



●文学与语言学增刊●

学术之声

崇尚创见

鼓励争鸣

革故鼎新

弘扬学术



北京师范大学学报增刊

学

术

之

声

6

北京师范大学中文系主编

北京师范大学学报增刊

学 术 之 声 (6)

北京师范大学中文系主编

北京昌平亨自庄福利印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 10.25印张 266千字

1989年10月第1版 1989年10月第1次印刷

印数：1—3,000册

国内统一刊号：CN11—1514 定价：2.50元

《学术之声》

顾问：钟敬文 启 功

俞 敏 郭预衡

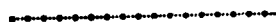
编委：聂石樵 匡 兴

杨占升 张之强

刘锡庆 李壮鹰

刘铁梁

主编：刘锡庆



，
，

本期特约副主编：

黄会林

助编、摄影：袁金良

陈 珊



北京人艺著名艺术家于是之在师大讲学时摄



夏衍同志会见我校外国进修生、留学生



北国剧社在中国首届莎士比亚戏剧节上公演《第十二夜》



校北国剧社在中国首届莎士比亚戏剧节上演出《雅典的泰门》



中文系戏剧研究小组的师生与著名导演艺术家夏淳同志座谈

目 录

论古代戏曲文学的文体特性·····	郭英德	(1)
传统戏曲与现代话剧的形式比较·····	黄 悦	(22)
试论“爱美剧”运动·····	曹晓乔	(43)
论校园戏剧运动在中国现代话剧创始时期 的历史作用及其深远影响·····	周 妍	(62)
话剧：探索与危机·····	杨聚臣	(77)
1927—1937：中国现代喜剧文学批判·····	张 健	(93)
情境——曹禺剧作的审美追求·····	邹 红	(120)
《日出》的结构和人物·····	王富仁	(138)
沙叶新剧作创新试论·····	黄会林 甄 西	(164)
论1920—1937年间田汉剧作的发展·····	J·哈伦戈娃 赵建勋 晓 雪译	(183)
	林永福校	
试论电视文化的特性·····	田本相	(211)
论悲剧艺术的审美特征与形式·····	尹 鸿	(225)
论悲剧性和悲剧精神·····	向宝云	(245)
悲剧在现代的危机与生机·····	约翰·加斯纳著 陈 航 李正容译	
	尹 鸿校	(267)
让理想人物光彩照人——《第十二夜》 人物谈·····	陈 惇	(283)
萨特和“困境剧”·····	维克多·布隆伯特著 何 易译	(296)
	刘象愚校	
革命时代的戏剧·····		(311)
编后记·····		(318)

CONTENTS

On Stylistic Characteristics of Ancient Chinese Theatre.....	Guo Yinde (1)
Traditional Theatre and Modern Drama—A Comparative Study of Theatrical Forms.....	Huang Yue (22)
On the Movement of Amateur Drama	
Cao Xiaoqiao	(43)
The Historical Significance and Far-reaching Influence of Campus Theatrical Movement in the Beginning Period of Chinese Drama.....	Zhou Yan (62)
Play, Exploration and Crisis.....	Yang Juchen (77)
Criticism for Modern Chinese Comedy, 1927—1937	Zhang Jian (93)
Situation—The Aesthetic Pursuit of Cao Yu's Plays	Zou Hong (120)
Structure and Characters of The Sun Rises	Wang Furen (138)
On the Creativeness of Sha Yexin's Plays	Huang Huilin (164)
	Zhen Xi
The Development of Tian Han's Dramatic Writings During the years 1920—1937	Haringov'a, Jarmila (183)
On Characteristics of Radio Culture	Tian Benxiang (211)
Aesthetic Features and Forms of Tragedy	

.....	Yin Hong(225)
On Tragic Features and Tragic Spirit	
.....	Xiang Baoyun(245)
The Possibilities and Perils of Modern Tragedy	
.....	John Gassner(267)
Let Ideal Characters Show Their Brightness—On	
Characters of Twelfth Night.....	Chen Dun(283)
Sartre and Drama of Ensnarement	
.....	Victor Brombert(296)
Drama in Revolutionary Period	(311)
Editor's Notes	(318)

论古代戏曲文学的文体特性

郭英德

一

戏剧，就其成熟形态而言，是一种比较后起、比较复杂的艺术样式。在它产生之前，人们已经创造了舞蹈、音乐、绘画、雕刻、诗歌、神话、史诗等艺术样式。戏剧不是作为一个陌生的不速之客赫然出世的，它是多种艺术因素有机构成的综合体。如果说，每一种艺术样式的自然产生都表达了人们在某一方面的共同审美需要，那么，戏剧的产生则是反映了人们在审美领域的一种综合性的共同需要。因此，综合性是戏剧艺术的重要审美特性。

戏剧是文学艺术中综合度最高的样式，而戏曲又是所有戏剧中综合性最高的种类。综合性，既是戏曲赖以形成的粘合力，又是推动其发展的原动力，既是戏曲表现生活的基本艺术手段，又是其感染观众的主要审美特征。可以说，没有综合就没有戏曲。一个外国研究者写道：“在熟悉了中国古典戏剧以后，很难回答这样的问题：究竟什么是中国戏剧中的主要因素。中国传统戏剧的综合性，也就是说，在中国传统戏剧中音乐、舞蹈、唱工、对白融为一个统一的整体，这形成……它的美妙的特征。”^①无可比拟的综合度，赋予中国戏曲有别于西方戏剧的多彩多姿的审美风貌。

仅就戏曲文学而言，其综合度也是西方戏剧文学无法望其项背的。西方戏剧文学或为诗体，或为散文体，而中国古代戏曲文学则举凡中国文学史上所有的文体，几乎无所不备，无所不用。

^①N·盖达《中国人民的戏剧》，第5页，莫斯科，1959年。转引自莫·卡冈《艺术形态学》第386页，三联书店，1986年。

清代著名戏曲家孔尚任曾指出：

传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说，无体不备。

至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。其旨趣实本于《三百篇》，而义则《春秋》，用笔行文，又《左》、《国》、《太史公》也。①

戏曲文学在其产生和发展过程中，同中国文学各种文体相结合，又广泛吸收了歌舞、绘画、书法、建筑等艺术的审美特征，成为一种“无体不备”的文学艺术样式。因此，同西方戏剧文学的审美特性主要通过戏剧冲突的内容因素体现出来不同，中国戏剧文学的审美特性更多地是通过综合艺术的形式因素体现出来的。曲词的优美华赡、意境深远，独白的骈俪典重、出口成章，对白的活泼机趣、各肖口吻，情节的曲折离奇、跌宕多姿，场面的冷热相剂、悲喜交集，结构的穿插变化、开合自如，……所有这些，纷至沓来，美不胜收，而又共同构成综合性的形式美。

这种综合性形式美的根柢，是中国传统的艺术思维特质。整体性、混合性的原始思维方式的长期延续，是中国传统思维方式的突出特点。在原始意识结构中，人不能把自己从自然中划分出来，因而不能区分物质和精神、自然和人、现实和幻想、实践和想象、思想和情感等等。因此，原始意识结构具有客观现实与作为主体的人的相交溶性，对于被知觉现象的认识和评价的不可分性，以及思维中理性—情感过程的完整性等特征。这种意识结构成为艺术—形象地掌握世界的基础石，正是它使艺术体现成为原始人精神能动性的自然的、有机的和自生的表现，也正是它使原始艺术呈现出整体性和混合性的朴拙状貌。在原始艺术中，我们可以看到实践地和精神地掌握世界的不同方式的互相渗透，可以看到各种艺术形态的混合运用和无定形性。思维方式的混合性，决定了艺术形式的混合性。这种混合性的原始思维方式，伴随着氏

①《桃花扇小引》，《桃花扇》卷首。

族血缘关系的递承，成为中国传统的艺术思维方式，对中国的文学艺术影响深远。而中国戏曲的综合性，归根结底，不正是这种艺术思维方式的结晶么？而且，原始艺术是原始社会的民间艺术，民间创作则是原始艺术的嫡传子孙，中国戏曲的综合性特征，恐怕同它产生于民间创作、并始终与民间创作血肉相连不无关系吧？

当然，戏曲文学毕竟是民间创作与文人创作相结合的产物，毕竟是在近代文化思潮的波染下成熟起来的。戏曲文学形成和完善的过程，无疑是一个逐渐契合近代艺术思维和满足近代审美需要的过程，是一个逐渐切入近代文化心理的过程。因此，戏曲文学在对各种文体兼收并蓄的同时，又怎能不对它们进行创造性的改造，为之输入近代艺术思维的血液呢？

从艺术形态生成史的角度来看，戏剧文学是抒情诗和史诗结合的产儿。黑格尔指出：“戏剧体诗是史诗的客观性原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一。”^①雨果也认为戏剧“具有充分发展了的短歌和史诗，它概括了它们，包括了它们。”^②无独有偶，我国古代戏剧家在谈到戏曲文学综合性特征的时候，也往往主要着眼于它的诗歌传统和史传渊源。除了孔尚任以外，如陆景镛评周昂《玉环缘》传奇云：“其幽思则《离骚》也，其盛藻则《风诗》也，其装演如画，绝妙傀儡，则又《左氏》也。”^③查昌趾等评夏纶的传奇云：“填词虽近乎小技，其华藻也似乎《诗》，其变化也似乎《易》，其典重也似乎《书》，其谨恪也似乎《礼》，其予夺进退也似乎《春秋》。”^④

本文即拟从戏曲文学和诗歌及史传的异同辨析入手，探究在

①《美学》第三卷。

②《<克伦威尔>序》。

③《玉环缘跋》，周昂《玉环缘》卷首。

④《惺斋五种总跋》，夏纶《惺斋新曲六种》卷首。

古代艺术思维与近代艺术思维的组结中，戏曲文学文体特性的状貌。

二

戏曲文学是一种剧诗，说穿了，是诗的一种特殊类型。这一点最能透示戏曲文学的民族特性。

古代戏剧家一致认为，作为戏曲文学形式的核心要素的曲，与诗有着深厚的历史渊源关系，无论从语言艺术样式的演变来看，还是从音乐艺术样式的演变来看，都是如此。“曲为诗之流派”^①，这是无庸置辩的历史常识。

就语言艺术样式的演变而言，诗一词一曲是一个符合逻辑的历史发展过程。何良俊说：“夫诗变而为词，词变而为歌曲，则歌曲乃诗之流别”^②；王骥德说：“后《三百篇》而有楚骚也，后骚而有汉之五言也，后五言而有唐之律也，后律而有宋之词也，后词而有元之曲也。”^③

古典诗歌多为声诗，所谓“诗为声也，不为文也。”^④戏曲之曲也是有声之诗，是一种歌诗。因而就音乐艺术样式的演变而言，古乐一乐府一词一曲也是符合逻辑的历史发展过程。明代爱莲道人指出，曲的由来可以溯源于历代的声诗，所以，“操觚之士举汉魏以降、胜国以往诸歌诗词曲之可以被弦索者，而总谓之曰乐府。”^⑤胡彦颖所论更为简捷明快，他说：“以声而论，则歌南北曲者此声，即进而歌词、歌诗、歌乐府、歌《三百篇》，要亦无非此声。故曰亡者其曲折耳，其节奏耳，声则自在天壤间也。”^⑥

①黄周星《制曲枝语》。

②《曲论》。

③《古杂剧序》。

④郑樵《通志·乐略第一》。

⑤《鸳鸯缘传奇叙》，路迪《鸳鸯缘》传奇卷首。

⑥《乐府传声序》。

这种贯穿古今、长留天壤间的“声”，是曲的内质，也是诗的内质。而“声音之道，本诸性情”^①，抒情性是音乐艺术的本质特征。正是同音乐的素有联系，才产生了语言艺术的抒情结构——诗歌形式。抒情是一切诗歌的生命和灵魂，剧诗又岂能例外？在深究曲与诗的历史承递性的内在原因时，古代戏剧家颇有见地地从本体论角度，论证曲与诗的本质一脉相通，都是抒情言志的艺术表达方式。他们认为，从诗到曲的历史演变过程中，真正改变的只是艺术形态，如乐调、体式，而其艺术本体如音声、性情、志意，则是亘古不变的^②。可见，曲不过是诗歌艺术共同的本源和内质的一种独特表现形式而已。抒情是诗艺的唯一本源与内质：“夫曲者，谓其曲尽人情也。”^③

但是，既然诗、词、曲同源同质，为什么诗一变为词、再变为曲呢？古代戏剧家认为，这是因为诗艺不能不适应时势之变。清尤侗分析道：“诗变为词，词变为曲，北曲又变为南也。辟服夏葛者已忘其冬裘，操吴舟者难强以越车也，时则然矣。”^④那么，为什么不同的时势，就要求有不同的诗歌艺术类型呢？冯梦龙认为，“文之善达性情者无如诗”，由于时势推移，人情也随之变化，正因为诗不足以“达性情”，才有了戏曲的产生；而如果戏曲一旦“不足以达人之性情，势必再变而之《粉红莲》、《打枣竿》矣。”^⑤

再进一步看，为什么同属诗歌艺术类型，诗与词皆不足以适应鼎新的时势、丰富的人情和变更的审美需要，而曲反而可以胜

①邹式金《杂剧三集小引》。

②参见：臧懋循《元曲选序二》，闵光瑜《邯郸梦记小引》，爱莲道人《鸳鸯缘传奇叙》，邹式金《杂剧三集小引》，邹濬《杂剧三集跋》，等。

③陈继儒《秋水庵花影集叙》。

④《倚声词话序》。

⑤《太霞新奏序》。

任自如呢？这首先可以从曲不同于诗与词的艺术形式特性上得到解释。王骥德指出：诗限于律与绝，词限于调，即便“不尽于意”、“不尽于吻”，也不能纵横如意，因而“未畅人情”；而曲则“调可累用，字可衬增”，“极之长套，敛之小令”，诸语方言无所不用，“故是渐近人情”。因此，“快人情者，要毋过于曲也。”^①诗与词在语言形式与音乐形式上的谨严精炼，限制了它们表情达意的能力和感悦人心的效果；而曲的艺术形式灵活多变，恰恰切合近代复杂多变的人情世态，契合近代任意纵横的艺术思维。曲在元明清，蜚声诗坛，流布闾里，决非偶然！

明人孟称舜曾经简明扼要地比较了作为表演艺术的戏曲与作为抒情艺术的诗词，其文体特性的异同，指出：从审美对象看，诗词以传情写景为主，“境尽于目前，而感触于偶尔”；而戏曲则以塑造人物形象为主，不仅“极古今好丑、贵贱、离合、死生，因事以造形，随物而赋象”，而且还必须以演员为媒介和手段，实现直感性的舞台形象的创造：“狐兔觊觎，傀儡僵于一场，而征事类于千载。”从审美风格看，诗词总是直接抒发作者的情感，“率吾意之所到而言之，言之尽吾意而止矣”；而戏曲作者则必须“化身为曲中之人”，代人物立言，“忽为之男女焉，忽为之苦乐焉，忽为之君主仆妾，金夫端士焉。”^②

中国诗歌传统的感情表达方式，最富于民族特色的，就是托物比兴、情景交融的造境方法和意在言外、含蓄蕴藉的艺术风格。而戏曲文学正是在对这两种感情表达方式的继承和发展中，建构自身的文体特性的。

三

托物比兴、情景交融的造境方法，是一种在主体与客体的相

①《曲律》卷四《杂论》下。

②《古今名剧合选序》，《古今名剧合选》卷首。

互交流、相互感应、相互生发的过程中，表现主体情感的艺术表现方式。这种艺术表现方式根源于初民的原始思维。在远古时代，人未尝从自然中独立出来，人的精神活动总是和自然处于一种浑沌的混合状态。在原始思维中，自然总是具有灵性和拟人化的，人总是在客观事物对人的关系中，而不是在其不取决于主观知觉的存在中，认识事物和反映事物的；同时，人也总是在人的精神活动对客物事物的关系中，而不是在其不取决于客观功能的存在中，认识主体精神和表现主体精神的。这种直观性的思维方式影响及于艺术创造，就促使人们以自己内心的直接感觉描写对象，使客观事物直观化、主观化，或者借客观事物观照主体精神，使主体精神对象化、客观化。比较而言，原始思维在中华民族中比之在西方民族中持续既远为深远，影响也远为巨大。传统的积淀，使托物比兴、情景交融的造境方法，成为中国诗人刻意运用的艺术表现方式，也成为古代文艺家津津乐道的理论命题。如宋范晞文说：“景无情不发，情无景不生。”“情景相融而莫分也。”^①明谢榛说：“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。”“夫情景相融而成诗，此作家之常也。”^②清王夫之说：“夫景以情合，情以景生，初不相离，惟意所适。”^③

戏曲文学也承继了这种直观性的思维方式，自觉追求情景交融是戏曲作家的普遍创作倾向。如汤显祖《牡丹亭·惊梦》一出里，明媚绚丽的春光春景，激起了杜丽娘潜藏于心中的青春之情；汹涌澎湃的青春之情，则流溢于姹紫嫣红、莺啼燕啖的春天之景。从春色美好领悟到青春宝贵，从春色不为人知联想到青春徒然弃掷，从成双成对的莺燕感触到孤身未偶的落寞——情景相生，流泄出如歌如泣、如怨如诉的声律，婉转徘徊，柔肠九曲。

①《对床夜语》。

②《四溟诗话》。

③《夕堂永日绪论》。