

史料拓展、史观呈现和历史叙事

——基于《20世纪中国戏剧史》的史学思考

刘晓真

【内容提要】 19 世纪末 20 世纪初，中国经历了一场知识形态的深刻转型，传统经学被系统化地分流为文、史、哲诸门。在这样一种现代学术初成的背景下，戏剧研究的史料得到很大拓展。同时，新兴的戏剧活动也催生了新的文化关注和文献记录。在这二重景观中，不同代际的史家基于各自的时代语境和史观立场，进行史料取舍和历史叙事，这其中有关历史构建的复杂性和可能性，取决于史家的知识视野、问题意识和价值取向。

【关键词】 20 世纪中国戏剧史；知识形态；史料取舍；叙事可能

DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2020.09.013

藉由《20 世纪中国戏剧史》（上、下）的撰写经验，傅谨先生在《艺术史的写作》一文中，谈到有关艺术史的本质、写作和理论素养、对象选择、关注焦点与复杂性及写作难点等问题。本文将在某些问题上接着谈，但主要目的是从史料、史观和史述三个方面入手，谈一些粗浅的史学思考。

笔者认为，阅读《20 世纪中国戏剧史》一书要面对两重景观：一方面是作者通过绵密史料所构建的、从未被完整叙述过的百年中国戏剧历程；另一方面是百年当中有关的戏剧史的史料收集和研究工作，这是阅史、辨史和考察史家如何修史的参照系。有此二重景观，不仅让读史的兴味跃然纸上，也会让这本著作有别于前人修史实践的价值更为清晰。

一、知识形态和史料拓展

20 世纪之前的中国，没有成体系的、专门化的文学史书写，但并不说明没有文学史的知识。人们可以通过史书中的《儒林传》《文苑传》，才子传记之类的记载来了解文学家，通过《文选》一类的文集来了解诸种文体的变迁……西学影响之后，历代文人及其文名所构成的文学图景和知识得以系统化地呈现和彰显。王国维的《宋元戏曲史》（1912）便是这种知识形态转型背景下的产物。

1919 年，身为北大学子的傅斯年为《宋元戏曲史》写出如下评论：“中国韵文，莫优于元剧、明曲……王君此书前此别未有作者，当代亦莫之与京：所以托体者贵，因而其书贵也……研治中国文学，而不解外国文学，撰述中国文学史，而未读外国文学史，将永无得真之一日。”^[1]从这段话能看出两层含义：第一，傅斯年回应了王国维在书序中所言戏曲“托体稍卑……后世儒硕，皆鄙弃不复道”的说法，既表达了对作者的敬仰，又从韵文发展的角度肯定戏曲的文学价值；第二，高扬外国文学及其历史的借鉴作用，指出没有此参照便不能清晰认识中国文学。作为新文化运动的干将，傅斯年对西学的揄扬并不意外，但需要注意的是，此时学界对戏剧是强调案头文学。

继王国维之后，周贻白被视为戏剧史一大家，正是因为他将自身戏剧实践的“场上”经验有意识地纳入戏剧史研究视野，1936 年出版的《中国戏剧史略》和《中国剧场史》可谓别开生面，中国戏曲演剧的知识遂进入戏剧史的书写。然而，对于演剧入史的认识也非周贻白独有，郑振铎在 1934 年为张次溪辑录《清代燕都梨园史料》作序的时候，即已说明：“近二十年来……惟一般的研究者，往往只知着眼于剧本和剧作家的探讨，而完全忽略了舞台史或演剧史的一面。不知舞台上的技术的演变，和剧本的写作是有极密切的关系的。”^[2]他从眼界的角度，肯定了张次溪的史料收集工作。

1934 年和 1937 年先后出版的张次溪辑录《清代燕都梨园史料》正续编，收集了 51 种书，涉及从清乾嘉到民国初年有关梨园行的社会生活之种种，其中不乏各类品鉴花谱和对士人狎妓生活的记录，但即便如此，张次溪的努力达成了对伶人的历史性关注。他以开放的态度将菊谱、笔记、掌故、风俗等纳入戏剧史的

史料，打开了一个新局面。

周贻白和张次溪这种殊途同归的知识探索并非偶然，逃不开当时的历史背景。二人成书正值二十世纪二三十年代史学界经历的思想大变革。从胡适倡导整理国故，到傅斯年提出“史学就是史科学”，以文献结合文物的方式，打破传统经学对历史的统罩，重建中国古代史，呈现出这一代学人对待知识的开放思路 and 治学态度，对于新史料的搜集，形成了一种集体自觉和时代氛围。正因为如此，过去知行合一的修身治学成为对象化的文史哲知识，同理，古代不入正史的伶人活动和审美生活化的娱乐品鉴也成为对象化的史料。

此外，张次溪编撰的梨园史料当中，不乏《燕都名伶传》《异伶传》《北京梨园掌故长编》《菊部丛谭》等佳作，其对于伶人艺事的记录，内承了中国传统史学的纪传体写作。这种以人传事、以人记艺的方式至二十世纪五六十年代仍被沿用，出现了以《梅兰芳舞台生活四十年》为代表的一大批口述史、回忆录，至八九十年代出版的四卷本《京剧谈往录》，都是后世了解现当代戏剧历史的重要史料。而在此值得注意的是，伶人从作为被记录的赏玩对象到以艺术家身份示人的叙述主体，从群像素描到个体言说，从不轻易示人的谋生技艺到传授于人的艺术，所呈现的知识形态也悄然发生了转变，是以往知识阶层鲜能触摸到的层面。

回到 20 世纪 30 年代，和周贻白一样进行有关戏剧通史工作的还有徐慕云。1938 年出版的徐慕云著《中国戏剧史》分为五个部分：古今优伶剧曲史；各地、各类剧曲史；戏剧之组合；脸谱服装在剧中之特殊功用；戏剧之评价与其艺术之研究。从其所涉内容大体能看出作者眼界之宽、所纳之广，集中了当时戏剧研究的许多精华，比如散见于各种戏剧刊物的地方戏材料、戏剧的艺术研究等，使这本书也有了相当的史料价值。尽管从修史角度来看，这本书不甚严谨，也没有多高的学术地位，但它的确为戏剧通史体例扩大了格局。其前其后的戏曲史和话剧史研究都是泾渭分明的，而徐慕云却能在那个时期就以一览众山小的态度，将话剧纳入中国戏剧之一种，与其他地方戏等同，概而揽之，发前人未有之识见，是难能可贵的。但是，戏曲和话剧在史述中分而治之的知识格局有其形成背景和发展惯性。

20 世纪初被称为新剧的话剧，有其独立的史料积累和著述发表轨迹，在徐

慕云著《中国戏剧史》之前，相关史料已有朱双云的《新剧史》（1914）、范石渠的《新剧考》（1914）、郑正秋的《新剧考证百出》（1919）出版。至1942年，又有朱双云著《初期职业话剧史料》。

中华人民共和国成立之后，张庚的《中国话剧运动史初稿》（1954）在《戏剧报》上虽未完整连载，但史料详实。1958年至1963年，由田汉、欧阳予倩、夏衍、阳翰笙、阿英、张庚、李伯钊、陈白尘组成编辑委员会，编辑出版了三辑《中国话剧运动五十年史料集》，而且强调“不管图片、说明书、宣传品、批评文字、剧本、幕表、伪政府的禁令或审查制度等资料都很重要”^[3]，但呈现的是诸篇回忆录。这两种话剧史稿和史料撰写先后的事情，隐含了戏剧知识生产的复杂性^[4]。陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》（1989）一书，所言戏剧主要实指话剧，又侧重于理论思潮和剧本文学的历史。

这一时期，戏曲通史有1960年出版的周贻白著《中国戏剧史长编》，这是对其1936年《中国戏剧史略》的修订补充。另一部重要著作则是于1963年完成，1979年才出版的张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》。此外，共30部省卷的《中国戏曲志》是汇集全国各地各民族戏曲历史的地方志书，在20世纪90年代陆续出版。

综上，可以看出20世纪内公开发表的戏剧史史料和著述之粗疏轮廓。

笔者认为，傅谨先生的《20世纪中国戏剧史》在体例上对徐慕云的《中国戏剧史》有着某种客观的续接和呼应。其中，可以互文对读的部分是徐著“各地、各类剧曲史”与傅著中对京剧、评剧、川剧、秦腔、楚剧、沪剧、粤剧、昆剧、越剧的史述，当然，也包括新剧——话剧。但不同的时间跨度、不同的问题意识，使得相同的史述对象落在史笔上已经不能同日而语。此外，以人传事的史学传统在傅著中也有保留，其中单独成节、着重叙述的有：“伶界大王谭鑫培”“评剧与成兆才”“汪笑侬与志士班”“曹禺和话剧创作的成熟”“走向世界的梅兰芳”。

更为重要的是，《20世纪中国戏剧史》在史料的发掘上，不再拘于对“剧作家—剧作”“演员—演剧”的关注，较之前的史著而言，傅著将政策律令、政府工作报告和会议纪要、生活记录纳入视野，对其在戏剧史中所起到的作用给予了更多的思考，比如“十七年”中多变的戏剧政策^[5]、演员的工资条^[6]等，无不

是深入历史肌理的有效工具。同时，傅著在史料运用范围上真正覆盖了《中国话剧运动五十年史料集》所强调的资料类型。也许有人会质疑泛政治化、非审美本身的史料关注是否偏离了艺术史写作。那就要反问一下，是什么造成了这种关注呢？戏剧在 20 世纪的中国大历史中是孤立存在的吗？中国戏剧在 20 世纪上下两个半叶之境遇差异所造就的复杂性和丰富性，已不是艺术本身的单向呈现所能解释得清的，因而，对于史料的不断拓展势在必然。这会不会反过来影响戏剧知识形态的又一轮转型？对于一个正在进行时的事情，只能留待后评。

二、史料取舍和史观呈现

对于修史的人来说，“从史料中寻找历史，从而编著史学书籍；但并不把史料当作历史，而只把史料当寻找历史的指路碑及历史的代表”^[7]。这句话强调了史料会影响认识和观念的走向，反之，认识和观念也会决定史料的去留和史实的呈现。

顾颉刚对《清代燕都梨园史料》所辑之书有如下评价：“不足以言信史”，但更为重要的话是“是犹囿于常见，而不知抉精遗粗，固在于用之者之如何着眼也”^[8]。可见，对于不足为信的史料该怎么用，取决于史家自己的判断，“抉精遗粗”的背后是史观在起作用。史料不会自动地生成一幅历史图景，而是在史家的认识观念下成为叙述工具。史识就是洞察历史的眼光，史观就体现在史家对历史进程起到重要作用之因素的识别和判断中。

对 20 世纪戏剧史而言，关于戏剧改良的讨论是无论如何绕不过去的。新文化运动的言论阵地《新青年》曾先后刊发了张厚载、胡适、钱玄同、傅斯年、欧阳予倩、周作人等人的通信和文章^[9]，就中国旧戏的去留和改良问题展开讨论：胡适从文学进化论观念出发，指出西洋戏剧可以帮助去除中国戏剧“老性”和“暮气”；傅斯年指出中国戏剧的价值观和审美都不能与现代社会相匹配；周作人直接用“野蛮”一词来给中国戏剧定性……不一而足。

这些文章当然是研究戏剧的史料，但是，傅谨先生对所有有关戏剧改良的作者和文章之态度，就像司马光在《资治通鉴》中对待屈原的方式，史笔提钩一

收，只字不提。

史籍上找不到司马光对屈原不着一笔的原因，后世也不好妄断，但《资治通鉴》的重心是写“历代君臣事迹”，即便屈原在文学上有着烜赫的文名和地位，也不排除如下可能：他与君王的关系有不符司马光写作宗旨的地方。相比之下，傅谨先生不提新文化运动诸将的原因倒是容易找到：“戏剧即使需要改良，其道路也不是用新剧取代旧剧，这样的思维，在那些谙熟传统戏剧的人们那里，更容易被接受。因此，从传统戏剧的改良入手，而不仅仅是通过新剧的引进与发展替代所谓‘旧剧’，看似‘保守’，却是那个时代更多人的努力方向，而且更可见出改良之成果之领域。”^[10]后面是大量的史料陈述。

钱穆对司马光在《资治通鉴》中不提屈原表示了很大不满^[11]，相信也会有人对傅著当中不提新文化运动诸将表示不满，至少是疑问：对这些具有文化地位和影响的人物怎么能不提呢？笔者认为，史家表达立场的方式并不重要，就傅著此例，在历史研究中有两个方向上的问题更值得探讨：

（一）史料中观念与事实的关系

需要注意的是，《新青年》所载戏剧改良讨论的背景和根基是新派知识分子对社会改造的理想，他们对戏剧现实有无社会学意义上的实地考察呢？进而言之，他们对旧剧的价值判断与社会现实是一回事吗？此外，需要追问的是，启蒙发生的范围究竟有多大，它在知识界的影响是否等同于在民间社会的影响？结合以下两个数据，《新青年》在1917年的发行量达到了一万五六千份^[12]，1910年至1925年间对中国不同人群文盲率的保守估算在百分之八十左右^[13]，加上1937年之前中国各地报刊上的各类戏剧演出广告和评论，不难推断出新派知识分子口中的旧剧在当时社会文化形态中的比重和作用。

如果新派知识分子所表达的更多的是观念或愿景，那么其文章作为史料对历史事实本身的陈述有何用处呢？司马迁转述孔子之成说：“我欲载之空言，不如见之于行事之深切著明也。”^[14]空言褒贬，不如在实际的事情上讲述来得深刻而明白。傅著对他们的只字不提，就是不做无谓的论述，通过对这类史料的舍弃，深入历史现场寻找事实，来表明他对戏剧改良的看法和立场。历史是要看事情本末始终的。那场改良讨论终归只是立言，但没有立功。真正做事立功的人在《20

世纪中国戏剧史》“新剧到话剧”一节^[15]中浮出了水面，得到了详实的史述。

作为史料，新文化运动诸将的言论在思想史上有很大的意义，只是，观念形态的革命和戏剧自身的事实是不能等同的。

（二）史观立场和历史事实之间的关系

继续上述例子，戏剧改良讨论是一次中西文化之争，涉及价值取向和是非论定，但它后来形成了一套文化记忆，对旧戏的否定性评判成为一种左右思考的认知和话语。此类情况同样发生在爱国救亡观念和戏剧的关系上。这里面存在一个微妙的状况，即史观对于史实的渗透。把观念当作先入为主的导向，或者过于强调和认同某种价值观，便让史实呈现滑向一端，田汉等编著的《中国话剧运动五十年史料集》和陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》中的史述便带有强烈的价值标识。对于历史研究而言，“历史学家们由各自视角切入同一个历史实在，‘各得大道之一端’”^[16]。

“各得大道之一端”是理解史著和史观的基本前提，笔者认为，在此前提下获取史实需要一层自觉，即史观的形成有其时代语境。如果不能有这一层自觉，便会混淆不同史著中的史观和史实，也会忽略了史家的代际差异。

王国维说“一代有一代之文学”，可以化用为“一代有一代之学术”，史家自己经历的时代会影响史观。中华人民共和国成立后，国务院成立科学规划委员会^[17]，随后制定艺术史研究十二年规划。1958年，全国艺术科学研究座谈会召开，其间列出了艺术学研究的9个重要问题^[18]，位居前四的问题分别是：“五四”新文化运动与中国现代艺术；从鸦片战争到“五四”中国艺术的演变；马克思主义美学在中国的发展，中国现代艺术中社会主义现实主义的发展及其与资产阶级艺术思想的斗争；中国共产党的艺术政策、《延安文艺座谈会讲话》发表后中国艺术发展的新阶段。这些艺术研究的方针和计策，成为日后《中国现代戏剧史稿》的修史宗旨^[19]。可以看出，特定历史环境中所形成的信念和使命，让启蒙和救亡在戏剧史中具有了作为知识的内在合法性，对于兼顾实践和理论的修史者来说，不太可能自己割裂自己，因而史观与史实互为表里。

同样，《20世纪中国戏剧史》中所反映的问题意识也与作者身处的时代有着深层联系。20世纪后十年和21世纪前十年，国有院团的体制改革是戏剧界最大

的话题，剧团如何靠戏存续、如何在新市场经济下保有生命力，是启蒙、救亡的戏剧史话语所无法覆盖到的。在新的历史环境下必然产生不同的史观，以往旧戏作为娱乐在经济上的独立状态和经验便会成为史家格外观照的对象。因而，“研究和总结中国现代戏剧发展历程，除了启蒙与救亡这两个无法回避的主题以外，娱乐和演出市场，是第三个而且更具支配力的主题。忽视了这一主题，看不到第三极的存在，我们就不可能获得现代戏剧发展真正完整客观的叙述。……它的发展虽然不能完全游离于政治思潮与社会，但是仍可有其自身的规律”^[20]。尽管这段话是在总结 20 世纪上半叶戏剧史时的分析，但作为贯穿全书的史观，也是后半部书批判色彩的根源。

百年之后，在对待旧戏的态度上，不同代际的知识分子形成了鲜明对照。《20 世纪中国戏剧史》既有对中国戏剧百年史实的重新发现和书写，客观上，也形成了对现代叙事和革命叙事的反思和回应，这种史论兼具的特质正是海登·怀特所谓“历史叙事无分析则空，历史分析无叙事则盲”。

三、史实沟壑和叙事可能

历史的书写绝不是在真空中进行的，“史实之产生，既出于史家之选择裁断，史家所居地位所承使命至关重要”^[21]。这里涉及史述的两个问题：第一，既然是有所“选择裁断”，能够写进史书的史实就是有限的，那么历史事实的多重面相就不可能在一本书中得到全面的展现；第二，面对小径分岔、沟壑纵横的史实，修史者的地位和使命会左右史述，如何进行叙事便不仅仅是修史者的技艺，也成为读者的考察对象，因为在某种意义上说，史著是历史真相和叙事可能性的数学组合，明了后者才能靠近前者。

傅谨先生在《艺术史的写作》一文中指出：“我从 20 世纪 90 年代初开始做浙江台州民营剧团研究，八年后写了《草根的力量》。这部书描述台州民营戏曲剧团的演出与运营，……然而我发现我很难把有过如此精细研究的对象，写进《20 世纪中国戏剧史》的 90 年代部分。”^[22] 他最后将无法写进的原因归结为“中心和边缘”的问题。在笔者看来，有更深层的原因。

表面看去,浙江台州是偏安一隅的小地方,那里的戏剧活动与全国范围内行业精英的戏剧活动相较,不可能成为主要现象进入大历史的视野。而实际上,这个个案无法进入《20世纪中国戏剧史》的原因是历史学和人类学在叙事模式上的龃龉。《草根的力量》以人类学的田野调查为主要研究方法,它让研究者获得大量一手材料的同时,对研究对象的解读和认识也多了换位思考的痕迹,这是单纯文献研究很难拥有的气质。人类学倡导的“深描”让研究对象具有一种内化的时空维度,体现在民族志的叙事中。这一切都是注重历史现象、超脱于历史主体的宏大叙事所无从覆盖和无法兼容的部分。

民族志从本质上来说也是历史写作,只是呈现形态更偏向于档案或者方志,《草根的力量》作为一部地方戏班的民族志也不例外。作者对台州戏班的娓娓道来,不仅仅是因为民族志所需要的“深描”,更是因为戏班所具有的生生活力支撑这一叙述,它烟火气十足,布满岁月的褶皱。而《20世纪中国戏剧史》所呈现出的1949年之后中国戏剧的行业气象和作者史笔中不断浮现的批判性眼光及忧思,是与“深描”中投向民间戏班的礼赞目光格格不入的。此外,台州戏班的生存状态带有多大的典型性?其特质能够融入历史的“合唱团”吗?合唱团需要成员在音准、音色、音域上的相互匹配与合作。由此,“同质和异质”的关系似乎比“中心和边缘”的关系更能说明问题。

历史事实的复杂性在这一点上显示出它的张力,但这并不是就否认了民族志切入宏大历史叙事的可能,只是在这两本书中没有实现。

“民间立场”是《20世纪中国戏剧史》被贴上的标签之一,笔者认为,更为全面和妥帖的表述应是:作者兼具文献和田野的宽阔视野,更懂得“设身处地”地从历史主体的角度出发,弱化单向思维,在事理与情理的双重体认中洞观戏剧在历史中的浮沉,而这正来自历史学和人类学的不同叙事经验。《草根的力量》的初衷是以民间戏班的生存机制来反思国营剧团的生存困境,其中传统延续的力量和方式,窃以为,正是作者试图把台州民营戏班的例子写进戏剧史的原因。高华曾就历史研究中的叙事模式有过如下批评:“研究历史肯定需要观照两个方面:变革是从何处出发的,延续在变革中的流变及其走向。需要指出的是,在很长的时期里,‘截然分开’已相沿成习,且这类叙述不甚注重具体史实之发

现与考辨，而只从政策研究着手，多为宏大叙事和文本解释，从中很少看到基层，也看不到社会的众生相。”^[23]这段话对“变革”和“延续”的认识，正是傅谨先生不同于前代学者的努力所在，尽管《草根的力量》未被写入《20世纪中国戏剧史》，但谈梅兰芳对传统的继承、戏改之后的体制等问题，无不是围绕上述认识来展开历史叙事的。他从变革—现代性和延续—本土化两个维度，对戏剧史的宏大叙事注入深流细水，顺着史实沟壑蜿蜒而过。

只是，笔者对傅谨先生的一点看法是不认同的。

写进史书的史实固然有限，如傅谨先生所说“写作者不得不从大量对象中选取极少数看起来最优秀、最有代表性的艺术家和他们的艺术，把这些写进史著，可是还有更多人被忘记了，被遗弃了”^[24]。最后他也将此归因于“中心与边缘”的关系处理。那如果是这样的话，历史不就因为“中心”压制“边缘”而扁平化了吗？以徐碧云（1903—1967）为例，他位列“五大名旦”，所演《绿珠坠楼》当年最受欢迎，后来声名不再，流传于历史的就成了“四大名旦”。梨园行里这样的情况比比皆是，星光陨落的原因有种种，关键在于，笑到最后的也许不是当年最好的。那么问题就来了：评价一个艺人在艺术史上的地位，能以声名来判定吗？其身后的声名也许不能说明当年的艺术地位和影响。曾经风光、一直风光和身后风光这三者蕴藏着巨大的史实沟壑。在历史的河流中，没有绝对的“中心”和“边缘”。

与徐碧云同时代的梅兰芳，身后之尊荣是其他同辈所无法比拟的，当下对他的研究方兴未艾，《20世纪中国戏剧史》也专辟一节写了“走向世界的梅兰芳”。当然，可以理解的是，在中西交流的历史大势中，梅兰芳趁势冲浪成功了，他人生的高光时刻与中国传统艺术声名远播相互成全，但不能忽视的是，在他周围有一个巨大的从艺群体作为基座，才有了那个“相互成全”。在时代群像和个体肖像之间还原历史本身的风貌和气质，不是任由徐碧云们消失，而是在钩沉中寻求历史真相，这也是历史阅读的一种诉求。“无法知晓全部的真相与全然无法认识真相是两码事。”^[25]

《20世纪中国戏剧史》作为一部艺术史，是在特定的美学标准下谈艺术的演变，但不能否认的是，这种美学标准是后置的。此外，这本史著成书正值中国

对传统文化大力保护的时代背景，需要彰显民族艺术的价值，艺术家的声名与时代的需求是紧密相关的。在梅兰芳这个例子上，傅谨先生是为尊者讳的。唐德刚在《梅兰芳传稿》中指出：“清季士大夫阶级荒淫的罪恶，真罄竹难书。但是这个罪恶的渊薮便是兰芳出身的社会背景。由此也可知道他的职业的性质。写历史的人不能爱慕兰芳，便剪去了那梅郎弱冠时代伤心的一页。”^[26] 现在这一页被八卦化了，笔者无意也不可能通过这个来动摇梅兰芳在戏剧史上的地位，但需要强调的是，生活与审美的关系在分析中国传统艺人的案例时至关重要。回到文章开头在讨论知识形态时所提到的《清代燕都梨园史料》，那一时期为什么会有大量的花谱，为什么它们是重要的史料？根源就在于特定的审美是根植于一种生活的产物，那么现在这种后置的美学标准与生成这种审美的历史能够匹配吗？

笔者并不想用对一个案的反诘来结束文章，因为《20 世纪中国戏剧史》视野之开阔、所涉问题之庞杂，需要周全的事项太多，这就是产生“史实沟壑和叙事可能”讨论的原因，没有任何一部通史性质的史著可以呈现专门史所能触及的历史面向，也不可能解决所有的历史问题。但这本史著绵密的史料基础和精心的史述，就像历史大幕后层层的活动影片，掀开任何一角，都会启发和引导后人向历史深处进发。

结 语

综上三个部分，我们既可以看到从传统的审美化生活到现代都市商业社会的文化消费，再到特定思想之表达工具的 20 世纪中国戏剧轨迹，又可看到与之相应的知识形态和史料整理，以及在此基础上，史家如何在史料用废之间体现自己的史观。史料能否进入史学家的视野，往往取决于史学家的问题意识和内心关切，这也就是史家的观念立场。而真正优秀的历史研究是建立在丰富资料基础上的分析性叙述，重视各种形式的材料，在史料选择上避免先入为主的价值判断，注重历史细部环节的关联，来捕捉研究对象的历史特征。

不同时代史家的思想都与时代风气有着或隐或现的关联，对于读史的人来说，不仅需要相应的艺术经验作为支撑和呼应，在寻找历史事实和文化真相的同

时,还要认识到修史人及其时代的关联、史实及其语境的关联,清楚他们如何理解、解释和重建历史。

余英时说:“学历史的好处不是光看历史教训,历史教训也是很少人接受,前面犯多少错误,到后面还是继续。……我认为读历史的最大好处是使我们懂得人性。”^[27]从这一点再去看《20世纪中国戏剧史》对于戏剧娱乐功能的强调,对于20世纪下半叶戏剧行业历程鞭辟入里的史述,在美学观上强调感情而非思想的重要性,等等,无不是作者在艺术历程中对人性的深沉关怀。

【注 释】

- [1] 孟真.出版界评:《宋元戏曲史》[J].新潮,1919(1):137-139.
- [2] 郑振铎.序[M]//张次溪.清代燕都梨园史料.北平:邃雅斋书店,1934.
- [3] 中国话剧运动五十年史料集·第一辑[M].北京:中国戏剧出版社,1958:1.
- [4] 参见傅谨.早期话剧研究的几个问题[J].文学评论,2014(5):80.
- [5][6] 傅谨.20世纪中国戏剧史·下册[M].北京:中国社会科学出版社,2017:28-272,193.
- [7] 周谷城.中国通史·上[M].上海:上海人民出版社,1957:2.
- [8] 顾颉刚.序[M]//张次溪.清代燕都梨园史料.北平:邃雅斋书店,1934.
- [9] 见《新青年》第四卷第六号、第五卷第四号、第五卷第五号,上海:上海群益书社,1918.
- [10][15][20] 傅谨.20世纪中国戏剧史·上册[M].北京:中国社会科学出版社,2016:115,265-289,462-463.
- [11] 钱穆.中国史学名著[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2013:244-246.
- [12] 参见中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局研究室.五四时期期刊介绍第1集[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1978:37.
- [13] 参见徐锡龄.中国文盲问题[M].上海:南国书社,1932:1-7.
- [14] 司马迁.史记[M].北京:中华书局,1959:3297.
- [16] 彭刚.叙事的转向:当代西方史学理论的考察[M].北京:北京大学出版社,2017:184.
- [17] 参见《人民日报》,1956年3月15日.
- [18] 参见《艺术科学研究座谈会参考文件之一:艺术学(修订稿)》,1958年,第11页.
- [19] 陈白尘,董健主编.中国现代戏剧史稿[M].北京:中国戏剧出版社,1989:1-33.
- [21] 王尔敏.史学方法[M].北京:中华书局,2018:135.
- [22][24] 傅谨.艺术史的写作[J].艺术学研究,2019(1):58,57.
- [23] 高华.革命年代[M].广州:广东人民出版社,2012:294.
- [25] G·R·Elton. The Practice of History[M]. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1967: 46.
- [26] 唐德刚.五十年代的尘埃[M].台北:台湾远流出版事业股份有限公司,2003:12.
- [27] 余英时.历史研究要恢复“人”的尊严[M]//学思答问:余英时访谈集.北京:北京大学出版社,2013:67.

刘晓真:南京大学文学院博士研究生、中国艺术研究院副研究员
责任编辑:于溪跃