

传统文化与古典戏曲(四)

郑传寅

湖南人民出版社

-

分人的尊卑贵贱。《尚书·益稷》“以五采彰施于五色，作服，汝明。”孔安国传：“以五采明施于五色，作尊卑之服，汝明制之。”五正色都是正色，那么，何色为尊，何色为卑呢？《仪礼·士冠礼》载：“玄端，玄裳、黄裳、杂裳可也。”贾公彦疏：“玄是天色，黄是地色，天尊而地卑，故上士服玄，中士服黄，下士当杂裳。”可见，玄尊而黄卑，既不是基于对色彩生理刺激的科学分析，也不是由权威“钦定”的，而是由于色彩与方位在五行结构图中的对应关系决定的。后世以黄色为至尊，也是由于黄色与五方的对应关系决定的。《淮南子·地形训》说：“色有五章，黄其主也。味有五变，甘其主也。位有五材，土其主也。”古人认为，中国居天下之中，君主为一国之中，居中位。黄色恰好与五方中的中位相对应，“中”不仅意味着“正”，也是统摄四方的象征，故皇帝以黄色为饰。因此，黄色也就成了至尊地位的象征。除依五方、六合等方位与色彩的对应关系来确定五正色的尊卑秩序之外，古人还以“天兆”来决定色尚和色彩的尊卑秩序。战国齐人邹衍创“五德终始”（亦称襍祥五运）说，认为国家的兴衰、王朝的更替，皆依五行相胜（水克火，火克金，金克木，木克土，土克水）之序。一个新的王朝将兴，天必先现“祥瑞”于下民，人主必依天兆尊崇某色，故形成某代以某色为尊的习俗，改朝换代也就叫做“改变颜色”。《礼记·檀弓上》说，“夏后氏尚黑，大事敛用昏，戎事乘骊，牲用玄。殷人尚白，大事敛用日中，戎事乘翰，牲用白。周人尚赤，大事敛用日出，戎事乘騂，牲用骍。”周朝以赤、黑二色别天子与诸侯，赤尊而黑卑，这是因为周当火德，其色尚赤之故。秦当水德，故以黑色为尊，汉当土德，故以黄为贵。《史记会注考证》卷一载：“汉当土德，太初改制，服制尚黄。”^{1[1]}

间色也被划分为不同等差，用以更加细致地区分尊卑贵贱。譬如，紫色在上古是间色，一般是不能用于服饰的。《论语·乡党》说：“红、紫不以为裘服”。邢昺疏：“裘服，私居服，非公会之服。以其红紫二色皆不正，故不以为裘服。裘服尚不用，则正服无所施可知也。但言红紫，则五方间色皆不用也。”^{2[2]}然而，春秋战国之世，“礼崩乐坏”，人主衣紫成为一种时尚。

1[1] 某代以何色为尚，因说者所据有异——有的以五行相生之序为据加以推算，故有异说。

2[2] 红为“赤白”色，与作为正色的“赤”不同。先秦时期把红与朱（赤）严加区分，后世则将赤（朱）、绯、绛、赭、桃红、水红等统称为红，这是因为“举一物而明之”的色彩表示法精确度不够所致。

《左传·哀公十七年》：“紫衣狐裘。”孔颖达引《管子》语疏曰：“齐桓好服紫衣，齐人尚之，五素而易一紫。”那时，紫色就已被视为“间色之好者”，君既服紫，臣不得僭。隋唐以后，紫色一跃而成为尊贵之色，只有品位很高的朝廷重臣方能服用。《隋唐嘉话》载：“贞观中，始令三品以上服紫。”《宋史·舆服志》载：“县镇场务诸色公人并庶人、商贾、伎术，不系官伶人，只许服皂、白衣，铁、角带，不得服紫。”因此，紫色和朱红（赤）一样，用以指

代权贵。《新唐书·郑余庆传》：“每朝会，朱紫满廷而少衣绿者。”绿色在先秦时期是间色，一般不用于尊者。可是隋唐以后，绿色却用为品官服色，虽然衣绿者在官员中品位一般较低，但在品色衣中，绿色常常居于青色之上。

尽管各个朝代的品官之服色彩尊卑贵贱的排列顺序不尽一致，但观其大体，仍然是有大致规律可循的。色彩的尊卑之序可以粗略地排为黄、紫、朱（赤、绯）绿、青（黑、玄）、白。^{3[3]}大约从唐代起，黄色始为皇帝所专。王楙《野客丛书》卷八“禁用黄”载：“自唐高祖武德初，用隋制，天子常服黄袍，遂禁士庶不得服，而服黄有禁自此始。”《明史·舆服志》也说，民间“不许用黄”。《清律例》规定，民间僭用黄色者治重罪。紫、朱、绿、青依次用于品有差等的官吏。以私服为例，隋制，三、四品紫，五品朱，六品以下绿，胥吏青。^{4[4]}唐制，三品以上紫，五品以上朱，七品以上绿，九品以上青。^{5[5]}宋制，三品以上紫，五品以上朱，七品以上绿，九品以上青。元丰元年弃青不用，改为四品以上紫，六品以上绯，九品以上绿。白色多用于庶人之服。《汉书·龚胜传》说：“闻之白衣，戒君勿言也。”颜师古注：“白衣，给官府趋走贱人。”王楙《燕翼诒谋录》卷一说：“无官者白袍”。故古时以“白衣”称平民。黑色的地位几经变化，总的趋势是地位由高到低。先秦时期，黑色曾为至尊之色，因为它是天的颜色。天为至尊，故天之色（玄）亦为至尊。上古之人礼服多为玄衣纁裳（纁，亦被视为地之色，浅绛色）或玄衣黄裳，象征着天尊地卑，上法玄天，下法黄地。周代当火德，尚赤，黑色则居于第二位。《诗·小雅·彤弓》：“彤弓弨兮，受言藏之。我有嘉宾，中心贶之。钟鼓既设，一朝飨之。”孔颖达疏：“色以赤者，周之所尚。故赐弓赤一而黑十，以赤为重耳。”随着法天意识的淡化，在隋唐以后的品色衣中，黑色多为九品以下的低级官吏服用。宋代初年之后，黑色则和白色一起，为庶人所服。戏曲舞台大体上以黄、紫、朱、黑、白、蓝、褐的色彩排列次序来区分人物的尊卑贵贱，显然不是戏曲艺术家的随心所欲，而是有充分的生活依据的。

第二，寓褒贬。

以色彩褒扬善德，贬抑恶行，区别良贱，是古代色彩选择习俗的又一重要内容。《尚书大传》卷一载，古代罪犯依所犯罪行之轻重分别服赭衣、杂屨、墨幘，旨在使人耻其行。在罪犯脸上刺上黑色花纹或文字，亦为此意，汉时称作“黥首”，宋时称作“打金印”。商人在我国古代社会地位低下，旧时有“为富不仁”、“无商不奸”之说。为了表示对他们的轻视，亦以服饰色彩标明其身份，使人见其服而知其奸，耻其行。《太平御览》、《初学记》、《古

3[3] 有的朝代先朱后紫，有的则先紫后朱，但以先紫后朱者为多。

4[4] 王三聘《古今事物考》卷六《冠服》引《二仪实录》。

5[5] 王溥《唐会要》卷三十一《杂录》。《新唐书·车服志》所载略有不同。

今事文类聚》、《御定渊鉴类函》、《格致镜原》等典籍均记载，晋时朝廷令商人“一足着白履，一足着黑履”。又譬如，用绿衣、绿头巾贬抑乐人及娼妓之夫。“吴人称人妻有淫污者为‘绿头巾’，今乐人朝制以碧绿之巾裹头……原唐史李封为延陵令，吏人有罪，不加杖罚，但令裹碧绿巾以辱之，随所犯之重轻以定日数，吴人遂以著此服为耻……当时李封何必欲用绿巾？及见春秋时有货妻女求食者，谓之娼夫，以绿巾裹头，以别贵贱，然后知其来已远。”^{6[6]}春秋时是否有绿巾裹头货妻女以求食之俗，未能确考，但以绿头巾示贬的习俗由来已久，且代代相传，确实是事实。清人翟灏《通俗编》引梁同书《直语补证》说：“娼妓有不隶于官，家居卖奸者，谓之土妓，俗谓之‘私窠子’。又以妻之外淫者，目其夫为乌龟，盖龟不能交，纵牝者与蛇交也……国初之制，绿其中以示辱，盖古赭衣之意。至今里闾，尚以‘绿头巾’相戏也。”可见清代仍行此俗。贱民服用的“间色”既然可以用来抑“恶”，那么，权贵所专的“正色”即可用来扬“善”。譬如，唐代皇帝多次以“紫金鱼袋”等赏赐有功之臣。明、清两代均禁止民间用朱漆棺材。只有皇帝或地位显赫的官吏死去，方能以朱漆棺椁葬埋。庶民只许用黑漆、金漆或无漆的白板棺材。但乡间剪恶除害的英雄，造福乡里、德高望重的老翁去世，民众有时也“僭用”朱漆棺材，以示对死者的敬仰和褒扬。黄色为皇家的专用色彩，民间及一般官吏都禁止使用。但皇帝却可以用黄色衣物作为赏赐。譬如，晚清皇帝就曾多次以黄马褂赏赐勋臣。

戏曲舞台色彩褒贬功能的获得，显然与以色彩别善恶的古老习俗是密切相关的。参军戏之所以能用绿衫贬抑赃官，山东吕剧《逼婚记》的舞美设计者，之所以让七品芝麻官——正直、幽默的历城县官穿红官衣，而让被鞭挞的恶霸国舅穿绿道袍，^{7[7]}戏曲脸谱之所以能用赤、黑、紫等色彩褒扬忠勇耿介、刚直豪爽之士，而用绿、蓝、白等色彩贬抑奸诈、虚伪、残忍之徒，均不是戏曲艺术家想当然之所为。

第三，明伦理。

古人的色彩选择不仅要受社会地位的限制，同时还得受各种伦理原则的支配。譬如，以正色为衣裳，要体现上尊下卑的原则。故上古吉服上衣法天，下裳法地，要么是玄衣纁裳，要么是玄衣黄裳。若以正色和间色为衣裳，则应遵循“衣正色，裳间色”^{8[8]}的原则。同理，衣裳的面料与衬里，前襟与后摆的色彩搭配，都不能违背外尊内卑、前尊后卑的原则，否则就会被目为怪异和不祥。对此，《诗经》作过形象生动的反映。《诗·邶风·绿衣》写道：“绿兮衣兮，绿衣黄里，心之忧矣，曷维其已。绿兮衣兮，绿衣黄裳。心之忧矣，曷

6[6] 沈自南《艺林汇考·称号篇》卷九引《七修类稿》语，《四库全书》子部十，杂家类二，杂考之属。

7[7] 参见吴殿顺《试论戏曲舞美的剧种特色》，《舞美新探》，华东师范大学出版社1981年版，第86页。

8[8] 《礼记·玉藻》。阮元校刻《十三经注疏》，中华书局1980年版。下引

《十三经注疏》语未注出处者皆同此版。引文个别文字依别本校正，不一一注明。

维其亡。”孔颖达疏：“间色之绿今为衣而见，正色之黄反为里而隐，以兴今妾兮乃蒙宠兮。不正之妾今蒙宠而显，正嫡夫人反见疏而微。绿衣以邪干正，犹妾以贱陵贵。夫人既见疏远，故心之忧矣，何时其可以止也……间色之绿，今为衣而在上；正色之黄，反为裳而处下，以兴不正之妾，今蒙宠而尊，正嫡夫人反见疏而卑。前以表里兴幽显，则此以上下喻尊卑。”朱熹亦认为，诗人心中之忧，是由于“绿衣黄里”、“绿衣黄裳”的色彩搭配违背了上尊下卑、内隐外显的伦理原则。《诗集传》卷二《绿衣》传曰：“绿，苍胜黄之间色。黄，中央土之正色。间色贱而以为衣，正色贵而以为里，言皆失其所也……衣正色，裳间色。今以绿为衣，而黄者自里转而裳，其失所益甚矣。”

色彩选择既然要遵循一定的伦理原则，那么，反过来说，一定的色彩搭配也就可以象征一定的伦理观念。譬如，上古婚俗，新娘通体衣玄，上衣与下裳纯然一色，颇类今日之穿着套装。这一色彩选择旨在象征妇人的“专一”。

《仪礼·士昏礼》载：“女次纯衣”。贾公彦疏：“‘妇人尚专一德，无所兼，连衣裳不异其色’是也……‘纯衣，丝衣’……丝衣亦同玄色。”新郎则玄衣纁裳，且以上衣之玄为下裳之缘（镶边），旨在象征阴阳交合，男尊女卑。《仪礼·士昏礼》载：“主人爵弁，纁裳，缁旒。”贾公彦疏：“男阳女阴，男女相交接，示行事有渐，故云‘像阳气下施’，故以衣带上体同色之物下缘于裳也。”又譬如，贵族妇女衣服之色依其丈夫或儿子，以象征“有夫从夫，无夫从子”，“夫贵妻荣，子显母贵”等伦理原则和观念。据《通典》卷六十一“君臣服章制度”记载，唐贞观四年，制品官之服色，诏“妇人从夫之色”。据《唐会要》卷三十一“章服品第”记载，开元十九年敕：“妇人服饰各依夫、子”。

第四，辨吉凶。

古人把主宰时间与空间的诸多神灵都想象为具有不同颜色的神异之物，以为人间吉凶祸福多赖神灵之力，要想免灾得福，就必须取悦神灵。在色彩选择上与神灵保持一致，是实现这一目标的重要途径。色彩因此获得了却灾祈福的巫术意义和人神交通的宗教职能。这也是古代色彩选择习俗的重要内容，具体表现为两种形式：

以五色为吉祥 五色呈祥，五色物可以避邪的迷信观念和与此有关的色彩选择习俗，曾在我国广大地区长期流播，至今仍有残留。古人笃信，吉祥之物为五色，五色意味着在五行之中，与五方神灵相通。相传女娲补天之石为五色。《淮南子·览冥训》：“往古之时，四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载。火熸焱而不灭，水浩洋而不息。猛兽食颡民，鸷鸟攫老弱。于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。苍天补，四极正，淫水涸，冀州平，狡虫死，颡民生。”五色云霞、五色龟、五色凤凰、五色麒麟等五色物出现，为大吉之兆，史不绝书。《汉书·宣帝纪》载：元康三年夏六月，诏曰：“……今春，五色鸟以万数飞过属县，翱翔而舞，欲集未下。其令三辅毋得以春夏撻巢探卵，弹射飞鸟。”《晋书》、《白孔六帖》等记载，晋人罗含梦吞五色鸟，文章顿巧。《宋史·范质传》载：“质生之夕，母梦神人授以五色笔，九岁能属文。”《南史·江淹传》载：淹“尝宿于冶亭，梦一丈夫自称郭璞，谓淹曰：‘吾有笔在卿处多年，可以见还。’淹乃探怀中得五色笔一以授之。尔后为诗绝无美句，时人谓之才尽。”五色既可以避邪，又可以邀福。古代婚俗，以枣（赤）、栗（黑）、花生（白）、黄豆（黄）等“五色花果”抛撒于新妇帐内，以示祝福，谓之“撒

帐”。《戊辰杂抄》载：“撒帐始于汉武帝。李夫人初至，帝迎入帐中共坐，饮合卺酒，预告宫人，遥撒五色同心花果，帝与夫人以衣裙盛之，云得果多，得子多也。”除以五色象征吉祥之外，此俗还有多重寓意。枣栗寄寓“早立贵子”之意，花生寄寓“花（间开）着生育”，亦即既生男，也生女之意。汉代即有以五色丝线编织吉祥物，佩以避邪之俗。应劭《风俗通义》载：“闺中七夕，取五色丝绳系臂上，谓之五色长命缕。”这些习俗，今天仍有残留。端午节等传统节日，闺中以五色花线编织彩粽子和香袋，且以之为赠。

玄主吉，白主凶 上古之世，黑色多用于吉礼，白色常用于凶礼。《论语·乡党》说：“羔裘玄冠不以弔。”邢昺疏：“羔裘，黑羊裘也，故以缁衣以裼之。……凶主素，吉主玄，故羔裘玄冠不以弔丧也。”意思是说，到别人家里弔丧，不能穿黑色衣服，戴黑色冠、巾，而应该穿戴白色衣冠，或在衣冠上饰以白色，因为黑色用于吉礼，凶礼应该用与黑色相反的白色（素）。吉礼尚黑的原因，前面已经谈到，不赘。白色何以主凶？《礼记·檀弓下》说：“丧礼，哀戚之至也。……奠以素器，以生者有哀素之心也。”注：“哀素，言哀痛无饰也，凡物无饰曰素。”丧礼是最悲痛的仪式，之所以以白色为饰，是为了以之象征悼亡之情是无比真挚的，亦即未加装饰的。此外，此俗还可能与取悦鬼神的用意有些关系。人死俗称“上西天”，西方属金，白色。西方之神亦为白色。盘踞西方的神兽白虎为掌管灾祸、死亡的凶神。《协纪辨方书》卷三说：“白虎者，岁中凶神也。”白色在国人的意识中，既是死亡之色，又是灵异之色，白色能通神——白牛、白马、白鼠、白兔、白鹿……凡白色动物皆能通神。这一观念的形成可能与道教有关。《抱朴子·内篇·对俗》载：“虎及鹿兔，皆寿千岁，寿满五百岁者，其毛色白。能（熊）寿五百岁者，则能变化。狐狸豺狼，皆寿八百岁，满五百岁，则善变为人形。鼠寿三百岁，满百岁则色白，善凭人而卜，名曰仲，能知一年中吉凶，及千里外事。”白色动物——如白马、白狗、白虎，白猫，白鼠、白鹤等，均有灵异神奇、不可言说之处。后世吉礼多尚红，这亦与红色的巫术意义有关。我国境内的原始人，和世界其它地区的原始人类一样，最先感到兴趣并用得最多的颜色是红色。北京周口店的山顶洞人，将赤铁矿粉撒于死者尸体周围。这显然是一种保护死者灵魂不受侵害的巫术所留下的陈迹。红色（赤）是火的颜色，“赤”字之形为“大火”二字所构成。原始人发现，只要烧起一堆火，猛兽就不会来祸害人。脑力不发达的原始人据此认定，像大火一样的赤色有一种保护功能。它既然可以保护活人，也就可以保护死者。先秦时期，我国已有在尸体或棺材上覆盖红布或将棺椁涂成红色的葬俗。《礼记·檀弓上》载：“褚幕丹质。”郑玄注：“以丹布幕为褚，葬覆棺。”殷墟出土的棺木残片有涂朱的痕迹。后世权贵显达的墓葬亦以朱漆施于棺椁。需要重点保护的宫殿、寺庙，其外墙、门户、廊柱等皆刷成红色。红色既然可以避邪，也就意味着吉祥，故又用于喜庆。

戏曲诞生于封建社会后期。此时，“法天为吉”的观念已大大淡化，以红色用于吉礼已成广泛流行的风俗习惯。因此，戏曲以红色象征吉祥、喜庆，以白色象征悲哀、凶险。

综上所述，戏曲舞台的色彩选择既不是随心所欲，也不是各行其事的，而是以伦理化和宗教化的色彩习俗为根据，是有大致规律可循的。戏曲舞台的色彩是一种文化语言，历代传承的色彩选择习俗，赋予戏曲舞台色彩以独特的“语义”，使供人娱目的色彩富有深刻的文化意蕴和丰富的历史内容。但是，对此亦不可斤斤求之。如前所言，戏曲舞台的色彩选择并不是一成不变的，而

是随着历史的前行而不断发展变化的。因此，每种色彩的“语义”也并不是凝固不变的。譬如，唐代参军戏中的参军，“墨涂其面”，元杂剧中的反派人物“以墨点破其面”，脸上“更着些黑道儿抹”，弄得像“五色花花鬼”，显然，这里的黑色多半是贬抑。可是后世的黑面却多用于褒扬。戏曲艺术家的色彩选择受多重需要支配。从总体上来说，文化传统、色彩选择习俗对戏曲舞台的色彩选择起了关键性作用。因此，戏曲舞台色彩选择表现出鲜明的民族性和强烈的时代感。但是，并非每一张脸谱，每一件戏衣、砌末的色彩，都能当作“有深刻含义的文化语言”来加以阐释。譬如，唐代参军戏《踏摇娘》中的酒鬼“面正赤”，这既不表示贬，也不表示褒，而只是状其醉态。又譬如，白色、黄色施之于面，多为贬抑。这一选择与民众的色彩选择习俗的关系就不太大，而与人们对病人脸色的观察有关。蜡黄、苍白的脸是典型的病态，故黄、白多施之于令人厌恶的反派人物脸上。面色红润是健康的标志，故红色多用于令人喜爱的正面人物脸上。黑面与古人对于铁的观察也有关系。古时的铁一般是生铁，色黑而坚硬，故用以喻刚直无私之人，古有“铁面御史”之美誉。包拯等人物的脸谱用色主要根据于此。另外，戏曲中的许多人物来自民间流传的故事、小说，前人对这些人物的肖像描写，也影响到戏曲人物造型的色彩选择。譬如关羽、李逵等人物的装扮造型就与小说中的肖像描写有很大关系。

第三章 尚圆习俗与戏曲的圆满之美

圆，可以说是我国传统文化的一个精灵。它几乎无处不在，无时不有。至高无上的“天”被想象为一个圆；事物发展变化的规律被描述成一个圆：不是直线式的进化，而是终而复始式的循环。圆和方一起，既被用来象征天和地——天圆地方；又被用来象征社会秩序和行为规范——“没有规矩，不成方圆”；还被用来象征理想的人格——“君子外圆而内方”，“小人外方而内圆”。“圆满”对国人来说，意味着成功、吉祥和幸福。夜空上的一轮满月，引发过多少动人的情愫，除夕的“团年饭”牵动万千游子踏上归途。“圆满”不仅仅是潜在的民俗心理，也是一股强大的艺术精神。它制约着艺术创作和艺术欣赏，铸成民族古典艺术独特的审美品格。古典戏曲的“大团圆”就是这一艺术精神的积淀。

一 通说质疑

戏曲创作和欣赏都以“圆满”为目标。李渔说：“全本收场，名为‘大收煞’。此折之难，在无包括之痕，而有团圆之趣。如一部之内，要紧脚色共有五人，其先东、西、南、北，各自分开，到此必须会合。”^{9[9]}王国维《红楼梦评论》概括古典戏曲和小说的结构模式说：“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，无往而不着此乐天之色彩：始于悲者终

^{9[9]} 李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》七，中国戏剧出版社1959年版，第69页。

于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨。”^{10[10]}为什么“团圆”是必须的呢？王国维说：“非是而欲饜阅者之心，难矣！”也就是说，团圆是读者、观众的审美崇尚，如果缺少它，人们就难以得到满足。一位编剧以亲身经历，对此作过生动的说明。他曾编写过一部好人遭殃、坏人得势的戏，“结果观众看完愤愤不平，有的围住剧团叫骂，剧团不得已，强迫我改成好人胜利，于是观众不再议论了，看完戏回家安稳地睡觉去了。”^{11[11]}可见这是传承历久的民族审美崇尚，难怪李渔要把“团圆之趣”当作戏曲所必须拥有的东西。

自近代以来，原先习以为常，视为理所当然的“团圆之趣”却遭到猛烈抨击。不少学者认为，“曲终而奏雅”的“大团圆”以廉价的“乐天之精神”粉饰现实，不是“睁了眼看”世界，而是“闭着眼便看见一切圆满”。它表现了国人不敢正视缺陷，安于现状，自欺欺人的“国民性”。鲁迅先生在《中国小说的历史的变迁》中说：“这因为中国人底心理，是很喜欢团圆的，所以必至于如此，大概人生现实底缺陷，中国人也很知道，但不愿意说出来；因为一说出来，就要发生‘怎样补救这缺点’的问题，或者免不了要烦闷……现在倘在小说里叙了人生的缺陷，便要使读者感着不快。所以凡是历史上不团圆的，在小说里往往给他团圆；没有报应的，给他报应，互相骗骗。——这实在是关于国民性的问题。”^{12[12]}鲁迅对古典小说的这一批评同样也适用于追求“大团圆”的戏曲。胡适先生在《文学进化观念与戏剧改良》一文中说：“这种‘团圆的迷信’乃是中国人思想薄弱的铁证。做书的人明知世上的真事都是不如意的居大部分，他明知世上的事不是颠倒是非，便是生离死别，他却偏要使‘天下有情人成了眷属’，偏要说善恶分明，报应昭彰。他闭着眼睛不肯看天下人的悲剧惨剧，不肯老老实实写天公的颠倒残酷，他只图说一个纸上的大快人心。这便是说谎的文学……故这种‘团圆’的小说戏剧，根本说来，只是脑简单简，思力薄弱的文学，不耐人寻思，不能引人反省。”^{13[13]}当代学人信持此论者甚众，“大团圆”一度遭到不少人的鄙弃。然而，最近几年也有一些论者对这一流行的看法提出异议。他们认为，戏曲的“大团圆”不是“国民劣根性”的表现，而是中华民族坚韧不拔、善良乐观、不向邪恶屈服的民族性格和心理的表现。戏曲中大多数“大团圆”结局，不是把人引入折中调和、自我麻醉的泥淖，而是以顽强的抗一精神催人奋进，以善必胜恶的乐观主义态度，鼓舞人的斗志。^{14[14]}这一看法也已成为目前相当流行的“通说”。

这两种意见尖锐对立，但似乎又都有各自的道理和根据。在古典戏曲、小说创作中，确实存在着“历史上不团圆的，给他团圆，没有报应的，给他报

10[10] 王国维《红楼梦评论》，《王国维遗书》第五册，上海古籍书店1983年影印版。

11[11] 《论戏曲剧目的推陈出新》，《福建戏剧》1981年第3期。

12[12] 《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社1981年版，第316页。

13[13] 《胡适文存》卷一，上海亚东图书馆1926年版，第207-208页。

14[14] 分别参见曾庆元《悲剧论·中国古典悲剧的民族特色》，华岳文艺出版社1987年版；远帆《谈谈“大团圆”》，《文艺研究》1981年第4期；胡世铎《凤头与豹尾》，《戏曲艺术》1986年第1期。

应”的现象。“如朱买臣弃妇，本是一桩覆水难收的公案，元人作《渔樵记》，后人作《烂柯山》，偏要设法使朱买臣夫妇团圆。又如白居易的《琵琶行》写的本是‘同是天涯沦落人，相逢何必曾相识’两句，元人作《青衫泪》偏要叫那琵琶娼妇跳过船跟白司马同去团圆！又如岳飞被秦桧害死一件事，乃是千古的大悲剧，后人做《说岳传》偏要说岳雷挂帅打平金兀朮，封王团圆。”^{15[15]}现实生活中的生离死别、颠倒残酷与戏台上的报应昭彰、百事“圆满”，确实构成了鲜明对照。从效果而论，在以“大团圆”作结的剧目中，确有宣扬折中调和，自欺欺人的作品。譬如，宋代南戏剧本《张协状元》，写四川富家子张协进京赶考，路经五鸡山，遇强盗拦路抢劫，且被打伤。张协躲进山神庙，与一王姓贫女相遇。王姑娘父母双亡，以庙为家。她见张协处境艰难，十分同情，供其衣食，照料他在庙里养伤。张协伤势有所好转，便向王姑娘求婚，王姑娘觉得不妥而婉拒。张协请平时常来照顾王姑娘的李家公婆帮助他说服王姑娘，终得与王成婚。王姑娘缉麻织布，辛勤劳作，供养张协。张协伤愈，又欲进京赶考。王姑娘四处借债，并变卖了自己的头发，为张协筹措盘缠。张协进京考中状元，被太尉王德用的女儿胜花看中。太尉提亲，张协没有立即应允，不料胜花竟羞愧而死。王德用为此十分痛恨这位新科状元。不久，王贫女进京寻夫，张协说：“吾乃贵豪，汝名贫女，敢来冒渎，称是我妻！”硬把王贫女赶出大门。无奈，贫女只得沿路乞讨，返回古庙。张协被任命为梓州金判，赴任路经五鸡山，竟以暗剑刺杀贫女，企图以断后患。王德用向朝廷要求到梓州任张协上司，以替女儿胜花报仇。王德用赴任亦经五鸡山，在庙中遇伤而未死的王贫女，见其酷似死去的胜花，收贫女为义女，并带她一起来到梓州。张协得知王太尉成了自己的上司，立即前来拜见，王德用拒而不见。张协低头认错，又请其他官员出面说情，王德用才肯见张协，并提出，要将义女许配张协。张协以为王姑娘已死，一口应允。成婚之日，真相大白，王德用极力促成，王姑娘竟和张协当场团圆。元杂剧中也有类似的剧作，如杨显之的《潇湘夜雨》让张翠鸾与欲置其于死地的衣冠禽兽崔甸士“团圆”，宣扬了从一而终、忍辱含垢的思想。明清戏曲中亦不乏此类作品，譬如，明代汪廷讷的传奇《狮吼记》，写陈慥欲娶妾，其妻柳氏坚决不答应，因此发生了一系列冲突。后柳氏梦入冥间，阎王以其为“妒妇”，审判问罪，又命其游地狱，使之“省悟”，同意丈夫取妾，自己愿出家为尼，合家团圆。像这类混淆是非，让坏人和好人同庆“团圆”的剧本还有一些。^{16[16]}但是，并非所有以“大团圆”作结的剧目都是如此。把不圆满的改得圆满，也不一定就是因为“思力薄弱”，或者只是为了“互相骗骗”。有的剧作家之所以热衷于做这类“翻案文章”，正是为了把颠倒了的历史再颠倒过来，表达自己的主观情感。戏曲剧目中有相当多的“团圆”、“报应”，表现了受压迫者敢于向邪恶势力抗争的大无畏精神，和对黑暗现实强烈不满的批判意识。有的“团圆”、“报应”，则

^{15[15]} 《胡适文存》卷一，上海亚东图书馆 1926 年版，第 207-208 页。

^{16[16]} 《狮吼记》中的陈慥并不是反面人物，相反，他的妻子柳氏倒是被讽刺的对象，这是因为剧作家对纳妾持赞赏态度。此剧为古典戏曲中的“惧内”名作，曾产生过广泛影响，其中有几折至今仍在演出。

表现了善必胜恶，美必胜丑的坚定信念和美好愿望。这类“团圆”、“报应”不是善向恶的妥协，而是善对恶的战胜。《赵氏孤儿》的大报仇，《窦娥冤》的昭雪平冤，《西厢记》的终成眷属，《长生殿》的月宫重圆，《汉宫秋》的梦中欢聚，《牡丹亭》的死而复生，不是“说谎”、“国民劣根性”等“恶谥”所能贬倒的。元末高则诚的南戏《琵琶记》将早期南戏《赵贞女蔡二郎》“为暴雷震死”的结局改为“一夫二妻大团圆”的结局，虽然与抗争精神无涉，但也显然不是“脑筋单筒，思力薄弱”所能解释，《琵琶记》的团圆结局使其思想蕴涵反而更加深刻和丰富——其中的“团圆”给观众留下了较大的思考空间，耐人寻味。

如果不是把“国民性”当作“国民劣根性”的同义语，而是理解为国民性格或国民思想品质，那么，上述两种看似对立的意见其实有着惊人的一致性：都把“大团圆”的产生归结于“国民性”的制约。所不同的只是：前者强调了“国民性”中恶劣的一面与“大团圆”的联系，后者则强调“国民性”中优良的一面与“大团圆”的联系。因此，这两种对立的意见，可统称为“国民性决定论”。我以为，这一影响广泛的结论其实是大可商榷的。

从历史事实看，国人既有安于现状，害怕变革，不敢正视缺陷的怯弱，也有拍案而起，视死如归的大勇，既有嫉曲求全，逆来顺受的奴性，也有宁为玉碎，不为瓦全的气节。不独国人为然，世界上任何民族的“国民性”，恐怕都会有丑陋的一面和美好的一面。如果说“大团圆”果真决定于“国民性”，它怎么可能只反映其中的一个侧面呢？

从历代戏曲作家的思想品质和由他们创造的作品来看，其人多为愤世嫉俗之士，其作多为“发愤”之作。戏曲作家多有“高才博识”，但多数人“门第卑微，职位不振”，郁郁不得志。在颠倒残酷的黑暗现实面前，他们一方面有于世不容的压抑感，另一方面又勃发出诅咒、揭露黑暗现实，不肯同流合污，誓与浊世抗争的巨大力量。在精神上，绝大多数戏曲作家就像关汉卿在「南吕·一枝花」《不伏老》中所描绘的，“是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆”。由这些人所创造的作品，多为不平之鸣，对生离死别、颠倒残酷的黑暗现实有着相当大胆、深刻的揭露。

从戏外戏剧的情形看，“大团圆”结局决定于“国民性”的说法，也是难以叫人置信的。我国古典戏曲、小说大多以“大团圆”结局，但“大团圆”并非我国古典戏曲、小说所独有。譬如，印度古典戏剧亦大多数以“大团圆”作结，跋娑的《惊梦记》，首陀罗迦的《小泥车》，迦梨陀娑的《沙恭达罗》、《优哩婆湿》，戒日王的《龙喜记》，薄婆菩提的《罗摩后传》、《茉莉和青春》，毗舍佉达多的《指环印》等均以“大团圆”或“和解”结局。例如，取材于现实生活的《小泥车》和取材于史诗的《沙恭达罗》代表着印度古典戏剧的最高成就，这两部世界名剧都是以“大团圆”作结的。《小泥车》描写暴君八腊王之国舅蹲蹲儿企图霸占妓女春军，春军却厌恶这个恶棍而选择了贫穷的商人善施。春军与善施因触犯权奸而双双遭到陷害。牧人阿哩耶迦领导起义，一举推翻了八腊王的黑暗统治，春军与善施历尽磨难终成眷属。《沙恭达罗》描写外出打猎的国王豆扇陀追赶一只鹿，来到一处仙人修行的森林道院，与善良美丽的少女沙恭达罗一见倾心，两人很快在道院中自主结合。不久，国王要回京城，行前留给妻子一枚金指环，并约定，不日即派人接其进宫。可是，国王一去，音讯杳然。日夜思念丈夫的沙恭达罗无意中冒犯了一位仙人。仙人诅咒她将被国王遗忘。沙恭达罗的义父见国王未能如期前来迎接女儿，便将有了

身孕的沙恭达罗送往京城。可是，由于那位仙人的法力，国王完全忘却旧事，拒认沙恭达罗。沙恭达罗想出示金指环，以唤醒丈夫的记忆。然而，指环已在途中遗失。被遗弃的沙恭达罗悲愤难忍，斥责国王无情无义，随后即被仙人救走。不久，一位渔夫拾到指环，并将它送给国王。国王一见此物，顿时恢复了记忆，睹物思人，愧悔交加。若干年后，神魔争斗，天帝请国王助战。得胜归来的豆扇陀路经仙山，意外地与沙恭达罗及幼子婆罗多相遇。他匍匐求情，终于得到妻子的宽恕，破镜重圆。这一结构与我国古典戏曲悲欢离合的结构模式何其相似！“大团圆”不仅是印度古典戏剧普遍采用的结构模式，也是印度古典文学常见的结构模式。印度古代两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》也是充满圆满意趣的。印度古典戏剧与我国古典戏曲一样，没有严格意义上的悲剧。又譬如，欧洲戏剧也并不排斥“大团圆”结局。喜剧是欧洲戏剧一个不可缺少的部分，其中不少剧目是以善恶有报，皆大欢喜的“大团圆”作结的。即使是悲剧，欧洲戏剧家也不是绝对排斥“大团圆”的。古希腊悲剧中，《普罗米修斯三部曲》、《俄瑞斯忒亚三部曲》、《阿尔刻提斯》等，均以“大团圆”收场。莎士比亚的悲剧有些也是以“和解”结局的——如《罗密欧与朱丽叶》。法国17世纪古典主义悲剧作家高乃依的悲剧《熙德》也以“大团圆”结局。那么，如何解释域外戏剧的这些现象呢？能不能说，主要以“大团圆”作结的喜剧，表现了欧洲人丑陋的“国民性”，而多半不取“大团圆”结局的悲剧，则表现了欧洲人优良的“国民性”呢？能不能说印度古典戏剧的“大团圆”取决于古代印度人或丑陋或优良的“国民性”呢？答案是不言自明的。

“国民性决定论”不仅在对国民思想品质、民族性格的认识以及对“大团圆”审美效果、审美价值的判断上，有以偏概全之嫌，而且也未能对“大团圆”的形成作出合乎实际、令人信服的解释。这是因为“国民性决定论”者把“大团圆”结局与国民思想品质、民族性格的联系，看得过于直接，过于单一。

就观赏方面而论，“大团圆”属于审美趣味，就创作方面而论，“大团圆”则是一种处理矛盾冲突的结构形式。主体审美趣味的形成和艺术作品结构形式的选择，并不只是取决于“国民性”，而是受多种条件、因素的限制和影响。譬如，欧洲悲剧之所以大多不取“大团圆”结局，主要原因在于：要求悲剧和喜剧界限分明，各自具有不同的审美效果。亚里士多德在其《诗学》中指出，对于悲剧，“完美的布局应有单一的结局，而不是如某些人所主张的，应有双重的结局，其中的转变不应由逆境转入顺境，而应相反，由顺境转入逆境。”这种结局才“最能产生悲剧的效果”。像《奥德赛》坏人被杀，好人团圆的“双重的结局”，不是绝对不能用于悲剧，但在悲剧中，它只能算“第二等”的结局，因为“这种快感不是悲剧所应给的，而是喜剧所应给的。”^{17[17]}又譬如，古希腊悲剧之所以不绝对排斥“大团圆”结局，而莎士比亚以后的悲剧一般不取“大团圆”结局，并不是古希腊人的“国民性”与后世欧洲人有什么不同，而是由于对悲剧效果的要求不一样。古希腊人并不像后世那样突出强调悲剧令人生悲的效果，而只是强调“严肃”。亚里士多德说：“悲剧是对于

17[17] 亚里士多德《诗学》第十三章，人民文学出版社1962年版，第39-42页。

一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿。”^{18[18]}所以英国学者菲利普·哈特诺尔说：“希腊悲剧并非一定要有悲剧的结局，冲突的结果可能由于矛盾的双方相互理解而妥协。”^{19[19]}莎士比亚之所以把“大团圆”结局留给《无事生非》、《皆大欢喜》、《第十二夜》、《终成眷属》、《一报还一报》等喜剧，把毁灭死亡，大悲大恸的结局留给《哈姆雷特》、《奥赛罗》、《李尔王》、《麦克白》等悲剧，并不是什么“国民性”在起作用，而是出于对不同体裁应有不同审美效果这一传统的认同。

尽管“大团圆”并非我国戏曲所独有，但像戏曲那样，视“团圆”为必须、为理所当然、为至美的观念，在西方戏剧中确实又是不多见的。西方人并不排斥“大团圆”，歌德、席勒看了以“大团圆”结局的《沙恭达罗》曾大加赞赏。但他们普遍认为，以毁灭和死亡作结的悲剧高于以“大团圆”作结的喜剧。因此，即使是创作喜剧，有一些剧作家有时也有意避免“大团圆”结局。这同我国戏曲常常把不团圆的改得团圆，否则就感到不满足，甚至会因此而激怒观众的情况，是颇有差异的。如果说，“大团圆”决定于“国民性”的说法不能成立，那么，古典戏曲崇拜“大团圆”的倾向又是怎样形成的呢？我以为，这一倾向的形成有相当复杂而深刻的文化原因，可以从诸多侧面去寻求解释。

二 传统思维模式与戏曲的圆满之美

艺术是思维——艺术感知力和艺术创造力的产物，其结构模式与其说是思想品质的流露，不如说是艺术思维的投影。作家、艺术家的艺术思维会存在个体性差异，但民族传统思维思维方式作为一种“集体无意识”，会对这个民族的每一个体产生制约作用。“大团圆”作为一种结构模式，与华夏民族传统思维模式的关系是十分密切的。这里不可能对传统思维模式的总体特征作全面描述，只就其与戏曲圆满意趣关系甚密者略加探讨。

其一，整体性或曰求同性。

我国传统思维可以称之为整体性或求同性思维，这在“天人合一”的宇宙观中得到了突出表现。我国古人不是把宇宙视为外在于人的对象，而是把人和宇宙看成互相包容、和谐统一的整体。董仲舒以牵强附会的比附证明天人相类。“天以终岁之数成人之身，故小节三百六十六，副日数也。大节十二分，副月数也。内有五藏，副五行数也。外有四肢，副四时数也。乍视乍瞑，副昼夜也。乍刚乍柔，副冬夏也。乍哀乍乐，副阴阳也。”^{20[20]}他得出结论说：“以类合之，天人一也。”^{21[21]}宋代道学家发挥孟子的心性禀受于天，天性与人心一以贯之的思想，得出天道与人道合一的结论：“道与性一也。……性之本谓之命，性之自然谓之天，自性之有形者谓之心，自性之有动者谓之情。凡

^{18[18]} 亚里士多德《诗学》第六章，人民文学出版社1962年版，第19页。

^{19[19]} 「英」菲利普·哈特诺尔《简明世界戏剧史》，中国戏剧出版社1986年版，第3页。

^{20[20]} 董仲舒《春秋繁露》卷十三“人副天数”，《四库全书》经部五。

^{21[21]} 董仲舒《春秋繁露》卷十二“阴阳义”，《四库全书》经部五。

此数者，皆一也。”^{22[22]}又说：“安有知人道而不知天道者乎？道一也，岂人道自是人道，天道自是天道？……天、地、人只一道也。”^{23[23]}这两种看法存在一些差异，但把宇宙内在化，一体化则是一致的。“天人合一”作为一种宇宙观，对民族思维方式，思维习惯的形成，具有决定性意义。它对意识把握对象的角度、方式、过程，提出了与西方不太相同的要求。古代西方人视现象与本体、自然与人世为截然不同之二物，强调其剥离与冲突，以冷峻的理性态度，认真地审视外部世界，长于作“切割式”的细致分析，以为就像字母组成单词那样，世界上的任何事物都是可以分解的。这是一种同中见异的思维模式。而国人的思维则长于异中求同。我国古人通常把内心与外物、现象与本体、自然与人世视为互摄互渗的整体，强调二者的和谐与统一，不是冷峻地审视、分析外部世界，而是热情地“拥抱”客观外物，长于作“一言以蔽之”的整体把握。这一思维模式不是以整体的切割、肢解为目标，而是泯灭物我界限，以多样统一为归宿的。这一独特的思维模式规定了我国古代科学技术、理论研究、文艺创作、美感心理的基本形态和特征。譬如，中医不是像西医那样，将人体“拆卸”为一个个“零件”，头痛医头，脚痛医脚，而是将一个个“零件”装配成一部互相联系的大机器，辨证施治，着眼于整体功能的调整与恢复。中医不像西医那样，深入身体内部，察看某个“零件”有无病变，而是“号脉”——察微而知著，通过“脉像”去作整体把握。我国古代科学技术的发展，不是由浑然一体而离析为一个个单一独立的学科，而是诸多学科兼容并包，互相渗透。我国古代文艺批评不是像西方那样，将一部浑然一体的作品，“肢解”为主题、情节、人物、语言等“单一成分”，作局部的细致深入的理论分析，而是注重整部作品给人的总体感受，以“一言以蔽之”的论断方式，作“立片言以居要”的整体价值评判。在审美崇尚上，国人也就不大可能像西方人那样，把崇高美置于和谐美之上。崇高美强调的是分：由剧烈的冲突导致毁灭，造成感情的极度倾斜，它与长于同中见异的思维方式是相一致的；和谐美强调的是合：对待双方相推相吸，最终走向统一、协调，实现感情的宣泄与补偿，导致满足与宁静，它与长于异中求同的思维方式是相一致的。因此，在戏剧结构的选择上，国人对善恶有报的“双重结局”的兴趣，自然远在由顺境转入逆境的“单一结局”之上。

其二，辩证性或曰相对性。

我国古代思维又可以说是辩证性或曰相对性思维。这种把矛盾的对立面等同起来，或者把一个完美的事物看作是多种相反因素之组合的思维模式，在古代阴阳思想中得到了突出的表现。古人以阴阳二气来解释宇宙万象的生成与变化，以为天地未分之前，宇宙只是一团“元气”。《鶡冠子》卷中《泰录》说：“天地成于元气，万物乘于天地。”^{24[24]}董仲

^{22[22]} 《二程遗书》卷二十五，《四库全书》子部一，儒家类。

^{23[23]} 《二程遗书》卷十八，《四库全书》子部一，儒家类。

^{24[24]} 《鶡冠子》卷中，《四库全书》子部十，杂家类一。

舒说：“故元者为万物之本，而人之元在焉。安在乎？乃在乎天地之前。”^{25[25]}天地分开之时，“元气”则裂为阴阳二气。天为阳，地为阴。天下万物乃相反相成、相推相吸的阴阳二气交感化生而成。“二气交感，化生万物，万物生生，而变化无穷焉。”^{26[26]}天地万物可归为阴阳两类。日为阳，月为阴；男为阳，女为阴；刚为阳，柔为阴；左为阳，右为阴……阴与阳是相反的两极，但在我国古人看来，反与正并不互相排斥，而是相反相成，相依相随，相济相吸的。“有无相生，难易相成，长短相形，高下相盈（倾），音声相和，前后相随。”^{27[27]}庄子认为，从道的立场看，相反的东西其实也是相同的。“厉与西施，恢恠憭怪，道通为一。其分也，成也；其成也，毁也。凡物无成与毁，复通为一。”又说：“天地与我并生，而万物与我为一。”^{28[28]}一个事物只有包含了对立因素，或采取了相反的态度，才可能是美的，富有生命力的。至顺无碍、圆满无缺的事物是相反成分的相克相生，不是单一成分的自由发展。老子说：“与物反矣，然后乃至大顺。”^{29[29]}凡是圆满的事物，都包含着相反的两极。“明道若昧，进道若退，夷道若颡，上德若谷，广德若不足，建德若偷，质真若渝，大白若辱，大方无隅。”^{30[30]}正言若反，大智若愚。先相反对，终趋合一，是天下皆然的规律：“凡物必有合，合必有上，必有下；必有左，必有右；必有前，必有后；必有表，必有里。有美必有恶，有顺必有逆，有喜必有怒，有寒必有暑，有昼必有夜，此皆其合也。阴者阳之合，夫者妻之合，子者父之合，臣者君之合。物莫无合，而合各有阴阳。”^{31[31]}合也就是“和”，它是阴阳二气相冲突而达到的新境界。“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”^{32[32]}“和”不是“同”。“和”是相反相成，多样统一；“同”是单一成分的简单相加。《国语·郑语》

^{25[25]} 董仲舒《春秋繁露》卷五《重政》，《四库全书》经部五。

^{26[26]} 朱震《汉上易传》，《卦图·太极图》，《四库全书》经部一，易类。

^{27[27]} 《老子》第二章，陈鼓应《老子注译及评介》，中华书局1984年版，第64页。下引《老子》语皆同此版。

^{28[28]} 《庄子》，陈鼓应《庄子今注今译》，中华书局1983年版，第61-71页。下引《庄子》语皆同此版。

^{29[29]} 《老子》第六十五章，《老子注译及评介》，第312页。

^{30[30]} 《老子》第四十一章，《老子注译及评介》，第227页。

^{31[31]} 董仲舒《春秋繁露》卷十二《基义》，《四库全书》经部五。“夫者妻之合”句误，应为“妻者夫之合”。

^{32[32]} 《老子》第四十二章，《老子注译及评介》，第232页。

说：“和实生物，同则不继。以它平它谓之和。故能丰长而物生之。若以同裨同，尽乃弃矣。……声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲。”清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、虚实、周疏等相反成分的“以它平它”，不但能“济其不及”，而且能“泄其过”——克服单一成分所造成的过分刺激。“公曰：‘和与同异乎？’对曰：‘异。和如羹焉，水、火、醯、醢、盐、梅以烹鱼肉，燂之以薪，宰夫和之，齐之以味，济其不及，以泄其过。’”^{33[33]}“和”既是理想政治、完美人格的范本，也是美

厦门大学图书馆

^{33[33]} 《左传·昭公二十年》。