

胡忌主编

戏史辨

中国戏剧出版社

胡忌主编

戏史辨

中国戏剧出版社

戏史辨

胡忌 主编

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京市白纸坊印刷厂 印刷

268 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 11.5 印张 2 插页

1999 年 11 月第 1 版 1999 年 11 月第 1 次印刷

印数:1—1500 册

ISBN 7-104-01126-9/I · 456

定价:18.80 元

我编《戏史辨》的一些想法

(代“前言”)

胡 忌

王国维先生自沉于昆明湖的 1927 年,我还未出生。1913 年他的《宋元戏曲史》问世,连我的父亲也够不上及时研读的岁数。因此说,我若与王国维“论资排辈”,他自是属于我祖父辈的一代学者,现今一再重读他的著作,仿佛是相当遥远的“史籍”了。

然而,并不。在我的周围、包括比我年轻很多的在校研读中国戏剧史或对这一方面感兴趣的同好,仍然将《宋元戏曲史》作为开蒙教科书,熟审详究,明其所以。我甚至可以这样说:这些同好,往往可以不理睬 90 年代以来出版的某些有关中国戏剧史的

论著，却始终丢不下这本字数不足十万已经历了 87 年的《宋元戏曲史》。所以人们常说，是这一本著作开创了中国戏剧的“史”的科学研究。这该是无可异议的客观事实。

建国前后，我开始对这一门学科有了兴趣。我对《宋元戏曲史》及其作者抱有热烈崇拜之情。但到了年过半百即进入 80 年代初期之后，热烈崇拜之情已然消退，代之为钦敬和赞赏，也时有兴起批判之意。这种变化并不全为“马齿增长”的原因，多半也因为有了我受到上一辈探讨戏剧史学者们的直接与间接的熏陶和教益。长言短叙，讲两件发生在 1953 年前后的史实：一是其时上杂出版社（后来整改为上海文艺联合出版社）陆续出版的一套“中国戏曲理论丛书”，作者六人，出书九种，具体名目如下：

敦煌曲初探	任二北
敦煌曲校录	任二北
也是园古今杂剧考	孙楷第
元曲家考略	孙楷第
傀儡戏考原	孙楷第
雷峰塔传奇叙录	阿 英
宋元明讲唱文学	叶德均
宋元伎艺杂考	李啸仓
曲艺论丛	傅惜华

这九种书虽然标明属“理论”著作，但实际上理论性不强，仅看书名上有“考”和“录”者有六种即大体可知。阿英当时的理论很强的戏史著作是《元人杂剧史》，连载在 1954 年《剧本》月刊，以强调了戏剧的人民性而受到学界的注目。总的说，这套“理论丛书”的论述基础在于作者有深厚的传统文化底子与掌握文本、文献的力量，特别是任二北（1958 年后改名为任半塘）和孙楷第两位，后辈难以企及。而这方面的优点本来就是王国维的看家本

领。于是,虽然任二北在戏剧史研究上自 50 年代以后始终对王国维的《宋元戏曲史》每有微词、甚至有偏激之言加以批判,但他的探讨之路表现在煌煌巨著《唐戏弄》、《教坊记笺订》和《敦煌歌辞总编》等书中,似与王国维的分歧不大。

二是在 1954 年由欧阳予倩先生发起编辑的《中国戏曲研究资料》。此书原拟出版一、二辑,后因故仅出《初辑》一本,收录论文七篇,作者四人,名目如下:

京戏一知谈	欧阳予倩
试谈粤剧	欧阳予倩
谈汉剧	周贻白
谈楚剧	周贻白
闽剧	周贻白
论长沙湘戏的流变	黄芝冈
滇剧	杜颖陶

这一组谈论戏剧的文章,对象完全是活在现今舞台上的“剧种”,和前述的一套“戏曲理论丛书”旨趣大异。它虽名为“戏曲研究资料”,但理论性并不低于前者!其作者也无一与前者六人相重。他们全是戏剧活动的积极参与者,如欧阳予倩,早年唱文明戏,民国初年还是和梅兰芳可相比肩的戏曲演员;办过戏剧学校,演话剧、拍电影、写剧本,搞舞蹈,如此等等丰富的文艺生涯,可参见《欧阳予倩戏剧论文集》。如周贻白,多才多艺似同欧阳老,但他着力于著述:1950 年《中国戏剧史》(三册)即由中华书局出版,后有《中国戏剧史讲座》(1958)、《中国戏剧史长编》(1960),影响巨大;我尤想指出的是,周贻白早在 1936 年即出版了《中国剧场史》(并附有彩色脸谱),1962 年出版了《戏曲演唱论著辑释》,均是别有见地的传世之作。黄芝冈的《从秧歌剧到地方戏》(1951)很有特色:总起来说,欧阳、周、黄、杜四位的论述都

强调了戏剧的人民性和群众性,从剧场演出,到演员、观众,以及戏班习俗、行话切口、脸谱、化装、唱腔……无不在研究之列。这样,就扩大了戏剧“史”的范围,也可以说是从根本上打破了重点在于以文本和文献为基础的研究框框。这种情况在30年代之前未成气候。

写到这里,我得赶紧慎重声明两点:一、我并不把以文本和文献为基础的研究者视作一个阵营,将积极参与戏剧活动的研究者看做另一个阵营;他们之间的区别只表示了一种研究趣向或取向。每个作者有自己的选择和表现,有的且不易判断他属于前者抑是后者(如阿英)。二、除了前述十位,尚有不少值得提出的上一辈对于戏史研究“有功之臣”。比如大体属于前者的:郑振铎、卢前、郑骞、冯沅君、钱南扬、隋树森;属于后者的,如马彦祥、董每戡、徐慕云、齐如山、俞大纲;不易分清的有赵师景深和周明泰。如此等等所有已故的前辈业绩就毋须一一罗列了。

那么“戏史辨”的主旨是什么呢?它的着眼点主要在哪里?

历来文艺界尽人皆知所谓汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清小说,其实这个说法是从文体和文学的成就高度而言,本与戏剧无甚联系。如果我们将此中的“元曲”理解为“元代北曲杂剧”,显然其说就不伦不类:北曲杂剧属于戏剧之一体,它是无法与宋词、明清小说去类比的。在《宋元戏曲史》里,王国维所称许的“元曲”基本上也是以文体和文学为研究对象,故他在《自序》一开始即说,一代有一代之文学,“后世莫能继焉者也”。现在“戏史辨”的主旨可简括地说,是把“文体”和“文学”改成为“戏剧体”和“戏剧学”。这样,元代北曲杂剧就可以和元代之前的唐戏弄、宋杂剧、杂戏、金院本及元代以来的戏文、传奇、各种地方戏紧密地联系在一起了。正如此,我们的着眼点必需放在场上(并不局限于舞台)的演出。借用周贻白先生《中国戏剧史长编》中“凡例”的

话,即是“编著史书,不在纪述往迹,而在穷其流变”,“于文辞声律之外,兼及各代戏剧扮演情形”。董每戡先生特别提出了要重视戏剧“行动”,说不懂戏剧行动的人“压根儿不懂戏”。他在《说“科介”》一文的收尾中这样剖明:

戏剧这个文体和其它文学作品不同,它最基本的东西是“行动”——或者称之为“戏剧行为”,只有“行动”才是形象化的,语言只占次要的辅助地位。正如一句外国“行话”所说:“行动比言语说得更响亮。”真正激动上千上万观众的就是“行动”。(见《说剧》人民文学出版社 1983 年印本 283 页)

这对爱听唱曲的观众,话说得很不中听(我也是喜欢欣赏曲子的),可是我们不得不承认:即使是哑剧,它也是戏剧的一类,而歌唱专场,如有人比多明戈还唱得动听,也成不了“戏”。

固然,我们很多戏剧史研究者未必注视过董先生上述的这段话,但“戏剧行为”的魔力都自古及今,无处不在。尤其从 80 年代开始,随着我国旷古未有的因各省市编写“戏曲志”而抽调大量采访者深入“乡野”展开的调查活动,随着改革开放政策带来的思想宽松,各地本来与“戏剧行为”密切相关的“戏剧体”被相继发现和受到不少研究者的重视。于是,自 80 年代中期以来,如“目连戏”、“傩戏”、“地戏”、“赛戏”、“关索戏”……以及一些少数民族地区的所谓各式“早期戏剧形态”,都纳入了“戏剧学”的范畴,并有一个通用的词,叫做“戏剧发生学”。随之而来,不断召开了各种研讨会,包括举办一些国际会议,出版了有关资料与论著。我不否认以上这些研究对象(如我所略知的“目连戏”、“香火戏”等)属于戏史范畴,往往含有迷信成分,有的迷信色彩还很浓

重,但是从民俗学、社会学、历史学的角度看,它们的迷信成分是必然存在,这并不可怕(难道建国以来我们演过的不少剧中就没有一些迷信成分么);可怕的倒是我们研究者会丧失“戏剧学”的根基而把“戏剧学”作为一个“民俗学”或是“社会学”等等的的一个分支去进行研究。近数年来,或许有些“戏剧史”的研究者有了这个趋向。

“早期戏剧形态”和“戏剧发生学”毕竟距离当前的戏剧行为太辽远了!即使“戏剧学”为一门全世界戏剧研究者的共同学科,不排除大家各有所好,我相信戏剧的“史”的研究重点也应该偏于现实方面。“穷其流变”的目标在于“流”与“变”,并非是“穷其原始”。就这样,“戏史辨”想做和要做的文章该是够多的了。

目 录

我编《戏史辨》的一些想法(代“前言”).....	胡 忌(1)
戏史何以需辨.....	陈 多(1)
戏剧——戏弄、戏文、戏曲.....	洛 地(46)
戏·戏剧·戏曲.....	周华斌(79)
当今戏曲困境的原由	
——关于“戏史”是适者生存史的思考之一	
.....	朱 喜(98)
走向雅部	
——戏曲艺术的一条“绝”路.....	胡 忌(108)
中国戏剧的早期形态.....	王胜华(132)
角抵考.....	卜 键(162)

中国演剧史(选译)

……………〔日本〕田仲一成著 江巨荣译 李振声校(173)

一部独特的中国演剧史

——田仲一成《中国演剧史》简介…………… 江巨荣(191)

《巾舞歌辞》与中国早期戏剧的剧本形态研究…………… 姚小鸥(198)

戏曲术语“科”、“介”与北剧、南戏之仪式渊源…………… 康保成(211)

池州傩戏与明成化本说唱词话

——兼论肉傀儡…………… 王兆乾(235)

傀儡戏三辨…………… 翁敏华(269)

20 世纪的中国戏剧史研究…………… 周华斌(284)

20 世纪元曲研究刍议…………… 解玉峰(309)

朱权的自我意识及其戏曲学贡献(之一)…………… 姚品文(326)

王国维先生及今、后…………… 洛 地(340)

魂兮归来长风君…………… 胡 忌(343)

附:《明清戏曲家考略》三编音序索引…………… 解玉峰(347)

戏史何以需辨

陈 多

一、文章缘起

几位研究戏剧史的同好怎么会想到编写这样的书呢？事情要由 1998 年 4 月胡忌兄给我的一封信谈起。

胡兄在信中写到：“倒是老兄十数年前提出的‘非主流派’戏曲史，始终没有忘却。我感到有些紧迫感。”大约正是在紧迫感的驱使下吧，他说做就做，在同函中即附有一份署“戊寅虎年清明胡忌”撰的《非主流派戏曲史稿缘起》，其中开首一段对前述的‘非主流派’戏曲史云云简略地做了一点说明：

1986 年在山西举办古典戏曲学会第二次会议期间，同道陈多兄曾提出‘非主流派’一说，其说甚新。言下之意自有相对主流派而另立门户之感。十余年来，此说耿耿每在予怀。惜世事栗陆，友好相聚机遇无多，即聚亦不曾为此作“专题”讨论。近者 20 世纪眼看完结，而余等依次年晋古稀，回首剧坛，重拾“非主流派”之说似比十数年前更有意义，更能吸引同好注目，因撰缘起一纸，以张其军。

此后又经胡兄穿针引线，于同年11月乘安徽举办“庆祝王兆乾黄梅戏生涯五十周年”之际，有任光伟、朱喜、周华斌和王、胡及我（洛地兄原定参加，临时因另有要事未能赶到）数人在安庆“碰头”对此事进行了讨论。商定的最重要的事就是以为撰写“非主流派戏曲史稿”的条件尚不成熟，因而准备先陆续编写名为《戏史辨》的论文集，积累资料，开拓视野；声气相求，吸引同好。

如此说来，此事的远因还是植根于1986年我在古典戏曲学会第二次会议发言中的提出“非主流派”之说，以及还曾邀请也出席会议的王兆乾、任光华、周华斌、胡忌几位对此交换过意见。因此不论这一迹近狂妄地提出相对主流派而另立门户的设想是耶？非耶？“其无后乎”？其有后乎？我总是不能辞其咎的。所以我有必要把为什么产生这样想法的根据做一汇报，以为立足之本和供同道参考。当然，这只是我个人的认识，并不能代表其他参与此事讨论者的观点（事实上我们也只是在以为相当时期以来的中国戏剧史研究成果值得认真进行检讨这一点上接近一致，而具体意见则见仁见智，颇有出入）；并且这还是经过“觉今是而昨非”的发展了的今日的认识，不会全同于十余年前的想法和过去发表过的文章。

二、王国维先生为中国戏曲史研究作出的贡献值得后人永远尊敬

在1908年至1913年间，王国维先生出其弘才卓识，撰著了以《宋元戏曲史》总其成的一系列戏曲史研究专著。王先生在《宋元戏曲史·自序》中说道：“世之为此学者自余始”、“凡诸材料，皆余所搜集；其所说明，亦大抵余之所创获也”。这不仅是开启了现、当代海内外研究中国戏曲史的先河，而且为中国戏曲史学科

创立了规模毕具的学术建构、体系。自此以后,可以说,从事戏曲史研究的人基本都是以王氏所著《宋元戏曲史》等做为入门津梁而得有所成的。同时还可以说,迄今为止的中国戏剧史研究成果,大多数也是在王氏所奠立的学术建构、体系基础上做进一步地深入与发展的,它形成了 20 世纪中国戏剧史研究的主流。王先生在学术的许多方面都有着伟大成就,而即仅就中国戏剧史的研究而言,他的历史功绩也是无人可以比肩的;值得后人永远尊敬和学习。

但是,王氏在戏曲史研究方面的成就,虽是达到了他那个时代的顶峰,但同时也必不可免的受到那个时代的制约。历史永远在前进,认识永远要发展,一切站在任一时代最前列的学术成果,也都只具有相对的真理,而永恒的“顶峰”则总是可望而不可即的。因而我们认为也有必要在继续发展 20 世纪中国戏剧史研究的主流,为王先生的学术建构、体系增砖添瓦的同时;也应吸收时代营养、开阔视野、解放思想,实事求是地探索在基本研究方法、观点上有那些需要改进、扩充之处;考察有无别觅“路头”、另立门户、齐头并进的必要?“吾爱吾师,吾尤爱真理”,这种态度当能为学人所认同。

在经过半个世纪对戏剧史的攻读和不断循着上述念头去思考之后,我终于似乎略有领悟,发现了一些可以提出来与专家学者们商榷的看法。

洛地兄要言不繁地指出过一个事实:“我国戏曲自元曲杂剧开始,产生了文人曲与民间戏的分野”(重点为原有);也正因此,“从元代开始……戏曲登上了文坛”,被认为是可以进入文学之列了。^①

① 洛地:《戏曲与浙江》,浙江人民出版社 1991 年版,第 131—133 页。

这些论断都是符合“文坛史”的；但一经点出，却给我以有益的启发。

据青木正儿氏介绍称，“（王国维）先生仅爱读曲，不爱观剧，于音律更无所顾”。^①那么，他怎么会去研究戏曲，去写《宋元戏曲史》等一系列著作的呢？对此他有着明确的自白：“凡一代有一代之文学：……宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”“若元之文学，固未有尚于其曲者也”。但是，“三百年来，学者文人大抵屏元剧不观。”“未有能观其会通，窥其奥窔者。遂使一代文献，郁堙沉晦者且数百年，愚甚惑焉。”^②于是王先生要具有开创性地去研究这“登上了文坛”、被认可为“一代之文学”的“元之曲”，并撰写出了《宋元戏曲史》等著作。

对于研究宋元戏曲史的途径，王先生也说的很明白：“辄思究其渊源，明其变化之迹，以为非求诸唐宋辽金之文学，弗能得也”^③。也就是主要从它与前世文学遗产等方面来“究其渊源，明其变化之迹”；“观其会通，窥其奥窔”。

王先生的这些夫子自道，说明他是把元杂剧做为文坛上的一部分、把它做为文学史长河中的一段来研究的。也正因此，王先生才会有“明以后无足取，元曲为活文学，明清之曲，死文学也”^④的看法。总之，他的或以为“足取”，或以为“无足取”，以至研究途径，都是就文学立言，而无涉于戏剧艺术。

在王先生对于中国戏剧史的研究著作中，还有一个重要的前提问题需要弄清，那就是它对“戏剧”和“戏曲”的不同用法。

① 青木正儿著、王古鲁译：《中国近世戏曲史》，作家出版社 1958 年版，“原序”第 1 页。

② 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1957 年版，第 3、105 页。

③ 同注②，第 3 页。

④ 同注①。

按照当今的一般用法,是将“戏曲”做为中国传统戏剧形式的特称,或可说是对“戏剧”一词的“民族化”的用法;在称述中国传统戏剧时,戏曲和戏剧基本是同意语。然而在《宋元戏曲史》中,王先生于论述了上占至南宋之“戏剧”后指出:“要之,此时尚无金元间所谓戏曲,则固可决也。”^①可见在王先生笔下,“戏曲”、“真正之戏曲”、“金元间所谓戏曲”等词,与做为中国传统戏剧民族化称谓的“戏曲”(亦即包含“上古至五代之戏剧”至当今京、川、越、豫等剧在内的“戏曲”)所指不是同一事物而系两种艺术样式。(请注意:为了避免行文繁冗,以下在专指王先生赋予独特含义的戏曲一词时,写做“戏曲”)

那么,“戏曲”的概念究竟为何呢?已经有学者注意到了这一问题,并进行过一些讨论。综合各家的见解,我大体同意下列一些说法:首先,“草创维艰,他(王国维)对‘戏剧’、‘戏曲’两个概念的规范是不严格的,缺乏应有的确定性;对两者的关系,认识也比较朦胧”^②。其次,由于王氏研究元代戏曲有其从文学角度出发的基本立足点,所以在“规范是不严格”的同时,也还有其倾向性和主要的使用方法,那即是如叶长海所说:“在王氏的《宋元戏曲史》中,‘戏剧’与‘戏曲’显然是两个不同的概念。‘戏剧’是一个表演艺术概念,是指戏剧演出;‘戏曲’则是一个文学概念,是指文学性与音乐性相结合的曲本或剧本。”“这是两个并列的概念。”“王氏笔下的‘戏曲’,约略相当于我们现在所说的‘戏剧剧本’。”^③但在可以接受叶氏上述解释的同时,还有必要对之做

① 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1957年版,第202页。

② 张辰:《也谈“戏剧”与“戏曲”两个概念之区分》,载于《光明日报》1984年1月31日。

③ 王国维:《宋元戏曲史》上海古籍出版社1998年版,“导读”第8页,《曲律与曲学》,台湾学海出版社1993年版,第183、184页。

些补充,这里先只提出两点:一、有时“戏曲”的含义也不纯是文学概念,而和我们今天的用法相同,也“是一个表演艺术概念,是指戏剧演出”,如在他的名言“戏曲者,谓以歌舞演故事也”^①中的“戏曲”,显然是一个表演艺术概念。二、“填词之设,专为登场。”^②“戏曲剧本”的首要任务,应是为“登场”、为综合艺术的戏剧演出服务的。因而虽然也可以仅仅从文学角度来创作、审视“戏曲剧本”,以之属于文学概念范畴之中;但就其根本性质而言,剧本应是从属于戏剧艺术的、应是戏剧艺术中的文学部分;而和一般的文学创作有着不容忽视的差别。举一个未必十分确切的比喻,这犹如“画中有诗”的“诗”,究竟不等同于文学中的诗歌;研究绘画艺术、绘画史,也不能只是着眼于“画中有诗”的“诗”。而如前所述,王国维先生虽然把元杂剧作为研究的对象,但却是把它当成文学史长河中之一部分的“一代之文学”来研究的。因而被王先生作为“一个文学概念”的“戏曲”,如若取貌遗神,虽然也可以说它“约略相当于我们现在所说的‘戏曲剧本’”;但从严格意义上说,则和我们立足于戏剧角度、从“填词之设、专为登场”出发所说的“戏曲剧本”,并不相当;甚或在某些场合会是异质的两件事。这一差别很容易被忽略,但它对戏剧史和戏剧文学史的研究却是有着重要关系的,必须给以足够地注意。

“种什么籽,结什么瓜,撒什么豆,开什么花”。由于王先生实质上主要是把宋、元戏剧以至此前的古剧当做“文学”的一分子去研究、考察的;因而他所建构的是文学意义、范畴上的“宋元‘戏曲’史”,而连戏剧艺术意义、范畴上的“戏剧文学史”也不是;更谈不上是“戏剧艺术史”了。

① 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1957年版,第201页。

② 《李笠翁曲话》,湖南人民出版社1980年版,第105页。