

書名：《戲曲演進史(一)——導論與淵源小戲》

作者：曾永義

出版：三民書局

出版日期：2021 年 5 月

頁數：552 頁

臺灣著名學者、戲曲家曾永義先生的總結性巨著《戲曲演進史》終於在萬眾期待中隆重登場。作為曾先生集大成三部曲《戲曲學》(臺北：三民書局, 2018 年)、《戲曲劇種演進史考述》(北京：現代出版社, 2019 年)、《戲曲演進史》(臺北：三民書局, 2021 年)的收官之作, 這部巨著熔鑄了先生畢生學術心得, 彙集多重學術議題, 對中國戲曲史進行了全景式的描繪。

巨著共分九冊十編, 預計于今、明兩年陸續面世。目前, 包含《導論》與《淵源小戲》兩編的第一冊已完成出版, 作為一部總結性巨著的“排頭兵”, 從中已可窺見作者的整體佈局, 以及這部著作將帶給學界的學術價值。

統觀全書目錄,¹ 可知首冊之重要地位: 十編者, 一如古典戲劇之結構。甲編《導論》“吊場”, 釐清“戲劇”“戲曲”之命義定位, 戲曲的創作動機、與韻文學及宗教之關係。並就既往學術成果回顧檢討, 以構建科學的“戲曲演進史”。乙至壬編為“正劇”, 以時序為脈絡、戲曲演進各階段形態為著眼, 分作《淵源小戲》、《宋元明南曲戲文》、《金元明北曲雜劇》、《明清南雜劇》、《明清戲曲背景》、《明清傳奇》、《近現代戲曲》、《偶戲》八段。無論大小戲種、雅俗腔派, 皆疏浚源流, 綰結成體。癸編《結論》收束全書, 兼論歌舞、表演、演員、流派及評戲、做戲之道, “熱鬧散場”。要之, 全書文獻先行、文論繼之、文史結合、文心如炬, 構築起量大旨豐、時空廣闊的“曾氏戲曲宇宙”。甲編作為提綱挈領之總論, 從命義概念等基本元素入手, 要言不煩地幫助讀者透徹掌握戲曲學術概念

1 本文承先生高足吳佩熏女史惠贈《戲曲演進史》目錄資料, 敬致謝忱。

及用語,以便迅速進入研究語境。這些“微觀”知識點的明晰是後面“宏觀”戲曲史構築的前提,而先生踏實嚴謹的治學態度亦可從扎實細密的論證過程窺見一斑。乙編則以開創性的視角解決了困擾學界已久的重大紛爭——戲曲起源問題。首冊兩編論述為全套著述奠定了既“全”且“新”的研究風格。

中國戲曲史的現代學術書寫自民國發軔,王國維、青木正兒、吳梅諸公先驅於前,鄭騫、周貽白諸先達承啟其後;至當代,吳新雷、黃天驥、廖奔、葉長海、俞為民等先生承續學脈,各有建樹,使中國古典戲曲研究久盛不衰。所謂“戲曲史”,與“歷史學”不同,除卻時序、事件、人物等一般史料要素外,更要突出戲曲藝術的本體特徵與發展規律。就文學性側重,則以劇本為根柢,所論者主題、結構、曲辭之類;就表演性側重,則以舞台為落腳,所敘者劇場、演員、砌末之屬。以往論者,或偏重其一,或分而劃之。而戲曲之案頭、場上,實為表裏:以文觀藝,方顯其生趣;以藝溯文,方知其妙旨。“曾氏戲曲宇宙”融彙劇種、文學、表演、名家名作為一體,博採眾長,文藝相生。如先生著述之構想:

有了“戲曲劇種源流史論”“戲曲劇本創作批評論”“戲曲表演鑒賞論”“戲曲文學名家名作論”為基礎,再以“戲曲劇種源流史論”為綱領,納入其他三論,希望可以建構出較為周延完備和論述縝密的《戲曲演進史》。(《戲曲劇種演進史考述·自序》,頁11)

主論既明,三論並發,多維著眼,自成蔚然大觀。如明清戲曲一段,曩者無非羅列作家作品,或論其文本主題,或論其案頭積弊。然先生先於己編論明清戲曲背景,分作“明清帝王、士大夫、庶民百姓之戲曲生活”“明清戲曲腔調與魏良輔之創發‘水磨調’”“明清曲論要籍述評”“明清重要曲論述評”“明清南北曲譜提要”“戲曲脚色概說”“明清‘內在結構論’之述評與今人之建構與運用”七章,所論兼涉社會風潮、曲律變革、曲論觀念、曲譜典籍、演出角色、文本結構各個方面;進而於庚編論明清傳奇作品,既敘戲文、傳奇之裂變歷程,又按時序曆數各代名家名作。兩編交映,形成了“周延完備”“論述縝密”的明清戲曲史書寫。

更令人讚歎者，這樣“大部頭”的巨著打破了“四平八穩”式的撰寫常態，全書各處細節充滿新鮮的發明與創解。“新”作為“曾氏戲曲宇宙”的另一特質，具體表現為對爭議話題的果決判斷和對未解謎題的積極推演。筆者試舉兩個方面進行說明：

其一，釐清命義定位問題，正本清源。

所謂“名正則言順”，戲曲研究的許多爭議話題實質在於“正名”問題。《戲曲演進史》開宗明義，在《導論》中率先解決了這些爭端，既令紛擾雜困的學術語境漸趨明朗，又為“曾氏戲曲宇宙”的構築鋪就話語基石。先生所清正定位者，有“戲劇”“戲曲”二稱、“小戲”“大戲”之義，及“腔調”“聲腔”“唱腔”三者之別。論“戲劇”“戲曲”二稱，既往文獻只就其所指予以解說，其所源者、其所變者皆語焉不詳。先生上溯隋唐典籍、下辯當代諸論，以“真人或偶人演故事”“演員合歌舞以代言演故事”為之清晰命義。又論“小戲”“大戲”，俗講多以排場篇幅之盛簡長短為大、小戲之分野；亦有馬彥祥《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》（北京：中國大百科全書出版社，1983年），以南戲北劇和地方戲對舉，為大戲、小戲；而先生獨立新說，就整個戲曲史立論，將小戲視作戲曲的粗態，將大戲作為戲曲的完成形式。此論重視戲曲所含元素之多寡與藝術成就之精粗，回歸到戲曲作為綜合藝術的本質特徵，突出了審美鑒賞的規範意義。又論“腔調”“聲腔”“唱腔”，從詞義追溯淵源，指出“腔調”重在共性、“唱腔”重在個性、“聲腔”重在流播的不同特質。由語彙之別談及內涵之別，終而辯明真理，所謂明察秋毫、見微知著是也。

其二，檢討戲曲研究得失，開拓新說。

因長期被視為“小技末流”，難以躋身主流文學，戲曲在古代未能得到學者的普遍重視，許多重要的戲曲文獻湮沒不彰。長期的邊緣化導致戲曲研究步履維艱、爭議叢生，許多重要的問題節點至今仍處於討論狀態。當然從另一方面講，這也為戲曲研究者留下了廣闊而自由的書寫空間。“曾氏戲曲宇宙”正是在這廣袤的戲曲原野上建築起來的。創新與質疑、開拓與重構貫穿了曾先生的治學生涯。在曾氏宇宙中，宏觀問題如戲曲定型年代的確定、南戲與傳奇的質變節點、大戲小戲的源流關係、雜劇四折體制的成因、“戲曲劇種”說的合理

性與定義問題、雜劇與散曲的用曲規範比較等,個案研究如“么(幺)末”研究、《牡丹亭》曲體的定位等,都得到了合理的解釋。這些大大小小的課題如宇宙繁星,最後彙聚為璀璨的學術銀河。在《戲曲演進史》中,曾先生對上述創解新說進行了重新整理,又加入諸多後續發現的佐證史料,將這條學術銀河清晰、直觀地呈現給讀者。使讀者在縱向系統把握中國戲曲演進史的同時,獲得當今不同學派、各方學人的理論動態,橫向了解戲曲研究狀況。更重要的是,許多懸而未決、模糊難斷的具體疑問也在曾先生的娓娓道來中迎刃而解。

譬如中國戲曲史的最大爭議——戲曲何時成熟定型?這個問題早在王國維的《宋元戲曲史》中已經提出。王氏認為,中國戲劇萌芽雖早,但真正形成成熟完備的戲曲藝術卻要等到宋元時期,即南戲北劇的時代。其後,新的戲曲文獻文物隨著歷次考古陸續發掘面世,南戲北劇之前的戲劇世界逐漸復原,關於戲曲定型期的爭議日漸熱烈,中國戲曲史也不斷刷新重寫。任半塘的《唐戲弄》率先對南戲北劇說提出質疑,指出像《踏搖娘》一類兼具歌舞、表演等技藝的“全能劇”已經具備了充分的戲劇元素,故而中國戲曲的定型至少要提前至唐代。周貽白等學者更是沿著這一思路,將中國戲劇的起點提早到漢代角抵戲、乃至先秦歌舞劇。這場曠日持久的紛爭愈演愈烈,所探討的範圍從戲曲的定型拓展到戲曲的定義、淵源、要素甚至民族文化自信等層面,所牽引的學科背景也由戲曲、文學擴展到社會學、人類學、政治學,最終成為一個複雜的大謎團。

曾先生披瀝諸說、分宗明派,以翔實的文獻分析和果決敏銳的學術判斷,於八十年代初提出了戲曲源流的“長江大河說”。弘論甫出,即得到兩岸學者的認同響應。馬也、王勝華、黃仕忠等均在“長江大河說”的啟發下對戲曲源頭問題進行了新的探索與思考。《戲曲演進史》乙編再次重申這一創見,更較卅年前之論述周詳深刻。尋找戲曲的定型期,絕非尋找一個簡單的時間點,而是辯明戲曲的發展規律,找到各種傳統文化形式的親緣關係及其交互嬗變的動因與契機。因此,先生從戲曲起源的各種學說開始梳理。儘管頭緒紛亂,但各說的理論基礎無外乎五種:戲曲元素、孕育場所、戲曲功能、形式傳承、藝術模仿。這些基礎元素誠然都是戲曲發生所必備之要素,但在構成戲曲這個“有機體”

時又當如何取捨？這才是戲曲演進的重要關節所在。現有學說在戲曲要素的取捨上各有偏頗，對此，曾先生客觀評介道：

以構成元素為立論基準，其持單一元素者，忽略戲曲本身為多元素的有機體，所以無論持歌舞者、樂舞者、巫覡者、俳優者、講唱者、詞變者，莫不有如瞎子摸象，至多僅得一偏，未窺全體。其持多元綜合者，雖得其旨，但尚未慮及實由某一二元素為主體，再逐一汲取其他元素而綜合的實際源生情況。（《戲曲演進史[一]·乙編》，頁281）

戲曲的本質是綜合藝術，故而“瞎子摸象”法推演出的只能是戲曲演進史的局部情況或者乾脆成為劇場史、優伶史等。而以戲曲功能立論者更是弄錯了條件與結論之間的邏輯關係，將必要條件當做充分條件，自然會推導出不合理的謬解。這些複雜的學理關係經常令人迷惑，曾先生在行文中採用了幽默而生動的妙喻。譬如以女性子宮比喻戲曲的孕育場所，只有子宮而無受精卵不會孕育出新的生命，同樣只找到了劇場、戲臺的存在也無法證明戲曲藝術已經成熟。

而“長江大河說”的出現科學全面地解釋了戲曲的演進過程，更為歷代戲劇形態在戲曲史上找到了合理的定位。“長江大河說”同樣來源于先生的一個妙喻：

中國古典戲劇的源流有如長江大河，濫觴雖微，而涵容力極強，隨著時空的展延，流經之地，必彙聚衆流，以成浩蕩之勢。如果我們試取吳淞口的一瓢長江之水而飲，則這一瓢之水，事實上已含青海巴顏喀拉山南麓之水，西康金沙江之水，四川岷江、沱江、嘉陵江之水，湖南湘江洞庭之水，湖北漢水，江西贛江、鄱陽之水……但是它們融合起來的滋味，只是長江之水。也就是說，巴顏喀拉山南麓以下之諸水，事實上並非長江支流，而是長江的許多源流。明白了這個道理，那麼中國古典戲劇的源流就非單純的了。（《詩歌與戲曲》[臺北：聯經出版社，1988年]，頁80）

這樣複雜的融彙過程自然不能以單純的“發生、發展、高潮、衰落”簡單概括,更不能以某一種單一戲劇樣式的出現或興盛作為“階段標誌”,否則戲曲史將變成散點式的碎片描述,而無法看清其發展全貌。為了準確描述戲曲演進史,先生啟動了開篇《導論》中設定的兩個重要語彙——大戲與小戲。戲劇是“演員演故事”,為最古老、最粗糙簡單者,先秦種種樂舞、祭祀表演皆可稱之。小戲是“演員合歌舞以代言演故事”,那麼古儺的高階形式《九歌》已經具備了小戲所需的各種要素,因此可以被視為一組戲曲小戲群!因此部分學者提出的中國戲曲先秦生成說是有道理的,但將先秦的所有戲劇樣式都認定為戲曲則是以偏概全的謬誤。更重要的是,戲曲如長江大河,是多源並發的,先秦古儺只是其中一個源頭。隋唐的參軍戲、歌舞戲都是各具特徵的戲曲小戲,它們也是大河生成的水脈之一。當這些小戲在不斷的演出實踐中去粗取精,再結合場所、觀眾、舞美等各方要素的齊備,質變為具有“故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學敘述方式、演員充任角色扮演人物、代言體、狹隘劇場”九大要素的戲劇形態時,真正的戲曲大戲才完全生成,而此時,正好是王國維先生所提出的南戲北劇時代。至此,大戲、小戲說與“長江大河說”相互映襯支持,形成了“曾氏戲曲宇宙”的完美閉環。

綜之,《戲曲演進史》呈現出的不只是戲曲演進的客觀過程,更能見出洞知灼見的學理思想。曾先生在構築宏大學術框架之時,對每一個小問題、小細節都給予詳盡紮實的證明。其所用史料之豐富,所涉視野之全面,所究關節之精密,無不展現了大家治學的嚴謹風範。而跳躍於翔實文獻間的奇思妙想、行文表述中的幽默比喻,又使讀者可以想見一位和藹長者的親切與可愛。

(作者:浙江工業大學人文學院講師 袁睿)