

# 试论清代北京审美文化的特点

贾奋然

**提 要** 清代北京审美文化是一种满汉交融、古今结合、中西合璧、京都文化与地方文化高度融合的综合文化形态。作为孕育于帝都的北京审美文化形态极大地受到满清统治者的文化政策和审美趣味的影响,皇权意识对艺术个性的束缚也是难以避免的。在集传统审美文化之大成的北京审美文化形态中,审美文化的创新性受到了一定的限制。清代北京审美文化以其主流地位而产生强大的辐射力,渗透到对地方审美文化形态的影响之中。

**关键词** 清代北京 审美文化 京都文化

清代北京审美文化是体现清朝北京地域历史和文化特点的综合审美形态,它界于现象描述的审美物态史与逻辑描述的美学思想史之间,包括诗、词、文、小说、戏曲、书画、建筑、园林、手工艺等多种艺术审美现象,也包括生活方式、社会习俗、时代风尚等生活审美现象。通过上述现象的历史描述和逻辑推演,可以揭示出清代北京审美文化的基本特点和美学规律。清朝满族入主中原,定都北京。北京作为社会政治、经济、文化、学术中心,具有集天下之大成、荟萃四方之精华的天然优势,全国各地的才士精英聚集在北京,这极大地促进了北京审美文化的繁荣。满清王朝定都北京之后即大兴科举,举博学鸿词科,开四库全书馆,这些文化政策极大地激发了汉族文人入仕清朝和进行审美文化创造的热情,为清朝北京审美文化的繁荣营造了良性发展的客观条件。北京作为帝王之都,皇权中心,满清贵族审美趣味和政治策略也为北京审美文化带来了新的特点。清代北京审美文化孕育生长于特定的历史文化土壤之中,除了北京作为古老都城所具有的历史承继性,上述种种时代因素极大地影响了其基本形态的形成,下文试综合分析清代北京审美文化的特点及其成因。

## 一 集审美文化之大成的综合性

清代北京审美文化是一种满汉交融、古今结合、中西合璧、京都文化与地方文化高度融合的综合文化形态。满族是一个善骑射,兼耕种的有着独特特点的游牧民族,他们定都北京后对博大精深的汉族文化仰慕不已,满汉文化在冲突碰撞和交融结合中构筑了具有满、汉风情的北京审美文化形态。以文学为例,《红楼梦》就是一部杰出的满汉文化交融的北京风俗画卷。曹雪芹生于满清内务府包衣世家,他幼年生活在有着浓郁汉族文化氛围的南京,回京归旗后又生活在京城旗人的生活圈内,受到满族文化的深刻影响。《红楼梦》中的京话融汇了满族语汇和北京本地方言,形成了满汉融合的京味语言特色。小说

深刻地表现了清代的政治、经济、风俗、人情等多方面的社会生活,无论是语言描摹、形象刻画,还是小说中所描画的饮食、服饰、园林文化,都烙下了满汉文化交融的印记。清代满族词人纳兰性德也为满汉审美文化的交融作出了杰出的贡献。在清初词坛上,纳兰性德与汉族词人曹贞吉、顾贞观并称“京华三绝”。性德是名副其实的京都词坛盟主,在他的别墅“渌水亭”聚集了一大批在当时享有盛名的汉族词人,他们交游唱和,共同促进了“清词中兴”的出现。纳兰性德用汉词写满族风情,塞外风光,其词或凄婉缠绵,或苍凉悲壮,是满汉文化交融的结晶。民俗文化也见出满汉交融的特点,带有满族文化特色的曲艺,如八旗子弟书、太平鼓,在京师民间盛行起来。其中八旗子弟书是满族子弟娴熟地运用汉语进行艺术创造的结果,子弟书以中原戏剧、曲艺通用的十三辙为韵,在韵语中又往往掺杂了一些北京方言、俚语,兼有少量的满族词汇,满汉风味十足。满人所喜爱的骑马、围猎、冰嬉、放鹰也逐渐成为清代北京人所喜爱的娱乐活动。饮食文化更是完美地体现了满汉文化的精湛结合,清代宫廷将满族烧、烤、煮、涮等烹饪方式,与中原传统的煎、炒、炸、熘等烹饪方式互相借鉴和补充,形成了代表清代北京饮食文化最高成就的“满汉全席”。

清代北京审美文化还集中华古今文化之大成,体现了古今结合的特点。中国传统的审美文化形式,如诗、文、词、曲、绘画、书法、建筑等,发展至清代已经积累了丰富的成果并形成了较为完善的艺术形式。清人面对硕果累累的前人审美文化遗产,已无力再攀高峰,他们在吸收、鉴别、总结、提炼、升华前代精华的基础上,结合自身的情境进行创造,因此清代的审美文化创造中“旧瓶装新酒”的情况比较普遍。北京作为政治、文化中心,才人荟萃,集古今文化之大成的特点更加明显。

清代北京审美文化还是北京文化和地方文化交融的产物。北京作为帝王之都,清朝的政治、经济、文化中心,吸引了来自全国各地的文化艺术精英,他们或为谋生,或为科举,或为游幕,或为做官,从四面八方奔赴京城,同时将不同地域特色的审美文化形态带到京城,形成了北京地域特色与其他地域特色融合而成的清代北京审美文化形态。以京剧为例,国韵京腔的京剧虽然孕育、成熟于北京,但它却集中了各地方戏曲的精髓,并经过综合、丰富、融合、提高得以形成。乾隆年间,各地方剧纷纷进京献艺,北京成了全国戏曲的中心。当时活跃于京师梨园舞台上的有昆山昆曲、江西南腔、山西和陕西的秦腔、安徽的徽调皮黄、湖北的楚调皮黄。京剧是在四大徽班进京之后,在徽班内部孕育而成的,它广泛地吸收了汉剧、昆剧、梆子等声腔剧种的特点,形成了以皮簧为主要声腔,以北京语音为主要语言规范的新剧种。京剧是南北戏曲高度融合的产物,北京的戏曲舞台为这种融合提供了不可缺少的必要条件,满清贵族的审美趣味和北京市民的审美需求则加速了徽调和各剧种之间的融合以及与北京本地语言结合的进程,京剧成为积淀着深厚民族文化底蕴的“国粹”大戏成为必然。北京性和地方性的结合还有另外一种途径,那就是帝王南巡所带来的意想不到的收获。清代的皇帝,如康熙和乾隆有多次下江南的经历,他们极为羡慕江南园林诗情画意般的精雅之美,因此在北京皇家园林的营建过程中,大量地吸收和借鉴了江南民间精湛的造园技术,这使得清代北京的皇家园林既具有北方园林因地制宜之恢弘气势,皇家园林富丽堂皇的气派,又具有江南园林山水写意的婉约风韵,是南北审美文化、皇家文化与民间文化高度融合的结果。

清代北京审美文化还是中西结合的产物。西学东渐是从欧洲传教士入京开始的,在清代中期,有一大批欧洲传教士画家在清宫供职,著名的有意大利人郎世宁、法兰西人王

致诚、波西米亚人艾启蒙、意大利人安德义、法兰西人贺清泰、意大利人潘廷章等。他们将西洋画的技法和种类带到了宫廷之中,新的绘画形式如油画、铜版画、静物画以及焦点透视画法都在清代宫廷中出现了。为了适应东方皇帝的审美习惯,这些洋画家对他们的西洋透视法作了局部修正。如在大体遵循焦点透视画法的基础上,更多地以正面透视代替欧洲人常用的侧面透视,并使用中国的纸绢、毛笔、颜料等绘画材料作带有西洋焦点透视特点的卷轴画,绘制了大量融合着中西绘画特点的新体绘画。西画之风也极大地影响了一些宫廷画家,如焦秉贞、冷枚、丁观鹏、王幼学等大胆地将西洋透视法的一些技巧纳入到绘画中,与中国的工笔重彩的画法相结合,形成了以中画为体,西画为用的独特画风。中西结合的审美特点在清中期的皇家园林营建中也可见出,如圆明园中的西洋楼建筑群就是中西文化结合的园林艺术杰作,它的主体建筑仿效18世纪欧洲盛行的巴洛克风格而营建,但在建筑形式和植物的配置上体现出中西结合的特点,在以东西轴线为主体布局的基础上安排了与之垂直的南北轴线,使景观产生了迂回曲折的审美效果。中西结合的景观为清代北京审美文化增添了新鲜血液和异域风采。

## 二 影响审美文化形态的帝都性

北京作为帝王之都,皇权中心,满清统治者的审美趣味和不同时期的文化政策也极大地影响了清代北京审美文化的基本形态。

清军入关之初采取的是武力征服,所到之处,无不烧杀掠夺,对汉人的反抗施行血腥镇压,因此清早期遗民审美文化如火如荼,兴盛繁荣。文人借助于艺术审美形式寄寓亡国之痛和故国之思。以遗民自居的文人拒绝入京仕清,而被迫入京仕清的文人则面临着屈辱变节的道德谴责和自我灵魂的忏悔和拷问。在清早期北京审美文化中,入仕清朝的文人在矛盾、自责和裂变中痛苦吟唱,他们的“遗民心曲”构筑了早期京都审美文化的一道独特风景线。如吴伟业、龚鼎孳等一批入京仕清文人在他们的诗歌中深刻地表现了痛失名节的悔恨悲情和铜驼荆棘的故国之思。孔尚任的《桃花扇》和洪昇的《长生殿》,是清代戏曲史上的双璧,两部戏都得以在北京红火地上演,使已趋衰败的昆曲在清初的戏剧舞台上再度光彩夺目。这固然与他们二人十年磨一剑的精心构思和精湛娴熟的戏曲表现技巧有关,但真正使昆曲再度获得生命力的原因却是戏剧与现实的深刻碰撞。无论是《桃花扇》,还是《长生殿》,都表现了时人普遍具有的“遗民情结”。康熙年间,流行于民间的俗谚“家家收拾起,户户不提防”,其中“户户不提防”就是出自《长生殿·弹词》一出中“南吕一枝花”的首句“不提防余年值乱离”,<sup>①</sup>可见《长生殿》深入人心的影响。《桃花扇·余韵》一出,“离亭宴带歇指煞”一曲唱曰:“眼看他起朱楼,眼看他宴宾客,眼看他楼塌了。这青苔碧瓦堆,俺曾睡风流觉,将五十年兴亡看饱。”<sup>②</sup>这些苍凉的悲歌都是“遗民”心灵的真实写照,二剧也由此获得了不朽的艺术魅力。

清人平定天下之后,为了长治久安和稳定人心,逐渐变武力征服为文化统治。顺治年间即大开科举,笼络汉族士子,康熙皇帝利用儒学的纲常伦理教化,制定了尊儒重道的治国方略,这极大地巩固了清朝的统治。汉族知识分子逐渐淡化了遗民情结,参加科举考试

① 洪昇《长生殿·弹词》,《长生殿·桃花扇》,沈阳:万卷出版公司2009年版,第124页。

② 孔尚任《桃花扇·余韵》,《长生殿·桃花扇》,第346页。

和入仕清朝之人渐渐增多。文人聚集京城交流切磋,使得清初北京审美活动逐渐呈雨后春笋之势繁盛起来。施闰章、宋琬、王士禛、朱彝尊、赵执信、查慎行有“国初六家”之目,分别被誉为“南施北宋”、“南朱北王”、“南查北赵”。他们虽然来自南、北的不同地域,但因赶考或做官先后聚集在京师,诗酒唱和,雅言清韵,使得清初诗坛呈现群星璀璨之势。康熙十八年(1679)、乾隆元年(1736),清朝两次举“博学鸿词科”。康熙诏曰:“一代之兴,必有博学鸿儒振起文运,阐发经史,以备顾问。”<sup>①</sup>这使得清代众多著名词人再次汇聚都下,如作为清词三大派别的词宗,阳羨派宗主陈维崧、浙西派词宗朱彝尊、性灵派词宗纳兰性德曾聚会于京,填词唱和,编撰词集,对“清词中兴”起着推波助澜的作用。乾、嘉年间,清朝进一步实施“稽古右文”政策,开《四库全书》馆;另一方面又实施文化专制政策,大兴“文字狱”。乾、嘉考据之学由此大兴,文人噤若寒蝉,钻“故纸堆”成为普遍风气。影响所及,清代中期的京师弥漫着以考据为诗,以学为文的审美风气。以沈德潜为代表的格调派和以翁方纲为代表的肌理派相得益彰,成为京都诗坛之主流诗派。文人以古雅为美成为普遍风气,嗜古好古,搜集鉴识古碑、古书、古玩、古画、古贴、古器成为文人之雅趣。大量地下文物和碑碣文字被发掘出来,沉寂了千余年的汉魏篆隶之书和北朝碑文被重新发现,以研习和临摹碑碣墓志的碑学兴盛起来。清代北京的篆刻艺术和精美绝伦的器物制作更将这种对古雅美的追求推到了极致。

满清统治者崇尚儒雅,追求“清真雅正”的审美趣味。雍正十年,“晓谕考官,所拔之文,务令清真雅正,理法兼备。”<sup>②</sup>“清真雅正”也成了清朝科举衡文标准。统治者的审美趣味极大地影响了整个社会的整体审美价值取向,清代北京审美文化也具有崇雅尚真的特点。如桐城派盟主方苞以义法论文,将文统归于道统,强调正统为文;浙西词派朱彝尊论词“归于醇雅”;王世禛提出“神韵说”,沈德潜倡导“格调说”,翁方纲的以“肌理”论诗,都推崇雅正的美学观念。清代的书法受帝王审美趣味的影响更直接,由于康熙皇帝喜欢董其昌书,故朝廷上下纷纷崇尚香光体(董其昌号香光居士),董氏书法风靡一时,成为书坛正宗,出现了诸如高士奇、查昇、陈邦彦、姜宸英、张照、陈奕禧、何焯等一大批书家,书风学董其昌,趋于清雅秀逸,蕴含着雍容平和之气。乾隆皇帝酷爱赵孟頫书,圆润丰腴的赵体就在乾隆年间逐渐取代了董书,再次成为时代主潮,形成“香光告退,子昂代起”的局面。清代北京帖学大兴与统治者的审美趣味有着密切的关系。在戏曲舞台上,雅言清韵的昆曲一直作为雅部大戏占据着显著的地位,即使在昆曲日益衰落的情况下,花部诸腔也不断地从昆曲中吸收营养以求获得正统地位。京剧虽然最初孕育于花部,但它的声腔集徽、汉、昆、弋之优长,当其在清末成为国粹大戏之时已经过了深度的雅化。另外,清代的绘画、雕刻和陶瓷器等工艺品无不以精工雅致为主要特点。

统治者的某些政治决策也极大地影响了北京审美文化形态。以藏传佛教寺庙的营建为例,可以见出治国方略对审美文化形态的决定性影响。有清以来继续推行元、明以来的崇佛治藏的国策,这一方面是为了安抚蒙古、西藏等信教的边疆少数民族,维护中央集权的政治稳定;另一方面,清朝许多皇室贵族崇信佛教,他们希望能得到佛神福佑,使得清王

<sup>①</sup> 《清史稿·圣祖本纪》,赵尔巽等撰《二十五史全书》第10册《清史稿》,呼和浩特:内蒙古人民出版社1998年版,第46页。

<sup>②</sup> 索尔纳等编《钦定学政全书》卷6,《续修四库全书》本。

朝江山永固,万寿无疆,因此藏传佛教就在清朝继续作为国教而兴盛繁荣。元、明以来,兴建佛寺蔚然成风,至清则踵事增华。清代从顺治到乾隆时期,在北京建立的佛寺达到空前的规模。据乾隆时期刊行的《帝京岁时纪胜》记载,京城内外“庙宇不下千百,皆诵经聚会”,<sup>①</sup>藏传佛教寺庙在京以规模大、数量多而盛极一时。许多寺庙都建于皇家园林之中,如颐和园万寿山前山有大报恩寺,后山有一组大型汉藏式佛教建筑群须弥灵境和四大部洲。四大部洲外有八小部洲,还有代表佛教“四智”的红、白、黑、绿四座喇嘛塔;畅春园中有恩佑寺、恩慕寺;静宜园有宗镜大昭之庙,西郊香山有宝谛寺、梵香寺、宝相寺、方圆寺,长岭寺等。在紧邻紫禁城的北海附近有白塔寺、弘仁寺、仁寿寺、阐福寺等重要寺庙。城内外寺庙更是难以尽数,体现了皇权和神权相结合的特点。至清代中期,藏传佛教寺庙的营建达到了登峰造极的地步,寺庙佛塔远近相望,梵呗钟声断续相间,金碧辉煌、壮丽庄重的藏传佛寺构成了独特的北京审美文化景观。在尊佛崇佛的佛事活动中,诸如白塔燃灯、喇嘛打鬼、腊八舍粥逐渐成为了北京上自皇亲贵族,下到普通百姓都非常重视和普遍流行的民俗活动。

整体而言,北京作为帝王之都以宏大的气魄海纳百川,博采众长,逐渐形成了大气、雅正、精致、正统的审美文化形态。但另一方面,北京审美文化的创造受政治话语和主流意识形态的影响较大,文人雅言酬酢、歌功颂德之比较多,审美个性的自由性受到一定程度的制约。如性灵派诗人袁枚等人终究未能在北京占据主流,并被迫退居江南,这跟他们反复古、崇世俗的趣味与主流文化不够协调有关。又如清初书法家王铎书法,墨气淋漓,有狂放不羁之气势,显示了个性解放和变革求新的意识,但却被斥为京都书坛之“野派”,这显然是强烈张扬个性的书风不符合清初统治者温雅的审美趣味。他们被排挤在正统审美文化之外则是必然了。

### 三 从中心向边缘的渗透性

清代北京审美文化还具有从中心向边缘,从中央向地方渗透和发挥影响力的特点。一种审美形态当它以某种地域命名时,并不表明它就是完全隶属于某种地域的文化,在它产生、发展、流传的过程中往往具有了超地域性的特征。北京作为体现集团利益的政治、文化中心,其特定的文化优势,往往在某种地域审美文化的形成中起着重要的作用,这正是政治文化和权利意志发挥潜在渗透性作用的表现。

如桐城派因桐城三祖方苞、刘大櫟、姚鼐都是安徽桐城人而得名,但桐城派却与北京地域有着密切关系。桐城派始祖方苞在京师为官长达30年,历仕康熙、雍正、乾隆三朝,无论是在古文理论还是古文实践上都作出了杰出的成绩,且这些古文的理论和实践活动大部分是在北京完成的。方苞以其显赫的社会地位和杰出的古文成就极大地影响了刘大櫟、姚鼐等一大批桐城籍古文作家的创作。雍正四年(1726),刘大櫟应北闱乡试,经吴荆山阁学推荐,拜见了当时在朝廷任武英殿总裁的同乡方苞。方苞见大魁文,大惊,以为昌黎复出,与人说“如苞何足言邪!吾同里刘大櫟乃今世韩、欧才也!”<sup>②</sup>两位桐城盟主就

<sup>①</sup> 潘荣陛《帝京岁时纪胜》,北京:北京古籍出版社1981年版,第15页。

<sup>②</sup> 姚鼐《刘海峰先生传》,吴孟复标点《刘大櫟集》附录,上海:上海古籍出版社1990年版,第622页。

这样在京都相遇,大槐师从方苞学习古文,切磋为文之义法。刘大魁与姚鼐之间是“再世”之交,姚鼐遂“受经学于伯父编修君,学文于先生。”<sup>①</sup>姚鼐曾六次赴京师参加礼部会试。乾隆十六年(1751),刘大槐因应经学试至京师,姚鼐应礼部试也至京师,两人同时作客京华,“欢游穷日夕”,<sup>②</sup>度过了美好的时光。桐城派在清代文坛影响极大,时间跨度长,地域上也超越了桐城,遍及国内许多地方,但声势浩大的桐城古文却是从京师开始发端,并逐渐辐射到全国各地,乃至名声大作的。桐城三祖及其后学在北京的古文审美活动极大地推动了桐城古文不断壮大的声势。另一方面,这样一种古文创造极为吻合来自中央集权的清代统治者所推崇的“清真雅正”的审美标准,桐城古文由此获得了正宗的地位而长盛不衰。又如浙西词派的形成也与其盟主朱彝尊等人在北京编纂《词综》等词学活动有着密切关系。康熙六年(1667)至康熙三十一年(1692),朱彝尊或游幕京城,或在京为官,他创作了大量词作,他的词学思想也在《词综》编撰活动中逐渐成熟,并在多篇写给词友的词序中得到了充分的阐发。朱彝尊在清初词坛上以崇尚醇雅的创作宗旨而独树一帜,他所开创的浙西词派的形成和发展与其在京师的词学活动密不可分。浙西词派的形成经历了从京师转移到地方,并逐渐获得声势的过程,可以见出京城审美活动对地方的辐射力量。

当然,这种渗透性也具有“互渗性”的特点,也就是说地方文化和京都文化相互影响,而这种影响往往是以两种文化的相契合性为特征,特别是地方文化符合主流文化的审美趣味,因而在这种互渗性中显示出主流文化审美趣味的主导作用。如以王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平为代表的“清初六大家”,其中前四家又称“四王”画派,他们继承明末董其昌的文人画遗风,以复古摹古为宗旨,既讲笔墨精工,又求自出机杼,这极大地影响了清初北京宫廷的绘画。“清初六大家”虽然都是江浙人,但他们之中的“二王”在清宫绘画中产生了极大的影响:王翬曾应诏至京,花了六年时间完成了大型纪实性画卷《康熙南巡图》的绘制,从而获得了显赫的声名。王原祁则仕途畅达,官至户部左侍郎,由于画艺高超而得到了康熙皇帝的重用,画名大噪。“二王”摹古拟古的雅正画风与清廷的审美趣味和政治需要完全吻合,他们的绘画风格成为了宫廷山水画的主潮,这也使得清初六家在江南的画名鹊起,其绘画风格获得了清代文人绘画的正统地位。

总之,清代北京审美文化以北京地域的固有历史文化为核心,同时具有融合不同民族、不同地域、不同时代文化之精华的大综合的特点。满清统治者的文化政策和审美趣味极大地影响了清代北京审美文化的基本形态。清代北京审美文化以其主流地位产生了强大的辐射力,渗透到对地方审美文化形态的影响之中。北京审美文化逐渐形成了雍容大气、清真雅正、富艳精工、开放多元等特点,但审美文化的创新性也受到了一定程度的限制,皇权意识对艺术个性的束缚也是难以避免的。

(作者通讯地址:贾奋然 北京 首都师范大学文学院 100048)

(责任编辑 晓文)

<sup>①</sup> 姚鼐《刘海峰先生八十寿序》,许结、潘务正编著《方苞姚鼐集》,南京:凤凰出版社2009年版,第253页。

<sup>②</sup> 刘大槐《寄姚姬传》,吴孟复标点《刘大槐集》,上海:上海古籍出版社1990年版,第444页。