

川剧聊斋戏博杂深邃的思想蕴涵

杜建华

《与川剧聊斋戏》

-

从十八世纪中叶，川剧便开始了对《聊斋志异》的改编创作，在这个漫长的历史进程中，中国社会经历了由封建社会到半殖民地、半封建社会的演变，新中国的诞生和社会主义建设时期的发展，直到改革开放时期的到来，除“文革十年”之外，川剧聊斋戏的改编和演出从来没有中断过。从现存的 130 多个川剧聊斋戏剧目来分析，形成于封建社会后期及民国年间的剧目占绝大部分，建国后经过推陈出新、整理改编的约 30 本左右（含折子戏），新创作的剧目大约 20 本左右，据不完全统计，晚清以来参与过川剧聊斋戏改编、创作的有名有姓的作者达数十人之多；由无名氏和川剧艺人编演的传统剧目有 50 余个，一个剧目多有若干个演出版本。这样的历史背景和生成状况，构成了川剧聊斋戏思想内涵的丰厚积淀和多元交汇的特征。

从宏观上看，川剧传统聊斋戏的主体思想离不开三个方面承袭和影响：一是承袭了《聊斋志异》的主要思想观念；二是不断变革的社会思潮的影响；三是巴蜀地域文化和民众意识的习染。其承袭和发展的历史进程，在本书相关章节已多论及，此不赘述。蕴藏在各个具体剧目之中的思想文化内涵，构成了色彩斑斓、独具特色的精神世界，是川剧聊斋戏研究中一个不能忽视的领域，它们从不同侧面丰富、发展了《聊斋志异》和川剧传统剧目的思想内涵，是川剧聊斋戏为中国传统文化思想提供的最有价值和地域特性的一笔重要思想财富。

一、以民为本的社会观

蒲松龄是一位具有民本意识的进步知识分子，他一生未入仕途，始终以一个教书先生的身份生活和社会底层，对老百姓有一种天然的亲近感，同时也非常了解民众生活状态，对民生疾苦、世态百像有切身的感受。在其年过半百以后，他断绝了科考念头，除潜心文学创作外，还编写了《日用俗字》《农桑经》《药崇书》《婚嫁全书》等专门为老百姓日常所用的通俗读物。在那“学而优则仕”的时代，一个知识分子主动去关心百姓的农事蚕桑、治病用药之事，足以证明他在思想感情上与民众的休戚相关，显示了他以民为本的治学思想和社会观。在《聊斋志异》中，反映社会动荡、战火兵戎、吏治腐败、家庭

纠纷的篇章较多，据一些蒲学研究专家考证，很多故事都能寻到史实的蛛丝马迹。同时，蒲松龄创作《聊斋志异》的年代，既是清王朝的兴盛时期，也是文字狱盛行的年代，正直的作家不得不以隐讳的曲笔来表现自己的政治观点，《聊斋志异》中那些鬼狐花妖的所作所为何尝不是人类社会百态的艺术再现呢？

川剧是流行于民间的一种地方戏曲艺术，大众性、通俗性是其显著的文化特征。这种文化特征与《聊斋志异》有着多方面的一致性；同时，一批具有民主意识的川剧进步作家，也从《聊斋》与川剧中寻找到了能够表达自己心声与艺术才华的契合点，从而萌生出编写聊斋戏的创作欲望。这些，都是《聊斋志异》被大量改编为川剧并广为流传的重要原因。然而川剧聊斋戏毕竟晚出于聊斋故事数十年乃至百余年，且面对的是处于社会巨变时期的四川民众，必然在思想内涵、故事情节、表述方式等方面有所变革。它们在揭露社会矛盾、反映民生疾苦、抨击黑暗势力、追求婚姻自由等方面继承了《聊斋志异》的民本思想，同时也注入了那一历史时代的时代内涵。如川剧《刀笔误》、《促织恨》《化虎》《夕阳楼》等，深刻地揭露了封建官僚“照钱行事”、草菅人命的社会现实；《打红台》《玉裹肚》《菱角配》《玳瑁簪》等，程度不同地反映出战火连绵、匪患横行给人民生活带来的深重灾难；《双魂报》《借尸报》《峰翠山》《孝妇羹》等，则充分表现了封建制度下妇女在婚姻生活中的从属地位以及不可避免的悲剧命运。这些千奇百怪、极具世俗味的故事，从不同角度揭示了封建体制的不良弊端，对于人们认识社会具有多方面的启示作用。

这些民不聊生的苦楚不但人间随处可见，就连阴曹地府的鬼王也沾染了用酷刑敲诈勒索的劣习。根据《考弊司》改编的川剧传统戏《夜叉院》讲述了一个令人触目惊心的故事：书生韩全命归阴曹，考弊司鬼王贪财肆虐，新鬼凡有钱进贡者放行，无钱者须受割肉之刑。韩一介贫儒，无钱行贿，得知河南生员闻人生前世为鬼王舅子，眼下正害病卧床，气息奄奄，遂往求救。适值闻人生病榻殒命，尸首尚未入殓，便随韩全来到阴间，见鬼王果为其侄儿，即上前为韩求情。孰料鬼王只肯放闻人生，拒绝宽恕韩全，致韩受割肉之苦。闻人生一气之下率众冤鬼告到阎王殿下，阎王听完控诉，查验韩生伤情属实，下令提审鬼王，追还众鬼被勒索之钱财，将其打入铁围城受苦。韩全因举报有功被封阴阳官，闻人生阳寿未满足回人间。这个故事川剧与《聊斋》原著基本一致，但

川剧的是非倾向更为鲜明，将受苦的韩全封为阴阳官，算是一点小补偿。这一局部的改变虽有因果报应之嫌，但也透露出一种民本意识，希望为官者能秉公执法、体恤民情，间接表达了“民可载舟，亦可覆舟”的朴素真理。

二、以情为本的婚恋观

据王茂福先生考证，在《聊斋志异》中关于男女相悦而相合的篇目有 60 多篇^①，而川剧聊斋戏中以表现男女婚恋为内容的大幕戏有近 40 本，占全部聊斋戏剧目的一小半。这类剧目在名称标识上十分醒目，大都署有“配”、“缘”、“楼”、“阁”的字样，使观众见其名即可知剧情要旨，如《鸾凤配》《甄刘缘》《白玉楼》《桂香阁》等。当然也有少数如像《绣卷图》《阿绣》等，虽未冠配、缘、楼、阁之名，也是叙述爱情故事。在婚姻爱情观方面，《聊斋志异》中反映出来的思想意识十分繁杂，如媒妁之言、一夫二妻、从一而终、夫荣妻贵都是蒲松龄所称颂的，但两情相悦是其最为推崇的婚姻基础。在封建礼教桎梏之下，“两情相悦”的婚姻观无疑是符合人性而具有进步意义的。川剧聊斋戏继承了蒲松龄的这一思想主旨，并结合四川的民风民情，极力予以表现和渲染，不但具有浓郁的生活气息，其类型也是多种多样的。

1、关于婚姻观念

在川剧聊斋戏中，如像《绣卷图》《菱角配》《粉蝶配》《冬梅花》《鸾凤配》《金霞配》《桂香阁》等，无论是写人间婚配还是描述人神、人鬼或者人与狐仙精灵之缘，都是以两情相悦为“终成眷属”的基础的。《绣卷图》中的连城与乔生，两人相互仰慕对方的文章才华，一个愿以自己胸肉作药引奉献对方，一个以死抗争、非乔不嫁，二人从生到死，由死复生，演义出一场轰轰烈烈的生死恋。属于凡夫俗子和小家碧玉的大成与菱角的婚恋经历也十分动人，两人在庙会一见钟情，彼此看中于对方的天真秀美与清纯仪态，历经战乱阻隔，颠沛流离，终成眷属。《金镯配》中的秀才王桂庵与员外之女孟芸娘，冲破重重阻挠终成眷属，却因一句玩笑话造成夫妻离别，但历经数年痴情不改，终得团圆。就连《凤仙传》中的捆绑夫妻刘生与凤仙，也因相互爱慕对方之才貌而十分和谐。较之《聊斋》原著，川剧在表现这些故事时显得更为轻松俏皮，更少封建礼教的约束，且赋予了浓郁的民间地域色彩。如《青梅》在原著中是一个叙事性的传奇故事，始终笼罩着浓郁的悲情。此故事演化为川剧之后，将原故事中张生与小姐的一条故事线全部删除，增加了《秀才吃糠》《夜

会许亲》等喜剧性较强的内容，全剧洋溢着轻松愉快的气氛。

川剧聊斋戏中因两情相悦而终成眷属的故事很多，大部分是以男才女貌为前提。但也有例外，如传统戏《一指媒》所歌颂的就是一桩以志同道合、意趣相投为基础的爱情故事：纨绔子弟赵廷辅抢夺民女瑞云逼婚，书生贺连城路见不平，帮助其父上京告状。巧云被骗卖于妓院，贺生前往探视，二人情投意合，订下终身。后贺生上京赶考，院妈欲将巧云卖与富豪，遇一道士以手指点巧云面额，其面变黑。贺中状元归来，不改初衷，道士又施法术恢复其旧时容颜，二人花好月圆。很明显，巧云与贺生牢固的爱情是建筑在相互尊重和理解基础之上的，较之男才女貌的传统爱情观念，他们的爱情具有更为牢固的思想基础，显然已超越了那一时期常见的婚恋模式，进入了更深的精神文化层次。

2、关于两性观念

《聊斋志异》中关于描写男女性关系的篇章非常之多，除开前面所说的由两情相悦而产生的性爱之外，蒲松龄对狐仙鬼魅以性行侠、以性报恩也是持欣赏态度的，如《红玉》、《小翠》、《甄后》等篇，都明确表达了这方面的思想；甚至还有如象凤仙那样，被作为交换之物送与男性，而男女双方也都满足于男才女貌、鱼水之欢。但《聊斋志异》直接以肯定态度来表现男女性爱主题的篇章并不多见。《巧娘》是其中颇为特殊的一篇，讲述的是封建时代、阴阳相隔的两个被性欲困扰的年轻人的特殊心态和行径。沈雁冰先生曾将中国文学中的性欲描写分为“变态的性欲描写”和“文学的性欲描写”，《巧娘》显然属于前者，但在表现形式上却兼有二者之长。直接表现青年男女对于性爱的合理要求，这已超越了由情爱到性爱的尺度，但《巧娘》却表现得极其自然合理，没有丝毫的丑陋淫秽之感。在小说中正面健康的而是不低级庸俗地公开表现男女之间的性需求，这在封建礼教森严的社会中，不能不说是一种极其大胆、超前的观念。川剧是流行于民间的艺术，在对于聊斋故事进行选择 and 改编时，往往不受封建宗法观念的约束，不仅将其中关于男女爱情传奇故事大都继承下来，并按时代与观众的需求加以丰富发展，而且将一些封建礼教所不容的表现性爱的题材也纳入改编的视野，因此，《巧娘配》便顺理成章地演化为川剧舞台上的一个常演剧目。

川剧《巧娘配》根据舞台演出的需要，保持着原故事的主干，删削了故事前后的枝蔓，继承了原著的思想内涵和清新自然的艺术风格。其故事梗概为：

广东书生傅廉生成天阉，辞别父母前去南海求佛除疾，途中遇新寡的华三娘，得知傅廉将路过自己娘家浔阳牧村，请代书信一封交予其母——修道千年的九尾狐仙华妈妈。华母有义女巧娘，因丈夫阳痿气病而亡，游魂被华妈收留。是日，华妈到南海向观音求得仙茶，搭救义女还阳。傅来到华家天色已晚，巧娘问明傅廉身世姓名，心倾慕之，急欲与之媾和，待发现其缺陷，不由悲从中来。华母归来，傅廉交上书信。华母见傅丰姿俊美，问明情由，意欲撮合其与自己新寡的亲生女儿成亲，赐傅廉仙丹两颗，告之吃下病愈，又嘱其不要搭理巧娘，自己连夜跋涉去接女儿。仙丹果然灵验，傅廉按捺不住喜悦之情，告知巧娘，巧娘喜出望外，将傅廉拉入洞房。后巧娘与华三娘双双嫁与傅廉。

剧中直接描写傅廉天阉的痛苦和病愈后的喜悦，以及巧娘对性需求的渴望。傅廉因天阉而专程去南海求佛疗疾；巧娘则因没有夫妻生活气而殒命，做鬼之后仍对此时刻不忘；当傅廉病愈，二人便急不可待地品尝性爱的喜悦。在古典小说中，有不少直接描写性爱的内容，如《金瓶梅》、《水浒传》中关于潘金莲与西门庆、潘巧云与裴和尚的性爱描写，但作者无不视其为淫乱之举而持批判的态度。惟有蒲松龄笔下的巧娘、傅廉，他们渴望能过上正常人的生活，虽然有人鬼之别，却执著真诚，令人由同情而生感慨，这在中国戏曲舞台上是十分罕见的艺术形象。川剧聊斋戏中如此直接宣扬性爱合理性的剧目仅此一例，表现了作者以人为本的两性观念。

文学与戏曲的本质区别在于“阅读”与“观赏”，读书面对的是文字符号，尽管淫猥色情的文字可以诱发读者的联想，但毕竟是一种间接的感受；戏曲则不然，观众直接面对着舞台形象，尤其是像川剧这样以表演见长的地方戏，一折戏甚至可以没有一句唱词、讲白，全靠打击乐的伴奏，以演员手眼身发步的表演来展示一个完整的戏剧过程。川剧《巧娘配》虽然以表现性爱为主，却少有庸俗的表演，常常以喜剧手法来掩盖一些容易使人产生负面联想的细节，并不给人以淫乱之感，其表现方法、手段十分高明，值得借鉴。

三、扬善惩恶的道德观

倡扬善举，惩治恶行，是保障人类正常生存环境和生活秩序的需要，也是中国老百姓最基本的是非道德观。受佛道因果报应思想的影响，中国人历来相信或期望“种瓜得瓜，种豆得豆”，“恶有恶报，善有善报”。这是他们信奉的一条生活哲理，也是闪耀着朴素唯物主义思想的一种中国传统文化观念。这

种善恶有报的是非道德观在《聊斋志异》中得到了生动形象的体现，无论是人是鬼，是狐是仙，但凡作过好事都有善报，而作恶者都未得善终，如《窦女》《武孝廉》《姚安》《梅女》《水莽草》《韦公子》《大男》《王六郎》《毛大福》等，均从不同的故事题材、不同的角度方法表现了“恶有恶报，善有善报”这一主题思想。这些渗透着中国传统道德观念的传奇的故事，明确地传达了作者疾恶如仇、同情弱小的善良正义之心，张扬了中华民族除恶向善、济危扶贫、乐善好施、助人为乐的传统美德。蒲松龄这一扬善惩恶的道德观在川剧中得到了全面的继承与发扬，调戏民女、始乱终弃的南三复（《借尸报》），背信弃义、恩将仇报的武孝廉（《峰翠山》），淫乱无度、害人害己的未央生（《勾栏院》），贪图钱财、逼人致死的县令（《夕阳楼》），无不得到了应有的报应；而含辛茹苦、抚养幼子的三娘终得双官诰加身（《双官诰》）；放弃超生之机、救下妇孺性命的水鬼张生荣任城隍之职（《芙蓉渡》）……这些形形色色的事件和艺术形象，在一个相当长的历史时期里，对信息闭塞、视野狭窄的市井小民、乡里百姓起到了抑恶扬善、规范言行、警示愚顽、以儆效尤的正面效应。而且，这些剧目长期流行于蜀中，在民众意识中产生过深刻的影响。

川剧聊斋戏中以表现“善恶有报”为主题或者涉及到这方面内容的剧目大约有 10 余出，尤其是昭示恶有恶报的剧目如《双魂报》（《姚安》）、《借尸报》（《窦女》）、《图色报》（《庚娘》）、《活捉石怀玉》（《武孝廉》）、《活捉宿介》（《胭脂》之一折）、《打令牌》（《勾栏院》之一折）等，剧目名称的批评指向十分明确，观众一听就知道故事的思想主旨。较之《聊斋》原故事，川剧在扬善与报惩恶的表现上都有不同程度的增加，这种增加主要体现在两方面，一是故事内容的增加，二是演出场面的渲染，下面分别讨论。

1、丰富故事内容，突出因果报应

据《聊斋志异·王六郎》改编的《芙蓉渡》，是一出宣扬善有善报的很有特色的剧目，叙溺鬼张生心存仁厚，终得善报的故事。剧情曲折起伏，引人入胜，全剧共八场。川剧在原著基础上增加了两个情节：一是张生教方翁子读书，后方子赴考高中；二是张生升任江宁府城隍及方翁接任土地之职。这些内容进入戏中，除有丰富戏剧情节的作用外，还为行善者提供了更多的褒奖。在

道教神仙谱系中，土地是城隍的下位神。城隍是一个城墙围绕之地的守护神，他明察秋毫，监察人间善恶。德高望重，造福一方的人死后可以封城隍。土地则不一定在城内，哪怕在偏远的乡村也有他的一席之地，土地的职能是祈福禳灾，保佑平安。凡有功业，修阴功、积阴德的人死后可以封为土地。城隍穿官服，土地却穿百姓服装，可见二者的区别。城隍与土地也有相同之处，即二者都有等级的区分，其在职期间的公德大小、业绩好坏是考核其升迁、转任、降职的重要标准^③。由延安县土地升任江宁府城隍，张生虽未转世投生，却由鬼转变为神，位置不断升迁，这是川剧给予他的特殊褒扬与奖励。就连与张生结为金兰的方翁，因常有以酒敬河神水鬼的义举，故死后接任了延安土地一职，也能朝日享受人们的香烟供奉。在这个故事中，川剧对于善有善报的内容有了更加生动、丰富的发展，这个剧目告诉大家，只要积德行善，人人都可死后封神，过上比人世间更美好的生活。宣扬善有善报，虽然有一些因果报应的成分，但提倡济贫扶弱、互助互惠，对于任何一个时代都是具有积极意义的。

宣扬以恶报恶的剧目是川剧聊斋戏中极富创造性的一个组成部分，前面已经谈到，如象《活捉石怀玉》（《峰翠山》之一折）、《活捉宿介》（《胭脂配》之一折）、《打令牌》（《勾栏院》之一折）等，都是聊斋原故事中没有的内容。这些折子戏的立意均在于加重对作恶者的惩罚，让他们被夜叉鬼卒铁链拘锁，勾魂摄魄，在地狱中受尽折磨；或者自怨自悔，备受良心谴责。这些在巴蜀文化土壤中发展生成的故事，一般都与四川的民风民俗有着直接的联系，有些戏中，甚至不惜以恶作剧的方式来实施对作恶者的惩罚，体现了四川民众那种原初质朴的善恶观，塑造了一些有鲜明个性特征的艺术形象。

2、渲染舞台气氛，增强警示效果

川剧是擅长舞台表演的艺术，这与川剧高腔帮、打、唱的音乐结构形式有密切的关系。所谓帮、打、唱，是指帮腔、打击乐伴奏和演员的演唱三位一体的结构形式，这其中的帮腔和打击乐伴奏都是由乐队人员来完成的，只有演唱由场上演员来承担。因此，在乐队帮、打之时，就给台上演员留出了表演的空间，川剧唱做念打中所谓的“做”，就是在帮腔和打击乐的配合下进行的。尤其是打击乐的运用，对于掌握戏剧节奏、烘托舞台气氛具有极其重要的作用。川剧聊斋戏以高腔为主，因而在舞台表现上也显示出独特的优势。如《活捉石怀玉》一折，除了一段长达数十句的唱段外，在打击乐的伴奏下，演员可尽情

地展示狐仙向武孝廉石怀玉的复仇过程。在这一段戏中，先是以蜡烛忽明忽灭的技巧，展示出鬼魂在瑟瑟阴风中飘然而至的情景，随后，沿着石怀玉被活捉的情节线，演员连续运用拭暴眼、吹脸、提人、耍靴子等技巧，在舞台上营造出阴森恐怖的气氛，以恶报善者的悲惨下场给观众留下了深刻警示。这种舞台渲染，从一个方面深化了《聊斋》故事的主题，丰富了原著的文化内涵。

对于善行义举的表现，在川剧舞台上的呈现方式可谓多姿多彩，如《芙蓉渡》中就有一些生动有趣的场面。方翁邀张生到家中饮酒，因张是水鬼，被门神秦叔宝、尉迟恭阻拦，方翁对门神作揖道：“今日贵客到，望你要恕饶，有一日，发财了，翻了稍，修房屋，门又高，请画工，把你表，买颜料，换龙袍。用手来扯了，扯了用火烧。”方翁扯掉门神画，两个门神竟然活动起来，成了两个大活人，二人对方翁的无理十分无奈，只好互相解嘲，充满着生活气息。后来张生被封为延安土地，方翁前去看望。方翁来到土地庙，对土地菩萨作揖，泥塑菩萨突然幻化为张生，还让小鬼呈上酒菜，二人说笑畅饮，宛如一幅渔家饮酒图，没有丝毫的神仙气。这种由门神、泥塑当场变活人的表现手法，增强了舞台艺术的观赏性，且富有喜剧情趣。同时也丰富了戏剧情节，突出了善行义举在人鬼神之间的相互沟通与理解，符合人情事理。

四、多元互补的文化观

中国传统文化思想有三个主要的来源，一是以孔孟为代表的儒家学说，二是中国土生土长的道教文化，三是来源于印度的佛教文化。两千多年来，儒家文化在建立封建社会秩序、规范封建道德观念方面形成了一套完整的思想体系，是上至庙堂君臣，下至乡里妇孺，士农工商、夫妻长幼都必须遵守的行为准则。其中虽有封建糟粕，也包含有进步的人文思想，是我国传统文化的重要思想资源。道教宣扬的清静无为、长生不老、羽化升天等观念，长期以来曾渗透到中国社会的各个阶层，具有广泛而深远的影响。佛教从西汉时进入中国，其思想体系对社会构成的涵盖率以及对民众日常行为规范的阐释都远不及儒家学说那样完善，且其宗教学说中的“出世”思想与儒家“经世致用”的入世思想根本对立，这必然导致知识分子阶层对佛教的排斥。隋唐以后，佛教接受了儒家学说中忠孝、仁义、诚信、孝悌等能为中国老百姓所接受的理念，宣扬行善积德修来世，使佛教成为大慈大悲、救苦救难的一种象征，加之一些统治者的信仰和提倡，其影响远远超过了道教。在漫长的历史进程中，这三种学说为

了各自的发展既互相排斥，又互相渗透，此消彼长，此盛彼衰，在各自的教义中都不难找到相互融通之处。

唐富龄先生认为，蒲松龄的思想“是儒家的传统民主思想为主体，佛、道思想为补充，又对方兴未艾的市民意识有选择地加以吸收，从而构成了一种以儒为主而又兼收并蓄的庞杂体系。”^②从《聊斋志异》包容的思想文化内涵来看，这一评价是比较接近实际的。但在佛道之间，蒲松龄似乎更倾向于源于本土的道教，这可以从《聊斋志异》对大量行侠仗义的道士的赞扬中分辨出来。

川剧聊斋戏在很大程度上承袭了蒲松龄这一思想体系。对于儒释道三教合流这一中国思想史上的特殊意识形态，在中国学术界和民间有不同的体认方式。在漫长的封建社会中，绝大部分中国人没有受教育的权利，对于孔孟之道、佛教、道教的认识不可能上升到理性阶段，他们看到、听到的是庙宇中香烟缭绕的塑像，走街串巷、打保符、做法事的道士、和尚，以及通过他们传达的各种理念。在四川广袤的乡间则主要是属于道教体系的端公的活动区域。他们通过庆坛等巫道合一的宗教祭祀活动，或治病除祟，安室清宅，或消灾驱难，祈求平安，保佑一方风调雨顺、五谷丰登，总之，他们的活动是直接服务于民众最基本的生存、生活需求，与社会底层民众有着最直接的联系。当然，也有许多的善男信女到佛、道寺庙祈祷神灵的保佑，到文庙祈求科举前程。虽然这些活动使佛、道教义与民众信仰形成了一种错综复杂的联系，但许多老百姓根本弄不清什么是佛，哪个是道，只要有助于达到自己的目的，不管什么神灵都可以成为供奉的对象，对之顶礼膜拜。这样的社会民众土壤，在一定程度上促进了儒释道三家的合流，至少在四川乡间，佛道两教的神灵供奉在一起的情况并不少见，这反映了旧时四川民众的一种宗教观。作为一种文化现象，这种宗教观也自然而然地反映在川剧聊斋戏中。

川剧聊斋戏中关于儒家思想的体现随处可见，如助人为乐、成人之美的《宦娘》，宽厚诚信、长幼有序的张讷、张诚兄弟（见《玉裹肚》），恪守妇道、抚养遗孤的三娘（见《双官诰》），贫贱不移、富贵不淫的贺生（见《一指媒》），无不充盈着儒家的仁爱思想。同样，如讽刺为富不仁的王化成（见《绣卷图》），抨击以强凌弱的南三复（见《窦玉姐》）、谴责虐待家人的悍妇尹氏（见《五花棒》），也都体现了儒家的道德观念。当然，从佛道两家的教义来看，都具备这样的是非准则，儒释道相互包容的一方面在这些剧目中得

到了体现。

至于明确涉及到佛教或道教的剧目，则似有一种扬道轻佛的倾向。在川剧聊斋戏中涉及到道士、侠士、道教诸神的剧目在数量上明显多于与佛教相关的剧目，而且这些道士不但道行高深、法术高超，还个个行侠仗义、处处解危助难，往往是一剧中正义精神的代表。如《飞云剑》中的义士燕赤霞，与陈仓老魔多次较量，终于收除恶魔，帮助宁生和聂小倩过上了幸福生活。《画皮》中的王生贪图美色，酿成大祸，后一道士出手将吃人恶魔收服。《瑞云》中的道士则更为神奇，因钦佩青楼女子瑞云才学品行，作法将其容变黑，使之免遭嫁与富豪之苦，后又施法恢复其容貌，使其与心上人永结同心。《古琴案》中的无为道人也是一个少见的艺术形象。聊斋故事《局诈》讲述了一个老谋深算的道士，花了三年时间设法亲近李生，最后骗去李生珍贵古琴的故事。由此改编的川剧《古琴案》中的无为道人，却被塑造成为一个见义勇为的人物，他在王府搜夺古琴之时，受主人之托，暗中将古琴携进深山藏匿，可谓敢做敢为，不避祸端，令人敬重。《仙人岛》则是对道教诸神的一次集中展示，书生王勉斋心高气傲，却屡试不第，欲出家修行。崔真人得知其为下一科状元，特引渡其来到仙人岛，在众仙面前，他终于感悟到自己的差距，下决心要苦读诗书，争取来科金榜题名。十分奇怪的是，川剧聊斋戏中的道士几乎都是以除恶扬善的形象出现的，一切邪恶势力在他们的善行异术面前均被摧毁，在浑浊的宇宙中开辟出一片清凉世界。川剧在聊斋戏之外的大量剧目中也有道士出现，并非全部都是正面形象，唯聊斋戏对道士呈一派赞扬之声，这有两方面的有因：一是受蒲松龄重道轻佛思想的影响，二是与四川民间道教盛行的社会背景有关。这些道士的行为反映了四川民众对正义力量的呼唤与赞美，也表现出民众潜意识中对道教的一种认同与希望。

川剧聊斋戏中涉及到佛教的剧目较少，其中有两出戏带有明显的宣传佛家教义的色彩。根据《聊斋志异·画壁》改变的《画中缘》（又名《画中乐》）是一个比较典型的例证：书生朱鸿儒为文曲星下凡，但却贪恋酒色。为救渡文曲星，志公禅师专程降临人间，布下虚幻之境为其指点迷津。是日，朱与学友孟龙潭相约游览西山古刹。志公禅师在庙中讲法，朱无心听讲，闲逛至观音殿，见墙上挂一轴画卷，画中志公为一群女弟子讲法，其中一女子清奇脱俗，对朱眉目传情。朱不由心意迷乱，抬腿上墙随画中女子而去。二人正情意缱绻

男欢女爱之时，忽然跳出四员神将，扬言“有私匿凡生者，拿获一同治罪”。女启窗而去。孟龙潭向禅师询问朱生去向，志公手指壁画呵一口气，朱随之跳出画中，若有所悟。孟问其故，答曰：色即是空，空即是虚。从此割去淫心，专心读书。又如传统戏《菱角配》：大成一家笃信佛教，后遇战乱，观音菩萨显灵，保佑其全家团聚。正是因为这些剧目具有明显的宣扬佛旨的功利目的，其人物形象远不及道士形象那么个性鲜明、丰富生动，故而也削弱了剧目的影响力。

五、情通三界的神鬼观

川剧聊斋戏中涉及人与鬼、神、狐甚至各种精怪之恋的剧目约有 40 余出，占全部大、中型戏的一半以上，是川剧聊斋剧目中一个最主要的题材类别。川剧旦行中的鬼狐旦的形成，与之有密切的关系。最为常见的人鬼（或狐、仙）相恋的故事类型为：美丽善良的鬼、狐或神仙看上了书生，继而情投意合，或为书生排忧解难，最后或结为夫妻，或为书生另寻佳偶，自行回升天界。值得一提的是，这些美丽的灵狐妙鬼、花妖神仙都是女性，她们以各种方式与书生偶然相遇，个个温柔体贴、处处化险为夷。当然也有个别例外，如《画皮》中的食人女鬼。

按照佛教或道教的说法，神仙、人、鬼分别住在上天、人世和阴曹地府之中，彼此是不能够来往通婚的。如川剧目连戏中的鬼魂，她们来到人世是寻找替身的，谁人碰上，必死无疑。又如《白蛇传》《天仙配》，神仙纵然来到人间结婚生子，仍然要被抓回九重云霄。惟有聊斋戏中人、鬼、狐、仙不一样，他们的活动范围具有三界融通的特点，人可以随便进入地狱，鬼可以随时来往人间，神仙自然更无拘无束，自由徜徉于人间天庭。只要情之所至，人、鬼、神都可以成为一家人。川剧《荷花配》由《荷花三娘子》改编：杜君才书斋苦读，被苦修千年的玉面狐相中，二人一见钟情，拜了天地。西方永法罗汉得知文曲星被玉面狐缠上，前来解救。杜遵罗汉所嘱，回家将玉面狐收进瓷坛。玉面狐苦苦哀求，称自己与杜只有一段情缘，即将成仙，杜将其放生。为报救命之恩，狐仙要杜端午节到西湖一游，碰上花船即追赶，见红莲一支便连根采回，放于火中，自有荷花仙子出现。说罢，玉面狐升天而去。杜依玉面狐之言行事，一切皆应验。荷花仙子为考验杜君才，变作一块石头。杜痴心不改，夜晚将石头放进被子，石头又变作美人，二人从此过上幸福美满的生活。又如

《巧娘配》中的巧娘为鬼，却被狐仙华母收养，后来与华母女儿一起嫁给了书生。可见川剧聊斋戏中人、鬼、狐仙之间并无不可逾越的界限。

如果说上述故事中鬼、狐、仙在与人的交往中占有主动地位，那么《湘裙配》的故事则显示出人在与鬼交往中的主导性：晏仲兄早亡。一日路见一小孩酷似其兄，便跟随其后，径自来到阴曹地府亡兄家。原来其兄死后在阴曹娶妻纳妾，生儿育女，与人间无异。晏仲见兄之妾妹湘裙貌美，欲结姻缘。兄言：以针刺其背，如流血则可。湘裙竟自刺其背，鲜血直流。二人一同返回阳世结为夫妻。兄之小儿被晏仲带回家中续香火，因久沾人气而自然还阳，后来考中举人。这个故事给人以这样的暗示：人鬼之间，本无太大差异，阴间之鬼，只要有阳世之人的帮助，就能重新回到美好的人间。既然鬼能还阳，何须再去找替身害人呢？

川剧中有不少鬼戏，对表现人与鬼的交往有约定俗成的时限和过渡方式，一般来说，鬼只能在夜间来到人间，天亮必须离开；而人若到阴间必须是灵魂出窍，肉体还在阳世。这有两种表现方式，一是暴病猝死，尚未入土；二是昏昏入睡，灵魂出窍。前者如《考弊司》中的闻人生，在病榻咽气之时，灵魂来到阴间，后因其阳寿未满，返回人间。后者如川剧《斩龙台》：唐太宗与魏征下棋，魏征昏昏入睡，而其灵魂则在此时出窍，斩杀了违令的金角老龙。从《湘裙配》《荷花配》故事中我们看到，人、鬼、神之间没有任何距离，鬼可以生活在人世，人可以自由到阴间，神仙也可以摘去仙根，永住人间。而且，人、鬼、神之间思想、情感完全可以沟通，相互和谐共处。当然也不排除一些如《聂小倩》《画皮》中的吃人肉喝人血的恶魔，但它们都得到了应有的惩罚。

这种三界融通的神鬼观，突破了传统的神鬼观念，丰富了中国神、鬼文化的内涵。神不仅仅是居高临下、主宰人类命运的恶煞神或者保护神；鬼的形象也不再停留于青脸红发、獠牙利爪的催命使者或害人精。他们从人们顶礼膜拜的对象变成了帮助人们实现梦想的天使。这些有情有义、有血有肉、有个性的神与鬼的艺术形象，是人类对自然界认识发展到一定阶段的产物，艺术地表现了近代社会人类不再迷信和惧怕神鬼的科学思想，从一个方面反映出蒲松龄和川剧艺术家进步的世界观。

六、万物有灵的自然观

《聊斋志异》中关于自然万物的描写是极为出色的一个部分。蒲松龄一生都生活在民间，其度过一生的淄川县洪山镇蒲家庄至今仍然被广袤的田园所围绕，有这样的大自然陶冶，加之其“雅爱搜神”、“喜人谈鬼”的特殊兴趣，使他的作品超越了同时代一般文人作品的表现范围，自然界的狐、虎、鼠、兔、乌鸦、蜜蜂、蝴蝶以及各种植物花卉都进入了他的创作视野，并为之赋予了灵魂与人类情感。通过对数量、种类繁多的动植物的活灵活现的描写，向我们展示了他那宽阔、博爱的胸襟和丰富的想象力。

在川剧这一舞台艺术样式中，蒲松龄笔下那充满生机的世间万物，得到了更加生动形象的艺术展现，并具有了四川化的特点。川剧聊斋戏中以动、植物为主要角色的剧目较多，仅从剧名上看，《蜂蝴配》《蜂王配》《龟中缘》《乌鸦配》《金霞配》《双兔缘》《玉鼠配》《狼中义》《荷花配》《水莽草》等都与动、植物有明确关系，它们中的大多数都能与人友善相处，并建立了幸福和谐的家庭，如《蜂蝴配》中的蜂精、《花姑子》中的獐子、《玉鼠配》中的鼠精、《双兔缘》中的兔仙、就连《金霞配》中的龙王之女，也都嫁与了人间书生。当然也有一些兴妖作怪的动物来到人间作祟，但均被收服。在这类剧目中，川剧艺术家为了吸引观众，增加舞台艺术表现力，往往会在原著基础上加重神怪色彩，这似乎也是川剧聊斋戏改编的一条规律。如由《海公子》改编的《双兔缘》（建国后又改编为《耐冬花》），川剧将原著中的美女蛇改变为善良乖巧的一双小兔，这首先是从艺术形象和动物的习性方面上加以考虑，兔的舞台造型明显比蛇更具亲和力。剧中不但有兔灵一家，它们还有獐、鹿、猴等朋友；其对立面是毒蛇，它也有壁虎、蚂蝗、蝎子等朋友。双方为争夺耐冬花展开了激烈战斗，这么多的动物聚集一堂，舞台场面十分热闹。

《聊斋》故事有一篇名叫《申氏》，写书生申氏夫妻间发生的一段奇事，其中穿插了一个千年老龟害人的故事。川剧据此改编为《龟中缘》（又名《斩龟尾》），出于不让舞台场面太冷清的考虑，川剧艺人为龟林大仙增加了两位朋友：鲤鱼大仙和千年蟒蛇，并为它们设计了颇有地方色彩的台词。一日它们出门游玩，各自报家门：

鲤鱼大仙：〔园林好〕道妙玄参，要修成大罗菩萨。我生来头小尾大，浑身尽是金甲。别的人儿我不怕，怕的是渔翁将我拿。拿我回家下，锅内放油炸，花椒一大把，撒把嫩葱花。一家齐坐下，吃得大汗洒。这苦楚难招架，回

了心念佛法。朝日沙滩耍，不去若波杂，何日里鱼龙变化。

千年蟒蛇：自幼生长岩洞下，出洞来摆尾摇巴。我生来头小尾大，浑身上尽是菜花。无事把山下，便咬鸡鹅鸭。别的人儿都不怕，怕得施某设计将我拿。拿我回家下，那时我就无法。将我皮来割，拿去喂乌鸦。细思量心害怕，回了心念佛法。朝日沙滩耍，不去若波杂。

龟林大仙：自幼生长在河坝，颈顶上好像丝瓜。身披九宫八卦，算人间福祿无差。别的人儿我不怕，怕的医生把我拿。取我龟胶不算啥，还要割我龟甲架。这苦楚实难招架，回了心念佛法，朝日沙滩耍，不去若波杂，做一个色大王八。

这些生动且个性化的台词，既表现了这些生灵的智慧、情感，也折射出四川人的审美趣味，显示了川剧艺人丰富的艺术想象力和创造力。

这种万物有灵的自然观，是中国传统哲学思想中“天人合一”宇宙观的一种艺术反映，其中蕴涵着人类与自然万物和谐共处的美好愿望。不论世间万物，人类只要以爱心相待，彼此间就能情感相连、心灵沟通，和睦相处，无论身在何处，都能创造出美好的生活。川剧聊斋戏在 21 世纪的今天，仍旧可以给我们这样的教益。

前面已经谈过，川剧聊斋戏剧目体系的形成是一个漫长的历史过程，从晚清到 21 世纪初，川剧对《聊斋志异》的改编从来没有停止过，每一个历史变革时期，都有一些改编的聊斋戏出现。这种动态发展，形成了川剧聊斋戏思想内涵的时代性特征。这是川剧改编《聊斋志异》区别于改编其它古典小说的一个重要特点。究其原因主要有三，其一，《聊斋》故事为 400 多个独立短篇，便于戏曲加工改编。其二，其题材的社会涵盖面广，容易找到与各个时代的社会思潮的沟通之处。其三，也是最重要的。蒲松龄是一位具有人文观念和民主意识的进步作家，也是一位平民作家，其作品中随处可见的关于追求婚姻自由、向往社会平等、同情贫穷弱小、揭露官僚腐败等进步观念，与中国近现代民主革命社会思潮有着较多的一致性。

比如，他对于婚姻自由的理解颇具现代意识，除了自主择配以外，他也肯定“聚散随缘”两性观的合理性，这是《聊斋志异》中迥别于其同时代文学作品的一个具有人文精神的进步观念，在川剧中这种闪耀着近代人文精神的婚恋观得到了进一步的丰富发展。川剧聊斋戏在赞美“有情人终成眷属”的同时，

也推出了另一类以“聚散随缘”为主题的剧目，如《刀笔误》中的张鸿渐与狐仙施舜华、《宦娘》中的温如春与狐仙宦娘、《荷花三娘子》中的杜君才与玉面狐、《甄刘缘》中的刘中北与镜花仙子等，均属此种类型。施舜华看上逃难途中的张鸿渐，二人有了一段夫妻缘，后来施舜华帮助张与家人团聚，自己修炼升天。玉面狐知道自己与书生没有缘份，但求一段真情，随之坦然离去。这种观念出现在三百多年前的封建时代，使人不得不佩服蒲松龄那超前的人文意识。

随着时代的发展，民主、科学、法制、人文关怀等意识的不断增强，《聊斋志异》的人文思想与后来改编者的时代观念较容易形成新的契合点。川剧聊斋戏思想文化内涵的与时俱进，也推动着聊斋戏舞台艺术形式的变革与发展，为《聊斋志异》注入了新的生命力。

①见王茂福《聊斋志异两性关系探赜》，载《蒲松龄研究》2001年4期。

②见唐富龄《聊斋志异思想认识体系的个性特征》，载《蒲松龄研究》2001年4期

③四川人民出版社1988年版[日] 德忠《道教诸神》200页。

④文中剧目引文均见四川省川剧艺术研究院藏本。