

海内外中国戏剧史家自选集

黄仕忠卷

康保成 主编

黄仕忠 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

黄仕忠卷

康保成 主编

黄仕忠 著



中原出版传媒集团
大地传媒

中原出版传媒集团
大地传媒

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

海内外中国戏剧史家自选集. 黄仕忠卷 / 黄仕忠
著. — 郑州 : 大象出版社, 2017. 10
ISBN 978-7-5347-9202-1

I. ①海… II. ①黄… 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 066776 号

海内外中国戏剧史家自选集·黄仕忠卷

HAINEIWAI ZHONGGUO XIJUSHIJIA ZIXUANJI HUANG SHIZHONG JUAN

黄仕忠 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 杨倩
责任校对 李婧慧 牛志远 裴红燕
装帧设计 付铤铤

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 28.25

字 数 444千字

版 次 2017年10月第1版 2017年10月第1次印刷

定 价 85.00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



黄仕忠

1960 年出生，浙江诸暨人。1978 年考入杭州大学中文系攻读学士学位，后师从徐朔方教授攻读硕士学位，1985 年毕业后留校任教。次年 9 月考入中山大学中文系攻读博士学位，师从王季思、黄天骥教授，毕业后留本校中国古文献研究所工作。曾赴北京大学和日本东京大学、京都大学、早稻田大学、庆应大学及法国法兰西学院等作访问研究。2013 年入选教育部“长江学者特聘教授”。

主要从事中国戏曲与俗文学文献的整理与研究。著有《〈琵琶记〉研究》、《中国戏曲史研究》、《婚变、道德与文学》、《戏曲文献研究丛稿》、《日藏中国戏曲文献综录》、《日本所藏中国戏曲文献研究》、《新编子弟书总目》（合著）等；编校整理有《子弟书全集》（合编）、《清车王府藏戏曲全编》、《明清孤本稀见戏曲汇刊》等；主持编选影印有《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊》《日本东京大学东洋文化研究所双红堂文库藏稀见中国抄本曲本汇刊》等。

现主持、承担有国家社科基金重大项目“海外藏珍稀中国戏曲俗曲文献荟萃与研究”及“《全明戏曲》编纂及文献学研究”等。

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

我的学术历程与治学经验

这本自选集,是从我关于戏曲研究的单篇论文中选录的。我之前出版过三种以戏曲为主体的专著,即《琵琶记研究》(广东高等教育出版社,1996年)、《婚变、道德与文学——负心婚变母题研究》(人民文学出版社,1999年)、《日本所藏中国戏曲文献研究》(高等教育出版社,2011年)。本选集作为丛书之一种,在篇幅上有所限制,故三本书中已经收录或内容重合的论文,原则上不再收录。

此选集按内容归为四编,分别为:戏曲史论;作家、作品考;曲谱、曲选、曲集考论;戏曲研究史述。为了便于读者了解各篇的主要内容,以下按分编情况,简要说明其中的主要观点以及写作缘起。

第一编为“戏曲史论”。这一组文章共六篇,它们共同构成了我对中国戏曲史发展脉络的基本理解。前三篇讨论的是我对此问题的宏观认识,后面三篇则是我以构建的元明戏曲发展史为背景,来认识、评价明代戏曲中的“本色论”“汤沈之争”等问题。着力点在于透过动态、变化的视角,来考察、诠释戏曲发展过程中的现象,并且把戏曲与其他伎艺的竞争、戏曲与文人阶层的关系等要素,纳入研究视野。

首先,在学术界关于戏曲起源、形成问题的论争中,我注意到各种不同的观点,基本上是以王国维“戏曲者,谓以歌舞演故事”这个“定义”为原点而引发的。但这是王国维在1909年《戏曲考原》中提出的;而在1913年《宋元戏曲史》中,并没有再使用这个“定义”,而主要依据亚里士多德《诗学》中对悲剧(亦即戏剧)的定义而展开的,所以据所谓王氏“定义”作正面或反面的辩驳,都是没有意义的。其次,王国维以西方戏剧作观照,要为戏曲争取在文学史中的地位,重点讨论的是具有文学价值的“狭义戏剧”,而今天批评

王国维拘于文学者,用的却是“广义戏剧”。最后,人们讨论戏曲的形成,用的是达尔文的进化论,用的是渐进的概念,而现代进化论已经引入了“突变”的概念,必须将渐变与突变结合,才能较好解释戏曲之起源、形成。

进而论南戏、北杂剧的形成发展,我认为它们都应当是唐宋以降戏剧诸要素具备之后,以代言方式结合说唱而形成的一种“突变”。如南戏《张协状元》,自称“诸宫调”唱出“来因”。而杂剧也可能是由某一文士偶发奇想,由四折篇幅尝试表演一个故事,遂成定制,明初人称关汉卿“初为杂剧之始”,可能属于事实。杂剧一人主唱体制,既能让原先的说唱艺术继续发扬,又使剧本的文学性借抒情诗的方式,得到最大限度的发挥。前者足以使它赢得原来嗜好说唱的观众,后者则使得杂剧在文学层面上骤然迸发出璀璨的光芒。南戏、北杂剧实以南曲与北曲为根基,分别形成并成熟,构成南、北两个戏剧圈,继而又在历史的行程中相会交融,描绘出宋元戏曲史的发展轨迹。虽然北杂剧作为一个剧种,在元代后期已经走向衰落,但戏曲本身并未衰落,因为《琵琶记》和以“四大南戏”为代表的南戏继杂剧之后,实际上成为了元代戏曲代表。

再顺此宏观视野所看到的中国戏曲发展史,就是以说唱艺术为基础,借助戏曲文学的成就,通过向传统诗文靠拢而获得主流社会的认可,继而向以舞台为中心的方向进发。由此构成前后两个阶段。在前期,表演体系尚未成熟,演剧的稚拙,使剧本文学较少受表演的约束而促成文学杰作涌现,文学的成就事实上成为推动戏曲发展的主要动力;当表演艺术体系成熟并且能够独立之时,又必然限制和排斥文学性。因而前一阶段呈现为以戏曲文学为代表的古代戏曲史,后一阶段则展示了以戏曲舞台为中心的近代以来的戏曲史。花、雅之争,是其间的转折点,表明戏曲从以往与其他文艺体裁竞争以博取社会地位,转向内部戏曲表演艺术的竞争与提高。

在明代后期文人对于戏曲创作的热潮中,一些关注到演剧特性的曲论家,用“本色”“当行”评论戏曲创作。如果将明人所有此类论述作罗列排比,可使各家陈义之高下立现。其实各家虽都用了相同的词,但他们所作评述的时间有先后,所使用的外延内涵有差异,而且明代戏曲本身有着一个变化发展的过程,文人曲家对于戏曲的认知、理解、态度,也有一个变化的过程。所以必须从戏曲发展史视野中来作理解与评价。明人观念中的“本色”一词,在两个意向上被运用:一是以元代民间戏曲作品为标准的质朴的本

色;另一个是以《西厢记》等文人作品为标准的俊丽的本色。由于明代及清初主要是以文人剧作为代表的戏曲文学发展史,文人情趣决定和制约着当时戏曲的发展,他们很好地完成了“提高”的任务,但要由他们来让戏曲重新回到初创时期的本色状态,显然是不可能的。

同样,关于“汤沈之争”,是研究明代戏曲史所不能避开的核心问题之一。我将汤沈之间的具体争执,与当时人们理解和评论中的“汤沈之争”,以及对戏曲发展史产生巨大影响的“汤沈之争”,作为三个紧密联系、不同层次的问题加以讨论。进而言之,明代文人参与南戏传奇创作,有着从俯视、平视到尊重的过程。汤显祖强调“意趣神色”,将传奇视为可与诗文并峙的新文体,并通过其创作,让传奇进入到文学殿堂的深处;而沈璟对制曲规范的努力,通过吴中曲家到清初苏州作家群再到李渔一线的努力,让戏曲作为一种舞台表演艺术获得更大的市场和发展的空间。他们其实同样在创作实践过程中关注到了戏曲的本色当行,也同样重视曲律,只是由于时人以昆山腔为惟一标准,以及对宫调曲律和用韵规范的误解,才塑造出汤氏逞才横行、无视曲律的形象,致使汤氏之深意“伤心拍遍无人会”。

以上所述内容,除了《再谈“汤沈之争”的戏曲史意义》一篇,其他文章都写于二十年前。事实上,我近来很少撰写宏观研究的文章,更多从事的是文献整理和个案研究,主要从具体问题、资料入手,以实证为主,通过对某些具体而微的问题的研讨,例如作者、版本、曲谱等的考证、辨析,在订正前人错误或在研讨此前未曾关涉过的问题的基础上,思考和阐发它们对于戏曲发展史的意义,亦即是借助一个点的考索,看到一个时段、一个层面的变迁。换句话说,我近年来的研究更趋向于用实证的工作,与早年的宏观思考相印证,以图有所丰富和拓展,从而让原先的假设性论断,找到事实依据。

第二编的内容为作家、作品考。主要是对某些作家和作品的一些新的考证,有时也关涉到对戏曲史的重新认识与理解,因而有其自身的意义与价值。

例如,杨慎《洞天玄记》杂剧与陈自得《太平仙记》杂剧的关系问题,旧说认为是《太平仙记》抄袭《洞天玄记》,但学者或又有存疑之意。如民国间王季烈在《孤本元明杂剧提要》,在因袭旧说的同时,也指出《太平仙记》在许多细微之处,实较《洞天玄记》为佳;惟今人对此类佳处,或以“后出转精”视之,坐实旧说。我在编校《全明杂剧》时,以两者有承袭关系,而《太平仙

记》仅存脉望馆抄校本,故取《洞天玄记》作为参校;同时,也倒过来把《太平仙记》当作《洞天玄记》的一个参校本。在这个过程中,我发现《洞天玄记》有几处明显是抄录过程中发生的“窜行”,而《太平仙记》不误。也就是说,今天所见的《洞天玄记》晚于《太平仙记》。再考陈自得生平,发现他并非旧说为嘉靖间福建兴化人,而是扬州兴化人。陈自得生于永乐中期,号竹泉,卒年应在嘉靖元年(1522)之前。他是一位炼丹家,有丹道著作存世。剧中关于丹道的描写,与这位炼丹家关系更为直接。杨慎于嘉靖四年(1525)初入滇,若干年后才可能写作《洞天玄记》,那时陈自得早已去世,所以只能是杨慎因袭陈氏之剧。但杨慎之剧改动了《太平仙记》的北剧体式,增加了源自南戏的开场,故《四太史杂剧》本《洞天玄记》标作“出”,而不是一般北曲杂剧的“折”;《古名家杂剧》本虽复改“出”为“折”,剧首部分则径标作“开场”,而非“楔子”。由于杨慎的经历、身份及他的学问地位,这部改编本杂剧,对明中叶南杂剧的兴盛,乃至嘉隆之后的剧坛都有着很重要的影响。

又如《香囊记》,它的作者邵璨,现存资料甚少,其创作年代难以判定,有景泰间到正德末诸家说法,前后时间相差将近一个世纪。《南词叙录》谓此剧由杭道卿、钱西清两位老生员“帮贴”而成,我从这二人的考索入手,遂有收获。考知杭道卿名濂,号大川,宜兴人。他在弘治初与文徵明、唐寅、都穆等人“倡为古文辞”。其仲兄杭淮生于天顺六年(1462),他若小其仲兄三岁,当生于成化元年(1465),与都穆(1458—1525)、祝允明(1461—1527)、文徵明(1470—1559)、唐寅(1470—1527)等生年相近。文徵明为其《大川遗稿》作序,尚存,据此序,杭濂卒于嘉靖八年(1529)之后一二年,得年约六十六岁。若邵璨的生年与杭濂相当,则亦当生于成化元年前后。钱西清,或作钱西青,江苏武进人,名孝,字师舜,号西青山人。他早岁曾为杭淮之师,故与杭氏兄弟交往甚密。中年时,获任教谕之类的职位。在正德十年(1515)退隐故里,筑“西青小隐”,招待四方文人墨客,对此邵璨曾撰文记之。钱氏在嘉靖六年(1527)六月时尚在世,得年当在七十二岁以上。参照《南词叙录》的记载,我推测可能是杭濂携同乡友人邵璨往访西青小隐,出所撰《香囊记》,钱、杭“帮贴”订定。参酌“老生员”的年龄和钱孝退隐的时间,可以推断《香囊记》当成于正德十年(1515)之后、嘉靖四年(1525)之前,与《连环记》《四节记》等作品,实为同一时期的产物。正是邵璨、徐霖、沈寿卿、沈龄、杭濂、钱孝等“老生员”在正德末、嘉靖初积极参与南戏的改订和创

作,才为南戏进入文人视野并以一种新文体的面貌在晚明盛行奠定了基础。在这样的背景下,明武宗下江南对于南戏的兴盛和江南观曲听戏风尚的变化,具有怎样的影响,自然需要认真关注。

再如《双忠记》的作者,据明人的记载,乃浙江武康姚茂良(字静山)。除此之外,再无资料可供考索,遂难以判定其具体的年代。我在考察正德、嘉靖间南戏作家时,关注到《双忠记》,偶然检索到浙江海盐人姚能,字懋良,号静山,“少习举业,屡不利,弃去攻医。好吟咏”。而《双忠记》的开场,交代自己的经历,“士学家源,风流性度,平生志在鹰扬。命途多舛,曾不利文场。便买山田种药,杏林春熟,桔井泉香”,正与此相合,可证姚懋良即是姚茂良,乃是音同异写。又考三国时姚氏初兴于武康,为江左士族,至梁代姚菩提,能医。其子姚僧垣,“以医术得幸”,官太医正,转征西记室参军,迁晋王府咨议。长子姚察,《陈书》有传,官至吏部尚书,次子姚最亦以医名。武康为姚姓族望,姚能一支当是从武康迁至海盐,故亦以祖贯而称武康人。清人沈季友《樵李诗系》录有“姚医士能”诗,称“弘治间医士”。则《双忠记》的写作,无疑是弘治、正德时期海盐腔初兴背景下的产物,其写成时间应与邵璨《香囊记》、沈龄《四节记》、王济《连环记》等相去不远。这一批人集中于苏州、松江和嘉兴这一太湖东南区域,且基本都处于同一个朋友圈内;这些失意文士作家是明代较早集中关注南戏的一个群体,他们的作品对海盐腔的兴盛发展,有着直接的影响。

又如汤显祖的“四梦”,卷首有题词。以往所见版本,只有臧晋叔改本每种皆署有时间,且后二梦,仅见臧本有署,分别作“万历庚子(二十八年,1600)夏至清远道人题”“辛丑(二十九年,1601)中秋前一日临川居士题于清远楼”,今人多据此判定二剧的完成时间。又,臧本《牡丹亭题词》所署,与他本相较,有万历戊子(十六年,1588)和戊戌(二十六年,1598)之别。由于《牡丹亭》里有万历十九年(1591)汤氏贬谪广东徐闻,途经广州、澳门等地的见闻,所以臧氏之说实误。进而言之,臧本于各剧题词所署的时间,可能都是出于他个人的推测,而并非别有所据,不能直接取以为据。我据日藏唐振吾刻本《南柯梦记》《邯郸梦记》,发现时间分别署作“万历丙午(三十四年,1606)夏至清远道人书”“丙午中秋前一日题于清远楼”,较臧刻所署,分别晚六年和五年。《南柯梦记》写于万历二十八年前后,汤氏文集内有诗作可以佐证,而《邯郸梦记》撰成的下限可延至万历丙午三十四年(1606),这

意味着对此剧的创作背景,需要重新认识。

再如孟称舜《贞文记》,今存刻本有自撰“题词”,署崇祯十六年(1643),近人据此判定该剧撰于是年,为明末作品。徐朔方先生最先发现孟称舜接触张玉娘鹦鹉墓故事是在顺治八年(1651)孟氏任浙江松阳教谕之时,故认为此剧必撰于是年之后、顺治十三年(1656)之前,而伪署于明末,以避文网。又指出祁彪佳遗集中序,原系此剧之序,亦出伪署。对此邓长风先生则有异见,他据董康所记久保天随藏本的有关文字,参考今藏于台湾大学的久保本卷首数页内容,判断徐说有误,认为这个剧本可能在明末和清初有过两次刊刻。我在亲见久保旧藏本之后,确认邓先生由于所见此版本的内容偏少,从而影响了他的判断。久保藏本与大陆藏本为同一版本,只是它的内封及祁彪佳序保存完好,而大陆藏本则脱去了。又据孟氏生平,考定此剧撰于顺治十三年(1656)。徐朔方先生还指出孟氏的《二胥记》亦署崇祯十六年(1643),而所叙事实,当涉及十七年(1644)的时事。这种作于清初而伪署明末年号,显然有所避忌。这对了解由明入清的剧作家如何用戏曲这一文体抒发内心,具有特别的意义。清初文人颇多取材忠孝节义故事,敷演为剧本,这其实是与亡国之痛相关联的。且伪题祁彪佳序,还涉及晚明曲论中的重要问题,今后在引用讨论时,需要加以注意。

本编中还有两篇文章,涉及清代女词人顾春(太清)。我在东京大学东洋文化研究所发现署名“云槎外史”的《桃园记》稿本,系顾太清所撰,后从河南省图书馆寻得抄本《梅花引》,亦署云槎外史撰,因知顾太清也是一位戏曲作家。又考此二剧均有自传性质,用神仙度脱剧形式,表达她早年与奕绘的婚恋波折。进而以剧本内容和奕绘早年诗作相印证,考定太清在道光四年(1824)嫁入王府之前,有过一段婚史,这是嘉庆二十五年(1820)初奕绘欲娶顾春为侧室而遭其母拒绝的主要原因。又,顾太清与龚自珍相识,时人载见过两人之间的唱和文字,今不可得。而晚清时已有传言,龚自珍在道光十九年(1839)仓皇离京,与他觊觎王府姬妾有关,龚离京后次年在丹徒暴卒,实系王爷遣人暗杀之故。清末冒广生并谓定庵《己亥杂诗》中《忆太湖畔丁香花》一诗,是送给顾太清的,坐实与定庵有暧昧之事者为顾太清。而孟森、苏雪林两位先生先后撰有长文,为太清辩白。我结合太清早年的经历,认为在嘉庆二十三年到道光四年(1818—1824)六年间,太清正处在守寡独居之时,与奕绘相恋,但一度论嫁不成,当时定庵只身在北京,其间两人有