

邵茗生史实考述及其戏曲研究的路径探索 ——民国时期戏曲研究学谱之十五^[1]

赵兴勤¹ 赵 韡²

(1江苏师范大学 文学院,江苏 徐州 221116 ;

2徐州市医疗保险基金管理中心,江苏 徐州 221006)

【内容摘要】上个世纪30年代,邵茗生在《剧学月刊》发表了大量功底扎实、视角独特的戏曲研究论文,引起学界关注。他的音乐史、舞蹈史系列论文,在一定程度上可以代表当时研究的趋向。邵茗生对戏曲研究的新的路径进行了一系列有意义的探索,取得了一些成绩,但也存在着若干局限,难以给人留下整体的印象和深刻的回味,这也是他较少为戏曲主流研究视野所关注的原因。

【关键词】民国时期;戏曲研究;学谱;邵茗生。

【作者简介】赵兴勤,江苏师范大学文学院教授,主要从事金元明清文学研究。

赵 韡,民间读书人,参编(撰)著作七种,在两岸三地多种报刊发表各类文章百余篇,就职于徐州市医疗保险基金管理中心。

邵茗生(1905-1966),本名锐,以字行。浙江杭州人。上个世纪30年代,在《剧学月刊》发表了大量戏曲研究论文,功底扎实、视角独特,引起学界关注。他的《古乐器考》《古舞考》《女乐源流记》《曲调源流考》等系列论文,在一定程度上可以代表当时研究的趋向,可惜由于流播范围较窄,影响力受到局限。因此,有必要在百年学术史的视野下对其学术贡献加以重新评估和定位。

一、邵茗生的家世、生平及 学术活动考述

经过数十年时光的淘洗,邵茗生的

生平事迹逐渐湮没不彰,很多历史细节已然无法探考,这为了解其人带来很大困难。笔者检索中国知网,截至2013年2月底,未发现一篇专论邵氏的文章。至于其生平事迹的考述,似以胡文彬《曹寅撰北红拂记抄本中的几个问题——新发现抄本《北红拂记考察报告之二》一文为详。胡文专列“抄者邵锐家世生平说略”一节,此处不妨摘引如下:

邵锐又是怎样的一个人呢?据我目前已经查到的资料看,邵锐是浙江仁和(今杭州)人,1905年生。字茗生,斋号“澹宁书屋”“菰香馆”。青年时就读北京通才商业学校,并从这里毕业。曾任黑龙江省财政

厅秘书,北京故宫博物院古物馆科长,为考古学社社员。著有《宣炉汇释》《衲词楹联》(笔者按:应为《衲词楹帖》)。从其所抄戏曲珍本情形看,邵锐本人对戏曲亦当非常熟悉和热爱,或为近代戏曲专家^[2]。

平心而论,此段论述仅勾勒出邵锐生平之轮廓,似略显单薄。笔者今就查考资料所得,对邵茗生家世、生平中的若干问题进行探讨:

1.邵茗生的家世。据胡文彬考证,邵茗生的父亲邵章(字伯綱)“一字伯鬻,号倬龠、倬庵,又署崇伯、旧史馆。光绪二十九年进士。留日,毕业于法政大学,善书法。著有《倬龠遗稿》、《云踪琴趣》(词集)续录《增订四库简明目录标注》等。邵家在杭州亦属诗书名门,与著名学者邵懿辰为本家,其弟邵羲亦有传,绝非寻常百姓家”^[3]。邵懿辰(1810-1961),字位西,他与邵章之关系,并非胡文所称的“本家”,而是祖孙。缪荃孙《半岩厂所见书目序》谓:“光绪戊申八月,胡幼嘉观察持钞书十巨册见示,则位西先生之孙伯綱同学思刊行其书,索余弁言。”^[4]吴庆坻《蕉廊脞录》亦谓:“仁和邵位西先生博极群书,尝就所见诸家藏书记录于《四库全书简明目录》册端,蝇头细书,上下皆遍……光绪癸卯,先生之孙伯綱章游吴门,见胡氏钞本,乃更贻书中颂,商定体例,缮校付刊。”^[5]由此可证。

邵章(1874-1953)(笔者按:一说邵章生年为1872年),曾任奉天提学使,民国后担任过中央教育会议议员、北京法政

专门学校校长、平政院评事兼庭长等职。与鲁迅有交往,1925年曾经办轰动一时的鲁迅控告章士钊案。他在文化艺术领域有着精深的造诣,乃清末著名词人,“与淳安邵次公并称二邵”^[6]。伯綱师承谭献(复堂),守律极严,不袭故常,“无一字不经洗炼”^[7],为夏敬观、叶恭绰等人推许。王謇《续补藏书纪事诗》谓邵章:“云踪琴趣通词髓,宛委书丛衍巧心。夏、郑、邵、张四君子,耆儒宿学集题襟。”^[8]“夏、郑、邵、张四君子”指的是江阴的夏孙桐(闰枝)、高密的郑文焯(叔问)、淳安的邵次公(瑞彭)、钱唐的张尔田(孟劬),这四人俱与伯綱友善。邵章又极善书法,时人谓:“杭人邵伯綱章,翰林中能榜书者,无出其右者。故京宣武、崇文诸门额,皆出其手。门额字遥望不过径一二尺,其实则径丈。”^[9]可见功力非凡。

2.邵茗生生平补叙及卒年考订。邵茗生出身名门,幼承家学,在书法、文学、文物鉴定等领域,均取得杰出成就。据载:“茗生为伯綱先生公子。才华气宇,皆克传家。楷书严密,不减乃翁。特小者工耳。于宣德铜炉,辨析极精,著宣炉小志,复集宋词为联句,五年之中得三千焉,名曰《衲词楹帖》,付刊之时,茗生年才二十有六。故番禺叶遐庵先生乐而叙之。当时售价银四饼,书家辄人手一编。近久绝版,购求不易矣。”^[10]由此可见,邵锐年少时即已成名,且涉猎广泛,“才华气宇”“不减乃翁”。

邵氏生于1905年,其卒年,《中国近现代人物名号大辞典》^[11]、《20世纪中华人物名字号辞典》^[12]、《浙江古今人物大

辞典》^[13]等辞书均未著录。在胡文彬的研究成果中,亦付阙如。其实,这个问题并非不能破解之悬案。谢国桢撰有《唐豆沙关摩崖袁滋题名拓本跋——悼念至友向达》一文,曰:“一九六六年夏,杭州邵茗生兄贻余其先人伯璩(章)先生手题袁滋起名墨本,未及一周,邵君为事变损躯,遽归道山,曷胜哀悼!余之草《袁滋题名跋尾》,即据茗生所贻之本也。因附记于此。”^[14]由此可知,邵茗生当卒于1966年夏,此可补以上诸书之未逮。

3.邵茗生的学术活动。邵茗生与程砚秋、荀慧生等人均有交往。他的戏曲研究成果,引起过顾颉刚、赵景深、周贻白等人的关注。如顾氏“坚持《诗经》所录全为乐歌;‘南’、‘风’、‘雅’、‘颂’只是一个音乐的分别;由于受乐谱的支配,所以重在回环复沓。他曾抄邵茗生《曲调源流考》、佟晶心《通俗的戏曲》中所记‘竹枝词’和声、‘莲花落’叠句的例子,加以论证”^[15]。

戏曲研究之外,邵锐最大的学术贡献在于文物研究。他的《记明前拓北魏中岳嵩高灵庙碑》(载《文物》1962年第11期)、《汉幽州书佐秦君石阙释文》(载《文物》1964年第11期)、《明前拓北魏中岳嵩高灵庙碑补记》(载《文物》1965年第6期)、《晋王浚妻华芳墓志铭释文》(载《文物》1966年第2期)、《记宋拓三国吴天发神讖碑》(载《文物》1966年第4期)等论文,均在学界产生重大影响。

此外,邵茗生还参加过商务印书馆《辞源》的编纂工作。1961年初,商务印书馆移至复兴门外的翠微路,《辞源》组设

在办公大楼的二层。在陈叔通的介绍下,邵茗生和夏纬寿(夏闰枝子)加入编辑队伍。据刘叶秋回忆:“邵茗生则对碑帖很有研究,于许多碑帖的刻拓源流、流传端绪以及现在存亡和藏于何处等等,皆能了如指掌。从此组内又多了一位碑帖专家,已出版的《辞源》第一分册中的全部碑帖条目,俱经他手修订;第二分册中的部分碑帖条目,也用的是他撰的旧稿。另外,常有一些书须要查对,而馆内没有,大家就把材料集中起来,交给茗生到科学院图书馆去查,他总是逐条检阅原书,改正引文,并注明所据书籍的版本和页数,作得相当仔细。这样的‘外查’,每隔一两周即得有一次,茗生于此,也做出了一定的贡献。”^[16]

二、邵茗生戏曲研究著述辑目

邵茗生之戏曲研究著述,因从未见有人整理,为方便研究者利用,特为其编目如下(以发表时间先后为序):

1.论文类。(1)《杭州戏剧杂曲记》,载《剧学月刊》第1卷第1期,1932年(2)《古乐器考(一)》,载《剧学月刊》第1卷第3期,1932年(3)《古乐器考(二)》,载《剧学月刊》第1卷第4期,1932年(4)《古乐器考(三)》,载《剧学月刊》第1卷第5期,1932年(5)《古乐器考(四)》,载《剧学月刊》第1卷第6期,1932年(6)《宋邵康节先生响盏乐器考》(署茗生),载《剧学月刊》第1卷第7期,1932年(7)《古乐器考(五)》,载《剧学月刊》第1卷第8期,1932年(8)《古乐器考(六)》,载《剧学

月刊》第1卷第9期,1932年(9)《八音联欢》(署茗生),载《剧学月刊》第1卷第9期,1932年(10)《古乐器考(七)》,载《剧学月刊》第1卷第11期,1932年(11)《过锦戏》(署茗生),载《剧学月刊》第1卷第11期,1932年(12)《古乐器考(八)》,载《剧学月刊》第2卷第2期,1933年(13)《古舞考》,载《剧学月刊》第2卷第6期,1933年(14)《汉晋六朝之散乐百戏——汉唐以来散乐百戏考上篇》,载《剧学月刊》第2卷第9期,1933年(15)《唐宋明清之散乐百戏——汉唐以来散乐百戏考上篇》,载《剧学月刊》第2卷第10期,1933年(按:应为下篇)(16)《裔乐述往》,载《剧学月刊》第2卷第11期,1933年(17)《唐宋乐舞考——即古舞考之第三章》,载《剧学月刊》第2卷第12期,1933年(18)《女乐源流记》,载《剧学月刊》第3卷第2期,1934年(19)《女乐源流记(续)——唐代之女乐》,载《剧学月刊》第3卷第3期,1934年(20)《元明乐舞考——即古舞考之第四章》,载《剧学月刊》第3卷第4期,1934年(21)《曲调源流考》(署茗生),载《剧学月刊》第3卷第5期,1934年;(22)《曲调源流考(续一)》(署茗生),载《剧学月刊》第3卷第6期,1934年(23)《清代乐舞考——即古舞考之第五章》,载《剧学月刊》第3卷第6期,1934年(24)《舞器舞衣考——即古舞考之附录》,载《剧学月刊》第3卷第7期,1934年(25)《曲调源流考(续二)》(署茗生),载《剧学月刊》第3卷第8期,1934年(26)《岑斋读曲记(一)》(署茗生),载《剧学月刊》第

3卷第8期,1934年(27)《曲调源流考(续三)》(署茗生),载《剧学月刊》第3卷第9期,1934年(28)《岑斋读曲记(二)》,载《剧学月刊》第3卷第9期,1934年(29)《宋代之女乐——即女乐源流记之三》,载《剧学月刊》第3卷第10期,1934年(30)《宋代之女乐——即女乐源流记之三》,载《剧学月刊》第3卷第11期,1934年(31)《岑斋读曲记(三)》,载《剧学月刊》第3卷第12期,1934年(32)《温凉盏》,载《剧学月刊》第4卷第1期,1935年(33)《曲调源流考(续四)》(署茗生),载《剧学月刊》第4卷第2期,1935年(34)《岑斋读曲记(四)》,载《剧学月刊》第4卷第3期,1935年(35)《岑斋读曲记(五)》,载《剧学月刊》第4卷第6期,1935年(36)《岑斋读曲记(六)》,载《剧学月刊》第4卷第8期,1935年(37)《历代戏曲作家传略》,载《剧学月刊》第4卷第9期,1935年。

2.整理类。(1)《女起解沿革派别记》(署王瑶卿、陈墨香口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第1卷第2期,1932年(2)《近百年来昆曲之消长》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第2卷第1期,1933年(3)《我的幼年时代》(署王瑶卿自述,邵茗生代记),载《剧学月刊》第2卷第3期,1933年(4)《我的中年时代》(署王瑶卿自述,邵茗生代记),载《剧学月刊》第2卷第4期,1933年(5)《前清内廷演戏回忆录》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第2卷第5期,1933年(6)《曲谱零拾》(署曹心泉撰,茗生附记),载《剧学月刊》第2卷第6期,1933

年(7)《说笛》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第2卷第9期,1933年;(8)《音声杂谈》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第2卷第10期,1933年(9)《丝竹锣鼓十番谱》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第2卷第11期,1933年(10)《丝竹锣鼓十番谱(续一)》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第2卷第12期,1933年(11)《琵琶谱录》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第3卷第1期,1934年(12)《琵琶谱录(续)》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第3卷第2期,1934年(13)《丝竹锣鼓十番谱(续二)》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第3卷第3期,1934年(14)《清宫秘谱零忆》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第3卷第4期,1934年(15)《清宫秘谱零忆(续一)》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第3卷第5期,1934年;(16)《清宫秘谱零忆(续二)》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第3卷第6期,1934年(17)《清宫秘谱零忆(续三)》(署曹心泉口述,邵茗生笔记),载《剧学月刊》第3卷第8期,1934年(18)《清张禹门戏画三幅》(署邵茗生藏),载《剧学月刊》第3卷第8期,1934年。

三、邵茗生戏曲研究的路径探索

与同时期的学人相比,邵茗生的戏曲研究,既有从基础文献入手这样的共通之处,也颇具自己的特色。从共性方面

来讲,他戏曲研究的主要贡献是能充分利用新见材料,在戏曲目录编订方面做出不懈努力。

1935年,张元济主持上海商务印书馆时,曾购得怀宁曹氏所藏钞本戏曲七十种。1937年,卢前根据这批藏书作《读曲小识》四卷。然只为其中四十种做了比较详细的叙录,其余三十种,多系伶工累世所积的场上之曲,卢氏以为或“乱弹与南北曲相混合者,或纯为乱弹”^[17],价值不大,所以“概不阑入”^[18]。卢前所录《宝藏》《定风珠》《浑仪镜》(以上收入卷一)、《正昭阳》《生辰纲》(以上收入卷二)、《锦衣归》《万年觞》《万倍利》《名花榜》(以上收入卷四)等九种剧目,邵茗生的《岑斋读曲记》亦曾著录。而邵氏所录的《玉鸳鸯》《福星照》《三义节》《游龙传》《六美图》《祥麟镜》《天星聚》《阴阳钟》等八种剧目,由于体例原因,卢氏则未予收录^[19]。其实,从这类舞台演出本更容易看出戏曲嬗变的轨迹,是论证花部和雅部如何争胜的绝好材料。所谓“冷淡场子则填‘昆曲’,热闹场子则用‘乱弹’”^[20],花部和雅部由于各自的艺术特点,在演出功用上也有区别。据邵氏介绍,嘉庆以前的旧抄本《游龙记》,全剧54出,昆48出,乱6出(主要囊括第13出、第31出、第45、46出、第52、53出等内容)。剧中的乱弹明显属于调节气氛的“插曲”,尚不能影响昆曲的主体地位。而到了《天星聚》一剧(封面题“同治十年十月曹记”),全剧36出,昆9出,乱27出,乱弹的占比由11%骤升至75%,形势发生了大逆转,说明花部的地位已后来居

上^[21]。邵茗生对此类剧目详加介绍,可谓具有卓识。

此外,邵锐还曾对《传奇汇考标目》一书进行过补正。清初无名氏的《传奇汇考标目》是一部重要的戏曲目录,王国维编撰《曲录》时,曾屡屡加以参考。然而,学界一般认为,经过后人增补的《传奇汇考标目》“别本”,文献价值更巨。所谓“别本”对原书的增补,据邓长风考述,至少进行过三次:第一次至迟在乾隆末叶;第二次1933年由蔡寄甫校补;第三次1944年由邵茗生增订^[22]。《传奇汇考标目》原本已佚,今存民国十五年(1926)李伯珩抄民国二十六至二十七年(1937-1938)蔡仲坝五色校补本。书后有邵锐跋语,曰:“戊寅初冬因孙君桂联之介识寄父蔡君于旧京观音寺僧舍。倾盖论曲,摊卷商量,密迩敞庐,时相过从,纵谈一夕,胜读十年。闲尝出示手抄《传奇汇考标目》二卷,著录之本,颇多罕见。寄父复流其见闻标注简端,丹黄满纸,考订纂详。因拜假逯写,获益良多。次曲之学昔鄙小道,晚近好事乃大昌盛,顾缀拾丛残,每苦隘陋,片羽偶出,得者矜秘,学因晦蒙,窃憾焉。今寄父举其苦搜所得,公诸同好,一破在我之见,学者之用心固宜如是也。余钦寄父致力之勤而又感其不自珍惜示我津梁也。爱书其后而归之,且志谢忱,杭人邵锐记。”^[23]由此可见“别本”后两次增补的具体情况。

在基础研究方面,邵茗生还做了两项工作:一是对曲家生平进行考订。如《历代戏曲作家传略》一文,为康进之、李文蔚、杨显之、李寿卿、纪君祥、石君宝、吴

昌龄、戴善甫、王仲文、李好古、张寿卿、岳伯川、石子章、王伯成、孟汉卿等十五名曲家编写了小传,有一定的文献价值。二是对笔记中的戏曲史料加以利用。如明代过锦戏,学界认识不一,争讼不休,至今仍有学人撰文讨论。其实早在八十年前,邵茗生就曾论及。他依据清代笔记,认为:“《天咫偶闻》曰,明代宫中有过锦之戏,其制以木人浮于水上,旁人代为歌词,此疑即今宫戏之滥觞,但今不用水,以人举而歌词,俗称托吼,实即托偶之讹,《宸垣识略》谓过锦戏即影戏,失之。”^[24]“八音联欢”,是一种特殊的音乐演奏形式,邵氏根据《余墨偶谈》《天咫偶闻》的记载,对这一伎艺加以介绍,可以看出演出方法变化的轨迹。

从研究个性方面来说,邵茗生较少涉及戏曲文本,而更多关注为其他学者所忽略的音乐、乐器、舞蹈、散乐百戏等方面的论题,切入的视角比较新颖。这在戏曲文学研究占主流的学术界,既是他的独特之处,恐怕也是很快被湮没的原因之一。这种立足自身学养和特长的研讨与努力,也在无意中探索出几条深化戏曲研究的可行性路径:一是对中国戏剧早期形态予以涉猎(如音乐、舞蹈等);二是对历代女乐加以关注和研究;三是对戏曲口述史料的重视和整理。

第一,中国戏剧早期形态研究。戏曲是一项综合艺术,它融合音乐、舞蹈、美术、雕塑、诗歌、杂技、幻术、说书、讲唱、俳优伎艺、口头嘲谑等各种艺术因素而形成自己独标一帜的格局和气象宏大的态势。

王国维《宋元戏曲考》云：“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^[25]那么，各个艺术门类内部以及内部与外部的冲撞、融合、发展，对中国戏曲的产生到底产生过怎样的影响？自是迫切需要解决的问题。邵茗生在这一领域进行了有益的探索。

首先是对音乐的研究。中华音乐，和其他艺术门类一样，在发展过程中不断汲取新的营养，以丰富、完善自身。这其中，既有对民族文化传统的继承，也有对兄弟民族文化及外来文化的吸收和借鉴。表现最突出的，就是雅俗文化从事实上到观念上的转向。在以伦理为本位的古代社会里，任何文学、艺术的发展，都往往强调其教化作用。音乐之类，也是如此。“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困”^[26]，正此谓也。持有正统艺术观念的人，往往把国家的兴衰隆替硬是与音乐捆绑在一起，认为“风衰雅缺，而妖淫靡漫之声起”^[27]，对外来音乐持排斥态度，对裔乐更是持有很深的偏见。但在现实生活中，所谓“裔乐”对“雅乐”“正乐”的影响则是显而易见的。作为一种娱乐产品，“裔乐”往往能更快更有效地融入生活，在事实上形成对雅文化的冲击，待融合到一定程度，雅俗观念上的调整也便成为必然。

裔乐，又称夷乐，是四裔乐的简称，始于周代。《周礼·春官》云：“鞀鞀氏掌四夷之乐，与其声歌。”注曰：“四夷之乐，东方曰鞀，南方曰任，西方曰株离，北方曰禁。《诗》云：以雅以南是也。王者必作

四夷之乐，一天下也。”^[28]邵氏认为，高丽、日本等国音乐，都有着深厚的中国渊源。同时，中华音乐也是雅俗文化混融的产物，包含着各民族音乐的艺术因子，且自唐代，“国乐、裔乐，融为一体，非有识者，几难辨内外之分矣。宋元明清，亦复中外之乐并用，踵事增修，视前更备。近今则风行戏曲，亦有阳春白雪，和者弥寡矣。裔乐之于中国古乐，相互之关系既如此，历史之悠久又如彼，是不可以不考”^[29]。他的《裔乐述往》一文，对六十八种域外音乐或少数民族音乐进行了考订，较早涉及中华音乐的域外传播问题，揭举了中华文明在汉文化圈的深刻影响。虽未能进行深入论述，总结出具有规律性的东西，但这一研究思路已取得后来之研究者的广泛认同。贺昌群的《元曲概论》，1930年4月由商务印书馆出版，稍早于此文，曾列专章论述“汉代乐舞与外国音乐的关系”，认为汉鼓吹铙歌十八曲，就不同程度地受到异域文化的影响，带有一定的“外来音译的色彩”^[30]，可谓所见略同，代表了那一时代的研究趋向。

此外，邵氏的《曲调源流考》系列论文，对【点绛唇】【满江红】【蝶恋花】【忆王孙】【六么令】【后庭花】【祭天神】【忆帝京】等八十五种曲调的来源进行了考察，同样值得关注。

其次是对乐器的研究。古代乐器，名式纷繁，好多已退出历史舞台。对于其形声制度，历史文献或语焉不详，或歧说纷纭，令人莫衷一是。邵茗生的《古乐器考》系列论文，共辑录古乐器一百六十九种，

其中金之属六十四种,石之属二十四种,丝之属八十一一种。对琴、瑟、天宝乐等,更是附上图片说明,方便读者直观了解。他在综合各种文献说法的同时,对材料时加辨证,尽可能消除歧见。对于一些难点问题,也勇于发表自己的看法。

还有是对舞蹈伎艺的研究。邵氏的《古舞考》系列论文,记载历代乐舞一百一十五种,其中上古三代乐舞十六种,汉魏六朝乐舞二十二种,唐宋乐舞五十二种,元明乐舞十种,清代乐舞十五种,舞器二十八种,舞衣六种。《散乐百戏考》系列论文,考证历代散乐百戏九十种,其中汉晋六朝之散乐百戏三十九种,唐宋明清之散乐百戏五十一一种。这些分门别类的研究工作,丰富了人们对舞蹈伎艺的认知,对全面了解戏曲产生的各种因素具有重大意义。

第二,历代女乐研究。从女乐到优伶,从歌舞伎艺到戏曲表演,无疑是一条探寻戏曲生成、发展的线索。女乐起源甚早,历史悠久,到了隋唐时期,发展至鼎盛。安史之乱之后逐渐衰落。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》云:“梨园弟子散如烟,女乐余姿映寒日。”^[31]宋代以后,女乐开始分化,一些艺人进入勾栏瓦肆,从事职业性演出活动,使这门伎艺得到新的发展。邵茗生对女乐的源流进行探究,并指出女乐与戏曲的渊源关系。他说:“《西京赋》曰:华岳峨峨,冈峦参差。神木灵草,朱实离离。总会仙倡,戏豹舞黑。白虎鼓瑟,苍龙吹篴。女娥坐而长歌,声清畅而蜷蛇。洪涯立而指麾,被毛羽之襜褕。度曲未终,云起雪飞。初若飘飘,后遂霏

霏。’李善注此段有曰:‘仙倡伪作假形,谓如神也。黑豹熊虎,皆为假头也。女娥,娥皇女英也。洪涯,三皇时伎人,倡家托作之。飘飘霏霏。雪下貌,皆巧伪作之。’此则以女倡假饰神仙及黑豹龙虎,又作华岳神木灵草飘雪之状,与近今戏剧之以脚色搬演故事及用切末布景者,大相类似。可谓为女戏之作俑者。”^[32]

张衡的《西京赋》记载的《东海黄公》《总会仙倡》这两种表演形式,因与戏曲的产生有着十分重要的关系,所以多为学者关注并引用,如卢前、周贻白、任讷、董每戡等,但邵茗生无疑是更早发现这一重要信息的一位。邵文较卢前的《中国戏剧概论》(世界书局1934年3月版)早一个月问世,且论述更近一层。二十余年后,任讷著文亦论述此事。他在引述《西京赋》后,认为:“当生旦诸角所扮的一定人物,如女嫫坐而长歌,洪涯立而指挥的前后,舞台上竟有山岭草木的地景,有风云雨雪的天景,还有闪电轰雷,声与光的效果,天人融为一体,景象不为不伟大。”应是一场“活动的,行进的,立体的,综合的,感人的戏剧”^[33]。与邵氏的观点不谋而合。

又如,该项研究根据《侍儿小名录》《胜说》《唐六典》等文献记载,考知唐时“士大夫家蓄声伎,但五品以上,女乐不得过三人”^[34]。知明清之家乐,其来有自。又结合新、旧《唐书》之载述,进而论及古时宫廷伎艺之表演格局:“凡欲出戏,所司先进曲名。帝以墨点者即舞;不点者即否,谓之进点”^[35]。无疑是后世戏曲演出活动中“点戏”之滥觞。还有,邵氏较早注意到关

于记载“菊部头”“菊花新”的戏曲文献。《齐东野语》(卷一六)载曰:

思陵朝,掖庭有菊夫人者,善歌舞,妙音律,为仙韶院之冠,宫中号为菊部头。然颇以不获际幸为恨,既而称疾告归。宦者陈源以厚礼聘归,蓄于西湖之适安园。一日,德寿按《梁州曲舞》,屡不称旨。提举官关礼知上意不乐,因从容奏曰:“此事非菊部头不可。”上遂令宣唤,于是再入掖禁,陈遂憾恨成疾。有某士者,颇知其事,演而为曲,名之曰《菊花新》以献之,陈大喜,酬以田宅金帛甚厚,其谱则教坊都管王公谨所作也。陈每闻歌,辄泪下不胜情,未几物故。园后归重华宫,改名小隐园。孝宗朝,拨赐张贵妃,为永宁崇福寺云^[36]。

《女乐源流记》将其全文收录,考述宋代宫廷女乐之盛。遗憾的是未做进一步论述。时隔近五十年,胡忌著《“菊花新”曲破之发现及其意义》(载《中华文史论丛》1981年第2辑)一文,充分肯定了这一文献的认识价值,并进而说:“这事发生在高宗(思陵)末年(1162年左右),当时有‘某士者’根据菊部头(不知其真名)的异常经历作了【菊花新】,由教坊都管王公谨谱了曲,然后流传开来,盛行一时。直至近代,还有把戏曲界以‘菊部’作为代称的,可见其影响之深远。”^[37]还以此为基础,对该曲在南戏剧作文本中的运用以及【菊花新】曲破的流变、演化之迹做了进一步梳理与考证,对戏曲曲调研究的深化起到一定的推动作用。

第三,戏曲口述史料的整理。口述史作为一种研究历史的技术方法,近几十年越来越受到学界的重视。据学者介绍:“1948年,美国哥伦比亚大学的艾伦·内文斯(Allan Nevins)教授在该校创立了口述史研究中心,并开始运用口述史研究方法,记录美国显要人物的回忆,第一次使用了‘口述史’这个概念。从那个时候开始,口述史研究就作为当代学术界研究当代历史的新方法、新领域而正式呈现出来。这正式标志着现代口述史学术领域的成立。”^[38]戏曲研究领域可以说是与口述史最具亲缘关系的学术领域之一。这是因为,戏曲的传承主要依靠口传心授,很多东西是可以意会不可言传的。诸如曲谱、演唱技法之类,如果没有深谙此道的艺人指点,要想深入学习是十分困难的。早期的伶人,文化水平普遍较低,演出自然本色当行,而凭借一己之力完成一部可以传承的演出史,则是相当有难度的。邵茗生与当时的戏曲界名伶有着广泛而深入的交往,他虽然没有明确表达过“口述史”之类的概念,但在学术实践中,却相继整理了曹心泉、王瑶卿等人口述的著作,其中尤以曹心泉的著述为主。

曹心泉(1864-1938),一作沁泉,名沅,安徽怀宁人。父曹春山,乃四喜班昆老生。心泉幼承家学,曾从陆炳云学昆曲小生,又拜徐小香为师。后噪败,改学场面,师从笛师钱锦源、琴师李四等。他善吹笛,尤工月琴。光绪时充内廷供奉。辛亥革命后曾任礼制馆乐律主任,晚年任南京戏曲音乐院北平分院特约研究员和

中华戏曲专科学校歌剧系主任^[39]。曾为梅兰芳、程砚秋、荀慧生等人谱曲。曹氏的代表性著述,如《近百年来昆曲之消长》《前清内廷演戏回忆录》《清宫秘谱零忆》等,为清代戏曲研究提供了丰富的第一手材料,至今仍常为学者所利用。其他重要文章,也多是口述后由邵茗生加以整理、刊布。邵氏甘为他人做嫁衣,对此倾注心血,也可看出他的学术眼光的独到及学术心胸的开阔。

这些经邵茗生整理的口述史料,均富含学术价值。试举数例:在秦汉时期就已盛行的“鼓吹”乐,经过历史的传承和演变,逐渐分化成各种各样的民间吹打乐种。如十番鼓,自明代以来就不乏记载。余怀《板桥杂记》谓:“侍儿曳罗縠者十余人。置酒高会,则合弹琵琶箏。或狎客沈元、张卯、张奎数辈,吹洞箫、笙管,唱时曲。酒半,打十番鼓。”^[40]“曲中狎客,则有张卯官笛,张奎官箫,管五官管子,吴章甫弦索,钱仲文打十番鼓,丁继之、张燕筑、沈元甫、王公远、朱维章串戏,柳敬亭说书。或集于二李家,或集于眉楼,每集必费百金。此亦销金之窟也。”^[41]由曹心泉口述,邵茗生笔记的《丝竹锣鼓十番谱》,记录下共计十二套曲目,包括:第一套《闹元宵》、第二套《遍地风云》、第三套《蜂蝶闹》、第四套《鹧鸪天》、第五套《赶苏卿》、第六套《和合调》、第七套《双鸳鸯》、第八套《下西风》、第九套《风吹花蝶》、第十套《十二月》、第十一套《花信风》、第十二套《嘉兴锣鼓·灯月交辉》以及附录《吵子》。其中,《双鸳鸯》等已不见演奏。这些珍贵的音乐文献,为

我们了解民族乐曲的传承打开了一扇窗。至于《近百年来昆曲之消长》一文,无异于一部昆曲演出简史。文中所叙伶人功法,如演出时根据剧情需要,吸收气功之长,“面肉欲分何处颤动及面色欲令红或白者,悉能称意所使”^[42];“脑顶能令其随时出汗(如唱《醉菩提》之《当酒》,饮酒至脸红后再饮酒,将帽向上一挺,能令头冒热气,汗出如蒸)”^[43],极摹醉酒后身热如火之状。此等功法,殆早绝迹于今日之舞台。为后人考究当日昆曲演出之状况,提供了生动翔实的宝贵史料。其他,如名伶徐屏山能凭借一口气“在苏州城马道由东而上,由西而下,绕城唱‘大江东’三字”^[44],小生的五种步法,昆曲南、北分之始,苏丑杨三(杨鸣玉)的台上演技,昆、乱同台演出情状,昆、乱竞胜之格局,嘉庆帝解散南府外学之原因等等,皆能补一般戏曲史之不足,为我们全方位地把握晚近戏曲的演出史提供了借鉴,堪称20世纪上半叶昆曲史研究的权威著述。吴新雷先生曾在著述中把这篇文章作为“附录”全文征引,可谓有识之举^[45]。

平心而论,邵茗生对戏曲研究的新的路径进行了一系列有意义的探索,取得了不少成绩,但也存在着若干局限:一是研究时间短,从1932年到1935年,仅仅持续了四年;二是成果分布不广,全部发表于《剧学月刊》一家刊物,接受群体较为单一;三是重音乐、歌舞,研究之内容与戏曲之本体有一定的偏离;四是重资料而少观点,多总结而少创新,难以给人留下整体的印象和深刻的回味。这些,大概也是他较少为主流研究视野所关注的原因。//

[本文系江苏高校优势学科建设工程 资助项目(PAPD)的阶段性研究成果]

注释：

[1]本系列已有《学术,需要一种奉献——写在傅惜华先生诞辰百年之际》《钱南扬先生集外文摭谈》《庄一拂戏曲活动稽考》《傅东华及其戏曲活动谈略》《曲家卢前的新文学著述及其他》《翦伯赞戏曲研究的学术方法及当下启示》《浦江清曲事征略》《朱谦之戏曲研究的音乐文学方法及学术史意义》《台静农戏曲小说研究的多维视野与质实学风》《贺昌群及其元曲概论的曲学贡献与学理不足》《冯沅君戏曲研究的方法、特点及镜鉴意义》《曲家顾随》《顾随研究》《杜颖陶戏曲研究的学术路径与启示意义》等多篇文章发表于海峡两岸刊物。附题标注“之十五”系以写作时间为序。

[2][3]胡文彬:《曹寅撰北红拂记抄本中的几个问题——新发现抄本北红拂记考察报告之二》第29、29页,载《红楼梦学刊》2005年第2辑。

[4]缪荃孙:《艺风堂文集》卷五,清宣统二年刻民国二年印本。

[5]吴天垓:《蕉廊胜录》卷五,民国求恕斋丛书本。

[6][9][10]巢章甫:《海天楼艺话》第46、46、46页,[北京]人民美术出版社2009年版。

[7]叶恭绰:《遐庵词话》,载张璋等编纂:《历代词话续编》(上册)第607页,[郑州]大象出版社2005年版。

[8]王簪:《续补藏书纪事诗》第22页,李希泌点注,[北京]书目文献出版社1987年版。

[11]陈玉堂编著:《中国近现代人物名号大辞典》第543页,[杭州]浙江古籍出版社1993年版。

[12]周家珍编著:《20世纪中华人物名字号辞典》第670页,[北京]法律出版社2000年版。

[13]单锦珩总主编:《浙江古今人物大辞典》(下册)第492页,[南昌]江西人民出版社1998年版。

[14]阎文儒、陈玉龙编:《向达先生纪念论文集》第69页,[乌鲁木齐]新疆人民出版社1986年版。

[15]顾洪:《先父顾颉刚先生的读书与治学——纪念父亲逝世五周年》,载《古今掌故丛书》编辑委员会编:《古今掌故一》第48页,[成都]四川省社会科学院出版社1986年版。

[16]刘叶秋:《学海纷葩录》第114页,[郑州]中州古籍出版社1992年版。

[17][18]卢前:《卢前曲学四种》第94、94页,[北京]中华书局2006年版。

[19]赵景深:《读曲小记》第102页,[北京]中华书局1959年版。

[20]周贻白:《中国戏剧史长编》第446页,[上海]上海书店2004年版。

[21]梁淑安:《近代传奇杂剧的嬗变》,载《中国社会科学》1983年第3期。

[22]邓长风:《论传奇汇考标目别本的价值》,载《明清戏曲家考略全编》(上册)第156页,[上海]上海古籍出版社2009年版。

[23]俞冰:《“甲一”善本考》,载《书海蟾踪》第260页,[北京]学苑出版社2008年版。

[24]茗生:《过锦戏》第14页,载《剧学月刊》第1卷第11期,1932年。

[25]王国维:《王国维戏曲论文集》第29页,[北京]中国戏剧出版社1984年版。

[26]《毛诗正义》,载《十三经注疏》(上册)第270-272页,[北京]中华书局1980年版。

[27]《宋书》卷一九《志第九·乐一》,载《二十五史》(第三册)第1693页,[上海]上海古籍出版社、上海书店1986年版。

[28]《周礼注疏》,载《十三经注疏》(上册)第802页,[北京]中华书局1980年版。

[29]邵茗生:《游乐述往》,载《剧学月刊》第2卷第11期,1933年。

[30]贺昌群:《元曲概论》,载《贺昌群文集》(第二卷)第682页,[北京]商务印书馆2003年版。

[31]《全唐诗》第534页,[上海]上海古籍出版社1986年版。

[32]邵茗生:《女乐源流记》,载《剧学月刊》第3卷第2期,1934年。

[33]任二北:《戏曲、戏弄与戏象》,载《戏剧论丛》1957年第1期。

[34][35]邵茗生:《女乐源流记(续)——唐代之女乐》,载《剧学月刊》第3卷第3期,1934年。

[36]周密:《齐东野语》第294页,[北京]中华书局1983年版。

[37]胡忌:《菊花新曲破——胡忌学术论文集》第17页,[北京]中华书局2008年版。

[38]李向平、魏扬波:《口述史研究方法》第1页,[上海]上海人民出版社2010年版。

[39]上海艺术研究所等编:《中国戏曲曲艺词典》第311页,[上海]上海辞书出版社1981年版。

[40][41]余怀:《余怀全集》(下册)第414、428页,李金堂编校,[上海]上海古籍出版社2011年版。

[42][43][44]曹心泉口述,邵茗生笔记:《近百年来昆曲之消长》第1、1-2、2页,载《剧学月刊》第2卷第1期,1933年。

[45]吴新雷:《二十世纪前期昆曲研究》第263-272页,[沈阳]春风文艺出版社2005年版。