

青木正儿与盐谷温的中国戏曲研究^{*}

周 阅

提 要 青木正儿和盐谷温都是日本著名的中国学家、中国俗文学研究的开创者,他们在 20 世纪上半叶分别是日本京都学派和东京学派举足轻重的学术领军人物,在学术观念上也明显地表现出日本中国学的近代性特征,两人的中国戏曲研究成果也以极为相似的轨迹进入并留存于中国学者的视野。然而,他们在相近的学术道路上所留下的足迹却不尽相同。这一方面是由于其成长经历、生活环境、文化教养以及兴趣爱好等诸多方面存在个体差异,造就了不同的价值取向并渗透在各自的学术研究中;另一方面,他们治学特色的不同,在一定程度上也折射出东京学派与京都学派这两大日本中国学重镇的差异。

关键词 日本中国学 青木正儿 盐谷温 戏曲研究

距今恰好一百年前——1911 年的 8 月,日本京都帝国大学(今京都大学,下称京大)诞生了首批“中国哲学文学科”的毕业生,其中一人的毕业论文是《元曲研究》。这位毕业生就是日后著名的日本中国学家、日本学士院会员(院士)青木正儿(1887—1964)。无独有偶,9 年之后,在日本的另一学术重镇东京帝国大学(今东京大学,下称东大),又一学人以完全同题的论文获得了博士学位。他就是盐谷温(1878—1962),同样是著名的日本中国学家、中国俗文学研究的开创者。

盐谷年长青木九岁,二人属同一时代,他们在校学习期间不约而同地选择了当时还十分冷僻的中国戏曲作为研究对象,而且在毕业之后又都曾分别回到各自的母校担任教授,主持中国文学的教学。盐谷在 1906 年即成为东大学中国文学科(当时叫“支那”文学科)的副教授,长期主持“支那(中国)文学”讲座。在东京大学校史“中文科”一节有这样的记载“中国文学的研究及教育终于初具成果,是始自盐谷温。”^①青木则在 1916 年与京大同学小岛祐马(1881—1966)等人成立了“丽泽社”,又于 1920 年与武内义雄(1886—1966)等一批年轻的中国学家创立了中国学研究社团“支那学社”,并出版学术刊物《支那学》,该刊成为近代日本中国学的重要学术阵地。1962 年,盐谷因胃癌驾鹤西去,两年之后,青木在立命馆大学讲完《文心雕龙》时昏倒在地,就此结束了他的学术生涯。

^{*} 本文属于国家社会科学基金项目的阶段性研究成果,项目编号 08BWW022。本论文同时受中央高校基本科研业务费专项资金资助

^① 东京大学百年史編集委員会編『東京大学百年史・部局史 一』,東京:東京大学出版会昭和 61 年(1986)版,第 732 頁。原文为“中国文学の研究教育がようやくその実を備えるに至ったのは、塩谷温に始まる。”

20 世纪上半叶,盐谷和青木分别是日本一东一西分庭抗礼的东京学派和京都学派举足轻重的学术领军人物,他们身后都留下了一系列中国文学研究的卓越著述,与其他学者的成果共同筑成了日本近代中国学研究的坚实基础。盐谷 1926 年出版了《元曲概说》(东亚研究会),1947 年由隋树森译成中文在华出版(商务印书馆),1958 年重印。青木 1937 年出版《元人杂剧序说》(弘文堂),1941 年由隋树森翻译,更名为《元人杂剧概说》出版(开明书店),1957 年重印(中国戏剧出版社)。不难看出,两人的中国戏曲研究成果也以极为相似的轨迹进入并留存于中国学者的视野。

盐谷和青木的学术道路似乎存在着一系列的巧合:他们都出身世家,自幼受到良好的汉学熏陶,盐谷祖上三代都是汉学家,家中兄弟四人按照儒家行为准则的“温良恭俭让”排名,他排行老大,故名“温”(因无五弟而缺少最后的“让”);青木则“从小受爱好中国文化的父亲的影响”,在“胡琴、月琴和琵琶的音乐声,还有西皮或二黄的曲调”中成长。^①他们都曾学习汉语并亲自到中国本土游历求学,又都曾经接触西洋学术,拥有东西方的知识素养和学术训练……实际上,在这些“巧合”的背后,有着历史的必然。

众所周知,在中国,相对于诗词文赋,戏曲小说的发生、发展和研究都起步较晚,正统文学观念中历来对戏曲小说评价不高。同样,日本直到 19 世纪末都沿用着“文学乃文章之学”的中国传统观念,所谓的汉学修养一直集中于诗歌散文,戏曲小说始终是不登大雅之堂的“俗文学”。即使到了 20 世纪,日本中学的汉文学教学在战前与战后也“有一条清楚的界线,就是课文只限于诗文,时代也在北宋前后。南宋、元明以后的文学,一般的学生就不读。还有一条更清楚的界线是根本不读戏曲小说,白话文学被排除在汉文教育范围之外。”^②然而,自明治维新以后,日本社会文化的诸方面都走上了近代化的道路,这种近代化是以向西方敞开门户、悉心学习为开端的。而西方关于“文学”的概念,首先是指戏曲、小说等虚构的文艺作品。自古希腊以来,戏剧便在西方文化史上拥有崇高的地位,文艺复兴之后,戏剧在西方文学界更是空前繁荣。盐谷和青木的青少年时代,正值日本社会文化思潮的大变动时期,文学领域的西化必然影响到身处学术前沿的两位年轻学人。因此,在浓郁的汉学氛围中成长起来的盐谷和青木,都“偏离”正统文学而踏上了“旁门左道”的俗文学之路,并将戏曲小说搬上了高等学府的讲堂,其“革命性”的选择离不开深厚的社会历史背景。

在同时代的学者中,盐谷和青木能够在中国戏曲研究领域脱颖而出,还与狩野直喜(1868—1947)这位先驱者的点拨和指教密切相关。狩野毕业于东大,任教于京大。“盐谷出去留学时,曾从狩野直喜那儿得到过如何研究元曲的建议”^③,而青木就学于京大,正是狩野的弟子。狩野 1900 年就作为日本文部省留学生留学北京,在遭遇义和团被围困两个多月后回国,又于翌年再赴上海,逗留江南近三年。他与提倡“中体西用”、推进中国教育改革的张之洞有过亲交,并与罗振玉(1866—1940)、王国维(1877—1927)多有往来。自 1908 年京大设立文学科以来,狩野即提倡研究中国戏曲并开始亲自讲授。另一方面,

① 青木正儿、内藤湖南著,王青译《两个日本汉学家的中国纪行》,北京:光明日报出版社 1999 年版,第 114 页。

② 传田章《日本的中国戏曲研究史》,《文学遗产》2000 年第 3 期,第 103 页。

③ 传田章《日本的中国戏曲研究史》,《文学遗产》2000 年第 3 期,第 101 页。

狩野还亲炙西欧汉学,曾于1910年和1911年分别赴中国华北和欧洲,追访被斯坦因、伯希和攫取的敦煌文献。“他也接受了英国文化和法国文化的教养。早在大学时代,他就十分留意西洋的 Sinology。他对欧洲人文科学的爱好是广泛的,……接受了欧洲的实证主义思想”。^① 狩野精通几门外语,据说英国人和法国人在电话中听到他讲的英语、法语,竟以为是自己的同胞。^② 这些经历使狩野拥有不同于日本旧派汉学家的学术思想,“开拓了对中国文化的新的研究和新的领域,体现了从‘汉学’向‘中国学’的过度”,开创了“近代日本中国学实证主义学派中最重要的一个学术组成部分”——“狩野体系”。^③

继狩野之后,盐谷和青木在学术观念上也明显地表现出日本中国学的近代性特征。首先,他们都将中国文学纯粹地作为一种外国文学来对待,将中国戏曲置于世界文学的框架之中加以考察,超越了日本江户儒学和明治汉学,摆脱了对中国文学的膜拜意识和文化利用目的,使中国戏曲成为学术研究的客体对象,因而使中国文学的研究挣脱了传统经学的束缚,跨入了近代学术体系。这也是学术发展与社会历史演进同步的表现。

其次,盐谷和青木都拥有跨语际(translingual)的文学研究经验,在研究中形成了比较的意识和方法,其学术活动和研究著述也因此具有与异域学者交流互动的特色。盐谷1906年赴德留学,正是在留学期间,他接触到英法等国的中国俗文学研究,了解了欧洲的元曲翻译和研究成果,受到极大的刺激与启发。1909年,盐谷从德国直接到北京学习汉语,一年之后再赴长沙,投入著名藏书家和版本目录学家叶德辉门下专习元曲。青木在大学毕业的翌年就结识了当时正流亡日本的王国维并向他求教,1922和1925年青木两度来华,不仅多次拜谒王国维,而且还结识了胡适、吴虞、周作人等学界人士。他最早向日本介绍了中国的新文化运动以及胡适、鲁迅等人,还多次向胡适提供在日本搜集到的中国文学史资料。在日本的传统汉学时代,这样的实地体验和学术交流是不可想象的。“江户时代的汉学家,没有任何人在中国进行过实地考察,更没有任何人体验过中国文化生活特点。他们对中国的一切知识,全部是从书本上得到的,这是一种‘物化’了的中国观。”^④ 盐谷和青木东西汇通的学术经历和研究路径,实则受惠于明治维新之后日本开放的国策,他们在境外的学术活动几乎都是在文部省的支持下完成的,这为他们从观念的、想象的“中国”走入现场的、真实的中国提供了有利而必要的条件。

第三,他们都致力于对中国戏曲的发展轨迹展开历史形态的系统性研究。盐谷的《元曲概说》虽以论元代杂剧为主,但对元之前后的戏曲史也有简明叙述,呈现出以历史演进为线索的、完整的元曲发展史。他在《中国文学概论讲话》中(大日本雄辩会,1919)对唐、宋、金等各个时期的戏曲发展脉络都做了较为详细的介绍,分析了不同时代的戏曲之间的联系,指出了明代戏曲与南宋南曲存在的关系。青木的《中国近世戏曲史》初名《明清戏曲史》(弘文堂,1930),不仅是明清戏曲的通史性研究,而且其创作动因之一即是欲补王国维《宋元戏曲史》止于元代之憾。这些研究超越了以往零星的作品研究和个案

① 严绍璁《日本中国学史稿》,北京:学苑出版社2009年版,第255—256页。

② 参见夏康达、王晓平《二十世纪国外中国文学研究》,天津:天津人民出版社2000年版,第15页。

③ 严绍璁《日本中国学史稿》,第254、262页。

④ 严绍璁《日本中国学史》第一卷,南昌:江西人民出版社1991年版,第280页。

的作家研究,脱离了传统的针对单个作品加以注释、鉴赏的分散研究状态。在这方面,周作人评价青木的“方法序次多井然有序”,^①也同样适合于盐谷。这种文学研究中的“史”的观念,实际是日本习自西洋的学术方式,并且在日后影响到了中国学界。^②所谓“文学史”本身,也是西欧在 19 世纪确立史学之后,才在历史观的基础上形成的概念。

这样,在批判传统汉学的时代氛围以及模仿欧洲人文学术的总体趋势中,日本近代中国学的形成,便与近代欧洲的社会科学,特别是文艺复兴以来兴起的欧洲中国学(Sinology)密切相关。同时,“中国文化和西方文化在日本近代史上的汇合,对日本近代文化的形成曾经产生了重大的历史影响。对中国戏曲的研究作为日本近代学术领域之一,正体现了日本近代文化这一历史特点。”^③这也是盐谷和青木得以在学界垂范的历史必然。“……日本的中国文学研究,就是在这样的背景下,获得近代学术意义上的开拓。而中国戏曲研究在日本的兴起,则是其中的一个插曲。”^④盐谷和青木正是这段插曲中的两个强音。

然而,盐谷和青木在相近的学术道路上留下的足迹却不尽相同。这一方面是由于,即使在相同时代背景下成长起来的学者,其成长经历、生活环境、文化教养以及兴趣爱好等诸多方面都必然存在个体差异,这些差异所造就的不同价值取向又必然会渗透在各自的学术研究中。另一方面,他们在治学特色上的不同之处,在一定程度上也折射出东京学派与京都学派这两大日本中国学重镇的差异。

首先,青木之治学较盐谷更具实证主义的考据之功。

实际上,这也是东大与京大不同学术理路的一种折射。东大在日本最先开展了中国哲学的研究,其研究方向与内涵,主要被一些“经受过欧洲近代思想文化的熏陶,其内心又都与本国的国家体制与皇国的利益黏着在一起”的“官学体制学者”所控制,这就“使东京大学形成了日本中国学的‘官学大本山’”。与此相对,“一批追求纯真学术的学者,便在远离东京的京都,逐渐发展起了以实证论为中心的对中国文化的学术研究。”^⑤京大建校晚于东大 20 年,^⑥不像东大那样自建校伊始便处于日本高等教育改革的最前沿,相反,京大与清朝学部之间的关系却比东大密切得多,^⑦京大教授与中国学者之间的往来与合作也更为频繁,辛亥革命后罗振玉、王国维避祸京都实非偶然,而王国维的曲学巨制《宋

① 周作人:《序言》,见青木正儿著,王俊瑜译《中国古代文艺思潮论》,北平(现北京):人文书店 1933 年版。

② 关于西欧、日本和中国的“文学史”研究,可参见戴燕《文学史的权力》,北京:北京大学出版社 2002 年版。

③ 张杰《简论日本近代的中国戏曲研究》,《社会科学战线》,1984 年第 2 期。

④ 黄仕忠《从森槐南、幸田露伴、笹川临风到王国维——日本明治时期(1869—1912)的中国戏曲研究考察》,《戏曲研究》2009 年第 4 期。

⑤ 此部分内容参见严绍璁《日本近代中国学中的实证论与经院派学者》,《岱宗学刊》,1997 年第 2 期。

⑥ 东京大学创立于 1877 年,由东京开成学校和东京医学校合并组建而成,于 1886 年改名为东京帝国大学;京都大学创立于 1897 年。

⑦ 京大建校时使用了清政府在甲午战争失败后的部分赔款,这也使得京大自建校伊始便与中国有了某种割不断的联系。

元戏曲考》正是在京都期间完成的。同时,恰恰是罗、王二人的东瀛亡命,又使狩野、青木等京大学者有更多机会直接接触中国古籍辨伪的考据之法和文物求证的二重证据法。因此,清代的学术风气在京大有更为深远的影响,特别是追求“实事求是”、“无证不信”的乾嘉考据学,这是京大实证主义传统的重要源头之一。当然,东大也追求实证主义,但东大是在全盘效仿西方教育体制的框架中建成的,建校时半数以上的教员都来自西方,其实证主义的主要源头是德国的兰克学派。盐谷大学时代所习外语即是德语而非汉语。即使在对中国文化的研究领域,依然大量援引西方理论,造成了研究方法与研究对象之间的某种错位。另一方面,由于德国历史学家V·兰克(Leopold von Ranke, 1795—1886)是普鲁士霸权主义和俾斯麦铁血政策的支持者,所以他对国家、政治权利的崇拜由其得意弟子、被高薪聘为东大主任教授的里斯博士(Ludwing Riess, 1861—1928)带入东大,进一步强化了东大的官学特色。而京大在建校之时就明确地以在关西打造不同于东大的高等学府为目的。

实际上,青木对于两大名校之间的这种差异有着清醒的认识,他曾明确指出:“东京的学者,于其研究的态度,多有未纯的地方。他们对孔教犹尊崇偶像,是好生可笑。……我们同志并不曾怀抱孔教的迷信,我们都爱学术的真理!”^①青木对一些日本学者以国家意识形态为出发点,将皇权、国家观念注入中国儒学的做法提出批评,力主立足原典,以实证的方法阐明中国古代学术的真相,此即后来青木的后学吉川幸次郎(1904—1980)所总结的“把中国作为中国来理解”。相较之下,盐谷不曾“旗帜鲜明地向旧汉学无视中国社会及同时代中国文化的传统挑战”。^②而且,在日本日益浓重的军国主义氛围下,盐谷没能彻底坚持纯学术的客观立场,在其著述中多次出现国家主义的“八紘一宇的大日本精神”以及粉饰军国主义的“中日亲善”、“共存共荣”等措辞,^③并在日本全面发动侵华战争时表示“值此非常时局之际,将竭诚奉公”。^④

具体到中国戏曲研究方面,青木求实求真的思想贯穿始终。例如,在《中国近世戏曲史》中,青木在篇章的划分上,敢于切断中国朝代的完整性,将戏剧分期区别于社会分期,完全遵循戏曲自身的发展特点。其第一篇“南戏北剧之由来”是为与王国维的《宋元戏曲史》相衔接而设,其后的正论中,第二篇“南戏复兴期”是“自元中叶至明正德”;第三篇“昆曲昌盛期”是“自明嘉德至清乾隆”;第四篇“花部勃兴期”是“自乾隆末至清末”,甚至

① 青木正儿:《吴虞底儒教破坏论》,《支那学》二卷三号(此文为青木正儿于1922年1月27日致吴虞的信,同年2月4日《北大日刊》曾全文刊载)。吴虞对青木此文极为重视,成都美信印书局于1933年6月出版《吴虞文续录》时,吴虞特意将此文收为第一篇。见赵清、郑城编《吴虞集》,成都:四川人民出版社1985年版,第482页。

② 孙歌、陈燕谷、李逸津著《国外中国古典戏曲研究》,南京:江苏教育出版社2000年版,第325页。

③ 这些言论散见于盐谷的学术论文中,如「支那の文化と日本の文化」(『斯文』十〇一七、昭和3年7月)、「支那文学と国文学との交渉」(『国語と国文学』一八〇、昭和13年4月)等。

④ 塩谷温「支那文学と国文学との關係」、『東方文化』第三号、昭和13年11月、P5。原文为“非常時局に際し、奉公の誠を致す”。

在同一章里对花雅二部的论述也分别采用了不同的分期。^①而盐谷的《元曲概说》则按照“唐、宋、金、元”的历史脉络展开,^②完全以中国的朝代更迭为基准,没有摆脱梁启超(1873—1929)所批评的“二十四姓之家谱”^③的思维定式,在这一点上是逊色于青木的。青木在对戏曲的“史”的研究中,不仅摆脱了作为王朝更迭之附庸的思维方式,同时也摆脱了作为文学史之附庸的思维方式,按照真实的样态描画出了作为独立艺术门类的“戏曲史”。但盐谷的进步在于,他摆脱了日本的历史文化框架,显示出将中国文学对象化的学术立场。再如,盐谷和青木都曾从事元曲的翻译,但两人的路径和目标却并不相同。盐谷以注释为手段,以解说为目的;而青木却在译注的同时“指疏漏”、“正典故”、“辨讹误”,力求保持和传达“中国之馨香”,^④充分显示出其实证立场和考据功底。

其次,盐谷实践“汉文训读”,青木提倡“汉文直读”。

东大涉及中国文化的各科系,在阅读中国典籍时都延续了传统的“汉文训读”法。这是早期的日本汉学家借助汉字之便利而采取的一种特殊阅读方式,他们不像西方汉学家那样依据汉语发音来直接阅读中文原著,而是只在中文的各汉字词汇后边用日本假名标注出日语特有的动词词尾及助词等,然后按照日语的语法顺序和发音规则来阅读。“汉文训读”虽然对文言作品具有阅读理解的效用,但并不具备跨语际交流,特别是口头交流的功能。这实际上是中日文化发展史上的巨大落差所造成的后遗症(汉籍最初传入时日本尚无文字),在貌似便捷的背后却埋下了巨大的隐患,它使日本人放弃了把中国文学作为外来文学进行文本翻译的努力,由于不阅读真正意义的原文以及译文,便逐渐地误将这些中国典籍看作是其自身文化的组成部分,进而在学术研究中丧失了旁观者的客观立场。^⑤盐谷早于青木出生的九年,加之东大的教育背景和工作环境,使其学术特质中残留着传统汉学的遗痕,在教学和研究中他都采用训读方式。直到上世纪50年代以后年轻人普遍阅读译文时,盐谷仍然坚持使用训读,认为训读“实乃超越瓦特之发明蒸汽机的伟业”,是“值得称耀于世界的日本人的精神文化”,甚至把废除训读的主张看作是“无视祖先的功德”、“自掘坟墓之举”。^⑥

与此相反,青木于1920年在其参与主创的《支那学》上发表《汉文直读论》,旗帜鲜明地倡议摒弃以往训读汉籍的方式,提出按照汉语真实的读音和语法进行阅读,堪称方法论

① 第十三章的第一节“雅部之戏曲”是“自嘉庆至清末”,而第二节“花部之戏曲”是“自乾隆至于清末”。

② 《元曲概说》各章内容依次为:第一章“歌曲之沿革”;第二章“唐之歌舞戏”;第三章“宋之杂剧”;第四章“金之院本”;第五章“元曲之勃兴”;第六章“元曲之作家”;第七章“北曲之体制”;第八章“南北曲之比较”;第九章“元曲选之解题”。

③ 梁启超在《中国之旧史》中批评中国史家之“四弊”：“二十四史非史也，二十四姓之家谱而已。”见梁启超《饮冰室合集》第一册《九）新史学》，北京：中华书局1989年版，第3页。

④ 参见王晓平《青木正儿译注的〈元人杂剧〉》，《日本中国学述闻》，北京：中华书局2008年版，第254—260页。

⑤ 参见孙歌、陈燕谷、李逸津著《国外中国古典戏曲研究》，第315—318页。

⑥ 塩谷温「支那文学と国文学との交渉」、『国語と国文学』一八〇、昭和13年(1938)4月、P3。原文为“実にワツトの蒸気機関発明以上の偉業である”，“世界に誇るべき日本人の精神文化である”，“祖先の功徳を無視する”、“自ら墓穴を掘るものである”。

的创新。1921年1月,青木再次在《支那学》上发表《本邦支那学革新的第一步》,重新强调废除训读法的重要性,并将其上升到推进日本中国学发展的高度,主张应当把汉语作为一门外语,从发音开始系统地学习。他认为只有像中国人一样用汉语阅读中文原典,才能正确地理解真正的中国文化。由此可见,青木对于“汉文直读”的主张,实际上是与他的实证主义追求一致的。

在研究作为“俗文学”的戏曲时,“汉文直读”的意义尤为重大。中国戏曲大多采用民间口语,在文言文阅读中有一定适用性的训读法,在面对戏曲宾白和唱词等新的研究材料时,已经弊端尽现。训读与直读之争,表面上是中国文本阅读方式的不同,实则折射出学术思想近代性程度的差异。可见,盐谷与日本传统汉学的关系较青木更加深厚复杂。

第三,盐谷强调读曲和翻译,青木重视舞台演出及戏剧生态。

盐谷的中国元曲老师叶德辉是20世纪初著名的藏书家、出版家和版本目录学家,此种身份昭示出他对文本的重视。在他的言传身教之下,盐谷也拥有一份研读文本的执著。盐谷在追忆先师的文中说:“……先师执笔一一答之,解字分句,举典辨事,……以毛发般细楷正书之,直下十行二十行,乐而不知时移。……开其秘笈,倾其底蕴以授余。”^①叶德辉也赞赏自己这位东洋弟子:“时时挟册怀铅,来寓楼,检校群籍。”^②盐谷收藏和保存了大量中国戏曲的文本资料,这也成为其学术贡献极为重要的组成部分。仅日本奈良县天理市的天理图书馆,就藏有盐谷温收集的中国戏曲小说文献625种计4407册。^③盐谷温还藏有明代的元曲刊本,如顾曲斋刊本《汉宫秋》、《梧桐叶》以及明万历元年(1573)游敬泉刊本《北西厢记》等,都堪称稀世珍本。有些甚至是海内外之孤本,如明三槐堂藏版《重校《北西厢记》(李卓吾先生批评西厢记)二卷附录一卷》。^④

另一方面,在日本的元曲翻译领域,盐谷是贡献最大者之一。他“将翻译注释看得比个人著述更重要。他在译本上耗费的心血占去他学术生涯的主要部分,他对中国古代戏曲的精彩看法也大多写进了他为译本所写的弁言、后记或注释。”^⑤盐谷先后翻译了《琵琶记》、《桃花扇》、《长生殿》、《燕子笺》等,收入国民文库刊行会在1921—1923年间出版的《国译汉文大成》(凡二十册)。^⑥盐谷还率领东大的学生,一起致力于元曲的注释、整理和校译工作。他曾在授课之余动员研究生将《元人杂剧百种曲》翻译成现代日语并进行“语释”(单词注释)和“通释”(意思解说),还把自己从“启明会”得到的研究资助全部分发给了参与这项工作的学生,学生们每完成一部元曲的译注即可获得一笔“奖金”。^⑦在盐谷和十余位弟子多年的努力之下,“百种曲”的翻译终于完成。但令人遗憾的是,译稿未能完整出版,仅《楚昭公》、《汉宫秋》、《杀狗劝夫》三种分别在1932、1933年以盐谷温的名义出版。

① 盐谷温「先師葉郎園先生追悼記」,『斯文』第9編第8號,1927年8月。

② 郎园叶德辉《元曲研究序》,『斯文』第9編第8號,1927年8月。

③ 参见严绍璎《汉籍在日本的流布研究》,南京:江苏古籍出版社1992年版,第329页。

④ 参见严绍璎《日藏汉籍善本书录》下册,北京:中华书局2007年版,第2043—2046页。

⑤ 孙歌、陈燕谷、李逸津著《国外中国古典戏曲研究》,第12页。

⑥ 这套丛书虽称“国译”,但实际上只是将中文原典按照日文语序进行了简单的改写,仍属“训读”方式,而非真正意义的日文翻译。

⑦ 「先学を語る: 塩谷温博士」,『東方学』第72輯,1986年7月,172、176頁。

青木对中国戏曲的研究视野则远远超出了文本的范围,早在他的毕业论文《元曲研究》中,就已经设专章讨论了与戏剧密不可分的音乐——其第七章为“燕乐二十八调考”,而且在展开分析时还借鉴了德国的音乐理论。^①这也预示出他后来的中国戏曲研究兼顾文学性与演剧性的路向。因此,青木的治曲方法较之他曾多次请教的王国维,已有了极大的开拓。陈平原在总结中国戏曲研究的方法时曾说“戏剧不同于诗文小说,其兼及文学与艺术的特性,使得研究者必须有更为开阔的视野。王国维所开启的以治经治子治史的方法‘治曲’,对于20世纪的中国学界来说,既是巨大的福音,也留下了不小的遗憾。因为,从此以后,戏剧的‘文学性’研究一枝独秀。至于谈论中国戏曲的音乐性或舞台性,不是没有名家,只是相对来说落寞多了。”^②可以说,青木的中国戏曲研究关注到了戏曲不可或缺的音乐和舞台,走在了“落寞”的国人前面。

青木的《中国近世戏曲史》不但较为系统地梳理了明清两代戏曲的发展轨迹和历史面貌,而且在评价明清戏曲作家和作品之外,还综合、全面地描述和总结了从优伶到科班、从演出到剧场等与戏曲相关的诸多方面。在该书的序言中,青木曾谈及王国维,说自己“大欲向先生有所就教,然先生仅爱读曲,不爱观剧,于音律更无所顾”,^③这里流露出的对王国维的批评,在日本学者的措辞当中实属罕见。由此可见,青木在曲本之外,对于戏曲的音乐与表演是极为重视的。而盐谷不但对王国维全无微词,更将其奉为“斯界底泰斗”,言其学术使“我学界也大受刺激”。^④盐谷对王国维的褒扬从一个侧面说明,他对于王氏重视文本而忽略戏曲综合性价值的学术倾向是十分认同的。青木对中国戏曲的这种学术态度,在一定程度上也受到了一位非学界人士的影响,即《顺天时报》记者辻听花。^⑤尽管他对辻听花片面欣赏花部而疏离昆曲的取向存异,但在1925年他“以戏剧研究为主题赴北京游学时,放下一切首先就迫切地想要拜访听花先生,向他请教。”青木在与辻听花带有社会学、民俗学性质的调查研究的比照之下,把自己称为“我等案头看戏者”,^⑥此间透露出的,是青木对于戏曲研究应从书斋走入剧场的认识。而他也正以切实的足迹履行着这一志向,在京期间,他“乘机观戏剧之实演,欲以之资机上空想之论据”。^⑦可见,青木是致力于全方位的中国戏曲研究,而不仅仅是“戏曲文学”的研究。

第四 盐谷治学专一,青木涉猎广博。

盐谷是日本以元曲研究获得博士学位的第一人,也是日本中国学界倾注毕生精力全力治曲的第一人。自踏上中国文学研究之路伊始,盐谷就对元曲给予了高度重视。他在课堂讲授、教材编写、文本翻译、撰写专著以及文献收藏等各个方面,全方位地拓展了元曲

① 青木参照了德国 Sammlung Goschen 的音乐理论,参见青木正儿《燕乐二十八调考》,《支那文艺论叢》,《青木正儿全集》,春秋社1970年版,第84页。

② 陈平原《中国戏剧研究的三种路向》,《中山大学学报(社会科学版)》2010年第3期。

③ 青木正儿著,王古鲁译《中国近世戏曲史 原序》,北京:作家出版社1958年版,第1页。

④ 盐谷温著,孙俪工译《中国文学概论讲话》,上海:上海开明书店1929年版,第10页。

⑤ 参见周阅《辻听花的中国戏曲研究》,《中国文化研究》2010年第3期。

⑥ 此两处引文均见青木正儿「聴花語るに足らず」,中国戏剧研究会『新中国』第二号、大空社1956年、P40。

⑦ 青木正儿著,王古鲁译《中国近世戏曲史 原序》,北京:作家出版社1958年版,第2页。

研究。由于他的专一和执著,使得元曲研究进一步具有了作为一门学问的体系性和完整性。^①盐谷曾这样总结自己的学术“真善美者,道之三面也。穷真为哲学,讲善为道德,说美为文学,谷擅其一面而兼之难矣。”^②

与盐谷相比,青木的兴趣和著述都更加广泛,中国戏曲研究只是其学术的组成部分之一,元曲研究更是其中一隅。他的儿子中村乔将其学问归纳为“三个领域:一是关于俗文学方面的;二是关于绘画艺术方面的;三是关于风俗、名物学方面的。”青木虽然外表清瘦,但善饮好食,爱好与学问的结合成就了《中华饮酒诗选》、《中华茶书》、《华国风味》等著述。又由于他对民生、风俗的兴趣而越发关注俗文学,并且把目光投向了文本之外。“从学生时代开始青木就认为,要理解中国的文学就有必要知道中国的风俗、生活。”为此,他在北京游学期间,倾注精力与财力作成了《北京风俗图谱》,为了解清代北京风俗留下了极为宝贵的资料,而这一贡献实则与他对绘画的爱好相关。同时,青木认为“要想对风俗有正确的理解就有必要知道事物的名和义。而且青木想把中国文化介绍到日本,为此也有必要正确传达事物的名义”,于是便诞生了名物学大著《中华名物考》。^③因此,青木的在不同领域的学问是相互促进的,在研究中触类旁通,形成了多面性、综合性的特点,这从他著名的《琴棋书画》中亦可见一斑。

实际上,青木的广泛兴趣与他研究戏曲时对舞台演出及戏剧生态的重视是互为表里的,如戏曲的舞台布景、勾面着装与绘画艺术内在相通;中国的看戏风俗与吃茶文化紧密相联;戏曲道具及唱词用典又涉及名物之学。

总体来看,盐谷与青木在中国戏曲研究方面既有共同特征,又有相异之处。其共同特征多归因于历史潮流的冲击,其中不但有日本的社会环境因素,也有国际的学术环境因素。而其相异之处则更多地渊源于个人的际遇、秉性和趣味。我们在肯定青木兼具文本、声韵、乐曲和舞台研究的同时,也不能忽视盐谷在中国戏曲文献的搜集、戏曲词语的诠释和戏曲剧目的考订等多方面的卓越贡献。从他们二人中国戏曲研究的足迹当中,一方面可以洞见中国文学研究在近代的发展历程,同时也能够体会造就一位学者治学风格和学术成果的诸多复杂语境。

无论盐谷与青木的中国戏曲研究有怎样的共性与差异,不可否认的是,他们在日本乃至中国近代学术的形成过程中,都是里程碑式的学者。在日本,他们不但是从传统汉学到近代中国学的桥梁,而且是使中国文学摆脱经学的附庸身份以及日本文化的从属性质,纯粹作为外国文学呈现给日本国民的中坚力量。这意味着,他们的研究是作为认识与理解世界文学与文化的途径之一在学理的层面展开的。这正是他们在学术史上的进步意义。也正因如此,他们在中国戏曲的研究中,才会关注并有意识地汲取中国的王国维等学者以

^① 参见周阅《盐谷温的元曲研究》,《汉学研究》第十一集,北京:学苑出版社2008年版,第357—367页。

^② 盐谷温《歌译〈西厢记〉前言》,天理时报社,1958年。

^③ 此部分引文均见中村乔《序言》,见青木正儿著,范建明译《中华名物考(外一种)》,北京:中华书局2005年版,第8—11页。

及法国、德国的中国学家的学术成果,同时将中国戏曲与日本及西方的戏剧进行比较。^①实际上,这也成为日本学者对西方中国学的研究早于中国学者的一个原因。

在中国,盐谷和青木等人的中国戏曲研究,拓展了国内学者的研究方法与研究视野,促进了中国自身的戏曲研究。由于文化的差异,不同文化语境中的学者看问题的角度、研究的立场和思维的方式都有所不同,因此会形成不同的理论,得出不同的结论。任继愈先生曾说“西方学者接受近现代科学方法的训练,又由于他们置身局外,在庐山以外看庐山,有些问题国内学者司空见惯,习而不察,国外学者往往探骊得珠。”^②此话同样适用于日本学者。时至今日,在大学中文系的课堂上,盐谷与青木的相关著述依然是教授和学生们的重要参考资料。此外,盐谷和青木还为中国的戏曲研究者提供了在国内散佚失传或尘封未知的戏曲文献,他们追寻和考证的成果,充实、修正和提升了中国学者的戏曲研究。前文所述盐谷的藏书自不待言,经青木之手得到修正的曲学公案亦不在少数。如青木曾指出,王国维《曲录》中所载沈璟作品二十一种有误,其中四种并非出自沈璟,这一论断已得到学界公认。青木的《御文库目录中的中国戏曲书》,整理并介绍了自1602至1663年日本国家文库所藏中国戏曲作品,对中国学者来说无疑是重要的文献信息。另一方面,盐谷和青木的学术活动还推动了学术研究中的跨文化对话和跨语境互动。上世纪50年代,前苏联出版大百科全书时,在第二十一册关于中国的部分介绍了中国戏曲研究的中文书籍,其中就有青木《中国近世戏曲史》的中译本,^③足见其影响早已超出东亚。实际上,对本国某一学科的研究,原本就应当吸纳国际上对该学科的研究成果,同时使之成为该学科学术史表述的组成部分,否则,极易陷入民族文化自闭的研究状态。盐谷和青木的中国戏曲研究,在材料和文献上,在知识和方法上,在问题意识上,都促进了中国学者及时关注和吸取国际学术界的相关学术成果。

(作者通讯地址:周阅 北京 北京语言大学人文学院 100083)

(责任编辑 晓文)

① 盐谷曾在从德国留学归来的汇报演讲中说“意想不到的,法国学者中巴赞、儒莲、多尼等人已有诗曲小说翻译,令人十分惊异。……《西厢记》、《琵琶记》等连合适的日语翻译都尚未得见,却已有了法文译本,这一事实实在令人汗颜。”见盐谷温「游学漫言」,『东垂研究』1912年11月,70页。此外,盐谷在在《元曲概说》中的元曲分类法,即综合了19世纪法国汉学家巴赞的七分法和日本前辈森槐南的四分法而提出。

② 任继愈《汉学的生命力》,见《国际汉学》第一辑,北京:商务印书馆1995年版,第7页。

③ 王古鲁《译著者叙言》,见青木正儿著,王古鲁译著《中国近世戏曲史》,北京:作家出版社1958年版,第11页。