

■第一阅读

艺术研究的独立性与创新性

□高小康

“民间艺术美学”看起来是个普普通通的学术概念——美学、艺术美学都是早已成熟的学术研究领域和学科概念,再加以“民间”限定,似乎不过是艺术美学的一个分支而已,本无可大惊小怪之处。然而读了季中扬的《民间艺术的审美经验研究》可能就不会这样想了。这本书的开宗明义第一章就是“民间艺术是艺术吗?”如果民间艺术是不是艺术都有疑问,遑论艺术美学?

其实关于民间艺术是不是艺术的疑问就出自艺术美学的观念,或者更具体地说,出自经典美学的艺术观念。在18世纪德国哲学家鲍姆加登创造出“美学”(Aesthetica)这个词时,还是一个形而上学层面的抽象概念。只是在以“美”为研究对象的西方经典美学发展过程中,特别是康德的“审美无利害”观念成为德国经典美学的一个重要概念之后,美学形成了关于审美活动的超越性价值的认识,并且影响了从超越性意义和总体历史观研究和评价艺术价值的经典艺术美学观念的形成,黑格尔的《美学》就是这种艺术观念的代表作。这种艺术美学观念确定了艺术的超越性审美价值,也因此把西方文化中“艺术”这个概念原有的不同于超越性审美意义的制作、技艺及其功利性、差异性 etc 文化内蕴排除在纯粹或经典艺术概念之外。这种经典美学和经典艺术观念也影响到20世纪中国的艺术美学发展,与中国传统美学观念中关于艺术雅正、完美的古典风格要求乃至精英文化对超凡脱俗的山林气、书卷气的士大夫艺术理想结合起来,形成了关于“艺术”内涵与美学价值的经典理解。

随着艺术被经典化,艺术的美学特征也具有了确定的核心内涵和关于艺术价值高下的评价标准。这是艺术和艺术美学走向经典化的过程。这种经典化的艺术美学对于提升艺术品位、评判艺术价值具有重要作用,然而也产生了关于非经典的民间艺术评价的问题。在20世纪50年代中国开展民间文艺调查保护时,对民间艺术的功用和价值通常是从文化普及和文艺大众化的角度认识、评价的,也就是说把民间艺术视为处于社会文化和美学底层的所谓“下里巴人”层次的文化,常常用“稚拙”、“朴素”甚或“原始”、“粗陋”等词语形容和评价民间艺术的美学特征。艺术美学关于民间艺术的认识和评价建立在经典化艺术观念的认识框架中,这种评价把民间艺术视为艺术发展未达到经典阶段的不完美形态,实际上否定了民间艺术相对于经典艺术的独立美学价值。

然而,在中国艺术史和美学史上,民间艺术并不总是被视为低级朴陋的文化。在经典艺术



达到成熟形态的明代,文人士大夫虽然崇尚经典,却也往往表现出对民间艺术的重视和赞美之情。如以崇尚汉唐经典力主复古著称的文人李梦阳曾说过“真诗乃在民间”。由此可见,中国古代美学思想中就有对民间文学独立价值的认识。历史上民间艺术在发展过程中对经典艺术观念和美学的影响也常常发生并在艺术史和“狂飙突进”运动的精神领袖赫尔德对民歌的推崇激发了从民间文化中获得民族主义激情,此后的民俗学和口传诗学的研究则进一步开拓了对民间文化和诗学的重新认识。2001年联合国教科文组织颁布的保护世界文化多样性宣言和2003年的保护非物质文化遗产公约则在全球化背景下提出了保护全世界少数族裔和处于濒危、边缘境遇的传统文化的主张,对作为小传统的民间文化进行活态保护和振兴发展成为当代世界文化发展的一个重要方面。在这种文化背景下,从学理和文化实践层面认识民间艺术的历史文化意义和美学特征意味着对民间文化价值的重估,也是对艺术美学概念及其理论的再建设。这种价值重估和美学理论的再建设不仅是民间文艺学的发展,而且将为非物质文化遗产保护提供关于文化内涵保护的理论和实践可能性。

中扬的这本书在民间艺术美学研究方面所做的工作,是从美学的学理和民间艺术研究的实践两方面结合进行的理论创新研究,旨在发现民间艺术独立于经典艺术的美学价值,从而推进民间艺术的保护、传承和振兴向精神深度拓展。

他从艺术的功用性和无功利性、集体认同与个性创造、小传统与大传统等方面分析了民间艺术与经典艺术不同的文化特征。这些具有二元对立特征的区別性范畴,学术研究意义在于确定了以民间艺术为研究对象的思维逻辑根据。在此基础上,本书展开了对民间艺术美学特征的创新性研究。

当我们从“自上而下”的审美哲学下沉到“自下而上”的经验美学如艺术美学、小说美学、电影美学、建筑美学等等方面时,通常是在审美理论和审美经验之间找到相互结合的线索和分析的逻辑。但研究民间文艺美学时,这种理论与经验结合的逻辑根据则需要重新构建——理论的创新和对经验认识的创新是同步进行的。也就是说,民间文艺美学研究不同于传统美学研究中许多门类美学研究的特殊之处在于,这不仅仅是一种美学理论的创新,而是一种审美经验视野的开拓。

这种理论与经验研究的同步创新正是季中扬这本书的重要特色。书中一系列借鉴和创新性概念的提出和运用都和对民间艺术经验的重新认识、发现与深度分析联系在一起。如民间艺术的“程式”、民间艺术特有的“超时空”思维方 式、传统民间文化中关于“现实”的认知和“再现”的意义,这些基于人类学、民俗学、认知心理学等学科的概念而展开的对民间文艺活动的分析,都是以具体的民间艺术经验的创新研究为根据。在这种新的经验研究基础上,理论的创新和深化具有了鲜明的经验底色。书中对民间艺术的美学特征研究中进一步提出“多感官联动审美”、“融人性审美”、“认同性审美”,以及“崇尚尚乐”、“生生为美”等具有启发性的观念。这些认识的基础是对民间艺术经验的重新认识和发现,而深层的思维根据则是中西哲学、心理学、社会学等多方面的理论资源。

总体上看,从创建一种具有学术独立性和创新性的民间艺术美学研究视域来说,中扬这本书作出了积极的贡献,提出的许多观点、概念对于学术视野的拓展和研究的深化具有重要价值。当然,这是作者正在开始的一个雄心勃勃的研究理念和方向,许多观念还有待更多的研究、讨论来丰富和发展;同时由于民间艺术形态的丰富多样性与复杂性,关于民间艺术美学的创新性经验研究也还需要更多的工作与成果来支持、推进。无论就理论建设还是经验研究,书中的成果还有待于学术研究和知识传播过程中经受更多审视、批评,这样才能真正对学术发展和创新起到建设性作用。从这个意义上说,这本民间艺术美学著作应该视为一个新的学术视域的入口。

■创作谈

博尔赫斯有一句诗让我印象深刻,诗人写道:“明年夏天,我将满五十岁,不停的将我磨损啊,死亡。”我总喜欢去想象不在此刻年龄和经验范围内的东西,例如衰老所带来的除了身体变化外的感觉变化,或是在普通日常生活中突然出现的意外。是不是因为我们的生活太无聊,太单调?或说是我自己强迫症般的习惯在使我的生活变得规矩而一成不变。改变始终令人不安,而对于那些有着冒险精神的人们而言,改变自然是值得期待的,但对我而言,则恰恰相反,所以我能理解人们在面对改变时的恐惧。

我想,因为写小说这一创作活动自身的特点,而使得它在一方面可以变得十分私人。我时常觉得,有些小说是“张开的”,是外放和涉及他人的,而也有一些小说是向内收敛和十分私人的。这只是我个人阅读中的一些感想,并且有几位我十分喜欢的爱尔兰作家,像写了《圣徒与罪人》的奥布莱恩,写了《母与子》的托宾和写了《山区光棍》的特雷弗先生,他们讲述的故事微小而私人,在一个时间里转瞬即逝,但感觉却悄悄地蔓延开来。我喜欢这样的故事,自然在我自己的写作过程中也便潜移默化地受其影响。无论如何,小说都在一定程度上蕴含和折射着创作者自身的一些观念思想,一些情感诉求,即使如巴特等人所谓的消灭作者其实也不能完全抹去作者在自己作品中的痕迹。

在写小说的同时,我也在尝试着写诗。写诗比写小说更私人,那是一种隐秘情感的自我倾诉,一种个体在面对日常生活,他者的遭遇或不幸当我们被放置在这个偌大世界中不得不产生的一系列破碎的情绪。有人通过写诗揭露不公和压迫,有人写小说在表现着半个世纪甚至一个世纪民族发展,一些家族的兴衰衰落,一些人物的生老病死……不同的人在讲述着不同的故事,而这就是最令人兴奋的地方。我想每个人都曾有过兰波的“我想成为所有人”的渴望,对于那些我们未能成为的人,对于那些我们未能走过的树林小路,对于那些我们未能认识的友人……这一系列可能吸引着想象。我在“窥探”他人的生活,在自己笔下毫无局限地想象着种种可能。

这或许是我从一开始写小说的最深刻的欲望之一,而曾经我们所渴望的倾诉在之后变得越来越淡,沉默成了整个身体的正确状态,所以写小说也在表现着这样的必然。这

些年,当我和一些朋友聊天的时候发现,我们都在见证着自己曾经理想崩溃的过程,有时候这个过程在嘲笑曾经的幼稚中结束,而更多时候我们都是“继续向前”,放下一个理想,再选择另一个更切合当下的理想。改变世界这样的豪言壮语就好似古典爱情般也在多年前就已经结束,我们成为我们自己,而不是其他人。这样的自相矛盾导致了分裂,而不会令人惊奇的是,我们是从什么时候发现自己身体里存在着如此多的性格和人物?

这些人物都是在一个崭新的、陌生的环境中被孕育的,或许是生物本能,即在陌生环境中迅速改变自己的状态,从而使自己在其中不会变成可能的受害目标。这样的生物本能让我们在下当的世界和社会生活中得以保护自己,但我始终不相信生物本能在掌握着一切。因为与此同时,我们都在有意识地扮演着适合自己所处舞台上的那个角色:是师长,是父亲,是兄弟,是朋友,是情人等等,这一切就像蜘蛛失去方向感而创作出一张如此复杂,以至于难以追本溯源的大网。而我们的故事则始终只是在某条线上的一次微弱震动,它对整张网造成的影响微乎其微,但到处在故事中的每个角色,往往却是深刻的,即使只是一次与朋友的久别重逢。

但上面的这一比喻并不表示我提倡绝对的个人主义,因为写小说本身就已经和它冲突。孟子说,人有恻隐之心,这或许就是当我们在猜测某个我们不熟悉的人处在某个特殊境遇中所产生的情感的最重要渠道。感受他人的存在,他人情感的倾诉和受折,不要在自己的偏见和有色眼镜下画地为牢,我会时刻地这样告诉自己。很多时候,我们通过对自己情绪的感知来推测他人的感受,所谓“同情的理解”,这在每个故事中都必然会出现。

我有着特定的位置,就像其他人一样,所以我们通过自己的方式去诉说那些情感,不幸和每个人的遭遇,这样的遭遇可能发生在人与人之间、人与权力之间、人与社会之间、人与自己之间……诉说一开始会磕磕绊绊,念一漏千,但这是一次记忆,是一个可以催生另一个时刻的此刻。阿基里斯、奥德赛与诸神的故事已经落幕,在韦伯所谓的“除魅”世界里,在这个需要添加“后—”的时代里,每个微小的生命在真实地生活。而对于你我这样的个人而言,也只剩下无尽

的时时刻刻。

所有人称的时时刻刻

□重木

冷峻旁观与“漫不经心”的记录

——周洁茹的香港书写

□蔡益怀



这事实上也是一种潜在的乡愁。美国成了这群漂流客生命旅途中的另一个坐标。不管他们对这个曾经的侨居地抱着一一种什么样的情感,都无法不将它作为一个参照。周洁茹的这个作品还流露出了一种新的意绪,那就是“我们为什么要来香港呢”,这表明她对客居香港又多了一种追问。从这点点滴滴也可以看到,周洁茹在感性的笔调之外,还不乏思考。

周洁茹的香港故事大都是亲身经历的提炼,绝非猎奇式的虚构,而正是这种亲历感,让我们看到他们也看到这个都市正在发生的种种事相,而且那都是极细微的众生相。在《九龙湾》一篇,她透过滑冰场上的见闻揭示出文化的冲突。一个滑冰婆婆对着讲普通话的家庭翻白眼。而在《地铁》一篇,又让我们看到另外一幕,“坐在旁边的老头儿腾地一下站了起来。不要在公众场合说普通话!他低吼。小孩惊讶地看着他。普通话!他又吼了一遍,眼珠瞪到两倍大,然后他径直走向门,浑身发抖抖。到达下一站的时间真的太漫长了,他靠住门,气得发抖,像是经受了巨大的侮辱。终于到站,他匆忙地下车,又回过头瞪最后一眼。我只好没有表情地看着他,我还能够付出什么表情

■品鉴

检视浙江的戏曲发展史,可以发现杭州的地位举足轻重,说“一部浙江戏曲史半部在杭州”并不为过。但与杭州戏曲的重要地位不相称的是对其研究的相对滞后,可喜的是郭梅的新著《杭州戏曲史》在一定程度上填补了这些缺憾。该书共60万字,共计八章,其研究对象涵盖宋元、明清、民国、新中国直至当下的杭州戏曲,既有翔实的史料发掘与陈述,又有专门的剧作家研究,既有戏曲政策、戏曲运动等宏观层面的审视,又有剧团、剧目等个案剖析,并广泛涉及戏曲笔记、演剧习俗等,内容繁复。阅读该书,可以发现开放的视野、纵横开阖的结构框架、丰富的文献汇集和述评式的写作是其几大特点。

首先是开放的视野。作为古典文学专业的学者,郭梅没有将自己的研究仅仅局限于古典戏曲领域,而是以开放的姿态,将20世纪以来的杭州戏曲一并纳入研究视野。在文学史意义上,这一时段属于现当代文学范畴,通常研究古典文学的学者涉足的并不多,而这一时段的戏曲有学者称之为“现代戏曲”,以示与古典戏曲的区别。郭梅的《杭州戏曲史》打破所谓的专业、学科界限,以地域为集结点,将杭州上至宋元、下至当下的戏曲现象、戏曲作品、戏曲作家统一进行研究,体现了一位学者不拘一格、勇于突破的可贵品质,也可以一定程度上确保研究对象的完整性,为研究工作的系统化开展奠定基础。

其次,由于整体研究视野的拓展,《杭州戏曲史》的结构框架亦显得开阖有度,大气磅礴。全书自宋元始,迄于当下,在纵向上清晰地厘定了杭州戏曲“史”的框架。在横向结构上,针对不同历史时期杭州戏曲的发展特点,选择各异的切入点进行拓展性研究,如对于元、明、清三个古典时期,便以代表性剧作(剧评)家为切入点,以人带戏,第四章第五、第六、第七节中对吴山三妇、刘清韵、陈小翠几位女性戏曲人的论述更是拓荒性的研究,对于还原清末中国文化转型时期真实的戏曲样貌具有相当的贡献;而对于地方戏勃兴的民国时期,便以剧种为切入点,以京昆为引领,重点钩沉了越剧、杭剧、目连戏、三角戏四个地方剧种,在对比中凸显了地方戏的“地方”特色及其与京、昆等传统剧种的关联;至于新中国成立后的杭州戏曲,由于历经过全国范围展开的“戏改”,而此次“戏改”的力度之大、影响之深远都是前所未有,由此戏曲是在整体面貌上发生蜕变,而非局部的改变,因而该书便选取各剧种中最具影响力的剧团为依托,以团体串联起人和戏,删繁就简、突出主题。而在第七章中,著者就杭州题材的戏曲剧作进行了专门论述,当中既有广为大家熟知的梁祝、白娘子、岳飞等故事,又有显得生冷的“小青戏”。对于前一

一部厚重而开放的力作

——评郭梅新著《杭州戏曲史》

□张艳梅

类剧目,由于这类题材的传播早已超出江南一隅、辐射至全国大部分地域,其载体亦是跨越京剧、昆曲、越剧、川剧、秦腔等多个剧种,故而作者精心摘取其中最能体现“杭州”元素的层面加以阐释,如梁祝故事是重点剖析越剧《梁山伯与祝英台》,白娘子故事在与京剧、川剧的对比中突出了越剧和婺剧本;至于家喻户晓的岳飞的故事,则是翔实厘定其起源、流变等一系列问题,将豫剧、汉剧、京剧、昆曲等多个剧种的此类剧目择要剖析,此时作者注目的并非其剧种载体,而是其间的原发性因素——杭州、岳庙、岳飞,由于互文效应的存在,这些原发性因素素生于上述剧种剧目中,多向度地传布“杭州”信息,从而丰富该书的核心概念。对于“杭州”标签更为鲜明的苏小川故事,作者选取了独属于杭州的剧种——杭剧进行评析,不仅推介了一部新编的剧目《苏小小》,更将鲜有人知的杭州本土艺术形式——杭剧纳入公众的视野。

《杭州戏曲史》文末所列专著、学术论文、报纸、网络等各类文献近300种,正文中所涉的词曲典籍、剧目辑刊等文献更是繁杂,可以推知其间搜集、甄别、摘选工作的艰辛。但令人欣慰的是,该书并不因为文献繁杂而显得冗长、晦涩,反而充满了情趣,这得益于作者述、评结合的写作方式和灵动的文字。不知从何时起,有些学者的研究性著述变得几如天书般佶屈聱牙,业内的研究者读来都颇觉辛苦,更不要说圈外的普通读者了。而该书能将深邃的寓意寄托于清新的语句中,读来充满趣味,思来启迪良多,既是同行深入交流的平台,又为广大的戏曲爱好者开启戏曲之旅提供了契机。