

与名僧的交谊在三方面造成巨大影响，起着导夫先路的作用。第一，开创了中土知识阶层与僧侣结交、交流的传统。第二，名僧实际是信仰佛教、披上袈裟的知识分子。第三，东晋以后的南朝文化、思想显得低迷，但文学艺术却得到很大发展（第55—56页）。这三点概括可以称得上不刊之论，显示着深厚的历史观照。

其次是发展的眼光。中国佛教的发展可以概括为佛教思想与中国固有思想和文化融会贯通的过程。这种贯通的过程，从魏晋时期即开始，但是孙昌武教授指出：这一时期的融合还处于初浅的阶段，表现为文学方面，就是如谢灵运、沈约等人的创作那样，尽管写过许多颂佛、护法的作品，表现出相当虔诚的信仰态度，但是从其作品看，“往往表现出谈玄说理、有欠浑融的一面。”（第69页）而佛教与中国文化达到水乳交融般的融合是在隋唐时期，随着宗派佛教的发展，中国人对于佛教义理的把握与发挥达到新的高度，表现在文学方面，就是诗歌境界上的清空淡远，诗文语言方面的简净明丽等。可以说，文学形态的表现乃至文字的成熟度，都是两种文化是否达到融会贯通的标志——或者说没有比这一标志更具有说服力的其他标准，由此可见，佛教文学的发展对于判断整个中国佛教发展历程是有着重要参照意义的。由于中国佛教的主要价值在于其文化价值，因此宋、元以后，尽管作为宗派的佛教走向衰落，但是民众间的通俗信仰兴盛不衰，同时，大量张扬佛教的作品创作出来，从某种程度上说，佛教文学变得更为发达，这也必须站在历史的角度才能够获得理解和恰切的评价。

对于佛教文学的另一端——宗教的观

念、思想、情怀等，孙昌武教授并非缺少关注，而是将其作为文学作品的精神内蕴来进行考察，而不是离开文学去空谈宗教。事实上，这种选择本身即体现着孙昌武教授对于中国宗教精神的本质认识：宗教之情怀实寄于文之中，道器一体，理事不二。孔子曰：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，“艺”处最后，却是道之终极归宿。孙昌武教授曾将他的一部文集命名为《游学集录》，“游学”当然有其特定的意义。但我读孙先生的书，益发有一种随先生遨游、优游、畅游的感觉，恍悟“游学”可能有着更为深厚的内涵。

总之，《中华佛教史·佛教文学卷》全面体现了孙昌武教授对于佛教文学这一学科的总体认识和把握，堪称遨游于文学、历史、宗教之间。相信这部著作的出版，一定能够对中国佛教文学的研究进一步向纵深发展起到引领作用。

作者单位：南开大学文学院

（责任编辑 姜虹）

◎ 张 柠

何处悲声破寂寥

—

京剧大师程砚秋先生之三公子、中央美术学院教授、已故学者程永江先生，历时20多年，精心编撰的《程砚秋演出剧目

志》(长春:时代文艺出版社2015年版),是一部难得的京剧史的史料著作,读完之后引起了我许多感想。对于中国传统戏曲,我完全是个外行。一般而言,内行知道深浅,故言语谨慎;反之,越是外行好像越有话要说。说起京剧,还真跟我的故乡文化和童年记忆有一些关联,因此先说说这个关联。

我家乡地处吴文化和楚文化的交接部位,在鄱阳湖入长江处的湖口附近,也是赣鄂皖三省接壤地区。西北方向,隔江就是京剧声腔源头之一的“二黄”的原产地。^[1]东南方向,则是古徽州的乐平、婺源、弋阳一带,这也是京剧声腔源头之一的“弋阳腔”原产地。我老家好像不叫“弋阳腔”,而是叫“高腔”。村里每逢有红白喜事,或造屋安宅,都要请艺人来唱夜。请来的人有两类,一类是民间盲人歌手,他们唱的都是些古老的历史故事,比如“薛仁贵征东”之类,故事内容好听很重要,歌唱的声音好不好听则不重要。另一类就是唱“高腔”或者“谭腔”的人^[2]。歌唱者是身体正常且有歌唱才能的农民,他们的眼睛耳朵都完好无缺,歌唱的内容则是根据现场需要即兴编出来的,内容是否编圆了并不重要,关键在于声音要高亢,嗓音要好听。在我的记忆里,“高腔”的那些歌词我一句也没听明白,只记得不时地传来尖锐高昂的呼喊声,“呀呼呀——”^[3],声音十分喧嚣热闹,直往大脑深处,或者说往天上钻似的,令人难以忘怀。也就是说,花钱请盲艺人来,是要听故事的;请唱“高腔”“谭腔”的人来,是要听声音的,可见家乡农民对声音的迷恋。后来我才知道,这种世代代在我家乡一带流传的、充满民间原始魅力的“高腔”,明代中叶就传到了南

京和北京,它在皇帝达官面前,与高雅的、“轻柔婉折”的“昆山腔”明争暗斗,后来又经过相互改造、彼此融合,渐渐化入京剧声腔系统之中去了。尽管我不懂得京剧艺术深层的奥妙,但每每听到唱腔中尖锐高亢的声腔时,总是联想到童年时代,在老家昏暗的灯光下,昏昏欲睡之际,被尖锐“高腔”惊醒的时刻。

此外,京剧演员的念白于我也颇有亲切感,它的发音方式,除了京韵之外,剩下的就与江西北、安徽西、黄冈东这个三角区^[4]的发音方式接近。比如“小姐”这个词的念白,就接近我家乡发音方式,读如“Siao-Zie”,更荒远的乡下人则读作“Siao-Zia”。还有《锁麟囊》里的唱词“如意珠儿手未操”一句中“如”和“珠”两字的念白,接近黄陂和黄冈地区的发音方式,读作“Rú”和“Zhū”。再如《锁麟囊》“何处悲声破寂寥”一句中“处”字,京剧念白就是江西九江、湖北黄梅、安徽宿松的发音方式,读如“Chū”。所以,每每听到京剧中非京韵部分的声腔,就像听到乡音一样亲切。^[5]

其实,我的故乡并不流行京剧,而是流行黄梅戏和采茶戏。20世纪60年代至80年代,全省各县都有黄梅戏团或采茶戏团,集中养着一批乡村“艺术家”。农民们都会唱《天仙配》,一边唱一边幻想着天上掉下一个仙女来,娶老婆不用彩礼,还白捡两个儿子,典型的农耕文明的审美理想。等到我知道有一种叫“京剧”的东西的时候,已经是“文化大革命”时期了,那时候的“京剧”全称“现代革命京剧样板戏”,如《智取威虎山》《沙家浜》《红灯记》《红色娘子军》《杜鹃山》等,广播里、电影里天天播、天天放,耳濡目染,跟着哼哼也就学会了。

全本的《红灯记》，从扳道工人李玉和的“手提红灯四下看”开始唱，一直唱到李奶奶的“十七年风雨狂怕谈以往”，最后唱到李铁梅的“粉身碎骨不交密电码”，一个人“生旦净丑”通吃，直唱得“西皮二黄”全无，完全唱成了红小兵的革命流行歌，一点戏味儿都没有。现在想起来，那哪儿是在“唱京剧”，那叫“毁京剧”。

二

京剧，是我国传统文化中的瑰宝，它最主要的特点就是“纯”，追求艺术上的纯粹性，不为一时一地的功利目的所诱惑；其次，它还具有广泛的民众基础，且价值观念具有超越时代的特点，能够为不同文化阶层和不同政治倾向的人所接受。因此，无论清代还是民国抑或新中国，都吸引着大批的戏迷和票友，上至宫廷贵族或者政府官员，下至普通市民百姓，什么身份什么立场的都有。也就是说，艺术上的纯粹性、观念上的民间性、政治上的民主性，是京剧魅力永恒的奥秘。观念上的民间性，指的是它钟情于跨越不同历史朝代、世世代代流传、为普通百姓所接纳的价值观念，由此也可以诠释政治上的民主性的含义。必须强调的是，艺术性上的纯粹性是它存在的前提和基础。

这种艺术性，首先指向的是艺术形式本身，就京剧艺术而言，就是演员的“唱念做打”，以及相关的外围艺术形式，包括化妆脸谱、服装配饰、锣鼓丝竹、舞台装饰等。其中，演员的“唱念做打”，又是核心部分，也是最能体现其艺术纯粹性的部分，它完全可以独立，无须依赖其他。比如“清唱”，甚至不需要布景或伴奏，通过演员的歌唱和表演，传递情绪和情感，塑造艺术

形象，并且充分调动观众的审美想象，演员和观众一起，共同参与艺术创造的全过程。演员用自己的唱念做打、举手投足、眼神表情、声音念白，来表达艺术与现实、审美与功利、个人与众人等各种复杂的关系，并且令观众着迷（戏迷和票友）。因此，京剧艺术表演的“符号系统”，在处理艺术的虚构性和经验的现实性的关系上，特别是在将中国传统艺术境界中的“写意”和“传神”，变成了歌唱和表演的实践上，为世界戏剧艺术史，提供了有益的艺术经验。正因为如此，京剧艺术对演员的“唱念做打”的基本功，提出了极其苛刻的要求，没有十年八年乃至更长时间的刻苦训练，根本就别想登上舞台，京剧艺术史证明，无论哪一位京剧艺术大师莫能例外。作为“四大名旦”之一的程砚秋，就苦练了整整8年，从6岁练到13岁开始搭班演出，从武生练到花旦再到青衣。直到从艺12年之后的18岁（1922年），他才开始独立挑班，成立“和声社”。也正因为京剧对艺术形式的苛刻要求，导致京剧这个艺术门类内部的诸多限制，没有艺术天才和大胆革新的大丈夫气派，创门立派，难乎其难。程砚秋便属于那种既有天分又有勇气的艺术家。作为清末民初著名青衣陈瑶卿的弟子，程砚秋一改传统青衣重唱功轻表演的呆板做法，熔青衣、花旦、刀马旦为一炉。他擅长表演但极有分寸，眼神流盼、举手投足，适可而止。他迷恋青衣的悲情风格，却又不排斥小旦的活泼。他钟情艺术虚构，又不丧失现实关怀的情怀。1927年，年仅23岁的程砚秋，被评为“四大名旦”之一，与梅兰芳、尚小云、荀慧生齐名，进入了艺术上最辉煌的年代。

在自己独创的诸多剧目中，程砚秋最

钟情的还是《锁麟囊》，而不是《荒山泪》。或许《锁麟囊》最能够代表他的艺术探索精神，在传统悲剧中增加喜剧成分，悲喜交加中显示出“大慈悲”观。但从1953年开始到1958年逝世，仿佛只能演《荒山泪》了。最后一次出演《锁麟囊》是1953年12月25日在沈阳演出。公开批判《锁麟囊》为“反动剧本”的时间是1955年4月。我不是说《荒山泪》不好，都是程砚秋自己演唱的剧目。但如果只能演《荒山泪》，别的剧目不能演，那就显得荒唐。《荒山泪》之所以审查合格，是因为它的剧情叙事逻辑，与后来的“样板戏”的叙事逻辑有某种暗合之处。剧本的编写并不高明，两个大老爷们出门就被老虎吃了，事实上或许是必然，艺术上则是偶然。如果直接写成主人公被地主老财或官府恶吏打死，再加“逼上梁山”的情节，那就是典型的“红色经典”叙事了。当然，作为一位来自社会底层的艺人，程砚秋是京剧艺术家中思想观念比较民主和现代的一位，他的艺术理想，自然与“五四”主流文艺界所主张的“为人生而艺术”的观念相吻合，他在20世纪30年代编演《荒山泪》，也是情理之中的事情。但他也不认可“站在台上喊口号”的做法，还是主张要坚守艺术的底线。所以他念念不忘的还是《锁麟囊》。但在现有的影像资料中，程砚秋仅留下一部《荒山泪》，不能说不是遗憾。正如本书编者程永江先生所言：“一生独留《荒山泪》，终生不忘《锁麟囊》”。

三

回到《程砚秋演出剧目志》这本书上来。编者程永江先生，1959年毕业于前苏联列宁格勒（今俄罗斯圣彼得堡）的列宾

美术学院美术史与美术理论系，原本擅长的是中西亚古代美术史，在大学里教授西方美术史，业余才从事京剧情派艺术史研究。尽管这部著作，是以他的父亲为研究对象，但因作者受过严格的学术训练，能够做到科学客观地使用材料，不被个人情绪所左右，难能可贵。比如，1927年北京《顺天时报》组织读者评选京剧“四大名旦”的史料就没有进来，因为它与“演出剧目”本身无关，属于“艺术传播史”的范畴，这也是本书选材严格的例证。一部《程砚秋演出剧目志》，时间跨度40多年，皇皇50万言，以编年史的方式编撰，辅之以剧照、戏票、演员日记、报刊评价等历史遗物，史料详尽严谨，图文并茂，印刷精美。不过，初看上去它的确像一部冷冰冰的史料集：年月日、演出地点、演出剧目、票房情况等，但仔细阅读，从字里行间，可以看出作者对京剧艺术的感悟力，对艺术与社会历史和人生之关系的深入理解，还有对当时的文化和戏剧生态的客观呈现能力和选材的史识。

书中配了大量的图片，主要是演出剧照、戏票、说明书和唱词。这些都是难得的原始史料。最早一张戏票，是整整100年前的1917年3月24日，13岁的程砚秋参与“为龙泉孤儿院筹款义演”，演出《朱砂痣》的戏票。票价：楼上散座50枚（没有标明，应该是铜钱，1元大致等于100枚），楼下散座40枚，儿童票20枚，楼上包厢每间铜元80吊（原文如此），“茶资随意”。票面提醒：“男女分座，风雨勿阻”。

来看一张程砚秋组建自己的戏班“和声社”之后的一张戏单，时间：1923年6月18日白天，地点：前门外鲜鱼口之华乐园，男女分座，楼上和池子票价5角（相当

于4斤猪肉的价格),楼下2角5分,未设包厢,没有茶钱。上海的票价要高于北京的票价,看看程砚秋第一次赴上海演出的情况。从书中可以看出,1922年10月9日至11月19日40天整,一共演出了42场!演出地点“亦舞台”。戏票信息显示,时间:1922年10月12日晚。地点:英租界三马路大新街口,票价分为1元4角(当时上海的肉价每斤1角4分,这个价格大约相当于今天的150元),1元,8角,4角不等,另外加收香茗、手巾小账等杂费,不同座位不同价格。再看1935年4月16日在汉口“大舞台”演出的戏票信息,地点:法租界辅堂街,票价:包厢4元(当时的肉价为每斤2角,4元大约相当于今天的300元。如果从购买力的角度计算,4元钱是当时普通工人月收入的1/2或1/3,相当于今天的1500元左右^[6]),正座1元。书中所附的戏票、演出说明、广告等这些实物史料,隐含的信息十分丰富,有着丰富的再解读价值,对其他的研究领域也很有用处。

在写这篇文章的时候,我听了一批录音资料,还看了拍成影像的剧目《荒山泪》《锁麟囊》等,其中《荒山泪》是程先生1956年拍摄的电影,也是他留下的唯一的影像资料,52岁的人身子有些发福。《锁麟囊》看的是程派第三代传人录制的影像作品。程砚秋的唱腔录音倒是很好找到的。我写这篇文章时,程砚秋先生演唱的《锁麟囊》录音在耳边响着:“【四平调】怕流水年华春去渺,一样心情别样娇。不是我苦苦寻烦恼,如意珠儿手未操,啊,手未操。”那声腔时而细若游丝,时而风波骤起;时而似饮烈酒,时而如品香茗。“【西皮二六】春秋亭外风雨暴,何处悲声破寂寥……

【流水】世上何尝尽富豪。也有饥寒悲怀抱,也有失意哭号啕……”听着听着,我这个戏曲外行仿佛快要入门似的。我想,这“悲声”能够打动我们,而且经久不衰的原因,固然来自程砚秋声腔的魅力,来自所有京剧艺术家出色的表演,但更有这“悲声”自身的社会历史渊源。它是数千年中国文化中“哀怨”之音的浓缩,也是中国人面对悲惨命运发出“伤叹”之音的美学升华。这“悲声”仿佛不是来自京剧演员的嗓子,而是来自我们所有人的心灵深处!

注释

[1] 声腔以产地命名,“二黄”即楚地的黄陂和黄冈,参见欧阳予倩、青木正儿、周贻白的相关论述。

[2] “高腔”就是江西弋阳腔的别名。“谭腔”就是江西宜黄腔的别名,据说是弋阳腔或海盐腔的变种,以宜黄人兵部尚书谭纶之姓命名,对于“谭”腔,我一点记忆也没有,所以搁置不提。

[3] 汤显祖描述为“其节以鼓,其调誼”,参见《汤显祖诗文集》,上海古籍出版社1982年版,第1128页。

[4] 吴文化和楚文化交接地带,再往北200公里就进入中原文化地区。

[5] 关于京剧念白的详细讨论,可参见齐如山:《国剧艺术汇考》附录《皮簧念字法》,辽宁教育出版社2011年版。

[6] 参见陈存仁:《银元时代的生活》相关章节,上海人民出版社2000年版。

作者单位:北京师范大学文艺学研究中心
北京师范大学文学院
(责任编辑 郎静)