

现代？古典？还是通俗？

——关于把京剧写入中国现代文学史所引发的思考

袁国兴

(华南师范大学 文学院, 广州 510631)

【摘要】 发生在中国现代社会历史阶段的文学有些并不具有现代特性, 这可能是一个伪命题。人们之所以产生这样的认识, 与“古代”和“古典”意识的辨识有关, 与用“典雅”文学批评标准去厘定“世俗”文化现象有一些联系。本文从京剧文化现象的剖析入手, 对中国现代文学史重构问题进行了探讨。

【关键词】 京剧; 现代文学史; 现代; 古典; 通俗

【中图分类号】 I206 【文献标识码】 A 【文章编号】 1002-3054 (2013) 03-0028-07

1998年,在太原召开的中国现代文学研究会年会上,我提出应该把京剧与电影文学写入中国现代文学史,此后黄修己先生和袁进先生也先后发出了类似的呼吁。2005年和2008年我在自己出版的两本文学史著作中,也尝试着把京剧纳入到了整体写作框架中来。在这个过程中,我感到,以往的中国现代文学史没有京剧研究的内容,主要不是“写”的问题,而是文学史观念不支持,因此当我们企图去扭转这种局面时,就必不可免地引发一些相关的理论问题。本文就想从这个侧面入手展开讨论,以期对中国现代文学史的重构提供一些参考。

一

前些年,在有关中国现代文学史的讨论中,人们经常纠缠的一个问题是:中国现代文学史与中国古代文学史有什么不同?何为“现代”?它主要是指“现代”的历史阶段,还是指“现代”的艺术特质?这个问题在王瑶所写的《中国新文学史稿》中就有所流露,虽然表述的角度和方式不同;以后多种《中国现代文学史》的前言和绪论部分,也大都还是在这个问题上兜圈子,所谓“现代文学史性质”等的讨论,都是

此一种文学史写作思路的延续。然而,在我看来,这一论题可能是一个伪命题。因为如果你接受了中国现代文学史应该是具有中国现代特质的文学命题的话,那么也就等于说,同样是发生在中国现代社会历史阶段的文学,却可能没有现代特质。现在我们要问:这种现象果真存在吗?

仅仅在概念上绕圈子,已经没有多大意义了,还是让我们用事实说话。京剧发展的鼎盛时期,是在清末民初,四大名旦开始名扬天下的时候是20世纪30年代。这也就是说,京剧是发生在中国现代社会里的一种文艺现象,但是几乎所有的中国现代文学史著作,都没有京剧研究的内容,可能是在有些人看来,京剧不具有现代特质。可是这却不是事实。以清末民初为例,那个时候正是中国现代文学发轫的关键时期,也是戏曲改良运动蓬勃发展时期。当时的戏曲改良运动和话剧运动以及学生演剧等相互绞缠在了一起,以至有时连演剧活动和社会运动也难分彼此,我把这个时期的这种特有戏剧现象称为是“清末民初的新潮演剧”。京剧是新潮演剧的主力演剧类型,新潮演剧倾向在京剧艺术中有鲜明反映。潘月樵、夏月珊等在上海创办新舞台,所演之剧大多与社会新思想灌输有直接关系,甚至在辛亥

【收稿日期】 2013-01-15

【作者简介】 袁国兴(1953-),男,山东牟平人,华南师范大学文学院教授,博士生导师。

革命高潮中潘月樵还曾亲上前线，伤足而归，也算得上是一个真正的革命者了。梅兰芳、田际云、欧阳予倩等京剧演员都是新潮演剧的积极参与者，他们所演的剧目《一缕麻》《惠兴女士传》等，不论从哪个方面说都够新潮、够“现代”了，与同时期的小说、诗歌比，其前卫倾向有过之而无不及，在某种程度上还可以说称一时之翘楚。

那么，是不是仅在新潮演剧风潮中京剧有这种倾向，过后就反转身重回老路了呢？也不是。20世纪20—30年代，欧阳予倩所演的《孔雀东南飞》《潘金莲》，程砚秋所演的《鸳鸯剑》等都与现代文学倾向有直接关系。不仅如此，欧阳予倩、田汉等人既是话剧活动的积极倡导者，也是京剧活动的著名人士。需要指出的是，以往人们看重的《逼上梁山》和《三打祝家庄》等，都只不过是“新编”而已，它们的演出倾向在传统京剧中都有反映。一定有人会说，在中国现代社会这些京剧活动只是一部分，还有大量的京剧活动与此种倾向若即若离，或者说有些还背道而驰，因此才没有把京剧写入现代文学史。而我们要指出的是，在中国现代诗歌、小说和话剧中，有很多作品也是如此，但并没有妨碍人们把它们写入中国现代文学史，问题的症结在于人们从一开始就把京剧放在了“非现代”的位置上，人们的“现代”意识本身存在着一定的“偏颇”。

一般说来，人文学术研究是以“意义”为标的而建立的阐释系统。可是“意义”在文学中有两种存在方式，一种是逻辑认知的方式，一种是情感体悟的方式。前者制约着意识的辨识和学理的梳理，后者则隐身在了文学艺术的欣赏把玩之中。这样一来，无论什么时候、何种艺术现象，当人们从理性认知的角度去审视时，都将面对的是一个充满意识矛盾的综合体，具有多种发挥引申的可能。鲁迅的“绝望”和执拗，沈从文的“乡下人”意识等，都可作如是观。无论从哪个方面分析，都既可能接近于他们的本来面目，又可能无法完全穷尽其全部蕴涵，原因就在于他们都是文学家，他们的“思想”都是文学的思想，主体都是由文本的文学方式呈现的。前一段时间，当人们热衷于用“现代性”意念去

企图解说这两位文学大家的时候，常常会出现不少意识上的龃龉，鲁迅的启蒙主义“现代性”与沈从文的审美主义“现代性”，从逻辑认知角度去审视，可能没有多少可比性。这也就告诉我们，理性认知在文学艺术领域有时不能完全“随心所欲”，认识到的和没有认识到的，不像人们想象的那样泾渭分明，其价值有时与人们已经获得的认识并不完全一致。从这个意义上说，中国现代文学“特质”意识的强盛，与文学史的真实形态，与文学现象的实际价值，就可能产生一些距离。我们可以以京剧经典剧目《四郎探母》为例来简要说明这个问题。众所周知，《四郎探母》主体述说的是一个流落异邦的没落英雄的故事，不管是作品题材还是趣味指向，几乎都与“现代意识”不搭边。中华人民共和国成立后，很长一段时间不能演这个剧，因为它宣扬了“投降派”，有“投敌叛国”的嫌疑，被当作了宣扬“封资修”“腐朽”思想的“旧戏”样板去批判，中国现代文学史当然不可能给它留下什么述说的余地。可是我们必须承认，很多时候，在中国人的“现代”意识中，“少数民族”是一个概念，异邦是另一个概念，而在历史上发生的异邦和中土的冲突，往往都被人有意无意地提升为“爱国”和“投降”的高度来认识了，京剧作品《抗金兵》和《薛仁贵征西》等，都有这种倾向。可是，《四郎探母》并没有坚守这个立场，它的趣味轴心是母子分离、夫妻恩爱，把“家国”大业抛在了一边，因此在特定意识层面上它不能得到人们的首肯在所难免。可是我们不要忘了，传统的民族意识是有缺陷的，尤其是把历史上曾经发生的民族融合过程中的阵痛上升到“国家”意识层面来思考时似乎更为不妥，当我们现在齐唱“五十六个民族，五十六朵花……五十六个民族是一家”时，还会有什么人提出杨四郎的“国家”身份认同问题吗？《四郎探母》风行之时，人们认识不到这一点，封杀它的时候，人们也想不到这一点，它所蕴涵的“思想”就静静地躺在一旁，自娱自乐。如果《四郎探母》这部剧有主体情感和行为能力的话，一定会对人们的“现代意识”嗤之以鼻吧？

文学艺术现象不同于一般的文化现象，文学史也不同于普通的历史。《四郎探母》的可能意

义和思想,有时超越了人们理性认识的阈限,一个时期我们认识不到它,即使认识到了也无法写入文学史,因为中国现代文学史的书写观念没有容纳这种意识的接口。这就不仅是对京剧的认识问题了,还有一个对现代文学史书写意识调整的问题。

对文学我们不能完全抱持逻辑的认知态度去审视,对文学史书写框架也不能仅仅把它局限在逻辑的认知领域。是的,不管哪种文学史,它们能够被有效书写,与建立起一定的文学现象有序性相关。可这个有序性建立大有学问。文学史的有序性可能由两种关系意识建立起来,一种是生成和超越的关系,一种是对应和结构的关系,往往是生成超越关系离不开结构对应意识,结构对应关系也脱离不开生成和超越的思考。问题是,在人们企图建立文学史序列时,更多看重的是文学的生成和超越关系,普通的文学发展观就是如此,五四新文学运动企图把“旧文学”一棒子打死就是这种文学发展观的体现。可是正因为如此,我们看到了五四新文学的一个无法逾越的“理论”障碍:“新文学”意识的建立是与对“旧文学”的认识分不开的,这也就是说“旧文学”其实已经参与到了新文学意识的建构中来。新文学的创造者和新文学意识的建构者可以不去思考这样的问题,可是文学史的写作者却必须思考这样的问题。如果缺了这样的视角,就不是现代文学的本来面目,就不会恰当认识中国现代文学为什么会这样,也一定会遭遇到一些无法克服的“局限”和尴尬。比如这些年来我们所走过的中国现代文学研究发展道路就是如此。最初我们意识到,弱化或淡化所谓的“民族主义作家”的创作,不足取,与事实有距离,从而“解放”了一大批作家;进而人们也感到,把“通俗文学”及其相关文学现象赶出现代文学史也有些不妥,在这样的思考中又“解放”了一大批作家,现在这种“解放”工作也还在继续着。包括“学衡派”“新月派”等,几十年来的中国现代文学史研究的新进展几乎都与“平反”意识和“解放”意识相关。然而我们要问:这正常吗?虽然任何时期,重新认识历史上的文学和文化现象都不可避免,但在中国现代文学领域,重新认识的程度和影响面都与其他历史时期不可同

日而语。现在应该是我们反省这种现代文学史写作意识的时候了,它已经超越了“思想”的层面,进而深入到了文学意识本身。因为所谓的中国现代文学史“解放”意识,本质上还是单线性的文学发展观的体现。正因为如此,伴随着以往的一些“解放”意识的出现,相应地还有一批作家被冷落了,比如茅盾、蒋光赤、柔石、殷夫等就是这样。京剧作品,比如《四郎探母》,无论如何都不能仅在“解放”的意义上被写入中国现代文学史。要想在中国现代文学史中研究京剧,必须调整文学史写作思路,在发展和超越的文学观念中,增添文学结构对应关系的思考,放弃我们已经熟悉了的围绕着一个中心、一个目的、一种追求来建构文学史的企图,放低文学史写作的身段,不再充当历史的评判者,而是做一个普通的历史观察者和探宝者。

单一的文学现象不是真实的,单线条的文学史也不是真实的。正是在这个意义上我们才说,所谓的发生在现代社会里的文学现象却没有现代特质,可能是一个伪命题,因为在这样的思考中,只看重了目的显性意义,淡忘了意义的隐含属性和意义生成价值。而一旦人们从意义的隐含属性和意义生成的角度去审视文学,就会发现即使是被人认为最没有现代特质的文学,其实也与“现代”有脱离不开的关系,也参与到了现代文学的重新建构中来,也有现代的情愫和因子。放弃了对它们身上隐含的现代意识的捕捉,放弃了对它们参与现代文化建构的思考,看起来在强调现代特质,很多时候这样的特质是平面的,并不是立体的、丰满的、真实的,与实际情形还有很大距离。从这个意义上说,有时我们宁愿从不同侧面去探讨中国现代文艺的发展,从而不可避免地带来一些意识上的“模糊”;而不愿人为地把一些不符合自己意愿的东西剔除出去,从而保证文学史发展线索的“清晰”。归根到底,是因为我们认识到,只要是发生在中国现代的文学艺术现象,就免不了会具有一些“现代”的特性,有的多些,有的少些,不存在有没有的问题;只是看你从哪个角度去审视,有时即使是不符合“现代”的意识标准,在文学史上也有它存在的结构性价值,因为离开这种存在,与其对应的另外一种存在,也不会发生。中国现代文学史,如

果没有对中国现代影响最大的戏剧样式——京剧一席之地的话，将是不完整的，有缺陷的，也必将影响到自己的公正性和权威性。

二

是的，中国现代文学史不能接纳京剧艺术，不仅仅是“现代”意识问题，可能还与对中国现代文学形态的认识相关，京剧是用旧方法、老套路演出的戏剧，不是新样式。可即便如此也不能成为现代文学史不接纳京剧的理由，其背后隐藏的文学史意识也同样是需要我们认真分析和探讨的。人们之所以会产生发生在现代历史阶段的文学，却可能没有现代特质的认识，还与我们头脑中的“古代”和“古典”意识有一定关系。古代肯定是一个历史概念，与过去的时间观念相关。但古典却有不同，古典的文化现象虽然也一定是首先发生在过去社会里，却又不仅仅发生在过去社会里，不是所有的古代遗留都能成为古典的，成为古典的东西一定还要有一种特质，它们可以不断被再现，不仅发生在古代，还可能在“现代”和未来占有一席之地。古代的不一定是古典的，古典的也不仅局限于古代的。下面还是让我们以京剧为例来探讨这个问题。

人们一谈到戏曲，包括京剧，很自然地就会把它与古代意识和古典形态联系在一起，从这个意义上说，指认它是过去时的文化现象似乎不错。可是我们不要忘了，京剧不是元曲，也不是明清传奇，它是中国传统戏剧形态的现代呈现方式。我们知道，在元杂剧之前，中国的“戏”意识有两种倾向，一种是载歌载舞的曲文倾向，它以《踏摇娘》为代表；一种是插科打诨的戏做倾向，它以参军戏为代表。元杂剧把这两种倾向的“戏”有限度地融会到了一起，从而创造了新的戏曲类型，用王国维的话说就是创造了“以脚色演故事”的“代言体”艺术样式。可是，这只是问题的一个方面；另一方面，由于受到了强大的中国诗文抒情文化传统影响，元曲中的曲文倾向大于戏拟倾向，并有被文人创作继承下来不断扩大的趋势。明清传奇和昆曲等就是这一趋向的反映，它们把本来是与正统诗文抒情文化倾向有所不同的戏曲艺术，收编到了自己的麾下。这种戏曲艺术发展倾向到了清中叶以后发生

了改变，以“乱弹”为代表的各种地方戏曲和曲艺形式风起云涌，它们都与正统文化倾向有所不同，与曲文倾向也不尽相同，最大的特点就是它加强了早已被边缘化的戏拟、戏做、戏弄倾向。京剧是其影响最广泛、艺术样态最成熟、特征最典型的代表，“非文本中心意识”和“竞技演艺化倾向”是其两大主要艺术特征。而这不仅是古代的艺术形态，它在现代以至当代都有顽强的艺术生命力。

我们必须承认，到目前为止，我们的主流文学意识倾向是建立在文本中心意识基础之上的。同时人们也承认，口头文学、吟诵文学也是一种文学表现形态。虽然在文本文化盛行的时代，它们也有了文本化的色彩，但本质上它们不是写和读的产物，而是说唱和听闻的结晶。我把在现代社会里流行的口头说唱艺术称为是非文本中心的艺术现象，很显然，京剧就是这种艺术现象的典范样态。在话剧活动中，作者把作品写出来，演员背台词，理解作者的意图，再把这种意图实现于舞台之上。在这个过程中，剧本的地位不可动摇，作者的身份始终清晰可见，有时即使演出中做了某种修订，也要经过作者同意，否则就要发生“知识产权”的纠纷，因为话剧的传播方式不仅有演职人员参加，普通读者也可以一定程度地参与其中，读者也有条件和权利阅读剧本，话剧的排演在相当程度可以说是在所有读者的“监督”下进行的。京剧不是这样，京剧的创编体制使得大多数的作者本身就是演员，对戏的理解主要不发生在文本阅读层面，而发生在表演者群体之间的现场交流，从这个意义上说它基本排除了普通观众参与和“监督”其排演的可能。京剧“在新戏或较大的戏演出前，某些主要演员或被称为‘戏包袱’的人，掌握‘总讲’（即剧本），向演员说戏”。虽然这样的“说戏”，也可能有“本子”，但“说”和读不同，“说戏云者，以此伶所能，告之彼伶之谓也”。“说”本身带有示范性和表演性，而且每次“说”和每次“示范”都可能有些差别，“说者”和“接受说者”，“示范者”和“接受示范者”在不停地交流着，“习戏既久，举类可通”，“故一说登台”，便“如所夙戏”。在这个过程中，“作者”的身份就有可能被有意无意地模糊和隐藏了起

来。一般说来,一出经典剧目的创编往往是大家“共同商讨”、集思广益的结果。台前幕后的许多“角”坐在一起,“有的对于掌握剧本的内容意识方面是素有心得的,有的对于音韵方面是擅长的,有的熟悉戏里的关子和穿插,能在新戏里善于采择运用老戏的优点的,有的对于服装的设计、颜色配合、道具的式样这几方面,都能够推陈出新,长于变化的”。总之,大家取长补短、勾勾抹抹,一出典型的京剧作品就这样被创编出来了。到底怎样理解京剧的这种“创作”行为?阿尔伯特·贝茨·洛德在研究荷马史诗时告诉我们:“一部口头诗歌不是为了表演,而是以表演的形式来创作的。”京剧作品也不是“为了”表演,而是在“表演的行为中”创作的。表演对于非文本中心的演艺来说几乎是唯一的存在方式,离开了表演实践,它们的艺术活动也就停止了。这样一来,在京剧艺术活动中,剧本其实都是“最后补上的一样东西,是演过了的戏的一种记录”。

京剧没有完全走传统戏曲诗意抒情的“曲文”旧途,而是顺应历史潮流,重新踏上了集纳各种非文本中心演艺的“乱弹”之路。正是在这个过程中,它不失时机地重拾了久违的“戏弄”“戏说”“戏做”“戏拟”的本领。在京剧诞生初期,“生脚”是京剧的“台柱子”,“若夫京班各剧,首重老生”。不仅如此,“中国之戏班,在清初以前,没有武戏……乾隆以后,排出《彭公案》《施公案》等戏来,又吸收了一部分武术,添了许多武术的打法,遂多了一种武行。”“武行”中人,不以唱功见长,演技却是他们的看家本领。“丹桂著名文武老生夏月润”在演《捉拿花蝴蝶》时,“连叠桌子五张,高几二丈,花蝴蝶从上反跌而下,此为月润独有之技”。任七在演《翠屏山》时,“以棍直立台上,将右足自棍尖越过,虽足短棍高,而棍不欹侧,尤其绝技”。这些演出的技法不是与杂技有了几分相似吗?应该承认,杂技和竞技本身都具有一定的表演性,宋杂剧的一部分“节目”就是如此,现代的杂技表演也是建立在竞技基础之上的。不仅如此,几乎所有带有竞技色彩的行为,都有一定的演艺性,不信你看一看“NBA”赛场,篮球宝贝用舞姿招徕人的眼球,球星就用自

己的竞技水平招徕观众,二者服务于一个共同目的。“前现代”中国社会里的京剧艺术似乎已经意识到了这一点,这不能不说是它的一大创举。这里所体现的文化意蕴,所包容的艺术情感,所反映的民族精神,确实需要我们认真思考。特别是当我们反观当下的文化市场,在戏说、大话、清口、小品的繁荣之时,再看它们的艺术追求,感到在京剧艺术中所隐现的文化精神,过去被我们小觑了。那原因就在于我们的文学意识是局限在文本中心基础之上的,民谣、口传史诗、民间故事,当然也包括各种戏曲,都被排除于中国现代文学史之外了,甚至电影文学也无法进入文学史。这样下去,将来的文学史是无法延续的,因为长篇小说和诗歌已经不是我们这个时代的经典艺术样式了,我们不能强迫将来的人们带着和我们一样的眼镜去看待文学。

正是在上述意义上,我们感觉到,虽然京剧表演沿用的还是古老的艺术生产方式,但它却是一种“经典”的生产方式。可在现代文学意识中我们放弃了对它存在合理性的严正思考,用古代的意识抹除了它们可能有的现代成分,用文本中心意识取代了其他一些并非文本中心艺术的合法性。中国现代文学意识的积极倡导者和鼓吹者周作人曾告诉我们:“中国旧剧有长远的历史,不是一夜急就的东西,其中存着民族思想的反影,很足供大家的探讨。”可是具体说从什么角度才能把它纳入到现代文学史写作框架中来呢?不打破新旧两分法的思维格局无法做到,不破除一定的文本中心意识也做不到。京剧的艺术样态跨越了古代和现代的界限,也跨越了文本和非文本中心的界限,它不是纯粹古代的,也不是纯粹文本中心的,但却是经典的。从这个意义上说,京剧研究也从一个侧面要求我们要重新审视和调整自己的现代文学史写作观念。

三

现在人们一般都吹捧京剧为国粹,在人民大会堂看京剧演出好像似一种时髦、高雅的行为。可是在京剧正流行的时候,它绝没有这种身份,京戏就是“戏”,带有游戏的性质,是一种地道的通俗文化现象。因此人们一直认为,京剧好看,但文化品位不高。中国现代戏剧活动家欧阳

予倩就认为，“就一般而论，二黄戏里文学的成分是很不充分的”，“元曲、昆曲都能读，二黄戏能读的很少”。还有的京剧研究者从中国戏曲发展史的角度指出“而自元以后，戏曲的文学性每况愈下”，京剧的文学性根本无法与传统戏曲相提并论。站在他们的立场上得出这样的结论，一点都不奇怪，连“读”都有些困难，“文学性每况愈下”，还不是自然而然了吗？可是在这里我们必须指出，他们所谓的京剧文学性“不充分”主要是站在“读”的立场上得出的结论，其实“文学可以分两种：一是唱的、说的文学，一是写的文学。由唱的、说的写下或演出，则成为戏剧与小说，由写的则是诗词和文章。在中国，写的文学，流行在社会之上层；而说的唱的，则普遍流传于全社会。而近人写文学史，多注重了写的，忽略了唱的与说的。”钱穆先生指出了一个重要事实：“写”的文学主要是指诗词和文章。在中国，这样的文学“流行在社会之上层”；而与其相对的“说、唱”文学，“则普遍流传于全社会”。问题是：“普遍流传于全社会”的文学接受主体在“下层”社会，因此“近人写文学史”才“多注重了写的，忽略了唱的与说的”。

把京剧当作典雅文化现象去对待不符合京剧的本来面目，用研究典雅文化的理路去研究京剧也无助于问题的真正解决。这种现象不仅存在于京剧的研究中，在世界范围内，在其他民族和其他文化领域也似乎一直都存在。“两千多年来，大众文学一直是批评社会焦虑的对象，几乎整个既成的文学批评传统都抵制大众文学。然而大部分的读者听众两千多年来一直对批评家和审查者弃之不顾。这是我们必须深究的问题”。加拿大批评家弗莱就认为，在主流的文学批评标准之外，应该还有一个不受其左右的“大众”批评标准存在，它们从古到今都以愉悦的、广受欢迎的、世俗的“感伤传奇”形式活跃于人们的文化生活中，他把它称为是“世俗的经典”。它们有自己的行为规则，不受“既成的文学批评传统”限制。显然京剧也是这样的“世俗经典”的一种存在方式和艺术样态。

既然“世俗的经典”不同于“既成的文学批评传统”指涉的对象，我们就不能用一般的

批评标准去衡量和认识它。《四郎探母》的文化倾向已经有了“穿越”古代和现代的能力，大部分京剧作品也都有一些这样的成分。它们大多以欢娱为主体追求，在题材边缘化和神话化的掩护下，让“主题崇高庄重”有了存在的可能。中国人之所谓“戏”原本就有“事不必皆有征，人不必尽可考”的意向，而中国的所有非文本中心艺术样态又几乎都有这种倾向，所谓“小说所以敷衍正史，而评话又所以敷衍小说。小说间或有与正史相同，而评话则皆海市蜃楼，凭空架造……”，经过一系列的“敷衍”之后，到了京剧积聚成型的时候，一切都仿佛是“海市蜃楼”般的“凭空架造”了。“仿佛是”披了一层合法性外衣而已，内里说的还是有关乎社会人生的“大问题”。所谓嬉笑怒骂、所谓“舞台小世界，人生大舞台”都说的是这层意思。而它能够做到这一点，离不开它的“欢娱”面孔，京剧艺术中的几乎所有“大问题”都暗含着这样一副面孔。杨排风一个烧火丫鬟武艺高强，连镇边大将孟良都不是她的对手，这有多少可能？这种可能性的缺失以趣味性的获得为弥补。而同样以可能性的缺失、趣味性弥补为前提的还有《打严嵩》《铡美案》等众多京剧作品，全都在这个艺术长廊中浑水摸鱼、骗过了“检查官”的眼睛，堂而皇之地出现在了公众的视野里。

把“可能”的事件推远，让“可能”变得好像“不可能”，使“可能”的事件以“不可能”的面貌呈现，这是一种神话式的思维方式。同样道理，当现实以历史的面貌出现时，也有回避和躲闪的功能。“京剧的服装基本是明朝服饰再加上戏剧性的夸张……用这一套服装来表演上下几千年的故事，成为一套无所不能应用的古典戏曲服装”。这种“古代”服装是任何时代都没有的，只出现在舞台上。在其华丽外表背后还隐藏着不小的秘密，试想“皇帝及官员的衣裳，在专制时代，怎么肯许随便穿呢？……若饰皇帝之人，把皇帝的全套衣冠穿戴出来，还不是死罪吗？所以说戏台上的装束，无论如何，不能像真”。这不仅是服装问题，还是京剧艺术倾向实现的一种机制。

众所周知，京剧的繁荣与清朝皇帝后妃们的欣赏和提倡有密切关系。据考证，慈禧太后看过

的戏,“内容多是根据历史故事和著名小说改编的。如:《黄鹤楼》《群英会》《定军山》《失空斩》《芭蕉扇》《无底洞》《快活林》《四进士》《铁弓缘》《穆柯寨》《金山寺》等等”。由于“历史”题材、虚拟的故事,有类似“神话”的倾向,因此可以“无所顾忌,且可凭空点缀”,让所有的人在观看京剧表演时,都自觉不自觉地把现实眼光向外移开了一些,更少一些现实的干预,这可以给京剧演出“松绑”,使它更能“为所欲为”,仿佛获得了一种“政治免疫”特权。在这样的背景下,官方意志与民间倾向达成了一种妥协,民间意识在京剧演出中被有限度地“合法化”了。在京剧演出中,民族共同体已达成了某种共识,在不危及当朝统治者核心利益的前提下,官民一致、上下一致,呈现的是“全民主张”,有时即使伤及了一些人的利益,受伤及者也不敢贸然反对,因为谁都没有抵抗全民族的力量和勇气。

现在我们要指出的是,与京剧的通俗文化倾向相对应的批评视角,在中国现代文学史的编撰理路上似乎并不存在。虽然我们有了不错的通俗文学研究的成果,但必须指出的是,所谓通俗文学研究大多使用的还是典雅文学批评标准。这里所说的,不仅是指思想意识上的指认,不可否认这已经成为支撑通俗文学研究的主要理论依据,所谓“现实性”和“思想意义”等都是如此。我们所说的典雅文学批评标准还包括对文学样态和存在方式的认识和观察,在这些方面通俗文学也不同于典雅文学,它们事不必真,史不可考,

面孔不那么庄严,但你得承认文学艺术本来就有这种成分。正如弗莱所说,它们的存在形态与“两千多年来”人们一直信奉的“文学批评传统”并不完全相同。我们的中国现代文学史写作意识中有这样的“标准”和意识吗?我们必须承认京剧是比“鸳鸯蝴蝶派”甚至一般的所谓“感伤的文化经典”走得更远的一种“世俗经典”。如果说通俗小说、风俗喜剧本身已经超出了普通的批评标准,但它们还与普通批评标准有一些瓜葛的话,那么,京剧则比较彻底地脱离了这个系统。在某种程度上也可看作是中国的特有现象,其特有的原因是:现在一般人们所谓的文学意识,基本是建立在西方文化传统基础之上的,中国原有的艺术样态特殊性被边缘化了。问题的核心是:中国现代文学史应该有世俗经典的一席之地。因为是世俗的经典,就必然与特定民族、特定文化传统有直接关系。放弃了民族文化特殊性的思考,“世俗”意识从何而来?而与京剧相类似的演艺方式西方文化传统中有吗?如果没有的话,主要以西方文化传统为背景建构起来的现代文学意识又怎么能有效说明京剧的艺术现实呢?总而言之,我们必须调整自己的文学批评理路,调整文学史的写作方式。可是在一本文学史写作中使用“两种”批评标准——中国的、外国的,典雅的、世俗的,其难度可想而知。我们上文所说的不能抱定线形文学发展观念去写文学史,也有这方面的思考;而这恰恰是我们主张把京剧写入中国现代文学史的主要目的所在。

On the Introduction of Peking Opera into Chinese Modern Literature

YUAN Guo-xing

(College of Liberal Arts, South China Normal University, Guangzhou 510631, China)

Abstract: It may be a false statement that some literature is detached to modernity in modern society of China. This cognition can be attributed to an “ancient” and “classical” discrimination. And the judgment of secular cultural phenomenon from the standpoint of elegant literature can not be ignored also. This paper discussed the history reconstruction of Chinese modern literature from the analysis of cultural phenomena of Peking opera.

Keywords: Peking Opera; history of Chinese modern literature; modern; classical; popular