

世界戏剧分类新思维

——呼唤后亚里士多德时代的到来

作者：钱久元

作者单位：安徽艺术学院，中国安徽省合肥市，230001

摘要

进入 21 世纪以来，中国学术界越来越多的质疑与批判，已能说明王国维“戏曲者，谓以歌舞演故事也”这一戏曲定义确实是错的，是有实践上的危害性的。这种危害性的一个重要体现，就是中国戏曲被不适当地话剧化了。中国戏曲研究必须结束王国维时代，尽快开辟新时代。

同时，王国维的失误是有着世界文化背景的。2000 多年前，亚里士多德在他的《诗学》中关于情节是悲剧之灵魂的论述，已经被扩展为全世界戏剧的标准。世界现在依然顽固地奉行着戏剧一定要以故事情节为灵魂之理念，但实际上，包括中国戏曲在内的世界戏剧的情况并非如此，世界上存在着大量的不以故事情节为灵魂的戏剧作品。

本文尝试给世界戏剧进行新的分类，依据故事情节是否占据整部戏剧的主导，根据故事情节是否是整部戏剧作品的灵魂，人类的戏剧应该可以大致上归纳为两大类：其一，是“以故事情节为主导的戏剧”，或称“以故事情节为灵魂的戏剧”，也即“亚里士多德式的戏剧”，在今天以话剧为代表；其二，是“不以故事情节为主导的戏剧”，或称“不以故事情节为灵魂的戏剧”，歌剧、舞剧、歌舞剧（包括中国戏曲）等剧种从体制上来说即属于此类。

本文分析了“不以故事情节为灵魂的戏剧”这一戏剧学概念之所以如此晚出的原因，并且认为，采用“四级细分法”来分析故事情节，有助于我们更为深刻地把握戏剧故事情节的本质特质。

本文还探讨了所谓“无情节”的戏剧作品在分类学上的归属问题。

关键词

王国维；亚里士多德；不以故事情节为灵魂的戏剧；以故事情节为主导；四级细分法

New Perspectives on World Drama Classification

——Calling for the Arrival of the Post-Aristotelian Era

Author: Qian Jiuyuan

Author affiliation: Hefei City, Anhui Province, China, 230001, Anhui

University of Arts

Abstract:

Since the beginning of the 21st century, there have been increasing doubts and criticisms in the Chinese academic community, which can prove that Wang Guowei's definition of opera as "performers of songs and dances to tell stories" is indeed wrong and has practical harm. An important manifestation of this harmfulness is the inappropriate dramatization of Chinese opera. The study of Chinese opera must end the era of Wang Guowei and open up a new era as soon as possible.

Meanwhile, Wang Guowei's mistake has a global cultural background. Over 2000 years ago, Aristotle's discourse in his *Poetics* that plot is the soul of tragedy has been expanded to become the standard of drama worldwide. The world still stubbornly adheres to the concept that drama must be based on story plot as its soul, but in reality, this is not the case for world drama, including Chinese opera. There are a large number of drama works in the world that do not have story plot as their soul.

This article attempts to classify world drama into two categories based on whether the plot dominates the entire drama and whether the plot is the soul of the entire drama work. Human drama can be roughly classified into two categories: one is "drama dominated by the plot", or "drama with the plot as the soul", also known as "Aristotelian drama", represented by drama today; Secondly, it is a type of drama that is not primarily based on the plot of the story, also known as a drama that does not have the plot of the story as its soul. Operas, dance dramas, and musicals (including Chinese opera) belong to this category from a systemic perspective.

This article analyzes the reasons why the concept of "drama that does not take the plot as its soul" emerged so late in drama studies, and believes that using the "four level subdivision method" to analyze the plot can help us more deeply grasp the essential characteristics of the plot in drama.

This article also explores the classification of so-called "plotless" theatrical works.

keyword

Wang Guowei;Aristoteles;A drama that does not take the plot as its soul;Mainly based on the plot of the story;Four level subdivision method

正文

（一）“不以故事情节为灵魂的戏剧”概念的提出

1. 王国维的失误

近代国学大师王国维有一句非常著名的话：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”¹。王国维这里所谓的“戏曲”，所指的就是中国古典戏剧，或称中国传统戏剧。所以，“戏曲者，谓以歌舞演故事也”，这正是这位著名学者给中国古典戏剧作出的一个定义性的论断。

在《宋元戏曲史》中，王国维还说，中国戏曲自元杂剧出现之后，开始确立了“不以歌舞为主，而以故事为主”²之体制。由此可见，王国维对于戏曲本质问题的研究，是将戏曲中众多的艺术构成归纳为“歌舞”和“故事”这两大因素来进行的，而在这两大因素之间的关系这一问题上，王国维明确地把故事因素视为主导，视为戏曲的目的，歌舞因素则退居其次，成为表现叙事性内容的手段。而且，百年来，王国维的这一论断已经被普遍接受为中国古典戏剧的难以撼动的定义。

然而，事情真的是这么简单吗？戏曲真的也像话剧一样是以故事情节为主的吗？1994年至1997年，在华东师范大学攻读硕士学位的过程中，就这个问题，本人已经系统地进行过研究，本人的硕士学位论文《中国戏曲本体论质疑》对这个问题进行过专门地论述。本人的结论就是，王国维的论点是值得怀疑的，而事实上，本人当时也尝试着作出过初步的结论性判断，那就是：歌舞，尤其是歌舞中的“曲”，即“歌曲”的创作与演唱，才是中国戏曲的灵魂。

本文认为，歌舞，尤其是歌舞中的“曲”才是戏曲艺术的主导，才最深刻地体现为其它因素的目的，更多地把其它因素当作自己的艺术手段。假若说王国维论定戏曲是“以歌舞演故事”的说法尚有某种局部的、片面的正确性的话，那么，言戏曲为“以故事串演歌舞”的说法，其正确程度应当更高，尽管这种说法亦不够精确。³

出于对前代学者的尊重，出于谦虚谨慎的态度，在论文中，本人虽已比较明确地知道王国维的概念错了，但是，在用词上并没有很明确地判定王国维的错误，主要是表示质疑，以为质疑之后就会引起大家的讨论，就会纠正王国维的错误。但是，没想到，不知道是不是因为自己当时太谦虚了，本人提出的这个质疑，并没有获得学术界广泛的重视与讨论，所以，中国戏曲概念的问题一直都存在着，其危害性也一直存在着。

本人关于这个方面问题的观点，除了《中国戏曲本体论质疑》有集中的论述之外，从上海戏剧学院博士毕业后，本人所出版的《乐——中国古典戏剧的民族性根源》（合肥工业大学出版社2006年11月第一版）里，还有更进一步的讨论，那就是要把中国古典戏剧放到一个更大的中华文化背景中去研究，放在源远流长的“乐文化”背景中去探讨，甚至，本人为此还提出了中国古典戏剧应该有一个“乐剧”之学名的主张。

本人提出对王国维戏曲定义的怀疑，以及提出给中国古典戏剧一个“乐剧”的学名之后，

¹ 王国维.《戏曲考原》,王国维戏曲论文集[M].北京:中国戏剧出版社,1984:163.

² 王国维.宋元戏曲史[M].北京:东方出版社,1996:133.

³ 钱久元.中国戏曲本体论质疑[J].艺术百家,1999,(03):46.

陆陆续续也有一些教授，他们或者直接引用，或者评述我的观点，或者提出了与我的观点类似的观点。不过，我觉得总的情况并不乐观，我们总体上还在使用着王维的戏曲定义。戏曲概念都没搞清楚，你说发展与继承，那不是废话加笑话吗？

几十年来，对王国维戏曲定义的质疑，我越来越坚信自己是对的，我希望有全国性的大讨论，好好地讨论一下。因为王国维的这个“戏曲者，谓以歌舞演故事也”的论断，已经被视为不可更改的圭臬，也正因如此，其危害性也就更大。

2. 王国维失误的原因分析

《中国戏曲本体论质疑》的基本观点是正确的，如果非要发出一些振聋发聩的声音，才能引起学术界全面地重视起来的话，本人觉得，世纪之交，尤其是进入 21 世纪以来，包括本人在内的若干学者质疑王国维戏曲定义之论文的陆续发表，不仅可以标志“后王国维时代”已经到来，它应该还预示着“后亚里士多德时代”的即将来临。

这种说法并非耸人听闻，本人虽然某些方面孤陋寡闻，但发表观点绝不会信口开河，最起码不会发表连自己都不相信的观点。本人的论述是发自自己所学，自认为有历史与理论根据，除非由于各种原因，最近的许多年本人与理论界隔绝了，因而没能很好地看到世界戏剧理论新的发展。

经过这么多年的反复思索，本人认为，王国维所犯的错误，还涉及全球戏剧概念的重新审视问题。在给中国古典戏剧下定义时，王国维所出现的失误，绝不是孤立的，它是有着一个大的国际文化背景的。王国维的失误，甚至可以追溯到两千多年前的亚里士多德给悲剧下的定义。王国维错误的戏曲定义，就是未加分析地引入了西方戏剧理念的结果，是几乎全盘照搬以亚里士多德的理论为主导的西方戏剧概念的结果。

西方世界自从亚里士多德以来，他们一直认为戏剧是以故事为主的。根据最近本人在“中国知网”等学术平台的调查，一直到今天，西方戏剧理论界也没有做出过某种更新。

20 世纪之初，国门刚刚打开，就在西方强势文化吹拂中华大地之际，由于过去的中国并没有形成一个关于中国古典戏剧的定义性概念，西方戏剧理念自然而然地也就先入为主了，许多人比较自然地就接受了西方戏剧概念，并以此来衡量中国的传统戏剧。

作为 20 世纪初的一位学贯中西的人物，也由于当时的中国戏剧理论在某种意义上还是一块未开垦之地，王国维顺理成章地受到了西方戏剧理论的洗礼。王国维受到了西方戏剧观念的影响，也就是受到话剧观念的影响，他几乎理所当然地认为，既然故事情节是西方戏剧的灵魂，是戏剧中最重要的因素，那么，中国传统戏剧当然也应该是以故事情节为主的了。

像王国维这么绝顶聪明的人，他之所以犯这样的错误，就是因为有着这么一个大的国际文化背景。就是说，世界戏剧自从亚里士多德以来，总是习惯性地，甚至可以说是比较执拗地认为，一切戏剧都是以故事情节为主的。尽管许多具体的事实，早已表明这种观点并不正确，但是，习惯的力量太强大了，大家一直还是执拗地迷信，迷信戏剧就一定要以故事情节为灵魂，否则，天下就会大乱了。

3. 重新审视亚里士多德

2000 多年前的亚里士多德，对于距离他的时代并不遥远的古希腊戏剧的总结，就是故事情节是悲剧的灵魂。亚里士多德就曾直截了当地说过：“情节是悲剧的根本，用形象的话来说，是悲剧的灵魂。”⁴

⁴ 亚里士多德. 诗学[M]. 北京: 商务印书馆, 1996: 第六章.

亚里士多德的这段话，虽然谈的主要是古希腊悲剧，但后人显然是把这个概念扩大到整个戏剧领域中去了。西方人一直认为故事情节是戏剧的根本，是戏剧的灵魂，也就是源于亚里士多德对于悲剧的这一论断。

亚里士多德对古希腊悲剧的这种总结，已经得到了全世界的承认，几千年了，应该都没有人怀疑过。一直身处东方古老国度难以自拔的本人，当然更是难以找到确切的证据去怀疑。不过，至少古希腊戏剧并非一成不变，整个的西方戏剧也是在不断地发展的。翻开历史看看，西方戏剧，其本身早已经不再是古希腊时候的那个样子了。

亚里士多德之后，西方的戏剧大致上朝着三个方向发展，其一是舞蹈的方向，那就是形成了舞剧；另一个方向是与音乐的结合，形成了歌剧、音乐剧之类东西；还有一个方向，就是继续沿着古希腊悲剧的那种样子，就是按照现实生活中本来的样子去表演，这就形成了现在我们中国人所谓“话剧”的这种东西。

就西方戏剧的本身而言，它与古希腊时期已经有着巨大的不同，所以呢，继续沿用亚里士多德的那种悲剧的定义，来涵盖此后所有的西方戏剧，涵盖歌剧、舞剧、歌舞剧，实际上已经非常地捉襟见肘了。

西方的戏剧，我们暂且抛下不说。我们再来看看欧洲之外全世界其他地区的戏剧，那可就更加五花八门万紫千红了。比如我们中国的传统戏剧，它自始至终，从产生一直到今天，都是又唱又跳，既有故事，又有歌唱，又有舞蹈，甚至还含有各种杂技、武术表演，几乎是无所不包。而且中国传统戏剧向来就不重视故事情节，古人自己都说戏曲作品中的故事情节不堪推敲。实际上，不论是创作上还是欣赏上，中国古人都把戏曲中的曲词创作与曲词演唱放在了最为重要的位置，我们怎么能简单地说中国戏曲是以故事情节为主呢？

很显然，重新审视一下亚里士多德的悲剧概念，重新审视一下亚里士多德之后世界戏剧的发展，这已经是非常必要的了。全世界各个时期的戏剧是不是都以故事情节为主呢？我们必须重新考量这个问题，不能再模模糊糊，不能再想当然了。我们必须从理论上做出一个符合世界戏剧历史发展事实的判断。

4. 世界戏剧“二分法”

把万紫千红相差极大的世界戏剧，全部用亚里士多德的那种悲剧概念来涵盖，大家不觉得有点吃力吗？不觉得很臃肿吗？

为此，本文在此正式地提出，世界戏剧的分类法还是要再改进一点。这也就是说，世界戏剧不仅仅只有亚里士多德所说的“以故事情节为灵魂”的那一种，不仅仅只有“以故事情节为主导”的那种戏剧，还应该“不以故事情节为灵魂的戏剧”，或者说“不以故事情节为主导的戏剧”种类的存在。

所以，总的来看，我们这个世界的戏剧，既可以用故事情节来作为主导作为灵魂作为统帅，又可以把故事情节仅仅作为一种手段来串演别的表演元素。这也就是说，在戏剧的分类问题上，我们可以给亚里士多德的戏剧理论做必要的修正与补充。

是的，我们这个世界的戏剧确实可以分成两大类，一类是“亚里士多德式的戏剧”，也就是“以故事情节为灵魂的戏剧”；另一类，就是“不以故事情节为灵魂的戏剧”。

我觉得这种“二分法”应该没有问题，需要进一步探讨的，是到底哪些戏剧可以被列入“不以故事情节为灵魂的戏剧”之范畴。

这个问题可以从两个角度来考虑，一是单个作品的角度，即有哪些具体的戏剧作品可以归入“不以故事情节为灵魂的戏剧”；另一个角度，就是戏剧种类的角度，即某一个戏剧的种类，某一个戏剧的分支，例如歌剧与舞剧，作为一个戏剧种类，它们可不可以整体性地被纳入“不以故事情节为灵魂的戏剧”之范畴。

5. 信心与勇气的聚敛

不得不提的是，写这篇论文是必须有极大之勇气的，需要有比我写硕士论文的时候更大得多的勇气。本人为聚敛这点勇气，已经算是“修炼”了几十年了。因为本人面对的不是普通人，而是国学大师，甚至是威望如同太阳神一般的亚里士多德。

硕士毕业的时候我才 30 出头，当时对王国维的怀疑，如果没有华东师范大学老师们的鼓励与支持，我想，我还真的可能没有勇气，也不大可能把那篇硕士论文《中国戏曲本体论质疑》写出来的。

《中国戏曲本体论质疑》写出来以后，也经历过漫长的等待，希望理论界能够有所反馈。学术界也确实有所反馈，尤其是南京师范大学的沈新林教授，在他的诸多论文中，他都谈到我对王国维的质疑问题。虽然沈新林教授看似并没有直接地、完全地赞同我的观点，但是，当时我刚刚硕士毕业，正在担心理论界对我的白眼、斥责甚至批判呢，作为学界长辈，沈教授不仅没有挖苦我，反而把我和王国维几乎是相提并论。沈教授等于是把我从一个小小的二等列兵，一下子提拔到了一级元帅的地位。虽说本人这是一句半开玩笑的话，不过，沈先生确实给予了我巨大的精神鼓舞。也就是在类似这样的鼓舞之下，我才敢于不断地在网上呼吁，呼吁尽快集体讨论中国戏曲概念的问题。我常说“戏曲兴亡，匹夫有责”，甚至为了更好地宣传，为了引起学术界以及广大热爱祖国文化的大众的注意，我一度还用“改朝换代”，来比拟期待中的中国戏曲定义的纠错行为。若无学术界前辈们这些得来不易的鼓励，我这一只小小的萤火虫，哪有那么大的勇气去挑战太阳的光辉哦！

但是，总的来说，学术界对我的这种质疑，还是比较沉默的，至今没有真正像样的学术会议来探讨之。总之，至今，王国维戏曲概念的影响，依然占据着统治地位。

还有一个不得不提的大“插曲”。虽然我想要继续质疑，继续我的硕士论文的思路，继续来探讨王国维的戏剧概念问题。然而，学术论文实在是太难发了，在一个很长的时间段里，我常常没有勇气去投什么稿。既然极少有机会去进一步阐述自己的学术思想，慢慢地，对这些方面问题的思索也就少了，因为一旦写出来了论文，基本上也就会束之高阁，发不了。所以呢，渐渐地，我就把主要精力转移到词曲创作方面去了。大约是在 2024 年初的一段时间，我现在所在单位的有关领导，尤其是沈端良书记，在与他们忘了由什么话头引起的聊天中，多次涉及戏剧理论研究，这使得我不由自主想起已经尘封许久的学术研究，至少客观上促使我再一次回顾自己的学术道路，重新思考起自己曾经不断思考过的问题。于是，世界戏剧应该依据故事情节的强度进行分类的想法，也就逐渐地形成了。当然，与此同时，觉得压力也更大了，大得有时候令人稍微想一想都会喘不过气来，都会感觉信心与勇气会随时塌方。

是论文的查重给予了我新的勇气。2024 年 4 月 5 日。本人把这种新的世界戏剧分类法初步拟成了一个提纲，几百字的提纲，试探着在 WPS 上做了一次论文查重。查重的结果是：重复率为“零”。这份进行过学术查重的论文提纲，也就是本人这篇论文的原始写作提纲。本人读研的时候并未经历过论文的查重，虽然近年来，在指导学生毕业论文的时候，也看到过学生们对自己论文的查重，但本人并没有自己直接做过这件事情。所以这是本人自我操作的第一次论文查重。虽然是第一次，但是，我相信这种查重的结果，我觉得此次查重就意味着，意味着“不以故事情节为主导的戏剧”这一概念，历史上从来没有人提出过，中国没有人提出过，世界上也没有人提出过，否则，那份提纲的查重“重复率”绝不可能为“零”。在查重之前，我还真的担心过，担心自己转向以词曲创作为主这么多年，接触理论界比较少。实际上，自从博士毕业以来，我也确实极少有机会与理论界、戏剧学术界接触，担心自己孤陋寡闻，担心不了解世界上戏剧理论的最新发展状况，担心或许早就有人提出过“不以故事情节为主导的戏剧”“不以故事情节为灵魂的戏剧”这种概念。所以，这次查重“零”重复率的结果，给予了本人巨大的鼓舞。

当然，退一万步讲，我也觉得，即便是没有这次查重的结果，我想我也应该有些信心，相信“不以故事情节为灵魂的戏剧”这一概念，理应是全世界 2000 多年来都没人提出过的。为什么这么说呢？这是因为，倘若有人提出过，王国维就不会犯他那个戏曲定义的错误。王国维是何等聪明之人，如果已有人提示过他，提醒他世界上还存在着“不以故事情节为主导的戏剧”，他若还要犯错误，还要说中国戏曲是以故事情节为主，作为一位学贯中西的学术大师，他的这种错误就真的是难以原谅的了。

说到这里，也许喜欢质疑的人还会再问：“那也许是王国维之后，世界上有人提出过‘不以故事情节为灵魂的戏剧’概念呢”。我想，如果王国维之后，也就是近代以来有人提出过这个概念，那么，我想，我们国家的学术界，也应该早就开始全面地对王国维的戏曲定义进行过质疑了，而且早就应该重新确立中国戏曲的定义，重新创建中国戏曲的概念体系了。

不过，不管怎么说，我还是觉得把这份查重报告放在文中比较踏实一些，因为感觉不这样做，写这篇论文的时候，我依然有些信心不足，依然还会战战兢兢。（参见图表 1 《论“不以故事情节为主导的戏剧”》⁵论文提纲之查重报告）。

《论“不以故事情节为主导的戏剧”》论文提纲之查重报告			
接受查重之论文提纲原件		查重之“简明报告”	查重之“详细片段报告”
			
查重之“存档报告”		查重之“原文标注报告”	
			

图表 1 《论“不以故事情节为主导的戏剧”》论文提纲之查重报告

⁵ 本文“不以故事情节为主导的戏剧”与“不以故事情节为灵魂的戏剧”这两个概念基本等义，只是前者更容易令人想到王国维《宋元戏曲史》中的有关论述，后者更容易令人想起亚里士多德《诗学》中的有关论述，本文撰写过程中越来越侧重于从全球化的视野研究戏剧，故最终选择了用后者作为全文标题。

(二) 论不以故事情节为灵魂的戏剧作品

1. 从创作角度来看

既然话剧是以故事情节为灵魂的，那么，我们想要寻找“不以故事情节为灵魂”的具体戏剧作品，当然首先应该从非话剧类的戏剧作品中去寻找。

首先，我们来看看歌剧创作者是如何创作的。张洪岛《欧洲音乐史》中谈及莫扎特时说了这么一段话：

莫扎特强调音乐在塑造形象和反映角色内心活动上的巨大作用。如果说格鲁克对解决音乐与戏剧的矛盾关系中所强调的是“首先是一个戏剧家，然后才是一个音乐家”；那么莫扎特则刚好相反，他认为首先是音乐家，然后才考虑自己也应是一个戏剧家。他曾几次鲜明地表现出自己这种看法，他说：“在一出歌剧中间，诗必须绝对服从音乐”，“音乐居于最高的主宰地位，叫人把旁的东西都忘了”（1781 年 10 月 13 日的信）。他还说：“我不能用诗句或色彩表现我的感情和思想，因为我既非诗人亦非画家。但我能用声音来表现，因为我是音乐家。”（1777 年 11 月 8 日的信）⁶

从上述这段话中可以看出，歌剧创作有两种模式，一种模式我们不妨称之为“格鲁克式”的，另一种可以说是“莫扎特式”的。“格鲁克式”歌剧创作，就是音乐家始终把自己的音乐创作、歌曲创作依托着故事情节来进行，也就是所谓的“首先是一个戏剧家，然后才是一个音乐家”；而“莫扎特式”的创作呢，则强调故事情节以及体现故事情节的歌词，也就是所谓的“诗”一定要服从音乐，强调“音乐居于最高的主宰地位，叫人把旁的东西都忘了”。

不难想象，“莫扎特式”的创作方法，必然导致不以故事情节为主的戏剧作品之产生。因为这样的创造方法，它在遇到故事情节与音乐之间产生矛盾的时候，它必然会牺牲故事情节。因为音乐处于绝对统治地位，故事情节是为了配合音乐的，你说这种创造方法能创作出以故事情节为主的戏剧作品吗？理论上就不可能，实践上更不可能。所以说，“莫扎特式”的创作方法所创作出来的歌剧作品，理应是属于“不以故事情节为灵魂的戏剧”作品。

那么，我们再来看看“格鲁克式”的歌剧创作方法。像格鲁克那样完全依据剧本的故事情节来谱写乐曲的方式，真的就一定能创造出“以故事情节为灵魂的戏剧”作品吗？

我觉得，这种情况可以拿建筑工人盖大楼来做比拟。建筑工人要建一栋大楼，可能会用脚手架，尤其是过去的那种老式的建筑方式，一般要在正在建设的大楼周围搭起很庞大的脚手架，这本身就是一个大工程了。但是，我们要明白，脚手架并非盖大楼的目的，它只是盖大楼的手段，大楼盖好了以后，那脚手架就该撤了。所以，格鲁克创作歌剧音乐的时候，我们依然可以这么说，他创作出来的音乐才是他最终的目的，脚手架搭得再好也只是手段。

格鲁克创作歌剧的方式是依据故事情节，但故事情节只相当于格鲁克的脚手架。故事情节既然只是一种脚手架，是一种手段，那你怎么能说就一定是他的目的呢？我也不相信你从格鲁克的歌剧音乐中能嗅出多少故事情节的味道，那情形恐怕也就仿佛透过磨玻璃看人影，能够模模糊糊地看出个大轮廓，就算是不错的了。

也许只是因为音乐创作风格不同，也可能是作家的才情不同，才造成了有的歌剧作家更加依赖故事情节来进行构思，有的作家则可以很大程度上抛开故事情节这个“脚手架”来进行创作。

⁶ 张洪岛，主编。欧洲音乐史[M]。北京：人民音乐出版社，1983：137-138。

说到这里，有人可能还会坚持说，只要格鲁克依据故事情节来创作音乐，那就意味着故事情节是他创作的目的，音乐就是手段。那么，我想再请大家思考一下，既然故事情节如此重要，为什么还非要来给它谱写音乐呢？故事情节已经有了，故事情节就在那里，你为什么非得用音乐去“讲述”那段故事情节？你非得用音乐去“叙述”那段故事，还非要说音乐不重要故事最重要，这多多少少有些“此地无银三百两”的味道吧？

所以说，即便是“格鲁克式”创作方法创造出来的歌剧作品，也不能简单地认为是以故事情节为灵魂的。关于这个问题下文还会继续谈，这里就不再赘述了。

我们再来看看西方歌剧创作的另一位大师普契尼。不论普契尼的歌剧创作是“格鲁克式”的，还是“莫扎特式”的，也不论普契尼是不是自己宣称过自己是严格依据“故事情节”来创作歌剧的，本文都认为他的歌剧不可能是以故事为灵魂的。大家如果不太相信本人的话，咱们还可以听听其他学者的评论。

普契尼继承了意大利歌剧重视人声歌唱的传统，声乐在歌剧中占据主导地位，一切音乐、舞美、乐队、戏剧情节，都应该是以人声为中心的，歌唱出最美妙、最动听的音乐来才能打动观众。⁷

我们从这段文字中可以看出，普契尼的歌剧创作也是以音乐为主导的。他不仅是以音乐为主，而且还是以人的歌唱为主导。“一切音乐、舞美、乐队、戏剧情节”“都应该是以人声为中心的”，这说得还不够清楚明白吗？

进一步分析这段引文的意思，我们还会知道，这种以人声歌唱为歌剧中心的创作方法，还不仅仅是普契尼一个人，而是从意大利歌剧“重视人声歌唱的传统”中继承过来的。这里面的味道大家自己去品品吧。

我们再来看看中国戏曲的创作情况。根据下面这段引文来看，中国戏曲的创作，尤其是现代戏曲的创作，理应出现过一股强大的思潮，那就是以故事情节为主，音乐、歌唱、舞蹈，这些都要为表现故事情节服务。但是，你想这么做是一回事，你是不是应该这样做，你这么做是不是合理，你能不能真正地做得到，你这么做能不能得出好的成果，那又是一回事了。

我们再拿一些整本的大戏来说，其中，很多也包含有“借故事演歌舞”的成份，前面所提到的《天下乐》的“嫁妹”，《和戎记》的“出塞”，《宝剑记》的“夜奔”等，都是整本戏的最后一折，要是说故事，可以说都已经演完了，但是最好看的，却还是那些故事性并不强而技巧性极为高超的歌舞！

所以要举这些例子，目的何在呢？我想是要强调一下，现代戏曲的创作，决不要仅仅是以编一个情节曲折离奇的“故事”为满足，也不要仅仅是将歌舞作为“演故事”的一种手段，而是应该将“歌舞性”作为戏曲艺术本体来认识！也可以这样说：戏曲是有故事情节的歌舞！⁸

邓小秋先生的这段话，很明显是在纠正中国戏曲创作中的一种不好的倾向，那就是所谓的“仅仅是以编一个情节曲折离奇的‘故事’为满足”，它要求的是“不要仅仅是将歌舞作为‘演故事’的一种手段，而是应该将‘歌舞性’作为戏曲艺术本体来认识”。可见，中国戏曲在创作上，同样存在着不以故事为主导之合理要求。而且特别要强调一下，这段论述是与王国维的戏曲定义相互比照着的进行的，“故事”只是为了“演歌舞”而被“借”来的手段，“歌舞性”应该作为戏曲艺术的“本体”。想想看，在邓小秋这里，在中国戏曲的创作中，故事应该摆在什么位置？

⁷ 刘瑞雪.从《蝴蝶夫人》看普契尼歌剧创作特点[J].当代音乐,2022,(03):203.

⁸ 邓小秋.现代戏曲创作与戏曲艺术特征[J].四川戏剧,1988,(01):24

2. 从接受角度来看

俄罗斯作曲家柴可夫斯基谱曲的芭蕾舞剧《天鹅湖》，其故事情节是这样的：

《天鹅湖》的故事取材于俄罗斯古老的童话，是芭蕾舞四幕剧。故事发生在一个古老的城堡里，讲述的是一位王子在其参加成人仪式的前一天，被王后告知自己要挑选一位漂亮的公主做妻子，王子心里却极不情愿，渴望自己去寻找另一种属于自己的真正的爱情。而在这时候，天空飞来一群白天鹅，一只天鹅飞落人间，变成了一个美丽的女子。王子很诧异，并前去询问。原来，女子是被魔鬼施加了魔法。只有到了夜深人静、黑不见底的夜晚，她才能变回原来的模样。王子爱上了这位公主，渴望和她永远在一起。王子的心声被魔鬼偷听到了，魔鬼想从中作梗，在王子选妃的晚会上，施加魔法，让另一位女子变成了公主的模样，王子被欺骗了。公主也很伤心。终于，王子得知了真相，和恶魔展开了激烈的搏斗，将施加在公主身上的魔咒破除了。故事的最后以二人终成眷属作为大结局。⁹

对于《天鹅湖》这部舞剧来说，虽说它的故事情节也非常感人，非常富有诗意，甚至可以说达到了迷人的程度，但是，我们必须问一下观众，问一下他们来到剧场看演出的目的，问一下他们是不是真的就主要是为了观赏故事情节而来的。

《天鹅湖》的故事起源于俄罗斯古老的童话，俄罗斯人一定是耳熟能详，妇孺皆知。那么，为什么还要来观看芭蕾舞演出？看话剧，甚至听听故事，不就行了吗，为什么非要来看那么费劲地踮着脚尖肢体表演呢？

何况现在，《天鹅湖》的故事情节不仅俄罗斯人知道，全世界的人知道了。但是这部芭蕾舞剧可以说已经是永恒的了，不会衰亡。听说俄罗斯人已经把它奉为国宝，外国来宾招待会上就演这个剧目。若仅仅是看故事情节，那恐怕再好的故事情节，这样看下去也会乏味的，然而，如果是听音乐、看舞蹈、观表演，那可能就会百看不厌。

再退一步来说吧，也许有人会固执地说：“我们去看《天鹅湖》，我们就是去看故事的，或者就是主要去看故事的，你能拿俺们怎么着？”不管这样的说话是真还是假，甚至，我就算他们说的是真心话。不过，完全有可能还有另一帮人，他们也非常地固执，他们说：“我们走进剧场，去看《天鹅湖》，我们就是去听音乐的，我们就是去看芭蕾舞表演的，或者说，我们主要就是冲着优美的芭蕾舞身段去的，那你们又能把我们怎么样呢？”看看，这后一种说法没有道理吗？没有这种情况存在吗？如果说前一种说法是无可否认的，那么，后一种情况你就可以随意否认了吗？本文觉得，不管前一种观剧目的是真是假，但是，后一种观剧目的，我敢肯定是在存在的。这也就是说，肯定有人走进剧场，他们主要目的不是故事情节，他们主要就是冲着舞蹈表演或者音乐演奏而去的。

总之，从观众接受这个角度来看，完全有可能，有人去看一部演出，他们就不是以故事情节为主的，他们就是去看故事情节以外的东西的，或者是以故事情节以外的东西为主要欣赏目标的。总之，不论怎么会狡辩，我看，本文的这个说法应该很难被反驳掉的吧？

也就是说，从观众的角度来说，从观赏的角度来说，从戏剧接受美学这个角度来说，不以故事情节为主的观赏，肯定是在存在的。说得再地道点，不论是什么样的理由，你应该没有办法否认“不以故事情节为主导”“不以故事情节为灵魂”的戏剧欣赏的存在。

对于不以故事情节为灵魂的戏剧，我们甚至可以拿迈克尔·杰克逊的《颤栗》为例子，尽管大家习惯上把它看成一部舞蹈作品。也许就是因为这样的习惯，拿它做例子才更有意思。

好吧，就以迈克尔·杰克逊的这个作品为例子吧，因为这个作品人们很喜欢，也许拿它

⁹ 杨玲.芭蕾舞剧《天鹅湖》的整体认知[J].大众文艺,2012,(08):201.

做例子更容易说服人。《颤栗》的英文原名叫作《Thriller》，虽然大家很少把它视为戏剧作品，但是，实际上它演绎的是一个魔鬼诱骗小姑娘的故事。

也就是说，《颤栗》是可以被视为一种戏剧作品的，它有很强的戏剧性，因为它有故事情节呀，对不对？它的基本故事情节也比较清晰。一开始的时候，就是迈克尔·杰克逊带着一个女伴在电影院看电影。算是一种“戏中戏”¹⁰或者“影视中的影视”的构思，电影中演出的情景，恰恰就是迈克尔·杰克逊与这位姑娘爱情表白的午夜时分，迈克尔·杰克逊变成了一只大魔怪。此刻，看电影的迈克尔·杰克逊兴致正浓，一边吃着爆米花，一边兴冲冲地看着电影。但那个美女姑娘却受不了了，恐怖得不得了，自顾自地离开了座位，走出了电影院。迈克尔·杰克逊也不得不跟着小姑娘走了出来。然后，两人开始漫无目的地在路上行走，迈克尔·杰克逊一边走还一边用歌舞给女孩讲述恐怖故事，女孩不仅听得毫不在意，似乎还乐在其中。然而，走着走着，俩人真的就走到了一片令人恐怖的墓地附近。这个时候，墓地里的一群僵尸纷纷开始复活，并且舞蹈着向小姑娘围拢了过来。此刻的迈克尔·杰克逊也现出了魔鬼的原形，似乎与那些僵尸们是一伙的，他们汇聚在一起开始群魔乱舞。那个小姑娘被吓得开始逃跑，跑到了一个屋子里打哆嗦。很快，迈克尔·杰克逊也追到了那个小屋子。就在小姑娘万分惊恐之时，迈克尔·杰克逊突然又恢复人形。容易轻信的小姑娘，这回又相信天下本无事了。正当两人拥抱着走出小屋子的時候，迈克尔·杰克逊得逞阴谋似的背着小姑娘转向观众，两眼冒出了魔鬼才会有的金黄色凶光，暗示着他实际上还是一头魔鬼。与此同时，传来了画外音，传来了魔鬼发自内心的得意的狂笑。

我说到这里，大家应该有所相信了吧。你不能说这部作品没有故事情节吧？这部作品不仅有故事情节，而且还很明显，还挺有趣。按照演艺界的行话来说，这情节还挺拿人的。实际上，戏剧化，恰恰是迈克尔·杰克逊舞蹈最大的特点之一。但是，尽管迈克尔·杰克逊的这部作品有着比较明确的故事情节，或者说有着强烈的戏剧化倾向，历来却并没有多少人视其为戏剧作品，基本上还是把它当成舞蹈作品来看待。为什么？我想这主要是因为，这部作品不论故事情节多么有趣，多么吸引人，但大家来观看这部作品的主要动机与主要目的，还是落在了迈克尔·杰克逊的舞蹈上。这也就是说，虽然有故事情节实际，有戏剧化的因素，但故事情节显然不占据主导地位，至少从接受者的关注这个角度来看，观众来看这部作品的主要目的不是故事情节，而是迈克尔·杰克逊惊人的歌舞表演。

既然迈克尔·杰克逊的这部所谓的舞蹈作品有着明确的故事情节，那么，为什么不可以把它视为某种戏剧作品呢？芭蕾舞剧《天鹅湖》没有话剧式的对话，也没有话剧式的动作，而这些《Thriller》中都有，那么，为什么《天鹅湖》可以被冠以“剧”的标签，而《Thriller》却不能呢？我觉得这完全是一种习惯性思维使然。迈克尔·杰克逊的另一部作品《月球漫步》的情景与此相仿。也许就是某些固有的习惯性的思维，制约了迈克尔·杰克逊作品继续朝着戏剧化的方向发展。稍微设想一下，倘若有人再在《Thriller》里增加一些对话或者日常性动作，那又会是一种什么样的光景？

应该就是因为观众观看迈克尔·杰克逊歌舞的主观意图太强了，以至于掩盖了对于故事情节的欣赏。本文从严格的理论上讲，迈克尔·杰克逊的一部分作品是可以被视为戏剧作品的，只不过它们应该归属于“不以故事情节为灵魂的戏剧”作品而已。

如果世界上确实存在着不以故事情节为灵魂的戏剧，那么，亚里士多德的以故事情节为灵魂的戏剧，也就有了地位相当的伙伴了，我们就不能笼统地认为，一切戏剧作品都是以故事情节为主的了。我们还应该看到事情的另一个方面，我们还应该注意到世界上还存在着大量的“不以故事情节为灵魂的戏剧”这个事实，至少理论上再也不能无视之了。

¹⁰ 也正是因为这个“戏中戏”里，剧中女主角称男主角为“迈克尔”（Michael），而且整个作品的男主角的扮演者也确实就是迈克尔·杰克逊（Michael Jackson）本人，可见主创人员就是刻意要造成现实与艺术之间的交错重叠效果，故本文也把整个作品中的男主角的角色名称叫作“迈克尔·杰克逊”。

又该轮到谈谈中国的情况了。《戏曲研究》2021 年第 3 期所载《从“歌舞演故事”到“故事演歌舞”——论“梅舞”的缘起与形成》一文，颇有些意思，其摘要云：

“梅舞”闻名于世，却并非横空出世，它的缘起与形成经历了一个漫长的过程。于梅兰芳的艺术历程来看，它经历了从“歌舞演故事”到“故事演歌舞”这一阶段。何谓“梅舞”？“梅舞”的说法首先发生于日本，但关于“梅舞”的定义，应该首先从舞蹈与戏曲舞蹈的区分开始，而关于其发生与形成应该从梅兰芳舞蹈与“梅舞”的区分开始。¹¹

该文试图把梅兰芳的京剧舞蹈分成两个部分，一部分叫作“梅兰芳舞蹈”，它是“以歌舞演故事”的普通舞蹈，符合王国维的戏曲定义。而另一部分呢，即所谓的“梅舞”，是梅兰芳最独特的个性化的东西，它是“以故事演歌舞”的，并且具有独立于剧情故事内容的欣赏价值。

所以，该文也是从一个侧面，从一个具体的中国京剧表演大师的身上，论述了中国戏曲存在着明确的不以故事情节为灵魂的方面。

对于梅兰芳的舞蹈是不是可以分成这两个部分？是不是可以分成“梅兰芳舞蹈”与“梅舞”这两大块？是不是“梅兰芳舞蹈”是“以歌舞演故事”的普通舞蹈，符合王国维的戏曲定义？在本文这里，这些问题似乎并不重要，重要的是，该文承认了，在梅兰芳的舞蹈中，存在的脱离故事情节的事实，存在着不以故事情节为主，存在着把故事情节当成歌舞表演之手段的事实。

和宝堂，一位对戏曲实践非常了解的著名学者，他的态度更为明确。

“以歌舞演故事”，是王国维对中国戏曲的定义，多少年来，被戏曲理论家们看做亘古不变的真理。既然是“以歌舞演故事”，歌舞即是手段，演故事则是目的。果真如此吗？事实告诉我们，观众看马连良、谭富英的《群英会·借东风》，几乎都是一看再看，既然看过的戏，故事已经清楚了，为什么还要看呢？京剧舞台上的《四郎探母》大概已经演出了 150 多年，依然天天演，《锁麟囊》也唱了 60 多年，依然天天唱。可以说没有一位观众连续看了几遍《探母》，已经都唱得烂熟了，却仍然被其故事内容所吸引，又来看故事的。我们一提绍兴戏，就是《梁祝》《何文秀》，一提豫剧就是《花木兰》《朝阳沟》，一提昆腔就是《夜奔》《闹学》，没有一出戏不是观众熟悉的，没有一出戏不是脍炙人口的，所以我们不能不问：既然你是演故事，观众已经知道了你的故事，你也已经完成了任务，为什么观众还要看？观众到底在看什么？答案只有一个：那就是在欣赏故事中的歌舞，欣赏故事中的音乐形象和舞蹈形象。所以我们对戏曲的定义不应该是“以歌舞演故事”，而应该是“以故事演歌舞”。¹²

“我们一提绍兴戏，就是《梁祝》《何文秀》，一提豫剧就是《花木兰》《朝阳沟》，一提昆腔就是《夜奔》《闹学》，没有一出戏不是观众熟悉的，没有一出戏不是脍炙人口的，所以我们不能不问：既然你是演故事，观众已经知道了你的故事，你也已经完成了任务，为什么观众还要看？观众到底在看什么？”在这里，和宝堂先生发人深省地追问，话说得不是很清楚了吗？他直接从戏曲欣赏的角度，干脆利落地否定了王国维戏曲定义的合理性。

3. 具体的作品实例

以上主要从创作与接受方面谈了“不以故事情节为灵魂的戏剧”作品的存在，这里，我

¹¹ 张利群,梁燕.从“歌舞演故事”到“故事演歌舞”——论“梅舞”的缘起与形成[J].戏曲研究,2021,(03):305.

¹² 和宝堂.以歌舞演故事,还是以故事演歌舞?[J].中国京剧,2005,(05):16.

们还能举出更多的作品实例以进一步地证明之。

莫扎特的歌剧作品，例如《费加罗的婚礼》，如果我们单纯地把剧情梗概提出来，你会感觉剧情也很曲折动人。《费加罗的婚礼》故事大致上是这样的，伯爵的男仆费加罗爱上了美丽的少女苏珊娜，而好色的伯爵早已对苏珊娜垂涎已久，在费加罗和苏珊娜准备结婚的时候进行阻挠，想要霸占苏珊娜。为了追求自己的幸福，费加罗和苏珊娜，俩人联合伯爵夫人，设计让伯爵当众出丑，费加罗和苏珊娜最终顺利地举行了婚礼。

但是，我们不能仅仅从故事情节的本身来看问题，如果这么简单地抽出作品中的故事情节来看，你可能会迷失于其剧情本身。你必须从整个作品的演出，从整部作品的各个角度来看，你才可能知道，实际上，《费加罗的婚礼》并非以故事为主的，莫扎特歌剧中的故事情节是为莫扎特的音乐服务的。

莫扎特擅长于用不同的音乐来塑造不同的角色，在《费加罗的婚礼》这部歌剧中，莫扎特一共塑造了十余个人物形象，并用了 14 首咏叹调来诠释这些人物的音乐形象，对其心理状态进行描写刻画，用音乐而不是靠台词来推动歌剧情节的发展，进行戏剧表达。¹³

“用音乐而不是靠台词来推动歌剧情节的发展，进行戏剧表达”，这就是在《费加罗的婚礼》中，音乐居于主导地位的具体体现。

芭蕾舞剧历史上的一部巨作《春之祭》，就很难谈得上有多少故事情节。

经典作品《春之祭》是由斯特拉文斯基于 1913 年作曲、尼金斯基编舞，他们共同创作的芭蕾舞剧。《春之祭》源于斯特拉文斯基关于古老的斯拉夫仪式的梦，他看到了被智慧老人们环绕着的年轻女子为了唤醒春天而一直跳舞到死，因此，就以此梦为基础，用一种仪式的结构编创了剧本。之后，这一经典作品被多位编导进行改编创作，也使该作品成为了一个经典的文本。¹⁴

《春之祭》分为两幕，第一幕名为《大地的礼赞》，以春天的到来为背景，大地逐渐苏醒，一群男女在沉思。接着，少女们跳起欢快的春之舞，庆祝春天的来临。第二幕名为《牺牲》，以夜为背景，描述了少女们神秘的集会。长老们从少女中挑选出一名作为给太阳神的祭品，以求得对大地的庇护。被选中的少女在祭坛前狂舞，表现出挣扎、绝望、反抗和解脱的情绪，最终力竭而死。长老们则高举着少女的尸体，将其献给太阳。可见，《春之祭》主要的艺术趣味就是在于舞蹈，就是在于舞蹈本身，其故事情节线索只是一个极其简单的原始献祭仪式，主要是为舞蹈表演提供一个理由与背景。

长达两个多小时的演出，包含了二十多首歌曲与无数舞蹈片段的音乐剧《猫》，其故事情节就是如此简单：

音乐剧《猫》讲述了杰利克猫族在每年一次的舞会上要挑选一只猫升上天而获得新生的故事，这个选择权主要在猫族的领袖老杜特洛内米猫手里，为了重获新生，每只猫都在舞会上使尽浑身解数，尽情地表现自己。每只猫都有自己的独特个性，比如有的猫天真烂漫，有的猫爱恶作剧，有的猫诙谐幽默，有的猫邪恶无比，等等。其中最引人注目的是最后一个出场的“魅力猫”，年轻时的她光彩照人，但是由于不甘平庸，选择离开猫族，独自到外面的世界闯荡，最终受不了外面的生活而选择回到猫族，而这时的她已容颜不再，邋里邋遢，遭到了猫族里所有猫的嫌弃，在悔恨、悲痛的情绪下，她深情地唱出了《回忆》，然而就是这首歌深深打动了所有

¹³ 曹颖.试论莫扎特歌剧的艺术特点——以《费加罗的婚礼》为例[J].艺术评鉴,2018,(17):2.

¹⁴ 侯雪妍.从舞剧《春之祭》的不同版本中探索舞蹈艺术的独特叙事规律[J].艺苑,2019,(04):88.

猫，最终她被选择升入天堂，获得了重生。¹⁵

《猫》缺乏传统戏剧必备的核心冲突，缺乏线性情节的发展，缺乏深刻的人物关系转变。其全剧的情节框架被设定为，杰利克猫族每年举行一次舞会，在舞会上，众猫向领袖展示自己，最后由领袖选出一只猫，获得重生机会。这个情节极其简单，其核心功能是提供一个展示歌舞表演的借口。它本质上是一个选秀节目的架构：不同的猫轮流上场表演自己的歌舞。情节的“推进”只是从一个表演过渡到另一个表演，本质上可算作戏剧化的联欢会。

全剧的主体部分就是各种个性、各种品行、各种职业、各种生存环境里的猫咪逐次上场，例如“剧院猫”格斯是过气明星的独白，“铁路猫”史金伯旋克斯是技术猫的赞歌，麦卡维蒂是“邪恶猫”的登场和作恶。只有“魅力猫”格里泽贝拉带有一定程度的但并不多的“贯穿性”，她三次出场表演，前两次被猫群拒绝接纳，最后一次，也就是全剧的终了部分，她不仅被接纳了，还被选中而获得重生。但这并不能说明该剧就是为了讲述“魅力猫”命运转折的。因为各个猫咪展示才艺的段落之间没有强烈的因果逻辑关系，基本上是并列式的，不具有多米诺骨牌式的推动效应。主创人员更像是想要通过格里泽贝拉，使得全剧在歌舞为主的前提下，尽可能让简单的故事情节更有意味一些。

《猫》不以故事情节为灵魂，还体现在“魅力猫”格里泽贝拉的悲惨故事只是她通过自己的歌声口述出来的，并非舞台上“显性”的动作展现。另外，全剧猫咪们的人物个性，也都不是通过故事情节的曲折腾挪显露出来的，而主要是通过它们在舞台上的歌舞动作体现出来的。包括最后“魅力猫”格里泽贝拉的被选中，完全可以理解为她的歌唱才艺展示技压群芳，是“选秀”节目表演中的一环。

就具体的戏剧作品来说，在中国传统戏剧中，存在着大量单个的不以故事情节为灵魂的剧作，这是绝对没问题的。也就是说，就单个的作品来看，我们一定能够找到很多，不论从哪个角度来说，它们都不可能是以故事情节为主导的。在元杂剧中，情节淡化现象可以吴昌龄《张天师断风花雪月》为例，该剧故事梗概大略如下：

陈世英赴京赶考，途中留居洛阳，住在太守家后花园的书房中。中秋之夜，世英酒后弹琴，没想到这琴声解救了月宫一大灾难。月中桂花仙子因此下临世英书房谢恩，饮酒相叙，直到天明，并约定明年中秋再见。

世英与桂花仙子分别后，相思成疾。次年中秋，又不见桂花仙子赴约，病势更重。高人张天师以为有花月之妖纠缠世英，于是设坛除妖。他先勾来了荷花、菊花、梅花、桃花四仙子以及封姨、雪天王一一查问，后又勾来了桂花仙子与之对证。桂花仙承认思凡，天师因此把他们一并发往长眉仙处。长眉仙想到桂花仙独居月宫，思凡下尘世情亦属可怜，于是饶恕了她的过错，其他几位神仙亦一并被赦免。¹⁶

这一杂剧看似热闹，既有书生又有神仙，一会儿在天上，一会儿在人间。但是，作者的用意却并不是在于要从杂剧的故事中发掘出某种意味，剧中的情节性因素刚一出现就烟消云散，未能得到深入发展。比如，杂剧的第一、第二两折写了陈世英与桂花仙子的爱情，但这一爱情到后来却没有结局；世英的相思之苦，桂花仙子的失约原因，皆不了了之；第三，第四折里对桂花仙子等众神仙的审判，虽然在开始时声势搞得不小，但最后又由长眉仙很随意地一一赦免，可谓是虎头蛇尾。《张天师断风花雪月》所渲染、所突出的不是别的什么，而是众神仙歌舞问答之纯粹娱乐性的场面。例如在第一折中，桂花仙子与封姨、桃花仙子下临尘世本应是个过场戏，而作者却把它写得相当铺张，全折共有曲十一首，这一过场部分就占

¹⁵ 任娟,张海彬.浅谈音乐剧《猫》的艺术特征[J].中国音乐剧,2024,(01):61.

¹⁶ 此剧梗概系笔者据 1936 年 4 月初版明朝藏晋叔之《元曲选》所收之剧本整理。

用了四首。可以想象舞台搬演中仙人、美女们轻歌曼舞的迷人情景，然而我们必须明白，戏曲故事情节的发展，在这里事实上是处于一种静止的状态。另外，第三折中张天师不厌其烦地一一拘捕，逐个盘问荷、菊、梅、桃四花仙以及封姨、雪天王，最后又勾出桂花仙子查问，其故事情节的发展同样陷入了不断重复、原地踏步的状态，情节浓度极低。

古本戏曲丛刊编辑委员会编，1958年12月上海商务印书馆出版的《古本戏曲丛刊四集》中的《脉望馆抄校本古今杂剧》，其目录中标有“明朝教坊编演”字样的作品有十八种之多。它们分别是：《宝光殿元真祝万寿》《众群仙庆赏蟠桃会》《祝圣寿金母献蟠桃》《降彤墀三圣庆长生》《众神圣庆贺元宵节》《祝圣寿万国来朝》《争玉板八仙过沧海》《庆丰年五鬼闹钟馗》《河嵩神灵芝庆寿》《紫薇宫庆贺长春寿》《贺万寿五龙朝圣》《众天仙庆贺长生会》《庆冬至共享太平宴》《贺升平群仙祝寿》《庆千秋金母贺延年》《广成子祝贺齐天寿》《黄眉翁赐福上延年》《感天地群仙朝圣》。这些作品收在《古本戏曲丛刊四集》第六函中，就其标题来看，不外乎是一些庆寿宴享、歌舞升平之作。现以《贺升平群仙祝寿》一剧为例以证明之，这一作品的剧情是这样的：

头折

南极仙翁上场，派青衣童子去请众位神仙来仙苑之中商议为国母上寿之事。

汉钟离上场自报家门和成仙经历。

铁拐李与韩湘子上场，描述一番仙界之景。

张四郎与张果老上场报家门并述神仙之理。

蓝采和与曹国舅上场报家门并述神仙生活。

吕洞宾上场自报家门和成仙经历。

众神仙聚议上寿之事，吕洞宾提议邀下八洞神仙同往庆寿。

第二折

山神与柳树精先后上场，二神欲为国母上寿，苦无法旨，柳树精因此去求托吕洞宾。

海蟾仙上，报家门和得道经过，自云将聚众仙商议上寿之事。

任风子与陈成子上，报家门和得道履历。

王乔与毕卓子上，报家门和成仙履历。

陈抟与刘伶、徐神翁上，报家门并略述神仙生活。

海蟾与众位下界神仙计议上寿之事。

吕洞宾来邀下八仙，议论送何等礼物。

柳树精奉山神之托，向吕洞宾求得寿法旨。

第三折

虎、鹿、猿、鹤四精怪上场说诨话。

山神上场，说见面话，说诨话。

吕洞宾与柳树精上场，吕咏唱仙山之景以及度脱柳树精之事。

计议如何上寿，唱赞好收成、太平年，歌颂皇恩圣德。

吕洞宾离去，山中神怪为上寿之事做准备。

第四折

南极仙等待众神仙到来。

汉钟离执玉瓶插金莲花，铁拐李执烟葫芦，韩湘子拿铁笛，曹国舅携金牌同上，与南极仙相见，各述献物。

张果老、蓝采和、张四郎各执献物同上，各述献物。

海蟾、任风子、陈抟、陈臧子同上，赞太平丰收景，各述献物。

王乔、毕卓子、刘伶、徐神翁同上，各述献物。

山神与虎、鹿、猿、鹤同上，叙圣母之德并各述献物。

柳树精上场说诨话。

吕洞宾上场，赞“今日受用”并述其所献之物。众神捧献物祝寿。

吕洞宾献长春酒，又献松竹梅桃。松竹梅桃四仙女齐上唱歌功颂德之曲。

南极仙念致语。

众仙跪拜。天使传敕。礼赞结束。¹⁷

从上述剧情梗概中我们不难看出，《贺升平群仙祝寿》一剧的故事性内容无非是上八洞神仙、下八洞神仙以及山精树怪们纷至沓来，同为国母上寿而已。虽然剧中人物众多，场面盛大，然而它的叙事性意趣极低，故事情节单调、拖沓。其邀神入席这一剧中人物行为不断地重复，剧情的发展等于在原地踏步。

4. 《等待戈多》之我见

尤其令人惊讶的是，在传统的以故事为灵魂的话剧作品中，貌似也出现了不以故事情节为主的苗头。

这种情况我们在荒诞派戏剧作品中就能够找到，例如贝克特的《等待戈多》就被学术界认定为“反情节”戏剧，甚至有人说《等待戈多》几乎没有故事情节。

《等待戈多》剧情大略是这样的。荒野中，黄昏的马路旁只有一棵秃树，爱斯特拉冈和弗拉基米尔中两个流浪汉在焦急地等待一位名叫“戈多”的人。两人正在打发时间，奴隶主波卓用绳子牵着奴隶幸运儿上场了。两个流浪汉就向波卓讨了一块吃剩的骨头。波卓和“幸运儿”走后，信使小男孩上场，告诉两个流浪汉“戈多今天不来了，明晚准来”。次日晚，马路旁的秃树上长出了四五片叶子，而两个流浪汉仍在原地等待“戈多”。此时，波卓与奄奄一息的“幸运儿”再次出场。他们四人挤在一起，互相打骂。波卓和“幸运儿”走后，信使小男孩又来了，说“戈多”今晚不来了。爱斯特拉冈和弗拉基米尔非常失望，无聊至极，他们想到用裤带上吊“玩”，但裤带被拉断了，于是约定明天再来上吊，但依然盼望“戈多”的到来。第一幕就这样结束了。第二幕基本上是第一幕的重复。

《等待戈多》的剧情非常简单，甚至有人说这部剧是没有剧情的。……荒诞派戏剧，多表达一种非理性、充满偶然与随机的非人世界，其源头是“浪漫主义”和“超现实主义”，是荒诞派文学的一个分支。荒诞派文学的特征即为荒诞派戏剧的特征，主要有三个：反人物、反情节、反语言。¹⁸

本人在这里谈这个问题，是有自己的想法的。不论学术界怎样讨论这部经典巨作，也不论说它故事情节多么淡化，甚至听说贝壳本人都觉得没有情节的作品才是真正的艺术品。本文不管这些说法到底是不是正确，本文只是想强调，从这些论点来看，实际上他们已经承认了“不以故事情节为灵魂的戏剧”作品的客观存在，只不过他们没有把这个问题上升到更高的理论的层次，没有把它与亚里士多德《诗学》中所提出的悲剧以故事情节为灵魂的理念联

¹⁷ 此剧梗概系笔者据古本戏曲丛刊编辑委员会编 1958 年 12 月上海商务书馆出版之《古本戏曲丛刊四集》（第 11 函第 82 册）中所收之本子整理。

¹⁸ 李新宇.一部“什么也没发生”的悲喜剧——浅析塞缪尔·贝克特《等待戈多》[J].戏剧之家,2015,(14):19.

系起来。

我们必须从亚里士多德《诗学》的高度来理解，才能明白“不以故事情节为灵魂的戏剧”这一概念的历史意义，只有这样做，才能够真正体现出其应有的理论价值。

说到这里，本人又有一些不寒而栗。天哪！难道传统的“以故事情节为主导的”话剧领域，也开始崩盘了吗？难道话剧作品真的也开始不以故事情节为灵魂了吗？

本人真的不情愿，不情愿再给戏剧这个概念添麻烦了。麻烦已经够多的了，本人宁愿这样理解，《等待戈多》的作者，他很可能就是想要让我们从这个极简化的情节中去领悟人生。过去我们那些以情节为主的戏剧，其作者不就是想让我们从那些曲折离奇的情节中得到乐趣，或者从故事情节中得到什么哲理的启迪吗？也许，贝克特只是想要反其道而为之，他是想让人们从最常见的人类的行为动作中，从最平淡无奇的“等待”这个动作行为中，去体会人生的荒诞和无意义。如果说这样的考量可以成立的话，《等待戈多》虽然情节淡化了，甚至几乎没有故事情节了，但是，我们仍然可以说，它是以故事情节为灵魂的。

在《等待戈多》一剧中，地点没有变化，只是时间上稍许有了一点点变化。最重要的是，情节的起点也就是情节的终点，中间并没有什么发展。我们知道，传统意义上戏剧的故事，其情节有一个展开的过程，也就是教科书上常说的，从起点出发，然后开始发展，然后再进入高潮，最后结束。

传统戏剧的起始、发展、高潮、结局，可以被视为故事情节的四个大的发展段落。但是，《等待戈多》没有这些，它只有起始和结局，中间并没有展开。没有事件的发展，当然也就没有情节的高潮。可以说，《等待戈多》的故事情节只有两个基本性的段落，即起点与终点，而且，其起点也就是终点，其终点也就是起点，这大概就是有人称其为“什么也没有发生”的缘故吧，这应该也就是有人称其为“反情节”戏剧的含义吧？

我们既然可以从曲折离奇的故事情节中体悟人生，那么，难道我们就不能从寻常平淡的故事情节中去体悟人生？我们既然可以从令人眼花缭乱的人物行为动作中洞察世界，那么，难道我们就不能从最寻常乏味的人物动作行为中去洞察宇宙人生的某种真谛？

故事情节本身尽管非常地淡化，但这并不妨碍人们以这种淡化的情节为主，也许就是因为这种极度地平淡无奇，极度地简单，恰恰使得它成为戏剧的灵魂。几乎没有故事情节，《等待戈多》难道不正是从其中表达出世界“荒诞”的主题的吗？反过来道理也差不多，也就是说，故事情节尽管非常曲折离奇，非常跌宕起伏，但这也并不意味着作者或者观众一定就是以这种故事情节为灵魂的。

戏剧里都有故事情节，但是，故事情节却不见得就一定是戏剧的灵魂。中国有句俗话说叫作“醉翁之意不在酒”，看起来好像故事情节是整个戏剧的主线索，整个戏剧各个要素好像也都是围绕故事情节来的，是其串联起来的，但这也许只是一种表面现象，也许躲在这个故事情节背后的歌舞等因素才是观众的主要目标。

（三）论“不以故事情节为灵魂的戏剧”种类

除了上面所分析的具体的个体作品之外，本人以为，歌剧、舞剧、歌舞剧这些戏剧种类，他们都不应该以故事情节为主的，至少从体制上来看，它们已经把故事情节作为一种手段来处理了。它们就是以故事情节为手段来表现歌舞等意趣的种类，尽管其故事情节的意趣有时候从某种角度看起来也很高，或者说，尽管故事情节在这些戏剧种类里并非仅仅只是作为手段而存在的。

坚持认为歌剧、舞剧、歌舞剧也像话剧一样以故事情节为灵魂的人，至少应该认真地思考一下如下的两个问题，其一，既然已经有话剧故事了，为什么还要用歌剧、舞剧、歌舞剧来讲故事？歌剧、舞剧、歌舞剧究竟有多大的叙事能力？下面，我们就主要围绕这两个

问题来分别地进行研究探讨。

1. 歌剧

本文认为,作为一个剧种,歌剧的主导性意趣已经不在其故事性,而是在于其歌唱性了。歌剧中当然必须有故事,否则,它就不应该被称作“剧”,不过,歌唱在这里统摄了故事,歌剧中的故事线索应当主要为歌唱以及音乐的进行而起串联作用,或者主要作为抒情颂唱的依托。

歌剧的主导意趣是在于歌,这也是很容易令人困惑的。这主要是因为,与话剧可以赤裸裸地进行故事性表演不同,歌剧的审美情趣不仅包含有故事性因素,而且它还包含有歌唱因素。尤其容易困惑人的是,歌剧里故事情节之故事性的强度有着很大的浮动空间,它可以仅仅具有串联各种歌曲的功能,也可以具有比较强烈的艺术吸引力。

虽然歌剧中的故事性可以比较强烈,不过,本文认为,歌剧之所以成为歌剧,歌唱的艺术旨趣理应是居于主导性地位的。一部话剧《哈姆雷特》,不用歌唱,甚至于一点儿音乐因素都没有,演起来照样可以很感人,这主要是因为其中的故事内容本来就十分精彩动人。既然话剧《哈姆雷特》已经很感人了,那么,为什么还非要排演歌剧的《哈姆雷特》呢?假如一个人仅仅只是想欣赏故事性因素,他应当没有必要再去观看歌剧的《哈姆雷特》,他只要走进话剧剧场就行了呀。然而,在现实生活中,人们往往是既想要观看话剧的《哈姆雷特》,又想要观看歌剧的《哈姆雷特》。

本文认为,歌剧《哈姆雷特》为话剧的《哈姆雷特》提供了一种新的理解,它是以一种新的眼光来重新审视王子哈姆雷特的那段替父复仇的故事,这种眼光就是诗化的眼光,就是抒情化的眼光,就是音乐的眼光,就是歌唱的眼光。对那位丹麦王子复仇故事的“赤裸裸”的如同生活本身情状的模仿,歌剧《哈姆雷特》已经不再满足于此了,它要在故事情节中掺揉进主创者自己对于故事事件的音乐性的理解、感慨和激动。

由此我们也可以看出,从故事性的人化程度上来讲,从体制上来说,歌剧《哈姆雷特》应当要高于话剧《哈姆雷特》。把一段故事情节谱写成歌剧在舞台上演出,这大概就像唱一首叙事性短歌一样。《歌唱二小放牛郎》这首叙事短歌主导意图是什么?本文认为,应当是在于以歌抒情而不是在于以言叙事,如果把这首歌扩展成一部大型歌剧的话,其情形应当是差不多的。从某种角度上来讲,一部歌剧应当类似于一首歌曲,类似于一首叙事性歌谣,其主导性艺术旨趣是在于歌而不是在于叙。

美声唱法是意大利歌剧的灵魂,没有美声唱法也就没有了意大利歌剧。事实上,歌剧脚本是音乐的创作依据,歌剧音乐必须通过歌唱表演(当然,也包括器乐伴奏),才具有审美存在价值。¹⁹

我们从上面这段引文中可以看出,引文的作者是非常清楚“歌剧脚本是音乐的创作依据”的,也就是意识到了故事情节的重要性。然而,在这样的基础上,他仍然认为“美声唱法是意大利歌剧的灵魂,没有美声唱法也就没有了意大利歌剧。”这一点难道不令我们深思吗?

本人当然也非常清楚事情的另一方面。有一些文艺作曲家,歌剧作曲家,甚至伟大的歌剧作曲家,他们常常声称,在歌剧的创作中,戏剧第一,音乐第二。例如我们前面提到的格鲁克“首先是一个戏剧家,然后才是一个音乐家”。瓦格纳也是如此,在他所谓的“乐剧”中,就明确地强调“戏剧第一、音乐第二”。

¹⁹ 王文正.19 世纪上半叶意大利“歌剧三杰”的比较探析[J].交响(西安音乐学院学报),2018,37(01):137.

瓦格纳是德国浪漫主义时期著名的歌剧大师，在艺术方面取得了较高的成就。特别是瓦格纳所创作的乐剧是颇具代表性的一个。在乐剧中强调戏剧第一、音乐第二，这对于音乐事业的发展产生了较大的影响。²⁰

但是，还是那句话，你既然觉得故事情节如此重要，你既然觉得戏剧性如此地重要，为什么还非要把音乐给拽进去？还有，也许这一点更重要，如果在歌剧中过度地强调故事情节，如果在歌剧与戏剧（或者说音乐与情节）这一对关系中过度地强调戏剧性，那么，歌剧还叫歌剧吗？这样做会不会导致歌剧又回归到话剧的形态中去？

讲故事般叙述，特别是长篇大论，并不适合歌剧，歌剧是通过具体事件进入剧情的，不用回忆、说理和其他理性手段。这并不是说歌剧不可以用叙述手段。如果音乐家用感情而不是用细节来使自己的朗诵有生气，效果有时极其美妙，因为细节只能靠滔滔不绝的叙述。²¹

尽管有歌词来作辅助，讲故事也绝非音乐的强项。我们甚至可以说，音乐的叙事能力是很弱的，甚至有人认为音乐不会叙事。所以，我们哪来那么大的信心，非要说歌剧就是以故事为主的？讲一点故事也可以啊，不能否认音乐、歌唱有一定的叙事功能，但是，你要是说有一种音乐，它能够把故事讲得像话剧那么完美，或者存在着一种以叙事为主的音乐，你这不是在搞笑吗？话剧故事改为歌剧故事，往往不得不牺牲一定程度的故事性，这就是歌剧叙事能力弱的重要表现。在被改为同名歌剧作品的过程中，话剧作品的故事性不得不向音乐性让步，以下就是两则经典的例子。

戏剧《托斯卡》细节生动，条理清晰，剧情层层推动。但在改写为歌剧时，必须去除一些细节，使情节有一定的简略而为音乐提供抒情之需。例如第一幕，原作是越狱志士安杰洛蒂早就躲在教堂里，听到圣器监护人和画家仆从的聊天，于是知道了画家的生活经历等背景细节。画家上场后又以大量篇幅交代两人的相互认识。歌剧将此情节改为两人早就相识，结构紧凑。

我们不妨再比较一下戏剧《奥赛罗》和歌剧《奥赛罗》中几个场面的不同处理。

作曲家威尔第在六十七岁时花了七年时间所完成的第二十五部歌剧《奥赛罗》，全剧四幕。

其中：

第二幕雅戈让奥赛罗窥视卡西欧向苔丝德蒙娜“求情”的场面。

歌剧略过原作中卡西欧和苔丝德蒙娜的台词，仅有远景。

第三幕奥赛罗向苔丝德蒙娜索要手帕。

歌剧省略奥赛罗大段关于爱情的宏论，紧缩为两段唱词，先是抒情性，后是戏剧性。

第四幕奥赛罗掐死苔丝德蒙娜。

歌剧省略奥赛罗大段台词。

奥赛罗临终独白。

歌剧省略叙述性的台词，强化抒发性唱词。²²

所以说，假设有一部歌剧，它是真正地从体制上就是被用来叙述故事的，那么，这歌剧里的故事情节一定和话剧中的故事情节不一样。还是打个比方吧，一个人戴上了有色眼镜，他所看到的世界能够和裸眼看到的世界一样吗？一个人已经戴上了有色眼镜了，或者戴上了

²⁰ 张帆.瓦格纳乐剧思想研究[J].黄河之声,2020,(22):30.

²¹ (美)保罗·亨利·朗.《西方文明中的音乐》[M].顾连理,张洪岛,杨燕迪,汤亚汀.桂林:广西师范大学出版社,2014(6):P344-345.

²² 钱苑,林华著.歌剧概论[M].第1版.上海:上海音乐出版社,2014:7-8.

某种有色眼镜了，你还非要让他看出这个世界的真正色彩，那你这不是强人所难吗？对不对？歌剧，它其实就是戴上了抒情音乐这款有色眼镜，你非要让它表达得和话剧一样，你还非要让它像话剧一样去讲故事，你不觉得这是在难为人吗？

当然，话剧中既不排除歌唱，也不排斥音乐。话剧作品中搞几个可有可无的插曲，甚至把整个故事都配以某种背景性的音乐，这些都可以。但是，这一切都不能改变话剧的性质。话剧中的音乐是偶尔的、局部的、背景式的，歌剧则是从整体上从体制上对整个作品进行音乐化。例如在歌剧作品中，就连对话都变成了歌唱的形态，这就是“整体上”“体制上”的意思。在歌剧中，歌唱不是偶然性的，不是可有可无的，剧中的音乐也不是背景性质的音乐。

其实，从歌剧所选择的故事题材也可以看出这一点。我们知道话剧的题材可以无所不包，而且话剧的题材还在不断地延伸，不断地拓展，先锋性很强，这是它本身的特性所决定了的，它要反映世界，而且可以像一面镜子一样去反映世界。然而，音乐就不同了，因为音乐它不是也不可能是现实生活的一面老老实实的镜子。音乐是什么？音乐只是现实生活投射到人心中的一种感受，一种主观的体验。所以说，歌剧的故事题材有着明显的局限性，这一点实际上也是它的叙事能力薄弱所带来的必然结果。比方说，歌剧偏爱既有题材，例如神话故事与民间传说，因为神话故事、民间传说大家都耳熟能详呀，很容易成为演员施展歌唱才能的既有背景，无需演员在舞台上艰难地甚至力不从心地向观众详细叙述。

……这就使得传统戏剧艺术对题材的要求很高。

音乐强调情感的抽象表现，听众不会介意一部歌剧的故事是否新颖，他们更关心的是这部作品中所抒之情是否真实，是否让他们为之动容。因此，虽然报刊上的音乐评论对一部作品的思想性要求很高，但音乐史家却常常令人费解地和他们作对，把一些得奖的作品遗忘，留下一些并不特具社会政治意义的作品，给予崇高评价。

莫扎特受约瑟夫二世指令而写的二幕喜歌剧《女人心》，故事甚是无聊：两名军官和一对姐妹订婚，为了试探她们是否贞洁，军官谎称随伍开拔，却又化妆成异邦来的巨商前去引诱。不幸两位女士果真上当，军官愤怒至极。他们的朋友阿封索又以“女人心皆如此”的箴言为她们辩解，最后两对情人又欢和如初。故事题材庸俗，毫无积极意义。然而因为有莫扎特谱写的美妙的音乐，这部歌剧至今还在世界各地频繁上演。由此可见，西方听众对于歌剧在题材上的语义性质往往比较宽容，这就使作曲家往往从既有的文学作品或民间文学中取材，因为这些故事早已为大众熟悉，有一个已经锤炼过的故事轮廓。^{21 (p7)}

歌剧就算不采用神话题材、民间传说，那也是很特殊的题材，比如像普契尼，他选用的歌剧题材就是某种很特殊的题材，故事情节变化不是非常复杂，往往是人之常情，不需要大费周章地去揣摩情节的发展。

你要是让歌剧去演一段福尔摩斯断案的故事，我感觉就不太适合。或者你把《尼罗河上的惨案》搞成歌剧，我看就非常困难。要不然就不得不把情节给磨平一些了，让故事情节做一些让步，否则的话，很可能把歌唱家、音乐家们搞得疲惫不堪却收效甚微。

歌剧不应该是歌唱有音乐的故事，而应该是一种有故事情节的歌唱。

2. 舞剧

谈完了歌剧，再来谈舞剧，这似乎就容易了一些，因为舞剧的长处是肢体表演，也是长于抒情，其叙事能力还不如歌剧。

歌剧蕴含的文学性应该比舞剧更为强烈一些，一个很明显的理由就是，歌剧中演员歌唱的歌词是语言文字形态的，它可以用来描述故事。所以，尽管歌剧由于要不断地使用歌声来

抒情的原因，其叙事性比话剧大为降低，但是，由于歌词的作用，它还是有着相对较强地讲述故事的能力的。

但舞剧就不同了，舞剧是舞蹈的戏剧化，而舞蹈主要使用演员的肢体动作来作为舞台传达的媒介，它原则上是排斥言语文字的。这种情况的典型代表就是芭蕾舞剧。

舞蹈是一种人体的艺术，是以有节奏的经过提炼、组织和艺术加工的人体动作和造型为主要的表现手段，表达人们思想感情和反映社会生活的一种艺术形式。²³

总之，由于舞剧从剧种的属性上就放弃了语言文字，它几乎完全要用演员的肢体动作来作表达的媒介，这就使得舞剧说故事的能力比歌剧更下一筹。

如果说歌唱是说话声音的节奏化、音乐化，那么，舞蹈便是生活动作的节奏化、音乐化，节奏化、音乐化了的言语、动作更加适合抒情，其叙事的能力则相应地大为降低。

“哑剧”这种特殊的表现形式也是戏剧成分的表现，众所周知，舞蹈是肢体的艺术，演员没有台词，所以在表达重要情节时，往往会加入“哑剧”的各种手势来加以说明。比如在古典芭蕾舞剧《天鹅湖》第一幕中，依照剧情，皇后会在为王子举行的成人礼宴会上对他说：“你已经成年了，需要选择一位公主来订婚”，这样简单的一句话，用肢体语言来表达是很难的，这时候“哑剧”的手势就起到了很重要的作用——扮演皇后的演员利用手臂的动作指向身旁的王子，再指向自己的无名指，通过这两个简单的手势动作，观众可以直观了解到皇后对王子表达了什么，也为后续的情节发展做了合理的铺垫。利用“哑剧”的手势是非常重要和必要的，这种无声的对话，会使人充分体会到情节之外的戏剧冲突。²⁴

所以说，舞剧和歌剧的情况差不多，其剧种的艺术旨趣是在于舞蹈，而不是在于叙事。就像歌剧的情况一样，舞剧，尤其是芭蕾舞剧，它在选择故事题材方面比歌剧所受到的限制更大。芭蕾舞剧不应该选择那些故事情节非常复杂剧情变化非常快的题材，它最好也不要选择故事内容非常新颖的题材。芭蕾舞剧最好还是选择那些已经家喻户晓的，或者故事内容无需详解观众仅从演员的肢体动作就能猜得八九不离十的题材，抑或干脆选用话剧已经演熟了的题材。

我们当然知道，纯粹的动作也可以讲故事，哑剧就是如此，不过，舞剧演员的动作与哑剧演员的动作又有着显著的不同，前者必须是节奏化、音乐化的动作，而后者则基本上是（或者说可以是）模拟生活中实际状态的动作。哑剧动作比舞剧动作表现故事的能力应该还要强一些，其原因也就在这里。舞剧可以被视为是哑剧的一种，芭蕾舞就可以被视为是一种哑剧，一种踮着脚尖跳舞的哑剧。

你看到有人用哑剧来表演一些非常复杂的故事吗？卓别林的所谓默片，应该已经把哑剧的叙事能力发挥到了极致了。卓别林的故事剧情很复杂吗？我看都不怎么复杂。所以，也正是因为哑剧性质的表演拙于叙事，哑剧就不得不夸大动作，于是就不由自主让自己局限于某种搞笑似的表演。实际上，舞剧，尤其是芭蕾舞剧，它也是从另一个角度对生活动作的极度夸张，它甚至必须踮着脚尖走路，你说这样怎么能讲述一个非常跌宕起伏的故事情节呢？如果非要让它叙述故事，它怎么能把剧情动作表现得非常细致入微呢？它原本就不是现实生活的一面镜子，它不能像日常生活中那样说话，甚至都不能歌唱，它只能用肢体动作，而且是一种虽然颇为养眼但却非常怪怪的肢体动作，所以说，不是什么题材都适合芭蕾舞剧。

在芭蕾舞剧中，也像中国的戏曲一样，形成了一些程式性的动作套路。例如，男主角初

²³ 徐文霞，孙娟.《舞蹈基础教程》[M].郑州：郑州大学出版社，2007（8）：3.

²⁴ 王瑞雪.舞蹈与戏剧元素的融合——以古典芭蕾舞剧《天鹅湖》为例[J].齐鲁艺苑,2019,(06):38.

次见到女主角时,手部指向女主角面部,再在自己的脸部画两个圈,然后手指放在嘴边亲吻,以此表示一见倾心之爱意。再如,用手臂指向对方,再把手放在自己的头部上方绕两个圈,以此表达邀请对方一起跳舞。还有,双臂在头部上方交叉,手握拳,由上至下交叉到身前,像是在身前的十字架,这是用来表示死亡的动作。有人认为这些就是芭蕾舞剧有着很强的叙事能力的表现,但本人却感觉恰恰相反,本人觉得,这种程式套路,虽然确有一定的叙事功能,或者说是指示功能,但是,它不仅比较僵化呆板,还必须由特定的文化环境来作注释,这就是其叙事能力比较勉强的一种体现。

讲故事述情节,舞蹈与唱歌一样,它原本就不是干这种活计的一块最好的料,它甚至比唱歌更下一筹,为何非要对它抱有那么大的希望?或者说,为何非要弃其长用其短去难为它?

总而言之,我觉得可以这么说,舞剧是一种有故事情节的舞蹈。所以,死抱着“舞剧就是以舞蹈演故事”观念的人,应该好好地反思反思了。

3. 歌舞剧

歌舞剧的情况基本可以参考歌剧、舞剧来理解。歌唱是歌剧的主导性因素,舞蹈是舞剧的主导性因素,那么,歌舞剧中,且歌且舞的歌舞综合形态自然也就成了该戏剧种类的艺术旨归了。

总的来看,由于歌舞剧兼有歌唱、舞蹈两种艺术手段,有时候甚至更为灵活,其叙事功能应该比单纯的歌剧与单纯的舞剧高一些。例如,音乐剧可以被认为是一种歌舞剧,音乐剧可以歌曲、舞蹈、表演、台词等多种元素并用,通过音乐、舞蹈和表演来讲述故事、塑造角色。

舞蹈、歌唱、台词这三种表现手段共同组成音乐剧的语言。而戏剧的主要表现手段就是台词,台词作为音乐剧的叙事手段之一,其基本要求与话剧相同,但是在表现形式上,音乐剧的台词体现有着其独特性。²⁵

所以,总的来看,音乐剧不仅兼有歌剧、舞剧的元素,它的歌舞还比较灵活多样,不像歌剧、芭蕾舞剧那么严格,它甚至于还兼有一些话剧的元素,这就使得它的叙事能力有所增强。

不过,本文认为,总的来看,歌舞剧依然是以歌舞抒情为主,并非像话剧一样长于叙事,并非以故事情节为灵魂,因为还是那个意思:如果真的要以故事情节为灵魂,何必体制性地唱歌跳舞?

这里需要引起我们注意的是,中国的传统戏剧大体上也是一种歌舞剧。王国维“戏曲者,谓以歌舞演故事也”这个戏曲定义尽管可能不够准确,但它确实道出了戏曲艺术载歌载舞的特性。只是,尽管戏曲中的故事也很重要,而且强调故事情节是戏曲主宰的王国维声望又那么崇高,笔者还是要本着只相信科学的学术良心说话:“歌舞才是中国戏曲真正的灵魂!”

同样的王子复仇故事,不仅可以排演成话剧,不仅可以排演成歌剧、舞剧和歌舞剧,而且,它还可以用不同的歌舞形态来排演。西方戏剧的各个剧种,它们主要是依据戏剧所使用的媒介之不同来区分的,歌剧主唱,舞剧主舞,歌舞剧则歌舞并用。中国传统戏剧的不同剧种,它们大体上可以被视为某种歌舞剧形态下的继续分类,这种分类的根据主要是不同特色的歌舞形态,当然,不同的方言也是区分中国戏曲分支剧种的一个重要标志。

²⁵ 海燕.音乐剧中台词体现的独特性[J].艺术教育,2018,(20):105.

一只鸭子，不仅什么佐料都不加的白水煮鸭可以吃，甚至于茹毛饮血的原始人不煮不烤活生生地就能把它吃掉。不仅可以有白水煮鸭或者活生生地吃，还可以添加各种佐料进行加工处理，做成诸如“黄脆鸭”“香酥鸭”“酱香鸭”“盐水鸭”等等之类。我们现在不妨就以黄梅戏为例来说明这个问题，也许，黄梅戏之姓“黄”，这就像“黄脆鸭”之姓“黄”差不多。黄梅戏的《家》与庐剧、越剧、豫剧等剧种的《家》的区别，大概就相当于“黄脆鸭”与“香酥鸭”“酱香鸭”“盐水鸭”之间的区别。在这里，鸭子本身固然可以被视为某种基础性的东西，但却不是主导性的东西。本文认为，作为中国传统戏剧中的一个重要成员的黄梅戏，其主导性艺术旨趣是在于歌舞，所以，黄梅戏基本上就是一种歌舞剧，就是一种以某类特有的“黄梅”味儿的歌舞为主导意趣的戏剧品种。

话剧《雷雨》已经很成熟了，为什么还要排演一部黄梅戏的《雷雨》呢？大家在观看话剧《雷雨》的过程中，周萍与鲁四凤之间的故事大家早就已经耳熟能详了，但是，当黄梅戏《雷雨》上演的时候，人们仍然想要去观看，这主要就是因为，人们想要看一看在黄梅戏音乐舞蹈视角下的雷雨故事，想要体验一遍那种沾染上“黄梅”味儿的“雷雨”之夜。

没有歌舞就没有中国传统戏剧，没有黄梅调就没有黄梅戏。中国传统戏剧中当然有故事性，黄梅戏中当然需要故事情节来串联全戏，不过，即使我们把这种故事情节降低到最低点，也不会损害中国传统戏剧的剧种特性，而一旦失去了中国传统戏剧的那种特有的歌舞形式，中国传统戏剧的剧种特性就完了，戏曲也就不成其为戏曲了。

既然如此，既然黄梅戏的歌舞部分尤其是歌唱部分的特征不可或缺，那么，黄梅戏的艺术旨趣也就只能是在于那种独特的“黄梅”味儿。本文可以相当负责任地说，假如你想要去观看黄梅戏《雷雨》，你更主要地就是冲着那种黄梅调走进剧场的，而较少地是冲着周萍、鲁四凤等人的种种故事纠葛而走进剧场的。想想吧，黄梅戏《雷雨》中，周萍最后举枪自杀，那么痛苦绝望的情况下，他还必须用兰花指勾起手枪，舞蹈着“优美地”倒下，这样地讲述出来的故事，能与话剧故事一样吗？那么痛苦绝望的故事情节里都不忘歌舞，甚至为了歌舞不惜把角色动作“优美地”扭曲到如此程度，还闭着眼睛非要说黄梅戏是以故事情节为灵魂，丝毫都感觉不到有些不对劲吗？

顺提一下，在《中国戏曲本体论质疑》一文中，本人虽然质疑了王国维，但是，当时一时之间还找不到对于中国戏曲更好、更完美的定义，所以就暂时说：

假若说王国维论定戏曲是“以歌舞演故事”的说法尚有某种局部的、片面的正确性的话，

那么，言戏曲为“以故事串演歌舞”的说法，其正确程度应当更高，尽管这种说法亦不够精确。

3(P46)

当时，为什么会有这种犹犹豫豫不太敢确定的感觉呢？这里主要有两点考虑。其一，就是考虑到中国传统戏剧不仅有歌舞，但它实际上无所不包。除了歌舞之外，戏曲还包含各种杂艺，甚至武术、杂技表演，例如吞刀、吐火、变脸这些东西。所以，在更为严谨的意义上，中国传统戏剧就不能只用“歌舞”二字来涵盖其特征了。古代不是还有个“百戏”的概念吗？戏曲，其实就是以故事情节作为串联物的“百戏”“百乐”的汇聚。其二，就是“以什么演什么”的说法，比较容易让初学戏曲的人，误以为故事与歌舞这两者之间的关系只能是手段与目的的关系，如果一个是手段，那另一个就是目的。实际上，在戏曲中，故事与歌舞，不论哪个为主，都不是简单的手段与目的之间的关系，它们之间理应是互为手段互为目的。比如本文说中国戏曲是以歌舞为主，但这并不能否定戏曲中故事因素也常成为观众欣赏的重要目的。所以，“以故事串演歌舞”与王国维“以歌舞演故事”一样，都只是一种比较笼统的说法，都不是非常精确的，尤其是对于初学戏曲之人，容易引发误解。我们的戏曲研究，也不能不考虑到戏曲的普及吧？

所以，当时提出“以故事串演歌舞”的说法，主要是为了与王国维的说法进行对照，让大家更容易地认识到王国维戏曲定义中存在的问题。如今，二三十年已经过去了，如果现在要我给中国戏曲下一个定义，我觉得言中国戏曲为“戏曲者，谓有故事情节之歌舞百戏也”，也许更加精确。如果再考虑到本人多次提出的，要给中国古典戏剧取一个“乐剧”之学名的话，那么，或许这样说更佳：“乐剧者，有故事情节之歌舞百戏也。”

说到这里，我又有点拿不定主意了，因为有人也跟我说过，说“乐剧”这个概念容易和“越剧”“粤剧”甚至德国国家大乐师创造的“乐剧”概念重音甚至同名，容易混淆。那么我们就退一步吧，中国的古典戏剧，我们就称之为“乐舞剧”好了。如此，中华民族戏剧的定义或许就可以这样确定了：“乐舞剧者，有故事情节之歌舞百乐也。”这种表述的好处在于，“有”字意味着“故事情节”的存在，但不见得它就只是串联的手段；虽然故事情节有可能成为欣赏的重要目的，但它又不见得非得占据主导性地位，总体而言，依然是“歌舞百乐”。

近年来，学术界不知不觉地开始流行起“以故事演歌舞”的说法来，并且试图用这种说法来对抗王国维的戏曲定义。一开始的时候，也就是因为上面已经说过的那些原因，本人还是不太乐于接受这种说法，不过，后来想想，这种说法其实也非常具有现实意义。这种说法实际上也就是在接受了王国维把中国戏曲元素简化为故事、歌舞两大块的前提下，再来反驳王国维的。从总体上来说，这种简化大体上是不错的，至少在学术圈里不至于导致误解。再考虑到这种说法确实有助于与王国维的戏曲定义进行比照，有助于尽快地拨乱反正，而且说起来非常顺口，也比较容易记忆，所以呢，本人现在也已经基本上接受了这样的说法，在与人谈论中国戏曲问题的时候，常常不知不觉地“以故事演歌舞”就脱口而出了。

不得不强调一下的是，正如本文一开始就谈及的那样，本文之所以能够提出“不以故事情节为灵魂的戏剧”这个概念，最初也就是从对王国维戏曲定义的质疑中逐渐引发出来的。思路就是如此：既然中国戏曲不以故事情节为灵魂，那么，歌舞剧就可能也是如此；既然歌舞剧不以故事情节为灵魂，那么，歌剧与舞剧也应该是如此；既然歌剧、舞剧、歌舞剧都不以故事情节为灵魂，那么，认为戏剧就是以故事情节为灵魂的观念就有问题，至少它不能涵盖世界古往今来所有的戏剧。

既然中国戏曲的研究对于本文来说如此重要，本文将另立章节，更为全面地讲述一下进入 21 世纪以来中国戏曲研究的最新情况。

（四）中国戏曲研究新动态

1997 年，本人的那篇质疑王国维戏曲定义的硕士论文，其电子版应该已经发表出来了。到了 1999 年，该文的压缩稿正式发表在《艺术百家》1999 年第 3 期上。此后本人一直以为，以为自己就是对王国维戏曲定义质疑的第一人。因为本人在华东师大读研期间，一直没有听说有人质疑过。当时，听老师说过吴梅、任半塘等人在某些方面与王国维意见不一，但未听说过有人敢质疑王国维的戏曲定义。所以本人也一直期盼着，期盼进行全国性的研讨。可是，这一等就是几十年，也没发现学术界有什么大的动静。

从上海戏剧学院博士毕业以后，我也曾首次检索过引用我的硕士论文的文章，检索到的主要是南京师范大学沈新林教授的多篇评论文章。

2024 年 10 月初，也就是为了写这篇论文，本人在“中国知网”又一次进行了搜索。考虑到本人《中国戏曲本体论质疑》中提出过“以故事串演歌舞”的说法，本次搜索输入的检索词主要是“以故事串演歌舞”“以故事串歌舞”“以故事演歌舞”“故事演歌舞”，虽然没有检测到多少直接引用的论文，但是，我却发现了不少论文提出的观点与本人的观点相似，甚至完全一致。

本次搜索，还打破了本人的一个长期的误会。准确地说，也就是 2004 年的 10 月 5 日，

本人发现，原来，有一位名叫邓小秋的老先生，他 1988 年就在他的《现代戏曲创作与戏曲艺术特征》一文提出过“借故事演歌舞”^{8 (p24)} 的说法。看来，最早对王国维的戏曲定义表示过怀疑的人，并不是本人。

两个人在独立的环境下，在互不影响的情况下，殊途同归地发现了同样的真理，这完全有可能，因为真理就一个，而发现者可能是不同的人。而且，我觉得这绝对是好事情，这更加坚信了我在《中国戏曲本体论质疑》一文中的判断。只是有点相见恨晚，否则，在此前的 20 多年里，我会呼吁得更加卖力，呼吁在学术界尽快纠正王国维戏曲定义的不良影响。

我只是感到惊诧，为什么我们的理论界与实践界反应这么慢？既然那么早就已经发现问题了，为什么至今还在延续着王国维的错误？

如果邓小秋先生那个时代的慢，是由于网络不够发达，但本人的硕士论文发表之后，网络应该逐渐发展起来了。即便是本人由于各种原因，一度长期脱离了理论研究，但还有那么多的人有可能天天关注网络，例如学术情报机构。倘若早一点解决中国戏曲的定义问题，让话剧导演来指导戏曲排演这种奇怪现象，至少不至于延续得这么久。我甚至认为，也许我在写硕士论文的时候，在行文中表现得太过于谦虚了，以至于这种谦虚会被人误认为是心虚。所以，为了引起更多的关注，对这个学术问题的关注，我在网络上用了一些很吓人的词，例如用了“呼唤后王国维时代的到来”，甚至用“改朝换代”来比喻中国戏曲概念必须尽快纠正。

通过本次的搜索，本人觉得有理由这么认为，如果说在上个世纪末，邓小秋以及本人的质疑还是罕见的，那么，自从“2”字头开始的 21 世纪伊始，关于中国戏曲定义问题的讨论，已经自发地越来越多地展开了。尽管尚未听到有官方的大型研讨会，尽管尚未听到有学术机构组织的集体性探讨，但我却因此越发地坚信，已经到了必须立刻“改朝换代”的时候了。王国维的戏曲定义已经统治了中国 100 多年，严重误导了中国戏曲的发展走向，现在必须进行纠正了。

本人还觉得，既然最早质疑王国维者不是那个钱久元，现在也应该放下心理包袱了。比如，让一个小小的硕士生的一篇硕士论文来打头炮，来开创中国戏剧的新未来，这也许确实有点令人尴尬，而现在，则不应该再为此而感到有些难为情了吧？

为了祖国戏曲的未来，为了祖国的传统文化，为了世界文化遗产的继承与发展，放下一切包袱吧！不管是谁最先发现的，不管是谁最先论证的，只要是有利于祖国艺术事业，只要是有利于世界文化交流，就都是好事情。尽快举行王国维戏曲定义研讨会吧，应该最高规格地举行，甚至应该邀请联合国世界文化遗产保护组织来参与。

如果不再有新的发现，如果最先对王国维的戏曲定义表示过质疑的人，确实就是那位邓小秋先生，那么，就把这次“改朝换代”的大旗交由这位邓先生来扛吧。我在网络上也搜了一下这位邓先生，觉得他比我的岁数大得多，所以，应该更加适合扛起这面大纛，至少比我要更加合适。

为了祖国的艺术事业，为了中华民族共同的文化，有什么疙瘩解不开呢？！

中国古典戏剧不以故事情节为主导，不仅仅从体制上可以这么来判断，从它实践的表现中来看，也是如此。尽管有的时候它的故事意趣也很浓，但不能说它是以故事性为灵魂，否则就等于把它话剧化了。关于这个问题，本文前面已有论述并有作品举例，本处把最近搜索到的倾向于赞同此观点的文章，即质疑王国维戏曲定义之论文，列表以观之，以便大家对 20 世纪与 21 世纪之交，尤其是 21 世纪以来中国戏曲研究的最新动态，有一个更为全面的了解（参见图表 2 《质疑与否定王国维戏曲定义之相关论文一览表》）。

质疑与否定王国维戏曲定义之相关论文一览表

年	论文	论文题目	原文重要句段摘引	笔者述评
---	----	------	----------	------

期	作者			
本次检索的截止日期: 2024 年 10 月 4 日				
1988	邓小秋	《现代戏曲创作与戏曲艺术特征》	由此, 我认为现代戏曲的创作, 如果能够达到“以歌舞演故事”的要求, 自然会大大提高本身的艺术魅力, 而如果能符合“借故事演歌舞”的审美特征, 那或许可以使现代戏曲作品今后能臻于更高层次的艺术境界! ^{7(P24)}	该文似乎同时承认“以歌舞演故事”与“借故事演歌舞”两种说法, 同时又更倾向于赞同后者。
1999	钱久元	《中国戏曲本体论质疑》	本文对王国维“戏曲者, 谓以歌舞演故事也”的论断提出质疑, 认为从戏曲发展的历史看, 从戏曲演出的实际看, 从戏曲批评的状况看, 歌舞, 尤其是歌舞中的“曲”才是戏曲艺术诸因素中的主导, 才最深刻地体现了戏曲艺术的主要目的。 ^{3(P39)}	笔者硕士论文的压缩稿, 由我的导师赵山林教授推荐发表在《艺术百家》1999 年第 3 期。
2000	沈新林	《中国古代小说与戏曲概念之比较》	我国近代戏曲史研究的开山祖师王国维认为: “戏曲者, 谓以歌舞演故事也”……近有学者对此提出质疑, 认为从戏曲发展的历史看, 从戏曲演出的实际看, 从戏曲批评的状况看, 歌舞, 尤其是歌舞中的“曲”, 才是戏曲因素中的主导, 才最深刻地体现了戏曲艺术的主要目的。因此, 王国维定戏曲是“以歌舞演故事”的说法, 只有某种局部的正确性, 而戏曲是“以故事串演歌舞”的说法, 其正确程度应当更高。(钱久元《中国戏曲本体论质疑》, 《艺术百家》1999 年第 3 期。)该论文认为, “曲”才是戏曲艺术核心之核心, 是我国古典戏曲最深层的本质。“戏曲是歌唱与其它多种艺术成分的有机综合”, “在我国古典戏曲中, ‘曲’这一因素才是最具有活力、最具有魅力的”。 双方的分歧是, 戏曲中的故事与歌舞, 或日戏与曲, 谁占主导地位的问题。 ²⁶	沈新林教授有多篇论文谈及《中国戏曲本体论质疑》, 沈教授不仅没有挖苦我, 反而把本人与王国维几乎是相提并论, 这本身就是对晚辈的巨大鼓舞。我一度用“改朝换代”来比拟期待中的中国戏曲定义的纠错行为。若无此得之不易的鼓励, 我哪来此等勇气!
2000	孙崇涛	《中国戏曲本质论——兼及东方戏剧共同特征》	中国近代著名学者王国维, 曾给中国戏曲下过一个被大家长期认同的简单定义: “戏曲者, 谓以歌舞演故事也。”王氏的定义, 主要是从中国戏剧文学发展的角度着眼, 不曾留意作为高度综合艺术的戏曲的整体本质。如果从后者角度理解, 倒不如称中国戏曲是“以故事演歌舞”, 反更接近事物的真理。 ²⁷	该文否定了王国维戏曲定义的最高权威性。
2005	和宝堂	《以歌舞演故事, 还是以故事	所以我们对戏曲的定义不应该是“以歌舞演故事”, 而应该是“以故事演歌舞”。 ^{9(P16)}	该文从实践的角度, 明确提出戏曲的定义不应该是

²⁶ 沈新林. 中国古代小说与戏曲概念之比较[J]. 淮阴师范学院学报(哲学社会科学版), 2000, (04): 97.

²⁷ 孙崇涛. 中国戏曲本质论——兼及东方戏剧共同特征[J]. 戏曲艺术, 2000, (03): 38.

		演歌舞?》		“以歌舞演故事”，而应该是“以故事演歌舞”。
2011	于平	《戏曲音乐、戏曲舞蹈、戏曲舞美摭论》	王国维先生著《宋元戏曲考》，是为戏曲史专著之滥觞。其中定义“戏曲”，谓之“以歌舞演故事”也。所以后世学人，才有“戏曲戏曲，各占半壁”——也即“一半戏一半曲”之说。确切地说，“曲”指的是演出形态而“戏”指的是演出内容。但戏看多了，曲听熟了，发现了两个不大不小的问题：其一，许多戏曲剧作，其所演故事早已耳熟能详，但见其不厌其烦地翻演。这与其说是“以歌舞演故事”，不如说是“借故事演歌舞”。 ²⁸	这篇文章的作者是文化部官员。这说明文化部应也知道了戏曲概念问题。另外，本人也就是从此文中“借故事演歌舞”之文字，顺藤摸瓜才搜到了邓小秋的那篇论文。
2013	蔡东民	《李渔戏曲编剧研究》	所以，无论说真正的、理想的中国戏曲是“以歌舞演故事”，还是“以故事演歌舞”，都是一种片面的论断。 然而，有一个不争的事实是，孙先生所描述的“以故事演歌舞”，恰好将中国戏曲在昆曲式微，古典地方戏成为主流之后，中国戏曲的部分现状不幸言中。 ²⁹	该文应该还是承认了中国戏曲中存在着“以故事演歌舞”的事实。
2014	三叶	《生命力与生活性——试论戏曲程式动作与舞蹈之不同》（一）	尽管近年“以歌舞演故事”之说颇遭人微词，而欲反转为“以故事演歌舞”，但这正反两种论调，都明确无误地指出了戏曲与歌舞的血肉关联。 ³⁰	从该文作者的这段话可以看出，关于王国维戏曲定义中的问题，已经逐渐地比较普遍地引起学术界的重视了。
2014	王苏生	《古代学人戏曲观的生成与演进》	这样，中国戏曲实际上是以歌舞为主，故事为辅。而王国维的定义，就其语言逻辑来看，显然是以“扮演故事”为主，而以歌舞为辅的。“演故事”是“歌舞”的目的。结合王国维其他论述，这一观念也很明显。如“不以歌舞为主，而以故事为主，至元杂剧出而体制遂定。”然而，从上述情况来看，王国维的定义，并不能准确地反映戏曲历史的真正面貌，也对后来的戏曲实践有了很不好影响。因为故事为主，歌舞就容易失去了用武之地，以至圆场不能跑，舞蹈身段不能施展。因此，最近有人提出“以故事演歌舞”才是中国戏曲的本质特征。这实质上是说，“中国戏曲是表演的艺术，本质与灵魂是在	该博士论文实际上已经彻底否定了王国维的戏曲定义。

²⁸ 于平.戏曲音乐、戏曲舞蹈、戏曲舞美摭论[J].艺术百家,2011,27(03):1-2.

²⁹ 蔡东民.李渔戏曲编剧研究[D].上海戏剧学院,2013(P54).

³⁰ 三叶.生命力与生活性——试论戏曲程式动作与舞蹈之不同(一)[J].福建艺术,2014,(03):11.

			表演。” ³¹	
20 21	张利群、梁燕	《从“歌舞演故事”到“故事演歌舞”——论“梅舞”的缘起与形成》	具体而言，梅兰芳舞蹈作为戏曲舞蹈是以歌舞演故事，本质是以舞叙事；而“梅舞”则是以故事演歌舞，其本质是借事起舞。前者是手段，后者是目的。 ^{8(P308)}	该文试图把梅兰芳的舞蹈分成两个部分，一部分叫作“梅兰芳舞蹈”，它是“以歌舞演故事”的；而另一部分即所谓的“梅舞”，它是“以故事演歌舞”的。

图表 2 质疑与否定王国维戏曲定义之相关论文一览表

话剧叙事的媒介或者说手段，是仿同生活形态的人物言行；歌剧、舞剧、歌舞剧叙事的手段，则是并非生活常态的唱歌与跳舞。前者，其叙事手段本身就是现实主义的，其媒介本身就具有现实主义性质；后者，其叙事手段本身就是浪漫主义的，其媒介本身就具有浪漫主义特质。有时候，手段也能够决定本质，话剧与歌剧、舞剧、歌舞剧所采用手段、媒介的不同，决定了它们之间的本质性区别。

倘若抛开现实生活不说，倘若我们把话剧当中的故事情节视为第一义的故事情节，那么，歌剧、舞剧、歌舞剧中的故事情节就应该是第二义的故事情节。或者，就让我们借用古希腊“镜子说”来作一下这样的表达吧：如果说话剧故事是现实生活中真实事件的镜中影像，那么，歌剧、舞剧、歌舞剧中的故事就应该是“镜子的镜子”里的“影像的影像”。

嗨！或者可以这样表述，创作领域有所谓“一度创作”与“二度创作”之说，假若我们以此作为参照，我们或者可以这么说：如果说话剧中的故事是“一度故事”，那么，歌剧、舞剧、歌舞剧中的故事应该就是“二度故事”。

在毫不了解故事情节的情况下，你可以去观看一场话剧，这也就是说，观众理应完全可以从话剧演出的本身了解清楚故事情节。但是，如果让一个完全不了解剧情内容的观众，去看歌剧《哈姆雷特》或者舞剧《哈姆雷特》，他可能会看得一头雾水，多多少少会如此。所以，歌剧、舞剧、歌舞剧的观众应该在预先了解剧情的情况下走进剧场，话剧观众则不必要这么做。这也就是说，如果说话剧的故事情节就可以是对现实事件的如实的再现，那么，歌剧、舞剧、歌舞剧就应该被理解为，理解为是在已知详情的情况下所发出的对于那段故事情节的感慨与抒情。前者重在展现故事情节本身，后者重在对已知故事情节的升华与情感上的提炼。

总之，如果一场话剧演出，演出结束后，观众对故事情节依然一头雾水，那原则上应该是一种失败，除非编剧刻意如此，或者除非导演故意为难观众，存心让观众搞不懂剧情。笔者不喜欢也不怎么认可这样的戏剧作品。一部话剧作品没有把故事讲清楚，原则上是不应该的，哪怕是非常复杂的故事。但是，如果一场歌剧演出结束了，一个演出前并不了解剧情的人，他对故事情节只有一个大概的印象，只是了解了大致故事轮廓，这已经算是不错的了。如果是一场芭蕾舞剧演出，看完全剧后，演出前并不了解剧情的观众有可能好些地方依然朦朦胧胧，甚至对整个剧情都有些一头雾水，这或许并不算稀奇，不能太过于责备演职人员。

³¹ 王苏生.古代学人戏曲观的生成与演进[D].山西师范大学,2014（P252）.

（五）“不以故事情节为灵魂的戏剧”概念晚出原因剖析

1. “不以故事情节为灵魂的戏剧”概念定然成立

尽管本人也觉得，把歌剧、舞剧、歌舞剧这些戏剧概念整体性地纳入“不以故事情节为灵魂的戏剧”范畴，这可能会遇到一些争议，本人作此论文也正是意在抛砖引玉，想要引起更多的学术界大咖们前来探讨这个问题，但是，戏剧史上的许多客观的事实，戏剧创作中的许多历史事实，它们已经能够告诉我们，“不以故事情节为灵魂的戏剧”这个概念，是确然可以成立的。

在浩如烟海的各个国家的戏剧作品库里，包括中国的戏曲作品里，都存在着大量的故事情节非常淡薄的戏剧作品，这些作品显然不可能是以故事情节为灵魂的，而很明显地是以歌唱、舞蹈等因素为自己的灵魂的。本人做出这种判断，绝不是武断，更不是傲慢，而是科学论证的结果，是尊重事实的结果。

也有不少的戏剧理论家，以及戏剧史家，他们在研究具体的戏剧作品的时候，已经意识到了某些戏剧作品情节淡化现象的客观存在，不过，他们也许是慑于亚里士多德的威望，并未把此种现象提升到世界戏剧理论的高度，而仅仅只是就作品谈作品，局限于对于具体作品的散兵游勇式的研究。

仅仅知道某些具体作品不可能是以故事性的内容为主，这是远远不够的，我们必须从理论的高度，从世界艺术理论的高度来牢固树立这种观念，即世界上确实存在着“不以故事情节为主”的这样一种涵盖面广阔的戏剧类型。

这也就是说，即便我们退一步而言，暂且不把歌剧、舞剧以及包括中国戏曲在内的歌舞剧作为剧种整体性地纳入“不以故事情节为灵魂的戏剧”概念范畴，这也完全不会影响“不以故事情节为灵魂的戏剧”这一戏剧概念的成立。因为歌剧、舞剧、歌舞剧中，肯定大量地存在着不以故事情节为灵魂的单个戏剧作品，甚至很有可能，这样的作品在总体数量上会超过“以故事情节为灵魂”的戏剧作品。类似于迈克尔·杰克逊的《颤栗》这样的戏剧性舞蹈作品，如果我们也把它们都纳入“不以故事情节为灵魂的戏剧”范畴，情况可能更是难以想象。

所以说，“不以故事情节为灵魂的戏剧”这个概念，它不仅仅应该可以确立，其在世界戏剧理论史上的地位，应该与“以故事情节为灵魂的戏剧”这个概念大体相当。

当然，这两个戏剧概念之间有没有中间地带，是不是还有进一步细分的可能，由于本人才疏学浅，时间精力上也是捉襟见肘，这些领域可能都要留待他人去开垦，甚至要留待后人去拓荒了。

2. “不以故事情节为灵魂的戏剧”概念为何晚出

不以故事情节为灵魂的戏剧作品既然早就普遍存在，那么，为何“不以故事情节为灵魂之戏剧”这个概念却如此地晚出呢？

故事情节在戏剧中确实是可以串联整部戏剧作品的，但是串联性的东西一定就是主导吗？一定是我们的主要目的吗？一定是整部作品的灵魂吗？这恐怕就得具体问题具体看了。串联性的东西当然有可能成为主导，也可能成为主要的目的，但却不见得一定就是主导与灵魂，不能搞绝对化。

也许我们的思维比较习惯于把串联性的东西作为主导，作为领导，作为目的，作为灵魂，

不知道心理学家们有没有认真地研究过这个问题。但是，本文却坚信，实际上的情况是，串联性的东西既可以作为领导，又可以作为手段。比如我们拿丝线来缝制衣服，那这个丝线确实具有某种意义上的“领导”的作用，具有串联布料的作用，你甚至可以称它为布料之“统帅”。但是，这丝线难道就是我们缝制衣服的目的吗？衣服才应该是我们的目的吧！衣服确实要用线来缝制，衣服确实是用丝线串联起来的，但是，这丝线却不是我们的目的，它只是作为手段而存在的。

就像丝线是一种可以在空间中延伸的东西一样，故事情节是可以在时间中延展的东西，所以，故事情节也很容易被我们误认为，误认为是必然性意义上的一切事物在线性延展中的统帅。

就像丝线既可以做统帅又可以做手段一样，故事情节既可以成为灵魂，既可以统帅整部戏剧，又可以作为戏剧的手段，作为穿插其他表演类别的手段而存在。一缕丝线，或者一根绳子，其本身可以制作、打造得非常完美，可以用黄金来制作，可以用白金来打造，其本身可以具有欣赏价值，不过它又可以作为一种手段，作为串联珍珠、宝石的工具。

说得再明白一点，一根金丝，一根银丝，它们可以串起一串珍珠；一根铁丝，一根麻线，甚至一根稻草，也可以串起一堆散落的珍珠。如果那根金丝那根银丝，或者就是那一串珍珠的统帅，就是你欣赏那一串珍珠的目的，那么，难道那根铁丝那根麻线那根稻草，也是你串起那一串珍珠的目的，也是你串起那一串珍珠拿来欣赏的标的物吗？

可见，某种时间线性的东西，某种串联性的东西，不见得就一定是主导，对不对？

我们人类的思维应该真的已经到了必须革命的时代了，例如你的直觉总觉得时间是直的，是单向的，但是爱因斯坦却说时间是可以弯曲的，甚至是可以逆转的，你今天还要以自己的直觉来否定爱因斯坦吗？

再打个比方，比方你去买羊肉串，那你买羊肉串的目的是吃那羊肉串上的羊肉呢，还是为了得到那个串联、统帅羊肉的小竹签呢？当然有些人可能非要抬杠，他说他买的那个串羊肉的小竹签是黄金打造的，这就是另外一回事了。你可以这么做啊，对不对，你钱多的话，当然可以买黄金“竹签”串起来的羊肉，但是，我们日常吃羊肉串理应还是意在羊肉而非竹签，你若喜欢竹签你尽可以留着，甚至于学习大熊猫啃食了那支竹签也没人管得了你。

我们那些钓鱼的人，他钓上来的鱼常常要用一根柳条串联起来。那么，柳条是你的目的还是鱼是你的目的呢？看起来那个柳条好像起了串联作用，起了领导作用，起了统治作用，但是，这样的“统帅”，值得你那么重视吧？你回到家里是准备吃“水煮鱼”呢，还是准备吃“水煮柳条”呢？所以，这个柳条虽然是“统帅”，但完全不是你的目的。我们的目的还是在于鱼，对不对？

某种在时空中可以延展的东西，很容易成为串联者，很容易成为组织者，因此，也就很容易让我们误以为它就是目的与灵魂。所以，要改变我们的思维模式，不能说串联性的东西就一定是目的一定是主导，甚至也不能认为统帅性的东西就一定是目的。那花环的环看起来是统帅，是一些花朵的统帅，那珍珠项链的链条看起来也像是或者就是整串珍珠的统帅，但是，这“统帅”既可以用黄金打造，也可以用草绳编造，它们即便是起到了统帅的作用，其本身也不见得就是目的，不见得就是灵魂。

尽管到了今天，中国戏曲的研究有了一些新的进展，尽管今天已经陆陆续续有些论文开始质疑王国维，但是，一个错误的戏曲定义能够统治一个民族如此长久的时间，而鲜有人去怀疑，这本身也是一种值得深思的文化现象。个人拙见，这种情况的出现，不仅与世界戏剧文化大的背景有关，不仅与我们不适当理解亚里士多德的悲剧理论有关，它应该与我们对故事情节问题研究得不够深入也有关系。是的，现在到了必须对故事情节这个概念进行深入探讨的时候了，这个问题的模糊不清，肯定会产生种种问题。搞清楚戏剧故事情节的内部构造，搞清楚戏剧故事情节的本质，戏剧理论中的许多模糊不清的问题应该就能迎刃而解了。

(六) “四级细分法”视角下的戏剧故事情节

一般地,对于故事情节,一些著作对其进行大致上的结构分析就截止了。例如所谓的“四段法”分故事情节为“起始、发展、高潮、结局”四个阶段,也有“三段法”把故事情节更加简单地分为“开始、中间、结束”三个段落。有的著作中提到“情节是由一系列细节组成的。如果把情节比作一根链条,细节就是这链条上的一个个环节”³²,这比仅仅作出“开始、发展、高潮、结局”的梳理要好得多,可惜的是,在谈到“情节是由一系列细节组成的”之后,虽然似有“大细节”与“小细节”^{31 (P117)}之分的意思,但并不明朗。本文拙见,这样的“细节论”似乎仍然偏于笼统,因为“细节”既然是直接挂在“情节”名下,它实际上包含了情节“组成”物的全部,它并不“细”,也不可能很“细”。

本文尝试使用“四级细分法”来剖析故事情节。例如,参照“四段法”,我们可以把故事情节划分为四个大的“情节段落”或称“情节段”。如此,每一个“情节段”里则包含有一个或者若干个“戏剧事件”。本文觉得,分析到这一级是最起码的,因为只有这样做,具体事件对于故事情节的推动作用,在我们心里才会有一个大体的轮廓。

现在我们用莎士比亚的《哈姆雷特》³³来说明,本文认为,《哈姆雷特》的故事情节大体可以做如下的分析(参见图表 3 《哈姆雷特》情节“四级分析”示意图)。

《哈姆雷特》故事情节起始于哈姆雷特得知“父亲突死”“母亲改嫁”之“戏剧事件”后的郁郁寡欢,然后进入了故事情节的“发展阶段”。在故事情节的“发展阶段”,首个“戏剧事件”应该是哈姆雷特遇见父亲的亡魂,亡魂告诉哈姆雷特自己是被克劳狄斯谋杀,于是哈姆雷特准备复仇。这个“戏剧事件”,为了方便,我们不妨简称为“父魂鸣冤”。该剧情节“发展阶段”的第二个事件是哈姆雷特装疯卖傻以迷惑敌人,并且以此试探身边人的忠诚,我们就简称其“装疯卖傻”吧。情节“发展阶段”的第三个“戏剧事件”,是大臣波洛涅斯以及新王克劳狄斯设计试探哈姆雷特疯癫的真伪。而第四个“戏剧事件”应该是哈姆雷特安排的反过来试探克劳狄斯的“戏中戏”,本文称之为“戏中有戏”戏剧事件。或许还有不同的分法,不过,该剧故事的“发展阶段”,大体上应该由“父魂鸣冤”“装疯卖傻”“权奸试疯”与“戏中有戏”这四个“戏剧事件”构成。

《哈姆雷特》故事情节的高潮阶段大致上也发生了四个“戏剧事件”,其一是哈姆雷特“误杀大臣”波洛涅斯;其二是哈姆雷特被发往英国,赴英国途中哈姆雷特发现克劳狄斯欲图借刀杀人的诡计,以及哈姆雷特将计就计脱身并最后折返丹麦,或称“赴英折返”;其三是波洛涅斯的女儿也即哈姆雷特的情人奥菲莉亚的发疯溺亡,或称“情人之死”;其四就是与前三个“戏剧事件”密切关联的“墓场冲突”,主要是哈姆雷特在奥菲莉亚墓地与雷欧提斯的冲突。

《哈姆雷特》故事情节的结局阶段,主要包括两大“戏剧事件”,其一,是“哈雷决斗”,展现哈姆雷特与雷欧提斯决斗的整个过程;其二,是哈姆雷特的好友霍拉旭向挪威王子福丁布拉斯讲述了事情的经过,福丁布拉斯接管了丹麦,或称“接管丹麦”“丹麦易主”“丹麦新生”。

³² 董健,马俊山,戏剧艺术十五讲(修订版)[M].北京:北京大学出版社,2012(02):117.

³³ 【英】莎士比亚(著),朱生豪(译)。莎士比亚悲剧五种[M].北京:人民文学出版社,2016.



图表 3 《哈姆雷特》故事情节“四级细分”示意图

本文觉得，一般情况下，对于一部戏剧作品，分析到具体的“戏剧事件”，其故事情节

的基本脉络应该就大体清晰了。而对于专业的戏剧研究者，包括戏剧导演、演职人员，还应该不厌其烦地更加深入地分析。这也就是说，在理出全剧故事情节进程中的“戏剧事件”之后，还应该分析每个“戏剧事件”包含哪些具体的“戏剧行动”。以此类推，再下一步，则是分析出每一个“戏剧行动”中所包含的更为具体的最基层的“戏剧动作”。

例如，我们现在再进一步，重点看看“哈雷决斗”这个“戏剧事件”中都包含了哪些“戏剧行动”。本文觉得，“哈雷决斗”大体包含有“密谋决斗”“准备决斗”“第一回合”“第二回合”“误饮毒酒”“第三回合”“王后之死”“刺杀国王”等这些“戏剧行动”。“密谋决斗”，即雷欧提斯在克劳狄斯引诱、谋划下打算与哈姆雷特决斗。“准备决斗”，即国王克劳狄斯派人向哈姆雷特转达了雷欧提斯的挑战，哈姆雷特接受了挑战，双方准备好武器，奸王克劳狄斯还准备了毒酒以防万一。“第一回合”，即哈姆雷特与雷欧提斯在众人面前开始正式比剑的过程，是具有试探性的回合。“第二回合”与“误饮毒酒”有所重叠，即哈姆雷特在决斗第一回合就刺中对手占了上风，迫不及待的国王赐酒给哈姆雷特而哈姆雷特未饮，在第二回合进行中，不知情的王后乔特鲁德误饮了国王为哈姆雷特准备的毒酒。“第三回合”戏剧行动中，雷欧提斯用涂了毒药的剑刺伤了哈姆雷特；哈姆雷特在不知情的情况下也用这把剑刺伤了雷欧提斯。“王后之死”，即此刻王后毒发身亡，临死前提醒酒中有毒。“刺杀国王”戏剧行动中，雷欧提斯在临死前有所醒悟并揭露了国王的阴谋；哈姆雷特用毒剑刺击克劳狄斯；哈姆雷特自己也因毒性发作倒在霍拉旭怀中死去。

以上结局阶段“哈雷决斗”之“戏剧事件”中的每一个“戏剧行动”都包含有若干甚至一系列的“戏剧动作”，例如在“第一回合”中的观者到场围观、国王的一番宣布奖励的言行以及斗剑时进攻、防守、闪避等动作，此处就不再一一赘述了。再如“刺杀国王”这一“戏剧行动”中，除了上面提到的“戏剧动作”之外，整个“戏剧行动”中还有迫使国王喝干毒酒的“戏剧动作”，然后国王才死去，整个“戏剧行动”才算完成。

每一部剧作包含有三四个“情节段落”；每一个“情节段落”里包含有一个或者若干个“戏剧事件”；每一个“戏剧事件”里则包含有一个或者若干个“戏剧行动”；每一个“戏剧行动”里边一般会包含一系列的“戏剧动作”，这“戏剧动作”可以是肢体动作、言语动作或者心理动作。如此，我们对于故事情节的构成是不是更加清晰了一些？

为了更明确地表述故事情节的“四级细分法”，以下再把中国经典名剧元代人王实甫《西厢记》³⁴的故事情节详情列表以观之（参见图表 4 王实甫《西厢记》故事情节“四级细分”一览表）。

王实甫《西厢记》故事情节“四级细分”一览表				
情节段名称	戏剧事件	戏剧行动	戏剧动作	备注
起始阶段	戏剧事件 1: 寺庙相识	戏剧行动 1: 佛殿奇遇	系列动作如： 老夫人一家上场、道白、下场；张生引琴童上、道白、唱歌、遇见法聪、游览普救寺、邂逅崔莺莺、唱赞莺莺等等。	核心事件
		戏剧行动 2: 借宿西厢	系列动作如： 张生上场、唱歌、拜见法本、请求借宿、偶遇红娘也来找法本问道场准备情况、请求“带斋”等等。	
		戏剧行动 3:	系列动作如：	

³⁴ 【元】王实甫（著），【清】金圣叹（点评），李保民（点校）。西厢记 [M]. 上海：上海古籍出版社，2016.

		隔墙酬韵	崔莺莺与红娘上场一番关于张生的对话；张生上场唱歌、偷看崔莺莺；崔莺莺墙内焚香祷告；张生隔墙高吟；莺莺和诗酬韵等等。	
		戏剧行动 4： 闹腾道场	系列动作如： 崔张等人在道场上的种种表现如老和尚看崔莺莺也看傻了眼；错把法聪脑袋当磬敲等等。	
	戏剧事件 2： 贼兵围寺	戏剧行动 1： 围寺索美	系列动作如： 孙飞领卒子上场、自报家门；法本、夫人、崔莺莺、红娘慌忙上场；莺莺唱曲、献计等等。	
		戏剧行动 2： 崔母许婚	系列动作如： 崔母许诺愿嫁女于能退贼兵者；法本当众宣布此诺等等。	
		戏剧行动 3： 张生解围	系列动作如： 张生鼓掌上场、称有退兵之策；张生传假信息给孙飞虎拖延时间；张生修书求援，惠明突围送信；将军带兵前来解围等等。	
发展阶段	戏剧事件 1： 宴席赖婚	戏剧行动 1： 设宴变卦	系列动作如： 老夫人发出宴会邀约、张生赴宴；张生与老夫人互相敬酒；崔莺莺上场、唱曲；崔张见面；老夫人令崔莺莺称张生为哥等等。	核心事件
		戏剧行动 2： 崔张惊愤	系列动作如： 崔张惊愤；夫人令红娘取酒；莺莺把盏；张生饮酒、再劝酒不搭理等等。	
	戏剧事件 2： 诗简传情	戏剧行动 1： 月下听琴	系列动作如： 张生上场、理琴；莺莺引红娘上场、唱曲；红娘发咳嗽暗号、张生弹琴等等。	
		戏剧行动 2： 红娘传简	系列动作如： 莺莺命红娘探望张生；红娘唱曲、下场又上场、唱曲、入门见张生；张生请红娘捎带书信等等。	
高潮阶段	戏剧事件 1： 翻墙波折	戏剧行动 1： 逾墙赴约	系列动作如： 莺莺上场、做睡科、起身长叹、整装；红娘上场、放书信；莺莺看见书信、假装发怒等等。	
		戏剧行动 2： 莺莺变脸	系列动作如： 张生上场、错接红娘；张生跳墙、与莺莺对答；莺莺假怒、训斥张生等等。	

	戏剧事件 2: 以身相许	戏剧行动 1: 莺莺探病	系列动作如: 夫人派红娘看望病中张生; 莺莺请红娘捎信张生; 红娘授简; 张生读简、站立、笑云等等。	核心事件
		戏剧行动 2: 私自结合	系列动作如: 张生上场、唱曲; 红娘携衾枕、敲门、与张生搭话、推莺莺上; 张生见莺莺跪抱等等。	
结局阶段	戏剧事件 1: 拷红辩理	戏剧行动 1: 崔母执鞭	系列动作如: 崔母发现女儿情况不正常、手执家法严刑拷问红娘等等。	
		戏剧行动 2: 红娘巧辩	系列动作如: 红娘一条条地反诘崔母; 崔母哑口无言、被迫同意崔张婚姻、逼张生获取功名再完婚等等。	
	戏剧事件 2: 长亭送别	戏剧行动 1: 秋日送别	系列动作如: 莺莺送别张生的一系列话语与动作等等。	
		戏剧行动 2: 草店惊梦	系列动作如: 张生进京赶考路上梦遇莺莺、梦醒惆怅等等。	
	戏剧事件 2: 衣锦团圆	戏剧行动 1: 郑恒造谣	系列动作如: 郑恒归来造谣张生京城另娶、老夫人受骗重新许诺把女儿嫁给郑恒等等。	
		戏剧行动 2: 当面对质	系列动作如: 张生得官归来、杜确将军前来祝贺、恰遇郑恒逼婚、当面对质戳穿骗局、郑恒羞愧触树而死等等。	
		戏剧行动 3: 终成眷属	系列动作如: 崔张完婚、有情人终成眷属颂赞等等一系列动作。	

图表 4 《西厢记》故事情节“四级细分”一览表

总而言之, 所谓“四级细分法”, 就是以“戏剧事件”为纽带, 从戏剧故事情节大的起承转合, 一直细分到具体的戏剧行动与动作。这其中的“戏剧事件”是关键点, 如果未能整理出一部作品的故事情节进程都包含了哪些具体的“戏剧事件”, 则容易模糊笼统, 而如果

把每一部剧作的每一个具体的事件都分解到具体的“戏剧行动”甚至“戏剧动作”，则或有琐碎之烦，各人可根据自己的需要适当取舍之。

个人愚见，“四级细分法”对于故事情节的更为深入地剖析，应该有助于我们更为全面、深刻地了解故事情节的本质性特征。例如，我们从“四级细分法”中的最低一级的“戏剧动作”来看，不论是传统古典话剧还是各色各样的现代派话剧，其“戏剧动作”，包括言语动作与肢体动作，都是仿同生活常态的。但是，歌剧、舞剧、歌舞剧里的“戏剧动作”不是这样，它们是非生活常态的，是浪漫性的，或者说是风格化的。话剧的“戏剧动作”与歌剧、舞剧、歌舞剧的“戏剧动作”之间的区别是明显的，这种区别，是话剧区别于歌剧、舞剧、歌舞剧的根本性原因，笔者简直想拿猿人的 DNA 与现代人的 DNA 之间的区别来作比拟。

相对于写实性的话剧而言，歌剧、舞剧、歌舞剧这样的戏剧品种，其剧种本身就属于浪漫主义，所以，话剧中的故事与歌剧、舞剧、歌舞剧中的故事，我们不可以等同视之。这种“写实”“现实”与“浪漫”之间的区别，主要地还不是就整个的戏剧作品而言，而是存在于作品的最基层的“戏剧动作”之中，存在于具体作品的 DNA 片段里的，是剧种之间“与生俱来”的区别。

（七）论戏剧故事情节的本质特征

世界戏剧“二分法”以及故事情节的“四级细分法”，有助于我们更加深入地看清戏剧故事情节的本质。对戏剧故事情节本质属性的深入认识，必然也会反过来印证“二分法”的合理性，加深我们对“不以故事情节为灵魂之戏剧”的理解。

董健、马俊山合著《戏剧艺术十五讲（修订版）》云：“情节就是叙事作品中的‘故事’”。^{28 (P115)} 本文认为，这是对传统戏剧故事情节的经典认识，这里所说的就是文学性故事情节所架构出的戏剧故事。也许最具有代表性的，没有这种文学性故事情节贯穿全局的表演，应该就是联欢会了。虽然联欢会不是戏剧，但两者比较一下，很有助于我们理解故事情节的本质。

1. 戏剧故事情节的连续性

通过比较，总的来看，戏剧故事情节的连续性主要体现在以下几个方面。

（1）戏剧事件的连续性

戏剧与联欢会都有整体性规划，或者就叫作整体性。戏剧的情节结构通常有开场、发展、高潮和结局的进程。联欢会的节目安排也需要整体规划，需要考虑节目类型如何搭配以及表演依据何种顺序进行等，它也像戏剧演出一样，有着一个从开场的热场到中间的演出高潮再到结尾谢幕的预先考量需求。

不过，戏剧故事情节的整体性主要是依靠戏剧事件的连续性而实现的，主要是依靠戏剧故事内在的延展性而获得的。联欢会由于没有完整的故事情节，也就没有整体上内在的连续性。一般地，联欢会是依靠外在于具体节目的主持人或者报幕员，来完成整个演出的整体性的，节目与节目之间的延续被这个外在的主持人或者报幕员断开了。

戏剧的开始、发展、高潮到结局的起承转合进程，并非戏剧结构、戏剧情节段落上的显性划分，联欢会的热场到高潮到谢幕的进程也非显性的存在。戏剧演出进程的显性段落划分是“场”“幕”“折”“出”等，联欢会演出进程的显性段落划分则是一个个具体的“节目”。戏剧分“场”、分“幕”、分“折”、分“出”，这一点与联欢会的以“节目”划分演出段落近

似，不同的是，戏剧的“场”“幕”“折”“出”之间，是通过故事情节的内在延展性连接在一起的，无需剧情之外的人登场说明，而联欢会的“上一个节目”与“下一个节目”之间不必有内在的必然联系，其连接工作需要外在于节目的节目主持人、报幕员来做。这也就使得，联欢会的节目与节目之间可以比较随意地进行演出顺序调换，虽然这种调换或许会影响联欢会的演出效果，但并不会根本性地影响整个演出的进行。例如，联欢会的第一个节目是一个歌唱演员的歌唱，中间或者最后一个节目是舞蹈演员的舞蹈，万一歌唱演员迟到了，临时把后面的舞蹈节目提到最前面，影响并不大，至少演出可以搞下去。戏剧演出“场”“幕”“折”“出”之间的顺序，原则上是不可调换的，例如《哈姆雷特》，不可随意地把“情人之死”或者“哈雷决斗”等戏剧事件临时地提到“鬼魂鸣冤”之前，如果非要这样做的话，那就要重新改写剧本，重新进行漫长的排演了，那就是或者同名或者改了名的另一部戏剧演出了。

戏剧情节段落之间的关系，内在地成为欣赏的标的。联欢会节目之间的串联，原则上不必成为欣赏的标的，否则，搞得过分了，容易喧宾夺主。

（2）戏剧角色的贯穿性

戏剧演员一旦站在舞台上，他们在现实生活中的真实身份就消失了。戏剧演员必须生活在戏剧故事情节即所谓的“规定情境”之中，他们必须戴上别人的面具站在舞台上。联欢会节目中的演员则不是这么一回事，他们原则上是可以以自己现实生活中的身份登场演出的。

戏剧演出中，戏剧演员可以调换，甚至可以临时性地调换，但是，戏剧角色不能随意更换。例如，《西游记》戏剧演出中，万一主演唐僧的演员李某某生病了，换上王某某来演，这位王某某必须像李某某一样以“唐僧”的名义与形象出现在演出中。但联欢会不一样，例如，假设联欢会中有一个张某某与李某某的相声节目，张某某突然生病了，换上王某某，那么，正式演出的时候，王某某不必改称张某某，王某某还是王某某。联欢会演出中，演员不必以角色身份出现，除非某个节目就是一部小戏或者戏剧片段。

戏剧段落延续是内在自然力的推动，联欢会节目之间的传递由节目之外的报幕员、主持人的“外力”推动，如果非要把报幕员或者主持人也视为联欢会的演员，那么，我们至少应该清楚，报幕员、主持人与联欢会的具体节目并非内在一体的关系。作为各个节目的串联者，联欢会的主持人、报幕员完全地、自始至终地可以不必隐藏自己在现实生活中的身份。

戏剧演员不仅一般不能以自己的本名上场演出，不仅必须以剧中人物角色的名义登台演出，戏剧角色中的主要者，往往还必须贯穿整个演出的始终。

联欢会演员不仅完全可以自己现实生活中的真姓真名登场演出，而且原则上，每换一个节目，演员就不一样了。联欢会中，可以贯穿始终的人物就是节目主持人或者报幕员。

这就是戏剧角色的贯穿性与联欢会演员的断裂性之间的区别。

2. 戏剧故事情节目的与手段功能的二重性

戏剧的故事情节，它既可以作为目的而存在，又可以作为手段来使用。

（1）作为目的故事情节

优秀的戏剧通过故事情节展现思想内涵和人生哲理。如《俄狄浦斯王》通过俄狄浦斯想要逃脱命运的捉弄而不可能，向观众展示了一场命运悲剧。在观看《俄狄浦斯王》的过程中，

通过故事情节，观众自然而然地会产生对于人生命运问题的哲理性思索。

戏剧故事情节还为观众提供情绪价值，《俄狄浦斯王》不仅会令我们去思考人生，去思考深邃的哲理，它还能让我们产生怜悯之心。对于不希望做错事并且有着某种责任心的俄狄浦斯王，观众会很自然地心生某种同情。像《牡丹亭》《梁山伯与祝英台》《罗密欧与朱丽叶》等等一些爱情悲剧故事，观众会为主人公落泪，产生强烈的感情共鸣，这种情感共鸣也是观众欣赏戏剧的重要目的。

另外，曲折离奇的情节本身也很吸引人，有些人就是冲着这种情节的曲折离奇走进剧场的。有些剧作也就是用情节的曲折离奇来吸引观众的，这方面最典型的应该莫过于所谓“情节剧”了。一些侦探剧、警匪剧、武侠剧甚至于所谓的恐怖片，也常常以情节的曲折离奇吸引人。这些剧作可能本身并无多么高深的思想性、哲理性，也没有太大的情绪价值，主要就是以情节跌宕起伏来获得观众的。

（2）作为手段的故事情节

感觉这方面的研究比较缺乏。戏剧的故事情节不仅仅可以作为戏剧的目的，也可以作为戏剧的手段。作为手段的故事情节，其作用主要就是串联各种表演性元素。

戏剧包含歌舞、杂耍等多种表演元素，可以说是无所不包，将这些元素有机串联成一个演出的整体，往往就需要一段完整的情节。例如，在元杂剧《窦娥冤》中，就是以窦娥无辜受冤而死的情节线索，串联起各种对话、唱段与舞蹈的。

不知道是不是应该把“不以故事情节为灵魂的戏剧”“不以故事情节为主的戏剧”改称为“以故事情节为辅的戏剧”，反正，故事情节本身即可成为欣赏的标的，又可成为欣赏的辅助手段。而且这两种情况不是非此即彼，也就是说，故事情节可以同时兼有目的与手段这两种功能。

不仅如此，故事情节在戏剧中的目的与手段这二重性功能，它们还可以在量化方面具有动态变化的明显特征。有时候戏剧故事情节的目的性功能强一些，有时候手段性功能强一些。我们至少可以从两个极端来考察戏剧故事情节这方面的情况。其一，是故事情节完全成为目的，这种情况下，并非情节的串演功能丧失了，而只能解释为戏剧作品的创作者与接受者完全无视或者没有意识到情节作为手段之功能的存在。例如索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，观众来看该剧就可以被视为完全是冲着情节来的，演职人员创作该剧也就是为了展现戏剧主人公跌宕起伏的人生遭遇的，此种状况下，《俄狄浦斯王》情节实际上一直存在着的手段性功能就很可能被忽视。其二，故事情节完全沦为串演歌舞等其他各类表演要素的手段，情节自身的目的功能归零或者几乎归零。例如中国戏曲《贺升平群仙祝寿》等宫廷剧，其情节几乎完全不值得欣赏，因为它几乎只剩下了串联各种歌舞性表演的价值了。

3. 戏剧故事的客观实在性

戏剧的故事情节虽然可以沦为纯粹的手段，但是，它不应该成为“虚无”。这也就是说，在一部作品里，情节即便是沦为纯粹的手段，它也必须客观地存在着，否则，依据传统的情节定义，该作品就不应该被称为戏剧作品了。

现在我们以明初人朱有燬的宫廷戏曲《瑶池会八仙庆寿》为例，该剧剧情梗概如下：

头折

汉钟离与吕洞宾正欲去往瑶池赴会，恰逢金母使者金童来请。金童向二仙询问修行的道理与经过，二仙一一回答。然后吕洞宾先往瑶池，金童去回金母的话，汉钟离自云将引众仙同去赴会。

第二折

张果老、曹国舅先后上场自报家门，二仙相见，自云将赴蟠桃之会。

一群小孩围着蓝采和要钱买糖吃，蓝采和回答小孩子们有关钱的好处的提问，后遇见张果老与曹国舅，三仙同往赴会。

第三折

徐神翁、铁拐李先后上场自报家门，两仙见面后韩湘子也来到。三仙各自夸耀所携神物：花、药葫芦、铁拐杖。铁拐李又问韩湘子山中仙童仙女之事，韩湘子一一回答。

白居易、胡杲、吉敏三位地仙先上场，李真、郑据、卢真三地仙后上场，香山九老中的这六位神仙，皆往西池赴会。

第四折

香山九老先后到齐，同见金母，福、禄、寿三星及吕洞宾等上八洞神仙亦先后来到。金母问众仙人以何物上寿，吕洞宾云：“俺众仙将着仙桃去祝延上寿”，然后歌舞问答蟠桃的好处并赞赏蟠桃会之盛结束。³⁵

《瑶池会八仙庆寿》一剧叙述西王母以蟠桃宴请福、禄、寿三星以及上八洞神仙、香山九老，其故事内容本来就谈不上什么深刻的意义。剧中金童逐次请来各路神仙，这就算是《瑶池会八仙庆寿》一剧的主要情节了，可见其情节是多么平淡无味。为了把问题看得更加清楚，现在我们依据“四级细分法”，从“情节段落”到“戏剧事件”，再到“戏剧行动”“戏剧动作”，对该剧作深入地分析。由于该剧故事情节极其淡薄，我们采用比较简单的“三段法”，即把它分为“起始、中间、结束”三个段落部分，并且大致上以剧作的自然分析为基础。（参见图表 5《瑶池会八仙庆寿》情节“四级细分”示意图）。



图表 5 《瑶池会八仙庆寿》故事情节“四级细分”示意图

通过上图我们不难发现，《瑶池会八仙庆寿》除了自然开始自然结束之外，很难区分出

³⁵ 此剧梗概据古本戏曲丛刊编辑委员会编 1958 年 12 月上海商务书馆出版之《古本戏曲丛刊四集》（第 6 函第 40 册）中《脉望馆钞校本古今杂剧》所收的本子整理。

故事的“发展”与“高潮”阶段，因为其“戏剧事件”基本上就是各路神仙纷纷接到邀请，前往瑶池赴蟠桃宴，给“金母”贺寿。其他“戏剧事件”不多，或者就是赴会途中神仙们谈一些修行之理，抑或就是自嗨一番。

本文这里无意批评该剧情节之淡，而恰恰是要着重谈论这种情节之淡。《瑶池会八仙庆寿》这部作品的戏剧理论价值，就在于它给我们提供一个戏剧之所以被称为“戏剧”的典型案例。这就是，不论故事情节多么平淡无奇，只要有基本的情节线，那就可以被称为戏剧作品，而且这并非笔者一家之说，因为这早就成为历史的共识。《瑶池会八仙庆寿》，该剧就是被收录在古代“戏曲”作品集《古本戏曲丛刊四集》里的作品。

众神仙纷纷而来，虽然这种全剧中不断重复的“戏剧事件”与“戏剧行动”，只是为了串演各种表演，其本身几乎毫无欣赏价值，但我们却不能否认它是一条情节线，不能视该剧为联欢会，而应当视其为戏剧。尽管实际上该剧具有联欢会的气质，但毕竟戏剧的推动力不是节目主持人。或者说，至少在形式上，该剧是由戏剧角色的内在推动力推动着戏剧事件的发展的，尽管这种发展实际上几乎等同于原地踏步。何况，该剧的主要剧中人也是贯穿始终的，不像联欢会中各个歌舞节目中的人物关系是割裂状态的。

本文以为，戏剧理论、戏剧评论方面出现的种种偏差，很可能与我们对故事情节的理解模糊有关系。例如朱有燬另一典型的情节淡薄剧作《天香圃牡丹品》，日本学者青木正儿曾在其《中国近世戏曲史》一书中评此剧为“纯粹之歌舞剧”³⁶。“纯粹”一词究竟意味着什么呢？是说作品毫无故事情节吗？如果是这样，那么，也许在青木正儿眼里，“歌舞剧”就是完全没有故事情节的演出。不过，本文觉得，不能说《天香圃牡丹品》毫无故事情节，否则就不应该称其为“剧”。

我们不应该再有某某剧为“纯粹之歌舞剧”之类比较模糊而且似乎蕴含着某种自相矛盾的认识了。哪怕是情节再怎么淡化，只要有情节，就不能言其“纯粹”，就可以称其为“剧”，至少是形式上的戏剧；没有故事情节，连形式上的情节线都没有，那就不能勉为其难地称其为“剧”。

仔细分析，其实《天香圃牡丹品》情节线还是很明显的。该剧故事情节整理如下：

花旦四人上场，言时当春日，将要演熟乐艺以承应内中。正末引俦儿上场，自云为掌管园花教习乐艺的内臣，然后以七支曲子唱赞了宫中生活、内中景致。末与花旦相见，箫笛旦、琵琶旦、唱旦和舞旦依次表演乐艺，正末一一指导，后又嘱咐四花旦宫中承应须要用功练习乐艺。

净扮俦儿先上，花旦五人又上。正末上场以两首曲子分别唱赞园中景致，宫中快乐。正末看见花旦并问她们来园中之由，花旦称说因寻俦儿到此闲耍。花旦云牡丹将开，问正末何时设宴赏花，正末以歌作答。花旦又请正末讲了一大套牡丹花的栽种方法。花旦们歌舞一番，正末教导之。

付末上场，自云已派五位探子前去打探园中牡丹花开放的消息。探子们上场，付末与之问答牡丹花盛开时的颜色、体态、鸟虫觅芳以及人们设筵赏花等方面的情状。

正末上场，云今日设筵赏牡丹。付末念【满庭芳】词。色长上场，众人合乐用十五支曲子一一唱赞了宝楼台、庆天香、紫云芳等十五种牡丹名品。正末颂升平、庆富贵结束。³⁷

我们现在不妨也用“四级细分法”来分析一下。由于《天香圃牡丹品》故事情节极其简单，鲜有波澜，我们也采用“三段法”，即把它分为“起始、中间、结束”三个段落部分，并且大致上也以剧作的自然分析为基础。（参见图表 6 《天香圃牡丹品》故事情节“四级细

³⁶ （日）青木正儿《中国近世戏曲史》第 150 页，作家出版社 1958 年、月北京第 1 版。

³⁷ 朱有燬《天香圃牡丹品》杂剧的剧情概况是据吴梅辑录 1927 年上海涵芬楼影印的《奢摩他室曲丛》（第二集）所收的本子整理。

分”示意图)。



图表 6 《天香圃牡丹品》故事情节“四级细分”示意图

应该可以确定, 该剧的剧中人物是有着贯穿性的, 该剧各个“情节段落”的“戏剧事件”虽然具有强烈的原地重复性, 就是重复进行剧中人登场、歌舞、习舞等行动、动作, 却也毕竟都是在时间线中前进着。所以, 就像《瑶池会八仙庆寿》一剧中逐次请来各路神仙就算是其主要情节一样, 《天香圃牡丹品》肯定也是有自己的情节线的, 只不过, 这种情节线已经几乎完全沦为串演歌舞的手段, 其本身几乎彻底失去了欣赏的价值了。

前面提到的美国音乐剧《猫》, 为我们提供了国际例子。如果采用“四级细分法”来看《猫》, 其情节线索几乎一目了然。不论中间做了多少穿插变换, 《猫》中的“戏剧事件”, 基本上就是各色猫咪纷纷登场, 为“选秀”展示歌舞才艺, 这与中国古典戏剧作品《天香圃牡丹品》寻找借口表演歌舞的做法异曲同工。本文这里想要强调的是, 这些作品虽然目的很明确, 就是为了歌舞, 但情节线的存在又是不可否认的。

《猫》《颤栗》等外国作品的故事情节“四级细分法”思维导图, 就留给感兴趣有空闲之人去制作吧, 相信它们与中国作品的思维导图比较起来, 会相当有趣。

(八) 论非故事性“情节”的存在

值得我们高度重视的是, 戏剧不仅可以不以故事情节为灵魂, 世界戏剧史上, 甚至还有所谓“无情节”戏剧的存在。据说, 芭蕾舞剧中就有毫无文学性故事情节的剧目。

《仙女们》是芭蕾史上第一部无情节芭蕾舞, 开创了现代芭蕾的先河。在这部完全没有剧情的舞剧中, 艺术家为观众营造了一个梦幻般的仙境。全剧共包括四段独舞、一段双人舞和两段群舞。开幕时仙女们组成一幅优雅的静态图画。随后, 她们翩然起舞, 在森林池畔追逐一位年轻诗人, 把他带进一个个梦幻世界。舞剧音乐由肖邦的前奏曲、夜曲、圆舞曲和玛祖卡舞曲等七首乐曲组成。美妙的舞姿与动听的音乐天衣无缝地融为一体, 把人带入绮丽而炫目的天地。尤其令观众感到有趣的是, 当舞剧幕终时, 全体舞者都回到幕启时的静态姿势, 仿佛告诉大家:

所有这一切只是个美丽的梦！³⁸

“《仙女们》是芭蕾史上第一部无情节芭蕾舞，开创了现代芭蕾的先河。在这部完全没有剧情的舞剧中，艺术家为观众营造了一个梦幻般的仙境。”这种说法值得深思，既然“无情节”“完全没有剧情”，为何又称其为“舞剧”？难道“舞剧”真的可以“无情节”，真的可以“完全没有剧情”吗？

一部“无情节”甚至“完全没有剧情”的作品，它还能被称作“剧”吗？本文觉得，《仙女们》这部舞台作品的串联性的东西也还是有的，不过，这种串联物已经不再是文学性的故事情节了，它应该已经演变为某种心理情绪性的东西，否则，整场演出可能就彻底沦为联欢会性质的表演了。

也就是说，《仙女们》之所以还被称呼为“剧”，这主要是因为，应该有着一种类似于传统文学性故事情节的东西贯穿其中，只不过，这个类似物非常隐晦，似有似无，是音乐与舞蹈本身所暗示的人性、人心中某种晦涩难以言说的东西。如果非要说这种东西就是“情节”，那么，这种“情节”已经不是我们传统意义上所说的那种故事情节了，已经不是传统的文学性故事情节了。

……《仙女们》没有对故事情节的描述，……受福金的启发，这种纯粹以音乐所提示的情緒为依据，并遵循其旋律、节奏、和声等的变化来设计的无情节“音乐芭蕾”，在 20 世纪 30 年代之后风靡了欧美。³⁹

采用故事情节“四级细分法”来看《仙女们》，我们发现，该剧一个突出的现象是，它根本就谈不上有什么“戏剧事件”。虽然可以说它的一系列一系列的“戏剧动作”，即芭蕾舞动作，确实构成了一个又一个的有着一定长度的“戏剧行动”，比如一段群舞或者一段独舞，然而，我们却很难梳理出它的具体的“戏剧事件”。这也就是说，该剧戏剧动作、戏剧行动虽然非常多，但没有能够构成可以被我们称为“戏剧事件”的东西。没有“戏剧事件”，又何谈戏剧故事呢？

不仅没有具体的“戏剧事件”，《仙女们》中的人物也不具体，无法判断人物之间的关系。他们似乎连姓名都没有，我们只能通过该剧的布景，约略地了解到剧中人物应该在森林中的某处，但无法判断其具体的“规定情境”。总之，相对于传统的戏剧作品而言，《仙女们》中的人物是抽象的，虽然也是有血有肉，但看不出人物之间的社会关系。

《仙女们》是一部孤立的作品吗？也不是，它甚至于开辟了“无情节”芭蕾的潮流。以美国舞蹈家巴兰钦为代表的所谓“交响芭蕾”，就是这股潮流的产物。

交响芭蕾顾名思义是结合了交响音乐的创作形式，从而体现了舞蹈的规律和形态，为了实现音乐和舞蹈上的共同统一，舞蹈形式更倾向于交响曲乐章的表示，和传统的讲述戏剧情节的方式不同，更多的在于是体现舞蹈所蕴含的感情，表现舞者丰富的内心情感，以此来体现出舞者的行动和情感表达。⁴⁰

搞一场大约两个多小时的大型演出，而且想要让演出具有整体性，而非联欢会性质的一堆单个节目的“散演”，这就需要一种贯穿全局的东西，文学性的故事情节线索很自然地会成为首选。这一点，应该就是所谓“戏剧芭蕾”早于“交响芭蕾”的原因吧。然而，难道只

³⁸ 龙飞、福金和他的《仙女们》[J].党政论坛(干部文摘),2015,(07):42.

³⁹ 蒋树栋.《仙女》与《仙女们》的继承与创新[J].艺术教育,2013,(07):107.

⁴⁰ 张一凡.水乳交融的音乐与舞蹈——试论乔治·巴兰钦的交响芭蕾[J].艺术大观,2020,(04):53.

有文学性的故事线条才能串起一场大型演出？难道就没有别的什么东西可以串起一场大型演出？其实，交响乐就是一种大型演出，这种分乐章进行的大型作品，其各个乐章，也就相当于戏剧的各个“情节段落”。这也就是说，大型交响乐，因为其庞大，它也内在的需要被一种在时间线中流动的东西串联为一个整体，只不过，这种串联物不像文学性故事情节线那样清晰、明确，而是某种情绪性的存在，就像磨玻璃镜子中看人，比较模糊而已。现在，艺术家们几经周折，终于发现，运用交响乐的结构方法，甚至于直接套用交响乐，也可以串联起舞蹈，于是，“交响芭蕾”诞生了。

“交响芭蕾”，它还是在与“戏剧芭蕾”的比照中诞生的，后者有着比较明确的文学性故事情节线。

第一部有影响的交响芭蕾是格里戈罗维奇排演的舞剧《宝石花》。当时前苏联的戏剧芭蕾日趋衰落。舞剧《宝石花》的出现，突破了戏剧芭蕾以哑剧和情节舞为主，用哑剧叙事，舞蹈抒情只作为一种陪衬和穿插的艺术表现形式，用舞蹈特别是交响舞蹈为主要表现手段，塑造形象，展示主题思想，即使有哑剧，也使其成为舞蹈中的一个有机的组成部分，贯之以音乐的旋律和节奏，使其舞蹈化，从而也使交响芭蕾主张艺术的真实，假定虚拟，神似写意，尊重情感逻辑的审美特征得以体现。⁴¹

“交响芭蕾”的出现，意味着舞蹈并不见得一定要依附于文学性的故事情节，舞蹈与故事情节并非天生的一对，她还可以嫁给交响乐，甚至成为交响乐的主导。

那么，现在，理论界不该回避的问题又来了。对于这些“无情节”的作品，我们把它们排除出“戏剧”范畴之外，还是继续把它们留在“戏剧”概念之内呢？按照传统的戏剧概念，确实没有故事情节，连最起码的“情节线”都没有的所谓“戏剧”，已经不应该称其为“剧”了。然而，通过上面的一些引文我们发现，它们还是被称呼为“剧”。上述几条引文中，实际上就是把“芭蕾史上第一部无情节芭蕾舞”《仙女们》以及“第一部有影响的交响芭蕾”《宝石花》都视为“剧”了，如此做法倘若得到学术界的公认，那么，戏剧的概念就应该扩大了。甚至，戏剧“情节”的定义也需要做一些调整了。

本文限于篇幅，对此问题难有更多的论述。不过，本文有如下几点认识想要强调一下。其一，不仅文学性的故事情节可以串联歌舞，某种模模糊糊的情绪性的东西，类似于文学性故事情节线的东西，只要它能够在时间线中展开，它也可以把散落的歌舞表演串演成为大型演出。其二，如果视“无情节”的芭蕾作品为“剧”，那就意味着，故事情节不仅不一定就是戏剧的灵魂，它甚至在戏剧作品中可以完全不存在。也就是说，以一种极端的状态，“交响芭蕾”证明了本文“不以故事情节为灵魂的戏剧”这一概念的成立。

不过，话说回来，把“无情节”的《仙女们》以及“交响芭蕾”《宝石花》归入戏剧范畴，尽管这样做对本文的基本观点非常有利，但是，笔者却并不敢为之庆幸。至少，这些新事物与传统的戏剧作品应该有所区分，理论界应该对此有所作为。

大型舞台演出有一种整体化的倾向，这种整体化也确实需要一条串联性的主线，但这条主线是不是只能是故事情节，只能是文学性的故事线条，这一点就值得探究了。另外，对于其他类型的可以成为大型演出之串联线的东西的探索，应该也是非常具有前瞻性意义，应该也是非常具有探索性价值的。

本文现在有一个并不成熟的想法，那就是，希望尽快地给“无情节”芭蕾以及“交响芭蕾”进行理论上的定性。在正式的理论上的定性之前，如果让我翻译的话，如果翻译成“交响芭蕾”大家依然不太满意的话，我宁愿暂时把它们翻译成“芭蕾舞戏”，而不是多少有点把“剧”字当成无所不包的大箩筐似的，把它们翻译成“芭蕾舞剧”。因为这个“戏”字，

⁴¹ 晏辉.闲话交响芭蕾[J].理论与创作,1997,(02):49.

至少比“剧”字少了许多传统故事情节的味道。

（九）结束语

1. 错误戏剧观念的危害

把一切戏剧类型都归结为“以故事情节为灵魂”的做法，其最大的危害之一，就是抹杀、无视了世界各民族传统文化的特殊本质。中国戏曲就是如此，中华古典戏剧不能用王国维的“以歌舞演故事”这个定义来涵盖，不能用亚里士多德以来形成的故事情节就是戏剧之魂这一观念来涵盖。

中国的传统戏剧，她存在着有别于世界其他戏剧类型的独特的民族性特征，有其土生土长的独特的艺术魅力，有着强烈的民族文化个性，这值得戏剧界同仁进一步地研究。不论从弘扬民族文化的角度考虑，还是从世界多元文化交流共存的角度考虑，我们都应该进一步深入研究。

中国戏曲之所以出现了长达百年的概念偏差，我相信大家应该已经有所理解了，那就是由于存在着一个有些偏差的全球戏剧文化大背景。2000 多年前，亚里士多德说的关于故事情节是悲剧的灵魂的那句话，大家太迷信太执着了。尽管亚里士多德之后，又出现了那么多新的剧种，但是我们并没有从理论上来进行归纳，仍然迷迷糊糊地以为一切戏剧都像古希腊悲剧一样，是以故事情节为主的。

所以说，如果我们早早地就对戏剧进行“二分法”归纳，按照故事情节的浓淡程度，把世界戏剧分成“以故事为主”和“不以故事为主”两大类，我们就能避免很多的麻烦，至少不至于导致一个民族误解了他们自己的戏剧上百年。

也千万不要以为这只是一种小小的误解，不要以为这种概念问题都是些纯粹理论界的事情，不要以为理论与现实无关。实际上，王国维的戏剧定义已经给中国戏曲造成了非常大的伤害了，这就集中地体现在用话剧导演来排演戏曲作品这个问题上。

近年来，话剧导演常常被用来指导戏曲的创作，本人以为，这就是深受王国维错误戏曲定义之害的一种体现。几年前，本人自费去中国戏曲学院开会，当时我就听到不止一位京剧演员，呼吁“绝不能容忍话剧导演再来导演京剧了”。我记得应该没有听错，好像他们中间还有京剧团团团长级别的人物。

为什么长期以来，有些人觉得用话剧导演去导演戏曲理所当然？这就是受到了王国维戏曲定义的影响呀，王维的戏曲定义实质上就是把中国传统戏剧，把京剧、黄梅戏等等剧种，本质上当成话剧来看待了，把黄梅戏和京剧都看成以故事为主导的了。

话剧当然是以故事为主导，现在既然认为戏曲也是以故事为主导的，那就自然而然会觉得，觉得用话剧导演来导京剧、黄梅戏也可以。但实际上这是不行的，是非常有害的。黄梅戏、京剧不是以故事为主导的，所以呢，用话剧导演去导演戏曲，其排演过程中肯定要出这样那样的问题，其中最直接的一个结果，就是把中国的戏曲话剧化了。

中国戏曲，中国的传统戏剧，已经不知不觉地被话剧化了 100 多年了。这样搞下去，中国传统戏剧的民族性特色就没有了，就不知不觉地丧失了自己的民族性格了。所以，不要以为本人这里的呼吁就只是一个干瘪瘪的定义问题，不要觉得本人打算给中国传统戏剧一个“乐剧”或者“乐舞剧”的学名多此一举。实际上，这牵涉到整个中国戏曲的继承与发展的的问题。这个问题不搞好，那就不是简单的名不正言不顺的问题，而是整个中国传统戏剧的本质都要被不适当地改变了。

认真地回头看一看，看看中国传统戏剧 100 多年来走过的道路，你恐怕都不怎么认

识中国传统戏剧了。

2. 正确戏剧观念的意义

本文窃以为，“不以故事情节为灵魂的戏剧”，这一概念的提出有着重大的史论意义。例如，关于中国古典戏剧的诞生时期这一问题，历史上就有争议，有人认为中国戏曲在汉代就产生了，有人认为要等到宋元时代。这种诞生时间上面的争议，其实也是纠结于故事情节问题的结果。那么，现在，我们依据故事情节是否为一部戏剧作品的灵魂，把世界戏剧分成两大类，我觉得问题解决起来就容易得多。因为，如果我们认定《东海黄公》就是一部有着淡淡的故事情节意味的汉代作品的话，我们应该可以说，至少“不以故事情节为灵魂的戏剧”，在汉代就已经产生了。

本文还觉得，“不以故事情节为灵魂的戏剧”这一概念的提出，应该还有它的创作实践方面的意义，因为它从理论上解放了歌剧、舞剧、歌舞剧等等剧种的艺术地位，把它们从故事情节的千年束缚下，把它们从故事情节的残酷统治与压迫下解放了出来。从此以后，那些歌剧、舞剧、歌舞剧的创作者们，那些贝多芬们，那些莫扎特们，那些普契尼们，还有那些《天鹅湖》等等芭蕾舞剧的创作者们，在戏剧的舞台上，他们可以放心大胆地追求他们的音乐与舞蹈之梦了。

中国广大的戏曲演员们，也可以对着某些错误观念所强加给他们的话剧导演，理直气壮地说一声“不”了。

作者简介

钱久元（1966.5.5—），男，汉族，安徽长丰县人，上海戏剧学院戏剧戏曲学博士毕业，副教授，戏剧文化研究方向。现任教于安徽艺术学院戏剧学院。

Biography of the Author

Qian Jiuyuan (born May 5, 1966), male, Han nationality, from Changfeng County, Anhui Province. He obtained a doctoral degree in Drama and Traditional Chinese Opera from Shanghai Theatre Academy, is an associate professor, and specializes in the research direction of drama culturology. He is currently teaching at the School of Drama, Anhui University of Arts.