

京剧崛起与 中国文化传统的近代转型

——以昆曲的文化角色为背景

傅 谨

内容提要 19世纪中叶诞生的京剧是中国文化传统的重要表征之一。它是“地方戏时代”出现的最重要的剧种,是雅文化在中国文化整体中渐趋衰落的时代变革的产物。相对于超越了特定地域审美趣味的昆曲而言,它更多地是特定地域文化的产物;相对于昆曲所代表的文人士大夫趣味,它更接近于底层和民间的趣味,京剧的剧目系统更充分体现出其历史叙述的民间性或曰草根特性。

关键词 京剧 昆曲 地方戏时代 花雅之争

京剧是戏曲三百多个剧种里最重要的剧种之一,在中国戏剧领域有着特殊地位。从19世纪中叶以来,京剧就是中国文化传统的重要表征之一。京剧的诞生与发展过程是近代以来中国戏剧发展的范本,京剧与中国文化传统的关系体现了中国文化传统明清以降发展演变的关键脉络。解读京剧的历史文化内涵,对于解读中国表演艺术的发展及其传播,对于更深入地理解中国文化传统的内在构成和近代转型,都具有重要和典型的意义。

—

京剧诞生于清中叶的北京,承接宋元以来业已历经数百年的中国戏曲文化之流,是在中国戏曲发展史的所谓“地方戏时代”出现的许多剧种之一。和这一时代出现的大量地方剧种一样,它的出现并不是从宋元以来

以戏文与杂剧为主体的戏曲历史的简单延伸,或者说,它并不仅仅是宋元南戏、元杂剧以及明清传奇的地方化身或变种。在戏曲史上,京剧的出现意味着戏曲文化领域进入了一个新的阶段,而这一重要变化的内涵和背景十分复杂,这种复杂性,主要源于它所处的特殊的政治文化与社会背景。

日本学者波多野乾一著《京剧二百年之历史》指“三庆、四喜、春台、和春四班,以乾隆二十五年入于北京,余窃以此为‘皮黄纪元’之年”^①。姑且不论其中“乾隆二十五年”为“乾隆五十五年”(1790)之误,今人将“纪念徽班进京二百周年”视同为纪念京剧诞生二百周年,实与该书有直接关系,即以乾隆五十五年徽班进京为京剧诞生的标志。徽班进京是京剧发展进程中的重大事件,但徽班进京不等于京剧诞生,而且离京剧诞生还有相当一段距离,这已经是学术界的共识。

但是,徽班进京这一事件本身仍值得特别注意,它的艺术学含义,更准确地说,多个徽班相继进京并且在北京这座作为国家政治中心的城市里立足发展的艺术学含义,仍值得发掘。

中国戏剧进入“地方戏时代”的背景,是中国文化整体大变革时代的来临,徽班之所以能够进入京城演出并且在北京站稳脚跟,赢得市场与观众的认可,进而催生出京剧,就是这一时代变革的突出呈现。这个大变革时代的实质,是汉代以来大一统的文化格局逐渐让位于更加错综复杂的新的多元文化格局。秦汉以来迄至明清,中央集权的政治格局虽然少有变动,但是中国的文化格局,因南宋覆亡发生了深刻变化,宋元之交是其重要拐点。其重大变化之一,就是随着文人社会身份的日益边缘化,千百年来充分体现中国文化成就、并且成为文化传统之主干的雅文化,在文化领域内,尤其是在中国广阔的政治管制区域内的文化影响力逐渐下降,甚至丧失了文化领域的主导能力,构成俗文化主干的地方文化因此获得了广泛滋生并且迅速发育的机会。

中国文化传统从来都不是铁板一块的单一,它包含了不同的社会与文化阶层,不仅可以区隔为所谓的“大传统”与“小传统”,还可以更细化地分割为三个组成部分,那就是文人士大夫文化、宫廷文化和民间文化。这样的三分法之所以成立,是由于历代朝廷所代表的社会上层以及文人士大夫所倡导与坚守的文化价值和美学趣味,与民间伦理道德以及审美取向大异其趣,而宫廷的皇家贵胄所代表的文化取向,包括其美学趣味,与文人士大夫的价值取向也并不是始终且完全重合的。

中国文化传统的这三大组成部分,在不同时代的地位与影响力并不相同。中华民族的以文人为主要承载者的雅文化传统从汉代

以来一直未曾中断,雅文化传统本身在社会上的地位以及雅文化在中国广大地区的影响力却并非亘古不变。从春秋战国时代的“百家争鸣”以来,文人士大夫就已经形成了他们相对独立于整个社会的价值观念,而且在几乎所有时代,文人士大夫都自认为是中华文明与文化传承的主要载体。然而在不同时代,他们的社会地位并非都与其文化地位相称,或者说,他们与统治阶层之间的关系,时而密切时而疏离。如同秦始皇时代的“焚书坑儒”,官方主导的主流意识形态与文人士大夫主导的文化价值观之间的冲突经常出现。像两宋年间那样文人拥有极高的社会地位,因而文人士大夫的文化理念成为社会的核心价值,成为社会主流意识形态的现象,在中国历史进程中尽管不是特例,但也并不多见。南宋可能是中国历史上文人掌握社会主流话语权的最后一个时代。如果说两宋的文化格局在金代政权统治的区域内仍然勉强地延续着,那么,蒙元时代来临后,文化人的地位就迅速跌落到了秦始皇时代以来的又一个低谷。两宋时代文人文化地位与社会地位相互映衬的景象,从元代开始崩溃。即使蒙元的统治很快结束,流寇出身的朱元璋所建立的明代政权,对于文人的态度依然暧昧,显然无意于重建文人在社会中的主体地位。清朝是满族入主中华,清初的统治者对于他们是否应该接受汉文化的传统价值观念并以之统治国家,持有强烈的保留态度。尽管在他们的统治地位确立之后,也给予以汉族的文人士大夫为主要载体的中华文明传统一定程度的尊重,汉族文人的地位却始终受到民族身份的明确限制。因此,宋元之交之后,文人士大夫阶层在文化上的独立性、尤其是他们与宫廷文化的分离渐渐开始明朗化。

就戏剧而言,文人的推举、民众的喜爱、官府倡导,三者之间一直是既有关联,又有疏离。如同王芷章所说:“历来乐官所典,为

庙堂之乐,良辅所制,为雅士之乐,而元人弦索与清代乱弹,斯乃民间之乐也。”^②这段话最清晰地阐明了艺术——戏剧是其中的核心组成部分——领域内分别对应于中国文化三个组成部分的不同取向。然而,至少在明中叶前后,这三者之间若即若离的关系,对两汉以来以文人为中心的文化秩序形成的挑战仍相对有限。昆曲一经出现就传播到各地,被作为一个整体的文人阶层所广泛接受,并且获得了无可比拟的文化地位,而文人的肯定以及广泛的参与,对于整个明代的社会风尚的深刻影响,都说明虽然文人的社会地位已经不如往常,至少在戏剧领域内,以文人趣味为中心的文化秩序,依然存在并且能够找到它特有的表现方式。

京剧诞生的意义却与此不同。京剧非但不是这种已有秩序的产物,更意味着对这一秩序的颠覆。昆曲一经出现,就迅速传播到各地并且在戏剧艺术领域普遍获得了至高无上的美学地位,昆曲所代表的美学趣味虽然明显是南方的,尤其是江南地区的,但是其文化身份却并不属于一时一地,它凝聚了中国广大地区文人的美学追求以及艺术创造。正是由于它是文人雅趣的典范,才具有极强的覆盖能力,有得到广泛传播的可能,并且在传播过程中,基本保持着它在美学上的内在的一致性。更重要的一点在于,昆曲并不是吴中地区的“地方戏”,至少它从未被视为吴中地区的“地方戏”,它虽与昆山地区的方言和声腔昆山腔有承继关系,昆曲——无论就其文学性而言,还是就其音乐性而言——之所以成为雅文化的象征,就是因为它不是基于昆山一地民众的美学趣味生成的。相比之下,各地的地方戏就不是如此。严格地说,除了昆曲以外,其他所有剧种——包括京剧在内——都只能称为“地方戏”,因为除昆曲之外的所有剧种,都是基于某种地方趣味发展而来的。更局限地说,京剧几乎在所有方面

都与昆曲构成鲜明的对峙——就其艺术上的地域特色而言,京剧无疑更接近于北方而不是江南,它在音乐声腔体系上,是梆子乱弹系统在其流变过程中不断与各地的方言土语相结合而衍生出的地方声腔中的一种,由源于湖广、安徽加上北京本地的诸多地方声腔发展演变而来,既为特定地域的民众所喜爱,同时也充分体现着这一特定地区的美学趣味。京剧是地方的,它的出现与繁荣,是地方戏相对于昆曲而言不断发展壮大的最重要的表征之一,同时也正是在戏剧上由文人的美学趣味一统天下的文化秩序趋于解体的最重要的表征之一。

出现在明清之际戏剧领域的“诸腔杂陈”现象,与文人的社会地位下降以及雅文化统治地位的动摇不无关系,这一点正需要我们去厘清。正是由于代表雅文化的文人士大夫的社会地位沉浮不定,由文人占据主导地位的大一统的美学趣味开始让位于更平民化也更多元化的情感表达。我们在明清两代看到的现象就是,至少在艺术上,尤其是在最集中地表现了中华民族在音乐和表演艺术方面的美学追求的戏剧领域,因为文人趣味长期的垄断地位的动摇,地方性艺术的生长空间得到了更多拓展的机会。在某种意义上,包括京剧在内的诸多地方剧种,是在中国文人的审美趣味从主流渐渐趋于边缘的特殊时代背景下出现的,而这些被视为“地方戏”的剧种不仅在演出市场上轻而易举地获得了成功,更因受到权贵阶层的支持推动而逐渐改变着曾经低微的文化身份。

这一趋势在20世纪进一步加剧,恰恰是由于文人崇尚的雅文化传统在20世纪遭遇灭顶之灾,京剧达到了它的全盛时期,而且,有相当多比京剧更具草根性的地方剧种,在20世纪堂而皇之地进入主流社会,继京剧之后书写它们的辉煌。凡此种种,文化的解释比起任何其他解释,都更能说明问题。

二

近代中国文化本身的内在秩序所发生的深刻变化与转型,更清晰地体现在以京剧为代表的大量地方戏剧种相对于昆曲而言的蓬勃生长的命运上。

有着悠久历史的中国文化传统之所以选择了具有明显江南风格的昆曲作为她的文化象征,既有偶然性,也有必然性。南宋以来,江南成为中国的文化中心,尤其成为雅文化的中心。此后,这一中心从未偏移,这是以吴文化为基本特征的昆曲在明代勃兴的根本原因;而昆曲音乐细腻到可以称之为“水磨调”,文辞以风雅绮丽为要义,文学与音乐之间的珠联璧合更是其显著特点。它是中华文明长期以来对文人雅韵的特殊理解与定义的结晶。

一种文化对文明雅致的追求和定义,需要漫长的时间积累,并且需要通过无数具有较高文化和艺术水平的经典作品,得以具象的表现。它需要基于日常语言之上的文学的创造与娴熟运用,以及包括音乐、美术、舞蹈等在内的不同情感表现模式的建构乃至于成熟,当文明发展到一定阶段时更可能出现以多门类艺术综合协调而孕育产生的戏剧。只有艺术发展到相当的程度,审美趣味才会趋于精微和细腻,而“雅致”才有可能成为这一文明的美学取向。各种不同民族对于“雅致”的内涵理解殊异,但“雅致”之成为一个文化圈内占据主导位置的文化与美学追求,多少可以视为这一文明已经成熟的标志。因此,文明的差异既有相对性,也有可比性。其中,文化经典的累积程度和成熟戏剧的出现,就是可以相比并且可用来判断不同民族之文明发育程度差异的重要指标。如果从这个角度看,如同南宋末年以其强大的军事实力摧枯拉朽般地打败了南宋的蒙元一样,我们恐

怕很难说明来自东北的满清占领者,在文明的发展程度上已经足以和汉族相比拟。我们至少可以肯定,无论是蒙元还是满清,在其文明发育的历史上,都未曾拥有可与汉族相比拟的丰富的文学和艺术积累,更没有做好在其文化圈内孕育和发展出成熟戏剧的文化准备。而相对于满清,以汉族为主体的中华文明圈内,已经拥有在宋戏文和元杂剧基础上发展了数百年之久的、可以最典型地用于定义“雅致”的丝竹悠扬的昆曲。

因此,昆曲对于明代的文人,不仅是一个剧种、一种表演样式,更是文化灵魂所在,是用以标举文化理想和整合文化秩序的最重要的艺术。在这个意义上,我们看京剧的兴盛和昆曲相对而言的衰落,就不难理解,这不仅仅是重大的戏剧事件,也是重大的文化事件。

京剧诞生的时代,昆曲已经处于不无尴尬的地位。明代中叶以来,充分代表文人趣味的昆曲臻于高度成熟,除了音乐上和表演上达到了中国表演艺术的高峰之外,在文学上,也由于大量杰出的文人参与剧本创作而取得了极高的成就。但是,昆曲在获得它的崇高地位的同时,作为一门表演艺术却并没有在市场上得到充分认可,那正是由于昆曲所代表的是文人士大夫的情趣,它是千百年来雅文化传统在表演艺术领域里最集中、最典型的结晶,而在演出市场上,民众比起文人士大夫群体来,却是更具有发言权或话语权的群体。因此,就在昆曲在艺术上臻于极盛的同时,“花雅之争”随之而起。作为文人雅事的戏剧与作为市民娱乐的戏剧之间的分野,决定了昆曲在浓缩了文人趣味的同时,却与民众趣味渐行渐远,越来越成为文人以及少数追逐风雅的富豪人家厅堂里玩味的“小众”艺术,虽然高雅,却被乡野民众乃至都市里的普通市民敬而远之。即使在昆曲的诞生地、明清之际最重要的商业中心扬州一带,各种所谓的“俗讴”,即各种地方戏,却成为

更受欢迎的戏剧样式。因此,昆曲虽然名满天下,在京城却立足艰难,出现这样的现象并不奇怪。

无论如何,京剧剧本的唱词以七言或十言、上下句齐言对偶的诗赞体为主,戏剧化表达方式接续的是从唐代的说书讲史到明清弹词等等民间叙事文学的文体,它与运用格调错落有致的长短句、接续唐诗宋词的文学化情感表达方式的昆曲,其雅俗之间的区隔泾渭分明。戏曲的音乐与文辞之间具有高度的相关性。适宜于演唱京剧文辞的是西皮二黄为主体的板腔体音乐,它与昆曲从剧本创作阶段就将每个字的音韵化入曲调的曲牌体唱腔之间的雅俗之分,同样也无可怀疑。用板腔体演唱的京剧的伴奏乐器,更擅长于营造豪放而热烈的气氛,文场刚烈,武场喧闹,当然不似昆曲以笛子、小锣为文武场领衔的乐队那样文质彬彬。京剧能够在演出市场上吸引比昆曲更多的受众并不值得大惊小怪,值得注意的是在清中叶之后,尤其是在近现代历史上,事实上京剧渐渐取代昆曲而扮演中国戏剧代言人的角色,甚至成为中国戏剧的艺术成就的象征,它的文化与艺术地位,已经远远不能用花部或民间俗文化的流传风行加以描述。

众所周知,京剧的繁荣与发展,与清朝历代帝后的偏爱与鼓励息息相关。有清一代,除偶尔的几个时段外,宫廷内的戏剧演出一直极为兴盛。清廷演剧对于京城戏剧的影响,乃至对中国戏剧整体上的影响,相当复杂且耐人寻味。

在京剧诞生的时代,满清王朝在中国的统治已经基本稳定。八旗贵族在北京的显赫地位,在很大程度上影响和左右着北京的独特城市风格。北京作为国家的政治中心,固然集中了大量文人出身的官吏,但是在一个很长的历史时期内,汉族官员的社会地位与出身满清八旗的贵族的社会地位,完全无法

相提并论。然而,我们还需要看到另一点,满清贵族虽然拥有很高的社会地位,在文化与美学上的成就却根本无法与文人相比。一方面,那些出身于仕林熟读诗书的汉族文官,仍然保持着他们作为精神贵族的矜持与骄傲,这样的矜持与骄傲在清初曾经表现为强大的民族主义情绪,终其满清一代从未完全消退,但是无可回避的事实是,在另一方面,这批精神上的贵族在现实生活中已丧失了社会支配地位,他们曾经拥有的文化上的支配地位,也渐渐演变成为一种表象或曰假象。相反,正由于满清贵族的社会地位与影响力无可比拟地高于同时居住于北京城的其他社会阶层与群体,他们的文化需求与审美趣味,当然会得到更多充分表达的机会,这种表达,与京剧的诞生发展之间的关系,尤为密切。

清朝政府内廷演戏的专门机构和一系列相关制度大约始于康熙朝。正如丁汝芹所述:“康熙年间建立并完善了演戏机构南府和景山,从南方召来伶人充当教习……因而将其纳入清宫正规文化活动范畴,为后世内廷戏剧演出活动制定了初步的规范。”^③早期的内廷演出以昆曲为主,当然也并不排斥弋腔,其理由是康熙帝指“弋阳佳传,其来久矣”,他把弋腔看成是自“唐霓裳失传之后”继起的元人百种曲的余韵^④,只要严加规范,就可以与昆曲一起成为乐之正统。在宫廷内,昆曲必不可少,或者说,所谓的昆弋大戏必不可少,尤其是上演节令承应戏,包括各种宫中大典时与仪礼相关的戏剧演出,按例必须上演昆弋大戏。然而,如果我们想到戏剧在宫里不仅仅是宫廷仪礼的一部分,还可以成为帝后嫔妃以及亲侍们的娱乐活动,那就不难理解,在这里,作为祖宗法度的戏剧演出规制以及戏剧欣赏者的个人趣味之间,差异与冲突是显而易见的。虽然在重大的政治事务上,清廷力图尽可能完整地模仿汉族为主体的中华文明两千多年来形成的已经高度成

熟的政治礼仪规范,维持它作为一个泱泱大国应有的制度约束,当戏剧艺术被视为典礼的一个重要组成部分时,当然不适宜于上演花部戏剧。但是一超出这些规矩所限的范围,宫廷里上演的戏曲剧目,就出现了大量花部的梆子乱弹,而到咸丰、同治年间,京剧成型之后,宫中上演的剧目主体更转为京剧。

这当然与满清帝后以及王族的艺术趣味相关。诚然,满人在很短的时间里,就在中国这个辽阔的疆域上建立了他们的政权,实行了有效的统治。但是,要求满清如同在政权上衔接明代大一统的管制一样,在文化上直接衔接明代的文化秩序,包括在戏剧领域里以昆曲领袖群伦的格局,并非易事。即使这个民族的统治者会努力修复与承继汉族政权长期以来形成的各种礼法律令,但是基于个人文化修养的艺术趣味,却不能仅凭理性的需要轻易地实现代际传承。除了文化修养以外,同样关键的是,昆曲所代表的所谓文人的美学趣味,更准确地说是汉族文化人千百年来逐渐形成的一种审美取向,这一取向与满清贵族的审美情趣,恐怕未必吻合。就戏剧欣赏而言,相对于汉族的文人士大夫,满清贵族虽然身居帝都,拥有许许多多特权,他们的文化与艺术修养,却显然应该更接近于这个城市里的底层民众,他们对于戏剧的爱好,当然更倾向于花部而不是雅部。也正是由于这一原因,各地才会有大量擅长演出梆子、乱弹等花部剧种的戏班进京演出,演唱皮黄的徽班才有可能在京城立足。在这个意义上,大量留居京城的满清贵族,他们主要构成花部的观众群而不是雅部昆曲的观众群,宫廷皇室当然也不例外,而在京剧历史上影响深远的慈禧太后更是如此。

这个群体的美学趣味直接影响到京城的戏剧格局。他们既拥有无可动摇的社会地位,同时从整体上看,却又缺乏汉族文人群体那样丰富和悠久的历史积累,面对昆曲这类

过于雅致的剧种,他们对之接受、理解乃至至于爱好的程度,当然远远不如梆子、乱弹和由之发展而来的皮黄即京剧。京剧在其发展过程中,不能不因宫廷以及皇亲国戚纷纷趋之若鹜而身价倍增。恰恰由于他们拥有比其他群体——当然包括汉族文人士大夫——更高的社会地位,拥有更大的社会影响,才使得显然应该归属于花部的新剧种京剧取得超越花部其他剧种的地位与影响。然而,又由于他们终究是社会的统治阶层,就如同康熙年间皇室宫廷在演剧时找到了将弋阳腔提升到正统位置的理由一样,清中叶以后的京剧,既已成为清廷与王公贵族青睐的对象,它的文化身份与文化品格,就必须适应这个特殊的观众群体的社会期待。因此,满清宫廷需要以新的方式将昆曲与花部的梆子、乱弹乃至于后起的京剧重新定位,换言之,京剧的诞生与发展过程,并不只是单纯地沿着花部原有的民间路径,它的出现与繁荣,不仅仅是为民间的花部戏剧增加一个新的剧种,更同时经历了将这个原来只能归属花部的、文化地位低微的剧种,提升到可以与宫廷大戏并肩而立的位置的过程。

京剧从底层崛起,又得到社会地位较高的满清皇家贵胄的极力追捧,其影响面渐渐扩展到京城以及全国各地的大小官吏乃至普通民众,在整体上改变了中国文化传统的内在格局,改变了雅文化与俗文化之间的关系,艺术雅俗之分的定义需要重新书写。京剧当然是中国文化传统之一脉相承的产物。从美学上看,它却更多地继承了基于民间和底层民众的文化意义上的“小传统”,而不是基于文人士大夫趣味的“大传统”,然而它又不仅仅是底层和民间的艺术,恰由于它的文化身份逐渐抬升,它努力让“小传统”挤入“大传统”,由此丰富甚至改变了“大传统”的内涵。当然,就在这一过程中,京剧以及许多原属民间、长期为底层民众所爱好却为文人

士大夫不屑的艺术样式,清代以来迅速崛起,渐渐进入主流文化的范畴,其自身也经历了质的变迁。京剧在自身文化地位渐渐提升的同时,艺术上也适应着这一身份变化,尤其是大量汲取昆曲在剧目上和表演上的优长,自然也带动了京剧所覆盖的广阔区域内普通观众戏曲表演与欣赏水平的提高。

在某种意义上,京剧的兴盛不是以取代昆曲的方式实现的,相反,在包括京剧在内的各花部剧种与昆曲消长过程中,至少是由于京剧在其地位提升时明显受到昆曲许多方面的滋养,一般的戏曲欣赏者经由京剧,同时更部分地领略感受昆曲的魅力,因而,民间和大众在美学上的爱好与取向,显然也会因之得以提升。如此说来,京剧的发展在一定程度上起着消弥“大传统”与“小传统”之间的对立、缩小它们之间的美学距离的作用,并且经由这种特殊的途径,改变了中国文化传统的格局。

三

京剧的诞生与发展,受到满清宫廷直接推动是毋庸置疑的,尤其是慈禧太后执政时代,京剧更因备受宫廷宠爱而声誉日隆。从道光年间宫中开始有“侑戏”即昆弋之外的剧种演出,咸丰年间大量的徽班和秦腔戏班艺人被召进宫演唱乱弹、梆子剧目,直到同治年间,两宫太后主持朝政、尤其是其后慈禧专权时代,渐渐成型的京剧终于成为宫中演唱的主体。“上有所好,下必甚焉”的俗语此时得到充分的印证。京剧打破了社会分层,在京城各个阶层里观众都在迅速增多,并且因此而很快传遍大江南北。其中,宫廷与王公贵胄的喜爱,当然比普通观众的喜爱更有助于京剧的发展,但京剧不是宫廷艺术,创造和发展京剧的表演艺术家也不是宫廷弄臣。京剧不是官方化的艺术,至少在它发展的前一

百年内不是这样。

清末年间,随着京剧的发展,身居北京的几乎所有著名京剧演员都成为内廷供奉,像谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬这样一些京剧大家,都被招入升平署。然而,这些艺人即使名义上是在宫中应差,实际上仍然是民间伶人。与此相对,唐代梨园、宋代教坊、明代和清初沿袭明朝的教坊司、及后来以太监为主的南府和景山的所谓“内学”,其中那些专门为宫廷表演的艺人,从服务对象到人身依附关系均完全归属于宫廷,而宫廷对这些艺人,也拥有所有方面的专属权,非经特殊程序他们不可能面向社会公众演出。京剧艺人却不是这样。在清代,所有从事京剧表演的艺人,即使任职内廷供奉时也仍然保持着自由身,在宫廷有需要时固然必须应召进宫献艺,平时却主要在市内的茶楼、酒肆或会馆演唱。和早期的徽班一样,通过在演出市场上赢得观众而获利,始终是那些著名的京剧艺人最主要的经济来源——即使是到宫中应差也是如此,帝后们用恩赏的方式支付其报酬,在这个意义上,宫里的帝后嫔妃也只是观众。他们远接宋元年间“冲州撞府”的“路歧”,与同时代京城天桥一带俗称“撂地儿”的江湖艺人,其生活方式在实质上并无二致,他们身份的真正归属不是升平署而是精忠庙。

这些京剧艺人甚至也不像文人兴办的昆曲家班内豢养的伶人。优秀的昆曲戏班都是文人自己兴办的家班,班内的伶人与他们的主人之间具有特殊的人身依附关系。家班所演出的剧本由文人撰写并拍曲,甚至连表演手法都要由文人调教辅导。然而,在京剧整个诞生与发展的进程中,至少在最初的一段时期内,基本上没有文人参与,更没有文人引导。其实,在京剧初期的很长一段时间里,即使文人有心参与,他们的努力也未见得能得到艺人们的认同,文人余治创作的《庶几堂今乐》和被学者称为最早由文人创作的京剧

剧本《错中错》^⑤，在京剧的发展中并没有产生多少实际影响，这些剧本也没有成为京剧舞台上被广泛传演的经典，而那些由文人创作又被艺人与观众普遍接受，因而在京剧发展进程中产生广泛影响的剧目，比如翁偶虹的剧作，其作者的文人身份往往不甚清晰。这些都说明，直到民国中叶，文人对京剧的参与程度是非常有限的。京剧从来就是艺人的戏剧，这些处于社会底层的艺人以其独特的方式，用京剧建构了他们自己的表演艺术体系。

京剧是由民间艺人创造并且在京城以及各地的演出市场面向公众而发展兴盛起来的，在这个过程中，从帝后到皇亲国戚更像是一批身份特殊的欣赏爱好者，宫廷的作用决不是支配性的，而更像是在为京剧的发展推波助澜。京剧是中国文化传统一脉相承的产物，然而，它所继承的主要是民间文化传统。

从剧目角度看这一脉络更为清晰。京剧舞台上那些最常见的剧目，其美学取向与文人创作之间始终存在明显的区别。京剧的剧目几乎完全承袭了花部的传统，即使汲取少数现成的昆曲剧目，在表演过程中，也难免在不同程度上按照花部的方式加以重新处理。京剧的剧目系统与昆曲剧目系统的差异非常之显著。风格苍凉沉郁的京剧更喜爱政治军事方面的宏大历史题材，贯穿着慷慨激昂的家国情怀，而委婉缠绵的昆曲多以文人化的个人情感为主旨，多从儿女私情落笔^⑥；京剧剧目中有关历史的言说，最大限度地切近于说书讲史之类对历史的演义，而不是对历史文人化的叙述或虚构。20世纪50年代初，上海市传统剧目整理委员会京剧分会曾经为第一届全国戏曲剧目工作会议提供过一份《京剧传统剧目初步材料》，大体按不同朝代分门别类统计京剧剧目，除了535个“不明朝代”（包括不同朝代历史内容的剧本合集）的剧目以外，其余三代的155个剧目里的绝

大多数、三国所有的176个剧目、隋唐186个剧目里的大多数、五代的全部50个剧目、宋代278个剧目里的绝大多数、元代28个剧目里的27个，都可以在从《封神榜》到《英烈传》的说书、讲史话本小说等各种历史演义里找到故事与人物的依据^⑦。这样的数据足以说明，作为京剧创作主体的艺人，他们与说书讲史的艺人在有关民族与国家的历史想象方面，实具有高度的同一性。田汉根据另外的相关材料曾经指出，传统京剧“据不完全统计最多的是三国戏，凡二十三种；其次东周列国的戏二十一种；水游戏二十种；北宋杨家将十八种；《三侠五义》十三种；《施公案》十三种；《征东》十二种；五代残唐十一种；《说岳》十一种；《飞龙传》十种……”^⑧这也间接说明，京剧的剧目，尤其是历史题材的剧目，基本上可以从民间流传的小说演义里找到根源。其中，固然有相当一部分剧目似以小说演义为本，或者其故事框架与人物确实源于小说演义，其内容却与小说演义有异。比如大量以包公为主人公的剧目，比起小说演义都要丰富很多；比如京剧《定军山》，其内容和它的母本《三国演义》有很大出入。这类剧目的人物或许其源有自，而具体的情节在它所本的小说演义里并未涉及或者只有很少一点踪迹。然而，究其根本，类似这些剧目的叙述模式和人物情感的处理方式，均具有明显的演义特征，说它们是从小说演义中衍生出来的，比说它们是对那些小说演义的改编，可能更为合适。而且，由于京剧在演出制度上完全继承了花部传统，至少到民国年间，多数京剧班社仍然保留了徽班与汉调的剧目传承方式，演出市场激烈的竞争要求每个戏班、每个知名艺人必须拥有大量保留剧目，其主体只能是所谓的“提纲戏”，虽然情节框架与人物关系大致有规范，具体的细节却可以由演员在表演中自由发挥创造，这更加剧了京剧剧目体系的复杂性，即使完全是同一剧目，

不同艺人的舞台演出本、甚至同一艺人的不同演出的舞台本之间,都必然会存在或大或小的区别。但这不仅不足以改变京剧的剧目系统与说书讲史相承继的演义特性,京剧以艺人为主体的即以表演为中心的戏剧制度,反而使艺人对历史以及人物关系特有的戏剧性理解在其剧目系统中更显突出。

京剧有数千个传统剧目,这些剧目充分地体现出其历史叙述的民间性或曰草根性。田汉曾经指出:“旧剧把中国民族的历史通俗化了,但很大的部分把它歪曲了。”^⑨这里所说的“歪曲”,固然包含了政治与意识形态的评价,但是撇开政治性的内涵,纯粹从文人以及史家的角度看,把京剧对历史事件的处理看成是“歪曲”,自然有其理由。只是所谓“歪曲”总是相对而言的,这里所涉及的是不同的社会群体与阶层对民族国家的历史叙述的重大区别,背后还潜在地隐含了文化立场的差异,尤其是对政治、社会、文化以及对整个民族历史的认知的差异,而且,在更深刻的意义上,它还体现着不同的社会群体在伦理道德、价值观念等方面的差异。更具体地还包括了对皇权和君臣关系(如《打龙袍》)、对忠孝关系(如《四郎探母》)、对民族关系(如《王佐断臂》)、对江湖恩怨(如《除三害》)等等的非常民间化的理解,这些理解构成了可以基本独立于宫廷与文人的另外一个历史认知与价值系统。随着京剧的受众群日益扩大,这些与朝廷正统的以及文人有异的历史叙述,包括蕴含其中的伦理道德、价值标准与观念,在中国文化传统整体中的重要性和影响力,也在不断扩大。

京剧充分体现了中国文化传统的内在丰富性,它所代表与弘扬的美学趣味,代表了中国文化传统中最复杂的一面。如果我们以昆

曲反观京剧,就会更清晰地看到,京剧的主体在中国文化整体中更偏于民间文化或曰底层文化,即使它因满清帝后及八旗王公青睐有加而迅速繁荣,也不足以改变美学上的这一特质。当然,恰因基于民间趣味的京剧从清末直到整个 20 世纪获得了此前所有民间艺术从未有过的地位,它也从艺术本体的层面,最大限度地扩展了民间文化与美学的影响,提升了民间趣味在中国文化传统中的地位。在这个意义上,京剧的诞生与发展,既是中国文化传统的必然结果,也在中国文化传统的近现代转型中留下了它的特殊的印记。

- ① 波多野乾一:《京剧二百年历史》,鹿原学人译,上海启智印务公司 1926 年版,第 1 页。
- ② 王芷章:《清升平署志略》,引自余从《中国京剧编年史序》,王芷章:《中国京剧编年史》,中国戏剧出版社 2003 年版,第 7 页。
- ③ 丁汝芹:《清代内廷演戏史话》,紫禁城出版社 1999 年版,第 117—118 页。
- ④ 转引自丁汝芹《清代内廷演戏史话》,第 120—121 页。
- ⑤ 颜全毅:《清代京剧文学史》,北京出版社 2005 年版,第 147—162 页。
- ⑥ 清人沈默为《桃花扇》写跋,提及“大凡传奇皆注意于风月,而起波于军兵离乱。惟《桃花扇》乃先痛恨于山河迁变,而借波折于侯李”(转引自张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社 1992 年版,第 627 页)。然而,《桃花扇》在“写兴亡之感”时,毕竟要“借离合之情”,这也恰恰凸显出昆曲在题材以及表现内涵方面的特征。
- ⑦ 上海市传统剧目整理委员会京剧分会:《京剧传统剧目初步材料》,《第一届全国戏曲剧目工作会议文件》,未公开发表,原件存文化部档案处。
- ⑧⑨ 田汉:《为爱国主义的人民的新戏曲而奋斗》,《田汉全集》第十七卷,花山文艺出版社 2000 年版,第 184 页。

(作者单位:中国戏曲学院)

责任编辑 容明