

戏剧是一门古老的综合性艺术，在不同文化中都有悠久的传统。但是，关于戏剧的理论反思似乎没有跟上节拍，而且相关理论也不太发达。尽管在古希腊时期柏拉图就对戏剧进行了评论，亚里士多德的《诗学》也专门研究了悲剧，但是他们的研究还很难称得上真正的戏剧研究，因为他们的研究对象与其说是戏剧，不如说是文学。中国先秦时期的一些讨论礼乐的文献，其中也有不少内容与戏剧有关，但也不是专门针对戏剧的讨论。戏剧的综合性，从一方面来说是它的优势，其他艺术形式都可以在其中找到渊源；另一方面也是它的劣势，容易被其他艺术形式遮蔽自己的特征，或者被理解与其他艺术形式的简单相加。戏剧的综合性带来的自身遮蔽，也许是 18 世纪欧洲美学家在确立现代艺术系统时最初没有将它归入其中的原因，同时也是 20 世纪的艺术哲学较少关注戏剧的原因。<sup>1</sup>汉密尔顿（James Hamilton）指出：“尽管戏剧演出作为一套实践有古老的历史，对于广义的分析传统中哲学检验来说，它还是一个相对较新的科目。在 1990 年代中期以前，并没有太多针对它的研究成果。有关戏剧表演的研究显得零碎和分散。不过，最近十多年来，情况有所改观。”<sup>2</sup>对于有关戏剧的哲学思考不太发达的原因，伍德拉夫（Paul Woodruff）做了这样的解释：“对于欧洲文化来说，艺术哲学始于柏拉图对戏剧的批评和亚里士多德对悲剧的论述；不过，现代对于艺术的哲学讨论已经不太指向戏剧，有关戏剧的哲学讨论淹没在文学和虚构等更宽泛的主题之下，”最近又被新兴的对电影的兴趣所遮蔽。”<sup>3</sup>伍德拉夫的解释，从一个侧面透露了戏剧理论在西方美学中的尴尬局面。前有文学理论的围追，后有电影理论的阻截，夹缝之中的戏剧理论面临实际的生存困境。但是，正因为意识到与文学和电影的区别，戏剧理论才开始真正明确自己的对象，有关戏剧的真正的哲学思考才能有的放矢。汉密尔顿所观察到的近年来戏剧理论研究的改观，在很大程度上得益于对于戏剧独特特征的认识。不过，中国古典美学中关于戏曲的思考，在某种程度上触及这个问题。戏剧究竟是什么？除了音乐、舞蹈、美术、文学等等之外，还有什么专属于戏剧？这是今天的戏剧理论着重思考的问题，也是一个很好的展开中西美学对话的话题。

## 一、戏剧的要素

与其他艺术形式相比，戏剧在中国的起源不算太早。王国维在《宋元戏曲考》一书的“余论”中对中国戏剧的定型过程做了这样的总结：“……我国戏剧，汉魏以来，与百戏合，至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种；宋时滑稽戏尤盛，又渐藉歌舞以缘饰故事；于是向之歌舞戏，不以歌舞为主，而以故事为主，至元杂剧出而体制遂定。”<sup>4</sup>既然元杂剧被视为戏剧的完备体制，因此将它视为中国戏剧之诞生也不为过。从文学样式的流变角度来看，将戏剧视为元代的产物也顺理成章。王国维在该书的序中开篇写道：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉

<sup>1</sup> 对于其他艺术对戏剧本身的遮蔽，朗格（Susanne Langer, 1895-1982）有比较清醒的认识，她说：“在我们对戏剧进行思考的过程中，最大的危险可能就在于它与其它所有艺术的标准题材所发生的那种自由联系。人们如此习惯于根据各种艺术特有媒介为它们下定义，以致剧场中使用了颜料，人们就把它的产品列为‘画家的艺术’；布景需要建筑材料，人们就把布景设计者称为建筑师。因此戏剧往往被人看作是由几种或多种艺术综合而成的艺术，以致戏剧作为一项伟大的、独立的艺术所享有的自主权利和尊严常常受到威胁。”（见朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京：中国社会科学出版社，1988 年，371 页。）

<sup>2</sup> James R. Hamilton, “Theater,” in *The Routledge Companion to Aesthetics*, third edition, eds. Berys Gaut and Dominic Lopes (New York: Routledge, 2013), p.543.

<sup>3</sup> Paul Woodruff, “Theater,” in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (New York: Oxford University Press, 2013), p.595.

<sup>4</sup> 王国维：《王国维文集》第一卷，北京：中国文史出版社，1997 年，413 页。

之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”<sup>5</sup>当然，这并不是说到了元代就没有诗词了，而是说代表元代这个时代的文学不再是诗词，而是戏剧。

不过，王国维的考证还有两点值得注意。一点是，他从上古开始将戏剧的历史，将上古巫觋的歌舞和春秋俳优的调戏视为戏剧的萌芽。另一点是，歌舞和调戏向戏剧发展的关键是演故事。他断定“合歌舞以演一事者，实始于北齐”。<sup>6</sup>他推断这有可能是受外国戏剧影响的结果。他说：“盖魏齐周三朝，皆以外族入主中国，其与西域诸国，交通频繁，龟兹、天竺、康国、安国等乐，皆于此时入中国；而龟兹乐则自隋唐以来，相承用之，以迄于今。此时外国戏剧，当与之俱入中国。”<sup>7</sup>我列出这两点是想说明，不仅中国戏剧在发展变化，其中包括外来文化的影响导致的变化；而且戏剧观念也在发生变化。王国维认为中国戏剧到了元杂剧才在体制上完备起来，这与他对戏剧的看法不无关系。

王国维的戏剧观可能受到西方美学的影响。按照欧洲的戏剧观念，元杂剧可以算得上标准的戏剧。但是，如果按照中国传统的戏剧观念，将巫觋歌舞和俳优调戏纳入戏剧的范围也未尝不可。印度人对戏剧的理解又有所不同。比如，朗格就观察到印度戏剧更重视文学性，因为印度戏剧源于史诗。在印度美学家看来，“戏剧就是伴随有某些姿势，有时伴有舞蹈动作的诗歌朗诵。……印度美学家把戏剧看作文学，而且根据文学标准对它进行评价。”<sup>8</sup>我们依稀可以看到，古代中国、印度、希腊，对戏剧的理解不尽相同。采用不同的戏剧观，对戏剧发展的历史会有不同的认识。不过，随着现代性由欧洲向其他文化的蔓延，欧洲的戏剧观念逐渐取得了主导地位。这也是一个不得不承认的事实。

欧洲人关于戏剧的认识，深受亚里士多德的影响，他对悲剧做了一个这样的界定：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”<sup>9</sup>在亚里士多德的这个界定中，有几个因素比较重要：悲剧的核心对象是行动，主要媒介是语言，基本方法是摹仿，情感是怜悯和恐惧。亚里士多德特别强调的行动，在中国和印度戏剧理论中都不太突出。

王国维在整理中国戏剧史时，也依据了一种戏剧观念。他的这段文字也可以称得上是对戏剧的定义：“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”<sup>10</sup>这段文字包含戏剧的四个要素：言语、动作、歌唱和故事。这四个要素已经涵盖了戏剧的大部分内容。王国维没有明说他的戏剧观念的来源，它有可能是他从戏剧实践中总结出来的，也有可能是通过对以往戏剧理论的研究得出来的，还有可能是从西方戏剧思想中借鉴过来的。

王国维提到的四个要素，实际上涉及四种艺术门类或者艺术形式，即与言语相应的诗歌、与动作相应的舞蹈、与歌唱相应的音乐和与故事相应的小说。不管王国维的这个概括源自何处，对于这四个要素或者四种艺术形式的分别研究，在中国古典美学中可谓源远流长，并且产生了丰富的文本。但是，将这四个要素统一起来思考并不多见，而且出现的时代也晚近了许多。

之所以较晚才出现兼顾戏剧诸要素的思考，其中的原因也许与缺乏记录戏剧的技术有关。明代何良俊（1506-1573）在《曲论》中就有这样的感叹：“古乐之亡久矣，虽音律亦

<sup>5</sup> 王国维：《王国维文集》第一卷，307页。

<sup>6</sup> 王国维：《王国维文集》第一卷，312页。

<sup>7</sup> 王国维：《王国维文集》第一卷，312-313页。

<sup>8</sup> 朗格：《情感与形式》，371-372页。

<sup>9</sup> 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，上海：上海人民出版社，2005年，30页。这里的“亚里士多德”即“亚里士多德”。

<sup>10</sup> 王国维：《王国维文集》第一卷，334页。

不传。今所存者惟词曲，亦只是淫哇之声。”<sup>11</sup>在缺乏记录技术的条件下，对于已经演过的剧目，除了其中的文字部分可以保存之外，其他的均无法保存。由此，我们就不难理解，为什么有关戏剧的研究，大多表现为有关剧本的文学研究。

关于剧本的文学研究，涉及戏剧中的诗歌和小说这两个要素，无法触及音乐和舞蹈部分。当然，借助音乐和舞蹈的符号记谱或文字记述，我们可以想象音乐和舞蹈的情形。但是，即使记谱系统非常完善，我们也无法体会音乐和舞蹈本身，因为记录的音乐和舞蹈与表演的音乐和舞蹈之间仍然存在巨大的差距。在现代录像技术发明之前，我们无法将戏剧作为整体来保存，对于作为整体的戏剧的反思自然就相对少见。有了现代录像技术之后，有关戏剧的研究也没有获得明显的改观，因为这种技术不仅可以被动地记录戏剧，而且可以被创造性地运用于新的艺术形式即电影之中。正因为如此，伍德拉夫慨叹新兴的电影研究的兴趣，遮蔽了本来就不发达的戏剧研究。

## 二、对戏剧本体的意识

有一种情况，可以弥补因记录技术的缺失而造成的缺陷。一个熟悉戏剧的所有环节或要素的人，可以用他的记忆来替代记录技术，在想象中将戏剧呈现为整体。在缺乏记录技术的条件下，也许只有这种通晓戏剧各个环节的专家，才能将戏剧作为整体来思考。明末清初的李渔（1611-1680）就是一位这样的专家，他对戏剧的论述不仅可以覆盖戏剧的各位要素，更重要的是他能够从戏剧整体的角度来检视这些要素。换句话说，他对戏剧与诗歌、音乐、舞蹈、小说等等之间的本体论差异有清醒的认识。在李渔心目中，有一个相对独立的戏剧。这个独立的戏剧要素整体，会影响构成整体的诸部分，因此它不是戏剧诸要素的简单相加，而是戏剧艺术的灵魂。<sup>12</sup>对相对独立的戏剧的意识，也就是对戏剧本体的意识。

在《闲情偶记》中，李渔明确将剧本与演出区分开来，并且将演出视为剧本的目的。他说：“填词之设，专为登场；登场之道，盖亦难言之矣。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。”<sup>13</sup>好的剧本没有好的表演，好的演员如果没有好的指导，无异于一大灾难。从这段文字中，能够感觉到李渔将登场也即是舞台演出视为戏剧的核心。李渔关于戏剧的其他论述，与他对于戏剧的这种独特的本体论地位的认识密切相关。

由于认识到戏剧在根本上是一种表演艺术，李渔特别强调戏剧与文学的区别：“曲文之词采，与诗文之词采虽但不同，且要判然相反。何也？诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明；词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言，凡读传奇而有令人费解，或初阅不见其佳，深思而后得其意之所在者，便非绝妙好词。”<sup>14</sup>我们容易将这段文字理解为李渔在强调戏剧的通俗性。但是，需要注意的是，李渔之所以强调戏剧的通俗性，并不完全是因为他的个人偏爱，而是源于他对戏剧本质的认识。在剧场上演的戏剧，是在实际时间中进行的艺术，观众需要同步体验戏剧的内容，它不像诗文那样，可以反复涵咏体会，因此戏剧中的文字必须初阅就见其佳，观众无暇深思而后得其意。除此之外，李渔还从观众构成的角度，对戏剧的通俗性做出辩护：“传奇不比文章，文章做与读书人看，故不怪其深，戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书人之妇人小儿同看，故贵浅不贵深。”<sup>15</sup>用今天的话来说，戏剧是大众艺术，是演给众人看的。它不像绘画或诗词，多用于个人涵咏和把

<sup>11</sup> 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》第四册，北京：中国戏剧出版社，1982年，第5页。

<sup>12</sup> 关于李渔的戏剧理论的分析，参见拙文《李渔的戏剧理论：一种温和的道德主义》，即将发表于《东西方哲学》第66卷，第1期（Peng Feng, “Li Yu’s Theory of Drama: A Moderate Moralism,” *Philosophy East and West*, vol.66, no.1 [2016]）。

<sup>13</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，杭州：浙江古籍出版社，1991年，66页。

<sup>14</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，17页。

<sup>15</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，24页。

玩。这不是说戏剧不可以为个人演出，甚至在没有观众的情况下演出，而是考虑到戏剧的起源和围绕它逐渐形成的习惯，为众人演出成了它的常态。古希腊悲剧起源于酒神节的庆典活动，通常是全体公民都参与的活动。正因为如此，一些西方戏剧理论家特别重视戏剧的集会特征，甚至开始研究现代体育运动与戏剧的关联。<sup>16</sup> 中国戏剧也跟大众娱乐密切相关。观众的反响参与戏剧整体的气氛的营造之中，构成戏剧令人神往的灵韵。这就是中国戏剧理论家所强调的“热”。所谓“热”并不是指场面的热闹，而是指观众的热情。李渔在谈到戏剧的冷热时曾经指出：“今人之所尚，时优之所习，皆在热闹二字；冷静之词，文雅之曲，皆其深恶而痛绝者也。然戏文太冷，词曲太雅，原足令人生倦，此作者自取厌弃，非人有心置之也。然尽有外貌似冷而中藏极热，文章极雅而情事近俗者，何难稍加润色，播入管弦？乃不问短长，一概以冷落弃之，则难服才人之心矣。予谓传奇无冷热，只怕不合人情。如其离合悲欢，皆为人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒发冲冠，能使人惊魂欲绝，即使鼓板不动，场上寂然，而观者叫绝之声，反能震天动地。是以人口代鼓乐，赞叹为战争，较之满场杀伐，钲鼓雷鸣而人心不动，反欲掩耳避喧者为何如？岂非冷中之热，胜于热中之冷；俗中之雅，逊于雅中之俗乎哉？”<sup>17</sup>

李渔不仅从观剧经验与阅读经验的区别，而且从演剧演员与阅读读者之间的不同，来论证他对戏剧的通俗性的要求。换句话说，李渔是因为认识到戏剧与文学之间的本体论差异，而做出戏剧的通俗性的要求的。李渔承认，剧本既可以作为文学作品来阅读，也可以作为戏剧作品来演出。同样的作品，从文学和戏剧两种不同的角度来看，会得出相当不同的结果：“圣叹所评，乃文人把玩之《西厢》，非优人搬弄之《西厢》也。文字之三昧，圣叹已得之；优人搬弄之《西厢》，圣叹犹有待焉。”<sup>18</sup> 作为戏剧家的李渔，支持的是优人搬弄，而不是文人把玩。但是，李渔自己也是文人，他也熟谙文人的把玩。正因为李渔的多重身份，让他能够清晰地认识到优人搬弄之《西厢》与文人把玩之《西厢》之间的区别。

对于戏剧的新奇性要求，李渔也是从它的本体的角度进行来辩护：“‘人惟求旧，物惟求新。’新也者，天下事物之美称也。而文章一道，较之他物，犹加倍焉。嘎嘎乎陈言务去，求新之谓也。至于填词一道，较之诗赋古文，又加倍焉。非特前人所作，于今为旧，即出我一人之手，今之视昨亦有间焉。昨已见而今未见也，知未见之为新，即知己见之位旧矣。古人呼剧本为‘传奇’者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名，可见非奇不传。”<sup>19</sup> 在辩护戏剧的通俗性时，李渔着重强调的是戏剧与文学之间的本体论差异。在辩护戏剧的新奇性时，他着重区别的是戏剧与音乐。李渔说：“吾每观旧剧，一则以喜，一则以惧。喜则喜其音节不乖，耳中免生芒刺，惧则惧其情事太熟，眼角如悬赘疣。”<sup>20</sup> 人们能够欣赏熟悉的音乐，但却不能容忍老套的情节。李渔在辩护戏剧追求新奇时，也不是从个人的趣味出发，而是从一般的观剧经验出发，尤其是从故事与音乐之间的区别出发。“戏法无真假，戏文无工拙，只是使人想不到，猜不着，便是好戏法，好戏文。”<sup>21</sup> 李渔对故事的新奇性的推崇，在中国戏剧理论史上。

李渔还从戏剧本体的角度，辩护了它的虚构性：“予向梓传奇，尝埒誓词于首，其略云：加生旦以美名，原非市恩于有托；抹净丑以花面，亦属调笑于无心；凡以点缀词场，使不岑寂而已。但虑七情之内，无境不生，六合之中，何所不有，幻设一事，即有一事之偶同；乔命一名，即有一名之巧合；焉知不以无基之楼阁，认为有样之葫芦？是用沥血鸣神，剖心告

<sup>16</sup> 参见 Karl Raitz ed., *The Theater of Sport* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995); Stephen Mumford, *Watching Sport: Aesthetics, Ethics and Emotion* (New York: Routledge, 2013)。

<sup>17</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，69 页。

<sup>18</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，65 页。

<sup>19</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，第 9 页。

<sup>20</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，70 页。

<sup>21</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，63 页。

世，倘有一毫所指，甘为三世之暗。”<sup>22</sup> 值得注意的是，李渔辩护戏剧的虚构性，并不是为怪力乱神进入戏剧，而是为戏剧采用现实题材铺平道路。只有将戏剧在整体上视为虚构，才能毫无挂碍地将现实题材纳入戏剧之中，而无需顾虑因对现实有所指示或影射而引发纠纷。换句话说，只有明确戏剧在总体上是虚构的，才不用担心它与现实重合。李渔在戏剧与现实之间做出的这种区分，是一种本体论上的区分。戏剧与现实是完全不同的两码事。即使戏剧内容与现实重合，戏剧也是虚构的、非真实的。反过来说，即使现实与戏剧重合，现实也不是戏剧，不是艺术作品。有了这种明确的本体论区分之后，剧作家们就不用担心跟现实的关联而选择古装戏了。

李渔在辩护戏剧的通俗性、新异性和虚拟性等特征时，采取的策略是将戏剧与文学、音乐、现实生活等可能与戏剧发生关联的因素区别开来。戏剧就是戏剧，而不是文学、音乐和现实生活。我们不能用看待文学、音乐和现实生活的眼观来看待戏剧。这是一种明确的关于戏剧的本体意识。李渔已经有了明确的戏剧本体意识，但是戏剧究竟是什么呢？李渔对此并没有给出明确的答案。

### 三、剧本与表演

由于戏剧的综合性特征，给戏剧下一个严格的定义是非常困难的，正如伍德拉夫所言：“戏剧真是一种离散的艺术形式；它没有自己专有的媒介，它能够以如此不同的方式运作，以至于特别藐视中规中矩的概括。”<sup>23</sup> 或许我们可以仿照古德曼，只是列举出戏剧的征候，而不是给它下一个定义。拥有一个或多个征候，就是戏剧。如果连一个征候都没有，就可以说它不是戏剧。

几乎所有的当代戏剧理论家都强调戏剧是一种表演艺术，而且突出了表演本身的价值。表演不再被视为只是剧本的具体化或者外化，或者被视为传达剧作家思想的一种工具。表演具有自己独立的价值。换句话说，戏剧理论由从传统的剧本中心向现代的表演中心转向的趋势。不过，问题是，戏剧是一种表演，但不是所有表演都是戏剧。比如，某些音乐作品也是表演，但音乐表演不是戏剧。某物舞蹈作品也是表演，但舞蹈表演不是戏剧。某些行为艺术也是表演，但行为艺术不是戏剧。甚至某些体育项目也是表演，但体育项目不是戏剧。

从表演的角度来说，戏剧是一种二级艺术，存在剧本与表演的区别。就像音乐和舞蹈一样，存在谱子与表演的区别。现在的问题是，同为表演艺术，戏剧与音乐和舞蹈之间，究竟存在什么区别？

李渔承认戏剧既可以成为文人把玩的对象，也可以成为优人搬弄的对象，这从一个方面已经将戏剧与音乐和舞蹈区别开来了。我们可以像文人一样去阅读剧本，从中获得审美享受。阅读剧本具有的价值，可以不依赖于观看表演。有些剧本甚至有可能只是为阅读创作的。但是，乐谱和舞谱的欣赏价值，就明显要低于剧本。几乎没有人只为谱子去创作音乐和舞蹈。熟谙乐谱的人，可以通过乐谱读出音乐，进行音乐欣赏，但这绝不是普遍现象。乐谱较难阅读，即使对于专家也是如此。这不是说乐谱没有成功地表达音乐，而是说乐谱表达的音乐有可能超出了阅读理解的范围。借助乐谱，也许我们不难想象音乐的旋律；但是如果遇到结构复杂的和声，在想象中重建它们就有较大的难度。即使我们能够凭借乐谱在想象中将音乐建构起来，它与我们聆听到了音乐仍然相隔有距。想象的音乐与聆听的音乐是非常不同的两码事。

但是，这并不是乐谱的缺点。发明乐谱的目的，并不是让我们阅读它，而是让我们演奏它。乐谱类似于指令，通过对它的遵从，我们演奏出音乐。指令本身并不具有欣赏价值，具

---

<sup>22</sup> 李渔：《李渔全集》第三卷，第7页。

<sup>23</sup> Paul Wooderuff, "Theater," p.596.

有欣赏价值的是根据它演奏出来的音乐。指令的目的或者价值，不在它本身，而在于对它的服从。就乐谱作为指令来说，它非常完美地发挥了它的功能。乐谱对于演奏或演唱的约束力，远胜于剧本对于表演的约束力。严格说来，音乐演奏或演唱不允许改动哪怕一个音符；但是对于词语、句子乃至段落的变化，在戏剧排演中是家常便饭。这不是因为作曲家比剧作家更加敬业，在谱写乐谱时对于演奏或演唱做了更加详细的指令；也不是因为音乐指挥家比戏剧导演更加尊重创作者，在解释乐谱时尽力遵从它的指令；而是因为乐谱和剧本采用的是两种完全不同的符号系统。乐谱采用的是记谱系统，剧本采用的是语言系统。根据古德曼（Nelson Goodman, 1906-1998）的研究，记谱语言是精确语言，既没有句法密度，也没有语义密度。所谓密度，是对可区分性的一种描述。在一个符号系统中，如果两个最小的相邻字符中间可以加入另一个字符，这个符号系统在句法上就是密集的。比如，如果在 1 与 2 之间可以加入 1.5，在 1 与 1.5 之间可以加入 1.25，以至于无穷，这个系统就是在句法上密集的系统。如果在 1 与 2 之间不能加入任何东西，这个系统在句法上就是有穷区分或者清晰表达的，因而是没有密度的。句法有有无密度的区分，语义也有有无密度的区分。如果一个字符只有一个记号，没有任何一个记号属于一个以上的字符，这个符号系统就没有语义密度。如果一个记号可以代表两个字符，这个符号系统就具有语义密度。绘画使用的是既有句法密度又有语义密度的符号表达方式，乐谱使用的是既无句法密度又无语义密度的符号表达方式，剧本使用的是没有句法密度而有语义密度的符号表达方式。剧本使用的日常语言，虽然在句法上是有穷可分的，因而是没有密度的，但是由于存在一词多义的现象，因此它在语义上是有密度的。从理论上讲，对于彻底密集的绘画来说，可以允许各种解释；对于彻底清晰的乐谱来说，只能允许一种解释；对于句法无密度而语义有密度的剧本来说，它的解释空间就介于绘画与音乐之间。就剧本的解释空间介于彻底密集的绘画与彻底清晰的乐谱之间，我们可以说它是半密集半清晰的。彻底密集的绘画是一级艺术，没有关于绘画的演奏或表演，任何对于绘画的复制，不管它有多么精准，都只能是赝品。彻底清晰的音乐和半清晰半密集的戏剧是二级艺术，可以有演奏或表演。就同为二级艺术来说，音乐与戏剧又有不同。彻底清晰的乐谱，除了指示演奏之外，自身没有意义。半清晰半密集的剧本，除了指示表演之外，自身还有意义，它还可以作为文学作品被阅读。通过这种符号学的分析，我们能够找到剧本与乐谱之间的相似与不同。戏剧导演对待剧本的态度与音乐指挥对待乐谱的态度之所以不同，原因在于剧本使用的符号表达方式不同于乐谱使用的符号表达方式。

当然，也有极端的例子。音乐也有不遵从乐谱指令的演奏，比如即兴音乐演奏。戏剧也有没有剧本的演出，比如即兴戏剧表演。当然，也有严格按照剧本的表演，就像严格遵从乐谱的演奏一样。但是，无论是不依据剧本的即兴戏剧表演还是严格遵从剧本的忠实戏剧表演，都是戏剧中的极端形式。戏剧的常态形式是处于剧本与表演之间的中间地带。剧本与表演之间的关系，表演对剧本的遵从与背叛，是戏剧理论中独特且饶有兴趣的话题。

当代美学很少有人将剧本与表演之间的关系，视为乐谱与演奏之间的关系。计算机能够演奏乐谱但无法演出戏剧，这个显见的事实不支持戏剧的“曲谱模式”（score model）。剧本无法机械地转变成演出，需要导演和演员等人的解释才能完成从剧本到表演之间的过渡。这就是当代美学普遍支持“解释模式”（interpretation model）。沃尔海姆（Richard Wollheim, 1923-2003）主张表演是对剧本的解释。除了“表演解释”（performative interpretation）之外，还有“批评解释”（critical interpretation），即文艺批评家对剧本的解释。文艺批评家直接解释剧本，一般观众通过演员的表演间接解释剧本。在沃尔海姆看来，表演解释与批评解释可以不同，但是它们都是以对剧本的解读为目的。<sup>24</sup>与曲谱模式不同，解释模式给了表演更大的自由度。但是，无论是曲谱模式还是解释模式，都是让表演服务于剧本，而不是让剧本服务于表演。从这种意义上说，它们都是将戏剧当作文学艺术胜过将戏剧当作表演艺术。

<sup>24</sup> Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, 2<sup>nd</sup> edition (New York: Cambridge University Press, 1980), pp.83-85.

与曲谱模式和解释模式不同，卡罗尔（Noel Carroll）提出了一种“配方模式”或者“菜谱模式”（recipe model）。尽管卡罗尔也将表演视为剧本的解释，但是这种解释不是将剧本的潜在意义变成字面意义，也不是将剧本由不可见变成可见，而是将剧本由菜谱变成菜肴。由此，表演的意义就大于剧本的意义。剧本是服务于表演，就像菜谱是服务于烹饪，而不是相反。由此，表演解释与批评解释之间的不同就变得更加明显了。表演解释是将剧本由文本变成演出，就像将菜谱变成菜肴一样。批评解释是将剧本由文本变成另外的文本，就像将菜谱变成另外的菜谱一样。卡罗尔说：“剧本只是菜谱，等待剧本的表演者将它充实起来。文本只是一套指令，这些指令需要演员、导演、灯光设计等等将它充实起来。”<sup>25</sup> 经过演员、导演、灯光设计等等的充实之后，剧本就由菜谱变成了菜肴。就菜谱与菜肴的区别来看，剧本和表演是在本体论上两种完全不同种类的东西，因此是两种不同种类的艺术。

事实上，卡罗尔提出菜谱模式，目的是为了说明电影与戏剧的不同。电影母带与电影拷贝之间的关系，不同于戏剧剧本与戏剧表演之间的关系。借用皮尔士（Charles Pierce, 1839-1914）的一对术语类型/殊例（type/token）来说，剧本是戏剧的类型，表演是戏剧的殊例。一个剧本类型可以有诸多表演殊例，剧本类型与表演殊例之间存在本体论的差别，前者如同菜谱，后者如同菜肴。电影的情况与此不同。电影的类型是母带，殊例是拷贝。但是作为类型的母带本身也是殊例，它与作为殊例的拷贝之间没有本体论的差别。卡罗尔的这种区分，不仅在电影理论领域具有广泛的影响，而且在当代戏剧理论领域也引起了强烈的共鸣，越来越多的戏剧理论倾向于接受卡罗尔的菜谱模式。

不过，也有不少人发现菜谱模式仍然不够完善，力图提出新的构想来解释剧本与演出之间的关系。比如，汉密尔顿提出了一种“作料模式”（ingredients model），作为菜谱模式的补充或修正。在菜谱模式中，尽管剧本与表演之间的本体论差异已经被清晰地揭示出来的，但是剧本似乎享有更高的地位，剧本指导表演，就像菜谱指导烹饪一样。尽管烹饪出来的菜肴，是菜谱的具体化，因而比菜谱更加丰满，具有比菜谱更多的内容，但是在菜肴的众多组成成分中，菜谱的规定仍然居于十分特殊的地位，甚至可以说具有灵魂的地位。汉密尔顿的作料模式取消了剧本的特殊地位，将它与其他众多成分一道视为构成戏剧的作料。剧本只是作料之一，不具有凌驾于导演指导、演员表演、灯光设计、舞美设计、服装设计等等众多作料之上的地位。汉密尔顿提出作料模式的目的，就是要表明戏剧表演本身就是艺术，它无须依靠跟剧本的关联而成为艺术。汉密尔顿从诸多方面来论证他的作料模式，其中较有启发的是求助于观众对戏剧的理解来论证作料模式。大部分观众都是通过观看戏剧去理解戏剧，而不是先研究剧本然后再观看戏剧，他们通常都不是通过与剧本的比较去理解和评价观看的戏剧，而是通过直接的观剧经验去理解和评价戏剧。汉密尔顿说：“要辩护戏剧表演凭借自身就是艺术作品这个主张，我们必须能够表明戏剧表演是如何被确认的。通过抛弃戏剧表演是‘关于’任何写成的文本的表演这个观念，我们也抛弃了这个观念：戏剧表演是通过诉诸它们表演的文本而得以确认的。我提出这个策略的目的就是要表明，借助观众如何理解戏剧表演来表明他们是如何确认戏剧表演的。”<sup>26</sup>

萨尔茨（David Saltz）也明确反对剧本中心论。他原则上接受卡罗尔的菜谱模式，但是反对卡罗尔将剧本与表演的关系理解为解释。就像菜谱与菜肴的关系那样，关键不是解释，而是制作（production）。一个对菜谱有很好理解的人，并不一定能够做出很好的菜肴。萨尔茨进一步主张，对于剧本的解释本身可以成为一种类型，将解释后的剧本搬上舞台可以成为这种类型的殊例，由此卡罗尔那里的剧本类型与表演殊例之间的关系，就变成了解释类型与表演殊例的关系。而解释本身也是殊例，是剧本类型的殊例，因此解释类型与表演殊例之间的关系，就比较接近于卡罗尔所说的电影中母带类型与拷贝殊例之间的关系。萨尔茨观察

<sup>25</sup> Noel Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (New York: Oxford University Press, 1998), p.212.

<sup>26</sup> James R. Hamilton, *The Art of Theater* (Malden, MA: Blackwell, 2007), p.91.

到，事实上的确如此，“20 世纪有许多导演和演员，纯粹从工具上来理解剧本，就像电影人所做的那样，对剧本做随意的修改、删节、添加，努力创造最好的戏剧作品的效果。”<sup>27</sup>

戏剧中的剧本中心和表演中心的争论，如同萨尔茨指出的那样，实际上是两种意识形态之间的冲突。“在当前的文化氛围中，拥抱解释模式的意识形态的压力，既来自保守的方向，也来自激进的方向。从保守的角度来看，表演是一种解释形式这个观念，支持对试图修改和调整而不只是‘服务于’剧本的导演的攻击。我这里倡导的立场，通过挑战表演从属文本内在于表演的本体论之中这种假定，剥夺保守批评家进行这种攻击的武器。不过，我并不否认，对于表演的文本中心的理解也是众多理解之中的一种，而且期待有人能够提供基于本体论立场的论证，来支持这种理解方式。”<sup>28</sup>萨尔茨貌似赞同多元论，实际上是支持的是自由主义。剧本中心与表演中心之间的冲突，实际上是保守主义与自由主义之间的冲突。

#### 四、动作、行为和行动

在戏剧理论中，动作、行为和行动是引起广泛争论的话题。一些理论家尝试从这些方面来界定戏剧，其中发表了不少有启发的成果。需要注意的是，汉语中的动作、行为和行动，有可能是对同一个英文术语的翻译。即使在英文文本中，在不同的作者那里，这个术语也有不同的写法，有人用 action，也有人用 acting，还有人只用 act，它们都能表达动作、行为和行动的意思。我没有在这三者之间做出选择，原因是三个汉语词汇之间的区别非常精妙，它们不仅可以运用于不同的语境之中，而且刚好表达与它们有关的三个层面的含义。这个部分的分析，在很大程度上带有试探的性质。

顾春芳在《戏剧学导论》中讨论动作时指出，动作的内涵应该扩展，不仅要涵盖角色的“外部动作”和“内部动作”，而且要包括“人的动作”和“事物的运动”，还要注意到它的“文本角色层面的意义”和“舞台体现层面的意义”。<sup>29</sup>戏剧动作的复杂性由此可见一斑。我这里要做的工作，就是将动作的这些复杂的含义纳入一个理论框架中，试图对它们做出相对清晰的说明。

萨尔茨在讨论戏剧动作时采用了 20 世纪中期由奥斯丁（John Austin, 1911-1960）等人阐发的言语行为理论（speech act theory）。<sup>30</sup>根据言语行为理论，我们在说话的同时就在实施某些行为。与言语有关的行为可以区分为三种：言内行为（Locutionary Act）、言外行为（Illocutionary Act）、言后行为（Perlocutionary Act）。<sup>31</sup>所谓言内行为，指的是某人说某个东西的行为，也就是说出言语的行为，以及言语所表达的字面意思。所谓言外行为，指的是某人在说某个东西时所实施的事情，是体现说话者意图的行为。言后行为指的是某人通过说某个东西所做的事情，是话语所产生的后果或者所引起的变化。比如，当某人说“猪窝”这个词语，它的言内行为就是说出这个词语，它的字面含义是猪窝。它的言外行为是房间实在太脏了，得赶紧打扫房间。它的言后行为是房间被打扫得干干净净。

根据一般的戏剧理论，演员在台上的言语行为只是涉及言内行为，他们不用对自己说出去的承诺担责任。萨尔茨想要阐明的是，演员在表演中的言语行为不仅涉及言内行为，而且在某个特定的情境中也涉及言外行为。不过，我想进一步指出的是，戏剧表演既涉及言内行为，也涉及言外行为，还涉及言后行为。

<sup>27</sup> David Saltz, "What Theatrical Performance Is (Not): The Interpretation Fallacy," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.59, No.3 (2001), p.303.

<sup>28</sup> David Saltz, "What Theatrical Performance Is (Not): The Interpretation Fallacy," p.305.

<sup>29</sup> 顾春芳：《戏剧学导论》，北京：北京大学出版社，2014 年，153-155 页。

<sup>30</sup> David Saltz, "How to Do Things on Stage," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.49, No.1 (1991), pp.31-45.

<sup>31</sup> 相关说明，见 K. Bach, "Speech Acts," in E. Craig, ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (New York: Routledge, 1998), Vol. 9, pp. 81-86.



现在，让我将言语行为理论的术语与戏剧理论的术语对接起来：言内行为对应于戏剧动作，言外行为对应于戏剧行为，言后行为对应于戏剧行动。更进一步说，言内行为和戏剧动作主要适应于演员的表演，言外行为和戏剧行为主要适用于戏剧角色的活动，言后行为和戏剧行动主要适合于观众对戏剧的响应。当然，这种区分有过于机械和简单化的倾向，事实上它们之间存在许多交叉重叠的情形，因而表现得要复杂得多。但是，言语行为理论提供的理论框架，对于我们澄清戏剧动作、行为和行动的含义的确大有裨益。

演员只需明确地做出言内行为，或者说只是做出某些动作，他们无须为自己说出的承诺负责，也无须为之内疚和自满，这些言外行为需要由角色来承担。如果演员不能从角色中抽身而出，他们就得承担这些言外行为，从而会影响和改变他们的实际生活。但是，言后行为既不是由演员来承担，也不是由角色来承担。演员是假装的、角色是虚构的，他们无法承担言后行为。而戏剧的目的，是对现实产生影响，因此真正的言后行为期待由观众来执行。观众是戏剧行动的主导者，这几乎与所有的戏剧理论相背。但是，在言语行为理论的框架下，得出这样的推论也可以成立。

尽管朗格在论述戏剧动作时没有采用言语行为理论的框架，但是她得出的结论却与我们这里的推论殊途同归。朗格首先将戏剧与文学区别开来。她在戏剧与文学之间做出区别的依据，不是文本与表演之间的本体论差异，而是依据“事件”的性质。文学描写的是过去的事件，戏剧展演的是未来的事件。“一种没有完结的现实或‘事件’，它以人类直接和形象的反应完成其对生活的摹拟。其基本抽象就是动作，这种动作产生于过去，却直接指向未来，并且往往对即将发生的事有着至关重要的意义。”<sup>32</sup>由此可见，朗格赋予了戏剧动作一种特别的含义，即指向未来的行动的含义。朗格说：

一个动作，无论是出自本能还是经过深思熟虑的，一般都趋向于未来。至于戏剧，虽然它暗示着过去的行动（“情境”），却不象叙事性作品那样，意在（描述）现在，而是朝向某些更远的阶段，它主要是描述承诺和后果的。同样，戏剧中的人物纯粹扮演着代理人的角色，无论是自觉还是盲目的，都是未来的创造者。在我们眼前展开的这个未来，为戏剧一开始展示出的那些行动赋予了重要意义，也就是说使产生戏剧动作的动机，戏剧动作在其中得以展开的情境具有重要意义。而未来的创造，则是统一和组织一系列舞台动作所依据的原则。人们曾反复说：剧场创造了某种永恒的现在时刻，但是，只有一种包含着自身之未来的现在，才是真正的戏剧性的现在。而一种纯粹的直接性、一种永恒的、直接的，不能预兆未来结果的经验，则不是真正的戏剧性现在。正如文学创造了虚幻的过去，戏剧则创造了虚幻的未来。文学的模式是回忆的模式，而戏剧的模式则是命运的模式。<sup>33</sup>

在朗格心目中，不是所有的动作都具有戏剧性。那些单纯执行言内行为的动作，可能是舞蹈动作，而不是戏剧动作。只有揭示人类命运的动作，并且期待由观众去执行的行动，才是戏剧性的。朗格进一步说：

在舞台上，对话所表达的每个思想，声音和神色所流露的每一感情，都受整体动作的制约。这命运感就是整体动作的一部分——也许是刚刚萌发的那一部分，就是很快将集聚起强大力量的主题之最初暗示。甚至在看清什么是冲突（即戏剧尚未展开）之前，人们就已经感到紧张在发展中。过去和未来之间的紧张，即戏剧的“现在时刻”，也就是那赋予动作、情境、甚至赋予姿势、神态和语调等要素以特定强度的东西，这个特定

---

<sup>32</sup> 朗格：《情感与形式》，355页。

<sup>33</sup> 朗格：《情感与形式》，355-356页。

强度就是人们所说的“戏剧性质”。<sup>34</sup>

戏剧性不仅体现在演员做出的动作上，体现在角色的做出行为上，而且体现在观众做出的行动中。鉴于行动是指向将来的，对它的执行就责无旁贷地落在观众的头上了。古希腊人在观看悲剧时之所以会产生怜悯和恐惧，原因有可能在于对未来要做出的行动的预期。将来的行动，将戏剧从实引向了虚，从有引向了无。

## 五、戏剧意象

现在让我们回到有关戏剧本体的问题上来。究竟什么是戏剧？我们已经看到了剧本与表演的张力，也看到了演员、角色与观众之间的关联，究竟是什么因素让这些如此不同的因素能够统一起来？换句话说，当这些如此不同的因素统一起来之后，我们用什么名称来称呼它呢？朗格把它称之为戏剧幻象，而且认为戏剧幻象是历史的幻象，尤其是针对未来的历史的幻象。朗格说：

一旦我们认识到，戏剧既不是舞蹈，也不是文学，更不是各种艺术功能的集合物，而是以动作为形式的诗歌，那么，其中各种因素之间的关系，各种因素与整体的关系就立刻明朗了。剧本具有首要的作用，它提供了指令形式，舞台，无论有无描述性布景，都为虚构的动作提供了一个“天地”；由于要把一个布景变成一个“场所”，舞台设计往往创造了一种造型幻象，它在戏剧中是第二位的，而在建筑中却是第一位的；音乐（有时还包括舞蹈）的运用使虚构的历史与现实区别开来，从而保证了戏剧的艺术抽象性；还有戏剧时间的性质，它是“音乐性的”时间而非实际的时间，在诗中它有时异常明显地表现为另一种从属性幻象，而在音乐中则是基本的幻象。借用如此繁多的、变幻无常的幻象的指导原则，就是要创造一种外观，不是按照一般的境遇，比如，按照一种虚伪的或社会的习俗，而是按照剧情的境遇来创造这种外观。它的整个感情色调就像一幅绘画的“色调”决定了色彩和光线强弱的变化一样，剧中的感情色调也决定了布景的素淡或绚丽，也对序曲、幕间曲等等规定了要求。<sup>35</sup>

朗格所说的幻象，在某种程度上类似于中国美学中的意象。它们都是建立在对现实的提炼或抽象的基础上，都以情感的表达为目的。

致力于将意象由传统美学术语转换为现代美学概念的叶朗，就尝试用意象来概括戏剧的本体。在《京剧的意象世界》一文中，叶朗指出：“艺术的本体是审美意象。京剧也不例外。京剧舞台显示给观众的是审美意象。换句话说，京剧舞台在观众面前呈现一个完整的、有蕴涵的感性世界，一个情景交融的美的世界。”<sup>36</sup>叶朗还根据审美意象生成的图解和审美意象的构成关系，将京剧与其他艺术门类乃至其他戏剧种类区别开来。

顾春芳在《戏剧学导论》中也尝试将意象与戏剧结合起来，提出了戏剧意象、演出意象、演出意境等概念。“演出意象是指舞台演出的作者在心中蕴蓄的未来演出的整体审美意象，这个整体的审美意象最终要以形式与视象在演出空间中呈现出来，以创构一个审美的视象世界。演出意象的审美创造过程是一个较为复杂和系统的过程，其中包含对造型样式、角色形象、语言艺术、视觉画面、灯光色彩、音乐音响等等各个不同门类艺术的整体性考量。这一审美创造过程最终要完成的是：通过艺术的直觉将各类艺术加以综合，继而创造出合乎整体

<sup>34</sup> 朗格：《情感与形式》，357页。

<sup>35</sup> 朗格：《情感与形式》，373-374页。

<sup>36</sup> 叶朗：《胸中之竹——走向现代之中国美学》，合肥：安徽教育出版社，1998年，186页。

性审美意象的舞台视象。”<sup>37</sup>

无论是戏剧幻象还是戏剧意象，它们都希望将戏剧中的诸要素统一起来，尤其是可见的与不可见的、在场的与缺席的、过去的与未来的等等因素或者效力。当代戏剧理论家已经注意到了，任何戏剧都根植于特定的文化氛围之中。没有相应的文化氛围作为基础，戏剧就将失去它赖以生长的土壤。因此，观众的参与，特别是戏剧的言后行为在观众心灵中的激荡，成为完成戏剧意象的最后拼图。在这种意义上，戏剧意象将不再限于孤立的视觉形象，而是渗透到生活之中的势效，是弥漫在人群之中的氛围。正是在这种意义上，托尔斯泰（Лев Николаевич Толстой, 1828-1910）特别强调戏剧的感染力，强调戏剧在将人们团结起来方面所发挥的效力。<sup>38</sup> 戏剧创造了这种氛围或势效，同时也为这种氛围或势力所塑造。

---

<sup>37</sup> 顾春芳：《戏剧学导论》，196页。

<sup>38</sup> 托尔斯泰：《什么是艺术？》，丰陈宝译，载《列夫·托尔斯泰文集》第十四卷，北京：人民文学出版社，1992年，283-284页。