

中国传统戏曲：“剧”与“曲”的整合体——从戏曲的抒情性诗性特征看戏曲的两重性特征

朱忠元

《中国古代小说戏剧研究丛刊》（第五辑），甘肃教育出版社 2007 年版。

-

摘要：中国传统戏曲以其诗性而别异于其他戏剧表演体系。传统戏曲作为中国重要的叙事文学体式，在叙事中注重抒情性和意境的创造，从而形成了“剧”与“曲”相互联系又有所偏重的两重性。这种两重性几经熔炼，最终形成了“剧”与“曲”的整合体。传统戏曲“剧”与“曲”的完美融合而形成的诗剧特质，其中反映了中国人对于戏剧艺术的独特理解。

关键词：传统戏曲；诗性；抒情性；两重性；整合体

戏曲是中国特有的演剧方式，其中包含着中国人对以人的肢体语汇、对白、音乐等为媒介的艺术表达的独特理解，它与斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系并称为世界三大演剧体系，它是中国人千百年来形成的哲学观念、文化心理结构在艺术演绎人生上的反映，是中国人审美心理的对应物，凝聚、积淀了中国人的艺术价值观，体现了中国传统的诗词文化、乐舞文化、礼乐文化和游戏文化中形成的传统，继承了中国其他传统艺术的表现手法，凝聚了中国

传统艺术的美学特点和特色，体现出独特的诗性特质。而抒情性和写意性是中国传统戏曲诗性的重要标志，也是中国戏曲区别于西方戏剧的重要特征。本文重在论述抒情性的诗性特征在戏曲中的具体表现，试图通过戏曲的“剧”和“曲”两个层面来认识传统戏曲的双重特性。

—

中国传统戏曲，包含有“戏”和“曲”两个层面，戏偏重于事，曲偏重于乐。王世贞《曲藻序》有云：“曲者，词之变。”亦即曲为词余，而词又为诗余，因此在古人的意识中“曲”只是“诗余”的“诗余”。这种诗、词、曲的排列顺序，不是简单的时间性的因承关系，也不完全是对艺术内在发展规律的描述，而是中国人艺术价值观的自然表露，说明了戏曲“曲——诗”的本体特性。从文体上讲，戏曲的主体既是曲体，也是剧体，是通过曲辞来组织唱段架构剧体。从曲的角度讲，“曲贵传情”，明代陈继儒说：“夫曲者，谓其曲尽人情也。”（《秋水庵花影集序》），这同中国“文贵曲折”的审美要求相一致。“曲尽人情”的中国戏曲靠大段的抒情和交待剧情的曲词来拉动情节，唱段和韵白都讲究意境和文采，是语言艺术也是演唱艺术。而语言艺术同演唱艺术热烈地拥抱在一起，成就了戏曲的诗性本质。

清代孔尚任《桃花扇小引》云：“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。”（《桃花扇》传奇卷首）这里的传奇，就是指明清时期的戏曲，而中国戏曲在不同历史阶段的称呼也各异，元代称杂剧、南戏，明清两代有传奇，而且体制和审美追求有所差异，本文略其形制，统称之为中国传统戏曲。就中国传统戏曲的实际而言，中国戏曲确实“文备众体”，兼有小说和诗词赋的文体特征。正如人们所知，小说是典型的叙事文体，而诗词赋则是中国传统抒情文学的代表，戏曲兼融以上体裁，也就兼有了他们的艺术特征。

从广义上来说，中国戏曲都是诗剧（张庚用“剧诗”来概括它的本性）。但仅仅用它来说明中国戏曲的抒情特征是不够的，因为是否为诗剧仅仅是一个外部标志。中国古典戏曲的抒情性实际上是渗透于题材的选择、情节的安排、性格的刻画、语言的锤炼、以及演员表演、唱腔伴奏、舞台美术等戏曲的一切构成因素、构成部分之中的。

从题材选择的角度讲，自李卓吾开始，就有主张戏剧创作不是为“教化”的，而是为戏剧家内在情感宣泄的。金圣叹评点《西厢

记》说：“此一书中所撰为古人名色，如君瑞、莺莺、红娘、白马皆是我一个心头口头、吞之不能、吐之不可、搔爬无极、醉梦恐漏，而至是终究不得已而忽然巧借古人之事，以自传道其胸中若干日月以来七曲八曲之委折乎！”与教化剧的伦理题材不同，言情剧选取的是“至情”题材，《西厢记》、《拜月亭》是其典型的代表。清代洪昇的《长生殿》更是其典型代表，作者在剧本开场的[满江红]中写道：“借太真外传谱新词，情而已。”这里需要注意的“外传”一词，从题材的角度讲，作者是为了突出“情”的主题和题材，略去了杨贵妃“逞侈心而穷人欲”的种种劣迹，远离了历史本事，而将重心放在写李隆基和杨玉环的深情上面，从而一反传统题材，将情上升为剧作主题和主体。至于“情长、情短、莫不于曲寓之”（李调元《雨村曲话序》），更是戏曲之专擅，最能将“七曲八曲”的情感表达出来。这是题材的抒情性。

《牡丹亭》情节跌宕起伏，离奇之至，但这情节、叙述这情节的手法和文辞却是按照情感的逻辑来安排、处理的。汤显祖说：

“天下女子有情，宁有如杜丽娘者乎！梦其人即病，病即弥连，至手画形容，传于世而后死。死三年矣，复能溟莫中求得其所梦者而生。如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之

至也。……自非通人，恒以理相格耳！第云理之所必无，安知情之所必有邪！”（汤显祖《牡丹亭·题词》）这是一种诗化的情节安排，是用诗的方法来抒情、达意的。这是情节的抒情性。人们熟悉王实甫的《西厢记》是典型的剧本故事，但莺莺初出场的第一支曲子：“[赏花时]可正是人值强春蒲郡东，门掩重关萧寺中，花落水流红，闲愁万种，无语怨东风。”就使一种炽热的、被压抑的、在胸中汹涌骚动而又找不到出路的激情，成了揭开全剧的契机。这是诗的手法，而不是戏剧的手法。同时，几句曲文，就创造出了一个意境，而整个剧情就是在这个意境中展开的，直到《长亭》的“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞……”，都是处于幽怨的氛围之中。当然，剧中也有热闹场面，比如《寺警》就是一个极热闹的面，但引出一个惠明，作者又以一套[正宫端正好]抒发了壮士的情怀。而且正是在这一场紧锣密鼓、刀光剑影之后，那“幽僻处可有人行，点苍苔白露泠泠”，才更显得情深韵长，张弛有度。这是情境的抒情性。这种情形在中国传统戏曲中俯拾即是，诸如：

你道翠生生出落的裙衫儿茜，艳晶晶花簪八宝填，可知我常一生儿爱好是天然。恰三春好处无人见。——《牡丹亭·惊梦》

天淡云闲，列长空数行新雁。御园中秋色斓斑：柳添黄，萍减绿，红莲脱瓣。一抹雕阑，喷清香桂花初绽。——《长生殿·惊变》

山松野草带花桃，猛抬头秣陵重到。残军留废垒，瘦马卧空壕；村郭萧条，城对着夕阳道。——《桃花扇·余韵》

将人间喜怒哀乐和不尽情思，都赋予三春好景、红莲桂花和古道夕阳，这分明是一幅饱含深情的图画，也是绝妙好辞。署名王世贞、李卓吾合评的《元本出像北西厢记》第十五出“长亭送别”[端正好]曲的眉批说：“碧云、黄花、西风、北雁，声声色色之间，离合之情，便是一篇赋，纵着《离骚》卷中不得，亦自《阳关曲》以上。”该评点以诗来衡量曲，发掘了戏曲之中的诗意之美，肯定了戏曲的诗性品质。洪昇在《长生殿·自序》中也说过：“从来传奇家非言情之文，不能擅场。”诗词入曲，使得戏曲文学在构思和组织戏剧冲突时力图通过剧中人之间的关系、纠葛、冲突，深刻挖掘剧中人的内心世界，更强化了戏曲的抒情性。

对于中国戏曲尤其是元代戏曲的诗性，王国维在《元剧之文章》中讲：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？

曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”

只不过王国维认为意境为元杂剧与元南戏所独擅，未免失之偏颇。

因为明清传奇剧作，也不乏意境生动者，如《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等。关于意境，王国维在《人间词话》中说：

“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界”。因此，所谓戏剧中之意境、境界，主要是指诗情、写景、叙事，达到出神入化、完美统一、融冶一炉的艺术境界。这一点，曲论家也有认同之言可以佐证。祁彪佳、吕天成、李渔等一大批曲论家，都借用诗歌理论中的“意境论”来评论戏曲作品。祁彪佳在《远山堂曲品》和《远山堂剧品》中，就直接就用“意境”、“境界”来评剧。如评《琼台》：“其意境仅无足取，但颇有古曲典型。”评《灌城》：“此等意境，安能求其委折？得畅达如此记，足矣。”评《烟花梦》：“一剧中境界几十余转，境本乎常，词则珠圆玉润，咀之而味愈长。”评《真傀儡》：

“境界妙，意致妙，词曲更妙。”不仅较自觉运用“意境”、“境界”的概念，而且还谈出创造意境的一些见解。徐渭《南词叙录》云：“或言：‘《琵琶记》高处在庆寿、成婚、弹琴、赏月诸大套。’此犹有规模可寻。惟食糠、尝药、筑坟、写真诸作，从人心流出，严沧浪言‘水中之月，空中之影’，最不可到。”《琵琶

记》讲的是：“赵女姿容，蔡邕文业，两月夫妻。奈朝廷黄榜，遍招贤士，高堂严命，强赴春闱。一举鳌头，再婚牛氏，利绾名牵竟不归。饥荒岁，双亲俱丧，此际实堪悲。赵女支持，翦下香云送舅姑，把麻裙包土，筑成坟墓。琵琶写怨，迳往京畿。孝矣伯喈，贤哉牛氏，书馆相逢最惨凄。重庐墓，一夫二妻，旌表门闾。”很显然作者着意要塑造的是“全忠全孝”的蔡伯喈和“有贞有烈”的赵真女，是教化剧的代表，这里寄托的是作者纯粹的道德教义的理想，然而在徐渭看来，其中最佳处还在于如“水中之月，空中之影”的有意境的部分。众所周知，意境是中国抒情艺术的最重要的审美追求，其主要特征是意与境合、情景交融。一些戏曲理论家也看到了这一点。比如，孟称舜评点《临江驿》第三折：“通折就情写景，语不修饰而楚楚堪痛”，主张依情择景，寓情于景。此外吕天成在《曲品》中也提出“情从境转”的戏曲创作观点。在他们看来，戏曲艺术从剧本创作到舞台表演都应做到借景抒情，情景妙合。清代李渔谓戏曲“总其大纲，则不出‘情景’二字”（《闲情偶寄·词曲部》），认为戏曲艺术只有达到情与景的和谐统一，才能形成完美有机的整体。李渔在《窥词管见》第九则中说：“（情景）二字亦分主客，情为主，景是客。说景即是说情。非借物遣怀，即将人喻物。有全篇不露秋毫情意，而实句句是情，字字关情

者。”（《笠翁一家言全集》）李渔的《闲情偶寄》以导演和剧作者的立场论戏曲之情，要言不繁地说“传奇无冷热，只怕不合人情。”（《演习部》）“（传奇）但虑七情以内，无境不生；六合之中，何所不有。”（《词曲部》）“善咏物者，妙在即景生情。”（《词曲部》）谈及舞台表演艺术的问题，李渔还特别提醒演员“唱曲宜有曲情”，要以深沉的情感表现打动观众，使观者触目动情，引起情感上的共鸣。一些论者以为，王国维关于戏曲意境的论述只是针对元杂剧而言，而事实上从元杂剧、明清传奇到清代“乱弹”，“从文本到表演戏曲的艺术表现形式各因素，都是围绕着突出意境创造，侧重于表演写意的。”^[1]由此可见，情乃是戏曲意境中的灵魂，是戏曲意境表现的重要内容。

戏曲的抒情性在当时也是被充分认识的。李渔认为，在所有的文体中，戏曲最能满足作者主体逞情肆才的欲望，是当时文人价值的重要实现方式。他说：“文字之最豪宕，最风雅，作之最健人脾胃者，莫过填词一种。若无此种，几于闷杀才人，困死豪杰。予生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉，惟于制曲填词之顷，非但郁藉以舒愠为之解，且尝僭作两间最乐之人，觉富贵荣华，其受用不过如此，未有真境之为所欲为，能出幻境纵横之上者——我欲做官，则顷刻之间便臻荣贵；我欲致仕，则

转盼之际又入山林；我欲作人间才子，即为杜甫、李白之后身；我欲娶绝代佳人，即作王嫱、西施之元配；我欲成仙、作佛，则西天、蓬岛，即在砚池笔架之前；我欲尽孝、输忠，则君治、亲年，可跻尧、舜、彭篴之上。非若他种文字，欲做寓言，必须远引曲譬，酝藉包含。十分牢骚，还须留住六七分；八斗才学，止可使出二三升。稍欠和平，略施纵送，即谓失风人之旨，犯佻达之嫌。求为家弦户颂者，难矣。填词一家，则惟恐其蓄而不言，言之不尽。是则是矣，须知畅所欲言，亦非易事。”^[2]当然，逞情一路的戏剧创作，将戏曲引向了案头，不便于搬演，在当时就有人批评。比如关于汤显祖的“临川四梦”（也叫“玉茗堂四梦”），臧懋循在《玉茗堂传奇引》就指出“此案头之书，非筵上之曲。夫既谓之曲矣，而不可奏于筵上，则又安取彼哉！”明确说明不适合于演出的戏曲决不是好作品。柳浪馆《紫钗记总评》说：“一部《紫钗》，都无关目，实实填词，呆呆度曲，有何波澜？有何趣味？临川判《紫钗》云：此案头之书，非台上之曲。”可见，在当时评点者的眼中，戏曲的趣味不在于“填词”、“度曲”，而在于“关目”、“波澜”。“关目”和“波澜”是对“戏”的要求，是对情节的规定。明代许多戏曲评点家都比较重视这一方面。李卓吾评点《红佛记》说：“关目好，曲好，白好，事好”，关于《拜月亭》也说：

“此记关目极好，说的好，曲亦好，真元人手笔也。”这里关目被放在了首位，而被曲论家看重的“曲”明显后置。中国戏曲过分注重抒情性，导致情节发展缓慢，故事没有波澜起伏，其长处也是其短处，今天应该辩证地看待。这一缺点，鲁迅先生在小说《社戏》之中就以儿童的眼光进行了批评。

二

中国戏曲“用笔行文，又《左》、《国》、《太史公》也”（清代孔尚任《桃花扇小引》），是叙事文学，其叙事遵从的是小说的路数，但也有明显的不同，这就是抒情性还是很明显的。这里试加以论述。

中国传统的戏谚说“听生书，看熟戏”。听“生书”意味着重视情节，一般意义上的戏剧应该同说书一样重视情节，因为原则上讲它是叙事文学，但对中国戏曲来说却不是这样。这是为什么呢？这是因为中国戏剧是一种抒情能力强于叙事能力的“剧诗”，它对于表现人物情感的注重要超过了再现对象，用潘之恒的话说，那些最著名的中国古典戏剧杰作都出自于情：“推本所自，《琵琶》之为思也，《拜月》之为错也，《荆钗》之为亡也，《西厢》之为梦也，皆生于情。”（明代潘之恒《鸾啸小品·曲余》）情节具有抒情性，在某种意义上说，这是戏曲最重要的艺术特色，也是把握戏

曲艺术精神最关键的环节。在中国传统戏曲之中，叙事就是咏事。这在中国文学史上是有先例可援的，司马迁的《史记》就被鲁迅先生称之为“史家之绝唱，无韵之离骚。”这里肯定了《史记》的“咏事”特征。除此而外，象杜甫、白居易的叙事诗也具有咏事的特征，比如杜甫的“三吏”、“三别”，其意不是关注历史的大变故，而是“叹民生之艰辛，伤一己之悲哭”。戏曲的这一特征就更为明显，比如《桃花扇》就是“借离合之事，抒兴亡之情”。既伤世，又伤己，哀婉悱恻，动人则动人矣，然要从其中考证历史，却未免有缘木求鱼之嫌。在这里，事只是一个外壳，是一个文人用以感怀的背景，其实质是为了抒写作者的情怀和感喟，这就是李贽所言的“夺他人之酒杯，浇自己之垒块”（《焚书》卷三《杂述》）。尤其是一些历史剧，剧中历史的地位反倒降低了。在《长生殿》中，“以兴亡之感，写离合之情”，历史上的许多事实被略去不提，而将政治和爱情水乳交融，并以爱情为旨归；在《桃花扇》中，历史成了作者情思的媒介，成了戏曲塑造人物形象，抒发情感的舞台和背景。《桃花扇》“斜阳影里说英雄”，“闲将冷眼阅沧桑”，忧国忧民的愁思，交织着荣衰兴亡的感慨，就象是一首长诗。可见，“中国戏曲的记实叙事，始终遵循着‘出之贵实，而用之贵虚’的虚实相生原则。写史实，追求‘神似’，而不讲求直

观披露；写人物，遵循‘空纳万境’的美学原则，‘虚中见实’，给人物创造情境以绝大的时空自由。在这一点上说，戏曲的风骨、神韵、气道，始终是沿着中国诗的风范前进的。”^[3]

中国戏曲是在自己独特的形式中显现出丰厚的审美和文化意蕴。戏曲中的服饰和脸谱以及程式化的表演，都是符号化的表现手段，已经被意象化。这种形式历来被人们认为是象征的，钱穆先生说：“中国戏曲之长处，正在能纯粹运用艺术技巧来表现人生，表现人生之内心深处，来直接获得观者之同情。一切如唱功、身段、脸谱、台步，无不超脱凌空，不落现实。”^[4]李泽厚也指出“因为华夏艺术和美学是‘乐’的传统，是以直接塑造、陶冶、建造人化的情感为基础和目标，所以中国艺术和美学特别着重于提炼艺术的形式，而强烈反对各种自然主义。”^[5]这使得中国艺术走向了抒情和写意。宋元以来，戏剧作品在描写男女爱恋时，对于男女主人公的相识与爱情的产生，向来都采取非常随意的处理手法。爱情主人公们的一见钟情，几乎成了固定的模式，无论是现存最早的南宋戏文之一《小孙屠》中的主人公孙必达与李琼梅，还是元杂剧如白朴《墙头马上》中的裴少俊与李千金，关汉卿《拜月亭》中的蒋世隆与王瑞兰，郑光祖《倩女离魂》中的王文举与张倩女，明清传奇如吴炳《西园记》中的书生张继华与他心目中的怨偶，孟称舜《桃花

人面》中的崔护与村女秦儿，更不用说众所周知的《西厢记》、《牡丹亭》，在这众多杰出的或不那么杰出的剧目中，男女主人公的相识都充满偶然性，而且相识之后迅速进入两情相悦的规定情境之中。从中显然可以看到，作者正是要有意地简化男女主人公情感的产生与发展过程，因为他们所关心的，观众所关心的，不是戏剧主人公如何建立爱情，而是有了爱情之后怎么样。果然，爱情产生之后，艺术家们始施展其才华，绵绵情思由此才拉开了序幕。爱情的产生只不过是个引子，真正的戏剧，这时才算开始。

《桃花人面》就是一个好例。该剧写唐代诗人崔护清明踏青至城外一家庄院，上前叩门，遇到仙姿媚态的村姑秦儿，便以言语相挑逗，与情窦初开的秦儿两情相合，依依而别。自此之后，秦儿整日里神情恍惚，只是思念崔护，怎奈彼此素昧平生，不知何日有缘重逢，倚门长叹；而崔护回去之后一样日夜思念，只因有要事离开了都城，未及再去拜访。次年清明，崔护假满回都，即去郊外寻访旧游。到了秦儿门首，不想门户紧闭，他满腹惆怅，在门上题诗一首凄然离去。谁知此日秦儿刚巧与父亲一道去为母亲扫墓，回来后看见崔护题诗，顿觉阴差阳错，造化弄人，从此更是愁怀郁结，一病不起，竟昏昏死去。这时崔护重又来访，见此情状，惟求在秦儿灵前一哭。不意他这一哭，秦儿竟为他而活了过来，于是两人夙愿

得偿，结成鸾俦。在全剧中，崔护与秦儿的相逢与最后的完婚，可以看作是这个戏的外壳或曰套子，整部戏所着力抒写的感情色彩，则是他们在分离中的思恋，离开了这种思恋之情，这部戏也就丧失了它的全部光彩与价值。

中国古代戏曲被称之为“传奇”，历史上对于情节的曲折性、复杂性的论述和认识也是比较精到的。比如袁于令在《焚香记序》中就有这样的言说：“……悲欢沓见，离合环生。读至卷尽，如长江怒涛，突兀起伏，不可测识，真文情之极其纡曲者。”然而相比较而言，中国戏曲的叙事、故事情节却比较幼稚，甚至多有重复和相互的袭用。“十部传奇九相思”，哀婉动人的相思故事，是传统戏曲最吸引人也是最激动人心的部分；缠绵悱恻的相思之情，也就因之构成了爱情题材作品的艺术魅力的核心，是中国众多戏曲作品结构故事的核心。而写好这些相思之情，是许多戏曲创作的重点。基于前述的抒情性的特征，中国戏曲在故事情节的设计上具有很多重复甚至同一性。下面的表格最能说明问题，兹引用如下^[6]：

《西厢记》	《白梅香》	《东墙记》	《倩女离魂》
老妇人携女寡居	同	同	同

生旦曾有婚约	同	同	同
老妇人逼生旦改以兄妹相称	同		同
生借寓边厢	同	同	
生以琴挑旦	同	同	
生旦隔墙酬约		同	
生积思成疾	同	同	
婢女传简	同	同	
旦责婢女传简，婢女佯为出首	同		
婢女隔窗窥生	同	,	同
生跪求婢女	同	同	
婢女积极促成生旦结合	同	同	
生错拥婢女	同		
逾墙私会	同	同	
生幽会前深怨日之迟缓	同		

旦关键时刻毁约，婢女嘲笑且搭救生	同		
婢女巧辩，归罪老夫人	同	同	
老夫人逼生赶考		同	同
旦私赠寓情物品	同		
长亭送别		同	同
魂魄追随			同
金榜题名，终成眷属	同	同	同

该表至少说明两个问题，其一中国戏曲在题材、情节上多有重复，相互借鉴甚至袭用，其二就是与本文相关的问题，以上四部戏曲几乎是在同一个故事的巢臼中运行的，可以说明的问题就是，中国戏曲往往不重视情节（尽管传奇以情节之“奇”见长）的创造，而将创造的重点放在度曲写情上，情才是中国戏曲表现的重点。

即使是比较成熟的、经典的中国戏曲也有这样的倾向。比如，叙写唐明皇与杨贵妃爱情故事的有陈鸿的《长恨歌传》、白居易的《长恨歌》、白朴的《梧桐雨》及洪昇的《长生殿》，情节故事基本出入不大，但是表现的情感却有很大的出入。《长恨歌》是诗歌发展到巅峰时期的作品，是一部长篇叙事诗。从杨玉环入宫受宠到

渔阳兵变、贵妃缢死，从避祸幸蜀到回銮京师、睹物思人，从上天入地的寻觅到天堂团圆，娓娓道来，迂徐曲折，是《梧桐雨》和《长生殿》故事之所本。戏曲《梧桐雨》中可以明显看到《长恨歌》的影响，作品第四折的强烈抒情和伤感色彩正是《长恨歌》诗后半部马嵬兵变后玄宗见山川景物触目伤情部分的强化和扩大，具有很强的“剧诗”属性，整整一折几乎是唐明皇一个人在抒怀，表现方式发生了根本性的变化，由叙述者抒情转化为角色抒情。而且《梧桐雨》中代言体形式与诗歌相结合的模式，为诗歌意境转化为戏剧意境创造了条件。《长生殿》就爱情的呈现方式和展开过程言，可以大致分成纵情和情悔两大阶段。前 22 出仍脱不出帝妃情事的描写范围，为纵情阶段；在 25 出之后则与此前同题材作品大有不同。作为一代帝王的李隆基在 25 出以后一直处在追忆、悔懊、痛苦之中，其中包括了李隆基对杨玉环的绵延怀念（见于《闻铃》、《悔情》、《见月》、《改葬》、《雨梦》等出），也有杨玉环对李隆基的思恋（见于《冥追》、《尸解》、《仙忆》、《补恨》、《寄情》等出）。文本中通过大量的唱、白、介，将两人在明冥两界的情思表现出来，这是主人公的深情独白，也是明冥两界的深情对话。其间有大段的曲词，美伦美奂，很好的表现了人物的生死深情。徐麟《长生殿序》曰：《长生殿》“尽删太真秽事”，“或用

虑笔，或用反笔，或用侧笔、闲笔，错落出之，以写两人生死深情各尽其致。”^[1]金圣叹在言及《史记》和《水浒》的区别时说，

《史记》“以文运事”，而《水浒》“因文生事”，明确地表达出小说叙事与历史叙事的关系。洪昇的《长生殿》之于历史，可以叫做“因情运事”，作者以一己之心，去构建史事的情感氛围，在简约勾勒的历史进程中增添、营构出富蕴诗意的情感氛围和多情画面，借史融情。正如剧中人物李龟年一段曲词所言，“[转调货郎儿]我只待拨繁弦传幽怨，翻别调写愁烦，慢慢的把天宝当年遗事弹。”历史成了“传幽怨”、“写烦愁”的背景和凭借，历史的冲突淡出，而个人的情感冲突得以凸显。作者这里用“拨繁弦”、

“翻别调”的诗性的、诗艺的方式来处理历史叙事和个人情感之间的张力关系，抒情性和叙事性之间得到了有机的融合，是“戏”与“曲”二重性处理的典范。时人将它与《牡丹亭》相提并论，确实是有道理的。汤显祖的《牡丹亭》，以出死入生的离奇情节著称，但是这情节所遵循的，仍然是情感的逻辑：“袅晴丝吹来闲庭院，摇澜春如线。停半晌，整花钿，没揣菱花，偷人半面，迤逗的彩云偏。”（《惊梦》）“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！”（《惊梦》）……由于是沿着情感的线索发展，而不是遵循逻辑的公式进行，全剧的结构就

成了一种抒情诗的结构。《牡丹亭》属于浪漫主义的表现性的文学作品，与历史剧的现实主义品质不属同一层面，而古人把它与《桃花扇》并提，足以说明当时人对戏曲尤其是历史剧性质的体认。

中国戏曲虽然注重讲故事，并不只是为了讲故事，其创作的追求是写好曲子，即对题材、故事进行诗化处理。戏中的主人公与其说是叙事主人公倒不如说是抒情主人公；而大众对戏曲的欣赏，也往往是在熟知的故事的基础上直接进入人物，主要欣赏戏曲对情的演绎。陈世骧先生在《中国的抒情传统》一文中指出：“中国所有的文学传统统统是抒情的传统。中国戏曲却在叙事架构之上，展现了抒情精神。”可见在现代观念中被认为是叙事体的戏剧，在中国文化、文学强大的背景下成为抒情性很强的叙事艺术，甚至可以看作是抒情艺术。尽管戏剧家和戏剧理论家都把突破窠臼、翻新出奇作为戏曲创作构思的主导，比如李渔《闲情偶寄·结构第一·脱窠臼》就主张：“古人呼剧本为传奇者，因其事甚奇特，未经人见而传，是以得名，可见非奇不传。”孔尚任《桃花扇·小识》亦云：“传奇者，传其事之奇焉者也。事不奇则不传。”但仅从上面表中比较的情形来看，中国戏曲在情节方面的创新还是有限的。然而，对于中国戏曲的传奇性亦即情节性而言，传奇性的本质意义是对人之常情的夸张、强调并使之在常情的基础上升华成为奇情。在这中

间，情是原则也是动力，只有以情为动力和起点张开想象的翅膀，才能结构出奇特美好的戏曲情节。

从《长恨歌》到《梧桐雨》可以看到叙事者身影的淡化和剧中人形象的突出，这是体裁变化使然；同时也可以看到诗性传统的绵延，这是戏曲对诗体的承继。其间可以发现诗性的淡化和戏剧性的增强，这是戏剧本身成熟的结果。我们可以从中看到中国戏曲诗性发展的痕迹，可以看到抒情性与叙事性的离合与位移，时而抒情性强于叙事性，时而叙事性胜于抒情性。今天的中国戏曲，抒情性与叙事性有机的契合、融合状态，确实是经过长期艺术选择而形成的独特的不可移易的审美状态，也是最佳的审美状态。

中国戏曲是“叙物以言情”的诗，总体而言，它表现出长于抒情拙于叙事的特点。作为中国重要的叙事艺术形式，重视情感的抒写，在叙事中追求诗意，也的确是中国传统戏曲的独特表征。戏曲以宾白叙事，通过叙事引出曲文，用曲文抒写人物的内心情感，这也就是祁彪佳《远山堂曲品》中所说的“以曲打科，以白引曲”，它很好地处理了诗、歌、舞之间的关系，让叙事、抒情、舞蹈、音乐等因素在戏曲的名目下很好地融合在一起，形成一个对应与互补的有机整合体。从理论上讲，中国戏曲形成这一特征经历了漫长时

间的理论与实践的交融与整合，经由元代至明代中叶的曲论（注重音律与文辞）再到明末向“文”（注重叙事性）、“剧”（注重综合性、剧场性）观念转移，直到清代“曲”、“剧”、“文”并存和包融，最终熔炼、凝合形成了这样一种独特的艺术形态。这一艺术形态由于很好地解决了抒情性与叙事性的张力关系而充满着诗性，故而有“诗剧”或“剧诗”之称。正如宗白华先生所言：“戏曲的艺术是融合抒情文学和叙事文学而加之新组织，他是艺术中最高制作，也是最难的制作。”^[8]

传统戏曲“剧”与“曲”的完美融合而形成诗剧特质使得戏曲在世界戏剧体系中独树一帜，成了世界上独特的表演体系，其中也反映了中国人对于戏剧艺术的独特理解。

[注释]

[1]周纪文. 中国审美文化通史（明清卷）[M]. 合肥：安徽教育出版社，2006年8月第1版. 第162页

[2]李渔. 闲情偶寄·词曲部. 中国古典戏曲论著集成(第7册)[G]. 中国戏剧出版社，1980年版. 第53-54页

[3]刘敬贤、杨云峰. 思变·选择·超越[M]. 华岳文艺出版社，1989年5月第1版. 第3页

[4] 中国京剧中之文学意味·中国文学讲演集 [G]. 巴蜀书社, 1987 年版. 第 127 页

[5] 李泽厚. 李泽厚十年集 (第一卷) [G]. 安徽文艺出版社 1994 年版, 第 35-36 页

[6] 吕效平. 戏曲本质论[M]. 南京大学出版社, 2003 年 9 月第 1 版. 第 63 页

[7] 徐麟. 长生殿序. 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编 (三) [G]. 齐鲁书社, 1989 年版. 第 1583 页

[8] 宗白华. 戏曲在文艺上的地位·美学与意境[G]. 北京: 人民出版社, 1987 年 4 月第 1 版. 第 36 页

作者简介: 朱忠元, 1970 年生, 甘肃天水市人, 兰州城市学院中文系副教授, 主要从事文艺美学研究。

通讯: 兰州城市学院中文系,

邮编 730070

电话: 15352010180

电子邮件: zhuzhongyuan2@sina.com

厦门大学图书馆