

海内外中国戏剧史家自选集

郑传寅卷

康保成

主编

郑传寅

著



大象出版社

中原出版传媒集团
大地传媒

海内外中国戏剧史家自选集

郑传寅卷

康保成 主编

郑传寅 著



中原出版传媒集团
大地传媒

大象出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

海内外中国戏剧史家自选集. 郑传寅卷 / 郑传寅
著. — 郑州 : 大象出版社, 2017. 11
ISBN 978-7-5347-9210-6

I. ①海… II. ①郑… 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 080076 号

海内外中国戏剧史家自选集·郑传寅卷

HAINEIWAI ZHONGGUO XIJUSHIJIÀ ZIXUANJÌ ZHENG CHUANYIN JUAN

郑传寅 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 董翌华
责任校对 毛路 牛志远 裴红燕
装帧设计 付铨铨

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 28.75

字 数 457千字

版 次 2017年11月第1版 2017年11月第1次印刷

定 价 96.00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 郑州市文化路56号金国商厦七楼

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



郑传寅

1970年毕业于武汉大学中文系汉语言文学专业，同年留校任教至今。武汉大学艺术学院二级教授、博士生导师。曾任武汉大学中文系主任、武汉大学艺术学系主任、武汉大学文学学院院长；曾兼任中国戏曲学会副会长、中国古代戏曲学会副会长；主持并完成国家社科基金项目、教育部人文社科规划项目、教育部人文社科重大招标项目、湖北省文艺研究重点招标项目；曾获教育部科学研究（社科类）优秀成果奖、湖北省人民政府社科优秀成果奖、武汉市人民政府社科优秀成果奖；在海峡两岸出版专著《传统文化与古典戏曲》《中国戏曲文化概论》《古代戏曲与东方文化》，出版国家“十一五”规划教材《欧洲戏剧史》（与黄蓓合著），主编“马克思主义理论研究和建设工程”教材《中国戏曲史》；在《文艺研究》《北京大学学报》《江汉论坛》《江淮论坛》《武汉大学学报》《东南大学学报》《湖北大学学报》《戏剧艺术》《戏剧》《戏曲艺术》《戏曲研究》《中国文化研究》等刊物发表学术论文60余篇。曾获“湖北省有突出贡献中青年专家”称号。

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)、郑萼(1906—1991)、傅惜华(1907—1970)、庄一拂(1907—2001)、张庚(1911—2003)、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—2003)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》不是已经动起来了么?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

前言

1965年夏,我考入武汉大学中文系汉语言文学专业学习,1970年夏毕业并留校任教。留校工作时还在“文革”期间,教研室尚未恢复,年轻教师个人的研究方向无从谈起。“文革”结束后不久,教研室得以恢复,我先被分配到中国当代文学教研室,一年后又被调整到中国古代文论研究室,领导交给我的工作是曲论及古代戏曲的教学与研究。武汉大学的前辈学者中少有人涉足戏曲研究,尽管我不是太乐意接受这一工作分配,但也不便拒绝。

20世纪80年代初,我被派到华东师范大学“全国高校古代文论师资培训班”学习,郭绍虞、徐中玉、王文生、齐森华等老师给“师训班”讲授中国古代文论、曲论及文学批评史。随后,我又被派往中山大学中文系进修,王季思、邱世友、李新魁、黄天骥、吴国钦等老师给我们讲授戏曲史、词曲理论、音韵学、中国文学史专题等课程。这次进修尽管只有一年时间,但收获颇丰,我对戏曲研究有了初步的了解,开始产生了兴趣,从传统文化与古典戏曲之关系的角度开展戏曲研究的路径,基本上是在中山大学进修期间确定的。

中山大学成立了我国第一个民俗学会,容肇祖、顾颉刚、钟敬文等民俗学家曾在此任教并创办了《民俗》等刊物,编辑出版了一批民俗学著作。中山大学图书馆收藏有不少民俗学资料,这些资料和王季思等老师的教学,对我的戏曲研究产生了较大影响。在阅读戏曲作品、戏曲研究论著和民俗文献的过程中,我发现戏曲与民俗文化的关系相当密切,如果从民俗文化方位切入,或许可以开辟戏曲研究的新生面,此后几年我便于此用力。

戏曲创生于民间,而且绝大多数剧种是在主流文化相对薄弱的乡村诞生的,地域特色鲜明的民情风俗是戏曲重要的表现对象,沙场征战、申冤雪

枉、耕读渔樵、贩运货卖、恋爱婚娶、丧葬祭祀、相夫教子、家长里短等应有尽有,堪称“风俗画”的剧目不胜枚举。戏曲植根于方言和地方音乐,一体而万殊的汉语方言和地方音乐构成了地方戏众多的戏曲生态景观,方言和地方音乐亦属于民俗文化的范围。戏曲演出也是民俗活动的重要组成部分,元宵、清明、端午、中秋、重阳等大众节日和寿诞、嫁娶等个人重要时刻,店铺开张、新屋落成、商会成立、科考得中、喜得贵子等喜庆时刻和中元节及名目繁多的神诞等,大多要演戏。戏曲装点节日,节日成为戏曲传播的重要媒介,并且这一媒介又反过来影响戏曲的艺术面貌。期盼团圆的风俗习惯和趋吉避凶的民间信仰等对戏曲的大团圆结构模式有着潜在的影响。戏曲舞台上的戏衣、切末等可以说是色彩的艺术,戏曲舞台色彩是戏曲艺术家与观众对话的一种文化语言,正是传承历久的色彩选择习俗赋予戏曲舞台色彩丰富而独特的语义和别尊卑、明吉凶、寓褒贬、分行当的艺术功能。

然而,仅仅了解民俗事象,仍不能对戏曲做出准确而深刻的解释,即使是解释与民俗有关的戏曲现象也是如此。例如,以色彩别尊卑、明吉凶、寓褒贬的习俗缘何而生?不同色彩的具体含义是谁赋予的?西方的色彩学为何无法解释戏曲舞台的色彩选择?自古相传的尚圆习俗又是如何形成的?它与周而复始的循环发展观有着怎样的联系?圆形的循环发展观为何远比直线式的进化观更受国人青睐?这些观念与古代戏曲的历史观和情节结构模式有着怎样的关联?如果不弄清这些问题,对戏曲文化蕴涵的阐释必然还是肤浅的,而要弄清这些问题,仅仅关注民俗事象是远远不够的,因为民俗事象不是无源之水、无本之木,它承载着丰厚的历史文化内容。戏曲人物塑造遵循“公忠者雕以正貌,奸邪者刻以丑形”^①的原则,“不关风化体,纵好也徒然”^②的艺术观,“药人寿世”^③的社会功能及传神写意的诗性品格等,更不是民俗文化一端所能解释的。戏曲何以晚熟?何以在近代以前一直未能进入主流文化体系?曲牌联套体的戏曲为何成为古代戏曲的主要样式?戏

① [宋]吴自牧:《梦粱录》,〔宋〕孟元老等:《东京梦华录》(外四种),上海:古典文学出版社,1956年,第311页。

② [元]高明:《蔡伯喈琵琶记》第一出【水调歌头】,王季思主编:《全元戏曲》十,北京:人民文学出版社,1999年,第133页。

③ [清]李渔:《闲情偶寄·词曲部·戒讽刺》,中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》七,北京:中国戏剧出版社,1959年,第11页。

曲为何采用行当化的扮演体制、采用程式化的表演方法等问题,也不能从民俗与戏曲之关系的探究中找到答案。为此,我在关注民俗等俗文化的同时,也注重研读儒、佛、道的相关典籍和被视为“正统”的诗文。因为属于俗文化的戏曲与雅文化虽然在文化体系中的地位不同,形态上也有明显区别,但并不是对立的,二者之间有着千丝万缕的联系。高层位的雅文化与低层位的俗文化都对戏曲的文学创作、舞台呈现有着深刻的影响。

中华人民共和国成立后,社会学方法在文学艺术研究中一直占据主导地位,这与马克思主义关于经济基础决定上层建筑、社会存在决定社会意识的相关思想有密切关系。马克思主义重视文学艺术的社会历史维度,强调运用历史唯物主义的方法去审视文化艺术现象,这与我国古代文论中“文变染乎世情,兴废系乎时序”^①的论断和“知人论世”^②的文学批评方法是相通的,也是完全正确的,因而从这一方位出发的研究也取得了不少有价值的成果。但有些研究者把经济因素视为唯一的社会存在,夸大经济基础的作用,忽视人的活动的主体地位,忽视同样是社会存在的哲学、宗教、道德观念等“中间因素”对文学艺术的影响,忽视文学艺术对经济基础的反作用,把经济与文学艺术视为前者决定后者,后者被动地反映前者的僵死关系,陷入了机械的经济决定论的泥淖。这种唯物质论的方法对1949年以后的戏曲研究影响很大。有学者单纯从经济因素出发去解释戏曲何以晚熟,认为主要是因为古代中国的商品经济不发达,一直到宋元时代我国的商品经济才达到公元前5世纪古希腊城邦的水平。有的学者在解释元杂剧何以在元前期走向繁荣时,列举《马可·波罗游记》等典籍的相关记载试图说明元前期的“商品经济繁荣”,“政治环境宽松”,但在解释元前期杂剧何以染上“怨愤”特色、何以多悲苦之音时,又列举其他史料说明元前期“战争频仍”,“自然灾害严重,经济凋敝”,“社会黑暗,吏治腐败”,“民族压迫严重,民族矛盾尖锐”,元杂剧的创生与繁荣是与“一片瓦砾,一片血污”相伴随的。这种自相矛盾的判断是独断论造成的。有的学者将社会史简单地“套”在戏曲发展史

① [南朝梁]刘勰:《文心雕龙·时序》,周振甫:《文心雕龙选译》,北京:中华书局,1980年,第280页。

② 此说最早见于《孟子·万章下》:“颂其诗,读其书,不知其人,可乎?是以论其世也。”杨伯峻:《孟子译注》上,北京:中华书局,1960年,第251页。

上,忽视文学艺术的发展与社会发展并不一定同步的重要事实。

要开拓戏曲研究的新生面,必须抛弃机械的经济决定论和庸俗社会学,重视文化这一“中间因素”对戏曲的影响。戏曲在中华文化体系中虽然大体属于低层位的俗文化,近代以前一直被主流文化所拒斥,但由儒、佛、道所构成,由经、史等所承载的主流文化对戏曲的影响又是相当巨大而深刻的,与经、史文化的价值取向不是很一致的戏曲备受主流文化的压制,其晚出和诞生以后长期受拒斥的处境,与这种文化生态环境、文化传统是密切相关的。被主流文化所拒斥的戏曲无法抵抗主流文化的渗透,与隆礼贵义的主流文化一样,染上了浓重的道德化色彩,宣扬忠孝节义,注重惩恶扬善的高台教化,在表现形式上讲究规矩绳墨——程式,以“从心所欲不逾矩”^①为艺术表现的最高境界,程式实际上是循礼守制的文化精神、文化传统的积淀。戏曲对史传、诗词、水墨画等雅文化的接纳也是有目共睹的,戏曲与小说的关系也相当密切。因此,把戏曲视为中华文化之树上的果实,把戏曲置于传统文化的宏阔背景之下去加以审视和阐释,能更准确更深入地发掘戏曲丰富的历史文化蕴涵,概括其特点,洞察其本质。这成为我治曲的视野和主要方法。

二

从20世纪80年代中期开始,我以“传统文化与古典戏曲”为研究路径,分别从民俗、儒学和宗教三个层面切入,通过传统文化去解释戏曲,借助戏曲去触摸传统文化。我深知自己不可能全面深入地把握如此巨大的研究对象,为避免空疏,每个层面只探讨几个问题,用宏观的视野做具体问题的研究。

戏曲何以晚熟?何以勃兴于元代?何以长期被主流文化所拒斥等问题为我所关注,但我没有从商品经济的发展水平等方位去分析这些现象,而是

^① 《论语·为政》,〔魏〕何晏注,〔宋〕邢昺疏:《论语注疏》,李学勤主编:《十三经注疏》(标点本)十,北京:北京大学出版社,1999年,第15页。

从我国古代以经、史文化^①为主体的文化生态环境、经世致用的传统文化价值观以及文化超积累状态的打破等因素中去寻求解释。

戏曲已有 800 多年的历史。就其作者而言,既有饱读诗书的硕学鸿儒,也有民间书会中的“才人”和戏班中初通文墨的艺人;就其剧作风格而言,既有力求华美的文辞派,也有崇尚质朴的本色派;就其文本体制而言,既有浅近通俗的花部乱弹,也有含蓄典雅的传奇、杂剧。那么,在中华文化的结构体系中戏曲居于何种地位?是否可以把戏曲的一部分——例如明清传奇、杂剧视为雅文化,把另一部分——例如宋元南戏、元杂剧和花部视为俗文化?准确把握戏曲的文化品格,寻找戏曲在中华文化结构体系中的位置,不仅对于戏曲研究有意义,对于正确认识传统文化也是有积极意义的。

尽管明清传奇、杂剧的作者主要是文人,其主要的服务对象是文人士大夫,典雅含蓄是其主导风格,但它与宋元南戏、元杂剧和花部戏曲一样,仍属于俗文化的范畴,只不过它是俗中之雅,与正统诗文的文化品格以及在传统文化结构体系中所占有的位置是不相同的。明清传奇与杂剧虽然充满“书卷气”,但人的正常情感与合理欲望仍然是其主要的表现对象,其含蓄典雅之中亦不乏“放肆”与“粗俗”。例如,被视为“大雅”的《牡丹亭》其实也有不少“大俗”的笔墨,这与重在“言志”的正统诗文是不太相同的。尽管它曾服务于文人士大夫,也曾进入宫廷,但近代以前包括含雅化色彩较浓的明清传奇、杂剧在内的戏曲一直被统治者和正统文人视为“小道”“末技”“玩物”,甚至被视为“邪宗”而遭到禁毁。这与西方从古希腊起就充分肯定戏剧的价值,视戏剧特别是悲剧为艺术之冠冕的取向颇不相同,这种文化现象的生成只能到我国古代的文化生态环境、文化传统之中去寻求解释。

我国古代以经、史文化为主体,而经、史文化一是讲究“求实”,二是讲究经世致用。这种文化结构和文化价值观对于来自“小道”、张扬人欲、杂有虚构、重在娱情悦性的戏剧的生成是不利的,所以戏曲历经艰难才得以创生,问世之后必然遭受主流文化的拒斥。戏曲的晚熟及其被主流文化所拒斥的遭遇与以经、史文化为主体的文化生态和经世致用的主流文化价值观等密切相关,并非商品经济不发达一端所能解释。在许多正统文人看来,戏曲海

① 本自选集所说的“经、史文化”是指儒家的《十三经》以及中国各朝所撰写的史书等所承载的文化。

淫海盗,妨碍君子“致远”,与主流文化的价值是相反的。因此,只有在主流文化价值观受到很大冲击,文化的超积累状态逐渐被打破,文化下移已成大势的金元时代,戏曲才有可能走向繁荣。

戏曲与民俗的关系一直为我所关注。我从阴阳五行思想,尊卑有别、贵贱有等的礼制文化等方位去解释戏曲舞台的色彩选择;从循环发展的哲学观念的形成、崇尚团圆的风俗习惯等方位去发掘戏曲大团圆结构模式的文化底蕴;从节日民俗的方位去审视古典戏曲的传播,反观节日这一媒介对古典戏曲艺术形态的影响。

戏曲舞台特别重视运用丰富而鲜艳的色彩塑造人物,营造戏剧情境。具有独立欣赏价值的戏衣和脸谱可以说是色彩的艺术。但戏曲舞台的色彩选择无法用西方的色彩学去加以解释,只能通过中国传统文化去加以解读。儒家维护尊卑有别、贵贱有等的人伦秩序,追求有差别的社会和谐。上古时代就已萌生的“法天为吉”“天尊地卑”等观念以及被视为治理天下的根本大法之一的五行思想等逐渐与儒家的伦理思想和循礼守制的文化相融合,将色彩区分为天色(玄)与地色(黄或绛)、正色与间色等有等级差别的类别,这在《尚书》《周易》《论语》《左传》等典籍中均有反映。在五行结构图式中,与木、火、土、金、水相对应的青、赤、黄、白、黑为五“正色”,不在五行图式之中的其他色彩——如绿、紫、浅红、蓝、米色等为“间色”。正色为尊,间色为卑。又因五行与五方(东、南、中、西、北)相对应,五正色又可区分为不同等级。例如,黄色与中相对应,中为正,象征居天下之中统摄四方的帝王之位,故在五正色中为至尊。赤与南相对应,黑与北相对应,南为阳,北为阴,阳尊而阴卑,象征阳与阴的赤与黑也就有了赤尊黑卑的等级差别。因尊崇紫气的道教的广泛传播,曾被孔子所恶的紫色隋唐以前就已成为达官贵人之服色——戏曲舞台上的达官贵人用布满花绣的“上五色”(黄、赤、青、黑、白),贩夫走卒、村姑农夫等用没有花绣的茶色、月白色、米色、蓝色等间色。脸谱用色上的红表忠勇、黑表粗直、白表奸邪、蓝表威猛、绿表草寇。舞台装置用色上的“红全堂”示吉、“白全堂”表凶等,大体依据的是受“法天为吉”的观念及阴阳五行思想影响的色彩选择习俗。“法天为吉”的信仰,阴阳五行学说,尊卑有等,贵贱有别的伦理观念和趋吉避凶的世俗心理等制约着古人的色彩选择,正是自古相传的色彩选择习俗制约着戏曲舞台的色彩选择,并给了戏曲舞台色彩语言以深厚的文化意蕴和丰富的历史内容,赋予