

50至70年代戏剧改革与京剧现代化之路

——以北京、上海为中心

田根胜

内容提要 50到70年代的戏剧改革和京剧现代化与中国社会文化的现代化进程息息相关。从明末苏州士大夫的蓄养私班到清代京剧艺人们半自由的“内廷供奉”，再到“五四”和延安文艺大众化运动中的市井演出，不仅是政治格局变易所推动的结果，也体现了近现代城市公共空间的大规模扩展和欣赏主体在社会结构中的变迁。近代以来的戏剧发展和变革取得了辉煌的成果，不仅在近一个多世纪的探索中完成了民族风格的定位，而且通过流派的传承，使之成为一种可持续和再生性的文化资源。其各种体式虽然表面上独自流行，但一以贯之的是一种现代性的新变意识，它的背景，则是不断改换风景的城市精神。

从50到70年代戏剧改革的历史看，京剧革命并非只是偶尔从“传统”戏中汲取营养，现代戏本身就是从传统剧目中开出来的花。现代戏剧所彻底改变的，并不是传统戏剧这一母体，而是它的情感结构及其审美作用的方式。就此而言，近代戏剧的变迁与现代化以及“文革”中的样板戏，可看成一脉相承的文艺大众化运动。对传统戏剧在现代城市中的生存方式的考察，有助于打通京剧的近代化、革命化、现代化的历史进程，有助于讨论近代以来戏剧文化的平民化、社会化以及现代戏剧本体论位置的形成与发展。

一 传统与现代：50至70年代戏剧改革

从京剧历史沿革的角度看，延安文艺大众化运动和新中国50到70年代的戏剧改革，都可以看成是京剧自身近代化、现代化逻辑的展开。近代以来的戏剧史，全面的变革、创新从未间断过，从清中期京剧的国剧化到汪笑侬等人开创的以标新立异为荣的“海派京剧”的诞生，无不是对此前“传统”的一种“颠覆”，而这种变革创新的一个重要背景是都市化市民社会。不论是由雅向俗还是由俗向雅，戏剧的近代化特征在于它逐渐被

整合进一个等值化的现代市民社会与范围更广的公众领域。从明末苏州士大夫的蓄养私班到清代京剧艺人半自由的“内廷供奉”，再到“五四”和延安文艺大众化运动中的市井街头演出，无不体现了近现代城市公共空间的大规模扩展和欣赏主体在社会结构中的变迁。一方面，城市人口的流动性，造成了地域文化之间越来越频繁的交流、碰撞与融合；另一方面，持续的民族危机，则使这种融合中越来越多地携带了“启蒙”与“救亡”的因子。不论是京派还是海派，随着政治逐渐成为人们社会生活的主题，甚至就功利目的而言，要在商业竞争中获胜，戏剧也不能不改变传统的题材内容和形式风格，以顺应新的时代潮流。在商业与政治的博弈中，传统戏剧的新变背后正是现代性的价值平台。事实上，20世纪的中国社会运动史表明，戏剧运动本身即是国家和民族解放运动不可或缺的部分，甚至是关键的部分。因此，如果将50到70年代的戏剧改革割裂于中国戏剧文化发展的整体性脉络，那将忽视了近代以来戏剧文化逐渐加强的城市大众化品质，更忽视了这种品质背后的现代性动力。

就戏剧本身而言，近代以来戏剧一直走着一一条在大众化与社会性的趋向中确立自身的“革命

之路”。50到70年代戏剧主题的显性因素在越来越偏重于政治和意识形态同时,驱使娱乐性、商业性与艺术性转入“地下”,但传统戏剧——共同体想象的媒介却能够成为深入人心的隐性因素,从而间接转化为表面予以贬斥、又内在地不断借重的力量。从这个意义上说,新的价值平台并没有粉碎传统的艺术理念和形式基础。因此,50到70年代的戏剧改造,始终在政治与观赏性、艺术性之间创造着高难度的平衡:一方面,与40年代相对多元的政治环境不同,激进化的政治意识形态已经缩小了舞台上自由想象、探讨和表达的空间;另一方面,这种激进的政治内容又需要加强艺术性来保证。而所谓“艺术性”,就受众的情况而言,正是三四十年代戏剧“商业性”生存的变奏。这两个方面,都不期然地更新了传统戏剧的血液。

新中国成立后,出身传统并以表现传统伦理人情为内容的戏剧在新的时代中,一方面面临身份合法性的问题,另一方面固有的守旧式题材与程式,也很难做出趋时求新的显著举动。于是新政府迅速采取措施使其尽早纳入国家文化。尽管政治在相当程度上打压了自由创作的空间,但由于戏剧不存在很大的“商业压力”,对戏剧的“政治需要”也时而产生了“精雕细刻出大戏”的现象。如《红灯记》就在一些领导人的督促下前后修改了二百余次,这是在自由竞争的商业气氛下,仅仅依托行会、戏班以及艺术家个人的风格化的自我革新不可能做到的。事实上,从审美的角度讲,政治对戏剧的要求,在某种程度上往往可以提高艺术的水准。类似的情形也发生在晚清,对戏剧有着浓厚兴趣的帝后们甚至把演剧活动作为朝典的一个重要组成部分,从光绪、慈禧到清大臣,不但酷爱京剧,且多数还是京剧的“里手”,他们对表演种种苛严的要求,使京剧从剧目内容到表演更为严谨和规范。如按宫廷要求,演出须进呈“总本”、“串头本”、“排场本”,有了严格意义的剧本,不仅打破艺人无剧本的历史,且使剧情安排、场次调配更趋精致与合理。

就艺术性而言,尽管“娱乐性”在当时的时代语境中几乎是禁语,但戏剧的娱乐功能、民众的娱乐需求,仍然是戏剧在跌宕起伏的政治风浪中几次浴火重生的内在动力。“文革”初期戏剧艺术遭到破坏,而1970年普及样板戏的号召,加之

提倡把“京剧革命”的经验推广到各地方剧种,使戏剧又获得了一定的生存空间^①。观赏和娱乐的快感,在很大程度上正来自于传统的、带有惰性的范式与新元素的碰撞之中,融合得好,就可能带来新鲜的视听冲击力,从而获得“政治”与“艺术”双赢的效果。也正是在革命理念与传统戏剧表现形式的悖谬之处,“戴着镣铐舞蹈”的戏剧艺术家们,不断平衡和调整着声与情、流派与人物、韵味与形象的关系。无论从后设的观点还是从当时各界的反应出发,京剧改革的亮点与贡献也尽在于此:如许多戏剧史家都曾谈到的《沙家浜》改编中最辉煌的一段:阿庆嫂、刁德一、胡传魁的旦、生、净带有重唱意味的“背供唱”这一华彩段落,其重唱的来源正是传统唱腔。如《二进宫》里的李彦妃、杨波、徐延昭三人的旦、生、净对唱;《杜鹃山》原作是话剧,在于会泳等人的要求下,对白全部改为诗词化的韵文,使之成为第一部唱念全用韵文的京剧本;《奇袭白虎团》的强烈的视觉效果,来自于对京剧传统程式和技法的运用;京剧《红灯记》中李奶奶忆革命家史,最终采用的是传统念白,而没有采用沪剧让中年的李奶奶在舞台上亮相这种过于电影化的手法,其实它源于传统戏《断臂说书》里王佐为陆文龙讲家仇国恨,以及《举鼎观画》、《赵氏孤儿》当中的处理技巧^②。

尽管《红灯记》对情境的表现比上述传统戏剧“更加急迫”^③,但实质上意味着50到70年代现代戏剧的政治语境与戏剧创作动力之间持续紧张、复杂的关系。如上文所说,此时的京剧已经不是可以在茶馆酒肆中慢慢品读的京剧,即使是传统的唱腔,由于社会环境的变化,也在情感基质上有了微妙的差异。一方面,传统戏剧仍然大量保持其形式特点与艺术风格,显示了它在政治意识形态中一以贯之的巨大凝聚力;另一方面,某种现代性不断通过对传统范式的更动并在节奏和基调上的“变奏”方式流露出来。

把50到70年代戏剧改革看做是中国当代戏剧与传统戏剧的“断裂期”,这种观点表面上看是合乎逻辑的。以京剧为例,传统剧目自50年代开始受到打压,加之梅兰芳等老一辈艺术家纷纷谢世,绝大部分“帝王将相,才子佳人,谈妖说鬼”的剧目遭禁演,特别是“文革”期间,传统戏剧

几乎一蹶不振。而现代京剧样板戏,则被认为是一个戏剧“怪胎”。直到80年代,传统京剧才渐渐在艺术世家的感召力下恢复元气。然而,此时的京剧已是一种地道的“小众艺术”,这中间似乎正是现代国家的楔入,造成了传统戏剧不可弥补的裂痕。其实,这种“断裂论”显然内含着一个先入为主的在现代视阈下反释传统的颠倒逻辑。

二 政治与商业:近代以来的戏剧运动

实际上,对观赏性、娱乐性的隐在需要,以及对京派和海派传统风格的借重,仍然支撑着50到70年代对戏剧的政治化改造,其着力点是戏剧变革与戏剧的大众化运动。有清以来,两次戏剧文化大循环中京派与海派的生成,无不体现了联络五方之音、博采众家之长的新变风范。如京戏,既不走昆曲的雅化道路,又割舍不掉同昆曲的关系,取其静穆,弃其晦涩,取消了乱弹的粗俗,保留徽汉的激昂繁茂,从而能以俗为本,化雅入俗,雅俗共赏。舞台演出更是如此,京派把各地方戏精彩的唱、做等表演方法兼收并蓄,有所谓“文武昆乱不挡”、“风搅雪”、“五七音联弹”等,都堪称近代戏剧追求新变代雄的轨迹与法式。京戏传到上海,又有了新的发展,形成与“北派”风格迥异的“海派”。这种新风格的生成是在一个古今中西的交汇之地:早期的马戏、魔术、影戏曾以惊心动魄的技艺,瞬息万变的奇幻景观,强烈的感官刺激向上海居民展示娱乐业特有的诱惑;再者,五方杂处的移民社会造成平等的竞争态势,任何剧种无权排他,也不可能一成不变,优胜劣汰,适者生存。新的视野,新的比较使人们产生新的娱乐需求,于是戏剧演出作为近代上海都市最大众化的娱乐消费方式,它的趋变无疑与原有文化传统有关,但更多地反映了近代都市居民娱乐消费能力和审美情趣的变化。为适应这种变化,各戏园一以贯之的发展方向是争趋时尚、打破成规,创造出有鲜明都市特点的戏剧艺术^④。而50到70年代的戏剧改革,正是把上述经过士人文化涵润的通俗文化的内容尽可能地组织到剧作中,持续进行着京剧内部的自我革命。

就欣赏主体而言,由士大夫到富商大贾,由贵族子弟到平民百姓,再由市民阶层到革命大众,

欣赏主体身份的变迁和在社会中结构性位置的更动,意味着戏剧的近代化趋向,亦是由以民族文化为背景的大众化来标志的。近代戏剧的转折得助于戏剧平民化所构成的文化环境,而这种文化环境主要是以北京、上海等中心城市为背景展开的。董每戡将自万历至道光三百余年间的戏剧归为“衰落期”,理由是“作曲者已走上错误的路线”,而对诸多文人视之为“雅声衰,俗乐兴”的道咸以降,称为“真正的戏剧艺术幸脱厄运”,“回复到戏剧之为戏剧的立场上来”的时代^⑤。也就是说,戏剧回归到舞台,回归到民众当中。当时的北京、上海,“梨园之盛,甲于天下”^⑥,人们赴戏园观剧,不仅仅是一种艺术娱乐,还是一种社会交往手段,它实际上同整个城市的社会生活联系在一起,成为市民生活方式的重要组成部分。进戏园的有达官贵人,也有贩夫走卒,成分复杂的观众的多样嗜好,左右着舞台的动向,影响着演出技艺和风格的形成与发展,所谓“变风”、“变雅”,都是以观众市场的欣赏接受为转移。

这种从受众身份的角度来描画戏剧的近代化地图,可以看到,士大夫是最先享有欣赏戏剧特权的阶层。明清时期,江南乃至全国最重要的剧种是昆剧,它那舒徐婉折、曼妙柔美、流丽悠远的情调,正与江南特有的山温水软、清丽儒雅的人情文风相协调。其活动中心是苏州,其欣赏主体和鼓荡者是王公贵族和仕宦文士,更少不了附庸风雅的富商大贾,演出主要以家乐私班为主。但明清鼎革之际,扬州十日、嘉定三屠,江南的迷梦被易代的铁蹄蹂碎,江南官绅富室已无力蓄养家伶。加上雍正乾隆年间,清廷反复禁令官僚置备家乐,以至雍、乾间“士夫相戒演剧,且禁蓄声伎”^⑦。与此相对应,清廷对民间演剧或士夫、官府雇觅外间戏班则无所禁忌。因此官府豪绅每遇典礼、赛会、庆辰、宴会,往往招民间戏班演出。由是戏班的组织与明盛行的贵族家班的风气逐渐转变,官署以及与官署有联系的富商蓄养戏班,以供迎驾供奉之用的风气大行其道。民间职业性流动戏班较前得到迅猛发展,民间风格与世俗情调有机会渗透到戏剧创作与表演之中。

到了乾隆年间,扬州戏剧活动,大有胜出苏州之势,扬州商人起到了重要作用。扬州自唐即以盐业著称,经济发达,人文荟萃。入清以后,

盐业收入是清廷的重要财源，扬州盐商相应也拥有更多的特权，加之扬州又是钱粮的南北转运站，四方商贾麇至。乾隆六下江南，扬州均为驻蹕之地。两淮盐务为迎圣驾，“例蓄花雅两部，以备大戏。雅部即昆腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调，统谓之乱弹”^⑧。乾隆年间的扬州：“伶优杂剧，歌舞吹弹，各献伎于堂庑之下。……若士庶寻常聚会，亦必征歌演剧，卜夜烧灯。”（嘉庆《重修扬州府志》卷六十）盐商蓄养戏班，邀宠希功，加上财力雄厚，角色齐备，行头砌末，富丽堂皇之极，有所谓“红全堂”、“白全堂”、“黄全堂”等。

戏剧史发展到这个时候，文人贵族化的昆曲旁落到富商大贾手中，而富商大贾主宰下曲坛的风神面貌，自然随其自身的习尚爱好而转移。在扬州花部中，代表当时戏剧表演风格，既重“色艺”，又追求华丽的排场和眩目的表演。徽班演出，行头富丽堂皇，行当齐全，阵容强大，擅演连台大戏，如扬州徽班独有的十本大戏：《庆阳图》、《龙凤阁》等。“这类戏上场角色多，有利于表现徽班的阵容和行头的华丽。演出时，讲究三十六网巾会面，十蟒十靠，八大红袍等。再配合载歌载舞的场面，气势恢宏，令人眼花缭乱，目不暇给”^⑨。徽班进京更是极尽铺张之能事，包世臣在《都剧赋》即予以揭示。而且诸腔杂陈，同台竞技，交汇融合。如春台班的杨八官、郝天秀“复采（魏）长生之秦腔并京腔中之尤者，……于是春台班合京、秦二腔矣”。有些演员如“樊大旱，其目而善飞眼，演《思凡》一出，始则昆腔，继则梆子、罗罗、弋阳、二黄，无腔不备，议者谓之戏妖”^⑩。春台班的多种声腔杂糅，典型反映了徽商兼容并包的文化追求。这种种艺术倾向，前者虽为“征歌”，实为“选色”，在盐商及“豪客”的鼓噪追捧及奢靡之风的浸淫之下，风靡京都达半个多世纪之久；后者在京师舞台上进一步融合，最终导致京剧的形成。

作为京师，北京汇集着大量的官僚、贵族、军队，还有为这些群体服务的众多商人、市民，这些历来都是消费性的。作为王朝政治、文化中心的北京，豪商云集，富甲天下。随着全国经济的恢复、财富的增多、商品的活跃，将推动这个全国政治中心的生活倾向于豪华奢靡。更为重要的是，自清入主北京，为维护贵族的利益和特权，

以皇城为中心形成“八旗分列，拱卫皇居”的内城体制。其中八旗居民自成一体，独立于州县赋役户口之外，其子弟不农、不工、不商，只能从政、当差或当兵，生计“惟赖俸饷养赡”。这种制度的长期施行，在统治机体内部无疑会滋长出无所事事、饱暖淫欲的寄生族，而这种寄生族的繁衍盛行，成为戏剧等娱乐业兴盛的沃土。艺兰生《侧帽余谭》说京都“戏园盛于大栅栏，栉比鳞次，博有十数”。易顺鼎《哭庵赏菊诗》更不无夸张地说：“京师之盛衰关系国家之盛衰，大栅栏之盛衰关系京师之盛衰”。

戏剧中心南移上海，标志着戏剧主要生存空间由宫廷贵族的宅院向市民社会更全面的迁移。与文化古都不同，上海的租界、商业运作机制以及开放的文化环境等为剧坛带入了许多的变数，使戏剧与政治和商业形成更为复杂的纠葛。首先，上海商业化的文化机制既使得戏剧活动被纳入市场化运作，又在戏剧的政治化过程中扮演了特殊的角色。上海拥有近代中国最发达的出版机构和传播媒介，辛亥革命前后的十余年时间里，已经案头化了的传奇杂剧创作的繁盛，是社会运动与传播媒介结合的产物。近代上海剧场的竞争机制、管理规则、舞台设备都走在京都之前。名角争胜，剧目创新，在上海舞台上开展得有声有色。盖言之，上海市民社会的趣味与娱乐精神，较北京更为活泛。与此同时，商业和政治因素的介入，也使得这一时期的戏剧更加关注观众的审美趣味和需求，促使戏剧进一步去接近社会现实、接近大众口味。包括京剧改良在内的戏剧改良运动的开展，既同社会运动的需要有关，也同市场化的文化背景密不可分。其次，上海作为开放口岸所拥有的国际化的文化环境，为世界戏剧新潮提供了一个窗口。从新舞台的仿造，机关布景的使用，到对写实话剧的仿效的“新剧”的产生，都是特定文化空间下中西文化碰撞的结果。正是在这样一个政治、商业与对“近代化”的追求纠结交织的新的文化空间中，以上海为中心的戏剧，形成与京朝迥异的戏剧品格。

戏剧近代化是在商业与政治两大推力的博弈下发生的。如在第一次戏剧循环中，使戏剧中心进一步由扬州向京都转移的推动因素，正是以盐商为代表的商业资本与政治的密切联系。清中前

期，扬州盐商雄厚的经济实力及在国家经济权重的增大，使清廷不得不另眼相看，而商人更是乐意趋奉，于是，商业资本与当朝政治之间互为利用，其中一个重要现象即选拔优秀艺人向宫廷输送及各班承应和官场应酬。随着商人地位持续上升，一些为行商服务的文化设施也相应出现，设于京都各类商业会馆内的戏台，加之私宅戏台、戏馆的广泛出现，表明一个都市娱乐市场已经生成。徽班进京后，凭借富商大贾的经济支持和导引，先前在扬州舞台上诸腔杂奏的局面，又在京都舞台上有声有色地上演开来。

经济上导致两次文化大循环的原因，一是乾嘉以来以名商大贾为主导的城市经济的发展，冲破长期停滞不前的小农经济，激活了内陆各文化要素，包括各地戏剧文化的交融；一是西方文明及近代商品经济对沿海文化冲击所诱发的趋利趋俗意识，使戏剧思维中容纳了更多的商品文化精神。戏剧被全面推向市场，市场的优胜劣汰的竞争原则，严格地发挥着他们的作用。《梨园旧话》说，京城“观剧者如入五都之市，有一物之不备，即不足履往观者之心。从前各园演剧，生旦净末丑依次献技，各有其正者，亦各有其副者，否则不得名为班也。至余所述程长庚、余三胜、张二奎、徐小香各名伶，当时亦不多见，而稍次之人才接踵继起，故戏剧一道知名者不绝，历久常新”^⑩。正是市场与演出之间的良性循环，推动着近代戏剧的健康发展，使兼容并包的京剧优势在众剧种中凸现出来，人才辈出，剧目翻新，流派纷呈，显示出勃郁的生命力。

就政治因素而言，关注国运苍生的功利性取向始终深潜于近代戏剧的血脉之中。如北京自明清以来一直处在中国政治斗争漩涡的中心，王朝的兴衰几乎同个人命运攸关，在宗法制度中培养出来的群体意识也很鲜明。因此，北方戏剧的兴起，使传统戏剧那种典正和平的风格逐渐消褪，在情感基调上，代之而起的是铿锵铿锵、慷慨悲歌的壮伟很戾之音。在内容与形式上，更加关注政治，注重现实，标举礼仪，讲究法度，“日周旋于君臣父子夫妇之间”，“以坚忍之志，强毅之气，恃其改作之理想，以与当时之社会争”（王国维《屈子文学之精神》）。强毅个性与伟大人格追求相结合，对引以为自豪的历史英雄和志士仁人的追随和步

武，体现在近代艺人历史剧的创作表演中，无不呈现出强烈的外在逼向性和雄放劲悍的作风。然而，近代戏剧与政治和商业关系的培植和强化则是在戏剧中心向上海迁移之后的事。换言之，戏剧中心的南下，为近代戏剧提供了一个与京都不同的都市生存空间和文化空间，成为强化戏剧与政治和商业关系的重要中介。特别是辛亥前后，作为全国两大政治中心的北京、上海，各种政治势力咸集其中，传统的封建势力活跃于两大政治舞台上，而新的政治势力也不断高涨，汇聚成一股从变革到革命的强大政治浪潮，并引领着全国政治动员的迅速发展与政治参与的进一步扩大。甲午战败，民族危机严重，社会革新运动蓬勃兴起，一大批思想启蒙者、社会革新家审视现实、怀揣理想，站在历史潮流的浪尖上，以戏剧作武器，一大批鼓民力、开民智、新民德、振刷国民精神、铸造新的国魂的历史剧、时事剧应运而生。它们或“描写征讨之苦，侵袭之暴，与夫家国覆亡之惨，人民流离之悲”^⑪；或谱写“法兰西之革命，美利坚之独立，意大利、希腊恢复之光荣”（柳亚子《〈二十世纪大舞台〉发刊辞》），砥砺兴国斗志，传播民主思想。此期兴起的大多数传奇杂剧作品，“皆慷慨激昂，血泪交流，为民族文学之伟著，亦政治剧曲之丰碑”^⑫。它们和舞台上京剧历史剧一道，汇合成近代戏剧那慷慨激昂的雄浑乐章。

这种越来越突出的慷慨悲歌的情感基质，逐渐使戏剧的商业性让位于政治性，并直接导致了近代以来戏剧审美意趣的转移。“自明季逮国朝嘉道间三百年来，京师吴越皆昆曲流行”（叶德辉《重刊秦云撷英小谱序》）。但乱弹勃兴后，“长安梨园称盛，管弦相应，远近不绝……观者叠股依肩……而所好惟秦声嘒弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去”^⑬。在这种“破律坏度”之中，躁动着剧坛的一场革新，反映着艺术审美趣味的变化。焦循揭示这种审美取向的转移：“花部者，其曲文俚质，共称为乱弹者也。乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不知所谓。……花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解，其音慷慨，血气为之动荡”^⑭。焦循认为那种“忠孝志节种种具备”的戏剧是“传奇之式”，尤其是本于“元剧”之精神的花部之戏，弥漫着慷慨任气的精神意蕴，

蕴含着荡情娱人的审美力量。

其实,这种审美转移的背后存在着与之一致的社会内力和时代精神。当乾嘉学者把18世纪学术思想引入晦塞之途时,王引之、汪中、焦循、阮元等人“扫除尘雾”(王引之语),构建起崭新的“扬州学风”,使治学精神由拘隘转圆通、起僵死为活泼。如阮元治经而外尚且留心金石,刘毓崧校书之余又兼辑歌谣等,学坛之树似有逢春返绿、生华如盖的气象,作为经学家的焦循喜好花部可以说正是其中伸出的“一根最高的枝条”。从时代背景看,嘉道以后,风云激荡,危机四伏,正如黄宗羲所说:“厄运危时,天地闭塞,元气鼓荡而出,拥勇郁遏,忿愤激讦。”^⑩这种“血气”,是天地之气交荡冲撞后而迸发出的一种阳刚之气,是封建社会末期的一种政乖而怨怒的“乱世之音”,浸润着深沉浓郁的哀怨和愤激,具有至大至刚的美。《异伶传》载程长庚演剧,“冠剑雄豪,音乐慷慨,奇侠之气,千载若神”。面对内忧外患,“独喜演古贤豪创国,若诸葛亮、刘基之辈,则沉郁英壮,四座悚然。及至忠义节烈,泣下沾襟,座客无不流涕”^⑪。以程长庚为首的前后“三鼎甲”次第崛起,使近代剧坛出现了历史性的巨变。乾嘉以来那种以旦角为主要行当、以家庭小戏为主要剧目的乱弹,和以优雅婉丽之声为主要风格的昆曲折子戏已日益为人们所不满。剧烈动荡的社会现实,人们迫切呼唤天风海涛般的“雄风”之声,以老生为主要行当、以历史大戏为主要剧目、以“喊似雷”之“黄腔”为主要风格的皮黄剧种应运而生并日臻成熟,魏长生时代的那种以“冶艳淫佚”争宠的“男风”现象得到有力的纠正和扬弃。无论是演员还是观众,在艺术观念和审美追求上都发生了转变和分化,讲求气势、展露时代心声的表演风格和欣赏观念迅速成为主流^⑫。

三 城市与戏剧:戏剧的身份转型

无论从舞台实践和戏剧观念等本体论的角度,还是从戏剧革新与近代社会运动的联系来看,使这种积极求新变的现代戏剧意识得以形成的外在环境因素始终是城市。北京是近代中国的政治、文化中心,京剧生成于斯,兴盛于斯。戏剧文化中心由苏州、扬州到北京,从南到北,从民间走

向宫廷,各剧种间互相交融并诞生京剧,完成了第一次戏剧文化大循环。19世纪七八十年代,在京剧发展期,从北京到上海,经过南北文化的再次交流以及中西文化的碰撞,完成了第二次戏剧文化大循环,上海逐渐成为戏剧的又一中心。总的来说,这二次戏剧循环完成的正是戏剧的大众取向与城市风格的确立。

50到70年代戏剧改革一个常被人忽视的结果是戏剧的城市化身份转型。剧团改造是一种城市身份的改造,演员改造也相应成为具有城市化意义的收编。虽此时地区文化想象被严重压制,但大跃进“造剧运动”使得戏剧的地方特色与城市化转型获得了进一步强化。在这一点上,对新中国前后的戏剧发展持“断裂论”中的一种观念值得注意:延安的文艺大众化运动的戏改,是一种乡土改造,与城市品格的京派与海派有着巨大的差异。这种观念的潜台词是,随着政体的改变,“延安精神”由地域性走向国家化,城市在新的国家系统中已经是被压抑的因素,而代表城市精神文化的戏剧自然也无法维持其原有的精神面貌。

诚然,新中国的建立使城市的文化品格本身发生了质变。无论是雍容典正的北京还是声光化电的上海,都已经是亟待现代化建设和改造的城市,传统戏剧的“帝王将相,才子佳人”的题材内容和勾栏瓦肆、悠闲自在的观赏方式,显然不具有这种新鲜、紧张和整一的气氛,“京海之争”这类戏剧集群间的门第意识更加不利于新共同体的文化统合。毛泽东在对《柯庆施同志抓曲艺工作》的第一个批示中说:“社会经济基础已经改变了,为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门,至今还是大问题。”^⑬国家是人民的国家,而舞台上却不能表现人民,这的确使新中国的国家领导人极为不满。因此,戏剧改造之中所饱含着的焦虑正是现代性的悖论,内中有着深刻的中国社会革命与其西方话语资源之间的张力冲突。

然而具有不同文化品格的城市,仍然是国家整合大众及大众文艺的重要力量。从戏剧本体的角度来看,正是以毛泽东为首的新中国国家领导人对戏剧的重视和改造,才使“五四”以来的戏剧运动中一直孕育着的大众意识得到了体制上的保障。这种保障,在延安精神国有化之后,更需要以城市为依托进行:以北京为中心,各级地方

政府以县市公办的形式确立了戏剧的都市身份。北京的戏剧观摩大汇演，汇集了全国各地的新编剧目，以强大的行政召集力和大戏院、大舞台的演出形式被整合到国家体系中的戏剧，体现了与“城市行政”空前密切的关系；其“文艺汇演”的形式早已有之——从清代的徽班进京到60年代现代京剧的观摩会演，意味着戏剧始终是为国家所征召的重要的文化表征。

如今，有了新的政治面孔的北京，更将新身份赋予了戏剧机制和演出者。第一次文代会中大批传统戏剧演员与会代表的出现，打破了传统戏剧演员地位人格上备受歧视的旧风俗，赋予传统戏剧新的艺术地位。随之进行的艺人思想改造，则在更大范围内实现了传统戏剧的归正。将艺人和剧团纳入城市机构，强化了戏剧演出的意义，加强了其表演者的共同体想象能力。在这一意义上，戏剧改造的本质正是对其城市身份的改造，戏剧在城市生活中的结构性位置发生了微妙的变化，它拍掉日常性的卑微的尘埃，变得高大神圣起来。这种神圣性，与人民的神圣性是一致的。

新中国共同体的高度统一性，是一种建立在多元想象上的统一。在“大跃进”时期，各地新创作的剧种虽然大多从原有农村聚居地的民歌腔调创造而来，但是一经各地政府以国营剧团的方式统一整合，反而摇身一变，成为具有城市意义的戏剧品种。以国家为主语的戏剧文化力图体现的整体与多元的辩证，正是这次新的文化循环的想象目标。比起近代以来北京、上海之间两次戏剧文化循环，50年代到70年代的第三次循环——大规模的地方戏改编京剧的运动，显然有着更加强烈的“人为因素”。然而，历史上的徽班进京、花雅之争带来的戏剧艺术的中兴又何尝不是一种强大的政治动员力的结果？特别是清中期以来民间艺人大规模地进宫演出，使宫廷演剧与民间演剧的界限渐趋模糊，乾隆开其端，道光继其后，优厚的物质条件，艺术上的精严要求，无不成为京剧艺术的规范、提高奠定了基础。集中了京城乃至全国的戏剧表演精英，使演出的阵容大大增强，也为名演员通力合作、艺术上切磋交流提供了条件。临时性的入宫承差并不太影响正常的戏班营业，又因为受帝后们的赏识，提高了身价，使得京都王公大臣、富商巨贾趋之若鹜，可以说，名

角效应的形成，清廷起了相当大的推动作用。

类比清朝和新中国的大规模演出形式，新中国戏剧的城市品格不但没有改变，反而使戏剧的象征意义和演出者的身份规格更加提升。事实上，近代以来的戏剧，一直是由城市商业和政治双股力量推动的。大多数戏剧艺术家、理论家都生活或活动在文化中心城市，戏剧舞台演出、戏剧潮流和时尚的发源、艺术流派的承传等都与城市关系密切，而社会政治和文化对戏剧的影响也是以之为中介展开的。北京和上海不仅是上述近代两次戏剧大循环的端点，亦是中国现代性的两级。1949年以后，艺术家与它们的血缘关系并没有切断。这两个诞生了现代戏剧史上两大派系的中心城市，同样成为样板戏和新文艺的缔造中最重要的场域。整个50到70年代，在政治与艺术的新的调色板上，京派和海派绘出了以当代戏剧为主体的独特的新中国的文化政治形象。最突出的是，欲在题材上抵制具有城市性的商业元素的样板戏对京剧的现代改造，恰恰必须以戏剧文化本身的城市品格展开，从内部将传统戏剧的元素重新排列重组，方能彰显其政治与艺术目标。如最先由沪剧改编为京剧的《红灯记》，正是以上海为基地推向全国的。样板戏的提倡者们力图把“海派”富于创新的灵气，同“京派”扎实的功底糅合、嫁接在一起，为京剧革命先声夺人作准备^③。

这种结合“京派”和“海派”的方法体现了对戏剧的“城市”生命力的洞察。事实上，样板戏对京剧的贡献很大部分在音乐，在唱腔，这有赖于一批分别来自北京、上海，各自带着“京派”和“海派”风格，精通京剧音乐而富于创造力的艺术家的天才创新。如北京的刘吉典、上海的于会泳、刘如曾、黄钧、沈利群以及京乐师李金泉、李少春、李慕良等人。以刘吉典和于会泳为首的京沪艺术家对现代京剧样板戏的创新，正可为融合“京海”的自觉性作一注解。如于会泳的《杜鹃山》的京剧音乐交响化，将中国戏剧音乐创作推向一个新高峰，“体现了天才音乐家的个人创造”^④。在各大样板戏创作中，京派与海派各显其能：刘吉典等人的音乐比较注重从京剧本身的传统音乐语汇中寻找表现人物与情境的手段，而于会泳则从参与并主持《智取威虎山》的唱腔改编时起，就尝试用中西结合的大乐队来为京剧

伴奏，并在《杜鹃山》达到了极致。“当然，它也确实解决了像红灯记‘刑场斗争’一场使用的‘国际歌’能起到应有效果的问题”^②。这种形式，正是北京与上海在艺术想象中“国家化”的体现——“相对于曲牌体与板腔体的较为程式化的语汇，它体现出一种要让音乐与人物性格与情境融为一体的全新的音乐思想……在剧中为英雄人物创作‘有层次的成套唱腔’，强调唱腔的旋律、风格与人物情感、性格、时代感的切合”^③。

值得注意的是，尽管“京派”的传统音乐手段（三大件）受到了一定程度的压制，但以于会泳为代表的“海派”的创新性，却是在北京这一具有高度统合力的行政中心才形成了它的气象，进而推向全国。不仅各地的京剧团在演样板戏时多采用大乐队的建制，而且一些地方戏剧团，也渐渐模仿，建立起了西洋风格的大乐队^④。海派的创新元素与北京的“大一统”的统合力，确实如样板戏运动的发起者所预期的那样，发挥了重要的作用，在以政治为主体的现代性国家语境下，样板戏的创新，在某种程度上延续了近代以来两次戏剧文化大循环中京派和海派的碰撞与交融。

结 语

近代戏剧生于成就斐然的明清传奇之后，如何穷变通久，如何突破典范，自成一家，是它面临的首要问题。考察戏剧“现代性”的特征，自然离不开以北京、上海等中心城市对各文化因子融汇的文化背景，以及在此多元文化背景下生成的近代戏剧的个性。可以说，近代以来的戏剧发展和变革取得了辉煌的成果，不仅在近一个多世纪的探索中完成了民族风格的定位，而且通过流派的传承，使之成为一种可持续和再生性的文化资源。传统戏剧的各种体式虽然在表面上独自流行，但实际上有着内在的逻辑关联，从徽班进京到现代京剧样板戏，其“会通化成”的变革精神在京剧的形成和发展中发挥得淋漓尽致。这种一以贯之的现代性的新变意识，它的背景，则是不断改换风景的城市之精神。

- ①傅谨：《新中国戏剧史：1949—2000》，湖南美术出版社2002年版，第135页。
- ②傅谨：《新中国戏剧史：1949—2000》，湖南美术出版社2002年版，第131—133页。
- ③同上，第133页。
- ④田根胜：《多元文化背景下的近代戏剧个性》，《江西社会科学》2006年第6期。
- ⑤董每戡：《中国戏剧简史》，商务印书馆1949年版，第186页。
- ⑥黄式权：《淞南梦影录》卷一，上海古籍出版社1989年版，第101页。
- ⑦徐珂：《清稗类钞》第十一册《戏剧类》，中华书局1984年版，第5012页。
- ⑧李斗：《扬州画舫录》卷五，中华书局1960年版，第107页。
- ⑨姚邦藻主编：《徽州学概论》，中国社会科学出版社2000年版，第277页。
- ⑩李斗：《扬州画舫录》卷五，中华书局1960年版，第131页。
- ⑪倦游逸叟：《梨园旧话》，见张次溪《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版，第834页。
- ⑫陈去病：《论戏剧之有益》，阿英《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第63页。
- ⑬郑振铎：《晚清戏曲小说目》卷首《叙记》，古典文学出版社1957年版。
- ⑭徐孝常：《梦中缘》序，蔡毅主编《中国古典戏曲序跋汇编》（二），齐鲁书社1989年版，第969页。
- ⑮焦循：《花部农谭序》，见《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1958年版，第225页。
- ⑯黄宗羲：《谢皋羽年谱游录注序》，见《黄宗羲诗文选译》，华东师范大学出版社1990年版，第291页。
- ⑰陈澹然：《异伶传》，见张次溪编《清代燕都梨园史料》（下），第726页。
- ⑱参见么书仪：《明清剧坛上的男旦》，《文学遗产》1999年第2期。
- ⑲戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社1995年版，第9页。
- ⑳戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社1995年版，第13页。
- ㉑傅谨：《新中国戏剧史：1949—2000》，湖南美术出版社2002年版，第141页。
- ㉒同上，第142页。
- ㉓同上，第142—143页。
- ㉔同上，第143页。

[作者单位：东莞理工学院文学院]
责任编辑：董之林