

现代文化语境与戏曲文本的经典化——京剧《贵妃醉酒》的文化诠释（上）

【文献号】2-836

【原文出处】艺术百家

【原刊地名】南京

【原刊期号】199801

【原刊页号】26~32

【分类号】J5

【分类名】戏剧、戏曲研究

【复印期号】199806

【标题】现代文化语境与戏曲文本的经典化——京剧《贵妃醉酒》的文化诠释

【作者】施旭升

【作者简介】南京大学中文系博士生

【内容提要】本文通过对梅派经典剧目《贵妃醉酒》的个案分析，揭示其在艺术传承、审美形态及文化价值诸方面的特质和意义，以探讨传统戏曲（特别是京剧）在现代中国文化中的命运及对策等问题。文章认为，经典化乃是传统戏曲实现现代化转化的一条有效的途径。

【关键词】文化语境/贵妃醉酒/经典化

【正文】

一、引言

京剧中传统戏占有绝大多数。它们不仅是以材料上的相因，更主要的是经过不断修订、不断提炼而沿革下来。而这种修订和提炼，又总是在具体的历史文化语境中实现的。也可以说，正是历史文化语境的置换从根本上决定了京剧传统戏的性质、形态及传承方式。故而，从文化语境的角度来审视京剧传统戏乃至以京剧为代表的中国传统戏曲的艺术形态、审美价值，考察其历史命运，应当是有一定学术价值的。

在这方面，梅派代表剧目《贵妃醉酒》有着典型的个案意义。它的以旦角应工的歌舞表演体式、它所禀承的艺术精神和审美韵味以及它所体现的传统文化的价值观念都足以使其成为京剧传统戏的代表。特别是这出戏的成形、成熟乃至定型的过程正是中国传统文化产生巨大危机、面临深刻蜕变而现代中国文化筚路蓝缕、历经草创走向初建的时期。

这前后近百年的历史文化语境的变迁自然在其中打上了鲜明的烙印，影响并制约着这出戏的艺术传承、形态及价值取向，所以，本文旨在通过对《贵妃醉酒》的艺术传承、审美形态及文化价值的分析，见微知著，以探讨京剧（乃至整个戏曲艺术体系）在现代中国文化中的命运及对策诸问题。

二、文化语境与《贵妃醉酒》的艺术传承

语境（Context），作为一个语义学的概念，是指语词或话语的上下文。它一方面体现出某一话语所处的特定的关系结构，另一方面也表明了话语主体参与世界的具体方式。正是在特定的语境之中，话语行为才不是孤立的，而是与其上下文一起构成一个意义整体，并且与话语主体及话语所指称的意义世界密切相关。作为文化学概念的“语境”则是在其语义学意义基础上的一种移植。文化语境体现的是文化行为的“上下文”关系。它不同于单纯的“文化背景”。文化背景只是文化行为的客观方面的依据，相对于文化主体而言，只是一种外在的异己的因素。而文化语境则与文化活动一体相连。如果我们把文化的创造、传播及交流活动都视为“话语”行为的话，那么，文化语境就是这种行为的出发点和归宿。正如话语总是镶嵌在具体的上下文之中，文化活动的具体内容、形态、方式和结构也总是与具体文化语境相切合，规定和制约着文化行为的意义的生成和价值的实现。

从文化语境来看京剧《贵妃醉酒》的艺术传承，主要就是将《贵妃醉酒》的文本变迁置于它作为文化话语的特定的上下文的关系结构中，从而不仅是在外在形态的增删上，而且特别是在内在精神的嬗递上能够更明晰的显示出它的文化史的意义。

具体说来，《贵妃醉酒》的渊源有远源和近源之分。远源可以上溯到中唐时期白居易的叙事乐府《长恨歌》及陈鸿的传奇《长恨传》。它们作为关于李杨故事的最早的文本奠定了一个基本的表情方式和叙事格调，即既“倡情”又“婉而多讽”。在此基础上，加上几种唐人笔记如《明皇杂录》、《安禄山事迹》、《酉阳杂记》、《开元天宝遗事》等多多少少有意无意的渲染及旧、新《唐书》、《资治通鉴》等正史的述录，李杨故事遂得以广为流传，宋代乐史在此基础上编写《杨太真外传》两卷，为后世戏曲创作提供了更多的资料。元代王伯成《天宝遗事》诸宫调、白朴《唐明皇秋夜梧桐雨》杂剧以及明代吴世美《惊鸿记》、清代洪升《长生殿》传奇，一脉相承。虽然它们材料取舍增删不一，艺术水平也良莠不齐，但作为文化话语的积累和传承正构成了中国文化传统的一种典型的景观。对于《贵妃醉酒》来说，这种远源的影响也许是内在的和间接的（在京剧中，它成为另一著名的梅派创编剧目《太真外传》的直接源头），但同时又是必不可少的。因为没有远源也就无所谓近源。《贵妃醉酒》的近源当在清代昆曲由盛转衰时期。乾隆时朱廷鏐、朱廷璋编《太古传宗》及叶怀庭编《纳书楹曲谱》补遗的“时剧类”都有《醉杨妃》一出。其情节和曲辞与京剧《贵妃醉酒》几乎完全相同。这出在康乾时期舞台上已经流行的“时剧”《醉杨妃》稍晚于洪升的《长生殿》。《长生殿》的演出曾使昆曲一度兴盛。但在四大声腔的争胜中，昆曲此时已是强弩之末。《醉杨妃》所属“时剧”即是昆曲之一变种，又称“时曲”。作为改良昆曲，据乾隆刻本《弦索调时剧新谱》“凡例”，时剧“文义是极其鄙俚”，它们“可能受明末一些‘杂戏’的影响，是最初企图从昆曲高度凝固的规矩里挣扎出来的表演形式”，其曲牌和程式都是“一些普通常用的”或“一般演员最熟习的套子”。〔1〕因而，相对于昆曲《长生殿》，时剧《醉杨妃》则是转向通俗和平易。《醉杨妃》在唱腔上，整出戏明显只有两个曲牌，开头是“新水令”，结尾是“清江

引”；取材上，也较多继承了王伯成《天宝遗事》诸宫调，突出的是杨贵妃的“思春”与苦闷，提及了杨贵妃与安禄山的暧昧关系并有与高、裴二力士调笑的渲染，免不了有些近乎色情的成分。这些无疑正体现了“花部”兴起以来通俗文化话语的语境特点。正是在这种语境中，汉剧根据时剧《醉杨妃》而编演《贵妃醉酒》，后来这出戏又由汉剧传到京剧中来。京剧《贵妃醉酒》在清光绪以后经常见之于舞台，演技臻于成熟，逐渐形成路三宝、余玉琴等表演流派。梅兰芳 1914 年开始从路三宝习《贵妃醉酒》，嗣后久演不辍，精益求精，从而成为梅派经典剧目之一。

《贵妃醉酒》的沿革由其远源和近源而相对划分为两个大的段落，并表现出各自文化语境的特质的歧异。前者（远源）从《长恨歌》、《传》到《长生殿》历经千年的传承，广泛的汲取了中国文化的精髓，体现出中国古典戏曲的诗学精神，特别是抒情言志、情景交融的诗意追求，虽然其间有着俗乐文化（如话本、说唱、诸宫调等）的浸染，但其主导方面无疑是尚情崇雅的诗性贯注。而后者（近源）从时剧《醉杨妃》到京剧《贵妃醉酒》则主要是在明清以降世俗化潮流裹挟之下大众娱乐文化的产物，它体现了传统审美文化的另一方面的特质，即在感性娱乐的层面上，倾注的是现实关怀而非彼岸向往，是世俗的喜乐而非超然的玄思。如果说，前者是以雅为尚，那么后者则是以俗为主。但在雅与俗的消长中，两者又不是绝然相分。它们既有着因果上的关联，也有着形态上的兼容。所以，从文化语境的变迁与影响来看，京剧《贵妃醉酒》主要得之于时剧《醉杨妃》的情节与格调，同时也禀承了《长恨歌》以来的艺术传统与文化精神；既体现出它的俗乐文化的形态和品格，又显示了它的雅化的倾向和诗意追求的可能性。