

中国古典戏曲美育目的论

陈 军

-

摘要：中国古典戏曲美育目的主要有两种倾向：一是和心悦性陶情说，一是劝善惩恶风教说。两者的实质可归结为情与理的审美差异，片面强调一端都有失偏颇，要追求实现情理交合、寓教于乐的理想目标。戏曲在进一步继承“文以载道”文学传统的同时又有其自身特殊性，表现为戏曲美育目的实现方式的特殊性和戏曲美育目的生存的特殊性。中国古典戏曲美育目的整体而观，陶情说是主流。

关键词：中国古典戏曲 美育目的 文学传统 陶情说 风教说

关于文艺功能论，无论古今中外美学史上都是一个带有根本性的话题。亚理士多德提出的陶冶净化说、孔子提出的“兴观群怨”说，分别对中西文艺发展过程中之于社会功能论的探讨规定了纲领性的方针。中国古典戏曲作为一种传统文学样式、一种审美对象，中国古典戏曲自身具有独特的美育价值。本文试对其美育目的及其存在和实现的特殊性等作一番分析和探讨，就正于大方之家。

一、中国古典戏曲美育目的之两种倾向

从历史的眼光来分析，中国古典戏曲的美育目的大致有以下两种倾向：

第一种倾向是和心悦性陶情说。其代表有明徐复祚、沈庞绥，清徐大椿、近代王国维等。徐复祚认为曲只是“供酒间谑浪之具，不过无聊之计，假此以磨岁耳，何关世事！”[1] (P. 244) 只是“酒以合欢，歌演以佐酒”[1] (P. 236)，解烦释闷而已，不应该在戏曲本身上加多少沉重的使命，因此也就反对歌演“使人堕泪”[1] (P. 34)之说，反对诸如《龙泉记》、《五伦全备》之类“纯是措大书袋子语，陈腐臭烂，令人呕秽”[1] (P. 236)的片面说教。沈庞绥是从演员表演视角出发论述戏曲美育目的，一言以蔽之，“总之可以解烦释闷，和悦性情”[2] (P. 316)。清徐大椿也是如此，他说演员要达到“使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣”[3] (P. 174)的高度物我交融之目的。近代王国维在总结元曲成就时也认为元曲作者是“以意兴之所至为之，以自娱娱人”，而不讳“思想之卑陋”，“元剧之最佳之处，不在其思想结构”，而在其文章的“有意境”，即“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”所以他说“元曲为中国最自然之文学”[4] (P. 101-102)。此种倾向考虑到了审美活动中审美主体情感上的娱悦，是非常正确的，但把戏曲的美育活动完全局限在个体自我的范畴，而人也是社会中人，全然决绝与社会环境的联系，既显得偏狭，又无实际操

作可能性。正如康德所说：美的艺术“只对自己具有合目的性，并且，虽然没有目的，它仍然具有促进心灵诸力的陶冶以达到社会性的传达作用”；审美的艺术“是以反省的判断力而不是以官能感觉作为准则的。”

[5] (P. 408)

第二种倾向是劝善惩恶风教说。其代表有元周德清、夏庭芝，明王骥德、吕天成，清黄旂绰、刘熙载、李渔等。周德清评自关、郑、白、马以来的曲作时说“观其所述，曰忠，曰孝，有补于世。” [6] (P. 175) 夏庭芝在比较金院本和宋杂剧时说：“‘院本’大率不过谑浪调笑，‘杂剧’则不然，君臣如：《伊尹扶汤》、《比干剖腹》，母子如：《伯瑜泣杖》、《剪发待宾》，夫妇如：《杀狗劝夫》、《磨刀谏妇》，兄弟如：《田真泣树》、《赵礼让肥》，朋友如：《管鲍分金》、《范张鸡黍》，皆可以厚人伦，美风化。” [7] (P. 7) 王骥德同样对戏曲劝善惩恶的美育目的非常强调：“古人往矣，吾取古事，丽今声，华袞其贤者，粉墨其慝者，奏之场上，令观者藉为劝惩兴起，甚或扼腕裂眦，涕泗交下而不能已，此方为有关世教文字。……故不关风化，纵好徒然” [8] (P. 160)。吕天成所引“南剧十要”第十条即“要合世情、关风化。” [9] (P. 223) 李调元以为戏曲“举贤奸忠佞，理乱兴亡，搬演于笙歌鼓吹之场，男男妇妇，善善恶恶，使人触目而懲戒生焉，岂不亦可兴、可观、可群、可怨乎？” [10] (P. 35) 黄旂绰以为戏剧借“现身说法，表扬忠、孝、节、义，才子、佳人，离、合、悲、欢，扬善、惩恶，此亦大美事也。” [11] (P. 10) 刘熙载更是直截了当：“曲之无益风化，无关劝戒者，君子不为也。” [12] (P. 122) 李渔说制作戏剧根由乃“因愚夫愚妇识字知书者少，劝使为善，诫使勿恶，其道无由，故设此种文词，借优人说法与大众齐听，谓善者如此收场，不善者如此结果，使人知所趋避；是药人寿世之方，救苦弭灾之具也。” [13] (P. 14) 此种倾向不足之处在于可能走向为风教而风教的极途，从而漠视审美个体的内在审美感受，把风教推向僵硬机械的教条。

二、中国古典戏曲美育目的两种倾向之关系

对于上述两种倾向，我们以为它们实质的不同可归结为情和理之间审美追求的差异。片面强调一端都有失偏颇，无情之理则腐，无理之情则妄。情应该是实现理的前提和条件，戏曲作品必须快人情、娱人心，方可为理之吸收大开方便之门，最终实现情理交合、寓教于乐。一般地说，古典戏曲的审美是主旨先行的，比如明初朱权就把杂剧主题分为“杂剧十二科”，其中有“披袍秉笏”、“忠臣烈士”、“孝义廉节”、“叱奸骂谗”、“逐臣孤子” [14] (P. 24) 等，观众在接受之前其实就有某种主题的暗示，诸如从题目上就可见一斑等。所以风教内容是切实存在的，但是如何通过演员的表演传达到观众的心里，这里首先要解决的就是如何“快人”的问题，使得观众的情感完全沉浸于戏曲发展情节中，只有这样，风教的美育目的才可能实现。否则，只能是一厢情愿、纸上谈兵、空中楼阁。实际上，许多曲作家、论者也多有此类想法和意见。唐段安节就说乐府通过“喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝” [15] (P. 47) 的情动于中而可实现“上可以籲天降神，下可以移风变俗也” [15] (P. 37) 之鹄的。明初朱权因为戏曲“可以顿释烦闷，和悦性情，通畅血气”，能合人之性情，所以建议“以诸贤形诸乐府” [14] (P. 11) 并声称“声音之感于人心大矣” [14] (P. 46)。明张琦以为曲乃人之“心

曲”，无论创作还是表演都要有情，要为人情服务，“达其心而为言者也”，“使人而有情，则士爱其缘，女守其介，而天下治矣。”情之发生最终目的则是社会安平的政教伦理要求。[16] (P. 267)清黄周星把“曲之妙”归结为“能感人”：感人者，喜则欲歌、欲舞，悲则欲泣、欲诉，怒则欲杀、欲割：生趣勃勃，生气凛凛之谓也。噫，兴观群怨，尽在于斯。同时又说感人途径就是要写“趣”，“未有无趣而可以感人者”：圣贤、豪杰之人，无非趣人；忠、孝、廉、节之事，无非趣事[17] (P. 120-121)。实现了动情与入理的统一。然而在持第二种倾向的论者中，也有情况的差异。比如有坚持理为至归，以理统情，甚至以理代情，有滑向为教而教的机械主义之忧者：李调元以为“夫曲之为道也，达乎情而止乎礼义者也。”[18] (P. 5)所以对于《香囊》《琵琶》“虽不动人而雅”之类，“未可废也。”[18] (P. 16)“《寻亲记》词虽稍俚，然读之可以风世。”[18] (P. 22)《五伦全备记》“所述皆名言”，“天下大伦大理，尽寓于是；言节诙谐，不失其正。盖邱文庄公假此以劝善者。”[18] (P. 25)丝毫没有因为风教而伤及艺术水准的责难之意，表示出了极大程度上的认同和偏向。更多的论者则是反对片面强调风教的教条，主张双美理想：在实现劝善惩恶的风教美育目的的同时尽可能提高文本艺术质量和表演艺术水平。王骥德在高呼“不关风化，纵好徒然”的美育主张之时，并未忘记戏曲还得“美听”[8] (P. 122)，讲求包括“意新语俊，字响调圆”在内的“众美具”，要“摹欢则令人神荡，写怨则令人断肠”[8] (P. 132)，而这些就是其所谓“纵好”之“好”的内涵。吕天成评《龙泉》“是道学先生口气”；《五伦》乃“大老钜笔，稍近腐。”[9] (P. 224)祁彪佳评李槃《库国君》时气愤地说“戏场中安容道学套头。”[19] (P. 197)两人都对为教而教的做法表示了坚决的否定。汤显祖通过摹写清源师出神入化的高超演技，总结出了戏曲“以人情之大窦，为名教之至乐”[20] (P. 1188)的以情融理、情理合一的理想美育宗旨。尽管表面看起来，高举浪漫主义大旗的汤显祖理应是反对封建礼教的斗士，应该和名教之类格格不入，实质上汤是认为人情有善有恶，“因情成梦，因梦成戏”，故“戏有极善极恶”[20] (P. 1464)之别，所以汤不可能因为情而置戏之善恶于不顾，所以清源师的高超技艺帮助实现了他心中戏借善情以导善的审美抱负。如说有什么不妥，那就是汤显祖标举的情字因为历史的局限性又重新绕进了封建制度设下的善恶二元的思维定势。黄旌绰说演员的“喜、怒、哀、乐、离、合、悲、欢，皆须出于己衷，则能使看者触目动情，始为现身说法，可以化善惩恶”[11] (P. 11)。古典戏曲美学集大成者李渔借论述科诨也指明了戏曲创作要在娱情之中注入风教之理的原则。他说科诨“所难者，要有关系。关系维何？曰：于嘻笑诙谐之处包含绝大文章，使忠孝节义之心，得此愈显。”[13] (P. 96)他还反对曲中有道学气，使整个戏曲流于枯燥乏味的说教：“所谓无道学气者，非但风流跌宕之曲，花前月下之情，当以板腐为戒；即谈忠孝节义与说悲苦哀怨之情，亦当抑圣为狂，寓哭于笑。”[13] (P. 42)不唯中国如此，西方亦然。古希腊哲学家德谟克利特就曾说我们“不应该是追求一切种类的快乐，应该只追求高尚的快乐。”而这样的快乐则“来自对美的作品的瞻仰”[5] (P. 5)。贺拉斯说：诗人的作品要“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。”[21] (P. 155)这里面暗示了这么一个道理：美的、艺术水平高妙的文艺作品是寓教于乐的，换言之，把“寓教于乐”的前提即要有美的艺术作品揭示了出

来，从而把流于说教的板腐之作排除无遗。法国人泰纳在论述文学作品重要性时就说：“它们有教育意义，因为它们都是美的；它们的功用随它们的完美而增加。”[5](P. 241)“寓教于乐”也成为了西方文论的一大传统。文艺复兴时期的意大利还发生了纷扰的“今古之争”，内容之一就是赞同文艺“寓教于乐”还是文艺只是为了娱乐。持后者立场的钦提奥就认为诗人通过作品要“使当时的读者既感到愉快，又得当教益。”[5](P. 187)十七世纪的古典主义时期，圣·艾弗蒙决不容忍“教坛和剧院的混淆”，极力反对戏剧的堕为片面说教之所，认为最正确的宗教教义“必定只能产生出一出最枯燥乏味的悲剧来”[5](P. 268)，相反，“如果谁的作品既有教益又有乐趣，人们将众口交誉”[5](P. 271)。法国启蒙运动主将狄德罗也指出“演出优美的悲剧，告诫人们要畏惧情欲；演出美好的喜剧，教育人们知道自己的责任何在，并启发他们的爱好责任”[22](P. 65)，并说正派严肃剧的演出“在风俗败坏的民族中间的成功将必然超过其他任何地方”[22](P. 134)；黑格尔并不反对戏剧的社会功用，但他强调风教必须和动作情节紧密结合，而“不是把动作情节降低为工具，这对于艺术就没有什么损害”，否则就会犯下对艺术或对艺术和真理的单重或“双重罪过”[23](P. 268)，等等，此不赘述。尽管其中也有回折，比如“狂飙突进”、浪漫主义等文艺思潮，试图消解文艺与现实的紧密联系，向内逆转，宣扬所谓的“纯粹艺术”、“纯艺术”。歌德就提出了类似上述戏曲美育目的第一种倾向的论点：“向艺术家要求道德目的，等于是毁坏他的手艺。”[5](P. 447)王尔德更是走向唯美主义：“艺术除了表现它自己之外，不表现任何别的东西。”[5](P. 116)这些企图割裂戏曲与生活、文艺与生活的文艺思潮最终都遭到了海涅、别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基等人的批判，通过否定之否定重新踏上了古希腊、古罗马以来的文艺传统之路。

三、中国古典戏曲美育目的之批评

正如李黼平、李调元、黄周星等人所认为的：从诗经、楚辞直到唐绝、宋词、元曲，“为体屡迁，而其感人心移风俗一尔”[24](P. 237)，戏曲和诗一样“可兴、可观、可群、可怨”[10](P. 35)，“兴观群怨，尽在于斯”[17](P. 120)，从历史从莽中走来的中国古典戏曲，在美育目的上可以说一路秉承了“兴观群怨”、“文以载道”的中国文学传统。且不说成熟时期的戏曲作品，就是在中国古典戏曲形成早期诸多曲目中，诸如《踏谣娘》[25](P. 18)《钵头》[15](P. 45)以及《霏雪录》《四朝闻见录》[26](P. 86)《明史纪事本末》[26](P. 102)等书中记载史料都染带有浓厚的“兴观群怨”色彩。但是我们以为，戏曲在进一步继承文学传统的同时又有其自身特殊性，使得文学传统的体现与此前诸者相比迥然有异。

首先是戏曲美育目的实现方式的特殊性。这是由戏曲本体特征决定的。戏曲从根本上说是一门舞台表演艺术，这和以往诗、文、赋等文学样式截然不同，尽管历史上也有“案头曲”和“场上曲”之说，但对于前者一般都是持否定态度或降为第二义的，如王骥德就认为“可演可传，上之上也；词藻工，句意妙，如不谐里耳，为案头之书，已落第二义”[8](P. 137)，李渔也有言：“填词之设，专为登场。”[13](P. 105)黑格尔也把诗人的创作分为“只供人阅读的剧本”和“真正有戏剧效果”或“有戏剧的真实”的作品，前者比后者“缺乏的正是使戏剧成其为戏剧的那种动作情节和活泼的生气”[23](P. 272-273)。都是肯定了戏曲乃表演艺术的质的

规定性。因此戏曲美育目的的达到就要求从作者到观众接受之间有一个演员的中介，通过演员的“现身说法”以期达到动情入理的最高美育目的。正是因为如此，不光戏曲本文要创作得好，演员表演也是一个非常重要的决定因素，佳本文有助于演员表演，好演员能够更好地外化本文之好，两者形成了上下互补和相得益彰的双重选择关系。正所谓“词曲佳而搬演不得其人，歌童好而教率不得其法，皆是暴殄天物。此等罪过，与裂缙毁璧等也。” [13] (P. 105) 柏拉图也说：诵诗人要把诗人的意思传达给听众，“自己就得先了解” [5] (P. 13)；文艺复兴时期的维加同样说道：作者“要把独白处理得使吟咏者先受感动，要他通过感动自己去感动听众” [5] (P. 222)；法国启蒙运动主将狄德罗明确提出了演员的职责：“声音，语调，手势，动作，这些都是演员分内的事，也正是打动我们的东西，尤其是在充满激情的戏里。使台词显得铿锵有力的，是演员；把音节的力量和真实感送入人们耳朵的，是演员。” [22] (P. 62) 黑格尔同样以为“要通过演员的表演，诗人的意思才会明白，诗人的一切最深奥的意图和一眼不易看出的巨匠手腕才会揭示出来，成为可以理解的生动现实。” [23] (P. 278) 都强调了表演介于创作者和观众之间的重要地位。另外值得注意的是，因为戏曲“现身说法”比以往任一种文学样式都更具直观欣赏性，自然带来美育目的实现的更加迅捷性和深入性，而这正是美育目的第一种倾向的直接触发因素。这一点从古希腊时起就有论者指出：亚里士多德比较悲剧和史诗不同之处第一就是悲剧“具备一个不平凡的成分，即音乐”，“它最能加强我们的快感”；第二就是悲剧“能给我们很鲜明的印象”，第三就是悲剧“能在较短时间内达到摹仿的目的” [21] (P. 105)。前两直观性的特点实质上是不可避免地带出了第三个不同点。贺拉斯说：“通过听觉来打动人的心灵比较缓慢，不如呈现在观众的眼前，比较可靠” [21] (P. 146-147)；其中黑格尔论述得最透彻，他说“戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体” [23] (P. 240)，尽管“起自由统治作用的中心点还是诗的语言（台词）”，但是其借以发挥烘托作用的“姊妹艺术后来就发展成为本身就是目的，自成一种独立的美” [23] (P. 270)，所以戏剧不光内容，而且最具有直观性的形式本身也上升为了审美活动的对象，所以他说“戏剧不像史诗那样只诉诸内心的想像，而是要使观众亲眼直接看到” [23] (P. 250)。中国曲论中也可可见一斑：宋王灼论乐府时就说“诗之于动天地，感鬼神，移风俗，何也？正谓播诸乐歌，有此效耳。” [27] (P. 105) 王骥德也说“快人情者，要毋过于曲也。” [8] (P. 160) 此处可以李黼平为梁廷柎《曲话》作序中的一段话作为小结：“盖文之至者，倾肺腑而出，其词明白坦易，虽妇孺子莫不通晓，故闻忠、孝、节、义之事，或轩髻而舞，或垂涕泣而道；而南北曲者，复以妙伶登场，服古冠巾，与其声音笑貌而毕绘之，则其感人尤易入也。” [24] (P. 237) 柏拉图在论说音乐教育的重要性时说：在第一层面上说，音乐自身的“节奏与乐调有最强烈的力量浸入心灵的最深处”，这种美“拿来浸润心灵，使它也就因而美化” [5] (P. 29-30)。以之考察戏曲美育目的第一种倾向，其意甚契，不无道理。法国古典主义批评家布瓦洛也认为戏剧的“第一要诀是动人心、讨人欢喜” [5] (P. 296)。基于此，所以有论者评戏曲说：“此其动人最切，较之老生拥鼻比、讲经义，；老衲登上座、说佛法，功效百倍。” [10] (P. 45) 宫大用《范张鸡黍》第一折，“乃一篇经史道德大论，抵多少宋人语录。” [26] (P. 176) 狄德罗也说戏剧审美要“比

被一个严厉而生硬的说教者痛斥一顿要有效得多” [22] (P. 137)；“假使政府在准备修改某项法律或者取缔某项习俗的时候善于利用戏剧，那将是对每个人来说有效的移风易俗的手段啊！” [22] (P. 204) 返观戏曲自身内部两种美育目的倾向，也各有分别：第一种直接作用于戏曲表演的层面，第二种则更着眼于戏曲内容的维度，间接求助于戏曲表演。这也是此前后诸文体所没有的。由此而来，戏曲美育目的的特殊性又牵带出另外的一个问题，那就是戏曲美育目的实现的层次上又比一般文学样式多出一层——演员。从上述资料中可以看出，我国古典戏曲表演讲究演员为角色立身立心，设身处地，先动己而后感人，严格地说，演员应该是接受戏曲美育目的的第一人。当然此时的美育目的更多程度上偏重于陶情的倾向，甚至有演员因为深受汤显祖主情之作《还魂记》陶染而气绝舞台之上的极例 [26] (P. 197)。

其次是戏曲美育目的生存的特殊性。翻开一部文学样式史，可以说没有第二种样式比戏曲受到的责难更大、更深。试从历代中央法令中见一斑：元代中央法令：“倡优之家”“不许应试” [28] (P. 6)， “禁戏文、杂剧” [28] (P. 10) 等；明朝中央法令：对于“原系娼优隶卒之家”的“侥幸出身”的举人，要“访出拿问”，“闻有弦管饮博者，即缚至倒悬楼上，饮水三日而死” [28] (P. 12-13) 等；清代中央法令如：“京城内城，不许开设戏馆，永行禁止” [28] (P. 24)， “城市乡村，如有当街搭台悬灯唱演夜戏者，将为首之人，照违例律杖一百，枷号一个月” [28] (P. 18) 等。尽管随着时间推移，统治者高压政策渐渐趋于和缓，但是始终摆脱不去的是戏曲被贬低和鄙视的命运。对于戏曲的创作者而言，戏曲的边缘身份只有两条可选择的路，或走向内转自律，保持边缘状态，达到和心悅性的陶情目的；或走向外转他律，积极靠拢中心，实现统治阶层所期望的劝善惩恶的风教目的。更有甚者，在封建统治者标举的“三纲五常”的冰冷礼教面前，戏曲美育之陶情被魔化为“导邪”，诲淫诲盗，败坏风俗，蛊惑人心；陶情之作则相应地被明令禁止，叱为“淫词”。于是，被众论家推为典型的《西厢》、《牡丹亭》等于《劝毁淫书征信录》的书目中赫然在列 [28] (P. 122)；而《五伦》《四德》《八义》之流则登“大雅”“小雅”之台，盛称诸作者之“辅世之功” [28] (P. 267-268)。这也导致了在实践创作活动中不可避免出现为教而教的一股不良风气。车尔尼雪夫斯基说：文学“就其本性来说，它不能不是时代愿望的体现者，不能不是时代思想的表达者。问题只在于，文学所应当服务的思想是怎样的思想”，“只有能够满足时代底迫切要求的文学倾向，才能得到灿烂的发展。” [5] (P. 421) 而古典戏曲风教的中心内容却是封建统治者标举的忠孝节义、君君臣臣等逆时代潮流的愚昧的吃人礼教，这也显示了中国古典戏曲美育目的上存在的不可忽视的局限性和落后性。统治者对“情”的恐惧和敌视以及对风教的极端吁求，进一步显示了封建统治愚民和虚伪的真实面目。然而，人民是历史的公正裁判。只有那些陶情与风教实现良好结合和统一的优秀戏曲本文才会真正赢得观众的喜爱，而那些只是追求风教、为教而教的板腐之作将最终接受时间的宣判。这里值得一提的是清高宗朝时，乾隆帝在臣请“禁演扮淫戏以厚风俗”奏折时的一番话，是非常重要的和难得的一篇处理陶情和风教两者关系的论述，在整个封建时期显得高屋建瓴、卓然不群：忠孝节义，固足以兴发人之善心，而媒褻之词，亦足以动人之公愤，此郑、卫之风，夫子所以存而不删也。若能不行抑勒，而令人皆喜忠

孝节义之戏，而不欢淫秽之出，此亦移风易俗之一端也[28] (P. 41)。这里有三点值得注意：一是没有象以往简单地将统治者眼中的所谓“淫词”视为天下至毒物，唯恐赶不尽杀不绝，而是象对待诸如宣扬忠孝节义之类作品一样，肯定了其兴发人之性情的审美价值；二是科学地看到了他们眼中所谓“媠褻之词”即丑的审美价值，如何艺术地发挥出丑的独特审美价值，为表现美服务，问题的关键在于考察和进一步调整审美主体的审美动机和旨归；三是对人民的审美喜好进行政策干预和粗暴控制不是长久之策，关键要寻找治本之术，如何让统治阶层弘扬的思想真正获得人民的支持，把移风易俗的工作真正落到实处。

戏曲美育目的生存的特殊性还表现在劝善惩恶风教说在整个戏曲审美中并非主流，尽管这有悖封建统治者初衷。祁彪佳在《曲品叙》里把自己对戏曲品评的标准置定为三：“或调有合于韵律，或词有当于本色，或事有关于风教”[29] (P. 5)。风教只是其中三分之一，且位于尾末。梁廷柟记载其友论曲曰：“曲有音，有情，有理。不通乎音，弗能歌；不通乎情，弗能作；理则贯乎音与情之间，可以意领不可以言宣。”[24] (P. 272) 同样置风教于三者末，而且明确指出“理”须基于戏曲之音和情方可得到自然实现。从上两者可以见出，中国古典戏曲美育操作平台其实有两路：一是从戏曲内容方面，一是从声律方面。从声律入，又会直接引发美育目的中陶情的第一种倾向。所以我们以为，中国古典戏曲美育目的整体而观，恰恰不是封建统治者热衷的风教而是人民百姓津津乐道的陶情构成了主流。李黼平为梁廷柟《曲话》作的序中就注意此状：“顾世之论曲者，不以文，以律”[24] (P. 237)。还可以王骥德为例：尽管他声称“不关风化，纵好徒然”的美育主张，但是他在其著作中十分清楚为我们揭示了其关于美育的不同评价侧面：从内容上，《琵琶》持“关风化”的“大头脑”，而“《拜月》祇是宣淫”[8] (P. 160)，前者胜后者；从声律上，《琵琶》“袭旧太多”，“且其曲无一可入絃索者；《拜月》则字字稳帖，与弹搦胶黏，盖南词全本可上絃索者惟此耳。”[8] (P. 210) 后者又胜于前者。在王著作中，我们看到其更多是从声律角度论曲的，比如他把作曲比作美人——“须自眉目齿发，以至十筍双钩，色色艳丽，又自笄黛衣履，以至语笑行动，事事衬副，始可言曲。是故以是绳曲，而世逐无曲也。”[8] (P. 179) 这里丝毫美育风教之迹。再如他说戏曲“宫调，须称事之悲欢喜乐”，“以调合情，容易感动得人。其词格俱妙，大雅与当行参间，可演可传，上之上也”[8] (P. 137)。在他眼中，“上之上”的绝妙戏曲标准里面也没有突出风教二字的重要性，一再强调的还是词律协和以适宜场上表演的审美标准。

参考文献：

- [1]徐复祚. 曲论[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [2]沈庞綏. 絃索辨讹[A]. 中国古典戏剧论著集成(五) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [3]徐大椿. 乐府传声[A]. 中国古典戏剧论著集成(七) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [4]王国维. 宋元戏曲史[M]. 北京：东方出版社, 1996.
- [5]伍蠡甫. 西方文论选[C]. 上海译文出版社, 1979.

- [6]周德清. 中原音韵[A]. 中国古典戏剧论著集成(一) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [7]夏庭芝. 青楼集[A]. 中国古典戏剧论著集成(二) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [8]王骥德. 曲律[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [9]吕天成. 曲品[A]. 中国古典戏剧论著集成(六) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [10]李调元. 剧话[A]. 中国古典戏剧论著集成(八) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [11]黄旂绰. 梨园原[M]. 中国古典戏剧论著集成(九) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [12]刘熙载. 艺概[A]. 中国古典戏剧论著集成(九) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [13]李渔. 李笠翁曲话[M]. 湖南人民出版社, 1980.
- [14]朱权. 太和正音谱[A]. 中国古典戏剧论著集成(三) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [15]段安节. 乐府杂录[A]. 中国古典戏剧论著集成(一) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [16]张琦. 衡曲麈谭[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [17]黄周星. 制曲枝语[A]. 中国古典戏剧论著集成(七) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [18]李调元. 雨村曲话[A]. 中国古典戏剧论著集成(八) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [19]祁彪佳. 远山堂剧品[A]. 中国古典戏剧论著集成(六) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [20]汤显祖. 汤显祖全集[M]. 北京古籍出版社, 1999.
- [21]亚里士多德, 贺拉斯. 诗学?诗艺[A]. 北京: 人民文学出版社, 1962.
- [22]狄德罗. 狄德罗美学论文选[C]. 北京: 人民文学出版社, 1984.
- [23]黑格尔. 美学(第三卷下册)[A]. 北京: 商务印书馆, 1981.
- [24]梁廷柎. 曲话[A]. 中国古典戏剧论著集成(八) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [25]崔令钦. 教坊记[A]. 中国古典戏剧论著集成(一) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [26]焦循. 剧说[A]. 中国古典戏剧论著集成(八) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [27]王灼. 碧鸡漫志[A]. 中国古典戏剧论著集成(一) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [28]王利器. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 上海古籍出版社, 1981.
- [29]祁彪佳. 远山堂曲品[A]. 中国古典戏剧论著集成(六) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.

The Discussion on the purpose of aesthetic education of China's classical opera
CHEN Jun

(College of Literature, Yang Zhou University, Yang Zhou 225001, Jiangsu, China)

Abstract: The purpose of aesthetic education of China's classical opera have two kinds of trend mainly: theory of happy-felt in heart and theory of advising to become good and punishing evil. The essence of the two can be summed up in the difference of appreciation of the beauty between feeling and reason. It is partial that putting undue emphasis on a point and we should pursue such a perfect purpose that feeling and reason joint together perfectly and teaching is showed through joy. The opera has its one's own particularity while carrying on literature tradition that "doctrine holds in literature", shown as the particularity of way of carrying out the purpose of aesthetic education and purpose of opera aesthetic education surviving. Look at the purpose of aesthetic education of China's classical opera as a whole, theory of happy-felt in heart is mainstream.

Key words: China's classical opera; the purpose of aesthetic education: literature tradition; theory of happy-felt in heart; theory of advising to become good and punishing evil.