

赵景瑜 著

仙新

庭花遇時辰我替你憂拜安
雪猷白髮髻怎戴那銷金錦
不中留你如今六旬左右臂
炭一筆勾新夫妻兩意投枉

做
哥你比那折場的生受人不

西蛾眉淚配偶當初你夫主遺留

寶娥冤

八三卷

綢繆指望你鰥寡孤獨無捱無生
為他干生受

尹到今日

中国戏剧出版社

你要招你自招我並然

序

郭泽城

景瑜同志多次要我为他的《仙龙斋论剧》写一篇序言,由于我近年来眼疾严重,视力模糊,再加上社会活动频繁,因而一拖再拖,没有及时完成任务,这是很抱歉的。当前出学术书难,出戏曲论文集更难,景瑜同志却要把多年来孜孜不倦地写出的不少关于戏曲考证、剧目评论、戏曲改革、戏曲理论的文章结集出版,意在弘扬祖国文化,探索戏曲革新之路,这种精神是十分可贵的。

据山西戏剧界的一些朋友们介绍,景瑜同志对山西戏剧事业的发展繁荣是十分关心的,凡有戏曲演出、理论研究、剧目创作及评论等等活动,他都是有请必到,而且还能率直地、诚恳地、实事求是地提出自己的看法,和山西戏剧界的同仁们切磋琢磨。他长期在大学里教书,能写出一些有理论有实践的文章,恐怕与山西戏剧界为他提供了方便条件有关。

《仙龙斋论剧》共分六个单元,蒐集了从60年代初期到90年代初期,三十年来的文章,约二十余万字。从这个集子中收入的文章,可以看出景瑜同志所从事中国戏曲教学和研究的治学态度。一般地说,高等院校里搞戏曲教学的同志,由于工作的性质和条件的局限,较为重视剧本文学而忽视包括舞台演出在内的实践活动。戏曲是一种舞台性、群众性很强的活的艺术,所以无论是教育或研究,都有个理论联系实际的问题,只有把二者紧密地结合起来,才能教得活,学得好。景瑜同志是注意到了这一点的,他的文章中都

体现着这一特点。例如谈戏曲改革的那一组文章，在评述《杨儒传奇》、《弹吉它的姑娘》等剧目时，一方面能从编剧、导演、表演、音乐、舞美诸方面综合地加以阐述，另一方面又能融贯古今，把古代戏曲优秀传统文化和当今戏曲改革现实结合起来，说明了戏曲改革必须进行“综合治理”的道理，和既要“横向借鉴”又要“纵向继承”的精神。他的这种理论联系实际的学风说明了：一面埋头钻研书本，进行教学，一面走向社会，参与戏曲实践活动，这是一条有效的途径。景瑜同志是走对了，希望继续坚持不懈地走下去！

其次，景瑜同志多来进行的是元明清文学的教学与研究工作，80年代以来，主要是指导硕士研究生，主攻方向是元明清戏曲与小说。据他告我，为了适应山西戏曲事业的需要，他还特意开设了一门“山西地方戏曲及改革”课程，不少青年学生经他培养指导，来了个180度的大转向，由冷漠戏曲到热爱戏曲。这可看出他的胆识，面对当前戏曲事业萧条冷落的处境，竟敢不怕困难，知难而行。他身居学府，却心在梨园，这使我十分感动。我们这批从建国前后参加戏曲工作的人，如今年事已高，大多已退出了戏曲改革的第一线，这副没有完成的重担，自然而然落到中年一代的肩上。景瑜同志今年五十有七，恰好属于中年一代。他们承上启下、继往开来，对于戏曲的兴衰存亡的认识与态度至关重要。面对戏曲兴衰存亡这个重大问题，他们必须正视，不能回避；他们必须思索，不能轻率。景瑜同志在《鼓掌后的思考》一文中说：

概而言之有三种倾向：一种是，只要唱念做打、一声一式稍有革新，便被视为破坏了戏曲传统，于是频频摇头，予以否定。对持此主张者，可名之曰反对派，或称保守派；另一种是，认为戏曲没有青年观众，没有什么价值，已经是进入历史博物馆的东西了，若要存在就必须把唱念做打等戏曲表演艺术统统更新，因而主张以西洋乐器、流行歌曲取而代之，这才叫做真正的戏曲改革。对持此主张

者，可名之曰取消派，或称人工消亡派；还有一种是力主改革，但必须承认并尊重传统，在不违背地方戏曲的艺术规律及其特色的基础上加以改革，既有继承，又有发展。对持此主张者，可名之曰革新派，或称中间派。究竟孰是孰非？谁家告捷？谁家败北？让历史去作裁判吧！人们将拭目以待。

这话说得相当辩证、全面而周延，倾向也很鲜明。我认为对待戏曲的传统，既不能虚无主义地全盘否定，也不能抱残守缺地不准革新，既要尊重传统，又要积极革新。江泽民主席1990年12月，在接见京剧工作者时曾经明确指出：“京剧千万不能失传。不仅不能失传，还要发扬光大。京剧艺术、京剧音乐是我们的国粹。”毋庸置疑，中国戏曲是一棵长青之树，它不会灭亡，但它又象生物细胞，永远新陈代谢，因此，只有不断创新，不断改革，才有生命力。

他的其他文章，象《赞小戏》、《论“黄河派”戏剧》、《三次改编，三次飞跃——谈林冲故事在〈水浒传〉〈宝剑记〉〈灵宝刀〉〈逼上梁山〉中的衍变》、《谈平剧〈逼上梁山〉》等，也都体现了这种观点，一以贯之，从60年代直至90年代。

再次，景瑜同志这种理论联系实际的好学风，也得力于他的躬践舞台、粉墨登场。他在大、中学阶段，便先后演出过《凯旋》、《赵小兰》、《血泪仇》、《同心酒》等十多个话剧、歌剧，扮演剧中主要角色。从他少小就介入了戏剧实践活动的几十年的经历看，可以说他早已是戏剧界的一位坚定的忠诚的战友了。理论联系实际是一种优良的学风，但真正实行起来并不那么容易。业精于勤，勤则进，进则精，精而又进，则达至境，犹郢匠之运斤也。愿景瑜同志今后投放更多的精力，培养更多的戏剧专业人才，集中兵力主攻山西地方戏曲及改革的研究，为山西省以至全中国的戏曲改革事业做出新的贡献。

1993年7月4日于北京

序

温青

大约是 80 年代初，我便和景瑜教授相识了。我印象他是山西高等院校中特别关注山西戏剧事业的一位热心人，据山西戏剧界的老领导、老专家们说，从 60 年代起，他便参与山西的各项戏剧活动了；或观摩剧目、参加座谈；或著文立说、予以评论；或专门讲学、培养人才。近期，他要出版一本关于戏曲及其改革的论文集，要我写篇序，这自然是对我的高抬。我曾想，一个行政干部为专家、学者的著作写序显然不适宜。不过，作为一名分管文艺工作的管理干部，义不容辞，我只好写几句，也算作是一种具体支持吧。

我粗略地拜读后觉得这本书有几点鲜明特色：

其一是真实，不矫饰，不做作。集子名为《仙龙斋论剧》，从论文纵横交错的编排体例、和不加修改保持原样的内容即可看出，“严格以时间先后为序，为的是能真实地看出‘这一个’典型性格的幼稚者，在戏曲教学与研究工作中是怎样走过来的。把自己的行程轨迹公诸于世，说不定对有关同行能从中吸取一点教训。事宜鉴前，覆车当戒：看一看自己有没有‘左’或右的影子；有没有粗枝大叶、胡思乱写的缺点；有没有主观、片面、绝对化的毛病。现在我检讨起来，上述毛病在我的文章中或多或少都出现过，倘去修改，那真是改不胜改，为了体现一个‘真’的作者，就不去改动了。”（引自作者《自序》）是的，从某些文章来看，有些观点现在看来是滞后过时了，

但是用历史唯物主义的观点审视,谁也超越不了自己所处的时代与社会的界碑。不管怎样,人贵真诚,进行学术研究更贵真诚,我们从“附录”的六篇论文中,便可看出景瑜教授的这种精神。他为了“体现一个‘真’字,绝不掠他人之功,据为己有”。(《自序》)他选编了他和他导师的合作成果,这是“尊师”的行为;他又选编了他和他指导的硕士生的合作成果,这是“爱生”的表现。这种“尊师爱生”的传统美德值得肯定。“教师是履行教育教学职责的专业人员,承担教书育人、培养社会主义事业建设者和接班人、提高民族素质的使命。”“全社会都应当尊重教师。”(《教师法》第三条和第四条)当前,世界正处于激烈的国际竞争和新技术革命的挑战时期,无论国家间的经济竞争也好,综合国力竞争也好,其实质是科技和人才的竞争,归根结底是教育的竞争。教师的重任就是要培养合乎“四有”标准的人才,以适应竞争的需要。景瑜教授大学教龄已近四十个年头了,在教学和科研过程中,他总是坚持“教书不能误人子弟”的信念,循循善诱,兢兢业业,严格要求,认真负责。据说批改作业小到一标点符号,大到一个论点、论证或引用资料,都是一丝不苟的。这些年来,由于新旧体制交替,商品经济的负面影响,拜金主义、享乐主义和极端个人主义的现象,渗透在社会的各个方面。景瑜教授却一以贯之,坚持教书育人的天职和职业道德,实在可贵。

其二是提高与普及相结合。提高和普及的关系问题,毛泽东早在《在延安文艺座谈会上的讲话》中就讲得一清二楚:“普及工作和提高工作是不能截然分开的。”“所以,我们的提高,是在普及基础上的提高;我们的普及,是在提高指导下的普及。”我看,一言以蔽之,提高与普及二者是辩证的,相辅相成的,在什么时候都不能偏废。文艺的提高,首先要考虑到普及,在普及的基础上提高,而且要做到这一点,就必须做到大众化、民族化。某个时期某种文艺或理论,对某些人说是提高,而对另一些人,则又是普及。反之亦然。《仙龙斋论剧》所编辑的论文,显然有些是属于提高的,有些是属于

普及的。例如《〈古典戏曲存目汇考〉补正四例》、《关汉卿籍贯考辨》、《谈杂剧〈中山狼〉的用典》、《〈赵氏孤儿〉在国外》、《三次改编三次飞跃——谈林冲故事在〈水浒传〉〈宝剑记〉〈灵宝刀〉〈逼上梁山〉中的演变》等文，学术性、专业性就很强，不专门从事研究中国戏曲史和作家与作品的人，恐怕就不易读懂。而像“戏曲常识十二题”的那一组文章，则用通俗的说明性的语言，阐述了关于戏曲的唱腔、念白、髯口、水袖、行头、砌末、脸谱等术语概念的界说、发展过程及其表演艺术特征，这显然是一组深入浅出的普及性的文章。这一组文章，对于五、六十岁以上的观众特别对老戏迷来说，即使没有多高的文化水平，也是一看即懂，而对当代一些青年人来说，由于他们缺乏戏曲知识和历史知识，可能读起来就有些困难。好在景瑜教授费了心思，反复修改，把文章写得既有知识性，又有通俗性和趣味性。据说，这组文章在《晋阳文艺》连载以后，不仅受到一般读者的欢迎，也受到首都戏曲专家的好评。中国艺术研究院研究员、中国戏曲学会秘书长、著名舞台美术专家龚和德就曾经赞扬说：“《晋阳文艺》发表的赵走（景瑜教授笔名）写的《砌末是什么》一文，写得精炼、生动、准确、活泼、不落俗套。”（见《山西日报·黄河副刊》1982年3月4日第4版）

其三是始终注意到了批判继承与创新发展的关系；注重研究外来文化与中国民族性的关系。列宁曾经教训俄国的虚无主义者说：“无产阶级文化并不是从天上掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的，如果认为是这样，那完全是胡说。无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展。”（《青年团的任务》、《列宁选集》第4卷）如何继承、革新？毛泽东曾经指出：“文化上对外的东西一概排斥，或者全盘吸收，都是错误的。……向古人学习是为了现在的活人，向外国人学习是为了今天的中国人。”（《同音乐工作者的谈话》、《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出

版社)历史证明,文学艺术发展的全部过程就是一个除旧布新和推陈出新的过程,就是一个继承与革新的不断矛盾、不断前进的过程,就是一个否定之否定的演进过程。一部中国戏曲史就是沿着如此轨迹发展变革而形成的。因此,不论搞戏曲史或戏曲理论的教学工作、研究工作,都必须正确阐明或解决批判继承与创新发展的关系问题,正确阐明或解决外来文化与中国民族性的关系问题。应当说,《仙龙斋论剧》这本书是贯穿了这条主线的。例如:《为〈杨儒传奇〉唱赞歌》、《鼓掌后的思考——振兴晋剧音乐会观后》、《评〈弹吉它的姑娘〉的演出》等论文,都明确而准确地表达了本人的观点和态度,作者在《评弹剧》一文中指出:“《弹》剧的演出正体现了‘综合治理’的精神,不少地方既有‘横向借鉴’,又有‘纵向继承’;既吸收了西方戏剧的手法、电影艺术的技巧,又继承了传统戏曲的精华——程式和关目结构,因而搞得比较和谐协调,观众看得比较赏心悦目。”接着作者列举了中国古典名剧《长生殿》、《桃花扇》和传统戏曲马鞭和船桨的表演艺术等等,详细地论证了乐器的配置、导演的风格、台词的特色以及“画外音”“闪回”手法的运用,深刻地分析了源与流的关系,中与外的关系,并指出:“必须明确,有些并非西洋手法,而地地道道是我们的国货。是国产就不要冠上个‘洋’字,这里有个爱国主义的问题。”这段语言是精辟的,深刻的。

其四是注重地方特色和注重黄河文化的研究。全书共收入 47 篇文章,而专门论述或涉及到山西地方戏曲、山西戏剧作家作品的就有 17 篇之多,占三分之一。如《论黄河派戏剧》、《关汉卿籍贯考辨》、《中国古代戏曲的摇篮》以及关于傅山、宋廷魁、徐昆的评介,都浓重地体现了山西这块黄土地的地方特色。黄河是世界著名大河,是中华民族灿烂文化的摇篮,也是三晋人民赖以生存和发展的根本。三晋文化是黄河文化的重要组成部分,它历史悠久,积淀丰厚,亟待开发研究,因此研究三晋文化,发展黄河派的艺术,具有特别意义。我们希望专家、学者、艺术家们都来关心三晋文化,投

入精力研究,联系实际,古为今用,为三晋大地的物质文明和社会主义精神文明建设,做出奉献。

1995 年 3 月 5 日于太原

目 录

序.....	郭汉城	(1)
序.....	温 幸	(1)
自序.....		(1)
中国戏曲史论著述评.....		(7)
关汉卿籍贯考辨		(28)
中国古代戏曲的摇篮		
——《山西地方戏曲》漫谈之一		(34)
《古典戏曲存目汇考》补正四例		(46)
论剧名		(51)
要有戏		(57)
浅谈戏剧语言		(65)
读杂剧《中山狼》的用典		(74)
论《窦娥冤》		(80)
读《金锁记》		(93)
读《范叔》和《绋袍记》		(95)
读《范叔》及其《介山记》		(97)
徐昆和他的传奇剧.....		(107)

傅山还是个戏剧作家.....	(120)
杂剧《薛仁贵》的艺术特色.....	(124)
关于《罢宴》.....	(133)
赞小戏.....	(145)
谈平剧《逼上梁山》.....	(147)
悲喜交集 独具一格	
——漫谈越调《李天保吊孝》	(157)
从昆曲上演现代戏谈起.....	(167)
越调《李天保吊孝》搬上银幕以后.....	(175)
为现代戏曲《同志，您贵姓》而鼓掌	(180)
为《杨儒传奇》唱赞歌.....	(182)
鼓掌后的思考	
——“振兴晋剧音乐会”观后	(186)
惊叹号(!)问号(?)与删节号(.....)	
——评《弹吉它的姑娘》的演出.....	(190)
《赵氏孤儿》在国外.....	(195)
振兴戏曲首在人才.....	(199)
三次改编 三次飞跃	
——谈林冲故事在《水浒传》、《宝剑记》、《灵宝刀》、《逼上梁山》中 的演变	(204)
戏曲常识十二题.....	(214)
写在前边的话.....	(214)
什么叫地方戏.....	(215)
戏曲的唱腔.....	(219)
千斤白口四两唱.....	(220)
行当的来龙去脉.....	(222)

髯口就是胡须·····	(225)
水袖的妙用·····	(226)
本戏与折子戏·····	(227)
文场与武场·····	(230)
什么叫行头·····	(231)
砌末是什么·····	(234)
优美动人的戏曲舞蹈·····	(237)
光怪陆离的面部化妆——脸谱·····	(240)

附录

给王季思先生的一封信·····	(245)
-----------------	-------

关于关汉卿《窦娥冤》中蔡婆的形象

——兼评电影剧本《窦娥冤》的改编·····	陈 过 赵景瑜	(247)
《玉虎坠》与《访冯彦》·····	陈 过 赵 走	(253)
戏剧观众调查给我们的启示·····		
·····	赵景瑜 刘达科 姚力芸 许并生 董 宁	(258)
论“黄河派”戏剧·····	赵景瑜 安裴智 路云亭	(274)
论本色当行·····	赵景瑜 艾 钧 梁 海 潘 莉	(291)
山西祭祀表演对区域性文化影响初探·····	赵景瑜 许并生	(323)
后记·····		(348)

自序

光阴荏苒，物换星移，不觉我已五十有六将届花甲之年了。俗语说：“人过花甲，又成童稚。”我虽未过花甲，但总觉得自己在中国戏曲的研究和教学工作上，始终是一个幼稚者。中国戏曲是中国文化遗产宝库中的瑰宝之一，它绚丽多彩，源远流长，不但是我国各族人民历代辛勤创造的艺术结晶，也是世界戏剧史上卓然异立、自成体系的艺术奇葩。特别是各种地方戏曲，更是百花齐放，姹紫嫣红，开遍了祖国各地，形成了中国的特有文化现象。面对如此丰富的戏曲文化，我被迷住了，在大学生时期曾贪婪地去阅读五大名剧——《西厢记》、《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》，做笔记，谈看法，然而越是深究越觉糊涂，犹如海底捞针，隔雾看花，越显得自己幼稚了。不过幼稚并不可怕，幼稚是必然，幼稚是过程。鲁迅曾经指出：“幼稚是会生长，会成熟的，只不要衰老，腐败，就好。倘说待到纯熟了才可以动手，那是虽是村妇也不至于这样蠢。她的孩子学走路，即使跌倒了，她决不至于叫孩子从此躺在床上，待到学会了走法再下地面来的。”（《无声的中国》、《鲁迅全集》第4卷第13页）

我从小就喜欢看戏、演戏，不过那时根本不懂得什么戏剧的分类：戏曲啦，话剧啦，歌剧啦，还有什么戏曲理论呀，什么戏曲发展规律呀，都一窍不通。当时不过是随着奶奶、姥姥、妈妈等亲人，去剧场里消磨时间而已。当时的我正上小学，看了传统戏之后，还能依样画葫芦，模仿名角的唱腔哼哼几句，或者来几下抖髯捋须、台步走边的动作，立刻受到大人们赏识：“挺像！”到中学阶段，又迈

入了戏剧艺术活动的门槛，先后演出过《凯旋》、《赵小兰》、《血泪仇》、《同心酒》、《景明大楼》等十多个话剧、歌剧剧目，扮演剧中的主要角色。1957年大学毕业了，在山西大学中文系任教，一直从事中国古代文学及文学评论的教学与研究工作，重点研究元明清戏曲及小说、山西地方戏曲及改革和《红楼梦》。1964年，在北京举办了全国革命现代京剧汇演大会，此举震惊全球，人民在拍手欢迎，而国内外敌对势力却紧锣密鼓地反对。在此之前，我已经写好了一篇关于京剧革命的论文，准备发表。那时，适逢华北局宣传部副部长梁寒冰等一行领导同志正在山西大学视察，我的研究课题不料被他们发现并肯定，紧接着山大党委副书记兼副校长刘梅也亲自过问并指导，特批我赴京观摩全国革命现代京剧汇演，他们指示我：一面看戏，一面拜访戏曲专家和京剧名演员，把论文写好。翌年，华北区又在太原举办全区革命现代京剧汇演大会，领导又派我参加大会艺术组工作，具体负责编写大会简报。两次大会的参与，我受益颇多，使我的戏曲研究和教学工作提高不少。领导的支持，专家的教诲，形成了我不断研究戏曲及其改革课题的动力，更加坚定了我的决心和信心：戏曲必须改革，为了适应时代的发展，适应人民审美情趣的需要，必须坚决地迅速地改革。为此，我愿为中国戏曲的研究和改革工作做出贡献。

从此以后，结合教学与科研工作的需要，我陆续写了一些有关戏曲及其改革的文章，当时自我感觉良好，似乎比从前成熟多了，提高多了，然而今天重新翻阅，再加反思，觉得谬误不少，才学浅薄，不禁想起关于北宋名相寇准的一则故事：

初，张咏在成都，闻准入相，谓其僚属曰：“寇公奇才，惜学术不足尔。”及准出陕，咏适自成都罢还，准严供帐，大为具待。咏将去，准送之郊，问曰：“何以教准？”咏徐曰：“《霍光传》不可不读也。”准莫谕其意，归取其传读之，至“不学无术”笑曰：“此张公谓我矣。”（《宋史·寇准传》）

对鉴自省,我既非奇才,更惜学术不足也。

从1961年冬起,迄今撰写了近百篇关于戏曲、电影方面的论文,现在挑选其中的47篇编为此书出版。47篇中除《读〈金锁记〉》、《读〈萍范叔〉和〈绋袍记〉》、《徐昆和他的传奇剧》、《关于〈罢宴〉》、《从昆曲上演现代戏谈起》、《给王季思先生的一封信》等六篇未发表外,其余40篇全部公开发表过。在发表过的一部分文章中,由于种种原因或压缩、或删改,我深感不满足,这次付印时我又让它们再现“庐山真面”了。

47篇文章的编辑体例,大体上是纵横交错的。从纵的方面来看,严格以时间先后为序,为的是能真实地看出“这一个”典型性格的幼稚者,在戏曲教学与研究工作中是怎样走过来的。把自己的行程轨迹公诸于世,说不定对有关同行能从中吸取一点教训,事宜鉴前,覆车当戒;看一看自己有没有“左”的或右的影子;有没有粗枝大叶、胡思乱写的缺点;有没有主观、片面、绝对化的毛病。现在我检讨起来,上述毛病在我的文章中都或多或少出现过,倘去修改,那真是改不胜改,为了体现一个“真”的作者,就不去改动了。

从横的方面来看,共分为六组,或称六个单元:第一单元为纯学术性的考证和述评;第二单元为探讨戏剧理论的;第三单元为关于历代作家作品评论的;第四单元为戏曲改革方面的;第五单元为戏曲常识十二题,专为中青年戏曲爱好者写的;第六单元为附录。附录共选辑了七篇,别为一格,我倒有些话想要说说。这一组文字的共同性是体现了教学相长、师生切磋的特点。《关于关汉卿〈窦娥冤〉中蔡婆的形象》、《〈玉虎坠〉和〈访冯彦〉》二文,是我和我的老师陈过先生合作的研究成果。我毕业留校后即被领导分配给陈先生当助教。陈先生性格耿直,待人诚恳,长于表达,教学效果极好。对年轻教师的指导也能循循善诱,诲人不倦,尤其是在教学与科研的方法上从不保守自私、留一手,总是甘做人梯,成全他人。多年来,我在他的直接指导下,有所进步。回顾六十年代初期,我们师徒二

人曾合作发表了一些论文。论文都是共同研究，草拟提纲，或由我执笔，或由先生执笔，最后由先生修改定稿。记得后来发的几篇文章我的署名就变了，改署为赵走。这一改，却大祸临头，我这个革命烈士子弟便永世不得翻身了，真是“城门失火，殃及池鱼”。在那“以阶级斗争为纲”的“史无前例”的岁月中，陈先生做为“历史反革命”“反动学术权威”被揪斗了，并关进了“牛棚”，他的罪状是以“反革命”的目的和手段，争夺青年一代；我的罪状则是没有划清界限，“反革命分子陈过走的道路，革命烈士子弟赵景瑜要紧跟着走”，“这就是署名陈过、赵走的政治实质”，于是大小字报上点我们的名，大小会议上指着鼻子批判我们，多么善于联想、巧于构思啊！但是天不欺人，怪影立刻被东风吹散。我记得清清楚楚，就在一个红日高挂、万里无云的日子里，我拍案而起，拿着我在中学时期的手稿和刊载稿，作为铁证，义正辞严地驳斥了那些可怜而又可爱的“左派”，因为当我与陈过素不相识的时期，我就已经使用了“赵走”这个笔名，那时，又该说是跟着谁走呢？！这真是用闹剧手法谱写的一出悲剧。

另外四篇《戏剧观众调查给我们的启示》、《论“黄河派”戏剧》和《论本色当行》，又是我和我指导的硕士研究生合作的，第一篇是85级的四位研究生，第二篇是88级的两位研究生，第三篇是91级和92级的三位研究生。最后一篇《山西祭祀表演对区域性文化影响初探》，则是为出席一次国际研讨会而作，是我和我的学生许并生合作的，他原是文学硕士，现在已提升为副教授，正在攻读博士学位。在全部写作过程中，我们都是共同研究，相互切磋，体现着教学相长、民主平等的学风。值得欣慰的是，我们三代师生分别合作的成果，在公开发表以后，在不同的历史时期都产生了一定的反响作用，尤其在山西戏剧界及高教界，引起了同行的关注与好评、反对与商榷。我之所以把这六篇文章选出作为“附录”印行，一则为了安慰我的导师陈过先生的在天之灵，让他含笑九泉，二则证明群

体精神、群体协作方法的胜利，三则体现一个“真”字，绝不敢掠他人之功，据为己有。

王季思先生虽然不是我的坐室严师，但也可算为河汾教授。我一向崇拜王先生，曾多次聆听过他的讲学，我们之间也常有书信往来及合影。王先生学识渊博，人品超众，尤其是培养青年，奖掖后进，更是传为佳话。我自封为他的私淑弟子，也许唐突先生了。记得在1988年第五次拜见先生时，他和夫人又一次热忱地接待了我，当他获悉我是夏承焘先生的学生又过从甚密后，他高兴地说：“你太幸运了，能作瞿禅先生的学生太好了。你给我的那封信收到了，关于《西厢记》两条注释的问题，很有见地，拙著再版时当为吸收。看出你读书很多，名师出高徒啊！”王先生的一席话说得我既兴奋，又惭愧，我不过是随便翻阅了一些书，偶然所得而已。如此评价，其实难副。王先生的这种虚怀若谷的治学精神，真不愧为中国第一流的戏曲史专家，永远值得我们后辈认真学习。做为一项纪念，我特把给王季思先生的这封信，收在“附录”中。

以上乱弹，权作为序。拙著肯定有不妥的地方，敬请方家和读者指正。

作者 1992 年 8 月写于山西大学仙龙斋

1994 年 5 月间又改