

贯彻二十大精神 铸就文艺新辉煌

努力构建中国式现代审美与文艺评论自主知识体系

徐国春

党的二十大报告全面系统深入地阐述了中国式现代化的科学内涵,明确了中国式现代化的中国特色、本质要求和重大原则。这是对现代化理论的重大丰富和发展,是党的二十大的重大亮点,也是重大创新点。

为深入学习贯彻党的二十大精神,文艺理论评论界日前以“中国式现代审美与文艺评论自主知识体系建构”为主题进行了研讨。此次活动由中国文艺评论家协会理论专业委员会、中华美学学会审美文化专业委员会和《文艺评论》编辑部主办。来自美学、艺术理论、各艺术门类学科和文艺评论等领域的专家学者紧扣“中国式现代化”这个关键词,围绕中国式现代化文艺理论与评论的内涵及发展进行了深入交流,具体关注到党的二十大精神与中国文艺理论评论建设,中国式现代审美、中国现代文艺理论评论的历史道路与当代发展,中国文艺评论自主知识体系构建等核心问题。笔者认为,这些议题对于深入学习贯彻党的二十大精神,增强文艺理论评论的文化自觉、理论自觉和学科自觉具有重要意义。

现代化是人类社会普遍经历的历史过程,也是中国近代以来为实现民族复兴梦想所选择的道路。而从文献检索来看,“中国式现代化”的正式提出几乎是与改革开放同步的。1979年3月21日,邓小平同志在会见英中文化协会会长马尔科姆·麦克唐纳时提出:“我们定的目标是在本世纪末实现四个现代化。我们的概念与西方不同,我姑且用个新说法,叫作中国的四个现代化。”在随后召开的中共中央政治局会议上,邓小平同志在党内正式提出“中国式现代化”。他说:“我同外国人谈话,用了一个新名词:中国式的现代化。到本世纪末,我们大概只能达到发达国家70年代的水平,人均收入不可能很高。”党的十八大以来,习近平总书记多次在不同场合对这一概念作出丰富、明确了“中国式现代化道路”并对这条道路的基本特征作了重要论述。2021年,十九届六中全会通过的党的历史上的第三个历史决议《中共中央关于党的百年奋斗重大成就和历史经验的决议》中,明确提出以中国式现代化道路来实现中华民族伟大复兴。党的二十大更是深刻阐述了中国式现代化的中国特色和本质要求,向全党全国人民发出了以中国式现代化全面推进中华民族伟大复兴的动员令。

而具体到“现代性”,这是一个复杂的、多义流变的概念,不同年代、不同地域、不同民族、不同学科、不同思想体系对它都有不同的解读,也即是说,它有不同的打开方式。我们对中国文艺现代性唯一正确且合理的打开方式是建立在对中国式现代化的理解之上的,是蕴含于中国经济社会发展的总体要求和目标期许之中的,也正是源于这一理论出发点,前不久,由中国文联文艺评论中心、中国评协主办的《中国文艺评论》月刊便以“中国式现代化与中国文艺现代性”为主题向文艺界公开征稿,以期对这一命题进行更深刻的研究与阐释。

在笔者看来,如果要对文艺的现代性进行规定的话,高扬人民性、彰显中国精神、文化自信自强、增强精神力量、开放包容等,都可以成为其重要特征。作为文艺理论评论工作者,我们可以从三个方面推进文艺现代性的研究向纵深发展:

一是扎根中国实践。实践是理论创新的来源和动力,实践创新不断,理论创新不断。“中国文艺现代性”这个关键词就是要求我们的研究要紧紧结合中国实践。一方面,深刻把握民族复兴的时代主题,关注中国式现代化的进展和成就,将其作为这一时期文艺理论评论发展的宏观背景和基础条件;另一方面,密切关注文艺实践的发展和成果,在与文艺实践的互动中建构理论命题与理论逻辑。

二是建设中国理论。新时代中国文艺蓬勃发展的实践,急需文艺理论和评论不断作出有力阐释。反观当下,用西方理论剪裁中国人审美的现象比比皆是,西方理论源于西方经验、产生于西方实践、回答的是西方问题,如果不加分析辨别地使用,就会出现过度阐释、强制阐释的现象。我们应以中国化时代化的马克思主义为指导,继承中国古代文艺理论遗产,吸收借鉴国外文艺理论的优秀成果,立足中国百年人民文艺的形成历史、独特属性和发展成就,探索具有全球视野和时代前瞻的中国自主的文艺理论评论体系。

三是回答新时代中国审美之问、艺术之问。德国数学家希尔伯特曾在题为《数学问题》的演讲中说:“一个学科能够产生大量重要问题,才能保持活力。”问题是时代的声音,对于哲学社会科学而言,能够回答社会问题是理论的生命所在。我们应面向生动鲜活、五彩斑斓的中国文艺实践,运用更具阐释力、影响力、引领力的中国文艺理论,回答“什么是真善美、什么是假恶丑,怎样弘扬真善美、怎样批驳假恶丑”这个新时代审美之问、艺术之问,努力在回答中检验理论,在问题的成功回答中完善理论。

笔者相信,经过大家的共同努力,我们一定能够为深入思考中国式现代化与文艺现代性问题、回答中国式现代审美与文艺评论自主知识体系构建之间提供有益的启示和丰硕的有价值的探讨成果。

(作者系《中国文艺评论》杂志主编、中国评协副主席兼秘书长、中国文联文艺评论中心主任)

在庆祝澳门回归祖国23周年之际,有这样一首歌唱出了澳门重回母亲怀抱23年之后的深情喜悦。这首由中央广播电视总台策划、导演秦新民作词,全球音乐教育联盟主席、中国音乐学院原院长王黎光作曲,中国人民解放军文工团歌唱家、国家一级演员雷佳原唱的歌曲《澳门是家》,同样也唱出了祖国人民对澳门同胞的深情呼唤。23年来,澳门经济快速发展,人均地区生产总值进入世界前列,东西方文化在此相互交融,独特的历史文化遗产绵延流长;“十四五”规划和2035年远景目标纲要、《粤港澳大湾区发展规划纲要》《横琴粤澳深度合作区建设总体方案》等一系列政策措施,为澳门的长远发展注入了新动力、提供了新空间、创造了新机遇……

湾区儿女

不久的情缘,温暖的港湾,这里有我们共同的牵挂,这里有我们共同的牵挂,这里有我们共同的牵挂。

追梦、植根湾区,与国共荣,实现自我的励志故事,浓墨重彩地展现了国家战略推动下港澳地区与内地融合发展、欣欣向荣的繁荣景象,折射出粤港澳大湾区在政治、经济、文化等领域所取得的发展成就和社会变化。

追忆



郑榕

在话剧表演中,台词是演员必须掌握的基本功。在本文中,我想主要就表演台词的方法和经验问题与大家进行一下交流,希望得到指正。

台词在表演中的奥秘

台词主要解决的问题,就是怎样把纸上的铅字变成活的语言。老舍先生说,语言是有生命的。焦菊隐先生开始排《龙须沟》时曾对我们说:“你们过去学表演,是学怎么在舞台上表演,我是来教你们怎么做一个人‘生活’在舞台上。”以前我们谈台词,大部分都是做所谓的“桌面”工作,进行理性分析。比如这句台词什么意思,重点在哪儿,然后用红笔在底下标注,全部背下来。这种情况下,演员往往对人物并没有一点感性的感受。人物还没有立起来,台词就都读成“壳”了。《雷雨》就是一个突出的例子。当时,桌面工作做得时间非常之长。但在界定人物关系上却采取了阶级分析的方式,把周朴园作为封建阶级、资产阶级的“一号”代表人物,周萍作为“二号”代表。这样对人物“定性”后,我们便会得出周朴园对待萍的态度注定了虚伪的情感体验。这是带着主观批判的态度去演戏。这种背书加表演情绪的方式,形成了概念化的表演套路,改起来非常难。

焦先生希望在排练《龙须沟》时解决活的语言问题。他的根据就是斯坦尼后期的形体动作方法。当时,我们对这个问题的认识并不清楚。到了1956年,来了一个苏联专家库里涅夫。他过去是瓦赫坦戈夫剧院戏剧学校的校长,对斯坦尼后期的思想起了很大的作用。最主要的一条就是“以假当真”。库里涅夫来中国提倡的做法正是焦先生当年想实践的。他在1953年给北师大音乐戏剧系同学作《斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程》的报告时讲的就是这个问题。但他那时是停留在理论的层面。苏联专家这次在具体怎么做上给我们做出了榜样。焦先生从中得到很多收获。他以此作为科学基础,后来又搞民族化试验,就是说符合逻辑的外部动作能够引起人的内在情感。

库里涅夫的做法跟我们以前习惯的做法有很大不同。第一不搞桌面分析。他给我们头一次上课就在黑板上写上“行动=愿望+目的”。我们一切做法都是从这里出发的。这个我们当时有一些收获,但还没有体会太深。“文革”以后,阿瑟·密勒私下说,我们很多演员不会在舞台上“动思想”。这时,我就又想起专家和焦先生的教导,下决心开始在表演上寻求突破。

库里涅夫的做法是什么呢?除了不搞桌面分析外,进了排演场,开始排戏的第一个阶段,不准说剧本上的台词,但是要按照剧本演。焦先生在《龙须沟》里面也试验过,他也是根据这个。意思就是:演员首先要掌握说话的愿望。他为什么要说这些话?意思就是不能本末倒置地先去死背台词。

语言具有行动性,它服从于最高任务

台词也是动作。它是“我”头脑中产生的一个愿望,或者是与对方交流而做出的反应。如你问我“上哪儿去?”我就产生要告诉你去哪儿的愿望。在此支配下,语音器官就发出一句话“我到人艺去”。这句话

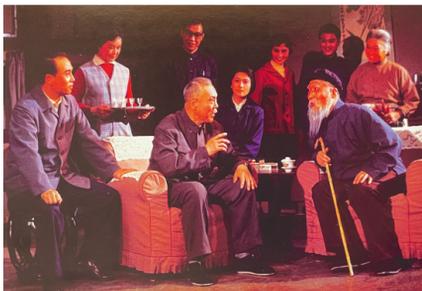
他是北京人艺保留剧目《茶馆》中的常四爷,是《雷雨》中的周朴园,也是北京人艺话剧舞台上《丹心谱》中的方菱轩、《胆剑篇》中的伍子胥、《武则天》中的裴炎……12月24日,北京人民艺术剧院著名表演艺术家、艺术委员会顾问郑榕在京逝世,享年98岁。从1943年开始戏剧工作的半个多世纪以来,郑榕以出色的演技和独特的风格在舞台上塑造了众多脍炙人口的人物形象,亲身见证了中国话剧的百年成长之路。身为北京人艺的第一代演员,他不仅表演艺术精湛,同时善于思考和总结表演艺术的规律,多年来留下了不少关于北京人艺演剧风格、塑造角色的方法和技巧等方面的文字,显示出其深厚的文化素养和不断钻研的艺术精神。本报记者徐健曾经就演员表演、台词方面的问题专访了郑榕,现刊发全文以表达缅怀之情。

尊重语言的生活规律 掌握台词的表现技巧

□郑榕



话剧《茶馆》,郑榕(右二)饰常四爷



话剧《丹心谱》,郑榕(前排右二)饰方菱轩

达到对方耳朵里,他就明白了你的意图。所以语言只在其中起到一个工具的作用,它是受动作愿望、思想支配的,应该清楚,产生语言的动机是愿望,即使有时进行较快的对话,那也是在愿望的基础上产生的。

“目的”指的是行动对象或人物的关系。目的不同,人物的愿望也不同。按焦先生的话说,形体动作方法中最基本的东西就是:规定情境、贯串动作、最高任务。在规定情境下是为了贯串动作,贯串动作又是为了最高任务。最高任务的提法是科学的。

以前我演《雷雨》时,上场前就是“憋情绪”。无非是为了找人物的自我感觉,即我是老爷的自我感觉。在“喝药”一场,我要怎样表现人物的封建专制?这就需要借助台词把观众锁住。于是,我开始想整滴怎么不好。“文革”之后我在查阅剧本中,注意到繁漪的一句话:“他在外头一去就是两年不回家。”据此,我将周朴园的上场任务定位为“回家团聚”。这个任务一旦明确,上场后人物的自我感觉、对人对事的态度顿时就起了变化,读词的感觉也就完全变了。同样在这一愿望下,“喝药”这场戏就表现得比以前任何一次演出都真实、自然。

演员要学会在舞台上“交流”

话剧演员要学会在舞台上“交流”。我过去曾经为自己一张嘴就“来情绪”苦恼过,找不到塑造人物的方法,甚至在说台词的时候试验了影视腔的“耍嘴皮子”,结果出来的还是“一片情绪”。后来我才领悟到:舞台交流一是要与对方交流,二是要与自己的内心反应交流。这就要求在读台词的过程中,首先要学会“听话”,要求演员在舞台上放松,能做到真听真看。对方的话在你心中引起反应,才能促使你产生回话的愿望。

舞台交流的第三个方面就是要跟“视象”交流。在谈话中,谈到某个人、某个地方、某个景物时,这个“视象”必须具体。比如《雷雨》中周朴园与侍萍谈及无锡往事时的对话,就得想到无锡的具体。有一次我

在北大听诗歌朗诵。有一个人朗诵了杜甫的一首诗。他朗诵得直流眼泪,认为自己掉进去了。但是在随后的座谈会上,一个教授提出了一个问题,说当初杜甫写这首诗的时候是不是一边写一边流泪啊?这说明使人感动的应该是诗中描绘的具体形象,而不是诗人的个人情绪。艺术构思属于形象思维。演员必须把台词中的动作和形象具体地传达给观众,观众才能为之感动。由此,“视象”在读词中是很重要的组成部分。很多演员进入情绪后就把这个道理给忘了。

话剧表演中这三种交流是交替进行的。三者结合得好,才能把台词变成活的语言。演员千万不要老想着从台词中“挤情绪”。我再以《茶馆》最后一幕为例。常四爷本来不想说话,他知道说话惹祸。但是王掌柜的意外表现(注意他平时是“莫谈国事”的,他决定要死了,觉得自己要解放了,无所畏惧了,一下子把压在心头的话都说出来了)。让常四爷觉得很奇怪,打动了心,并把他埋藏在内心里的东西勾出来了。他的动作是这么引出来的,并不是他事先准备好的。他必须跟着王掌柜的思路走,并在与王掌柜的不断交流、碰撞中激活台词的韵味,推动情绪的发展。

影视表演代替不了话剧表演

舞台上讲台词,常常要面对1000人左右的观众,这跟影视表演有很大的不同。因为你得让最后一排的观众听得见,听得明白,还能感受得到。现在我们的演员最大的毛病就是用影视表演代替舞台表演。他们觉得这样更加自然、更加生活化。须知,影视表演是用镜头说话,稍一张口便觉得“过火”。有的电影界人士说,电影必须跟话剧“分家”,就是这个道理。话剧跟影视表演也有共同的地方,就是把人的内心思想“分割”开来加以细致表现。但是在舞台上你得把它放大,一放大,就有了明显的差异。

如今一谈台词技巧,有人就认为是形式主义,这跟我们当年也有很大不同。我们过去经常为了读词的抑扬顿挫、生动形象向戏曲界、曲艺界的老师们学习,以求舞台上的艺术性。但是现在这些技巧受到了轻视,导致舞台上出现“自然主义”,观众听不清,感受不深,舞台的感染力被大大减弱了。

我们曾在巴黎观看过巴黎喜剧院的演出,一位老演员的一段独白博得了全场的热烈掌声。2006年俄罗斯国家模范小剧院来华演出,演员的表演包括读词的技巧都令人拍案叫绝,每个演员都有一身绝活。对比之下,现在我们的演员大多在追求“自然”。须知倘若只是为了“生活、自然”,到马路上去看好了,观众又何必花钱买票来剧场呢?有的演员把舞台上的自由、放松作为目的,而不是作为创造角色的手段。要知道,只有符合人物内心的愿望加上读词的技巧才是对话剧演员的真正要求,因为只有这样才能打动观众的内心。1961年,周总理在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话中就提出:“话剧几年来有进步,但是比起其他方面来不强不弱一点,什么道理呢?是由于不承认基本规律,不搞基本训练,似乎演话剧很容易,只要会说话就行……”

现实主义是艺术的传统,写人、关注人是现实主义的核心。话剧要跟观众的心灵进行沟通,不是笼统地讲大道理,追求视觉的刺激,或用抽象的象征来让观众猜谜。只有演员在台上真正动情,观众才能动心。台词便是唯一的工具。因此,我真心地希望台词问题能引起话剧演员的更多重视。

(本文为郑榕口述,本报记者徐健采访整理)

一首寓意深刻制作精良的好歌

——评电视剧《湾区儿女》主题曲《澳门是家》 □阮波

的发展成就和社会变化。作为该剧的主题曲,歌曲《澳门是家》第一句“澳门是家的一扇门”中,作曲者在“家”字后面设计了一个小小的延缓与间歇,仿若巧妙的埋伏,打开了听者的视觉想象,随着第一人称视角的抒情旋律打开了澳门回归祖国的喜悦之门。接踵而至的“门里有我时代的根”与上一句间隔处理对称一致,强调与表达澳门回归祖国的家国情怀与文化归属感。“曾在门外久久的等,眺望家里的那盏灯”,呈现出澳门历经百年的回归心愿与不屈等待。随着主旋律的展开,祖国则以“根”与“灯”的温暖形象出现。

歌曲的中段随着饱满的故事感徐徐展开,歌词“家在我心中最神圣。团圆的美酒喝不完,难忘回家的那个春”牵动回忆——北京时间1999年12月20日凌晨,全世界都将目光聚焦在濠江之畔,零点的钟声敲响,《义勇军进行曲》奏响于中葡两国政府澳门政权交接仪式现场,五星红旗随之冉冉升起,中国正式恢复对澳门行使主权,与香港隔海相望的澳门也终于结束了自16世纪

以来被葡萄牙占领的历史……漂泊400多年的游子回归母亲怀抱,这份伴随着歌曲主旋律再次递进,倾诉了澳门人民与祖国人民相依相偎、命运相连之情。最后“潮起潮落”的意象通过今昔对比的情怀,直接引出“今日大湾区的追梦人”,歌曲奔向太阳,也奔向歌曲的高潮,预示着在国家发展宏伟战略的助推下,粤港澳大湾区建设还有巨大的腾飞空间。

这首歌曲前奏的弦乐器听感舒缓悠扬,女高音加入之后更添亮色,歌曲后半部上扬迎向高光,起承转合秉承传统风格,头尾及空间处理简单明亮,那些温暖而明快的旋律与歌词在悠悠递进的表达中似平铺直叙又娓娓道来。歌曲整体结构起伏不大,结尾呈现了无限可能与欣然向往的激昂振奋,体现出强烈的情感与力量。与《灯火里的中国》一样,此曲没有使用进行曲式的方式来演唱,而是以钢琴、小提琴等乐器营造柔美安详的感觉,使宏大主题的歌曲呈现委婉的张力,平易近人。雷佳的演唱与作品的编曲有着细腻的情感表达,间奏亦加强了国

强民富的幸福感。

音乐制作人、国家一级作曲孟可表示,《澳门是家》的演唱、作词、作曲都很新颖,有艺术歌曲的气息。中国东方演艺集团国家一级演员彭小辉评价道:“这是一首温婉动听满怀情感的歌曲。舒缓的弦乐器前奏先把人带入万千思绪之中,而后饱含深情的女高音在管弦乐队的衬托下翩然而至,天籁般甜美而雅致。有着民族独特魅力的主旋律展现勾勒出画面生动的画卷,优美动听娓娓道来,唱出渴望回归祖国母亲怀抱的澳门心声,结尾用高亢激昂的音调表现了回归祖国后,人们对未来美好生活的憧憬和向往。这是一首既体现了民族传统又具现代风格的优秀作品,是一首寓意深刻制作精良的好歌。”

就题材而言,作为澳门回归23年之后聚焦大湾区的澳门主题音乐,此曲以其独特的题材引人注目。歌曲所呈现的是包括港澳同胞在内的中国人民将共担民族复兴历史责任、共享祖国富强繁荣的壮丽篇章。歌曲架起了一座连接粤港澳的文化大桥,抒写了祖国与澳门之间的情愫,同时也为澳门在华语歌曲创作领域添光加彩。就题材表达方式而言,歌曲将宏大的题材进行了生活化的处理,极大地增强了感情审美的带入感,实现了题材和题材表达的双重创新。

(作者系电子科技大学中山学院教授,中山市文艺批评家协会主席)