

向,但不执偏颇之辞,而是客观地认为两者各有千秋,是交错发展的。

他对作品风格的分析,在立足于具体作品的基础上,重视其社会文化根源的分析。滕固在《关于院体画和文人画之史的考察》等著述中还分析了社会风气、生活习惯和人的精神面貌对风格嬗递的影响。在《唐宋绘画史》里,滕固也分析了宗教背景、帝王意志和士大夫情趣对文人画的综合影响。在分析绘画由唐代向五代和宋代的演变时,滕固尤其重视美术的社会基础。这与他重视文化研究的理念相关。在《霍去病墓石迹及汉代雕刻之试察》还谈到坟墓的形制对雕刻风格的影响:“由坟墓的形制而予雕刻以一种限制,这个限制又影响于雕刻物的风格。”<sup>⑤</sup>如墓形像祁连山,墓上的石兽像祁连山上常有的野兽等。他立足于作品本体论,兼及作者的社会历史因素,虽不免沿袭前辈绘画史的描述与结论,但他重视从具体作品出发分析艺术风格及其流变的做法,体现了实证精神,为我们的艺术审美研究树立了榜样。

当然,由于绘画史上绘画实例的不足,作品中心论的做法对于中国美术发展历程的影响客观上是有

难度的。滕固在《中国美术小史》和《唐宋绘画史》中不得不间接地利用大量画家本位的史料,以画家为线索去逐一论述,从古代的画论描述中探究风格特征。鉴于绘画作品等保存流传的限制,滕固在英国著名学者赫伯特·雷特(又译里德、李德)的影响下,高度重视所谓的“纤琐工艺”(即工艺美术),将美术考古与美学理论相结合,重视石刻和出土的画像砖、瓦当等,特别是两汉与南北朝时代的器物等美术实物的考古辨析,提出燕瓦的纹饰源于青铜器的纹饰等意见,呼应了王国维的“二重证据法”,为中国现代美学研究开辟了广阔的视野,为我们研究中国审美意识发展史积累了宝贵的经验,客观上修正了《唐宋绘画史》等局限于史料研究的不足,使平面绘画和立体雕塑均得到重视。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮ 《滕固艺术文集》,上海人民美术出版社2003年版,第59页,第51页,第23页,第77、78页,第215页,第141页,第90页,第93页,第62页,第22页,第130页,第145页,第113页,第62页,第275页。

(作者单位 华东师范大学中文系)

## 体制内外 新世纪中国先锋戏剧的四脉流向

陈吉德

根据《现代汉语词典》的解释,所谓体制,是指国家、国家机关、企业、事业单位等的组织制度,如经济体制、政治体制。对于戏剧而言,体制就是指创作者与剧团、剧院之间的隶属关系。按照常规,先锋总是反体制的,这在西方文化中体现得比较明显。尤奈斯库认为,“先锋派的人是现存体系的反对者”,因为“所谓的先锋派,就是自由”<sup>①</sup>。比格尔以达达主义为例说:“作为欧洲先锋派中最为激进的运动,达达主义不再批判存在于它之前的流派,而是批判作为体制的艺术,以及它在资产阶级社会中所采用的发展路线。”“反对艺术作品所依赖的分配体制”<sup>②</sup>。但在新世纪以来,中国的先锋戏剧与体制的关系却比较复杂,大致存在以下四脉流向。

### 一、体制内的缝合者

体制内是指编剧、导演等创作主体大都归属于

正规剧团,而剧团主要靠政府拨款来维持日常运转,这与反体制的西方先锋戏剧形成鲜明的对比。

在体制内的先锋导演,我们首先要提到北京人艺的林兆华。林兆华向来拒绝承认自己的先锋倾向,但是创作主体的主观看法是一回事,作品的客观状况又是一回事。进入新世纪之后,已过花甲之年的林兆华推出了《故事新编》(2000)、《理查三世》(2000)、《见人说人话》、《樱桃园》、《建筑大师》(2006)、《哈姆雷特 1990》(2008)等一系列先锋作品。林兆华不重复别人,也不重复自己,主张“戏剧艺术家每一次创造都应当是一次涅槃”<sup>③</sup>。他喜欢解构经典。这种探索活跃了戏剧氛围,也遭到一些人的指责。有人撰文指出,林兆华“没有与戏剧大师进步精神接轨的文化素质和人格境界,经过林兆华处理后的这几部经典戏剧,确实是连赵本山小品中所爆发出的人性火花都不具备的”<sup>④</sup>。

在北京人艺的体制内还有一位先锋导演李六

乙,他与林兆华一样拒绝承认自己的先锋倾向,但其先锋倾向还是比较明显的。李六乙新世纪的主要作品有《非常麻将》(2000)、《偶人记》(2002)、《穆桂英》(2002)、《花木兰》(2004)、《口供》(2005)、《我这一辈子》(2007)、《梁红玉》(2008)等。自从踏进戏剧天地以来,李六乙就信奉“脚踏实地,无法无天”的原则,大胆进行先锋实验。他注重舞台设计、注重音乐、注重表演,而对中国人所喜欢看的故事并不重视,所以观众普遍反映他的戏剧比较晦涩难懂。

在体制内的导演,我还要提到中国国家话剧院(由中央实验话剧院和青年艺术剧院于2002年组建而成)的孟京辉。与林兆华、李六乙等人否认自己先锋倾向的做法相反,孟京辉总是高举着先锋实验的大旗。早在1995年,孟京辉就宣称自己的先锋倾向,到了十余年后的2006年,孟京辉依然肯定地表示:“我在努力做先锋,我在努力做自己能做到的。”<sup>⑤</sup>孟京辉新世纪之后的作品大致分为三种倾向:第一种倾向是非常注重艺术实验,以至于超过观众的接受力,如《镜花水月》(2006)。第二种倾向是注重表现青年人的情感,温馨、浪漫,富有诗意,同时又夹杂着伤感甚至残酷,如《关于爱情归宿的最新观念》(2002)、《琥珀》(2005)和《艳遇》(2007)。第三种倾向是注重社会批判性,主题激情鲜明,如《臭虫》(2000)、《两只狗的生活意见》(2007)。进入新世纪的孟京辉比较注重戏剧的人民性立场,甚至提出了“人民戏剧”的概念<sup>⑥</sup>。

除林兆华、李六乙、孟京辉外,体制内的先锋戏剧工作者还有中国国家话剧院的导演田沁鑫、编剧过士行,北京儿童艺术剧院的编剧兼导演杭程,北京京剧院的编剧红袖,上海话剧艺术中心的编剧赵耀民、喻荣军等。他们都在体制内取得了一定的成就,但这并不能说体制存在就是推动了先锋戏剧的发展,这要看每个剧院的具体做法。中国国家话剧院做得比较好,院长赵有亮管理方式灵活,有魅力,有胆识,敢于启用年轻人,能接受各种风格。相比之下,北京人艺的体制要死板得多。近六十年来,北京人艺虽然一直坚持“戏比天大”的原则,但对于先锋的另类风格总是诚惶诚恐。早在上世纪80年代初,林兆华排演高行健的《绝对信号》在被院党委和艺术委员会审查时,紧张得几乎透不过气来。

上述体制内的先锋戏剧工作者虽然在一定程度上颠覆了现有的体制,但更多地是自觉或不自觉地缝合着现有的体制,而这种缝合行为难免显得有些无奈和悲壮。

## 二、体制外的颠覆者

与上述体制的缝合者不同的是,有些先锋戏剧工作者总是拒绝被体制化,因此成为现有体制无庸置疑的颠覆者。

一个非常有意思的现象是,体制外的先锋戏剧工作者几乎都成立或者加入了工作室或者剧社,这一方面可能是出于抱团取暖的需要,另一方面可能是出于造势宣传的需要。北京先锋戏剧导演田戈兵主持的纸老虎戏剧工作室就是显证。纸老虎戏剧工作室成立于上世纪90年代,但主要活动是在新世纪。作为一个独立剧团,纸老虎戏剧工作室主张戏剧是进入生活现场的一种通道和手段,他们推倒四堵墙,将戏剧延伸到活生生的日常空间,这就打破了艺术与生活的界限,使戏剧获得了新的语言和表达方式。这在《婚姻合作及相关场景》(2000)、《妈咪报告》(2000)、《世方豪庭和雷雨》(2002)、《酷》(2007)等作品中体现得比较明显。

赵淼主持的三拓旗剧社是北京地区在体制外进行先锋实验的另一个比较有影响的独立剧社。剧社主要探索现实主义戏剧的多种表现方式,突出假定性在舞台时空中的重要作用,强调演员的主体性和演出的完整性,以城市年轻人作为表现对象,把“哀伤的幽默”和“精彩的想象”作为风格追求。在2003、2005、2007三个年度,剧社分别推出了形体系列剧《6·3黑故事》。

在上海,最有先锋力度的当数张献。他雄辩、睿智,是个自由职业者,坚持拒绝被体制化。新世纪伊始,张献与朋友合建了上海第一家民营剧场“真汉咖啡剧场”,与上海现代人剧社联合推出了女性版的《等待戈多》。2005年,张献发起成立了上海第一个后现代舞团“组合鬃”,把环境艺术、影像装置、现场音乐、行为艺术、表演艺术等各种视听元素带入了传统剧场,使得上海的剧场返老还童。他们的作品让身体“写作”身体,身体“思考”身体,既是舞蹈,也是一种肢体戏剧或者说身体戏剧,主要作品有《舌头对家园的记忆》(2005)、《左脸》(2007)。

体制外实验色彩比较浓的戏剧工作室或剧社还有北京关皓月主持的戏道堂,果然主持的小说戏剧工作室,劲松、贾延鹏主持的悲喜堂艺术工作室,高亮、贾立珠、高恬主持的红·剧坊;上海王成主持的802戏剧工作室,唐煌主持的九维空间实验剧社,任明炀主持的聆舞艺术群体;广州江南黎果主持的水

边吧等。

在体制外进行先锋戏剧实验的最大优点就是自由。先锋戏剧工作者不受体制的束缚,可以根据各自的艺术理想进行先锋实验,也可以表达比较激进的、甚至主流意识形态所不容的思想。当然,身处体制之外也有诸多不便,比如人员组织问题,演出场地问题。

如果说上述体制内的先锋戏剧工作者对体制的颠覆还不够彻底的话,那么这些体制外的先锋戏剧工作者显然彻底颠覆了体制。他们抱着“剧场的希望在边缘”的信条,披荆斩棘,为中国戏剧的发展带来了一抹亮色。

### 三、体制内外的游走者

有些先锋戏剧工作者经常游走于体制内外,他们既能利用体制内的优厚条件,如资金的支持、领导的重视,又能享受体制外的自由环境,显得游刃有余,从而成为“脚踏两只船”似的全能者。

具体的“游走”方式有所不同。有的可能开始是在体制之外进行先锋戏剧实验,之后,当体制内的条件可以利用时,他们就走进体制,与正规剧团合作,铸就自己的艺术梦想。张广天即是这样一位游走者。2000年,他与黄纪苏、王焕青、沈林、罗江涛等人一起推出《切·格瓦拉》。2001年,他推出民谣清唱史诗剧《鲁迅先生》。2001年底,广州话剧团邀请张广天创作新戏《圣人孔子》。这是张广天第一次走进体制,与正规剧团合作。2004年,张广天游走到体制外,推出了音乐剧《风帝国》。2005年,游走在体制之外的张广天被江苏省演艺集团“招安”,担任“理想主义三部曲”《左岸》、《切·格瓦拉 2005》、《圣人孔子 2005》的编导和作曲。这是张广天与体制内正规剧团的第二次合作。2006年,张广天又游走到体制外,推出了小剧场戏剧《圆明园》。可以看出,张广天主要是游走在体制之外,偶尔游走入体制之内。

像张广天这样的先锋戏剧工作者无论在体制外,还是在体制内,都进行着艺术实验;而有的人在进行艺术实验时是处于体制之外,一旦不做戏剧,又回归到体制之内,做着与戏剧无关的事。这显然是一种特殊的游走方式。黄纪苏就是这样一位游走者。就体制内而言,黄纪苏是中国社会科学院《国际社会科学》杂志(中文版)副主编。就体制外而言,黄纪苏是先锋意识很强的剧作家。他的主要作品有《切·格瓦拉》(2000)和《我们走在大路上——近三十年的社会

心理史》(2006)。

游走于体制内外是新世纪中国先锋戏剧因地制宜、因时制宜的选择,这种选择行为是深思熟虑的结果,而不是一时的冲动,因此,主动选择多于被动接受,也算是新世纪中国先锋戏剧一种特殊的存在策略。

### 四、体制的无关者

新世纪中国先锋戏剧还有一脉重要的流向,就是校园戏剧。虽然先锋戏剧与校园戏剧不能划等号,但校园戏剧大都表现出一定的先锋性。校园戏剧,简而言之,就是指以在校学生为主体创作并演出的戏剧。因此,与其说校园戏剧身处体制之外,不如说与体制无关。

新世纪中国校园戏剧发展迅速,并且建立了“中国高校戏剧社团联盟”网站。因为与体制无关,新世纪中国校园戏剧不必像体制内先锋那样缩手缩脚,谨小慎微;也不必像体制外先锋戏剧那样容易陷入困境,因此表现出很强的先锋性。新世纪中国校园戏剧首先是内容上的激进性。先锋是青春,先锋是激情,先锋是释放,因为没有体制的压抑与束缚,因此校园戏剧总是充满活力与创造力。其次是艺术上的实验性。校园戏剧的创作者因为受过专业训练,所以不懂清规戒律,因为不懂清规戒律,所以能够大胆地“越界”,不计成败,从而自觉或不自觉呈现出先锋品质。最后是运作上的反商业性。新世纪校园戏剧是波兰戏剧家格洛托夫斯基所说的“贫困戏剧”。他们没有赞助,没有资金投入,甚至一贫如洗,只好白手起家,玩起“无钱做戏剧”的艺术游戏。

自20世纪90年代至今的校园戏剧是继20世纪20年代“爱美剧”之后中国校园戏剧的第二个春天。不过,同属第二个春天,新世纪校园戏剧却出现了新的现象,即大学生戏剧节。这是戏剧领域内官方与民间的一种合作。

最有影响的是中国大学生戏剧节。该戏剧节诞生于2001年,其雏形是北京地区高校原创戏剧的一个研讨会,之后演变为“北京大学生戏剧节”,进而,在上海设立分会场。2004年,“北京大学生戏剧节”正式更名为“中国大学生戏剧节”,发展为一个全国范围内的戏剧活动,并在广州设立华南地区的分会场。此外还有地方性的大学生戏剧节。如吉林、辽宁、重庆、陕西、四川、江苏等省市都举办了大学生戏剧节。



大学生戏剧节让校园戏剧走出封闭的校园,聚焦到一起,相互交流学习,切磋技艺。更主要的是大学生推出了一些颇具先锋色彩的优秀作品。比较有影响的是第六届中国大学生戏剧节上南京大学戏剧影视研究所排演的《“人民公敌”事件》,第七届中国大学生戏剧节上北京外国语大学北外剧社根据日本作家村上春树的小说改编的话剧《世界尽头与冷酷仙境》。校园戏剧是戏剧麦田的播种者和守望者,像“二 M”(孟京辉、牟森)都是戏剧麦田中孕育出的成熟果实。他们在播种和守望过程中,不因贫困而彷徨,不因失败而放弃,执著地挥洒青春的汗水,放飞艺术的梦想。

以上,我们以体制为视角,大致勾画出了新世纪中国先锋的四脉发展流向。实事求是地说,这四脉流向在新世纪以前就已经存在,只不过在新世纪之后表现得更为明显而已。这无疑有助于我们认清新世

纪中国先锋戏剧的发展足迹。

本文为2008年度教育部人文社科项目和江苏省哲学社会科学项目“新世纪中国先锋戏剧研究”的阶段性研究成果,项目编号分别为08JC760015和08YSB008。

- ① 欧仁·尤奈斯库:《论先锋派》,《法国作家论文学》,王忠琪等译,三联书店1984年版,第569、579页。
- ② 彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2002年版,第88页。
- ③ 林兆华:《戏剧的生命力》,载《文艺研究》2001年第3期。
- ④ 张星岩、伏盛红:《林兆华的“舞台秀”和“媒体秀”》,载《艺术百家》2005年第6期。
- ⑤ 彭治国:《孟京辉:我就想永远胡闹下去》,载《华夏时报》2006年3月9日。
- ⑥ 孟京辉、沉睡:《一个前卫艺术家的思流追问》,载《粤海风》2000年第5期。

(作者单位 南京师范大学文学院)

## “非遗”生产性保护方式与文学艺术创作

谭 宏

目前的非物质文化遗产生产性方式保护主要是针对物质生产的内容,如传统手工技艺、传统医药炮制等,而对于其他的内容很少涉及。其实,非物质文化遗产有很大一部分是属于文学和艺术内容,为了更好地利用生产性保护方式对非物质文化遗产进行保护,有必要将文学艺术类非物质文化遗产纳入生产性方式保护加以探讨。

一、文学艺术类非物质文化遗产纳入生产性方式保护的可能性

按照联合国《保护非物质文化遗产公约》的分类,非物质文化遗产包括:(1)口头传说和表述,包括作为非物质文化遗产媒介的语言;(2)表演艺术;(3)社会风俗、礼仪、节庆;(4)有关自然界和宇宙的知识和实践;(5)传统的手工艺技能<sup>①</sup>。按照国务院办公厅《国家级非物质文化遗产代表作申报评定暂行办法》分类,非物质文化遗产包括:(1)口头传统,包括作为文化载体的语言;(2)传统表演艺术;(3)民俗活动、礼仪、节庆;(4)有关自然界和宇宙的民间传统知识和实践;(5)传统手工艺技能;(6)与上述表现形式相关的文化空间<sup>②</sup>。按照《国家名录》中的分类,非物质文化遗产包括:民间文学、民间音乐、民间舞蹈、传统

戏剧、曲艺、杂技与竞技、民间美术、传统手工技艺、传统医药、民俗等。

由这些分类我们可以看到,在非物质文化遗产的样式和内容中,属于文学和艺术的占了很大的比例,因此,如果在非物质文化遗产进行生产性方式保护的时候,能够把它们纳入其中,对于非物质文化遗产的保护和传承将会有巨大的推动作用。

人类生产本身包含物质生产和精神生产两大部分。非物质文化遗产的所有内容都是人类生产和生活活动中物质生产和精神生产的结晶。文学和艺术类非物质文化遗产主要代表精神生产的部分。人的体力活动与动物的体力活动是有本质区别的,人的体力活动是劳动,劳动是带着人的意识、伴随着文化含量的一种活动,表现出明确的目的性。“有意识的生产活动直接把人跟动物的生命活动区别开来”<sup>③</sup>。而且,为了记录人类的这种有意识的劳动痕迹,产生了专门的文学和艺术,即非物质文化遗产所表示的民间文学、民间音乐、民间舞蹈、传统戏剧、曲艺、民间美术等具体形态和样式。我们应该认识到人类不仅有物质产品的需要和生产,同时也有精神产品的需要和生产,生产不仅是对客观外部世界的改造,也是