

January 2018

The Classical Propositions of Ancient Opera Studies in the Historiography of Opera in the Period of the Republic of China

Jingfeng Huang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Huang, Jingfeng. 2018. "The Classical Propositions of Ancient Opera Studies in the Historiography of Opera in the Period of the Republic of China." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (1): pp.148-160. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss1/16>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

民国时期戏曲史著中的古代戏曲学经典议题

黄静枫

摘要: 20 世纪上半叶戏曲史家在其戏曲史书写中继续讨论古代戏曲学经典议题。他们借助议题讨论开展历史评论,并将其“熨帖”地安置在历史框架中,使之成为史述的一部分。进入这一时期戏曲史著的经典议题有四类:分类议题、比较议题、寻因议题、溯本议题。参与历史讲述的议题讨论不仅具有史纂层面的意义,还拥有戏曲学史层面的双重“意味”。一方面,史家在继续讨论前,会对古人“跨时空”的论争进行梳理,这实际是一项回顾古代戏曲学的工作;另一方面,史家与古人在论述同一议题时视角与观点的差异,反映出戏曲史学开始步入逻辑实证的时代。这本身是考察转型期学术特征的直接史料。

关键词: 古代戏曲学; 经典议题; 戏曲史纂; 书写策略; 学术转型

作者简介: 黄静枫,文学博士,上海戏剧学院戏剧与影视学博士后流动站师资博士后。主要从事戏曲理论与戏曲史学史研究。通讯地址:上海市静安区华山路 630 号上海戏剧学院仰之楼 306 室,邮政编码:200040。电子邮箱:395221357@qq.com 本文为国家社科项目“民国传奇杂剧史论”[项目编号:15BZW121]和第 62 批中国博士后科学基金面上资助项目“‘十七年’时期戏曲史学研究”[项目编号:2017M621518]阶段性成果。

Title: The Classical Propositions of Ancient Opera Studies in the Historiography of Opera in the Period of the Republic of China

Abstract: Chinese opera historians in the first half of the 20th century continued the discussion of the classical propositions of ancient opera studies in their historiography of traditional Chinese opera. They conducted historical criticism through reconsidering the classical propositions and appropriately placed them in the historical context, thus making it a part of historical narrative. There are four categories of classical propositions that entered into the historical studies in this period: classification, comparison, revelation of causes, story prototype tracing. The reconsideration of classical propositions has not only historiographical value, but also twofold significance at the level of opera history. On the one hand, historians sorted out ancient people's "trans-time-and-space" debates before reopening the discussion, which are actually reviews of ancient studies of opera. On the other hand, the differences in perspectives and viewpoints between modern historians and ancient people reflect that the studies of opera history have entered into an era of logical positivism.

Keywords: ancient opera studies; classical propositions; historiography of opera; writing strategy; academic transformation

Author: Huang Jingfeng, Ph. D., Postdoctoral Fellow of Theatre and Film Studies Mobile Research Station in Shanghai Theatre Academy. His research focuses on Classical Chinese Drama Theory and Historical Science of Traditional Chinese Opera. Address: Room 306, Renzhi Building, Shanghai Theatre Academy, Huashan Road, Jing An District, Shanghai 200040, China. Email: 395221357@qq.com This article is funded by the National Social Science Fund of China (15BZW121), and the 62nd batch of General Financial Grant from the China Postdoctoral Science Foundation (2017M621518).

导 言

古代戏曲理论三大体系,即“曲学体系”“叙事理论体系”“剧学体系”中存在大量反复讨论或阐释的议题。它们涉及戏曲家、戏曲作品、演出形态、历史原因等诸多方面。古代戏曲理论者或批评家从戏曲史中寻找焦点、开展论争、形成议题。而部分在文坛具有影响力的评论者,一旦提出某个观点,又将会引来众多商榷。讨论者可能并非活动在同一时代,但参与讨论的热情却是相同的。历代参与者的交流导致戏曲学史上涌现出大量跨时空的“对话”。部分议题依托戏曲文献长期流传,不断吸引进入该领域的晚学后生继续参与其中,它们也因此具有了经典性。那些在反复“对话”中诞生的若干戏曲史经典议题,对20世纪初启动的戏曲史纂工作而言,无疑是一笔巨大的财富。议题中所包含的戏曲史“其人”“其事”的批评以及著史者的继续讨论,均可作为戏曲史著在阐释戏曲历史主体时的内容,参与史家的历史讲述。

一

20世纪上半叶戏曲史家善于向古人的戏曲批评“取经”,借助戏曲史经典议题,开展历史评述,为自己的历史书写寻找捷径。当然,戏曲史经典议题进入戏曲史著并非简单地“移植”,需要被合理地“嫁接”在已搭建的历史框架中,使其与历史主体的其他描述有机地融合。如何让“继续讨论”熨帖地成为戏曲历史书写的一部分,成为了史家需要解决的关键性问题。

戏曲史家出于让历史书写更便捷的考虑,在史著中继续讨论经典议题。当我们回顾民国时期的这一述史操作时,便会发现这些讨论本身不仅具有历史编撰层面的作用,还拥有戏曲学史层面的双重“意味”。在接续讨论之前,史家往往会列举古人的代表性观点,这一“回顾”本身就是一项评价、检讨古代戏曲批评的工作。戏曲史家的历史书写也因此某种程度上是“戏曲批评史”与“戏曲发展史”的融合。同时,戏曲史家就同一议题与古人展开对话,也是一场现代学术思维和传统批评方式的交锋,从中可以体味戏曲学转型的

某些内蕴。如果说戏曲史家述评前人的话题论争,是一项学术回顾工作,属于学术史研究,那么,戏曲史家与古代戏曲批评家在同一问题上视角和结论的差异,则又使得该项操作本身成为考察20世纪初学术思维特征的重要材料。此时,经典议题在戏曲史纂中的延续同时具有了学术“史”与学术“史料”的双重价值。

本文将选取并考察20世纪上半叶戏曲史著中经典议题继续讨论的典型个案,分析戏曲史家是如何将古代戏曲批评成果熨帖地运用在戏曲史纂中。通过对古代戏曲学成果在具有现代意义的史学工作中“重获新生”过程的揭示,肯定“议题延续”在历史编撰层面的意义。同时,通过比较古今研究主体戏曲学术思维的新旧差异,发掘其背后蕴含的学术史转型意义。

二

归纳、比较、究因和溯本是古代戏曲学中四种重要的学术方式,它们为众多研究者所青睐。戏曲理论者或批评家习惯对古代戏曲作家作品进行分类,当某一相同对象的类群划分在不同时代的研究者那里获得讨论,就形成若干经典的“分类议题”;他们还热衷于高下优劣的评判,当某些经典文本和著名作家被人为“对峙”后,就逐渐成为共同审视和比较的对象,也因此产生了一类“比较议题”;他们同样对个别显著的戏曲史现象感兴趣,纷纷参与到其背后历史推动力的讨论中。这类探析历史原因的“寻因议题”也是戏曲史经典议题的重要一类;他们还常用史家治史之法展开戏曲作品研究,搜寻故事原型、考索创作本事,对于一些经典作品形成了持久的本事讨论,因此在古代戏曲学中存在一类“溯本议题”。综上所述,根据研究方法和内容可以将戏曲史经典议题大致分成“分类议题”“比较议题”“寻因议题”“溯本议题”四类。

这四类议题基本进入20世纪上半叶戏曲史著中。前两类议题的继续讨论出现在“文学模式”“曲模式”“剧模式”等各模式戏曲史著中,因为其所讨论的对象——文本与作家基本是各模式史著都具备的两类历史载体。同时,“寻因议题”也在20世纪上半叶各模式戏曲史著中获得继续讨论。因为史家基本都意识到不能只对戏曲历史

事实作出描述,还应对其背后的历史原因进行揭示,而径直接过前人原因讨论的“话茬”,是为自己的历史书写增添历史评论最便捷的方法。历史现象背后操控力的开掘,使得史著拥有了现代史学意义而非单纯的史实铺排。此外,“曲模式”“剧模式”史著还热衷讨论戏曲经典文本的故事来源。它们在传统戏曲学“溯本议题”的基础上继续论述。

(一) 分类议题

无论是朱权《太和正音谱》“杂剧十二科”和“新定乐府体一十五家”首次尝试对杂剧题材和语言风格进行分类,还是钟嗣成《录鬼簿》按照年辈对元代“乐府”“传奇”作家进行分类;无论是王骥德《曲律》以曲体文学创作中对“沈璟法门”的推崇为依据构建“吴江派”戏曲家群体,还是焦循《剧说》对以崔张故事为题材的戏曲作品(包括宋金古剧)的收集,都是一种基于“分辨”的“分类”行为。这充分表明设定分类标准、归纳戏曲历史事件、建构具有共同属性的历史对象群的操作在古代戏曲史学中占有一席之地。当然,“类”观念作为学术思维指导理论者或批评家整体关照历史研究对象,并非是古代戏曲史研究的独创。它其实具有悠久的学术传统。无论是正史中出现的同类型人物合传,还是《文心雕龙》分体演述文学历史,^①都表明“类”观念已经在历史研究中形成了一种积淀。

古代戏曲史研究中的分类操作,以人为划分“团体”的方式绑定某一特定时空内的若干个体,有选择地塑造了部分历史断面。这也引起了20世纪上半叶戏曲史家的关注。一方面,受到历史考察中“共性”探寻的启迪,他们也试图在某些历史本体中寻找“相似性”同伴,以某些相同属性联络历史对象。另一方面,多数理论者或批评家相继参与的归纳和分类,如“杂剧十二科”“吴江后学”等,作为古代戏曲学的经典议题,进入20世纪上半叶戏曲史纂。它们被史家继续沿用或给予新的结论,并成为历史书写的一部分。对前人建构的类群的继续讨论主要分为商榷分类体系和重新划定成员两类。前者主要考察古人的分类依据,分析体系中各类目之间的逻辑关系,对体系的科学性进行测评,进而尝试建构更合理的新体系。后者主要基于分类标准,讨论“入群”资格,重新敲定“入选”成员名单。接续前人的“分类”话题、

继续展开同类历史事件的考察,完成某一历史现象的呈现,是古代戏曲史研究成果支持20世纪戏曲史纂的重要体现。

“分类议题”为什么会在20世纪上半叶戏曲史纂中被继续讨论呢?它得以延续的原因应归结为分类研究自身具有的整体思维特征。类群划分本质上是一种基于单个对象内涵分析的全体考察,旨在建立一个异中求同的完整体系。整体思维的运用可以化“凌乱”为“整饬”。戏曲史家在史纂实践中,面对大量戏曲作家作品,假如毫无规划地对它们逐一介绍,会使他们的历史描述显得非常支离。历史阐释工作应该具有系统性,史家需要在一个整体框架中进行讲述。而建立文本和作家的讲述体系正可以沿用前人的“类”观念。先依据标准对某一阶段的历史对象进行分类,再在每一类中安排众多对象的描述。如此,历史图景才能以一种直观、有序的方式被描绘。比起所有文本或作家堆积在一起的“散点式”描述,这一先分类再逐一“解题”的“收拢式”介绍,更易使读者把握历史事件的整体特征。因此,前人“分类议题”被顺理成章地吸收进戏曲史著。对这类经典议题的讨论通常被作为史著中某一阶段众多个体描述之外的整体概述。简明易懂的整体讲述弥补了千头万绪的零散叙述造成的宏观把握不足的缺陷。这一分类操作不仅使得戏曲文本描述安排总体呈现出书目特征,也使得若干作家拥有了流派成员的身份,这正是简化纷繁复杂历史现象的有效方法。20世纪上半叶戏曲史纂中以按题材划分元人杂剧作品和按流派归纳戏曲家这两类议题的继续讨论最为常见。

1. “杂剧十二科”

元杂剧题材分类在古代戏曲学史上是一个常被提及的话题,但比起其他众说纷纭的议题,它的分类体系却具有较高的认同度。自朱权《太和正音谱》提出“杂剧十二科”的分类体系,此后明清批评家在谈及杂剧类群时,基本都沿用这个体系,臧懋循《元曲选序二》、^②沈宠绥《度曲须知》、^③孟称舜《古今名剧合选序》、^④毛奇龄《何孝子传奇引》^⑤皆认同元词分十二科,姚燮甚至直接将朱权“杂剧十二科”征引入《今乐考证》。^⑥这反映出某些类型研究思维的固化。

元杂剧题材分类被20世纪上半叶戏曲史家继续讨论。当然,戏曲理论上公认的“十二科”

分类系统并未被所有史家直接继承,相反,他们或指出原体系存在的弊端,或基于更细致地文本解读,通过排列、比较对元剧题材重新进行整体把握,斟酌更严格地类型名称,建立逻辑更严密的分类体系。

青木正儿《元人杂剧序说》商榷“十二科”体系:

十二科的分类虽是涉及的相常宽广,然如此外以断狱为主眼的作品也有很多,而在上面的分类中却没有适当的部门。杂剧的名目中也有《张鼎智勘魔合罗》等,表明其有断狱之意,因此这也应该做为一种而加以增补吧。还有作品的内容究竟列在上面的那一类中,很难判断的,也有不少。(《元人杂剧序说》40)

青木氏指出该分类存在两大弊病:交叉和遗漏。即名目内涵未准确界定,彼此界限含糊,在剧目归置上出现模棱两可的情形,前者如“神仙道化”和“隐居乐道”存在重叠,“‘神仙道化’不消说是取材道教传说的,[……]‘隐居乐道’大概是以隐遁者的生活为主题,但是也多带神仙味”(32—33)。十二类不能囊括所有剧目,如“断狱”类。但青木氏并未建构一个新的元剧剧本分类体系,因此,在《元人杂剧序说》中剧本介绍附属于戏曲家介绍。青木氏按剧作家活动年代划分群体,在作家的介绍中完成他们作品的描述。

周贻白《中国戏剧史》也认识到“十二科”体系存在分类标准不统一、名目界定模糊、目类不全的弊病:

这种分别,看来虽似很有条理,实则意义上颇费斟酌。一种剧本,固然不会单属一种,而一科所包举的又不止一项。且科与科之间,其界说似乎也不大清楚。如“悲欢离合”,便是中国戏剧一般的结构,几乎每一个剧本,都是这样安排。又如“孝义廉节”,实际上是四个项目,不必常常是同一剧本里的情节。而凡为“忠臣烈士”者,自当属于“披袍秉笏”的人物,其于忠烈的表见,则往往为“叱奸

骂谗”而起,若不身殉,势必变为“逐臣孤子”。倘将这几项情节贯串起来,便不能用一二科来包举了。如《赵氏孤儿》一本,便兼有这几方面的事实。又如“神仙道化”和“隐居乐道”;“烟花粉黛”和“风花雪月”,其关系亦每相连属。甚至两项情节就是一件事,虽然每一剧本可以认定一项重要关目为中心,恐仍不免顾此失彼。所以,这十二科,只好算作元剧的一般情节,亦犹今之所谓“戏剧境遇”。[……]不过,元剧中也有不属于十二科的特殊情节。如一部分伸冤理枉的公案剧,所表现的中心,无非官吏折狱。其有神鬼出现者,虽可视作“神头鬼脸”。而《灰阑记》、《勘头巾》等剧,仍无类可归。然则“十二科”并不能概括一般元剧[……](255—56)

周氏在第四章《元代杂剧》第十二节《文辞与结构》中,叙述戏曲作家时,会列举他们的作品。《中国戏剧史》的文本介绍也是附属于作家介绍的。因此,周氏和青木氏一样,也没有为剧本建立一个新的分类体系。

盐谷温《元曲概说》同样认为十二类“区别也不大十分清楚”(24),但其并未如青木氏、周氏具体指出分类的缺陷。不过,他直接给出了一个新分类。盐谷氏结合法国人拔尊(M. Bazin)的“七分法”(史剧、道家剧、性质喜剧、术策喜剧、家庭剧、神话剧、裁判剧)和日本汉学家森槐南的“四大类十七小类”的分类体系:1. 史剧(春秋战国、两汉、三国六朝、唐、宋金)2. 风俗剧(劝戒、冤事、公案、水浒、杂事)3. 风情剧(良家、妓女)4. 道释神怪剧(道家、释家、仙女、龙女、花月妖)(64—66)。

比起“十二科”体系,盐谷氏的分类更具概括性,因而这一新的分类体系更简明严密。当然,小类划分在逻辑上并非无懈可击,尚存在依据标准不一致或类目交叉的现象。如“风俗剧”中“水浒”类,显然和这类中其他小类“杂事”“劝戒”“公案”“冤事”并非依据同一标准划分;而“公案”“冤事”也存在交叉。盐谷氏在新建的体系中分门别类地介绍各文本内容,从而使得其历史书写中的元曲作品叙述更有条理,更易被历史阅读

者把握。

题材分类体系的多样化反映出分类研究拥有了更开阔的视角,而某体系各类型界限的逐渐清晰则表明研究思维愈趋严密。分类体系建构中,解剖、比照、分析之法开始取代古人感悟式地笼统把握。20世纪上半叶戏曲史纂对“杂剧十二科”体系的反思,标志着戏曲史研究步入细致地逻辑分析时代。

2. “吴江后学”

师法沈璟的“吴江后学”也是古代戏曲批评中的经典类群划分议题。从王骥德《曲律》到沈自晋《望湖亭》传奇中[临江仙]词,批评者都在各自划定“吴江派”曲作家名单。王骥德《曲律》卷四“杂论第三十九下”明确提出了沈璟的两位追随者:吕天成和卜世臣。王氏称二人严守沈氏之谱,受其衣钵:“自词隐作词谱,而海内斐然向风。衣钵相承,尺尺寸寸守其矩矱者二人,曰吾越郁蓝生,曰携李大荒逋客。郁蓝《神剑》《二淫》等记,并其科段转折似之;而大荒《乞魔》,至终帙不用上去叠字。然其境益苦而不甘矣”(310—11)。沈自晋《望湖亭》传奇第一出[临江仙]词:“词隐登坛标赤帙,休将玉茗称尊!郁蓝继有榭园人,方诸能作律,龙子在多闻。香令风流绝调,幔亭彩笔生春,大荒巧构更超群。鰲生何所似,顰笑得其神”(《沈自晋集》81),将吕天成、叶宪祖、王骥德、冯梦龙、范文若、袁于令、卜世臣连同他本人,共计八人,认定为“吴江后学”。但王、沈二氏都未充分交待自己为什么选择。通过他们在介绍成员时有限的作品描述,可以想见他们实际根据创作是否与沈璟相似划分“吴江派”。至于应该在哪些层面取得何种相似,不同的划分者并未达成一致。因此,流派成员界定并没有一个统一的标准。

20世纪上半叶戏曲史家尝试将具有相同属性的戏曲家合并在一起介绍,这样可以使得他们的戏曲家讲述更有条理。因此,“吴江后学”的议题被他们接续。他们也希望在史著中建立一个吴江戏曲家群,在类群中开展戏曲家介绍。但在成员归属问题上,依旧没能提出固定的人群标准,只有一个模糊的相似性认可。不同史家在审核是否具备“入群”资格时,所用方法也有差异。

王骥德、沈自晋寻找文本相似性的做法被20世纪初部分传统曲学素养深厚的戏曲史家如吴梅

等沿用。吴梅在具体作品阅读的基础上,参考前人评价,初步将吕天成、卜世臣、王骥德、范文若四人划归在“承词隐之法”(《中国戏曲概论》163)的行列中。但是,吴氏又强调他们所继承的只是沈璟对待格律的态度,即严守规矩,但对于沈璟本人作品中“以俚俗之语求合律”(161)的现象,他们在具体创作中进行了一定程度的调整,即所谓“以宁庵之律,学若士之词也”(163)。但这不影响他们成为沈氏法门的坚守者。因此,吴梅对这一派的定位是“守吴江之法,而复出以都雅者,王伯良、范香令是也”(161)。吴氏弟子卢前《明清戏曲史》也在寻找“沈璟后学”,他提出“其步伯英之芳躅,为曲坛之健将者,有沈自晋、冯梦龙、范文若、袁于令”(《卢前曲学论著》271)。卢氏并未给出“入选”理由。或许只是对前人或其师吴梅归类的直接因袭。

青木正儿《中国近世戏曲史》正式提出“吴江派”的概念。并勾勒出“吴江派”宗谱图:沈璟—顾大典—(吕天成—王骥德—叶宪祖—卜世臣)—(范文若—冯梦龙—袁于令—沈自晋)。不难发现,青木氏除了直接沿用沈自晋的成员名单,还增加了顾大典。他据王骥德《曲律》卷四“杂论第三十九下”:“与同里顾学宪道行先生并畜声伎,为香山洛社之游”(王骥德 302),断定沈璟与同乡友顾大典在曲学上相互切磋,视顾氏为吴江一派(《中国近世戏曲史》161);此外,对沈自晋所列举的成员,青木氏尽可能举出材料予以支撑。据《曲律》卷四“杂论第三十九下”王骥德自述:“予所恃为词学丽泽者四人,谓词隐先生、孙大司马、比部侯居及勤之,而勤之尤密迹旦夕”(王骥德 337),推断其直接间接(通过吕天成勤之)受沈氏影响不小(《中国近世戏曲史》161)。据吕天成《曲品》中叶宪祖评语:“景趣新逸,且守韵甚严,当是词隐高足”(吕天成 249—50),断定其出于沈氏门下(《中国近世戏曲史》165)。

周贻白《中国戏剧史》在青木氏所划定的“吴江派”成员的基础上,又增添了汪廷讷。周氏据汪氏《广陵月》杂剧第二出李龟年论音律两曲:“[二郎神](外)重斟量,我曾向《词源》费审详。天地元声开宝藏,名虽小技,须教协律依腔。欲度新声休走样,忌的是挠喉挨嗓,纵才长,论此中规模,不易低昂。[前腔]参详,含宫泛徵,延声促响。把仄韵平音分几项。阴阳易混,辨来清浊微

茫。识透机关人鉴赏,用不着英雄卤莽。更评章,歪扭捏,徒然玷辱词场”(《汪廷讷戏曲集》586—87),推断汪氏“主张亦同于沈氏,而字里行间,似乎都为汤氏而发。可见汪氏自属吴江一派”(周贻白 427)。对王骥德、范文若,亦从其文字中寻找直接证据。周氏根据王骥德《曲律》对沈璟的高度评价,认为王骥德服膺沈氏,并结合王骥德研究声律,将其划为“吴江”一派(424)。范文若在其所撰《勘皮靴》卷场诗和《生死夫妻》中对袁于令、沈自晋极其推崇,周氏据此推断范文若服膺吴江一派(425)。

综上所述,20 世纪上半叶戏曲史家在敲定“吴江派”成员时存在两种操作,即鉴赏作品法和相关言论佐证法。吴梅作为一位创作型戏曲史家,饱读戏曲作品、具有较高的鉴赏水平,其在认定“吴江派”四位成员时,基本依据他们作品的实际情形。吴氏所使用的鉴赏作品法实际从王、沈二氏处继承而来。至于相关言论佐证法,则是直接挪用前人阅读经验的“取巧”之举。即从文献中寻找前人基于阅读而拟定的成员名单。以前人的言论作为成员划定的佐证,实际放弃了作品亲身体验的环节。青木正儿、周贻白正是这类方法的使用者。当然,他们也开始使用戏曲家本人的主张作为成员认定的依据。从只在作品中搜罗线索,到兼向外搜寻佐证,这是戏曲历史现象分析更趋严谨地表现。但对于个体研究者而言,准确界定戏曲创作流派成员,最科学的方法应该是采用作品考察和文献证明相结合的“双重法”。既要牢牢抓住具体作品,从作家创作的实际情形出发;也要以相关言论(首先是作家自己的主张,其次是相同时代人的评论)作为其创作特征的佐证。因此,青木氏和周氏在划归流派成员时,倘若也能列举出来自作品的证据,则会使得他们的历史还原更严谨,更具有说服力。经过 20 世纪上半叶戏曲史家的初步努力,构建“吴江派”并逐一介绍其成员成为此后戏曲史纂的一项基本内容。

(二) 比较议题

批评作为传统学术的典型方式,是一种基于客观分析的理性判断。批评家比较同类对象中相似相近或相反相对的个体,以归纳、分析、判断的方法完成双方的辨识,相形之下可以更细致地刻画比较双方某一层面的特征。其实即便单个对象的价值定位,也需要选取参照系才能使评价结果

具有说服力。

戏曲批评中的比较批评实际是从传统诗学中借来的。比较批评作为中国古代诗歌批评的传统形式之一渊源于先秦,其作为一种方法则出现于魏晋,成型于南北朝,涉及诗人创作成就高下以及诗歌审美风格、创作技巧、整体创作特点等一系列方面的比照、辨析。这些就某一层面在比较对象之间展开的考察,不仅是诗学史上的重要案例,也完成了诗歌演进历程中“类同”和“别异”的凸显。

比较批评的方法被批评家引入戏曲学领域后,也产生了一些具有持久热度的经典议题。它们在不同时期的批评家那里得到了再一次辨析与评判,每位批评家通过相同议题的讨论实现了跨越时空的对话。“优劣”“短长”之类的是非判断是他们讨论的核心。“对话”从传统学者那里一直延续到 20 世纪上半叶戏曲史家。古人关于戏曲作家作品的经典“比较议题”基本都被 20 世纪上半叶戏曲史著“接纳”。戏曲史家加入长期争论不休的比较讨论中,并将其化作具体史述的一部分,安置在相关戏曲作家作品的叙述中。如此,“比较议题”讨论在民国戏曲史家的历史撰著中,实际作为一种戏曲历史书写的策略。史家“巧借”讨论,完成对作家作品的评价。其中,《拜月》与《琵琶》的优劣比较和汤显祖与沈璟的高下比较这两大议题在民国时期戏曲史著中的“出境率”最高。

1. 《拜月》与《琵琶》

王世贞批评何良俊“(《拜月》)高出《琵琶》远甚”之论“大谬”(《曲藻》34)。王氏作为晚明文坛领袖,他的这一番驳论立刻成了晚明戏曲批评界的“热议”。《琵琶》《拜月》孰优孰劣,被晚明文人津津乐道。然而,他们就同一议题发表的观点,虽然在讨论对象层面构成了“对话”,但对艺术批评而言实际平添了些许“聒噪”。各家基于自我审美标准自说自话一番,何元朗说《拜月》曲辞虽不藻丽“然终是当行”,而《琵琶》无蒜酪味,全无曲体风味,故《拜月》远胜《琵琶》(《四友斋丛说》342)。何氏的比较实际只是在二剧的曲体语言层面展开。他持“当行”标准,判定不“当行”之《琵琶》短于“当行”之《拜月》。而王世贞的相左意见则是出于多层面的考察,并且其比较层面未与何氏保持一致。王氏分别从作品的文辞底蕴、社会价值和美学功效三个层面展开

比较,指出《拜月》有“三短”:“元朗谓胜《琵琶》,则大谬也。中间虽有一二佳曲,然无词家大学问,一短也;既无风情,又无裨风教,二短也;歌演终场,不能使人堕泪,三短也”(《曲藻》34)。何、王之辨皆言之凿凿,反倒让我们看到《琵琶》《拜月》优劣的不确定性。无论是何氏以“当行”推崇《拜月》,还是王氏以“无学问”“不关风化”“少风情”推崇《琵琶》,或许这场论争真正意义不在于得出《拜月》《琵琶》究竟谁“棋高一着”,而在于提供了关照二剧的部分视角。

何、王之后,臧晋叔、沈德符、徐复祚、王骥德皆加入到优劣评定的队伍中。臧晋叔从《拜月》《琵琶》已杂糅本的角度彻底否定何、王之辩的意义,沈德符、徐复祚分别从是否可入弦索、是否平仄协调的角度强调《琵琶》“让《拜月》一头地”(沈德符 210),支持元朗之论。王骥德则从文辞风格着眼,以为《拜月》次于《琵琶》,左袒元美。王氏认为曲之正体应本色与文采兼而有之,《拜月》过于质,不及《琵琶》小曲本色、大曲“绮绣满眼”,故“以望《琵琶》,尚隔两尘”(王骥德 253)。

晚明文人的这场论争源自他们各自选取不同层面展开的比较。他们基于某种标准,评判二剧在某一层面的得失。事实上,短长互有本是一件正常的事,但若偏要按照各种标准下的不同层面的评价,为全剧贴上一个绝对“优”“劣”的标签,的确是一种胶柱鼓瑟的做法。

王国维《宋元戏曲史》批评何元朗、沈德符辈主张《拜月》出《琵琶》之上的观点,认为他们并没有看到关汉卿《闺怨佳人拜月亭》杂剧,实际“《拜月》佳处,大都蹈袭关汉卿《闺怨佳人拜月亭》杂剧,但变其体制耳”(146)。同时指出《拜月》虽然不及关剧酣畅淋漓,但“亦宛转详尽,情与词偕”(150)。王氏并未对《拜月》《琵琶》孰优孰劣给出一个明确的答案。他实际强调文章考察要注意创作渊源,而词意独造与否是一个重要的考察点。

青木正儿《中国近世戏曲史》已经意识到《琵琶》《拜月》的比较批评应该以不同层面细致分析的方式完成才更合理。他回避了对二者“孰优孰劣”的笼统、武断地回答,而是通过多层面的比较实现文本构成特征的揭示:

明代诸家之论,大概如是。要之,取

《拜月》者,称其声调之入弦索与其辞之质实而余味丰富;取《琵琶》者,称其辞之文雅。是即“本色派”与“文辞派”之论争也。戏曲中有此二大派,犹如诗文中之散体与骈体,不可偏废者也。然则《拜月》为“本色派”之尤者,而《琵琶》为“文辞派”之魁首也。盖虽互有长短,然《拜月》系改作前人之杂剧,关目固无论矣,即曲辞亦往往有蹈袭之处,在艺术的态度上颇有可议者。《琵琶》虽亦有所本,然取诸鄙俚之戏文说唱,能独运手腕创出一大艺术品,此与《拜月》相异处也。况《拜月》关目弄奇,过于做作,如世隆与瑞兰、夫人与瑞莲错认一条,殆类儿戏,虽以此为一剧构成之枢机,然不免于拙劣。观近世歌场所行者,《琵琶记》乾隆间《纳书楹曲谱》中选二十四出,《缀白裘》中选二十六出,近时《集成曲谱》中取三十六出,以此相较,《拜月亭》在三书中合计不过选其六七出而已。世人之好尚,亦略可知矣。(《中国近世戏曲史》79)

青木氏分析前人关于二剧优劣意见相左的原因,进而指出这场论争归根结底是“尚词藻”和“重本色”的标准之争。青木氏还增加了创作态度和后世流传两个层面的比较,视艺术作品的生成与传播为两个重要的评估项。

周贻白《中国戏剧史》对明人比较进行了述评,总结各家之说的评判标准。周氏指出:何元朗以“当行”为标准,“认为《幽闺》于遣词造句,比《琵琶》更较当行”(345)。王世贞赞成《琵琶》胜出一头,是“根据本事内容,认为戏剧必当有其目的”(345)而得出的结论。周氏对于王世贞提出的这一标准大加赞赏,认为:“王元美的主张,似着重于戏剧本身的功用。这一点却是高瞻远见,未可厚非”(346)。同时,周氏也指出:“《幽闺记》既以元剧《拜月亭》为蓝本,文词纵然佳妙,已失却其创造性”(346)。周氏认识到前人评判之所以存在争议,就在于他们的比较并非从相同层面展开。他分析标准自身的合理性,而不是贸然地决出孰优孰劣。这既是参与讨论的正确方式,也是书写历史的科学方法。

2. 汤显祖与沈璟

王骥德在《曲律》中上演了一场“汤沈之争”，它为晚明戏曲评论者提供了一个比较批评的话题。他们按照自我标准对汤沈二人排序。晚明文人对汤沈高下评定大致有三类：沈高于汤；汤高于沈；汤沈难分伯仲，互有短长，“合之双美”。

作为一名坚定的“当行本色”论者，徐复祚对汤显祖的才情不置可否。他极力拥护沈璟，认为他“自是词家宗匠，不可轻议”（《曲论》240）。徐氏显然只是以作曲是否严守法度这一标准臧否汤沈，肯定沈而对汤不大以为然。

与吕天成同辈的凌濛初对汤沈二人皆有微词，评价不高，但总体而言，对沈璟的评价更低。他虽然抨击临川不依声律，但毕竟肯定其“颇能模仿元人，运以俏思，尽有酷肖处，而尾声尤佳”（《谭曲杂劄》254）。但对于沈则尖刻地指出：“欲作当家本色语，却又不能，直以浅言俚句，捫拽牵凑”（254）。鄙薄之意更甚。这里凌氏从“宗元”程度出发，对汤沈进行评判，觉得在学习元人创作上汤比沈高出一筹。

沈德符和王骥德对汤沈二人高下的评判一致。他们指出汤显祖“才情自足不朽”（沈德符206）、“其妙处往往非词人工力所及”（王骥德332）；而沈璟“词之堪入选者殊渺”（《顾曲杂言》206）、“不能使人喝采”（王骥德285），意在视汤的文学成就高于沈。他们同时又指出沈璟“斤斤三尺，不欲令一字乖律”（王骥德308），“可称度曲申、韩”（《顾曲杂言》206）；而汤显祖之作“曲屈聱牙，多令歌者齟舌”（王骥德308），显然肯定沈在审音协律上要高汤一筹。王骥德和沈德符从“才情”与“法度”两个层面分别对吴江、临川进行评判，强调各有胜出，不作绝对优劣的评判。

王、沈二位的立场得到了戏曲吕天成的支持。吕氏同样从“才情”和“法度”两个方面对汤、沈分别考察，强调互有短长，并认为假如各自取长补短可臻于至美之境。这就是著名的具有“大团圆”色彩的“双美说”。因此，吕氏本人认为汤沈难分高下，将两人同列为“曲品”中的“上之上”，称此二公同为“千秋之词匠”（吕天成37）。这一对汤沈最终的评价意见，采取“调和”的态度，避开对二人高下的正面回答，显然更加客观和谨慎。

20世纪上半叶戏曲史家继续展开汤沈高下的讨论。“双美说”是他们的基本共识。不过，在

认定汤沈二氏各有所长时，也增加了新的理由。

吴梅《中国戏曲概论》推崇王骥德《曲律》“临川近狂”“吴江近狷”的评价，意在将汤沈并列。但吴氏同时也认为：“惟宁庵定法，可以力学求之，若士修词，不可勉强”（163）。客观地指出“才情”和“法度”谁更难得。

青木正儿《中国近世戏曲史》赞成吕天成“双美说”，也从“才情”和“法度”两个方面分别考察汤、沈。青木氏指出：“若论其作品之文学的价值，沈氏不及汤氏远甚。[……]但使沈氏，得与临川汤氏争霸当时，并使吴江一派得郁然为曲界之一大势力者，在于曲学之精也”（158）。因此，青木氏的判定也是两人各有短长，旗鼓相当。

卢前《明清戏曲史》实际也是吕天成“双美说”的支持者，他将《曲品》中的二人评语全文摘录（见第四章《沈璟与汤显祖》）。其《中国戏剧概论》仍然坚持汤沈“一时瑜亮”的评价，指出：“然而无论如何，沈璟总是与汤显祖足以相抗衡的人物”（《卢前曲学论著》135）。但卢氏并非完全根据“才情”和“法度”各有所长的理由齐同汤沈，而是认为：“汤的天才，优于沈氏；沈的提倡之功，优于汤氏”（131）。这里的“提倡”实际是指沈氏审音定律修谱，倡导守法，为词林提供指南车，并产生了实际效果，即后起者师法沈璟形成“吴江派”。卢氏实际认识到沈璟不仅自己的创作法度森严优胜临川，而且倡导守法，提供准绳，裨益后起填曲手，这一点也胜于临川。如果说“双美说”的依据在“才情”与“法度”的对抗，那么，卢氏对举汤沈的依据则在“才情”与“提倡”的对抗。

周贻白《中国戏剧史》也参与了汤沈高下的讨论。周氏虽然也搬出了吕天成的“双美说”，肯定汤沈的对峙，但他对合“才情”与“法度”则至完美这一论述本身表示质疑。他说：

这一种折中的说法，虽为调和两派而言，不过，矩矱一层，固可尽力做到；而才情属之秉赋，不比学问可基于攻研。而且，戏剧并非专为文士们逞露才情而设，亦非专为唱得声腔动听便算能事已毕。虽能调和这两方面，使有才情者不忘矩矱，守矩矱者皆具才情，至少还有功用一方面不曾注意。（418）

在周氏看来,“双美具”并非能达到完善。他主张“三美”,即在“才情”与“法度”之外,增添戏剧“功用”一项。同时,他也指出做到“双美”并非一件易事,“法度”或可达到,但“才情”则事关禀赋,非后天努力可致。

总体而言,20世纪上半叶戏曲史家基本赞成吕天成“双美说”,对汤沈高下的评判也基本上和吕氏保持一致。但卢前对沈璟优势的“追加”,以及周贻白对“双美说”本身的质疑,都表明民国戏曲史家进行作家比较批评时,在传统的基础上又引入了新的视角。

实际上任何一种艺术之“美”都有其不可替代的价值,也都有其局限之处,即所谓长短相生。绝对优劣的评定本身是无意义的。或许客观分析审美构成才是合适的做法。晚明批评家的操作实际都是基于自我审美标准的一种评估,具有强烈的主体性,并未在一个相对具有公约性的审美标准下展开细致分析和客观评价。而截然对立的两种标准势必会造成针锋相对的两种评判。这实际跨越了对象本身而转化为自我标准的论争。究竟谁的审美标准才是绝对的绳墨呢?这似乎是没有答案的。因此,不仅论争本身对于“优劣”的判断起不到任何作用,而且有些看似“短兵相接”的辩驳实际并未构成同一思维层面的对话。逻辑错位决定了这本就是一场无效的辩论。

同样的议题到了20世纪上半叶戏曲史家那里,则不再是一种“使气”的争论,而是摒弃了浮躁的平心静气的分析。选取不同层面分别展开比较,而不是进行绝对“优”“劣”的笼统评判。各层面的剖析实际从多角度完成了审美构成的阐释,进而确立了比较对象各自在某一方面的独立价值。这是一种更理性、更合乎艺术批评原理的“评点”。

(三) 寻因议题

古代戏曲理论者或批评家也曾尝试揭示戏曲演进中显著历史现象或历史脉络转捩点背后的驱动因素,遗憾的是,历史原因解释始终停留在推测的层面。历史动因的探究虽然在逻辑上具有合理的一面,但这种宏观推论本身来源于单一线性的逻辑链。不仅没有形成复杂的逻辑网,而且构成链条的环节少。同时缺少证据的支撑,更像是一种感悟之言或经验之谈。在科学论证方法尚未被掌握的古人那里,这种只有“大胆假设”而无“小

心求证”的内在原因揭示,不仅因为主体差异而表现出千头万绪,也可能因为细节还原的失败而彻底沦为一种臆断。

历史动因同样是戏曲史家最关心的,也是历史读者迫切想知道的。因此,在戏曲史著中继续探讨前人的历史原因话题也是一件顺理成章的事。但前人“推测式”的动因探究开始被“废弃”,寻求证据以保证观点妥当性的操作继而被执行。

1. 词为何变为曲

王世贞认为由词变为曲的原因是:“自金元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之”(《曲藻》25)。自王世贞指出宋元间乐曲变革原因系胡乐输入后,明人多雷同此说。这实际是将隋唐间音乐革命的历史原因,即蕃乐入中国,草草地套用在词曲乐相嬗的原因解释上。明人的解释虽然在逻辑上能够成立,但却和实际情况存在抵牾。这一词曲更替的解释在其反面材料前无法不受到质疑。最先在史著中进行彻底否定的是青木正儿。《中国近世戏曲史》在描述南宋杂剧、金院本向元杂剧进化时,进一步分析了“元曲脱院本之旧套飞跃改进之主要原因”(31)。青木氏根据《金史·音乐志》和《元史·礼乐志》中关于金人用宋乐和元统一后礼乐一仍中国之旧的记载,指出“金元时胡曲输入之痕迹甚少”,肯定“当时胡曲流行甚稀,一如《青楼集》所述”(32)。同时,结合王国维《宋元戏曲史》中对元剧曲牌渊源的追溯,指出“元曲牌名中可于中国旧曲中求其系统者极多”(32)。据此,青木氏否定王世贞提出的“胡乐输入说”。青木氏又通过将元曲和诸宫调、唱赚分别比较,指出“唱赚最为接近元曲”,进而肯定从乐曲革新而言,元曲当受“此种误赚的妙音之刺激”而成(31)。

2. 元剧何以兴盛

元杂剧兴盛原因同样是古代戏曲学的经典议题,20世纪上半叶戏曲史著继续对兴盛原因进行探讨。认识到与传统诗文创作“格格不入”的杂剧创作是一种不揜之行,将其兴盛与一大群由旧入新、抵触新政权、不与合作的金代遗民联系起来。这些遗民“皆不屑仕进,乃嘲风弄月,留连光景,庸俗易之”(《青楼集笺注》20)。这是浙江考官郝经在《青楼集》序中对元杂剧兴盛原因的一种逻辑推测。正是狂傲不羁的遗民们以一种“自

暴自弃”的姿态与时代抗争、投身杂剧创作,才带来一代之文的“郁郁哉”。这是郝氏的“遗民说”。和此说不同的是,胡侍《真珠船》卷四提出的“摅愤说”：“盖当时台省元臣、郡邑正官及雄要之职，尽其国人为之，中州人每每沉郁下僚，志不获展，[……]于是以有用之才，而一寓之乎声歌之末，以舒其怫郁感慨之怀，盖所谓不得其平而鸣焉者也”（208）。

如果说作为金遗民的不合作是对政权变易的抵抗,那么,作为底层官吏的“不平则鸣”则是抑郁不得志催生的一种排遣与控诉。胡侍在这里显然套用了楚骚诗学的一个经典理论——“发愤抒情”。司马迁率先将“士不遇”与屈原《离骚》的创作动机关联,提出控诉不平的“发愤著书”说,递代相沿,又在韩愈手中发展成为更具概括性的“不平则鸣”说。基于诗词曲血统的认知,胡侍将这一古代诗学的经典理论挪用在杂剧创作上。既然书写穷愁、排遣愤懑是杂剧创作的动因,那么,杂剧兴盛必然需要一批困顿潦倒的文人出现。而蒙元一代中州人被打压的现实状况,正好可以从逻辑上解释该时代存在一批不遇之士,从而完成逻辑链条的建立。因此,形成了元杂剧兴盛又一合乎逻辑的解释。

比起郝、胡二氏从内在动机出发寻求元剧兴盛的原因,臧懋循、沈德符则从文化制度这一外在诱因入手,提出元剧兴盛的另一种解释——“科目说”。臧氏认为:“元以曲取士,设十有二科”(《中国历代剧论选注》184),沈氏则认为“元人未灭南宋时,以此定士子优劣。每出一题,任人填曲”(《顾曲杂言》215)。士子需修“曲”一科是元曲创作全面开展的制度保证,客观硬性要求促使士子纷纷修习填曲,大基数才会涌现更多的名家名作,从而成就文体的辉煌。这是臧、沈二氏在元剧兴盛与考试科目之间建立的逻辑关系链。历史动因考察视角由原先作品背后的实际主体推移至更远处的抽象制度。

20世纪上半叶戏曲史家继续这一话题,但他们需要同时面对前人的分析。“科目说”首当其冲。王国维《宋元戏曲史》率先指出士子需修“曲”科目本是一件子虚乌有的事情,攻破臧、沈逻辑链的起点,给予“科目说”彻底否定,并提出“废科举说”:

余则谓元初之废科目,却为杂剧发达之因。盖自唐宋以来,士之竞于科目者,已非一朝一夕之事,一旦废之,彼其才力无所用,而一于词曲发之。且金时科目之学,最为浅陋(观刘祁《归潜志》卷七、八、九数卷可知)。此种人士,一旦失所业,固不能为学术上之事,而高文典册又非其所素习也。适杂剧之新体出,遂多从事于此;而又有一二天才出于其间,充其才力,而元剧之作,遂为千古独绝之文字。(91)

非但不考核“曲”,即便举业文章也尽皆废除,举贤不由科目而自掾吏,这是王氏元杂剧兴盛逻辑链的起点。这也是一种制度,但比起要求修“曲”,它并不直接发生推动作用,而是以文化背景的方式间接却又根本地产生作用。杂剧新体的出现与士子无处安放的才力“巧遇”,士子们纷纷投身杂剧创作,尤其那些不致力学术又不素习高文的普通文人更是这支队伍的中坚力量。这是《宋元戏曲史》给出的元杂剧兴盛的解释。

青木正儿《中国近世戏曲史》综合各种可能说法,形成了一个更具包容性的解释:来自荒漠的蒙古入主中国后,随即被中土声色之美所吸引,已经盛行于北方的院本需求开始激增,而不遇文人借此契机进入到院本创作中。其中个别俊彦如关汉卿辈不囿俗套、推陈出新,在自身创新时充分考虑蒙古人的需求,“曲词用语不可不使之鄙俗,俾新学中国语之蒙古人耳中亦得略解其意义”(《中国近世戏曲史》49)。沉抑之士纷然趋向此途,致力于“实质向上”和通俗易懂的杂剧创作,遂成猗蔚之观。

青木氏从内外两方面分析士人纷纷投身杂剧创作的诱因。政权、民族层面的外在推动力(作为统治阶级的歌舞需求和作为外来草原游牧民族对实际演出中汉语言的需求)和剧作家层面的内在创作动机(不遇之士抒写愤懑和文体创建的主观能动意识)被确立为杂剧兴盛的共同幕后“推手”,补充了历史现象背后逻辑链条的中间环节。需要指出的是,前人关于杂剧文体出现在前,人为规定或自主选择创作在后的顺序被青木氏更改,变成大规模创作和杂剧文体诞生基本同步。朱志泰《元曲研究》将元杂剧兴盛的原因归结为“第

一,由于社会的需要”(11)“第二,由于文人的不遇”(12)。实际就是青木氏上述论断的转述。

(四) 溯本议题

“触事兴咏”这一传统诗学观念同样被古代戏曲理论者或批评家借鉴。他们赋予戏曲与诗歌同样的创作机制,即肯定戏曲作品亦是外界事件刺激下的抒怀之作,是主体内在的外化,相信戏曲故事本身拥有同诗歌一样的“微言大义”,文本中叠印了创作主体的意图。并认为一切比附、影射、讽刺等真实意愿都必须通过原始外在刺激的还原才能一探究竟。他们普遍将外在刺激视作具有相似情节的真实事件。因此,具有原型揭秘性质的“本事追索”工作成为传统曲学体系中常见的一种批评形式。

古代的戏曲理论者或批评家不仅热衷戏曲作品本事的考察,而且针对某些经典文本,他们常常聚讼纷纭,导致某一剧作的“本事”出现了众多的版本。古代戏曲理论中存在一类追索故事原型的“溯本议题”。其中又以《琵琶记》《牡丹亭》等名剧的本事讨论参与度最高。本事探寻可以作为戏曲文本介绍的一部分,而文本作为各模式戏曲史著必备的历史内容,决定了基于前人说法的“本事追索”或者是“本事评析”可以被不同模式的历史讲述接受。20世纪上半叶“曲模式”和“剧模式”史著在介绍经典戏曲文本时,都会延续“本事考”的话题。但史家的做法往往不是再提出一个前人未曾言及的本事。囿于文献不足证,他们的操作更多是一种评价,即判断前人本事诸说的合理性。同时,也有部分史家转换思路,不再将文本生成视作“原型”事件的“陈述”,而是将其视作累积型创作的结果。开始以同一题材创作演变过程作为文本生成过程。从民国初年戏曲史家的本事诸说评价和文本生成的把握中,可以领略新旧学术思维的显著差异。

比如吴梅《中国戏曲概论》、青木正儿《中国近世戏曲史》、卢前《中国戏剧概论》、周贻白《中国戏剧史》都参与了《琵琶记》本事话题的讨论。各家对前人的各种说法作出了判断。吴氏对“刺王四”“斥邓敞”诸说不以为然,独推崇《说郭》“讥蔡生(牛僧孺子之友)”说(164)。卢氏也指出“(‘刺王四’说)像这样穿凿的话,是最不可信的”(《卢前曲学论著》97)。青木氏亦对“刺王四”说嗤之以鼻,他糅合“讥蔡生”说和“改编”

说,^⑦指出:“唐人小说中蔡生,在戏曲及说唱中,不知不觉间将汉蔡邕之名嵌入,盛行以来,高明乃采取之而为此杰也。[……]《琵琶记》非直接根据唐人小说而创作,却系采取其后所发生之戏曲或说唱而改作者”(74)。青木氏基于不同时期出现的基本情节相似的作品考察,梳理出一条从唐人小说中“蔡生”故事到宋元戏曲中的“蔡二郎赵贞女”故事再到《琵琶记》的文艺创作流变轨迹。他的考源工作实际转换了思维,即避开了“本事”这一难以落实的创作诱因的揣测,转而寻找更早的相同题材的文艺作品,在故事层面建立文本的血缘关系。实际是以题材溯源的方式替代“原型”搜索。

周贻白和青木氏意见大致相同,不赞成各家近似滑稽的本事说法,认为:“《琵琶记》似即根据‘里俗妄作’的《蔡二郎赵贞女》而改编,把暴雷震死改作大团圆的结构”(《中国戏剧史》316)。比起青木氏、周氏的做法,吴氏虽然也对部分说法进行了判断,但仍没能跳脱“本事考”的思维格局,其学术思维中传统曲学的痕迹依旧清晰可见。

创作外在动机的寻求被简单、机械地等同于具有较高相似度的原型事件的披露,或许这一行为本身可以收到炫人耳目的效果。无论是发言者还是收听者都能收获“猎奇”所带来的“豁然开朗”的愉悦感。但其弊端也相当明显,一味强调“原型”实际与文艺创作规律存在冲突,更有甚者沦为牵强附会的臆度之谈。这一非理性操作一定程度上破坏了传统曲学的科学性。20世纪上半叶戏曲史家已经意识到古人本事追索在学理上和逻辑上的缺陷,开始变换源头寻求的思路。而变换思路之后的操作,由于具有文本的实际支撑显得更加合理。故事性源头寻找向文本性源头寻找的转变,是戏曲史研究现代转型的某种表征,更多理性的注入反映出追求逻辑的学术思维正在戏曲史学领域悄然兴起。

三

民国戏曲史家在他们的史著中继续讨论传统戏曲学的经典议题,这一史纂操作本身可视为他们充分利用古代戏曲史学术资源的“取巧”之举。借助议题讨论,他们的历史书写拥有了若干价值评判。正因为如此,20世纪上半叶戏曲史纂不再

只是专注史料编排的历史铺叙,而是兼顾“史实”与“史论”的历史著述。从历史撰述层面而言,作为一种著史手段的“议题”加盟,无疑具有历史编撰学意义。如果说经典议题继续讨论成为民国时期戏曲史著的历史内容,是传统戏曲学之于戏曲史纂的沾溉作用。那么,通过继续讨论发掘古代戏曲批评的当下有效性,绵延前人批评的生命力,勿使其完全衰歇,则是戏曲史纂之于传统戏曲学的转换作用。此外,史家和前人针对相同议题的不同论述,反映出戏曲史学术思维的新旧差异。这无疑是窥视学术史转换处显著特征的窗口。通过该窗口,我们发现20世纪初在学术转型的大背景下,戏曲史学思维正自觉地向讲实证、重逻辑、求客观的更加科学的层次趋近。

注释[Notes]

- ① 刘勰在《序志》篇中介绍了《文心雕龙》的写作方法之一:《明诗》至《书记》各篇皆“原始以表末”,这些实际是扼要的各文体史述。见刘勰著,杨明照校注拾遗:《文心雕龙校注》(上海编辑所编辑,上海:中华书局1959年),第318页。
- ② 《元曲选序二》:“元以曲取士,设十有二科。”见臧晋叔:《元曲选》(北京:中华书局,1958年),第3页。
- ③ 《度曲须知》“曲运隆衰”条:“自元人以填词制科,而科设十二[……]”见沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成(第五集)》(北京:中国戏剧出版社,1959年),第197页。
- ④ 《古今名剧合选序》:“盖美生于所尚,元设十二科取士,其所习尚在此,故百年中作者云涌。”见孟称舜著、朱颖辉辑校:《孟称舜集》(北京:中华书局,2005年),第558页。
- ⑤ 《何孝子传奇引》:“元词以十二科取士。”见毛奇龄:《西河集》,《景印文渊阁四库全书(第1320册)》,永瑤、纪昀等纂修(台北:台湾商务印书馆股份有限公司,1986年),第511页。
- ⑥ 见《今乐考证》“缘起”卷“杂剧院本传奇之称”条。姚燮:《今乐考证》,《中国古典戏曲论著集成(第十集)》(北京:中国戏剧出版社,1959年),第6页。
- ⑦ 焦循《剧说》认为宋陆游有诗云:“死后是非谁管得,满村听说蔡中郎”,且《辍耕录》所列杂剧之目亦有《蔡伯喈》,因此,“高则诚之作《琵琶》,当本于宋、元以来所相承,如《西厢》之本于《莺莺六幺》耳”。见焦循著,韦明铤点校:《焦循论曲三种》(扬州:广陵书社,2008年)第37页。

引用作品[Works Cited]

- 青木正儿:《元人杂剧序说》,隋树森译,徐调孚校补。上海:开明书店,1941年。
- [Aoki, Masaru. *The History of Zaju in the Yuan Dynasty*. Trans. Sui Shusen. Ed. Xu Diaofu. Shanghai: Kaiming Book Company, 1941.]
- :《中国近世戏曲史》,王古鲁译,蔡毅校订。北京:中华书局,2010年。
- [——. *A Traditional Chinese Opera History of the Ming and Qing Dynasty*. Trans. Wang Gulu. Ed. Cai Yi. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.]
- 陈多 叶长海:《中国历代剧论选注》。长沙:湖南文艺出版社,1987年。
- [Chen, Duo, and Ye Changhai. *Annotation of Ancient Chinese Drama Theory*. Changsha: Hu'nan Art Publishing House, 1987.]
- 何良俊:《四友斋丛说》。北京:中华书局,1959年。
- [He, Liangjun. *The Talking from Si You Zhai*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1959.]
- 胡侍:《真珠船》,《历代曲话汇编—新编中国古典戏曲论著集成(明代编)》第一集,俞为民、孙蓉蓉主编。合肥:黄山书社,2009年。
- [Hu, Shi. *Boat Built with Real Pearl. Documentary Chinese Opera Theory (the Ming Dynasty)*. Vol. 1. Ed. Yu Weimin and Sun Rongrong. Hefei: Huangshan Publishing House, 2009.]
- 卢前:《卢前曲学论著》。上海:上海书店出版社,2013年。
- [Lu, Qian. *Treatises on Traditional Chinese Opera of Lu Qian*. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2013.]
- 凌濛初:《谭曲杂割》,《中国古典戏曲论著集成》(第四集),中国戏曲研究院编。北京:中国戏剧出版社,1959年。
- [Ling, Mengchu. *Informal Essay of Qu. Collected Critical Works on Ancient Chinese Drama*. Vol. 4. Ed. Institute for Chinese Opera Studies. Beijing: China Drama Press, 1959.]
- 吕天成:《曲品校注》,吴书荫校注。北京:中华书局,2006年。
- [Lv, Tiancheng. *Qu Pin*. Ed. Wu, Shuyin. Beijing: Zhonghua Book Company, 2006.]
- 沈自晋:《沈自晋集》,张树英点校。北京:中华书局,2004年。
- [Shen, Zijin. *The Collected Works of Shen Zijin*. Ed. Zhang Shuying. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004.]

- 沈德符:《顾曲杂言》,《中国古典戏曲论著集成》(第四集),中国戏曲研究院编。北京:中国戏剧出版社,1959年。
- [Shen, Defu. *Notes on Studying Qu. Collected Critical Works on Ancient Chinese Drama*. Vol. 4. Ed. Institute for Chinese Opera Studies. Beijing: China Drama Press, 1959.]
- 王骥德:《曲律注释》,陈多、叶长海注释。上海:上海古籍出版社,2012年。
- [Wang, Jide. *Principles of Opera Writing*. Eds. Chen Duo and Ye Changhai. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2012.]
- 吴梅:《中国戏曲概论》。北京:中国人民大学出版社,2011年。
- [Wu, Mei. *The Generality of Chinese Traditional Opera*. Beijing: Renmin University of China Press, 2011.]
- 汪廷讷:《汪廷讷戏曲集》,李占鹏点校。成都:巴蜀书社,2009年。
- [Wang, Tingne. *Wang Tingne's Drama Portfolio*. Collated. Li Zhanpeng. Chengdu: Bashu Publishing House, 2009.]
- 王世贞:《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(第四集),中国戏曲研究院编。北京:中国戏剧出版社,1959年。
- [Wang, Shizhen. *Qu Zao. Collected Critical Works on Ancient Chinese Drama*. Vol. 4. Ed. Beijing: China Drama Press, 1959.]
- 王国维:《宋元戏曲史》。北京:中华书局,2016年。
- [Wang, Guowei. *The History of the Song and Yuan Opera*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2016.]
- 徐复祚:《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》(第四集),中国戏曲研究院编。北京:中国戏剧出版社,1959年。
- [Xu, Fuzuo. *The Theory of Qu. Collected Critical Works on Ancient Chinese Drama*. Vol. 4. Ed. Beijing: China Drama Press, 1959.]
- 夏庭芝:《青楼集笺注》,孙崇涛、徐宏图笺注。北京:中国戏剧出版社,1990年。
- [Xia, Tingzhi. *Annotation of Qing Lou Ji*. Eds. Sun Chongtao and Xu Hongtu. Beijing: China Drama Press, 1990.]
- 盐谷温:《元曲概说》,隋树森译。上海:商务印书馆,1947年。
- [Yan, Guwen. *The Generality of Yuan Qu*. Trans. Sui Shusen. Shanghai: Commercial Press, 1947.]
- 周贻白:《中国戏剧史》。上海:中华书局,1953年。
- [Zhou, Yibai. *The History of Chinese Drama*. Shanghai: Zhonghua Book Company, 1953.]
- 朱志泰:《元曲研究》。上海:永祥印书馆,1947年。
- [Zhu, Zhitai. *The Research of Yuan Qu*. Shanghai: Yongxiang Press, 1947.]

(责任编辑:程华平)