

简论剧与诗的美学关系

王东局

剧与诗有着密不可分的美学关系，深入研究一下这个问题，对戏剧创作是有裨益的。下面我就两者的联系、情感、意境三个方面的美学共性，简要地谈一些粗浅的看法。

联 系

戏剧和诗歌历来就有极其重要的密不可分的联系。古代西欧有二千多年（自古希腊至十八世纪）把剧作家称为诗人，甚至把戏剧作品也叫诗。古希腊亚里斯多德把研究诗和戏剧的理论都叫“诗学”。在他的《诗学》里，着重阐明了诗与剧的差异外，还用了相当的篇幅剖析了“史诗和悲剧”的“相同的地方”，说它们“都是摹拟”，都是“用韵文来摹拟严肃的事件”；又说它们的“种类”和“成分”也基本相同。论述荷马的《伊里亚特》《奥德赛》的史诗和戏剧悲剧，有时是相提并论，并没有把两者加以区别。正如车尔尼雪夫斯基在《论亚里斯多德的〈诗学〉》指出的：“亚里斯多德并没有指出悲剧与荷马史诗在倾向上、精神上，在内容性质上的区别。”戏剧作品从古希腊到文艺复兴，直至十七世纪法国的古典主义剧作家，都是用诗来写剧本的。莎士比亚的剧本不仅对话是用诗写的，而且他的戏可以说具有设采繁艳、吐韵铿锵、诗情饱满、余味无穷的艺术风格。海涅就注意到了莎士比亚戏剧的诗意，他在《莎士比亚的少女和妇人》中说，他的历史剧“诗意却涌流得更充裕、更有力、更甜蜜”。

我们老一辈的剧作家郭沫若和田汉，他们的剧作就充满着浓烈的诗味。这是众所周知的。郭老的《屈原》，简直可以说是一首悲愤深沉的叙事诗，他剧本里的那首脍炙人口的、大气磅礴的愤懑的“雷电颂”，就是在创作过程中根据人物性格的逻辑，情不自禁地发出了惊雷般怒吼的诗。田汉的《湖上的悲剧》《南归》等作品，感伤深沉和诗意追求正是他早期剧作的美学特色。

我国的戏曲，实际上可以说是诗剧，不仅是它的曲文词采本身就是诗歌的一种形式，而且戏的内容乃至导演、舞台美术，都是诗化了的戏。有人把我国的戏曲译成歌剧，应该说这是不确切的，因为它不是一般意义上的歌剧，而是独特的诗剧。可以毫不夸大地说，对诗没有深刻研究的剧作者，是没法搞戏曲创作的。王实甫、汤显祖等剧作家，都是著名的诗人，精深的诗的造诣，增强了他们剧作意蕴的内涵和艺术的魅力。

由此可见，剧与诗确有着十分重要的联系。别林斯基在《戏剧诗》里说得好：“戏剧把史

诗和抒情诗调和起来，既不单是前者，也不单是后者，而是一个特别的有机的整体。”剧作家如果他对诗有较高的修养，那么他写的戏，一定会蕴含着丰富的诗的情感、诗的结构、诗的意境、诗的素质，从而使戏达到更高的艺术的真善美的境界。

情 感

诗歌创作的一个重要特点是，诗人总是思绪万千、浮想联翩，同时伴随着强烈的感情活动，达到了如钟嵘在《诗品》里所说的：“非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情”的境地，才“发言为诗”。同样，戏剧创作也应该如此（可惜我们有些剧作者更多地是在理性分析状态中搞创作）。只有强烈的激情，深入到形象世界的幻觉中去，才有可能创造出激动人心的、引人入胜的、富于诗意的作品来。亚里斯多德的《诗学》里有一段极其精辟的话说：“诗人写作的时候，还应竭力作出剧中人物的姿态；假定诗人的天分相同，那么谁能切身感受到剧中人物的情感，谁就最能使人相信——惟有激动的或发怒的人才能逼真的描写激动或发怒的情感。因此诗人要有天才，或者有几分疯狂；有天才的诗人能设身处地，有几分疯狂的诗人在情感冲动时会跳出自我。”亚里斯多德不仅强调情感在诗和戏剧创作中的重要作用，而且指出剧作家情感强烈的程度要“有几分疯狂”，并且要达到“跳出自我”。贺拉斯的《诗艺》里也有同样的思想：“作品要左右读者的心灵，你自己先要笑，才能引起别人脸上的笑容，同样，你自己得哭，才能在别人脸上引起哭的反应。”这就是说，当剧作家在创作时深入到形象世界中，情感激动时会达到忘我的境界，同剧中人共享规定情景中的喜怒哀乐，不自觉地呈现着或“笑”或“哭”，甚至类似“疯狂”的状态，这是不足为奇的。只有这样强烈的情感，才有可能使作品所反映的生活逼真传神，从而有诗的意味和审美价值。

清人焦循在《剧说》（卷五）中描绘了汤显祖在创作《牡丹亭》时，达到了亚里斯多德所说的“跳出自我”的境界：“临川作《还魂记》，运思独苦。一日，家人求之不得，偏索乃卧庭中薪上，掩袂痛哭。惊问之，曰：‘填词至赏春香，还是旧罗裙句也’。”这生动地说明汤显祖在创作过程中，完全沉浸在他所构思的杜丽娘和柳梦梅具有悲剧性的美丽动人的形象世界中去了，无怪乎《牡丹亭》是如此感情真挚，炫人耳目，动人心弦！

剧作家及其作品所呈现的情感是极其丰富多彩，如百花竞艳，万紫千红。然而，如果我们加以归纳，是否可以分如下两大类：一类是感情比较内向，情柔、性软、色调绵邈绮丽，易出诗，如王实甫的《西厢记》，汤显祖的《牡丹亭》等。这一类作品一般是情意缠绵、委婉幽抑、细腻深沉、诗意盎然，如涓涓细流，悠悠滢滢。另一类作品是感情比较外向，情刚、性硬，色调豪放高昂，出诗难。如关汉卿的《窦娥冤》，郭沫若的《屈原》等。这类作品一般是情绪激越，气势磅礴，粗犷豪放，诗情昂扬，象大海的波涛，汹涌澎湃。这两类作品的产生，取决于作品的题材和剧作者所要表达的主题思想及其创作个性，也就是说剧作者的志趣、爱好、素质。有些剧作者特别喜爱擅长描绘缠绵悱恻、低回激荡的情感；有的剧作者则特别喜爱并擅长写浩气如虹、豪情似火的情感。

内向与外向这两类作品，我们不能笼统地在两者之间定优劣，硬说内向优于外向，或者说外向优于内向。这样说都是不科学的，不符合人们的审美感受和审美判断的，正如我们不能说情感内向的《西厢记》优于外向的《窦娥冤》，反之亦然。然而在情感内向的作品中，某些哀怨的情感，较容易产生消极颓废的幽思。如田汉早期的《湖上的悲剧》《南归》就有这样的弱

点。在这个问题上，作为无产阶级的剧作家田汉自己就有过自我批评，他说：“在东京的某一段，我几乎还走上唯美主义、颓废主义的歧途。”后来在“迷途未远的时候我就折回来了”。（《田汉剧作选·后记》）。

西欧有些文艺理论家把艺术的特点概括为“情感”。当然，这是不确切的，应该说是“形象”。但是他们的说法，也有合理的因素，我们应该汲取其中有价值的东西，而不是简单予以摒弃。列夫·托尔斯泰在《艺术论》里指出：“在自己心理唤起曾经一度体验过的感情，在唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩、声音、以及言词所表达的形象来传达出这感情，使别人也能体验到这同样的感情，——这就是艺术活动。”清人袁枚在《随园诗话补遗》中说：“诗者，人之性情也。”这些说法，都是有一定道理的。剧作家如果是冷漠无情，按概念图解出来的“形象”，不仅无诗意可言，而且它不能算是真正的艺术。只有注入了剧作家深厚情感的形象，才是我们所需要的扣人心弦的戏剧艺术。

有情感的戏剧作品，不一定有诗意，但是，有诗意的剧作，必然有浓郁的丰富深厚的情感。这样的作品，必然有强烈的艺术感染力，从而使人们陶冶情性，滋润情操，获得美的享受。

意 境

关于意境的概念，王国维说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心之一境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”这里他所说的“境界”与“意境”可以说是同义语。他要求把景与情（喜怒哀乐）水乳交融，写出“真景物真感情”。王国维又说：“古今词人格调之高，无如白石（指宋人姜白石），惜不如意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响，终不能与第一流之作者也。”这里他强调“言外之味，弦外之响”，这些精辟的审美见解，与我国传统的诗词写法，要求“文已尽而言有余”（钟嵘），“言有尽而意无穷”（苏轼），是一脉相承的。这些关于意境的美学原理，是完全适用于戏剧艺术的。根据王国维及中国传统的关于意境的理论，同时结合戏剧艺术的实践，可否这样说：戏剧的意境是剧作家熔铸在所描绘的形象及人物的意蕴（或意味、意向、情感、情趣）与景象（或客观环境）真切完美、浑然一体，能给观众产生联想、补充、回味、遐思。也就是说，要使作品具有诗的意境，剧作家在艺术构思的过程中，饱和深厚的情感，在创造情真意切的、和谐统一的形象的同时，还必须在自己的笔端下给观众留下广阔的天地，让观众根据自己的生活经历、文化素养，去丰富、联想和补充作品中的形象，使观众和艺术形象形成身历其境的耐人寻味的境界。这种戏剧艺术活动，实际上也是剧作家和观众的精神交流。

戏剧意境的表现方法是多种多样的，通过如下几方面的描绘，也许可以部分地体现出来：

一、情景交融，这是众所周知的诗与画创造意境的一个表现手法。欧阳修在《六一诗话》中说：“状难写之景如在目前，含不尽之意如见言外。”古人历来提倡“景中含意”、“寓情于景”、“借景抒情”。诗画如此，戏剧亦然。

《西厢记》的“长亭送别”一场戏，是借景抒情、情景交融的精品，如田汉所说，是作者呕心沥血之作。“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪。”这里描绘了一幅优美深情、感情真挚、扣人心弦的图景。透过这幅图画，我们可以看到剧作

家勾勒的那幅明丽、肃然、凄厉的深秋景色中，深刻地寄寓着莺莺对张生难舍难分的无限深沉的离愁别恨，既是写景又是写情。这种情景的创造，总是剧作家根据自己的生活经历和体验，倾注了他真切的情感，才达到如此的境地。

这种情景的创造，总是在特定的环境中产生的，离开了具体的剧情，人物当时所处的规定情境，就谈不上意境的创造。《西厢》的“长亭送别”，是莺莺对张生已经萌发如胶似漆的坚贞而深厚的爱恋。只有在这样的情景中观众才能感受到莺莺送别张生的情感，并由此而产生“言外之味，弦外之响”的审美趣味。

借景抒情中的景，往往是写那足以引人注目的，令人神往的有概括性的景物，并且能唤起观众丰富的想象，这样的情与景有可能产生深远的意境。“长亭送别”正是这样的情与景。深秋的西风、红叶、霜林、北雁南飞，历来是引人注目的令人神往的富于诗意的景色，是诗人经常描绘的图画，也是最能概括暮秋景色和离愁情怀。

剧作家写景必须有敏锐的明察秋毫的审美感受和眼力，透视出容易被人熟视无睹的然而又是最有表现力的景物。如《日出》的结尾，陈白露自杀以后，方达生走来意味深长地说“太阳就在外面”，他转过头去，听窗外的夯歌，迎着阳光由门昂首走出去，剧本描绘了这样一幅对比鲜明、寓意深刻的景色：

由外面射进来满屋的太阳，窗外一切都亮得耀眼。砸夯的工人们高亢而洪壮地合唱着夯歌：

日出东来，满天的火红，要得吃饱，可得做工。

沉重的石球一下一下落在土里，那声音传到观众的耳朵里是一个大生命浩浩荡荡地向前推，向前推，洋溢地充塞了宇宙。

屋内渐渐暗淡，窗外更光明起来。

去年二月十七日曹禺在同北京人艺《日出》剧组的谈话中指出：“我对社会的新生力量寄予着很大希望，这表现在全剧最后的‘夯歌’中”。他强调指出，如果“不把夯歌的意境和内在含义表达出来，这个戏等于白演。”曹禺在戏的结尾把屋外自然景色太阳（点题），和社会景色（“夯歌”），融为一体，出现一种潜在的生气蓬勃、明朗清丽的调子；同陈白露那幽暗的即将幻灭的畸形卧室（实质上是某种社会的缩影）形成鲜明的对照。这样的情景交融的处理，“震动我们的灵魂，告诉人们，旧的终于死去，新的必然来临。”这可以说是《日出》结尾的意境。

二、含而不露。《历代诗话》说：“凡诗恶浅露而贵含蓄。浅露则陋，含蓄则令人再三吟唱而有余味。”诗贵含蓄，一首诗写得通体透明，辞气浮露必不是上乘。含而不露的诗情往往能创造深邃的意境。刘勰说：“隐也者，文外之重旨者也。”又说：“若篇中乏隐，等宿儒之无学”（《文心雕龙·隐秀》）。这个说法是颇为深刻的。看过《西厢记》的观众，也许会由普救寺中莺莺和张生醉人的镂骨铭心的爱恋引起某些联想；和恋人游过杭州灵隐寺的人，也许会唤起他或她某种难以忘怀的情思；有隐逸思想的人也许会诱发这个幽静而与世隔绝的庙宇生活的妙趣。总之，因人的生活经历和思想情操而产生不同的联想是艺术欣赏的共同规律。

戏剧又何尝不是如此。戏的虚与实、显与隐、藏与露、简与繁处置得当，就可使作品具有诗的意境。田汉的具有浓郁的诗情画意的《湖上的悲剧》，虽有感伤主义色彩，但在显与隐等方面的处理是颇有含而不露、婉约深情之美的。这个戏写痴情的白薇和杨梦梅的爱情悲

剧。戏的开头抒发他俩动人的深厚的情爱，几乎都是虚写，可以说作者有意回避直接正面写他俩的情爱，正是这样，剧本把他俩的坚贞不渝的真切的爱恋抒发到了一个更高的境界。

三、借诗寓意，借用某些诗歌中的境象，在戏剧情境中倾泻出新的意境，使整个的戏与诗融为一体，既增强了艺术形象的美感，又使戏的色调荡漾着诗的情趣。

梅兰芳整理改编的《贵妃醉酒》，借用了白居易的《长恨歌》中的诗句作为开头的定场诗：“丽质天生难自捐，承欢侍宴酒为年，六宫粉黛三千众，三千宠爱一身专。”这首定场诗用得很好，使读过《长恨歌》的观众一定会更深地体味李隆基和杨玉环优美、凝炼、绮丽、悲切的爱美，增添《贵妃醉酒》的意念和情绪的色调，抒情的意境。

杨贵妃“摆驾百花亭”，做了二次卧鱼身段以后，作者有意用“沉鱼落雁，闭月羞花”的诗句，隐喻杨妃的美。梅兰芳说：“我们以前形容女子的美丽，不是有‘沉鱼落雁，闭月羞花’两句成语吗？上面杨妃行路的一段唱词，作者就是围绕着八个字写的。一边在点景，一边暗含着在写杨妃之貌，它是有双关意思的。可惜花字写得太少。等我把卧鱼改为嗅花作用以后，巧得很，正好补下原作这个缺点。”梅兰芳的《醉酒》不仅在表演的动作身段上的确做到了精雕细刻、炉火纯青，而且把杨贵妃的形象描绘得雍容华贵、婀娜多姿、凄婉缠绵、诗情饱满，令人百看不厌。

有些剧作家，为了增强戏的诗意，在整个戏的特定节奏、气氛需要的情况下，用对话无法表现主人公丰富而深厚的情感的情况下，往往穿插一二首诗，使作品更加洋溢着诗的意境。田汉的独幕剧《南归》可以说是一出诉失恋之幽情，表爱情之坚贞的诗剧。剧作家用抒情的笔触穿插了三首扣人心弦的具有浓厚感伤主义色彩的诗，大大增添了戏的诗味。剧本写春姑娘热恋一个流浪飘泊诗人的故事。唤起一种“独上高楼，望断天涯路”的憧憬、悲伤、惆怅。诗和戏的感情发展，和谐统一，水乳交融，自然、流畅、贴切，因而使恋人的情感抒发得更真切动人、催人泪下。脱离了规定情境而镶嵌的装饰性的抒情诗，是很难激起观众感情上的共鸣，因而谈不上诗的意境。

四、根据人物性格发展的逻辑、情节的需要，用富于诗意的细节或隐喻，在戏的结构中加以突出、强调，以引人瞩目，使之弥漫着诗的意境，美的艺术。

越剧《梁祝》“十八相送”，这场精彩的戏，写得真是珠圆玉润，情真意浓，诗味盎然。听祝英台诉说一个个优美的隐喻，蕴含着祝英台对梁山伯炽热的爱。然而梁山伯却又偏偏不理解她的情愫，而祝英台又不能不受传统道德观念的影响，不便直接向梁山伯吐露自己的真情。这样一个个层次分明、跌宕有致的细节所组成的美妙而寓深意的隐喻，的确构成了唐人司空图所说的“韵外之致”，“味外之旨”的意味。祝英台不敢直说，偏偏用委婉曲折的隐喻倾诉衷肠，似乎是她的弱点，性格上的悲剧，然而反过来说，这正好展示了她聪明、纯洁、温柔、内向的美。如果祝英台的隐喻立即被梁山伯所理解，不仅祝英台性格的揭示受阻，而且这一个个细节也没法发展，梁山伯憨厚的个性也得不到显露。“十八相送”的十多个恬淡雅致、优美抒情的隐喻，创造了时断时续，若即若离，情意绵绵，低回不尽，如一泓春水，泛起阵阵涟漪的美景，散发着诗的情趣，令人陶醉、神往。

五、运用托物言志或因物寄情的手法，使意蕴与境象获得完美的统一，从而使作品构成诗的意境。托物言志或因物寄情，是我国作家常用的手法，运用得好，能增强作品的艺术美。然而如果剧作家有诗的涵养，他就能更巧妙地把所要表达的深远而富于高尚情趣的意念、情绪，寄寓于某个物象，并力图在观众中产生“文外之旨”。

《拾玉镯》是一出散发异香的有诗情画意的好戏。在这个戏里的玉镯，就是用因物寄情的手法，生动地描绘了情窦初开的孙玉姣对傅朋的倾慕和恋爱。傅朋有意遗下玉镯，孙玉姣从想拾而不敢拾，到假意跌落手帕盖在玉镯上，到悄悄地深情地拾起玉镯；当傅朋窥见，孙玉姣羞涩地急将玉镯还他，到傅朋又故意将玉镯弃于原地，孙玉姣按捺不住自己的情思，再次拾起玉镯。剧作者真是精通其窍、熟尽其巧，在极其细腻地展示孙玉姣拾玉镯的过程中，把一个少女追求自由恋爱的情怀，刻划得维妙维肖，玲珑剔透。如果没有这块玉镯，很难想象孙玉姣的形象会塑造得有如此美的意境。孙玉姣的形象，很容易使人联想起李清照的《点绛唇》描绘的那个天真的窈窕少女的情影：“露浓花瘦，薄汗轻衣透，见有人来，袜划金钗溜，和羞走，倚门回首，却把青梅嗅”。这种梦幻般的美的境界。

六、人物形象的塑造，要形神兼备，深含着内在的可供回味的意蕴，是构成戏剧的最主要的方法。要把人物刻画得栩栩传神，就不宜写得太实。所谓“太实则近腐”。只求形似，忽视神似，把人物描绘成和医院里的人体挂图那逼真，同生活里的人一模一样，当然近乎“腐”，因为它毕竟不是艺术。艺术形象应该在形似的基础上求神似，才能达到我们所需要的艺术的真善美的境界。

戏剧作品中的各种人物，是客观社会生活中人的反映，这些人物无疑地渗透了剧作家主观的情感、爱憎、评价，是主客观统一的人物。如果说剧作家笔下有纯客观的人物的话，那么这种人物，充其量也只能达到形似。这样的人物是不可能创造诗的意境，只有在客观描写人物的同时，剧作家渗入的主观情感越真挚深厚，意蕴越丰富深广，人物才有可能生动传神（神似），也只有在这样的基础上，人物内涵的意境才可能深邃，他的外延才可能引人遐思。这样的神似，就是达到了前面所说的王国维的“真景物真感情”，以有限的内容，抒发无限的意蕴，以深醇的诗情融入戏剧情境之中。杜丽娘这个柔情优美、妩媚多姿的形象，就是因为倾注了汤显祖真切深厚的情感，达到了形神兼备，从而给人形成了一个具有迷人的身历其境的艺术境界，因而给观众以巨大的感染力。

戏剧人物往往是在矛盾冲突中显露其性格，人物的性格特别是个性越是典型、鲜明，人物越生动传神，也就越能给观众造成一个形象的幻觉，如别林斯基所说的，陌生的熟悉人。之所以说是熟悉人，是因为它是从现实生活中概括出来的形象，当然会使人感到熟悉，似曾相识；之所以说是陌生人，是因为这个形象有鲜明的个性，如李渔说的“此情乃一人情，说张三要象张三，难通融于李四”，这样当然会使人感到陌生。正是这样陌生的熟悉人，才能唤起人们广泛的共鸣与联想，给人以新的启迪和美的感受。

以上关于戏剧意境的表现方法，还可能列举若干条，但我以为上几条是比较主要的方法。意境这个我国独特的美学理论，有丰富的遗产值得我们继承和借鉴，进一步研究这个理论，对我们的戏剧理论和实践是有重要意义的。

