厄，也很少有真正彻底的悲观主义，总是乐观地眺望未来。王国维说：

吾国人之精神，世间的也，乐天的也。故代表其精神之戏曲小说，无往而不著此乐天之色彩，始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨；非是而欲饜阅者之心，难矣。（《红楼梦评论》）