

作为继尤金·奥尼尔之后美国最杰出的戏剧大师,中国人对阿瑟·米勒这个名字并不陌生。他的《推销员之死》《萨勒姆的女巫》等剧作曾与中国观众见面,他自己也曾于1978年、1983年两度来中国访问,他与著名影星玛丽莲·梦露的婚姻,一度使他成为大众媒体的热门话题之一。最近,北京人艺对于《推销员之死》的复排与上演,使这个名字再次成为舆论关注的焦点。

阿瑟·米勒和他的《推销员之死》是以新现实主义,或者说心理现实主义代表作家、作品的良好形象进入中国人的视野,呈现在中国主流话语之中,并成为中国戏剧界一个重要话题的。

二次世界大战期间,西方各种现代派戏剧风起云涌,美国剧坛虽然受到很大影响,其现实主义戏剧传统却仍然保持了主流地位。阿瑟·米勒虽然受到表现主义的深刻影响,但并未摒弃现实主义,而是将其成分合理吸收融化在自己的创作里,尤其是借鉴了表现主义的心理描写手段,使现实主义戏剧从心理层面获取了更加深入的舞台力量,被誉为新现实主义,或者说心理现实主义的开创者。《都是我的儿子》《萨勒姆的女巫》,尤其是《推销员之死》等作品不仅在美国,而且在世界范围引起了轰动和瞩目。

作为心理现实主义戏剧的领军人物,阿瑟·米勒首先继承了易卜生的创作传统,致力于在舞台上构筑美国社会的真实框架。他强调剧作家要有切中时弊的判断,并把它体现在作品中,呈现给观众。而在表现手法上,他的特点是不再拘于“真实的再现”,“环境和人物的典型性”等现实主义原则,而是兼容并收,借鉴了其他戏剧艺术形态,特别是表现主义心理外化等方面的各种语汇和技巧。

米勒对于心理现实主义的探索开始于上世纪40年代。1947年,他仿照易卜生笔法写出一部社会问题剧《全是我儿子》。这部剧是米勒在百老汇上演的第一部成功剧目,引起批评界的关注和赞扬,并获得了“纽约剧评奖”等初步声誉。剧本围绕着“对于令人厌恶的危害社会行为的揭露”来展开剧情,其目的是探索人物心理和人生存在的本质。作品写二战期间的工厂主凯勒把飞机引擎盖次品卖给军队,造成21名飞行员丧生的惨剧。虽然他嫁祸于人,侥幸逃脱了法律制裁。但是,他当飞行员的长子知情后,愤而在战场上捐躯,另一个儿子也对他进行了愤怒的谴责与控诉。凯勒在愧疚交加的良心谴责中说出这些死者“都是我的儿子”,并开枪自杀身亡。米勒通过此剧强调国家利益高于个人利益,提倡家庭幸福应该建立在社会的责任感之上。此剧的情节依然遵循着“三一律”原则,结尾吸收了情节剧的套数,但“描写的对象却是作为社会动物的人们之间的关系,而不是孤立的个人”,展露出初见端倪的心理描写特点。

《萨勒姆的女巫》创作于《推销员之死》之后的1953年,与《推销员之死》有着异曲同工之妙。这出戏中,他借17世纪北美萨勒姆镇发生的“逐巫案”题材以古讽今,抨击了当时美国高压政治的代表麦卡锡主义的猖獗,并以一种深刻的自省与忏悔精神,刀劈斧剁般地剖析了人性层面的堕落与升华。在



1983年,由英若诚、朱琳等主演的《推销员之死》



2012年,人艺复排由丁志诚主演的《推销员之死》

米勒,推销员与中国

□刘彦君

萨勒姆镇“无中生有”的测试迫害中,人们被“自保”或者更加卑劣的动机拖向了严酷的宗教和政治运动。人人自危,互相诬告,只有正直的农民约翰在面对诚实与诬陷的选择时,以无畏的精神澄清事实,说出了真相,他因此而走向死亡。作者笔下的人们在宗教、政治黑暗中的无助与无奈,约翰为保持自己人格尊严所进行的悲剧性抗争,都足以给人们丰富的联想,但更为耀目的是,它对于普通人身处群氓包围之中时那种难以自拔的可怕的趋恶心理的直面与呈露,使《萨拉姆的女巫》成为了一部超越具体政治事件的永恒之作。

当然,米勒所有剧作中成就最高、上演最多、影响最大的,还是此前创作的《推销员之死》。这部作品被公推为心理现实主义最具代表性的经典力作,先后获得纽约剧评奖和普利策奖,为米勒带来国际声誉,使之一跃而起,成为了奥尼尔之后美国戏剧的领军人物。其成功之处,不仅在于他对剧作主题的处理跨越了父子、夫妻、朋友之间的赞赏和理解局限,提出了有关人的尊严、价值观、生活意义等严肃问题,把我们生活

中“某些最有深远影响的、最致命的矛盾冲突以隆重的方式公布在大众眼前”,而且在于他通过现实、幻想、回忆相互交织、浑然一体的完美转换,超越了传统现实主义的时空观念,使舞台成为双重的叙事空间,为心理现实主义的发展提供了无限的可能性。

剧作描写有30余年推销经历的威利长久沉浸于业务给他带来的吹嘘、夸耀、大话、谎言的惯性心态,竟然使他对不存在的名望、能力、美好前景信以为真,一直到临死前都以为一定能够功成名就,而对毁灭自己的原因却一无所知。米勒则通过这一作品宣布了普通民众做梦梦的破灭,深刻质疑了美国社会流行的价值体系与道德理念。

故事发生在一个白天和两个夜晚,事件过程中不断穿插了当事人的回忆,对舞台表演区的不同空间利用和电影闪回手法的应用,使得现实场景与回忆场景交织在一起。这种“闪回”的时空不是倒叙场面,它只存在于主人公的心理感觉中,是一种幻觉的存在。这是典型的表现主义将人物心理活动外

■关 注

为中国美术立言——“美术理论与文化强国”论坛综述

□梅 江

近日,在由中国美术家协会理论委员会主办的“美术理论与文化强国”研讨会上,来自全国各地的美术理论家围绕“在文化强国的新形势下美术理论的建设问题”进行了全面深入的研讨和交流。

文化强国与美术建设

此次会议是在中共十七届六中全会提出“建设社会主义文化强国”目标后召开的美术理论研讨会。开幕式上,中国文联副主席、书记处书记、中国美协副主席冯远发来贺信。他希望美术理论工作者要把正确的文艺导向体现在理论研究中,充分发挥理论家的聪明才智,为不断提升美术理论的水平和质量作出贡献。

中国文联副主席、中国美术家协会主席刘大为发言强调,在全国人民重视文化建设之际,美术界遇到了空前的历史发展机遇,美术家、理论家肩负着更大的责任。他表示愿意多倾听美术理论家的研究成果,并对理论界提出了期望。

中国美术家协会分党组书记、常务副主席吴长江发言希望,美术理论工作者要有社会责任和艺术责任,要创造更多无愧于时代的美术理论成果,适应时代变化,解放思想,转变观念,为美术的进一步全面发展提供动力。美术理论在文化强国与美术大发展大繁荣过程中扮演着重要的角色。中国美术馆副馆长梁江指出,我们谈文化要落到实处,而不能在概念上兜圈子。必须走出“文化搭台,经济唱戏”的阶段,让文化回归精神本性。四川师范大学美术学院院长林木指出了当代美术理论研究中存在的众多问题:当代主导的文化是西方文化,美术理论也受到西方思维的影响;国际崇拜过于严重;民族主义被否定;对现代性、当代性的热衷;全球化、普世化观念的泛化等等。四川大学艺术学院院长黄宗贤谈到消费主义对于文化的影响。他指出,西方许多优秀的生态文化取向并没有被我们接受,相反,西方的消费主义与中国价值取向的缺失不谋而合。必须以审美理想超越功利需求,决不能回避生活审美化与深度人文关怀。

还有一些专家对文化传播策略提出了思考。南京艺术学院副院长刘伟东讲到文化与科学发展观的意义时指出,文化强国必须有文化传播性和世界影响力,才能在文化强国建设中取得主动权。新疆师范大学美术学院院长康书增提出,美术在文化强国战略中,肩负着国家形象的重要责任。在文化强国建设的过程中,美术馆应进一步加强宣传,加大藏品的展示力度。

美术理论的中国道路

在文化强国建设过程中,美术基础理论体系的建设问题仍然是美术理论界的中心任务之一。中央美术学院教授王宏建谈到东方马克思主义理论体系建设及其逻辑起点、归结点。他指出,美术史、美术理论和美术批评是密切相关的,目前美术批评和艺术创作关系密切,但批评家一定要有原则、理论根据,一要和实践结合,二要和美术史上的美术现象结合,从总结归纳理论问题。清华大学美术学院副院长张敢认为,我们应该对自身传统和西方艺术进行深入的了解,同时在融合东西方艺术精华的基础之上,才能够完成中国当代美术艺术精神的建构。

在中西对话的视角中思考美术基础理论问题也是此次会议上专家讨论的一个热点。鲁迅美术学院杨振国指出,应该重视东方国家在特定历史时期的重要地位,将中国美术纳入世界美术的知识系统,探讨中国与其他各国艺术的共时关系。中国艺术研究院陆军在理清基本概念的基础

上,对今日中国并存的两种文化语境展开了论述和思考,提出应该重视整体文化环境的建设与学术环境的培育,构建更加丰满的学术视野。西南大学邱正伦提出,应该通过美术理论的思考重建文化自主性,构建属于中国当代的美术理论评价体系。

现代美术的中国模式

现代美术的中国模式是此次会议的一个重要议题,有许多专家围绕中国美术的现代性问题展开理论思考。中国国家画院副院长张晓凌提出中国画现代性的“晚明说”,认为中国画的现代性是一种内生的现代性。早期中国现代性的基本特征在晚明已经完全具备。中国人的现代性意识一点不比西方人晚,从董其昌到“四王”,应该是中国现代性的重要起点。中国艺术研究院王镛提出可以从传统内部挖掘现代性的元素。中国传统的艺术理论中蕴涵了现代性的萌芽,晚明的独抒性灵、个性解放潮流,到了“五四”时期达到了高潮。中国传统艺术理论从内部可以发现现代因素。中国美术馆研究馆员徐虹则指出,20世纪的民族主义和现代主义思潮与中国当代艺术有重要的关系。文化强国的动力应该是创新精神,而不是祖先家底。

还有学者对现代中国美术发展模式中的一些具体问题展开思考。《美术》执行主编尚辉指出,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》最重要的命题,就是“艺术主体是人民大众”。70年来,这一思想构成中国当代美术的主导思想。他还提到了执政党关于美术指导思想演变的过程。广东美术馆罗一平和王嘉认为,全球化背景下的中国文化形象,为现代美术的中国模式提出新的课题;展览平台的搭建为中国模式提供了空间;多种创作手段并存为中国模式打开了新的局面。

民族文化精神与基本元素

作为非物质文化遗产的重要组成部分,民间艺术这几年在美术理论界逐渐成为显学。中国艺术研究院院长助理吕品田谈到现代美术观中民间美术的缺失问题。他认为,美术理论研究不能忽略民间美术在文化强国中的作用。事实是,民间美术无疑是最具个性、民族性、中国化的美术形式。西安美术学院教授赵农提出,当前非物质文化遗产保护是建设文化强国的一个重要手段,而对于许多基本理论问题的论证,将有助于对民间文化、民间艺术的思考,开拓新的学术空间。故宫博物院研究馆员余辉也说,艺术的基本要素离不开艺术、民族和审美,艺术就是通过一定的技艺表现出本民族文化的审美理想。

中国画这一传统画种的当代命运受到很多与会者的关注。中央美术学院罗世平指出,中国画要面对现代、当代问题,针对这个背景,今天有必要重新讨论中国画批评问题,包括古代批评理论语汇体系,批评理论所在的文化环境,百年中国画中西论争等。浙江大学教授黄河清提出,中国画应该自立标准,不要用对西方绘画的批评话语来评价中国绘画。他认为,我们不应该只讲“文化产业”,回避“文化价值”和“文化精神”,应该要有自己的文化价值观。

部分青年学者也对中国画的现状表示关切。北京建筑工程学院谭乐提出中国元素与民族传统是传统绘画的精神,中国绘画要求全面的人文素养与艺术才能,是一门高难度、高水准的精英艺术,非一般画家所能企及。中国国家画院张桐瑞谈了当代中国山水画创作中的若干问题。他说,山水画创作只不过是艺术创作的过程,而不是目的,终极目标是创作出无愧于时代的艺术作品。

改革开放30余年来,广大京剧工作者新编的剧作已达数百部,其中荣获“文华奖”、“五个一工程”奖、“曹禺戏剧奖”,以及跻身于“国家舞台精品工程”的剧作也有数十部,但这些获奖剧作却少有“流传”。无论是各地京剧名家的交流演出,还是央视各戏曲栏目的答谢演出,甚至历年春节戏曲晚会,或无论大小戏迷票友赛,大多演出的都是解放前的传统戏,即使有时演出改革开放后的新编戏,也仅是两三段点缀而已。

这一系列京剧演出和播放的现状似乎说明,在大家心里还没有认为改革开放后的新编京剧中已经出现了经典。是不是因为改革开放以来,京剧艺术工作者的创造力远不如前辈艺术家高强呢?略作比较,似难认同。改革开放后新编的京剧无论从题材的拓展、主题的开掘、人物的塑造、情节的曲折、结构的多样和语言的规范等文学内容方面来考察,还是从唱腔的丰富、表演的细腻、武打的惊险、舞蹈的精彩、服饰的华美和布景的切意等艺术形式方面来考察,即使不说极大超越,至少也有较大发展。比如《曹操与杨修》中的曹操,就既不是罗贯中笔下的奸雄,也不是郭沫若笔下的英雄,而是一个既有雄才大略,又猜忌多疑的真实历史人物和立体艺术形象。又如《成败萧何》中,萧何对于韩信,既主动保之放之,又被迫追之杀之,该剧无论是情节的编排,还是冲突的尖锐,都比传统戏更为抓人。再如《徐九经升官记》中那段包含70余个“官”字的“当官难”和《对花枪》中长达23分钟的“我的家”等唱段,情文并茂、情曲交融,皆为新编剧中无与伦比的优秀唱段。还如《骆驼祥子》中的洋车舞和《华子良》中的竹筐舞等,既是旧程式的继承,又是新舞蹈的创造,给人耳目一新、独树一帜之感。由此看来,新时期的京剧艺术工作者,同样具有极为高超的艺术感悟力、审视力和创造力。

改革开放后新编京剧中的经典,其实早已育出新苗,然而尚未茁壮成长。我这个站在京剧殿堂门外之人,确实无力深究其内在原因,但试图提出几种表面现象作为引玉之砖。

解放前和改革前创编的京剧经典,不仅有源,即原创者,而且有流,即传承者。然而,自20世纪80年代中期以来,几乎看不到交流互演兄弟剧团新编剧作的现象,各院团只顾上演各自的原创剧作,似乎这就是水平和实力的体现。传统经典是在流传中不断丰富和提

■艺 谭

优秀新编京剧需要传播和传承

□邹琦新

高,才得以传播、传承、传扬,直至成为传世精品的。新编京剧虽有源,却无流,便只能成为断流之水,而不能成为长流之活水,更难以不断滋润广大观众对新编经典的渴求。

改革开放以来,我国经济建设飞速发展,各主要京剧院团的经济实力自然水涨船高,因而新编剧作大多呈现科技手段更加先进、现代设备更加齐全、服饰道具更加华美、演出阵营更加庞大的现象。这当然是社会进步的体现,不过早在2004年,京剧名家孙毓敏和叶少兰就发出过“如果新戏都是大制作,那便是戏曲的灾难”的警告。但从近年的新编剧作来看,这种现象不但没有被遏止,反而在发展。我决不为京剧要始终停留在一桌两椅的简陋布景和八件乐器的传统伴奏的状态。这实际上在1964年京剧现代戏观摩演出时就已突破,经过近半个世纪的演出实践,不但早已被广大观众所接受,而且促进了京剧艺术的发展。然而,移步不能换形,过正妨碍传承。比如战友京剧团新编的《红沙河》,恐怕全国除该团可以“利用战友文工团的优势,以歌舞团、交响乐团、合唱团、话剧团以及舞美中心这个整体来打造这台戏”之外,即使国家京剧院也没有这样强大的队伍为此副铺垫和助演。其他如大连的《风雨杏黄旗》、内蒙古的《大漠昭君》、甘肃的《丝路花雨》、浙江的《东坡宴》等,也都特邀

化的舞台手法。米勒把这些手法作为现实主义的补充来运用,丰富了剧作观照人生的力度,也相应地扩大了舞台表现力。

早在上世纪60年代初期,人民文学出版社的内容参上就刊登过介绍米勒的文章,其中还有他部分剧作的内容提要。1981年,上海人艺上演了黄佐临导演、米勒自己推荐给中国观众的作品《炼狱》。为吸引观众,此戏公演时改名为《萨勒姆的女巫》。演出十分成功,一连上演了50多场;1983年5月,由英若诚翻译并与阿瑟·米勒本人共同执导的《推销员之死》在北京人艺公演……从此,阿瑟·米勒的作品连同他的心理现实主义精神开始大规模地进入中国并发挥其影响。

上世纪80年代初期的中国戏剧,正处于西方现当代各种戏剧思潮如象征主义、表现主义、存在主义等流派的主张和作品被大量引进,求新思变之作不断涌现,现实主义原则和方法受到不同程度质疑的历史时期。阿瑟·米勒的作品,尤其是《推销员之死》的上演,让人们领略到了现实主义剧作仍然具有强大的艺术生命力与感染力。而他的剧作主题与表达内容与中国现实形态的贴近,也契合了中国人对西方现代戏剧的接受背景和认知程度,因而,阿瑟·米勒作为西方文化中被确认的重量级人物,《推销员之死》作为西方文化中被确认的重量级作品,受到了中国戏剧界的高度重视。

《推销员之死》对中国戏剧的影响,具体来说表现在两个方面。其直面现实的精神,使人们开始重新寻找、发掘、承传自身的现实主义戏剧传统,并相继创作了《狗儿爷涅槃》《桑树坪纪事》《荒原与人》《中国梦》等一系列现实主义力作。这些作品都以关注现实著称。《狗儿爷涅槃》通过中国农村几十年的历史变迁,从社会心理的角度开掘了农民对土地的渴求与迷茫;《桑树坪纪事》写当代农村文化环境中文明与愚昧冲突中的悲壮与苍凉……无论是在艺术对象或是表现方式上,人们都可以发现这些剧目与阿瑟·米勒所张扬的那种现实主义精神之间程度不同的联系。

而《推销员之死》的心理结构手法和多种技巧,也成为新时期中国戏剧革新探索热潮的催化剂,在创作中得到广泛运用,并更多地为人们所理解、所接受。从早期的《路》《周郎拜师》等作品中两个“自我”形象并存、且相互对话的舞台构思,以及重在呈现人物潜意识、梦幻等心象的“独白”手段的大量运用,到《绝对信号》《狗儿爷涅槃》等剧作通过“意识流”方法以及时空倒置等结构技巧,在舞台上营造人物心理空间的成功尝试,都可以或多或少地捕捉到《推销员之死》的影子和灵魂。而后来问世的类似作品,更是多得难以数计。

我们认识阿瑟·米勒已经好多年了,我们观赏《推销员之死》也已经好多年了,几代戏剧人都和这部作品打过交道。这位具有非凡洞察力和惊人艺术天才的戏剧家虽然已经远去,但这并不能终止他与中国戏剧的历史性联系,《推销员之死》的复排就是一个最好的证明。因为他的这部作品,为我们在新时期最先打开了西方戏剧的一扇窗户,使我们曾经,并继续得以借此去审视社会、人生以及自我的心灵。

京津沪的名家主演,《赤壁》更是京津几大院团的名家荟萃。这种联合作战的方式,好处是既提高了演出质量,又让观众能够集中欣赏到名家的表演。然而,在首演后,不但兄弟院团难以学演,而且原创作团也难以复演,除可重播录像以外,再难以在剧场与观众见面,也就说不上在传播和传承中打磨成经典了。当前活跃在京剧舞台上的尚长荣、李维康、耿其昌、朱世慧、赵葆秀等炉火纯青的老年名家和于魁志、李胜素、孟广禄、袁慧琴、石晓亮等日正中天的青年名家,都各自独利和首演过一些剧作。可是他们并没有利用所有演出机会向观众推荐自己的原创剧作,而是在绝大多数场合选演传统剧目。尽管名家们曾多次谦逊地表白没有自成一派的想法,但这并不妨碍他们推广自己独创和首演的剧作。即使不想骄傲地宣称要打造出新的经典,也可以自豪地坦言要磨砺出自己的代表作。因此,当红的京剧名家没有必要设限划圈自缚手脚。如果认为在一般演出时因为没有字幕,担心观众难以听懂新编剧作,所以才较多演唱传统老戏,便恰好丧失了新编剧作很多重要的普及机会。其实无论传统剧作,还是新编剧作,都是一回生、二回熟,何况对于青少年观众来说,无论传统,还是新编,都是陌生的剧作,都有一个由生疏到熟悉再到喜爱的过程,而他们正是京剧事业最需要刻意培育的观众群体。

江总督一品官补袍(复制品)吸引了观者纷纷驻足。展览最耀眼的“明星”莫过于舞台中央高大古朴的天机云锦,在云锦织手和挑花工的熟练配合下,观众们欣赏了正宗传承的中华古老优秀技艺。在云锦服装展示环节中,古典优雅的云锦旗袍和气质典雅的云锦晚礼服在模特风姿卓越的走秀中尽显奢华与光彩,观众在惊叹云锦丝绸国宝魅力的同时,也领略到古老云锦融入现代的勃勃生机。

(籍云)