

# 京丑与京城文化

■赵兴红

**摘 要:**京城文化是人与京城的精神联系、人的文化体验、人对于京城的内涵意味的感受和表现。京剧丑角在北京孕育成熟,它不可避免地受到京城文化的熏陶。地方之“丑”来到北京,与北京本土之“丑”,他们之间经过相互影响、彼此牵制的冶炼过程,由于演剧环境的限制,再加上宫廷文化的熏陶、提升,京丑在表演上、风格上、审美上呈现出与其他不一样的特征。

**关键词:**京城文化 宫廷文化 演剧环境 京味 京白 京丑

## 一、京城文化与京丑形成

北京,这个有着850多年帝都史的城市,在源远流长的岁月中逐渐形成了它独有的文化气质。与京城文化相关的是京味文化。学者赵园在《北京:城与人》中指出:“‘京味’是由人与城间特有的精神联系中发生的,人所感受到的城的文化意味。‘京味’尤其是人对于文化的体验和感受方式。”在人和城市的相互依存中,京味是人与京城的精神联系、人的文化体验、人对于城的文化意味的感受和表现等,反映在文学上有京味文学,反映在艺术上有京味艺术。因而,京味是一种风格现象,是京城文化的一种表现形式。

北京作为古都新城,具有独特的地域特色,既有现代性文化中的古典遗存,又有古典文化的现代性传承,既有南来北往文化杂交的多样性,又有政治、经济、文化中心的京师特色。同时它具有广博的包容性,精英荟萃,来者不拒,适者生存,优胜劣汰。它像一个大熔炉,融进了五颜六色土,经过相互影响、彼此牵制的冶炼与提升过程,你中有我我中有你,你非你,我亦非我,而是重塑新我,炉火纯青处,必有华彩篇章。

这个熔炉冶炼的过程,恰似从徽班进京到京剧形成的过程。

乾隆年间,北京和扬州是两个戏曲演出活动最为集中、最能反映当时全国戏曲面貌的城市。北京因为是国都,当时全国的戏曲班社往往要争取一进都门,因而成为天下诸多戏班的荟萃之地。徽班进京之后,经历了一个广开眼界、博采众长的过程,它们想在北京生存发展,必须精益求精,取他山之石,吸收各个地方剧种包括皮簧、昆腔、吹腔、拨子、南锣等多种声腔的精华,并加以提升、冶炼,以适合京城文化的趣味取向,最终促成了京剧,一个新剧种的诞生。

我们说,京剧是在诸多戏曲艺人从事创作时不

断吸收前辈经验和进行自我创新的基础上嬗变而生,相对于其它地方戏,京剧借助京城独特的政治、经济、文化中心地位,站在巨人的肩膀上,即吸收其它优秀剧种的精华于包容并进中形成的。

同样,京剧丑角艺术也经历了这样一个包容并进、广纳众长、精益求精、不断创新的过程。

地方乱弹中的小丑,虽各怀绝技,然终限于土音乡谈,只能取悦于乡人而已,不能为扬州、京师这样的大城市所接受。这为丑角技艺的传播和发展设置了障碍。广东的刘八因为进京赶考,流落京师,学会一席官话,练成小丑绝技。于是,郡城春台班聘刘八入班,本班的小丑纷纷效仿,效果果然不错。从京剧之丑形成、发展来看,京剧之丑诞生时期,各路丑角,五花八门,聚集到北京,在花部乱弹时期的北京戏班里,有来自徽班的徽丑,有来自昆班的昆丑,还有梆子班的秦丑,北京高腔班的京腔丑,这些丑角演员有来自外地的演员,也有北京本土的演员,虽然都学京音,但有的京音纯粹,有的京音尚有南腔北调之味,诸腔杂陈,流派不一。

京丑就是在这样的局面下形成的。京剧之丑与其前身的徽班之丑、昆班之丑以及来自南路的、北路的不同剧种的丑角,存在一个继承与发展的关系。乍一想,他们各不相同,但细究起来,在根本上、形式上又有许多相互吸收相互融合的地方。所以,京丑也是站在巨人的肩膀上,吸收了各路丑角积累多年、流传数代的精华、将自己的本色表演与北京的文化语境结合起来,创造出一种既能让北京观众听得懂又与众不同的表演风格。

在丑行领域,黄三雄、杨鸣玉、刘赶三在继承和创新的基础上,将高、昆、京三支支流的丑角艺术流汇合,形成了京丑艺术的唱念风格。黄三雄将高腔丑角的粗犷、质朴的唱腔融入皮簧乱弹中,利用自己独特的嗓音优势将之发扬光大,形成新颖独特的

表演特色。昆腔经过江南一代又一代艺人的打磨,唱、念、做、表极尽完美,在长达150(从康熙末至道光末1700—1850)年的花雅竞艳时期,昆曲和乱弹不仅有竞争的一面,更有相互吸收以至融合的一面,日臻成熟的昆曲艺术不断地给新兴的剧种,给京剧提供营养。杨鸣玉作为名门(苏州昆班三胜)昆丑演员,艺技精能,他北上入京搭乘徽班,无疑给新兴京剧带来了丑角艺术的楷模。皮簧大丑刘赶三,以智取胜,不但开创了京剧丑婆行当的艺术天地;且以雄辩的口才“执艺以谏”,“随戏寓讽”,奠定了京丑道白艺术的诙谐杂陈、不伤大雅的表演风格。

## 二、宫廷文化对京丑表演艺术的影响

京剧虽然是一种大众化、民间化的艺术样式,然而京城文化,其中宫廷文化对京剧的发展起了重要作用,京剧丑角艺术的发展也受到宫廷演剧的影响。从古代的优孟传说,梨园戏曲的弄臣来看,丑行在宫廷戏曲中扮演了重要角色。同样,丑角在宫廷京剧中也有上传下达的功能,清朝统治者曾经在一定程度上参与京剧的创作。

北京作为一国之都,经历辽、金、元、明、清五个封建朝代。作为清政府的国都,清代从顺治到光绪九位帝王,加上慈禧太后,无一例外都是戏曲的爱好者。他们的爱好使清代宫廷戏曲的演出和变革,对于整个清代戏曲的兴衰变异,无疑起着至关重要的作用。宫廷演出的内容和形式虽然也存在很大的娱乐性、消遣性,但主要取决于宫廷仪式的需要,可以说戏曲在宫廷生活中参与和担任了祭祀、庆贺、娱乐的多重功能。皇帝订婚、大婚、皇子诞生、弥月、皇太后万寿、皇子千秋,贵妃册封、寿辰等等都属于皇家庆典,要有不同规模的庆典应承戏演出。这些演出必须雍容华贵,服装道具庄严气派,“场面力求煊赫,切末力求辉煌,行头力求都丽而已”<sup>①</sup>不仅是形式上的改观,还有内容和表演风格的变化,尤其是伶人经过竞技筛选,接驾会演,不仅开阔了眼界,而且提高了审美标准和艺术水准。到清代开国百年的乾隆时期,由于乾隆对戏曲的嗜好以及频繁的南巡和庆典,出现了由宫廷戏曲演出为主要推动力和表征的清代第一次戏曲高潮。

宫廷演剧对演员的素质要求很高,演剧环境的变化带来表演风格、表演心理的变化。演员的心理紧张程度与在宫廷外演出是不一样的,这一方面限制了表演创新的宽松性,另一方面反而更加促进表演的艺术性。拿京剧小花脸来说,他的舞台自由发挥度变的非常谨慎,言稍不逊就有可能犯忌,因而演员更加自觉地强调表演的艺术性和含蓄性。他们规范自己的表演形式,不仅要符合皇家的作风气派,还要活跃气氛,在说口上也更加注意,念白更加

含蓄。丑角是宫廷演出非常重要的角色,不知出于何种原因,许多统治者对丑角情有独钟。古有国君豢养俳优之说,又有唐明皇饰演丑角,据说清代乾隆皇帝也曾自编自演过《花子拾金》。这《花子拾金》又名《拾黄金》,剧本今存,在《戏剧汇考》下册的“丑角剧本”中。还有传说,乾隆下江南时,从某盐商的家班中,带回一个唱小花脸的女子,她就是嘉庆的生母<sup>②</sup>。

京剧形成后,随着京剧艺术的日臻完美,清朝统治者对京剧也发生了兴趣。京剧在宫廷的大兴,是光绪年间的事,这与西太后有着非常密切的关系。光绪在位时,慈禧当政,痴迷于娱乐,喜欢滑稽和热闹。慈禧在宫内设机构和人员大力扶持京剧,她精通音律、亲审剧本,对进宫的演员要求非常苛刻,要求演员必须依照“串贯”<sup>③</sup>表演。其他的要求诸如表演要提起神儿,咬准词儿,不准穿薄底靴等不仅是她个人戏曲审美观的表现,也是适应宫廷内轻歌曼舞的需要,从身段动作、唱念、穿戴、场面等提出了要求,以使让脱胎于地方戏的京剧更加适应宫内演剧环境的需要。宫廷皇权的威严和精益求精的艺术追求,使京剧逐步走上了严谨规范的道路。

慈禧喜欢滑稽和热闹,她最喜欢的丑角演员要属刘赶三。刘赶三技艺惊人,男扮丑婆,颇有造诣,扮相滑稽,神似又富有特色,光彩照人,极具感染力,每次都能把慈禧逗得乐呵呵。演员得宠了,感情自然也近了,再表演起来也相对自如许多,刘赶三常常在戏词中巧妙地刺中慈禧,因为刘赶三技艺惊人,使她欲怒无从,欲责无由,欢喜之余反夸其聪明过人。刘赶三演《探亲家》,慈禧非常喜欢,乘兴则让刘赶三破例可以骑驴进入紫禁城,这在当时应是一种很高的殊荣。可见,宫廷演戏是以高超的技艺为基础的。

宫廷演剧也无时不存在禁忌,这亦要求演员必须谨而慎之。在宫里演《连环套》,有句台词是“兵发热河”,因咸丰皇帝死在热河,属于“犯忌”,演员就要临时改词。另如皇帝、皇太后的属相、名字等若在戏中有相关的出现都要避免犯忌。西太后作为帝王的支配和威权的欲望,也常常对演员耍女权主义者的霸道。王长林在演《一丈布》时对旦角说:“这正布你先搁着吧,你知道阴七阳八吗?你们女人饿七天就死,咱们爷们饿八日也死不了。等你死后,我把这正布卖掉,爱吃什么吃什么”,太后闻此拂然,谓:“你们男人就这样尊贵吗?老不给你赏,看你吃什么!”<sup>④</sup>为了这个原因,王长林常常没有赏,但也不被革出宫外,因为他是工武丑最好的配角。西太后喜欢谭鑫培,但王长林是谭鑫培最好的搭档,演《庆顶珠》,谭演的萧恩,王的大教师;演《樊城昭关》,谭的伍子胥,王的下书人;演《乌盆记》,谭的刘世昌,王的赵大;演《御碑亭》,谭的王有道,王的孟得禄。西太后后来喜欢杨小楼,王长林又是杨小楼离不开的臂膀,杨小楼打把子特别

快,王长林能配合得恰到好处。对此王长林自己也感叹,常和同样不得脸的李永泉说:“人家杨小楼,到宫里来演戏,如同小儿住姥姥家一样。我们两个来演戏,仿佛来打刑部官司的犯人一样。”<sup>⑤</sup>

1904年光绪三十年慈禧万寿,罗寿山被召入宫廷演《天雷报》。该剧中张老之妻,本用老旦来演,因老旦演员熊连喜未到,由罗寿山暂代,没想到效果出色。至今演此剧,仍沿用以丑角代老旦的演法。当时,因太后万寿,传旨忌说“死”字。寿山躲在静处吸食大烟,故未聆听上谕,等演至“我有一个徒孙”(下句该说“他死了”)时,太監临时提醒当日禁忌,寿山急中生智,顺口改说:“他打醋掉沟里头了!”<sup>⑥</sup>得以逃过一劫。

### 三、府第、堂会等演剧环境对京丑表演艺术的影响

不仅宫廷,清代京城许多王公府第,也有豢养家班或邀请堂会的习惯。《大清会典·工部》记载:“凡亲王、郡王、世子、贝勒、贝子、镇国公、辅国公的住所,均称为府”,其中“亲王、郡王称王府”<sup>⑦</sup>,王府不仅品级高,而且建筑规模大,王府的正房为殿,殿顶覆盖琉璃瓦,殿中设有屏风和宝座,看上去像一个缩小的宫廷。这些富丽堂皇、威风排场的王公府第往往自设戏楼,请名角登台,有的还豢养家班。

因为经常出入大宅门,北京的丑角在表演上有许多禁忌:比如在台上不说“粗口”,不能拿长辈尤其是父母开玩笑,念白不说浑段子等。但凡王公府邸,住的多是上层官员或豪门贵族,在邀请堂会的时候,男性家庭成员和客人一般在正席观看演出。而家眷和女性成员坐在侧席,往往要隔着一条帷幔,“垂帘听戏”。家眷中因为有女性成员和年幼者在,表演上则要求忌讳浑话。

久而久之,大宅门的这些演出禁忌也影响到其他场合。在茶馆、戏楼、会馆,掌柜的往往不愿意聘请口无禁忌的演员,怕他们坏了本店的生意。所以,丑角艺人为了能够演艺于茶楼、会馆等封闭的公众演出场合,就要适应这些规矩,除非仅仅在天桥摆地摊,撂地为场则没有太多客观限制。渐渐地,北京的演员就养成了习惯,无论撂地为场,还是茶楼会馆,宫廷大宅,都训练自己讲究高雅的表演技巧,不说浑话,不乱开玩笑,久而久之。京剧这种习惯也影响到现在的相声演员。拿北京的相声与天津的相比,北京相声演员的“现挂”不说粗口,但天津的相声比较自由,因此大多数天津演员到北京说相声很不习惯。

在规模豪华、气势宏伟、景色优美的府邸中,夜幕降临,华灯初上,堂会启幕,名士聚齐,饮茶言欢,清淡浅酌,是何等的闲情逸趣!在这样的环境中,本是适于唱昆曲的,然当时,京剧风靡京城,炙手可热。如说是,脱胎于地方戏的京剧,开始原本还带着“乱弹”的粗糙和不经意间的乡土气息,但经过宫廷演剧和府第

堂会的千锤百炼,经过上层名流的参与和关注,由聪明多才的京剧艺人发挥自己的艺术悟性和艺术创造,逐渐促使它朝向不俗不谄,清新老辣的“京剧大丑”的方向发展。这种趋向反映了京剧由市井乱弹走向宫廷演剧过程中的形式选择,即像小说、昆曲等文学艺术都经历过的文人化过程中的形式选择。京剧丑角的变化可能更明显,一个丑角在戏中的地位虽不抢眼,但一个丑角却能影响整台戏的风格。青衣之雅并不代表整台戏之雅致,如果丑角很俗,满嘴浑话,则会把原本很精致的整台戏搅了。通俗、滑稽、调笑是地方戏中小丑的共性,然大智、大气、大度,扮演各色人物尤其是上层人物的深刻、犀利、内敛、巧妙,却是京丑的优势。在“庭院深深”的演剧环境中,只有依靠高超的技艺、过人的智慧才能生存下来。从另一个角度来讲,京城的演剧环境以及诸多禁忌在一定程度上也限制了京丑艺术灵活性的表现,在北京,丑角艺术的发达受到限制。

### 四、京白与京味文化的联系

京丑的语言带着明显的京味。从“京白”名称上就能看出,京腔京韵的北京话是最典型的京味。幽默性、调侃性、爱用比喻、谐音,大量的歇后语,说话自作聪明,儿化韵等,是老北京人的语言特色。幽默与讽刺的不同之处是幽默比较委婉曲折,不像讽刺那样直露、尖锐,听话的人往往要琢磨一下才能明白什么意思。比如北京话里有一句“哩格儿楞”,如果不是老北京人,可能根本就听不明白话里的意思。京剧唱腔开始时有京胡等乐器演奏的“板头”,唱腔中间也有“过门”,票友们练唱时以口舌代乐器,但不是唱当下视听练耳时的“哆来米发唆拉西”,而是“哩格儿楞”,这些过门往往较长,曲调委婉,绕来绕去,所以北京人就用“哩格儿楞”比喻某些人的虚言巧语,油腔滑调。幽默本是一门学问,火候要恰到好处。稍微一过,幽默便成了耍贫嘴,用北京话说就显显得贫气了,这一点京丑就很注意,在剧中的对白点到为止,不贫不悞。《天桥演义》里有句话:“你们爷儿仁要在天桥平地抠饼,求六爷说句话,准行。”“平地抠饼”本是曲艺、杂技艺人的行话,过去的表演场地是露天下的一块平地,用白粉划一个圈作为场地的界限,艺人们将它比喻为一块饼,或者比喻为一口锅,就凭着这块平地混饭吃。所以“平地抠饼”是白手起家的意思。

“敢情!”——这又是北京的土话。说“敢”字的时候,您得拖长了声儿,拿出那么一股子撒漫劲儿。“情”字呢,得发“轻”的音儿,轻轻地急促地一收,味儿就出来啦。别人说了点什么事儿,您赶紧接着话茬儿来一句:“敢情!”这就等于说:“没错儿!”“那还用说吗?”甚至可以说有那么点儿“句句是真理”的意思。其实,此话在北京寻常得

很,大街小巷,胡同里间,不绝于耳……<sup>⑧</sup>

老北京的语言是很丰厚的,很有味道的,从老舍到陈建功,他们的小说语言,那都是北京人在说话,试想如果京味小说离开了老北京的语言,在文化背景、文化支撑上要损失很多。京丑的语言恰恰是吸收了大量的京味语言,充满了调侃性、诗意性、多义性。丑角的语言要有先声夺人的态势,有四量拨千斤的分量,因为观众在剧场中欣赏了老生的唱腔,青衣的做派,对丑角的期待,更多地是想听到些有意思的,甚至是震撼的话。北京的观众他们的文化水准相对较高,演出的台词必须比他们更有文化,能够在思想上、艺术上优于他们,否则就达不到观众的心理期待。每每丑角出场,观众可以说对台词是有心理期待的,而其他行当出场更多地是期待唱腔和做派。《失印救火》中的洛阳知县,是个好酒贪杯的软弱小官,又身患残疾,在对付巡按大人的问话中颇有狡辩:

白简(白) 本院一路而来,百姓纷纷言道:贵县好酒贪杯,不理民词,本院打本进京,要摘去你的前程。

金祥瑞(白) 哎呀,老大人!卑职自幼在家,得下疯癲病症,请医调治,用虎骨烧酒为引,吃酒也是用药,用药也是吃酒,这都是百姓胡言。我的老大人吓!

白简(白) 如此,回衙理事。

金祥瑞(白) 多谢老大人。

白简(白) 哎!胆大的洛阳县,你有多大的前程,敢在本院台前,一步三点头?莫非欺我为官年幼,岂不知上方宝剑的厉害么!

金祥瑞(白) 哎呀,老大人吓!卑职自幼在家,父母台前行孝,也是这样的行走;上学攻书,见了先生,也是这样行走;进京应试,见了宗师老大人,也是这样行走。此乃父母生下遗体,万难更改,万难更改。

——《失印救火》<sup>⑨</sup>

太监一般说京白或者京韵白,没有说地方白的,这是京丑独有的。京丑在塑造宫内大小太监方面亦有独到之处。

## 五、京城文化对京丑塑造人物的影响

城市的性格取决于生活在这个城的人的性格。北京人自然有其性情、气质。京味不是表面上的提笼、架鸟、喝豆汁,玩鸽子、听京戏、逛胡同,而是北京人对于城市文化的独特体验和感受方式。20世纪以老舍、邓友梅为代表的京味文学描写了故都下层平民,包括形形色色的市井人物:祥子、虎妞(《骆驼祥

子》),那五(《那五》)、韩德来和冯寡妇(《轱辘把儿胡同九号》),马青和于观(《顽主》)、张大民(《贫嘴张大民的幸福生活》)等,构成了京味文学画廊中给人印象深刻的具有独特北京性的北京人形象。曾作为京城大众最为喜闻乐见的娱乐方式,京剧承载了百余年的近现代历史变迁和嬉笑怒骂,负载了京城数百年皇都文化的封建残余和城市经验的新生。京剧人物也能体现故都的人文气质。如果说忍辱负重、见多识广是北京人的正面形象,但好大喜功、眼高手低、游手好闲也构成了故都人显而易见的弱点。

用最精炼的表演表达出最广最深的人生,是丑角艺术的一个显著特点。要做到这一点,必须要求在刻画人物上有很强的艺术概括能力。京剧丑角演员对于现实生活的观察与理解能力以及在艺术创作上的典型化能力是极其高明的。相对于地方戏的丑角,他们骨子里也有着北京人的优越性,且不说见多识广、博古通今、引经据典,单就对于人心、人性的揣摩他们在表演上就自如得多。在刻画市井人物的情趣与性情,有闲人的消遣与游戏,供奉人善人善出的洞明与练达等方面可以说是入木三分。如《背凳》塑造了两个市井男人,本来都是怕老婆的巨璧,但却夸口掩人耳目,做出种种可惊、可怪、可笑、可叹之丑史。“自阴阳定位,而后有夫妇。夫者阳也刚象,妇者阴也柔象。阴不敌阳,柔不敌刚,故理之当然,实势之必然。然五行消长之机,阴能制阳,柔能克刚。造物既如是,家庭亦何独不如是乎?”<sup>⑩</sup>《长坂坡》夏侯恩,好高骛远,眼高手低,刚刚夸下海口,就被赵云杀下马来。《打严嵩》中严侠的善人善出。《野猪林》的高衙内在表演方面突出其险、横、霸、赖等冥顽之徒的恶人恶性。《三不愿意》中的县令在表演方面着重其贪、昏、善的心理状态塑造。《选元戎》突出程咬金作的忠、贤、赖、顽等作为一员老将为了国家的利益软硬兼施、倚老卖老的性格特征。另外贪、狡、鄙如《乌盆记》的赵大;疵、谬、俗如《连升店》的崔老爷;诡、诈、奸如《翠屏山》的海和尚;儒、败、怂如《甘露寺》的贾化;义、烈、勇如《药茶记》的浪子等都需要用恰如其分、恰到好处的表演手段来处理。京丑在塑造方巾丑、袍带丑等方面都有独到之处。

以上我们分别从京城文化、宫廷文化、演剧环境等对京丑表演艺术、语言艺术及塑造人物等方面的影响浅论了京丑与外部文化环境的关系。总之,京丑艺术风格的形成、发展、成熟与京城文化等外部环境有着必然的联系,地方之“丑”来到京城,与北京本土之“丑”,他们之间经过相互影响、彼此牵制的冶炼过程,京丑在北京孕育成熟,再加上宫廷府第文化的熏陶、提升,在语言艺术、表演艺术、塑造人物等方面均打上了京城文化的烙印。

(责任编辑 李 锋)