

苏 国 荣 著

中國劇詩美學風格



牡丹亭



中国剧诗美学风格

苏国荣 著

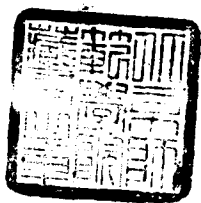
首都师范大学图书馆



21071443

上海文艺出版社

1071443



封面设计：麦荣邦

中国剧诗美学风格

苏 国 荣 著

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海翔文印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 7.625 插页 2 字数 174,000

1986年6月第1版 1986年6月第1次印刷

印数：1—2,400册

书号：8078·3591 定价：1.30元

目 录

前言.....	DC61/22	1
中国剧诗的形成和民族个性		5
中国剧诗的形成		5
声与诗的结合		5
抒情与叙事的结合		11
中国剧诗的民族个性		19
诗人主体的顽强性		19
戏剧动作的内在性		21
剧本文学的总体性		25
结构形态的向天性		27
中国戏曲的宏观体系		30
——兼论剧诗		
万象我裁的泛人形象		32
大而化之的传神写照		37
以趋观之的理想艺术		43
空纳万境的太一舞台		46
天高鸟飞的审美观照		50
民间观众对戏曲民族风格的影响		55

中国戏曲观众的民间性	56
民间观众的全民性	56
民间舆论的权威性	58
民间演出的自娱性	60
戏曲观众的民间性对戏曲民族风格形成的影响	62
思想倾向的直接性	62
戏曲体系的即离性	64
舞台处理的假定性	69
历史题材的随意性	75
悲剧结构的双重性	79
余论	81
言之不足则歌之舞之	84
——戏曲形式“崩溃”论辨析	
关于歌、舞是否排挤戏剧性问题	84
关于歌、舞是否损害语言问题	87
关于歌、舞是否妨碍反映当前的现实生活问题	92
结语：“和实生物，同则不继”	97
传统戏曲悲剧的含义、冲突和人物	102
悲剧含义	102
悲剧冲突	107
悲剧人物	114
我国古典悲剧的发展概貌和审美品格	120
我国悲剧的发展概貌	120
我国悲剧的种类	126
英雄悲剧	126
生活悲剧	127
抒情悲剧	127
性格悲剧	128

命运悲剧	129
我国悲剧的审美品格	130
我国古典悲剧的民族特征	140
我国民族喜剧论略	163
我国民族喜剧的发展概貌	163
歌颂喜剧	165
讽刺喜剧	165
英雄喜剧	166
闹剧	167
我国民族喜剧的喜剧性	168
我国民族喜剧的审美品格	171
喜生于好	171
乐而不淫	174
丑中见美	175
丑之艺术特征和审美形态	178
丑之起源与形成	178
丑之起源	178
丑之形成	180
丑之艺术特征	182
化妆的滑稽性	182
动作的滑稽性	184
语言的滑稽性	188
性格的滑稽性	191
丑之审美形态	192
“美玉出乎丑璞”	192
“丑恶为美的情绪源泉”	193
“也有些事物是由于它们的本质而美”	195
“美,就是性格和表现”	196

非奇不传	200
“事真，故奇”	201
“新，奇之别名也”	202
“逞奇争巧”	203
“奇情壮采”	205
声务铿锵	207
李贽的“化工”说	212
“自然发于情性”	213
“直抒作者胸怀”	218
“笃实生辉光”	222
“风行水上之文”	227
结语	231
附录	
关于李贽批点《琵琶记》的真伪问题	235

前 言

我国古代的戏剧理论家，一般都把戏曲当作诗来看待的。至于把戏曲称作“剧诗”，则肇自张庚老师于六十年代初写的《剧诗》和《再论剧诗》。这两篇论文，对剧诗作了全面而精到的论述，在戏剧界发生了深刻影响。论文是根据他在全国歌剧、话剧创作会议上的讲话整理而成的，当时他把戏曲、歌剧、话剧都称作“剧诗”。但二十余年来，人们却习惯地把戏曲称作剧诗，而对歌剧或话剧则极少有人这样称呼它，甚至好象没有人再这样称呼它了。因而，我也就随着大家约定俗成地把戏曲称作剧诗。这个小册子中所说的剧诗，专指戏曲。

我国戏曲，从剧本文学到舞台艺术，都有浓郁的诗意，甚至观众的审美观照也带有诗的欣赏特性。因而，我把戏曲称作剧诗，不是单纯指的剧本文学，也包括舞台艺术，甚至观众的审美方式。

风格就是个性。本书叫《中国剧诗的美学风格》，是想说明收在书内的文章，一般都是从戏曲的美学个性、艺术风格的角度来谈的。其中既有总体风格的论述（如收在本书的前四篇），也有分体风格的论述（如有关悲剧、喜剧的文章）。

风格也与特征有关。正如前面所说，风格就是个性，而特征也带有个性的含义。收在本书的有关文章，也是从特征的角度来论述的，所以，这儿还想简单谈谈戏曲的特征。

对戏曲特征的看法，目前理论界众说纷纭，各有各的道理，不一一列举，这儿仅谈谈自己的看法。

所谓特征，按照一般的解释是：“一事物区别于他事物的特别显著的征象、标志。”（《辞海》）我们也可把戏曲在“征象”等方面反映出来的特点称作戏曲的特征，即戏曲的个性标记。戏曲的特征，有总体特征和局部特征两个等级构成。总体特征一般称作基本特征。我们就按照习惯的说法，把它称作基本特征。

戏曲的基本特征，是指区别于其他文艺样式和戏剧样式的根本属性。要搞清楚戏曲的基本特征，必须首先搞清楚戏剧的基本特征，因为戏曲是戏剧的一种。戏剧的基本特征，按照亚里斯多德的看法，是指舞台人物用动作来反映生活。黑格尔也把舞台人物的动作看作戏剧的根本特征。这就把戏剧和所有的文学艺术样式区别了开来，也和由戏剧派生出来的电影、电视等邻近艺术区别了开来。这些艺术品种，虽也有人物动作，但不是实体的舞台人物动作，而是人影动作，用屏幕“演出”。戏曲也具有戏剧的基本特征，但又有自己的个性，它是用歌、舞来表现这一特征的。因此，戏曲的基本特征是否可以这样说：舞台人物以载歌载舞的动作反映生活。也就是清人阮元所说的：“戏曲，歌者舞者与乐器全动作也。”（《擘经室一集》卷一《释颂》）这就和一切文学艺术样式区别了开来，也和戏剧内部的兄弟艺术，诸如话剧、歌剧、舞剧等区别了开来。

关于戏剧的基本特征，还有一种与亚里斯多德和黑格尔的“动作”说不太相同的看法，认为戏剧的基本特征是“冲突”。这以美国的劳逊和我国的顾仲彝先生为代表。这种说法也很有道理。假如我们把这两种看法揉在一起，也许会使戏剧基本特征的论述更完整些、准确些。是否可以这样说：戏剧是通过舞台人物

的动作与反动作展开冲突,给观众以观照。那么,戏曲的基本特征是否就成了这样:戏曲通过载歌载舞的人物动作展开冲突,给观众以观照。

戏曲除了以上所说的基本特征外,还有局部特征,如剧本文学、戏曲音乐、舞台美术、导演表演,以至悲剧、喜剧等,都有自己的特征。这两种特征,前者是不可改变的,具有历史的稳定性和持久性。戏曲不能没有冲突,取消了它,就不成其为戏剧了;戏曲又不能取消歌、舞,取消了歌、舞,就不成其为戏曲了。但是戏曲的局部特征是可变的,它虽是一定历史时期内长期的、稳定的呈现,但是随着时代的变化,反映对象的变化,戏曲的局部特征也可随之变化。如收在本书之中的《中国古典悲剧的民族特征》一文,曾谈到悲剧结局的“团圆之趣”是我国古代悲剧的普遍性特征之一。这种特征,是在特定历史条件下形成的,在当时虽有其积极方面,但无可否认地有其局限。现在写新的悲剧,不一定非得“团圆”不可;从“五四”以后新创作的悲剧来看,这一特征似乎已经消失,或者不很明显。由此看来,我们不要过于去强调戏曲在以往历史条件下形成的局部特征,把它看作一成不变的凝固物,免得影响戏曲的创新。但是我们也要重视有利于反映新的时代、新的内容的局部特征的发扬和提高。如舞台调度的时空自由,它确是戏曲在突破反映生活局限的探索中逐步形成的一个特征,是戏曲的一种优势,在当前已被话剧等兄弟艺术的部分剧目所采用,我们戏曲创作人员千万不要轻易抛弃它。但也不要不问作品的具体内容而一概应用,须知在传统剧目中也不是所有的剧目都用自由时空的,如《拾玉镯》、《三堂会审》、《陈三两爬堂》等都是固定时空(或基本上是固定时空)。现代戏曲更可以不受此限制,某些剧目为了更好地反映本身所提供的生活内容,完全可以采用话剧那样固定时空的分幕形式。以往有些现

代戏曲已在这方面取得较好的效果，应予充分肯定。这本小册子较多地对我国古代戏曲和近世传统戏曲的风格、特征作了些探索，目的是为了寻求以往戏曲的一些规律，为繁荣今日的戏曲事业服务；并非要将以往由戏曲风格、特征带来的某些局限也照搬到当今新创作的戏曲中去，免得影响戏曲随着新的生活发展而发展。

这本小册子所收的大部分文章，是我1980年以来陆续发表在《文艺研究》、《文学评论》、《戏曲研究》、《戏剧艺术》、《戏曲艺术》、《戏剧学习》、《戏剧丛刊》等刊物上的，其中某些文章在出版时作了些修改，个别文章还把在发表时因刊物篇幅所限而省略的部分恢复了进去。

我从事戏曲美学的研究还是近几年的事，正在学步。小册子中所谈的是一孔之见，谬论难免，希方家和广大读者教正。

假如说，我在二十余载的戏曲理论研究工作中已开始学到了一些东西，取得了一些小小成果的话，这主要是张庚老师、郭汉城老师以及学界前辈对我的指导和培养所取得的。我念念不忘我那古典美学的启蒙老师宗白华先生，以及北大中文系全体哺育我的老师和教职员工们。

本书得以出版，承蒙上海文艺出版社对我的支持，我内心十分感激，谨表谢意！

作者 一九八五年劳动节于中国艺术研究院

中国剧诗的形成和民族个性

戏曲是诗的一种，古人都把它看作诗的流变和分支。沈宠绥云：“顾曲肇自三百篇耳。《风》、《雅》变为五七言，诗体化为南词、北剧。”^①他把戏曲的文学体裁溯源到《诗经》，认为由诗歌发展而来。这是比较普遍的一种看法。戏曲是诗，但又不是一般的诗，而是具有戏剧性的诗，是诗与剧的结合，曲与戏的统一，故名“戏曲”，也叫“剧诗”。

西欧的古典戏剧也是一种戏剧与诗相结合的产物，也叫“戏剧体诗”。由此而论，中国的剧诗与西欧的戏剧体诗，并无本质上的差异。但是，它却具有自己鲜明的民族个性，这种个性，是在历史发展中逐步形成的。

中国剧诗的形成

我国的剧诗，是“合歌舞以表演一故事”的戏剧体诗。它的形成，经历了“声”与诗的结合、抒情与叙事结合的两个历史发展阶段。

声与诗的结合

我国的剧诗是有声之诗，它由“歌诗”、“舞诗”^②、“弦诗”等

① 沈宠绥：《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》第5册第197页。

② 任半塘先生认为中国古代的舞诗多是“乐舞”，“作哑舞者却极少。故就含义宽广，能于曲包歌、乐、舞三事而论，……尚不若‘声诗’为当。”见任著《唐声诗》上编第12页。

数种“声诗”融合而成，是诗与歌、舞、乐的结合。因而是否可以这样说：戏曲，是用舞台人物动作来贯串全体的多声诗的综合体。即清人阮元所云：“戏曲，歌者舞者与乐器全动作也。”①阮氏对元以后戏曲的概括，已涉及到戏曲的根本特征。大家知道，亚里斯多德和黑格尔都把人物的舞台动作看作戏剧的根本特征的。戏曲是戏剧的一种，阮氏能给戏曲以“动作”的规定，并用歌、舞、乐来贯串动作，这就把戏曲与一般的文艺样式区别开来，也把戏曲与一般的戏剧样式区别开来。他在晚清能抓住戏曲的根本特征提出这样具有高度概括力的看法，是了不起的，比王国维所提出的戏曲是“合歌舞以表演一故事”的看法还要准确、高明。晚清的渊实在《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》一文中，将戏曲称作“有声之诗”②，也是一种很有见地的看法。基于我国剧诗是一种特殊形态的声诗，声与诗的结合，就成了剧诗形成的不可缺少的一步。

我国古典诗歌一般多属声诗。在古代，作诗有一条基本原则：“诗为声也，不为文也。”③中国古典诗歌的始祖《诗经》，就是有声之诗。《史记·孔子世家》云：“三百五篇，孔子皆弦歌之。”《墨子·公孟》亦云：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”说明《诗经》三百篇除了作为可诵的徒诗外，它们都是可弦、可歌、可舞的声诗。自《诗经》之后，声诗一直成为我国古代诗歌发展史上的主流，先秦楚辞，两汉乐府，唐诗，宋词，都是可歌之诗。

戏曲的曲，是一种歌诗。这种歌诗的体裁，是在古代歌诗的

① 阮元：《揅经室一集》卷一“释颂”。

② 渊实文载日本大阪出版《新民丛报》第4年（1906年）第5号，北京图书馆有藏本。

③ 郑樵：《通志乐略第一》。

基础上逐步形成发展起来的。唐以前的诗歌，一般都是四、五、六、七言，整齐而无变化的句式，不利于戏曲表情达意和展开变化多端的戏剧冲突。剧诗——戏曲的形成，必须首先具有相应的语言形式，使整齐划一的句式，变为变化多端的生动活泼的句式，以便铺叙情节，刻画人物，展开冲突。这种戏剧体诗的歌诗，在唐以后很快形成了，它是声与诗结合的产物。唐朝是音乐的大发展时期，由于当时大量吸收了外族音乐，声的繁杂多变，与整齐划一的诗发生了抵牾；声的变化，促使了诗的变化。乐工为了使原有的诗适应外来音乐的歌唱，就加进了“散声”。如唐玄宗的《好时光》，原来的诗体格式是：

宝髻宜官样，
脸嫩体红香。
眉黛不须画，
天教入鬓长。
莫倚倾国貌，
嫁取有情郎。
彼此当年少，
莫负好时光。

乐工为了便于歌唱，使旋律有所变化，加了“散声”，就成了长短句：

宝髻偏宜官样，
莲脸嫩体红香。
眉黛不须张敞画，
天教入鬓长。
莫倚倾国貌，
嫁取个有情郎。
彼此当年少，

莫负好时光。①

这种变化,就是元稹在《乐府古题序》中所说的“因声以度词”。这首诗仅加了五个字(打重点号者),描写就细腻得多了,这正是剧诗所需要的。徐渭《南词叙录》也曾指出戏曲语言的这种形成过程:“至唐末,患其间有虚声难寻,遂实之以字,号长短句”。长短句就是词。到了宋朝,词“又引而伸之,至一腔数十百字”。及至宋徽宗朝,词在音乐上“犯调”(相当于戏曲的“集曲”)的出现,更加促使了诗语的变化,诗与声共同进入了“转辗波荡”的境界。词那“要眇宜修”的体裁,“能言诗之所不能言”②,这对剧诗描写情感的起伏,节奏的变化,浓淡的调剂,高潮的迭起,都是有利的。

歌诗的句式变化,除了外族音乐的影响外,民歌、说唱文学等艺术形式对它的影响似更直接和重要,这些民间歌诗的文学格式更是不拘一格,随心所欲。长短不齐的句式,衬字的大量出现,为戏剧体诗的形成,提供了更为重要的条件。有人认为,戏曲语言“所谓变化从心者,则在乎衬字,……制曲之妙,全在乎此。”③说得很有道理。这种剧诗语体自有其发展过程。元杂剧的语言与古体诗的语言截然不同,“古代文学之形容事物也,率用古语,其用俗语者绝无。又所用之字数亦不甚多。独元曲以许用衬字故,故辄以许多俗语或以自然之音形容之。”王国维认为这种剧诗语体的形成,“其源远在宋、金二代,不过至元而大成。”④说明这种善于体物叙事的语言形式是逐步发展而成的,如元杂剧的句式和宋、金诸宫调的歌诗句式就很类似,它们在音

① 参见刘毓盘《词史》。

②④ 王国维:《宋元戏曲考》。

③ 彭翊:《与友人论曲书》,《无近名斋文集》卷二。

乐上有着血缘关系。而南戏的剧诗形式,除了继承了宋词以外,有很多曲牌则直接搬用了民歌,或是对民歌的改造,所谓“宋人词叶以里巷歌谣”,就是指的南戏歌诗的主要形式。

声诗的进一步发展,就是舞诗。它的综合性比之歌诗、弦诗要高。一般的舞诗都做到了诗与歌、乐、舞三者的结合。剧诗作为多声诗的综合体,已在舞诗中基本形成了。我国较早的舞诗当推《诗经》的“颂”。“颂”字古训之为“形容”,“颂”即“容”,《诗经》的《三颂》各章皆在诗中配以乐舞,以舞来形容,故称“颂”。类似于“颂”这样的舞诗,与祭祀有关,多采自祭歌。汉魏六朝的舞诗,在朝野都很兴盛。据《晋书·乐志》记载:汉高祖定秦后,见“阌中”百姓其俗喜舞,高祖悦其猛锐,数观其舞,后使乐人习之。阌中有渝人,因其所居,故名曰《巴渝舞》。舞曲有《矛渝本歌曲》、《安弩渝本歌曲》、《安台本歌曲》、《行辞本歌曲》,总四篇。这四篇“舞曲”都是舞诗,来自秦川民间,后进入宫廷作为固定的礼乐。魏晋继承了两汉的礼乐制度,象曹操的《碣石篇》,就被晋人列为《拂舞歌诗五篇》中的一篇,作为朝廷礼乐,边歌边舞。到了唐朝,舞诗更为兴盛,《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣曲》等,都是有名的舞诗。这些宫廷舞诗,内容很简单,形式也较凝固,还没有用歌舞来表现一个故事,更未出现扮演人物。

舞诗开始向剧诗转化,来自新鲜活泼、生动丰富的民间歌舞。汉之某些民间舞诗,已开始出现剧诗的某些因素,如张衡《西京赋》中有如下记载:“女娲坐而长歌,声清畅而委蛇;洪匡立而指挥,被毛羽之襍褊。度曲未终,云起雪飞。”这儿的舞诗,已将先秦“优孟衣冠”扮演人物的戏剧因素吸收进来,“歌舞之人,作古人之形象矣。”^①值得提出的是,他们在歌舞中扮演人物的时候,

① 王國维:《宋元戏曲考》。

还用“云起雪飞”来烘托气氛，这已具有后世戏剧的舞台美术的成分。但这样的舞诗，还看不出来有故事。而故事情节，对剧诗的形成，具有非常重要的作用。“合歌舞以演一事者，实始于北齐。”^①象《兰陵王入阵曲》，齐优模仿兰陵王“着假面以对敌”，“为此舞以效其指挥击刺之容”^②，已比汉优的舞诗，大大前进了一步。北齐的另一舞诗《踏摇娘》（作品年代从《教坊记》之说），舞中的戏剧因素，似比前者进了一步。《教坊记》云：

《踏摇娘》，北齐有人姓苏，鳏鼻，实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉，辄殴其妻，妻衔悲诉于邻里。时人弄之，丈夫著妇人衣，徐步入场，行歌。每一叠，旁人齐声和之云：“踏摇娘和来，踏摇娘苦和来。”以其且步且歌，故谓之踏摇；以其称冤，故言苦；及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。

根据以上简略的记载分析，它已具有剧诗雏型：一，有一个粗略的故事，初具剧诗所需要的叙事性；二，有一些内心动作和外部动作及简单的冲突；三，舞诗的文学部分比前复杂了些，歌舞已分数“叠”，用同一歌体的不同内容，在且歌且舞中反复咏唱，这为剧诗的叙事性，准备了条件；四，已经出现后世戏曲的帮腔形式。《踏摇娘》尽管有以上重大变化，但它毕竟还是即兴的歌舞表演，尚未形成戏剧体诗的文学剧本，叙事性部分还很简略，构不成戏剧情节，基本上属于载歌载舞的抒情舞诗。这样的舞诗，虽具有一定的戏剧因素，但“顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。”^③它们还不能称作剧诗，只能称作一般

①③ 王国维：《宋元戏曲考》。

② 《旧唐书·音乐志》。