

杂剧形成史



刘
晓
明
著

本书是关于中国戏剧史的专著。作者运用新发现的唐宋杂剧、金元院本方面的材料及大量已知的材料,对杂剧的发生与发展过程进行了全面的研究,对“杂剧”观念的演化、宋代杂剧演化机理、脚色的由来及其意义、官本杂剧与金元院本剧目考释、剧目的分类与方法论意义、元杂剧的表演形态等问题进行了深入的考察,对“斫拨”、“则剧”、“合生”等戏剧史中的难题作出了新的诠释。本书提出的新理论——“类群理论”,是作者的研究课题及获奖项目,对杂剧的形成作出了新的形态描述和理论阐释,为戏剧史的研究提供了一个新的思路。

中华书局

中 华 文 史 新 刊

杂剧形成史

刘晓明 著



中華書局

图书在版编目(CIP)数据

杂剧形成史/刘晓明著. —北京:中华书局,2007.10

(中华文史新刊)

ISBN 978-7-101-05785-0

I. 杂… II. 刘… III. 杂剧-戏剧史-中国 IV .J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 111978 号

书 名 杂剧形成史

著 者 刘晓明

丛 书 名 中华文史新刊

责任编辑 张文强

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂

版 次 2007 年 10 月北京第 1 版

2007 年 10 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/630×960 毫米 1/16

印张 32¼ 插页 2 字数 510 千字

国际书号 ISBN 978-7-101-05785-0

定 价 65.00 元

目 录

前言 理论与方法	1
一 总论——从新材料到新路向	1
二 类群理论——杂剧形成的形上之思	14
第一章 杂剧的发生	43
第一节 有关唐代杂剧的四条材料	43
第二节 “杂剧”的观念史	57
第三节 《教坊记》“杂剧”条之歌舞戏疏证	66
第四节 唐代杂剧的形态	93
第五节 早期杂剧的演出方式——以热戏为例	105
第二章 唐代杂剧释疑	114
第一节 “斫拔”与唐代杂剧形态	114
第二节 “则剧”解谜	130
第三节 “合生”与唐宋伎艺	140
第四节 类群理论在唐代杂剧研究中的运用	163
第三章 宋代杂剧及其演化机理	166
第一节 新发现的北宋杂剧史料及其分析	166
第二节 杂剧形成的机理	180
第三节 宋代杂剧类群的相关群落	197

第四节	“南戏”本义与发源地	208
第五节	“鹤伶声嗽”与南戏体制渊源	214
第四章	脚色的起源	220
第一节	关于脚色制的本体思考	220
第二节	末色缘起	227
第三节	净色由来	239
第四节	何以先有副净后有净——兼论副净的起源	250
第五节	旦色得名	259
第六节	亚脚色诸名考	276
第五章	宋代官本杂剧剧目研究	288
第一节	学术史的回顾和本书的视点	288
第二节	剧目类型与伎艺类型	294
第三节	和曲之剧剧目考	299
第四节	爨体之剧剧目考	308
第五节	脚色之剧剧目考	315
第六节	酸体之剧剧目考	324
第七节	杂体之剧剧目考	328
第六章	金元院本研究	335
第一节	何谓院本	335
第二节	学术史的回顾	349
第三节	金元院本的著录、分类及其考释的依据与方法	352
第四节	《四道姑》、《呆秀才》院本的发现 及现存金元院本	367
第五节	“上皇院本”的蕴意及剧目考	386
第六节	“霸王院本”的英雄渴望及剧目考	389

第七节 “拴搐艳段”释义、形态及剧目考	391
第八节 “打略拴搐”解题、剧目考及方法论意义	403
第九节 “冲撞引首”解题、形态及剧目考	426
第十节 “诸杂大小院本”的形态及剧目考	436
第十一节 “诸杂院爨”的形态及剧目考	449
第七章 元杂剧的表演形态	459
第一节 元杂剧与南戏中人物上下场的表演按语	459
第二节 作为插演的戏曲	470
第三节 元杂剧中的“坐演”方式	482
主要引用文献	488
后 记	508

前言 理论与方法

对于学术研究来说，最重要的可能不是能否发现问题，而是发现什么问题，只有从新材料和新的向度出发，才可能发现新的问题。布莱希特的“间离效果”，是以“在外面”的眼光从中国戏曲司空见惯的演员与观众的沟通中发现的问题，对于戏剧研究而言，则是一个全新的向度，成为对抗传统“三一律”的新视点。在本书中，我们不敢奢望有布莱希特那样的发现，但希望能够提出一些新的问题，探索一些新路子，而对旧问题，也希望能给出新答案。

一 总论——从新材料到新路向

（一）新材料的发现

中国戏曲史的研究自王国维起始具学科意义，其后经吴梅、钱南扬、赵景深、任半塘、王起、傅惜华、齐如山、周贻白、胡忌诸先生发扬光大，有渐成显学之势。国外的中国戏曲研究以东亚诸国最可关注，日本有盐谷温的《元曲概说》、狩野直喜的《元曲脚色考》、吉川幸次郎的《元杂剧研究》、青木正儿的《中国近世戏曲史》、田仲一成的《中国演剧史》等，韩国则有梁建植、梁会锡等人的研究，另外，美国有斯科特（A. C. Scott）的《传统中国戏剧》。当下，随着学术视野由雅及俗的扩展，作为雅俗结合体的中国古代戏剧愈来愈受到国内外学者的关注。

就早期杂剧研究而言，仍以中国学者的成果最为显萃，如王国维《宋元戏曲考》、《古剧脚色考》，李啸仓《宋元伎艺杂考》，任半塘《唐戏弄》，胡忌《宋金杂剧考》，曾永义《戏曲源流新论》，李修

生《元代杂剧史》等。王国维之著为开山之作，厥功至伟，但受当时条件所囿，许多戏剧文物未能发现，有些流失海外的文献也未及见，故一些问题尚未论及。《唐戏弄》与《元代杂剧史》对杂剧的研究皆有贡献，尤其是《唐戏弄》开挖尤深，惜为断代之作，纵贯稍嫌不足。在早期杂剧的研究中，胡忌的《宋金杂剧考》最具价值，但受所掌握的文献所限，基本未及唐代杂剧。此外，该书成书于20世纪50年代，许多观点尚待补正。

王国维1909年写作《宋元戏曲考》时未见的戏剧文献，或者说其后新发现的戏剧文献有：《脉望馆抄校本古今杂剧》、《永乐大典戏文三种》、《群英类选》、《风月锦囊》、《南词叙录》、《南九宫正始》、《续录鬼簿》、《今乐考证》、《九宫正始》、《寒山堂曲谱》，至于《元刊杂剧三十种》，王国维虽然作过《罗振玉藏元刊杂剧三十种》一文，但作《宋元戏曲考》时未曾见过该书。《元刊杂剧三十种》行世约在作《录曲余谈》之后五六年。此外，王国维《宋元戏曲考》的《元剧之存亡》一节虽提及《元人杂剧选》与《古名家杂剧》，但称“至为罕睹，存佚已不可知”。可见，王国维并未见过息机子《杂剧选》与《古名家杂剧》^①。

王国维之后，若干戏曲文献出土，如《刘知远诸宫调》、成化本《白兔记》、《潮州戏文五种》等，此外又有大量戏曲文物出土。

学术研究特别重视新材料的发现。王国维曾谓“古来新学兴起，大都由于新发见”，陈寅恪亦谓“一时代之学术，必有其新材料与新问题。取用此材料，以研求问题，则为此时代学术之新潮流。治学之士，得预此潮流者，谓之预流。其未得预者，谓之未入流。此古今学术史之通义，非彼闭门造车之徒，所能同喻者”^②。由于新材料的发现，殷商史、甲骨学、简牍学、敦煌学，以及藏学、满学、突厥学、西夏学等学科遂得以建立。台湾新文丰出版公司2001年开始整理出版的《俗文学丛刊》问世，皇皇五百册，收录了“中央”研究院傅斯年图书馆所藏的大量各类地方戏、皮影戏、木偶戏脚本，

^① 孙楷第《戏曲小说书录解題》：“知其所注仅据书目所记载之，实未见原书。”第422页。

^② 陈寅恪《陈垣敦煌劫余录序》，《金明馆丛稿二编》，第236页。

以及木鱼书、宝卷、子弟书、鼓词等说唱文学，这些珍贵资料的公布，将会推动新学科的建立。

如今，继续在这条道路上跋涉显然日益艰难。王小盾先生的东干文学和越南中国古代文学新资料的发现，张伯伟先生的朝鲜汉文献资料的搜集，黄仕忠先生的日本中国戏剧文献的整理等等，这种在传统文化渐行渐远的今日，将探寻的眼光从国内延伸到域外的做法，不仅十分必要，而且需要从速进行。

然而，新材料的发现如同自然赐予人类的矿藏，虽然尚未穷尽，但越来越日渐枯竭，欲在此突破难度愈来愈大，集中的大批量的新资料发现导致新学科的建立的可能性也愈来愈低。但是，学术研究的路子并没有穷尽，不仅新的理论新的方法将开辟新的领域，即便就文献而言，现有的材料也并没有得到充分的利用。这种“利用”有两层含义：一是已经公布的文献尚有不少从未利用的材料，因而需要进行“发现”；二是对已利用的材料还需要作出新的诠释，获得新的结论。

我个人的做法，比较习惯于首先把握研究对象的资料，这当然是向前辈学者学习的结果。王国维在写作《宋元戏曲考》之前先收集了《优语录》，任半塘著《唐戏弄》前也撰写了《教坊记笺订》，其后又编写了《优语集》，所录资料是王国维《优语录》的七倍。鲁迅作小说史研究之前，先编辑了《古小说钩沉》、《唐宋传奇集》。谭正璧作话本研究，也是先辑录了《三言二拍资料》。同样，对作家的深入研究也需要建立在基本资料的把握上，编写年谱就是一条重要的路径，徐朔方的《晚明曲家年谱》成为其日后研究的基点。对作品的研究也需建立在文本的把握上，孙楷第的《也是园古今杂剧考》、严敦易的《元剧斟疑》皆是如此。

就文献而言，本书主要在现有的戏曲文献基础上，钩稽新的文献资料，释读已有资料的内涵。具体工作有：1. 唐代杂剧新材料的发现及其研究。长期以来，学术界有关唐代杂剧的材料只有晚唐的《李文饶文集》中的“杂剧丈夫二人”一条材料，本书发现了有关唐代杂剧的另外三条材料，即初唐的《量处轻重仪本》中的“杂剧戏具”、盛唐的《教坊记》中的“杂剧”、《俄藏敦煌文献》所收唐五代时期《蒙学字书·音乐》中的“杂剧”。然后，从社会观念和语言环

境的角度探讨杂剧得名之由，并对杂剧产生于唐代的原因提出新的看法。2. 北宋杂剧的新材料。本书在王国维、徐筱汀、王起、胡忌、赵景深、任半塘、戴不凡诸位先生对北宋杂剧文献钩稽的基础上，从《宋会要辑稿》、《续资治通鉴长编》、《太平治迹统类》、《江南野史》、俄藏黑水城文献《新雕文酒清话》、《圆悟佛果禅师语录》等文献中新发现十九条北宋杂剧的资料。3. 有关“末”的最早材料。这类材料首见于龙衮的《江南野史》，而非马令的《南唐书》。《江南野史》成书的时间可考实在宋仁宗初年的公元1022年至1029年之间。“人末”之“末”最初还不是脚色名，而是化装扮演的代称，但与末脚的起源密切相关，是末脚的源头。4. 《四道姑》和《呆秀才》院本的发现。独立的金元院本没有一本被保留传世，现存的早期院本皆作为插演残留在元明杂剧中。目前，能被确定的金元院本总共六种，我们发现了另外两种。其一是《四道姑》院本。该院本著录于院本名目中的“诸杂大小院本”，久佚，我们在孟称舜《新镌古今名剧柳枝集》本《张生煮海》第二折中发现了该院本。其二是《呆秀才》院本。该院本著录于院本名目中的“题目院本”。朱有燬杂剧《李亚仙花酒曲江池》第四折有一段诸秀才的打诨，明显的带有院本插入的痕迹，即《呆秀才》院本。

（二）类群：杂剧形成的一个新的思考进路

本书在对杂剧发生与发展的研究中，提出了所谓“类群理论”，以期对杂剧形成作出新的形态描述和理论阐释，对中国戏剧史的发展事实及其规律提供一个新的思考方向。

所谓“类群理论”建立在这样一个前提下：杂剧作为一种综合艺术，是建立在与之有亲缘关系的类群基础上的，亦即杂剧是通过唐宋说唱艺术、俗乐艺伎、剧谈诨话、戏弄杂技等亲缘因子的汲取中生长起来的，因此需要以类群理论的观点来考察杂剧的发生与发展。类群理论是从“类”也即与之有亲缘关系的群体来研究该对象的一种理论。与一般孤立研究不同的是，该理论着力于被研究对象与其同类因子间聚合关系的探讨，即从“聚合”的视阈来考察被研究对象的发生、发展、变异与萎缩。一般来说，类群是由若干相关类簇构成，而类簇又由若干同类因子构成。类群理论需要着重阐

释以下问题：类群因子之间为什么能聚合？怎样聚合？决定其形态的基本因素是什么？类群因子之间之所以能够聚合的机理在于，诸因子之中有的因子具有较大的引力，能够将相关因子集合在其周围，此因子即类核。类核是某一类簇的核心因子，它具有某种聚合力和兼容度，足以结构周围的类群因子以形成综合性的种类（类簇）。同时，类群又是由一定的方式被聚合在一起的，这种方式就是类群的结构方法，它决定着类群或类簇的稳定与表征。类群的聚合方法因类群的性质而不同，并且是一个动态的过程，即不同的类群或类簇具有不同的聚合方式，即使同一类群或类簇在不同的历史时期聚合的方式也会有所改变。此外，相关因子各自的特征、存在方式、结构方法又影响着由类核构成的综合性类簇的形态和特点。

杂剧这一综合性艺术中还存在着某种偶然形成的关联，这种关联甚至可以追溯到某个个人或一个很小很小的群体。因为杂剧的基因显示，其中的某些具有遗传特征的东西最初只发生在某个个体的某次偶然事件上。例如，脚色制的形成就是如此。第四章的研究中，我们发现最早的戏剧脚色是“末”，而“末”的出现源自南唐时的一次化装扮演。这种方式与某种类型的表演相结合，最后固定化，成为一种表演的范式。在第三章中，我们还发现南宋官本杂剧中以大曲为主体的形态，也完全来自政治文化的人为干扰。事实上，当时的谐剧并非只能和大曲结合才能形成日后的戏曲。当然，这种偶然的东​​西会被他人接受使之具有遗传性特点，从理论上说，是因为事物发展的偶然性关联中也蕴涵着必然性。但我们的观点是，这种必然性的获取并非由于该偶然事物的不可战胜，而是得益于某种发展方式。某种后世具有巨大影响力的事物，最初可能仅仅起于青萍之末，更重要的是，其生发壮大并非自身拥有的强大生命力，而是由于其起跑优势和路径依赖。也就是说，艺术这一动态系统，一旦受到某种偶然事件所影响，就会依其惯性沿着一条固定的路径一直演化下去。而中国古代伎艺的传承方式，更进一步强化了这种既定路径的前行惯性，使事物发展的偶然性关联在此路径上获得延展。

在类群理论中有一个核心概念是“剧核”。作为综合艺术的中国戏曲，包含了诸多构成元素，如扮演、歌舞、故事、脚色、演技、服饰、化装、文本、乐器、舞台、砌末等等，其中最基本的要素是

扮演、歌舞、故事、脚色，这些要素的综合便形成了后世的成熟戏曲。但是，上述某种单一的或综合的要素究竟是怎样生发成真戏剧——“戏曲”的，怎样“逐渐结合”以及何以如此结合的，源头的探索还不能予以有效的解释。福柯认为，在研究起源与流变的过程中，特别需要考察何种“规则”在起作用，“描述一个陈述的整体，不是为了从中发现起源的时刻或者痕迹，而是为了发现某种并合的特殊形式……用并合性的分析替代起源的探寻”^①。显然，诸种戏剧因子在其并合过程中，有一个将这些要素最终粘合在一起的是我们称之为“剧核”的东西。“剧核”与普通的戏剧因子不同，它不仅自身具有戏剧性的因素，可以作为独立的娱乐形式，而且它具有强大的吸附能力和类核兼容度，能将那些平行的因子凝聚在一起，结合成一种新的综合性的戏剧形式——戏曲。本书的第三章，从两大剧核——对抗性诨科和叙事性曲体的共同作用角度，论证了北宋滑稽性质的杂剧过渡到南宋戏曲的演化机理。

不妨再举一个反证说明类核的吸附能力和兼容度在戏曲形成过程中的作用。有一种看法认为，杂剧是由参军戏发展而来的，根据我们的研究，作为“戏”的参军戏与杂剧并无直系的亲缘关系，杂剧不是直接从参军戏脱胎而来的。参军戏为何未能形成杂剧？这是因为参军戏的兼容性不强的缘故所致。参军戏演述的是优伶戏弄脏官，其表演内容太具体，对戏剧性的本质抽象得不够，很难吸收其它表演形式，一旦衍化，便与参军戏无关。考察北宋的杂剧，我们不难发现，北宋的杂剧大都为诨科戏，无论内容还是形态皆与参军戏相去甚远，《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条将“参军色”与“杂剧色”并列就是证明。

这种现象说明一个具有方法论意义的问题：采用拆散综合性艺术样式，从中提取单个因子来作纵向考察的方法要特别予以警惕。不是说这种方法对戏剧研究无效，而是单因子的叠加并不等于综合的整体。与孤立的单因子不同，综合整体下的单个因子之间具有某种有机的关联，恰恰是这种关联，才是说明问题时最具本质的东西，是需要我们特别加以注意的。在戏剧研究中，许多单因子可以追溯

^①（法）米歇尔·福柯《知识考古学》，第162页。

到远古，但却无法解释戏剧晚熟的问题。

（三）表演转向

学术研究具有不同的路向。近代以来，各学科的研究路数发生过若干重要的转向。以索绪尔的“语言转向”为标志，哲学研究从古代和中世纪对事物的关注，经历了由近代对主体思想的关注，再到现代哲学的“语言转向”，如今则开始关注图像。而历史研究也由传统的政治、军事、经济史的研究转向了日常生活史的研究，包括闲暇、娱乐、衣食住行、旅游、节庆、品味的研究；由物质层面的器物史、身体史、空间史到精神层面的心态史、技术史、欲望史、感觉史的研究；由历史事实的研究到历史建构的研究，如目前十分流行的“历史记忆”研究等等。至于文学理论演进的理路，正如伊格尔顿在《文学理论导论》所指出的，当代文学批评理论经历了三个阶段：由专注作者（浪漫主义和19世纪），到专注文本（新批评），近几十年又从文本转向了读者。如今，又从孤立的研究转向了“间性”研究，如主体间性、文本间性研究等等。

本书所提出的“表演转向”的研究路径，并非仅仅指单纯的“表演”研究——这类研究早已有演员作过若干总结，而是从表演伎艺的角度考察戏曲发生与发展的内在理路，这是从类群理论出发导致一个新的研究切点。从民间表演伎艺的方法和规律来研究杂剧，是杂剧作为表演艺术的特点所决定的。这一转向的重点不是表演伎艺本身，而是关于这种伎艺的传承方法和规律，以及这些方法对中国戏曲的形成、发展所带来的影响，甚至对中国戏曲诸种形态的规定。简言之，中国民间表演伎艺的方法和规律主要指的就是所谓“格式化框架内的套袭与变异”这一方法的诸种语言，如脚色制的表演格式语言、套曲式唱腔音乐的语言、科介类的动作范式语言、捏搐式的结构内容语言等等，即伶人所谓“格范”、“框格”、“戏式”。通过这类方法将经过观众选择的优秀表演伎艺以格式的方式固定化，从而将那些偶然出现的、或由天才创造的卓越表演艺术化为一种可以传承的表演伎艺基因，产生以简驭难、化个别为一般的效果，也使杂剧由仅可“施于一时一地”的临场表演进化成一种可以由不同演员在不同场合演出的重复表演。

如此，我们便可从伎艺传承的视角观察问题，如在脚色的起源与脚色制的问题中，就可以发现中国戏曲程式化的独特路径在于：它先发展出脚色，再由脚色去套演故事剧中的各类人物，而脚色的本身就是程式化的产物。西方则是由演员直接扮演剧中人物，与中国相比，缺少了一个程式化脚色制这一中介。那么，中国的脚色是如何导致程式化表演的呢？早期的脚色名称与其化装方式有着直接的关系，而这种戏剧脚色化装的定型同时也意味着某种表演艺术“格范”的形成，此“格范”也即所谓“格式化框架内的套袭与变异”，这种脚色表演一旦被强化为一种类型并被伶人们继承与推广，便成为一种“格范”。这种表演程式不仅具有将日常行为抽象化的艺术观赏价值，广受大众欢迎，而且相对简单，可使专业演员在相对短暂的时间里习而得之，从而使该伎艺被广为传播和继承。由此看来，脚色制并非由谁设立，而是中国的戏剧艺术在其生态环境中自然选择的结果。

在第六章中，我们从表演伎艺的“格式化框架内的套袭与变异”角度考察“拴搐艳段”和“打略拴搐”，便可很容易地解释长期未解的“拴搐”之谜。所谓“拴搐”，是一剧中可供随时加入的插演片段，这类插演片段作为一种固定的表演套路，因其具有很好的戏剧效果而被提炼成随时等待“拴搐”的段落，当某剧遇到相似的情境时，便可被“绑缚”进去。如拴搐艳段中的《酒家诗》院本，便可供一剧中演到酒家时随时插入；打略拴搐中的“酒下拴”，意味着涉及喝酒的剧情皆可将其附会于其中。“拴搐”院本中，有些剧目并不是真正的具体剧名，而是一些小类别的总名，我们称之为“类名剧目”，如《诸宫调》、《千家诗》、《酒家诗》、《乔唱诨》、《打论语》、《星象名》、《果子名》、《草名》、《军器名》、《神道名》、《灯火名》、《衣裳名》、《针器名》、《书集名》、《节令名》、《韭菜名》、《县道名》、《州府名》、《相扑名》、《法器名》、《门名》、《草名》、《军名》、《鱼名》、《菩萨名》等。长期以来，这些类名剧目为人所忽视，王国维在统计院本名目数量时就将“打略拴搐”中的上述二十一类名目剔除在总数之外，所以他统计的院本名目总数只有六百九十余种，而且学术界也一直接受这一看法。实际上，这些类名剧目的出现，说明当时的民间表演伎艺中盛行着一种“拴搐式的结构内容的方法”。

这种方法将某个小剧目转化为一种可以随时插入到一个大整体中的可以不断重复的表演。更重要的是，“拴搐”不仅是一种表演伎艺方法的进化，而且意味着北宋代流行的短杂剧已经可以整合成为一种具有相当长度的杂剧，这是金代戏剧的一个重要变化。众所周知，北宋的滑稽短戏有一个向南戏和元杂剧体制转化的“突变”，这个突变是如何完成的，“拴搐”及其类名剧目为我们提供了重要的信息，同时也解开了金院本的消失之谜：除金院本中的“院么”之类少数剧目发展成后来的元杂剧外，大多数院本已经被整合进或随时准备作为插件“拴搐”到后世的南戏和杂剧之中。

（四）使用材料和论证方式的方法

学术研究的构成具有两大要素：论证和证据。因此，“方法”也有两类：一类是构成证据的使用材料的方法，一类是构成论证方式的方法。

就第一类“用材”方法的使用效度而言，又可分成普适性的方法和独特性的方法两种。普适性方法对所有研究都具有效应，如学术界熟悉的四重证据法。其中的文献与文物互证方法，首先由王国维提出，但王国维认为自己只有二重证据法^①，而陈寅恪却评价其为三重证据法^②，其中的“取外来观念”王国维虽用之，但不自觉，这其实是陈寅恪自己的方法。就戏曲研究而言，第四重证据法也即田野作业方法的自觉运用始自齐如山，他的《国剧身段谱》、《国剧艺术汇考》许多材料系直接采访“老脚”所得。如今，材料仍在继续扩展，包括陈寅恪的诗史互证方法，以及当下流行的图像学的方法，后者在某种意义上仍然是材料方法的一种延伸。正如马格里特所指出的：“在一幅画中，词与形有同一种本质，人不过在画中用另一种方式看词与形。”^③

^① 王国维《古史新证·总论》：“吾辈生于今日，幸于纸上之材料外更得地下之新材料，由此种材料我辈固得据以补正纸上之材料，亦得证明古书之某部分全为实录，即百家不雅训之言亦不无表示一面之事实，此二重证据法。”

^② 陈寅恪《王静安先生遗书序》：“一曰取地下之实物与纸上之遗文互相释证。二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正。三曰取外来之观念与固有之材料互相参证。”见《金明馆丛稿二编》第219页。

^③ （法）米歇尔·福柯《这不是一只烟斗》，《福柯集》，第124页。

所谓独特性的研究方法，指根据具体研究对象进行提炼，且只适合于该研究自身的方法。如陈寅恪《天师道与滨海地域之关系》首先从名讳学的方法考证寇谦之父子与王羲之父子等人均以“之”字命名，知为天师道的标志，从而推断琅蚜王氏等家族实为天师道世家。又从宗教学和医药学考察道教与医学之关系，观陶翊之所述，则天师道世家皆通医药之术，尤有确证。进而从书法艺术角度，得出天师道与书法之关系：道家学经及画符必以能书者任之，故学道者必访寻真迹，以供摹写，适与学书者之访寻碑帖无异。是书法之艺术实供道教之利用，而写经又为一种功德。道士之请右军书道经，及右军为之为之写者，亦非道士仅为爱好书法，及右军喜此（鹅）有合于执笔之姿势也。实以道经非请能书者写之不可。写经又为宗教上之功德，故此段故事适足表示道士与右军二人之行事皆有天师道信仰之关系存乎其间也^①。

就本书而言，也采取了若干根据具体研究对象而采取的具有针对性的研究方法。例如，根据本书的研究对象，我们提出了一种具有特定性的研究方法——“伎艺谱序考察法”。由于任何生物体的基因都具有遗传性特点，据此，作为戏曲研究法的“伎艺谱序考察法”认为，如果将类群因子看作是该类群中具有遗传特征的基因，就可以采用类群基因演化谱序的方法进行研究。杂剧及其所属的民间表演类群作为一种文化生物体，同样具有生物体所负载的遗传密码信息。这些信息对于我们的研究具有重要意义，但问题是如何认识并有效地分析这些密码信息。本书采用的具体方法是：第一，确定伎艺基因在文化生物体演化的时间序列；第二，析出共性伎艺基因与个性伎艺基因；第三，考察伎艺基因的相关性。

又如，本书在考察金元院本时所使用的方法有：

1. 根据后世所保存的金元院本进行考释。
2. 根据文献对院本的直接记载来确认其表演形态，然后据此考释。其形态主要有：(1)谐剧；(2)爨弄；(3)诸宫调；(4)舞队；(5)说唱；(6)杂技；(7)傀儡戏。
3. 根据后世同名剧本剧目确立金元院本的内容。

^① 陈寅恪《天师道与滨海地域之关系》，《金明馆丛稿初编》，第1—20页。

4. 根据伎艺传承与发展的谱序来确立金元院本的内容和形态。宋金的演剧的叙事可以更换,但伎艺则一以贯之。因此,在研究以“段数”和“名目”存在的戏剧时,要注意避免传统的“本事考”陷阱,戏剧研究与小说之类文本研究在方法上的不同之处就在于此。由于伎艺具有顽强承袭性,我们便可从伎艺传承与发展谱序的角度来考察这些剧目,由后世依然沿袭的伎艺中合理想象当初的表演形态,作为戏剧之“形”的事虽已不存,但作为表演之“质”的艺犹存。

5. 根据院本名目中的剧名和“类名”确定其内容和形态。

6. 根据相关艺术品种的题材确定院本的内容。

7. 根据题材来源的倾向性确定院本的内容。

另一类是论证方式的方法,包括众所周知的定量分析的方法、比较研究的方法等等,此外,还有所谓“深度描写”的方法,此方法的运用见格尔兹《深描:迈向文化的阐释理论》^①,格尔兹的“深度描写”的术语其实是借之于哲学家赖尔。赖尔本义是以一个孩子抽搐眼皮为例,说明一个甚至极简单的动作都可以隐含着无限的社会内容。例如对于“眨眼”的事实,当它处在交流过程时可以出现几种可能性:1. 故意的;2. 对某人刻意的;3. 传递一种特殊信息;4. 在情境中建立起的语码;5. 随意性行为。福柯则提出所谓“放大”的研究法:“在某种意义上,历史从来就是这样被书写的。可以使用放大镜来使人们视而不见的事物显露出来。与其研究16至18世纪末期帝国的机构状况,不如研究从亨利四世死后到路易十三即位期间高级委员会机构的情况。这样,研究还是在同一领域内,只不过研究对象被放大了。”^②格吉尔兹的方法也被人批评为“琐碎”,如美国学者的隆纳·渥特斯就批评道:“深描导出个别情境、仪式,以及体制的出色解读,深描并不要求说道‘文化文本’彼此有怎样的关联,或者,跟经济与社会变迁的一般过程有怎样的关联。”^③

又如法国年鉴学派“总体史”的方法,布罗代尔通过以人为主的文化史、环境史、心态史、社会史、技术史等等,来构筑“全面

① (美)克利福德·格尔兹《深描:迈向文化的阐释理论》,《文化的解释》,第3页。

② (法)米歇尔·福柯《关于监狱的对话》,《福柯集》,第279页。

③ Ronald G. Walters, “Signs of the Times: Clifford Geertz and Historians,” *Social Research* 47 (1980): 551-552.