

海内外中国戏剧史家自选集

周育德卷

康保成 主编

周育德 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

周育德卷

康保成 主编

周育德 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. 周育德卷 / 周育德
著. — 郑州 : 大象出版社, 2017. 10
ISBN 978-7-5347-9206-9

I. ①海… II. ①周… 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 072012 号

海内外中国戏剧史家自选集·周育德卷

HAINEIWAI ZHONGGUO XIJUSHIJIA ZIXUANJI ZHOU YUDE JUAN

周育德 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 管昕
责任校对 裴红燕 马宁 牛志远
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 26.5

字 数 417 千字

版 次 2017 年 10 月第 1 版 2017 年 10 月第 1 次印刷

定 价 88.00 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

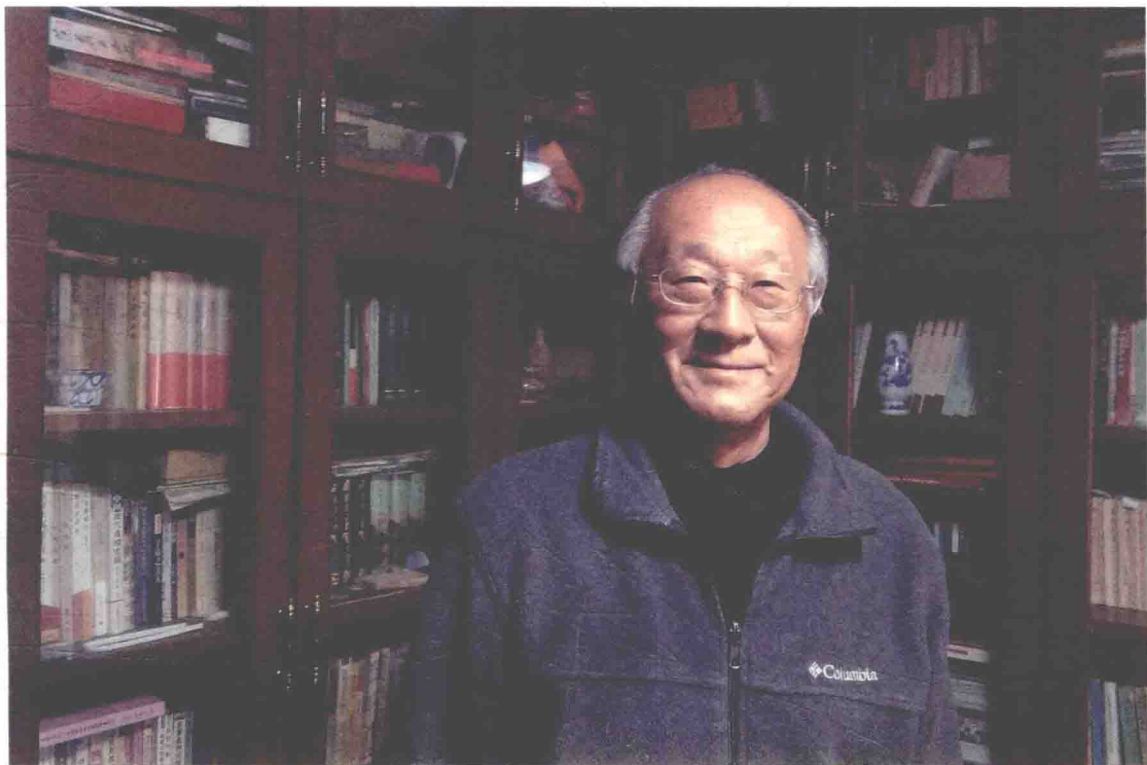
[韩]金学主 黄天骥

康保成 曾永义

廖 奔

主编

康保成



周育德

1938 年出生于山东省平度县（今平度市）。1961 年毕业于杭州大学中文系。1981 年毕业于中国艺术研究院戏剧戏曲学系。曾任中国艺术研究院研究员、中国艺术研究院研究生部副主任、中国戏曲学院院长。兼任《中国戏曲志》编辑委员会委员、中国戏曲学会副会长、中国戏曲学会汤显祖研究会会长、遂昌汤显祖纪念馆顾问、抚州汤显祖国际研究中心顾问、中央民族大学戏剧研究所客座研究员、《中国戏曲音乐集成》特约编审员等。担任过中国艺术节、中国戏剧节、中国昆剧节、中国京剧节、西北五省秦腔节和中国戏剧梅花奖的评委。多年来从事戏曲历史及理论的研究与教学，多次参加国际国内学术交流。参与《中国古代戏曲文学辞典》《曲学大辞典》等多部戏曲类辞书和史书的编撰，主编《汤显祖研究》等刊物，出版《汤显祖论稿》、《中国戏曲与中国宗教》、《中国戏曲文化》（曾获文化部颁发的优秀科研成果奖）、《昆曲与明清社会》、《周育德戏曲论集》、《戏外寻梦》、《胡同口的遐想》等著作，整理出版的戏曲文献有《古柏堂戏曲集》《消寒新咏》等，另有多篇论文发表于有关学术报刊。

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

我和戏曲研究(代序)

周育德

孔夫子说“四十而不惑”，人要到四十岁才能活得明白。要说我正儿八经地从事戏曲历史与理论的研究和教学，恰恰是四十岁以后的事。四十岁以前，只能说是培养兴趣的阶段，不过这个阶段对我来说非常重要；一个人对某种事物产生了浓厚的兴趣，才会去注意它，摆弄它，选择它，以至于研究它。兴趣的养成又往往和从小所受到的濡染与熏陶有很大的关系。

我出生于山东省平度县。平度地处胶东半岛，不靠海，经济上没有什么特色，不过戏曲倒是很活跃。京剧在这里十分流行，当地还有柳腔和茂腔。

我小时候生活的那个村子位于平度西门外桥北村，村民没有多少田地，大多以手艺为生。有杀猪的，有酿醋的，有榨油的，有做糖的，有唱戏的，有当吹鼓手的，还有专门操办婚丧出租蟒袍玉带、花轿褙穗的。村里孙家出过一个进士，门口树着旗杆。不过使村民们感到荣耀的倒是村子里出了一位京戏荀派名旦许翰英。

许翰英是20世纪40年代“四小名旦”之一。他家和我家住在同一条街上，他曾经是我的校友，但我只和他的侄子一起上过小学和初中。许翰英长期在外埠唱戏，大概只在抗战快要结束的时候回老家演出过《红娘》。我是骑在父亲的肩膀上看这出戏的，莫名其妙，只知道那个漂亮的小妮儿是男人装扮的。大概正因此使我很小就知道了京戏。

村子里还有一个绰号“狗熊王”的艺人，本事很大。他的喷呐吹得绝妙，还会拉“四根弦儿”唱柳腔戏。柳腔戏有一个很不雅但是很生动的别称——“拴老婆橛子”，意思是妇女们特别喜欢它，老娘儿们一听到柳腔就走不动了。其实，被柳腔戏拴住的岂止是老婆！老爷儿们听柳腔入迷的也不少。

我的初中母校平度一中是一所百年老校。学校里有着浓厚的戏剧气氛。不少老师和学生会唱京戏，能拉几下胡琴的就更多。有一次，学校向工

商联的京剧团借来行头,演出《空城计》。总务主任舒老师扮诸葛亮,地理老师张子裕扮司马懿,演出十分精彩。时过五十多年,我还能清楚地记得那种动人情景。英语老师李吉良也是很有艺术才华的,他会弹三弦,也会拉坠琴,还会唱京戏和评戏。在他的鼓动下,学校师生排演过大戏《柳树井》,是宣传婚姻法的。音乐老师曲国玉更有本事,在“学好数理化”为主流的学校里,他竟能把音乐课教得有声有色。他经常指导排戏,率领学校的文工队到城乡四镇演出。他不仅要求学生学会识谱视唱,而且要求每一个学生至少能摆弄一种乐器,否则不给你及格。初中老师使我学到基本的乐理知识和吹拉弹唱的一些基本技能,也培养了我对戏曲的感情。

1956年,我在济南观看了严凤英、王少舫联袂演出的黄梅戏《天仙配》,第一次欣赏到真正的艺术家令人心醉的表演。从那时起,我算是对戏曲着了迷。在济南的一年半,我看过很多戏,接触了不少剧种。我看过川剧《谭记儿》《拉郎配》《萝卜园》《一只鞋》,欣赏到杨淑英、李笑非的精彩表演;看过徐绍清、彭俐依主演的湘剧《琵琶记》;看过陈伯华主演的汉剧《宇宙锋》;看过银达子演出的河北梆子《秦香莲》;看过丁玉兰演出的庐剧《休丁香》《借罗衣》;还看过吴素秋演出的京戏《纺棉花》。这无戏不看的一段生活,培养了我对戏曲艺术的“博爱”情结,培养了我进一步认识戏曲的兴趣。从1956年起,我购买每一期《戏剧报》,最感兴趣的是其中连载的盖叫天先生的《粉墨春秋》。《戏剧论丛》创刊,我也设法购到,兴致勃勃地阅读,于是脑子里才有了“戏曲”“戏弄”“戏象”等概念,才认识了关汉卿、王实甫是何许人。

进入大学后,我对戏曲的爱好有增无减。杭州大学中文系多名教授,有几位先生在戏曲小说的研究领域成就卓著。那时,钱南扬教授在杭大中文系任教。胡士莹教授的古代白话小说研究正进入收获期。刘操南先生致力于研究说唱艺术,为杭州评书艺人茅赛云整理出版了《武松演义》。徐朔方先生雄姿英发,在1956年中国剧协组织的《琵琶记》讨论会上一鸣惊人,独树一帜,他的《汤显祖年谱》、《牡丹亭》校注和《长生殿》校注联翩问世。这些先生的治学方向和治学方法,对包括我在内的一部分学生产生了深刻的影响。

在杭州,我依然经常看戏。土的洋的,雅的俗的,什么戏都看。从古老的福建梨园戏到年轻的云南花灯戏,从南国的粤剧、潮剧到西北的秦腔、碗

碗腔,都看过。看得最多的是越剧,也看过不少昆曲。那时,浙江昆苏剧团因为演出《十五贯》而轰动全国,人气正旺。我所在的学生班是一个很特别的集体,同学中有不少越剧迷,其中有几位绝对是艺术天才。钱苗灿是上海越剧名演员钱妙花的胞弟,本来可以稳当地进上海音乐学院,可是他阿姐执意要他学中文。他的琵琶弹得棒,笛子吹得更妙,达到独奏水平。他能作曲,能指挥,而且会唱越剧。王云兴熟悉越剧各个流派的唱腔,对戚雅仙、金采凤特别着迷,能唱整出的《三盖衣》。他能创作唱腔,而且会敲鼓板,能指挥越剧的小乐队。我们演出过《九斤姑娘》《楼台会》等,也编演过现代戏,在学校里很有些名气。1959年,我们成立了一个戏剧研究组,并且和浙江文化局建立了关系,于是得到了免费看戏的机会。凡是新创的剧目我们都可以观看,也参加研讨。1959年秋天,绍剧《孙悟空三打白骨精》在杭州胜利剧院首演,我们观看之后参加讨论,我当晚赶写了一篇评论,主要是肯定其教育警示意义和六龄童、七龄童的出色表演,发表在《浙江文化报》上。这是我认真写作的第一篇剧评,大概也是有关那部名剧的第一篇评论,所以我有时开玩笑说:“我看白骨精,比郭沫若早多喽!”我们也学习写剧本。我和章楚藩、斯苏民一起去温州地质队采访,写了歌颂英雄人物徐双喜的话剧;还和唐承彬一道在绍兴越剧团参加社会主义宣传月活动,编写过《邢燕子》。1960年,浙江省文化局分给我们一个研究项目——编写《越剧发展史》。为此,我们到嵊县乡下访问过尚健在的第一代越剧老艺人,并记录了一些原始的唱腔。当时没有录音机,全靠耳听笔录。后来写成了一个初稿,由浙江省文化局油印成册。我执笔的是最后一部分。这个油印稿大概是有关越剧史研究的最早的一份文稿,我很珍视它。大学四年级时,在蒋礼鸿先生指导下,我校注了明末沈自征的三个短剧,写成一篇论文《沈自征和他的〈渔阳三弄〉》。

1961年大学毕业前夕,填写志愿表,我第一志愿填的是到浙江昆苏剧团做见习编剧。因为当时我对古典戏曲产生了浓厚兴趣,想参加昆曲剧本的整理。结果,我却被留在杭州大学中文系做助教,分配在现代文学教研室。只写完一篇五万字的读书报告《〈日出〉札记》,就赶上了“三年困难时期”中的“调整”。杭大规模缩减一半,我被分配到慈溪。后来调到西安,在中学教书十六载,唯一的进步是养成咬文嚼字的习惯,这对后来的研究工作可能也有些好处。“史无前例”的“文化大革命”持续了十年,满以为今生已矣,再

也别想搞戏曲,更别说是搞研究。孰料“文化大革命”结束后不久,我竟得到了专门从事戏曲研究的机会。

1978年,文化部文学艺术研究院成立,招收第一批研究生。我按规定交上两篇论文——一是《越剧发展史》油印本,二是《沈自征和他的〈渔阳三弄〉》,很快就得到准考证,顺利地通过全国考试,成了张庚、郭汉城两位前辈门下的研究生,加入到戏曲史论的研究队伍,那时我已经年近不惑了。

从1979年起,我开始陆续发表戏曲论文,后来出版过十来种书。成就不大,尽心而已。这二十多年来,我所做的研究工作主要在四个方面:一是关于汤显祖的研究,二是古典戏曲文献的整理,三是《中国戏曲志》的编纂,四是中国戏曲文化的综合研究。

我做汤显祖研究的起因甚早。1957年我就在《戏曲研究》上读过黄芝冈先生的《汤显祖编年评传》,后来也读过徐朔方先生的新作《汤显祖年谱》。听了徐先生在课堂上讲授的汤显祖和《牡丹亭》,我被汤显祖的人格魅力和剧作魅力深深地吸引了。“文化大革命”时,我捡到一本被丢在走廊上的《汤显祖集》,当时没想到日后会研究它。从1979年起,我才逐句地攻读全部《汤显祖集》,着手写研究论文,后来结集出版了《汤显祖论稿》。其实我只不过是在前辈学者开垦出的园地上,又挖了几锄头而已。

我阅读了当时所能找到的有关汤显祖的文献资料,经过一番梳理,觉得从汤显祖在世时起,一些文人就对汤显祖及其剧作发表过一些不实之词。20世纪在极左思潮影响下,学术界对汤显祖也说了一些不够实事求是的话。到了“解放思想,实事求是”的年代,对那些几成定见的观点必须重新审视。我就是从这种考虑出发,发表了自己的一些意见。我的一些观点逐渐地被人们所接受和认同。

我自己比较重视的是最早发表的那篇《也谈戏曲史上的“汤沈之争”》论文。该论文是因为看到《学术研究》杂志上发表的黄天骥先生的《戏曲史上的汤沈之争》后,有感而发的。从明代万历年间起直至今日,一些人认定汤显祖和沈璟之间发生过冲突和“斗争”。明代的一些文人说汤沈二人“树帜而角”“势同水火”“相争几于怒詈”。20世纪以来,又有“临川派”和“吴江派”壁垒分明的说法。关于汤显祖与沈璟的那场“斗争”,有人说是现实主义、积极浪漫主义与形式主义的斗争,有人说是民主思想与封建主义的斗争,有人说是革新派与复古派的斗争。到了“文化大革命”后期,则被说成是

“儒法之争”。我认为多年来议论不绝的“汤沈之争”和历史事实之间存在很大的差异。

我认为沈璟与汤显祖曲学见解虽有差异,但并非不可调和。沈汤之间并未发生过冲突。“吴江派”和“临川派”之间不曾有过“树帜而角”的斗争。吴江派作家都不是汤显祖的对头,所谓“相争几于怒詈”的说法没有事实根据。“汤沈之争”的公案,是王骥德病重之时“左持药碗,右驱管城”“每得数句”“纵笔漫书”的时候,写下汤沈“故自冰炭”而引起的。王氏的张冠李戴,造成了汤沈关系的错位。我的观点已经被有关学者所接受。1994年4月,在苏州与中山大学黄天骥教授相遇,说起我这篇文章,黄先生诚恳地说:“还是你说的对。”台湾大学曾永义教授在1992年台北“汤显祖与昆曲艺术研讨会”上发表论文《论说“拗折天下人嗓子”》,文章前言说:“戏曲史上有所谓‘临川派’‘吴江派’壁垒分明之说,恐怕也是因缘王骥德‘故自冰炭’一语所衍生出来的吧!关于这个问题,周育德《汤显祖论稿》中的《也谈戏曲史上的“汤沈之争”》一文,已详列资料,说明被划为‘吴江派’的吕天成、王骥德、冯梦龙等人对汤显祖都有极高的评价,对沈璟于肯定之外,也有不少微词;而被划为‘临川派’的凌濛初和孟称舜对汤、沈二氏也各有‘不满意’的批评。据此,则临川、吴江如何能壁垒分明,甚至于哪里有什么‘临川派’‘吴江派’?周氏既已言之甚详,这里就不多说了。”

我对汤显祖的研究,获恩师徐朔方先生教益良多。1981年春天,我带着准备好的十个问题,专门到杭州向徐先生请教,徐先生一一给予解答。不过我的某些论文也“有悖师说”。比如,关于汤显祖剧作的格律与腔调问题,徐朔方先生曾发表过一个重要意见,说汤显祖的“四梦”原为“宜黄腔”而作,协宜黄腔即南戏宽松之律。我则认为《玉茗堂四梦》只是按传统的南北曲词格而写作的传奇文学剧本,并不是专为某种戏曲声腔而作。任何一种声腔将传奇剧本付诸演唱,都必须为其曲牌文辞做生腔定谱的工作。反过来说,任何一个唱南北曲曲牌的戏班都可以使用传奇剧本。汤显祖剧作曾经谱为海盐腔(或曰“宜黄腔”),并为“宜伶”所首演,应该不成问题。但是要说汤氏作剧“依宜黄腔之律”,则无充足的理由。我的根据是迄今为止谁也说不清“宜黄腔”之“律”为何物。更重要的是《牡丹亭》之问世,除有海盐腔演唱外,几乎同时也有昆山腔在演唱,而且同样获得成功。汤显祖及其同时代的作家写出的传奇剧本,只要善于依字声行腔,则海盐腔、昆山腔的乐

师都可以谱曲演唱。海盐腔和昆山腔在曲牌文辞格律方面并无区别,都是“南北曲”。无论说汤显祖作剧是为海盐腔,抑或为昆山腔,都无法解释其合律与否。我这种说法,也逐渐有了支持者。

我在戏曲文献整理方面只做了两件事。一是《消寒新咏》的校点,二是唐英剧作的校点。1980年在和老前辈王芷章先生闲谈时,王先生告诉我北京图书馆有一种《消寒新咏》,里头有乾隆年间的戏曲资料。我到北京图书馆柏林寺分馆一查,果然有此书,欣喜若狂。此书原为周作人藏书,有周氏“苦雨斋”藏书章。20世纪30年代张次溪编辑《清代燕都梨园史料》时向周作人讨求此书,周作人仅给了他一个六百字的提纲。所以张次溪编辑的《清代燕都梨园史料》中虽然有《消寒新咏》,但只是那个六百字的提纲。其实《消寒新咏》共四卷,有四万多字。这是乾隆末年在北京的三个戏迷以诗体记录的观剧感想,许多首诗的前边有小序,其中不乏精彩见解,有些意见是有理论价值的。我就此书发表了《〈消寒新咏〉札记》《乾隆末年进京的徽班》《名噪都下的集秀扬部》《乾隆末年秦腔在北京》等几篇文章,介绍此书的价值,并且抄校标点,由中国戏曲艺术中心排印出来。从此,戏曲界的学者们可以知晓此书的原貌,有人据此纠正了京剧界流行已久的乾隆年间“四大徽班进京”的说法。上海叶长海先生的《中国戏剧学史稿》、赵山林先生的《中国戏剧学通论》还为《消寒新咏》开辟了专门的章节。

唐英是雍正、乾隆年间的一位陶瓷专家,也写过很多昆曲剧本。他的剧作集子,传世者只有四套,三套在北京图书馆善本室,一套在浙江衢州文管会书库。还有一套过录本在中国艺术研究院戏曲所资料室,要想查阅很不容易,想得其全帙更加困难。我奔走南北,用一年多的时间,完成了唐英剧作的校点,以《古柏堂戏曲集》为书名,附上一篇论文,由上海古籍出版社出版。从此,海内外研究戏曲史的同道就可以很方便地看到唐英的全部剧作及有关资料了。为此,一些年轻的学子因研究唐英而专门访问过我。

在北京图书馆抄书校书的那段日子是难忘的。每天早晨步行穿过北海,吸足了新鲜空气,再抱着线装书饱吸樟脑气,夕阳西下时穿过北海重新换一换肺。每次进北京图书馆善本室,几乎都能看到几个熟悉的面孔。王利器先生在为《红楼梦》研究收集新资料,周妙中先生在校《小四梦》,杨明照先生在校《抱朴子·内篇》,汪效倚在辑录《潘之恒曲话》,长沙的书法家刘世善先生在为他的李自成研究寻找新材料。各人都按照善本室严格的规