

海内外中国戏剧史家自选集

容世诚卷

康保成 主编

〔新加坡〕容世诚 著

中原出版传媒集团
大地传媒

大象出版社

海内外中国戏剧史家自选集

容世诚卷

康保成 主编

「新加坡」容世诚 著



中原出版传媒集团
大地传媒

大家出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

海内外中国戏剧史家自选集. 容世诚卷 / (新加坡)
容世诚著. — 郑州 : 大象出版社, 2018. 11
ISBN 978-7-5347-9576-3

I. ①海… II. ①容… III. ①戏曲史—中国—文集
IV. ①J809. 2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 295995 号

海内外中国戏剧史家自选集·容世诚卷

HAINEIWAI ZHONGGUO XIJUSHIJIA ZIXUANJI RONG SHICHENG JUAN

容世诚 著

出版人 王刘纯
总策划 王刘纯 张前进
项目统筹 吴韶明
责任编辑 贡晓娜
责任校对 张迎娟 牛志远 裴红燕
装帧设计 付铄铄

出版发行 **大象出版社**(郑州市开元路 16 号 邮政编码 450044)

发行科 0371-63863551 总编室 0371-65597936

网 址 www.daxiang.cn

印 刷 郑州新海岸电脑彩色制印有限公司

经 销 各地新华书店经销

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 24.75

字 数 392 千字

版 次 2018 年 11 月第 1 版 2018 年 11 月第 1 次印刷

定 价 120.00 元

若发现印、装质量问题、影响阅读,请与承印厂联系调换。

印厂地址 郑州市鼎尚街 15 号

邮政编码 450002

电话 0371-67358093

编辑委员会

(以姓氏笔画为序)

[日] 田仲一成 [荷] 伊维德

齐森华 吴新雷

[韩] 金学主 黄天骥

康保成 曾永义

廖 奔

主编

康保成



容世诚

广东中山人，1957 年出生于香港。香港大学中文系文学学士、哲学硕士，美国普林斯顿大学博士，专攻中国戏曲。曾任美国纽约华埠历史博物馆口述历史研究员。1991 年移居新加坡并取得新加坡国籍。现为新加坡国立大学中文系副教授，讲授“中国戏剧”“元明戏曲”“新加坡华人日常生活”“中国文学和出版文化”“论文写作研讨”等课程。研究兴趣包括晚明戏曲、粤曲社会史、香港戏曲史、新加坡华族戏曲、听觉文化、20 世纪 50 年代香港通俗文学与电影等。专著有《寻觅粤剧声影：从红船到水银灯》（2012）、《粤韵留声：唱片工业与广东曲艺（1903—1953）》（2006）、《戏曲人类学初探：仪式、剧场与社群》（1997）等。近年研究香港太平戏院历史，编著有《戏园·红船·影画：源氏珍藏“太平戏院文物”研究》（2015），并参与《中国戏曲志·香港卷》《戏曲音乐集成·香港卷》《曲艺音乐集成：香港卷》《器乐音乐集成·香港卷》的编纂工作。

总 序

康保成

自王国维(1877—1927)《宋元戏曲史》(1913)发表后的百年来,旧有的文学观念、戏剧观念不断被颠覆被更新。

最初,人们似乎如梦方醒般认识到:元曲原来是可以和楚骚、汉赋、唐诗、宋词并驾齐驱的“一代之文学”;被人轻视的金元杂剧和宋元南戏,曾经有过无比辉煌的历史。渐渐地,王国维重文学轻艺术、重元曲轻明清戏曲的观念受到反思。人们从明清传奇的持续繁荣,昆曲折子戏的兴起,花部戏曲的崛起,“角儿制”的确立,已然认识到戏剧的表演艺术本质。20世纪80年代以来,伴随着中国的改革开放,戏剧与宗教仪式的关系问题吸引了学者们的注意,戏剧史的“明河”与“潜流”分途演进的理念被提出。这一理念目前正在经受时间与实践的检验。

百年来的中国戏剧史研究,涌现出一批又一批优秀的学人和丰厚的学术成果。

王国维的同时代人吴梅(1884—1939)和齐如山(1875—1962),分别在昆曲音律和京剧舞台表演方面获得举世公认的成就,乃至有学者把王、吴、齐并称为近代戏剧理论界的“三大家”或“三驾马车”。无论这一称谓是否被多数人所接受,但吴梅竭力提倡“场上之曲”和齐如山对梅兰芳表演艺术的指导,都在揭示出戏曲的角色扮演本质的同时,充分认识到作家作品与场上表演互为依存的密切联系,认识到戏剧史上存在着一个从“一剧之本”向“表演中心”的演进过程。王、吴、齐分别代表了戏曲研究的三种路向是毫无疑问的。当然,“三大家”中,王国维重文献、重考据的研究路向影响最大,追随者最多。

“三大家”之外或稍后,涌现出郑振铎(1898—1958)、任中敏(1897—1991)、孙楷第(1898—1986)、黄芝冈(1895—1971)、钱南扬(1899—1987)、冯沅君(1900—1974)、周贻白(1900—1977)、卢前(1905—1951)、赵景深(1902—1985)、王季思(1906—1996)、董每戡(1908—1980)、郑骞(1906—1991)、傅惜华(1907—1970)、庄一拂(1907—2001)、张庚(1911—2000)、张敬(1912—1997)、汪经昌(1913—1985)、吴晓铃(1914—1995)、郭汉城(1917—),以及近年谢世的蒋星煜(1920—2015)、徐朔方(1923—2007)、胡忌(1931—2005)等戏剧史家。中国戏剧史的研究领域里,可谓群星璀璨,光照寰宇。

卢前在20世纪30年代写的《中国戏剧概论》里,把中国戏剧史比作“一粒橄榄”:两头细小的部分说的是“戏”,中间饱满的部分是“曲的历程”。这一生动的比喻,大致勾勒出中国戏剧史研究领域的成果与不足。当时的戏剧史家,大多是从文学、文献学的角度从事研究的,他们所取得的成就,也主要在宋元以来的戏曲作家和作品方面。王国维的文学观、戏剧观和戏剧史观,对这代人的影响一目了然。用注经的观念与方法注戏曲、搜集文献资料、研究戏剧史,其积极意义无论如何估计都不会过高。不过20世纪40年代以后周贻白、董每戡、任中敏、张庚等人的研究,扩大了戏剧史的研究领域,突破了“曲本位”的局限,弥补了前人对“戏”研究的不足,或许更值得称道。

王国维的《宋元戏曲史》和日本汉学有着割不断的联系。一方面,日本汉学对王国维的戏曲史研究或多或少有着启发作用;另一方面,《宋元戏曲史》问世之后,又极大地反哺于日本汉学。森槐南(1863—1911)等人在大学讲授包括戏曲在内的中国俗文学以及开展南戏研究,是在《宋元戏曲史》问世之前,而由狩野直喜(1868—1947)开创,青木正儿(1887—1964)、吉川幸次郎(1904—1980)、田中谦二(1912—2002)、岩城秀夫(1923—)等人继承的“京都学派”,却深受王国维的影响。出身于大东文化大学的波多野太

郎(1912—2000)独辟蹊径,他较早从地方史志中寻觅戏曲、小说的词语史料,颇受关注。而辻听花(1868—1931)、波多野乾一(1890—1963)、滨一卫(1909—1984)等人,着眼于京剧现状的品评,其论著具有独特的艺术价值和史学价值。田仲一成(1932—)的祭祀戏剧研究,从领域到方法,都具有戏剧人类学的风范,对改革开放以后中国大陆的戏剧研究影响较大。

欧美研究中国戏剧史的著作很可能在《宋元戏曲史》之前已经出现。据《清稗类钞》介绍,英国博士瓦儿特的《中国剧曲》一书,把中国戏剧的发展分为唐、宋、金元、明四个时期,已经明显具有了“史”的意识。不过运用现代学术规范进行深入研究并取得显著成果的,还要数后来的柯润璞(James Irving Crump, Jr., 1921—2002)、龙彼得(Pier van der Loon, 1920—2002)、白之(Cyril Birch, 1925—)、韩南(Patrick Hanan, 1927—2014)、杜为廉(William Dolby, 1936—2015)等人。他们的研究路数不完全相同,但其成果先后传到了中国,影响了中国。

由于众所周知的原因,韩国的中国古代戏剧研究比欧美、日本慢半拍,金学主(1934—)及其门生撑起了朝鲜半岛的一片天,这已经到了20世纪快要降下帷幕的时候。

自20世纪80年代以来的近30余年,是中国大陆的“新时期”。这既是政治上的新时期,也是学术上的新时期。而我们,是新时期的见证者和参与者。然而,当年踌躇满志的青涩学子,倏忽之间,就被时光染白了双鬓。蓦然回首,我们这一代做了什么?

有感于此,大象出版社社长王刘纯先生委托我主编“海内外中国戏剧史家自选集”丛书,对新时期以来的中国戏剧史研究做一番检阅。当我战战兢兢地接下这个任务之后,才发现,以自己的微薄之力,要达成既定目标是多么不易!丛书主编,应该是德高望重的学术权威,而自己的学术水平和学术威望都远远不够。再从客观上看,丛书只能收论文,而一些有分量的学术成果往往是以专著的形式出版的;加之一些著名学者已经或正在出版自选集

或文集,无法为本丛书供稿。更重要的是,由于篇幅所限,众多优秀的中青年学人及其成果未能入选。

尽管如此,我们依然对本丛书充满了信心。

首先,本丛书作者的年龄大致在 50 岁到 80 岁之间,分布在中国大陆、港台地区和日本、韩国、新加坡、欧美。他们都是近 30 余年来活跃在中国戏剧史、中国古代戏剧研究领域第一线的优秀学者。入选本丛书的论文经作者精挑细选,代表了近 30 余年来海内外中国戏剧史研究领域的最高水平。其中海外学者的论著,更可使大陆读者耳目一新。

其次,本丛书所涉及的戏剧文体,从诸宫调、院本,到金元杂剧、宋元南戏、明清传奇、花部戏曲、民间小戏、祭祀戏剧,其覆盖面非常广泛。不仅如此,本丛书所讨论的问题,除古典戏剧理论本身和古代戏剧史实、作家作品的考证外,还有戏剧的本质,中国戏剧的起源、形成、成熟,剧本与表演的关系,中国古代有无悲剧,宋元戏曲在当代的流传,中国戏曲在海外的传播,花部戏曲的表演理论,祭祀戏剧与娱乐戏剧的关系等重大理论问题。本丛书各卷所使用的方法以文献考据、理论分析为主,有的本身就是戏曲文献研究,但也不乏文献与文物、田野调查相互参证的带有民俗学、人类学色彩的佳作。

再次,本丛书每卷卷首,都有该卷作者的学术自述或访谈录等。由于本丛书即将面世,此处恕不一一列出他们的姓名。读者,特别是年轻读者,可从中领略他们的风采,学习他们的经验,复制他们的成功之路,甚至超越他们,成为新一代的学术旗帜。

学术界的新老交替,从来都是一种必然的新陈代谢现象。然而所谓“新老交替”不是新一代否定老一代或者取代老一代,而是后人站在前人肩上,由于站得更高,才能看得更远。前辈的有些结论,可能成为定谳,永远也不过时;前辈提出的绕不过去的话题,当然也可以说了再说;前辈的疏失应该纠正。更重要的是,前辈没有说而应当说的话题,应该由年青的一代提出

来。这才可以印证克罗齐的那句名言：“一切历史都是当代史。”

陈寅恪先生曾经提出：“一时代之学术，必有其新材料与新问题。取用此材料，以研求问题，则为此时代学术之新潮流。”那么，什么是中国戏剧史领域里的“新材料”与“新问题”？最近，美国歌手鲍勃·迪伦（Bob Dylan）获得诺贝尔文学奖的消息轰动了世界，再一次引发人们对文学本质的思考；同时，也启发我们重新思考“什么是中国戏剧史领域里的‘新材料’与‘新问题’”。

在原始社会，人们唱歌、跳舞，但是不写诗，因为那时候没有文字。同理，史前时代的人也演剧，而且有文字之后多数中国戏剧演员并不识字，戏剧演出主要是以口传心授的方式传承与传播的。然而，长时间以来，人们陷入了文字与文献崇拜的陷阱不能自拔，乃至文献考据一直成为文学史、戏剧史研究中最受推崇、最有效接近历史真实的研究方法。质言之，如果戏剧史研究领域有“新材料”的话，那一定不是文献，至少不仅仅是文献。

本文开头提到，戏剧史的“明河”与“潜流”分途演进的理念正在经受时间与实践的检验。所谓“明河”，主要指的是从宋金杂剧、宋元南戏直到花部戏曲的有剧本的历史。所谓“潜流”，主要指的是长期处于文化边缘位置的不依附于剧本而存在的民间小戏和祭祀戏剧、仪式戏剧。在中国，这两种差异极大的戏剧形态虽时有交集，却始终不曾汇入同一条河道。30余年来，作为祭祀戏剧之一的傩戏曾经引起国内外学术界的极大关注，并产生出一批高水平的研究成果。然而，此类成果进入戏剧史的主流与中心的位置，却依然来日方长。与此相应，田野调查的研究方法与口述史料的运用，如何与传统的文献考据实现对接，如何把戏剧史的时间顺序与逻辑顺序厘清理顺，也还有很长的路要走。

国际知名戏剧导演尤金尼奥·巴尔巴（Eugenio Barba, 1936—）开创了以形体动作为研究对象的戏剧人类学，其理论渊源可上溯到格洛托夫斯基、斯坦尼斯拉夫斯基乃至亚里士多德。然而，对于戏剧史的研究来说，这些对

包括中国京剧在内的形态动作的研究究竟具有什么实际意义,还要打上一个大大的问号。如果,我们能够凭借现代科技手段,让新疆呼图壁岩画上的人物活起来,让那些表演故事的汉代画像石活起来,让宋辽金元的戏剧演出壁画、画像砖活起来,才真正弥补了本丛书的遗珠之憾,开创出了戏剧史研究的新天地。

但愿我们的设想不是异想天开。《清明上河图》不是已经动起来了吗?我们坚守着梦想,因为有梦就有希望。我们期待着。

2017年1月4日

于广州大学文学思想研究中心

牵手戏曲的三处恋情

在与戏曲谈恋爱的道路上,粤剧粤曲是我的初恋情人。汤显祖说,情不知所起,一往而情深。这个青春爱情故事,发生在1976年投考香港大学前夕。20世纪70年代,黑白粤剧电影早已绝迹于香港影院。有一次,同学告知丽宫戏院公映粤剧《紫钗记》,当然是机会难逢。下课铃声一响,便急急奔往“英皇道”乘坐隧道巴士(当时还未有地铁)赶往新蒲岗观赏这出20世纪50年代仙凤鸣剧团的经典电影。散场步出街外,已经是夜幕低垂。自此之后,每晚在书桌上伴我深宵夜读的,必定是(翻版)卡带录音的《灯街拾翠》《花前遇侠》《剑合钗圆》,或是《再世红梅记》的《脱阱救裴》。苦读小休之际,还会拣出唐人小说《霍小玉》,和唐涤生的《紫钗记》唱词比对一下。考进了港大中文系,一家人十分高兴,母亲答应送我全套正版“仙凤鸣”的《再世红梅记》唱片,以资奖励。当年铜锣湾艺声唱片公司,刚刚从告士威道老铺搬到银幕街,售货员爬上高高的玻璃柜,取下这套我期待已久的黑胶唱片时说:“这是我们店里最后一套了!”我成长在20世纪六七十年代的香港,初识古典戏曲之优美,就是通过戏曲电影、唱片和广播。这一份对于戏曲媒体的好奇、香港文化的爱慕,转化成日后的研究兴趣,也反映在这本论文集里面。

1977年夏季,参与了港大文学院学生会“文与艺”活动筹划工作,受到港大“文社”香港文学研习计划的启示,我提出以“香港通俗文艺”——小说、歌曲、戏曲、散文——作为综合主题进行研究,对号入座的分别是“武侠小说”“三毫子小说”“粤语流行曲”“广府大戏(粤剧)”和“报刊杂文”。虽然后来计划告吹,研究主题改为“舞蹈”,但在长达四个月的暑假里,也将港大冯平山图书馆的粤曲粤剧藏书,全部翻阅过一次。回首这一段,我有幸受益于20世纪70年代港大文学院的人文教育。它所重视的开放与包容(甚至带点放任),提供的空闲和空间,让一个普通的中文系一年级学生,可以品尝独立研究的乐趣。当年在维多利亚港的图书馆阅览室,小心翼翼揭开三

册的《广东文物》，在细读麦啸霞的《广东戏剧史略》之际，发觉原来1940年“广东文物”的展览地点，正正就是窗外般含道树下的冯平山博物馆（现已改名为“香港大学美术博物馆”）。正是在那个炎热暑假里，在那个书香四溢的阅览室窗前，播下了我今天研究粤剧粤乐的种子。拙作《粤剧书写与民族主义：芳腔名剧〈万世流芳张玉乔〉的再诠释》，论及广东文物展览和香港粤剧的关系，大概就源自当年深植的历史感和地方感。

毕业后留校攻读硕士，研究清代杂剧。正值港台学界掀起一片中西比较文学的热潮，于师友熏陶下，在港大陆佑堂开始了一段异国情缘，恋上了西方文学理论。眼前的金发才女，思想前卫、言谈锋利，每次以不同形象展现在我的书架上面：从最初的英美新批评、俄国形式主义、神话仪式原型，到博士时期的结构诗学、符号学、现象学、法兰克福学派等。从文本结构到接受美学到马克思文论，系统性的哲理洞见和解释力，再加上一种若即若离的神秘感，引领我进入一个广阔无垠的文学知识国度。（感谢陈炳良老师、郑树森教授、阿巴斯[Ackbar Abbas]教授）本论文集集中的《度脱剧的原型分析：启悟理论的应用》和《〈窦娥冤〉的接受历史》，写成于港大硕博研究生阶段。前者更是我发表的第一篇论文，所以特别收入本集。

20世纪80年代初改革开放之后，内地与香港文化交流趋于频密，香港联艺公司定期组织内地戏曲剧团来港演出。因为父亲的商务联系，容易获得免费戏票，我得以尽兴观赏以前难得一睹的各省地方戏曲艺术。印象最深刻的是高甲戏和川剧。1981年，俞振飞大师率领上海昆剧团访港，更初睹华文漪、计镇华、王芝泉、刘异龙等名家的舞台表演。当年日间在港大图书馆阅读剧本和理论，晚上到新光戏院或大会堂欣赏戏曲演出，三者互相激荡，激发我深刻反思一连串问题：“什么是中国戏曲？”“戏曲如何表述美感经验？”“如何理解剧本和舞台之间的关系？”“应该怎样研究中国戏曲？”“如何应用西方理论讨论中国戏曲？”等等。

收拾好这“一担装”的问号和迷惘，于行李中放上几盒粤曲录音带，1985年我离港赴美，继续学业。不提防于远洋异地，又生发出另一段恋情。

投入一个全新的学习环境，在不知不觉之中，闯进不同的学术传统；六年里面，体会到文学研究范式的转移趋势（其中一种是文化转向），不断探索戏曲研究（方法和材料）的可能性和有效性。这个时期，得益于多位师长的教导训勉（甚至责难），以及同窗学友（艺术史、民间宗教、民族音乐学专业）

的砥砺,尝试将中国戏曲往三个方向连接起来:一是中国抒情传统,这里牵涉到文人小说和文人画的课题(感谢高友工老师、浦安迪老师);二是社会文化史(感谢牟复礼老师、余英时老师);三是宗教仪式和祭祀演剧(受益于田仲一成教授、陈守仁教授)。扼要地说,就是将中国戏曲放在“抒情传统/形式”“历史文化/成品”“仪式活动/展演”的脉络或场景来分析。以上三者,大致上勾勒了日后的戏曲研究方向。但中间也经历一些转折,可以一谈。

1985年年底,也是入读普林斯顿大学的第一个学期末,论文导师高友工教授预告,下学期将开设一门叫 Lyrical Aesthetics(抒情美典)的研讨课。听起来有点陌生,但大家都十分期待。开课了!第一堂从西洋哲学源头说起,分辨“美学”和“美典”(Philosophy of Beauty vs Aesthetics)的区别所在,之后每课细读《乐记》《诗大序》《文赋》《文心雕龙》篇章,继之分述诗、书、画三绝,以徐复观的《中国艺术精神》为基础,贯串论说整个中国抒情艺术传统。(就是没有谈戏曲!有点失望!)选修和旁听的一半主修古典文学,一半来自艺术史专业(印象中有陈葆真学长),各人对老师将经常挂在口边的“internalization”(内化)、“introspection”(内观)、“symbolization”(象意),用之以阐述中国诗歌、书法、绘画蕴含的美学规律,莫不感到耳目一新;对老师中西学术的深厚沉淀,自成一家的理论体系,深表敬佩。记得有一次谈到古代乐论,高教授兴之所至,用了一小时讲解中国乐律“三分损一”理论,还在黑板上绘图示意。可是座中能够插话响应两句的,就只有现供职于“大都会博物馆”的孙志新。研讨课结束,我提交了《元杂剧的抒情形式》的作业报告,并构思以“中国抒情传统下的‘文人戏曲’”,作为以后博士论文的大方向。为了触类旁通,开始研读西方“抒情诗”理论和莫里斯·梅洛-蓬蒂(Maurice Merleau-Ponty)的现象学著作。

令我感到错愕的是高老师对于这个计划,并不赞同。有一次,他更教诲我不应过分执迷于理论工具——得鱼就应该忘筌,织网是为了捕鱼,捕到了鱼,就得放下渔网;鼓励我回归社会文化史,研究中国戏曲。这次谈话,重塑了我的学术方向。之后的日子,通过修课研讨和广泛阅读,我重新学习中国社会文化史,往一个新途径思索“什么是中国戏曲”。当时关注的是如何通过研读史料,探究庶民文化、文人品位、商人集团、民间宗教、仪式习俗、音乐生活、出版事业等和晚明戏曲的关系。从过去聚焦于对文本的考订诠释,过渡到戏曲文本(text)和脉络背景(context)之间的关系。同时观照剧作文本

的生命历程,即如何被改编、重写、编辑、出版、评点、阅读,以至付诸不同类型的剧场演出,建构实践不同的社会文化意义。这种从“物质文化”“日常生活”“文本流通”探索中国戏曲的取向,后来发展成下面提到的“3M”“3P”,也将这套思维方式,延伸到音乐、文学和电影分析方面。

1988年通过学位资格综合考试后,休学了一年。高老师建议要为将来的论文做好准备,刚好趁此机会,返回亚洲学唱昆曲。恰巧香港中文大学音乐系几位年轻教授,邀得传字辈传人乐漪萍老师,每周在中大音乐资料馆拍曲。得到好友陈守仁兄引介,我也当上了一名插班生。这一年的秋季,每逢星期五早上便坐火车到沙田中文大学上昆曲课,唱过《游园》《惊梦》《寻梦》《琴挑》数段。这位气度优雅的苏州丽人,率领我体验“姹紫嫣红开遍”的愉悦美感,丰富我对士大夫精致文化的想象。最后还助我获得博士学位。“好戏还在后头”呢!习曲成员当中,有专攻戏曲音乐的陈守仁兄,还有明代音乐专家林萃青教授、研究道教音乐的曹本冶教授等。在此氛围下,我有机会接触到另一门戏曲研究课程——民族音乐学。周五早上习曲,中饭过后(一般都先在众志堂享受一杯地道的香港奶茶)整个下午都泡在中国音乐资料馆,或和守仁兄谈论粤剧“神功戏”,或向萃青兄请教明代音乐,或流连资料馆浏览藏书,或观阅仪式田野录像,等等。对于民族音乐学以实地考察记录分析戏曲的取径,大开眼界。到了这个阶段,上面所谓“脉络场景”中的“context”,又多了另一重意思:不单只是时间轴上的历史脉络(historical context),更加上戏曲现场的表演场合(performance context)。这个理念,也成为我往后探研中国戏曲的重要工具。

什么是表演场合?陈守仁指出,表演场合由一连串的场合元素构成。它们分别是:演出地点之环境;演出场地之物质结构;演出者与观众之划分;在演出进行中之其他活动;观众的口味及期望;观众的行为模式。这套方法带给我很大的启示,使我再联想到社会语言学基本观念里面,句子意义和语境(linguistic context)之间的联系性。假若我们同意不能孤立语境来理解句子的意义,同样地,也不能抽离表演场合来判断一个剧本及其演出的实际意义。换句话说,研究中国戏曲不能只满足于剧本的文本分析,必须结合它的表演场合来理解,进而掌握它的历史体现和文化意蕴。在这六种元素以外,我再加上“演出目的与功能”,作为分析中国戏曲的重要考虑。在阐述戏曲演出时,特别注意演出场地(何处?)、演出功能(为何?)、剧目内容(何事?)

及表演风格(如何?)等元素的交互关系。(见拙作《戏曲人类学初探:仪式、剧场与社群》之“序言”)。后来“何处”(where)的问题意识,更进一步发展到关注中国戏曲的空间(space)、位置(location)和地方(place)。

返美之前,和守仁兄合作过一次“粤曲歌坛”的田野调查,写成论文《城市的广东曲艺:歌坛、粤曲与抒情性》,在香港比较文学学会的一次研讨会宣读。文章尝试结合“场合分析”和“文本分析”,阐述20世纪三四十年代女伶粤曲的抒情体式。(并未收录在本书)又在香港中文大学做过一次关于傩戏的报告,后来发表成《关公戏的驱邪意义》,连同翻译自博士论文的《〈邯郸记〉的表演场合》两篇文章,可以说代表了留学美国时期的戏曲思维,都收入本论文集。

《〈邯郸记〉研究》博士论文接近完成,喜获新加坡国立大学聘约,1991年夏季,我告别“花园之州”新泽西,前赴“花园城市”新加坡。从“新花园”抵达另一座“新花园”,未有遇上梦中“游园”的杜丽娘,却在蕉风椰雨“街戏”舞台上,结识了一位“过番”南洋姑娘,牵手步入戏曲研究新阶段。

抵新后我很快就发现,新加坡虽然处于戏曲研究的境外边缘,但地理上的边缘,往往就是它的优势所在。对于戏曲学者而言(其实更包括民间宗教、方言电影、文化冷战等领域),新加坡是一处充满魅力、遍地资源的研究点和实践场地。在这一个小小岛国,会集了不同的方言群移民,也容纳了中国华南地区的主要剧种。历史上新加坡华族四大方言群——福建、潮州、广东和海南,支持了歌仔戏(本地称“闽剧”)、潮剧、粤剧和琼剧四大剧种。此外,还有知识分子喜爱的京剧、潮州富商赞助的外江戏(广东汉剧)、兴化人的莆仙剧、梨园戏、高甲戏、福州戏等。最近(2017年),两位中文系同学研究新加坡戏曲广播史,指出20世纪50年代新加坡电台的戏曲节目,就包括潮曲、粤曲、厦曲(闽南戏曲)、京剧、琼曲(海南戏曲)、榕曲(福州戏曲)、外江戏等曲种曲艺,缔造出一个多元多姿,非凡独特的听觉“戏曲音境”(operatic soundscape)。

1992年,我开始走入田野,带着问题和期待,探寻岛上的戏曲文化宝藏!20世纪90年代初,新加坡本地潮剧和闽剧职业戏班,全年演出超过300天,主要在酬神祭祀的街戏场合上演;除此之外,同时活跃在街戏舞台的,还有粤剧、莆仙戏、海南戏,以及今天难得一睹的海南杖头木偶、潮州铁枝木偶和唱外江调的提线傀儡等。所谓田野调查,就是通过观察、拍摄(录

像和照片)、绘图、笔录,记录戏台上的演出过程,以及戏台周边的环境和活动;并配合录音访谈,跟进参与者和圈内人,包括主家、戏班、道士、庙祝,并记录他们的经验、体会和回忆。田野资料集中之后,再和文献史料互相参照、对比、整合。当时的主要考虑,是须要尽快记录正在迅速消逝的民间剧场形式,以保存挽救相关的戏曲文物。并且认为海外(这里指新加坡和马来西亚)华人的移民社群,特别是经过“文革”之后,保留了“传统”的演剧方式和戏剧文本。例如潮剧扮仙戏《六国封相》,几乎每天都在新加坡上演,更看到“撒米下台”的原始祭祀仪式;新加坡的莆仙(兴化)戏班,仍保存有全本的《目连尊者》演出台本,并在十年一度的“逢甲大普度”上演;新加坡国立大学中文图书馆,则藏有清末民初的外江戏(广东汉剧)手抄本。不过,就戏曲研究的价值意义来说,探讨新加坡地方戏曲,不应止步于记录存盘和搜集文物,更在于以新马华族演剧为个案,站在一个边缘的立场,回望反思中心的主流研究议题,寻求和中国戏曲及其他学科(例如仪式研究、演剧人类学)进行理论对话。这个阶段的研究成果,收入1997年出版的拙作《戏曲人类学初探:仪式、剧场与社群》(台北,麦田出版社)。

本论文集集中《第三类型接触、第三类型戏曲:戏曲唱片与戏曲研究》提到:“研究戏曲唱片的方法,本来就是一个不断演变并持续形成的过程。而中国戏曲的研究,亦应作如是观!”从1997年到2017年的二十年,我的戏曲研究方向,大抵可以用“3P”——出版印刷、留声机器、电影工业(print, phonograph, Motion picture);“3M”——物质、媒体、迁移(materiality, media, migration);^①“3S”——声音、空间、社会(sound, space, society),来综合概括。^②以上几个理念方向,仍在发展、形成和修正当中,下面准备提出几个重点,让感兴趣的读者了解后面的一些来龙去脉。

《戏曲人类学初探:仪式、剧场与社群》接近付梓时,参加了社会学系的一个研究项目;以新加坡历史档案馆所藏的大量历史照片为基础材料,结合

① 3M没有包括现代性(modernity),因为并非主要理论关怀所在;另外,曾经考虑流动性(mobility),但最后觉得迁徙(migration)比较恰当。又最近香港城市大学韩子奇教授建议,三者中的“媒体”,应该理论提升到马克思文化论述的“介中”(mediation)。希望以后能够继续探讨。

② 这个“位置场所”的问题意识,启发自陈守仁的《香港粤剧研究》(上卷)(香港:广角镜出版有限公司,1988年),第12页。