

寓言·本色·意境

——中国戏剧核心范畴研究

刘汉光 著



世界图书出版公司

寓言·本色·意境

——中国戏剧核心范畴研究

刘汉光 著

世界图书出版公司

广州·上海·西安·北京

图书在版编目(CIP)数据

寓言·本色·意境：中国戏剧核心范畴研究 / 刘汉光著. —广州：世界图书出版广东有限公司，2019.1
ISBN 978-7-5192-5856-6

I. ①寓… II. ①刘… III. ①戏剧理论—研究—中国—古代 IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第004288号

书 名	寓言·本色·意境 中国戏剧核心范畴研究 YUYAN BENSE YIJING ZHONGGUO XIJU HEXIN FANCHOU YANJIU
著 者	刘汉光
责任编辑	华 进
装帧设计	悠悠子衿
出版发行	世界图书出版广东有限公司
地 址	广州市海珠区新港西路大江冲25号
邮 编	510300
电 话	(020) 34203432
网 址	http://www.gdst.com.cn/
邮 箱	wpc_gdst@163.com
经 销	新华书店
印 刷	虎彩印艺股份有限公司
开 本	787mm × 1092mm 1/16
印 张	14
字 数	210千字
版 次	2019年1月第1版 2019年1月第1次印刷
国际书号	ISBN 978-7-5192-5856-6
定 价	48.00元

版权所有 翻印必究
(如有印装错误, 请与出版社联系)

论文摘要

ABSTRACT



寓言、本色、意境是中国戏剧的三大核心范畴。寓言是表达戏剧观念的范畴，体现对戏剧体式特征、艺术属性、功能价值的认识，居于我国戏剧理论体系的核心地位；本色是关于中国戏剧体式形态风格的范畴，体现我国戏剧的体式形态特征；意境作为中国戏曲艺术特征的审美凝聚，它沟通审美创造与欣赏，既是戏曲风格范畴，又是创作、赏评范畴。

寓言与戏剧共同孕育于巫术宗教祭祀的母体，产生于巫史兴替的文化背景，具有相通的体式和精神气质，这是寓言成为表达戏剧观念、创作精神和艺术特征的核心范畴的基础。作为说理表意的方式，寓言蕴含着巫史文化冲突与交融的文化信息。中国戏剧秉承巫官文化时代怪力乱神的内容和精神特征，被史官文化赋予“戏”的观念而贬黜于正统文化之外，长期栖身于民间文化土壤。戏剧寓言观念的形成，是代表正统文化的精英阶层介入戏剧创作，重新审视非正统的民间戏剧文化，确立并赋予戏剧在正统文化中的存在价值和功能的产物。精英阶层借戏剧“寓言”，传承庄子寓言创作的文化精神原型。中国戏剧寓言性特征的形成，也在于中国戏剧发育于民间文化土壤，更多的传承着巫官文化时代的文化内容与精神。

戏剧本色首先由教坊俳优的戏剧表演确立，为“教坊本色”。本色语的根本特征不在于戏曲语言的表层，而在于“趣”——谑趣、机趣的审美精神，是以娱乐为主的戏剧观念和传统的体现。本色问题是中国戏剧体式特质的必然产物。本色作为发展变化的概念，其内涵的生成及衍

变体现中国戏剧在各个发展阶段的美学个性和时代精神。

戏曲意境是戏曲“以歌舞演故事”的艺术特征的审美结晶，与诗词意境相比，戏曲意境有具象性、叙事性、性格化等特点，意境作为戏曲创作与赏评的审美追求，是戏曲创作论围绕的核心。戏曲艺术意境凝聚着中国戏剧将人生艺术化，培养道德情感生命，成就艺术化人生的审美精神。

寓言、本色、意境，构成了我国戏剧理论体系的三大支柱。

目 录

CONTENTS



导 论	1
一、剥离与还原	1
二、范畴与体系	3
三、三大核心范畴	5
四、内容、方法与意义	17
上篇 寓言	21
一、巫史兴替与寓言的文化意蕴	21
(一) 巫史兴替的文化背景	21
(二) 寓言“假设问答”的体式与戏剧的因缘	25
(三) 寓言的文化意蕴	32
二、戏剧观念的文化生成	37
(一) “剧者何? 戏也”	37
(二) “传奇皆是寓言”	49
三、剧作家创作的寓言心理	59
(一) 剧作家的文化焦虑——边缘化处境、人格和心态	59
(二) “不能庄语而戏喻之”——教化与言情	65
四、中国戏剧的寓言性特征	75
中篇 本色	83
一、本色探源	86
(一) 本色语源	84
(二) 本色与教坊艺术品评	85
(三) 教坊表演确立戏剧本色	88
二、本色解纷	96
(一) 本色争鸣——“本色之义未讲明”	96

(二) 文俗之间——宋元旧篇与金元风格	100
(三) 优语本色——“本色语不可离趣”	104
三、合体本色	118
(一) 剧体三源与戏剧体制	118
(二) 戏曲语言形态与本色	120
(三) 行当语言与角色语言	123
(四) 真情本色	125
四、本色衍变	132
(一) 行戾之争	132
(二) 金元本色	135
(三) 传奇本色	138
(四) 本色论的消歇	141
五、本色论何为	143
 下篇 意境	148
一、意境与戏曲艺术特征	149
(一) 戏曲意境的巫祭原型	149
(二) 戏曲的意境特征	153
(三) 戏曲意境的特征	165
二、意境与戏曲赏评创作	170
(一) 戏曲赏评的审美要求	170
(二) 戏曲创作的审美追求	172
三、戏曲意境蕴含的审美精神	184
(一) 人生艺术化	184
(二) 道德与情感	190
(三) 生生与和合	195
四、意境与冲突——戏曲意境论的合理内核	201
 结 语	209
参考文献	210
后 记	215

导 论

一、剥离与还原

二十世纪的中国戏剧研究，可概为剥离式研究。

作为一门现代意义的学科，与其它学科一样，中国戏剧学是在西学东渐的文化语境下成型的，其拓荒者和奠基者是王国维先生。王国维在1908年著的《戏曲考原》中称：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”在1912年著的《宋元戏曲考》中进一步完善这一定义：“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”戏剧与戏曲的概念很清楚：戏剧是“演故事”，戏曲则是“以歌舞演故事”，真戏曲必与真戏剧相表里，戏曲为表，戏剧为里，戏曲乃为戏剧之一特殊形态。王国维依西方戏剧无歌舞而定中国戏剧为“戏曲”，他提出的“代言体”“演故事”的戏剧概念，即以强势的西方戏剧为参照和圭臬。王国维从西方输入学理，建立现代学术研究范式，也建立了中国戏剧研究的学术观念、研究框架和体系。王国维提出的“真戏剧”与“真戏曲”的概念，确立了整个二十世纪中国戏剧学的基础观念——戏剧与戏曲的观念^①。

正如有学者所指出：王国维“提出的‘以歌舞演故事’的崭新的戏剧概念，从根本上突破了传统曲学‘曲本位’的藩篱，从而把戏曲与诗、词区别开来，把戏曲从诗、词、散曲等韵文中剥离出来，确立了戏曲学这门学科独立存在的价值。从此，被视为‘小道’、不登大雅之堂的戏曲开始登上学术研究的殿堂。”^②确立中国戏剧学科的独立研究

^①本文对戏剧、戏曲概念的使用，基本上沿承这一概定，戏剧、中国戏剧、戏曲，外延依次缩小，在不造成歧义的情况下，有时夹杂使用。至于“戏”的概念，则稍轶出戏剧的范围。

^②康保成、黄仕忠、董上德《戏曲研究徜徉于文学与艺术之间——关于古代戏曲文学研究百年回顾与前景展望的谈话》，《文学遗产》1999年第1期。

地位，是王国维的伟大功绩。二十世纪的中国戏剧研究，即从王国维确立的戏剧观念出发，也即以西方戏剧观念为标准，通过层层剥离，凸现出中国戏剧与西方戏剧相通的一面，以此作为中国戏剧研究的基点和标尺，去寻找中国戏剧的起源发生，去构建戏剧史，去剖析评价中国戏剧。所以，整个二十世纪对戏剧本质的探讨，对戏剧起源的争论，对古代悲喜剧的讨论，基本上是以西方戏剧的观念系统、思考方式、术语、概念为主导，寻找与之相对应的因素对号入座进行研究。用这种研究范式，在层层剥离之后，中国戏剧就只剩下与西方戏剧相通的一面有戏剧价值，其余部分常被视为“附赘”在中国戏剧身上的非戏剧因素，这难免有削足适履之嫌。实际上，一切现象皆是本质的呈现，必须结合这些“非戏剧”因素，才能完整理解中国戏剧的本质属性，理解中国戏剧观念、形态、功能等的丰富性。而以舶来品的冲突论、典型论等对中国戏剧从剧本情节结构、人物形象、主题思想等进行分析，固然也有其合理之处，但是否合乎古人创作原意，实有“隔”的一层，其局限性也显而易见。

显然，要建立本土化的戏剧话语体系，对王国维奠定的中国戏剧研究范式，从研究的基础观念到方法都需要突破而且必须突破^①。依笔者之见，与二十世纪的剥离式研究相对，二十一世纪应提倡以还原式研究为主导范式。

所谓还原，就是不带先入之见，尊重历史事实，还原中国戏剧起源生成的文化生态，还原中国戏剧的独特观念、形态、功能认识。所谓还原，就是走出西方化，从过去的“以西释中”到“中西对话”乃至“以中融西”，形成与西方戏剧理论对话的格局。还原不是简单的把被剥离的重新粘合，而是要发现原来这些被认为是“附赘”在中国戏剧身上的因素，如何作为统一体型塑中国戏剧的面貌历史，发挥戏剧的功用。还原也不是抛弃西方戏剧这一参照系，而是在更高层次上把握中西戏剧的汇通之处，寻找未来戏剧的发展方向。返古是为了开新，在古老的民族

^①事实上，这种突破的呼声一直以非主流的姿态出现，世纪之交，以《戏史辨》为代表的戏剧学者就开始全面的反思和实质性的努力。

文化中寻找智慧和启迪，建设本土化的戏剧理论体系，是振兴现代戏剧文化的需要。

如何通过对古代戏剧理论的整理阐释，实现古为今用、中西打通，建立本土化的戏剧话语体系，将是二十一世纪中国戏剧研究的根本课题，也是任重道远的课题。

二、范畴与体系

各门学科都由一系列的概念、范畴、命题来表现并结构成整体系统，植根于中国社会土壤的中国戏剧，有自己一套独特的范畴、概念体系，形成不同于西方戏剧的特色。因此，以命题、范畴、概念为切入口，探索中国戏剧的内在规律和本质特点，是切实可行的方法途径，也是构建中国戏剧学的基础。目前，对中国戏剧学基本概念、范畴的揭示尚处于探索起步阶段，尚未能整理提出一套明确而有系统的基本概念和范畴，以揭示中国戏剧学的“潜体系”^①。因之，对中国戏剧学科领域中的基本概念和范畴进行梳理阐释，既是根本性和支柱性的工作，又是具体而迫切的工作。

但是，对戏剧概念范畴的整理研究也是复杂艰辛的工作。“在中国，基于汉民族语言文字的固有特性，以及古代哲学及文化传统的深刻规定，古代文学范畴的丰富复杂，难以剖解和一言道断的特征，显得更为突出。就单个范畴而言，它的逻辑边界和理论内涵，从某种意义上说是游移不定的；就一个范畴系列而言，彼此之间的包容交互又有着多种实现的层面和方式；至于整个范畴的体系，更潜隐在浩瀚的史料和论者的

^①学术界对中国戏剧单个范畴如本色、当行等的研究早已有之，有意识就古典戏剧理论整理提出一批范畴的，首见汪涌豪《范畴论》（复旦大学出版社1999年版），该书虽主要从总体文论角度研究范畴，但也列出戏剧范畴104个，并认为局段、主脑、机趣三个范畴“可以说代表了戏剧创作的三个阶段，涵括了创作过程的全部问题，具有重要的范式意义”（第367页），又说“‘主脑’也好、‘局段’也好、‘机趣’也好，又与‘自然’、‘神化’、‘本色’等范畴联系起来，并归向‘自然’、‘神化’和‘本色’”（第368页）。该书对戏剧范畴的整理有重要的参考价值。但实际上，主脑、局段、机趣这几个范畴并未能体现和概括中国戏曲美学的丰富性。

片言只语中，令人有入山见宝、无从收拾之感”^①。同样，中国戏剧范畴在内涵上的多义性，概念表述上的随意性，存在形态上的零散性，理论内容的操作性等特点，给整理和研究也带来相当的难度^②。更甚者，因为中国戏剧晚熟、观念驳杂、地位低下等原因，中国戏剧概念范畴的建构呈现后发性借用性等特征，对之的辨析确认也较为棘手。

大致上，中国戏剧概念范畴的构成，可分三类：一类从哲学、诗文理论延伸借用而来^③，如：道、气、形、神，兴、观、群、怨；虚、实、曲、直，意境，教化等；一类是戏剧小说共用的概念范畴，如机趣、板活、奇幻等，虽非小说戏剧独有，却以小说戏剧为主要依托；一类为戏剧专有的概念范畴，如案头、场上、科诨、曲律、关目等。

要构建完整准确的戏剧范畴体系，需要对戏剧理论批评中出现的概念范畴进行整理、辨析和研究，依据各个范畴在戏剧理论中的重要性不同，辨析哪些属于元范畴，哪些属于核心范畴，哪些属于一般性范畴。尤为重要的，是对元范畴、核心范畴的辨析。所谓元范畴，“是那种不以其他范畴作为自己的存在依据，不以其他范畴规定自己的性质和意义边界的最一般、抽象的名言。就其所涵盖的内容来说，是最精微最深刻的；就其所涵盖的范围来说，是最广泛最普遍的；就其所具有的活动力和延伸力而言，又是最强最持久的。”^④如果说，元范畴是构建理论体系的地基，则核心范畴是构建理论体系的支柱。所谓核心范畴，在笔者看来，是指那些居于同序列范畴中心地位，起统率支配作用的范畴。在戏剧学中，核心范畴是对戏剧美学特征的形成、戏剧观念的表达具有重要

①汪涌豪《范畴论》绪言第1页，复旦大学出版社1999年版。

②中国戏剧理论一方面常杂于乐论、诗文论之中，一方面零散片断的论述多，有系统的专著少。大多数的剧论，以序、跋、论、说、书题、评点、咏剧诗歌等形式出现，而所谓的专著，其内容也多为戏剧史料记载和考证，曲律声乐研究，戏剧品评鉴赏等，直到清代李渔《闲情偶寄》才算构建比较完整的理论框架，仍属偏于经验型实践性的理论。这与西方戏剧理论从亚里士多德《诗学》开始，就以严密的体系著称，以思辩型理论性为特色大异其趣。

③吴毓华认为：“古代哲学作为戏曲审美的理论基础，不仅一些戏曲美学范畴直接来自古代哲学，如‘道’‘理’‘气’‘形’‘神’等，都是从哲学延伸到美学，而且戏曲美学中，有关审美的本质、审美体验、审美趣味审美方式和审美境界，都受古代哲学决定性的影响，有不可分割的联系。”吴毓华《古代戏曲美学史》第33页，文化艺术出版社1994年版。

④汪涌豪《范畴论》第420页，复旦大学出版社1999年版。

意义的范畴，譬如，它居于本质功能、创作、形态风格、鉴赏批评各序列范畴的中心地位，可以统率其他范畴，体现中国戏剧艺术的本质特征，这些范畴在戏剧史、戏剧理论批评史中经常出现，成为戏剧理论批评的关键纽结，足以支撑起整个戏剧理论体系的基本框架。

对中国戏剧范畴的辨析，容易步入的误区是：认为只有戏剧专有的范畴才属核心范畴。这当然有其合理的因素，但实际上，很多戏剧专用的概念范畴，像场上、案头、关目、局段、排场等，都偏于操作性，其美学内涵较为单一。因而，辨析中国戏剧范畴，需要放开视野，不带先入之见进行还原式研究，例如：文人创作戏剧，以曲为戏，以文为戏，甚至以诗词为曲，这是事实，因而不大讲究关目结构，也是事实。我国古代对戏剧有独特的观念体式理解，我们必须尊重古人，真正发掘寻找那些在中国戏剧理论批评中真正表达古人戏剧观念、表现中国戏剧本质特征、成为戏剧理论批评关键纽结的范畴。

这是构建完整准确的范畴体系，建设中国戏剧理论体系的关键一步。

三、三大核心范畴

本文以为，寓言、本色、意境是中国戏剧三大核心范畴。

先说寓言。

在中国古代，寓言首先作为一种说理表意的艺术形式技巧而存在^①，与《诗经》比兴、楚辞香草美人之喻、春秋赋诗明志断章取义、《易经》立象尽意以及谐隐譬喻等相通。锺嵘《诗品》以“直书其事，寓言写物，赋也”，赋法直写即目所见的事物，并寄寓主体感情，这就兼有比

^①《庄子·寓言篇》云：“寓言十九，重言十七，卮言日出，和以天倪。寓言十九，籍外论之。”寓言是先秦诸子表达思想、游说诸侯的言说技巧。视寓言为一种文体，那是近代受西方寓言观念影响而产生的观念，一九一七年茅盾选辑《中国寓言初编》为近现代中国寓言文体自觉的开始。被视为中国古代寓言者，如韩非的“储说”、《文心雕龙》所论的“谐隐”，佛经的譬喻，以及“戒”“说”“言”“志”“笑府”“谐史”等，在古代并未以寓言命名。寓言作为一种说理表意的技巧，一种言说方式，有着独特的艺术体式，与西方寓言有相同的也有相异的一面。

兴之意，但比兴主要是寓情于物，寓言主要是寓意于事，本质相通而倾向各别。在戏曲创作中，寓言首先也是一种创作方法技巧。如：吴炳称《西园记》的创作是“西园寓言入世情缘，皆颠倒差讹而不知者也”^①，顾起元称汪廷讷的传奇“率借人以写己怀，得寓言比兴之意”^②，尤侗称《钧天乐》的创作是“莫须有，想当然，子虚子墨同列传，游戏成文聊寓言”^③，洪升的《长生殿》“乐极哀来，垂戒后世，意即寓焉”^④，古代剧作家“夺他人之酒杯，浇自己之垒块”^⑤，“借古人之歌呼笑骂，以陶写我之抑郁牢骚”^⑥，凡此等等，都属于寓言创作方法，在这个意义上，寓言与诗词创作中的比兴一样，属于创作论的范畴。

寓言更重要的是作为表达戏剧观念的范畴。明代徐复祚即提出：“要之，传奇皆是寓言，未有无所为者，正不必求其人与事以实之也。”^⑦清代李渔认为：“传奇无实，大半皆寓言耳。”^⑧作为一个表达戏剧观念的范畴，寓言观念伴随中国戏剧的成熟而产生，“传奇皆是寓言”这一命题的确立，牵涉到整个中国戏剧的文化生态和发展历史，是我国戏剧观念的结穴。

我国戏剧观念，是多层次的、发展的观念。以戏剧称谓的复杂，便可证明：

乐、今乐、新乐、散乐、倡乐、伎乐，女乐、乐舞、乐府、今乐府、戏乐；

曲、词曲、词余、元曲、南曲、北曲、南词、南北曲、剧曲、杂曲；
戏、优戏、角抵戏、百戏、杂戏、秘戏、俳戏，队戏、歌戏、胡戏、倡优戏、参军戏、弄假官戏、八叠戏、滑稽戏、歌舞戏、傀儡戏、

① 西园公子评《西园记》，转引自郭英德《明清传奇综录》第425页，河北教育出版社1997年版。

② 明·顾起元《坐隐先生传》，明·汪廷讷编《环翠堂华衮集》，万历间环翠堂刻本，转引自郭英德《明清传奇戏曲文体研究》第280页。

③ 尤侗《钧天乐》传奇第一出。

④ 洪升《长生殿自序》。

⑤ 李贽《焚书·续焚书》第97页，岳麓书社1990年版。

⑥ 吴伟业《北词广正谱序》，蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》第79页，齐鲁书社1989年版。

⑦ 徐复祚《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》第四册第234页，中国戏剧出版社1959年版。

⑧ 李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》第七册第20页，中国戏剧出版社1959年版。

雉戏、讶鼓戏、华林戏、康衢戏、升平戏；

剧、杂剧、曲剧、剧戏、戏剧、伎剧、哑杂剧、小杂剧；

弄、戏弄、鬻弄、踏囊、院囊、院本；

传奇、戏文、南戏、话文、词文。

以上关于戏剧的称谓，可谓驳杂，但基本上以乐、曲、戏、剧为词根。“曲，乐之支也”^①，乐包含曲；“剧者何，戏也”^②，戏包含剧，也包含“弄”、戏弄。“乐”与“戏”是我国戏剧观念的中心。以“乐”称谓中国戏剧，是从戏曲的艺术本体认识戏剧，以“戏”称谓中国戏剧，则是从戏剧的艺术属性和功能定位戏剧。乐与戏的结合，便是“戏乐”，发展而为戏曲。因而，对中国戏剧史的认识，实际上可分乐、戏、戏曲三个层次。乐在远古是一种包容着诗、歌、舞在内的综合性审美文化形式，作为中国戏剧的艺术本体，它在春秋时代以俗乐的形式发展为“新乐”“今乐”，成为“优戏”。“戏”是正统文化赋予“今乐”的观念，“戏”指称用于游戏娱乐的一切表演样式，包容广泛，是中国戏剧的基础观念。戏曲“以歌舞演故事”，是我国戏剧发展到元明清时代的成熟体式，它又有“传奇”一脉的称谓，这一称谓承唐传奇而来，是就戏曲的故事本体而言，是中国戏剧发展到元明清阶段突出“演故事”这一本质特征的产物。可见，“传奇皆是寓言”的戏剧观念，正是我国戏剧在高度成熟的时代所出现的观念。乐、戏、寓言乃构成我国戏剧观念依次生成的三个层次。从范畴的地位而论，“乐”与“戏”可称中国戏剧的“元范畴”，“寓言”用于表达戏剧观念则属于后发性的范畴。

从表层看，“寓言”不仅是对戏剧故事性特征的确认，更是对戏剧体式特征的确认。“寓言”出于《庄子》，何谓寓言？《史记·老子韩非列传》注引《索隐》云：“其书十余万言，率皆立主客，使之相对语，故云‘偶言’。又音寓。寓，寄也。故《别录》云：‘作人姓名，使相与语，是寄辞于其人。故庄子有《寓言篇》’。”^③寓言就其本来面目，是

①王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四册第55页，中国戏剧出版社1959年版。

②李调元《剧话》，《中国古典戏曲论著集成》第八册第35页，中国戏剧出版社1959年版。

③《史记·老子韩非列传》注引《索隐》。



“立主客，使之相对语”的假设问答的样式，是“寄辞于其人”的言说方式，从戏剧作为“代言体”的特征而言，一切戏剧都是假设问答“寄辞于其人”的“寓言”。而“寓言”与“代言”的区别在于：“寓言”强调主体性，戏剧人物的“言”不过是创作主体情意的寄寓而已；“代言”则突出客体的地位，创作主体要站在客体的地位，化身为之“代言”。中国戏剧中的曲词、宾白不仅是“代言”，它也起着向观众叙述、抒情，甚至评判角色的功能，它的“言”，是有所寄寓的“言”。可见，寓言对戏剧体式特征的确认，具有鲜明的民族特色。

从深层看，寓言是对中国戏剧艺术属性、价值功能的确认。寓言论的提出，主要基于戏剧故事内容中的虚实问题。我国戏剧，发端于巫术宗教祭祀，长期栖身民间文化土壤，其题材故事形成谬悠颠倒的“虚”的传统。在这方面，“寓言”观念同样承接庄子寓言的语境，庄子“以谬悠之说、荒唐之言、无端崖之辞”作为寓言的内容，形成谬悠怪诞的“虚”的故事内容特色。古代戏剧创作中，所谓“西园寓言入世情缘，皆颠倒差讹而不知者也”，所谓“传奇无实，大半寓言耳”，正是基于对中国戏剧“虚”的传统的认同。随着对“虚”的认识由“幻”到“新”，由怪诞的神话幻奇故事到合乎情理的生活虚构的发展，所谓“寓言”，实际上已涵盖了艺术虚构观念，成为对戏剧艺术虚构性特征的确认。但“寓言”不仅涵盖虚构观念，寓言强调创作主体的寄寓性，它既可以借虚构的故事，也可以借实事、借历史事实寄寓主体情意，寓言观念强调以主观真实驾驭题材故事，不同于强调以合乎生活情理为依归的西方传统虚构观念，它是一个开放的艺术观念，也是富有民族特色的戏剧观念。

我国戏剧以“戏”为基础观念，“戏”包含着“虚假不实”“谑乐游戏”的属性观念，其精神与儒家为代表的崇实尚理的正统文化相悖戾，从戏剧萌芽到宋金时代，戏剧一直作为非正统的“俗乐”存在，受到正统文化的压抑，基本上没有精英阶层参与创作。这样，从金元杂剧开始，姗姗来迟的精英阶层因各种主客观原因介入戏剧创作，他们就需要重新审视戏剧传统和戏剧现实，重新确立戏剧的体式属性、功能价值。所谓“莫须有，想当然，子虚子墨同列传，游戏成文聊寓言”，寓言戏

剧观既是对谬悠颠倒虚假不实的戏剧故事传统的认同，也是对谑乐游戏的戏剧艺术属性的认同。与此同时，寓言戏剧观又赋予“戏”以正统文化价值和功能。精英阶层既可以借戏剧“备它时世曲，寓我圣贤言”^①，利用戏剧作为“风世寓言”，实现其移风易俗的社会关怀和理想；又可以“夺他人之酒杯，浇自己之垒块”，利用戏剧发愤抒情，表达对社会现实的批判，在戏剧创造的“幻境”中达成欲望理想的宣泄实现。可以说，寓言戏剧观的提出，是精英阶层继承改造利用民间戏剧的产物，是我国戏剧文化冲突与调和的产物，客观上为精英阶层介入非正统的戏剧创作提供合法性和合理性依据。

利用戏剧进行教化的一脉，固然是对戏剧艺术感染力的体认，但仅为教化而“寓言”，容易造成观念先行，人物形象缺乏血肉，成为某种道德化身的创作现象。这从《五伦全备记》《香囊记》等一批欠缺艺术性的剧作可以看出。利用戏剧发愤抒情的一脉，其创作原动力在于主体情感体验和欲望的表达，这更为契合艺术的本质，实际上也成为精英阶层戏剧创作的主导倾向，而其精神原型仍出于庄子寓言。庄子“以天下为沉浊，不可与庄语”“独与天地精神往来”，其寓言所蕴含的现实批判精神，追求自由超越的体道精神，正为精英阶层戏剧创作所继承。

总的来说，寓言观念包含着对“戏”观念的继承、提升与规范，是我国戏剧艺术、戏剧文化在观念上的结穴。作为一种创作精神，“在中国古代戏剧发展史上，这种‘寓言精神’强烈地影响着戏剧艺术的生成。”^②作为对戏剧艺术观念的体认，“寓言”精神概括了我国戏剧的审美特征精神风范。我国戏剧浓烈的感性抒情色彩和游戏精神、批判精神、主体精神，以及脱略形似、以神存真、意蕴无穷的美学风采，都可以说是“寓言”的精神外耀。

如上所言，寓言是中国戏剧的观念范畴、创作范畴，也是风格范畴。这一范畴绾结着中国戏剧的开端与成熟，融汇着中国戏剧文化中正统与非正统、民间与精英的冲突与调合，凝聚着中国戏剧的审美特征精

① 邱濬《五伦全备记》第一出《付末开场》。

② 谭帆、陆炜《中国古典戏曲理论史》第167页，华东师范大学出版社2005年版。

神风范，在我国戏剧理论体系中，其居于枢纽核心地位无疑。惜其美学意蕴的深刻性丰富性，至今仍未得到很好的认识和阐发。

再看本色。

本色在戏剧理论批评研究中备受关注，论者可谓夥兮，但尚未见从本色何以成为核心范畴的角度论述者，因而仍有论析的必要。

在戏剧理论批评史上，本色虽指涉缠夹不清，但关于本色的争论，发端且集中于本色的语言层面则无疑。晚明吕天成总结“本色”论争：“博观传奇，近时为盛。大江左右，骚雅沸腾；吴浙之间，风流掩映。第当行之手不多遇，本色之义未讲明。当行兼论作法，本色只指填词。”^①吕天成针对“本色之义未讲明”的状况，截断众流，限定“本色只指填词”，实际上已将本色等同于本色语。虽然如此，本色却是当行的体现，“果属当行，则句调必多本色；果其本色，则境态必是当行”^②，盖戏剧在本质上是舞台艺术，文人创作的剧本是否切合舞台演出的规范和要求，这就产生了剧本的本色问题。而剧本艺术是语言艺术，剧本的“本色”便主要体现为“本色语”的问题。

在文词层面，本色语最基本的要求是浅显明白，这取决于舞台表演的要求。盖“传奇之体，要在使田峻红女闻之而跃然喜，悚然惧。若徒逞其博洽，使闻者不解为何语，何异对驴而弹琴乎？……文章且不可涩，况乐府出于优人之口，入于当筵之耳，不遑使反，何遑思惟，而可涩乎？”^③表演面对各阶层观众，欣赏过程不能随意中止，只有让观众听得清楚明白，才能达到艺术效果。

在音律层面，合乐可歌是本色语应有之义。元代顾瑛论本色语言时认为：“句法中有字面，若遇中有生硬字不得，须是深加锻炼，字字敲打得响，歌诵妥溜，方为本色语。”^④这即从音律角度界定本色语。明代徐复祚同样从音律角度评鹭《拜月亭》《荆钗记》等为本色当行之作，

① 吕天成《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》第六册第211页，中国戏剧出版社1959年版。

② 吕天成《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》第六册第211页，中国戏剧出版社1959年版。

③ 徐复祚《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》第四册第238页，中国戏剧出版社1959年版。

④ 顾瑛《制曲十六观》，隗芾、吴毓华编《古典戏曲美学资料集》第65页，文化艺术出版社1992年版。