



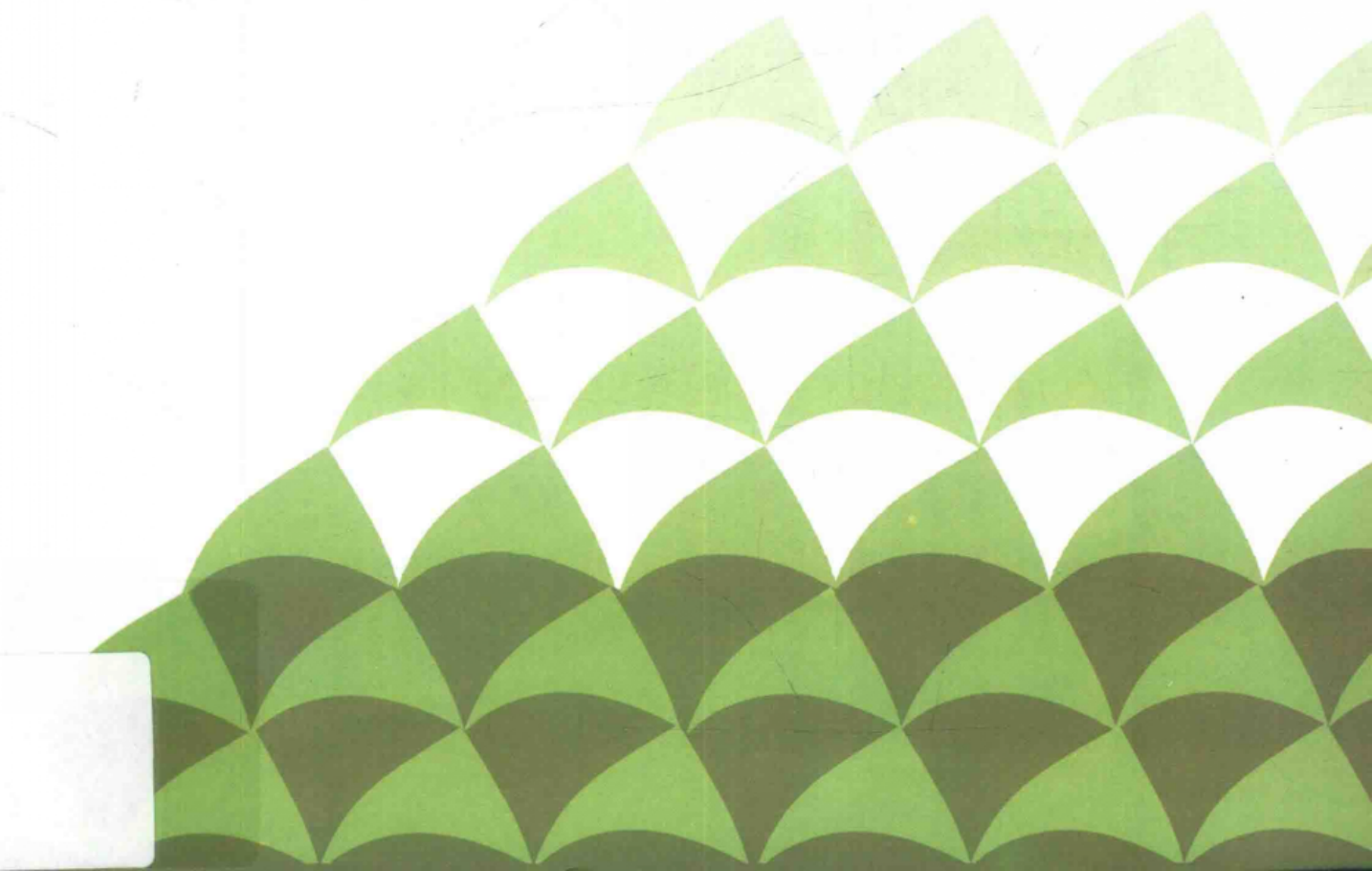
教育

与研究

Art Education And Research

2016 / 4

总第004期





《艺术教育与研究》编辑委员会

编 委：（按姓氏笔画排列）

马海峰 冯 羿 田秋生

刘 飞 刘志欣 关金国

李建锁 杜明书 宋 萍

时景川 延凤宇 张 安

陈 红 张学红 张明泉

庞彦强 金 暄 范瀛立

赵宗更 郭志红 郝端勇

彭蕙衡

主 编：庞彦强

副主编：刘 飞

执行主编：曹 凯

编 辑：薛彦景

目 录

CONTENTS

理论纵横

- 李渔戏剧结构理论批判 陆 炜 / 1
论于润洋学术旨趣的两个维度（下） 姚亚平 / 8
试论二十世纪西方歌剧发展的主要倾向（上） 刘红柱 / 18

文化经纬

- 中国传统音乐的含蓄美倾向与儒家文化 钱 茸 / 22
莫奈欢迎你
——参观莫奈花园引发的美术作品的衍生产品思考
郭志红 / 28
明代永宣青花瓷器与西域文化 陈联众 / 31
茶马古道云南段音乐文化产业初探 王晓波 / 34
国家保护制度下非遗项目传承保护现状调查与思考
——以河北安新县“冀中笙管乐”为例 荣英涛 / 38
有关文化产业在经济转型中地位和作用的研究 郝 爽 / 44
论宋词中的青楼之恋 霍运梅 / 46
从《南山图》看王原祁绘画之得失 樊海军 / 48
央视青年歌手大奖赛比赛分组模式探讨 晁卫平 / 50

教学探索

- 音乐人文的深度开启 乐教立德的本体建构
——音乐教育“立德树人”独特价值的哲学思考
周晓莹 程兴旺 / 52
谈声乐艺术的表演功能
——作为歌唱演员对声乐教育的思考 陈 红 / 58

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术教育与研究·4 / 《艺术教育与研究》编辑委员会编.
— 北京: 团结出版社, 2016
ISBN 978-7-5126-4826-5

- I. ①艺…
- II. ①艺…
- III. ①艺术教育—文集
- IV. ①J-4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第005605号

艺术教育与研究

编 者: 《艺术教育与研究》编辑委员会

出 版: 团结出版社
(北京市东城区东皇城根南街84号 邮编: 100006)
电 话: (010) 65228880 65244790
网 址: www.tjpress.com
E-mail: 65244790@163.com
经 销: 全国新华书店
印 刷: 山东省审计厅劳动服务公司
装 订: 山东省审计厅劳动服务公司

开 本: 880×1230毫米 1/16
印 张: 7
字 数: 200千字
版 次: 2016年12月 第1版
印 次: 2016年12月 第1次印刷

ISBN 978-7-5126-4826-5
定 价: 28.00 元

河北艺术职业学院举办 “甲子情 河艺梦——第九届校园文化艺术节”

2016年，河北艺术职业学院学生工作部、院团委、学生处组织开展了以“甲子情 河艺梦”为主题的“河北艺术职业学院第九届校园文化艺术节”。本届校园文化艺术节注重学院专业特色，面向全体学生，分“爱国爱校、传统文化、素质拓展、创新创业、艺术展演”五个板块展开。广大师生积极参与，展现了河艺学子的青春风采，营造了积极向上、清新高雅、健康文明的校园文化氛围。



河北艺术职业学院第九届校园文化艺术节开幕式



启程杯”第二届大学生创业大赛



文化艺术节宣传海报（杨丹丹设计）



“红色基因共传承”西柏坡寻根之旅



吉祥物设计作品展



“创青春”——创新创业系列培训会

王 玮拍摄



“舞风杯”舞蹈比赛



校园歌手大赛

河北艺术职业学院与台湾艺术院校交流活动集锦

为促进两岸青年艺术教育文化的交流与合作，受中华文化联谊会和河北省文化厅派遣，应台湾周凯剧场基金会邀请，2016年5月11日至23日，河北艺术职业学院青年艺术团赴宝岛台湾进行了艺术交流演出活动。2016年8月上旬，台湾戏曲学院组织京剧表演研习营到河北艺术职业学院学习。河北艺术职业学院与台湾戏曲学院因艺结缘，增进了友谊，掀开了冀台青年文化艺术交流新的一页。



河艺青年艺术团在台湾演出海报



河艺青年艺术团师生与台北艺术大学音乐学院传统音乐系师生进行课堂交流



河北艺术职业学院党委书记赵宗更、院长庞彦强慰问台湾戏曲学院京剧表演研习营学员



河北艺术职业学院副院长李建锁等拜会台北艺术大学杨其文校长、詹惠登学务长



台湾学员在河北艺术职业学院剧场演出



彰化艺术高中的师生们手举演出海报与河艺青年艺术团全体演员合影



台湾学员在河北艺术职业学院剧场演出



河艺青年艺术团在台湾戏曲学院交流演出中表演舞蹈《美落子》



《艺术教育与研究》编辑委员会

编 委：（按姓氏笔画排列）

马海峰 冯 羿 田秋生
刘 飞 刘志欣 关金国
李建锁 杜明书 宋 萍
时景川 延凤宇 张 安
陈 红 张学红 张明泉
庞彦强 金 暄 范瀛立
赵宗更 郭志红 郝端勇
彭蕙蘅

主 编：庞彦强

副 主 编：刘 飞

执行主编：曹 凯

编 辑：薛彦景

目 录

CONTENTS

理论纵横

- 李渔戏剧结构理论批判 陆 炜 / 1
论于润洋学术旨趣的两个维度（下） 姚亚平 / 8
试论二十世纪西方歌剧发展的主要倾向（上） 刘红柱 / 18

文化经纬

- 中国传统音乐的含蓄美倾向与儒家文化 钱 茸 / 22
莫奈欢迎你
——参观莫奈花园引发的美术作品的衍生产品思考 郭志红 / 28
明代永宣青花瓷器与西域文化 陈联众 / 31
茶马古道云南段音乐文化产业初探 王晓波 / 34
国家保护制度下非遗项目传承保护现状调查与思考
——以河北安新县“冀中笙管乐”为例 荣英涛 / 38
有关文化产业在经济转型中地位和作用的研究 郝 爽 / 44
论宋词中的青楼之恋 霍运梅 / 46
从《南山图》看王原祁绘画之得失 樊海军 / 48
央视青年歌手大奖赛比赛分组模式探讨 晁卫平 / 50

教学探索

- 音乐人文的深度开启 乐教立德的本体建构
——音乐教育“立德树人”独特价值的哲学思考 周晓莹 程兴旺 / 52
谈声乐艺术的表演功能
——作为歌唱演员对声乐教育的思考 陈 红 / 58

浅谈小鼓与爵士鼓基础教学理念	张宝钢 / 61
艺术类高职院校大学生党员发展工作探索	高丽英 / 64
高等艺术职业教育中外合作办学模式初探	侯文峥 / 67
以教学实践为基础提升高校教师的职业道德修养	龚 乐 / 70
浅谈舞美设计与环艺设计的关系	马 荣 / 72
浅谈儿童音乐教育中技能素质和品格素质的培养与锻炼	李亚男 / 74
歌剧《野火春风斗古城》选段《永远的花样年华》演唱处理	赖李佳 / 76
关于高职院校手风琴教学改革与发展	张 谦 / 79
钢琴调律教学中的点滴感受	刘旭东 陈 晨 / 81

校园文化

中国近代女性音乐教育之翘楚	
——金陵女大音乐系师生情况研究	陈 晶 / 83

艺术人生

正是橙黄橘绿时	
——简论杨舒棠剧作的艺术特色	赵惠芬 贡淑芬 / 90
社会变迁中的作曲家个案研究	
——陈培勋生活历程解读	李 俊 / 93

艺览天下

河北艺术职业学院青年艺术团赴台湾进行交流演出	李建锁 / 99
凝固在燕赵大地上的古老乐章	
——河北古建筑欣赏	李宝才 / 101
诗意的表现	
——读张立农的油画作品	刘迎春 / 105
塞尚——现代主义艺术先驱	郝颖宇 / 106
《艺术教育与研究》征稿启事	/ 109
河北艺术职业学院举办“甲子情 河艺梦——第九届校园文化艺术节”	封二
河北艺术职业学院与台湾艺术院校交流活动集锦	封三

李渔戏剧结构理论批判

□陆 炜

(南京大学文学院教授、博士生导师)

清初的戏剧家李渔的戏剧理论是一个戏剧学的理论体系，是中国古典戏剧理论的高峰，因此一向受到高度的重视，其中的戏剧结构理论尤为人们反复探讨，但恰恰是其结构理论总有解说未畅之感。思其原因，大约历来的研究都着眼于阐发与肯定，未能采取批判与反思的立场。本文之作，就是要将李渔的结构理论放到中西戏剧美学比较的视野和明清戏剧创作的视野中，采取批判的立场，使其内涵充分显露，使其价值得到新的评定。

李渔的结构理论见于《闲情偶寄》之词曲部，大略有三项内容：一是“结构第一”的观念；二是以“立主脑”“减头绪”“密针线”等说为主的结构方法理论；三是论结构的格局，包括“开场”的一定之规，全部情节应该遵守悲欢离合的套子，上半部结束“小收煞”，全本结束“大收煞”等技法等。对第一项内容，其含义和价值没有疑义。第三项内容不受重视，因为那是明清传奇的固定章法，现在写戏曲，即便是作传奇，也已经不再是如明清传奇那样一剧四五十出，不再用到这一套了。最受今人重视，得到探讨也最多的是第二项内容，因为它似乎就是古典戏曲编剧经验和美学的精髓。但偏偏就是这项内容存在疑惑，本文论述也从分析此项内容入手。

一、主题思想还是枢纽性情节：关于“主脑”的困惑

“立主脑”“减头绪”“密针线”等理论让人疑惑的地方，主要的最紧要的就是一点：什

么是“主脑”。李渔在“立主脑”一节是这样论述的：

古人作文一篇，定有一篇之主脑，主脑非他，即作者立言之本意也。传奇亦然。一本戏中有无数人名，究竟具属陪宾，原其初心，只为一人所设，即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟具属衍文，原其初心，又止为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也。^[1]

从“主脑非他，即作者立言之本意也”一句，可以把“主脑”理解为主题思想（其实也可以解作创作意图。因为“立言”作“作文一篇”解，“本意”就是主题思想；“立言”作文章中的主题思想解，“本意”就是创作意图）。但李渔说得明白：“一人一事，即作传奇之主脑也”，可见“主脑”并不指主题思想。但这两种解释是可以统一的，因为主题思想可以也应该直接体现为剧中的人物、事件。李渔的“原其初心，只为一人所设”和“原其初心，又止为一事而设”两句话中，“原其初心”就是推想和追究作者写作之本意的意思，可见一人一事就是主题思想（或创作意图）的直接体现。于是，我们可以把“主脑”理解成体现主题思想的主要人物和主要事件。

但李渔紧接下去的论述却否定了这种理解，让人们陷入疑惑之中。这段论述是对作为“主脑”的“一人一事”的举例说明：

如一部《琵琶》，只为蔡伯喈一人，而蔡伯喈一人，又只为重婚牛府一事。其余枝节，皆从

此一事而生——二亲之遭凶，五娘之尽孝，拐儿之骗财、匿书，张大公之疏财仗义，皆由于此。是“重婚牛府”四字，即作《琵琶记》之主脑也。一部《西厢》只为张君瑞一人，而张君瑞一人又只为白马解围一事。其余枝节，皆从此一事而生——夫人之许婚，张生之望配，红娘之勇于作合，莺莺之敢于失身，与郑恒之力争原配而不得，皆由于此。是“白马解围”四字，即作《西厢记》之主脑也。

“重婚牛府”是《琵琶记》的表现主题的主要事件吗？显然不是。该剧的主题是歌颂“全忠全孝蔡伯喈，有贞有义赵五娘”，“重婚牛府”是一个停妻再娶的行为，与主题的意思是相反的，这个情节只是一个使得蔡伯喈回不来，夫妻两人陷入被隔开的困境的情节。“白马解围”是《西厢记》的表现主题的主要事件吗？显然不是。该剧写的是莺莺和张生的恋爱故事，主题是“愿普天下有情的都成了眷属”。张生写信，让自己的同学白马将军带兵来解了孙飞虎的围困，其含义应该说是见义勇为，更准确说是假公济私（因为老夫人有“谁解围就把莺莺嫁给他”的许诺），这个情节不能直接表现主题，其在剧情故事中的作用是，张生对莺莺的追求本来一筹莫展，却由此出现了转机。毫无疑问，重婚牛府与白马解围绝不是两部名作中能够体现主题的主要事件，它们只是戏中众多情节在结构上的枢纽性事件。

现在，“主脑”有了两种解释，一种是剧作的主题思想，一种是并非体现主题的结构上的枢纽性事件。这两者差距很大，无法调和、统一。这个问题，以往的李渔研究者一般都意识到了，他们都面对着如何解决这种不统一的问题。

赵景深先生的处理代表了一种最老实的态度。他看清了对什么是“主脑”存在着两种解释的矛盾，同时认定李渔的意思指的是后一种，于是就把前一种解释看作李渔表述不当，将其断然勾销。他在其《曲论初探》中这样论道：“李渔说，‘主脑非他，即作者立言之本意也。’这两句话很不

妥当，容易使人误会他所谈的是主题思想，其实他指的是最重要的关目，或戏剧情节，也就是联络全剧人物的枢纽。”^[2]赵先生的意见非常快，意见的实质是认为李渔谈“主脑”时，讲一人一事时，本没有涉及主题思想的意思。但李渔明明又说“主脑非他，即作者立言之本意也”，如何能够把涉及主题思想的意思勾销呢？这种做法不能消除困惑，而有点简单化。

俞为民先生的《李渔〈闲情偶寄〉曲论研究》中对“主脑”的分析是最细致的。俞先生采取的态度与赵先生相反，力图为李渔圆其说。书中指出：“作为结构中心的两个方面，剧作的主题和一人一事两者是缺一不可的，主题思想统帅一人一事，而一人一事又具体反映和体现主题思想，两者相辅相成，共同构成了戏曲结构的主脑。”^[3]这是用主题与人物、事件应该有统一性的常理来解说问题。俞为民显然认为李渔的“主脑”有主题思想的意思，并且肯定了李渔的一人一事的确有着包括体现主题思想的意思。这种思路在李渔那里可以找到证据。李渔在其“减头绪”一节中指出，“荆、刘、拜、杀之得传于后，只为一线到底，并无旁见侧出之情。……以其始终无二事，贯穿只一人也”。这段论述被人们总结为著名的“一人一事，一线到底”的经验。在这里，“并无旁见侧出之情”与“一人一事，一线到底”是统一的，这里，“一人一事”显然应该是全剧的主要事件。然而，这仍然不能弥合“立主脑”一节正式阐释“主脑”时的两种含义的矛盾。因为“白马解围”“重婚牛府”是关于什么是主脑的范例性的解释，是明明白白的。而这两件事不体现主题，也不能贯穿全剧始终。

对上述疑惑，余秋雨的态度与赵先生、俞先生都不同，他在自己的《戏剧理论史稿》一书中采取了乖巧的策略。当涉及到“主脑”的解释时，余秋雨明确地表示赞同赵景深的意见，即作为“主脑”的一人一事“是指结构的枢纽”，其目的和功用“是首先以此来归拢和廓清结构。”但余秋

雨是完全意识到问题所在的,他不想断言“主脑”与主题思想无关,所以又说,“至于其次是否也会包括全剧意蕴的鲜明清晰,这倒是可以考虑的。”^[4]在用含糊其词避免了简单化后,他就把问题抛开,以高屋建瓴的气势论李渔结构理论的美学追求。他指出“立主脑”“减头绪”是追求“结构的单一性”,“密针线”是强调“结构的内部衔接”,而“结构的完整性,是李渔结构论的终点。确立主脑,突出主线,内在衔接,这一切都是为了保证戏剧结构的完整,一个主次井然而又扭结紧密的生命体显然是可以被称之为获得了内在完整性的。但是,完整的结构最主要的外在体现,则是头、身、尾的组合和呼应。”余秋雨从一般艺术美学的高度来肯定李渔,其论述漂亮地把李渔的结构论抬到了符合亚里士多德结构美学的水准上(“纽结紧密的生命体”“头、身、尾的组合和呼应”都是《诗学》中的重要概念)。这样的论述使他得以绕开和滑过李渔结构理论解释上的困惑的问题,阐发出了李渔结构理论追求戏曲结构整一性的主旨。但与此同时,论述也走入了危险境地:李渔要求的戏剧结构已经被说得像是亚里士多德的“有机整体”了。

总起来看,我们不能不得出结论:李渔对“主脑”的表述的确存在矛盾。

对于这种矛盾,应该采取什么态度呢?努力解开这个矛盾固然是合理的态度,但并非最好的态度。因为最重要的是李渔到底想说的是什么意思,如果这个问题可以弄清,论述中的矛盾是次要的问题,不去深究也可。因此,上述三先生不能说是在取消、掩盖、绕过矛盾,而是都采取了最好的态度。然而,由于“立主脑”在李渔结构理论中具有关键地位,由于对“主脑”论述上的矛盾的理解不同,对李渔结构理论想说的意思,就有了三种解释:一是结构的关键就是要建立一个枢纽性的情节;一是李渔结构理论就是要建立主题思想与人物、事件相统一的结构中心(按:其实就是主要事件);一是李渔结构理论总的意

思是追求严整、统一的剧情结构——这三种解释是很不相同的。那么李渔的意思究竟是什么呢?

二、李渔的结构理论与传奇结构的一般面貌

为了弄清李渔结构理论真正的意思,我们必须把李渔的论述同其所论的戏曲的结构实践联系起来。

李渔结构理论所论的戏曲是传奇,这一点必须明确。李渔不仅在论述中处处说“传奇”如何如何,而且在“密针线”之末尾还有一段话,驳斥有的人用“元人”如此来为自己结构上的缺点辩护的现象。他说,“然传奇,一事也,其中义理,分为三项:曲也,白也,穿插联络之关目也。元人所长者,只居其一,曲是也;白与关目,皆其所短。吾与元人,但守其词中绳墨而已矣”。由此可知,李渔结构理论所论的对象仅仅只是传奇,不包括元杂剧,而且也排除了为论传奇而举元杂剧为范例的可能。这就意味着李渔所说的结构理论,完全是对传奇的要求,而他也认为,传奇的结构就是最好的戏曲结构。

传奇的结构实践的状况是什么?众所周知,是规模的庞大和情节的散漫。元杂剧体制一本只有4折,或有5折者,最长者如《西厢记》《西游记》,将数本连缀成一剧,长达20折以上,属于特例。到了“传奇之祖”的《琵琶记》,规模变成42出,此后四五十出成了通例。传奇情节规模过大的问题逐渐为许多人所认识,到了明末清初,不少人主张缩小体制,李渔就是其中之一,他自己的创作就缩减到每本30多出。但清初产生的传奇压卷之作《长生殿》和《桃花扇》仍为50出和44出,就是说规模庞大的情况没有过根本改变。传奇庞大的规模给文人填词制曲施展才情以充分的空间,万历朝开始出现“词山曲海”的盛况与此因素有关,这种规模也给情节的舒展提供了充分空间,剧作者对情节丰富性的狂热追求的风气逐渐形成。在这种可以肆意铺展情节的活动中,情节散漫的问题是必然出现的,头绪繁多,破绽迭出成了普遍的毛病。这正是李渔“立主脑”“减头绪”“密

针线”的结构理论出现的背景。

面对着李渔所论的传奇结构的实践状况，要思考李渔结构理论的意旨，我们要提出来的问题是：传奇的那种庞大、散漫的情节是一种什么结构形态？李渔的结构理论是肯定还是要求改变这种结构形态？李渔是否有建立枢纽性情节，或强调主题思想与主要事件统一的结构，或建设严整的有机整体性的结构的理论意向？

传奇的情节结构，李渔在其《闲情偶寄》“词曲部”之“格局第六”有所阐述。如“开场用末冲场，用生开场，数语包括通篇。冲场一出，酝酿全部，此一定不可移者。开手由宜静不宜喧，终场忌冷不忌热，生、旦合为夫妇，外与老旦，非充父母，即作翁姑，此常格也”。但这些规则和惯例，以及主要人物总是一生一旦、情节发展总是悲欢离合、结局总是大团圆的套子，是外在的情节模式和写作格式，更为重要的是故事内部的构造状态。传奇的故事都是从头写起的，从头写起的形式在西方戏剧编剧中叫做“开放式”结构。传奇的结构叫做“开放式”固然不错，但这一名目却不足以把实际情况表述出来。因为西方的“开放式”的戏主要事件只有一个，写一个行动或一场冲突的始末，行动完成或冲突解决戏就结束，中国的传奇则不然，一剧之中包含着许多的事件。以李渔提出的《西厢记》为例，张生由“惊艳”而“借厢”，由隔墙“酬韵”而“闹道场”；“白马解围”后以为能娶莺莺，又遭老夫人赖婚，后来在红娘帮助下得到莺莺的信去赴约会，又遭莺莺“赖简”；终成好事了，又被发现，被老夫人撵去赶考；高中了探花回来，莺莺却被许配了郑恒，张生找来白马将军作证，重新力争，才与莺莺团圆。在这里找不到主要事件，因为从头到尾就是张生、莺莺的爱情故事，这个曲曲折折的故事不能说是一个事件，而除此之外又没有别的次要事件。这里决不是一个行动，而是一个行动结束又开始新的行动。这里也不符合写一个冲突的概念，因为故事中既包含许多冲突（如“赖

婚”是年轻人与老夫人的冲突，“闹简”“赖简”是张生、莺莺、红娘内部的冲突），又有许多部分没有冲突（如崔、张在“酬韵”“琴心”中的情意暗通，“长亭”的恋恋不舍和分别后的相互思念）。再以李渔举出的《琵琶记》为例，这里是一生一旦各自遭遇的双线形态，蔡伯喈先是“辞试”父母不从，只好去赶考，继而考中了状元要“辞官”回家，皇帝不从，只好做官；再下去是“辞婚”不从，只好做了牛丞相的女婿，留在京城苦苦思念家人。赵五娘在家遭遇荒年，先是吃糠苦挨，后剪发卖钱罗裙包土埋葬公婆；再下来琵琶弹唱沿路乞讨进京寻夫……这同样是主人公的遭遇，一个曲曲折折的故事，不能纳入主要事件、一个行动、一场冲突的概念。如果再证之更多的传奇名剧，则情况相同，你根本无法找出剧中哪一个事件就是主要事件，也无法把全剧归结到写什么冲突上去。其实，李渔在论“立主脑”的一段话里已经对这种情节状况做了很好的描述：“即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目……”于是，传奇的情节就不仅是“开放式”的从头写起，而是从头至尾写一个人的经历、遭遇，处于依时间先后把众多事件一一叙述的史诗的结构形态。

李渔的结构理论是否有意改变传奇的这种结构形态呢？显然是没有。证据之一就是他用了“自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目”来描述传奇的情节面貌。证据之二就是他在“格局第六”说传奇格式的一定之规，如“开场”要“数语包括全篇”（按：即先叙出全剧故事梗概），“开手宜静”（按：即剧情应从平静中缓缓展开），“有名角色，不宜出之太迟……虽不定在一出、二出，然不得出四、五折之后”，以及上半部之末出要形成“小收煞”，全本收场要“大收煞”等，处处皆表现出他对传奇庞大舒缓的结构肯定。证据之三是其“演习部”之“选剧第一”的“缩长为短”一节。此节本为解决剧本过长的问题而写，但李渔的观点是“戏之好者必长”。同时他又很

清楚能够通宵达旦看戏的人“十中不得一二”，于是提出“与其长而不终，无宁短而有尾，故作传奇付优人，必先示以可长可短之法。取其情节可省之数折，另作暗号记之，遇情闲无事之人，则增入全演，否则拔而去之”。李渔提出这种权宜机动之法，可见他是肯定传奇结构形态的。

既然李渔是肯定传奇的结构形态的，那么，李渔结构理论就是要建立主题思想与人物、事件相统一的结构中心（按：其实就是主要事件），李渔结构理论总的意思是追求严整、统一的剧情结构——这样两种解释就不能成立了。因为如上所述，“自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目”的史诗式的情节形态是无法服从于一个体现主题思想的主要事件的。而传奇的结构形态离严整统一的结构更是遥远。严整统一的结构在亚理士多德的《诗学》中有相当具体的论述，它不仅要求完整的情节须要有“头、身、尾”三个有机部分，而且要求情节的“一定长度”，即主人公“能由逆境转到顺境，或由顺境转到逆境”，就是说命运一次变化就得结束。更重要的是要求情节“只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体中的有机部分”。这就是西方戏剧长期奉行的“有机整体”的概念。李渔指出一部传奇若演出时间紧可少演数折，今人改编上演旧传奇，甚至是上演李渔的剧本，可删去20出仍保持主要情节。可见传奇的情节与严整统一的结构全不沾边。

李渔的结构理论的意旨在于把握主要事件建立结构中心、在于倡导有机整体性这两说既然不能成立，必然导出两个推论：其一是，以往对李渔结构理论的阐发，明显地被充分肯定民族遗产、尽量抬高李渔理论及中国戏曲价值的动机所笼罩，以至把主题与主要事件统一的一般规律，把比较理想的有机整体性的戏剧结构说成了李渔的意思；其二是，解释李渔的结构理论的意思，还得在枢

纽性情节一说上再下功夫。这样，我们又回到了关于“主脑”解释的疑惑问题。

三、主题思想与枢纽性事件的统一：明末传奇的一种结构倾向

要研究名为“一人一事”的枢纽性情节，必然涉及这样一些问题：枢纽性情节的具体含义是什么？枢纽性情节在戏剧中能发挥什么作用？李渔为什么提出枢纽性情节，它是戏剧的一般规律吗？枢纽性情节与“立言之本意”到底是什么关系？等等。

让我们把李渔论“一人一事”的一段话再引在这里：

如一部《琵琶》，只为蔡伯喈一人，而蔡伯喈一人，又只为重婚牛府一事。其余枝节，皆从此一事而生——二亲之遭凶，五娘之尽孝，拐儿之骗财、匿书，张大公之疏财仗义，皆由于此。是“重婚牛府”四字，即作《琵琶记》之主脑也。一部《西厢》只为张君瑞一人，而张君瑞一人又只为白马解围一事。其余枝节，皆从此一事而生——夫人之许婚，张生之望配，红娘之勇于作合，莺莺之敢于失身，与郑恒之力争原配而不得，皆由于此。是“白马解围”四字，即作《西厢记》之主脑也。

这段话所说之理，历来让人觉得有点牵强，原因就在“皆由于此”四字。《琵琶记》中，二亲遭凶是由于灾荒，五娘尽孝是由于她的道德，拐儿骗财、匿书是由于见财起意，张大公仗义疏财是因为他是个急公好义之人，这些都不是蔡伯喈“重婚牛府”引起的，与“重婚牛府”没有逻辑上的联系。而蔡伯喈做了官，做了相府女婿，长达三年都无法给家里送钱，也无法得到父母的信息，则从来是该剧情节明显的大漏洞。如果说毕竟“重婚牛府”使蔡伯喈不能回家，父母和赵五娘才会如此受苦，所以还能讲得通的话，《西厢记》的“白马解围”则不然了。因为先有夫人许诺谁退得贼兵就把莺莺倒赔妆奁嫁与他，才有张生找白马将军来解围之事，张生望配是从“惊

艳”开始,更早在“白马解围”之前,红娘之勇于作合与莺莺之敢于失身则是因为有爱情基础,兼有不该既许婚又赖婚的道德根据,并不是报“白马解围”之恩,郑恒争配是因为莺莺早年曾许配与他,更与“白马解围”无关。这就是“皆由于此”让人感到牵强的原因。“白马解围”只是给了徘徊墙外总不得其门而入的张生一个接近莺莺的契机。至于有了这个契机之后故事怎样发展,老夫人是否赖婚,红娘是否作合,莺莺是否赖简,则全在作者的安排了。“重婚牛府”亦可作如是观,它使蔡伯喈三年不归,此契机可以引出故事,但下面的故事也可不遇灾年,而是别的套路,全在作者施为。因此,“一人一事”作为枢纽性事件,并非此情节是核心情节,可以由它逻辑地、因果性地生发出全剧的其他情节,而只是作者所欲写的全剧情节得以展开的一个契机性的事件。

当明确了李渔的“一人一事”只是一种契机性的事件时,我们面前出现了更多的疑惑。疑惑之一:契机性事件显然不能起到把全剧情节凝聚起来统领起来的作用,李渔为什么把它当作一种统领性的核心的因素提出来呢?疑惑之二:李渔在“减头绪”一节提出了“始终无二事,贯穿只一人”,即“一人一事,一线到底”的结构思想,而无论“重婚牛府”还是“白马解围”都不是能够贯穿到底的事件,难道作为“主脑”的“一人一事”和作为“头绪”的“一人一事”是不同的“一人一事”吗?疑惑之三:契机性事件并不能体现主题思想(《琵琶记》要歌颂“有贞有烈赵贞女,全忠全孝蔡伯喈”,“重婚牛府”不能体现这个主题,“白马解围”也不能体现《西厢记》“愿普天下有情的都成了眷属”的主题),那么,李渔怎么会把它们当作“立言之本意”呢?

以上疑惑归根到底,全都是由李渔的提法引起的枢纽性、契机性的“一人一事”与全剧的情节、人物、主题的关系的问题。要解开这些疑惑,需要对此关系问题作一般性的探讨,并且与李渔

的创作联系起来。

在一般人的心目中,凡是成功的叙事作品,必然是叙事、塑造人物、表达主题三者统一的,如果不能做到三者的统一,那只能是具体作者具体作品的问题,而不是某一叙事文学体裁的问题。但这其实只是一种错觉而已。例如史诗体裁,叙事固然表现主题,不应该旁生枝节,溢出主题范围之外,但因为要顾及完整叙述一段历史的要求,叙事的规模经常远远超出完成主题的需要,而人物的塑造并非全局性的任务,只是被包含在规模宏大的叙事中。换言之,叙事与表达主题、叙事与塑造人物,只是有一致的关系,并没有对应、统一的关系。而传奇的情况正是如此。但传奇不是史诗而是戏剧,史诗的情节形态却是不适合戏剧的。于是,传奇虽然是我国最成熟的古典戏剧,产生了众多内容丰富的名作,但却不能适应剧场演出。例如赫赫有名的《牡丹亭》,就从来没有过完整演出的纪录。文人传奇在家班的演出中,是不必演出全本的,只是凭主人或者贵客的喜好,挑选几出,细细唱来,慢慢品味欣赏。在江湖班的演出中,只能演出减缩本。而从留下的明代剧本出版物来看,从万历年间开始,剧场演出折子戏已经相当普遍。到了清初,明代那种富贵人家普遍自养家班的戏剧生态消失以后,折子戏就成了社会的经营性演出的主要形式。这意味着传奇在剧场中解体了,在舞台上只留下了它的精粹的残片。

传奇的历史命运说明解决好它的情节结构是多么严重的问题。而传奇的创作在万历年间解决了文采、声律各自的问题和二者关系的问题之后,的确出现了一股探究情节结构艺术的潮流,这股潮流到晚明已经相当明显,如被认为属于玉茗堂派的作家吴炳、阮大铖等就是代表,他们的作品在明末曾称誉一时。不幸的是,这股潮流却是和丧失思想追求相伴随的,因此作品的情节结构固然趋于严密机巧,但明显地走上了玩弄情节趣味

之路。由明入清，在清初创作名声大噪的李渔就是这一路倾向的极致。

由于传奇多是以一生一旦写男女风情，他们的情节追求突出地在一男一女发生爱情纠葛的机缘上挖空心思。在吴炳的《情邮记》中我们看到，一个才子路过邮亭，在壁上题诗一首，不久一个佳人路过，在下面和诗，仅写半首被其母喝止，其后另一佳人来此邮亭，将诗补足。那个才子再次路过邮亭，看见和诗，便寻访两位佳人，此后多有曲折误会，终成婚姻。在阮大铖的《燕子笺》中我们看到，一佳人无意拿到一幅才子所画的妓女画像，而自己与画中女子相貌相同，便在画上题诗，画像被燕子衔去，恰落入该才子之手，引起双方相思，一个曲折的故事由此开始。如果了解了这种路数，再看李渔的名剧《风筝误》就洞若观火了。该剧写才子韩生放风筝，断了线落入詹家二小姐院中，这位美女在风筝上题诗一首。风筝被讨回，韩生见诗动了情思，又写挑情诗一首在上，再放风筝，故意让它落入詹家，不想却落入詹家大小姐院中，这位丑女竟冒妹妹之名与韩生约会，韩生临场大惊而走。后来父辈作主，将二小姐许配韩生，大小姐许配韩生的朋友，洞房之夜韩生愤愤然拒绝成亲，最终说出前情，举灯照看，才发现新娘竟是佳人。显然，在这里风筝之误是一个契机性的事件，但的确有引起以下情节的关键作用，并且误会一贯到底。在《风筝误》的首出“颠末”中，表达全剧意旨的第一支曲子【蝶恋花】唱道：“好事从来由错误。刘、阮非差，怎入天台路。若要认真才下步，反因稳极成颠仆。更是婚姻拿不住。欲得娇娃，偏娶强颜妇。横竖总来由定数，迷人何用求全悟。”第二支曲子【汉宫春】叙述了全剧故事梗概，其后又有家门数句，曰：“放风筝，放出一本簇新的奇传，相佳人，相着一副绝精的花面，赘快婿，赘着一个使性的冤家，照丑妻，照出一位倾城的娇艳。”第一出的文字清楚地表明，此剧意图不过要写本来命定

一俊男娶一美女，一丑男娶一丑女，但认真追求，却总是误会连连洋相百出的情趣。于是风筝之误的确就是“主脑”，而且“主脑非他，即作者立言之本意也”。

正是在这里，我们可以找到前面种种疑惑的谜底。对照李渔自己的创作，李渔的论述是清清楚楚，明明白白的。怎奈李渔把自己这种低俗的情节剧的招数当作普遍规律来金针度人，论述时又要谦虚，不肯用自家作品为例，要举“天下夺魁”的《西厢记》和“传奇之祖”的《琵琶记》这样最经典的作品，反让研究者疑窦丛生，受尽折磨。若早说“是‘邮亭题诗’四字，即为《情邮记》之主脑也。”“是‘燕子衔画’四字，即为《燕子笺》之主脑也。”“是‘风筝误’三字，即为《风筝误》之主脑也。”早免去多少疑猜，省却多少烦恼。

对李渔的结构理论，可作如下论说：李渔的结构理论大体继承了王骥德的观点（见王骥德《曲律》“论剧戏第三十”），他的“立主脑”“减头绪”“密针线”的理论是以认可传奇的庞大散缓的史诗式结构形态为前提的，因此只是一般性的反对庞杂散缓的救弊之论，并不具有追求严谨的整一性的含义。李渔提出契机性的“一人一事”作为一部戏的“主脑”，这是品味不高的一种情节剧的要诀，并非传奇的普遍规律，不应给以特别重视和评价。

注释：

[1] 本文所引李渔文字，皆据《闲情偶寄》。《中国戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959。

[2] 赵景深：《曲论初探》，上海文艺出版社1980。

[3] 俞为民：《李渔〈闲情偶寄〉曲论研究》，江苏教育出版社1994：45。

[4] 余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983：315-316。

论于润洋学术旨趣的两个维度（下）

□姚亚平

（中央音乐学院教授、博士生导师）

七、与达尔豪斯的差异

当我们谈论于润洋学术思想的两个维度时，不能不提到，在某种意义上说，这个问题已经触及到了音乐学研究的最高和最深刻问题，或者说，一个终极难题。作为一名中国学者，于润洋不仅在中国音乐学界高瞻远瞩，站立在学术思考的顶峰，并且已经进入国际音乐学思考的前沿；他思考的问题，也是当代国际音乐学诸多思考者所密切关注和跟踪的问题。由于中国国内特殊的政治岁月，中国音乐学者荒废了很多宝贵的时间，但20世纪80年代以来，中国学者获得难得机遇，努力学习，奋起直追，逐渐靠近国际音乐学探索和思考问题的前沿，参与了当代音乐学讨论的最高问题，并做出了自己独特的，具有自身特色的回答。

以下，我们的讨论将涉及两位当代西方音乐学界大师级人物，他们同于润洋思考和关心的问题很多方面是一致的，但解决问题的方案却很不相同，通过将他们与于润洋的学术思想进行比较，可以更深入了解于润洋学术思想的两个维度，了解他的思想的先进性和国际化，同时也了解他与国外学者在处理同样的学术难题时的不同观念和思路。

第一个要讨论的是德国著名学者卡尔·达尔豪斯。达尔豪斯也极为关注美学和历史的关系，他的理论构架中也包含了这两个维度，但是与于润洋不同，他基本是站在20世纪上半叶学术思维的立场上，把处理美学和历史问题主要视为属于19世纪的传统命题，并对如何处理这二者之间关

系主要持消极或否定——但又明显存在犹豫和动摇——的态度。

达尔豪斯关于美学和历史的观点可以从他的《音乐史学原理》中看出，与于润洋一样，他把音乐哲学——音乐历史哲学——作为自己研究的最高指导，在历史研究中致力于寻求一种“理论”支撑。《音乐史学原理》作为一本音乐史元理论著述，具有高度的音乐哲学品格，但这并不是一本为理论而理论的纯理论著述，它的主要目的是要解决历史研究实践中所遭遇的困惑，在该书序言中达尔豪斯写道，这“不是一个居高临下的哲学家的反思。这些反思的直接动因不是出于雄心勃勃的理论探究，而是出于笔者在撰写一部19世纪音乐史时所遇到的实际困难。”这种情况也与于润洋近似，于润洋之所以从史学转向美学，之所以提出“理论与历史”^[69]融合思想，其出发点也是为了解决音乐史研究的实践问题。

在很多问题上，于润洋与达尔豪斯的立场是近似的。他们都反对传统的史实堆积的历史书写，也反对过多的作曲家生平或社会事件的罗列。达尔豪斯的以下两段话于润洋似乎也是会同意的：

怎样写作一种艺术史，它是真正的历史，而不是一系列作品分析的松散集合；与此同时，这种历史的主题对象又确确实实是艺术本身，而不是生平或社会的偶然事件——简言之，一种历史写作原则根植于艺术本身（着重号引者加）的历史。^[70]作品是音乐史探索的目的而不是出发点。“作品”的概念，而不是“事件”（即历史——引者注），是音乐史的中心范畴。^[71]

但是如果仔细琢磨达尔豪斯的这些言论，特

别是结合他的总体思想，还是可以看到他同于润洋之间存在不小的差异。

从上面言论中，可以读到，达尔豪斯特别强调“艺术本身”，强调音乐作品是“目的而不是出发点”。这些言论的背后其实隐藏着达尔豪斯的一个基本的学术倾向，即在对待审美（或艺术）与历史二者之间关系时他是厚此薄彼的。从总的来看，他对“历史”始终抱有一种不信任感，而对“审美”（或艺术）却有另眼相待的好感。对于于润洋来说，美学和历史必须统一，它们应当也可能统一，而达尔豪斯却一直是希望艺术史研究应该稳稳地守在艺术本身，对谈论艺术之外的事物对艺术的影响，他本能地报以警惕和谨慎。他对于“历史”的作用表示疑惑：

音乐是否反映一位作曲家周围的现实？或者音乐提供的是另一种可变的现实？音乐与政治事件和哲学思潮具有共同的根源吗？或者，音乐之所以被创作仅仅是因为总是要有人写音乐，而不是因为作曲家在试图用音乐来回应他生活于其中的世界？^[72]

这里，达尔豪斯对“历史”的理解还停留在19世纪历史主义的印象上，在他眼中历史等同于外部现实、政治事件、作者生平等因素，这是他对“历史”印象不佳的根本原因。达尔豪斯和于润洋的最大差别之一在于对艺术本质的认识：在于润洋看来，艺术本质根植于社会历史文化，他最信奉的一句话是马克思的“人的本质力量的对象化”，而人的本质显然只有在他存在的社会环境中才能理解。但达尔豪斯却坚持艺术的本质只能在艺术本身之中才能接受：“艺术只有在分离的、自足的作品孤立状态中被观照时，艺术才能显现其真正的本质。”^[73]而对于“历史”，在达尔豪斯看来，与“艺术”很难协调，“艺术”似乎是另一种不同系统的事物，而“历史”却是“由因果关系、手段和目的的不断延续构成。”^[74]在他看来，“社会语境与我们所关心的特定目的——理解一部音乐作品的内在功能——无关。”^[75]由于认为“艺术”与“历史”是在两个不同轨道

上运行的事物，因此达尔豪斯发出这样悲观的哀叹：“音乐历史，作为一种艺术的历史，似乎注定要失败。……音乐史要么不是历史——它仅仅是单个作品的结构分析的集合，要么不是艺术的历史——它仅仅将音乐作品降格为社会史或思想史的发生事件。”^[76]

音乐具有历史性的程度，与其作为艺术的品格质量构成反比。以这种观点看来，一旦艺术企及了经典的地位，它就被提升到超越历史和历史认识的高度；同样，如果一个作品有可能作为历史性的一个突出例证，它就背负了审美的污点。^[77]

写作艺术史是一个自相矛盾的企图，写成历史的只是艺术中那些根本不是艺术的方面，与此对立的是19世纪的流行做法……这种做法常常渗入生平的勾画、对作品结构的观察以及往日的文化图景。^[78]

达尔豪斯的最后结论似乎是非常悲观而肯定的：

所有调和审美与历史的企图，换言之，所有弥合鸿沟的企图，就其原则而论，似乎注定是要失败的……审美和历史必须被看成是两个完全不同的语言系统，它们所处理的是同一个对象，但彼此间不能转译。尽管审美和历史通过各自的术语所揭示的对象的不同方面形成补充，但它们不能同时有效：任何采取审美立场的人必须放弃历史的立场，反之亦然。^[79]

但是，达尔豪斯背负的使命是要写一本19世纪音乐史，他是在思考怎样完成一本历史著述开始自己的史学理论探索之路的。如果说艺术和历史注定就不可调和，达尔豪斯又如何完成自己的使命呢？所以，达尔豪斯虽然说了一些很绝对的话，但由于其肩负的历史使命使然，他是注定不会彻底的。事实上，达尔豪斯在这个问题上常常表现得非常矛盾，一方面，他断言审美的立场和历史的立场不可兼得，另一方面，他又批评这种看法：认为这种“论调具有吸引力，但其中却存在致命的错误。它忽视了这样一个事实——确实有可能在避免自相矛盾的前提下，让历史知识服务于审美体验，或者以同样的方式，将审美经验

作为历史探索的出发点：^[80]

调解审美自律性与历史性，这种可能性一定存在。既不贬低音乐作品的历史维度，也不违背音乐作品的审美维度；既不丧失陈述的连贯性，又不牺牲艺术的概念。^[81]

他这样解释音乐文本的意义：

在其直接被理解的初始阶段，其意义必定是部分模糊的。只有它们的历史前提条件和内含被透彻解释后，它们的全部意义才能显示……。应该承认，历史诠释的结构从来就不可能完全被纳入审美观察之中；但是两者之间的某种协调和解显然是可能的，而且远没有审美直接性的信徒所想象的那么艰难。^[82]

达尔豪斯在这个问题上的矛盾和犹豫是显而易见的，他对自律和他律论两种态度似乎都不同意：“仅仅将艺术作品的个别分析评断像马赛克中的小石块一样串联在一起，那肯定是不够的；但是，求助文化史、思想史或社会史，那同样是不足的。”^[83]他对于马克思主义，以及对于19世纪狄尔泰式的历史主义这类带有阐释性质，试图从外部找原因解决艺术史问题的方法论绝不接受。对于20世纪中下半叶兴起的，发端于阿多诺的通过艺术本体走向社会—历史的新马克思主义、新历史主义和带有人类学倾向的艺术研究持不屑的态度。由于拒绝外部事物渗入，达尔豪斯表现出强烈的艺术自律的艺术学倾向。他声称：“审美自律性不是历史学家可以随意吸纳或抛弃的一个方法论原则，而是历史学家必须接受的一个历史事实。”^[84]的确，在达尔豪斯的言论中经常可以听到一个形式主义者的声音：“黑格尔所言（随后被马克思主义坚持），表现内容才构成艺术的基本本质。但这会导致忽略最近以来的美学发现，即决定表现内容的是技术形式，而不是相反。”^[85]达尔豪斯这里所言的最近的“美学发现”应该指的是20世纪上半叶的形式主义思潮，正是在19世纪历史主义和20世纪上半叶形式主义的夹击下，达尔豪斯的学术立场常常显得非常模糊、含混和动摇，他似乎什么都不接受。在对19世纪

历史主义、传统马克思主义，以及20世纪社会文化学派的新视野逐一排除后，他最终拿出他的解决方案——一个多少有些出人意料方案：他把目光投向了20世纪上半叶盛行一时，但在20世纪下半叶受到激烈批评的结构主义、形式主义：

审美和历史之间的调解只能产生于这种诠释——它通过揭示包含着作品本身之中的历史，让我们看到个别作品在历史中的位置。艺术史的最终辩护来源于历史学家能够在多大程度上从作品的内在建构中解读到作品的历史性质；否则，艺术史仍然只是一种做作的人工安排，从外部强加于艺术和艺术作品。……企及这种和解的一个成功范例是俄国形式主义的文学理论。^[86]

但是达尔豪斯愿意公然声称自己是一个纯粹的形式主义者吗？显然他从没有这样明确表白，在很多情况下，我们又发现他同人们心目中的形式主义自觉保持着某种距离。他似乎并不承认存在着一种普遍议论的形式自律论，这从他对汉斯力克的辩解可以看出。既然达尔豪斯不承认自律论，又坚决拒绝他律论，他的形式概念到底是什么？这成为理解他的思想的最为隐秘和模糊之处。

对于达尔豪斯来说，留下给他选择的余地并不多，既然通向外部的艺术学研究通道几乎已经全部被封死，试图通过艺术本身解决艺术史问题的他，就不得不把目光投向了形式主义。有趣的是，在这一时刻，他似乎同于润洋站在了一起。前面谈到，于润洋在试图解决美学和历史问题时，引入了形式，形式成为他串联审美和历史的不可或缺的要素。达尔豪斯也是如此，他在连接审美与历史时，甚至把形式提升为方法论上的一个重要环节。他在为形式主义辩解时这样说道：

客观地说，形式主义至少揭示了部分的真理。离弃这种理论，那是头脑鲁莽的表现。我们同样也不能忽视，由于形式主义是审美角度和历史角度的混合，它也是方法论上的范例。^[87]

这样，达尔豪斯总算是找到了一条写作19世纪音乐史的方法途径——他称之为“结构史”的历史写作，在他看来，结构史包含着美学与历史，