

# 川剧聊斋戏——聊斋文化的一个分支

杜建华

《四川戏剧》2002年4月

-

《聊斋志异》问世200多年来一直在中国大地广泛流传，并被改编为说书、曲艺、戏曲、电影、电视等多种艺术形式。在这个千姿百态、五光十色的聊斋艺术大观园中，川剧聊斋戏无疑是其中最具有特色、最富创造性而且数量最丰的一个艺术品种。从晚清、民国至21世纪的100多年间，川剧舞台上演出过120多出聊斋戏，无论是其剧本文学还是舞台艺术，都堪称川剧剧目的上乘之作，它们对原著文化精神的阐释，大多达到了很高的境界。尤其是将《聊斋志异》予以地方化和川剧化的改造之后，融入了巴蜀文化的内涵，扩展了原著的表现领域，成为聊斋文化中一个极富地域特色的重要分支。

## 一、川剧中聊斋文化的呈现形态及其剧目构成

《聊斋志异》自青柯亭本始即以小说的形式流行于世，由小说演化为戏曲尤其是改编为川剧以后，它就不再单独以文本的形式存在，而是以复合体的剧目形态出现在观众面前。所谓剧目应包含文学剧本与舞台艺术两个层面，一般来讲，是先有剧本，后有演出，如现存的清传奇聊斋戏剧本《洞庭缘》《胭脂舄》《神山引》等均属此种情况。但川剧是一种发展于民间的艺术形式，也有一些剧目是先由艺人口头拟出一个“条纲”，随即采取“台上会”的方式搬上舞台，直到演出较为定型之时，再由识字者整理成剧本。川剧聊斋戏也不例外，如《斩鬼手》《脱鬼皮》《排院》《爬山拿狼》等

以表演为主的折子戏，都是先有演出后有剧本。即便是文人创作的剧本，也都是为演出而写。在现已搜集到的大小 120 多个川剧聊斋戏剧目中，无论是清代或民国年间留传下来的传统戏还是建国以后的新编戏，全部剧本都经历过舞台演出的实践，没有一个是专供阅读的案头之作。也就是说，川剧聊斋戏始终是以完整的剧目形态呈现在观众面前的，较之晚清的聊斋传奇本，它具有更强的实践性和地方戏曲的俚俗化特征。因此，川剧聊斋戏剧目大多数结构流畅自然，语言通俗易懂，人物生动鲜活，常有出人意料的奇幻场景和特技绝活，具有很强的可视性，故而深受四川观众喜爱，许多剧目一直流传至今。

笔者从 90 年代初开始广泛搜集统计川剧聊斋戏的剧本数目，经查有关出版物及戏剧资料，共统计出可以独立演出川剧聊斋戏 128 个，其中整本戏 87 个，折子戏 41 个。兹列于下（括弧内为折子戏名）：

湘裙配 粉蝶配 甄刘缘（曹操过殿） 凤仙传 刀笔误（奔途 投庄 遇美） 狐仙缘 菱角配（庙会 尔成说亲） 绣卷图（头二公堂 哭 灵界会 阴阳界） 孝妇羹 青梅配（秀才吃糠 青梅赠钗 夜会许 亲） 夕阳楼（前、后楼会） 借尸报（避雨酬情 生子拷打 上路碰 府

（鬼家弯 脱鬼皮） 桂香阁（柳林劝兄 无鬼论） 教鬼学 重梦缘 双魂报 仙人岛（讲书） 飞云剑（斩鬼手） 聂小倩 古刹魔影 情 孽缘 巧娘配 芙蓉渡 蜂蝴蝶配 玳瑁簪（闹公堂） 紫薇剑（三醉 路） 斩龟尾 秋月配 胭脂虎 十王庙（背判官 换头换心） 夜叉 院（排院） 连锁配 冬梅花 双冠诰（三娘教子） 乌鸦配 痴儿配（痴儿赶凤） 仙狐配 东院楼 画皮 金霞配（审红儿） 金串珠

洞庭配 游泾河 望海楼 金玉瓶 碧波红莲（宫会） 沧海明珠 琴铮  
缘 宦娘 勾栏院（玉香上吊 拨尸认妻 打令牌） 荷花配 打红  
台（肖方杀船 夜奔耍路） 双仙缘（友于投庄） 玉裹肚 画中缘  
重缘配 巧团圆 仇大娘 白玉楼 金生色 胭脂判（活捉宿介） 胭脂  
配 水莽草 一指媒 瑞云 狼中义（爬山拿狼） 一只鞋拿虎  
义虎 金镯配，，， 峰翠山（活捉石怀玉） 狐仙恨 玉鼠配  
（东楼配） 聂政坟 关阎王 席方平 双兔缘 耐冬花 太阳花 促织  
恨 井尸案 古琴案 丹凤朝阳 狐女 晚霞 墙头记 墙头上的老鳏

以上对剧目总数的统计是以整本戏和折子戏的剧目为准，大幕戏、上下本戏、中型戏都归入整本戏；如《荷花配》、《湘裙配》都是上下本，只作一个剧目计算；属于前后系列故事而分别用各自剧名的以两个剧目计算，如《金霞配》、《金串珠》是两个既有一定关联但又可以单独演出的剧目，以两个大幕戏计算；传统剧目与同一题材的新编剧目在主题思想、人物关系、戏剧情节、表现方法等方面有重大变化的如《狼中义》与《一只鞋》、《一指媒》与《瑞云》、《飞云剑》与《聂小倩》等分别作两个剧目计算。折子戏均为从大幕戏中分离出来，在原大幕戏相应剧目基础上有较大发展且长期单独演出的剧目，如《投庄遇美》《尔成说亲》《肖方杀船》等，故作一个独立剧目计算。川剧聊斋戏的这种构成状况，从一个侧面反映出川剧剧目体系的结构特征及其演变的规律性。

上述剧目共涉及到《聊斋志异》的 68 个篇目（未计墙头记），其中一些剧目是直接来源于某一个对应的聊斋故事；但也有一部分剧目，或是在几个聊斋戏曲基础上重新组合，或是在同一篇目上进行不同的再创造，或是从小说或剧目中的一些人物、因由、情节基

础上派生而来，情况较为复杂。从这些剧目各自形成的源流来看，其中大部分直接由聊斋故事改编而成，如传统剧目中的《张鸿渐》、《菱角配》、《粉蝶配》、《湘裙配》、《甄刘缘》、《凤仙传》、《阿绣》、《乌鸦配》等，从晚清至 20 世纪 80 年代，

《聊斋志异》一直是川剧剧目来源的一个重要母题。也有少部分剧目来自于清代传奇如《洞庭配》、《游泾河》、《金玉瓶》、《胭脂判》、《青梅配》等；还有一些剧目是从其它戏曲剧种移植而来，如《荷花配》、《双冠诰》、《孝妇羹》等。此外，《聊斋志异》在流传的过程中曾出现过一大批的曲艺说唱作品，它们也可能是川剧聊斋戏的源头之一。曲艺说唱是民间广为流行的一种艺术样式，原成都市东城区曲艺队有位说评书的李守愚老先生，以擅长说清棚聊斋故事而闻名。因此，不可排除川剧聊斋戏从曲艺书目中吸收一些故事情节之类。可惜李守愚先生在“文革”中去世后，其自编和保存的数十个讲条全部付之一炬，四川聊斋评书书目由是几近失传。川剧与评书聊斋故事的关系现已无从稽考。

川剧主要有高腔、昆曲、胡琴、弹戏、灯调五种声腔，以高腔演唱的聊斋戏约有 80 个（指整本戏）左右。其中又以[梭梭岗]、[课课子]曲牌运用最多，如《双魂报》《双兔缘》《桂香阁》《巧娘配》《狼中义》等大约二三十个剧目都以这类曲牌为主。据川剧表演艺术家李笑非先生介绍，[梭梭岗]类“风头板”在聊斋戏中运用得很多，所谓“风头板”，起唱没有帮腔定调，演员直接上板起唱，且一人一句，适用于多人轮唱，便于营造急促紧迫的气势，需要较高的演唱技巧。因为川剧高腔是帮、打、唱相结合的音乐结构形式，演员起唱一般由帮腔定调，即先帮后唱，[梭梭岗]、[课课子]一类曲牌是演员直接起唱，无调可依，故难度较大。如《一只鞋》

中二公差押着毛大爷、毛大娘上山去抓老虎，走得筋疲力尽之时，老虎突然出现，这时众人间唱了一段[课课子]曲牌：

毛大爷：你才来呀！（唱[课课子]）

虎呀虎，我要把你来埋怨，

公差乙：妈呀妈，我两个它怎么吃得完。

毛大娘：你把我老老害得惨，

毛大爷：害我身遭不白冤。

毛大娘：我夫妻对你是好心一片，

毛大爷：接生医伤又没要过钱。

毛大娘：谁叫你送他一把折折扇，

毛大爷：一块玉牌若祸端。

毛大娘：老老为你遭冤案，

毛大爷：你怎么不语又不言？

毛大娘：噫，你硬起心肠就不管？

毛大也：你畜生就不知结人缘？[虎衔铁链]

公差甲：嘿，这个猫猫真驯善，它把它的铁链衔。

公差乙：了得！（拔刀砍去），你想毁王法就该斩，（老虎张

口扑向公差乙）哎呀，毛大爷，快把王大爷劝倒，

（唱）它张牙舞爪要把我当晚餐！

除高腔戏之外，其它声腔的聊斋戏剧目很少，胡琴腔仅《甄刘缘》、《双冠诰》、《琴铮缘》三个，《拿虎》可用昆曲、灯调两种声腔演唱，《墙头上的老鳏》可用弹戏、高腔两种声腔演唱。但也有个别例外，此不逐一列举。

川剧聊斋戏剧目繁多，内容涵盖面广，艺术风格多样，清新、喜辣是其主色调。倘若以喜剧、正剧、悲剧来划分，喜剧约占二分之一，正剧的数量又多于悲剧，真正意义上的悲剧只有很少的一部分，大约在 10 出左右。可以归入喜剧类型的剧目甚多，例如一般在剧名中冠有“配、缘”字的基本上都属于爱情喜剧，其中可以作为川剧喜剧代表剧目的有《青梅配》、《菱角配》、《粉蝶配》、《金霞配》、《洞庭配》、《痴儿配》、《画中缘》、《甄刘缘》、《一只鞋》、《碧波红莲》、《井尸案》、《古琴案》以及一批折子戏剧目。由于这些剧目中的主人公多是狐仙精怪，其言行自然不受封建礼教的束缚，她们能言常人之不敢言，为常人之不可为，较之其它传统喜剧，少了一些矫揉造作，多了一些天然野趣，往往能调动观众心灵深处最隐秘的情感因素，使之开心解颐，收到强烈的喜剧效果。可以归入正剧的有：《刀笔误》《绣卷图》《孝妇羹》《芙蓉渡》《胭脂虎》《十王庙》《琴铮缘》《双冠诰》《金镯配》《玉裹肚》等；属于悲剧的剧目有《双魂报》《窦玉姐》《峰翠山》《化虎》《关阎王》《晚霞》《促织恨》等。当然在属于正剧、悲剧的大幕戏中也不排除一些折子戏为喜剧。

也许，从题材类别、创作方法、表现形式等方面来划分，川剧聊斋戏可以分为更多种类型，上述分类只是聊备一格而已。

## 二、聊斋故事演化为川剧剧目的社会人文背景

在各剧种编演的聊斋戏中，仅从数量来看，没有一个剧种能同川剧相提并论，就是京剧和山东的地方戏也不例外。是什么因素促成了《聊斋志异》向川剧的大批量转化？除了川剧自身艺术风格适

宜于聊斋故事的表现之外，与巴蜀文化的兼容性和晚清四川特定的社会人文背景也有直接的关系，下面就此试作分析。

### 1、巴蜀移民文化的开放性与兼容性

地处西南盆地的巴蜀古国具有悠久的历史，秦亡巴蜀之后，万户秦民移居四川，中原文化逐渐占据主导地位，至秦始皇统一中国，巴蜀文化之源逐渐汇入了中原文化的主流。秦汉以后，各种文化艺术形式进入四川，与巴蜀古老文化、民风民俗融合发展，形成了具有地方特色的文化艺术。至明末清初，数十年的战乱、饥馑、瘟疫，使四川人口锐减，几近灭绝。由是清政府采取鼓励移民入川开垦的优惠政策，来自湖、广、陕西、福建等十多个省的数百万移民，迅速恢复了四川的农业生产，同时带来了各地的生产技术、文化艺术、民风民俗。在各地移民相互接纳与交流融汇的过程中，一种具有开放性与兼容性特征的近代巴蜀新兴移民文化逐渐形成，五腔共和的川剧就是这种巴蜀移民文化的产物，从本质上讲，它属于俗文化范畴，因此它对《聊斋志异》这样为基层民众喜闻乐见的传奇故事，较之某些古老剧种具有一种天然的兼容性。

### 2、四川近代的社会变革与人文思潮

在中国近代历史上，四川人民的革命斗争曾产生过极其重要的作用。自戊戌变法以后，从京城到全国各地发生的所有重大历史事件，四川都有强烈的反响。在中国近代反帝反封建的革命斗争中，四川的思想学术界一直保持着积极参与的态势，且表现得异常活跃，改良派、立宪派、革命派等不同政治派别都曾大力宣扬自己的主张，对民众的思想启蒙产生了巨大影响，民间自发的反清灭洋的“教案”也此起彼伏，对新思想、新观念的接纳成为当时的社会时尚。蒲松龄一生经历了明清王朝的兴衰更迭，战乱兵戎、官场腐败

在他的思想上曾留下难以磨灭的痕迹，作为一个正直且有才华的封建时代的知识分子，屡试不第的结果使他无从走入仕途。满怀报国壮志与设馆课徒卑微的社会地位形成的巨大反差，造成了蒲先生的“孤愤”与“狂痴”，进而转化为《聊斋志异》中涌动着的一种奋发激进的精神力量。显而易见，这种聊斋精神与 20 世纪初四川的社会思潮在某些方面有相通之处，这种社会变革与人文思潮无疑为川剧聊斋戏在四川的广泛流传提供了广泛的思想基础。

### 3、文人以笔代言的戏剧主张

巴蜀文人参与聊斋戏创作，是川剧聊斋戏迅速发展的一个直接原因。中国古典小说历来是戏曲故事的重要来源，《聊斋志异》不但提供了丰富的故事和无数生动的艺术形象，其中也蕴涵着与社会改良相吻合的进步思想，自然而然进入了具有民主思想的剧作家的视野。在 20 世纪初，黄吉安先生就撰写出 4 个寄寓着社会改良理想的聊斋戏（二个上下本，二个大幕），一大批聊斋戏也经过“改良”重新见诸舞台。之后，一些在蜀中颇有名气的文人也相继介入聊斋戏的改编创作，其中冉樵子即有以《刀笔误》为代表的 10 个聊斋戏问世，将川剧聊斋戏的思想性、艺术性提高到了一个新的阶段。

黄吉安、冉樵子以及 30 年代的刘师亮先生，都是在聊斋戏创作上有突出成就的剧作家。从思想观念上分析，生活在封建社会末期的黄先生具有高昂的爱国主义热情，热衷于社会改良；生活于清末民初的冉、刘二位先生则具有强烈的民主主义思想，都有变革社会的政治追求，他们都是那一时代的进步剧作家。冉樵子毕业于成都法政学堂，北伐时期曾任国民革命军川鄂边防参议员等职；刘师亮在 20 世纪 30 年代亦系蜀中名流，常以诗文讽刺四川军政要员而闻

名。他们共同具有诗文功底深厚、喜爱川剧、关心时政、敢于抨击时弊，厌恶贪官污吏、难于混迹于官场的特点和人生经历，以聊斋故事编写川剧，借以表达自己的人生理想和政治观念，一吐胸中郁闷，便成了他们一致的选择。冉樵子有感于世事艰险，将《张鸿渐》改编为川剧《刀笔误》，并写诗赠与著名演员康子林：“客中岁月谁与度，拈毫戏编《刀笔误》，请君为我一登台，代写胸中不平处。”可见其良苦用心。他还将传统戏《教鬼学》改编为颇具新意的《无鬼论》，由此剧名便使人联想到他的人生观和政治信念。从黄吉安创作的《粉蝶配》、刘师亮改编的《胭脂判》中，我们同样能读出其鲜明的时代政治倾向。以笔代言，可以说是蜀中文人进行聊斋戏创作的一种发自心源的动力。

### 三、川剧聊斋戏兴盛的三个时期

川剧聊斋戏的大量涌现大致可以分为三个时期，其最早的生成繁衍年代应该是在清代中后期至民国初年，20世纪50年代和80年代则是川剧聊斋戏在新中国出现的两个兴盛时期。

以现有文字资料记载来分析，清道光、光绪年间，四川聊斋戏的演出已较为普遍，其中有从清传奇演变为川剧的剧目，如《胭脂判》《梅配缘》《游泾河》等六、七出，也有大量无名氏的作品如《双兔缘》《遇梅配》《绣卷图》《金玉瓶》等20出左右。到晚清“戏曲改良公会”成立以来，出现了许多被冠以“改良”之名的剧目，如聊斋戏有《改良绣卷图》、《最精改良金串珠》以及稍后的《改良胭脂判》等。可以推想，如果没有已经比较成熟的作品和已经定型的演出形式，是谈不上“改良”二字的。由晚清至民国初

年，川剧作家黄吉安、冉樵子创作改编的 14 个有本可查的聊斋戏剧目，使川剧聊斋戏的创作演出达到了鼎盛时期。加上各种文献典籍以及报刊广告、文人笔记中记载的 30 多个剧目，那一时期，至少也应有 50 出左右的聊斋戏在四川各地广泛流传。也就是说，占川剧聊斋戏总量约四分之三的剧目在晚清至民国初期已经出现，传统聊斋戏的基本规模、风格特征业已形成。

建国之后，在“百花齐放，推陈出新”文艺方针指引下，四川省于 1954 年成立了川剧剧目鉴定委员会，专门负责传统剧目的鉴定演出和推陈出新工作，由他们整理改编以及少数重新创作的聊斋戏约 20 出左右，其中如《一只鞋》、《耐冬花》、《碧波红莲》、《青梅配》、《宦娘》、《玳瑁簪》、《投庄遇美》、《尔成说亲》、《促织恨》等都是整理改编十分成功的作品。

80 年代是聊斋戏再次兴盛的一个时期，这一阶段创作及改编的聊斋戏剧目甚多，难以作出准确统计，仅以在各种期刊上发表的剧本粗略计算，就有《井尸案》、《古琴案》、《拿虎》、《沧海明珠》、《聂小倩》、《瑞云》、《义虎》、《狐女》、《晚霞》、《狐仙恨》、《墙头上的老鳏》等。在解放思想、改革开放的大环境下出现的这些剧目，从思想内涵到表现形式都有了新的发展，为聊斋戏注入了新的活力。

#### 四、川剧聊斋戏对聊斋文化的丰富与发展

聊斋戏在中国戏曲剧目体系中占有十分重要的位置，它是川剧对中国戏曲的一大杰出贡献，从增进民族文化积累的角度看，它也是巴蜀文化为中华民族文化宝库增添的一笔重要财富。自川剧于清

代形成以来，在中国的旧民主主义革命、社会主义革命、改革开放每一个社会变革的重要时期，聊斋戏都能适时地寻找到自己的生存位置，从而获得新的发展机遇。川剧聊斋戏的发展，也为《聊斋志异》开辟出一片新的传播领域，并从不同角度不同层面丰富和发展了聊斋文化。

### 1、川剧聊斋戏在中国戏曲剧目体系中的位置

从川剧剧目的发展来看，至 1949 年，可以称之为川剧创作（应包含经过重大改编的）剧目的大约在 10000 个上下，因大部分剧本作者不明，详细数目无从考证。但其中有三类剧作可以明确判定其渊源或作者，一是晚清黄吉安先生创作或改编的以历史题材为主的 100 余个剧本，二是民国初年至 30 年代以刘怀绪为代表的一批知识分子创作的约 200 多个时装戏，三就是数量众多的聊斋戏剧目。在近 100 年的时间里，正是这一批自创剧目有效地推动了川剧剧种的发展，逐渐形成了川剧剧种的特色和风格，同时也奠定了川剧剧作在中国戏曲文学史上的重要地位。由此可见。聊斋戏在川剧史上具有不可替代的价值，它从一个方面填补了中国戏曲剧目的空白，乃至形成了聊斋文化的一个重要分支。

### 2、对原著思想观念的革新

纵观从晚清到 20 世纪 80 年代产生的一系列聊斋戏作品，可以看到不同时期出现的聊斋戏，在思想内涵上都隽刻着那一时代的印记。清道光、光绪留存至今的聊斋戏作品如《金玉瓶》《游泾河》等，普遍具有浓郁的神仙道化色彩和封建伦理观念，提倡君臣父子的森严等级，夸耀一夫二妻的美满和谐，追求长生不老的生命境界，鼓吹善恶有报、贫富天定是其思想的主流，虽然也具有一定的人民性、艺术性，但总的来讲属于封建文化的范畴。甲午战争之

后，举国上下要求改良呼声高涨，清政府被迫实行所谓“新政”，川剧也积极顺应时代的变革，编撰了大量的改良剧本，包括聊斋戏《改良绣卷图》《改良金串珠》等。在新编的聊斋戏中，不仅观念为之一变，甚至出现了警察局、救济院等新生事物，给人耳目一新之感。20年代初冉樵子先生编撰的10出聊斋戏则明显具有更多的民主革命思想，一扫聊斋原著中对封建主义的脉脉温情和改良主义态度，借聊斋故事对封建体制、贪官污吏、土豪劣绅以及愚昧迷信观念给以猛烈的抨击。新中国建立以后，社会主义思想逐渐取代了半封建半殖民地的落后观念，经过对剧目的推陈出新，一大批产生于旧文化土壤上的聊斋戏在剔除了有悖于时代的旧观念之后，重新成为传播新文化、新思想的艺术载体，提倡婚姻自由、赞美助人为乐、揭露封建社会腐朽本质、歌颂高尚道德情操成为川剧聊斋戏的主导思想。改革开放，带来了空前的思想大解放和经济大发展，我国进入了一个新的历史时期，出人预料之外的是，聊斋戏也随之大放光彩。如倪国桢先生以聊斋故事为基础创作的系列推理剧、席明真改编的《沧海明珠》、张中学改编的《聂小倩》、胡金城改编的《拿虎》、徐公堤改编《狐仙恨》、王慧清改编的《晚霞》、李世忠改编的《瑞云》等，从形式到内涵都有新的突破。受80年代文艺思潮的影响，这些新编或改编剧目普遍告别了人物类型化、脸谱化、简单化的传统模式，不同程度上具有人物形象的多侧面、思想蕴涵的丰富性等现代艺术创作的特征。以新的观念重新审视传统的聊斋故事，激发了剧作家们的思考与想象，如《古琴案》《井尸案》《拿虎》《聂小倩》《狐仙恨》等在探索新的创作方法和表现形式，提倡人文主义精神，剖析人性的本质与异化方面，都表现出

作者勤于思索、勇于超越的智慧和勇气。经过新的艺术阐释，人们从这些耳熟能详的聊斋故事中感受到了强烈的时代气息。

### 3、故事与人物形象的乡土化

聊斋故事之所以能在川剧中常演不衰，除了其在思想变革上能紧跟时代前进的步伐之外，不断地乡土化也是一个重要的原因。所谓乡土化，主要体现在戏剧语言、人物个性、事件特征等方面的四川化。一般来说，戏剧语言的四川化比较容易，当然也有语言技巧运用的高下之分。而人物性格以及事件特征的四川化难度较大，但非如此，不能体现川剧的特点。在这方面成就斐然的剧目有：《打红台》《窦玉姐》《胭脂判》《打令牌》《双魂报》《一只鞋》等。比如由《庚娘》改编的《打红台》，原故事中的杀人夺妻的王十八变成了川剧中的浑水袍哥肖方，其言行举止无不流露出旧时四川袍哥的顽劣习气。《胭脂判》中的宿介，在川剧中演变为一个四川的地滚龙形象。《菱角配》中崔尔成，风趣诙谐，好酒贪杯，是一个典型的蜀中老者。《绣卷图·界会》说的是连城死后，乔大年也一命呜呼，追至地府的阴阳界，发现界址官竟是故交好友顾忠全。二人见面打招呼的方式尤其能够表现四川人幽默诙谐的特点。乔一见高坐官位上的老友：“那是顾兄，你坐得高啊！”顾答到：“那是乔兄，你找得到啊！”（潜台词为：你竟然到阴朝地府来看我！）戏每演至此，总能引发观众的笑声。这种乡土化的改造，在很大程度上得益于四川文人参与创作，提高了剧作的文化品位，使之成为聊斋文化的一枝奇葩。

### 4、对中国喜剧艺术的贡献

川剧的喜剧在中国戏曲中有自己的特点，在塑造喜剧形象、组织喜剧结构、营造喜剧气氛、提炼喜剧语言等方面都有出色的典范

之作。前面已经提到，川剧聊斋戏中的喜剧约占其总数的一半，其中一些如《青梅配》《菱角配》《桂香阁》《甄刘缘》《碧波红莲》《一只鞋》《投庄遇美》等，在喜剧艺术构建上达到了很高的水准。比如由《聊斋志异·小谢》改编的川剧《桂香阁》，就是一场表现书生与女鬼之恋的奇异方式和特殊情趣的轻喜剧。书生冯金住在桂香阁读书，女鬼谢小霞、黄桂香前来滋扰。冯生不怕鬼，对二鬼晓之以理，使其深受感动，不仅不对其加害，反而跟随冯生读起书来。后冯生赴考遇害下狱，为二女鬼所救。冯生也乞得灵符，助二女鬼还阳，成就姻缘。其中《教鬼学》一折语言运用非常高明，既平实无华，又幽默风趣，寥寥几句话便表现出了谢小霞、黄桂香的纯真顽皮以及冯生的执著真诚。谢小霞生前读过书可以学习做文章，而桂香还未发蒙，需要读“人之初”，冯金只好因材施教，先教桂香读《三字经》，然后与小霞讨论做文章。桂香不识字，不断提问，冯生一边给小霞讲解文章一边回答桂香的问题，闹出不少笑话。同样以类似白描的语言表述来刻画人物形象的成功范例还有《投庄遇美》、《尔成说亲》等戏，都不失为川剧之佳作，这些作品从一个方面体现了川剧喜剧的多样性与丰富性。

悲剧喜演、寓悲于喜是川剧擅长的一种表现方式，也是一种符合四川观众欣赏习惯的喜剧结构方式，聊斋戏在这一方面提供了成功的经验。如《夕阳楼》本来叙述的是官匪勾结给百姓带来的毁灭性灾难，是一出大悲剧，却完全采用的是喜剧的表现方式。盗贼到梅府行窃，被捉送至官衙，县官收受贿赂，将盗窃案断为通奸案。梅秋云小姐含冤自缢，梅老爷活活气死，家院梅芳为此进县城去买棺材，由于他交代不清，两家棺材铺共送来三副棺材。梅芳无奈只好将棺材运回家，一路上盘算着多一副棺材该怎么处理，不料回到

家里发现老夫人也碰壁而亡，顿时庆幸幸亏买了三副棺材！一出家破人亡的大悲剧，由一个小人物所办的糊涂事而歪打正着，演化成了一出动机与结果截然相反的滑稽喜剧。如此举重若轻的巧妙构思，实在高明。类似例证，不在少数，这数十出喜剧聊斋戏，对川剧喜剧风格的形成所产生的影响是不可低估的，也是对中国喜剧艺术的一个卓越贡献。

以上从川剧聊斋戏的剧目构成、生成背景、发展阶段以及在中国戏曲中的位置等方面考察了川剧聊斋戏的独特品质及存在价值，可以说明，流传百余年之久的川剧聊斋戏的确是中国聊斋文化构成中的一个重要分支，加强对《聊斋志异》在中国地方戏曲中繁衍过程的考察，有助于加深我们对祖国传统文化本质的认识，也是聊斋文化研究中有待深入开掘的新课题。