

我们该如何纪念汤显祖（上）——汤显祖诞辰 450 周年与徐朔方教授对话

邹元江

邹：您是新浙江大学文科院系唯一的博士后流动站指导教授。您在中国古典文学，尤其是在中国古典戏曲和小说研究方面造诣精深，您也是公认的汤显祖研究专家。

徐：不要这么说。

邹：今年是汤显祖诞辰 450 周年。这是一个值得纪念的“历史事件”。之所以说这是一个“历史事件”，是因为中国戏曲自汤显祖“临川四梦”产生之后，留下了许多值得后人不断思考的问题。

徐：在新千年伊始我们该如何纪念汤显祖，还有许多工作要做。

邹：对！我注意到几件特别有意义的事：一是昆曲《牡丹亭》按汤显祖原本改编在美国纽约林肯中心上演，引起轰动（准确地说是引起争议）；二是您重新校订增补的《汤显祖全集》出版；三是国内关于汤显祖的第一篇博士论文通过了答辩；四是《才子牡丹亭》的最早刻本（影印本）在美国被发现……

徐：还有几件事也值得注意：《牡丹亭》第三种英译全本将由上海外语教育出版社出版；又发现几篇汤显祖的重要佚文；《汤显祖遂昌诗文全编》由遂昌人氏项兆丰先生自费内部出版……

邹：应当说汤显祖与现实关系最为密切的是澳门的回归。澳门被葡萄牙租借正发生在汤显祖的时代。

徐：对！这是汤显祖出生的第四年（即 1553 年，嘉靖三十二年）发生的事件。葡萄牙商人用贿赂手段取得了在广东香山县澳门停靠船舶的便利，之后又用不正当的手段于 1557 年在海澳向颛顼的明朝政府“租借”这片土地作通航经商用。这是西方殖民势力在中国占领的第一个立足点。中国的文明古国长期在经济文化、科学技术上居于世界领先地位，到此由停滞而落后以至挨打，一部屈辱的近代史将渐渐地拉开它的序幕。

邹：汤显祖曾到过澳门。万历十九年（1591），他曾上了一道把矛盾直指皇帝和首相的《论辅臣科臣疏》，震动朝廷，被贬官到广东雷州半岛南端的徐闻县做典史（添注）。就在这次南贬途中，他特地取道澳门。如果不是澳门这时已被葡萄牙殖民主义者

租借已近四十年之久的特定事件深深触动了她，他是不会这样做的。

徐：可以这么讲。而且事实上这次澳门之行给他留下了深刻印象，这有他的诗文和《牡丹亭》为证。如他写的纪行诗《香奁逢贾胡》，“香奁”即澳门。“贾胡”指的是葡萄牙、西班牙人。又如他写的七绝《香山验香所采香口号》，可以说是极其敏锐地意识到从欧洲传入的鸦片（阿芙蓉）具有毒害人的作用，而这时距1840年的鸦片战争还有250年。《牡丹亭》中言及香山奁者有第六、二十一、二十二等出。柳梦梅云“寒儒偏喜住炎方”（第二出），“你骂俺岭南人吃槟榔，其实柳梦梅唇红齿白”（第五十五出），及剧中出现的“番鬼”、“通事”（通晓中外语言的翻译）。汤氏曾写有《听香山译者》诗），第二十一出《谒遇》中出现的“香山奁里巴”，以及两支《驻云飞》所写的光怪陆离、无可名状的西洋贡物等，都是他这次澳门之行所留下的深刻印记。

邹：您曾认定《谒遇》首曲[光光乍]所唱的“香山奁里巴”即指澳门三巴寺。近日周育德教授对您的这个说法提出了质疑。三巴寺是圣保罗（San Paolo）教堂的音译。周先生查阅了有关文献，发现澳门的三巴寺俗称“大三巴”，是1602年奠基，1637年落成的。据此，1591年汤显祖在澳门是见不到这座辉煌壮丽的教堂的。迟至1594年，耶稣会教士才初创圣保罗书院，即大三巴。此书院草创者罗明坚神父早于1580年就在大三巴的山坡上有一建筑，虽说规模没有后来的大三巴那么巨大，却也非同小可。至1582年耶稣会教士放弃原有建筑迁到此处，附设圣堂与学校。1602年，耶稣会教士所建位于大三巴专为华人讲授教义的小堂被焚，耶稣会教士乃于是年始兴建圣保罗大教堂。这些见之于澳门基金会出版的《澳门总览》上的情况如果属实，那么，汤显祖当年在澳门所见的那个“巴”，不会是今日门壁仍存的大三巴教堂。不知徐先生如何看。

徐：我所依据的是吴历《墨井集》，其卷三即题名《三巴集》，里面都是他寓居澳门时所作的诗，即《澳中杂咏》三十首。第一首自注：“三巴即耶稣会之堂名”。当然，吴历是明末人。如果三巴寺是建于1602年之后，他所见到的三巴堂当不是汤显祖所说的“香山奁里巴”。“香山奁里巴”当指罗明坚神父1580年在澳门大三巴山坡上的建筑，当时三巴寺尚未建。文学作品中提到的建筑可以是实，也可以虚实参半。我感谢周育德教授的指瑕。

二

邹：关于《牡丹亭》全本上演成了这两年的新闻热点，也成了争议的焦点。1998年初夏在上海上演了人们期待已久的55出全本昆剧《牡丹亭》，没料到立即遭到各方

面的批评。同样让人关注的是，同年该剧将在美国纽约“林肯中心艺术节”

(Lincoln Center Festival) 上演的计划也被取消了。1999 年仲夏，同一台昆剧《牡丹亭》在紧邻林肯中心的拉瓜地亚表演艺术学校演出大厅上演，可知情人人都知道，虽然道具、服装及布景仍是一年前在中国精心制作的，但除了少数上海昆剧院的艺术家之外，整个演员阵容已非原班人马。而从大洋彼岸反馈回来的演出评价也与国内的批评形成鲜明的对照。排除其它复杂因素，我以为这种在《牡丹亭》400 年演出史上奇特的两班演出人员在中西两个演出舞台所产生的两种不同评价，从根本上反映了中西戏剧观上的差异。

徐：是这样。从表面上看，“导演”两班人马演出《牡丹亭》的是在中国唱过花鼓戏的 36 岁的美籍华人陈士争先生，而事实上这出戏从最初的构想到制作上演都是由西方人和按西方人的艺术感受方式来运作的。1996 年初，林肯中心艺术节导演约翰·洛克威尔 (John Rockwell) 对陈士争先生提及他对汤显祖的巨著《牡丹亭》很感兴趣，他希望能将这出戏完整地搬上美国的舞台。很显然，他需要有十多年戏曲舞台表演经验，又有近十年在美国演艺界导演和制作经验的陈士争先生的帮助。1997 年他们两人到中国实地考察经常上演《牡丹亭》折子戏的昆剧团，并拜访了我和其他一些专家、学者。

邹：您 1956 年完成了《汤显祖年谱》，1959 年完成了《牡丹亭校注》，1962 年完成《汤显祖诗文集编年笺校》。仅《牡丹亭校注》自 1963 年人民文学出版社出版以来，前后四次印刷就高达 26 万册。您作为国内外汤显祖研究的权威，一定会对洛克威尔和陈士争先生想将《牡丹亭》全本搬上美国舞台感到高兴。

徐：是的。虽然《牡丹亭》在 1933 年和 1935 年就由中德人士合作分别在北平和上海上演过，但当时经北京大学德文系洪涛生教授 (Prof. Q. Hundhausen) 译为德文的《牡丹亭》只是其中的几出戏文。上演的大概也就是《劝农》、《肃苑》、《惊梦》等这些折子戏。而美国人却要按《牡丹亭》原本上演，这无疑是令人高兴的事。直到现在我也这么想，林肯中心艺术节上演全本《牡丹亭》，对于保持这个旷世杰作的完整性和扩大它的影响范围都具有空前的意义。的确，昆曲象这样规模的演出已经有几个世纪未见到了。不过话又说回来，我并不知道这些人会如何将中国 400 年前的剧作搬上美国舞台，他们从我这儿离去后就很少有消息。当然，我也听到一些传闻，但直到最近接到一位在美国的朋友给我寄来的林肯中心艺术节 1999 年 7 月份的戏单，我才知道他们的一些想法。

邹：我看了这份装帧讲究的戏单，它主要以介绍与上演《牡丹亭》有关的背景材料、导演阐述、演员、音乐、以及您和周育德教授的文章为主。我让我的一个研究生将主要内容都译了出来，我作了审校，近两万字。从这份戏单上所披露出的信息看，美国艺术界和中国艺术界对如何面对艺术遗产的态度是有很大差异的。林肯中心艺术节导演尼格尔·瑞登（Nigel Redden）也在“欢迎词”中坦率承认，有关这次演出的一些争论，的确显示出对于舞台艺术与真实性是有不同的观念（differing concepts）存在的。他所指的不同观念“争论”就是1998年《牡丹亭》全本在沪上首演所引起的中国艺术界的不同看法。瑞登对1998年《牡丹亭》上海全本演出的态度显然代表了美国方面的一致看法：上海昆剧院的艺术家克服了上演全本《牡丹亭》的各种障碍和困难，已经充分展现出了这部汤显祖写于400年前的名剧的深度（depth）。可沪上一家大报发表的署名文章却不这么看。文章认为这个用西方的视角，去迎合那种对东方文化的浅层猎奇（实际上是故意去展现过去的落后）的搬演，缺乏一种文化和历史的双重准备，变成了一种仪式、一个热闹的炒作。这篇文章的立意显然也是基于东西方戏剧观的差异，用文中的说法就是将中国古典名剧搬演到美国舞台上是否体现了中国传统戏曲中最根本的艺术精神。以这种标准来衡量，《牡丹亭》的上海全本演出则是在一种理论上毫无准备的状态下，去重新解读它的，因而读到的只能是一些浮光掠影的东西。这是其一。其二，从舞台的二度处理来看也捉襟见肘。导演试图用一种现代戏剧观去还原古典艺术的原生态，用开放式的舞台去承载最古老的表演。可是，二度语汇的过分渲染对传统昆曲的艺术品格形成了伤害。导演想要破译历史文化，展现时代氛围，希望展现给观众一幅“清明上河图”式的文化图景。可是，在整台戏中昆曲的本体色彩被淡化了，留下的是一个文化空壳，里面充斥着种种古风、曲调、世俗、服饰和建筑等等民俗大观式的不厌其烦的展示，因而有人称之为“大杂烩”，隐含着对其整体定位不明的批评。文章还提出了一个值得讨论的问题，即《牡丹亭》是否只有折子戏有艺术价值，而演全本则意义不大。按文章的说法，《牡丹亭》在历史上鲜有全本演出是有其深刻的历史和文化原因的。而数百年来象《游园惊梦》、《拾画叫画》等折子戏经历代名家演绎，已形成几乎完美的表演形式，久演不衰，也被公认为是《牡丹亭》的艺术精华，其崇高地位已成为中华传统文化的某种象征。这就是它的艺术价值，它是文化的积淀，是历史的选择。

徐：《牡丹亭》全本少有演出，原因固然有许多，比如冰丝馆本《牡丹亭》就是进呈给皇帝看的，凡剧中所谓“碍语”都删掉或改写（《虏谍》、《围释》全删，《淮

誓》个别句子删掉，《牝贼》中[北点绛唇]、上场诗被改写等)。又如因“填词太长，本难全演”为由而加以改窜，硕园改本变原本五十五出为四十三出，冯改本为三十七出，臧改本为三十五出等。但关键的问题恐怕还在于《牡丹亭》是大诗人的大手笔，“非知音，未易度也”。这一点汤显祖在世时就已感到悲哀：“伤心拍遍无人会，自掐檀痕教小伶”。当然，这不专指演出而言。之所以“伤心”并不仅仅指象《审音鉴古录》批语所说的“最难于排演者，如《寻梦》、《玩真》”这些单折戏，而在于“小伶”对全剧的主旨并不领会，即汤显祖说的“人知其乐，不知其悲”。因此，只有了解全剧，才能真正认识汤之“曲意”。我们不能脱离全剧而割裂地指认某折某出就为《牡丹亭》之精华。过去不具备全本演出的条件（演员的、场地的、照明的、观赏的等等诸多困难），并不能说明折子戏之外的戏就非精华，折子戏就一定是“历史的选择”，就一定是《牡丹亭》全部的“艺术价值”所在。

邹：我同意您的看法。汤显祖曾说：“知音常苦稀”。我们只有在新的历史条件下将《牡丹亭》全本搬演上舞台，才有可能真正成为汤翁的“知音”。断简残篇是难以窥其郁郁乎之美文的大端的。汤翁在世时就被留都南京太学国子监祭酒戴洵称为“千秋之客”，这是就汤翁的整个生命存在的气象而言的。《牡丹亭》作为汤翁生命历程中的巅峰之作，正可视作他生命辉光气象的全景投射。只有完整地演绎出这部旷世杰作，才能真正领悟汤翁无论是其生命境界、还是其艺术创造的真际。不然，“千秋之客”岂不千秋无对乎？

徐：当然，将全本《牡丹亭》搬上舞台这不是件容易的事，尤其是搬上西方舞台，面对当代的西方观众。这里自然就存在着与面对中国观众很为不同的处理方式。陈士争先生与约翰·洛克威尔的想法显然是与中国的戏剧观相去甚远的。他们是想将西方关于文本完整性和演出真实性的观念注入主要通过口耳相传而延续的东方戏剧表演风格中。他们一方面认为中国戏曲是世界戏剧的瑰宝，但另一方面又认为在20世纪仍保留下来的戏曲表演传统不能够足以表现它的影响力或潜力。本来，任何一次排演都是一种新的诠释，是对传统的重新发现，导演按照自己的理解注入自己的意念也无可厚非。但是，任何一种诠释却不能置传统于不顾，甚至象陈士争先生所认为的那样，表演传统也是多余的。这就涉及到对一种文化艺术传统的根本无视和任意割弃的问题。比如中国戏曲并不以真实性的表现为特征，舞台是一个假定的空间，但导演却在舞台上的亭台楼阁制作上下大功夫，由十三位熟练的木匠用木雕手法并按中国典型的建筑技巧加以精细制作。而在表演的过程中，舞台上同时展示演员化妆、换服装、伴奏者的在场及道具、布景的

操作过程等这些通常观众看不到的活动……很显然，这是一种自然主义的真实观。这种表现方式有一个很大的危险，即并没有让西方人了解东方戏曲艺术的真正魅力。

邹：这种危险实际上是存在的。在美国演出时舞台前面甚至出现了一个荷花水池，水面上有几对真的鸳鸯和鸭子游来游去，水边树上还挂着鸟笼。鸭子和鸟儿时不时叫上几声，与演员唱腔相呼应。据称这种西方当代舞美设计中最时髦的“发生学”方式临场效果非常好，得到了美国媒体的和观众的认可。这就更让人疑惑究竟是什么东西在“引人入胜”了。

三

邹：与《牡丹亭》全本上演闹得沸沸扬扬形成鲜明对照的是，先生您却不声不响地推出了新版《汤显祖全集》，这不能不说是一件功德无量的事。

徐：不要这么讲。这家古籍出版社业务较新，技术力量薄弱，电脑排字，错误较多，达140多处。严格说来，这个本子是不能留传后世的，但要出订正本恐怕就不知是新世纪何年何月的事了。另一方面，我自己的疏漏也相当多。所以古人说校点一部书不免有终身之忧。现在，我算是相信这句老话了。

邹：我注意到新版《汤显祖全集》是由您一人笺校的，而1962年版《汤显祖集》则是您笺校汤氏诗文集、钱南扬先生笺校汤氏戏曲集。在读了新版您写的“编年笺校汤显祖全集缘起”文后，才知原版洵是一部“奇书”。

徐：有那么一点，1962年的《汤显祖集》，前一年约稿，限定次年出版。我以晚辈和钱氏并列，并由我撰写全书《前言》，钱氏不会感到高兴。钱氏《汤显祖戏曲集校例》所说“汤氏尚有酒、色、财、气四剧，今佚”以及他的《后记》所说《牡丹亭》吕家改本就是毛氏汲古阁《六十种曲》本的吕硕园改本等等失误，我也无法同意。按，硕园改本的编者不姓吕。据该剧明刻本序，编者姓徐名日旻，一作日曦，西安（今浙江省衢县）人。见《西安县志》卷二十五。我和钱先生的另一分歧是汤显祖剧作的腔调问题。他的论文见《南京大学学报》（人文科学）一九六三年第二期，拙作原刊《戏剧论丛》一九八一年第三期。两人的合作全凭上级的意志，实际上是各管各的，互不通气。拙作《汤显祖集前言》在《人民日报》上发表之后，出版社来信告诉我，“中央负责同志”看了之后不满意，必须修改。我回信说我只能在重新研究以后才可以修改，怕他们急于出版，不能等待。他们又来信告诉我可以参照侯外庐最近发表的汤显祖论文加以修改。侯外庐是当时中国科学院历史研究所所长，多卷本《中国思想通史》的主编，而我当时是不到四十岁的一个讲师。侯氏的论文写得似乎很漂亮，但他引用的汤氏诗文以及

他对它们的诠释往往违背原意，无法令人信服。为此我写了一篇批评文章《关于南柯记第二十四出〈风谣〉及其它》发表在一九六二年二月十八日《光明日报·文学遗产》。我答复出版社，根据百家争鸣的原则，我不能按照侯外庐的观点进行修改。权威不可触犯，而编校者的意志也不能随意践踏，亏他们想出一个两全之计，侯和我的两篇《前言》同时采用，都排在卷首。一九六六年开始的十年动乱结束之后，我写信给那位“中央负责同志”，指出《汤显祖集》采用两篇彼此矛盾的《前言》是出版史上没有前例的事件，我要求得到纠正。果然，后来《汤显祖集》不再按照原样出版，而是分成《汤显祖诗文集》和《汤显祖戏曲集》分别出版。这样就可以删去侯外庐的《代前言》而不至于使他感到不被尊重。据“四人帮”控制下的报刊的揭露，“中央负责同志”指当时中共中央宣传部周扬副部长，他通过前杭州大学林淡秋副校长告诉我同意我的要求。他们和当时中华书局上海编辑所（今上海古籍出版社的前身）李俊民所长都已作古，但是中华书局上海编辑所遵照“中央负责同志”的意旨给我的来信应该归档，万一不归档，当时《光明日报》批判周扬副部长的论文可以作证。十年动乱之后，副部长为本书落实政策的努力令人赞赏。

邹：这恐怕在书籍编校史上也算是“奇闻”了，它也从反面说明《汤显祖全集》应予重新编印的必要。新版《汤显祖全集》在内容上还有什么主要特点呢？

徐：除了将汤氏的尺牍重新编排，其可考者都作简单说明和订正过去的错解外，新增了一卷过去没有发现的汤氏的制艺，以北京图书馆（现国家图书馆）所藏涌泉堂刊本万历癸未《海若先生文》（一名《汤海若先生制艺》）为底本。这是我一二十年前在北京图书馆找到的，但一直没有公布过。这卷制艺共五十五篇，其中《大学》五篇，《中庸》十二篇，（《论语》）“上论”十篇，“下论”八篇，（《孟子》）“上孟”十一篇，“下孟”九篇。

邹：这种“四书之文（‘四书’即《大学》、《论语》、《孟子》、《中庸》），原于经义，创自荆公”。即由宋仁宗嘉朝的王安石创立，王安石正是汤显祖的同乡。到元代，八股文考试程式分为蒙古色目人和汉人南人。后者第一场明经，经疑二问，《大学》、《论语》、《孟子》、《中庸》，内出题并用《朱氏章句集注》，复以己意结之，限三百字以上。后世虽稍有更益，而其大要，俱仍旧制。汤显祖这一卷制艺大体也是这个面貌。这新一卷的增加，将对我们更加全面地了解汤显祖起重要作用。

徐：的确如此。汤显祖虽以《牡丹亭还魂记》而闻名于世，但他又被清代赵吉士的《寄园寄所寄》列为举业八大家之一。他的没有脱尽稚气的《问棘邮草》中的一些诗，

曾使老诗人徐渭为之倾倒。他对前后七子的批判以及他的一些小品文创作比袁宏道早了将近二十年。然而我们应该看到他是理学家罗汝芳的弟子。而罗汝芳则是泰州学派的创始人王艮的三传弟子。东林学派的巨子顾宪成对汤显祖的直率批评心悦诚服。另一位巨子高攀龙读了汤显祖的一些理学著作后颇感意外，说“惊往日徒以文匠视足下，而不知其邃于理如是。”我想，汤显祖如果不是文名太盛，黄宗羲很可以在《明儒学案》中为他立下专门的章节。可惜过去一般论述汤显祖时很少注意及此。最近读到你的大作《汤显祖的情与梦》，感到你在这个问题上有新的突破，特别注意到汤显祖的这些论著，并且作了深入的探索。我不知道自己是不是大言不惭，我觉得你的大作正好作了拙著《汤显祖评传》的最好补充。当然反过来也可以这么说。不知道你会不会对此介意。

邹：先生奖掖后学，我实不敢当。我之所以在拙著中注重分析阐释汤显祖的理学著作，包括他的时文，倒不仅仅因我是研究哲学的，有一种先入之见的哲学眼光，而是在仔细研读了汤氏的全部著作后，发现汤翁并不仅仅是一个戏剧家，虽然作为伟大的戏剧家他是被世所公认的。当汤翁在世时人们就已经不仅仅把他视作戏剧家而论，明万历年间的“学官诸弟子”之所以“争先北面承学”于他，就因为他们认定汤翁仍“所繇重海内，不独以才”。即他不仅仅有诗赋灵性、艺术天才，更重要的是有思想，而且其深邃广博为一般学官“闻所未闻”，以至“诸弟子执经问难靡虚日，户屦常满，至廡舍隘不能容”。这都是事实。比如他的“意识境界”、“精神不欺”、“主人之才”、“狂斐之章”、“道气为宗”、“天地贵生”、“知梦游醒”等命题和对情要“持转易之关”的思想，都是过去学界很少研究，或根本没有注意到的。过去学界最关注的是汤翁的“情”论，而且从明中叶以降的文艺、戏剧理论也确实是围绕着汤翁的情论在转。可问题是“情”之命题并非创发于汤显祖，为何汤翁提出后却有如此大的影响呢？这里有一个关键问题是不能忽略的，即汤翁之“情”论是基于他深刻的理性思考的，是与过去的“情”论有区别的，的确有超越时代处，不然，它是不会也对明清之际的启蒙思想家如黄宗羲、龚自珍、梁启超、严复，以及近代的陈独秀等思想家也产生重要影响的。严复就曾说过，像“临川四梦”这样的作品，“其入人之深，行世之远，几几出于经史上”，能持“天下之人心风俗”，“使民开化”。

徐：汤显祖与元明以来戏剧家的最大不同，正在于他是一个有着浓郁的思想家气质的艺术家。回避了这一点，对他的理解往往是不到位的。

邹：可惜，我写《汤显祖的情与梦》时您增加的这一卷我尚未看到，不然，还可以对这方面的探索作得更深入一些。这不仅仅指他的象《阴符经解》、《贵生》、《明

复》等理学著作，也包括象《次九曰向用五福》、《策》第三问、《天下之政出于一》论等时文。他的一些没有引起学界广泛注意的赋，如《嗤彪赋》、《庭中有异竹赋》、《广意赋》等也有重要的研究价值。

徐：特别值得注意的是赋体和八股文对汤显祖戏曲创作的影响。他二十岁前后开始熟读梁萧统编辑的《文选》。《文选》是从《楚辞》到汉魏六朝的一部辞赋诗文选集。据说整部书他都能一字不差地背诵。辞赋有助于八股文的精进，其骈骊辞藻，对仗工整，奇字难词，都对字、词、句的提炼、准确、脱俗有莫大的裨益。而偶句是作曲填词最常用的修辞形式之一，汤显祖在严格的辞赋、制艺训练中精于此道，自然对其戏曲创作也有莫大的助益。

邹：汤显祖被誉为明清举业八大家之一，在过去看来似乎与汤氏成为传奇大家没什么关系，反是一种阻碍。其实不然。虽然我们不必尽信周作人所言“八股文是中国文学史上承先启后的一个大关键”，它“不但是集合古今骈散的菁华凡是从汉字的特别性质演出的一切微妙的游艺，都包括在内”，“它是中国文学的结晶”等等，但八股文也非历代都千篇一律、死气沉沉，尤其是“明人制艺，体凡屡变”，汤显祖所在的隆万间，更是“务为灵变”，其“穷思毕精，务为奇特，包络载籍，刻雕物情，凡胸中所欲言者，皆借题以发之”。方苞的这些看法或有夸诞处，但对汤显祖而言确乎如此。之所以慕名向其求教八股文之作法者会如此之多，以致他弃官回故里临川后仍有千里之外浙江嘉兴的许重熙和湖广石首的王启茂前来求教，广东的钟宗望为耳濡目染，甚至携家小到临川一住就是三年，关键就是汤显祖不仅仅能给求教者一些八股文作法技巧，也不仅仅止于文章变化之一端，而在于他能将“时文字能于笔墨之外言所欲言”的整体生命气象和诗意地感知世界的方式诏示于人。而这既得之于他的“灵根”、“灵性”、“灵心洞脱”，也得之于他对《文选》辞赋世界的审美感知、骈偶精研。

四

邹：去年（1999）6月3日，我国第一篇有关汤显祖“《玉茗堂四梦》与晚明戏曲文学观念”的博士论文，在北京中国社科院研究生院通过了答辩，这无疑是汤学研究中一件令人高兴的事。

徐：这的确让我非常欣慰。可惜得很，我带的博士生不少，而且就是元明清方向，可他们或修小说，或修诗文，就是没人修戏曲。戏曲太难，它的藏书北京、上海、南京为多，杭州只有一些一般的古书。

邹：先生培养的博士虽然没有研究戏曲的，尤其是没有研究汤显祖戏曲的，这虽然

是一件令人遗憾的事，但现在我国毕竟有了第一位“汤学”博士，而且他也是在包括你在内的许多汤学专家所奠定的学术基础上成长起来的，应当引为是我们中国汤学界的共同骄傲。我在拙著《汤显祖的情与梦》的结语中曾特别提及一件憾事，即日本、德国、美国和前苏联对汤学的研究走在了我们前面，1974年汉堡大学博士论文《汤显祖的四梦》出版，1975年明尼苏达大学博士论文《邯郸梦记的讽刺艺术》出版……可目前国内尚无一部汤显祖研究的博士论文出版。没想到我的这个遗憾在不到一年的时间内就消除了。周育德教授去参加博士论文答辩时就是带着我这本书去的，他第一句话就是讲我的遗憾已成为过去。尤其让人高兴的是，这位叫程芸的博士才二十八岁，曾在我们武汉大学郑传寅教授门下研读戏曲文学达七年之久，在打下了比较扎实的功底后考入中国社科院文学所，成为邓绍基研究员的博士生的。

徐：我一向觉得中国古典文学，尤其是戏曲文学领域外国人是很难进入的。我在美国普林斯顿大学时也注意到西方学者对中国戏曲的研究，包括博士论文。但多不可征引，也完全不必迷信。因为即便是作为一个中国人，要想真正进入中国古典文学，尤其是极为繁难的戏曲文学领域，没有个十年、八年的基础准备和学术积累，也是难有所见解的。现在相当一些青年人耐不住这个学术积累的寂寞，什么容易，什么出名快就选什么作研究方向，这很不利于学术的发展。

邹：从程芸博士的论文看，他是勤于读书，也善于思考问题的。这篇论文的最大特点就在于不是泛泛谈论一些人所共知的史实，而是抓住汤学研究中的—些颇有争议的焦点问题展开论析，从中提出自己的看法。给我印象最深的是针对包括您在内的汤学专家（包括古代的）提出的问题进行商量辨析。成不成熟且不论，其敢于论辩的精神是可取的。比如“临川四梦”究竟是为哪一种声腔创作的剧本，自二十世纪60年代初始因您的—个新见解而引发了直到如今仍在争论的问题。

徐：我注意到学界对我的看法的各种意见。其实1962年中华书局上海编辑所出版的《汤显祖集》中我关于汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》的笺注是经过深思熟虑而写下的。至今我仍坚持我当初的看法。即“四梦”原不为昆山腔而作。为什么？因为当时水磨调盛行，地方戏为士大夫及传奇作家所不齿，汤氏乃特立独行，宁拗折天下人嗓子而不顾，以其—代才华为江右乡音俗调，不勉强为吴侬软语——特别值得注意的是，指责汤翁、改编汤翁剧作的人，如沈、臧懋循、冯梦龙都是吴人，他们说汤“生不踏吴门”，所以其词才会“屈曲聱牙，多令歌者乍舌”。说起来令人奇怪，他们精于昆曲，却对《琵琶记》和早期南戏的曲律知之甚少。他们以为汤显祖的用韵是江西人的土腔，

其实在早期南戏里早就存在，虽然，它们的作者不是江西人。所以，他们改编“四梦”就是变宜黄为昆山。其实，汤翁曲词不协律处原为便宜伶，而不便吴优也，协宜黄之律而无意协昆腔之律也。汤氏曾说：“不佞生非吴越通，智意短陋”。又说：“不佞《牡丹亭》记，大受吕玉绳改窜，云便吴歌”。都可证“四梦”是本非为昆曲而作的。

邹：我注意到您 1981 年在《再论汤显祖戏曲的腔调问题》一文中所作的进一步申论：“汤显祖是否以昆曲作为他剧作的唱腔，至少是疑问”。而这个结论恰恰成为程芸博士论文的起点。他在认同您的这个见解的同时，花了四万字整整一章的篇幅，试图阐述以下两个看法：一、汤氏“四梦”中留有受晚明昆腔唱曲影响的明显痕迹，“宜黄腔”如果存在的话，徐朔方先生对其“乡音俗调”的定性可能有失片面；二、晚明曲家对汤氏“四梦”“失律”的指责并非以“昆腔曲律”相衡他种声腔剧种作品而得出的观察结果。

徐：我非常欢迎年轻的学者能对我的意见提出不同的看法。