

海内外中国戏剧史家自选集 孙崇涛卷

康保成

主编

孙崇涛

著

中原出版传媒集团
大地传媒

大象出版社

海内外中国戏剧史家自选集

孙崇涛卷

康保成 主编

孙崇涛 著



中原出版传媒集团
大地传媒

大象出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

海内外中国戏剧史家自选集. 孙崇涛卷 / 孙崇涛
著. — 郑州 : 大象出版社, 2017. 10
ISBN 978-7-5347-9194-9

I. ①海… II. ①孙… III. ①戏曲史—中国—文集
IV. ①J809. 2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 059514 号

海内外中国戏剧史家自选集·孙崇涛卷

HAINEIWAI ZHONGGUO XIJUSHIJIA ZIXUANJI SUN CHONGTAO JUAN

孙崇涛 著

出版人 王刘纯
总策划 王刘纯 张前进
项目统筹 吴韶明
责任编辑 李小希
责任校对 安德华 张迎娟 毛路
装帧设计 付铨铨

出版发行 大象出版社(郑州市开元路16号 邮政编码450044)

发行科 0371-63863551 总编室 0371-65597936

网 址 www.daxiang.cn

印 刷 郑州新海岸电脑彩色制印有限公司

经 销 各地新华书店经销

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 27

字 数 425千字

版 次 2017年10月第1版 2017年10月第1次印刷

定 价 82.00元

若发现印、装质量问题,影响阅读,请与承印厂联系调换。

印厂地址 郑州市文化路56号金国商厦七楼

邮政编码 450002

电话 0371-67358093

编辑委员会

(以姓氏笔画为序)

[日] 田仲一成 [荷] 伊维德

齐森华 吴新雷

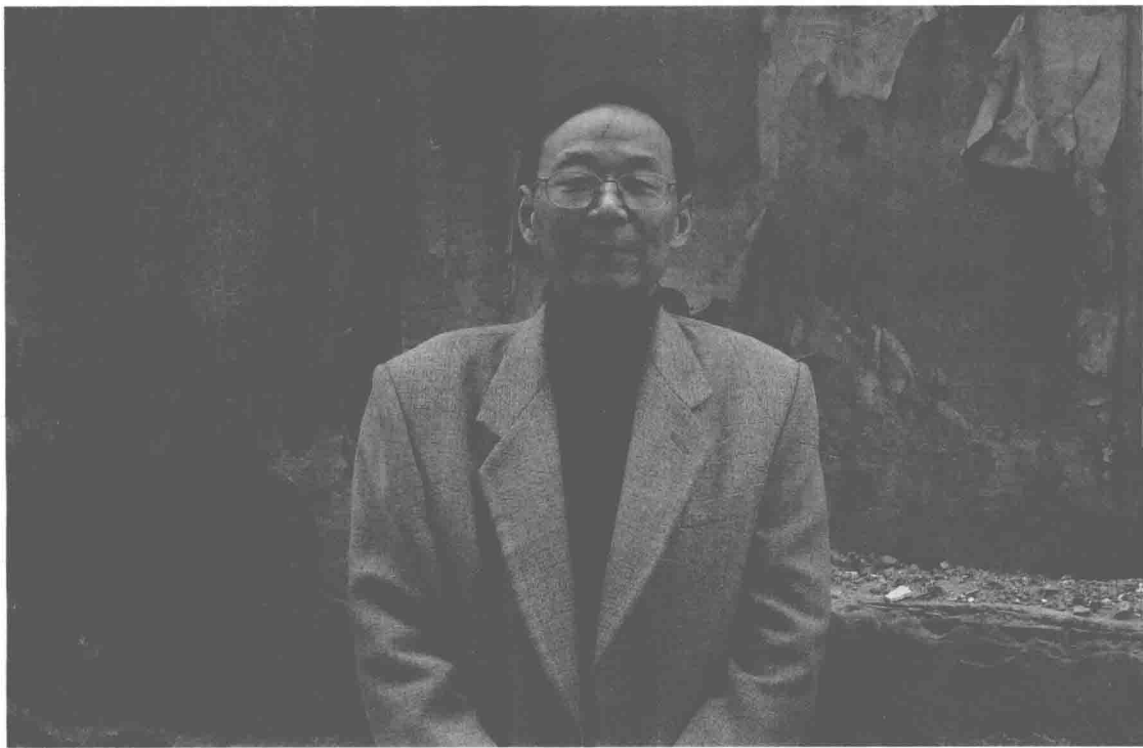
[韩] 金学主 黄天骥

康保成 曾永义

廖 奔

主编

康保成



2010年冬摄于故乡老宅废墟

孙崇涛

浙江瑞安人，先后毕业于浙江大学中文系、中国艺术研究院首届研究生班戏曲系（导师张庚），1981年毕业留院，历任戏曲研究所助研、副研、正研，兼博士生导师、戏曲史研究室主任。2000年退休，应聘执教美国加利福尼亚大学伯克利分校东亚系，任客座教授。2002年任哈佛大学东亚系访问教授。在院及退休期间，先后应邀讲学于英国牛津大学、荷兰莱顿大学、韩国首尔大学、美国斯坦福大学等校，兼任中国戏曲学院研究生部教师、戏曲文献研究所顾问，台湾“中央研究院”中国文哲研究所合作研究员。

主要从事戏曲史论、文献研究，偶事文艺评论与创作。出版专著14种，主编及参与编写图书若干，发表各类文章300余万字。著作曾获中国出版政府奖提名奖、全国优秀古籍图书奖、王国维戏曲论文奖及中国艺术研究院优秀科研成果论文奖等奖项。代表性专著有：《南戏论丛》（中华书局）、《风月锦囊考释》（中华书局）、《戏曲优伶史》（合著，文化艺术出版社）、《戏曲文献学》（山西教育出版社）、《戏缘——孙崇涛自述》（山西教育出版社）。

总 序

康保成

自王国维(1877—1927)《宋元戏曲史》(1913)发表后的百年来,旧有的文学观念、戏剧观念不断被颠覆被更新。

最初,人们似乎如梦方醒般认识到:元曲原来是可以和楚骚、汉赋、唐诗、宋词并驾齐驱的“一代之文学”;被人轻视的金元杂剧和宋元南戏,曾经有过无比辉煌的历史。渐渐地,王国维重文学轻艺术、重元曲轻明清戏曲的观念受到反思。人们从明清传奇的持续繁荣,昆曲折子戏的兴起,花部戏曲的崛起,“角儿制”的确立,已然认识到戏剧的表演艺术本质。20世纪80年代以来,伴随着中国的改革开放,戏剧与宗教仪式的关系问题吸引了学者们的注意,戏剧史的“明河”与“潜流”分途演进的理念被提出。这一理念目前正在经受时间与实践的检验。

百年来的中国戏剧史研究,涌现出一批又一批优秀的学人和丰厚的学术成果。

王国维的同时代人吴梅(1884—1939)和齐如山(1875—1962),分别在昆曲音律和京剧舞台表演方面获得举世公认的成就,乃至有学者把王、吴、齐并称为近代戏剧理论界的“三大家”或“三驾马车”。无论这一称谓是否被多数人所接受,但吴梅竭力提倡“场上之曲”和齐如山对梅兰芳表演艺术的指导,都在揭示出戏曲的角色扮演本质的同时,充分认识到作家作品与场上表演互为依存的密切联系,认识到戏剧史上存在着一个从“一剧之本”向“表演中心”的演进过程。王、吴、齐分别代表了戏曲研究的三种路向是毫无疑问的。当然,“三大家”中,王国维重文献、重考据的研究路向影响最大,追随者最多。

“三大家”之外或稍后,涌现出郑振铎(1898—1958)、任中敏(1897—1991)、孙楷第(1898—1986)、黄芝冈(1895—1971)、钱南扬(1899—1987)、冯沅君(1900—1974)、周贻白(1900—1977)、卢前(1905—1951)、赵景深(1902—1985)、王季思(1906—1996)、董每戡(1908—1980)、郑骞(1906—1991)、傅惜华(1907—1970)、庄一拂(1907—2001)、张庚(1911—2003)、张敬(1912—1997)、汪经昌(1913—1985)、吴晓铃(1914—1995)、郭汉城(1917—),以及近年谢世的蒋星煜(1920—2015)、徐朔方(1923—2007)、胡忌(1931—2005)等戏剧史家。中国戏剧史的研究领域里,可谓群星璀璨,光照寰宇。

卢前在20世纪30年代写的《中国戏剧概论》里,把中国戏剧史比作“一粒橄榄”:两头细小的部分说的是“戏”,中间饱满的部分是“曲的历程”。这一生动的比喻,大致勾勒出中国戏剧史研究领域的成果与不足。当时的戏剧史家,大多是从文学、文献学的角度从事研究的,他们所取得的成就,也主要在宋元以来的戏曲作家和作品方面。王国维的文学观、戏剧观和戏剧史观,对这代人的影响一目了然。用注经的观念与方法注戏曲、搜集文献资料、研究戏剧史,其积极意义无论如何估计都不会过高。不过20世纪40年代以后周贻白、董每戡、任中敏、张庚等人的研究,扩大了戏剧史的研究领域,突破了“曲本位”的局限,弥补了前人对“戏”研究的不足,或许更值得称道。

王国维的《宋元戏曲史》和日本汉学有着割不断的联系。一方面,日本汉学对王国维的戏曲史研究或多或少有着启发作用;另一方面,《宋元戏曲史》问世之后,又极大地反哺于日本汉学。森槐南(1863—1911)等人在大学讲授包括戏曲在内的中国俗文学以及开展南戏研究,是在《宋元戏曲史》问世之前,而由狩野直喜(1868—1947)开创,青木正儿(1887—1964)、吉川幸次郎(1904—1980)、田中谦二(1912—2002)、岩城秀夫(1923—)等人继承的“京都学派”,却深受王国维的影响。出身于大东文化大学的波多野太

郎(1912—2003)独辟蹊径,他较早从地方史志中寻觅戏曲、小说的词语史料,颇受关注。而辻听花(1868—1931)、波多野乾一(1890—1963)、滨一卫(1909—1984)等人,着眼于京剧现状的品评,其论著具有独特的艺术价值和史学价值。田仲一成(1932—)的祭祀戏剧研究,从领域到方法,都具有戏剧人类学的风范,对改革开放以后中国大陆的戏剧研究影响较大。

欧美研究中国戏剧史的著作很可能在《宋元戏曲史》之前已经出现。据《清稗类钞》介绍,英国博士瓦儿特的《中国剧曲》一书,把中国戏剧的发展分为唐、宋、金元、明四个时期,已经明显具有了“史”的意识。不过运用现代学术规范进行深入研究并取得显著成果的,还要数后来的柯润璞(James Irving Crump, Jr., 1921—2002)、龙彼得(Pier van der Loon, 1920—2002)、白之(Cyril Birch, 1925—)、韩南(Patrick Hanan, 1927—2014)、杜为廉(William Dolby, 1936—2015)等人。他们的研究路数不完全相同,但其成果先后传到了中国,影响了中国。

由于众所周知的原因,韩国的中国古代戏剧研究比欧美、日本慢半拍,金学主(1934—)及其门生撑起了朝鲜半岛的一片天,这已经到了20世纪快要降下帷幕的时候。

自20世纪80年代以来的近30余年,是中国大陆的“新时期”。这既是政治上的新时期,也是学术上的新时期。而我们,是新时期的见证者和参与者。然而,当年踌躇满志的青涩学子,倏忽之间,就被时光染白了双鬓。蓦然回首,我们这一代做了什么?

有感于此,大象出版社社长王刘纯先生委托我主编“海内外中国戏剧史家自选集”丛书,对新时期以来的中国戏剧史研究做一番检阅。当我战战兢兢地接下这个任务之后,才发现,以自己的微薄之力,要达成既定目标是多么不易!丛书主编,应该是德高望重的学术权威,而自己的学术水平和学术威望都远远不够。再从客观上看,丛书只能收论文,而一些有分量的学术成果往往是以专著的形式出版的;加之一些著名学者已经或正在出版自选集

或文集,无法为本丛书供稿。更重要的是,由于篇幅所限,众多优秀的中青年学人及其成果未能入选。

尽管如此,我们依然对本丛书充满了信心。

首先,本丛书作者的年龄大致在 50 岁到 80 岁之间,分布在中国大陆、港台地区和日本、韩国、新加坡、欧美。他们都是近 30 余年来活跃在中国戏剧史、中国古代戏剧研究领域第一线的优秀学者。入选本丛书的论文经作者精挑细选,代表了近 30 余年来海内外中国戏剧史研究领域的最高水平。其中海外学者的论著,更可使大陆读者耳目一新。

其次,本丛书所涉及的戏剧文体,从诸宫调、院本,到金元杂剧、宋元南戏、明清传奇、花部戏曲、民间小戏、祭祀戏剧,其覆盖面非常广泛。不仅如此,本丛书所讨论的问题,除古典戏剧理论本身和古代戏剧史实、作家作品的考证外,还有戏剧的本质,中国戏剧的起源、形成、成熟,剧本与表演的关系,中国古代有无悲剧,宋元戏曲在当代的流传,中国戏曲在海外的传播,花部戏曲的表演理论,祭祀戏剧与娱乐戏剧的关系等重大理论问题。本丛书各卷所使用的研究方法以文献考据、理论分析为主,有的本身就是戏曲文献研究,但也不乏文献与文物、田野调查相互参证的带有民俗学、人类学色彩的佳作。

再次,本丛书每卷卷首,都有该卷作者的学术自述或访谈录等。由于本丛书即将面世,此处恕不一一列出他们的姓名。读者,特别是年轻读者,可从中领略他们的风采,学习他们的经验,复制他们的成功之路,甚至超越他们,成为新一代的学术旗帜。

学术界的新老交替,从来都是一种必然的新陈代谢现象。然而所谓“新老交替”不是新一代否定老一代或者取代老一代,而是后人站在前人肩上,由于站得更高,才能看得更远。前辈的有些结论,可能成为定谳,永远也不过时;前辈提出的绕不过去的话题,当然也可以说了再说;前辈的疏失应该纠正。更重要的是,前辈没有说而应当说的话题,应该由年青的一代提出

来。这才可以印证克罗齐的那句名言：“一切历史都是当代史。”

陈寅恪先生曾经提出：“一时代之学术，必有其新材料与新问题。取用此材料，以研求问题，则为此时代学术之新潮流。”那么，什么是中国戏剧史领域里的“新材料”与“新问题”？最近，美国歌手鲍勃·迪伦（Bob Dylan）获得诺贝尔文学奖的消息轰动了世界，再一次引发人们对文学本质的思考；同时，也启发我们重新思考“什么是中国戏剧史领域里的‘新材料’与‘新问题’”。

在原始社会，人们唱歌、跳舞，但是不写诗，因为那时候没有文字。同理，史前时代的人也演剧，而且有文字之后多数中国戏剧演员并不识字，戏剧演出主要是以口传心授的方式传承与传播的。然而，长时间以来，人们陷入了文字与文献崇拜的陷阱不能自拔，乃至文献考据一直成为文学史、戏剧史研究中最受推崇、最有效接近历史真实的研究方法。质言之，如果戏剧史研究领域有“新材料”的话，那一定不是文献，至少不仅仅是文献。

本文开头提到，戏剧史的“明河”与“潜流”分途演进的理念正在经受时间与实践的检验。所谓“明河”，主要指的是从宋金杂剧、宋元南戏直到花部戏曲的有剧本的历史。所谓“潜流”，主要指的是长期处于文化边缘位置的不依附于剧本而存在的民间小戏和祭祀戏剧、仪式戏剧。在中国，这两种差异极大的戏剧形态虽时有交集，却始终不曾汇入同一条河道。30余年来，作为祭祀戏剧之一的傩戏曾经引起国内外学术界的极大关注，并产生出一批高水平的研究成果。然而，此类成果进入戏剧史的主流与中心的位置，却依然来日方长。与此相应，田野调查的研究方法与口述史料的运用，如何与传统的文献考据实现对接，如何把戏剧史的时间顺序与逻辑顺序厘清理顺，也还有很长的路要走。

国际知名戏剧导演尤金尼奥·巴尔巴（Eugenio Barba, 1936—）开创了以形体动作为研究对象的戏剧人类学，其理论渊源可上溯到格洛托夫斯基、斯坦尼斯拉夫斯基乃至亚里士多德。然而，对于戏剧史的研究来说，这些对

包括中国京剧在内的形态动作的研究究竟具有什么实际意义,还要打上一个大大的问号。如果,我们能够凭借现代科技手段,让新疆呼图壁岩画上的人物活起来,让那些表演故事的汉代画像石活起来,让宋辽金元的戏剧演出壁画、画像砖活起来,才真正弥补了本丛书的遗珠之憾,开创出了戏剧史研究的新天地。

但愿我们的设想不是异想天开。《清明上河图》不是已经动起来了吗?我们坚守着梦想,因为有梦就有希望。我们期待着。

2017年1月4日

于广州大学文学思想研究中心

心寄淡泊，意存高远

——中国戏剧史家孙崇涛先生访谈

池浚采访整理

池：孙老师，您的家乡浙江瑞安是江南戏曲活动重镇，听说您很早就接触戏曲，您还记得平生头一回看戏的情景吗？

孙：这个记得。说起来还挺有戏剧性，现在搞戏曲研究的我，平生头一回看戏竟被吓哭了。那大概是民国29年（1940年），我还不满三岁，被家乡瑞安人称作“绍兴班”的浙江嵊县女子越剧团好像是头一回来城内演出，演戏地点在城东北角城乡交界处的“仲容文化馆”——为纪念乡先贤清末国学大师孙诒让（字仲容）而建。文化馆讲台做戏台，礼堂摆放排排长木椅做观众席。那时越剧在我家乡好像还没有取得进正规戏院售票演出的资格。

那天是家母带我去看的。旧社会大户人家妇人很少独自出门，家母带我看戏得有家人陪伴，掌家的叔公就让他未出嫁的女儿和长年寄居我家的舅公两人一起陪着我们母子去。到了仲容文化馆，戏已开锣，叮叮咚咚地响着乐曲。只见台顶两边吊起两盏大煤气灯，把台面照得通亮。台上有两个装扮起来的人物：一个扮女的站着，穿红戴绿，满头珠翠，一摇头、一晃脑，灯光下闪闪发亮；另一个女扮的男人，穿身黑袍，头戴高高耸起的黑帽子，手托一面木盘子，单腿跪在那女的跟前。两人你一句我一句地唱着。我全然不明白他们是在做什么，所以一阵新鲜过后，便不耐烦了，吵着嚷着要走，舅公只好抱我离开观众席，进了台边一间长屋子。那长屋子大人叫“戏台间”，就是演员化装室，里头挤满人，灯光下个个模样怪异，脸上搽白的、涂红的、描黑的都有，近看十分吓人。我吓得哇的一声哭了，再也不肯在那儿多待，家人无奈，只好带着我离开文化馆。整个看戏过程，前后也就十多分钟。

池：哈，平生第一回看戏就这样匆匆了结，孙老师母亲该很遗憾。

孙：就是啊，母亲一辈子很少走出家门，进戏场看戏更是数得着的几回，

而这去了戏场又没能看成戏的一回,正是她的“逆子”我给闹的。这使我想起来一辈子都深感歉疚。

池:您刚才提到头一回看戏地点在仲容文化馆,说明您对它印象很深。

孙:对呀,仲容文化馆旧址是我永久铭记的一块圣地,不管我今后走到哪里,它永远耸立在我童年记忆的心坎上,我对它怀着神圣的感戴之情。

池:这其中还有什么别的渊源?

孙:仲容文化馆 1949 年之后改为瑞安文化馆,那长屋子做了图书馆藏书室,礼堂做了图书阅览室。文化馆购置成批“小人书”连环画供小孩们免费阅览,还有供大孩子、成人看的各类报刊杂志。少时,我一有空就往那里跑,起初专看“小人书”,年纪稍长——大约到了读初中的时候,便改看各种文艺期刊,如《人民文学》《少年文艺》《译文》《剧本》《戏剧报》《大众电影》《民间文学》等。我常常在阅览室看完期刊,再借图书回家接着看。通过这样长年的阅读,我爱上了文学艺术,了解了包括戏剧在内的许多古今中外名著,懂得了王实甫与关汉卿、曹禺与老舍、莎士比亚与莫里哀、《哈姆雷特》与《沙恭达罗》,这为我日后从事戏剧工作,无意做了前期的知识储备。

池:据说孙老师家乡城内外有很多寺庙,逢年过节常常会看到很多庙戏。

孙:是的。小时候我常被家人带到寺庙看庙戏,像城内陶尖庙、五显庙,城郊关老爷庙、杨老爷庙等处,都曾去过。

演戏庙台有盖在庙宇内的,也有在庙门外头空旷地面临时搭建的。在家乡去往温州市(时称“永嘉”)的塘河水路沿岸,我还见到一些盖在河边的庙台,人称“水台”,据说得划着船看戏。我没有这番经历,想象不出有多有趣。还有在城郊空旷地面搭台演出的贺节戏,人称“草台戏”,场面更为壮观。它由地方“头家”牵头,集资演戏,祭神娱众,祈求风调雨顺、国泰民安。每年的元宵节、清明节前后,就是草台戏演出最频繁的日子。

池:演庙戏、草台戏的都是哪些戏班?

孙:多是温州乱弹班,今称“瓯剧”,那时是不登大雅之堂的草根艺术。通常午后开锣,先是“跳魁星”“跳加官”,之后是三至四小折“散出”,就是今日所说的折子戏。前几折演文戏,我看不懂,耐着性子等待末出武戏开场。武戏拳打脚踢、弄枪舞棒、跌扑腾挪,令我异常振奋。武戏过后,要演很长的“正本”大戏,有时要一直演到深夜。偶尔会有“昆腔班”演出,伴着笛子嘤

咿呀呀地唱。我看不明白，而且很少见到武打，兴趣不高。后来，“京班”就是海派京剧团渐渐多起来，舞台新潮亮丽，武戏又多，加上这时我已五六岁，稍解人事，渐渐看懂了戏情，便对京戏产生更浓的兴趣。家乡戏迷津津乐道的京班“大三庆”“大高升”“金福连”什么的，常会惹起我强烈的看戏欲望。

池：在家乡，除看庙戏和草台戏外，你还去戏院看戏吗？

孙：也经常去。瑞安城内只有一家戏院，坐落在西岷山脚下“天后宫”（妈祖庙）旁，建筑、设施十分简陋，但它是我家小城镇唯一的艺术殿堂，记录了家乡很不平常的戏曲历史。它培养了家乡成批的戏迷，使瑞安京戏票房历史延续了全国罕见的半个多世纪；它吸引了一个接一个省内乃至全国著名演员来此演出，也培养、输送了本地的戏曲新秀、话剧名家和影视明星，熏陶出了城内多名“京胡才子”，还有如我一样走进国家研究机构或者大学从事戏曲研究与教学的“读书人”。已去世的我国当代两位戏曲学大家王季思与徐朔方教授，可能跟我一样，也在那儿接受过我家乡戏院的艺术熏陶。王季思小时就读瑞安中学，跟我是校友；徐朔方出身瑞安郑楼（今属平阳县）“温师”教员，娶的妻子还是瑞安才女杨笑梅。我想他俩年轻时也准在瑞安旧戏院看过戏。

池：这座历史悠久的戏院建于什么年代？

孙：我不清楚戏院始建年代，却目睹它保存过半个多世纪，包括1949年以后改建、翻新的“人民戏院”，今称“瑞安剧院”。除看戏曲外，1949年以前我还在那儿看过不少“影戏”（无声电影）和“文明戏”（通俗话剧），中华人民共和国成立初期看过歌剧、话剧和文工团歌舞。

我每年还会被戏迷父亲带往“永嘉”看京戏名角演出。头一回记得是民国33年（1944年）在小南门黄金大戏院看当时在“永嘉”风头正劲的海碧霞。印象最深的两回，是去公园路东南戏院看上海来的李桐森、李秋森兄弟俩演《明末遗恨》和童寿苓兄妹组成的“苓剧团”演《四郎探母》。

少时在家乡频繁的看戏经历，培养了我日后对戏曲艺术的酷爱，也为我打下较丰厚的戏曲艺术感性根底。我的戏曲史论研究一直很关注文本的舞台呈现状态，并较注意联系戏曲艺术实践，便跟这番少年经历有关。

池：后来您就读于杭州大学中文系，其间是否也有同戏曲有关的往事？

孙：有，而且还不少。如我跟同学一起合作搞过“杭剧改革”，给浙江著名青年剧作家写过评介小书，还下乡搞过绍兴目连戏调查，参与过绍剧《三

打白骨精》电影脚本的修订研讨,也写过话剧和电影剧本等。这些大多出自学校布置的任务,也有的出自个人的兴趣选择,但都没有取得好的成果。不过它们对我日后从事戏曲研究却有很大的帮助和作用。

在杭州读书期间,我也经常买票进剧场看戏,看得最多的是去东坡剧场看浙江京剧团演出。20世纪五六十年代,“浙京”演员队伍整齐,人才济济,各行当都有好角儿,对我很有吸引力。我还多次参加省市戏曲汇演及调演观摩,其中演出最多的是越剧。我有时也光顾浙江昆剧团,那时“浙昆”还是《十五贯》风靡年代的周传瑛、王传淞等“传”字辈演员当家,“世”字辈正“小荷才露尖尖角”,也登台演些折子,如汪世瑜、沈世华等。

我去“浙昆”不仅看戏,还两度找过《十五贯》主演况钟、在全国名声赫赫的剧团团长周传瑛,向他调查昆剧传统小戏情况。我对当时“浙昆”整理出版的《张三借靴》等昆剧小戏发生浓厚兴趣,希望加以研究,便借看戏之便找剧团了解。头一回去,没有事先打招呼,厚着脸皮,径直跑进化妆间,把化了半截装的周传瑛“传唤”过来询长问短,弄得他丈二和尚摸不着头脑。现在想想,很吃惊自己当年的大胆和莽撞。这事也说明我那时已经萌生了要研究中国古典戏曲的浓厚兴趣和强烈愿望。

在杭州,我最难忘的还是看武生泰斗盖叫天的演出。亲眼看上盖叫天的戏,是我与戏迷父亲的长年梦想。父亲是不可能看到了,因为他没有出远门的机会。少时在家乡经常看盖叫天二儿子张二鹏的戏,印象很深,平时又常听父亲不离口地称赞“盖派”艺术如何如何神妙,令我无限神往。如今我到了省城,离盖叫天很近,无论如何也得去圆这个父子梦。

我记得我至少看过三回盖叫天晚年的演出。头两回都在杭州胜利剧院,都是省市戏曲调演的示范观摩。一回看《十字坡》,一回看《一箭仇》。最后一回在杭州人民大会堂,好像是纪念盖叫天从事舞台艺术65周年纪念大会的观摩节目,演的也是《十字坡》。

三回观摩盖叫天演出,“盖派”艺术给我留下的最深刻的印象,可用两个字来概括:简练。已经步入生命最后路段的盖叫天,其艺术境界已到了炉火纯青的“化境”。尽管他已老迈,身手不再敏捷,许多武生的高难度动作被他省去,但“盖派”的“武戏文唱”的精髓被他发挥得淋漓尽致。他在舞台上的举手投足、一招一式,干脆利索,没有一点多余;他的站姿角度、亮相表情、身段造型、台步分寸,都是那么恰到好处,叫人看了舒服。还有水袖的飘逸、襟

袍的利索、台步的稳健、云手的美姿、眼神的传神等，无不一一显示“盖派”反复提炼的真功。看盖叫天演的戏，使我感到真正精妙的舞台艺术境界就是从最初的稚嫩简单，积累成博大精深，最后又回归到简约纯净——这是我对舞台艺术真谛的一点领悟。

池：读大学期间，您还有没有由看戏引发出来的别的故事与我们一起分享？

孙：故事很多，单说一件。记得是1959年暑假，浙江举办戏曲调演。家乡温州乱弹剧团——这时刚改称温州“瓯剧团”——带来的是他们的看家戏《高机与吴三春》。家乡土生土长的剧种，家乡的剧团，又演家乡故事的剧情，使我对这本戏倍感亲切。我不仅在胜利剧院全神贯注地看了戏，第二天还跑到省文化局会议室，参加在那里举办的观摩座谈会。

主持座谈会的那位文化局领导干部，50来岁，戴副金边眼镜，官样中带着几分文人气度。座谈会开始，他让团长陈茶花先发言。陈茶花就把1957年《高机与吴三春》获奖后，剧团对该剧做进一步修改、加工的情况作了介绍，重点说明了对剧中男女主人公的所谓“阶级关系”和“爱情基础”的处理。这本描写温州平阳县织绸能手高机与雇主吴文达的女儿吴三春的生死恋的悲剧，被人喻为是温州的《梁山伯与祝英台》或“土特产”的《罗密欧与朱丽叶》。它在文艺讲求阶级斗争思想为主导的年代，碰到的棘手问题是如何处理好男女主人公的“阶级关系”及由此引申的爱情的“阶级性”。假如处理不当，就会陷入“阶级调和”论泥潭，给编剧与剧团带来麻烦，后果难以设想。因此改编者不能不在吴三春的“家庭出身”问题处理上煞费苦心。为此，改编者设置了吴文达的“员外”身份——靠剥削雇工积累的钱财买来的；强调吴三春长于绘画、刺绣，是个保持勤劳、善良、朴实本色的劳动女子；突出男女主人公的爱情是在共同劳动、切磋技艺中日久生情的结果。总之，一切都要设法在阶级斗争学说、劳动产生爱情、封建制度罪恶深重和青年男女争取婚姻自主等主流思想的套路中尽力做得合情、合理而合法。

陈茶花还特地介绍了她演的吴三春，说明吴三春具有青年劳动妇女的所有优良品德。她不算是富家小姐，所以改编本让丫鬟改唤她“姑娘”，不再叫“小姐”。说到这里，“金边眼镜”就当众叫那个坐在陈茶花一旁的演丫鬟的小姑娘谈谈演丫鬟的体会。小姑娘哪懂得“阶级斗争学说”？她也没见过这种座谈会场面，低着头，红着脸，任“金边眼镜”一再催叫，忸忸怩怩，就是

不肯开腔,场面很尴尬。我想该是我挺身而出,为家乡剧团两肋插刀的时候了,便仗着自学《马恩列斯论文艺》的一知半解和一点粗浅的“社会经济学”知识,对该剧发表了一通大意如下的“高谈阔论”:

在明代嘉靖年间温州地区真实事件基础上形成的高机与吴三春的恋爱悲剧故事,反映了我国古代资本主义因素萌芽状态下生产关系变动年代的一种现实生活形态。它揭示了新兴手工业者意识与封建宗法观念的冲突,批判了封建婚姻制度的不合理性,宣扬了社会经济变革时期青年男女追求人格独立和婚姻自主的民主意识,具有进步思想的典型意义。由此表明,《高机与吴三春》是我国戏曲历史上罕见的独具题材特色与艺术个性的剧目。因此我们的改编必须相当慎重,切勿丢失它原本的思想光辉和艺术匠心……

一番“高论”,无人喝彩,在座演职员不知所云,个个瞪大眼睛看我。主持人“金边眼镜”不置可否,对我频频点头,好像在说:“您的发言该结束了。”座谈会在尴尬中匆匆收场。这件事说明那个年代的戏曲创作和批评的指导思想是多么有趣,多么富有“时代特色”。

池:您的这番宏论,仿佛是您后来成为戏曲研究学者的初露峥嵘,您是不是从那时起,就已经开始对戏曲史论产生兴趣?

孙:也可以这么说。大学期间,我的兴趣主要在古典文学方面,并多年担任年级古典文学科的学生代表。接触最多的老师是古典文学教研室主任、“一代词宗”夏承焘教授,参加由他主持的教授、学生、领导“三结合”集体备课活动,领受了不少课堂之余的教益。这时,我对古典戏曲作品和史论知识产生了较浓厚的兴趣,课余系统研读了许多元明杂剧,并按照夏老师的教导,一一做了读书札记。

1960年暑假我回乡探亲,看望分别已经三年的父母和弟妹,途中还随身带着从校图书馆借来的郑振铎主编的头两集《世界文库》,一有空就读,这部书上转载了当时比较罕见的《西游记》多本杂剧、明富春堂本《白兔记》及《刘智远诸宫调》等戏曲文献,可见我当时的阅读兴趣。想到回乡机会难得,我还准备趁此机会到家乡瑞安和“出戏子”的邻县平阳调查一番地方戏,行前还去校办公室开了介绍信,说明我这时对研究戏曲的兴趣已确实不浅。

探亲回杭后,我抽空去了趟长兴县,去看望和告别二妹与二妹夫。二妹、二妹夫白天上班,我一人待着没事,也没有去处,正好用来研读戏曲、做