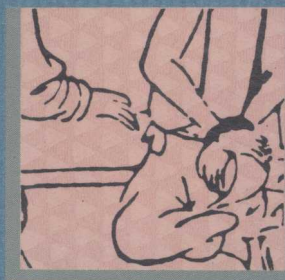


謝柏梁 著

中國分類戲曲學史綱



臺灣商務印書館 發行

中國分類戲曲學史綱

中國分類戲曲學史綱 / 謝柏梁著. -- 初版. --

臺北市：臺灣商務，1994[民83]

面：公分

ISBN 957-05-0892-2 (平裝)

1. 中國戲曲 - 歷史

820.94

83003063

中國分類戲曲學史綱

定價新臺幣六〇〇元

著者 謝柏梁

責任編輯 王林齡

封面設計 王文騏

校對者 吳忠緯 梁景芳

發行人 張連生

出版者 臺灣商務印書館股份有限公司

臺北市10036重慶南路一段三十七號

電話：(〇一一)三一六一八

傳真：(〇一一)三七二〇二七四

郵政劃撥：〇〇〇〇一六五一號

出版事業：局版臺業字第〇八三六號

登記證

• 一九九四年六月初版第一次印刷

版權所有 • 翻印必究

《中國分類戲曲學史綱》

目 錄

緒言：中國分類戲曲學芻論……………一

第一編 戲曲悲劇學

第一章 先秦悲哀原則的邏輯秩序……………一五

第一節 先秦悲哀原則的存在方式……………(一五)

第二節 先秦悲哀原則的主體根源……………(二三)

第三節 先秦悲哀原則的審美形態……………(二九)

第二章 漢魏晉唐悲怨風尚的審美認識……………三七

第一節 以悲爲美的時代風尚……………(三八)

第二節 聲無哀樂的批評反彈……………(四五)

第三節 悲怨機制的認識過程……………(五〇)

第三章 明代戲曲的悲劇觀：怨譜說……………五七

第一節 「動人論」：怨譜說的審美效應……………(五八)

第二節 「苦境論」：怨譜說的形象主體

(六五)

第三節 結局論：怨譜說的美學結構

(七三)

第四章 清代「苦戲」風格論

八〇

第一節 苦戲風格論的基本範疇

(八一)

第二節 《琵琶記》風格論

(九〇)

第三節 「興亡戲」風格論

(九七)

第五章 中國悲劇的發生規律和審美特徵

一〇四

第一節 中國悲劇的發生規律

(一〇四)

第二節 中國悲劇的審美特徵

(一一五)

第六章 中國悲劇的美學本質

一二七

第一節 悲劇起因的欲望性

(一二七)

第二節 悲劇衝突的程式性

(一三四)

第三節 悲劇意境的核心性

(一四一)

第二編 戲曲演劇學

第七章 宋代演劇評論的基本趨勢

一五三

第一節 演劇的起源、標準及審美判斷

(一五四)

第二節 演劇的審美後果和社會效應

(一五七)

第三節 演劇內蘊的邏輯清理	(二六)
第八章 元明演劇理論的歷史演進	二七
第一節 元代演劇理論	(二六)
第二節 明代演劇理論	(二七)
第三節 元明演劇論小結	(二八)
第九章 清代王正祥的劇場學說	二六
第一節 劇場說的核心內容	(二七)
第二節 抑元褒明的劇場史論	(二九)
第三節 弋盛崑衰的聲腔論辨	(二九)
第四節 湯俚沈陋的雙璧否定	(二九)
第十章 梅蘭芳的比較戲劇知行	三〇
第一節 梅蘭芳與東方戲劇	(三〇)
第二節 梅蘭芳與歐洲戲劇	(三〇)
第三節 梅蘭芳與美國文化	(三二)
第十一章 周信芳的演劇美學	三五
第一節 中國戲曲體系論	(三五)
第二節 戲曲演劇流派論	(三六)
第三節 麒派演劇風格論	(三六)

第三編 戲曲創作學

第十二章 元人論劇作家的素質和結構……………二四一

第一節 命運困蹇 詞場翻騰……………(二四三)

第二節 詩品出人品 人品見格力……………(二四六)

第三節 規範於音律 翱翔於文林……………(二五〇)

第十三章 明代戲劇人物論的整體研討……………二五五

第一節 從創作心理看待戲劇人物……………(二五七)

第二節 從形象特徵分析戲劇人物……………(二五九)

第三節 從演出過程調配戲劇人物……………(二六三)

第四節 從欣賞體驗品鑒戲劇人物……………(二六五)

第十四章 李開先及其同仁的劇作理論……………二七〇

第一節 劇作的文化定位與創作機制……………(二七一)

第二節 劇作的本色之詞與文人之詞……………(二七七)

第三節 劇作的「越俗、越家常、越警醒」……………(二八〇)

第十五章 金聖嘆的戲曲文學觀照……………二八四

第一節 「此一個人」：金西廂的典型觀……………(二八五)

第二節 「極微論」：金西廂的細節觀……………(三〇〇)

第三節 「悲涼論」：金西廂的悲劇觀	(三一)
-------------------	------

第十六章 南戲批評的文學、曲學與劇學系統	三四
----------------------	----

第一節 從文學系統看南戲發展	(三五)
----------------	------

第二節 從曲學系統看南戲走向	(三九)
----------------	------

第三節 從劇學系統看南戲源流	(三四)
----------------	------

第四編 戲曲序跋學

第十七章 戲曲序跋的系統劃分	三四三
----------------	-----

第一節 戲曲序跋名稱考辨	(三四三)
--------------	-------

第二節 曲序外部形態劃分	(三四六)
--------------	-------

第三節 曲序內部系統歸類	(三五三)
--------------	-------

第十八章 戲曲序跋的美學特性	三七二
----------------	-----

第一節 曲序的一般特點	(三七二)
-------------	-------

第二節 曲序的審美主調	(三七六)
-------------	-------

第三節 曲序的個性比較	(三八八)
-------------	-------

第十九章 戲曲序跋的發展規律	三九五
----------------	-----

第一節 與歷史積累成正比	(三九五)
--------------	-------

第二節 與戲曲地位成正比	(三九八)
--------------	-------

第三節 與劇本創作成正比

(四〇一)

第四節 與理論活躍成正比

(四〇四)

第二十章 戲曲序跋的客觀意義·····

四〇六

第一節 戲曲史方面的實踐性研究

(四〇六)

第二節 戲曲美學方面的集結型過程

(四二〇)

第三節 文化史方面的融洽性匯總

(四三三)

第五編 戲曲流派學

第二十一章 明初百年的皇家聲教派劇論·····

四四七

第一節 皇家聲教派的主要傾向

(四四七)

第二節 朱權《太和正音譜》曲派

(四五二)

第三節 朱有燬的戲曲劇本序引

(四五五)

第四節 邱濬的戲曲創作流派

(四五九)

第二十二章 沈湯之爭的歷史淵源及其流變發展·····

四六四

第一節 源遠流長的「文律之爭」

(四六四)

第二節 沈湯曲論的分歧對峙

(四六七)

第三節 後輩曲學的綜合發展

(四七〇)

第二十三章 王驥德及其影響下的晚明劇論·····

四七六

第一節	戲劇本體論	(四七八)
第二節	戲劇創作論	(四八〇)
第三節	戲劇傳播論	(四八四)
第四節	戲劇批評論	(四八七)
第二十四章	李漁的戲曲美學體系	四九一
第一節	笠翁的憂患主調暨審美追求	(四九三)
第二節	笠翁的戲曲創作學說	(四九八)
第三節	笠翁的戲曲演出學說	(五一四)
第二十五章	王國維的戲曲美學系統	五五五
第一節	戲曲斷代史的開拓之功	(五三七)
第二節	戲曲意境的本質界定	(五三四)
第三節	戲曲悲劇的現代闡發	(五四五)
第二十六章	當代戲曲學發展概述	五五五
第一節	上海戲曲批評史學派	(五五五)
第二節	北京曲學體系的宏觀構架	(五六七)
第三節	外省分類戲曲學開拓	(五七九)
第四節	古代戲曲理論家研究掠影	(五八八)
餘論：戲劇、文學及影視的前瞻後顧		五九九

緒言

中國分類戲曲學芻論

一

戲劇是人類藝術創造百花園中的奇葩。

詩歌以文字表意，音樂以旋律說話，美術用線條達情，雕塑依造型傳神，建築靠空間發言。這五大藝術均爲人所締造，但卻相對獨立於人羣。離羣索居的隱居詩作，空谷清音的幽獨琴音，孤芳自賞的文人畫幅，遺世獨立的石窟雕塑，祭天祀地的祠廟建築……都不可能與人類本身具備血肉相連、同情共振的融洽感和有情性，它們都使人回憶並聯想到人間生活，但又都不是生活本身。就藝術媒介的質料上講，它們都是非肉體性的摹擬物；就各門媒介的傳達功能言，它們都是作用於視、聽、觸等個別生理感覺的單向型、缺陷性的藝術。

於是，舞蹈藝術應運而生。它的伴唱使詩歌聲聲入耳，它是形象的音樂、流動的繪畫、運動的雕塑，並擁有舞美建築的背景。但最根本的在於它是活生生的肉身，美妙絕倫的人體在充當著藝術的媒介，它是活人演給活人看的藝術，也是心心相印、以情傳情的藝術。但是舞蹈的最大缺

緒 言

陷在於其是不能說話的啞巴藝術，眉目傳情的域度和形體語言的辭典，畢竟太為簡單、有限而可憐。

終於，戲劇藝術呱呱墜地。不僅是活人演給活人看，還是活人說給活人聽，一家歡喜萬人樂，一人惆悵萬眾暗。詩樂舞蹈它兼收並蓄，美術雕塑都一身數任，宏偉的建築是其舞臺和劇場，川流不息的陌生觀眾是其上帝和親人。離開觀眾的戲劇演出叫排練，擁有觀眾的現場演出才是戲劇藝術的最終呈現。它是全部藝術媒介的綜合呈現和有機構成，也是時間與空間、舞臺與觀眾、身體與心靈一時一地的盡行占有。因此，戲劇既是綜合的藝術、完形的藝術又是人體的藝術、人羣的藝術。

二

作為綜合性、完型化、以人體為媒介、以人羣為對象的藝術，戲劇藝術經歷了由合到分、由分到合乃至又分又合的過程。最初的戲劇藝術只是簡陋的合成藝術。在世界三大古典戲劇中，公元前五世紀達到高度繁榮的希臘戲劇，擁有人數眾多的歌隊和有限的演員，伴隨著酒糟、亞麻布的裝扮和誇張定型的舞蹈。但這些簡陋演出形態無關大局，激情磅礴的悲劇詩篇一旦得以直觀直聽的現場表演，便足以掀起千萬羣眾心靈的波濤。可惜不到三個世紀，希臘悲劇便因內戰和亡國偃旗息鼓，代之而起的羅馬帝國的公民們，也愛戲劇但更愛角鬥競技，他們沒能承擔起宏揚希臘戲劇的重任。捱過中世紀的漫漫長夜後，戲劇藝術在文藝復興的曙光裏逐漸振興。但就總的趨勢

言，希臘古典戲劇的綜合性已蕩然無存，伴隨著工業社會的精密分工和機器轟鳴，西方戲劇藝術也逐漸分割成為話劇、歌劇、舞劇等單行通道，各自得到高度發展。

正好與羅馬戲劇在時序上接軌，世界古典戲劇不可逆轉地轉移到東方。印度梵劇從公元一世紀到十二世紀高度發達，不僅填補了世界戲劇史的大幅空白，而且屬於融歌聲舞容於一劇、畫意塑像於一臺的綜合性戲劇藝術。印度人在分類藝術上的深厚造詣，都集中地體現在梵劇之中。至今東南亞國家的一些古典舞蹈，便屬於印度梵劇的傳承。到了十二世紀後，梵劇以千年之身不免年老色衰，曲高和寡，又不肯屈尊下嫁唱下里巴人，終於為普遍勃興的各地方言戲劇所無情取代。世界第二大古典戲劇遂成絕響。

風水流轉有時異，今日奇葩屬我家。十二世紀是印度梵劇美人遲暮之時，亦是中國戲曲少女長成之日。由雜劇、院本、南戲傳奇和花部、地方戲共同構建的古典戲劇天地，從十二世紀起直至二十世紀，已經具備了毫不間斷的八百年傳統，並在對傳統的呵護繼承中依舊保持著其無限之風情、美妙之青春、勃發之生機。這是中華的幸運，亦是世界戲劇的福音。作為世界三大古典戲劇接力賽跑的最後一站，中國戲曲充分、完整地顯示出戲劇藝術的綜合性和完形化，並以其說唱做念打、手眼身法步的多元手法，向全世界展示著古典戲劇的無窮魅力。中國作為地球上四大文明古國中唯一保持著從不間斷的悠久文化傳統的泱泱大國，中華民族作為世界各民族中唯一保持著基本穩定的國土區域、始終不二的民族自治權利的偉大民族，有責任、有義務、也有信心將古老傳統的高度體現、民族文化共同精華、世界古典戲劇的僅存碩果——戲曲藝術代代相傳，發揚光大。佚名《觀戲記》（一九二九）曾以世界文化學者的眼光，認為「故有廣東人足跡，即有廣

緒 言

東人之戲班，海外萬埠，相隔萬里，亦如在廣東之祖家焉」，此語極為精當。在今天，完全可以说，凡有中國人之足跡，便有戲曲之班社，便不乏戲曲之演出。大陸臺港，歐美各洲，莫不如此；今後一百年，北京南京，中國外國，同樣如此。

三

一個無所不容、無所不在的幽靈——戲劇學，伴隨著戲劇演出的緊鑼密鼓悄然登場。

戲劇學是關於戲劇的一切學問。舉凡演員一笑一顰、一舉一動，演出的一得一失，觀眾的一樂一哭，均可以積累成戲劇演劇學；劇作家的學識修養、成敗榮辱，劇本的好壞優劣、得獎與否，劇目的風格類型、是喜是悲，劇中人的風度性格，是嬌嗔是沉雄，是卑微是崇高，皆可以歸於戲劇創作學；演劇的音樂配置、旋律選用、劇本的唱詞格律、字頭韻尾，念白的氣口節奏、輕重緩急，都可以稱之為戲劇音樂學；戲劇的起源發生、涓涓細流，戲劇類型的發展壯大、江河奔湧，戲劇流程的勃興盛衰、起落規律，概可以收容於戲劇歷史學……人類社會活動的舞臺有多廣闊，戲劇舞臺就有多豐富；戲劇舞臺有多豐富，戲劇學的世界便有多複雜。

緊隨著三大古典戲劇的妙音倩影，希臘悲劇學、印度梵劇學和中國戲曲學作為戲劇學的三大流派迅速崛起，它們不僅作用於戲劇本身，而且還影響到全部文藝美學，並與東西方的倫理哲學、精神信念血肉相連，肝膽相照。

與希臘悲劇學和梵劇學相比，戲曲學擁有三方面與眾不同的特質。

(1)希臘悲劇學和梵劇學分別是西方和印度的文藝美學之源，戲曲學則只是中國文藝美學之流。阿里斯多芬喜劇中的悲劇批評，作為西方最古老而頗成氣候的文藝批評標本，亞里斯多德《詩學》作為西方文藝美學中最早的系統化理論專著，全部西方的文藝學與美學都匍匐於這二巨人腳下，很久很久才敢起步。印度的文藝美學同樣是以《舞論》作為開山祖師，無論是哪一代、哪一行徒子徒孫都不敢在這最為古老的梵劇學經典燭照之下離經叛道。中國戲曲學則是全部樂論、文論、詩論、詞論等文藝美學發展到艷若桃李、凜若羣峯時的最後總結。

如果說希臘悲劇學和印度梵劇學的共同特點在於「敢為天下先」，那麼中國戲曲學的特點正在於「甘為天下後」。

(2)悲劇學與梵劇學的產生都晚於希臘悲劇及梵劇的演出實踐約百年左右，而戲曲學的「樂而不淫、哀而不傷」等基本理論綱領卻遙遙領先於戲曲發生近二千年之久。

(3)阿里斯多芬的悲劇批評、《詩學》與《舞論》都具備專業化與系統化的理論特色，戲曲學的建立卻是由劉瓛、陶宗儀、夏伯和、鍾嗣成等人，在極為隨意、汗漫的隻言片語，極為鬆散自由的雜記類、文獻性記載中正式奠基並拉開序幕的。這就未免使慣於作時間上的平行比較的中国學者們，不免感到有些羞澀。

其實，笑到最後的往往是笑得最好的，中國戲曲是如此，戲曲學也是如此。

緒 言

四

名正則言順。戲曲之名究竟從何開始？

中國戲曲的遠源可以追溯到周初的《詩經》唱本、屈原的劇詩《離騷》和歌舞戲《九歌》。漢代的角觥戲如《東海黃公》，南北朝和隋唐間的歌舞戲如《踏搖娘》、《蘭陵王》、《撥頭》，都是影響極大、流傳甚廣的劇目。但較成規模的戲曲類型直到宋代才開始產生，這就是從十二世紀起發達興旺的南戲和雜劇。最早的南戲起源說出於徐渭《南詞敘錄》，他說南戲「宣和間（一一一九—一二二五）已濫觴，其盛行則自南渡（一一二七—一二七六）」。徐渭還明確指出了宋光宗朝（一一九〇—一一九四）所流行的兩大南戲劇目為《王魁》和《趙貞女》。這一時期的宋雜劇，也得到了由北而南的展開。

雖然有關優戲、伎樂的種種論述、歌詠在唐代以前就層出不窮，但「戲曲」二字最早始於北宋。據今人胡忌、洛地翻檢出的最新發現，宋人劉埙（一二四〇—一三一九）在《水雲村稿》（四庫全書珍本）中收有《詞人吳用章傳》，中云「至咸淳（一二六五—一二七四），永嘉戲曲出，潑少年化之，而後淫哇盛正音歌」，將永嘉南戲首稱戲曲。元人夏庭芝《青樓集》以戲曲兼指雜劇和南戲，陶宗儀《輟耕錄》亦提出了「宋戲曲」的概念。明代的紀振倫、周之標、許宇等人，更把戲曲作為中國戲曲的共名，提到綜合藝術的高度：

清唱謂之冷唱，不比戲曲；戲曲藉鑼鼓之助，有躲閃省力處，知者辨之。（《樂府紅珊》）

戲曲者，有是情且有是事，而詞人曲肖之也。有是情則不論生旦丑淨，須各按情，情到而一

折便盡其情矣；有是事則不論悲歡離合，各按其事，事合而一折便了其事矣……自古忠臣之忠，烈士之烈，義夫之義，節婦之節，以至于佞臣之口，讒人之舌，昏主之喪國，蕩子之喪家，冶婦之喪節，何一不具？何一不真？……令觀之者忽而眦盡裂，忽而頤盡解，又忽而若醉若狂，又忽而若醒若悟。（《吳歙萃雅》）

時曲、戲曲，世所共艷，選幾相匹。而《琵琶》為曲祖，于戲曲獨尊焉，遂當什之二，要皆人口之膾炙也。（《詞林逸響》）

這都是中國戲劇之所以獨稱戲曲的淵源，也是戲曲學正式確立的標誌。以劉埴戲曲說為中點，周秦至宋的所有樂伎劇戲論述都可以看成是戲曲學的列祖列宗，宋以後的所有關於雜劇、南戲、傳奇、今樂府或戲曲的種種論述，都可以看成是戲曲學家族中的嫡傳血親。

五

我們來清理戲曲學的世系家譜。

在中國藝術學的宏觀體系中，由「三學」作為外在框架，「三論」作為內在結構，「三經」作為精神支柱。那末，戲曲學的具體位置應該擺在哪裏呢？

「三學」即總體藝術學、分類藝術學和綜合藝術學。這正是中國藝術學的邏輯發展和歷史進程。先秦兩漢時期屬於總體藝術學階段。這一階段以「樂」作為核心或總旋律，以董仲舒的「天人合一」說作為總體藝術學的哲學歸宿。「樂」不單指音樂，而是指詩樂舞三位一體的總體藝術。