

文章编号:1003-9104(2014)05-0213-02

试论京剧文学之性质^{*}

包海英

(山东师范大学 传媒学院,山东 济南 250014)

摘要:笔者通过大量京剧剧本的阅读以及对京剧剧目的观赏,加之对历史文献中有关京剧文学的阅读梳理,对京剧文学性质予以界定,认为京剧文学是风格内容通俗的、以娱乐大众为目的的,同时又是以能“演之场上”为要旨的戏曲文学。

关键词:戏曲艺术;艺术作品;京剧;艺术风格;文学;性质

中图分类号:J80

文献标识码:A

Nature of Peking Opera Literature

BAO Hai - ying

(School of Media, Shandong Normal University, Jinan, Shandong 250014)

在中国古代戏曲史上,人们对杂剧、南戏、传奇的剧作研究不断深入:无论是文学史还是戏剧史中对于戏曲的描述,占主导地位的都是名剧作家及其剧作。但是,随意翻开一部京剧史,我们看到的绝大多数都是各个时期名伶的名字和他们绝伦的演技,这一显著的不同,让敏感的学者意识到在京剧中,“以剧本创作为中心的戏剧活动,让位于以表演为中心的戏剧活动。”(余秋雨《中国戏剧史》)。京剧时代的到来改变了戏剧史的书写主体——剧作家让位给了演员,剧作被演技替代了,但京剧剧本在文学史研究领域中却缺席了。虽然21世纪的今天京剧剧本的研究有人涉猎并取得了一定的成果,但对于现存尚属丰富的京剧剧本来说,我们对其文学的认识还远远不够,笔者不揣浅陋,试先仅就京剧文学之性质予以探求,以求厘清人们对京剧文学认识的一些偏见和误区。

欲讨论京剧文学之性质,首先应该搞清楚京剧究竟是什么性质的艺术。追根溯源,京剧无疑是大众的艺术。“大众的”总是和“通俗”密不可分,那么京剧也就是通俗的艺术。虽然判断艺术高下不能以它所拥有受众的多少为依据,但我们对此也不能完全忽视。京剧从清末产生以来到解放前短短的一百年时间里赢得了大量观众,并形成两次高峰,这是值得深思的。如果京剧文学真的像彼时一些文人说得那般不堪,何以许多著名的文人剧学家都很喜爱京剧甚至到了痴迷的程度呢?如胡适本人虽然曾一度全盘否定京剧,但随着对京剧认

识的逐渐深入,后来还是改变了自己早期对京剧的看法,承认了京剧文学之价值。

京剧文学的通俗性似乎显而易见,但这种观点直到2005年才由袁国兴《现代文学视野中京剧文学研究的相关理论问题》提出:“人们要想研究京剧文学,就要用通俗文学的标准,用走通俗化戏剧道路的京剧文学体式要求它。”这个提法虽带有试验性质,但通过对京剧剧本的阅读以及对京剧演出的观摩,我们发现这个提法无疑为我们研究京剧文学提供了一个科学的视角。尽管这个提法被正式提出来的时间很晚,但京剧作为通俗的大众艺术却早已被人们认识到了——早在民国初年,冯叔鸾就在《啸虹轩剧谈中》谈及京剧剧本时说:“旧剧每以词句俚俗为人诟病,余则以为歌乐本有通俗与达雅两派词藻。……至于皮黄,措词极浅,虽有俚俗之处,而意取普及社会,亦未足为病。闲尝取旧脚本而研究之,觉其精神缜密、有条不紊,尚非率而操觚者所能为。当时京剧脚本之著者,虽非文学大家,必为戏学高手。……若夫词句鄙俚不通之处,必为庸伶口传辗转讹误所致。原本之文,必不至如是。殆可断言,此余之所以推论旧戏脚本而惊服赞叹不容于已者也。”

冯氏把“歌乐”——当然也包括戏曲——分为通俗与达雅两类,昆曲自属于达雅一派,京剧(皮黄)则以其“意取普及社会”而取法浅俗,当属通俗一派无疑。他还指出,旧剧脚本虽有俚俗之处,但其“精神缜密、有条不紊”,不是一般人所能写

* 作者简介:包海英(1977-),女,汉,河北三河人,南京大学文学博士,山东师范大学传媒学院讲师。研究方向:戏剧戏曲学。

出来的,值得注意的是,冯氏已经看到了京剧文学极为鲜明的特点——“精神缜密、有条不紊”,这主要是从京剧剧本的结构方面进行分析的,实际上正因为京剧文学有如此特点才使得京剧剧本一般都极易于舞台上搬演。冯氏还指出京剧剧本的写作者,“虽非文学大家,必为戏学高手”,这是很有见地的。不著姓名的京剧剧本多为有丰富演剧经验的老伶工所作,而知名的编剧则无一不是熟悉京剧的人,如齐如山、陈墨香、罗瘿公等。冯氏还推断京剧“词句鄙俚不通之处,必为庸伶口传讹误所致”,这也是极有可能的,另外一种可能是,出版商为了盈利而出版京剧剧本,他们校勘的态度极不认真,因此我们今天看到的京剧剧本才会错讹之处甚多。

钱穆先生《中国京剧之文学趣味》对于文学的提法实际上也强调了京剧文学的通俗性质:“我认为文学可以分两种:一是唱的、说的文学,一是写的文学。……在中国,写的文学,流行在社会之上层;而说的唱的,则普遍流传于全社会。而近人写文学史,多注重了写的,而忽视了唱的和说的。”

如果我们追溯文学的起源,应该是先有“唱的、说的”口头文学,现存最早的诗歌总集《诗经》就被誉为“先民的歌唱”,因此我们可以说最早的文学是通俗的。钱穆先生这段话正说明了作为说唱文学一脉的戏曲文学——京剧文学“普遍流行于全社会”,但却被忽视了。这也很好理解,人们对司空见惯的事物往往是习焉不察。因此,虽然有一些学者或名士指出京剧文学诸多不足,但仍然影响不了多数人对京剧的喜爱。

针对京剧文学的浅俗,也有人试图提升京剧文学的品味使其雅化来解决问题,但结果如何呢?周信芳曾说京剧剧本未经士大夫之手时,自有其朴实可爱之处,民间剧本有淳朴之味,是最好的。

提升京剧文学的品味当然是没有任何问题的,但要完成这件事需要有一个渐进的过程,一下子把京剧这种“通俗的东西”改成士大夫欣赏的高雅艺术或者使之成为“古董”,都是不可取的。周信芳特别强调京剧的“朴实可爱”和“淳朴味儿”,这里隐藏着一条很值得重视的信息:致力于提高京剧文学品味,不能忽略淳朴朴实。把一个故事用平实质朴的语言表述出来依然能够获得很好的审美效果,陶渊明诗文就具有此种美学特征,“豪华落尽见真淳”,看似平淡,实则韵味无穷。

在认清京剧艺术为通俗艺术、其文学为通俗文学的前提下,让我们走近京剧文学,这样可以较为容易地看出其特点。

和京剧之前的戏曲样式一样,京剧艺术也是一门综合的艺术,且是很明显地以演员表演为中心的艺术。我们在许多文学史和戏曲史中看到的杂剧、传奇的历史,基本上就是作家和作品的历史,而清代中叶地方戏兴起,尤其是京剧产生后,戏曲史就是演员的历史了,有学者称这是“中国戏剧文化史的一个重大的转折”,为什么会发生这种转变呢?黄仕忠先生在《中国戏曲之宏观发展》一文中,解释道:“在戏曲发展的前期,表演方面的稚拙,使得戏曲文学较少受表演的约束而促成文学杰作涌现,戏曲文学的成就事实上成为推动戏曲发展的主要动力;但表演体系一旦成熟,而且能够独立时,便必然排斥和限制文学性。”

黄仕忠先生把戏曲文学性水平的下降归结为表演艺术体

系的成熟,并认为宋元是“戏曲文学占绝对优势的时期”,而近代的戏曲文学则已“沦为附庸”。这是一种很普遍的具有代表性的看法。我们姑且认同这种观点:京剧的文学确实沦为“表演”的“附庸”,却也说明了京剧文学是为表演服务的。对于一门舞台艺术来说,这种变化绝不能简单地定性为是一种退步。演员在舞台上表演,就是要给台下的观众看,那么观众为什么看戏呢?前文已经讲过,人们看戏首先是为了娱乐。艺术的最重要的功能就是娱乐,这是无法否定的事实。我们认为没有人反对娱乐,人们反对的只是低级甚至有害的娱乐。早在民国年间,熊佛西在《论剧》中就表示戏剧的功用正是给人们提供正当、高尚的娱乐,其他目的不能胜于此。

京剧存在当然首先也就是依托于它的好看、好听、好玩,而不是有思想、有意义、有承担。人们为什么去看京剧、听京剧?梅兰芳在回忆中也说观众看戏目的就是找乐子。其实,这和现代人看电影的心态可能一样,不是为了经受一次哲理的洗礼,他们目的其实非常单纯和简单,就是为了好看。

当然,艺术不仅仅是供人玩乐,而我国的戏曲从产生之日起就被附以强烈的教化色彩,通过艺术的感染力,让人在娱乐的同时受到教育从而提升自己,这种追求值得肯定,且正是“寓教于乐”思想的体现。但关键是需清楚看戏的目的,若其目的是教育人,则娱乐即为手段;但若其目的是娱乐人,则教育人便是附加价值。我们认为戏曲主要功能就是娱人。好的艺术能给人的身心都带来审美享受,可好的艺术并不等于高雅艺术,通俗的京剧也不乏上乘的愉悦身心之作。

京剧娱人功能,主要靠演员的表演来实现,所以京剧文学是定为表演服务的“特殊的表演文学形态”。因此我们谈论京剧的文学就不能像对待一般文学那样,只看文学表现的人性、人文精神和人生等哲学层面的追问,并把表现这些问题的深刻度作为衡量作品高下的标准,尽管京剧文学也不缺乏这些,但因其属于表演形态之文学,故我们应主要从它与表演怎样紧密结合的层面来研究京剧文学。

汪曾祺曾极力否定京剧文学,他把京剧文学同杂剧、传奇以至川剧的文学等做比较,全面否定了京剧文学。他还从戏剧文学角度,提出传统京剧存在的四个问题:历史观陈旧,人物性格的简单化,结构松散,语言粗糙。京剧文学是否真如汪曾祺所说一无是处呢?当然不是。

京剧文学的语言历来为一些学者或名家诟病,主要因其总体上偏向浅近通俗,且有些话确实说得相当粗俗;然而来源于生活的艺术必然在一定程度上反映现实,生活中的语言并不精致典雅,更非逻辑严密。当然艺术要对生活中的语言进行加工提炼,但有时候我们不得不承认生活中的“原生态”语言比加工过的语言更富有表现力。就连提倡剧诗说的张庚先生《戏曲美学论》也明确表示过剧诗不能害怕粗俗,粗俗的口语并不会损害诗情画意,相反如果把性格化的活泼的语言都加以滤过,变成一种书斋中的干净的“诗腔”,最富于诗意的东西反而会消失殆尽。

综上,我们认为京剧文学是风格内容通俗的、以娱乐大众为目的的,同时又是以能“演之场上”为要旨的戏曲文学。

(责任编辑:帅慧芳)