

中国古代戏曲文章学价值重估

苏 涵

《艺术百家》2004年3期

苏

涵

[内容提要] 由于戏曲场上演出的逐渐式微，也由于清理和研究传统文艺思想以及对当今电视文化进行清醒审视的需要，应该对古代戏曲文章学进行更加深入的研究。戏曲的文章化写作与文章学批评是戏曲史上的客观存在，亦与戏曲的兴衰密切相关。今天进行戏曲文章学的研究，除了清理前人已有成果之外，还特别应该关注三方面的问题：一、剧作家的文章观念、文学意识；二，戏曲剧本文体特征的源流演变；三，戏曲叙事研究。

[关键词] 戏曲文章 戏曲文章学

一、中国古代戏曲文章学价值重估的认识

背景

在以诗文为正统的古代文章学观念中，戏曲剧本常常是不能入于“文章”范畴的，正所谓“曲之于文，横被摈斥，至格于正轨之外，不得与诗词同科”。^①在戏曲学研究史中，人们也较少以文章学的观念来研究戏曲剧本。那么，在戏曲文化学和戏曲艺术学研究已经成为基本的学术趋势，并且正火随风炽的时候，提出对戏曲文章学的价值重估，似乎难免思维滞后的嫌疑，我却以为大有重估之必要。

首先，戏曲场上演出的渐趋式微，造成戏曲表演艺术价值的逐渐失落，而当表演艺术从历史的“前台”退隐为艺术史的档案之后，戏曲剧本将突现出更为重要的文章价值。中国戏曲史在很大程度上是戏曲的演出史，似乎有演出，才有戏曲；演出的兴衰，也正是戏曲的兴衰。而对于戏曲剧本的评判，亦是以能否演出为重要标准，所谓“填词之设，专为登场”。^②而当场上演出成为戏曲的终极目的与最高价值体现时，戏曲剧本的独立价值，或者说戏曲剧本可以作为文章来写作、来欣赏的价值则相对被人们忽略了。

然而，从上世纪末以来，戏曲演出的式微已成定势。戏曲本应在剧场的特定文化空间中被启动的可能性不断失去，戏曲赖以存在的观众愈益寥落。据报导：“广州城里铁杆的粤剧迷仅有 2000 人，与戏曲‘活化石’昆剧在上海的固定观众数不相上下”。^③如果说电视文化与传统戏曲在唱“对台戏”的话，不仅大批观众倾情于电视文化，已“首不复东”，而且戏曲在挣扎中的“复兴”幻想也要依赖电视传媒去“实现”。

在这样的文化背景之下，戏曲剧本的价值将会显得尤为重要。因为它不仅是我们继续想象和认识已往戏曲史的重要的文本证据，而且是可以永久存在的具有独立价值的文章，或曰戏曲文学作品。纵然我们还会以戏曲乃综合艺术的观念来评判剧本价值，但是它本身所包含的情感意识、文艺思想、技巧方法等等内容，使其在作为独立的文化载体与文学文本被阅读、被研究的时候，将会释放出丰富的有价值信息。从目前来看，戏曲的演出还不会绝迹，还在被当作文化遗产进行保护，但这种演出还能持续多久，尚难预料。所可预料的是，戏曲赖以存在的剧场与观众可能锐减以至消失，而其同样必须依赖的剧本以及未来读者不会消失，以后人们可能更多地由看戏、听戏转为对戏曲文章的阅读。

其次，在文化全球化潮流的冲击下，中国文艺学研究由于过多地依赖于对西方文艺思想的解释和转借，变得既没有特色，也缺少自己的思想创造，因此全面地、不同角度地清理和研究我们传统的文艺思想，便具有重新认识传统文艺和建设我们自己的新文艺思想的双重意义。那么，戏曲剧本的文章学研究，不仅涉及到戏曲学的诸多方面，而且可以从一个特殊角度提供对传统文艺思想的深入认识。

戏曲剧本作为在表演艺术规范制约下的一种特殊文章，既是我们研究戏曲史的最重要的基本资料，也是我们研究传统的民族文艺学的重要凭借。先辈学者们整理了大量的剧本典籍，进行了大量的剧本解释与剧本评析，但是，从文章学的角度对戏曲剧本作独立研究的还并不多见；把戏曲剧本当作特殊的文学作品进行研究的也比较少。这原因自然是由于在传统的观念里，人们多是把剧本当作戏曲表演的一个部分来看待，因而它的独立存在价值就受到质疑；而在新的戏曲学学术思潮中，人们又偏重于对戏曲全方位的、乃至于远缘联系的文化阐释，就往往把戏曲文章学、戏曲文学当作浅显学问置于大不屑的境地。

其实，在古代戏曲创作实践中，就已经有相当多的作家突破“场上之曲”理念的制约，把剧本当作特殊的文章来创作，如王实甫《西厢记》、汤显祖《牡丹亭》等

均是如此。正由于这样，他们才创作了既可演出，又宜阅读的戏曲剧本。而大量只能读不能演的案头剧作，如部分明清传奇，做为一种文学现象来看，也有特殊的意义。在古代戏曲批评中，也曾有一些批评家以文章学的眼光和智能评点、论析过戏曲作品，如李贽、金圣叹、李渔等人。这两方面所体现出来的文章学智慧和文艺思想，对于我们认识中国古代文艺思想体系，进行新的民族化文艺思想建设，无疑都是极有价值的。比如，李渔在《闲情偶寄》中提出的“立主脑”、“脱窠臼”、“密针线”、“减头绪”、“贵显浅”、“重机趣”等说法，其目的既是要把戏曲写成给“读书人、不读书人及妇人小儿同看”的场上之曲，又是要写成天体间的“绝大文章”。这些又都是我们当今的文艺学、写作学著作经常借用和讨论的。

再次，当今的电视文化在挤兑了传统戏曲曾经拥有的巨大文化空间的同时，又同样面临着戏曲曾经面临的一些问题。比如，电视剧的演出需求与电视剧文学质量的关系问题，电视剧的适众性与文化品位问题。当今电视剧在这些方面所表现出来的巨大缺陷，迟早也会影响到它的艺术生命。所以，进一步研究传统的戏曲文章学、戏曲文学，既能够提供艺术兴衰的借鉴，又能够提供成功与失败的不同参照。

可以明确地认为，今天的古代戏曲改编和当代戏剧创作在艰难的追求振兴，而之所以艰难，根本原因是缺少真正优秀的文学支撑；现今的电影、电视剧在表面繁荣的帷幕下，同样缺少优秀文学的支撑。这样的欠缺，原因很多，这里不做讨论。但如果将古代戏曲文章学的研究做为一种参照，并科学地与当今的戏剧、电影、电视剧文学问题联系起来，我相信，可以提供更为清楚和深入的认识。

有鉴于以上三点理由，我们对古代戏曲文章学价值的肯定就有了一个基本的认识前提。

二、戏曲剧本的文章化写作与文章学批评

如前所述，戏曲的文章化写作与文章学批评是戏曲史上一个客观的存在。虽然有不少戏曲作家将剧本写成了“案头之曲”，写成了不能演出的特殊“文章”，并因此影响了它们本身的价值，但是，戏曲史上最优秀的作品却基本上既是可以场上演出的蓝本，又是在案头阅读的文章。更重要的是，剧作家在创作之时，既考虑到舞台演出对剧本的艺术制约，又往往自觉地突破这样的制约，把戏曲剧本当作特殊体式的文章来写。或者说，剧作家们往往将戏曲演出的艺术规定性与中国传统文章的艺术精神、创作思想融合起来进行创作，因而才成为优秀之作，甚至成为文学经典。

古代文章的写作以及文章学批评，都非常重视文章对于作者充沛的精神的体现，这种精神在很多时候都用“气”的概念来描述。如，曹丕有最为著名的论点：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”^{○5}唐代李德裕也说：“文之为物，自然灵气。惚恍而来，不思而至。”^{○6}在传统文化精神影响下的杰出戏曲作家也总是借戏曲这种艺术形式抒发胸中的郁勃之气。

最典型的乃是王实甫的《西厢记》。李贽之所以惊叹《西厢记》为“古今至文”^{○7}，“文章至此，更无文矣”，^{○8}原因就在于它的写作完全是出于一片“童心”，一种童真般的精神，正所谓“读他文字，精神尚在文字里面；读至《西厢记》曲、《水浒传》，便只见精神，并不见文字。咦，异矣哉！”^{○9}胡应麟也说：“《西厢记》主韵度风神，太白之诗也。”^{○10}到金圣叹，在将《西厢记》与《庄子》、《史记》同样视为“天地妙文”^{○11}进行评点的时候，他最大的审美激动也是由于其中的精神、性灵与气势，而不仅仅是章法、技巧与文字。如第三本第二折的评语就有如下两条：

行文如张劲弩，务尽其势，至于几几欲绝，然后方可纵而舍之。真乃恣心恣意之笔也。

《西厢记》白，其妙至此，读之便如立于丈岗，临不测溪。

这里所说的“恣心恣意”而形成的气势，以及读之“如立千丈岗，临不测溪”的感觉，其实都是对《西厢记》文章精神的透彻感悟。

有意思的是，李渔在《闲情偶寄 - 填词余论》中说：“圣叹所评，乃文人把玩之《西厢》，非优人之《西厢》也。文字之三昧，圣叹已得之；优人搬弄之三昧，圣叹犹有待焉。”他认为金圣叹把《西厢》当作文章来评点是对的，是极高明的，但没有关注到戏曲演出性的一面，毕竟是一种缺陷。这给我们提供了更全面认识戏曲文章的思想借鉴。而李渔在《闲情偶寄戒讽刺》中也说：“凡作传世之文者，必先有可以传世之心，而后鬼神效灵。……传非文字之传，一念之正气使传也。”正是在这样的认识基础上，他才进一步认为“填词非末技，乃与史传诗文同源而异派者也。”

汤显祖更是将戏曲的创作视同文章的创作。他在《合奇序》中评丘毛伯文章时说：“予谓文章之妙不在步趋形似之间。自然灵气，恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状……凡天地间奇伟灵异，高朗古宕之气，犹及见于斯编。”^{○12}这种所

谓的“论文快语”，强调的即是文章中超拔于世俗的精神。正因为如此，他才在与吕天成讨论戏曲时提出“凡文以意趣神色为主”，○13不必“一一顾九宫四声”的主张，并且要“予意所至，不妨拗折天下人嗓。”○14毫无疑问，没有汤显祖的这种文章精神，便没有《牡丹亭》的惊世之作。

不仅如此，王骥德在《曲律》中既强调词曲与文章同样须有“神情标韵”，而且以这种观念品评剧作家。他说：“徐天池先生《四声猿》，故是天地间一种奇绝文字。……先生逝矣，邈成千古，以方古人，盖真曲子中缚不住者，则苏长公其流哉！”○15徐复祚《曲论》评《琵琶记》：“文章至此，真如九天咳唾，非食烟火人所能辨矣。”○16清代高奕《新传奇品》则以总结性的口吻说。

“传奇于今，亦盛矣。作者以不羁之才，写当场之景，惟欲新人耳目，不拘文理，不知格局，不按宫商，不循声韵，但能便于搬演，发人歌泣，启人艳慕，近情动俗，描写活现，逞奇争巧，即可演习，不一而足。”○17

高奕既强调“便于搬演”，又主张放任才情，不循定规，张扬的同样是“得之于造物，流之于文运，缭绕笔端，盘旋纸上”○18的文章奇气、文章精神。

戏曲虽然有着严格的表演程序和艺术规范，但是它也必须是充满活力的艺术创造。而这种创造的根本是人，是剧作家娴熟于规范又不拘于规范的创造。优秀的剧作家将人生中酿成的浩然之气、丰沛精神，化为戏剧性故事，化为精美曲词，化为活生生的宾白，才真正造成了戏曲史的辉煌。明代朱权在《太和正音谱》中有如下一些品评之语：

马东篱之词，如朝阳鸣凤。其词典雅清丽，可与《灵光》、《景福》相颉颃，有振鬣长鸣，万马齐喑之意。又若神凤飞鸣于九霄，岂可与凡鸟共语哉！

白仁甫之词，如鹏搏九霄。风骨磊砢，词源滂沛，若大鹏之起北溟，奋翼凌乎九霄，有一举万里之志，宜冠于首。郑德辉之词，如九天珠玉。其词出语不凡，若咳唾落于九天，临风而生珠玉，诚杰作也。○19

这些类似于钟嵘《诗品》式的戏曲文章品评，不是精确分析，但却让人体味到那些名家杰作中丰沛充盈的精神。

可以说，以文章精神来创作戏曲剧本，或以文章学的眼光来批评戏曲剧本，其根本的目的是要抬升戏曲的文学价值与艺术价值，使戏曲演出凭借的剧本更具有文学上

的审美性和演出上的艺术美，从而使被斥于正统文章之外的戏曲剧本的创作同样成为“不朽之盛事。”

近人姚华的《曲海一勺》非常突出地总结和强调了戏曲的这种文章价值。他说：

而曲为有元一代之文章，雄于诸体，不惟世运有关，抑亦民俗所寓。于今黯然，将就湮灭。北调几绝，南腔浸微，音节已渐失其传，文章亦散而无纪。曲之作也，术本于诗赋，语根于当时，取材不拘，放言无忌，故能文物交辉，心手双畅，其言弥近，其象弥亲。试览遗篇，则人人太冲，家家子美。○20

姚华阐明了三点值得重视的思想：一是，戏曲剧本同样是文章，是诗赋文章随着时代演变而衍生成的新文章之体；二是，戏曲剧本作为文章，其文学价值“雄于诸体”，超越了“元明以来作者所为诗赋”；三是，近代戏曲的衰落，不仅是由于“音节已渐失其传”，更是由于“文章亦散而无纪”。在他的认识里，戏曲文章的兴衰关乎着戏曲本身的兴衰，这是一直被人们忽略了的观念。如董每戡《五大名剧论》论《长生殿》时说：

只是《长生殿》不是词曲，而是戏曲，舞台上演出用的戏剧，非仅供案头读的作品。也就是说这一出（《窥浴》）放在任何文体的作品里都是绝好的文章，但因它是务须在舞台上演出的戏曲，对观众感染的效果是不大的，而且是多余的。○21

从演出性、剧场性的角度看，董先生所论有理。但如果是“放在任何文体的作品里都是绝好的文章”，那本身不就是价值吗？这便意味着演出性、剧场性观念下人们对戏曲文章价值的忽略。

当然，我也并不认为纯以文章之思、文章之法来写戏曲都是具有价值的。那些卖弄学问，堆垛陈腐，沿袭文章晦涩之风，套用文章制作之法而成的平庸之作，既不可演，亦不能卒读，只能视作一种文学史、戏曲史研究时的反面的材料证明。

不可读，亦不可演的剧本，绝对不是好文章；

只可读，不好演的剧本，不一定不是好文章；

既可让人读时神魂飞扬，又可使人在台下观赏时心胸开张的剧本，那绝对是最上乘的好文章。

三、戏曲文章学内容的基本理解

将戏曲剧本视同文章来写作，来批评，实际上已经形成了戏曲文章学的一些基本内容。除了上文论及的文章精神等问题之外，我们还经常看到以传统的文章学观念和方法研究、品评戏曲剧本的情形，这是戏曲文章学更为具体的方面。明代王骥德《曲律》有《论章法》一节，讲戏剧的结构之法，直接以传统的文章章法观念用之于戏曲而有所变化。

明代祁彪传佳肴的《远山堂曲品》、《远山堂剧品》，将戏曲剧本视同诗文辞赋，评其辞藻，品其情境，用的也是文章学批评。

而毛西河、金圣叹等人在评点王实甫《西厢记》时，用到了文章品评中常见的一些概念。如：“文字有跳脱之势”，“暗度陈仓之法也”，“极尽排荡之法”，“章法秩然”，“章法特妙”，“真元人作法三昧”，“文章之能于是极也”等等。这更意味着戏曲品评与传统的文章品评的交融。因此，李渔才说金圣叹得“文字之三昧”，而未得“优人搬弄之三昧。”

其实，李渔做为一个经验丰富而意识清醒的戏曲作家与理论家，在《闲情偶寄》中也处处以文章论戏曲。不过，他将整个论述分为“词曲部”和“演习部”两部分，其“词曲部”论结构，论词采，论音律，论宾白，论科诨，论格局，既受到传统文章学批评意识的影响，又能立足于戏曲文章本身的艺术个性，从而奠定了传统戏曲文章学基本的内容范畴。特别需要注意的是，他在“演习部”的首句，亦即“词曲部”与“演习部”之间用了一个承上启下的过渡语：“填词之设，专为登场”，这就使得他的戏曲文章观念更密切地与剧场演出的艺术要求联系在一起。

到王国维先生作《宋元戏曲史》时，既有《元剧之结构》，又有《元剧之文章》、《元南戏之文章》几个章节。他在《元剧之文章》中说：

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：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是。元曲亦然。

王国维所说的“文章”又仅仅指戏曲的语言文采，文章的结构等要素不包括在内。所以他才又说：“关汉卿一空倚傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。”“元剧自文章上言，优足以当一代之文学。”他沿袭了前人将文章单指语言文采的观念，但强化了我们对于语言文采在戏曲文章学中重要性的认识，强化了我们对于戏曲文章与戏曲文学价值关系的认识。

总结前人有关戏曲文章学的论述，并进一步将戏曲文章学的研究置于当今更为广阔的文艺学视野中来思考，我以为，所谓戏曲文章学的内容，除了那些比较浅显的层面，如结构论、语言论、作法论、风格论、鉴赏论之外，还特别应该注意到以下几个方面：

其一，戏曲文章学是我们认识戏曲文学与戏曲艺术的一种切实的思路。也就是说，戏曲的兴衰很大程度上是由于戏曲文学的兴衰。而戏曲文学的兴衰，最关键的不在于作剧技巧的娴熟与否，而在于作家作剧时有没有杰出的文章观念、文学意识，能不能在戏曲文章中进行独立的艺术创造。把古代戏曲史体现的这种规律推及于当代戏曲史，我们会得到更加透彻的认识。

其二，戏曲剧本作为既受到演出艺术制约又具有艺术独立性的文章体式或文学形式，其文体特征与源流演变的研究，具有特别的学术意义。在我狭窄的视野中，似乎没有注意到有这方面更多的研究。那么，不论是从总体的演变规律上，还是在一些细节方面，如戏曲宾白的演变，剧本中舞台提示语的演变，进行深入研究，并把研究的视野推及到当代的传统戏曲改编，都具有一定的学术意义。近读郭伟廷先生所著的《元杂剧的插科打诨艺术》，“发掘科诨在其中的运用情况和技巧、戏剧功能和文学特质，往前则追溯其渊源，往后则讨论其对后代戏曲的影响”，^②亦可视作这样的学术尝试。其三，戏曲叙事研究。如果把戏曲视为以歌舞形式表演故事的一种艺术，那么，歌舞也罢，唱、做、念、打也罢，只是表演形式，而故事才是戏曲的主干，戏曲的根本。那么，演什么样的故事？故事如何表演？又取决于剧本的叙事。有许多的戏曲理论家，如李渔、吴梅、今人谭沛生等等都曾对此做过研究，但是，把戏曲剧本当作一种能表演的叙事文章，从叙事学的角度进行广泛而深入的研究，似乎还需加强。

所以，我在本文中特别提出戏曲文章的观念，并倡言戏曲的文章学研究。

注释：

1. 姚华《曲海一勺》。引自舒芜等编《近代文论选》，人民文学出版社，1999年版，第685页。

2. 李渔《闲情偶寄》。《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年版，第7册，第73页。

3. 张裕《各剧种领军人物“变脸”》。《文汇报》2003年11月4日。
4. 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年版，第7册，第28页。
5. 曹丕《典论 - 论文》。引自郭绍虞《中国历代文论选》，上海古籍出版社1979年版，第2册，158页。
6. 李德裕《文章论》。《四部丛书》影明本《李文饶文集外集》卷三。引自郭绍虞《中国历代论选》，上海古籍出版社，1979年版，第2册，163页。
7. 李贽《焚书 - 童心说》。
8. 《李卓吾先生批评北西厢记》第16出总批。
9. 《李卓吾先生批评北西厢记》第20出及全剧总批。
10. 胡应麟《少室山房笔丛 - 庄岳委谈》。
11. 金圣叹《贯华堂第六才子书 - 序》
12. 汤显祖《合奇序》。见徐朔方笺校《汤显祖全集》，北京古籍出版社，1999年版第2册，1138页。
13. 汤显祖《答非所问吕姜山》。见徐朔方笺校《汤显祖全集》，北京古籍出版社，1999年版，第2册，1302页。
14. 吕天成《曲品》。《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年版，第6册，213页。
15. 王骥德《曲律》。《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年版，第4册，154页。
16. 徐复祚《曲论》。《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年版，第4册，234页。
17. 高奕《新传奇品》。《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年版，第6册，269页。
18. 清黄图王必《看山阁集闲笔 - 词气》。《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版，第7册，140—141页。
19. 朱权《太和正音谱》。《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年版，第3册，16—18页。20 姚华《弗堂类稿》论著丙。引自舒芜等编《近代文论选》，人民文学出版社，1959年版，686—687页。
21. 董每戡《五大名剧论》，人民文学出版社，1984年版，第417页。

22. 郭伟廷《元杂剧的插科打诨艺术》“引言”，中国社会科学出版社，2002年版，第3页。

（作者：苏涵，集美大学中文系教授 地址：福建省厦门集美大学中文系邮编：361021）

厦门大学图书馆