

中国越学

ZHONGGUO YUEXUE

【第八辑】

主编◎潘承玉



中国社会科学出版社

中国越学

ZHONGGUO YUEXUE

【第八辑】

主编◎潘承钰



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国越学. 第八辑/潘承玉主编. —北京: 中国社会科学出版社,
2017. 4

ISBN 978-7-5203-0076-6

I. ①中… II. ①潘… III. ①文化史—研究—浙江省 IV. ①K295. 5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 056894 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 席建海
责任校对 王 斐
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2017 年 4 月第 1 版
印 次 2017 年 4 月第 1 次印刷

开 本 880 × 1230 1/16
印 张 15.75
插 页 2
字 数 402 千字
定 价 72.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话:010-84083683
版权所有 侵权必究

绍兴文理学院越文化研究院（浙江省哲社重点研究基地越文化研究中心）
《中国越学》编委会

顾 问 安平秋 李学勤 黄 霖

委 员 王志民 叶 岗 冯根尧 朱万曙 寿永明 李圣华 张太原

陈书录 周鸿勇 赵敏俐 胡晓明 柳巨波 高利华 郭英德

徐吉军 钱 明 黄胜平 梁 涌 谢一彪 廖可斌 潘承玉

主 编 潘承玉

责任编辑 莫尚葭

目 录

越文化与相关传统文化的联系与区别	何信恩(1)
绍兴戏剧史·前言	聂付生(6)
16—17 世纪绍兴府的讲会活动	
——以阳明学为中心	余德余(14)
大唐“变文”有嫡传 千载越郡曲苑花	
——绍兴宣卷的起源及表演特征	沈 麟(27)
绍兴歌谣谚语的戏曲文化价值	刘旭青(39)
绍兴地名文化遗产研究	任桂全(54)
重谈谢安“东山再起”	裘士雄(65)
中晚唐浙东文职幕僚入幕前官职分析	李 翔(69)
宋词中六朝绍兴东山谢氏家族人物审美意象管窥	周淑舫(77)
《宋史·陆游传》若干问题之愚见	邹志方(90)
元绍兴路《康里公勉勵学校碑》杂考	邓文韬(105)
汤显祖与浙东戏曲家交游考	周立波(115)
祁承燾与孙从添藏书理论比较	曹培根(123)
祁彪佳诗文创作观探析	谭 坤(130)
“惊隐诗社”与山阴秘密反清团体交游考	周于飞(136)
黄肇初刻本《陈章侯水浒叶子引》作者辨正及考索	刘天振(141)
论丹霞四浙客及其唱和	李福标(147)
章学诚“六经皆史”与阳明“五经皆史”之关系探究	
——兼论礼制儒学与心性儒学	贾庆军(154)
从《随园诗话》看商盘的家世	范学亮(173)
蔡元培美育思想与阳明心学之哲学渊源关系探析	马芹芬(178)
杜亚泉与《亚泉杂志》《东方杂志》	裘士京(187)
钱玄同与汉字简化	赵贤德 俞允海(194)
试论胡愈之感人文化现象	胡序威(202)
杰出的爱国教育家范寿康	陈秋强(216)

范寿康对台湾文化复兴的贡献	钟小安(219)
冯契先生与浙江省中国哲学史学界	张宏敏(227)
古城绍兴城区保护 60 年得失谈	周进步(239)
长三角构建国际文化创意城市群的思考	康保苓(243)

越文化与相关传统文化的联系与区别

何信恩

这些年来，随着本地社科事业的迅速发展，以越文化命名的研究机构和学术丛书越来越多。越文化成为绍兴传统文化的代名词，越文化研究成为绍兴历史文化研究的简称，越文化专家成为某些人的特有称呼。但对于越文化的来龙去脉却缺乏深入的研究，对越文化的内涵与外延没有一个科学的界定，以至于在使用中出现一些混乱，把不属于越文化范畴的文章也作为越文化研究的论文发表在专刊上。

笔者认为越文化属于绍兴传统文化中的宝贵财富，但绝不能滥用，须对其内涵与外延作出合乎历史与现实的界定，并把越文化与越国文化、越文化与越地文化、越文化与越民族文化、越文化与百越文化、越文化与吴文化、越文化与绍兴传统文化、越文化与绍兴乡土文化，以及越文化与中华文化的关系区别清楚。由于上述八对关系所涉及的学术门类较多，内容较广，限于文章篇幅和笔者水平，对这些题目只能亮出观点，点到为止。盼能抛砖引玉，引起专家的关注与更正，把绍兴的越文化研究推向一个新的高度。

越文化与越国文化

顾名思义，越国文化显然指越国的文化。这里的文化自然是指大文化，即包含了越国从上层建筑到经济基础的方方面面。包括越国的政治、军事、经济，乃至学术思想、文学艺术、宗教信仰、社会风俗和对外交流，等等。例如，由绍兴老一辈文史工作者方杰先生主编的《越国文化》就囊括了上述诸方面的内容。《绍兴县志》主编傅振照先生所著的《绍兴史纲》越国部分也是以历史文化为主线，旁及政治、经济、军事等各个领域。

从概念的角度而言，越国文化是一个特定的概念，有特定的时间限度与空间（地域）限度。越国作为一个独立的诸侯国家，其存在的时间有多长（若从公元前2079年无余封越算起，到公元前222年，秦派大将王翦攻下江南，降百越之君，越亡止，越国存在时间长达1857年），越国的文化就有多长。而越国的疆域虽可分为

不同的历史阶段，但其中心区域（不含势力范围）始终在今绍兴一带。而“越文化”却是一个泛概念，其文化的内容虽然大体上可与越国文化相等同，其外延却比越国文化大得多，可泛指越人的一切活动及其所创造出来的所有事物的总和。越文化作为一种民族文化，既是源，也是流，对其的研究自然不应局限在越文化这一特定的历史阶段和文化层面上。但毋庸置疑，越国文化应是越文化的精华与核心，研究越文化必须首先研究好越国文化。

越文化与越地文化

越地是指越民族活动的区域范围，既是一个自然环境，也是一个历史人文环境。越地文化的范围超出越国文化的范围，但又比越文化的范畴来得窄。它涵盖了于越先民所在的中心区域和活动区域。前者包括今河姆渡文化遗址和良渚文化遗址所代表的所有文化，后者则包括今嘉兴马家浜文化、上海青浦崧泽遗址、江苏吴县草鞋山遗址、宁波八字桥遗址和舟山群岛的唐家墩遗址所代表的史前文明。但把越地文化的外延扩大到整个江南也是不适当的。从本质上说，越地指古越王所直接管辖的地区。以前史学界有大越、外越和内越之说。靠近北部，发展水平较高并至迟在商周时代已建立国家的今江浙一带称“大越”，靠近南方的东瓯、闽越、南越等东南大陆沿海地区称“内越”，而海上则称为“外越”。“三越”之间虽有内在联系，但毕竟存在区域性差异，尤其体现在社会风俗上，所谓十里不同风、百里不同俗，何况越地的范围远不止百里。

越文化与越民族文化

任何一种民族文化，必须有一个文化的主要来源，在其文化的发展过程中，必有一个主要传承延续的主流。古越民族文化是中华民族文化多元一体中的重要一元，是上古时期我国民族集团的基本格局中华夏、东夷、南蛮三大集团之一。古越民族文化的形成，按其历史的不同时期有着许多的渊源变化，但都属植根于本身主源——土著文化之上，汲取了相邻文化而逐步形成的多元文化。

古越文化的民族主体之一是于越，他们是河姆渡文化与良渚文化的创造者，在春秋时期建立了强大的越国，将长江下游的诸支系古越民族及其文化兼容并蓄，成为雄踞中华大地的南方古文明的杰出代表。所谓越民族文化，是指从青铜器时代所产生的原始越民族及其先民——新石器时代文化创造者到古越民族在历史上消亡这一时期体现其民族特征的越文化概况。

越民族文化是区域性很强的文化，而越文化是一种源远流长的文化，它既包括史前时期，也包括历史时期，乃至现代。其区域范围的中心地域在今绍兴一带，但也辐射到外地乃至海外。

越文化与百越文化

“百越”一名首见于战国晚期吕不韦的《吕氏春秋·恃君览》，其文曰：“扬汉之南，百越之际。”《汉书·地理志》师古注引瓚言：“自交趾至会稽七八千里，百越杂处，各有种姓。”汉代会稽，包括了吴地的江苏，现治越史者大都认为百越分布在江苏沿海东南到华南地区，直至今越南北部，其分布范围比越国要大得多。古越是古越，百越是百越，两者不能混为一谈。据说百越包括的民族多达30余个，有些族称今已消失，这一现象反映了南方民族中同样存在民族融合与同化的情况。

大量考古资料表明，在百越各族出现以前，已有几十万年前的旧石器时代和新石器时代中期以及四五千年前的新石器时代晚期人类活动的遗迹出现，百越先民已创造出丰富的文化。正如于越不同于闽越民族与滇越民族一样，越文化也不同于岭南文化与石峡文化。

越文化与吴文化

文化区不同于行政区，行政区的边界是一条线，而文化区的边界是一条带。行政区是人为划定的，具有不稳定性。文化区是地理环境与历史原因造成的，相对比较稳定。

位于长江中下游地区的吴越文化既不同于黄河流域的中原文化，也不同于长江中上游的巴蜀文化和荆楚文化。吴与越相似的自然条件和文化渊源，产生了相似的文化。但两者毕竟是有区别的。越文化早于吴文化，百越文化其实也包含了吴文化。吴人与周朝的关系甚密，故在接受外来文化上比越人显得开放与活跃，而越地相对偏僻，与中原的联系不如吴，受中原文化的冲击也较少。越曾是吴国的属国，为了维持自身的生存环境，不得不将自己封闭起来，故而形成一种较强的封闭性，以致使吴越文化之间产生出文野之别。

当初的越国不理睬中原礼制，保留着较多原始的野性，没有明显的男尊女卑和男女大防的规矩。

与吴文化相比，越文化更多地保留了古老、淳朴、豪放，带有一些野性的文化特征。

越国人不理睬中原礼乐而善“野音”，唱“野”歌，从王公贵族到平民百姓都善歌善乐。这些歌的特点是质朴无华，具有浓厚的民族风格，且多为即兴之作。绍兴306号墓出土的铜模型中有击鼓、弹弦、吹奏的形象，反映出吴越在音乐上的不同风格，也说明吴越在对外来文化的吸收与融合程度上的差异。

今日的绍剧在唱腔和风格上仍保留粗犷豪迈的特色，在一定程度上继承了古越先民的遗风。

越文化与绍兴的传统文化

越文化无疑是绍兴传统文化的精华与核心。狭义的越文化就是绍兴的古代文化，是绍兴传统文化的主要源头之一，也是绍兴文化具有地方特色的重要基因。越文化是绍兴历史文化的制高点，越文化遗存及对周边地区所产生的深远影响，使越文化跨越了时代的限制，具有强大的生命力和延续力。但绍兴的传统文化所包含的内容实在太丰富了，绝不仅仅局限在越文化这一层面上。不论是名人文化、物产文化还是山水文化，都大大超出了越文化的外延。以名人文化为例，若以历史时期划分，先秦有谋士文化，魏晋有隐士文化，明代有才子文化，清代有师爷文化，现代则有革命（志士）文化，等等，都不是越文化所包含得了的，而物产文化中琳琅满目的兰文化、酒文化、茶文化之类，其源头都与越文化有关，但又都大大发展和超越了越文化。

越文化与绍兴乡土文化

古往今来，不论民族、地域如何，乡土情结作为人类与生俱来的一种基本情感，都是其普泛的群体心态和社会情感的典型反映，以其渗透着民族传统文化精神的表现内涵，构筑和延续着文学艺术一个亘古久远的创作母题。

乡土文化是一个宽泛概念，既包括故乡、故土、故里、故人，也包括乡音、乡情、乡谊与乡贤，具有极大的包容性。就外延而言，显然比越文化要大得多。

相对于越文化具有一定的固定性，乡土文化又是一种动态文化，会随着时代的变化而变化，这就是所谓移风易俗。

绍兴乡土文化又是一种系统文化，隶属于乡土中国与乡土浙江，既与其他地域文化不同，但又在许多内涵上有一定的相似性与承袭性。例如，就宗族文化与谱牒文化而言，显然属于中华传统文化的一个分支，与越文化没有太多的关联。而作为海洋民族的越族，其海洋文化显然属于越文化的范畴。

越文化与中华文化

传统史观认为：黄河（中游）是中华文化的摇篮，夏代建立国家，进入文明时代。

考古实践证明：中华文化的起源是多元化的，中国出现国家，进入文明时代也早于夏代。

古代中国分为四大族：华夏、东夷、海岱、百越，每一部族集团的先进部族首先出现国家，进入文明时代。

考古发掘证明：于越及其先民首先建立国家，最早进入文明时代。

以于越部族为中心的越族先民所创造的物质文化包括石器时代的河姆渡文化、玉器时代的良渚文化和青铜器时代的越国文化，它们是中国古代文明的重要组成部分，在中华文明史上具有独特的意义。

河姆渡文化的发掘证明：古越族地区是中国悠久文化的发源地之一。良渚文化的发掘证明：距今 5000 年前就已经出现了完整意义上的国家政权，产生了为这种政权服务的意识形态。

从新石器时代到秦汉时代，终于形成多元一体的中华古代文明。越族的独特贡献主要在于水稻栽培、丝绸、漆器、制玉、青瓷等方面。中国古代文明以玉文化为核心，以丝绸、瓷器著称，不得不归功于越族的创造。

秦统一中国后，越文化与秦、晋、齐、鲁、楚、燕诸文化逐渐融合为一，通称汉文化，成为中华文化的主体、中国文明的核心，而越文化在特定区域的影响与魅力依然存在。

在区分了越文化与上述几种文化之间的关系之后，越文化本身的内涵与外延已逐渐清楚。简言之，所谓越文化，是指以越国文化为核心的一种特定的民族文化与区域文化，上可以追溯到越先民所创造的史前文明，下可以延伸到历朝历代相传延续下来的古越民族的思想观念、物质文化和社会风俗，但越文化的范围是有限制的，不能任意扩大，与其他文化等同或混淆起来，否则就是从根本上否定了越文化的民族特色与地方特色。

【作者简介】何信恩，绍兴市乡土文化研究会会长，研究员。

绍兴戏剧史·前言

聂付生

一 绍兴戏剧的文化力

戏剧的文化力有四，一是求真的力，二是向善的力，三是寻美的力，四是祈福的力。求真的力是哲学的力，向善的力是伦理的力，祈福的力是宗教的力，寻美的力是艺术的力。四力构成戏剧功能的四维，四维形成合力，日积月累，就会积淀成影响整个民族性格，甚至铸造民族性格的一种文化力量。这就是戏剧的文化力。

“真”是其源源不断的动力源，向善、祈福、寻美是其试图达到的目的。绍兴戏剧人在如何通过创作、演出、评点等戏剧活动铸造这四股文化力上不遗余力。

“真”，即“童心”，在明代的剧坛上首先作为一个哲学命题被文人所接受。李贽说：“夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若夫失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真情。”^① 绍兴戏剧人不同程度地受其影响，都用自己的方式诠释和传播让人们走出笼罩着理学阴霾的“真情”。他们认为，事真、情真的作品不但能传且能深入人心。吕天成说，讲述“死者生之，分者合之，不真而真”故事的《霞笺记》才是真正的“传奇体”^②。刘兑、孟称舜、王骥德、吕天成、叶宪祖、王思任、史槃、王澹、李慈铭等则用作品多维阐释这种“传奇体”的内涵。叶宪祖不但以男女主人公强烈的情爱心理和情感诉求贯穿在他作品的始终，而且以热情之笔对寡妇再醮予以肯定和赞美。徐丹桂失侣新寡，权次卿又“断弦而未娶”，两人相见，都感到“情之一字，好缠害人也”。权次卿认为丹桂是个生活得很不容易的寡妇，因此，用自己所有的关怀和温存去温暖对方、感动对方。这在朱元璋以“民间寡妇，三十以前夫亡守制，五十以后不改节者，旌表门闾，除免本家差役”^③ 为诏令的形式颁布天下的时代，不知给多少身处黑暗中找不到出路的女子带来了一丝生的亮光；徐渭的《四声猿》大胆

① 《焚书》，中华书局 1961 年版，第 97—98 页。

② 吕天成：《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社 1959 年版，第 249 页。

③ 《明会典》卷七十九，转引自汪玢玲《中国婚姻史》，上海人民出版社 2001 年版，第 325 页。

地在人性存在的合理性和正当性上作前所未有的开掘和揭示，被祁彪佳评为“一笔扫尽”^①元曲的不凡之作；孟称舜则用“同心子”的新范式描绘申纯、王娇娘辈的理想婚姻。王娇娘说：“但得个同心子，死共穴，生同舍，便作连枝共冢、共冢我也心欢悦。”孟称舜在思考一个时代的课题，一个关于妇女解放既古老又常新的课题。

“善”，即良善，“致良知”是其理论支撑。在王阳明看来，“性无不善，知无不良”，因而“致此良知之真诚恻怛以事亲便是孝，致以良知之真诚恻怛以从兄便是弟，致此良知之真诚恻怛以事君便是忠”（《答聂文蔚》，《阳明全书》卷二）。所以，绍兴戏剧人都视揭露假恶丑、弘扬真善美为本分，还民众一个清明、和谐的世界。

张岱曾编过传奇《冰山记》，并叫其家班出演。演出时“观者数万人，台址鳞比，挤至大门外。一人上，白曰：‘某杨涟。’口口诤凛曰：‘杨涟！杨涟！’声达外，如潮涌，人人皆如之。杖范元白，逼死裕妃，怒气忿涌，噤断喑哑。至颜佩韦击杀缇骑，嗥呼跳蹴，汹汹如崩屋”^②。为何有如此强烈的演出效果？就是魏忠贤辈搅乱了世道的清平而让忠心耿耿、正直无私的东林党人蒙受屈辱，甚或惨遭荼毒所致。所以，绍兴戏剧人都认为，“戏曲佐史”，即戏剧的扬善惩恶的艺术功能。祁彪佳提出“戏曲佐史”的命题，就是强调戏剧的创作和表演所起到的扬善惩恶的社会作用。他评《神剑记》云：“以王文成公道德事功，谱之声韵，欲令嗔笑皆若识公之面，可佐传史所不及。”^③他认为《神女》“亦堪配骚，亦堪佐史”^④，说《戒珠》“如此记传王、谢风流，收罗一部晋史”^⑤。《神女》《戒珠》是吕天成的两部传奇。他认为这样的作品都有其教化意义。

祈福，是民众的一种民俗、宗教心理，其目的就是祈求平安。包括绍兴府在内的越地是多宗教地区，民众普遍“信鬼神，重淫祀”。“信鬼神，重淫祀”的结果就是社会普遍洋溢着一种崇善驱恶之风。因此，绍兴戏剧人孜孜矻矻、穷力于此、无怨无悔者不在少数。

徐渭曾针对佛教髡发有悖于“身体发肤，受之父母”的古训和无君无父有悖于“不孝有三，无后为大”的道德标准提出批评，云：

而今之诋佛者，动以吾儒律之，甚至于不究其宗祖之要眇，而责诸其髡缁之末流。则是据今之高冠务干禄之徒，而谓尧舜执中以治天下者教之也，其可乎？其或有好之者，则又阴取其精微之说以自用，而阳暴其阙以附党于中正，谓佛遗人伦非常道，将以变天下为可忧。嗟夫，吾儒之所谓常道者，非以其有欲而中节者乎？今有欲者满天下，而求一人之几于中节，不可得也，是其于常道亦甚难矣。况欲求其为非常之道，如佛氏之无欲而无无欲者耶，奈之何忧其变天下也。^⑥

① 《远山堂剧品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社1959年版，第141页。

② 《冰山记》，《陶庵梦忆》，上海书店出版社1982年版，第65页。

③ 《远山堂曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社1959年版，第131页。

④ 同上书，第19页。

⑤ 同上书，第18页。

⑥ 《逃禅集序》，《徐渭集》，中华书局1983年版，第545页。

在徐渭看来,“中节者”几“不可得”,而苛求佛教非常道,是不公平的。况且,佛教并没有违反传统的道德规范。相反,阴取佛教“精微之说以自用,而阳暴其阙以附党于中正”者,才是不义之行。徐渭认为,佛教中的“精微之旨”是有助社会之“善”。他说:“余惟佛氏论心,诸所证悟即寿,命相者悉扫抹之,而其告波斯匿王又引见恒河性以觉之,云此身变灭之后,乃有不变不灭者存,此皆彼教中精微之旨。”^① 所谓“精微之旨”,是指佛教轮回主体的问题,即佛性、自性清静心。

更多的是通过作品对佛法的介绍,从正面阐明佛、道存在的合理性,如叶宪祖的《北邙说法》、湛然的《地狱生天》《鱼儿佛》等都是例子。叶宪祖说:“谁知前生作善作恶者,即是伊家;今世受苦受乐的,原非别个。勘得破何恩何怨,一切惟心。”(《北邙说法》)这就是憨山和尚“三界唯心,万法唯识”禅理的形象说法。憨山和尚解释说:“所谓三界唯心,万法唯识。以唯心故,三界寂然,了无一物;以唯识故,万法杳然。盖万法从唯识变现耳,求之自心自性,了不可得。”^② 行善和行恶都在一心,与对方无关。叶宪祖针对这一说法用了更形象、更简洁的语言,说:“拜枯骨不如拜自,鞭死尸不如自鞭。”(《北邙说法》)所以,黄嘉惠对此评云:“妙谛不减风幡,当令曹溪汗下。”^③ 曹溪,山名,南宗创始人慧能传禅于此,憨山和尚又在此坐化,留下全身舍利。所以,这里的曹溪当指憨山和尚。可见叶宪祖对佛法造诣之深。

目连戏能在绍兴源远流长而根基深厚,与文人的这种不懈的努力分不开。盛行于明万历间的调腔专设目连戏一类,清乾隆《绍兴府志》卷一八“风俗”条载:“每遇夏季演唱《目连》,妇女杂沓,自夜达旦。”这种演目连戏以求吉利的风俗到了民国时期仍旧盛行。据民国胡朴安《绍县做平安戏之风俗》载:“绍俗称五、六月为凶月,所以每年此两月中,该地必有做平安戏之事。……戏目演目连救母故事。……近村妇女,呼朋唤友,前来看戏,非常热闹。”^④ 就是因为目连戏有一种宗教的力量。

戏剧是一种讲究美的艺术,没有感人的艺术魅力,“求真”“向善”“祈福”都是一句空话。因此,祁彪佳认为,戏剧创作最忌“三恶”,即一恶“境界庸俗,立格卑下”,二恶“境入荒诞”,三恶“演说因果轮回”。一句话,戏剧作品要感人,就要有情真意切的情感表达和沁人心脾的艺术追求,切忌说教甚或庸俗不堪。

笔者将绍兴的文化概括为胆剑文化、智性文化、诗性文化,这绍兴文化的三精神,恰与绍兴戏剧的四维力互相表里,相辅相成。绍兴戏剧人就是凭着绍兴文化的三精神,才谱写出绍兴戏剧艺术的光辉篇章。

文化力的形成是各种文化(包括物质的和非物质的)合力的结果。绍兴文化保护之所以有“绍兴模式”之称,其星罗棋布的物质文化和丰富多彩的非物质文化遗产又被“誉为没有围墙的博物馆”^⑤,就得力于绍兴自古以来代代绍兴人努力积淀而成的绍兴的

① 《赠礼师序》,《徐渭集》,中华书局1983年版,第533页。

② 《法语·示周阳孺》,释德清撰《憨山大师梦游全集》卷二,四库未收书辑刊编纂委员会编《四库未收书辑刊》第三辑,北京出版社1997年版,第25—54页。

③ 沈泰:《盛明杂剧》,中国戏剧出版社1958年据诵芬室影印本。

④ 胡朴安:《中华全国风俗志》,上海书店出版社1926年版,第48页。

⑤ 谭志桂主编:《绍兴:提升文化软实力》,浙江人民出版社2007年版,第70页。

文化力。笔者想,绍兴戏剧的文化力又是其中最具有分量的一部分。

二 关于“绍兴”与“绍兴戏剧”

“绍兴”一名,始于1131年,即南宋建炎五年。建炎三年(1129),金兵南下。高宗驻跸越州,以州治为行宫,越州城为临时首府。绍兴元年(1131)正月初一,高宗在越州大赦,改年号绍兴,颁布诏书,中有“绍奕世之宏休,兴百年之丕绪”^①语,寓“绍祚中兴”之意。升越州为绍兴府,领会稽、山阴、萧山、诸暨、余姚、上虞、嵊县、新昌八县。元至元十三年(1276),绍兴府改绍兴路,辖境属县未变。明洪武二年(1369),复为绍兴府,治所、辖县均不变。清继明制,民国二年(1913)废府。山阴、会稽合并为绍兴县。

越州以“绍兴府”称之之前,其演变的历史悠久而传奇,在这里有必要简略梳理之。

夏朝少康封庶子无余于会稽,称于越,“越国之称始此”(贺循《会稽记》)。历经二十余世,至春秋时期,勾践与吴王争霸。其时,“勾践之地,南至于句吴,北至于御儿,东至于鄞,西至于姑蔑,广运百里”(《国语·越语·勾践灭吴》)。此处,“句吴”即诸暨,“御儿”即嘉兴,“鄞”即宁波,“姑蔑”即龙游县。公元前473年,勾践灭吴,迁都琅琊,势力骤然扩至江苏、山东等地,“越兵横行于江、淮东,诸侯毕贺,号称霸王”。继而“兴师北伐齐,西伐楚,与中国争强”(《史记·越王勾践世家》)。越国国力趋于鼎盛。

战国中叶,越国国力由强入衰,终被楚威王所败,越王无强被杀,江淮以北的领土全归楚国所有,越王子孙只得四处逃亡。有南迁至温州瓯江者,曰东越国;有南迁至福建者,名闽越国;由无锡梅里西逃入徽南石台县梅水、梅山的梅氏,在梅锬的统领下又形成梅蛮。^②秦王政二十五年(前222),秦平定长江中下游以南地区。《史记·秦始皇本纪》记载:“定荆江南地,降越君,置会稽郡。”公元前221年,秦始皇嬴政统一中国。李斯力排众议,建议始皇行郡县行政建制。始皇纳之,全国共设36郡,郡下辖县。其中将吴、越两国旧地合为会稽郡,治所吴县。先后在会稽郡境内设20余县,包括由“大越”更名的山阴县。这时的会稽郡范围很大,北起长江南岸,南到今福建北部,山阴县正好处在会稽郡的中心地理位置。《汉书·地理志》记载云:“会稽郡,秦置。高帝六年为荆国,十二年更名为吴,景帝四年属江都。”统“县二十六”,即吴、曲阿、乌伤、毗陵、阳羨、诸暨、无锡、山阴、丹徒、余姚、娄、上虞、海盐、剡、由拳、大末、乌程、句章、余杭、鄞、钱塘、鄮、富春、冶、回浦、大末^③,可能“大末”之误,即“太末”,今属龙游县。

① 《三朝北盟会编》卷一四四,曾枣庄、刘琳主编《全宋文》(201),上海辞书出版社2006年版,第385页。

② (汉)袁康:《越绝书》,商务印书馆1937年版,第45页;何光岳:《于越的来源与迁徙》,《浙江学刊》1989年第3期。

③ 《汉书》卷八,岳麓书社1993年版,第713页。

汉顺帝永建四年(129),吴、会分治,会稽郡析为吴郡与会稽郡两郡,基本以钱塘江为界。江北设吴郡,郡治在苏州;江南为会稽郡,治所移至山阴县,领15县,即山阴、鄞、乌伤、诸暨、余暨、太末、上虞、剡、余姚、句章、鄞、章安、东冶、永宁、侯官。

东汉永和元年(136)至三国黄初二年(221),会稽郡辖县数增至31个,新增的县名是浙江境内的吴宁、丰安、长山、遂昌、新安、定阳、临海、南始平、罗阳、松阳,福建境内的建安、汉兴、昭武、南平、东安、侯官等。吴太元二年(252),又增永康、武义、建平3县,会稽郡管辖34县。

三国时期的吴国分置临海郡、建安郡、东阳郡。临海郡领县六,郡治章安;建安郡领县九,郡治建安;东阳郡领县九,郡治长山。西晋,会稽郡仅辖十县,即山阴、上虞、余姚、句章、鄞、鄞、始宁、剡、永兴、诸暨。南朝宋孝建元年(454),孝武帝将原来隶属于扬州的浙东五郡,即会稽、东阳、永嘉、临海、永安分出,设东扬州,州治在山阴。这一治制直延续至南朝末年。隋文帝灭陈,废会稽郡,置吴州。隋炀帝改吴州为越州,后又改为会稽郡。唐初置越州,唐玄宗改为会稽郡,唐肃宗复为越州。南宋建炎五年,高宗升越州为绍兴府,改元绍兴元年。从此,“绍兴”一词沿袭至今,成为越地的代称。

这样,古越国所辖治的越地就有了广义和狭义之分。所谓广义的越地,是指古越国建国始以绍兴府取而代之这漫长的历史所辖治的所有的疆域和地区;所谓的狭义的越地就指绍兴府管辖的八县所处的地域。本书所论即取狭义的越地,即绍兴府管辖的会稽、山阴、萧山、诸暨、余姚、上虞、嵊县、新昌八县。

关于“绍兴戏剧”,“绍兴戏剧”就指会稽、山阴、萧山、诸暨、余姚、上虞、嵊县、新昌八县出现的所有曲家、戏剧作品和戏剧现象(包括演员、演出活动和剧场等)的总和,而“绍兴戏剧史”则是这些曲家、戏剧作品和戏剧现象的成长历史的梳理和总结。其中包括非绍兴籍、流寓绍兴的曲家或演员所从事的戏剧活动。但仅此还远远不够。绍兴的曲家和演员像其他文人一样,出于仕途和生计的考虑,流动性很频繁,这些人的创作或演出大都在异地完成,尤其是演员,流落他乡而定居他乡者比比也。如越剧安家上海后,即扎根于上海,借助上海的地理和文化优势,发展和壮大迫切需要土壤和水分的越剧这棵幼苗。因此,所谓“绍兴戏剧”还有另一层含义,即寓居外地的绍兴人所创作或演出的戏剧。这批人也是“绍兴戏剧史”的有机组成部分。

鉴于上述考虑,“绍兴戏剧”的审视范围限定为三类人的戏剧活动:身处本土的绍兴籍曲家和演员,流寓绍兴的外乡曲家和演员与流寓他乡的绍兴籍曲家和演员。

在这里有必要就“戏剧”和“戏曲”的用语作一番说明。“戏剧”始见于唐杜牧《西江怀古》诗:“魏帝缝囊真戏剧,苻坚投笔更荒唐。”^①杜光庭小说《张定》亦云,张定“与父母往连水省亲,至县,有音乐戏剧,众皆观之,定独不往”^②。杜光庭之所以将“戏剧”与“音乐”并举,是因为戏剧是一种专表演诙谐、幽默的杂戏。此前的

① 周振甫主编:《唐诗宋词元曲全集·全唐诗》第十册,黄山书社1999年版,第3896页。

② 《仙传拾遗》,李时人编校,何满子审定《全唐五代小说》第三册,陕西人民出版社1998年版,第2049页。

俳戏、优戏、百戏、参军戏、歌舞戏等皆涵盖在内。杂剧、南戏与曲结合,才有“戏曲”一说。“戏曲”,首见南宋刘壎(1240—1319)《水云村稿》“词人吴用章传”一节:“至咸淳,永嘉戏曲出,泼少年为之。而后淫哇盛,正音歇。”^①元末陶宗仪著《南村辍耕录》云:“唐有传奇,宋有戏曲、唱浑、词说,金有院本、杂剧、诸宫调。”^②王国维先生《宋元戏曲史》一书对“戏曲”一词的内涵的强调,“戏曲”才成为中国传统戏剧的通称。

但笔者还是坚持用“戏剧”称呼之。

吴新雷教授曾将“戏剧”与“戏曲”的概念作了区分,说:“‘戏剧’是总称,而‘戏曲’是到了宋代形成后的专称。因此,单方面的说白、表演便不能称为戏曲。”^③笔者认为这个区别是正确、合理的。王骥德专门设《论剧戏》一章,阐述戏剧舞台性和文学性兼顾的文体特征,并将“贵剪裁、贵锻炼”作为传奇、杂剧“大间架”的关键性部分予以强调,也是着眼这个区别。吕天成尽管将传奇视为曲,并撰旨在分清“黄钟瓦缶”“白雪巴人”的《曲品》一书,但他入选的标准则不出其外舅祖孙钊所规定的范围,将“事佳”“关目好”“搬出来好”作为前三项要求,这与王骥德的《论剧戏》所阐述的观点完全一致。祁彪佳批点传奇和杂剧,亦有分别,前者称“曲品”,后者称“剧品”,可能是基于前者偏重文学和表演,后者偏重唱腔的缘故。综合考虑,笔者认为,采用“戏剧”一词,更切合中国戏剧历史发展的实际,自然绍兴戏剧也不例外。

三 关于《绍兴戏剧史》撰写的思路

戏剧史是戏剧发展的历史,尽管它随着朝代的更替有一些变化,有些可能还是根本性的,这可能就是一代有一代之文学的依据。但作为一种艺术形式,戏剧史有符合其自身发展进程的时序的框架与结构。如果我们只看到朝代更替而无视戏剧史本身的规律,就可能有切断或阉割戏剧史发展规律的嫌疑。这是极不明智的做法。基于此,《绍兴戏剧史》的研究在坚持绍兴戏剧本身所固有的发展规律的同时,兼顾历史朝代更替给绍兴戏剧发展带来的变化。这是其一。

其二,坚持大戏剧发展观。所谓“大戏剧发展观”就是将戏剧的发展置于一个宏阔的发展视域。戏剧的生成、发展以及衰亡,不只是其本身的机体演变的结果,还牵涉人文地理、经济成分构成、民族风俗、政治影响等各个因素的合力发酵。法国19世纪文学史家丹纳说,决定一个民族的艺术的三要素:种族、环境、时代。他定下了一条规则:“要了解一件艺术作品,一个艺术家,一群艺术家,必须正确地设想他们所属的时代的精神和风俗概况。”^④即使戏剧本身因地域不同也有相互借鉴、相互生发的问题。

① 李修生主编:《全元文》(十),江苏古籍出版社1998年版,第401页。

② 《南村辍耕录》卷二十五,文化艺术出版社1998年版,第346页。

③ 吴新雷:《中国戏曲史论》,江苏教育出版社1996年版,第4页。

④ 傅雷译:《艺术哲学》,人民文学出版社1963年版,第7页。