

历史  
的慰藉

杜君立作品

# 历史的慰藉

—历史语境下的自由、权力与生存—

中国出版集团公司  
华文出版社

# 历史 的慰藉

*The Consolations of History*

杜君立作品

## 历史的慰藉

—历史语境下的自由、权力与生存—

中国出版集团公司  
华文出版社

## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

历史的慰藉 / 杜君立著. — 北京 : 华文出版社, 2015. 4  
ISBN 978-7-5075-4335-3

I. ①历… II. ①杜… III. ①中国历史—文集 IV. ①K207-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第082826号

### 历史的慰藉

---

著 者: 杜君立

责任编辑: 胡慧华

出版发行: 华文出版社

社 址: 北京市西城区广外大街305号8区2号楼

邮政编码: 100055

网 址: <http://www.hwcb.com.cn>

电 话: 总编室 010-58336239 发行部 010-58336212 58336238

责任编辑 010-63421256

经 销: 新华书店

印 刷: 北京明恒达印务有限公司

开 本: 710×1000 1/16

印 张: 23.75

字 数: 333千字

版 次: 2015年8月第1版

印 次: 2015年8月第1次印刷

标准书号: 978-7-5075-4335-3

定 价: 48.00元

---

# 目 录

## 史 记

曲终人亦散 / 003

告御状与京控 / 037

关中匪事 / 075

民国十八年年馑 / 088

## 史 论

官与吏 / 145

权力的道德 / 177

弯曲的膝盖 / 215

# 史 话

微盐大义 / 233

茶叶与鸦片的战争 / 252

古代中国的煤炭革命 / 284

孔方里的中国史 / 306

从山陕会馆看古代商业 / 334

后 记 / 351

参考书目 / 356



# 史記

失落家國  
塵封關中



## 曲终人亦散

正月里说媒二月娶，  
三月里生下小儿郎。  
四月里上学把书念，  
五月里就会做文章。  
六月里上京七月考，  
八月里中下探花郎。  
九月里在朝把君奉，  
十月里告老还故乡。  
十一月得个冤孽病，  
到腊月三十一命亡。

——秦腔《荒郊义救》

无论在中国还是在世界上，戏曲常常被视为中国的国粹。“戏”的传统写法是“戲”，左边是虚，右边是戈。虚是虚构，是想象和模拟；戈是兵器，代表了现实生活的纠葛与争执。两个字合到一起，所谓“戏”就是虚拟的生活，是对生活矛盾和冲突的重构或者预设。

齐如山<sup>①</sup>先生称中国戏曲是“无声不歌，无动不舞”；事实上，中国戏

<sup>①</sup> 齐如山（1875—1962），河北高阳县人，著名戏曲理论家。他早年受过完整的传统教育，并留学欧洲。凭借其良好的历史文化造诣，以及丰富的阅历，在中国戏曲创作和研究方面均有独特之建树，其对梅兰芳的成功影响甚大。



曲与西方戏剧（包括歌舞剧）最大的区别就是前者偏重于写意，后者强调写实。有趣的是，中国画与西洋画的差异也在于此。中国艺术讲究含蓄和意会，在中国戏曲中，开门没有门，上马不需马。《空城计》中，诸葛亮站在一块布幕后，当作高矗的城墙；司马懿带领四龙套，代表千军万马。

中国戏剧作为一种礼乐时代的传统大众文化，从唐朝兴起，至元末成型，在明清和近代繁衍成熟，衍生出 300 多种充满地域特点的戏曲样式。特别值得一提的是著名的《赵氏孤儿》。王国维认为，《赵氏孤儿》与《窦娥冤》“即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也”。雍正九年（1731 年），在广州的法国传教士马约瑟把《赵氏孤儿》译成法文；传到法国后，伏尔泰又将其改编为歌剧《中国孤儿》，在欧洲启蒙运动时期轰动一时。

欧洲歌舞剧主要是上流阶层的高雅娱乐，相对而言，中国戏曲要平民化得多。明朝晚期来到中国的利玛窦，甚至将其视为中国的“灾难”——

我相信这个民族是太爱好戏曲表演了。至少他们在这方面肯定超过我们。这个国家有极大数目的年轻人从事这种活动。有些人组成旅行戏班，他们的旅程遍及全国各地，另有些戏班则经常住在大城市，忙于公众或私家演出。毫无疑问，这是这个帝国的一大祸害，为患之烈，甚至于难于找到任何另一种活动比它更加是罪恶的渊藪了。有时候，戏班班主买来小孩子，强迫他们几乎从幼就参加合唱、跳舞以及参与表演和学戏。几乎他们所有的戏曲都起源于古老的历史或小说，直到现在也很少有新戏创作出来。凡盛大宴会都雇用这些戏班，听到召唤，他们就准备好上演普通剧目中的任何一出。通常是向宴会主人呈上一本戏目，他挑他喜欢的一出或几出。客人一边吃喝，一边看戏，并且十分惬意，以致宴会有时要长达十几个小时，戏一出接一出，也可连续演下去直到宴会结束。戏文一般都是唱的，很少是用日常声调来念的。<sup>①</sup>

---

① 《利玛窦中国札记》，中华书局，1997，第 24 页。

“中国人喜欢戏曲，就跟英国人喜欢体育、西班牙人喜欢斗牛一样。”曾在19世纪来到中国生活的美国人史密斯说，“我们注意这样的事实，那就是中国人作为一个种族，具有强烈的做戏的本能，很轻微的刺激，都能使一个中国人把自己当作戏剧里的一个角色。”中国人常说，人生如戏。中国人对生活的戏剧化，甚至产生了一种独特的“面子文化”。

齐如山曾对梅兰芳说：“中国剧之精华，全在乎表情、身段及各种动作之姿势。歌舞合一，矩矱森严，此一点实超乎世界任何戏剧组织法之上。”<sup>①</sup>除过唱、念、做、打，中国传统戏曲还有其特殊的服饰，如蟒、帔、靠、褶、衣、冠、巾、靴等。这些所谓的“行头”一般通用于所有古典剧目，涵盖了秦、汉、唐、宋等不同时期的各种社会角色——无论帝王将相，英雄好汉还是农夫丫鬻。<sup>②</sup>此外，还有道具、布景等等，构成中国戏曲的程式化——程式化不是公式化，也不是象征化，这是一种具有民族性的写意型表演体系。

脸谱是中国戏曲程式化的典型体现，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，好人坏人分得清清楚楚。在戏曲中，好人无论多么贫困潦倒，都是正人君子的正面形象，终有好报；坏人无论多么权高位重，富贵荣华，都是奸佞小人的反面形象。戏曲脸谱文化吸取了祠庙塑像和社火脸谱等元素，以红色代表忠勇，白色代表奸恶，黑色代表粗猛，绿色代表侠义；同时，脸谱图案也分为整脸、三块瓦脸、十字门脸、花脸、元宝脸、歪脸、神仙脸、僧道脸、太监脸、英雄脸、小妖脸、六分脸和象形脸等，戏曲人物的品德和秉性一目了然。

虽然戏曲剧本多以手抄本流行，但戏曲内容的印刷品却素来构成民间流行文化。宋明以来，戏曲版画也蔚然成风，在没有摄像摄影技术的传统时代，这些大量复制的版画成为戏曲文化的一种重要媒体。

戏曲从早期的贵族乐舞，到民间的草根文化，再到后来的士大夫文化和主旋律文化，最终被草根冷落，被新兴文化淘汰，成为博物馆的小众文化和化石文化，其命运颇令人惆怅。在昆曲被联合国教科文

① 梁燕《也谈齐如山与梅兰芳》。《读书》杂志，2014年第10期。

② 可参阅：韩青《梨园霓裳》，河南文艺出版社，2013。

组织列为“人类口头与非物质文化遗产”之后，包括京剧、秦腔、豫剧、川剧、碗碗腔等诸多传统剧种，均被中国政府列入第一批国家级非物质文化遗产。

国际生物学界一般将种群数已经不足以维持其繁衍的动植物列为灭绝物种，比如华南虎虽然还没有死绝，但作为一个动物种类已经被宣布灭绝。从某种意义上，具有数百年历史的中国戏曲目前的命运比华南虎也好不到哪里去。一般而言，一个戏曲剧种都有几百本戏曲剧目，但目前可以同时演出10个以上剧目的戏曲剧团已经屈指可数。戏曲观众的老化和戏曲演员的老化，象征着戏曲已经无可挽回地走向末日。电视的戏曲超女选秀节目并无意拯救戏曲，相反，它只是在任意地肢解和篡改戏曲本身。当人们以为戏曲就是卡拉OK式的唱段时，戏曲实际已经不存在了——不应忘记，戏曲与歌曲不同，戏曲是离不开故事的。《辞海》中对“戏剧”的解释是，“演员扮演角色，在舞台上表演故事情节的一种艺术”。

## 戏曲的起源

最古老的戏曲，或许应当从远古时代的巫神仪式活动算起。最迟到了秦汉时期，已经有了许多娱乐性的戏剧表演。比如《史记·李斯列传》中就记载：“二世在甘泉，方作角抵优俳之观。”稍晚一些，张衡在《西京赋》中写道：“临迥望之广场，程角抵之妙戏。”

盛唐时期，多才多艺的皇帝李隆基创建了“梨园”，并设有专门培养艺人的教坊。“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百，教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北苑。梨园法部，更置小部音声三十余人。”<sup>①</sup>从此以后，戏曲班社常常就被称之为“梨园”，以至于艺人以“梨园弟子”自诩。

需要指出的是，唐代歌与舞是分离的，“歌者不舞，舞者不歌”，这是从魏晋以来的习惯。白居易蓄养了两个歌舞妓，分别叫樊素和小蛮。他写诗夸赞：“樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。”可见是樊素负责歌唱，小蛮

<sup>①</sup> 《新唐书·礼乐志》。

负责跳舞。

从一定程度上，这些早期的所谓戏曲，其实只是一种原始表演艺术，与现代戏曲有着本质的区别。按照王国维先生的考证，中国戏曲真正起源于宋元时期，成熟于明清，并且经历了一个从戏曲到戏剧的发展过程——“戏剧乃以歌舞扮演故事”。他在《宋元戏曲史》中写道：

戏曲者，谓以歌舞演故事也，虽咏故事，而不被之歌舞，非戏曲也。  
虽和歌舞，而不演故事，亦非戏曲也。

……

唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋、金二代而始有纯粹演故事之剧。故虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。……而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。<sup>①</sup>

“戏剧”与“戏曲”是两个不同的概念，前者重点在故事，后者则重点在歌舞。“戏剧”最早见于唐代，“戏曲”最早出现元代，以元曲和杂剧为标志。虽然“戏曲”明显晚于“戏剧”数百年，但实际上戏曲的历史要比戏剧的历史更久远。按照词义来说，“戏剧”的内涵也比“戏曲”大得多，“戏剧”就包涵了“戏曲”，“戏曲”本身又包括“戏”和“曲”两个方面。中国戏曲综合了文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技等多种传统艺术形式，其最终目的只有一个，即“以歌舞来演故事”。<sup>②</sup>

虽然大众喜欢故事，但对资深戏迷来说，戏曲则重在“曲”；也就是说，戏是用来“听”的，而不是用来“看”的。一部电影再好，也很少有人去看好几遍，而戏曲却能百听不厌。戏曲剧目不过百余出，却上演了数百年，这也是戏曲的魅力所在。“如果我们研究一下元杂剧以及元代以后杂剧的构成，就会发现同西方戏剧一样：情节通常毫不足信，对话也无关紧要，而演唱却占据中心地位。”<sup>③</sup>

① 王国维《宋元戏曲史》，团结出版社，2011。

② 温宝麟《简明中国戏曲史》，甘肃人民出版社，2009。

③ 林语堂《中国人》，郝志东、沈益洪译，学林出版社，1994，第257页。

戏曲无疑与歌曲有密切的关系。实际上，很多花鼓戏本身就是歌曲。宋人王灼《碧鸡漫志》中说，“隋以来，今之所谓曲子渐兴，至唐始盛。今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”两宋时期，商业与城市大有发展，市井文化兴盛，出现了大量专门进行演艺表演的地方，时称“勾栏瓦舍”<sup>①</sup>。宋初的“瓦子”比较简陋，多是临时性的戏台，“来时瓦合，去时瓦解”；南宋时期，瓦子的规模大为提升，有许多固定演出的戏台和戏院。

京师之外，一些比较繁华的城镇也都设有瓦舍勾栏。例如慈溪东西郭酒楼错落相接，“宋元以来皆为戏台。台之四面为楼，伎者居之，南北百戏歌鼓之声不断。楼前商舸百货云屯，往往于楼上取乐”。乌墩有“北瓦子”、“南瓦子”二座。……温州有“瓦子巷”一座，或称“竹马坊”。建安有勾栏巷一座。夏庭芝在《青楼集·志》描绘元代戏剧演出盛况时，称内而京师，外而郡邑，皆有瓦舍勾栏，优萃云集，奏乐献艺，观者挥金与之。“天下歌舞之妓，何啻亿万”。这种盛况在宋代即已存在。<sup>②</sup>

当时，民间艺人自发组成的专业戏班多如雨后春笋，一个戏班称“一甲”，通常从五六人到十几个人不等，分为不同行当。一份流传下来的记录写道：“刘景长一甲八人，戏头李泉现，引戏吴兴祐，次净茆山重、侯谅、周泰，副末王喜，装旦孙子贵。”与后世不同，宋代戏曲由男女合演，男称“乐人”，女称“弟子”，甚至还有完全由女戏子组成的女子戏班，称为“弟子杂剧”。一些戏班通过同业联合，组建成更大的戏社，如杂剧的“绯绿社”，以唱为主的“遏云社”，耍词的“同文社”，影戏的“绘革社”，杂技的“角抵社”，等等。<sup>③</sup>

① 宋时瓦舍（也称“瓦子”）常常是三教九流汇聚之地，甚至设有妓院。宋代耐得翁笔记《都城纪胜》中说：“瓦者，野合易散之意也，不知起于何时。但在京师时，甚为士庶放荡不羁之所，亦为子弟流连破坏之地。”

② 薛瑞兆《宋代瓦舍勾栏》。《戏曲研究》，第12期，文化艺术出版社。

③ 林正秋、金敏《南宋故都杭州》，中州书画社，1984，第49页。

元代因为取消科举，使许多文人介入到戏曲创作中，这大大促进了戏曲的繁荣。与此同时，蒙古上层统治者对民间极为戒备，因此屡颁禁令，禁止“演唱词话、教习杂剧”，禁演“戏文杂剧评话”，“禁学散乐词传”，对“唱淫词”者杖责，等等，其目的不外乎防止人民聚众集会，这会使人数量极少的鞑靼统治者感到危险。明代江南富庶繁华，戏曲和戏班蔚然成风——

嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为优者，名曰“戏文子弟”，虽良家子亦不耻为之。其扮演传奇，无一事无妇人，无一事不哭，令人闻之，易生凄惨，此盖南宋亡国之音也。其膺为妇人者名妆旦，柔声缓步，作夹拜态，往往逼真。<sup>①</sup>

清代戏曲大师李渔说：“今人之所尚，时优之所习，皆在‘热闹’二字。冷静之词，文雅之曲，皆其深恶而痛绝者也。”<sup>②</sup>戏曲发展有一个从阳春白雪到下里巴人，从高雅和小众走向通俗和大众的过程。

作为传统农耕文化的代表艺术，所有的戏曲都是乡土的。说白了，它完全是方言文化的产物。

中国地域广阔，有着丰富而绚丽多彩的方言文化，这成为地方戏剧和声腔的温床。这些戏曲并不是互相隔绝在固定的地域内，而是流动和变化的；这些声腔的源流变化就是南北杂糅的过程。按照周贻白先生在《中国戏剧史》中的说法，皮黄腔就是“非出一源的两种声调的合流”，西皮调出自“秦腔”，通过湖北的“襄阳调”，而成为汉水一带的“楚调”，后才成为湖北地区所谓“西皮”；而“二黄调”则源于“徽调”，由“弋阳腔”变为“四平腔”，通过“吹腔”及“四平调”成为安徽地区的“二黄”。这两种曲调在汉水一带会合，流行到北京，成为在京徽班的主要声调，再经由徽班与“昆曲”和各类“梆子腔”相参合，成为“京剧”。

事实上，京剧也一直没有停止对其他地方剧种在念唱做打上的吸收。

① 明代陆容《菽园杂记》。

② 李渔《闲情偶寄·演习部》。

## 戏曲与历史

中国戏曲大体分为两类，以乱弹花鼓为主的较多平民色彩，偏俗一些；以京戏昆曲为代表的有浓厚的文人色彩，偏雅一些。但无论俗或者雅，戏曲的民间立场很明显，这是戏曲的基本文化肌理。值得一提的是，傩戏、傀儡戏（木偶戏）和皮影戏的草根性更具代表意义。

传统文化里，戏曲演员叫优伶或戏子，和乞丐、妓女一样，属于下九流的职业；虽然他们将唐明皇奉为祖师爷，但其生存之艰难是可想而知的。戏子是不读书的，但戏子贩卖的却是文化。帝王将相、才子佳人，戏子们通过戏曲教化社会，中国传统伦理文化竟是被这些卑微的戏子传递给氓之蚩蚩的草根大众。元朝时期，异族统治几乎使汉人的精英文化彻底民间化，“十儒九丐”，以昆曲为代表的戏曲在失意文人的介入下就此崛起。梨园戏子与出身士大夫的士绅文人合流，使戏曲成为民间传统文化的主要精神载体。甚至可以说，梨园弟子是古代中国的唯一文化从业者，“士大夫农工商贾无不习闻之，以至儿童妇女不识字者，亦皆闻而如见之”。

戏曲善于推陈出新，就其内容而言，既有根据当时社会事件改编的新剧，也有传统剧目，但总体以历史类旧剧为主。“演新剧如看时文，妙在闻所未闻，见所未见；演旧剧如看古董，妙在身生后世，眼对前朝。”<sup>①</sup>钱穆先生曾说，西方重哲学，中国重历史。戏曲所承载的其实就是一种典型的民间历史记忆，或者说，戏曲构成草根化的历史言说。“大抵今剧中国戏曲通过艺术形象，传播历史知识、文化传统及灌输中国道德主题，对中国农民的价值观的形成，起到了其他任何说教和文字所无法比拟的作用”——

今之院本，即古之乐章也。每演戏时，见有孝子悌弟，忠臣义士，激烈悲苦，流离患难，虽妇人牧竖，往往涕泗横流，不能自己。旁视左右，莫不皆然。此其动人最恳切，最神速，较之老生拥皋比，

<sup>①</sup> 同上。

讲经义，老衲登上座，说佛法，功效百倍。至于《渡蚁》、《还带》等剧，更能使人知因果报应，秋毫不爽。盗、杀、淫、妄，不觉自化；而好生乐善之念，油然而生矣。此则虽戏而有益者也。<sup>①</sup>

历史在官方是宫廷史，在民间就是戏曲史；戏曲与正史一样，都是关于帝王将相的故事。中国人大多是从戏曲接受的历史教育。“大抵今剧之兴，本由乡鄙，山歌樵唱，偶借事以传讹；妇解孺知，本无心于考古。故剧词自为一类，过雅转觉不伦；本事全出稗官，正史绝无所采。或用平话之称谓，或遵昆曲之排场，积久相沿，遂成定例矣。”<sup>②</sup>

宋末元初的南戏，算是比较早的戏曲，其经典剧目如《张协状元》、《荆钗记》、《拜月亭记》和《杀狗记》等，无一不是以历史事件为主题的。据清人董含《三冈续识略》记载，康熙年间，嘉善县枫泾镇赛神会请了戏班演出，演的是《风波亭》。因扮演秦桧的戏子表演“曲尽其态”，一位台下看戏的皮匠对“秦桧”怒不可遏，遂“从众中跃出，登台，挟利刀直前刺秦桧，流血满地”。杀人的皮匠被执缚送官后，供说他“实恨秦桧耳”，当时“不计其真假也”。官人“怜其义愤，竟以误杀薄其罪”。

与宋元时代相比，明清时代戏曲日益专业化，从事戏曲演出的专门戏台和专业戏院更加普遍。“京师戏馆唯太平园、四宜园最久，名亦佳。查家楼、月明楼其次，比年如方壶斋、蓬莱轩、升平轩最著。”<sup>③</sup>查家楼乃明末巨室查氏所建戏楼。郑板桥曾为一个戏楼撰写过一幅楹联：

尧舜生，汤武末，桓文静丑，古今来多少角色；  
日月灯，江海油，风雷笛鼓，天地间一大戏场。

农民看戏，只是图热闹。但从很大程度上，戏曲塑造了传统的农民意识，农民意识也塑造了传统戏曲。中国农民对于国家、历史、政治、文化

① 清代杨恩寿《词余丛话》。

② 《清稗类钞·戏剧》。

③ 赵山林《中国戏曲传播接受史》，第87页。



等观念及认知，大都是从舞台上的忠良戏、清官戏中得来的。无论是城市里的城隍庙，商人的会馆，高档的饭庄，还是乡村的宗祠，甚至达官显贵的府邸，都少不了一个戏台。无论庆典祭祀、节日庙会，还是婚丧嫁娶，都少不了戏曲这个关键环节。晚清时期来到中国考察的美国人尼科尔斯就对此印象深刻——

在村里的戏楼演戏是陕西人生活中一年一度的大事。舞台是砖砌的平台，上面盖有柱子支撑的屋顶。舞台后部是一块固定的布景，绘着龙和神仙的彩画。提前几个月，村庄就会预定流动戏班来表演。花费由农民捐款支付，并无入场券或预定座位之类的事情。所有村民都随意站在戏台下，观看演出，通常都是历史剧目，持续五六天之久。每天表演从早晨十点，一直到下午五点，中午在两出戏之间，有一个小时的候场时间。<sup>①</sup>

对中国戏曲颇有研究的日本学者田仲一成发现，戏曲对中国宗族文化影响甚大，“从中国戏剧发展史的总体上来看，宋、元以前，戏剧的主体是在市场、村落等集团中，进入明代以后，宗族对地缘集团祭祀戏剧起的作用增大，尤其到了明末清初，宗族开始放弃对地缘戏剧的维系政策，只致力于在本族内进行冠婚葬祭戏剧。”<sup>②</sup>

戏曲作为神巫文化的遗传，在节庆中表演，其实是演给“神”看的；戏曲因此承担着神圣的使命。比如在河北定县，老百姓请神求雨要唱戏，婚丧嫁娶要唱戏，贺生祝寿要唱戏，盖房种田也要唱戏。在这些场合下表演的秧歌戏，都是一些固定的仪式化的剧目，如果不唱规定的折子戏，甚至不是规定的老唱段，老百姓就不干，认为“不灵”，还认为连仪式也要失去效用。<sup>③</sup>

---

① 弗朗西斯·亨利·尼科尔斯《穿越神秘的陕西》，史红帅译，三秦出版社，2009。

② 田仲一成《中国宗族与戏剧》，钱杭、任余白译，上海古籍出版社，1992，第322页。

③ 董晓萍、欧达伟《乡村戏曲表演与中国现代民众》。第19页。