

中国戏曲脚色的演化及意义

元鹏飞

中国戏剧成熟的突出标志是戏曲脚色的形成,戏剧形态的发展和戏曲脚色的演化密不可分。古典戏曲脚色的演化明显有三个阶段:第一阶段是宋金杂剧院本之“杂剧色”变伎艺性的歌舞、说唱形态为搬演故事、装扮人物的形态,从中演化出生、旦、净、末、丑等脚色;第二阶段是随着戏剧形态的丰富与发展,脚色也在搬演故事、塑造人物形象的过程中出现老旦、小生、副末或小丑一类名目的分化;第三个阶段则是随着古典戏曲演出形式中折子戏的出现,片段式的重视伎艺的表演造成戏曲脚色的行当化,这一现象表明戏剧形态向更高层次的跃升。戏曲脚色演化的每一阶段对应着中国古代戏剧发展的不同形态,探讨脚色的演化,对戏剧史的研究具有重要的理论意义。

本文为2008年国家社科基金一般项目“古典戏曲脚色新考”(批准号108BZW023)阶段性成果

中国戏曲脚色和中国戏剧形态发展的关系等问题在作为“他者”的西方戏剧进入国人的视野之前,基本不为人们所关注。但当20世纪初的人们逐渐认识了西方戏剧之后,与此有关的问题才逐渐呈现了出来,所以我们看到,王国维为《宋元戏曲史》的完成所做的最后一项专题研究就是《古剧脚色考》。遗憾的是,王国维这篇大作表明他对中国戏曲脚色的理解存在极大的疏漏,可以说中国戏曲脚色的研究,从《古剧脚色考》发表的1911年起就被引入了相当偏颇的路径,迄今已经整整一百年了。

王国维的所谓“古剧”主要是指宋杂剧、金院本,所以古剧“脚色”主要是宋金杂剧院本中的“末泥”、“引戏”、“副末”、“副净”和“装孤”等名目。由于王国维没有细致考察作为“履历”含义的“脚色”成为戏曲术语的过程,也就忽略了宋金时期的文献对以上五个名目的称呼是“杂剧色”的事实。这就把戏曲脚色客观存在的不同阶段看成了混沌的一团,导致戏曲脚色研究的局面难以打开,还造成对戏曲形成过程尤其是古代戏剧形态发展规律缺乏清晰体认的后果。

先入为主地把后来才形成的“脚色”之名用于早期的“杂剧色”,实际掩盖了中国古代戏剧形态演化的重要环节。如果能够避免这些学理性的错误,我们将可以认识到,中国古代戏剧的形态发展实际上存在三个阶段,对应戏曲“脚色”发展的三个阶段:从历史悠久的演艺活动中

产生的“杂剧色”在扮演人物时就在一定程度上具有了脚色的含义,这是脚色发展的第一个阶段——演进阶段;由“杂剧色”充当的“脚色”随着戏剧故事内容的丰富和形态的发展,分蘖出自身的“老”、“小”、“副”等名目,构成了脚色发展的第二个阶段——分化阶段;当戏曲演出从全本戏走向以折子戏为主时,折子戏片段式重视伎艺的表演造成戏曲脚色向杂剧色伎艺特性的回归,戏剧演出从以生、旦故事为中心走向各行脚色都可以凭其“唱念做打”的伎艺而独立发展起来的阶段,也就是脚色发展的最后阶段——戏曲脚色的行当化。其中,从“杂剧色”到“脚色”的演化对应戏剧形态走向成熟的历程,脚色的分化对应着戏曲叙事文学蓬勃发展的阶段,而戏曲脚色的行当化则对应着古典戏曲花部化及各地方剧种遍地开花的现象。

—

毫无疑问,中国戏曲脚色虽然只是几个简单的名称——生、旦、净、末、丑,它们却可能蕴含着揭开中国戏剧发展规律的密码,因此对其发展演化情况的探索将可以揭示中国古代戏剧形态发展的规律。解玉峰在谈到戏曲“脚色制”在近代京戏中走向“角儿制”的曲折发展历程时曾指出:

中国戏剧的形成乃是以生、旦、净、末、丑的出现为标志的,中国戏剧发生演变的历史也主要是脚色制渐趋规范和稳定的历史,但事物的发生、发展,常常是各种外力共同参与的结果,并不完全是事物自身的规定性所能约定的,外因常常会影响、乃至改变事物的发展方向,所以在事物的发展过程中才会有突变、有夭折。京戏在近代走向名角龙套制的畸形道路以及当代许多新编戏因话剧观念的影响有意淡化脚色制,皆不宜视为中国戏剧自身演进的必然结果。假如脚色制为中国民族戏剧之根本,离开了脚色制,我们又该到何处去找寻中国戏剧呢?^①

李昌集则不仅重视脚色制与戏剧形态的联系,更指出了脚色制对戏剧文学的艺术构成所具有的极为重要的影响:

脚色制是中国戏剧特有的形式表征,脚色制的演变某种意义上即反映了古代戏剧表演形态的演变,对中国戏剧的表演艺术乃至文学艺术的构成具有极为重要的影响,尤其与戏剧文学的结构密切相关。不理解中国戏剧脚色体制与戏剧文学的内在联系,就不能深入把握古代戏剧文学的艺术构成,这是古代戏剧学留给当代曲学的一个值得深入研究的命题,而当代曲学界对此似乎还未予以充分的重视。^②

虽然中国戏曲脚色演化的研究具有如此重大的价值,但正如李昌集指出的“当代曲学界对此似乎还未予以充分的重视”,而我们在仔细考察的过程中也不无遗憾地看到,对此问题一直罕有学者论及。作为现代学术中对中国戏曲脚色展开研究的滥觞,王国维《古剧脚色考》对戏曲脚色演进情况的认识是:

隋唐以前,虽有戏剧之萌芽,尚无所谓脚色也。参军所搬演,系石耽或周延故事。唐中叶以后,乃有参军、苍鹘,一为假官,一为假仆,但表其人社会上之地位而已。宋之脚色,亦

表所搬之人之地位、职业者为多。自是以后,其变化约分三级:一表其人在剧中之地位,二表其品性之善恶,三表其气质之刚柔也。宋之脚色,以副净为主,副末次之。然宋剧之以旦、以孤名者,不一而足,知他色亦有当场者矣。元杂剧中,则当场唱者惟正末、正旦……故元剧脚色,全以唱不唱定之。南曲既出,诸色始俱唱。然一剧之主人翁,犹必为生旦,此皆表一人在剧中之地位。虽在今日,犹沿用之者也。至以脚色分别善恶,事亦颇古……元明以后,戏剧之主人翁,率以末旦或生旦为之,而主人之中多美鲜恶,下流之归,悉在净丑。由是脚色之分,亦大有表示善恶之意。国朝以后,如孔尚任之《桃花扇》,于描写人物,尤所措意。其定脚色也,不以品性之善恶,而以气质之阴阳刚柔……自元迄今,脚色之命意,不外此三者,而渐有自地位而品性,自品性而气质之势,此其进步变化之大略也。^③

据此可以看出,王国维对宋元戏曲脚色变化情况的关注点在于戏曲脚色装扮类型之变化,认为脚色命名依据是由地位而品性,由品性而气质,这一观察未必符合实际,至于其对戏曲脚色体系自身发展规律的认识则更是付之阙如。

目前所知惟一一篇对戏曲脚色演化情况的较符合实际描述的文章是黄克保的《论“行当”》,该文在“行当”范畴中分析戏曲脚色的演进分化及构成,虽对有关脚色来源及命名含义的问题有所回避,但未出现如王国维为代表的研究者一样的把“杂剧色”看作是戏曲“脚色”的讹误。该文如此定义“行当体制”：“既是形象创造的结果,又是形象再创造的手段这一双重品格的体现。它是戏曲表演的程式性在人物形象塑造上的反映,也是歌舞表演性格化的产物,其中体现着个别与一般的规律。”并敏锐地指出了中国古典戏曲脚色发展所具有的两个阶段及每个阶段的特点:

生旦净丑的行当体制,初创于宋元之际,成熟于清初以后,而其起源,却可以追溯到唐,前后经历了几百年的时间。这期间,行当的名目迭经变易,其内涵和表现形态也经历了错综复杂的分化和融合的演变,其中带关键性的演变有两次:第一次,是生旦净丑行当体制的初步建立,这以宋元南戏和北杂剧的形成为其起点;第二次演变是随着昆山腔的崛起和兴盛以及弋阳诸腔的繁衍,生旦净丑全面发展,形成了按人物形象类型分行的比较科学、严密的体制。清中叶以来各种地方戏曲的各行脚色,就是在这个基础上进一步完备和丰富起来的。^④

该文最后一节对“行当的特性和作用”做了理论上的探讨,提出了具有启示意义的观点。此外,田志平《众生相的归类与表现——戏曲行当纵横谈》一文也谈到戏曲脚色体制及其发展演化的特点,认为“戏曲行当的发展,经历了从简单伎艺操弄,到对人物进行模仿与表现的历程”^⑤,具有一定的借鉴价值。但这两篇文章仅是对相关现象笼统的描述,主要贡献在于说明了事实“是什么”,还没能够解释“为什么”。更重要的是,他们同样不曾意识到“杂剧色”的存在,所以对戏曲脚色演化情况的描述不仅笼统,而且不够准确。

二

如果说宏观描述需要以微观认识的精确为基础,那么微观认识的精确也有赖于宏观描述在方向上的正确。如果我们对事实“是什么”的描述都不准确,回答“为什么”又该从何谈起呢?

所以,我们首先要纠正自王国维《古剧脚色考》以来形成的错误的脚色观念。

我们知道,“脚色”最早系个人简历之意,在唐宋时期的文献中颇为常见。而王国维《古剧脚色考》将此概念用作戏曲演员的总称,显然是此概念在后世演变的结果,并不代表古剧即宋金杂剧院本中的演员也可以这样称呼。通过梳理文献可以看出,宋代涉及“末泥”、“引戏”的《梦粱录》、《东京梦华录》、《武林旧事》等书对这些名目的称呼都是“杂剧色”而非“脚色”。“脚色”之所以能够被用作戏曲演员的总称,是戏剧艺术在由“杂剧色”伎艺性的演出段子走向以扮演故事、塑造人物形象的段子的过程中逐步确立起来的。因此,宋金杂剧院本中的“末泥”、“引戏”、“副末”、“副净”、“装孤”等,其实并非“脚色”,而是“杂剧色”。两者的区别在于:“杂剧色”的戏剧扮演本质上是伎艺性的,不以故事人物形象的塑造为主要目的;“脚色”则是“杂剧色”根据其演出特点尤其是根据戏剧故事需要划分的人物形象类别^⑥。

“杂剧色”的出现,标志着戏剧发展的一个重要阶段,而伎艺类别化是“杂剧色”出现的内在根据;之后,随着戏剧情节的复杂化和搬演规模的扩大,扮演人物的活动日益强化,这一切极大地促进了“杂剧色”向戏剧“脚色”的演变,由此戏剧形态正式进入个人表演才能展示与提高的阶段。为了适应“杂剧色”所扮的人物类型,结合演出职责的不同,“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑”等名目被一一命名出来。结合剧本内证,可以看到“杂剧色”和戏曲“脚色”之间明显的对应关系。如南戏《张协状元》开场之末召唤“末泥色饶个踏场”,舞台提示语却不是“末泥”而是“生上白”,表明“生”脚系由“末泥色”发展而来,而元刊《琵琶记》中有丑扮里正,该丑唱【普贤歌】之后表白:“小人也不是里正,休打错了平民。猜我是谁?我是搬戏的副净。”表明戏曲“丑”脚源出于杂剧色“副净”^⑦。结合文物、文献与文本内证,相关研究指出戏曲脚色“末”实际由杂剧色“引戏”演化而来,而戏曲脚色“净”则由杂剧色“副末”演化而来^⑧。因此,我们可以大致将“杂剧色”和戏曲“脚色”之间的对应关系列表如下:

杂剧色	末泥	引戏	副末	副净	或添一人
(戏曲)脚色	生(女为旦)	末(女为旦)	净	丑	外、贴

表中上栏之“杂剧色”,在反映当时演艺活动的文献资料《梦粱录》等书中所记为:“杂剧中……末泥色主张,引戏色分付,副净色发乔,副末色打诨,或添一人,名曰装孤。”^⑨所谓的“主张”即以歌唱为主,“分付”乃以舞蹈动作为特点,至于“发乔”、“打诨”则是科白逗谑类的表演,总之,这些名目的出现表明了戏剧由混沌的群体表演走向类型化伎艺表演的特点。而下栏的“脚色”生、旦,乃戏剧故事的男女主人公,末、净、丑则既代表了次要人物类型的分工,也有具体演出时不同表演形态的特点。上下栏的对应关系则揭示了“脚色”由“杂剧色”发展而来的历史事实。由这个列表可以看出,从伎艺性演出的“杂剧色”到装扮人物进行故事性演出的戏曲“脚色”,构成中国古典戏曲脚色发展的第一个阶段。

戏曲脚色发展的第二个阶段是生、旦、净、末、丑的分化。随着戏剧表现社会历史生活面的逐渐扩展,原有的人物类型需要适应逐渐增加的故事人物以及逐步发展演化的戏剧形态,脚色类型的增多实属必然,但这一增多并不是原有脚色序列的扩展,而是在旧有脚色体系基础上的分蘖,即脚色的分化。

关于脚色的分化,台湾地区的许子汉做了较为系统的研究。他首先把宋元南戏到明传奇的剧本分为五个时期:以明嘉靖二十二年(1543)《浣纱记》的出现为界,此前的时段分两个时期,一为宋元至明初时期,一为自成化(1465—1487)开始到嘉靖前期,嘉靖二十二年以后分为

三个时期,自《浣纱记》出现到“临川”、“吴江”两派兴起前即万历中叶为一时期,自汤沈之后至天启、崇祯间为一时期,自崇祯迄清初为最后一时期^⑩。虽然他所研究的作品基本没有涉及清代传奇,但由于明末清初是戏曲脚色分化、形态发展的重要时段,仅以明末的剧本情况也可以初步得到清代脚色变化的大致脉络。具体到对于南戏与明传奇脚色分化的情况,通过对九十一一种剧本的梳理统计,许子汉的结论是:

第一期为发展的初期,生旦末净丑五行,生行加外、旦行加贴,加此二目为七脚。其中,旦二行的分化已然开端,有“小外”、“夫”等的运用,但未定形确立。第二期则小生确立,老旦与小旦出现,杂行也于此期出现。

第三期则老旦与小旦确立,生、旦二行分化完成,其他各行分化也都开始,副末(小末)、副净(小净)、小丑等皆相继出现,杂行的运用也超过半数。第四期承继第三期的发展,老旦、小旦、副净、杂等脚色的使用比例继续增加,老旦与小旦并取代了贴,成为旦行较重要的配脚。

第五期则确立了副净与杂的地位,贴也成为小旦的互代脚色,并为旦行中的第四脚。明传奇的必备脚色也发展完成,生行为生、小生、外,旦行为旦、小旦、老旦、(贴),末、净行有净、副净、丑、杂。^⑪

综合以上结论可以看出,南戏传奇的主要脚色为生、旦、净、末、丑,直到《浣纱记》兴起即嘉靖中期才出现副净、副末,这表明副净、副末两脚系由前两期之净、末分化而来,而此时的副末、副净和宋代五名杂剧色中的副净、副末迥然不同,这一事实无须多辨。同时,戏曲脚色在杂剧色演进阶段定型为七脚后,进入第二个阶段逐渐开始分化的事实也得到了印证。

三

如果说古典戏曲脚色演化的以上两个阶段未曾被人们更清晰地认识到,那么,脚色发展的第三个阶段——行当化也还有进一步审辨的空间。因为,一则是学界自开始脚色研究时就如同把“杂剧色”看作“脚色”一样地混用“脚色”与“行当”^⑫,二则是学界更多地将目光聚焦于清代中后期出现的“角儿制”现象上,忽略了此所谓“角儿制”现象恰是戏曲脚色行当化的结果。所以,我们需要首先厘清“行当”成为戏曲脚色同义词的根源。

“行当”一词最早出现于明中叶,是商业经济发展的产物,意指某人的职业或所属行业。这一含义似乎与戏曲演员没有什么内在的联系。但如果我们注意到唐代参军戏中的参军、苍鹘其实并非人名,而是代表了一种职业、身份,并且在金元杂剧中除了具备“脚色”意义的末、净、旦等,还有大量名为卜儿、孛老、邦老、驾或细酸一类同样表明身份、职业的名称,就可以知道戏剧演出中将具有身份、职业含义的词语用做演员分类,是渊源有自的。然而,出现于南戏传奇和后世戏曲中的生、旦、净、末、丑等名称并不含身份职业的意义。将此具有身份、职业意义的“行当”概念用到戏曲演员中作为统称,并与“脚色”概念相混用,是清中叶以后的事。问题是为什么会出现这种情况?

通过我们对此前两个阶段,即“杂剧色”成为戏曲脚色和“脚色”随故事人物增多及戏剧形态演化而发生分化的考察可以看出,戏曲脚色的发展与戏剧形态的演化是密切相关的。因此可以确定,将“行当”用作戏曲演员的统称蕴含着戏剧形态发展的一次重大变化。这需要我们

从戏曲脚色的分化及其规律说起。

虽然以元杂剧为代表的北剧体系另有混杂的脚色,但随着明代中后期杂剧的南戏化,杂剧的脚色也逐渐呈现出整饬规范的特点^⑬,因此古代戏曲脚色是以南戏传奇的脚色制为基础演化发展的。需要注意的是,分化阶段的脚色,无论小生、老旦、副净,都主要是依所扮人物年龄或演出人物时戏份轻重做区分,也由此构成主要脚色和次要脚色的不同。这是在演出全本戏时所做的区分,目的是突出情节主线和塑造主要人物。而折子戏的出现,为打破这种局面提供了可能。

折子戏最初出现时还是基本按照全本戏派演脚色的,但随着具体实践中某些演员创造性伎艺的发展,尤其是在某些经典段子中,最初以故事情节为中心的演出发展为以演员伎艺的展示为中心,也就是说,折子戏的演出方式客观上起到了解放演员创造力的作用:在全本戏中,受剧情全局束缚不能得到全面发展的次要演员有可能通过精湛的伎艺展示成为所演某段情节中的主角,这在客观上突出了演员伎艺的重要性。

折子戏之外,进一步突出演员伎艺的重要时期是清中叶以来花部的兴起。花部的兴起标志着中国戏剧从以剧作家为中心过渡到以演员为中心的阶段。此时,全本戏的创作与演出渐趋衰微,片段式的故事演出尤其是以唱、念、做、打等伎艺表现为重点的演出形态得到空前的发展,每一分化的脚色都可以不再把故事性的演出作为重点,更不以人物形象的塑造为中心,而以其擅长的伎艺类型作为演出时的“卖点”。所以,其名称就由人物类型意义的“脚色”变为所擅伎艺的“行当”,所谓架子花脸、铜锤花脸、武生、须生、闺门旦或刀马旦以及方巾丑等,都以具有身份、职业含义的词语限定其伎艺的特色种类,由此赋予其伎艺的特色种类以“行当”的意义,在此基础上,“行当”超越“脚色”所赋予的人物形象的意义,既突出了戏曲脚色分蘖的细化,也标志着戏剧形态走向伎艺化的新的历史发展阶段。“行当”也就在此时与“脚色”一起成为指代戏曲演员的术语。

从本质上看,“行当”是“脚色”细分的结果。但重要的是,这种细分的“行当”标志着中国古代戏剧形态中出现了戏曲脚色对伎艺表现的重视与回归,因此是中国古典戏曲脚色发展的最后阶段和戏剧形态演化的新阶段。我们看到,在清中后期,那些擅长伎艺性演出的演员,可能原来并非全本戏中故事的主角,但只要在片段式折子戏演出中具备了唱、念、做、打任一方面独擅的伎艺,就可以被看做是个“角儿”,从而开启了古代戏剧演出的“角儿制”时代。戏曲脚色的演化也至此完成了其跃升,同时具体而微地体现出中国古代戏剧形态发展的独特道路。

从某种意义上说,“行当”作为戏曲脚色的统称也体现了一种历史的呼应。

卢冀野曾在《中国戏剧概论》自序中提出疑问:“元明清三代的杂剧传奇,这是以‘曲’为中心的……我说过一个笑话: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’。岂非奇迹?”^⑭联系我们对于“脚色”与“行当”的辨析,这一疑问可以这样解答:“杂剧色”演化为“脚色”的事实表明了中国古代戏曲乃是从侧重伎艺演出的泛戏剧形态中孕育生成的,这一演变的内在依据是从伎艺性演出转变为搬演故事、塑造人物形象,此时“戏”的形态已与文学创作联系在一起。而剧本创作作为“曲的历程”主要在戏剧内容方面推动中国古代戏剧的发展,恰是这一“曲的历程”所包含的故事内容的丰富、人物类型的增多促进了戏曲脚色的分化。此后,折子戏的出现尤其是花部戏曲勃兴局面的形成,推动了古代戏剧形式方面即主要是舞台艺术尤其是演员伎艺手段的发展,而此时故事性的“曲的历程”大致消歇,以伎艺手段为核心的“戏”的形态重新大放异彩,但已非原来的泛戏剧形态而是精致化的“唱念做打”。杂剧色—脚色—脚色行当的演化恰好具体而微地体现了

这一过程。

依据上面的考察还可以看出,“行当”与“脚色”的根本区别在于:“脚色”成为戏曲演员的代名词是“杂剧色”搬演故事、扮演人物形象的结果,“行当”则是在人物类型基础上演员侧重伎艺化戏剧扮演的结果,具有向“脚色”起源时“杂剧色”回归的特点。所以,“行当”作为戏曲“脚色”的同义词标志着古典戏曲脚色发展的第三个阶段,也蕴含了中国古代戏剧形态发展到花部时代的伎艺化特征。

四

中国古典戏曲脚色所存在的演进、分化以及行当化三个阶段的客观事实,对戏曲脚色乃至戏剧史的研究都有重大的理论价值。

首先,我们可以借此深化对戏剧与戏曲概念的理解。由于以往的研究直接把“杂剧色”作为“脚色”,就或多或少地忽视了杂剧“杂”的伎艺性,尤其忽视了杂伎扮演和故事搬演之间的客观距离,更有甚者,直接把参鹑戏弄的表演看作是戏曲,结果是混淆了戏剧与戏曲的概念。在明晰了脚色演化的三个阶段之后就可以确定,杂剧色演进为戏曲脚色之前的扮演活动,即使有人物装扮成分,也不属于戏曲,因为这些表演没有采用脚色制,即缺乏一个统摄诸多伎艺兼具戏剧要素色彩的载体。黄竹三对这些演出现象的看法是:“种种类似戏剧但又不完全是戏剧的表演,它们具有某些戏剧的因子——人物装扮和情节故事,具有某些戏曲的外观系列如歌唱、舞蹈、说白、表演动作,但未融合为一,因此未能认为是真正的戏剧,在探讨戏剧发展历史时常常提到它们,却无以名之,这类表演,我们不妨称之为‘泛戏剧形态’。”^⑤因此脚色制更准确的理论定位,可以说是区分中国戏剧形态的标志。简单说来就是采用了脚色制的戏剧是戏曲,哪怕只是伎艺手段的展示,不用脚色制的戏剧演出即使扮故事、演人物也不能称作戏曲。

其次,对比西方成熟的戏剧形态,中国古典戏曲“脚色”一词可以凭借其源出于“杂剧色”的伎艺化要素实现对于“角色”概念的差异化定位,即中国古代戏曲演出中的脚色行当不同于角色扮演。角色,是戏剧故事中的人物,脚色,却不仅仅是故事人物。一般情况下,戏剧演出时,演员扮某角色就是扮故事中的那个人物,但在中国古代戏曲中,演员是通过脚色行当的分配来扮演某角色即扮演相应人物的。因此我们看不到“角色”发生分化的可能,“脚色”却可以因应演出内容的拓展尤其是人物形象的增多发生分化。根本原因就在于,中国戏曲脚色行当不仅是人物形象的类别,更是演员演出伎艺的内在规定。举例而言,在中国古典戏曲中,《秋江送别》或《三岔口》一类的演出,吸引我们并带来审美感受的并非依赖于人物形象,而是其逼真似真的行当伎艺展示。因此,古典戏曲脚色有助于进一步揭示中国戏曲的本质,更便于我们从戏剧演员的本位来认识东西方戏剧的异同。

最后,脚色的分化及其行当化揭示了戏曲脚色制与中国古代戏剧形态发展的复杂关系。卢冀野所揭示的中国戏剧“两头戏中间曲”的现象,其“曲的历程”阶段恰是古代戏曲由主要表现儿女情长的生、旦戏到转向表现全面的社会生活内容的阶段,而最终因其表现内容的日渐丰富促成了戏曲脚色的分化。这说明伎艺演出与故事搬演相结合脚色制在此时已摆脱了杂剧色伎艺色彩的制约,因应故事内容的发展可以自具生命力并得到分蘖。之后的折子戏造成中国戏剧向“戏”的形态的回归,尤其是花部阶段戏曲演出的所有构成要素如音乐、文学、脸谱、服饰等,最终还是要服务于脚色行当化这一根本要求,这一切恰体现出中国古代戏剧形态演变的机制特点。

遗憾的是,总结出古典戏曲脚色的演化规律及意义的今天,已经是《古剧脚色考》问世一百年后了。为什么一百年来我们会在如此重大的问题上原地踏步?根本原因在于自王国维以来,研究者罕有从戏曲脚色与戏剧形态演进的规律入手进行研究,多数依然是根据名称的表面联系搜集材料,罗列排比,推导结论,表明了研究理念的局限与保守。葛兆光评论思想史研究中的类似做法时说:“那种过分相信后起的传灯、统纪、宗谱,并依据它们来寻找宗教的亲缘血脉的做法,很多人都指出,这其实是在后设的资料中建构历史,对于起源偶像的执著追寻,仿佛是历史学界的职业病,专注于寻找名义上相同的‘起源’的做法,实际上有可能南辕北辙,因为有可能这只是名称上的偶然相同。”^⑩

“脚色”与“行当”属于戏曲史研究中的类似情况,二者虽然是原本存在的概念,但和戏剧演出活动发生联系是以戏剧形态的转变为基础的。不经论证地直接运用这些概念,反映了研究者缺乏辨析的轻率。一方面造成了“脚色”概念对包含着戏剧形态重要阶段的“杂剧色”的掩盖;另一方面,对“行当”概念缺乏深入的细致辨析,忽略了“伎艺化”演出方式在中国戏剧形态演进中的主要价值和意义^⑪,因此导致我们无法通过具体例证切近地认识到中国古代戏剧形态演化的规律。

① 解玉峰:《脚色制作为中国戏剧结构体制的根本性意义》,载《文艺研究》2006年第5期。

② 李昌集:《中国古代曲学史》,华东师范大学出版社2007年版,第467页。

③ 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第196—197页。

④ 黄克保:《论“行当”》,载《艺术百家》1989年第3期。

⑤ 田志平:《众生相的归类与表现——戏曲行当纵横谈》,载《戏曲艺术》2006年第6期(上)、2007年第1期(下)。

⑥ 参见拙作《“脚色”与“杂剧色”辨析》,载《戏剧艺术》2009年第4期。

⑦ 黄天骥:《论“丑”和“副净”——兼谈南戏形态发展的一条轨迹》,载《文学遗产》2005年第6期。

⑧ 有关论述参见《国学研究》第16卷之《明清传奇开场脚色考》,《国学研究》第20卷之《末脚新考》,《国学研究》第21卷之《宋金杂剧“副末”兼“净”考》以及《中华戏曲》第41辑之《净脚新考》等文章。

⑨ 耐得翁:《都城纪胜》“瓦舍众伎”条,《东京梦华录(外四种)》,古典文学出版社1957年版,第96页。另见宋人吴自牧《梦粱录》卷二〇之“伎乐”条。

⑩⑪ 许子汉:《明传奇排场三要素发展历程之研究》,台湾大学出版委员会1999年版,第6—7页,第170页。

⑫ 本文“角色”指戏剧故事人物,与“脚色”所指演员类别不同。如梅兰芳的演员类别只有一种脚色“旦”,但所扮“角色”可有《贵妃醉酒》的杨玉环、《天女散花》的仙女以及《牡丹亭》的杜丽娘等。

⑬ 参见拙作《明杂剧脚色考论》,载《东南大学学报》2010年第3期。

⑭ 卢冀野:《中国戏剧概论》,《中国文学七论》,广西师范大学出版社2007年版,第361—362页。

⑮ 黄竹三:《论泛戏剧形态》,载《文学遗产》1996年第4期。

⑯ 葛兆光:《中国思想史》第二卷,复旦大学出版社2005年版,第145页注释五。

⑰ 关于伎艺化扮演,拙作《戏曲与演剧图像及其他》(中华书局2007年版)下编有专章考论,可以参看。

(作者单位 河南大学文学院国学研究所)

责任编辑 容明