

# 戏曲史相关概念在“十七年”时期的确立及其学科史意义

黄静枫

**摘要:**民国时期的戏曲史研究尚未广泛运用概念思维,戏曲史相关概念在“十七年”时期基本成型:“戏曲”概念被固定,经过辞书、词典的书写,作为与其他艺术门类或文学样式相区别的一种形式,它的较详细的“身份信息”被公布。不同历史时期盛行的各戏曲“品种”的纷繁称谓在此期统一,并作为概念被正式提出。“声腔”“剧种”等新概念被提出并稳定。上述概念建设工作可分成旧概念的商榷、旧称谓的定义、新概念的提出三类。概念确立所具有的学科史意义集中体现在以下三个方面:标志着学科研究思维方式的逐步完善;体现了戏曲史学术共同体的渐次成型;开启了现当代戏曲史阐述的新思路。

**关键词:**十七年;戏曲史学;概念;称谓;定义;学科史意义

中图分类号:J820.9 文献标识码:A 文章编号:1004-8634(2022)06-0096-(10)

DOI:10.13852/J.CNKI.JSHNU.2022.06.010

中国古代戏曲学术话语中存在大量名词、术语和称谓,但其流动性较大,在使用时往往因人而异。换句话说,在学术共同体尚未形成的古代,经过抽象思维提炼、概括而产生的概念并未出现,甚至连囊括各时期戏曲“品种”的“戏曲”概念也是缺失的。概念是学科建设的基石。尤其在学科诞生之初,当务之急是引入或创建“概念”。虽然民国戏曲史学人已经具备了“下定义”的概念思维,并出现了诸如“真戏剧”“剧场”之类的概念,但共识性不高。究其原因,是参照西方而初步拟定的概念未必完全适用于中国戏曲,完整、严谨的概念体系有待进一步建设。随着中国进入“十七年”时期,戏曲史学科继续发展。一方面,学术共同体初步形成;另一方面,研究视野不断拓展,研究观念

逐渐更新,思维方式开始转变,从而导致大范围内“是什么”的论争不断出现。上述变化直接推动了概念体系的完善。这主要体现在以下三个方面:旧概念的商榷、旧称谓的定义和新概念的提出。

由于概念思维强调对本质属性的提取,因此,概念包含事物最重要的构成信息,它们是从大量个别实际存在中抽取出的共性。通过对概念“谱系”的梳理,可以大致掌握戏曲史学科研究范畴的变化。比如从什么角度对“戏曲”进行抽象概括、得出哪些核心构成质素,是戏曲史学人有关戏曲本体认知最直接的材料,而戏曲本体认知变化又关乎戏曲史学科对象的调整。因此,本文试图分析戏曲史相关概念在“十七年”时期的确立过程,总结它们各自的内涵和外延,从中把握戏曲观念

**基金项目:**教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国特色戏剧学学科建设研究”(19JZD035),上海市“曙光计划”项目“当代中国戏曲论争研究”(21SG48)

**作者简介:**黄静枫,上海戏剧学院戏剧文学系副教授(上海 200040)。

的重要变迁,并揭示此期概念确立的学科史意义。

### 一、旧概念的商榷

当王国维着手创办戏曲史学科时,他必须首先回答“什么是戏曲”这一问题。只有确立了“戏曲”概念,才能据此搜罗历史言说的对象。王氏正是在完成“戏曲”概念界定后,认定“前戏曲”艺术样式,进而呈现戏曲生成过程的;也正是在认定“真戏剧”后,他进一步将“北剧”“南戏”作为宋元戏曲历史讲述的两个基本板块。在《宋元戏曲史》中,他提出了一组严格区分的概念:“古剧”“真戏剧”“戏曲”:

宋金以前杂剧院本,今无一存,又自其目观之,其结构与后世戏剧迥异,故谓之古剧。古剧者,非尽纯正之剧,而兼有竞技游戏在其中。<sup>①</sup>

然后代之戏剧,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。<sup>②</sup>

概言之,王氏的“古剧”指的是宋金及其之前的杂剧院本,<sup>③</sup>它们不是纯正的戏剧。王氏的“戏曲”实际是指为演剧而作的“剧本”。<sup>④</sup>而以代言体之“曲”为内容,熔唱、做、念、舞为一炉的综合舞台样式才是真正的戏剧,即王氏所谓的“真戏剧”“后代之戏剧”。换言之,王氏所说的“‘真正之戏剧’,犹如我们现在通常所说的‘中国戏曲’;而他所说的‘真正之戏曲’,则犹如我们现在通常所说的‘戏曲剧本’”。<sup>⑤</sup>王氏确立它们以指称戏曲在形成与发展过程中不同时期的形态,实现了历史线索的语言描述。概念形成的前提当然是王氏本人对戏曲源流的宏观认知,而概念本身又有助于历史阐述的清晰化。或许可以说,正是概念思维的运用,才使得王氏的历史撰著得以顺利开展。

① 王国维:《宋元戏曲史》,商务印书馆 1915 年版,第 84 页。

② 王国维:《宋元戏曲史》,第 45 页。

③ 实际上,宋金以前仅有滑稽戏、歌舞戏之类,杂剧院本出于宋金,“宋金以前杂剧院本”在此处是一种含混的用法,泛指“真戏剧”出现之前的各种前戏剧样式。

④ 值得注意的是,王氏的“戏曲”实际是构成中国成熟戏剧的必备条件,即“曲本”。随着《宋元戏曲史》的经典化,“戏曲”一词流传开来,其指称内涵也被扩大,被习惯指真人角色扮演,并以唱念做打舞方式讲述故事的中国戏剧。

⑤ 叶长海:《中国戏剧学史稿》,上海文艺出版社 1986 年版,第 494 页。

⑥ 任中敏:《唐艺研究》,凤凰出版社 2013 年版,第 53、54、61 页。

⑦ 任中敏:《唐艺研究》,第 54 页。

⑧ 任中敏:《唐艺研究》,第 68 页。

王氏认为“真戏剧”必须包含“戏曲”,而不含“曲”的“古剧”并非纯正的戏剧。这一观点在 1949 年以后受到了任半塘(又名任二北,原名任中敏)的质疑。他在《戏曲、戏弄与戏象》(原载《戏剧论丛》1957 年第 1 辑)一文中指出,“设若没有歌曲,而有了化装、科白、表情等等,却仍可以演故事,仍可以成为戏剧”,“专用‘与戏曲相表里’来限制真戏剧,便把自古迄今所有的话剧,一下子完全否定了”,“戏剧的活跃力量与取材范围,似乎已萎缩多了,这个主张如何要得呢”。<sup>⑥</sup>鉴于王氏“真戏剧”概念“把戏剧局限在戏曲上,把剧本局限在词章里”,<sup>⑦</sup>将汉唐古剧在“戏象”“戏弄”中的表现一概排除在外,任氏在文中呼吁的“真戏剧”“真正戏曲”等概念的含义需要重新考虑加以统一,并且强调旧概念界定本身对重新规划戏剧史研究具有重要的指导意义:

为我国戏剧史重行规划出一个新的、更踏实的轮廓来,总要让有无剧本流传的,有无剧目流传的,科白为主的,歌舞为主的,早期混在角抵、百戏、杂技之中的,后来混在散乐、普通俳優、普通歌舞,甚至混在队舞或舞队之中的戏剧与具有戏剧质素的伎艺,不分上古、中古、近古所有,都能在一律平等的机会中,得着恰当的安排,显得是则是,非则非,不偏不倚,真正地解决了我国戏剧史的问题。——这是本文的意愿。<sup>⑧</sup>

事实上,王、任二氏的争论源于对“戏剧”概念的不同定义。王氏的“真戏剧”实际和我们现在所使用的“戏曲”概念相同,而任氏的“真戏剧”实际和我们现在所使用的“戏剧”概念相同。不同的定义导致各自选定的对象难免扞格,比如任氏对王氏将《踏摇娘》之类歌舞戏排除在“戏剧”之外深感不忿。任氏的发难甫出,即引发了一系列的商榷:文众《也谈戏曲、戏弄与戏象——与任二北先

生商榷》(《戏剧论丛》1957年第2辑)一文指出,王氏并未忽略“真戏剧”之外的诸多“古剧”,只不过并不将它们算作“真戏剧”。文氏指出王氏的概念体系中实际存在着一个广义的“戏剧”概念和一个“真戏剧”概念,即王氏的“戏剧”包括一切汉唐百戏、参军戏等戏剧样式,而有了“曲”的戏剧才是“真戏剧”。文氏认为用“真戏剧”的概念将戏曲从广义“戏剧”概念中抽离出来是有必要的,就在于“从戏剧史的角度来看,戏剧形成的过程,和其它艺术历史的发展规律是相同的,它们都有一个孕育、萌芽、生长、成熟的过程”,“从这个意义上讲,则必须以能代表中国戏剧之最高成就者,为‘真戏剧’”。<sup>①</sup>

黄芝冈《什么是戏曲?什么是中国戏曲史?》(《戏剧论丛》1957年第2辑)一文仍然坚持使用“戏曲”一词。黄氏认为当下对“戏曲”一词的使用已经很普遍,使用者基本也都认识到它是由故事、曲、科白、舞蹈等构成的综合艺术,如此就不必再“把戏曲这个名称关闭在明以来少数人和王国维的一家店里”。如果使用“戏剧”一词,会将“话剧”“戏曲”等摞在一起,现在强调“曲”,“戏曲”这个名称“无论从实质上或是从含义上看问题,并没有很多不妥”。<sup>②</sup>黄氏主张历史书写,应梳理成熟形态——戏曲的流变,而不赞成任氏将包含戏剧质素的各种伎艺纳入历史讲述范畴的做法。他认为:

但这些戏曲成分,它们本身却不能全是戏曲。如果全都说成戏曲,将音乐、舞蹈、歌唱、杂技……等戏曲成分全都说成戏曲,那末,中国戏曲史便将是万王之王,它将会把音乐、舞蹈、歌唱、杂技……等史的领域都归并到自己的版图里了。但流弊还不止此,如果它真想要包罗万有,将所有一切都说成是“真戏曲”或“纯正的戏曲”,那末,像这样一部中国戏曲史就真会写成像姜太公的坐骑,那一匹四不像的怪物,它本身也不成为中国戏曲史了。<sup>③</sup>

任氏强调在“戏剧观”下开展戏剧史书写,而

黄氏则拒绝在广义“戏剧”概念下讲述历史,主张在“戏曲观”下书写戏曲史。二位的冲突在于立足不同的本体认知设定历史对象。

编辑特意将文、黄二位的商榷文章安排在同一辑,不仅如此,还在这一辑刊载了任氏对二位的回应文章。任氏在《几点简单说明·一、答文众先生》中表示:现在“戏曲”一词并无不妥,他所不满的,是王国维用“古剧”概念将一些真正的戏剧排除在外。他认为自己的质疑实际是在纠正王国维“真戏剧必与戏曲相表里”的错误表述,“是十分珍惜古话剧不可磨灭的戏剧价值”。<sup>④</sup>任氏在《几点简单说明·二、答黄芝冈先生》中再次申明,他不赞成的仅是“用‘剧曲’来代替‘戏剧’,用‘曲’来代替‘戏’或‘剧’,并无反对‘戏曲’二字之意”。任氏发现自己的纠偏论述似乎引起了误会,于是他一再强调并不否定“戏曲”一词的当下用法。他所“反对的仅仅就是这十个字(笔者按:此十字即‘真戏剧必与戏曲相表里’)”。<sup>⑤</sup>1958年6月,任氏在《唐戏弄》中依旧坚持他的戏剧观,强调应进行更全面和客观的中国戏剧史的回溯:“夫科白戏或话剧,不得谓之非戏剧;不用套曲,不等于无戏曲;剧本不传,不等于无剧本;无剧本,不等于无戏剧。”<sup>⑥</sup>

在这场论争中,参与者当然也包括40年前的王国维,实际都有一个“戏剧”“戏曲”“真戏剧”的认识,定义的差异使得这些概念在他们那里指称不尽相同。这是论辩发生的根本所在。反对王国维的任半塘纠结于“真”字,认为王氏提出一个“真”字,则自然将戏曲出现之前的种种戏剧样式置于“假戏剧”的阵营中。而在任氏看来,它们并非不能算作戏剧,“戏剧”概念本身不能只包括戏曲,认为“真戏剧必与戏曲相表里”的提法偏颇。事实上,王氏本人在使用“戏剧”时,他有自己的设定,即“戏剧”在《宋元戏曲史》的概念体系中实际与我们现在惯用的“戏曲”概念基本一致,而“戏曲”则是指由曲文构成的剧本。

文氏支持“戏剧”应该包括更丰富的艺术样式,也强调“真戏剧”可以用以指称成熟的中国戏剧形式,以此揭示中国戏剧逐步融会而成的基本事实。在文氏的论述中,“真戏剧”实际已经被置

①《戏剧论丛》(1957年第2辑),中国戏剧出版社1957年版,第138、140页。

②《戏剧论丛》(1957年第2辑),第144、145页。

③《戏剧论丛》(1957年第2辑),第162页。

④《戏剧论丛》(1957年第2辑),第163页。

⑤《戏剧论丛》(1957年第2辑),第165页。

⑥任半塘:《唐戏弄》,作家出版社1958年版,第57页。

换为“成熟戏剧”。黄氏将“真戏剧”直接改成“真戏曲”,是将“成熟戏剧”与“戏曲”对应起来,即指出中国戏剧成熟的同时也是中国戏曲的开端。随后,欧阳予倩在《怎样才是戏剧》(原载《戏剧论丛》1957年第4辑)一文中指出:“中国戏剧产生的年代是比较晚的,到宋朝的杂剧和南戏,戏剧才有比较完整的形式。”<sup>①</sup>虽然欧阳氏并未使用“戏曲”一词,但从他给出的“戏剧”构成的六大必备条件看,他所指的“戏剧”实际也是“成熟戏剧”,相当于当下惯用的“戏曲”概念。李啸仓、余从、赵斐三人合作的《谈关于中国戏曲史研究的几个问题》一文认为:南戏是中国戏剧的成熟样式,是戏曲形成的标志,宋代歌舞、杂剧,乃至《东海黄公》等,“只能是‘猿人’”。<sup>②</sup>任氏眼中的唐代参军戏等真正的戏剧样式,在李氏等人眼中只是戏曲形成的“前奏”,经由它们才能形成戏曲。这与黄氏的认知庶几相同。

在20世纪50年代的这场辩论中,当任、文、黄等学人在交代各自关于“戏曲”“戏剧”的认知时,一个更合理、更全面的“戏曲”“戏剧”的概念开始稳定下来。至60年代,戏曲作为成熟的中国戏剧的认识基本达成一致。“戏曲”“戏剧”的概念基本定型。王季思在《我国戏曲的起源与发展》(原载《学术研究》1962年4月号)一文中使用“戏曲”作为成熟的中国传统戏剧的称呼,给出了“戏曲”概念的明确定义:“戏曲是综合性的艺术,它通过舞台人物的科介、宾白、歌曲、舞蹈来表现一个完整的故事,同时有音乐伴奏。”<sup>③</sup>在梳理戏曲历史时,他强调“从秦汉以后发展起来的各种构成戏曲艺术的因素,到中唐以后,很快就在许多民间专业艺术人的手里融合起来,出现了完整的戏曲形式”。<sup>④</sup>随后,张庚发表了《试论戏曲的起源和形成》,文中也强调戏曲并非一蹴而就,有一个孕育与成熟的过程:“中国戏曲的起源是很早的,在原始时代的歌舞中已经萌芽了,但它发育成长的过程却很长,是经过汉唐直到宋金即12世纪的末期

才完全形成。”<sup>⑤</sup>王、张二氏关于戏曲形成的认识,正表明他们在“戏剧”这一更大的范畴内搜寻出中国成熟的戏剧形式加以凸显,并将发展史的书写对象锁定在戏曲形成以后的各种形态上。

20世纪80年代后,“‘戏曲’已经成为中国传统戏剧文化的通称。从时间上看,包括南戏、杂剧、传奇直至花部等所有古代及近现代传统戏剧;从空间上看,则涵盖昆剧、京剧以及所有地方戏总计三百多个剧种”。<sup>⑥</sup>概言之,从王国维相对简省的“戏曲”概念到多维度总结的“戏曲”词条,“戏曲”拥有了它的“公认身份”。而“戏曲”范畴的确定,必须归功于“十七年”时期对“戏曲”与“戏剧”概念关系的讨论。“戏曲”概念所指涉的基本领域已经达成共识,但这并不意味着概念建设已经完美。事实上,所确立的“戏曲”概念,在表述时还只停留在基本要素提取与联缀描述的层面,而各要素之间的构成关系仍需进一步交代。

## 二、旧称谓的定义

“十七年”时期戏曲史学人对部分古代戏曲名词、术语和称谓进行了定义,使之成为主谓关系明确的概念。<sup>⑦</sup>“科”“介”“出”“定场白”等文本名词、“南北曲”“摘遍”“排遍”“入破”等音乐名词、“孤老”“卜儿”“细酸”等脚色术语以及“院本”“杂剧”“戏文”“传奇”等戏曲形式称谓,在相关文著中皆获得了清晰的界定。

中国古代戏曲文献中的这三类词汇,其自身含义在历代使用时会发生变动。但相比于戏曲形式称谓,名词、术语的语意相对稳定。一方面,部分名词内涵构成简单,在反复使用过程中不易发生变动;另一方面,大量术语实际具有较强的个体性和时代性,在被提出后即相对稳固,具有“一时一地一人”的特征。比如,部分曲论家的某些批评术语具有较强的个人色彩,此后便不再被继续沿用。很多术语也只出现在某一部论著中。至于脚

① 欧阳予倩:《欧阳予倩全集(第4卷)》,上海文艺出版社1990年版,第223页。

② 李啸仓、余从、赵斐:《谈关于中国戏曲史研究的几个问题》,《戏曲研究》1958年第2期。

③ 王季思:《王季思全集(第1卷古典戏曲论文集上)》,河北教育出版社2005年版,第425页。

④ 王季思:《王季思全集(第1卷古典戏曲论文集上)》,第428—429页。

⑤ 张庚:《试论戏曲的起源和形成》,《新建设》1963年第1期。

⑥ 叶长海:《戏曲考》,载《曲学与戏剧学》,学林出版社1999年版,第41页。张庚《中国戏曲》一文亦持此观点,该文系《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷首序言。

⑦ 需要指出的是,“十七年”时期并未对所有古代戏曲词汇展开定义工作。比如传统曲论中大量度曲、作曲、曲韵与曲谱的术语,以及戏曲评点中的批评术语等在此期并未进行解释。

色类名词专指性强,随着戏曲形式的变迁会被新名词替代而废止不用。对于容量狭小、词意相对稳定的名词、术语,定义工作相对简单,研究者只需要根据上下文即可完成把握。而对于具体使用时表现出流动性的戏曲形式称谓,必须在核心概念的基础上创建概念群,才能如实反映戏曲形态变迁,假如仅对单一的称谓进行描述难免失之笼统。事实上,通过文献钩稽、仔细排比以建立各戏曲形式概念群的操作,也是一项廓清戏曲基本历史脉络的工作。因此,对古代戏曲批评中的戏曲形式称谓进行定义,形成相对认可的概念,是“十七年”时期的工作重点。此时期戏曲史学人完成了部分旧称谓如“院本”“杂剧”“南戏”“传奇”等的内涵界定,使得它们不再是随意的称呼,而成为专有的学术名词。

“院本”一词,朱权《太和正音谱》对其进行过简单的描述,即“院本者,行院之本也”。<sup>①</sup>王国维《宋元戏曲史》又对朱氏之说略做解释:“行院者,大抵金元人谓倡伎所居,其所演唱之本,即谓之院本云尔。”<sup>②</sup>此后,吴梅《中国戏曲概论》、卢前《中国戏剧概论》等史著皆援引王说。青木正儿《中国近世戏曲史》称:“‘行院’为倡伎之所居……而‘院本’则因技艺演奏地点得名。”<sup>③</sup>实际亦是对王氏之说的因袭。概言之,民国时期对“院本”的解释失之宽泛,其形态渊源、基本属性、体制特征以及戏曲史价值并未获得统一连贯的描述,因此,这些雷同的解释还不能算作严格的概念界定。而且,王国维诸家也未对古代“院本”称谓的变化进行总结,他们的解释只是针对“金院本”。民国戏曲史家虽然认识到古代戏曲学中某些称谓在不同时期含义发生变化,但并未基于混称建立更丰富的概念系统。质言之,以“院本”为核心、建构“院本”概念群的操作尚未出现。进入“十七年”时期,随着“院本”研究的深入,其概念建设也在向前推进。

李啸仓《宋元伎艺杂考》指出,金元院本实质与宋杂剧同,但它的正段分类更加庞杂。<sup>④</sup>胡忌《宋金杂剧考》对“院本”这一称谓进行了系统考察,并对“金元院本”“明院本”的概念分别进行了界定。胡氏指出:金、元院本“即是承继唐、宋滑稽戏和歌舞戏的原有传统”,“其实质即是宋代的杂剧”。<sup>⑤</sup>他还通过与元杂剧比较,揭示出金院本体制构成的主要特点——“以耍闹为主,注重发科调笑;可偶加小曲一、二支;皆为短剧”,<sup>⑥</sup>并将其作为概念的一部分。胡氏同时也对元以后“院本”称谓所指的变化进行了梳理。他指出:元代以后“院本”一词可以指称的对象,“不论是北曲杂剧,南戏,明传奇,其他小戏以至于傀儡戏皆是”。<sup>⑦</sup>而接续“金元院本”的“明院本”,其演出可大体分成“开呵”“布置”“收住”三段。<sup>⑧</sup>不仅如此,“金院本”的戏曲史价值——“是向元杂剧过渡的形式”<sup>⑨</sup>也开始进入其定义中,成为一种共识。胡氏对上述概念的清晰定义,表明此时期学人已经认识到概念本身的历史性。他从同一称谓的变化中寻找背后“体”的变迁,通过概念群的建设对古人的戏曲观念进行更细致的呈现。

进入“十七年”时期,谭正璧《话本与古剧》指出,宋代的“杂剧”一词实际乃是“‘杂戏’‘杂技’的意思”,是歌舞戏和滑稽戏等诸多“游艺与戏剧”的统称,“与后来元人所谓‘杂剧’完全不同”。<sup>⑩</sup>胡忌《宋金杂剧考》对宋代典籍中出现的“杂剧”一词进行钩稽,指出宋“杂剧”一词至少包含以下六种形式:滑稽戏、歌舞戏、傀儡戏、小杂剧、哑杂剧、南戏。胡氏又进一步向下梳理,指出元明两代“杂剧”一词的指称始终在发生变化。基于称谓变迁的把握,胡氏细化“杂剧”体系,明确提出“宋杂剧”“北曲杂剧”“明杂剧”等不同概念。他指出:“宋时真人所扮演的含有戏剧性的演出都可称为杂剧。而滑稽戏与歌舞戏却是宋杂剧的两大系统。”<sup>⑪</sup>

① 朱权著、姚品文点校笺评:《太和正音谱笺评》,中华书局2010年版,第90页。

② 王国维:《宋元戏曲史》,第77页。

③ 青木正儿:《中国近世戏曲史》,王古鲁译,蔡毅校订,中华书局2010年版,第21页。

④ 李啸仓:《宋元伎艺杂考》,上杂出版社1953年版,第27页。

⑤ 胡忌:《宋金杂剧考》,古典文学出版社1957年版,第8页。

⑥ 胡忌:《宋金杂剧考》,第70页。

⑦ 胡忌:《宋金杂剧考》,第20页。

⑧ 胡忌:《宋金杂剧考》,第103页。

⑨ 中华书局辞海编辑所修订:《辞海(试本)》,第11分册(艺术),中华书局辞海编辑所1961年版,第3页。

⑩ 谭正璧:《话本与古剧》,古典文学出版社1956年版,第168页。

⑪ 胡忌:《宋金杂剧考》,第4页。

“北曲杂剧”则是“使用北曲套数,由‘正末’,或‘正旦’司唱”。<sup>①</sup>而“明代杂剧”系“司唱角色不固定,为相对传奇之短剧。大部分的剧本排场演出皆与传奇无异”。<sup>②</sup>胡氏在“杂剧”旧称谓的基础上建立了一个概念群,并且从文本体制和舞台搬演两方面指出各概念之间的显著性差异和联系,进而得出相对完整的定义。

此后,“杂剧”概念群各“子概念”获得了更全面和精炼的表达。《辞海(试行本)》综合此前众说形成了一个更整饬的“宋杂剧”定义:

【宋杂剧】宋代滑稽戏、歌舞戏以及各种杂戏的统称。是唐代参军戏和其他乐舞杂耍的进一步发展。种类繁复,形式短小活泼,一般只有五个脚色(末泥、引戏、副末、副净、装孤),后期有所增加;而以担任滑稽表演的副净和副末为主。演出分“艳段”“正杂剧”“杂扮”三部分。北宋时以汴京(今河南开封)为中心,盛行于北方;入金后称为“院本”,同诸宫调等结合发展为元杂剧。南宋时传到临安(今浙江杭州)一带,也很流行;后来同唱赚等结合发展为宋元南戏。<sup>③</sup>

至于“北曲杂剧”,在普及型戏曲史著中也形成了稳定的认识。它们纷纷指出:“元杂剧”作为元代盛行的北曲杂剧,即是“元曲”(笔者按:实际“元曲”分为剧曲和散曲,由于剧曲成就更高,因此,元曲常被用作元杂剧的同义词),是在前代歌舞剧、滑稽剧和讲唱文艺基础上形成的“真正、纯粹的戏剧”。<sup>④</sup>它是“在流行于北方的‘宋金’杂剧的基础上,采用了‘诸宫调’的音乐形式(曲牌、联套),并广泛吸收了宋词、大曲、民谣等逐步形成的”。<sup>⑤</sup>“元代用北曲演唱的戏曲形式”成为“元杂剧”概念的核心质素,“在金院本和诸宫调的基础上广泛吸收了多种词曲和技艺发展而成”<sup>⑥</sup>的形成过程也被清楚地概括出来。同时,在民国时期就已经总结出的诸如“一本四折”“一折由同一官

调若干曲牌组成一套”的体制特点也被附加到定义中,形成了一个相对完整的概念。

此外,《辞海(试行本)》从本质、关系和体制三个方面对“南杂剧”概念进行了定义,它实际囊括了明中叶以后直至清代的“杂剧”,作为“北曲杂剧”的变体,受传奇影响而在体例上有所突破。<sup>⑦</sup>

“传奇”称谓在古代批评中曾是一个极其宽泛的概念,“至明凡四变矣”。<sup>⑧</sup>这一称谓所指称的范围总体在缩小。进入民国,学人在戏曲史撰著时,对“传奇”一词的使用仍未达成一致。存在三种情况:第一,不使用“南戏”称谓,使用“传奇”称谓,以“杂剧”“传奇”对举。第二,不使用“传奇”称谓,使用“南戏”称谓,以“南戏”“北剧”对举。第三,同时使用“南戏”与“传奇”的称谓。上述现象出现的根本原因是“南戏”与“传奇”概念尚未获得准确的界定。

黄文暘《曲海总目》将元明清三代戏曲文本分为传奇、杂剧两大类。类目设置为“元人杂剧”“元人传奇”“明人杂剧”“明人传奇”“国朝杂剧”“国朝传奇”。黄氏对举“传奇”“杂剧”,以之统摄三代戏曲文本的操作被吴梅、卢前等民国戏曲史家沿用。他们在进行历史撰著时,每一朝代的戏曲作家作品实际也是按照上述两类分而述之的。比如吴梅《中国戏曲概论》在对明清曲体文学进行分类时,使用了杂剧、传奇和散曲的称谓。之后卢前《中国戏剧概论》分别安排了“元代的杂剧”“元代的传奇”“明代的杂剧”“明代的传奇”“清代的杂剧”“清代的传奇”六章讲述三代戏曲史,皆与黄氏目录如出一辙。卢前《中国戏剧概论》明确指出元明清三代戏曲在体制上仅有“杂剧”与“传奇”的区分,宋元南戏也被并入“传奇”范畴中。他认为:“从宋金戏曲,进步到元代的杂剧。但杂剧究竟是很短小的。其时有比较长的体制,那就是传奇。”<sup>⑨</sup>

王国维虽然在其《曲录》中沿用《曲海总目》,分“传奇”“杂剧”而别之,但其《宋元戏曲史》并不热衷使用“传奇”这一称谓,在论述明以后戏曲文

① 胡忌:《宋金杂剧考》,第18页。

② 胡忌:《宋金杂剧考》,第18页。

③ 中华书局辞海编辑所修订:《辞海(试行本)》,第11分册(艺术),第3页。

④ 顾肇仓:《元代杂剧》,作家出版社1962年版,第1页。

⑤ 祝肇年:《中国戏曲》,作家出版社1962年版,第25页。

⑥ 中华书局辞海编辑所修订:《辞海(试行本)》,第11分册(艺术),第4页。

⑦ 中华书局辞海编辑所修订:《辞海(试行本)》,第11分册(艺术),第5页。

⑧ 王国维:《宋元戏曲史》,第184页。

⑨ 卢前:《卢前曲学论著》,上海书店出版社2013年版,第90页。

本时,仅有“南戏北剧”的分野,即明清传奇被王氏划入南戏范畴中,在他的观念中,南戏才是明清传奇最原始和最准确的称呼。青木正儿《中国近世戏曲史》在文本划分上同样追随王氏的观点。他在梳理元中叶以来戏曲大势时,以“南戏”“北剧”对举,不使用“传奇”称呼。他指出至明末清初间“遂出现南戏之黄金时代,压倒北剧”。<sup>①</sup>

周贻白《中国戏剧史》<sup>②</sup>同样认为明清传奇为“宋元南戏的延续”,但也指出二者“不无一点改变”。<sup>③</sup>因此,他在描述戏曲文本变迁时,元代使用“南戏”“杂剧”称谓,而明清则使用“传奇”“杂剧”。

中华人民共和国成立后,周贻白坚持他关于“南戏”和“传奇”关系的认知,并且通过讲学进一步普及了这一认知,南戏在明以后谓之“传奇”的观点被广大学生、研究者以及戏曲编导人员接受。1957年夏周氏承担了中剧协主办的“中国戏剧史”讲座,前后共讲十次。在录音基础上整理成《中国戏剧史讲座》一书,书中将《琵琶记》与“荆”“刘”“拜”“杀”五本元末南戏作为南戏向传奇的过渡,并清楚地指出:南戏“是从‘温州杂剧’发展而来”;明代传奇“实际上是宋元南戏这一体制的继承,不过在明代称其为‘传奇’而已”,虽“逐渐地有了一些新的发展”,但体制上二者是相同的。他在《中国戏曲发展史纲要》<sup>④</sup>中仍然强调南戏在观众方面占据优势,“由是使传奇这一称谓专属之南戏而与元剧成为对称名词”,<sup>⑤</sup>“明代的传奇,实际上就是南戏的改称”。<sup>⑥</sup>周氏的学生祝肇年在他编写的普及型读物《中国戏曲》中沿用其师的观点。经过周、祝二氏的推广,“南戏”“传奇”这两个称谓,作为前后衔接的两种不同的戏曲样式达成共识,“南戏”“杂剧”“传奇”成为宋元、明清两个阶段的代表戏曲样式,戏曲史的阶段划分也因此被固定。《辞海(试行本)》正式对“南戏”“传奇”做出如

下定义:

南戏,又叫“戏文”。宋元时用南方语音和南曲演唱的戏曲。南宋时形成于温州,因此起初也叫“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。一般认为是我国戏曲最早的成熟形式。……初期作品结构比较松散,也不一定分“出”。后来逐步发展才日趋完整,至明代进一步演变为“传奇”。<sup>⑦</sup>

### 三、新概念的提出

“十七年”时期最具学科史意义的是“新概念”的建设工作,其中代表成果是“声腔”“剧种”概念的提出。

“声腔”一词最早出现在周德清《中原音韵》“悉如今之搬演南宋戏文唱念声腔”句中,周氏所谓“声腔”实“即‘呼吸’,即语音字读”。<sup>⑧</sup>遗憾的是,此后历代曲话均未见“声腔”一词身影。及至民国,戏曲史家曾指出“同一戏文,而各地的歌唱的腔调不同”,<sup>⑨</sup>并对“南戏诸腔之消长”<sup>⑩</sup>进行大致梳理,但都未明确提出“声腔”的概念。换言之,他们使用“弋阳腔”“海盐腔”“昆腔”等称谓,但缺少一个更抽象、更概括的“声腔”认识。事实上,“声腔”一词被作为概念提出,并用于抽象把握戏曲音乐史的流变,始于“十七年”期间。

进入“十七年”时期,周贻白开始使用“声腔”一词。他在《中国戏剧的上下场》一文中首次提出:“中国的戏剧,在声腔上可以分作三大源流,即昆曲、弋阳腔(一名高腔,又作京腔)、梆子腔。”<sup>⑪</sup>不久,他又专门撰写《中国戏剧声腔的三大源流》一文,分别梳理弋阳腔、昆山腔、梆子腔的衍变,将文献中的“诸腔”与当下各地方戏曲的渊源关系揭

① 青木正儿:《中国近世戏曲史》,第123页。

② 该书完成于民国,直到1953年才由中华书局出版。

③ 周贻白:《中国戏剧史》,中华书局1953年版,第356页。

④ 该书完成于1961年春,直至1979年10月才由上海古籍出版社出版。

⑤ 周贻白:《中国戏曲发展史纲要》,上海古籍出版社1979年版,第203页。

⑥ 周贻白:《中国戏曲发展史纲要》,第239页。

⑦ 中华书局辞海编辑所修订:《辞海(试行本)》,第11分册(艺术),第4页。

⑧ 洛地:《词乐曲唱》,人民音乐出版社1995年版,第30页。

⑨ 卢前:《中国戏剧概论》第八章“明代的传奇”;卢前:《卢前曲学论著》,第125页。

⑩ 青木正儿:《中国近世戏曲史》,第123页。

⑪ 周贻白:《中国戏剧的上下场》。周贻白:《中国戏曲论丛》,中华书局1952年版,第88页。

示出来,并绘制了谱系图。<sup>①</sup>周氏通过寻找规律、建立声腔系统,对长期、复杂的中国戏曲演进展开总体把握,在音乐视角下描绘了一条中国戏曲清晰可见的历史脉络。他在文中虽未直接表述“声腔是什么”,但从其论述中不难发现,他所谓的“声腔”具备“伴奏”和“歌唱”两个核心要素。事实上,“声腔”已经被周氏视为戏曲音乐的“代指”。他在评价民国时期戏曲史书写时,指出史家仅叙述文本体制变迁、介绍代表作家作品,“而对于声腔及舞台扮演等,则无所联系或联系得不够”。<sup>②</sup>周氏用“声腔”和“扮演”代指“场上”,其用“声腔”指代戏曲音乐的意识相当明显。演唱与伴奏作为“声腔”的构成,正是从器乐和声乐两个维度完成界定的,而戏曲音乐确实也是由人声演唱和乐器伴奏两部分构成。周氏的“指代”完全可行,对确定戏曲音乐史研究范畴极具价值。正是抽象概念的出现,肇开了“声腔”视角下的戏曲源流宏观把握。

周氏而后,“声腔”已经成为常用词汇。1961年《辞海(试行本)》发行。其中【声腔】条介绍正是基于周氏的概念构成和体系认知。该条目提取出“腔调和演唱方式”作为“声腔”的基本质素,又将“声腔”视作剧种存在血缘关系的根本原因:

【声腔】戏曲名词。我国某些历史悠久的戏曲剧种的腔调和演唱方式,在发展过程中往往对其他剧种产生影响,或同其他地区语言、民间曲调结合而产生新的剧种,因而使得这些剧种在腔调和演唱方式上具有共同或相似的特点,形成相互间的血缘关系。一般把具有这种关系的剧种统称为一种声腔系统。如秦腔(陕西梆子)曾对蒲剧(蒲州梆子)、豫剧(河南梆子)、晋剧(中路梆子)、河北梆子、山东梆子等剧种产生直接或间接影

响,因此,这些剧种就被归入梆子腔的声腔系统。明清以来影响广泛的声腔系统有昆腔、高腔、梆子腔、皮黄等。<sup>③</sup>

至20世纪80年代,各戏曲、音乐类辞典对这一概念的定义正脱胎于《辞海(试行本)》的解释。它们立足戏曲音乐,强调流动性和系统性,即声腔是散布在不同区域空间具有相同音乐特征的腔调,使得戏曲品种“形成相互间的血缘关系”。<sup>④</sup>而与腔调密切相关的,包括“唱法、演唱形式、使用的乐器和伴奏手法等因素”。<sup>⑤</sup>

“剧种”一词已经成为批评与学术界的常用词汇,并且由这一基本概念衍生出一个概念群,诸如“剧种史”“剧种气质”“剧种传承”等。这一具有高度概括性的词汇成为统称各地方戏曲的合理表述。而它的最早出现并被广泛使用是在“十七年”时期的政治、文化界。据现有文献,“剧种”一词最早出现在上海《戏曲报》创刊号中。<sup>⑥</sup>此后该词被广泛使用在政府政令、工作文件、新闻报道和戏曲批评中。“古老剧种”“新剧种”“民间小剧种”“各剧种”等词汇屡见于各类文牍中。当然,在进行具体“剧种”定名时也留下了武断的遗憾。<sup>⑦</sup>

比起“声腔”,“剧种”一词不是首先被戏曲史学人提出。它之所以率先出现在实用性文字而非学术文章中,是与此期“戏改”密切相关的。在“戏改”过程中,在对全国林林总总的地方戏曲进行表述时,需要一个统一的“称呼”。当需要寻找一个恰当的词汇,统称不同地理区域的各戏曲“品种”,反映当下“戏曲”实际构成和存在状态时,“剧种”一词应运而生。“五五指示”中称“中国戏曲种类极丰富,应普遍地加以采用,改造与发展,鼓励各种戏曲形式的自由竞赛,促成戏曲艺术的‘百花齐放’”,并且强调戏改工作“应以对当地群众影响最大的剧种为主要改革和发展对象”。<sup>⑧</sup>从“种类”

① 参见周贻白《中国戏剧声腔的三大源流》。周贻白:《中国戏曲论丛》,第28—61页。

② 周贻白:《中国剧曲声腔史的新页》,《戏剧研究》1959年第4期。

③ 中华书局辞海编辑所修订:《辞海(试行本)》,第11分册(艺术),第7—8页。

④ 上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编:《中国戏曲曲艺词典》,上海辞书出版社1981年版,第104页。

⑤ 《中国音乐词典》【声腔】条,见中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐词典》,人民音乐出版社1985年版,第349页。

⑥ 刘厚生在其“献辞”中说:“上海戏曲曲艺界一解放就以无限的欢欣下厂宣传,以后就一直以国家主人的身份参加劳军救灾……在创作活动方面,各剧种都竞演新戏。”同期伊兵在《大竞赛大改革》中亦使用“剧种”一词。他说:“1949年所有的戏曲改革的成就应该归功于学习——地方戏剧研究班、各剧种的学习小组、编导座谈会等学习组织及其活动。”刘厚生:《献辞》,《戏曲报》1950年第1期。

⑦ 因为急于对某一地区流行的戏曲样式进行定名和登记。相关部门有时无视戏曲声腔的关系,强行撮合,造成了名实不符的尴尬。这在当时即引起了戏曲史学界的商榷。比如温州和调被并入金华婺剧,强行冠之以“婺剧”之称,引起了“和调”艺人的不满,他们纷纷要求恢复原名。董每戡撰写《为一个剧种正名》一文予以支持。董氏从历史渊源和体制构成两方面论证“和调”是不同于“婺剧”的剧种,并称之为“和剧”。参见董每戡:《为一个剧种正名》,《戏剧报》1957年第6期。

⑧ 中央人民政府政务院:《关于戏曲改革工作的指示》,《人民日报》1951年5月7日,第1版。

“形式”等词汇的使用,不难发现,政府话语中的“剧种”的概念核心是“种”。考虑到戏曲艺术内部存在众多形式差异的类别,当下“戏曲”概念实际由不同“种”集体支撑起来,因此,提出“剧种”一词,从类群的个体差异性出发,运用概念思维进行整合。此后,《辞海(试行本)》在解释这一概念时,即立足“种类”,强调目前使用最广泛的“戏曲剧种”概念即是对不同发源地、流行区和艺术特点的地方戏曲种类的统称。<sup>①</sup>20世纪90年代,相关词典中“现今中国戏曲从声腔等角度区分‘品种’的一个概念”<sup>②</sup>“戏曲的种类”等“剧种”一词的定义,即承绪此解释而来。

“剧种”一词因为政策需要而出现,甫一诞生便被戏曲史家认可和接纳。他们在谈及地方戏曲时,也使用“剧种”一词。更为关键的是,在他们的手中,“剧种”概念被增添了新的内涵。它不再只是各戏曲“品种”的统一称谓。作为一个抽象的概念,其更多的本质属性被挖掘出来:虽然各剧种具有不同的地方色彩,但是它们又拥有“共同的民族风格”;<sup>③</sup>决定剧种特征的“一是音乐唱腔、一是表演艺术”;<sup>④</sup>它们的形成具有某种规律,“往往是由少到多,由粗到精,这是一个艺术积累的过程”。<sup>⑤</sup>这些“剧种”概念的新增内容,反映出“十七年”时期戏曲史学人已经尝试对各地方戏曲“品种”做整体考察,提取当下戏曲构成的某些特质。不过,这些结论仍然过于笼统,尤其是音乐腔调在单个剧种中的数量与构成关系并未在概念描述中获得充分揭示。

#### 四、学科史意义

“十七年”时期戏曲史相关概念获得确立,在定义它们时,构成描述的基本板块和内容已然定型。不仅如此,部分概念群中“子概念”的基本内涵也被确定。从模糊的称谓到清晰的概念,戏曲史学科开始步入它的“规范期”。这一时期相关概念确立所具有的学科史意义主要集中体现在以下三个方面:

第一,标志着学科研究思维方式的逐步完善。

<sup>①</sup> 中华书局辞海编辑所修订:《辞海(试行本)》,第11分册(艺术),第8页。

<sup>②</sup> 《戏剧通典》【剧种】条,见么书仪等主编:《戏剧通典》,解放军文艺出版社1999年版,第671页。

<sup>③</sup> 祝肇年:《中国戏曲》,第88页。

<sup>④</sup> 杜鹏程、袁光、鲁侠、周军、陈幼韩:《舞台上百花争艳——谈民间剧种搬上舞台》,《陕西戏剧》1959年第10期。

<sup>⑤</sup> 祝肇年:《中国戏曲》,第88页。

概念不仅是一个“下定义”的问题,作为一种意识活动,思维运行的本身可以反映出逻辑方式。比如概念构成板块以及每一板块不同段落之间的逻辑关系,展示出“十七年”时期处理历时问题时不同于民国的思维特征。“概念”确立这一行为,在“十七年”时期的加强,或者说有意识地进行相关概念的界定,本身反映出抽象思考在戏曲史研究中的比重加强。而抽象提取行为的倾力加盟,进一步提升了戏曲史研究的理论高度。事实上,戏曲史相关概念准确界定并非易事。看似仅有几十乃至几百字的内容,但如果要真正提取本质构成、揭示源流谱系、强调客观价值,必须要展开充分的纵向考察与横向比较。正因为经过这一番抽象处理,戏曲史工作从单纯材料收集的史科学层面上升至进行归纳、演绎的历史阐述层面。因此,科学的概念界定工作,其本身是一项学科基础理论建设工作。

第二,体现了戏曲史学术共同体的渐次成型。概念作为公用性很强的学术共同语汇,其内涵的确定和用法规范的制订需要集体参与。不仅如此,相对稳定的概念体系,也为同一逻辑层面的探讨提供了基础,并且能使后学者顺利进入相关话语体系。相反,概念的不确定、概念群缺失对学术交流与传承会造成不小的障碍。不仅同一时期的研究者无法在同一维度开展论争,而且后学者也无法循此深耕细耘。因此,概念的确立与使用的过程也是学科共同体自身建设的过程。当众多学人开始运用概念进行深入“对话”时,一个更新的共同体逐渐成形。

第三,开启了现当代戏曲史阐述的新思路。新概念标志着之前较少关注的戏曲历史对象被“打捞”起来。“十七年”时期“声腔”“剧种”概念的成型,是广大地方戏曲及其本体构成开始被关注和分析的明证。新群体的出现无疑为学术研究打开了一扇新窗口。戏曲史学人立刻着手对各色剧种起源、流变、发展的历史轨迹进行考证与梳理。与此同时,较新的领域又进一步启发了历史研究的新思路。20世纪80年代以降,从剧种出发,通过对剧种自身演进及相互关系的考察,呈现戏曲

生存状态的现当代戏曲史阐述,成为学界的惯用治史路径。不过,它的源头应该推至“十七年”时期“声腔”“剧种”概念的确立。需要指出的是,以剧种为突破点,考察戏曲史发展的操作,依赖更精准的“剧种”本体认识。只有对内在结构进行细致

分析才能获取更多的关联,从而实现由单个剧种向戏曲整体观照的深入。这不仅是剧种史研究的渐进,更是戏曲史学研究层次的提升。而精准的本体认知又可以推动“剧种”“声腔”概念界定的进一步科学化。

## The Establishment of Xiqu History-Related Concepts during the “Seventeen-Year” Period and Its Academically Historical Significance

HUANG Jingfeng

**Abstract:** During the Republic of China, concept thinking was not widely applied into the xiqu historical study, whereas the xiqu history-related concepts took their basic shape during the “Seventeen-Year” Period (1949–66). The concept of “xiqu” was defined and, as a form differing from other artistic and literary types, its more detailed “identity” published through the lexica and dictionaries, during which various types of xiqu prevailing in different periods of history were unified and put forward in the form of “concept”. New concepts such as “systematic tunes” and “xiqu genres” were brought forward and widely accepted. The establishment of these concepts can be classified into three categories: the discussion of old concepts, the definition of old nomenclature and the proposition of new concepts. The academically historical significance is reflected in three main aspects: the gradual improvement of academic thinking; the gradual consummation of xiqu history academic community; the beginning of the new method of modern and contemporary xiqu historiography.

**Key words:** “Seventeen-Year” period; xiqu history study; concepts; nomenclature; definition; academically historical significance

(责任编辑:陈吉)