剧种繁荣是百花齐放的重要标志

安 葵

“骏马秋风塞北,杏花春雨江南。”不同地域的剧种具有不同的风格。北方的剧种,如梆子、秦腔、蒙古剧、龙江剧等等,急管繁弦,高亢、粗犷;南方的戏,如越剧、黄梅戏、梨园戏等等,丝竹悠扬,低回婉转。昆曲那么雅致,观赏昆曲如品佳茗,而一些地方小戏,感情表达直白火热,观赏这些剧目如饮醇酒,受到强烈感染。各种地方戏也如不同色彩、不同香味的鲜花,当地观众看了感到亲切,外地的观众看了感到新鲜。

在完成全国戏曲剧种调查之后,在昆山举行2018戏曲百戏(昆山)盛典,对于戏曲艺术的保护和传承发展具有重要意义。中国戏曲自宋元时代形成以来,一直在广大群众中间流传,虽然走过曲折的道路,也发生过很多次剧种的盛衰兴替,但作为戏曲的整体却一直没有中断过,而且基本上是不断向前发展的。这在世界各古老剧种中是绝无仅有的。戏曲之所以具有旺盛的生命力,与它是由各个民族、各个地域的不同剧种所组成的紧密相关。近代以来,地方剧种数量激增,它反映了各地群众对文化多样性的需求,也是中国文化对世界文化的独特贡献。

20世纪50年代,曾有过一种主张,要在戏曲的基础上发展民族新歌剧。中国戏曲剧种那么多,在哪个剧种的基础上发展新歌剧,有不同意见的争论。反映到毛泽东主席那里,毛主席说:还是百花齐放好。1951年中国戏曲研究院成立,毛主席题词:百花齐放推陈出新。这八个字成为党和政府戏曲工作的指导方针。百花齐放包含丰富的内容,包括剧目的百花齐放,表演风格的百花齐放,但剧种的百花齐放是最重要的基础。推陈出新,是在继承各剧种传统的基础上创新。百花齐放与推陈出新是互相联系的。只有贯彻了推陈出新的方针才能实现百花齐放;也只有百花齐放才是真正的推陈出新。

1952年举行了第一届全国戏曲观摩演出大会,参演剧种23个,37个剧团演出了82个剧目。这是对中国戏曲整体面貌和推陈出新成果的第一次检阅。许多剧种的代表性演员都是通过这次会演而为全国熟知。张庚、郭汉城等老一辈戏剧家都说,观摩了这次会演才更加了解中国戏曲是那么丰富多彩,从此坚定了从事戏曲事业的决心。这次会演及以后的多次全国性的、地方戏的会演都不仅培养了演员,也培养了戏曲理论工作者,并在全国形成了重视戏曲艺术的舆论氛围。

改革开放之后,由于外来艺术、流行艺术的冲击,民族艺术的发展遇到很多困难。党和政府重视民族艺术,采取不少措施以振兴戏曲艺术。特别是党的十八大以来,在习近平新时代中国特色社会主义思想的指导下,民族艺术的处境有了根本的改善,有些濒临消亡的剧种得到了抢救、保护,显出了新的生机。这次百戏盛典既是一次成果的展示,也是进一步推动戏曲剧种保护、传承、发展的重要举措。有些地方的小剧种,长期只在狭小地域流行,这次登上百戏盛典的大雅之堂,必将增强这些剧种保护传承发展的自信。大剧种发展成熟的历史也是它们不断吸收新的营养元素的历史,通过这次展演,也应虚心向兄弟剧种学习。创造性转化和创新性发展需要在探索中践行。

这次盛典的举办也向我们提出了加强剧种建设的任务。剧种建设是一项系统工程,剧团是演出的实体,剧目是创作的基础和剧种得以传承的载体,人才是创作的主体,因此也是剧种保存和发展的关键。现在有的剧种,虽然还有人能演唱,但人才断档,行当不齐,传统剧目许多已不能演出,更没有创作新的作品的能力。所以要有效地保护剧种,必须给剧团以切实的支持,在剧目挖掘、整理和创作上下实实在在的功夫,在人才培养方面做出更大的努力。希望在这次盛典之后,各剧种的同志能认真对本剧种的现状做出评估,制定出符合实际的发展计划,使得我们的剧种在下一次活动中,以更优异的成绩和更新的面貌给大家带来新的惊喜。

艺海观潮
文化和旅游部艺术司 中国文化报社 合办

新时代戏曲传承发展工作的新起点

汪人元

“戏曲百戏盛典”的举办,既是全国戏曲剧种普查工作完成后的延续,更是新时代戏曲传承发展工作一个新的起点。它是对当前戏曲传承发展具有着全面的摸家底、催生机、传精粹、示成就、看问题、寻对策等诸多意义的一个绝好举措。这样一个对中国戏曲传承发展将有无量功德之盛事所构成的工作新起点,具有两个鲜明的特点。

第一在着眼点,也就是着眼于全面。这种全面是不再满足于通常着眼于古老剧种、新兴剧种,全国剧种、地方剧种,大剧种、小剧种,戏曲的国有剧团、民营剧团等模糊的、集体性概念的角度,来避免对戏曲工作认知中笼统的,甚至是以偏概全的方式。在这里,每一个剧种不论“年龄”长幼、规模大小、剧团多少、级别高低,它们都具有独立的尊严,以同等的机会呈现在这一个百戏盛典的舞台上,成为新时代戏曲建设中一个最精彩的亮相。

第二在着力点,即有更强的针对性。也就是通过直观真切地见家底、见价值、见现状、见问题,更有针对性地开展工作,以利于把传承发展工作切实落在实处。

“戏曲百戏盛典”的举办,正在引导着人们关注这样一个问题:戏曲良好的传承发展,既要有政策支持,也要有理性认识,其中特别是在戏曲工作中强化对剧种的理性认识。甚至可以说,清晰的剧种意识,正是让我们做好戏曲传承发展工作的一个重要根本,也是让政策落在实处的根本。

戏曲的传承发展,实质是对剧种的传承发展,戏曲传承、保护、发展的所有工作,都要落实在每一个剧种之上。我们今天的重要任务,就是要认识每一个剧种在传承发展中的具体任务和路径,特别是要找到每个剧种的生命源泉,真正认清它不可被取代的根本原因。

只有当我们对戏曲剧种有了真正的深刻认知,才有可能对每一个剧种的传承发展,获得一种根源性认知和规律性把握。为此,我们需要了解一个剧种在它的形成发展中,是同怎样的地理、历史文化背景之间,同其生成土壤之间发生何种关联及其关联程度,它的艺术积累程度,它曾经,以及在当前与民众日常欣赏功能满足之间的关系,以形成对它的市场空间的历史、现实和未来的判识,比较完整地认知其文化价值,从而提出相应合理、准确的对策。

当前,绝大部分戏曲剧种都列入了各级非物质文化遗产名录,受到了政府与社会的高度关注和扶持,生态环境已经获得了极大的改善,但就大部分剧种而言,还未摆脱困顿的状态。然而,作为非遗的各个剧种,甚至包括濒危的剧种,都不应该以“避免消亡”来作为自己的终极目标,更不能处于简单复制历史水平的艺术状态,否则就根本谈不上生命活力,甚至导致缺乏生存价值。所以,在戏曲的传承发展工作中,一方面要高度重视对剧种艺术的保护抢救,另一方面则要重视对它的建设和发展。作为非遗的戏曲剧种,不仅要存活,更应求发展,要做好强身健体的艺术建设。这同样需要有清晰的剧种意识,找到、明确自己准确的发展方向,把一切眼下的艺术工作都与这个宏观的目标结合起来,决不可只求养命,而不顾养艺。

其实,“与时代同行,与民众共生”,这本来就是戏曲的一个优良传统,但这个优良传统却常常为人忽略。正是这个传统才构成了戏曲久经磨砺而从未中断历史、长存于世的根本原因。它因为“与民众共生”而体现了戏曲艺术中那种极可贵的群体精神的充分张扬,又因为“与时代同行”而始终保持了艺术生长中的充沛活力。今天的戏曲发展,特别要在以人民为中心的创作演出中,张扬戏曲那种特别珍贵的群体精神,与民众的心理、情感、趣味共呼吸,而决不要疏离同人民群众的精神联系;另一方面则要努力寻求和保持戏曲建设和发展的生机活力,包括戏曲历史上曾经具有的那种对于同时代各门类艺术的最新、最高成就吸纳的胸怀与能力。

新诗诗体的双轨发展

吕 进

第一个百年的新诗,其丰功伟绩在“破”。1918年1月15日发表在4卷1期《新青年》的胡适、沈尹默、刘半农的九首诗,是最早的完全意义上的新诗。这九首诗,以白话破了传统诗词的文言,以自由体破了传统诗词的格律体。诗词是中国传统文学的要津,这是伟大的突破。

在纪念新诗诞生百年的时候,有人说,胡适在《新青年》2卷6期(1917年2月1日出刊)发表的《诗八首》是新诗的最初产儿,并不准确。《诗八首》的确是白话诗,而且也抛弃了传统诗词的平仄,用的随韵,然而它们在诗体上仍然保持了上二下三的传统“五言诗”的格式,所以,《诗八首》很难判定为完全意义上的新诗。如果承认《诗八首》是最早的新诗,那么,唐代的白话诗人寒山、王梵志岂不是新诗的开山人了?

新诗是“诗体大解放”的产物。在“解放”后的第二步,从“诗体解放”到“诗体重建”本是合乎逻辑的发展。有人说,诗体重建就是要把放大了的脚重新包裹成小脚,这是在用“传统诗词”偷换“新诗诗体”。在第一个百年中,我们可以看到在诗体重建上两个向度的努力:自由体新诗和格律体新诗。

不少新诗名家,经过摧枯拉朽的大破之后,在艺术实践中,都感觉到了“解放”后的新诗的诗体危机。郭沫若晚年转向旧体,暮年的李金发从美国客居地致信诗人痖弦,道出他的苦恼:“人到晚年,其实时间很多,但反而不敢做诗,再者,体裁也有问题,故不便轻易涂抹。”在臧克家那里,情况也相似,不但“老来意兴忽颠倒,多写散文少写诗”,而且臧克家这“少写”的多为旧体。同时是理论家的诗人何其芳解释他的《北中国在燃烧》未能终篇的缘由时说,是出自对新诗体式的“疑惑和动摇”。前辈诗人谈的“新诗体式”就是自由诗。

自由诗作为“破”的先锋,自有其历史合理性,近百年中也出了不少著名诗人和经典作品,为新诗争取到了生存权,赢得了光荣。

在自由诗体的探索上,有以郭沫若发端、以艾青集大成的(通行)自由诗体,有以冰心、周作人领军的小诗。前者对西方诗体有更多借鉴,后者对东方(印度与日本)和本国古代诗体更为注意。由沈尹默《三弦》开端,经刘半农、鲁迅达到高峰的散文诗体,也有成就。

其实,经田汉最先从西方引入的“自由诗”的概念,只能在与格律诗相对的意义上去把握。“自由诗”的冠名并不科学,容易让人误解。并没有自由散文、自由小说、自由戏剧,何况以形式为基础的诗呢?只要是诗,就不可能享有无限的自由,它一定是只有在诗歌文体美学限定下的非常有限的“自由”。当自由诗被诠释为随意涂鸦的诗体的时候,它也就在“自由”中失去了“诗”,形成前辈诗人说的“体式危机”。所以,这一路的共通难题是自由诗的“自由”规范。既然是诗,自由诗的诗美规范何在?

就第一个百年的历程看,自由诗急需提升。自由体诗人也要有形式感。严格地说,没有形式感的人是根本不能称为诗人的。当年青年马雅可夫斯基在《给社会趣味一记耳光》中宣称:“有痛恨存在于我们之前的语言的权利。”现在的中国,这种现象也正在被复制。针对新诗的散文化倾向,何其芳当年曾提出,写自由诗也要先受写作格律诗的训练。自由诗是中国诗歌的现代形态,是传统诗歌的一种新变,要守常求变,守住诗之为诗、中国诗之为中国诗的“常”,才有新变的基础。提升自由诗,让自由诗增大对于诗的隶属度,驱赶伪诗、劣诗,是新诗在第二个百年中“立”的美学使命之一。自由诗领军人艾青的中后期诗歌也出现了很大变化。艾青还在1980年新版的《诗论》里加上了一句话,自由诗要“加上明显的节奏和大体相近的脚韵”,实际上触及了自由体新诗的美学提升问题。

格律体新诗原来习称现代格律诗,近年旧体诗词复兴,为了与现代人的旧体诗词相区别,于是有诗评家智慧地使用了“格律体新诗”的名称。

现在有人以新诗初期,废名在他的大学讲义《谈新诗》中的一句“新诗应该是自由诗”为依据,试图完全排除格律体新诗。且不说废名说这句话的特殊语境,也不说这句话的历史局限性,就是在废名之后,众多诗人和诗评家在建设格律体新诗上的摸索,就是抹杀不掉的。在新诗初期,格律体新诗的先行者刘半农就提出“破坏旧韵,重造新韵”和“增多诗体”。另一位先行者陆志韦说:“节奏千万不可少,押韵不是可怕的罪恶。”他是明确提出建立新诗的现代“躯壳”的第一人。1926年,闻一多的《诗的格律》提出了格律体新诗的系统主张,这是一篇里程碑式的论文,探讨从听觉和视觉两个角度去建立新诗的格律,产生很大影响,从此,格律体正式成了新诗的一种诗体。朱自清对第一个十年的新诗做过著名分类,将“格律诗派”列为与“自由诗派”“象征诗派”并行的三大诗派之一。新月诗派及其他一些诗人,如孙大雨、林庚、徐志摩、朱湘、梁宗岱、臧克家、冯至、卞之琳、何其芳、郭小川、胡乔木、贺敬之、屠岸、沙鸥、邹绛都或在创作中或在理论上做出了重大贡献。有些诗人在引进外国格律体上成果丰硕:冯至的十四行、林林的俳句、贺敬之的“楼梯诗”等等。进入新世纪以来,从事格律体新诗探索的诗人和诗评家不仅没有断流,而且越来越多,刘征、刘章、丁芒、黄淮、万龙生、许霆、纪宇、浪波、刁永泉、江弱水、赵青山等很多研究者还推出了格律体新诗研究或格律体新诗发展史的成果。

中国读者在需要自由体新诗的同时,也需要格律体新诗,因为他们的有些人生体验只有在格律体里才能得到表达,而且,很多中国读者习惯于欣赏格律诗美。从诗人的角度,何其芳有许多这方面值得我们留心的言说。何其芳把格律体新诗的建设和民族形式的建立联系起来,他说:“要解决新诗的形式和我国古典诗歌脱节的问题,关键就在于建立格律诗。”他在《关于现代格律诗》一文中说:“一个国家,如果没有适合它的现代语言的规律的格律诗,我觉得是一种不健全的现象,偏枯的现象。”他预言:“在将来,现代格律诗是会大大发展起来的;那些成功地建立了并且丰富了现代格律诗的作者将是我们这个时代的杰出的诗人。”(《写诗的经过》)

所谓格律,也就是诗的广义的节奏结构:节奏式、韵式、段式,是诗歌的语音问题。现在的格律体新诗的实验已经走过了好长一段路程。在格式上,均齐型、参差(以基准诗节为原型的对称)型、(前两种格式的)交叉型交相辉映。新诗用韵多用十三辙,韵谱很宽,为灵活多样的韵式提供了天地,除较少的头韵、句中韵外,脚韵扮演了主角,诸如偶韵(ABCB)、双迭韵(AABB)、交错韵(ABAB)、抱韵(ABBA)、三行韵(AABA)、随韵(AAAA)等等。

如果说,自由诗以“成功”(最纯诗质的获取)为“成熟”的话,对于格律体新诗,“成型”才是“成熟”。这种成型,不是单一的型,而是闻一多所说的“相体裁衣”,无限多样。

考察世界各国的诗歌,完全找不出只有自由诗体的国家。格律体在任何国家都是必备甚至主流诗体,人们熟知的不少大诗人都是格律体的大师。有些外国诗人的格律体在翻译为中文后被变成了自由体,引起不懂外语的读者和诗人的误解。比如人们曾经误以为苏联诗人马雅可夫斯基的“楼梯诗”是自由诗。其实,就连马雅可夫斯基的著名长诗《列宁》,长达12111行,也是“重音体”的格律诗。

新诗的第二个百年的重头戏应该是“立”:破格之后的创格。新诗诗体的合理生态应该是,自由体新诗和格律体新诗的两立式结构:双峰对峙,双美对照,双轨发展。我们应该保护这种生态,而不是相反。我们应该大力推进新诗诗体的双轨发展,提升自由体新诗,倡导格律体新诗,增多两者的诗体,让新诗诗体在新的百年里大步前进。

潮音阁

如果助理不在……

陈鲁民

末代皇帝爱新觉罗·溥仪在回忆录《我的前半生》里说,自己从小生活在皇宫里,衣来伸手,饭来张口,身边有一群太监围着转,伺候得无微不至,结果使他生活自理能力极差,到了二十来岁时,还不会穿衣服、系鞋带、打领带,更不会洗衣、做饭。还是在当战犯被关进监狱后,他才慢慢学会了生活自理。

一般来说,嗷嗷待哺的幼儿、耄耋高龄的老人、重度残疾人、重病号,生活多不能自理,需人照料,再就是那些昔日“生于深宫,长于妇人之手”的皇子皇孙。而一个身体健康的成年人,倘若也不能生活自理,就有些不正常了。

据某娱乐网站报道,一名当红影视明星因事回家,因没有带经纪人和助理,结果处处碰壁,事事不顺,啥都不会干,最后不得不叫助理连夜赶来救急。经此一事,他不由发出感叹说:虽然过去坐了无数次飞机、高铁,但都是助理打理,我袖手旁观,而自己一办,比刚进城的农民还懵懂,订票、取票、安检、换登机牌等,啥都不知道,就像刘姥姥进了大观园。

除了不会办理登机手续,还有一些明星去医院不知道咋挂号,坐车或地铁不知道咋投币刷卡,出差不会订机票、订旅馆,不会做饭洗衣干家务……一句话,生活自理能力太低!因为,这些事统统都是助理负责的,根本不需要明星操心,只要发句话,无论大事小事、公事私事,都弄得妥妥的。

报纸上登了一幅漫画叫《明星没有手》。一个明星背着手,后边跟着一个拿水杯的、一个拿包的、一个拿伞的、一个拿本子的、一个系鞋带的,旁边两人在窃窃私语:“告诉你个秘密,这个明星没有手。”这种不无夸张的讽刺,也是源于生活,高于生活,许多人看完后都会心一笑,颇有同感:太像了,许多明星都是这样,干啥都带着十个八个助理,除了吃饭睡觉排泄,几乎都是助理负责,离开助理就寸步难行。

达尔文的进化论发现,自然界有个用进废退的规律,拿到影视圈也一样。公允地说,明星们当初之所以能脱颖而出、大红大紫,除了少数靠潜规则上位的外,无不是因为特别会动脑、会动手、演技出众、特别能干而被选用。可是走红后,如果不思进取,疏于学习,安于享乐,喜欢摆谱儿,处处依赖助理,原有的长处因不用而逐渐消失,大脑与双手、双脚严重退化,变成高高在上、不接地气的明星,离开助理就干不成事,甚至生活无法自理,那也实在是个人生悲剧。毕竟做明星是一时的,做人是一辈子的,如果在做明星的生涯里,患上助理依赖症,离开助理就一事无成,将来一旦退出演艺圈,什么都不会干,连生活都不能自理,那可就惨了。想想都替他们发愁。

当年,被关进战犯监狱里的溥仪,在管理人员的帮助下学会了洗衣、叠被、打饭、刷碗,生活基本能够自理,为走向社会打下了重要基础。有鉴于此,建议那些动辄带着十个八个助理的明星,远学自己动手、丰衣足食的溥仪,近学那些低调朴实、亲力亲为的老戏骨,正常地动手、动脚、动脑,干一些拿水杯、拎包、打伞、开车门、订票、打车等力所能及的小事。刚开始可能有些不适应,习惯就成自然了,就会更接地气,与观众的心贴得更近,再塑造人物时也就有了生活的底蕴和朴实的情感。

观点摘编

传统村落保护是文化遗产保护工作的重要内容,除了常规的实物遗产保存性保护和非物质文化遗产的传承性保护之外,数字化保护是传统村落保护的新技术手段之一,有助于传统村落物质和非物质文化遗产的准确记录、广泛传播和永续传承,也是科技与文化融合的重要体现。近年来,基于现实需要、创新需求和经验借鉴的现实背景,我国传统村落数字化保护已成为各界关注的焦点问题之一。但当前我们对传统村落数字化保护依然存在诸多误区,数字化技术也面临着技术体系不完善、技术标准不统一、操作程序不规范等问题。应从部门合作与学科融合的视角,明确传统村落数字化保护的基本理念,实现认知上的“三个转变”,着重解决数字化保护技术体系和技术标准制定两大核心问题。

(刘沛林、李伯华:《传统村落数字化保护的缘起、误区及应对》,原载于《首都师范大学学报》2018年第5期)