

张坚及《玉燕堂四种曲》研究

樊兰◎著

河北省社会科学



人民出版社

张坚及《玉燕堂四种曲》研究

樊兰◎著



人民大学出版社

责任编辑:王怡石

封面设计:黄桂月

图书在版编目(CIP)数据

张坚及《玉燕堂四种曲》研究/樊兰 著. -北京:人民出版社,2014.5

ISBN 978-7-01-013365-2

I. ①张… II. ①樊… III. ①张坚(1681~1763)-人物研究②昆曲-研究-中国-清代 IV. ①K825.78②J825.53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 060010 号



张坚及《玉燕堂四种曲》研究
ZHANGJIAN JI YUYANTANG SIZHONGQU YANJIU

樊 兰 著

人民出版社 出版发行
(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

环球印刷(北京)有限公司印刷 新华书店经销

2014 年 5 月第 1 版 2014 年 5 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:15.25

字数:275 千字

ISBN 978-7-01-013365-2 定价:48.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号
人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

梅花簪

八齣
題綱

第一齣 檢貢

小 靈

壽陽 鳳壽 如山 重喜
傳喜 喜福 聖喜 明福

阿鳳波拖谷

九寶

拜八阿陀

嚴鈴

小 靈

傳喜 多壽 金慶 雲福
北官 聖味 喜喜 聖喜

滿金亞齊黎奇

編英

悉力摩磨海威勒喀

六十七

小 靈

壽二 保壽 喜成 建佳
五慶 壽比 徐瑞 得鈴

古 嚕 嚕

壽祥

呵囉獲里滿喀喇

喜兒

小 靈

福休 恩元 壽喜 永福
慶福 壽元 聖喜 喜喜

古洞陳威嗎喇嚕咭喀

三才

耶列噲選蘇合必力

三德

靈 兵

福慶 八喜 壽喜 壽喜

日本國王

大慶

靈 將

壽福 聖祥
即連 八福

◇《故宫珍本丛刊·各種提綱》第2冊中《梅花簪提綱》，包括第1—16出，25—34出。

四

梅花簪

八齣

第一齣 檢貢

八小靈引月鳳波拖谷 八阿陀上唱

紫花梅四 混滾開四大神州

八小靈引月鳳波拖谷

單讓國高懸即兒來

八小靈引月鳳波拖谷

居首八小靈引月鳳波拖谷

八小靈引月鳳波拖谷

像像兒們也歡喜

八小靈引月鳳波拖谷

吐家只喜引月鳳波拖谷

八小靈引月鳳波拖谷

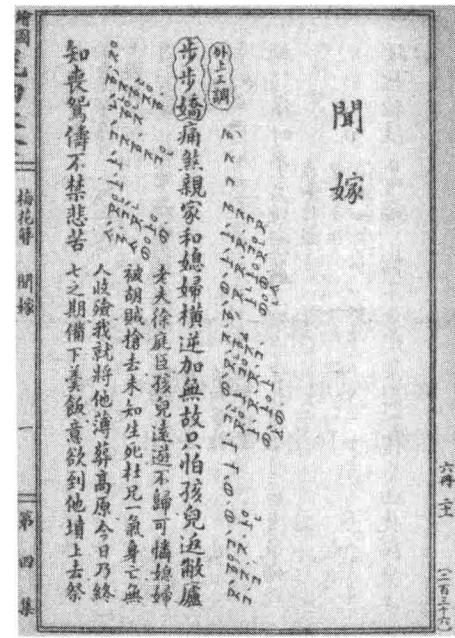
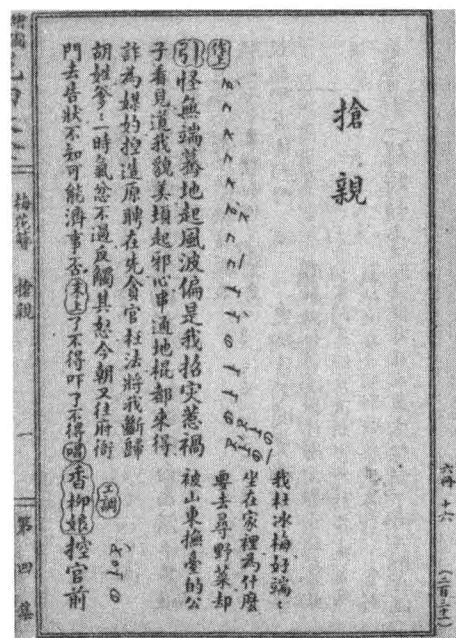
機硬把乾坤扭

八小靈引月鳳波拖谷

八阿陀是也咱乃滿金亞齊黎奇是也咱乃悉力摩磨海威勒喀是也咱乃古嚕嚕是也咱乃呵囉獲里滿喀喇是也咱乃古洞陳威嗎喇嚕咭喀是也咱乃耶列噲選蘇合必力是也咱乃靈兵是也咱乃日本國王是也咱乃靈將是也

夜行船 歸處東荒居海國統率倭位尊國首。紙面古顏似虎形七獸島昇眼如鈴不通遊獵和文。李小小身材既雅態乃日本國王古帶波多尼是也。他國往來南大馬博島居去榮波及番古即升。一萬二千餘里松島為海國。島名改島日本自漢。宋時他國有一女子名曰早彌呼有才有智有德。神年長不嫁於是教立為王其下有華奴國鬼奴國。

◇《故宫珍本丛刊·昆弋本戏》第1冊中《梅花簪》，包括第1—16出，25—34出。



◇《绘图精选昆曲大全》第四集第六册所收《梅花簪》四出

序

张坚本清康熙间江南一秀才，游幕半生，处于士之边缘。其情志无所抒，文才无所施，于是酒阑说梦，闲情作剧，谱成“梦梅怀玉”四种传奇，亦案头排场，笔墨管弦，文人游戏之品。然又颇自珍自矜，宁可糊瓠而非昆腔不售。情之所钟，难免故步。实则其遗响今又多在皮黄杂腔，存于昆曲者寥寥。而刻本《玉燕堂四种曲》更久置高阁，至曲界专门家亦少关注。樊兰此《张坚及〈玉燕堂四种曲〉研究》则为当今第一篇全面讨论张坚生平与其传奇作品的专论。此书于曲家可谓论世知人；于曲于剧可谓会心解律，考论并重，精湛得体，当前曲学之力作。虽尚未出版，既已得学界前辈首肯与赞许。盖作者本为诗文旧学之高才，十年前以余力治曲，曾专攻乐府词章与音律，硕士论文《杨慎词研究》已显见学殖工力。读博士以来学业更为精进。其间因参与《清史·文苑传》之编写而遍搜有关张坚史料典籍，列年表，撰长传，更检得《玉燕堂四种曲》点拍诵读，遂对张坚生平及作品了然于心，此书之选题与写作也自然水到渠成。且于前人功过得失之评价反复酌定，故文无牵强附会；又见识附于史传，故所论平实允当。《玉燕堂四种曲》赖樊兰此著复昭于世，是张坚之幸；樊兰亦因“梦梅怀玉”脱颖而出，乃曲学之幸。是为序。

刘崇德

二〇一四年立春日于津门止舫斋

目 录

前 言	1
第一章 张坚生平及交游考述	9
第一节 前期——蹭蹬场屋,怀才不遇	11
第二节 春风亭文会——人生的转折	14
第三节 后期——游于四方,穷困如故	17
第二章 张坚的诗文创作	27
第一节 张坚诗文的主题与思想倾向	27
第二节 张坚诗文的艺术特点	36
第三章 张坚的戏曲思想	42
第一节 保守的曲体观	42
第二节 突出的“剧本位”意识	49
第三节 “情理合一”的创作主旨	54
第四章 《玉燕堂四种曲》创作考略	59
第一节 《梦中缘》《梅花簪》《怀沙记》创作概况	59
第二节 《玉狮坠》创作考论	66
第五章 《玉燕堂四种曲》的主题思想	74
第一节 描绘理想爱情,追求名教风流	74
第二节 抒写未竟之志,寄托政治理想	84
第六章 《玉燕堂四种曲》的宗教书写	92
第一节 《玉燕堂四种曲》中的宗教人物形象	93

第二节 《玉燕堂四种曲》的度脱文学因素	100
第三节 《玉燕堂四种曲》的因果报应思想	107
第七章 《玉燕堂四种曲》的舞台艺术	116
第一节 结构完善	117
第二节 情节新奇	121
第三节 排场生动	127
第四节 科白到位	134
第八章 《玉燕堂四种曲》流变考述	141
第一节 《玉燕堂四种曲》原本流传考	142
第二节 《玉燕堂四种曲》改编本述略	147
附录一:春风亭文会人物考	199
附录二:张坚年谱	203
附录三:张坚诗文作品辑录	221
参考文献	228
后 记	236

前 言

张坚是清代康乾时期重要传奇作家,有《玉燕堂四种曲》(包括《梦中缘》、《梅花簪》、《怀沙记》、《玉狮坠》四种)传世。张坚怀隼才,负奇气,以文词显于世,为当时文人才士所推重。金陵文士吴禹洛称其“吊臂南北两社间,众共推服”^①,嘉定学人张龙辅与之同游西湖,称其“博学多才,文章诗赋脍炙人口”^②,洛川王汝衡与其遇于汉南署,称其为“弘通博雅君子”“诗、古文、词无不臻妙,更谐音律”^③,沈大成更是对其文才称赏不绝,甚至称其“诗、古艺、文诸体悉臻其妙,嘈呖磅礴,并驾马枚”^④。可见,张坚的博学多才,文词出众是有目共睹的。张坚传奇颇具特色,在清中叶昆曲发展转折时期有着比较重要的作用和意义。

清代康乾时期是中国古典戏曲发展史上的重要阶段,曾经占据曲坛主流的昆曲在地方戏曲的冲击下渐趋衰落。与张坚同时代的徐孝常在《梦中缘·序》中记载了乾隆初年北京曲坛的情况:“长安梨园称盛,管弦相应,远近不绝。子弟装饰备极靡丽,台榭辉煌。观者叠股倚肩,饮食若吸鲸填壑,而所好惟秦声啰弋,厌听吴骚,闻歌昆曲辄哄然散去。”^⑤可以看到,康乾时期是昆曲发展的转折时期,自康熙年间“南洪北孔”两座高峰之后,昆曲的发展渐入末路,在与众多地方戏曲的竞争中渐呈衰势,至乾隆初年出现“闻歌昆曲辄哄然散去”的情况。然而,张坚始终坚持雅部立场,专力创作昆曲剧本。徐孝常在《梦中缘·序》中写道:“(《梦中缘》)或有人购去,将以弋腔演出之。漱石则大恐,急索其原本归,曰:‘吾宁糊瓿’”^⑥,宁可糊瓿也不愿被弋腔戏班搬演,足见张坚对昆曲的钟爱和坚守。在昆曲渐趋衰落的时代,张坚仍然能够执着地坚持昆曲剧本创作,对

① (清)吴禹洛:《梅花簪·序》,见《玉燕堂四种曲》,清乾隆刊本。

② (清)张龙辅:《玉狮坠·序》,见《玉燕堂四种曲》,清乾隆刊本。

③ (清)王汝衡:《玉狮坠·序》,见《玉燕堂四种曲》,清乾隆刊本。

④ (清)沈大成:《怀沙记·序》,见《玉燕堂四种曲》,清乾隆刊本。

⑤ (清)徐孝常:《梦中缘·序》,见《玉燕堂四种曲》,清乾隆刊本。

⑥ (清)徐孝常:《梦中缘·序》。

昆曲的传承具有积极意义,同时也取得了一定的成就。他的《玉燕堂四种曲》不仅为文人名士所雅重,而且在康乾年间广泛流传,不断搬演,促进了昆曲在案头和场上的双重传播,这对处于衰微期的昆曲来说起到了重要的支撑作用。

“梦梅怀玉”四种传奇最初虽然是以抄本流传,但是随着张坚游历四方而声名大噪,名流索观,数易其本,更有如唐英之辈的辗转抄录者,如杨楫、柴才、沈大成等人的详加评点者,至乾隆年间,四种传奇被合刻为《玉燕堂四种曲》。“梦梅怀玉”不但成为案头阅读的佳作,而且也深受梨园青睐,在戏曲舞台上广为流传。创作于康熙末年的《梅花簪》,稿始成即为金陵太晟班购去,易名《赛荆钗》搬演,轰动一时;张坚也曾在家中搬演,延请僚友观看,产生了“远迹竞观,靡不愕然称奇”^①的轰动影响。直到民国年间,该剧仍为梨园盛演剧目。其中《抢亲》、《闻嫁》、《遣刺》、《舟误》等出被《绘图精选昆曲大全》收录,经怡庵主人“悉心订正,与梨园演唱无异”^②。张坚生活的年代恰逢昆曲衰微、花部纷起之时,“梦梅怀玉”作为昆曲剧本,并没有随着昆曲的衰微而脱离舞台,甚至被花部吸收借鉴、移植改编,实为其最大的成功。乾隆四十六年(1781),《梦中缘》被戏曲家吕公溥移植改编为十字调梆子剧《弥勒笑》,搬演场上,颇受欢迎。《梦中缘》(改编为《双驾梦》)和《梅花簪》两种都是曾经活跃于京剧舞台的传统剧目,今有金世禾藏本,分别收录于《京剧汇编》第七十三集和第八十三集中。《玉狮坠》亦盛演于梨园,今尚存有昆弋合唱的梨园演出本。《玉燕堂四种曲》还为现代戏曲提供了丰富营养。20世纪80年代广东潮剧院将《梅花簪》移植改编为潮剧,搬演于现代戏曲舞台之上。《玉燕堂四种曲》适逢昆曲衰落之时,其光辉难免被蓬勃而起的花部戏曲所掩盖,但是其仍然获得了案头和场上较为广泛的传播,并且流传至今,颇具艺术生命力。

因此,无论是从其艺术价值还是其所具有的戏曲史意义来说,《玉燕堂四种曲》都具有相当的研究价值和学术意义。

一

张坚及其创作作为一种文学现象,在戏曲发展史上应该有属于自己的地位和价值,所以本书将张坚《玉燕堂四种曲》作为考察和研究对象,对于丰富和完善戏曲发展史具有一定的积极意义。

胡忌在《昆剧发展史》中将昆曲“有曲无戏”的时间从吴梅所提的“嘉道之际”提前至“乾隆后期”,这种观点基本代表了研究界对清代昆曲发展的认识,并影响着研究者的研究视野。历来戏曲研究者往往将研究重点投向明代万历至

① (清)吴禹洛:《梅花簪·序》。

② (清)怡庵主人:《绘图精选昆曲大全·凡例》,世界书局1925年版。

清初的昆曲鼎盛时期或者清代乾隆末的花部勃兴时期,对清代南洪北孔之后的昆曲发展关注甚少,评价也较低。胡忌认为从康熙后期到乾隆末叶的百年间“虽然昆剧创作仍然为数众多,但按其实质,成就较少,大都是舍本逐末之作,脱离生活,脱离时代,脱离群众”^①。邓涛、刘立文在《中国古代戏剧文学史》中谈及雍正至道光时期的雅部创作时说“它毕竟已趋向没落了,因此有成就者寥寥无几”^②,认为只有杨潮观、蒋士铨成就较高,对其他众多雅部作家仅作简略介绍。可见康熙末年以后的雅部创作,在清代戏曲史上的地位较低,由于受到这种认识的影响,此时期的大多数雅部作家及作品都少人关注甚至不为人知,张坚就是其中之一。在一些重要戏曲史著作中并没有张坚的一席之地。《中国戏曲发展史纲要》(周贻白)、《中国戏曲史研究》(黄仕忠)、《中国戏曲发展史》(廖奔 刘彦君)等著作,对张坚及其作品未能提及;在孟瑶的《中国戏曲史》、周妙中的《清代戏曲史》、许金榜的《中国戏曲文学史》等著作中对张坚及其创作的介绍也只是寥寥几笔。

黄霖在《20世纪中国古代文学研究史·总前言》中谈到:“在整个20世纪中,人们的眼光往往集中在一些问题上,形成一个个热点。一方面,一些大作家、大名著、某一朝代的代表性文体及一些普遍关注的问题等,往往吸引着众多的研究者在这里反复耕耘,搞得又深又细,乃至又烦又滥。另一方面,一些小作家、小著作、某一朝代的小文体及一些细小的问题,往往不为人们所关注,或有个别学者提及了,也得不到一定的响应。”^③戏曲研究同样面临着这样的问题,对一流戏曲家的探讨较多一些,成果较为突出,而对于那些知名度不太高但颇有成就的戏曲家几乎没有什么关注。这样的研究格局,需要我们每一个研究者深思。当然热点的形成有其必然性和必要性,它的学术价值和意义也是不言而喻的,但是如果一味地固守热点,反复挖掘,就难免会出现“又烦又滥”的现象,同时也会遮蔽许多活生生的文学现象。在戏曲发展的历史长河中,固然有王实甫、汤显祖、李玉、洪昇、孔尚任等星光闪耀的戏曲大家,但也存在一大批光芒不够夺目却为中国戏曲发展默默贡献力量的戏曲家,他们的作品也往往具有较高的审美价值和现代意义,有待于研究者的发掘。另外,就像陆萼庭在为《明清戏曲家考略》作的序言中说到的:“声名烜赫的大作家,在戏曲史上占有相当重要地位的作家,两者加起来,仍属少数。大多数的明清曲家,一直被冷落着。个别的来看,说他重要性不够,可以;但谁也无法否认,他们是明清戏曲整体的组成

① 胡忌等:《昆剧发展史》,中国戏剧出版社1989年版,第404页。

② 邓涛等:《中国古代戏剧文学史》,北京广播学院出版社1994年版,第163页。

③ 黄霖主编:《20世纪中国古代文学研究史·戏曲卷》,东方出版中心2006年版,第8页。

部分,不摸清他们的情况,整体的面貌也将是模糊的。”^①所以,张坚及其《玉燕堂四种曲》作为戏曲发展史链条上的一个环节,我们有把它弄清楚的必要,本书将对张坚生平、戏曲思想及创作展开较为全面深入的研究,考察张坚的生活年代、生平交游、戏曲观念及其对《玉燕堂四种曲》创作的影响,考察四种传奇创作概况、流变情况,分析《玉燕堂四种曲》的主题思想、艺术特色等,旨在填补目前戏曲研究在中小戏曲家研究中的缺漏,为丰富和完善戏曲发展史尽一份绵薄之力。

二

对于张坚及《玉燕堂四种曲》,历来戏曲研究者要么是忽略不提,要么是评价偏颇苛刻,有失公允,所以本选题力图还原张坚传奇创作的原貌,将其置于清中叶的特定历史时空中加以客观中肯的评价。

胡忌《昆剧发展史》批评张坚传奇道:“其余两种(按:《梦中缘》、《玉狮坠》)写才子佳人悲欢离合,牵强误会,故事离奇,把剧中人的命运遭遇由作者任意差排,使观众看戏如坠入五里雾中,最终自非失败不可。”^②然而,关于张坚传奇的情节与排场,后人多有赞誉,清人杨恩寿说《梦中缘》“排场变幻,词旨精微”,清人芮宾王称《梦中缘》“排场生动,变幻新奇”,所以胡忌的这番评价有可商榷之处。尚奇,是中国古代传统美学思想,从先秦庄子“其所美者为神奇”主张的提出,经过几千年的文化积淀,已成为一种民族精神,中国戏曲亦富于浓郁的传奇色彩。历代戏曲家无不在追求新奇的故事结构,张坚亦不例外。张坚在创作中并非一味猎奇而脱离故事发展轨迹,戏中误会、巧合等技巧的使用都十分自然,恰到好处,并无牵强做作之嫌。从戏曲接受的角度来说,尚奇是中华民族较为普遍的审美心理,中国戏曲正是在这种审美要求中不断调整自身以满足广大观众的口味。观众看戏唯恐平淡乏味,崇尚新奇曲折,所以张坚《玉燕堂四种曲》尚奇的创作方法基本符合观众对戏曲传奇的欣赏口味。另外,两种传奇深受当时曲家追捧,《梦中缘》不但传至内廷,还曾被弋腔戏班购去意欲搬演,后被清代戏曲家吕公溥改编为梆子腔《弥勒笑》,深受好评;《玉狮坠》也有演出本流传,足见此二剧的影响,这样看来,张坚传奇并非失败之作。

许金榜在《中国戏曲文学史》中批评张坚“作品模拟风情喜剧旧套,追求场上效果,成就不大。”^③此番评论确实抓住了张坚作品的一些创作特点,比如其

① 陆萼庭:《明清戏曲家考略序》,《明清戏曲家考略全编》,上海古籍出版社2009年版,第3页。

② 胡忌等:《昆剧发展史》,中国戏剧出版社1989年版,第406页。

③ 许金榜:《中国戏曲文学史》,中国文学出版社1994年版,第348页。

对传统风情喜剧的继承,以及对场上效果的追求等,但是将其定位在“模拟风情喜剧旧套”上,却有值得商榷之处。第一,张坚的爱情剧与风情喜剧旧套有着本质的区别。《玉燕堂四种曲》在描写才子与佳人恋爱的过程中,侧重对恋爱双方“痴情”性格特点的刻画,充满了对才子佳人之间真挚感情的颂扬,与一般风情喜剧意在刻画男女之间风流韵事,揄扬“情欲”的旨趣大为不同。第二,张坚对男女双方爱情行为的描写十分保守,将其置于“发乎情,止乎礼义”的伦理规范之中,这与风情喜剧中常见的偷期密约、窃玉偷香的香艳描写大相径庭。清代康熙朝以后,儒学复古运动全面展开,晚明的思想解放思潮影响下对人性、至情的张扬逐渐消融在“发乎情,止乎礼义”的伦理道德规范之中,才子佳人戏曲也呈现出从情感化向道德化转变的趋势。张坚的传奇创作恰好处于康熙中期至乾隆初年,其爱情剧带有十分明显的时代特色,在情感表达上显得含蓄而拘束。第三,《玉燕堂四种曲》在设置故事情节时多采用风情喜剧中常见的误会、巧合等手法,但是其作品并非轻松滑稽的喜剧,甚至在《梅花簪》中这些误会和巧合成为徐苞、杜冰梅悲苦爱情经历的源头。第四,张坚在塑造才子佳人形象时,将自己的人生经历融入其中,达到戏中人物与作者思想情感的同构,不同于风情喜剧作者的叙述者姿态。因此,张坚爱情剧无论是对风情喜剧,还是对才子佳人模式都有一定的突破,并非落入旧套,毫无新意。另外,张坚传奇追求场上效果的做法,是其真正特色和价值所在。清代康乾以来,很多戏曲家创作的出发点已不是真正的“戏剧”而是“文章”,传奇已经从剧场上的“活”的戏剧,成为文人书斋里的文章之事^①。在这种形势下,《玉燕堂四种曲》能够以搬演为出发点,以舞台表演为范式,追求场上效果,实为难能可贵。

再如《中国戏曲曲艺词典》“《怀沙记》”词条称“作品对历史材料缺少剪裁,大都平铺直叙。”^②这一说法值得探讨。张坚在《怀沙记·凡例》中说道:

是编本《史记》及《外传》。当楚受秦诈,陈轸谏,不听,则见于《国策》。时原尚仕楚,断无知而不谏者。《疏原》一出,亦为史传补缺耳。以孟尝为齐楚离合做穿插,盖因田文入秦,有劝归怀王之请,鸡鸣狗盗咸得为用,正可反照生情,而为遭谗被逐增慨也。怀王被掳入武关,朝于章台宫,令执藩臣礼。后亡走,入赵不纳,又欲之魏,追兵至,遂入秦而病死。今悉删去。岂谓传奇幅短不能备载乎?抑是作本痛哭骚魂,并不予秦人以狡狴为得计,使过于丑诋楚怀,非所以慰屈子在天之灵也。故写怀王受诈,虽不若勾践忍耻吞吴,而愤怒捐生差胜于累囚被辱。景缺阵亡之士,借作从死沙场,

① 参见李昌集:《中国古代曲学史》,华东师范大学出版社1997年版,第567—570页。

② 上海艺术研究所编:《中国戏曲曲艺词典》,上海辞书出版社1981年版,第530页。

顿增无限悲凉,足为南荆生色。^①

可见,张坚在创作《怀沙记》时,结合戏曲需要,对历史材料进行了较为谨慎和到位的剪裁,其中有为史传补缺的,如《疏原》一出;有出于创作意旨,适当改写史实的,如写怀王受诈愤怒捐生。因此,张坚在传奇创作中对历史材料并非不加裁剪,完全照搬。本文将对张坚的传奇创作进行全面深入的重新审视和研究,结合其所处的历史文化背景,对其创作思想、艺术成就进行较为客观中肯的评定,对于改变学界长期以来对张坚传奇的忽略和偏误认识具有一定的积极意义。

三

张坚在当时颇负盛名,为同时代的戏曲家、评论家所推崇。李调元《雨村曲话》称“《怀沙》撮合《国策》而成,堪称曲史”^②,梁廷柟《曲话》称“金陵张漱石《怀沙记》,依《史记·屈原列传》而作,文词光怪。全部楚词,隐括言下。《著骚》、《大招》、《天问》、《山鬼》、《沉渊》、《魂游》等折,皆贯穿本书而成,洵曲海中巨观也……漱石又有《玉狮坠》,设想甚奇。其《毁奁》一折,如蚁穿九曲,愈折愈深。”^③杨恩寿《词余丛话》对张坚《梦中缘》给予很高评价,赞曰:“排场变幻,词旨精致,洵足为昉思之后劲,开藏园之先声,湖上笠翁不足数也。”^④近代曲学大师吴梅也对张坚《怀沙记》赞誉有加,称四种之中以此为最,“曲中将《离骚》全部隐括套数之中,实为难作之至。先生能细意熨帖,灭尽针线之迹,自西神郑瑜而后,无此奇作也,宜其享盛名也。”^⑤然而,时至现代,学界对于张坚及其作品的关注甚少,戏曲史中少有描述,学术论文中少有探讨,而研究专著则尚未出现。

王国维《宋元戏曲史》开启了中国戏曲发展史研究的大门,此后,对中国戏曲史的研究逐渐展开,至今已有百年历史,研究成果也十分显著。在这些研究著作中,有通史,有断代史,也有某一种戏曲的专门史,但是统观之,都存在一个问题,即对戏曲史上声名煊赫的大戏曲家有很全面和系统的研究,而对一大批成就不太突出、声名不够显赫的戏曲家很少关注,甚至不曾涉及。张坚就是被长期忽视的一位传奇作家。当然,像张坚这类戏曲家的成就与影响确实无法与

① (清)张坚:《怀沙记·凡例》,《玉燕堂四种曲》,清乾隆刊本。

② (清)李调元:《雨村曲话》,《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社1959年版,第27页。

③ (清)梁廷柟:《曲话》,《中国古典戏曲论著集成》(八),第266页。

④ (清)杨恩寿:《词余丛话》,《中国古典戏曲论著集成》(九),第264—265页。

⑤ 吴梅:《顾曲麈谈 中国戏曲概论》,上海古籍出版社2000年版,第118页。

戏曲史上汤显祖等大家相比,但是,他们同样是中国戏曲史的重要组成部分,甚至可以说没有对这些戏曲家创作情况的了解就不会有对整个戏曲史的清晰全面的认识。查阅了几十种戏曲发展史著作,提及张坚及其戏曲创作的仅有《中国近世戏曲史》([日]青木正儿著,王古鲁译)、《中国戏曲史》(孟瑶)、《清代戏曲史》(周妙中)、《中国戏曲文学史》(许金榜)、《中国古代戏剧文学史》(邓涛,刘立文)、《中国昆曲艺术》(吴新雷)、《明清传奇史》(郭英德)七部。其中介绍比较详细的是日本研究者青木正儿的《中国近世戏曲史》,然而也仅限于对《玉燕堂四种曲》的内容介绍和简单评价,其他六种戏曲史著作都是寥寥几句。

目前可见的针对张坚及其作品进行研究的论文有《〈红楼梦〉与〈玉燕堂四种曲〉》^①(王永健)、《清代戏曲家张坚生平考略》^②、《“江南秀才”唱“情至”:简论张坚〈玉燕堂四种曲〉》^③(王永健、徐雪芬)、《张坚〈怀沙记〉摭谈》^④(齐同)、《嘉业堂藏抄本〈玉狮坠〉及其牌律考辩》^⑤(李俊勇)和《论张坚及其〈玉燕堂四种曲〉》^⑥(潘培忠);另外陆萼庭《读〈红〉碎录》^⑦里有一条是关于张坚《梦中缘》与《红楼梦》关系的探讨,但是极为简略。以张坚及其作品为研究对象的专著尚未出现,只是在一些戏剧专著中有所涉及,如王永健《中国戏剧文学的瑰宝——明清传奇》和周传家《中国古代戏曲》中有相关章节将张坚与蒋士铨进行比较探讨;胡世厚、邓绍基主编的《中国古代戏曲家评传》和周贻白所著的《周贻白戏剧论文选》有对张坚及其作品的简单介绍和评价;林叶青《清代戏曲家散论》中“似这名教风流堪喝彩——论张坚的《玉燕堂四种曲》”对张坚及其作品的探讨。

其中王永健先生是对张坚研究着力较多的一位学者。他在《清代戏曲家张坚生平考略》一文中援引《玉燕堂四种曲》的序跋、题词以及《南邦黎献集》的相关诗文,对张坚的生平际遇及面对坎壈仕途的心态进行了分析,并梳理了张坚年表,为进行张坚研究提供了重要参考,但是对于张坚交游详情未能展开细致考察。在《“江南秀才”唱“情至”:简论张坚〈玉燕堂四种曲〉》和《中国戏剧文学的瑰宝——明清传奇》中,王永健都曾明确地将张坚划归“玉茗堂派”,认为他是“借传奇唱‘情至’的戏曲家”。这个观点尚有值得商榷之处,本书认为张坚

① 《江海学刊》1984年第2期。

② 《文学遗产》1985年第3期。

③ 《光明日报》1985年7月30日。

④ 《理论月刊》1998年第9期。

⑤ 《中国昆曲论坛》2008年。

⑥ 福建师范大学戏剧学硕士论文,2010年。

⑦ 《红楼梦学刊》1980年第1期。

剧中的“情”与汤显祖的“至情”有着本质上的差别。张坚的戏曲创作是在清康熙年间思想控制和文化复古的背景下展开的,其时整个社会思潮开始了由“至情”向儒家伦理秩序的回归,受整个社会文化思潮的影响,戏曲创作领域也出现了针对晚明曲坛“邪教横流,艳篇满目”创作洪流的道德反思。于是“情至”思想逐渐消融在伦理的约束之下,情胜于理的思想艺术倾向复归到“发乎情,止乎礼义”的儒家传统之中。汤显祖“至情论”的实质是人性解放,而张坚写“情”则是将人重新置于封建伦理纲常的控制之下,寻求“情”与“理”的最佳契合点,即张坚所谓的“名教风流”。这种“名教风流”的意识从根本上决定了张坚戏曲中“情”的高度和深度无法望汤氏之项背。

总而言之,目前学界对张坚及其创作的关注较少,研究成果屈指可数,并且有很多有待进一步考察、细致研究的问题,如张坚生平交游详情、诗文创作情况、戏曲观念、《玉燕堂四种曲》的流变及艺术特点等。可以说,张坚及其传奇研究几乎是一片未垦之地,而像张坚这一类的戏曲家被尘封在历史中的还有很多,如果能够对他们加以关注和研究,将是对中国戏曲史的极大丰富。