

清园谈戏

Chinese opera and its culture

□王元化

艺术背后的思想

Thought beyond the arts

□胡晓军



■《清园谈戏录》书封

2007年春节前夕，我和好友照例去衡山路王元化先生的住处，向王老拜年。

告辞时，王老向我俩每人赠书两本。在每本书的扉页上，王老都事先题好了我俩的名字。

然而书有不同。一本是2006年新星版《读黑格尔》，我俩得到的是同样的。另一本则不一样了。我手中的，是一本簇新的《清园谈戏录》。王老说，《清园谈戏录》刚刚出版，自己手头只有区区几本样书。小胡研

京剧《伍子胥》

京剧老生戏中，我最爱看的是《伍子胥》。《伍子胥》这出戏主要包括了《战樊城》、《文昭关》、《浣纱记》、《鱼肠剑》等。我看的是杨宝森演出的，他把这个折子戏串在一起，成

为全本《伍子胥》。好的京剧不以情节取胜，像《伍子胥》这出戏，我看了好几遍，并不因剧情早已熟悉就减少了兴趣。我不知道在杨宝森演出此戏之前，更早的老艺人是否也同样把上述几出戏串在一起连演？早期汪桂芬演出此戏最负盛名。汪派音调高亢，很适于表现剧中的悲愤和焦灼心情。梅兰芳在他的文集中曾记载，他年轻时与王凤卿搭班，到上海丹桂第一舞台演出。王凤卿也是汪派那一路子，同样有阳刚之气。梅兰芳说，每逢王凤卿贴出《文昭关》这出戏，他就在门帘后聆听。一开场，台上传出两句西皮散板：“伍员马上怒气冲，逃出龙潭虎穴中。”顿时悲愤之情弥漫全场，迎来了观众的满堂彩，使梅击节称赞。

伍子胥是个伟丈夫，力能举鼎。平王追捕，他逃出樊城，单身执弓箭，追兵不敢近。汪派演唱此戏最为合适。杨宝森由于天赋所限，在唱法上与汪派比较，就未免有些低柔衰颓了。有些人喜



■ 王元化(1920-2008)

欢阳刚之气，爱聆黄钟大吕之声。我的老师公严夫子就曾经说过，张之洞不喜皮黄，爱好梆子，觉得京剧有靡靡之音。今天，也还有人仍执此见。但是为什么杨宝森演《伍子胥》仍获得大量观众的喜爱？这是很值得研究的一个问题。最近思再（翁思再）从徐州开会回来，他向我谈了几点意见。他说后来的京剧多向韵味发展，在唱腔中使感情深化了，复杂了。从前的唱腔比较单纯，而后来的就显得好听了。以杨宝森来说，自然没有汪派那种昂扬刚劲之声，但他的唱腔更挂味儿，耐人寻味，使人爱听。我觉得这话有道理。一般论者说到戏剧的历史，都称赞那种浑然未凿、敦厚质朴的古典戏剧，而对后来的戏剧则多加贬抑。例如，黑格尔就把希腊悲剧置于莎士比亚之上，而我国有些论者，也往往认为明清的传奇远不及元曲。这些说法不能说没有道理，但有时也要看具体情况而论，后来的戏剧并不一律今不如昔。

我虽然看过多次《文昭关》，却未学会。思再把那几段二黄快原板唱给我听，使过去看杨宝森演出此剧的情景重现脑海。伍子胥隐藏在东皋公的后花园内，因昭关阻隔，内心焦灼，一夜之间须发皆白。

第一段他戴黑胡子唱：“心中有事难合眼，翻来覆去睡不安。背地里直把东皋公怨，叫人难解巧机关……”第二段改为戴花白胡须唱：“我本当拔宝剑自寻短见，爹娘啊，父母的冤仇化尘烟。对天发下宏誓愿，不杀平王我的心怎甘……”第三段，听东皋公惊告他，他已须发全白。他唱：“一见须白心好惨，点点珠泪洒胸前。冤仇未报容颜变，一事无成两鬓斑……”伍子胥无可告诉的心中冤仇，困居昭关一筹莫展的苦闷，双亲遭杀害引起的内心惨痛，这些交织在一起的复杂情绪，化为一腔悲愤在这几段唱中宣泄出来。这种危难之际所迸发的真情，怎能使人不感动、不震撼呢？京剧能够表现这样强烈、复杂的内在感情，恐怕由于它是一种虚拟性、程式化、写意型的表演体系，它可以让演员自由自在地表露自己的内心衷曲。而话剧是写实的，就往往难臻此境。当话剧演员站在台上使用内心独白时，我总感到别扭、不自然。例如，改编的《家》，觉新在新婚时虽然用诗一般的语言来吐露内心隐秘，但我仍有这样的不满足感。

顺便说说，我还看过其他京剧演员演的《伍子胥》，当演到渔父将伍子胥渡过大江，知道伍子胥怕他泄漏真相，就投江自尽这一场戏时，竟把情节改作渔父是假装投江，暗地里却悄悄潜水游走了。我不知道这改动是为了什么？伍子胥那个时代的人，都有一种重然诺轻生死的侠义气概，正如莎士比亚剧中所常常提及的罗马人有一种壮烈精神一样。春秋时侠士情愿为义而捐躯，荆轲、专

诸皆此类人物，而渔父和《赵氏孤儿》中的鉏麑也显示了那个时代的侠义风骨。不谙此理，任意篡改原剧，那真是非愚即妄了。

由伍子胥所想到的

我还想谈谈从历史上的伍子胥所想到的其他一些问题。屈原曾说“依彭咸之遗则，从子胥以自适”（见《悲回风》），注云“自适，谓顺适己志也”。可见屈原对子胥推崇之重。后来王逸等多以子胥比干并举，作为忠良的楷模。伍子胥在春秋时期是作为一个伟人的形象而被人所尊重。

不过，这里所谓忠的观念和后来有着极大不同。伍子胥是楚国人。楚平王无道，胥父伍奢忠言直谏，被平王残酷处死，全家灭门，只有伍子胥只身逃出，往吴国搬兵灭楚。倘据后来某种观念来评判，子胥不但不可谓忠，甚至可说是大逆不道。春秋时代把他视为忠的代表，是以他对吴王夫差来说的。这同样和后来对忠这个概念的理解大相径庭。为什么会出现这类问题呢？我想主要是对早期儒家的道德规范并不理解。后人多以为孔孟倡导的是愚忠愚孝，这乃是极大的误解。以君主为本位，倡导君主专制主义的不是儒家，而是法家。孔孟的君臣之道是建立在双向关系上的。孔子说君使臣以礼，臣事君以忠。孟子则进一步说，君视臣如草芥，臣视君如寇仇。杀掉昏主暴君，孟子甚至认为不是弑君，而是“诛独夫”。

钱穆曾说儒家有民主思想。如果认为这评价过高，那么至少也可以说早期儒家是以民为贵的民本主义者。但直到今天某些人却并不这样看，他们开口闭口说孔老二是封建专制主义的代表。我曾经和持这种主张的一位老友说过，我不同意他的意见，我愿意和他讨论这个

清
園
泛
錄
系

原
稿

■ 王元化手书

究戏曲，又是《上海戏剧》的主编，我看送你比较合适。你看了书，要给我提意见，写一篇评论最好。

听了这话，我在极为感激的同时，又感到极度惶恐，一时竟连句客套话都找不出来。

现在想来，当时还是没有找到客套话的为好。因为面对一位如此博学睿智又如此坦诚谦和的老人，任何客套话都会显得极其虚伪。

王老晚年谈得较多的学术课题，是对“五四”新文化运动的反思、

对世界各民族文化中的抒情性特点的研究、对以京剧为代表的本民族优秀文化传统的特征及底蕴的探讨等。对于这些课题,他既分别作出了精深透彻的阐述,又无时无处不将它们作为一个紧密联系的文化整体。

在《清园谈戏录》的序言中,王老说他“对京剧并无什么研究,只是个爱好者”;接着又说,他写一些谈戏文章的目的,“不仅仅是出于爱好,而且还兼有去探讨我国文化传统资源中至今仍在吸引我们,令我们感到喜爱的那些东西”。由对京剧艺术的审美爱好,上升为对民族传统文化的保护、传承、革新、发展,乃至对中国整个历史、文化的辨析和反思,对这位大思想家来说是自然而然的事情。于是,以历史、哲学的眼光审视京剧艺术,从而得出对中华文化历史、现状和未来的理性思考,便成为《清园谈戏录》的思想精髓,这也是王老“为学不作媚时语”的思想脊梁的又一次展露。王老曾说,他的一些谈戏文章“看上去是谈京剧,实际上说的是整个文化问题”,此语可资为证。书中,既有对京剧艺术的欣赏和喜爱,又有对其陷于困境的担忧和焦虑,更有对文化专制主义及其制度的抨击,以及对以信念代替思想的文化人的批判。看似轻松的艺术,看似闲淡的语句,其背后是强大的思想力量。

曾多次拜访这位文化大师,多次聆听他的博学宏论,每次,我的心灵都有一种豁然开朗的愉悦、洗礼之后的欢欣。我知道,我是众多受教、受惠于王老的年轻人之一——真正的海洋,从不藐视涓细的溪流真正的高山,从不鄙薄渺小的顽石。宽容豁达,倾心相与,是一位文化大师的胸襟和气度。

大师已去,精神永存。

我将继续以文字的方式再次受教、受惠于王元化先生,并以这篇短短小浅薄的文字,向王元化先生致以最高的敬意。



■ 王元化、张可夫妇

问题。倘他不同意我的看法,希望他直言批评。他一直殚精竭虑为民主宪政而呼吁,我想他会接受我的意见的。不料他说,他不能再花力气做这些事而拒绝了。这使我很失望,我觉得他在坚持一种长期形成的既定观念,这种既定观念对他来说是天经地义的、不容反驳的,这就是“五四”的反传统精神。其实这种反传统精神早在明末何心隐、李贽等人那里就已形成,“五四”只是将其推向极端罢了。

十五世纪的文艺复兴以恢复希腊罗马文化为宗旨,“五四”虽因袭文艺复兴之名(最明显的是“五四”代表刊物《新潮》即以 Renaissance 为英文译名),实际上却恰恰悖道而行,以反传统为纲领。“五四”的反传统就是“五四”思潮和“五四”精神的主要内容。谁如果对“五四”思潮、“五四”精神的某些消极因素或错误观点(如意图伦理、庸俗进化观、功利态度、激进主义)加以怀疑而进行反思,那么他就一定会被视为在倒退复古。因此,这些不容对“五四”进行反思的人采取了一种非理性超评判的信仰主义态度。“五四”自然有它伟大的

历史意义,直到今天,也还有很多方面值得我们继承和发展。但是,真正要做一个启蒙者,就要不怕把思想、哪怕是 最心爱的观念,放在理性的法庭上加以审判,重新估量它的价值、判定它是否应该继续存在下去,这才叫反思。十七、十八世纪的启蒙思想家都作过这样的理性批判,而不是把自己某些偏爱的思想和观念包藏起来,不准对它进行怀疑和思考。这样做的人,无论打着什么样的旗号,恕我直言,他只能成为一个非理性超批判的信仰主义者。我们这里这样的人不少,其中甚至有一位扬言,“五四”好就好在没有学术研究。在这种风习下,这些人不愿对“五四”时代所提出的民主、科学之类的观点作较为认真的研究,也不愿对“五四”时代的尊法反儒思想进行批判,以至成为以信念代替思想的既定观念的维护人。

实际上,“五四”时代重法批儒不仅偏激,也可说是错误的。儒家并不主张君主独裁,伍子胥反对平王并不被认为大逆不道即是一例。法家如韩非则明目张胆地揭橥君主专制主义,他认为君主专断独行的权利是绝对的、不容触犯

的。他曾把君主比作帽子，帽子虽弊坏，也必须戴在头上；把臣民比作鞋子，鞋子再美好，也必须踏在脚下。这和孔孟所提倡的君臣之道有很大的差别，可是“五四”不但不反法而且尊法。主张全盘继承“五四”的人，为什么在这个观点上闷声不响，连一点反应也没有呢？

附：辨儒法

我们上次谈到“五四”时期反儒不反法，相比之下，儒家在思想上倒是较为宽松，近于民本思想的。上次我们只是点到为止，现在可以多谈一些这方面的问题了。

我们的一些哲学教科书都把韩非称作集法家大成的人物，他将法术势融合在一起，被认为是早期法家的发展，这一说法其实是错误的。法是公之于众、令臣民遵守的法令，术是君主藏之于胸、驾驭群臣的权术和诡秘手段，势则是作为君王必须维护的一种权势和地位。势为慎到所倡导，但韩非将它融入自己学说后，已变其本义。后来章实斋所说的“李斯亡秦，兆端厕鼠”，颇可作为法家的势的观念的惬意说明。其意谓李斯亡秦，从他以老鼠为譬的议论就可见出端倪。李斯的意思是说，纵使是老鼠也会因所处之势的不同，而将得到或祸或福截然相异的结果。在仓库内，吃米的老鼠逍遥自在，而在厕所中吃粪的老鼠，则会被人一脚踩死。故重势就是要君主处于一种优势地位。我可以观人，而人不可以观我。我可以制人，而人不可以制我。章实斋对李斯颇为鄙视，而章太炎则相反，称李斯为秦之“功臣良吏”。清末以来有这种看法的不少，鲁迅

也受到太炎的影响。他曾为始皇焚书作了一些辩说，在《汉文学史纲要》中对法家人物李斯、晁错等颇有好评。而对贾谊，尤其是他的《过秦论》则多贬抑。“五四”时期虽高扬德赛二先生，但对秦殊少批判，直至后来“文革”中的尊法批儒，以及马克思主义还要加上个秦始皇之说等，皆可从这种思潮中寻出蛛丝马迹。但迄今为止，这些值得研究的问题，并未引起注意和讨论。

韩非本是韩国的公子，而韩国向以尊术著称。韩非实际上并未继承多少商鞅的学说，商君一断于法，并不讲什么术和势。韩非所崇拜的是申不害。申不害也是韩国人，为君主本位主义和君主专制主义的倡导人。《韩非子》一书中引用了大量申不害的话作为理论依据。《外储说右上》引用申子的话说：“独视者谓明，独听者谓聪，能独断者可谓天下主。”又说：“明主之道在申子之劝独断也。”太史公把法和术加以严格区别，并以申韩合传，这都是很有眼光的。

谈到儒法两家时，我认为还有一个更重要的问题值得探讨，这是一直被我们忽视的。“文革”结束前我曾撰有《韩非论稿》，后发表于上世纪70年代末的《中华文史论丛》上，文中论述到最早提出三纲的是法家而不是儒家。我曾引韩非《忠孝篇》的一段话：“臣之所闻曰，臣事君，子事父，妻事夫，三者顺者天下治，三者逆者天下乱，此天下之常道也。”后来，我在1998年撰写的《对于“五四”的再认识答问》一文中再次提出：“作为封建伦理观念集中表现的三纲，不是儒家，而是法家所提出来的。”但是，在这



■ 王元化在第三届上海文学艺术奖上获杰出贡献奖

两篇文字中，我尚未提到《忠孝篇》曾提出一句极其值得注意的话，这就是韩非对孔子的批判：“孔子本未知孝悌忠顺之道。”韩非为什么要这样说呢？就因为他认为任何君王的权力，哪怕是昏主暴君，也绝对不容动摇和更易。孔孟赞美尧舜，称颂汤武，在韩非看来都是不合他所谓的“臣事君”之道的。尧舜禅让，是君臣地位颠倒；汤武鼎革，更是大逆不道。这是三纲之说谓法家韩非最早提出来的明证。

自然，我并不是说儒家并无三纲之说。应该承认，三纲的理论最早发轫于法家，但秦亡后，汉行杂王霸政治，使儒家学说也蒙上了法家色彩。在董仲舒据阴阳五行之说提出三纲这一名称后，东汉儒者编纂的《白虎通义》所汇集的三纲六纪，据陈寅恪先生说，乃我国道德伦理之本。可见其影响之深远。不过，《白虎通义》的三纲之说，虽袭用韩非

《忠孝篇》所谓“臣事君，子事父，妻事夫”之义，但多少显示了儒法二家在合抱之中也仍存区别。《白虎通义》并不像韩非那样采取绝对君主本位、君主专制的立场，在谈到君臣之义时曾说过这样的话“臣所以胜其君者何？此为无道之君也，故为众阴所会，犹纣王也。”同时，另一方面也可看出，《白虎通义》的三纲说，也并不为汉儒所一律恪守。尽管班固曾批评屈原“依彭咸之遗则，从



■ 张可结婚照

“子胥以自适”为不合经义，而是一种狷狭之志，但太史公、王逸、淮南等诸家，以及直到清代的儒者，仍把子胥屈原视为合于儒家道德理想的伟大力物看待。■

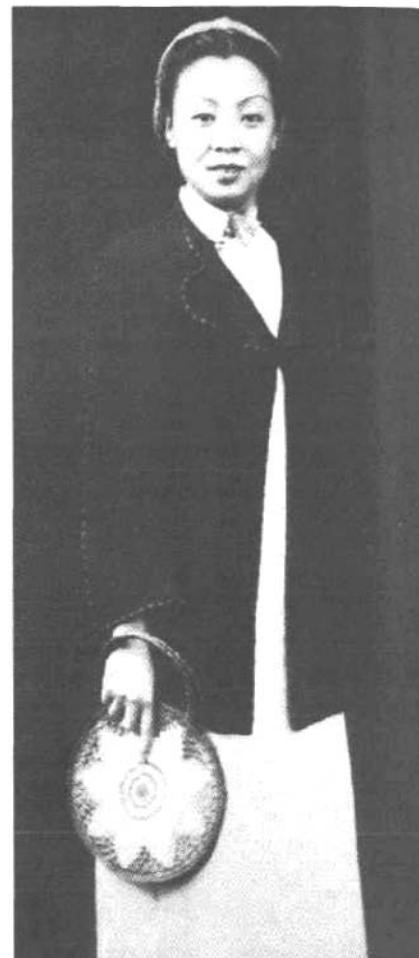
选自王元化著《清园谈戏录》，上海书店出版社2007年1月第一版

京剧名伶蓉丽娟与上海有着不解的情缘。1928年她16岁时由京进沪，成名于上海；1929年她在上海龙马电影公司拍摄无声电影《梨园外史》，担任女主角；1930年，她在上海百代公司灌制过唱片《四郎探母》、《连环计》。在她94年的人生中，演绎的是喜怒哀乐、悲欢离合，留下的是命运轨迹、春秋印痕……

大官后裔进入梨园

蓉丽娟本名杨秋雯，蒙古族正蓝旗人，祖姓巴鲁特，曾祖父曾是道光、咸丰年间的文渊阁大学士，户部尚书。1858年，她的曾祖父因科场舞弊案被问罪斩首，这就是有名的咸丰八年戊午科场案。从此，这个钟鸣鼎食之家很快败落，虽然在辛酉之变后朝廷为其曾祖父平反，但家境未能再盛。到了她父亲这一辈，家里已然十分穷困，十余口人仅靠父亲在官府当“录事”的一点微薄收入度日，九个儿女夭折的夭折，送人的送人，最后竟只剩下她和六哥两个。

清末民初，旗人好京剧者众，其中不乏皇亲国戚、达官显贵，像光绪的亲弟弟载涛，唱做学杨小楼，武生戏演得很好，其中《长坂坡》、《安天会》尤为拿手，人称涛七爷，就连李万春、曹艺斌等京剧名家早期都向他学戏；溥仪的堂兄溥侗曾受封辅国将军，自称红豆馆主，生旦净丑无一不精，连一些内行都望尘莫及；以后成为京剧大家的程砚秋、汪笑侬、言菊朋等都是旗人，言菊朋和蓉丽娟家还是亲戚。受环境影响，蓉丽娟自小喜欢京剧，经常和哥哥一起跑到城南游艺园看戏。



■ 蓉丽娟(1912-2006)

对城南游艺园，老北京们是再熟悉不过了，里面曲艺、杂耍、戏曲什么演出都有。蓉丽娟每次去那里，就专看京剧，她第一次在这里看的戏，就是张君秋夫人谢虹斐之母碧云霞演的《狸猫换太子》。由于家境日趋困难，父母看她喜欢京剧，且嗓音不错，就将她送去学戏，也算为她谋一条出路。

蓉丽娟正式踏入梨园是在1925年，拜琴师牟芝田为师，艺名就是牟给起的。牟芝田是前辈琴师蔡占奎的学生，京胡拉得极好，京剧大师王瑶卿中年嗓子塌中后便以教戏