

# 《桃花扇》的文化解读

徐子方

**内容提要** 《桃花扇》是戏曲史上一流名作,也是一部主要以南京风土文化为背景的文学名作。所有与古城金陵相关的文化现象,都不同程度地在《桃花扇》中得到了形象的体现。其中庙堂文化和市井文化结合互动是作品最大着力点,它决定了全剧的基本面貌。其它三种文化则各有特点:雅俗文化的转换最具启发意义,南北文化的冲突被刻意淡化反映了孔尚任以及清初文化界所处特殊社会环境的历史真实,而水文化和山文化的相互映衬最发人深思。

**关键词** 《桃花扇》 孔尚任 金陵文化 庙堂和市井 雅和俗

徐子方,南京信息工程大学传媒与艺术学院客座研究员 210044

东南大学戏曲小说研究所教授 210096

《桃花扇》是戏曲史上具有典范意义的一流戏曲名作。长期以来,学术界对《桃花扇》自身内容和艺术形式予以较多的关注,文化层面则所花功夫甚少,对其展现的文化内涵阐释更鲜有涉及,而这是全面解读《桃花扇》之肯綮。笔者最近就此进行了一点思索,愿提出来就教于方家。

## 一、庙堂文化和市井文化并存:肉食者鄙,理想在市井

庙堂,原指太庙和朝堂,前者是供奉本朝历代帝王神位的地方,古代凡特别重要的军国大事都要举行告庙仪式。《左传·桓公二年》:“凡公行,告於宗庙,反行饮至,舍爵策勋焉,礼也。”<sup>[1]</sup>后者即一般所知的皇帝和大臣议事场所。“庙堂”引申为朝廷,即中央政府。宋人范仲淹《岳阳楼记》所谓“居庙堂之高,则忧其民;处江湖之远,则忧其君”之庙堂即此义。“市井”,指商肆集中的地方,源于中国历史上存在的坊市制度。《管子·小匡》所谓“处商必就市井”。尹知章作注解解释“市井”云:“立市必四方,若造井之制,故曰市井。”<sup>[2]</sup>后世将市井文化引申为产生于街区小巷、带有商业倾向、通俗浅近、充满变幻的一种

[1][清]阮元校刻:《十三经注疏》下册,〔北京〕中华书局1980年版,第1743页。

[2]《二十二子》,上海古籍出版社1985年版,第121页。旧题房玄龄注,今学术界论定为尹知章注。

市民文化。《桃花扇》所处的明代南京曾是六朝、南唐和明初洪武、建文及永乐前期的帝都。在相当长的历史时期,庙堂文化占统治地位,市井文化也很发达。据《建康实录》及宋人周应合编撰《景定建康志》,早在六朝时,建康城中商贾云集,店堂林立。城内有著名的四大市——大市、东市、北市和秣陵斗场市,城外秦淮河北有谷市、花市、草市、纱市、盐市、牛马市等。明代,陪都南京成为全国商贸中心城市,形成庙堂文化与市井文化并存的局面。《桃花扇》中关于南明小朝廷建立前后的政治军事斗争,即充分反映了这一时期南京的庙堂文化。

南京是明王朝的开国帝都,明成祖朱棣推翻侄子朱允汶夺得帝位后,迁都北京,在南京留下了一整套中央政府官僚体制,六部齐全。整个明代,作为陪都的南京事实上成了南方的政治、经济和文化中心。明末,北京城破,崇祯皇帝缢死煤山后,南京自然而然成了维系大明王朝法统体系的希望,成了全国抵抗满清武力统一的中心。也正是在这个背景下,南明朝廷顺理成章地建立。

明王朝在两百多年的历史中,朋党之争是其庙堂文化中最突出的特色。除了朝官分为东林党以及浙齐楚秦诸朋党外,还有内廷太监的一支力量,作为皇帝制衡朝官争斗的一种手段<sup>[1]</sup>。稍有不同的是太监的力量在崇祯帝强力打击后一蹶不振,故朝官之间的争斗愈发不可收拾,正不压邪是其主要特色。在南京建立的南明小朝廷基本上沿袭了北京明廷的传统,庙堂朝官旗帜鲜明分为正反两派。正派官员最主要的代表是原明朝南京兵部尚书、小朝廷建立后以大学士身份赴扬州督师、兵败殉难的史可法。另外,还有拥兵数十万、驻节武昌的宁南侯左良玉,四镇之一的靖南侯黄得功,即所谓的南明三忠。朝堂上,吏部尚书高弘图、礼部尚书姜曰广,以及主事周籛、雷縠祚等人亦应在数。反派阵营代表人物有原为凤阳总督、后以拥戴功升为内阁首席大学士的马士英和因投靠马士英而重新起用、官至兵部尚书、赐蟒玉钦命防江的阉党余孽阮大铖,还有南明小朝廷倚为屏障的江北四镇。另有两人游离于两派之外,一为弘光帝朱由崧,一为杨龙友,前者纯系一个荒淫享乐、既为不得大善也作不得大恶的蛤蟆天子,后者号称名士,周旋于忠奸两派之间,扮演的是牵线搭桥的角色。

表面上看,《桃花扇》中两派的力量不分上下,就掌握政权、兵权和政治话语权而言前者甚至超过了后者,但后者互相勾结、结党营私,内有马、阮把持朝政,外有四镇拥兵呼应,打击政敌、合抗左兵,他们的政治技巧和行动能量大大超过了前者。前者秉持君子朋而不党的儒家信条,虽声气相投却互不相涉,未能同心协力,力量分散。《桃花扇》“劫宝”出总批曰:“南朝三忠,史阁部心在明朝,左宁南心在崇祯,黄靖南心在弘光,心不相同,故力不相协。”<sup>[2]</sup>其实又何止史、左、黄,其他所谓正派官员大抵皆如此,忠诚正直但缺乏机谋。朝堂上高、姜斗不过马、阮,最终只能引退。在外史可法掣肘于四镇,驭下乏术,调度无方,以至毫无作为。左良玉虽拥重兵,却只知自保,未能真正起到中流砥柱的作用。最终引兵东下,碰上愚忠颡顛、唯权奸之命是从的黄得功,两下自相残杀,成了压垮南明政权的最后一根稻草。

总起来看,作者对位于庙堂之上的整个南明统治集团不抱任何希望,诚所谓“肉食者鄙”。自认“幸遇国家多故,正我辈得意之秋”,“宁可叩北兵之马,不可试南贼之刀”的马、阮之流自不必说,左、黄不顾大局而兵刃相见同样不足为训。即使道德楷模史可法,其能力和才变不足亦人所公认,最终扬州殉节,《沉江》一出也借史自己之口发出诛心之论:“生灵尽席卷,这屠戮皆因我愚忠不转”。

[1]与东林党政见不合的是内阁大臣王锡爵、沈一贯和方从哲等人,被称为“浙党”。另外还有“秦党”,成员都是陕西籍的官僚,还有“齐党”、“楚党”、“宣党”,都是以首领的籍贯命名的。“秦党”的政见与“东林党”相合,其他各“党”都与“浙党”声气相通,党争之风甚嚣尘上。天启时期,宦官魏忠贤专政,形成明代势力最大的阉党集团,齐楚浙诸党争相依附之,对东林党人实行残酷镇压。明思宗朱由检即位,大兴阉党逆案,魏忠贤自缢死,对东林党人的迫害才告停止。但东林与阉党的斗争,一直延续到南明时期。

[2]《桃花扇》卷下,康熙刻本。文内所引皆出此本。

作者真正理想化的倒是身处市井中的另外一批人物,体现了金陵文化的另一个侧面。《桃花扇》中体现市井文化的是秦淮名妓和民间艺人。前者人数众多,李香君、卞玉京、寇白门、郑妥娘、李贞丽等名艳尽数出场,各具特色。其中最主要也最突出的当然是李香君,她实际上也是剧中市井文化的突出代表。香君身处下贱而志行高洁,和侯方域相爱并结合后,不管环境如何险恶,也不管有多大诱惑,她都一往情深,“拒媒”、“守楼”、“寄扇”等出形象地表现出她对爱情的坚贞如一。同时她还有着清醒的政治目光,有骨气,有担当。“却奁”表现了她拒绝权奸拉拢,视珠翠如粪土,声言“奴是薄福人,不愿入朱门”;“骂贼”表现她不惜生命,斥责权奸误国,这与她在“守楼”中碎首抗拒,不惜以命相拼,拒绝奸党田仰强娶在精神上是一致的。她对侯生的感情是建立在关注国家前途和命运,反对误国权奸基础之上的。香君之外,在国亡后先香君出家的卞玉京身上也能看出类似的影子,李贞丽的形象则稍嫌模糊。她疼爱香君,《守楼》中在香君受伤后毅然以身代之;《逢舟》一出江中救人表现出难能可贵的“慈”和“侠”;但“却奁”出中当李香君大义拒绝阮大铖拉拢、退还衣饰财物时,她的反应却是“把好好东西,都丢一地,可惜,可惜!”待侯方域承诺“些须东西,何足挂念,小生照样赔来”她才欢喜:“这等才好”,显示的是妓家本色。至于丑角扮演的郑妥娘,《拒媒》出中面对香君拒绝奸党田仰强娶的慷慨守志,她的反应却是“难道三百两花银,买不去你这黄毛丫头么?”则是只认金钱和权势的俗妓了。

明清之际生活和活动在南京的民间艺人也是《桃花扇》剧中市井文化的重要组成部分。主要代表是说书艺人柳敬亭、昆曲教师苏昆生。柳敬亭是作品中的重要人物,是剧作家以真实人物为原型着力刻画的一位侠骨义胆、幽默诙谐、英勇机智、富于正义感和牺牲精神的江湖说书艺人。他和另一位乐师苏昆生原系阮大铖门客,当他们获悉阮是崔、魏逆党时,遂毅然离开阮大铖,以卖艺为生。复社代表人物侯方域对他十分钦敬,直呼为“我辈中人”。左良玉领兵东下,朝野震恐,侯方域代父修书相阻,柳敬亭自告奋勇,前往投送。在剑拔弩张的军帐中,柳敬亭靠着诙谐机智,巧妙地说服左良玉放弃了就食南京的图谋。在马士英、阮大铖大肆搜捕复社文人的危急关头,柳敬亭不顾个人安危,只身闯入南京,散发讨佞檄文,被马、阮逮捕入狱。南明亡后,柳敬亭逃出监牢,找到老友苏昆生,相约渔樵山中,啸吟度日,“把些兴亡旧事,付之风月闲谈”。

苏昆生则是一位宽厚真诚、深沉含蓄、老成持重,既深谙世态炎凉,又怀有忠肝义胆,富于牺牲精神,乐于成人之美的江湖曲师形象。此人本姓周,名如松,原籍河南固始,对昆曲的音律、曲谱深有研究,天生一条好嗓,因在苏州昆曲界知名而得此艺名,据说能把汤显祖的《玉茗堂四梦》唱得板眼一字不差。他鄙视光禄寺卿阮大铖卖身投靠权阉的为人,宁愿放弃石巢园舒适的门客生活,拂袖而去,流浪江湖,唱曲糊口。秦淮名妓李贞丽知其品格高尚,技艺精湛,遂聘其为假女李香君的乐师。昆生了解到香君对复社首领侯方域十分钟情,遂极力成全二人结成姻缘。当香君毅然地退还阮大铖暗中捐助的妆奁衣饰时,昆生很受感动。当侯方域被阮大铖诬陷离院投军后,苏昆生一直守护在香君身边。漕抚田仰倚仗权奸马士英,强逼香君做妾,香君撞地毁容,血溅诗扇。昆生感于香君的坚贞刚烈,自请携带血染的诗扇,亲赴河防前线,寻访侯方域,代香君寄扇传情。当香君因当筵骂贼,被囚入后宫,侯方域也被马、阮之徒囚入大牢时,苏昆生又只身跋涉到武昌,请求宁南侯左良玉设法营救。待至清军渡河,弘光君臣仓皇逃命时,苏昆生又冒着生命危险,返回南京,设法找到从狱中逃出的侯方域、柳敬亭等人,一同避入栖霞山中。侯、李二人出家学道,苏昆生则与柳敬亭结庵深山,靠渔樵度日,以悲凄的哀音,唱出一曲曲历史兴亡的挽歌。

柳、苏而外,市井人物中尚有与秦淮旧院关系密切的丁继之、沈公宪、张燕筑三个老清客(亦称老白相),他们善于串戏,也可以看做民间艺人。

庙堂和市井毕竟是两个不同的社会阶层,彼此的生活和交往相隔很远,基本上没有交集,更谈不

上发生戏剧冲突。《桃花扇》中将二者联系到一起的便是活动在南京及周边地区以侯方域、吴次尾、陈定生为代表的复社文人,其中最主要的代表便是“明末四公子”之一的侯方域。方域字朝宗,河南商丘人,父亲侯恂做过户部尚书,是当时知名的东林党人。剧作描写他至南京参加科举考试,下第后闲游秦淮时得遇李香君,二人相爱结合。不久侯生因受阉党迫害投靠史可法,后又奉史可法之命去做防河大将高杰的监军,献计遭拒拂袖而回南京,被逮下狱,京城失陷后方始逃出。明亡后至栖霞山与香君重逢,经道士张瑶星点破后双双出家作结。不难看出,作为明末复社文人的代表,《桃花扇》中的侯方域是个特殊的典型。他的出身经历和社会地位注定了他和上层社会、庙堂执政集团有着千丝万缕的联系,参与当时重要的政治军事活动乃属自然而然。另一方面,他那多才多艺、风流倜傥的公子哥个性,又使得他与当时市井文化的代表秦淮名妓、说唱艺人联系紧密。其实也不光是侯方域,当时以东林党人、复社文人为代表的社会精英人士大多类似的经历,诸如钱谦益和柳如是、冒辟疆和董小宛、陈定生和李贞丽、龚鼎孳和顾湄以及吴三桂和陈圆圆等等,都是文人士大夫和秦淮名妓的香艳情事。只不过《桃花扇》作者巧妙地选择了侯朝宗,只有他才能配得上李香君成为爱情男主人公,也只有他才能同时担当起《桃花扇》中沟通庙堂和市井两大文化层的桥梁。能起到这样的作用,传统认为他软弱、动摇、政治上不成熟,诸如此类的毛病就显得不那么重要了。

## 二、雅俗文化共存:美丑高下,互动转化

雅俗文化包括两方面内涵,一是纯粹分类学意义上的雅和俗。一般认为,雅文化与精英文化、贵族文化相关,是以理性形态、社会意识形态和书面著作形式出现在社会上层的、格调较高,加工较细的文化成果,包括琴棋书画、诗词歌赋以及书斋学业等等。而俗文化,则与大众文化、平民文化有关,是由普通群众在日常生活中创造的比较粗糙、直观、素朴,并具有相当的地方性、非规范性、无序性和社会心理性的文化成果。简单地说,俗文化就是民间文化。在中国古代,除了歌楼妓院、摊贩买卖、民谣俚语而外,戏曲小说、讲唱文学、民间工艺等也在相当长的历史时期内被看作是俗文化。另一方面,存在着价值评判方面的雅和俗,前者多与“高雅”、“优雅”等形容词相关,后者则多与“低俗”、“粗俗”等形容词关联。然而,雅俗并非一成不变,它们是可相互转化的。《诗经》的精华部分——《国风》中的作品,原本是来自当时十五国的民谣俚曲,后来却成为后世的风雅之师。昆剧、京剧、越剧等戏曲和《红楼梦》、《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等小说以及中国传统工艺等,经过长期不断地、反复地提炼打磨后成了公认的雅文化。由雅而俗的例证也有,如长期以来作为雅文化一部分的昆曲,进入浙江民间后成了承接地气的“草昆”。

《桃花扇》中,与古城南京相关的诗词歌赋、琴棋书画、书斋学业所谓的雅文化与歌楼妓院、唱曲技艺等所谓的俗文化同时存在,但作者却能推陈出新,使它们展现了新的面貌——化俗为雅和点雅成俗。比如说通常认为纯粹下里巴人的评书曲艺,《听稗》出中柳敬亭用来讲说儒家经典《论语》,使得满腹经纶、自命不凡的复社文人、四公子之一的陈定生拍案叫绝:“妙极,妙极!如今应制讲义,哪能如此痛快,真绝技也!”侯方域也心悦诚服:“敬亭人品高绝,胸襟洒脱,是我辈中人”。秦淮旧院的媚香楼,本来应是传统意义上的追欢买笑、充满铜臭味的妓馆歌楼,但在孔尚任的笔下,恰如李香君出污泥而不染,政治见识出复社文人之上且不论,其所居环境也是极其雅致,如《传歌》一出描绘:“梨花似雪草如烟,春在秦淮两岸边;一带妆楼临水盖,家家分影照婵娟。”这里有着东林党名流夏彝仲(允彝)、张天如(溥)的题诗并书法,位居“画中九友”之一杨文骢(龙友)的兰花和桃花扇题笔,昆曲名家苏昆生在此教授《牡丹亭》经典唱段,更是明代画界浙派名家蓝瑛的操笔流连之地。

另一方面,本来应该属于雅文化的诸多人物场面,在《桃花扇》中却变成了大丑大俗。如出身进

士、才华横溢的著名戏曲家阮大铖，诗歌亦被誉为“是有明一代诗什之佼佼者”（陈寅恪《柳如是别传》中语），可谓大雅之人。《桃花扇·侦戏》中也借陈定生之口赞他“南国秀，东林彦，玉堂班”，惋惜他“投崔魏，自摧残”，大铖也自悔“偶投客魏之门，便入儿孙之列”，似乎不无认真悔过，重新做人的念头。可是转脸又“悄语”：“若是天道好还，死灰有复燃之日。我阮鬍子呵！也顾不得名节，索性要倒行逆施了”，低俗小人的嘴脸暴露无遗。与此相关联，传统被尊为经典大雅的文庙祭孔典礼，却因阮大铖的擅自参与且辱骂反对者“放屁狂言”而陡起风波，祭坛前打起了群架：

（众乱採鬍，指骂介）【越恁好】阉儿馐子，阉儿馐子，那许你拜文宣。辱人贱行，玷庠序，愧班联。急将吾党鸣鼓传，攻之必远；屏荒服不与同州县，投豺虎只当闲猪犬。（副净）好好打！（指副末介）连你这老赞礼，都打起我来了。（副末）我这老赞礼，才打你个知和而和的。

（副净看鬍介）把鬍鬚都採落了，如何见人，可恼之极。（急跑介）

丑态毕出，粗俗至极！真正是由雅变俗的典型。

《桃花扇》剧对雅俗转化的表现，同样展示了作者心灵深处的艺术辩证精神以及意在创新的体察能力。

### 三、南北文化交融：艺术上合理调配，政治上刻意淡化

中华文化以长江为界，分为南北两大文化，南京正处在南北文化的交汇点上，所谓“人杂五方，故俗颇相类”（《隋书·地理志》）。金陵文化即是在南北文化交流的背景下产生和形成的。历史上，南京曾是吴文化的源头，地理上所谓“吴头楚尾”。考古发现证明，吴文化的早期活动中心不在太湖流域的苏州无锡，而是在宁镇丘陵山脉和秦淮河流域。除了吴文化源头以外，金陵文化还经历了四次南北文化的大交流。第一次是永嘉之乱与晋室南迁；第二次是唐代安史之乱的时候；第三次是在两宋之交；第四次是在明初朱元璋定都南京之时。这四次大交流，究其原因或是社会动乱，或是外来入侵，或是帝王的强权政策，冲突和融合相互交替。

有意味的是，与以上庙堂文化和市井文化、雅文化和俗文化相比，南北文化冲突交融在《桃花扇》中相对淡薄，剧中主要展示的是北方人眼中的南京风土人情，以及通过南北曲适当调配的方式展现出来的昆曲艺术特色。

外地人看南京，和土生土长、对一切皆司空见惯的当地人不同，在他们眼里一切都那么新奇有趣。孔尚任是山东曲阜人，作为一个北方文人，他在南京居住考察的几个月时间里，先后登燕子矶，寓冶城道院，过明故宫，拜明孝陵，游栖霞山，至白云庵访张瑶星。沿途观赏，皆有诗纪事<sup>[1]</sup>。这些胜迹及有关人物都被他写进了《桃花扇》中。在他的笔下，金陵风光是那么的绮丽：

《听稗》：【恋芳春】孙楚楼边，莫愁湖上，又添几树垂杨。偏是江山胜处，酒卖斜阳，勾引游人醉赏；【懒画眉】乍暖风烟满江乡，花里行厨携着玉缸；笛声吹乱客中肠，莫过乌衣巷，是别姓人家新画梁。

《传歌》：【秋夜月】梨花似雪草如烟，春在秦淮两岸边；一带妆楼临水盖，家家分影照婵娟。

《拒媒》：【渔灯儿】闹端阳，正纷纭，水阁含春，便有那乌衣子弟伴红裙，难道是织女牵牛天汉津。你望着枣花帘影杏纱纹，那壁厢款问慇懃。【前腔】看一片秣陵春，烟水消魂，借着些笙歌裙屐醉斜曛。

有时甚至到了涉嫌夸张的地步，如《逮社》出借书铺主人蔡益所志口赞誉：“天下书籍之富，无过俺

[1]参见汪蔚林辑：《孔尚任诗文集》，（北京）中华书局1962年版。

金陵；这金陵书铺之多，无过俺三山街。”

更著名的是剧末那一套北曲【哀江南】：

《余韵》：【北新水令】山松野草带花挑，猛抬头秣陵重到。残军留废垒，瘦马卧空壕；村郭萧条，城对着夕阳道。

不必多举，即此也可看出作者对南京景物的关注和描摹，风格上豪放和婉丽并存，可说是兼有北方人的豪迈慷慨、古朴粗放与南方人的细腻柔和、聪颖灵慧。

除了风格上南北互补之外，作为一部以南曲为基础的昆曲剧本，《桃花扇》中也适当运用北曲宫调和曲牌：

第十一出《投辕》，是一套仙吕入双调南北合套常用套式，全出曲牌为北新水令—南步步娇—北折桂令—南江儿水—北雁儿落带得胜令—南绕绕令—北收江南—南园林好—北沽美酒带太平令—清江引。南北合套以北曲为主，恰和柳敬亭旷达豪迈的胸怀相一致。【北新水令】和【北雁儿落带得胜令】两支嬉笑怒骂，极为洒脱，备受论者称赏。这一套数与明人陈与郊《昭君出塞》杂剧所用套数完全相同。南曲曲牌则由左良玉及部下将士所唱，其绵延的节奏和顿挫的风格恰和他们此时欲就食南京而又举棋不定的心情相表里。

第十八出《争位》是北曲仙吕套数点绛唇—混江龙—油葫芦—天下乐—后庭花—煞尾，由引子【点绛唇】—过曲—尾声组成，把帅府的威严和悍将们跋扈之间的矛盾冲突展示得淋漓尽致。

第二十三出《寄扇》是旦脚正场，使用了北曲双调套数醉桃源—双调北新水令—驻马听—沉醉东风—得胜令—乔牌儿—甜水令—折桂令—锦上花—碧玉箫—鸳鸯煞。《寄扇》正面展示香君对阉党的痛恨和对侯生的深情，配以“健捷激袅”（周德清《中原音韵》）的双调，可谓珠联璧合。

第四十出《入道》使用的是黄钟宫南北合套常用套式：南点绛唇—北醉扶归—南画眉序—北喜迁莺—南画眉序—北出对子—南滴溜子—北刮地风—南滴滴金—北四门子—南鲍老催—北水仙令—南双声子—北煞尾。由喝破爱情幻梦的道士张瑶星唱北曲，由顿悟中的爱情主角李香君唱南曲，也符合他（她）们的身份及心情。

毫无疑问，南北曲宫调和曲牌的合理使用和适当调配，强化了剧本风格的丰富多彩，也展现了金陵文化的开放和南北交融。

应当指出，《桃花扇》所处的时代，正是明清易代之际，满清军事贵族入关南下，以战争屠戮的方式进行武力统一，激起包括汉族士大夫在内的广大汉族人民的反抗，民族矛盾空前激化。孔尚任作为清朝臣民，又得到康熙皇帝的垂青和破格提拔，自然不愿意过多渲染南北对立。正因为如此，作品中南北文化冲突并没有被重点表现，金陵文化中南北交流的特点也相对淡薄。

#### 四、水文化和山文化相映：秦淮定情始，栖霞入道终

在中国，水和山实际上体现着深厚的文化意蕴。古代中国文人与生俱来持有两种生活态度，即所谓“达则兼济天下，穷则独善其身”。孔子云：“智者乐水，仁者乐山”<sup>[1]</sup>。“智者”即聪明的人，或者说是有大智慧的人。“水”更多地用来形容名利场，所谓“宦海风波”指官场，“下海”指商场。整个“智者乐水”可以看作一种积极用世的进取精神，但并无道德评判在内；至于“仁者”则较多与道德评价相关，褒义明显。“仁”是一种理想的人格境界，如“杀身成仁”等。孔子云：“克己复礼为仁，一日克己复礼，天下归仁焉”<sup>[2]</sup>。

[1]《论语·雍也》，《十三经注疏》下册，第2479页。

[2]《论语·颜渊》，《十三经注疏》下册，第2502页。

然而理想毕竟是理想,能达到者甚少。“山”更多地与出世即退隐相关,所谓“山林隐士”、“岩穴之士”等等,饱学之士之死称为“归道山”。就这个角度而言,“仁者乐山”可以看作一种超越名利、独善其身的人生理想。

在《桃花扇》中,复社文人侯方域和政治观点与之接近的秦淮名妓李香君在秦淮河畔的媚香楼相爱并结合,由此开始了一段漫长曲折的政治爱情心路。“却奁”、“守楼”、“骂贼”、“寄扇”、“逢舟”等紧要关目无不体现了爱情主人公对于志同道合的操守坚持和理想追求。即使屡被诟病“软弱”、“动摇”的侯朝宗、吴次尾、陈定生等复社文人,尽管声言“大事已不可问,我辈且看春光”,但在“鬲丁”、“侦戏”、“闹榭”等出与阉党余孽阮大铖的斗争中仍显示了关注社会现实的积极进取性。与爱情线索进展的同时,南明小朝廷也在长江边上的南京建立,由此展开了忠奸相斗、最终覆亡的政治历史画卷。代表人物史可法即使在不得朝廷信任,又受四镇骄兵悍将掣肘的艰难境况下仍努力撑持,图谋恢复,展现的仍为一种明知不可而为之的积极用世态度(能力问题另当别论),其最终兵败扬州,沉江殉国;甚至包括左良玉自武昌发兵,沿江东下“清君侧”,黄得功板矶迎战截杀,也都皆与水相关。剧作结局由水意象转向山意象。南明小朝廷覆亡,侯、李二人历经艰难困苦在栖霞山重逢,为道士张瑶星喝破:“两个癡虫,你看国在那里,家在那里,君在那里,父在那里,偏是这点花月情根,割他不断么?”二人如梦初醒,双双入道。末出背景在燕子矶,借老赞礼之口归结全剧:“残山梦最真,旧境丢难掉,不信这舆图换稿。诌一套哀江南,放悲声唱到老。”同样显示了由急切用事到退隐避世的心路历程,体现出“水”和“山”在《桃花扇》中极其重要的文化意义。

以今天的标准衡量,《桃花扇》的幻灭入道结局似乎太消沉,难称为理想境界。近人王国维曾将其与《红楼梦》的悲剧性结局作如下比较:

《桃花扇》之解脱,非真解脱也。沧桑之变,目击之而身历之,不能自悟而悟于张道士之一言,且以历数千里冒不测之险投縲绁之中所索女子才得一面,而以道士之言一朝而舍之,自非三尺童子,其谁信之哉?故《桃花扇》之解脱,他律的也;而《红楼梦》之解脱,自律的也。且《桃花扇》之作者,但借侯李之事以写故国之威,而非以描写人生为事,故《桃花扇》,政治的也,国民的也,历史的也;《红楼梦》,哲学的也,宇宙的也,文学的也。<sup>[1]</sup>

这就一针见血地指出了《桃花扇》结局过于政治化而脱离人生固有轨迹的局限性。然而,如前所言,以明清易代之际的社会情势衡量,作者孔尚任出生在清王朝建立之后,自身又受到康熙皇帝的破格提拔,即使面对民族矛盾激化的社会现实,也很难做出比消极退避更好的选择了。其实又何止是孔尚任,对于当时无力抗拒而又不愿失节的汉族知识分子来说,除了捐生赴死之外,入山归隐已是所能选择的最好结局了。就这个角度而言,《桃花扇》的结局仍不失传统山文化的真谛。

以上从四个方面解读了《桃花扇》的文化内涵,不难看出,它们之间并不是平分秋色,毫无重点,而是由题材、主题、写作背景和写作目的所决定的。庙堂文化和市井文化结合互动是其最大着力点,它决定了全剧的基本面貌,其它三种文化则各有特点:雅俗文化的转换独具启发意义,南北文化的冲突被刻意淡化反映了孔尚任以及清初文化界所处特殊社会环境的历史真实,水文化和山文化的相互映衬最发人深思。一句话,从文化层面看《桃花扇》,我们可能获取更多。

[责任编辑:平 啸]

[1]王国维:《红楼梦评论》第三章“《红楼梦》之美学上之精神”,《王国维文集》第一卷,[北京]中国文史出版社1997年版,第10页。