



京剧与北京文化

文 / 徐城北



人们习惯说“京剧和中国文化”关系如何,但在现实中决定京剧命运的,除了中国文化之外,更有北京文化。前者的作用是直接的,后者的作用则是隐性的。

天圆地方与“凸”字形北京城

中国古人观察世界,认为天是圆的而地是方的,因此建造城市,特别是都城就习惯建成正方形或长方形的,唐代的长安是长方形,元代的大都是正方形。而欧洲则把罗马绘画成一个富于童话色彩的、不规则的形状。这种分歧逐渐发展,慢慢成为一种东、西方在哲学上的重大区别。日本历史上也有好几个都城,就是正方形的形状,日本当然属于东方。

中国的元朝覆灭后,取代它的新王朝叫明,明在稍南一点处重新建城,中轴线不变,依然呈正方形。延续到明朝嘉靖年间,皇帝决定加修一道外城,准

备在原来的正方形外,再增加一个更大的正方形。可惜只修了一半,刚在北京南边修了半个城圈,就发现没钱了。原来,修城的钱被挪用,皇帝信仰道教,把钱修了道观。从明嘉靖时起,北京就变成了“凸”字形。“凸”字形一直延续到20世纪中叶。

在今天中国人的头脑中,还牢固保存着这种“凸”字形北京城的印象,以为这就是它最终和最典型的版图形象。其实不然,北京城在出现“凸”字形之前,就有过很长的历史;重要的是,在“凸”字形之后,还有更长的历史。

京剧《空城计》与“凸”字形北京城的中心

京剧萌生于1840至1850年间的北京。它从一诞生,就占据着北京最热闹最繁华的中心——前门地区。

京剧是一种古典戏剧,台上的载歌载舞,和生活的自然形态距离较远。举

例来说,大抵从1895年至19世纪末,北京风行着京剧《空城计》,主人公就是大名鼎鼎的汉丞相诸葛亮。当时有一位最著名的演员谭鑫培,他扮演的这一人物非常有名。他每在城头演唱一句慢板,台下就哄然喝彩。但就在其他人喝彩之际,也总会有一个戏迷悄悄起身,离开座位。他躬着腰,贴着墙,生怕打扰别人听戏,自己嘴里嘟嘟囔囔,重复着刚才台上谭鑫培的声腔,生怕忘记。谭鑫培一共唱了10句,先后就有10位戏迷悄然离开。最后戏园子散戏,这10位戏迷就聚会附近的茶馆当中——他们把自己特意掌握的那一句教给其他人,又从其他人那里学会另外9句,最后欢喜着拱手而别。

这件事在表面上,证明了谭鑫培技艺的高超,受到民众爱戴。如果从深层次看,意义就大得多。因为“凸”字形北京城的出现,并不是城区版图一种简单、随意性的改变,它实际是突破了中



国封建都城“前朝后市”的根本格局。在没修外城之前，城市布局僵死，生产力和民众心态受到束缚。清王朝进入北京，命令汉人三天之内迁到外城，民族隔阂和内外城的区别进一步加剧。后来，外城逐渐繁荣，民族对立的情绪也逐步缓和。恰巧这时，大量戏园子萌生在前门之外。是精彩的京剧演出，把旗人中的戏迷召唤出前门，散戏后就留宿在外城；同时前门附近变成繁华的商业区，这就促进了北京市民文化的整体兴盛。京剧恰在这时涌现，既推动了北京城的健康发展；同时得到发展的北京城又推动了京剧进一步的繁荣。稍后八国联军进入北京、清王朝统治者逃到西安——即使这样，京剧也没有随之消亡，谭鑫培唱堂会的包银反而在一年间从20两银子提高到80两银子。

“凸”之前有过元杂剧

上面充分肯定北京文化对京剧诞生的推动作用，这里却要再提出一个反证——证明任何一种地域文化都有局限性，对自己的“孩子”（指那些由自身文化孕育的戏剧形式）却不肯“包到底”。最有说服力的例子就是元杂剧——戏剧史称之为空前绝后的顶峰。事实上，今人谁也没见过元杂剧的演出样式，但无论谁也不能不佩服它的文本，比如《窦娥冤》、《西厢记》这些杰出的剧作，其思想立意和文采都远远超过京剧。我们又读过杂剧作者写的散曲，诸如“我是一粒铜豌豆”、“古道西风瘦马”等，更感受到作者内心世界之丰富，也同样不是梨园能匹敌的。回想元杂剧的代表人物关汉卿和朱帘秀，真让我们这些后人感慨不已。因为元代民族矛盾和阶级矛盾十分尖锐，如何容许内容和文采同样辉煌的演出流行？统治者岂不是太糊涂、太笨蛋了么？

元代君主对于知识分子有一条最严厉的规定，那就是在整个元代不足100年的历史当中，前七八十年竟然取消了科考！这意味着当时全国的文人失路！本来在封建社会中，中下层知识分子唯一的出路就在于科考成名。现在这条路一断，他们的一生岂不虚掷光阴？热血向何处抛洒？才华向哪里显现？现成的路既然没有了，总得由自己再趟出新路来！于是，有些人就转向了文坛艺苑，他们

以歌为哭，愤怒时指天骂地，清醒时又注意节制自己的行为。这，就是那个时代的可怜、可悲的知识分子！

这说明地域文化对于由自己萌生出来的艺术形式，实在是既有情也无情——有情首先体现在要对政权负责，无情则一切要服从这个大目标。在这个问题上，是斩钉截铁，丝毫没一点通融的。

“凸”之后的变化更大

清末北京是“凸”字形，直到20世纪中叶，北京依然还是“凸”字形。那十几个城门城楼依然故我，但中国社会的性质、北京城市的定位，却都沧海桑田，几经变迁。

京剧亦然。谭鑫培之后是杨小楼，杨小楼之后有梅兰芳。杨、梅二位合作了《霸王别姬》，它是划时代的；梅兰芳独自整理、创造了“梅八出”（从《贵妃醉酒》、《宇宙锋》，直到《穆桂英挂帅》），同样也是划时代的。

发生急剧变化的是20世纪的下半叶，特别是改革开放以来的新时期。北京的三环路、四环路、五环路，如同波纹在湖水里荡开，许多新的小区、新的卫星城东一片西一片的辐射开来，原来的“凸”字湮没在其中，城市似乎没了“形儿”。

京剧变化更大，先是“文革”中受到摧残，恢复的速度很慢。昔日名伶不在，老的风范不存，传统难于再起作用。在梨园之外，新的文艺形式，以及新的这“星”那“星”都层出不穷。在全国范围，戏曲当中属于业余性质的剧团大量涌现，成为国营剧团数目的两倍。连“梅花奖”在评选时也提出要注意到业余剧团的存在。但是，在北京诸多新建小区中，不要说没有剧场，就连中学小学也十分缺乏。夏天酷暑季节，老百姓重要的文化生活发生在广场，既有新时期的特点，也显现出“物质与精神”、“硬件与软件”综合发展上的不平衡。

京剧如唐诗。盛唐时候出现李白、杜甫，世称“大李杜”。晚唐时又出现李商隐和杜牧，世称“小李杜”。今天最大的严酷就是，青年演员最好也只能当到“小李杜”，原因不是不努力，而是“生不逢时”，这种艺术已经过了它最好的时候了。然而不要因此而气馁，只要真正当好了“小李杜”，那么同样责任重

大，因为戏曲的“宋词”时代不久即将到来，这担子就放在“小李杜”们的肩上了。

以这样的态度，我们既承认北京市的领导对京剧已经给予最大程度的关心；但他们同时更要对北京的城市建设给予更大的关心。这是他们职务的要求，也是北京市继续向前发展的要求。如果生产上不去，还何谈京剧呢？当然，也不必杞人忧天，最近北京又宣布“五环路工程”起步，市民们忽然发现北京又有了“形儿”——昔日方中有圆，今日圆中有方——这样的继承发展，是不是否定之否定呢？

京剧和中国文化的主脉相沟通

与地方戏相比，京剧的生命力就强盛得多。地方戏通常只要给一点水和阳光，就能生根发芽，它能够具有群众基础，但是戏演不“大”也演不“深”。这因为它那个地方的文化就不“大”不“深”。唯独京剧，很能依仗200年来北京城的天时地利人和（综合起来就是文化），于是它善于小中见大，浅中见深，于区区七尺舞台显现万千气象。京剧善于和其它根基深的艺术互通有无，从京剧能够看到其它，从其它也能看到京剧。

与国画、中医、围棋等相比，京剧的“年岁”不大，但它的枝叶茂密、活力是最强的。尽管梨园从业者的文化很浅，甚至有些人都不识字，但这并不妨碍京剧它“不著一字也风流”，以“没有文化的文化”的特殊形式，成为当代中国一种极其难得的古典艺术。

与唐诗、宋词、元杂剧一样，京剧也已经是一种定了“格”的事故。面对现实，它固有所短，但放进中国文化大格局中，它更有所长。权衡利弊，比较得失，似乎还是保留京剧的本来面貌为上。如果我们强迫京剧一再超过自身可能去进行革新，那么就如同逼迫唐诗、宋词、元杂剧也实现现代化一样。如果总是坚持这样去做，就会弄得挺好的古典艺术非驴非马、面目全非，那损失就大了。

作者简介：

徐城北（1942—），男（汉族），北京人，中国艺术研究院研究员，北京市，100009。

责任编辑 喻 匀