

古中国的歌

□蒋锡武

《古中国的歌——叶秀山论京剧》

叶秀山著,中国人民大学出版社,2007.3



京剧研究,据我所见,有不少是在非京剧专业工作者那里展开的;而他们的研究,或广度,或深度,则不时多有超出我们这些专业工作者的情形。

这一方面,大约因京剧艺术本身即是很感性的,事实上并不那么“专业”而“隔膜”;另一方面,则是身在京剧此“山”之外,远近高低,尽在眼底,反比身临其间者更为了然;三是多在自己的领域里,有一把理论的“解剖刀”,剖肌分理,游刃有余,而具法眼,能悟第一义。比如,这里的叶秀山叶先生,即是。

说起来,我和叶先生还真有些缘分。

这些年,我尝试从美学的角度,希图能对京剧艺术作一些较深层次的探讨;而之所以能涉足美学领域,则完全是得益于叶秀山先生的启蒙。那还是上世纪60年代,我在武汉市戏剧学校京剧科学习,练功学戏之余,喜欢读书,见到了一本《京剧流派欣赏》;因我学花脸,又特别崇拜裘盛戎,内里则有一篇《谈裘派表演风格》的文章,便取来读。当时不过十四五岁,自然读得一知半解,却在作文课堂上,还来了篇模仿之作。以此而论,叶先生岂非我的蒙师!

叶先生曾谦称自己“对于戏曲是个外行”。比较起戏班里的人来说,这话可能不错;不过,这个“外行”,还是常说“内行”话。只是这个“内行”话,非一般意义上的“常识”,而是更深层次的、带有根本性的、“管总”的,亦即哲学的、美学的。简言之,是形而上层面的“读解”(其实,对于京剧的许多技术性问题,叶先生是很在行的,比如关于京剧的字音、声腔等,都有相当深度而又具体的讨论,绝非一般浅尝辄止者所能道)。

京剧这种实践性很强的艺术,在其生成、生存和发展的过程中,自然蕴含了一个民族的人们的审美理想、美学追求;然而其精神实质,则也可能在人们习以为常的不经意中,被掩藏而遮蔽的。此正有赖于理论工作者把它揭示、发掘出来,让人们认识其本质的世界。而做此项工作的即鲜见;做得如此深入、深刻、深切的,就更凤毛麟角了——叶秀山先生的这番作为,未尝不是京剧艺术的有幸!

在叶先生的京剧著述中,以我个人阅读后的浅见和感受,或者换句话说,即读后收益最大、启示良多的,是《古中国的歌》和《中国戏曲艺术的美学问题》。每每有人问到我,关于京剧方面的美学著述,我总要推荐《古中国的歌》。

说是“古中国的歌”,毫无疑问,这是叶先生的开宗明义,而构成成为一种定性:即京剧是“古”的,而

非“今”的;它所具有的是它的古典性,而非现代性。而对这一论述的展开,叶先生又有他的独特视角,即“歌”,这是很有意思的。

我们知道,在戏曲的表现手段中,有唱、念、做、打四功,进而概括,则是歌(唱、念)、舞(做、打),所谓“合歌舞以演故事”。按照叶先生的说法,则是:音乐性的对话,舞蹈性的动作。叶先生的这种切入,除了他的这部著述的“歌”的专论之整体布局、构思的需要外,我觉得这里的要点,更在于叶要强调他的京剧所具有的古典性这一观念。为此,叶著从台下的“听戏”“看戏”的角度,就此作了相当有说服力的讨论,极具价值。

叶先生对京剧发展过程中的由“听戏”向着“看戏”的转变,在粗略的描述后,提出了“听戏”等同于古典艺术、古典性这一颇堪玩味的说法。如此立论,初看不免生疑,这怎么讲?细看并细想后,方觉得有道理。即“听”的泰半是玩意儿(艺术)，“看”的则多是故事,或舞台上的装置。说后者(装置)是对古典性的悖逆,只从今天戏曲舞台上的“大制作”之盛行、且被目为现代化而言,其显然是以“听戏”的古典性为(反面)对象而做出的判断,便可明白,同时也可说明作者的“听戏”概念之范畴;从而反证作者的“听戏”概念的确当。

进言之,“听戏”或“看戏”之属,则更与或写实、或写意有勾连。即在唱、念、做、打四功中,仅所“听”之“歌”,纯然是写意的;而念、而做、而打,则或多或少俱落入了写实之彀。

这里我们不妨以唱、做对举,来看看上述之论的不为虚妄。从根本上讲,唱,就是写意的,生活中哪有这回事?除非是精神病患者。做,则不然,其多半系与生活实际相接近;以至于做功演员比较以唱为长的演员,更易出现写实倾向。叶先生即曾指出:“周信芳的麒派是作为京剧形式主义倾向的对立面出现的,它的强调做、白,其艺术思想实质是要强调真实、再现”。说及此,想到这里还有个故事。当年袁世海演出《连环套》,“盗钩”一场,当演至窦尔墩喝了混有蒙汗药的药酒,觉出有异,而唱道“莫非酒内有埋藏”时,尾腔未唱完,他即趴在桌上了。人问是什么意思,他说:“表示那时候窦尔墩胃里的蒙汗药已发作,唱不下去了。”这无疑是大谬不然的。其谬误即在他把写意(唱)和写实(做)混为一谈了,而堕于了写实的拘囿、牢笼。当然,这也不是说,凡做派演员均如是。同是架子花脸演员的侯喜瑞,即批评这种表演。不过,这也许又可从另一个层面来理解,即为侯喜瑞的“京派”情结(写意)和袁世海的“海派”皈依(写实——袁是极推崇麒派并效仿之的)的分野所致。

言而及此,对于“听戏”一说,我则更有另一番体认(或补充说),即从广义的角度来讲,所谓“听戏”,除开“唱念”外,“做打”,原本也是包含在内的。

最能说明这一点的,是老北京茶园充斥着的“听杨小楼”说。其“听”,如何理解?杨老板的又“做”又“打”的玩意儿,能闭目“听”一晚上吗?其实,这已表明,“听”,实已具有了特定的语境;而一旦进入“听”的范畴,也就跃入写意之境界了,便也就具有了古典性。

事实上,叶先生也谈到这一层。他说:“中国戏曲艺术中的做、白又始终保持着舞蹈和音乐的特色。”所以,杨小楼是可以“听”的。

总之,听戏,非瞧故事,旨在欣赏;故事是要“看”的,“听”则不然。

这里,又涉及到一个音乐性与文学性的矛盾问题。就此,叶先生从元曲说到昆曲,一直到乱弹,描述为总体上是一个弱化文学性而强化音乐性的过程,以至于迁就音乐性,而造成词句的不通。

无独有偶,王元化先生也特别关注到这一现象,以为京剧在“遣词用语上显得十分粗糙,但在音调韵味上是极为精致的”。何以如此呢?王诠释为:“因为京剧讲究的是‘挂味儿’”,而“把词句当作激

发情感或情绪的一种媒介或诱因,使音调韵味成为感人的主要力量。”

很有意思,在以何者感人的问题上,叶先生亦谈到京剧的“创始之音”,即“程、张、余的时代,相对地讲,音乐性是不太强的,而讲究唱词的内容,以内容来感动人。至谭鑫培以后,京剧唱功在形式上得到丰富,亦即丰富了唱功艺术的音乐性,以唱功的抑扬顿挫来愉悦听众”。

何其相似乃尔!对于京剧的音乐性和文学性之关系,南北两位大家的这种共识、体认,足以说明这一现象的客观存在,及其反映在京剧中的孰轻孰重的关系,是我们万不可忽略的。

这种不言而喻的重要性,从根本上说,在于音乐性与文学性之间的矛盾,事实上是反映出了写意与写实之间的矛盾,古典性与现代化之间的矛盾。兹事体大,不可小视。当下的戏改,在某种层面上,就是在打着加强文学性(内容意义)旗号,来消解音乐性(形式意味)的,可谓是“明修栈道,暗度陈仓”,加强写实,弱化写意。而这,正是一条古典戏曲的不归路。

对于这个问题的认识,怕还是叶先生讲得好:“总起来说,我们是要以音乐的精神来体会古典京剧的艺术特点。”——我以为,此为不刊之论。

在这里,叶先生所关注的,是“本源性”的问题。即关乎京剧的古典性的存在与否,是要害。其于今天日益背离了这一关键点的京剧有极大的现实意义。

这也就是说,京剧本源性的根本问题,和其现实的命运问题,二者息息相关;而所谓“古中国的歌”之判定,其价值即在于此;而明乎于此,我们亦才能体会到作者为其讨论,冠以此书名的良苦用心!

叶秀山先生是研究西方哲学的,从前苏格拉底到后海德格尔,似乎从来就是尤其关注本源性的问题;叶先生还研究现象学,因而也就似乎尤其关注“回溯到事物本身中去”。而所谓京剧的古典性,不也正是“回溯到”京剧的“本身中去”吗?也许更不妨说,京剧的“古典性”,正是胡塞尔意义上的“括弧”后的“纯粹”、“剩留者”。

说到叶先生的本行是搞哲学的,想来也觉得有趣,是曾经有过机会结识叶先生,却又失之交臂。那是一次在北京听叶先生的课,因当时只知有搞戏的“秋文”,又有搞哲学的“叶秀山”,却未能以一“叶”而知“秋”;再加上叶先生谈的是德里达,而不是余叔岩,我只能望“洋”兴叹,“敬”而“远”之了。后有友人相告,秋文即叶秀山,初不免诧异,顷而则又欣喜不已,以为“秋文”就应该是“叶秀山”,“叶秀山”也应该是“秋文”;而“秋文”有了“叶秀山”,则非先前之“秋文”了!何以有这样的感觉呢?是我以为,大学问家对京剧的研究介入,其本身即是对京剧艺术价值的提升,因为“有话可说”啊!否则人家上你这儿来干吗?而叶秀山比秋文的“学问大”。这自然是一句笑话。我之意思,是面对今天京剧的现状,实有赖于“叶秀山们”将那些掩藏、遮蔽而我们浑然不知的京剧中的艺术的、美学的以至哲学的价值阐发出来,从而让我们这些“只缘身在此山中”而习焉不察的“行家”、“里手”,能见出自家的一番新天地,从而刮目相看,能自以为“了不起”!

说“阐发”,其实也还是叶先生的意见,所谓“中国的古典戏剧一直需要好的‘阐发者’,如今尤甚。”这些意见,叶先生不止一次说过。在《古中国的歌》的“结束语”中,他即就此发过一通议论;后来又有《今人当自爱》一文,重申这一思想。说到后文,又与我有些机缘。

那是1993年,接手办了一本以谈京剧为主的《艺坛》杂志(时为内刊),寻思约叶先生稿,便通过中国戏剧出版社的资深编辑曹其敏老师(据说,《古中国的歌》,当年在宝文堂书店印行时,书名即是曹老师给取的)相与联系(他们是北大同学,又是北大京剧社的戏友),并投一书于中国社会科学院哲学研究所,陈说与他的“缘分”:读过他写的《京剧流派欣赏》,听过电台播送的他谈余叔岩的录音;还将

当年《广播节目报》刊登的《秋文谈：京剧老生余派唱腔的韵味》一文的剪报一并复印寄去。如此等等，目的就一个：期望能有大作见赐。不想还真打动了叶先生，不久就得到了他的《今人当自爱》的大作。

当时，编辑阅读了叶先生的这篇文章，即感到震撼，因在“卷前絮言”中写了这样一段话：“像‘是什么(东西)’，‘有什么(价值)’这类基本问题，倘不能‘认识’，或‘认识’不清，如何‘认同’？又何来‘认同’？”“比如，我们都认为戏曲有‘危机’，而其‘危机’究竟何在？是它自身已失去了价值呢？还是我们没有‘认识’到它的价值，并进而‘认同’它的价值呢？这当然是值得我们探究的。而从是否‘认同’的层面看，与其说‘戏曲危机’是其自身的‘危机’，还不如说是我们对其‘认同’的‘危机’。这大概也就是叶秀山先生的‘今人当自爱’的意思了。”

面对一味“现代化”的喧嚣，以及鼓吹“流行”、“轰动效应”的浅薄，我以为，“今人当自爱”之论，语重心长，深中肯綮，针砭时弊，振聋发聩。

现代社会，已经有了那么多的现代艺术，为什么还要将已成为古典艺术的京剧，转而改造成为现代艺术，而所谓“现代化”呢？既已极具古典性，又如何可能“流行”“轰动”呢？这实在是滑稽得很！须知，不是任何艺术都能成为经典的，而且一个健全的社会，对于经典也是有需求的。即或是从现代派艺术的存在发展本身来讲，古典性的存在也是不可或缺的，所谓“和实生物，同则不继”，都是现代的东西，也难以继的，古典加现代，才是和谐而健康的。对此，难道我们不但要去呵护它，反而还要釜底抽薪地摧毁它吗？

古典的造就，是多少先辈们的心血凝成，希望我们不要成为了“败家子”。我体会这是“今人当自爱”的一层重要意思。

还有一层，与此相关联的，是叶先生对“大欣赏家”、“大批评家”、“大学问家”，亦即京剧的“古典精神”的“阐发者”们的期待呼吁；没有这一层，“今人当”如何的“自爱”，怕也是难免要成问题的。这就回到了拙文的开头所说。所幸的是，关注京剧古典性的前贤硕果犹存，像刘曾复先生、王元化先生、吴小如先生等，自然还有叶秀山先生。我们期待着他们的新的“阐发”。

当然，能坚持古典性的“大艺术家”，更不可少。倘无他们所具有的对于古典艺术护持有加的魅力，则徒有“大欣赏家”、“大批评家”、“大学问家”们的阐发，而成为纸上谈兵。古典性，最终还是要活在“台上”的。

“今人当自爱”，是与对古典性的追求相一致的；“大艺术家”与“大欣赏家”，也是相匹配的；而保持一个民族的古典艺术所具有的表现力和感知力，则更是需要二者的相辅相成，方能奏效的。

■ 新书·资讯

《十封信——写给胆敢教书的人》，[巴西]保罗·弗雷勒著，江苏人民出版社，2007.1

本书为巴西著名教育家保罗·弗雷勒写给即将成为教师的青年人的十封短信，阐释其风行世界的弗雷勒教学法，告诉人们，作为文化工作者，教师能做的，不仅仅是教给学生读和写，更应建立起全新的教学关系，把教育活动当成是重要的政治实践来从事，让学生自我教育，参与知识的创造。该书作者颠覆了传统的灌输式教育，展示了其风靡全球的解放教育观和对话式教学模式；指出当代教育面临的陷阱，即是由“博学的无知者”统治讲台，无法激起学员的求知欲与创造性；强调新型教学关系与方式：对话，互动，“储蓄模式”；认为教学关键在于唤醒人的实践意识。