

关于京剧发展中两个关系的思考

陈 鹏

希望能像重视剧目建设一样来重视剧种建设。不重视剧种建设,就可能是无本之木、无源之水;不重视剧目建设,就可能故步自封,变成“根雕”。

我们的目标是并驾齐驱,让国剧根深叶茂、源远流长。

一、剧目建设与剧种建设的辩证关系

5月的南京花团锦簇,来自全国各地的30余台剧目在第八届中国京剧艺术节上,你方唱罢我登场,各展风采。沉浸在节日的欢乐中的艺术家们是否思考过这样一个问题,我们在庆祝之余,是否也有所思考——这么多年来,我们对京剧剧种的建设作了些什么呢?

剧种建设是对剧种艺术品质(从唱做念打、手眼身法步到表现方式、流派风格、剧目演绎等)进行传承、研究和展望的基础性工作。简单说就是把曾经有的好东西保留下来,用于今后的发展。这个题目真正清晰起来,一方面是观看了参演剧目,另一方面得益于参加“一戏一评”工作的专家们的教诲和启示。

在京剧艺术发展中,重剧目建设而轻剧种建设的严重状况不是今天才开始的。虽说我们的文艺体制改革从上世纪80年代就开始了,但受到各种艺术思潮对传统文化的冲击和影响,剧种建设一直受到冷落。就是在文化大环境前所未有的今天,对于很多人来说,眼睛都是只盯在剧目建设上。因为剧目建设出成绩,出效益、短平快。是能摆到台面上的脸,是能搽到脸上的粉。但是,这个状况如果不改变,京剧艺术的发展会是什么样前景?当前社会上还有两种现象令人汗颜。一是戏曲精髓的娱乐化展示,即把各种源于剧种深处的绝

活绝技,抽筋剥皮式地凑一块作为娱乐板块演出;二是社会性的泛戏曲化现象,即京剧(戏曲)的各种元素,单元性地被搬到其他艺术种类、形式中。这些现象在不同程度上淡化着、冲击着剧种自身的活力和魅力。面对自身淡漠和社会冲击,两方面的现实,加强剧种建设真到了一个不说不行的时候了。

我们可以把京剧整体看作一棵参天大树,传统是树根,人才是树干,创作剧目是树的枝叶。剧种建设就是要促进这三个方面的平衡协调、有机统一。如果过于强调剧目发展,把养分和力量直接用到枝叶上,而忽视了培土养根的工作,大树的根就会渐渐地干枯,水、土、肥就会渐渐地流失,那么树干和枝叶还会茂盛很久吗?而现在面临的正是这种严重的根枯和水土流失。我们应该有这个忧患意识。这次京剧节把武戏作为一个特殊专项来督促,是从一个严重缺失的方面来重视剧种建设的英明之举、示范之举。

目前,从中央到地方,对优秀传统文化传承发展出台了一系列扶持政策。但是要认识到,一方面许多与京剧工作相关的人,并没有在理论上认识到剧种建设的重要性,发展的着力点不一定能放到剧种建设上来。另一方面,传统继承和人才培养的工作是一个费力多、时间长、难度大、动静小的长远的复杂工程。不像抓剧目那样容易取得成绩。现在的大形势下,钱可能不是问题,但认识程度、重视程度、责任心、使命感以及相关政策是关键。

我们指出其严重性,就是希望能像重视剧目建设一样来重视剧种建设。不重视剧种建设,就可能无本之木、无源之水;不重视剧目建设,就可能故步自封,变成根雕;我们的目标是并驾齐驱,让国剧根深叶茂、源远流长。

那么根深是不是真能叶茂?在这个关系上,我们曾认为比较年轻的好作品。但是,随着时间的推移和舞台实践的表现,大家认识到传统底蕴深厚的剧种,更能以高艺术品质表现

现代生活。本届京剧艺术节上反响大的剧目,《青衣》《狄青》《美丽人生》《赵武灵王》《向农》等,特别是现代戏,都有鲜明的共同的特点:它们都是既有传统的浓厚根基又高屋建筑;传统的根基越深厚,现代的融合力和表现力也就越强。《青衣》这部表现当代艺人精神境界、生存状态和追求取舍的作品,其思想内容有着强烈的现代意义。但是,其作品主题的提炼、人物形象的塑造,风格样式的把握和舞台呈现的特征,都深深植根于甚至依赖于京剧艺术传统的丰富性和表现力。所以我们说,根深才能叶茂;无本之木、无源之水是很难让京剧长久丰沛、持续繁荣的。这就是两者的辩证关系,也是我们强调剧种建设的意义。

二、群体格式化创作与演员个性化创造的关系

由京剧样板戏开始,现在大型剧目创作,尤其是新编历史剧与现代戏的创作中,基本上形成了相对稳定的模式。这个模式的特点是,以剧本为基本的导演中心制。各主创部门在导演的总体规划下,各行其是进行创作,然后由导演总体协调拍板。演员的表演,按照导演的指导、调度和动作安排去完成角色;演员的唱腔则按照作曲家创编的音乐唱段去演唱。这个模式在大量的艺术实践中显示了强大的科学性和生命力,现在已经基本成为京剧大型剧目创作的普遍模式。长时间、大体量的运作,其娴熟性已经达到了创作格式化的程度。

这种模式有点像西方歌剧音乐剧的创作模式。但是,西方歌剧的中心是作曲家,所以史上留下的、为人们耳熟能详的,是大量的著名的作曲家和音乐作品。这种模式对于京剧的发展起到了积极的推进作用,但是长期发展下去,却也容易造成京剧艺术的创新与个性化之间的矛盾。

在我看来,中国戏曲艺术是以展示人的身心潜能为基础的艺术,即把自身的所有潜力和能量都转化为艺术的表现形式,来供人欣赏,来维

持生存。所以唱做念打、手眼身法步都要用,都可以相对独立地发展,所以有嗓擅文,无噪擅武,能其所能,专其所长,“天然浑成梅兰芳,地里钻出周信芳”。中国京剧发展是以演员为支撑点的表演体系。与西方歌剧以作曲家为中心、为发展标志不同,京剧史是以著名艺术家为代表、为标志的。京剧不同时期的代表人物,孕育期的魏长生,形成期的程长庚,成熟期的谭鑫培,昌盛期的梅兰芳,以及把京剧古典性向现实性转化的周信芳,他们都是既完美继承,又是勇于创新的典范。而且主要是因为他们个性化的创造力,推动了京剧的前进步伐,成就了京剧的发展而成为不同时期的代表人物。京剧史上有成就、有影响的艺术家,如“四大须生(前后)”“四大名旦”“四小名旦”等,都是充满个性色彩的卓越的创造者。他们在各自代表剧目中长年累月地用心打磨,终成瑰宝。

在这种个性化创造中,有三个方面的因素构成了剧种创造的基本动力:一是艺术家极具个性的艺术品质,二是大量的舞台实践,三是以观众为代表的时代审美反馈。这三个因素是相辅相成,不可或缺的。由此,我们反思,现在的这个创作模式,演员的个性化的艺术特点得到充分发挥了吗?一个剧目是否经过长期舞台实践中的优劣取舍?有没有采纳观众所代表的时代审美取向反馈?反复的舞台实践,恰恰是优秀演员艺术个性、创造性发挥的最佳时机,是一个剧目锤炼提高的最需要、最有收获的环节。这些因素的积累也是促进剧种整体的符合艺术规律的继承与创新的根本动力。

当然要探索一个新的更符合京剧规律的创作生产机制不是件容易事。另外,本文提出这个问题,也并不是彻底否定现在的这个模式。而是希望能重视这个问题,争取在群体格式化创作的基础上,为演员个性化的创造提供一点空间,保留一片天地。逐步尝试建立一个既能集中集体智慧又有艺术家个性化发挥;既有民主又有集中的生动活泼、充满活力的创作机制。

在朋友口中知道久歌的名字,在微信上读到久歌的诗。有种熟悉又陌生的感觉,像是久违了的朋友。

读久歌,先想到的是透明和温暖这两个词。

现在流行的诗歌中冷色调的多,云山雾罩的多;装深沉的多,单纯的少;灰暗的多,明亮的少。透明透亮而又温暖人心的诗句,感觉更是少之又少,所以在北京的暮春风雨里遭遇久歌先生纯天然风格、原生态情调的诗句,心中就很自然地萌发着一种说不出的感动。

久歌自称上世纪80年代“现代诗”“后现代诗”“朦胧诗”及“伤痕文学”的影响,开始写诗。而我所过眼的久歌诗歌,则宛然是与“现代诗”“后现代诗”“朦胧诗”及“伤痕文学”等等响亮名头迥然异趣的另外一种风景。他的诗风仿佛回溯百年,重新回到五四新诗的起点,不衫不履,本色天然。无论是以抒发情感为主的“梦之恋”,以山水漫游为主的“梦之旅”,还是以回忆美好过往为主的“梦之魂”,都带着鲜活的体温,跃动着鲜活的活力。

请看这样的诗句:“伞下那空间 已装不下满怀愁眠/趁风光尚好 珍藏寒秋的一叶枫恋/让记忆搁浅 让风华触礁 让灵魂窥见”。这首诗的题目是《伞下有你特别的气息》。

其清浅的词句,散淡的情怀,温暖的眷恋,深沉的体悟,确实荡漾着一种特别的清新气息,同时又带着清醇的古典韵味,颇耐咀嚼,回味无穷,令人难以忘怀。伞下的一个小小的特写镜头,被久歌串联成一曲思接千载、回肠荡气、逸韵飞扬的动人之歌。

久歌的诗篇就像溪水出自深山,漫然而流,叮咚成韵。这些句子并不是自然精工之作,然而自有清水芙蓉之趣。记得启功先生曾经说:“唐以前诗是长出来的,唐诗是嚷出来的,宋诗是想出来的,宋以后的诗是仿出来的。”套用启先生的话来评判今天的新诗,有几首是自然长出来的,有几首是踩着脚嚷出来的,有几首是绞尽脑汁想出来的,又有几首是邯郸学步仿出来的?的确值得深入思考一番。

久歌的诗是在生活的深厚土壤里自然生长起来的。通读他的作品,我认为有以下几个特点值得特别注意:

一是清丽优美的想象。比如“你从昨晚的梦境里走来/微笑着正月亮泛着洁白的脸”,人能从梦里走出来已经是一个精美的意境,再加上月亮的“脸”的比喻更加温婉明亮,而这月亮的脸上还能“泛着洁白”,给静态的氛围又平添了一份轻灵动感,作者心中浓郁的情感也得到更生动的呈现。再比如“心底沉淀的流年 就让它随流飘散”,流年借助通感的修辞可以变成看得见物质沉淀在心底,而且还能被风轻轻轻吹起,悠悠飘散。这样的句子闪耀着晶莹的光芒,充满纹理和质感。

二是悠扬婉转的语感。语感是一个被很多自以为时髦的诗人所忽视的诗歌元素。其实语调最能体现出诗句的弹性魅力和在张力。比如久歌的诗句“净雅心甘,腴膏润田,人淡如菊,潭水微澜。/百年孤寂,风雨如蓝,芦花萧瑟,败叶萎颜。/时光斑驳陆离,灯火依然阑珊,人生中跌宕的夙债,在世记留念……”在他的诗歌中,像这样文白相间、音韵和谐的段落比比皆是,特别适合大声朗颂。即使是长篇抒情诗,也因为这种抑扬顿挫的音乐美和节奏美,而使人有一气呵成的阅读快感。那种轻盈的古典风韵如大珠小珠落玉盘,读起来轻松流畅,一点也不累。

三是不倦开掘的纵深。久歌的诗歌为读者提供了一种个性化的独照红尘的视角,为当下诗坛带来一种异质意味的颠覆和冲击。比如“我们亦可在这个世界上欣然而堂皇的/再阳光一点,再坚强一点,再灿烂一点//我们亦可在宇宙的终端和时间的边缘/再傲慢一次,再挑战一次,再释放一次……”这是一首名为《大地回春,时间不再傲慢》的诗歌中的几句。我很喜欢作者特意选择作为关键词的傲慢这两个字。这两个字带着奇异的陌生感感然而来,令人耳目一新。孤傲、恬淡、刚健、敏锐等诗性感觉,裂变出超验的生命向度和生活

透视,如同一把神秘的钥匙,轻轻开启一扇奥妙沉寂的秘境之门。作者的襟抱才情纵贯今古,热爱和关怀、通达和狂放、自信和孤绝、好奇和疑问,都在一种光明澄澈的思维中升华成历史洞察力,高唱出铿锵有力的一首关于人的赞歌。

四是朴素鲜明的态度。久歌的写作体现出颠覆平庸世界观念的鲜明态度,字里行间跃动着对工具式庸常经验的叛逆和悖反。他的诗句列队而来,用温暖的目光向真善美的花朵行注目礼,同时与污浊生态保持执著的距离感。我认为《你是我心里的莲》最直观地展示了作者本人的人生态度。请看这两小节:“你是我心里的莲/我在你的世界生长了千百年/我一直以虔诚的灵魂双膝朝拜/心湖若镜般的为你祈祷/——你若盛开,我自开怀//你是我心里的莲/你让我的心湖骄傲了千百年/自从在陈泥淤垢中认识了你/你圣洁的玉体濯清涟而不妖/——你若不染,我心泰然……”莲,在这里已经诗化为一个美好人格的象征,代表着奉献、清廉、坦诚、执著、高洁……对莲的怡然自在的热爱,其中体现的是对人生的过滤,是对生活的取舍,也是对境界的追寻。在极其轻快的结构和节奏里,流露出一种异常严肃认真的深沉之情。

五是色彩浓烈的画面。久歌特别善于用诗笔描绘画面,五彩斑斓,耀人眼目。比较突出的有《再观乡愁》《你从远方走来》《远方的呼唤》《长路漫漫险重重》……

我们来看作者笔下的茶马古道:“一队马帮,风餐露宿/随着山风吹拂的声音及铃铃的魔响/朝着梦想开始的地方艰难前行/他们脸朝天崖陡峭,背负青天白云/艰难地行进在荒野的崇山峻岭之中/一排大雁,披星戴月/吹叫川平湖都被他们踩在脚下/蓝天白云,晨曦暮霭都被他们顶在头上……”

在作者笔下,艰辛、壮丽的茶马古道像油画一样徐徐展现在读者面前。有声有色,灿烂华彩,具有沧桑分量,足见作者的造境才华和控场能力。画面恍若隔世,而又穿透时空,近在眼前。吹叫着从马帮大队的头顶上掠过的大雁使这画面更加辽阔和饱满,洋溢着悠远迂回的历史幽光。

久歌的诗在结构上不大刻意经营,但在串联上朴拙生趣。《你从远方走来》中的“你不带走……”《再观乡愁》中的“乡愁是……”,大都用相似的策略句式连接成篇,看似漫不经心,却也自成浑圆。习见的词语在丰富的层面空间里跌宕穿插,比一般的平仄结构更富泼泼变幻的立体机趣。繁杂的意蕴通过迷官般的镜像,呈现出清晰的路历程和情感脉络,有效地缓解了执拗的焦虑所带来的沉闷感,更使透明的意念增加了厚重和电光石火的热烈。

久歌的作品不足之处,我也三点忠告:一是情绪的节制,二是词句的推敲,三是散文化的警惕。比如古人有两句诗:“地湿厌闻天竺雨,月明来听景阳钟。”诗固好,但“闻”“听”字语意重复,后来改成了“地湿厌闻天竺雨,月明来听景阳钟。”套用这一诗例,我们也可对久歌的这样两句诗来提点意见:“听着蝉鸣,闻着箫声,走走停停,尽揽听不厌!此刻的我,仿佛置身于童话世界的芙蓉花园。”这里的“闻”字,我认为也可变化一个和“听”的语义不同的字,比如“踏”字。另外,“尽揽”一词有生涩之感,或许可直接换个名词,比如“清籁”“灵水”之类。这一句都是听觉,下一句的芙蓉花园说的则是视觉,二者若能相呼应,可能更有表现力。当然诗歌是一种个性化的创造,这样的修改不一定符合久歌的原意,仅供参考吧。

苍茫诗海,芸芸浮生,人们喜欢透明,不喜欢机心。喜欢温暖,不喜欢冷漠。在清新的心情里体味久歌的诗篇,得到的多是阅读的畅快和愉悦。一首诗的成功,不在于什么人点赞,什么方式镀金,而依赖于真挚的声音和精妙的表达。我知道,久歌的这些个性十足的诗篇在网络上和读者中自发的流传,应该说是一个写诗的人最为幸福而美好的感觉。

读久歌的诗

高 昌

透明和温暖

晚近文学理论“向外转”的趋势探究

闫月珍

尽管西方文论在中国的传播存在着时空上的错位,但不容置疑,他们的交汇往往生发出富有世界文学意义的话题。诚如姚文放教授分析20世纪文学理论大势时说,20世纪60年代从形式主义到历史主义的过程是整个西方文论的大转变,也是中国文论观念、方法、路径和模式的大转变(《从形式主义到历史主义:晚近文学理论“向外转”的深层机理探究》北京大学出版社,2017年版)。

自20世纪下半期以来,西方文论涌入国门,形成了对国内既有理论模式的挑战。在此一思路统摄之下,姚著主要处理了几个富有张力的问题。

一是文本的自律和他律问题。“自律”主要处理文学的内部问题,“他律”主要处理文学的外部问题。姚著对西方文论这一大转变进行了描述和批判,重点处理了文学与形式、文学与政治、文学与社会诸种关系。这表明了文本的意义在生成过程中,往往

被多种因素所制约。在单一文本视域中,语言、技巧、程式、形式和结构等内部因素成了焦点。其中,内容和形式问题是一条一以贯之的线索。勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦的《文学理论》一书认为,如果把所有一切与美学没什么关系的因素称为“材料”,而把一切需要美学效果的因素称为“结构”,这样可能更好些。这样,艺术品就被看成是一个为某种特别的审美目的服务的完整的符号体系或者符号结构。形式主义将形式和内容合成一体,由此形成了文本自足性。

寻求更宏大的叙述结构,是形式主义无法承担的任务。在这个意义上,20世纪60年代以来新历史主义等诸种理论形成了对既有文学理论的突破。政治和权力、种族和身份问题成了问题的焦点,这一焦点投射到文本,生成了文学理论“向外转”的趋势。当姚著回顾这一历史进程时,着重阐述了文学理论的后现代转向,准

确地抽绎出了问题的实质。

二是文本的作者和读者问题。现象学、解释学和接受美学,均阐明了文本和作者之间的关系,并将意义的生成推向了更为广阔的境域。而上述理论最终落实于一个问题,那就是什么是好的作品。20世纪下半叶以来,评价哲学的兴起,使得文本的价值评价机制成了人们关注的焦点。在这个意义上,文本如何穿越时空为一定的群体所接受,更多地涉及了不同的社会层面。如何确立经典的评价标准,成为当代西方文论所关注的一个焦点。在价值判断标准趋于多元之时,文学最为基本的品质仍是最该被关注的。这正如姚著所言:“文学经典的建构与机制成了文化权力有关”,也与作品本身的审美性、艺术性相连。

三是理论的输入和生发问题。人们往往将西方问题作为一种背景,抑或是将中国问题作为一种受影响的结果,这就将变化的因果归结为“西方的

冲击”与“中国的反应”,即费正清教授的“冲击—反应”模式。这往往将传统塑形为一个变动不居的原型,而忽视了传统内部的语言、文化和历史因素,及其传统的流动和变化。姚著描述了自上世纪90年代以来,西方文论与中国语境的碰撞所生发出的问题,将其概括为中国当代文论的理想诉求:政治理想诉求、审美理想诉求和文化理想诉求。我们可以发现,在历史的变迁中,中国文论与西方文论往往呈现出共同的问题形态,但由于历史、文化语境不同,这些问题又具有各自非常强烈的现实针对性。

总之,姚著准确定位了文学理论“向外转”的运行轨迹,并将其历史形态也纳入理论的生成过程中,中国传统仍然被悬置。在中国现代文论的发展过程中,传统的断裂在某个层面成了事实,但它如何在现实中显现,实现意义的转换,仍然是一个无法规避的问题。

概念把握对象相并行的把握方法,如果说用“道”“气”是以难以把握的概念去把握难以把握的对象的话,那么,用身体概念就是以可以把握的概念去把握不能把握的对象,有由实及虚、由粗而精、由表及里、由具象到抽象的认识倾向。这种启发式的理论表述,不是将理论论域封闭起来,而是通过比拟使得表述更形象化、生动化,构筑起一个可以感知和体悟的理论体系,从而将读者也纳入理论的生成过程中,形成开放的理论论域,增强理论的感悟性。

中国古代的以“体”论文及“象喻”批评等,体现了中华文化天人合一的宇宙观、人文观、生命观、价值观等,对于中华美学精神的当代建设具有积极意义,我们理应加以重视。

性的要求提高,深刻性被拒斥,经典文学改编剧自然更容易遇冷。反观都市、玄幻等题材的网络IP剧,不仅容易满足资本的“快产”“高产”的需求,也更容易使受众获得轻松愉悦的观剧体验。但也绝不因此而有所偏废。

究其原因 中国人习惯以人体结构来看待客体,中国古代审美心理学思想中的许多范畴和命题,如气脉、气象、体面、血脉、神韵、风骨、形神等等,都来自这一观念。古代文论十分关注文之“体”的生气充盈的性质,如一些文论概念风骨、诗眼、气韵生动、活、肌理……都应该从“体”的性质延伸。同时,中国文学批评家喜欢把艺术与人体视为“异质同构”,喜欢用人体结构来比拟艺术结构。这可以视为与中国文论喜欢以“道”“气”等浑朴性



快言快语

张 晨 近期正在热播的电视剧《白鹿原》在赢得普通观众和业内人士公认好口碑的同时,收视率却始终不敌同期改编自网络小说的IP热剧《欢乐颂2》。尽管后者随着剧情推进质疑声愈甚,剧中“五美”的人生遭遇、爱情故事,以及层出不穷的社会性话题却总能牵动人心,获得极高的讨论度。

两部剧遭到截然不同待遇的原因是多方面的。《白鹿原》史诗性