



凤凰文库
海外中国研究系列

刘东主编

PERSON, ROLES AND MINDS

人物、角色与心灵

《牡丹亭》与《桃花扇》中的身份认同

Identity in Peony Pavilion and Peach Blossom Fan

「美」吕立亭 著

白华山 译

江苏人民出版社



作者从哲学、法学、艺术史、文学批评等多学科的角度，考察了《牡丹亭》和《桃花扇》这两部戏曲名著是如何处理身份认同问题的：《牡丹亭》提出并解决了如何确定一个人是“人”的问题，人的身份认同问题是在与梦、画像与鬼魂的区别中实现的；《桃花扇》则在具体的政治背景下考察了如何识别一个具体的“人”的问题，主要探讨了在明清易代的动乱时期谁是真正的皇帝这个问题。作者还从跨文化比较的视野探讨了中国文学和西方文学中关于身份认同观念的差异。这部发人深思的学术著作对于我们在全球化时代思考个人的文化身份问题具有重要的启示意义。

本书是对中国戏剧和文化中的个人身份、道德目的、人性与身份的边界等问题所进行的一项全新的独特的研究。但这本书的价值已远远超出了对人物与角色的研究。它对所考察的两个文本的戏剧性与角色演出、个人身份等问题进行了大量的令人兴奋的探讨，可说是英语世界关于中国戏剧文学的最为重要的一本书。

——奚如谷（Stephen H. West），加州大学伯克利分校教授



上架建议：中国文学

ISBN 978-7-214-12981-9



9 787214 129819 >

定价：52.00元



凤凰文库
海外中国研究系列

刘 东 主编

PERSON, ROLES AND MINDS

人物、角色与心灵

《牡丹亭》与《桃花扇》中的身份认同
Identity in Peony Pavilion and Peach Blossom Fan

美] 吕立亭 著
白华山 译

江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

人物、角色与心灵:《牡丹亭》与《桃花扇》中的身份认同/[美]吕立亭著;白华山译. —南京:江苏人民出版社,2014. 6

(凤凰文库·海外中国研究系列)

书名原文:Person, roles and minds;identity in peony pavilion and peach blossom fan

ISBN 978-7-214-12981-9

I. ①人… II. ①吕…②白… III. ①《牡丹亭》—文学研究②《桃花扇》—研究 IV. ①I207.37

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第134093号

Person, Roles and Minds: Identity in Peony Pavilion and Peach Blossom Fan was originally published in English by Stanford University Press.

Copyright © 2001 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University. All rights Reserved.

This translation is published by arrangement with Stanford University Press, www. sup. org. Chinese simplified translation rights © 2014 by Jiangsu People's Publishing Ltd. All right reserved.

江苏省版权局著作权合同登记:图字10-2010-367

书 名 人物、角色与心灵:《牡丹亭》与《桃花扇》中的身份认同

著 者 [美]吕立亭

译 者 白华山

责任编辑 孙立

装帧设计 黄炜

出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司

江苏人民出版社

出版社地址 南京市湖南路1号A楼,邮编:210009

出版社网址 <http://www.jspph.com>

<http://jspph.taobao.com>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

照 排 江苏凤凰制版有限公司

印 刷 江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司

开 本 652毫米×960毫米 1/16

印 张 26.5 插页2

字 数 332千字

版 次 2014年8月第1版 2014年8月第1次印刷

标准书号 ISBN 978-7-214-12981-9

定 价 52.00元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向承印厂调换)

出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发

展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进优秀传统文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的、思想、理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

“海外中国研究系列”总序

中国曾经遗忘过世界，但世界却并未因此而遗忘中国。令人嗟讶的是，20世纪60年代以后，就在中国越来越闭锁的同时，世界各国的中国研究却得到了越来越富于成果的发展。而到了中国门户重开的今天，这种发展就把国内学界逼到了如此的窘境：我们不仅必须放眼海外去认识世界，还必须放眼海外来重新认识中国；不仅必须向国内读者译译海外的西学，还必须向他们系统地介绍海外的中学。

这个系列不可避免地会加深我们150年以来一直怀有的危机感和失落感，因为单是它的学术水准也足以提醒我们，中国文明在现时代所面对的绝不再是某个粗蛮不文的、很快就将被自己同化的、马背上的战胜者，而是一个高度发展了的、必将对自己的根本价值取向大大触动的文明。可正因为这样，借别人的眼光去获得自知之明，又正是摆在我们面前的紧迫历史使命，因为只要不跳出自家的文化圈子去透过强烈的反差反观自身，中华文明就找不到进入其现代形态的入口。

当然，既是本着这样的目的，我们就不能只从各家学说中筛选那些我们可以或者乐于接受的东西，否则我们的“筛子”本身就可能使

读者失去选择、挑剔和批判的广阔天地。我们的译介毕竟还只是初步的尝试，而我们所努力去做的，毕竟也只是和读者一起去反复思索这些奉献给大家的东西。

刘 东

译者的话

耶鲁大学中国文学教授吕立亭(Tina Lu)这部研究中国传统戏剧名著《牡丹亭》和《桃花扇》的学术著作是在其1998年哈佛大学博士学位论文《个人、角色、人物：〈牡丹亭〉和〈桃花扇〉中的身份认同》(“Persons, Personae, Personages: Identity in Mudan ting and Taohua shan”)的基础上修订而成的。她综合运用文学批评、哲学、法学、艺术史等多学科的研究方法,独辟蹊径,深入细致地考察了这两部戏剧中的身份认同问题。该书结构合理,视野开阔,材料宏富,新见迭出。作为该书的译者,在一年半的翻译过程中,反复阅读该书,觉得与国内同类研究著作相比,该书有这样几个明显的特点:

第一,立足于文本细读,发掘戏剧中潜藏的微言大义。北美学术研究,历来有重视文本细读的传统,这在吕立亭教授的著作中得到淋漓尽致的体现。比方说,前言以《聊斋志异》王六郎的故事作为引子探讨身份认同问题,在这个故事中,王六郎的朋友渔夫许某称赞他为“仁人”,作者由这句话出发不断地发问:既然王六郎是一个鬼,为什么他的朋友要把他称赞成一个人呢?作者由此根据孟子关于人性的阐述,提出了“生物人”与“道德人”的概念。又如,在第四章《妓女的扇子》中,侯方域在听了苏昆生讲述的李

香君血溅桃花扇的故事后说道：“果然是些血点也，龙友点缀，却也有趣。这柄桃花扇，倒是小生之宝了。”作者从“有趣”这个词入手，认为侯方域在这个场合说这番话，表明他是一个无情的人，他辜负了李香君对他的一片深情，这一解读不禁让我们要重新看待侯方域与李香君的爱情。

第二，跨学科跨文化研究色彩浓厚。身份认同涉及身份的主体性、身份识别、司法裁决、隐私、犯罪等各个方面，是多个学科都涉及的主题，基于此，作者大胆尝试从哲学、法学、艺术史学、历史学、文学批评等多个角度进行解读，大量借用其他学科的研究成果。从哲学方面来说，作者引用了大量西方哲学的资料，笛卡尔、洛克、霍布斯、康德、德里克·帕菲特、福柯、维特根斯坦等众多西方哲学家的思想都大量征引。历史学方面，司徒琳、魏斐德、王安、居蜜、黄仁宇、谢和耐关于明清史的研究，韩森、祁泰履关于中古契约的研究，孔飞力、柯启玄关于清朝政治危机的研究，高彦颐、曼素恩、贺萧关于中国女性史的研究，杨联升、余英时关于中国思想史的研究，林·亨特、罗杰·夏蒂埃、卡洛·金兹伯格关于新文化史的研究，在这部著作中都得到体现。此外，白芝、宇文所安、李惠仪、韩禄伯的中国古典文学研究，高居翰、马克·夏尔的艺术史研究，约翰·鲍斯威尔、武雅士关于婚姻的研究，斯坦利·卡维尔关于电影文化的研究，在著作中也得到充分反映。

跨文化研究的色彩也比较突出，比方说，作者对中国公案小说与西方侦探小说的比较，《牡丹亭》与莎士比亚的戏剧《冬天的故事》中婚姻的比较，中西方酷刑、肖像的比较，等等。

多学科跨文化研究，在很大程度上在文学与其他学科、中外文化之间建立起一种对话体系，极大地拓宽了文学研究的视野，促进了研究的深入，这也是这部著作新见迭出的一个重要原因。

第三，广泛征引各种文献资料。在研究《桃花扇》中皇帝的身份问题时，作者广泛利用各种所谓的“野史”资料，如《甲乙事案》、《弘光实录钞》、《明季南略》、《荷插丛谈》，把各种有关皇帝身份的说法放在一起加

以比较,让各种说法相互辩驳,从而增强了论证的力度。

除了历史学方面的文献,作者还大量征引其他方面的文献,如法律方面有《大清律例》、《大明律》,儒家经典方面有《礼记》、《论语》、《孟子》,宗教方面有《坛经》、《净土孟兰盆经》、《天主教东传文献续编》,古典小说方面有《聊斋志异》、《情史》、《红楼梦》,笔记小品文方面有《阅微草堂笔记》、《陶庵梦忆 西湖梦寻》。这些中国文化方面基本资料的引用,使得论著建立在十分坚实的文献基础之上,从而让该著作具有十分深厚的中国文化底蕴。

对于这部跨文化研究方面的杰作,本人在翻译的过程中经常感到自己的知识储备不足,因此翻译的过程也是学习的过程。尽管自己尽力领会吕教授著作中的微言大义,但毕竟学力不逮,译文中肯定会存在着这样或那样的错误,希望读者不吝指正。

翻译尽管是由我独立完成,但在艰辛的翻译过程中还是得到不少帮助。清华大学的刘东教授不仅赠给我作者的原书,还对我的翻译寄予莫大的信任,这让我心中总是心怀感激;江苏人民出版社的王保顶先生,在我的翻译一再延期的情况下,并没有催我,而是给我足够的时间,这让我既感惭愧又十分感动;我的研究生张晓飞,在核对注释、引文、索引,把部分手写的译文输入电脑方面做了大量的工作,研究生陶渊骏在文字输入方面也做出了贡献,在此一并致以最衷心的感谢。最后,文中所有的不妥谬误之处,概由译者负责,再次恳请方家读者纠偏赐正。

白华山

2014年3月9日于上海

致 谢

首先我要感谢汤显祖与孔尚任,花费数年的时光思考这两部戏剧给我带来巨大的快乐与莫大的荣幸。

我要感谢在哥伦比亚大学和宾夕法尼亚大学作学术演讲时夏志清(C. T. Hsia)、王德威(David Wang)、金鹏程(Paul Goldin)以及梁敏敏(Minmin Liang)所提的富有洞察力的问题。苏源熙(Haun Saussy)与尚微(音)一直不断地鼓励我。对于白芝(Cyril Birch)与奚如谷(Stephen West)的支持,我深感荣幸,二人对本书原稿提出了有价值的评论。李惠仪(Wai-yee Li)是热情与慷慨的典范,与她的友谊让我心存感激。我要感谢史嘉柏(David Schaberg)与普鸣(Michael Puett)就学术生涯与我数小时的交谈及其给出的建议。

在宾夕法尼亚大学,在我开始工作之前,大卫·西弗曼(David Silverman)非常慷慨地给我一年的假期,让我有充分时间相对悠闲地工作。夏南悉(Nancy Steinhardt)、金鹏程以及梅维恒(Victor Mair)是我的挚友、同事兼学术团队的队友。作为东亚研究中心的研究生和教师,我也深感荣幸。

在我读研究生的最初几年,蔡九迪(Judith Zeitlin)教授把我领进明

清文学领域并且自此之后一直不断地激励我鞭策我。马克·夏尔(Marc Shell)无数次向我提出带有挑战性的问题,她辉煌而又让人振奋的学术成就始终是我追求的榜样。我要感谢韩南(Patrick Hanan)教授,他不厌其烦地阅读了本书前半部分的初稿,并谦和地回答了最后几个小问题,委婉地建议我尽量控制理论运用上的不节制。宇文所安(Stephen Owen)作为我十多年来的朋友和老师,道一声感谢似乎是不够的。但是,我还是试图报答他,那就是:给予我的学生同样无条件的帮助,并让学生们同样品尝到他带给我的研究文学的愉悦之情。

写作本书时我先后在两所大学住过,六年的时间里,珊德拉拿达夫(Sandra Naddaff)与利·哈弗雷(Leigh Hafrey),二人作为哈佛学院马修宿舍舍区(Mather House)的舍监,为我提供了难以想象的极为舒适的环境。感谢戴维和安妮·布朗利(Ann Brownlee),作为宾夕法尼亚大学韩威学院宿舍楼区(Harnwell College House)的舍监,他们与我结下的友谊,给予我的帮助与建议,以及让我在宾大有宾至如归的感觉,这一切都让我铭感在心。

苏成捷(Matthew Sommer)仔细地阅读了本书原稿,由于他精通中国法制史,从而在很多方面让本书得以充实。梅维恒很快地浏览了原稿并给出了一些有益的批评。玛丽丝·吉莱蒂(Maris Boyd Gillette)迅速地通读了原稿并提出了大量有价值的建议。付梓出版的最后一刻,李惠仪详细地检查了我的译文,从而让我避免了很多尴尬的错误。对所有这些给我鼓励的人,我表示万分的感谢。文中所有错误都由笔者自己担负。

最后,我要感谢这些年来父母对我的支持与帮助。我把与周成荫(Eileen Chow)的友情看作是伟大而又珍贵的天赐之福,她对我的生命是如此重要,没有她很难想象我自己将是什么样子。与她对话的丝丝缕缕几乎在接下来的每一页都有迹可循。司马婊(Stuart Semmel)见证了本书从无到有的每一个发展阶段:从遗失的笔记,到被抛弃的提纲,再到

无数个杂乱无章的草稿,以至现在这个样子。在每一阶段,他都是我的倚靠,并且是我最好的读者,有时是编辑,遇到紧急情况,则又成为我的电脑维护者。这本很大程度上有关婚姻以及了解别人的可能性的书,理当献给司马贇,他的平静与优雅,堪比红宝石还宝贵。

吕立亭

目 录

译者的话 1

致谢 1

前言 1

第一部分 《牡丹亭》

《牡丹亭》导论 19

第一章 女孩的画像 30

第二章 情人的梦 74

第三章 皇帝的承诺 114

第二部分 《桃花扇》

《桃花扇》导论 169

第四章 妓女的扇子 186

第五章 演员的舞台 233

第六章 皇帝的宝座 278

尾声 蜘蛛与蛇 335

参考书目 370

索引 378

前 言

17世纪蒲松龄的小说集《聊斋志异》中有一篇小说,讲了一个出身贫贱的姓许的渔民的故事。每天晚上,在下河捕鱼之前,许某往往要把一杯酒泼在地上,为的是能让那些淹死的鬼魂一解干渴之苦。一天傍晚,来了一个少年,许某请他喝酒,尽管平时许某捕鱼总是满载而归,但那晚他的运气不好,直到少年去下游赶鱼他才捕了好几条大鱼。许某对他的新朋友深表感谢,少年自称王六郎,并与许某相约夜夜碰头。

这样十年过去了。一天傍晚,王六郎告诉许某他今后不再来了,许某询问究竟,王六郎吞吞吐吐,欲言又止,最后才解释说,他实是一个鬼,生前因饮酒过量,醉后溺水而死,明天将是他漫长等待的投生之日。起初,许某很是惊骇,但两人毕竟相处很长时间了,许某不再害怕,相反他递给王六郎满满一杯酒,他意识到好朋友投生既值得庆贺又让人伤感。

王六郎接着解释他将怎样投胎转世:第二天中午,有一女子渡河,将溺水而死,我将代她而生。黎明到来时,两位好朋友含泪挥别。

第二天,许某在河边暗暗观看,等待奇迹的出现。果然,中午时分一怀抱婴儿的妇女出现了,一到河边便坠入水中。婴儿被抛到岸上,举手蹬脚,啼哭不止。许某看到妇女在水中挣扎,想去相救,但一想她是好朋

友的替身,就打消了救人的念头。最终那个妇女爬上岸把肚里的水吐了出来,她在岸上停留了一会儿,然后抱着她的婴儿继续赶路。许某想知道为什么他朋友的话没有应验。

等到傍晚王六郎又来了,许某问他究竟是怎么回事。王六郎说,他看到这个怀抱婴儿的妇女,心里很很难过。他意识到,妇女替他而死,他将坑害了两条性命,所以就将二人放了。王六郎又叹了口气,因为他不知道下次投胎转世将是何时。于是二人又像当初那样,夜夜相聚。

几天后,王六郎又来告别。天帝听说了他怜悯他人的善行,决定要报答他,让他去当一个小小的土地神。这个故事接着讲述了许某怎样长途跋涉去一个遥远的土地庙,最后一次去看望他的朋友。许某返回家后,他和他的家人交上了在旁人看来难以置信的好运。

王六郎的故事让我直接想到了战国时代思想家孟子所说的那段著名的话,在那段话里,孟子极为简明扼要地阐述了作为人性核心的“恻隐心”。孟子曰:“所以谓人皆有不忍人之心者,今人乍见孺子将入于井,皆有怵惕恻隐之心。”^①在中国的传统中,一个在河边惊慌无助的婴儿,因为别人的恻隐心而逃过一劫,这一幕让孟子禁不住说出上面这段话。许某和王六郎的言行则清清楚楚地将这段引文演绎了出来。通过把他的朋友称作“仁人”,许某将他的朋友与一个重要的儒家美德联系在一起。王六郎描述了他对婴儿的同情心,他用的同样是一个不寻常的词——“恻隐”,这个词出处不会弄错,是孟子提出来的。

孟子认为应该这样定义没有任何私心杂念的同情心:“非所以内交于孺子之父母也,非所以要誉于乡党朋友也,非恶其声而然也,”相反,“恻隐之心,仁之端也”。我们的男主角王六郎没有充当孟子想象中的旁观者,以此证明了他的公而忘私。对孟子来说,一个人不打算从救小孩中得到好处,这已经足够了。实际上,王六郎不但没有得到好处,反而失

^①《孟子》2.1.6.3,除非特别注明,本书所有引用孟子的话都是我翻译的。

去了重新做人的机会。

王六郎做出了在一些人看来是最大的牺牲，放弃自己重新做人的机会而去救孩子的性命。当他决定放过母亲和孩子的时候，他没有想到他将会得到更好的东西——一个做土地神的闲职（如果他心存杂念，他的行为就不能被看作“恻隐”）。相反，王六郎认为，救了孩子的母亲，他已经无限期地推迟了投胎转世的日子。

孟子关于人性的阐述看起来似乎是一个简单明了的描述，但他却有意把一些人从人的范畴中排除出去。他首先阐述人性的类别。但接下来他必须要说明人性中明显的缺陷——一些人品质败坏，他们实际上袖手旁观，眼睁睁地看着婴儿被淹死。

在用英语探讨这个问题时，我用两个词来作对比：“生物人”（biological human）与“道德人”（moral person）。孟子用了一个字“人”（human），但是，孟子说得很清楚，道德意义上的人与某种基本的内在意义上的“非人”（尽管他们生活在社会中并被他人看作是人）是有一些区别的。在描述了一个人看到即将跌到井里的小孩的反应之后，孟子继续说：“由是观之，无恻隐之心，非人也；无羞恶之心，非人也；无辞让之心，非人也；无是非之心，非人也。”^①换言之，我们可以这样认为，当看见一个小孩即将坠井淹溺时，所有的人都有同情心，因为按此定义，没有同情心的人不能算作人。

将近两千年之后，蒲松龄接过孟子关于人性的话题，尽管一半是描述一半是说明，但他却与之相反。孟子告诉我们，当看到小孩掉井却没有同情心的人肯定不能被看作人。如果说一些人是生物意义上的人而非道德意义上的人，那么我也有理由说与之相对的人也肯定存在，即他们是道德意义上的人而非生物意义上的人。我们应当如何看待这类道德意义上的人呢？在救那个婴儿和他的母亲时，一些人虽然不是

^①《孟子》2. 1. 6. 4.

“人”，但其所感所行又显现出怜悯之心，那么这些人我们又如何归类呢？我们又怎样可以使王六郎自称的个性与我们所了解到的他的鬼的身份相一致呢？

这本探讨个人身份的书是从讲述一个非常简短的故事开始的，整个故事的重点在于理解何所谓“人”。像王六郎这种确然不是人的道德主体，其身份又是什么呢？本书自始至终关注的是孟子所提的那个原创性的问题，即何所谓“人”，以及由这个问题所引申出来的问题，即何所谓具体的“人”。

如果事实上我们断定王六郎应当被看作是一个人，那么他同其他人的关系又应当是怎样的呢？显然，他全身心地投入与许某的友谊之中，这种友谊是连接人类社会的最为重要的纽带之一；当然，整个故事是从许某的角度讲述的，这个出身卑贱的渔民成为王六郎最忠实的朋友。但是，我们可以对这个故事进行大胆的猜测：假定王六郎结交的是一个年轻的女人而不是许某呢？那么，王六郎会娶这个女人吗？他们会有孩子吗？这些孩子会成为像他们父亲那样的人吗？抑或成为像他们母亲那样的非人呢？这些问题蒲松龄以及其他关注奇闻异事的作家在别处做了详细的解答。

这本书涉及了个人身份问题，集中关注两本极为重要的中国传统戏剧文本：汤显祖的浪漫主义喜剧《牡丹亭》以及孔尚任的历史剧《桃花扇》。《牡丹亭》讲述了一对恋人轰轰烈烈的爱情故事，它一经推出，即家喻户晓，大获成功，永久地改变了中国的浪漫主义文学。此后，中国的浪漫主义小说和传统戏剧无不受到它的影响。一个世纪之后，一部同明朝覆亡以及同演员与戏迷组成的小社会瓦解相关的戏剧《桃花扇》对《牡丹亭》作出回应，它使得早期戏剧的关注点转向政治舞台，对《牡丹亭》中让一对恋人走到一起的力量是怎样导致整个政权的崩溃进行了思考。

5 这两部戏剧在类型上都属于“传奇”，这是一种起源于中国南方的戏

剧形式,是中国戏剧最为复杂的一种样态。“传奇”既低俗下流又活力十足,但毫无疑问这是两千年以来源远流长的中国文学传统演变的结果。至少从宋朝以来,中国文学家就一直尝试在作品中通过嵌入和并置不同的语体来产生不同的效果。

这种尝试在“传奇”中最为普遍,语体意识及其具体运用几乎贯穿在演出的每一刻:一个角色可能为了讲个下流笑话而引经据典,而同一幕中另一角色用差不多晦涩难解语义不明的诗歌语言一唱到底,但又用明末的俚语来道白。《牡丹亭》第17出中,独白占了该出的大部分。在该出中,石道姑讲述了她作为同性恋者在性和婚姻方面的困扰,但她的用词差不多都来自《千字文》,《千字文》是中国古人的蒙学教科书,因为一千个字都不重复,故名。

两部戏剧的情节显得极其错综复杂:为了让一对恋人走到一起,《牡丹亭》需要上演55出,而它的追随者《桃花扇》则用了40出讲述了一个王朝覆亡的波澜壮阔的历史过程。每部戏完整地演下来,演员阵容方面需要5~10位受过良好训练的演员,他们很可能要排练一周,每天8小时;通常文化程度很高的男男女女会通过阅读戏剧文本来获得消遣。

我对这两部经典戏剧的解读并不是要详尽无遗;因为我从未阅读过像这样内涵极为丰富的戏剧文本。相反,我最为关注的是两部戏剧都呈现出来的(同样也是王六郎和他的朋友许某所面临的)两个与个人身份相关的问题。接下来的六章探讨了这两部戏剧是怎么处理这两个问题的。首先,什么使得某人成为“人”(抑或“非人”,比方说,鬼或画像,或不能被看作成道德人的某人)?其次,一旦一个人的人性已经确立,是什么使得一个人成为在人类社会有着独一无二身份的具体的“人”(既不是骗子更不是替身)的呢?

研究工作的大部分集中于仔细阅读这两部中国传统戏剧名著上。在研究进行的过程中,我会利用别的文本直达戏剧令我着迷的部分,但多数情况下,我还是停留在这两部戏剧本身。比方说,以《桃花扇》为例,

6 我准备全面利用别人关于明朝覆亡的叙述,主要目的不是要把《桃花扇》置于具体的历史背景下,而是要理解《桃花扇》(以及其他涉及同样主题的文本)是怎样处理与王朝更替至关重要的认识论问题的。

在前言中,我不打算对这一时期的思潮和政治事件作一总的介绍,就像浦安迪(Andrew Plaks)在他的极为有价值的《明代小说四大奇书》前言中所做的那样。这篇前言也不打算解释我的研究方法的理论基础。对本书方法论感兴趣的读者可以参阅本书的尾声部分,在此部分我仔细检视了比较文学的研究基础。本书实质上既是比较文学的研究,也是历史主义的研究,这篇前言概述了历史的和文化的背景,而尾声部分则提出了这样一个理论问题,即我们怎样从历史上彼此之间各不相同的文学传统出发去思考文学作品。

接下来本书的大部分内容紧跟戏剧文本,只是稍稍利用了一系列明显与个人身份相关的文本与文化实践,无论它们是历史的、仪式的还是宗教的。在下面几页,我用数行文字概述了与个人身份相关的一些问题的历史与文化背景,这表明在其他的文化实践中这些问题也是普遍存在着的。

人性与人的本性这两层意义上的个人身份,从一开始就成为中国传统文化所关注的问题。孟子只不过是一位密切关注人性的哲学家而已(人性大概是中国哲学的重要主题)。很多人也提出了同人性的本质相关的问题,这些问题包括:人性是后天养成的还是先天固有的,人性本善还是本恶,世上为什么有好人与恶人之分。

关注这个问题的另一半——一种具体的身份是怎样确立起来的——已经渗透进中国人的政治思想中,其中一个重要的问题是确定君主和家长的身份。从孔子以迄的所有政治哲学家对父子关系(以及君臣关系)的确切性质十分感兴趣。谁是父亲?谁是君主?人们怎样识别?对他们身份的一定了解绝对是不可能妥协的。

知道这一点至关重要：比方说，父亲和上级仅仅因为他们身份的职责就理应受到尊重（尽管这是一个不断争议的问题）。换句话说，确立与他人的身份界限，对中国传统政治思想而言同样是一个既困难又重要的问题。首先，存在这样一个问题，即不管他们的行为是怎样的，作为父亲或君主⁷的身份是否可以终止，是否一旦身份确立就固定不变？父子关系（或者君臣关系）是完全可以解除的吗？换句话说，在什么情况下，叛乱与抗命（或者“受命”）是正当的？

这些问题一直非常突出，可能从没有像这两部戏剧诞生的年代这样突出。《牡丹亭》创作于16世纪末；《桃花扇》大约完成于一个世纪以后。在历史学家的笔下，两部戏剧所跨越的年代里发生的社会和经济变迁，在一定程度上可以解释这一广泛的关注。就像发生于欧洲人与美洲人的遭遇一样，与其他文化中的成员遭遇——这一点经常发生在汉人闯入中国南方和东南亚地区之时以及外国人进入中国之时——似乎已经引起人们对文化差异的来源与性质的思考，以及思考在何种程度上其他文化中的成员也完全是人，也有着同样的道德和智力成长的能力。

17世纪同样也是经济发生巨变和专业分工越来越细的时期。来自南美银矿的白银大量进入中国，使得中国经济发生了根本性的变化（例如，复杂的银行和信贷体系的出现），加大了发达地区和贫困地区之间的差距。张春树（Chun-shu Chang）和骆雪伦（Shelley Hsueh-lun Chang）通过描述一种职业来说明江南城市的经济状况：一位姓史的鞋匠制作了一种凉鞋，极受富人的欢迎，直到其他人制作的数百双鞋子以低廉的价格涌进市场，才使得价格大幅下跌。^①

一些学者已经指出，这种经济变迁在人们怎样界定自我方面起到了直接的作用。例如，柯律格（Craig Clunas）描述了晚明的文化鉴赏，指出

^① 张春树、骆雪伦：《17世纪中国的危机与变迁》，安阿伯市：芝加哥大学出版社，1992年，第148页。

其体现了市场与身份理论的同一。在一个商品社会里，一个人购买和收藏的东西——个人品味——极有可能会暴露一个人的真实身份，就像一位鉴赏家所说的，它会把一个人与他的平庸的同龄人区分开来。例如，尽管他们基本上都属于所谓的贱民群体，但是《桃花扇》中的很多专业艺人并不认为自己与他们拥有共同政治主张和品味的文人朋友有着根本的不同，看起来正是艺术品味和政治主张才真正界定和识别一个人。

8 当然，社会和经济状况并不能预先决定思想和文化的发展走向。任何像这种姿态的解读似乎最终都是不充分的，它把文本的丰富性和精妙之处——像汤显祖或孔尚任这样的作家其笔下的每一行都有无穷的阐释的可能性——归结为注定就是这样的。

在“王六郎”的故事中，蒲松龄从超自然的特定视角明确地提出了“何所谓人”这个问题。故事本身关注的并不是一个人在任何一种情况下把人与鬼区分开来的依据是什么，相反，它关注的是在通常情况下是否能维持人与鬼之间的差别。王六郎的经历映射了孟子想象中的旁观者的行为，这使得这个哲学问题一目了然：当一个鬼通过了这样一场转世变人的庄严考验，我们还有理由坚持人鬼之间的差别吗？

对与个人身份相关的第一个问题（何所谓“人”）的各种说法，必然隐含着第二个问题。可以想象一下，一个人如果不是一个拥有独特身份的具体的人，那么这个人又将会是怎样的呢？既然人们是通过与他人的关系来界定自己——比方说，杜宝的女儿，柳梦梅的妻子，或是渔夫许某的朋友——很难想象除了具体的身份还会有其他的身份（尽管如此，就像人类学家武雅士（Arthur Wolf）在对台湾北部的研究中所表明的那样，没有血缘关系是鬼与自己死去的祖先准确区分开来的地方）。

死亡似乎并没有完全剥夺王六郎生前的身份。与大多数情况下的做法不同，他在向许某介绍他的名字时，是把自己放在由众多人（有可能活着或死了）组成的家庭背景下介绍的。王六郎的字面意思是“王家的

第六个小子”，“六”只不过是他在家庭成员序列中的数字，它说明在他前面至少有 5 位哥哥或是堂兄。

尽管起初王六郎很难开口告诉许某他的真实身份是鬼，但一想到二人之间的深厚友谊，他就打消了顾虑，他说道：“拜识清扬，情逾骨肉。”^①人们可以想象得出，独立的意识开启了他们的友情——尤其是许某这个人，我们对其所知不多，他似乎是一个不合群的人，与其他的渔夫从来来往，让我们感到诧异的是，她的老婆在故事快结束的时候出现了，这个故事最终提醒我们，许某在河边孤独的捕鱼生活实际上是以他的关系网作为背景的。但是，即便是这种独立的意识，也几乎不可能把友谊比作骨肉之情。

这令我们想到王六郎的具体身份——无论怎样，他都是在王氏弟兄中排行第六，并是渔夫许某最要好的朋友——从他开始淹死之后就继续存在着。但是，我们对这一身份的连续性却不能确定。毕竟，作为鬼的王六郎与人类社会其他人的联系似乎已经中断，在他死后仅剩下了他与许某结下的友情。甚至也不能表明，王六郎的善举改造了他本人，从而让他的身份发生改变，就如同皈依宗教所可能带来的那样。

王六郎渴望已久的重生本来是一次决定性的改变。它将会让他置身于一个新的家庭，赋予他一个新的名字和一个新的身份，在许某看来，他的朋友将会从一个成年人变为一个一无所知的婴儿。吊诡的是，重生却是一次真正的死亡，它标志着王六郎身份的断裂，他死后和作鬼所受到的限制也将不复存在。

但是，这一切没有发生。王六郎没有转世重生，而是被任命为土地神。结果，他十分难得地继续保持他的身份：作为一个级别很低的神，他继续回想起了他以前作为人的生活，他的溺水而死，以及决定救母子二人的情形。如同故事最后一部分所讲的，他与许某的友谊继续保持着。

① 蒲松龄著，朱其铠主编：《聊斋志异》，北京：人民文学出版社，1992年，第28页。

是什么原因让我们不把这个对象——它的身份是连续不断的，从活人、鬼到最后成为神——看作是人？故事中的一些细节让我们很难运用孟子的概念来分析这种情形。当然，完全可以这样说：和他朋友许某一样，王六郎也是人——甚至更有过之，因为王六郎救了母子二人，而许某则是袖手旁观，只不过良心有点不安，说明他还有人性。渔夫称他的朋友为“仁人”，这一称谓根本没有任何讽刺挖苦的意思。他肯定是一个有道德的行为者：他应当因此而**被看作成一个人或“道德人”**吗？

但是，王六郎鬼的身份以及被任命为土地神让人感觉问题变得复杂了，以至于像这样简单地搬用孟子的概念进行分析似乎行不通了。为了救婴儿的命，王六郎牺牲了他的性命——至少看起来是这样。事实上，事情远没有这样简单。因为更具体一点说，王六郎放弃了他重生的机会。

10 先是做鬼，然后是重生，这让我们不可能把鬼和人这两类道德主体简单地等同起来。即使按照中国文学的标准，像这样的行为在中国文学中一直也是“稳定的”(valorized)，明清文学中充斥着像王六郎这样舍己为人的人物：舍生赴死不事二主的忠诚的武将，选择自杀以保持贞洁的妻子，把舍弃生命看作是友情的终极体现的男子。一般来说，舍己为人是终极的牺牲，不仅在于这样做是不要求任何回报的，还在于牺牲自己的生命一生只能做一次。

但是，当王六郎放弃他人类的生活而去救别人的命时，即使我们相信他是真诚的，即使他的动机是纯洁的完全无私的，一些更小的事情——恰恰是因为不那么终极——却至关重要。王六郎没有做出终极牺牲，相反，他只是失去了他在等候再生的队列中的位置。他认为，他的牺牲带来的结果是，上天延长了他等待重生的时间，但在其他方面，他的情形仍然依旧。

当然，孟子并不期待或要求旁观者做出牺牲；他仅仅要求旁观者不要有所图而为。但他的确假定，旁观者的行为将会挽救婴儿的性命。确

切地说，王六郎让母子二人免遭了什么样的恶果？倘若他不干预，而是让二人直接去死，母亲将会被淹死，婴儿则被遗弃在岸上，他们大概像他现在这样早已变成了鬼，开始在队列的后面等着重生的机会。人们不禁会感觉到，王六郎为二人所做出的牺牲——即牺牲人类生活，尽管确实包含着同等的价值——但这种牺牲是完全不同于忠诚的武将、贞洁的妻子与忠实的朋友所作出的牺牲的。出于忠诚而献出生命的武将这样做，是因为他确实清楚自己的结局。这种不寻常的牺牲一生只能做一次。

而且，如果人们相信轮回转世的说法，那就不单单是牺牲变动着的生命的观念了，就像“王六郎”这篇故事所表明的，汉朝以后，佛教轮回转世的信仰影响到了中国传统中个人身份的形成。如果王六郎没有救那个妇人的命，而是按原定的那样投胎转世，他将重新诞生在一个新的家庭，有一个新的名字，有一张新的面孔，也可能换了性别。没有了记忆和外貌特征的连续性，凭什么说王六郎和这个新生的婴儿就是同一个人呢？由两个人分担的业债真的成了身份的构成要素吗？如果真是这样，那么在所有了解王六郎的人看来，重生又是怎样不同于死亡的呢？

如果王六郎的善举没有被人注意，他还同以往一样，继续保持着与许某的交往，那么就不可能阻止他反复做同样的事情。因为每次他的重生都将取决于另一个人的死亡。为什么他屡次不愿牺牲他的人类生活（确切地说，是他在等候重生的队列中的位置）呢？我们很容易想象得到这个故事的结局是开放式的，并且带有荒诞的色彩。而荒诞则是蒲松龄讲述的众多故事的特色：作为鬼的王六郎养成了一个习惯，他常常会救那些本应当代他而死的人的命，他宁愿每天和他的朋友一起饮酒捕鱼，也不愿以别人失去生命为代价而重生做人。

在一些方面，本书下面六章将要探讨的这两部作品并不比蒲松龄的“王六郎”的故事有更多的不同之处。故事非常简短，两部戏剧则非常长。我前面已经简短地描述了“传奇”创作的语言特点：对白是散文体，

曲调则是诗歌语言，但不论是散文体还是诗歌体的段落，都乐于语域的轮换。经典的典故与夸张的语言有意嵌入白话的语境之中。相反，《聊斋志异》的语言经常被认为是简洁的典范，具有古典式的纯净，而那个时代，很多作家还在为粗话和白话进入古文而感到不安。

但是，可能更相关的是，正是戏剧的形式让人想到了身份的问题，而这方面古典故事则做不到或没有可能。在讲故事时可以用手势表达或灵活省略的地方，戏剧必须在演出时明确表达出来。例如，故事中根本没有提及王六郎出现在岸边。我们认为，作为鬼，王六郎有着特殊的外形以致许某（他正仔细地观看发生的一幕）没有看到他。但是，当母亲跌倒的那个时刻，王六郎究竟在哪里呢？他正积极救她的命呢，还是消极地克制自己不要这样做？这种对比是十分重要的道德上的对比，这里只有留待读者去判断了。王六郎是怎样成为一个许某起初错认在岸上又看不见好像生活在另一个时空中的人的呢？试图回答诸如此类的问题，对中国戏剧来说是绝对重要的。

如同近代早期的欧洲，晚明时期的中国，关注戏剧蔚然成风，能够在台上台下穿戏装化妆让人们很是着迷。戏院是化妆合法化的地方，它会告知那些表面上不是戏院的场所它所关注的内容。戏院及其设计对晚明文化尤其是时尚领域是极为重要的。生活在富裕的江南地区的城市居民，把过多的钱用在穿衣上，就像他们把大把的钱用在其他的代表品味的12 事物上。时装快速变化着：一方面，时装可能会显示出有关它的穿戴者的一些情况，如财富、阶层或品味；但另一方面，它会使社会差别变模糊，使得日常服装像戏服，充斥着伪装的可能性。举例来说，一位富商的非常体面的妻子，很有可能穿着与职业演员、妓女同样式样的服装（更令人惊讶的是，有钱人家的子孙，在穿戴方面差别并不是太大，如戴耳环等等）。

清初，在服饰问题上，体现出了明显的政治利益。满洲统治者要求所有归顺的男子必须剃光头发，把后脑勺的头发盘成辫子，穿一种以满

族人骑马的装置为基础而设计的服装（在脖子上固定住并钉上纽扣，而不是像明朝的服装，很宽松，系在腰上）。

在朝代更替时期（《桃花扇》与这一时期有关），成千上万的人因不遵守“剃发令”而丢命。因为身体被认为是来自父母的礼物，损伤它——甚至剃光头发——都是对孝道的公然冒犯。因此，出于孝道和对已经覆亡的明王朝的忠诚，一些人宁死也不剃发。在接下来的好几代人中，男人的头皮状况继续成为深入了解他对清朝忠诚程度的标志：发茬（即便纯粹是粗心造成的）有时会成为反叛的外在表现，如同在指定的哀悼时期剃头（这个时期是不准剃头的）。

对清政府来说，一个人的外表很要紧，他有可能指向他的心理状态。但是，对于很多顺从地剪掉头发却又悄悄地掩藏起忠于明朝的情绪的人来说，那又会怎么样呢？他们肯定感到外表——即便是剃光了头，每天都穿着满族式样的衣服——只不过是一种伪装；但是，当然，迷恋伪装是对“人究竟是什么”这个问题感兴趣的另一种形式的表达。

正是通过其形式，戏剧引起了关于个人身份的争论：比方说，是什么把戏剧中的人物整合成一个整体的呢？在“传奇”中，所有的剧中人物既要参与散文体的对话，又要用诗歌体的曲调演唱。相反，在杂剧（或称“北戏”）中，只有一个人物在唱，而其他人物显然扮演了配角，他们的作用枯燥乏味，旨在配合主角长的唱段。一般来说，剧中角色要么是女主角（“旦”），要么是男主角（“末”），但一些实验戏剧还把其他角色考虑进去——如戏中的小丑（“净”）。¹³ 在一些戏剧中，同一演员在同一出戏中自始至终唱同一个角色；在另一些戏剧中，可能为了要彰显一位戏剧大师，同一主角在每一出中要唱不同的角色（不过，角色类型是一样的）。在上述两种情况下，无论其是否主角，我们都能分清剧中的角色。

但是，在16世纪中国剧作家徐渭创作的杂剧《玉禅师》中，我们就不能够通过戏剧分清剧中的角色或演员。该剧一开始讲了一个和尚得罪

了一个姓柳的官员。为了惩罚这个和尚，姓柳的就让一名妓女（通过一些不太高明的伎俩）去勾引他。当和尚发现这一切是姓柳的官员设计好的圈套，他一怒之下自杀了，发誓要报复柳。在戏剧的下半场，和尚投胎变为姓柳的官员的女儿——柳翠。柳翠过着放荡的生活，最终沦为为妓女，破坏了柳家门风，从而实现了和尚报复的目的。

通过改变和推进“杂剧”的通常做法，徐渭提出我们在《王六郎》这篇作品中所看到的同样的问题，我前面已经提到找到一个单一的连续的王六郎的困难；我们不可能知道作为鬼的王六郎与淹死之前的他在多大程度上是同一个人。当我们将王六郎投胎转世的可能性感到迷惑时，这种困难又增长了。至少淹死的人与鬼似乎有着共同的记忆；是什么把作为鬼的王六郎与他将投胎转世变成的婴儿联系在一起的呢？如果说正是这两个人共同拥有一些基本的品质才使得他们某种程度上是同一个人，无疑这样做我们是在定义“何所谓人”。鬼与婴儿共同拥有的唯一一件东西是责任的延续，所以人们必须去偿还前世所欠下的业债。

这一时期的小说也戏谑式地极富想象力地对这些问题进行了探讨。《西游记》这部伟大的小说起源于一个传统的故事。各种体裁的作品也都讲到了这个故事，即：唐僧去印度取经的故事；很多作品重述了同一个故事，或是包括了去《西游记》中描述的地方额外冒险的故事。但是，董说的《西游补》完全不同于传统的续书；甚至比《西游记》还要荒诞，整个故事完全是在一个人物的梦境中发生的。

14 在《西游记》中，孙悟空神通广大，能神奇地让自己和他的金箍棒变来变去。一眨眼的工夫，他能让自己变得无穷大或无穷小，或是变成完全另外一种样子。他的神力使得我们思考那些到目前为止似乎是非常熟悉的问题：他本质上是谁或是什么，当他从一种样子变成另外一种样子，他保留了什么样的连续性，为什么我们赋予他猴子的形状（并且是正常猴子的大小）而不是其他形状作为他的真身。

由于他能变成任何一种样子,因此外人无法从外形认出孙悟空(像这样的误会对于解决大量的冒险经历是重要的)。但是,孙悟空自己似乎在自我认同方面并没有遇到麻烦,无论他的身体变成什么样子。那么,他会遇到麻烦吗?通过把整个故事放入孙悟空的梦境中,董说把孙悟空的可变性这个问题变成了一个内在的问题。小说第一章的结尾是,孙悟空进入梦境。董说的小说充满了极富想象力的冒险活动,在这一点上,这本小说本应当作为插页来读。但是,读者(以及孙悟空)并没有发觉真相,直到小说结尾才发现,所有发生的这一切只不过是一个梦,是大脑活动的结果。

同样的问题,在其他体裁的作品和媒介中继续得到探讨,经常是通过突出真诚和自我意识来探讨这些问题。人们很长时间以来就在画自画像,不过画自画像——代表了个人的自我感知——却在当时兴盛起来,例如陈洪绶的画作,当然还有《牡丹亭》的女主角杜丽娘的自画像(反过来,杜丽娘激发了现实生活中的大量年轻妇女去画或打算画她们自己的自画像)。

在很多方面,视觉艺术市场化方面的研究进展,非常清楚地揭示了真实性与对身份的关注之间那种既密切又经常自相矛盾的关系。就像高居翰(James Cahill)在他的《气势撼人》(The Compelling Image)一书中所写到的,晚明画家受到重视的往往不是他们画作的逼真性,而是他们作为纯粹的绘图师所具备的眼光。相反,收藏家看重的是那些具有个人风格的画家的作品。吊诡的是,恰恰是这些可以辨认的风格特征——以及评价它们的市场——直接导致了大量赝品的出现,以及完整的画室的出现,画家们通力合作,生产出就像董其昌本人所画的那样“不会弄错的”画作。

与此同时,艺术家们努力通过绘画作品和文学作品来阐明人与思维的本质,其他的作家——他们中有文学评论家和伦理学家——以其他的

形式提出问题。很多哲学家——其中最为著名的有激进的泰州学派的一代宗师李贽,以及文学家袁氏兄弟(袁宗道、袁宏道、袁中道)——他们
15 都关注风格上、精神上以及人与人之间关系的“真”。李贽认为,世上最真诚的是童心。这一推论本身例证了这种在当时如此重要的重估,即:什么样的人才能算作人,在儒家框架内,什么样的行为才是合法的人类行为。

李贽赋予特权的東西与葬礼、祭祖中很多非常持久的特征是直接抵触的。在这些习俗中,已婚妇女明显处于次要的地位(数代以后,对女性祖先的祭祀就废止了);甚至这种次要的地位只是出现在晚明时期。无论是男孩还是女孩,如果在结婚前就死了,那他/她是毫无任何作用可言,因为他们显然没有后代,就绝不会成为别人的祖先。根据礼俗,妇女与儿童是不能算在祖先的行列的。无独有偶,李贽也认为,人与人之间的关系不是建立在父子关系的基础之上,而是建立在夫妻关系之上。

在本书中涉及两部戏剧,第一部是一出关于再婚的喜剧,第二部是一出历史剧。在写作的过程中,我将考察一桩发生过的婚姻和另一桩从未开始的婚姻——将考察一位有权对所有人的身份做出裁决的皇帝,以及另一位连自身的身份都不能保持的皇帝。但自始至终,我关注的基本上还是王六郎面临的困境,这个横跨阴阳两界的心神不定的鬼,却保持着与渔夫许某的真挚友谊,我关注的问题是:某人如何证明他完全是人,他凭着什么来维持他具体的个人身份,他与别人的关系是怎样赋予他在人类社会的独特的身份的呢?

第一部分

《牡丹亭》

《牡丹亭》导论

汤显祖在《牡丹亭》“作者题词”中称，该剧意在说明情的救赎力量。¹⁹ 其剧情简介是这样开头的：“天下女子有情，宁有如杜丽娘者乎！梦其人即病，病即弥连，至手画形容，传于世而后死。死三年矣，复能溟莫中求得其所梦者而生。如丽娘者，乃可谓之有情人耳。”^①

有人可能会本着同样的精神这样充实剧情简介：在她患相思病病死之前，杜丽娘这位 16 岁的杜宝和甄氏唯一的女儿，完成她的自画像并请丫环春香和父母把她的尸体和画像埋在后花园里，正是在那里，她做了一个梦，导致她相思成疾抑郁而终。塾师陈最良和石道姑负责照料她的神位。书生柳梦梅路经此地，发现了杜丽娘的画像，并爱上了画中人。杜丽娘的鬼魂从阴间返回故地，她与这个年轻书生开始了一场热恋；在得知了杜丽娘的故事后，柳梦梅挖坟开棺，杜丽娘起死回生。²⁰

由于柳梦梅急于赶考，他们没有等到杜丽娘家人的批准就匆匆结了婚。在奔赴解救岳父脱围的途中，柳梦梅以盗墓贼的罪名被扣押，因为

^① 汤显祖著，徐朔方、杨笑梅校注：《牡丹亭》，上海：古典文学出版社 1958 年版，第 1 页。在所有原文出处是中文的地方，除非特别指出，英文翻译都是我本人做的。

在他的身上搜出了来自杜丽娘墓中的物品。最后，全家人在京城大团圆，皇帝宣布了他的决定，并向他们送去了自己的祝福。

有人可能会添加更多的情节，毕竟这部戏剧达到的长度(55出)及其复杂性即使按照“传奇”的标准也是给人印象深刻的。但是，提纲挈领地讲，这是一部中国读者十分熟悉的戏剧；在“作者题记”和我的剧情简介中凸现主题——爱，情，欲——这些主题是从17世纪的吴吴山三妇到我们这个时代的李惠仪等评论家和批评家们所津津乐道的话题。但是，《牡丹亭》的剧情果真是这样的吗？

贯穿全剧的不同角色——从丫环春香到父亲杜宝——都对这一起死回生的超自然叙述是否真的发生过表示怀疑。在这方面，他们给出了更多平淡无奇的解释。这种心理暗示很多是发生于宾白之中，而大量宾白则承受着大多数评论家对诗歌唱段所持的批评的压力。从16世纪开始，《牡丹亭》既是戏迷也是读者阅读的文本，作为一本书面文本，书中散文化的对白需要引起注意：它既能表现连续的巧妙的对话（几乎与唱段中的对话一样复杂），又能表现出大多数的剧情冲突。

如果说还有一种办法来替代传统叙事，那就是杜宝的质疑，这也是《牡丹亭》最后一出最值得关注的內容。杜宝这样做，是因为他确信与他死去的女儿如此相像的这个人肯定是个鬼，而声称是她丈夫的这个年轻人则是个盗墓贼。让我们认真分析一下杜宝的质疑。到戏剧结束时为止，作为父亲的杜宝完全接受了他女儿的起死回生吗？他能接受女儿嫁给柳梦梅的事实吗？皇帝必须对杜丽娘和柳梦梅是人还是鬼这个问题做出裁决。我们又是怎样知道他们就是他们所自称的那个人的呢？

剧中大量内容提醒我们注意这些问题。直到最后一出，读者已经体验到了很多场景，它们使得识别和验证戏剧化和问题化。实际上剧中每一个重要人物，在某些时候，处在这样一种位置：要么需要确立他（或她）²¹自身的身份，要么需要他去裁决别人自称的身份。在其他有关身份识别和验证的戏剧场景中，这样的场景包括：柳梦梅认出了这个拜访他的鬼

魂就是画像中的女孩；杜丽娘复活的时刻；最后一出杜宝与妻子的团聚；母亲与女儿激动人心的相聚，尽管母亲最初确信自己的女儿是个鬼。

在戏剧的结尾，读者确信每一个人物都恢复了他（或她）在社会和家庭中的本来身份。但最初每一次相遇都伴有失败的可能性。例如，柳梦梅很可能不愿把这个鬼同画像中的女孩等同起来；他可能不相信这种等同会出现。当甄氏遇到她的女儿时，由于她知道女儿三年前就死了，因此她完全有权利拒绝相信这个人可能是她的女儿。为什么我们所有的人不该像杜宝那样想呢？为什么所有的相聚不该因彼此拒绝相认而化为泡影呢？

根据杜宝的说法，这个年轻的奸诈之徒蒙蔽了皇帝的眼睛，他自称是高官的女婿，并且是进士，现在已经置身于——实际上是潜入——儒家官僚社会的最上层，并且还得到皇帝的认可。由于他的家庭里有了一个鬼，并且这个盗墓贼（他自己承认犯有死罪）坐在皇帝的右边，杜宝无疑在告诉我们，有些事很不对头。当然臣下偶尔会不同意皇上的看法，但是让杜宝感到不安的最根本的东西并不是局部的观点的歧异。相反，他感到人们在密谋反对他，这似乎让他很受刺激。终其一生，他都是这个国家忠实的臣仆，但是现在他却因为不允许一个鬼和一个盗墓贼进入他的家庭而面临着不忠之罪的指控，甚至他贤淑的妻子在这个问题上也反对他。每一个人包括皇帝、妻子，以及舆论的巨大压力，试图强制改变他的铁石心肠，在劝诱无效之后，他们准备逼着他相信他所了解的情况并不是这样的。

杜宝对此的反应是，他做了让步，但却清楚地摆明了他的立场。他同意有条件地接受他女儿的身份，只要她愿意与柳梦梅断绝关系：“离异了柳梦梅，回去认你。”^①杜丽娘气愤至极，她拒绝了他的要求，声称那是

① 《牡丹亭》，第 277 页。“传奇”是用 3 种不同的语言写成：唱段（the songs of the arias）、宾白与下场诗（the poetry that ends each act）。在本书中，我要使得唱段区别于诗歌，就像英语散文不同英诗那样。

不可能的,接着就倒地昏倒了。这时杜宝呼唤他的女儿,他惊讶道:“俺的丽娘儿!”^①这是他在本剧中说出的最后一句话;杜丽娘终于实现了她苦苦寻求的父女相认。

22 但是,即便是这一高潮时刻的惊呼也不能消除杜宝模棱两可的态度。他的确叫她“女儿”,但这肯定意味着他也承认她是人吗?从他见到她的那一刻起,这个与他女儿惊人相似的“人”(creature)留给他的印象是,他的女儿并没有复活,相反,她是一个死去的女儿的幽灵。可能在他说的最后一句话里,他只是表达了他所质疑的东西——她曾经是他的女儿而现在却是个鬼——而现在她既不是他的女儿也不再是个人了。

不管我们怎样解释杜宝在最后一出的行为,在他女儿生前和临终之际,杜宝是一个慈爱的父亲,当他们唯一的女儿去世时,他同他的妻子一样悲痛欲绝。在某种意义上,相比较于他妻子的悲痛,杜宝的悲痛更意味深长,对他的妻子而言,她的生育年龄已经结束,杜丽娘将是她能拥有的唯一的孩子;但是,作为一个男人,而且是一个有权有势的男人,杜宝如若纳妾再生一个孩子是轻而易举的事情。也就是说,杜丽娘临终时杜宝的悲痛表明他是把杜丽娘作为一个人来爱的,而不仅仅是把她看作未来的血脉。

可能他的晕倒只不过是一种情感勒索。这与杜丽娘事先的死亡极为相像:她的死亡起因于她平时的多愁善感所导致的情感压抑,而杜宝的晕厥则起因于他不愿接受女儿的成熟与性行为。无论如何,那一幕的重演自然使得杜宝产生了强有力的本能反应。回想起她的死亡,杜宝的晕厥完全暴露了他验证女儿的念头。要知道,判定一个生物是否是人的一个并且是唯一一个不容置疑的检验内容是:杀了它,如若它死了,那么它即是人。在大多数情况下,鬼是不会被杀死的。如果别无他法,杜宝的晕厥使他不得不承认,他无法证明杜丽娘人的身份,因为唯一真正令

^①《牡丹亭》,第278页。

人满意的证明是再一次杀死她。

两种叙述与我们的看法以及我们怎样阅读戏剧的结尾相拮抗。在某种程度上,幸福的团聚出现了,甚至杜宝也不时参与其中(例如,见到妻子还活着并活得好好的,他大喜过望,他本以为强盗已经把她杀死了)。其中很多人物——不仅柳梦梅和杜丽娘,还有塾师陈最良,甄氏以及女仆春香——本以为失踪了,现在都找到了,他们一起庆祝杜丽娘和柳梦梅的婚姻以及婚姻所体现出的社会与家庭的延续。

在这方面,《牡丹亭》与从古希腊喜剧延续而来的西方传统的典型喜剧并无两样,在肯定现存社会秩序方面,它最终还是保守的:其做法是,把潜在的“离经叛道”的欲望消融于对婚姻与社会的认可。戏剧一开始出现的热恋中的男孩与女孩已经组成了一个新的家庭——丈夫与妻子,终有一天会有他们的孩子——这只不过是旧的家庭的延续而已。在这个特殊的例子中,重新融入人类社会的故事几乎不具备更多的戏剧性:鬼与盗墓贼的极其不正常的婚姻最终受到皇帝的祝福。这种类型的戏剧需要这样的结尾;“传奇”应该这样收尾——在“大团圆”这一幕中,所有人的生活又回到了正轨。²³

但是,《牡丹亭》暗示我们,还有另一种叙述。直到最终,杜宝似乎还是处于完全孤独的境地,不仅丧失他唯一的孩子——对于任何一个儒家士绅来说,这都是一种悲惨的命运——还丧失了他的配偶。在所有的人中,他最应该去庆祝戏剧中这一幸福的结局,因为对于他说来,这似乎是一个天大的奇迹。最终,他的家人包括妻子、女儿、女婿都一一出现在他的周围。什么东西阻止着他认可并参与到这个幸福的时刻中去的呢?在这一幸福的结局中,还是能够看到杜宝明显的不情愿:喜剧把希望放在未来,“永远快乐地生活下去”,如果杜宝确实感到他是被迫才认他的女儿的,那么我们可以想象,不增加第 56 出是不可能立即把此内容呈现出来的。杜宝可能会大度地放弃他早先的指责而热情地拥抱他死而复生的女儿以及他的新女婿吗?

在他所说的倒数第二句台词中，杜宝的立场是十分清楚的：他同意认杜丽娘为他的女儿，但只有一个条件，那就是她必须放弃柳梦梅。但是，放弃柳梦梅将会让她承认实情，在她看来，同柳梦梅合法的结合是证明她的故事十分恰当的方式。按照她对事情的说法，是她对柳梦梅的爱让她起死回生，而这取决于她人的身份或作为人的身份，取决于她是杜宝和甄氏合法的女儿，取决于现在她是进士的合法的妻子。既然否认了她的故事，那么杜宝的提法就暗示了杜宝不相信我们的女主角是人。

然而，看起来盗墓贼策划这样的一个阴谋是可能的，因此杜宝对于事情的说法，以及他挥之不去的质疑确实是有一定的逻辑性，这与皇帝采用的测试形成对照。皇帝说：“朕闻人形有影，鬼形怕镜。”^①杜丽娘照镜镜有影，经过的地方也留有脚印，皇帝即下旨宣布杜丽娘系人身。与为什么皇帝认为她是人相比，我们比较容易理解为什么杜宝认为她是个鬼。杜宝的担心至少讲得通：他亲眼目睹了女儿的死亡，而外人有可能把富有而没有孩子的杜宝作为敲诈的极佳的目标。

所有这一切会让观众或读者感到无所适从。我们同意杜丽娘的看法，即在这个问题上杜宝与她讨价还价是不对的：身份肯定是绝对的，不附带条件的。但是我们也认同杜宝的质疑。在最后一出戏中，杜丽娘和柳梦梅都说出了他们的具体身份：杜丽娘是杜宝的女儿，柳梦梅则是一名参加科举考试的考生，主持考试的主考官是苗舜宾，他成为柳梦梅的朋友。但是二人的身份是可靠的吗？他们作为人的身份是可靠的吗？最后，究竟是什么因素使得任何一个人物成其为人（特别是杜丽娘和柳梦梅，二人被指控为鬼）？

最耐人寻味的是杜宝最后说的那番谜一般的话：“丽娘，我的儿！”只要说出这些话是完全发自内心的——这就是所谓的康德学派的人称之

^①《牡丹亭》，第275页。

为“自由”的东西，它代表着真正的真诚的内心的变化——这些话成为《牡丹亭》这部浪漫主义喜剧的最高潮，这个家庭最终实现了团圆与和解。如果这些话是被迫说出来的，那么杜宝最后的这一惊呼就完全是另外的意思。杜宝会以为这一结局代表着这一浪漫主义喜剧或者说可怕的阴谋的高潮吗？当杜宝公开说出柳梦梅也可能是个鬼时，它实际上已经暗示了后者（即可怕的阴谋——译者）存在的可能性，因此这就不仅仅是柳梦梅与杜丽娘结成同盟，计划秘密潜入人类社会这样简单的事了。

把这两种不同类型的叙述即喜剧与阴谋结合起来，并非是巧合。以《牡丹亭》为例，就像别的戏剧一样，喜剧与阴谋就像斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell）以西方文学为例所指出的那样，它们讲述的是同认识及其局限性相关的戏剧。在很多悲剧和喜剧中，两种类型的叙述纠缠在一起，你中有我，我中有你。

让我们从其他两种戏剧类型中找些例子来思考。比方说好莱坞电影，浪漫主义喜剧似乎经常包含着某类更为阴暗的东西的种子。不知不觉喜剧片就变成了一部具有悲剧色彩的影片，反之亦然；同样的现象也出现在一些最为著名的莎士比亚的戏剧作品中，在这些戏剧的结尾，喜剧似乎已经蕴涵着悲剧意味。为了说明这一现象，我们举两个非主流的例子：在1946年拍摄的电影《邮差总按两次铃》（*The Postman Always Rings Twice*）中，电影一开始是对一起谋杀案的密谋，但在一对年轻的恋人杀死女的年迈的丈夫后，他们通过法律手段相互攻击，每个人都提及对方是有意出卖自己。最终，他们结婚了，把他们结合在一起的不是爱，而是不信任，既然是结了婚的夫妻，二人不会在法庭上作证指控对方。即便如此，他们的婚姻也包含着成为以信任和交流为基础的真正意义上的婚姻的潜在可能，以致在影片结束之前5分钟，这对夫妇开着车，最终重归于好，并幸福地憧憬着他们的第一个孩子的诞生。这可能是非常好的结尾，如果真是这样的话，这部电影将会是一出再婚喜剧（尽管影片本身确实很阴郁）。但是，这样的结局并不是我们所期待的：最后时

刻,妻子在车祸中丧生,丈夫(这一次不公正地)因谋杀而受审并被判处死刑。

相反,莎士比亚最让人感到快乐的喜剧《仲夏夜之梦》,结尾却充满了更多阴郁的暗示。奥布朗(仙王)在戏剧结尾送上祝福,这一祝福读起来像是辛辣的讽刺:“我们要到最好的新婚床上,我们要去降福给那只床;那床上生出的子孙,会永远得到幸运。”(V. ii. 33 - 36)熟悉希腊神话或拉辛的戏剧《费德尔》的读者,会非常清楚忒修斯(Theseus)与希波吕忒(Hippolyta)结合的命运以及奥布朗给他们生育的孩子的命运送去祝福。孩子后来成为希波吕托斯(Hippolytus),在他的继母对他产生了有罪的爱情之后,他选择了逃离,后来被一巨兽吞掉。即使是《仲夏夜之梦》,里面的月光与浪漫神奇地变成了婚姻与家庭,尽管如此,戏剧结尾还是出现了不祥的乱伦与悲剧就要到来的预言。

但是,这两种类型的要素在莎士比亚后期的传奇剧,尤其是《冬天的故事》(*The Winter's Tale*)里非常明显地混合在一起。而且,还有一点是十分明显的,即这些剧作既体现了喜剧与悲剧的困扰,也体现了认识及其局限性。西西里的国王莱昂特斯(Leontes)误解了纯洁的友情,他怀疑他的妻子与他最好的朋友通奸,前三出在一个缩短的而又更为邪恶的《奥赛罗》式的版本中呈现了他的担心。莱昂特斯的猜疑逐渐发展成为阴谋论:如果他的妻子是不忠实的,他的孩子就不是他亲生的,如果他的臣下拒绝分享和按照他的看法行事,那么就说明他们的忠心就已经被收买,他们串通一气来背叛他。到第三出结束之前,就莱昂特斯所知,他的儿子和妻子已因悲伤而去世,他刚出生的女儿则被遗弃,任其死亡。如果戏剧到此结束,那将是一出一个国王由于无法控制的嫉妒,使得家庭和王国支离破碎的悲剧故事。

在最后的两出,丈夫、妻子、女儿神奇般地在结尾时重聚,这个结尾如同戏剧的开头一样,都突出强调了认识论:重聚是基于猜疑已经转变为认可和信任。莱昂特斯早就被告知其妻子已经死了,现在距离他妻

子的死亡已经有 16 个年头了,有人送给他一尊他妻子的雕像。雕像看上去栩栩如生,这尊所谓的塑像,最初是他猜疑的对象,接着成为他可怜的悔罪对象,后来它变成了一个人——他的妻子,一度失去,现在又重新找到。早些时候,莱昂特斯确信他妻子狱中所生的孩子不是他本人的,亲生父亲应是妻子的奸夫。最后,他逐渐相信 16 岁的珀迪塔(Perdita)是他的亲生女儿,这是基于最微不足道的也是最容易伪造的标识物——她的名字和丢在弃婴旁边的物品。莎士比亚并没有通过验证胎记的方式来取悦我们。相反,莱昂特斯对她的身份或者说这个朴素的牧羊女的证词深信不疑(深信不疑还有她本身的优秀品质,但是,即便是莎士比亚生活的时代,优秀品质也从来不能把一个出身高贵的人与一个出身低贱的人区分开来)。

因此,可能并不在于喜剧与悲剧交替出现的可能性,相反,在于一个蕴涵着另一个,或者说,二者共生共存,我们必须从二者之中作出判决。那么,喜剧类似于诉讼,而《牡丹亭》正是以一场诉讼而告结束的。弗莱这样评论喜剧与诉讼之间的相似性:“喜剧中的行为在于从一个社群中心转移到另一个社群中心,这与诉讼不无相似之处。在法庭上,原告和被告对同一案情各执一词,最后法官判定一方陈述属实,另一方陈述虚假。”^①这样,看起来裁决在正在发生的事情中是至关重要的。这一点让我们把目光再次转向杜宝:我们已经知道了皇帝对杜丽娘身份裁定的结论,但是最终杜宝会站在哪一方呢?做出正确的判断依据的又是什么呢?

通过批准柳梦梅与杜丽娘的婚事,皇帝代替了他们的父母。剧中告诉我们,柳梦梅的父母很早就死了,但是让人感到奇怪的是,当他的岳父岳母都在场时,他们的婚姻却由皇帝宣布是合法的。皇帝的圣旨是这样

^① 诺斯洛普·弗莱:《批评的解剖》,普林斯顿,新泽西州:普林斯顿大学出版社,1971年,第166页。

说的：“朕细听杜丽娘所奏，重生无疑。就着黄门官押送午门外，父子夫妻相认，归第成亲。”^①在《桃花扇》中我们要更为明确地质问那些所谓的被强加的看法，但是现在我们足以看出皇帝的宣判不仅仅是一种行为，而是一种思维活动——瞧瞧这个人就会看出，她既不是鬼也不是假冒的，而是他的女儿。实际上，“成亲”在这里我翻译成了“form one family”，通常它的直接意思是“结婚”。换句话说，柳梦梅与杜丽娘的婚姻实际上并非如此得不寻常。获得承认的过程——在《牡丹亭》中是如此的旷日持久和问题重重——实际上在所有的婚姻中都存在着。

因为婚姻使得父女相认变得戏剧化，而杜宝发现他很难接受这一相认。“认”已经建构为中国父权话语的一部分。正如在英语中一样，在中文里，对于认同主人的观念，有两种截然不同的理解方式。只有了解了某人的主人——这个不同于其他任何人的人——是谁，他才会为他服务，或是根据他应处的职位来对待他；我们无法把这两种认同主人的行为分开。正如我们将在《桃花扇》中所见到的，政治戏剧经常会指向这样的时刻——即君主废立的时刻。而认同的戏剧性场景则在仪式中得到再现；举例来说，在一些比较复杂的婚礼中，婚姻的高潮是认亲仪式，在新娘出嫁一个月之后，新娘的娘家要去造访新郎的家，通过相互认亲，两家从此以后成为一家，靠亲情的纽带永远联系在一起。

相认——伴随着不确定性——成为同婚姻和家庭相关的戏剧的一部分，它已渗透进《牡丹亭》的具体细节中去了，最终的团圆是“施事话语”(performative utterance)——直接受到皇帝圣旨的影响——还是事实上凭借一些依据一个人可以真正同另一个人相认？无论如何，皇帝的圣旨对杜宝影响不大，他继续抗议，强烈要求出示证据，不仅仅满足于皇帝的圣旨。在戏剧的末尾，证据的力量已经变得极其微弱；那么，还有什么样的可以证明他们是人的证据呢？为什么杜丽娘的母亲甄氏对她的

^①《牡丹亭》，第277页。

女儿是人是如此地深信不疑？或者，为什么杜宝愿意相信他妻子的故事而不愿相信他女儿的故事呢？

本书的第一部分集中探讨了《牡丹亭》的结局，在一定程度上，探讨了杜宝最后的惊呼——“丽娘，我的儿”——这证明他相信了他女儿的身份。为了庆祝戏剧的大团圆结局，我们也必须相信，首先杜丽娘是诚实的，其次杜宝是真诚的。

第一章 女孩的画像

28 一直到戏剧的结尾，杜宝似乎对这一点深信不疑，即这个酷似他死去女儿的人是一个幻影，尽管与他女儿的容貌惊人的相似，但那只不过是一个虚假的说法。这是戏剧中关于真实的一种说法——真是相对于假而言的。这种模式在很多戏剧中都普遍存在：一部戏剧的男主角和女主角极少会这样花费大量的精力去证明在众多假想的冒充者中自身才是真实的自我。他们的努力不会止于此，他们还必须证明他们真实的关系——合法的婚姻——既不能有不正当的联系，也不能凭空杜撰事实。

那么，毫不奇怪，在太多语境中出现的“真”与“假”这两个词，由于拘泥于坚持二者的区别而发生扭曲变形。这里引用《牡丹亭》一条原文仅在于使问题复杂化。在柳梦梅为画像祈祷的时候，他把自己比作“真真故事”中的男主角，另外一个年轻的男子爱上画中的女子，他每天呼唤她的名字，坚持了一百天。^① 那种互文性的回音——“真真”，“真真”，持续

① 在这个故事里，一百天后，真真有了回应，她从屏风上下来，成为他的妻子。两年后，一个朋友对这个年轻人说，他的妻子是个魔鬼，然后给他一把神奇的宝剑，让他来砍掉她的头。当他带剑进屋，真真含泪申斥他，然后一把抓住他们的儿子，又回到屏风上的画中。显然，在很多方面真真的故事与《牡丹亭》有着异曲同工之妙，因为这个故事也对这样几个问题表示了疑问，即是否能够没有征得家庭同意就娶某人，当配偶后来证明根本就不是人那又应该怎样做。无论是戏剧还是故事也都探讨了某种怀疑是怎样与婚姻相对立的。

不断——有助于把“真”变成仅仅是一种毫无意义的音节。

本章集中于该剧重要的手工艺品——杜丽娘的自画像，这本身是一个双关语，因为它仍然是又一种“真”的表现，“真”在这里的意思是“相似”(likeness)，而不是“真实的”(real)，第14出是关于杜丽娘作自画像的，这一出的题目叫“写真”。人们不禁要问：这种相似性是否是真的——也就是说，这一特殊的“真”(自画像)是怎样成为“真”的？

所有的自画像都对身份作出断言，它突出一个人被认为是重要的东西，而不重要的东西则被忽略不计。在更为深入地了解某个人方面，自画像似乎更有说服力。当杜丽娘因相思病而朱颜日渐消瘦，并且知道自己将不久于人世，于是她就开始描画自己的容貌。通过“写真”，她希望能够留下自己最基本的东西；由于柳梦梅爱上了画像并且引起了导致她死而复生的一连串事情，因此在这方面画像绝对是成功的（至少在戏剧所呈现的杜丽娘的两次死亡之间的这段时期是成功的，两次死亡，一次已经被解除，另一次我们认为将会到来）。

杜丽娘描画得很认真，因为她深知自己不久就要离开人世。杜丽娘一心想要让画像取代自己，所以画像尽管已经呈现出她的一些个性，但它不可能安静地与作画者共存于世。读者很可能会得出结论，是画像害了她。无论你怎么看待它，这幅画像与她的死亡有着联系，并且它本身成为这个活着的女孩的替代物。当杜丽娘令春香把作画的工具带来时，她用带有佛教色彩的语言说明了她作画的动机：“打灭脱离魂舍欲火三焦。”^①作画像虽然不能熄灭欲望之火，但它却能使灵魂不再轻易离开（杜丽娘用了“离魂”这个词，在浪漫主义小说和戏剧中，这个词指的是灵魂出窍而不是指的死亡）。一幅带有魔力的画像——它能为作画人离开坟墓辩护，让她不再成为鬼，它自己代表作画人真

^①《牡丹亭》，第68页。

正的本性而不是她当前的状态——它不能只是束之高阁直到需要它时才出现。

30 本章将讨论受画像启示而得出的问题以及画像独特的表现形式。写真对真实性有什么样的特殊要求吗？在一些地方，读者可能会认为画像是杜丽娘的真实形象——更确切地说，读者认为画像要比其他任何一种形式更能体现杜丽娘的身份。通过这种方式所做出的关于真实性的看法能否减少对杜丽娘其他身份的说法（比方说，她是个鬼魂或者是尸体），还是反过来暗示她是一个假冒者？我们所作的这些细小的裁判成为戏剧结尾对杜丽娘身份裁判的预演。

与他的妻子非常相像，在戏剧最后几出，柳梦梅都在表明自己人的身份以及他具体的身份（与他妻子不同的是，在此过程中他还遭受一顿暴打）。换句话说，杜丽娘的自画像，作为一种重要的“真”（人的肖像——译者），在一场关于是否真品不同于赝品的争论中占据首要地位（如果与赝品无异，又会怎么样呢？），但自画像并非唯一的物品。

其他的物品也可用于说明这类问题，诸如什么是真的，在何种意义上肖像是真的，我们赋予真实以什么样的价值。例如，柳梦梅首次向他的恩人苗舜宾介绍自己时，这位老人正忙于珠宝鉴定。柳梦梅说，在所有的珠宝中，只有他是真正的“献世宝”。后来，允许杜丽娘自由进入阳间的地府判官，显然还是一位掌握一定大权的小神，他的昏暗的三英尺高的塑像在每一座寺庙里都能见到。

只有了解了事物所对应的类型以后，我们才能决定其是真还是假。毕竟，一张假钞既是假币又是一件真正的造假品。在《艺术与金钱》(*Art and Money*)一书中，马克·夏尔这样描述奥提斯·凯(Otis Kaye)这位专门为钱币作错视画的美国艺术家的作品：“实物一般大小精心制作的特定的钱币的复制品，假若艺术家没有签名也没标注日期，那么它就极

容易被误认为假币。”^①那么，一件真正的凯的作品，就是一张伪币（真正的凯的作品的价值远远超过了它所代表的钱币的价值）。画像可能是女孩虚假的变体，但的确是一幅真实的画作，而女孩可能是一张假的画像。

癞头鼯以戏谑的方式讲述了衙门中发生的事，从而印证了奥提斯·凯的观点。作为衙门里的一个傻里傻气的跟班，有时他也帮石道姑的忙，他向这位老仆郭驼解释柳梦梅的行为：“秀才家为真当假，劫坟偷坟。”^②根据癞头鼯的说法，柳梦梅拾到画像，对着画像朝思暮想，日益被幻觉所困扰，最终让他犯下了劫坟偷墓的罪过。癞头鼯扭转了人们对画像感到困惑的标准说法，所以这幅画是真实的，但是像这样的修辞策略在戏剧中很常见，就像作为鬼的杜丽娘自称她与画像很像时那样。在把本人与其画像混淆时，人们通常会把假的当成真的，而不是像柳梦梅那样，把真的当成假的。这幅画像是奥提斯·凯错视画的明朝版，它使得我们无法相信关于真实的那套老套的说法。

癞头鼯不仅目睹还亲自参与了对杜丽娘尸骨的挖掘。他故意误导郭驼，让他误以为自己的主人已经卷入了一场可怕的犯罪中。当然，对当时尸骨挖掘现场的人来说，癞头鼯说的是双关语，因为他可能还会这样说：“秀才家为画当假，劫坟偷坟。”当柳梦梅打开坟墓时，他想以此来证明他是爱着这女孩的。对柳梦梅来说，尽管画像最先出现并成为他最初衡量自己的恋人的标准，但他还是意识到是先有了女孩才有了画像，一旦女孩被挖掘出来，这幅画像除了在戏剧另外一个地方短暂的出现

① 马克·夏尔：《艺术与金钱》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1995年，第96页。夏尔引用了《旧钱币：美国货币的错视画形象》一书的第94—97页（这是一本1988年11月11—17日在纽约Berry-Hill画廊举行的一个画展的目录，Bruce W. Chambers撰文，纽约，1988年）。夏尔还描述了凯的另一部作品《伦勃朗的铜版画〈带着50分硬币的老人Jan Lutma〉》（大约创作于1931年），这部作品展示了被魔术师所持有的着了色的硬币，玻璃纸胶带遮住了包括一枚真正的银币在内的版画的表面。夏尔写道：“凯这里把‘什么是原作’这个问题带向另一个维度，他把它变成了一个双向的谜题，他把一幅画的原始副本画在原作的上面。”

② 《牡丹亭》，第204页。

外,就逐渐地消失了,变得不重要,无足轻重了。用癞头鼋的话来说就是,坟墓中的人是“真的”,而画像(所谓的“真”)自始至终都是假的。

在癞头鼋开口解释所发生的事之前,郭驼和癞头鼋首先必须通过比较二人对柳梦梅的描述而确定他们谈的是同一个人。在这里两个问题——柳梦梅的身份问题以及杜丽娘的身份问题——第一次联系在一起。柳梦梅的身份也达到了让人震惊得破碎的地步。后来,郭驼对癞头鼋对他主人做了坏事的说法以及关于其身体的描述心存疑虑,他试图去京城找他的主人,但最终一无所获。关于这一困惑的全部症结在于,它应该在戏剧的结尾以某种方式把我们与关于真正的柳梦梅与真正的杜丽娘的基本说法联系在一起。

就剧中相关的每一个人而言,至少在某种意义上,这幅画像即使不是真的,但至少是居先的:画像的确比女孩先出现,不论这个女孩是鬼还是仅仅为了借尸还魂。恋尸癖和强迫性地迷恋画像实际上都是神经症;这两种贬低人与人交往的说法,无一不混淆——甚至否定——隐喻的局限性。

32 画像与女孩都是“真”的,无论是象征意义上还是在心理层面上,画像的优先性让人感到非常困惑。最起码,这幅画像强词夺理地声称它不仅是真实的,就像剧中所有人物都一致认为的那样,它还是“真实的”杜丽娘的画像。如果说确实有一个是真品而另一个是赝品,在这种情况下我们就搞不清楚哪个是哪个了——女孩(或者说“鬼”)还是画像。

所有的对应关系都体现在这幅画像上:正是画像中的这个女孩让柳梦梅坠入爱河,很多出以后,当杜丽娘从墓中走出来,柳梦梅还是因为她与女鬼很相似才认出这个日后成为他妻子的女人,反之亦然,这个女鬼被认作是柳梦梅为之着迷的对象,恰恰是因为她与画像中的人物极为相似。换句话说,画像中的人物看起来像什么确实是非常重要的;尽管如此,这幅画像显然既不是写实绘画也不是对杜丽娘当时外貌的记录。相

反,从一开始,差异与缺席就成为这幅画像的标志。

该画像描绘的不是杜丽娘作画时的样子,而是与她作画时不同的样子;尽管二者——憔悴的作画者与美好的画像——都宣称其保持的是杜丽娘的原貌:

俺且镜前一照,委是如何?(照介)(悲介)哎也,俺往日艳冶轻盈,奈何一瘦至此!若不趁此时自行描画,流在人间,一旦无常,谁知西蜀杜丽娘有如此之美貌乎!^①

要保留下来的不仅仅是一些美丽的容颜,而是不同于他人的个人面貌的特征,但是要保留的不是她因伤春而变得消瘦憔悴的当前的容貌。

镜子赋予人们两种可能性,否则,它总是否定:有可能把自己看作是他人,并且,看待自己就好像是把某人看作成另一人——镜子让人们对自己感到了陌生。在一篇研究画家雅克·路易·达维特(Jacques-Louis David)的自画像的论文中,克拉克(T. J. Clark)在写到创作自画像的画家在凝视镜子时说:“镜子使得这一创作活动真切自然,可以这么说,它使得创作活动似乎发生在这么一个空间中,它介于此处的自我与彼处的镜中的自我之间;它只是给创作活动镀上一层明显的光泽,让两个自我彼此之间成为陌生人。”^②

早在第10出中,在与春香准备去花园散步之前,杜丽娘随便照了一下镜子。但是这一照直接让她相信,镜子非常完美地照出了她的花容月貌。这不能引起我们对意识或身份的性质的思考。相反,当杜丽娘拿镜自照时,春香描述了她的女主人那天精心制作的发型和梳妆打扮。杜丽娘33
不经意地照了下镜子,这让她确信,镜中的她与镜外的她十分匹配;照镜者拥有了她的镜像。

①《牡丹亭》,第68页。

②克拉克:《脸颊肿胀的大卫·格罗斯:论自我肖像画》,载迈克尔·罗斯(Michael S. Roth)主编的《重新发现历史:文化、政治与心灵》,斯坦福,加利福尼亚州:斯坦福大学出版社,1999年,第266页。

与之形成对照,在第14出,当杜丽娘凝视着镜子中的自己准备画自己的肖像时,某种不祥的事情发生了。这一对镜自照标志着某种意义不同寻常的东西,确切地说,是一种与自我疏远的时刻:要么是她身份的分裂,要么她自己意识到她的身份一直处于分裂状态。当时,她既是镜像又是照镜者,就像不久之后她既是作画者又是画像中的形象。在此之后,在她作为尸体、鬼与画像中的人物时,她的身份继续发生着分裂。这些分开的、单独的身份能整合起来吗?可能这些不同的部分,参照以前的个体,会组成一个单一的个体。但也有可能,它们会抵制重组——甚至不能被重组。

在戏剧的结尾,杜宝发现正确地识别他的女儿变得异常困难,因为他不能确定她是否就是她自称的那个人,如果她确实是杜丽娘,那么她就是人而不是鬼。但是,根据这点,要辨认出真正的杜丽娘这个问题,已经是个由来已久的问题,在戏剧一开始就解决这个问题并不比在戏剧结尾时解决更容易些。

柳梦梅对真实的感觉受到优先次序的影响,这种优先次序是相对的。根据他本人的经历,画像出现于鬼之前,因为他是在遇到鬼之前发现画像的。仿照通常人们对待画像的态度,以鬼魂形式出现的杜丽娘最后问柳梦梅:“比奴家容貌争多?”^①至少在最初,让人感到吊诡的不是画像而是与之如此“相像”的这个女鬼。

在柳梦梅无数次地烧香拜祝杜丽娘的画像之后,当杜丽娘第一次出现在他的面前,他难以置信地问她:“小娘子到来,敢问尊前何处,因何夤夜至此?——是当初曾梦来。”与提出这样一个问题相比,他本应该知道得更多。如果他能梦见一位美丽的女子,他同样也很容易梦到一位否认自己是一个梦的美丽女子。

正如我们看待在后面几出中癞头鼋向陈最良开玩笑所说的谎言那

^①《牡丹亭》,第171页。

样,我们可以把杜丽娘对画像的反应解读为——就“真”所说的俏皮话,就什么是真什么是假所进行的好玩的倒置(playful inversions)。她是一个奇怪的“生物”(creature)。一个与画像有着特殊关系的鬼,既先于画像而存在(因为一些人会认为,她是画像的原型),又与画像相比是次要的(原因在于:如果她不同于画像,柳梦梅以后可能会认为她是假的而画像是真的)。所以很难说清楚她是否是画像的原型,或者画像是否是她的原型。但是我们从柳梦梅那儿了解到,这个女鬼看起来像画像中的女孩,而她从来没有说她看起来像创作这幅画像的女孩。³⁴

当她到处说她是真实的时候,像她这样的“生物”面临着相当大的困境。对此,我们最好用她所开的一个玩笑来戏弄一下那些自鸣得意的对真假的区分:“不是梦,当真哩。还怕秀才未肯容纳。”^①杜丽娘的回答至少让柳梦梅很满意,所以他肯凭着良心与她做爱。

但是,杜丽娘的回答并不能消除对二人关系产生如此之大影响的柳梦梅的疑虑,这再次表明,柳梦梅记忆中的他与杜丽娘的全面交流要么发生在梦境中,要么就是幻觉。在戏剧结尾裁判这一出戏中,两位主角都面临着失去自身身份的可能性,身份可不是开玩笑的事情。作为中国高官的唯一的女儿的杜丽娘可能会漂泊无依,被她的家庭清除出门,失去原有的地位;柳梦梅这位昔日的孤儿,凭借勤奋与努力考上了进士,相反,却有可能以莫须有的重罪犯的罪名被处死。

但是,他接受了杜丽娘这一没有说服力的自我身份认同。柳梦梅一直思慕着画像中的女孩,令他感到失望和沮丧的是,他不可能与画像发生性行为。对此,她说:“就像对待画那样对待我。”(意译——译者)(但不可能与画做爱,因为它仅仅是一幅画)。

^① 《牡丹亭》,第151页。如果读者不能理解杜丽娘就“真”(画像)所开的这句玩笑,那么再来看看这个词“容纳”,在双重意义上,和英语中的“countenance”这个词差不多,这个词再一次开玩笑式地暗示,从表面看,二人可能并不般配,就像柳梦梅有可能不接受这个替代品一样。

这个问题——杜丽娘具有多重身份，每一重身份都自称是真实的独一无二——在剧中不断出现。杜丽娘也表明自己有过这样的经历。她在戏剧一开始所做的梦让人联想到了萨满教式的经历；她的灵魂离开身体，最终又回来汇报它所见到和经历的事情。就像《楚辞》（《楚辞》是中国古代的诗文选集，戴维·霍克斯(David Hawkes)把它译为《南方之歌》(*The songs of the south*))中的巫师那样，她的灵魂离开身体去游荡（就像《楚辞》中提到的远足，游荡的旅程中也充满了植物与神秘的历险）。在那个梦中，很难判断二者——游荡中的灵魂与暂时被遗弃的身体——到底哪一个是证明身份或经历的所在。灵魂陷入爱河却导致她的身体日渐消瘦。尽管她的身体仍在衙门内，从不曾与任何男人单独在一起过，但是她梦中的经历已经有损于她的贞洁了。

35 是否存在着一个“身份经济”(economy of identity)，这个问题贯穿了全剧始终。旅行中的灵魂与睡眠中的身体加起来的量能与作画者与画像，或者说选择戏剧发生的其他的时刻，尸体、鬼、画像以及神位的数量相同吗？那不不变的固定的总和我们能称之为杜丽娘（在戏剧结尾出现在朝廷上的那个“生物”赋予其完整的形貌）吗？根据杜宝认定身份的方式，这个自称杜丽娘的“生物”要么是他女儿要么就什么都不是，但是画像表明还有更为复杂的答案，因为单一的身份本身就是个问题。

这些问题在第10出（应为第14出——译者）“写真”中被清楚地提了出来。回到这一出，我们认为杜丽娘有3个不同的身份：照镜子的女孩，镜子中的映像，最后就是尚未完成的画像。问题的源头似乎就是对这一场景平淡的叙述。一幅1617年的木版插图描绘了杜丽娘的三张面孔，每一张看起来都与其他两张相似，但又有明显的不同。对于为什么肖像画与肖像画家看起来不一样我已经提出了一些原因，但是照镜人与镜子中的映像看起来也是不同的。即便是在最好的光影条件下，拥有最明亮的镜子，镜子中的镜像看起来也不同于人从正面看起来的形象（因为每一个人都是不对称的，特别是对于手里拿着画笔的人）。这些不同

恰恰是我们观察的目标所在。她计划为自己画一张画像,是因为镜子中的形象不是她自己的。

画像中的自我足够多的是另外一个自我的东西,杜丽娘对镜自叹,就像镜子是另外一个人:

影儿呵,和你细评度:你腮斗儿恁喜谑,则待注樱桃,染柳条,渲云鬟烟霭飘萧;眉梢青未了,个中人全在秋波妙,可儿的淡春山细翠小。^①

镜子中的形象看起来与作画人大为不同,但是二者都是杜丽娘。这个数周生病日渐消瘦的女孩,她的脸上显然已看不到快乐的神情。两个不同的观察者表明,这个苦命的生病的女孩描绘的这幅自画像,表现出了她内心的宁静。尽管二人是完全独立的彼此不受影响,但柳梦梅和狱卒还是误把这幅画看成是观音菩萨的画像。

这幅自画像首要的目的是要画出杜丽娘的个性——使得她卓尔不群的任何东西——还要表现出不同于她当前因悲伤而消瘦憔悴的样子。杜丽娘凝视着镜子,对着自己自言自语,确切地说,是对着正在创作中的自画像自言自语。这个连绵词“评度”(我把它翻译成“gauge”)揭示了一些问题。“评”指的是对人的价值的大小进行评论(这里的“大小”显然是审美方面的尺度),相反,“度”指的是精确度。这幅自画像的目的是使之更像杜丽娘还是使之更美丽? 杜丽娘这位照镜子的人以为这幅自画像是多么美丽,或者她在衡量她与这幅画像之间彼此相似到底到了怎样逼真的程度? 这两种比较的行为极有可能是自相矛盾的。事实上,二者都被表示为:她的眼睛——就像她的嘴一样,似乎并没有被画出来——用以表现出她的快乐与个性,而她的装饰品却因其适当和有魅力而被画了进去。^②

①《牡丹亭》,第69页。

②《晋书》,“顾恺之传”,卷92,“列传”第62,“文苑”:顾恺之的每当画成人像后,有时几年也不点眼睛。人们问他其中的原因,他回答说:“四肢的美丑,本来就不缺少妙处;传神写照,正在眼睛里。”

但是,对杜丽娘是如何看待自己的我们所了解到的显然是有限的。最根本的是,我们也不知道,在我们怎样看待她以及她怎样看待自己之间,是否有相似的地方。毕竟,无论柳梦梅和狱卒怎样看待画像中的女孩,她可能确实是按照她生病初期的想法来画自己的。在他们看来,画中人的宁静美丽,对作画者来说,可能就是淡淡的痛苦与哀伤。相反,她身体的衰弱别人可能看不出来;春香引起杜丽娘极大的焦虑(这直接让她产生了为自己画像的念头),春香不是通过指出她生病的迹象,她只是把它作为给她所提的一长串忠告的一条提出来:“再愁烦,十分容貌怕不上九分瞧。”^①

换句话说,这幅自画像反映的是完全私人化的东西——一个人对她个人容貌的沉思,观众,不论是剧中的还是剧外的,是不可能与之完全分享的。在这方面,画像不同于梦,梦本身也凸显了到目前为止戏剧中一个常见的问题——一个人的外表与他的内心世界的关系。

不过,我们暂时不讨论人的内心世界;这留待后面讨论。每次当我们想把女孩、鬼、画像中的人以及重生的女孩十分清楚地——对应起来,我们发现这样做只是徒劳无功。我们不能确定所有这4个人的容貌完全一致——我们只能通过他们之间某种带有传递性质的相似性,从而认为他们彼此之间大致近似。画像中的女孩看起来有点像作画者;女鬼看起来有点像画像中的女孩;最后,重生的女孩看起来有点像女鬼(根据新郎柳梦梅的说法和杜丽娘的父母甄氏与杜宝的说法)。

但是,认为一个人与另一个人完全一模一样——不能把此人与其他
37 人区分开来——一个严谨的读者是不会有这种看法的。在完成她的自画像之后,杜丽娘征询丫环春香的看法。在这方面,春香可以恭维说画像中的人物是多么美丽或者是多么逼真,但是春香没有这样做,她说:

^①《牡丹亭》,第68页。

“丹青女易描，真色人难学。”^①春香作为唯一的能够比较肖像与作画人的目击者，却留下了一个没有解决的问题，即一个人的本性是否能被他人成功地模仿。

柳梦梅对画像与作画者十分熟悉，即便如此，他也没有把画像中的女孩与这个夜间访客联系在一起，尽管我们希望他能将二者联系在一起。在好几出戏中，柳梦梅都是凝视着画像，为之心醉神迷，但他还是没有把他的幽灵般的恋人与画像中的女孩等同起来。只是当这个女鬼（失去耐心，我猜）最终提示他，他才突然想到将二者联系在一起。柳梦梅没有自动地把女鬼与画像中的女孩等同起来，但一旦女鬼暗示要委身于他，至少他没有表示反对。

我们没有证据证明这个女鬼与自画像的作者完全相像；在杜丽娘生前了解她的人——她的父母、丫环以及塾师——没有一个曾有机会见到这个女鬼。石道姑确实一眼瞥见了这个女鬼，但她在杜丽娘生前只见过她一次，并且是在她临终之时，而不是在她青春焕发美丽照人之时。如果说女鬼与杜丽娘完全相似，那个时刻正是她最具魅力的时刻，她重新俘获了在梦中她第一次遇到的年轻的心。

我前面已经提及，怀疑主义成为这部戏剧的一部分；我们不认为杜丽娘的不同身份之间有着完全的乃至足够的对等关系。杜丽娘把她自己画成她梦中出现时的形象。但是，恰恰是这个自我她是不可能看到的。就像庄子所说的，梦中的自我会呈现出任何一种形状——甚至像一只蝴蝶。梦中自我的易变性凸显了我们所认为的自己的形象与别人眼中的我们的形象这二者之间有着不可逾越的鸿沟。在所有关于她的脸庞的5种形象中，在证实有一张面孔与其他的一张或多张面孔相似方面，画像中的面貌是唯一最为重要的，这不是在相对意义上，而是在绝对意义上来言的。杜丽娘把它画成一张非凡的面孔，柳梦梅爱上这张特定

^①《牡丹亭》，第69页。

的大概也是独一无二的面孔所呈现出的独特的容貌。但是，正是这张脸我们是无法看到的。

38 在开棺掘尸之后，柳梦梅肯定面临着把这些各种各样的面孔组合起来形成一张面孔的困难。他把它看作一次团聚（毕竟，这可能是他朝思暮想矢志不渝的恋人，为她他不惜犯下盗墓的死罪）。但这也是他们第一次相会——与明清时期的传统婚礼相比，这不亚于是一次初次会面，无论阻碍他们的力量是什么。就像要搞清楚带着面罩的人是谁，可能会有人发誓不论采用怎样卑鄙的手段都要弄清楚新娘究竟长得是什么样子。^① 第一次凝视着墓中的人，他这样描述她：“咳，小姐端然在此。异香袭人，幽姿如故。”^②

一定程度上，他的目的在于向我们优雅地解释，坟墓中的尸体既没有腐烂也没有长蛆，但当他告诉我们说，她看起来就像她生前一样，不经意中他的话提醒了我们，实际上他有难言之隐。由于在杜丽娘生前他从未见过她，他就无法判断是否这个重生的杜丽娘看起来确实像生前那样。石道姑在杜丽娘临终前曾照顾过她，因此她最熟悉杜丽娘，但二人实际上没有一个能说出这个故事中的女孩是否看起来像已经死去的女孩。杜丽娘与她母亲和春香令人感动的重逢提供给我们第一个权威的证据，那就是重生的女孩与死去的女孩之间可以划上等号。在此之前，就我们所知，这三个人有可能闯进了一个错误的坟墓，让墓中的女孩复活了，他们对待她就好像她是杜丽娘一样（这种可能性有点牵强附会，但却与戏剧结尾相吻合，在戏剧结尾，柳梦梅被指控盗用别人的身份——

① 这一尝试（弄清楚新娘或新郎究竟是什么样子）是明清时期的大量叙事的主题，无论这一叙事是故事还是戏剧；例如，在李渔的《十二楼》中有一篇用方言写的短篇小说，描述了一个年轻人获得了一部望远镜，所以他就选了一位漂亮的新娘。参考韩南（Patrick Hanan）翻译的《夏宜楼》（*A Tower for the Summer Heat*）（纽约：哥伦比亚大学出版社，1998年）。在沈自晋写的传奇剧《望湖亭》中，挑剔的岳父坚持要未来的女婿才貌双全；一位渴望能与他女儿牵手的粗人设法让一位长相清秀而又有才华的熟人代替他装婿。

② 《牡丹亭》，第184页，“幽姿”有着阴森森的含义。

更确切地说,作为他的官员身份的组成部分,在进士榜上他的名字与他登记的信息)。

在戏剧结尾,没有一个人见过所谓的杜丽娘所有的外貌(女孩、画像、女鬼以及接下来在她复活之后,又成为一个女孩),因此没有一个人能够有资格说杜丽娘所有这四种容貌看起来是相同的。可能当柳梦梅说她看起来就像以前一样,“如故”这个词,意思是说她看起来就像他的幽灵般的情人,并且这个女孩的外表并没有让他感到惊讶。柳梦梅可以非常自信地这样说,但毋庸置疑,把这个女鬼与这个重生的女孩划上等号并不能让我们不再关注这个身份的循环。我们仍然不能证明,杜丽娘这四张面孔是完全相同的(更不要说它们代表的是同一个人)。

这幅画像所表现出的代表其创作者的倾向,我们可以径直把其放在由传统中国肖像画所提出的一系列问题中加以考察。按照文以诚(Richard Vinograd)的说法,中国的肖像画被看作是中国画中一种不怎么严格的缺乏想象力的形式,由于它对想象力的需求微乎其微,因此肖像画经常被比作摹仿。肖像画尤指死人的画像;文以诚认为肖像画产生的是一种“与主体的密切联系,可能会达到以假乱真的地步”。^① 杜丽娘的画像可以取代她,不过她的神位也可以取代她。如果说这幅画像代表的是一个“真实的”杜丽娘(杜丽娘的病逝尤其加强了这种看法),那么,神位也是如此,遵照她父母的嘱咐,这个神位被照料着被供奉食物,就像女孩在世时一样,就像她光彩仍留在世界上一样,实际上她现在已经死了。

而且,画像、神位、尸体形成特定的三重身份,每重身份都提供了其他两重身份所不具有的东西,就好像把杜丽娘的身份分裂成不同的部

^① 文以诚:《自我的边界:中国肖像画,1600~1900》,剑桥,英国:剑桥大学出版社,1992年,第11页。

分,而现在,因这些不同的部分组合成的这个女孩却已经死了。尸体,储存了她身体的特殊性,甚至,一直到她重生的那一幕都没有出现。与此同时,这个神位体现了法定的公共职责——这是一种为众人所知的身份,得到她的家庭的认可——而这幅画像则是私密的,只是指向她隐秘的激情。

神位与画像代表的是同一个女孩,都具有补充性的功能,但二者似乎不可能在相同的时间占有相同的空间。当柳梦梅第一次参观后花园时,对摆放杜丽娘神位的梅花庵视而不见,却毫不费力地发现了仍然藏于湖山石之中的杜丽娘的画像。后来依旧如此,在癞头鼋与石道姑的陪同下,他们准备发掘杜丽娘的尸骨,此时柳梦梅既没有发现梅花庵的所在,也没有发现以前画像所在的位置。后花园非常大,却又位于红尘世界和众多官僚机构之中,因此它就像《红楼梦》中的大观园一样,完全是神话般的,是非同寻常的大制作。

在杜丽娘死后,她的身份发生分裂,但是另一方面,就像她的自画像开始所显示的情形那样,我们绝对看不出,即便是在她生前,她的身份都是单一的。^① 读者可能会轻而易举地忽略问题的核心内容,从而认为在她画自画像之前,这个女孩的身份是单一的,但戏剧拒绝这样的解答方式。

杜丽娘的梦使我们认识到了这些问题。她的灵魂去与书生幽会,并做爱,而她的身体却仍在家中。描绘灵魂出窍的戏剧通常会突出身体与灵魂的分离,但是在这里这种事情不会如此容易地发生。在北戏中,《倩女离魂》的女主角在与她的恋人分别时陷入了昏迷:身体留在家里与家人在一起,而灵魂却与她的恋人在一起。两个不同的女演员——一个演

^① 有时通过关于角色类型的剧本演出说明(例如,剧本演出说明指出说话者是杜丽娘的幽灵)以及其他方式,我会毫无疑问地提出这一论点,即:这部戏剧非常清楚地揭示了身份分裂的观点。感觉敏锐的读者至此也许已经注意到,我有时不够严谨。为了清楚起见,我有时会把女鬼,画像中的女孩,创作画像的女孩,神位,尸体,统统归在杜丽娘这个名字下。我也用同样的方法对待柳梦梅,尽管这一点会在以后讨论,但有一点是更为清楚的,即一个人是完全可以与他的名字分离的,更为困难的是,一个人的身份并没有想象中的那么具体。

身体，一个演灵魂——最终走到一起，这意味着她的身体已经苏醒。类似的一幕在《长生殿》中也有发生，这是诞生于清朝初年的又一部“传奇”剧。这部戏剧中，身体与灵魂合二为一的过程充满了暴力，在表现身体与灵魂的再次结合时，扮演灵魂的演员碰倒了扮演身体的演员。

但《牡丹亭》又是另外一种情形。杜丽娘的父母显然是错误地相信了女儿的灵魂出窍，因为像这样的灵肉分离似乎是不可能，他们仅仅认同作为肉体的女儿，这是二人所犯下的错误，他们这样做部分原因在于，作为他们唯一的女儿，她只是临时地解决了他们家庭的未来这个问题。由于缺少男性继承人，她将必须这样做——拥有一个能够日后生儿子的子宫。

在他们为她安排好婚姻之前，杜丽娘必须要守贞，她的父母让她呆在衙门内，与世隔绝。当她因情而死，尽管她从未离开过他们的监护，但他们对杜丽娘身体足够多的监管是错误的，尽管只有甄氏认识到自己的错误。杜宝拒绝接受他女儿的“实体”(matters)内部所发生的一切，也就是说，她的身体已不同于杜宝亲眼目睹的她死亡时的身体。灵与肉的分离对他们简直是一点作用也没有：在他们看来，不仅他们唯一的宝贝女儿的贞洁成了问题，而且她的身体还因为灵魂陷入爱河而生病死亡。后来灵魂需要肉体；没有肉体，灵魂是不可能与柳梦梅结婚的。

让我们再来看这个为自己画肖像的女孩，我们没有捷径来指出这幅画像的所指；如果它是一件摹本，那它很有可能攫取了画像原型的所有品质。它代表的是女孩梦中想象中的自我，而杜丽娘先于她的画像，原因在于是她创作了它（至少在名义上，画像代表了她），画像结束了引起她起死回生的一连串事件。这个最终嫁给柳梦梅的女孩，被杜宝和甄氏认作他们的女儿的人，被皇帝裁判为人的人，并自称是一个拥有多重身份的画像的作者，她的存在与优先权要归于这幅在湖山石中被发现的画像。

在当代英美哲学中,对身份的讨论经常是以像杜丽娘这样的例子为基础的,与之相类似的故事我们并不希望在我们的日常生活中真的会发生。举个例子,为了测试个人身份不同模式的局限性,美国哲学家舒梅克(Sydney Shoemaker)计划以两个男人布朗与罗宾逊为例,二人都做过特殊的外科手术。如果布朗的大脑安在罗宾逊的身体上(在罗宾逊自己的大脑被移走后),那么合成后的这个人似乎分享着布朗的所有权益,他确信布朗的妻子是他的,他会记起布朗曾经的经历,这个合成的人是谁呢?——布朗,罗宾逊,还是二者都不是?

与之相类似,德里克·帕菲特(Derek Parfit)对那些身体虽遭摧残,但在身体残废之前有关他们的每一条能够想得到的信息都被记录并被传送的人进行了思考。他讨论了这样一个例子(在一些方面很像杜丽娘的人生故事):

扫描仪毁坏了我的大脑和身体。我的计划被传送到火星,在那里,另一台机器又复制了一个有机的我。我的复制品认为他就是我,他似乎能够回忆起直到我按下绿色按钮那一刻为止的我的生活。在其他任何一方面,无论是身体上还是心理上,我们都完全相似。如果他返回地球,每一个人都会认为他就是我。^①

在西方哲学中,故事与身份是密切相关的问题。从柏拉图到洛克再到德里克·帕菲特,哲学家们似乎不得不依靠故事来讨论身份问题,他们的很多结论似乎只有通过故事才能被证实。^② 非哲学化倾向的学者也把叙

① 德里克·帕菲特:《理与人》,牛津:克拉伦登出版社,1984年,第200页。

② 我正思考苏格拉底提出的克拉底鲁问题中的一个假想的替身的问题(《克拉底鲁篇》)。当然,帕菲特以建立包括了有望阐明某些哲学问题的大脑移植与心灵传递等假设情境出名。参阅帕菲特的《理与人》。洛克似乎也不可能离开这种论证形式:“如果两个相同的醒来和睡去的克拉底鲁不能分享同一种意识……”,“论身份与差异”,载约翰·佩里(John Perry)主编:《个人身份》,伯克利:加州大学出版社,1975年,第46页。该书的精粹是第27章,“人类理智论”。一些最新的有关身份哲学的著作实际上其中中心议题是关于这些故事的运用的。可能最重要的评论家是《真正的人》(牛津,1988年)一书中提到的凯瑟琳·威尔克斯(Kathleen Wilkes),他既评论了哲学家们讲述的这些故事的通用的连续性,又对它们的荒诞不经提出质疑。

述与身份紧紧联系在一起。例如，一些心理学家认为，由于多重人格的存在，因此一个人不仅仅拥有一种人格。他们通过个案研究来说明他们的上述论点，这些个案研究情节似乎与舒梅克的著作或中国妖魔鬼怪的故事是格格不入的。

用故事把这些有关身份的论点串起来，这样做，部分原因在于，根据一个常见的策略，个人身份只能作为一种“或然性的功能”(contingent function)来谈论，它是一种无法在绝对意义上来谈论的事物，它只能通过诸如故事或诉讼案件这类偶然发生的事例来加以说明。^① 依据这一策略，对身份的讨论实际上在历史上是与法律问题(自然，法律问题依政权不同而不同)分不开的——对身份的探讨是不能脱离决定人们赏罚的法庭这个现实生活的背景的。

洛克谈到了身份，但他所谈的内容同样适用于叙述、记忆与个人的过失：“任何一个有智慧的生命都会尽可能地用他最初所拥有的同一意识不断地想起他过去的行为，他也会用同一意识想起当前的行为；就此而言，他是同一个心理自我。”^②人们很容易把这想象为是对类似于法庭证词的定义，或者是像这样的证人是**有罪的**。⁴²

按照洛克的标准，我们的主人公要想证明自己从头到尾都是同一个人是非常困难的。这个在戏剧结尾被皇帝宣布是人的“生命”(creature)与这个实际上已经死亡的女孩拥有共同的关于她是因相思病而死的这一意识吗？从头到尾戏剧的女主人公都是同一个人吗？直到戏剧结束，杜丽娘都不愿当面讲述她的经历。甚至后来，人们可能会认为，她的关于死亡的意识已经发生了根本的变化：在她临终之际，她把她的去世——作为她父母唯一的孩子，生前不能与恋人相遇是她未能实现的心愿——看作是十足的悲剧，但是从戏剧结尾来看，她的死亡又是她最终

^① 阿梅莉·奥森伯格·罗蒂(Amélie Oksenberg Rorty)在《人物与角色》一文中谈到这种策略，该文载《行动中的心灵：论心灵哲学》(波士顿：灯塔出版社，1988年)。

^② 洛克：“论身份与差异”，约翰·佩里主编：《个人身份》，第40页。

获得幸福的一种方式。死亡让她遇到了真爱,让她得以检验他对她的感情,并最终嫁给他。洛克阐述的对象是一个连续的没有变化的个体,但在其经历的行为中,杜丽娘本人不会因这些行为而发生变化——确切地说,杜丽娘不是洛克所说的那种类型的个体。

更让人感到不明白的是,观众是怎样逐渐了解了戏剧所描述的一个又一个事件的。超自然文学习惯上要突出每一事件的起源,因为它是怎样被认识的,是谁认出它,二者构成了它的证据(例如,大卫·休谟就同样把权力与证据联系起来)。在“志怪”(对神异鬼怪故事的短篇记叙)与“传奇”(这里不是指戏剧类型,而是指古典文言短篇小说,经常以离奇的故事作为主题),叙事经常是围绕着作者是怎样自称了解这个事件而展开的。历史叙事可以以同样的方式进行;野史通常记录的是作者是怎样获得他需要的材料的。《桃花扇》是继《牡丹亭》后又一部伟大的戏剧作品,它完全以亲眼目睹了当时发生的重大事件的小人物为线索来组织结构,戏剧小心翼翼地对那些不能亲自观察到的事件作出说明,这些事件既包括阴谋事件也包括历史文献中所提到的事件。《牡丹亭》与之大相径庭。剧中没有一个人被赋予与整个故事相关的权力或经历,其中最不可能的一个人是剧中的主人公杜丽娘。

事实上,更一般的情况是,戏剧本身不能按照顺序进行复述。在某种程度上,戏剧简直是难以阐释:不同的次要情节被精心编织在一起,要对诱惑一一作出解释,至于它们之间的关系只能留待以后解释。我仍旧找不到一条捷径来把一些重要的次要情节整合成我自己的复述:例如,这对第一个情节来说完全是重要的,即甄氏与春香从叛军的包围中逃脱,而当时陈最良却受到欺骗,以为这二人已经死亡。这两个事件引出另一个事件,这个事件就是戏剧结尾一个几乎不为人所知的复活,在杜宝看来,他死去的妻子也复活了。

但是,妨碍我们原原本本地把故事从头到尾讲下来的因素,不仅仅是叙事的复杂性。戏剧的两位主角杜丽娘和柳梦梅对洛克把身份理解

为一种连续的简单的叙述提出质疑,因为杜丽娘的身份尽管经历了各种变化,但其本人却没有变化。

我们第一次与后花园接触是在戏剧的第二出。把我们引向后花园的并不是后来命运与之攸关的杜丽娘,而是柳梦梅。“传奇”中的第二出介绍了这位男主人公,在告诉观众他的家庭背景,他的穷困潦倒,以及他希望自己科举考试能够取得成功之后,柳梦梅这样解释他名字的由来:“梦到一园,梅花树下,立着个美人,不长不短,如送如迎。说道:‘柳生,柳生,遇俺方有姻缘之分,发迹之期’。因此改名梦梅,春卿为字。”^①

再后来,当柳梦梅看到题写在画像上的诗歌时,他大吃一惊,因为这首诗提到了他的名字:

近睹分明似俨然,
远观自在若飞仙。
他年得傍蟾宫客,
不在梅边在柳边。^②

他接下来的评论提醒我们,如果这首诗歌确实暗示了他的名字,那它也恰巧暗示了他的名字的由来。这里所暗示的并不是主体与客体之间的简单关系,没有独立的预兆,它只是偶然出现的,并且预示了将要发生的事情。白芝(Cyril Birch)这样翻译柳梦梅的反应:“打磨诃,敢则是梦魂中真个。”(Wondering, pondering, /can it be true that what will come to pass/was already perceived in dream?)^③但是,再次对着画像说双关语,我们很容易能读出他的言外之意:“这幅画像不就是梦中我的灵魂所见到的那幅吗?”它描述了在戏剧第二出他介绍自己时所提的那个

① 《牡丹亭》,第3页。

② 《牡丹亭》,第138页。

③ 汤显祖著,白芝译:《牡丹亭》,布卢明顿:印第安纳大学出版社,1980年,第145页。

梦,尽管这一次它的出现被另外一个细节进一步证实:“却怎半枝青梅在手,活似提掇小生一般?”^①

44 女孩与梅树起初暗示了他的名字,但画像却描绘不出柳梦梅与杜丽娘的梦。杜丽娘根据名字认出柳梦梅方面有种循环性,因为他梦中的这个女孩给予他这个名字,正是借助他的名字,他后来把他自己视作她命中注定的爱人。这个女孩与这位书生实际上做的是同一个梦,只是讲述的角度不一样吗?叙述与他们的关系是循环的,因此我们似乎找不到杜丽娘与柳梦梅关系开始的起点,我们也无法为他们的关系建立一个线性的时间表。

剧中人物是无法根除他们在整部戏剧中的识别标志的。柳梦梅把画像误读为指的是他;相反它指的是他的名字的由来。他名字由来的神秘性再次让我们无法给予杜丽娘不同的表现以相对重要性。有人会质疑说,对于戏剧结尾的每一个人而言,女鬼与画像中女孩的存在只是便于作为画像创作者的这个女孩的重生。女鬼与画像是为了给作为杜宝的女儿,柳梦梅的妻子的皇帝给予认可的杜丽娘让路。但当这个女鬼出现在柳梦梅面前,她看起来很像画像中的女孩,她就是他梦中的那个女孩,赋予柳梦梅以名字,似乎这幅画像的创作者——杜宝与甄氏所生的女儿——她活着仅仅是为了能够做梦、画自画像与激发其他的梦。

当柳梦梅发现画像时,画像充满神秘色彩。首先,他认为画中画的是观音菩萨或是月神嫦娥;在经过仔细观察后他才意识到这是一个女孩的自画像。但是,柳梦梅对自画像的看法没有杜丽娘那么复杂。他并不认为画像表达出很深的对身份或意识的思考;相反,它只不过与它可能代表的那个真实的女孩形成对照。于是,反复地比较画像与他想象中的女孩伴随着他第一次孤单而又狂喜地把玩画像的过程。

^①《牡丹亭》,第139页。

即便画像的内容显得很神秘，它描画出我们认为不可能画出的东西，但画像仅仅是由丝与颜料组成，很容易受到风雨的侵蚀。从前面提到的画像产生的场景看，戏剧在处理这幅画像时突出了其物质性。杜丽娘手中放下她平生所拥有的最为珍贵的这件物品，于是她完成了这幅画像迷人的创作过程。之后，她叫人把画像送去装裱，并对怎样裱画做了详细的说明。^① 尽管画像自称它描画的是她真正的容貌，但画像的构成物质——易断的丝与易掉的颜料——也让我们很担心。

柳梦梅不断地提到画像的物质性问题。对他来说，这个问题体现出⁴⁵他对画像的脆弱性与易损坏的担心。^② 但是，他又自我安慰说，不像人，如果画像理当受到损坏，那么就总是有办法来复制它：“待留仙怕杀风儿刮，粘嵌著锦边牙。怕刮损他，再寻个高手临他一幅儿。”^③

柳梦梅提及的复制画像的行为强调，通过这种方式，画像中的人不可能是一位女孩；与大多数人不同，画像可以被复制。文以诚认为，所有的肖像画在本质上都是复制品。无论如何，在画自己的肖像时，杜丽娘显然渴望能做一个备份，其中一份仍有优先权。正如春香所言，画肖像的目的是要复制出作画者的“真色”：“真色人难学。”^④

在另一位艺术家的手中，无论怎样声称他画的就是杜丽娘，其画的分量很有可能会有所减轻，但我们没有特别的理由认为这是事实。当杜丽娘的鬼魂偶然发现这个书生正对着自己的画像叫拜时，她就悄悄出现在他的身边；但是，引起杜丽娘的鬼魂注意的，并不是来自画像的某种非凡的本质性的东西——并不是艺术家与她的作品之间独有的联系，也不

①《牡丹亭》，第70页。

② 画像的脆弱性与《牡丹亭》主题显著的无懈可击性，可能颠覆了中国文学中最为常见的“读画修辞”(ekphrastic trope)，其中最典型的例子是杜甫的两首诗歌《画鹰》与《韦讽录事宅观曹将军画马图》，在这两首诗歌中，要费一段时间我们才能区分开画与它所表现的东西，因为画会继续存在下去，丝毫无损，而它所表现的东西则会变老，以至不复存在。

③《牡丹亭》，第149页。

④《牡丹亭》，第69页。

是画像不能与之分享的画像原型所独有的东西。有人会质疑说,即使柳梦梅跪在她的画像前,结果也不会有什么不同。相反,如果柳梦梅复制了很多份她的画像,人们就会怀疑画像的重要性会因此而变小,甚至会推测,每一张画像与所有其他的画像完全相似。

柳梦梅提及的复制画像问题再一次把杜丽娘的“身份经济”问题呈现出来。先前,这个问题是,是否所有形式的杜丽娘加起来达到一个固定的数目;这次,我们要问的是,如果这幅画像无限制地复制下去,所有的画像都完全一样,那么将会发生什么事情吗?所有的画像都不再拥有赋予其上的她的身份吗?所有的画像最后的数目是减少,增加,还是一样?当柳梦梅复制完一份画像时,他想到的肯定是完美的复制:像我们一样,柳梦梅生活在一个机械复制的时代,在一定程度上,问题不在于准确性,而在于数量的激增。

复制画像让柳梦梅不再焦虑,因为接下来他又多了一张画像,不必再为最初的一张因意外因素遭到损坏而担心。戏剧并没有指出,柳梦梅担心的是,画像是女孩的平面画像而非立体画像。复制仅仅是产生又一张画像,同样是非人的,同样容易受到损坏:“险些儿误丹青风影落灯
46 花。”^①但是,如果这幅画像是一副意在激发人们欲望的春宫画,那么复制它就完全是一个切合实际的主意。

作为一幅受人爱慕的画像,作为杜丽娘身份的象征,这幅画像不可能保留一些“个别的本质”(singular essence)——柳梦梅确实爱上了画中的女孩,当然他的感情指向的并不是画像本身,而是画像中这个他想象中的女孩。他祈祷这个画像中的女孩能够以血肉之躯出现,哪怕是片刻时光。对柳梦梅来说,画像成为他生活中唯一的中心——他非常清楚地表明,在能激发起多少的欲望方面,画像与女孩并无不同:“小生待画

^①《牡丹亭》,第149页。

饼充饥，小姐似望梅止渴。”^①他打算拥画而眠。阻止他这样做的原因并不是他明白画像不是真的，也不在于他意识到它不同于一个爱人，相反，而是因为他回想起画像的非人的脆弱性：“若不为擎奇怕漉的丹青亚，待抱著你影儿横榻。”^②

所有这一切行为可能会引起读者高度的怀疑，尤其是在这样一个年轻人身上，在没发现画像以前，他因超强的性欲而发牢骚：“今日晴和，晒衾单兀自有残云漉。”^③当他在被单上留下精斑的时刻，柳梦梅脑海中想的是什么？如果有可能，那么他的这些想法又是怎样不同于他渴望与画中女孩相恋的时刻产生的想法的呢？

他自己也种下了怀疑的种子：我们完全有权利不相信这个自称是杜丽娘的幽灵的鬼魂与柳梦梅之间非常私密的交往的早期场景。他问这位夜间来客是否她是他梦中的一部分，一旦暗示有这种可能性，那就不能完全消除他的疑虑。否认也不能完全打消疑虑，因为否认有可能恰巧是他梦中的一部分。后来，由于重生的女孩要么拒绝提起要么不愿回忆起曾经发生的事情，这些经历就像梦幻一样，既私密化又无法证实，由于只有一位目击者能够或将会谈及它们，从而也是无法证实。

我认为我们要问一下这个问题，即：事情是否真的发生过。可能一个鬼魂在房间里出现，她接下来请求柳梦梅把她的尸体发掘出来，也有可能所发生的一切都是柳梦梅想象出来的。一个在他门外偷窥的人看到了什么呢？正在幽会的夫妻？还是柳梦梅对着画像手淫（或是正在做梦，并经历了一次梦遗）？这一场景回避了这些问题，尤其是，两位目击者对时间给出了两种相互矛盾的说法。

癞头鼯在同陈最良谈话时给出一种留有余地的解释，他暗示说，柳

①《牡丹亭》，第139页。

②《牡丹亭》，第148页。

③《牡丹亭》，第133页。不用说，“残云漉”指的是夜间梦遗留下的精斑。

梦梅沉迷于杜丽娘的画像，有一阵处于恋尸癖的精神混乱中，这导致他开棺挖出杜丽娘的尸体。当石道姑闯入房间试图寻找柳梦梅性行为不检的证据，结果一无所获，尽管柳梦梅反对她进来看。在这方面，柳梦梅没有任何线索可以确定他的夜间游客鬼的身份。我们推测，他可能接受了她是隔壁邻居的女儿的解释。并不清楚她有特殊的本领，他又是怎样贸然对她有能力隐藏自己充满信心的呢？他质问石道姑：“你便打盹，有甚著科？是床儿里窝？箱儿里那？袖儿里阁？”^①人们想知道，他质问石道姑，是不是正是因为他清楚自己是单身，除了一位想象中抑或梦中的伴侣之外。

剧中人物自身启示我们对文本进行法庭辩论式的解读；无论是在这出戏还是其他几出戏中，法律行为总是最引人注目，并且很明显地激起两个高潮场景——杜丽娘的地府审判以及戏剧结尾发生在朝廷上的一幕。在戏剧这一部分，哪怕是面对最轻微的爆发冲突的威胁，剧中人物都威胁说要对簿公堂。为了消除她的恋人的不安，这个鬼魂告诉他（结果这番话证明是假的），如果石道姑再捣乱她的家人会把她送交衙门惩办：“不妨，俺是邻家女子，道姑不肯干休时，便与他一个勾引的罪名儿。”^②石道姑在柳梦梅的房间里没有发现任何可疑的东西，她的帮手小道姑挖苦她说：“动不动道籙司官了私和。”^③

无论是在心理上还是在象征意义上，痴迷于一幅画像并把自己封闭在房间里，这明显暗示了柳梦梅在一定程度上有自恋症。但是，无论其所暗示的柳梦梅身上存在着的唯我论是怎样的，它还有着超越心理学层面的性暗示。

如果说柳梦梅对画中人的渴念明显让人想到了唐传奇中真真的爱

①《牡丹亭》，第162页。

②《牡丹亭》，第161页。

③《牡丹亭》，第162页。

人,那么它也成为《红楼梦》中一个病态的手淫者的先兆。在这部经典小说的第12章,一位神秘的道士(他的出现贯穿了整部小说,并且总是服从于小说的宗教与宇宙哲学主题)再次出现。他给贾瑞这个贾氏家族贫寒一支中的子弟一面双面镜,并警告他一定不要照镜子的正面。小说在前面已经告诉读者,贾瑞有着长期手淫的历史,因此,尽管有道士的警告在先,他自然还是抑制不住照镜子的正面,在那里他发现了自己乱伦欲念的对象——他的嫂子王熙凤,后者向他招手,他们在镜中云雨一番。如此三四次,每次贾瑞都遗下一滩精,很快他就精尽而亡:“心中到底不足,又翻过正面来,只见凤姐还招手叫他,他又进去,如此三四次。”^① 48

透过贾瑞照镜的整个遭遇,可以看出在他明确的性行为背后的自恋情结。小说建立起了一种公开可见的事物与私人经历之间的对比,强调了私人的排他性与无法被他人理解:关于贾瑞的死亡场景,有两个不同的版本,一是他本人的视角,一是旁观者的视角。对除了贾瑞之外的任何一个人来说,他身体衰亡的原因绝对不是超自然的。世人所看到的仅仅是他在临终之际照镜子的时候,因手淫过度而死。

构成《牡丹亭》场景的也是同样的要素:私密,痴迷,在诱惑面前的无能为力,渴望穿过画像的薄膜与画中的爱人在一起。实际上,柳梦梅与这幅画像的关系与其说是因这些要素而导致的梦遗,还不如比作手淫更好——这暗示了他本能够抗拒却又无法抗拒的自觉的性压抑。在杜丽娘的鬼魂出现之前,柳梦梅叹息道:“咳,俺孤单在此,少不得将小娘子画像,早晚玩之、拜之,叫之、赞之。拾的个人儿先庆贺,敢柳和梅有些瓜葛?小姐小姐,则被你有影无形看杀我。”^②

当然,不管他怎样说,画像中的人恰恰就是他不曾拥有的那个人。

① 曹雪芹:《红楼梦》,北京:人民文学出版社,1998年,第166页。很多评论家都指出两个文本有很多一致的地方,他们还注意到这部小说似乎在很多方面都受到《牡丹亭》的影响。

② 《牡丹亭》,第139页。

画像可能是很多东西，它完完全全体现出了杜丽娘的身份，但从这个意义上讲，它又不是她本人，与同某个有血有肉的人发生性关系相比，柳梦梅同画像的关系注定是黯然失色的。因此，很像贾瑞——在热望地注视着自己所爱的人之后——他走进镜子，柳梦梅把他的心思与兴趣全部倾注在画像中的女孩身上，这同样暗示了一种自我中心主义的性行为。柳也渴望进入画像，他不仅把自己比作是画中提到的“柳条”，而且他还唱道：“恨单条不惹的双魂化，做个画屏中倚玉蒹葭。”^①

但是，《红楼梦》中贾瑞之死与《牡丹亭》中柳梦梅对画像的钦慕，二者之间的相似性实际上还要更大。这里，对事件进行的是一种完全平淡的非超自然的解释，是放在一种内在的私人的——可能基本上是无人所知——个人经历背景下进行解释的。即使我们被导向这个问题，即房间里究竟发生了什么，我们不会得出真正充分的答案（就像我们没有办法来确定贾瑞的死因）。

发生在《红楼梦》与《牡丹亭》中的两个场景都包含了手淫与性幻想，并不是巧合。要明确表达出贯穿于小说与戏剧中的究竟是什么样的主体性，就有必要回顾一下私人阅读的情况，它是同欧洲与中国近代早期阅读习惯中的休闲与许可联系在一起的。^② 在《红楼梦》中，有两部戏剧对林黛玉产生诱惑——“诱惑”在这里确实是一个关键词——其中一部就是《牡丹亭》。无论如何，通过比较一名观众（甚至石道姑也算一名观众）与柳梦梅的经历，这场戏迫使我们发问：目睹到什么，目睹本身是什

① 蒹葭指的是低劣粗糙的东西，与之形成对比的是美丽精致的东西——这里指的是画像中的女孩，《牡丹亭》第149页。

② 这一点体现在卢梭的“livres qu'on ne lit que d'une main”，罗伯特·达恩顿（Robert Darnton）的《法国大革命前被禁的畅销书》（纽约：诺顿出版社，1955年）一书，对此进行了讨论。很多晚明的作家也把读书看作是一种既是私人的又让人入迷的乐事。当然，这是一个吸毒成瘾的时代（尤其是，当时人们吸毒达到了精神错乱乃至致命的地步）。高彦颐（Dorothy Ko）在她的《闺塾师：明末清初江南的才女文化》（斯坦福，加利福尼亚州：斯坦福大学出版社，1994年）一书中提到了这样一种对阅读的看法。

么,在系统地阐述上述这两个问题时私人的想法是怎样被暗示出来的。^①

我们能对杜丽娘自己画肖像做出同样的诊断吗?正是在画肖像的过程中——她看着自己,自言自语——显示出在一定程度上她是专心致志的。但是,这一幕却反对由柳梦梅与鬼相遇而带来的这类解读上的“简化”(reduction)。

有人可能会拿杜丽娘的经历与柳梦梅的经历以及他最著名的仰慕者之一的经历作个比较。在被《牡丹亭》深深打动的众多读者中,有一位叫小青,这是一位深深认同杜丽娘的不幸的少妇。就像女主角杜丽娘一样,小青成为大众文化中的一名人物(她有可能也是虚构的)。被纳为小妾之后,她引起了大少奶奶的忌妒,她把小青赶出了家门。数年后,她,一个人生失意的十来岁少妇,就像杜丽娘一样死去。高彦颐描绘了因小青之死而形成的她的崇拜者,这其中包括了到她曾经生活的地方参观并购买讲述她短暂一生的纪念品的游客。

尽管小青的经历以杜丽娘为基础,但她的自我表达更为传统,带有自恋的色彩。就像杜丽娘一样,小青对着自己的影子自语,但与杜丽娘不同,这明显是她顾虑到家中的女仆而进行的内心自语。有人会质疑说,由于没有人看到,小青大可不必为此担心:

姬好与影语,或斜阳花际,烟空水清,辄临池自照,对影絮絮如
问答。婢辈窥之,则不复尔。但微见眉痕惨然,似有留意。^②

50

① 在集中探讨梦以及“魅力与祛魅”方面,乍一看,《牡丹亭》与《红楼梦》似乎让人联想到唐传奇“南柯太守传”与“真真记”。事实上,这种真实只是表面上的。在唐传奇中,只有一种认知视角,即主人公的认知视角;而这两部明清时期的作品,却以外部视角冲击读者,这种视角与看不见的内部视角形成对照,《红楼梦》甚至以冷酷无情的外部视角描绘了临终之际的贾瑞。相比之下,唐传奇并没有告诉我们,熟睡中的做梦人看起来是什么样子的,我们究竟应当相信哪一个场景,唐传奇也不会对此做出含糊的回答。

② 戈戈居士,“小青”,载冯梦龙评辑,周方、胡惠斌校点:《情史》,扬州:江苏古籍出版社,1993年,第501页。

小青的行为没有什么私密性。相反，她的行为只是表面私密，实际上这些行为构成了她的公众形象——一个受到无情的命运残酷打击的柔弱的唯美主义者。

但是，这里与杜丽娘的自言自语形成了真正的对比：对小青来说，我们并没有真正感到这种与自我的交流是一种真正的对话，我们有理由把她的影子看成另外一个她，在另一个时刻，影子本身成为一种媒介。这一场景代表的不是真正的身份碎片——换句话说，个人同她自身的关系——这一场景应当解读为它只不过反映了一种必须要加以报道以免没人同情的忧郁症症状而已。

在西方哲学传统中，这些问题集中于一个方面，那就是对视觉艺术中视角的探讨。^① 莎士比亚的戏剧作品中有一些段落，不仅明确提到了视角主义的表现，还提到它们的局限性（读者尤其会提及《查理二世》的视角^②）。文艺复兴时期的文学也以不太明显的方式对这个艺术史中的问题给予关注：例如，文艺复兴时期在绘画领域所运用的视角与莎士比亚内在性的模式以及他关于现实的哑剧的独特结构极为相似，这种相似绝对不是巧合。无论是书面表达还是视觉表达——在一些方面都要比在它们之前的表达形式要机智巧妙得多——吊诡的是，它们却一直被过高地称赞为“非常逼真”，这种表达效果取决于上述两种表达形式是否对观看者与被观看者的关系、偏狭的相对主义以及表与里之间的差异有着高度敏感的感知。

① “关于视角范式对西方思想的影响，从笛卡尔、帕斯卡到尼采、维特根斯坦（我们甚至可以追溯到柏拉图，他使得有必要用“古典”视角研究问题成为一种新的研究方法），一直是非常强大的。”余伯特·达弥施著，约翰·古德曼译：《视角的起源》（剑桥，马萨诸塞州：麻省理工学院出版社，1994年），第52页。达弥施还在书中详细讨论了科学视角的哲学含义。

② 在《查理二世》中，布希就感知悲哀所发表的演讲就广泛利用变形画来作为隐喻：“因为镀着一层泪液的愁人之眼，往往会把一件整个的东西化成无数的形象，就像凹凸镜一般，从正面望去，只见一片模糊，从侧面观看，却可以辨别形状。”（第二出，第二场，第16—19页）我将在本书的下半部分讨论一些政治理念与视角之间的密切关系。

尽管文艺复兴时期的艺术家以其逼真的艺术成就让公众目瞪口呆，但这些艺术家对科学视角的局限性有着敏锐的意识，至少在一些方面，它是建立在虚构的基础之上的，就像列奥纳多·达·芬奇所写道的：“如果在同一时间让众双眼睛集中于观看由这一艺术[科学视角]所创造的一个作品，那么只有一个人将会清楚地看出这个所谓的视角的作用。”^①后来，达芬奇表达了他的担心，他认为甚至那双眼睛都是虚构的，这幅画是被一只眼或那只眼内的一个点所创造出来的。然而，正是双眼的视觉才带来了画像的效果。

为了强调这一悖论，包括达芬奇以及创作了《法国公使双人像》^②的汉斯·荷尔拜因(Hans Holbein)在内的艺术家第一次运用“失真画法”(anamorphosis)从科学的视角来说明他们自己的设施并强调它基本上是人工制造的。一幅只能从一个倾斜的角度才能被理解的透视画，失真画 51
法清楚地揭示了科学视角的虚构性：一幅宣称代表了三维物体的画可能从某个特定的角度看起来是这样，从其他角度看就是模糊不清的——观察者集中于一点上。但是，像这样的集中于一点对任何观察者来说都是虚构的假定的；这是一种根本不可能的视觉思维，因为一般的观察者都幸运地拥有双眼。联系到笛卡尔的“我思故我在”，我们也被笛卡尔的焦虑与关注所烦扰：内在性，主体性以及观察者是怎样直接通过他的存在

① 达弥施：《视角的起源》，第 17 页。这是达弥施所引用的达芬奇的原文：“Ma questo tale invencione costringnie il veditore a stare coll’occhio a uno spiracolo e allora da tale spiracolo si dimostrerà bene; Ma perchè molti occhi s’abbattono a vedere a un medesimo tempo una medesima opera fatta con tale arte e solo un di quelli vede bene l’ufitio ti tal prospective e li altri tutti restano confusi.”

② 《法国公使双人像》从正面看，这幅画像描绘的是两个穿着奢华的人，与之并列的是一个“死亡的象征”(momento mori)，从正面看，它就像画像底部的一个污点，只要在边上从一个极端的角度来看才看出这是一个骷髅。由于画像的主题只适合从正面看，骷髅只适合从侧面以极端的角度看，因此，没有一个观看者能一眼就看出在画像中看不到的一切东西。画面中的两个人展示给我们有关人类知识的一切可以想象得到的仪器——鲁特琴(lute)、数字计算器、地球仪——与这个看不见的隐隐约约般的骷髅相比，出现在这里的所有这一切器具都是不恰当的。

而来决定他所观察到的东西的。

我前面谈到的一些方法,在《牡丹亭》画像上出现的同样的问题也会遇到。高居翰通过指出两种文化现象来说明肖像画出现的原因:日益增长的个人兴趣与欧洲画的涌入。^① 在《气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格》一书中,高居翰有力地证明,由利玛窦及其他人带到中国的欧洲画产生了深远的影响——甚至对那些没有明确提到它们的画家与观众也是如此,但是它在孕育了《牡丹亭》及其以后最伟大戏剧作品的江南文化中影响尤大。即使像董其昌那样的保守画家,表面上似乎完全不受西方画技的影响,但在一些方面,他确实又明确地对这些画技作了消极的回应。^② 因此,大约《牡丹亭》诞生的十年前,利玛窦带着木刻版画与绘画来到中国(尽管没有论据证明二者之间的历史联系),自此之后,肖像画与这些视角方面的问题就纠缠在一起,这可以说是中国肖像画对西方艺术的一种直接回应。

不言而喻,同时代的观察者可能对有关欧洲视角的学术辩论的细节一无所知,但他们的评论却明显引起两个问题——一个同视角有关,一个同《牡丹亭》有关。高居翰的书援引了当时人在看了西方画像和一位中国肖像画画家的作品后,对这些画像的逼真惊叹不已:“他画的肖像看起来就像镜子照出来的样子,”“他们的眉毛,眼睛,以及衣服上的折痕跟镜像一样清晰。”^③ 姜绍书指的是一般的肖像,不仅仅指自我肖像;为什么要把镜像用在与之相似的画像上而不是直接称赞这些画像为,比方说,“逼真的”? 一方面,科学视角对视觉加以经验主义的描述;另一方面,同
52 一方法论又指出了经验主义的局限性。视角承认,没有一个单一的绝对的看事物的方式,也没有不存在局限性的观看方式,观看就意味着有一

① 高居翰:《山外山——晚明绘画》,纽约:John Weatherhill,1982年,第213页。

② 高居翰:《气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格》,剑桥,马萨诸塞州:哈佛大学出版社,1982年,第70页以后。

③ 高居翰:《山外有山》,第213页。在这里我要指出,我非常粗略地检索了一下,我没有发现早期的评论家通过比较肖像画与镜像来称赞肖像画的逼真性。

个特定的观看者，在空间中占有了一个固定的位置。

镜子提出类似的要求，也要制造出似乎能占有三维空间的形象，但事实上是做不到的。我们可以判定，由于不像三维的物体，所以镜像只能从某种角度来看。镜子使正在观看的观看者的角色戏剧化了：首先，观看者经常是镜像的本体；其次，镜像总是能反映出观看者所处的位置。照镜子既强调了私密性又强调了任一视野所暗示的一个特定的观看者所采取的方式：一个观看者不可能与另一个观看者完全分享他所看到的形象，因为他不可能与对镜凝视者占有同一个空间。并且镜像也是短暂的——不像手写摹本，镜子不可能直接传递并展示给你的同伴你自己所曾看到的東西。事实上，在我们这个时代，电影摄制者经常用镜子来表达主观性——例如，通过镜像来揭示观看者是怎样看自己的。这一镜头通常用于表明电影的主体所表现出来的可怕的错觉，她错误地把自己看作是丑陋的，或者是美丽的，或者是年轻的。在这种情况下，摄影机的镜头接着摇向观众以确定客体会看到什么，暗中比较二者。^①

掌上型的中国式镜子太小，不能同时留下两个观看者的镜像，因此，它有着表达某种私密性的恰当的形状，按照它的方式恰当地再现她梦中出现的主观形象。由于不可能与其他人就自己的镜像是怎样出现的进行完美的交流，实际上，这些问题最初在戏剧中是怎样被我们认识到的——杜丽娘照着镜子对自己的当前容貌很是失望，这种体验就像她的春梦一样是私密的无法证实的，这种体验让我们认识到一些对戏剧至关重要的认识论问题。在上演这出戏时，我想有那么一会，我们是看不到镜子中的人像的，甚至有可能看不到女演员的脸，相反，我们看到的只是镜子的背面，杜丽娘如何看自己，其暧昧性颇具戏剧性。确实，在那一出中，由于她所完成的写真是记忆中的自我，梦中的自我，是另一个带有一

^① 当然，那个镜头——进入镜子的摄影机表明观众所看到的——是一个谎，因为与观众同一个角度拍摄下的镜头完全能解释其背后所隐藏的东西，电影制作的情形，摄影机，摄影师，以及完全是虚构的主题。相反，摄影机必须巧妙地选一个不同的角度，让其在镜子里看不见。

丝私密色彩的自我——被镜子的背面恰当地体现了出来——使得我们无法得知杜丽娘的个人体验。

53 不仅镜子还有自画像本身都凸显了我们所关心的这些问题。自画像似乎没有关于这个女孩(或者说是鬼魂)的固定尺寸:它是被一位虚弱生病的女孩所画的,便于携带与隐藏,我们认为它肯定比她要小得多,她后来也不大可能躲在它的后面。在重生与私奔之后,石道姑直接问杜丽娘:“则道画帧儿怎放的个人回避,做的事瞒神唬鬼。”^①这幅画像,在尺寸上是可以改变的,它还有其他的魅力,它能让杜丽娘从一种化身变为另一种化身,人们很容易想象得出,当在舞台演出时,这些化身将是多么美丽;当她在写真时,画像从她身上出现,后来变成鬼魂,最后杜丽娘又变回画像。

但是,除了美丽与产生一种神秘感外,画像还有另外一种效果:相对尺寸的不一致可以识别不同角度的画像。在一幅画像中,我们看见一个人显得比房屋还高,我们认为那是因为与房屋相比,这个人站得更靠近我们。像这幅画也可用于把注意力集中于观看者身上,因为我们能站的唯一的地方就是人与建筑物所呈现出的那些部分。换句话说,女孩,画像与鬼魂相对尺寸的不一致性也可以说明相对距离——只要我们知道我们——读者或者说观众——必须考虑到我们当前的存在是观看者。如同前面所述,在观察柳梦梅对画像的私人凝视时,颇具戏剧性的是,他看到了什么东西。作为观众的我们,又是在什么地方看到这一场景?我们观察到别人什么样的内心体验?

戏剧中并非只有这幅画像展现了这些特征。好像为了强调这些特征,直接描写我们女主人公写真的这一幕与另外一幅画像相像,后者与之共同拥有一些特征:金国的皇帝找人制作了一幅杭州西湖的风景画,

^①《牡丹亭》,第237页。

结果尺寸发生变形(恰恰是由于理解失误造成的)。对于宋朝的苏轼及其以后的诗人来说,杭州西湖——中国的主要景点之一——被比作战国时期的美人西施。苏轼曾这样写道:“欲把西湖比西子,浓妆淡抹总相宜。”^①所以紧随杜丽娘的画像之后,这幅西湖的风景画——在比喻层面上,它也是一位美人的肖像——是一种荒唐的效仿。

从画像来看,金国皇帝估计的西湖(实际上它是一片广阔的水域中的珍宝)的尺寸是实际尺寸的十倍。他显然没有分寸感(或者说,作为一个威胁到宋朝的异族人,他对合宜没有感觉),这对于一个异族人来说一点也不惊讶,有一双能欣赏画的眼睛对他来说没有什么了不起的。我们禁不住要嘲笑他完全不懂得画像的真正本质,也就是说,画像的尺寸与它所代表的尺寸根本无关。⁵⁴

但他只是没有意识到这一关于画像的基本事实,这是因为他不懂得,观看者在观看时不需要被暗示,观看者不需要运用他自己的比例感与相对位置感来解释一幅画。即便是更早的风景画,尺寸大小不一的人物充斥于景色之中——这并不是要表明居住在山脚与居住在山上的人们在高度上的不同,而是要表明观看者所处的位置与风景的关系。不同于肖像画,在晚明风景画中,人们可以更安全地说出“视角化感知”(perspectival perception)的影响,尤其是在像高居翰所讨论的其构成暗示了自上而下的视野的画像中影响尤大。这一视野确切地说体现在金国皇帝对他想象中的画像的描述上:“那湖上有吴山第一峰,画俺立马其上。俺好不狠也!吴山最高,俺立马在吴山最高。”^②

杜丽娘,为梦中后花园遇到的恋人而消瘦憔悴,她意识到自己将不久于人世,于是就为自己画像以留住她自己的样子,但她到底画了什么?

① 选自苏轼的诗歌《饮湖上初晴后雨》。

② 《牡丹亭》,第74页。

在描画肖像时,杜丽娘使用一些剧中最为模糊不清晦涩的语言(这一点被时人广泛认为拓展了语言的不透明性与引喻的形式)。

就像一些人所指出的,这一出的语言是多么得晦涩难解,一些有名的学者以极为不同的方式对完成写真的杜丽娘的唱段作出注解。下面是以通常被认为是最好的由徐朔方、杨笑梅所作的《牡丹亭》校注本为基础来翻译的(我的研究在很大程度上依赖于这本书,但这例注解却是不正确的),原文为“一种人才,小小行乐,捻青梅闲厮调。”^①我翻译为:“I am not the equal of a petty girl of the countryside, from a little peasant household, who might meet a talented young man, and from childhood play together, playing and teasing each other with a sprig of green plum”,同样这一段,高居翰却这样翻译:“A hit of hill and stream, a gate, a door and my own self captured in likeness, bearing in hand a ‘green sprig of apricot’.”^②因此,语言的晦涩是我们清晰地、正确地、直接地看待这幅画像的又一个障碍。我们不清楚这幅画像看起来像什么,它真正描画了什么。所有的描述——诗歌以及有关她正画着什么的诗句以及关于写真过程的诗句——就如同它带来光亮一样结束了含糊晦涩。

55

我们不知道画像看起来像什么甚至也不知道它的主体是什么,因为它描绘了两种我们不能共同分享的内部场景——镜子中的映像或她记忆中的她在后花园梦游时的样子。我们想知道画像中的女孩首先在绝对意义上像什么,因为正是她与柳梦梅陷入爱河,在相对意义上,她又像什么,因为正是靠着这幅画像杜丽娘的鬼魂与她本人形成对照。鬼魂与画像相似,就向柳梦梅证明了她的身份,即她是画像中女孩的鬼魂。只有通过相似性,才能证明她不仅仅是鬼魂,而且还是杜丽娘的鬼魂。

了解画像看起来的样子是重要的,这是基于另外一个理由。就像流

①《牡丹亭》,第69页。

②《牡丹亭》,第69页。

行于明清时期中国的相面术一样，肖像画有可能使人们看起来与众不同，有可能使一个人看起来的样子很重要。但这幅画像有可能是别的其他的东西。在《桃花扇》中，妓女的样子也很重要，但并不是因为旁人在乎她的样子。像杜丽娘那样的画像很重要，并不仅仅是因为它描画出了一位美人，而是因为它披露了有关她的内在的真相，即她是谁。杜丽娘总希望通过留下一幅自己的画像，人们就能看出她美貌的细节，她的朱唇，她的眼神，以及她曾经所过的是一种怎样的生活。她最后终遂所愿，这可看作是一个奇迹。

但她终遂所愿并不能消除我们对她这一计划的疑虑。因为，在一般的理论层面上，肖像画——尤其是自画像——使一个人内心与外表的关系成为需要解决的问题。在看到自己的摄影画像时，又有谁不感到有一点陌生？这幅画像清楚地显示了这种自我分裂；作画人看到镜子中自己的容貌，她大为惊讶，这表明，一个人看起来的样子与他本来的样子，这二者的关系不是一件简单的事情。

这幅自画像为我们更为广泛的质疑开启了道路。因为，如果我们不能确定杜丽娘所有的样子看起来都完全一样，那么我们就不能保证一个人看起来的样子与他本人是相对应的。我们不知道所有的这四种形象——女孩、鬼魂、画像以及重生的女孩——是否看起来完全一样。不可能画出一幅完全接近她本人的画像，尽管我们判定二者彼此确实很近似，即便二者完全一模一样，旁人通过外表不能把彼此区分开来，这是否能证明二者拥有一个共同的身份？

这个从坟墓中走出来的女孩看起来就像柳梦梅对她所期待的那样——“如故”——但起先她不愿讲话，似乎也记不起来做鬼时所发生的事，衙门相遇、夜间幽会、私定终身这些事她都记不起来了。即便后来她的记忆也是模糊不清的，她能记起的大多数不是她做鬼时的经历，而是她作为尸体时的经历。可能是出于礼仪的考虑，她十分小心地与她做鬼所留下的记忆保持着距离，在复述这段记忆时，她有意隐去了她做鬼时

的整个激情。她向石道姑解释事情是怎么发生的,开头是这样说的:“前生事,曾记怀。”^①有可能一度回想起过去发生的事情——比方说,这种情况就是“暂时失忆”——但有人可能会说,这个能回想起过去的人与这个回想不起过去的人有可能集于一身,但在某种意义上,这是两个不同的人。

但是,因为她看起来“如故”,似乎所有人都认为她与鬼魂是同一个人,因此她要对她当时的所作所为负责。如果是相反的情况,又会怎样呢?假定从坟墓中走出来的这个人与杜丽娘完全不同——有着明显不同的面部特征与身体——那么,又有谁会详细回忆起她与柳梦梅的经历并提到别人不可能知道的经历呢?那个人会被看作是重生的杜丽娘吗?与后来成为柳梦梅妻子的那个人相比,当她说她是杜丽娘时,是更理直气壮呢还是更理屈词穷?这种可能性就存在于她重生的过程中,特别是因为我们不能完全相信画像所体现出的一个人可能的相貌——杜丽娘就是她的相貌所代表的那个人。

这是中国文学中用以表达看到某人体貌特征发生变化而感到吃惊的一个古老的修辞策略,某人由于一直太苦恼或是太沮丧以致以前没有注意到这一变化:白发,瘦削的双颊,松垂的衣服。但她准备为自己画像时,杜丽娘的表现与这一修辞策略不谋而合,但更为彻底的外在与内在的分离在戏剧这里得以体现。

在电视上,我们看到很多人的经历在表面上与我们女主人公的经历很相似;电视上充斥着这种自称已经死去,想与他人交流来世经历的人。他们通过描述与他们的身体相分离的情景来试图证明他们所言非虚,他们在空中翱翔,往下看时,看到他们的身体;这一电影镜头含蓄地印证了这一持续不断的话题。但大多数没有涉及杜丽娘要多次应对的问题:主体是怎样告诉我们他的生或死的?一旦死了,谁会留下来谈论所发生的

^①《牡丹亭》,第187页。

事？如果没有人留下来，又是哪一个人认为杜丽娘对于她的死亡与重生缄默不语（或视而不见）是恰当的呢？

T. J. 克拉克把大卫的自画像写成是一种与镜子的惨痛遭遇的回应，⁵⁷ 镜子恰恰就是以这样的方式让其身份发生分裂。克拉克把一些自画像看作为身份的重组，恰如其承认那个计划有可能失败：

无疑，失落的脸处于画家自画像的划痕处；对于自身的陌生性，或是失落，或是疑惑，或是疏远，或是迷恋；让这张脸恢复其整体性——权且作为一个整体——正是依据遭遇这一可能性的样子，我们才认为，像这样的整体性是不存在的。换句话说，对自我的怀疑，是自画像最深刻也是最常见的惯例之一。^①

事实上，杜丽娘决定为自己画肖像正是在她感到自己的身份发生分裂之后，她描画真容是担心她可能不再是她看起来的样子，更确切地说，她已经不是她实际上的样子了。

我前面说过，自画像自称是唯一地有特权洞察杜丽娘的存在。但是，这个说法完全是一种想象，不是因为作画者特别有资格知道她看起来的样子，而是因为她（像我们大家一样）是唯一一个不知道她看起来的样子是怎样的人。在春香提醒她之后，杜丽娘才知道要看看她瘦到何等地步，只有这时她才多花了一点心思要照一照镜子：“咳，听春香言语，俺丽娘瘦到九分九了。俺且镜前一照，委是如何？”^②镜子中她的影儿震惊了她，让她感到悲哀，她已不是她看起来的样子了。

就像自我肖像画家通常所做的那样，她开始凝视着镜子。有关这幅肖像，我们确实有把握知道的几件事情之一是：画像中没有她的镜像，不

^① 克拉克，前引书，第 266 页。克拉克特别提到这与画家雅克·路易·大卫（Jaques-Louis David）的关系，后者长着一张极其可怕的丑陋的脸，这张脸会从一张肖像到另一张肖像而发生着极其明显的变化。

^② 《牡丹亭》，第 68 页。

像帕尔米贾尼诺(Parmigianino)^①在他著名的自画像中所做的那样,她在为自己画像时没有用镜子,尽管镜子对自画像的创作是至关重要的。当杜丽娘坐下来描画真容时,她至少有两个选择,其中一个选择是——描画在神秘的梦境中手里紧握梅枝的她自己。

但她还有另外一个选择,不画后花园中面带微笑的少女,而是更贴切地呈现她在镜中所看到的自己的身影——一个悲哀地对镜凝视的女孩——对于一个真正有理解力的观察者来说,这是一个诱惑。像这样的观察者可能会观察一下然后明白她是什么样子——以前是一个健康的风华正茂的美丽女孩,结果她一照镜子才发现,自己不仅饱受相思病的折磨,而且现在还濒临死亡。杜丽娘决定不去画那种更贴近自己实际的肖像。

58 让我们再一次比较一下杜丽娘与小青,不管她是否曾经存在过,小青确实是受到杜丽娘很深的影响。有这样一种说法,说是在小青死之前,她曾请专业画师为她画过三幅画像。由于不同的原因,前两幅画像她很不满意。第一幅画像没有画出她的神;第二幅缺乏风韵;所以她准备让画师给她画第三幅:

命捉笔于傍,而自与姬指顾语笑,或扇茶铛,或简书,或自整衣褶,或代调丹壁诸色,纵其想会。须臾图成,果极妖纤之致。笑曰:“可矣!”师去,取图供榻前,焚香设梨酒奠之,曰:“小青,小青,此中岂有汝缘乎?”抚几,泪潸潸如雨,一恸而绝。^②

根据这篇文章的作者的說法,前两幅不够完美的画像保留下来,但最后一幅却在她死后不见了。

^① 帕尔米贾尼诺(1503—1540),意大利画家。画风主要受拉斐尔、柯雷乔等人的影响,纤细优美,其代表作有:《卡米拉·冈萨格·圣瑟坎德伯爵夫人,带着三个儿子》、《一位拿着书的男子肖像》、《自画像》、《绅士画像》等,此外,他还画一些古怪变形的画,如《长颈圣母》、《镜里的自画像》等。——译者注

^② 戈戈居士:《小青》,载冯梦龙辑评:《情史》,第498页。

小青拒绝了第二幅画像，正是因为它太逼真地描画出她当时的状态，鉴于她的日渐衰弱以及不久于人世，我们可以看出，她患上忧郁症（她担心看画者会把她的忧郁理解为傲慢）。为让画师再次也是最后一次为她画第三幅像，她显然强迫自己装出一副神态自然的样子。尽管在同一天她因心碎而死，但她当天还是强颜欢笑，做些小事情，以致她会想象着她仍过着好日子。就像杜丽娘那样，小青以为她当前生病、悲伤的状态不是真正的她自己；相反，她装出神态自然的样子，她必须展示真实的自我给画师看。

杜丽娘画自画像之时，房间里的另一人，无处不在的丫环春香，不断地同她讲话，问她问题，对画像进行评论。但在写真期间杜丽娘的大多数评论大多是指向她画了一半的画像以及她镜中的身影。在那一时刻，如果让杜宝进来裁决（或者让皇帝或是最后一出所涉及的其他人来裁决），他会认为哪一个杜丽娘才是真实的呢——说话者，镜像，还是画像？杜宝可能会选择说话者，但杜丽娘本人可能不会这样选择。

无论如何，镜像不可能与说话者分离开来，即使是在外观上；镜像也是某人看起来的样子。杜丽娘反复凝视着自己，如此重复下去——就像克拉克所写道的，这一个无限重复的链条，只有法令才能将其打断。照镜子不仅象征着私密与主体性，还象征着意识：意识到一个自我的自我（意识到一个自我的自我，以此类推）。单单瞥一眼是不会看到某人自己在镜子中的脸的，你凝视着镜子中的样子，镜子中的你反过来也凝视着你。

同样在佛教传统中，镜子代表着心灵（mind）。在杜丽娘开始作画之前，她拿了一块布，擦干净镜子。如果不是镜子所唤起的文本记忆，人们是不会去擦干净镜子的。在禅宗经典《坛经》中，诗歌为思想观念的斗争提供了一个舞台。一个和尚写了这样一首“偈颂”（一种能引起人沉思的诗）：

身是菩提树，心如明镜台，时时勤拂拭，莫使惹尘埃。^①

他的对手用两手“偈子”来回应他。第一首是这样写的：

菩提本无树，明镜亦非台，佛性常清净，何处有尘埃。^②

当她准备画出她是怎样的一个人时，作为将来（那时她将早已死去）的一个声明，凝视着镜子的确预示着一种心灵的窥探。

当然，当她准备为自己画像时，她的这一瞥，只是她三次照镜子中的一次。这里的第一次似乎根本没有体现出镜像与女孩之间的张力。她是怎样重返那种看与被看之间的自然化的关系的呢？

在这一时刻凝视着镜子的女孩，她还没有描画真容，还没有死，还没有重生；但所有这些事情发生后，她将再次照镜子，采用《牡丹亭》中一种神秘的叙述手法，来向皇帝和她的父亲证明她是人。作为证明其为人的无可争议的证据，这一测试是不充分的，我将在下一章对此进行更为详细的讨论。然而，现在让我们想象一下，某个人手里拿着一面镜子，镜子中却没有留下影儿，这会是什么样子？它穷尽——甚至挑战着——我们的想象力：手持镜子的手看起来是什么样子？当然，像这样的可能性在上演时存在着明显的困难。

但作为一种姿态，它是非常能使人感情产生共鸣的。杜宝的困境在于认出并接纳他的女儿，这并不让我们感到惊讶，部分原因是他有很多理由不相信这个朝廷上的“生物”真的是他的女儿（仅举一个理由，他确实亲眼目睹了她的死亡）。但是，他不愿认他的女儿，围绕着画像及其产生的一系列问题也预示着这一点。作为读者，我们已经习惯了问真正的

① 慧能：《坛经校释》，北京：中华书局，1983年，第12页。我用的译文来自于狄百瑞（Wm. Theodore de Bary），陈荣捷（Wing-tsit Chan）与华兹生（Burton Watson）编辑的《中国传统资料选编》第6卷，纽约：哥伦比亚大学出版社，1960年，第351页。还有关于这些“偈子”的其他译本。

② 慧能：《坛经校释》，第16页；《中国传统资料选编》第6卷，第351页。

杜丽娘是谁，我们想知道，一种身份可以被证明是真的，而其他的则是假的，这是否合乎情理。

最后一次照镜子的行为也使得她能够做以前不曾做的事情。自从重生以来，杜丽娘明显不愿一个人讲述她个人的历史，这是因为她个人的历史回溯了过往所发生的每一个步骤，并包含她身份的各种形式：作为人的女孩，梦中的情人，画像中的人，私定终身的鬼魂、尸体、重生的妻子。她拒绝了母亲和春香要求她从个人角度讲述事情原委的所有请求——所谓个人角度，指的是一位女性视角，这位有着所有这些经历的女性，现在与家人团聚，并嫁给了柳梦梅。最终，只是在她最后一次照完镜子之后，她才以她以前不能或不愿采用的方式讲述了她的个人经历。可能，只是在提出了一个完整的身份的要求之后，她才能讲述整个事情，因为这个要求让杜丽娘这个重生的女性能够独享她做鬼时的经历。

在她通过了测试的两个组成部分——在镜子中留下影儿，经过的地方留下脚印——之后，皇帝要她讲述死而复生的整个故事：“丽娘既系人身，可将前亡后化事情奏上。”^①杜丽娘回应皇帝这一要求所用的正是被洛克认为是“身份之关键”（linchpin of identity）的证词——好像戏剧一开始的这个主体即正在做梦的女孩，与戏剧结尾的这个重生的女孩是同一个人。如果她能从头到尾从一个视角讲述整个事情，那么她从头到尾肯定是同一个人（尽管期间有着一些完全不同形式的经历）：

万岁！臣妾二八年华，自画春容一幅。曾于柳外梅边，梦见这
 61
 生。妾因感病而亡。葬于后园梅树之下。后来果有这生，姓柳名梦
 梅，拾取春容，朝夕挂念。臣妾因此出现成亲。^②

但对她来说，这一能力来得太晚了。她生动地描述了她的经历，但这只是她以前的经历中很少的一点，她告诉甄氏说，她担心出庭作证，因为她

①《牡丹亭》，第275页。

②《牡丹亭》，第275页。

不知道说什么好，她小心地回避了春香坚持追问的她的经历中的所有细节。

可能这是理解皇帝的测试方法的一种方式——这一测试方法是对杜丽娘第一次照镜子时所谈及的自我表示怀疑的回应。在她准备描画真容之前她对镜凝视，她提出了两个相关的疑问：第一，不可能有一个单一的自我（或者说任何一个自我）；第二，一个人看起来的样子与她本来的样子不可能完全一致（或者根本不存在一致）。不同的人把她（无论是鬼魂，画像还是重生的女孩）看作是杜丽娘，依据的是一种身份与另一种身份的相当，每一种身份都出人意料地以之前与之相当的身份为前提。这些身份上的等同并不能令人满意：它们都经受不起仔细的检测，不过我们还是能把杜丽娘的每一种身份与其他的身份联系起来。

杜丽娘最后一次凝视着镜子，它涉及两种质疑，一种是它试图让我们放心，每一个叫杜丽娘的人确实都拥有一个单一的身份，一种是映在镜子中的脸也是身份的一部分。对镜凝视把分裂的身份重新组合在一起，鉴于以前所发生的事，这种身份重组是完全有必要的。她所有的其他的身份都消失不见了，因为所有的身份都聚集在一起形成了现在这个站在我们面前的女孩。无论是画像还是神位都神秘地消失了，不过这仅仅发生在它们使得杜丽娘的重生成为可能以后。画像让柳梦梅与杜丽娘走到了一起，但在柳梦梅被关押起来以后它就突然不见了。癞头鼋与石道姑早就遗弃了这个神位，因为他们已经看见了女孩的重生，皇帝暂时同意站在他面前的这个人的神位的存在是合法的。我们能对尸体与鬼魂的去向做出正确的解释，因为我们目睹了这二者合在一起形成了站在皇帝面前的这个人的身体结构。事实上，在能证明杜丽娘的身份的东西中，唯一一件没有对其下落加以完全说明的是镜像，在这里，杜丽娘称它代表了她自己。

可能皇帝从这场测试中所要寻求的正是已发生的事，也是对自我怀

疑的第二部分的回答——她有可能不是她看起来的样子。他允许她有机会留下她自己的身影，以此来证实如果留下的是其他的东西，那么她的身份就肯定成问题了。

在她大胆进入后花园游玩之前，当她第一次照镜子时，镜像与照镜者就毫无疑问地彼此绑在一起。第二次当她准备画画像时，她凝视着她镜子中的身影，她被她身体的消瘦震惊住了，她不承认镜子中是她的身影，因为她的衰弱与憔悴并不是她所认为的自己身体的一部分，她的否认导致她的身份发生了更加彻底的分裂。相反，戏剧结尾她最后一次照镜子，她称镜子中的影子是她自己的。当杜丽娘被递给一面镜子并要求证实自己时，她所做出的选择是，她根本不可能在镜子中留下任何影子（这一点前面已经指出，很难想象她会这样做），相反，她可能会照镜子，她会发现镜子中的影子基本上是陌生的不是她的，从而她也就不接受她在镜子中所看到的東西。

我们已就这些方面进行了思考，即：我们是怎样知道这个女鬼与这个重生的女孩代表的是同一个人的？如果从坟墓中走出来的是一个相貌与女鬼完全不同，但却拥有女鬼的全部记忆的人，那么又会发生什么样的事呢？还有另外一种可能：假使从坟墓中走出来的这个人看起来很像杜丽娘（甚至拥有她的某一部分记忆，比方说，柳梦梅的妻子似乎是她），那又会怎么样呢？不过，一旦她在镜子中留下她的影儿，她要么说自己是别人，要么拒绝承认镜子中的影子是别人的？这令人恐惧的可能发生的一幕经常萦绕在我们的心头，直到重生的人终于有机会凝视镜子，承认她确实拥有这张脸，反之亦然。

最后一次照镜子回应了这个质疑——某张脸必须要配上某个人吗？因为，毕竟只有杜丽娘在把她所有的不同身份比较之后，承认它们包括她现在的影子全部都是她的。只有一位见证人能告诉我们所有这五张面孔是否属于同一个人，那人就是杜丽娘。照一照镜子，看到的既不是鬼也不是人，只不过是自称是杜丽娘的那个人本人而已。

第二章 情人的梦

63 梦是《牡丹亭》剧情的基本组成部分，一部分原因是它们对杜丽娘和柳梦梅清醒时所作出的决定有着直接的影响，另一部分原因是除了梦没有其他合理的方式可以解释他们的行为。对两位主人公的梦不了解的人可能会对汤显祖在序言中所作的远不能令人满意的剧情简介感到困惑不解。但是，正是梦的实质才使得别人不了解它们，对梦的普遍无知成为剧中主要人物的特征，直到戏剧结尾，当杜丽娘向皇帝及聚集在其周围的人精确地揭示了她生病与死亡的原因时，他们中的大多数人对所发生的事完全摸不着头脑：一个众人亲眼目睹了其死亡的女孩，现在究竟是怎样出现在朝廷上的呢？

64 评论家和读者早已把梦不仅仅看作是情节设置，还把它看作是这部戏剧的重要主题；在汤显祖的“临川四梦”（除了《牡丹亭》，还有《南柯记》、《邯郸记》、《紫钗记》）中，《牡丹亭》是最著名的一部戏剧。梦是一个时代尤其是晚明清初这个时代的一种魅力，梦这个词引出了一系列的概念，包括想象、记忆、主体性与感知性。实际上，梦是发生在一个人内心世界中的东西，只有把它与发生在外部世界的东西放在一起，它才有意义。整个世界有可能在梦中产生与消亡，也可能不会这样，而一个外在

的观察者仅仅看到的是一个人在睡觉(比方说,这一点就发生在《南柯记》中)。著名的小品文作家张岱把他两部回忆明亡之前生活的文集定名为《陶庵梦忆》与《西湖梦寻》。^①与他现在所处的新世界相比,这些记忆就像梦一样,现在只存在于他的脑海里,它凸显了在多大程度上内在体验是不同于外在经历的。

即使对于那些似乎不相信梦的人而言,梦也代表着一个人的内心世界。《吴吴山三妇合评牡丹亭》——这是17世纪后半叶一位士绅吴吴山的三位妇人对《牡丹亭》所作的评点——该书非常准确地把梦与醒联系起来,但即便是在她们带着赞赏的态度评价杜丽娘与柳梦梅时,她们也非常明确地把清醒与真实联系在一起。在三妇看来,内在的东西(或者说梦境中所发生的事)只有付诸实施,才能变为现实,其他人才能分享这一经历。

《吴吴山三妇合评牡丹亭》概括了发生在这对情人之间的事情:“柳生此梦,丽娘不知也,后丽娘之梦,柳生不知也,各自有情,各自做梦,各自自以为梦,各遂得真。”^②因为柳梦梅与杜丽娘认为他们的梦是真实的,因此能将梦中发生的事情变为现实,但最初他们却为幻觉所困扰。

评论家李惠仪提出了主体性的概念,部分原因是为了避免给予外在经历以优先权:“在基本的主体性哲学中,梦与醒之间的界限是无形的,因为梦境中形象的情感力量并不亚于人们醒着时的生活中的形象的情感力量。”^③她把做梦看作是“附魅”(enchantment),把醒着看作是“祛魅”(disenchantment),基于此,她探讨了大量明清时期的文学作品,认为附魅与祛魅是对立统一的。

① 梦与记忆之间的区别模糊不清并非是晚明清初所独有的现象。比此更早的时候,梦还代表着记忆。《东京梦华录》之于宋朝,就如同张岱的作品之于明朝一样,二者都十分详细地再现了一个一去不复返的过去时代。

② 徐扶明编著:《牡丹亭研究资料考释》,上海:上海古籍出版社,1987年,第115页。

③ 李惠仪:《附魅与祛魅:中国文学中的爱与幻觉》,普林斯顿,新泽西州:普林斯顿大学出版社,1993年,第53页。

但是,我不清楚,人们在事实上是否总是(或者说曾经)能够区分附魅与祛魅。正是附魅的性质才使得人们不能认识其本身。本章恰恰把讨论的重点放在二者的区分上,或者说,讨论的重点放在由梦所引起的一些问题如何面临真实性的裁决,无论这些问题只有认知意义还是具有法律意义。梦似乎总是能引起裁决——我做梦了吗?还是确有此事?因此身份问题的裁决经常要取决于做梦时的情形。

在《牡丹亭》中,梦与醒是形成鲜明对比的两个叙事框架。无论是在显性方面还是在隐性方面,都很难把二者区分开来,就像很难如吴山三妇所愿,让一种叙事框架优先于另一种叙事框架。他们把清醒的状态看作是真实的,这表明梦是假的,是次要的,但《牡丹亭》一直否定任何一种状态具有优势。

这个成为帝制晚期数代妇女的行为榜样的女子,要么是曾做过梦的那位女子,要么是梦中出现的女子,但肯定不是戏剧结尾自称在社会中有其合适位置的那个女子。读者不能接受这个女子向她父母吹嘘(可能多少是出于自卫的目的)说,“人间白日里高结彩楼,招不出个官婿”,而“你女儿睡梦里、鬼窟里选着个状元郎,还说门当户对!”^①对其后4个世纪中的大多数读者来说,戏剧第55出终场时出现的这位已婚妇女肯定不是真正的杜丽娘。

梦与审判在本章配成了一对,因为在本剧中二者几乎不能被分别谈及。读者一直处在裁决者的位置。无论是否类似情感力量,梦与醒之间的差异还是极具重要性的,至少在政治理由与法律理由(这些理由在决定对这部戏剧如此重要的身份问题方面是很关键的)方面是如此。

在汉语中,广义上的裁断通常是与法律裁决紧密联系在一起,这

^①《牡丹亭》,第277页。

方面的文献非常的古老、丰富。自《左传》开始，法律主题就不断出现在史书、各种形式的戏剧作品以及虚构叙述中。但是，在“公案”中法律主题尤为突出，“公案”一度是中国古代的大法官包公、狄公等断案的故事，它采用的是帝制晚期最常见的叙事与戏剧形式：白话短篇小说，白话小说，文言短篇小说，戏剧（包括杂剧与南戏）。这些叙事形式很像侦探小说，原因在于，男主角发现了一起案件的作案者，将他绳之以法——尽管我们这里谈到的侦探同时也是审案的人，但在大多数情况下，罪犯在叙事的开始处而不是结尾处就透露给读者。叙事的主体所展现的是审判的执行过程。夏洛克·福尔摩斯弄清楚了罪犯是莫里亚蒂，而莫里亚蒂却仍有可能逃脱法律制裁。在“公案”小说中，没有发现干坏事能逃脱法律的制裁。

梦、身份与犯罪，三者紧密地交织在一起。梦代表的的是一个不受身体限制的主体，然后一个人不能因梦中的犯罪行为而被认为有罪，这构成了杜丽娘在接受冥判时为她所作的辩护的一些根据：花神为她的幽灵辩护时说：“稟老判，此女犯乃梦中之罪，如晓风残月。”^①她被暂缓判刑很大程度上取决于她在梦中犯下的罪行；花神对她的这一辩护表明，梦境中的杜丽娘与杜丽娘的鬼魂——至少在阴间的法庭上——恰恰有着不同的身份。^②

梦中人犯有通奸罪，但与发生在清醒状态时相比，这种不正当的性行为明显与之不同。她不会因梦中的私通而怀孕，这一行为也无损于她的名声或贞洁（同样，重生的杜丽娘可以否认做鬼时她与柳梦梅发生的性行为，也可以自称是处女）。

梦展示了我们在前一章所探讨的多种可能性；梦是怀疑论的自然伴

①《牡丹亭》，第122页。

②但根据这一逻辑，杜宝与杜丽娘也共享了部分合法身份。判杜丽娘无罪的另一个因素是杜宝做官的履历与善举，这不仅为活着的杜丽娘也为作为鬼魂的杜丽娘带来荣誉。作为杜宝唯一的孩子，杜丽娘的后代实质上也是他的后代。如果她受到惩罚，那么他的血脉也就断了。

随物,这是基于两个原因。首先,像庄子那样,他梦见自己变成了一只蝴蝶,醒来后他不知道自己是人还是蝴蝶,做梦者可能难于识别自己是在做梦还是醒着。其次,梦代表着一种无法与别人分享的视角;对不是做梦者的任何人来说,他对梦的体验总是间接的。

杜丽娘的梦是一个例外,因为我们是从一个独特的有利位置去观看她的梦的;我们看到的不仅仅是她做梦时的状态——她入睡,她醒来,她意识到刚才所发生的事是一场梦——还有梦发生时这个梦本身,并且不是从她的视角,而是从我们的视角,证实了她对梦境的叙述。我们不怀疑这个梦。后来,她在画自画像时,通过把梦看作是她自己的,从而证实我们的视角是合理的。她画的并不是她梦中所见(当然,她本人不可能包含进这幅画里),而是我们与她梦中的情人之所见。

在对这个梦的记录中,我们目睹了杜丽娘的梦后觉得这个梦完全是不正常的,而我们所体验到的柳梦梅的梦则是正常的,因为只有通过做梦者的陈述我们才能了解这个梦。以名字作为他的梦的依据,柳梦梅是把他的梦作为自我介绍的一部分讲述给读者的。

67 我们无法证实梦中的女孩与后来在剧中出现的夜间情人是同一个。毕竟,除了记得他的梦中情人是中等身高,“不长不短”^①之外,柳梦梅做不出任何关于她的体貌特征的描述。没有人能帮助柳梦梅找到他梦中的女孩。把这种不确定性与杜丽娘的梦作一比较,我们能够确定杜丽娘梦中的情人就是柳梦梅——至少是暂时的,因为同一个演员扮演二者。横亘在柳梦梅的梦与我们之间的似乎是一道不可跨越的鸿沟。

在西方的哲学传统中,至少自笛卡尔提出有关梦的问题以来,梦一直就是一个重要的问题,笛卡尔的问题是“一个人是从何处知道产生于梦境中的想法要比其他的想法假得多,因为它们并不比后者更缺少生动

①《牡丹亭》,第3页。

性和表现力?”^①思想史研究者经常把身份、主体性与代理等现代观念的诞生追溯到笛卡尔这个问题以及它的姊妹体即广为人知的表述“我思故我在”。这个问题暗示了一种非常困扰人的可能性：如果一个人确实看不出梦与醒的区别，那么，任何时候都有可能是在梦中，一个人的想法与现实世界的关系有可能完全是想象出来的。我将在下文对此予以否定。

像笛卡尔深思熟虑设计的《方法论》一样，《牡丹亭》也在设计探讨主体性的同时，对主体性的同伴——单一的身份进行剖析，从而对主体性这种观念表示质疑并将之碎片化。李惠仪和其他学者把《牡丹亭》中的梦看作是一种主体性的预示，事物的存在只因为它们能够影响主体，因此梦与醒二者实际上是不相同的。但是，《牡丹亭》中相同的两个梦预示着一种主体性——一个仅限于发生在一个人的思想中的世界，每一个梦有可能带有贝克莱主义的唯我论色彩——吊诡的是，每一个梦都赋予另一个梦以生命力。人们可能会推测说，这种主体性肯定是只能在一个固定的没有变化的单一主体身上，但是相反，无论是杜丽娘还是柳梦梅都不是这样的主体，任何一个要我们必须把每一个做梦者当作是一个笛卡尔式的自我的要求——这点能够反省其自身却不能证明其他事物的存在——因而招致反对。通过梦，这对情人最终在一组场景中发现了对方，而这种循环的故事结构也不同于井然有序、无枝蔓分叉的叙事方式，我们始终无法分离出单一的因果关系，将之串成一线。

当柳梦梅寻找画像中的女孩时，除了她的长相，他对她一无所知。杜丽娘的鬼魂踏上了觅婚之旅，她不知道她的恋人的相貌，只有他名字68的线索。通过比对她的面容与画像中女孩的面容，他才能证明她的身份；通过比对他的名字与诗歌中的名字，她才能证明他的身份。简言之，

^① “Car d’où sait-on que les pensées qui viennent en songe sont plutôt fausses que les autres, vu que souvent elle ne sont pas moins vives et expresses?”笛卡尔：《方法导论》，乔治·霍夫曼（George Heffernan）主编并翻译（南本德，印第安纳州：圣母大学出版社，1994年），第57页。或者如杜丽娘在第32出所说的那样：“是幻非幻如何说？”

当这对前世注定的恋人相见时，每一个都在寻找关于对方的不同的身份要素。

如果说相认是戏剧结尾的重要内容，那么在这对恋人真正相爱之前，相认肯定也会发生。他确认她就是画像中的女孩，她确认他就是梦中与她幽会的恋人。这两次相认的过程证明是困难重重。

在发现画像后，他恳求画中人能下来与他在一起。吴吴山三妇评点这一场景：“小姐、小娘子、美人、姐姐，随口乱呼，的是情痴之态。”^①我对他的解释是，那些前后不一致的称呼，是他随意地乱叫的；对我来说，这一场景主要表明，柳梦梅不知道怎么称呼画像中的女孩，因为他不知道她的名字（画像中的诗歌提供了他名字的线索，却没有提供她的名字的线索）。

在寻找她的恋人漫游到衙门时，杜丽娘无意中发现了一位对着画像叫拜的年轻书生，乍一看，他的状态似乎与她本人全然无关。在读到他的名字之前，她都不清楚他就是她梦中的情人：

谁想魂游观中几晚，听见东房之内，一个书生高声低叫：“俺的姐姐，俺的美人。”那声音哀楚，动俺心魂。悄然蓦入他房中，则见高挂起一轴小画。细玩之，便是奴家遗下春容。后面和诗一首，观其名字，则岭南柳梦梅也。梅边柳边，岂非前定乎！因而告过了冥府判君，趁此良宵，完其前梦。^②

他对着画像喊，确实在召唤她；她并没有对他充满激情的叫喊做出回应，因为他的召唤声中没有提到任何名字，她无法断定这些呼唤指向的是她。因此，她非常夸张地问他：“为什么不唱出你可人名姓？”^③只是在读

①《牡丹亭研究资料考释》，第125页。

②《牡丹亭》，第149页。这段旁白对杜丽娘鬼魂的出现还提供了另一种解释，这与我们从第23出所了解的东西是相冲突的。在第23出，冥府判官同意杜丽娘出冥府，是因为她与柳梦梅的婚姻早已记录在婚姻簿上了。

③《牡丹亭》，第144页。

完他写的诗——认出了作者的名字——她才认出了他：他就是她梦中的恋人，她思念至极的人。

但是，她没有意识到的事同样也很重要。她产生回应的这个名字是因为她的缘故才赋予他这个名字（尽管她不会回想起她曾出现在他的梦中），柳梦梅在戏剧第2出告诉我们他改名“梦梅”，是为了纪念他曾做过一个梦，在梦中他梦见一个美人立在梅花树下。

每一个恋人都赋予对方的存在，这让戏剧在处理最古老的儒家问题——正名家庭关系方面又增加了一个困惑。杜丽娘在重生后感谢柳梦梅时，她把她的救命恩人比作父母，在戏剧结尾处父亲企图否认女儿的家庭剧中，这个比喻还有另外一重意味：“重生胜过父娘亲。”^①“亲”既指感情亲密也指血缘关系。通过召唤画像中她的灵魂以及负责开掘她的遗体（这暗示了他不是盗墓贼，而是“助产婆”），他给予她生命，胜似她的父母。

吊诡的是，她身体的重生却剥夺了她天生就有的社会地位。就像神位所示，死去的杜丽娘仍是她父亲的女儿。但是没有柳梦梅，重生的杜丽娘将是一个无根无名字的人。这个情人取代了她父亲的位置，既决定了她要嫁给的人是谁，又赋予她在这个社会上的身份。第一次出生时，她是杜宝的女儿；当她第二次重生时，她是柳梦梅的妻子。

反过来，她不仅启示他取字“春卿”——还启示他改名“梦梅”，名字通常是父母起的。我们没有发现任何迹象，表明他以前的名字是什么，或是像他的朋友如韩子才等是怎样称呼他的。

戏剧反复表明——尤其是关于柳梦梅——人与名有可能不是等同的。首先，这个名字牵连到太多的事情，而名字产生的情况又表明其有很大的随意性。一个又一个角色去寻找他，但在所有的人中，杜丽娘是最独特的，只有她仅仅根据他的名字就认出了他，那可能是因为她本人

^①《牡丹亭》，第187页。

创造了这个名字，而不是因为名字与拥有它的人之间的内在联系。这部戏剧留给我们的深深的怀疑，他可能是任何人——或者说，在她赋予他名字以前，他是一个无足轻重的人。在这个意义上，杜丽娘也赋予了柳梦梅的存在。

70 在戏剧第2出，柳梦梅告诉我们有关他的梦的情况，我们在第10出见到了杜丽娘的梦，但是由于戏剧没有把二者联系在一起，我们不清楚柳梦梅的梦与杜丽娘的梦在时间上的先后顺序。两个梦神秘地联系在一起，但是否一个是因另一个是果，我们不清楚。在诗歌中，正开花的梅树标志着冬天的结束；它出现在两个人的梦中，这通常暗示着两个梦是同时发生的，但一个人可以在任何季节梦到梅树。如果杜丽娘的梦首先发生，它就不可能有早就存在的这个人的线索，通过比对他与他的名字，就能找到这个人。相反，她将负责创造出柳梦梅这个名字，并在后来寻找她自己的造物。所有这一切使得作为一个独立的主题来追溯他们每一个人单独的连续的历史几乎是不可能的。

这对恋人中的每一个都不知道对他们生活的叙述究竟复杂到什么地步。在杜丽娘重生之后，柳梦梅问她：

娘子，一向不曾话及：当初只说你是西邻女子，谁知感动幽冥，匆匆成其夫妇。一路而来，到今不曾请教。小姐可是见小生于道院西头？因何诗句上“不是梅边是柳边”，就指定了小生姓名？这灵通委是怎的？^①

杜丽娘对这谜团的解答是不完整的，她提到她在游园时所做的那个春梦最终导致她因相思而消瘦憔悴以至死亡。另一部分，即他梦见她后受到启发而改名，她却并没有提及，显然对此她一无所知——当我们出现在别人的梦中时，我们中又有谁会知道呢？——可能别人也不记得了。

^①《牡丹亭》，第199页。

在一部如此突出和探讨主体性问题的戏剧中，表述意识的诞生和死亡存在着难以言明的困难，这在杜丽娘重生后的怪异举动及其后回答关于自己的生死问题时模棱两可的态度上表现得尤为突出。

可能这对恋人不知道他们相互依存达到什么程度。醒着时，他们起初不知道对方的名字，每个人只是历尽艰辛才知道对方的名字。杜丽娘的鬼魂发现柳梦梅名字的过程充满了艰辛。尽管柳梦梅花言巧语加以哄劝，但在他向她作出承诺之前，杜丽娘本人并没有把她的名字泄露给柳梦梅。相反，在梦中，彼此都知道对方的名字。柳梦梅梦中的女孩呼唤他：“柳生！柳生！”在她与之相同的梦中，杜丽娘让这位书生靠近她，部分原因是他知道她是谁：“小生顺路儿跟着杜小姐回来。”^①他们莫名其妙地彼此对唱：“是那处曾相见，相看俨然。”^②这两个交织在一起的梦，不仅说明了他们预知对方的存在，还使得任何试图分开叙述他们的存在的尝试成为徒劳，这再次表明，他们的身份共生共存，就像一个莫比乌斯带(Moebius strip)的两面(或一面)一样，互相交缠，不分彼此。

第10出《惊梦》常被编选和表演，而大多数对《牡丹亭》的复述(无论是散文小说还是剧情介绍)都完全省略了柳梦梅的梦。第10出的特点是辞藻绚丽优雅，汤显祖也以此著称：他的写作喜欢追求艺术性，喜欢玩语言游戏，喜欢引用典故，喜欢追求文字的密度，喜欢挑战难度。相反，柳梦梅用直白朴素单调的话语来讲述他的梦。

没有柳梦梅的梦，这部戏剧将会变得大为不同；没有这个梦，我们就能够将一个完全独立自主的主体的谎言继续下去。杜丽娘的梦将仅仅是个预言，她梦到某个人有确切的名字，她后来直接找到他。或者，杜丽娘只不过是一起意外巧合的受益者；在她的鬼魂游荡的过程中，她一直在寻找一个名字里碰巧有个“梅”和“柳”的男人。在发现他之后，她感到

①《牡丹亭》，第46页。

②《牡丹亭》，第47页。

幸运的是,这个人恰巧既年轻英俊又前途无量——一个理想的配偶。柳梦梅的伴侣所做的这个梦破坏了我们对于主体与客体相分离的信心。首先她给予他名字,然后她又寻找这个名字,她找他,那是因为是她创造了她寻找的目标。

但是,这一身份需要某种附带条件:柳梦梅给予杜丽娘生命可能是真实的,但只有一个条件,那就是:把杜丽娘与鬼魂等同起来。如果杜丽娘与画像或尸体等同起来,那么柳梦梅并没有使她重生。

同样地,杜丽娘的鬼魂离开阴间可以说是理由众多。在剧中,没有一个理由优于另一个理由,理由如此之多,恰恰表明她的身份破碎到何等地步:丫环春香与甄氏为她病逝三周年哀悼,并祈祷她早日投胎转世;石道姑与她的帮手为她举行超度仪式,也希望她早点重生;地府判官同意她离开阴间;最后,柳梦梅一直在叫唤画像中的女孩。如果我们让她鬼魂出现的理由一个优于另一个,我们已经含蓄地对那一时刻我们认为杜丽娘的真实身份是什么做出了回答。如果我们把柳梦梅看作是杜丽娘的鬼魂出现的原因,我们实则就决定了把画像看作是杜丽娘真正的身份。裁决确实实在戏剧中发生过;我们以后还会更加清楚地看到,存在与裁决确实有着密切的联系。

因此,当我说这对恋人彼此赋予对方的存在时,我已经明确地决定了他们各自的身份。在做出这样一个判断时,我把杜丽娘等同于她的鬼魂或身体(而不是她的名字,即使没有柳梦梅的干预,她的名字也会像她的神位一样被一直好好地对待),把柳梦梅等同于他的名字(而不是他的身体或灵魂,这两样都不需要杜丽娘的帮助)。

事实上,尽管如此,汤显祖还是非常小心地让这两个梦不完全相同,因此,这就使得我们无法构建两种清晰分离的单个体的主体。第一种主体是建立在叙述或因果完整性基础上的单个体。其前提是,我们可以通过在因果关系上连续的时间来追溯杜丽娘一个人的行踪。这意味

着：其一，杜丽娘后来知道的事情包括了杜丽娘早些时候所知道的任何事情（除了那些她已经忘记的事情）；其二，如果能给予足够的信息，我们能够追溯后来任一时期与更早些时候的杜丽娘的行踪。单单因果关系完整性并不能证明身份；毕竟，尸体不同于个人——尽管一个梦由另一个梦产生，没有另一个梦，这个梦也不会出现——就像橡子与橡树不是同一个东西一样。但是，有时候身份是以因果关系完整性为前提的，没有因果关系完整性，我们就很难找到理由哪怕是最没有说服力的理由来认为：这两个被时间分开的人，实际上共享同一身份。^①

这两个梦使我们编造像这样的前后一致性的努力化为泡影。我们不能把柳梦梅梦中的女孩与梦见了柳梦梅的这个女孩完全等同起来，因为他们不能分享记忆与见闻。在柳梦梅的梦中——我们第一次遇到了女主人公——她已经认出了他，并表现出她知道她不可能拥有他的现在与将来。在她的梦中，这对恋人齐声唱着他们彼此以前曾见过面——可能拐弯抹角地提到了他的梦，就好像二人有过共同的经历，而不仅仅是他一个人的经历——但他们清醒时的经历却没有一点交集。

我们一遍又一遍地被告知，梦中的世界并不次于清醒时的世界。与此相应的是，这幅画像通过某种方式颠覆了画像优先权的观念，以致像谁是画像的原型这样比较简单的问题都变得几乎难以回答。画像优先权观念的被颠覆反过来又使得我们有关身份的一些假想站不住脚。

我们无法断定柳梦梅改名是否是杜丽娘的梦造成的——或者说，是不是改名在某种程度上引起了这个梦。杜丽娘可能预言性地梦到了一个早已存在的名字，这早已是一个年轻人的名字，但这有一种可能性。如果他不姓柳，而是姓其他的姓，那就提出了一种可能性，她的梦是否相应地会大为不同，是否又指向了另一个姓名？或者说，她只是在寻找另

^① 就这一主题休谟(Hume)这样写道：“人们头脑中的真正思想是把之看作成通过因果关系紧密联系在一起的不同观念或存在共同组成的系统，它们彼此之间相互触发、破坏、影响与修改。”

一个碰巧名字相同的人,寻找姓名中有“柳”和“梅”的人,但这个人不再是我们戏剧的男主角?看起来她是在寻找一个名字,而不是这个人本身,除了他恰巧叫这个名字而已。

这部戏剧始终反对关于单一身份的两种说法:首先,有可能有一个单一的杜丽娘(以我们的女主角为例),其次,她身份的关键特征无法分裂割离。杜丽娘的身份被分裂被分配,无论把她视为鬼魂、尸体、自画像或是神位,总是留下一些东西无法解释。

同样的身份分割还出现在柳梦梅的身上。在中国戏剧中,人物通过向观众介绍自己来作为第一次出场的标志。柳梦梅对这个惯例做了一点调整,因为他介绍自己时所用的名字是他给自己起的。如果这个名字是最近才起的,那么通过这个名字而认出他本人的这个人又会是谁呢?当他描述自己改名时,他表现出了一定的担心,因为尽管他改名既是为了纪念这个梦,也是为了能让他梦中的爱人能够很容易找到他,但他还是担心他发现不了他的名字:“虽则俺改名换字,俏魂儿未卜先知?”事实上,剧情正是按照柳梦梅所预计的那样展开:在第10出,杜丽娘似乎在她的梦中预示了他的名字,以致杜丽娘的鬼魂逐渐想起来,她事先就知道这个名字——就像这个名字事先就存在,就好像人与名的联系是固定不变的。但是,我们知道,这些推测都是不真实的,相反,一个人与他的名字之间的联系可能是随意的,是选择的结果。最终,杜丽娘的鬼魂借助这个她赋予他的名字而找到柳梦梅。

这对情人结婚后,我们可能会认为,他的名字似乎已达到它的目的,无论自然不自然,人们与他们名字的轻松关系可能要重新开始。像这种假设是复杂的——可能一个人与他的名字之间没有像这样的自然化的关系存在。柳梦梅与他的名字的矛盾逐渐升级。戏剧结尾处,同时进行着两个寻找这个我们叫他柳梦梅的书生的行为——一个是郭驼在寻找,这位老仆熟悉这位书生的外貌与名字,却不知道他是新科状元,两个装

模作样的朝廷来的官差也在找柳梦梅，他们只知道他的名字与状元身份。经过一番徒劳无功的寻找，一位官差向另一位建议走捷径，自创一个柳梦梅：“俺们把一位带了儒巾吃宴去。正身出来，算还他席面钱。”^①

这位官差所建议的走捷径，我们听起来是太熟悉了；毕竟，通过赋予他名字创造出一个人，正是杜丽娘本人通过两个梦已经完成的东西。我们了解他名字初期的情形。从那以后，他的名字始终伴随着一种主观随意性。甚至在戏剧快要结束的时候，柳梦梅的名字还是不能紧紧依附在这个人的身上。就像这两位官差所建议的，可以与他本人相分离，戴上儒巾，成为这个真人的替身。

在凸显目击者的本性方面，梦带来了大量的明显的法律问题，但它们也暗示了同舞台演出有关的问题。在某种程度上，用文字书写的杜丽娘的梦要在舞台上演出，需要视演出本身的具体情况而定。乍看之下，做梦与舞台演出似乎是不相容的，后者是以对立面为前提，它需要对立的信念。舞台演出全部是外在展现，相反，梦全部是内心的真实。有关梦的戏剧是悖论的产物，它在各个方面对内在与外在的复杂对应关系进行了深思。

这出戏提出了同演出、梦与法律裁决同样相关的问题，外在的表现事实上能够表现出内在的真实吗？什么是私人的未知的？通过仔细关注外在的细节，一位敏锐的观察者——无论是读者、观众还是法官——能真正理解所发生的事吗？或者，一些部分将肯定永远被他回避掉？⁷⁵

我们可以评论杜丽娘的梦，但剧中其他人物却不会——他们肯定是不加怀疑地来讲述她的，事实上，在某些方面，我们的优势要比她大。既然我们实际上看到的是梦中的她，那么对我们来说，画像中描绘的景象代表的是记忆中的景象。对她来说，她所画的仅是想象中的她。画像包

^①《牡丹亭》，第256页。

含了梦境中的杜丽娘本人,这表明做梦并不仅仅是唯我论。画像非常含糊地表明,如果她能看见——做爱的情景,牡丹亭,英俊的年轻的恋人——那么她也有可能被看见。画像描绘的不是她所见到的,而是梦中的爱人有可能看到的,就好像梦中人都有一个独立的视角。

一个人做梦的场景与发生在他脑海中外人有可能看到的场景形成对比。这让我们再次想到《红楼梦》中的贾瑞之死。站在他旁边的人没有一个人清楚究竟发生了什么事;外在景象是——一个意识时而清醒时而模糊的奄奄一息的人——这对贾瑞丰富的内心体验来说是不公的。他照镜子发现一具骷髅,但镜子翻转到另一面,他看见他漂亮的嫂子王熙凤在镜子里向他招手,于是他进入镜子与她做爱。镜子又自动地翻转过来,露出了骷髅。但贾瑞无法抵制,又把镜子翻过来,继续与王熙凤做爱,直到死亡。这是旁观者所看到的:“旁边伏侍贾瑞的众人,只见他先还拿着镜子照,落下来,仍睁开眼拾在手内,末后镜子落下来便不动了。”^①旁观者试图想知道究竟发生了什么,但只能是枉费心思:从贾瑞的表情中看不出所发生的剧情。想想在舞台上演出时所发生的情景,一个人会很清楚地看出戏剧与梦之间的冲突:梦通常是舞台无法表演的,因为外在的表演完全无法呈现内心活动。

76 尽管如此,在《牡丹亭》中,梦与舞台表演之间的冲突并没有发生;毕竟,做梦本身适合上演。人们可能会做别人不知道的梦,这被看作成一种自由,就像舞台本身是——一个人们不受身份限制的地方,它可以是任何人,任何地方。历史学家和人类学家格雷格·丹宁(Greg Denning)描绘了众多不同的反对舞台表演的人或势力,其中最为著名的包括柏拉图、天主教会以及《牡丹亭》诞生之后一个多世纪里出现的保守的君主乾隆皇帝。丹宁含蓄地指出梦与舞台演出之间的一些联系:“任何权威事实上被这种可能性所打破,即外在表现与内在真实之间存在某种独立

①《红楼梦》,第166—167页。

性；任何权威都被宗教、政治或哲学所证实，即现实主义不是它们形成的，对观众自由解读戏剧感到不舒服的任何权威都是反戏剧的。”^①

有人可能还会基于其他的理由憎恨舞台表演，但丹宁上述所写的是暗示性的：在《牡丹亭》中，现实主义的确是人物自己所形成的——一种由梦和表演所创造的局面。这种自由甚至还标志着语言水平。这部戏剧语言的难度——爱用双关语，语义多歧义——给读者留下了异乎寻常的解释空间。甚至粗略地看一下不同的注释本和译本就会明白，读者解释的自由在多大程度上牺牲了文本的清晰性：白芝的译本以及徐少舫、杨笑梅的注解本——二者都是让人印象深刻的里程碑式的学术著作——在很多方面包括大大小小的细节上二者都大相径庭。作为一个旁观者——随便你怎么称呼他们，观众，读者，目击者——拥有极大的自由。

并不是所有的戏剧都像《牡丹亭》。并不是所有的戏剧都享有舞台表演的自由；很多戏剧都对演出及其可能性深为不满。本书后半部分我们要进行详细讨论的《桃花扇》就对舞台演出表现出深深的担忧，并对《牡丹亭》处理内在性及演出问题的方式进行了深刻批评。《桃花扇》中演出仅被看作是一种掩饰，这在《牡丹亭》中不曾有过。

由于梦限制与排斥人们对它的了解，因此剧中人物并不知道事情的真相，甚至杜丽娘也是如此。不同于观看者，剧中每一个人物的认知都存在着局限，好在每一个问题总是存在着暗示。不同人物对真正发生的事情的说法最终也可能是不一致的；杜宝最终的抗议也许暗示着一种罗生门式的集体混乱，他与所有人物的证词都是相抵触的。如果一个人试图依据任两个人的证词（比方说，老仆郭驼与塾师陈最良的证词）而形成一一个连续的叙述，可以想一下这其中牵涉到多少的困难。就像笛卡尔一

^① 格雷格·丹宁：《演出》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1996年，第19页。

样,讨论梦自然会引出对知识、隐私、证据(所有的证据同样还是法律问题)的讨论。

77 在强调证据方面,戏剧还特别强调一点,即:何谓证人。一个证人会因为她在场而改变她所看到的事情吗?如果上演的是对身份的检验,观众是谁要紧吗?如此看来,这一点显得尤为重要,即:柳梦梅与杜丽娘的结合是在极为私密的条件下进行的,它小心谨慎地躲过了别人的眼睛,除了观众的眼睛。

柳梦梅是否自始至终都是孤单的?戏剧不但为鬼魂的夜间幽会的另一种解释提供了空间,它还使我们不得不正视它;尽管剧中其他人物认为它是虚假的,但它又是能说得通的。可能柳梦梅是孤单的;可能出现在他面前的这个女孩确实是他想象出来的抑或是梦的一部分;可能我们这些观众与读者在这一时刻直接参与到这一想象中的行为,观察到了其他人所看不到的东西。可能正在上演的是发生在柳梦梅脑海中的事情,是不可能与现实世界中与人交流与共享的。我们已经看到了杜丽娘的梦,它就像是杜丽娘醒着时的一段经历——为什么我们不能把它也看作是幻想呢?夜间幽会的时刻可能是在梦中——只是在仔细审查之后(甚至连这个问题都值得思考一下)才发现夜间幽会是在醒着时发生的。

在这方面,读者可能要提出异议。为什么是夜间幽会而不是鬼魂来访是幻想或是春梦呢?毕竟,戏剧并没有说杜丽娘就在那儿,因为我们读者和观众所了解的一切都来自于戏剧,我们别无选择只得相信戏剧上所说的。我们必须依赖剧本的指引。更简单地说,如果戏剧说她在那儿,那她就在那儿。

在评论最著名的元杂剧之一《赵氏孤儿》时,17世纪剧作家、评论家以及短篇小说作家李渔,对以上的读者异议作了一个十分现代的回答。在戏剧中,一个忠实的仆人救下了赵家唯一活下来的人——一个男婴。杀死了他襁褓中的亲生儿子,他把这个赵家的孩子当作他自己的儿子。

种情况下所上演的事情被明确指出是发生在梦中,仔细的观众实际上是决不可能有困惑的。相反,看到杜丽娘先入睡,后做梦,最后醒来,读者能够对第10出中的时刻进行正确地分类。不过,如果完全没有明确说明正在上演的事情是幻象,那又会怎么样呢?在判断像这样所发生的事情只不过是人物的梦或想象的产物方面,是否存在着优先权?当然,不希望文本(无论是《牡丹亭》还是其他的文本)中找到这样的例子,因为我所要找的恰恰是对文本不相信的标记。像这种优先权——读者对此表示怀疑——根据定义在文本中是不可能明确地找到的,相反,在批判的传统中却有所反映。

79 在《牡丹亭》中,私密的主题不仅被梦还被浪漫主义戏剧的元素所例证。在像《桃花扇》那样有关历史与政治的戏剧中,问题可能集中在阴谋与迫害上(这也表现了一个角色与其他角色在认知上的差异,因为就像浪漫主义戏剧一样,它也突出了角色在知识上的不均衡现象)。在莎士比亚的戏剧《麦克白》上演过程中所发生的争论可以概述这些问题:被害人的鬼魂是否应当出现在舞台上(就像剧本所写的那样)以便观众能分享麦克白的视角?还是鬼魂不应当在舞台上现身,所以麦克白有可能恐惧地退缩,对空自语,而观众与宴席中的其他宾客却共同感到困惑吗?

17世纪后半期,吕种玉称他发现了激发《牡丹亭》创作灵感的真实故事。据他说,有一个叫木茂才的年轻人同一个姓杜的小姐订了婚。但由于木茂华科举考试屡次不中,杜小姐的父亲打算把她嫁给别人,于是她就自杀了——但在此之前她却留下一幅自画像,她的父亲就把她连同画像一起埋掉了。数年后,当木茂才试图把这幅画像兜售给杜小姐的父亲时,木因被怀疑为盗墓贼而被羁押,但他拒绝承认自己的罪行。

就在木茂才准备带着画像找杜父之前,他科举中第,他的名字作为状元出现在皇榜的位置,杜父不得已将他释放。一个月后,木茂才同他的妻子一道来拜见杜父,但杜父仍心怀怨恨,拒绝见这对小夫妻。事为

杜夫人所闻，她私遣婢女前去窥看。婢女回来报告说，木的妻子就是她已经死去的女儿——并不是女孩奇迹般复活了，而是从一开始这个女孩的死亡就是一个精心设计好的骗局，目的是让这对小夫妻能走到一起。吕种玉最后总结说：“汤临川之《牡丹亭》，大约即志此事，试以曲中事按之，当吻合也。”^①

吕种玉的评论就这部戏剧的现实生活来源进行了推断。这个简短的故事其意图决不是要写文学批评，它直接就戏剧进行评论，只是为了讲述这部戏剧所能依据的现实生活事件。我也不认为在观看或阅读这部戏剧时，吕种玉怀疑（就像我一样）“剧中人物”柳梦梅与杜丽娘（与之相对的他们现实生活中的原型是，木茂才与杜小姐）干了错事或在极力掩饰做错的事。吕种玉的评论与我的不同，并不是专门对戏剧做出的解读。

但是，吕种玉的故事与《牡丹亭》极为相似，它非常接近我所提出那 80
类读者怀疑主义（readerly skepticism）。运用到这部戏剧，吕种玉的叙述表达了一种对主要故事情节的不信任，这与杜宝的质疑形成了很好的呼应：没有发生过什么神奇的事情，只有世俗的微不足道的事情。那个用爱战胜了死亡的女孩原来是个骗子，她只不过想同她的男友在一起。

吕种玉在他的叙述中漏掉的正是梦与衙门中的幽会——这是处在杜丽娘与柳梦梅关系中心的无法证实的私人经历。他通过可以证实的东西——这对小夫妻事先就发生了关系，以此把漏掉的内容解释过去。显然，那些主观的、旁观者永远无法证明的经历，简化成了一个人对事件的一面之词——成为法官定夺真假的法律证词的一部分。如果杜父与他的女儿二人被带到地方法官的前面，那么又会发生什么呢？在父亲与女儿之间，他将怎样裁决？在如此绝望的困境中，是谁编造了这样一个包含神奇的重生在内的奇异故事的呢？如果仅仅从省略的角度看，梦与

^①《牡丹亭研究资料考释》，第21页。

审判之间关系紧密。事实上,构成《牡丹亭》基础的另外一个故事——它要么是对魔幻情节的自然化解释,要么就像吕种玉无意中提到的,它有可能仅仅是两种相互冲突的证词。

基本上,吕种玉把《牡丹亭》当作一起传统诉讼案件的上半场来解读。在这起“通奸”案中,就像众多其他的案件一样,两名罪犯想尽一切办法来隐藏他们的罪行,以逃脱官府的追责。木茂才与杜小姐伪造了她的死亡,为的是二人能够走在一起。根据这份材料,杜小姐的诗(与我们的杜丽娘写的一模一样)“不在梅边在柳边”,它既不是超自然现象的证据,也不是预示,更不能说明它体现了主题的性质,相反,它是通奸的证据。因为她早就与我们正在谈论中的年轻男子厮熟,这首诗指向的是一个她早就熟悉并铭记在心的一个人,她恋人姓“木”,“木”即是“树”。但《牡丹亭》中的杜丽娘从未见过她的恋人(本着对事情怀疑的精神,我感到有必要加上一句——就我们所知),这使得她幸免于这种解读。

81 在吕种玉的叙述中,这对小夫妻策划并实行了一场私奔。他们卷在一起性犯罪。他们的所作所为与我们下面要讲述的发生在清初雍正年间的一起谋杀案没有什么两样:一个暴风雨的晚上,一个男子被雷劈死。数周后,罪犯被抓住,因怀疑犯有谋杀罪而被羁押。在此之前,他买了大量的火药,表面上是用来猎鸟,但在被搜索和审问时,他不能出示猎鸟所剩余的大量火药。经过调查,发现死者可能遭到雷击的房屋已被炸飞——这与火药的爆炸是一致的,而与雷电击人是不相符的。后来才发现,凶手与死者的妻子长期通奸,只等着一个暴风雨之夜来实施他们的谋杀阴谋。^①

像这样的犯罪经常是由通奸的男女急于除掉妨碍他们的配偶而引起的,中国的犯罪记录中充斥着妻子与她的情人精心策划谋杀丈夫的案

① 纪昀:《阅微草堂笔记》,上海:上海古籍出版社,1980年,第65页。

件。事实的确如此吗？通常只要发现受害人的妻子有情人这个事实就足以证明这对男女犯有通奸罪。人们会怀疑说，很多凶手幸运地逍遥法外，是因为他杀死的男人有个不忠于他的妻子。

在吕种玉的叙述中，这对情人并没有称杜小姐是死而复生的，部分原因在于，在吕种玉枯燥乏味的平凡叙述中，像这样的可能性只会显得荒谬可笑。但想象一下如果他们声称杜小姐重生，在这种情况下，如果父亲认为女儿是早有预谋地干下这桩坏事，像这种案子他肯定会移交更高一级的官府。《牡丹亭》这部戏剧与这个案件基本上在每一点上都是一致的。除了极为重要的一点，在这个故事中，如果我们相信吕种玉，那么这对青年男女就在撒谎，在《牡丹亭》中，如果我们相信杜丽娘，那么这对青年男女说的就是真话。

但吕种玉对此没有明确说，他只是讲述了一起与《牡丹亭》相类似的事件。他把它留给读者，让读者把这种解读用于《牡丹亭》之中。至少，他确实暗示了《牡丹亭》的另一种读法，即在《牡丹亭》中，他们的梦并不重要，因此，我们这出爱情故事中的男主角与女主角仅仅是两个犯有通奸罪的骗子而已。

吕种玉对《牡丹亭》这种含蓄的解读为我们提供了相反的证词。《牡丹亭》提供的证词被完全忽略，但仍出现在读者的头脑中。但是，这两个证词彼此之间并不矛盾；而且，它们似乎从根本上是不同的类型，一个是自然主义的解释，另一个则是超自然的解释。尽管杜丽娘认为是她梦中遇到的情人让她起死回生的，但杜宝却把这对情人的出现解释为，一位 82 盗墓贼与他的情妇试图盗用状元与他亲生女儿的身份。

这两种说法就像两种相互矛盾的证词一样，彼此之间相互排斥；如果有人相信杜宝的说法，那么他就不可能相信杜丽娘的说法。不过，对杜宝的描述与杜丽娘的描述进行选择，不同于在神秘谋杀案里，在男管家与愤怒的前妻之间进行裁决。相反，这两种说法代表着不同的认知模

式：一种类似于奇迹，需要旁观者来加以证实；另一种是社会现象，其优点存在于我们对其结构与可能性的理解上。与杜宝的怀疑（出自于一条证据，即：柳梦梅持有来自杜丽娘墓中的物品）形成对照，杜丽娘证词的力量就在于这样一个事实，即：很多人为她作证，这些人都享有声望并且一无所图。

我所提出的超自然与自然之间的差别，对帝国晚期的中国思想界显然是陌生的，它在近代早期的西欧思想史上也有着极其复杂的历史。^①我猜测，考虑到当时中国没有西方式的科学与文化，很多汉学家会因此否认那时的中国人会思考自然与超自然之间的差别。就让超自然与自然作为这两种解释模式的缩写，一种模式建构起另一种模式。依靠逻辑推理与可证明性，杜宝的解释试图把杜丽娘的说法也包括在内（她要么是罪犯要么就是鬼；在这两种情况下，她都有足够的理由来撒谎）。

纪昀在《阅微草堂笔记》这部 18 世纪的笔记小说中，记录了一宗神秘的多重谋杀案。他在故事结尾对断案的性质进行了思考。一天晚上，在靠近献县不远的一个小村庄里，两个道士向两个和尚借宿。第二天，这四个人都不见了，尽管他们的财物（包括道士行囊中藏的银子）分文未动，门是从里面反锁上的。之后不久，在离村十余里远的地方发现了他们的尸体，在一座枯井里四尸堆叠在一起，然而让人感到神秘的是，四尸皆毫发未损。

这个案子令观看者很困惑。地方官员检查了证物，却想不出这起案

① 达斯顿(Lorraine Daston):《近代早期欧洲的非凡事实与非凡证据》，见《证据问题：跨学科的证据、实践与说服》，詹姆斯·钱德勒(James Chandler)、阿诺德·戴维斯(Arnold . I. Davidson)、哈利·哈鲁图涅(Harry Harootunian)编，芝加哥：芝加哥大学出版社，1994 年，第 270 页。达斯顿追溯了 17 世纪到 18 世纪对奇迹的讨论，这一时期是与西方科学的早期阶段相一致的，她写道：“在 17 世纪的证据论神学中，奇迹开始是作为‘最重要的外部证据与神学教义的证明’而出现的；它们是以自身需要从神学教义的那里获得证据与证明而告终的。”

子是怎样或是出于什么原因发生的：“一物不失，则非盗；年皆衰老，则非奸；邂逅留宿，则非仇；身无寸伤，则非杀。”而且，地方官员甚至对这起案子的做案手段也搞不清楚：“四人何以同死？四尸何以并移？门扃不启，何以能出？距井窆远，何以能至？”最后他断定他破不了这个案子，同样重要的是，他也就不可能讨回公道。最后，没有一个凶手受到惩罚：“事出情理之外。吾能鞫人，不能鞫鬼。人无可鞫，惟当以疑案结耳。”^①当自然解释行不通或者法律企及不到的时候，就用鬼来加以解释。

我的首要兴趣不在于为超自然下定义，或是推测是否自然与超自然之间的区别能被一位明朝的剧作家理解。相反，我提出自然与超自然之间的区别是把它作为一种想象两种不同的证据模式之间的关系的方式。我们划分为超自然与自然的两类现象，在本质上并没有什么不同，它们的不同仅在于我们怎么看待和怎么解释它们。杜宝与柳梦梅——或者说，吕种玉与汤显祖——可能会就这个女孩是怎样回来的以及这是自然现象还是超自然现象永远争论下去。但最终自然与超自然都没办法得到证实。

在自然的框架内，人们有可能会通过一种可能性来证明另一种可能性，比方说，一名嫌疑人是有罪的，那么另一名嫌疑人就是无辜的。不过，可以想象一下一个正在调查犯罪的法官，接下来却断定罪犯是鬼。这样的法官，就像《阅微草堂笔记》中的地方官一样，选定的是一个完全不同的框架。虽然一些证据不能证明鬼可能就是杀人犯——比方说，一份口供会说明这些僧道是怎样被诱走最后在枯井中毙命的——但没有任何证据表明鬼是凶手。

把超自然定义为反对与排斥自然，仍存在疑点。像这种定义没有解释清楚二者之间的区别是怎样产生的，相反，它仅仅是把现象分为一类

^① 纪昀：《阅微草堂笔记》，第98—99页。

或另一类。一旦提出来,超自然与自然的概念就彼此定义对方。在西方思想史中,比方说,达斯顿追溯了一个时期,在此期间,“奇迹的证据”⁸⁴ (evidence of miracles)——此一时期,奇迹为基督教教义提供证据,自然与超自然之间没有区别——转变为“奇迹所需的证据”(evidence for miracles)的问题——一旦区别形成之后,在自然的解释框架之内,奇迹本身受到质疑,并需要证据来证明其存在。^①

换句话说,这个问题,即是不是发生的是超自然现象,类似于这个问题,即事情是发生在梦中还是醒着时。阿瑟·丹托(Arthur C. Danto)对艺术作品提出了同样的问题:“如何区分一件碰巧与目前观众定义的现实切断的物品和一个新的现实?”^②试问一下明朝的读者,两种现实是否是相同的,还是不管怎样彼此之间都是非连续的,我怀疑人们对此不会达成完全的一致,我可以以当时流行的也是本部戏剧关注的两个焦点即做梦与戏剧来作为例证。

在继续探讨我们是怎样把艺术与非艺术区别开来的这个问题时,丹托首先以戏剧为例来说明:“要知道,在舞台上所发生的,足以让我们确信,‘它实际上并没有发生过’。”^③不过,如果台上演的与台下所发生的是如此得相像,那么我们又怎样来区分二者,我们为什么要认为一个要比另一个占有优势呢?如果是做梦,超自然与戏剧舞台便成为其框架,我们肯定想知道这些框架是怎样支撑起来的,我们又怎样把存在于框架外的与存在于框架内的区分开来的?

“传奇”的某些一般特征引出了这些问题。不但其主题经常是戏剧的母题,而且这一体裁的宏伟、缓慢与精致引起了人们对戏剧框架性

① 达斯顿,前引书,第261页。

② 阿瑟·丹托:《寻常事物的变形:一种艺术哲学》,剑桥,马萨诸塞州:哈佛大学出版社,1981年,第28页。

③ 丹托,前引书,第23页。

质的一些思考。整本演下来,《牡丹亭》需要整整5天左右的时间;似乎整部戏都是在现实时间中发生的。“传奇”比之交响乐更像室内乐,背景更为亲切,舞台——甚至对观众而言——不是建筑空间的分隔,而是约定俗成的。观众有理由感受到戏剧与现实生活之间的界限在变模糊。

戏剧与超自然现象在很多方面都联系在一起,尤其是因为舞台的确是我们其他地方不经常看到的奇迹所发生的场所。二者都需要一个特许的空间。人们是怎样在自然框架内为超自然划出空间的呢?并且又是怎样给舞台留出空间的呢?

神秘与世俗之间的对比,或者说自然与超自然之间的对比,也是戏剧中大量幽默的来源。在第33出,在向他的情人承诺他会挖掘她的尸体之后,柳梦梅转而向石道姑求助。在求助的过程中,他不得不向石道姑透露他与杜丽娘鬼魂的关系。自然,她亲自检查他的住处看有没有留下不当行为的痕迹,结果没有发现任何可疑的东西,石道姑需要一点有说服力的东西。她表达了她的担心:“秀才着鬼了,难道,难道。”^①柳梦梅对此的反应是极其神秘的:“你不信时,显个神通你看。取笔来点的他主儿会动。”^②他接着补上这个点,令石道姑目瞪口呆的是,这个字的确会动。柳梦梅接下来解释说,他打算挖出他爱人的遗体,石道姑对此的反应是:“你直恁神通,敢阎罗是你?”^③

聪明的石道姑实际上并不认为柳梦梅就是阎王爷,只不过她希望他承认自己是。她做到了。当柳梦梅说“你也帮一锹儿”时,情况是一切又回到了现实。^④

①《牡丹亭》,第178页。

②《牡丹亭》,第178页。戏剧在前面披露,杜丽娘神位上的题字是不完整的:“主”这个字缺一点,等着一位高人来补上。

③《牡丹亭》,第178页。

④《牡丹亭》,第178页。

这类神秘与世俗并置的幽默又出现在同杜丽娘的重生相关的几出戏中。她重返人间似乎是最不可思议最令人难以捉摸的事情,这个奇迹是她的真爱带来的。但她的重生又被喜剧与完全世俗的事情所包围。石道姑去买药,为的是杜丽娘能赶快复活。在陈最良的药铺里,她选了用壮男子的裤裆做成的“烧裆散”——当然,整个过程伴随着一连串的下流笑话。

在“传奇”中,人物代表了社会的一个横截面;《牡丹亭》中的人物范围很广,上至皇帝下至痢痢头的仆人,他们的语言也是各具特色。从宋朝以来,语域的自觉成为大量中国文学作品的标志,语言以及多种语域的交织或交战——或者说,同一部作品中的对话,在“传奇”中达到顶峰。吸收了中国文学数十年遗产的高度引经据典的语言与类似卫生间功能的下流笑话携手同行,雅俗并茂。

在《牡丹亭》中,那种荒唐与庄严并存的“传奇”呈现出一种哲学的维度。戏剧的语言反映出它要努力划分出一块属于世俗的领域,另一块属于奇迹的领域。在柳梦梅与石道姑就与阎王爷相不相干,当尸体被挖出后谁来铲挖等话题你一句我一句地白嘴时,二人还努力描绘出柳梦梅超自然力量的限度。

86 尸体被挖出后,杜丽娘起死回生,这显然是超验世界与经验世界交汇的时刻。挖掘了一阵后,石道姑与癞头鼋终于看到了棺材。打开棺材之后,石道姑注意到:“原来钉头锈断,子口登开,小姐敢别处送云雨去了。”^①贯穿前面几出关于柳梦梅与杜丽娘的鬼魂私通的叙述,我们被告知,是她无形的鬼魂在阴间游荡,在旧衙门里发现了柳梦梅,然后开始了与他的幽媾。

如果我们认真考虑一下石道姑所做的评论,杜丽娘鬼魂的游历显然不是隐喻,它表明在适当的条件下,它能在经验上被证实,因为这个鬼魂

①《牡丹亭》,第184页。

留下了物质痕迹,那是在她有意在自己的神龛上撒下梅花花瓣之时留下的。一个鬼魂撒下的梅花花瓣看起来不同于被风吹撒起来的花瓣吗?没有证据能证明这一个灵异的事情。不过,又该如何看待已经打开的棺材呢?这个鬼魂是怎样没有动棺材上的土就把棺材打开的呢?就像在此之前柳梦梅与石道姑的对话一样,这口合缝处裂开钉子生锈的棺材,肯定又是对超自然限度的喜剧性探讨的结果。

在第 48 出,春香与甄氏在一座废弃的没有灯光的房子里遇到了一个孤身女子,让人感到不可思议的是,她长得很像死去的杜丽娘。二人怀疑这是一个鬼,部分原因是她极像死去的女孩,另一部分原因在于她们发现她时的环境:她孤身一人,并在暗处。接着石道姑出现了,她买灯油回来了。作为这名刚刚死而复生的少妇的随从,她相当冷静地问候她的老相识,就好像没有什么不同:“呀,老夫人和春香那里来?这般大惊小怪。”但接下来,石道姑的唱段却高度隐晦:“看他打盘旋,那夫人呵,怕漆灯无焰将身远。小姐,恨不得幽室生辉得近前。”^①

所有的阅读在某种程度上都是一种判决,它决定一种意义优先于另一种意义,但是,无论是白芝、我还是其他翻译者都不可能捕捉到的是,阅读这一特定的唱词(戏剧中有数百个像这样的唱词)所隐含的多幕小型裁决行为和多种选择。读者们也许最终不会做出这些选择,但在裁决的那一瞬间它们都呈现在读者面前。以这段唱词为例,石道姑陷入了极
87
其困惑的一幕。无论是甄氏还是春香都非常想知道这个神秘的人是谁,石道姑有能力立刻告诉她们;比方说,她能以简洁清晰的话语迅速地宣布这个女孩是人(并且她自己也是人)。

但是,相反,石道姑所说的一切延续了这个时刻的暧昧,给出了两种可能的选择。“漆灯”我翻译成“tomb lamp”,其中文字面意思是“涂漆的灯”,它实际上确实是石道姑随身携带的物品。但是,“漆灯”也指一个神

^①《牡丹亭》,第 239 页。

秘的墓穴的故事。^① 我尽量把“漆灯”的两层含义结合起来,不过白芝只选择“涂漆的灯”这层意思。同样地,根据石道姑的唱词,杜丽娘躲藏在“幽室”里,我把“幽室”翻译成“sepulchral chamber”,白芝把它译为“dim shades”,它也可能译为“a dark room”。在三种译法中,哪一个更接近原文的“幽室”?后来我们发现黑暗仅仅意味着没有灯光,但“幽”却意味着神秘的坟墓中的黑暗,这一字义我们最终还是放弃了,因为这出戏中没有出现墓室。戏剧语言解读的困难要求我们在阅读层面上——甚至是理解戏剧层面上——要参与到对戏剧情节的判决和辨析上。

如果不能证实超自然现象的存在,那么设计一个测试能确定某人是否是鬼吗?春香与甄氏表明,孤单一人的状态与鬼所处的状态可能有一些共同点。当她们从包围圈中逃出来后,甄氏与春香四处奔走寻找避身之处时,遇到了这个酷似杜丽娘的人。自然,由于杜丽娘已经死了,这个人吓了她们一大跳;因为这个人除了是杜丽娘的鬼魂外,又会是什么呢?于是甄氏就对春香说:“你快瞧房儿里面,还有甚人?若没有人,敢是鬼也?”^②

母女团聚这一幕与柳梦梅对着画像叫拜这一幕很相像:对于所发生的事有两种相互矛盾的解释——一种是实证的,一种则不是。与之前的那一幕不同,在这种情况下自然的解释建构了超自然的解释。已经观看了这出戏的第一部分的观众知道,杜丽娘孤单地坐在黑暗中是基于一个非常平常的理由:灯油用光了,石道姑出去再买一些。

88 甄氏说过,如果是孤零零一个人,那么她就是一个鬼。春香看到她孤身一个人,于是得出了与甄氏一致的结论:“一所空房子,通没个人影

① 沈彬居有一大树。尝曰:“吾死可葬于是。”及葬,穴之,乃古冢。其间一古灯台,上有漆灯一盏。圻头铜牌篆文曰:“佳城今已开,虽开不葬埋。漆灯犹未爇,留待沈彬来。”《牡丹亭》,第241页。

② 《牡丹亭》,第238页。

儿。是鬼，是鬼！”^①甄氏没有接受春香的结论，她重新开始测试过程。她接着说：“不是鬼，我叫你三声，要你应我一声高如一声。”^②又一次，她没能通过证明她是人的测试，这次她回答的声音一次比一次弱。当这个人露出她像鬼一样冰冷的手脚，表明她是鬼的证据继续存在着：就像甄氏所说的：“儿，手恁般冷。”^③

当然，观众要比剧中人物知道的要多，所以我们要结合杜丽娘的情感经历来解释她为什么未能通过这些测试。她孤单一人的原因，有一个简单现实的解释，无法抑制的感情既是她应答声音低弱的原因，也是她手心冰凉的原因。我们必须想到甄氏没有证据表明她女儿还活着，她的多数证据是与之相反的。这个人不仅没有通过每一道测试，相反，甄氏在她临终时守着她，甚至亲眼目睹了她的死亡。然而，尽管一次又一次测试不出她是人，尽管有她的亲身经历作为证据，甄氏还是断定这是人，是她的女儿。总之，她的反应与她丈夫完全不同：在戏剧结尾，他仍旧抵制所有的证据，抵制几乎所有的威逼，而甄氏，面对这个不能通过她的每一次测试的人，判断她不仅是人还是她心爱的女儿。或者，尊重甄氏的决定顺序——她先断定这个人是她的女儿，于是就无法把她当作鬼看待了。

显然，就像舞台上的情景或透视图一样，证据不可能孤立存在；它们总有目击者。它们不可能脱离观众而存在，因为最终证据与信念是紧密联系在一起。观看到的一幕影响到了它们的观看者，甄氏的这些测试也影响到了测试者。我从戏剧前面甄氏与春香的对话中了解到，即便是现在，虽然已经过了生育年龄，但甄氏还是不甘心没有孩子。她仍然渴望有一个自己的孩子，这点不同于她的丈夫，他可能会纳妾。

春香又会是怎么一种情况呢？杜丽娘孤身一人让春香确信她是鬼，

①《牡丹亭》，第238页。

②《牡丹亭》，第238页。

③《牡丹亭》，第238页。

89 石道姑买油回来也没有让她改变看法。当测试的结果变了,她从结果中得到的结论仍是一样的。看到石道姑后她非但没有改变她的看法,反而又重复了杜宝在戏剧结尾处的行为。她向甄氏暗示:“这姑姑敢也是个鬼?”^①一旦认为某人是鬼,凡是能证明她是人的人在她眼里也成了鬼,也妄图悄悄进入人类社会。石道姑是一位无法消除别人歧视的阴阳人,的确成了一个特殊的鬼。

无论是杜宝还是春香,他们反对的一是鬼,二是共谋。如果说那些为杜丽娘辩护的人本身就是鬼,那么,假使每一个人都为她辩护(在戏剧结尾就发生了这样一幕)又会怎样呢?难道他们所有人都将被指控为是鬼吗?也许他们不可能全部是鬼?笛卡尔暗示了在他寻找他真正信任的东西的过程中与之类似的东西:可能“一些本领极其强大极其狡诈的恶魔用尽了他的机智来骗我。我要认为天、地、空气、颜色、形状、声音以及我们所看到的一切外界事物都不过是他用来骗取我轻信的一些假象和骗局。”^②有时候怀疑主义似乎不知不觉间就变成了某种偏执,这一点我们将会更为黑暗的《桃花扇》中看得更清楚。

在看清楚女孩的脸后,石道姑甚至懒得去消除春香与甄氏的疑惑,相反,却让她们在情感上产生共鸣:“休疑惮。移灯就月端详遍,可是当年人面?”^③石道姑的唱词中提到“人面”,她决不是要证明或者解释为什么任何人都应当把它看成一张人脸——因为毕竟,鬼最典型的一个特征是他们看起来像人,即便当时他们不是人。她的同伴像死去的杜丽娘同样进一步证实了而不是揭穿了她是鬼这一结论。并且,事实上,熟悉这出戏剧的读者知道,这种相似性并不能证明什么。几出戏后,同样的与死去的女孩相像(这让她的母亲确信她是人)却在她的父亲身上起到了

①《牡丹亭》,第239页。

②笛卡尔:《哲学著作选集》,约翰·科廷汉(John Gottingham)、Robert Stoothoff、Dugald Murdoch 翻译,剑桥,美国:剑桥大学出版社,1988年,第79页。选自《第一哲学沉思录》。

③《牡丹亭》,第239页。

相反的效果。他第一次看到她就满腔怒火：“鬼乜些真个一模二样，大胆，大胆！”^①

像甄氏一样，我们相信杜丽娘的身份，但测试真的能让人相信它——看她是否孤身一人，问她，她的回答是否一声比一声响——从根本上讲得通吗？毕竟，我们早就知道，并不是她在这些测试中的失败或成功让她的母亲与春香相信杜丽娘的人性与身份。甄氏认为杜丽娘是人，即使是在她不能通过每一次测试时；春香认为她是鬼，即便是在石道姑出现，证明她就是她年轻的女主人时。

可能这种测试本身就存在缺陷，因为它们完全与我们正在担负的任务不相称。对证据的这一概括性的批评来自戏剧内部，在戏剧中，测试⁹⁰（尽管在某些方面对戏剧很重要）似乎不是很有效果，因为它们多半被用于界定超自然现象的界限。就像《阅微草堂笔记》中的地方官所认识到的，最有可能接触到超自然证据的人承认，自然的解释是不能说明这一现象的。

回到第 33 出，在透露了他与杜丽娘的关系之后，柳梦梅通过让“主”字移动来证明他所说的事情。柳梦梅意在向石道姑证明某种具体的东西，但他却把事情弄得一团糟：他试图通过这样做来证明的东西却一点也不清楚，他的证据——恰恰是因为它表现了超自然的力量——却缺少任何具体针对性。通过其预期的魔力与挑战，柳梦梅的测试可能证明什么。让“主”移动同样能证明他具有鬼抑或阎王的法力，就像石道姑所说的那样。一个具有超自然背景的检测，差不多也能证明什么。有人会认为，展示魔力并不是他向石道姑或其他人证明他并没有被恶魔缠住的最有效或最有说服力的手段。事实上，在所有的手段中，这可能是最糟糕的。

对这一幕戏最通顺的解读是把它看作一种威胁。确实，几乎就在他展示魔力之后不久，石道姑明显变得心悦诚服。讨好似地同意柳梦梅所

^①《牡丹亭》，第 274 页。

说的一切,并给予他各种各样的帮助。就像那些遭受胁迫却又不容易被说服的人那样,当面临不愉快的选择时她只有抗议:要么违背柳梦梅的意愿,要么违背同样是强制性的但又潜在带有惩罚性的力量——国家的权力。当柳梦梅告诉她,他打算把杜丽娘的遗体挖掘出来时,她惊恐地搬出了《大明律》有关惩罚盗墓行为的规定。^①

有趣的是,柳梦梅展现的魔力并未能引起她的丝毫怀疑(尽管我们知道石道姑爱打听——不那么有同情心的人可能会说,爱打听的天性会让我们认为她内心里一定充满了疑问。)后来,当她单独一人与重生的杜丽娘在一起不再受到威胁时,压在她心底的所有问题都出现了——尤其是那些同柳梦梅与杜丽娘的关系以及杜丽娘重生的具体细节相关的问题。

就像《牡丹亭》的读者所了解到的那样,这一相对不重要的一幕,在整部戏剧中,是最微不足道的一次尝试,尽管如此,可它到底还是形成了更大的由皇帝本人主持的测试。但是,柳梦梅与石道姑之间的交流能否作为《牡丹亭》中在各种情况下证据是如何起作用的范例吗?这里与其他地方的证据可能是一种暴力行为。可能皇帝的测试——而不是杜宝的怀疑——表明杜丽娘是否是人不是取决于测试的内容,而是取决于测试者本人——这个帝国最有权力的人,也是杜宝的顶头上司。

证据似乎不能脱离它的人文背景,知识也不可能脱离具体的人。但知识与证据并不总是像石道姑对柳梦梅魔力的反应那样招人厌恶。这类与其背景及指向的人分不开的知识,也是所有人类关系的基础所在,其最高目的在于,赋予人性与表达爱。

在基督教传统中,很多这类的讨论——关于身份,关于何所谓人,关于精神领域的确切的边界——都起源于神学上的争论。我一直认为,超

^① 大明律:“开棺见尸,不分首从皆斩哩。你宋书生是看着皇明例,不比寻常,穿篱挖壁。”《牡丹亭》,第178页。

自然与自然的关系,就像梦与醒的关系一样。但“超自然”这个词有着复杂的历史;它起源于托马斯·阿奎那(Thomas Aquinas)的著作,本身就是一个饱受争议的词。在对我所引用过的权威与知识的讨论中,休谟对奇迹进行了质疑,但他的批判仍不可避免地与他教会神父的批判联系在一起。在某种程度上,西方哲学与基督教神学有着相同的谱系,一方提出的众多问题与另一方对此的解释是分不开的。当有人问在《启示录》中身体分散的各个部分是怎样集合在一起的,在什么样的年龄什么样的身体状况下,一个人的身体会获得永生,这个问题与人本质上是什么这个问题相差无几。

基督教神学家担心这些问题,比方说,出现在复活过程中的食人(cannibalism):一旦被吃掉的人在食人者体内变得完整,那么,两个不同的人的复活又是怎样发生的呢?如果一个人的身体并进了另一人的身体内,他们又是如何分离开来的呢?20世纪的神学家同样面临着类似的问题:比方说,大脑移植后会产生一个什么样的人,这个人是大脑属于他还是身体属于他?欧洲历史学家卡罗琳·沃克·拜纳姆(Caroline Walker Bynum)的著作集中讨论了这一思想谱系的中世纪部分,在书中某些地方她显然对中世纪思想家与现代思想家在身份上进行了比较,把我提到过的一些现代思想实验与“中世纪对上升的脐带与指甲的讨论”进行了比较。^①

《牡丹亭》基于不同的原因包含了很多基督教激情的成分:纵使没有基督教,作为剧情设计的复活可能天然与身份问题相伴。^②确切说,到底

① 卡罗琳·沃克·拜纳姆:《西方基督教中身体的复活,200—1366》,纽约:哥伦比亚大学出版社,1995年,第16页。

② 暗含在比较之中的一些问题甚至在翻译层面上也存在着。例如,在欧洲语言中提到鬼不能不让人想到最著名的一个鬼——圣灵(大概,论亲切程度,鬼在德语中要比英语亲切),但是,这绝不意味着在汉语中就是一空白,我非常清楚,我所讨论的主观性与心灵在汉语中与很多不同的词混在一起,每个词都有其自己的历史与哲学内涵,这些词有“魂”、“心”、“灵”等等。

是杜丽娘的哪一部分得到了重生？如果说躺在棺材中的的确是她的尸体，并且她的鬼魂（一个分离的实体）一直是同柳梦梅谈恋爱的那个鬼魂，那么二者又是怎样合在一起形成一个整体的呢？这里我们也遇到了这些争论的讽刺性的版本：一旦自然与超自然存在着差别，某些问题——站在针尖上的天使的数量或者这个重生的女孩曾呆过的棺材的钉子是否已经锈掉——就变得滑稽可笑。

《牡丹亭》以全部的复杂性与矛盾性来处理主体与身份问题。尽管这些看法都有一个历史背景，不过对像这种主题的事情或身份究竟是什么样肯定不会达成一致——即便在中国，比方说，在16世纪的中国或西欧，也存在着文化与历史的限制。可以确切地说，无论任何时期还是任何思想传统中，都不会达成观点的一致。

不过，尽管我们不希望当前达成一致，它却想要我们就过去达成一致。通过关注前佛教时期的文本，余英时考察了汉语中的不同词——“魂”与“魄”（以及讨论相对较少的“灵”、“鬼”、“神”）——这两个词通常被翻译为“soul”，试图弄清楚一个词与其他词的固定关系。^①在这一语境（明显与《牡丹亭》的读者相关）下，余援引汉朝经学家郑玄的话，后者主张灵肉分离，“魂主宰人的精神（包括心），魄主宰着人的身体（包括感官）。”^②余英时经过研究后断定“有一个汉代精英和大众文化共同的信仰核心”。^③他考察文本不太关注其特殊性，仅仅用来阐明延续了数个世纪的单一心态与非常不同的亚文化。这一研究依赖于这一假定，即：像这样统一的观念存在着并有待学者把其从支离破碎的文本中重新组合在一起。自然，他正好也找到了他要找的东西——更确切地说，就像杜丽

① 余英时：《魂兮归来：佛教传入中国之前灵魂与来生观念演变之研究》，《哈佛亚洲研究学报》第47卷第2号（1987年），第363—395页。

② 余英时，前引书，第376—377页。

③ 余英时，前引书，第363页。

娘对待她的爱人那样，他创造了他想要寻找的统一的传统。

余英时选择的一些文本实际上恰恰参与了余英时所做的事，即在很多传统中创造出一个单一的传统。我的感觉是，余英时的研究课题在佛敎传入后就结束了，因为他想寻找一个意识形态上完全纯粹的汉人的世界（早在唐朝就有这样的思想倾向）。93

余英时关注的是比《牡丹亭》问世早 1500 年的这段时期，但我确信，我的一些读者肯定很好奇，为什么我没有选择类似的研究方法，即在同一时期的文献材料中考察“魂”或者说“鬼”这个词的使用情况。我希望我已清楚地表明，《牡丹亭》自始至终都在反对这些试图统一的努力，任何试图为《还魂记》（《牡丹亭》的另一个书名）中的“魂”是什么找到一个解答的做法显然与我们在戏剧中从头到尾追寻单一独立的杜丽娘一样是徒劳的。相反，这部戏剧充满幽默与悖论，一个鬼魂挣脱棺材上的钉子要急于逃出来，同时又在地府判官面前为自己申辩；这个鬼魂还以大多数人类的行为为乐，与另一个人共享生理上的激情。

换句话说，像余英时（以及帝制晚期的学者）这样的学者试图弄清楚灵魂的不同组成部分，通过分析“魂”这个词来寻求一种固定不变的含义（或者一组含义），这样做实际上对《牡丹亭》这样的戏剧是无效的。杜丽娘的经历有力地证明，身份的悖论不可能仅仅通过正确的分类与细致彻底的文献检索就能弄清楚。

不过，尽管同一个文化对身份问题不可能有统一的共识，但比较异同这个问题实质上是我们这个时代重要的哲学问题之一，在学术上它表现为众多不同的形式。比方说，女权主义者可能会问，一个男性主体实际上是否等同于一个女性主体，而一个欧洲历史学家可能会问，一个 16 世纪的欧洲人是否不同于 20 世纪的欧洲人。一个人类学家可能会质疑主体本身是否会在其他的一些文化中存在，而一个政治学家可能会对这一主体在不同历史时期的政治含义纠缠不放。

我对这一问题的看法,尽管更弱,却更受人尊重,延续了自启蒙运动以来对文化差异的各种解释传统。我对描绘一个普遍的 16 世纪的中国人的主体或一个 20 世纪美国人的主体兴趣不大,不过——这一点有利于文学评论家——对细节方面,比方说,对笛卡尔与汤显祖进行对话是否可行我却颇感兴趣。在研究与写作这本书时,我广泛利用了西方哲学文献,所以这个问题,至少在两个层面与我尤其相关:首先,这个问题我⁹⁴是从数代西方思想家那儿承继下来的;其次,《牡丹亭》是从一个复杂的全知视角来处理什么是主体、什么是灵魂等问题的。

我以笛卡尔开始本章,一个敏锐的历史主义的读者可能会批评我断章取义地对待笛卡尔有关知识与主体性的思考。在笛卡尔的《方法导论》(*Discourse*)与《第一哲学沉思录》(*Meditation*)后半部分中,有些段落不仅很少被人阅读还更难以理解,因为它们大量利用了当时的神学争论。也就是说,笛卡尔首先通过证明上帝存在,其次通过证明仁慈的上帝不会欺骗他的创造物,从而消解了一种潜在的虚无主义的怀疑论。

笛卡尔所谈到的做梦者,分不清他是在做梦还是醒着,他不知道他的感觉是否能正确地告知他,或者说,是否恶魔控制了他的感觉,这个做梦者还受到一千多年来的基督教思想的深刻影响。笛卡尔谈到的这个做梦者,其关注的问题与我们的两位做梦者柳梦梅与杜丽娘大为不同。但是,他们之间是否存在共同点?那么,我就以另一位虔诚的天主教思想家结束本章,他恰恰也在思考这一问题——什么样的梦暗示了灵魂与主体——他向一位同时期的中国知识分子摆明了他的观点。

艾儒略(Giulio Aleni),是利玛窦之后的一代传教士中的一名耶稣会士,他试图让叶向高这位士大夫皈依天主教,他把天主教的主要教义介绍给叶向高,叶却对这些教义提出大量有趣的反例。后来,艾儒略用文言文详细记录下了他们之间的这场对话(可能在编辑上得到过一些

帮助)。

艾儒略通过即席回答有关上帝与灵魂的性质的问题来解释天主教。在阐述永恒的回报与惩罚时,叶向高表示异议;他不能接受艾儒略关于来世的观念。叶认为,奖罚是通过感官而被认识到的;一旦身体死了,也就失去了用以感知惩罚或痛苦的本钱。一旦没有了感知痛苦与愉悦的能力,那么又怎么实现永恒的奖惩呢?叶认为:“死则一具白骨,立见僵仆。形驱无所受,苦乐无所施;神虽不灭,安见朽腐归土,又别有苦乐可受哉?”^①

艾儒略在回答中强调了天主教教义的多个方面,但仍然无法说服叶向高,于是他就调整了策略。针对叶向高的异议,他开始讲趣闻轶事。艾儒略讲到了另外一个虔诚的医师,与叶一样,他也对灵魂不死抱有怀疑态度。尽管他还是一位忠实的天主教徒,他却不能消除对死后灵魂的命运的担心。像叶向高一样,他想知道身体死亡之后,灵魂是怎样感知永恒的奖惩的。⁹⁵

这个名医的疑虑因一连续的梦而消除,在梦中,一英俊青年出现在他的面前,领他进入了一个充满着令人愉快的美景与美乐的城市。在数次参观这个城市之后,这位英俊青年反问这个医师:“是天物也,尔何得见乎?梦耶?寤耶?”这位医师回答说他是在做梦,进一步询问后,他承认尽管他的眼睛是闭着的他还是能够看。青年接着洋洋得意地说:“故身没之后,尔神自有所用;无耳而能听;无目而能视;无舌而能尝。则苦乐必有所受,而非泛泛然无所附着也。”^②

这里有几个重要之处要加以注意。对叶向高来说,梦用于证明一种与身体相分离的主体性——这一点我们已经在《牡丹亭》中见到。就像

① 艾儒略:《三山论学集》,载吴相湘主编:《天主教东传文献续编》第1卷,台北:学生书局,1966年,第473—477页。

② 艾儒略:《三山论学集》,载吴相湘主编:《天主教东传文献续编》第1卷,台北:学生书局,1966年,第473—477页。

在戏剧中一样，梦展示给叶向高与艾儒略的是一种现实模式，一种与醒着时一样真实的感觉，尽管其框架是醒着时的世界。但是，可能最为重要的是，在一场关于主体性与灵魂以及人不仅仅是身体上的连续性的对话中，一位17世纪的耶稣会士与他同时代的一位中国学者——两人都是其文化传统的饱学之士——两人彼此之间能够交流，所用语言对本书的读者来说一点也不陌生。

在《牡丹亭》中，事件与其框架之间存在张力。戏剧表现实际上并没有偏离它的框架，它就是它所表现的东西。梦受到醒的影响。奇迹在书中是能被寻求得到的：一位痛失孩子的母亲，当她可能再次获得这个孩子时，她因此喜极而泣；一位情人恳求画像中的女孩能够从画像中走下来。但接下来戏剧并非像我们所期待的那样发展，相反，它不断进入平凡的世俗生活——那些生锈的钉子表明尸体正费力挣脱棺材。

96 因此，最终，所有这些关于框架、主体、裁决以及如何区分梦与醒的讨论，归结为一点——同时也是戏剧所得出的：人与鬼之间的区别是什么，这种区别是如何确立的呢？显然，没有人会通过粗略的观察（或者是仔细的审查）说出二者的区别，因为剧中人物不相信他们有能力第一眼或第二眼或第三眼就能说出这种区别。

有证据表明，人与鬼之间的区别并不是身体上的。当母女重逢时，依据身体来判断似乎是不可行的，杜丽娘的双手像冰冷的红鲱鱼一样，最终甄氏还是基于完全不同的理由决定把这个人看作是她的女儿。柳梦梅清楚地表明，尽管自身仍在衙门里，但他和杜丽娘还是发生了正常的性关系，当时他不能断定她是人还是鬼——或者说，他没有理由认为她不是人，这个疑问从来就没有在他身上出现过。

这与我们知道的有关鬼的情况是一致的；它们是人的幻影，它们类似于人并且有能力被当作人，这就是使之成为鬼的东西，因此，如果一些直接相关的十分明显的身体上的特征能够把它们分离开，那将是相当吊

诡的。当剧中每一个人物不得不对杜丽娘的身份做出判断时，每一个人都做出了完全不同的裁决。我已经讨论了杜丽娘的父母在试图确定他们的女儿是人还是鬼时两种不同的反应；当杜丽娘的鬼魂告诉柳梦梅她是谁时，他简直难以相信，但又不加怀疑地接受了她所说的话；正如我前面说过的那样，戏剧的结局取决于皇帝对这个关键问题的判断。

所有其他的裁决行为预示着这个问题，即：鬼到底是什么？怎样回答这个问题也决定着回答人到底是什么这个问题？在断定他不能结案时，纪昀《阅微草堂笔记》中写到的那个地方官让我们开始找到了一个极佳的关于人与鬼的实用定义：“吾能鞫人，不能鞫鬼。”但是，就像柳梦梅看起来所做的那样，他能娶一个鬼为妻吗？这将是下面一章的主题。最终，在这部戏剧中，尽管把鬼与人区别开来的问题也暗示着其在审美、文学与认识论等方面的立场，但最后一场清楚表明，一个有效的答案是由政治与家庭联合决定的：毕竟，最后每一个人都要遵守的决定是由皇帝作出的。

第三章 皇帝的承诺

97 就像这部戏剧的最后几出一样,本书有关《牡丹亭》最后一章关注的内容是杜丽娘如何重新融入人类社会的。本章特别关注的内容既非学术的主流也不是大众对这部戏剧的兴趣所在。从大多数读者对这部戏剧的印象来讲,人们可能会认为杜丽娘真的死了,尽管戏剧还剩下 35 出要演。传统读者多半会对女主人公倾情于仅在梦中见过的情人感兴趣,杜丽娘决不愿适应远不如梦境之中的现实环境,她情愿为爱而死。

98 这些读者优先考虑的是,杜丽娘的死是真实的,她后来的重生与重新融入人类社会似乎多少显得不那么真实。读者们的反应暗示我们,梦与醒一样都是真实的。但是,在我看来,《牡丹亭》是站在婚姻与个性觉醒的角度强烈主张,儒家政治的最终实现不仅仅是在梦中,而是在清醒的现实生活中。还会有其他的爱情故事会花费如此多的笔墨来描述一位陷入爱河的女孩与她的父母重逢的情景吗?重逢——最初是与母亲,接着是与父亲——占用了戏剧最后 20 出,完全像对待这对年轻恋人的关系发展的结局一样,戏剧把大量的关注与艺术技巧放在了重逢情节的展开上。

本章集中探讨皇帝给杜丽娘与她的家人的敕令,这从根本上结束了

这部戏剧。在她通过两次测试(在镜中留下影儿与经过之处留下足迹)之后,皇帝宣布:“朕细听杜丽娘所奏,重生无疑。就着黄门官押送午门外,父子夫妻相认,归第成亲。”^①

皇帝宣布她是人肯定是有意义的,因为我们对这部戏剧的理解在很大程度上取决于我们怎么看待杜丽娘的重生。但是,她的重生却是从死到生一段特殊的经历。首先,我们不清楚用什么来区分她的生与死。区分她是生还是死这个问题困扰着柳梦梅、甄氏与杜宝,他们进行判断的标准在本章将会得到更为详细的探讨。不过,哪怕对读者来说,判定杜丽娘是生还是死也不是一件容易的事。在杜丽娘的例子中,生与死是如此相似,那么,又是什么使得生与死的区别变得有意义的呢?对她来说,生与死包含了很多相同的行为与专注的事情,其中重要者如与柳梦梅做爰等。

本章前半部分主要探讨杜丽娘的重生,她的重生具有特殊的重要性,因为在戏剧中对把生与死联系在一起而又让二者彼此各异的东西的感知,必定是基于她的重生真正发生的那个时刻。我们知道杜丽娘死后,她的尸体被埋入坟墓中,不过她的其他的物品也是如此。后来,当她从坟墓中出现时,这些物品也出现了。阳间与阴间的交流呈现出多种形式,并影响了我们对杜丽娘生与死的理解。

在本章下半部分,我们将探讨皇帝的双重承诺的另一部分:“就着黄门官押送午门外,父子夫妻相认,归第成亲。”“成亲”,我把它翻译成“form one family”,通常指的就是结婚,通过婚姻两个不相关的人成为亲戚。就其法律渊源而言,“成亲”指的是在新娘过门之后一桩婚姻才算完成。⁹⁹

不过,也有特例。在这里,“成亲”并不仅仅指的是这对小夫妻,而是指所有相关的人:所有这4个人(要知道杜丽娘的父母也曾分离过,他们

^①《牡丹亭》,第277页。

也团圆了)必须走到一起组成一个家庭。她的人的身份问题与她在家庭中的地位显然是联系在一起的。通过死而复生,她失去她作为人的身份之后,她与柳梦梅在声称他们与杜宝有关系方面遇到麻烦。本章也要考察是什么使得人们成为同一个家庭的成员。当这对年轻的恋人在没有获得她父母的同意甚至在她作为人的地位都没有获得认可的情况下就私定终身时,为什么所有的人(更不用说皇帝了),都认为这二人是新婚夫妻呢?

在她重获新生后,杜丽娘承受着没有身份而父母又不认她为女儿的风险,而她这一状态反过来又使得他们拒绝认柳梦梅为她的丈夫,不仅如此,他们还把他看作是一个盗墓贼(他可能对这个女孩的尸体犯下了让人难以启齿的罪行)^①或是非法的情人。唯一能证实她所言非虚的是阴曹地府的那些记录,但她不可能在现实世界里得到这些东西。她的处境凸显了大量同她的具体身份也与每个人的具体身份相关的重要问题。如果说杜丽娘维持她的身份显得不够理直气壮,那么是什么使得一个人成为他/她所自称的那个人的呢?如果她被剥夺了这些身份,那么作为女儿或妻子其身份又究竟由什么组成呢?是什么使得任何人的身份都比杜丽娘的身份更可靠呢?

当皇帝宣布她已获得重生时,他实则促成了这场早已变得复杂的争论。在戏剧发展的每一步,戏剧让我们试图为“人”与“鬼”做出一个固定的定义的努力化为泡影。在这部戏剧中,“鬼”与“人”像真与假或梦与醒一样,形成脆弱的一对——这种对立总是面临着崩溃的危险,有时这种对立完全是以开玩笑的方式存在着,其他的时候,其含义又十分的严肃。

即使是在句法层面上,鬼与人的区别也并不总是容易维持。在数百个例子中援引一个例子,在她重生后道别衙门时,杜丽娘叹息说:“叹三

① 奸尸与盗墓通常是联系在一起的犯罪,我们认为柳梦梅犯有这两种罪行是恰如其分的。两种罪行有可能是蓄意或碰巧联系在一起的。在一本“话本”小说中,一名盗贼闯入一座坟墓盗窃坟中物品,遇到了一具美丽的少女的尸体,他把持不住,就把她的尸体奸污了。

年此居，三年此埋。死不能归，活了才回。”^①杜丽娘此时的这种情绪对中国读者来说是特别熟悉的；如果仅把“生”与“死”这两个字颠倒一下，它就成为远离家乡的落魄官员或政治流亡者，在意识到回家的唯一途径是棺木回乡后，所发出的通常是司空见惯的悲叹。从这个起死回生的女孩的独特视角来看，让人感到吊诡的是，正是她重生后她才得以回到家乡。 100

汤显祖非常注意遣词造句，他喜欢利用大量的用于描绘人或鬼的非正式词汇戏谑式地嘲弄人与鬼之间的区别。例如，明朝俗语“我的人”或“俺的人”，意思是“my beloved”，字面意思就是“my person”。无论是杜丽娘还是柳梦梅在怎么称呼对方上就这个词十分随意地你来我往地争论。不过这个常见词在这部戏剧中的使用是非常狡猾的，问题的核心在于这个情人起初并不是一个人。正是作为一个情人的品性让她成为一个人，但即使那样，她还要为别人承认她的身份而斗争。杜丽娘与柳梦梅之间的对话清楚地表明，严格来说，即便是随便使用“人”这个词也是不安全的：

柳：是丽娘小姐，俺的人那！

杜：衙内，奴家还未是人。

柳：不是人，是鬼？^②

杜丽娘用一个“歧解双关”(asteismus)^③来回应柳梦梅对自己的感情，她的回答重复了早先这个词但用在这里却是另外一层含义。她指出，“我的人”并不适用于戏剧的大部分内容。这个双关语简略地提出了这个问题，即：某个并不是人的人是不是可以称之为“我的人”。可能恋爱行为本身使得这样一个“生命”(creature)成为人，因此“我的人”并不是一个用于表达亲密话语的正式词汇。

①《牡丹亭》，第189页。

②《牡丹亭》，第172页。李惠仪认为这里的“鬼”是个双关语(它也指“归”)。

③即后者在回答前者的话时有意无意地曲解原意，造成不同理解，从而形成歧解双关。——译者注

这些双关语贯穿于全剧。就像人的个性一样,鬼魂也要进行不断的调整。我在前面已经讨论过,杜宝把杜丽娘对阴间地府的描述斥之为“鬼话”。我准备用我的话来翻译这个俗语;如果直译,可以直接把“鬼话”翻译成“ghost talk”。“鬼话”在这里是一个双关语,它既直接指胡说八道,也指一个假定的鬼就鬼的事情所说的话。

在这一背景下,即便是最随意地使用“鬼”这个词,例如,当杜宝手下的一名士兵粗鲁地骂柳梦梅为“饿鬼不差”时,“鬼”这个词肯定具有一定的意义。毕竟,这一辱骂指向的是这样一个人,他认为自己娶了一个一度是鬼的人,并且很快他本人就将被指控为是一个鬼。可能正是杜丽娘要证明自己是人这个特别的问题影响了戏剧的其他时刻。或者说,这部
101 戏剧表明,这个问题对她来说根本不是特别的,恰恰相反,这个问题对剧中所有人的活动都是重要的,它甚至渗透进戏剧的整个语言之中。

有很多次这一华而不实的双关语无论是在逻辑上还是在翻译上都让人无法破解。再一次,柳梦梅被他人以“歧解双关”的方式作答。当他向石道姑询问有关“人夫”的问题时,她尖刻地曲解他的话:“你当夫,他为人,堪使鬼。”^①再一次“人”这个常用词无可避免地变成了意义更为含蓄的东西。

在回答柳梦梅的话中,石道姑使得“人夫”这个词变得很有幽默感,不过死人与活人是可以结婚的。尽管在杜丽娘急于投胎转世的一个原因是她有可能嫁给柳梦梅;事实上,严格说来,死亡不是她结婚的障碍。活人与死人之间的婚姻在前现代时期并非不常见(武雅士(Arthur Wolf)在书中描绘了仅仅一代人之前发生在台湾的这种婚姻,可能在一些更为遥远而偏僻的中国乡村里,这种婚姻到今天还以某种形式继续存在着)^②。

① 《牡丹亭》,第178页。

② 武雅士:“神鬼与祖先”,载武雅士主编的《中国社会中的宗教与仪式》,斯坦福,加利福尼亚州:斯坦福大学出版社,1974年,第176页。

当柳梦梅告诉杜宝他已娶了他的女儿时，杜宝最初的反应是：这一婚姻是不可能存在的，不是因为他的女儿已经死了，而是因为他没有同意他们结婚。活人不是唯一能够结婚的群体：“我女已亡故三年。不说到纳采下茶，便是指腹裁襟，一些没有。”^①就像杜宝所指出的那样，甚至新郎或新娘还没出生，他们就订下了婚约，不过即使在其中的一方死了以后，订婚也会发生。杜丽娘自身的特殊情况——作为一个富庶之家唯一的孩子——这也有可能使她成为死后订婚结婚甚至法律意义上的母亲的首选对象。她有可能在死后嫁给一个活人；她的丈夫以后会纳“偏房”(secondary wife)，他们的孩子可能会在各种祭祖仪式上把这个死去的女人尊奉为他们的母亲(他们的亲生母亲则是他们父亲的妾)。在她唯一的亲生女儿死了之后，甄氏盘算着让自己成为类似的母亲，在与春香的一次对话中，她猜测对杜宝与他的妾的孩子她会是怎样一种感受。

这样的婚姻在像杜宝这样的家庭里尤其常见：如果女儿还没结婚就死了，疼爱她的父母一想到她的魂灵在祭祀祖先时没有一席之地就觉得受不了。没有人会祭祀她的亡灵：女儿在祭祀祖先的仪式上没有位置，这是因为她不曾成为母亲，也就没有儿女会关注她的亡灵。这样的女人¹⁰²注定永远是一个饥饿的孤魂野鬼。这个女孩的父母可能会出一定的嫁妆把她嫁给一个穷汉。阻挡杜丽娘结婚的不是她的死亡，而是她的父母没有同意她结婚。

在贯穿本剧的魔力背后是各种愿望的实现。作为一个无父无母无亲无故的孤儿，柳梦梅在他考中进士之前，可能是这种婚姻的首要人选。这个虽然死去却在婚姻中找到幸福的女孩，无论如何，她慰藉的不仅仅是其他的被迫成婚的女孩，同时还有那些因失去年轻的女儿而悲伤欲绝的父母们。

^①《牡丹亭》，第261页。

杜丽娘的鬼魂喜欢怎么做就怎么做,因为她不具有作为人的杜丽娘在国家中所享有的身份——官员的妻子,官员的女儿,可能有朝一日还会成为母亲。在某些方面,对鬼的这一临时定义——作为一个恰恰因为没有正式身份而让人感到危险的人——它更适合于重生的女孩而不是鬼,后者毕竟已经死了。死去的女孩作为一个女儿,如果她的父母乐意,她可能会成为一名妻子;她拥有标有她的名字和出生地的神位。这个重生的女孩与她所自称的那个人没有什么联系。在戏剧第 23 出中,杜丽娘见到了地府判官。它表明,这个鬼魂注定会有一个正式的合法的身份,即便凡间的官员不让她获得这个身份。只是在这个死去的人在现实世界来回走动时,这些官员才惊骇地抛弃了他们的做法。

对鬼的这一定义的某种说法(比方说,鬼是与活人没有联系的某个人)在中国的超自然文学中有着重要的位置。担心鬼会悄悄进入人类社会,贯穿了从其开始以迄当今时代的各种形式的此类文学的历史之中。当然,大多数情况下,男人们为他们的鬼恋人的魅力所折服,这是因为他们不知道她们的身份。有时候人们会不知不觉邂逅一大群鬼。不过,与仅仅沉溺于对鬼潜入人类社会的担心相比,这更接近鬼的本性。

如果说鬼具有人格化的可能性是人们怕鬼的唯一理由,那么一个既没有名字也没有特定的家庭的陌生人带给人类社会的是完全不一样的威胁,他同样拥有潜力进入某个特定的位置(与某人建立某种性关系或结成婚姻,这似乎是众多年轻的女鬼的目标)。事实上,与社区和家庭缺少可靠联系的人——有点像柳梦梅,不过更像《桃花扇》中的众人物——¹⁰³确实对社会结构构成威胁,但又与鬼不完全相同。一个没有具体的身份与之相维系的人,伪装成另一个人,比方说嫁到一个家庭里,尽管她完全没有她自己的身份,这个人要根据人类的法律来处理:首先,要进行正确地分类与识别(比方说,她是一名从四川逃出来的奴隶),接着根据法律的主要原则来加以惩罚。至少法律承诺它涉及了所有的人,承诺如果一个人冤枉了另一个人,那么最初的冤屈可以通过惩罚第一个人而纠正

过来。

即便某个做坏事的人以某种方式逃脱了惩罚，无论是逃跑了还是撒了谎，他或她的家人仍需要作出赔偿。当一个人没有成家所发生的一切就会给这种思考正义的方式带来严重的问题，这一点我们很快就会看到。如果犯罪的是一个鬼，那么又应该怎样做呢？人们可能会通过戮尸来惩罚它的身体。但是，事实经常是，无法确定这个鬼的具体身份，如果是这样，又将怎么办呢？

如果人们找不到尸体，又怎样来惩罚这个鬼呢？不可能把鬼关押起来，或是处死，或是用一根或轻或重的棍子把它揍一顿，也不可能用明朝或清朝的法典里所开出的其他的刑罚，尽管每一种刑罚特别适合这种罪行。在正常的情况下，鬼的家人也不可能代它受罚，尽管文学作品中确实记载了人替鬼受罚的十分罕见的例子。或者说，反过来，如果人冤枉了鬼，又该怎么办呢？不受蒲松龄的《聊斋志异》的限制，鬼们通常不准备把它们的敌人送官究办。它们不会把它们的案子呈递给地方官，也不希望官府为它们伸冤报仇。

在《牡丹亭》最为重要的一出中，杜丽娘的鬼魂与柳梦梅私定终身，彼此发誓他们要结婚成家。发誓是为了即便诺言没被兑现，也能确保接下来将要发生的事情。倘或这是特例，那么又会发生什么样的事情呢？戏剧结尾显示出对有能力纠正错误的人类秩序力量的莫大信任。但是，这个决定着他们爱情的誓言，是二人背着所有的人做出的，是不受人类秩序力量的制约的，无论是杜丽娘还是柳梦梅都别指望有补救的机会。考虑到他们寻求官方渠道来证明他们是活人存在着困难，我们无法想象 104 一方会因为另一方违背誓言而将其送交官府究办。即使他们都是人，这类誓言——没有征得他们家人同意就把二人与婚姻捆绑在一起——也不可能让国家机构负起责任。

正确地描画出鬼与人之间的政治关系极其需要微妙的掩饰。尽管人与鬼不可能完全把彼此看作是同一个社会中的成员，但活人世界与死

人世界却被复杂的政治纽带联系在一起，这在很大程度上是基于把所有活人联系在一起的相同的互惠原则。阴间与阳间之间存在着一个复杂的政治机体——或许我应当说，是几个政治机体。明显存在着一个灵魂机体，它不断地从活人世界移到死人世界。当杜丽娘穿梭于阴间与阳间之间，地府判官要杜丽娘随身带着能证明其身份的便函，就好像这些地府里的判官感觉到杜丽娘的身份有可能会激增一样。如果说存在着一个阴间的杜丽娘，那么不可能也存在着一个阳间的杜丽娘——这一事实，无论是阴间还是阳间的官方记录都有所反映。

我前面已经提到，缔结婚姻的既可能是活人，未出生的人，也可能是死人，不过，活人与死人之间也可以建立其他方面的关系。根据韩森(Valerie Hanson)与祁泰履(Terry Kleeman)的说法，已发现的一些最早的契约一直存在于坟墓中——这么多我们所知道的中国早期物质文化的成果来自于坟墓，并且作为遗迹它们很有可能数个世纪都保持原样，这本身并没有什么奇怪的。但是，让人对这些特殊的契约感到好奇的是，它们特别关注的是对死人世界与活人世界的调停。韩森描述了唐朝放高利贷者左憧熹的墓，与他随葬的是 15 件契约。^① 韩森认为，左憧熹希望他到了阴间后能收回这些未偿还的债务。尽管韩森没有说，读者还是想知道左憧熹是怎样认为他完全能够收回旧债的：他希望得到官府的调解呢，还是打算亲自出马上门讨债呢？

祁泰履以汉朝为中心，叙述了墓中出土的其他的契约，尤其是埋葬在特定地块的能够确定墓中人权益的那些人的契约。这些契约既直接针对的是那些竞相声称拥有土地所有权的人，也指向死人与诸神（它们被认为拥有地下数英尺深处的所有土地）。引起我注意的是，从契约的正文，一个人简直无法分清楚谁是活人谁是死人。祁泰履也为这个问题

^① 韩森：《传统中国日常生活中的协商：老百姓是怎样使用契约的，600—1400》，纽黑文，康涅狄格州：耶鲁大学出版社，1995年，第37页。（中译本名为：《传统中国日常生活中的协商：中古契约研究》，江苏人民出版社2008年版。——译者注）

而感到烦恼：如果说买主与卖主是活人，那么首先在坟墓中缔结的这个契约又是什么呢（在坟墓中活人是不会看到这个契约的）？如果买主与卖主都是死人，那么我们又是怎样把他们死亡的事实与我们所了解的 land 的实际交易已经发生，并且交易双方为此在法庭上争辩的事实联系在一起的呢？^① 祁泰履与我感兴趣的是，涉及的这些人无论是活着还是死了，但对契约的写作者来说——在契约的特定范围内——这一方面显然是无关紧要的。按照这一说法，无论这个人活着还是死了，这个人的债务——他所欠的债务以及别人欠他的债务——都继续存在着。

然而，与此同时，在人死后仍存在着一些账单。例如，在左懂熹的账单中别人欠他多少钱，账单只对活着人的有利，并且这些账单主要是有形的。举个例子，杜丽娘死于她 16 岁那年，尽管她已经死了 3 年，但杜丽娘的鬼魂并不认为她已经 19 岁了（毕竟，自她出生以来，已经有 19 年过去了），而是认为她的年龄是 16 岁。

并且，她是作为一个 16 岁的少女重生的，就像她重新成为一名新婚之夜的到来而惴惴不安的处女一样（尽管统计下来她至少有三次失去童贞）。但是，我们又是怎样使得她身体的状态与她的记忆一致的呢？当春香问杜丽娘她怎么可能是一名处女时，她道出了任何一位见到她的人都会想到的事情。在她们重逢后第一次在一起的私人谈话中，春香问她的女主人所有那些她在讲述时有意回避的令人不舒服的细节：“则问你书斋灯怎遮？送情杯酒怎赊？取喜时，也要那破头梢一泡血。”^②

杜丽娘拒绝回答：“蠢丫头，幽欢之时，彼此如梦，问他则甚！”^③身体停

① 祁泰履：“土地契约与相关文献”，《中国的宗教、思想与科学：纪念 Ryokai Makio 教授七十寿诞论文集》，东京：国书刊行会，1984 年，第 12 页。

② 《牡丹亭》，第 269 页。春香看出了一些眉目。失贞时刻的标志在这一时期是一个文学问题。一代人以后，伟大的文学评论家金圣叹认为，《西厢记》的女主人莺莺，实际上并没有（与所有的暗示都不同）委身于她的恋人，相反只是她本人作出承诺，在结婚之前她实际上并没有任何性行为。

③ 《牡丹亭》，第 269 页。

止生长是一回事,但是取决于人类能动性的年龄计算的行为又是怎样停止的呢?如果这个鬼魂已经并且很多次经历了性行为,那么身体的贞洁又是怎样显得极其重要的呢?一方面,柳梦梅让她信守做鬼时许下的诺言;另一方面,她不认为自己应当为最初做鬼时与他发生的性关系负责。

杜丽娘声称自己是一个连续的道德主体:首先是一个在梦中爱上一位年轻书生的女孩。接着是拜访柳梦梅的鬼魂;最后是一个陈述自身的案情并被皇帝证明是无辜的少妇。我一直对这种连续性的稳定性表示怀疑,不过,她在多种场合下失去童贞还是带来了其他的一些问题。她的身份一直是连续的,但她的身体却不是这样。她的身体停止生长,但她失去贞节并不是在她的鬼魂与这位年轻书生享受鱼水之欢时。杜丽娘的贞洁这个令人烦恼的问题揭示了一个矛盾,即:杜丽娘声称作为一个道德主体她在身份上是连续的,这与她声称自己在身体上是不连续的是自相矛盾的。

因为,即便她重生时是一个 16 岁的处女(令人感到莫名其妙的是,她刚刚度过的三年以及她与柳梦梅做爱的经历没有计算在内),但很显然,她不可能完全等同于三年前那个死于相思病的 16 岁处女(尽管她偶尔也声称不是这样,这一点将会在本章的后面论及)。她最初做鬼时的行为和决定直接规定了重生后她将享受到的生活质量;毕竟,道德主体的连续性让杜丽娘能够充分抓住柳梦梅娶她的承诺不放。他兑现了他的承诺,仅仅是因为他确信他承诺要娶的这个女人——这个鬼魂——他实际娶到的女人——重生的女孩——是一个人并且是同一个人。

因为,在很多方面,就法律与道德义务而言,这个重生的女孩与这个鬼魂有着相同的“流水账”(running tally)。在最后一出中,杜丽娘需要在最初没有获得她父母同意的情况下让她的婚姻合法化。自然,她说她认为,她在做鬼时所欠下的恩情即便在她重生之后也还继续存在着。她流着眼泪说:“万岁!臣妾接受了柳梦梅再活之恩。”^①

^①《牡丹亭》,第 275 页。

当然，每个人都知道，在人死后，责任与义务还继续存在着；这点是不言而喻的，即：一旦身亡，人们还必须为他们生前所作出的行为的后果埋单。大量的大众文学作品证明了这一事实，它们非常诗意地描述了做坏事的人在阴间所受到的相应的惩罚。而且，我们亲自观察到了阴间是怎样处理阳间所犯下的罪行的；在戏剧第 23 出，冥府宣判一大群罪大恶极之人投胎转世做各种各样的虫子。

在听到杜丽娘关于阴间与阳间之间的关系的说法之后，在朝廷上的每一个人（除了杜宝）都饶有兴趣地想知道降临在无德的皇帝和官员身上的将是什么样的惩罚。在皇帝宣布她是人之后，杜丽娘描述了宋朝奸相秦桧及其夫人在地狱中所受到的严刑拷打，这引起了聆听者极大的兴趣。对于这个问题，即活人世界与死人世界是怎样联系在一起的，具体来说，阳间的不公平是怎样在阴间得到解决的，只有杜宝对此漠不关心。¹⁰⁷相反，当他要求杜丽娘回到正事上，他实则暗示了这两个世界是分离的：“鬼话也。且问你，鬼乜邪，人间私奔，自有条法。阴司可有？”

杜宝是唯一一个在这一时刻保持了儒家不谈怪力乱神的人。当孔子的一名弟子问他鬼神之事，孔子曰：“未事人，焉事鬼？”^①像儒家一样，杜宝拒绝作出裁断这取决于他对阴间及其所有人的理解，只有他在讨论最终报应问题上拒绝求助于阴间，相反，他还是回到了阴阳两个世界绝对的是非曲直之上。

皇帝迫切想知道坏官员身上到底发生了什么，这个事实至少应当在任何一个儒家官员的心里引起一些踌躇。认为凡是没有什么解决的事情——所有没有偿还的债，所有没有得到惩罚的罪行——将会在来世直接解决，这种看法只不过是默许了此时此地不公正的存在。皇帝与侍奉他的官员们管理着阳间，确保能够做到“善有善报，恶有恶报”。如果皇帝通过成为昔日的圣人来改变他的臣民的道德从而实现真正的成功的

① 《论语》，刘殿爵英译，纽约：企鹅出版社，1979 年，II：II。

话,那么就没有什么留待地府判官去做了。善与恶同样能在我们自己的世界即活人的世界得到同样的回报。皇帝不应当纵容杜丽娘洋洋自得地描述阴间的行为。

在《桃花扇》中,需要活人来想象对死人的惩罚,这根本不是无伤大雅的,相反,它暗示着,在我们活人的世界里存在的不公正不可能通过现存的社会秩序来解决,后者是如此复杂以致在此时此地分配惩罚与奖赏是不可能均等的。在《桃花扇》中,唯一的解决之道是把一切扔在一边然后重新开始。

108 作为有助于对阴间裁断的讨论的一部分,杜宝问杜丽娘她私奔潜逃将会得到什么样的惩罚。她的回答激怒了他。杜丽娘没有上当,相反,她坚持说阴间的审判是阳间审判的重要一部分:“有的是。柳梦梅七十条,爹爹发落过了,女儿阴司收赎。”^①根据深嵌于刑罚系统的相互原则,诬告他人犯罪的某人要依据“以其人之道还治其人之身”的原则来加以惩处。换句话说,杜宝诬陷柳梦梅犯有盗墓罪,就像他当初叫人用桃条打了柳梦梅 70 下,他现在也要被抽打 70 下。代之以被抽打,他受到的惩罚将是他女儿的私奔。

韩森描述了许多试图描述阴间的法典的普通宗教文本。这种法典通常要比阳间的法典严厉得多,它不仅惩罚犯罪(谋杀,通奸,谋反,等等),还要惩罚从根本上说仅仅被认为是不公正与刺激的事情,这已远远超出法律的范围。这一法典的一个关注点是所谓的欠死人的债的规定。鬼需要一些神圣性来维持最低的幸福标准;倘若没有这些基本的必需品,一个鬼有权执行司法行为,重返人间去找那些生前曾加害过他的人。基于众多其他的理由,鬼们可以就由于生前膝下无子而导致的埋葬不当乃至死时的境况进行控告。

^①《牡丹亭》,第 277 页。当然,杜丽娘在阴间要收赎的并不是柳梦梅的罪行而是她的私奔,这可能也是事实(尽管如此,但如果这是事实的话,那么我们就完全不清楚她要怎么做才能弥补自己的罪行)。

根据这部戏剧，杜宝由于没有及时把杜丽娘嫁出去，因此使得她特别得多愁善感，并最终导致她的死亡，杜宝这样做是害了杜丽娘。像这样的亏欠之事有一连串。没来由地打了柳梦梅一顿，杜宝委屈了柳梦梅；没有征得杜宝的同意杜丽娘就嫁人了，杜丽娘委屈了杜宝；由于没有安排好她的婚姻，杜宝间接造成了杜丽娘的早逝，杜宝委屈了杜丽娘。我们不清楚为什么这笔账当时就扯平了呢？肯定没有一个权威机构决定对杜宝的拖延或杜丽娘的抗命实行特殊的惩罚。

换句话说，《牡丹亭》所需要的能够中止不信任的特别意愿取决于一种建立在直通阴间并包括阴间在内的交流上。最终的公正不仅仅取决于一个绝对公正的现世政府，还取决于一种认为阴间与阳间可以进行调解的信念。柳梦梅遭受了 70 下抽打，因为他犯了他根本没有犯的罪行——并且也不是轻轻地敲打，而是用桃条抽打；但所有这一切是公正的，因为无论如何他还没受到现世的权力机构的惩罚，这种罪行即是与他的妻子私奔。事情水落石出，所有的债都要还，所有的感恩最终都会实现，但却不是今生今世。

就像杜丽娘所暗示的，柳梦梅在杜宝手上遭受的无端的惩罚与他被允许娶杜丽娘之间存在着直接的因果关系。在叫人抽打了他之后，杜宝亏欠着柳梦梅；不情不愿不知不觉之中，并且通过与死人谈判，杜宝最终把女儿许给柳梦梅以作为补偿。或者说顺序颠倒过来：可能没有征得他的同意或交换礼物就娶了他的女儿，柳梦梅亏欠杜宝，他通过遭受这顿抽打来偿还。无论如何，在戏剧结尾，旧账一笔勾销。¹⁰⁹

但是，这种阳间与阴间的交流又是怎样确定下来的呢？大多数人不知道阴间所发生的事，这可以解释为什么每个人对杜丽娘目睹到的事情很好奇。直接与阴间交流是一个显而易见的方法，不过既罕见也不现实。一些公案小说类似于柯南道尔笔下的福尔摩斯的故事，福尔摩斯是一个仅从手头的证据就能推断出犯罪团伙的大侦探。不过，其他的公案小说明显存在着超自然的成分。例如，在小说和戏剧中，包公这个 11 世

纪中国历史上有名的审判官,有时候展现出能够自由出入阴阳两界的能力,在阴间收集无可争议(有时候又是无法证实的)的证据为的是在阳间能够实行正义。不必说,包公的能力使他有别于人类普通的能力(相反,这使得他更类似于一个神,根据一些习俗看,他事实上就是一个神)。既然生活在现实世界的其他人没有这种能力,那么我们为什么应当相信包公呢?

像包公或杜丽娘能够做到的那样,阴间与阳间的实际往来,只有历尽极大的困难才能达到。在大多数情况下,阴阳两界之间的往来与其说是实实在在的,不如说是象征性的。在戏剧第 23 出,地府判官介绍他本人以及他的审判权。他与鬼使一起唱了一首幽默的二重唱,最后,指着笔尖,鬼使告诉判官他的判笔变干了。地府判官仿效一位病故的官员的腔调回答说:“要润笔,十锭金、十贯钞,纸陌钱财。”^①就像地府判官所说,金钱通常能打开阳间与阴间之间的路。

什么类型的钱能让地府判官记在心上——是经常放在坟墓中的真正的金银财宝呢,还是在葬礼上烧的纸做的金元宝呢?我猜他指的是后者:他不需要像戏剧更前面一出提到的鉴定过的珠宝那样的自身价值不菲的物品,相反,他需要的是货币或是货币的替代物。地府判官所说的所有这三种货币是作为可用于交换的贿赂——其价值相当于 4 张 25 美分的货币——还是他试图给一张冥币一个精确的币值的做法是一场徒劳的努力?

110 如果我的译文读起来很别扭,部分原因在于地府判官已经提到了一个财政上复杂的社会存在的几乎每一种类型的货币——用贵金属做成的锭,成串的现金,纸币。“锭”,我把它翻译成“ingot”,它或者是一块有固定形状的贵金属,或是一个立体的在葬礼上用的纸扎的复制品。或是像地府判官提到的其他几笔钱,“锭”可能指的不是金或银的实际数量,

^①《牡丹亭》,第 118 页。

甚至也不是纸做的金银财宝，相反，它指的是印在纸币上的锭的画像。总之，一“锭”可能指的是一块真实的锭，一个纸做的锭，印在钞票上锭的画像，甚至仅仅指相当于一锭的一笔钱。

如果说，“十锭”，表明很有可能其所代表的东西与其价值是相关的，那么，第二个代表钱钞的数字“十贯钞”，估计就没有其他的所指。“贯”指的是把一千个铜板串在一起，一贯值一两白银，每一枚铜板上都铸有当时朝代的名称并在中间有一个孔。然而，尽管一贯价值一千个铜板，实际上它总是比一千个铜板要稍少一点——付给把铜板扎成一串的人的铜板的数量存在着差异。^①“钞”是纸币，但是这个字也指“复制”（copy）；所以“十贯钞”除了说明它值十贯外，也是一张面值十贯的钞票。最后，他还要一百张现钞；但却没有指出每一张现钞的面值，因此他就不可能让我们弄清楚他所指的具体数字到底是多少。

甚至“润笔”也是地府判官所需要的各种冥币的近亲，它实际上指的是让笔根据贿款的数量加速使公文官僚主义化的东西。换句话说，同贯与不同的纸币一道，“润笔”由于它暗示着为了国家认可的公文而进行的特定的商品交换，因此在某种程度上，“润笔”指的也是钱。最后，地府判官本人也酷似钞票，这让人感到很不舒服。他，就像墓中的物品一样，在两种意义上体现出其存在——一个是遍布中国大地的城市寺庙里随处可见的落满灰尘的泥塑像，另一个就是决定杜丽娘命运的贪婪的阴司判官。

就像纸币经常会贬值一样，这里出现的货币也贬值了。戏剧暗示，十锭的面值似乎不可控制地激增，面值与它本身的价值是 3:1 的关系：“十锭金，十贯钞，纸陌钱财。”货币的清单在于，纸币是怎样照顾到那些不信任它的人的，一旦政府发行的纸币超过它的容量，就会导致纸币在

^① 或者换句话说，就像一个重量单位制的说明所示，它是一个象征性的重量单位——它更像一英镑英币而不像真正的一英镑金属。

111 流通中贬值。无疑,财政状况与地府判官本人的情况很相似,他同时也是那个泥塑的判官,所有的塑像可以无穷尽的复制,所有这些塑像描绘的是同一个人,那就是对杜丽娘进行宣判的那个人。在钱这个方面,我们不清楚单一的所指是否根本存在(因为我们从来没有见过真正的十锭金,即便我们见过,我们也无法把它们与其他十锭金区分开来)。但是,为什么我要尽力弄清楚是否这个泥塑的神所拥有的钱是真实的呢?因为地府判官所说的所有的钱实际上仅仅是一个想法——至少在这些钱在到达他的手里之前——在通往阴间的路上,纸钱已经被烧掉。

祁泰履所探讨的墓中出土的契约确立了墓穴的所有权:很多墓穴明确标明——甚至干脆标明——出售,不过,确切地说,交易的内容与交易的双方仍是不清楚的。交易涉及的钱额经常是大得惊人(大多数情况下,这些数字是9这个幸运数字按顺序排列而来的),它表明交易是象征性的,任何恰如其分的令人印象深刻的交易数额都能达成。纸币在本质上总是一种冥币,它能换成锭金,但它本身仅仅是纸的,受到交易与转换的影响。用于坟墓的纸币似乎比不用于坟墓的纸币要早几个世纪。按照钱存训(Tsuen-hsuein Tsien)的说法,纸被切割形成一张张钞票是在唐朝初期的墓中发现的,差不多比人们使用真正的纸币早了两个世纪。^①

就像地府判官与杜丽娘的鬼魂那样,钱币同时存在于两个领域。纸币在活人手里是无用的废纸但在阴间却能大行其道。在阴间申诉她的情形的这个女孩同时也是埋在土里的棺材中的一具尸体;她向其申诉的这位地府判官既是阴间的法官又是阳间落满灰尘的泥塑像。然而,阴阳两界的界限还是不断交叉与被跨越的。

那么我们怎么看待杜丽娘墓中的陪葬品呢?它们是真实的吗?我

^① 钱存训:《中国科学技术史》第5卷第1分册,“化学与化学技术:造纸与印刷术”,剑桥,英国:剑桥大学出版社,1985年,第102页。

们已经明了,把“真”这个字用在这个女孩身上是多么困难,因为她在太多方面体现了这个字。她努力证明自己是“真”的——无论她是真正的特定的个体还是真实地活着——并且她还与“真”的其他含义有着紧张的关系,因为“真”这个字还指她的身份部分所系的“画像”以及道教中的“神仙”(当杜丽娘从墓中复活后,在某种程度上,可以说她已得道成仙)。但是,她的陪葬品又是怎样的呢?它们又是怎样成为真实的呢?

事实上,我们完全能够弄清楚杜丽娘的陪葬品,并能见到它们双重存在的两面。陪葬品放置在墓中是为了帮助阴间的杜丽娘。不过,一旦女孩重返人间,这些陪葬品将会很快被丢弃(陈最良从陪葬品的杂乱推断出,杜丽娘的墓被打劫了)。她的装饰品继续保持着自身的价值,它们被卖掉用来资助柳梦梅动身去打听杜丽娘父母的下落。¹¹²

坟墓外的这些小的装饰品是相当简单明了,它们要么成为明显属于阴间的物品(食物、饮料、旅行费用),要么它们被当做废品抛弃。但是在它们被拿走之前,尽管这些物品仍在坟墓中的狭小空间中,我们可以看出,由于分为两个部分,这些物品又是怎样同时存在于两个平面上的呢?杜丽娘重生后做的第一件事是吐出她下葬时人们放在她嘴里的一块水银(可能这样做是为了防止她尸体腐烂)。癞头鼋看到它希望得到它:“一块花银,二十分多重,赏了癞头罢。”^①但是,对柳梦梅来说,这块银子仍是阴间之物,而非有价值的阳间之物。他责备癞头鼋说:“此乃小姐龙含凤吐之精,小生当奉为世宝。你们别有酬犒。”^②

柳梦梅这一高尚的解释似乎有点虚伪,因为后来,在第49出,柳梦梅自己在一番跋涉之后所带物品消耗殆尽,他无计可施,他接下来做的正是他责备癞头鼋想要做的事情。柳梦梅想用这块银元换一些食物,结果却发现它无法换成当时人们通用的货币。他试图把它交给酒保,却发

①《牡丹亭》,第184页。

②《牡丹亭》,第184页。

现它掉在地上捡不起来，顺着地缝溜掉了。最后，酒保试图几次接住柳梦梅给的银子，但都没有成功，这番闹剧后酒保认为这个银子是水银。接着柳梦梅自言自语，就好像试图让自己相信他早先十分肯定地告诉癞头鼋的那番话：

是了，是小姐殒敛之时，水银在口。龙舍土成珠而上天，鬼舍汞成丹而出世，理之然也。此乃见风而化。原初小姐死，水银也死；如今小姐活，水银也活了。则可惜这神奇之物，世人不知。^①

113 柳梦梅试图弄清楚这块“水银”的双重性。他努力运用依据经验所观察到的东西来解释这一变化，援引龙与风化现象来解释所发生的事情。简而言之，它自始至终都是水银，无论之前在墓中还是在现在。

柳梦梅依据经验所做的解释并不能完全站得住脚：如果它自始至终都是水银的话，那么在杜丽娘复活时，它也应该“活”。那么柳梦梅起初又是怎样从杜丽娘的嘴里取下一块的，更不用说之后又是怎样带着它行进数百里的呢？杜丽娘口中的银币恰似冥币——地府判官所需要的錠金与纸币在阳间仅仅是一张张纸，但是，这些物品起初是这件东西最后又变成那件东西，这又是怎么回事呢？这种变化不可能纯粹是物理变化。问题的关键在于墓中有价值的物品却不能在墓外交换商品。柳梦梅原打算用来自阴曹地府的钞票来付他的饭钱——这张钞票在阳间却一钱不值，但对阴间的死人来说却是有价值的。

马克·夏尔认为，传统的基督徒对金钱的担心与基督财产受托人的品质有关。就像一枚硬币与地府判官想要得到的钱币那样，基督“既表现为一种观念又表现为一个真实的东西。”^②从某种程度上来说，金钱——无论是观念还是真实的东西——是阴阳两界之间的障碍的核心，它说明了落满灰尘的泥塑像与强大的地府判官是怎样合二为一的，或者

^① 《牡丹亭》，第 244 页。

^② 马克·夏尔：《艺术与金钱》，第 7 页。

说,它说明了龙的精华是怎样成为水银的。金钱或是与金钱密切相关的价值观念在纪念死者的过程中起到了重要作用;传统的葬礼仪式包括焚烧代表钱币与锭金的东西,把阴间所需的東西与死人葬在一起,从而就把无形的价值转到了阴间。这些代表性的陶器提供给我们如此详细如此多的有关前现代中国人们日常生活的知识:例如,人们是怎样养猪的,或者说,元朝的戏剧舞台看起来是什么样子的。

被烧掉的金元宝的画像被改造成为其代表的价值的观念。不过谈到杜丽娘本人,又有谁也跨过阴阳两界呢?不像金元宝,她在阴阳两界在身体上都是一样的。三个同谋者把她从墓中挖出来,他们发现她的尸体完好无损。就像柳梦梅所观察到的,杜丽娘是“幽姿如故”。但是,我们所知道的剧中其他死去的人又是怎么样的呢?如果其他人的坟墓——比方说,在宣判杜丽娘的案件之前地府判官所宣判的那三个坏人的坟墓——打开后,又会是怎么样的呢?我认为,与她的尸体相比,他们的尸体已经腐烂,因为他们已经变成了两个,就像地府判官与他落满灰尘的泥塑像一样——这两个分别是:其重生由地府判官决定的鬼魂以及正在腐烂的尸体。相反,杜丽娘则是一个——在获得地府判官的准允后前去会见柳梦梅的鬼魂与躺在棺材中的完整无缺的尸体是完全相同的。¹¹⁴

即便在死后也只有—个杜丽娘这个事实放在其他的有关重生的文学作品中,也是引人注目的。至少其他两部戏剧——元杂剧《倩女离魂》与清初传奇《长生殿》——选择用两个单独的女演员来演类似的情景,一个女演员扮演灵魂,另一个则扮演身体。《倩女离魂》最后以身体与灵魂重新结合在一起而告结束;倩女的灵魂追随着已经死去的爱人,而她的身体却留在家中陷入昏迷之中。因为在最后一出的多数时间里,尽管倩女的灵魂在台上四处走动,但她的身体却是一动不动的。最后,在戏剧结尾,借助某一神秘的手段,灵魂与肉体结合在一起。肉体与灵魂是两个独立的实体在《长生殿》中更为明显,这部戏剧讲述了唐玄宗与杨贵妃之间的爱情故事。因为在这部戏剧中,肉体与灵魂合为一体(这发生于

杨贵妃的灵魂成仙之时)只是通过暴力(确实,那是类似于强奸的令人感到不舒服的事情)才实现。灵魂被告知这是她的身体,接着舞台说明这样写道:“尸逐旦绕场急奔一转,旦扑尸身作跌倒,尸隐下。”^①

与之相反,杜丽娘只由一个女演员扮演,我们不能在这部戏剧中借助于成为《长生殿》与《倩女离魂》中重生情景的基础的假定:肉体与灵魂并不完全是两个独立的实体,戏剧让我们并不拥有这样一个时刻(出现在其他戏剧中),在这一时刻,肉体与灵魂中的一个能够看到另一个,并对之进行评论。因此,杜丽娘的棺材,作为一个既包括物质层面也包括灵魂层面的东西在内的实物,本身也处于一种复杂的状态。宗教方面的解释不足以说明为什么身体会一动不动。为了解释为什么尸体没有被小虫吃掉,柳梦梅也看了看棺材,说道:“你看正面上那些儿尘渍,斜空处没半米蚍蜉。”^②看到杨贵妃棺材的人是无需说出这样的话的;身体与灵魂,神奇般地合在一起,但最初二者是分离的,因此坟墓的物质条件并不是一个值得关注的话题。

115 对棺材的讨论继续——并且继续试图解答这个问题。柳梦梅继续描述她在阴间与棺材中的经历,就好像女孩本人身临其境一般——女孩本人,在阴阳两界是同一个人(不像地府判官与他的钱,或者她嘴中的“水银”,在阴阳两界是两个完全不同的东西)。这可以充作她的载体:“则他暖幽香四片斑斓木,润芳姿半榻黄泉路。”^③石道姑在提及棺材时不够礼貌,但她同样尽力提及棺材在杜丽娘最近三年的经历中所起到的特殊作用:它同她一起去的阴间吗?像她一样,棺材完整地存在于阴阳两界吗?有两口棺材——一口存在于这个坟墓中,另一口在阴间——还是仅仅只有一口棺材?这让人想起了她对棺材的沉思:“原来钉头锈断,子口登开,小姐敢别处送云雨去了。”

① 洪昇:《长生殿》,北京:人民文学出版社,1991年,第193页。

② 《牡丹亭》,第184页。

③ 《牡丹亭》,第184页。

顺便说一句，剧中人物在谈论她的棺材时所遇到的一些困难，可能有助于我们了解传统上人们赋予棺材的重要性。不止一个关于孝道的故事，讲述了处于生死关头的小孩，是怎样设法把父母的棺材保存下来的。这个小孩受到高度评价，就好像他救了他父亲的命——这要比他从火中抢救了其他物品要评价高得多。其他的陪葬品都是复制品，他们确实存在于阴间的其他地方（在阴间，它们只不过是纸和泥），但是棺材，就像死去的这个人本人一样，在阴阳两界都存在着。

即便就她这个真正的人而言，在她完全进入阳间之前，还要进行一些交涉。她身体的一些部分属于阴间，而另一些部分则不属于，一旦重生，杜丽娘立即把她身体内的东西排掉，她呕吐了两次：首先吐掉水银，接着把她身体中的其他东西吐掉。在一定程度上，这两次呕吐可以看作是戏剧中优雅与低俗连续并置最出彩的地方，它突出强调了这一点，即：这个人的重生是完全以肉体形式表现出来的。作为精液的象征，这块吐出来的水银肯定要被清除出去以恢复杜丽娘的贞洁。^① 在吐出水银之后，杜丽娘又吐出的药剂本来是用来在她神奇的复活之后增强她的力量的，但这剂药却是用“壮男子的裤裆”做成的。^② 无论是多么崇高还是同爱情多么相关，戏剧中没有一幕场景不受到喜剧手法的影响。不过，在某种程度上，这两次呕吐特别凸显了我们所关注的问题：把她身体内的东西与坟墓中要丢弃的东西分离开来。即使是她身体内的东西也不一定就是她的身体的。

除了人之外，作为在墓中保留下来的唯一的物品的装饰品，又是怎116样的呢？当她死而复生后，杜丽娘起先并不能完全认出她的恩人。一旦她认出柳梦梅，她就表达了她的感激之情。道完谢之后不久，她又吩咐

① 在此我要感谢苏成捷让我注意到水银的这一象征性的用法，可以把《金瓶梅》中水银的使用与这出戏中出现的水银作一比较。

② 《牡丹亭》，第 181 页。

怎样处置所有的陪葬品：“棺中宝玩收存，诸馀抛散池塘里去。”^①一旦它们的主人复活了，这些陪葬品自身就处在一个特殊的位置——它们不再拥有双重生命，在我们这个世界上，它们仅仅是微不足道的一堆废品。我们知道装饰品将被当掉以便供柳梦梅调查他的岳父母的下落。那么，其余的陪葬品呢？杜丽娘在阴间需要的所有那些纸扎泥做的物品，已经返归阳间，由于不能再在阴间发挥作用，它们仅仅成为一堆没有明确所指的纸扎泥做的废品。她口中所含的水银在人类社会变得无用从而逐渐消失了，尽管它显得很诱人，但它只不过是银子的幻影而已。

一件接一件，每一件专为她的死亡而创造出来的物品——自画像，墓中的陪葬品，她口中的水银，当掉用作旅资的装饰品——消失不见了，就好像抹掉了她已死亡这一事实一样。抹掉的东西是不完美的东西；当陈最良返回衙门，坟墓不见了让他意识到发生了不同寻常的事情（在戏剧中，他通过一番准确的侦察工作，断定杜丽娘的墓被人打劫了）。

除了扔掉陪葬品，杜丽娘还再次提起媒人——这两次媒人都派不上用场。杜丽娘——做鬼时利用父母的不在场选择了自己的郎君——她渴望结婚。私下里直接爱上柳梦梅，在现实生活中她是不会这样做的。她所需要的是传统的婚姻，因此在那个时刻她所恳求的东西只可能是不可能实现的东西——在戏剧第 23 出她要求能明媒正娶，这样柳梦梅向她承诺她将是他的原配就有了保证：“秀才有此心，何不请媒相聘？也省的奴家为你担慌受怕。”^②大多数与人相恋的鬼不会如此担心，她们最终会成为妾而不是正妻。

她的请求毫无意义，因为媒人无处可寻，她也不可能与她的父母共同拥有一个家。后来，在她重生之后人的身份完全公开与合法化之前，

^① 《牡丹亭》，第 184 页。

^② 《牡丹亭》，第 170 页。

她再次要求明媒正娶，这同样是不合逻辑的。既然柳梦梅是个孤儿没有一个家，而杜丽娘的父母又认为女儿已死，那么这两家又怎样比对二人的生辰八字和交换礼物呢？她拒绝了柳梦梅向她的求婚，她似乎没有认识到她同他的关系已经发展到足以超越传统求婚的界限，她援引孟子的话：“必待父母之命，媒妁之言。”^①杜丽娘追寻的这种婚姻，无论是在她重生之前还是重生之后，都是根本不可能实现的，因为她是孤立的无根的。

与鬼一样，这个刚刚重生的其父母认为她已经死了的女儿是不可能让媒人为其服务的。杜丽娘希望她的死亡能被人们完全忘掉。某种程度上，基于我们前面几章所讲述的原因，她并不认为自己是一个死而复生的人，相反，是一个根本就没有死过的女孩。

但是，她与那个根本没死过的女孩是同一个人吗？这些“身份经济”是怎样计算出来的呢？在戏剧结尾，杜丽娘向她的父亲证明她是得到准许而嫁给柳梦梅的，之所以不受惩罚，是因为私奔让双方在不对等的恩怨方面扯平了。为此，杜丽娘提出了一个有力的看法：当所有的旧债还清，所有的赊欠得到偿还，这部戏剧也就结束了。欠债的还清债务，被欠的得到偿还。

这一争论产生了两个相关的问题。首先，是不是所有的收支在事实上都两抵了？杜宝可能会争辩说并没有两抵，我们可能会同意他的看法。即使在最后他确实又把她认作自己的女儿，但他起初并没有意识到他的那个十来岁的女儿已长大成人并准备结婚，为此他付出了巨大的（似乎是太大的）代价。其次，如果双方都扯平了，那么，实际上是否有必要把为了达到双方平衡而进行的交易抹掉。哪怕这些交易涉及生与死的问题呢？这些问题对于《桃花扇》回应它之前的戏剧《牡丹亭》时是非常重要的。《桃花扇》肯定是中国传统文化中一部最伟大的历史剧，它探讨了赔偿问题——如果曾经欠下债务的话，那么何时还债何时债务归

^①《牡丹亭》，第187页。

零——从历史变迁的视角，这部家庭剧显然把整个帝国的问题都包括进去了：如果有的话，那么何时明朝覆亡的创伤会结束会被人们忘掉呢？

可能这部戏剧提供了关于生与死是怎样分开的仅有的一个前后一致的思路。一些汉学家已经探讨了民间宗教与地方戏之间的交叉关系，注意到戏剧经常通过很多方式融入到宗教仪式中。例如，艾伯华 (Wolfram Eberhard) 讨论了 118 中国寺庙为人算命所画的神谕，乍看之下，这些神谕既晦涩难懂又大量地引经据典，实际上这些神谕指的是不同的戏剧。只有熟悉大量的戏剧才能够懂得纸片上的内容。^① 戏剧与宗教在其他方面也紧密联系在一起：戏剧经常在重大的宗教节日期间上演，众多戏剧作品与民间宗教有着共同的主题与人物（例如，除了是无数小说与戏剧中的主要人物之外，关公与包公还作为地方神而受到崇拜）。到明朝为止，民间宗教与地方戏之间的关系不断深入发展，变得更为复杂，它已不仅仅是在一个方面或另一个方面产生影响这样简单的问题了。想象死人的方式已经受到与戏剧有关的体验的彻底影响，反之亦然。

鬼与演员在形态上也有相似之处。二者同时都是两个世界的成员：鬼是阴间的居民但又在阳间出现，演员既扮演着角色出现在舞台上，也会出现在舞台下。而且，演员与鬼经常会处在冒名顶替者的位置，更确切地说，是“模仿者”(simulacra)，与原型有不少差距。鬼试图假冒人，而演员则假扮成不是他们本人的人，有人可能会说，就像鬼一样，演员也不完全是人。在明朝，艺人同贱民一起被列入同一类人，完全不允许参与

^① 艾伯华：《中国的神谕与戏剧》，收入其《中国民俗研究及相关论文》（伯明翰：印第安纳大学出版社，1970年），第191—199页。王秋桂有关仪式与戏剧的作品也涉及这些主题。田仲一成（Tanaka Issei）：“明朝地方戏的社会与历史背景”，戴维·约翰逊（David Johnson），黎安友（Andrew Nathan），罗友枝（Evelyn Rawski）主编《中华帝国晚期的大众文化》（伯克利：加州大学出版社，1985年）。也可参见维克多·特纳（Victor Turner）就仪式与戏剧之间的关系所进行的人类学研究的成果，以及尼采的《悲剧的诞生》，斯蒂芬·格林布拉特（Stephen Greenblatt）就罗马天主教习俗与伊丽莎白一世时代的戏剧之间的交叉关系所取得的研究成果。

政治。比方说，他们和他们的后代不准参加科举考试，他们不得与占人口大多数的良民通婚。

可能这些试图把艺人作为一个群体与大多数人隔绝开来的禁令，其被颁布的目的恰恰是为了防止艺人与他们因没有固定身份而带来的烦恼玷污人口中那些有身份的良民——就像一个人不愿把一个鬼娶进家门一样。实际上，谁是演员呢？是她所扮演的角色还是这个角色的扮演者？《牡丹亭》努力解决了戏剧所带来的象征问题，它暗示舞台世界和台下世界的关系与生和死共生共存的方式之间是一种平行关系。《桃花扇》显然涉及的是艺人们（具体来说指的是妓女）对男权社会所产生的社会影响。

戏剧表面上产生了一个很简单的问题，就像商小玲的身份所不能回答的那个问题。商小玲是明朝一名因演《牡丹亭》而出名的女演员。一次演出期间，舞台上正在演出的——是商小玲还是杜丽娘呢？商小玲的名字给我们的回答提供了线索。小玲，有时候也写作“小伶”。^① 它的字面意思就是“小演员”——指的是她的职业，实际上这根本就不能算作一个名字。根据一本有关她的名字的文献资料，小玲仅仅能演几个角色而已，有关她本人的身份我们一无所知。

一名能登台演出的演员的身份，是根本不同于参与业余戏剧演出的众多戏迷的。当一曲终了把剧本收起来，一名学者就又恢复了其真实身份，他在社会中的身份同以往一样是稳定的相同的，其身份由他与他的父亲和家人的关系所决定。相反，职业演员经常被降格作为妓女，而妓女与她们的后代则是声名狼藉，不知其夫其父是什么人。这就引出了父权社会所存在的一个深刻的问题，即一个人的身份是由他的父亲的身份决定的。换句话说，即便是在卸下戏装洗掉脸上的粉底之后，我们仍不

^① 《牡丹亭研究资料考释》，第 217 页。

清楚这个演员(或女演员)是谁。如果说婚姻把两个不同的家庭结合在一起,一个出身好人家的死去的女孩可能要比一个活着的女演员更容易进入另一个家庭祖先祭拜的行列。

最后,“鬼”这个词也可用来称呼演员。这个用法最初出现,是因为演员经常扮演死去的历史人物,不过接下来戏剧表现的是鬼自身的生活。举个例子,钟嗣成的《录鬼簿》看起来似乎讲的是神灵鬼怪的故事,或者说,它可能是一本关于阴间记录的道家文献;其实不然,它是一本为元朝已故戏子立传的书。顺便说一句,地府判官所使用的官方记录,其名字听起来很像钟的书:《录鬼簿》。阴间的每一个人,他们以两个不同的名字分别列入两本不同类型的记录簿中,一本是有关死人的记录簿,一本是活着的戏子的记录簿。因为在那种情况下,扮演死人的戏子,在双层意义上都是鬼。

无论是鬼还是戏子都既在场又不在场,他们同时属于两个不同的世界。在台下时,这位年轻的女戏子商小玲与我们所栖身的是同一个世界,但在台上她就与我们区别开来。同样,当杜丽娘的鬼魂重返人间出现在柳梦梅之前时,她一半是他的世界的——伴侣和恋人——而且她还是另一个世界的一部分,让人难以完全接近她;不像他刚刚结识的恋人,柳梦梅决不会同阴间的阎王爷说话。

坟墓是阴间与阳间的入口。坟墓的空间是独特的,至少部分原因在于其类似于戏剧的象征性。无论是坟墓还是舞台都同时占有两个世界——确切地说,它们是两个不同的世界所跨越的地方。舞台空间也自称是另一个世界的入口:当柳梦梅和杜丽娘在为杜宝所驻扎的淮阳城里所发生的事情而焦急不安时,我们可以肯定,这些事情在真实的淮阳城里并没有发生,而是发生在想象之中。相反,在这部戏剧与众多其他的“传奇”中,即使舞台是我们能够观察到的唯一地方,但它还是我们眺望巨大的虚构空间的一个小小的窗口。这个空间是与我们所在的世界相平行的一样大的一个世界,跨越这整个虚构空间的是同时发生的行为。

这一同时性的意义在包含整个帝国的政治与历史剧中是最为明显的——诸如关于杨贵妃与唐明皇的传奇剧《长生殿》以及《桃花扇》——不过，这一点似乎在所有的“传奇”中都是一个重要的特征（在《牡丹亭》中，行动同时发生于杭州、淮安与南安多地）。

同样，坟墓向阴间敞开大门，尽管坟墓属于并且是我们这个世界独立的部分。我们知道杜丽娘的坟墓在人世间所处的位置：石道姑在尘世的任务是负责照看杜丽娘的坟墓，坟墓很小以致柳梦梅初次在后花园匆匆地观看风景时差点没有看到它。但同时，这个坟墓又成为与我们生活的世界在范围上相等的阴间的入口。例如，祁泰履所研究的墓中出土的契约商定了坟墓在阴阳两界的位置——一些契约明显用来使坟墓所处的土地不归索赔人所有，其他的契约则使坟墓所在的土地不归阴间或天堂里的索赔人所有。

暗示着这一双重生活的是坟墓——确切地说，是充斥于坟墓中的陪葬品——在中国传统文化中，在坟墓这个地方，象征的完全衍生物可以观察到。“唐三彩”马既是与死人陪葬在一起的泥釉艺术品，同时又是其他东西的替代品（一旦死者到达阴间，“唐三彩”马就成为他所使用的必要的交通工具）。在中国主流哲学中根本不重要的问题在思考坟墓以及戏剧时却极其重要。

同一个词，既适用于坟墓与阴间之间的通道，也适用于舞台与观众之间的通道；这个词就是“鬼门”。在重生那场戏中，扮演杜丽娘的女演员从台下就开始了这场戏的演出。当他们挖掘到了棺材时，柳梦梅、癞头鼋与石道姑都听到了杜丽娘的声音，而这呻吟声是从台下发出的，也就是说杜丽娘仍在阴间。接下来当他们打开棺材时，舞台指示是这样写的：“众蹲向鬼门，开棺介。”^①最后，她从台下来到台上。

^①《牡丹亭》，第184页。

在她死而复生之时，杜丽娘穿过了两种“鬼门”——一是舞台的门，一是与阴间联系在一起的鬼门——这个通道引起了一个神奇的变化。或者，我应当说，是两个同时发生的同样神奇的变化：首先，她由一个死人变成一个活人；其次，化了妆穿着戏服出现在我们这边的舞台上，一个社会地位卑下的普通妇女突然一下子变成了杜丽娘，这位多情的女主人公，她的爱情是如此伟大，以致能够让她起死回生。

韩森从《地理新书》(她译作“Earth Patterns”)中复制了一幅插图来说明一个体面的葬礼所需要做的各种安排，包括坟墓这一特定的地点以及参加人员。做祈祷的人与最主要的送葬者每人都虔诚地凝视着一个重要的祭台，死人在此，墓中契约很快也会出现于此。它看起来完全全像一个包括观众与一扇舞台门即“鬼门”在内的舞台。^①

从我们中其他人——活人与观众——的角度看，演员与死人站在鬼门的另一边。在《牡丹亭》中，两个人物站在分界线我们这一边。这两个人物在说话，不过是在台下说话：正要起死回生的杜丽娘以及从台下宣布他的所有裁决却从未在台上出现过的皇帝。他还不同于舞台现实上的其他人，尽管他不是死人。《桃花扇》延续了这一问题——即皇帝实际上是否不同于其他人——探讨了戏剧角色与社会角色之间的关系。两种类型的“鬼门”都可以作为通道，只不过是选择性而已。

在扮演杜丽娘方面有了名气之后，女伶商小玲在一次演出的中间倒在台上死了。在某种程度上，她在台上的身份要比她台下的身份稳固得多出名得多：在台上，她就是杜丽娘，官员的千金，别人的妻子。在台下，她几乎连个名字都没有。她台上的身份似乎更为稳固，部分原因在于她通过这个角色赢得了声誉。她并不是通过表演艺术中任一具体的学到的技巧来赢得声誉的，没有任何可以教给别人的东西，比方说，没有特定的适用于其他角色或传授给别人的演唱技巧。相反，商小玲赢得声誉完

^① 还有其他的门直通坟墓的重要区域：天门，人门以及“地户”。韩森，前引书，第176页。

全是因为她把她的身份与所扮演的角色的身份混在一起，以致乎最后这两个人——商小玲与杜丽娘——难解难分。

当她死在台上，最初观众无法辨认出到底是谁死了，是女伶商小玲还是剧中人杜丽娘：^①

每作杜丽娘《寻梦》、《闹殇》诸剧，真若身其事者，缠绵凄婉，泪痕盈目。一日演《寻梦》，唱至“待打并香魂一片，阴雨梅天，守得个梅根相见”，盈盈界面，随声倚地。春香上视之，已气绝矣。

在文学评论家看来，这实在是太糟糕了，商小玲直到演“闹殇”这出杜丽娘实际已死的戏时，她才能自持，因为当时判断谁已经死了这个问题真是让人难以回答。可以想象一下，如果在杜丽娘因悲伤而死的那个时刻，商小玲实际上已经气绝身亡，那么，可以说，已经死亡的到底是哪一个呢？

但是，她确实在戏剧演出中找到了一个合适的时刻来展示她的死亡——这一时刻就是杜丽娘意识到自己将不久于人世，打算让人把自己葬在梅树下。除了忧郁症，我们看不出她死亡的原因是什么——谁患上了忧郁症，商小玲还是杜丽娘？这不容易回答。可能商小玲生活中出现的特殊情况让她悲伤不已（肯定，年轻的妓女易遭到可怕的虐待），不过，杜丽娘也因青春离她而去而感到悲伤不已。显然，我们无法了解二人的感受，因为商小玲的声誉完全来自于她能体会到杜丽娘“缠绵凄婉”的感受。吊诡的是，这位年轻的女伶通过让自己沉溺于杜丽娘这个角色中，从而为自己赢得了持久的声誉。导致商小玲死亡的忧郁症杜丽娘也患上了：在演出时，商小玲的行为“真若身其事者”。

在这个女孩倒在台上后，某人奔上来照看她，这让观众又产生了一

^① 李渔在他的小说《无声戏》中提出了一个相同的问题：一个女伶与她的恋人在台上调情，戏剧演出中间，他们彼此表达了对对方的爱，最后他们双双死在台上，所有的观众不能确定到底是剧中人死了，还是演员死了。

123 系列疑问,他们肯定试图就身份问题再一次作出判断:奔上台的人究竟是谁?这个人是没有写进剧本自发地应对一起真正的紧急医疗事故的扮演春香的次要女演员吗?还是这个人就是春香本人,她正好赶来照看她的女主人?

这是临时加出来的场景,还是与台下的现实相关的事件?我们暂时搞不清楚,但我们肯定能看出在这一时刻需要做出的裁断行为与贯穿于《牡丹亭》最后几出戏中众多人物所要做出的裁断行为是十分相似的。她是人还是鬼?她是我们难以接近的独立的舞台世界中的人物还是一直生活在我们这个世界上的一名演员?

我们不能通过身体的测试来回答这个问题:从头到脚从里到外检查一下这个扮演春香的女演员,并不能解决这个问题,即:台上的这个人是前来照料她的女主人的春香还是对同事意外死亡作出应对的那一个人呢?从身体状况来看,她似乎是一个人,但这仍然不能有助于我们判断她这个人是我们这个世界中的人还是舞台世界中的人。^①

尽管在断定杜丽娘是人方面他们冒了很大的风险,她的丈夫柳梦梅与母亲甄氏也承认,依据身体标准是无从断定她是人而不是鬼的。在柳梦梅与杜丽娘的灵魂有过最亲密的身体接触之后,他怀疑他的性伙伴可能是一个鬼:“啐,分明是人道交感,有精有血。”^②这本身没有什么不同,只不过这一脆弱的艺术结构把台上与台下区分开来。

杜丽娘本人表明,人具有表演性。作为鬼,她并不后悔与柳梦梅做爱。但是,作为一个死而复生的女孩,她却拒绝他靠近她,坚持说他们必须首先结婚。显然她的前后不一致让人产生疑问:既然她所讲的事情与鬼是相连续的,为什么她现在又对以前自愿做的事情感到后悔呢?她回

^①《牡丹亭研究资料考释》,第217页。

^②《牡丹亭》,第173页。

答：“秀才，比前不同。前夕鬼也，今日人也。鬼可虚情，人须实礼。”^①她从来没有如此清楚如此明确地把她做鬼的经历与她再次做人的经历区分开来（仅次于此的一次是她向丫环春香描述她做鬼的时光，她把这种经历比作是做梦）。她在给柳梦梅的这一解释中暗示，她只不过是遵守使人成其为人的一套约定俗成的行为规则而已；不管这些行为规则是怎样把一个人置于人类社会之外，从而让其成为鬼的。

对于“虚情”与“实礼”这两个词，我找不到一个精确的翻译；“to be less about passion”与“to effect propriety”并不能完全包含二者在汉语中的意思。在这里这两个词的含义都非常丰富，让人感觉即使人与鬼的区别只是行为问题，这一区别的确切性质仍是复杂的，甚至有点自相矛盾。“虚”与“实”形成中国思想中最为重要的一对。在比较了两个词之后，宇文所安联系我们身边的实例这样写道：“虚”的意思是“空的”（empty）或“假的”（plastic），指的是近似于“实”形的像空气或水那样的物质；延伸开来，它指的是变化着的感情流以及它们“投入”到实物中的方式。^②“虚”无疑指的是杜丽娘的梦，梦中的一切都是想象的，并不根植于醒着的世界上的“实”物。

“虚情”与“实礼”之间的对比也表明，杜丽娘眼中儒家的德行与她父亲相比并没有大的不同，“虚”不仅指想象的无根的东西，还指无意义的与徒然无效的东西；与鬼性交确实不会带来什么后果，不需要承担责任，不会带来耻辱或怀孕。用另一种句法设置与另一位发言者的说法来说，“虚情”与“实礼”不可能像在这里一样是一对平行的动词，相反应是一对平行的名词，是对“情”与“礼”这两个指向人类行为的竞争性力量进行比较后的分类描述。在这里，“礼”指的是一个人行为要适当，“情”指的是在紧急时刻才会出现的私欲。在另一种背景下，可以把这四个字大致翻

① 《牡丹亭》，第 187 页。

② 宇文所安：《中国文学思想读本》，剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社，1992 年，第 6—7 页。

译为“empty[or fictive] passion and solid propriety”。

杜丽娘暗示,行为与人性是紧密联系在一起,使她变成鬼的正是她乐于玩弄感情,就像她现在认真对待礼反而使得她成为人。不过,这表明人性只是表演性的——这是一系列规定行为而不是早已存在的现象的结果——这并不能让问题更容易理解,这一点帝国晚期任何一位受过教育的中国人都知道。相反,存在于行为之间的关系——就像朱熹所说的那样的,是不是真知必然会产生行动——是理学家道德体系中一个争论不休的重要问题。没有行动能理解吗?那么,鬼不知礼吗?如果鬼知道这个重生的女孩所做的一切却不愿对此有所行动,那么可能在理解质量上鬼们存在着差异,反过来,这又让人们对她主体性的连续性产生怀疑。

125 当柳梦梅思考他与杜丽娘的恋爱行为时,他这样描述:“啐,分明是人道交感,有精有血。”我把“人道交感”翻译为“a human union”。在戏剧中有关“人”这个词的另一个例子中,“人道”,表面意思是“the way of people”,还有一层意思是指两个截然不同的东西,两层含义在这里都适用。柳梦梅把发生于二人之间的事情称作“人道”,除了指“性交”之外,它还有一个更为古老的含义——从字面来说,就是“人的标准方式”。根据这一古老用法,“人道”与“人伦”同义,人与人之间有5种基本的关系,它成为所有社会组织的基础:父子关系、主仆关系、兄弟关系、朋友关系,最后,夫妻关系。^①

“人道”的这两层含义赋予这部戏剧以生命力:一个人能与某个非人“人道”吗?如果说“人道”只是指性交,那么中国文学作品中充斥着男人渴望或已经发生与非人做爱的例子。恋人中的一些是动物,像唐传奇《任氏传》中的狐仙,临近死亡之时她又变回她的真身——狐狸。恋人中

^① 这一点《礼记》中是这样说的:“亲亲尊尊长长,男女有别,人道之大者也。”《史记》中这样说:“夫妇之际,人道之大伦也。”

的另外一些是神仙，例如《洛神赋》；最后，无数的“非人”恋人则是鬼。不过，在这些恋人中，柳梦梅之所以引人注目（尽管不是独一无二），是因为他渴望娶她，让他的恋人变成他的妻子，在两个层面上与她分享“人道”——一个是性交层面的“人道”，一个是标准关系层面的“人道”。但是，鬼又是怎样结婚的呢？我们从重新接纳杜丽娘进入人类社会的皇帝的承诺的第二部分中得知，皇帝接下来同意她在人类社会有其身份，即在家庭中有其身份，他命令“父子夫妻相认”。

可能在这里人们要问一个重要问题，也是在晚明时期人们极感兴趣的问题之一，即：哪一种人类关系——父权还是婚姻——在与所有其他的人类关系区分方面是最主要的？像重生的杜丽娘这样的人首先需要成为妻子，然后才能获得女儿的身份吗？晚明思想家李贽（在很多方面他同剧作家汤显祖是同一个学派）认为，夫妻之间的关系是理顺所有其他的人类关系的前提：

有夫妇然后有父子，有父子然后有兄弟，有兄弟然后有上下。夫妇正，然后万事无不出于正。^①

126

李贽说的很清楚，那就是，除了是一个道德问题，决定哪一种人际关系是最主要的还是一个认识论方面的问题。最终我们通过把某人放在他人的背景下我们才知道这个人是谁，在帝制晚期的中国，我们通过了解这个人的家人是谁我们才知道这个人是谁。人们是通过父亲或配偶的身份来证明自己的身份的吗？如果是通过后者——因此，情况是我们的配偶是谁决定我们是谁——那么，身份就变得不是那么稳定与预先决定了，它更是一个选择的问题了。

李贽对家庭关系的重新排序差不多形成了《牡丹亭》非正统的序言，序言集中于阐述梦与情，而《牡丹亭》复述的正是汤显祖的序言所没有讲到的剧中故事。李贽对家庭关系的重新排序提供给杜丽娘寻找她在人

^① 李华元：《冯梦龙“情史”中的爱情故事》，哈姆登，库乃狄州：Archon，1983年，第6页。

类社会中的身份的方法。这个重生的女孩是人而不是鬼,仅仅因为她是柳梦梅的妻子:只有这种关系确定了之后,她才能要求另一种身份,即杜宝的女儿的身份,套用李贽的话来说就是“有夫妇然后有父子”。

杜丽娘与柳梦梅的婚姻的合法性以及他们的婚姻最终能与现存人类社会秩序相兼容,唯一的理由就在于她是人而不是鬼。但是依据定义一个人的身份的更为便利的方法,只要她的父亲不认她,柳梦梅的妻子就不可能是杜丽娘。她不可能成为一个不认自己女儿的父亲的子女,她肯定不可能按照他的意愿嫁人。但在另一个层面,只要她的父亲不认她,她甚至都不能说自己名叫杜丽娘,这个名字是父亲给予的现在他要收回去。

换句话说,杜丽娘通过一个极为不合常规的方式为自己确立了她在这个社会上的身份:她再一次成为一个女儿,是因为她成为了别人的妻子,而其他妇女成为妻子仅仅因为他们是女儿。他们的丈夫只能把他们认作是妻子,因为他们的父亲首先把他们认作是女儿。即使是皇帝的赦令也不能让杜宝有所动摇,他依然不认她为女儿,尽管作为一名士大夫他肯定认识到抗旨不遵是不对的,杜宝要与杜丽娘做的交易表达了他的一种看法,即:父亲是第一个决定她身份的人。他可以认她为他的女儿,只要她拒绝认柳梦梅为她的丈夫:“离异了柳梦梅,回去认你。”杜丽娘闻言昏倒,她拒绝这样做,从而摆明了她的立场。在她是杜宝的女儿之前,她肯定是柳梦梅的妻子。

如果说杜丽娘只是通过嫁给柳梦梅这种方式来确立她的社会身份,那么柳梦梅是怎样确立她的身份的却是首要的。在几次夜间幽会之后,柳梦梅对他的恋人的全部了解就是她既年轻又漂亮。她没有告诉他她的名字——直到他承诺要娶她。她坚持说,他不能把她当作成她的妾,她要成为他明媒正娶的妻子。从回顾中我们了解到妻与妾的区别是多么重要,因为后来他们私通的合法性扩展为使杜丽娘在人类社会的出现变得合法化。在仍旧不知道她的名字的情况下,柳梦梅在杜丽娘的劝诱

下成了婚。这对恋人一起唱出了这一婚誓：

神天的，神天的，盟香满爇。柳梦梅，柳梦梅，南安郡舍，遇了这佳人提挈，作夫妻。生同室，死同穴。口不心齐，寿随香灭。^①

就像神话故事中的人物一样，柳梦梅达到了他的最终目的——承诺过的婚姻，这样做的目的是为了弄清楚他的情人的名字。

不过，即使柳梦梅对他的新娘所知不多，而他对她的这种了解也是难得的，因为传统婚姻中新郎对他的新娘是一无所知的。我们已经了解到，对于他的未婚妻，柳梦梅有着个人体验与了解。他知道——这在戏剧中是至关重要的——她长的是个什么样子。知道一个人的个体特征与知道一个人在社会与家庭中的身份相比，哪一个更重要呢？是不是一种了解必须要跟随着另一种了解？柳梦梅与杜丽娘的经历有力地支持着个人了解的主导地位：尽管被剥夺了名字与社会中的身份，柳梦梅还是选择了她，通过娶她为妻，赋予了她在社会中的身份。

有一点是可以肯定的：新娘与新郎在其不同寻常的婚礼中被冒充者顶替取代，这种情况在某种程度上仅仅存在于——新娘不是一个活生生的女孩而是一个鬼。一个较为传统的新娘与新郎彼此认识的时刻同样充满着不同的困难。因为既然双方都不知道对方长的是个什么样子，因此任何一方都可能成为冒充者（这种情况经常出现在话本故事与戏剧中的诉讼案件中）。《大清律历》中描述了这样一类骗婚者：

谓：如女有残疾，却令姊妹妄冒，相见后却以残疾女成婚之类。^② 128

相反，这对恋人彼此之间不断地开玩笑。作为婚姻交易的一方，杜丽娘泄露了她的名字，她的家庭，最后她说她是一个已经死了三年的女鬼。为了达成他的目的，柳梦梅答应要把她从坟中挖掘出来。柳梦梅承

①《牡丹亭》，第171页。

②《大清律历》，钟威廉（William C. Jones）翻译（牛津：克拉伦登出版社，1994年），第172页。一条不是法典的一部分的法令。

诺要娶杜丽娘正是为了要弄清楚杜丽娘的身份,这影响了我们对戏剧剩余部分的理解,这在很大程度上取决于这个婚誓:他们的婚姻以此为基础,建立在他们的婚姻基础之上的则是皇帝把杜丽娘认作是一个女人。换句话说,她的政治身份的每一个具体的特征——她是谁的妻子又是谁的女儿——让人感到吊诡的是,它们是建立在她的身份不为人知的时刻的——人们既不知道她的名字,她的家人,甚至连她是人是鬼都不知道——在这一时刻,柳梦梅找到了称呼她的最为具体的方式,那就是称她为“美人”。

当她从坟墓中走出来之后,杜丽娘已经不认得柳梦梅了,尽管他是与她共同度过很多个夜晚的恋人,并且现在还是她的未婚夫;柳梦梅必须求助于石道姑才能说明他的身份。我在第一章已经讨论了这一不相认的一些含意,即,它是怎样让我们对这个重生的女孩与女鬼是一个统一体产生怀疑的。但放在这个长达 55 出戏剧的背景下,实际上这不是一个非同寻常的时刻。该剧自始至终,他们发现他们需要向他们的情人证明他们就是他们所自称的那个自己。在儒家传统看来如此重要的“相认”行为,是很容易遭遇到错认和混淆的。

为了让人们能够得到公正的对待,一个人首先需要“正名”。在一个家庭里,这意味着要了解一个人的关系。在《牡丹亭》中,人们要正确地识别出他们家庭中的成员是极其困难的:慈爱的父母称他们唯一的孩子为鬼,直接抗拒皇帝的圣旨,父亲拒绝承认他唯一的孩子;对女儿的去世悲痛欲绝的母亲也是难于接受女儿的再生;一位刚从阴间转世的妻子认不得她的丈夫了;一位挚爱妻子的丈夫却叫不出妻子的名字。

129 皇帝承诺的第二部分与第一部分一样复杂;如果人的身份看起来难以确定,那么具体的身份同样难以确定,一个人的身份是在与他人的对照下确定下来的;如果杜丽娘是杜宝的女儿,那么杜宝又是谁呢?我们能确定吗?或者,我们直接把这个问题放进戏剧的语境中进行考察:如

果杜丽娘是柳梦梅的妻子,那么柳梦梅又是谁呢?

就像他的恋人的身份那样,柳梦梅的身份也是破碎的。既然她首先是他的妻子,她的身份取决于他的身份,我们没有充分的理由认为他的身份是否也是令人感到困惑的。不过,确定他的身份却是一个经常性的问题。除了一位朋友与一位家仆,他没有家庭与亲属,这似乎让人有点吃惊。不像杜丽娘,他不必征得他人的同意才能结婚,因为没有一个人他可以去问——他连一位同族或姻亲的叔叔都没有。

她的身份变为4个:画像、尸体、鬼与神位。在戏剧结尾当两位官差与郭驼寻找柳梦梅时,他的身份变成3个:状元、郭驼记忆中的少东家以及受到指控的盗墓贼。戏剧最后一出同时解决了二人的身份问题,因为每一个人所自称的身份都取决于另一个人身份的成功获得。就像她自称杜丽娘的身份是杜宝与甄氏的女儿,他也必须称柳梦梅的身份是状元。除非她能令人信服地证明她是人,否则他就不能证明他不是盗墓贼。在前面几出中,他一直是两个完全独立的身份相互争吵的所在:首先,他拥有杜丽娘的陪葬品,这表明他是杜宝合法的女婿还是一名盗墓贼?其次,杜宝扣押审问的这个人状元柳梦梅,还是一个冒充柳梦梅的骗子,抑或是正好碰巧名字相同的某个人?

柳梦梅本人要为这一身份混淆承担部分责任。当他去调查他的岳父的下落时,他向杜宝介绍自己时没有说他的名字,而是直接说他是他的女婿;由于杜宝没有为他死去的女儿安排婚姻,因此他不可能有女婿,这个从其身上搜出杜丽娘画像的年轻书生自然被认为是一名盗墓贼。当他命人吊打柳梦梅时,杜宝似乎没有注意到这个年轻书生的名字(在构成这两出戏的二人的全面交往中,他的名字他只听说过一次,似乎是不经意中听到的)。因此,当这位书生后来自称叫柳梦梅时,他这样做确实让人怀疑他好像是在危机时刻为了便于摆脱困境而径直冒用状元的名字。

后来,两名官差与郭驼各自寻找柳梦梅。从他们寻找柳梦梅的具体

130 细节中,我们起初并不清楚所有这些细节实际上成为一个人的构成部分。这两名官差知道他是谁——新科状元:却不知道他长得什么样子,他们不清楚怎样找到这个人,也无法把他与其他人区分开来。郭驼侍奉主人多年,一旦发现主人他至少知道他的样子,但他不知道他年轻的主人已经成为新科状元。

杜宝相信他囚禁的这个人就是人们正在谈论的状元:“凡为状元者,有登科录为证。你有何据?”^①杜宝提出的要求是很具体的,因为登科录提供的唯一信息是人名;这个不同于其他具体的人的名字,正是郭驼与两个官差早已告诉杜宝的那个名字。把登科录与郭驼、官差的证据相对照仅仅证明他们所讲的情形是一致的;任何想做这种欺诈行为的骗子无论怎样要先查看一下这个登科录,然后再把那个名字报给杜宝。核对登科录却不能做的也是在那一时刻非常重要的唯一一件事情是,即把柳梦梅的名字与这个被监禁的人联系在一起。

这里,即戏剧的结尾,我们所处的位置与戏剧开始时是完全相同的,因为这时柳梦梅告诉给我们有关他名字由来的那个梦。再一次,一个人非常奇怪地与他的名字相脱离了;把名字与本人粘合在一起的努力失灵了。名字并不能确保和证明什么;它指的可能是任何人,任何人都可以冒用那个名字。片刻之后,苗舜宾(他也在寻找他的徒弟柳梦梅)出示了登科录,向杜宝表明柳梦梅这个名字就在上面:

“则他是御笔亲标第一红,柳梦梅为梁栋。”

“敢不是他?”^②

杜宝的反应我们完全可以预见。杜宝并不认为与登科录上的名字相对应的就是这个年轻人,他暗示了他的抉择:要么这个年轻人名字不叫柳梦梅,要么他碰巧与那个名叫柳梦梅的状元重名。奇怪的是,杜宝并没

^①《牡丹亭》,第263页。

^②《牡丹亭》,第263页。

有对登科录或苗舜宾的真实性产生怀疑。柳梦梅科举考试成功导致他的命运与杜丽娘题写在她的自画像上的诗句中描写的命运是相似的；从表面上看来，一个单一的身份已经发生分裂。似乎存在着这样一种可能，即可能有很多人，他们的名字都叫柳梦梅，每一个都说他是状元。 131

两位官差也暗示了类似的可能性：当他们遍寻柳梦梅无着时，他们开玩笑式地提议，干脆把名与人分开来。官差走捷径的做法，其结果是将会创造出又一个柳梦梅，他将会与我们的柳梦梅竞争状元的地位。尽管两位官差的提议还存留在我们的头脑中，但杜宝的怀疑也不是没有根据的——登科录上的柳梦梅是另外一个人，有可能在彼处存在着另一个柳梦梅，他比这里这个人更有理由称自己是真正的状元。

这部爱情剧中的很多人物是官员，他们的存在依赖于各种各样的记录与登记簿。在这一背景下，杜宝的怀疑代表了一种可怕的怀疑论，这在某些本身就是政府高官的人身上表现得尤为明显，因为如果我们密切注意他的推论的话，就会发现，在他看来，政府的记录没有任何意义。就他们得出的结论而言，杜宝的看法是与相信政府有能力来管理人类社会的看法背道而驰的。

柳梦梅的身份问题看起来无法解决：官差知道他是状元却不知道这个人就是柳梦梅，而郭驼虽然知道这个人是柳梦梅，却不知道他是状元。就在此时，对柳梦梅来说非常幸运的是，这个世界上唯一一个能证明他的身份既是柳梦梅又是状元的人出现了。但是，我们要记住，经历了一系列重大的巧合之后人们才把柳梦梅的各种身份结合在一起，才把他从杜宝粗暴而又刚愎自用的审判中解救下来。

由于苗舜宾是当时唯一一个知道柳梦梅的双重身份的人——之所以是唯一一个，原因在于一个又一个巧合。在某种程度，所有这些巧合都缘于外交上的灾难。由于金国的入侵才导致科举延期，使得柳梦梅——即使科举延期，他也来得太晚了——不得不请求苗舜宾为他举行一个私人的口头考试。有一点可以肯定，如果科举考试如期举行的话，

柳梦梅将会完全错过。

132 结果是，错过了常规的考试却给柳梦梅带来了巨大的好运。进行口试意味着在所有的考生中，柳梦梅的回答是唯一一个与他本人联系在一起的人：苗舜宾可以保证这个特定的人——柳梦梅，他能把他的具体容貌与现在站在他面前的这个人对上号——给出的回答也是特定的。但是，对于在帝制晚期每一个参加科举考试的其他考生来说，周密的保护措施已经建立起来：考生的试卷被抄写员重新抄写后，进行匿名评分，这样试卷的笔迹就不会留下考生的暗示。这样做为的是防止徇私舞弊或行贿受贿，不过这也让试卷与具体的应答者分离开来。如果柳梦梅按时赶来参加考试，那么不论是苗舜宾还是其他人后来都不可能确定他就是状元。

然而，事先发生的另一个巧合也让后来苗舜宾认出柳梦梅成为可能：这位老人让柳梦梅以如此偶然的非传统的方式参加科举考试仅仅因为他以前认识这个年轻人，在第 23 出（应为第 21 出——译者）柳梦梅碰巧在一座寺庙歇脚，而苗舜宾曾被朝廷任命在此做官。正确裁定柳梦梅的身份取决于一串不稳定的巧合与意外事件；如果不是苗舜宾在恰当的时刻出现，柳梦梅早就被打死并以一个无名无姓的盗墓贼的身份被埋葬。

在《牡丹亭》中，家庭与整个国家之间的联系在很大程度上是不明确的；相反，《桃花扇》却强调这种结合，就像明朝末年的许多史学家所做的那样，把道德败坏与政权崩溃说联系在一起。我们怎样理解这些历史学家沉迷于与家庭相关的行为（无论是性还是其他方面）同国家状况之间的关系？

王秀楚在他的《扬州十日记》中记载了扬州被满洲军队攻陷后所遭受的血腥屠杀，在此过程中，他注意到一些妇女与入侵的满洲人非常亲密。他引用了一位满洲士兵在比较了中国妇女与朝鲜妇女的行为之后

所作的一番评论：

卒尝谓人曰：“我辈征高丽，掳妇女数万人，无一失节者，何堂堂中国，无耻至此？”呜呼，此中国之所以乱也。^①

在王秀楚看来，妇女与国家沦亡之间的关系是如此明显以至无须做进一步的解释，这让我们感到很困惑。为了胁迫中国人放弃反抗，满洲人在扬州制造了最残忍的大屠杀。一些妇女为了求生被迫卖淫，这与国家的覆亡又有何干？这些可怜的妇女并没有直接导致扬州城的陷落。如果要怪罪的话，就要怪罪守城的将军史可法，他没有守住扬州城，但他的抗清行为恰恰又体现了忠诚的重要性。133

除了为了取悦自己的满洲情人而抛弃丈夫的汉族妇女之外，真是完全难以想象一些放荡的妇女是怎样直接导致明朝覆亡的。可能激励人们保持贞洁的情势同样也能激励起人们的忠诚与孝道。但这种解释却不能用以说明王秀楚嫌恶的语气。

研究欧洲历史与文学的学者已在家庭政治与国家政治的交叉方面做了大量的研究：例如，林·亨顿(Lynn Hunt)在书中描绘了法国大革命期间宣传者是怎样利用王室的，比方说，通过嘲笑法国王后玛丽·安托瓦内特的人所共知的滥交来发表他们对王权制度的声明。大量涉及近代早期的英国的著作都探讨了亨利八世复杂的婚姻生活是怎样影响了整个政治文化。不过讨论婚姻是什么或合法的家庭是怎样构成的，也就避免涉及其他一些具有重大的朝代和政治意义的问题。

同样在明朝，皇帝的家庭体现了私人领域与公共领域的交叉。例如，嘉靖皇帝，他并不是从他父亲那儿而是从一个没有男性子嗣的叔叔那儿继承了皇位，在他继位之后由于拒绝了礼部的建议而引起了一场巨大的骚动：为了掩饰这一起非正统的皇位继承，他们建议嘉靖把他的祖

^① 王秀楚：《扬州十日记》，宇文所安译，收入宇文所安编撰的《中国文学选集》，纽约：诺顿出版社，1996年，第831页。

父即已故的弘治皇帝作为父亲,把他的叔叔即前一任皇帝作为兄长。嘉靖皇帝拒绝这样称呼,“一个人怎么能这么轻易地换父亲呢?”^①在抗议中,大批官员献出生命。

《牡丹亭》成书的年代在位的皇帝已经产生了家庭问题。万历皇帝宠幸他的妃子郑氏,他花费十余年的时光力图让他与郑氏所生的孩子取代太子。整个事情被城市里的读书人全部获知,原因是,在 16 世纪最后几年与 17 世纪最初几年,匿名的小册子广泛流传着有关这个阴谋的传闻。一些野史流传的传闻更耸人听闻,它们把这个阴谋说成是谋反:它们讲述了郑氏的风流韵事以及她秘密控制政府的阴谋。最终,多年以后,皇帝放弃了换太子的念头,大臣们取得了胜利;没有当上太子,这个孩子(即福王——译者)被迫从他父亲那儿取得了一块封地。这件事影响如此之大,它几乎毁掉了明王朝。《桃花扇》的大部分内容就同被福王宠坏了的万历皇帝的孙子——南明皇帝弘光有关。

由万历皇帝的经历所产生的很多问题似乎也同《牡丹亭》相关,尽管皇帝的麻烦产生的时间不可能带来直接的影响。在某些情况下,这些似乎是时代关注的问题。比方说,就像杜丽娘一样,朝中每一个大臣都要设法解决主要婚姻(比方说皇帝与太子的母亲的婚姻)与次要婚姻(比方说皇帝与郑氏的婚姻)之间的差异。皇帝的经历暗示了在我们的戏剧中与之共鸣的其他问题。比方说,选择的问题再一次出现在这个皇帝身上,他在试图挑选一个人来做太子的母亲。在一个男人和一个女人的婚姻中,究竟应当怎样摆正私事(比方说,伴侣与爱人)与朝廷大事之间的关系?

其他问题也直指《牡丹亭》的核心:肯定旁观者与读者能理解两种看待亲子关系的方式的冲突所导致的皇帝与大臣之间的斗争。可能父母

^① 王安(Ann Waltner):《获得继承人:中华帝国晚期的收养与王权构建》,火奴鲁鲁:夏威夷大学出版社,1990年,第2页。(中译本名字作:《烟火接续——明清的收继与亲族关系》,曹南来译,浙江人民出版社1999年版。——译者注)

爱他们的孩子是因为他们发现孩子很可爱；或者说，可能一位父亲爱他的儿子是因为他对儿子的母亲怀有柔情蜜意。但是，由于多种原因，这种爱证明是非常危险的。当爱孩子不再仅仅因为他是他的后代，这位父亲有可能爱小儿子胜过他的长子，就像万历皇帝所做的那样；或者，一个人可能爱她的女儿，把她当人看待，不考虑她是否是鬼，就像甄氏所做的那样。或者，在极端的情况下，一个人甚至会——这是杜宝最为担心的事情之一——会把别人认作自己的孩子，这是由于这一事实：与更为重要的个人品质相比，亲子关系成为次要的了。杜宝与万历朝的大臣都支持关于亲子关系的另一种说法：孩子是第一位的并且是最为重要的，这是由他们在家庭中的地位决定的——只有这样，他们才会受到钟爱，他们的个人品质才会受到重视。

家庭冲突放在了一个更大的政治背景下，但戏剧却灵活地避开了对个人与公众之间的关系进行真正的根本的陈述。人物身份的不确定性既折磨着配角也折磨着主角；例如，春香与甄氏在被误传已死并遭到陈最良的错误验证后，她们也必须要求恢复她们的身份。但是，身份的不确定性却不涉及《牡丹亭》中的皇帝。我们无法确定他究竟是哪一位皇帝，甚至也不可能把他想象成一个具体的人，有个性，有可能很自私，有妻子与家庭。

135

《牡丹亭》让我们看到了家庭与政治之间的交叉，在这里所有的人在一个单一组织网络内联结在一起，这就是皇帝统治下的活人世界，它与死人的世界有着复杂的联系。当杜丽娘从阴间重返人间，不仅她的家人，甚至连朝廷本身也必须要弄清楚怎样来接纳她。

通过一道圣旨，皇帝把四个人联系在一起——通过婚姻，它不仅使丈夫与妻子结合在一起，更让身份不明的一家人结合在一起：父母与孩子，父母彼此之间，以及与女婿都联系在一起。每一个人要么是通过团聚要么是通过婚姻与其他三个人联系在一起。戏剧最后一出一开始，杜

宝认为他的妻子也像他的女儿一样去世了；甄氏回来与他团聚在他看来这不亚于死而复生。皇帝最后下的诏令不仅关注父母与孩子的直接关系，同样也关注丈夫与妻子之间的婚姻关系。

与了解他或她的配偶相比，我们是否能更可靠地了解他或她的父母呢？主张个人身份由父亲的身份来确定的儒家政治理论家认为我们是可以做到的，不清楚或干脆不能了解其父亲是谁的情况（比方说，妓女或艺人）是不正常的。《牡丹亭》表明，这一不确定性存在于所有的家庭之中。杜宝的家庭中没有一个人会为导致不知其父是谁的性行为而感到明显的内疚。但是，即便没有不正当行为，如果屈从于微不足道的批评压力或是让人担心的仅仅是象征性地去了解一下，这种对父亲的了解就是不够完美的。

体制的一些脆弱性早在杜丽娘的梦中就表现了出来。如果说性情温和的杜丽娘——这个与世隔绝以至连她家后面的花园都不知道的女儿，这个受到严加保护以至回旋在她脑海中的文学作品首先是《诗经》中的一首诗歌的女儿——还是坠入爱河与她自己看中的一个男人发生了性关系，看起来是不可能完全防止妇女失贞的，这对于父权社会的重要承诺之一是一个不好的预兆。难怪杜宝对柳梦梅要如此大动肝火。

136 不过，更具体一点说，家庭关系是不可能完全保持正统的。杜丽娘几次称赞她的丈夫是救命恩人，明确把他在她生命中的作用与她的父母等同：“重生胜过父娘亲。”处在她的位置，一个人简直无法承受如此大的赞美，因为作为她父母的女儿这一身份结果成了一个具有生死意义的问题。父与夫合二为一，尽管让人感到不安，但却进一步阐明杜宝对柳梦梅怀有敌意的原因。当她通过嫁给他来报答她的“再生父母”（即给予她生命的柳梦梅）时这样做又意味着什么呢？让家庭关系循规蹈矩，即“正名”的字面意思，它既是儒家社会又是戏剧结尾的一个组成部分，但同时它似乎又是一件无法完成的任务。

如果说杜丽娘对亲子关系有点随意，那么她的父母在决定谁是他们

的孩子方面也是漫不经心。父母二人都为失去他们唯一的后代的前景而伤心不已：“半边儿是咱全家命。”^①这里所发生的一系列身份认同有点复杂：当然，杜丽娘完全是他们的孩子，不过通常女婿才被称为“半边儿”，但是，在这样一个只有一个女儿的富贵人家里，女婿有可能入赘，最终让他们的孩子沿用妻子的姓。因此，无论是甄氏还是杜宝，他们的生命都是等同于——除此，还存在着一些隐喻性的家庭生活——那个尚未看见的未知的不存在的女婿，尽管方式是迂回而又明确的。

在一些方面，上述这句话所暗含的这类不确定性预示着戏剧中一个最为陌生的时刻。为什么当柳梦梅向杜宝介绍自己时，他不报自己的名字，相反，只是称自己是他的女婿？如果我处在柳梦梅的位置，我会更为仔细地解释与杜丽娘结婚的不同寻常的经历。不过，从更为一般的原因看这一问题也是不同寻常的——很难想象存在着这样一种情况，即一个陌生人向某人介绍说他是他的女婿。因为几乎在所有的情况下，女婿与岳父的关系要在夫妻关系之前。只有通过了解他的岳父（更确切地说，是通过了解他自己的父亲，后者接下来要与他未来的岳父建立最初的联系）才能逐步了解他的妻子。就像杜丽娘的父母在女儿临终时所暗示的，他们的女婿事实上可以是任何人。

最终在这一背景下，杜丽娘死后发生的一场对话进一步削弱了我们对家庭结构能够确定无疑地识别个体的潜能所怀有的信心。杜丽娘死后三年，她的母亲与她的女仆举行了一个小的仪式来纪念她，这成为二人就孩子亲生与非亲生所进行的很长的谈话的中心内容。在谈话过程中，甄氏为没有后代哭了好几回，春香设法安慰她，二人探讨了不用自己亲生就能得到一个儿子的方法。很显然，即便是自己心爱的女儿，她也只不过是获得外孙的必要工具。

甄氏不考虑让她的丈夫纳妾。这种婚姻所生的孩子被认为是甄氏

^①《牡丹亭》，第78页。

的,按照风俗与礼仪,与杜丽娘没有什么不同。但甄氏却不这样认为:“你见人家庶出之子,可如亲生?”^①春香回答说,母子关系并不是生物意义上的联系,而是感情上的联系,这种联系可以同任何人结下,不管这人是家庭中的人还是家庭外的人:“春香但蒙夫人收养,尚且非亲是亲,夫人肯将庶出看成,岂不无子有子?”^②

我们有充足的证据证明,在一些方面,春香可以替代杜丽娘。例如,如果说身份通常与责任等同,那么,在早些时候,杜宝告诉塾师陈最良,如果女主人违反规矩就要惩罚她的女仆。很难弄清楚春香安慰甄氏的话究竟是奉承,感激还是挖苦。在戏剧中的不同时刻,她经常是吵吵闹闹活灵活现地抱怨说,心爱的独立女儿的地位与她这个女仆的地位是多么不同。但是,母亲的混乱肯定特别有助于阐明甄氏与她的亲生女儿的关系。

春香得出结论,通过疼爱一个收养的孩子,甄氏有可能没有儿子也等于有了儿子。春香这番安慰的话预示着杜宝后来的担心,即没有孩子,他将不得不把一个魔鬼认作他的骨肉。他在戏剧结尾的极端反应表明,家庭关系仅仅成了一种象征,这需要引起警惕。不像他的妻子,杜宝的孩子必须是他亲生的。明清时期的法典含有大量禁止收养的条文,法典只允许收养同姓的孩子,为的是让构成政权基本成分的每一个父权家庭保持血脉纯正。

138

春香与甄氏就亲子关系所进行的谈话发生在催促杜丽娘投胎转世的私人纪念仪式上。在甄氏祈祷她的孩子早点重生的时候,她以前的烦恼——看重血缘关系,没有子女她死不瞑目——消失了,因为对我们来说是很明显的东西对她来说似乎是无关紧要的:杜丽娘重生的那个时刻,这个新生的人当然不再是甄氏的孩子了,而是成为别人的孩子,换句

①《牡丹亭》,第137页。

②《牡丹亭》,第137页。

话说,她对她的孩子的爱最终根本不取决于她的孩子就是她的孩子。如果她祈祷杜丽娘早点投胎转世,那么任何孩子都同样值得她爱,因为任何一个出生的小孩都有可能是她的女儿,她通过投胎转世再生。换句话说,就像她的女婿可以是任何人一样,任何人都可以成为她的孩子,但是,即便是她的孩子也有可能不是她的孩子(相反,有可能是别人的孩子已转世的灵魂)。

当她怀念她的女儿,为她投胎转世祈祷时,甄氏发现她自己并非处在一个不寻常的位置。像投胎转世与血缘关系这样不兼容的两种观念是怎样同时被认可的呢?相信投胎转世就是相信灵魂的无根性;相信血缘关系就是相信身份的稳定性。自从佛教传入中国,中国人就面临着这一困境。比方说,佛教徒看起来似乎不食人间烟火,这导致汉语把他们斥之为“非人”。中国佛教文学过分专注于家庭问题,似乎都是关于如何解决这一悖论的,这一点寇爱伦(Alan Cole)在他的《中国佛教中的母与子》一书中有所揭示。

疼爱孩子与孝顺父母必须要与佛教的虔诚与轮回相一致,这一悖论产生了数不清的大量的佛经、戏剧、叙述文(Prose Narrative)、配有插图的故事以及“宝卷”。仅限于宣扬孝道与贞节的故事经常有意将亲子、夫妻之间的感情联系轻描淡写,唯恐人们将爱而不是责任视作善行的动机。相反,佛教对家庭的描述经常是以感情横溢为特征的。可能最著名的讲究孝道的佛教徒是目连,他下地狱把母亲从苦海中拯救出来,从而完成了这一最后的孝举。寇爱伦把《净土孟兰盆经》中描述母子重聚的一段加以演绎如下:

目连的喜悦就像在恒河的沙中寻找一块金子,突然之间就找到了它。或者像孝子听到他生病的母亲康复的消息。或者,像天生失明的盲人突然睁开了他的眼睛。或者,就像一个死人又活了过来。^①

^① 寇爱伦:《中国佛教中的母与子》,斯坦福,加州:斯坦福大学出版社,1988年,第97页。

139 迷信血缘关系似乎总是在感情上含有一种不信任，而相信投胎转世却会承认在母子关系中有着对个人的热烈的爱。

同样，甄氏为她女儿投胎转世祈祷可能成为戏剧中最为感人的时刻。在那个酷似她女儿的“生物”(creature)没有通过意在判断她是人还是鬼的每一个测试之后，伴随在她身旁的石道姑让灯照着她女主人的脸然后说：“休疑惮。移灯就月端详遍，可是当年人面？”又一次，根据相貌杜丽娘被人认出来——这是违背正常逻辑的，因为鬼肯定看起来也与当年一样。

但是在这一时刻，甄氏作出决定，不管她的女儿是人还是鬼都完全不要紧：“儿呵，便是鬼，娘也捨不的去了。”^①这里的母女关系可能来自于母亲的考虑，但是在女孩死后她自己也承认这种关系变了。甄氏对杜丽娘的感情是与柳梦梅对杜丽娘的感情背道而驰的：在彼处，二人之间的爱实际上只存留于意识中了，这种爱最终是以由皇帝批准的婚姻的形式进入社会的。在这里，母女之间那种完全传统的爱最终表明它是一种两个人之间的爱，在这里——由于杜丽娘可能是鬼——因此就不能保证她是甄氏的女儿。

最终，皇帝的承诺的两半——人的身份与家庭中的身份——已经由杜丽娘的丈夫与母亲分别给予她。两个人的爱让她分别成为女儿与妻子。甄氏对她女儿说：“儿呵，便是鬼，娘也捨不的去了。”她把自己称为“娘”——这类妇女的说话方式，她已经度过了生儿育女的年头，她唯一的孩子三年前死了，她肯定认为她再也不能用这种说话方式了——这种说话方式是针对于鬼的。如果说这个妇女已经承认她完全可以成为任何孩子的母亲，她在这里承认她有可能成为鬼的母亲。但是一位母亲会成为鬼吗？承认这个“生命”是她的女儿不仅要把她认作是人，还要给予

^①《牡丹亭》，第239页。

她在人世间的身份——而且还要不再过问她的身份问题。起初是不信任与小心翼翼,但是一看到女儿那张熟悉的脸,她对女儿是否是人的所有疑虑就都打消了——在这一出中,她没有再问这个问题,以后也不再提起,因为这个问题已经完全没有必要再问。

当然,如果说甄氏是通过把她认作人来表达对杜丽娘的爱,那么柳梦梅对杜丽娘的爱来得更为实在。最为实在的一次是,柳梦梅用明朝示爱的方式,把杜丽娘叫作“我的人”,正是他的爱让她成为一个人(反过来,也要考虑到他自身所处的独特的环境),这对恋人明确地表达了这一感情。由于这就是实情,测试也证明不了什么:在这里,正是测试者与被测测试者的关系让她成为人,为了证明她是人,她又将怎样进行测试呢?

一旦重生,在她注意到他之后,杜丽娘最先给柳梦梅说的话是令人感到神秘的,可以用两种方式中的一种来解读。他已经兑现了他的承诺,因此“柳郎真信人也”,而且因为他相信她实际上是从坟墓中站起来的,“柳郎真信人也”。^① 由于这些是她成为人后开口说的最早的一些话,他们暗示了在后面几出柳梦梅要说的话。在杜丽娘完整地把事情的来龙去脉告诉给柳梦梅听了之后,他叹了口气回答说:“是话儿听的都呆答孩。则俺为情痴信及你人儿在。”^②接着同一曲牌下,在谈到他把她从墓中发掘出来时,他唱道:“出土成人。”^③起初他认为她又重返人间,接着通过娶她,他让她成为人。

① 《牡丹亭》,第 184 页。

② 《牡丹亭》,第 199 页。

③ 《牡丹亭》,第 199 页。所有这几段在翻译上都存在着大量的问题。为了提供一种困境感,白芝在这里的译文与我的大为不同:“I listen in amazement; yet my own passion brought me to believe in your living presence,”以及“to bring you from the grave”(p. 221)。举例来说,读者可能无法理解“出土成人”,不可能立即把“成人”看成是一个常见的连绵词,它通常的意思是“adult”,此外它还指《论语》及其他文献中对人的潜能的全面揭示(“成人”还指妓女破身,在这一特定情况下可能还有产生的后果)。这样阅读会造成误读,至少会插入一层不必要的比喻,因为这一段读起来非常合乎情理——但是“成人”及其在儒家学说中的所有的复杂含义仍存在于短语之中。

同样,我们也在我们开始的地方结束本章,还是以拒绝认亲与多疑的杜宝这个人作为讨论的话题。肯定皇帝也不能把自己的观念强加于他。但是,如果杜宝不认可,尽管他们都通过了,这对恋人的婚姻能否坚持下去还是不清楚——如果剧中人物在他们的请求上产生分歧,那么杜丽娘又将怎样成为一个孝顺的女儿与忠实的妻子呢?她的母亲与她的丈夫煞费苦心为她在人类社会创造的身份即女儿与妻子的身份,如果她的父亲不接纳她,所有这一切将化为乌有。

当然,他本应当像他的妻子一样有着把这个人认作女儿的强烈意愿——或者说,如果他仅仅是一个彻头彻尾的怀疑论者,他本应当像对待他的女儿那样有着把妻子看作是鬼的强烈意愿。杜宝在最后一出出现时,认为他的妻子已死;当她进来作证时,他震惊了。在皇帝下诏,要父亲与孩子,丈夫与妻子彼此相认后,一场大团圆似乎是不可避免了,这时甄氏祝贺她丈夫升官,在长久的分离之后,他急切地深情地问候她:
141 “怎想夫人无恙!”^①但当杜丽娘接下来亲热地叫他的父亲“我的爹”(这里我只能译成“Daddy!”)时,她却被他无情地拒绝了。

尽管对他的女儿,杜宝没有更多的证据,但是他还是很乐意把他的妻子认作是人和他的夫人,其实他应该很容易地把她看作是鬼。所以,对他同他的妻子来说,这些相认的场景也可能看作是一种转世重生的场景,只可惜他既不让我们也不让他的女儿看到这个场景——尽管我们都渴望见到这样的场景。

不过接下来,为什么我们再次感到惊讶呢?他在戏剧结尾对待女儿的态度与戏剧一开始没有什么不同;即使在她死亡之后,她也不能向他证明她的人性。更早一些,杜丽娘的相思病引起她父母两种截然不同的反应。紧接着,她的母亲后悔没有早点把女儿嫁出去,让她因情所困从

^①《牡丹亭》,第277页。

而害了她。杜宝打消了甄氏的顾虑，他说：“女儿点点年纪，知道个什么呢？”^①这一点写进了《礼记》，汤显祖与杜宝肯定知道：“何谓人情？喜怒哀乐惧爱恶欲七者，弗学而能。”^②《礼记》从另一个角度暗示了人性的定义：一个人，不管她是卑微还是年幼，她都不会没有这些情感。

关于人性的这一说法，我们到目前为止是非常熟悉的，因为它重复了很多柳梦梅、杜丽娘以及甄氏所曾明确表达过的东西。它是人性的惯例，它使人们认识到人性并不是什么早已存在的等待检验的东西，它只是一种行为与情感——要是当时杜宝能够提及一下这七种感情，那该是多么重要呀！如果说这部戏剧确实不是一出喜剧，其悲剧性在于杜宝拒绝把他的女儿认作是人，拒绝参与到给其他人物带来喜悦的“相认”行为中。如果真是这样，即便在他管理着他的家庭之时，他也从不会欣赏这部戏剧如此美好地建议的人类社会的婚姻，因为在婚姻中，所有的人要维持的“不是强迫的同居生活与虚假地履行义务，而是真实的爱与和平”^③。

① 《牡丹亭》，第 78 页。

② 《礼记》7. 2. 19。

③ 约翰·弥尔顿：《论离婚的道义和法律》，收入 Merritt Y. Hughes 主编：《弥尔顿诗歌全集与重要散文》，纽约：麦克米伦出版社，1957 年，第 711 页。

第二部分

《桃花扇》

《桃花扇》导论

在《牡丹亭》中，身份问题最终是由皇帝来裁决的，皇帝的出现对于这部戏剧来说是十分重要的，但这个人谁都没有见过。相反，就像死去的杜丽娘，在她重生之前挖掘她的坟墓的那一出戏中，她由台下的一个声音来代表，就好像这个脱离肉体的灵魂生活在一个不同于人类的星球上。她被小心谨慎地置于台下，以防止她的身份变幻不定，使剧中其他人物苦恼不堪，或面临苦恼的威胁：他们有可能认错人，或拒绝辨认，或让另一个人代替自己来辨认。¹⁴⁵

在“杂剧”大众化之后，它成为明朝皇帝们的一种官方娱乐形式。帝国的剧团已经建立起来，检察官要审查剧本，以保证戏剧上演后不会引起冒犯。大多数保留到现代的杂剧剧本都经过朝廷与检查官的审查。在这些戏剧中，皇帝在台上的出现要十分小心地删去。这两个皇帝，一个是台上正在上演的皇帝，一个是台下观看演出的皇帝，似乎两个皇帝中有一个皇帝是多余的，尤其是朝代刚刚建立的最初几十年，围绕着皇帝继承人问题，朝廷中充斥着唇枪舌战。^① 遵照新的法规，明朝对戏剧进¹⁴⁶

^① 明朝差不多统治中国有三百年之久，但这个朝代却被一个又一个皇位继承争论所困扰。换句话说，皇位合法性问题自始至终都给明朝蒙上阴影——这被清朝用来证明其篡夺（转下页）

行了广泛的改写,目的在于改造元朝流传下来的戏剧;举例来说,下圣旨的钦差就能代替帝国的存在本身。

在《牡丹亭》中,所有其他的身份都围绕着皇帝的身份在转:是他下圣旨让杜宝他的大臣成为杜丽娘的父亲与柳梦梅的岳父,因此所有三个人都逐渐确定了与他的关系。在戏剧最后一出,他飭令“父子夫妻相认”。戏剧没有明说的一点是,他们之所以彼此认作是一家人,仅仅是他们首先认同他这个皇帝。他们听从他的命令成为一家人。最后,他们人的身份在这个社会中固定下来也要依赖于皇帝。

在《牡丹亭》中,个人身份是如此得令人困惑,这种困惑很大程度上又与戏剧追求自由的力量有关,皇帝本人还要被带上台,如果处在一个像《牡丹亭》所描绘的那样的世界里,又会发生什么呢?同《牡丹亭》与“杂剧”的惯例不同,在《桃花扇》中,皇帝出现在台上,由某个演员扮演,他是众多人物中的一位。这是《桃花扇》向其前辈《牡丹亭》发起大的挑战的一种方式。在《牡丹亭》的高潮时刻,台下那个帝国的存在(即皇帝——译者)解决了所有的问题,并分配给每个人(他或她)一个适当的身份,这种情况在继《牡丹亭》之后出现的戏剧杰作《桃花扇》中不会再发生了。《桃花扇》讲述了明朝覆亡之后的故事,到那时皇帝的身份已经一点也不明确了。

到1644年末,保守地算一下,有7个人最有资格称自己是皇帝。第一,住在北京紫禁城里的明朝最后一个皇帝崇祯,一些顽固分子仍相信他还活着(不过,就在京城明显要被攻陷的时候,他上吊自杀了)。第二、第三、第四,他的三个儿子,如果他们的父亲死了,他们中的任何一个都有权利继承皇位,只知道他们逃离了京城,却不知道他们去了哪里。第五,弘光皇帝,作为皇帝的堂兄,他最终选择在临时都城南京进行统治,

(接上页)政权是合法的。显然,《桃花扇》对政治文化的描述就利用了一些同皇位继承争论相关的史事。可能最著名的一起有关皇位继承的争斗发生在明初。明朝开国皇帝朱元璋把皇位传给他的孙子,后者的叔叔却把他的政权推翻了。几十年后,谣传永乐皇帝(即建文帝——译者)幸免于难(可能是穿过宫殿的下水道逃跑的)作了隐士或和尙。

《桃花扇》主要就是关于他统治时期的情形。第六，李自成，农民起义军领袖，他率领军队攻陷北京，并在1644年底他就要在满洲人的进攻之下失去对首都的控制之时称帝。第七，顺治皇帝，这位年幼的满洲贵族（顺便说一句，他当时只是一个10岁的小孩，他所有的权力都交给了他的叔父摄政王多尔衮，一个最终执掌最高权力的人）。¹⁴⁷

没有皇帝——更确切地说，是太多了——《牡丹亭》中由皇帝的裁断来决定一切的那个时刻是不会发生的。然而，后面的戏剧中却没有出现这样的一幕，也没有能让人们各就其位的方式，原因在于它探讨了这样一个问题，即：如果连皇帝的身份都是不确定的，那么所有人的身份又会怎么样呢？

在对明朝覆亡的叙述中，《桃花扇》重点关注一对年轻的夫妇——李香君与侯方域在政治动乱中的经历。但他们仅仅是庞大演员阵容中的两个人物而已，这个主要由真实的历史人物组成的演员阵容中，包罗万象，从地位最为尊贵的人——弘光皇帝与掌握实权的大臣们——到身份最为低下的伶人与妓女。不过，尽管他们的出身背景不同，这些人中的很多人还是彼此了解，他们通过复杂的感情上、经济上以及政治上的纽带紧密联系在一起。

戏剧开始于北京陷落的前夕。李香君，这位与她的养母李贞丽生活在一起的十来岁的歌妓迎来了由世交杨文驄介绍的第一位客人，杨既是一位艺术品鉴赏家，又是一位官员。他举荐侯方域这位出身名门却生计窘迫的公子，男女双方都很满意这桩婚姻。侯方域与这两个女人并不清楚自始至终整个事情都得到阮大铖的资助，阮是一位官员，因勾结权宦魏忠贤而声名狼藉，为侯方域所代表的上流社会所不齿。在“梳拢”李香君之后——出席这个仪式的是其他的妓女与艺人，他的父母却没有参加——这对夫妻在一柄扇子上题写了他们的婚誓，二人一夜尽享鱼水之欢。第二天上午，李香君坚持要退回妆奁，赢得侯方域和他的复社朋友

的称赞,复社是一个致力于改革晚明政府贪污腐败行为的政治组织。这对年轻的恋人心醉神迷地享受着他们短暂的幸福。

左良玉将军的军队围逼南京给这一段浪漫爱情插曲划上句号。左基本上是一个忠将,但他的军队却因缺乏军粮而发生骚乱。为了挽救南京,杨文骢谋求侯方域的帮助。他们想出一个主意,以侯的父亲的名义伪造了一封信给左良玉,因为左是侯老先生的门生故旧。这封信说服了左良玉,让他得以退兵。危机平息之后,由于参与了这件事情,侯方域被迫逃离南京。在他们含泪道别的时候,李香君发誓要忠于侯方域,侯方域匆匆离开,成为史可法(后来以忠将著称)的副手。

在这样一个给个体带来动荡的时刻,从北方的首都传来消息,说北京已经陷落:李自成的起义队伍已经攻占紫禁城,崇祯皇帝自杀了。南京的官员们匆忙建立起一个临时政府,其首要任务就是代行皇帝之责。马士英与阮大铖抓住形势掌握权力,二人都支持让风流成性的福王的后人做皇帝。但是,侯方域强烈反对这一皇帝的人选,随后向史可法提出建议,但于事无补。阮大铖与马士英成功地迎立以前的福王的后代朱由崧进城当皇帝,这就是新的弘光皇帝。

新皇帝盲目的支持者阮大铖与马士英理所应当地成为南京的实际掌权者,他们很快利用他们的新身份,不顾李香君屡次拒绝,承诺将她许给一名他们的同僚。李香君一心一意要为侯方域守贞,当轿夫赶来要把她抢走时,她不顾母亲与杨文骢的力劝坚决不从。最后不惜倒地撞头毁容来抗争。随后轿夫来敲门,由于为他们撑腰的是有权有势借机报复的阮大铖,她的母亲没有办法只好代她出嫁。第二天早上,在检查李香君的伤情时,杨文骢发现扇子(她与侯方域定情的同一把扇子)上沾上了李香君的血迹,他巧妙地利用花汁颜料,把扇上的血迹点染成折枝桃花,从而创造出一把与剧名同名的桃花扇。

不过,李贞丽所作出的这一牺牲并没有能让李香君免遭打扰:所有的艺人都要到朝廷去登记,为的是能让新皇帝在排演他最喜欢的一部戏

剧即由阮大铖创作的浪漫喜剧《燕子笺》时能挑选演员。阮大铖仍对李香君退回妆奁一事心怀怨恨,因此,她一到来,他就马上让她扮演一名小丑;不过,皇帝否决了他的做法,让李香君出演主角。

与此同时,侯方域已经返回南京,在寻找李香君无获之后,他去看望他的复社旧友们,结果一起被捕;在朝廷镇压东林党人之际,他重返南京,实在是运气不佳。为了救侯方域出狱,左良玉再一次被劝说移师东来。左的军队的推进让长江的门户洞开,方便了清军的进攻,由于整个侧翼的敞开,¹⁴⁹扬州城注定难逃一劫。在此之后,南京的陷落只是个时间问题。

在扬州遭受屠城之后,史可法自杀了,朝廷上下逃的逃,躲的躲,弘光皇帝投奔黄得功将军,不过很快就被俘了。李香君与侯方域彼此都不知道,他们分别在同一座僻远的深山道观里避难,在那里,他们发现了很多来自他们临时家庭的成员:李贞丽,乐师,以及复社的朋友们。似乎所有的人为了最终的团聚而走到一起,直到道长(以前是明朝的官员)劝阻这对年轻的恋人不要结婚,把扇子撕成碎片,把二人分别打发走了为止。

尽管我省略了很多必要的次要情节,一些最为重要的人物的名字也没有提及,但读者可能会注意到,这部戏剧的剧情简介并不简单。它相当复杂,它试图呈现出某种具有纪念性的事物,呈现出朝代变迁中的个人经历,以及朝代变迁怎样影响了各阶层的人们。尽管采用的是戏剧形式,但《桃花扇》是有关明朝覆亡的众多非官方的历史记录之一(事实上,在戏剧的开场白中,老赞礼把它比作是众多史著中最神圣的一部:《春秋》,传说是孔尚任的祖先孔子所作)。

因此,学者们早已提出来的一个关键问题是有关戏剧对历史事件叙述的准确性问题。^① 这部戏剧也反映出了同历史学相关的一些问题:它

^① 对这个问题感兴趣的读者,可参考司徒琳(Lynn Struve)发表在1977年秋季号《译文》(Renditions)上的文章《作为历史剧的〈桃花扇〉》。司徒琳指出,在很大程度上,戏剧对历史事件的叙述是相当准确的,不过出于文学创作的目的,他也对一些历史事件进行了粉饰,例如,在戏剧中,一个人亲眼目睹了史可法的自杀,而不是史可法在最终被处死之前被满洲军队的士兵拖了出去。

要记录下什么样的历史事件,又要采取怎样的叙述方式,事件是否是业已决定的,对事件的认识是怎样因记录方式而改变的。不过,我只是略为关注一下这部戏剧历史或历史学方面的问题,相反,对于这部戏剧,我首先关注的是,《桃花扇》是怎样对其前面的戏剧《牡丹亭》所提出来的有关身份的问题进行回应的。当我查阅了所记载的历史事件同《桃花扇》相同的大量的非官方历史著作时,我所关注的并不是准确性,也不是在多大程度上这些记载彼此是一致的是与戏剧一致的,相反,我关注的是每一个文本是怎样明确地表达有关身份的不同观念的。

150 教曲师傅苏昆生劝说左良玉进攻南京是出于其个人原因,他需要某个人把他的朋友侯方域从狱中救出来。读者可能早就知道了,这一未遂的营救将会带来怎样灾难性的后果。左良玉的军队全线撤离长江的行动便利了清军的进攻,最终使南明政权的覆亡成为必然,这也意味着明朝所进行的重大反清运动的结束。当然苏昆生不会告诉他仅仅是出于对朋友的忠实而建议帝国自行毁灭。相反,他说是为了一个公共目的,具体来说,是为了解救一个更为尊贵的囚犯:传说中的皇太子。

崇祯皇帝有三个儿子,在北京被攻陷之后不久,他们都消失不见了,自然,他们比弘光皇帝更有资格继承皇位,而弘光只不过是崇祯皇帝的堂兄而已。太子或者他的两个弟弟之一还活着的传闻自始至终一直在南京政权内流传着。一个年轻的冒充者,尽管其资格不断遭到满洲人的否认,却出现在北方,一个更让人信服的皇位继承人出现在南方。

出现在南方的这个要求继承皇位的人散布谣言说,弘光政权必须解散,承平时代认识太子的官员被带来测试他的身份。但是,遗憾的是,身份测试的结果不同的人有不同的说法,结果形成了尖锐对立的两派:一派坚信这个年轻人是个聪明的冒充者,另一派同样坚信,太子——合法的皇位继承人——正被人们看作是一个普通的犯人。根据《桃花扇》以及其他的叙述,最终正是这场争论以及来自北方的持续不断的军事压力

导致了南明政权的覆亡。由于传闻太子还活着，因此弘光皇帝无法巩固其统治的根基。正像我们从《牡丹亭》中所了解到的那样，在事关个人身份的时刻，是不可能做出妥协的。

在《牡丹亭》中，对身份进行裁决的皇帝，只闻其声不见其面，说明他没有自己的个人特征，他不受时间的影响，不受历史的限制，他的存在最终也是无可置疑的，甚至连他的王朝也是没有名字的。^① 简直没有办法把他看成是一个人。无论他就杜丽娘的身份作出怎样的决定，根本不会对他产生影响，他作出的决定是完全不带个人色彩的，是不为任何人的看法所左右的，这一点通过这一事实可以看出来，即：他能够并确实作出了有利于这位一文不名的年轻书生而却不利于杜宝这位有权有势的高官的裁定。

弘光皇帝既没有他那种高高在上的威严感也没有他那种一贯正确的权威性。在追悼崇祯皇帝的仪式上，老赞礼宣读了弘光皇帝的祭文，内称新皇帝试图彻底揭穿太子在北京被攻陷后还活着的传闻，解决冒充者的身份这个棘手的问题。这篇祭文表面上是读给死去的崇祯皇帝听的，实际上是读给聚在一起的官员听的：“大宇中倾，皇帝殉社稷，皇后太子俱死君父之难。”^②不过，我们知道弘光皇帝这番话尽管是在祭礼上以得体庄重的语言说出来的，但他的话根本不值得相信。仅仅数月之后，弘光政权就被推翻了，这让我们确信他在祭礼上撒了谎。

自身利益显然成为了弘光皇帝行为的动机，如果这位年轻的冒充者所说属实，那么弘光皇帝的皇位就岌岌可危。在怀疑这位年轻人的身份时，弘光基本上是反复强调他自己的身份。或者说，阮大铖的话来得更

① 从表面上看，《牡丹亭》是以宋朝为背景的，例如，柳梦梅提到宋律。不过，大多数读者认为，柳梦梅所说的只不过是句玩笑话，试图在一部不喜欢追求精确性的戏剧中标出准确的日期，是没有什么意义的。

② 孔尚任著，王季思、苏寰中、杨德平合注：《桃花扇》，北京：人民文学出版社，1993年，第214页。接下来我所有的来自《桃花扇》的引文都出自这个版本。

为直接：“若认储君真不差，把俺迎来主，放那搭。”^①这位年轻人是谁对阮大铖来说是无关紧要的，对所有的人——阮大铖、马士英以及弘光皇帝来说，如果他真是皇太子，他们的损失可就太大了。

这位皇帝不可能客观地判断出别人以谁为中心来定义自己，但一个派别只有一位成员的意见将会被视作整个党派的意见。依照这种逻辑，弘光在冒充者身份问题上的立场无论怎样都不能说明什么，我们只知道他是马阮小集团掌控下的一个傀儡而已。皇帝不再高高在上地裁决身份问题了，相反他自己却卷入了一场有关身份的激烈争论之中。

如果说在结尾处《牡丹亭》处在十字路口并选择了以喜剧结束——结局是每一个人都找到了他或她在社会中的合适的位置——那么在《桃花扇》中这一合适的位置在哪里我们就弄不清楚。在一个万事万物都井然有序的世界里，像弘光皇帝这样的人最终应当置身何处？可能这个世界是没有适合他的位置的。

杜丽娘出人意料的重生以及金国皇帝的入侵对改变杜家全家人的身份产生了破坏性的（却是有益的）影响，但当一切结束后，每个人重新恢复了他或她所属的身份。相反，在《桃花扇》中的社会是不存在这种喜剧的可能性的。我们对戏剧结束后所发生的事情有些了解：清政府巩固了其政权，侯方域将回到他的家人身边。但李香君却无家可归。不像《牡丹亭》中与之相对应的人物杜丽娘，李香君不是权贵的女儿，她是一个妓女，既没有一个父亲的家也没有一个丈夫的家等着她回来。

这部戏剧严格以过去的历史为依据。不仅主要政治人物——阮大铖，史可法，马士英——孔尚任对之进行了全面的研究，而且其中的艺人也是以历史人物为原型的。孔尚任对晚明倾注了如此多的感情，远远超过了他对在此之前的时代与他生活的时代的关注。他找到了幸存的历

^①《桃花扇》，第215页。

史见证人，做了大量的调查，因此，《桃花扇》经常被人看作是“遗民文学”，或者至少受到怀念前朝旧制度的深刻影响。对于这种解读我完全不认同。

我对这部戏剧剧情的概括，可能会给读者留下细致入微的印象，这样做，在一定程度上是为了能让下面几章更容易为读者所理解，同时也是为了表明，这部戏剧是怎样拒绝成为一本怀旧读物的。即使是在发生于北京陷落崇祯皇帝死亡之前的戏剧第3出中，南京城里所发生的一切也并不令人满意。就像剧中的一些人物所认为的那样，问题并不是出在一些可以确认为坏人的行为上面，而是出在情况变得极为糟糕的整个政权上面。很难想象我们从何处着手来修补这个出问题的政权。

换句话说，投射到南京的并不是一束玫瑰色的带有怀旧色彩的光，即便传统上给予好评的历史人物其在道德上也是非常让人矛盾的。举一个例子，史可法，不论是汉人还是满洲人都把他评价为忠臣，但出现在《桃花扇》中的史可法明显是一个不完美的人。

我们的男主角侯方域表现得也不是特别好。在反叛者与满洲入侵者威胁着国境的时候，在贪污腐败达到连他们去左良玉军中的路上所需的口粮与物资都消失不见的时候，侯方域复社的朋友们把自己看作是拯救国家的英雄。不过，除了卷入没有什么主题的琐碎的党派之争而外，他们从来没有做过任何事情。就像弘光皇帝那样，他的话只能从他与马、阮结盟的角度进行解读，除了贬损阮大铖而外，很难看出复社究竟代表着什么，他们挂出来的招牌无意中透露出他们立场的空洞：“复社会文，闲人免进。”^①

事情变遭的这一感觉同样也来自于其他方面。这部名叫《桃花扇》的戏剧不可避免地让我们想起六朝时代大诗人陶潜对神秘的桃花源的叙述，这就是《桃花源记》。剧中许多人物通过明确提到桃花源，从而增

^①《牡丹亭》，第58页。

强二者之间的联系：画家蓝瑛正在创作一幅名叫桃花源的画作（他住的画室过去是李香君的闺房）；官员张薇把他在乡下的小屋也称作桃花源，我们的男主角侯方域入狱后也提到了桃花源。

153 这部戏剧与这篇著名的散文有着非常复杂的关系，这篇散文讲述了一个徘徊在与世隔绝的村落里的渔人的故事。他为这个与世隔绝的村庄里的和平与宁静感到惊讶，当他离开这个村庄后，他竟找不到回去的路了。许多作家把《桃花源记》仅仅解读成一种乌托邦叙述，更为简单化的是，把桃花源解读为所有美好与快乐事物的代码。但在《桃花扇》中，由于一个旧的政权正被摧毁，而一个新的政权正准备诞生，桃花源能够产生各种各样的共鸣，许多共鸣完全适用于当时的状况：一个社会能够从另一个社会中隔绝出来吗？人们能够真正逃离政治和政府架构吗？

从戏剧一开始，即北京陷落之前，《桃花扇》中的主要人物已参与了一种政治文化，在这种文化中，最丑陋的阴谋会取得信任，预见到是暴力的清除异己与公开侮辱成为正常的事情。这不能归因于某个坏人或坏人集团，相反，要归因于一种政治动力。如果说在掌权后，马士英和阮大铖无缘无故地变得残忍与邪恶起来，可是，当我们第一次见到他们与复社的政敌发生冲突时，是阮大铖正遭受他的政敌的侮辱。我们无法断定，究竟是阮大铖正诽谤他的对手呢还是这仅仅是一种复仇行为？无论如何，冤冤相报为政治行为积累了大量的能量。

无疑，戏剧第3出的暴行（由侯方域的朋友们所挑起的）与后面任何一出中的暴行是不相上下的。阮大铖中止了自我放逐，来观看每年的春祭。这个仪式并没有因阮大铖的出现而中断，相反，却被4个人给打断了，这其中就包括侯方域的密友吴应箕，他抗议阮大铖参加春祭。最初他们嘲讽他，接着主持祭礼仪式的人也加入了他们的行列，他们打他，拉扯他的胡子。阮大铖自始至终一直被一心一意要羞辱他的那些人包围着，他为他过去的行为辩护，尽管有点软弱无力和自私。最后他不得不

无力地抗议道：“把胡须都采落了，如何见人，可恼之极。”^①即使是富有同情心的老赞礼也加入了打人的行列。

在阮大铖被无情的羞辱之后，吴应箕十分满意地叹息说：“今日此举，替东林雪愤，为南监生光，好不爽快。”^②他漫不经心地使用“爽快”这个词，却让人感到了丝丝的寒意，这个词可能通常更适用于凉风而不是打人，我认为通过这个词可以看出孔尚任对复社的谴责态度。派系政治，尽管空洞无物，却简直成为男人们（从事这些丑陋活动的人是那些自称自己是好人的人）表达他们最原始的本能的方式：这些暴行没有任何的意义，因为当时阮大铖没有任何权力，他很久以前就被免职了。打他没有任何的政治目的，但打人的感觉却很好。 154

这种政治文化看起来很像一个人所遇到的复仇与被复仇、打人与被打交替出现的困境。身处这种文化的人很可能会被桃花源的美好景象所吸引，因为桃花源代表的是一个没有冤冤相报的世界。

张薇完全被桃花源所迷住，他委托蓝瑛为他画了一幅桃花源的画，把它挂在自己隐居的乡下房子里（张薇有好几次把他隐居的房子称为桃花源）。尽管在好几出中张薇并没有出现，但实际上他在戏剧中是一个举足轻重的人物，部分原因在于他把很多故事发生的背景联系在一起：在逃离北方之前，他是一名把崇祯皇帝的尸骸负责收殓的朝官，作为南明王朝的追随者，他对分派给他的官职很失望，于是就与一名囚犯（蔡益所，复社的同情者）一同潜逃，前往深山隐居，在那里，他最终与侯方域、李香君以及李贞丽会合。在戏剧结尾，作为道长，张薇撕毁了桃花扇。

在这一隐退的过程中，张薇似乎已经重塑了他长久以来为之心迷的桃花源。他与他的追随者摆脱了满洲入侵者，就像生活在桃花源中的人们摆脱了秦朝的压迫一样。生活在桃花源中的人们向来访的渔人解释

①《桃花扇》，第25页。

②《桃花扇》，第26页。

他们是怎样到达这儿的：

白云先世避秦时乱，率妻子邑人来此绝境，不复出焉，遂与外人
间隔。问今是何世，乃不知有汉，无论魏晋。^①

然而一旦离开南京去深山隐居，张薇就从来没有再次提起桃花源。

他不同意李香君和侯方域结婚，他认为在一群与政府断绝关系的人
中，婚姻本身是不可能存在的。换句话说，他告诉他们桃花源的梦想——
155 逃离政治压迫的环境到别处再造一个处处美好的社会——只是一个幻想：“呵呸！两个痴虫，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？”^②婚姻保证了连续性，无论是家庭的连续性还是社会的连续性，不同意李香君和侯方域结婚意味着这伙避难的人不能够形成他们自己的社会，相反，他们注定要重返社会，重新加入并适应新的社会。

没有人抗议他不通情理，相反所有的人都接受了他的意见，这对情人最后分手了。这是严肃认真的事情，无需劝说这对情人——他们经过千难险阻才走在一起——放弃婚姻。为什么与世隔绝的深山就不能够成为他们的桃花源呢？似乎这样一个结局是非常诱人的：李香君与侯方域的孩子长大成人，然后又有了他们自己的孩子，他们对发生于外部世界的丑陋之事一无所知，这一村落的领袖就是张薇。不过，在离开南京与前往深山的某一时刻，张薇已经逐渐不相信桃花源的梦想了。

在这部戏剧中，对桃花源的向往——如果确实存在着一个桃花源的话，那么在汉语中，这个词也是一个陈词滥调——从来不曾摆脱道德上的歧义性。陶潜的散文表明，人们存心要进入桃花源是根本做不到的；渔人偶然间发现了桃花源，一旦他试图重新返回，他却找不到路了。在

① 陶潜：《靖节先生集》，卷6，台北：华正书局，1987年，第1页。

② 《桃花扇》，第258页。

《桃花扇》中，这种焦虑转换成了有关演出的问题。《桃花扇》不断地把那些可以上演却不失其意义的行为与那些不能上演的行为并列在一起。

在张薇的帮助下李香君和侯方域得以再次团聚，但他们团聚的这个荒山孤庙并不是张薇的第一个避难场所，相反，作为南明王朝的一名官吏，他精心建造了一座乡间小屋，他把它称之为桃花源，就像精心布置舞台那样，他把它布置成远离政治的隐居场所。在离开他的乡间小屋之前，他对自己的穿着打扮是否得体进行了衡量：“冠带袍靴全未脱却；如此打扮，岂是桃源中人。”^①由于他是一名在喧嚣的城市办公的官员，我们只能这样认为，为此目的他所挑选出来的所有物品——装饰完全不同于他日常所穿的衣服——从商店买来的：箬笠、芒鞋、萝绦、鹤氅，都整洁地存放在一个衣箱里，以备他隐居深山时用。^②他按照自己对桃花源的想象来装束自己并设计了一套服饰。

最终，促使他真正逃离这一度假小屋进入陌生的地方的因素，是他意识到他居住的环境与他想象中的环境是多么的不同：“衙役走入花丛，156犯人锁在松树，还成一个什么桃源哩。”^③无论环境多么适合隐居，都不可能摆脱政治的影响。张薇请囚犯蔡益所与他一起逃跑，为他的乡居生活而穿的道士服成为他真正的衣服，就好像玛丽·安托瓦内特(Marie Antoinette)发现自己正在牧羊一样。^④不过，要是让他相信这次逃跑并没有让他找到真正的桃花源，张薇肯定就会放弃那个逃跑的梦想，从此不再提及。

张薇与囚犯一道逃跑进陌生的深山，在此之后的三出戏后，侯方域与朋友说书艺人柳敬亭也希望能够进入一个桃花源式的社会。在狱中，两个人在超越丑陋与暴力的一幕中重逢了：柳敬亭，双手被捆绑在一起，

① 《桃花扇》，第 201—202 页。

② 《桃花扇》，第 202 页。

③ 《桃花扇》，第 202 页。

④ 玛丽·安托瓦内特，是法国国王路易十六的王后，她热衷于玩乐，喜欢在凡尔赛花园中的王后农庄里假扮牧羊女。——译者注

正在监狱的院子里出恭，而与此同时，其他囚犯以及马士英、阮大铖的政敌们在半夜里被带出去行刑。在黑暗中，狱官与一些士兵在囚犯中搜寻手牌上的名字与要处决的犯人名单上的名字相一致的人。在所有这一切进行的过程中，侯把一些话唱给柳敬亭听，其中提到了陶潜所作的那篇散文中的内容：“浑忘身累，笑看月圆。却也似武陵桃洞，却也似武陵桃洞；有避乱秦人，同话渔船。”^①

在阮大铖与马士英腐败政府的掌控下，侯方域与柳敬亭感到很无助，他们把自己看作是成功摆脱秦朝统治逃进桃花源中的人。不过这一向往似乎与二人所表现出来的如此热切如此深厚的政治参与感是相矛盾的；他们长久以来就与复社联系在一起，在他们看来，明朝的命运就取决于他们的行动与决定。

不过，在尽管周遭尽是悲剧但还是从彼此相伴中感到快乐的两个好朋友的身上，到底出了什么问题呢？为什么他们不应当享受到作为个体所享受到的任何乐趣呢？现在对桃花源的向往表明，早些时候马、阮与复社的冲突从根本上是空洞无物的。现在转向桃花源，表明他们唯一的选择是彻底摆脱身边所有的丑恶，过渔夫那样的想象中的生活。

157 对于这两个自称是无辜的人来说，他们不放过降临到他们身上的任一简单的快乐，这一行为有点虚伪。桃花源的梦想掩盖了这一事实，即：狼狈的处境至少在某种程度上是他们自己造成的。侯方域，是吴应箕与复社的好友，为了他，苏舜生正煽动左良玉移师东来，对于困扰南京的混乱，他并不是一个无辜的当事人。毕竟，和阮大铖或马士英一样，他也是造成南明王朝覆亡的元凶之一。在这一刻，既没有哀悼死去的皇帝，也没有接受人们正遭受的可怕的审讯，相反，这两个朋友想到了那些想象中的渔人，对历史是如此得无知以致他们认为仍处在秦朝的统治之下。他们对历史的无知让我们感到很忧虑，这表明他们极其没有责任感。

^①《桃花扇》，第221页。

在监狱中他们周遭所发生的一切，表明某种典型的政治身份出了问题。就像他的 20 世纪的化身所表明的那样，监狱长，其本人既不好也不坏，他只不过是马士英和阮大铖手下的一名奴才，听从他们的命令，负责把名单上的名字与每名囚犯要求戴的手牌上的名字对上号。类似的事情《牡丹亭》中也发生过，如地府判官查阅官方记录来看杜丽娘的归属，进士榜则确立了柳梦梅的身份。

但是，在这部戏剧中，官僚政治与身份之间的关系更为模糊。一旦掌握实权，马士英就任命同谋者担任他所希望的任一官职，只要他大笔一挥，他们想做什么官就做什么官。在他迎立朱由崧为皇帝后，朝廷高官全是他的亲信。

关于身份的这一可怕景象，即手牌与名单决定一个人是谁——甚至有时控制一个人的身份——在监狱这一幕中达到高潮，关于身份的一切简化为比对纸条与手卡这一简单的动作。在评论眼前所发生的情景时，感到恐惧的侯方域这样唱道：“片纸飞来无人见，三更缚去加刑典，教俺心惊胆颤。”^①我把“无人见”译成“no one sees it”，不过它还是很容易地被理解为“此处无人见”(there is no one to see)。无论是哪一种译法，这一点是足够清楚的：除了被作为要被处理掉的物品外，在这一过程中人被忽略掉了——纸条以及与之相匹配的手卡才是至关重要的。

在这一官僚机器中，狱官的任务仅仅是比对名单与手卡；无论是我们还是他人都不曾见过不幸的周饯或雷縠祚。不论是我们还是剧中的任何一个人物都不清楚这些人犯了什么罪或者他们是谁，只知道官僚机构认为他们应当被处死。狱中这一幕简直就像发生在我们这个世纪的最黑暗的那些时刻。

不过，就像侯方域满怀希望所建议的那样，鉴于官僚主义化的身份所造成的黑暗景象，桃花源真得提供了一种令人满意的选择吗？桃花源

^①《桃花扇》，第 240 页。（应为第 221 页，——译者注）

所在的村落没有皇帝；他们来到这儿正是因为他们要逃避中国第一个皇帝——秦始皇。但是，这次逃离仅是一个开始；如果张薇不阻止他们结婚，如果张薇不告诉他们那番话，最终他们肯定又要回到外面的世界。相反，他们逃离后会开始新的生活，形成新的家庭，老少同乐，男女共事农业生产。在这块土地上，侯方域将会与李香君结婚。但是，在这儿，张薇打消了这对情人结婚的念头。

可怕的是，桃花源这个社会既有南明政权的影子，又有侯方域和李香君所栖身的社会环境的影子。就像马士英和阮大铖建立南明政权一样，桃花源的居民从无到有一步一步建立起他们自己的村落，他们不关注他们的村落是预先存在的社会政治秩序的一部分还是是否具有合法性。他们没有皇帝所规定的身份，甚至连掌权的是哪个王朝都搞不清楚；当然，阮和马决定了皇帝的人选，他们认为哪个王朝掌权不是一个非常重要的问题。

在一些方面，对于一个没有预先存在的政治秩序的社会的相同的描述，同样也包括了《牡丹亭》中对田园牧歌式生活的描述：获得皇帝认可的家庭是自由地创造出来的，焦点在于它是由彼此选择了对方的一个小夫妻组成。同样的描述也适用于张薇领导的由南明王朝避难者所组成的村落——只可惜张薇别有主张，在国破君亡的情况下禁止李香君与侯方域结婚。

侯方域渴望与李香君成婚，为此他辩护说，人性是以人的天性为基础的：“从来男女室家，人之大伦，离合悲欢，情有所钟，先生如何管得？”类似的想法——人的自然需要是不能违背的——同样也成为杜丽娘与柳梦梅结婚的动机；杜宝试图反对人性，所以他受到惩罚。

159 根据这一说法，人首先和最主要的不是被定义为社会阶层的成员，而是独立的个体，能够选择并形成自己的社会纽带。不过关于人的身份的这一说法——既诱人又可怕——在《桃花扇》中却不允许流行。相反，

在张薇作出回答之后，无论是李香君还是侯方域都认识到，他们结婚的要求简直立不住脚。他申斥这对年轻的恋人：“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？”

至于侯方域的打算——《桃花源记》所呈现的幻想构成其部分内容的基础——酷似已经缠住南明政权的那个梦魇。在南京，社会分层已经被破坏，人们不再受平民或政府公职人员等政治身份的约束，最后，也是在南京，没有人知道皇帝是谁，甚至连掌权的是哪个王朝都搞不清楚。侯方域的梦——逃离这场混乱，遵循人的自然欲望与感情，只做一个普普通通的人，这些就是在《牡丹亭》中如此重要的“奇情”——最后证明与缠绕着马士英和阮大铖的社会疾病是无异的。

在马和阮的控制下，身份带给他们的这一幻觉让他们认为他们可以让任何人成为皇帝。对弘光帝而言，就像侯方域那样，他深信在体现各种社会地位的服饰后面是一个自然人，这一信念本身就表现为一种逃避的幻想。如果说侯方域能够结婚，是因为他可以决定这样做，因为男女的结合是人之天性，那么弘光也可以抛弃他皇帝的身份，加入到桃花源里农夫的行列，因为农夫唯一的职责是为了自己和个人的幸福而存在。在躲避清军的过程中，弘光讲述了他与之相同的一个梦想。他告诉黄得功说：“不必着急，寡人只要苟全性命，那皇帝一席，也不愿再做了。”根据这一看事物的方式，身份只不过是身体一种持续的存在，而身体则具有天然的冲动与欲望。我将考察在这样一种身份的幻觉方面孔尚任的建议到底是怎样的。或者说，就像某个感觉良好的人可能会这样问弘光皇帝：如果你对做皇帝避之唯恐不及，那么，谁来运作这件事呢？

第四章 妓女的扇子

160 在《牡丹亭》的中间部分，杜丽娘的身份裂成四份：尸体、神位、自画像与鬼魂，每一种身份都与众不同、争先恐后地声称其代表的就是杜丽娘。在戏剧结尾处，两种身份兼而有之：成为柳梦梅妻子的那个女人，把鬼魂与尸体两种身份的特征结合在了一起。

至于身份的第三种形式，它的残存物并不成问题，因为人们会认为神位并非绝对的损失。如果说神位现在没有什么用途了，那么在杜丽娘最终死亡之后它还是有用的。没有人会说，只要表明杜丽娘还活着，她的任何一种身份都会存在。让这个活着的女人与神位共存，就像为备将来使用提前数年购买的棺材一样令人感到不舒服。

161 不过，杜丽娘死前所画的那幅让这对恋人走到一起的自画像，又是怎么回事呢？只有在柳梦梅被关押在监狱之时，我们才能说明它的下落，在那时，杜丽娘的自画像成为他身边唯一的财产。在戏剧的最后一出，当皇帝下诏承认杜丽娘并让她与她的家人团聚时，自画像的下落就没有再提及。在很多出，这幅自画像都是最为重要的手工艺品，它神奇般地赋予杜丽娘身份，现在则是完全消失不见了。更糟糕的是，甚至没有人注意到它不见了——这真是一个令人不安的遗忘。

《桃花扇》回应《牡丹亭》的方式之一就是打破早期戏剧大团圆结局的状态——有时候差不多是以惩罚性的活力(punitive vigor)来回应。^①戏剧自始至终,李香君都在模仿杜丽娘,有时是逐字逐句地模仿。有两次,她唱的是《牡丹亭》中杜丽娘唱过的曲子:第一次是同她的教曲师傅苏昆生一起唱,第二次则是在参加选优时在弘光皇帝面前唱。第一次,她唱的是新学的曲子,在她练习这首曲子时,师傅边教她边唱;因此,她与所唱曲词中涉及的人物无须建立联系。

第二次,她唱《牡丹亭》中杜丽娘的唱词,是在她刚刚拒绝阮大铖出演《燕子笺》中除主角外所有其他角色之后,此时杜丽娘的唱词完全适合她的处境。由于晚明女伶商小玲唱着杜丽娘的台词死于台上,因此,在李香君唱杜丽娘的第二个曲子时,我们很难说清楚正在唱曲的人到底是谁——李香君还是杜丽娘;两个人的身份缠绕在一起,让人分不清楚。但是,即使李香君在模仿杜丽娘,这个年轻的名妓也不允许与她的情人结婚。

杜丽娘的自画像在无人注意中消失了,而《桃花扇》则以“毁扇”把剧情推向高潮——更确切地说,当张薇谈及撕毁扇子时,他确信这柄扇子已经失去了昔日所具有的任何价值。这柄扇子一度受到人们的迷恋以致剧中几个人物声称他们把扇子看得比他们的命还重要。剧中最后一幕,李香君与侯方域永远地分道扬镳了,张薇的话结束了这一幕:“你看他两分襟,不把临去秋波掉。亏了俺桃花扇扯碎一条条,再不许痴虫儿自吐柔丝缚万遭。”^②毁扇让这对年轻的恋人永远地分手了。

张薇最后的台词不仅说明了扇子的结局,还至少表明了必须毁掉扇子的一个理由。《牡丹亭》中的算术不容易理解,但《桃花扇》中的数字计

① 《牡丹亭》对后世戏剧的影响很难说是评价过高,一个又一个剧作家被比作汤显祖;一部又一部戏剧作品,被比作《牡丹亭》。至于传统评论家就汤显祖对《桃花扇》的影响所作的评论,可参阅《〈牡丹亭〉研究》,第244—245页,以及《汤显祖研究资料汇编》,卷2,第887页。

② 《桃花扇》,第259页。

算则要简单得多。张薇解释说，戏剧将严格遵守对纤维的保护。^①一旦扇子被破坏之后，那么就没有丝剩下来供痴虫儿作茧自缚。“karma”，在汉语中叫“业”，就像丝一样在人间上演，缠绕着交织着。为了确保没有丝留下，扇子必须要被撕毁。

162 没有告诉李香君，杨文驄就把她的扇子拿走，蘸着草汁，把扇子上的血迹点染成折枝桃花。李香君一醒来，就连连称谢：“桃花薄命。扇底飘零。多谢杨老爷替奴写照了。”^②假如，真如她所说的，血染的扇子是李香君的自画像，那么扇子有意被撕破使我们不得不返回到更早时期的戏剧，问这样一些问题：《牡丹亭》中的自画像去了哪里？体现在自画像上的杜丽娘身份的一部分又去了哪里？

自画像的消失意味着责任的消除，就好像与自画像一道被禁止的激情也消失了。随着自画像的消失，杜丽娘为她的与自画像相关的行为所负的责任也消失不见了。当然，如果它还存在着，作为她风流韵事的见证物，自画像将会在她受人尊敬的状元妻子的新身份中占据一个尴尬的位置——甚至有可能让她的新生活化为泡影，这也正是《桃花扇》的关键之处所在。

还可以用其他方式来表述这个问题。在她被发掘出来以后，杜丽娘自称她是重生的处女，这让她有了其他人不能有的机会——既有了与柳梦梅私通的机会又有了以后按照礼节嫁给他的机会。我们可以通过这种方式提出一个“方程式”(equation)：她因悲伤而死，但在世间与阴曹地府看来，她却因把一切都给予了一个“情”字而获得了声誉；然而接下来她却获得重生，享受到了我们这个世界上的所有快乐与荣誉。换句话说，通过生活，她为她没有完全贯穿到底的行为赢得信誉。至于这一“数学运算”(mathematics)的情况并不是完全正确：如果真有机会——相对

① 原文作：The play will abide by a strict conservation of fiber。这句话令人费解。——译者注

② 《桃花扇》，第154页。

于死的生,或者相对于礼仪的“特许”(license)——一个人能够避免这两种选择所带来的不便吗?或者,享受到这两种选择所带来的舒适吗?

用这样的方式简直无法解决这些问题。这似乎也让孔尚任头疼不已,因为《桃花扇》重新上演了每一个这样的“方程式”,特别强调要让每一个“方程式”结果相同。换句话说,李香君,这个有时候我们无法把她与杜丽娘区分开来的女主角,遭受了与杜丽娘相类似的经历,但又有一些重要的不同。

读者可能会认为,《桃花扇》对早期戏剧的批评仅仅是针对于超自然现象的。相反,对于读者所预想的历史剧处理先前神话故事的经验主义,《桃花扇》仅有一点是与此相关的。《桃花扇》通过批评儒家社会田园牧歌式的生活状况来对《牡丹亭》作出回应——杜宝的家庭恢复原状就全靠的是同田园生活相关的一切——这一不寻常的批评实际上可以延伸到对早期戏剧方方面面的批评,其中很多批评与超自然现象完全无关。¹⁶³

戏剧临近结束之时,在戏剧的大部分时间在彼此寻找对方徒劳无获之后,侯方域与李香君实际上在同一个地方,但彼此不知道对方的存在。这对恋人各自逃离南京,到深山中去避难。自从他们在“盒子会”第一次相遇后,时间已过去了三年,在某种程度上,这一次在有意重演他们第一次相遇的情景。三周年是个重要的日子;《牡丹亭》中的情人相逢也是同样的三周年——从杜丽娘梦到柳梦梅开始,到她在衙门里见到他为止。在他们第一次相遇时,众妓女在类似于“树屋”(tree house)的楼上嬉戏作乐,分享盒子中的美味佳肴,假装不知道楼下可能有客人正翘首观望。事实上,吸引客人是“盒子会”的根本动机。这个时刻同时又是为窥阴癖者有意安排的。

如果说过去对南京城所发生的事情她假装不知道,现在那就是真得不知道了。这一刻,李香君是真得不知道侯方域出现在这儿。就像第一次相遇的时候,边上还有一位慈母般的人物——卞玉京,她以前也是艺

人,但她放弃旧的生活方式成为一名女道士。在南京,这位慈母式的人物欢迎侯方域的到来,期望能从他那儿得到好处。这次,卞玉京打发走了这伙寻地方过夜的男人。她告诉他们说:“这里是女道主持,从不留客的。”李香君表示同意:“说的有理,比不得在青楼之日了。”^①

李香君已经做好了选择。她要像卞玉京那样——放弃以前的生活方式出家为尼——或者,她可以继续做一名歌妓。但她不能同时拥有两种生活方式,放弃旧的生活方式最终成为侯方域尊贵的妻子。她无法像杜丽娘那样,既能获得世人认可的生活方式所带来的好处,又能获得儒家“克己复礼”的益处。询问杜丽娘消失的自画像的下落实际上是以另外一种方式问在杜丽娘的童贞问题上发生了什么。她的自画像消失得无影无踪;她的童贞又无缘无故地出现了。这样的事情怎么会发生呢?

李香君的职业使得借贷记录一目了然。扇子显然成为某种“算术”(arithmetic)的中心:对其层层累加,首先是墨水(侯方域的贡献),接着是血(李香君的),最后是植物的汁做成的颜料(杨文骢蘸着它,画出了桃花的茎与叶);当它们累加起来,扇子的价值也就相应地增加了。

一开始它是一把普通的没有印上任何东西的扇子。在“梳梳礼”进行期间,一位客人提议取笔和纸来做诗;但侯方域回答说,纸就不需要了:“不消诗笺,小生带有宫扇一柄,就题赠香君,永为订盟之物罢。”^②听起来就好像侯方域从他身上直接拿了一件礼物给李香君。这柄扇子注定不是为此目的,它所拥有的唯一价值是它充满了感情色彩。

不过,血迹变成桃红色又完全是另一回事。他们把这把扇子的价值呈现给更多的旁观者:杨文骢,苏舜生,李贞丽,侯方域。对这些旁观者而言,这柄扇子所体现出来的价值是以李香君的血泪为代价的。血迹指

^① 《牡丹亭》,第249页。

^② 《桃花扇》,第47页。

代被夺去的童贞，它们也会改变扇子的价值，它们会让血溅扇子的这个妓女的价值变小。一个能值几百两银子的高价妓女，毁掉了显示其贞洁的面容，导致她无法从事为她支付费用的服务。在李贞丽看来，扇子不可能值 300 两银子，但肯定这把扇子的形成让她损失了不少钱：当李香君血溅扇子而不是上轿前去的时候，漕抚田仰乐意为她支付的钱款就打水漂了。这就是背景——不可避免地，考虑到李香君和李贞丽的职业——戏剧反复告诉我们的是，这把扇子是无价之宝。^①

这类价值不可避免地与人类痛苦联系在一起。附加在一个物品上的痛苦越多，其价值就越高。这一算法的典型是和氏璧，后来它成为秦国和赵国争斗的焦点所在。卞和发现了一块石头，他确信有宝玉嵌于其中，于是他把它呈献给国王，玉工告诉国王这只不过是一块石头。卞和因此被砍掉一只脚。国王死后，卞和又把它呈献给新的继位者，结果另一位玉工告诉他，这只不过是一块石头。于是卞和剩下的一只脚也被砍掉了。最后，在第二位国王死后，卞和又一次呈上这块石头；由于双脚被砍掉，这一次他可是冒着生命危险。结果，这块石头是一块玉，从而证明卞和是无辜的。数代以后，秦国向赵国表示，愿出 15 座城池来换和氏璧。和氏璧的故事建立起了关于价值的彼此矛盾的“方程式”。

在女孩委托苏昆生把扇子交给侯方域后，苏昆生在行进途中被乱兵推下水，即将被淹死。扇子上的画像却没遭水淹，这仅仅是因为苏昆生的头上顶着一个包裹，扇子就在包裹里，而就在这紧急关头，苏本人又被李贞丽救起，她碰巧在河上的一只居住船里。手里拿着这把扇子，侯方域穿过敌占区，在监狱的院子里步行，长途跋涉赶赴深山。不过，如果戏剧确实很关注各种各样的“经济”并使得它们显得是正确的，那么这把扇子又是怎样——因李香君的痛苦而变得无价，又因随后的幸免于破坏而

^① 就像“无价”这个词所表明的那样，对这把扇子的评价可分为两种情况：一方面它超越了任何评价（任何对扇子评价都只能被看作是一种侮辱），另一方面按实值计算，它又是无价的，至少它在市场估价方面是如此。

日益变得珍贵——幸免于破坏，只是在落入张薇的手里之后，它就变成一件毫无价值的物品了吗？

在这一特殊的艺术品（它混合了工艺以及血、植物汁液等天然物质）中，李香君看到了一幅能从根本上说明她的身份的自画像。对李香君来说，扇子上的这幅特殊的画像形成了对其个人身份的辩护：“咳！桃花薄命，扇底飘零。多谢杨老爷替奴写照了。”

根据诗歌的修辞，作为一个美女，她相当于花，而花盛开的季节都太短，它们很快就凋谢了。李香君所选择的用于描述桃花的词语增强了二者之间的联系；这些红色的桃花“薄命”，就像一句俗语所说的：红颜薄命。“红颜”既可指她也可指桃花。不过，在李香君所作出的她自身与红花之间的这些联系中，这些红色的桃花之所以引人注目，恰恰在于它们是独特的，是用她的鲜血画就的。

杜丽娘的“写真”不同于李香君的“写照”——不仅仅是在外表上，还在于它们寻找表达其主题的方式上。杜丽娘的写真是一个无比成功的隐喻，她的身份赋予甚至化为一个完全不同的物质——颜料和墨水代替了血与肉。相反，李香君的自画像是用她的血画就的，这是修辞手法中最为实际的提喻法（synectics）。^①

166 尽管杜丽娘的自画像相当得逼真，而李香君的肖像画则看起来不像桃花，除了在隐喻意义上；客体与画像显然是不同的；桃花的画像看起来不会像女孩。确实，这把扇子永远有一种被人仅仅看作是一幅桃花的装饰画的风险。而无论是柳梦梅还是狱卒最初都误把杜丽娘的自画像看成是嫦娥或观音的画像了，与之形成对比的是，侯方域误把血染的扇子

^① 实际上二者的区别是模糊的，隐喻意义上的自画像经常被人称赞为是提喻法意义上的，就好像通过相像，物体与它的映像逐渐分享着同一种物质。（“提喻法”是类比族技法的典型代表。其特点是以大量的联想为基础，以不同事物之间的相同或类似点为纽带，充分调动想象、直觉、灵感诸功能，巧妙地借助其他事物找出创新的突破口。——译者注）

仅仅看成了一把画扇。毋庸解释,这把扇子逐渐变成了一把在装饰上没有价值的扇子。

在杜丽娘完成自画像之后,出现了两个杜丽娘——一个是画像中的,一个是作画者本人。但是,如果画像在很大程度上表现出作画者的身份,如果在画像完成之后,作画者仍是同一个人,那么,剩留下给我们的杜丽娘的身份并不比一开始时多吗?第二,从什么地方开始杜丽娘只有一种身份了呢?而且,似乎并不能永远地阻止杜丽娘继续作自画像这一过程,一遍又一遍地重复戏剧第14出,于是乎,就能不断制造出更多的自画像。那么,我们又怎样看待自画像的复制品呢?用的是同最初的自画像一样的物质进行的复制,一个鬼魂会从这些自画像中的任何一幅(或者说,每一幅)中出现吗?戏剧的结局让我们确信杜丽娘的身份是独特的。不过,我们不能保证她的身份是颠倒的——只要生产更多的画像显得是如此得容易——我们又怎样才能够确定一个单一身份的杜丽娘呢?

一幅用主体的血画就的画像可以回答读者的这些异议。这把扇子抵制复制与大量制作,因为李香君不可能复制出与这把扇子相同的很多扇子。这幅画像承载着与它的创造者完全不同的关系,尽管这幅画像同样声称与她保持着一种享有特权的关系。在这个意义上,扇子上的这幅自画像同蒙田的自画像一样,与杜丽娘的自画像没有多少相似之处。在一个著名的段落中蒙田认为他的写作“是与作者同体的”——意思是说,并不是蒙田认为他自己是由墨水和纸做成的,相反,把作者与他的作品区分开来是不容易做到的。主体与他的肖像不可能保持着距离,因为正是通过描画自身这个行为,正被描画的自我被改变了。

蒙田把他的文学自画像描述为是“同体的”,这一点是在他有关怎样来描写自我的一段文章中提到的。(顺便说一下,这篇随笔的名字叫《论否认谎言》,具有典型的戏谑色彩)他这样解释他与写作之间的关系:“与

其说我塑造了书,毋宁说书塑造了我;这本书与其作者唇齿相依,是作者自己做的事,是他生命的组成部分;不像其他书,所写的事与作者毫无关系。”^①就像他塑造了他的书,反过来书也让他成其为他。同样,李香君把血溅到扇子上;不过,实际上,通过流血毁容,血迹不但改变了她,也让她成为一个人,因为血迹成为她转变为一个不惜牺牲生命捍卫尊严的刚烈女子的纪念。

蒙田是在一个自画像流行的大时代进行写作的,他通过把他的写作事业与自画像等同起来介绍书中的一节:“我为别人描绘自己,给自己上的色彩势必比我本身的更鲜明清晰。”^②就像蒙田的自画像一样,桃花的画像表现出的是内心的私人的东西,并使得它清楚可见,为人们所共享。通过让其清楚可见,蒙田本人的特征与李香君的血迹成为与它们的以往完全不同的东西。扇子成为以前无法证明的东西,即她渴望为侯方域守住贞洁的明证。无论是蒙田还是李香君,自我呈现改变了主体;他们的自画像不再仅仅是对预先存在的艺术家的临摹。

蒙田对于他的作品看法——他创造了它们,而它们也创造了他——表明了自我与自我呈现所涉及的一种“算术”(arithmetic):自我描述与自我加起来是一个整体。一旦自画像完成,创作者就没有特权称其在先了。随笔以及它们的作者同样可以声称其代表的是真正的蒙田。

这一特殊类型的算术——肖像以及肖像的制造者应当合二为一——直接引出了《牡丹亭》中杜丽娘的自画像所提出来的问题。具体来说,有关肖像的这一说法与本书第一章所讨论的独特的身份增殖的观念是相抵触的,在第一章中,杜丽娘似乎突然间由一个变为三个——镜

① 《蒙田随笔合集》(斯坦福大学出版社,1965年)。Donald Frame把蒙田这段话译为:“I have no more made my book than my book has made me—a book consubstantial with its author, concerned with my own self, an integral part of my life; not concerned with some third-hand, extraneous purpose, like all other books”(p. 504).

② Donald Frame把这一段英译为:“Painting myself for others, I have painted my inward self with colors clearer than my original ones.”(p. 504).

像,自画像以及作画者——有可能这一身份增殖会无休无止地继续下去。桃花扇(以及蒙田的随笔)的形成过程为另一种自我呈现的模式提供了论据,这种模式使身份的无限制复制化为泡影。杜丽娘作自画像的方式表明——甚至预先决定了——戏剧结尾处让人苦恼的麻烦;如果说在戏剧一开始她的身份是如此容易层出不穷,难怪身份测试与人们试图确定一个单一身份的杜丽娘构成了全剧的高潮。

至于李香君,这种算术是一清二楚,因为她是一名妓女。把李香君的身体换成“硬通货”(hard currency)对戏剧来说是重要的,不同的人物反复为我们做着这些计算。对戏剧而言这些计算确实是重要的。当李香君自毁面容让身价一落千丈时,李贞丽的反应不仅反映了她对她更多的母性关爱,而且作为老鸨她也意识到这一行为所带来的经济后果:“呵呀!我儿苏醒,竟把花容,碰了个稀烂。”^①读者可能会质疑说,在同样的情况下,杜丽娘的母亲可能更关注她女儿的健康,而不是她的美丽。 168

由于从伤口中溅出来的血在扇面上形成的桃花状,因此这幅与之同体的画像的创造在形式上标志着她已从一个卖淫的妓女转变为一个难以接近从而必定是贞洁的女人。当然,有很多妓女并不比李香君受人欢迎,哪怕她的脸上有伤疤;但是一旦脸上打上了印记,李香君这位受人赞扬的美人,从此不再是从前那个名妓了。当后来我们被告知,这把扇子是“无价的”时候,我们不能不把它的价值与李香君所减少(哪怕是暂时地)的价值联系在一起。蒙田式的算术在这里起效了。这个面无血色的女孩,与带有血迹的扇子和毁容的女孩在数量上恰好是相等的。没有增加什么内容。

两幅肖像在它们与其主体的关系上都存在着一定的焦虑。李香君的桃花扇需要加以说明,以免被别人误认为它仅仅是一把普通的画扇。

^①《桃花扇》,第149页。

杜丽娘的自画像险些被看成是嫦娥或观音的画像。无论我们多么相信一幅给定的画像是多么得逼真，主体与画像之间的联系从来就不是绝对的。世界上品质最好的相片肯定修改过——因此它并不能代表某个具体的人——或者成为拍摄对象的标准照。我们完全看不出来这幅肖像是怎样与那个女人联系起来的吗？就像我们无法证明某个具体的人与某张具体的肖像画有着一定的联系，我们也无法证明任何两张肖像画是不相关的。

汉朝时期，皇帝把他的嫔妃中最丑的一位选出来作为双方通好的礼物送给蛮族的首长。事实上，王昭君是皇帝嫔妃中长得最漂亮的一位，但只有她没有贿赂宫廷画师。但是，正是肖像画的本质让我们不能绝对肯定，肖像画家是出于报复或是愚蠢而把她画成这样的呢，还是他画的就是他所见到的她本人的样子呢？

我们这个时代相信照片，相信它们能无可争议地把一个人凝固在一张照片里，但这种对照片的信任却经不起推敲。因为，归根结底，我们没有具体的理由相信摄影师能十分精确地描述出他们的照片，或者，拍摄对象能够正确地认出自己。即便是对照片的这种说法，即除了相片没有其他东西能忠实地描画出真实的事物，也是一个谎言。计算机修正（哪怕是最简单的用气笔修照片）照片的可能性使得摄影肖像并不比任何源于真人而非想象中的人的肖像更可靠。

那么，那些已经死去或上了年纪或无论如何已经变了样子的人的肖像，又是怎样一种情况呢？那么，又怎样来证明肖像与其主体之间的关系呢？（这个问题也摆在我的面前，无论何时我都必须说，我的汽车驾照上的相片——有着与我不同的发型，样子看起来有点恍惚——绝对是我本人）。蒙田的肖像与李香君的肖像夸张地宣称“人画同体”无异于在风中哭喊。肖像总是在把其与其主体相分离的倾向作斗争。这种担心也延伸至文学上的自画像。把某个具体的作者与某个具体的文本联系在一起并不是一件容易的事。因为模仿者或伪造者是聪明的；他们所复制

的恰恰是令已知的作者的声音与众不同的东西。

如果所有的肖像至少在暗中承认这种可能性,即它们不可能一成不变地与一个主体绑在一起,它们也要处理相关的甚至更大的焦虑。肖像画含蓄地表达了对个体差异的看法——人与人之间的差异是意味深长的千差万别的。不过,假使结果是在每个人为自己留下一张不同的肖像方面并非每个人之间都全然不同,那么,又会怎么样呢?

即使人们很有把握地知道无论一张画的主体是否有一个“孪生兄弟”,人们肯定不会认为画的主体不会有一个与之相酷似的人,无论是完全相同还是只是近似都足以欺骗一些人。这些问题在戏剧中表现得尤为明显。在戏剧中,有一个与之酷似的人的可能性似乎并不像在生活中那样显得牵强附会。两个相像的人是多幕剧传统的一个基本特征(在我们的戏剧传统中,《第十二夜》与《错误的喜剧》可能是两个最典型的例子)。阮大铖的《燕子笺》的情节——作为弘光皇帝如此用心排演的一部戏剧在《桃花扇》中被反复提到——取决于像这样的两个酷似的人。两位女主角(二人最终都嫁给了男主角)碰巧彼此看起来几乎完全相似;戏剧一开始,一个人的肖像被误认为另一个人的肖像。^①

两个相像的人让个体的特殊性问题复杂化了,但他们并不是对任何肖像都能充分代表一个人的能力进行质疑的必要前提。我们也可能会责备我们使用的媒介试图留住个体的特殊性。可能并不存在着两个真正相像的人,而是只存在着功能上相像的两个人——由于表现得不够充分,因而使得他们看起来似乎是完全相同的。对肖像与其主体相分离的担心,已经延伸到远比人们所认为的更广的领域,但艺术史学者理查德·布里连特(Richard Brilliant)对肖像的一个维度进行了探讨,他认

① 在《燕子笺》中,一个妓女与礼部尚书的女儿外表看起来极为相似——尽管她们出身不同——她们彼此能够替代对方。起初,宦官的女儿误把妓女的肖像看成是她自己的;后来,礼部尚书与他的妻子(在战争的过程中失去了与他们的女儿的联系)就收养了这个妓女,部分原因在于她看起来是如此得像他们丢失的女儿。换句话说,这部戏剧长时间饶有趣味地关注于两个相像的人是怎样一个替代另一个的。

170 为,除了是阶级与社会的标记而外,肖像能够表达出人与人之间的差异。^① 这幅起初被误认为是嫦娥与观音的画像而最后却成为杜丽娘的自画像的肖像,据说展现的是一位身着透明长袍的迷人女性的形象吗?

肯定,人们很想知道是否明朝时期中国的肖像画有办法——甚至真正渴望——留住把个体区分开来的细微的面部差异,而不仅仅是诸如服饰与背景之类表面的差异。^② 不过,我们没有具体的理由把明清时期中国肖像画的缺陷与局限性作为攻击的目标。可能所有的肖像画对于表现个体任务来说都是不够的;这一质疑无法从任何一张自称要成为某个人的肖像中消除掉。

有可能像杜丽娘这样的人很少会担心,一个人的外貌不能把她与其他人区别开来。她的独特性至少部分在于她是杜宝与甄氏唯一的女儿,她的身份后来得到皇帝的承认,并不是以她的外貌为基础。与之相反——除了肖像画问题,这一点将会在后面给予更为详细的讨论——作为一个没有丈夫与父亲的女人,在儒家政治中,根本没有办法确定李香君是一个与众不同的人。杜丽娘对她的自画像中寄托了很高的希望,希望在她死后这幅自画像成为她留在人世间的唯一物品;但是,把希望寄托在李香君的肖像即桃花扇上,就像希望一个妓女不但成为一名贞妇还要成为一个明显与众不同的人那样,既崇高又荒诞。

在让我们把一张脸与另一张脸相比对方面,肖像可以说是长袖善舞,独擅胜场。在我所见到的肖像画中,比方说,康熙皇帝的肖像画据说是可辨识的,它呈现出来的是一个长着一张窄脸的瘦长男人的形象。但是,即便一个人收集了某个人大量的肖像,谁又敢说他人的肖像不会夹塞于其中呢? 一名骗子可能会仿造一张肖像;模仿的恰恰正是人们通常把肖像主体与其肖像比对上所依据的所有的细节。像这样的仿造让寻

① 理查德·布里连特:《肖像画》,剑桥,马萨诸塞:哈佛大学出版社,1991年,第109页。

② 我在哥伦比亚大学做完报告后,夏志清教授提出了这一问题。

求证实自身身份的人特别容易受到攻击。面对这样的问题,可能会让一些人采用大卫·休谟那样的方法,让问题权威化:为了解决由此产生的问题,我们需要做的是求助于那些可能了解我们的人——比方说,亲自去找了解我们的某个人。但是,这种对策明显存在着缺陷:甚至沙皇罗曼诺夫的一些亲戚和家庭至交也被安娜·安德森欺骗,后者自称是安纳塔尼亚公主,他们一厢情愿而又有足够说服力地作出判断,安娜·安德森就是俄国末代皇帝尼古拉二世与妻子亚历山德拉·费奥多萝芙娜最小的女儿,其依据就是她在外表上与死去的女孩的相片极为相像。^①

肖像不能顺利完成的是把面部与具体的身体(一个名字,在家庭和社会中所拥有的一个身份)联系起来。在康熙皇帝的所有肖像画中,很有可能有一张是一个与之酷似的人冒充的,并且连我也不可能知道。一个人可能看起来极像肖像中的某个人;但是我们仍旧不能确定把面部与身份联系在一起的任何证件——比方说,汽车驾照或护照——是真实的。我们根本看不出这个人面部与那张脸大致相同的唯一的一个人。我们从《牡丹亭》中得知情况并非如此;把鬼魂的脸与肖像画中人的脸上仅用了片刻功夫;而证明这两张脸都是杜丽娘的脸却是贯穿了戏剧剩下的所有内容。

李香君希望她的自画像能让她的独特性广为人知,在这一点上,她远远地超过了大多数自画像的主体。扇子的产生让这位年轻的妓女作出了不同寻常的声明:她并不是可被替代的,她也并不乐意被替代,她是

^① 安娜·安德森(Anna Anderson, 1896 - 1984)是一位自称为沙皇的女儿的女人。在沙皇的政权瓦解后,斯大林积极地寻找沙皇家人的下落。安娜·安德森在法国巴黎自称是沙皇的小女儿安纳塔西亚,安纳塔尼亚还活着的消息震惊了沙皇的亲戚。由于安德森脚与安纳塔尼亚公主的脚有同样的特征,并且安德森知晓一些必须在皇宫生活过才可能知道的小细节和习惯,沙皇的亲戚分裂成信任和不信任两派。如果情况属实,安德森就能获得沙皇庞大的遗产。但事件过了50年仍然无法证明安德森就是安纳塔西亚公主,直到1990年代DNA测试的出现。借由沙皇的尸体以及沙皇亲戚的相关DNA,最后证明安德森不是沙皇的直系亲属。1991年尼古拉二世沙皇夫妇与被杀害的其他三位皇室成员的尸体正式下葬在俄罗斯的叶卡捷琳堡,安德森的骨灰被安葬在德国希昂。——译者注。

独一无二的。这里的悖论在于，由于李香君选择了一种特殊的媒介来让人知道她的独特性：它们就是血迹——其他人的血迹看起来也可能与此是完全相同的。主体与肖像之间的关系是如此紧张与疏远，以致二者之间的关系在很大程度上是一种想象行为。

据我们所知，没有一幅肖像是无可辩驳地与某个具体的主体联系在一起。杜丽娘的肖像神奇之处恰恰在于它没有其他肖像所具有的那些担忧：尽管宣称是有个性的，但它还是设法把自身与其主体无可辩驳地联系在一起。即使桃花扇形成的过程不能够向我们保证它的独特性，但戏剧接下来所发生的事情似乎能够保证这种独特性。在人群中她孑然独立。她仅次于她的画像——这可能是在她重新融入正常的人类社会后扇子不能继续存在的又一个原因。

另一方面，更大的问题——把一张特定的面庞与一个身份联系在一起——在很多场戏中并没有解决。甚至这幅神奇的画像，与其说有助于那个特定的目的，不如说更多的是阻碍。尽管这样，肖像还是千方百计要把自身与某张特定的面孔极好地联系在一起，它这样做只是因为这张面孔事实上并不独特：鬼魂看起来像画像中的人，而重生的女孩则看起来像鬼魂。

相反，李香君的扇子显然是世俗的，它总是处在与其主体相分离的危险中，它并没有化入一幅女神的肖像中，它只是一件装饰品而已。女孩流血拒婚是为了证明她是人而不是商品，不过我们不清楚她是否成功。把扇子上的血迹变成折枝桃花，这一行为取得了让李香君远离扇子甚至掩饰了她在扇子上的存在。如果没有添加上茎与叶，红色的斑点无疑更容易让人认为它们是血迹。然而，在没征得她同意的情况下，她最珍贵的物品却发生了改变：杨文驄对扇子进行了修饰，当时李香君正在熟睡，尽管他完全知道这把扇子对她来说十分重要，但他还是没有叫醒她。

尽管她称之为“写照”，在比喻层面上把她脆弱的存在与桃花的存在

联系在一起，她的这一解释似乎杨文骢并没有想到，即便在他围绕她的血迹作画之时。扇子体现出了她生命中的重要事情：她爱侯方域，她要为他守贞，甚至不惜牺牲生命。然而杨文骢在为血迹添加枝叶时，除了点缀血迹之外，他似乎什么也没有想。相反，他出于唯美主义的艺术冲动却无法抑制，以致到了违背人类道德的地步。在他看来，扇子上的斑点不应看作血迹，而应看作是审美的目标，他检查了一下扇子然后若有所思地说：“几点血痕，红艳非常，不免添些枝叶，替他点缀起来。”^①

当他第一次见到这把桃花扇时，侯方域并不能更好地理解这把扇子的意义。通过出自本能的同情，柳梦梅从他情人的自画像中又收集到了其最显著的特征——她的激情。直到把扇子的来龙去脉明明白白地告诉了他，侯方域才理解了这把扇子，其实他听了很多故事完全可以把扇子的来历拼凑出来。

李贞丽向他讲述了他离开南京所发生的事情：“嫁是不曾嫁；香君惧怕，碰死在地。”侯方域听后大笑：“我的香君，怎的碰死了？”^②李贞丽回答说，香君并没有死，但她受伤很重，只能呆在原地。在听到李香君不但没有背叛他反而撞地毁容身受重伤后，侯方域就不再询问她的情况，反而把注意力转向李贞丽询问她身上发生的事情。他对他旧日情人的评论给人的感觉好像仅仅是出于礼貌，他立刻转向李贞丽询问她的情况，他这样做暗示着，这两个女人都同样有求于他，她们都是他昔日朋友圈中的成员。

苏昆生把扇子递给他，除了过去他送给李香君的那把扇子外，侯方域不清楚它还会是什么。读者会想，作为一个更具同情心的情人，在听了李贞丽讲述的李香君的经历之后，他可能会猜出扇子上的红色斑点实

^①《桃花扇》，第154页。

^②《桃花扇》，第179页。

质上是什么东西。毕竟,苏昆生给了侯方域大量的暗示,他完全可以把事情弄明白。苏昆生指着扇子唱道:“看桃花半边红晕,情恩!千万种语言难尽。”^①侯方域早已了解到,李香君以头撞地,流血过多昏死过去。而且,苏昆生刚刚告诉他李香君托他带给侯方域一封信。接下来这段唱词充满了对扇子的真实本质的暗示。“晕”有两层含义,一是指“光影色彩模糊的部分”,二是指李香君头撞地昏死过去。“千万种语言”,指的是“血染的桃花”所体现出的感情,“血染的桃花”则是约定带给侯方域的那封“形象的书信”(graphic letter)。

然而在给了所有这些信息之后,侯方域仍旧看不出这把扇子代表的是一幅肖像。确实,作画者李香君有充足的理由担心,她的身份有可能与扇子上的画不相干。一个人如果从表达方式的直率性方面来衡量真诚,不会有比这把桃花扇更真诚的画了,因为这幅画所用的颜料实际上是艺术家自身的血液。人们可能会说这幅画体现出了她的真诚。不过,这一真诚的表达方式并没有马上找到一位乐于倾听的观众。最终苏昆生不得不直截了当地告诉他扇子是怎么一回事。侯方域对此的反应,并不是人们预料中的悲哀,反而是令人心寒的喜悦,这体现在剧中,他说的这样一些话:“果然是些血点儿,龙友点缀,却也有趣。这柄桃花扇,倒是小生之宝了。”^②对于这段话,我将在本章的后面予以更为详细的讨论。如果有什么区别的话,“有趣”,我把它翻译成“marvelous”,它甚至还有“心情愉快”的含义,因此,翻译成“entertaining”或“amusing”也可以。人们无法根据上下文断定“有趣”是否仅仅是指杨文骢点染桃花扇这件事的效果;无论如何,侯方域的评论的确暴露出在一定程度上他是一个无情的人。他的乐趣肯定是与这一场合不相称的。

李香君把扇子作为书信送给她的情人,希望通过扇子他能理解她的

① 《桃花扇》,第180页。

② 《桃花扇》,第180页。

一片深情。但是，书信是什么，她想让他理解她的这个“他”又是谁？李香君走上拒婚这条路，正是为了拒绝人们把她看成是能值三百两银子的商品，她毁容恰恰是为了今后人们不再这样评价她，一旦她发现她的扇子成为侯方域的“宝”，她肯定会不高兴的。如果李香君想要把扇子作为她表达其身份的一种方式，在她不在时能够代表她，并希望扇子能够体现出她的个性与不可替代性，侯方域最初的反应表明，扇子完全没有达到她所设定的目标。¹⁷⁴

肖像指向两种不同的身份：他是谁，指的是一种与众不同的具体身份；他是什么，指的是一个人的个性特征与性格。如果说杜丽娘的身份不同于妓女李香君的身份，可能情况是她们不能以同一种方式被画出来。

杜丽娘的母亲，被人们简单地称为“甄氏”，我把它翻译成“Lady Zhen”。“甄氏”指的仅仅是她父亲的姓，这种命名方式让我们无法把她与她的姐妹与堂姐妹区别开来。这种称呼在中国古代是称呼良家妇女的通常而又正式的方式；举例来说，地方志在叙述贞烈行为时把其归于“陈氏”、“张氏”、“李氏”的名字下——在描述这些妇女时，不需要用她们本人的名字。在以后的生活中，作为状元和高官柳梦梅的妻子杜丽娘，在官方的登记簿中其名字将会被简单地写作“杜氏”。作为特定家族的女儿们，她们的名字表明了她们在国家中的地位。

李贞丽的名字却起到了相当不同的作用。作为一个名妓，她可能从来不会被人称作李氏，因为“李”不是她的名字的重要组成部分；“李”这个姓甚至与她的父亲都无关。姓并不能确定她在父系中的位置，她的女儿也姓李就是一个明证。姓是建立在知道父亲的基础之上的。它们让人们根据具体的身份（即相对于他人而言，他们是谁）来进行分类；在不按父系进行组织的妓界，个人的名字就至关重要。在以 19 世纪晚期的上海妓女为题材的著述中，贺萧(Gail Hershatter)认为，妓女给自己起名

字,可以视作大众自我表现的一部分。^① 这样的名字,表明了个人的品质,重要的声望,与姓或父母给自己起的名字相比,它更像今日商标的名称。

在《桃花扇》中,这两类身份的区别体现在两个人物的对比上,一个是南明政权的弘光皇帝,另一个是李香君。在这里,由于皇帝的身份是模棱两可的,因此这两类身份的区别可能是最清楚的:妓女与皇帝分别代表了问题的两极,这个问题就是:是什么让他/她成为他/她这个人?

175 皇帝既是一国之君,也是一家之主:弘光之为弘光,是因为他肯定是一个具体的人即朱氏宗室的一员,福王的儿子,万历皇帝的孙子。当一位自称是太子的青年出现后(我没有发现剧中曾提到这位青年的个性或性格特征),皇帝身份的不确定性让南明政权陷入混乱之中。尽管会有人认为与无能的弘光皇帝相比,他有可能会成为一名好皇帝,但问题的关键不在这里。最终,除非采用适当监督下的 DNA 测试,否则是无法解开整个争议的谜团的。

相反,DNA 测试并不能告诉给我们有关李香君的任何重要的信息。无人关心她的父母是谁(当然,李贞丽是她的养母)。在她的生活中让她变得重要的东西以及人们提到她时所要谈论的东西:她的性格,她的外貌,她的才艺,而这些恰恰是在提到这个自称是皇位继承人的青年时没有人会提到的东西。可以想象一下这两个人:一个人酷似弘光皇帝,而另一个人则酷似李香君。每一个人都试图伪装成他/她的样子。在多大程度上他们能成功呢?如果这两个人被发现又会发生什么事情呢?如果他被发现,这个酷似弘光皇帝的人自然会被当作骗子而受到责难,他有可能因试图篡夺皇位而被处死。在一定的情形下也会出现与之大致相同的情况——就像在激烈的战斗中出现了一个替身——不过,看过黑

^① 贺萧:《危险的愉悦:20世纪上海的妓女与现代性》,伯克利:加利福尼亚大学出版社,1997年,第84—85页。

泽明导演的《影子武士》的观众都知道这一情节，那个替身自然是受到了严惩。^① 作为那个独一无二的原型的替身，他们的根本意图是利用他之后把他除掉。不论一个人在外表上还是在才华与气质等内在品质上与皇帝多么相像，他都不可能真正取代君主。

事实上，围绕着这个要求继承皇位的青年而发生的争论恰恰表明对类似的骗子的担心可能正在悄悄地进入人们的头脑。对那些确信这个自称是太子的人就是个骗子的人而言，这个年轻人暗示了一种可怕的可能性，即任何人——获得一些真相并有能力说服足够多的人——就能够偷偷地溜进去，篡夺皇位。

弘光皇帝假想中的挑战他的身份的与他酷似的人在戏剧中并不存在，原因仅仅在于他根本不需要看起来像弘光，因为对于弘光而言那不是最重要的。相反，这个人所需要的同样也是要求继承皇位。是什么让弘光成为弘光，这一身份的核心问题表现为：威胁他身份的是何种类型的挑战？这种挑战有可能会呈现出下面两种形式中的任一种。首先（这种可能性在《桃花扇》中不会发生）这个我们已经知道的名叫弘光的男人本身就是名骗子。一本野史（在下一章中我将对此进行考察）著作提出这种可能性，认为福王的一名男仆偷走了官印，向相关权力部门显示其本人就是太子。其次——这是对《桃花扇》真实性的攻击——有人声称与崇祯皇帝有着更近的血缘关系，因为正是靠着与已故皇帝的血缘关系，他才能自称是皇帝，他的身份也恰恰依赖于它。 176

我们想象中的女主角是一个谈吐文雅、多才多艺、美丽可爱的女孩，那么与李香君酷似的这个人又会是怎样的呢？戏剧再次做出解答。在我们谈到某个与李香君相像的人时，说她与李香君“大致相同”是恰如其

^① 《影子武士》(kagemusha)是黑泽明导演的一部电影，获1980年戛纳电影节首奖。天正元年，武田军攻打德川军的鲜田城。武田军的首领武田信玄受狙击而亡。为了不动摇军心，由貌似信玄的影武者装扮信玄，最后信玄死去的消息被曝光，影武者也因此被放逐。——译者注

分的。事实上,甚至不完美的替代也曾发生过,如在她受伤后李贞丽代替女儿出嫁。之后,当皇帝传唤所有的艺人上朝,李贞丽不在,李香君只好代她母亲上朝。她拼命搏来的身份,即她是一个被认为是侯方域妻子的贞妇,现在是没有抗争就放弃了。她又重新成为一名歌妓,她的名字变得无关紧要。当然,旁观者知道要发生什么事(首先,李贞丽不可能被人误认为是一名出现在朝廷上的16岁的女孩的),但负责送信的差役不会自寻烦恼地要弄清楚每一个人的具体身份。

带着写有要报给皇上的艺人名字的“票子”,差役不会费心核对他要召唤的妓女的身份,他相信每一个人说的话,不再检查人与名字是否对得上号。其他的艺人显然知道出现在朝廷的人是李香君,自然对她到底是谁就产生了一些困惑。她说她是李贞丽,但她的同行却暗示她不是李贞丽。尽管如此,差役却对此不关心;这些事情不是他分内的事:“母子总是一般,只少不了数儿就好了。”^①皇帝的党羽们非常想弄清楚这个自称是太子的陌生人的确切身份;没有人会操心是否是一个妓女代替另一个妓女上朝。

如果说李贞丽假冒李香君是顺利的,那么李香君假冒李贞丽同样也是顺利的,询问一下有没有比二人更适合的替身是毫无意义的,她的个人品质所定义的某人同样也会唱歌也同样美丽,也同样效忠于复社,这个人可能与李香君是同一个人。

是什么塑造了杜丽娘本人?无疑是戏剧最后一出围绕身份观念杜宝所产生的焦虑,这种身份观念与定义了弘光皇帝的身份观念是大为相似的:杜宝担心一个冒充者——除了那个完全像他女儿的人而外——已经代替了他女儿的位置。没有确实证据证明这个人就是他的女儿,他不会接受她。就像这位皇帝一样,一个在各个方面(无论是内在还是外在)都完全相同的替代者是完全不可能做得到的。

^①《桃花扇》,第160页。

但是,即便皇帝认可了她的这一身份——让她再一次成为杜宝的女儿——关于身份的这一说法并不是她起死回生来到朝廷的理由。戏剧结尾处这位年轻的妻子把她的身份归于她的自画像。自画像成功地让她起死回生。仅仅是因为它确定了她的其他身份,它向柳梦梅展示了她的美丽与她奔放的天性。他爱上画像中的女孩,并不是因为它描画的是高官杜宝的女儿杜丽娘(无论如何,柳梦梅是在他们关系发展的后期才知道这一切的),相反,是因为自画像显示出她是一个美丽而又热情的女孩。

如果李香君想让侯方域知道她是多么悲哀多么想念他,为什么她不直接画一幅自己神色忧伤的传统自画像呢?赠送肖像,无论是在生活中还是在戏剧中,都是唤起健忘的爱人记忆的一种公认的方式,她甚至要表明自己紧握住的是象征他们的爱情的他的扇子,毕竟,这一策略也适用于杜丽娘。李香君决定给他这样一幅不同寻常的肖像,正是因为寻常的肖像会突出有关她身份的假想,而她希望扇子反其道而行之。

妓女与自画像共享一段复杂的历史。马克·夏尔指出了现代肖像画的一个可能的起源:光顾妓院的男子通过查看不同妓女的肖像,根据肖像选定一位妓女从而开始了他们的买春之旅,接着通过拐走他中意的妓女而结束这次买春之旅。^① 日本的“浮世绘”有时也会起到类似的作用。贺萧曾提及,在帝制晚期,妓女形成了画自画像的习惯,自画像或是为了装饰她们的住处,或是送给她们的老相好。^② 在19世纪晚期,妓女们很快就接受了照相术,因为它能大量地生产照片,能让她们穿着各种各样不同服装拍的照片在照相馆和妓院里出售。这样的照片被广泛传播。

肖像真正能够表明的唯一一种身份是大多数妓女赖以谋生的东西。¹⁷⁸ 虽然肖像在把某个人与他具体的官僚身份联系在一起方面不是很可靠,

^① 马克·夏尔:“波西亚的肖像:作为交流的表达”,载《常识》(1998年春季卷),第94—144页。

^② 贺萧,前引书,第83页。

但它们仍能够显示出(相片主人)身体上的特征。当然正是这类身份成为妓女这一职业的中心。任何一个妓女都是根据她的外貌而被选中,对于其肖像在一组肖像中被挑选出来的妓女而言尤为如此。一个人选中一名妓女,在某种程度上,依据的是一幅肖像所充分表达出来的那些品质,即一个妓女的脸与身材看起来的样子。肖像所不能做的——把某张具体的脸与某个具体的身份联系在一起——无论怎样对妓女来说是不重要的。在一篇题为《扬州瘦马》的小品文中,张岱这样来写人们在观看了一个又一个出现在眼前的妓女之后的效果:

然看至五六十人,白面红衫,千篇一律,如学字者,一字写至百至千,连此字亦不认得矣。心与目谋,毫无把柄,不得不聊且迁就,定其一人。^①

人们可能只是对李香君渴望确立自己的独特性怀有同情之心,却谴责她所从事的职业,无论她是多么美丽,都只能是“万变不离其宗”。

简言之,由于李香君极想成为侯方域的妻子,甚至她可能自认为就是如此,因此她有充足的理由不把她脸部的肖像送给他。如果弘光皇帝也发生了类似的故事并且毁了容,他的朝廷肯定不会在意。如果甄氏遭遇匪徒脸上留下疤痕,杜宝将会依旧怀着喜悦与感激之情与她在戏剧最后一出团聚。相反,对于她最亲密的人怎样看待她而言,李香君的毁容是一件既严肃又要紧的事情。

并没有把她的美女肖像寄给他,相反,她送给他的东西却暗示着她已不是他记忆中的样子了。她以为——或者说希望——毁了容的李香君反而要比过去的美女李香君对他更重要,因为她的贞洁与坚定就写在她的脸上。换句话说,她希望正是她特定的身份才让他感到重要——

^① 张岱:《陶庵梦忆 西湖梦寻》,上海:上海古籍出版社,1982年,第51页。张岱在一篇题为《扬州瘦马》的小品文中就年轻妇女的交易进行了描绘。(“瘦马”指那些被人收养着准备充当妓女或妾的女孩子。——译者注)

个替身,不论多么像她,都不能替代她。她试图把她的独特性倾注在这把血染的扇子上,她的理由是别人无法替代她。但是,她试图证明她的独特性的努力从一开始就注定要失败了。

让我们暂停一会,把李香君的肖像即这把扇子与一幅假设的肖像作个比较——比方说,弘光的肖像,由于他统治的这段时期既短暂又混乱,因此他有可能没有找人画过肖像。如果说肖像画与能让人联想到妓女的某种身份完全一致,那么,留在皇帝的肖像画上的力量又在哪里呢?没有人会把对皇帝的忠诚建立在肖像所呈现出的这些具体的特征上。制作一幅皇帝的肖像——要突出他最为重要的东西,恰恰是这些特征肖像无法捕捉到——似乎是一件充满矛盾的任务。

当然,皇帝的画像还是制作出来;大多数读者可能见过不少皇帝的画像。通常在博物馆展出的皇帝与皇后的画像起初是用于特定的宗庙并且出于官方的意图而制作的(一个明显的例外是忽必烈之前的元朝统治者的画像,他们当然不关心儒家的仪式,他们的画像因此看起来更像传统的画像)。这些用于仪式的画像与真人一样大小或者更大,从明初到清末——这一时期有500多年之久——画像没有明显的变化。^①在明清两朝皇帝的画像中,服饰的差异并不明显,尽管对于平民而言,发饰与衣领上的这些变化,是事关生死存亡的大事。历史学家孔飞力(Philip Kuhn)与柯启玄(Norman Kutcher)曾就清朝剪辫子所带来的政治危机进行了著述。^②

但是,在这些画像中,重点并不在于这些重要的差异,而在于皇帝的

① 即使从宋朝开始的这些画像看起来也没有太大的差别,尽管作画时似乎允许皇帝摆出更多的姿势,而皇帝的衣服似乎更为简单。

② 在《叫魂》(哈佛大学出版社1990年版)一书中,孔飞力描述了一起发生在乾隆年间通过剪辫子从而盗窃别人灵魂所引起的普遍恐慌。孔飞力探讨了到18世纪为止,辫子与剃头是怎样具有象征意义的。在《孝贤皇后之死》(载《亚洲研究杂志》1997年8月号)一文中,柯启玄注意到这样一个事件,乾隆皇帝在悼念她的皇后时,认为在某种程度上不遵守悼念的惯例(尤其是明令禁止剃头)是大逆不道的。

服饰是怎样与众不同的。头饰遮盖住暴露在外的头发,他们的服饰并不是要突出款式,而是为了要炫耀其皇帝的标志,两个朝代皇帝的服饰都是一样,上面都绣有五爪的龙,或是其他任何能代表皇权的程式化的象征物(祭祀用的杯子、粟、太阳、月亮等等)。人们通常能够从一幅男性平民的画像上立即辨认出他所处的是哪一个朝代;严格来说,在皇帝的画像上,人们必须要多看两眼。

所有这些帝王的画像给人的一个最主要的印象是画像很大,通常是由代表皇室的黄色构成。与描画一个具体的人的个性特征相比,这些画像更多地关注于使纺织品的图案更完美——龙袍稍稍敞开,是为了显示衣服里面还有一层异常华丽的饰锻或是展示皇宫地毯的复杂图案。没有一个人会通过创作这样的一幅画像而获得永生:没有一个艺术家能让自己出名,因为在这种背景下是无法展现个人风格的,任何一张皇帝的脸都不会让观看者过目不忘。

匆匆翻阅一下一本印有清朝皇帝与皇后正式画像的对开本的书后,它留给人们的一个明显的印象是,画像中的脸庞是最微不足道的部分。同刻画面部特征一样,这些画像同样关注于刻画地毯与长袍。事实上,人们感到所有的脸好像都能调换,却不会因此产生不同的效果。最终,这些画像成为一个机构的画像而不是具体的某个人的画像。看一下这样一幅画像的主体,即那个呆板地僵硬地坐在皇位上层层衣服裹饰后面的那个主体,我们不可能收集到通常习惯于从一幅画像所获得的那类信息(以及任何一幅妓女的画像被期待提供给人们的信息,人们期待从妓女的画像中所获得的信息),即:提到的这个人是高还是矮?是瘦长还是矮胖?皮肤是白还是黑?他的皮肤是疤痕累累还是平整光滑?站在另一个人的身旁他将会是什么样子呢?这些画像并不是那类能把某个人与其他人区分开来的画像。

换句话说,皇帝的画像所产生的效果是完全不同于妓女的画像所产生的效果的。它们关注的并不是个体的差别性,即一个人不同于他人的

身体上的特征；事实上，研究这些画像后，人们几乎发现不了明显的个体特征。比方说，我几乎不能把康熙皇帝的正式画像与他本人大量的非正式画像对上号。在非正式的画像中，他是细长而又多情的，很容易认出来；但在正式的画像中，他的那张厚嘴唇，目光敏锐的与众不同的窄脸，似乎在黄色的锦缎中间也渐渐得模糊不清了。画像表明，尽管其他任何人都不可能替代皇帝，但所有的皇帝都彼此能够替代。每一位皇帝与其他的皇帝都非常相像。

在清朝，至少有很多皇帝命人为自己画了各种非正式背景与式样的画像。在他众多的其他画像中，康熙皇帝命人为他创作了一幅风格与耶稣会士相关的画像，包括他脸上与墙上的阴影在内，他的简便的蓝袍变得模糊不清，以致衣服上的折痕变得清晰可见。有时候皇帝身着戏装：康熙之后的雍正皇帝，让人为他画了一幅半侧面的画像，配上锦缎背心与（令人难忘的）卷曲的假发，他的打扮宛若“太阳王”（Sun King）。在其他的皇帝画像中，很多皇帝穿着便服坐着，有时被他们的孩子们围着，有时则身着学者或隐士的服饰。

自然，作为一个永不满足的各种画作和书法作品的收集者，乾隆皇帝对这些非正式的画像情有独钟。显然他也喜欢打扮。比方说，在他的画像中，有一副西藏风格的佛教神灵的装饰画，一百多个喇嘛一个挨着一个形成一个大圈，所有的喇嘛都指向圆中心那个长着乾隆皇帝的面孔的喇嘛。^① 换句话说，他是一个神仙，再一次坐到了高高的王位上，被仙女与其他的神仙围着。罗友枝（Evelyn Rawski）从皇权政治的角度探讨了这些画像，认为这些画像表明乾隆皇帝不仅是儒家整体的领袖，还是多民族帝国以及西藏喇嘛与蒙古人的领袖。^②

① 《清代帝后像》，4册，北平：国立北平故宫博物院文献馆，1934年，III. iii。

② 罗友枝：《最后的皇帝：清代宫廷社会史》，伯克利：加州大学出版社，1998年，第5页。罗友枝认为，有清一代，皇帝制度完全确立起来，这使得皇帝不再受到单一的文化合法性意识形态的束缚。

不过，皇权政治的需要并不能用于解释所有的画像。例如，一幅画像描绘了乾隆皇帝穿着开领的明代服装，在门外练习书法，只有两个小童相伴，这幅画像，嵌在一幅风景画中，有意隐去了有关画像主人皇帝身份的所有线索：他既没有穿五爪龙袍，甚至连辫子也不见了（小心翼翼地藏在明朝式样的帽子下面了）。

正式的画像出现在国家与家庭举行的仪式中，在这些场合中，这一画像会被看作是一组类似的画像中的一幅，这组画像则是姿态庄重身着正装的一个完整的皇帝画像系列。这种展示会给人一种王朝更替的连续性与必然性的印象。便装起到了比较神秘的作用。仪式的目的肯定不是用来展示正在后花园里作画时的乾隆皇帝。仪式上用的皇帝画像强调的是君主制的外在标志与这种制度的连续性。不过，乾隆皇帝的这些画像差不多与之相反，在这些画像中，同一张面孔却身着大量不同的服饰——有人可能会说这是一种伪装。观看者学着在最不可能的背景下寻找他的面孔。画像的丰富性恰恰表明，人们在一定程度上相信画像，相信它能展现主体的品性，或是能够对主体作出新的论断。他骑马一箭射中劲鹿的画像能表明他是一名伟大的猎人或是能使他成为一名伟大的猎人吗？

我怀疑这一系列画像是专为乾隆皇帝本人画的，作画像是为了对皇帝的身份作出一个复杂的断言。它们明确表达出了乾隆皇帝就其自身所作的声明，大概他会这样说：不错，我是皇帝，但我也同时是一位父亲；我是一名猎人；我是一名读书的君子；我是一名精通古筝的行家；我是一名佛教徒；我是一名神仙。

182 我把我们认为真实的乾隆有关自身身份的声明（比方说，他是一名父亲）以及显然是假的声明统统放在一起。他肯定不是佛教徒；在那张特别的画像中，那个光头也不是乾隆本人的。^① 这种声明表明，一种自

^① 同样，有一张 70 岁的慈禧太后的著名照片，照片上的她苦着脸，打扮得像观音，而她周围的侍从则打扮得像仙女。尽管她被恭维为“老佛爷”，但这整个一幕显然是在演戏，甚至她与她的侍从所站的巨大的莲花座都是不真实的。

称的身份尽管从表面看来是一个谎,但如果它能表现一个人的内心状态,那么这种身份仍有可能是真实的。乾隆作为佛教徒的画像表明,尽管他在社会中的身份不是佛教徒,但在内心中他同佛教徒一样虔诚谦逊,而一个读书人,其真正的快乐则来自于莳花弄草与舞文弄墨。

换句话说,有关身份的不同声明是依据非正式的画像作出来的,这与那些正式的画像形成了鲜明的对比。这些画像声称能表现人的内心世界,而内心世界要比外部世界重要得多:我不是你们看起来的那个人;内在的我才是有价值的。就弘光皇帝而言,他肯定认同内在的自我——在他的外在身份的映衬下这一点尤为明显——这体现在他盘算着摆脱他的身份之时。

当然,我不认为这些画像道出了乾隆皇帝身份的真相;我肯定不希望我的读者这样认为,他剃成光头的打扮或佛教徒的画像并不能让我相信他在本质上是信佛的。相反,在草草翻阅了一本这样的画像集后,寻找他在每一张画像中的脸,无论背景是怎样的不真实,我总感觉到,当把所有的画像放在一起看时,这些画像所作出的真正声明是,它们根本不能让乾隆皇帝感到开心。

首先,在画像中确立个性这个问题成为一个不同的问题。在正式的画像中,我们很难认出画中画的是哪一个皇帝,可是根本就没有人认出画像画的就是皇帝。但是,既然所有的画像自称表达的是真实自然的自我(在这里,这种自我可能与有可能帮助我们认出某个人的文化机构一点关系也没有),那么,又是什么把在花园中画成的乾隆的画像与数以千计的在户外练习书法的明清绅士的画像区别开来的呢?毋庸置疑,如果不把它放入皇帝的画像之中,我们就不可能认出画中人就是乾隆皇帝本人。那么,看着这幅画像,有点像测试那位要求继承皇位的年轻人,试图弄清楚是否正在谈到的这个人就是皇帝,尽管他已脱离了他的帝王的环境。

一些不公平却又难以预料的事情也发生了:诚实与谄媚之间的界线

即使对观众来说也是重要的,可当人们发现画像对乾隆皇帝的身份所作的声明不再真实可靠时,诚实与谄媚就交叉在一起。如果人们不相信他是神仙,我们就无法把背景与舞台,服装与戏装区分开来。再看了足够多的非正式画像之后,它们开始共同作出如下的声明:所有的衣服同样可以互换,在决定我是谁方面同样是没有意义的,因为我究竟是谁全在于这张脸。要记得这一说法让李香君如此害怕以致她血染画扇,因此桃花扇的形成过程实则毁坏了她自己的花容月貌。

开始于扇子及其与弘光皇帝想象中的肖像的对比的一系列探讨,令我们不由自主地要问一些重要的政治问题。比方说,是什么把皇帝与其他人区分开来,它又是怎样表现出来的?他的独特性肯定不完全在于一套明黄色的衣服;也不在于一系列内在的品性,比如喜爱音乐或佛教徒般的虔诚。

从这里再迈出一步,我们就能接触到了最古老的政治问题之一,也是帝制中国的核心问题,即:皇帝的具体身份重要吗?这部戏剧围绕着“皇帝的具体身份是怎样变得重要的”这个问题而不断展开的,戏剧通过两种相关的方式来加以说明,这两种方式直到现在我们肯定都不会感到陌生。

首先,哪一个人做皇帝很重要吗?或者说,放在肖像画的背景下来提这个问题,出现在正式的官方的画像中的那张面孔很重要吗?对于不要脸面的妓女郑妥娘而言,肖像画中的面孔一点也不要紧。当她兴高采烈地把南朝的覆亡看作是卖艺的大好时机时,也就直截了当地对这个问题作出了回答:“老爷不晓得,兵马营里,才好挣钱哩。这笙歌另卖,这笙歌另卖,隋宫柳衰,吴宫花败。”^①对她来说,无论是爱新觉罗家族的成员当皇帝还是朱氏家族的成员当皇帝,都完全是无关紧要的事情。

其次,皇帝的个人品质很重要吗?或者说,乾隆皇帝打扮成骑手、沉

^①《桃花扇》,第235页。

思的隐士以及学者后叫人画的那些非正式的画像很重要吗？一代忠臣史可法为了那个完全不够格的无能的弘光皇帝欣然赴死。相反，侯方域坚持认为福王的后人不能成为皇帝，因为他的个人经历表明他完全不配作皇帝，这给他带来麻烦。侯方域心目中的皇帝又是哪一个呢？那些非正式的画像与成为皇帝有关系吗？

我是通过区分两类不同的身份开始本章的：一个人的样子——身体特征与个人品质，这对李香君的妓女生涯是非常重要的——不同于一个人是谁，就像弘光皇帝一样它指的是一个人具体的身份。不过，我们现在应当清楚，二者之间的界限不断在变小：扇子是李香君确立自己身份的比较大的工程的一部分，这个工程就是不管她的样子变成什么样，她要成为侯方域的妻子；而弘光，在他多灾多难的统治后期，他渴望能摆脱皇位，梦想能获得一种与皇帝无关的身份。184

李香君把扇子称作她的“写照”与书信，二者都是“交流”(communication)的比喻说法，她希望扇子能够代表自己。在戏剧的一则序言中，孔尚任解释说，扇子也可以起到不同的作用：“桃花者，美人之血痕也；血痕者，守贞待字。”^①换句话说，扇子让她从妓女变成贞女；作为她贞洁的标志以及她最重要的物品，桃花扇甚至代替了她的嫁妆——就好像它已取代了阮大铖暗中提供后来又又被李香君拒绝了的那份妆奁。

桃花扇让李香君摆脱了出卖肉体的急切需求，它同时也参与到另外一种“外在的经济”(external economy)。她的恋人立即认识到了有关这把扇子的事实。侯方域从苏昆生手里接过这把扇子的第一反应是称它为“小生之宝”；他接下来的反应表明，他认为扇子不仅是珍贵的东西，还是限制他的行为迫使他不得不承担起重任的东西：“香君香君！叫小生怎生报你也！”^②有一种经济决定着李香君与扇子之间的关系，但是一旦

^①《桃花扇》，“桃花扇小识”，第3页。

^②《桃花扇》，第180页。

形成,它还以另外的经济形式循环。

在明清时期,在新娘嫁到丈夫的家里之后,她的嫁妆被视为她的财产由她自行处理。即便她丈夫的家庭陷入可怕的财政困境,她也没有法律义务要捐出她的嫁妆。当然事实上,一旦她进了丈夫的门,这笔钱有助于新婚夫妇开始他们共同的生活。但是,拥有嫁妆是极为重要的。毕琛(James L. Watson)认为,在传统中国社会里,由新娘带来的嫁妆让她不同于所有其他的有可能进入家庭生活的妇女。这些妇女——女仆、妓女以及妾,当然,李香君通常也算在这类妇女的行列——仅仅是被买来的;就像其他形式的财产一样,这类妇女可用于换钱或其他物品。^①

185 但是,即便是最传统的婚姻也是围绕着钱和物而展开的。不同于简单的买进妇女,把第一个妻子娶进家门需要好几个步骤,每一步都要外人来斡旋,仔细地进行协商。据《礼记》这样的文化典籍记载,娶亲涉及到多达6道不同的交换,新郎与新娘所在的家庭要彼此交换礼物,每一次交换都会加深两个家庭之间的联系,使得越来越难说清楚谁欠谁的。

即便礼物交换极少,双方物品往来也使得不可能把这类交易归入简单的以钱交换女人之类。对于富裕的家庭来说,在新郎的家庭给新娘的家庭送去聘礼之后,新娘的家庭要送给新郎与聘礼价值大致相当的一套嫁妆,但它不是由钱而是由衣服、珠宝,有时是家庭用品构成的。即使是一户非常贫穷的家庭把女儿嫁出去,也要送给她一些微薄的财物——一个枕头,或是一条毛毯。

一旦两个家庭联姻,这些财富就被用于日常生活,可能会包含进其他的嫁妆里,通常是被吸收进新郎的家庭。换句话说,就像一旦婚姻确立两个家庭就不容易分开一样,整个过程不能被看作是一场买卖,因为没有—一个家庭会把各种开支归结为净赚或净赔。新郎的家庭失去的是

① 毕琛:《人的交易:中国的奴隶、仆人与嗣子市场》,收入毕琛主编的《亚非奴隶制度》,伯克利:加州大学出版社,1980年,第240—245页。

聘礼,得到的却是嫁妆;新娘的家庭得到的是聘礼,却必须要支付嫁妆。即便对于贫穷的家庭而言,枕头和毛毯也会让人们不把这场交易看作是买卖。

两个富裕家庭之间的婚姻,每一个家庭都不会在钱物上赚或赔;不过考虑到市场情况,新娘的家庭还是赔的,因为一个本可以卖作妓女或女仆的女人却被送作——从根本上说,是免费地——别人的妻子。^① 婚礼似乎阻止了人们去追踪钱物的踪迹。不过如果我们坚持要这样做,嫁妆与聘礼——价值大致相当——已经被交换。二者相互抵销,新娘本人成了礼物。

这样做是有道理的。当所有不是妻子的女人被买卖时,让妻子不同于商品的唯一途径是让她成为礼物。换句话说,嫁妆为婚姻到底是什么这个问题提供了另一个答案,它不同于男女之间的其他类型的性关系。一笔嫁妆——聚集了装饰品与衣服——是更大的一系列交换的一部分,每一笔礼物都继续把两个家庭联结在一起。在这两个家庭的礼物交换中,女人本人从一个家庭迁到另一个家庭是无法做出解释的,除非把她看作是某种礼物。

作为交换网络的一部分,嫁妆要么是对聘礼作出回应,要么就是从 186
一个家庭到另一个家庭的一系列礼物交换活动的高潮部分,它加强了打算并为一家的两个家庭之间的联系。所有这些交换凸显了这样一个事实:进入新郎家门的新娘最终成为礼物这一重要的改变。马塞尔·莫斯(Marcel Mauss)的《礼物》很有启发性;莫斯描述了礼物在各种文化中的重要地位以及它与酬谢物之间的关系。他把礼物想象成是把自身利益与无私的慷慨大方神奇地整合在了一起。不过不像买卖,在对礼物做出酬谢之后,参与人之间的联系增强了而不是结束了。礼物是婚姻的核心

① 苏成捷提醒我,嫁妆可看作是一种身份的象征;一笔丰厚的嫁妆表明,一个富裕的家庭,不像一个贫穷的家庭,不需要卖掉自己的女儿。

心,因为它有区别于买卖。

不过,在李香君结婚的场景中,远远谈不上有赠送礼物的行为。不像嫁妆,阮大铖送给这对夫妻的钱,可看做是一种购买行为,既购买女人又购买侯方域的友谊。阮大铖的钱在经济上把一群人联系在一起,不过不像最终的无可争辩的嫁妆中的礼物,它只是把他们暂时联系在一起。在戏剧结尾,一旦所有的买卖结束,一旦欠债的还清被欠的得到支付,所有的人物就四下散去了。并没有其他的东西——没有慷慨无私与自我利益的神奇混合体——把它们联系在一起。在一位男人选中了一个小妾之后,张岱这样写道:“插带后,本家出一红单,上写彩缎若干,金花若干,财礼若干,布匹若干,用笔蘸墨,送客点阅。”^①戏剧中的交易是含蓄的,除此之外,与张岱笔下的交易并没有什么区别。

事实上,就在婚姻进行之时,厚颜无耻的妓女郑妥娘以十文钱的价格达成了性交易,既为仪式定下调子,也多少表明了她们的本性。很难确定在所有的买卖过程中这个妓女到底是谁。阮大铖委托杨文驄为他做一笔交易。杨文驄也不是免费为他跑腿。在崇祯皇帝自缢阮大铖上台之后,杨文驄靠他的帮助获得一份体面的报酬即一个丰厚的闲职。阮大铖准备出200两白银来结交侯方域,帮助他梳拢李香君,而侯方域却付不起这笔钱。剧中人物没有一个人会假装完全不知道正在发生的事情——哪怕李香君也不会这样,她在妓院中长大,正被训练成为一名歌妓。侯方域、李香君以及李贞丽都假装不知道;每个人都清楚有人付了钱,但没有一个人会问这一大笔钱是谁付的。

187 返还妆奁,尽管仅是一个买价,但也带来了一笔这对小夫妻必须要还的未偿债务。不过,除了钱之外,同样还有一笔必须要还的“仇”债。“仇”不仅指“仇恨”,还指“报仇”——“仇”用在这里是有效的,因为在这种情况下,仇恨似乎也暗示着报仇。当李香君退回妆奁时,她引起了阮

^① 张岱,前引书,第51页。

大铖的仇恨；通过逼迫她与田仰成婚，来消除李香君当年带给他的侮辱感。而且，阮大铖出于报复侯方域的需要差不多可以解释他后来的非理性行为，即阴谋推翻由侯方域所策划的政府。在这样做时，尽管阮大铖不清楚他的行为所带来的后果，但他还是把这对小夫妻拆散了。换句话说，他们的关系开始之时所惹上的债——即阮大铖对他们的仇恨——结清了。

尽管戏剧从来没有明确说，但价值 200 两银子的珠宝与衣服理应是付给李贞丽的，作为对她收养了这个女孩的养育之恩的回报。我们对妆奁的理解必然会影响我们怎样看待李贞丽与李香君的关系。她不仅仅是这个女孩的养母也不仅仅是她的鸨母。尽管她曾尝试这样做，但事实上李贞丽并没有从李香君的性服务中获得一分钱。阮大铖提供的妆奁被退回，她与田仰的婚姻并没有像她所预期的那样获得成功。但是——比方说，不像甄氏——李贞丽本来还是打算他们能够补偿给她养育李香君的费用。大多数父母是不会收回这笔债务的。

无论如何，李贞丽对她女儿退回妆奁感到很遗憾并且有点难以置信。这是可以理解的——妆奁退回去，她明显是个损失者：尽管没有达到他的目的，阮大铖至少还把钱收回来了（减掉已经吃掉的美宴的费用）；侯方域得到了年轻貌美的佳人（他没有破费就得到了这个女孩，并且避免了与阮大铖结交）；而可怜的李贞丽，却没有从女儿的失贞中获得什么钱财。换句话说，李香君结果成了一个免费的礼物，而不是像一个妻子那样。作为妻子，礼物的交换肯定是排他的；在这里，她的性服务是免费的，这只不过暗示了她母亲的看法——她接下来有可能把她这个礼物赠送给任何人。

在了解到妆奁的来源之前，侯方域非常高兴，因为这些新的珠宝与服饰让李香君比以前更漂亮了。他告诉杨文驄说：“香君天姿国色，今日插了几朵珠翠，穿了一套绮罗，十分花貌，又添二分，果然可爱。”^①像衣服

188

①《桃花扇》，第 53 页。

与珠宝这类东西,在李贞丽的职业中完全是必需的。严格来说,她做生意需要初期投资,因为只有穿着像这样的华丽服饰的妓女才能要价更高——可能,为了耽于平淡,哪怕要价是侯方域出价的20%也可以。

一旦妆奁被拒,侯方域反过来安慰李贞丽说,这只是暂时的挫折,李香君从这件事中所获得的名声将能远远弥补损失。运用同样的形容她美貌的比喻手法,他重新措辞:“俺看香君天姿国色,摘了几朵珠翠,脱去一套绮罗,十分容貌,又添十分,更觉可爱。”^①很难弄清楚这些算术是怎样算出来的:容貌十分,加上二分,减去二分,不会等于二十分。而且一旦像二十这样的数字传播开来,十代表完美的观念就会受到一定的冲击。

不过如果加以简单说明,这一数字确实行得通。李香君,退回了妆奁,她看似成了一个没有任何妆奁的女孩——满分十分,加上两分,又减去两分,看起来正好十分。但是事实上拒奁这一行为却事关要紧——女孩不事修饰的外表恰恰表明她拒绝了阮大铖,而这样的—一个女孩要比没有妆奁的女孩有价值得多。名声更重要。顺便说一句,戏剧中也有—些小小的暗示,表明侯方域的说法是正确的,那就是在李香君撞破脸让我们了解到了她的确切价值之时;当时田仰出三百两银子来迎娶李香君。而阮大铖的妆奁价值二百两银子。很明显,她的名声让她的身价又增加了一百两银子——她的身价增加了五分(50%)而不是侯方域所说的二分(20%)。

但是,这里却出现了问题。扇子象征着她远离了流通——就像妆奁那样——不过那时她又重返她作为艺人的往日生活。不管怎样,当侯方域收下这把扇子匆匆赶回南京之时,他应当发觉他的恋人仍在等着他,因此三者有可能相聚:青年人,毁容的女孩,以及这把作为毁容纪念物的扇子。接下来戏剧似乎成为一出以奖掖李香君守贞而告终的道德故事。

^①《桃花扇》,第55页。

相反,当侯方域带着扇子来找她时,她已痊愈,又恢复了她的美丽,去了宫中。有人会怀疑说,即使存在着其他的障碍,即使她留下了永久性的损伤,哪怕是不起眼的美丽的小伤疤——即能把她与扇子永久性联系在一起的东西——她与侯方域也有可能结婚,扇子则保留下来,从此二人伴着扇子幸福地生活在一起。

在当前文本的语境中引人注目的不是受伤,而是痊愈。桃花扇与妆奁的共同之处是,二者都是代表着一个女人不再参与直接的经济交易;她不是用一笔钱就能买来的。在明清文学中远离经济交易也可以通过更为可怕的手段来完成。

在另一位作家的笔下,李香君血溅桃花扇时留下的伤疤可能就大为不同。明清时期的读者似乎对妇女不惜一切守贞的故事既津津乐道又不寒而栗——不仅有已婚的妇女,还有尚未订婚的处女——不仅仅要守贞,还要忠于国家,恪尽孝道。在《扬州十日记》一书中,王秀楚记述妇女自愿委身于满洲征服者的事情,不过很多作家都详细记述了妇女不惜一切守节的故事。

地方志中充斥着很多这样的贞节烈女的故事。比方说,有这样一则特别引人注目的非常典范的妇女守贞的故事:

谭氏女,嘉定人,许字滕天佑,未嫁夫亡。父母屡欲夺志,氏伺隙投舍后池中,家人觉救,乃截发毁容,归滕守节尽妇职。^①

谭小姐与李香君处境相同,二人都反对她们的长辈强加给她们的婚姻。两位年轻的女子想出了同样的解决办法——毁容。我猜谭小姐的伤疤是永久性的;她的父母并没有被她的自杀吓住,他们肯定千方百计地想把她嫁掉,除非她彻底想通,一辈子不再嫁了。

魏斐德所概述的一个民间流传的历史故事,成为又一类贞妇与伤疤的特征。它既是恐怖类型的贞女故事的一个极端例子,又与李香君的经

^①《江南通志》,清中期江南各省地方志的影印本,台北:京华书局,1967年,第3189页。

历形成了特别有趣的对比。李夫人，是现实生活中史可法的弟媳，在满洲人取得胜利后被捕；在被关押期间，一个满洲贵族看到了她。他被她的美貌迷住，就派一个使者把内有一个金盒的订婚礼物送给她。李夫人带着金盒走进里屋。过了一会，她的女仆带着盒子出来，并代李夫人称谢。当使者打开盒子，发现里面摆着李夫人自己割下来的鼻子和耳朵。^①

190 只有施加于自我的这一层暴力使得桃花扇的形成有别于这一刻。接二连三地读了大量与之相似的故事，导致了我一种特殊的厌女情绪的上升，所讲到的这三个女人都招人厌恶。在充斥自杀（通过窒息、上吊与淹溺而死，以及各种类型的自残）的这一类型中，如果一个人想要证明她是诚心诚意守贞的，需要采用越来越极端的手段，如果说李香君是认真对待守贞这件事的，因此按照这一逻辑，她有可能会更让人感到恐怖地来自残，割掉自己的鼻子与耳朵，或是挖掉眼睛，而不仅仅是在皮肤上留下伤痕。至少谭小姐一次未遂的自杀似乎不足以证明她的诚意；她的下一次自杀必须增强暴力的程度，似乎只有永久性的损伤才能表明她有足够的诚意决定不再婚。这把由血迹形成其艺术图案的扇子，之所以能够置于这些故事之中，恰恰在于它接近于这类暴力。它葆有成为这些故事的潜能。那么，在这样一幅肖像（它如此直观地代表着她的贞洁）形成之后，李香君的脸为什么又痊愈了呢？如果她的脸遭到永久损害，那么扇子实际上就成为真正留住那一刻的肖像，真正的蒙田式的肖像，它本身已经改变了其主体的色彩，永远地并且明显地通过伤疤与肖像主体联系在一起。就像孔尚任把扇子比作妆奁一样，扇子象征着婚姻，让她无法卖掉自己。

这幅肖像背后的主体是怎样成为同一个人的呢？难道肖像就不应该改变其主体的身份吗？确实，《牡丹亭》的魅力就在于无论怎样杜丽娘

^① 魏斐德：《伟大的事业：满洲在17世纪的中国重建帝国程序》，伯克利：加州大学出版社，1985年，第564页。（中译本作：《洪业：清朝开国史》，陈苏镇、薄小莹等译，江苏人民出版社2005年版——译者注）

始终是同一个人；甚至在画完她的肖像（可能这是她留给世界的最后的声明）之后，从戏剧一开始就是杜宝女儿的这个女孩与戏剧结尾处作为柳梦梅妻子的那个女人是相连续的，是同一个人。

对侯方域来说，扇子继续代表着那个牺牲美貌来守贞的女人李香君，即便在她痊愈重做歌妓生意之后。为了痊愈，她肯定付出了代价；当我们了解到她的身体好起来了，对孔尚任的算术问题敏感的读者肯定知道，这对恋人的关系注定不会有一个好的结果。在扇子的主人重新变得美丽起来，等待这个象征物的只有一种命运。如果她仍保持与过去一样，那么这把扇子肯定要被毁掉。

那么，扇子就成为资本流通与业债循环中的一个重要因素。在这部戏剧中，这些流通主要是通过“报”这个词体现出来的。《桃花扇》所讲述的历史过程与各种各样的交换与流通密切相关——比方说，仇杀与个人债务——必定要偿还，它们最终影响到了整个社会。换言之，作为被孔尚任视作一个有机统一体的社会的一部分，因年轻的妓女拒收衣物与珠宝所产生的仇恨与强大帝国的衰落密切相关。¹⁹¹

因此，阮大铖与复社冲突的根源就在于他们存在着矛盾。蔡益所被捕后，他自然想知道被捕的原因，但他却义正词严地把这个问题表达出来：“这是那里的账。”^①他知道他们被捕是有人要报仇；在他们的世界，惩罚与报应无法区分。通过相互报仇，复社中人与马阮集团成为难分难解的冤家。复仇消耗掉了他们所有的能量，让他们根本无法从事其他的活动。

这种关系也反映在侯方域与李香君的关系之中：不像《牡丹亭》中与他们相对应的人物，几乎没有证据证明二人存在着深厚的感情。代替感情的似乎是另外一种无法解脱的关系，即义务关系。戏剧中没有一句诗

^①《桃花扇》，第193页。

歌可以证实李香君爱侯方域这个人。相反，她关心的是她对他的义务。当杨文骢劝她说嫁给田仰是明智之举时，她指着她的恋人的定情诗回答说：“难道忘了不成？”^①任何一个第一次梳笼她的客人都会让她生发出与之完全相同的感情。相反，就像浪漫的激情所要求的那样，除了柳梦梅，其他人不会把杜丽娘从坟墓中召唤出来。

如果她的感情似乎不可思议地从他身上游离开来，那么侯方域似乎会经常忘记她的存在。从他逃离南京到苏昆生交给他扇子这段时间，他甚至都没有提及她。每次说到扇子时，侯方域的第一反应是不知道如何报答李香君的这一行为。我前面已经提到，他刚一拿到扇子，并没有意识到扇子上是什么东西，接下来当他得知扇子的珍贵与价值后，却不合时宜地高兴起来。

之后，主要还是围绕着这把扇子的价值，他立即担心对这样的一件礼物他无法加以回报：“香君香君！叫小生怎生报你也！”^②同样在戏剧的结尾，在他们短暂的重逢之后，侯方域又一次回到这个问题，他对李香君说：“看这扇上桃花，叫小生如何报你。”^③对侯方域而言，扇子代表着他无以回报的东西。如果他能够对扇子做出回报的话——找到恰当的能够回报的东西——那么他们之间的关系也就结束了。一旦有恰当的酬谢物交换的话，他们之间结束掉的关系并不是夫妻关系，而是主顾关系。与夫妻关系（显然并不令人感到满意，也不会这样结束）相比，他们之间的关系更像敌人之间的关系，有可能因十足的复仇行为而结束。

从一开始，他们之间的关系就为后来关系的发展定下基调。尽管杨文骢老早就认为侯方域与李香君是天生的一对，但这对年轻人只是在戏剧第5出才相遇。李香君并不在家，而是在盒子会上，当时妓女们每人

①《桃花扇》，第149页。

②《桃花扇》，第180页。

③《桃花扇》，第257页。

各携一盒，里面装着美味佳肴，供大家品尝。

盒子会完全是在楼上进行，因为正如柳敬亭所说：“最怕的是子弟混闹，深深锁住楼门，只许楼下赏鉴。”^①盒子会在一个相当于舞台的台子上进行，有一个规定的程序，让男客能表达出自己对某个妓女的欣赏。

柳敬亭向侯方域解释男女之间是怎样确定要进行一场约会的。常规的做法是这样的：“若中了意，便把物事抛上楼头，他楼上也便抛下果子来。”^②由于侯方域事先知道了应该怎么做，可是当那一刻真正到来时，他自称那一刻魂被带走了，听上去并不完全是真的，相反倒有几分像是演戏：“这几声箫，吹的我消魂，小生忍不住要打采了。”^③而且，在先后听取了杨文驄与柳敬亭的建议后，他产生了要会一会李香君并安排一场与她的约会的念头。按照惯例而不是难以控制的激情让他抛出了扇缀。

侯方域抛给李香君的扇缀是由进口的檀香木制作的，而李香君回过来的同样是罕见而又珍贵的礼物：用精美的汗巾包裹着的反季节的樱桃。樱桃又让侯方域故作惊讶状：“不知是那个掷来的，若是香君，岂不可喜。”^④而此时，当然在场的每一个人包括侯方域、柳敬亭、杨文驄（他碰巧出现）、李贞丽以及李香君，都知道这一场合是特为介绍这两个年轻人认识而安排的。

193
 扇子在侯方域身上所唤起的既不是爱也不是回忆，相反是一种“回报”李香君的迫切愿望。以扇缀换樱桃发生在回报得以可能的这个时刻，但它却影响并决定了他们关系的命运，因为侯方域所渴望的回报产生了无法解决的问题。儒家的救赎是不可能解决这一关系的；也无法把这一不正当关系变成一桩真正的传统的婚姻。在随后发生的纠纷到来之前，酬谢让两个年轻人联系在一起。扇缀需要樱桃作为回谢的礼物，

①《桃花扇》，第38页。

②《桃花扇》，第38页。

③《桃花扇》，第39页。

④《桃花扇》，第39页。

有人会觉得,樱桃与精美的汗巾是事先准备好的,它等着扇缀的投掷。后来,他们的关系却被无法加以回报的东西联系在一起,这个东西最初是被拒的妆奁,后来是(也是更为重要的)扇子。

不过,在所有这一切以前,她是一名身价不菲而又不谙世事的妓女,尽管如此,她也仅仅是一名妓女而已,二人都遵循着预先安排好的规则。扇缀与樱桃的交换使得双方当事人聚在一起进行协商。这一礼物交换重新上演了,尽管与《诗经·木瓜》中关于求婚与结婚的经典叙述有着重要的不同。李香君与侯方域也或多或少地经历了下面的步骤:

投我以木瓜,报之以琼瑶。匪报也,永以为好也。^①

两个文本都记录下了恋爱初期的情形。在《诗经·木瓜》中,第一个求婚者投下的是水果,收到的却是一块小的宝石(琼瑶)。而《桃花扇》中的顺序却颠倒过来,侯方域先投出扇缀,接着李香君回之以樱桃。

《桃花扇》中的礼物反映出的物质与社会环境要比《诗经》所反映出的复杂得多——尽管在《桃花扇》中没有小的耐寒的木瓜,但早春的樱桃,就像柳敬亭所惊叹的那样,既贵重又易损坏,肯定是南明政权从气候更为温暖的地方进口过来的。粗陋的木瓜被檀香木造的装饰品代替,同样既稀有也是舶来品;侯方域称之为“海南异品”。

194 让人感兴趣的是,礼物交换的顺序也颠倒了过来。木瓜有可能是自发地被投出去的——从附近一棵树上抓起一颗木瓜投向引起他注意的一位过路人——接下来回报他的是另一个自发的动作,从脖子上解下琼瑶(玉坠)投过去。像这样的自发性并没有成为李香君与侯方域第一次相会的一部分。这一点我们已经知道的,即这一礼物交换是事先已经安排好的暗号(如同物品本身一样,由于是稀见并且是特别准备的,因此它们很难像它们表面所表明的那样,被看作是在手边唾手可得的物品)。

“木瓜”让人们联想到了求婚,从求婚已经结束婚姻已经开始这方面

^①《诗经·国风》,第68页。

看，它描述了从求婚到结婚的进程——或者说，男女之间的自然吸引是怎样转变成为带有各种社会含义的誓言的。不知怎的，让人感到有点神秘的是，看起来似乎是木瓜与琼瑶的自发交换最后却清楚地表达了一种永恒的爱。人们能够想象得到早期人们对这首诗歌的应用情形，或是把它作为一首伴以舞蹈的歌曲，或是作为习俗的一部分，一对恋人通过这首诗歌表达出他们的爱情誓言。

这首极其简单的诗歌仅仅由一个坚定地反复强调的观点组成，即：木瓜与琼瑶的交换不能理解成是回报，这一交换也不能混同为一件物品与另一件物品的交易。为了强调这一点，最后两句在诗歌的每一节中反复出现（每一节都描述了不同的水果与它所指向的对象之间的交换）。木瓜并不是为了得到琼瑶这个回报物而投的，相反，它是用来表达一种无法计量的感情的。琼瑶投回来并不是要回报木瓜，甚至也不是出于对投来的木瓜的感激，而是作为一种体现二人完全自发地相互钦慕的动作。

换句话说，我们有充足的理由认为对永恒的爱表达与回报的观念从根本上来讲是对立的。按照这一说法，回报与互惠从某种程度上是与婚姻背道而驰的。事实上，每一个基本的人类关系——主仆、父子、夫妻、兄弟乃至朋友之间的关系——因完全归结为回报关系而在不同的方面受到威胁。人们应当以规定的方式对待彼此，这并不是缘于一个人做了什么，而是缘于这个人是谁：丈夫、父亲、主人、兄长。一个真正孝顺的儿子无论父母是慈爱的还是严厉的，他对他们都是挚爱的顺从的。

回报似乎成为朋友关系中有待清除的一个魔鬼，在所有的基本的人类关系中，似乎在朋友关系中，回报是最为重要的。毕竟，一个人选朋友，一定程度上是依据过去他们是怎样对待自己的。在中国文学作品中，两个真诚的朋友要尽力让他们的友谊摆脱各种回报的嫌疑。在“吴保安”的故事中，两个朋友为了对方付出了让人难以置信的代价。在二人甚至尚未见过面的情况下，一位倾家荡产来赎回另一位。如果说二人

彼此分享着一段友谊的历史,这一慷慨可能被理解为偿还旧债。真正的友谊看起来就像真正的孝道,必须尽可能地不以所奉献的对象的个人本性为根据。尊敬慈爱的父母或是忠于相识几十年的朋友,并不是特别值得光荣的事情。真正的考验在于奉献不被回报玷污。^①

杨联升探讨了回报所产生的一些政治上的衍生物以及对待其向心性的权威看法是怎样变化的。在一定的条件下,比方说,无论是孔子还是孟子都允许子女抱怨他们的父母,反对残暴的主人。但是,他指出,到明清时期为止,互惠互利的道德标准发生了根本的改变:“要怪罪的总是儿子或臣民,不管父母或君主是否有善意。”^②比方说,在“二十四孝”的故事中,有一些父母是非常坏的,因此质疑恰恰就在于要给施虐者以最高的敬意——一个没有明说的理由是,孝顺恰恰体现在它驳斥互惠互利上面。挚爱慈爱的父母可能并不是出于孝道,而仅仅是报答父母给予自己的养育之恩。

在有关孝道的一个非常著名的故事中,闵损的继母明显偏爱她的亲生儿子,他穿的冬衣是用芦花做的,而她的亲生儿子的冬衣却是用棉花做成的。寒冷让闵损做家务活时笨手笨脚不够利索,遭到他父亲的鞭打,他的衣服被打破,从而表明他冬衣的填充物是芦花而不是棉花。盛怒之下,他的父亲要休妻,但闵损却为他的继母求情:“留下母亲只是我一个人受寒,休了母亲三个孩子都要挨冻。”我们感谢我们的亲生父母给予我们生命,而这是我们不能完全报答父母的,但闵损在这方面不欠他的继母的。由于继母虐待他,闵损因此在其他方面也不欠继母。他为她

① 《吴保安弃家赎友》,选自冯梦龙《喻世明言》第8卷,一个叫吴保安的河北武阳人,为了救朋友郭仲翔。抛下妻儿,惨淡经商十年之久,终于筹得一升匹绢,把朋友赎回,并与妻儿团聚。——译者注

② 杨联升:《作为中国社会关系基础的“报”的概念》,收入《汉学纵横》,剑桥,马萨诸塞州:哈佛大学出版社,1969年,第308页。“仅凭皇帝或父母的地位就保证他有权受到他的臣下或儿子的尊重和侍奉。在一些极端的例子中,当一位忠臣无缘无故地受到惩罚,他也许会这样对皇帝说:‘为臣罪有应得。陛下是贤明的公正的。’为使得儿子绝对孝顺父母合法化,儒家笼统地把它概括为一句话,‘世界上没有干坏事的父母’。”

求情完全是因为她的身份；互惠互利原则并没有影响他的行为。^①

把孝顺(就君臣关系而言则是忠诚)归结为报恩有可能会带来很大的麻烦。比方说,孔子就认为,父母怎样抚育孩子与孩子日后怎样对待父母存在着直接的关系。他解释说,孩子要为父母守三年的孝,因为从襁褓时起父母抚育了他三年:“孩子生下三年之后,才能脱离父母的怀抱。为父母守孝三年,是天下通行的丧礼。”(“子生三年,然后免于父母之怀。夫三年之丧,天下之通丧也”)^② 孔子只是在对三年守孝期作出的长篇辩论的结尾处才对此作出解释,它一方面表明,考虑到家庭的延续性,平行关系与相互依存关系在一个家庭中处于核心地位,而另一方面则表明,孩子应当孝顺父母,仅仅是因为在婴儿时期他们受到父母的抚育。 196

即便在这一缺乏说服力的说法中,把孝道与报恩联系在一起也可能让人难以接受。让我选一个能引起争论的极端的例子:如果一个人一出生就被拐走了,又会怎么样呢?在知道了他们不是他的亲身父母后,他有义务去孝敬拐走他的人吗?毕竟,拐走他的人在他是一个无助的婴儿时也曾养育了他。

互惠原则的推论会让人们作出各种各样的在儒家社会站不住脚的结论。它让一个父母曾虐待过他的人同样去虐待父母,他把父母置于一种需要获得子女孝敬的地位。与善良的慈爱的父母相比,粗暴的缺乏爱心的父母就不值得孝敬吗?假设一下,一个一出生就被拐走的孩子不应当一视同仁地对待拐走他与他的亲生父母,这是因为一个人的父母是谁对他来说非常重要(同样,皇帝是谁也总是很重要的一个问题)。杜宝坚决不认有可能不是他女儿的这个人,相反,把她看作是一个与女儿酷似的人。因为在这种情况下,一个与女儿酷似的人不会孝敬他们;一

① 瞿中溶校:《校正今文孝经二十四孝考》,台北:广文书局,1981年重印,第4页。

② 《论语》,刘殿爵译,纽约:企鹅出版社,1979年,“阳货第十七”,第21则。

个人为某个人做了本应当由父亲做的事情，但这个人也不会被敬之以父。

如果说儒家社会是合乎情理的，就必须以与父亲相一致的尊敬与服从来对待父亲，这样做仅仅是因为他们的身份是父亲。因此，维持父亲身份唯一性的重要性，自一开始就成为儒家思想的重要组成部分。主张在理想的道德世界里，老年人都将被尊为父的墨家，却受到儒家的攻击，后者对墨家的主张是惊恐的。在一个人人都像父亲一样好的社会里，父亲独一无二的身份因识别不出而变弱了。因为把每一个人都尊为父亲，一个人就不再以父亲理应得到的礼节来对待自己的亲生父亲。

让我们再回到“木瓜”、《桃花扇》以及为什么木瓜不是来交换琼瑶的。互惠原则的逻辑就如同对父子关系的破坏一样，它也破坏了夫妻之间的关系。因为它把夫妻之间的关系仅仅归结为性交易关系。

197 根据互惠原则来解释婚姻简直令人难以接受：如果丈夫对妻子很好，并慷慨大方地对她的表现作出奖赏，反过来妻子也会以良好的家务活动与贞洁来补偿丈夫的努力。像这样的一种夫妻关系的安排并没有显示出婚姻的和谐，却显现出了“消费者的忠诚度”(consumer loyalty)。因此，明清时期因贞洁而受到表彰的妇女有的甚至从来没有见过丈夫的面，因此把她们的行为看作是对丈夫的回报是不可思议的。有一些年轻的姑娘，在结婚之前她的未婚夫就死了，但是她却住进了未婚夫的家里，照料起丈夫的父母与家人。当然，也守住了她们的贞节。与“丈夫”的联系越少，这个女子守贞得到的评价就越高。回报并不是夫妻关系的一部分，这也是在《诗经·木瓜》中为什么琼瑶不能被看作是木瓜的酬谢物的原因。为了有意义，每一个动作都必须各自进行。

樱桃与檀木扇缀的交换影响着二人接下来的整个关系。如果李香君确实是他的妻子，桃花扇形成的过程——尽管扇子确实让他大为感动，唤起他的同情心以及更深的爱——就不会引起他对回报的深深的焦虑。如果她成为他的妻子，她不惜以死捍卫对他的忠贞无论如何也不会

改变他对她的义务也不需要他的回报，因为他对她的义务仅仅是基于她是谁而不是她做了什么。扇缀与樱桃并不是什么好兆头。

我还没有谈到的在《桃花扇》中很重要的一个基本关系是君臣关系。互惠原则的焦虑同样也适用于这一关系。扇子不仅让政治世界也让爱情世界蒙上了一层阴影。汉学家尤其是受大众欢迎的那些汉学家，经常援引“天命”，这仅仅是被皇帝暂时拥有，一旦皇帝出现不当行为，“天命”就会被收回。《桃花扇》中不存在任何的“天命”。相反，这类互惠原则被完全摒弃。互惠原则的逻辑只会侵蚀忠诚与毁掉政权的稳定；最终这类推理的弹性实际上会适用于任何一种行为，无论这种行为是多么明显得叛逆。

例如，它认为左良玉朝南京进军是正确的，而在很多人的眼里，这分明就是一例叛乱。苏昆生让左良玉确信移师南京营救假定的太子是他的职责所在。左良玉再一次证明他容易被别人驾驭：“是，是！俺左良玉乃先帝老将，先帝现有太子，是俺小主。那马、阮擅立弘光之时，俺远在边方，原未奉诏的。”^①当谈到忠诚的时候，没有接到朝廷诏令并不能让一个人逃脱责任，这一点是不言而喻的。弘光要么是皇帝要么就不是皇帝——不管所有的将领是否接到或理解诏令。 198

在左良玉看来，忠于皇帝完全是个人的事情；因为崇祯皇帝对参与叛乱的左良玉进行了宽大处理，反过来左良玉则要宣誓效忠于崇祯与他的太子。但个人的忠诚有其局限性；特别是在一个既大又复杂的国家中，将领决定平定叛乱仅仅因为它是个人的义务，因为一个有个性的皇帝可能会给予特别的恩惠。在《桃花扇》中，关于忠诚的这一说法体现了一个到今天为止都让人十分熟悉的问题。好像左良玉曾谈到他的误会，即看错了崇祯皇帝的画像——不是那张身穿正式的龙袍用于

^①《桃花扇》，第209页。

皇帝出席国家仪式的画像，而是一个在后花园的男人的非正式的画像。

对左良玉而言，皇帝是一个同普通人没有两样的人。因为一个男人——恰巧是崇祯皇帝——善待他，而别的男人却不会这样，他要选择
一个宣誓效忠的对象以及一个要反抗的对象。挑选一个合适的人来演皇帝这个角色是下两章的主题。

第五章 演员的舞台

本章集中于探讨《桃花扇》对戏剧的处理。下一章集中于探讨这部戏剧对政治的处理，具体来说，是要探讨王朝动乱对皇帝的合法性所产生的影响。最后这两章我们打算连在一起进行解读；与此同时，戏剧还阐明了政治世界与君主政体（《桃花扇》中以此为幌子），似乎不使用戏剧语言与工具就无法对此进行阐释。在《桃花扇》中，皇位与戏剧的魅力与活力是相互联系在一起的，不可分割的。¹⁹⁹

戏剧表明，考虑到重复性，戏剧让本来是独特的唯一的東西变多，不加区分地丑化它，把真与假混合在一起。李香君把所有的希望都倾注在这把扇子的独特性与唯一性上。但扇子在戏剧中并不是唯一的；显然还有第二把桃花扇，即她在弘光皇帝面前试唱时有人即席掷给她的那把扇子。以免读者被弄糊涂，在这里我要郑重保证，除了在这部戏剧中，桃花扇在中国文学中并不是一个重要的比喻。²⁰⁰

第二把扇子在舞台上的出现是偶然的，令人感到不安，它后来再也没被任何人提到，无论是在唱词中还是在舞台行为都没有得到强调。但是，其短暂的出现却完全削弱了剧中重要人物的独特性。当她与其他的艺人混在一起被带上殿来之后，李香君拒绝在皇帝面前演唱，自称她没

学过阮大铖正在排演的《燕子笺》。被这位年轻艺人的美貌打动，弘光皇帝问她学过哪出戏。李香君告诉他是《牡丹亭》后却闭口不唱。弘光皇帝欣赏地说：“看他粉面发红，像是腴腆；赏他一柄桃花宫扇，遮掩春色。”^①舞台说明强调人们对待第二把扇子的态度是漫不经心的（须知，第一把扇子要求几个人不惜生命来保护它）：“杂掷红扇与旦介。”^②

在这一幕中，李香君所做的一切意在强调她拒绝假装。当时的情况迫切需要她假装：作为一名演员这是需要的；谄媚皇帝会让她博得宠幸；最后她发现自身处于这样一种境地：无论是台上还是台下所发生的事情，她似乎都不可能区分清楚了。但是，她却开创了一个无懈可击的真诚的时刻。哪怕是最有天分最娴熟的演员也要尽其所能来假装脸红，哪怕皇帝对此的反应表明，在这种环境下真诚是多么得不可能。脸红之后她唱了《牡丹亭》中的一个曲子，用以表达她自己的情绪，在这首曲子中，杜丽娘对她的梦进行了思考——花之美，如同年轻女孩的美，都白白浪费掉了，甚至都没有人为此感到悲伤。

然而，在我们喜欢看作真实的事物中——一个拒绝假装另一个角色却是坚持唱给自己听的害羞脸红的女艺人——第二把扇子介入进来。第二把扇子必然要贬低第一把扇子，后者显著的特征是它是真情的产物并与李香君有着内在的联系。她的血所形成的第一把扇子包含了巨大的风险。第二把扇子只能作为道具而被召唤，它无法削弱我们对第一把扇子的信任。那么，在何种程度上，第一把桃花扇可以仅仅被视作是一个表演用的道具呢？

第二把桃花扇仅是这部元戏剧（metatheatrical play）中一系列嵌入式演出中的一出。比方说，前言与戏剧的头三场都包含了嵌入式演出，
201 似乎共同反映出演出的性质以及是否可以从中吸取经验。事件能在独

①《桃花扇》，第169页。

②《桃花扇》，第169页。

立于任何演出框架没有任何中介的情况下被体验到吗？没有任何中介的体验是可能的，只要一个人有希望把令人不安的个人表现从作为整体的社会中清除出去。

在戏剧第二出中，杨文骢赐与李香君名字并观看了她学唱词曲。杨文骢走上台所说的第一句话便提出了画像与其所描绘的世界，台上与台下之间的令人困惑的关系：

三山景色供图画，六代风流入品题。^①

如果说我们只是通过画像才了解了风景与历史，那么接下来我们可否得出三山与王朝只是通过并因为画像而存在的呢？

在下一出中，阮大铖的出现破坏了儒家的仪式，它就像在举行一出演出。该出一开始是两名坛户在准备供桌，把他们所需要的物品聚拢在一起。仔细检查要做的事情：简单说，他们是在舞台内排演和布置舞台（还包括老赞礼，从“试一齣”开始，他的出现就与元戏剧联系在一起）。仪式一开始，老赞礼唱礼，出场的众儒生立即依礼拜祭。阮大铖挤进祭典的行列，与其说是参加者不如说是一名观众，就好像——就像一出戏剧——欢迎所有付费来观看演出的人。他解释他为什么出席这个场合。他给的理由似乎更适合于进入剧院观戏而不是参加祭典：“闲住南京，来观祭典。”^②在这一出戏中，政治仪式不仅发生在台上，而且其本身就与戏剧极为相像，甚至道具、线索以及敏感的观众都是如此相像，这显示了一种能让戏剧与政治交汇在一起的途径。

本书最后这两章探讨了戏剧是怎样——无论是其运作方式还是作为一种观念——令人不安地影响着政治领域的。因为舞台上所强调的真实与奇异，同样也是舞台下的重要事情。人们怎样来辨别忠诚是否是

①《桃花扇》，第16页。

②《桃花扇》，第23页。

真实的？当弘光皇帝穿着合适的服装在适当的背景下一出现，忠诚又是怎样从崇祯皇帝那里传递给他的继任者弘光皇帝的？

202 在弘光皇帝裁定这个假定的太子是个骗子时，后者就被关押起来。当胜利的满洲军队到达南京城，弘光与他的南明政权中的多数成员逃走，一大群人砸开监狱把这个神秘的年轻人放走了。《明季南略》记载了他临时举行的加冕礼：

百姓拥太子上马，入西华门，至武英殿，又拥至西官，尚未栉沐。

时仓卒无备，取戏箱中翊善冠戴首，于武英殿登座，群呼万岁。^①

在这一轶事中，就像在《桃花扇》中一样，戏剧与王位是相容的。聚集在少年面前的人群同时具有两种身份：他们既是宣誓效忠于皇帝的臣民，又是聚在一起观看一场演出的观众。少年既是演员又是皇帝；此外他的王冠既是演戏用的道具（王冠是所有剧团装备中的重要部分，因为很多戏剧都是政治方面的）又是王权的真正象征，对正在观看的臣民来说是完全有效的。

尽管它们在整体上是密切相关的，在很多方面联系在一起，但是无论是戏剧还是君主政体都无法完全建构对方。换句话说，政治上发生的事情无法解释清楚戏剧中发生的事情。《明季南略》中少年王冠的吸引力在某种程度上取决于舞台的魅力。所有人都不可能把这则轶事简单地概括为是想释放合法的王位继承人让其复归王位的人们所组织的一次小的叛乱，这样做是无法把这则轶事完全解释清楚的。这样解释不仅遗漏掉了轶事所涉及的活力，还遗漏掉了这次叛乱的机制。一个戏剧对认识现实不重要的世界是完全无法理解为什么假的王冠和观众在创造一个皇帝的过程中拥有合法性，为什么这样的演出必须要仔细地上演，

① 计六奇：《明季南略》，台北：台湾银行，1963年，第81页。司徒琳断定《明季南略》成书于1670年代初期。明朝灭亡之时计六奇二十刚出头，《明季南略》与其姊妹篇《明季北略》（是关于满洲人侵前的历史事件的）是历史记载、口述与个人经历的产物。

为什么与传统的加冕仪式相比，它更像是一出戏剧演出。当然，皇帝加冕仪式不是在平民百姓面前进行的，相反，是在高墙深院的皇城內由官员来做观众的。

在《桃花扇》中，政治不可能彻底吸收掉戏剧的力量，尽管自始至终都暗示有可能存在着这样的事情。身份是艺人的所有的主要人物在戏剧结尾都放弃了他们的职业（一些次要人物继续维持着他们的职业，比方说郑妥娘，但我们可以断定她主要是一名妓女而不是一名女演员）。²⁰³似乎新的世界秩序没有为这些人留出空间。当然，戏剧继续改头换面地上演着，就像序幕所表明的那样，当老赞礼把戏剧与演出联系起来的时候，我们观众只能与戏剧发生联系；但《桃花扇》这部有关历史和朝代覆亡的戏剧，却不同于《燕子笺》或《牡丹亭》。

然而，《桃花扇》却巧妙地对两个彼此排斥的暗示不置一词。一方面，有可能政治能完全证明舞台世界。由戏剧附属于政治世界这种说法所推演出来的结论是，一旦政治舞台上的问题得到完全解决，戏剧就没有理由存在下去。在对在位的康熙皇帝与古代的圣王尧舜作比较之前，老赞礼告诉我们有关康熙皇帝在位时的情况：“子孝臣忠万事妥，休思更吃人参果。”^①连永生的观念与当今相比都没有更多魅力的时候，肯定想象中的舞台世界不再是迷人的了。似乎这一黄金时代并不能容得下像李香君、柳敬亭和苏昆生这样的演员，他们不稳定的身份与不能适应单一的父亲社会，使得他们不能圆滑地遵守儒家社会的等级秩序。

然而另一方面，正是这些似乎因新秩序的到来而逐渐被淘汰的人们，积极正面地出现在这儿——与史可法这样的传统英雄相比，尽管他是一位受到满洲人褒扬的失败了将军与忠臣，但他们的形象要比他明确得多。这些艺人证明自己是明王朝最忠实的捍卫者，可能更为重要的

^①《桃花扇》，第1页。

是，戏剧表明这些演员并不是一个傀儡帝国中的坏蛋，也不是一个具体身份如此重要的社会中的伪君子，相反，他们正从事一项比撒谎与伪装要有效得多的事业。

有可能会有人问戏剧是怎样展开的：柳敬亭和苏昆生，前者是说书人，后者是清曲演唱家，二人又是怎样融入新王朝的呢？戏剧结尾二人成了隐士，原因在于一个丑角式的衙门差役企图要告发二人，他们不得不逃跑；他们不再是专业艺人了，现在成了渔夫与樵夫——这是传统四大体面职业中的两个（另外两个体面职业是书生与农夫）。

204 轶事中提到的少年，戴着已经废弃的道具——王冠，有可能正在扮演皇帝的角色，扮演他的角色的则是一名观众。这是成为滑稽戏的政治：由一个穿着临时龙袍的所谓太子来统治着一座废弃的都城。在满洲军队到来抓住并处死他之前，他的统治仅仅维持了一天左右的时间。在这一天的时间里，少年大授空职，把许多官员从监狱中释放出来（包括早些时候许多并不把他认作是太子的官员），赐予他们以高官。但是少年的这些行为，用与大赦行为相联系的夸张语言表达出来，读起来像是闹剧，因为少年的这些行为完全是无效的，他刚把他们放出来，他们就机智地避开了满洲军队的入侵。

当产生一位皇帝如同抢劫一箱戏剧道具那样简单时，这一幕又是怎样通过对君主制不产生怀疑的方式来进行解释的呢？这一点是不清楚的，即我们是怎样维系这位少年与每天在中国各地舞台上扮演皇帝角色（在《桃花扇》或《长生殿》之类的戏剧中）的数以百计的其他演员之间的区别的呢？或者反过来说，我们是怎样把这位皇帝与所有其他的曾统治过整个中国的皇帝区分开来的？我们又是怎样说出他与我们授予其更多合法性的某人之间的区别的呢？这位少年的舞台服装可以轻松自如地穿上或脱下（他很快就被满洲人俘获，他们肯定不会让他继续当皇帝）。

龙袍及其象征的角色让人想起了弘光去黄得功那儿避难向他所表达的那一个目光短浅的心愿：“不必着急，寡人只要苟全性命，那皇帝一席，也不愿再做了。”他认为皇帝的地位与戏剧中的角色一样，不是固定的身份标志，可以随意被篡夺或剥夺。但是，这些颠覆性的建议却出人意料地嵌在传统的文本之中。毕竟弘光试图重新做他普通贵族的生活已是不可能；皇袍表明并不能如他所愿让他轻易不做皇帝，相信理论上政府具有清偿能力成为戏剧对晚明政府彻底腐败描述的一个组成部分：戏剧深信儒家秩序最终会成为一个有机的有成效的整体。

就像弘光皇帝合法性的威胁被去除一样，假太子加冕这一轶事迹近于一出令人不安的闹剧，但戏剧却推迟了它的进行。尽管在描述这一幕时皇帝整个的加冕过程显得让人怀疑，但不要担心《明季南略》的作者计六奇这个人，他满怀同情心地认为这位少年是真太子。

计六奇出示了一例论据以支持少年事实上是崇祯皇帝的儿子的说法。²⁰⁵按照计六奇的解释，这位神秘的少年是阴谋与被非法操纵的身份测试的牺牲品。

可以想象一下，如果作者认为冒牌者仅仅是一名骗子而已，那么我们又怎样来解读这篇有关皇帝加冕的轶事的呢？他认为少年所说的都是真的，这让作者不仅彻底放弃了思考这个人的可能性，还放弃了思考君主制观念的可能性。尽管做皇帝确实与出演戏剧角色共有一些潜在的令人不安的特征，但我们最终要回到一个世界，在这个世界，衣服后面的这个人至为重要的，皇帝的身份必然是广为人知的。

有可能也是皇帝的这位年轻演员（或者说，他被迫临时伪装成演员？）与弘光极为相像。弘光是另外一位君主，其遭受质疑的合法性与戏剧密切相关。他在一定程度上是被阮大铖选中做皇帝的，后者是一名文官，碰巧也是一名戏剧家。戏剧自始至终，弘光的身份都处于一种不尴不尬的状态。他缺乏崇祯皇帝或康熙皇帝那种无可争议的权威与合法

性。话说回来,即使史可法不赞同拥立这位小丑式的人物作皇帝,但他却为了弘光政权而牺牲自己,他的行为被视为忠君之举,而我们则将刘良佐的背叛视为最为可耻的大逆不道的行为。

弘光与戏剧的不同寻常的关系让他的身份更为复杂化——这不仅体现在他渴望摆脱皇帝的身份,让另一个人在南京负责处理朝中大事。相反,他成为一名业余导演,花费时间来为排演阮大铖的《燕子笺》而挑选演员。他迷恋于戏剧影响了我们对他的合法性的评价(也与南明政权的下一位皇帝——认真的永历皇帝形成对照,后者全身心地致力于收复北方)。《明季南略》中提到的这位既是演员又是皇帝的少年,在《桃花扇》中与之相似的人物则是弘光皇帝,他迫不及待地想摆脱皇帝的身份重返他真正的生活,即同排演戏剧相关的生活。当敌军包围了南京城时,弘光最关注的问题是在舞台上把阮大铖的戏剧完整地上演一遍。

206 戏剧结构表明,过去被建构为历史的方式与现实在舞台上被建构的方式存在着关联。依照戏剧的惯例,由“副末”(扮演的是“老赞礼”这个角色)来介绍戏剧。不同寻常之处在于,老赞礼是从与戏剧相关的事件结束后40年的时间角度去介绍戏剧的,这部戏剧的名字叫《桃花扇》。很明显,他看到舞台上的一个角色扮演的就是他本人:

昨在太平园中,看一本新出传奇,名为《桃花扇》,就是明朝末年南京近事……更可喜把老夫衰态,也拉上了排场,做了一个副末角色;惹的俺哭一回,笑一回,怒一回,骂一回。那满座宾客,怎晓得我老夫就是戏中之人!①

因此,他介绍给我们的是一部有关历史与政治的戏剧;戏剧一开始就暗示政治记忆与戏剧在某种程度上是联系在一起的。他的抱怨——有可能是在演出中,有可能本身就是已在演出的内容——暗示着被建构的现

①《桃花扇》,第1页。

实是不完全的，无论是记忆之中的还是舞台之上的。

一方面，这一点我已经在前面一章讨论过，戏剧突出了了解一个人的具体身份的重要性，这在有关皇帝的合法性的争论中是一个关键问题。然而，另一方面，很多人物是演员，既有专业的也有业余的，都栖身于舞台，这是一方专门用于异化与伪装的空间。并不是所有固定的身份都受到这类人和这类空间存在的威胁吗？在一个身份非常容易被取代的空间里，皇帝的身份又会发生什么情况呢？

可能会发生的一件事情是，皇帝的身份会与艺人的身份趋同。李香君与弘光共同拥有一个不同寻常的故事，二人都是被别人看作是商品的人，都是伴随着动荡的特定历史时刻的产物：一个是忠贞不渝的歌妓，一个是兼有戏剧导演身份的皇帝。

弘光与李香君各自为别人对他们身份的误解而感到苦恼，他们在生活中的地位并不比他们真正的内在的自我更重要。这显然是皇帝所展现出来的一个特殊的身份，因为他毕竟不能因为他的品味而成为一名贵族。但是，一名伶人却不会具有像这样的令人吃惊的身份。认为一个人确实是内在的自我，取决于这一信念，即他完全能够把内在与外在区分开来——这一信念显然是戏剧赋予的，它也取决于能够展现出不同于真正的自我的面孔的那些人们。 207

让李香君成为李香君的因素应当是不同于让皇帝成为皇帝的因素。首先，自称是皇帝实则暗示说自己是独一无二的，就像大量帝王用品所暗示的那样。皇帝身居紫禁城凸显了他的独特性，他住在一个小型的都城里，它的周边是：一个方格状的城里有另一个方格状的城，都是按照正南正北来排列，因此它在宇宙中便享有了独一无二的特权地位。作为皇帝，其服饰上的颜色是国家内其他人所不能享受的明黄色，他穿的衣服是饰有五爪龙图案的龙袍，这种图案只归他一个人独有。至于牺牲的伦

理道德，皇帝是帝国内一个没有义务为他人牺牲自己的人。^①相反，一名妓女就是一件商品，在本质上她就是用来交换的。

但在《桃花扇》所描述的世界里，皇帝与妓女的这些差别却消失不见了。戏剧自始至终，弘光与李香君高度的相似在某种程度上标志着事态的发展出了问题。这两个人物是在我们的眼前被迫投入到他们的角色之中的。在第37出“劫宝”这一场戏中，刘良佐与刘泽清，打算投降满洲人，他们打算献上弘光，以便能从这笔交易中获得大的好处。黄得功，弘光皇帝在他那儿避难，他想把弘光留在营中。接下来实际上是一场拔河式的争抢，在这里，弘光成了拔河用的绳子：刘抓住他的胳膊，而黄则抱住他的腿。

这一幕不仅生动地展示了君王制度的衰落，还对戏剧前面一幕作出了具体的回应。弘光逃脱不了的命运也很轻易地落在李香君的头上。她必须毁容以避免被强力拖出家门，接着被看作是一件物品，捆绑好了，以某个价格送过去成交。如果说我们知道了李香君价值多少两白银，弘光也有一个价值，哪一个人会被人从一个人的手里转移到另一个人的手里呢？刘良佐出卖弘光，准备在与满洲人的交易中获得一笔好处，最终他自以为是的评论回应了阮大铖早些时候所作的评论：“把弘光送与北朝，赏咱们个大大王爵，岂不是献宝么？”^②

李香君与弘光似乎是被别人使用过的整块布创造出来的。如果不是几个事情奇异地汇合在一起（导致北京陷落的种种事情，以他在杀死了他的父亲的叛乱中幸免于难而告结束），弘光将仅仅是成千上万的籍籍无名的王爷之一。看起来他未必会被拥立为皇帝：“下官阮大铖，潜往

① 所有的人都有义务为父母作出牺牲；但是成为皇帝的前提条件之一是他的父亲已经死了。那么，成为皇帝的同时也就成了一名孤儿，就像皇帝自称“孤”和“寡人”所暗示的那样，皇帝没有顺从别人的义务（除了他的母亲，如果她仍然活着，这可以用来解释清朝皇帝像乾隆、康熙以及不幸的光绪同他们的祖母与生母、养母的特殊关系）。

② 《桃花扇》，第241页。

江浦，寻着福王，连夜回来，与马士英倡议迎立。”^①

戏剧认为弘光并不像他所自称的那样是王爷和万历皇帝的孙子，对此戏剧没有给予我们理由。我们并没有被告知还有其他的皇家候选人来竞争皇位。但是，据一些野史记载，选中弘光做皇帝似乎就像选中李香君做皇帝一样随意。在《弘光实录钞》所讲述的事件版本中，马士英派杨文骢去寻找新皇帝。

（马士英）乃使其私人杨文骢，持空头笈，命其不问何王，遇先至者，即填写迎之。文骢至淮上，有破舟河下，中有一人，或曰：福王也。文骢入见，启以士英援立之意。^②

任何王爷都有可能成为皇帝——有很多（朱氏家族多子多孙是明朝政府垮台的一个重要的影响因素）。但是，破舟上的这个人有可能连王爷都不是。除了一名旁观者非正式的证词外，并没有这样或那样的证据：没有印，皇帝的用品也完全没有。

在另外一个故事中，弘光本人成了一名骗子。在叛乱带来的混乱期间，他偷走了真正的王爷的印，他只不过是一个侍从，但在南京却被人看作是以前的德昌王。如果说任何一个漂亮的多才多艺的女孩都有可能很容易地成为李香君，那么，按照《弘光实录钞》中马士英对杨文骢所作的吩咐，数百个（有可能是数千个）王爷中的任何一位同样也很容易成为弘光。无论这些故事真假与否（几乎可以肯定不是真的），它们反映了一种对这一特定的皇帝的具体身份的深深的持久的焦虑，与其说他继承了皇位，还不如说他是被选中做皇帝的。

至于李香君，她的亲生父母是谁，她出生在哪个地方，要么没有人知道，要么这些都是无关紧要的问题。她在戏剧中第一次出场的时候，16

^①《桃花扇》，第96页。

^②《弘光实录钞》，台北：台湾银行，1968年，第1页。按照司徒琳的说法，这段文本的作者是谁并不清楚，尽管很明显这本书的作者是一名复社的支持者。

209 岁,完全是白板一块,甚至连名字都没有。她唯一的社会关系是同她的养母李贞丽的关系——这一关系既不足以说明她的具体身份,甚至也不是不可侵犯的。后来,我们发现,当李贞丽进入田仰的家与李香君失去联系后,她们之间的关系大概也就结束了。把她们之间的关系同甄氏与杜丽娘之间的关系做个对比,哪一对关系甚至连死亡都无法破坏它?知道李贞丽养育了这个女孩这一事实,并没有告诉我们有关李香君身份的任何信息,因为李贞丽有可能同任何人发展起类似的关系。

她没有身份甚至对戏剧的惯例也产生了影响。在这部戏剧以及其他的戏剧中,大多数人物第一次出场时都会表明自己的身份。例如,同一出戏一开场,女主角的母亲就用寥寥几句话披露了她的姓名以及她在风月界极高的地位:“妾身姓李,表字贞丽,烟花妙部,风月名班。”^①再举一个人为例,侯方域更为传统的家庭背景让他在介绍自己时就像在标准的个人简介中列举主题词,作为识别的特征,紧跟着姓名之后的是籍贯:“小生姓侯,名方域,表字朝宗,中州归德人也。”^②

关于《桃花扇》中的人物,一个值得注意的特征是,他们中有很多人无法像侯方域介绍他自己那样按照传统的习惯来介绍自己,因为人们称呼他们称呼的是艺名。比方说,苏昆生,就像杨文驄所告诉我们的那样,他本姓周。但是,我们的女主角既没有像侯方域那样有一个正式的名字,甚至连苏昆生那样的艺名都没有,所以她不可能按照传统的习惯来介绍自己,由于没有个人的名字,所以当她的第一次登场时,她实际上都不知道怎么称呼自己。她的姓也不是她自己的,而是沿用了她的养母的姓(李贞丽本人的姓据说也是含糊不清的)。

女主角没有名字似乎产生了广泛的后果。不仅在这一出中她不能表明自己的身份,而且对于她自己她也说不出个一二,对于别人提出的

①《桃花扇》,第15页。

②《桃花扇》,第5页。

问题她的回答也是尽可能的少，只是在李贞丽的催促之下才唱了《牡丹亭》中的两段曲子，曲文是为杜丽娘写的。如果她确实是由李贞丽抚养成人，为的是能够成为名妓，那么，为什么在那个时候她还要解释她们是怎样谋生的呢？没有名字似乎让她无法正视自己和自己的身份，她不能够在社会上找到属于自己的一席之地，因此她也就没有主体性。

她在不经意间意外地获得了自己的名字。她被命名的过程类似于 210 桃花扇形成的过程，二者都是出自于杨文骢的创作。在这两种情况下，唯美主义成为他的动机，他所做之事的重要性让他无忧无虑，没有负担。杨文骢进入她的房间看见墙壁上写有当时著名文人题赠的诗篇，他起初提议用张溥和夏允彝诗歌中的韵来和诗一首。最后，他改变主意，决定画一幅兰花图，这时他才发现蓝瑛画的拳石，他决定在拳石的旁边画兰花。就像桃花扇一样，这幅引出“香君”这个名字的兰花图，完全是在偶然之中创造出来的。

杨文骢想知道这位女孩的名字以便把这幅兰花图题赠给她。对于他的问题，她回答说：“年幼无号。”^①李贞丽非常不经意地问杨文骢，能否给她的养女起个名字：“就求老爷赏他二字罢。”^②实际上，她要他给她“二字”，这是因为大多数中国人的名字由两个字组成，这凸显了起名字这一行为的随意性——似乎名字就像一个物体一样，可以直接把它分成几个部分。杨文骢同意了，在画完兰花之后给她起名字，并引用了《左传》中的一个典故：“兰有国香；人服媚之。”^③但是，尽管引文出自一段在命名与亲情方面意味深长的文章，但这个典故似乎与名字无关——“香君”（Fragrant Lady）毕竟是一个普普通通的名字（这个在历史记载中非常出名的女孩，却起了一个平淡无奇的名字——“李香君”）。

尽管没有赋予其丰富的思想，但杨文骢还是先后两次给予她东

①《桃花扇》，第17页。

②《桃花扇》，第17页。

③《桃花扇》，第17页。

西——她的名字与扇子——以此来定义她本人。把血迹点染成桃花出自他一时的兴致。她的名字是被随意创造出来的,受到一幅即兴创作的兰花图的启发,并加上了她养母的姓。由于她的名字是在画完兰花之后起的(相当随意),她后来希望她的身份能够与另一幅画作(即用她的血画成的桃花扇)联系在一起。首先,如果说她以一幅画作命名而又声称另一幅画作体现了她的身份,难道两幅画之间不应当保留一些过渡性吗?然而显然不是这样:墙壁上的兰花看起来决不会与桃花是等量齐观的。前者是粗浅之作;后者是悲剧之作。

211 按照明清时期的标准(哪怕对这一时期稍稍涉猎的人都知道一个人在其一生中要起多少个名字),李香君拥有的只是一个空名。事实上,她还是没“名”,这个“名”是用于家庭内部的;也没有“字”,她可以在知识界用“字”来表达她自己的身份。明清时期的人们出于各种原因给自己起名字或是让别人来给自己起名字:比方说,为了纪念皈依佛门或是搬进一个新的隐居地。通过杨文骢的努力,她现在有了一个具有明显用途的“号”;她是一个即将走向卖淫市场的妓女,香君作为她的艺名是再好不过了。李香君这个名字,让她无法在任何父权制社会立住脚。她也不想用它来强调自己身上或性情上的一些特征。如果不是机缘巧合,她有可能会被起其他的名字;别人有可能会起她这个名字(被李贞丽收养的其他小女孩)。

在这一出的后面,她扮演杜丽娘这个角色就像她接受她的新名字一样容易——这使得人们想知道如果一个人是确定不移的,那么角色与名字后面的那个人又是谁呢?回答是,在杜丽娘这个角色的背后是某个叫作李香君的不连续的个体或者说单个的人,这让我们突然想到,在这种情况下,这也是相当不充分的,因为我们刚刚目睹了她获得名字的过程。

对南明政权来说不幸的是,弘光同李香君一样,他的名字也是不充分的。选中任何一位王爷,都有可能被叫作弘光。至于他的“名”,李香君则完全没有她的“名”,而弘光的“名”则从来没有被人提起过,尽管这

个“名”只有他一个人拥有。他只有一次被人称作“德昌王”，这是他明确拥有的称号，这一唯一的称号指的是一个具体的人，仅仅是他。

相反，朱由崧通常指的是他的名字或者至多是与他有仇怨的人对他的称呼，有时候名字指的是除他之外的其他人。如果有人恰恰对弘光的合法性提出异议，那么这个人又怎样称呼他？当他成为皇位的候选人时，他不断被人称作“福王”。但是，这个称号对他而言完全是陌生的。在叛乱发生之前，他并不叫“福王”——这个称号大概只有在他父亲死了之后他才有可能继承。然而动乱期间，授职仪式无法举行。而且，这个称号涉及的是河南这块非常富裕的封地，可河南当时却被敌军占领，朱由崧再也没有机会在这块封地上享受了。严格说来，登上皇位的王爷是德昌王，尽管没有人这样称呼他（可能他父亲的死亡让这个称号变得不合时宜）。他的很多名字都不完全适合他，就像皇袍与皇冠，与其说它们是身份的象征，不如说它们更是服饰而已。

当然，弘光不应当被用来称呼这个男人，因为弘光实际上是年号，它具有完全不同于个人的名字的功能，而个人的名字则用于把一个人置于家庭背景之下或是把一个人与他人区别开来。既然皇帝不需要用他的名字把他与他人区分开来，那么年号指的就不是个人，而是指他在位的时间。^①

然而在提到这个人时，几乎剧中每一个人都称他为弘光（当着他的面，他通常被人们称为“圣上”）。除了在这部戏剧和一些其他的历史文

① 尽管皇帝还活着，但他不需要一个正式的名字，因为应当只有一位皇帝，他被称作“圣上”，“皇上”或其他类似的称呼。这不同于这位年轻的皇帝的个人名字，后者的功能在于把他与他的同辈，他的兄弟，他的堂兄弟区分开来。一旦他和与他相同的所有皇帝长眠于地下时，他的谥号也有同样的功能。这两套名字的形式反映了这些功能：同大多数中国人的名字一样，这位年轻的皇帝的名字不同于他的亲兄弟、堂兄弟的名字之处，仅仅在于一个字不同。同样，人们可以把谥号的选择与赐给解读为——其不同于其他皇帝之处还是在于一个字不同——他不再是惟一的了，而是进入另一个兄弟会，由那些死去的先辈皇帝组成。在加冕之前，他只是一名太子；一旦死了，此皇帝不再是此皇帝，而是一位皇帝，这完全是一个不同的命题。

本中,出现于17世纪晚期的著作都不把1644年称作弘光元年。弘光这个名字在于把这位特定的皇帝与这一时期争夺皇位的其他人区别开来。弘光最终还是一个不充分的名字,同样也是一个不充分的年号。

剧作家孔尚任本人有着与修家谱相关的职业与个人经历。了解他的家族中的名字与人员并不是一件琐碎的事情。孔子的所有男性后裔都应当按照世系顺序命名(很多人现在还是如此),因此同一代人不仅姓相同,而且他们名字中的两个字有一个是相同的。作为孔子的第64代孙,孔尚任负责整个孔氏家族家谱的修纂工作——这是一项堪比官修正史的艰巨任务。(尽管不是国家的历史,但却是一个家族的历史)。宣立敦(Richard Strassberg)解释说,家谱包括家族组织表,孔子的祖先的编年史,孔家重要人物的传略,以及所有活着的家族成员的关系表。^①

按照正统的习惯,孔尚任之于他的名字与他的家族,则是一个异数;在所有的中国家族中,他的家族是最著名的,其家族的男性后裔都经过详细审查并严格记录在案——不仅经历了数个世纪,而是经历了数千年。我所称的家族的典范——一个人之所以被别人认识,那是因为他在一个具体的父系中占有一个具体的位置——在很大程度上,对多数人而言是一种杜撰。向前追溯数百年,大多数家谱都笼罩着不确定性的迷雾。即使对于孔尚任这样的人而言,这样的家系也是精心建构的,只能
213 通过惊人的大量劳动与适当的信心来维持。但是,他似乎不仅真正相信,而且还花费了一生中的很多年岁相信人们——至少是在他自己的父系内——能够在世系中组织起来。

即便对外人而言,剧作家的名字与出生地——来自曲阜的孔尚任——也显示出了大量的信息:首先也是最重要的,他本人就是孔圣人

① 宣立敦:《孔尚任的世界:中国清初的一个文人》,纽约:哥伦比亚大学出版社,1983年,第73页。

的后裔,其次还显示出了多少代过去了,与他最近的同族人是哪一支。在当下,许多受过教育的中国人仍然把孔家看作是“中华第一家”(在台湾的孔氏后裔仍然保留着公爵的爵位与宅第),并且仍然认可根据孔家世系顺序命名的孔氏后裔。

换句话说,孔尚任的名字本身让他在同辈人构成的世系顺序中扎下根,祖先在前,子孙居后。拥有这个名字并能证明自己是这个名字的拥有者,意味着他在物质上享有多种特权,包括免除劳役与某些税收。这一身份让他有别于剧中的一些重要人物——像柳敬亭与李香君(某种程度上,还包括弘光)——他们的名字是在日后的生活中自己起的,在家族或像曲阜那样的地方没有根基。孔尚任作为家谱学家的工作是要识别彼此相关的所有孔氏家族的人,哪怕搞错了他们在家族中的确切地位也要去做。家谱项目是基于这一理念,即每一个人在家族内都有其标准的位置,找到这个位置能让我们知道这个人的实际身份。

由于在社会与家庭中没有这样的标准位置,艺人们与弘光的身份似乎更像戏剧中的角色;这些人物要么自己创造出自己要么被创造,随意担任或放弃角色。相反,剧作家自称自己的名字已被来自多方面的不同的材料所确认,因此他的名字完全不可能是捏造的。混乱期间,当人们竞相争夺皇帝的身份时,孔家作为“中华第一家”的地位却岿然不动。

剧作家与侯方域这类人的出现成为李香君与弘光趋同现象的必要背景。如果我们最后要进入一个如老赞礼在戏剧一开始告诉我们的“子孝臣忠万事妥”的新朝代,那么所有人的身份都不能像李香君与弘光的经历所表明的那样随意。在受伤的脸与龙袍后面,肯定存在着某个身份确定的人。他肯定在社会中有着明确的身份。 214

与他们自己名字的这种令人不安的关系让弘光与李香君之间产生了相似之处,这让二人有别于曲阜的孔尚任、归德的侯方域这样的人。妓女与自称是皇帝的人把他们的社会角色看作是戏剧角色。不仅风月

场与朝廷是彼此对应的，而且它们还通过复杂的非正式关系联系在一起。

弘光被戏剧迷住，围在他身边的是艺人与像阮大铖这样的剧作家，他把大部分精力用在排演《燕子笺》上。但是，更为重要的是，戏剧的隐喻已经全面渗透进他的朝廷，就像杨文驄的生涯所表明的那样。第17出一开始，杨文驄为在礼部获得新职而沾沾自喜，这一官职是马士英与阮大铖送给他的。我们知道杨文驄讨得马、阮二人的欢心，部分原因在于他一手操办了侯方域与李香君的婚姻。后来，他想要安排李香君与他的同僚田仰成婚，并因此得到一个新的官职。因此，妓女的施予与接受加强了官员之间的联系；最终，杨文驄充分利用他的能力把这两个世界（风月场与朝廷——译者）连接起来，从而获得了在礼部的职位。在这一职位，他实际上正好管理控制着这些妓女；职业艺人受到内庭的监管，而内庭又处在礼部的管辖之下。当李香君拒绝嫁给田仰，另一位艺人指出了其中复杂的利害关系：“杨老爷新做了礼部，连你们官儿都管的着，明日拿去拶掉你指头。”^①

在被派去办公差之后，杨文驄手下的一名跟班坚持说，他找不到李香君住的妓院，解释说这不是他通常去的地方。他的不情愿我们不能看作正直，而应看作是他自以为是正直的，实则是一种自欺欺人的行为：“小人是长班，只认的各位官府，那些串客、表子，没收寻觅。”^②众乐师意识到跟班所作的这种区分是虚假的，立即以嘲弄的口吻回击他：“院里常留老白相，朝中新聘大陪堂。”^③换句话说，妓女与官员在这两种背景下混合在一起。没有一个世界——官府的世界或虚伪与幻想的世界——宣称是真实的，就像传令的差役所认为的那样。杨文驄的一名跟班，他也把他不愿当差归因于他所蔑视的妓院。

①《桃花扇》，第115页。

②《桃花扇》，第111页。

③《桃花扇》，第111页。

《桃花扇》中的政治与戏剧融合在一起,我已经说过,戏剧是这样一种空间,在那里,事物既是真的又是假的,人们是他们自己同时又是与他们完全不同的其他人。无论是在政治中还是在台上,人们说不出他们指的是什么,也不可能根据外表来判断他们说的是什么。正如前面所说,一个人的行为与他的看法之间是否存在着必然的关系,在这个问题上明显存在着一个政治维度。不过,这个问题还存在一个戏剧方面的因素,我前面已经提出,关于李香君与弘光,这部戏剧所提出的一个问题是:任何人都能扮演角色吗?人们完全可以从另外一个视角来问同一个问题:一名演员究竟相信什么,他到底是谁,这很重要吗?

一些演员自称就是演员;另一些演员则通过演出来表现复杂的真相。英语语言杂交的历史表现这个问题的一个方式是,对比在戏剧方面都有其来源的两个单词:“bypocrite”,来自于希腊语“hypokrites”,意思是“演员”,而“persona”(or per sona),来自于拉丁语,有可能指的是演员过去说话时所带的面罩。就像希腊语所表明的那样,演员只不过是一名说谎者吗?或者,就像拉丁语所表明的那样,演员是通过他所扮演的角色来说话吗?我们怎样才能辨别出角色与扮演者之间的差别?假如我们能分辨出二者之间的差别,那么,角色与扮演者,我们发现哪一个更可信呢?

尽管一些致力于个人身份问题研究的哲学家用科幻小说和其他的奇幻故事作为研究的起点,其他一些科学家则从精神病理学方面找例子。据一些多重人格障碍(MPD)研究方面的专家说,一个人的身体有可能被多个单独的人占领着。争论就 MPD 是否存在继续进行着,如果 MPD 确实存在着,那么治疗的目标是否应当把各种人格整合起来,或是让一种人格最终战胜其他的人格。

持怀疑态度的一派专家把 MPD 比作表演,把病人看作成演员,而非在真实而又独立的人格中无意识进行战斗的发生地。研究表演的一派把表演比作 MPD,实际上它是一个自我对抗另一个自我的病理——就

216 好像年轻的女演员商小玲可以看作被来自她体内的某个杜丽娘迷住并最终被她杀死。这种说法实际上是一种比喻,尤其是在电影中。举个例子,电影《双重生活》(1947)就证明了这一点,电影把有灵感的表演等同于心理问题:在一个温文尔雅的演员饰演了奥赛罗这一角色后,角色呈现了其自己的生活。他妒性大发,开始威胁他的前妻,她不相信这个人就是她相识多年的那个温和的人。

无疑,康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基(Constantin Stanislavski)这位以按照表演体系来培养演员著称的戏剧大师,探讨了演员应当怎样进入角色,他让演员看起来很像介于被鬼怪迷住的人与具有自恋倾向的人之间的中间人物。因为演员不仅仅是一名扮演者,而是会被演出的过程改变:

请想一想:你既有逻辑而又坚定不移地准备为你所扮演的角色的身体想一句简单的台词,因而你突然在内心感觉到人类的精神生活。就像作者从生活中获取材料一样,你自己会从别人的人性中发现同样的人性的材料——难道这不是一出精彩的魔术吗?^①

在他关于演技的描述中出现的演员与演员的教师引出了痴迷这一话题,但演员是被角色所迷住还是反过来她在精神上拥有“他人的人性”,我们对此不甚明了。斯坦尼斯拉夫斯基书中所写到的魔力在于可怕的人格的变化——一个人有可能进入另一个人的身体,但我们却无法辨别谁在进入,被进入的人又是谁。关于表演的这种说法似乎与认为个人有可能是不连续的这一固定的看法是相矛盾的。

表演这个职业包含着威胁的种子。在某种程度上,所有的习艺者,不论是专业还是业余,基本上都是演员;由于其分支之一是卖淫业,因此妓女在父权社会有着只会让人不安的身份。由于妓女是无父无夫之

^① 康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基:《演员创造角色》,Elizbeth Reynolds Hapgood 译, Heminer I. Hopper 主编(纽约:戏剧艺术书屋,1961年),第241页。

人——更准确的说,所有的男人都有可能成为她们的父亲或丈夫——她们与演员的相同之处,二者都会假装成众多不同的人:两个群体都是令人生畏的,因为人们不可能说出她们究竟是谁——她们有可能是任何人。蒲松龄的小说集《聊斋志异》中有一篇小说叫《魏公子》,它表明妓女之所以会给社会造成麻烦至少不止于一个原因。在多年狎妓之后,魏发现他的一名相好实际上是他的女儿,是30年前他与另一名妓女的私生女。^① 在一生放荡之后,发生在他身上的一件罕见的事情并不是他意外地与他的亲生女儿发生了性关系,而是事实上他已经弄清楚了她的身份。与妓女在一起,像这样的乱伦的可能性是无处不在的。对于妓女而言,每一个新客人都有可能是她的父亲,或者兄弟,或者堂兄弟,或者儿子。²¹⁷

如果说别人很难弄清楚演员究竟是谁,或者是因为他的身份不同于他所扮演的角色,或者是因为在社会中,人们的身份很大程度上取决于他的家庭,那么他们本人怎么会自称他们具有一个固定的身份呢? 剧中的演员在定义自己方面面临相当大的困难,然而,对于男男女女而言,他们坚持说他们能——首先,他们很容易把内在的自我与角色区分开来(好像这样宣称给他们的演技抹了黑)。其次,扮演角色的这个人既存在又很重要。

所有的人都强烈地相信真诚,这一信念表现为不同的方面。李香君的教曲师父苏昆生,很明确地告诉他的学生,表演只不过是一种适当的技巧,同其他手艺人他的工作的关系相比,人物与角色在身份方面并没有更强的相关性。如果一派中国文学批评家试图把作者与他的作品合在一起,苏昆生可能会争辩说,与其说表演像写作,不如说它像造车轮或制陶。李贞丽催促李香君向杨文骢展露她的演唱技巧,以便他能为她

^① 蒲松龄:《聊斋志异》,卷3,第1542页。

做媒。这个女孩当时仍然是一位完全不谙世事的天真少女，她不断地排练杜丽娘这个角色，渴望能够重温她在后花园散步时的情景，而这一情景则摘自于一幕远远好过任何一部同爱情相关的中国戏剧的场景。

到17世纪晚期，杜丽娘已不仅仅是另一个戏剧角色，她爱上梦中的年轻男子并情愿为爱而死，这使得她成为少女少妇们强烈认同的对象。她们把她们的生活与她的生活进行了对比，并亲自扮演她。在她们当中首先要提到商小玲，我在前面关于《牡丹亭》的讨论中已经提到过她，她可能是一个最著名的例子，但是许多女诗人也与杜丽娘有着同样的关系，其中一位就是叶小青，她是一位有文学家背景的少女，写有大量关于杜丽娘的诗歌，非常年轻就悲惨地死去了。^① 我们回想起商小玲，这位因在演出中死于台上而出名的伶人，她完全再现了杜丽娘这个角色。

218 在这一文化背景下，那么——尤其是与商小玲的角色经历形成了明显的对比——我们还是回到李香君的教曲课，她自比为杜丽娘的念头很快被她的母亲与师父打消了。起初李香君并不想为了杨文驄而唱曲（这位专业艺人按照别人的要求进行表演，这是仅有的一次）。她皱了眉头，与其说出于本能，不如说是出于闹气：“有客在坐，只是学歌怎的。”^②

她的母亲在答话中，把演出仅仅看作成赚钱养家糊口的工具。演唱最终只是作为一种谋生的手段而存在。李贞丽与郑妥娘二人都对演出本身缺乏兴趣，把它等同于卖淫。李贞丽再三把唱曲描绘成一种交换的手段，清楚地证明它是用于卖来换钱的一种身体行为。她因李香君不愿在杨文驄面前唱曲而斥责她说：“好傻话，我们门户人家，舞袖歌裙，吃饭庄屯。”^③接着，在下面的唱段中，表现了在另一种交换中的唱曲人——这个人明显更像妓女，利用自己的身体来赚钱：“一串歌喉，是俺金钱地。”^④

① 高彦颐：《闺塾师：17世纪中国的才女与文化》，斯坦福大学出版社，1994年，第166—168页，及其他各章节。

② 《桃花扇》，第17页。

③ 《桃花扇》，第17页。

④ 《桃花扇》，第17页。

李贞丽用于嗓子的这个量词“串”(我宁愿把它翻译为“strung together”),指的是一串东西,就像这里的脖子一样,但在明清时期却经常用来指一种最常见的货币形式,即串起来的货币,一串钱价值一千文或一两白银。李贞丽暗示说,肉体完全可以换成钱,一副好嗓子同样值一串钱,并成为更多的钱的来源。关于唱曲的这一说法实际上是一种肉体交易。

如果社会由以家长为首的家庭组织而成并分为士、农、工、商等阶层,那么艺人(他们不属于“工”,因为他们不生产任何东西)又是怎样适应社会的呢?李贞丽就她们的艺人身份对女儿的训诫表明这是一个非正统的回答。她反复暗示她们的工作与农民的工作之间的关系。首先,“舞袖歌裙”,实际上就是“谷仓”,即“庄屯”。然后在下面一对同义词中,与农业的联系被反复提到;被我翻译为“source of money”(金钱地)的这个词实际上更应该翻译为“ground for wealth”,就好像在地里直接就能见到钱,而土地则成为农业财富的来源。

简言之,用寥寥数语,李贞丽就让人感觉妓女、伶人与农民要比与其他人有更多的相同之处。她从在传统的表述中藉藉无闻的习业者中(甚至有点近似于世代相承的等级制度)——之所以藉藉无闻,是因为它们有可能为防止社会受到不良影响而被清除出去——通过把妓女与伶人 219 等同于构成社会基石的农民,从而暗中提高了二者的地位。她表明,两种职业的从业者,不管怎样,是最主要的:二者都靠自然的过程谋生,不像工匠或商人,他们最终要依赖于农产品,而妓女与伶人为了生产不需要消费其他的物品。

在教曲课上出现的另一位专业艺人是教曲师父苏昆生,他同李贞丽一样坚定不移地主张要把演唱技艺与演唱者本人的个性区分开来,因此演唱就不能反映出演唱者内心的东西。不过,与李贞丽不同,他把表演本身作为追求的目标从而对之怀有兴趣。他唱歌(或者说,教唱)不仅仅

是为了谋生,更确切地说,其他的同样可以谋生的方式并不能完全取代它,但李贞丽却不会这样做。把唱歌仅仅视作一门并不能反映出唱歌者的品德的技艺,并不能阻止他发现存在于这门技艺本身的迷人而又重要的细节。

就像女孩的母亲一样,苏昆生一刻也不允许他的学生像无数十来岁少女所做的那样把自己等同于杜丽娘。《桃花扇》反复引用《牡丹亭》,尤其是两剧的女主角每人都有一张自己的自画像,在爱情降临的那个时刻,李香君唱着杜丽娘说过的话,显得意义非凡。毕竟,《桃花扇》是一个自以为是杜丽娘的妓女的故事,但她同时又享受着爱情,遵守着礼节。

苏昆生的教诲让她无话可答。相反,他只专注于技艺。作为教师,他不像斯坦尼斯拉夫斯基那样教学——这里没有感情投射也没有深入到杜丽娘感情的细微之处(表演理论却被李香君同时代的人如商小玲等人实践)。相反,他不断通过对她演唱技巧的细节进行评论从而打断她的演唱。起先他纠正她说:“错了错了,美字一板,奈字一板,不可连下去。另来另来!”^①他等她又唱了一遍,只是在另个点上又打断她,插入了更多的指导:“又不是了,丝字是务头,要在嗓子内唱。”^②

但是,在这两个“旦”之间划上某种等号可能是不可避免的——二人都是16岁的天真少女,一个正第一次经历爱情,另一个则在春梦之后而歌,梦之记忆则将很快让她香消玉殒。《牡丹亭》中杜丽娘的魅力并不会因苏昆生的寥寥数语就能化解掉。但是,李香君是唯一一个在教曲课上歌唱的人吗?戏剧给出了模棱两可的舞台说明:“净、旦对坐唱介。”^③并没有在演唱的角色前面注明究竟是净还是旦在唱曲。苏昆生催促她上课:“趁着杨老爷在坐,随我对来,好求指示。”^④在这种背景下究竟是谁在

①《桃花扇》,第18页。

②《桃花扇》,第18页。

③《桃花扇》,第18页。

④《桃花扇》,第18页。

演唱——是正在提供指导的教曲师傅还是对教曲师傅的指导作出回应的学生？

正在上演的这一幕导致我们无法把歌唱者与角色等同起来，因为苏昆生不仅有时打断李香君的演唱，实际上他还同李香君一起演唱。苏昆生，作为一名成年人，一名专业的清曲演唱家与一名涉猎政治的人，绝对与杜丽娘没有相同之处。然而他唱杜丽娘这个角色却很有权威，要好于他的学生，而后者与杜丽娘如此相像：她也是一位 16 岁的少女，对爱情懵懵懂懂，也甘愿为感情付出一切，不顾任何后果。

苏昆生后来更加明确地说明了这一点：表演是一门值得好好学习的带有挑战性的技艺，与木匠活或漆器制作等技艺没有什么两样。它反映了它的践习者的熟练程度，却不能反映他的内心状况——既看不出他的看法也看不出他真正的性格。当然，关于表演与表演者的关系这一说法取决于把外在与内在区分开来的可能性。

伟大的清曲演唱家苏昆生之所以能带这名学生仅仅是因为他已经辞去了以前的职位，之前他与柳敬亭一道是阮大铖的私人乐师之一。无论薪酬是多么的丰厚，他都不愿意侍奉一个在政治上声名狼藉的主子。阮大铖不仅是魏忠贤阉党集团的一名成员，甚至还是这位大太监的干儿子（与他的其他行为相比，这一行为给人留下了极为恶劣的印象）。苏昆生在上教曲课之前这样介绍自己（不无一股“酸葡萄”心理）：“自出阮衙，便投妓院，做这美人的教习，不强似做那义子的帮闲么。”^①在戏剧的后面，苏昆生热衷于一系列事件，他知道这将会使阮大铖与马士英的政府垮台。

但是作为一名曲师，苏昆生仍然会想起他以前的雇主，尽管作为一名政治人（political being），他选择中伤阮大铖并一手策划了他的垮台。正如我们所知，阮大铖同样也是一名艺术家，并且对艺术如痴如醉，他还

① 《桃花扇》，第 17 页。

221 是一名重要的剧作家，甚至在柳敬亭与苏昆生背叛他之后，他成为南京最好的一个剧团的赞助人。阮大铖试图通过租借他的剧团来演出他的戏剧的方式以博得与其他文人的友谊。苏昆生打算说服左良玉让他移师南京，当他用演唱引起了左良玉的注意之时，他不无遗憾地自言自语说：“这种好曲子，除了阮圆海却也没人赏鉴。罢了罢了！宁可埋之浮尘，不可投诸匪类。”^①

这番话不由得让我们想到了中国古代一段经典的友情——这两个中国远古时代的好朋友，名叫伯牙与钟子期，又一位音乐家与一名狂热的音乐爱好者。钟子期能够领会他的朋友的演奏，这就产生了一个词“知音”，用以表达最高的友谊。伯牙弹琴，钟子期完全知道他朋友通过音乐要表达的内容——高山流水——因此在钟子期死后，伯牙摔琴绝弦，终身不操。在唯一一个真正理解他与他的音乐的人死后，他已经没有必要为不理解他的音乐的听众演奏了。

苏昆生差不多是在为因钟子期之死而摔琴的伯牙说话：“这样好曲子，除了阮圆海却也没人赏鉴。”然而，伯牙与苏昆生却有一个重要的区别：伯牙与钟子期是一个整体，无法分开。钟子期在音乐的创造方面同伯牙一样重要，因为在他死后伯牙就没有必要再弹琴了。最后，读者会感到他们共同拥有音乐这一技艺更多暗示着他们的身份。音乐主要是表达友谊的手段，供这两个最伟大的朋友来证明他们共同的本质。一个人很难会想到伯牙与钟子期会因政治忠诚这个问题而断绝关系。苏昆生生活中提到的这个“特别的聆听者”(privileged listener)却是一个他所蔑视的一心要把其拉下马的人，就像歌唱与其他技艺一样并不能表达出对他本人重要的任何东西。

苏昆生这样看待他的技艺：唱曲与表演是外在于一个人的本性的。他本人并不是一位 16 岁的少女，而他却能教一位 16 岁的少女应当怎样

^①《桃花扇》，第 206 页。

唱这样一个角色，这个角色与他本人相比更像少女本人。按照苏昆生的说法，他的政治信念——他拥护复社反对魏忠贤——定义了他。

他的自我认同需要以一种坚定的信念为基础，即深信内在与外在之间的差别可以得到证实。但他的政治生涯却让我们质疑这种信念。在何种程度上行为能够反映出顺从或叛逆？通过劝说左良玉移师东进，反复宣誓效忠于明王朝的苏昆生，在南明政权覆亡方面，他可能比剧中其他任何一位人物做的都要多，肯定要比遭到他中伤的马士英与阮大铖多得多。²²²

因此，他是真得忠心耿耿吗？一旦其行为的后果造成巨大的灾难，那么在何种程度上其行为的动机是至关重要的呢？还是回到演员的舞台这个问题，是什么让他把演唱归为“外在”，而把宣誓效忠归入“内在”呢？因为我们没有特别的理由把他的演唱看作是表演，把他的政治声明看作成真诚。当我们仅仅是通过其行为才了解到一个人的内心状态时，我们是无法仅仅通过动机来认定一个人的。可能内心状态同外在表现一样也是一种表演。尽管苏昆生在当时是一名伟大的演员，但他以自己的方式表明他是一名不信任戏剧的儒家卫道士。通过把他的表演理论建基于这样的一种观念，即：一个人有其内在与外在表现，并且二者都能完全被人了解，苏昆生执意要消解掉戏剧的力量。

在他们第一次被引荐给柳敬亭之前，侯方域被告知，著名说书人柳敬亭在得知阮大铖为大太监魏忠贤做事时带头不做阮大铖的门客。侯方域与他的两个朋友去拜访柳敬亭，柳敬亭就说了一回书来招待他们，书说的是古代鲁国的乐师，受孔子的影响，离开寄身的权势之家。当然他讲这个故事实际上是在含蓄地讲他自己的事情。故事的含义解释给侯方域听了之后，他赞叹说：“俺看敬亭人品高绝，胸襟洒脱，是我辈中人，说书乃其馀技耳。”^①换句话说，侯方域很愿把苏昆生看作表演艺术家

^①《桃花扇》，第10页。

的典范。但他宁愿把他的新朋友仅仅视作一个普通的说书人，他的职业基本上是从属于他的真正身份的。也就是说，把他视作同侯方域本人一样的人。

柳敬亭显然不这样看待他与他的说书技艺之间的关系。当然，他是一名说书艺人，并不是表演具体角色的歌唱家。但是，如果他是李香君的师傅，他就不会像李贞丽与苏昆生那样煞费苦心地劝阻李香君认同杜丽娘这个角色。一旦侯方域突然去柳敬亭的家中造访，他发现柳敬亭即便没有人听也在不停地说书（除了台下正在观看的默默无闻的观众而外）。侯方域窃笑不已，因为还有比听到一个人独自说书更可笑的事情吗？可以想象一下，如果李贞丽碰巧发现李香君独自一人在唱曲，她会是一种什么样的反应呢？她肯定会说，如果没有人听，唱曲只会白费气力。但柳敬亭很快指责他：“这说书是老汉的本业，譬如相公闲坐书斋，弹琴吟诗，都要人听么？”^①

我选择“vacation”这个词来翻译柳敬亭对他的说书这门职业的描述。但是，我却找不到一个英语单词能完全说明“本业”这个词所呈现出的含义。就像李贞丽所用的“转屯”与“金钱地”两个词语一样，“本业”也暗示着一种农业上的追求。这些农业方面的暗示是重要的，因为实质上这个问题是：在一个主要由“良民”（主要由农民构成的平民）构成的社会里，艺人们将在何处安身？通过把社会称为一个整体，“本业”指向一个追求——其字面意思是“root occupation”——实际上它指的是与群体的生存不可或缺的农业。相反，“末业”（branch occupation）——不靠农业生产生活，包括工匠与商人，他们要么从事第二产业，比方说工匠，要么根本不从事生产，比方说商人。在传统的四种职业中，这一架构漏了一个职业——“士”，或者说，正在比较“本业”与“末业”这两种类似的职业的那些人中，“士”处于第一位。

^①《桃花扇》，第70页。

那么,当用于个人而不是用于社会时,“本业”的意思又是什么呢?柳敬亭暗示说他的才华是自身天生固有的。说书之于他就像农业之于社会,原因在于我们无法想象如果不说书他本人又会怎么样,而且原因还在于没有其他的谋生手段可以取代说书。简言之,他擅自宣称,士已经为社会作出了他们的贡献。而其他人士——工,农,商——“做事”;而士,就其本性而言,则“成事”。他们的贡献就是他们自己,这就是为什么当他们吟诗或弹琴时,并不是为了取悦于别人,相反,而是为了显露他们自己的性情。

他也颠覆了书面优于口头的通常看法。据柳敬亭所言,书面文字——在儒家看来——无法与说书人的情形进行比较。侯方域在以他父亲的名义伪造了一封书信给左良玉将军后,就被迫离开南京与李香君分开了。但是书信写好之后,接下来重要的一步是把它送给左良玉。侯方域与杨文骢轻轻一激,柳敬亭就自告奋勇愿往送信。不过,他明确表示他的作用不是可有可无的,而是不可或缺的。他唱道:

书中意不须细解,何用明白,费俺唇腮。一双空手,也去当差,也会挝乖。凭着俺舌尖儿把他的人马骂开,仍倒回八百里外。^①

侯方域说柳敬亭就像一名文人,只是稍稍弱了些,因为他既不是出身望族也没有学问。相反,柳敬亭认为自己不仅仅是一名像侯方域那样的文人,后者底气不足不得不依赖书面文字,而书面文字总是与其作者相分离。伴随着柳敬亭这名读书人,信函完全不会与送信人分开。

当柳敬亭把他的能力与侯方域的能力作了一番比较之后,他认为侯的技能——不是他自己的技能——只不过是任何人都能掌握的技能(换句话说,他对文人的看法与苏昆生对戏剧演唱的看法极为相似)。柳的情况被这一情形加强了:由于我们正在谈论的这封信是有意伪造的,实际上任何人都有可能写这封信。侯方域肯定希望在读信的过程中没有

^①《桃花扇》,第72页。

人能看出写信的人是谁。按照柳敬亭的推论，他的劝说技巧对他本人而言是独一无二的。尽管任何人都有可能写信，但能够送信的人却只有一个。柳敬亭认为，书面文字把作者与他的作品分离开来，就好像作者只不过是一名如同制造轮子或罐子的那样的手艺人而已。相反，说书人与他的故事之间却不存在这样的分离，他的故事与他本人是一体的，在这方面书面文字的作者只能望尘莫及。

侯方域不同意柳敬亭对说书的评价。按照侯方域的说法，口头语言仅仅是作为解说在起作用：“只是书中意思，还要你明白解说，才能有济。”^①柳敬亭离开后，侯方域又一次以模棱两可的恭维话语拒绝考虑他朋友的能力：“我常夸他是我辈中人，说书乃其馀技耳。”^②侯方域把柳敬亭的说书技艺称作“馀技”——字面意思就是总是与人相分离的“额外的技艺”，而这一技艺仅留给普通的人（把这一说法与弘光皇帝关于个性的说法作个比较，皇帝这一角色同样可以被直接剥夺）。没有什么能比得上柳敬亭把说书称为“本业”了，按照这一说法，说书对柳敬亭来说绝对是重要的不可或缺的，绝对要好于他其他的能力，因为它来自于他本人。

而且，侯方域把说书仅仅称作“馀技”，这样做暗示着把他们二人的贡献等同起来只能被看作成一种侮辱：柳敬亭送一封信给一支有可能谋反的军队首领左良玉将军，他冒着生命危险在军队的后方行进，而侯方域本人花了几分钟写一封他不用为此承担责任的信，因为信是以他父亲的名义写的（毕竟，他还是不知道他的行为将要带来的政治影响）。侯方域屈尊地承认柳敬亭是他的同伴；因为拥有共同的政治信念，柳敬亭成为侯方域所说的“我辈”。如果他们二人的贡献大小相当，侯方域必须要奉献出很多能与技能和教育有关的东西，而柳敬亭只须献出身体。换句话说，说书（以及说书人）不值那么多。

①《桃花扇》，第72页。

②《桃花扇》，第73页。

不过,更大的侮辱是,侯方域的比较故意歪曲了柳敬亭对待说书的态度——那时柳敬亭刚刚离开,无法为自己辩护。对于说书的重要性,柳敬亭夸夸其谈,并吹嘘说他们事业的成功全在于他一人之力(这话结果证明是正确的),而信却与此完全无关:“凭着俺舌尖儿把他的人马骂开,仍倒回八百里外。”

柳敬亭不断地重复说,说书是他天生固有的技能;侯方域尽管试图却无法把柳敬亭的身份与他的技艺分开来。当柳敬亭向观众介绍自己时,他首先表明他不是以传统的方式融入社会的,这体现为他没有透露自己的籍贯与姓名,而是透露了自己的职业。柳敬亭这个名字并没有显示出他作为家庭成员的痕迹,相反,却显示出他是一名著名的说书艺人:“在下柳敬亭,自幼无藉,流落江湖,虽则为谈词之辈,却不是饮食之人。”^①

他首先告诉我们,不像孔尚任或侯方域,他没有固定的住所;第二个关于他的最明显的事实是,他并不是仅仅为了谋生而说书。苏昆生试图把内在与外在区分开来,却发现自己处于必须把内在在表演出来的矛盾境地。关于柳敬亭对自己身份的声明还有一个关键问题:他反复说他本质上是一名说书人,并不是碰巧以说书来谋生的人。他就他的本质所说的话从根本上来说是同义反复:他只不过是一名说书人,说书人是他的身份。他并不是以其他人为背景来定义自己,而仅仅是以自身为背景来定义自己。在新秩序下,像他这样的艺术家只能成为隐士。

当然,相比于李香君,柳敬亭的处境还算是好的。尤其是在他们成名以后,说书艺人可以选择他们要讲的故事,挑选能反映一定的道德或其他品质的故事——就像历史上的柳敬亭所做的那样。在张岱关于前朝名人、名地与名事的记叙中,包括了一份现实生活中柳敬亭说书的保留剧目:《武松打虎》,一个活力十足富有男子气概的说书人所讲的一个

^①《桃花扇》,第70页。

孔武有力的英雄的故事。^①

但是,不像说书人,演员即使运气好可以挑选自己扮演的角色,肯定不希望完全认同他所扮演的每一个角色,除非他们的身份是极其容易被别人取代,是易变的多形态的——或者说,除非他们的身份完全不重要。人们怀疑苏昆生——他否认任何形式地把他与他所扮演的角色等同起来——他可以唱分给他的任何角色,把丰富的经验与精湛的技艺投入他所扮演的角色。像李贞丽这样的演员从来不渴望能拥有一幅像桃花扇这样的真正的肖像,而是宁愿在不同的时刻给不同的客人每人一幅肖像——每一幅肖像都穿着客人喜欢的任何服装。不过,倘若向他们要张自画像的话,柳敬亭可能会穿着说书人的寒酸衣服出现,而苏昆生则会选择一件文人的衣服(文人身份自始至终遭到令人烦恼不已的质疑,最终这件文人的衣服本身只不过是他的另一件衣服而已)。

他们对待金钱的态度进一步反映了他们在表演方面的差异。苏昆生对放弃自己的技艺谋生感到心安理得;这不是他放弃阮大铖雇佣的理由,我们认为李贞丽为他教李香君学唱而补偿了他。李贞丽与郑妥娘演出的唯一目的是赚钱。柳敬亭坚持说,他只不过是碰巧靠演出谋生而已。但李香君却更进一步,在她关于表演的说法中甚至没有提到报酬。

如我所述,一个人如果为了报酬而演出,他就不可能总是如李香君所渴望的那样,把自己与所扮演的角色完全划上等号。对她来说,在演戏中,角色与演员之间的差异是固定的,因此演戏无异于撒谎。李香君第二次唱《牡丹亭》时,她并不是被动地服从,而是桀骜不驯的。被强行从隐蔽之处带出,她与其他女演员在弘光面前排成一列。每个人依次被问到是否熟悉《燕子笺》;李香君表示她对这出毫无价值的爱情剧一无所知,所以她就试唱了《牡丹亭》中的一出“寻梦”,这首曲子完全适合她的

^① 张岱:《陶庵梦忆》,第102页。张岱在《柳敬亭说书》一文中描述了柳敬亭说书的剧目。

境况，曲子为花与青春白白浪费掉的少女的无助而悲伤不已。

其他人试图强迫李香君扮演她不愿意演的角色，但是当她在挑选她自己的角色时，把自己等同于戏剧角色并不是一件简单的事情。当她准备面对阮大铖与马士英时，她用这一想法来安慰自己：“赵文华陪着严嵩，抹粉脸席前趋奉；丑腔恶态，演出真鸣凤。俺做个女祢衡，挝渔阳，声声骂；看他懂不懂。”^①

李香君在这里用了两个典故，第一个典故出自戏剧《鸣凤记》，这部历史剧中发生的事情要比《桃花扇》中发生的事情早一个世纪。她把自己与谄媚逢迎的赵文华对比，后者巴结严嵩（一个奸佞，早年他从皇帝那儿攫取了各种权力），她又与正直的官员杨继盛作了一番比较，后者公开指责严嵩的罪行与腐败，后来以横逆之罪被处死。第二个典故指的是发生在一千多年以前的事情；祢衡是一位遭到曹操羞辱的学者和文人，而曹操是东汉末年的一位实权人物，他的儿子建立了短命的魏国。在他的宴会上曹操强迫祢衡作鼓吏，而祢衡却通过击鼓来发泄他对曹操的怒气。

对于一个以真诚自傲的少女来说，即便是极为强烈的自发行为也被她的多种表现奇妙地调和了。当她面对阮大铖与马士英，她准备给予他们一顿痛骂——只有这样才涉及扮演杨继盛这一角色的问题。不过，由于她将公然斥责现实中的官员并且这也不是舞台上的演出，因此她将在她所说的“真鸣凤”中担任主角。一方面坚持认为舞台演出是假的，而另一方面又引出她所能扮演的戏剧角色，这样她就不可避免地陷入一种悖论困境——她自己的生活是“真鸣凤”而戏剧本身（由于它是正本，当然应当是真“鸣凤”）却成了假“鸣凤”。

第二个典故也存在着问题。在面对阮大铖和马士英时，李香君也在扮演祢衡的角色，而祢衡是现实生活中的一名学者，因被迫扮演他不愿

^①《桃花扇》，第161页。

演的角色——一名鼓吏，从而遭到羞辱。李香君是一名扮演官员的女演员，而祢衡本人却扮演了一名艺人。拒绝卷入任何虚假的角色扮演之中，这对于从戏剧角度看待现实中的一切的人来说，这样做并不能减少事物的复杂性。

李香君提到的这个坐在席前脸上抹粉的名叫赵文华的人又是谁？马士英显然就是严嵩，二人都是腐败的官员都有机会接近并控制皇帝。如果严嵩与马士英相对应，谄媚严嵩的是赵文华，那么显然阮大铖是与赵文华相对应的，后者“抹粉脸席前趋奉”。当然这里的“粉脸”是一种比喻手法，它表明表演本身就是一种掩饰。李香君想要说的是，真正的演员并不是她自己，这个脸上真正抹粉的人，是阮大铖——他根本就不是演员，而是一个普普通通的骗子和马屁精。真正的粉脸——它代表欺骗和掩饰——甚至根本就不存在，事实上李香君的粉脸也是不真实的，因为她并不试图去骗人。

当一位女演员认为演戏包含着有权说出真相的可能性，那么这就存在着一些风险。对李香君来说，愤怒并不仅仅是要成为一个愤怒的李香君，而是要扮演祢衡或杨继盛。就像李香君所认为的那样，如果一个人的身份是某个固定的不可侵犯的内核，那么，透过表演层面到达唯一代表李香君真诚的内心，让我们穿过了角色扮演的一个又一个层面。难怪她的肖像——描述其固定身份的扇子——无法展现给我们一张脸的画像以免他人指责其仅仅为一张粉脸。

表演与努力表现出独特性发生冲突：演员因他们能够摆脱自己身份的能力而赢得名声。换句话说，他们因其扮演角色的能力而赢得名声。不过，他们赢得名声更是因为他们声称沉溺于角色，尽管是以不同的方式。比方说，有很多当代演员不仅能让他们的身体变形——比方说，出于不同的角色需要而增重或减重——而且他们还自称能完全把他们的身份掩盖起来，吹嘘说自那以后他们花费数周甚至数月的时间才能再次

发现“他们自己”，而台下放浪形骸却严重毁坏了他们的生命。

在一段简短的文字中，现实中的侯方域描绘了专演同一角色的两名伶人的竞争——这个角色即是贪官严嵩（即是李香君含蓄地把他比作马士英的那个坏人）。这两名伶人通过在《鸣凤记》中同时演出的两场戏中建立起竞争关系，其特点是，马伶扮演的是严嵩这个角色，而李伶扮演的也是同一个角色。演员通过观众的反应来判断，很明显当观众的全部注意力只指向李伶的演出之时，马伶在羞辱中偷偷地走下舞台，三年内不见踪影，为的只是重新回来与李伶同台竞技。

出人意料的是，这一次马伶取得了胜利；观众为他而不是李伶的演出鼓掌喝彩。后来，来自另一剧团的演员询问马伶是怎样取得胜利的，马伶解释说：

固然，天下无以易李伶，李伶即又不肯授我。我闻今相国昆山顾秉谦者，严相国俦也。我走京师，求为其门卒三年。日侍昆山相国于朝房，察其举止，聆其语言，久而得之，此吾之所为师也。^①

表演确实是一门技巧，就像苏昆生所说，它可以从其他演员那儿学到，但那也是一种模仿，因为马伶最终取胜靠的并不是模仿别的演员，而是模仿一位酷似严嵩本人的官员。

这在很大程度上在于拥有一技之长的人的观念——找到这个最伟大的演员是这场竞争的关键。不过对于有一定知名度的人而言，他们似乎明显可以相互取代。马伶取得胜利的第一个策略是想让自己取代李伶。当他无法做到时，他才寻找现实生活中与相国严嵩极为相似的一个人顾秉谦（他是严相国的“俦”）；所有这些替代都是在追求名声的过程中完成的，而追求名声至少部分程度上是以个体独特性的观念为基础的。在两种情况下，失败者都是黯然下台，就好像一旦一位取得胜利，另一位则变得无足轻重。

^①《桃花扇》，第161页。原文并非出自《桃花扇》，作者标注有误。——译者注

到目前为止,我已经探讨了几位身份是专业演员的人物。但在我所
230 描述的这类政治文化中,官员以及专业艺人对同一个问题却持有激烈的
观点分歧,即:演员与他的行为之间是否存在着必要的关系。就区分台
上与台下而言,官员们同样是无能为力的。在大多数戏剧中,在朝廷上
辱骂两名高官——竟然是当着他们的面——的人,肯定会被处死。相
反,马士英和阮大铖置李香君于死地,让她扮演一名小丑。在同一出戏
中的数行之后,阮大铖讨论了演员与他的角色之间的关系。

被李香君所打破的聚会是阮大铖特意为迎合马士英而精心安排的。
马士英对安排的酒席称赞不已,他告诉东道主杨文驄与阮大铖,酒席简
单表明他们的品位高。阮大铖回答说:“晚生今日埽雪烹茶,清谈攀教,
显得老师相高怀雅量,晚生辈也免了几笔粉抹。”^①他的意思是说,他与杨
文驄对待马士英的行为与其说是一种习惯,不如说是自发的。不过,这
里“免了几笔粉抹”却指向一种悖论。因为是马士英先说的,他告诉我们
他不喜欢奉承;阮大铖与杨文驄“免了几笔粉抹”,因为除此没有其他的
理由更能取悦马士英。粉脸直接引出了阮大铖在戏剧结尾处所沉思的
那个问题——是不是事实存在于粉脸之后,没有抹粉的脸是不是比抹了
粉的脸更真实。

同样,阮大铖在奉承马士英时采取了特殊的策略:“是是!老师相是
不喜奉承的,晚生惟有心悦诚服而已。”^②在这种情况下,我们能在多大程
度上获知真相呢?如果说出一句让听者高兴的话,由于它看起来仅仅是一
种奉承,因此不可信;但是,如果听者没有感受到奉承,侮辱有可能就
不是奉承吗?下一章将会探讨假太子案中是怎样暗示了这些问题的。
可能没有一种行为不会被看作是表演。

油彩花脸的比喻让三人讨论起戏剧,马士英畏惧戏剧的力量,因为

①《桃花扇》,第161—162页。

②《桃花扇》,第162页。

它让人们完全确信它对真相的描述：“呵呀！那戏场粉笔，最是利害，一抹上脸，再洗不掉；虽有孝子慈孙，都不肯认做祖父的。”^①别人把这归因于社会的衰落，而马士英则归因于戏剧。这部戏剧的大部分内容同家国联系被切断的背景密切相关。在什么情况下某个人会拒绝认同皇帝？²³¹是什么让李香君放弃了侯方域是她的丈夫的想法？李贞丽与李香君之间的关系就像真正的母子关系一样牢不可破吗？在此处，戏剧的力量显然同南明政权的崩溃密切相关，也同这一看法密切相关，即：舞台如此污蔑或伪装一个人，以致他自己的儿子们都不愿认他。与让人们不认自己的亲生父亲的这类诽谤完全相似的是导致阮大铖成为太监的干儿子的恭维话。

巧的是，他们的讨论转向了《鸣凤记》，而李香君则想象在这部戏剧中扮演杨继盛，抨击马屁精与投机取巧者。这并不奇怪，三位官员在解读《鸣凤记》方面有着明显的不同。马士英认为杨继盛在诽谤严嵩，他辩称严嵩（李香君把他比作贪官）是一个文人，在《鸣凤记》里“抹了花脸，着实丑看”。他站在严嵩一边，是与他其他问题上的看法相一致的：如果严嵩抹上花脸变成了坏人，那么李香君也可以通过让她扮演小丑让她因厚颜无耻而受到惩罚，马士英与阮大铖是在一怒之下决定这么做的。

相反，杨文驄认为舞台演出充分表现了这些历史人物，尽管他没有自觉地把他自己与同僚置于他们的背景之中。换句话说，在角色类型的固定性方面，他与李香君看法一致，即除了台上存在“丑”与“旦”以外，台下也存在着“丑”与“旦”。花脸代表着与一个人相关的某种东西：“虽然利害，却也公道，原以儆戒无忌惮之小人，非为我辈而设。”^②

马士英对戏剧的力量充满畏惧，这是与他和阮大铖所干坏事的核心

^①《桃花扇》，第162页。

^②《桃花扇》，第162页。

部分密切相关的。也就是说，他们认为戏装后面的东西是无关紧要的。他们认为任何人都可以扮演角色（杨文骢，尽管大部分行为与此二人几乎完全一样坏，但他至少认为戏剧代表着某种可以挽回脸面的东西）。当然，马士英害怕戏剧，这是因为他认识到了戏剧的政治力量：他和阮大铖通过适当的穿妆完全可以打扮成为任何一位旧日的王爷，让他自己成为皇帝，并让其他人同样认为他是皇帝。把另一个人打扮成坏人也是合情合理的，他们有可能会这样做，并肯定不让他的家人认出他。不过，扮演这一角色的那个人又会怎么样呢？在何种程度上，他或她的身份和性格是至关重要的呢？

232 阮大铖这位热心赞助戏剧的剧作家，也认为自己是一名演员，并满怀信心地认为，在演戏方面他也能适应各种各样的角色变化。戏剧一开始，他因降职而感到苦恼和羞耻；不过，让他从耻辱的遭到贬逐的魏忠贤的门徒成为尊贵的官员，所需的仅是服饰的改变。

所有的国家都厌恶伪装：比方说，冒充警察将会遭到严惩。尤其是在明清易代的过程中，服饰在识别其穿戴者的身份以及宣示效忠方面起到了非常重要的作用，因为明朝人穿的是在腰部紧紧系住的宽大衣服，而满族的服饰更合身，其在脖颈部钉有纽扣。在清朝政治中，一个人的外表会揭示出有关这个人的重要信息。如果说留着长辫脑袋剃光表示忠诚，那么发茬只能解释为马虎或实则蓄意谋反吗？

在和平年代服饰继续显示着其穿戴者的身份：这两个朝代，同之前的朝代一样，都颁布了“禁奢令”，为的是防范阮大铖之流发生大量的迅速的变化。让没有资格穿官服的人穿官服的官员将会遭到严厉的鞭笞并立即永久地开除官职。^① 让我们再一次回顾下皇帝独特性的外在线索，无论是颜色的明黄色还是五爪龙的标志，都只有皇帝一人享有这样的权利。在这样的世界中，戏剧中的服装有可能会带来一些恐惧；因为，

①《大清律历》，第180页。

很自然,任何一个台下着装与台上着装一样的演员,都会被变成成为一名罪犯,无论是因为冒充官员还是胆敢留有明朝式样的头发。

阮大铖发现在他为弘光的加冕形式做准备时自己却处于窘境之中。马士英与阮大铖讨论了阮大铖如何着装这个棘手的问题,因为严格来说他仍旧是遭贬谪的,因而不准穿朝服。尽管如此,他在策划加冕仪式的过程中还是起到了很大的作用。那么接下来他又是怎样创造一种身份以致能够参加加冕仪式的呢?

他问马士英:

“请问老公祖,小弟怎生打扮?”

“迎驾大典,比不得寻常私谒,俱要冠带才是。”

“小弟原是废员,如何冠带?”

“正是。没奈何,你且权充个赍表官罢,只是屈尊些也。”^①

着装的需要要比任何有关官职的实质性观念更重要。阮大铖需要某种233服装来参加加冕仪式,因此马士英给予他一个微不足道的官职,仅仅是为了能提供给他要穿的服饰。

这一插曲表明阮大铖渴望他的服饰某种程度上能够保持连续。他发现自己提出的这一请求有损自己的身份,但他发现问题并不是出在他们迎立皇帝的图谋上,也不是因为作为马士英手下一名唯唯诺诺的人,他自愿承担起这个任务。相反,他为了让人们看到他身着小官的服饰而心神不安,他认为总有一天同一伙人会看到他地位显赫,他以此来抚慰遭受重创的自尊:“不要取笑,日后画在凌烟阁上,倒有些神气的。”^②后来当他成为皇帝最宠爱的人,他的狂喜似乎主要指向他的新朝服,即高官的服饰(与他在遭贬黜的日子里所穿的服饰形成对比):“簇新新帽乌衬袍

①《桃花扇》,第102页。

②《桃花扇》,第102页。

红,皂皮靴绿缝,皂皮靴绿缝。”^①换句话说,他大功告成的时刻——无论是真实的还是想象的——由这些构成:穿着高官的服饰,并看见自己的肖像与一众官员的肖像挂在一起。二者都揭示一种致力于特定形态的演戏的生活,在这种生活里,经验是次要的,自我通过想象中的观众的眼睛而被感知。

像出于仪式目的而制作的皇帝的肖像一样,阮大铖想象中的肖像关注的是所画之人的社会地位,画像强调的是他的新帽新袍与新靴。肖像让阮大铖想象自己永远地存在于那个梦中的角色中,肖像在任何时候画的都是角色所穿的所有衣着。当然,这个人物拥有一张他自己的脸庞,并且相貌与众不同;但是我们既不能说这张肖像也不能说其他肖像是可靠的,因为我们真得不相信他所穿的服饰是合法的。他没有特别的权利拥有它。

在政治与艺术的世界中,人们的行为与信念存在于像这样的彼此不确定的关系之中,一个固定的真实的内在的自我,其想法是如此得混乱,一个人的全部外表开始看起来像花脸与戏装。那么,李香君的肖像,即明确表达出她的真实身份的桃花扇,应当非常彻底地排斥逼真就不足为奇了。可能描绘出一个人的真正本质的唯一方法是把实际存在于她内心的东西移到她的外表上。

234 不像专业演员,阮大铖完全不用费心地去区分表演与非表演;相反,不论是在台上还是在台下,表演无时无刻不在进行,阮大铖感觉没有他演不了的角色。靠着拍马溜须,他认为他自己能够适应各种变化。这个问题从一开始就折磨着他;毕竟,他被公开贬黜与责难,因为他感觉他能出演一个实际上他无法演的矛盾的角色——太监的干儿子。他作为魏忠贤干儿子的身份激起了人们内心的愤怒,而这与人们对魏忠贤腐败行为的愤怒是不相称的;阮大铖甘愿扮演太监的干儿子这一不合人情的角

^①《桃花扇》,第158页。

色激起了旁观者的愤怒。

后来,当他的新主子弘光皇帝担心他无法为赶上元宵节而导演他的作品《燕子笺》时,阮大铖再一次屈从于他的想法,即他可以扮演任何角色。他甚至感到任何人都可以出演任何角色类型:李香君可以演“丑”角,而他本人可以演浪漫的女主角,即“旦”。一个人意识到自己要扮演的角色类型,需要意识到他同他人的关系——阮大铖,他所有的兴趣都放在怎样进行表演上,对此他完全无知。戏剧一开始,老赞礼就有着看见年轻的自己出现在舞台上的特殊经历,在舞台上,他变成了“副末”,一个次要的男性角色类型。经常作者本人作为“副末”出现在“传奇”的“引子”中(比方说,汤显祖就出现在《牡丹亭》的“引子”中)。即使他本人想这样,老赞礼也不可能看到他本人成为随后展开的事件中的中心人物,但他相当清楚——仅仅是通过观察他的化妆与服饰——他在戏剧中占据着观察者与评论者的位置。

当弘光皇帝担心不能适时演出《燕子笺》时,阮大铖尽力安抚皇帝,说他自己会出演皇帝想要的任何角色。他甚至提出让他这个令人厌恶的“副净”与中年男子出演女主角“旦”：“恨不能腮描粉墨，也情愿怀抱琵琶。”^①由于他本人不可能演女主角，他最终选了年老的妓女郑妥娘这个最不恰当的人来演这个角色。

阮大铖渴望取悦他们——他相信自己有无穷的自我转变的能力——这却让他成为令他们非常不满的敌人，这从他最初对复社所作出的回应可以看出来。他甚至完全不能下定决心反对他们，相反他辩称他一直是他们当中的一员。阮大铖这句令人费解的话引出我将在下一章详细讨论的对忠诚与身份的说法，这种说法假定存在着一个充满密谋与阴谋的世界，在那里，事物表里不一，人们说着言不由衷的话。他试图讨

235

^①《桃花扇》，第168页。

好复社中人,他说尽管从表面来看,他是支持魏忠贤这一派的,但事实上他是最终的牺牲品,因为自始至终他在魏党内部实则是在为复社效力。根据他对事件的这一说法,尽管众所周知他是效忠于魏忠贤的,但阮大铖背地里却是魏的反对者,他甘愿承受复社支持者的怒火,他们不知道他是一个双面间谍:“初识忠贤,初识忠贤,救周魏,把好身名,甘心贬。”^①

除了他非常成功打入魏忠贤集团内部,没有其他证据证明他所讲述的事情是真的;另一方面,魏忠贤的两个对手周与魏,在阮大铖幸运地成为魏忠贤干儿子的同时最终被处死了。可能连阮大铖也承认他所讲的话显然是不真实的。在他看来,很显然,效忠对象的变化惊人得容易,就好像有可能刺激他们的意见要么无法证实要么最终变得无关痛痒。

这些“拐弯抹角”的行为仍未能让他在复社中赢得友谊。极端的逢迎,甚至价值 200 两白银的漂亮妓女也不会把侯方域争取到他那一边(我是从阮大铖的角度重述这一情形的,当然,实际情况是,侯方域是非常愿意被争取到阮大铖那一方的,只是李香君的发怒才制止了他)。对于某个关注于从行为中获得好名声以及当有人在注视着他的行为他又仅仅关注自己的行为的人而言,阮大铖似乎对他在资助这桩婚事中所起的作用三缄其口;只是在李香君再三追问下,杨文驄才承认是阮大铖指使他干的。

人们容易把阮大铖给侯方域的礼物解释为是对自我柔韧性(malleability)的一种终极信仰:首先,他买下李香君然后把她送给侯方域,用她来获得他的友谊。在某种程度上,在这一戏剧情节中,李香君成了阮大铖的代用品;他把她看作是实施自己计划的一块“空地”(blank ground)。在他把很多演员推荐给弘光之前,阮大铖试图让自己来出演那个美丽的“旦”。其他人代替他出演“旦”,为了取悦于侯方域,他本人

^①《桃花扇》,第 25 页。周魏指的是周朝瑞、魏大中,两位谏官因反对客氏和魏忠贤,最终被迫害致死。

不需要“腮描粉墨”与“怀抱琵琶”。不过，李香君执意退回妆奁，却打破了阮大铖的幻想，她以此证明她才是“旦”。

让人悲哀的是，阮大铖这样的生活方式是空洞无物的，它把一个人降低到他自己的生活的观察者的位置。皇帝加冕礼时阮大铖穿的官服很像舞台上穿的戏装，这与衣服后面的身体没有必然的关系。然而，就像悬挂在功臣肖像中的那幅想象中的肖像一样，它以某种方式确认了他的身份，或者说至少片刻满足了他幻想中所要变成的样子。他的身份在某种程度上由能被人看到的想象中的他自己组成。当他幻想他想象中的那幅肖像时，现实中的阮大铖是他的肖像的观察者，而不是肖像中不断变化的主体。

如果说肖像是显示身份的一种方式，就像卡洛兰·华克·拜能 (Caroline Walker Bynum) 所认为的那样，肖像也是一种“末日审判”(last judgement)，是对一个人一生的最终的总结。^① 在戏剧第 40 出，张薇闭目想象阮大铖和马士英后来的命运。马士英认为他的末日到了，他总结他一生做过的事情。令人满意的是，他表示他已意识到对他的惩罚是恰如其分的：“我马士英做了一生歹事，那知结果这台州山中。”接着雷公追来击中他，他大声叫喊：“饶命，饶命！”^②

相反，在接受末日审判的时刻，阮大铖却不承认他曾经干过的事情。在末日审判那一刻都不能说出自己身上有意义的事情的那个人究竟是谁呢？就像起初他意识不到他要扮演的角色类型一样，现在他又无法接受对他的惩罚。最终，他又禁不住继续在观众面前故作姿态，哪怕这是末日审判的时刻，而此时给人留下印象或是拍马溜须已经毫无意义。再一次他以第三人称说到自己，夸耀他取得的成就，仍旧急于建立功名，哪

^① 卡洛兰·华克·拜能：《西方基督教中身体的复活，200—1336》，纽约：哥伦比亚大学出版社，1995年。

^② 《桃花扇》，第 256 页。

怕是孤身一人为了生存逃亡之时，而此时功名是他脑海里想的最后一件事情：“好了，好了！我阮大铖走过这仙霞岭，便算第一功了。”^①

就在那个时候，山神和夜叉把他拽下山。马士英令人满意地承认他是谁，而阮大铖除了再一次作秀外什么也没透露。因此，在场的那个人，即欣赏这次作秀的那个观察者是谁呢？在他残忍的无休无止的政治阴谋中，以及他对自我的态度上，阮大铖很像另外一位道德上有问题却宣称自己是合法的政治家——莎士比亚笔下的查理三世，只是查理不像阮大铖，他确实试图暂时停止他的行动。在戏剧第 15 出，在他将要失败的那场激烈的战斗到来之前的晚上，查理经历恐怖那一刻，痛悔不已。他在内心深处反省自己，他看到不是那个无休无止地阴谋不轨的镇定自若的不变自我，他什么也没看到，他给他的致力于无尽的阴谋与欺骗的一生下了一个恰当的结论：

怎么！我难道会怕自己吗？旁边并无别人哪：

查理爱查理；那就是说，我就是我。

这儿有凶手在吗？没有。有，我就是；

那就逃命吧。怎么！逃避我自己的手吗？（第 5 幕第 3 场，第 182—185 页）

在下一章，我将探讨某些形式的政治偏执与笛卡尔的认识论是多么得相似。在意在欺骗一个又一个受害人（克莱伦斯，安夫人，英国人）的艺术转换之后，他却不能够回答一个问题，即：在所有的伪装与欺骗后面的那个查理又是谁？不过，阮大铖的无知走得更远，他甚至连自知之明都不具备。

我已经讨论过的每一个人物——李香君、苏昆生、柳敬亭、阮大铖——都对角色与扮演者之间的关系有着不同的看法，但所有的看法都

^①《桃花扇》，第 256 页。

回避了内在性这个问题,都没有回答出他们内心的真正想法。与阮大铖截然不同,艺人们强调内心世界的想法,但他们既不能证明内心的想法是否存在也不能为这个想法是什么提供充分的回答。

在孔尚任为戏剧写的一篇“凡例”中,他引出了这个问题:“脚色所以分别君子小人,亦有时正色不足,借用丑净者。洁面花面,若人之妍媸然,当赏识于牝牡骊黄之外耳。”^①“牝牡骊黄之外”是《列子》中讲的一个有关秦穆公的故事,他派相马专家九方皋去买马。九方皋回来说他买到一匹“牡(雄)而黄”的好马。但这匹马实际上一匹纯黑马(“骊”)的雌(“牝”)马。秦穆公很不高兴,当时著名的相马专家伯乐告诉他九方皋的眼光是正确的,这匹黑色的母马在本质上与黄色的雄马是一样的。另一方面,这个典故当然指的是像柳敬亭与苏昆生这样的人物——“花脸”角色是非典型的英雄,表面看来他们地位低下,显得微不足道,但是,就像侯方域称道柳敬亭一样,他们毕竟是“我辈中人”,就像那个时代的大人物一样,愿意做出自我牺牲。

但是稍稍推敲一下,这种说法就开始站不住脚了。总的来说,它并238不能说明人们究竟是什么,相反,它用对他们本质的外在描述取代了对他们的外表的外在描述。一匹黑色的母马实质上就是一匹黄色的雄马,这句话是什么意思呢?那么,那匹黄色的雄马就其内在而言,又会是别的东西吗?身份的这一模式除了像一个嵌套着另一个的“俄罗斯娃娃”^②外什么也不像,在这种身份模式中,本质简直被无限地延缓显现了。

①《桃花扇》,“桃花扇凡例”,第12页。

②“俄罗斯娃娃”(Russian dolls),即“套娃”,是俄罗斯特产木制玩具,由多个空心木娃娃一个套一个组成。——译者注

第六章 皇帝的宝座

239 让我以我们现在已经熟悉的领域即对这个自称是皇太子的少年的审判来开始本章。为便于阐述,我既会提到《桃花扇》,也会提到我用来描述晚明认识论状况的各种“野史”资料。事实上,当然,《桃花扇》与“野史”资料都是成文于清初,都对明朝覆亡的原因进行了思考。^①《桃花扇》成书于17世纪末,数十年后出现了其他的文本,这些文本主要是由亲身经历了明朝覆亡的人所写的。我运用这些文本更多地是作为理解清朝政治思想的张力与进行历史理解的一种渠道,而不是要接近晚明历史本身。具体来说,我要探讨对这些特殊的清初文人而言成为晚明社会特征的认识论条件。这些文本通过对明朝覆亡的原因进行思考,以及把责任直接归于道德上的失败,从而试图理解不远的过去。

240 戏剧只是顺便提到那个自称是皇太子的年轻人。苏昆生想要救侯方域,他向左良玉诉说了一系列的冤情,劝说他率军进攻南明政权。黄得功是在场的将军之一,他补充说,皇太子“七载储君,讲官大臣,确有证

^① 作为所有这些材料的指南,司徒琳(Lynn Struve)的《明清冲突,1619—1683》(安娜堡,密歇根州:东亚研究学会,1998年)是一本价值非凡的里程碑式的学术著作。司徒琳首先对包括从当时的见证人到20世纪的历史学在内的所有历史叙述进行了概述。在书的第二部分,她把最重要的历史文献编成目录,大致每一份文献都注明日期,并说明原文出处。

据，今欲付之幽囚。人人共愤，皆思寸磔马、阮，以谢先帝”。^① 我们知道了随后发生的事情：左的行动导致了南明政权的覆亡。根据这部戏剧的说法，围绕这位年轻人的身份的不确定性直接导致了南明王朝的覆亡。

在少年到达南京之后，他受到昔日与年幼的太子有着频繁联系的太子讲读的严厉盘问，也受到曾看见太子与他的父亲崇祯皇帝在一起的高官们的追问。我将暂时转向关注这些审问的具体内容以及这些审问是怎样注入对阴谋的恐惧的——反过来，同样的恐惧和关心是怎样构成为《桃花扇》大部分内容的基础的。

在讲述对少年的审讯时，“野史”的作者最后扼要地说明了当时人所采取的不同的立场，一些人辩护说少年所说的话是真实的，而另一些人则坚持说他是一个明显的骗子。正如人们所期待的那样，为了判断他所说的话的价值，非官方的历史学家对他回答诸如课业及其顺序的准确性进行了评价。少年还被就家庭成员的名字与头衔以及皇室中每一处住所的方位进行了测试。最后，曾出席过不同的特殊场合的官员们就他与他人在这特定的时刻的反应这个问题来询问这个声称是皇太子的人。

他的党羽感到，对于一个随着时间的流逝而对皇宫的记忆逐渐减退的太子而言，并且自他逃离皇宫以后又明显遭受了巨大的创伤，因此他已如预料的那样十分出色地通过了测试。但是在相同的证据面前，那些反对他的人则得出结论，说他是一个聪明的骗子，得到他的同谋者的支持，他们为他准备好了问题的答案。根据这一立场的支持者的说法，他对这些相对隐秘的问题的正确回答只是表明他的同谋是多么得深思熟虑、计划周密。如果少年在回答这些有关课业的问题时只是犯了一点小小的错误，有人——或者说是很多人——这些拥有特权能够接近皇帝的人会帮助他通过盘问。这个少年知道的越多，他的见闻就越能表明，哪怕是政府最高层，也有了潜入者。少年对问题的每一次成功回答，引起

^①《桃花扇》，第208页。

241 的并不是人们对他是皇太子的怀疑，而是人们对更大的阴谋的怀疑，这显示在已经被包围了的南京，隐藏着背叛与腐败行为。

不过接下来，在审问的某一时刻，根据一些记述，少年最终无法保持镇定了：他供认，他的名字叫王之明，他之所以知道一些重要事实，是因为他来自一个与皇室有着些许关系的家族。在《牡丹亭》中，皇帝对于杜丽娘身份的裁决似乎并不能说服杜宝；在南京，少年的供认并没有解决两种立场的分歧。一方面，它证实了早已认定他是个骗子的那些人的怀疑。另一方面，对于另一个阵营中的人来说，他的供认仅仅表明了一件令人极其恐怖的事情，那就是太子是因可怕的拷问而被迫做假供的。后来一些目击者报告说从关押太子的牢房里传来痛苦的叫喊声。

而且，对他的支持者来说，他披露的王之明这个名字，为他的真实身份提供了线索。根据那些信任他的人的说法，当他真实的名字与身份不被相信时，太子仍秘密地私下里继续强调他的真实身份，这是通过对简单的字码重组的形式实现的：名字从后往前读就是“明之王”，意思是明朝的太子。由于它似乎并没有让任何人改变主意，因此对这位少年的拷问似乎并没有完全达到目的。

我以这个事件来介绍最后一章，是因为人们所怀疑的用在这位少年身上的这类酷刑，似乎是由众多演员所提出来的身份理论实践的一种延伸。如果一个人确实拥有一种并不是由外表所暗示的那样的真实的内在的身份（就像苏昆生所提议的那样），那么外人又是怎样进入权力集团内部的呢？或者说，像这样的进入是永远被禁止的吗？

在南明政权的官员逃走之后，这位少年据说用戏剧演出中的道具来打扮自己，并称皇位是他的。与少年以及戏剧元素引起的令人害怕的身分的流动性必然对应的是这里的遭到酷刑的囚犯，二者的接合点是在努力让他获得真正的身份并让它像此事物或彼事物那样固定下来的过程中形成的。在《牡丹亭》中，所有人的身份固定下来，是由皇帝身份的固

定性决定的；标准的身份遭到如此得扭曲以致一个有可能是皇帝的人在被通过酷刑测试其身份时，无法清楚地说出他的真实身份。

酷刑与演戏是一对天然的伙伴。就像戏剧理论一样，激发人们使用酷刑这一手段的是对一个人的身份与他的行为之间关系的一种假想——二者可能是错位的，彼此之间毫无关联——此外还有一种坚决的主张，认为人们可以深入到表面之下，确立一种单一的身份来解释这些行为。²⁴²

不过，酷刑的前景显然是存在着缺陷的，就像每一份假供所表明的那样。以如此高的代价所取得的供认有可能是欺骗的另一种姿态。大多数公案小说在提到酷刑的局限性时是相当谨慎的；如果暗示有罪的信息在拷问的过程中被泄露，它将只能单独加以证实（有时要通过神奇的手段），以使读者相信罪犯实际上已被辨认出来。酷刑并没有出现在《桃花扇》这部戏的舞台上（尽管随意的处死与监禁出现在舞台上）。不过酷刑的使用不论是在传统中国文学作品中还是法律体系中都是重要的（“刑”，意味着惩罚或刑罚，还可以仅仅指拷问）。

但是，通过严刑拷打取得假供在文学作品中却是常见的。作者可以随便提到由严刑拷打带来的假供，确信他们的读者能理解。换句话说，每一位读者和观众都能理解，一个遭到拷打的无辜的男人或女人会被迫说谎，招供只是为了能让对他们的拷打停下来。狄公或包公的工作常是为屈打成招的人免罪。

具体到这个自称是皇太子的少年的例子，我们怎样来理解这个事实，即：拷打这个少年最终什么问题也没解决，仅仅只是加剧了人们在不同观点上的分歧吗？可能揭穿一个谎言只会让另一个谎言露出来。这里也一样，对表演的思考与之极为相似；就像苏昆生与孔尚任在讨论角色扮演时所暗示的那样，除去一层脸彩，可能露出的仅仅是另一层次的为另一个目标而进行的表演。一个人不可能由以虚假的行为为特征的外在与真实真诚的内在组成，相反，一个人可能有无限的“嵌套表演”

(nested performances), 一个套着一个。

蒙田在“论良心”(“De la Conscience”)这篇文章中总结了酷刑这个问题:“酷刑是一项危险的发明,这像是在检验人的耐性而不是检验人的真情。能够忍受酷刑的人会隐瞒真情,不能够忍受酷刑的人也会隐瞒真情。痛苦能够使我供认事实,为什么就不能使我的供认不是事实呢?”^① 243 苏昆生与孔尚任暗示了类似的同表演相关的问题:台上所发生的仅仅是表演,但事实上它并不能保证台下所发生的是真相。相反,它也有可能表明,台下所发生的是另外一种形式的表演。

自愿供认出来的话有可能是一个谎言,但话又说回来,通过严刑拷打所得到的供认也有可能是一个谎言。像很多国家那样,中国的法律传统对自愿供认从宽处理(同样,在西班牙宗教法庭异端审判期间,任何通过严刑拷打取得的供认必须在拷打结束后 24 小时后重做,以此证明供认是自愿的——尽管如此,如果供认被撤销,严刑拷打又要重新开始)。在中国,至少在理论上,一个人如果在犯罪事实被发现之前就供认了,那么他是不会遭到酷刑的。一些学者争辩说,其他的法律传统,包括古希腊的法律传统在内,都是采取了相反的立场;以奴隶为例,古希腊的法律认为,严刑拷打取得的证据可能要比自愿招供的证据更真实。^② 但是无论如何,就像蒙田所指出的,我们没有具体的理由去高估或贬低通过酷刑得到的供认:如果说使用酷刑仅仅是因为一个人无法区分真相与欺骗,那么这个人肯定无法把真正的供认与为阻止对自己的酷刑而说的谎言区分开来。

回顾一下,对这个自称是皇太子的少年用刑似乎是不可避免的;他

① Donald Frame 的译文如下:“Tortures are a dangerous intention and seem to be a test of endurance rather than of truth. Both the man who can endure them and the man who cannot endure them conceal the truth. For why shall pain rather make me confess what is, than force me to say what is not?”,第 266 页。

② 佩奇·杜布瓦(Page Dubois):《酷刑与真相》,纽约:劳特利奇,1990 年,第 59 页。

对自己具体身份的声明在本质上恰恰是酷刑承诺要加以解决的那种可能的欺骗。在中国法律中，酷刑是用于获得信息，当然首要的是用来逼迫供认，不如此，一个被告就不能受到惩罚。在蒙田生活的时代，在整个欧洲，酷刑不仅经常用于日常的犯罪调查之中，还特别用于宗教迫害之中。

只要把广泛使用酷刑的西班牙宗教法庭与较少使用酷刑的英国反对秘密天主教徒的运动作一比较，就能看出为什么假太子案会招致酷刑。在西班牙，在很多犹太人被迫改变宗教信仰之后，教会担心这些新加入的不情愿的改变信仰者，有可能仍旧认为自己是犹太人并继续信奉他们祖辈流传的信仰。大部分的迫害与酷刑是用来驱逐神秘的犹太人的。在15、16世纪流传的“信仰敕令”(Edicts of Faith)包括了对犹太教习俗的详细描述(解释了大量的犹太人的节日，比方说，“绝食教规”(Kashrut)中的节食)，因此仆人与不太熟悉的人哪怕以宗教习俗的片段为线索也能辨认出这个人的真正身份(比方说，在礼拜五过于仔细地清扫房屋或是准备特殊的菜肴，这经常会引起宗教法庭的注意)。被怀疑²⁴⁴是犹太教徒的人接下来就会遭受拷问直至最后招供。

但是，到16世纪中叶前后，真正的宗教习俗似乎有时无关紧要。很多被烧死在火刑柱上的人有可能是自身对犹太教一无所知的犹太人的后裔。其他的人，改变宗教信仰的犹太人之后的数代人，承认他们所了解到的有关犹太教的一切皆来自于对宗教审判受害者罪行的公开报道。^①如果目标仅仅在于确保在西班牙的每一个人都能参与到天主教的圣事之中，那么仅仅通过询问参与者就能相当容易地达到这个目标。与之相反，其目标是要查出与外在的可以看得见的罗马天主教徒的行为(这种行为通过简单的监视就能看得到)不一致的秘密的身份。当行为有可能掩饰了内在的身份时，酷刑有可能解决这一难题(在我们探讨有

^① 塞西尔·罗斯(Cecil Roth):《西班牙宗教法庭》，纽约：劳特利奇书局，1990年，第59页。

关表演的问题时,这一点对我们来说是再熟悉不过了),它会强迫一个人说出内心的话。不过,就像蒙田所指出的,我们无法摆脱这一两难处境,因为酷刑得到的供述与之前得到的供述一样,都是一种表演,不多也不少。

相比之下,同时代英国的宗教迫害依赖酷刑,并不是要辨认出普通的天主教的忠实追随者,而是要辨认出天主教神甫(通常鼓励他们来指认其他的神甫)。因为在英国,天主教义的规定不同于新教教义——前者以外在的行为与实践为特别标记,后者以不为他人所知的东西(即信仰,它是一种看不见的东西)为标记。一个公开宣称其信仰的人只可能是一名天主教徒。像这种身份无需从一个人的口中说出,因为如果一个人否认他的信仰,那么事实上这个人就不是天主教徒。如果一个人说他不是天主教徒,那就没有必要拷问他,因为通过这一声明他让自己的身份成为真实的。

假太子的身份问题与遭到质疑的犹太派基督徒的问题很相像。两个例子都依赖一种双重信仰:一方面人们都有真正的为人所知的内在身份,另一方面,虚假行为与某一真正的内在身份之间的分裂是可以消除的。通过折磨肉体,酷刑有可能除净那些虚假的行为,剩下来的只可能是真实的东西。因此,皇太子的声明立即招致对他的用刑,然而,这显然不是通过酷刑能够加以解决的。

245 皇太子的身份与就在这个时候千百万普通百姓所面临的危机形成对照,因为百姓效忠的对象已由明朝转向清朝。清政府无意拷问所有的降民以努力确认他们的真实身份(这个计划要等到18世纪,那时明朝的忠臣们就像犹太教基督徒一样,知道要隐藏自己)。相反,在大多情况下,清朝的降民只是用行动来证明自己,显示其身体上忠诚的标记,其中最为重要的标记是辮子与剃发。但是,倘若不能展现出这些适当的姿态,人们就会受到惩罚(如果他们拒绝认罪的话,他们还要受到拷打,以致于最后他们要供出同谋者的名字)。

当苏昆生谈到可以与行为相分离的真正的自我时，他的意思是，不应当从一个人所演唱的角色或他的生活环境来判断他的身份。在政治世界，当同样的问题即演员与他的行为之间的关系被提出来时，问题可就多了。苏昆生关于身份的这一说法引起了对忠诚度的详细检测以及用以确定一个人的真正身份的酷刑。

在某种程度上，屈从于一定的压力，我们在《桃花扇》中所看到的每一种基本的关系——作为父亲、妻子与臣民的身份——都断裂了。看起来似乎是一个紧密的社会在我们眼前土崩瓦解了，剩下的是两个互不相关的人，而在此之前，这两个人是夫妻关系、母女关系与君臣关系。

“传奇”通常以大团圆结尾，孔尚任却不是以大团圆作为结尾的。在戏剧结尾处，苏昆生与柳敬亭成了樵夫和渔夫，与老赞礼在森林中相聚话归。我们认为我们将要看到的并不是一个家庭的团聚，而是一个与家庭团聚相类似的老朋友的团聚。在伶人这个群体中，选择的关系代替了正统的家庭关系。李贞丽曾一度把他们所有的人称作是一家人。虚假的家庭纽带瓦解了，剩下的似乎只是友谊，惟一的以选择为基础的标准儒家关系。

不过在戏剧结尾，甚至连这种朋友关系也土崩瓦解了。因为所有的人都被一个清朝的告密者赶下舞台。在南明王朝统治下，作为艺人，苏昆生与柳敬亭在朝廷中只有一个令人苦恼的通常是无足轻重的身份（尽管偶尔他们也能接近强权人物）；在清朝统治下，他们与社会上其他人的联系进一步减少，他们成为忠于故国的隐士。在戏剧的结尾，一开始是几个在森林中团聚的孤立的人，他们成为与世隔绝的隐士；而在戏剧结束时，我们看到的则是一座空荡荡的舞台。

《牡丹亭》是以政体神奇般地重组作为结尾的，但在《桃花扇》中发生的却是与之完全相反的过程。在《牡丹亭》中，通过选择、信任以及皇帝的权力，一个家庭通过似乎是不可能的人物组合而形成了，这些人物包

括：一名孤儿，一个死去的女孩，一对没有孩子的父母。与之相反，在《桃花扇》的结尾处，这一流动性即身份事实上成为一个选择的问题，一种头脑的行为，证明对政治有着致命的腐蚀性的影响。在《牡丹亭》中如此神圣的选择行为本身，结果却成了罪魁祸首。

与我们私人相联系的纽带已经断裂了，不论它们一度显得是多么得牢不可破。甚至友情似乎也没有经受住朝代的变迁。这群朋友中的人，比方说侯方域，在清朝统治下重返社会后则无迹可寻，当两名艺人逃跑之时，他们分头离开。苏昆生与柳敬亭已无容身之地。在本章剩余部分，我将探讨在《桃花扇》中身份的戏剧模式是怎样渗透并最终导致社会的崩解的。

在评价支持或反对这个假太子的声明的证据时，很多非官方的历史学家就像他们关注检验的实际内容一样，他们对思考检验者的动机也给予了同样的关注。让我们一开始还是回到《明季南略》（这部“野史”同样也讲述了冒充太子的少年穿戴戏剧的道具进行加冕礼的情形）。

当少年自信地回答一个又一个问题之时，一位旁观者天真地观察到（确切地说，有几分坦率，这似乎是人们期待从“野史”中得到的客观的评价）：

蔡云：“即非真太子，亦是久熟朝内事者。”旁一官云：“汝此言，明日即弃官矣。”自后朝臣不复有敢称太子者。^①

换句话说，按照计六奇的说法，因为没有人敢冒犯弘光皇帝，所以没有人愿讲真话。而且，这位官员的话——“汝此言，明日即弃官矣”——所透露出来的偏执——证实了少年的情况。毕竟，如果这位无名官员的评论不是真实的，那么为什么弘光要加以干涉呢？

事实上，这种环境使所有的证据都变得无效，不管其内容是什么。一方面，就像计六奇在书中所讲的那样，这些审讯并不是出于公平公正地揭示真相的需要，而是要证明我们正在谈论的这名少年是一名骗子，

^① 计六奇：《明季南略》，第158页。

因为所有的目击者的证词都是被迫做出的。但另一方面,由于这些测验被暗中操纵,因此也就无法证明其他的可能性——事实上,计六奇认为少年是真正的皇太子。

换言之,强调身份测验的环境——特别是弘光断绝任何提出异议的可能性的方式——总是以这样或那样的方式让得到确证的可能性变得遥不可及。审讯最初的目标是要揭示这位少年的真正身份(认识到他的外表带有欺骗性),但问题似乎也出现了。了解了对于这些测验的方式我们应当做些什么后,其任务突然包括了更多的身份的裁决,并取决于真正了解测试者的可能性(还有他们真实的政治忠诚度),因为他们也有能力进行欺骗。每一个测试者也应当被测试一下以确定他们的忠诚度吗?当测试在这些情况下进行时,对少年身份的判定暗示着存在着多种其他的身份测试,对多位测试者的每一位进行测试,以此来判定他们是否有真诚的信念,这样仅是因为考虑到在每一个个案中,一个人的信念与他公开的行为极有可能是相一致的。

进一步的裁决——不是对少年身份的裁决,而是对测试他的人的身份的裁决——是十分重要的。为了正确理解针对于少年的测试,这一看法认为,首要的是要确定测试他们的人的意图以及他们是否真的是弘光的亲信。举个例子,文秉的《甲乙事案》提到了黄得功所上的奏折。由于争论期间他在远离首都的地方驻军,因此他能够小心翼翼地保持中立立场。他没有以这样或那样的方式对少年的身份发表看法,他只是对各种审讯官得出的结论是否可信发表了自己的看法:“恐在廷诸臣,谄徇者多,抗颜者少。即明白识认者,亦不敢出头取祸矣。”^①

从短期来看,认为对政权不满的人出于害怕不会表达他们的不满,这种看法对当权者大有好处。这种看法暗示着,人们无法从他人的行为

^① 顾炎武著《圣安本纪》,第153页。按照司徒琳的说法,文本实际上是文秉的《甲乙事案》,后来把它归在名气更大的顾炎武的名下。

中断定他们的所思所想,相反只能断定他们正遭受控制。如果一个人认为其他人都在被迫撒谎,他肯定会在说出他自己的想法之前犹豫不决。

248 《桃花扇》显得很谨慎,它并没有对假太子的身份进行裁决,这个空白我将会在后面谈到。但是,其他的历史学家却早就做出判断,这个少年无非就是个骗子而已。那么,就让我暂时充当一下历史学家的角色,大胆地猜测一下:少年尽力说他的身份是皇太子,这一行为是可笑的,但弘光政权仍尽力防止人们谈论这个案件,这样做是基于这样一种看法,即:哪怕是提到还有可能存在着另一位皇帝,也会让当时无法承受更多威胁的南明王朝遭到进一步的削弱。试图禁止人们谈论这个案件印证了老百姓与士大夫阶层中的一种看法,即:这是掩饰少年真正身份的一种手段。

换句话说,关于“掩饰身份”的这一普遍的看法——不同意见不是不可能,有证据可以证实,不是要表达他们的意见,而是要满足某一事先安排好的角色——招致了普遍的恶毒的冷嘲热讽。当政治世界仅仅是一个舞台时,没有人会说出支配他们信仰的任何东西。

在几部“野史”著作中,弘光最后无助地抗议说,他是无辜的,他并没有掩盖真相。不过,由于他所做的压制不满的这一有效工作(这有可能会成为一名多疑的观察者的证据),我们不清楚他是否犯有残忍的完全掩饰之罪,还是完全是无辜的,因而受到不公正的污蔑,大概他介于二者之间更有可能。由于这一认识论环境对故事完全没有核查——由于没有内在的工具去核查,从而使得它们变得难以置信——它使得对弘光的指控变得越来越离谱。更接近于现在的时代,有关毛主席私人生活的秘密促生了有关他的生活的极像神话似的故事,比方说,他曾拥有过数百个年轻处女,并且几十年没有刷过牙。

因此,在为他自己辩护时,弘光仅仅是无用地辩称,这些故事简直就是天方夜谭。当然,他坚持说,无论是所谓的童氏——一个自称是他的妃子的女人——还是所谓的太子,都是冒牌货,都试图浑水摸鱼;而这个囚禁、审问、拷打他的妻子与堂侄的人又是一个怎样不近人情的怪物呢?

真正的怪物可能是那个仅仅为了让人们快乐而认了假妻假堂侄的那个男人。弘光对信誉的这种诉求无法让人们改变看法，这既证明了政治剧变是怎样破坏了标准的识别人的方式，又证明了弘光南明政权的政治是怎样让判断一个故事是真还是假的寻常机制失效的。

就像弘光反复强调他是无辜的一样——这要么是荒诞的、怪异的，要么就宣告了它明显是真实的——假太子在监狱中所受到的待遇被不同派别的分子给予了各种各样的解释。根据我涉及的一些叙述，少年被拷打逼供，而根据其他的叙述，少年受到的待遇引人注目，因为他不仅被饶了一命，还逃脱拷打。为什么单单把这位少年挑出来呢？给予少年的宽大待遇激起了一股疯狂的谣言，说他是真正的太子，被穷凶极恶的弘光与马士英扣押，他已经没落沦为阶下囚，但还未没落到要被砍头或拷打的地步，他是合法的王位继承者。²⁴⁹

另一方面，对于那些认为他是厚颜无耻的冒充者的人而言，他被免于拷打与死刑并不能使得他的情况牢牢立住脚。相反，根据这一派的说法，他之所以活下来并受到很好的待遇，恰恰是为了防止支持他的民众造反。死刑，乃至他受到虐待的报告，都是会给予他的支持者以推翻弘光政权的藉口。双方的党徒都把同一条证据——在扣押期间他所受到的仁慈的待遇——看成是对二者的立场的一种支持。

在这个世界上，我们无法采取不带任何党派偏见的客观立场。即便史可法，事实上他既被明朝忠臣也被击败他的满洲人褒扬为忠诚的守护神，在这方面，需要对他的动机作详细检查。这种矢志不渝地忠于注定要失败事业的身后声誉与这类对腐败的普遍质疑是不相配的。

《弘光实录钞》记载了有关史可法将军的一则传闻。德昌王被带到南京，起初任摄政王后来成为皇帝：“士英以七不可之书，用凤督印之成案，于是可法事事受制于士英矣。”^①在新皇帝被选定以前，史可法反对立

^①《弘光实录钞》，第1页。

德昌王为君——因此，在给马士英的信中反对。但是，一旦新皇帝登基，史可法的书信就成为他不忠的罪证。

像马士英与史可法之间的这种关系在《桃花扇》中也是有迹可循。在第14出，侯方域让史可法相信弘光并不是作皇帝的合适人选；史可法似乎完全被侯方域的“三大罪、五不可立之论”（顺带说一下，这听起来像《弘光实录钞》中的“七不可”之书）折服。然而在几出之后，史可法仍在任职，让人难以理解的是，他现在效忠的是马士英与阮大铖掌控下的南明政权。由于史可法与反对拥立福王为君的一派有着联系，并且通过拒绝商谈立君之事来羞辱阮大铖，史可法因此受到惩罚，但他只是在官衔上降了一个小小的等级。作为一个握有大权声名显赫的人，他不可能被免于惩罚（比方说，像侯方域那样）；不过，尽管政治上给予宽大处理，但他仍然握有权力，就像他与阮、马之间结成了某个不可告人的同盟。而且，与阮、马对待他们想象中的对手相比，他们对待他相对要慷慨大度些。在侯方域退掉阮大铖的妆奁之后，年少者成为年老者不共戴天的仇敌。戏到后来，马与阮煞费苦心地策划了残酷无情的大清洗，旨在除掉南京城里任何有可疑关系的人（在戏剧第33出，侯方域与柳敬亭发现，监狱中全是政治犯，而此时马士英则面临着更迫切的问题）。

根据《弘光实录钞》的记载，史可法送回南京一份有关从北方来的自称是皇太子的人的报告，在李自成的军队攻占南京之后，又一位所谓的皇太子冒了出来。这位少年是在北京他所谓的姐姐的家里自首的。根据满洲当局发放的传单，一个冒充太子的人出现在公主的家中。她出来见他；最初她深信不疑，见到她的弟弟就哭了。但通过细致的观察，她断定他实际上是一个骗子，而他接下来则被官方关押起来。告示最后晓谕百姓，希望真太子能前来自首，因为这个自称是太子的人的欺诈，恰恰说明真正的太子还是下落不明。

史可法把这个自称是太子的少年汇报给了南京政府。根据史可法的解释，满洲人的告示对事件的报道是准确的，但结论却有意误导。事

实上,在公主家中的这位少年的确是太子,在姐弟二人相遇后满洲政府的所有行为都是一种掩饰。史可法认可这一看法,因为有传闻说,很多认出太子的关键目击者已经被处死。他这样说明发生在公主家中的一幕:

况贵妃、公主见在,一时相随之诸瑯环列,以此而假冒,虽至愚者不为。况周奎、公主一见,即相抱而哭;后有怵以利害者,乃不敢认。^①

态度来了一个一百八十度大转变,他的所谓的姐姐决定不认这位少年,但自相矛盾的是,这只不过进一步证实了史可法的看法,即少年是真正的太子。当然,如果他真的是她的弟弟,她很想通过假装不认识他来保护他。如果她能说服他们,让他们相信他只不过是一个骗子,那么任何想告发太子的满洲奸细都会对此失去兴趣。 251

史可法认为这种可能性一点也不存在,即这名少年有可能真的是一名骗子。公主拒绝认这位少年并不能让史可法就此相信少年是一名骗子。那么,既然不能姐弟相认,那么公主又是采用什么方式来表明自己是真实的真诚的呢?我们猜一种方式是公主没有反应,最后她对少年说的话不理不睬。史可法认为公主肯定佯称这个少年是一名骗子,因为二人是在公共场合见面的,有目击者在场;不过,我们再次无法反驳这一论点,因为姐弟重聚时如果没有其他人在场,就不会有人知道这次重聚。在这个世界上,还能为彼此相认或是不相认留有空间吗?对于这种彼此相认,我们别无选择只得相信并且只能把其看作是真诚的吗?

公主拒绝与少年相认可能意味着众多事情中的任何一件。它以这样一种方式隐藏着,以致她的动机与信念显得高深莫测。我们无法自信地把公主的行为转化为对她的信念的理解。可能她并没有认出这位少年。或者,她可能真得非常清楚他是谁,但她必须假装不认识他,这样她

^①《弘光实录钞》,第78—79页。

才能来保护她的弟弟。

在这种情况下,少年的话不可能会遭到反驳。而且,在我们将要在《桃花扇》中所观察到的动机中,在正常情况下用于揭穿他的谎言的任何一条证据反而会成为不断变化中的(发展中的)阴谋的一部分。因而,公主拒绝认出她的所谓的弟弟并不是要证明他是一个骗子,相反却证明她对满洲人以及潜伏在她的周围注视着她的无处不在的奸细的恐惧。

同样,《弘光实录钞》的作者把史可法的言论建构在一个更大的阴谋的背景之下。复杂的形势因为一个额外的争端而变得更加复杂了:整个争论是通过解释马士英(他用史可法给他的书信证明后者最初是反对弘光的)强迫史可法提交这个报告开始的。

252 为了保护他作为国家最高官员的地位,马士英别无选择只好去寻找南方的假太子,对事情的真相已经不再考虑。因此,史可法——在马士英的挟制之下——必须表明北方的太子是真的,因为这反过来证明南方的太子是假的:毕竟,太子只有一位。史可法的解释本身就是强迫的——不是对身边事实的自由而公正的评价,相反,却是由南京的“权力政治”决定的。

《弘光实录钞》的作者认为南方的太子是真太子,而这建立起一条复杂的关系链。一旦有人相信这位南方的太子,任何一条否认他是真太子的证据或说明都成为日益复杂的要剥夺少年合法的王位继承人资格的阴谋的一部分。史可法的“七不可”之书仅仅证明他与马士英有着秘密的勾结以及这样的—一个事实:与南明政权有牵扯的任何人,甚至史可法,都不会说出真相。的确,腐败变得越来越严重。

此外,还存在一个更为广泛的影响:如果看起来似为完人的史可法,这位其勇敢与正直,哪怕是打败他的满洲人也要深深敬重的忠臣,也因为缺乏诚信而不值得信赖,那么又有什么人,他说的话能够从表面上来加以判断呢? 这里,至少有两个问题很关键:首先,忠诚于一个道德上有问题的制度是在何种程度上成为一种共谋的呢? 其次,在一个许多人都

深信每一个人都在表演的世界上，真诚的言行的范围是怎样确立下来的呢？

在众多其他的类似的叙述中，《弘光实录钞》最终表达的是一种令人不安的深刻的认识论上的近乎偏执的不确定性。不仅史可法的纪念仪式最终的意图与它想要达成的意图完全相反，而且史可法本人成为偏执读者的典范，他们总是密切关注着潜在的掩饰与人们的言外之辞。反过来，作者也请我们要超越史可法的偏执，把他的行为与解释本身建构在共谋与勒索这一更大的背景之下。政治混乱有着深刻而又广泛的认识论上的内涵。

自然，《弘光实录钞》的作者并没有阮大铖所声称的能要史可法的命的文件作确凿的证据，相反，他与他们勾结的看法是完全基于传闻，其本身就是以违反常情的偏执为基础的。对一些人来说，史可法与穷凶极恶的马士英合作似乎要求人们作出解答：像这样两个泾渭分明的人是怎样进行合作的呢？一种回答是，马士英肯定用某种东西来要挟史可法了。²⁵³因此就出现了这样一条特殊的证据，即北方的太子是假的，因为史可法认为这名北方的少年是真正的太子（吊诡的是，这一评价是基于他所谓的姐姐拒绝认他），由于史可法是效力于阮大铖政府的人，他不再被认为是可信赖的，那么这位北方的少年肯定是一名骗子，因为史可法肯定在撒谎。

如果只有一个人像这样想，那么就很难把这种思考与完全是病态的偏执区分开来。但是，在这种特殊的情况下，把它与病态区分开来的是如此多的人似乎在分享同一个想法。

让我用另外一种方式来对它加以表述。像这样的—个病态的政体复制了笛卡尔学说的一些不确定性。没有什么东西能够真正被人认识，没有什么人能够真正被信赖。

《牡丹亭》也突出了一些认识论上的问题：重要的是，人们是怎样区

分梦与醒，即现实中的任两种框架的。在《桃花扇》与《弘光实录钞》的世界中——一个女孩子摇头表示她不认识一位少年证明了一个意在隐瞒事实真相的普遍阴谋，一封似乎不带任何恶意的信从一个人手里送到另一个人手里证明存在着密探——这表明存在着极端形式的怀疑论，在这种怀疑论下，要以怀疑态度对待一切事物。一个人对另一个人身份的裁断表明，他正在与他的敌人秘密勾结。事物并不是它们看起来的样子。怀疑论与政治偏执是一对近亲。

在南京，似乎怀疑每一个人与怀有各种可能性是正常的。甚至表面上熟悉的人有可能不是他们看起来的样子，这要么是因为这个人可能就是骗子，就像所谓的太子被指控为骗子一样，要么是因为一个人有可能以另一种方式掩瞒了他的真实身份，作为一个党派的党徒，却秘密地在为另一个党派服务。笛卡尔朝窗外望去，他担心他所看到的东西不是它初看上去的样子：“我从窗口看见了什么呢？无非是一些帽子和大衣，而帽子和大衣遮盖下的可能是一些幽灵或者是一些伪装的人，只用弹簧就能够移动。”在南京，违反直觉的恐惧是合乎情理的。

254 在《沉思录》中，笛卡尔对不同类型的知识浏览了一遍，试图找到可以绝对信赖的东西。他评价了一个人通过感觉所能认识到的一切，并断定即便感官理解也有可能是虚幻的，因为有可能感知到的一切只是一种欺骗：

因此，我假定并不存在一个真正的上帝，他是至高无上的真理的来源，但某一个妖怪，其狡诈和欺骗手段不亚于他本领的强大，他用尽全部机智来骗我。我要认为天、空气、地、颜色、形状、声音以及我们所看到的一切外界事物都不过是他用来骗取我轻信的一些假象和骗局。^①

① 笛卡尔：《第一哲学沉思录》，收入《哲学著作选》，约翰·科廷汉(John Cottingham)，Robert Stoothoff and Dugald Murdoch 译(剑桥，英国：剑桥大学出版社，1988年)，第79页。

笛卡尔笔下的这一极端形式的怀疑论似乎纯粹是一个认识论与神学问题——他感觉到他周围的一切有可能是一个精心设计的谎言，专门用来欺骗他的。

不过，没有什么是表面看到的那样，这种可能性显然会带来政治上的分歧。好的君主与笛卡尔笔下仁慈的上帝形成了鲜明的对比。在好的神祇统治的世界里，感觉不会欺骗我们。人们会认为他的所见所闻事实上确实存在。同样，在一个由好的君主统治的国度里，公告是可信的。如果皇帝的公告宣布一个人是骗子，人们就会相信这是真的。

如果这一切——“天、空气、地、颜色、形状、声音以及我们所看到的一切外界事物”——在妖怪的统治下可能是一些假象，那么同样的事情也会发生在坏的君主统治的世界里：国家对“外界事务”的解释，即公告与官方新闻，将不会被人相信。如果政府对现实的解释不被信赖，那么我们所见证的这类偏执就完全是恰当的。笛卡尔担心一个人的眼睛和耳朵可能会撒谎。在对南明王朝进行思考时，评论者认为，政府变得如此腐败以致弘光与他的追随者撒下了一大堆事务，包括假太子的身份以及史可法同马士英的秘密勾结。

就像我们在《弘光实录钞》的例子中所看到的，这种欺骗有可能会导致可怕的后果——一种使得所有的行为与陈述显得像是表演与谎言的偏执，以致对身份的简单测试被精心地嵌入进对不同谎言的解释之中。最后，没过多久，人们就得出结论说，不论指控多么可怕，皇帝都无法反驳对他的指控。

在这个世界上，史可法是一个不幸的人。如果他在他的“七不可”之书中说的是实话，那么他断定凭感觉得来的证据是不可靠的（公主拒绝与少年相认却成为真正的相认）。就像《弘光实录钞》的作者所认为的那样，如果史可法实际上认为北方的太子是真的（事实上，公主最初与少年的相认是真诚的），那么他就会被迫否认他所知道的事实。如果这位想象中的史可法，在阮大铖的支配下，被迫说他所了解的不是事实，他并不

是处在乐于与他的思想做游戏的邪恶魔鬼的支配之下，他并没有远离那种困境。毫无疑问，笛卡尔本人出生在一个因宗教战争与宗教迫害而四分五裂的世界上，那时经常是通过拷打与死亡的威胁来取得假供，他对来自于人间的认识论上的暴力的恐惧要远远大于来自于邪恶魔鬼的恐惧。

但是，《桃花扇》在提到假太子案时却一笔带过，除此之外，与我们的戏剧相关的还有什么呢？野史的叙述与《桃花扇》对这一事件的叙述，它们所关注的是相同的问题以及由偏执、阴谋、掩饰与腐败所构成的背景。

我已经指出，这是多么得奇怪：正是侯方域的朋友史可法反对阮大铖尽力让他赞同立福王为皇帝的做法，仅仅是几出以后——这根本不用解释——他就大权在握为马和阮控制下的政府效力。考虑到南京的弘光政权迫害与随意抓捕复社的支持者，以及作为戏剧中政治特征的连续不断的阴谋与新联盟的形成，我们绝对有权利想知道，为什么史可法要与这个政权如此难解难分地绑定在一起呢？

戏剧通常只指向这些暗流（尽管有时戏剧会突出暗流所带来的后果，就像在第33出，当侯方域与柳敬亭在监狱中重逢之时，马士英政权的反对者们却被拖出去执行死刑）。但在戏剧第12出，描述了导致侯方域被迫从南京出逃的事件，戏剧向我们完全展示了这个阴谋计划是怎样被策划出来的。阴谋被提出来，但我们不清楚阴谋的参与者、范围，甚至连它们是否存在都不清楚。在前面一出，杨文骢建议侯方域伪造一封信来预先阻止左良玉进攻南京的行动。在第12出，在与马士英和史可法讨论时，阮大铖——仍然对李香君与侯方域拒绝他的妆奁和友谊而心怀怨气——故意误传侯方域也参与了讨论，让他看起来就像一个注定要从城市里被驱逐出去的阴谋者。

读者也参与到这封信的写作之中。我们已经看到，侯方域仅仅是在杨文骢的建议下在一时冲动下写这封信的。如果阮大铖准备把这作为

阴谋的一部分，任一行为——不管看起来是多么得无辜——都可以解释为阴谋。第12出由三部分组成，每一部分都可以成为一出戏：阮大铖的政治阴谋，史可法对阴谋的抗议，最后，这两部分是怎样导致一对年轻的恋人劳燕分飞的。相反，这三个部分全部混合在一起，似乎暗示着隐密的关系。

用寥寥数笔阮大铖就勾画出了一个不为人知的阴谋。但是，我们感觉和体验到的所有证据都表明侯方域是无辜的。这封信是侯方域写给左良玉的第一封信，他仅仅是从他父亲那儿知道对方，当时对他并不是很了解；而且，让侯方域写信一直是杨文骢的主意。但是，在阮大铖的手里，这封信看起来就像一件不为人知的秘密计划的带有欺骗性而又无伤大雅的表现形式，它表明潜伏的敌人出现了，他准备在某个恰当的時刻背叛南明政权。

当史可法与杨文骢，即出席这次会议的另外两个人，为阻止了左良玉的进攻而额手相庆之时，阮大铖与马士英却在以另外一种方式谈论这封有用的信。阮大铖暗示说这封信表明一个由侯方域带头策划的密谋：“老公祖不知，他与左良玉相交最密，常有私书往来；若不早除此人，将来必为内应。”^①不消说，他对想象中的这起阴谋的看法是讲不通的；如果侯方域真得想让左良玉占领这座城市，就没有必要进行谋划。他出面调解仅仅是为了阻止这次进攻。但是，通过胡乱猜测（没有提到任何事情，通过仔细的审查才能加以证实），阮大铖提出可能存在着潜伏者，他会把这座城市献给左良玉，这一看法立刻有了它自己的生命。

史可法无意为这次讨论出谋划策，但却产生了不良影响。他故作姿态地宣称，差不多是自言自语，他能为这个国家所做的一切就是：“少不得努力同捐衰病身。”^②就像阮大铖所说的，侯方域有可能是一名奸细；就

①《桃花扇》，第83页。

②《桃花扇》，第83页。

257 像史可法所表明的那样，一个人应当为救群体而献出自己的生命——因此，听到马士英把两种意见合在一起，我们一点也不感到奇怪。马士英认为他们应当为了这座城市而牺牲侯方域的性命：“何惜一人，致陷满城之命乎？”^①

马士英连眼都没眨，就理所当然地认为这种阴谋确实存在（这种看法仅仅出现在阮大铖毫无根据的猜测提出之前数秒）。马士英认为必须牺牲掉侯方域，因为他有可能是一名出卖南京城的叛徒。一旦被提到，发生在侯方域与左良玉之间的这个阴谋似乎就变成真的了，或者说至少不用采取正常的证明与反驳的步骤了。在更为正常的情况下，我们认为马士英漏掉了一个步骤——他直接就去思考怎么对付这个阴谋，而没有努力去证明这个阴谋到底存不存在。不过，这中间似乎也有可能存在离谱的事情。阮大铖很快就确定了这个阴谋的大致内容并让人很容易地相信它。这表明这个社会已经受到不信任的深深毒害。只有那些娴熟的偏执狂才有可能如此快地得出结论。

杨文骢，在他的请求下侯方域写了信，自然感到有责任在此时为侯方域求情，他害怕自己成为下一个受到牵连的人。他小心翼翼地，惟恐披露太多有关他所扮演的角色的情况，他试图为侯方域开脱罪名。杨文骢作出了明显的辩护——侯方域写信时他本人在场，他读了信，因而知道这封信是完全无伤大雅的：“这太屈他了，敬亭之去，小弟所使，写书之时，小弟在傍；倒亏他写的恳切，怎反疑起他来？”^②

在大多数情况下，阮大铖的权宜之计因欠缺考虑而让人喷饭，杨文骢的说明无疑是在为侯方域开脱罪责。但在这种情况下，却不是这样；这里的有关阴谋的传闻并没有像杨文骢所希望的那样被轻而易举地驱散。阮大铖似乎对杨文骢的天真不屑一顾，他的反驳来自于“野史”所描

①《桃花扇》，第83页。

②《桃花扇》，第84页。

述的那个偏执狂的世界。阮大铖叫着他的字说：“龙友不知，那书中都有字眼暗号，人那里晓得？”^①表面现象会蒙蔽人，通过感官知觉获得的认识并不能说明什么，阮大铖这样告诉杨文骢。即便一封他人帮着写的信也有可能包含一种密码——暗号——就像一个表面上熟悉的人可能是有欺骗与伪装的能力。

在这里，证据在某种程度上似乎超过了其限度，杨文骢试图为侯方域 258 开脱罪责却落得个徒劳无功就是一个明证。马士英决定对所有的证据与行为不予以考虑，就好像阮大铖关于阴谋的看法是正确的一样，确切地说，其可靠性是不容置疑的。杨文骢肯定不会被如此没有说服力的解释说服。这封信是怎样用暗号来书写的？别忘了，侯方域让杨文骢在信寄出去之前读过一遍，并建议他们把信送给第三方进行编辑。然而，尽管他知道他的朋友受到错待，但杨文骢还是附和阮大铖的提议。他的沉默表示他默认阴谋将无可选择地依赖于任何证据；什么证据都可以，我曾经说过，话语的意思有可能与他们所说的完全相反。

即便是剧中的一些黑色幽默也取决于这类政治文化的效果——即，知道正在发生的事情的可能性。感觉输入与经验是不充分的，其他人对事件的叙述并不是告诉或解释给读者，而是嵌入进他们自己的兴趣之中，以致他们遮掩的东西同他们阐明的一样多。

在戏剧开始后不久，左良玉移师南京，并不是因为他已经精心策划好了一场叛乱，而是因为他的军队粮草无着落，士兵烦躁不安，我们可以把它看作当时普遍腐败的又一迹象：拨给军队的粮食与资金完全没有了，小官们却从中中饱私囊。在军营中，左良玉听到从军队中传来喧哗声，他问副手发生了什么事，副手觉得泰然处之是最安全的处置方式。

左：辕门之外，何人喧哗？

^①《桃花扇》，第84页。

副手：禀上元帅，辕门肃静，谁敢喧哗？

左生气地说：现在喧哗，怎报没有！

副手：那是饥兵讨饷，并非喧哗。^①

他的副手无意为士兵暴动承担责任，所以他拒绝承认暴动的存在，以免他的承认被看作是对罪行的供认。

但是当时像左良玉这样的人如果不信任甚至不理解他的副手，那么他又是怎样知道正在发生的事情的呢？他不信赖他的副手的报告，他确实信赖苏昆生，但他从根本上被欺骗了。但整个帝国（无论是现在还是将来）都取决于他对他的自身情况与他的行为后果的全面认识；他的认识及其由此带来的他的判断是可怕的甚至要命的，那就是妥协。

这是一种“话中有话”（doublespeak）的文化。谁说外面的噪音真的就是喧哗？外面到底发生了什么事情，这个问题实际上是无法弄清楚的一——它不仅隐匿于怀疑与不信任之中，就像我们在假太子案中所看到的那样，而且还隐匿于怀疑的伴随物——谄媚之中。

一个道德上破产的政权所创造的认识论的条件成功地再现了笛卡尔意识的一些品质。对于居住在这样一个国家的子民而言，一切事物（包括从感觉到别人的宣誓证言在内的证据）必须以怀疑的眼光对待它们，必须在受到细致的审查之后才能被信赖，即便当时偏执狂从未消停过，但只有强迫性思考才会激起偏执。无论是感觉还是可靠之人的证词显然都是可怀疑的。

简言之，可知的领域缩减为一个人的内在。对那个领域的信念取决于我们在本书最后一章极为熟悉的一句话：一个人的内在——不同于其外在的角色，后者可以被伪装然后被放弃——是真正的关键所在。就像《桃花扇》中的艺人所宣称的，这是别人无法进入的内在的本质，表现了

^①《桃花扇》，第65页。

其与一个人的行为的复杂关系。笛卡尔曾说过与之类似的话：“我思故我在。”

在序言部分,孔尚任把一个人在此事件或彼事件中是否正处于核心位置这个问题与角色类型这个问题联系起来。他把角色类型比作外表,它是一种与内在身份不一致的外在现象。事实上这部戏剧提出了大量的不同的角色分配不当现象,似乎要测试一下在何种程度上一名演员可以拓展自己的角色扮演类型,它还对这个问题的政治维度进行了深思。举个例子,阮大铖扮演花脸的角色,他的这一身份与他的本性有什么关系?郑妥娘是一名丑角,她会被禁止扮演其他的舞台角色吗?作为惩罚,女主角李香君扮演丑角。如果弘光不救她一把的话,她有可能就会扮演那个角色吗?

在这种荒唐的角色分配不当中,阮大铖把自己想象成是一名女主角。在这一点上,我们要问是否是他身份中一些内在的核心部分妨碍了他扮演那个角色。别忘了,描述阮大铖的这一角色想象的这一出戏是以包括几个次要的艺人在内的一场对话开始的,其中对皇帝的男宠的特征与他宠幸的女子的特征进行了对比。这群人认为性别差异基本上是²⁶⁰无关紧要的。最后,他们得出结论:除非作为妃嫔取得官方地位而外,女性至少在取悦皇帝这方面不占有任何优势,而取悦皇帝显然是阮大铖关注的问题。

在同一出中,马士英哀叹舞台的力量让家庭破裂;一旦脸上抹上粉,“虽有孝子慈孙,都不肯认做祖父的”。^①作为一个亲自挑选皇帝人选的身份独特的人,马士英用一个特殊的比喻来表达他对身份脆弱性的担忧。在选中弘光当上皇帝之后,马士英对戏剧的恐惧化为现实。通过让德昌王成为皇帝,马士英确实达到了预定的目标,不仅太子没有被认作天子,反而被当作骗子关进监狱。

^①《桃花扇》,第162页。

马士英的担忧同样也在众多其他的关系中化为现实。因为就像我曾经说过的,《桃花扇》的结尾处所有正常的关系都分崩瓦解了:他的臣下不再认弘光这个皇帝了;父母与孩子彼此不再相认;丈夫与妻子形同陌路。就像马士英所表明的那样,戏剧似乎要负一定的责任。

戏剧自始至终,对了解一个人的可能性给予了巨大的关注,并赋予其巨大的价值。我们真得能够把人们看作是张三或李四,尽管他们都有能力去欺骗与假冒?以君主(以及那些有可能是君主的人)为例,这个问题有两个相关的部分:首先,他自称的这个人是不是一个具体的人(在假太子案以及有关弘光的众多奇闻轶事中,这类人身份的真实性很成问题);其次,他究竟是哪一类人,即他性格的真正色彩是什么。第一种身份提供了大量的戏剧关于合法性的讨论,而第二种身份则引起了更多普通大众的特别热情:比方说,大量的关注放在阮大铖或柳敬亭究竟是个什么样的人这方面。

戏剧自始至终,一些招人喜欢的角色(苏昆生、李香君、所有的复社成员)都信奉了解人的可能性的第二层面——一个人可能拥有什么样的性格。在汉语中,“识”(to recognize)这个字,在戏剧中是一种充满张力与失败的可能性的行为,也特指了解一个人的性格。

261 一对观念即存在着好人与坏人,这两类人可以彼此区分,这让复社及其支持者的话语充满生命力。一个观察复社行为的愤世嫉俗者可能会首先看到他们坚信他们是好人,其次,这种确信让他们放纵自己的行为获得一种许可。即便是他们最残忍最自私的行为——公开侮辱阮大铖——也会因着这种信念而转变成为一种正义的行动。阮大铖灰溜溜地溜走了,支持复社的这群人(包括吴应箕与老赞礼)齐唱:“分邪正,辨奸贤,党人逆案铁同坚。”^①

然而他们自信能区分“邪正”似乎是理由不充分的,与南明政权的实

①《桃花扇》,第25页。

际政治运作相去甚远。因为实际情形的易变性让人们声称他们在本质上是这样的或那样的变得不可能。比方说，一些人，像左良玉与高杰，通过效忠对象的改变来否认这种简单的分类。高杰是一名向崇祯皇帝投降却又被准许保留自己军队的土匪。作为回报，他答应带领这一支军队为皇帝效力。换句话说，一瞬间，带着皇帝的印章（它体现了本体论与官僚主义之间的奇妙联系，这一点我在《牡丹亭》中已经讨论过），高杰改换门庭与身份，从一名叛逆的流寇成为一名忠臣。但是，同在军营的其他将领对他改换门庭的诚意持怀疑态度，怀疑他在另一个危急时刻，他会再次选择投机行为，该剧自始至终，他都没有摆脱反戈者挥之不去的道德污点。

左良玉的身份甚至要更为暧昧。戏剧前面部分，这位用心良苦的人差一点就把他那支躁动不安的军队开进到南京了。后来，抱着解救太子的目的他移师南京，他直接导致了他宣誓要挟持的南明王朝的覆亡。但是，尽管他在南明王朝覆亡的过程中起到了重要作用，但他仍旧引起我们的同情，甚至在张薇所说的将会在来世得到好报的将军中，连黄得功与史可法也包括在其中。

在一个如此混乱的世界上，张薇的话显然是不得体的。这是基于这样一种看法，即：复杂的生活——多次改易其主，一部分人是无辜的一部分人是有罪的，潜在的欺诈与两面派行为——有可能仅仅归结于好或坏。也许我们都认可对马士英与阮大铖所做出的裁判，他们的生命在总体上值得受到惩罚。而左良玉为什么就应当受到奖赏呢，他不是两次兴师威胁南京，其中一次还带来灾难性的后果吗？我们不清楚是不是他复杂的人生经历可以仅仅归结为他所受到的那类可以量化的奖赏：“俺乃宁南侯左良玉。今奉上帝之命，封为飞天使者，走马到任去也。”^①

听从了苏昆生的建议，左良玉开移军队，让整个长江防线暴露给了

^①《桃花扇》，第255页。

满洲军队。史可法随后拒绝放弃扬州城引起了满洲人的愤怒，他们把气撒在扬州城的老百姓身上，从而制造了朝代变迁中最血腥的一幕。让我们忘掉《弘光实录钞》中对史可法与马士英的秘密协定的叙述（根据叙述，史可法显然是一个懦弱的反面人物），根据《桃花扇》，史可法的一生还远远不是清清白白的：为他首先反对拥立的皇帝效命，与马士英合作，他的据城死守导致成千上万的无辜者送掉性命。

而且，像众多与舞台没有直接联系的角色一样，他的行为显然带有戏剧的痕迹。在扬州的城头上，随着他的军队的溃逃，史可法发现他处在一个需要赢回分心的观众的注意力的演员的位置。拍着自己的胸脯，他假装自言自语；当然，城下的军队是他真正的观众：“史可法，史可法！平生枉读诗书，空谈忠孝，到今日其实没法了。”^①最初他流下眼泪。只有一名副手注意到了。接着他大哭不止，以至泪中带血，最后引起了聚集在他周围的士兵的注意。士兵们受到感动，答应不再逃跑。

同众多角色一样，他们当中的李香君与柳敬亭，会坚持说，真诚与表演二者之间并不相互排斥；我并不是要指责史可法，但是我认为《桃花扇》确实把他描绘成是一个不断地为观众表演的自觉的演员。发生在扬州城头的一幕清楚地表明，弄清楚史可法这个人就像弄清楚一个人应当为哪一个皇帝效忠一样困难：是不是史可法这个哭泣者，他的悲痛是如此得深沉与真挚，以致他流出了血泪？还是这个工于心计的将军，他必须做他能做的一切，以阻止他的军队溃逃？

史可法甚至在一名观众到来之前推迟了他的自杀。老赞礼出来作证，因此世界就知道了发生在这位伟大将军身上的事情。^② 当张薇想象

① 《桃花扇》，第 230 页。

② 老赞礼碰巧在南京时就认识史可法，这一巧合让史可法无需介绍自己以及向他解释自杀的原因。在这里，就像其他地方一样，这部戏剧（与《牡丹亭》形成了鲜明的对比），小心翼翼地为其所涉及的每一个事件提供证人与证据。一旦我们不相信老赞礼后来对史可法临终时刻的叙述——一名见证人有可能被怀疑不可靠，这一点我们都知道——将军甚至在投水自尽之前把身上穿的官服全部脱掉，这提供给老赞礼支撑其故事的确凿证据。

上天给史可法的回报时，他有可能把表演的涵义清除净尽。张薇让我们相信，存在着一个身份单一的史可法，这把一个其言行不仅可以量化，而且是为了给人良好印象而做样子的人简单化了。

到张薇想象剧中人物的来世时，弘光也死了，那么弘光又是一种什么样子呢？为什么在他对来世的想象中张薇没有把弘光包括在内呢？当然，张薇的想象必须要一劳永逸地解决这个问题，即弘光是一个合法的皇帝还是一个非法的王位篡夺者。但是考虑到在这三个因忠诚而在来世得到好报的将军中，一个反对弘光，另外两个支持弘光，因此弘光的身份问题也没有得到解决。

张薇对来世的想象纯粹是希望得到：首先是善有善报恶有恶报的观念，这类公平正义是人世间所无法给予的。作为一名历史学家，孔尚任对这个问题的关注有着光荣而又久长的谱系；尘世间的不公平至少从司马迁以来就折磨着所有的中国历史学家们。

不过张薇对来世的想象也表达了一个愿望，即：可能存在着一个王国，在那里，政治生活的所有复杂性都被消除了。在这个王国，背叛弘光的左良玉与为保护弘光而死的黄得功，都因为他们的忠诚而得到好报，尽管二人的目标是对立的。在张薇对来世的想象中根本没有弘光的位置。张薇创造了一个空间来容纳史可法，在这个空间中，一个人终于可以不用期待观众的反应而说话。在天堂中，不需要去取悦任何人或是给任何人留下深刻印象；这一次，史可法宣布了他在阴间的身份，与阮大铖一样，史可法也是一位演员，但他并不是在对着观众表演。

表演与政治之间的相互作用也体现在表达忠诚方面。作为忠诚的标志，顺从在结构上与表演极为相似，原因在于顺从必然包括一个人要做一些他不相信的事情（就好像表演要忠于脚本一样）。只是按照一个人所想的去行动——即听从内在的自我，就像一位演员所说的那样——谈不上是顺从。

在前面的章节中,在推测侯方域是否会为李香君赠送给他的血迹斑斑的扇子作出回报时,我曾在书中担心孝顺与贞洁有可能与纯粹的酬谢混同起来。为了把孝顺和贞洁同酬谢区分开来,人们有可能以如此极端的方式来表达忠诚以致不可能把它解读成是酬谢。就贞洁而言,其极端经历是自杀(或是为本人从未见到过的未婚夫守贞)。至于孝顺,由于生活本身就是“天赐之物”(gift bestowed),纯粹的自杀并不是一种选择,但自残却是一种选择。在帝制晚期,地方志经常报道说,孝女割掉大腿上的肉来为父母或是公婆做汤药。

顺从同样也处于困境,需要让自身与其他行为区分开来,这样它就不会与简单的互惠互利混为一谈——哪怕后者碰巧与个人欲望融合在一起。因为一个人如果碰巧愿意做上司要求他做的事情,特别是那个上司精于为人处事之道,那么顺从就是理所当然的了。

那么人们又怎样去识别一种行为是真正的忠诚而不是简单的互惠互利或者恰好是一种巧合呢?一个个体可能会遵循与真正的忠诚无关的众多理由——比方说,出于对奖赏的渴望,或是出于对惩罚的恐惧。服从于一个明显愚不可及的上司可能有助于证明此人是忠诚的。当一个人的行为与这个人的心愿是相对的或至少是不同的,那么这种行为似乎就是一种忠诚,因此,这就成为一个理由:像史可法与宋朝末年的文天祥等忠诚的完美典范,通常在其死后都能受到人们的崇敬。一个人一旦死了,就证明他的行为不是由自身利益决定的,对一个死人来说,因忠诚而得到好报是没有任何价值的。

表演与服从能够有力地相互鼓舞。例如,托马斯·霍布斯(Thomas Hobbes)对服从构成要素的看法与为了政治目的而进行的掩饰全然相关,但是,他对表演与信念之间关系的探讨明显具有戏剧上的寓意。霍布斯探讨了有关服从的问题,在作出所有的行为都要得到控制的推断之后,他涉及了信念这个问题。

他让自己处在一种既极端而又完全是想象的境地之中,即把自己想

象成是一名生活在长达一个世纪的宗教内战中叶的欧洲人。《利维坦》创作于巴黎，当时霍布斯为了躲避英国内战的战火而到巴黎避难；信念与效忠的问题以及它们是怎样通过行为表达出来的，肯定戳到了处在他这样位置的英国人的痛处。霍布斯问道：“如果国王、元老院或其他主权者禁止我们信基督，那又怎么办呢？”^①

霍布斯提出一个问题，即国王是否能命令一个人放弃基督教信仰，但他有可能会选择一些假想色彩较淡的宗教问题，而与他同时代的人认为这些问题重要到足以把他们的生命赌上：比方说，国家会不会强迫一个人放弃对教皇的效忠，或者会阻止人们相信只有天主教神父才有资格举行圣事。一旦需要，霍布斯也会选择用更直接地来自于 17 世纪英国的问题来架构同样的问题。他根本没有改变问题的主旨，他可能会问摄政者与议会是否会改变人们对君权神授说的信仰。 265

这个问题与我们目前正在探讨的情况产生共鸣。从戏剧一开始我们就知道，阮大铖想要得到别人的关爱与尊重；他提供妆奁并出借他的剧团正是为了能在南京结交朋友。但是一旦他大权在握，他与马士英是怎样知道他们受到真正的尊重而不是私下里招人厌恶？对孔尚任而言，这个问题与历史和现实密切相关：我们知道清政府确实强制执行各种表示效忠的外在标志——一开始是蓄辫、易服与参与各种国家仪式——但是，这些表示效忠的外在标志与信念之间是一种怎样的关系呢？清政府真得改变了这些明遗民强烈的信念，从而让他们相信清政府的确是一个合法的政府的吗？一个被剃光了的头与这种信念有无任何关系？

霍布斯对国家控制信仰这个问题的回答是明确的。对他来说，君主的权力控制的只是人们的行为而不是信仰，因此信仰总是在国家的控制之外。他通过断言没有国家会做这样的事情来回答他自己假设的那个

^① 托马斯·霍布斯：《利维坦》，伦敦：人人图书馆出版社（Everyman's Library），1987年，第270页。

问题即国家是否会禁止人们信基督：“关于这一问题我的答复是：这种禁止是没有用的，因为信与不信不能由人家命令决定。”^①

但是，即便君主连自己的信仰也无法控制，能够令人信服地用于表达信仰的行为——无论是通过演讲、写作还是仪式行为——全部都在他的权限之内，就像霍布斯继续问的那样：“如果依法在位的国王命令我们亲口说不信，那又怎么办？我们是不是必须服从这种命令呢？”他肯定地答道：“口头的宣布是表面的，正像我们表示服从的其他姿态一样。”^②用于表达信仰与思想任何事情最终都是与其他行为一样的行为，因而还是落在国家潜在的管辖范围之内。一个人相信他想要的东西，然而表达信仰的所有方式却是被禁止的，因此他不得不否认自己的信仰。这一点《桃花扇》中的每一个人物都非常清楚，人们可以撒谎，但却没有理由把他的任何姿态都与信仰联系起来。

霍布斯假设的基督徒被要求拒绝承认基督：像这样否认基督是否应当将其视作叛教行为？霍布斯暗示这并非叛教行为，并引用了有关先知以利沙(Elisha)的一段话：

266 在这一方面，心中坚守基督信仰的基督徒具有先知以利沙准许叙利亚人乃缦所具有的同样自由……在这方面，乃缦在心中是信的；但他向临门庙的偶像叩拜时，其效果就是否认真神，正像他在口头说出这话一样。^③

为了依从叙利亚当局，乃缦需要否认真神，对临门庙的偶像作出叩拜的姿态。后来，先知以利沙对乃缦的叛教行为进行了惩处。

尽管霍布斯似乎相信乃缦真得信仰真神，但是除了那些我们从乃缦的个人经历中所了解到的具有潜在的欺骗性的姿态外，并没有这样或那

①《利维坦》，第270页。

②《利维坦》，第270页。

③《利维坦》，第270页。

样的证据来证明乃缦的信仰。除了乃缦本人外没有人——甚至连准许他崇拜临门庙偶像的先知以利沙也除外——会真正知道他的行为的真实原因或“在心中信的”是什么。为什么我们要把乃缦同以利沙的对话放在他叩拜临门庙偶像之前？在他向临门庙偶像致敬之后，我们又是怎样相信他同样的姿态反映出他信仰真神？别忘了，乃缦对以利沙所说的话极有可能是真实的谎言，而他对临门神的敬意则是真实的。我们所知道的全部事实是“其效果就是否认真神”；无论在这个问题上他的真实的想法是什么，这肯定永远地成了一个谜。

如果一位君主能够控制所有的行为而不是信仰，那么一个人头脑中所发生的事就远非他人所能控制。但是，如果信仰不能被表达，我们就不清楚笛卡尔空间是否对阐明主题有益。从表面看，霍布斯与笛卡尔很相似，他想象中的国家可能是由成千上万个原子化的笛卡尔式的意识聚集而成的，每个人都认为他自己的思想是神圣不可侵犯的——其内心甚至连笛卡尔笔下的那种恶魔都难以侵入。

《牡丹亭》对梦与醒哪一个更具优先性进行了思考。霍布斯把姿态与言语所组成的共同世界凌驾于梦与信仰所组成的私人世界。信仰不为外人所知，它有可能并不存在。如果没有人按照他对自己身份的信念行事，即便少年真的是太子并且他周围的每一个人知道这一事实，那么就像乃缦的真实信仰一样，少年的真实身份就会变得无关紧要。那么，行为既能够也不能够反映信仰，但信仰本身就有可能不是那么重要了。

假太子案尽管很微妙，却在《桃花扇》中起到了重要的作用。显然孔尚任对案子的细节非常熟悉。据孔尚任本人说，他对这一时期做了大量研究，大多数野史的作者也探讨了个案子，尽管关注程度不一。显然这个案子十分重要，那么，为什么戏剧在少年的身份问题上却不下判断呢？

267

就像张薇对来世的想象中没有提到弘光一样，戏剧中没有对少年的身份作任何的裁决，这应当立即引起我们的警觉。尽管侯方域反对立德昌王为君，但他并没有对这个自称是太子的神秘少年的身份发表看法。提出一个判断有可能会暗示着另一个判断。例如，如果张薇把对弘光的惩罚即把他看成是一位篡位者（而不仅仅是一位庸君），把它同对阮大铖与马士英的惩罚并列在一起，那么这种表面上由上天来执行惩罚的想象就向我们指明了所谓的太子与弘光的真实身份。假若那样的话，黄得功与左良玉是忠诚的典范这一令人困惑的结论就有必要加以澄清。

这部戏剧对一个人的真实身份给予了深切关注——他是怎样融入家庭与政治之中以及他内心是怎样一种状态——然而它忽略了解决所有的身份当中有可能是最为重要的一个身份，即皇帝是谁，戏剧在核心问题上留下了一个空白。戏剧对王之明（这个名字有可能是少年在严刑拷打之下招认的也有可能不是）究竟是崇祯皇帝的长子还是一名骗子并没有给出任何明确的裁决。由于我们不知道那个问题的答案，因此我们不清楚弘光是否应当被看作成皇帝。

不仅是张薇，戏剧中所有的人物在这两个关键问题上都不下判断。尽管苏昆生使得左良玉因听到太子受虐待而大发雷霆，但苏昆生这样做的目的是营救他的朋友侯方域以及让他的敌人阮大铖垮台，并不是由被关押少年的身份所激起的出于怜悯而进行的救援任务。他对少年的信任毫无疑问是第二位的；如果他能通过其他的手段达到营救侯方域的目的，他无疑会选择它。对他来说，史可法完全没有对这两个问题发表任何看法，尽管，当然，他继续把弘光看成是合法的皇帝，只是在知晓弘光已逃离都城后才自杀身亡。张薇提到其来世命运的三位忠将效命于两位不同的皇帝；三位忠诚的典范中至少有一位（也有可能是两位）肯定被认为是一名反叛者。

268 我认为这部戏剧在少年的身份问题上不下判断完全是故意的。在一定程度上，作为一名清朝的顺民，孔尚任让一位完全合法的明朝皇帝

在这一时刻的缺席，是为了缓和王朝更替所带来的矛盾。作为这种模糊性的结果，康熙皇帝这位老赞礼吟诵的圣王，并不是一位谋杀了明朝皇帝从满洲人手里继承了他的王位的人。我们回想一下，崇祯皇帝不是在满洲军队到来时上吊自杀的，而是在李自成的叛军到达时自杀的。如果我们无法裁定少年的身份，那么满洲人就既不是篡位者也不是弑君者，而是平定战乱的统一者。

但是，对少年身份判断的缺失也强调了与我们这里所关注的问题更直接相关的问题。这部戏剧的核心是可以同霍布斯所关注的问题构成对话的一段身份裁决的空白。因为我们无从了解孔尚任要让我们在所谓的假太子问题（由此带来弘光合法性的问题）上相信什么。就好像《桃花扇》通过对假太子身份不作判断来表明，在这个世界上，皇帝的身份是人们知晓的，所有的政治行为都是一种表演。

在这种气氛下要想对少年的身份获得一定的了解简直是不可能的，我前面已经讨论过原因，常规的证据与反证据是无能为力的。这部戏剧提出了如下问题：如果皇帝的身份真的是人们无法获知的东西，如果他在某种程度上是一名骗子，那么其他人的身份又是怎样固定下来的呢？我们已经看到很多角色根据内在品质来定义自身——不是根据与一个家庭或政权有关系的人，而是根据他们外在的样子来定义自身。在一个甚至连皇帝都不为人知的世界上，像这样的非常成问题的自我认同可能就是剩下的全部了。

如果一个人不知道弘光是否是一个合法的皇帝，那么顺从于他的姿态就出奇得空洞——不是根据宇宙秩序而确定对于弘光的姿态，而是像乃幔礼拜临门庙偶像一样，这种姿态仅仅是一种出于私利的考虑。在决定我们怎样解释行为时，背景就是全部。阮大铖煞费苦心地尊重并遵循礼仪来对待魏忠贤；我们期望侯方域也能这样对待他的父亲侯恂。然而侯方域的行为我们能称之为孝顺；阮大铖的行为则是一种谄媚。我们只能给予同样的行为两个不同的名称，因为我们知道侯恂是一位真正的合

法的父亲，而魏忠贤只不过是阮大铖的上司与养父。

269 在南京，随着南明政权开始崩溃瓦解，皇帝的身份似乎变得不为人所知。在这种情况下，整个政治舞台成为一个忠诚与谄媚无法区分的舞台。相反，一切都融入到表演性的姿态之中。

不知道应当为谁效命，所以人们装出一副忠诚的样子。但事实上，“忠”、“信”、“诚”等基本美德只有在一个人的身份绝对可靠的背景下才讲得通，不论他是父亲还是皇帝。因为行为本身并不值得称道，值得称道的是它的背景，具体来说，指的是君臣关系。否则，忠诚是没有意义的，它就像乃缦礼拜临门神一样仅仅是一种容易表现出来并且潜在地没有意义的行为，它与一种可以随意扮演并且随意可以放弃的角色无法区分开来。

不管曲解与否，弘光认为自己就是皇帝，这导致他把别人出于私利考虑对他的效命与对他的忠诚混同起来。弘光讲述了他从都城逃离到黄得功那儿寻求庇护这段日子里的遭遇。显然，黄将军不是弘光寻求庇护的第一人：“昨日寻着魏国公徐宏基，他佯为不识，逐俺出府。”^①弘光说徐宏基假装不认识他，他用了这个字“识”（“to know”）。他可以用“认”（“to recognize”）这个字，关于这个字的使用情况我已经在《牡丹亭》中详细讨论过。但是，在那种情况下，这句台词有必要重写，因为这句话在汉语中简直讲不通：“他佯为不识。”

就像徐宏基所做的那样，一个人假装不认识皇帝，装得就像他把皇帝误认成是另一个人那样（在那种情况下，当然，他必须把所谓的皇帝当作成一个无耻的骗子，就像弘光对待所谓的太子，或是公主对待她所谓的弟弟一样）。但是假装不认识皇帝纯粹是一个政治问题，明确说是一种矛盾（可能一位热情的共和主义者除外，他知道这个特别的人是皇帝，

①《桃花扇》，第239页。

某某人的儿子,某某人的后裔,但却拒绝承认他的特殊身份)。一个人可以假装不认识皇帝,把他误认成是他人,但一个人完全不可能假装不认识皇帝;如果一位臣子装出不认识皇帝的样子,那么事实上他就不会把皇帝认作是皇帝。

例如,一个厚颜无耻的叛将已经知道他是谁——这个任他摆布的可怜的人叫朱由崧,以前的德昌王,袭封福王,他是万历皇帝的孙子——而同时他又否认这个特殊的人是皇帝,不认这个人,等着来认另一位(比方说,另一位明朝的要求继承王位的人或是爱新觉罗家族的幼主)。这位将军可能认识(“识”)这个人却不承认(“认”)他的身份。但是这类公开的反叛却不是弘光抱怨的主题。 270

还有一个附带的额外的复杂之处:从技术层面说,正是因为弘光的慷慨大度徐宏基才能持有魏国公的爵位,弘光称他为魏国公却抱怨他的行为。魏国公不知道弘光是谁仅仅是一种可能;而魏国公(不过这一爵位并不是授给徐宏基的,他持有这一名称是通过他在家族中的位置,不受他与弘光关系的支配)不可能不认识弘光皇帝。如果不认识这位皇帝,就不会有魏国公。

徐宏基卷入两个不同的欺骗行为之中:首先,他假装把皇帝误认成另一个人。但是不认识他(“识”)只是不认他的一个幌子;他也不承认他拒绝把这个叫弘光的人认作是皇帝。我们不可能知道他是否真得认识弘光本人。此外,他实际上知道些什么完全是无关紧要的也是无法加以证明的。只有他的行为才是值得考虑的。

在独特的情况下他登上皇帝的宝座,弘光在处理与他人的关系时显得无能为力,他也没有能力看清人们的所思所想是怎样不同于他们的行为的。在他所处的环境中,一些人是谄媚者,而另一些人则是忠诚的,但似乎却又无法区分二者,一个可行的办法是完全不考虑信念与行为之间的联系,相反,只关注行为(在这种情形下另一个方案是怀疑所有的行为

都是潜在的隐蔽的背叛,就像合法性出问题的其他皇帝(如秦始皇)所做的那样)。弘光不关注信念(这是他无法控制的),相反他只关注行为。不巧的是,弘光还可能是一位戏迷。^①

在弘光把李香君从扮演小丑的角色中解救出来之后,她用她的面试曲子即来自于《牡丹亭》的一个唱段来取悦弘光。就像一个小孩子得到一个新玩具那样,弘光高兴地叫了起来,他贪婪地盯着:“看他粉面发红,像是腴腆。”他的话完全击垮了她(就像他递给她第二把扇子一样)。她选择这段曲子来解释她是谁,她的感受,以此来强调她并不是一名普通的优伶。不过对他来说,他只对她看起来的样子感兴趣,不管她事实上是否害羞,但她看起来是害羞的。初读时,读者容易用“想”(“methinks”)来代替“像”(“look like”):“想是腴腆。”不过,从功能上来说,李香君看起来是害羞的与弘光认为她是害羞的,二者之间并没有什么不同。又怎样来辨别一个人看起来是害羞的还是真得是害羞的呢?

更重要的是,这很要紧吗?贯穿于戏剧前半部分的是,李香君用这种想法来安慰自己,即认为她的真正身份是,她是一个与她的伶人身份相分离的人,她是一个被她的个性与所结交的朋友定义的人。面对弘光所提出的这种可能性:外貌后面的那个人也是一种表演,她也就由此不再存在。在此之后,她完全满足了弘光的要求。第二把桃花扇的出现证明这已经变成了一个没有台上与台下之分的世界。所有的行为都是由与信念没有必然关系的出于私利考虑的姿态构成的;所有的衣服都是戏服;甚至连桃花扇都只是一种道具。

孔尚任对这个年轻骗子的身份没有提供任何明确的答案,因为在某些重要的方面,这个问题并不适用于他所描绘的这个世界。出现在法庭

① 不过他只关注行为,这让他难以理解,为什么与台上发生的事情相比,他更应当关注台下发生的事情。阮大铖问皇帝,为什么他这么不开心,他提出了各种各样的政治上和军事上的理由。但是弘光焦虑,是因为他担心不能在元宵节之前如期上演《燕子笺》。弘光优先考虑的事表明他是一位庸君;作为一名皇帝,他的就职仪式是被有意安排的,他的臣下只是假装成忠诚,台上发生的与台下发生的没有多大区别。

上自称是太子的那个少年的真实身份是什么呢？在这样一个世界上，这个问题是荒谬的；因为就像霍布斯所指出的那样，要关注的是顺从而不是本体论。

霍布斯仅仅是鄙视那些为了信仰而死的殉道者。他最终还是容忍了叛教行为：“乃缦在心中是信的；但他向临门庙的偶像叩拜时，其效果就是否认真神，正像他在口头说出这话一样。”根据霍布斯的说法，即使信仰对这个人很重要，但对国家来说却不是重要的：在功能上，一种真诚的行为与同样一种仅仅是遵照规则而进行的行为是等效的。人们不能依据乃缦的证词来判断真神是否存在，人们肯定也不能依据那些被朝廷招来验证少年身份真假的官员们的证词来判断少年是否是一个骗子。

孔尚任不同于霍布斯之处在于，对孔尚任而言，事情已到了这种地步——忠奸不分——是骇人的，它所反映出的并不是权力的本质与说出真相，相反，它所反映出的是，弘光的南明政权离一个健全的儒教国家是多么得遥远。就像老赞礼在《桃花扇》“试一齣”中所描述的那样，在清朝的康熙盛世，身份是固定的，“子孝臣忠万事妥”。所有的儒家美德——忠诚，真诚，孝顺——不仅指的是一组行为，也指两个具体的人之间的²⁷²那种不变的关系。

在其一生中，孔尚任以孔子的直系后代与亲自陪同康熙皇帝到曲阜祭孔而闻名于世。换句话说，他的公共生活是基于人们对他的父系身份与官场身份的可靠性与固定性的信任。然而读者很容易（尽管是错误地）把他在《桃花扇》中在君主制的本质与父系身份上的立场解读为极端的愤世嫉俗。

不同于《桃花扇》与另一部戏剧的草稿，孔尚任也写了对于许多文人来说常见的“偶记”（occasional pieces），包括一篇康熙皇帝游览曲阜的长篇记述。在文中，他讲述了他与圣王的私人交往，而老赞礼则以绚丽的词藻描绘了圣王的统治。在康熙的曲阜之行中他给康熙留下了深刻

的印象,随后他在京城被授予一个特殊的官职,这一闲职并不是通过科举考试获得的,而是通过他与皇帝的特殊关系获得的,即他既作过皇帝的导游又是圣人的后代。

在他对与皇帝见面的叙述中,没有留下一丝嘲讽的痕迹,但这并不暗示着他仅仅是怀着最崇敬的态度来看待康熙皇帝的。即便是康熙皇帝身体的细节也给孔尚任留下了深刻的印象。在曲阜的庭院里散步时,孔尚任看到了康熙的衣服:“我注意到皇上翠鸟长袍的衬里在被火烧焦后又缝补过,我怀着敬仰之心来看待我们圣上的节俭与完美的品德,其品德堪与禹相媲美。”^①康熙的衣服与假太子装扮自己时所穿的戏服不会有太大的不同,孔尚任怀着神圣的感觉所接近的这位皇帝与可怜的弘光皇帝也不会有太大的不同。康熙的仁慈与个性只是增强了他的神圣感。与康熙皇帝相反,凡是能给弘光的生活带来活力的小的细节只是证明他扮演的皇帝这个角色是多么得蹩脚。

确信孔尚任对皇帝是忠诚的,这一点却给我们留下了一个大的空白,戏剧中合法的皇帝的缺席就是一个明证。就像《牡丹亭》一样谨慎,《桃花扇》让两位毫无争议的合法君主——崇祯与康熙——小心翼翼地退居幕后。^②

273 不同于戏剧一开始老赞礼的评论,读者对《桃花扇》中事件发生之后的世界没有感觉。对侯方域与李香君为什么不能结婚的原因小心翼翼地作出解释的这同一部戏剧,却没有指出戏剧结束后李香君的归宿。我们通过细节逐渐了解到,有关晚明政权的一切都是错误的,但却没有迹象表明,所有这些错误是怎样逐渐被改正过来的。

这些无法融入老赞礼所描述的那个战争的创伤已经完全愈合的新

① 韩祿伯:《孔尚任的世界:清初中国的一个文人》,第103页。

② 在张薇对来世的想象中,史可法不再是一名演员。他的话不再是针对观众而言的。同样在张薇的梦中(它成为衔接戏剧前后两个部分的一出戏的重要一部分),崇祯出现在台上,但却无损于他的合法性,因为他显然是生活在另一个时空之下。

社会的明朝遗民,其归宿又是怎样的呢?在一段时期的混乱与带有强烈暴力色彩的王朝更替之后,我们又怎样重返那个皇帝控制权力仅仅因为他是皇帝的那个世界呢?

孔尚任碰到了一个难题。一方面,身份绝对是重要的,它不可能仅仅是一个选择问题,因为理想的政治世界是一个在那里人们——像康熙皇帝与孔尚任本人——拥有确定的身份因而其身份为人所知的世界。但是另一方面,孔尚任所描述的这个世界上是一个与之完全不同的人们的固定身份遭到破坏的世界,准确地说,这体现在它对戏剧与政治世界关系的描述上。可能这一空白可以用来解释戏剧的结局,在柳敬亭与苏昆生逃离之后,我们就只剩下一座空荡荡的舞台。戏剧结束时舞台上空无一人,因为老赞礼在戏剧一开始向我们描述的这个世界上是无法容纳柳敬亭与苏昆生的世界。再也没有他们的容身之处了,哪怕是在舞台上。

如果两个人之间的关系——不论是在君臣之间、夫妻之间还是父母与子女之间——作为选择的结果而被讨论,那又会怎么样呢?一个人后来会径直选择破坏这种关系吗?把人们按照父系组织起来,其前景是,人们只能完全依赖个人与他们在家族与政体中所处的位置之间的对应关系。

刘良佐选择成为弘光的臣下,但是后来他改变了主意。在这种关系中,就像在戏剧中众多其他的关系中一样,我们不能保证这种对应关系会起效:拥有一定政治地位的人可能会认为,一旦时局于己不利,他们就会抛弃自己扮演的角色,更为恐怖的是,他们在家族中占有的位置同样是随意的无法加以证实的,对己有利只是暂时的,他们在今后摆脱这一身份的。

在《桃花扇》中居于核心的家庭——所谓的母亲,所谓的女儿,以及她所谓的丈夫——都以这些关系为特征,都以选择为基础,都不被整个世界所认可,从表面看起来这些关系都不明显。很多人可能会把李香君与李贞丽的关系看作是老鸨与妓女的关系,而她们却视她们自身为母女²⁷⁴

关系。李香君坚称侯方域是她的丈夫(严格说来,侯方域事实上就是她的丈夫)——即使侯方域的家人或是他们共同的熟人没有见到,他们还是会因为彼此的承诺而结婚。但是,没有人,哪怕是她亲密的家庭圈子中的人,会相信她。

李香君的家庭剧折射出了整个国家的状况。因为弘光的合法性就像李香君的婚姻一样是模糊不清的,他与大臣们的关系完全走样,成了非正统的君臣关系;不是皇帝挑选官员,而是皇帝被官员们挑选。

让我转到弘光在位时另一则野史的记载,这一次把母子联系在一起的纽带完全因这种权宜之计而收缩变形。要记住一点,即这则记载既与《桃花扇》产生共鸣,因为在《桃花扇》中几乎所有的关系都同样是以非正统的方式形成的,同时它又是一部梦魇版的《牡丹亭》。因为在这则记载里也出现了这种情况,即一个死去的孩子又复活了——不是通过魔力,而是通过简单的模仿。

在众多从北方逃亡到南京的难民中,有一名妇女自称是后来成为弘光皇帝的德昌王的妃子。童氏的故事,就像所谓的假太子的故事一样,很快就吸引了大量的效仿者(《桃花扇》只是简略地提到这一贵庶婚姻,是在侯方域向史可法解释为什么朱由崧不应当成为皇帝时提到的)。但是,尽管这名妇女反复的恳求,弘光还是拒绝接见她,声称她是一名骗子,并指出她的讲述中所存在的错误与前后不一致的地方。

出自《明季南略》的这段文章不带感情色彩地讲述了弘光的顾问对他的行为的反应:

马士英语阮大铖曰:“童氏係旧妃,上不肯认,如何?”大铖曰:“吾辈只观上意,上既不认,应置之死。”……士英曰:“真假未辨,从容再处。”^①

^①《明季南略》,第168页。

弘光对童氏身份的裁定不能令人相信；他只不过是众多想要除掉对其不利的人的实权人物中的一位。没有人要努力弄清楚她是冒牌货还是原装正品：当权者中没有一个人会相信弄清楚一个人是真的妃子还是骗子是非常要紧的。那么，这一转移到《牡丹亭》中的噩梦却成为现实：重生后的杜丽娘冒死要求恢复她的身份。同样真实的童氏有可能仅仅因为声称她就是她本人而惨遭杀害。马士英不在乎她是谁；但如果她让自己成为一个“麻烦制造者”，他肯定会找人把她干掉。

林时对在他有关南明王朝关于身份的三种争论的叙述中表达了他的担心。林描述了三个身份成问题的人：假太子，所谓的童氏（她自称曾嫁给弘光），最后是弘光本人。不同于大多数的“野史”作者（包括孔尚任在内），他们仅仅对他的合法性或是否适合皇帝这个位置提出质疑，而林时对则想知道他是否就是他本人所声称的那个他。林时对提出了一种可能：弘光实际上是一名骗子，根本就不是以前的德昌王。

乔大理圣任先生在班行目击者，曾面语余。或云：帝实非真世子，福藩有一审理貌类，因冒认。语时戒勿洩，同享富贵。^①

因为，当然，如果真正的福王已被杀害，另外一个王爷就会被选立为皇帝。在那个案子中，福王的母亲不再是新政权中的皇太后，而仅仅是一名逃难的贵妇。她不忍心揭露这个伪装成她儿子的陌生人的真实嘴脸来获得好处。因此，一名妇人要是把她的亲骨肉仅仅认作成一名骗子，那她又会付出什么样的代价呢？我们已经看到，这个问题无论是在《牡丹亭》还是在《桃花扇》中都是极其重要的，在这两部戏剧中，父母与子女的关系受到严峻的考验。

对这个特殊的贵妇来说，把这个陌生人认作她的儿子无需付出很

① 林时对：《荷觚丛谈》，台北：台湾银行，1962年，第126—127页。林的叙述还包括了另外两个有关身份的争论：假太子案（林不相信他是真的太子）以及童妃案。由于这三个案子都涉及同一批人，因此它们暗中纠缠在一起。林对时曾是南明王朝的一名中级官吏；在清朝实现统治之后，他返回浙江老家，有清一代不再过问政治。

多,只要这个骗子亲口做出“财富与地位”的承诺。后来,二人——假皇帝与假太后——就难分难解地联系在一起,并不是通过爱与信任的纽带(比方说,就像杜丽娘与她的母亲一样),相反,他们的关系是建立在彼此怀疑的条件之下。因为任何一方都有能力揭露对方从而置对方于死地。他们通过效仿孝道这一匪夷所思的方式让彼此相互依存——这不是出自爱,而是出自彼此之间深深的猜忌。

276 又云:入官后,与帝同卧起。事真伪不可知,第来时既不迎,踰顷始拜哭。而出奔时又不同行。^①

一旦契约终结,二人就各走各的路。不像真正的母子关系,这种关系完全以其局限性为特点。把它与甄氏和杜丽娘之间的关系作一比较:当它不再带来最大利益之时,所谓的弘光与所谓的太后之间的这个契约就宣告结束了。按照林时对的说法,弘光完全不值得信任,甚至——尤其是——在他自身的身份问题上;他本人有可能就是一名骗子,他既不是德昌王,也根本不是福王的继承人,他仅仅是一个替身。

事实上,这部戏剧中的所有重要的关系都类似于福王的母亲与装扮成她儿子的骗子之间的关系,原因在于这些关系也是自愿结成契约的,并且在一定的压力下,它们也会崩解。这部戏剧凸显了这些关系,它们成为在南京的这群朋友和一个临时家庭的支柱。但当然,更为传统的关系存在于遥远的背景之下。在某个地方,像孔尚任这样的家族是肯定存在的。我只能这样认为,这些更为传统的关系形成了社会重建的基石,但它们却被小心翼翼地放之幕后。毫无疑问,这部戏剧中并没有两个按照正统的关系彼此联系在一起的舞台角色。

这些非正统的关系在描述它们自身的关系时不断诉诸家庭语言。在众多主要角色离开南京之后,在第 27 出有一个小型的团聚:李贞丽沿

^① 林时对:《荷锄丛谈》,第 127 页。

着河边搜寻溺水的苏昆生，把他救了上来，侯方域碰巧在附近一条船上，他听出了他们的声音。这三个人高兴地招呼彼此，每个人都讲述了他们到达这儿之前的艰苦经历。接着李贞丽不无遗憾地感叹道：“想起在旧院之时，我们一家同住；今日船中，只少一个香君，不知今生还能相见否。”^①

对于“全家”这个词，我们不可能作其他方面的解读，只能把它解读为这是她看待她所在的群体的一种方式。可能作为一名妓女，除了由艺人与嫖客所组成的看似随意的集合体外，不可能存在其他的家庭。但是，她带着无比的渴望所回想的这个家庭，并不是希望它是永恒的或者能维持长久的。自侯方域第一次见到李香君到他逃离南京这段时期，仅仅只有7个月的时间。乡愁与家庭语言都试图让仅仅视巧合与意外事件而定的分类给人以永恒的印象，但这注定是要崩溃的，即便外面的世界什么也没发生。 277

家庭关系作为比喻来使用，这意味着在其他情形下它们有可能会被抛弃。这一点在中国的传统中很常见，很多男性朋友或伙伴的集合体随意使用“兄弟”这个词来称呼彼此；他们称他们彼此是兄弟（更准确地说，只是像兄弟）。尽管如此，有时这些关系又显然达不到他们所宣称的那样，因此他们的关系就无可挽回地破裂了。不像兄弟了，这两个人就会很容易地断绝各种关系。

即便使用家庭用语对于这个政权还有其他潜在的危险。在弘光投靠黄得功之后，另一位将军刘良佐赶来向黄得功建议说，如果他们把弘光献给满洲人，两人可要平分到手的财富。黄得功愤怒地拒绝了，一场打斗随之而来。当他们为监管弘光而打斗时，刘良佐讨好地一遍又一遍称与他同一军营的将军黄得功为兄弟；最后，黄得功因这个坚持用亲

^①《桃花扇》，第180—181页。

属所谓的叛徒的虚伪而勃然大怒：“啐！你这狗才，连君父不识，我和你认什么弟兄。”^①

就像徐宏基一样，第一个假装不认识他是谁从而把弘光拒之门外的将军是刘良佐，他不再认弘光这个以前的皇帝。黄得功颇有逻辑地问他如果君臣关系都断绝了，那么为什么还要保留兄弟关系呢？当张薇问这对年轻的恋人在皇帝都没有的情况下又怎么结婚之时，张薇就与这个问题产生了共鸣。“悌”，指的是兄弟之间的友爱，同孝、忠等美德一样，很大程度上取决于对另一个人身份的可靠了解；兄弟之间的这种特权关系（privileged relation）取决于对兄弟是谁的可靠理解。

如果政权真得像黄得功所暗示的那样是一个父权制社会，那么只有认同同一个父亲，他们才能成为兄弟。或者换一个说法：在一个父权制社会中，一个不认他父亲的人是不知道他的兄弟是谁的。因为按照定义，兄弟是那些共同拥有一个父亲的人（同母异父兄弟属于不同的家庭——一个原因是寡妇再嫁被认为是违法的）。就像李贽所认为的那样，婚姻有可能取代父权成为重要的人类关系，但是兄弟关系却不会这样，因为它基本上来自于父权。不知道一个人的父亲是谁，这个人就不会知道他的兄弟是谁；如果一名将军连皇帝都不认了，那么他就不会认与他一起的将军。

通过与黄得功称兄道弟，刘良佐表明他仍能辨认出皇权结构中的不同成分从而继续加以尊重。但是，既然他们认同不同的君父，他们又怎么能够成为兄弟般的将领呢？黄得功准确地感觉到，刘良佐讨好他并不是出于兄弟情谊，只不过像他以前忠于弘光一样是一种权宜之计。黄得功的回答表明了一些同政体相关的东西：如果刘良佐拒绝与弘光交往，那么他也就不再是黄得功的同僚了。但是，其他规范化的关系又是怎样的呢？一个连孝子都不是的人不会成为一名忠实的兄弟；但是国家与

^①《桃花扇》，第241页。

家庭的交叉点又是怎么样的呢？

在戏剧最后一出，张薇反对侯方域娶李香君，他反对的理由是：“呵呸！两个痴虫，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？”没有一位确定的公认的皇帝，张薇的话暗示着不仅仅是两位称兄道弟的将领的关系岌岌可危。

在《桃花扇》中，张薇反对他们的婚姻，在《牡丹亭》中与之完全对应的部分是皇帝的承诺，在这一部分，皇帝既成全了这对年轻恋人的婚姻，又让杜宝一家获得团聚。就像《牡丹亭》中的皇帝一样，张薇认为国家与家庭之间存在着密切的关系。《牡丹亭》中的皇帝使得杜丽娘与柳梦梅之间不太可能的结合变得合法，并通过他的身份的确定性让他人的身份与他自己的身份密切相关。在《桃花扇》中，由于与臣民们定义自身相关的皇帝的缺席，张薇认为二人结婚是不可能的。

由于君父的缺席，导致侯方域无法从权威人士那儿获得结婚的许可。他与李香君的婚姻既不能成为国家的一部分也不可能成为他的家庭的一部分（因为国家完全陷入混乱，他的家人又远在万里之遥）——相反，在没有更大的机构的情况下，二人的婚姻只能由两个选择走在一起的人组成。^① 张薇要防止的是桃花源那个古老的幻想，在桃花源里，人们过着与世隔绝的生活，社会再次形成，但这个社会没有皇帝，只有分散的
279
不关心政治的家庭。

但是，是什么阻碍了人们把张薇的看法用于早已形成的社会？既然每一桩婚姻都构成为国家的一部分，就像它以前被建构一样，国家也不复存在，那么，又是什么阻碍了人们认为婚姻也不存在了呢？为什么一名步兵要听从将领的命令呢，如果反过来这名将领却没有一位皇帝的话

① 在中国文学作品中，一名妓女与一名出身好家庭的青年男子之间的最著名的一桩婚姻，是《李娃传》中李娃与一名早年放荡后来改邪归正的高官之间的婚姻，这桩婚姻之所以发生，是因为青年男子的父亲不仅祝福，实际上还不顾这名女子的羞怯与拒绝，强行促成了这桩婚姻（这名女子不仅救了青年男子的命，还一直支持他直到他金榜题名）。苏成捷指出，个人之间的契约关系非常类似于一名法官怎样对“奸”（即“通奸”）进行分类。

可以听从呢？如果没有皇帝的话，在某种程度上就可以放纵儿子不听从父亲的话，这是实情吗？

事实上，关于南明王朝的结束，还有很多相关的问题要问。归结到本质问题上：人们拥有权威，到底凭的是什么——是父亲，丈夫还是主人——当皇帝不再存在的时候？戏剧记录的这个时代，一个显著的标志是这些方面所体现出来的普遍的奴变。来自全国各地的奴仆要求自由，或者直接选择逃亡，他们知道在和平时期主人立即会把逃跑事件报告给当地衙门，而现在情况特殊，这一套根本不管用。一名奴仆可能会摆脱旧的身份与义务，在王朝更替的混乱时期在一个新的地方重新露面，旧账一笔勾销，他准备获得新生。

一些奴仆公开造反。一场大规模的反叛是一名叫宋起（音）的人领导的，他是一名变成了土匪的奴仆，他认为：“皇帝已经变了，因此主人应当变成奴仆；主人与奴仆之间应当以兄弟相称。”^①宋起混淆了他的这一比喻性说法：如果奴仆成为主人，主人成为奴仆，他们就不会同时成为兄弟。尽管兄弟之间的关系是分等级的，年长的处于优先地位，主仆之间的动力仍然不具可比性。但是，他的目的很明确；在某种程度上，王朝变迁不仅使他，还让所有的奴仆都能反抗他们的主人。

宋起采取的是张薇立场的极端形式。黄得功和张薇并不是唯一持这种主张的人，即如果没有了皇帝，组成社会的所有等级关系有可能会土崩瓦解。就像宋起一样，阮大铖按照崇祯之死给他带来的破坏现状的许可行事。当他没有赢得史可法支持他立福王为皇帝人选的做法时，他最初是沮丧的，因为很明显史可法的地位要高过他（由于他与魏忠贤的联系，他被撤销了所有的官职）。在正常情况下，阮大铖应当就此放弃，
280 尊重史可法的资历：“这史可法现掌着本兵之印，如此执拗起来，目下迎立之事，便行不去了。”但阮大铖很快消除疑虑继续进行他的计划：“呸！

^① 居蜜：《主人与仆人：17世纪的民变》，《明研究》8：57—64（1979年春季卷），第59页。

我到呆气了，如今皇帝玉玺且无下落，你那一颗部印有何用处。”^①

阮大铖的逻辑类似于黄得功否认与刘良佐的兄弟关系的逻辑：如果皇帝不支持，史可法的帅印就没有任何权威；如果皇帝不在位，史可法就无权号令阮大铖。按照阮大铖的解释（就像宋起这位造反的奴仆的解释一样既可疑又自私自利），一旦崇祯皇帝死了，把所有为他效命的官员联系在一起的等级制就完全崩解了，留下的只是一片混乱。

有人可能会认为皇帝是唯一一个不需要他人任命的人，但反过来他又负责任命所有的人。但是按照这个标准，弘光根本就不是一个皇帝。在被选立皇帝之后，他永远欠着他的恩人的情。他得以执政是仰仗于马士英，而不是反过来。

这一政治状况的特性是戏剧中一些讽刺的来源。在戏剧第 16 出，弘光登基后采取的主要行为之一是，他宣读了任命马士英为政府高官的诏书：“凤阳督抚马士英，倡议迎立，功居第一，即升补内阁大学士，兼兵部尚书，入阁办事。”^②通常，像这种诏书取决于两个相关的假定，二者都与皇帝的地位要高于他的臣下的地位这一事实联系在一起：首先，皇帝本人的任命无论怎样都与任何一名官员无关；其次，官员的地位是由皇帝决定的。与之相反，在我们所看到的几幕场景中，这一规范化的一幕被颠倒过来，变成了各种官员品评不同的皇帝候选人的功过了。

我们知道，这个诏书，表面上宣告了马士英被新任命为这个国家的最高级别的官员，与其这样说，还不如说它表明了这一现实，即这个特殊的皇帝是马士英任命的，而不是相反。就像杜丽娘与柳梦梅那样，马士英与弘光彼此赋予对方身份；一个创造了另一个，傀儡皇帝与傀儡的主人。在《牡丹亭》中，身份的这类循环性标志着一种田园生活，它既是一种浪漫主义的魔幻空间，而同时又被整合成一个大的社会，在深刻的程

^①《桃花扇》，第 98 页。

^②《桃花扇》，第 107 页。

281 度上,丈夫与妻子是相等的。在《桃花扇》中,这种破坏了重要的等级关系的身份的相互创造标志着一个即将崩溃的病态社会。如果说大臣任命皇帝,等级制度就不再有任何意义,那么皇帝本人将永远对他的大臣心怀感激之情。

其实,弘光进入南京受到隆重的欢迎,他之所以被认可是阮大铖与马士英精心策划的结果,这也成为后来他作为一个可怜的难民被拒之门外与不被认可的一个先兆。马士英和阮大铖担心仅仅因为少数官员的反对他们就无法迎新皇帝进入都城,所以他们聚在一起伪造了一个表明他们支持的签名。后来当形势变得紧急,对这些官员也无法发号施令了。本人愿意向皇帝提供帮助的少数高官之一是徐宏基,同样是这个徐宏基后来却假装不认识弘光。^①相认,既有可能作为一种选择被给予,也有可能被人弃之若敝履。

在描述上级行为对下级的影响时,孔子解释道:“君君臣臣,父父子子。”^②我按照通常人们对其的理解翻译了这段话,它描述了一种特殊的因果关系;也就是说,如果上级按照他们应当做的那样去做,他们就树立了一个正确的榜样,就能让他们的下属按照他们应当做的那样去做。可能孔子的本意并不是要做出两个平行的因果关系的陈述,而是要做出一个陈述,即君主的正确行为向下传播,影响了家庭中儿子的行为。但是,人们也有可能会把同一句陈述理解为是规范的而不是描述的。人们有可能会这样理解,大臣必须像个大臣那样去做事,只要君主做得恰当(引申开来,儿子必须像一个儿子那样正确地行事,只要他的父亲首先行为得当)。换句话说,为了赢得尊重,君主和父亲必须首先正确地对待他们的臣子与儿子。

我已经讨论了这一隐藏的逻辑线索的含义,它最终使得父母赢得他

① 马士英问:“此外还有何人肯去?”徐宏基是阮大铖提到的第一个名字。《桃花扇》,第101页。

② 《论语》第12章第11节。英语译文是我本人翻译的。

们孩子的孝顺，丈夫赢得妻子的贞洁。这个道德问题是令人苦恼的，就像明清时期探讨孝道和贞洁问题的通俗文学与通俗历史所阐明的那样：如果行孝仅仅是一种还债，在本质上这种还债行为是无限期的吗？位置颠倒一下，父母有权利享受孝道仅仅是缘于他们是父母这一事实。孝道，贞洁与忠诚，成为身份问题而不是一种酬谢行为，这也是为什么《桃花扇》的世界——在那里，妻子不是真的妻子，父母不是真的父母，君主不是真的君主——最终孝道，贞洁与忠诚也都化为乌有。

像弘光这样的君主，当他把他的君主身份的获得归功于他的一名大臣时，又会发生什么呢？因为即便弘光是一位相当聪明的君主，尽最大努力不去讨好马士英，但在所有他对待马士英的行为中至少会出现酬谢行为。一些人会说，君主与臣子之间的关系是不承认互惠互利的。不论他做了什么，君主是不欠臣民的。没有一位君主会像英国的伊丽莎白一世那样，据说在临终之前她精神就已经崩溃，有可能对王子使用了“必须”这个词。

如果君臣之间存在着一种互惠互利的关系，在某种程度上君主的本性就失去了。简单地说，我还是回到霍布斯：在行为与信念彼此之间没有关系的所有臣民之中，在他想象中的政体中有一个人——君主——他的行为确实能够完全反映他的信念。因此，君主绝对要为他的行为负责，因为他——只有他——不可能被迫进入臣民之中。换句话说，如果一名君主声明他不信基督，它一定反映了信仰，因为以利沙没有必要给予一名君主他曾给过乃幔的这类许可。君主的所有行为都是被自由选择所支配的。

这种自治，即思想与行为的透明性使得君主成为其信念被行为所反映的唯一之人，它让君主成为在一个所有的人为得到君主的赞许而演戏的演员社会中唯一真诚的人。汤显祖与明朝的“杂剧”审查员明智地把君主置于台下。但是像这样的特权地位很明显是与弘光无关的；相反，他出现在舞台上——一名演员社会中的演员，在充满阴谋诡计的政治文

化中既被操纵也操纵别人。

波林勃洛克准备取代查理二世成为国王的意图已十分明显，莎士比亚的《查理二世》用典型的闹剧形式嘲笑了这一行为：

国王现在应该怎么办？他必须屈服吗？

国王就屈服吧。他必须被人废黜吗？

国王就逆来顺受吧。他必须失去国王的名义吗？

凭着上帝的名义，让它去吧。（Ⅲ. iii. 142 - 145）

283 查理二世认为，君主的任何义务，都是与君主的本性相抵触的。因为如果国王被迫做任何事情——比如，屈服——就像查理所表明的那样，他有可能被迫放弃他的王位，失去他的身份。查理发现他处于弘光一开始所处的位置。成为一名君主就是要认识到自己是没有任何义务的；如果崇祯皇帝因大臣们的功勋而报答他们，那也仅仅是因为他乐意这样做，因为所有君主的行为都是选择的结果。确实很难评价我们的弘光皇帝，他把他作为皇帝的存在归于马士英，他就像一袋土豆被拖走那样离开了我们的视线，原因在于他与任何一位君主一样需要光明。

李香君不是李贞丽的亲生女儿，而是她的养女。从阮大铖的经历中，我们非常清楚人们是怎样看待被收养的孩子的：太监魏忠贤对阮大铖的收养（尽管二人都是成年男子，但必须承认，二人多少还是有点不同）激起了复社一部分人的愤怒与厌恶。当然，复社对魏忠贤早已是憎恨至极，而他收养阮大铖则让每一个人都认为拍马溜须已达极点。

但是，厌恶的一部分则来自于人们对收养的看法。阮大铖成为魏忠贤的义子（这个词我早先把它翻译为“foster son”，但是更确切的译法应当是“sworn son”），这样做的目的是有助于形成关系。在文言文中，称呼被收养的孩子的另外一种常见的方式，是更直接地把它称为：假子或

假女(artificial child)(在这里,“假”是“真”的反义词,“真”无论是在《牡丹亭》还是在《桃花扇》中都被无情地问题化了)。^①

没有人会嘲笑李香君是被她的义母抚养长大的;在妓女中,像这样的事情并不令人奇怪,在进入 20 世纪后是相当普遍的。但是,这一母女关系的不合常规体现在很多方面。她们共用同一个姓(不合法的女儿就会跟随她母亲的姓),因此要么是李贞丽把她的姓传给她的女儿——要么同样糟糕,父母与母亲共用同一个姓(在儒家卫道士看来这是一种接近于乱伦的近亲繁殖)。她们也近似于共同拥有一个男人,表明一种令人更为不快的乱伦的阴影。当李香君拒绝成为田仰的小妾时,李贞丽代替她进入田仰的家门,以致在同母亲做爱时,田仰认为他拥有的是女儿。

就像侯方域与李香君的结合一样,田仰与李贞丽的结合引出了传统婚姻关系的措词,但又不像婚姻,这种结合太容易瓦解。她的妓女朋友们认为她找到了一个避风港,但是几出之后,李贞丽在一艘居住船上漂泊,已经被田仰的妒妻赶了出来——也就是说,这位妒妻才是他真正的妻子。²⁸⁴

相反,可能的经济利益玷污了李贞丽的每一个母性话语或者姿态。当李香君拒绝妆奁,李贞丽第一个明确的反对,因为毕竟有大笔钱涉及其中。当她力劝时不禁露出她唯利是图的一面:“把好好东西,都丢一地,可惜,可惜!”^②后来,当李贞丽劝她的女儿嫁给田仰时,她可能确信她的女儿会在有权势的人那儿找到安全,或者她有可能害怕反对杨文骢的计划,但这几乎不可避免地看起来像是自私。无论她对她女儿的最大利益的感受是怎样的,她们关系的发展过程使得李贞丽显得有点太斤斤计较。

① “义子”看起来有可能是“正义的儿子”之类的意思,但是恰恰相反,它是“结义子”(sworn child)的缩写。同样,“假子”似乎指的是无伤大雅的东西,在这里,“假”有可能取代了“结”,这种情况经常发生在这两个词的身上。“假子”有可能指的是像“假的孩子”这样的东西,但是却没有“结子”这个词,因而“假子”除了“假的孩子”这层意思外不可能有其他的意义。

② 《桃花扇》,第 54 页。

即使李贞丽真的是真诚地对待她的女儿,对女儿充满母爱并且无私地关心她的幸福,她却无法证明自己。事实上,我们知道这个女孩对她来说是一笔可怕的投资。戏剧自始至终,李香君都在花李贞丽的钱,而这位年老的女人从李香君那儿一个子也没赚到:阮大铖置办的妆奁被退回;侯方域自己没有钱给她(应当说是“支付”);李香君拒绝成为田仰的小妾。在前面一章,我已经讨论了在互惠互利原则卷入的情况下在证明真诚与无私方面所遇到的一些困难;由于她让她们之间的关系契约化,现在投资为的是将来能够有所收获;李贞丽发现自己处于同样的位置,同样也是被玷污的关系。把她们维系在一起的并非必要的关系,而仅仅是一种出于私利考虑的关系。

我们还是回到侯方域在收到血迹斑斑的扇子时所遇到的同一个问题,以及弘光在每一个以前的臣子在他需要帮助的时候拒绝给予他帮助时他所面临的问题。在什么样的情况下一种关系被完成从而被终止呢?

285 这一问题与鸨母和妓女的情况尤其相关。她们的关系开始于并建立在经济交易之上:鸨母购买小女孩作为投资,但只有经过数年音乐与仪态方面的训练之后女孩才能够为鸨母带来大笔的钱。在这种关系中,实际上在某个时候二者之间的关系就结束了。晚明和清朝的文学作品中充斥着妓女从老相好那儿要钱或是积攒了足够的钱从鸨母(就像李贞丽那样被称作母亲)那儿赎身的事情。^①一旦老鸨赎买女孩的价格得到偿还——可能要适当地高于她有可能赚的钱——她就会放手让女孩从良。这个时候,女孩与老鸨的关系就完全结束了。

孔尚任认为,选择的纽带是脆弱的,它总是承受着分裂的危险。毕琛(James Watson)的人类学研究印证了这一看法。在他对香港新界地

^① 比如,两个著名的话本(或称白话短篇小说)——出自《警世通言》的《杜十娘怒沉百宝箱》以及出自《醒世恒言》的《卖油郎独占花魁》,两篇小说的特征都是以为自己赎身的妓女为女主角。当然,还有李娃,她是唐传奇中的一名女主角,她为自己赎了身,从而能够照料她的恋人康复。

区的收养习俗所进行的研究中,毕琛发现尽管收养是一个复杂而又花费不菲的过程,并且每时每刻都要面临很多障碍,但是与养子脱离关系根本不需要任何正式手续,仅凭养父一句话就足够了。相比之下,与一个合法的儿子脱离父子关系却要困难得多。他们对于财产与权利的要求并不是父亲的心血来潮所能左右的。^①

《牡丹亭》以身份(即使它并不能提前固定下来)能被承认的承诺作为结尾;《桃花扇》却在结尾处认为,任何身份既可被承认也可被撤销。《牡丹亭》以人类家庭的再婚结尾——母亲和父亲的团聚,女儿与女婿的婚姻,所有这四个人结合在一起——所有的重聚都是通过选择与皇帝的承诺的力量来实现的。但是,即便是重聚也表明了一种破裂的张力,就像我在《牡丹亭》导论中所提出来的那样。不顾团聚时刻的喜悦,杜宝不愿参与这一团聚,这预示着《牡丹亭》第56出在构想所有的人回到家里,欢天喜地,一切又都重归于好方面存在着一定的困难。

《桃花扇》接纳了影响《牡丹亭》结局的种种质疑。后一部戏剧思考(评论家可能会说,“着迷一般”地思考)了其前面这部戏剧在“幸福地生活在一起”之后所可能发生的事情,我发现《牡丹亭》第56出其情节的发展是很难想象的。

《牡丹亭》以一个承诺而告结束,这个承诺居然是由皇帝来兑现的,这些新组建的家庭的身份是完全能满足给更为传统的家庭所提出来的那些要求的。也许我们甚至会认为,这些刚刚形成的关系可能被认为是具有优越性的,“情”使之神圣化。但是,这些关系又是什么呢?就像《桃花扇》中所结成的关系一样,这些关系在一定的压力下也会崩解吗?就像《桃花扇》中所有的关系似乎都要瓦解一样,这个独特的家庭也会瓦解吗?

^① 毕琛,前引书,第229页。

如果说在《牡丹亭》中相认是一个神圣的礼物，是母亲给予她死去多年的孩子的礼物，是皇帝赐给他的臣民的礼物，那么《桃花扇》则一遍又一遍地渲染了这种可能性，即相认有可能被拒绝。就像马士英对于戏剧的沉思一样，如果一个非常了解我的人——比方说，我的儿子或孙子，拒绝认我的话，又会怎么样呢？稍稍化装一下就会达到目的（或者，杜丽娘的鬼魂可能会问，如果我的母亲不认我的话，又会怎么样呢？）。在这个意义上，一个在社会中失去地位的太子，很多人虽然认识他却不会与他相认，在《桃花扇》中这名太子每时每刻都有可能出现。

有时，拒绝相认仅仅是一种喜剧效果。在侯方域说服史可法福王完全不适合当皇帝之后，阮大铖在最后一刻赶来请求史可法支持福王做皇帝。他甚至没有进门见到史可法，因为看门人扣住了他。看门人显然认识阮大铖，因为他早就准备好了伴随着阮大铖每一次出场都会出现的完全可以预见的笑话：他的姓听起来完全像是“软”这个字，更糟糕的是，他碰巧住在南京一个叫“裤子裆”的里弄里。读者可以想象一下，这个笑话会给人带来多大的欢乐。

阮大铖介绍完自己之后接着让看门人送口信给史可法，而史可法则不断让看门人拖延阮大铖。最后，在对福王的事下定主意后，史可法告诉看门人他不愿见阮大铖。这时，看门人做了一些奇怪的事情。他不是传达史可法的口信，他假装不认识阮大铖是谁，尽管他刚刚开过阮大铖的玩笑。阮大铖大吃一惊，他反复强调他委托看门人要做的差事：“正是，我方才央过求见老爷的，难道忘了。”看门人就像不认识他一样回答说：“你是谁呀？”^①

看门人询问阮大铖——面对面地，当时每一个人都完全清楚对方是谁——这就是贯穿全剧的我们最初对主题的体味之一：一个人认识另一

^①《桃花扇》，第98页。

个人却拒绝与此人相认，那么这个人凭的又是什么呢？既然以前他们之间不存在关系，看门人拒绝与阮大铖相认，只是开一些带有施虐性质的玩笑，他认为阮大铖没有能力进行报复。在其他的背景下，这个问题同样严肃。

马士英问儿子凭什么不认自己的父亲；杨文骢告诉我们父母凭什么不认自己的孩子。在很多方面，在他与李香君的关系上杨文骢很像一个父亲：李贞丽向他寻求有关女孩的前途的建议；他给她取名字；他策划了287她与侯方域的婚姻，安排了妆奁的细节（即使并不是由他提供妆奁）；当李贞丽代替女儿嫁给田仰，她把女儿留给杨文骢照料。而且，并没有任何暗示，说杨文骢是为了满足自己的性欲而追求她。

尽管有着这一段共同的经历，但当他逃离南京后，他们的关系就结束了。他告诉李香君今后他不再照料她了：“如此大乱，父子亦不相顾的。”^①如果连父母与子女都不再彼此照顾了，那么杨文骢肯定就没有义务照顾她了，因为他连她的父亲都不是。在外界的压力之下，他们的关系化为乌有。

《牡丹亭》虚构了一个家庭的再生——这次并不是一开始就把父母与孩子的关系作为中心，而是把夫妻关系作为中心，他们彼此选择并创造了对方。这种风险在《桃花扇》中同样很高；从王朝更替带来的混乱中逃出后，在与世隔绝的深山里，李香君与侯方域最终团聚了。如果他们结婚的话，似乎陶潜桃花源的梦想就有可能实现了。社会确实是通过打碎而重建，再一次开始把家庭放在中心，结婚并不是全部帝权的一部分。当一对男女彼此选择并男婚女嫁之时，一个家庭就开始了——尽管当局没有批准的能力。

^①《桃花扇》，第235页。

张薇不支持他们结婚的要求,对此我已经讨论过。他坚持把这对恋人放在更大的国家的背景之下,并坚持说结婚并不是两个人的感情问题,而是早已存在的家庭与社会整体的一部分。听了张薇的话后,这对恋人没有继续抗议,他们已经苦恋很久了,最终他们意识到他们是没有未来的。

但是,仅仅承认他们之间的事情已经结束了对二人来说是不够的。毕竟他们之间的关系已经结束,李香君转向这个她称之为丈夫的男人,她已为他做出牺牲为他消瘦憔悴。不相认在现在已经成为可能,她茫然若失地问:“对面是何人?”只有在这时,在弃绝了所有的相认之后,她才让自己穿上道士服,遁入空门,直到此时她才与侯方域永远地分开了。这是得不是失,是通往圣王之治的第一步。对她来说,既不是女儿也不是妻子,也没有《牡丹亭》中皇帝向杜丽娘所做出的那类承诺,对于她而言,他仅仅是一个陌生人而已。

尾声 蜘蛛与蛇

这本书完全受到我在开始晚明清初文学研究之时我直觉感到是真实的²⁸⁹的东西的鼓舞：我发现明清时期的文学所关注的问题更容易理解，尤其是同早期中国文学所关注的问题比较起来时，更是如此。在本书中，我尤其关注的是同个人相关的问题，包括识别一个人的任务是怎样既困难而又绝对是重要的，一个人是否能不借助于与他人的关系而定义他/她自己，无论是在等级社会背景下还是在家庭背景下。如果我不是某人的姐妹，或是他人的学生，那么，我又是谁？

在我研究 16—17 世纪英国文学与明清文学时，这两种完全不同的文学谱系的交汇融合也给我留下了很深的印象。简言之，我感兴趣的并不是阐释，而是探讨斯蒂芬·格林布莱特(Stephen Greenblatt)在《文艺复兴时期的自我塑造》一书开始时所提出的那一点，以及它是怎样同这两部明清时期的中国戏剧作品联系起来的：这一观察“同布克哈特与米什莱的学术著作一样古老，在近代初期，在控制身份产生的知识、心理与艺术结构方面出现了变化”。^① 尽管有人会质疑这种变化与“近代初期”²⁹⁰

^① 斯蒂芬·格林布莱特：《文艺复兴时期的自我塑造》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1984年，第1页。

的任何事情有着强烈的关联,但是很多学者观察到在明清时期的中国文学作品中也出现了同样的巨大变化。

我已从很多视角探讨了这两部戏剧中的身份问题。书的名称《人物、角色与心灵》反映了我的兴趣在于探讨不同身份之间的互动:哲学思维,戏剧角色与法律地位。我已经探讨了这两部戏剧是怎样对待国家对官僚身份的塑造的。它表明,法律身份与身体身份有可能是互相吻合的。我的兴趣主要体现在把《牡丹亭》与《桃花扇》作为文学文本来细读,对它们是怎样在数个世纪前被改编为舞台演出并不感兴趣。^①但是,两部戏剧都与剧场的地点密切相关,剧场使得想象的能力(一方面)或者掩饰的能力(另一方面)合法化。比如,到底谁是演员——角色还是扮演角色的伶人?

让我通过后退一步来结束本书。在尾声中,我将主要关注这个问题,即我所用来研究的这些内涵无比丰富的文本的方法是否是合理的,是否涉及的仅是两部戏剧的一些皮毛。

我以阴影中的蛇与杯子中的蜘蛛开始,二者都象征着杀人的知识。在莎士比亚《冬天的故事》中,里昂提斯因怀疑他最好的朋友波力克希尼斯与自己的妻子赫米温妮通奸而怒火中烧。猜疑折磨着他;但是一旦面对事实,里昂提斯发现,他不可能将之抛诸脑后。他差不多懊悔地说,就好像意识到他自己行为的荒谬:

酒杯里也许浸着一个蜘蛛,
一个人喝了酒走了,却不曾中毒,
因为他没有知道这回事;
可是假如他看见了这个可怕的东西,

^① 在西方学者中,史恺梯(Catherine Swatek)对《牡丹亭》的演出史作了尤为广泛的研究。参见她在《亚洲专刊》(*Asia Major*)上的文章,《梅与肖像:冯梦龙对《桃花扇》的修订》(1993年第6期,第127—160页)及其即将推出的作品。

知道他怎样喝过了这杯里的酒，
他便要呕吐狼藉了。（II. i. 39）

蜘蛛是一种信仰的象征，其基础事实上几乎是无形的，如果被看见，它就只能是能杀死人的毒药，但如果在不知情的情况下喝了酒，它却不会害人。

在《牡丹亭》中，杜丽娘的丫环春香对于她复活的奇迹感到惊讶不已，只是遗憾她的死亡引起的悲伤是她的母亲最先感受到的：²⁹¹

小姐，你香魂逗出了梦儿蝶，把亲娘肠断了影中蛇。^①

影中蛇明显像莎士比亚笔下的蜘蛛，谁信其有就会将谁杀死，不管蛇是否真的存在。蛇存在的理由与蜘蛛无关；因为春香唱了一个平行的对句，庄子著名的蝴蝶——他做过的一个梦，醒来后他不知道是他梦见了蝴蝶还是蝴蝶梦见了她——同样需要一个像昆虫那样的同伴（蛇，在汉语中写起来其形状完全就像一只虫子）。但是，蛇与蜘蛛之间的相似性仍然是惊人的。在这两个例子中，它们原来是一场幻觉，是想象出来的；里昂提斯完全错误地认为他妻子是不贞的，甄氏所哀悼的那个死去的孩子作为一个青春焕发的新娘重新出现。

作为一名在这两种传统上受过训练的文学评论家，我要怎样来理解这种相似性呢？当然，无论这指的是什么，它仅仅是一种巧合；把蛇与蜘蛛放在一起，我打算把二者的相似性归于意外发现。汤显祖碰巧从《金书》中引用了一个著名的典故，莎士比亚笔下的里昂提斯的言语，对应着两种独立的行为，一种行为完全不清楚或不受另一种行为的影响。这种巧合，蜘蛛与蛇之间的联系，让我得以继续探讨构成我的比较文学实践的几个问题。

这一点非常有利于我对身份问题的探讨，即我受到古往今来大量西

①《牡丹亭》，第269页。

方哲学家的鼓舞。列举出一些重要人物的名字：笛卡尔，霍布斯，洛克，德里克·帕菲特，阿米勒·O·罗狄(Amèlie Oksenberg Rorty)。在尾声中，我将以这些哲学家的作品为背景，谈及在思考这两部戏剧时所涉及的一些问题。但是，很多情况下，我并不认为哲学的影响与历史相对论呈现出同样的方法论上的挑战。

除了²⁹²在结尾，《冬天的故事》几乎没有在本书中出现，但这部戏剧却深深地影响了我对《牡丹亭》解读的几乎每一个微妙之处。我与一个从来没有读过它的读者不一样。即便是西方文学作品对我没有产生明显影响的地方，对这些作品进行思考的文学评论家与参与到这一传统中的哲学家也影响了我。

即便没有更为直接的影响，对于所有研究中国文学的学者而言，其他类型的比较与翻译也是不断发生，无论这些学者工作在何处。文学研究中所运用到的技巧——即便是挑选具有学术价值值得细读的文本——基本上是继承自西方学术在其智识上的先辈(因而，比方说，正在进行的引人注目的对中国史诗的执迷不悟的寻找)。即便是汉学家也要把他们的技巧更多地归功于他们19世纪德国的先辈们而不是清朝的考据学家。比方说，在美国，每一个从事亚洲研究的学院派学者，必须定位好自己在学院中的位置，学院划分为代表每一个学科(比如历史或文学)的系以及那些代表性的研究领域(例如东亚研究，或者我所在的部门——亚洲与中东研究)，这些机构与研究领域似乎仍能反映出一些老黑格尔派哲学家认为中国没有任何自己的历史的观点(似乎也没有真正的文学)。

但是回到当前我们正在讨论的蜘蛛与蛇这个问题：借助于“巧合”(coincidence)，我的意思是说这是一种与因果和历史无关的文化融合。我又是怎样对待这种我认为是真正的“巧合”的融合的呢？或者说，后退一步，它们互不相关这一事实真的是一个确认的事实吗？这种融合——

明显是一种巧合——历史相关性或不相关性的确切程度已经完全不是解决这个问题所需的证据所能达到的,这是事实吗?这是这一决定的深远影响。即使我坚称这两个文本绝对是无关的,从这一意外的融合中又会产生怎样有说服力的读本呢?把我的问题改述一下,认为这两个文本是互相对应的,其含义是什么?哪一方面可以像这样进行比较?人们又是怎样认为对应的观念是合理的呢?

如果我是诺斯罗普·弗莱(Northrop Frye),或是他知识谱系中的一员,或是结构主义学派的一员,这一巧合根本不会令我烦恼。打个比方,我认为这种巧合实际上是把《牡丹亭》与《冬天的故事》联系在一起的众多巧合之一。这两部戏剧显然讲的是类似的故事。二者都强调信任与信念,通过一位家长的愚笨与猜疑来展开情节。两部戏剧都集中于相同的社会问题:没有儿子,遗产又是怎样传给女儿的呢?两位父亲都没有为了有一个男性继承人而娶第二位妻子(杜宝没有纳妾,里昂提斯认为在他寡居的所有年里,他都没有再娶)。²⁹³

在两种戏剧传统里,通常的结局是男女走在一起并结婚,这两部戏剧却选择以家庭团聚作为结局,女孩的母亲与父亲又走到一起,就像女孩与她的恋人一样。这里却没有一个平行的结局:在两部戏剧中,被认为已经死去的母亲与女儿复活了,剩下的仅仅是丈夫与父亲一人。两部戏剧还共同展示了另一个奇迹:每一部戏剧的女主角都是从一幅艺术品中出现的:杜丽娘从她的画像中出现;赫米温妮是由一尊雕像恢复生命力而来的。

那么,作为弗莱的门徒,两部戏剧都呈现了一个特定的文学原型,尽管这似乎还不足以说明二者具有相似性的原因。对评论家而言,它们在历史方面的近似(它们都是在十年之内写成的)是无要紧要的。按照这种解释,它们是在何时何地创作出来的是不重要的。文本的相似性把《冬天的故事》与詹姆士时代的同类作品甚至同一剧作家写的其他戏剧

联系在一起,除此之外,没有其他更强大的联系纽带。《牡丹亭》与《冬天的故事》形成了天然的一对。比较的问题解决了,但答案并不能令我满意,因为它依赖于我不能与之产生共鸣的一种信念,即跨越不同文化、语言与文学传统的所有文学的统一性。

大多数真正喜欢文学的人也重视个性,这些暗示着一些历史主义方面的问题——比方说,文本是怎样与特定的时空联系起来的,或者说不同的文本是怎样参与到不同的社会中去的。把两个文本合在一起读有一种与历史无关的读法,并不局限于像弗莱那样的研究方法。我经常说,我喜欢在两个文本之间想象一段对话,在这段对话里,并不是一个文本优先于另一个文本,我相信像这样的研究是可行的,确实任何讨论中这都是不可避免的,即我有可能生成任何一种文本,因为通过熟悉与研究,两个文本已经成为我文本的一部分。因此,只要以我作为媒介,这两个文本的融合就具有一定的意义;在我的心中,蜘蛛与蛇彼此之间是分不开的。

但也存在着学者个人的兴趣问题:我碰巧发现自己被历史相对论方面的一些问题所吸引,确切地说,是那些不能脱离历史背景而讨论的问题。当然,《桃花扇》这部我在本书下半部分所涉及的戏剧,是一部历史
294 作品,它努力通过舞台演出来讲述明朝的覆亡,它明确地抓住了历史学方面的一些问题:比方说,它在对所发生事情的不同说法上,是选择一种说法而排斥另一种说法。

但是我所指的问题非常不同于历史主义方面的问题。比方说,在思考《牡丹亭》与《冬天的故事》时,我想要问的是怎样思考婚姻使得喜剧充满活力,这一点肯定出现在这两部戏剧中。因为这两部戏剧促使读者思考什么是婚姻。两部戏剧得出结论,婚姻如此荒诞不经以致成为削弱这种习俗的一大威胁。但是为了挑战这种习俗,两部戏剧所提供的描述都深深地体现了它们所在时空的特殊性。

在《牡丹亭》中，这部戏剧我已经在本书上半部分详细讨论过，男主角与女主角以非正统的方式结婚。女主角实际上是一个鬼魂，在一场恋爱之后，她的爱人让她起死回生，然后他们就私奔了。后来，当他们出现在皇帝面前，女主角的父亲拒绝接受她的重生与她的婚姻。但皇帝的裁定无论如何都有利于这对年轻的恋人，它确定了他们的婚姻与身份。是什么让他们结婚的呢？他们又是在什么情况下结婚的呢？

在《冬天的故事》第二出的结尾，里昂提斯与赫米温妮的婚姻已处于无法维持的状态。里昂提斯如此执着于毫无根据的嫉妒，直到迫使他的妻子悲惨地死去之后他才又认为他的妻子是贞洁的。如果她的忠贞要用死亡来证明时他才相信她，那么他们的婚姻显然就无法继续维持了。

直到戏剧结束，第二桩婚姻才获得圆满。里昂提斯与赫米温妮丢失的女儿潘狄塔，在被遗弃之后被一位卑微的牧羊女收养，16年后，这位少女与一位年轻的王子相恋了。不过，由于不知道她的亲生父亲是谁，潘狄塔不能结婚，因为王子的父亲不会同意他的儿子与一位出身低微的牧羊女成婚。

本研究一开始，我就感到并且一直感到，婚姻在这两部戏剧中同样占据了一个特殊的位置，因此对两部戏剧中婚姻的地位进行比较是很有道理的。在两部戏剧中，婚姻是一个由别人认可的外在条件，对家庭与社会的永久存在是很有必要的，但婚姻同样远远不止于此。两部戏剧表明，婚姻有时候能反映内在的状态，即不为外人所知的两个人之间秘密而又分享的这种状态。一些内在的东西修复了里昂提斯与赫米温妮病态的婚姻。当婚约再次延续，他们的婚姻不再具有任何生育的目的，因为赫米温妮能够生育的年岁已经在离开她丈夫的自我放逐中度过了。柳梦梅和杜丽娘的婚姻是在封闭的状态下订立的，当时她的家人认为她已经死了（很明显不同于他们的结合），因此作为社会基本构成之一的这桩婚姻也是在真空中开始的。而且，在这两部戏剧中，婚姻引起了大量

的认识论上的问题；作为内在状态的外部反应，它凸显了大量同隐私相关的问题，人们是怎样相信她爱上的这个人确实是她声称的那个人呢？一个人又是怎样来了解自己的配偶的呢？即便是像这样的两部戏剧之间貌似无伤大雅的比较也呈现出了很多理论上的问题。

中国文学研究领域的我们这些人主要是致力于研究这个假定，即不同的文化独自产生，同源的文化轨迹利于比较——即使我们有时会为每一个假定所需要的思想的巨大跳跃而苦恼。当然，有些学者通过直面历史问题，选择通过实证能够加以解决的问题，从而避开了理论问题。通过细致的文献学的考古学的工作，他们试图想弄清楚，通过文化传播，中国文化会产生哪一个具体的特征呢？但是，像这样的学者是非常罕见的。在大多数情况下，我们认为独立而又平行的历史是造成文化差异的原因，而比较性的发展则表明它有可能是无法进行研究的模式。

但是这一看法本身——即文化有各自的起源与发展，相同之处应当被视作是一种平行，换句话说，形态学上的比较表明了一种理解文化差异的方式——远非人们所简单认为的那样。相反，这一看法一直是人们激烈争论的目标，这一争论包含进了关于西欧知识合法性的问题之中。而且这一问题还涉及其他的一些哲学问题，这些问题直到今天仍是争议的目标。

18世纪末，赫尔德(Johann Gottfried Herder)是一位一流的思想家，他系统地主张，不能从文明到野蛮等单一的维度去理解文化，相反，要根据它们自身的条件去理解文化，与这一看法相关，他也提出了类似于形态分析的东西，认为文化差异模式本身，还是揭露了真理(即构成了当今社会科学基础的观念)。在一篇对赫尔德的著作作出回应的书评中，他以前的老师伊曼努尔·康德(Immanuel Kant)表示强烈的异议，他认为研究的正确目标并不是发展模式，而是让人们去看待不同的文化模式的推理本身。

认为应当从形态学的角度看待文化差异的看法似乎与相对伦理学的承诺有着强烈的关系。或明或暗，那些支持相对伦理学的人经常通过

展开历史主义的争论来这样做(尽管这样的争论并非完全是历史的,原因在于它忽视证据或反证据),他们认为:文化各自产生与发展,不同起源的神话成为大的问题的基础。

正是道德规范这个话题让康德与他昔日的学生真正决裂,他反驳说,按照赫尔德关于人类起源的说法,一个人是不可能就道德规范作出任何有意义的声明的,哪怕单一的人性也不可能。康德以塔希提人为例子来反诘赫尔德,康德认为塔希提人是最原始的人群,因为他们被认为在宗教仪式中有食人行为:

作者[赫尔德]难道真得认为,如果幸福的塔希提岛土著居民,从来没有被更文明的种族光顾过,注定会平和而又懒散地过上几千几百年,那么,他们为什么应当存在?如果这个岛就像被仅仅是欣赏他们的幸福的人占领一样被幸福的牛羊占领,那么这个岛是否会一样很好呢?对于这些问题,能否给出一个满意的答案呢?^①

这一争论——在形态学上陷入困境——在最近两个世纪又重演,成为近代历史上最为重要的冲突的前兆:赫尔德是站在维护部落文化的立场上;而康德则是站在殖民主义立场上。

尽管文化同源现在看来似乎是一个假定的东西,但与之相伴的一些旧的问题,同样是出自于相同的假定——包括道德上的相对主义——仍处于争议之中。我在这里意在表明的是,形态分析既不是无伤大雅的也不是像有时假定的那样是一个预先给定的结论。比方说,当前为亚洲独裁政府所做的一个辩护从根本上停留在道德相对主义与类似于赫尔德的文化起源与差异学说的旧的联系上;像杜维明等学者,号称是最著名的学者之一,听起来非常像他们嗤之以鼻的启蒙运动时期的学者。杜维明再一次依据文化起源学说阐明了他对道德的看法,他认为,既然中国道德起源于

^① 来自康德对赫尔德的《人类历史哲学观念》的评论,第二部分(1785),载《种族与启蒙》,Emmanuel Chukwudi Eze 主编(剑桥,马萨诸塞州:布克莱威尔出版社,1997年),第70页。

完全独立的传统,那么中国政治就不应当遵循西方的道德标准。

297 我们有充分的理由认为,这一特定的道德学说的支持者会对文化传播的可能性感到不安。文化起源的这一理论表明,传统不可能被认为是不连续的,所有的传统都是通过与其他的传统交流、借鉴而被创造出来的。文化之间的相似性可能仅仅是形态学上的,但它们也有可能是文化传播的结果。在何种程度上传统是独立的我们无法加以证明;文化传播之间的联系有时无疑能表现出来,但形态学上的相似性只能由其他解释的缺席来加以证明,因而可能从来没有终极性的证明。个例则除外。

在形态上把文化差异概念化(确切地说,把相似性仅仅看作是类似的)也是其他各种争论的重要一部分,对欧洲思想史也是很重要的。以赛亚·柏林(Isaiah Berlin)极好地把文化史本身的知识谱系追溯到詹维克(Giambattista Vico)与赫尔德对民族与文化差异性的思考上,以及在何种程度上,一种文化中的人可以理解另一种文化。其他的人则把现代民族的兴起放在这一知识背景之下。这一观念史也不可能与殖民主义的遗产分离开来;安东尼·帕格顿(Antony Pagden)全面地论述了欧洲人是怎样遇到印第安人从而创造出民族学(ethnology)这一建立在多种起源与同源观念之上的领域的。

接下来我就会关注这一问题,即:对《牡丹亭》与《冬天的故事》中的婚姻进行一理性的比较蕴含和意味着什么,我对在人类学和历史学中被认为是一个严肃的理论问题的东西很感兴趣,但对文学批评却兴趣不大(甚至对哲学也是如此)。比较文学研究首先是相信文本与不同类型的传统之间存在着形态学上的关系。歌德关于“世界文学”(Weltliteratur)的概念,首先是他认为中文叙事从根本上与德国或法国浪漫主义小说是同一种类型。相比之下,最近几代人类学家与历史学家却要尽其所能地解决同形态比较相关的问题:比方说,像巫师这样的东西是否存在于不同的文化之中,或者,封建主义这一概念适用于欧洲,它是否同样适用于日本呢?

在结语中,我集中于讨论同对待婚姻相关的问题,但我也会选择众多的其他话题中的任意一个。对跨文化比较的兴趣催生了我在本项研究中所要探究的众多领域方面的看法。我所想到的最为重要的一些,包括肖像画,君主制,梦以及酷刑的使用。 298

不言而喻,婚姻——无论是在对其加以定义的法律,其在宗教生活中的地位,还是其文化含义方面——与17世纪的中国相比,它在17世纪的英国是迥然有别的。30多年来,众多人类学家坚决认为,像这样的跨越不同文化之间的主题研究(婚姻,与亲情和萨满教一道,经常是作为判例案件)是完全不可能的,他们认为这一主题研究是基于一个站不住脚的观念,即认为两种不同文化之中的婚姻代表了两种同源的文化痕迹。最后,就像所作出的推论那样,这种分析披露出的更多的是关于人类学家的心态方面,而不是文化方面。

很多人类学家现在表明,他们要么借助译名从不提任何一个研究领域,要么有时通过选择出人意料的对等词至少把翻译行为问题化。比方说,一个人不会去翻译“巫术”(magic)这个给定的概念,他要么会选择一个固有的词,或者相反,把它称之为“本体论”(ontology)。换句话说,从命名法的角度说,可能我把婚姻这个词译为“marriage”本身就是错误的,因为它无意中暗示着“婚姻”与“marriage”是一回事。

像这种立场——“婚姻”与“marriage”的内在结构联系只是在我把它们连起来讨论时才认可它们——绝不是极端的。让我仅仅列举出有关婚姻实践的两个细节,而这立即显示出我对二者做任何对比时所遇到的一些困难。就像路德维希·维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)所写道的,他认为,在研究单个词语在整个语言中的位置所要用的任何词语的研究时,“我们必须要对整个语言啃过一遍。”^①那么,我们首先从这两个

① 路德维希·维特根斯坦:《哲学偶得(1912—1951)》,James Klagge 与 Alfred Nordmann 编辑并翻译(印第安纳波利斯:哈克特出版社,1993年),第131页。

小的领域开始——别忘了，我所概述的这个问题表明，其要比令人头疼的明清时期中国的婚姻与詹姆士一世时期的英国的婚姻的比较复杂得多，而二者的比较很多人类学家早已认为是不可能的。因为在把蜘蛛与蛇联系在一起时，我们被“被表现的世界”(represented world)吸引到一个更深的层次，在那里，婚姻不仅仅是其本身，还是一种叙述和戏剧的惯例。我们要比较的不仅仅是围绕着婚姻的文化体制，还有婚姻的表现形式与戏剧的文化体制以及每一个在其文化内的地位。

299 让我们接下来转向我们面临的困难。17世纪英国的婚姻当然是一种基督教圣礼，要在英国国教的体制内进行。天主教的婚礼，尽管举行得要更少，但却产生了不同的问题，尤其是不允许离婚。对17世纪英国婚姻的任何讨论不可避免地要利用大量共享的宗教知识与习俗。赫米温妮从我们所知的一尊雕塑中出现，但那尊雕塑结果仅仅是她本人。只是在这尊雕塑复活以后她才与里昂提斯在一起；这个时刻在某种程度上不可避免地让我们回想起人类社会第一次婚姻的开始，其时上帝用亚当的肋骨雕塑出夏娃从而为他创造出一位妻子。引用《创世纪》中的这个事件不会使同《牡丹亭》中杜丽娘从她的肖像画中出现的那个时刻作比较变得毫无意义吧？

不过一位历史学家指出，欧洲文艺复兴时期的重要事件就是结婚与离婚：分别是马丁·路德与亨利八世的结婚与离婚。人们可以想象一下，能与像《冬天的故事》这样的戏剧产生深深的历史共鸣的时期肯定是在英国詹姆士一世统治时期。与亨利八世形成鲜明对比的是，里昂提斯是一位随时准备把他的王国留给他的女儿以及女儿的丈夫的国王。尽管完全在法律与习俗范围之内，与亨利八世相像的这个人还是选择了不再再婚。

在中国，一个男人可以娶不止一个老婆，尽管其中一位通常被认为是原配或正妻，只有她以后会出现在祭祖仪式中。这一特殊类型的婚姻——有人可能会斥之为重婚——解决了很多浪漫主义喜剧的问题，当两位少妇都有资格得到同一位年轻男子，十有八九，这位男子最终会娶

二人为妻子。有人可能会合情合理地争辩说,所有结尾是一夫一妻的婚姻或两对婚姻(像《牡丹亭》)的中国戏剧总是与结尾是一夫多妻的婚姻的戏剧(像高明的《琵琶记》或阮大铖的《燕子笺》)形成对比。《牡丹亭》的大团圆结局(在里面,身份不明的一家人团聚了),出自于一个完全不同于《冬天的故事》的剧目。

考虑到所有这些问题,人们又从何处着手做我所设想的这类对比呢?我发现我自己仅仅是在做我谴责弗莱所做的事情,把我认为是同源的两种文化轨迹进行比较,让不同文化中的构成要素彼此相配,这样做时,我发现自己的立场很不确定——换句话说,我首先必须承认我采取的立场在知识上是令人困惑的,英国婚姻之于英国喜剧,就像中国婚姻之于中国喜剧。这一类比不应当被认为是理所当然的了,真正的同理应发生的事情相关的问题是:把《牡丹亭》与《冬天的故事》作为可比较的同源文化痕迹来加以比较。 300

有一点必须要让读者放心,我肯定没有采取这样的立场,即认为一种文化中关于婚姻的说法要比另一种文化中关于婚姻的说法更真实或更合理。我也没有声称或主张人们可以借助于关于婚姻的固有定义,这个定义对所有的人都是一样的,不论他们的文化或年龄。在叙述欧洲中世纪时,约翰·鲍斯威尔(John Boswell)警告要警惕写婚姻史时可能会遇到的一些困难,即便某个人的目标是要追溯当前已有定论的婚姻的历史谱系:“描绘出现代发言人通过婚姻所理解到的前现代异性关系的网络不仅是困难的,还有可能是无法做到的:古代世界没有与现代相对应的永恒的、独有的社会婚姻的观念,而这个与之大致相当的观念是被他们自由选出来,既满足了他们感情上的需要,又给双方施加了同样的忠诚的义务。”^①

^① 约翰·鲍斯威尔:《前现代欧洲的同性婚姻》(纽约:Vintage, 1994年),第38页。

与之完全相反,我非常惬意地让人类学家再进一步,并且认为,无论何时何地,在婚姻是什么这个问题上,与人们所认为的不一样,人们在这个问题上更缺乏共识,鲍斯威尔在描述当今美国的婚姻状况(这是他中世纪欧洲的同性婚姻研究的一部分)时也指出了这一问题:“即使是在拥有大而标准化的法律制度的现代文化中,‘婚姻’在技术上的定义也是难以表述,就在本书正在撰写的时候,有数百起有关异性夫妇是否已经结婚的法律仗正等待裁决。”^①

一些有争议的案子包括分割财产与索要后代(像这样的案子在明清时期的中国经常发生)。但是,其他的更多的是一些明显的案例,这些案例在任何文化中,都被认为是重要的,并且能定义婚姻,或是在二人婚姻中真正成问题的东西。举个例子,新近两对夫妻带给夏威夷最高法院一起诉讼案件,这两对夫妻中,一对是男同性恋,另一对是女同性恋,他们声称禁止他们结婚构成了性别歧视。有人可能会反驳说,按照原告对婚姻的说法,婚姻本质上是两个成年男子之间自由的关系。那么这起诉讼案只能对这种说法做一个适当的结论,因为我们肯定没有理由认为,同一男一女相比,两个男人或两个女人就不能够结婚。同样,杜丽娘与柳梦梅的婚姻(尽管是非正统的)带来的问题对明朝所有人的婚姻都是非常重要的,最主要的一个问题是,选择在儒家关系中能起多大作用。

哪怕确定一个所有的婚姻都共有的特征,无论是跨文化还是在单个的文化之内,都证明是一项不可能完成的任务。鲍斯威尔的研究已经证明了这一点,婚姻并不全是选择的结果;它们并不都是一男一女的结合;它们并不都是以生孩子为目的;它们的结果并不都是共同分享财产。作为20世纪最为重要的婚姻研究方面的学者之一,鲍斯威尔的研究集中于同性婚,并且有可能是无性婚姻。一个人所能做的就是去追溯这些不同形式的婚姻之中所存在的关系网络。通过相互重叠与相互交叉的特

^① 约翰·鲍斯威尔:前引书,xxii。

征把不同的说法彼此联系起来。

至少在理论上,人们知道一个人应当避免夸大不同文化之间的相似性。在我们的时代,当面对这样的文化差异,一些最为重要的人类学家与历史作家(我想到了米歇尔·德赛图[Michel de Certeau],不过像他这样的其他历史作家可能还有很多)用了很大的笔墨来论述陌生化,以及在何种程度上它是可能的这个问题。但是,人们又是怎样避免其所伴生的一个同样重要的问题即夸大文化差异的呢?一个人直观地感受到会存在一些文化差异,正是由于跨文化影响与交流的历史,一些文化要比另一些文化彼此之间更为接近。

新近,欧洲的历史学家们热衷于把人类学的技巧用于历史研究,却产生了一些意想不到的效果。有人差不多会感觉到,上个世纪人种志方面的热情与精力都指向了描述其他文化——没有其他领域可以转向——现在却指向了如何使欧洲与北美的历史与众不同。无论如何,历史探询的张力让中国学者处于一种尴尬的位置。如果19世纪的英国不能让人直观地理解,那么这会让前现代中国的学者置身何处呢?

有人试图精确地感知文化差异的确切程度与品性——并不借助于这个假定,即两种文化要么是完全不相称,要么在根本上是可以交换的——通过分析跨文化遭遇的记载可以看到在文化交流最为明显的这些时刻会发生什么。在两种文化之间进行的翻译是可行的吗?又能达到何种程度上的理解呢?误解又会是什么呢?

举个例子,对16世纪晚期来华耶稣会士(他们中的很多人,像著名的利玛窦一样,令人惊讶般地精通中国语言与习俗)的研究经常试图弄清楚中西文化交流到底到了何种程度。由于这些耶稣会士似乎在认同中国男女之间的婚姻方面没有问题,有人可能会反驳说,中西文化交流肯定有一定的基础,像我这样的学者肯定有理由认为17世纪欧洲的婚姻有点像17世纪中国的婚姻。³⁰²

但是,对跨文化遭遇的叙述却因给似乎无法解决的争论留下太多的

理由而臭名昭著。举个例子，加纳纳什·奥贝赛克拉(Gananath Obeyesekere)与马歇尔·萨林斯(Marshall Sahlins)调查的完全是相同的文献与事件——导致库克船长被菲律宾人杀死的情况——但他们却得出了完全相反的结论。^①按照萨林斯的说法，库克手下的船员感到他们的船长被残忍地谋杀掉了，从菲律宾人的角度来说，他们仅仅是把库克融合进他们自己的宗教仪式中，结果关于库克死亡的这两种说法根本就没有一个交叉的共同之处。不能说这是一个单一的事件，但是欧洲人的说法与菲律宾人的说法如此不同，以致他们彼此之间根本无法对话。相反，奥贝塞克拉却坚持说，从根本上来说，双方对相关事件的理解，的确拥有一些神圣的共同的理由。夏威夷人与英国人用不同的方式表达了他们对同一个“经验现实”(empirical reality)的看法；但是他们的措词说的却是同一场冲突同一场经历。换句话说，奥贝赛克拉得出结论说，夏威夷人与欧洲人分享着同一个经历；而萨林斯却得出相反的结论。

言归正传，耶稣会士沉浸于中国文人文化所达到的程度给我留下了很深的印象。在有关《牡丹亭》的本书第二章中，我探讨了一名耶稣会士用中文写的一段对话，这段对话解释了在梦的背景下“灵魂不灭”的教义，因为在睡觉中身体与灵魂似乎真得成为分离的实体。那么，这位耶稣会士会反驳说，难道在人死后，灵魂不是不受身体的束缚，就像在睡梦中一样，继续存在吗？那个时代的中国知识分子被梦迷住了，部分程度上是因为记忆可以不依赖物质背景而继续存在。这一论据所指向的中国知识分子发现这一论据(至少根据耶稣会士的说法)很有说服力。

对我来说，这段对话记录了中西交流最显著的那一刻，它是基于双方的善意(以及想象中的努力)，它表明通过某种方式，我们可以想象开

^① 马歇尔·萨林斯：《“土著”如何思考：以库克船长为例》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1995年。
奥贝赛克拉：《库克船长的神化：欧洲人在太平洋上编造的神话》，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1992年。

展一场对话,比方说,笛卡尔与汤显祖,又比方说,《冬天的故事》与《牡丹亭》之间展开一场对话。但是其他学者,例如谢和耐(Jacques Gernet)却把众多相同的文本解读为是对耶稣会士不能够理解中国文化本身的一种记录。 303

关于单一传统的历史主义解释也有其问题,与我所提到的形态学上的各种理由也有着密切的关系。像众多其他的研究文学中的婚姻的学者一样,哲学家斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)的作品,尤其是他关于好莱坞电影以及1930与1940年代的风尚喜剧与音乐剧的作品,让我受到深深的鼓舞。这些文本并列在一起探讨了两类通常不放在一起看待的表现形式——大众电影与哲学。例如,卡维尔探讨了电影《煤气灯下》及其他与之类似的电影是怎样解决属于怀疑论方面的一系列问题的,他把电影与爱默生、笛卡尔以及维特斯根斯坦的观点联系在一起。卡维尔认为这一系列的电影关注的是婚姻问题,因为它承诺的是“人与人之间的一种平等的关系”。在撰写每一篇文章的过程中,从电影文本到哲学文本他都一一进行尝试,他照旧以敏锐的思维与富有感染力的愉悦,调解并促成他所谓的似乎是真正的对话。

但是,他讨论这些似乎是不同的文本的依据是怎样的——举个例子,弗兰克·卡普拉(Frank Capra)的电影与康德的哲学著作——因为肯定对很多读者来说,同时提及卡普拉与康德肯定就像我把《冬天的故事》与《牡丹亭》放在一起一样是极端的吗?当然,卡维尔意识到,把好莱坞电影与哲学结合在一起会在读者中激起强烈的反应,他甚至有可能因读者的厌恶而被解职。

卡维尔首先表明,这些电影与哲学课题共同拥有一些固有的特点,它们针对的是这两套文本本身而不是它们的背景。但接着他继续针对分类作出两个附加的相关但又不同的声明,首先,他认为卡普拉与康德通过关注德国表现主义而属于同一个历史家族。其次,卡维尔认为,成

问题的是“我们共同的文化遗产问题”。^①

304 让我来概述中国案例中一个类似的对话——我希望读者能够原谅它同卡维尔的文本相比不够完善的地方。因为像这样的一个相似的文本不费多大困难就可以组织起来(毫不奇怪,因为这一点我已经讲过,《牡丹亭》中的婚姻似乎被赋予同莎士比亚的戏剧与好莱坞喜剧电影一样高的希望)。婚姻,作为儒家思想家所描述的一种理想的关系,通常以不平等为特征(就像友谊一样),但作为一种等级体系,它又是一种尽管是补充的但却不平等的关系。不言而喻,我的研究首先关注的并不是卡维尔所探讨的哲学上的谱系,也不是具体的历史;我肯定根本无意于辩护,我对中国的思想传统中尤其是这一时期的婚姻有着与卡维尔相类似的兴趣。

就像卡维尔的主张在欧洲和北美思想中是实情一样,在明末清初的中国,婚姻成为探讨重要哲学问题的所在。比方说,李贽这位晚明的作家和思想家(无独有偶,他碰到的耶稣会士又对他很感兴趣),就建议说,夫妻关系而不是父子关系,应当理解为一种最基本的关系,是构成所有其他关系(最终是整个社会)的基础。像高彦颐(Dorothy Ko)等历史学家所指出的那样,同一时期,一些人(尤其是才女)开始赞同试婚的重要性。

婚姻还占有一个特殊的空间,与哲学和法律上的先例都相吻合,因为婚姻关系不同于构成社会的其他关系(友谊除外),原因在于它至少在一定程度上是一种心理状态,并不仅仅是对家庭关系的一种描述。而且,它表明那种可能性,即选择的可能性,感到重要的可能性,有可能会延伸到所有其他关系。孟子把人与它的同音异形异义字“仁”联系在一起,暗示说,要成为人就要拥有同情心,也就是说,就像性格的构成所表

^① 斯坦利·卡维尔:《追求幸福:好莱坞电影中的再婚喜剧》,剑桥,马萨诸塞州:哈佛大学出版社,1981年,第9页。

明的那样,要懂得心灵的存在(按照卡维尔的说法,其他人的心灵这个问题对他察看过的所有喜剧都是重要的)。人也与“诚”这种真诚的道德素质联系在一起。我们跳过几千年来阅读《大清律例》:“若夫妻不相和谐而两愿离者不坐(情既已离难强其合)。”^①

孟子提出来的这个问题不仅依然存在于哲学之中,还存在于更具体地决定着人们怎样生活的法律之中:婚姻同友谊一样,其联系的纽带不是由血缘形成的,这种关系可以因心血来潮与自由意志的复杂性而随时解除;不过不像友谊,婚姻是由血缘纽带组织而成的社会的一个基本构成成分。我们回想起泰州学派对“诚”的兴趣以及这一时代人对化妆与戏剧的迷恋:问题很容易(我认为,甚至更有必要)与婚姻联系在一起。了解某人的配偶意味着什么?对某人配偶的这类了解是怎样像或者不像对某人父亲或儿子的了解的呢? 305

但是,让我们更仔细一些来检查一下卡维尔的看法。他依据什么理由把爱默生与《煤气灯下》或者把康德与《一夜风流》联系在一起的,以致于它们成为同一传统内完整链条的一部分的呢?有时候卡维尔主张一种更直接的历史关系,这里的引文出自卡维尔论《一夜风流》的文章,他写道:“[男主角]对宇宙统一性愿景的超验主义是对卡普拉外景的美国式超验主义的一种准确回应,这种愿景模式继承自德国表现主义,这既体现在好莱坞的历史之中,也体现在哲学史之中。”^②

其研究确实集中于单一的历史谱系的哲学家有可能想把事实上是两种独立的主张合并成一个,这两种主张首先是关于我们共同的文化遗产的主张,其次是把这两种类型的文本结合在一起的历史联系的主张。但事实上,对前现代中国的学者而言,这两种形式的关联性明显是分开

① 《大清律例:钟威廉撰写导言的新译本》,钟威廉(William C. Jones)翻译,牛津:克拉伦登出版社,1994年,第134页。

② 斯坦利·卡维尔:《追求幸福》,第99页。

的;构成共同文化遗产的东西可以改变。在意大利文艺复兴之初,彼特拉克并没有让希腊人去读荷马;时尚与准则处于不断变化的状态,但历史相关性的主张有可能被证明或不被证明。康德与《牡丹亭》有可能形成共同的文化遗产——比方说,对我而言——二者任何的历史联系都没有。

让我再后退一步,再次回到蜘蛛与蛇这个问题上。对研究中国文学的学者而言,比较这个问题更为棘手,但事实上这个重要的知识问题,即碰巧相似或产生共鸣的性质问题,它是否能在学术背景下被提出来,同样也属于有历史主义倾向的所有学者。毕竟研究不以欧洲为中心的学者在体验这个问题时不是孤单的,相反,他们只会更敏感地看到这个问题延伸得有多远。如果说我已经阅读了蜘蛛与蛇的两个英语文本或者两个中文文本,那么在某些方面,这个问题依然是这样。但是,像卡维尔这样的仅仅在一个传统的参数内研究的学者,经常只是通过省略来做出这一论断,即没有巧合,文本之间的相似性总是代表着某种历史的关联。

306 再举一个例子,斯蒂芬·格林布莱特的研究(我提到它,一定程度上是因为它对从事若干传统研究的文学学者产生了巨大的影响)也从单一的文学传统的角度处理文本,也利用了不可能是同时期的文本之间的以及一些文学作品与一些非文学作品之间的共鸣。就像卡维尔的研究一样,格林布莱特的研究基本上省略了同相关性或非相关性相关的整个问题。通过提出他所谓的所有具体时空的文本都参与的单一的“社会能量循环”理论,他最后提出一个令人恐惧的多因素决定的文本世界,在那里,文本的融合不存在着仅仅是一种巧合的可能性。巧合至少免除了必然意味着什么的每一个反响与每一个相似之处。但对我而言,问题在于历史的相关性仅仅是一种假设,因而仍然是无从证实的。

理论上,格林布莱特的研究为内在于文化的文本与外在于文化的文本,参与某种社会能量的文化循环的文本与没有参与文化循环的文本,画出了清晰的边界,在本质上它复制了关于翻译的一种说法:翻译以及

所有的跨文化活动显然是外在于所有的真正的文化事业的。事实上，在学院中，新历史主义最终在为地区研究部门（在这里，我把英语系也归入这一类）进行辩护，因为它增强了解读属于单一历史时空的事情的观念。但是除了它的效果（不论是制度上的还是其他的）之外，文本的这一分类——一些文本属于这一分类，一些则不属于——造成了同义反复，因为最终，当然，在一个封闭的体制内社会能量循环的主张是同义反复的，无从证实的，实际上它根本就不是一个历史主义的论断（即便这些主张仅仅是在一定的历史条件下作出的）。因为如果一种文本看起来并不是要参与这种权力交换，那么它就不属于这种体制。

有时提出两种或更多文本之间的相关性问题的论争会诉诸因果关系与谱系，即便这样做会使读者无法专注于论争的核心部分——情况通常就是这样，比方说，在卡维尔关于卡普拉与康德的文本中，他仔细地勾画了一张谱系，在其中，卡普拉的确成了康德的衣钵传人，并且恰恰是康德一个支系家族的传人。即便不是生物意义上的父子关系，隐喻意义上的父子关系也拒绝任何证据。同样强调历史联系——具体来说，指的是谱系上的联系——也出现在卡维尔论莎士比亚戏剧的文本中。在阅读莎士比亚来解决同怀疑论相关的一些哲学问题时，卡维尔坚持把他与历史谱系联系在一起。我引用了他一段：“我的直觉是，在笛卡尔的《沉思录》中显现出来的怀疑论的端倪，从17世纪最初几年伟大悲剧作品问世以来，就已经在莎士比亚的戏剧中完全存在，其出现要早于笛卡尔的《沉思录》。”^①不过，如果有事实能够支持这一联系，卡维尔就不会把它们排列在一起了。³⁰⁷

不过，尽管对莎士比亚戏剧中的哲学问题有着特别的解释，但卡维尔关于历史联系的主张却是没有必要的；卡维尔对戏剧的精彩解读并不

① 斯坦利·卡维尔：《莎士比亚六部戏剧中的否认知识》，剑桥，英国：剑桥大学出版社，1987年，第3页。

是依赖于莎士比亚戏剧与一定的哲学文本的联系。无论莎士比亚是否参与了以笛卡尔为顶峰的怀疑论的传统,卡维尔都毫无疑问地证明戏剧肯定探讨了我们将它与笛卡尔联系在一起的问题。换句话说,卡维尔对他投入历史主义的清算绝对是不清楚的,甚至他为什么这样做也是不清楚的。所有这一切并不是来自于一个历史学家的研究,而是来自于一个哲学家的研究,所有的论证实际上并不依赖于任何同历史相关性相关的观念。

作为一个研究集中于所谓的单一传统(更确切地说,这一传统可以被解读为是不连续的)的学者,卡维尔可以做我不能做的事情。当两个没有明显历史联系的文本相互交流(指的是他经常漂亮地展示的卡普拉与康德,笛卡尔与莎士比亚之间的这类对话)时,卡维尔就可以求助于令人欣慰的解释,即某种历史因果关系是事情的真正起因。

换句话说,通过诉诸作为一个不连续实体的传统的观念,卡维尔能够完全忽略巧合的真正可能性以及纯粹形态上的相似性,不必追究精确的历史联系的细节。换句话说,如果事情看起来是相似的,那么肯定存在着历史的关联,即便我们无法获得相似之处的确切遗传特征(genetics)。通过表明相似之处只可能源自文化传播,卡维尔否定了我一开始提出来的那个问题,即形态上的巧合的可能性。对于我一开始提出来的这种巧合——蜘蛛与蛇——就像我们很容易认为它发生在两个传统之间一样,这种巧合实则是在单一传统的范围内发生的。

不言而喻,卡维尔实际上并不了解卡普拉为什么对大约一个世纪以前爱默生作为哲学问题提出来的同样的一些问题感兴趣背后的确切机制。也许这种联系是一种巧合;也许,如果一个人看起来足够努力,他确实有可能发掘出一些强烈地表明受到直接的历史影响的证据(尽管这种历史影响在卡普拉与爱默生的例子中确实显得令人生疑);也许有人会把这种相似性仅仅归因于更为复杂的东西以及介于两者之间的其他两

种解释——这两个人都是美国人，他们的生活只相隔了数代，他们共享着很多文化上的价值。不过，通过提出这一问题——哪怕是在我们称之为单一的传统之内，在多大程度上巧合是相似性的原因——我们已经得出一个对历史化推动力至关重要的独立但又相关的问题。

因为只在极少数情况下人们才能准确地知道既有的相似性是怎样出现的。由于所有这些其他的趋同现象，一位学者又是怎样确定她没有把巧合与原因合并在一起呢？一个人又怎样去区分发生的事与有可能发生的事呢？在对弗雷泽（James Frazer）的《金枝》所作的评论中，维特根斯坦对所有的历史著作评论道：“我要说正确而又令人感兴趣的事情并不是：此由彼引起，而是：它有可能以这种方式出现。”^①

如果说既不是卡维尔也不是格林布莱特从一个假定的单一的传统为文本提供空间以让它们彼此之间能够带有一种巧合的关系（相反，提供了一种起源模式，在其中相似之处肯定是相关的），米歇尔·福柯（Michel Foucault）关于西方传统的说法同样是同义反复的（tautological），甚至当他打算去解释它的时候他就定义了一种传统。现在，让我以较大的篇幅来探讨福柯的《何谓启蒙》这篇文章，通过这篇文章我将继续考察历史主义研究在处理单一的传统时所遇到的一些问题，以及通过何种方式处理单一传统显得要依赖于相信其他传统存在的信念，这一点或多或少是独立于西方而又与西方同源的。

中国研究领域的学者在肯定福柯的影响时倾向于只提到一位福柯，即那位涉及权力、惩罚、知识以及个体等概念（以此来命名福柯写作中所涉及的一些主题）的理论家，他可以被抽象化并运用到中国案例中。举个例子，在《中国文化中的身体、主体与力量》一书的导言中解释他们的方法论时，司徒安（Angela Zito）与白露（Tani Barlon）对待福柯的作品就好像它仅仅是由一系列有关力量的本质的事实陈述构成的，与其他学科

^① 维特根斯坦，前引书，第153页。

相比,它更类似于政治理论。司徒安与白露写道,就好像把福柯式的概念运用到中国案例研究中一样:“一旦社会本身被理解为持续不断的散漫无章的谈判与历史决定的从未完成的结果,分析家就会瞥见作为关系的权力。”^①

事实上,这样写时,他们承认福柯的作品正是他本人肯定试图历史化的那类普世主义,它要关注的并不是能否准确地作出针对所有社会的这类陈述,而是关于如此普通化的推动力的实际运用情形的。因为如果能够通过福柯所有作品追溯到一条常见的方法论上的线索,那么它就是对本体论与广泛的概念类型的一种深刻的抵制,例如司徒安与白露所引用的“作为关系的权力”就与之相反,它选择在特定的历史时刻定位,属于操作性的类型。

一方面,就像罗杰·夏蒂埃(Roger Chartier)这样的学者所指出的那样,福柯作品的特殊性质要求所有的学者(不管他们的专业研究领域是什么)从特殊的角度来看待他的影响,哪怕他们本人也是致力于福柯本人所广泛讨论的主题的研究的欧洲历史学家——比方说,弗里德希里·尼采或者法国刑罚制度的历史。通过让作者是谁复杂化以及在具体的历史背景下让作者的观念情景化,福柯让我们通常试图评价他的影响的方式完全问题化:一位作者必须小心翼翼地提到福柯的作品的的影响,他的作品本身涉及这样一种复杂的方式,即通过这种方式这位作者全部作品的精华被提取出来来生产他的“作品”并使作者的观念问题化,这表明其作品的历史偶然性——其确切目标是要说明这样一种概念是一点也不普遍的。就像夏蒂埃所说的:“福柯通过恢复它们的变化性从而把这些活动可能具有的普遍性给消除了。”^②

① 导言,《中国文化中的身体、主体与力量》,司徒安与白露主编(芝加哥:芝加哥大学出版社,1994年),第6页。

② 罗杰·夏蒂埃:“起源的嵌合体:知识考古学、文化史与法国大革命”,载《在悬崖边上:历史、语言与实践》,Lydia G. Cochrane译(巴尔的摩:约翰·霍普金斯大学出版社,1997年),第52页。

但是,当一个人试图运用福柯式的概念时,其他大的障碍也出现了,这些可能对福柯所认为的他的知识谱系之外的文本的作者更明显。一些中国学者(当然也包括其他文化方面的学者)希望能在福柯的《何为启蒙》这篇文章中找到现代性及其含义的定义,基于这些目的,这篇文章表面显得材料特别得丰富,因为与福柯众多的著作相比,这篇文章很少提及具体的历史事件。别忘了,福柯还提供了非常有用的箴言,似乎适用于任何一种文化背景:“现代性并不是对于短暂飞逝的现在的敏感的一种现象;它是将现在‘英雄化’的意志。”^①但是对现代性的这一引用实际上是发生在对波德莱尔进行讨论(实际上伴有引用与文本细读)的中间过程中。

这篇文章本身是以一篇具体的文本即康德的文章《何谓启蒙》来命名(文章的大部分内容也是对这篇文章的思考),他把康德的文章放在其所处的历史背景之下以及福柯本人的知识谱系之下进行思考,他对启蒙所下的结论是反对把它用于其他的例子(比方说,现代性在中国意味着什么),因为它们是完全基于这一个事实,即:关于他本人同那些启蒙运动时期的作者一样是属于同一个传统。按照福柯的说法,对启蒙的考察之所以发生,是因为我们认为“我们必须试图继续分析我们自己,因为人是被历史决定的,在一定程度上是被启蒙决定的。”^②

福柯的计划是自己宣称的建立自己的谱系,追寻那些让他成其为他的前辈,为了达到这个愿望,带着检验自身知识结构的目的去阅读过去。换句话说,福柯声称把他研究的目标加进去是完全有必要的;他考察他自身的传统,因为他认识到,他本人的计划即考察本身,也是这一传统的产物。

他解释说,从研究各个领域的知识的历史所学习到的东西已经被建

① “何谓启蒙”, Catherine Porter 译,选自 Paul Rabinow 编辑的《福柯读本》(纽约:潘森出版社,1984年),第40页。

② 福柯:《何谓启蒙》,第43页。

构起来,并且存在于人们发现不了的地方。首先,不能被推演的是:“之所以说这种批判是谱系学的,是因为它不再根据我们所是的形式推演出我们所不可能做、不可能知的东西”,因为(按照康德的说法)人与生俱来的知识上的局限性阻止我们认识到什么是我们不知道的。我们不知道什么东西是我们不知道的。但是,这里是我們从知识考古学中所学习到的东西:“它将从使我们成为我们是的那种偶然性中,分离出某种可能性。在这种可能性下,我们得以不再依我们所是、所为或所思去是、去行、去思。”^①即使我们无法准确地知道我们在知识上的局限性——确切地说,我们最后是怎样变成另外一种样子的——我们能够弄清楚我们知识上的哪些特征有可能让我们最后变成另外一种样子。

那么,受到这篇文章的鼓舞从而去寻求适用于非欧洲国家的现代性解释的中国学者又会怎么样呢?在关于历史主义的解释中,她把自己放在一个什么样的位置?有一件事情是明确的:对历史主义的这一解释拒绝成为一种方法论;它不允许关于传统的这一类型的研究是在特定的谱系之外进行,它不可能要求有来自研究目标的方法论上的谱系。在某种程度上,它也不考虑传统的证据或反证据。因为对福柯的分析风格重要的是——正是出自于它所研究的这个传统——它不可能被驱使去研究来自其他传统的文本。一方面,福柯承认现在是一种偶然状态,很多事件,其结果各各不同。然而另一方面,如果事件的当前状态是各各不同,那么过去本身——就像福柯所写到的历史——就不可能以同样的方式来书写。

换句话说,其他可能性——事物所具有的替代方式最终有可能导致其他的看待与表现过去的方式——对他解释历史是至关重要的,这依赖于这一信念,即我们当前的状态是一种偶然状态。就像安东尼·派格登(Anthony Pagden)以近代早期的思想家对印第安文化所作出的解释作

^① 福柯:《何谓启蒙》,第46页。

为例子所表明的那样,其他文化经常用于说明与之相反的历史。在一些观察者的心目中,其他文化只是测试案例(test case)——就好像偶然性与本性可以分别用来说明事情最后怎么会变成另外一种样子(如果结果出现不同的话),历史上的偶然性事件是怎样以另外一种方式出现的。

按照这一思路,其他文化似乎成为一种作为方法论的文化,这对一个人的谱系来说是一个必要的衬托,它意味着我们状态的偶然性以及它变成另外一种样子是多么的容易。福柯的研究集中于我们现在所处状态的偶然性上(当然,这种偶然性是一个信念问题而不是证据问题);因此,他认为我们有可能变得各各不同。但接下来他发现自己至少需要暗示一下事情怎么会变成了另外一种样子。

仅仅通过对比的方式,一个人的状况就会变得特殊;换句话说,福柯所谓的西方传统可以被认识并被认为是一个不连续的整体,这仅仅是因为有着独立轨迹的其他文化也是可以被认识的。因此,他把西方传统描述成一个整体,与所有其他文化形成鲜明对比:“西方社会独特的历史命运(这命运是如此得殊异,与其他社会相比,演变轨迹是如此得特别,又是那么具有普遍和支配的地位)。”^①吊诡的是,福柯既需要假定他自身传统的偶然性,又需要假定它的一个重要的普遍化动机(我已经试图把它放在具体的历史文化背景下继续考察)的真实价值:把不同的文化传统解读为是同源的。

尽管如此,可能更为重要的是,他暗示说,跨越不同文化传统的事业是外在于真正的文化运作的。比方说,如果独立的文化发展恰恰是使得它们值得研究的东西,那么文化传播对于这里的文化形成的观念就不会是至关重要的。同源性(尽管通常不被提及,即便提到也被历史化)实际上在这里也有着重要而含蓄的地位。

我们同卡维尔所遇到的这个问题以及我们在这里所面对的这个问

^① 福柯:《何谓启蒙》,第47页。

题,在这个问题中,单一传统的观念为实际上是同义反复的历史主义解释留下余地,它否认任何证明或反驳的努力。再一次,我们正在谈论的传统的这类历史影响是无法加以证明的——甚至有可能是不相关的。从这个角度看,据称是单一传统的历史似乎看起来总是同义反复的,这是因认可他们旨在探讨的传统而造成的。福柯笔下的历史类型看起来很像一种方法论,但事实上它并不是。相反,它是一种同义反复的谱系,在这个谱系中,没有其他的文本与其他的转折性事件来创造出他这种类型的历史学家。不可能有导致福柯出现的另一条历史轨迹,因此也就不可能有与福柯相类似的人。它实际上是一种普遍性的而又带有偶然性的历史,意味着它无法被其他的历史复制。

312 不过,他的研究还是带有方法论的倾向。我的一名学生,在讨论《何谓启蒙》这篇文章时提出,中国学者要想运用福柯的概念,完全应当把中国的康德找出来,就好像要想复制福柯的方法,一个人首先必须找到一个相应的学术前辈,他关于知识的概念对于中国学术追求的概念(在这种情况下)的形成是至关重要的。期待与康德相对应的学术前辈的出现,在形态推理上是疯狂的,但福柯谱系型的历史的一些成分却通过传播早已穿透了其他传播物的界限。试举几个明显的例子,在探讨社会控制方面的问题时,福柯提到了技术的出现:“社会转型的要素,政治制度的类型,知识的形式,知识与实践活动理性化过程的计划,技术上的突变,这些很难用一句话来概括。”^①

我一开始想要比较蜘蛛与蛇,它们反过来让我考察对单一传统进行历史主义讨论以及对彼此同源的不同文化进行形态学上解释的理由。蜘蛛与蛇提出了让卡维尔、格林布莱特以及福柯都难以回答的问题(这里我随意选了几个学者),它表明通过不同的方式历史与理论有时会混

^① 福柯:《何谓启蒙》,第43页。

淆在一起,其他时候又会合并在一起。简言之,到处都是棘手的历史主义的网络,即便对那些在所谓的单一传统内从事研究的学者而言,也是如此。很有可能,这种文化上的相似性是巧合的结果,而不是欧洲主义者、比较文学学者或者亚洲学家所面临的因果关系的产物。

从事两个或多个所谓的独立文学传统研究的我们中的许多人通过致力于研究年代学的始末从而避免了这个问题重要而又棘手的一面。有人可能会选择比较两种文化传统的起源问题,像余宝琳、张隆溪等学者就是这样开展研究的。

在这些案例中,即便是我们所处的历史主义时代,一个人也要从研究一些本体论问题开始。如果有人要考察早期阶段的希腊诗歌与中国诗歌,他可以——这可能是动机——研究类似的问题:抒情诗到底是什么? 这一研究表明,通过考察二者早期阶段的文学传统,一个人可以研究体裁或作品本身方面本质性的东西。相信中国文学或中国文化有一些本质性的东西,这种信念本身就值得考察,因为我们没有具体的理由认为,开始要比结局更纯粹一些。 313

对本质的寻求进一步表明,有人可能会把它当作外在从而要被修掉的东西即任何一个具体的文学传统的参数,它被赋予文化偶然性与历史偶然性的色彩。对那些文学史学家而言,历史本身成为要被修掉的东西,直到只有享有特权的起源论保留下来。这种方法论设法解释文化差异而它又指向了社会科学所具有的可能性,这体现在对我们所认为的完全独立的起源现象的比较上——比方说,希腊传统与中国传统。

或者相反,一个人可能会选择把他的注意力集中于近代时期的文学,在这个例子中,可行的方法与问题从本质上来说都是在单一传统内从事研究的学者所具有的那些。正是 20 世纪这些罕见的学者承认并且在一定程度上相信纯民族文学的存在;在我们的时代,所有的作者与读者都至少体验过一些(即便不是很多)翻译方面的文本。通过翻译来体验肯定成为上个世纪中国文学的一个特征,在上个世纪,几乎每一个重

要作家的有影响的作品似乎主要由非汉语的文本构成。因此,这种相似性可能要放在“影响”的范畴内进行探讨,这种影响暗示了所有的权力关系(尽管又说了一次,我还是要指出,对历史相关性确切程度的判断总是出现在一定的问题之中)。

对年代学的中间部分进行思考让人感到有点混乱。还是回到同时期的蜘蛛与蛇——这一点我已经提到,《冬天的故事》与《牡丹亭》成书的日期,差了没有几年——大部分时间里,我选择假装它们只是碰巧是同时的,因为实际上我并不相信全球史,我的意思是说,我不相信,文化的不同发展阶段可以依照一定的规模进行衡量。换句话说,我不认为《冬天的故事》与《牡丹亭》之间的相似性仅仅通过称呼这是产生于两种文化之中的近代早期的两部戏剧就能获得解释,它表明17世纪的英国与晚明时期的中国各自达到了一个不相上下的发展状态,并出现了一些资本主义的特征。

314 不过,对于我难以拒绝认同的同源性(也像社会科学)还有一些更有说服力的例子,就像下面这一例:《牡丹亭》与《冬天的故事》在很多方面很相似,因为两部戏剧都是在戏剧文化中产生的,而迷恋化装则悄悄进入各种文化表达之中。关注化装与一定的认识论模式(它让我们又回到蜘蛛与蛇这个问题)之间有着明显的联系。对知识能对一个人做出什么感兴趣的人们——无论是否知道一些东西事实上会杀死人——同时又对掩饰表达了他们的关注,无论这种知识事实上是否是隐匿的。身份问题与知识同时让人想到了戏剧。想象一下,坐在观看这两部戏剧的观众席中,而这两部戏剧则突出强调了表里不一的可能性。台上的某人是怎样做到既是一名出身低微的伶人又是政府高官杜宝的呢?这个问题立刻引出了另一个问题,而《牡丹亭》的结局则取决于这个问题:看起来像杜丽娘的某个人,即使每个方面都像她,可最后无论她是鬼还是女演员,她又是怎么成为另外一个人的呢?或者,我们回到《冬天的故事》,一个

小男孩是怎样穿着华丽的服饰一番打扮之后就真的成为了美丽的珀迪塔的呢？（或者，我再次提及戏剧中的一个问题：一个出身卑微的牧羊女是怎样真的成为注定要继承王位的公主的呢？）

当然，在某些文化中，这在本质上是一个政治问题，它唤起了某些政治中最重要与最丑陋的部分：是否知识会杀人或是否人们会隐瞒他们所知道的东西，这一问题肯定会在这个时候收到特定的反响，那就是：当酷刑被用于确立臣下的真正忠诚与顺从时，这种事情就真的会在 17 世纪的中国与英国频繁发生。在一个充斥着间谍与双重特工的世界上，看起来是叛国的行为有时却又成为最真实的忠诚，那么这种情况下，一个人又怎样来证明自己的忠诚呢？

这种解释听起来不错。但是，这个比较还是不是那个取决于对文化同源性信仰的比较？我完全可以说，中国政府之于《牡丹亭》就像英国政府之于《冬天的故事》吗？相反，我宁愿认为我正在思考的是两部戏剧之间的一种对话——因为毕竟，它们在我与我的学生们的头脑中相遇了——尽管对每一部戏剧的历史背景仍然很敏感。

解决文化交融这个问题的一个根本办法是完全否认相似性有可能会独自出现，而另一方面又主张相似性总是通过文化传播而出现。这一主张在我从事研究的这段时期有些流行。在 16 世纪和 17 世纪，中国与315某个叫作西方的更为具体的实体代表着两种完全不同的传统，这种观念在某种程度上是一种虚构（历史上的任何时候都是如此，对亚洲腹地的研究似乎日益证明了这一点）。不过，到《冬天的故事》与《牡丹亭》存在的时期，中西之间的复杂联系已是有据可查；望远镜第一次以虚构的形式出现在李渔小说中的世界里，而这距望远镜在意大利被发明出来只不过才 20 年的光景。

然而，与此同时，中西文化复杂的互动（其具体情形我们用文献不能完全加以证明）也在进行，而这一观念即不同的传统各自在相对封闭的

状态下产生与发展,变得重要起来。事实上,作为同源的文化差异的观念,其本身就一直在谋取为更为有趣的现实服务,这个现实就是跨越世纪与大洲的不同问题之间的复杂对话。

无论是本世纪的中西艺术家还是评论家都称赞董其昌这样的晚明风景画家代表了一个不连续传统的最高峰,尽管绘画关注的问题越来越精细化与专业化,而画作本身则日益变得晦涩难懂。19世纪与20世纪的欧洲画家都羡慕并模仿这些画作,他们积极利用这些被视为另类传统的东西,并没有受到逼真性理论限度的限制。但是,高居翰却言之凿凿地表明,即便这些明朝的画家——完全摆脱逼真性理论的束缚同时又借鉴其他画作的受过良好教育的业余爱好者——事实上,明确(尽管是消极地)受到耶稣会士带来的雕刻品与画作的影响。它表明,一些夸张的非具象的画作就是为回应透视雕刻品而形成的。

梅维恒与狄宇宙(Nicola Di Cosmo),在众人之中,已经注意到丝绸之路上在技术上很有影响的交通工具以及其他文化中的手工艺品;比如,马车似乎是在中亚某个地方发明出来的,然后通过欧亚大陆传播开来。更早一些,像律诗这样地道的中国文学产品似乎也源自与南亚文学和语言的联系。换言之,有着独立起源的传统生产出易于比较的文化同源性,这一观念有可能在某种程度上也是一种虚构。

316 在他关于安息日的书中,历史学家卡洛·金兹伯格(Karlo Ginzburg)抓住这一可能性,努力解释某些艺术与仪式图案的令人好奇的持久性,对借助于独立起源的文化同源性观念,他和我一样感到不舒服。处在他的位置的另一位学者可能会说,跨越几个世纪与几个大洲的某些文化中的萨满教仪式,其持久性表明了恒久不变的人性——或者,这种萨满教仪式有可能表明了所有的文化都要经历的某一发展阶段。但金兹伯格拒绝接受这一说法。

他提出了关于原因的一种解释,比如,一种腿伸开、肚子下垂的飞马图案,在很长一段时期内反复出现在远至西伯利亚近至西欧的装饰艺术

中。他指出,这些图案很有可能在人类共同经历过的新石器时代找到它们的起源,那时文化差异还没有成为所有人类生活的标志。哪怕图案反复出现,但由于没有书面证据,它有可能表明了文化传播的力量。与此同时,金兹伯格坚持说把相似性追溯到文化传播仍然不能解释为什么一些特征占有绝对的优势(与此同时,其他的特征显然在被传播的过程中消失了)。

我喜欢这一解释,不仅因为它让我摆脱了巧合与文化融合所造成的困境——怎样把一种文化与另一种文化区分开来——还因为它对于人类堕落前的一种怀旧之情,在巴比塔之前,在文化与语言之前,它让我想起了文艺复兴运动时期的思想,早在国家出现之前,它就试图解释文化差异。举个例子,莱布尼茨(Leibniz)在他寻求原始的普遍的语言(他为亚当和夏娃所说的语言开列的最终候选语言之一是汉语——这一细节我很喜爱)的过程中,难道没有发现金兹伯格的思考太与众不同了吗?

但是,金兹伯格最终还是承认(如果遗憾的话),被精心制作的因果链条完全联系在一起的世界历史——在那里,事物不会因巧合而出现两次,相反只出现一次然后就被传播开来——是永远在证据的范畴之外的东西。但是如果这个世界不可能被证明,那么它的替代物,即社会科学家的世界,认为文化是在封闭状态下发展起来的,反复出现的文化表达的图案因而显示了一定的原则,由此来看这个社会科学家的世界同样是站不住脚的。金兹伯格写道:“不幸的是,无论哪两种文化之间都没有任何形式的历史联系,这显然是无法证明的。我们知道我们对人类的历史还是所知甚少。”^①金兹伯格得出结论,对这些难以解释的反复出现的图案,真正的解释肯定是某种根本不可知的因果关系与同源性重复的组合。我再次引用他的话:“由于没有相反的证据,我们只能假设,在我们 317

^① 卡洛·金兹伯格:《狂喜:破解巫师的安息日》,Raymond Rosenthal 译(纽约:企鹅出版社,1991年),第267页。

所研究的文化融合这一现象背后,是形态学与历史学的混合物。”^①

还是回到福柯的作品,即使我们有数百个不同的传统要比较,我们仍旧不能确定不同文化之间的相似性是否能证明肯定发生过的事情(例如,就像发展模式所主张的那样,他们断言所有的经济都必须经过某些阶段)或者事情的结果是否是另外一种样子。偶然性的确切程度我们无法通过考察我们文化传统的历史暗中把它们与其他文化的历史相比较来获知,因为最终我们既不能证明同源性也不能证明巧合,甚至经常也不能证明因果关系。《冬天的故事》与《牡丹亭》中的蜘蛛与蛇,象征着一种杀人的知识,在它们神秘地集中在一起后,却象征着不可知的东西。

本书自始至终,我可能把翻译复杂性的一面都呈现出来了,蜘蛛与蛇(以及彼此相嵌的文化)事实上却颠倒过来。我假定在不同的文化之间存在着某种平衡,尽管对于这类假定似乎很多人类学界的人持反对态度。本书是建立在一种在当时似乎已经过时的信念基础之上的,这一信念可以概括为:文化差异——不论是通过文化传播还是通过不连续文化的不同发展产生的——都可以被调解。维特根斯坦这样说:

这里要说的废话是:弗雷泽描绘的这些人,就好像他们拥有完全虚假的(甚至愚蠢的)关于自然的观念,而他们只拥有对现象的奇怪解释。也就是说,如果他们要把它记下来,他们对自然的知识将不会从根本上不同于我们的。只有他们的魔法是不同的。^②

我希望我能暂时地有限地促成蜘蛛与蛇之间的对话,我相信它们之间有某一个共同的理由,我仍然对每一个历史背景及它们不同的魅力敏感。

就我而言,不同的魅力不仅仅体现在不同的文化之中,还体现在不同的文学与表演的历史之中,以及戏剧文本拥有不同地位的不同的文化

① 卡洛·金兹伯格:《狂喜:破解巫师的安息日》,第267页。

② 维特根斯坦,前引书,第141页。

之中。再次，即便穷尽一生从事蜘蛛与蛇的研究也无法揭示二者关系的确切性质。因此，另一种关系必须取代那种精确的历史关系。我再一次求助于维特根斯坦：³¹⁸

历史的解释，这种作为一种发展的假说的解释，只是堆积（它们的概要的）资料的一种方式。要尽可能地看到它们各自之间的关系的资料并欣然接受它们，无须以一时发展的假说的形式来勾画出它们的概貌。^①

那么，这就是本书的规划：认真地对待历史背景，在很多实例中强调它，然而与此同时又认识到其他的联系——例如蜘蛛与蛇之间的联系——使得文学评论家的工作成为收集（又引用维特根斯坦的话）“清晰明白的陈述”的工作。我首先承认这一研究设想是不够完美的——甚至缺乏美感——但在当时没有比这更好的设想了。

^① 维特根斯坦，前引书，第 131 页。

参考书目

基本文献

曹雪芹:《红楼梦》,北京:人民文学出版社,1998年。

戈戈居士:《小青》,载冯梦龙辑评,周方、胡惠斌校点:《情史》,南京:江苏古籍出版社,1993年。

The Great Qing Code. Trans. William C. Jones, with the assistance of Tianquan Cheng and Yongling Jiang. New York: Oxford University Press, 1994.

《大清律例》,钟威廉译,并得到程天权与江永林(音)的帮助,纽约:牛津大学出版社,1994年。

顾炎武:《圣安本纪》,文秉:《甲乙事案》,台北:台湾银行,1964年。

洪昇:《长生殿》,北京:人民文学出版社,1980年。

《弘光实录钞》,台北:台湾银行,1968年。

计六奇:《明季南略》,台北:台湾银行,1963年。

纪昀:《阅微草堂笔记》,上海:上海古籍出版社,1980年。

《江南通志》(清代中期整个江南省的地方志的影印本),台北:京华书局,1967年。

孔尚任著,王季思、苏寰中、杨德平合注:《桃花扇》,北京:人民文学出版社,1993年。

林时对:《荷牖丛谈》,台北:台湾银行,1962年。

Owen, Stephen, ed. and trans. *An Anthology of Chinese Literature*. New York: W. W. Norton, 1996.

- 宇文所安选编并编译:《中国文学作品选》,纽约:诺顿出版社,1996年。
- 蒲松龄著,朱其铠主编:《聊斋志异》(3卷),北京:人民文学出版社,1992年。
- 《清代帝后像》(4册),北京:国立北平故宫博物院文献馆,1934年。
- 瞿中溶校:《校正今文孝经二十四孝》,台北:广文书局,1981年影印。
- 汤显祖著,徐朔方、杨笑梅校注:《牡丹亭》,上海:古典文学出版社,1958年。
- Tang Xianzu. *Mudan ting*. Trans. Cyril Birch. Boston: Cheng & Tsui, 1994.
- 汤显祖著,白芝译:《牡丹亭》,波士顿:剑桥出版社,1994年。
- 吴相湘编:《天主教东传文献续编》,第1卷,台北:学生书局,1966年。
- 徐扶明编:《牡丹亭研究资料考释》,上海:上海古籍出版社,1987年。
- 张岱:《陶庵梦忆西湖梦寻》,上海:上海古籍出版社,1982年。

二手文献

- Boswell, John. *Same-Sex Unions in Premodern Europe*. New York: Vintage, 1994.
- 约翰·鲍斯威尔:《前现代欧洲的同性婚姻》
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- 理查德·布里连特:《肖像画》
- Bynum, Caroline Walker. *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200–1336*. New York: Columbia University Press, 1995.
- 卡罗琳·沃克·拜纳姆:《西方基督教中身体的复活,200—1366》
- Cahill, James. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.
- 高居翰:《气势撼人:十七世纪中国绘画中的自然与风格》
- . *The Distant Mountains*. New York: John Weatherhill, 1982.
- 《山外山:晚明绘画(1570—1644)》
- . *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. New York: Columbia University Press, 1994.
- 《画家生涯:传统中国画家的生活与工作》
- Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge University, Mass.: Harvard University Press, 1981.
- 斯坦利·卡维尔:《追求幸福:好莱坞电影中的再婚喜剧》
- . *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press, 1987.
- 《莎士比亚六部戏剧中的否认知识》
- Chang, Chun-shun, and Shelley Hsueh-lun Chang. *Crisis and Transformation*

in *Seventeenth-Century China*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

张春树、骆雪伦:《17世纪中国的危机与变迁》

Chartier, Roger. "The Chimera of the Origin: Archeology of Knowledge, Cultural History, and the French Revolution." In *On the Edge of the Cliff: History, Language, and Practices*. Trans. Lydia G. Cochrane. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

罗杰·夏蒂埃:《起源的嵌合体:知识考古学,文化史与法国大革命》,载《在悬崖边上:历史,语言与实践》

Clark, T. J. "Gross David with Swoln Cheek: An Essay on Self-Portraiture." In *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*. Ed. Michael S. Roth, 243-307. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994.

T. J. 克拉克:《脸颊肿胀的大卫·格罗斯:论自我肖像画》,载《重新发现历史:文化、政治与心灵》

Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Trans. John Goodman. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

余伯特·达弥施:《视角的起源》

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.

阿瑟·丹托:《寻常事物的变形:一种艺术哲学》

Darnton, Robert. *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*. New York: W. W. Norton, 1995.

罗伯特·达恩顿:《法国大革命前被禁的畅销书》

Daston, Lorraine. "Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe." In *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion Across the Disciplines*. Ed. James Chandler, Arnold I. Davidson, and Harry Harootunian. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

达斯顿:《近代早期欧洲的非凡事实与非凡证据》,载《证据问题:跨学科的证据:实践与说服》

Dening, Greg. *Performances*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

格雷格·丹宁:《演出》

Descartes, René. *Discourse on the Method: A Bilingual Edition*. Ed. and trans. George Heffernan. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1994.

笛卡尔:《方法导论》

———. *Meditations on First Philosophy*. In *Selected Philosophical Writings*. Trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch. Cambridge, U.

- K. : Cambridge University Press, 1988.
- 《第一哲学沉思录》,载《笛卡尔哲学著作选》
- Eberhard, Wolfram. "Oracle and Theater in China." In *Studies in Chinese Folklore and Related Essays*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.
- 艾伯华:《中国的神谕与戏剧》,载《中国民俗研究及相关论文》
- Foucault, Michel. "What is Enlightenment?" Trans. Catherine Porter. In *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984.
- 米歇尔·福柯:《何谓启蒙》,载《福柯读本》
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1971.
- 诺斯洛普·弗莱:《批评的剖析》
- Gernet, Jacques. *China and the Christian Impact: A Conflict of Cultures*. Trans. Janet Lloyd. Cambridge, U. K. : Cambridge University, 1985.
- 谢和耐:《中国与基督教影响:一种文化冲突》
- Ginzburg, Carlo. *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*. Trans. Raymond Rosenthal. New York: Penguin, 1991.
- 卡洛·金兹伯格:《狂喜:破解巫师的安息日》
- The Great Qing Code: A New Translation with Introduction by William C. Jones*. Trans. William C. Jones. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- 《大清律例:钟威廉撰写导言的新译本》
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- 斯蒂芬·格林布莱特:《文艺复兴时期的自我塑造》
- Hansen, Valerie. *Negotiating Daily Life in Traditional China: How Ordinary People Used Contracts, 600-1400*. New Haven, Conn. : Yale University Press, 1995.
- 韩森:《传统中国日常生活中的协商:普通人是怎样使用契约的,600—1400》
- Hershatter, Gail. *Dangerous Pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- 贺萧:《危险的愉悦:20世纪上海的妓女与现代性》
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. London: Everyman's Library, 1987.
- 托马斯·霍布斯:《利维坦》
- Huang, Ray. *1587: A Year of No Significance*. New Haven, Conn. : Yale University Press, 1981.
- 黄仁宇:《万历十五年》
- Hunt, Lynn. *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley:

University of California Press, 1992.

林·亨特:《法国大革命时期的家庭罗曼史》

Janson, H. W. *History of Art*, 4th end., rev. Anthony F. Janson. New York: Harry N. Abrams, 1991.

詹森:《艺术史》

Kant, Immanuel. Review of Herder's *Ideas on the Philosophy of the History of Mankind*, Part Two (1785). In *Race and the Enlightenment*. Ed. Emmanuel Chukwudi Eze. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1997.

康德:《对赫尔德〈人类历史哲学观念〉的评论》,载《种族与启蒙》

Kleeman, Terry. "Land Contracts and Related Documents." *Chugoku no shukyo: shiso to kagaku (Religion Thought, and Science in China: A Festschrift in Honor of Professor Ryokai Makio on his Seventieth Birthday)*. Tokyo: Kokusho kankokai, 1984.

祁泰履:《土地契约与相关文献》,收入《中国的宗教、思想与科学:纪念 Ryokai Makio 教授七十寿诞论文集》

Ko, Dorothy. *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994.

高彦颐:《闺塾师》

Kuhn, Philip. *Soulstealers: The Chinese Sorcery Scare of 1768*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

孔飞力:《叫魂》

Kutcher, Norman. "The Death of the Xiaoxian Empress: Bureaucratic Betrayals and the Crises Of Eighteenth-Century Chinese Rule." *The Journal of Asian Studies* 56:3, Aug. 1997, 708-27.

柯启玄:《孝贤皇后之死:官僚的背叛与 18 世纪中国统治的危机》

Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

菲利普·勒热纳:《论自传》

Li, Wai-ye. *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1993.

李惠仪:《附魅与祛魅:中国文学中的爱与幻觉》

Locke, John. "Of Identity and Diversity" (extract from chapter 27 Of *Essay Concerning Humman Understanding*). In *Personal Identity*. Ed. John Perry. Berkeley: University Of California Press, 1975.

洛克:《论身份与差异》(选自《人类理智论》第 27 章),载《个人身份》

Mann, Susan. *Precious Records: Women in China's Long Eighteenth Century*.

Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1997.

曼素恩:《缀珍录:十八世纪及其前后的中国妇女》

Mauss, Marcel. “une Catégorie de l’Esprit Humain: La Notion de Personne, Celle de ‘Moi’”. In *The Category of the Person: Anthropology, and History*. Trans. W. D. Halls. Ed. Michael Carrithers, Steven Collins, and Steven Lukes. Cambridge, U. K. : Cambridge University Press, 1985.

马塞尔·莫斯:《人的分类:人类学,哲学与历史学》

——. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Trans. Ian Cunnison. New York: W. W. Norton, 1967.

《礼物:古代社会中交换的形式与功能》

Mowry, Hua-yuan Li. *Chinese Love Stories from Ch’ing-shih*. Hamden, Conn. : Archon, 1983.

李华元:《冯梦龙“情史”中的爱情故事》

Obeyesekere, Gananath. *The Apotheosis of Captain Cook: European Mythmaking in the Pacific*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1992.

加纳纳什·奥贝赛克拉:《库克船长的神化:欧洲人在太平洋上编造的神话》

Oven, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1992.

宇文所安主编:《中国文学思想读本》

Pagden, Anthony. *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins Of Comparative Ethnology*. Cambridge, U. K. : Cambridge University Press, 1982.

安东尼·派格登:《自然人的没落:印第安人与比较人种学的起源》

Parfit, Derek. *Reasons and Persons*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

德里克·帕菲特:《理与人》

Rorty, Amélie Oksenberg. “Persons and Personae.” In *Mind in Action: Essays in the Philosophy of Mind*. Boston: Beacon Press, 1988.

阿梅莉·奥森伯格·罗蒂:《人物与角色》,载《行动中的心灵:论心灵哲学》

Roth, Cecil. *The Spanish Inquisition*. New York: W. W. Norton, 1964.

塞西尔·罗斯:《西班牙宗教裁判所》

Sahlins, Marshall. *How “Natives” Think: About Captain Cook, For Example*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

马歇尔·萨林斯:《“土著”如何思考:以库克船长为为例》

Shell, Marc. *Art and Money*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

马克·夏尔:《艺术与金钱》

Stanislavski, Constantin. *Creating a Role*. Ed. Hermine I. Hopper. Trans.

Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts, 1961.

斯坦尼拉夫斯基:《创造角色》

Strassberg, Richard E. *The World of K'ung Shang-jen: A Man of Letters in Early Ch'ing China*. New York: Columbia University Press, 1983.

韩禄伯:《孔尚任的世界:清初中国的一个文人》

Struve, Lynn. " 'The Peach Blossom Fan' as Historical Drama." *Renditions* 8, Autumn 1977, 99 - 114.

司徒琳:《作为历史剧的〈桃花扇〉》

——. *The Ming-Qing Conflict 1619 -1683: A Historiography and Source Guide*. Ann Arbor, Mich. : Association for Asian Studies, 1998.

《明清冲突 1619—1683, 史著与史料指南》

Tanaka Issei. "The Social and Historical Context of Ming-Ch'ing Local Drama." In *Popular Culture in Late Imperial China*. Ed. David Johnson, Andrew Nathan, and Evelyn Rawski. Berkeley: University of California Press, 1985.

田仲一成:《明清地方戏的社会历史背景》,载《中华帝国晚期的大众文化》

Tsien Tseun-hsuin. *Science and Civilisation in China, s: 1, Chmistry and Chemical Technology: Paper and Printing*. Cambridge, U. K. : Cambridge University Press, 1985.

钱存训:《中国科学技术史》第5卷第1分册,“化学与化学技术:造纸与印刷术”

Vinograd, Richard. *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600 -1900*. Cambridge, U. K. : Cambridge University Press, 1992.

文以诚:《自我的边界:中国肖像画,1600~1900》

Wakeman, Frederic E. *The Great Enterprise: the Manchu Reconstruction of Imperial Order in Seventeenth-Century China*. Berkeley: University of California Press, 1985.

魏斐德:《洪业》

Walter, Ann Beth. *Getting an Heir: Adoption and the Construction of Kinship in Late Imperial China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

王安:《获得继承人:中华帝国晚期的收养与王权构建》

Watson, James L. "Transaction in People: The Chinese Market in Slaves, Servants and Heirs." In *Asian and African System of Slavery*. Berkeley: University of California Press, 1980.

毕琛:《人的交易:中国的奴隶、仆人与嗣子市场》,载《亚非奴隶制度》

Wiens, Mi chu. "Masters and Bondservants: Peasant Rage in the Seventeenth Century." *Ming Studies* 8:57 - 64: Spring 1979.

居蜜:《主人与仆人:17世纪的民变》

- Wilkes, Kathleen. *Real People*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
凯瑟琳·威尔克斯:《真正的人》
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Occasions 1912 -1951*. Ed. And trans. James Klagge and Alfred Nordmann. Indianapolis: Hackett, 1993.
维特根斯坦:《哲学偶得, 1912—1951》
- Wolf, Arthur P., “Gods, Ghosts, and Ancestors.” In *Religion and Ritual in Chinese Society*. Ed. Arthur P. Wolf. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1974.
- 武雅士:《上帝, 鬼与祖先》, 载《中国社会中的宗教仪式》
- Wolf, Arthur P., and Huang Chieh-shan. *Marriage and Adoption in China, 1845 -1945*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1980.
- 武雅士、黄介山主编:《中国的婚姻与收养, 1845—1945》
- Yang Lien-sheng. “The Concept of Pao as a Basis for Social Relations in China.” In *Excursions in Sinology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.
- 杨联升:《作为中国社会关系基础的“报”的概念》, 收入《汉学纵横》
- Yü Ying-shih. “‘Oh Soul, Come Back’ A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 47:2(1987), 363 - 95.
- 余英时:《魂兮归来: 佛教传入中国之前灵魂与来生观念演变之研究》, 载《哈佛亚洲研究杂志》
- Zeitlin, Judith. *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993.
- 蔡九迪:《志怪史家: 蒲松龄与中国传统小说》
- Zito, Angela, and Tani E. Barlow. “Introduction.” In *Body, Subject, and Power in China*.
Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- 司徒安、白露:“导言”, 《中国文化中的身体、主体与力量》

索引(页码为原版书页码)

A

演员:行为,230,245;祖先崇拜,119;葬礼,121;演员之间的竞争,229;儒家思想,203;农民,218—219;鬼,118;演员的身份,217,226,228,231,290;作为冒充者,205,215,216,228—229,232;演员与皇帝,282;在“杂剧”中,12—13.

收养,137,283,285

爱新觉罗氏,183,270

艾儒略,94—95

大使(画作:荷尔拜因)50

变形画,50—51

祖先崇拜,15,101—102,119,299

安娜·安德森,170—171

暗号,257,258

托马斯·阿奎那斯,91

唱段,12,20,54

《艺术与金钱》,30

观众,48,49,53

真实性,14—15,33,260;杜丽娘的自画像,28,29—30,32

哲学方面的真,14—15,也可参见真

B

报,191,193—197,263,264,282,284

包公,可见狄公

金国皇帝(《牡丹亭》)53—54,131

巴罗塔,308,309

波德莱尔,309

北京:北京的陷落,146,147,148,150,152,153,207,250;紫禁城,146,148,207

本业,223,225

以赛亚·柏林,297

卞玉京,163

宾白,12,20

白芝,43,54,76,86,87

伯牙,221

《中国文化中的身体,主体与力量》(司徒安与白露主编)308,309

身体与灵魂,36,115;灵与肉的分离,34,39—40,94—95,114,

《礼记》141,184

约翰·鲍斯威尔,300,301
 理查德·布里连特,169
 佛教,10,29,59,181,182;佛教与家庭,
 138—139;佛教的传入,92—93
 卡罗琳·沃克·拜纳姆,91,236

C

高居翰,14,51,54,315
 蔡益所(《桃花扇》)154,156,191
 食人,91,296
 曹操,227
 弗兰克·卡普拉,303,305,306,
 307—308
 天主教,94,95,243;天主教对新教,
 244,299
 斯坦利·卡维尔,24,303—308,311,
 312
 米歇尔·德赛图,301
 恻隐,3
 张春树,7
 骆雪伦,7
 嫦娥,44,166,168,170
 《长生殿》,40,114,120,204
 罗杰·夏蒂埃,309
 贞节,189,197,263;贞节与梦,34,78;
 杜丽娘的贞节,34,40,78,115,
 135;贞节与身份,281;贞节与自
 残,190;《桃花扇》中的贞节,163,
 190;《冬天的故事》中的贞节,294
 陈洪绶,14
 陈最良(《牡丹亭》),19,22,33,47,76,
 85,137;陈最良与杜丽娘坟墓的内
 容,112,116;陈最良与假死,
 43,134
 “诚”,14,173,269,304
 成亲,26,98,99
 崇祯皇帝(《桃花扇》),154,198,261,
 283;崇祯之死,146,148,152,157,
 186,268,279,280;崇祯皇帝与身
 份,176,201,205,267;崇祯皇帝的
 合法性,205,272,336n29;崇祯皇
 帝的儿子们,150,197,240,250
 “丑”231,234,259
 酬,187
 筹,229
 基督教,91—92,94,113
 “传奇”(文言短篇小说)42
 传奇剧,12,84,114,120,234;传奇剧的
 复杂性,20,42,;清初,40;传奇剧
 的结局,23,245;传奇剧的语言,5,
 11,85;传奇剧第二出,43
 楚辞,34
 春香(《牡丹亭》),19,22,32,71,137,
 291;春香与商小玲,122—123;春
 香与杜丽娘的自画像,29,36,37,
 45,57,58;春香与杜丽娘的故事,
 20,60,61;关于杜丽娘的童贞(贞
 操),105;春香的出逃,42—43;春
 香与杜丽娘的鬼魂,86,88—89,
 123;春香的身份,134;春香与杜丽
 娘的身份,38,87
 T. J. 克拉克,32,57,59
 柯律格,7
 棺材,114—115,116,121,160
 寇爱伦,138
 殖民主义,296,297
 喜剧:古希腊喜剧,22;喜剧与诉讼,26;
 喜剧中的婚姻,22—23,294;《牡丹
 亭》中的婚姻,84,85,92,101,115,
 151,;莎士比亚的喜剧,25—26;
 《桃花扇》中的喜剧,258,286;喜剧
 与悲剧,24—26

《错误的喜剧》(莎士比亚),169

吴吴山三妇对《牡丹亭》的评论,64,65,
68,78

同情,2—4,9

《气势撼人》(高居翰)14,51

儒家思想,2,163,204;梦与醒中的儒家思想;97—98;儒家思想与家庭关系,69,136,283;儒家思想与友谊,245;儒家思想与身份,126,135,170,212,223;儒家思想与婚姻,301,303;儒家思想中的认同,128;儒家思想中的救赎,193;儒家思想与戏剧,201,203,222;儒家思想中对超自然现象的看法,107;儒家思想中的美德,124,271—272

孔子,6,195—196,222,281,孔子与孔尚任,149,212—213,272

皇太子(《桃花扇》)230,259;皇太子的声明,246,250,252,253,255,267,268,269,271;皇太子的服装,272;皇太子与弘光皇帝,150—151,197,247,248,249,354;皇太子的身份,175,176,244,247—248,253,266,267,275;皇太子被关押,202,240,249,260;皇太子的加冕仪式,204;皇太子的认同,286;皇太子被释放,202;对皇太子的酷刑,241—243,246—247,267;皇太子与左良玉,261

文化差异,7,295—298,301,302,305,
311—317,

D

旦,12,200,220,231,234,235,259

阿瑟·丹托,84

道教,119,149,154,156,287;道教与乾

隆皇帝的肖像,181,182

道士(《牡丹亭》),5,30,49,89,139;道士与杜丽娘的棺材,115,121;道士与杜丽娘尸首的被发掘,39,86,121;道士与杜丽娘的身份,37,38,86—87,88;道士与追悼杜丽娘的仪式,71—72;道士与杜丽娘的自画像,53;道士与杜丽娘的坟墓,19,120;道士与柳梦梅,47,85,90,101,128;道士与神位,61

达斯顿,83

雅克·路易·达维特,32,57

德昌王(即弘光皇帝)208,211—212,
249,260,275,276

蒙田,242

格雷格·丹宁,75—76

笛卡尔,253,255,266,291;笛卡尔与跨文化研究,93,302,303;笛卡尔论梦,67,76,89,94;笛卡尔与莎士比亚,237,307;笛卡尔的怀疑论,254,259

狄公(审判官),65,109,118,242

宾白,12,20

狄宇宙,315

《地理新书》,121,

锭,110—111,113

《方法导论》(笛卡尔),67,94

化妆,11—12,13—14,181

董其昌,14,51,315

董说,13,14

摄政王多铎,147

《双重生活》(影片),216

替身,169,175—177,178

妆奁,184—186;李香君的妆奁,184,
187,188,189,193,284,287

- 阿瑟·柯南道尔, 109,
- 梦: 梦与跨文化比较, 298, 302; 笛卡尔论梦, 67, 76, 89, 94; 杜丽娘的梦, 34, 39—40, 63, 64, 66, 67, 69—75, 78, 94, 124, 135, 200; 梦与杜丽娘的自画像, 43—44, 46, 55, 57; 梦与身份, 66, 71; 梦与知识, 76, 95; 梦与法律问题, 64—65, 74, 76, 95, 96; 梦与记忆, 梦与主观性, 52, 64, 67, 78, 95; 梦与戏剧, 74—76, 84; 梦与审判, 65, 80; 梦与醒, 65—67, 78, 91, 95, 97—98, 99, 253, 266
- 杜宝(《牡丹亭》), 76, 163, 293; 杜宝与陈最良, 137; 杜宝的质疑, 20—27, 28, 60, 80, 82, 91, 131, 140, 177, 241, 285; 杜宝与杜丽娘, 19, 108, 117, 120, 126, 140—141, 146, 190, 196; 杜宝与杜丽娘对阴间的描述, 100; 杜宝与杜丽娘的身份, 33, 35, 36, 40, 69, 126—127, 129, 134, 170; 杜宝与杜丽娘的自画像, 58; 杜宝与皇帝, 140, 146, 278; 杜宝与人类的情感, 141; 杜宝的身份, 314; 杜宝与柳梦梅, 99, 108—1—9, 120, 130, 135, 136, 146; 杜宝与生和死, 98, 101; 对杜宝的惩罚, 108, 158; 杜宝与杜丽娘相认, 21—22, 27; 杜宝与妻子的复活, 43, 135, 140, 141; 杜宝与超自然现象, 83, 88, 89, 106—107
- 杜丽娘(《牡丹亭》): 杜丽娘的贞节, 34, 40, 78, 105, 106, 115, 135, 162, 163; 杜丽娘的棺材, 114—115, 121; 杜丽娘与竞争性的证据, 81—82; 杜丽娘的尸体, 39, 61, 111, 114, 129, 160; 杜丽娘的死亡, 97, 98, 105, 108, 122, 136—137; 对杜丽娘的尸体的起掘, 85, 86, 90, 145, 162; 杜丽娘的梦, 34, 39—40, 63, 64, 66, 67, 69—75, 78, 94, 124, 135, 200; 杜丽娘与杜宝, 19, 108, 117, 120, 126, 140—141, 146; 皇帝对杜宝的承诺, 98, 125, 128, 139, 285, 287; 杜丽娘的鬼魂, 19—23, 30—34, 36, 37, 45—47, 56, 60—62, 71, 74, 77, 87—89, 105, 106, 111, 119, 160, 171, 286, 294; 作为人鬼相对的杜丽娘, 123, 129, 134, 139, 140; 作为人的杜丽娘, 23, 40, 42, 59—60, 88—89, 91, 96, 97, 99, 100, 123, 140, 141; 与杜丽娘相关的身份认同, 217, 219, 222; 杜丽娘的身份, 26, 27, 31—34, 39, 40, 43, 45, 65, 69, 72, 73, 89, 96, 99, 100, 104, 106, 150, 157, 160, 162, 241, 275, 280, 314; 杜丽娘的身份与自画像, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 177; 杜丽娘与知识, 76, 91; 柳梦梅受到杜丽娘的称赞 135—136; 杜丽娘寻找柳梦梅, 67—68, 71; 柳梦梅同杜丽娘幽会, 78, 140; 杜丽娘与柳梦梅的名字, 70, 71, 73, 74; 杜丽娘与柳梦梅的救赎, 107; 柳梦梅与杜丽娘的关系, 80, 92, 98, 101, 103, 116, 128; 柳梦梅与杜丽娘的重聚, 163; 杜丽娘与婚姻, 116—117, 134, 136, 158, 160, 278, 294, 295, 300; 杜丽娘与镜子, 52, 55, 57, 59—60, 61, 62; 杜丽娘的死亡, 29; 杜丽娘与母亲, 275, 多种形式的杜丽娘, 34—38, 39, 55, 60, 61, 62; 杜丽娘描画真容, 35—36, 49,

61, 62, 66, 75, 129, 130, 190; 杜丽娘的个人历史, 60—61; 杜丽娘所作的诗歌, 80; 复活后的杜丽娘, 36, 66, 99, 102, 106, 111—116, 123—128, 135—136, 138, 140, 145.; 杜丽娘的复活, 20, 21, 37—38, 39, 44, 56, 61, 62, 69, 70, 78, 81, 85, 86, 90, 92, 97—101, 105, 113, 121, 151, 191, 291, 293, 294; 杜丽娘的角色, 217; 杜丽娘神圣的药, 35, 39, 61, 102, 129, 160; 杜丽娘的自画像, 14, 19, 28—62, 71, 160—168, 170—172, 177, 299; 对杜丽娘自画像的描述, 53, 54—55; 杜丽娘与商小玲, 215; 杜丽娘的特殊身份, 24, 177; 杜丽娘的坟墓, 111—112, 116, 120; 杜丽娘的审判, 47, 66.

E

艾博华, 117—118

伊丽莎白一世, 282

拉尔夫·沃尔多·爱默生, 303, 305, 307—308

皇帝(《牡丹亭》) 85; 皇帝与杜宝, 140, 146, 278; 皇帝与杜丽娘 60, 63, 99, 278, 294; 皇帝与身份, 170, 254; 皇帝的身份, 135, 145—147, 184, 196, 207; 皇帝与甄氏, 134; 皇帝的舞台, 146; 皇帝的力量, 246; 被皇帝认知, 21, 23, 128, 139, 140, 160—161; 皇帝的测试, 23, 61, 62, 90, 91, 98; 皇帝的双重承诺, 98, 125, 128, 139, 285, 287; 皇帝与地狱, 107; 皇帝的裁决, 20, 26, 27, 40, 42, 96, 98, 99, 105, 106, 121,

126, 135, 145, 150

皇帝(《桃花扇》) 157, 158, 159; 皇帝的身份, 146, 205, 230—231, 267, 268—269; 皇帝的合法性, 199, 206, 260; 皇帝扮演的角色, 203—204, 205, 214; 皇帝的肖像, 233; 皇帝的奇异性, 232. 也可参见弘光皇帝

皇帝, 15; 皇帝与阶层, 279—281; 皇帝的名字, 212; 作为孤儿的皇帝; 皇帝的肖像, 179—183; 皇帝的特别身份, 181—183, 208; 杂剧中的皇帝, 145—146

启示, 93, 296, 308, 309—310

《随笔》(蒙田), 167

莫斯的《礼物》, 186

F

家庭团聚, 22—23, 151, 163, 276—277, 285, 293

孝顺, 138, 189, 262, 268, 272; 孝顺与身份, 277, 281; 孝顺与父母, 281, 286; 孝顺与互惠, 194—196, 263; 孝顺与自残, 263—264. 也可参见儒家思想

电影, 24—25, 52, 175, 216, 303, 305

米歇尔·福柯, 308—309, 310—312, 317

《明代小说四大奇书》, 6

唐纳德·弗雷姆, 10

詹姆斯·弗雷泽, 308, 317

法国大革命, 133

友谊, 4, 8, 10, 195, 245

诺思洛普·弗莱, 26, 292, 293, 299

夫(丈夫), 101

福王(《桃花扇》), 148, 176, 183, 211,

249, 270, 274—276; 福王与马士英, 208, 255; 福王与阮大铖, 208, 280, 286, ; 福王与史可法, 279
“副末”, 205—206, 234

G

高杰, 261
高明, 299
《煤气灯下》(电影), 303, 305
谢和耐, 302—303
鬼: 鬼与演员, 118; 鬼与祖先, 8, 101—102; 鬼的定义, 102; 鬼与身份, 8—11, 15, 102; 鬼与法律问题, 83, 103, 108; 《聊斋志异》中的鬼, 1—2, 4; 鬼与柳梦梅, 24, 47, 49, 55, 96, 100, 103, 119—120; 鬼与婚姻, 102, 103—104, 116, 125; 对于鬼的认知, 22; 鬼和性交, 125; 与鬼的契约, 99, 100, 119, 121; 对鬼的测试, 23, 59—60, 87, 88, 89—90; 鬼与人的对抗, 5, 88, 89, 93, 96, 99, 103—104, 123—124, 126。也可参见: 杜丽娘: 杜丽娘的鬼魂
交换的礼物, 185—187, 193
卡洛·金兹伯格, 315—317
约翰·沃尔夫冈·冯·歌德, 297
《金枝》(弗雷泽), 308
公案文学, 65, 109, 242
斯蒂芬·格林布莱特, 289, 305—306, 308, 312,
顾秉谦, 229
关羽, 将军, 118
观音, 35, 44, 166, 168, 170
鬼(ghost) 99, 100, 119
魂(soul) 92, 93
鬼话, 100

鬼门, 121
郭驼(《牡丹亭》) 30—31, 74, 76, 129, 130, 131
过门, 99

H

汉朝, 93, 104, 227
汉人, 7
韩愈, 138
韩子才, 69
《邯郸记》(汤显祖), 63, 78
韩森, 104, 108, 121
号, 211
黑格尔, 292
亨利八世, 133, 299
赫尔德, 295—296, 297
赫米温妮(《冬天的故事》), 290, 294, 295, 299
贺萧, 174, 177
托马斯·霍布斯, 264—266, 268, 271, 282
汉斯·荷尔拜因, 50
夏洛克·福尔摩斯, 65, 109
荷马, 305
弘光皇帝(《桃花扇》), 134, 146, 147, 148, 255; 弘光皇帝的抓捕, 149; 弘光皇帝对于皇帝宝座的声明, 150—151; 弘光皇帝与康熙皇帝的比较, 272; 弘光皇帝与皇太子, 150—151, 197, 247, 248, 249, 254; 弘光皇帝与太后, 276; 弘光皇帝与黄得功, 149, 159, 207, 269, 277, 279; 弘光皇帝与身份, 151, 159, 183, 184, 198, 204, 206, 208, 213, 263, 267, 269, 270, 274; 弘光皇帝的身份, 174—176, 177, 275, 276,

- 282;弘光皇帝的授职,232;弘光皇帝的合法性,205,268,274,275;弘光皇帝与刘良佐,273,278;弘光皇帝与李香君,161,199,200,206,207,214,235,259,270—271;弘光皇帝与天命,197;弘光皇帝与马士英,152,197,232,233,280,281,282,283;弘光皇帝的名字,211—212;弘光皇帝的个人身份,178,182,224;弘光皇帝的肖像,179;作为德昌王子的弘光皇帝,208,211—212,249,260,275,276;作为难民的弘光皇帝,269,277;弘光皇帝与查理二世,282—283;弘光皇帝与阮大铖,152,197,205,207,214,232—233,281;弘光皇帝与主题,284;弘光皇帝与戏剧,169,214,215,227,234,246,260,270;转移到弘光皇帝身上的忠诚,201;弘光皇帝的价值,207;弘光皇帝与张薇的想像,263,267
- 《弘光实录钞》,208,249—255,261
- 《红楼梦》,39,47—49,75,322nn36,40
- 红颜薄命,165
- 弘治皇帝,133
- 侯方域(《桃花扇》):侯方域与演员,229;侯方域与皇帝,183,249;侯方域与南京的陷落,157,223,276;侯方域的逃走,147—148;侯方域的朋友,153,154,246,255,276;躲藏的侯方域,149,154,155;侯方域的身份,209;侯方域写给左良玉的信,223—224,255,256,257,258;侯方域与李香君,167,176,177,184,187,188,190,191,213,214,231,235,272,274,276,278,283,284;侯方域与李香君的首次见面,192—194;侯方域与李香君的身份,176,177,184,190;李香君对侯方域的爱,167,191;李香君与侯方域的重聚,163;侯方域与柳敬亭,222—223,224,225,237;侯方域与桃花扇,163—166,172—173,178,184,188,191—193,263,284;侯方域与桃花源,156,158,159;侯方域与德昌太子,267;侯方域与福王,286;侯方域在监狱里,250,255;侯方域与惩罚,250;侯方域回到家中,151,276—277;侯方域与阮大铖,186,187,250,255—256;侯方域与朱由崧,274
- 侯恂,268
- 话本故事,127
- 黄得功,将军,240,247,261,267,278,280;黄得功与弘光皇帝,149,159,207,269,277,279
- 《还魂记》,93,也可参见《牡丹亭》
- 人鬼对抗,5,88,89,93,96,99,103—104,123—124,126
- 人性,2—4,6,7,8,216;杜丽娘的人性,23,40,42,59—60,88—89,91,96,97,99,100,123,140,141. 也可参见人(ren)
- 大卫·休谟,42,91,170,291
- 林·亨特,133
- I
- 身份:演员的身份,119,121,217,226,228,231,290;对身份的裁决,65,72,86,96,123,132,145,247,268;身份与外表,36,55—56,61,62,259;兄弟们的身份,277—278;身

- 份与官僚,157—158;身份与因果完整性,72;身份与贞节,281;身份与复杂性,92;身份与儒家思想,126,135,170,212,223;身份的连续性,9;罪责与身份,66;不同类型的身份,34—38,174,183—184,290;身份与梦,66,71;身份经济,34,45;皇帝的身份,145—147,183,206;身份与孝顺,277,281;破碎的身份,50,57,62,71,73;身份与鬼,8—11,15,102;身份与阶层,6—7;人类身份,30,159;身份与血缘关系,138;身份与知识,314;身份与法律问题,41—42;身份与忠诚,234—235,277,281;作为选择的身份,126,273,285;身份与写真,32—33,55,57,98;《牡丹亭》中的身份,20,34,65,119,149;身份的共同创造,280—281,287;身份与名字,69,72,73,74;身份与描述,41—42,60—61;身份的悖论,93;身份与父权制,119,272,273,277;身份与政治,6—7,157;身份与肖像画,167,168—171,174—178,179—180,236;身份与滥用,167—168,170,174,176,207,216—217;身份与责任,137;身份与再生,91;《桃花扇》中的身份,149,159,213—214,245,275;身份的测试,77,205,254;身份与戏剧,75,237—238,246;身份与拷问,241—242;整体的身份,67,72,73,130;西方文化中的身份,26,40—42,67,91。也可参见个人身份;特殊身份和特别角色
- 《一夜风流》(电影),305
- J**
- 耶稣,301—302,315
 计六奇,204—205,246
 纪昀,82,96
 假(false),28,99
 贾瑞(《红楼梦》),47—49,75
 嘉靖皇帝,133
 贱,80
 姜绍书,51
 贱民,118
 《甲乙事案》,247
 假子,283
 净,13,220
 金钱地,218,223
 《金书》,291
 九方皋,237
 犹太教,243—245
- K**
- 《影子武士》(电影),175
 康熙皇帝,203,205,268;康熙皇帝与孔尚任,272,273;康熙皇帝的肖像画,170,171,180
 伊曼努尔·康德,296,303,305,306,307,309,310,312
 奥提斯·凯,30,31
 祁泰履,104—105,111,120
 高彦颐,49,304
 孔尚任,4,8,191,225,245,263,285;孔尚任与孔子,149,212—213,272;孔尚任与皇太子,266,271;孔尚任的家庭,212—213,276;关于孔尚任的身份,159,162,273;孔尚任与皇帝的合法性,268,272,275;孔尚任与桃花扇,184,190;孔尚任的政

治,152,153;关于孔尚任扮演的角色,237,242—243,259

孔飞力,179

黑泽明,175

柯启玄,179

L

癞头鼋(《牡丹亭》),30—31,33,39,47,61;癞头鼋与杜丽娘的消失,86,112,121

山水画,53—54,315

语言:传奇剧中的语言,5,11,85;《牡丹亭》中的语言,5,54,76,85,100,101

元宵节,234

蓝瑛,152,154,210

法律问题,26,47,65,80;梦中的法律问题,74,76;法律问题与鬼,83,103,108;法律问题与身份,41—42

戈特弗里德·威廉·莱布尼茨,316

雷纘祚(《桃花扇》),157—158

莱昂纳多·达·芬奇,50

莱昂特斯(《冬天的故事》),25—26,290,291,293,295,299

利维坦,264

李氏,189

李惠仪,20,64,67

李娃,43

李香君(《桃花扇》),147;李香君的贞节,148,176,190;李香君的替身,176—177;李香君的嫁妆,184,187,188,189,193,284,287;李香君与杜丽娘,161,200,203,211,219;躲藏起来的李香君,149,154,155;李香君与弘光皇帝,161,199,200,206,207,214,235,259,270—271;李香君与侯方域,167,176,

177,184,187,188,190,191—194,213,214,231,235,272,274,276,278,283,284;侯方域与李香君的首次见面,192—174;侯方域与李香君的重聚,163;李香君与身份,206—207,213,226,260;李香君的身份,174,175,176,177,178,184,187,190,208—211;李香君与李贞丽,176,187,208,209,210,211,217,222,223,231,276,283,284,286—287;李香君与婚姻,158,159,186—189,197,231,272—273,274,278,283,287;李香君与马士英,227,228,229,230;李香君与祢衡,228;李香君的名字,209—211;李香君与桃花扇,162—164,166—174,177,178,183,184,188,189,190,199,233,263;作为演员的李香君,203,206,208,215,226—228,230,259,262;李香君的价值,207;作为商品的李香君,151,152,176,183,186,192,193,211,214,273,276;李香君扮演的角色,226—228,231,234,237;李香君与阮大铖,184,186,187,188,227,228,230,231,235,255,284;李香君与苏昆生,161,217,220;李香君的婚姻,186;扮演杨继盛的李香君,228;李香君与杨文骢,191,192,201,211,217—218,231,235,284,286—287

李渔,77—78,315

李贞丽(《桃花扇》),147,149,186,187,188,192,245;李贞丽与演戏,218,226;躲藏起来的李贞丽,154;李贞丽与李香君,217,222,223,231,

- 283, 284, 286—287; 李贞丽与李香君的身份, 175, 176, 187, 208, 209, 210, 211; 作为母亲的李贞丽, 273—274; 李贞丽的名字, 174; 李贞丽与桃花扇, 164, 165, 172, 173; 李贞丽关于唱歌, 218, 219; 李贞丽与苏昆生, 276; 李贞丽与田仰, 283—284, 287
- 李贽(《桃花扇》), 14—15, 125—126, 278, 304
- 李自成, 146, 148, 250, 268
- 良民, 118, 223
- 《聊斋志异》(蒲松龄), 1—2, 11, 103, 216
- 《列子》, 237
- 林黛玉(《红楼梦》), 49
- 林时对, 275, 276
- 灵, 92
- 文学: 文学中的巧合, 307—308, 312, 316, 317; 比较文学, 6, 291, 312—313; 公案文学, 65, 109, 242; 文学中的历史主义, 293—294, 296, 303, 306, 307, 308, 310, 312—313; 文学与语言, 85; 遗民文学, 152; 明清文学, 284, 289; 自然文学, 33, 313; 超自然文学, 42, 102; 白话文学, 65; 西方文学, 22, 24, 50
- 柳翠(《玉禅师》), 13
- 柳敬亭(《桃花扇》), 156, 192, 193, 220, 257; 柳敬亭的逃走, 273; 柳敬亭与侯方域, 222—223, 224, 225, 237; 柳敬亭的身份, 203, 213, 260; 监狱中的柳敬亭, 250, 255; 柳敬亭与扮演的角色, 237, 245, 262; 作为说书人的柳敬亭, 222—223, 224—226; 柳敬亭与苏昆生, 246
- 刘良佐, 205, 207, 273, 277, 278, 280
- 柳梦梅(《牡丹亭》), 19; 柳梦梅与道士, 47, 85, 90, 101, 128; 柳梦梅和梦, 63, 64, 66—67, 69—71, 72, 77, 94; 柳梦梅与杜宝, 99, 108—109, 120, 130, 135, 136, 146; 柳梦梅与杜丽娘的鬼魂, 33—34, 47, 49, 55, 86, 96, 119—120; 柳梦梅与杜丽娘的坟墓, 82, 85, 86, 96, 119—120; 柳梦梅与杜丽娘的身份, 177, 190, 280; 杜丽娘与柳梦梅的见面, 78, 140; 柳梦梅与杜丽娘的名字, 70, 127; 杜丽娘与柳梦梅的关系, 80, 123, 140; 柳梦梅与杜丽娘的重生, 37—38, 98, 121; 杜丽娘与柳梦梅的重聚, 163; 柳梦梅与杜丽娘的自画像, 28, 30, 32, 37, 39, 44—45, 67, 68, 69, 72, 87, 160, 165—166, 172; 作为考生的柳梦梅, 129, 130, 131, 132, ; 作为鬼的柳梦梅, 24, 100; 柳梦梅与鬼, 24, 47, 49, 55, 96, 100, 103, 119—120; 作为盗墓者的柳梦梅, 20, 23, 31, 38, 90, 99, 108, 129, 132; 柳梦梅与人性, 30, 141; 柳梦梅的身份, 24, 30, 31, 34, 38, 43, 73, 129, 131, 157; 柳梦梅与语言, 100; 柳梦梅与婚姻, 102, 103, 117, 126—128, 136, 140, 158, 160, 162, 278, 295, 300; 柳梦梅的名字, 43, 69, 70, 71, 73, 74, 130; 柳梦梅的惩罚, 108; 被柳梦梅感知, 21, 128; 柳梦梅的性欲, 46—49, 96, 125; 柳梦梅与超自然现象, 83, 85, 87, 90
- 刘泽清, 207
- 约翰·洛克, 41—42, 43, 60, 291

忠诚,269;对皇帝的忠诚,198,201;忠诚与身份,234—235,277,281;对明朝的忠诚,12,222,245,249,252,262,265;忠诚与服从,263,264,265,314;对清朝的忠诚,232,245,265,267;忠诚与互惠,264;史可法的忠诚,203,249,252,261,264;忠诚与拷打,314;左良玉的忠诚,198,263,267

吕种玉,79,80—81,83

《录鬼簿》(关于鬼的记录,钟嗣成),119
戮尸,103

律诗,315

马丁·路德,299

M

马士英(《桃花扇》),148,151—152,153,158,265;马士英与皇太子,249;马士英与明朝的覆亡,157,222,240;马士英与弘光皇帝,152,197,232,233,280,281,282,283;马士英与侯方域,256,257,258;马士英与身份,159,236;马士英与童氏,274—275;马士英与李香君,227,228,229,230;马士英的政治敌人,156;马士英与福王,208,255;马士英与惩罚,261—262,267;马士英与复社,191;马士英与阮大铖,230,249,250,274;马士英与史可法,249,251—253,254,262;马士英与苏昆生,220;马士英关于戏剧,230,231,260,285;马士英与杨继盛,231;马士英与杨文骢,214,230;扮演严嵩的马士英,228,231

《麦克白》(莎士比亚),79

梅维恒,315

满洲,146,150,159,202,277;满洲与时尚,12,232;满洲的恐惧,251;满洲与明朝君主,268;满洲与史可法,249,251,262;向满洲投降,207;女人与满洲,132,133,189,也可参见清朝

毛泽东,248

王后玛丽·安托瓦内特,133,156

婚姻,15,98—99,194;婚姻与祖先崇拜,299;婚姻与真实性,28;婚姻与选择,301,304;在喜剧中的婚姻,22—23,294,299;伙伴,304;婚姻与儒家思想,301,303;婚姻与嫁妆,184—187;婚姻与杜丽娘,116—117,134,136,158,160,278,294,295,300;在电影中的婚姻,24—25;鬼与婚姻,102,103—104,116,125,139;婚姻与在中国的耶稣,301—302;婚姻与柳梦梅,102,103,117,126—128,136,140,158,160,162,278,295,300;活人与死人的婚姻,101,104;婚姻与李香君,158,159,186—189,197,231,272—273,274,278,283,287;孟子关于婚姻,117;婚姻与钱,184—187,189;《牡丹亭》中的婚姻,22,26—27,104,106,116,127,134,136,140,141,278,294—295,297,298,299,300,303;婚姻与卖淫,196—197;婚姻与再婚,277—278;同性婚姻,300,301;17世纪英国的婚姻,298—299;《桃花扇》中的婚姻,154—155,184—190,278,283—284,287,294—295;《冬天的故事》中的婚姻,294,297

- 马塞尔·莫斯,186
- 《沉思录》(笛卡尔),94,253—254,306,307
- 孟子,9,10,117,195,304;孟子关于人性,2—4,6,8
- 祢衡,227
- 苗舜宾(《牡丹亭》),24,30,130,131—132
- 《仲夏夜之梦》(莎士比亚),25
- 名,69,211
- 明朝:明朝的演员,118,245;明朝的宫廷娱乐,145—146;明朝的文化,7,11—12;明朝的梦,64,84;明朝的覆亡,4,5—6,117,146,147,149,156,157,183,191,206,222,239,240,261,294;明朝的时尚,11—12,232;明朝与盗墓,90;明朝的历史,5,132,149,156,206,239,240;明朝的山水画,54,315;晚明,204,273;明朝的法规,103;明朝的文学,284,289;对明朝的忠诚,12,222,245,249,252,262,265;明朝的婚姻,125,304;明朝的肖像画,51;明朝的合法性问题,248;南明,134,254;明朝统治者的家庭生活,133;明朝的戏剧,11—12,84,118;从明朝向清朝的变迁,232,244,245,279
- 《鸣凤记》,227,229,231
- 《明季南略》(计六奇),202,204,205,246,274
- 镜子:镜子与杜丽娘,35,52,55,57,59—60,61,62,电影中的镜子,52;《红楼梦》中的镜子,47—48,75;镜子与身份,32—33,55,57,98;镜子与肖像画,51
- 末,12
- 墨家,196
- 钱:钱与婚姻,184—187,189;冥币,109—111,113,115
- 猴王(《西游记》),13—14
- 蒙田,166,167,168,169,242,243,244
- 《中国佛教中的母与子》(寇爱伦),138
- 末业,223
- 目连,138
- 木茂才,79,80
- 秦穆公,237
- 《牡丹亭》(汤显祖),4,19—141,200,274,275,305;《牡丹亭》中的角色,85,190;《牡丹亭》与基督教神学,91—92,95;《牡丹亭》与喜剧,84—85,92,101,115,151;《牡丹亭》中竞争性的证据,81;《牡丹亭》中家庭与国家之间的关系,132,133,134,135,158;《牡丹亭》中的梦,65,67,75,78,91,95,97,99,253,266;《牡丹亭》的结尾,245—246,285,299,314;激起的事件,79;《牡丹亭》中的家庭关系,126,128,285,287;《牡丹亭》中的花园,39,43;《牡丹亭》中的身份,20,24,34,65,119,149;《牡丹亭》的影响;《牡丹亭》的解释,79—82;《牡丹亭》的语言,5,54,76,85,87,100,101;作为法律案例的《牡丹亭》,80;作为文学文本的《牡丹亭》,290;《牡丹亭》中的婚姻,22,26—27,104,106,116,127,128,134,136,140,141,278,294—295,297,298,299,300,303;《牡丹亭》的表演,5,84;《牡丹亭》的情节,5,19—20,42—43;《牡丹亭》中的现实主义,76;

《牡丹亭》中的认知, 21—22, 23, 27, 128, 139, 140, 160—161, 285; 《牡丹亭》的复述, 71; 《牡丹亭》中的重聚, 163, 285; 《牡丹亭》中皇帝的角色, 145—146, 241, 278. 《牡丹亭》与社会经济条件, 7; 《牡丹亭》中的主观性, 67, 80, 92, 94, 124; 《牡丹亭》与《桃花扇》, 117, 146, 151, 158—159, 161, 162—163, 203, 219, 261, 272, 278, 280—281, 283, 285; 《牡丹亭》与戏剧, 75, 118; 《牡丹亭》与阴间, 107—109; 《牡丹亭》与《冬天的故事》, 291—294, 297, 299—300, 302, 303, 313—315, 317. 也可参见特殊角色《木瓜》(《诗经》), 193, 194, 196, 197
多重人格障碍, 41, 215

N

南京, 146, 193, 202, 276; 南京的陷落, 147, 149, 150, 152, 159, 206; 南京政府, 148, 240, 241, 249, 255; 南京的政治, 248, 252, 253, 255, 257, 261, 271; 南京与难民, 154, 155, 158, 274, 287
《南柯记》(汤显祖), 63, 64
闹殇(《牡丹亭》), 122
叙述, 41—42, 60—61
新儒学, 124
新历史主义, 306
弗里德里希·威廉·尼采, 309, 322n42

O

加纳纳什·奥贝赛克拉, 302
老赞礼(《桃花扇》), 150, 262, 268, 272, 273; 结语中的老赞礼, 245 作为副

末的老赞礼, 205—206, 234; 序幕中的老赞礼, 149, 203, 205—206, 213, 271; 老赞礼与阮大铖, 153, 201, 261
《奥赛罗》(莎士比亚), 25
宇文所安, 124

P

安东尼·派格登, 297, 311
德里克·帕菲特, 41, 291
帕尔米贾尼诺, 57
帕斯卡
父权制, 27, 119, 135, 277
《桃花扇》。参见《桃花扇》
桃花扇(《桃花扇》): 桃花扇与妆奁, 189; 桃花扇作为李香君的肖像, 166—174, 177, 178, 184, 188, 189, 190, 199, 228, 233, 263; 第二把桃花扇, 199—200, 271; 桃花扇的价值, 164—165
桃花源, 152—154; 桃花源社会, 158, 278—279, 287; 桃花源的演出, 155—156; 对桃花源的渴望, 155, 156—157, 158, 159
珀迪塔(《冬天的故事》), 294, 314
个人身份, 4—8; 个人身份与妥协, 150; 个人身份与消费主义, 7; 个人身份的连续性, 10; 个人身份与鬼, 8—11; 弘光皇帝的个人身份, 178, 182, 224; 李香君的个人身份, 174, 175; 个人身份与名字, 69; 个人身份与父权, 135; 个人身份与桃花扇, 165—174; 个人身份与肖像画, 174—178; 个人身份与转世, 9, 10, 13; 个人身份与科幻小说, 215; 个人身份与特殊身份, 6—7, 8; 个人

身份与戏剧,146;关于个人身份的不确定性,134

科学的视角,50—52,53

彼特拉克,305

《费德尔》(拉辛),25

写照,168—169,171,177

评度,35—36

《琵琶记》(高明),299

浦安迪,6

《坛经》59

柏拉图,41,76

魄,92

诗歌,43,59,80,135

政治,12,27,179;政治与身份,6—7,157;南京的政治,248,252,253,255,257,261,271;苏昆生的政治,221,222;《桃花扇》中的政治,4,153,—154,215,229—230,248,258;政治与戏剧,201,202,215,248,263,269,273

肖像画,38—39,45—46,54,298;肖像画与身份,167,168—171,174—178;肖像画与个性,179—180,182;肖像画与镜子,51;肖像画与卖淫,177—178,180

《邮差总按两次铃》(电影),24—25

隐私,48,49—50,52,59,78

卖淫:卖淫与表演,202—203,216,218;卖淫与养母,283,284—285;卖淫与身份,167—168,170,174,176,207,216—217;卖淫与李香君,151,152,176,183,192,193,211,214,273,276;卖淫与婚姻,196—197;卖淫与肖像画,177—178,180;《桃花扇》中的卖淫,151,152,163,164,219

蒲松龄,1,3—4,11,103

Q

《净土孟兰盆经》,138

乾隆皇帝,76,183;乾隆皇帝的肖像,180—183

《倩女离魂》,39—40,114

《千字文》,5

漆灯,87

亲,69

秦朝,154,156,157

秦桧,106

秦始皇,158,270

情,19,285

清朝,80,114,216;巩固权力的清朝,151;清朝中的梦,64;清初,239,304;清朝的时尚,12;清朝的孝顺,272;清朝的身份,271;清朝的法规,103,127—128,304;清朝文学,284,289;清朝的忠诚,232,245,265,267;向清朝的变迁,232,244,245,279,也可参见满洲

七情,159

R

拉辛,25

罗友枝,181

互惠,191,193—197,263,264,282,284

相认:相认与婚姻,26—27;《牡丹亭》中的相认,21—22,23,27,128,139,140,160—161,285;莎士比亚戏剧中的相认,25—26;《桃花扇》中的相认,27,260,269—270,277,281,285—286,287

《枕头记》,78

轮回,1—2,71;轮回与个人身份,9,

10,13

宗教:民间宗教,108,117—118。也可参见佛教;天主教;基督教;道教;犹太教

仁(benevolence),304

人(human, personhood),3,99,100,304

人(lover),101

人(status),270

欧洲文艺复兴,50,299,305,316

文艺复兴时期的自我塑造(格林布莱特),289

人道交感,125

人妇,101

认亲,27

仁人,2,9

《任氏传》,125

复社(《桃花扇》),147—149,152—154,156,157,260—261;复社与李香君,177;复社与马、阮集团,191,234—235,255;复社与苏昆生,221;复社与魏忠贤,283

利玛窦,51,94,301

《查理二世》(莎士比亚),50,282—283

容纳,320

阿梅莉·奥森伯格·罗蒂,291

阮大铖(《桃花扇》),147,148,151—152,158,169,200,201,;作为演员的阮大铖,232,233—234,236,259,260;阮大铖与忠诚,265;阮大铖的失败,153—154;阮大铖的服装,232—233,236;阮大铖与明朝的覆亡,157,222,240,279;阮大铖与侯方域,186,187,250,256,257,258;阮大铖与弘光皇帝,197,205,207,214,232—233,281;阮大铖与身份,159,236;阮大铖的身份,

260;阮大铖与柳敬亭,222;阮大铖与李香君,184,186,187,188,227,230,231,235,255,284;阮大铖与马士英,230,249,250,274;阮大铖的政敌,156;阮大铖与福王,208,280,286;阮大铖与惩罚,261—262,267;阮大铖与复社,191,234—235;关于阮大铖扮演的角色,231,234;阮大铖与自知之明,237;阮大铖与史可法,252,253,255,256,263,279—280,286;阮大铖与苏昆生,220,221,226,267;阮大铖与魏忠贤,147,220,222,232,234,235,268,283;扮演赵文华的阮大铖,228

如故,113

润笔,110

S

马歇尔·萨林斯,302

性欲,46—49,66,96,125

莎士比亚,169,236—237,282—283;莎士比亚的悲剧与喜剧,24,25—26;莎士比亚与视角50,79;莎士比亚的怀疑论,306,307。也可参见特殊戏剧与角色

商小玲:商小玲的行动理论,219;商小玲之死,121,122,161,215,217;商小玲的身份,118—119,121—122

蛇,291

马克·夏尔,30,113,177

神,92

诚,173

神位,35,39,61,102,129,160

是,270

士(scholars),223

- 实(soild)124
 识(to know ,recognize)260,269,270
 史可法,148,151—152,185,274;史可法与皇太子;史可法与皇帝,205,267;史可法与扬州的陷落,133,262;史可法与李氏,189;作为忠臣的史可法,203,249,252,261,264;史可法与马士英,249,251—253,254,262;史可法与来自北方要求继承皇位的人,250—252,253,255;史可法与福王,279;史可法的惩罚,249—250;史可法与阮大铖,252,253,255,256,263,279—280,286;史可法的印章,280;史可法的“七不可”(备忘录),249,254—255;史可法的自杀,149,256—257,262,267;史可法与戏剧,262;史可法与张薇的想像,263
 十锭,110
 十贯钞,110
 《诗经》,135,193,194,196,197
 势力,124
 舒梅克,40—41
 爽快,153
 水银,112—113,115
 舜皇帝,203
 顺治皇帝,146—147
 司马迁,263
 诚实(cheng),14,173,269,304
 六朝,152,201
 苏格拉底
 苏成捷
 宋朝,85,106
 宋起,279,280
 西班牙宗教法庭,243,244
 特殊身份,184,203,206,243;特殊身份与同情,9;特殊身份与替身,178;杜丽娘的特殊身份,24,177;皇帝的特殊身份,181—183,208;特殊身份与鬼,15;弘光皇帝的特殊身份,174—176,177;柳梦梅的特殊身份,24,30;李香君的特殊身份,208—209;《牡丹亭》中的特殊身份,24;特殊身份与个人身份,6—7,8;特殊身份与肖像画,170,171,174—178;特殊身份与关系,15,128—129;王六郎的特殊身份,8—9
 《春秋》,149
 康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基,216,219
 宣立敦,212
 司徒琳,11
 苏昆生(《桃花扇》):苏昆生与表演,203,209,220,222,226,229,237,241,242—243,245;苏昆生与杜丽娘,220;苏昆生的逃走,273;苏昆生与侯方域,239,267;苏昆生与身份,260;苏昆生与李香君,161,217,220;苏昆生与李贞丽,276;苏昆生与柳敬亭,246;苏昆生与桃花扇,164—165,172—173,184,191;苏昆生的政治信仰,221,222;苏昆生与阮大铖,220,221,226,267;唱歌的苏昆生,219,220,224,225;苏昆生与左良玉,149,150,157,197,258,262,267
 苏轼,53
 主观性:主观性与梦,52,64,67,78,95;主观性与镜子,52,59;《牡丹亭》中的主观性,67,80,92,94,124
 自杀,190,263;史可法的自杀,149,

256—257, 262, 267
《禁奢法》, 232
超自然现象: 超自然现象与杜宝, 83, 88, 89, 106—107; 超自然文学, 42, 102; 超自然现象与柳梦梅, 83, 85, 87, 90; 超自然的证据, 87, 90—91, ; 超自然现象与戏剧, 84, 118, 119; 超自然与自然的对抗, 82, 83—84, 86, 91, 92, 95, 163
史恺梯

T

泰州学派, 14, 304
唐朝, 78, 93, 104, 114, 120, 125
汤显祖, 4, 8, 71, 93, 125, 141, 282; 汤显祖的引经据典, 291; 汤显祖与笛卡尔, 302; 汤显祖的“临川四梦”, 63—64, 78; 汤显祖与身份, 72; 汤显祖的影响; 汤显祖《牡丹亭》的序言, 19, 63, 126, 234; 汤显祖与超自然现象, 83, 100
陶潜, 152, 154, 155, 156, 287
《桃花扇》(孔尚任), 145—287; 《桃花扇》中的登台, 55; 《桃花扇》中的信仰与行为, 270; 《桃花扇》中的角色, 103, 206, 209; 《桃花扇》中的贞节, 163, 190; 《桃花扇》中被强加的看法, 26, 264—265; 《桃花扇》中的喜剧, 258, 286; 《桃花扇》中知识的差异, 79; 《桃花扇》与皇帝, 121, 134, 146, 202—204, 259; 《桃花扇》的结局, 246, 260, 285; 《桃花扇》与艺人, 118, 259—260; 《桃花扇》中的交换, 191, 193, 196; 《桃花扇》与明朝的衰落, 5—6, 147; 《桃花扇》中的家庭, 132, 273, 276—277; 《桃

花扇》的框架, 42; 《桃花扇》的历史准确性; 《桃花扇》中的身份, 149, 159, 213—214, 245, 259, 275, 285; 作为文学文本的《桃花扇》, 290; 作为遗民文学的《桃花扇》, 152; 《桃花扇》中的忠诚, 198, 201; 《桃花扇》中的婚姻, 154—155, 184—190, 278, 283—284, 287, 294—295; 《桃花扇》与《牡丹亭》, 117, 146, 151, 158—159, 161, 162—163, 203, 219, 261, 272, 278, 280—281, 283, 285; 《桃花扇》的表演, 5, 155; 《桃花扇》的密谋, 5, 149; 《桃花扇》中的政治, 4, 153—154, 215, 229—230, 248, 258; 《桃花扇》中的卖淫, 151, 152, 163, 164, 219; 《桃花扇》中对于死亡的惩罚, 107; 《桃花扇》中的认知, 27, 260, 269—270, 277, 281, 285—286, 287; 《桃花扇》中君臣关系, 197; 《桃花扇》中的团聚, 163; 《桃花扇》中的同时发生, 120; 《桃花扇》中的怀疑论, 89, 253; 《桃花扇》与社会经济条件, 7; 《桃花扇》与戏剧, 76, 199—238, 215, 260, 290; 作为历史著作的《桃花扇》, 149, 293—294; 《桃花扇》与《燕子笺》, 203。也可参见特别角色
《桃花源记》(陶潜), 152, 153, 154, 155, 159
戏剧: 戏剧与儒家思想, 201, 203, 222; 戏剧文化, 314; 戏剧与梦, 74—76, 84; 戏剧与弘光皇帝, 169, 214, 215, 227, 234, 246, 260, 270; 戏剧与身份, 75, 146, 237—238, 246; 马士英论戏剧, 230, 231, 260, 285; 明

- 朝的戏剧,11—12,84,118;戏剧与《牡丹亭》,75,118;戏剧与服从,264;戏剧与政治,201,202,215,248,263,269,273;戏剧中角色与人的冲突,215,290;戏剧与史可法,262;戏剧与超自然现象,84,117,118,119;《桃花扇》中的戏剧,76,199—238,260,290;戏剧与坟墓,120—121
- 三大罪、五不可立之论(侯方域),249
- 三妇(评论家),20,65,68,78
- 悌(兄弟之情),277
- 田仰,187,188,191,209,214;田仰与李贞丽,283—284,287
- 童氏(《桃花扇》),248,274,275
- 拷打,241—245,249,255,298,314
- 《大藏经》(《西游记》),13
- 钱存训,111
- 杜维明,296
- 团圆,22—23
- 《第十二夜》(莎士比亚),169
- 《二十四孝》,195
- U**
- 《浮世绘》(日本版画),177
- 地府判官(《牡丹亭》),30,102,104,106,114,119;地府判官与身份,157;地府判官与钱,109—111,113,115
- V**
- 詹维克,297
- 文以诚,38—39,45
- W**
- 魏斐德,189
- 王六郎(《聊斋志异》),1—4,5,8—11,13,15
- 王熙凤(《红楼梦》),47—48,75
- 王秀楚,132,133,189
- 王昭君,168
- 王之明,241,267
- 万历皇帝,133—134,208,270
- 毕琛,184,285
- 魏国,227
- 魏忠贤,221;魏忠贤与阮大铖,147,220,222,232,234,235,268,279,283
- 文秉,247
- 文天祥,264
- 西方思想,67,82,91—94,315;西方思想与文学,22,24;在西方思想中的可视角度,50—52
- 西湖(杭州),53—54,64
- 《何谓启蒙?》(福柯),308,309—310,312
- 凯瑟琳·威尔克斯
- 《冬天的故事》(莎士比亚),25—26,290;《冬天的故事》与《牡丹亭》的比较,291—294,297,299—300,302,303,313—315,317
- 路德维希·维特根斯坦,298,303,308,317,318
- 我辈,225,237
- 我的人,100
- 武雅士,8,101
- 女人:女人与祖先崇拜,15;女人的孝道,189;女人的身份,170;女人与满族,132,133,189;女人的名字,174;女人的自画像,14
- 武松,226
- 吴应箕(《桃花扇》),153,157,261

X

西施,53
夏允彝,210
想,271
小青的崇拜者,49—50,58,217
写照,165
写真,《《牡丹亭》第十四出》,29,165
《西湖梦寻》(张岱),64
信,269
刑,242
《西游补》(董说),13,14
《西游记》,13—14
虚,124
徐宏基,269,270,277,281
徐朔方,54,76
徐渭,13
玄宗皇帝,114,120
“寻梦”(《牡丹亭》),122,227
虚情,124

Y

严嵩,227,229
杨继盛,227,231
杨联升,195
杨文骢(《桃花扇》),147,187,208,209;
 杨文骢与侯方域伪造的信,255—
 256,257,258;杨文骢与柳敬亭,
 224;杨文骢与李香君,191,192,
 201,211,217—218,231,235,284,
 286—287;杨文骢与马士英,214,
 230;杨文骢与官员,214—215;杨
 文骢的画,210;杨文骢与桃花扇,
 148,162,163—164,172,173,210;
 杨文骢与阮大铖,186,214,230
杨笑梅,54,76

扬州,132—133;扬州大屠杀,149,262
《扬州十日记》(王秀楚),189
《燕子笺》(阮大铖),214;《燕子笺》的排
 演,148,169,200,205,227,234;
 《燕子笺》中的替身;《燕子笺》的情
 节,169
尧帝,203
叶向高,94,95
叶小青,217
野史,133,252,257;野史与假太子案,
 239,240,246,255,267;弘光皇帝
 在位时期的野史,248,274,275
义子,283
永乐皇帝,329n1
雍正皇帝,80,180
有趣,173
幽室,87
幽姿,321n14
余宝琳,312
《玉禅师》(徐渭),13
余英时,92—93
袁氏兄弟,14
元朝,114,119,146
《阅微草堂笔记》,82—83,90,96
徐技,224,225

Z

杂(小角色),200
杂剧(北剧),12—13,65,77,114,282;
 杂剧中的皇帝,145—146
张岱,64,178,186,226,324n1
张隆溪,312
张溥,210
张薇(《桃花扇》),152,155,156,158,
 159;张薇与皇帝,277,278,279;张
 薇关于婚姻,287;张薇与桃花扇,

- 154, 161, 165; 张薇的想象, 236,
261, 262—263, 267, 336n29
- 赵文华, 227, 228
- 《赵氏孤儿》(李渔), 77
- 真 (likeness), 29, 30, 31, 3343,
111, 320n8
- 真 (real), 28—29, 31, 33, 43, 64, 99,
111, 283
- 甄氏, 19, 27, 71, 91, 96, 98; 甄氏与杜
宝, 136; 甄氏与杜丽娘, 129, 134,
137, 138, 139, 140, 209, 276; 甄氏
与杜丽娘的身份, 36, 40, 86—89,
170, 291; 甄氏与杜丽娘的故事,
61; 甄氏与人性, 141; 甄氏的身份,
174, 178; 甄氏与李贞丽, 187; 甄氏
与母亲, 101, 137, 139; 被甄氏认
知, 21; 甄氏的复活, 22, 42—43,
135, 140, 141
- 郑氏(万历皇帝的妾), 133
- 郑妥娘, 183, 186, 202, 218, 226, 234,
259
- 郑玄, 92
- 正名, 128, 136
- “真真”故事, 28, 47, 319n1
- 志怪, 42
- 知音, 221
- 钟嗣成, 119
- 钟子期, 221
- 永历皇帝, 205
- 周鏞(《桃花扇》), 157—158
- 朱氏家族, 183
- 朱熹, 124
- 朱由崧, 148, 157, 211, 274。也可参见
弘光皇帝; 德昌太子
- 庄屯, 218, 223
- 庄子, 37, 66, 291
- 字, 69, 73, 211, 257
- 《紫钗记》(汤显祖), 63—64
- 司徒安, 308, 309
- 左崇喜, 104, 105
- 左良玉, 将军(《桃花扇》), 148, 152; 侯
方域给左良玉的信, 223—224,
255, 256, 257, 258; 左良玉的忠诚,
198, 261, 263, 267; 左良玉围逼南
京, 147, 149, 197, 221—222, 240,
255, 256, 258, 261, 262; 左良玉与
苏昆生, 149, 150, 157, 197, 258,
262, 267
- 《左传》, 65, 210

凤凰文库书目

一、马克思主义研究系列

- 《走进马克思》 孙伯鍈 张一兵 主编
- 《回到马克思:经济学语境中的哲学话语》 张一兵 著
- 《当代视野中的马克思》 任平 著
- 《回到列宁:关于“哲学笔记”的一种后文本学解读》 张一兵 著
- 《回到恩格斯:文本、理论和解读政治学》 胡大平 著
- 《国外毛泽东学研究》 尚庆飞 著
- 《重释历史唯物主义》 段忠桥 著
- 《资本主义理解史》(6卷) 张一兵 主编
- 《阶级、文化与民族传统:爱德华·P. 汤普森的历史唯物主义思想研究》 张亮 著
- 《形而上学的批判与拯救》 谢永康 著
- 《21世纪的马克思主义哲学创新:马克思主义哲学中国化与中国化马克思主义哲学》
李景源 主编
- 《科学发展观与和谐社会建设》 李景源 吴元梁 主编
- 《科学发展观:现代性与哲学视域》 姜建成 著
- 《西方左翼论当代西方社会结构的演变》 周穗明 王玫 等著
- 《历史唯物主义的政治哲学向度》 张文喜 著
- 《信息时代的社会历史观》 孙伟平 著
- 《从斯密到马克思:经济哲学方法的历史性阐释》 唐正东 著
- 《构建和谐社会的政治哲学阐释》 欧阳英 著
- 《正义之后:马克思恩格斯正义观研究》 王广 著
- 《后马克思主义思想史》 [英]斯图亚特·西姆 著 吕增奎 陈红 译
- 《后马克思主义与文化研究:理论、政治与介入》 [英]保罗·鲍曼 著 黄晓武 译
- 《市民社会的乌托邦:马克思主义的社会历史哲学阐释》 王浩斌 著
- 《唯物史观与人的发展理论》 陈新夏 著
- 《西方马克思主义与苏联:1917年以来的批评理论和争论概览》 [荷]马歇尔·范·林登 著
周穗明 译 翁寒松 校
- 《物与无:物化逻辑与虚无主义》 刘森林 著

二、政治学前沿系列

- 《公共性的再生产:多中心治理的合作机制建构》 孔繁斌 著
- 《合法性的争夺:政治记忆的多重刻写》 王海洲 著
- 《民主的不满:美国在寻求一种公共哲学》 [美]迈克尔·桑德尔 著 曾纪茂 译
- 《权力:一种激进的观点》 [英]斯蒂芬·卢克斯 著 彭斌 译
- 《正义与非正义战争:通过历史实例的道德论证》 [美]迈克尔·沃尔泽 著 任辉献 译
- 《自由主义与现代社会》 [英]理查德·贝拉米 著 毛兴贵 等译
- 《左与右:政治区分的意义》 [意]诺贝托·博比奥 著 陈高华 译
- 《自由主义中立性及其批评者》 [美]布鲁斯·阿克曼 等著 应奇 编
- 《公民身份与社会阶级》 [英]T. H. 马歇尔 等著 郭忠华 刘训练 编
- 《当代社会契约论》 [美]约翰·罗尔斯 等著 包利民 编

- 《马克思与诺齐克之间》 [英]G. A. 柯亨 等著 吕增奎 编
- 《美德伦理与道德要求》 [英]欧若拉·奥尼尔 等著 徐向东 编
- 《宪政与民主》 [英]约瑟夫·拉兹 等著 佟德志 编
- 《自由多元主义的实践》 [美]威廉·盖尔斯敦 著 佟德志 苏宝俊 译
- 《国家与市场:全球经济的兴起》 [美]赫尔曼·M. 施瓦茨 著 徐佳 译
- 《税收政治学:一种比较的视角》 [美]盖伊·彼得斯 著 郭为桂 黄宁莺 译
- 《控制国家:从古雅典至今的宪政史》 [美]斯科特·戈登 著 应奇 陈丽微 孟军 李勇 译
- 《社会正义原则》 [英]戴维·米勒 著 应奇 译
- 《现代政治意识形态》 [澳]安德鲁·文森特 著 袁久红 译
- 《新社会主义》 [加拿大]艾伦·伍德 著 尚庆飞 译
- 《政治的回归》 [英]尚塔尔·墨菲 著 王恒 戚佩洪 译
- 《自由多元主义》 [美]威廉·盖尔斯敦 著 佟德志 庞金友 译
- 《政治哲学导论》 [英]亚当·斯威夫特 著 余江涛 译
- 《重新思考自由主义》 [英]理查德·贝拉米 著 王萍 傅广生 周春鹏 译
- 《自由主义的两张面孔》 [英]约翰·格雷 著 顾爱彬 李瑞华 译
- 《自由主义与价值多元论》 [英]乔治·克劳德 著 应奇 译
- 《帝国:全球化的政治秩序》 [美]迈克尔·哈特 [意]安东尼奥·奈格里 著 杨建国 范一亭 译
- 《反对自由主义》 [美]约翰·凯克斯 著 应奇 译
- 《政治思想导读》 [英]彼得·斯特克 大卫·韦戈尔 著 舒小昀 李霞 赵勇 译
- 《现代欧洲的战​​争与社会变迁:大转型再探》 [英]桑德拉·哈尔珀琳 著 唐皇凤 武小凯 译
- 《道德原则与政治义务》 [美]约翰·西蒙斯 著 郭为桂 李艳丽 译
- 《政治经济学理论》 [美]詹姆斯·卡波拉索 戴维·莱文 著 刘骥 等译
- 《民主国家的自主性》 [英]埃里克·A. 诺德林格 著 孙荣飞 等译
- 《强社会与弱国家:第三世界的国家社会关系及国家能力》 [英]乔·米格德尔 著 张长东 译
- 《驾驭经济:英国与法国国家干预的政治学》 [美]彼得·霍尔 著 刘骥 刘娟娟 叶静 译
- 《社会契约论》 [英]迈克尔·莱斯诺夫 著 刘训练 等译
- 《共和主义:一种关于自由与政府的理论》 [澳]菲利普·佩蒂特 著 刘训练 译
- 《至上的美德:平等的理论与实践》 [美]罗纳德·德沃金 著 冯克利 译
- 《原则问题》 [美]罗纳德·德沃金 著 张国清 译
- 《社会正义论》 [英]布莱恩·巴利 著 曹海军 译
- 《马克思与西方政治思想传统》 [美]汉娜·阿伦特 著 孙传钊 译
- 《作为公道的正义》 [英]布莱恩·巴利 著 曹海军 允春喜 译
- 《古今自由主义》 [美]列奥·施特劳斯 著 马志娟 译
- 《公平原则与政治义务》 [美]乔治·格劳斯科 著 毛兴贵 译
- 《谁统治:一个美国城市的民主和权力》 [美]罗伯特·A. 达尔 著 范春辉 等译
- 《论伦理精神》 张康之 著
- 《人权与帝国:世界主义的政治哲学》 [英]科斯塔斯·杜兹纳 著 辛亨复 译
- 《阐释和社会批判》 [美]迈克尔·沃尔泽 著 任辉献 段鸣玉 译
- 《全球时代的民族国家:吉登斯讲演录》 [英]安东尼·吉登斯 著 郭忠华 编
- 《当代政治哲学名著导读》 应奇 主编
- 《拉克劳与墨菲:激进民主想象》 [美]安娜·M. 史密斯 著 付琼 译
- 《英国新左派思想家》 张亮 编
- 《第一代英国新左派》 [英]迈克尔·肯尼 著 李永新 陈剑 译

- 《转向帝国:英法帝国自由主义的兴起》 [美]珍妮弗·皮茨 著 金毅 许鸿艳 译
- 《论战争》 [美]迈克尔·沃尔泽 著 任辉献 段鸣玉 译
- 《现代性的谱系》 张凤阳 著
- 《近代中国民主观念之生成与流变:一项观念史的考察》 阎小波 著
- 《阿伦特与现代性的挑战》 [美]塞瑞娜·潘琳 著 张云龙 译
- 《政治人:政治的社会基础》 [美]西摩·马丁·李普塞特 著 郭为桂 林娜 译
- 《社会中的国家:国家与社会如何相互改变与相互构成》 [美]乔尔·S.米格代尔 著 李杨 郭一聪 译 张长东 校
- 《伦理、文化与社会主义:英国新左派早期思想读本》 张亮 熊婴 编

三、纯粹哲学系列

- 《哲学作为创造性的智慧:叶秀山西方哲学论集(1998—2002)》 叶秀山 著
- 《真理与自由:康德哲学的存在论阐释》 黄裕生 著
- 《走向精神科学之路:狄尔泰哲学思想研究》 谢地坤 著
- 《从胡塞尔到德里达》 尚杰 著
- 《海德格尔与存在论历史的解构:〈现象学的基本问题〉引论》 宋继杰 著
- 《康德的信仰:康德的自由、自然和上帝理念批判》 赵广明 著
- 《宗教与哲学的相遇:奥古斯丁与托马斯·阿奎那的基督教哲学研究》 黄裕生 著
- 《理念与神:柏拉图的理念思想及其神学意义》 赵广明 著
- 《时间性:自身与他者——从胡塞尔、海德格尔到列维纳斯》 王恒 著
- 《意志及其解脱之路:叔本华哲学思想研究》 黄文前 著
- 《真理之光:费希特与海德格尔论 SEIN》 李文堂 著
- 《归隐之路:20世纪法国哲学的踪迹》 尚杰 著
- 《胡塞尔直观概念的起源:以意向性为线索的早期文本研究》 陈志远 著
- 《幽灵之舞:德里达与现象学》 方向红 著
- 《形而上学与社会希望:罗蒂哲学研究》 陈亚军 著
- 《福柯的主体解构之旅:从知识考古学到“人之死”》 刘永谋 著
- 《中西智慧的贯通:叶秀山中国哲学文化论集》 叶秀山 著
- 《学与思的轮回:叶秀山2003—2007年最新论文集》 叶秀山 著
- 《返回爱与自由的生活世界:纯粹民间文学关键词的哲学阐释》 户晓辉 著
- 《心的秩序:一种现象学心学研究的可能性》 倪梁康 著
- 《生命与信仰:克尔凯郭尔假名写作时期基督教哲学思想研究》 王齐 著
- 《时间与永恒:论海德格尔哲学中的时间问题》 黄裕生 著
- 《道路之思:海德格尔的“存在论差异”思想》 张柯 著
- 《启蒙与自由:叶秀山论康德》 叶秀山 著
- 《自由、心灵与时间:奥古斯丁心灵转向问题的文本学研究》 张荣 著
- 《回归原创之思:“象思维”视野下的中国智慧》 王树人 著

四、宗教研究系列

- 《汉译佛教经典哲学研究》(上下卷) 杜继文 著
- 《中国佛教通史》(15卷) 赖永海 主编
- 《中国禅宗通史》 杜继文 魏道儒 著
- 《佛教史》 杜继文 主编

- 《道教史》 卿希泰 唐大潮 著
- 《基督教史》 王美秀 段琦 等著
- 《伊斯兰教史》 金宜久 主编
- 《中国律宗通史》 王建光 著
- 《中国唯识宗通史》 杨维中 著
- 《中国净土宗通史》 陈扬炯 著
- 《中国天台宗通史》 潘桂明 吴忠伟 著
- 《中国三论宗通史》 董群 著
- 《中国华严宗通史》 魏道儒 著
- 《中国佛教思想史稿》(3卷) 潘桂明 著
- 《禅与老庄》 徐小跃 著
- 《中国佛性论》 赖永海 著
- 《禅宗早期思想的形成与发展》 洪修平 著
- 《基督教思想史》 [美]胡斯都·L. 冈察雷斯 著 陈泽民 孙汉书 司徒桐 莫如喜 陆俊杰 译
- 《圣经历史哲学》(上下卷) 赵敦华 著
- 《禅宗早期思想的形成与发展》 洪修平 著
- 《如来藏与中国佛教》 杨维中 著

五、人文与社会系列

- 《环境与历史:美国和南非驯化自然的比较》 [美]威廉·贝纳特 彼得·科茨 著 包茂红 译
- 《阿伦特为什么重要》 [美]伊丽莎白·扬-布鲁尔 著 刘北成 刘小鸥 译
- 《现代性的哲学话语》 [德]于尔根·哈贝马斯 著 曹卫东 等译
- 《追寻美德:伦理理论研究》 [美]A. 麦金太尔 著 宋继杰 译
- 《现代社会中的法律》 [美]R. M. 昂格尔 著 吴玉章 周汉华 译
- 《知识分子与大众:文学知识界的傲慢与偏见,1880—1939》 [英]约翰·凯里 著 吴庆宏 译
- 《自我的根源:现代认同的形成》 [加拿大]查尔斯·泰勒 著 韩震 等译
- 《社会行动的结构》 [美]塔尔科特·帕森斯 著 张明德 夏遇南 彭刚 译
- 《文化的解释》 [美]克利福德·格尔茨 著 韩莉 译
- 《以色列与启示:秩序与历史(卷1)》 [美]埃里克·沃格林 著 霍伟岸 叶颖 译
- 《城邦的世界:秩序与历史(卷2)》 [美]埃里克·沃格林 著 陈周旺 译
- 《战争与和平的权利:从格劳秀斯到康德的政治思想与国际秩序》 [美]理查德·塔克 著 罗炯 等译
- 《人类与自然界:1500—1800年间英国观念的变化》 [英]基思·托马斯 著 宋丽丽 译
- 《男性气概》 [美]哈维·C. 曼斯菲尔德 著 刘玮 译
- 《黑格尔》 [加拿大]查尔斯·泰勒 著 张国清 朱进东 译
- 《社会理论和社会结构》 [美]罗伯特·K. 默顿 著 唐少杰 齐心 等译
- 《个体的社会》 [德]诺贝特·埃利亚斯 著 翟三江 陆兴华 译
- 《象征交换与死亡》 [法]让·波德里亚 著 车槿山 译
- 《实践感》 [法]皮埃尔·布迪厄 著 蒋梓骅 译
- 《关于马基雅维里的思考》 [美]利奥·施特劳斯 著 申彤 译
- 《正义诸领域:为多元主义与平等一辩》 [美]迈克尔·沃尔泽 著 褚松燕 译
- 《传统的发明》 [英]E. 霍布斯鲍姆 T. 兰格 著 顾杭 庞冠群 译
- 《元史学:十九世纪欧洲的历史想象》 [美]海登·怀特 著 陈新 译

- 《卢梭问题》 [德]恩斯特·卡西勒 著 王春华 译
《自足语文学:为语义最简论和言语行为多元论辩护》 [挪威]赫尔曼·开普兰
 [美]厄尼·利珀尔 著 周允程 译
《历史主义的兴起》 [德]弗里德里希·梅尼克 著 陆月宏 译
《权威的概念》 [法]亚历山大·科耶夫 著 姜志辉 译

六、海外中国研究系列

- 《帝国的隐喻:中国民间宗教》 [英]王斯福 著 赵旭东 译
《王弼〈老子注〉研究》 [德]瓦格纳 著 杨立华 译
《章学诚思想与生平研究》 [美]倪德卫 著 杨立华 译
《中国与达尔文》 [美]詹姆斯·里夫 著 钟永强 译
《千年末世之乱:1813年八卦教起义》 [美]韩书瑞 著 陈仲丹 译
《中华帝国后期的欲望与小说叙述》 黄卫总 著 张蕴爽 译
《私人领域的变形:唐宋诗词中的园林与玩好》 [美]王晓山 著 文韬 译
《六朝精神史研究》 [日]吉川忠夫 著 王启发 译
《中国社会史》 [法]谢和耐 著 黄建华 黄迅余 译
《大分流:欧洲、中国及现代世界经济的发展》 [美]彭慕兰 著 史建云 译
《近代中国的知识分子与文明》 [日]佐藤慎一 著 刘岳兵 译
《转变的中国:历史变迁与欧洲经验的局限》 [美]王国斌 著 李伯重 连玲玲 译
《中国近代思维的挫折》 [日]岛田虔次 著 甘万萍 译
《为权力祈祷》 [加拿大]卜正民 著 张华 译
《洪业:清朝开国史》 [美]魏斐德 著 陈苏镇 薄小莹 译
《儒教与道教》 [德]马克斯·韦伯 著 洪天富 译
《革命与历史:中国马克思主义历史学的起源,1919—1937》 [美]德里克 著 翁贺凯 译
《中华帝国的法律》 [美]D. 布朗 等著 朱勇 译
《文化、权力与国家》 [美]杜赞奇 著 王福明 译
《中国的亚洲内陆边疆》 [美]拉铁摩尔 著 唐晓峰 译
《古代中国的思想世界》 [美]史华兹 著 程钢 译 刘东 校
《中国近代经济史研究:明末海关财政与通商口岸市场圈》 [日]滨下武志 著 高淑娟 孙彬 译
《中国美学问题》 [美]苏源熙 著 卞东坡 译 张强强 朱霞欢 校
《翻译的传说:构建中国新女性形象》 胡缨 著 龙瑜成 彭珊珊 译
《〈诗经〉原意研究》 [日]家井真 著 陆越 译
《缠足:“金莲崇拜”盛极而衰的演变》 [美]高彦颐 著 苗延威 译
《从民族国家中拯救历史:民族主义话语与中国现代史研究》 [美]杜赞奇 著 王宪明 高继美
 李海燕 李点 译
《传统中国日常生活中的协商:中古契约研究》 [美]韩森 著 鲁西奇 译
《欧几里得在中国:汉译〈几何原本〉的源流与影响》 [荷]安国凤 著 纪志刚 郑诚 郑方磊 译
《毁灭的种子:二战及战后的国民党中国》 [美]易劳逸 著 王建朗 王贤知 贾维 译
《理解农民中国:社会科学哲学的案例研究》 [美]李丹 著 张天虹 张胜波 译
《18世纪的中国社会》 [美]韩书瑞 罗有枝 著 陈仲丹 译
《开放的帝国:1600年的中国历史》 [美]韩森 著 梁侃 邹劲风 译
《中国人的幸福观》 [德]鲍吾刚 著 严蓓雯 韩雪临 伍德祖 译
《明代乡村纠纷与秩序》 [日]中岛乐章 著 郭万平 高飞 译

- 《朱熹的思维世界》 [美]田浩 著
- 《礼物、关系学与国家：中国人际关系与主体建构》 杨美慧 著 赵旭东 孙珉 译 张跃宏 校
- 《美国的形象：1931—1949》 [美]克里斯托弗·杰斯普森 著 姜智芹 译
- 《清代内河水运史研究》 [日]松浦章 著 董科 译
- 《中国的经济革命：20世纪的乡村工业》 [日]顾琳 著 王玉茹 张玮 李进霞 译
- 《明清时代东亚海域的文化交流》 [日]松浦章 著 郑洁西 译
- 《皇帝和祖宗：华南的国家与宗族》 科大卫 著 卜永坚 译
- 《中国善书研究》 [日]酒井忠夫 著 刘岳兵 何莺莺 孙雪梅 译
- 《大萧条时期的中国：市场、国家与世界经济》 [日]城山智子 著 孟凡礼 尚国敏 译
- 《虎、米、丝、泥：帝制晚期华南的环境与经济》 [美]马立博 著 王玉茹 译
- 《矢志不渝：明清时期的贞女现象》 [美]卢苇菁 著 秦立彦 译
- 《山东叛乱：1774年的王伦起义》 [美]韩书瑞 著 刘平 唐雁超 译
- 《一江黑水：中国未来的环境挑战》 [美]易明 著 姜智芹 译
- 《施剑翘复仇案：民国时期公众同情的兴起与影响》 [美]林郁沁 著 陈湘静 译
- 《工程国家：民国时期(1927—1937)的淮河治理及国家建设》 [美]戴维·艾伦·佩兹 著 姜智芹 译
- 《西学东渐与中国事情》 [日]增田涉 著 周启乾 译
- 《铁泪图：19世纪中国对于饥馑的文化反应》 [美]艾志端 著 曹曦 译
- 《危险的边疆：游牧帝国与中国》 [美]巴菲尔德 著 袁剑 译
- 《华北的暴力与恐慌：义和团运动前夕基督教传播和社会冲突》 [德]狄德满 著 崔华杰 译
- 《历史宝筏：过去、西方与中国的妇女问题》 [美]季家珍 著 杨可 译
- 《姐妹们与陌生人：上海棉纱厂女工，1919—1949》 [美]艾米莉·洪尼格 著 韩慈 译
- 《银线：19世纪的世界与中国》 林满红 著 詹庆华 林满红 译
- 《寻求中国民主》 [澳]冯兆基 著 刘悦斌 徐磬 著
- 《中国乡村的基督教：1860—1900 江西省的冲突与适应》 [美]史维东 著 吴薇 译
- 《认知变异：反思人类心智的统一性与多样性》 [英]G. E. R. 劳埃德 著 池志培 译
- 《假想的满大人：同情、现代性与中国疼痛》 [美]韩瑞 著 袁剑 译
- 《男性特质论：中国的社会与性别》 [澳]雷金庆 著 [澳]刘婷 译
- 《中国的捐纳制度与社会》 伍跃 著
- 《文书行政的汉帝国》 [日]富谷至 著 刘恒武 孔李波 译
- 《城市里的陌生人：中国流动人口的空间、权力与社会网络的重构》 [美]张骊 著 袁长庚 译
- 《重读中国女性生命故事》 游鉴明 胡纓 季家珍 主编
- 《跨太平洋位移：20世纪美国文学中的民族志、翻译和文本间旅行》 黄运特 著 陈倩 译

七、历史研究系列

- 《中国近代通史》(10卷) 张海鹏 主编
- 《极端的年代》 [英]艾瑞克·霍布斯鲍姆 著 马凡 等译
- 《漫长的20世纪》 [意]杰奥瓦尼·阿瑞基 著 姚乃强 译
- 《在传统与变革之间：英国文化模式溯源》 钱乘旦 陈晓律 著
- 《世界现代化历程》(10卷) 钱乘旦 主编
- 《近代以来日本的中国观》(6卷) 杨栋梁 主编
- 《中华民族凝聚力的形成与发展》 卢勋 杨保隆 等著
- 《明治维新》 [英]威廉·G. 比斯利 著 张光 汤金旭 译

《在垂死皇帝的王国:世纪末的日本》 [美]诺玛·菲尔德 著 曾霞 译

《戊戌政变的台前幕后》 马勇 著

《战后东北亚主要国家间领土纠纷与国际关系研究》 李凡 著

八、当代思想前沿系列

《世纪末的维也纳》 [美]卡尔·休斯克 著 李锋 译

《莎士比亚的政治》 [美]阿兰·布鲁姆 哈瑞·雅法 著 潘望 译

《邪恶》 [英]玛丽·米奇利 著 陆月宏 译

《知识分子都到哪里去了:对抗 21 世纪的庸人主义》 [英]弗兰克·富里迪 著 戴从容 译

《资本主义文化矛盾》 [美]丹尼尔·贝尔 著 严蓓雯 译

《流动的恐惧》 [英]齐格蒙特·鲍曼 著 谷蕾 杨超 等译

《流动的生活》 [英]齐格蒙特·鲍曼 著 徐朝友 译

《流动的时代:生活于充满不确定性的年代》 [英]齐格蒙特·鲍曼 著 谷蕾 武媛媛 译

《未来的形而上学》 [美]爱莲心 著 余日昌 译

《感受与形式》 [美]苏珊·朗格 著 高艳萍 译

《资本主义及其经济学:一种批判的历史》 [美]道格拉斯·多德 著 熊婴 译 刘思云 校

九、教育理论研究系列

《教育研究方法导论》 [美]梅雷迪斯·D.高尔等 著 许庆豫等 译

《教育基础》 [美]阿伦·奥恩斯坦 著 杨树兵等 译

《教育伦理学》 贾馥茗 著

《认知心理学》 [美]罗伯特·L.索尔索 著 何华等 译

《现代心理学史》 [美]杜安·P.舒尔茨 著 叶浩生等 译

《学校法学》 [美]米歇尔·W.拉莫特 著 许庆豫等 译

十、艺术理论研究系列

《另类准则:直面 20 世纪艺术》 [美]列奥·施坦伯格 著 沈语冰 刘凡 谷光曙 译

《弗莱艺术批评文选》 [英]罗杰·弗莱 著 沈语冰 译

《当代艺术的主题:1980 年以后的视觉艺术》 [美]简·罗伯森 克雷格·迈克丹尼尔 著 匡
骁 译

《艺术与物性:论文与评论集》 [美]迈克尔·弗雷德 著 张晓剑 沈语冰 译

《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》 [英]T. J. 克拉克 著 沈语冰 诸葛沂 译

《自我与图像》 [英]艾美利亚·琼斯 著 刘凡 谷光曙 译

《艺术社会学》 [英]维多利亚·D.亚历山大 著 章浩 沈杨 译

十一、中国经济问题研究系列

《中国经济的现代化:制度变革与结构转型》 肖耿 著

《世界经济复苏与中国的作用》 [英]傅晓岚 编 蔡悦等 译

《中国未来十年的改革之路》 《比较》研究室 编