

古代戏曲研究的检讨与展望

○陈 多

编者按 陈多先生是我国著名戏剧家、戏剧史学家、戏剧教育家，现为上海戏剧学院戏剧文学专业教授，上海戏曲学会会长。先生学风扎实，精于古代文献，勤于思考，不肯从人成说，提出了“远古戏剧说”和“先秦戏剧说”等著名观点。著有《剧史新说》《王骥德曲律》《中国历代剧论选注》《李笠翁曲话》《现代戏剧家熊佛西》等学术著作，参与主编《中国曲学大辞典》《中国京剧》等大型工具书。五十余年来致力于戏剧教育事业，桃李满天，培养了叶长海教授等有影响的戏剧俊才。

此论文是陈先生首次向我刊赐稿，先生不以地边刊小为意，我们为先生宽阔的学术胸怀以及他对本刊的支持致以崇高的敬礼！

· 自二十世纪初开启了现代意义上的对古代戏曲研究，已经走过了近一个世纪。在此进入新世纪之始，对国内过去的研究工作做一鸟瞰式地回顾检讨，并从而思索、展望一下它在今后可能有的走向，当是有一定意义的吧。

“过去”乃是历史陈迹，照道理讲应当是只能回顾它、力求“还历史以本来面目”；却无法去“创造”它。但是，不论你承认与否，回顾也罢、检讨也罢，执行人的主观意识必然要在其中发挥影响，所以其成果不可能是真正的、纯客观的“历史本来面目”，而带有程度不等的“创造”意味。所以我愿意坦率承认，下面的回顾检讨只能是我所认为的“历史面目”。优点在于它可能具有较鲜明的倾向性，缺点则是由于主观性太强而与“本来面目”距离颇大。得失参半，有得有失，这也就是无可奈何的事了；至盼能得到批评教正。

—

国内二十世纪的古代戏曲研究已经走过的路程，大体可以分为三个阶段。第一个阶段约为自世纪初至世纪上半叶。

二十世纪的古代戏曲研究是王国维先生开启的，他前无古人的为古代戏曲研究奠定了现代意义上的学术建构、体系，并在海内外这一研究领域产生了决定性的指导作用。王先生为中国戏曲史研究做出的贡献，迄今无人可与之比肩。

王先生所奠立的戏曲史学术体系的根本之点，简言之在于是由“凡一代有一代之文学，……宋之词、元之曲，皆所谓一代之文学”角度出发，来肯定元曲之价值，亦即是将“元曲”或“戏曲”做为文学分支之一的“曲学”来研究的。而对于做为“艺术”之一门类的“戏剧”最根本的表演因素，则并不十分重视。因而虽在他的著述中也包括有一些涉及演艺、角色及戏曲音乐的考源之作，但实质上也仍是围绕着“曲学”这一核心而连带及之的。

由于传统视戏曲为末技的观点在当时仍有较大影响，甚至就是在古典文学史家和大学中文系里，虽然在王先生等人的学术见解和时代思潮推动下，逐步承认了戏曲的文学价值，但有不少人仍然认为诗经、楚词、汉赋、唐诗、宋词等才是古典文学

的主要成就和研究的主要内容，而“为时既近，托体稍卑”的戏曲和白话小说的价值终难以和诗经等相提并论；研究它的人也就是“托体稍卑”而难登大雅之堂了（即使在当前，这种观点也仍有其一定市场）。因而继王先生之后致力于古代戏曲研究的人并不是太多，其中较为知名的有吴梅、郑振铎、钱南扬、冯沅君、赵景深、卢前、王芷章等前辈。

上述继起诸先生分别在评骘作品、考证源流、挖掘资料、整理文献，撰著剧史、开拓南戏研究等领域，做出了具有开创性的贡献。而就其总体言，可以说他们基本是沿着传统的文史学家治学轨矩和王先生指引的道路继续前进的。其中唯郑振铎先生强调“俗文学”的价值，从此角度研究戏曲，较有自己的特色。此外能由史著方面越出此藩篱而别树一帜的有周贻白氏一九三六年出版的《中国戏剧史略》、《中国剧场史》和徐慕云一九三八年出版的《中国戏剧史》，在下面还要讲到它们。

第二阶段约为自中华人民共和国建国至七十年代后期宣布“文化大革命”结束。其主要情况可以归纳为几个方面。

(一) 随着建国后高等教育有所发展和高等院校古典戏曲教学比重的增加，以及新建的各级戏曲行政领导机构和研究机构中都吸纳、组织了一批古代戏曲研究人员，乃使得队伍大增，力量加强。同时，由于其中供职于戏曲行政领导和研究机构的研究人员，其工作性质是专业的戏曲工作者而不是文学工作者，他们的工作和戏曲演出实践有着密切接触和了解；而单纯将古代戏曲做为文学的一部分来看待、研究的做法，和实际工作需要有所脱节。这就使得他们必然逐渐自觉或不自觉的要冲出单纯由文学角度研究戏曲的樊篱。

(二) 在五十年代中期以前，国家经济情况逐步好转，人心乐业，学术空气也较为宽松，因而和前此相较而言，古代戏曲研究有所发展。不仅发表了一些研究论文，并展开了若干争鸣讨论，其中规模较大的如由中国戏剧家协会于一九五六年发起的古典剧本《琵琶记》讨论，有北京、上海、广东等地的逾百人参加，在近一个月的时间内热烈地进行了争鸣，其盛况可称空前绝后。又如 1957 年上半年展开的关于我国戏剧起源问题的讨

论，虽然格于政治形势，有仓促鸣金结束之感，但它的参与者是周贻白、任二北、黄芝岗等资深前辈，并且能坦率陈词，反复争论，所以仍旧给人们留下了深刻的印象。

这一时期的研究队伍，仍是以在上半世纪已经成熟了的老、中年专家为主，新鲜血液尚处于成长阶段。但这时大家的主要精力都放在学习使用以阶级斗争、劳动创造世界等观点解释、研究戏曲史的新思维、新方法上，而又尚未能真正掌握；所以当以之来进行分析问题时，难免有运用不能自如，生涩牵强，生搬硬套或犹豫踌躇等现象。（如周贻白先生始则是于一九五七年将一九五三年出版的《中国戏剧史》逐字逐句修改后，改名为《中国戏剧史长编》，以示其中“观点未明，论断容有舛误”而仅可视为资料书。俟后又于1958年将已经完成的新著《中国戏曲史发展史纲要》毁稿，改以“在中国戏剧发展过程中民间与宫廷两条道路的斗争……作为阐述中国戏曲发展的主线”重写。而重写本虽于一九六一年春即已完稿，但迟至1979年才做为遗著出版。）

这一时期发表且被视为较有价值的戏曲史论研究成果，大体已收入一九五七年、一九五九年出版，共收论文八十二篇的《元明清戏曲研究论文集》初、二集。其范围基本是剧作及作家研究。从这两本文集可以大抵觇知这一时期的研究方向、方法及收获。其实发展至七十年代的将沈（璟）、汤（显祖）之争视为“儒法斗争”的一部分，称《李笠翁曲话》为“儒家反动戏剧理论的一个代表作”等极端思想，可说在此时已见端倪或已初步奠定基础。

而将这一思想再向前探源的话，则甚至可以追溯到世纪初和“五四”时期。如世纪初的资产阶级民主派、改良派、维新派等各种政治力量，虽出于各自的政治需要而一反视戏曲为“贱业”、“末技”的传统偏见，将戏曲抬高到不应有的重要地位，如称“讲治地方，必自风俗始；讲治风俗，必自戏剧、弹词始”；然而当把眼光放到注视现实时，则又称“事之有害于地方也，莫如戏曲”（佚名《论戏剧弹词之有关地方自治》，发表于1906年）。但他们对腐朽没落的清王朝政治现实的批判和以为“事之有害于地方也，莫如戏曲”两种思想一经对接，就又相反相成地引出他们对传统戏曲的全面否定，断言“中国小说之范围，大都不出语怪、诲淫、诲盗三项之外；故所演戏曲亦不出此三项”（定一《小说丛话》，发表于1903年）。举凡“吾中国人状元宰相之思想”、“佳人才子之思想”、“江湖盗贼之思想”、“妖巫狐鬼之思想”，皆“何自来乎”？“曰：惟小说之故”（梁启超《论小说与群治之关系》，发表于1902年。引者：以上两文所言之“小说”均兼括戏曲在内）。

及至“五四”新文化运动时期，高举的是“反对旧道德提倡新道德、反对旧文学提倡新文学”的“文化革命”大旗；对古代戏曲的诋毁、攻击，自会不遗余力。如傅斯年称“中国政治，自从秦政到了现在，直可缩短成一天看”；而其中“不堪的东西的写照，就是中国的戏剧”（傅斯年：《再论戏剧之改良》，见《新青年》一九一八年第五卷第四号）。又如周作人也宣称“敢说：中国旧戏没有存在的价值，……约略计算，内中有害分子，可分作下列四类：淫、杀、皇帝、鬼神。……是根本的野蛮思想，也就是野蛮戏的根本精神”（周作人《论中国旧戏之应废》，见《新青年》一九一八年第五卷第五号）。

在进行了这样的追溯之后，会发现这里有着一个值得思考的现象：由历史上维护三纲五常的封建卫道士，到世纪初的资产阶级民主、改良、维新各派，“五四”时期的新文化战士，到五十年代直至“文化大革命”的“无产阶级革命派”，历史阶段迥不相同；

发表上述种种见解的作者的政治观点和追求的政治目标也自各不相同，并似可说是立于截然相反的地位。但遗憾的是，在对传统戏曲思想内容的歧视、诋斥上，却又有其同声相应、同气相求，趋向一致之处；并且诋毁的程度更呈后来居上之势。在实践上，则由“五四”时期倡言对传统戏曲必须“全数扫除、尽情推翻”，愈演愈烈而成为在全国范围实现全面禁演传统戏曲，“八亿人看八个戏”。这一切显然都有其思想上的渊源关系。那么这四者如此殊途同归的交切点何在呢？是否既在于他们所见的都不是做为“艺术”的“戏曲”，而单纯把戏曲当作推行自己政治目的的工具，强调为“当前政治服务”，并且把它们捆绑在一起的程度越来越紧？

（三）相对与对剧作家及剧作的分析、评价而言，资料的搜集整理考订等基础工作，和阶级斗争、劳动创造世界等观点的运用关系略为疏远一些，再加上客观上有着某些有利于这方面工作开展的条件（如可以运用组织发挥集体力量、资料交流的渠道较为畅通等等），所以在此时期这一方面取得了较大的成果。就规模较大的工程而言，如由郑振铎等先生主持编辑，发动公、私藏书家尽出囊中秘本的《古本戏曲丛刊》，在一九四五至一九六四年期间即连续影印出第一至第四集及第九集（俟后于一九八四年又续出有第五集），其底本有许多是罕为人知见的孤本，对古典戏曲的保存和研究有重要价值。如由中国戏曲研究院组织集体力量选编的《中国古典戏曲论著集成》，收自唐迄清戏曲论著四十八种，详加校勘和标点断句；在收书数量和编校质量上都远远超过前此的几种《曲苑》等同类著作。

这当中还特别值得专门提一下的是此时期在政府文化部门的主持下，各省有计划、有组织地大力进行了各剧种传统剧目的挖掘、纪录、整理工作。据统计，在一九五七年四月之前，全国已纪录了一万四千六百三十二个剧本；此后这工作也还时断时续地进行。这些原始纪录资料虽然在“大革文化命”中损失殆尽；但所幸在此前有些省份曾将纪录整理出的部分剧本以《传统剧目汇编》一类的名义编印为内部资料出版，得以保存下来；据云总数达到六百七十一册，刊出传统剧本四千七百八十种。如若由“文学”的角度来看，这些多是出于老艺人口述而纪录下来的剧本，水平是不高的，难与文人写作的杂剧、传奇并称；如由“文献”的角度来看，多是出于老艺人口述，难为实据。但如若从演剧史的角度看，它们却都是“场上之作”，是比较真实地反映了该剧种历史上演出实际情况的极宝贵的资料，很值得下大力气去研究。可惜的是由于它当年即是做为内部资料流传，于今更存世无多，所以似还未为多数中青年的戏剧史家所注意，因而在这里郑重介绍一下。

这方面的个人专著，也颇有成就。史著如任二北先生的《唐戏弄》，以八、九十万字的篇幅专门研究唐代戏曲，对唐代戏曲情况言人所未言的做了许多开创性地、有益地探索。老一代专家将其深厚修养发于资料整理的著作则如王利器先生的《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，搜集自“中央、地方法令”至“家训”、“乡约”等有关史料达五百条；隋树森编校断句的《元曲选外编》，将迄今得见而为《元曲选》所未收的元杂剧整本著作囊括无遗。再如傅惜华先生的《中国古典戏曲总录》，全书计划分八编著录宋、金、元、明、清五代杂剧、戏文、院本、传奇等古典剧本及《中国古典戏曲研究书目》，于一九五七至一九五九年间先后出版了其中的《元代杂剧全目》、《明代杂剧全目》、《明代传奇全目》三编；《清

代杂剧全目》—九六一年付排印、于二十年后的一九八一年出版。其余四编则问世无期矣！

在这时期成长起来的青年古典戏曲研究者的著述，也不乏可以传世之作。如胡忌的《宋金杂剧考》，以宋金杂剧院本为研讨对象，对它们的含义、渊源发展、角色名称、内容体制及扮演情况等，逐项进行了专门细致的探讨，为前所未有的。再如徐朔方的《汤显祖年谱》、袁世硕的《孔尚任年谱》，也都足见其功力。

(四)在五十年代起始前后，出版有两部中国戏曲通史著作，当时虽然没有得到应有的重视，甚或遭到若干误解；但随着历史的拣选，人们越来越发现它们所具有的划时代意义，值得特别提出来一谈。

这两部通史即是一九四九年出版的董每戡先生的《中国戏剧简史》和一九五三年出版的周贻白先生的《中国戏剧史》。与此时多数传统文士型的戏曲史家相比，他们有着不同的学术经历、知识蕴涵过程，而这也都对这两部书的特色起有决定性的作用，所以需要先简单介绍一下他们的学术经历。

董每戡（一九〇八—一九八〇年），浙江温州人，一九二六年毕业于上海大学，一九二八年赴东京日本大学文学院研习戏剧。归国后长期在专业团体从事话剧编导工作，著有剧作多种。一九四三年起应聘至东北大学等校任教，乃致力于戏剧史和戏剧理论的研究工作。他学通中外，在发表《中国戏剧简史》的同年，还出版有《西洋戏剧简史》。

周贻白（一九〇〇—一九七七年），湖南长沙人。早年曾搭戏曲班社学艺和流浪江湖，做过湘剧、京剧、文明新戏、马戏演员；以刻苦自学，博览文史典籍和国外各种文艺、戏剧论著而自学成才，并参加“南国社”、中国旅行剧团、金星影业公司等单位任编剧，著有话剧、京剧、电影剧作多种。约自三十年代中期起把主要精力集中于古代戏剧史的研究，并于一九三六年出版《中国戏剧史略》及《中国剧场史》二书，一九四五年又出有《中国戏剧小史》一书。代表他五十岁前戏曲史研究成果的结穴之作则为《中国戏剧史》，于一九三七年起开始属稿，屡经修订，至四十年代末始克成书。

他们这些较特殊的学术经历与知识蕴涵过程意义何在呢？学通中外，吸收话剧、电影理论影响，当然是一方面。但我以为更重要之处还不是这些，而在于他们都曾经是职业的“戏子”，有着丰富的戏剧演出经验，深知“优人搬弄之三昧”，从而形成了职业“戏子”的艺术情结——包括由此出发而铸塑的对戏曲的理解、趣味、追求。（此前如吴梅、王季烈等也是精于昆曲度曲的，但他们只是以文士曲友的身份在进行自娱活动，与职业“戏子”的艺术情结出入甚大，不可同日而语）。这一特点和他们的深厚学识结合在一起，便要在古代戏曲研究中“开生面”了。

在这两部著述之前，许之衡曾于民国初叶著有《戏曲史》一书，虽嫌简略，但也可算是戏曲通史的开山之作。俟后在一九三七年徐慕云氏著有《中国戏剧史》，其治史方向已与王国维以来的学者明显不同，如其卷一论述自周秦至民国之戏剧史部分名之曰“古今优伶剧曲史”，由此即可看出他着重于以优伶表演为戏剧主体的认识。然这一部分多只为习见资料之罗列。至于此下的“各地、各类剧曲史”、“戏剧之组合”等卷，虽亦系开创之作，然一般仅为就见闻所及记录整理，难称史著。所以它“虽能密切注意舞台演出实践，一改王国维重考据、重文辞的偏颇，惜于戏剧的盛衰、戏剧发展的规律，缺乏通史性的探讨与总结。……这虽

与时代有关，也与作者的史识有关”（躲斋：《〈中国戏曲史〉导读》，载于上海古籍出版社《蓬莱阁丛书》徐著《中国戏曲史》）。因之影响不大。

我们说董、周二书是“开生面”之作，那么，它们的新变革何在呢？关键在于他们对“戏剧”的认识：他们的“戏剧观”和王国维以来的一派学者明确地有着差异。

如董先生即旗帜鲜明地提出自己的“戏剧观”和“戏剧史观”。“关于剧史的看法，这问题相当重大，在此不能不说说明我的看法”：研究剧史的人有“剧史家”与“词曲家”之别；“过去一班谈中国戏剧史的人，几乎把戏剧史和词曲史缠在一起了，他们重视的是曲词，即贤明如王（国维）氏，也间或不免，所以他独看重元剧。我以为谈剧史的人，似不该这样偏，元代剧史在文学上说，确是空前绝后，无可讳言；但在演剧上说，未必为元人所独擅，总不能抹煞前平元或后平元各期的成就”。“何况我们所谈的是戏剧？戏剧本来就具备着两重性，它既具有文学性（Dramatic），更具有演剧性（Theatrical），不能独夸这一面而抹煞那一面的。评价戏剧应两面兼重，万一不可能，不得不舍弃一方时，在剧史家与其重视其文学性，不如重视其演剧性，这是戏剧家的本分，也就是剧史家与词曲家不相同的一点。”为了具体说明剧史家与词曲家之不同，我们可以举出一种习见的说法为例：“传奇创作应该主要为舞台演出服务，但它又是戏剧文学，同样应该满足阅读的需要。”这一说法看来似是面面俱到，无可挑剔，但和董先生的意见对比，就可以发现它事实上是回避了“万一不可能，不得不舍弃一方时”，譬如恰是不能“满足阅读的需要”时，究竟如何看待这一问题，所以它不过是“词曲家”圆通些的说法而已。

周先生的观点也基本与此相同，他在《中国戏剧史》的“自序”中即反复申明全书立意的根本点在于：“盖戏剧本为上演而设，非秦之场上不为功，不比其他文体，仅供案头欣赏而已足”。而“往昔论剧者，审音校律，辨章析句，所论几皆为曲而非剧。实则曲为文体之一，因其应用于作剧，乃名戏曲。中国之有戏剧，固远在未有曲体之前。若仅言南北曲，实不能包举全体，亦犹单论剧本，不足以概括整个戏剧也。……设徒根据剧本以辨源流，终属偏颇”。因而就戏剧史的研究而言，“戏剧最主要的目的既为登场扮演，其间的衍变，应当比无论那方面都要来得重要”；“舞台上的事物，是整个戏剧的外形，戏剧既为表演而设，则舞台部分实比声调文词更为重要，更可看出戏剧的史的演进”。

既然董、周二位在“戏剧是什么”这一“戏剧观”根本问题上与王国维先生及其后继者观念不同。循此而下，就很自然的在许多具体问题上都要与传统的戏剧史分道扬镳了。其基本点是他们都把“戏剧史”和“词曲史”视为二途，对于“戏剧文学”则把它由“戏剧史”研究的主要内容变易为把它放在做为“戏剧”构成部件之一的适当位置来考察；而确认“场上重于案头”，把“演剧性”或曰“扮演情形”做为在戏剧演进史中“比无论那方面都要来得重要”的内容。

因此他们在若干涉及这一基本观点的具体问题上，见解就时常互相接近（也有所见不全同之处），仅略举数端，以见一斑。

就研究途径的开辟而言，将声腔的内在联系做为研究戏曲渊源、流变、发展规律的重要线索，现在已成为共识；但它的创始者即是董、周二位：一九四九年的董《史》首先提出昆腔以外的花部声腔“可分为三系统”，即弋腔、汉调、秦腔三系统；然所述少嫌简略而未及展开。周氏则于一九五一年发表著名的《中国戏曲声

腔的三大源流》专文，详论戏曲声腔可分为昆曲、弋阳（一名高腔、又作京腔）、梆子腔三大源流。他们的观点虽略有出入，在以后的讨论中，人们也提出了许多不同见解；而这一道路正是由于他们将演出作为研究中心而开创出来的。

另如就对戏曲史上重要历史现象的评估而言，则他们对迄今许多戏剧史家仍习称为古代戏曲创作中“丰收的世纪”的明代万历剧坛，都提出了与众不同的别解。董《史》将自万历至清道光三百余年间“这一时期划为衰落期，……作曲者已走上错误的路线”。而对一些文人照例要视之为“雅声衰，俗乐兴，不胜感慨”的道咸以降，昆曲衰而楚歌、秦声盛，则称“依我们看，倒是真正的戏剧艺术幸脱厄运。……这一期要说它回复到戏剧之为戏剧的立场上来。”

周氏的见解也与此出奇的相似，他说“从‘荆刘拜杀’到《香囊记》这一阶段，实为南戏变为传奇在文词形成两种不同的气质的过渡时期”，“把这一阶段过去以后，整个的戏剧便成为一种畸形发展”。

“走上错误的路线”、“畸形发展”，实际上是同意语，并且分量都很重。何以会如此不谋而合呢。原因正在于他们有着共同的，“戏剧观”，都以“戏剧家的本分”而拒绝采用“词曲家”的评论标准，坚持戏剧应以“演剧性”为第一位，“是应当向舞台上扮演的东西”的表演的原旨。

由戏剧应是“舞台上的东西”出发，对许多具体作家作品的评价自然也要和传统见解颇有出入。且只举一例。对于传统戏曲史家相当鄙视的李渔，他们又是所见略同的有着一番具有开创性的见地。周《史》在引述了杨恩寿、李调元等对李笠翁“各肆雌黄”的讥评之后，一言以蔽之的概括为“这都是离开舞台地位在说话”。继而正面指出说：“实则李渔之长，有非他人所能及，词句虽朴陋无华，适足显其语出本色，而曲绘人情之处，亦唯元剧足以当之。”而尤为特出之处，还在于说道：设于李渔一概以鄙俗目之，“则中国戏剧终于非舞台上的东西了”。而董氏著作中对万历以来的传奇作者，只将汤显祖、李渔、孔尚任三人写入史册。而对李渔的评价则为：“后期的作家中，好的便数李渔，然而这个人被过去一般人看得很轻，我们看法则相反，认为他是第一位懂得戏剧有两重性的人。……就说剧曲吧，也颇新鲜，例如十种曲中的《风筝误》，便是西洋的错误喜剧，和莎翁的《错误姻缘》近似。”

董、周二位在出版了上述史著之后，经历不尽相同。周先生一直在中央戏剧学院任教授，从事戏剧史的教学和研究工作，虽然他的学术观点屡受冲击，以致将《中国戏剧史》改成仅可视为资料书的《中国戏剧史长编》，又于一九五八年将已经完成的新著《中国戏曲发展史纲要》毁稿重写，但还是陆续向社会提供了《中国戏剧史讲座》、《中国戏曲论集》等研究成果，显示了他学术思想、成果的发展。相对之下，董先生就没有这样幸运了。他在接续出版了《说剧》和《琵琶记简说》两部论剧著作之后，自一九五七年起的二十多年间被剥夺了就业和发表文字的权力。虽然在极艰苦的环境下仍然坚持进行戏剧史的研究和写作（据董先生哲嗣董苗撰文称：由于生活的极度贫困，先生“写作用的稿子五花八门：亲友来信的空白部分、香烟盒、工厂里废弃的包装材料纸、生产纪录纸等，父亲总是耐心地把它们粘在一起，然后在这些长短、质地、厚薄都不一样的‘百衲纸’上，倾注他的心血。”一九九九年出版的《董每戡文集》刊有这类“百衲纸”手稿的书影，阅之令人心颤。）然而就是在这样的情况下，董先生竟以惊人

的毅力写出了《中国戏剧发展史》（约六十万字）以及《笠翁曲话论释》、《明清传奇选论》等，共一百二十万字。无可奈何的是它们竟于一九六六年秋突然遭劫被毁，董先生有诗记之曰：“一箱论稿十箱书，珍护何曾饱蠹鱼？病手推成文百万，无端野火付焚如。”我们终于没有可能读到董先生的这些心血结晶了，这应当是戏剧史研究上无法弥补的遗憾。

第三阶段为自七十年代后期至世纪末

随着“四人帮”被粉碎、“文化大革命”宣布结束和拨乱反正、改革开放政策的逐步推行，我国文化、思想生活方面都出现了复苏的局面，古代戏曲研究自然也不例外。

这一时期戏曲史研究创新成果的取得、植根于基本条件的改变，它主要表现在“大气候”和“小环境”两个方面：

首先是“大气候”的优化：学术环境日益宽松，学术研究有所开展，并在研究中可以自由发表个人的学术见解和进行争鸣。随之是和国外学术界也有了交流，在一段时期中，以青年学者为主的学习、运用国外文艺研究新方法、新理念来探讨古代戏曲，蔚然成风，大大开阔了人们的眼界，激发了人们思想的活力。

“小环境”的不同则一是五十年代处于成长期的青年古典戏曲研究者到这时一般已是不惑、知命之年，在十载停滞时期他们并未完全荒疏专业，所以此时正是学识修养趋于成熟而精力足可从事创造性研究的时期，壮心未已，大多奋力拼搏。同时，他们一般都或多或少地受到自五十年代以来董、周等先生为代表的戏剧思想的影响，此时已达于消化使用的阶段。二是八、九十年代除一般文科大学外，戏曲研究机构和戏曲院校也参与成批培养了数字空前的专攻古代戏曲的硕士、博士，壮大了学术队伍。这当中由于“文化大革命”期间大学停止招生，将一大批有志好学之士储存在社会上，为七十年代末开始招收研究生提供了优中选优的机会，所以尤其是一批八十年代前期的硕士生，大多成绩优异，成长迅速，很快成为所攻读专业中新生中坚骨干力量。同时，由于以上一些原因，也使得就人数比例而言，此时戏曲研究队伍中“剧史家”而非“词曲家”的倾向也日益明显。

随着这些基本条件的改变而在这一时期出现的古代戏曲研究新景观大体有以下几方面：

一是在政府有关机构的组织下，完成了一些以个人力量不太可能取得的研究成果。其中最突出的当首推内容全新的《中国戏曲志》的撰写，它以“系统地纪录、整理各地区、各民族的戏曲资料”和“为今后保留一份比较完善的戏曲文献”为编写目的，在统一的体例要求下，依省级行政区分卷，由当地文化主管部门主持编修。内容统一包括该地区戏曲历史综述、志略、传记及有关图表四大部类。其中的“志略”部分为全书重点，含剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构（科班、演出班社、票房以至戏装戏具作坊厂店等）、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。全书已出齐，参与编撰的人员逾万，字数当有三、四千万左右。在这一工作推动下，一些省市还依照与之大体相同的体例分别编辑出版了各地、州、市的戏曲志和剧种志，如《湖南地方剧种志丛书》、《中国戏曲志云南卷丛书》、《杭州市戏曲志》等。另一部大型丛书是组织各地戏曲研究机构或学者专家分别撰写的《中国戏曲剧种史丛书》，陆续出版的已有马少波等主编的《中国京剧史》、胡忌等著的《昆剧发展史》、顾峰等主编的《滇剧史》、李子敏著的《瓯剧史》、纪根娘著的《柳子戏简史》等多种。此外还有着诸如也是以行政区分卷的《中国戏曲音乐集成》

等。正所谓：“修志是太平盛事，修戏曲志更是破天荒的盛事”，这些前所未有的篇帙浩繁的史、志的修撰，它的史料价值是难以估量的。

这一时期学者个人发表的研究成果，也远较前三十年为多，甚至较前八十年的总和也不会少，就不例举了。

我们所以花费了一些笔墨来介绍《中国戏曲志》的体例及内容，是为了说明这部巨著的编写还带来了两个重要的后果：

一是如前面介绍所说明，这些史、志的内容，都是立足于戏曲搬演的；其中和“文学”关系最密切的当是“志略”中的“剧目”部分，但所纪录的绝大多数传统“剧目”没有文字传本，按照“词曲家”的传统治学方法是很难对它们进行研究的。同时，全书的原始材料多数都要通过向老演员等实地调查或田野考察才能取得。这样以来，它的编撰又大大地推动了其编撰人员走向实际、从而转向如周贻白先生所说的：对戏剧而言，“场上重于案头”，把“演剧性”或曰“扮演情形”做为在戏剧演进史中“比无论那方面都要来得重要”的“剧史家”的观点。

二是由于自五十年代以来董、周等先生为代表的戏剧思想和人才的酝酿蓄积、对国外戏剧研究的参考借鉴，尤其是为编写戏曲志、剧种志而进行的深入调查研究等，都很自然地促使古代戏曲的研究领域有了很大的扩展，一大批新兴的分支学科迅速成长起来，并分别出有专著。如傩戏学（这是一个不太准确的命名，实质大体上是泛指自古傩以来的一切祭祀性戏剧活动，包括地戏、关索戏、撮太吉等、甚至连目连戏等也可以归于其中，已出版专著或论文集多种），戏曲文物学（如刘念兹的《戏曲文物丛考》、黄竹三的《宋金元戏曲文物图论》，优伶史（如谭帆的《优伶史》、孙崇涛等的《戏曲优伶史》），演出史（如陆萼庭的《昆剧演出史稿》），声腔史（如《高腔学术讨论文集》、《古腔新论——青阳腔学术研讨会论文集》，戏班史（如张发颖的《中国戏班史》），南戏（戏文）学（如钱南扬的《戏文概论》、刘念兹的《南戏新证》），导演学（如高宇的《古典戏曲导演学论集》），戏曲观众学（如赵山林的《中国戏曲观众学》），戏曲语词学（如顾学颉等的《元曲释词》、方龄贵的《元明戏曲中的蒙古语》），剧场史（如李畅的《清代以来的北京剧场》、廖奔的《中国古代剧场史》），戏曲美学史（如吴毓华的《古代戏曲美学史》）和戏剧学史（如叶长海的《中国戏剧学史稿》）等。更可喜的是这些专著主要是由在这一时期培养出来的中青年学者来写作的。

那怕只是“顾名思义”也不难看出，这些新的研究领域大多是和传统以戏曲文本为核心的“词曲家”戏曲研究距离甚远，而属于以演出为核心的戏剧艺术的范畴。并且它还必然要引起研究方法的改变。由戏剧文学、作家作品入手研究，在这里是“此路不通”的。不仅象戏曲文物学、观众学等是如此，人们还体会到就连对元曲同龄或更早的南戏的研究亦复如此。我们看刘念兹的《南戏新证》，朱展华等编的《南戏遗响》等就会发现，当它们结合梨园戏、莆仙戏等演出的南戏剧目（多仅凭口述本而根本没有“文字剧本”），而不是仅仅依靠“荆刘拜杀”和《琵琶记》等几个“文字剧本”来研究南戏时，便感到天地非常广阔，大有值得探讨之处了。

这样，就首先在实践上自然而然的和单纯以戏剧文学为主的词曲家方向发生了距离，而向演艺史研究倾斜，并形成一个远较单纯研究文本范围广阔得不得了的活动领域，使众多的研究者都有着开辟新天地、一展身手的机缘。假如说对大多数从事这

领域的研究者来说，他们开始这样做时还不一定完全是自觉地扬弃“词曲家”的研究方向，那么，事物的继续发展就必然会导致由自发向自觉的转换；经过十余载的酝酿，终于逐渐形成了明确的意识，感到有必要在以“词曲史”为代表的传统戏曲史研究之外，另立“场上重于案头”的“剧史家”的“门户”。为“以张其军”和“吸引同好注目”，胡忌更撰有《非主流派戏曲史稿缘起》一文；并出版了在“戏史”研究中以“把‘文体’和‘文学’改成为‘戏剧体’和‘戏剧学’”为主旨的《戏史辨》（不定期陆续出版的论文集，1999年、2001年分别出版第一、二辑）。

二

在对古代戏曲研究工作进行了上述鸟瞰式地回顾检讨以后，可以展望一下它在新世纪中可能有的走向了。但是，二十世纪刚刚起步，既然不存在“特异功能”，因而要预言戏曲史研究在今后一百年中将如何发展，几乎不可能。这里实际上所能够讲的不过是以上述回顾检讨为基础，试行对近期发展趋势做一些思考。并且其中若干意见还可能只是私心的期望、盼望。

首先可以肯定的是，在过去成为戏剧史研究主流的“词曲家”的研究路径必然还会继续下去。即使是其中较极端的，如明确标举以“作家为纲，作品为目”、主于谈词论曲而罕及其他“戏曲史”肯定也还是一门学科。如将虽有剧本传世，但据传说自古迄今从来没人搬演、没人观演过的孟称舜《娇红记》评为“十大古典悲剧”之一的评价方法和尺度，也还会有其生命力。这不仅是由于它有着深厚的蕴积和巨大影响，而且，正如朱谦之先生早在一九三五年即堂堂正正地拿各种可歌唱的曲词为对象写出成“中国音乐文学史”一样，和可以研究“戏曲音乐史”、“戏曲表演史”一样，即是将戏曲文本只当做文学的一分子或当做“戏曲文学史”来研究，岂不也自有其价值。所以应当祝愿它能沿着这一道路继续前进，取得具有突破性的新的成果。

(二)但是，又正如“音乐文学史”绝不等于“音乐史”，而只能是“音乐史”的一部分。即使由最基本的道理来讲，戏曲终究是表演艺术的一个品种，而并不是和诗、散文、小说等并列的文学的一支。并且我以为“演戏演戏，戏的价值依赖于演出来；看戏看戏，戏的生命仰仗于有人看”，总还是颠扑的道理。所以当人们越来越清楚的意识到戏曲并不仅是以“一代之文学”的身份才有资格进入历史的观照，这种“词曲家”的“戏剧史”研究必将逐步丧失其“正统王朝”的地位而“偏安一隅”。并且真正拘守于纯而又纯的以“作家为纲，作品为目”研究范围的，势将逐步减少，而较多的则将是既守“词曲史”研究的规范，又逐步注意到其应有的“戏曲文学史”的特性，向由“场上之三昧”论剧方面倾斜，注意从搬演角度来分析文本；同时兼及演剧艺术。

(三)此消彼长，相反相成，由“戏剧家”立场来研究古代戏曲的人员队伍和研究成果，必将日益壮大，在一个相当时期之后，人们必将普遍改易观念，承认戏曲史应当以此为主要内容。

(四)随着剧史研究范围的扩大、改变，对某些问题的基本看法也将要发生变化。

举例言之，中国戏曲形成于何时，是一个长期争论，众说纷纭的复杂问题。

而正如《中国大百科全书·戏曲的起源与形成》条释文所说：“对戏曲形成时间的争论，是一个对戏曲概念有不同看法的问题。”而所谓对戏曲概念的不同看法，就其最主要的根本点而言，即乃是戏曲观的不同。所以如对当前戏曲形成时间不同意见

做大的分类，则基本只有两家：当由“词曲家”角度来看戏曲，以为戏曲的核心是词曲，那它必需呈现为有像样的文本（还包括应有一定的长度而非“至简”等等），并且以为这种文本总应当多少有些流传下来，于是就必然倾向形成于宋、元说。反之，凡强调由演剧方面来考察的，由于“中国之有戏剧，固远在未有曲体之前”，所以总体是将形成时间提前——尽管究竟提到何时，看法还有巨大差异。

再如就研究方法而言，王国维先生之所以断定“论真正之戏曲，不能不从元杂剧始”的根据之一，即在于“虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也”；然“其本（剧本）则无一存”。人们时常称赞王先生在这里是坚持了“传统朴学的考据方法，以无证不信为原则”。但即如《传统剧目汇编》所刊印的近五千个地方戏剧本，《戏曲志》的多数资料，就其来源而言，说得好听一些是和司马迁一样“网罗天下放失旧闻”而得，讲得通俗些，则不过是采自“道听途说”；如一定要讨确证，是拿不出的。因而强调“无证不信”，则可以认为不宜采用这些难断其真伪的材料。而研究戏曲演出情况的“剧史家”，则从古代民间戏曲演出中所使用的“底本”一般都没有写本而只靠口传心授来留传，其他演出资料更罕有文字记载存留等实际情况出发，就很自然地暂时将“无证不信”的原则搁置一下，而要慎重的辨别和积极地使用这些资料了。

（五）作为戏曲史研究，自然应当争取写出由“戏剧家”立场来撰写的高质量的戏曲通史。但我以为这当是在一、二十年后实现的长远目标，而目前则应属于是“筚路蓝缕，以启山林”的准备时期。

何以如此说呢？明确的以“演剧艺术”角度来研究戏剧史，尚为时不长。而其中不仅如优伶史、声腔史、剧种史、演出史、戏剧发生史等的研究可说还是处于起步阶段，有些学科或已有一、二部专著，但那也只是个人初步探索的小结，仍有待于更多的人投入，互相补充发展。就是过去已积累了较多成果的如作家、作品的研究等，如若易“词曲学”角度为“演艺学”角度，则也需要对逐个作家、作品的研究成果重新进行审核，决定或可大体仍其旧贯，或需另起炉灶加以评定。又如即是对我共知共见的文本来说，《脉望馆抄校本古今杂剧》的“发现”，曾被郑振铎先生称为其“收获不下于‘内阁大库’的打开，不下于安阳甲骨文字的出现，不下于敦煌千佛洞抄本的发现”；它在中国戏剧史上应当是提供了“一个极重要的消息，一个变更了研究的种种传统观念的起点”的宏伟丰富的“宝库”（《跋脉望馆抄校本古今杂剧》，收于郑著《劫中得书记》）。但可能是从“词曲史”的角度来看，会像董其昌跋其中《众神仙庆贺元宵》所说“此种杂剧不堪入目，当效楚人一炬为快”之类的原因吧，研究专著迄今也仅有王季烈的《孤本元明杂剧提要》、冯沅君的《孤本元明杂剧抄本题记》、孙楷第的《也是园古今杂剧考》等数种，既难得称是系统研究这一宝库的探骊之作，也不是在郑先生所说的这一意义上研究它。而如从“演艺史”研究的角度来看，尤其是其中的“教坊编演”等场上之作当然有必要进行认真的研究。此外如前述的以《传统剧目汇编》一类名义保存下来的近五千个地方戏剧本；如行将出版的《清代南府与升平署剧本与档案》（收入《故宫珍本丛刊》），收绝大部分没有和读者见过面的清宫自顺康以来手抄昆弋剧本等一千六百三十四种；通过它“可以很清楚地明了清代三百年民间和宫中戏曲舞台上陆续演过的戏，是一份比较全面的系统的清代戏曲演出史料”（朱家溍《故宫珍本丛刊序》）；如计划出版的《清车王府藏曲

本粹编》（九十年代初曾石印《清蒙古车王府藏曲本》，收戏曲、曲艺作品一千五百八十五种，然仅印发十五套。《粹编》本收入剧曲作品九百六十四种，近全帙的三分之二）。这些剧本的价值当是相当于甚或是可能超过《脉望馆抄校本古今杂剧》。现在它们已由罕能一睹的孤本变成可置于眉睫之前，如不对之进行认真细致地研究，怎能写出高质量的清代以至前的戏曲史呢？

在当前，切实可行的努力方向，似是各据已有条件、基础，分别将精力集中于深入研究优伶史、声腔史、剧种史、演出史、戏曲表演史、导演史、舞台美术史、戏剧发生史、断代史等等戏剧史下属的分支学科。

甚至还可以如董每戡先生写《说剧》的办法，有计划的“先用‘各各击破’的办法，一点一滴的作些专题研究”。不要看这样做似乎范围太狭小了，其实就象“角觝戏”这样一个不能算大但却又在戏剧发展上十分重要的题目，董先生写了两万多字的“专题研究”论文，包括笔者在内也都写有论文，但我愿坦实地说出自己的看法：到现在我们也没有对它在不同具体历史时期的形态弄清楚，更遑论取得多数同行认同的共识。而如汉代的“歌戏”（见西汉末刘歆《与扬雄书》），我们就基本是除掉晓得在汉代时人们已经将“歌”、“戏”二字连文成词，有着“歌戏”的概念外，还一无所知。就是大家已经“耳熟”的唐代“歌舞戏”，也还只好说是略有所知，但不甚了然，距离“能详”则还颇远。对于和优伶社会、职业生活都有密切关系的“乐户”制度，我们的了解似也尚未超过清代俞正燮《除乐户、丐户籍及女乐考附古事》所述（俞文见《癸巳类稿》）。诸如此类的问题可说还大量的存在，有待我们去“各个击破”。而就“各个击破”所可能取得的成果言，如董先生在《说剧》、《说“礼毕”——“文康乐”》文中，论证隋朝“九部乐”中的“礼毕”（“文康乐”）当即梁武帝时的“上云乐”，并据《乐府诗集》所载周舍所作“上云乐”“老胡文康”辞，名之为《老胡文康歌舞剧》。窃以为即不仅相当有说服力，更是很有价值的发掘——虽然它的题目、内容并不大。

（六）结合一些边缘学科及国外文艺研究新方法来探讨古代戏曲，对前一时期的研究范围繁多扩大，一大批新兴分支学科的迅速成长，起了巨大作用。但对此个人是有些隐忧的。原因在于目前的研究人员，包括笔者在内，对研究中所使用的边缘学科，如文化人类学、民俗学、语言学、进化论、文物考古学等等，大都是“初学乍练”，时常流于一知半解，并未认真消化而只会借用些概念、皮毛来夸夸其谈；这在某些论著中表达的尤为突出。这当然要使得研究的质量受到影响。当然，在跨学科的戏曲研究中，像潘光旦先生以权威的社会学家、优生学家的知识，“用了生物遗传的眼光”来进行《中国伶人血缘之研究》，如语言学专家方龄贵先生的研究元明戏曲中的蒙古语，其中所展现出的专业水平自是一般戏曲史研究者所不易企及的。但我们应当认识到这一不足，不要急功近利，满足于由文字表面给人以新鲜感，而沉下心来，将基本功练得踏实些（也包括掌握我国古代文史、文献的基本功，在这方面，和前辈学者，如王国维先生、任二北先生等比，差距也是不小的）。

以上这些想法，与其说是“展望”，可能倒不如只是个人的期望、盼望；定多不妥之处，谨提供同好参考吧。

作者单位 上海戏剧学院戏剧文学系。