

中国古典戏曲诗性研究

易勤华著



江西人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国古典戏曲诗性研究 / 易勤华著. — 南昌 : 江西人民出版社, 2010.8

ISBN 978-7-210-04567-0

I. ①中… II. ①易… III. ①古代戏曲—戏剧文学—文学评论—中国 IV. ①I207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 150728 号

中国古典戏曲诗性研究

作者: 易勤华

责任编辑: 辛康南

封面设计: 关 科

出版: 江西人民出版社

发行: 新华书店

地址: 江西省南昌市三经路 47 号附一号

编辑部电话: 0791-6899190

发行部电话: 0791-6899036

邮编: 330006

网址: www.jxpaph.com

E-mail: xkn5928@126.com

2010 年 8 月第一版 2010 年 8 月第一次印刷

开本: 787×1092 毫米 $1/_{16}$

印张: 19

字数: 27 万

印数: 1000 册

ISBN 978-7-210-04567-0

赣版权登字: 01-2010-119

版权所有, 侵权必究

定价: 32.00 元

承印厂: 江西省昌华印刷厂

赣人版图书凡属印刷、装订错误、请随时向承印厂调换

序

勤华的博士学位论文《中国古典戏曲诗性研究》即将由江西人民出版社出版。作为他的导师，我很乐意为这本专著作序，并愿我的推荐能引起学界同仁的关注。

在我指导的中国古代戏曲研究方向的学生中，勤华可说是本专业的“边缘人物”。他取得了文学硕士学位后，却踏进了经济圈，从事金融投资工作，还挂职到地方政府分管工业和金融等。勤华是个视野开阔、知识面很宽、认知能力很强的人，他在经济部门的业绩得到肯定后，又重新拾起对中国古典文学的学术兴趣，以优异的考试成绩重返高校，从我专攻戏曲。

勤华出生于江西，长期在江西工作。江西号称“戏曲之乡”。从勾栏瓦舍的杂戏表演，到家乐戏班的厅堂歌舞，江西戏曲经过漫长的千年发育，今天仍保持勃勃生机，且以最丰富的艺术肌体，最具有特色的演剧方式，充分展示中国戏曲这一艺术形态的宏富内涵和鲜明的民族特色。勤华从江西戏曲文化的积淀中，无疑接受了潜移默化的影响，这不仅潜隐在他自身文化的品格和个性中，而且烙印在他的心灵纽带上，不时萌生从整体上把握戏曲艺术特性的热切愿望和深入探索中国戏曲的艺术奥秘的执着追求。所以，当他告知以“中国戏曲的诗性”为攻读博士学位的研究课题，我觉得是最合适的选择，认为他作这个课题有得天独厚的优势，便一直以赞赏的态度等待他完成研究成果。

关于中国戏曲的研究，自上世纪八十年代始，呈现一种全方位多维拓展的态势。研究的热点，不仅聚焦在戏曲文本的思想价值上，而且把戏曲视为民俗文化的汇总和集大成、非物质文化遗产的艺术范本，从思

维方式、哲学意识、宗教心理、伦理准则、审美观念，一直到它肌体中任何一种表现，都作了不同程度的探索。而这样探索最能触及中国戏曲的美学形态及其本质特征的，即是戏曲诗性研究。

戏曲和传统诗词虽是不同的艺术（文学）样式，但它们所滋生的民族土壤都是同一的，在它们各自特殊的充满个性的文化品格中，有着天然的血缘联系。特别是长期主宰中国文学传统的抒情成份，不仅成为诗歌的本体特征，而且哺育了戏曲的诗性特征，使戏曲作品和舞台表演无不呈现出浓郁的情感基调，从故事的编织、情节的构置、冲突的展示，一直到舞台上演员的唱念和动作表演，都以情感渲染至上，务求把戏剧意境诗化。勤华正是基于这样的认识，在理论层面上理智地避开了两个极端：一是不让戏曲诗性完全颠覆戏曲性，也就是不要从诗本体的角度过分彰显戏曲的诗的特征；二是不要过分强调诗与戏剧之间的矛盾，“在诗性和戏剧性、剧场性之间徘徊甚至迷失方向。”所以，勤华在论文的开篇对诸家诗性说作了精心辨析，于研究的论题有了正确的定位后，提出“以戏剧为坐标，即以‘诗剧’为基点，来逐一探讨戏曲的诗性特征”。他所建立的理论平台内含有创新的因子，其视域是高远的，思辨脉络是清晰的，能从总体上为其探索戏曲的诗性特征提供正确的导向。在当前已出版的有关戏曲诗性研究的论著中，勤华的这本专著，其持论是有见地的，论断多显公允中肯，分析常见阐发幽微的思想深度。固而，当它尚未正式出版，只是挂在学校博士论文的网站，论文中一些精彩的论述，就为海内外同课题的研究者所关注，多有引用。

应可肯定，勤华奉献了一部学术份量颇为厚重的著作。与前哲时贤内的论著相比，他对戏曲诗性的研究，是在一个更为开阔的理论空间中进行的，而且其论述的涵盖面也有相应的扩充。他在对戏曲诗性

总体把握的基础上，还就其文学表现和舞台呈现作了戏剧化的动态描述，相较而言，舞台呈现的内容略显单薄，但这也是研究者关注常显不够的地方。勤华希望有所突破，他舍弃了就戏论戏的惯用形式，而是立足于系统阐发，从“由谁演”、“怎样演”和“演什么”三个方面搭建了一个初步成型的理论体系，围绕着戏曲诗化这一重要特征，对中国戏曲以演员为核心的舞台演出体制、戏曲歌舞化的表演形式和戏曲故事寓言性三大论题，从舞台美学的角度加以观察和审视，从而肯定诗性也是戏曲舞台表演追求的最高层次的艺术目标。这样的研究方法，不仅视角新颖，而且把对具体剧目的品赏贯穿其中，颇有理论深度又不凿空而论，其作出的论断也足以使我们对戏曲诗性作更深入的思考，确是有学术价值的一家之言。

当然，勤华的专著，我的观点都可能引起学术界不同意见的争论。这种争论对我和勤华都是有益的，是学术发展的一种有力促进。我们定以诚挚的态度，期待和欢迎学界同仁的正误指南。



二〇一〇年十二月二十三日

于福州仓山

目 录

第一章 绪 论	1
1.1 论题缘起	1
1.2 研究范围	4
1.3 论述架构	5
第二章 戏曲诗性的质疑与界说	7
2.1 成说辨析	9
2.1.1 黑格尔的偏见：中国没有戏剧体诗.....	10
2.1.2 古代曲学家的痴迷：诗剧基本不分.....	12
2.1.3 王国维的矛盾：在诗与剧之间徘徊.....	16
2.1.4 余上沅的诗剧观：徜徉在古典的空灵之境....	21
2.1.5 张庚的二元论述：“剧诗说”和“表演中心论”...	24
2.1.6 张庚戏曲诗性理论的缺陷及被误读.....	36
2.2 诗性界说	44
2.2.1 戏曲诗性：诗剧与剧诗.....	44
2.2.2 戏曲诗性：形态论与本质论.....	46
2.2.3 戏曲诗性：诗意诗情与具体表现形态.....	50
2.2.4 戏曲诗性与戏剧性、剧场性之关系.....	58
第3章 戏曲诗性的总体把握	66
3.1 艺术历程	66
3.1.1 似乎一个悖论：戏曲的早出和晚熟.....	66
3.1.2 戏曲成熟的标志：表演与诗歌的结合.....	68
3.1.3 诗人的介入：从演员戏剧到作者戏剧.....	75
3.2 曲为本位	79
3.2.1 曲：音乐严整性和诗歌整一性	79

3.2.2 元杂剧：最佳处不在思想结构，而在其文章	82
3.2.3 明清传奇：基本上延续了元杂剧曲为本位的艺术形态85	
3.3 逞才肆情	89
3.3.1 诗词正统的接续：不关风化体，纵好也枉然	89
3.3.2 戏曲作品：逞才肆情的载体	93
3.4 中和含蓄	98
3.4.1 中和含蓄的诗艺观	98
3.4.2 戏曲艺术的中和之美	99
3.4.3 戏曲艺术的含蓄写意	107
第4章 戏曲诗性的文学表现	113
4.1 情感基调	113
4.1.1 相思之苦：爱情上的疏离感	114
4.1.2 感士不遇：政治上的失意情结	119
4.2 结构类型	125
4.2.1 叙事结构：非情节的故事展示方式	125
4.2.2 情感渲染：戏曲的主要结构线索	127
4.2.3 意境：叙事结构与情感结构之关系	139
4.3 人物形象	143
4.3.1 剧中人物：以代言体的诗歌来塑造	144
4.3.2 剧作家与戏剧主人公的关系：融入其中又置身其外	152
4.3.3 剧中人物之关系：冲突的诗意化	159
4.4 语言运用	167
4.4.1 戏曲文学：诗化语言的至高地位	167
4.4.2 节奏韵律：戏曲语言诗化的外在形式	170
4.4.3 诗情画意：戏曲语言诗化的内在品格	177
4.4.4 以雅为正：戏曲语言风格的整体诗化	181
第5章 戏曲诗性的舞台呈现	187
5.1 演员诗人	187

5.1.1 舞台布置的写意：一桌两椅.....	189
5.1.2 人物容饰的写意：脸谱和服饰.....	197
5.1.3 舞台动作的写意：身段的魅力.....	206
5.2 表演形式	212
5.2.1 歌舞化表演：戏曲写意性的重要手段.....	212
5.2.2 诗化的内容：表演形式歌舞化的决定因素.....	217
5.2.3 有意味的形式：歌舞化表演的诗性品格.....	224
5.3 故事本体	230
5.3.1 来源：故旧之事	231
5.3.2 性质：故事即寓言	236
第6章 戏曲诗性的文化生成.....	246
6.1 文学传统	246
6.1.1 戏曲：中国本土抒情文化的产物.....	246
6.1.2 抒情诗传统：仅仅是戏曲诗性生成的基因.....	251
6.2 艺术精神	260
6.2.1 理念之自然：一生爱好是天然.....	262
6.2.2 内涵之自然：人心与自然的共鸣.....	264
6.2.3 表达之自然：音乐与曲词的简约和严整.....	266
6.2.4 接受之自然：戏曲诗性成为一种构念性的记忆..	269
6.3 民族意识	271
6.3.1 主观感应：中国思维之特质.....	272
6.3.2 感应型模式：戏曲的诗化原则.....	275
小 结.....	279
参考文献.....	283
后 记.....	292

第一章 绪论

1.1 论题缘起

诗歌是中国文学及艺术的主流文体，在中国文学艺术乃至文化观念中，诗歌一直占据着至高无上的地位。诗歌创作所遵循的思维习惯、审美方式以及诗歌作品中所涌现的语言形式、意象类型、造境模式，对于中国各类艺术的影响是潜移默化而又显而易见的。在诗歌与戏曲之间，也存在着一种“斩不断、理还乱”的亲缘关系，在戏曲艺术中，始终流淌着诗歌艺术的血液，可以说，诗歌传统和诗性文化对戏曲的渗透是深入骨髓、脱胎换骨的。著名戏曲史家黄天骥为李修生《元杂剧史》一书出版作序，在谈到戏曲研究的现状时，他抒发了这样一番感慨：

近几年，学术界对古代戏曲的研究，似乎处在“卡壳”的阶段。有些论著，不能说写得不深不细，但始终在几十年耕耘的框架上徘徊，学术水平没有新的进展。究其原因，我想，很可能是由于研究者没有摆脱过去苏欧戏剧观念的约束，依然以苏欧的话剧理论，作为分析评价中国戏曲的依据。例如，在剖析戏曲作品时，往往只着意于捕捉戏剧矛盾，抓住人物性格的冲突，审视矛盾的契机。这样做，自然是必要的，但不能解决中国戏曲评论的全部问题。因为我国的古代戏曲，既是“戏”，也是“曲”。所谓“曲”，实即诗。在剧中，“曲”占着极其重要的位置。加上戏曲作家，往往就是诗人，当他们安排关目，表现人物的时候，不可能不受到诗歌创作特有的思维方式的影响。而诗歌创作，最重“意境”，注重作者的主观情意和客观景物的融合，从而诱导读者产生

联想，参与创造，体验形象之外的含义。……当然，有意境的剧作，未必有尖锐的戏剧冲突，戏剧性、舞台性或会稍逊，但是，如果一味以苏欧话剧的标准来衡量，死扣现实主义之类的概念，从而否定或者贬低这些戏曲作品的价值，那就不符合实际了。^[1]

黄天骢在这里表示了对戏曲研究现状的不满，提醒研究者充分关注戏曲的诗性特征，并认为这是戏曲研究突破“卡壳”阶段的重要途径。

因此，从诗性的角度切入，对中国古典戏曲进行整体观照，不仅有利于从总体上把握戏曲独特的形态特征，发掘戏曲的民族审美特点以及中国戏曲之所以成为中国戏曲的文化生成原因，而且可以从理论视角、批评方法上对传统曲学批评和当今的戏曲研究进行一番检讨和反省，或许，还能为当今的戏曲改革实践提供一点有益的借鉴。

实际上，对戏曲艺术的审美特征研究已经有相当多的成果。如戏曲表演艺术家焦菊隐就说：

中国戏曲，从艺术形式、表现手法讲，它有三个特点：
第一，程式化；第二，虚拟化；第三，节奏化。”^[2]

在上述意见之外，有些学者还提出了自己独到的见解。黄佐临认为，我国的传统戏剧有四大外部特征，即流畅性、伸缩性、雕塑性、规范性（引者：规范性是指约定俗成，大家公认，即通称的程式化）。此外还有四种内在特征，即生活、动作、语言、舞美四个方面的“写意性”。^[3]陈培仲则将戏曲艺术的基本特征归纳为三个方面，它们是“极大的综合性”、“写意的戏剧观”、“高度的形式美”。^[4]张

[1] 黄天骢：《元杂剧史·序》，2页，江苏古籍出版社2002年版。

[2] 焦菊隐：《中国戏曲艺术特征的探索》，《焦菊隐文集》，第4卷，267页，文化艺术出版社1988年版。

[3] 黄佐临：《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基·布莱希特戏剧观比较》，《我与写意戏剧观》，中国戏剧出版社1990年版。

[4] 陈培仲：《戏曲艺术的特征》，《艺术教育·各门类艺术的特征》增刊之二，84页。

赣生从不同角度、方法出发,认为“中国戏曲的艺术原理”、“戏曲艺术的基本规律”有着相辅相成的四个重要支柱:“以观众为中心,坦白承认是在演戏,表现形式的程式化,戏是生活的虚拟。”^[1]著名剧作家范钧宏在《戏曲结构纵横谈》一文中指出:“戏曲,明显区别于其他各种舞台艺术的特点是:舞台时间、空间的自由处理,唱念做打的高度综合,虚拟夸张的程式表演以及来源于民间说唱的表现方法。”^[2]吴毓华对“古典戏曲美学的基本特征”的认识是:“古典戏曲美学的基本原则是美与善的统一”,“戏曲艺术的基本审美境界是情境合一”,“古典戏曲美学以意象论为基本的创作论”,此外,古典戏曲美学还具有“重技艺、贵神奇的特点。”^[3]以上各种不同见解都是从戏曲实践中归纳出来的,可以说持之有故,言之有理。可是,这些见解除了在“虚拟性”、“程式性”两方面意见较为一致外,其余则是各出己见,莫衷一是,还似乎没有形成比较统一的看法。

上述种种见解之外,还有一种意见已为多数学者认同,可以算是主流的观点。

由张庚和郭汉城主编的我国第一部戏曲概论专著《中国戏曲通论》中,有这样一段论述:

戏曲实际上是一种有规范的歌舞型戏剧体诗。这是戏曲的最本质的艺术品格。也因此,戏曲才具有了自己的一系列艺术表现的特点。这一系列艺术表现特点,一般认为是戏曲形态所拥有的节奏性、虚拟性、程式性。^[4]

主张戏曲的最本质的艺术品格是“诗”的特征,而节奏性、虚拟性、程式性被认为是戏曲的形态特征。这些意见“渐已约定俗成”,与之持有相近观点的大有人在。

研究者对戏曲的诗性特征重视并强调到了如此的地步,可为什么

[1] 张赣生:《中国戏曲艺术论》,百花文艺出版社1982年版。

[2] 范钧宏:《戏曲结构纵横谈》,《戏剧编剧论集》,13页,上海文艺出版社1982年版。

[3] 隗芾、吴毓华:《古典戏曲美学资料集·自序》,文化艺术出版社1992年版。

[4] 张庚、郭汉城:《中国戏曲通论》,147页,上海文艺出版社1989年版。

黄天骥还是认为“学术水平没有新的进展”呢？这更加激起了笔者对本论题作一番了解和探究的欲望。

1.2 研究范围

本论题属于古典戏曲研究范畴，具体而言，是以元杂剧、明清传奇为基本材料，着眼于其中的诗性特征，换言之，是尝试从诗性的角度来考察元杂剧、明清传奇的一种审美特征。严格说来，本论题既然以“戏曲诗性论”立题，且将中国古典戏曲作为基本坐标，那么它的研究对象就应当是古代的全部戏曲作品。然而，事实上很难做到。戏曲数百年纵横于极广大的区域，作品不计其数，形式千变万化，恰如一片大海。因此本论题只好“大题小作”——由于时代长，作品多，只能选择宋元明清传存下来的具有一定代表性的作品，在个体解剖研究的基础上，进行鸟瞰式的总体把握。这些具有一定代表性的作品，长期以来都被人们视为经典，而哪些作品能成为经典，其本身就决定了一种艺术形式的内在价值取向，就蕴涵了这种艺术形式十分重要的艺术特征。同时，本文不涉及清代乾盛之时兴起的花部戏，那是因为同作为雅部的古典戏曲相比，有着不同的风格和艺术追求，可以作为另一个课题进行研究。本文的理论依据主要是古代的诗学、曲学理论，它们有很强的民族性和传统性，同时拟汲取近、现代戏剧理论乃至西方戏剧理论的合理内核，对戏曲的诗性特征作一番探索，但力求不生搬硬套，而是运用比较文学的一些研究方法，即使使用了一些西方的术语，目的也在于说明具有强烈诗性特征的中国戏曲的某些规律。正像吕效平在《戏曲本质论》一书中所强调的那样，“把作为中国本土戏剧的戏曲和欧洲传统戏剧看作不同的戏剧文体，把古典戏曲和现代戏曲看作不同的戏剧文体，把古典戏曲发展不同阶段的元杂剧、明清传奇和地方戏看作不同的戏剧文体”，^[1]分别探寻元杂剧、明清传奇、古典地方戏、现

[1] 吕效平：《戏曲本质论》，12页，南京大学出版社2003年版。

代戏曲以及欧洲传统戏剧的基本的文体特征。而要研究戏曲的诗性特征，以元杂剧、明清传奇作为基本的材料，当然是可以说得过去的选择。从根本上讲，这是一个事关指导思想的理论问题。

概而言之，本论题的研究范围是诗性特征鲜明的元杂剧、明清传奇，具体来说，元杂剧以臧懋循的《元曲选》、隋树森的《元曲选外编》及王季思的《全元戏曲》所辑者为参照，宋元南戏及明清传奇则以毛晋的《六十种曲》为主要依据，同时参以王季思主编的重注增订本《中国十大古典悲剧集》、《中国十大古典喜剧集》及郭汉城主编的《中国十大古典悲喜剧集》等收录了古典戏曲的经典作品且校勘精严的作品集，以求文本录入的准确无误。

1.3 论述架构

本论题的主体部分分析为六章。

第一章：绪论。主要交代了论题缘起、论述范围和论述框架。

第二章：戏曲诗性的质疑和界说。本章属于整个论题的素材前提和基础平台，由两个部分组成。首先分别对黑格尔、古代曲学家们、近代的王国维、现代的余上沅及当今的张庚，他们关于戏曲诗性特征的论述进行了一番清理和初步检讨，通过基本事实的归纳描述和主要观点的辨析，得以形成自己立论的基础。其次试图对戏曲诗性的基本内涵进行界说，并就戏曲诗性和戏剧性、剧场性的关系作了探讨。

第三章：戏曲诗性的整体把握。从诗性的角度考察了戏曲艺术独特的艺术历程、艺术样式、创作心态及艺术风格。

第四章：戏曲诗性的文学表现。从情感基调、结构类型、人物形象和语言运用四个方面论述戏曲诗性在文学上的表现形态。

第五章：戏曲诗性的舞台呈现。从表演者、表演形式和表演内容三个角度对戏曲舞台呈现出来的诗性特征进行归纳描述，这种概括可能并非完备，但主要之点当在其中。

第六章：戏曲诗性的文化生成。从文学传统、艺术精神、民族意识三个方面入手，对形成戏曲诗性特征的文化原因进行剖析。

这六个章次的编排，大体是按照由材料到观点、由总体到局部、由现象到背景的顺序构成。意欲使每章既具有各自的独立性，相互之间又具有一定的勾连关系。概而言之，本论题拟以戏剧为坐标，以戏曲诗性为基点，以元杂剧、明清传奇为基本材料，清理其陈说，归纳其要点，分析其表现，探讨其原因。

依照常理，要完成这一论题，就知识储备而言，应当既精通诗歌，又熟知戏曲。而事实上，笔者在这两方面都有明显不足。靠着这么一点可怜的知识积累就敢于妄言去结构一篇体系完整、言之有物的课题，显然是不可能的。然而，退缩或放弃亦非所宜，唯一的办法只能是知难而进，正所谓无知者无畏也。在具体论述过程中，虽常常以“力有不逮，心向往之”自勉，但需要作一点自我开脱的是，此“戏曲诗性论”之“论”，实非高论之“论”，却略似于《论语》之“论”，大体只是编次之意。作为戏曲艺术的小学生，不敢“对着讲”，只希望把自己在戏曲艺术殿堂里零星拾得的珠玉攒一攒、捋一捋，也算是在戏曲诗性这个论题上“接着说”了一番。至于理论上的高度之类，则不敢奢求。

第二章 戏曲诗性的质疑与界说

中国的传统戏剧往往被称之为戏曲。“戏曲”一词，据胡忌、洛地两位先生的考证，最初见于宋元间人刘燠的《水云村稿》卷四《词人吴用章传》：“至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇盛，正音歇。然州里遗老犹歌用章词不置也，其苦心益无负也。”^[1]此处的“戏曲”，指在戏中所唱之曲，是唐诗宋词之后一种新的可供演唱的诗。而元末陶宗仪《南村辍耕录》又云：“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调”。^[2]这里的“戏曲”，张庚认为是“专指元杂剧产生以前的宋杂剧”，^[3]叶长海却认为“当系特指宋代的杂剧本子”。明清人笔下的“戏曲”是与清唱的抒情诗“散曲”相对应的可供表演的戏剧的诗，也即“戏中之曲”或“剧中之曲”。^[4]元明清三代，“戏曲”一词实际上使用并不普遍，当年较为常用的术语为曲、乐府、剧戏、词曲等，但大意一般不出以戏写曲、以剧作诗的范围。上世纪初，王国维首先明确地用“戏曲”一词来统称中国传统戏剧，为成熟以后的中国戏剧确立了“戏曲”这个名称，并探讨了这个名称的内涵与外延。王国维认为的“戏曲”，约有三层含义：一是指戏剧（内里）之曲，如“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全，故真戏剧与戏曲相表里”；^[5]二是指戏曲剧本，“包括宾白在内的戏曲剧本”，如“戏曲之存于今

[1] 胡忌、洛地：《一条极珍贵资料发现——“戏曲”和“永嘉戏曲”的首见》，浙江艺术研究所编《艺术研究》1989年第11期。

[2] 陶宗仪：《南村辍耕录》卷25《院本名目》，中华书局1980年版。

[3] 张庚：《试论戏曲的艺术规律》，《张庚文录》，第2卷，311页，湖南文艺出版社2003年版。以下同，不另注。

[4] 叶长海：《曲学与戏剧学》，17页，学林出版社1999年版。

[5] 王国维：《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，29页，中国戏剧出版社1984年版。以下同，不另注。

者，以西厢为最古，亦以西厢为最富”；^[1]三是指一种综合表演艺术，也就是人们非常熟悉的“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。^[2]在此基础上，王国维说：“戏曲之不始于金元，而于有宋一代中变化者，则余所能信也。”^[3]然而，宋金戏剧，“其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也”。^[4]

而在当代语境中，“戏曲”的含义仍然是多方面的。有时是指“诗歌的一种形式”，^[5]有时又指“戏曲剧本”，而总体上，它用以指称与来自西方的话剧、歌剧相并列的中国戏剧的一个门类，是一种表演艺术，“用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的统称”。^[6]从这个语义上说，戏曲的构成方式是不合逻辑的。按照话剧、歌剧的构词方式，中国本土的传统戏剧应该称为“曲戏”，或者“曲剧”。

对于上述各种理解，显然是因为对戏曲的认识不同所致。但是，无论是“演唱之曲”，还是“剧中之曲”，无论是“戏之曲”，还是“曲之戏”，都给了我们这样一个提示：曲，在中国戏曲中占有极为重要的地位，曲的诗歌意义始终成为关注的焦点。所谓“合白即戏，拆白即词”，^[7]在传统的中国人眼中，戏曲不过是曲词的组合，人们关心的首先是曲词的质量，曲词的写作及曲词的演唱和音律成为各类厚薄不等的戏曲论著集中论述的焦点，而对于戏曲作为戏剧的其他艺术特征鲜有涉及。正如徐复祚所说的：“今《琵琶》之传，岂传其事与人哉？传其词耳。”^[8]

对戏曲诗歌意义的特别关注，这个传统一直延续到今天。在当今的戏曲研究中，戏曲的诗歌意味仍然是大多数论者感兴趣的话题，有

[1] 王国维：《录曲余谈》，《王国维戏曲论文集》，226页。

[2] 王国维：《戏曲考原》，《王国维戏曲论文集》，163页。

[3] 同上，182页。

[4] 王国维：《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，55页。

[5] 张庚：《戏曲艺术论》，《张庚文录》，第6卷，176页。

[7] 笠阁渔翁：《笠阁批评旧戏目·自跋》，《中国古典戏曲论著集成》，第7册，310页，中国戏剧出版社1959年版。以下同，不另注。

[8] 徐复祚：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》，第4册，234页。

的学者甚至认为戏曲即“戏+曲”的组合，^[1]也就是说，“戏”与“曲”是相并列的，“戏曲”就是“一种戏剧与诗相结合的产物”，^[2]转换成一个与之构词方式完全相同的概念就是“剧诗”。在讨论戏曲的艺术特征时，“诗性”一词，以及与之相近的术语“诗化”、“诗情”、“诗意”、“诗境”、“诗人艺术”等等，成为戏曲论著中出现频率相当高的术语。但是，不管是理论概括，还是现象描述，这几个术语被习惯性地反复引用，但并未见有人对其含义和个性作出令人信服的阐释，因此，被重复得越多，说明问题的功能反而越肤浅，越模糊。

面对戏曲研究的过去和现状，面对诗与剧、曲与戏之间难分难解的关系，以下几个问题至今令人深感困惑：一、“诗性”的内涵和外延究竟是什么？二、对于戏曲的美学特征，“诗性”这个概念究竟说明了戏曲的本质特征，还是说明了它的形态特征？三、“诗性”在戏曲的诸多美学要素中究竟处于什么样的位置？由于戏曲对于“诗性”的执著追求，是否可以颠覆或者掩盖戏曲作为戏剧的戏剧性？称戏曲为“剧诗”，还是称为“诗剧”，哪一种名称更符合戏曲的属性？四、在戏曲作品中，“诗性”与“戏剧性”表现为什么关系？“诗性”与“剧场性”又是什么关系？

在目前所阅读到的一些颇具权威性的图书及有关论文中，还找不到这些问题的现成答案，在它们那里，这些问题似乎不成其为问题。而实际上，这不仅是问题，而且既然要讨论戏曲的美学特征，就必须去思索这些问题，寻找它们的答案。

2.1 成说辨析

中国戏曲诗性特征的描述已有许多精辟的论点，站在不同的角度，就出现了不尽相同的看法。

[1] 路应昆：《戏曲艺术论》，89页，北京广播学院出版社2002年版。

[2] 张庚、郭汉城：《中国戏曲通论》，237页、147页，上海文艺出版社1989年版。