

May 2017

The Construction and Review of the Wujiang School and Linchuan School: A Study of the History Research Books of Traditional Chinese Drama in the Republic of China

Huaping Cheng

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Cheng, Huaping. 2017. "The Construction and Review of the Wujiang School and Linchuan School: A Study of the History Research Books of Traditional Chinese Drama in the Republic of China." *Theoretical Studies in Literature and Art* 37, (3): pp.78-87. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol37/iss3/13>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“吴江派”与“临川派”之构建与检讨

——以民国时期戏曲史著为考察对象

程华平

摘要: 戏曲史上“吴江派”与“临川派”的命名得以确立,是由民国时期的戏曲史家完成的。由于这些戏曲史家既没有对“流派”概念加以界定,又缺乏流派划分应遵循的共识与准则,各家史著在两派成员的统系归属、成员人数的多寡上各有不同;在阐释两派理论主张时,也存在夸大彼此之间观点对立的现象。民国以来一些戏曲史家之所以不承认临川派的存在,很大程度上在于他们是在用现代流派理论来衡量古代文学流派,因而在流派认知上出现了偏误。因此,构建切合古代戏曲发展实际的流派理论,就显得尤为必要了。

关键词: 民国戏曲史; 吴江派; 临川派; 研究

作者简介: 程华平,文学博士,华东师范大学中文系教授,主要从事元明清文学研究。电子信箱: hpcheng@zhwx.ecnu.edu.cn 本文为国家社科项目“民国传奇杂剧史论”[项目编号: 15BZW121]阶段性成果。

Title: The Construction and Review of the Wujiang School and Linchuan School: A Study of the History Research Books of Traditional Chinese Theatre in the Republic of China

Abstract: The naming of Wujiang Group and Linchuan School in the history of drama was established by drama historians of the Republic of China. Because these drama historians had neither defined the concept of School, nor had they reached a consensus and guidelines that should be followed in the division of the School. These drama history research books differed in the classification and number of dramatists. In interpreting the theory of the two factions, there is also a tendency to exaggerate the opposition between the two groups. Since the Republic of China, some drama historians had denied the existence of Linchuan School, largely because they used modern school theory to measure the ancient literary groups. Therefore, it is necessary to construct a theory which is in line with the actual development of ancient drama.

Keywords: Drama History in Republic of China; Wujiang School; Linchuan School; Research

Author: Cheng Huaping, Ph. D. in Literature, is a professor in the Department of Chinese at East China Normal University (Shanghai 200241, China). His research interest is literature of the Ming and Qing Dynasties. Emai: hpcheng@zhwx.ecnu.edu.cn

戏曲史上是否存在沈汤之争、“吴江派”与“临川派”是否存在,^①研究者历来都有不同的意见。从现代学术研究的层面上来对“吴江派”与“临川派”加以关注与探究,应从民国时期戏曲史家吴梅、青木正儿、卢前、郑振铎、周贻白等人开始的。他们有关两个流派的各种论述、研究方法及研究中存在的诸多问题,对今日戏曲研究界仍具有不可忽视的影响。这就促使我们有必要“重

返”民国戏曲史研究的历史场景之中,追溯“吴江派”与“临川派”构建之过程,寻绎民国戏曲史家如何界定成员派系,如何认识两派之关系、评价两派理论主张,并检讨其中存在的问题。这不仅有助于我们厘清有关两派研究的历史脉络,客观评价民国戏曲史家相关研究所取得的成就与存在的不足,而且对于我们认识古代戏曲流派、构建具有民族特色的流派理论也具有一定的借鉴意义。需

要说明的是,本文考察的对象主要是民国时期(1912年—1949年)出版的戏曲史著,略有涉及同期的文学史类著作。

一

“临川派”与“吴江派”的得名是和戏曲史上影响深远的“沈汤之争”联系在一起的。王骥德的《曲律》和吕天成的《曲品》均记载了这场论争,并皆列举了沈璟曲学主张的追随者。王氏写道:“自词隐作词谱,而海内斐然向风,衣钵相承,尺寸寸守其矩矱者二人:曰吾越郁蓝生(吕天成),曰樵李大荒逋客(卜世臣)”(《曲律》172)。吕氏将王骥德与叶宪祖也加入其中:“一时吴越词流,如大荒逋客、方诸外史(王骥德)、桐柏中人(叶宪祖),遵奉功令唯谨”(“义侠记序”923)。冯梦龙也是“恪守词隐先生功令,亦持教之杰也”(《曲品》237)。其后,沈自晋在其传奇《望湖亭》第一出【临江仙】曲中,第一次较为完整地亮出立于沈璟“赤帙”下的戏曲家阵营:

词隐登坛标赤帙,休将玉茗称尊。
郁蓝(吕天成)继有榭园人(叶宪祖),方
诸(王骥德)能作律,龙子(冯梦龙)在多
闻。[……]香令(范文若)风流成绝调,
幔亭(袁于令)彩笔生春,大荒(卜世臣)
巧构更离群。鰲生(沈自晋)何所似,顰
笑得其神。(张树英 81)

这个包括沈璟在内的九人名单被民国时期的戏曲史家看作是“不啻对吴江一派,作一系统的说明”(《中国戏剧史》338)。沈自友《鞠通生小传》也列举了沈璟的景从者:“一时名手,如范、如卜、如袁、如冯,互相推服”(张树英 268)。沈璟强调曲律、提倡本色的理论主张得到了当时及其后众多戏曲家的认同与呼应,明代曲论中已初显以沈璟为盟主的“吴江派”之端倪。

民国十一年(1922年),许之衡《曲律易知》出版。作者认为:“自沈宁庵力倡曲律以后,王伯良骥德、吕勤之天成、卜大荒世臣之徒,大扬其波,始竞竞于节奏、排场、声韵,务求尺寸合律”(许之衡 344)。指出王骥德、吕天成、卜世臣等人遵奉沈璟的曲律主张,关注戏曲“合律”要求与演唱效

果,但“文辞不甚能动人,故所作殊不显”;又称明末吴炳“以玉茗之才,兼宁庵之律,所作五种,备极谐美,而曲律始造极精细之境”(许之衡 344)。对吴炳如此评价与定位,对稍后吴梅、青木正儿、郑振铎等人相关论述产生了明显的影响。

如果说许之衡仍在延续王骥德、吕天成等人提法的话,那么,吴梅在《中国戏曲概论》(1926年)中,则开始以“流别”来区别戏曲家的创作风格与创作方法了。吴氏提出:“有明曲家,作者至多,而条别家数,实不出吴江、临川、昆山三家”。他认为“昆山”作为“一家”,主要体现在歌伶演唱而非戏曲创作上,故略而不论。吴梅按照秉持师传、信守家法的“家数”传统,将吕天成、卜世臣、王骥德、范文若等人确认为“承词隐之法”、“衣钵相传,不失矩度”者,为遵奉“吴江家数”的成员;他对“临川一家”并没有开列具体成员名单,只是说“正玉茗之律,而复工于琢词者,吴石渠、孟子塞是也”,将吴、孟视为“两家之调人”(吴梅 160—62),并没有明确交代他们与汤显祖的关系,表明吴梅对是否有“临川家数”还没有十足的把握。吴梅注意到了沈、汤之后戏曲发展的合流趋势,于是又将原本视为“吴江家数”成员的王骥德、范文若等人,视为“守吴江之法,而复出于都雅者”(吴梅 160),对“吴江家数”特征的认识前后不一。此时,吴梅关注“家数”的焦点聚于“文辞”与“曲律”之上,流派意识还不甚清晰。“条别家数”虽有助于从总体上把握明代戏曲的发展格局与特点,但对“合流”总趋势的认定却模糊了对吴江与临川“家数”特点的有效揭示。

在《插图本中国文学史》(1932年)中,郑振铎认为汤显祖的影响甚至远届晚清,“不仅笼罩了黄金时代的后半期,且也弥漫在后来的诸大作家,如万树,如蒋士铨,以至于如黄韵珊等等”(855)。但他又认为,作为天才的剧作家,汤氏所达到的高度是其他任何一位戏曲家都难以企及的,因而“清远[汤显祖]则在当时是孤立的”(865)。他和吴梅一样,也没有明确列出汤显祖追随者的名单。郑氏指出,和汤氏不同的是,“影响极大,凡论词律者皆归之”的沈璟,生前就拥有不少志同道合者:“力为词隐张目者为吕天成、王骥德及沈氏诸子侄”(865),“受沈璟的影响者,有吕天成、卜世臣二人”(869)。郑氏虽未以“吴江派”来称呼这些沈氏的追随者,但他们“家数”脉

络还是比较清晰的。和吴梅一样,郑氏也注意到了明末戏曲的发展态势已非“论律者归沈,尚才者党汤”那般泾渭分明,而是“明末的诸大家,殆无不是兼用沈谱,而追慕汤词的”,呈现“沈谱”与“汤词”的合流态势,就连通常被认为是沈璟“最服从的信徒跟从者”吕天成、王骥德及沈氏诸子侄也是如此;而更多受到汤氏影响的“孟称舜、范文若、吴炳、阮大铖诸人,并皆三致意于此”(865)。

由吴梅始创的“吴江”和“临川”两个“家数”,在日本学者青木正儿所著《中国近世戏曲史》(1930年)中,首次被命名为“吴江派”和“玉茗堂派”:

《曲律》(卷四)曰:“自词隐作词谱,海内斐然向风。衣钵相承,尺尺寸寸,守其矩矱者二人:曰吾越郁蓝生,曰樵李大荒逋客。”[……]又吕天成于《曲品》中评叶宪祖之曲曰:“当是词隐高足”,是盖亦出于沈之门下者。王骥德之说,虽往往与沈璟不合,尚自曰:“余所恃为词学丽泽者四人:谓词隐先生、孙大司马、比部侯居及勤之,而勤之尤密迩。”直接间接中,影响之不浅也。其他同乡友顾大典,以顾曲故与之交厚,在曲学上,亦必与之互有切磋也。今姑以此一班人,视为“吴江派”。(161)

自汤显祖之“玉茗堂四梦”一挥奔放清新之才笔后,起而效之者不乏其人。然显祖拙于曲律,人皆以之为病,以是有欲“以临川之笔协吴江之律”(原注:吴梅氏《戏曲概论》卷中)之一种协调派出世焉。余姑目之为“玉茗堂派”。(223)

青木氏主要根据王骥德《曲律》、吕天成《曲品》特别是沈自晋【临江仙】曲,来划定吴江派成员名单,主要有沈璟、顾大典、吕天成、卜世臣、叶宪祖、王骥德以及作为吴江派“余流”的冯梦龙、袁于令、沈自晋等人。

和划分吴江派成员时“心里有底”不同,青木氏对“玉茗堂派”的界定,则显得比较纠结。他依据吴梅《中国戏曲概论》所言,将吴炳归为“玉茗堂派”;认为阮大铖诸作,“均以作者胸臆结撰,不

借故事巷谈,出自玉茗堂之《还魂记》派”(青木正儿 230);认同吴梅的“李玄玉《一》、《人》、《永》、《占》,直可追步奉常”(237)之说,但又怀疑“李玉果有学汤显祖之意与否”,只能将其姑附于“玉茗堂派”中(237)。很显然,青木氏也注意到了吴梅、许之衡、郑振铎等人对“玉茗堂派”界定时的踌躇不定,注意到了吴梅将吴炳、孟称舜等戏曲家定位为“两家之调人”的用意所在。他认为吴炳“作风力追汤显祖,显祖以后为第一人”(231),又觉其“曾就叶宪祖正法,乃兼临川与吴江之长者”(231),“吴炳则出于临川派而学吴江之法者”(231),乃属于“协调派”性质的“玉茗堂派”。而被吴梅鉴定为“正玉茗之律而复工于琢词”(吴梅 160)的孟称舜,则被他遗漏掉了。他之所以在史著中专列汤显祖为一节,就在于他认识到了“玉茗堂派”戏曲家是“以临川之笔协吴江之律”,“词法”与“词情”相兼,已不同于汤显祖本人的创作。

卢前于民国二十二年(1933年)出版的《明清戏曲史》,步其师吴梅之后尘,将明末曲家分为两大“流别”:“其步伯英之芳躅,为曲坛之健将者,有沈自晋、冯梦龙、范文若、袁于令;其师法玉茗之作风而能自树立者,有阮大铖、吴炳,至李玉、邱园之徒”(271)。他并没有用“派”来称呼这两类作家。吴梅将沈璟的“衣钵相传”者定为吕天成、卜世臣、王骥德、范文若四人,卢前则保留了范文若,将其他三位成员换成了沈自晋、冯梦龙和袁于令;其评价阮大铖和吴炳,和乃师所言略无差异。至于“李玉、邱园之徒”云云,大概是指他们受到了汤显祖影响,剧作有“玉茗之作风”。一年后,卢前在其《中国戏剧概论》(1934年)中,转而接受了青木氏“吴江派”和“玉茗堂派”之提法:“青木正儿君以沈氏为吴江派的首领,以汤氏为玉茗堂派的首领”(131)。并认为明末清初的几位传奇家,都程度不一地受到了汤显祖的影响,“其中最显著者,如阮大铖、吴炳、范文若”(159)。但对吴江派剧作家,他仅随意列举了吕天成、卜世臣及沈自晋等沈门子弟而已。

民国二十五年(1936年),周贻白《中国戏剧史略》由商务印书馆出版。在这本百页左右的小书中,周氏虽然单列章节,郑重其事地介绍沈璟与汤显祖,但文字非常简单。值得注意的是,周氏断定当时的戏曲创作,“生出两大派别来。其一是讲求格律的沈璟;其一是逞露才华的汤显祖。这

两人,对于后世的戏剧写作上,都具有很大的影响,无形中造成两条路线,彼此在理论上曾发生过不少的争执”(《中国戏剧史略》79)。和此前研究者更多关注沈汤之后戏曲创作的“合流”情况不同,他十分明确地提出“两大派别”走的是“两条路线”,并“发生过不少的争执”。这种提法对后人给两派论争的定性产生了很大的影响。

在1947年定稿的《中国戏剧史》中,周贻白根据戏曲家“各自的信念”,将汤、沈之后的传奇家划分为“吴江派”和“玉茗堂派”。他在详细列举成员名单时,全然不见了吴梅、青木正儿等人对“玉茗堂派”表述的谨慎。此外,周氏在汤、沈两派之外,又根据吴梅《中国戏曲概论》《曲学通论》的相关提法,进一步将梅鼎祚、梁辰鱼等戏曲家单独列为“昆山一派”,并构建出成员谱系。这样实际上就形成了明末的三大传奇家流派:

以后的剧作者却形成各自的信念,分成几派作风。如修辞上私淑临川者,则有吴炳、孟称舜、阮大铖等人。格律上瓣香吴江者,则有吕天成、叶宪祖、王骥德、冯犹龙、范文若、袁晋、卜世臣、沈自晋、汪廷讷等人。而取径《香囊》、《玉块》一类作风,以堆垛藻绘见长,相当于梁伯龙《浣纱记》者,则有梅鼎祚、张凤翼、屠隆等人,即世称所谓“昆山”一派。这些人,虽未明张旗鼓,自标派系,但在个人的作品里,固仍表明着各自的趣向。(《中国戏剧史》332)

周贻白注重戏曲的舞台演出,他批评明代戏曲家没有涉及到与演出紧密相关的排场与关目,因而认为戏曲流派关心的也只是“文章”和“声韵”,失之偏颇。不过,值得注意的是,和吴梅、青木正儿等人有所不同,周贻白开始以“作风”即风格特点为依据来区别流派,流派划定已由此前的“家数”,转变为对剧作风格特色的考量。周氏断言:“自从明代中叶在昆山腔的剧本撰作上有了这三大派别之后,一时作者云起,作品繁多,或力求典雅,或专逞才情,或精研音律,大多数都没有跳出者三派的圈子”(周贻白《中国戏曲史发展纲要》294)。至此,“吴江派”与“临川派”的命名得以确立,两派成员统系也大致得到落实。在此后很长

的时间里,各类戏曲史、文学史等对此基本上都是予以认同与继承,只是在具体的人员组成、派系归属上有所增减、调整而已。

二

纵观民国时期的戏曲史著,将吕天成、卜世臣、沈自晋等人划为吴江派,基本上都是戏曲史家的共识。除此之外,临川派以及两派其他成员的归属则显得比较杂乱。这一时期的戏曲史家既没有对流派概念有所界定,也没有划分流派应遵循的共识或准则。此时的流派划分,或从师门传承,或从理论主张、或从作品风格,或从创作影响等不同角度来进行,导致成员派系归属、人数多少各不相同。

以师门传承来划分流派,可以有效地揭示出某一流派的基本追求与重要特点,自古以来就是最常见的做法。以沈璟为首的戏曲家群体很容易被划定为同一流派,就缘于这个流派的成员很多是师生、朋友或同乡关系,如沈璟与吕天成、卜世臣等人有师友名分,卜氏与沈氏两家世代联姻,吕天成则是沈璟理论的忠实信奉者。所以,民国戏曲家少有例外地都将吕氏、卜氏划到吴江派门下。而吕天成、叶宪祖、卜世臣、王骥德等人交往密切、相互切磋曲学,自然也被视为一派。同样,沈自晋、沈自徵等沈氏诸多子侄也自然被视为家学的传承者。

从师承的角度来讲,汤显祖在生前就显得落寞了。青木正儿认为“显祖拙于曲律,人皆以之为病”(《中国近世戏曲史》224),所以那些“起而效之者”如阮大铖、吴炳之辈,基本上都是“以临川之笔协吴江之律”(《中国戏曲概论》162),将他们命名为“玉茗堂派”,确乎出于勉强。所以,在晚明曲坛上究竟是否存在“临川派”或“玉茗堂派”,一些民国戏曲史家显得信心不足。成书于1943年的刘大杰《中国文学发展史》第二十五章列有《沈璟与吴江派》一节,将沈自晋[临江仙]曲中所列作家都看作是“吴江派的阵营”(刘大杰999)。他同样列有《汤显祖的戏剧》一节,但对于是否存在“临川派”则一字不提,干脆付之阙如。

在流派的划分过程中,对与作家个性、才情紧密相关的作品风格的把握,往往会因为研究者的认知不同而产生分歧,进而影响到对作家派系归属的界定。这也是民国时期戏曲史著中“吴江

派”与“临川派”成员的派系归属时常出现差异的重要原因。从明中叶的沈自晋、沈自友开始,范文若就被视为“吴江派”成员,吴梅《中国戏曲概论》《曲学通论》和青木正儿《中国近世戏曲史》等著作也是如此。但许之衡《曲律易知》、郑振铎《插图本中国文学史》和卢前《中国戏曲概论》,却将他视为临川派作家,郑振铎甚至将他看作是临川派最杰出的代表:“文若所作,受临川的影响也极深。他和吴炳、孟称舜同为临川派的最伟大的剧作家。其绮丽流丽的作风,或嫌过分细致,然而却没有阮大铖那么做作。乃是才情的自然流露,雅俗共赏的黄金时代剧本之最高成就”(郑振铎1002)。很显然,无论是沈自晋、沈自友,还是吴梅、青木正儿,都是从“承词隐之法”这一点上将范文若看作是吴江派嫡系的,而许之衡、郑振铎、卢前等人则认为他的作品风格更接近于汤显祖。在民国戏曲史著中,我们时常可以发现因为戏曲史家对流派的考察角度不同,从而影响到对戏曲家派系归属的划定。在《明清戏曲史》中,卢前视范文若为吴江派翘楚,“步伯英之芳躅,为曲坛之健将者,有沈自晋、冯梦龙、范文若、袁于令”(271),但在《中国戏剧概论》中,卢前却写道:“从明末到清初的几位传奇家,的确受汤显祖的影响,是不可讳言的事实。其中最显著的,如阮大铖、吴炳、范文若等。”“文若文字之秾丽,是显然的出于玉茗堂”(159,162)。卢前把范文若列为吴江派成员,主要是从其追随沈璟理论主张着眼的,而从文辞风格来看,他认为文若更明显地受到了汤显祖的影响。青木氏一方面从作品风格的角度,赞扬阮大铖《燕子笺》“曲辞极典丽,甚为世所艳称”,将其列为“玉茗堂派”;另一方面又引用叶堂之言,从人品的角度对此加以否定:“清叶堂斥此记曰:‘以尖刻为能,自谓学玉茗堂,其实全未窥见毫发。’先得吾意者”(青木正儿227)。认为阮氏之作与汤剧貌合神离,因而将其拒于玉茗堂门外。因而,正是因为派系划分标准的不统一,造成了戏曲家派系归属上普遍存在的混乱。

对某位戏曲家的派系归属难以断定,其实也和其同时出入沈、汤两家有关。如范文若属于吴江派还是临川派,前引民国戏曲史家就存在全然不同的看法。之所以如此,和范文若的创作思想大有关系:一方面,他的创作有意识地模仿汤剧,如《梦花酣》传奇第十五出《魂交》和二十八出《榜

婿》,就分别模仿了《牡丹亭》第二十八出《幽媾》和五十三出《硬拷》;另一方面,他又严格遵循戏曲格律要求,“韵悉本周德清《中原》,不旁借一字”,“曲中凡系监咸、廉纤、侵寻闭音,悉明注于首”(范文若1366),这正是秉持沈璟曲学主张的。像范文若这样兼有两个流派特征的戏曲家,在当时也是较为常见,他们的作品在某种意义上成了两派交流、互补的桥梁。

与之相关的是,流派成员划分随意、论说草率,在民国戏曲史著中也是常见现象。在《曲学通论》中,吴梅将梅鼎祚与陆采均视为“以临川之笔,协吴江之律”的“两家之调人”(王卫民302),将梅鼎祚纳入与临川派有关的谱系中,也仅见于此。梅氏的《玉合记》传奇文情秾丽,科白安雅,历来被视为晚明曲坛文辞派代表作。《玉合记》完成后,汤显祖为之题词,含蓄地批评其有“秾长之累”(《汤显祖诗文集》1092)。很显然,吴梅将梅氏视为“以临川之笔,协吴江之律”的“两家之调人”,显然是不合适的。^②而他说陆采之作也是如此情形,则显得荒唐无稽了。陆采(1497年—1537年)于正德十年(1515年)创作《明珠记》的时候,汤显祖(1551年—1616年)尚未出生。青木氏认为,顾大典与沈璟既是同乡好友,又有顾曲同好,就应属于吴江派:“彼之作风质实而无骈绮习气,盖因与沈璟交,同其风尚也”(青木正儿163)。其实,这种说法纯属臆想。青木氏之前的曲论家,从王骥德、吕天成、沈自晋,一直到许之衡、吴梅等人,都没有将顾氏列为吴江派。顾氏于万历十五年(1587年)罢官家居,他和沈璟的交往应是从万历十七年(1589年)沈氏辞官回乡开始的。其时顾氏(1541年—1596年)年届半百,而沈璟(1553年—1610年)仅37岁。一位“妙解音律”、风流自赏的长者拜服在年少者门下(钱谦益486),于情于理都讲不大通。实际上,徐复祚在《南北词广韵选》中早就明确指出:“独怪沈先生与顾先生同是吴江人,生又同时,又同有词曲之癖。沈最严于韵,不与顾言之,何也?顾与张伯起先生亦最厚,岂其箕裘伯起而弁髦词隐也?沈、顾盖以用韵宽严不同而异趋”(《沈璟集》933)。大典和沈璟虽有来往,但二人曲律观点并不相同,常常话不投机。青木氏想当然地将顾氏剧作“作风质实而无骈绮习气”(163),说成是受到了沈璟的影响,岂不荒谬?此后,周贻白《中国戏曲发展史

纲要》(20世纪60年代中叶)、孟瑶《中国戏曲史》(1979年)和郭英德《明清传奇史》(1999年)等皆延续了青木氏说法。如果说作为外人的青木氏对徐复祚这段不难见到的史料疏于查检,还情有可原的话,那么,周贻白、孟瑶等人仍将顾大典列为吴江派,就有点儿说不过去了。

最后,我们仍以周氏《中国戏剧史》为个案,具体揭示当时戏曲家流派统系界定的杂乱情况。书中《沈璟与汤显祖》一节的前半部分,列吴江派成员有吕天成、叶宪祖、王骥德、冯犹龙、范文若、袁晋、卜世臣、沈自晋、汪廷讷等人,列临川派成员有吴炳、孟称舜和阮大铖等人,而在文末图表中,周氏却将此前划为吴江派的叶宪祖、范文若、王骥德、汪廷讷等人,同时列在了吴江派与临川派门下。在今天看来,这种杂乱现象既说明了当时戏曲史家对作家统系归属划分的随意性,也说明他们学术规范意识的缺失。周贻白本人对此似乎也有所察觉:

所谓派别,也不一定都是确凿不移,彼此毫无通融余地。这种分别,只能说是这班作家在文词或音律上偏主某一方面的趋势,或从作品来看,或当时已有定评,大致如此而已。(《中国戏曲史发展纲要》259)

正如许多研究者所指出的那样,自古以来戏曲史中所谓的“流派”,很多都是在“不自觉”状态下形成的。如果要进一步追问:判断和划定流派的标准是什么,这些研究者可能就是一脸茫然了。民国时期的戏曲史家既没有从学理上对流派加以界定,也不去探究构成流派的要素、条件以及流派的特征,仅依据前人之说,甚至仅凭感性认识或主观想象,就去判断与划分成员的派系归属,因而,这一时期戏曲史著中流派成员划分的杂乱也就在所难免了。

三

王骥德《曲律》曾评价沈、汤之间“故自冰炭”(《曲律》165),沈自友也声言两人“水火既分,相争几于怒詈”(张树英 268)。强调的都是汤文沈律,彼此对立。民国时期戏曲史家也大多受此影响。青木氏认为“两者之倾向,正立于相反之两

极”(157);周贻白声称:“在当时,因为两项主张的壁垒业已形成,一般作曲家和论曲者都集中在这两点各抒己见”(《中国戏剧史》330)。赵景深也指出:“沈璟是与汤显祖对抗的吴江派的领袖”(86)。这种强调两派之间竞争与对立的观点,几乎成了各类戏曲史、文学史家普遍接受的共识。直至今日,影响颇大的《中国文学史》写道:“这两大戏剧流派的形成与竞争,是明代后期传奇繁荣的重大标志”(袁行霈 100)。《明代文学批评史》也认为,两派“就戏曲创作与理论批评中若干共同的问题,展开尖锐激烈的论争”(袁震宇 刘明今 594)。如此等等,不一而足。

事实上,这两个流派之间的界限并非象上述研究者们所说的那般森严,无论是临川派,还是吴江派,都不是全然秉持“家法”,党同伐异,排斥异己。相反,他们对不同阵营的戏曲家常给予正面肯定,对自己派系的“同道”也决非一味揄扬。吕天成对汤显祖毫不吝惜赞美之词:“汤奉常绝代奇才,冠世博学”,其《牡丹亭》“巧妙迭出,无境不新,真堪千古”,《紫箫记》“琢调鲜美,炼白骈俪”,《紫钗记》“真堪下泪,真绝技也”,《南柯记》则“字句超秀”“不减王、郑”(《曲品》230—31)。与这种热情洋溢的赞美显然有别的是,吕氏沈璟的评价则显得冷静甚至不无贬抑之辞:《红鸾记》“字雕句镂、正供案头”,不适合舞台演唱,《合衫记》“不新人耳目”,《义侠记》为武松增添妻子“似赘”,“叶子盈添出,无紧要”,《分柑记》“情境尚未激畅”,《珠串记》“不脱套耳”。吕天成对沈汤二人的评价是“略具后先,初无轩輊”,其实掩盖了他内心的真实想法,即他的审美趣味更趋近于汤显祖,而不是被他誉为“词坛之庖丁”“吾党甘为北面”(《曲品》212—13)的沈璟。传统师承关系中那种弟子对师说只能唯唯诺诺、一概承受的温情,在吕天成的身上让位于对思想独立的坚持和有好说好,有坏说坏的实事求是的批评态度。王骥德对沈璟和汤显祖的评价也大致如此。

更有甚者,对“吴江派”得以成立的重要支柱、沈璟倾注心血的“曲律”主张,那些“吴江派”成员也多有批评,并非照章全收。被吴梅、青木正儿、赵景深、钱南扬、周贻白、郑振铎等人划为“吴江派”成员的王骥德,就指出沈璟《南九宫谱》存在很多谬误之处,不可不加辨析地盲从:

南九宫蒋氏旧谱,每调各辑一曲,功不可诬。然似集时义,只是遇一题,便检一文备数,不问其佳否何如,故率多鄙俚及失调之曲。词隐又多仍其旧,便注了平仄,作谱其间,是者固多,而亦有不能尽合处。故作词者遇有机阻,须别寻数调,仔细参酌,务求字字合律,方可下手,不宜尽泥旧文。(《曲律》169)

这和汤显祖批评沈璟又是何其相似:“且所引腔证,不云未知出何调犯何调,则云又一体又一体。彼所引曲未满十,然已如是,复何能纵观而定其字句音韵耶?”(《汤显祖诗文集》1299)。王骥德虽然肯定了沈璟曲学的中兴之功,但对其曲律的诸多失误不仅不讳言、不回避,反而每每提出严厉批评,加以纠正。吕天成还对沈璟“本色”理论提出批评:“本色不在摹勒家常语言,此中别有有机神情趣,一毫妆点不来”(《曲品》211)。这又很容易让人想起汤显祖“凡文以意趣神色为主”(《汤显祖诗文集》1337)的主张。

而那些所谓的“临川派”剧作家,在追捧汤显祖的同时,对其剧作不合曲律的现象也有清醒的认识,对沈璟强调曲律的理论主张并不排斥,欣然加以接受。因此,与其说是两派之争,倒不如说这种论争促使剧作家们对戏曲有了更为深刻的认识,即将才情的抒发、文辞的雅丽和曲律的谐和作为最高标准。换一句话说,无论是吴江派还是临川派,最后都是追求“双美”效果的“折中派”或“协调派”。

沈璟在完成《南九宫谱》后,曾在【商调·二郎神】《论曲》中大发感慨道:“大家细把音律讲,自心伤,萧萧白首,谁与共雌黄。[……]言料没知音赏,这流水高山逸响,直待后世钟期也无妨”(《沈璟集》850)。沈璟的感伤与其说是出于戏曲家对曲律的不重视,还不如说是如何协调好创作中“文辞”与“曲律”的关系实非易事。王骥德批评沈璟本人同样难以做到:“生平于声韵、宫调,言之甚悉。顾于己作,更韵、更调,每折而是,良多自恕,殆不可晓耳”(《曲律》164)。但如果换一个角度来看,这一方面固然显示沈璟曲律理论还有许多不完善甚至错误之处,但另一方面也不妨看做是他对曲律束缚的某种突破。徐复祚《曲论》评价《红蕖记》云:“先生严于法,《红蕖》时时为法所拘,遂不复条畅”(《曲论》240),说明

沈氏在创作中也碰到了汤显祖“如必按字模声,即有窒滞迸拽之苦,恐不能成句”(《汤显祖诗文集》1337)的苦恼。同样的情况也发生在卜世臣身上:“大荒奉词隐先生衣钵甚谨,往往细词就律,故琢句每多生涩之病”(魏同贤 33)。严格遵守“法”的结果可能是文辞书写的“不复条畅”,因而沈璟才不得不“更韵更调”。也就是说,沈璟事实上也意识到了按谱填词对于作家才情的拘囿,对文情的限制乃至损伤。这是否受到了汤显祖的影响,虽不敢贸然断定,但至少说明他对“法”也有变通之处,否则,王骥德也就不会对他“说一套,做一套”加以批评,无法理解其“良多自恕”的行为了。对此,周贻白说得很有道理:“他(指沈璟)在自己的作品中时常更韵更调,为什么不能看作是一种创新,而一定要认为不符合曲律呢? [……]《红蕖记》因为太遵守格律之故,反而失去真挚,其他诸作则不全为格律所拘,所以能够发挥其本色,这就是王骥德所认识不到的地方”(《中国戏剧史长编》343)。作为戏曲理论家,沈璟提倡曲律,号召大家守法;但作为一个戏曲作家,他也感受到了“法”对曲意表达的拘缚,因而在创作中有所突破。

无论是对汤显祖、沈璟,还是对其他戏曲家来说,文辞与音律的矛盾始终是存在的。任何一个戏曲家都应该将文辞和音律有机地协调起来,所以“双美”是所有戏曲家追求的目标。沈璟和汤显祖当然也是如此,只是两人的追求侧重点不同而已。因而,民国戏曲史家对“吴江派”与“临川派”对立的过分关注与强调,自有其偏颇之处。

四

从民国戏曲史家开始,一直到当今学界,对于戏曲史上是否存在吴江派与临川派,都有不同的看法,否定临川派存在的戏曲史家更是不在少数。之所以如此,自然是与从民国以来,戏曲史家如何认识与界定流派有关。这也促使我们去思考:如何界定古代戏曲流派、建立符合古代戏曲发展实际的流派理论。

我们知道,概念的辨析关乎意义的澄清和阐释的准确有效,是学术研究的必经之路。但古代曲论家虽有流派意识,但没有明确的流派概念。^③包括戏曲在内的大多数古代文学流派,都是由一些具有相同或相似的理论主张,或具有某些创作

共性的作家在创作过程中自然形成的,他们通常并没有主动的结派意识,所谓“流派”的名称也常常是后人总结、追认的。“吴江派”与“临川派”都是以这种“不自觉”的方式形成的。因此,后世研究者的主体性在流派辨识中的作用就十分突出。就民国时期戏曲史家来说,首先要明确的是,他们需要根据什么原则或标准,才能把明中叶以降的某些戏曲家归为“吴江派”,而把另外一些人归为“临川派”?由于没有大家都能认同、接受的共识或准则,他们能做的通常只是根据各自对流派的理解而将某位作家列为某派成员,却很少能对此加以说明与论证。在民国戏曲史著中,吴江派与临川派的成员统系、成员数量几乎各不相同,但却很少见到这些戏曲史家为此而展开讨论甚至论争,就在于他们没有进行论证的前提条件。以一种“不自觉”的模式来设定古代戏曲流派,也许可以避免因分歧而引发的争论,但建立有关流派认知的共识与准则也就指望不上了。

民国戏曲史著在吴江派与临川派成员统系归属、成员数量上之所以存在很大的差异,实际上也和这些戏曲史家缺乏对每一位研究对象的特点作客观而具体的分析有关。只有通过细致的辨异,才能准确地把握每一位戏曲家的戏曲观念和作品的独特风貌,他们的创作方式和审美理想,进而将他们划归到相应的流派之中。即使被当时戏曲史家列为同一派系的作家,如果将他们排列在一起加以考察,也不难发现每个成员其实都各具面目,互有差异。因而,对流派中每一位成员的了解是判断成员派系不可或缺的前提。民国戏曲史家缺少的正是这些辨析的功夫,往往只是不加辨析地沿袭前人之说,或者仅凭主观臆想而“轻举妄动”,最终导致前文所说的杂乱自然不可避免。有鉴于此,我们首先要对古人关于流派的理论成果,进行系统的发掘与整理,把握流派命名的原则与方法,厘清流派概念的内涵与外延。只有这样,才能对古代戏曲流派的特征了然于胸,既可以避免民国戏曲史家对流派认知与界定的“自以为是”,也可以避免生搬硬套域外流派理论来为传统文学流派“把脉诊断”,从而避免产生因执他人之药方以医己病的不适。比如,今人都认为流派具有排他性,明代很多的诗文流派就喜欢标榜门户,党同伐异。但就临川派、吴江派来讲,这个特征就不大明显,虽然沈汤之争在当时的曲坛上产

生了较大的影响,不少戏曲家发表了或肯定或批评的看法,但很少看到他们象一些民国戏曲史家所描述的那样相互对立。吴江派与临川派有时界限分明,有时又是模糊不清。如果用当今的流派标准来衡量,自然遮蔽掉了这个特点,因而也就丧失了对古代戏曲流派阐释的合理性和有效性,抹杀掉了古代戏曲流派的民族特色。因此,对流派的研究必须回归到古代戏曲的发展实际中去。当代曲学家任讷曾指出古代戏曲流派的重要特点:

以律为重,以文就律者,一派也;以文为重,以律就文者,又一派也。[……]昆腔作后,沈璟专门倡律,绳墨该严;而汤显祖则只知有文字,笔意所到,宁可拗折天下人之嗓子。此其最著者也。夫‘律’与‘文’二者,即词曲之所构成者也;于此致力有所轻重,则派别分矣。南与北者,即律之派别也;约与放,华与质者,即文之派别也。此处律与文之对峙,盖又其根本上两种不同之发达趋而耳。(任中敏 102)

就古代戏曲流派来说,任讷的话是有道理的。否则,戏曲史上就没有流派可言。这也是民国戏曲史著带给我们研究的启示。

从民国以来一直到今天,许多戏曲研究者都怀疑甚至否定古代戏曲史上曾有临川派的存在。徐朔方认为:“青木正儿的《中国近世戏曲史》列有吴江派,而临川只有汤显祖,不成为一派。周贻白的《中国戏曲史发展纲要》把吴炳、孟称舜、阮大铖算作临川派。他们和汤显祖先后不相及,硬拉在一起,未必恰当”(《汤显祖评传》218—19)。周育德也说:“至于‘临川派’的归类,根本就欠科学。[……]以派而论,汤显祖并未形成流派。汤显祖之后,有些人模仿汤显祖,有些作家言论中推称汤显祖,于是就被拉来说是‘临川派’。其实,那些作家与汤显祖并无交往,年代不相及,艺术观也不相同,这和沈璟‘登坛标赤帜’而汇聚了一大批追随者的情形很不一样”(周育德 429)。这种对临川派的否认,是在用今人的眼光来对古代流派加以研判,得出的结论就未必符合古代戏曲流派的实际。

实际上,如果承认作家个人情性、艺术趣味的表露,实际上是其创作风格体现的话,那么,各具

特色的风格就是构成流派类型最重要的依据。因此,将有意追随甚至效法汤氏剧作风格的孟称舜、吴炳甚至阮大铖、蒋士铨等人归为“临川派”,当然是合情合理的。南宋杨万里在论述江西诗派时指出:“江西宗派诗者,诗江西也,人非皆江西也。人非皆江西,而诗曰江西者何?系之也。系之者何?以味不以形也”(杨万里 1129)。他也正是从“味”即作品的风格特点来着眼的。作家群体风格的相同或相似是文学流派得以建立的显著标志,以风格为纽带,可以将不一定生活在同一时代的作家维系起来,进而形成流派。无论人们是否明确意识到到这一点,但在实际操作中早已自觉或不自觉地这么做了。从这个意义上讲,临川派自然是存在的。否则,像古代文学中所谓的山水田园诗派、边塞诗派、江西诗派、婉约或豪放词派、桐城派等等,也都统统不存在了。山水田园诗派从陶渊明、谢灵运、王维、孟浩然一直到清代的许多诗人,都可以被视为“派”系成员,那么将那些主动追随、效法汤显祖创作的戏曲家命名为“临川派”或“玉茗堂派”,也是顺理成章的。如果以一种“自觉”的流派标准来检验包括戏曲在内的古代文学流派,那必将很多面目稍显模糊的流派过滤掉,因为大多数古代文学的流派都是以一种“不自觉”方式构建的。

戏曲流派的构成,当然应以戏曲家的理论主张、作品风格、创作方法等为基本条件,但还应和戏曲特殊的生态环境结合起来,将戏曲家的地缘因素、学缘师承甚至血缘关系等因素作综合性的考察,才能真正理解和准确把握古代戏曲流派。由于这些问题非本文讨论的重点,在此不赘述。

注释[Notes]

① 吴江派一名词隐派,强调戏曲格律,注重语言本色,又叫格律派或本色派;临川派又名玉茗堂派,创作重才情和曲意而不拘守音律,所以又被称为文采派。民国戏曲史家大都以籍贯或名号来称呼这两派。但称为文采派与格律派,或文采派与本色派,学界则多有异议。本文在行文过程中,根据具体语境而有“吴江派”“临川派”或“玉茗堂派”等不同称呼。

② 徐朔方《汤显祖年谱》、黄芝冈《汤显祖编年评传》均认为汤显祖《玉合记题词》作于明万历十四年(1586年),则梅鼎祚《玉合记》应作于是年之前。汤显祖最早的剧作《紫钗记》,作于万历十二年(1584年)至十九年(1591年)南京太常寺博士任上,但直到二十一年(1593年)转任遂

昌知县,他才完成了本剧创作。因此,梅鼎祚戏曲创作不大可能受到汤显祖影响。

③ 王骥德《曲律》有《论家数》一节,将戏曲分为“本色一家”和“文词家一体”,主要是从文辞着眼的。吕天成《曲品》也将明代传奇创作分为“藻绘”与“本色”两派,并提出“玉茗之派”“骈绮之派”与“上虞曲派”等概念,也是从文辞风格来梳理的。戏曲流派概念的出现是戏曲史研究成为现代学术后的结果。

引用作品[Works Cited]

- 青木正儿:《中国近世戏曲史》。北京:中华书局,2010年。
- [Aoki Masaru. *Traditional Chinese Opera History of the Ming and Qing Dynasties*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.]
- 蔡毅:《中国古典戏曲序跋汇编》。济南:齐鲁书社,1989年。
- [Cai, Yi. *A Compilation of Classical Chinese Opera Prefaces and Postscripts*. Jinan: Qilu Publishing House, 1989.]
- 范文若:“梦花酣凡例”,《中国古典戏曲序跋汇编》,蔡毅编。济南:齐鲁书社,1989年。
- [Fan, Wenruo. “Explanatory Notes of Meng Huahan.” *A Compilation of Classical Chinese Opera Prefaces and Postscripts*. Jinan: Qilu Publishing House, 1989.]
- 刘大杰:《中国文学发展史》。上海:上海古籍出版社,1982年。
- [Liu, Dajie. *A Developmental History of Chinese Literature*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 1982.]
- 卢前:《卢前曲学论著》。上海:上海书店出版社,2013年。
- [Lu, Qian. *The Study of Qu from Luqian*. Shanghai Bookstore Publishing House, 2013.]
- 吕天成:《曲品》,《中国古典戏曲论著集成》第六册。北京:中国戏剧出版社,1959年。
- [Lü, Tiancheng. “Appreciation of Qu.” *A Collection of Works about Classical Chinese Drama*. Vol. 6. Beijing: Chinese Opera Publishing House, 1959.]
- :“义侠记序”,《沈璟集》。上海:上海古籍出版社,1991年。
- [——. “The Prologue to Yi Xiaji.” *The Corpus of ShenJing*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 1991.]
- 钱谦益:《列朝诗集小传》。上海:上海古籍出版社,2008年。
- [Qian, Qianyi. *Poet Biographies*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 2008.]

- 任中敏:《散曲研究》。南京:凤凰出版社,2013年。
- [Ren, Zhongmin. *A Study of Sanqu*. Nanjing: Phoenix Press, 2013.]
- 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京:中国戏剧出版社,1959年。
- [Wang, Jide. *The Formal Mutuality of Qu. A Collection of Works about Classical Chinese Drama*. Vol. 4. Beijing: Chinese Opera Publishing House, 1959.]
- 吴梅:《中国戏曲概论》。上海:上海古籍出版社,2000年。
- [Wu, Mei. *An Introduction to Chinese Opera*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 2000.]
- 魏同贤:《冯梦龙全集》第十四册。南京:江苏古籍出版社,1993年。
- [Wei, Tongxian. *The Complete Works of Feng Menglong*. Vol. 14. Nanjing: Jiangsu Ancient Book Publishing House, 1993.]
- 辛更儒:《杨万里集笺校》。北京:中华书局,2007年。
- [Xin, Gengru. *Notes and Commentaries on The Complete Works of Yang Wanli*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.]
- 徐复祚:《南北词广韵选》,《沈璟集》。上海:上海古籍出版社,1991年。
- [Xu, Fuzuo. *The Rhyming of the North Tune and the South Tune. The Corpus of ShenJing*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 1991.]
- :《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京:中国戏剧出版社,1959年。
- [---. *The Theories of Qu. A Collection of Works about Classical Chinese Drama*. Vol. 4. Beijing: Chinese Opera Publishing House, 1959.]
- 徐朔方:《沈璟集》。上海:上海古籍出版社,1991年。
- [Xu, Shuofang. *The Corpus of ShenJing*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 1991.]
- :《汤显祖诗文集》。上海:上海古籍出版社,1982年。
- [---. *A Collection of Poems and Essays of Tang Xianzu*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 1982.]
- :《汤显祖评传》。南京:南京大学出版社,1993年。
- [---. *A Critical Biography of Tang Xianzu*. Nanjing: Nanjing University Press, 1993.]
- 许之衡:《曲律易知》。北京:中国戏剧出版社,2015年。
- [Xu, Zhiheng. *A Primer to Qu*. Beijing: Chinese Opera Publishing House, 2015.]
- 杨万里:“江西宗派诗序”,《杨万里集笺校》。北京:中华书局,2007年。
- [Yang, Wanli. Prologue to Poetic Schools of Jiang Xi. *Notes and Commentaries on The Complete Works of Yang Wanli*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.]
- 袁行霈:《中国文学史》第四册。北京:高等教育出版社,2005年。
- [Yuan, Xingpei. *A History of Chinese Literature*. Vol. 4. Beijing: Higher Education Press, 2005.]
- 袁震宇 刘明今:《明代文学批评史》。上海:上海古籍出版社,1996年。
- [Yuan, Zhenyu and Liu Mingjin. *A History of Literary Criticism in the Ming Dynasty*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 1996.]
- 张树英:《沈自晋集》。北京:中华书局,2004年。
- [Zhang, Shuying. *The Corpus of ShenZijin*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004.]
- 赵景深:《明清曲谈》。上海:古典文学出版社,1957年。
- [Zhao, Jingshen. *Talks about Qu in the Ming and Qing Dynasties*. Shanghai: Classical Literature Publishing House, 1957.]
- 郑振铎:《插图本中国文学史》。北京:人民文学出版社,1957年。
- [Zheng, Zhenduo. *A History of Chinese Literature (Illustrated Edition)*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1957.]
- 周贻白:《中国戏剧史》。长沙:岳麓书社,2007年。
- [Zhou, Yibai. *A History of Chinese Drama*. Changsha: Yuelu Publishing House, 2007.]
- :《中国戏剧史略》。上海:商务印书馆,1936年。
- [---. *A Brief History of Chinese Drama*. Shanghai: Commercial Press, 1936.]
- :《中国戏曲史发展纲要》。上海:上海古籍出版社,1979年。
- [---. *An Outline of the Development of Chinese Opera History*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 1979.]
- :《中国戏剧史长编》。上海:上海古籍出版社,2007年。
- [---. *The Long Draft Edition of Chinese Drama History*. Shanghai: Shanghai Bookstore publishing House, 2007.]
- 周育德:《汤显祖论稿》(增订版)。上海:上海古籍出版社,2015年。
- [Zhou, Yude. *Thesis Drafts of Tang Xianzu (Supplemented Edition)*. Shanghai: Shanghai Ancient Book Publishing House, 2015.]

(责任编辑:查正贤)