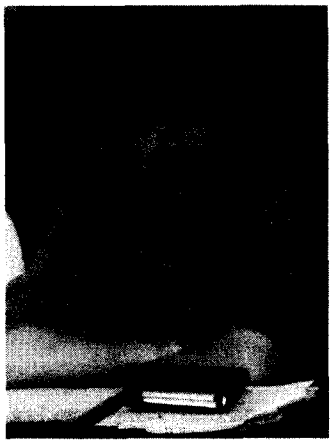

傅谨，浙江衢州人，文学博士。中国戏曲学院特聘教授、中国戏曲学院学术委员会主任、中国戏曲学院研究所所长，《戏曲艺术》杂志社主编，当代著名戏剧理论家。主要从事戏剧理论、中国现当代戏剧与美学研究。

京剧的文化品格

——傅谨教授访谈录

傅 谨 黄春黎

黄春黎：傅老师，您好！看到您，我感到自己正与戏剧相对。在影视媒体尤其发达的今天，我们不断追求模拟真实的3D、4D、5D的感官刺激和享受，但同时也不能不面对中国传统文化艺术的传承与传播问题。对于传统文化艺术的处境，我们很多时候是既焦虑又无知的，毕竟很少有哪个国家的戏剧会像我们国家的戏剧一样，遭遇如此危急的命运。我非常荣幸能有这次机会向您采访。今天您能就中国古代戏曲为我们谈谈中国文化传统的品格吗？

傅 谨：好。那么我就以京剧为例来简单谈谈吧。谈京剧的文化品格，我们首先要探讨京剧的诞生问题。对于京剧的历史，有人会说是200多年历史，实际上这是以历史上“四大徽班”进京为京剧诞生的标志了。所谓“四大徽班”进京，是公元1790年乾隆皇帝做寿的时候发生的事情。戏剧在传统社会里是宫廷里最豪华也最高水平的娱乐，清代的历代皇帝都喜欢看戏。清代宫中也有戏班，但宫里的戏班一般都不会有很高的水平，因为这些人在演戏的时候，两眼看的、满脑想的一定是怎样让皇帝喜欢，不要犯错误，也正因为此，历史上几乎没有什么宫廷戏班会特别出色，古今中外，概莫能外。皇帝要看好戏，大概都要到民间去找。从后来的文献来看，为了给乾隆皇帝做寿，当时京城整条大街全都是各地送来的戏班，而送戏最为成功的，大概要属扬州一带的徽商了。清代的扬州是一个非常重要的码头，也是运河的集散中心，像盐啊稻米啊等等都从这里过，徽州人又特别会做生意，很多徽商富可敌国，为满足娱乐需求，商人之中蓄养戏班也便自然而然了。乾隆下江南时曾在扬州领略过戏班的精彩表演，并且记忆深刻，因此，为乾隆祝寿，徽商送戏班进京是理所当然的，从1790年三庆班进京，北京陆续形成著名的“四大徽班”。徽班演出的剧目，包括昆曲、徽戏等各不同声腔，他们进京有清廷大约二百两银子资助，二百两银子并非小数目，但对戏班的长期经营当

万方数据

然不够，所以还有地方官商资助。这些戏班为皇帝祝寿演出结束后，不一定都离京，他们会试着继续留在京城寻找市场。京城的徽班就是这样出现的，并且因表演水平高而得到观众的肯定，随后湖北艺人加入进来，他们把汉调带进京城，在徽戏、汉调基础上，融合昆曲，衍生出一种新的戏剧样式，俗称皮黄，即西皮和二黄，就是后人说的京剧。

因此，准确地说，1790年徽班进京是京剧诞生的重要契机，京剧作为独立剧种成型、诞生却是在四五十年以后。从1790至1840年京剧萌芽、诞生的这个时期，我们可以发现，是民间戏班进京，催生了新的剧种产生。京剧诞生的文化背景，是一个既有文化格局逐渐让位于多元文化格局的文化大变革时代，而京剧诞生的意义在于，它不是以文人趣味为中心的文化秩序的产物，恰恰是对这种文化格局的一种颠覆。

黄春黎：如此看来，京剧似乎从一开始就注定了它的民间身份，而且从艺术地域上来讲，它更接近北方，并具有着鲜明的地方色彩。那么，它的脱胎与代表精英身份、高雅艺术的昆曲，又是什么关系呢？

傅　谨：京剧与昆曲的关系，本质上是两种文化形态的关系。我们看，明末时期地方戏虽已蓬勃发展，但唯有昆曲被认为是雅的，所以清中叶以前，宫廷只唱昆腔和弋阳腔。迄今为止，在文学上、音乐上、表演上，昆曲仍代表着中国雅文化的最高水平：传奇剧本代表了明清文人的文学创作最高成就；昆曲代表了明清时期雅文化音乐的最高水平；昆曲表演代表了明清雅文化格局内的表演艺术的最高水平，哪怕今人创造古典舞蹈，基本上也是倚赖古代文献、敦煌壁画和昆曲表演。可见，昆曲在中国舞蹈艺术史上的地位之高。在文化上，昆曲是一种高度、一种象征、一种标志，因为它代表了文人士大夫的表达情趣、审美取向和文化理想，所以它一经传播，就被作为一个整体的文人阶层广泛接受，并获得了无可比拟的文化地位。而只有当艺术发展到相当程度，审美趣味趋于精微和细腻时，雅致才能成为这一文明的美学取向和成熟标志。但任何一个社会，雅文化的需求都是小众的，几乎在任何一个国家、民族、时代，雅俗之分下的雅文化都只有小众接受群体。因此，昆曲越是提升其精致程度，就越是离开普通大众。而普通大众要满足戏剧需求，就势必会采用更为民间化、俚俗化的方式。因此，昆曲臻于极盛之时，“花雅之争”（花，即俗）也随之而起，而从明中叶开始，秦腔的流传、演绎发展到现在我们说的京剧，这一支被称为秦腔或乱弹、梆子、徽戏、汉调的地方剧种，无论是在剧目上还是在表现手法上、音乐艺术上，便都更接近民间趣味。

当然，京剧与昆曲的关系，远不止于俚俗与高雅的风格之别、大众与精英的受众之别、北方与江南的声腔之别，事实上，京剧的发展是离不开昆曲的滋养的，而京剧的崛起也改变了雅俗艺术的界定标准，缩小了雅俗戏剧之间的美学距离。

黄春黎：那么，京剧之所以能迅速崛起并迅猛发展，成为自上而下最为追捧的剧种，除了广大的民间基础与超强的艺术吸纳能力之外，是否还有一些特定的历史原因呢？

傅　谨：应该说，在京剧的发展过程中，有两个历史原因是需要特别注意的。一是“太平天国”起义。这是清代中华民族遭遇的最大创伤，生产力遭到严重摧残，戏剧艺术发展也受到极大破坏，太平天国占领的南京、苏州一带再也无法输送具有母语优势的昆曲人才，导致了宫廷的昆曲水平甚至不如民间。二是慈禧太后掌权。慈禧太后在民间长大，相较从小在宫廷内接受系统教育的掌权者而言，其思维观念和审美趣味更多元，当她掌握最高权力以后，宫廷戏剧发展到最后便只重皮黄，而皮黄在民间自然更急剧地兴盛起来了。这两个事件，基本上是昆曲和皮黄此消彼长的最重要的历史原因。

黄春黎：我记得您曾说，对戏剧发展而言，文人的推举、民众的喜爱和官府的倡导三者之间是一直有关联的。那么，除了宫廷的促进作用外，民间的戏剧土壤又是怎样推动京剧发展的呢？

傅　谨：对京剧的发展而言，相比宫廷作用，民间戏剧土壤的功劳更大。这就要说到茶园的重要作用。茶园不是喝茶的地方，是听戏的地方，从清代开始，北京就开始出现各种各样的茶园。其经营方式很特别：首先，清代戏班和茶园不能兼营以致彼此制约、共同促进的经营模式，客观上加快了京剧的发展；其次，戏园和戏班的分成制度和安转（即戏班和戏园之间连轴转）制度，也刺激了京剧表演水平的提升。此外，清代达官贵人之中盛行的堂会之风（即将各戏班最好的演员齐集一台，在家中同台唱戏）急遽提高演员收入，也推动了演员行业的壮大与发展。因此，京剧在短短一百年时间之内成为最具影响力的剧种绝非偶然，而是宫廷、茶园和堂会共同促成的结果。

黄春黎：您对京剧诞生和发展的阐释，不仅包含了戏剧艺术发展的内在逻辑，还有着戏剧行业发展的商业逻辑，我想，您的这种戏剧分析视角对当代中国戏剧的发展也会有非常重要的启示！此外，京剧能成为皇室贵胄、大小官吏、普通民众普遍接受且更具影响力的剧种，就题材内容与音乐形式本身而言，它是否也具备着顽强的生命力呢？

傅　谨：的确，京剧与昆曲在题材内容上，反映的正是中国文学史的两大传统：一是，文人写作的传统，抒写内心世界，文辞精雕细琢，主要消费对象为文人群体；二是，胡适所说的俗文学传统。昆曲与一般剧种最大的区别在于它是文人士大夫面向自我的创作，而其他剧种则更贴近老百姓的需求。首先，从题材内容上来说，昆曲的故事和老百姓的趣味之间是有距离的，传奇作家的写作为的是表达自己的情感，包括明初以来很多经典作品，像《牡丹亭》《琵琶记》《浣纱记》《长生殿》《桃花

万方数据

扇》等，大体都是如此；但戏主要是给老百姓看的，民间的说书讲史更符合老百姓的趣味。中国老百姓爱听故事，从隋唐（很可能是从汉代）开始，就出现一批说书讲史人，将奇奇怪怪的民间故事编在一起，说给老百姓听。这些民间说书讲史的历史已有一千多年，故事本身也是一脉相承，注重传奇性，而且充满了老百姓对军事、政治和社会的理解，像关云长的故事、桃园三结义的故事、诸葛亮七擒孟获的故事、杨家将的故事等，既有普通老百姓所认同的伦理道德，也有他们对历史、爱情、婚姻、民族关系以及宫廷政治的理解。老百姓的理解逐渐与故事融会的过程，本身就是一个共同创造的过程，这些故事由于好听、好玩、有意思，所以都被搬上舞台，这就是宋元南戏。到明清，就有了从秦腔到京剧的这一段演变过程，而从秦腔到京剧，叙事方法就是说书讲史。其次，从艺术形式上来说，地方剧种的音乐形式也更接近民间。唐诗、宋词、元曲对文字的音乐性要求越来越高。话说明清人格外讲才情，一个戏写四五十出，如此长的文本，用很多支曲，而每一支曲的遣词造句又都要符合严整的格律，这真是一件有挑战性的事情！能写好曲的文人就非常少，普通艺人更不会，就更不要说老百姓了。因此，艺人就采用自己能掌握的比较简单的音乐形式来表现了：从秦腔开始，音乐就回归到最简单的七字句和十字句两种句式的上下对偶形式；像湖北的黄梅戏"平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平"，只有两个乐句；节奏上有些细微变动，再加一点花，虽千变万化，但基本上还是两句。因为简单，所以易于掌握，也易于接受，易于流行。从秦腔到皮黄就是这样，音乐简单、故事简单、叙述方法简单，但简单的艺术未必就是差的艺术。伟大的艺术之所以伟大，最重要的并不在于采取了简单还是复杂的形式，而是在于直指人心，在于能够触动你内心最柔软的地方。无数的艺人就是用这种最简单的方式打动了千千万万的人，因此，说它们通俗，就是很通俗，说它们朴实，就是很朴实，而且有时候还比较喧闹，但它们仍然是最好的艺术。相反，我会认为写传奇的那些文人，则过于注重文字上的精雕细琢，在遣词造句和修辞手法上，他们的优越感太强了，反而忘了文学真正的作用应该是什么。汤显祖的《牡丹亭》写得很好，人类艺术史上很难有作品与之媲美，但《牡丹亭》也写得过于矫情了，他没有必要将每一字都写得那么复杂，每一句话都像朦胧诗，让很多人都不理解，很多艺人在演唱过程中也都必须对其加以改动，这也是有原因的。戏曲学家李渔曾就“袅晴丝飞来闲庭院，摇漾春如钱”等字句，评价说“字字俱费经营，字字皆欠明爽”，他这就是说出了别人不敢说的话。昆曲很伟大，但它和京剧是不一样的。从秦腔到京剧，作为质朴的艺术，它们同样创造出了伟大的作品，像《四郎探母》《游龙戏凤》《八大拿》等，以正统文人的角度来看，那些故事都是非常荒诞不经的，但它们都用老百姓喜闻乐见的表达方式传达出了老百姓所认同的价值观。很多时候，这些故事会离真实的历史越来越远，但也正是因为离真实的历史越来越远，趣味也因之生发出来。因此，从题材内容上来说，京剧代表了民间文学中最有魅力的成就！

黄春黎：您说的真是浸人肺腑！那么，作为一种舞台艺术，在表演形式和角色行当上，京剧与昆曲及其它剧种的地方戏又有什么特别之处吗？

傅　谨：当然，京剧跟中国大多数剧种的演出形式都是不一样的，它是演折子戏的，这是它对昆曲的重要借鉴。大部分地方戏，秦腔、汉调、徽戏、越剧、黄梅戏等，都是演整本戏为主的，昆剧虽然一般是四五十出，但只选其中一两出来演，可以说，相比之下，唯有昆剧是演折子戏为主，京剧则接续了昆剧的这个传统。相比整本戏，折子戏在舞台艺术上有更精致的要求，所以，它也在很大程度上促进了京剧表演的艺术水平。京剧艺术特别之处还在于，它是以老生（老生一般扮演较为成熟的男性）为最重要的角色行当的剧种。在京剧发展最繁盛的过程中，老生都是戏班中最重要的演员，这跟京剧的题材是紧密相关的。京剧题材里有大量的历史演义、英雄传奇、宫廷政治故事，这类政治军事题材与昆曲中以爱情故事为主的题材大相径庭，它更热闹，有家国情怀，气势宏大，这也只有老生才最适合表达。即使是在梅兰芳那个时代，旦行虽然也得到极大发展，但就是梅兰芳也不会自认为或被认为是京剧的代表，京剧的代表当然是谭鑫培、余叔岩、杨小楼……这就是因为在京剧艺术样式里，老生才是最重要的行当，也最能代表这一剧种。当然，花脸、老旦、小生、花旦啊，也都是很重要的角色。

黄春黎：可以说，中国戏曲剧种丰富多样，韵味各不相同，但正如您曾说，它们大体也都体现了"传统文化在情感领域上曲折含蓄的表达方式"和"哀而不伤，怨而不怒"的美学风格。那么，在京剧艺术欣赏过程中，我们该如何深入地去体会这种情感韵味呢？

傅　谨：欣赏京剧艺术，唱腔流派是非常重要的，但是又不能止于唱腔流派。这里我还想特别说说谭鑫培。谭鑫培是清末最重要的京剧演员之一。如果要说到京剧的美学和表演体系，最能够代表京剧表演艺术的还是老生，而非正旦（青衣）。20世纪以来的京剧表演艺术，如果一定要说有哪一个人能作代表，那是谭鑫培，不是梅兰芳，但我们可以说，梅兰芳是京剧表演在世界范围内最有影响的人物。毫无疑问，谭鑫培是京剧走向成熟、走向巅峰的最杰出代表，谭鑫培之前无人抵达，谭鑫培之后也没人超越，就是在当时也广为流传的“无腔不谭”之说。谭鑫培对京剧的影响远远不止老生这个行当，其它行当的著名演员也向他学习，就是因为他在美学上代表了京剧。梁启超曾经赞誉他“四海一人谭鑫培，声名廿纪轰如雷”，我想，这不是没来由的。

谭鑫培是中国文化在清代最杰出

万方数据

的代表，他特别典型地代表了中国文化中那种沉郁顿挫的风格，就像杜甫那样，杜甫就是从诗经、楚辞而来的美学追求的结晶，而这种追求在谭鑫培这里又一次得到了体现。这与谭鑫培所演绎的人物也是密切相关的。谭鑫培其人嗓子不高也不亮，这与当时京剧追求声音洪亮、高音是有距离的。就像西方的歌剧，那是人类歌唱所能达到的极限，技术难度很高，但清代的梨园行内流行的一部重要著作却说，就唱功而言，“高不难，低难”，难的是唱得不高，却要唱出韵味来。谭鑫培之前，演员们也都在追求声大势宏，但戏曲表演艺术里真正有魅力的却不是音高，而是委婉的、像谭鑫培这样带有磁性的、能唱出人类内心最深刻的痛楚的声音。而谭鑫培也是唯一一个以扮演失败者而成为伟人的艺术家。他扮演过很多失败者，像《洪洋洞》《李陵碑》《捉放曹》《秦琼卖马》唱的都是失败者。《秦琼卖马》就是一个典型，秦琼是隋唐时期的一个少年才俊，长得又帅、武艺又好，出身也不错，方方面面都没得说，是一个不世出的英雄。谭鑫培唱得最感人的地方却是秦琼最落魄的时候，一个大英雄，落魄到没有钱住店了，只有把自己最心爱的战马卖掉！我们都知道，马对英雄来讲意味着什么，而谭鑫培唱的就是这种英雄末路。英雄末路又怎么能用洪亮的声音去唱呢？所以，只有用他那种低回婉转的声音才能唱出英雄末路的无奈，这才感动了千千万万人。因此，当时京城到处都在传唱他的声音，这也不是偶然。他表演一系列失败者，唱出失败者的沧桑感，这就是他最了不起的地方，而恰好他就是那个时代的代表，中华帝国上下五千年都一直很辉煌，就是在清代这个时候最落魄，日本也打不过，西班牙也打不过，荷兰也打不过，见谁谁赢，真可谓英雄末路！我相信，当时那样一个时期，整个民族也都是有一种非常强烈的挫败感的，而且没有办法——这就是秦琼卖马！我想，谭鑫培之所以能代表那个时代，就在于他唱出了那个时代的声音，他恰好找到了那个点，让千千万万的人感动、痴迷。他的际遇、他所表达的这种情怀，我想，在京剧史上没有人能与他相比。所以，一个伟大的艺术家之所以能成为一个伟大的艺术家，他需要机缘、需要际遇。虽然在他之后，有很多人在学他，但没有一个人超过他，就在于没有他这样的机缘、际遇。有人说，谭鑫培唱的是“亡国之音”，对，这就是“亡国之音”，他唱的就是一个千年帝国将要灭亡的感慨！

黄春黎：我想，谭鑫培的艺术成就也提示着我们要去思考当下的戏剧与现实的关系，思考民族情感与文化价值的问题！近年，教育部已将京剧纳入音乐课程标准，并试图推进京剧艺术进入校园；而在中学语文教材中，经典剧本也面临着现代解读的问题。对此，您是怎样看的呢？

傅 谨：首先，教育部推动京剧进入中小学课程，这体现的是社会整体价值观的根本转变，从大方向而言，是值得肯定的，青少年从小深入地接触传统文化的精华，也是提升文化内涵、改变片面接受西方音乐教育窘境的可行路径。我认为所有中国人，都应该了解、接触并喜爱中国自己的艺术，尤其是中国的戏剧艺术，包括各地的地方戏，由此才有可能对中华民族的文化与艺术产生深厚的感情。西方艺术的价值观对中国人的日常生活之所以能产生巨大影响，与我们对自己传统文化的认识态度是紧密相关的，如果不能重新、尽快地建立一种更健康、更理性、更客观的文化价值观，我们的艺术教育、文化前景都会很可怕。

其次，在戏剧作品的文本解读中，我们还要注意到一个民族与国家的文学艺术传统，如何在既有传统与现实困境之间寻求新生契机，吐故纳新，延续文化命脉。譬如，通过对《窦娥冤》《西厢记》《牡丹亭》《桃花扇》等戏剧经典的研习，我们可以思考与把握戏曲的美学精神，领悟不同民族的戏剧的共性与个性，看到中国人在寻求与应答那些最能体现世界本质与人类本质的问题上的成就与贡献。

再次，我们可以通过进入剧场或通过其他媒介欣赏或研习戏曲作品，理解这些经典剧本在舞台上的呈现方式，更深刻地领会"剧本"作为舞台表演之基础的文学要求，强化在写作中戏剧性的营造与表达的训练。还可以通过对京剧及各地方戏的经典剧目的学习，把握戏曲的多元风格，尤其是正视与正统文化大相径庭的娱乐精神，理解其中平实而普适的价值态度，并在认识戏曲的社会功能的同时，也享受它的娱乐功能，尤其在今天这样一个追求娱乐、大量消费电视、电影的时代。

京剧进课堂不仅仅是学几段唱，同时要带领学生读剧本；不仅读剧本，更要正视当代基础教育中戏剧教育几乎完全缺位的严峻现实。我们从西方引进了近代基础教育体系，却丢弃了其中的戏剧这一重要课程。当代中国基础教育完全没有戏剧的位置，这是人才培养体系中极大的缺陷。中国戏剧融音乐、文学、表演和美术于一体，是最完整的艺术教育内容，在某种意义上，戏曲课程的开设，几乎可以同时实现对中小学所有艺术课程的全覆盖。我认为值得认真研究，如何在中小学开设戏曲课程(而不是在音乐课中加几个有限的戏曲唱段)，通过这一课程有效推进青少年人格的健康成长，弥补基础教育中戏剧课程缺位的遗憾，并且帮助学生全面掌握各门艺术知识，提升其综合素质。

最后，我希望我们一再声称要"走向世界"的同时，能对本民族的文化传统有更充足的认识与认同，能真正建立对本土文化艺术足够的自信，只有这样，我们才不会越行走越迷茫，越寻找自我却越失去自我！谢谢！

黄春黎，华中师范大学文学院学科教学专业2011级研究生，《语文教学与研究》杂志社兼职编辑。责任编校：张 思

万方数据