



非文本中心叙事

京剧的「述演」研究

张国兴

著

廣東省出版集團
廣東人民出版社



非文本中心叙事

京剧的『述真』与『开名』

袁国兴 著



广东人民出版社
广东人民出版社

·广州·

图书在版编目 (CIP) 数据

非文本中心叙事：京剧的“述演”研究/袁国兴著. —广州：广东人民出版社，2013. 7

ISBN 978 - 7 - 218 - 08657 - 6

I. ①非… II. ①袁… III. ①京剧—戏剧理论—研究
IV. ①J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 095578 号

Fei wenben zhongxin xushi: jingju de shuyan yanjiu

非文本中心叙事：京剧的“述演”研究

袁国兴 著

 版权所有 翻印必究

出版人：曾莹

责任编辑：卢家明 古海阳

封面设计：礼孩书衣坊

责任技编：黎碧霞

出版发行：广东人民出版社

地址：广州市大沙头四马路 10 号（邮政编码：510102）

电话：(020) 83798714（总编室）

传真：(020) 83780199

网址：<http://www.gdpph.com>

印刷：广州嘉正印刷包装有限公司

书号：ISBN 978 - 7 - 218 - 08657 - 6

开本：787 mm × 1092 mm 1/16

印张：20.75 插页：2 字数：200 千

版次：2013 年 7 月第 1 版 2013 年 7 月第 1 次印刷

定价：42.00 元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与出版社（020 - 83795749）联系调换。

售书热线：(020) 83790604 83791487 邮购：(020) 83781421

目录

CONTENTS



导言：直面“现代” / 1

第一章 非文本中心 / 11

第一节 文本边缘化 / 12

第二节 内传播与外传播 / 20

第三节 “漂移”与“移植” / 29

第二章 积聚成型 / 39

第一节 杂剧及其流变 / 40

第二节 乱弹的本性 / 47

第三节 戏拟和竞技演艺化 / 52

第三章 述演体式 / 63

第一节 关于述演 / 64

第二节 艰难模仿和不完全模仿 / 74

第四章 脚色寻踪 / 83

第一节 脚色代言 / 84

第二节 发言者席位转换 / 106

第三节 转移叙述 / 117



第五章 场域“魔方” / 129

第一节 段落与场域 / 130

第二节 场域流与脚色流 / 136

第三节 视角和可看面 / 145



第六章 被纵容的趣味 / 157

第一节 趣味遴选 / 158

第二节 片段互文 / 165

第三节 话语诗性 / 179

第四节 被隔离的情致 / 191



第七章 史诗倾向 / 201

第一节 集体记忆 / 202

第二节 扩展与压缩 / 215

第三节 欢娱理性与政治免疫 / 230



第八章 述演的“意义群” / 243

第一节 道义偏袒 / 244

第二节 “圆谎”机制 / 254



第九章 体式转型与理论祛魅 / 265

第一节 演艺积淀与流派隐形 / 266

第二节 体式的蜕化和转型 / 273

第三节 时尚演艺与传统的荫泽 / 279

第四节 述演带来的理论思考 / 292

术语释义 / 302

参考文献 / 320

后记 / 327

导
言



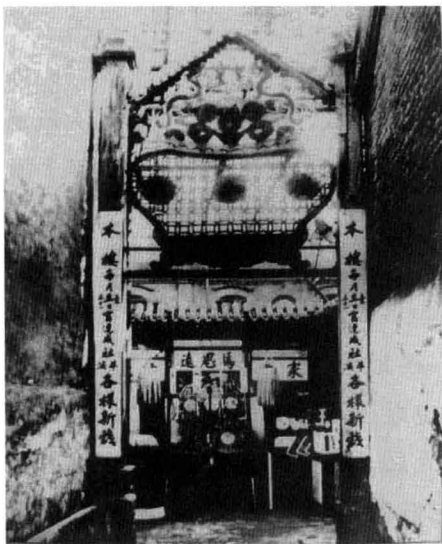
直
面『
现
代』



如果有人要问：中国现代最具影响力的戏剧样态是什么？可能要引起一些争议，因为人们对这个问题的理解和认识并不一致。比如，中国古代文学史，有相当篇幅要研究宋元以后的各种戏曲艺术，虽然戏曲不能完全用文学的眼光去看待。主导和主流的中国现代文学史，改变了这种状况，它没有了戏曲研究的内容，相应地以对话剧发展情况的介绍取代了戏曲的位置，虽然在我看来话剧也并不能完全用文学的眼光去看待。如果说中国现代文学史是中国现代主流文化倾向的反映，那么当这种主流文化倾向把戏剧纳入到自己的观察范围中来思考的时候，显然认为话剧是中国现代最具影响力的戏剧样态，否则为什么单单光顾了“现代”话剧而忽略了“现代”戏曲呢？

其实，从19世纪中叶开始到20世纪中叶这段时间里，即所谓中国现代文化转型，中国现代文学、现代艺术发生和发展的关键时期，在中国幅员辽阔的土地上，在深入社会各阶层的广大观演市场上，最流行的戏剧样态恐怕还不是话剧，而是京剧。晚清时期，当话剧还没有被介绍到中国来的时候，自然是京剧的一统天下，其繁盛情形是今日所无法想象的。在封建集权制社会里，北京的情形最具代表性，因此我们可以以北京为例来简要地说明这个问题。演戏和阅读不一样，阅读只要一个人拿本书，找个地方就可以慢慢咀嚼、品评；演戏不行，它要有一定的公共空间，即所谓剧场和戏园是也，因此戏园的数量和规模在一定程度上也反映了演戏的繁荣程度和演出规模。清朝末年，“政府明令禁止在内城开设戏园，致使茶楼、戏园在城南纷纷崛起，纵深仅一里之遥的大栅栏街，就有庆乐园、同乐园、广德楼、三庆园及附近的中和园、天乐园、广和楼等戏园”^①。需要知道，这些戏园都是自谋生路的商业性经营存在，每天都要靠演戏维持生计，环顾当下社会有哪种观演艺术样态能与

^① 马铁汉：《京师南城——戏曲艺术的摇篮》，《古都艺海撷英》第128页，北京燕山出版社1996年版。



广和楼戏园

纵深仅一里之遥的大栅栏街，就有庆乐园、同乐园、广德楼、三庆园及附近的中和园、天乐园、广和楼等戏园……这些戏园都是自谋生路的商业性经营存在，每天都要靠演戏维持生计，环顾当下社会有哪种观演艺术样态能与其相比呢？

其相比呢？辛亥革命前后，虽然话剧的引进（当时人们称其为“新剧”）多少改变了一些观演市场的格局，但还无法从根本上撼动“旧戏”的固有领地，以演京剧为主的“戏园”声势和规模不但没有缩小，反而还有愈演愈烈之势，仅在“珠市口和天桥一带”，就有“织云公所、文明茶园（后改华北戏院）、第一舞台、新明戏园、新世界舞台、开明戏院（今珠市口影院）……城南游艺园舞台、得胜轩（今中华影院）、万盛轩、吉祥、小小、春华园、天乐、丹桂、小桃园、魁华、振先、升平……歌舞台、乐舞台、燕舞台等等”。^①

这么多戏园，都集中在一两条繁华大街上，简直就像当铺和杂货店一样栉比鳞次，正像有人所说，当年只要走“在大街上一听，便知戏园子里头上什么戏正走运”^②。是不是只有京城的遗老遗少迷恋京剧，其他人或其他地方就不这样了呢？并不。“不但北京如此，

① 马铁汉：《京师南城——戏曲艺术的摇篮》，《古都艺海撷英》第129页，北京燕山出版社1996年版。

② 齐如山：《京剧之变迁》第12页，辽宁教育出版社2008年版。

到处都是如此。”^① 上海地界“戏馆林立，日盛一日”^②。天津“以区区一埠，戏馆竟至八九家之多。且日夜开演，坐客常满”^③。这里还有一个旁证，据《藏晖室日记》所载，从1910年1月24日至3月23日的大约两个月时间里，胡适与他的同学和同乡总共在上海看了10次京剧演出，频率不可谓不高，平均每星期一次还多。并且每每还在日记里对所看之戏大加赞赏，什么“神情佳绝”、“大佳大佳”等等，毫不掩饰自己的喜悦之情。^④ 我们有理由相信，在上海“公学”里的学生们如此，在北京“国子监”的学子们也不会有什么太大差别，恐怕还会有过之而无不及。不仅是清末民初的情形如此，现代新文化运动变革之后，京剧的统治性地位也没有受到太多影响。1920年，新兴文艺阵营经过大肆渲染和精心准备之后，正式公演的《华伦夫人的职业》却以“失败”而告终，^⑤ 所谓“失败”就是受众面狭窄，观众反响不热烈，这可以从反面证明，直到那个时候话剧也无法与京剧相提并论。当然，从晚清末年开始，在京剧繁盛的同时，话剧也逐渐崛起，并且不断发展壮大，一天天强盛起来；但这里所谓的“发展”和“强盛”是就话剧自身而言，是相对于以往京剧独霸天下的情势而言，并不表明京剧就衰落了，要知道正是在话剧成熟繁盛的20世纪30年代，“四大名旦”^⑥ 亦新鲜出炉开始名扬天下。从某种程度上说，话剧与京剧并不相互抵触，不仅不抵触，有时还可能是相生共荣。如果说京剧衰

① 齐如山：《京剧之变迁》第12页，辽宁教育出版社2008年版。

② 《夜戏将演苏垣青洋地》，《新闻报》1898年5月12日。

③ 《一德同风》，《大公报》1904年4月13日。

④ 参见《胡适日记》（上）第3、19页，中华书局1985年版。

⑤ 参见钱理群、吴福辉、温儒敏、王超冰：《中国现代文学三十年》第169页，北京大学出版社2003年版。

⑥ 1927年，北京《顺天时报》举办评选“首届京剧旦角最佳演员”活动，梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生当选，被誉为京剧“四大名旦”。

落了，话剧也不会繁荣到哪里去，因为它们有共同的社会生存机制。

可是与京剧在中国现代的实际处境相比，人们对中国现代戏剧演艺情形的评价却总显得有些顾此失彼，不但中国现代文学史偏袒于现代话剧，中国现代戏剧史也几乎清一色就是话剧史，只要冠以“现代”字样，仿佛就与京剧没有什么关系了，必要时也要在部分现实题材的剧目前加上“新编”或强调性的“现代”字样，以与另外一些剧目相区别。以至当人们觉得此种思维方式实在有些不妥的时候，还将“戏剧”与“戏曲”并列起来，戏剧专指话剧，戏曲则指元杂剧、明清传奇以及京剧和各种地方戏，好像“戏曲”不是“戏剧”似的。^① 这种情形反映了中国现代戏剧文化生态的一种现实，这可以从两个方面进行分析：一方面，人们不是没有看到以京剧为代表的现代戏曲艺术的强大生命力和影响力，在戏曲研究的圈子里，在以古代戏曲艺术领衔的“旧戏”领地，一切都还在有条不紊地进行着，只不过是与“现代”显得有些若即若离而已；另一方面，正因为如此，研究中国古代戏曲的学人，成就斐然，研究现代戏曲的学者多少都有些被边缘化的趋向，“强弩之末”是萦绕在人们心头长久驱之不去的梦魇。不仅圈子外的“现代”人对京剧抱着“扶不起，放不下”的心态，圈子内的“行家”、“通人”，也往往不得不下意识地承认了自己的这种地位。最有力的证明就是，几乎所有涉足京剧研究的人，都或多或少地承认，京剧表演艺术属于上乘，戏剧文学性不敢恭维。因此我们看到，通行的大量的所谓京剧研究成果，主要集中在名角逸事、剧坛掌故、演出史料等等层面。虽然有不同版本的《中国京剧史》和“京剧文学史”问世，但其所书所载都不外乎是两方面内容的“合围”：第一，有关京剧

① 参见《中华人民共和国学科分类与代码国家标准》（GB/T 13745-92）在艺术学（760）学科下又区别出了戏剧（760.20）和戏曲（760.25）两个二级学科。

演出剧目的思想意义认定。这部分内容多少有些承袭中国现代文学史书写套路的嫌疑，无外乎是题材的现实性陈述和社会思想意义的认定等，显露的观念意识和价值判断标准与流行的文学史、文化史著作几乎没有什么差别；^①而一旦人们从这样的角度来审视京剧，自然而然就会流露出京剧作品文学性弱、深层文化意蕴粗疏的意识来。第二，有关京剧演出史料的陈述。这一部分内容基本集纳自各种有关京剧演出回忆性杂录，是为京剧史的主体和代表性部分。而当这两部分原本属于从不同立场和观察层面得出的观照结果，出现在一本著作中时，多少都会让人感到有些相互游离，恐怕这不仅是京剧史写作的问题，而是有关京剧研究的基本现状反映，甚或不仅是京剧研究的现状，在某种程度上还反映了中国现代戏剧文化的一种生存状态。

在世界范围内，恐怕没有哪个国度像现代中国这样，把“古代”和“现代”区分得这样泾渭分明。古代汉语和现代汉语几乎是两套系统，这是一个事实，中学生考大学不专门去学习古代汉语，就过不了现代语文考试这一关。如果说这种分离和转变还有某种必然性，是伴随着中国社会现代化进程自然出现的现象；那么与其有联系，却不一定要像语言那样过于强调分离的是，中国古代文学和中国现代文学，也被过于机械地分为两个学科了。在当下的学术氛围里，二者几乎是“鸡犬之声相闻，老死不相往来”。这使得京剧研究处在一个十分尴尬的境地：一方面从其文化出身和社会胎记上看，它仿佛应该属于“古代”系统；但另一方面，它又兴盛和繁荣于现代社会，与现代文化有脱离不了的关系。现代中国学人到

① 四卷本《中国京剧史》在每一编中都有“剧作者”的章节，在具体剧目的分析上突出的是人物形象塑造和思想内容分析，这些多少都有把京剧的创编和表演分开来论述的嫌疑（详见《中国京剧史》第565—576页，中国戏剧出版社1999年版）。颜全毅著《清代京剧文学史》的最精彩部分也是有关京剧演出史料的集纳（详见颜全毅：《清代京剧文学史》，北京出版社2005年版）。

底应该站在怎样的立场上、用什么方式和态度去对待它呢？在这个问题上，不能不说学界在总体上还处于“失语”或“半失语”状态。以中国现代文学艺术所走过的“心路历程”来看，不论是“五四”前后人们所强调的“自然主义”、“写实主义”、“艺术真实性”，还是30年代以降所谓的“现实主义”、“典型化”、“个性化原则”，以至后来人们在戏剧研究领域所接受的“第四堵墙”理论和“体验派”学说等等，有哪种理论观念能对京剧文化现象进行透彻解说，觅得个中三昧，点到京剧的命门？在这样的一些观念意识中，基本没有多少京剧意识生存的空间，这是中国现代文化观念面对京剧文化现象集体“失语”的根本原因。

我们觉得，在当下的时代氛围里，如果还想对京剧进行什么严肃认真的文化审视的话，那么只在京剧小圈子内摸爬滚打，恐怕已经黔驴技穷了，注定不会有什么更光明的远大未来，它在现代意识中所遭遇的冷遇事出有因，冰冻三尺，并非一日之寒。当我们这样思考的时候，同时也有一种使命感掠过心头，感到了一丝从未领略过的理论重任压在了肩上。京剧研究中所遇到的困境，原因可能不出在京剧自身，而出在京剧研究的出发点上，即“中国现代意识”本身。我们所秉持的现代意识可能是有缺陷的，不然为什么一种受大众欢迎的艺术样态，不能得到现代主流学术理论的充分肯定？京剧在现代社会的实际影响，不能在现代的戏剧史论中得到充分的说明？不管何种观念和理论意识，都是人们从对现实的认识中提取出来的，那么，中国现代的主导和主流的文化观念意识，在它们诞生时依据的都是哪些艺术现实，从什么立场上去提炼自己的理论主张的呢？不容否认，现代的中国艺术观念，基本都是国外输入和引进的，它们所依据的也主要是产生它们“现场”的那些艺术现实。中国人曾经对京剧的迷恋，与中国文化品性相关，对京剧的认识和理解，也需要从中国文化的品性和京剧的品性本身出发。正如文化人类学者李亦园所言，“一个社会或一个民族在他们共同生活的

里程中，经常培育出共同的意念与心声、共同的思想与感情，这些感情与心声大都是存在于很深的层次”^①。这里主要说的还是观念意识问题，可要把这些观念意识呈现出来，离不开相应的文化形式和文化仪式，京剧就是呈现这些观念意识的一种特有文化形式和文化仪式。如果说外国人永远无法理解中国“春运”时“全民搬家”的必要性，那是因为他们对“春节”的文化形式和仪式价值缺少必要的了解和情感认同；那么同样道理，要想真正了解近现代中国人有那么多戏迷和票友，不对京剧的文化形式和仪式的深层内涵有所体悟也是不可能的。仅从对国外艺术理论的介绍中，站在舶来的艺术观念意识上认识京剧，恐怕什么时候都有些“隔”。问题是：属于京剧自身的理论、从京剧艺术现实中抽取的艺术观念在哪里？现有的艺术观念中有多少成分能够“兼容”京剧呢？不容否认，中国古代戏曲艺术原本很发达，元杂剧、明清传奇都有不少经典作品问世，为世代学人所称颂；中国古代戏曲理论也并不薄弱，也有一套自己的专业术语和理论体系。可是一个重要的事实是，同为民族戏曲样态的京剧与元杂剧和明清传奇还有很大不同，即使是当代的京剧研究者也不得不承认，京剧在某些层面还无法与古代戏曲相提并论，“在京戏之前的元杂剧时代，剧本的文学性是有目共睹的。仅元代关汉卿的《窦娥冤》和王实甫的《西厢记》，其中就有多少让人一见就能记忆终生的名句！而自元以后，戏曲的文学性每况愈下”^②。而在我看来，问题可能并不这样简单，不仅是“戏曲的文学性”，京剧无法与元杂剧相比，可能还有一些其他方面，两者也是不同的。因为京剧不同于元杂剧，也不同于明清传奇。这是一个方面，另一方面，正如上文所谈，近代以来统治中国的文学艺术观念也发生了很大改变，原有的一些观念意识如果还不加改造地直接

① 李亦园：《从文化看文学》，《文学与治疗》第5页，社会科学文献出版社1999年版。

② 徐城北：《京戏之谜》第88页，时事出版社2002年版。

运用于新的艺术现实的话，那么多少都会让人感到有些捉襟见肘。这样我们看到，不论是从国外借鉴过来的现代艺术理论，还是拥有悠久历史传统的中国古代戏曲理论，在面对京剧现象时，都感到有些力不从心，不能完全切中肯綮。

应该知道，国外戏剧与中国戏剧发展理路不同。曾经有一个时期，中国人在对中外戏剧进行比照时，把京剧看作是类似于国外歌剧的一种戏剧品种，^①但正如人们已经意识到的那样，京剧与“纯粹歌剧”还有所不同。不管是哪种歌剧，基本都不包含“武打”、“功夫”等的戏剧因子，^②因为中国传统戏曲的发生发展机制不同于西方和国外的戏剧，京剧更与西方和国外戏剧有很大不同。可以说，京剧是古今中外独有的戏剧品种，这种独有的文化现象，也昭示着特别的理论存在和特别的艺术价值。正因为如此，本书不把研究的重点仅仅局限于京剧的内部，还想在更宽广的领域内，在京剧与域外戏剧的关系、与传统戏曲的关系、与清中叶以来多种地方戏曲以及兄弟姊妹艺术的关系上，在目前占据主流地位的文本中心文化意识视野之外，寻找理论的切入点，把京剧的独特演艺方式与其他艺术样态，比如小说、诗歌、散文等进行比较研究，从而进一步发掘京剧演艺的独特性。所谓“非文本中心叙事”和“述演”艺术形态等一些本书初次尝试使用的概念，就是在这样的理论预设前

① 叔鸾：“西方本有歌剧与戏剧之分，由是而言，则旧剧当然为吾国之歌剧。”见叔鸾：《新旧剧根本上之研究》，载《俳优杂志》第1期，1914年版。

宋春舫：“京剧性质纯是欧洲歌剧体裁，英语所谓 operatic 是也。”见宋春舫：《戏剧改良平议》，载《宋春舫论戏剧》第1集，中华书局1923年版。

② 宋春舫：“京剧如《李陵碑》、《空城计》、《二进宫》等，可名之为纯粹歌剧（opera），如《黑风帕》、《梅龙镇》，则类 comic opera（即纯粹歌剧而具滑稽性质者）；《小上坟》、《小放牛》等，则颇类滑稽歌剧（operatic）。”见宋春舫：《戏剧改良平议》，载《宋春舫论戏剧》第1集，中华书局1923年版。

提下提出来的。我们清醒地意识到，鉴于本书所关注问题的特殊性，其思考结果难免不“特立独行”；我们更深深地懂得，与本书“研究的”问题相比，可能还有更多的问题“需要研究”；但我们同时坚信，沿此路线走下去是必要的，也是值得的，哪怕有这样那样的学术风险。因为这种研究不仅对京剧文化现象的认识会有一些帮助，对我们思考其他一些理论课题，比如叙事学、表演学、普通文学和曲艺理论等也都会有一些启示。也就是说，本书的研究不仅希望寻找到一些认识京剧特殊价值的可能途径，更希望由此开拓出一些有关文学艺术研究的一般性命题和普遍性意义来。

第

一

章

文本边缘化
内传播与外传播
“漂移”与“移植”

非
文
本
中
心



第一节



文本边缘化

最近几个世纪以来的人类文化史形态，基本上是以文本书写和印刷阅读为前提条件建构起来的，当人们思考某种文化现象时，自觉不自觉地就会把各种各样的文本摆在自己面前，面对着印刷体文字和翻排的图片冥思苦索，从中寻找出某种意义来。对于文学来说更是如此，创作者用笔、纸自说自话，读者在文本阅读中揣摩着作者的苦衷，书写和阅读让作者与读者相互沟通，发生着情感共鸣。“阅读”的文化就好像在作者和读者之间矗立起了一堵“印刷文化墙”，在这堵墙的两边，读者和作者只知道对方的存在，却无法知道具体的对方到底是谁，作者是以自己的“署名方式”来到公众面前的，当他们有了名望之后，才作为文化明星而被人把“署名”的那个作者与现实中的那个“名人”联系在一起。这种文学传播方式，这堵“印刷文化墙”，给文学艺术带来多方面影响，有关问题笔者曾经写过一篇文章加以专门探讨，^①这里我们再次提出这一问题，是要让人们注意到它的另外一个侧面，即在这种文学传播方式中，不管作者的真实身份是什么，也不管他是个人执笔还是集体创作，“作者”不可或缺，作者的个人性特征被人集体无意识化了。之所以如此，与文学是经由文字书写或印刷之后才能被人感知的文

^① 参见袁国兴：《隐身与遮蔽：“笔名”对发生期中国现代文学质地的影响》，《文学评论》，2009年第3期。