

# 京剧:从“旧形式”到“最顽固的堡垒”\*

郭玉琼

(厦门理工学院文化传播系,福建 厦门 361024)

**摘要:**京剧在20世纪经历了从“旧形式”到“最顽固的堡垒”的话语演变。这些话语的产生及转换揭示了京剧在不同历史时期被赋予不同的意识形态内涵,同时也说明了“五四”以降人们一致的忽略京剧形式本身的自主性,而将其与意识形态两相对应的思维。本文在批判这种思维的基础上,提出“民族形式”的概念对于今天京剧的发展依然具有启发意义。

**关键词:**京剧;话语;意识形态;现代性

中图分类号:J821 文献标识码:A 文章编号:1002-2236(2010)03-0043-04

恐怕不会有人提出异议,20世纪构成了京剧风云最富变幻、波澜最显诡谲的历史。京剧在这期间的命运不仅是它自身于1790年徽班进京时始料未及,而且显然也超出了其它剧种所能想象与担当的范围。20世纪20、30年代京剧以国剧的姿态荣登国际舞台,时隔不到半个世纪又以样板戏的名义唱响全国各地。伴随着京剧在20世纪的发展的,是它从“旧形式”到“最顽固的堡垒”的话语演变。这些话语指涉的有效性今天看来毋庸置疑已经荡然无存,它们的产生及转换却向我们生动而深刻地揭示了京剧艺术在不同历史时期被赋予的意识形态内涵。

## 一

以“新”与“旧”挈领的一系列二元对立话语的大量涌现是20世纪初中国的重要现象。当其时,西方积数百年之盛的思想文化纷至沓来,不单为中国思想文化,乃至为中国整个社会的现代化发展树立了参照系统,西方模式几乎直接确立了中国现代化发展的方向和目标。由此,“新”与“旧”作为“西方”与“中国”、“现代”与“传统”的同质话语,不仅仅是事物发生、发展的自然时序的表征,同时,更重要的是,意味着意义、价值的裁夺、取舍的结果。1907年,春柳演剧社就明确宣布他们将从事研究的

主要是以言语动作感人的新剧,有别于昆曲、二黄、秦腔等旧剧。“旧剧”、“旧戏”等说法频频出现,用以指称包括京剧在内的中国戏曲。

旧剧在20世纪初启蒙思潮中孱弱甚至反动的本质似乎是不辩自明的事,所谓“理想既无,文章又极恶劣不通”,“戏子打脸之离奇,舞台设备之幼稚,无一足以动人情感”,“实在毫无美学价值”,“野蛮”且又有害于“世道人心”。鉴于京剧当其时在北京的中心地位,京剧首当其冲成为谩骂攻击的靶的。“五四”新文化运动健将们对京剧等旧剧的大加挞伐,为新剧(话剧)清扫出一片成长空间,鲁迅说,“事已急矣”,因此,钱玄同、傅斯年和周作人等人不吝将旧剧妖魔化。批判旧剧、提倡新剧事实上也正体现了“五四”知识分子普遍的“文化决定论”思想,在他们看来,产生于封建意识形态内部的京剧等戏曲至少部分地导致了当其时中国思想文化界乃至整个中国社会的重重危机,而要从危机中突围而出,理所当然要完全摈弃这些旧有的文艺形式。

钱玄同、傅斯年和周作人等人把京剧等旧剧的形式连同内容全盘否定,到了30年代,旧剧的形式终于与内容两相剥离,被区别对待。旧剧“有害于‘世道人心’”的内容被义无返顾地剔除掉,同时,“打脸之离奇”的形式却允予保留,“旧形式”的利用问题凸现了出来。30年代的延安,旧剧较之新剧

\* 本文为福建省社科基金项目“世界左翼戏剧研究”的阶段性成果,项目批准号:2008B075。

(话剧)显然拥有更丰厚的受众土壤。延安鲁艺戏剧系正规的话剧训练、教学与演出模式就被延安老百姓揶揄为关门提高,装疯卖傻,与此相反,《武家坡》等旧剧演出却广受欢迎。正如 1942 年延安平剧研究院成立时在“致全国文艺界书”中说的:“在人民大众的心目中,在老百姓的实际生活里,在抗战部队革命干部的观感上,都没有把平剧否定掉。相反的,直到今天,广大群众对平剧的要求非常强烈,革命干部对平剧的兴趣,尤为浓厚。这证明平剧是有着深厚的群众基础,为广大群众所喜见乐闻的,有中国气派的民族的艺术表现形式。”<sup>[1]</sup>(P565)当然,“要想完善地为新民主主义服务,这种旧的较完整的艺术还需要着彻底的改造”<sup>[2]</sup>(P562)。延安至少探索出改造京剧“旧形式”的两种方向,一是《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新编历史剧的创作演出,一是《松花江上》、《上天堂》、《难民曲》等京剧现代戏的创作演出。后者直接表现抗战生活,是“旧瓶装新酒”的进一步发展,前者被毛泽东称为“恢复了历史的面目”,是“旧剧革命的划时期的开端”。

30、40 年代抗战救亡的历史情境,以及相应的大众在这种历史情境中主体地位的突显是“旧形式”问题浮现出来的根本原因。早在“左联”时期,工农大众作为无产阶级革命的主要力量的现实就对文艺活动提出形式、题材、风格等各方面的特殊要求,抗战进一步促进了文艺意识形态系统的构成、完善,确立了文艺为工农兵大众服务的基本原则。利用旧形式,正是文艺实践工农兵方向的重要表现。显然,旧形式话语的出现意味着其时的历史情境与单纯否定旧剧、旧戏的五四时期已经判然有别。“救亡”压倒“启蒙”,相应地,大众取代知识分子成为历史舞台的前景,“旧形式”,作为一个与“五四”新文艺形式两相对立、同时又复杂纠葛的概念,一下子成为 30、40 年代文艺论争的中心词汇之一。

## 二

以京剧现代戏为主要组成部分的样板戏在文革时期占取了全国戏剧甚至文化生活的首要地位,与此同时,关于京剧的话语又一次发生了转换,京剧被冠以“最顽固的堡垒”的称号。1966 年《部队文艺工作座谈会纪要》总结江青领导的自 1964 年的“京剧革命”,说,“京剧这个最顽固的堡垒,从思想到形式,都发生了极大的革命,并且带动文艺界发生着革命性的变化”<sup>[3]</sup>;1974 年初澜的《京剧革命十年》又说,“旧京剧是地主资产阶级在意识形态领域中的顽固堡垒”,“它的演出剧目的主要内容,概括起来,

就是狂热地宣扬孔孟之道”,“惟其如此,清王朝的反动统治者以及后来的北洋军阀、国民党反动派都把旧京剧奉为‘国粹’、‘国剧’,那些侵略中国的帝国主义强盗也把它捧上了天”,“无产阶级文艺革命选择京剧作为突破口,本身就是一场批判孔孟之道的重大斗争,就是要拆掉千百年来反动阶级赖以制造人间地狱的精神支柱”<sup>[4]</sup>。

从“旧形式”到“最顽固的堡垒”,关于京剧的话语转换表明了它被赋予的意识形态意义的重大变化。一个可予以论争、探讨的文艺问题终于渐渐演变为绝对排斥异议的政治问题。新编历史京剧从《逼上梁山》、《三打祝家庄》那儿获得至高无上的赞誉,这时期,却随着《海瑞罢官》、《谢瑶环》等被打成“大毒草”而沦为阶下囚。1963、1964 年,毛泽东关于文艺的“两个批示”一出,不要说传统剧目,延安时期开创的新编历史剧创演方向都已经意味着把“帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神”搬上社会主义的戏剧舞台。到了文革时期,样板戏成为唯一正统,演不演以京剧现代戏为主体的样板戏不只是一个关乎艺术趣味、艺术爱好的问题,而且是一个判断是否承认工农兵是“历史真正的创造者”,是“国家真正的主人翁”的政治认识、政治立场问题。而对这一个谁也无法予以争辩的“历史真相”的占有和强调恰恰为江青等人争夺、确立和巩固在文艺界、及至政治界的权力提供了正当性。“刘少奇、彭真、周扬一伙站在反动阶级的立场上,把京剧界搞成了针插不入、水泼不进的独立王国,在舞台上继续用孔孟之道毒害群众,同时还利用京剧形式炮制了一支又一支反党反社会主义的毒箭。”<sup>[5]</sup>以“样板戏”为成果的京剧革命作为对京剧这个“最顽固的堡垒”的征服,于是也成为江青等人排除政治异己的王牌。

文革时期攻占京剧这个“最顽固的堡垒”,当然与延安时期利用京剧这种“旧形式”截然不同。这不仅表现在题材上,彻底地以现代生活内容取代历史生活内容,相应地,在形态上,以京剧现代戏取代新编历史剧,更重要的还表现在,对京剧旧形式已经不能停留在利用的阶段,而必须予以“根本性的改造”。《京剧革命十年》称“这个问题解决得好,工农兵英雄人物形象就能牢固地占领京剧舞台;解决不好,帝王将相、才子佳人就会东山再起”。《京剧革命十年》批判了 30 年代旧形式利用时期“旧瓶装新酒”的“改良主义”办法,认为这与“革命背道而驰”,“让我们时代的工农兵英雄人物去吟唱表现古人的老腔老调,模拟死人的举止动作,势必歪曲新生活、丑化新人物”<sup>[6]</sup>(P34)。《红灯记》、《沙家浜》、《智取

《威虎山》等日后被收编为样板戏的京剧现代戏就是“京剧革命”对京剧利用“旧形式”的超越，其间，经过了对京剧形式进行解构与重构，从而契合了江青“破”与“立”的毛式辩证论。所谓解构，指的是把京剧长期积淀形成的谨严的、系统化了的表现形式——包括行当及其相应的唱念做打等程式一一拆解；重构，就是在解构的基础上把业已被打散了的京剧基本的表现质素重新进行构造。这是一个解码和重新编码的过程。结果是，一方面，不能使用原有的京剧程式去解释《红灯记》等剧目的实践，另一方面，《红灯记》等现代戏着实又体现了“京剧姓京”的发展原则。比如，《智取威虎山》中的杨子荣就很难确切说是属于京剧中老生、武生还是小生行当，他正好是将这多种行当的表现形式进行巧妙杂糅的结果，充满浓厚的京剧艺术风格。

从“旧剧”、“旧形式”到“最顽固的封建堡垒”的话语转换在体现京剧被赋予的意识形态内涵变化的同时，另一方面，却也表明了“五四”以降在现代性的主流话语支配下人们看待京剧艺术的逻辑思维上的一致性。不管是“五四”新文化的健将们，还是江青等人，都秉守着这样的观念，即，与历史的线性发展相对应的是文艺形式的线性发展，于是，京剧艺术形式既然产生、形成于封建社会，就必然烙印封建意识形态，从而不适用于和落后于新的人民民主专政的历史阶段，是必须予以改造、乃至革命的对象客体。即使在抗战时期，“旧形式”的利用也并不能抹杀时人对“旧形式”在与“五四”新文艺相比较时的价值判断和取向。正如郭沫若所指出的，在“和强敌作殊死战，争国族的生死存亡的关头”，中国的新文艺，“一时未能尽夺旧文艺之席而代之”，因此，为了目前“动员大众，教育大众”的迫切需要，“当然是任何旧有的形式都可以利用”，但这实在是“一时的权变”，是“凡事有经有权”的做法，“一个时代有一个时代的形式，凡是过去时代的形式即使是永不磨灭的典型也无法再兴”<sup>[7](P36)</sup>。

“五四”新文化运动健将直至江青等人在认识文艺形式与意识形态之间的对应关系的同时，都忽略或无视文艺形式本身的自主性。一方面，文艺形式与意识形态之间的对应关系无可辩驳，尤其在某种意识形态的上升期，往往都伴随相应的新文艺形式，“随着这种意识形态取得主导地位，与之对应的艺术形式也成为流行艺术”，另一方面，意识形态更迭替换，“由于新的意识形态的出现，旧有艺术形式反而因祸得福，借以从旧的意识形态中还原出来，获得自我的表现，成为一个较为纯粹的艺术形

式”<sup>[8](P1)</sup>。产生、形成于封建社会的京剧在20世纪上半叶应该说早已经成为“一个较为纯粹的艺术形式”，祛除了与封建意识形态丝丝牵连的必然性。

江青等人把京剧革命说成关乎整个社会主义事业的大事。按照他们的逻辑，舞台上演“帝王将相、才子佳人”，“这种情况，严重地破坏社会主义的经济基础，危害无产阶级和革命人民的根本利益”，因此，“攻克旧京剧这个顽固堡垒，就能积累斗争经验，推动各个文艺部门以及整个上层建筑领域的革命，使之适应并促进社会主义经济基础的巩固和发展”<sup>[9]</sup>。这在一定程度上，与“五四”知识者的“文化决定论”一脉相承。当然，“五四”知识者秉持“文化决定论”的背后，是他们建设新文化的真切焦虑，而在江青等人，这则是他们排除政治异己的重要策略之一。然而，确实的，对文艺及至文化的社会力量的充分估计一直贯穿于整个20世纪中国，在中国共产党的革命意识中，尤其显得举足轻重。自延安时期起，政治统帅文艺始终是中国共产党重要的战略方针。60、70年代江青插手文艺界，以此为突破口的政治权力的夺取，因此也就具有了坚实的基础，不会是什么异想天开的事了。然而，对京剧等戏曲艺人来说，唱几出戏，国就能给亡了，或者兴了，这实在是他们百思不得其解的事。

### 三

要注意到的是，在从“旧形式”到“最顽固的堡垒”的话语转换过程中，还出现了“民族形式”这一重要概念。1938年，毛泽东在《中国共产党在民族战争中的地位》一文中提出：“洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。毛泽东针对“使马克思主义在中国具体化”问题的这一番话在文艺界引发了关于“民族形式”的激烈论争。汪晖这样揭示“民族形式”讨论的现代性逻辑。他认为，“中国作风和中国气派”具体指涉的是，在建立现代民族国家的过程中中国文化同一性的创造问题，的确正如几乎所有讨论者认为的，“民族形式”并不是现成的或已经最高地完成了的形式，而是有待创造或发展的一种现代新形式，这种对“创造性”的强调正好“表明了‘民族形式’问题与现代性的关系”。在汪晖看来，创造“民族形式”既不同于利用“旧形式”，也是对片面大众化的潜流的小心纠正，因此毛泽东对“民族形式”的最初设想也与他后来在《讲话》中强调的工农兵方向不同<sup>[10](P117-122)</sup>。

“出于政治家的实用理性、迫于抗战的现实需求”，“民族形式”在理论上匆匆转换、变异为“大众化方向”，然而，“民族形式”“内含的‘现代性’逻辑更具有深远长久的历史意义”，对今天无论是反思20世纪京剧的发展还是把握京剧此后的走向无疑都具有重要的启发性。

上世纪20、30年代，梅兰芳、程砚秋先后出国，远赴美国、欧洲和苏联，京剧艺术从此进入国际视野。钩沉、探寻梅兰芳等人的京剧艺术如何影响西方或苏联的戏剧观念和实践，以此来激发民族的文化自信力毫无意义。事实上，梅、程的出访与其说让西方人感受到取鉴中国戏剧表现形式的必要性，不如说，增强了国人对民族戏剧文化独特性的体认。可以肯定的是，京剧代表着的中国戏剧走出国门，确实向世界展示了中国特色，从而重绘了世界戏剧文化地图。京剧显然不是作为中国某种意识形态的产物，而是以纯粹的民族形式冲击了西方人对戏剧表现方式和表现潜能的全部想象。从这个角度，可以说，京剧艺术正是毛泽东在“国际/中国”，而非阶级或者党派的关系中提出的“中国作风和中国气派”的充分体现，它表达了在现代民族国家关系格局中，中国戏剧，乃至中国文化的“同一性”和“主体性”。京剧艺术不是“旧形式”，当然也非“最顽固的堡垒”，而是“民族形式”。

众所周知，20世纪梅兰芳等人的京剧艺术不是现成旧形式的直接利用，而是创造的结果。梅兰芳兼收并蓄青衣、花旦、刀马旦的表现程式，创造出新行当花衫就是发展民族形式的重要事例。当然，梅兰芳等人的京剧艺术也不是“已经最高地完成了的形式”。60年代，由翁偶虹、阿甲、汪曾祺等人创作，李少春、刘长瑜、高玉倩、赵燕侠等人表演的京剧现代戏《红灯记》、《沙家浜》等剧目，就是在梅兰芳等人的京剧艺术成就基础上的再创造，体现了民族形式的进一步发展。

梅兰芳等人的艺术创造与60年代京剧现代戏的探索显示了京剧作为民族形式发展的两种不同的成果，一是吸收原有程式基础上的新程式的创造，一是上文提及的原有程式的解码和重新编码。如果说前者是语言的创造，后者相对而言则是言语的实践。梅兰芳之后，大概可以说，新程式，即京剧语言的再创造已经停滞、终结，言语的实践成为20世纪下半叶京剧作为“民族形式”发展的主要表现。90年代

末的现代戏《骆驼祥子》被公认是京剧艺术难得一见的优秀之作，剧中的一段“洋车舞”，灵活化用京剧程式，成为演出亮点，一直以来被人津津乐道。《骆驼祥子》彰显的艺术思维无疑将启迪着今后京剧新剧目的创作、演出，但是剧中包括“洋车舞”在内的表现形式在多大程度可以为其它剧目提供借鉴资源，还没有实践做出回答。也就是说，程式作为京剧重要的表现形式，不仅仅是京剧某一剧目的具体言语，更是京剧艺术的独特语言，它不是依附于某一剧目的转瞬即逝的个别的表达手段，而是体现着京剧艺术美学精神的总体的思维和传达方式，具有艺术传承的价值和意义。从这里也可以看出，京剧作为民族形式，它的新语言，即新程式的创造，非有大师，实在难有成就。

京剧艺术在它产生、形成于其中的封建意识形态消亡后，“还原出来，获得自我的表现”，成为民族艺术形式的重要代表。西方马克思主义者后来批判了卢卡契将形式与意识形态对应的片面性，指出艺术形式的“诡谲双面”，即艺术形式一方面具有政治文化特征，一方面也具有审美自主性。20世纪中国长期处在卢卡契式的文艺思想的影响下，从而形成了京剧从“旧形式”到“最顽固的堡垒”的话语演进，而京剧艺术，行走在这种意识形态话语丛生的促狭栈道上，艰难、执著地以自己的独特方式探求并展现着“民族形式”的无限可能和魅力。

#### 参考文献：

- [1]延安平剧研究院致全国文艺界书[A].延安文艺丛书·文艺史料卷[Z].长沙:湖南文艺出版社,1987.
- [2]延安平剧研究院创立缘起[A].延安文艺丛书·文艺史料卷[Z].长沙:湖南文艺出版社,1987.
- [3]部队文艺工作座谈会纪要[N].人民日报,1967-5-29.
- [4][5][9]京剧革命十年[J].红旗杂志,1974,(4).
- [6][7]郭沫若.“民族形式”商兑[A].郭沫若全集19卷[M].北京:人民文学出版社,1992.
- [8]王学军.意识形态与审美革命[A].人文科学与艺术文库编委会编.文化与艺术论坛[C].上海:东方出版社,1992.
- [10]王丽丽.文艺与意识形态之间——胡风研究[M].北京:中国人民大学出版社,2003.

(责任编辑 景虹梅)