



## 狩野直喜の中國戲劇研究

著者	胡 珍子
journal or publication title	文化交渉 : Journal of the Graduate School of East Asian Cultures : 東アジア文化研究科院生論集
volume	4
page range	113-124
year	2015-02-28
その他のタイトル	Kano Naoki and His Study on Chinese Traditional Drama
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/9935">http://hdl.handle.net/10112/9935</a>

# 狩野直喜的中國戲劇研究

胡 珍 子

## Kano Naoki and His Study on Chinese Traditional Drama

Hu Zhenzi

### Abstract :

Kano Naoki is one of the earliest scholars who study on Chinese traditional drama in the modern time of Japan. He is always regarded as a “pioneer” by his students. The previous researches mostly focus on his contribution of historical material’s finding and textual research, but fail to put him back into the original historical background and compare with other scholars that time. Thus Kano’s historical significance and limitation on Chinese drama study is not well demonstrated. This paper, through historically vertical and horizontal comparison, explores Kano Naoki’s significance of *Kanbunsodoku* of drama script’s reading in the modern Japan, and points out that his narration of the history of Chinese traditional drama, because of the lack of comprehensive vision, turns out to be without “drama” in it. Besides, because of his shallow knowledge of Chinese traditional drama, his study succeeds in finding while fails in exploring.

**Key words :** 狩野直喜 戲劇 漢文直讀 諸宮調

## 引言

狩野直喜（1868-1947），作為日本近代京都支那學的先驅，也是日本近代最早關注與研究中國戲劇的學者之一。據狩野的學生吉川幸次郎回憶，狩野曾於1908年（明治41年）在支那學會<sup>1)</sup>上發表了《支那戲曲的起源》。這可能是狩野最早公開發表的有關中國戲曲研究的成果之一。但遺憾的是，這份發表原稿並未留存下來。從現有資料來看，狩野關於戲曲研究的論文主要有《以〈琵琶行〉為材料的支那戲曲》（1910年1月）<sup>2)</sup>、《元曲的由來與白仁甫的〈梧桐雨〉》（上下）（1911年2月、3月）、《讀曲瑣言》（1921年10月）、《元曲腳色考》等。除此之外，雖尚不能稱為專著，但卻可集中反映狩野的支那戲曲研究成果的當屬其《支那戲曲史》。此書原為狩野開設的“中國戲曲史特殊講義”的講稿，曾於1917年9月至1918年6月進行了為期一學年的講授。狩野去世后，該講義由吉川幸次郎等人進行了整理，並於1992年與前述《中國小說史》講義合并為《支那小說戲曲史》出版。以上資料可以作為我們分析述評狩野中國戲曲研究的一手資料。但是，為了更好的論述狩野的中國戲曲研究，我們有必要首先將之置身於學術史脈絡中，考察一下狩野所處時代前後的中國戲曲研究狀況。

### 一．狩野時代的中國戲曲研究狀況暨先行研究

狩野算不上日本近代研究中國戲曲的第一人。江戶時代，就有新井白石（1657-1725）撰《俳優考》一文，以“俳優”，即中國古代所謂“優伶”為中心，考察了中國與日本的戲曲發展。此文較為簡略，但可以稱得上日本最早闡述中國戲曲的文章。特別是此文將中國元曲與日本戲曲聯繫起來，認為日本戲曲是受到元曲的影響而發展起來的：“我國的猿樂所唱之物實乃模仿元曲也”“猿樂田樂在鎌倉末期室町初期流行於世，傳奇雜劇等盛行於元朝之時，我國人去彼國，彼國人也來我國，我國人或親見或聽聞彼國之雜劇，以田樂能樂為業之輩不久效仿彼國之傳奇，以歌古有之喜怒哀樂”<sup>3)</sup>。同時代的荻生徂徠（1666-1728）的《南留別志》中也述及了元曲對日本能樂的影響。這種觀點之後被明治以來的近代日本學者所繼承發揮，成為一種通論。

進入明治時代，受西方學術的影響，中國古典戲曲小說逐漸得到了更多的關注，研究活動也漸漸興盛。在對《牡丹亭》《西廂記》《琵琶行》《桃花扇》等元雜劇、明清傳奇的具體劇目的介紹、解題、翻譯與評述日益增多的同時，在專門研究方面，前述笹世臨風（1870-1949）於1897年

1) 此處的支那學會是指1907年10月，京大文科大學的支那哲學史、東洋史、支那語學支那文學三學科的師生及校外愛好者組成的學會。該會以東洋學研究為目的，每月一回例會。詳見『京都大學文學部五十年史』P.296-297。

2) 此文原為1921年12月狩野在支那學會上的演講稿，原題為『琵琶行に基づく支那戲曲』。其後於1922年1月改為此題發表於大阪《朝日新聞》上。

3) 新井白石『俳優考』。

出版的《支那小說戲曲小史》，其中戲曲部分的講述在今天看來雖然不免簡單，且學術性有限，但稱其為日本近代戲曲及戲曲史研究的最早專著也不為過；除了笹世臨風的著作外，久保得二（1875-1937）於1903年出版的《支那文學史》中亦有關於小說戲曲的專門章節<sup>4)</sup>；而森槐南（名泰二郎）（1962-1911）曾於1899年2月起，至1911年去世，一直擔任東京帝國大學文科大學講師<sup>5)</sup>，其間開授有關中國文學的課程，涉及詩、詞、曲多方面。其中詞、曲兩部分講義後經弟子整理，於1912年起在《詩苑》雜誌上進行了16期的連載，前8期為詞，後8期為曲<sup>6)</sup>。曲的部分集中代表了森槐南的中國戲曲研究成就。以上可以說是狩野展開戲曲研究之際日本中國戲曲研究狀況。

那麼，在這樣一種對中國戲曲的關注、介紹、研究的學術史脈絡中，作為京都支那學派的創始者之一，狩野直喜的中國戲曲研究應該被如何理解與定位？其研究有什麼獨特之處，有什麼歷史意義或局限，對後世的戲曲研究有什麼影響？這是筆者希望深入分析與釐清的問題。

圍繞狩野直喜與中國戲曲這一問題，先行研究主要將關注點集中在以下兩個方面：一方面是狩野對中國戲曲相關材料的新發現；另一方面是狩野在中國戲曲研究上對其所提倡的考證方法的運用。

在第一方面，即對中國戲曲相關材料的新發現上，先行研究曾經特別肯定了狩野發現《劉知遠諸宮調》之事<sup>7)</sup>。狩野曾於1912年10月經由俄國去歐洲調查敦煌文書，在俄國有幸目睹了柯茲洛夫（1863-1935）探險隊在古黑水城（今甘肅）一帶挖掘、帶回俄國的文物與文獻。他在當時寫給京都大學的信中特別提到了其中有一種“雜劇零本”，並說“我只是過目了一下，不敢斷言，感覺像宋刻本，比古今雜劇板式舊，若真是宋刻本，那真可謂海內孤本，可為元曲源流放一大光明。只可惜紙多有破損。”<sup>8)</sup> 先行研究的判斷也基本基於這則材料。

但在這裡需要特別補充的是，雖然基於初步判斷，狩野稱之為“雜劇零本”，然而在1925年，在支那學會第十二次會議上以『敦煌の遺書に就て』為題所作的發言中，狩野已將之稱為《劉知遠傳》，並指出“又似唱本，非雜劇”<sup>9)</sup>。可見此時其已認識到此並非雜劇。但是到底是什麼呢？略為遺憾的是，雖然在之後1927年狩野的退休祝賀會上，時任京都帝國大學文學部講師的俄國人涅布斯基、以及列寧格勒大學教授阿勒克斯耶夫還特意從俄國拍下了《劉知遠傳》的照片贈予狩野以表慶賀<sup>10)</sup>，然而狩野之後並沒有作進一步的研究，也始終沒有得出這一資料就是“諸宮調”的結論。不過，所幸的是，其學生青木正兒接過老師的資料作了進一步研究，認定了這一資料就是“諸

4) 此書原為1902年，作者為大日本文學會刊行的《文學講義》中的“支那文學史”部分而作，後成為作者在早稻田大學執教時期的講義。

5) 『東京帝国大学五十年史』（下冊），東京帝国大学，1932年，P.429。

6) 森槐南〈戲曲概論〉《文化遺產》2011年，第1期，P.90。

7) 參見嚴紹盪《日本中國學史》，學苑出版社，2009，P.260；劉萍「狩野直喜研究ノート」『共立女子大学北京大学共同研究叢書』，P.117。

8) 狩野直喜「海外通信」『支那學文叢』，みすず書房，1973，P.334。

9) 狩野直喜「敦煌の遺書に就て」，『支那學文叢』，1973，P.442。

10) 青木正兒「劉知遠諸宮調考」『支那學』第6卷第2期。

宮調”。其研究結果以《劉知遠諸宮調考》為題，發表在1932年『支那學』第6卷第2期上。值得一提的是，在中國，鄭振鐸也同樣於1932年發表了《宋金元諸宮調考》，詳盡考察了諸宮調的歷史發展、內容結構等，內裡所用的主要材料亦包括《劉知遠諸宮調》，並於1935年將《劉知遠傳〈諸宮調〉》收入了《世界文學》第二冊。雖然依現有資料無法判斷鄭氏看到的《劉知遠諸宮調》的照片資料是否來自日本<sup>11)</sup>，但中日兩國在同一時期對這一新發現史料共同關注與研究，亦可說明這則材料的分量——《劉知遠諸宮調》不僅是如今現僅存的三本諸宮調之一，而且是世界孤本。可以說，雖然狩野沒有做進一步研究，但這並不妨礙狩野這一發現的重大性，這亦與其本人對學術文獻的敏感息息相關。正如神田喜一郎所指出的“如若不是狩野先生最初於俄都（聖彼得堡）注意到，或許這麼貴重的材料如今尚不被世人所知”<sup>12)</sup>。狩野當屬見到此文獻的日本第一人，且匆匆閱覽後就立即發覺其重要性，可謂慧眼識珠。

以上是狩野在文獻發現方面之功。另一方面，在他如何將考據、實證的方法用於中國戲曲研究這一問題上，全婉澄的《狩野直喜與中國戲曲研究》<sup>13)</sup>有詳細的闡釋。其所依資料是狩野發表於《讀曲瑣言》中的《元雜劇的曲詞的異同》。狩野非常懷疑《元曲選》有被後人篡改過，進而通過援引史料分析《元曲選》中《漢宮秋》里的“正陽門”以及《竇娥冤》中的“歪刺骨”這兩個名稱是明朝時才出現，而元朝尚無這一事實，證實了《元曲選》確實有被後人改動過。狩野的文獻考證之功由此可見一斑。全氏不僅肯定了狩野本人研究“科學嚴謹的實證性”，而且也提及了直到現在，這種通過對元曲文獻材料中個別名詞的歷史考察以推定材料年代的做法，仍被狩野的京大後學所繼承、所活用。

可以說，先行研究對我們了解狩野直喜的中國戲曲研究是有一定幫助的。但是，筆者認為，先行研究多停留於對狩野個人研究的介紹與敘述，並沒有很好地將其置於日本當時的學術研究場域中、在與其時其他學者戲曲研究的比較中進行深入的分析。而只有做到這一點，狩野關心的問題、其對戲曲的認識、歷史影響甚至認識的局限性才能更好地凸顯與明晰。本文就試圖從這方面進行探討。

## 二. 狩野直喜的漢文直讀與元曲講讀

狩野的學生青木正兒曾經明確提到：“我國的元曲研究，實當以君山先生為鼻祖。”<sup>14)</sup>其雖然也提及了狩野之前的森槐南以及幸田露伴<sup>15)</sup>（1867-1947）對於《元曲選》的介紹，但將狩野與兩者對比，青木認為，狩野“在讀法的合乎法度與正確性上，與前兩者單單做梗概相比，自然是不可

11) 據鄭振鐸回憶，其本人是於1930年在向達先生那里得到《劉知遠》的鈔本，後來又在趙斐云處看到了原資料的照片。

12) 神田喜一郎「狩野先生と敦煌古書」，『敦煌學五十年』，P.112。

13) 全婉澄〈狩野直喜與中國戲曲研究〉《廣州大學學報》（社會科學版）第九卷第五期，2010年5月P.87-92。

14) 青木正兒「君山先生と元曲と私」，『東光』第五號，P.17。

15) 幸田露伴曾於1908年在京都大學文科大學任國文學講座的講師，不足一年辭職。

同日而語的。”<sup>16)</sup>

作為狩野的學生，青木正兒于1908年進入京都帝國大學學習，在戲曲研究上頗得狩野啟發。其不僅在狩野的指導下完成了有關元曲研究的畢業論文，更在王國維的影響下寫成了《中國近世戲曲史》。但是，對於青木稱狩野為“鼻祖”的這種論斷，曾經招致學者的反駁，認為青木正兒的說法過於誇張，並指出青木僅知二者對《元曲選》的介紹，壓根沒有掌握兩者對元曲的研究<sup>17)</sup>。的確，森槐南在19世紀末已開始講授中國戲曲，這點已在先行研究中提及；而幸田露伴也早在1895年1月起就於雜誌《太陽》上連載論文《元時代的雜劇》，至9月止，共九期<sup>18)</sup>，分析了元雜劇的概況與具體作品。因此，如若從研究著述上來說，青木奉狩野為“元曲研究的鼻祖”，確實有些誇張<sup>19)</sup>。但必須指出的是，青木並沒有有意貶低前二者的“做梗概”、“做介紹”，其本人在這裡著意強調的是狩野的元曲講讀法，具體來說就是用漢文直讀法來讀元曲，這於當時的日本是一件不容忽視的事情。

漢文直讀，是指用漢語的原本發音來閱讀漢文文獻。雖然現在看起來這是外語學習中理所當然的事情，但是因為漢字與日語的天然關係，長久以來，日本人都是採用訓讀法來閱讀漢文的，稱為漢文訓讀，這是日本人閱讀漢文的“特色方法”。漢文訓讀具體是指用日語的閱讀語序標記漢文，進行重新排序，並且在相關地方加入日語詞尾、助詞等，從而可以用日語來閱讀漢文文獻。這種閱讀方法雖然可以對迅速理解漢文文獻有一定的幫助，但是因為其完全無視漢文原本讀音，進而造成了在日語環境下，長久以來並不將漢語視為外國語的客觀後果。

雖然江戶時代的荻生徂徠曾提倡過漢文直讀，但在狩野所生活的日本近代，用這種漢文訓讀法來閱讀中國古典文獻的做法依然非常流行，元曲也概莫能外。前述幸田露伴《元時代的雜劇》中對元曲的解讀就用了這種方法；不僅如此，與狩野幾乎同時講授中國古典俗文學、時任東京帝國大學教授的鹽谷溫，其雖也開授《元曲選》講讀，但採用的仍是漢文訓讀的方法，鹽谷後組織學生翻譯編撰的《元人雜劇百種曲》也是依漢文訓讀體例進行。

與之相對，狩野於1910年（明治43）年起至其1928年退休，17年間每年都開元曲講讀課：“如今傳世的都是元時代的雜劇，這是現今所存的最早的。我每年都作為教科書在講讀課上使用”<sup>20)</sup>。在課堂上，狩野一直堅持以漢語原有讀音進行元曲精讀<sup>21)</sup>，用青木的說法，“依照《北曲譜》《中原音韻》來正確地對曲文，一言一句毫不含糊地來解釋意義，如此讀曲法若不是像先生這樣有非凡

16) 前掲14「君山先生と元曲と私」，P.17。

17) 參見 黃仕忠「森槐南、幸田露伴、笹川臨風から王国維へ日本明治時期（1868-1911）の中國戲曲研究考察」，『演劇映像学：演劇博物館グローバルCOE紀要』，2010年，第2號，P.155。

18) 其中第一期論述元雜劇的基本情況，第二期至第九期是具體作品的翻譯與介紹。

19) 另外，狩野的另一位學生吉川幸次郎（1904-1980）也稱狩野為日本元曲研究的先鋒、開創者，見『東光』第五號，P.23以及吉川幸次郎『中國文學史』P.281，筆者認為，比起青木圍繞“漢文素讀”所做的判斷，吉川的這種認識更值得商榷，下詳。

20) 狩野直喜『支那小説戏曲史』P.168，關於狩野直喜講讀的元曲目錄，見該書P.277- P.279。

21) 狩野也同樣用漢文素讀來要求自己的孫子閱讀《論語》《孟子》等中國古代典籍。



的讀書力，並且非常精通支那語的話，是非常難達到的。”<sup>22)</sup> 在青木讀大學的那個時代，正是訓讀的普遍流行消解了漢語本身的音樂美，因此狩野的漢語發音才會讓青木覺得耳目一新，以致“感歎、感動，胸中狂喜”<sup>23)</sup>。更需要強調的是，在日本20世紀初期，訓讀依然普遍的情況下，青木正兒不僅僅視漢文訓讀為一種閱讀方法、一種語言能力，更將其當做“本邦支那學革新的第一步”而大加疾呼。他認為訓讀乃“隔靴搔癢”，“是將漢文不當作外語的冥頑不徹底的立論”<sup>24)</sup>，從而將狩野的漢文訓讀特色發揮至一種學術運動，在這一點上，於青木來說，狩野無疑是日本近代邁出漢文直讀“第一步”的踐行者，也是給予自己莫大觸動的第一人。值得一提的是，在青木之後，另一位日本近代學者——倉石武四郎（1897-1976）在東京大學讀書期間也對用訓讀法讀解中國古典文獻產生了疑問，甚至因此“對當時的主任服部宇之吉提出了質疑”，就在對這種漢文訓讀式的守舊做法心懷不滿時，倉石受到了青木正兒創辦的雜誌《支那學》的進取精神所鼓舞，並結識了狩野直喜且請求師從其學習<sup>25)</sup>。倉石繼而日後激烈反對漢文訓讀，唾棄之“葬於海底”，而力倡漢文直讀，甚至身體力行圖劃支那語教育改革，以貫徹音讀法授課<sup>26)</sup>，這與狩野直喜的精神支持與鼓舞不無關係。

所以，青木認為“露伴先生的讀曲法不敢恭維”、“槐南先生的元曲精讀能達到何種程度也不好說”，而“正式的元曲讀法是從先生開始的，在這種意義上，我可以斷言我國的元曲研究是以君山（狩野的號）為鼻祖的”<sup>27)</sup>——這種以“正式的元曲讀法”，亦即漢文直讀法作為標準稱狩野為鼻祖的做法，不免有些誇張，但筆者認為，在青木的語境下，不能籠統指責其“邏輯表述存在很大的問題”<sup>28)</sup>，除卻“鼻祖”之號，考量當時的學術氛圍，狩野用漢文直讀進行元曲講讀有其特殊的歷史意義與價值。

### 三. 沒有“戲劇”的中國戲劇史觀

#### ——狩野與王國維表同實異之“戲曲者，歌舞以演故事也”

前節所論蓋為在日本近代學術背景下，狩野以漢文直讀法閱讀元曲之意義，這是值得肯定的。但具體到狩野真正對中國戲曲的認識及研究問題，較之先行研究所言“貢獻”，筆者認為尚有商榷的餘地。此先從其對中國戲劇及歷史的認識談起。

22) 前掲14「君山先生と元曲と私」, P.17。

23) 同上。

24) 青木正兒「本邦支那學革新的第一步」『支那學』第一卷第五號, 1921年1月, P.3。

25) 戸川芳郎 倉石武四郎「本邦における支那学の発達」(始めに), P. iv, 另外, 關於日本近代漢文直讀的問題詳請參見(中村春作編)『訓讀から見なおす東アジア』的第四部分第四節(陶徳民)「近代日本の中国學と訓讀」。

26) 詳見倉石武次郎「支那語教育の理論と實際」, 岩波書店, 1941。

27) 前掲14「君山先生と元曲と私」, P.17。

28) 前掲17黃仕忠氏論文。

有關狩野對中國戲劇史之認識，在《中國戲曲史》第一章開頭就明確提出“凡支那戲曲，歌舞以演故事也”。只要稍微對戲曲研究史有所了解便可得知，在狩野之前，王國維也說了一模一樣的話。王國維於1908年完成了《曲錄》，其後又完成了《戲曲考源》（1909）、《優語錄》（1909）、《唐宋大曲考》（1909）、《錄曲余談》（1910）、《古劇腳色考》（1911）等著作，並最終於1912年，在與羅振玉赴日本後，寫就了“開中國戲曲研究先河”的《宋元戲曲考》。狩野曾於1910年赴北京調查敦煌文書時與王相見，並就共同關心的戲曲問題做過交談。說兩者因戲曲研究結緣也不為過。王國維的研究在狩野的講義中也頻頻提及。有趣的是，上述那句話，在王國維《戲曲考源》的開頭部分就有出現，原文也是：“戲曲者，謂以歌舞演故事也”。從表面看來，狩野與王國維的話貌似沒有任何區別。在這裡，狩野的判斷是否受王國維影響不是我們論證的重點<sup>29)</sup>，但卻不妨礙將兩者進行比對，以挖掘其背後的真意是否相似，這或許將有助於我們更深入地了解與評價狩野的戲曲研究。

王國維在“戲曲者，謂以歌舞演故事也”這句話之後，進一步解釋道：“古樂府中如焦仲卿妻，詩木蘭辭、長恨歌等雖詠故事而不被之歌舞，非戲曲也；柘枝菩薩蠻之隊雖合歌舞而不演故事，亦非戲曲也。唯漢之角抵於兩龍百戲外兼搬演古人物。張衡《西京賦》曰‘東海黃公，赤刀粵祝，冀厭白虎，卒不能救；又曰總會仙倡，戲豹舞羆，白虎鼓瑟，蒼龍吹篴，女娥坐而長歌，聲清暢以透蛇，洪崖立而指麾，被羽毛之襪襪，度曲未終，雲起雪飛’。則所搬演之人物且自歌舞，然所演者實仙怪之事，不得云故事也。演故事者始於唐之大面撥頭踏搖娘等戲代面，出於北齊蘭陵王長恭……”<sup>30)</sup>。顯然，王國維在這裡說“歌舞”與“故事”必須融合在一起，而其融合的關鍵在於“演”、“搬演”，具體來說就是“演故事”。只有“演故事”了才是戲曲、才稱戲劇。在《宋元戲曲考》中，他有更明白的說明，“後代之戲劇，必合言語、動作、歌唱，以演一故事，而後戲劇之意義始全。故真戲劇必與戲曲相表裡”<sup>31)</sup>，“雜劇之為物，合動作、言語、歌唱三者而成。故元劇對此三者，各有所其相當之物。其紀動作者，曰科；紀言語者，曰賓、曰白；紀所歌唱者，曰曲”<sup>32)</sup>。也就是說，“言語”、“動作”、“歌唱”的目的是“演一故事”，“演（故事）”構成了戲劇的核心。因此，他以“演故事”為衡量標準，判斷“真戲劇”始於宋代（而非元代）：“唐代僅有歌舞劇及滑稽劇，至宋、金二代而始有純粹演故事之劇。雖謂真正之戲劇，起於宋代，無不可也”，“南戲之淵源於宋，殆無可疑，或反古於元雜劇”。可見，在王國維的認識中，“演故事”是“真戲劇”的本質屬性。

那麼，狩野的“戲曲者，謂以歌舞演故事也”又有怎樣的意味呢？我們可在其接下去講的這番話中找到答案。他說：“即至少有以下幾個要素，唱（包含白）、樂、科（舞）、故事。具備這些

29) 狩野在中國戲曲史的講義中，在很多地方其確實主動提出是參考王說的。

30) 王國維《戲曲考源》，《王觀堂先生全集》P.1727。

31) 王國維《宋元戲曲考》，上海古籍出版社，P.32。

32) 前揭31《宋元戲曲考》，上海古籍出版社，P.94。



要素，才是戲曲，我輩研究戲曲，不唯讀其腳本，知其故事，也要注意到其他因素”<sup>33)</sup>。

不難發現，與王國維的論說相比，狩野在兩個方面體現出了與前者的差異，一方面，前文提到，王國維是以“演故事”為核心，糅合、統籌其他“動作”、“歌唱”，而狩野在這裡不僅將戲曲拆分為若干要素，更是將連接、綜合這些要素的“演”“搬演”——這一“真戲劇”的核心——擱淺了，從而在狩野那里，戲曲只是這些“要素”的“組合”，而非王氏之“綜合”、“糅合”；另一方面，狩野更強調“要注意到其他因素”，而其所謂最重要的要素是什麼呢？緊接著，在分述“唱”、“樂”、“科”之後，狩野講了一句很關鍵的話，“唱即曲，是最重要的”。於是，在接下來講述戲劇歷史中，狩野從上古《尚書》《詩經》講起，專講其中的歌、舞、音樂這些“因素”，并在中間特別反復、多次提及“這些要素中，最重要的是曲”。顯而易見，在“戲曲者，謂以歌舞演故事也”這句話的背後，王國維、狩野二人在認識取向上表現出了很大的差異：王國維以“演（故事）”為核心，貫通、綜合“歌（曲）”、“舞”等要素；而狩野關注的是各個要素，其中又重點突出“曲（歌）”，可以說是以“曲”為主。

於是乎，這自然就牽扯到如何評判兩者認識的問題。在進入這一問題之前，又有“戲劇”與“戲曲”這兩個名詞需要事先澄清。王國維謂“真戲劇”“起于宋代”“或反古于元雜劇”；又謂“而論真正之戲曲，不能不從元雜劇始也”。很顯然，雖然我們現在一般說起“戲曲”與“戲劇”來不太注意區分，但是在王國維那裡，“戲劇”與“戲曲”是分開說的，其《宋元戲曲考》，將考察重點放在“戲劇”中的“戲曲”上，即“縱觀王國維先生所論、所考、所定的‘戲曲’，其實，只是與散曲相對的、戲劇中的曲，即今一般稱為‘劇曲’者”<sup>34)</sup>。王國維的“戲曲”，說的是“由敘事體而變為代言體”的曲，但即使這樣，王國維的“戲曲”也還是要“演故事”，乃前引文中所謂“真戲劇與戲曲相表裡”。而在狩野那裡，其說戲曲中包涵“唱（白）”、“樂”、“科（舞）”、“故事”這些要素，顯然視“戲劇”與“戲曲”為等同。當然這是命名的問題，無關裁判。可問題是，狩野以“曲唱”為主，乃造成了以“曲唱”主“戲劇”的結果。我們知道，戲劇，是綜合舞台表演與文學的藝術。從舞台表演來說，其本質在於其演出的整體結構、演出組合體制；從文學上來說，其本質也在於其文本結構。曲唱，只是戲劇的一個方面、一種材料。清朝的李漁在論戲曲（戲劇）的時候就將結構放在了首位——“結構第一”，其說的非常明白“傳奇一事也，其中義理分為三項：曲也，白也，穿插聯絡之關目也。元人所長止居其一，曲是也；白與關目皆其所短”<sup>35)</sup>。而反觀狩野的整個中國戲曲史論述，與其說“戲劇”（即他自稱的戲曲）的歷史，不如說只是“曲唱”為首，“舞”“樂”等這些因素、材料的排列組合、分分合合的歷史，“扮演”只是間雜其間而已。沒有戲劇，沒有“演故事”，只有“曲唱”、只有“歌舞”。所以，狩野才會雖然多處引用王國維的觀點，卻完全無視王國維已經提出的在早於元代的“宋代”就出現了的“真戲劇”<sup>36)</sup>；才會把元雜劇

33) 前掲20『支那小説戲曲史』P.176, みすず書房, 1992。

34) 洛地〈戲劇與“戲曲”——兼說“曲、腔”與“劇種”〉,《藝術百家》1989年05月。

35) 李漁《閒情偶寄》。

36) 當然，王國維的《宋元戲曲考》也並非句句真理，但這是另一問題件，非本文論述的重點，故此處不表。

地位拔得非常高，以至說“此元雜劇獨步古今，乃明清的作者所遠不能及也”<sup>37)</sup>；才會說“支那的劇以唱為重，若不明白唱，則其中趣味減少十之有八”<sup>38)</sup>。

同時必須要指出的是，前面提及的那位讚揚其為“元曲研究鼻祖”的青木正兒，其作《支那近世戲曲史》(1930年)，自詡接王國維“宋元”之續以考察“明清”，首次將明清戲曲發展面貌呈現出來，自有其學術史價值。但其卻“自覺”蹈襲了狩野的這一以“曲”主“劇”的觀念，並將其發揮至極致。狩野只言“戲曲者，歌舞以演故事也”，而青木則更甚一步，直接點明：“戲劇，起源於歌舞，概諸國戲劇史其揆一也”，又以“南北曲”之“起源”、“分歧”領“南北劇”之論說，其後又以“昆曲（腔）”、“花部（諸腔）”來劃分明清傳奇——“曲腔”遂變成了整個戲劇的核心——這種觀念盡可付之一笑足矣！順便值得一提的是，與狩野同時代稍前的森槐南，雖然在小說《水滸傳》與“水滸戲”時間順序問題上研究有偏頗，但在先於狩野所作、前言之《詞曲概論》的講義中，設《俳優搬演之漸》一節講述搬演之史，個中觀點雖有待商榷，但筆者認為，就大貌而言，比之狩野以“曲”主“劇”，森氏更有戲劇之總體意識。

當然，筆者無意責怪狩野，畢竟此乃戲曲研究的草創時期，我們不能苛責前人的研究，學術研究的發展與進步已是今非昔比。然而，狩野直喜以“曲唱”主“戲劇”，忽視了對戲劇本質結構的把握，忽視了戲劇“演”、“演故事”的本質屬性，忽視了戲劇的整體性，本末倒置，致使其中國戲劇史的講述變成了沒有“戲劇”的中國戲劇史，這樣的認識是不容忽視。

#### 四. “先鋒”乎？“草創”乎？

##### ——對狩野直喜中國戲劇研究的歷史定位

青木正兒稱狩野為元曲研究的“鼻祖”，蓋有其語脈，此可以理解。但是，稍晚於青木正兒的另一學生——吉川幸次郎在無任何注釋、說明的情況下仍稱狩野為元曲研究的“先鋒（原文pioneer）”，此不免有些混淆視聽。前述黃仕忠以狩野之前日本已開始了對中國戲劇的研究為據，否定了這一說法，這是無誤的。但是，在某些具體的研究工作上，狩野確實有一定的“pioneer”之處，此處狩野對元曲興盛原因的探討值得引起我們的關注。

對於元曲興盛的原因，在明代就有所議論。沈德符（1578-1642）《萬曆野獲編》中提到：“涵虛子所記雜劇名家凡五百餘本……元人未滅南宋時，以此定士子優劣。每出一題，任人填曲。如宋宣和畫學。出唐詩一句，恣其渲染，選其能得畫外趣者登高第，於是宋畫元曲，千古無匹。元曲有一題，而傳至四五本者”<sup>39)</sup>。明代臧晉叔（1550-1620）在《元曲選·序》中也提到“或謂元取士有填詞科，若今括帖然。取給風簷寸晷之下，故一時名士，雖馬致遠、喬夢符輩，至第四折，

37) 前揭20『支那小説戏曲史』，P.264。

38) 前揭20『支那小説戏曲史』，P.174。

39) 沈德符《萬曆野獲編》1605年。

往往強弩之末矣。”<sup>40)</sup> 由此，元以曲取士、填詞取士而至元曲大盛的說法，雖然也有個別學者提出了質疑<sup>41)</sup>，但總體來說，此說在明清之際還是普遍流行并多加以發揮。例如清代的吳梅村不僅讚同“以曲取士”之說，甚至斷言士也兼演戲曲：“士皆傳粉墨而踐排場，一代之文人皆從此”<sup>42)</sup>。

那麼，對古人將元曲興盛的原因歸於“以曲取士”的觀點，明治時期的日本漢學家是如何認識的呢？首先，幸田露伴在《元時代的雜劇》中提到了明清學人的上述說法及反對觀點，但其明確表示，自己雖然沒有仔細研究，但“偏袒沈吳之說，以曲取士當是可信的”<sup>43)</sup>。之後的久保得二在《支那文學史》中雖然對“以曲取士”的說法不置可否，但其說“元人本處朔漠荒寒區，生活在穹廬中，一旦入住中國，就自然拋棄了昔日的勤苦勞役，變得喜好華美奢豪，史上頗有明徵。於是以娛樂耳目為主，必然促進了唱曲做劇”，“雜劇因為適應了上流社會的嗜好而盛行”<sup>44)</sup>。其將元曲的興盛歸為“入主中原的上層社會”的“嗜好”，這與“以曲取士”說在本質上並無二致，甚至可看做是對前者的“補充”。

與以上相對，狩野卻對這一問題更加留意。其在1911年發表的《元曲的由來與白仁甫的〈梧桐雨〉》中，對明清人的上述說法提出了很大質疑，主要集中在以下四點，

- 一．元以填詞取士之制，在《元史·選舉志》及《元典章》等史書上均沒有記載；
- 二．元曲作家中不僅極少有應科舉做官者，相反，“無名氏”、“娼夫”之作非常多；
- 三．吳梅村謂士大夫排演雜劇、效仿優伶，乃為無稽之談，是為誤讀了《元曲選》相關內容；
- 四．有些雜劇第三、四折反比第一、二折精彩，說雜劇作於試場，第四折筆力不濟、成強弩之末非常牽強。

可見，狩野擺出確鑿之證據，證明“以曲取士”乃為妄說，相較以前兩者為例的其他研究者之態度，甚為高明，確實有“pioneer”的色彩。

那麼，狩野自身對此有何見解？總結起來有如下兩方面：

其一、元朝不尊重中國傳統古典學術，更不尊重儒者，所以支那的經學文章在元代很不發達。支那學問的衰微意味著古典勢力的喪失，同時也是俗文學興起的一個原因。換言之，從來古典之外並無文學，因為古典衰落，所以俗文學抬頭，雜劇、小說等興起；

其二、元人滅金平定江南后，社會上出現了不願與元人合作的文人，這其中有奇特孤僻之人，

40) 臧晉叔《元曲選·序》《元曲選序》有兩篇，一篇撰于萬曆四十三（1615）年；一篇撰于萬曆四十四（1616）年，此文出自第一篇。在第二篇中，臧晉叔更將“以曲取士”分為十二科，言“元以曲取士，設有二科……故稱曲上乘首曰當行。不然，元何必以十二科限天下士，而天下士亦何必各占一科以應之？”。

41) 例如清代梁廷柟（1796-1861）就針對沈說提出“考之《元史·選舉志》，故無明文，或謂傳聞之誤”，《曲話》（卷四）。

42) 吳梅村《北詞廣正譜·序》。

43) 幸田露伴「元時代の雜劇」『太陽』第1号，1895年，P.105。

44) 久保得二『支那文學史』，早稻田大學出版部藏版，1910年，P.232-233。

不屑于做尋常詩人、文人，放其才氣於狂言綺語方面。此等作家將跌宕之才情訴諸楮墨，今日所倡漢文、唐詩、宋詞、元曲者，乃此等作家薄倖之境遇為支那文學史添一段光彩也<sup>45)</sup>。

由此可見，狩野將原因歸結為古典勢力的喪失與朝代更迭之際文人的遭遇與心境，平心而論，這種觀點實在經不起推敲。元曲雜劇的興起有其社會發展需要，且有賴于話文的發達，怎可假借古典學之衰落？朝代更迭自古都有，為何元曲沒有早早誕生？若說其“先鋒（pioneer）之功，乃在提出質疑、即“破”之一方面，至於其“立”的一面，實在有待商榷。

此又得聯繫到被狩野的後輩以及先行研究者反復“表彰”的狩野對“劉知遠諸宮調”的發現。的確，單就“發現”這一材料來說，狩野確實是第一人、可稱得上“先鋒”。但是，正如筆者已在先行研究回顧中說明的那樣，狩野始終都沒有得到——這一材料乃為“諸宮調”——這一結論。“諸宮調”這一曲藝形式盛於宋金時代，但是其很快就消失了。後世徒知其名，不知其形。於是面對董解元的《西廂記》，連元末的陶宗儀在《輟耕錄》卷二十七中所雲：“金章宗時，董解元所編《西廂記》，世代未遠，尚罕有人能解之者，況今雜劇中曲詞之冗乎？”<sup>46)</sup>明清兩代，學人更不知其為何物，於是對董解元《西廂記》的稱呼紛紜雜亂，有叫“彈詞”、“線索”、“北曲”、“傳奇”等等，直到20世紀王國維出。王氏在1908年成書的《曲錄》中仍將《董西廂》與《天寶遺事》并歸于“傳奇部”，但之後通過詳密嚴實的考證，在1912年出版的《宋元戲曲考》中，確定《董西廂》就是“諸宮調”作品。於是這一學術公案在王國維手裡才得以解決，失去的“諸宮調”才被找了回來。在這一點上，王國維的功勞怎麼說也不過分。可是，問題是，翻看狩野1916年所做《支那戲曲史》講義，在很多地方其都點明了是參閱了王說，卻偏偏在這一關鍵問題上滑過去了！其雖然專辟一章介紹了董解元的《西廂記》，但既沒有引王氏之說，更沒有對其進行討論，自始至終以“弦索”稱之。殊不知弦索乃是明朝人在不辨體例的情況下所任意起的名字，何況其自己讀過的王國維《宋元戲曲考》中已經辨明真身！這說明什麼？說明狩野對“諸宮調”這一中國戲曲史上的關鍵概念完全不了解！否則怎可能在其1912年——王國維考證出“諸宮調”那一年——發現，直到1932年才由青木正兒參照王國維對《董西廂》的考證判斷出這一“雜劇零本”就是“諸宮調”，其間竟相隔20年！

當然，狩野的發現之功是值得肯定的，前面所說“破”舊說之勞也不應懷疑，在這一點上其尚可稱為“先鋒”。但是他對戲曲問題本身的研究未必如此，這當然與前述其對中國戲劇壓根沒有整體的“史”的關懷不無關係。稱之“先鋒”，可乎？筆者以為，若非要定狩野在中國戲劇“研究”上的位置，乃僅限於“草創”足矣。

## 結 語

筆者已經強調，此文並不是要責怪、或者說“解構”狩野的中國戲曲研究，況且狩野自己也

45) 狩野直喜「元曲の由来と白仁甫の梧桐雨」『支那學文叢』，みすず書房，1973, P. 245。

46) 陶宗儀《輟耕錄》。

說的非常清楚：“我的研究也是近期才開始的，隨查隨講，雖然疏漏之處、謬誤之處甚多，這也是沒辦法的事情。我先拋磚引玉，諸位若有意繼續研究，從前沒有弄清的地方可能會越來越明朗”。<sup>47)</sup>但是，其後輩給他加上炫耀的“鼻祖”、“先鋒”之光，再後面的學者又不加分辨接踵作注，卻忽略了關鍵問題，這對於我們客觀地、歷史性地評價狩野的中國戲曲研究來說，實在造成了不小的障礙。

本文所做工作乃是盡量“去偽存真”，將狩野的研究重新放回歷史場域加以考量。與狩野自身的中國小說相比，平心而論，其在中國俗文學研究的另一翼——戲曲研究方面，較其對小說的認識、小說問題的研究，差距盡顯。可以說，狩野對戲劇沒有一整體觀念、缺乏全局意識，只專注於構成戲劇的各個要素，又誇大其中“曲唱”的分量，忽略對於其本質結構與本質屬性的把握，致使其中國戲劇史中沒有戲劇；又因其缺乏綜合的歷史性意識，致使其在具體的戲曲研究關鍵問題上也流於粗疏乃至蒼白。這與其自己所標榜的“考據學”、與後來者為他的研究貼上的所謂“實證性”、“考據性”、“實事求是”的不負責任的標籤——相距甚遠。但是，其對漢文直讀的提倡，從整個日本近代學術發展歷史上來說，確實值得一筆濃墨。

---

47) 前掲20『支那小説戲曲史』, P.170。