

一种深切的当下关怀

——兼谈安葵先生的《赏今鉴古集》

庄清华

引言

安葵先生的论文选集《赏今鉴古集》在台湾出版。看到书名时很是讶异,一般都是先“古”后“今”,而安葵先生的这部新作何以是先今后古,以“赏今鉴古”为名呢?难道仅仅是因为论古的文章收录得相对比较少吗?带着这样的疑问,笔者仔细阅读了这部论文集。

选择本身就意味着某种学术倾向。这部论文集所选的40篇论文,尽管涉及的研究领域很广,写作时间跨度很大,但作者对当下戏曲的关怀却贯穿始终。这种关怀已远非一般的理性关注,而具有一种别样的深情。首先“要深刻认识当代的问题则必须借鉴历史的经验和古代理论资源”^{[1](P.7)},作者在序言中如是说,在具体的论文写作中更是这般论述。古与今是相对的,也是变化的,并不存在绝对独立的戏曲事件。立足于当代的戏曲研究,也一样要寻找历史中的联系,并在这种联系中认识自己,发展自己。“鉴古”正是为了“赏今”,忽视当代戏曲实践的古典戏曲研究固然也有其学术价值,但毕竟是断裂的、不完整的。而跟当下戏曲现象联系起来的

戏曲研究,将戏曲视为一个连绵不绝的整体,视为一个依旧伸展呼吸的生命系统,这显然应该引起更多人的关注。对当代戏曲的关注,正是安葵先生二十多年来学术研究的立足点和出发点,并直接决定了他的研究思路与风格。

安葵先生于1963年毕业于中国戏曲学院戏曲文学系,除去“文革”十年,他一直在中国戏曲研究院(中国艺术研究院戏曲研究所前身)工作。戏曲研究所重视理论与实践相结合的学风和关注戏曲现状和实际问题的研究风气对他产生了很大的影响,正如安葵先生自己在“序言”中所说的那样:“我对戏曲的研究侧重在当代”^{[1](P.7)},关怀当下,关怀舞台上的戏剧,并思考、探讨与此相关的理论问题,是他的学术倾向,也是他的学术特色。他曾在《新时期戏曲创作论》的后记中,详细回顾了自己的研究道路,他说:“以1979年文化部为庆祝建国三十周年举办的历时一年的调演为开端,每年都举办多种调演、会演和评奖活动。在这些活动中我承担了许多具体工作,从写简报、为领导起草报告到担任评委之类。比如中国戏剧家

协会举办的历届全国优秀剧本奖评奖我都参加了(一、二届为初选评论员,三、四、五、六届任评委),同时也承担了中国艺术研究院研究生部、中国戏曲学院以及一些省市的进修班的教学工作和《戏曲研究》的编辑工作。这些活动自然占去许多时间,但也使我能比较全面地了解全国戏曲创作的情况。我虽然未参加创作实践,但剧作家、艺术家的甘苦喜忧我是经常感同身受的,这为我进行理论研究提供了不可或缺的条件。”^[2](P.476-477)]这里提到的只是一些具体的工作,实际上,在繁忙的事务工作之余,安葵先生笔耕不辍,除了数量相当可观的单篇剧评外,他还从当代戏曲实践出发,思考戏曲创作理论,思考戏曲传统的继承与革新,比较戏曲与文学等其他艺术样式在艺术思维上的异同,考察戏曲与话剧的关系等等。可以说,正是这种对当代戏曲持久的关注和热情,使他在戏曲创作研究与戏曲理论探讨方面有许多非常精辟独到的论述和非常富有特色的研究思路。

安葵先生对当下的关怀直接体现在他对戏曲本体的认识和对当代戏曲发展的思考上。我们知道,20世纪中国戏曲最重要的问题是:戏曲如何认识自己和发展自己。这实际上是一个问题的两个方面,因为发展的前提就是认识自身,而认识自身的目的就在于更好地发展。这样的问题一直延续到了现在。那么,安葵先生又是如何看待这个问题的呢?

关于戏曲本体的认识:发现自我而不是失去自我

首先是对戏曲本体的认识问题。认识的必要性来自于参照物的出现。当西方戏剧以另一种形式出现在国人面前时,许多人突然陷入认识危机:戏曲是腐朽的、封建的、落后的。当这种认识跟戏曲的命运联系在一起时,人们不得不思考:戏曲是不是应该被消灭,或者应该如何革新、发展?可以说,客观认识戏曲自身并不是一

件容易的事,特别是在五四新文化运动那种特殊的时代氛围里,在《众里寻它千百度——略论王国维戏曲研究历程》一文中,安葵先生巧妙地借肯定王国维来批评20世纪初一些学者对戏曲的偏见。他说:“王国维与他们不同,他研究外国的东西是为了清楚地认识自己,并且双脚牢牢站在中国大地上,因此研究的结果是发现了自我而不是失去自我。”^[1](P.298)]的确,与他者进行比较有利于我们进一步认识自己,但在比较中既不盲目自大也不妄自菲薄,却也委实不易。在《赏今鉴古集》中,安葵先生的《戏曲思维是一种特殊的艺术思维》、《论单纯性格》、《情节与意境——戏曲编剧进修班讲稿之三》等论文详细叙述了他对戏曲特殊性的认识,并在对戏曲脸谱的讨论、对张庚先生“剧诗说”的评述中阐述他在这方面的研究心得。特别是《戏曲思维是一种特殊的艺术思维》、《论单纯性格》二文,在比较中认识戏曲特有的思维方式和美学特点,还戏曲以非常合适的位置。

在讨论戏曲思维时,作者紧紧抓住王国维对戏曲“以歌舞演故事”特点的经典式概括,充分论证了程式化的“唱、念、做、打”在戏曲思维中的重要作用,并认定,“这种思维材料的特殊性是戏曲思维与话剧、歌剧、舞剧、电影、文学等姊妹艺术的思维的根本区别”^[1](P.41)]。更重要的是,作者不是孤立地从戏曲创作的角度讨论戏曲思维,而是将戏曲思维置于更广阔的戏曲大世界,并在强调舞台演出、剧场效应的基础上谈论综合意义上的戏曲。他说:“由于戏曲的形象观念丰富多样,戏曲思维不是在剧本创作和舞台演出中可以单独完成的,因此它的形象联想就必须跨越戏曲艺术的各个门类,贯串在剧本创作和舞台演出的二度创作中,最终在舞台上体现出来。若把观众的欣赏——再创造也看成是一度创造,那么可以说戏曲思维是贯串和体现在三度创造中,不仅二度创造不能不依靠

‘一剧之本’的剧本,剧本创作也必须考虑到如何在舞台上体现。”^{[1] P.41)}关注正在上演的戏曲,从舞台出发,这是安葵先生一贯的研究风格。戏曲理论研究是要为戏曲实践服务的,而研究戏曲思维当然也具有很强的实践意义,这不仅体现在安葵先生对戏曲创作经验、教训的分析上,还表现在他对戏曲欣赏者、评论者的建议上。因为“不懂戏曲思维的特点,就难以领略戏曲艺术的妙处,在评论中就可能分不清优劣,而把不成功的作品推崇为佳作,对优秀的作品却加以贬抑。”^{[1] P.55)}而这对于戏曲创作与戏曲批评的互动,显然很不利。

《论单纯性格》一文阐述了一种不应遭受偏见的戏曲美,喜爱戏曲但又对戏曲感到悲观的人可以藉此寻找自信力。在美学领域中,戏曲人物的单纯性格曾经遭受种种非议。有些人认同复杂性格的美学价值,认为戏曲过于简单、扁平,甚至类型化,是戏曲创作水平低的表现,而要适应当代观众的审美需要,就应当摒弃这种简单式的人物形象塑造方法。针对这样的批评,安葵先生在文中指出:“我以为这种看法是不全面的。传统戏曲作品中的人物确实与当前文学作品中的复杂性格有许多不同,但不能认为这些形象就是扁平的、简单的或类型化的,把他们称为单纯性格似乎更合适。在艺术创作中,与复杂对立的是简单,与单纯对立的是芜杂。我们应当避免简单与芜杂,但是单纯性格与复杂性格却是相辅相成的,同样具有美学价值,不应简单地加以否定和摒弃。”^{[1] P.149)}这是替戏曲特有的美学价值证名,为戏曲的健康发展扫除了许多障碍。

与‘单纯性格’相关的,是人们对戏曲脸谱化的批评。在《二十世纪中国戏剧的民族化与现代化——与董健、傅谨先生商榷》一文中,安葵先生区别了脸谱与脸谱化的不同,论述了脸谱在戏曲表演中的作用和独特的美学价值。他说:“脸谱是戏曲化妆(主要是净角、丑角)的一种方法,是

戏曲塑造人物的一种手段。它的美学原则是根据生活中性格、气质等相近的人物提炼出的一种共性,然后又在差别中塑造个性。比如同是画黑脸的,张飞、李逵、包拯等绝不相同,不同剧种的脸谱也不同,并非千人一面。戏曲的脸谱是与程式性的表演和唱腔相一致的,所以用具有强烈视觉效果的脸谱代表戏曲是可以的。”^{[1] P.499)}而脸谱中“公忠者雕以正貌,奸邪者刻以丑形”的惯常做法,也是传统戏曲爱憎分明美学特点在表演程式上的反映。

关于张庚先生的‘剧诗’说,论文集里共选了两篇:一是《张庚剧诗说辨析——与施旭升先生商榷》,一是《张庚的戏曲综合论》。通过这两篇论文,安葵先生介绍了“剧诗”说产生的背景;“剧诗”说的核心理论及其理论价值。文章指出,张庚的“剧诗”说,在戏曲理论史上是对王国维“戏曲以歌舞演故事”与“意境”论的继承和发展,其核心在于指出中国戏曲在美学观念上与西方戏剧的区别。这种“剧诗”理论,是以表演为核心,从戏曲的综合性出发,从戏曲作为舞台艺术的整体性出发,要求将“组成戏曲的各种因素是用诗的节奏统一在一起。”^{[1] P.400)}当然,“剧诗”说的理论出发点和落脚点也一样是当下戏曲的发展。这可以从“剧诗”说提出的学术背景上得以证实。安葵先生在《张庚剧诗说辨析——与施旭升先生商榷》一文中指出,张庚先生之所以在20世纪60年代系统地论述具有中国美学特点的‘剧诗’说,是有以下两个原因的:“一是有些人不熟悉中国戏曲和民族艺术,以西方理论为标准贬低戏曲,主张按西方写实话剧的特点来改造戏曲,削弱甚至消灭戏曲的特点;二是在创作中出现的高级概念化状况。”^{[1] P.407-408)}

在这些讨论戏曲本体的论文中,安葵先生不是就理论探讨理论,而是紧密结合戏曲创作实践,为更好地发展当代戏曲而展开讨论。这是出于戏曲发展的需要,也为当代戏曲的发展把握好基本的方向。

关于戏曲的发展,我们需要“共工”,也需要“女娲”。

对当下戏曲的关注,对舞台实践的重视,使作者对戏曲的继承与革新问题有着比一般人更为清醒的认识。借用选集里《共工触不周山与女娲补天》一文的题目来说,就是:我们不但需要勇于改革创新的“共工”,也需要能继承、发扬传统的“女娲”。通过书中选录的相关论文,我们能感受到作者开放的、发展的眼光和视野。

从横向上看,作者以开放式的心态渴望戏曲艺术的多样化发展。例如,对当代戏曲创作流派的论述,对戏曲审美领域雅俗问题的讨论,对少数民族题材戏曲的关注,对现代戏创作情况的分析,对历史题材的不同处理方式的阐述,还有对农村与都市两个演出舞台的关注等等。作者认为,我们对具有不同艺术倾向的剧作家应该要有更多的理解,要鼓励不同创作个性、创作风格的形成和发展。在历史题材剧的创作上,可以是“侧重于对民族文化遗产中积极因素的发掘和扬励”,也可以是“无情地剖析遗产中黑暗落后的东西”〔1〕(P.118-119)。对待传统剧目,可以是“去芜存菁”,也可以是“脱胎换骨,彻底改造”。〔1〕(P.121)我们应该尊重差异,尊重剧作家从不同的角度刻画人物,理解历史。对于少数民族题材戏剧,作者的眼光敏锐独到,给这类题材的戏剧以应有的重视。他认为:“少数民族题材戏剧不仅在内容上不可替代,而且以其思想和艺术上的成就显示出独有的价值”〔1〕(P.148)。特别是具有民族特色的表现形式,对丰富戏曲舞台形象、增强戏曲艺术感染力有着独特的贡献。作者列举了蒙古剧《安代传奇》和花儿剧《花海雪冤》等作品,详细分析了剧中具有民族特色的歌舞和生活习俗在戏曲舞台上的表现力。

在历来争议较多的现代戏创作上,安葵先生并不回避其发展中的困难,而是在充分认识到“现代戏创作是一个长久的难题”的前提下,客观分析现代戏创作的成

败,对现代戏创作的发展进行理论上的思考与探索。在要不要发展现代戏的问题上,他说:“虽然戏曲搞现代戏已有几十年的历史,但是戏曲要不要搞现代戏、现代戏的价值如何,还是戏曲理论界争论的问题之一。否定现代戏存在价值的人主要论据是现代戏没有生命力。因此有人断言,戏曲现代戏是‘创造的废墟’,还有的人说,现代戏是一个‘陷阱’……这些看法对不对呢?让我们考察一下实际的情况,当然讨论的目的不仅在于回答一些人对现代戏的指责,而且还要探讨现代戏健康发展的途径。”〔1〕(P.209)关心戏曲实践、具有丰富剧场经验的安葵先生坚信,舞台就是现代戏成败最好的证人。客观上存在的受欢迎的现代戏剧目就是对这种质疑的有力反驳。而目前要探讨的不是要不要现代戏的问题,而是现代戏如何更加健康地发展。这种坚定的学术信念不是来自于对现代戏的盲目热情,而是出自安葵先生对活跃着的戏曲事件的充分关注。

而在纵向上,在戏曲对待自身传统的态度上,作者认为,应该以一种发展的、联系的眼光来看待,既不要拘泥于传统,也不能全盘否定历史。在《文化坚守与变革求新》、《乱花渐欲迷人眼——二〇〇一年的戏曲舞台》、《戏曲发展与新的综合》等文章中,作者明确地表达了他对戏曲发展的立场和态度。作者一方面肯定了戏曲发展中必然要有更多的传承,另一方面,他也指出:“戏曲史证明,一个剧种成熟、稳定后不再思变,就可能僵化而走向衰落,因此必须有人来不断地打破它,输入一些异质的东西,使其在变异中焕发出新的生机”。〔1〕(P.222)实际上,他还从理论上思考这种革新发展的必要性。他认为:“研究戏曲思维的一个重要的目的是为了促进戏曲艺术的革新发展,在戏曲的危机感中,大家都有革新发展的强烈要求,因此也产生了多种多样的理论。有些不太熟悉戏曲的人未免过多地看到了戏曲的短处,以为非

逐步‘淡化’乃至消灭戏曲的特点,不能挽狂澜于即倒,有些对戏曲感情很深的人,又常常只看到戏曲优长的一面,把一些改革创新的尝试视为异端,我认为这两者都不是科学的态度,也不利于戏曲的发展。只有深入地把握了戏曲的特点并站在历史的高度来看待这些特点,才能有比较符合实际的革新发展观”。〔1〕(P.55-56)很显然,正如安葵先生所说的那样,戏曲思维本身也是一个发展的过程,在本质上具有其创造性、开放性。

以开放的心态对待戏曲的发展,既不抛弃传统,又对革新给予热情的鼓励,这一点安葵先生很早就做到了。在1989年出版的《当代戏曲作家论》里,他借后记传达了这种科学的发展观,他说:“近年来,戏曲理论界围绕着继承与革新等各种问题进行了热烈的讨论。我认为,要对这些问题有正确的认识,不能忽视和脱离历史的经验。当代戏曲作家的经验是十分丰富、十分宝贵的。他们的贡献表现在两个方面,一是从现实和历史生活中提炼素材,创作新的作品,丰富戏曲艺术的宝库;另一方面则是根据当代人的认识,对戏曲艺术遗产进行挖掘、选择、整理、改编和再创造,保存和发扬传统艺术的精华。这两方面是不可或缺又是相辅相成的。因此我认为无论是像陈仁鉴那样侧重于传统的脱胎换骨的改造,还是象翁偶虹、范钧宏那样努力于保护和发扬传统的精华,其历史贡献都应该给以充分的评价。”〔3〕(P.235)在安葵先生撰写的许多文章中,充分体现着这种跳出理论框框、从舞台实际效果出发的研究思路和研究风格。行文中,作者旁征博引了许多具体生动的舞台实践,信手拈来许多或成功或失败的戏曲作品,以不可争辩的事实证明了戏曲自身的发展规律。

对戏曲的这种科学发展观,也体现在作者对古典剧论的态度上。他说:“现在除了要继续挖掘古典戏剧理论遗产之外,应

该更重视把古典戏剧创作论与当代的创作结合起来,这样才能建立起中国自己的民族戏剧理论,同时也能更好地推动当代的创作。”〔1〕(P.90)很显然,作者是以“古为今用”的思想挖掘、探讨古典剧论对当代戏曲创作的意义的。如在《意会汤清远,言传李笠翁——关于古典戏曲创作论的思考》一文中,作者回顾了中国古典戏曲的三种特性,即诗性、音乐性和剧场性。并指出,这三个方面在创作上都有意会、言传两个层次,其中,只可意会的东西在戏曲创作中是最为重要的,也是古典剧论留给我们的宝贵理论遗产,应该给予足够的重视。因为,这正是戏曲不断发展、革新的重要源泉之一。在论文集中,安葵先生以汤显祖的戏曲创作和戏曲理论为典型案例,具体分析了汤显祖建立在创作实践基础上的理论认识,认为:“这些论述不只是宝贵的戏曲理论遗产,而且具有很强的现实意义”〔1〕(P.60),我们要想活跃创作思想,打破模式化、理念化等创作弊端,就应该从汤显祖等具有创新精神的古代剧作家那里获取灵感,接受启发。

总之,该论文集集中反映了安葵先生二十多年来在沟通古今、借鉴历史经验、探讨当代戏曲问题方面所作的不懈努力与积极贡献。在戏曲发展面临巨大挑战的今天,书中的许多观点具有很强的现实意义,而充溢于书中的那种对当代戏曲发展的热忱与深切关怀,尤其令人感动。

参考文献:

- 〔1〕安葵.赏今鉴古集[M].台北:国家出版社,2007年版.
- 〔2〕安葵.新时期戏曲创作论[M].北京:新华出版社,1993年版.
- 〔3〕安葵.当代戏曲作家论[M].北京:中国戏剧出版社,1989年版.

(作者单位 厦门大学人文学院中文系)

责任编辑 郭翠君