

古典戏剧美学的新贡献

——孟称舜“当行”论试析

萧 作 铭

孟称舜应当跻身于我国第一流戏剧家的行列,不仅是因为他的剧作是他那个时代启蒙思想的一束强烈的折光,而且还因为他在戏剧美学方面有了很多新发现和新创造。他在继承前人理论遗产和总结创作实践经验的基础上,构筑了以“当行家之为尤难”为基本命题的古典现实主义戏剧美学理论体系,并以自己的评论和创作的艺术实践体现了这种理论,在理论和实践方面都对古典戏剧美学的发展作出了不可磨灭的崭新贡献。

孟称舜在崇祯癸酉(公元1633年)所作的《古今名剧合选序》中说:“吴兴臧晋叔之论备矣:一曰情辞稳称之难,一曰关目紧凑之难,又一曰音律谐叶之难,然未若所称当行家之为尤难也。”(以下凡引自本文,均不再注明)他认为臧晋叔在《元曲选·序二》中所阐述的作曲(包括剧本创作和舞台演出)理论是完备的,对臧晋叔已经细致分析了的“情辞稳称”、“关目紧凑”、“音律谐叶”一笔带过,而对他认为最重要的“当行家之为尤难”大加发挥,提出了以“当行”论为主体的戏剧美学体系。所谓“当行”论,是孟称舜对戏剧艺术基本特征的理论概括。

何谓“当行”?不同的人有不同的解释。在戏剧理论领域,这个概念经历了一个从蒙眬到清晰的不间断演变和完善的过程。

同对其他事物的认识一样,我国的戏剧家对他们所创造的戏剧的特征最初也是认识不清的。他们开初往往是沿用旧的理论范畴,把戏剧当作诗词嬗变的产物,只从审音协律、造语用事、开头结尾等方面来剖析戏剧作品。这些当然都是分析戏剧不可缺少的方面,但并不是戏剧不同于诗词的主要方面,因而他们的分析就得不到要领,弄不清戏剧不同于诗词的特征。14世纪的高明有所突破,他说“论传奇,乐人易,动人难”^①;15世纪的丘浚也说“戏场无笑不成欢,用此辣人观看”^②,都是从戏剧演出的客观效果方面,窥见了戏剧的某些奥秘。

16世纪的何良俊首先将词论中的“当行”概念引进了戏剧评论领域。他说,《拜月亭记》“高出《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高,然终是当行”。接着他加以解释说:“‘拜新月’二折,乃櫟括关汉卿杂剧语。他如‘走雨’、‘错认’、‘上路’、馆驿中相逢数折,彼此问答,皆不须宾白,而叙说情事,宛转详尽,全不费词,可谓妙绝。”^③他这里说的“当行”,是指《拜月亭记》唱词所具有的特点。其中有两重含义:一是指《拜月亭记》唱词继承了以关汉卿为代表的元杂剧本色派的传统;一是说这种唱词符合戏剧作品的要求,能准确地表达情事。所谓“叙说情事,宛转详尽”,已经道出了戏剧文学语言的某些特征。不过,何良俊分析的是《拜月亭记》的唱词,他只是在对这种唱词的赞赏中表达了自己对戏剧特征的某种蒙眬认识,在举例说明这种唱词“当行”特点之后,他又回到了旧的思维轨道,说它们“正词家所谓‘本色语’”^④,在

何良俊的心目中，“当行”与“本色”几乎有同样的含义。因此，这种“当行”概念的理论意义是新旧掺杂的。

何良俊以后，徐渭、李贽、汤显祖等人，对“当行”的解释没有什么进展。

对“当行”概念作了新的解释的是臧晋叔。他还在重弹“诗变而词，词变而曲”的老调，却系统地总结了剧本创作和舞台演出的“情辞稳称”、“关目紧凑”、“音律谐叶”等三方面的经验，特别是他指出了戏剧家有名家和行家的区别。他说：“总之，曲有名家，有行家。名家者，出入乐府，文彩烂然，在淹通宏博之士，皆优为之；行家者，随所妆演，无不摹拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羡者色飞，是惟优孟衣冠，然后可与于此。故称曲上乘首曰当行”^⑤。这就清楚地表明，他已冲破了只以文词、音律评论戏剧的传统观念的束缚，凿开了认识戏剧特征的鸿蒙，看到了只能供案头欣赏的“名家”之作与可以活现于舞台的“行家”之作的区别所在。他在盛赞“当行”之作方面与何良俊一脉相承，而给“当行”概念注入了前所未有的内容，对戏剧特征的认识大大向前跨进了一步。

臧晋叔说的“当行”，用现代话来说，就是要求剧本能适应二度创作的舞台演出；而演出则要尽可能地摹拟生活，作到“宛若身当其处，而几忘其事之乌有”。显然，他抓住了剧本创作和舞台演出的生命攸关的问题：写了剧本而不能演出，将是一堆废纸；演出而不能肖似生活，也不会有好的效果。臧晋叔对“当行”的戏剧作品的要求是：既要“出入乐府，文彩烂然”，有好的音律与文词；更要能“随所妆演”，“摹拟曲尽”，象“优孟衣冠”那样逼真生活，收到“能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羡者色飞”的艺术效果，这表明他已经认识了戏剧艺术的基本特征。因此，臧晋叔的贡献是巨大的。直到现在，他的这种美学观点仍未减弱其光芒。

臧晋叔的理论也有未能尽如人意的地方，比如他只是指出剧本应该符合舞台演出的要求，对剧本如何才能符合这种要求则未加说明；又比如他过分强调了戏剧演出对生活要“摹拟曲尽”，不懂得戏剧艺术需要虚构的道理；而对戏剧艺术的中心——塑造舞台人物形象，则更是语焉不详。因此，他的理论存在着明显的空白。填补这些空白，进行进一步探索和创造的，就是孟称舜。

孟称舜说：“予学为曲而知曲之难，且少以窥夫曲之奥焉”，是说他通过戏剧创作发现了戏剧的奥秘；他又在继承前人遗产的基础上，发挥了臧晋叔“当行”的观点，阐述了更加系统、完整而成熟的戏剧美学理论——“当行”论。他也在重复“诗变为词，词变为曲”的老话，但他懂得了“其变愈下，其工益难”的道理，全面而深刻地认识了诗词等文学样式与“曲”这种戏剧文学的不同特点。他说：“诗词之妙，归之乎传情写景”，“境尽于目前，而感触于偶尔”，诗词主要是抒情写景，所表现的生活是比较狭窄有限的；又说：“吾尝为诗与词矣，率吾意之所到而言之，言之尽吾意而止矣”，诗词是表达个人的感触意念的，只要言之尽意就可以了，其表现手段也是有限的；而诗词“所为情与景者，不过烟云花鸟之变态，悲喜愤乐之异致而已”，自然谈不上舞台人物塑造的问题。戏剧作品则不同。他说“至于曲，则忽为之男女焉，忽为之苦乐焉，忽为之君主仆妾金夫端士焉”，又说：“迨夫曲之为妙，极古今好丑贵贱、离合死生，因事以造形，随物而赋象，时而庄言，时而谐谑，孤末靓担，合傀儡于一场，而征事类于千载，笑则有声，啼则有泪，喜则有神，叹则有气：非作者身处于百物云为之际，而心通乎七情生动之窍，曲则恶能工哉！”这就是说，“曲”这种文学艺术样式要按生活的本来面貌表现广阔的生活面，运用的表现手段更加丰富多彩而特别需要有意识地虚构，要塑造出活生生的舞台人物形象。这就是戏剧文学戏剧艺术的基本特征。剧本具备了这些特征，就能适应舞台演出的要求；舞台艺术家依据这样的剧本，就能创造出活的舞台艺术形象。这样的剧本和舞台演

出,就是“当行”的戏剧。因此,我们说孟称舜的“当行”论概括了戏剧的基本特征,是有充分根据的。

孟称舜还强调指出,戏剧家要创作这种“当行”的作品必须具备两个先决条件:一是对变幻万千的社会生活与人们复杂微妙的内心世界进行深入的体验和感受,即所谓“身处于百物云为之际,而心通乎七情生动之窍”;一是在进行艺术创造时要张开想象的翅膀,翱翔于自己的艺术世界,即所谓“学戏者不置身于场上,则不能为戏;而撰曲者不化其身曲中之人,则不能为曲”。这样,孟称舜在透辟地剖析戏剧基本特征的同时,还为创造戏剧作品指出了一条切实可行的道路。他强调的实质上是艺术必须植根于生活以及艺术创造要运用艺术想象这两个重大的美学理论问题。因此,他的“当行”论就有了厚实可靠的基础,而成为一种完整而成熟的现实主义戏剧美学理论。

以上我们从总体上给孟称舜的“当行”论勾勒了一个大致轮廓,并肯定了它的美学理论意义。下面拟对构成这种理论体系的各个子系统作较为深入的分析,并探讨它们在孟称舜艺术实践中实现的情况,从而充分认识孟称舜“当行”论的具体内容及其在戏剧美学史上的地位与作用。

构成孟称舜“当行”论的第一个子系统,是关于戏剧应当按照事物的本来面貌表现广阔的生活,即戏剧表现生活特点的论点。

从整体看,孟称舜的“当行”论是继承和发展了臧晋叔的理论;而从局部看,他还采撷了其他戏剧家的成果。关于戏剧应当表现广阔的生活,就明显地是由汤显祖的论点衍变而来。汤显祖在《宜黄县清源师庙记》中指出,杂剧传奇“生天生地生鬼生神,极人物之万途,攒古今之巨变”。这与孟称舜说的“极古今好丑贵贱,离合死生”及“忽为之男女焉……”相对照,其间联系的脉络,一目了然。不同的是,汤显祖是将这个论点作为他的艺术应当表现“情”的一个组成部分,因为“人生而有情”,需要发泄,于是“流乎啸歌,形诸动摇”,由歌唱、舞蹈而至“生天生地生鬼生神”的杂剧传奇。汤显祖也触及到了戏剧艺术的基本特征,但他没有留意这一点,而是在他那“情”的启蒙思想领域内进行思维活动。因此接下去说的是“一勾栏之上,几色目之中,无不纾徐焕眩,顿挫徘徊”,其基本思想与臧晋叔相似,后面又说的是“使天下之人无故而喜,无故而悲,……无情者可使有情”的艺术效果。孟称舜改造和发展了汤著祖的论点,明确指出戏剧与诗词等旧的文艺样式相比,有其显著的特点,它表现的生活面更加宽阔。他还循着自己的思路前进,揭示了戏剧如何才能表现这种广阔的生活面。“因事以造形,随物而赋象”,说的就是按照事物的本来面貌创造形象,才能表现广阔生活面的问题。这样,戏剧表现生活特点的论点就构成了孟称舜“当行”论的一个子系统,其中又包含戏剧表现着广阔的生活与按事物本来面貌表现生活两个具体的论点。

体现孟称舜“当行”论这一子系统的,还有他的评论与创作的艺术实践。在评论方面,他指出“曲”与词“分途不同”,表现生活的特点不同,不能以评论词的标准来评论“曲”,于是选取了多方面反映生活的元明杂剧数十种,编为《古今名剧合选》,以此作为戏剧创作的“《文选》诸书”,即作剧的典则。在创作方面,他留存的作品不算很多。但仅以现存作品而言,确实作到了“极古今好丑贵贱、离合死生,因事以造形,随物而赋象”。其一是多方面地表现了生活。既有揭露社会黑暗的《死里逃生》、《残唐再创》,又有抒写爱国情怀的《二胥记》,更多的当然是在当时时代思潮主流“情”的笼罩下,描写青年男女爱情的《眼儿媚》、《花前一笑》、《桃源三访》、《娇红记》等。其实,他的许多剧作都多角度多层次地表现了生活,以上不过是就这些剧作的题材特点而言的。其二是描写了许多情趣盎然、生动活泼的戏剧场面。其中有的“取境

幽艳”，抒情浓郁；有的“苍凉悲壮”，可使神鬼夜啼，都令人叹为观止。《花前一笑》第三折写唐伯虎点素香，写得“点点琼花飞满砌，纷纷仙女下瑶池”。《残唐再创》第三折写行军打仗，是“残唐杀运实录”，写得“字字可泣鬼神”。《二胥记·演阵》写孙武指挥吴王宫女操练，“又风流，又雄爽”，令人应接不暇，倪鸿宝在其眉批中称赞说：“此事是古今第一出好戏，应有此第一篇好文字装演。”其他如《二胥记》的“鞭尸”、“下船”、“哭庭”，《贞文记》的“竞渡”、“成仁”、“场戏”，《桃源三访》第二折，《死里逃生》第三出，都有情趣、气氛不同的精彩戏剧场面出现，这些都是他“因事以造形，随物而赋象”的结果。

构成孟称舜“当行”论的第二个子系统，是关于戏剧创作的虚构及运用多种表现手段的论点。

由于“诗言志”理论的影响，长期以来我国的叙事文学得不到发展，也很少有人探讨艺术创作必须虚构的道理。本文的任务不在全面讨论这一问题。从戏剧创作看，我国戏剧家很早就懂得戏剧是“搬演”故事，但孟称舜以前还没有人真正揭示戏剧虚构的真理。沈继飞说过《邯郸梦》“绘梦境为真境”^⑥，又绘真境为梦境，不过他阐述的是《邯郸梦》的主旨，讲的是死生梦觉的哲学问题，而不是艺术虚构的美学问题。徐复祚也说过“传奇皆是寓言”。“不必求其人与事实之”，似乎已窥见了艺术虚构的堂奥，可惜他阐述的是不能将“传奇”当作信史看待，因此下面接着说“即今《琵琶记》之传，岂传其事与人哉？传其词耳”^⑦，对艺术虚构这一真理也就失之交臂了。

孟称舜不同，他指出戏剧创作要“合傀儡于一场”，揭示了戏剧创作必须虚构的真理。他是从戏剧的多种特殊表现手段中悟出这一真理的。“时而庄言，时而谐谑，孤末靚担”是说戏剧是由不同角色扮演不同人物，运用不同的语言、动作等种种手段，来表现生活；因而戏剧所表现的就不是真正的生活，而是一种虚构。孟称舜还说不出虚构这一术语，他就运用当时人们早已普遍熟悉的事物表述了这一思想——“合傀儡于一场”。我们不能苛求古人，要孟称舜用科学的概念、严密的逻辑阐明艺术虚构的道理。但“合傀儡于一场”这句话所体现的艺术虚构的思想是准确无误的，对此应该给予充分的肯定。更值得肯定的是，他还懂得艺术虚构应该符合生活的逻辑真实，紧接着又加了一句：“而征事类于千载”。这就表明他已初步领会了艺术创作的辩证法。

我们再看看他的艺术实践如何贯彻了这一美学思想。孟称舜的绝大部分剧作都是自觉地进行艺术虚构创作出来的。其中突出的如《英雄成败》将历来被人咒骂的黄巢描写成一个失败的英雄，《娇红记》在申纯娇娘身上寄寓先进的社会理想，成为同类题材作品的最佳篇章，都是成功地运用艺术虚构的例子。他的剧作也有失败的，如《贞文记》失败的原因之一，就是拘泥于具体的生活事件而未能改造加工，即没有进行艺术虚构。孟称舜对各种戏剧表现手段也是运用自如的。他肯定马致远《荐福碑》“半真半谑，行文绝无粘带”，“自是绝高手笔”^⑧。他自己的优秀作也取得了这样的成就。如《娇红记》“访丽”之后写“题花”，“玩图”之后写“要盟”，《眼儿媚》四折的情节有幽会、堂责、泣别、团圆的发展，情绪和气氛经历了喜悦、愤恨、悲苦、欢庆的变化。这些都可谓“时而庄言，时而谐谑”。对“孤末靚担”各种角色，他都随意驱遣，为其艺术虚构的整体服务。在《二胥记》中，他还打破了生旦为主的传奇惯例，让申包胥伍子胥成为贯串全剧的主角，以适应表现主题的需要。他特别注意艺术描写的真实和逻辑，在《汉宫秋》第二折汉元帝唱词“怎下的教他环佩影摇青冢月，琵琶声断黑江秋”上的批语说：“二句虽属成语，但青冢二字用在此时，未妥。”^⑨因此时昭君尚未离长安，“青冢”二字显然是马致远的疏忽。孟称舜自己对艺术描写真实的追求，也是孜孜不倦的。如《桃花人面》曾写叶

蕤儿因思念崔护而倚门长望，又称崔护为“崔郎”，显然都很不妥当；于是在《桃源三访》中就改倚门长望为登楼远眺，改“崔郎”为“崔生”。这样就合乎叶蕤儿的身分、性格和处境，显得合情合理了。因此，他的剧作一般说可以“征事类于千载”，符合生活逻辑。

构成孟称舜“当行”论的第三个子系统，是关于塑造舞台人物形象的论点。

舞台人物形象的塑造是戏剧艺术最容易引起注意的问题，孟称舜以前的理论家剧作家多有所涉及。如徐渭肯定《西厢记·草桥惊梦》“模写如画”，李贽称赞《西厢记·惊艳》“摹出多娇态度，照出狂痴行径，令人恍然欲飞”，汤显祖指出《焚香记》“画出老鸨反复情状，并桂姐怨恨情由，真如活现”等，说的都是舞台人物形象塑造问题。臧晋叔认为戏剧“行家”应该是“随所妆演，无不摹拟曲尽”，显然也是指舞台形象的创造。这些都为孟称舜构筑他的这个子系统提供了有益的借鉴。他说，戏剧演出应该“笑则有声，啼则有泪，喜则有神，叹则有气”。与臧晋叔的论点相比，显然进展不大，包含的理论意义比较单薄。他更多的是象徐渭、李贽、汤显祖那样，在对《古今名剧合选》的许多剧作的评论中，来阐述关于舞台人物形象塑造的戏剧美学思想的。

从其评论看，这一子系统又包括塑造什么样的舞台人物形象及如何塑造舞台人物形象两个子系统。

就塑造什么样的舞台人物形象而言，孟称舜提出了三方面的标准：第一，他要求创造性格鲜明的舞台人物形象。因此，他称赞《李逵负荆》“曲语句句当行，手笔绝高绝老，至其摹象李山儿，半粗半细，似呆似慧，形景如见，世无此巧丹青也”，肯定《燕青博鱼》中的燕青写得“又粗莽又精细，似是蓼儿洼上人口气，固非名手不办”，欣赏《红线女》写红线女“无酸雾气，亦无卤莽气，极似侠女声口”^⑩。第二，他要求创造性格统一的舞台人物形象。因此，他就批评了损害人物性格统一的某些描写，在《赛娥冤》第一折〔混江龙〕上的批语说：“吴兴本增有‘催人泪的是锦烂漫花枝横绣榻，断人肠的是剔团圆月色挂妆楼’等语，太觉情艳，不似赛娥口角”；还批评了不注意人物心情与环境协调一致的现象，指出《中山狼》第四折〔双调·新水令〕描写“村居景色似好，但不似忙里逃生语”^⑪。第三，他要求创造性格丰满的舞台人物形象。既要求写出人物的神情风貌，还要求揭示人物的内心世界。因此，他肯定《青衫泪》第一折〔油葫芦〕“说虔婆神情都出”，称赞其第三折〔太平令〕写人物内心活动“真怨怒，假温存，字字如画”，欣赏《梧桐雨》第三折〔太清歌〕描写唐明皇在杨贵妃缢死后的愁苦，是“善写愁者，于常境更进一层”^⑫。孟称舜还没有深入到塑造艺术典型的问题，但在塑造艺术形象方面，已经提出了如此系统、全面的论点，不能不使人惊叹。在戏剧美学发展史上，这些论点有着继往开来的作用。

在如何塑造舞台人物形象方面，孟称舜着重强调两个方面：

其一是重视通过戏剧语言来塑造人物形象。由于习惯势力的影响，他论述得更多的是唱词塑造形象的作用。在《倩女离魂》楔子的〔幺篇〕上，孟称舜批道：“数语备极，娇痴无赖”，就是肯定这支曲词生动地描写了倩女“娇痴无赖”的性格。他在《青衫泪》第一折〔天下乐〕的批语说“妙在作留客语，便的是妓女语致”，在《倩女离魂》第一折〔混江龙〕的批语说“絮絮叨叨，说尽儿女情肠”^⑬，都是清楚地告诉人们：写出好的唱词，就可以生动地表现特定人物的心境、情趣和性格。与前人不同的是，他还充分肯定了宾白的作用。他说《老生儿》、《赵氏孤儿》等剧的宾白“直欲与太史公《史记》列传同工矣”，“可与小说演义同观”^⑭，这也就是清楚地告诉人们：写出好的宾白，就可以象《史记》列传、小说演义那样塑造出生动的人物形象。关于宾白在塑造人物形象中的作用，是孟称舜的一个新发现，虽然所论不多，但对后世颇有影

响。

其二重视通过舞台表演来塑造人物形象。《翰林风月》第一折写樊素有意引小蛮到花园中听白敏中弹琴，又怕老夫人知道，便再三要小蛮回去；听到白敏中要出书房，便躲到金井边的梧桐树下，但有月光照出她们的身影。这段描写真实地表现了樊素既想成人之美，又怕承担责任的复杂心里。孟称舜称赞说“的真儿女家做作光景，甚妙”^⑤，是肯定这段描写能转化成舞台动作，塑造出舞台人物形象。《东堂老》第三折写扬州奴在走投无路的情况下，受到东堂老子的教育，决心改过自新的过程。从剧本看，这一折没有引人注目的唱词和宾白，但描写了复杂的舞台动作，孟称舜称赞它“摹写败子回头，老人点化处，俱有生气”^⑥，也肯定了舞台表演在塑造人物形象中的作用。这说明他已经认识了戏剧作为舞台艺术的特点。

关于孟称舜的剧作如何体现了他的塑造舞台人物形象的美学思想，我们不想一一对号入座式地说明，因为这方面成功的例子实在太多了。粗略浏览一下他的剧作，就可以看到他塑造了许多生气勃勃的人物形象，例如失败的英雄黄巢、凶僧了缘、爱国志士申包胥等等。他写得最多、最成功的是一个个可爱的青年女子，而同是追求爱情自由幸福的青年女子，又写得面目各异。《眼儿媚》中的江柳大胆泼辣，不同于《桃源三访》中的叶蓁儿温柔多情。《花前一笑》的素香的突出特点是慧眼识俊，《娇红记》中的王娇娘则经历了更多、更激烈的内心冲突，显得更为深沉、执着。可以毫不夸张地说，孟称舜剧作中的某些形象已经达到了艺术典型的高度。另外，《娇红记》的“会娇”、“晚绣”、“泣舟”，《桃源三访》的第一折、第四折，《眼儿媚》的第一折、第三折等，在运用戏剧语言、舞台动作细致地描摹人物的内心世界、塑造生动的人物形象方面，都取得了卓越的成就。他的剧作在通过尖锐激烈的戏剧冲突来塑造人物形象方面，也有许多成功的经验，突出的如《娇红记》、《二胥记》、《英雄成败》、《死里逃生》等。只是他还没有总结这些经验，使之上升到理论的高度，因而在塑造人物形象这个子系统中，留下了重大的隙漏。

三 辩证法告诉我们：“任何运动形式，其内部都包含着本身特殊的矛盾”，“只有注意了这一点，才有可能区别事物”^⑦。我国的戏曲是我国各种文学艺术长期发展的历史产物，但人们在很长的时间里对它的特殊矛盾缺乏明晰的认识，弄不清戏曲与诗词等文艺样式的区别，甚至将它与另一种诗歌形式散曲混在一起统称为“曲”，这自然不利于它的发展。孟称舜的“当行”论全面揭示了戏曲的基本特征，揭示了它的特殊矛盾，就能够使它从众多的文学艺术样式中区别出来，使人们真正认识它、理解它，因而将促进它的发展。这就是孟称舜在我国古典戏剧美学发展史上所作的卓越贡献。

同时，他不仅提出了系统的理论，而且将这种理论付诸实践。众所周知，判断一种理论是否先进和科学，不止要看这种理论本身是否系统和周密，更要看它在现实中实践的程度。孟称舜的“当行”论，从理论与实践的结合上证明了它的先进性和科学性。因此，孟称舜对戏剧美学发展的贡献是巨大的。

孟称舜除了提出系统的“当行”论之外，还有许多引人瞩目的美学见解：

他一反传统的偏见，对不同风格的作品都同样看待，认为“雄爽婉丽二者”未可强分轩轻，将《古今名剧合选》分编为“柳枝”、“酹江”二集，对其中的优秀作品都给予了高度评价。

他不拘于门户之见，指出对戏剧创作“沈宁庵专尚协律，汤义仍专尚工辞，二者俱为偏见”，敢于批评自己尊崇的前辈戏剧大师，表现了他严肃认真地对待真理。其治学精神无私无畏，值得称道和学习。

他是“情”的启蒙思想的积极鼓吹者，称赞《倩女离魂》是“传情绝调”，并以它为所选元剧

的“压卷”之作。在论词时，他指出，无论何种风格的作品，只要“本于作者之情”，“作者极情尽态，而听者洞心耸耳。如是者皆为当行，皆为本色。”^⑩因此，他的美学思想的社会属性在当时是先进的。

从美学的角度看，上述几点前人论述都较多，它们与揭示戏剧特征的“当行”论的关系也不密切，因此本文未进行探讨，但也是不能忽略的。

诚然，孟称舜“当行”论纲领性的文章《古今名剧合选序》篇幅不长，许多批语显得比较零碎，而且其理论体系中还有一些重大隙漏，这些都是必须指出的。但是，孟称舜确实提出了许多前人未曾提出的新的美学见解，因此，在戏剧美学发展史上，他的历史功绩是熠熠生辉的。不仅如此，他的“当行”论中的许多论点，对后世戏剧美学发展有着重大影响，其中如关于艺术想象和虚构的思想，关于戏剧运用多种手段表现生活的思想，关于重视宾白和舞台动作的思想，都在我国古典戏剧理论集大成者李渔那里得到了继承和发展。例如李渔《闲情偶寄·语求肖似》中所阐述的艺术创作应当“设身处地”地进行艺术想象的思想，就明显地受到了孟称舜的启发。

综上所述，我们认为孟称舜的“当行”论在古典戏剧美学发展史上的作用和影响是不可磨灭的。新近出版的《中国古典编剧理论资料汇辑》^⑪，对孟称舜的论述未录一字。这可能是疏忽，但是不应该的。

注释：

① 高明《琵琶记·副末开场》

② 丘浚《伍伦全备忠孝记·副末开场》

③④ 何良俊《四友斋丛说》卷二十七“词曲”

⑤ 臧晋叔《元曲选·序二》

⑥ 沈际飞《题邯郸梦》

⑦ 徐复祚《曲论》

⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯ 孟称舜《古今名剧合选》

⑰ 毛泽东《矛盾论》

⑱ 孟称舜《古今词统序》

⑲ 中国戏剧出版社 1984年4月第1版