

The Design of Evolutionary Trajectories in Chinese Ancient Opera by Historians of the Republican Era and the Model Directed Approach to History

Jingfeng Huang
395221357@qq.com

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

Recommended Citation

Huang, Jingfeng. . "The Design of Evolutionary Trajectories in Chinese Ancient Opera by Historians of the Republican Era and the Model Directed Approach to History." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (4): pp.39-48. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss4/5>

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.

民国史家的中国戏曲演进路径设计与模式治史

黄静枫

摘要:“模式”思维将戏曲史转化为一个简明的时空连续体。戏曲史编纂本质上属于模式治史。“模式”的成型经过,也是戏曲史家认知戏曲史内在机制的过程。戏曲史观的差异是戏曲史呈现不同治史模式的根本原因。通过考察民国时期诞生的中国戏曲史著所设计、所呈现的历史图景,我们发现隐藏在历史书写具体内容和体例安排中的治史模式,主要有如下四种:要素汇聚模式、文体模式、曲模式、剧模式。不同治史模式提供了不同的戏曲历史阐释。戏曲史模式作为戏曲史构思的基始,是理解和解释戏曲史的元话语。它能够为戏曲史讲述提供一种直观而又利于理解的模型,依靠这一模式,戏曲繁复历史的言说不再遥不可及,戏曲史被简化而呈现出一条清晰的主体脉络。正是依赖“模式”的整合,尘封的戏曲史料“开口讲话”,作为有意味的组织体传达史家的意图。

关键词:民国; 戏曲史家; 演进路径; 模式治史

作者简介:黄静枫,文学博士,上海戏剧学院戏剧文学系副教授,主要从事中国戏剧学史研究。通讯地址:上海市静安区华山路630号仲之楼306,200040。电子邮箱:395221357@qq.com。本文系国家社科基金艺术学一般项目“中国戏曲史编纂研究(1921—2021)”[项目编号:22BB034]、上海市教委“曙光计划”项目“当代中国戏曲论争研究”[项目编号:21SG48]、上海戏剧学院“华山英才支持计划”的阶段性成果。

Title: The Design of Evolutionary Trajectories in Chinese Ancient Opera by Historians of the Republican Era and the Model-Directed Approach to History

Abstract: The incorporation of the “model” concept in the study of Chinese ancient opera condenses its history into a concise spatiotemporal continuum, aligning the historiography of Chinese ancient opera with model-directed approach to history. The development of these models is a process through which the historians in this field comprehend the internal mechanisms of Chinese opera’s evolution. The divergent conceptualizations of Chinese ancient opera history form the fundamental basis for different approaches to constructing models in the historiography. When examining the historical landscapes depicted and presented in studies during the Republican era, we can identify four main models evident in the specific contents and arrangements within historiographical writings: the model of element convergence, style-centered model, music-centered model, and drama-centered model. These diverse historiographical models offer distinct interpretations of Chinese ancient opera’s history and establish the groundwork for conceptualizing its historical development. They serve as the meta-discourse for understanding and interpreting this history. Consequently, these models provide an intuitive and easily comprehensible framework for narrating the history of Chinese ancient opera, facilitating a more accessible presentation through a clear structure. By relying on integrated models, the historical materials of Chinese ancient opera gain significance as organized entities and can effectively convey the intentions of scholars.

Keywords: The Republican Era of China; Historian on Chinese Ancient Opera; Trajectory of Evolution; Model-directed historiography

Author: Huang Jingfeng, Ph. D., is an associate professor at the Institute of Arts, Shanghai Theatre Academy. Huang’s primary research interest is the study of the history and theory of Chinese ancient opera. Address: 306 Renzhi Building, STA, 630 Huashan Road, Jing’an District, Shanghai 200040, China. Email, 395221357@qq.com. This paper is supported by the General Project of National Social Sciences Fund on Arts [22BB034]、“Shuguang Project” of Shanghai Municipal Education Commission [21SG48] and “Huashan Talent Program” of STA.

古代戏曲学中的“流别论”是对戏曲发展脉络的宏观认知,当然,它们离现代学术范式下的历史著述还有很长的距离。这些零零总总的表述虽然在学理性上有很大欠缺,但有助于我们认识到戏曲历史本体的丰富性。当我们把这些关于戏曲源流的认知收集起来,会发现古人尝试梳理的对象已经涉及古代戏曲的不同构成维度,概括起来主要有以下三种,即作为“声-辞”结合体的“曲”、作为叙事文学的“戏”和作为舞台艺术的“剧”。而他们在考察流变时也有着较为明确的视角,或是从歌、舞、白三要素的分合关系入手,或是以同一题材的迭代书写为突破口,或是立足曲辞风格梳理流变,或是基于文乐组合形式的变化把握脉络。这些操作也为我们探析戏曲历史的内在构成提供了思路。

1913年1月5日,王国维奉书缪荃孙,告之其为商务印书馆所作《宋元戏曲史》行将脱稿。1913年4月至1914年3月,该书陆续刊载于商务印书馆印行的大型学术期刊《东方杂志》第9、10卷上。1915年9月,该书由商务印书馆初版单行本,隶属于“文艺丛刻甲集”。王氏在《自序》中自信地交代《宋元戏曲史》撰著连同他之前的一系列基础性研究^①,包括戏曲作品蒐罗、考订,戏曲源头追溯,曲调、脚色流变梳理等,正是在努力建构一种“观其会通,窥其奥窔”(王国维,《宋元戏曲史》3)的专门之学,即戏曲史学。《宋元戏曲史》的成书标志着具有现代学术意义的戏曲史研究的开启。虽然此前中国戏曲史、文学史的撰述已在日本汉学界发生,甚至一些重要学人如笹川种郎、藤田丰八等对王氏戏曲史学科意识的萌生曾产生过直接的影响,但彼东国学人的戏曲史述无论在历史梳理的连贯性上,还是在历史阐释的理论性上都远不及《宋元戏曲史》。

从三言两语的历史脉络描述到章节有序的宋元戏曲史述,其间发生的恐怕不只是体量的变化,二者最大的差异体现在思维方式上。后者开始借助“模型”对历史演进路径进行抽象设计,完成简明“连续体”的打造并固定为述史模式。《宋元戏曲史》开启了中国戏曲史编纂的百年历程,百余年间,中国戏曲史著作不仅在类型上花样迭出,也在模式上精彩纷呈。虽然民国史家对戏曲生成历程的抽象设计高度一致,但他们在设计戏曲发展史时则各有“用心”。他们使用多样思维形构把

握戏曲发展历程。20世纪上半叶涌现的治史模式具有开创和示范意义,分析与审视它们,不仅有助于更准确地把握20世纪中国戏曲史学史,也能为今后戏曲史纂实践提供镜鉴,催生具有更大学术创新的戏曲史著。

鉴于此,本文将从必要性、思维过程、类型、内涵、特征等方面,对民国时期中国戏曲著史模式进行考察。通过“模式”研究,本文试图展示中国戏曲史编纂这一学术工作的具体操作:戏曲史家如何构建历史框架、安排章节、设计内容,完成线性一维连续体的打造。

一、必要性

如山海般难以穷尽的史料不可能被全部照搬在容量有限的史著中,即使罄竹以继也并非我们所期待的。毫无史家意图表征的史料陈列只能视作传统史学中的长编。那些冠“戏曲史”之名,行史料收集之实的著述,应该以现代史著的遴选标准予以剔除。这类历史工作不应被包括在戏曲史编纂这一现代学术活动的阵营中。戏曲历史撰述实际是对戏曲萌芽、孕育、成型和发展过程的研究及呈现,其任务在于阐述而非罗列史料式的简单复述。戏曲史关注的不仅是戏曲历史事件本身,也是众多事件的内在逻辑、历史过程及其历史依据。让曾经时空中存在的戏曲其“人”其“文”其“事”在史著中鲜活起来,完成戏曲流变外在风貌和内在意蕴的多维呈现,是具有现代史学意义的戏曲史书写的方向和目标。

戏曲史家要做到阐释历史而非分目按类地逐条陈列史料,他们必须对浩如烟海的史料进行取舍、分割进而黏合成有机的整体。针对性地遴选和有逻辑的叙述行为,使得这项历史工作成为一种不同于事件复述的讲述。而上述遴选、解读、描述和整合的工作,只有在理解戏曲史内在深层结构的前提下才能有效、顺利地开展。换言之,戏曲史家必须对其即将书写的戏曲史有一个抽象的设计,即戏曲史家必须以一种思维形构——“模式”处理戏曲史元素,借助“模式”思维的力量保证历史阐释有效地开展。至此,我们提出模式治史的概念:所谓模式治史,即戏曲史家从内在深层结构上宏观把握戏曲史,完成戏曲演进路径预置。戏曲史先以一种思维形构的形式被塑造出来。这是

戏曲史家基于戏曲演进内在逻辑认知对戏曲史采取的一种抽象设计。“模式”思维将戏曲史转化为一个简明的时空连续体。戏曲史编纂本质上属于模式治史。

戏曲史家不管是否已经明确意识到运用模式思维把握历史,他们实际都处于某种治史模式中。英国历史学家迈克尔·斯坦福对此有过总结,他说:

找出历史的规律与模式,似乎就是理解历史的初步而必要的阶段。几乎所有科学分支也都是开始于这样的步骤。然后,对原因、结构、基础单元及解释理论进行的探索始能进行。(斯坦福 214—215)

“模式”是戏曲史家历史言说的思维前提,制约着史述文本的生成。在“模式”的指导下,戏曲史家搜罗史料、还原事实,并在循序渐进的章节中安排讲述,以线性演进的方式,言说能够为人类认知能力理解的戏曲史。“模式”实际上从历史内容和体例结构两个层面支配史家的戏曲史纂。作为演进的一种构思和设计,“模式”潜存在历史言说的背后。正因为“模式”的这一幕后操控力,对于它的揭示,我们可以从具体的历史书写入手,即进入史著,分析历史框架的逻辑关系,考察选定的历史主体以及具体的讲述内容,总结历史连续体的构成内涵,进而还原史家对于戏曲演进的抽象设计。

二、核心命题

“模式”这一思维形构的成型,也是戏曲史家认知戏曲生成与发展内在机制的过程。对内在机制的发掘实际可以转换为对“什么是戏曲生成和发展史”这一核心命题的作答。作为一种认知,该问题的答案实际上是史家戏曲史观的具体构成。

作为人类精神活动和舞台艺术样式,戏曲不可能一蹴而就,它不会是在某个“点”突然出现、瞬间形成的。换言之,戏曲需要有一个逐渐孕育并成熟的过程,在某个“点”上完成从量到质的蜕变。这样,戏曲史就应该囊括一个重要的前置版块,即戏曲生成史。那么,如何书写生成史,回答

这个问题前,需要解决戏曲是如何生成的,其孕育过程的实质是什么这两个问题。而这又可以进一步转化为对如下问题的解答,即:戏曲生成过程究竟是一个类似种子长成植株的过程,还是类似源头发轫而汇成江河的过程?

对书写戏曲形成之后的发展历程而言,确立变迁主体(实际衍变者)、梳理变化内容、划分历史阶段、揭示演进原因是戏曲史家历史言说的核心工作。换言之,戏曲发展史核心命题实际上又可以拆分成以下四个问题:历史主体(实际衍变者)是谁?具体衍变内容为何?变化是否具有阶段性?变迁背后的历史原因是什么?只有解决了上述问题,并将其以文字的形式呈现出来,才能完成戏曲发展史的撰述。上述四个问题并非孑然孤立,实际上是环环相扣的,只有解决了前一个问题,才能够得出后一个问题的答案。作为一个问题的四个方面,四者彼此相连,共同组成了戏曲史书写的核心命题,即“戏曲发展史是什么”。概言之,在对戏曲发展史内在构成的认知上存在一个明确的逻辑链,这个链条的起点就是第一个问题,即“究竟是什么在变”。变迁主体当然是戏曲,但仅“搁浅”在这个概念上,未免失之笼统,并不能真正启动历史工作。史家需要对真正发生变化的实体进行发掘。这就需要对戏曲本体构成进行解剖,寻找实际承载戏曲历史图景的参变主体。如此,才能顺利进入第二个问题,即“变化的内容是什么”中去,才能有目的地去收集所确定的历史主体的相关材料并开展变迁的梳理。在完成梳理后,才能依次进入第三个、第四个问题,即“变化的总体趋势”和“变化的深层原因”中去,从而呈现一个线性、动态、具有阶段性特点的过程。

然而,回顾20世纪中国戏曲史编纂历程,并不是学科诞生之初戏曲史家就已经对戏曲历史主体达成共识,他们实际上对“什么在变”这一问题并未统一认识。民国史家往往剔抉出戏曲的某一构成质素,梳理其流变,这是对参变主体的不同认定。这一点与古代戏曲学中“流别”考察的处理方式几乎一致。当然,导致认定不同的根源在于戏曲自身,毕竟它的本体构成质素是多元的。正因为不同戏曲史著认定的变迁主体有差异,它们所呈现的历史图景也不尽相同。换言之,戏曲史观的差异是戏曲史著述呈现出不同治史模式的根本原因。

三、类型与内涵

通过考察民国时期诞生的中国戏曲史著所设计、所呈现的戏曲历史图景,我们发现隐藏在历史书写具体内容和体例安排中的治史模式主要有如下四种:要素汇聚模式、文体模式、曲模式、剧模式。下文将对这四种治史模式的内涵进行集中论述。

(一) 要素汇聚模式

首开戏曲生成史治史模式的是王国维的《宋元戏曲史》,它对戏曲是如何生成的这一问题的作答思路如下。

首先,王国维完成了对“戏曲”的定义,即真人扮演角色表演故事,其中故事的讲述主要方式是演唱代言体的“曲”。“曲”的内容作为角色的语言或是内心,和宾白以及动作、舞蹈一起完成一个完整故事的呈现。上述定义实际上将戏曲视作多质素组建的综合体,即“歌”“舞”“故事”按照一定的逻辑合成。其次,王国维借助自然界汇成江河的客观物质模型来设计戏曲生成路径。在他看来,戏曲的生成不可类比自然界种子萌芽到幼苗再到成年植株的过程。植物生长是一个可以通过累积性观察记录详细成长阶段的过程,不同时期的形态反映一粒种子长成为植株的经过。这类生长实际上是客观的个体性源头不断吸收外来养料,使之成为自我有机构成的过程。相比于这一吐故纳新的自然个体成熟历程,戏曲的成型不是一个“触目可见”的过程。它没有一个“种子式”的源头,虽然它也并非“从空而降”,但其孕育过程却是一个经过多样融合和碰撞的复杂经历。这样的生成过程本质上更像是一条河流的起源与汇聚,多个源头交汇并进,又在一路奔流前行中不择细流。于是,王国维选择了后者,揭示出诸多构成质素汇聚的戏曲生成本质:戏曲本体构成质素不是单一的,只有这些构成戏曲的必备元素按照某种规律进行组合,戏曲才宣告诞生;而完全汇聚前出现的仅由若干或某一要素构成的艺术形态实际上是“前戏曲”艺术样式。这实际上是一个逐渐汇聚固定的过程,其发生的具体路径是:与戏曲具有同构关系的其他艺术门类在独自演化的道路上不断发生交叉,在交叉完成后带来了全新的“前戏曲”艺术样式,这也是某一艺术门类的全新艺

术形态。当它们稳定后再次踏上征程,继续发生融合。当这一交叉现象发生在所有与戏曲存在共建关系的艺术门类之间时,也就意味着所有构成要素实现汇聚,戏曲始生成。总之,“前戏曲”艺术样式通过长期的相互碰撞和逐渐融合在适当的契机诞生了独立有机体。

王国维在完成戏曲生成史内在机制的揭示后,《宋元戏曲史》对生成史的书写也就有了相应的安排。各类“前戏曲”艺术样式作为生成史的重要载体,被钩稽、考证并按照距离“成熟体”的远近顺序进行了线性展示。这种“远近”不仅体现在时间距离上,更体现在所含必备要素的数量上。通过顺时地衔接,从早期具有单一要素的“远祖”到较多要素附着的“近源”再到汇聚所有构成必备要素的真正戏曲,相对独立的静态讲述被转化为戏曲诞生过程的动态演示,客观呈现了一个由少及多、由机械到协调的过程。

随着《宋元戏曲史》的逐步经典化,王国维首创的戏曲生成史书写方式几乎被每一位后继著史者采纳,成为戏曲源流史述实践中遵守性最高的一项规范操作。史家们遴选与戏曲这一表演艺术存在同构关系且在时间维度上具有先后差异的艺术门类,作为戏曲“源”“渊”的搜索领域分途回溯。正是对戏曲形成内在机制获得把握,戏曲源流史述具有了治史模式——要素汇聚模式。所谓要素汇聚模式,即戏曲孕育成熟的过程被设计简化成构成要素层累的历程。史家通过回溯要素凑集过程,推阐戏曲形成途径,让各种附着了戏曲构成要素的艺术形态承载起戏曲生成的历史过程。在对不同时期“前戏曲”艺术样式的“连续性”描述中,构成要素逐步累积与渐次稳定的动态历程获得呈现。模式下的戏曲源流的探寻已经不是纯粹科学意义上客观实体的搜索,而是基于形而上的艺术本体构成认知的哲学阐释。戏曲溯源呈现出鲜明的阐释特征。

(二) 文体模式

王国维《宋元戏曲史》第八至十五章正式进入元代戏曲(北剧南戏)的历史言说。《宋元戏曲史》在呈现元代戏曲两个“品种”状貌时,选取了如下横向维度:文献信息(流存情况、成书年代、著作权、版本等)、创作主体(作品背后的作家)、文本特征(以文本体制、文体渊源和美学风格为核心),兼及作品、作家、时代环境三者关系的论

述。不难发现,王氏所选定的历史主体实际上是作为一代文学的戏曲而非舞台艺术样式的戏曲。他将戏曲视作形成于元代的新文体,而这一文学样式又由于用“曲”的差异而分为杂剧和南戏两种。当我们考察《余论》部分元明两代南戏北剧的叙述时,会更加坚定这一看法——王氏历史讲述的最大特征是立足文本,只谈戏曲文体创作的变迁。假如王氏继续书写清代戏曲史,不难想见,他会一如既往地选取文本和作家作为历史对象,以文体创作构成的变迁作为其书写的具体内容,并从作家和时代两方面揭示历史原因。

在西方戏剧观和进化理论的影响下,王国维对作为一代文学的戏曲发展的内在逻辑作出了如下揭示:作为文体的戏曲同样遵循“文学代胜”的规律,在为一代文学“代言”后,又会迅速让位于另一文体。元代,戏曲文学已然登峰造极,而明清之世,其衰飒宿命在所难免。他的这一文体“始盛终衰”的认知早在《人间词话》(1908年)中就已经提出来,只是在《宋元戏曲史》中被明确地安放在戏曲的身上。他在《人间词话》中曾有这样一段论述:

四言敝而有《楚辞》,《楚辞》敝而有五言,五言敝而有七言,古诗敝而有律绝,律绝敝而有词。盖文体通行既久,染指遂多,自成习套。豪杰之士亦难于其中自出新意,故遁而作他体,以自解脱。一切文体所以始盛终衰者,皆由于此。故谓文学后不如前,余未敢信,但就一体论,则此说固无以易也。(王国维,《人间词话》72—73)

当然,如果我们继续向前追溯,王氏这一观念可以在其接受西方思想的青年时期找到源头。王氏少作《咏史二十首》(约1897年底作)中明显的西方“新学语”,表明其二十岁上下即已受到西方“物竞天择”思想的影响。^②

在揭出戏曲发展内在规律的同时,王国维还为这一“始盛终衰”的历史现象找到了一个明确的注脚,那就是文学美感的江河日下。而作出这一判断的依据正是他提出的“自然”“意境”说。总之,在他看来,构成要素的逐步协调与融合实际是一个美感不断提升的过程,即更多要素能够引

起主体更强烈的审美愉悦。戏曲正式形成之际,也是其自身美感获得稳定、达到极限之时。因为,在这之后,在该文体被反复创作的过程中,过多的人工斧凿会不断地冲淡那份最初的“原生态”之美。随着“自然”的流逝,戏曲也呈现出向下的趋势。明清时代,戏曲已然繁华落幕,不能再作为那个时代的代表性文体。一言蔽之,戏曲生成过程是艺术美感增强,最终形成专属戏曲的独特审美特征的上升历程,而随着明清戏曲美学层次的下降,主体通过阅读所获取的审美愉悦也在逐渐变弱。明清两代戏曲正在经历元代巅峰之后的美感“退化”之路,而非戏曲进化链条中的更高级别。王国维曾向青木正儿冷言以称:“明以后无足取,元曲为活文学,明清之曲,死文学也。”(青木正儿1)王氏此意并非鄙弃青木氏撰近世戏曲史之学术理想,实则是基于他所认定的文体史观对明清戏曲作出价值评判。

假如我们把《宋元戏曲史》所呈现的生成史和元明戏曲发展史联系起来看,不难发现,从古剧时代到元代再到明清,戏曲发展轨迹是一条开口向下的抛物线,元代戏曲对应这条抛物线的顶点。元代之前是走势向上的曲线,而元代以后则是渐次趋下的曲线。“进化—退化”正是王国维为中国戏曲起源、形成、发展的历史所设计的线性结构。王国维以元代为分水岭,切割出艺术综合提升的中国戏曲形成之路和文本审美境界层次愈趋愈下的中国戏曲发展历程。

如果说《宋元戏曲史》的生成史述立足作为多要素综合体的戏曲认知,把握戏曲生成机制,那么,在阐述戏曲发展史时,王国维的戏曲史观实际上发生了偏转。在选定历史主体时,之前作为综合艺术的戏曲被弃置不用,代之以作为文学一体的戏曲。放大戏曲文学漠视其他艺术构成的行为与史家主体密不可分。王国维的诗人气质和对戏曲作品以外构成要素的陌生是他以文体史观把握戏曲演进的重要内因。比起分析舞台,他更在行的是通过搜罗、整理戏曲作品,借助文本创作变迁展示历史流变。放弃舞台,专注文本,王国维更像是一位戏曲文献家和文本批评家。

王氏之后,青木正儿《元人杂剧序说》、盐谷温《元曲概说》、贺昌群《元曲概论》、朱志泰《元曲研究》等皆将元杂剧文体当作历史主体,以作家作品为考察对象,概述杂剧文本在体制、风格、题

材等方面的特征,本质上是通过文体创作的历时编排实现元代戏曲发展历程的呈现。当然,他们也拥有和王氏一样的文体演进认知,即认为元杂剧是戏曲文学的巅峰。至此,我们对“文体模式”作一界定:所谓文体模式,是一种基于“文体本位”观念的戏曲历史内在结构把握,即戏曲史家将作为“一代之文学”的戏曲选定为历史主体,通过戏曲文学创作流变规律的总结完成演进内在机制的揭示,以文本结构的变迁、审美风格的递嬗和内容题材的流变作为史述内容。在以文体创作变迁统摄戏曲流变的历史设计中,相比于文体其他构成的流变,文章审美风格流变这条“美的历程”格外显眼。这本质上是建立在读者审美接受基础上的历史演述。它以文学作品接受为出发点,以审美为中介来勾勒“文学戏曲”的历史。这群史家以“对文学作品特殊的个性化的审美感受体悟为根本”,在历史著述中“完全忠实于自己的审美感受而致力于将这种感受传达出来”(葛红兵137)。

“文体模式”在凸显戏曲文本创作的同时,也遮蔽了戏曲艺术的其他构成方面。当然,该模式治史的正面影响也应被充分肯定。我们回顾《宋元戏曲史》诞生之前的文学史著,不见戏曲作品的身影。而自王氏于戏曲史纂实践中首次尝试以“文体模式”治史,其关于戏曲作品文学属性的肯定引起了文学史家的重视。此后的文学史著多为戏曲文学安排篇幅。文学史家们在还原文学生存状态时,也将戏曲作为同时期文学体裁之一纳入考察视野。因此,《宋元戏曲史》开启了戏曲史在文学史述中占有一席之地之局面。

20世纪下半叶,当学界对于作为舞台艺术的戏曲才是较完整的历史主体这一观念达成共识后,“文体模式”引起了学人的反思,用文体代替艺术被视作一种偏颇,至少它的变迁不能完全代表戏曲的演进。不过,这一模式仍然有它存在的必要,于是史家们开始在称呼上“自圆其说”,大凡以“文体模式”治史的史著不再被径直称为“戏曲史”,而代之以“戏曲文学史”。

(三) 曲模式

吴梅、青木正儿、卢前、许之衡、王易等史家秉承传统曲学体系中的戏曲本体认知,依旧将戏曲纳入“曲”概念中予以关照。卢前关于戏曲史的一个幽默的譬喻可视作这类史家共同的心声。他

说:“中国戏剧史是一粒橄榄,两头是尖的。宋以前说的是戏,皮黄以下说的也是戏;而中间饱满的一部分是‘曲的历程’。”(卢前8)

传统“曲”概念虽然在不同历史阶段的所指有别,但概念内涵始终如一,即将音乐层面的“声”和文学层面的“辞”作为“曲”的两个核心要素,认为“曲”是有韵文学的支流,文乐互为表里。当这些史家将戏曲历史主体设定为“声辞结合体”的“曲”时,他们实际上已经完成了参与衍变的具体内容的确立,即“曲”的两个构成方面——曲文和曲乐及其相互关系。他们揭示出作为“曲”的戏曲的历史演进机制:作为“文”“乐”或“诗”“声”共建体的曲,在“文”“乐”组合基本形制保持不变的前提下,“曲”的体性是不会发生变化的。“文”“乐”本身构成的不同则是“曲”具有品种差异的根本原因。“文”“乐”差别背后的原因相当复杂,有文化的、地域的、民族的,等等。不同“曲”品种的流行程度有高低之分。当一个时代的创作、演出都在以某一曲体为中心时,那么,它就会成为主流。当然,它的“霸主”地位并非不可撼动,随着审美的迁移,它会从中心地位逐渐退向边缘而被另一曲体取代,这就是“曲”演进的实质。和文体代谢观念不同的是,曲体的递嬗往往并不是以新易旧。“谁是主人谁是客”,最终取决于观赏和创作类群的主流审美趣味,这期间会出现“老树新花”的现象。曲体自身变化引发的兴替过程被史家视作曲演进的历史脉络。当然,某一曲体也会因行腔、吐字、音韵等的不同而存在差异,这就涉及曲派和声腔,它们在各自的历史阶段丰富了“曲”史的面相。其中不同声腔间也存在一种竞争关系。某一声腔取代此前主流声腔地位的过程为进一步划分历史阶段提供了依据,即某一曲“品种”的盛行阶段还可以根据不同声腔的流行程度被继续划分。

在认识到曲体变迁和某一曲体自身发展后,“曲史”被大致切分成“南北曲分歧—北曲兴盛—南曲复兴—海盐腔盛行—昆腔勃兴”五个首尾相连的时期。“曲模式”史家不仅根据“文”“乐”变动引起的曲“品种”变迁对“曲史”进行一级切分,将其分成由北曲、南曲分别主导的两个时代;也根据声腔的流行程度,对南曲主导时代进行二级切分。

20世纪上半叶出现的以《中国戏曲概论》《中

国近世戏曲史》《中国戏剧概论》《词曲史》为代表的一类史著,实际上采用了同一种治史模式——“曲模式”。所谓“曲模式”,是一种基于“曲本位”观念的戏曲历史内在结构把握。“曲”被设定为历史主体,而“曲”的核心质素“文”与“乐”的发展则被视作具体衍变内容。曲“品种”“亚种”主流地位的播迁成为历史阶段划分的重要依据。如果说依“曲”而建的书写框架是历史的“骨骼”,那么,曲牌格律、组织结构、声腔种类、曲家曲作则是填充骨骼的肌肉。“曲模式”本质上是通过探寻作为音乐文学样式之一的“曲”的历史演进机制,完成戏曲史的抽象设计。在“曲模式”史著中,由于“文”层面的材料相对丰富,对它的描述篇幅一般会多于“乐”层面。

在以“曲”史替代戏曲史后,所获取的历史轨迹不同于“文体模式”中给出的开口向下的抛物线式的轨迹,在部分史家那里它竟是一条螺旋式上升的曲线,元曲盛极的说法受到质疑。卢前曾比附词史描述过元明清三代“曲”的发展轨迹,他说:

余尝谓使以词归诸宋者,则曲当推朱明一代。何也?曲之在元,犹词在唐五代时也。元虽有南戏,时传奇体犹未备;惟明则南词北曲相将进展,杂剧传奇并臻绝妙,岂可以肇端于元而遽夺之乎?曲迄于清,虽稍稍衰矣;而谱律日严,远迈前叶。仍一代偏胜之说,明曲有足多者;就一体论,明清戏曲亦不可或忽视也。(卢前 227)

在他看来,“曲”并非走过一条退化的道路,在元明清三代,它实际走过的是一条形制逐渐完备的成长之路、进步之路。

这一模式的形成得益于古代曲学。古人关于曲律、文辞及二者关系的讨论启发民国史家将“声”“辞”确立为“曲”的构成质素;他们又在古人南北曲更迭和南曲诸腔兴替论述的启发下进一步把握戏曲历史脉络。“曲模式”表现出明显的旧学痕迹。以吴梅为代表的史家在思维和表达上向传统曲学“取经”,从而使得旧学在 20 世纪初尚未成为“绝响”,至少被部分由旧入新的史家存续在“曲模式”史著中。虽然“曲话体”已经被学

人摒弃,但“曲模式”史著为相关思维和表达提供了栖身之所。这些延续“曲”观念的史著,表明传统曲学在戏曲史学科创设之初给筚路蓝缕的学人们以重要的启发。“曲模式”史著与《宋元戏曲史》所体现出的现代学术意味构成了一种对抗,这一矛盾性的存在为 20 世纪初新旧学术转型提供了生动的注脚。

(四) 剧模式

“曲模式”史著流露出浓厚的传统学术趣味,但并不意味着在这些史著中找不到现代戏剧观念的蛛丝马迹。无论是青木正儿在《余论》部分对皮黄戏剧场经营和舞台形制的介绍,还是卢前在戏曲史述结尾附骥式地增加中国话剧的介绍,都让我们看到,这些秉承“曲本位”观念的史家已经在新旧学术转型的现实环境中变得不再“纯粹”,他们不得不正视和接受“剧”观念。虽然他们仍以传统继承者的姿态书写心目中的“曲史”,但在酣畅淋漓的讲述之余,现代戏剧观念已然如过墙笄鞭般悄无声息地渗透到他们的书写中。当“曲”视角无法观照舞台表演这一缺陷被更多的研究者认识到,当戏曲史需要更立体地还原过往时空时,以周贻白为代表的史家开始在他们的历史书写中对戏曲演进作出另一种全新的设计。

在将戏曲发展的历史主体确立为“剧”之后,周贻白等史家也需要基于“剧”的构成剖析进一步厘清“剧史”是如何演进的。周贻白曾在《中国剧场史》中开门见山地谈到自己关于中国戏曲本体构成的认知,他引“theatre”一词,以西方戏剧的观念建构自己的戏曲观:

剧场,原文为 Theatre。其语源出自希腊的动词 theasthai 原意为“看”。沿用至今日,便成为一个含义颇为广泛的名词。所包括者有戏剧、剧团、舞台、客座,及其他关于戏剧的各方面。换言之,便是戏剧的全部。(周贻白 1)

周氏的“剧场”并非只指戏曲演出场所这一客观物质空间,而是泛指戏曲艺术的全部。所谓的“全部”,不仅包括戏曲家、戏曲作品,还包括戏曲演出场所(客座、舞台)、登台表演前的准备(舞美、服化)、演员表演、乐队伴奏以及组织和培训演员的团体、机构。^③

在明确了历史主体便是“戏剧的全部”后,史家需要在演剧视阈中重现审视旧历史对象,将新旧对象整体纳入演剧体系中,按演剧术语统一命名。原先的曲体文学创作被重新审视,它隶属于戏曲活动的前期环节——剧本创作,曲文被并入“剧本”,“曲体文学”被“剧本文学”取代。当然,“剧本文学”概念在范畴上比“曲体文学”更大,它不仅包括曲辞风格、曲牌格律、联套规则等,还包括故事逻辑、矛盾冲突、情节结构等。而曲乐则和念白、程式、动作等一起被并入“演员表演”的概念中。

总之,以周贻白为代表的史家认为:演剧活动实际上是一系列环节的“合成体”。这些环节包括:剧本创作、演员组织、剧场营造以及登台表演(此时接受环节尚未被提出)。只有这些环节有序地开展,才能保证演剧顺利完成。基于此,他们进一步完成了作为“剧”的戏曲演进内在机制的揭示:文本与舞台作为该活动的决定性要素,其变化必然会引起“剧”自身属性的变迁,从而催生出不同的“剧”类。新“剧”类的诞生会引起剧坛霸主的变化,即它作为生机勃勃的新生艺术种类会逐渐压抑原先主宰剧坛的旧“剧”类并最终取而代之。不同剧类“你方唱罢我登场”的动态过程被视作“剧”史的基本脉络,而依据“剧”类的涌现和流行“剧”类的更迭可以对“剧”史的阶段进行切分,即将“剧”史分成“宋元南戏—元杂剧—元末南戏—明杂剧—明清传奇—清末花部”六个依次相连的时期。而某一特定历史阶段中“剧”类的存在状态,则是由演剧活动的方方面面(剧本、表演、导演、剧作家、演员、舞台美术等)共同呈现的。上述历史脉络把握与历史内容选定,正是“剧模式”戏曲史家对“剧”史如何衍变问题的回答。

至此,我们认为:所谓“剧模式”,是一种基于“剧本位”观念的戏曲历史内在结构把握。作为“剧”的戏曲被确立为历史主体,“剧”的重要构成——剧本创作、舞台表演、剧场结构以及人员组织的变迁被视作具体衍变内容。而“剧”类的涌现和流行“剧”类的更迭则是戏曲历史分期的依据。史家围绕上述构成方面依次描绘每一时期“剧”类的状貌,完成戏曲舞台艺术演进的呈现。戏曲史被设计成“剧”史。

相比于“文体模式”“曲模式”,“剧模式”对

于戏曲史的设计更加符合演进的实际,其所考察的历史对象种类也更丰富。然而,中国戏曲历代舞台演出资料的整理工作在20世纪上半叶尚未全面展开,仅凭周贻白一人之力毕竟有限,因此其历史书写中用以测绘戏曲演出史图像的史料无论数量还是类型都很少。事实上,周氏对各时期戏曲演出的还原主要还是依靠传世的文字资料,运用推理、互证的方法从文本文献中寻求有效信息。社会学中常用的田野调查法以及文物文献互证法尚未在周氏戏曲史撰著中被全面使用。因此,虽然周氏努力以“剧”的构成要素衍变呈现戏曲史,但和剧本还原相比,其所描绘的表演、剧场和组织的历史面貌仍旧是粗线条的。不过,周氏历史工作的开拓性仍然值得肯定。现代戏曲史学史上第一个有意识系统还原古代戏曲演出形态的戏曲史家,周氏当仁不让,他甚至还试图还原各种“前戏曲”艺术样式的舞台形态。

需要指出的是,董每戡在认识到戏曲的复合构成的同时,还存在一种更加抽象的本体认知,即他认为戏曲不仅是融合“文学性”与“演剧性”的表演艺术,“也是文化的一部门”(董每戡 140),是建立在生产关系、国家体制、政党政治基础之上的人类精神活动产品,而决定其内涵的根本因素则是经济基础。可见,在董氏的观念中存在一种作为意识形态的戏曲。不过,董氏上述关于戏曲本体的重要认知并未指导他确立历史变迁主体。或者说,“意识形态”理论只是作为董氏历史评论的理论工具,并未真正参与述史模式的建构。

真正的意识形态模式治史的思路设计应该是这样的:戏曲历史主体是作为观念的集合,是从客观具体物态中剥离出来的一种抽象的精神构成体。戏曲史则被设定为作为意识形式的戏曲的递代变迁。而作为与社会经济和政治直接联系观念集合体,其背后的决定者又是社会存在,即其起源于以生产劳动为基础的社会物质生活,它随经济基础的变迁而变迁。因此,“意识形态”模式史著旨在呈现:作为思想认知载体的戏曲,其蕴含在形式中的“意味”的流变;赋予上述“意味”的具体手段的差异;以及社会经济政治介入这一上层建筑的具体路径的不同,并进一步揭示特定社会时空中各戏曲类型作为观念存在的意义,完成这一隶属于文学艺术类的观念思想的动态历程。这才是该模式史著需要着力摹画的历史图景。然而,

事实却是这样的:董每戡的《中国戏剧简史》在不同阶段所呈现的依旧是“曲体文学”或“演出状况”,并非站在更高层面对隐含在艺术形式背后的人类精神活动作整体考察。因此,该书并不能称之为“意识形态”模式史著。那些已经进入董氏历史书写的“意识形态”话语,实际上只是董氏在运用马克思“经济基础/上层建筑”的理论模型展开戏曲史实的评论,而不是对戏曲史内在结构进行抽象把握。1949年以后,“意识形态模式”仍然未被全面建构,而是朝着另一个极端发展,即出现了“阶级斗争模式”。中华人民共和国成立后,唯物戏曲史观作为一种“时尚”与“权威”被集体建构,它所造成的最大影响就是戏曲历史演进脉络被纳入宫廷与民间两条路线的斗争中重新提炼,戏曲史被演绎成一条与阶级斗争史和社会发展史同频共振的线索。

不难发现,尽管“文体模式”“曲模式”“剧模式”中确立的戏曲历史主体不同,但它们对演进内在规律的把握都有一个共同的逻辑基础,那就是竞争机制。无论是一种文体,还是“曲”抑或是“剧”,戏曲本体构成要素表现形式的变动会使得戏曲分化出同体的不同种类。这是“戏曲”大门类下“品种”推陈出新的动态过程。各“品种”以及同一“品种”的不同“亚种”间都存在竞争,在这场争夺观众的战争中,自身艺术品质、拥趸者数量等因素决定了它们的流行程度。趋向中心、渐成主流的“品种”或“亚种”迫使原先的剧坛霸主“逊位”。“抗争—称霸”循环往复,作为历史周期,使得戏曲在交相更迭中前进。依靠内部新陈代谢,戏曲拥有了一个不断演化的过程,从而呈现出“你方唱罢我登场”的历史发展理路。

余 论

民国戏曲史家基于戏曲史内在构成的抽象概括,划分历史阶段,设置史著章节。他们以某一类“引领”剧坛文坛的时代作为一个历史阶段,据此选取转捩点完成线性历史的人为切分。这些前后相连的历史时段作为一级框架,又成为他们分章的依据。阶段对应史著的“章”,各章顺次衔接构成历史书写的纵向结构。史家们在上述具有时序性的框架中安排各“品种”或“亚种”的描述,以它们的具体构成作为描述对象。各史著通过不同

构成方面特征的总结,呈现上述历史主体的状貌,进而揭示变迁,间或插入历史原因的分析。围绕“品种”或“亚种”展开的各方面描述则又构成了横向并列的关系。在组织各方面描述时,存在两种不同的体例安排,这决定了“章”的下一级结构“节”的设置。如果直接按照讲述层面分类,那么每一层面则对应一节;^④如果按照传统书目的体例,以作品或作家出目(适用于戏曲文学史或曲史讲述),在每一条目中针对单部作品从不同方面逐一讨论,那么,每一条目实际上是历史讲述的单元格。当一章之内单元格众多时,则按逻辑合并若干条目构成一节。^⑤无论是哪种安排,一级框架内都形成了具有横向结构的二级框架。概言之,如果说戏曲生成史述采用每一成长阶段罗列诸多“前戏曲”艺术样式的“纵—横”体例,那么,戏曲发展史述则采用每一历史时期横向描述的“纵—横”体例。因此,20世纪上半叶诞生的戏曲史著在章节结构上呈现出纵横结合的逻辑关系。在戏曲如何历时推移这一理性认知指导下,戏曲史事件获得了整合。这些原本偶然的历史事件在思维参与下被纳入一个历时性与逻辑性相统一的过程并以文本形式呈现,我们则通过文本认识和理解那个经过戏曲史家惨淡经营的一维连续体——由零散的历史碎片整合而成的戏曲历史阐述。

戏曲史模式作为戏曲史构思的基始,是理解和解释戏曲史的元话语,因而在逻辑上具有衍生功能,能衍生出戏曲史述的各种操作性定律。这正是戏曲史治史模式原生性特征的体现。这种原生性属性为每一种治史模式制定了规约,在这种规约下,不同模式的戏曲史著拥有了不同的戏曲史解释。戏曲史治史模式的采用目的在于能够顺利地展开戏曲史述,因为它能为历史讲述提供一种直观而又利于理解的模型,依靠这一模型,繁复的戏曲历史的言说变得不再遥不可及。这正是戏曲史治史模式所体现出的可操作性特征。与这一特征紧密关联的另一特征则是简约性。因为戏曲史述在操作层面上的便捷,戏曲史现象也变得清晰而呈现出一条主体的脉络,纷纭复杂的戏曲史现象趋向于简化而非变得更加支离破碎。戏曲史模式担负起戏曲史阐述简约化的职责。

自20世纪始,真正意义的戏曲史著才开始涌现。当戏曲曾经走过的风雨历程以现代史著形式

被呈现时,原生态历史被转化为文本历史。它们的诞生打破了“论从史出”的传统史学理念。注重史料占有而忽视思维模式参与的戏曲史书写局面被突破。“模式”对史家的史纂实践形成内在约束力。在“模式”的操控下,史家选取意向性史料,并按照意图体现的逻辑关系予以重组,在有序合理的书写中完成历史讲述,把戏曲历史的内在结构清晰地呈现在历史读者面前。正是依赖“模式”的整合,尘封的戏曲史料“开口讲话”,作为有意味的组织体传达史家意图。

注释[Notes]

- ① 王国维之前的文献和考证工作实际都在为《宋元戏曲史》的成书服务,《宋元戏曲史》正是建立在之前一系列戏曲研究成果之上,是对此前研究的系统总结。王国维在1913年1月5日致缪荃孙的信中曾有过交代:“四五年中研究所得,手所疏记,心所储藏者,借此得编成一书。”(王国维,《王国维全集·书信》33)
- ② 该诗其三有“惛惛生存起竞争”之句,明显受到严复《原强》一文译介的达尔文《物种起源》中“进化论”基本观点的影响。严氏《原强》一文几乎与康有为“公车上书”同时问世,一时振聋发聩,声名大噪。(陈鸿祥 56—57)
- ③ 周贻白在《中国剧场史》中将演剧活动大致分成三方面——“剧场的形式”“剧团的组织”“戏剧的出演”(系三章的章名),每一类又设若干小类(系每章的小节)。“剧场的形式”包括舞台、上下场门和后台,“剧团的组织”包括剧团、脚色、装扮、砌末、音乐,“戏剧的出演”包括唱词、说白、表情、武技、开场与散场。尽管周氏的分类体系并非完善,甚至有不当之处,但这一初步尝试正表明他开始在“剧本位”观念指导下设计戏曲历史演进路径。
- ④ 比如,周贻白《中国戏剧史》第四章《元代杂剧》分三节,即“杂剧的体例”“文辞与结构”“排场及其演出”,该章即按照需要描述的层面进行“节”的划分,其中第一、二节属于“剧本”呈现,而第三节则是“表演”和“场所”呈现,各节构成并列关系。
- ⑤ 比如,青木正儿《中国近世戏曲史》第九章《昆曲极盛时代(前期)之戏曲(万历年间)》分为四节:第一节“先进之诸作家”、第二节“吴江一派”、第三节“汤显祖”、第四节“其余诸家”。除去第三节外,其余三节都是由若干条目合成的。如“先进之诸作家”由“一、张凤翼”“二、梁辰鱼”“三、屠隆(附郑之文)”三则合成。当然,青木氏在遇到一章内各条目无法按类归并时,则不予处理,让它们继续杂聚在一起,如第八章《昆曲勃兴时代之戏曲(自嘉靖至万历初年)》即由“一、李开先”“二、郑若庸”“三、徐渭”“四、陆采(附李日华)”“五、冯惟敏”“六、王世贞”“七、汪道昆”七则构成,并不分节。

引用作品[Works Cited]

- 青木正儿:《中国近世戏曲史》,王古鲁译,蔡毅校订。北京:中华书局,2010年。
- [Aoki, Masaru. A History of Early Modern Chinese Opera. Trans. Wang Gulu. Ed. Cai Yi. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.]
- 陈鸿祥:《王国维传》。北京:人民出版社,2004年。
- [Chen, Hongxiang. A Biography of Wang Guowei. Beijing: People's Publishing House, 2004.]
- 董每戡:《中国戏剧简史》。上海:商务印书馆,1949年。
- [Dong, Meikan. A Concise History of Chinese Theatre. Shanghai: The Commercial Press, 1949.]
- 葛红兵:《文学史学》。湘潭:湘潭大学出版社,2008年。
- [Ge, Hongbin. The Study of Literary History. Xiangtan: Xiangtan University Press, 2008.]
- 卢前:《卢前曲学论著》。上海:上海书店出版社,2013年。
- [Lu, Qian. Lu Qian's Works on Chinese Ancient Opera. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2013.]
- 迈克尔·斯坦福:《历史研究导论》,刘世安译。北京:世界图书出版公司北京公司,2012年。
- [Stanford, Michael. A Companion to the Study of History. Trans. Liu Shian. Beijing: Beijing World Publishing Corporation, 2012.]
- 王国维:《王国维全集·书信》,刘寅生、袁英光编。北京:中华书局,1984年。
- [Wang, Guowei. The Complete Works of Wang Guowei: Letters. Eds. Liu Yinsheng and Yuan Yingguang. Beijing: Zhonghua Book Company. 1984.]
- :《宋元戏曲史》,《民国中国戏曲史著汇编》第1册,程华平、黄静枫主编。扬州:广陵书社,2017年。1—206。
- [——. A History of Chinese Opera in the Song and Yuan Dynasties. A Corpus of Works on Chinese Ancient Opera History Published during the Republican China (1912-1949). Vol. 1. Eds. Cheng Huaping and Huang Jingfeng. Yangzhou: Guangling Publishing House. 2017. 1—206.]
- :《人间词话》,施议对译注。长沙:岳麓书社,2012年。
- [——. Poetic Remarks of the Human World. Ed. Shi Yidui. Changsha: Yuelu Press. 2012.]
- 周贻白:《中国剧场史》。上海:商务印书馆,1936年。
- [Zhou, Yibai. A History of Chinese Theatre. Shanghai: The Commercial Press, 1936.]

(责任编辑:程华平)