



# 丑角艺术的湮灭

郭玉琼

中国戏曲中的丑角艺术源远流长。从先秦的俳优,经由唐代的苍鹘,到宋元丑行正式出现,直至今日,丑角艺术经过数千年时间,凝聚、彰显其特殊的审美价值,以及社会、文化,乃至人生哲理方面的表述内涵。京剧、昆剧、川剧等诸多戏曲剧种都拥有一定数量以丑角见长的剧目,如《十五贯》、《七品芝麻官》等。毫无疑问,丑行是中国戏曲艺术中不可忽略的举足轻重的行当之一,正如戏谚所说“无丑不成戏”。然而,新中国成立后不久,丑角艺术即被质疑;文革时期,样板戏统治全国戏剧舞台,丑角艺术更是几乎完全丧失了表现空间,塑造了无数脍炙人口的舞台形象的丑角艺术传统就此戛然而止。丑角艺术在建国后尤其文革时期遭遇这种史无前例的命运,个中缘由,以及其中可能体现出来的一个时代,甚至一个民族的精神素质的剧变等等,显然还有待人们做深入、充分的剖析、思考和估量。

上世纪50年代初,随着全国范围内的戏曲改革工作轰轰烈烈地进行,长久以来一直在戏曲舞台上熠熠生辉的丑角凸变成成为一个问题,戏剧界展开了去留丑角的争论。争论双方的分歧处在于以工农兵为主体的人民创造历史的真理已为人们所普遍认识和把握的新时代中,丑角艺术如何可能。这一方面关涉到怎样评价传统戏曲剧目中的丑角,一方面直接决定了当其时新剧目创造丑角是否合法。

事实上,戏改中出现的以丑角艺术合法性的争辩早在20世纪40年代的延安已有先声。延安新秧歌运动呼之欲出之际,引领新秧歌运动的著名的文艺机构——鲁艺在各种演出节目中都安排有丑角出场。李波后来回忆道,“在我们的节目中,虽然内容都是宣扬党的政策和宣传抗日的,但无论在秧歌队或小节目中都有一些丑角,如大秧歌领头的就扮成个丑

婆子,手里拿着两根大棒槌,脸上红一块白一块,耳朵上还戴了两个红辣椒;推小车的婆子梳了个又长又粗的翘翘髻,髻上面还插了一朵大红花。”鲁艺积极表现丑角,正反映了陕北地方秧歌中的丑角在艺术形态与艺术精神两方面深刻而巨大的影响力量。流行于陕北民间的传统秧歌中,丑角是生、旦之外另一重要的角色行当。“传统秧歌剧目,都是生、旦、丑演出的两小戏或三小戏。”然而鲁艺的丑角表演很快受到批评。鲁艺著名的秧歌节目《拥军花鼓》依循鲁艺一贯的做法有丑角扮演。李波说,“大化和我演《拥军花鼓》时,我倒是村姑打扮,而大化却扮成了小丑,抹了个白鼻子,白嘴唇,白眼圈,头上还扎了许多小辫子”。这被周恩来、彭真以及周扬等党和文艺的领导人批评是为“对劳动人民形象有损的东西”,“把劳动人民丑化了”。到了《兄妹开荒》掀起新秧歌运动序幕时,王大化完全摒弃了丑角扮演,以一个对劳动生产充满热情、“明朗与快活”的边区新青年形象出现。周扬后来总结新秧歌运动的成就时这样说:“在新的社会条件下,小丑的身份已经完全改变了。边区及各根据地,是处在工农兵和人民大众当权的时代;人民是主人公,是皇帝,不再是小丑了,如果说在我们的秧歌剧中还用得着小丑的话,那只能用来去表现新社会的破坏者,害虫,但他们已是完全否定的人物,没有丝毫积极的作用了。”<sup>[1]</sup>

建国后戏剧界对丑角艺术的态度与延安时期一脉相承。丑角艺术之所以遭遇许多人的强烈拒斥,基于这样一种观念:传统戏曲中的丑角形成、发展于封建社会,是封建统治阶级侮辱劳动人民的结果。统治者把他们眼中从事“下作职业”的劳动人民装扮为丑,如马夫、衙役、酒保、佣人、更夫等,在他们的脸上涂上两块粉墨,加以讽刺、取笑。新时代的戏曲绝对不能容许丑扮劳动人民的现象继续存在,“问题很简单:丑的性格不能代表历史上劳动人民的典型性格,尤其是在写劳动人民的光明面的前提下,劳动人民不应该再是可笑的,猥琐的,含有侮辱性的。鼻子上点两块粉墨的丑恶的脸谱,应该名符其实的送还丑恶的反动统治阶级及其走狗,而还给劳动人民一付健康的本来面目!”“这样作决不是无视了史实,因为我们表现的应该是劳动人民典型的生活,典型的事迹和典型和性格,而不是暴露劳动人民所谓‘黑暗’。”<sup>[2]</sup>

在“历史是由人民创造的”这样的语境中,以上对丑角艺

戏剧发展论坛  
XIJUCONGKAN 2009.2

## · 戏剧发展论坛 ·

术的观念倚重政治正确无疑在论争中获得了绝对的权威。这种观念以及在这种观念笼罩下的创演实践最终导致的,就是文革时期戏剧舞台上丑角表现空间的急剧萎缩。众所周知,文革戏剧乃至所有文革文艺都遵循着“根本任务”论和“三突出”的人物塑造原则,即,“要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象了。这是首要的任务。”“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在主要英雄人物中突出最主要的中心人物。”革命英雄人物、正面人物主宰了戏剧舞台,同时,丑角被认为是丑化人物的结果,几乎等同于反面人物,不可能表现正面人物,遑论表现革命英雄人物,由此,丑角艺术理所当然的被挤压乃至消解了。

这里需要注意到的是,把丑角与反面人物相混淆,也使主流意识形态对丑角的态度当然同样代表了对反面人物的态度,反面人物同样被剥夺了在舞台上充分表现的可能性。有意思的在于,尽管文革样板戏一再压抑反面人物的舞台表现,但是表现阶级斗争内容和主题的政治要求,却又使它们不能完全消除反面人物在剧中的存在。“一出戏里若没有反面人物在那丑丑地、坏坏地衬着,观众就不知道正面人物的‘正’体现在何处。”因此,尽管样板戏把“作为艺术范畴的‘反面人物’”的“特定审美价值”“弱化到最低程度”,却又不得不允许反面人物的存在。在样板戏中,反面人物,“纵然再优秀、一身绝活,表演时也要悠着点,掌握分寸,以免‘正不压邪’,惹出政治麻烦。”“文革”前的京剧《智取威虎山》(那会儿还不叫‘样板戏’呢)里,杨子荣的表演总是逊于栾平的表演,干干巴巴的正面人物斗不过活灵活现的反面人物,后来让童祥苓演了子荣同志,这种“被动局面”才得以扭转。“在一出舞台戏演出结束谢幕时,反面人物的扮演者要么不准出现,要么站在最后一排,矜持地鼓着掌。座山雕、栾平、胡传魁、刁德一、鸠山、龟田们即使脱离了规定情境,也是一副似笑非笑、罪孽深重的样子,就像获得特赦的伪满皇帝和前国民党的中将少将们。”<sup>[3]</sup>尽管如此,观众还是对样板戏中反面人物的表演怀有特殊的情感。在《龙江颂》的演出中,“弯腰驼背、一脸晦气的常富只要一出场,观众席里便会爆起哄堂大笑(这个角色本身即是丑的行当)。这个‘中间人物’仿佛再不会说别的话了,开口就是:‘我的自留地!’《龙》剧第一场里,常的儿子正在为公家的田地施肥,常拉住他说:跟我回家,给咱们家的麦子也施点肥!儿子教育老子要关心集体,老子却说这哪像我的儿子?这样的时刻,舞台上的剧中人物和舞台下面的观众一块放声大笑。”<sup>[4]</sup>

始于延安时期,延及建国初期,直到文革时期丑角艺术的逐渐蒸发,暴露出主流意识形态支配下人们关于丑角艺术认识上的一系列问题。首先,是对丑角艺术的认识。人们在“丑即是醜”和“丑不等于醜”的观点上各执一端,莫衷一是,前者认为丑“代表坏人的印象”,“即使不代表坏人,至少代表被侮辱的‘良民’”,认为“丑角都是应当讽刺、嘲笑、暴露的对象,是反面角色”;后者认为丑角不同于醜角,也可以代表伶俐活泼、正直可爱、勇敢善良的角色。耙梳丑的源流,显然后一种观点符合其历史事实。其次是对“生活醜”与“艺术美”关系的认识问题。“生活醜”并没有否定“艺术美”的可能性。“艺

术的美不美,并不在于它所反映的是不是生活中美的东西,而在于它是怎样反映的,在于艺术家是不是塑造了有美学价值的艺术形象。”“《十五贯》中的娄阿鼠、《连升店》中的店家、《望江亭》中的杨衙内、《群英会》中的蒋干、《法门寺》中的贾桂、《风箏误》中的醜小姐詹爱娟、《做文章》中的徐子元……这些人物都是生活中的醜类,从外形到内心都是可恶的。但是,当他们一旦被艺术家深刻、真实而又生动地表现出来,成为渗透了艺术家的审美评价的反面典型时,却又可能转化为艺术美,给人以一种美的艺术享受。”<sup>[5]</sup>再次,是对生活的认识问题。上世纪40年代逐渐形成的“人民至上”的话语系统中,工农兵大众被认为不可能具有恶的因素,他们的生活,也不可能存在丑恶的现象。同时,毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》对文艺表现光明面而非黑暗面的题材、歌颂而非暴露的主题的指示,也使工农兵大众以及他们生活的复杂多样性在文艺中被忽略和掩盖了。“快乐、开放、进取”的工农兵大众形象及他们的生活在文艺中变成了唯一合法,与此相背离的创作必然遭遇政治权力的批评、训斥。政治权力支配下的主流意识,倾向于“丑即是醜”的观点,否定了“生活醜”表现为“艺术美”的可能性,消解了工农兵大众及他们生活的复杂多样性,从而压抑了丑角艺术在戏曲舞台的存在,遑论丑角艺术的进一步发展、繁荣。

文革文艺政策压制丑角艺术的舞台表现:发端于延安时期“历史是由人民创造的”的话语系统消解丑角艺术的美学、哲学等多方面的价值意义。然而,不惟文艺政策,以及支撑这些文艺政策的话语系统导致丑角艺术的湮灭,事实上,文革几乎从根本上完全掏空了丑角艺术赖以生发、存在的社会文化土壤。丑角的艺术精神与文革整个时代素质格格不入。丑角艺术所张扬的无所畏惧、自由自在的狂欢,所蕴藉的洞悉一切、豁达通透的智慧,以及它所能激荡起的具有毁灭与新生双重力量的纵情肆意的笑等等,都与文革时代特征相去甚远。

众所周知,文化人类学意义上的丑角,与“狂欢”这个思想文化领域的重要概念相互指涉。从而,包孕自由、诙谐、无拘无束等一系列深深扎根民间的“思想内涵和世界观内涵”。丑角所代表的意识和生活,不是“常规的,十分严肃而紧蹙眉头”、“服从于严格的等级秩序”、“充满了恐惧、教条、崇敬、虔敬”的,而是“自由自在的”、“充满了双重的笑,充满了对一切神圣物的亵渎和歪曲,充满了不敬和猥亵,充满了同一切人一切事的随意不拘的交往”。<sup>[6]</sup>而这一切,这种意识和生活,毫无疑问,正与文革时期的意识和生活互为矛盾。显然,丑角艺术在文革时期遭遇湮灭的直接原因是江青等人主导的文艺政策,以及“历史是由人民创造的”的政治伦理。往更深层次探究,可以说,在一个权威、秩序无孔不入的时代里,丑角艺术精神已经完全被消蚀殆尽,当然也就不会有丑角在戏剧舞台上的表现了。

按照巴赫金的戏剧丑角理论,丑角是狂欢节狂欢世界的主人公,他们通过狂欢放纵的方式张扬生命的本真状态,不必理会日常生活世界的秩序和法规,成为一种对现实世界的否定力量。在巴赫金的丑角理论中,丑角天然(下转第8页)

## · 戏剧发展论坛 ·

就我个人的理解而言:中国戏剧人的生存、发展立足点,至今还是建立在对政府的依赖上,穷尽心思的试图用各种方式和理由,从政府的口袋里掏出钱来来做戏剧,而从来不求虑当这笔开支支出后,怎样去收回。

彭德怀说过这类思路和做法叫做“爷卖崽田不心疼”。

是啊,花的不是自家的钱,无需考虑回收。

唯一的出路是改变自己,改变自己看待社会的视角,让自己融入社会,而不是关在屋子里,依附在政府的躯体上当寄生虫。

历史就这样,由不得你我他。

现代娱乐手段的越来越丰富,使戏剧老大渐渐退居成内的一个门类,居身一隅挣扎着,仰仗着政府的恩赐(统称“保护、支持”)存在、延续着,眼巴巴地看着刘德华出场时身边保镖林立,听着周杰伦那永远口齿不清的歌曲,就热闹性而言,尚不如“芙蓉姐姐”来的火爆……没办法,现实就是这样子。戏剧人愤恨他们、蔑视嘲弄他们也没有用,他们绝不会因为戏剧人的蔑视而不存在。原因是——他们所创造的社会价值和经济价值你没法比,当然没有人给您配保镖。因为保镖配置需要一大笔不菲的开销,您没有能力、没有足够的金钱来铺陈、维持这些排场。

于是,很多心理不平衡的戏剧人们整天像是怨妇一样,对着政府絮叨、“嘤泣”,目的还是想从政府的口袋里掏银子,以便使自己的利益获取更丰厚些。

当然,理由很伟大、很崇高了,称之为“爱护传统,保护国

粹”。

仅仅从口号上看,“爱护传统,保护国粹”也没有错,但戏剧人明里不说,实际上把自己当成“传统和国粹”了。

那年在北京保利大厦二楼与电视剧《还珠格格》导演孙树培等人闲聊,俯瞰一楼大厅时,忽然发现进来了一批电视电影摄制剧组的人,各种设置器材配备极为齐全。“大炮”、摇臂、轨道车、威压……孙树培笑了笑说:天,这么多摄制器材和工具啊,真的是好吓人!我拍《还珠格格》几十集,基本上不用这些东西,一部相当于两集电视剧长度的电视电影,值当这么兴师动众吗?

我明白孙树培的意思,他是在说:拍摄技巧并不是影视剧制作成功与否的决定因素。

同样,记不起来是哪一年,戏剧人布莱希特说过一句话:不管我们踩什么样的高跷,没有自己的脚是不行的。

布莱希特就是布莱希特,他明白:任何时候最重要的是要有自己的脚。

语境重要吗?创作环境重要吗?重要,也不重要,重要的是戏剧人自己。

当你始终想寄生在他人躯体上为生,想不劳而获享受时,你就要尽职尽责当好你的仆从。这也是一种生存规则,你不服从也要服从,请不要牢骚满腹,像祥林嫂一样絮叨,喋喋不休。

踩什么样的“高跷”从某种意义上来说,确实是不重要。

重要的是爱护、保养好你的脚。■

(上接第4页)地站到了平民大众一面,通过笑和引发笑来战胜恐惧与严肃。中国戏曲中的丑角自其祖师优人开始,就有“言辞无度,举止乖张”的权利和自由,因此一定程度上也具有巴赫金基于欧洲民间狂欢节文化得出的丑角的“欢快的无所畏惧”的社会文化意义。除此之外,中国戏曲的丑角又有独特的审美特征。邹元江将之归纳为:弘毅、德充、乐天、若愚,巧言、活口,近俗、忌俗,滑稽、幽默。<sup>[7]</sup>张中行则在丑角表演中看到人生哲学,说丑角比其它行当“常常更上一层,所表现近于道,浅是玩世不恭,深是超脱。”“且夫悟,由道来,所以用研究人生的眼看京剧各种行当,居高位的应该是丑角,因为其他行当都沉入世俗,即迷,只有丑角能够站在世俗之上,以迷为笑料。”<sup>[8]</sup>然而,文革以势不可挡的力量销毁了丑角无论是社会文化层面的、审美层面的,还是人生哲理层面的重要的特殊的意义。

一个湮灭丑角艺术的时代实在是一个令人绝望的时代。值得注意到的还在于,丑角艺术精神迟迟没有从文革时期,甚至上溯到延安时期主流意识形态的强势压制、消解中缓过气来。以至于,文革之后,丑角形态虽然在戏剧舞台上重现,丑角精神却依然式微。吴小如因此慨叹说:“当前京剧界有一最可悲的现象,即丑角除要贫嘴、出洋相外几乎不会做戏,因之也就毫无滑稽幽默感。”幽默,及其隐含的智慧是在被这个

时代以各种方式吞噬着了。或者,是被把肉麻当有趣的大众娱乐替代着,或者是被把平庸当神圣的主流文化排斥着。后者的一个典型事例,就是数年前胡戈对陈凯歌电影的解构以及引发的陈的回应。智慧的幽默对僵化了的神圣的抗拒还只是走了一小步。这个时代,丑角艺术精神离我们,依然有着距离。■

注释:

[1] 周扬.表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后[A].周扬文集第一卷[C].北京:人民文学出版社,1984.442.

[2] 非琴.关于如何处理历史上的“小人物”——丑[J].戏曲报,1950.10.

[3][4] 刘嘉陵.记忆鲜红[M].北京:中国青年出版社,2002.126,68.

[5] 戴平.论丑角之美[A].戏曲美学论文集[C].北京:中国戏剧出版社,1984.316-318.

[6] 王建刚.狂欢诗学[M].学林出版社,2001.81.

[7] 邹元江.论戏曲丑角的美学特征[J].文艺研究,1996.06.

[8] 张中行.我看京剧丑角[J].艺坛第一卷,武汉:武汉出版社,2000.

(作者:厦门理工学院文化传播系)