

中国戏曲不把舞台作为截取生活实景的镜框，不强调演戏的再现功能而强调它的表现功能，就如同梅兰芳在《中国京剧的表演艺术》一文中说的：“中国观众出去要看剧中的故事内容之外，更着重看表演”，“群众的爱好程度，往往决定于演员的技术”。他认为，京剧作为一种古典歌舞剧，综合的因素很多，这么多综合进去的成分主要是通过演员体现出来的，“京剧舞台艺术中以演员为中心的特点，更加突出”。

戏曲美学论

Aesthetics of Chinese Opera

上海书画出版社

张庚 | 著

蓝凡 | 导读

1
2

戏曲美学论

Aesthetics of Chinese Opera

上海书画出版社

张庚 | 著

蓝凡 | 导读

责任编辑 徐明松
技术编辑 钱勤毅
封面设计 潘志远

图书在版编目(CIP)数据

戏曲美学论 / 张庚著; 蓝凡导读. — 上海: 上海书画出版社, 2004.8
(中国艺术院校艺术研修丛书)
ISBN 7-80672-930-5

I. 戏... II. ①张... ②蓝... III. 戏曲 - 艺术美学
- 中国 - 文集 IV. J801-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第065206号

* 中国艺术院校艺术研修丛书

戏曲美学论

张庚著 蓝凡导读

上海书画出版社出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcp@online.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 889 × 1194 1/24

印张: 5.34

印数: 0,001-3,000

版次: 2004年8月第1版 2004年8月第1次印刷

书号: ISBN 7-80672-930-5/J·843

定价: 18.00元

作者简介

张庚（1911-2003）

中国戏剧理论家、教育家、戏曲史家。原名姚禹玄，湖南长沙人。生于1911年1月22日。1932年在武汉参加中国左翼戏剧家联盟武汉分盟工作。1934年在上海任剧联常委。1938年到延安，任鲁迅艺术学院戏剧系主任。解放战争期间，任东北鲁迅艺术学院副院长兼文工团四团团团长。1950年任中央戏剧学院副院长。1952年任中国戏曲研究院副院长，后又兼任中国戏曲学院院长。1979年任中国艺术研究院副院长。

20世纪30年代，张庚从事话剧运动，著有《戏剧概论》、《戏剧艺术引论》，参加过《保卫芦沟桥》等剧本的集体创作，改编、创作过话剧《秋阳》，歌剧《异国之秋》、《永安屯翻身》等，还导演过多部话剧、歌剧。几十年来，张庚研究戏剧创作中的实际问题，并总结中国戏剧体系的特点，逐步形成了自己的“剧诗”说理论。

蓝凡

1978年考入文化部文学艺术研究院（即中国艺术研究院）研究生部为研究生，1981年获文艺硕士学位。现为上海大学影视艺术技术学院教授、上海大学艺术与传播研究中心主任、《艺术学》丛刊主编、《中华舞蹈志》全国总编。

编撰有：《中西戏剧比较论稿》（上海优秀图书奖）、《中国京剧史》（上卷主编，1992、1994、1995年，社科成果一等奖，北京、上海市政府）、《吴越民间信仰民俗》（主要撰稿，1998年，上海社科成果一等奖，上海）、《上海文化通史》（主要撰稿，2002年，上海社科成果三等奖）以及《傅全香艺术论》、《五大名剧评述》、《中国古代的儿童戏剧》等。

目 录

| | |
|-------------|----|
| 导言····· | 1 |
| 关于剧诗····· | 5 |
| 戏曲的形式····· | 31 |
| 戏曲美学三题····· | 65 |

导 言

希腊戏剧、印度梵剧和中国戏曲是世界上最古老的戏剧文化，虽然中国戏曲至12世纪才算真正形成完整形态，但今天仍然活跃在民众中间，影响着老百姓生活的，只有中国戏曲。八百多年来，三百多个剧种，数以万计的剧目，在红氍毹上唱着庶民的喜怒哀乐，演着人间的人生百态。

社会学家潘光旦教授在《中国伶人血缘之研究》一书中引用美国传教士明恩溥的话说：

戏剧可以说是中国独一无二的公共娱乐；戏剧之于中国人，好比运动之于英国人，或斗牛之于西班牙人。正好比站在庐山外能识庐山的真面目，这位神甫对中国戏曲的观察非常细致又到位。数百年来，中国老百姓将看戏当作了第一娱乐需求，婚丧喜事，农闲节日，茶余饭后，看戏是最大的去处。假如从古代的酬神禳鬼的傩舞、傩戏算起，这种看戏的习俗时间还要久远。宋人陆游有诗说：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”满村的男女老少都在讨论《琵琶记》，更不要说搬演农村“目连戏”时千人属和、百村轰动的壮观了。

中国戏曲的演出，在古代所受到的客观限制最少，上至皇宫御苑、华贵厅堂，下至江湖码头、穷乡僻壤，只要一方“红氍毹”或谷场空地，就能轻歌曼舞敷衍故事。皇帝后妃、达官贵族，贩夫走卒、山民野老，甚至于聋哑残障者，也都能从看戏中得到乐趣。可以这样说，中国老百姓的历史知识，他们的忠孝节义、敬老扶幼的道德思想，全都是从《三国》、《水浒》这些戏里得来的。

元代陶宗仪在《南村辍耕录·院本名目》提出“戏曲”这个名词，其实远在中国戏曲形

成之初，古人就通过各种形式来探究这一艺术样式的本质特征。无论是苏轼的戏剧“游戏说”，还是马令等人的戏剧“讽谏说”，都想从戏剧的功能上来探讨中国戏曲的特质问题。随着元代南戏和杂剧的繁荣，人们对戏曲本质特征的思考也开始活跃起来。夏庭芝的《青楼集志》、周德清的《中原音韵》、钟嗣成的《录鬼簿》等一大批专门著作的出现，使元人对戏曲的认识有了艺术程度上的提高。随着明清城市经济的发展、市民阶层的壮大和戏曲艺术的繁荣，明清人对戏曲特征的认识发生了质的飞跃。“本色当行”戏曲理论的提出，是明清两代戏剧家对戏剧自身艺术特性认识的杰出贡献。

中国戏曲不把舞台作为截取生活实景的镜框，不强调演戏的再现功能，而强调它的表现功能，就如同梅兰芳在《中国京剧的表演艺术》一文中说的“中国观众除去要看剧中的故事内容而外，更着重看表演”，“群众的爱好程度，往往决定于演员的技术”。他认为，京剧作为一种古典歌舞剧，综合的因素很多，这么多综合进去的成分主要是通过演员体现出来的，“京剧舞台艺术中以演员为中心的特点，更加突出”。程砚秋也说：“我国传统表演艺术和西洋演员的最大区别之一是，在舞台艺术的整体中，我们把表演提到至高无上的地位。西方虽然也有表演中心理论，而且是主要学派，但终不能像中国学派这样把表演看作是唯一的。欧洲戏剧的发展规律是：时代的美学观点支配着剧本写作形式，剧本写作形式又在主要地支配着表演形式；戏曲却是：时代的美学观点支配着表演形式，表演形式又在主要地支配着剧本的写作形式。”（《程砚秋文集》）

布莱希特有一次在观看了京剧《打渔杀家》后说：

一个年轻女子，渔夫的女儿，在舞台上站立着划动一艘想像中的小船。为了操纵它，她用一把长不过膝的木桨。水流湍急时，她极为艰难地保持身体平衡。接着小船进入一个小湾，她便比较平衡地划着。就是这样的划船，但这一情景却富有诗情画意，仿佛是很多民谣

所吟咏过、众所周知的事。这个女子的每一动作都宛如一幅画那样令人熟悉，河流的每一转弯处都是一处已知的险境，连下一次的转弯处在临近之前就使观众觉察到了。观众的这种感觉是通过演员的表演而产生的，看来正是演员使这种情景叫人难以忘怀。

布莱希特眼中的惊奇正好说明了中国戏曲的奥妙。梅兰芳在《谈谈京剧的艺术》一文中曾总结说：“京剧是一种继承了传统的说唱文学，又加上歌舞表演的综合戏曲形成。它把无限的空间都融化在演员的表演里面，又利用分场、连场、套场，使故事连贯，一气呵成。演员的表演也可以不受时间和空间的限制。因此，从传统的表演方法中，可以看出京剧的舞台设计，不是写实的设计风格，而是一种民族戏曲歌舞化的写意风格。”可以这样说，从元代陶宗仪提出“戏曲”这个名词后，人们对中国戏曲奥妙的探究就一直没有停止过。

张庚先生从新文艺工作者的角度切入对中国戏曲的研究，主张研究戏曲理论必须先研究戏曲史。他与郭汉城共同主编的《中国戏曲通史》(1981)，通过古代戏曲与各个时代的政治、经济、文化的关系，探索戏曲发展规律。因此他对戏曲艺术的研究，是把戏曲作为综合艺术的整体，追本溯源，探流述变而深具“史”的深度。他又通过中外各种不同艺术的比较，来科学地把握和总结戏曲艺术的规律，特别是针对各个时期戏曲创作和戏曲改革运动，有的放矢，切中时弊，因而他对戏曲美学的研究，又深具“论”的现实意义，独具功力。

本书选录的三篇论著，《关于剧诗》写于1962年5月，后收录于1984年文化艺术出版社出版的《张庚戏剧论文集》中；《戏曲的形式》一文是张庚先生在戏曲理论进修班上的讲稿；《戏曲美学三题》发表与《文艺研究》1990年第一期。张庚先生的论著很多，这三篇论著可说集中体现了他不同时期对中国戏曲特征的思考，前两篇谈的也都是有关戏曲的基本美学问题，而第三篇论著的题目原本就叫“戏曲美学三题”，所以我们把收录在一起的这三篇论著统称为《戏曲美学论》。

永樂大典卷之一萬三千九百九十一 三末

戲 戲文二十七

小孫屠古仇書會編撰題目。李瓊梅設計麗春園孫必貴相會成夫婦。
 朱邦傑識法明犯法遭盆平沒興小孫屠木白滿庭芳。白髮相催青春
 不再。勸君莫羨精神賞心樂事。乘興莫因循。浮世落花流水。鎮長是會少
 離頻。須知道轉頭吉夢。誰是百年人。雍容絃誦罷。試追投古傳往事閑憑
 想像梨園格範。編撰出樂府新聲。喧譁靜竚看歡笑和氣。鶯陽春後行子
畢不知教。演甚傳奇。衆應。遭盆平沒興小孫屠木白滿庭芳。昔日孫家
 雙名必達。花朝行樂春風。瓊梅李氏賣酒亭上幸相逢。從此媾為夫婦。光
 弟謀苦不相從。因外徃。瓊梅水性再續舊情濃。暗去梅香首級。潛奔它處
 大主勞籠。陷兄弟必貴。盆吊死郊中。幸得天教再活。蓮嫂婦。說破狂蹤。三
 見鬼。一齊擒住。遂斷在開封。木下土召粉蝶兒。生長開封。詩書盡皆歷
 遍。奈功名五行薄。淺論榮華。隨分有稱吾心。且問懷共詩羽。酒侶歡宴。
 一生不得文章力。欲上青天未有因。聖朝不負男兒志。蟬娥為伴一枝

《永樂大典戲文三種》，據錢南揚校注《永樂大典戲文三種校注》說：“此書已流出國外，1920年，叶玉甫先生恭綽游歐，從倫敦小古玩肆中購回來的，一直放在天津某銀行保險庫中。抗戰勝利之後，此書遂不知下落。現在流傳的僅幾種鈔本及根據鈔本的翻印本，可惜見不到原書了。這次校注，即據古今小品書籍印行會的排印本。”“這三本戲文，都是書會才人所編寫的。才人是不得志于時的小知識分子，他們接近市民階層，和士大夫階級的所謂名公不同。在他們的戲劇中，對舊社會利欲熏心的丑惡嘴臉，往往有所揭露。”

关于剧诗

我想谈的题目是关于“剧诗”。西方人的传统看法，剧作也是一种诗，和抒情诗、叙事诗一样，在诗的范围内也是一种诗体。我国虽然没有这样的说法，但由诗而词，由词而曲，一脉相承，可见也认为戏曲是诗。戏剧在我国之所以称为戏曲，是与拿来清唱的抒情或叙事的“散曲”相对待的，这样看来，我国也把戏曲作为诗的一个种类看待。

把剧本当作一种诗的形式看，我以为是很有道理，而且在今天是很有好处的。我们做诗很讲究诗意，写起剧本来有些人就不去注意什么诗意不诗意了。比方修辞，连有些歌剧都不大讲究，话剧当然更有理由不拘这些“小节”了。何况诗意的内容决不止于修辞。如果我们把剧作提到诗的水平来要求它，不管它是歌剧和话剧，可能会对剧作水平的提高有好处，甚至有很大的好处也说不定。

下面所谈的，虽然多半涉及歌剧，但我想对于话剧的作者也是可以做参考的。

张庚(1911—2003)，中国著名的戏剧理论家和戏曲史家。原名姚禹玄，湖南长沙人。1934年开始从事戏剧活动。历任延安鲁迅艺术学院戏剧系主任，东北鲁迅文艺学院、中央戏剧学院、中国戏曲研究院副院长，中国戏曲学院院长，《戏剧报》主编和中国艺术研究院副院长，中国戏剧家协会副主席。他在1939年发表的论文《话剧的民族化与旧剧的现代化》一文中，提出了话剧应向戏曲学习的问题，引起当时戏剧界的注意。建国后，张庚深入基层，密切接触剧作者和演员，并对编演现代戏、新编历史戏和整理、改编传统剧目等问题进行了深入探讨。在戏曲的表演、导演、音乐和舞台美术上积累了丰富的舞台实践经验。前后主编和著有《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》以及《戏剧艺术引论》、《论新歌剧》、《论戏曲表现现代生活》、《戏曲艺术论》、《张庚戏剧论文

集》等著作，从美学上总结了
中国戏剧文化的特殊规律和
特征。他提出的“剧诗”理论，
从中国的传统文艺理论出发，
对中国的戏曲艺术作了科学
的总结。

诗言志最早见于《尚书·
尧典》：“诗言志，歌永言，声
依永，律和声。”朱自清在《〈诗
言志辨〉序》中，认为这是中
国历代诗论“开山的纲领”。从
先秦开始，“诗言志”就为社会
普遍接受，儒家和道家都赞成
这种说法。而关于“诗言志”的
“志”是什么，在先秦以来就一
直存有分歧。如《左传》所指，
乃是“赋诗言志”的意思，意
为“诗是言诗人之志”，“志”的
含义侧重指思想、志向、抱负
等。《礼记·乐记》则提出“情
动于中，故形于声”，当时诗、
乐不分，“志”含有情，将情志
并举了。六朝后，“诗言志”的
理论逐渐形成三个支派：一是

诗

中国的传统说法：“诗言志。”虽然只有三个字，其中却存在着真理。“志”是什么呢？“在心为志，发言为诗。”“志”是在心里的，它是一种愿望、感想、感慨、情绪，以至于意见，以至于对人物是非的评论等等。总之，其中包括了情和理，也就是感情和思想。有些人谈感情，把它说得与思想不发生关系，好像它是孤立的一种精神活动，但人类社会中间，特别是阶级社会中间，纯然盲目的感情是不是可能存在呢？毛泽东同志说，从来没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。所以谈诗而把感情解释成孤立、盲目的，显然是片面的。反不如古人所说的“在心为志，发言为诗”来得恰当而朴素。当然，这是古人说的话，在我们今天，在心里的志，发表出来可以是散文，也可以是议论，而不一定都是诗。不过，要成其为诗，心中总得先有“志”才行。没有“志”的诗是不能存在的。当然也有许多名为诗而其实不成其为诗的东西，比方我们在颐和园的许多墙壁上读到的那些翰林们专门写给皇帝看的“诗”就是这一类。据说宋朝的皇帝赵祯很风雅，一来就要那些大臣们做诗，大臣们也摸到他的规律，知道他要出些什么题目，就事先做好了，到时间一抄。有一天，皇帝忽然另换了题目，这些大臣们在精神和夹带上两无准备，结果做出一批连文字都不通的东西来。诗做到这个地步，当然谈不上心里有什么非发表

出来不可的意见了。也不是说，凡做给皇帝看的都不成其为诗。像魏徵的《述怀》就是言之有物的诗。诗道：

中原初逐鹿，投笔事戎轩。纵横计不就，慷慨志犹存。杖策谒天子，驱马出关门。请缨系南粤，凭轼下东藩。郁纆陟高岫，出没望平原。古木鸣寒鸟，空山啼夜猿。既伤千里目，还惊九折魂。岂不惮艰险？深怀国士恩。季布无二诺，侯嬴重一言。人生感意气，功名谁复论。

尽管这首诗的思想有些地方在今天看来并不高明，尽管在艺术上也不是上乘，但那真挚的感情，蓬勃的、勇往直前的气概却是很动人的。初唐的诗人，在中国数百年的分裂战乱之后，很多人都有一股殷切盼望国家统一、强盛的强烈感情，他们不只抒发了个人的感情，也代表了当时的千百万人民，魏徵的诗中也流露了这种感情。但如果我们读了杨炯的《从军行》，就会对于这种感情感受得更深：

烽火照西京，心中自不平。牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城。雪暗雕旗画，风多杂鼓声。宁为百夫长，胜作一书生。

过去有人曾经把诗人分为两派，一是言志派，一是载道派。似乎言志就不能载道，载道就不能言志。这些人还有一

以裴子野为代表的重志（理）派，一是以陆机为代表的重情派，一是以刘勰、钟嵘为代表的情志并举派。而其主流是情志并举派。后世诗论者如唐代孔颖达、白居易，清代的叶燮、王夫之，都坚持这一主流。“五四”以来，在文化界仍有争议。朱自清认为“志”属志向怀抱（朱自清《诗言志辨》），周作人认为“言志”就是“言情”（周作人《中国新文学源流》），闻一多通过考证，认为“志”应该包括“志”（记诵）、“事”（记事）、“情”（抒情）三重含义（《闻一多全集·甲集·歌与诗》）。张庚先生认为言志和载道总是统一的，开宗明义的先将“剧诗”存在的宗旨大义作了交待。

比起西方早期如古希腊的文艺理论，中国古代早期文论对情感在艺术创作中的作用十分重视，魏晋以后，由于抒情性更强的五言诗得到了长足的发

展，人们对艺术的特点和规律有了进一步的认识。唐孔颖达在《毛诗正义》中说：“诗者，人志意之所之适也。虽有所适，犹未发口，蕴藏在心，谓之志。发见于言，乃名为诗。言作诗者，所以舒心志愤懣，而卒成于歌咏。故《虞书》谓之‘诗言志’也，包管万虑，其名曰心；感物而动，乃呼为志。志之所适，外物感焉。……《艺文志》云：‘哀乐之情感，歌咏之声发。’此之谓也。”在《左传正义》中，他更明确地说：“在己为情，情动为志，情、志一也。”在他看来，情和志之间并无根本区别。施蛰存在《七十年文选（杂文）·诗话》中说：一个偶然的会，和几个青年人谈到诗。我说：诗言志。青年甲说：文何尝不能言志？青年乙说：诗也可以抒情，不光言志。我说：言志就包括抒情在内。青年丙说：感情和意志不属于同类，包括不进去。我说：

种看法，认为只有言志派才是真正的诗人，而载道派做的诗都是要不得的、假的。这是不合乎诗的实际情况的。诗是要言志，无志是不成其为诗。但是一个诗人的志难道就不可能和“道”相结合吗？所谓“道”者，无非就是真理的意思，难道一个诗人的“志”只能是个人特有的喜怒哀乐吗？他就不能为一个时代的理想所吸引而产生与千百万人民有联系的喜怒哀乐吗？能的！前面所引的两位初唐诗人的诗就是有力的证明。

也不是说言志和载道总是统一的。比方那个道已经不是真理，而成了真理的反面，那时的诗人就载不了这个道了，而那时的载道派的确也就只能做那些给皇帝捧场的不成其为诗的“诗”了。其实，这样的载道派也不是真在那里相信什么“道”，他也不过在说些连自己也不相信的鬼话而已。这就是那些颐和园墙壁上的诗。

也还有另外一种情形。这时的“道”的确是真理，的确是为千百万人民所需要，但是这位诗人却还接受不了，因为他的思想水平不高，生活圈子狭小。也许他有他的志，但那是个人的小志，一些鸡毛蒜皮的喜怒哀乐而已。如果这位诗人在理性上已经开始认识了这个“道”，而在感情上却还接受不了的时候，那他的“志”和他的“道”就是矛盾的。所以毛主席就劝小资产阶级的知识分子在为工农兵这个问题上不仅仅要思想上起变化，感情上也要起变化，要在感情上爱工

农兵。鲁迅先生也说，首先要是个革命人，然后才能写得出革命文学。所有这些话无不是说明一个道理：今天的革命作家，只有先有了共产主义的理想，有了为它献身的精神，他的志才能和党的道、人民的道结合得起来，才具备了写出有思想、有感情的好诗的条件。最近读到陈毅同志这样一首诗：

南国烽烟二十年，此头须向国门悬；后死诸君多努力，捷报飞来当纸钱。

这样的诗，不是诗人的小我已经和革命事业发生了血肉的关系，那是无论如何写不出来的。

但千万不能就此把“志”和“道”的关系误解成为两者是合二而一的。它们并不是一个东西，它们应当一致，也可能一致，但决不能把它们等同起来。我们所说的“道”，所说的真理，虽然是从生活实践中间来的，但它经常是以普遍化、抽象化、理论化了的形式存在的。而一首诗里所表现出来的“志”，却必然是而且必须是感性的、具体的、形象的。尽管它中间贯串着“道”，但这个“道”必须贯串在具体的情景、形象、感受中间。如果一首诗中间的“道”是赤裸裸的、干巴巴的，那就不成其为诗，而成为所谓“哲理诗”，成为和尚的偈语了。新诗中的口号标语也属于这一类。

“诗言志”是和“文以载道”区别开来的。显然，施蛰存先生和张庚先生对“诗言志”的理解是一致的。“志”是情、境、理的统一。张庚先生提出，“诗言志”应该是有情、有境、有理。情理交融，情境相生，才算得上是上乘之诗作。无疑，张庚先生在这里进一步阐明了中国传统“诗言志”论说的内涵，为他的“剧诗”说提供了坚实的理论依据。

中国古典文论主张“诗言志”、“诗缘情”、“诗者，根情、苗言、华声、实义”，特别看重诗歌抒发诗人的主观情志。即使是叙事诗，其抒情性也相当

明显。外在现实必须内化为诗人的心理现实即变成诗人情志的一部分才能发而为诗。剧诗既称为诗，就具有一般诗的特点，即言志，也即情、境、理的统一，这是张庚先生提出“剧诗说”的逻辑起点。正是从这一逻辑起点，给出了中国戏曲最大的审美特征——抒情性。其实，“情动于中而形于言”，确实是古人对戏曲的最基本认识。明代李贽认为，戏曲的好处全在于“发于情性，由乎自然”。在他看来，既然戏曲是以活生生的人（演员），以充满感情的人为主要媒介和手段，那么戏曲这种得天独厚的特点，就理应比其他文艺样式在审美上更宜“传情”和“动情”，因而就更具情感的审美力量。他接着说，只有当剧作家有了“夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载”，“发狂大叫，流涕恸哭，不能自止”的激情时，才能使

也有人走到另一极端，根本排斥哲理，或者说，排斥思想性在诗中间的作用。严羽就说：“诗有别趣，非关理也。”他认为诗与理一点关系也没有。我们却认为有关系，但理就不是诗，如果把理作成诗就是“坠入理障”，理成了障碍，成了不能帮助发挥诗情的东西，那也就入不了歧途了。理在诗中中间应当是帮助更深入地感受和认识事物底蕴的东西才成。

这也就是说，诗不仅仅要有普遍的真理，也同样需要特殊的具体事物。但这里又容易坠入另一重魔障，那不是“事障”。要表现具体的真实，写真人真事，一点也不能变动，一点也不能集中；写历史，一点也不能虚构，一定要按照历史书上的一点一滴去写。这种搞法为什么也是一障呢？因为这中间排斥了作者对于对象处理的权利，所谓处理，实际上也就是作者对于对象的认识、看法的一种表现，也就是作者对于这个具体对象所产生的志。排斥了志，而要求“客观地”、机械地去表现事物，它的结果当然无从产生诗，只是产生新闻通讯或者重述一通历史而已。说实在的，就是新闻，难道没有立场吗？历史难道就没有史观吗？要求绝对忠实于事实的首尾，实际也并无这种可能性，其结果无非使得作品忠于现象的真实而已。

“诗言志”，其中应当有情、有境、有理。情理交融，情境相生，这才是诗的上乘。

剧诗

前面谈到，诗也可以分成抒情、叙事和剧诗之类。一般的诗多半属于抒情诗。叙事诗则是述说一个故事的。我国的《木兰辞》、《孔雀东南飞》，新诗中的《王贵与李香香》都属这一类。剧诗呢？我国的元杂剧、明清传奇都是，《白毛女》一类的新歌剧也是。如果从广义来说，不把诗的意义限于韵文的话，话剧也可以称为剧诗。现在我们还是就狭义来说。

剧诗既称为诗，也就应当具有一般诗共有的特点。诗应当言志，剧诗当然也应当言志。可是剧本这种文学形式和别的文学形式有个很大的不同之点，它不让作者直接向观众说一句话。作者只能写出人物的对话或独白来。在这种特殊条件之下，作者用什么方法来言自己的志呢？有些剧作者爱借人物的口来说出自己要说的话，但是我们知道，如果要成功地刻画一个人物的性格，就必须让人物只说自己能够说得出来的话，而不能强迫人物去说那些他本来说不出，只是作者自己急于想说的话。当然，一个剧作者硬要这样做也可以，只是其结果却会使观众觉得不真实、不合理、不动人，因而我们所企图达到的说服观众、教育观众的目的也就落空了。有些剧作者不大懂这条道理。他们越是把那些自己急于想表白的话硬摊派给人物说，尽管那些话是多么有思想性，多么慷慨激昂，尽管剧作者自认多么有煽动性，大多数的观众往往

剧作具有感人的审美魅力。明末的戏曲家祁彪佳说得更明白，说戏曲创作，“作情语者，非写得字字是血痕，终未极情之至”。清代的大戏曲家李渔非常反对那种“看不动情，唱不发调，曲止闻声，态不摹情”的表演，称之为“无情之曲”的死曲，没有任何感人的力量。只有当演员在表演中做到神情酷肖，“悲者黯然魂消”，“欢者恬然自得”，才能“变死音为活曲”，产生巨大感人的审美力量。汤显祖的《牡丹亭》在当时具有这么感人的审美力量，其重要一点，就是因为作家和演员都具有浓烈的激情，这种例子在戏曲发展史上是举不胜举的。



天津戏剧博物馆“歌舞台”
陈列的戏神——唐明皇李隆基。
演戏也有信仰神，这是西方戏
剧所无法想像的。