



gudaixiqu
shenfenrentong
yanjiu

古代戏曲 身份认同研究

骆兵 著

教育部人文社会科学研究一般项目资助

(《古代戏曲身份认同研究》12YJA751042)

古代戏曲
身份认同研究



骆兵 著

图书在版编目(CIP)数据

古代戏曲身份认同研究 / 骆兵著. —南昌:江西

人民出版社, 2014. 12

ISBN 978-7-210-07062-7

I. ①古… II. ①骆… III. ①古代戏曲-戏剧文学评
论-中国 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 009452 号

书 名:古代戏曲身份认同研究

作 者:骆 兵

责任编辑:周伟平

出版发行:江西人民出版社

社 址:南昌市三经路 47 号附 1 号

发 行 部:0791-86898893

编 辑 部:0791-86898054

邮 编:330006

2015 年 9 月第 1 版 2015 年 9 月第 1 次印刷

开 本:787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张:21.5

字 数:450 千字

ISBN 978-7-210-07062-7

赣版权登字—01—2015—707

版权所有 侵权必究

定 价:46.00 元

承 印 厂:南昌市红星印刷有限公司

赣人版图书凡属印刷、装订错误,请随时向承印厂调换

前言

借鉴西方有益的学术思想和研究方法,探讨中国古代传统文学艺术的学术命题,充实与丰富中国古代传统学术文化研究的思维方式,在世界多元文化并存与发展的过去或者今天,并不是一个没有先例的举措。

国学大师王国维在《国学丛刊序》中说:“学无新旧也,无中西也,无有用无用也”,并且身先士卒,开创性地以《红楼梦评论》一举打破了“旧红学”沉寂的研究氛围,其“《红楼梦》者,可谓悲剧中之悲剧也”一说,像一声惊雷开天辟地,震撼了古老而厚重的中国古代传统文学艺术的论坛,迄今影响了“新红学”的研究方法与进程。他在戏曲领域取得的诸多成就,也难免中西结合思维方式的深广运用。王国维被后人誉为“中国近三百年来学术的结束人,最近八十年来学术的开创者”,梁启超称赞他“不独为中国所有而为全世界之所有之学人”,郭沫若则赞誉他“留给我们的是他知识的产物,那好像一座崔嵬的楼阁,在几千年的旧学城垒上,灿然放出了一段异样的光辉”。王国维催发了此后各界无数学术同仁自觉循此路头,朝着确定研究目标孜孜以求,以至于获得举世公认的累累硕果,铸就了中国 20 世纪以来,尤其是改革开放以来,人文社会科学一道道璀璨亮丽的风景。对此,笔者也深感受益匪浅。

2 古代戏曲身份认同研究

本专著《古代戏曲身份认同研究》亦遵循上述进路,分为导言和八章。导言主要是厘清基本概念,综述中外相关研究状况,确定研究领域和对象,阐明研究方法,阐发研究意义与价值等,旨在呈现本研究的概貌。第一章开始深入研究对象的话语辨析与本质定位,旨在揭示戏曲身份认同的核心价值。第二章研究戏曲身份认同的多样选择与历时共享,旨在辨析戏曲身份认同的多样性。第三章研究戏曲本体与他者本体身份认同的关系,旨在探讨戏曲身份认同与他者之间的相互关系。第四章研究戏曲身份认同的现实本源施展与冲突,旨在探索戏曲身份认同过程的现象。第五章研究戏曲身份认同从内在关系中生成本体,旨在阐释戏曲身份认同生成戏曲本体的特点。第六章研究戏曲身份认同的权力运作与定型机制,旨在发现戏曲身份认同过程的决定性因素。第七章研究戏曲身份认同的文化语境与理性构成,旨在发现戏曲身份认同的内外结构。第八章研究戏曲身份认同的生存姿态与终极目标,旨在指出戏曲身份认同的路径状态和目的呈现。

注重历时性与共时性相结合的研究思路,注重深入的探讨与全面的论述是本专著的初衷。实事求是地说,研究对象属于宏大叙事的范畴,笔者则是努力朝着期待目的迈进,努力实现研究的初衷。故而,从古代戏曲研究成果来说,本专著《古代戏曲身份认同研究》正是笔者在学术精进之路上下求索的一点心得,既是探索性的,也是小结性的。从古代戏曲研究取向来说,既是对“他者”的身份认同,也是对“自我”的身份认同。

笔者认为,借鉴西方有益的学术思想和研究方法,探讨中国古代传统文学艺术的学术命题,对充实和丰富中国古代传统学术文化研究的思维方式具有重要作用,无论过去、现在,还是未来,更具拓展性的古代戏曲研究肯定是可以大有所为的。

目 录

导 言	/ 1
第一章 戏曲身份认同的话语辨析与本质定位	/ 13
第一节 戏曲身份和戏曲认同的区分	/ 13
第二节 戏曲身份与戏曲认同的关系	/ 22
第三节 戏曲身份与认同的人文精神	/ 34
第二章 戏曲身份认同的多样选择与历时共享	/ 45
第一节 戏曲的个体自我身份认同	/ 45
第二节 戏曲的社会群体身份认同	/ 55
第三节 戏曲身份认同的历史流变	/ 65
第三章 戏曲本体与他者本体身份认同的关系	/ 79
第一节 戏曲身份认同在互动中建构	/ 79
第二节 戏曲身份认同在互动中影响	/ 90
第三节 戏曲身份认同在互动中维持	/ 100
第四章 戏曲身份认同的现实本源施展与冲突	/ 115
第一节 戏曲文本的对位与症候阅读	/ 115
第二节 戏曲文本的压制与抵制阅读	/ 133
第三节 戏曲文本的趋同与多样阅读	/ 149
第五章 戏曲身份认同从内在关系中生成本体	/ 164
第一节 戏曲搬演的观众欣赏参与	/ 164
第二节 戏曲搬演的剧场范式呈现	/ 175
第三节 戏曲搬演的媒介异质融合	/ 186

第六章 戏曲身份认同的权力运作与定型机制 / 201

第一节 戏曲文学体制的历史沿革 / 201

第二节 戏曲音乐体制的嬗变定型 / 216

第三节 戏曲舞台体制的整合更新 / 229

第七章 戏曲身份认同的文化语境与理性构成 / 246

第一节 宋金戏曲身份认同的语境构造 / 246

第二节 元代戏曲身份认同的语境构造 / 258

第三节 明清戏曲身份认同的语境构造 / 272

第八章 戏曲身份认同的生存姿态与终极目标 / 288

第一节 戏曲身份认同的生存凸显 / 288

第二节 戏曲身份认同的形上确证 / 300

第三节 戏曲身份认同的价值旨归 / 314

主要引用与参考书目 / 327

后 记 / 338

导 言

戏曲是中华民族传统艺术的瑰宝,凝聚了中华民族五千年灿烂文明的精华,自宋代形成迄今,仍然保持着旺盛的艺术生命力,是中国人民和中华文化认祖归宗、走向世界的一张厚重身份证和闪耀名片,承载并激发着世界各国人民无比绚丽奇美的中国想象。

笔者以古代戏曲身份认同为研究对象。据孔子所言:“名不正则言不顺,言不顺,则事不成”^①,大凡做事首先要名正言顺。另据荀子曰:“凡议,必先立隆正,然后可也。无隆正则是非不分,而辨讼不决。……名定而实辨,道行而志通”^②。故此,本研究伊始,首先要为研究对象正名。

在世界多元文化的视阈内,依据现代艺术的标准,在广义上,“戏曲”隶属于“戏剧”,与“戏剧”在概念的划分上是包含与被包含的关系;在狭义上,“戏曲”专指中国传统“以歌舞演故事”的舞台情境搬演艺术。从这个意义上确切地说,“戏曲”用英语表述是“traditional opera”或者“Chinese opera”,“戏剧”用英语表述则是“drama”,两者的差异是一清二楚的。

“戏曲”一词,是由“戏”与“曲”联结组合而成的。

“戏”,古代篆文繁体字写作“𪛗”。清朝俞樾解“戏”的本义为“角力”。《国语·晋语九》曰:“少室周为赵简子之右,闻牛谈有力,请与之戏,弗胜,致右焉。”

① 阮元:《十三经注疏》,中华书局1980年版,第2506页。

② 梁启雄:《荀子简释》,中华书局1983年版,第249~310页。

《注》：“戏，角力也。”^①汉代许慎《说文解字》卷十二【戈部】解：“戏”为“三军之偏也。一曰兵也。”清代段玉裁《说文解字注》解：“三军之偏也。偏若先偏后伍，偏为前拒之偏。谓军所驻之一面也。……师古曰。戏，军之旌旗也。……大将之麾也。一曰兵也。一说兵械之名也。引申之为戏豫，为戏谑。以兵杖可玩弄也。可相斗也。故相狎亦曰戏谑。”^②故“戏”又指戏谑也。《诗经·国风·卫风·淇奥》曰：“宽兮绰兮，猗重较兮，善戏谑兮，不为虐兮！”^③“戏”也指开玩笑、嘲弄、玩弄、玩耍。《史记·廉颇蔺相如列传》曰：“大王见臣列观，礼节甚倨，得璧，传之美人，以戏弄臣。”^④《礼记·坊记》：“闺门之内，戏而不叹。”《注》曰：“戏，谓孺子言笑者。”^⑤《论语·阳货》曰：“前言戏之耳。”^⑥清代丁耀亢说：“戏者，戏也。不戏则不笑，又何取于戏乎？”^⑦“戏”又指游戏、逸乐，如《史记·孔子世家》曰：“孔子为儿嬉戏，常陈俎豆，设礼容。”“戏”又指歌舞、杂技，如《史记·孔子世家》曰：“齐有司趋而进曰：‘请奏宫中之乐。’……优倡侏儒为戏而前。”^⑧“戏”后来与艺术搬演发展关联，黄旂绰在《梨园原·谢阿蛮论戏始末》中说：“戏者，以虚中生戈。汉陈平刻木人御城退白登事，后为之效，名曰‘傀儡’。至唐明皇，选良家子弟，于梨园中演习戏文，分为‘生’、‘旦’、‘净’、‘末’、‘丑’、‘外’、‘小旦’、‘小生’，此八名为正，而后增‘副净’、‘作旦’、‘贴旦’、‘老旦’，共十二人为全角，余皆供侍从者。现身说法，表扬忠、孝、节、义，才子、佳人，离、合、悲、欢，扬善、惩恶，此亦大美事也。至宋、元则尤盛矣。董解元有曰：‘扮演古人事，出入鬼门道。’以四方之音传戏，各从土语所传，不可讹错。习者择之而取焉。”^⑨胡应麟从虚构故事情节的角
度说：“凡传奇以戏文为称也，亡往而非戏也，故其事欲谬悠而亡根也，其名欲颠倒而亡实也，反是而求其当焉，非戏也。”^⑩笠翁渔翁从舞蹈扮演的角度说：“戏者，

① 《国语》卷十五，上海古籍出版社1978年版，第497页。

② 段玉裁：《说文解字注》，上海古籍出版社1981年版，第1109页。

③ 阮元：《十三经注疏》，中华书局1980年版，第321页。

④ 司马迁：《史记》，中华书局1959年版，第2440页。

⑤ 阮元：《十三经注疏》，中华书局1980年版，第1620页。

⑥ 杨伯峻：《论语译注》，中华书局1980年版，第182页。

⑦ 李增波主编，章清吉校点：《丁耀亢全集》，中州古籍出版社1999年版，第936页。

⑧ 司马迁：《史记》，中华书局1959年版，第1906~1915页。

⑨ 黄旂绰：《梨园原》，《中国古典戏曲论著集成》（九），中国戏剧出版社1959年版，第10页。

⑩ 胡应麟：《少室山房笔丛》，上海书店出版社2001年版，第425页。

舞之变,乐容也。”^①“戏曲”的歌舞性、娱乐性、游戏性、戏剧性等本质特点即从上述字义演进而来。^②

“曲”,本义乃弯曲也,与“直”相对。金文、籀文和篆文的“曲”字都是弯曲东西的象形,由此产生弯曲的含义,引申表示曲折、隐秘和偏僻的地方;再引申表示由高低不同的声音构成的曲子,又引申表示歌的不同音阶的乐调,故陈寿的《三国志·吴书·周瑜传》曰:“瑜少精意于音乐,虽三爵之后,其有阙误,瑜必知之,知之必顾,故时人谣曰:‘曲有误,周郎顾。’”^③明代王骥德也说:“曲,乐之支也。”^④从音乐的角度上来看,广义的“曲”泛指秦汉以来各种可以入乐的乐曲,如汉代的大曲、唐宋的大曲和民间小曲,以及元代的散曲、元明清的戏曲等,也包括曲艺;狭义的“曲”是专指宋以来的南曲和北曲。从文学与音乐的关系角度来看,“曲”是指一种可以供演唱的韵文形式^⑤,如历代各种可歌唱的文学艺术形式,包括周代的三言诗、四言诗,战国时期的楚辞,汉魏六朝的古诗、乐府诗,隋唐时期的律诗、绝句,宋代的曲子词,宋代戏文,宋金杂剧、院本,元代的散曲、杂剧,明清时期的传奇,清朝的花部乱弹等。1935年,朱谦之最早把它们笼统地命名为“音乐文学”。^⑥隋树森说:“曲,就是乐曲。也就是歌唱的词。”^⑦这就说明,而今,人们案头阅读欣赏的上述各种体裁的韵文作品,当年都是可以歌唱的。

“戏曲”一词最早出现在元代。宋末元初人刘埙《水云村稿》卷四《词人吴用章传》说:“至咸淳(1265—1274年),永嘉戏曲出,泼少年化之。”^⑧元代末年,夏庭芝在《青楼集》中写道:“龙楼景、丹墀秀皆金门高之女也。俱有姿色,专工南戏。龙则梁尘暗簸,丹则骊珠宛转。后有芙蓉秀者,婺州人,戏曲小令不在二美之下,

① 笠阁渔翁:《笠阁批评旧戏目》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第309页。

② 关于“戏”、“剧”的详尽训诂,参见姚华的《论戏剧》,原文载入北京景山书社出版的《说戏》一书。

③ 陈寿:《三国志》,中华书局1999年版,第936页。

④ 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第43页。

⑤ 齐森华、陈多、叶长海主编:《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社1997年版,第1页。

⑥ 朱谦之:《中国音乐文学史》,上海世纪出版集团2006年版,第32页。

⑦ 隋树森:《全元散曲简编·导言》,上海古籍出版社1984年版,第1页。

⑧ 刘埙:《水云村稿》卷四,《四库全书》第1195册,上海古籍出版社1989年版,第371页。

4 古代戏曲身份认同研究

且能杂剧，尤为出类拔萃云。”^①夏庭芝将“戏曲”与“杂剧”区别开来，而将“戏曲”承前“南戏”比较看待，可见其“戏曲”身份认同于后世所谓“传奇”。陶宗仪在《南村辍耕录》的【院本名目】中写道：“唐有传奇，宋有戏曲、唱浑、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。”^②其【杂剧曲名】又说：“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。金章宗时，董解元所编西厢记，世代未远，尚罕有人能解之者，况今杂剧中曲调之冗乎？因取诸曲名分调类编，以备后来好事稽古者之一览云。”^③从“传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧”一句，加之王国维所说：“传奇之名，实始于唐。……本小说家言，为传奇之第一义也。……宋之传奇，即诸宫调，……元人则以元杂剧为传奇，……至明人则以戏曲长者为传奇，……盖传奇之名，至明凡四变矣”^④，二者互证可见，在当时流行的舞台艺术文化语境差异化背景下，陶宗仪所说的“戏曲”应当是专指宋南曲戏文，与宋金院本、杂剧相对而言^⑤。当然，宋代的杂剧以滑稽戏搬演为主，如宋代洪迈说：“倡优侏儒，固伎之最下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古蒙诵工谏之义，世目之为杂剧是也”^⑥；但是，宋代的杂剧也不乏歌舞戏的搬演，如宋代沈瀛的词《柳梢青》道：“相逢今夕。故人相见，先谈踪迹。旧日书生，而今村叟，新来禅客。跳过世界三千，特特地、人间九百。自在狂歌，□□□□，一场杂剧。”^⑦又，林季仲的词《倾杯乐》道：“璧月初圆，彩云轻护，散雪叠冰凉馆。张眉竞巧，赵瑟新成，整顿戏衫歌扇。寿酒殷勤，娇语温柔，只愁杯浅。正连山玉枕，回波瑶席，漏长更款。良会久、细拥香肩，瑶庭闲步，共指渡河星点。今朝此日，同祝卿卿，福寿禄星齐转。但愿与君，歌舞常新，欢娱无算。看河桥鹊架，重会双星嬾婉。”^⑧只是在音乐体制上，宋代的杂剧还没有形成后世戏曲，或以北曲演唱为主，或以南曲演唱为主的形态而已。所以，在这种“戏”之载歌载舞的意义

① 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第32页。

② 陶宗仪：《南村辍耕录》，中华书局1959年版，第306页。

③ 陶宗仪：《南村辍耕录》，中华书局1959年版，第332页。

④ 王国维：《宋元戏曲史》，华东师范大学出版社1995年版，第158页。

⑤ 陶宗仪在【院本名目】中说：“院本、杂剧，其实一也。国朝院本、杂剧，始厘而二之。”既然重复提及“杂剧”，可见陶宗仪是将“戏曲”与“杂剧”区别开来表述的。

⑥ 洪迈：《夷坚志》第二册，中华书局1981年版，第822页。

⑦ 唐圭璋编：《全宋词》第三册，中华书局1965年版，第1654页。

⑧ 唐圭璋编：《全宋词》第二册，中华书局1965年版，第1135页。

上,明清时期,人们用“曲”或者“戏曲”指称北曲杂剧或南曲传奇逐渐流行起来,如明代王骥德说:“赚曲前段,皆是底板,至末二句始下实板。戏曲中已间宾白,故多不用”^①;清代庄肇奎引用赵子昂语:“戏曲,良家子弟所扮演者”^②;尤其是从王国维定义“戏曲者,谓以歌舞演故事也”^③开始,人们便把“戏曲”作为宋元南戏、金院本、宋元明清杂剧、明清传奇,以及清代中叶迄今以京剧为代表的各种地方戏之总称。

在西方,“戏剧”是指从古希腊悲剧、喜剧等演变发展而来的、以对话和动作为主要表现手段的舞台情境表演艺术。在中国,1928年4月,由南国社成员、戏剧家洪深提出,并与田汉、欧阳予倩等剧作家一起商议,把这种形态的戏剧定名为“话剧”,并于次年撰写并发表了《从中国的“新戏”说到“话剧”》一文^④,以示与中华民族传统的“戏曲”相区别。这种定名外延清晰,内涵明确,已经成为普遍的共识并沿用至今。

事实上,中国古代也有“戏剧”一词,“戏”的含义如上述,“剧”的篆文繁体字为“𡗗”,有甚、极、猛烈、迅速、艰难、戏耍等含义,如李白的诗歌《长干行》道:“妾发初覆额,折花门前剧。郎骑竹马来,绕床弄青梅。”^⑤清代王琦注释曰:“剧,戏也”,即戏耍之义。李调元也说:“剧者何?戏也。”^⑥但是,中国古代“戏剧”的含义与西方的“戏剧”概念内涵有所不同。例如:杜牧的诗《西江怀古》云:“上吞巴汉控潇湘,怒似连山净镜光。魏帝缝囊真戏剧,苻坚投箠更荒唐。千秋钓舸歌明月,万里沙鸥弄夕阳,范蠡清尘何寂寞,好风唯属往来商。”^⑦这里的“戏剧”是指诙谐可笑的事情。杜光庭的传奇小说《仙传拾遗》道:“与父母往连水省亲,至县,有音乐戏剧,(张)定独不往。”^⑧这里的“戏剧”是指与音乐相区别的滑稽诙谐的

① 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第128页。

② 庄肇奎:《胥园居士赠黄旛绰梨园原序》,《中国古典戏曲论著集成》(九),中国戏剧出版社1959年版,第6页。

③ 王国维:《戏曲考原》。罗振玉编校:《海宁王忠愍公遗书》,民国排印本石印本。

④ 洪深:《从中国的“新戏”说到“话剧”》,《现代戏剧》,1929年第1期。

⑤ 李白:《李太白全集》,中华书局1977年版,第256页。

⑥ 李调元:《剧话》,《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社1959年版,第35页。

⑦ 杜牧:《西江怀古》,《全唐诗》卷五百二十二,中华书局1999年版,第6009页。

⑧ 李昉等编著:《太平广记》卷七十四,团结出版社1994年版,第296页。

表演。宋代毛滂的词《玉楼春》曰：“三衢太守文章伯。七月政成如戏剧。坐中咳唾落珠玑，笔下神明飞霹雳。才高莫恨溪山窄。且与燕公添秀发。风流前辈渐无多，好在魏公门下客。”^①这里的“戏剧”是指政事变化太快，超乎人之常情常理。葛长庚的词《沁园春》云：“吹面无寒，沾衣不湿，岂不快哉。正杏花雨嫩，红飞香砌，柳枝风软，绿映芳台。燕似谈禅，莺如演史，犹有海棠连夜开。清明也，尚阴晴莫准，蜂蝶休猜。朝来。应问苍苔。甚几日都成锦绣堆。念四方宾友，不堪渭树，一年春事，已属庭槐。宿酒难醒，多情易老，争奈传杯不放杯。如何好，看秋千戏剧，蹴鞠恢谐。”^②这里的“戏剧”是指人们娱乐玩耍的动作变化多样。古代“戏剧”的概念内涵远不止上述举例，但是，它们从不同方面揭示了后世戏曲“演故事”的诸多概念含义。明代王骥德在《曲律》中运用过“剧戏”一词，它是“剧”与“戏”的合称，“剧”指的是北曲杂剧，“戏”指的是南曲戏文。王骥德说：“剧之与戏，南北故自异体。北剧仅一人唱，南戏则各唱。”^③这是强调北曲杂剧和南曲戏文关于“唱”的不同特点，而不及其余。王骥德的阐释其实是一种简化的表述，但是，其意义在于已经初步具备了后世王国维定义“戏曲”的开阔视野。明代以来，在“南戏北剧”的意义上不断出现了“戏剧”的用法，诚如王国维所说：“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。”^④周贻白也从“曲”与“剧”的差异入手分析并且指出：“戏剧夙有综合艺术之称。在中国，因其脱胎于古之散乐，所包括之事物，尤为繁复。即以剧本撰作而论，非惟传奇杂剧，系统上有南北之分。而宫调之配合，曲牌之取舍，字句之斟酌，声韵之调协，无不有其一定限度。至于故事，结构，关目，排场，则其次焉。职是之故，往昔论剧者，审音斟律，辨章析句，所论几皆为曲而非剧。实则曲为文体之一，因其应用于作剧，乃名戏曲。”^⑤周贻白的专著仍然沿用古代关于“戏剧”的称名，如书名曰《中国戏剧史长编》，诚不谬矣。笔者认为，在中国传统审美文化的背景下，以“戏曲”称名者，更着眼于中国古代戏剧的歌舞性特征，以“戏剧”称名者，更着眼于中国古代戏剧的叙事性特征，二者本质上并行不悖，概

① 唐圭璋编：《全宋词》第二册，中华书局1965年版，第670页。

② 唐圭璋编：《全宋词》第四册，中华书局1965年版，第2563页。

③ 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第137页。

④ 王国维：《宋元戏曲史》，华东师范大学出版社1995年版，第40页。

⑤ 周贻白：《中国戏剧史长编》，上海书店出版社2004年版，第1页。

念外延是全同关系,只是称名相异而已。诚如廖奔所说:“由中国乐感文化的性质和其他文化因素所决定,中国戏剧的成熟采取了特定的表现形式——戏曲,亦即中国戏剧是一种包含诗歌舞综合因素的戏剧样式。”^①

在中国古代,“身份”是指人的出身,人在社会上的地位、资格、资历,等等。梁代,沈约的《宋书·王僧达传》记载王僧达为护军,不得志,乃向宋世祖写信求徐州,曰:“固宜退省身份,识恩之厚,不知报答,当在何期。”^②这里的“身份”是指人的地位。颜之推在《颜氏家训·省事》曰:“吾自南及北,未尝一言与时人论身份也。”^③这里的“身份”是指人的出身。元代刘廷信的散曲【中吕·粉蝶儿】《美色》道:“说甚么芳卿性纯,秋娘丰韵。多应他懒住蟾宫,潜下仙阶,谪降凡尘。翡翠屏,锦绣裯,包藏春信,培养出娇滴滴带人身份。”^④这里的“身份”是指人的行为、体态、模样。《册府元龟》记:“(后汉梁节王)畅惭惧,上疏辞谢,曰:‘臣……自悔无所复及。自谓当实时伏显,诛魂魄,去身份,归黄泉。’”^⑤这里的“身份”是指人的社会资格、资历、名誉、地位。刘熙载说:“世俗之病,如恃才骋学,做身份,好攀引,皆是。”^⑥这里的“身份”是指摆架子,自以为是。“身份”依据个人的不同社会地位,彰显个人不同的生活方式、身份特征、身份标志和身份等级。一个人的身份往往决定了所创作文学作品的情感内容和思想境界,如清代袁枚说:“凡作诗者,各有身份,亦各有心胸。毕秋帆中丞家漪香夫人有《青门柳枝词》云:‘留得六宫眉黛好,高楼付与晓妆人。’是闺阁语。中丞和云:‘莫向离亭争折取,浓阴留覆往来人。’是大臣语。严冬友侍读和云:‘五里东风三里雪,一齐排着等离人。’是词客语。夫人又有句云:‘天涯半是伤春客,漂泊烦他青眼看。’亦有慈云护物之意。张少仪观察和云:‘不须看到婆婆日,已觉伤心似汉南。’则是名场耆旧语矣。”^⑦一部分人的社会地位,或血统关系,或治政特权基本相同,还可以建立相对封闭性的身份集团或阶层。如萌生于两汉、盛兴于魏晋南北朝、衰弱于隋唐的门阀士族,高门士族与寒门庶族存在等级化的身份次序,士族在与庶族的差异

① 廖奔:《中国戏曲发展史》第一卷,山西教育出版社2000年版,第41页。

② 沈约:《宋书》卷七十五,中华书局1974年版,第1953页。

③ 颜之推:《颜氏家训全译》,贵州人民出版社1993年版,第209页。

④ 刘廷信:《美色》,《续修四库全书》第1740册,上海古籍出版社2002年版,第104页。

⑤ 王钦若等编:《册府元龟》卷二百七十四,中华书局1960年版。

⑥ 刘熙载:《艺概》,中华书局2009年版,第297页。

⑦ 袁枚:《随园诗话》卷四,人民文学出版社1982年版,第101页。

比较中体现了身份获得的基础是不平等的。又如，士人是中国古代文人知识分子的统称，是古代中国才有的一种特殊身份，是中华文明所独有的一个精英社会群体。他们是国家政治的参与者，又是中国传统文化的创造者、传承者。作为一个社会阶层，士人产生于西周、春秋时代，春秋中后期逐步解体。战国中叶以后，士人逐渐与朝廷官僚合二为一，介入政治中心地带，称谓士大夫，成为中国封建社会持续不断的显著历史现象。元明清时期，在通俗文学高涨的社会潮流中，文人士大夫纷纷介入戏曲的创作、搬演、传播和理论批评活动，使中国戏曲的发展繁荣呈现出一道异常璀璨夺目的光彩。

“认同”是认作同一的意思。“认”是认为、认作、认可、承认的意思。宋代刘克庄的诗《答妇兄林公遇》云：“霜下石桥滑，蛩吟茅店清。梦回残月在，错认是天明。”^①“同”就是齐一、一样、一致、没有差异的意思。“认同”就是认为与……一致、赞成与……一致、承认与……一致等的意思。明沈德符的《万历野获编》曰：“【非类效仕宦】士人同榜第者，始有年兄弟之称，他不尔也。近因主上久不考选科道，其俸满应行取同咨到部守候者充满辇下，相与邸中团聚，遂亦认同年，其事起于戊戌辛丑以后，虽非故事，理亦宜然。”^②这里的“认同”是指认为同一（年）的意思。明代曹端的诗《兄弟》云：“举世谁亲兄弟亲，原从一气上分身，今人各自私妻子，不认同胞共乳人。”^③这里的“认同”是指认可同一（胞衣）的意思。清代李伯元的小说《活地狱》道：“黑三只得依着官问的话，混供了几句。自认同朱胡氏通奸是有的，至于把他男人推死在河里，实不知情。”^④这里的“认同”是承认与某一件事情是一致的。战国时人墨翟有“尚同”的主张，认为下级要服从上级，国君要统一全国人民的意愿，说：“国君唯能一同国之义，是以国治也。……天子唯能一同天下之义，是以天下治也。”^⑤这里的“尚同”、“一同”具有统一、与……一致的含义，就是要求统治阶级统一人民，使人民的意愿与其一致的意思。

身份认同是西方文化中的一个重要概念，身份认同研究作为一种自觉的学术研究领域，源于西方的文化研究。在西方，“身份”意味着“认同”。从词源上来说，英语的“身份”和“认同”都是一个词，即“identity”。“identity”在英文中有多

① 傅璇琮等主编：《全宋诗》第五七册，北京大学出版社1998年版，第36101页。

② 沈德符：《万历野获编》，中华书局1959年版，第676页。

③ 曹端：《曹月川集》，《四库全书》第1243页，上海古籍出版社1989年版，第17页。

④ 李伯元：《活地狱》第十八回，上海古籍出版社1997年版，第78页。

⑤ 李小龙译注：《墨子》，中华书局2007年版，第59页。

种含义,既包括客观的一些相似或相同的特性,如相同的身份、相同的表现等,又包括心理认识上的一致性及由此形成的关系。作为一个心理学范畴,“认同”与“自我”(self)是紧密相连的,通常指一个人在社会生活中与某些人联系,并与其他人区分的自我意识。社会心理学偏重于对社会认同的心理活动层面的研究,而社会学更偏重于研究社会现象的一致特性,如身份、地位、利益和归属等,以及人们对此的共识及其对社会关系的影响。在引入中国之后,“身份”和“认同”便有了逻辑上的先后之分别,“身份”在前,是名词性主语,“认同”在后,是动词性谓语,形成主谓关系,不仅符合中国人的思维方式和语言表达习惯,而且凸显了主体的自觉意识。它明确了“身份”隶属于主体,而“认同”则是对“身份”与主体之间关系的一种承认。

文化研究是不同学科的综合,其整合构成了文化研究的内容,也构成了文化研究的方法。戏曲身份认同研究是文化研究的有机组成部分。20世纪中叶,文化研究在国外普遍兴起。近十余年来,国外学者发表了若干有关中国古代戏曲身份认同研究方面的文章,以此揭示其中蕴含的审美价值和文化价值。例如:美国的沈静在分析吴炳的《绿牡丹》和李渔的《风筝误》时,指出剧作家运用中国诗歌因素感知与塑造人物形象,体现了自我塑造的个体权力^①。陈凡平多次发表论文,论述元明清时代朝廷对女子演出和隐喻汉族身份认同的戏曲予以禁止,进一步揭开其中所蕴含的戏曲观众的文化心态^②。郭琦涛《仪式戏曲和商人宗族:明清时期徽州通俗文化的儒家转化》一书探讨的仪式戏曲《目连》的文本与表演和明清时期徽州商人宗族之间的相互作用,论析了儒家思想文化对通俗文化的渗透和改造。他认为16世纪徽州文人改编和演出《目连》戏,是为了传播传统的儒家价值观念和宗教信条,以应对由于货币经济的发展而产生的社会问题和性别问题^③。在西方“女性主义”思潮的影响下,中国戏曲中的性别研究也成为热门的话题。1998年以来,欧美国家学者在中国古典戏曲研究中,性别研究得到

① (Jing Shen, *The Use of Literature in Chuanqi Drama*. PhD. diss, Washington University in St. Louis, 2000)

② (Fanpen Chen, *Forbidden Fruits: Prohibitions on the Performance of Female and Han Ethnic Identities*. CHINPERL Papers no. 25, 2003—2004)

③ (Qitao Guo, *Ritual Opera and Mercantile Lineage: The Confucian Transformation of Popular Culture in Late Imperial Huizhou*, Stanford, California: Stanford University Press, 2005)

越来越高度的重视。周祖炎用“双性混同”的概念解读《牡丹亭》《桃花扇》等经典作品。作者认为,明清文学中的双性混同现象,实质上是异端文人反对残暴政治权威的一种姿态,是他们减轻源自于政治自卑感和焦虑的一种心理策略。男性作家在政治与社会情境中处于边缘地位,受其刺激产生出一种强烈意识,认为自己属于“阴”的身份,足以与女性分享性别认同,因此,创造了众多的男性角色与女性角色,抗拒性别的戒令以寻求整体的身份^①。但是,由于中外文化的差异,戏曲作品及理论翻译的欠缺,国外关于中国古代戏曲身份认同的研究还有待全面、深入、立体地展开。

中国古代文学领域引入身份认同研究是在20世纪末,在戏曲批评领域开展身份认同研究则始于21世纪初。2005年,陈军在《云南师范大学学报》发表《“一代有一代之文学”观与戏曲身份认同》一文,从文体差异入手研究戏曲身份认同问题。2007年,陈军在博士论文中指出戏曲身份等级形成有情之放肆说、身之低微说、生之晚起说,他认为认同之路表现为:戏曲通过与诗文求同策略达到“思齐”之旨,而凭借与诗文求异策略达到“出类”之归。中国古代戏曲争取身份认同之举至少产生了三个不可忽视的消极后果:“作至难”说影响下的创作因素对戏曲繁荣的制约;身份认同推动了戏曲的诗文化或阅读化倾向;戏曲身份认同走向了反对反对者自身的自我否定之路,暴露出认同行为的两面性。2010年,廖奔在《光明日报》上发表《中华戏曲审美精神》一文,提及“乡音乡曲乡俗是中国人寻找情感寄托、身份认同和精神归属的对象”。但是,国内有关戏曲身份认同研究的著述数量总体上比较少,亟待全面、深入、立体地展开。

国内外专家学者关于中国古代戏曲身份认同的研究开辟了戏曲研究的新领域,为人们的进一步研究导引了新方向。有鉴于此,笔者以古代戏曲为本体,把古代戏曲身份认同作为研究对象,研究的目的在于全面而完整地梳理、探讨、总结古代戏曲身份认同的话语向度和权力施展,在审美文化的本质上揭示古代戏曲身份认同方式、方法、过程、效果和定型的价值与意义;研究范围在总体上划分为四个相互关联的场域:一是戏曲作家、戏曲理论家等等、戏曲演员个体或群体与社会其他个体或群体及其相互之间的身份认同关系;二是剧本、曲谱、声腔、剧种、演员、搬演、剧场、舞美等戏曲本体各部分及其相互之间的身份认同关系;三

^① (Zuyan Zhou, *Androgyny in Late Ming and Early Qing Literature*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2003)