

陈维昭 著



中国戏曲的双重意义阈

—— 陈维昭古典戏曲论集

凤凰出版传媒集团 凤凰出版社

黄霖先生七秩华诞纪念文丛

中国戏曲的双重意义阈

—— 陈维昭古典戏曲论集

◆ 陈维昭 著

凤凰出版传媒集团 凤凰出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国戏曲的双重意义闕：陈维昭古典戏曲论集
/ 陈维昭著. — 南京：凤凰出版社，2011.6
ISBN 978-7-80729-341-5

I. ①中… II. ①陈… III. ①古代戏曲—文学研究—
中国—文集 IV. ①I207.37-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第102113号

书 名 中国戏曲的双重意义闕——陈维昭古典戏曲论集

著 者 陈维昭

责任编辑 李相东

出版发行 凤凰出版传媒集团

凤凰出版社(原江苏古籍出版社)

南京市中央路165号 邮编210009

发行部电话025—83223462

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

照 排 南京凯建图文制作有限公司

印 刷 江苏省句容市排印厂

句容市春城镇南 邮编:212404

开 本 880×1230 毫米 1/32

印 张 12.625

字 数 339千字

版 次 2011年6月第1版 2011年6月第1次印刷

标准书号 ISBN 978-7-80729-341-5

定 价 45.00元

(本书凡印装错误可向承印厂调换,电话:0511—87871135)

序 言

上个世纪末,我开始关注古代小说戏曲的学术史问题,2005年完成了《红学通史》,第二年完成了《中国古代文学研究史》(戏曲卷)。如今,我想梳理一下个人在戏曲方面的“学习史”,就把1986年以来发表的学术论文结成此集。

这集子里面的文章分为四类:戏曲源流研究、戏曲作家作品研究、戏曲理论研究、乐署与戏曲发展的关系研究。戏曲源流研究方面,《“戏剧”考》一篇代表了我对“戏曲”本质的基本认识。历来的戏曲起源研究都试图从“崇高”的一面为“戏曲”溯源,刘师培、王国维、姚华诸先生都如此。但我认为,“娱乐”的、“技艺”的一面同样是戏曲的重要本性。在戏曲中,“娱乐”、“技艺”的展示都可以是目的,而不仅仅是手段。王国维先生在为戏曲溯源的时候,已经注意到戏曲的娱乐元素。但是当他为“戏曲”下定义的时候,娱乐元素就被悬置了。这跟近代以来的“崇高化”时代思潮有关。在这种思潮之下,五四时期的激进人士(如钱玄同先生)对戏曲舞台体制的绝对化否定,也就不难理解了。《“戏剧”考》一文试图从起源论的角度论证“戏剧”一词有两大义项:游戏和扮演。由“游戏”这一传统展开,中国戏曲的整体面貌将完全改观。

戏曲源流研究首先要面临的问题是“戏曲的起源”问题。历来的戏曲研究史在梳理这一问题时基本上采用这一模式:一,归纳出几种“起源说”(如“巫觋说”、“宗教仪式说”、“劳动说”、“外来说”等等);二,对各说做出是非评判。其实历来的“起源说”虽有种种,但实际上只是一种,即戏曲起源于“歌舞”。不同的只在于认为究竟起源于哪一种歌舞,是巫觋仪式上的歌舞,宗教仪式上的歌舞,劳

动过程中的歌舞,还是外来的歌舞。《戏曲起源问题的科学性质与哲学性质》一文试图从更加本源的哲学层面上梳理这一问题。“戏曲起源”这一问题具有双重性质,从科学性质的角度看,没有谁可以知道“戏曲”产生的第一时间;因而这一问题便转化为一个哲学问题,从这个角度看,“戏曲起源”问题与“艺术起源”问题相重叠,其实质是一个“艺术观念”的问题。刘师培、王国维诸先生当年那样认识戏曲起源,跟他们所处时代的一个西方强势观念相关:艺术起源于歌舞。我的意思是,“戏曲起源于歌舞”这一前提本身便值得质疑。“戏曲起源问题”表达的是研究者的艺术观念;更有意义的研究则是戏曲的渊源研究。

一旦着眼于“戏剧”的“游戏”义项,中国古典戏曲发展过程中的一种重要现象就会引起我们的注意,比如中国戏曲始终是在“崇高化”与“娱乐化”的双重变奏中演进。娱乐化是戏曲的原生动力,崇高化是戏曲的理性提升。它们都源自于戏曲的娱乐与扮演的两大义项。在这一框架之中,我们对戏曲史上一些重要现象就可以有新的体会。比如梅兰芳先生的京剧表演,在20世纪(尤其是二、三十年代)产生了令人瞩目的世界性影响。但是,对这种世界性影响究竟应该如何评估?中国学人往往出于爱国主义立场,把梅兰芳的国际影响解释成为“写意艺术”的效应。《“梅齐合璧”与中国戏曲的技艺化倾向》一文以梅兰芳与齐如山的合作为个案,指出梅兰芳的国际影响与齐如山的编导有直接关系,而齐如山的编导思想的核心即是“戏曲的技艺化”。这种技艺化是建立在中国戏曲的游戏本性之上的,正是这种技艺化令西方艺术家震撼。“梅齐合璧”把中国戏曲的技艺化倾向推向极致。换一句话说,人文价值关怀并非梅兰芳戏剧的核心。

本书的“戏曲作品论”部分的几篇文章都是特定时期学界研究兴趣的回应。《关于中国古典悲剧的喜剧结局的文化批判》是20世纪80年代“喜剧美学热”之下的产物。1988年,第三届全国喜剧美学讨论会在华南师范大学举行,这篇《文化批判》的文章就是参加会议的论文,试图从文化的层面探讨“大团圆”结局。《名教与

风流合一》试图超越简单的意识形态化评判,对李渔喜剧的艺术思维作出合理的解释。杂剧形式到了明代发展出“短剧”的形式,明清短剧历来因它的“案头化”而受到普遍的诟病。《论明清杂剧中的主体价值体验》一文试图从一个新的角度探讨明清短剧的价值。“案头化”的另一种表述则是“心理化”。在19世纪80年代的主体性哲学思潮的影响下,我从主体价值体验的角度重新阐释明清短剧的价值。《〈牡丹亭〉之“情”的文化意蕴》一文试图避免把汤显祖的“情”简单地理解为“爱情”或“个性解放”。汤显祖还没有走到“反封建”这一步,他与李贽一样,都并未反孔子,而是反对孔孟的异端,《牡丹亭》所要表现的不是什么“爱情自由”或“婚姻自主”,它要表达的只是:“欲”是天然的、自然而然产生的,因而是合理的。

“戏曲学研究”部分探讨的是中国古典戏曲学的“元问题”和一些典型个案。《中国戏曲的双重意义阈》试图合理地解释中国戏曲的舞台形态、美学个性和民族特色。自20世纪以来,学界对中国戏曲舞台形态的评价,往往受学术之外的意识形态(尤其是“民族意识”)所左右。在五四新文化运动中,在全盘西化、民族文化批判意识的狂飙之下,戏曲被当成中国落后文化的代名词,戏曲的舞台形态(如脸谱、程式)成了文化的“遗形物”。20世纪80年代后期,五四新文化运动降温,民族意识、国学意识抬头,戏曲的舞台形态被提升为“写意艺术”,梅兰芳京剧艺术的国际化正是诞生于这一历史时刻。外国人的叹服(其实是误读)大大地增强了国人的民族自豪感。至20世纪60年代,黄佐临先生为了打破以斯坦尼斯拉夫斯基为代表的前苏联现实主义的一统天下,提出梅兰芳京剧表演艺术是世界三大表演体系之一,其艺术是一种“写意艺术”。黄先生借重于西方人对中国戏曲的误读,结果使得戏曲的艺术本性被进一步误解。《双重意义阈》这篇文章从现象分析开始,指出中国戏曲的舞台形态存在着两个层面:一个是故事的层面,一个是符号的层面。这两个层面并不是“形式与内容”的关系,而是它们可以单独或同时成为审美观照的对象,它们可以单独或同时成为艺术的目的。这两个层面正好与中国戏剧的两大义项——游戏与扮

演相对应。在故事的层面上,中国戏曲可以是写意的,也可以是写实的、浪漫的、抒情的。而在符号的层面上,中国戏曲的“写意”意思是“写其大意”,相当于“无实物表演”,其艺术追求是“拟真”,而不是“破坏现象幻觉”。

在戏曲理论研究领域,始终存在着一些似是而非的“共识”。比如关于历史剧的“创作规律”的问题,历来的探讨把这一问题归纳为“历史真实与艺术真实的关系问题”,具体的探讨是:历史剧(乃至整个历史文学)创作是否应该忠实于历史?其虚构的限度是多大?是“严格忠实”,还是“七实三虚”、“虚实参半”,乃至“随意虚构”?这些探讨都是外在于艺术创作规律的。《论历史剧创作中的作家心理定势》一文认为真正决定、左右着作家的创作的是心理定势。在作家的心理定势面前,任何外在的规定都是第二性的。这篇文章发表于1986年的《戏剧艺术》第三期,其时我正在读硕士研究生,不知道当时那位责任编辑是谁,是他(她)的决定鼓励了我在“爬格子”的路上走到了今天。

《汤沈之争与晚明曲学形态》着眼于“论争的错位”现象。“论争的错位”是我在撰写《红学通史》的过程中感觉到的。在红学史,余英时先生与赵冈先生之间曾经发生过一场争论,双方唇枪舌剑,大赚时人眼球,但其实他们各说各的,风马牛不相及。或者说,他们的学术兴奋点本来就不在同一点上。这种现象在文学思潮史上屡见不鲜。戏曲史上著名的“汤沈之争”也如此。如果就双方的“唇枪舌剑”去评判双方的是非得失,往往是不得要领的。汤显祖所面对的命题与沈璟的命题很不一样。以“汤沈之争”为焦点,梳理双方所面对的命题,让历史文化意识代替意识形态之争。

曾经有一段时期,“新方法”、“新思潮”、“研究的拓展”、“前沿问题”等名词成为学界的关键词,它们表达了学人对学术研究之拓展的焦虑意识。“下一个课题报什么?”这恐怕是当今学人最为焦虑的问题。从古代一流的戏曲理论家,到二流、三流的;从戏曲学与诗学的关系、戏曲批评与书画批评的关系,到戏曲学与其他非艺术性质之“学”的关系;从乐论、曲论、剧论到笔记、序跋、戏曲评点、

未刊稿,等等,在我们“地毯式扫描”的研究视阈中,还有什么问题可以成为戏曲理论研究的“前沿问题”?本书的“戏曲学研究”部分的文章也是这种焦虑的产物。

2006年,我申报了一个上海市哲学社会科学规划课题“历代音乐官署的沿革与古典戏曲的历史演进”,获得批准,于是便有本书“戏曲与乐署”部分的论文。这个课题的设计有两大意图。第一,依然是着眼于中国戏剧的扮演与游戏的双重属性。“乐”有yuè(乐舞)和lè(娱乐)两个读音,与“戏剧”的双重属性相对应。该课题试图探讨中国戏曲的乐舞渊源和娱乐渊源。第二,试图摆脱五四新文化运动以来文学史描述中那种单一的“民间尺度”,探讨官方体制对戏曲发展史的影响。“乐署”便成为这两大意图的焦点。当初设计课题时,只担心课题不大不足以打动评委;等到课题批下来了,真正着手研究时才意识到这一课题简直大到非五年、十年不能完成。《汉代“黄门”考》一文花了近一年的时间。这篇文章试图从官制的层面上探讨汉代与“黄门”相关的各种乐的性质,由此考察戏曲的多重渊源。《汉代文人的苑囿叙事、都城叙事与俗乐运动》一文,在最为宽泛的意义上探讨汉代诸“乐”的交汇与形态。该文认为,汉代存在着一场自上而下的“俗乐运动”,这一俗乐运动,由皇帝(以汉武帝为代表)总领风骚,通过官方体制,由上而下展开。它是一种时尚,其实质是个体感性娱乐的全面展开。汉赋中那些铺叙苑囿、都城之作,正是这一俗乐运动的艺术写照。我把这种书写称为“苑囿叙事”与“都城叙事”。

技艺与戏曲,扮演与游戏,雅与俗,官方体制与民间娱乐,它们之间是如何交汇、抵牾、并进、抵消的?它们在汉代以后又将如何在历代的政治制度和文艺体制、戏曲形态上展开?但愿五年之后能够完成这一研究课题。

目 录

序言	(1)
----	-------

戏曲源流研究

“戏剧”考	(3)
戏曲起源问题的科学性质与哲学性质	(19)
崇高化与娱乐性:中国戏曲发展的二重变奏	(37)
“梅齐合璧”与中国戏曲的技艺化倾向	(51)
20 世纪戏曲史述的几大模式	(68)
王国维戏曲研究与现代学术范式	(86)

戏曲作品论

关于中国古典悲剧的喜剧结局的文化批判	(103)
论明清杂剧中的主体价值体验	(112)
《牡丹亭》之“情”的文化意蕴	(126)
名教与风流合一 ——论李渔喜剧的创作定位	(137)

戏曲学研究

中国戏曲的双重意义阈	(153)
中国古典戏曲理论中的“当行本色”论	(171)
戏曲品鉴与书画品鉴	(186)

曲品与诗品·····	(199)
论历史剧创作中作家心理定势·····	(215)
元杂剧的演唱体制及其叙事学意义·····	(227)
明清戏曲批点的主要形态及其功能·····	(243)
汤沈之争与晚明曲学形态·····	(257)
才情学问与本色当行 ——王世贞的曲学支点·····	(267)
中国戏曲演剧形态与 20 世纪中西方戏剧转型 ·····	(280)

戏曲与乐署

上古先秦之“乐”与戏曲元素·····	(295)
“郑卫之音”与商周政治文化演革·····	(310)
秦代的乐署与戏曲元素·····	(325)
汉代“黄门”考·····	(340)
汉代散乐百戏与汉代俗乐运动·····	(358)
论汉代文人的苑囿叙事、都城叙事与俗乐运动 ·····	(377)

戏曲源流研究

“戏剧”考

—

追本溯源,这对于一个具有悠久传统的文明来说,是一个充满魅力而又永不停息的情结。为艺术溯源,这表达了人类对自身精神生命历程的反思,表达了人类对艺术精神的基本理解。中国古典戏剧,作为中国文化精神的一种载体,它究竟是在一个怎样的历史时空中诞生的?它究竟诞生于怎样的文化温床之上?这一文化温床又是怎样塑造了中国古典戏剧的个性及其流变的方向?……所有这些,都是中国戏剧艺术史的研究者所必须首先面对的问题。

历来的戏剧史研究者在为中国古典戏剧溯源时往往采用这种方法:从中国古典戏剧的众多名称入手,从文字演化历史去揭示其中所蕴含的戏剧起源信息。中国古典戏剧有众多的名称,如戏、剧、曲、戏剧、戏曲、戏文、杂剧、南戏、传奇、戏弄……所有这些名称,除了“戏剧”一词之外,其他的都得到了戏曲史研究者的高度重视,并写下了大量的溯源文字。

有个别研究者曾经准备为“戏剧”一词溯源,但很快地,我们就发现这些研究者的兴趣并不在“戏剧”一词上(详后文)。可以说,在关于戏曲起源的研究史上,“戏剧”概念被冷落了。被冷落的原因并不是因为这一概念相对于戏剧起源来说无关宏旨,而是根源于研究者对这一概念的片面的理解。

由于“戏曲”一名在 20 世纪的普遍使用,“戏剧”一名曾经在一定程度上被用来专指西方话剧或引进中国之后的话剧。有人甚至说:“中国古典戏曲论著中多不称‘戏剧’,而称‘戏’、‘剧’、‘戏曲’、‘杂剧’、‘南戏’、‘戏文’等。直至晚清,随着西方戏剧艺术和戏剧理论的译介,为别于中国传统的戏曲,才广泛起用‘戏剧’这一概念……”^①似乎“戏剧”是一个后起的或外来的名称。实际上,在古代文献中,“戏剧”一词比起“戏曲”一词来,被使用得更加普遍,它有自身的语义演化历史。如果忽略“戏剧”概念的原初意义及其语义流变历史,那么我们所描述的“中国古典戏剧”则是不全面的。本文正是在这种基本理解的前提下开始构思的。

二

中国传统学术中有一种重要文体,它通过对文字进行音韵、训诂等方面的诠释去推究其原初的意义与语义的流变。如韩愈写有《原道》,严复写有《原强》。荀子说:“佚而不惰,劳而不慢,宗原应变,曲得其宜,如是然后圣人也。”^②(《非十二子》)王先谦集解:“宗原者,以本原为宗也。”^③严复说:“其论一事,持一说,必根据理极,引其端于至真之原,究其极于不遁之效。”^④这些都可以看出,中国传统学术中存在着一种“推原而求真”的重要思想,这种思想贯穿了中国传统学术史起码有两千多年。我把这种文体称为“原”体。

自姚华、刘师培以来,20 世纪的戏曲史研究者基本上都采用“原”体去追溯戏曲的起源,即对当今还在使用但意义可能已经发

① 张辰《也谈“戏剧”与“戏曲”两个概念之区分》,《光明日报》,1984 年 1 月 31 日第 3 版。

② 荀子《荀子》,浙江古籍出版社 1999 年版。

③ 王先谦《荀子集解》,中华书局 1988 年版。

④ 严复《原强》,刘梦溪主编《中国现代学术经典·严复卷》,河北教育出版社 1996 年版。

生变化的“戏”、“剧”、“戏曲”、“戏剧”等概念进行溯源,它以回溯式的“逆入”为姿态,勾勒这些概念的原初意义和历史演变轨迹。由于这种“原”体的传统学术文体多采用文字训诂、音韵等方法,由可触可摸的材料入手,步步为营,因而给人以证据确凿、不容置疑的感觉。20 世纪的戏曲考原也基本上采用这种方法,但是,由于 20 世纪的中国戏剧(或戏曲)起源论绝大多数(大约除了周贻白之外)都是在认可“艺术起源于歌舞”的前提下进行的,一些研究者在使用这种“逆入”的方法去为“戏曲”溯源的时候,他们有意或无意地忽略所原概念的某些意义项。在这种情况下,这种貌似归纳法的“原”体在实际上就变成一种演绎法。

“戏”和“剧”这两个概念都有两大义项。《汉语大词典》^①的解释是:

戲[戏]①角斗,角力。……②开玩笑;嘲弄。……③游戏;逸乐。……④指歌舞杂技等的表演。……⑤指戏剧。……

[戏剧]①儿戏;游戏。……②通过演员表演故事的艺术形式。旧时专指戏曲,后用为戏曲、话剧、歌剧、舞剧等的总称。……

劇[剧]①游戏,嬉闹。……②杂戏,戏剧。……

这些意义可以归为两类:角力(扮演、歌舞)与游戏。从这两个义项都可以追溯戏、剧、戏剧等概念的起源与流变。但是,20 世纪的溯源者都放弃“游戏”这一义项,不把它视为与中国戏剧起源有关。这与 20 世纪的溯源者所感受的学术思潮有关。在 20 世纪初,一些学者为“戏剧”或“戏曲”溯源的时候,他们有一个重要的语

① 汉语大词典编辑委员会、汉语大词典编纂处《汉语大词典》,汉语大词典出版社 1990 年版。

境,即是西方理论界有一个重要的观点:戏剧起源于歌舞。这使中国学者在为“戏曲”或“戏剧”溯源的时候,多少受到了影响。当时西方也有“艺术起源于游戏”的观点,但它与中国文化的理学精神相左,与20世纪初中国文化界对戏曲的崇高化期望背道而驰。这使中国学者不愿意往这一方向上去考察中国戏曲的源流。

刘师培的《原戏》^①这篇文章与姚华的《说戏剧》一文有诸多相同之处:一,使用的方法,都是从对先秦典籍及古文字的辨释、训诂入手,具有强烈的乾嘉学派的治学特点;二,都认为中国戏曲起源于先秦的歌舞,这个歌舞是与诗合一的;三,都认为歌舞、戏与上古的祭祀(或祭神、或祀祖先)仪式有关。不同之处在于:一,姚华采用流变考察角度,刘师培则立足于现今的戏曲概念,然后追溯这一概念的每一要素的最早源头,姚华是顺察式的,刘师培则是逆溯式的;二,由于用以考察问题的角度不同,姚华考察“戏”与“剧”的意义整个演变过程,在此基础上考察它们与现代戏剧概念的关系,刘师培立足于现代戏曲的艺术构成因素;三,结果,姚华考证的是“戏剧”概念,而刘师培考证的是“戏曲”概念。

刘师培此文并未对戏曲概念进行界定,但它所列出的戏曲要素基本上就是后来王国维的戏曲概念得以形成的重要依据。首先,它指出在古代史籍中,歌舞并言,歌舞本于诗,故歌诗以节舞。颂是祭礼的乐章。“盖以歌节舞,复以舞节音。犹之今日戏曲,以乐器与歌者、舞者相应也”。《诗经》等文献中有象武之容的刻画、记载,“犹之后人戏曲,侈陈古人战迹耳”。《礼记·仲尼燕居》说:“下而管象,示事也”。刘师培说:“示事者,有容可象之谓也。此即古代戏曲之始。”根据《乐记》关于“执其干戚”等记载,刘师培说:“非即戏曲持器操械之始乎?”根据《尚书大传》,刘师培指出:“则古制乐歌,皆假设宾主。而武王克殷,亦杂演夏廷故事。非即戏曲装扮人物之始乎?”

① 刘师培《原戏》,《国粹学报》1907年第3卷第9期。

王国维的戏剧溯源虽然并不由文字入手,但他同样采用当时西方流行的“戏剧起源于巫舞”的观念,他说:“歌舞之兴,其始于古之巫乎?”^①(一、上古至五代之戏剧)接着他便考证上古巫舞与戏剧的关系。指出在古代的祭祀仪式的舞蹈中,“盖后世戏剧之萌芽,已有存焉者矣”^②。

宋元时期,戏曲艺术体制开始形成,王国维使用了“戏曲”的概念,他说:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”^③在王国维看来,歌、舞、演、故事四者必须同时具备才可以称之为戏曲,戏曲之体才是完备的。所以他说,虽咏故事而不披之歌舞的,虽合歌舞而不演故事的,都不能称之为戏曲。他为戏曲这四大要素溯源,源头可以直追溯至上古时期,但是作为一种艺术体裁,戏曲形成于宋代。而从剧本的角度看,他当时能看到的最早戏曲剧本就是金元时期的剧本,所以他说:“独戏曲一体,崛起于金元之间。”

在《宋元戏曲史》中,王国维已经同时使用了“戏剧”和“戏曲”概念,但是,王国维同样对这两个概念的“游戏”意义项兴味索然。

更多的研究者把“戏剧”一词当成“话剧”的同义词。对于“戏剧”一词在中国戏剧史上的原初意义和语义流变史,20 世纪的研究者并没有给予太多的注意。洛地指出,在《辞海》、《中国大百科全书·戏剧》等书中,“戏剧”成为“话剧”的等义词。然而,他仍没有为“戏剧”溯源。

本文准备考察“戏剧”概念的原初意义和语义流变史,考察它与“戏曲”概念的关系,并试图说明这样一个事实:“戏剧”概念与“戏曲”概念一样,都具有两大意义项,而在 20 世纪的戏曲溯源研究中,“戏剧”概念与“戏曲”概念一样,其“游戏”义项被忽略了。

如果忽略了“戏剧”概念的原初意义和语义流变史,我们所理解的“中国戏剧”就不完整;如果忽略了“戏剧”和“戏曲”概念的“游

①② 王国维《宋元戏曲史》,《东方杂志》1913 年第 9 卷第 10 期。

③ 王国维《戏曲考原》,《国粹学报》1908 年第 4 卷第 11 期。