

ZHONGHUA

4

YISHULUNCONG

中华艺术论丛



上海辞书出版社



ZHONGHUA

4

YISHULUNCONG

中华艺术论丛

上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

中华艺术论丛. 第4辑/朱恒夫主编. —上海: 上海辞书出版社,
2005. 8

ISBN 7-5326-1857-9

I. 中... II. 朱... III. 艺术—中国—文集 IV. J12-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 069614 号

责任编辑 庞 坚

封面设计 汪 溪

中华艺术论丛

(第四辑)

世纪出版集团 出版、发行
上海辞书出版社

(上海陕西北路 457 号 邮政编码 200040)

www.ewen.cc www.cihai.online.sh.cn

上海华成印刷有限公司印刷

开本 850 × 1168 1/32 印张 11.5 插页 1 字数 320 000

2005 年 8 月第 1 版 2005 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 7-5326-1857-9/J·93

定价: 30.00 元

如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换。

联系电话: 021—62662100

主 编 致 语

朱恒夫 聂圣哲

最近,我们一直在思考这样的问题:如何才能提高我们民族的艺术水平?今天有良知的人们谁也不能否认这样的事实:民族艺术整体上呈下滑的趋势:戏曲已经远离大众,五十岁以下的人,近十年中一场戏曲都没有看过的,比比皆是;国产电影的上座率,大多在20%左右,连恋人也不愿到电影院看国产影片;在绘画、书法上独具个性,并能在艺术史上站住脚的书法家、画家越来越少。至于建筑,大多数西洋化,建筑师们不再以表现民族的艺术风格为荣。

何以如此?我们以为,症结在于对于民族艺术没有自豪感,缺乏自信心;没有领会民族艺术的精髓,没有把握住时代的脉搏,没有从现实生活中汲取营养,没有面向最广大人民群众。中华民族艺术的精髓是中华民族的文化精神,其精神的核心是入世的、乐观的、和谐的、包容一切积极元素的。把握住时代的脉搏,就是用与时俱进的眼光,反映这一个时代的风貌,揭示这个时代的本质。而在现实生活中汲取营养和面向最广大的人民群众,则需要我们的艺术家们深入生活,了解我们的大众现今的渴望、痛苦与诉求,了解我们大众现今的审美取向。从事艺术实践与艺术研究的人们,请扪心自问,我们是否站在中华民族的立场上,为继承与光大我们优良的艺术传统,为创新具有我们民族风格的艺术范式,做了一些工作?有没有尽心尽力?

我们发现,给《中华艺术论丛》第四期赐稿的专家们和我们的想法不谋而合,从他们的大作中可以看出他们对现状的焦虑和体会到他们努力探索的精神。

弋阳腔是南戏的一个支脉,是明代四大声腔之一,它对于全国绝大多数声腔都产生过积极的影响,大江南北的许多剧种都是它的裔

孙。沈达人等先生的文章对它们的艺术特质做了探索,并描述了它们辉煌过去,以唤起人们对它们的关注。

“戏曲史与戏曲作品研究”栏目十篇文章,虽然多是“向后看”,但“鉴古”的目的是“知今”,这些论文对于戏曲史的研究固然有一定的贡献,但更大的作用是告知人们,在振兴戏曲的工程中,我们应该如何选择题材,如何去把握观众的审美与文化的需求,也就是如何与观众的需要合拍。

理论是实践的先导,没有正确的理论就没有成功的实践。今天戏曲在低谷中长期不能奋起,与我们理论的落后、保守有一定的关系。不要以为今人的观念一定先进于古人,事实并非如此,朱万曙等人的文章告诉我们,古人的戏剧观更逼近戏曲的本质。

我们要向读者特别推荐吴新雷先生的长篇论文,该文深刻地剖析了俞振飞昆唱的风格,揭示了俞的唱腔能使无数人痴迷的原因,就在于他的歌唱既遵循传统,又力求变革,从而形成独特的富有美感的个性。

本辑中亦收入了关于音乐、电影、美术与服装设计方面的论文,既能帮助人们确立新的理念,又有指导实践的意义,在同类论文中,质量都是较高的。

上一期我们发表了罕见资料《红楼梦南音》的一部分,这一期则将剩余部分刊登出来。我们相信,该资料的刊载,对红楼梦的研究将有较多的帮助。

读者由本刊对各位作者的介绍可以看出来,赐稿的大都是艺术研究领域的大家。我们以感恩的心情,谢谢诸位专家与我们携手合作。

目 录

主编致语	朱恒夫 聂圣哲(1)
------------	--------------

专题：弋阳腔研究

弋阳腔、青阳腔与“改调歌之”	沈达人(1)
江西弋阳腔真的“调绝”了吗?	苏子裕(9)

戏曲史论与戏曲作品评析

论佛教对中国戏曲的影响	朱恒夫(24)
说南杂剧	吴 敢(45)
南戏《祝英台》遗存考	徐宏图(59)
元杂剧中的《世说》改编剧	刘 强(77)
世俗心态与士子情怀的特殊混融	
——以马致远神仙道化剧为个案	张进德(89)
明中后叶杂剧创作走向的文化省察	赵兴勤(105)
《啸斋曲五种》考论	孙书磊(118)
八股文形式的《西厢记》评论	陈文瑛(130)
论明代戏曲评点中的戏曲本体观	朱万曙(135)
阮大铖“娱人”戏剧观论略	胡金望(154)
传统戏曲改编的理论思考	苏 涵(163)
二十世纪“道教与中国古代戏曲”研究述评	
——二十世纪“宗教与古代文学”研究述评专题 ..	吴光正(175)

当代戏剧探索

- 戏剧《九三年》的中国解读 李 伟(204)
略论我国世纪之交的“人民戏剧” 周传家 王一力(214)

音乐之道

- 正始音乐理论与美学思想 刘运好(232)
昆曲“俞派唱法”研究 吴新雷(247)

影视之窗

- 论 MTV 中的镜头/蒙太奇语言 蓝 凡(273)
中国电影观众的民族特质 史可扬(288)
中国电影的思考 宋婷婷(298)
纪录片和机械论 聂欣如(308)

美术之门

国家政治话语背景下的另类创作

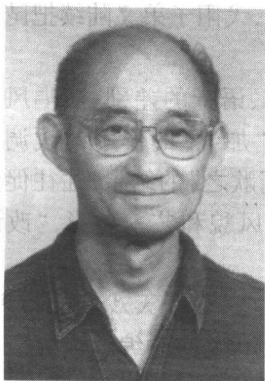
- 关于文革时期的非主流美术 王鹏瑞(321)
波普艺术与现代服装设计 陈 莹(332)

稀见资料

- 南音正字红楼梦(第三卷) 佚名作,姚爱云标点(343)
南音正字红楼梦(第四卷) 佚名作,姚爱云标点(353)
封面、封底画作者介绍 (361)

弋阳腔、青阳腔与“改调歌之”

沈达人



沈达人

江苏南京人。1929年生。中国艺术研究院研究员、博士生导师。1950年毕业于南京国立戏剧专科学校理论编剧系。撰写、出版《戏曲意象论》、《戏曲的美学品格》、《戏曲与戏曲文学论稿》等著作。参加《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲》、《中国京剧百科全书》的集体编写。与人合作主编了《戏曲史论丛书》十二种及《古典戏曲十讲》。

明代的弋阳腔,以及稍后兴起而蔚为大观的青阳腔,它们之所以兴盛,除了借助于流播地区发达的商品经济和广大观众的支持以外,从其本身机能来看,还有一个善于“改调歌之”的内在活力。1992年,我写过一篇文章:《加滚与改调歌之》,对青阳腔的滚白、滚唱与“改调歌之”的关系做了一些探讨。但是明代的弋阳腔、青阳腔与“改调歌之”的关系,内涵十分丰富,很值得做进一步的考索、研究,以为今天戏曲剧种发展的借鉴。

一、释“改调歌之”

什么叫“改调歌之”?就是指明代流行的一些声腔,它们善于把

同时代其他声腔演唱的剧目,改用自己的声腔来演唱。明代的剧作家梁辰鱼曾指出:“传奇家曲,别本弋阳子弟可以改调歌之,惟《浣纱》不能。”(朱彝尊《静志居诗话》)意思是说,弋阳子弟可以把用其他声腔演唱的传奇家写的剧本,改用弋阳腔来演唱,只有他撰写的用昆山腔演唱的《浣纱记》,弋阳子弟却不能改用弋阳腔来演唱。他肯定了弋阳子弟的“改调歌之”是一种具有普遍意义的功能。至于他提及的《浣纱记》,后来的实践证明,弋阳子弟也是能够把它改用弋阳腔来演唱的。不仅如此,历史还告诉我们,弋阳子弟又陆续把昆山腔演唱的一批作品也改用弋阳腔来演唱了。

在“改调歌之”的时候,由于地区、语言、语音的差别,演唱风格会随之产生差别。又由于青阳腔和弋阳腔“加滚”的作用,“改调歌之”又导致剧本文学发生变动。因此,“改调歌之”的结果,往往促使不同剧种演出的同一剧目出现不同的文学风貌和艺术色彩,“改调歌之”的作用就显得格外突出了。

如果把明代弋阳腔、青阳腔的“改调歌之”与今天戏曲的整理、改编、创作来比较,“改调歌之”接近于今天所说的改编。今天所说的改编,包括改编元、明、清三代的杂剧和传奇,改编古今的话本、小说和民间传说,以及以移植的方式改编其他剧种的剧目。那么,“改调歌之”的内涵,有一部分就相当于今天的移植了。

二、“改调歌之”的剧目抉择途径

“改调歌之”对明代弋阳腔、青阳腔的剧目积累和丰富,是起着重要作用的。它至少开拓了两个方面的抉择途径。

首先是对南戏与杂剧的“改调歌之”。

成书于明代嘉靖年间的徐渭《南词叙录》,收“宋元旧篇”65种,并说:“南戏始于宋光宗朝,永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》2种实首之,故刘后村有‘死后是非谁管得,满村听唱蔡二郎’之句。”又说:“永嘉高经历明,避乱四明之栎社,惜伯嗜之被谤,乃作《琵琶记》雪之,用清丽之词,一洗作者之陋,于是村坊小伎,进与古法部相参,卓

乎不可及已。”这是宋元南戏在明代前期流播情况的记载。徐渭是浙江山阴人，曾随胡宗宪平倭，往来于南戏流行的区域——闽、浙各地多年。他是在与南戏不断接触、认识、产生兴趣以后，写成此书的。他说的65种，当是他亲自看到的仍活跃于戏曲舞台的“宋元旧篇”。其中有《蔡伯喈琵琶记》、《王十朋荆钗记》、《刘知远白兔记》、《蒋世隆拜月亭》、《杀狗劝夫》、《吕蒙正破窑记》、《苏武牧羊记》等名篇，以及与元杂剧同一题材的《莺莺西厢记》、《裴少俊墙头马上》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《赵氏孤儿》、《柳毅洞庭龙女》等剧作。

“宋元旧篇”65种中的一些剧目，经过明代声腔剧种的“改调歌之”，成为用明代声腔来演唱的剧目了。比如在《远山堂曲品》专收弋阳诸腔剧目的“杂调”中，就有见于65种的《孝义记》、《胭脂记》、《金钗记》、《破镜记》等由弋阳腔艺人“改调歌之”的宋元南戏。再如在明代万历年间刊刻的《词林一枝》、《群音类选》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《大明春》等戏曲散出选集中，就可以见到被称为“徽池雅调”的青阳腔，对“宋元旧篇”“改调歌之”的情况。以其中的《摘锦奇音》和《大明春》来说，它们选刻的《琵琶记》出目，就有“高堂庆寿”、“辞亲赴试”、“别妻应举”、“长亭送别”、“临妆感叹”、“金门待漏”、“强就鸾凰”、“五娘请粮”、“李正抢粮”、“五娘描容”、“五娘辞墓”、“五娘行路”、“书馆思亲”、“中秋赏月”、“小姐盘夫”、“琵琶词调”、“书馆相逢”等十余出，几乎囊括了《琵琶记》所拥有的重要关目。由此可见，宋元南戏被后世戏曲继承下来，是通过“改调歌之”这一中介手段而实现的。

元杂剧被后世戏曲继承，也是通过“改调歌之”而实现的。由于元、明两代戏曲体制从杂剧到传奇的变化，“改调歌之”的幅度就很大了。从元杂剧的剧目发展到弋阳腔、青阳腔的剧目，两者的内容和形式就有很大变动；但从一些剧目的相互关系来看，比如在元杂剧《功臣宴敬德不服老》与青阳腔《金貂记》的“打朝”和“装疯”、元杂剧《诸葛亮博望烧屯》与弋阳腔《草庐记》的“博望烧屯”之间，还是可以发现继承的痕迹的。

其次是对昆山腔的“改调歌之”。

昆山腔产生于元末明初,到明代中期的嘉靖二十九年(1550)至万历四十八年(1620)之间,出现了一个创作和演出的昌盛时期^①。在七十年左右的时间里,作家辈出,作品如林,而且其中不乏名家、名作,这不能不引起其他声腔剧种的戏曲艺术家的关注。《词林一枝》、《群音类选》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《大明春》、《秋夜月》等戏曲选集所收录的一些“徽池雅调”散出就反映了这种关注。这些散出分别出自梁辰鱼的《浣纱记》、张凤翼的《红拂记》和《灌园记》、屠隆的《昙花记》、周朝俊的《红梅记》、高濂的《玉簪记》、汪廷讷的《狮吼记》、许自昌的《水浒记》。只是由于编辑、出版者的种种局限,入选的七位作家八部作品远不能反映当时“改调歌之”的规模和声势。不过,这入选的七位作家八部作品也说明了一些问题。

首先,可以看出当时从事“改调歌之”的戏曲艺术家,视野是比较开阔的,标准是比较宽松的。以入选的张凤翼的两部作品来说,《红拂记》是张凤翼二十岁左右——即1547年左右的作品,《灌园记》作于其母八十寿辰的1584年以后^②,两者相距四十多年。“改调歌之”的不是一个年龄时段的作品。再以入选的梁辰鱼的《浣纱记》、屠隆的《昙花记》、汪廷讷的《狮吼记》来说,三部作品的题材、风格、趣味有很大差异,说明“改调歌之”的戏曲艺术家是不拘一格的。

其次,被“改调歌之”的作品大半都有积极的社会、思想内容,剧作和表演也具有较高的艺术水平和观赏价值,是当时的一些有代表性的作品;不少作品流传三百多年,仍然是今天的一些高腔剧种能够上演的传统剧目,生命力很强,对后世的影响也很大。即使《狮吼记》这样不属上乘的作品,也不能说毫无意义。《狮吼记》写陈季常妻柳氏奇妒,致使苏东坡有诗云:“忽闻河东狮子吼,拄杖落手心茫然。”用喜剧来嘲讽一种世态,还是有其审美价值的。《昙花记》宣扬仙佛,思想消极,在戏曲发展中就被淘汰了。

不过,由于无法掌握弋阳腔和青阳腔对昆山腔剧目“改调歌之”的全貌,仅从七位作家、八部作品做出的上述判断,也只能备为一说,仅供参考了。

三、余 论

弋阳腔、青阳腔“改调歌之”的剧目抉择途径,充分表明了“改调歌之”的重要作用。通过对宋元南戏与元杂剧的“改调歌之”,弋阳腔、青阳腔完成了对宋元戏曲的纵向继承;通过对昆山腔剧目的“改调歌之”,弋阳腔、青阳腔又表现出横向借鉴的积极性。它们为历史上声腔剧种的发展提供了一个经验,就是既要创造出本声腔剧种的特有剧目,还必须在剧目积累上解决纵向继承与横向借鉴的问题,一个声腔剧种才能获得生命力,才能不断向前迈进。

实际上,不论是纵向继承,还是横向借鉴,弋阳腔、青阳腔对从宋元戏曲、昆山腔“拿来”的剧目都是有所发展的。仅以陆贽典抄本《琵琶记》第八出《赵五娘忆夫》(即《六十种曲》本第九出《临妆感叹》)中的[风云会四朝元]一曲,与《词林一枝》选出《赵五娘临妆感叹》中的同一曲对比,从两者的差别就可以看清楚其间的发展程度。

陆贽典抄本:

旦(唱)春帏催赴,同心带绾初。叹阳关声断,送别南浦,早已成间阻。谩罗襟上泪渍,谩罗襟上泪渍,和那琴瑟尘埋,锦被羞铺。寂寞琼窗,萧条朱户,空把流年度。嗒,酹子里自寻思,妾意君情,一旦如朝露。君行万里途,妾心万般苦。君还念妾,迢迢远远也索回顾。

《词林一枝》选出:

旦(唱)春帏催赴,(白)奴家记得,初婚之时,香罗才绾同心结,又被春帏折凤凰。(唱)同心带绾初。(白)奴家当初与丈夫在南浦分别之时,正是:“渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新,劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人。”(唱)叹阳关声断,送别南浦。(白)夫,指望与你白头相守,谁知为功名,却被关山阻隔。(唱)早已成间阻。谩罗襟泪渍,谩罗襟泪渍。(白)当初蔡郎在家,他操琴,妾鼓瑟,正是夫妻好合,如鼓琴瑟,自从儿夫去后呵!正是:尘埋宝瑟无心整,

朱户深关懒去开。(唱)和那宝瑟尘埋,锦被羞铺,寂寞琼窗,萧条朱户,空把流年度。嗒,暝子里自寻思。(白)夫!想起你贪着功名,遽然赴试,把夫妻情意,一旦遽别,好似侵晨薄露容易干。(唱)夫!妄想君情,一旦如朝露。(白)伯喈夫,你去后不顾着奴身在家挨度岁月。(唱)君行万里途,妾受万般苦。君还念妾,迢迢远远,也须回顾。(白)亲人别后未曾还,妾在深闺泪暗弹,万恨千愁浑似织,恹恹春病改朱颜。

它们之间的差别在于选出在抄本的原曲中增插了多处念白。其作用有三:一、选出在抄本的“春帏催赴,同心带绾初”与“叹阳关声断,送别南浦”之间,添加了如下念白:“奴家当初与丈夫在南浦分别之时,正是:渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新,劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人。”这就避免了赵五娘连续唱几支曲子,十分板滞的弊病,而以唱白相间的变化,使得这出独角戏的场面活泼起来。二、选出在抄本的“叹阳关声断,送别南浦”之后,加进这样的念白:“夫,指望与你白头相守,谁知为功名,却被关山阻隔。”再接原曲文的“早已成间阻”。加进的几句念白显然起着衔接、补充词意的作用,消除了原曲文的“叹阳关声断,送别南浦”与“早已成间阻”之间,词意跳跃过大的缺点。三、选出在抄本的“漫罗襟泪渍”与“和那琴瑟尘埋,锦被羞铺,寂寞琼窗,萧条朱户,空把流年度”之间,插入以下念白:“当初蔡郎在家,他操琴,妾鼓瑟,正是夫妻好合,如鼓琴瑟,自从儿夫去后呵,正是:尘埋宝瑟无心整,朱户深关懒去开。”就把赵五娘与蔡伯喈的夫妻分别之苦做了进一步的强化。

弋阳腔、青阳腔对从昆山腔“拿来”的剧目同样是有所发展的。以《六十种曲》的《玉簪记》第二十三出《追别》与明代万历庚戌年(1610)刊行的《玉谷新簧》所载散出《秋江哭别》、以及抄本《青阳腔剧目汇编》所载《追舟·秋江别》来做些比较^③,可以发现,万历年演出的《秋江哭别》与原作尚无差别;而经过明、清两代的演出实践,《追舟·秋江别》则对原作做出很大发展。它们之间的差别有两方面:

其一，青阳腔本也往往在昆山腔本中增插大量对白，不仅促使剧情变得生动活泼、生活气息浓郁，而且由于戏剧冲突的增强，又促使人物的情感活动与人物的性格特征得到更生动的揭示。昆山腔本《追别》中，陈妙常行船江上时有一曲【红衲袄】唱段，一共九句；《追舟·秋江别》就在其中加进陈妙常（旦）与梢翁（丑）的两段对白。抄录“冷清清飘泊轻盈态”与“悔当初错结下鸳鸯债”两句之间的一段对白如下：

（旦白）公公，为何停篙不走？（丑白）非是老汉停篙不走，上船来未曾问得姑姑上姓尊名？（旦白）奴家姓陈。（丑白）歇着，我这秋江下，忌的是沉、滚、翻、浪四字。我且问你，是禾旁还是耳东？（旦白）奴是耳东。（丑白）好！好！阿弥陀佛！幸喜有个耳朵，不然你我二人都沉到底。姑姑！你与老汉是同宗吗？（旦白）敢则公公也是姓这个？（丑白）老汉姓黄。（旦白）你姓黄，奴姓这个，怎么是同宗？（丑白）天下城隍是一家，岂不是连起来了么。（旦白）那就连不得。（丑白）连不得也要连一下子。（旦白）一下子也连不得。（丑白）连不得老汉就撑回去。（旦白）罢了，连得可好？（丑白）连得我就划起来。

有了这段对白，不仅场面活跃起来，而且陈妙常急切追上潘必正、有求于梢翁、不得不勉强应对的心情，梢翁好开玩笑的诙谐性格都被凸现出来。这当然是明、清两代戏曲表演艺术的丰富和发展导致了戏曲文学的丰富和发展。

其二，青阳腔本往往变动昆山腔本的曲文，以增强戏剧性。比如昆山腔本陈妙常在江中追上潘必正之后，有一曲【醉迟归】的唱段，一共十句，青阳腔本把它分解为旦与生的如下对唱：

（旦唱）想着你，初相见，心甜意甜。（生唱）愁着你，乍别离，山前水前。（旦唱）我怎肯，忘却了，山盟誓，知心言。（生唱）我岂肯，忘却了，灯前枕边。（旦唱）愁只愁你形单影单。（生唱）愁只愁你衾寒枕寒。（旦唱）哭，哭得我咽喉哽干，好一似西风泣断弦。

独唱很呆板,改成对唱,陈妙常与潘必正之间那种难舍难分的感情就被很好地渲染,戏剧效果也很不一样了。

总之,“改调歌之”不仅解决了一个剧种的纵向继承、横向借鉴的问题,还能推动一个剧种的剧目随着观众欣赏趣味的变动而不断发展,以适应不同时代的不同要求。因此,“改调歌之”是一个很值得重视、很值得探讨的研究课题。

[注]

- ①、② 均采用1989年中国戏剧出版社出版的胡忌、刘致中《昆剧发展史》的观点与考证。
- ③ 《青阳腔剧目汇编》,上、下册,由安徽省艺术研究所、安庆市黄梅戏研究所、池州地区文化局、青阳县文化局合编,1991年刊印。《追舟·秋江别》为岳西高腔抄本。

江西弋阳腔真的“调绝”了吗？

苏子裕



苏子裕

江苏江宁人。1944年生。1966年毕业于江西师范学院中文系，曾任南昌市京剧团编剧，南昌市文化局、旅游局副局长，江西省艺术研究所所长、研究员。现为中国戏剧家协会会员、江西省戏剧家协会副主席。发表学术论文四十余万字。曾任《中国戏曲音乐集成·江西卷》副主编。著有戏曲理论专著《中国戏曲声腔剧种考》。

弋阳腔是南戏传入江西弋阳县后产生的戏曲声腔。

四百年前明代江西戏曲家汤显祖的一句话，引起后世关于“弋阳腔是否绝响”的争论。他在明万历三十年（1602）左右写的《宜黄县戏神清源神庙记》（以下简称《庙记》）说：“至嘉靖，弋阳之调绝，变为乐平，为徽青阳”。这句话从字面上来理解当是：在明嘉靖年间，弋阳腔已经“调绝”了，变为乐平腔、徽州腔、青阳腔。由于文中没有明确地讲“弋阳之调绝”发生在什么地方，故而使后世研究者产生了极大的困惑。例如，日本学者青木正儿《中国近世戏曲史》对“弋阳之调绝”的问题作了多种探测：一方面他根据《庙记》认为“弋阳腔在嘉靖间成绝响”；另一方面，他根据弋阳腔流入北京，而河北保定地区高阳等地犹流传高腔的情况，说：“在发源地之弋阳虽中

绝,反在北京依然流行,遂下种于高阳,而得高腔之名也。”(按:当时有高腔得名于河北高阳的说法,但没有可靠根据)他又根据清乾隆六十年李斗《扬州画舫录》记载外地来扬州演出的戏曲中,有“弋阳有以高腔来者”之语,认为:“可知斯时弋阳尚盛行高腔者。是或弋腔在本地一旦绝响之后,反由北地输归而再兴者欤?”当然,他这也仅仅是一种猜测。

关于弋阳腔是否在明嘉靖年间“调绝”的问题,新中国成立以来,戏曲史界进行了一些探讨,一些戏曲史家认为,弋阳腔在它的老家——江西早就不存在了,江西遗存的高腔是乐平腔。其理论依据主要是汤显祖这句话;其事实根据是,二十世纪五十年代初,江西赣剧所唱的高腔是乐平班高腔艺人传授下来的,判断“赣剧高腔是乐平腔”^①。有的专家甚至认为,辛亥革命后,除了乐平班所唱高腔为乐平腔以外,“他如流行景德镇一带的饶河班,赣州一带的东河班,上饶一带的信河班,仍都有高腔,而这种高腔亦即旧日的乐平调”^②。

流沙先生《江西弋阳腔调绝辨》一文提出了不同的看法^③。他认为:汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》一文所说的“弋阳之调绝”,并非指全国而言,而是仅指宜黄一地而言,但弋阳腔在全国和江西并未绝响,在江西赣东北从未绝响,饶河高腔即明代弋阳腔。笔者是基本赞同这些观点的。但该文还说,汤文所记“乐平”“并非指乐平腔”,对这一观点,笔者原先亦赞同,但后来认为值得商榷。

我的基本观点是:弋阳腔的确在江西宜黄县是找不到了,诚如汤翁所言,在宜黄,明嘉靖以来,弋阳腔已被弋阳腔演变而成的乐平腔、徽州腔、青阳腔取而代之。但弋阳腔在全国并未绝响,明嘉靖以来,全国各地陆续产生的各种高腔莫不与弋阳腔有直接或间接的渊源关系。弋阳腔在江西虽然时盛时衰,但绵延不绝。赣剧所继承的饶河高腔,乃是明代江西弋阳腔的遗存。论述过程中,多以史料为证,一则便于说明问题,二则也可为研究者稍代检索之劳。