

漫谈京剧

龚和德

京剧是在北京出生的,但它不是北京的地方戏,而是地方戏进了北京,经过新的综合提高之后,由北京走向全国以至影响到世界剧坛的一种民族戏曲。

京剧的早期名称是“黄腔”。对北京的“黄腔”有明确记载,已是鸦片战争初期。1845年(清道光二十五年),北京出版了一本导游性质的书:《都门纪略》。这本书向外省仕商介绍北京分为十个门类,戏曲列在第十门“词场”,内容包括当时北京最有名的戏班、戏园,最走红的演员和他们擅演的剧目及装扮的角色。京剧界公认的第一代祖师爷程长庚、余三胜、张二奎,第一次在这本书中“集体亮相”。当时演京剧的戏班不称京班而称“徽班”,演的戏不称京剧而称“黄腔”,都是有历史原因的。“京剧”或“京戏”这个称呼,是它占据江南演出市场之后,首先由上海观众叫出来的。“京剧”一词见之报端(《申报》),已经是1876年(光绪二年)了。

北京作为大清帝国的都城,曾经流行过多种戏曲。先是昆腔和高腔,接下来是秦腔,再往后就是所谓黄腔,即京剧。《都门纪略》的作者杨静亭,在词场门的序中,回顾北京戏曲的兴衰更替时说:“近日又尚黄腔”。据此推想,京剧成为北京文化消费的一种时尚,离开这本书的出版年代(1845年)不会很远。按照我国通常的社会历史分期,那时的中国,刚刚由古代跨入近代。在此后的一百多年中,京剧既雄踞北京又风靡全国,它既是民族艺术又是流行艺术。从它的艺术成就来说,它既是古代戏曲的终结,又是近现代戏曲的开端。到了最近三十多年,由于中国的开放,民族艺术与流行艺术深刻分裂,京剧已经不属于流行艺术了。然而,京剧并未“老朽”,它的形态,可谓古典与现代并存。它的地位,无论在国内还是国外,仍然是中国戏曲的首席代表,也是我们国家

想实现“弘扬民族艺术,振奋民族精神”这一战略目标首先要抓住的“龙头剧种”。把京剧的生存、发展问题解决好了,在民族戏曲范围内,可以起到“扶老携幼”的作用。

下面有三个话题:京剧的胜出,京剧的危机,京剧的期待。

一、京剧的胜出

这个话题要讲三点:

第一点,为什么早先唱京剧的戏班称“徽班”、京剧的早期称呼是“黄腔”?

第二点,从地方戏变成全国性大剧种的过程中,有哪些主客观条件起了作用?

第三点,怎样认识京剧的艺术优势、艺术特征?

1990年,我国举办过极其盛大的徽班进京二百周年纪念活动。历史上进入北京的戏班可谓多矣,为什么要纪念1790年的徽班进京呢?这是因为,1790年(乾隆五十五年)由三庆班带头的徽班进京,最终导致了京剧的诞生。有些朋友因为不了解这段历史,误把徽班进京当作了京剧形成。

被北京人称为“徽班鼻祖”的三庆班,是为参加乾隆皇帝八十大寿庆典活动,由浙江盐务(徽商)引入北京的。有本京剧史的书上说,三庆班参加了“进宫祝寿演出”。这个说法没有根据。故宫博物院藏有一幅《乾隆御题万寿图》(又名《崇庆太后万寿图卷》),描写的是1751年(乾隆十六年)乾隆母亲崇庆太后六十寿辰的庆祝活动。这幅画很长,有好几卷。当时从西华门到西直门外高梁桥,十馀里中有许多临时戏台,“南腔北调,备四方之乐”。在这之前的康熙六旬,在这之后的乾隆八旬、嘉庆六旬,都有过类似的排场,有的有《万寿图》留传下来,有的只有文字

记载,如清人吴振棫《养吉斋丛录》等。从这些史料来判断,可能性大的是:三庆班参加了“天街”上浙江盐务承包的地段中临时戏台上的展演。庆典结束后,就留在北京,在戏园里进行营业性演出。由于三庆班很受欢迎,后来又有一些徽班陆续进京或在北京组建。历史上有名的“四大徽班”三庆、四喜、春台、和春,经过十三年才在北京聚齐。

徽班能在北京站住,取决于它自身的优势。对徽班优势说得最清楚的是小铁笛道人《日下看花记·自序》中的一段话:“踵事增华,人浮于剧,联络五方之音,合为一致”。这篇《自序》写于1803年(嘉庆八年),那时徽班在北京演出已有十三年,这段话对于徽班特点抓得很准。“踵事增华”用现代语即豪华包装,尤其巨脚衣饰鲜丽。“人浮于剧”指人才济济,主要是年轻漂亮的男旦演员特别多,“色稍次者即场上无分”。“联络五方之音,合为一致”,是讲徽班是多声腔表演团体,这是徽班优势最核心的部分。在徽班进京之前,北京的昆腔班、高腔班(高腔在北京又称京腔,是雅化了的弋阳腔,有过“六大名班,九门轮转”的繁盛局面)、秦腔班(秦腔即梆子腔,那时流行的是以魏长生为代表的“川派”梆子腔,魏长生发明了梳水头,改进了蹀跷技巧,擅演风情戏,红极一时),这些戏班基本上都不是多声腔表演团体。而三庆班,《扬州画舫录》说它是“以安庆花部,合京、秦两腔”。“安庆花部”主要是指二簧调。事实上,三庆班唱的声腔,比《扬州画舫录》上说的还要丰富,除了给北京观众带来新鲜的二簧调之外,还兼唱京腔、秦腔、昆腔以及时兴小调。三庆班这种多声腔组班原则,是参照了扬州大盐商江鹤亭组建的春台班。但三庆班进京,与江鹤亭无关,他在前一年(1789)就去世了。

如果徽班仅仅停留在诸腔并奏上,也就形成不了京剧。衍变的契机是嘉庆、道光年间不断有汉调进京,形成“徽汉合流”,特别重要的是徽班选择了汉调作为主要声腔。

汉调又称楚调,至迟在嘉庆末年(19世纪一十年代)已是一种比较成熟、也是当时最为优越的皮黄腔了。叶调元《汉口竹枝词》中有两首诗,对汉调描绘得相当真切:

月琴弦子与胡琴,三样和成绝妙音;
啼笑巧随歌舞变,十分悲切十分淫。

曲中反调最凄凉,急是西皮缓二黄
倒板高提平板下,音须圆亮气须长。

这56个字告诉我们:汉调有“急”的[西皮]和“缓”的[二黄],还有“最凄凉”的[反调](二黄)。板式有[倒板]、[平板]。[平板]是中速度的,不排除已有比它慢的[慢板]和比它快的[二六]、[流水]、[快板]等。演唱的特点是“气长音亮”。伴奏乐器中,胡琴、月琴、弦子能够“和成绝妙音”,把唱腔衬托得十分感人。

汉调艺人进京不是组班而来,而是分散地搭入徽班演出。较早、较持久地吸收汉调艺人的徽班是春台班。北京的这个春台班同扬州的春台班是什么关系?我没有研究过。在春台班带动下,徽班逐渐建立起以唱汉调即皮黄腔为主、兼有若干辅助性声腔的演出体制。这一重大转换,给了观众这样的印象:“班曰徽班,调曰汉调。”同时,在脚色行当上提升了生脚的地位。这一点也很重要,才有可能演出大量的袍带戏。到《都门纪略》初刻本面世的1845年,已是程长庚、余三胜、张二奎“老生三杰”称雄的时代了。这三个人都唱皮黄腔,又都带有一些乡音,遂把安徽人程长庚称为徽派,把湖北人余三胜称为汉派,张二奎“采取二派而掺以北字,故名奎派”。

京剧音韵是鄂皖方言、北京语音和传统曲韵三者的结合。它的规范化,要到谭鑫培时代才基本解决。所以马彦祥先生把“京剧的形成”定在同治、光绪年间。我们一般还是把京剧的形成定在出现老生三杰的道光年间。由于原先的徽班中有二簧调,确立汉调为主以后又有二黄腔,故北京观众以“黄腔”或“时尚黄腔”称呼这个新剧种。

这里需要进一步讨论的是:皮黄腔是个很大的声腔系统,流传在许多地区,为什么进入北京后才一枝独秀、变成了京剧呢?换句话说,它是怎样从地方性跃向全国性的呢?对这个问题,不妨从艺术、社会、演员三个角度作些观察。

(一)从艺术来说,它很好地解决了继承与提高的关系。最重要的,是它很重视对昆剧艺术的吸收、融化。昆剧是先于京剧成熟的戏曲艺术,是十分完备的古典戏曲艺术体系。有的学者称它为中国古典戏曲的最高范型。皮黄腔兴起时,昆剧正在走向衰落。汉调艺人没有兼演昆剧的传统,而徽班艺人却一直也没有割断同昆剧的联系。在徽汉合流前,徽班兼唱昆曲;徽汉合流后,继续“带演”昆曲折子戏。1878年(光绪四年)艺兰生《侧帽徐谭》说:“京师自尚乱弹(指皮黄腔),昆部顿衰。惟三庆、四喜、春台三部带演”。这表明,徽班既把昆剧当作竞争对手,

又通过“带演”，从昆剧中汲取一切有用的东西，从而丰富了皮黄腔的艺术表现力，提高了自己的艺术品位。这是徽班艺人最了不起的地方。亲自看过程长庚的吴焘在《梨园旧话》中说：“程伶昆剧最多，故其字眼清楚，极抑扬吞吐之妙。”1853年（咸丰三年）北京的一首《竹枝词》称赞程长庚“字谱昆山鉴别精”。就是说，把昆曲的音韵技巧融化到皮黄腔中了，使平仄阴阳、尖团清浊分别甚清。陈彦衡《旧剧丛谈》讲到，汉调花脸用窄音假嗓，京剧花脸学习昆曲大净唱法，例如三庆班何桂山，“其唱二黄，纯用阔口嗓音，魄力沉雄，格调高浑，皆出昆曲家法”。还讲到小生徐小香，“素工昆曲，移其身段做工于皮黄，均异样精彩”。我们可以说，京剧的出现，标志着徽班完成了中国戏曲史上一次新的综合，即南北花雅的综合。〔二黄〕的柔和、委婉、庄重、深沉，〔西皮〕的刚劲、明亮、激越、活泼，声腔上正好代表了南北两种风格，既是对比，又是互补。而〔西皮〕、〔二黄〕都属于花部的后起之秀，唱的是接近口语的七字或十字上下句，本质上是通俗的，因为充分吸收了雅部昆剧的艺术积累——从唱念身段，到穿戴规制、勾脸技巧等等，使得京剧成为精致化、规范化的通俗艺术。它既比昆剧普及，又不同于一般地方戏，真正做到了雅俗共赏。京剧身上所体现出来的南北花雅的综合优势，使得它成了能够贯通不同的社会等级、穿越广阔的地域环境的全国性大剧种。

（二）从社会来说，它得到了朝廷的培植、提倡。清代宫廷同戏曲的关系一直非常密切，但以道光朝为分界线，变化很大。从“康乾盛世”到嘉庆、道光，宫中欣赏的是昆弋。咸丰以降，欣赏趣味变了。咸丰皇帝不喜欢昆曲的“音多缓情”，而爱皮黄的“高而不折，扬而不漫”，曾经传过徽班进宫演出，而且“按其节奏，自为校定；摘疵索瑕，伶人畏服”（《清稗类钞·戏剧类·文宗提倡二黄》）。咸丰的妃子叶赫那拉氏即后来统治中国近五十年的慈禧太后，更把皮黄戏当作第一娱乐对象。从1883年（光绪九年）起，陆续传入宫中演出的各行当演员80多人，都是京师名伶。此外，传入宫中的还有乐师、化妆师及筋斗等近70人。在伶人管理上，道光以前宫中除有习艺太监外，养了大批民籍艺人，这个皇家剧院同外界是隔绝的；咸丰以后，对民籍艺人改包养为“传差”，付给一定钱粮，“承应”演出一完就回到民间戏班。这就打通了宫廷与民间的欣赏通道；民间的节目精彩，就有资格传进宫中；宫里艺术上的某种讲究，以及奉命由昆剧翻改的皮黄戏，也很快传到民间来。慈禧太后

懂戏又挑剔，常常指摘粗疏，立命改进。对伶人可谓赏罚分明。对谭鑫培更是优宠有加。谭的女儿结婚，慈禧钦赐有铭文的铜盆。在那个时代，优伶是“贱业”，然而，所操之业虽“贱”，有了成就，享名独优。谭鑫培更是“王侯纳交，公卿论友”（姚茫父《增补菊部群英·跋》）。这对京剧的提高与盛行起了重要作用。慈禧当国的几十年，北京的满清贵族卷入了京剧欣赏的热潮之中。《凌霄一士随笔》说：“清末亲贵多酷嗜戏剧，一腔一调，极深研究，俨成一时之风气。王公府第，大抵皆有票房”。在京城商业剧场里，有不少文人和能工巧匠，见多识广，并有一种悠闲而又较真的欣赏心态，“每人园聆剧，一腔一板，均能判别其是非，善则喝彩以报之，不善则扬声以辱之，满座千人，不约而同”（王梦生《梨园佳话》）。有这种社会氛围，京剧的精益求精是势所必然。京剧到了南方，上海《竹枝词》说：“自有京班百不如，昆徽杂剧概删除。”除了它在艺术上有优势，也同上行下效的社会风气有关，故上海《竹枝词》又说：“一样梨园名子弟，来从京国更风华。”崇拜京朝名伶，是上海上层人士的普遍心理。

柴小梵《梵天庐丛录》说：“盖清季戏剧之盛，实昉于官禁。亲贵转相效法，遂浸成为时尚。”这是符合历史事实的。过去，我们对于清官与京剧的关系，多从封建统治者生活奢靡、耽于逸乐的角度进行批判。客观地看，也是寓文教于娱乐，促进了京剧的成熟。

（三）从演员来说，曾对京剧起过推进作用者，都有相当文化修养，富于进取精神。他们爱同文人交朋友，除读书识字、学习书法绘画外，颇能听取“外行”（非梨园界而又精于鉴赏者）的指点。《梨园旧话》记徐小香，有一天演完《孝感天》，在酒席间向一位精于音律的京官孙春山殷殷请教，孙春山悄悄告诉他：“共叔段‘共’字乃平音。”徐小香感激得几欲下拜。梅兰芳在《舞台生活四十年》中也讲过关于孙春山的事。杨小楼之父杨月楼，有一次请孙春山看戏，要求他指出缺点。孙看得很用心，瞧得不对的地方，就放一粒瓜子在盘子里计数，“等那出戏唱完，盘里的瓜子也快满了”。这件事很可能发生在杨月楼从上海归来重返三庆班之后。当时徐小香、杨月楼都是已经负有盛名的第一流艺人，仍虚心若此。陈彦衡在《旧剧丛谈》中说孙春山“善唱青衣，选声琢句，簇簇生新”，余紫云、陈德霖都得到过他的传授。对于前辈艺人的进取精神，梅兰芳总结了两点：一是平时肯虚心请教，接受批评来充实自己的艺术；二是到

了台上,丝毫不肯含糊,估计唱不过别人的戏,情愿不唱。京剧的进步就是“靠着多方面的学习跟互相的竞争”(《舞台生活四十年》第103页)。

京剧胜出的第三点:怎样认识京剧的艺术优势和艺术特征?

以前论述京剧的优点或特点,是在“五四”时代新文化人否定京剧的舆论环境下开始的,基本上是把京剧当作中国戏曲的代表,拿来同由西方传入中国的话剧作比较,很少拿京剧同其他戏曲作比较。这种思维方式一直延续了下来。1995年末第12期《中国文化》上发表的王元化先生《关于京剧与传统文化答问》一文也是如此。文中把“虚拟性、程式化、写意型”作为京剧的“本质规定性”。这可以说是对前人有关戏曲与话剧之区别的许多论述的一个简明概括,很有意义,但没有解决京剧之所以为京剧这样一个很朴素也很难谈的问题。虚拟性、程式化、写意型是中国戏曲尤其是中国古典戏曲的总体特征。我们看昆剧《夜奔》、《游园惊梦》、《惨睹》、《嫁妹》等等,不也充分体现了这些总体特征吗?这些特征,可以把戏曲同话剧区别开来,却难以把京剧同昆曲、梆子等其他戏曲区别开来。所以,京剧的“本质规定性”,应当既有戏曲的共性,也有自身的个性,要从两者的结合中去把握。其中的关键是程式化及其感性表现。中国戏曲的艺术积累,落实到技术、技巧上,就是程式。程式化是戏曲的一个重要美学特征,而其感性表现是多种多样、很不相同的,这里就显示出剧种的个性特色来。程式在表演上就是唱念做打。其中,唱的不同,可以看作是剧种个性的最显要的标志。京剧有很长时间在同昆曲、秦腔争胜。京剧的胜出,在曲调上的根源,金梅庐先生说得最为切要。这位金先生就是继罗瘿公之后辅助程砚秋先生的剧作家。他在《编制〈文姬归汉〉新剧之缘起》一文中有如下一段话:

梨园歌曲迄今凡数变矣。秦声伤于激,昆腔失之靡,于是皮黄代之而兴。以其抗之逼云,坠如裂帛,圆于走玉,轻若游丝,妙能通神,备臻众美也,故能夺歌台之席而风靡于一时。

从百花齐放的观点来看,昆曲的流丽悠远、听之足以荡人,秦腔的激昂慷慨、血气为之动荡,都是个性鲜明的,直到现在都有执著的爱慕者。然而从戏曲声腔欣赏热点的历时性变化来看,也可以说,秦腔之“激”是对于昆曲之“靡”的一种反拨,而后起的京剧,既避免了“失之靡”,又避免了“伤于激”,更好地体现了“中和”的审美理想,才赢得四方观众更加普

遍的接受。

昆剧有很高的演唱技巧,为什么又有“失之靡”的缺陷呢?这与唱曲牌有关。昆剧的音乐结构是曲牌联套体。查《中国昆剧大辞典》,昆剧曲牌有800多支。每一支曲牌就是一个曲调,各不相同。昆剧应当是曲调积累最为丰富的戏曲剧种了。然而,用我的欣赏水平来听昆曲就比较困难了,总觉得曲牌之间变化不大,尤其在音乐的整体感上,节奏的变化和对比,不如京剧那样鲜明,那样富于戏剧性。同时还感到,昆剧的曲调对演员的束缚也比较大,个人特色的发挥受到限制。京剧是板式变化体。板式就是节拍形式,种类并不多,然而变化比较自由,给观众的总体感觉是单纯中的丰富,演员的创造性也得到了很好的发挥。徐凌霄先生的《记“程”》一文,对此作了很有说服力的分析。其大意是:昆剧曲牌,宫调工尺皆成固定,虽善唱者,“能于抑扬抽衬之间,加意推敲,自为波叠,谓之‘做腔’,但‘好亦有限坏亦有限’。而京剧,“无牌调词式之束缚”,“字句之繁简,音节之长短,伸缩极大”,声量也比昆曲大,为演员“花唱”,留有活动、转变等多量因素,“于是深沉卓犖之艺人乃各本其情感技术,以成为个人之腔”。这就是京剧的流派唱腔要多于昆剧的重要原因。

而“个人之腔”中,既有曲调的特点,又有音色的特点。台湾音乐家林谷芳在北京大学有过一次演讲,标题是《音色里的中国人文》。我是读了这篇文章后,才特别重视“音色”这个概念,才领会京剧的音色,既富于特质又极为丰富。包括声乐与器乐两方面都是如此。单说声乐的音色,京剧把生、旦、净、丑不同的脚色行当区别了开来。生、旦、净、丑四门是京剧对行当的概括,实际上每一门都有若干分支。如生,就有老生、武生、红生、小生、娃娃生,且有青衣、花旦、老旦、丑旦,净有铜锤、架子,这些行当及其分支音色各有特点。丑脚唱得少,文丑、武丑的念白音色,亦与其他行当不同。所以林谷芳先生说:“即使闭着眼睛也能听出脚色”。可以补充一句,还能听出演员。是否可以这样说,在唱腔的行当化和个人化上,还没有一个戏曲剧种能同京剧的造诣相比。这里,曲调与音色都起了重要作用。对音色的行当化,昆剧已有相当高的成就,而在个人化上不如京剧;在音色与曲调的个人化上,比京剧资深的梆子以及年轻的越剧,都有一定成就,然而在行当化上又不如京剧全面。京剧正是通过唱的高度行当化和个人化,使观众感到美不胜收。

音色是技术与生命的结合,真正美的音色,能传

递具有人文内涵的生命情境。所以不能简单地以为响亮、甜润才算美。早期京剧“喊如雷”，崇尚实大声宏，发展到后来，更崇尚韵味醇厚，老生行到谭鑫培可谓登峰造极。他的《卖马》，是一百年前最流行的唱段。此后，声腔之美多样化了，色彩和内涵更丰富了，嗓音并不甜亮的演员，也能自成一派，如程砚秋、周信芳。例如《逍遥津》，高庆奎唱得真是“气长音亮”，后来的高派演员难以企及；而周信芳继承的是孙菊仙的唱法，气势、情感亦足以感人。

我对音乐是门外汉，所以对唱只能谈这么一点粗浅感受。其他念、做、打，以及乐队伴奏、服装扮相等等方面，京剧都是有继承、有创造，在程式的积累及其感性表现上是特色鲜明、自成体系的。京剧不是歌剧。把京剧翻译成北京歌剧(Beijing Opera)是不贴切的，是无奈。在京剧中，舞(做、打)同样重要。齐如山有句名言，京剧是“无声不歌，无动不舞”。我谈唱，无非说明，京剧的特征、优势，如果离开了对其感性表现的深入研究，就会停滞在对戏曲共性的抽象认识上，难以体会京剧为什么能够成为海内外最有影响的戏曲艺术。1952年，周扬说：“中国戏曲艺术，在封建社会时代，以京剧的发达而达到了它的最高峰”。这个评价，京剧当之无愧。

二、京剧的危机

进入20世纪，京剧遭遇了三大危机。

第一个危机：文化批判。就是“五四”新文化运动对京剧的批判。在辛亥革命之前，1904年陈独秀(笔名三爱)发表《论戏曲》，称“戏馆子是众人的大学堂，戏子是众人大教师”，并提出一些改良戏曲的主张，表彰了上海的汪笑侬。陈独秀是沿着孔子的“移风易俗，莫善于乐”的思路，希望京剧经过改良，起感化人心、服务社会变革的作用。到了辛亥革命之后，封建王朝已被推翻，而袁世凯又复辟帝制，掀起尊孔思潮。其时文化界的精英们认定：要想中国强大，非把中国文化打倒不可。他们举出民主、科学两面大旗，“打倒孔家店”，进行“文学革命”，京剧作为传统戏曲的代表就被列入扫荡对象。《新青年》发表了许多文章进行批判，认为京剧是“非人的戏剧”，改良是不可能的，应当用纯粹的新戏来同旧戏抵抗，最终取代它。那新戏“自然是西洋派的戏，决不是那‘脸谱’派的戏”，也就是从西方引进的话剧。

这个文化批判，实际上是1840年鸦片战争之后中国成为“后发外生型现代化国家”的必有现象。在世界的现代化进程中，国家分为两类：一类是“早发

内生型现代化”，另一类是“后发外生型现代化”。前者是西方发达国家，中国属于后者。中国的现代化是被动的，以西方世界的霸权威胁与文明示范为不可或缺的启动因素(参见许纪霖、陈达凯主编《中国现代化史·总论》)。西方国家的坚船利炮以及逼迫清政府签订的各种丧权辱国的不平等条约，是霸权威胁的具体表现。文明示范呢？就是民主与科学。具体到戏剧上来，就是要拿19世纪末以表现社会问题为内容的写实主义话剧替代中国戏曲。首当其冲受到批判的，不是已经衰落的昆剧，而是兴起不久、既是民族艺术又是流行艺术的京剧。

“五四”精英们的批判，对京剧的直接损害并不大，因为普通观众不理睬文化论争，京剧市场仍然很好。然而其影响非常深远，主要是散布了文化上的民族自卑感，离间了好几代知识分子同民族戏曲的关系。中国戏剧的生态面貌，也逐渐发生深刻变化。由于话剧的引进，从此结束了民族戏曲的一统天下，并且引起了民族戏曲的裂变。这个裂变的突出表现是京剧的分化，形成京派与海派的对峙。而在这个背景下新兴的戏曲，如广东粤剧、上海越剧、福建闽剧，都是“杂交型戏曲”，上海沪剧是更加靠近话剧的“边缘型戏曲”。戏曲的发展，已经不再是民族艺术范围内的自我完善了。

在京剧界内部，对“五四”文化批判作出了积极回应的，在北方有梅兰芳，在南方有周信芳。梅兰芳的实际行动是率团到美国去做访问演出。这次访美演出，在齐如山等人的帮助下，做了多年精心准备，在美国取得了奇迹般的成功。齐如山《梅兰芳游美记》对此行有详细记录。我读了这本书得出了这样几点感想：这是京剧的美质在西方公众面前第一次高水平的感性显现；这是京剧作为一种独特的戏剧样式在西方戏剧界第一次得到承认和肯定；这是第一次使西方艺术界感到，在京剧背后有着悠久、深厚的文化传统，从而激起他们要对东西方戏剧进行比较的浓厚兴趣。梅兰芳从美国归来后发表了多次讲话，我看到的有：1930年7月21日在上海伶界联合会欢迎会上的讲话；1930年9月14日在北京哈尔飞大戏院(后来改称西单剧场)开幕式上的讲话；1931年12月21日在国剧学会成立大会上，同余叔岩联名发表《成立国剧学会宣言》(又题《国剧学会缘起》)。这几次讲话，有两个要点：

一，“兰芳前岁薄游美洲，亲见彼邦宿学通人，对吾国旧剧之艺术，有缜密之追求，深切之赞叹，愈信国剧本体，固有美善之质”，“不难在世界上占一重大

之地位”；

二，“我们应当赶快把它保存，同时也要使它有新的生命”。

前一个要点实际上是对“五四”精英们的回答：京剧并没有像你们说的那样落后、野蛮，何必置之死地而后快呢！我们要建立起对京剧本体“固有美善之质”的信心，它可以在世界戏剧之林独树一帜，“占一重大之地位”。后一点是向梨园界及关心京剧的社会人士呼吁：不但要把京剧赶快保存好，还要“使它有新的生命”。这“新的生命”如何理解？把京剧的优秀剧目一代传一代地保存在青年演员身上，是“使它有新的生命”的一种必要办法。这就是“继承的肉体性”。但我觉得，梅兰芳可能还有一层意思：要有新的创造！京剧这棵生命之树，必须不断地结出新的果实，才能证明它的生命之存在。如果只有老的果实挂在枝头，再也长不出新的果实来，岂不成了“蜡树”！

“五四”的文化批判和中国戏剧新的生态面貌的形成，对于中国人认识京剧是很有好处的。有了批判才有压力。1918年只有一个张厚载（聊止）在为京剧的生存作理论上的辩护。他那时真是孤掌难鸣，受人围攻、奚落。但他那篇《我的中国旧戏观》还是说出了“假象会意”等精彩论点，可以看作京剧美学的早期文献之一。到二十年代中期，从美国回来了几位留学生赵太侔、余上沅等，他们通过中外戏剧的比较，认识更加清晰。王元化先生讲的写意型、程式化，在赵太侔先生1926年发表的《国剧》一文中已经提出来了，其论述之精辟有过于今人者。这就是有比较才能鉴别。要深化对中国戏曲的认识，离不开以西方戏剧作参照。现在西方的音乐剧也引进来了，王国维的戏曲“以歌舞演故事”的定义，又需要我们作补充了。梅兰芳等人创办的国剧学会，设立国剧传习所、编印《戏剧丛刊》和《国剧画报》，是很想有所作为的，但因东北沦陷于日寇，华北吃紧，梅兰芳随即南迁、定居上海，虽然离全面抗战还有些日子，京剧发展所需要的安定的社会环境已经不存在了。

第二个危机：政策禁锢。这是发生在新中国成立之后。毛主席是京剧爱好者。他在延安窑洞里、在那个非常艰苦而又紧张的年代，还听言菊朋、程砚秋的唱片，并对同志们说：“这个东西将来共产主义还能存在。但是现在不行，因为资本主义乱得很，容不得真艺术。”（见《张庚文录》第5卷第109—110页）毛主席到重庆谈判，蒋介石招待他看京剧，回到延安，他对延安平剧院的同志们说：“你们的演出，在

艺术上不如重庆，但风格高”（同上，第108页）。重庆有名角厉慧良等人在演出，而延安只有一些京剧爱好者由业余改为专业，没有名角，他们把演戏当革命工作来做，所以“风格高”，但在艺术上还差。这是毛主席的中肯评价。在“文化大革命”期间，毛主席还让江青组织力量拍摄了一批传统京剧，约有40多出，供他欣赏。从这些例子看，说毛主席是京剧爱好者，大概不会错。但毛主席在京剧问题上个人爱好可以，老百姓要爱好得有个前提：必须把京剧改造好了。所以提出一个方针：推陈出新。这个方针是正确的，反映了艺术发展的客观规律。但是我们反思一下这几十年的实践，有成绩，有问题，更有伤痛。

问题出在“容不得真艺术”上。毛主席清醒地看到资本主义的局限性，却在领导社会主义文艺事业上，把艺术当作革命的工具，把艺术意识形态化，使“真艺术”不能充分地健康地发展起来。这种偏颇在延安已有。延安排出了京剧《遇上梁山》，毛主席观后写了热情洋溢的信，称这出戏“是旧剧革命的划时期的开端”，可谓推陈出新的样板。但它流传不下来。“文革”后北京京剧团重排过，仍然叫不来观众。观众还是喜欢李少春的《野猪林》。建国初，遭到过火批评的杨绍萱创作中的反历史主义倾向，难道不能从《遇上梁山》中找到源头吗？在这封信中，毛主席对旧戏的评价是基本否定的，到了1963年的批示中，扩而大之，说“许多部门至今还是‘死人’统治着”。这个“死人统治”同延安时信上说的“人民却成了渣滓”是一脉相承的。接下来十年动乱中发生的事大家都记忆犹新。舞台上只有几出“革命样板戏”。京剧传统剧目和建国后改编、创作的优秀剧目全面遭到禁止。“文化批判”变成了“武化批斗”，许多名老艺人以至付出了生命。这份伤痛，难以言喻了。

毛主席是反对民族虚无主义的。1956年8月24日他同音乐工作者的谈话，提出艺术“有民族形式问题”，“中国的东西有自己的规律”，而我们“没有把自己的东西研究透”，学习外国的长处是“用来改进和发扬中国的东西，创造中国独特的新东西”。这些都是非常正确的。毛主席的话，实际上进一步批评了“五四”文化批判中的形式主义倾向，同时也是一个号召：要我们把民族艺术研究透，按照它“自己的规律”去发展、去创造。但一到他认为阶级斗争的形势需要时，艺术就成了政治的工具。“革命样板戏”中的那些头顶上似有光环的英雄人物，无非是个人迷信狂潮的舞台折射，虽然其中留下不少精彩唱

段,至今仍受欢迎,但整个说来,京剧至此已是穷途末路。

第三个危机:市场萎缩。这是近二三十年来的一种危机。市场萎缩的直接原因是没有多少好戏给观众看。传统的好戏大多丢失了,留下来能演得到位的极少;新的好戏又难以创造出来——不是一点没有,而是太少。好戏是演员与观众的连接点。好戏太少,连接点单薄,既不利于培养演员、锻炼出新的名角来,也不利于培养观众、扩大观众面。而在好戏的打造上,障碍甚多。迄今还没有一种机制,能有力地推动传统剧目的挖掘、整理、加工,使之高水平地保存在中青年演员身上,继续征服观众。剧院团忙着搞新戏争奖,主管部门为政绩,业务人员为解决职称、奖金、房子。而创作的力量十分薄弱,忙于应付,心态浮躁,成功率极小,资金浪费惊人。演员和观众屡屡被这类蹩脚的新剧目挫伤了创作的积极性和欣赏的积极性。市场危机隐藏着一些深层次问题,可谓冰冻三尺非一日之寒,因而它的缓解要有一个艰难的过程。

三、京剧的期待

我为京剧想一想,京剧对我们会有些什么期待?我想到了以下几点,不知道符合不符合京剧的“心意”?

(一)要有持久、深入的政策扶持。

新时期以来,党和国家对于京剧的关注和扶持,可以说是空前的。1990年有“纪念徽班进京二百周年,振兴京剧观摩研讨大会”;1994年有“纪念梅兰芳、周信芳诞辰一百周年”;1995年以来,每隔三年的中国京剧艺术节一直在连续举办。这些都是前所未有的盛举。就是每年在怀仁堂举行的“新年京剧晚会”,党和国家领导人出席观赏,也不可等闲视之,我把这看作是领导人重视民族艺术的一种“国策行为”。现在全国有80多个京剧院团,2005年经过评估,2006年2月10日文化部正式公布了11个国家重点京剧院团,另又推荐了17个省级重点京剧院团。这次活动,可以说是评估促进建设,解决了不少问题,如南京的紫金大戏院又发还给了江苏省京剧院。评估之后还有后续行动,要与财政部协商制定专项资金的实施方案,使对重点院团的保护和扶持落到实处。我是深深体会到了国家对京剧的政策扶持,力度在加强,投入在加大。但也不是没有新的期待。一是希望把对民族艺术的扶持立法化,写进国家法律中去,这样才能真正持久。二是希望把扶持

工作深入化,要从治标向治本深化。三是希望建立一种问责机制,能够对重点剧院团及其文化主管部门的工作得失,进行考察、评价和监督。

(二)要有充裕、稳定的智力投入。

京剧作为一种戏剧样式,并没有像有些人说的那样已经耗尽了生命,只能等待“完美地死去”。然其生命状态充满变数,究竟如何,取决于京剧工作者的数量与质量。简单地说,决定于它的智力投入状况。艺术形式之间的竞争,说到底还是智力竞争。人才是根本。扶持工作从治标向治本深化,第一要义,就是看人才培养、人才成长的条件是否真正得到了改善。这不光指学校,也包括剧院团。现在学校生源很成问题,国家应有特殊政策加以确保。旧社会学戏的人,一是受家庭熏陶的梨园子弟或票友子弟;一是挣扎在饥饿线上的人,以此为生路。尤以后者为多。现在大城市中生活优裕的家庭,怎舍得让子女吃这份苦呢?但是城乡困难的家庭还很多,只要有优惠政策就会有子弟前来投考。人多了,才能择优录取。我们只要像培养、奖励体育人才那样来培养、奖励京剧人才也就够了。有的剧院团青年人才不少,但大都耗着,组织上很少安排他们学习、演出,要靠他们自己来想办法。过去一个演员只要唱好了,可以养活全家;现在全家挣的钱来供养一个演员还难以满足他要学习、演出的各种花费,一到参赛评奖,花费更多。这种“赔本买卖”如何持久?所以人才流失相当严重。爱惜青年人才就是爱惜京剧的未来。京剧如果在人才上达不到充裕、稳定,京剧是没有希望的。京剧人才除了演员外,编剧、导演、音乐、美术、管理、评论需要成龙配套。新中国成立时,把京剧人才的教育定位在中专水平,而且只培养演员、乐队、箱信;高等教育只属于话剧。这个决策失误,延误了几代京剧人的前进步伐。现在靠高稿酬买剧本、靠高劳务费请导演,积极性是提高了,创作队伍未见明显扩大。只有真正把创作队伍建设起来,京剧的发展才有后劲。

(三)要有宽松、健全的文化心态。

没有一种戏剧艺术,像京剧那样有这么多争论。争论的基本问题,是京剧的文化定位。文化定位中既有雅俗问题,还有新旧问题即古典与现代问题。

现在媒体宣传京剧是高雅艺术。这是由两种原因造成的:一是开放的中国不断会有新的时尚的通俗艺术出来,把京剧“挤”到一边去了;二是京剧的欣赏乃是有准备的欣赏,必须看若干次,才有感觉,才有比较,才有兴味,偶然看一次,京剧的程式语汇会

使新观众产生形式疏离感,于是觉得看不懂,觉得它高雅。其实,这是错觉。事实上,京剧仍然是精致化的通俗艺术。它的雅俗共赏,主要在于“有意味”的形式技巧是很精致的。大量传统剧目的语言形式以及所传递的文化内涵,是很通俗、很平民化的。在京剧史上,曾经想把京剧往高雅里推动的,主要是梅兰芳。他在齐如山、李释戡等人参与下,有部分古装新戏,文词典雅,步昆曲之后尘,受到过鲁迅的批评。从文化上看,这些戏虽然雅致了,并无多少新意;新意只在载歌载舞的表演与新式古装的人物扮相,营造了崭新的审美形态,为观众所欢迎,至今仍能在舞台上,如《天女散花》、《廉锦枫》等。今天京剧的新创作,可以趋雅也可以近俗,能做到雅俗共赏最难,也最有利于争取观众。

过去京剧被新文化人称了几十年“旧剧”,现在已很少有人这样称呼它了,这是合理的。文化有民族性和时代性,但很难用新旧来划分,更不宜用新旧来作价值取舍。比较妥当的说法,京剧的传统剧目属于传统文化范畴。传统文化中有过时的、甚至腐朽的成份,也有优秀的甚至可以融入现代文化的成份,这要做具体分析,而这种分析是不容易的。传统京剧基本上是一种伦理型文化,观众从中接受了民族意识、道德观念、历史知识、生活智慧,又因为它是一种艺术,还接受了它的审美趣味、美学精神。这种接受,特别在思想道德层面,即使优秀成份,也会有时代局限性。以前戏曲改革中“左”的倾向的表现之一,就是夸大其局限性,出现许多粗暴作风。王元化先生《关于京剧与传统文化答问》一文中的“京剧与传统伦理”一节,着重讨论了这个问题,指出,对于传统伦理道德,“必须注意将其思想的根本精神或理念,与其由政治经济及社会制度所形成的派生条件严格地区别开来”。正是这种可分性,才谈得上道德的继承性,才有利于吸收传统文化的优秀成份,融入现代道德建设和现代文化建设中去。想想建国初期,连《锁麟囊》都不让演(不是法令禁止,而是舆论禁止),给它扣了两顶帽子:一宣扬阶级调和,二宣扬因果报应。程砚秋先生直到去世前夕,还不知道此剧之命运。现在我们开明多了,宽松多了。前不久中国戏曲学院组织演出了《三本铁公鸡》。这出戏把太平天国叛将当英雄来描写,是可以“上纲上线”的,而观众只看几组演员在“趟马”技术上花样翻新,根本不在乎它的思想倾向。我相信,时代越进步,观众头脑的“消毒”功能越强。能宽松些,有利于传统技术的继承。但是,戏剧艺术的本质是不会停留在只

看技术上的,心灵感应、精神交流总是最重要的。许多传统剧目不能在剧场中召回观众,除了原来演技上无甚可取或现在的演技还不到位的原因之外,同它们不能再在心灵上打动观众有关。所以,对京剧既要保存,还要创造。保存要争取高水平,通过加工使之经典化;创造要寻找观众的普遍旨趣,并研究京剧的艺术特性,尽量减少失误,使之存活。在我的理想中,京剧应当古典加现代,用两个翅膀飞向未来。

谈到京剧的现代化,是论争的焦点。这里先要说明一下现代化是什么意思?王元化先生说:“所谓现代化是指节奏快,唱腔新,伴奏加进西洋乐器,动作表演进行了一些革新,舞台装置以及灯光照明等移植了某些话剧的成份等等”(《清园论学集》第471页)。这个界说,既把现代化理解为一种外表的东西,又把把这个外表说得太固定了。按照我的理解,现代化是现代文化精神和现代叙述方式的综合追求。现代文化精神的灵魂,是帮助人脱离不成熟状态,促进人的全面发展;现代叙述方式则要因材施教,不拘一格,多种多样,百花齐放。其综合境界是内容与形式的和谐、统一。包括京剧在内的中国古老戏曲,究竟能不能现代化?请大家看三出戏就足够了,一出京剧《膏药章》,一出川剧《变脸》,一出梨园戏《董生与李氏》。剧种特色和戏的艺术风格各不相同,但都富于现代文化精神。它们都是国家舞台艺术精品。

明明京剧有现代化成功的作品,仍然难以说服反对论者。反对又有两种:一种说,京剧不配现代化,因为其艺术形态是“反自然”、“非人化”的,只有把它改造成“散文化、生活化、写实化”,才能同当代观众进行“精神对话”,所以,中国戏剧之由古典形态向现代形态的转型就是话剧取代戏曲。这种意见,是“五四”文化批判中形式主义观点的老调重弹。在“五四”时期有这种片面性是可以理解的,是一种可爱的幼稚病,到了今天,这个幼稚病就不那么可爱了。另一种反对说:京剧不必现代化,现代化就是时尚化,乃是京剧的“百年恶梦”。为什么这个“恶梦”有百年之久呢?那是把20世纪之初以来的所有探索与变革,统统归入“恶梦”。这里自然包括对海派京剧的全盘否定。京剧进入上海是1867年(同治六年)。上海成为京剧在南方拓展演出空间的重要基地。尤其是20世纪上半叶,京剧的主要演出市场是上海,京派、海派都在这块平台上展示着、竞争着。海派京剧是在上海这个商业大都市中产生的近代市民戏剧。京剧的近代化不是从北京开始而是从上海开始的。所谓近代化,就是早期现代化,是幼稚的、

不成熟的现代化。海派京剧的毛病是惟新是鹜,浅薄,有浓厚的商业气息,但它也是有艺术追求和文化追求的,也有自己的艺术大师,如周信芳。周信芳回应“五四”,与梅兰芳有所不同。梅是要证明古典艺术的不朽价值。周则提高写实力、强调整体感、重视平民化,这些努力的本质,就是寻求京剧的现代性。法国人白洁尔教授《上海史:走向现代之路》的中文版序,对海派有一段话:“她被同时代人所蔑视,认为她既不忠实于她的中国起源又低劣于她的西方典范”,但历史地观察,海派百年“似乎由一种定式操纵着,一种超越一切的寻觅,即追求现代性”。海派京

剧现代性追求的出色代表就是《曹操与杨修》。该剧导演马科说得好:“实际上是周信芳道路的胜利。”进入新时期,不但上海,北京、天津、武汉、南京等地的京剧,都有现代性之追求,所以历史上的京海对峙,已经转化为当下的古典与现代的并存、媲美。保存古典美,创造现代美,是全国京剧界的双重任务。因而,我们的欣赏趣味要拓宽,文化心态要平和、健全,要支持京剧内部艺术追求的“和而不同”,要创造一种氛围:消解对峙,强化融通,各美其美,多样繁荣。

(责任编辑 薛中君)