

# 辻听花的中国戏曲研究\*

周 阅

**提 要** 日本报人辻听花在 20 世纪初客居中国期间对中国戏曲进行了全方位的研究。然而,无论是中国的戏曲学界还是日本的中国学界,听花及其著述都未能充分进入学者的视野。听花确立了戏曲研究的“通史”观念,肯定了戏曲的艺术价值,并且在研究中体现出了比较的意识和跨文化意识。听花的研究视野与研究方法,都有突破学界成规与束缚的独到之处,其研究成果摆脱了纸上谈兵的空泛与单薄,拥有源自实际经验的切实与丰厚。这种独特的研究视野和方法恰是因听花独特的身份而形成的,他不是以纯文学艺术的眼光,而是以一个报人兼学者,同时又是以一种社会学家甚至是民俗学家的眼光来进行考察和研究的,而这些内容实际上都与戏曲的发展和特点的形成密切相关,对于戏曲研究来说是不可或缺的。听花中国戏曲研究的价值也正因如此而尤为值得注目。另一方面,听花对于改变戏曲观念、提高戏曲地位、推广戏曲艺术以及收集和保存戏曲研究资料,都作出了切实的贡献。听花的中国戏曲研究,是日本近代中国学中具有创始之功的组成部分。

**关键词** 辻听花 中国戏曲 日本中国学

## 引言

在现代学术意义上对中国戏曲作史的梳理和研究,始自 20 世纪初。王国维(1877—1927)于 1915 年出版的《宋元戏曲史》(商务印书馆)被公认为中国戏曲研究的开山之作。五年之后,一位名不见经传的日本人用中文撰写并出版了《中国剧》(顺天时报社)一书,成为继王著之后的第二部“戏曲史”,同时更成为最早在中国出版的“戏曲通史”。<sup>①</sup> 这位曲史作者是客死中国的日本报人辻听花(1868—1931),在中国戏曲的研究历史以及发展进程中,他所做的种种努力都不应被忽视。

然而,无论是中国的戏曲学界还是日本的中国学界,听花及其著述都未能充分进入学者的视野。中国对听花专门加以介绍或从学理层面进行研究的文章,仅见中国社会科学院么书仪的《清末民初日本的中国戏曲爱好者》、阜阳师范学院吴修申的《辻武雄:近代日本研究京剧的第一人》以及旅日学者张明杰的《旧北京的日本戏迷》等有限的几篇;而日

\* 本文属于国家社会科学基金项目的阶段性研究成果,项目编号 08BWW022。

<sup>①</sup> 参见么书仪在《清末民初日本的中国戏曲爱好者》中关于“进入 20 世纪之后不久,署名‘戏曲史’或者属于广义的‘戏曲史’著作”的梳理,《文学遗产》2005 年第 5 期。

人关于听花的专论,笔者迄今只查找到上世纪50年代的一篇——天理大学教授中村忠行的《中国戏曲评论家辻听花》。<sup>①</sup>在学者眼中,听花之于中国戏曲,至多也就是一个“爱好者”、一个“戏迷”。究其原因,恐怕是因为听花并非学界人士,而只是一名报社编辑。但实际上,听花的中国戏曲研究自有其独特的成就,他对中国戏曲的发展也有切实的贡献,这些成就与贡献,恰恰与其报人身份密切相关。

辻听花本名辻武雄,号剑堂,1868年出生于日本熊本县。他写诗时多署“剑堂”,而评戏时则署“听花”,因为“听花”正是取自“听戏”的“听”和“花旦”的“花”。<sup>②</sup>1898年,听花从庆应大学毕业,同年9月初次踏上了中国的土地,从此开始了他迷醉于中国戏曲的人生,倾注了毕生精力看剧、听剧、评剧乃至写剧。听花首次来华期间,在京津两地因友人邀请观看了京剧,他在《中国剧及剧本》中记录了最初的体验:“不可思议的是,从我初次观看中国剧的那一刻开始,就极为喜欢,觉得非常有意思。”<sup>③</sup>1905年,听花再次来到中国,继续沉醉于中国戏曲并结识了戏园园主、戏曲演员等许多梨园界人士,逐渐产生了研究中国戏曲的想法。辛亥革命前后,听花返回家乡照料病重的妻子。1912年,妻子撒手人寰,听花备受打击,他将年幼的孩子们托付给父母,孑然一身第三次来到中国。此后听花不曾再娶,一直在北京担任日本在华报纸《顺天时报》的编辑,度过了长达20年的报人和戏迷生涯。中国戏曲抚慰着听花内心丧妻别子、身处异乡的孤寂,因此听花的友人塚本助太郎说:“夫人的死决定了中国戏曲家听花的命运。”<sup>④</sup>

听花虽不是学院派的专家学者,但他关于中国戏曲的种种著述已堪称“研究”。其中最为著名的成就,当属前文提及的戏曲研究专著《中国剧》。据听花在凡例中的自述,该书本拟以中、日、英三种语言同时出版,但最终未能如愿。1920年4月28日,顺天时报社首先在北京刊出了中文版的《中国剧》。此后在不到一个半月的时间内,连续出到第五版。日文版《支那芝居》直到4年后的1924年才由北京的支那风物研究会完成上下两册的出版。1925年11月15日,该书经过修订,更名为《中国戏曲》,由顺天时报社重新出版,并且又连续发行了三版。<sup>⑤</sup>几年之内数次再版,充分说明了该书的影响力。尤其是为该书撰写序言的,从皇室贵胄到政界要人、从中外报人到学界名士竟有50位之多,包括章炳麟、熊希龄、林纾、欧阳予倩等,可谓古今少见。

—

听花中国戏曲研究的独到之处,首先在于他确立了戏曲研究的“通史”观念。《中国

① 另有荻原憲雄「故辻聽花老の憶い出」、青木正児「聽花語るに足らず」、黒根祥作「思い出の戲迷先達」等,但均为两三页的回忆性短文。

② “花”既可理解为“花旦”,也可理解为戏曲中的“花部”,但据中村中所言,听花取意在“花旦”。参见中村忠行「中国劇評家としての辻聽花」、『アジア学叢書77・支那芝居』、大空社2000年4月、P2。

③ 辻聽花:「支那劇及び脚本」、『歌舞伎』第123号、明治43年(1910)9月、第50頁。原文为:“而るに余は、不思議にも、初めて支那劇を見た当時から、同劇が大層気に入り、非常に面白かつた。”

④ 转引自中村忠行:「中国劇評家としての辻聽花」、P16。原文为“この婦人の死が、中国劇評家としての聽花の運命を、決定的なものにした”。

⑤ 即1925年11月15日初版,1926年2月1日再版,1926年11月20日三版。

剧》全书共分为六大部分,第一部分即为“剧史”,从“太古”经“上世”、“中世”、“近世”述至“今代”,这五节构成了贯通古今的“戏曲史”叙述。同时,听花将“剧史”列为第一,也显示出在其戏曲研究中,“史”的观念占据着重要的地位。应该注意的是,中国“戏曲史”的研究与叙述,是在中国“文学史”的建构历程中推进的,而“文学史”又是经由日本转道而来的西洋学术方式。听花接受高等教育的庆应大学,由日本近代启蒙思想家福泽谕吉(1835—1901)创建于1858年。在仿效西洋高等学校定立体制、竖立学风的庆应大学,听花也受到西洋学术的浸淫,这对其“戏曲史”观念的形成有着无形的、却十分重要的影响。另外,《中国剧》自“太古”至“今代”的历史跨度,大大延伸了王国维《宋元戏曲史》止于元代的“断代”式研究。听花博古通今的历史性眼光,在《中国剧》的绪论部分即已显示“三千年以前,中国戏剧之萌芽,已有蛛丝马迹之可寻矣”“今日中国剧界,正值过渡时代。”<sup>①</sup>在“戏曲史”的意义上,听花的开创之功毋庸置疑。

对“史”的叙述,中国千百年来已经形成了以朝代为界的思维定式,梁启超(1873—1929)在批评中国史家之“四弊”时曾说“二十四史非史也,二十四姓之家谱而已。”<sup>②</sup>但是听花在对“中国戏曲的‘史’”的研究中,不仅摆脱了作为王朝更迭之附庸的思维方式,同时也摆脱了作为文学史之附庸的思维方式,而是立足于戏曲自身的发展,描画出作为独立艺术门类的“剧史”,这正是他的可贵之处。如在“剧史”第四节“近世”和第五节“今代”中,不仅打通了元、明、清三代,而且还将清王朝从中间切断,以“自元代起至清朝道光止”和“自咸丰起至民国止”进行切分。理由是,自元代始,“其戏剧因之一变,实不啻于演剧发达史上启新纪元也。”此后,“内容形式,逐渐整顿,迨乎明清,非常发达。……降至满清,事无巨细,俱皆蹈袭前明。”但是,“咸丰时代,与稔匪之乱,天下骚然。戏剧方面,亦大受影响。京中戏园,多半停演。”<sup>③</sup>毫无疑问,听花的划分依据完全是戏曲本身的发展特点。

## 二

听花中国戏曲研究的第二个特点,是充分肯定了戏曲的艺术价值。这在如今中国政府大力弘扬京剧、青春版昆曲风靡全国的时代或许并无新意,但在19世纪末20世纪初的中国文化艺术领域却是发时代之先声。听花生于明治元年,经历了明治维新以后日本社会文化诸方面走向近代化的大变动,而这种近代化是以向西方敞开门户、悉心学习为开端的。西方的文学艺术,首先是指戏剧<sup>④</sup>、小说等虚构的文艺作品。自古希腊以来,戏剧便在西方文化史上拥有崇高的地位,文艺复兴之后,戏剧在西方文艺界更是空前繁荣。但明

① 辻听花:《中国剧》之“绪论”,北京:顺天时报社1920年版,第1、3页。原文为中文。

② 梁启超:《中国之旧史》,见《饮冰室合集》第1册《(九)新史学》,北京:中华书局1989年版,第3页。

③ 辻听花:《中国剧》之“第一剧史”,第18、28—29页。

④ 戏剧与戏曲的概念有区别,戏剧的概念较戏曲宽泛(参见徐子方:《新编中国戏剧史论纲》,《艺术百家》2009年第1期)。凡扮演故事者基本可属前者,而后者则是以歌舞演故事,不仅有“剧”而且有“曲”。西方除歌剧、舞剧等之外,话剧亦十分发达,故此处使用“戏剧”概念。而辻听花的《中国剧》虽对话剧等“新剧”有所涉及,但核心内容仍是中国传统的戏曲,因此,尽管听花本人在《中国剧》中使用的是“戏剧”一词,但本文标题及叙述重点均为戏曲。

治维新以前的日本,一直沿袭着“文学乃文章之学”的中国传统概念,戏曲、小说作为俗文学被长期打入冷宫。中国自身也是在清末民初的时代剧变之后,到20世纪初,“以受西洋思想,始认小说戏剧为文学,前此而直视为猥丛之斜道耳,亦何有于文学之正宗乎?”<sup>①</sup> 听花既非科班出身的梨园优伶,亦非能唱念做打的戏曲票友,仅作为一名异邦报人兼戏迷,却倾注全力为中国戏曲正名。他明确表示,自己将中国戏曲“目之作为一种艺术,极力研究。”在他看来,中国戏曲绝非仅为市井之娱,而是深奥复杂、值得研究和推广的有价值的艺术:“就中国脚本检之,尚有一种软美文学的价值。……如元代杂剧,文华粲然,洵皆杰作。又如明朝及清初所出之传奇诸本,结构宏丽,措词绚烂。……”<sup>②</sup>

听花不仅坚持认为中国戏曲的脚本是一种文学艺术,而且他把戏曲的表演也看作艺术,认为“中国剧即使作为一种歌舞,其优秀亦可立于世界之一方。”<sup>③</sup> 因此,听花将戏曲演员视为艺术家,主张政府应褒奖戏曲演员以光大戏曲艺术。现在看来,这一主张是很有远见的。听花不满于中国优伶社会地位之卑贱,认为尽管近日世风已变,“然较之海外剧界,尚未臻平等之地位耳。”<sup>④</sup> 他充分利用报人之便,撰写了大量剧评,阐发自己的主张。1913年10月31日,听花在《顺天时报》(第3573期)首开剧评专栏“壁上偶评”,称“惟性酷嗜剧,暇则入剧园,作壁上观。……心中有所感想,即任意漫评,质诸方家。”此后或密或疏,听花一直坚持写剧评,每写满300篇则另取一个专栏题目。从“壁上偶评”经“菊室漫笔”、“东栏雪”到“缥蒂花”等专栏,听花撰写的剧评达千篇以上。这些剧评也是听花中国戏曲研究的重要组成部分。

听花还借助报纸媒体的力量和自己广泛的人脉策划过不少梨园活动。1927年6月20日至7月20日,《顺天时报》举办了“征集五大名伶新剧夺魁投票”活动,7月23日公布投票结果。这一活动被中国戏曲研究界频繁提及,是因其与“四大名旦”相关。<sup>⑤</sup> 此次投票不仅成为“四大名旦”产生的源头,而且促进了京剧表演艺术由以生角担纲开始向旦角转移,在促使人们关注传统戏曲新剧目的同时,提高了戏曲演员的知名度,对伶人自身是一种有力的鼓舞与奖掖。听花在观剧、评剧的过程中,往往能够独具慧眼,发现人才,倾力推举年轻演员。他曾全力支持尚小云的演艺事业,在报上大加宣传。早在1919年梅兰芳首次赴日演出时,听花即盛赞他“不仅资性慧敏,姿态袅娜,且有家学渊源”,“为中国戏曲界之凤毛麟角。”<sup>⑥</sup> 听花不仅为戏曲演员们付出精力与金钱,还倾注了感情与心力,“许多名优都曾是他的义子”。<sup>⑦</sup> 听花的这些活动,有点类似于如今流行的演艺圈与出版界的

① 蒋鉴璋:《文学范围略论》,见《文学论集》,上海:中国文化服务社1936年版,第60页。

② 此两处引文均见辻听花:《中国剧·绪论》,第5、3—4页。

③ 辻武雄:「支那劇及び脚本」、第52頁。原文为:“支那劇は、一種の歌舞としても、優に世界の一方に立つことが出来る”。

④ 辻听花:《中国剧》之“第三优伶”,第171页。

⑤ 关于辻听花在《顺天时报》的剧评专栏以及“五大名伶”的投票活动,参见么书仪:《清末民初日本的中国戏曲爱好者》。

⑥ 辻聽花:「梅蘭芳序」、村田烏江:「支那劇と梅蘭芳」、東京:玄文社1919年5月1日。原文为:“梅蘭芳は、支那劇界の鳳毛麟角なり。資性の慧敏、姿態の嫵娜に加ふるに、家學の淵源を以てす。”

⑦ 黒根祥作:「思い出の戲迷先達」、中国戲劇研究会「新中国」第三号、大空社1957年、第32頁。原文为“沢山の名優がその義子のうちから出る”。

联袂包装与打造,但对听花来说,并非出于商业目的,而是源于对中国戏曲艺术发自内心的喜爱与尊重。

听花曾多次尖锐地指出中国戏曲发展所面临的困境:华人对戏曲的喜爱重在声色,却茫然不觉对戏曲应有的艺术上的尊崇;学者也轻视曲本,疏于研究;世人鄙视优伶,优伶亦不自重。综观听花在剧界的活动不难看出,他正是从强调戏曲的艺术性、重视戏曲研究、提高伶人地位这几个方面致力于推动中国戏曲发展的。其观念意识的前瞻性不言自明。

### 三

听花的中国戏曲研究已经具有了比较的意识和跨文化意识。听花明确肯定了中国戏曲的世界性价值:“中国戏剧,确有特长,且对于世界剧界,或足以放一异彩。”<sup>①</sup>这一结论并非主观的想象或空洞的吹嘘,而是在切实的比较基础上得出的。在《中国剧》“第二戏剧”部分的第一节“戏剧之特色”中,专门设有“中剧与日本剧”、“中剧与能乐”、“中剧与西洋剧”等几个小节,内容虽然粗略,但跨文化的比较意识清晰可见。其中也不时闪烁着一些真知灼见,如:

次就中国剧与西洋剧比较之。中国剧尚有类似杜拉码(英语演剧之意)之处。然中国戏剧最重歌曲,……一曲清歌感人闻听,大与西洋所谓鄂比拉(即歌剧)相同。人或以中国剧为一种鄂比拉,亦非过言也。试观欧美人评中国剧者,多谓中国剧之形式,颇似古代希腊之演剧。若由文学史上比较之,两两相似之点,颇不为少。<sup>②</sup>

如今,对“京剧”的英文翻译已经固定为“Beijing opera”,而早在近一个世纪以前,听花就已经将中国戏曲类比为“一种鄂比拉”。不仅如此,听花还关注到了中国戏曲的海外传播,指出元人百种曲“已有为英法人士翻译成书,而传之于西洋者。”<sup>③</sup>听花又以《空城计》为例,通过对比呈现了中国戏曲的写意特色。该剧中,司马懿率军攻城仅以手中一鞭表现,联排二三桌案即为城壁楼阁……其布景戏具“亦极简陋,与外国演剧迥不相同,是亦可谓中国剧之特色欤!”<sup>④</sup>这正是后来宗白华所总结的中国戏剧区别于西方艺术的虚实相生的舞台美学:“中国舞台上一般地不设置逼真的布景……留出空虚来让人物充分地表现剧情,”正所谓“真境逼而神境生”、“实景清而空景现”。<sup>⑤</sup>遗憾的是,为观众留下充分想象空间和韵味体验的这一传统特色,发展至今却几乎要被高科技和大制作所淹没。去年在国家大剧院上演的新编京剧《赤壁》,以空前的华丽场景和声光效果震撼了观众。本应无一船、无一箭的舞台上,出现了十数米高高矗立的战船和多层飞箭图案的下落幕布,表面上“使原本无布景而素净的京剧场景获得了与时尚同步的直观美艳的观赏魅力”,实际上却使“京剧作为‘人的表演艺术’的戏剧空间被割裂了,演员被实景束缚,道具

① 辻听花:《中国剧·绪论》,第3页。

② 辻听花:《中国剧》之“第二戏剧”,第51—52页。引文中的“杜拉码”即英文“drama”,“鄂比拉”即英文“opera”。

③ 辻听花:《中国剧》之“第一剧史”,第21页。

④ 辻听花:《中国剧》之“第二戏剧”,第48页。

⑤ 宗白华:《中国艺术表现里的虚和实》,《宗白华全集》第3卷,合肥:安徽教育出版社1994年版,第388页。

突兀地充斥在舞台上,物挤压了人”。<sup>①</sup>倘若钟爱中国戏曲的听花在世,恐怕也会摇头叹息吧。

《中国剧》中,听花先从歌、白、动作、乐手等方面比较了中日两国的戏曲,接着从舞台形式、使用道具以及场面布局、脚本组织、人物分配等方面介绍了中国戏曲与日本能乐的异同。听花有感于日人或认为“中国绝无戏剧”,或认为中国戏曲“性质幼稚,不堪入目”的误识,指出前者“未识中国国情”,后者“未知中国戏剧”。他试图通过《中国剧》呼吁,“两国人士须互相研究,知彼知己”。<sup>②</sup>这些见解,都是站在跨文化的立场上得出的。值得注意的是,听花还透过中日戏曲的表象,进一步挖掘了二者之间的渊源关系:“日本近世大儒新井白石、太宰春台,夙以日本古代之猿乐田乐等(均系乐名,今日能之始祖)多系仿中国元代之杂剧而制者,是论亦不无可信(关于此事余亦别具意见今兹不述)。”<sup>③</sup>尽管听花没有就此展开,但这确实是较早肯定日本能乐对中国元曲借鉴关系<sup>④</sup>的言论。听花还在《支那剧及脚本》中明确指出,研究并吸收中国戏曲中的优秀部分,将对日本戏曲文学的发展起到积极作用:“……若能从文学性强的脚本中吸收优秀的部分,翻译为我国美文,必将成为朗朗上口之佳篇,绝对胜过近时流行之浊流文学。”<sup>⑤</sup>作为一个非学院派的“草根”研究者,在日本近代“中国学”刚刚形成的年代,<sup>⑥</sup>听花能够触及异文化之间的相互交融和影响,肯定外来文化因素在本土艺术形式中的变异和生长,并且倡导主动汲取其有益部分,堪称难能可贵。

听花不仅将中国戏曲与世界其他国家进行比较,而且对中国国内不同地区的戏曲以及不同的剧种也都进行了比较。听花于1913年元旦在《顺天时报》(第3279期)发表的第一篇剧评就是《演剧上之北京及上海》。这篇汉语长文,以听花在京沪两地的观剧体验为基础,从观众的观剧方式、剧场的改革等方面,细致而透彻地对比分析了两地的差异。另外,听花还比较了“二黄反二黄西皮梆子昆曲高腔之六曲”,认为“二黄圆稳有趣,反二黄稍带韵味,西皮凄楚激昂,梆子悲壮激越,昆曲温雅幽静,高腔朴直有神。”<sup>⑦</sup>基本概括出了各自的特点。

#### 四

特别值得注意的是,听花中国戏曲研究的范围和体制,突破了传统观念的束缚,开拓

① 肖鹰:《新编〈京剧〉赤壁创新之伤》,《中华读书报》2009年9月9日“家园”版。

② 此部分引文均见辻听花:《中国剧·绪论》,第1—2、4页。

③ 辻听花:《中国剧》之“第二戏剧”,第51页。

④ 关于能乐模仿元曲的问题,学界至今仍有争议。笔者认为,完全的模仿确有可疑之处,但能乐在形成、发展的过程中应该汲取了来自元曲的因素。

⑤ 辻武雄:「支那劇及び脚本」,第58页。

⑥ 在日本文化学术史上,把形成于14—15世纪、在江户时代(1603—1867)得到极大发展的对中国文化的传统研究称为“汉学”;而把形成于20世纪初期、在近代文化层面上展开的对中国文化的传统研究称为“中国学”。日本传统汉学不仅把中国文化作为研究对象,而且更作为吸收对象,因而汉学本身亦是日本文化的组成部分;而日本中国学是在辩证地否定汉学的基础上发展起来的,研究者拥有客观的、世界性的学术眼光。

⑦ 辻听花:《中国剧》之“第二戏剧”,第69页。

了全新的研究视野。究其原因,在于听花不仅把戏曲作为一种文学艺术,而更是作为汇集了文学、音乐、舞蹈、绘画等的综合性艺术。这从他“听戏”与“看戏”的评价即可见一斑:“北人谓之听戏,南人谓之看戏,均属未得正鹄。何者?同一戏剧,其中或有可听之处,或有可看之处。然则中国戏剧,决不可以‘听戏’或‘看戏’一语包括之也明矣。”<sup>①</sup>他指出,戏曲中既有可听之歌唱音乐,亦有可看之武艺做派。正因为有这样的认识,听花的研究才能够不囿于文本,能够同时关注到戏曲中所包含的其他诸多因素,许多都是被当时乃至今日的戏曲研究者所忽略的内容。《中国剧》在“第二戏剧”的本体研究之外,还有“第三优伶”、“第四剧场”、“第五营业”、“第六开演”等几大部分。在本体论“戏剧”部分,“脚本”所占比例极小,仅为14节中之一节,其他还有剧种、歌曲、音乐、脚色、装束、脸谱、发髻、做派、说白、派别和剧目等;“优伶”部分包括优伶的出身、命名、等级、报酬以及科班组织等;“剧场”部分则有外观、前台、后台、座位、布景、道具等,细至附属房屋的布局功用和戏园戏班的管理规则;“营业”部分涵盖内容更加广泛驳杂,园主的身份资本与演员的招聘方式、演出的季节场次与优伶的登台分配、剧目的拟订排列与戏园的祭辰休业、广告的形式种类与戏单的款式内容、戏票的定价销售与园役的职责态度,等等;“开锣”部分分压轴与金榜、前后台及场内之实况和剧评、报章等五个方面介绍了演出的情况及反响。这样的研究体制,在当时的年代,开创性地将戏曲定位为一个以剧本为基础、以表演为核心、以经营为辅助的独立的艺术门类,完全打破了单纯研究剧本的片面性。从这一点来说,《中国剧》比王国维《宋元戏曲史》的重视文本而忽略演出的研究视野更加开阔。

之所以能有上述突破,是由于听花对中国戏曲的综合性价值给予了高度关注。他认为通过戏曲能够了解中国的历史文化、古今的风俗变迁、华人的思想感情与国民气质,同时还可以学习汉语,因此十分注意挖掘戏曲研究的社会学意义。他说:“夫所谓国民性者,予确信由中国剧中,可以窥知一二,且因之可以洞见历史上所缺乏之秘事,及社会里面之情态也”,故此“朝夕穷究,孜孜弗懈。”<sup>②</sup>

## 五

与上述研究范围和体制相关,听花的中国戏曲研究已经不是纯书案的研究,而是与实际生活紧密联系的带有社会学性质的研究,因而能够多层次地展现戏曲的文化形态。这是在文学研究和戏曲研究领域与众不同的一大特色。

听花并非由于身在中国,才被动地进行实地调查,相反,他对田野调查的研究方法有着理性的认识。他明确指出,日本人无论是研究中国的历史文学、政治军事还是言语地理、贸易经济,“为实地研究者,尚属缺乏。”<sup>③</sup>实际上,对研究对象缺少直接经验和感性体验,在听花生活的年代是学者们非常普遍的现象。语言、文化方面的实地经验,在近代以前的日本传统汉学界是不曾有过的。语言方面,日本“学中国文史哲的学生在高等学校根本没接触过中文。这种情况一直继续到日本的战败。”<sup>④</sup>文化体验方面,“江户时代的

① 辻听花:《中国剧》之“第二戏剧”,第45页。

② 辻听花:《中国剧·绪论》,第4—5页。

③ 辻听花:《中国剧·绪论》,第4页。

④ 传田章:《日本的中国戏曲研究史》,《文学遗产》2000年第3期。

汉学家,没有任何人在中国进行过实地考察,更没有任何人体验过中国生活的特点。他们对中国的一切知识,全部是从书本上得到的,这是一种“物化”了的中国观。”<sup>①</sup>进入明治时代之后,这种状况仍在继续。撰著了东洋第一部中国文学史著作的日本人古城贞吉(1866—1949),实际上是在其《支那文学史》<sup>②</sup>完成付梓之后几个月,才初次以记者身份踏上了中国的土地。虽然20世纪初这种情形开始有所转变,但如听花这样有明确认识和清晰判断者,尚属凤毛麟角。应该说听花的眼光是敏锐而超前的。

由于有了上述认识,听花十分注意深入中国的社会生活,体察民间风俗,尤其与剧界人事交往甚笃,还曾为伶子孙进入科班作保画押,甚至在看戏时表现得如同土生土长的中国人。一次,听花带着日本作家芥川龙之介观看《蝴蝶梦》,看到庄妻身着丧服为庄子料理后世、楚公子前来吊丧的场面时,听花大喝一声“好!”芥川大为惊诧:“……我吃惊地看着先生,先生指着对面说道:‘那里挂着“不准怪声叫好”的牌子。怪声是不准叫的,但像我这样的叫好是可以的。’”<sup>③</sup>听花对中国历史文化、风俗地理的了解是多方面的,他除《中国剧》之外,还出版有饮食方面的《支那料理之話》(北京燕塵社,1925年)、民俗方面的《支那的北与南》(北京燕塵社,1926年)等著作,又曾参与创建“支那风物研究会”。不难看出,听花的研究真正是建立在对戏曲乃至整个中国社会切实而深入的了解基础之上的。

在《中国剧》的附录部分,列出了“戏目类别一览表”、“近世名伶一览表”、“已故名伶拿手戏目”等一系列表格。这些听花平素留意收集、精心统计的结果,都是研究近代社会转型期戏曲形态的第一手资料。该书正文之前收录了各种假髯的图示,正文当中为解释何为“音谱”而逐句列出了《天水关》一剧的数种音谱,为展现各类不同剧种歌词的字数、平仄等差异而抄录了大量唱词,为呈示科班子弟的入社规则而将谭鑫培之孙谭豫升的入科契约原文录志于书,此外还统计有全国各地的优伶人数、不同剧目演出所需时间、遭到禁演的剧目,等等。凡此种种,都为不同侧面的戏曲研究留下了宝贵的资料。另外,听花指出中国优伶固有迷信,尤忌摄影,认为拍照使人神魂外去,会缩短生命且使技艺退步,因而留下影像者极少。于是听花便有意地收集伶人照片并加以保存,甚至亲力亲为,“屡入剧场,从事拍照,以资研究。”<sup>④</sup>《中国剧》中就汇集了一些名伶的彩装照和便装照,这无疑也成为珍贵的历史资料。

听花为研究中国戏曲而收集保存的资料,实际上并不仅仅对戏曲研究,而且对于其他学科的研究亦可提供佐证。如《中国剧》中所记录的戏衣产地、质地和价格等信息,就可为研究20世纪初的地方经济状况提供帮助。听花汇集整理的许多统计结果和契约单据,也同样是研究清末民初社会风俗的难得史料。所以,听花的著述不仅有戏曲研究的学术性价值,同时也有社会历史的资料性价值。这些资料的获得,自然也得益于听花阅历的丰

① 严绍盪:《日本中国学史》第1卷,南昌:江西人民出版社1991年版,第280页。

② 古城贞吉的《支那文学史》于日本明治30年(1897年)出版,1913年由南社社员王灿译成中文,改题为《中国五千年文学史》,由上海开智公司铅印出版。参见郭延礼:《19世纪末20世纪初东西洋〈中国文学史〉的撰写》,《中华读书报》2001年9月19日。

③ [日]芥川龙之介著、秦刚译:《中国游记》,北京:中华书局2007年版,第153页。

④ 迁听花:《中国剧》之“第四剧场”,第206页。



富及交友之广泛,而这些资料得以保存,则离不开听花尊重事实的客观态度。

此外,听花还将研究成果运用于实际,努力推动戏剧改革。例如,他在进行剧场调查后,认为旧式剧场采光通气不好,场内光线昏暗,空气污浊,且夏热冬冷,“旧式剧场宜速改良者,不一而足”。<sup>①</sup>他曾多次提倡改良剧场,认为新式剧场有很多优点,如舞台用回转式,使用帷幔而去掉铁杆,设备妆室及场上诸人皆不得妨碍观客视线,等等。另外,他厌恶观客赤肩半裸,厌恶演戏时销售茶点及卷烟报纸者来往座间,主张文明观戏。特别是,他力主允许男女同座,反对禁止女性观剧,同时也力主男女同台,反对禁止女伶上台。在《中国剧》“第一剧史”中特设“女伶”一小节,盛赞坤伶之兴,认为男女优伶可以比肩,甚至坤戏驾乎男戏之上。上述进步的主张,显示了听花对中国戏曲发展多方面的贡献。

## 六

听花在研究过程中充分尊重研究客体的特质,从实际出发,决不附会相关领域的既成概念或规范。除了前文分析过的对“史”的划分之外,对中国戏曲本体的分析论述,也同样根据对象自身的性质、特点而展开。听花说:“惟据敝见,中国戏剧,因其性质特色,袭用中国古来所用文学上之术语及普通之名词,较为妥当,且有趣味。故上述之分类,仍以中国式为基础。”<sup>②</sup>听花此言的背景,是当时无论中日都西风劲吹,大量新名词、新概念扑面而来,学界的许多人也便喜欢谈论和套用这些西方概念。“中国文学史的写作从一开始尊从的就是西方模式,学习或说模仿西方‘文学’史的叙述语言”,但是“写作者一旦兼及中国文学所谓本来的实情,似乎就再不能够把中国文学史,也写得跟西洋文学史一模一样”。<sup>③</sup>在时代的激流中,在众多学者无所适从的彷徨中,听花却清晰地坚持着自己独立的思考。

虽然听花对中国戏曲无比痴迷,但他始终坚持客观求实的态度,当褒则褒,该贬即贬。例如,在论及武戏时,言其“跌扑斩伐,混杂非常,尘埃纷起,令人目眩。又旗手及兵士中,有半裸者,殊不雅观。”但同时也指出,演员“或高攀栏杆,轻捷如猿,或筋斗数次,快如秋鹞,时有越栏杆落下者,或舞刀使枪,五花八门,使观众之精神为之一振。”<sup>④</sup>尽管听花自称《中国剧》“系就余脑海中所记忆者,拉杂写来,并不引用古书及各笔录等”,<sup>⑤</sup>但实际上,他在研究过程中“阅读了大量有关中国剧的书籍”,还经常拜托当时在北京留学的日本友人黑根祥作为他借书,“仅从国立北京大学图书馆借出的书就达到了相当的数量。”<sup>⑥</sup>这从一个侧面说明,其研究并非完全是感性杂陈,与史籍和学者的专著无涉。《中国剧》中还有大量对戏曲术语的界定,如何为科班、像姑,何为开锣、检场,等等。虽或偶有谬误,但其真诚而科学的态度是有目共睹的。被称为日本近代现实主义文学先驱者的小说家、戏

① 辻听花:《中国剧》之“第四剧场”,第207页。

② 辻听花:《中国剧》之“第二戏剧”,第68页。

③ 戴燕:《文学史的权力》,北京:北京大学出版社2002年版,第30页。

④ 辻听花:《中国剧》之“第六开演”,第255—256页。

⑤ 辻听花:《中国剧·凡例》。

⑥ 黑根祥作:「思い出の戯迷先達」、第32頁。原文为“中国劇に関する書物も随分読んでおり、私が国立北京大学図書館から借り出してやつたものだけでも相当数に達する。”

剧家坪内逍遥(1859—1935)也曾证明听花著书的严谨性“余深信,区区之言决不欺世人也。”<sup>①</sup>听花在从事中国戏曲研究时,并不以学者自居,也并未带着完成学术著述的目的,而仅仅是把个人的爱好与严谨的态度、执著的精神结合起来,最终“搜集廿年所得,编成一书”。福泽谕吉晚年曾褒奖听花“我总是教育学生们,要努力发挥自己真正的才能,这是人生最好的生存方式。辻听花就实践着这一点,他的将来值得期待。”<sup>②</sup>听花倾注20年心血写作《中国剧》,是“冀为初学之津梁,留作他年之雪印。”<sup>③</sup>“或谓藉此可为日本人通晓中剧之初阶。”<sup>④</sup>应当说,听花既没有辜负福泽谕吉当年的期待,也实现了自己的愿望。

继听花之后,日本的中国戏曲研究界人才辈出,他们中的许多人都受到了听花的启发和影响,而他们的研究成果对于中国自身的戏曲研究也产生了很大的促进。对20世纪初旅居中国并爱好中国风物的日本人来说,“辻听花其实可以算是这批人之中戏曲爱好者的‘先驱’,他的《中国剧》的领先出版,奠定了这一地位。”<sup>⑤</sup>波多野乾一:(1890—1963)在其著名的《支那剧五百番》的再版序言中,就曾提及听花“辻武雄、今关寿麿、村田孜郎、黑根祥作、井上进五位关于中国戏曲的著述,是本书编写过程中的良师……辻武雄氏在增订时给予了指教。”<sup>⑥</sup>日本著名的中国学家青木正儿(1887—1964)尽管后来对听花表现出十分轻视的态度,但1925年他“以戏剧研究为主题赴北京游学时,放下一切首先就迫切地想要拜访听花先生,向他请教。”<sup>⑦</sup>此外,以中国古典文本为原型创作了大量“翻案”<sup>⑧</sup>作品的芥川龙之介,也是在听花的带领下观看了许多中国戏曲。在他眼中,听花“是戏通中的戏通,……身为外国人而在北京称为戏通的,找遍了北京也只有听花散人一人。绝对是前无古人,后无来者。”<sup>⑨</sup>这些中国戏曲故事,日后也渗透成为芥川文学创作的养分。

## 结语

听花的人生始于日本,终于中国,他在这两个国家度过的岁月各占一半。除去懵懂摸索的成长期,浓缩了其毕生兴趣和自觉追求的成就期当是与中国戏曲结缘的后半。无论是专著《中国剧》还是坚持了近20年的剧评,均以中文写成,因而在国人中的影响较之翻译过来的研究要迅速得多。另一方面,由于他所供职的《顺天时报》在当时中国的华文报

① 辻听花:《中国剧·序言》,第50页。

② 福泽谕吉对黑根祥作所言,见中村忠行:「中国劇評家としての辻聴花」, P3. 原文为:“自分は学生達に、各自の本当の才能を伸ばすことに努めよ。それが、人生に於ける最高の生き方であると教へて来たが、辻はそれを実践してゐる。彼の将来は、期して待つべきものがあるだらう。”

③ 辻听花:《中国剧·自序》。

④ 辻听花:《中国剧·绪论》,第6页。

⑤ 么书仪:《清末民初日本的中国戏曲爱好者》。

⑥ 波多野乾一:《支那剧五百番·序》,北京:支那问题社昭和2年(1927年)8月20日增订版。原文为:“支那劇に關する辻武雄、今關壽麿、村田孜郎、黒根祥作、井上進五氏の既成各書は、本書編若に際し私の良師となつた。……辻武雄氏は増訂に際し助言を與えられた。”

⑦ 青木正兒:「聴花語るに足らず」、中国戲劇研究会『新中国』第二号、大空社1956年、第40頁。原文为“戲劇研究を主題として北京に遊学した私は、何を置いても先づ聴花先生を訪うて教を請ひたいと念願してゐた。”

⑧ 日语的“翻案”相当于汉语的“改编”。

⑨ 芥川龙之介:《中国游记》,第151页。

纸中具有相当的势力,使得该社出版的《中国剧》和该报刊载的剧评都具有广泛而强大的影响力,对中国的戏曲研究界产生了很大的刺激。张伯驹(1898—1982)先生曾诗咏听花“东瀛有客号行家,论戏评人或不差,接洽时常称种种,报端自署什听花。”<sup>①</sup>熊希龄称《中国剧》是“剧界刷新之良导”,欧阳予倩言其“足以愧吾文艺界”,<sup>②</sup>实不为过。

若以当今学界之规范和标准来考察听花百年之前的著述,他的中国戏曲研究的确不算细致深入,《中国剧》的各个章节多为粗线条的概括和实录性的梳理,对个案的实例分析亦显得少而单薄。然而,是否因此就可以将其目为非学术的杂谈?当代出版的《二十世纪国外中国文学研究》,在“日本篇”谈及听花的寥寥数语中,将《中国剧》定性为“普及性读物”。<sup>③</sup>而与听花同时代的坪内逍遥,却在为该书所写的序言中作出了另一番评价:

……寻绎戏剧的文学之原理,论述戏剧组织及其巧拙,著成一书以饷世人者,迨乎今日,汗牛充栋。然至由实演方面讨寻戏剧,考核阐明综合艺术之真性命者,则未多见之,颇为憾事。不论学术为何,一切研究,欧美先于东洋,颇极擅长,惟戏剧上之实际的研究,及乎最近,稍有可观。戏剧进步所以迟迟者,多基于兹矣。<sup>④</sup>

听花的研究视野与研究方法,自有其突破学界成规与束缚的独到之处,与青木正儿所自称的“我等案头看戏者”<sup>⑤</sup>截然不同,因而其研究成果摆脱了纸上谈兵的空泛与单薄,拥有源自实际经验的切实与丰厚。这种独特的研究视野和方法恰是因听花独特的身份而形成的,与纯学院派迥异。听花不是以纯文学艺术的眼光,而是以一个报人兼学者,同时又是以一种社会学家甚至是民俗学家的眼光来进行考察和研究的。而这些内容实际上都与戏曲的发展和特点的形成密切相关,对于戏曲研究来说是不可或缺的。听花中国戏曲研究的价值也正因如此而尤为值得注目。另一方面,听花对于改变戏曲观念、提高戏曲地位、推广戏曲艺术,都作出了切实的贡献,有其筚路蓝缕的可贵之处。听花以报人的身份获得了观剧、评剧的便利,却又是报人的身份在日后遮蔽了其戏曲研究者的成就与光彩。听花的中国戏曲研究,是日本近代中国学中具有创始之功的组成部分。遗憾的是,在中国戏曲研究的学院派崛起的过程中,他逐渐被遗忘和淹没,甚至遭到鄙夷,这是不应该发生的。

(作者通讯地址:周阅 北京 北京语言大学速成学院 100083)

(责任编辑 晓 宁)

① 张伯驹:《红氍纪梦诗注》,香港:中华书局香港有限公司1978年版,第38页。原文中“辻听花”为“什听花”。诗后注记:“《顺天时报》有日人什听花者,在报上专有评戏一栏,由其执笔。对演员有褒无贬。每云:‘种种接洽,至为欣慰’等语。是以竟有坤伶为能常名见报端,而认其为义父者。……”亦可窥见听花在当时梨园界的影响。

② 二人言论均见辻听花:《中国戏曲·题词》,第4、6页。

③ 夏康达、王晓平主编:《二十世纪国外中国文学研究》,天津:天津人民出版社2000年版,第40页。

④ 辻听花:《中国剧·序言》,第49页。

⑤ 青木正儿:「聴花語るに足らず」、第40頁。原文为“吾々机上看戲者”。