

新世纪电视剧史论

新时期以来，艺术批评相较于艺术生产的发展与繁荣相对滞后，出现了“艺术无标准”、标准混乱等诸多现象。这一现象的主要根源是批评者缺乏与时俱进的文化自觉和辩证和谐的哲理思维。较之各种批评形态，马克思主义的“美学”历史的“批评标准”具有更大的包容性和更为宏阔的理论视野。对于艺术批评来说，美学标准是处于第一位的批评标准，因为尚经不起美学分析，那就很可能是公式化、概念化的非艺术品，但时代“有了肯定历史倾向的时候，忽略历史批评就‘有了艺术’”。同时，美学标准与历史标准相去宏观价值判断的力细枝末节的小聪明，的美感体验，去做马克思主义“美学”语统一，才会对文艺发现和美学发现。

要防止在历史层面失
津乐道于形式层面的
离开对艺术本体真切
价值判断。只有坚持
文艺批评标准的和
艺思潮有独到的思想

仲呈祥

张金尧

著

CIP

中国电影出版社

新世纪电视剧史论

张金尧 仲呈祥

著

2013 • 北京

CIP 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新世纪电视剧史论/仲呈祥, 张金尧著. - 北京:
中国电影出版社, 2013. 9

ISBN 978 - 7 - 106 - 03706 - 2

I. ①新… II. ①仲… ②张… III. ①电视剧 - 电视
史 - 中国 - 1999 ~ 2012 IV. ①J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 186911 号

新世纪电视剧史论

仲呈祥 张金尧 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpypg@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2013 年 9 月第 1 版 2013 年 9 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16

印张/14.5 插页/2 字数/250 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03706 - 2/J · 1438

定 价 38.00 元

坚持“美学的历史的”标准的和谐统一

——关于艺术批评标准的若干思考

新时期以来,艺术批评相较于艺术生产的发展与繁荣相对滞后,出现了“艺术无标准”、标准混乱等诸多现象。这一现象的主要根源是批评者缺乏与时俱进的文化自觉和辩证和谐的哲理思辨。较之各种批评形态,马克思主义的“美学的历史的”批评标准具有更大的包容性和更为宏阔的理论视野。对于艺术批评来说,美学标准是处于第一位的批评标准,因为倘经不起美学分析,那就很可能是公式化、概念化的非艺术品,但时代“有了肯定历史倾向的时候,忽略历史批评就意味着扼杀了艺术”。同时,美学标准与历史标准辩证统一,要防止在历史层面失去宏观价值判断的大智慧而津津乐道于形式层面的细枝末节的小聪明,也要防止离开对艺术本体真切的美感体验,去做大而无当的价值判断。只有坚持马克思主义“美学的历史的”文艺批评标准的和谐统一,才会对文艺作品和文艺思潮有独到的思想发现和美学发现。

伴随着中国新时期以来文艺的不断发展繁荣,艺术批评日趋多样化。艺术批评的标准问题,越来越凸显出来,引起广泛关注。毋庸置疑,近三十年来,东西方文化八面来风,各种文艺思潮此起彼伏,本体论、主体论、生产论、价值论、人本主义、现实主义、自然主义、现代主义、形式主义、非理性主义以及后来的新历史主义、后现代主义、文化消费主义等一浪接着一浪,可谓名目繁多。“新启蒙批评”、“美学史学批评”、“圆形批评”、“学院派批评”、“文体批评”、“理论的批评化”、“批评的理论化”、“文化诗学批评”、“生态批评”等批评形态彼此或消长或共生,或互斥或互补,都或多或少从某一些特定视角丰富、深化了批评方式和批评内涵。进入 21 世纪后,在媒

介时代、消费主义愈演愈烈的全球化语境下,文艺批评之现状可谓既新象迭生促人深思,又多元杂芜令人忧虑。其间,艺术批评标准的有无与混乱是一个不容回避的重要问题。因此,在马克思主义中国化最新成果的引领下,坚持以社会主义核心价值观去联系当下艺术批评实践,深入思考艺术批评标准——艺术批评究竟有无标准,应当坚持什么样的艺术标准——实在极有必要。

一、批评“无标准”及“标准混乱”辨析

本来,人类社会的艺术生产史与艺术批评史须臾未曾疏离,自然地,艺术作品就与批评标准紧密相联。“吭唷吭唷”派、“岩画派”、“操牛尾”者莫不有自己的技法、规则,莫不有自己的标准,而这些技法、规则、标准就是人类以自己独有的“类似本能”的审美方式把握世界、“按照美的规律来塑造事物”的尺度和原则。批评家的职责就是把握这些尺度和原则、揭示这些规律,以便既指导创作更好地运用这些规律,又引领鉴赏更好地感悟和欣赏艺术的美。但是,时下有的批评家却在“喧议竞争,准的无依”、“庸音杂体,人各为容”的各种批评形态中提出了“批评无标准”论,或者认为创作能产生意义,而批评则不能,以致令批评沦为艺术生产的附庸乃至广告。

艺术批评真的无标准可言吗?

诚然,“法无定法,然后知非法法也”。从创作方法上来说,通过多样路径完成创作动机,这是没有问题的,古今中外的批评家们都承认这一点。当代极富个性、成就斐然的剧作家魏明伦承认他的创作法是:“喜新厌旧,得寸进尺,见利忘义,无法无天”。他解释说:“皆属艺术追求,而非生活信条。譬如‘利’指有利于适应时代,争取观众;‘义’指僵化的教义、定义。我是生活中的守法户,艺术上的违法户!”^①只要符合川剧艺术的类特征的一切艺术样式他都弄来“几下锅”。法国剧作家博马舍说:“规则在哪个部门的艺术里曾经产生过杰作?难道范例的作品从最早不就是规则的基础吗?难道不就是这些规则颠倒了事物的自然秩序,对天才来说,成为断然的障碍吗?假使人类奴隶似的服从了前人制定的、迷惑人的、狭隘的清规戒律,他们还能在艺术和科学上取得进步吗?”^②恩格斯在《致斐·拉萨尔》

① 魏昭伟:《魏明伦短文》,四川文艺出版社2002年版,第8页。

② 转引自周靖波:《西方剧论选》,北京广播学院出版社2002年版,第202页。

信中对其剧作《格兰茨·冯·济金根》评论道：“然而这一切都不过是可以把农民运动和平民运动写入戏剧的一种方法而已；此外至少还有十种同样好的或者更好的其他的方法。”^①

这些论述，并非承认艺术无规则标准，反而承认了一条重要的美学原则：艺术家某一旨趣的物化过程是丰富多彩的。然而，这却被有的批评家误解为“无标准”的依据，甚至以为在批评艺术品时，就形式与内容而言似乎“怎么说都可以”。这些批评家总是歪曲地奉黑格尔所赞斯宾诺莎的“规定即是否定”为圭臬。他们不承认在某一历史阶段对文艺标准的需求，将具有真理性质的标准来品评文艺作品说成是“以片面的知识表达事物的全体的愿望只能是一种理想”。这样一来，他们在品评文艺作品时就缺少了相对固化的逻辑起点而变得持论漂浮，最终走向不可知的境地。他们宣称的“怎么说都可以”、“你说什么就是什么”、“不读某个作品也可以照样批评”等等，就都可以理解了。其实，口称“无标准”，心里还是“有标准”的——这个标准往往就是从西方文论中生搬硬套来的“人性复杂性深度”和“为艺术而艺术”的“唯美”主张。电影《色·戒》的导演李安说：“希望观众跟我分享这种复杂性和模糊性，我们不是在讲道德，不是在讲社会约定俗成的习惯，也不是在讲法律，我们是在讲介于两性之间的一些模糊地带。”姑且不说“道德”、“习惯”、“法律”与“模糊地带”不在一个逻辑层面而造成的语义混乱，单说其影像文本中表现出来的“性”也并不是“自然的健康的肉感和肉欲”。这种“模糊”批评标准的批评，其实标准并不模糊，那就是宣扬了一种“靠色相和钻戒将以爱国主义为核心的民族精神和民族记忆荡然无存”的“标准”。“为艺术而艺术”本是戈蒂耶针对法国19世纪30年代以后出现的诸如乔治·桑的空想社会主义小说和雨果的《悲惨世界》等“社会小说”创作倾向提出的，历史已经检验出其局限性，但现在有的“大腕”导演却运用已有的话语权力将其以“视觉奇观”、“唯美”之词大行其道，以受众视听感官生理上的刺激感取代精神上的美感，结果是淡化思考、养眼而不养心。“无标准”实质上也是一种“标准”。任何艺术作品都逃脱不了历史的制约，艺术批评也不例外。造成上述批评标准混乱的主要缘由有二：一是批评者对已经深刻变化了的艺术实践和审美对象缺乏与时俱进的文化自觉。毫无疑问，新时期以来，“以经济建设为中心”、

^① 恩格斯：《致斐·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1972年版，第347页。

“发展是硬道理”是时代的最强音,要完成这一伟大历史转折只有走改革开放这一条“生路”。这本身是一出民族智慧发展的喜剧。但是,在收益与代价中,代价方面却是悲剧。批评家在摒弃“文艺从属于政治”时,没有冷静地对待那些已被历史检验和尚待历史检验的迅速抢滩圈地的“希腊”文艺主张,同时忘却千百年来本民族文艺作品与受众的审美约定。“进入20世纪80年代以后,许多呼唤‘改革’和‘现代化’的作家,却对‘改革’和‘现代化’的后果——对中国政治、社会结构、文化形态和价值观念产生的深刻影响缺乏心理准备。”^①“致富光荣”伴生着“商品拜物教”的消费观念,表现在文艺作品的创作旨趣和动机上,就成了“眼球为王”、收视率至上;表现在文艺批评中,就出现了“文艺批评商业化”^②等问题。更深刻的是,不少批评家对新的媒介时代市场经济背景下当代艺术的重要转型——从传统经典艺术的“美的陶冶”到关注身体感觉和生理欲念的“快感美学”,从传统经典艺术的文字想象到影视舞台艺术的视听形象再现,从传统精英文化启蒙到泛审美的大众文化狂欢,艺术批评也随之逐渐走出传统的形而上学范式,进入到新型的社会行为学的范式,冲出传统的经典美学理论的狭隘圈子,深入到大众的生存活动和艺术活动中去——缺乏清醒的文化自觉,从而丧失了批评者高瞻远瞩的人文忧患和旗帜鲜明的价值立场,因而不能有效弥合审美泛化表象与文化反省间的鸿沟,将“美学的历史的”批评进行到底。二是批评者在哲理思维上陷入了片面的非此即彼的单向思维。一些批评家在与“三突出”标准告别后,进入了另一种“驳杂主义”境地,而此种表现的深层次原因是哲理思维的钝化、辩证思维的缺失。因此需要吸取借鉴中华民族优秀传统文化传统中“天人合一”、“协和万邦”、“执其两端取法乎中”等辩证和谐的思维营养,从哲学层面上彻底摒弃那种简单的二元对立、非此即彼的单向思维方式,代之以科学发展观所坚持的全面、辩证、发展的思维方式,从而真正做到“不唯上,不唯书,只唯实”,“按美的规律和方式”进行艺术创作、鉴赏和批评。具体说来,就是要坚决防止、摒弃艺术领域里容易出现的从一个极端走向另一个极端的不和谐之风——“形而上学猖獗之风”。例如,从过去一度把艺术简单地从属于政治、以政治方式取代审美方式去把握世界的极端,走向把艺术笼统地从属于经济、以利润方式取代审美方式去把握世界的另一极端;从过去一度流行过的

① 洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社1999年版,第235页。

② 童庆炳:《新时期文艺批评若干问题之省思》,《新华文摘》2008年第10期。

“题材决定论”的极端,走向淡化乃至抹煞主旋律的“题材无差别论”的另一极端;从过去一度盛行的“高大全”式的伪浪漫主义形象塑造的极端,又走向“好人不好、坏人不坏”的“非英雄主义”创作时尚;从过去一度泛滥的忽视审美化、艺术化的公式化、概念化的创作极端,走向把唯美主义、形式主义当作创作的最高美学追求的另一极端;从过去一度忽视受众视听感官的愉悦快感的极端,走向误把视听感官生理上的快感当成精神上的美感的另一极端;从过去一度把“人性”、“人道主义”列为创作禁区的极端,走向生搬硬套资产阶级人性论,甚至以呈现“人性恶深度”为“审丑”能事的另一极端;从过去一度不分青红皂白一概排斥帝王将相、才子佳人的极端,走向违背历史唯物史观、赞美帝王将相历史作用和把才子佳人当成审美表现的主要对象的另一极端;从过去一度在历史题材创作中混淆历史思维与审美思维、历史真实与艺术真实的界限的极端,走向随意解构历史、戏说历史、消费历史、杜撰历史的另一极端。忽左忽右,忽东忽西,这便是思维上造成“无标准”或“标准混乱”的哲学根源。历史证明,一部优秀文艺作品的最佳社会效益和经济效益的产生,即其价值的最终理想实现,不止于凭借作品自身的思想精深(历史品格)和艺术精湛(美学品格),而且还有赖于作品面世后批评家们(包括专家的和大众的)辩证的哲理思辨及其指导下的科学的文艺批评。惟其如此,批评家必须拥有正确的持论标准,进行科学地评论,并在人类审美地把握世界中发挥重要作用。

二、“美学的历史的”标准是“最高”标准

应当承认,新时期以来先后流行的上述批评形态、方法和原则各有其合理的因子,是从某一视角某一侧面解决紧迫的现实问题、丰富和深化批评内涵以及在价值观调整和方法论更新上的积极尝试,是为满足批评的当代转型需求的理论建构的艰辛努力。正如鲁迅当年在《文艺与革命》中就中国文艺批评界的趋势所指出的,批评家“所用的尺度非常多,有英国美国尺,有德国尺,有俄国尺,有日本尺,自然也有中国尺,或者兼用各种尺”^①。但是,我们从容地、实事求是地反思这些批评理论的不同视域及其成果,不难发现,马克思主义文艺批评提出的“美学的观点和历史的观点”是较之

^① 《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社1981年版,第83页。

这些文艺批评形态更具有宏观视野的一种原则和方法论。上述批评形态、方法和原则,都是对美学的、历史的某一个方面的深化、拓展,抑或是淡化、背离,都没能越出这两条标准所构筑的宏大范畴,自然也未能建立起更为科学的理论大厦。对一部文艺作品,固然可以入乎其内考察,如音乐之旋律、韵味,建筑雕刻之线条、比例,文学戏剧之情节、冲突等等,也可以出乎其外考察,道德的、社会的、心理的以至文化学的、人类学的、符号学的、生态学的等等,但都未脱离对批评对象的美学构成和美学属性的考察,也未脱离对批评对象所反映的历史内容和所产生的历史条件的考察。惟有马克思主义文艺批评所秉持的“美学的历史的标准”,才全面地涵盖了人类在评价文学艺术作品时所不能舍弃的艺术本体维度(美学)和历史人文维度(史学)。路易·阿尔都塞就强调:“每一件艺术作品,都是一种既是美学的又是意识形态的意图产生出来的。”^①艺术批评的主要标准和最高标准理应是“美学的历史的”。

恩格斯在《诗歌和散文中的德国社会主义》一文中针对格律恩对歌德的歪曲,提出了自己的批评标准,他说:“我们决不是从道德的党派观点来责备歌德,而是从美学的和历史的观点来责备他。”他还在《致斐·拉萨尔》一文中对拉萨尔的剧本《格兰茨·冯·济金根》作了评论,他说:“您看,我是从美学观点和历史观点,以非常高的、即最高的标准来衡量您的作品的,而且我必须这样做才能提出一些反对意见。”^②恩格斯这两篇提出的“美学的和历史的”批评标准的文章,时间跨度十二年,而后一篇文章中更用了加着重号的“最高的”和“必须这样做”的词句。可见,“美学观点和历史观点”是恩格斯一以贯之的、是在实践中逐步发现且日益强调的艺术批评的主要标准和最高标准。

应当指出,恩格斯的这两篇文章以及马克思在给拉萨尔的第一封信中,所解决的问题主要还是关于格律恩和拉萨尔的历史观而不是美学观,甚至认为形式的问题是“次要的问题”。但是,我们注意到,这三篇文章在解决历史观问题的过程中,都首先谈到了美学问题。马克思首先谈了“形式”、“韵律”、“模仿”、“冲突”、“人物个性”等,恩格斯也首先讨论了“情节”、“戏剧性”、“韵律”、“道白”、“做戏”、“个性描绘”、“简洁生动”、“文学剧本”与“舞台剧本”(有如李渔所说的“案头之曲”与“场上之曲”)等。

① 转引自陆梅林:《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年版,第537页。

② 恩格斯:《致斐·拉萨尔》,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社第561页。

这绝非偶然,而有深意藏焉。恩格斯把美学观点提在前面,把史学观点放在后面。而毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出“革命的政治内容同尽可能完美的艺术形式相统一”,并且明确指出“政治标准第一,艺术标准第二”^①。显然,这两个标准次序有异,但都有其历史环境下的合理性。恩格斯着意于批评标准的共时性和一般规律,而毛泽东强调在战争环境下批评标准的历时性和特殊规律。恩格斯认为艺术批评的研究对象是审美对象,第一位的工作是考察它能否经受得住美学的分析,如果它经得住就是艺术品,再对它进行历史分析才有价值。如果它第一位就经受不住美学分析,那么就是非艺术性的,历史价值再高,有可能就是公式化、概念化的非艺术品。正如19世纪俄国著名批评家别林斯基所言:“确定作品的美学上的优劣程度,应该是批评家的第一步工作。当一部作品经不住美学分析的时候,也就不值得对它作历史的批评了。”他主张“最好只承认一种批评,让这种批评来判断艺术所表现出来的现实中的一切因素和方面。只是历史的而非美学的批评,或者反过来,只是美学的而非历史的批评,这就是片面的、从而也是错误的”。因此,他既反对忽略美学分析的批评,也反对忽略历史分析的批评,尤其是时代“有了肯定历史倾向的时候,忽略这种批评就意味着扼杀了艺术”^②。文艺作品只有以美的形式而存在,其历史主张才有所附丽。可见,追求健全的美感与卓越的史识的和谐统一,是艺术批评实践“美学的历史的”标准的至境。普列汉诺夫说得好:“只有那种兼备极为发达的思想能力跟同样极为发达的美学感觉的人,才有可能做艺术作品的好批评家。”^③但是,用马克思主义文艺批评坚持美学的历史的标准考察时下的艺术批评现状,一些不良倾向值得我们高度重视。

一是媚俗迎合大众,以视听感官生理上的快感取代冒充精神美感的“标准”。艺术当然要追求快感,但优秀的艺术决不能止于快感,而应通过快感到达受众心灵,给人以认识启迪和灵魂净化,由快感而升华为精神美感。鲁迅就坚决反对“迎合大众,媚悦大众”,指出“迎合和媚悦,是不会于大众有益的”。^④这种倾向的批评标准是片面追求观赏性、收视率至上、

① 《毛泽东论文艺》,人民文学出版社1992年版,第57页。

② 《别林斯基论文学》,梁真译,新文艺出版社1958年版,第261、262页。

③ 《车尔尼雪夫斯基的美学理论》,吕荧译,《文艺理论译丛》1958年第1期,人民文学出版社1958年版,第104页。

④ 《鲁迅全集》第7卷,人民文学出版社1981年版,第349页。

“眼球为王”。这种标准似是而非,貌似尊重大众的审美感觉,实则取消了先进审美理想的引领。“观赏性”是在20世纪80年代中后期电影界“娱乐片本体论”的思潮背景下提出来的,是为“娱乐本体论”服务的一种说法。在“娱乐片热”中,有关报刊反复强调和提出了一个新的带有导向性的口号——“思想性、艺术性、观赏性三性统一”。这显然对于那种一味躲在象牙塔里孤芳自赏、忽视大众审美需求的贵族艺术是一种匡正,也是一种进步。但是,究竟应当如何科学认识“观赏性”、清醒追求“观赏性”,确实还是一个值得辨析的课题。我们认为,没有质的相同性,便没有量的可比性。思想性、艺术性(创作主体是艺术家)本属创作美学范畴,观赏性(观赏的主体是受众)实属接受美学范畴,这“三性”不在同一逻辑起点上。语言学和逻辑学明确规定:只有在同一逻辑起点上抽象的概念,才能在一定范畴里推理,从而保证判断的科学性。譬如,欲分析人,就必须抽象出关于人的具体概念。倘选择性别为逻辑起点,会抽象出男人与女人;在此范畴里,推理出“男人与女人统一于人”的判断,内涵与外延一致,是科学的。倘选择职业为逻辑起点,则会抽象出工农兵学商等三百六十行;在此范畴里,推理出“三百六十行统一于人”的判断,内涵与外延一致,同样是科学的。但倘从上一逻辑起点抽象的概念里选择“男人与女人”,再从下一逻辑起点抽象的概念里选择“农民”,把两者混在一起做出“男人女人农民统一于人”的判断,内涵与外延就不一致,男人女人里面可能有农民,而农民里面也可能有男人或女人,因而思维混乱,判断是不科学的。另外,观赏性因人而异、因地而迁、因时而变。电视剧《还珠格格》在不少青少年观众那里,观赏性极强;但在不少教育家和学者那里,却颇不以为然。而电视剧《秋白之死》在艺术家和党史研究家那里,被誉为中国电视艺术史上难得的精品;但公开播放时,却收视率不高。究其缘由,便是受众的人生阅历、文化修养和审美情趣的差异所致。同一部电视剧,在审片室里正襟危坐专心致志地看与在家里一边喝茶一边与朋友聊天看,其观赏效果亦迥异。同一部作品,如老舍的《茶馆》,“文化大革命”前会因其个别场面而被斥为“替资本主义招魂的大毒草”,而如今则被颂为传世的话剧经典。可见,对于观赏性,须科学分析,清醒追求。一般说来,观赏性本应为艺术性的题中之义。对于真正的艺术品来说,既不存在没有艺术性的观赏性,也不存在没有观赏性的艺术性。收视率与收视质量更是一回事。如前所述,《还珠格格》收视率高但收视质量(对受众尤其是青少年观众的影响)并不好;《秋白之

死》收视率虽暂时不高但收视质量却很好。某几部电影大片更是靠炒作得来的“上座率高”而大行其道。这些大片不是如费孝通先生力倡的“文化自觉”所主张的“各美其美,美人之美,美美与共,天下大同”,而恰恰是反其道而行之——“各美其丑(专事以民族文化中如乱伦一类丑的题材去国外邀奖),美人之丑(专事效仿西方大片中如何表现床上戏之类的技法),丑丑与共,人心会乱”。

二是艺术文本在“唯美”旗号下的“形式荒诞”的“标准”。这种现象在雕刻、建筑、音乐、诗歌、戏剧等诸种艺术生产上都有,而以戏剧创作为甚。“文化大革命”结束后,“革命样板戏”退出了戏曲舞台,那种“高大全”的“三突出”革命形象渐渐褪色,戏曲艺术尤其是相较于“现代样板戏”的历史剧迎来了短暂的再兴。但“风乍起,吹皱一池春水”,众多的艺术消费形式、文化快餐迅速抢滩圈地,戏曲消费主体在市场中更是各自赶路、各取所需,与传统戏曲艺术渐行渐远。在戏曲艺术的理论和创作相对疲乏的这一“空窗期”中,首先遭遇的是20世纪80年代中期荒诞戏剧的侵入,那时话剧已经有了《野人》、《一个死者对生者的访问》、《WM——我们》、《挂在墙上的老B》等,而戏曲又在“实验”的名义下不加甄别地进行吸收。批评界对传统美学的背离,给已经被日益众多的艺术样式吸引的观众背后又推了一把。到90年代初,戏曲已经到了“大演大亏、小演小亏、不演不亏”的境地。这不能不说,批评界的美学失语与盲目跟风是这种境况发生的重要推手。有学者指出荒诞派戏剧的基本特征是“不集中表现故事情节,不精心塑造人物性格,不重视语言作为交流和认识手段的价值,不重视社会真实而强调心理真实的表现,不重视现实世界而强调人类荒诞处境的表现,等等。其结构是从什么地方开始又回到什么地方结束的圆形结构”。^①更有甚者说不要剧本,演员到台上想怎么说就怎么说,说上一个半小时,戏剧的任务就完成了。高行健在《车站》的演出建议中更是提出“剧情的进展不同于通常意义的情节,不必去叙述故事”^②。其实,《车站》仅仅是一部《等待戈多》的翻版,它本是贝克特的荒诞派话剧,代表了生活在惶恐不安的西方社会的人们对未来若有若无的期盼。就是诸如这样的荒诞戏剧又被领入了中国戏曲领域,并被批评家们冠以“先锋”而引领。殊不知闹腾之后,破坏了中国观众对舞台艺术达成的千百年来的和谐的审美约定,使观众丧

① 廖可兑:《西欧戏剧史》,中国戏剧出版社2001年版,第579页。

② 高行健:《高行健戏剧集》,群众出版社1985年版,第82页。

失了对整个民族戏剧的自信力和他信力,直到现在都未能完全复苏。时至今日,冷静反思荒诞戏剧在中国填补“三突出”淡出舞台的空缺,从美学观点来说,完全是一种对中华民族传统审美中的意境、韵味的破坏,如果再从历史的抽屉里翻出那时某些荒诞作品,确实败坏口味、不忍卒读。政治开明当鼓而舞之,文化开放当注意安全。王元化先生曾在同笔者的一次谈话中强调,在艺术批评中务必坚守“中华民族审美创造力表现上的优势不能变,中华民族心理素质上的特征不能变,中华民族独特的思维方式不能变,中华民族价值系统中的核心概念不能变”。倘若变了,中华民族将失去自立于世界先进民族之林的文化根基。这四个“不能变”确实是严肃的文化命题,可以做出大文章来。

三是作品反映内容“呈列事象而不过滤”的“标准”。生活是艺术的惟一源泉,但是艺术作品来源于生活更应高于生活,即用美的形式来反映生活。简约与繁丰、刚健与柔婉、平淡与绚烂、谨严与疏放等都是“过滤”生活事象的美学形式。但是,批评界有一种倾向,那就是泛文化泛审美的不过滤现象。“文化研究”是一种跨学科的研究,对流行文化、亚文化研究是题中应有之义。如对《大话西游》的美学研究、《流星花园》的美学研究、对“美女文学”的美学研究、对“新技术”审美条件的美学研究等。但对这些文化的研究不能以旁观者的眼光来打量,以不关痛痒的话语来评说,而是要带着一种责任感和批评的态度进行研究。王元化先生就曾深沉忧患地指出:“一个以时尚为主导的社会文化中,是没有真正有深度的精神生活可言的,所以我赞成知识人在大众文化面前保持清醒的头脑和批判的意识,这样可以尽力去保证一个社会在发展中不至于产生太多的文化泡沫。”^①我们不是别人私生活道德的监督员,但应是社会秩序和精神家园的守望者。记得在关于“日常生活审美化”的争论中,有的学者说“一种不应该忘记的常识是,在学术界呼吁重视一种现象时,不等于在价值上倡导它,否则我们怎么理解马克思对于资本主义的研究?难道他是在倡导资本主义?”赵勇回应道:“马克思对资本主义的研究从来都是一种批判性的研究,因此,在这种研究中,始终渗透马克思的价值判断。如果马克思在对资本主义研究中取消了批判的维度而光剩下客观事象的呈列和分析,他的理论还

^① 王元化:《沉思与反思》,上海辞书出版社2007年版,第62、63页。

有魅力吗?”^①的确,马克思主义的科学性就在于它的实践性,如果将“呈列事象而不过滤”倾向拿来指导实践,作品就不会以高于生活的艺术形式引领受众走向更高的生活。卢卡契说过:“马克思主义美学认为,如果没有把运动着的本质力量呈现出来,即使用最详细的自然主义细节描写的世界也不一定具有现实主义的性格。”“正是典型这个概念把马克思主义美学的特征表示得非常清楚。”他主张伟大的现实主义艺术家的主要特征就是“千方百计、废寝忘食地按照其客观本质去掌握并再现现实”^②。譬如,不久前有一部在不少报刊的评论中受到赞誉的戏曲作品,描写红军在抢渡某江时一对少数民族新婚夫妻未入洞房,枪声响起,丈夫开后窗跳江逃走,妻子开门,闯进一位身负重伤的红军战士,她赶紧迎进家中。又闻门外树下有婴儿哭声,知是红军留下,遂抱进家中。这样组成一“家”三口过了十五年,直至全国解放。显然,此剧的题旨理应歌颂这种超越了人间夫妻感情的更高尚、更永恒的革命之情。但出人意料的是,戏的“戏眼”却偏偏定在十五年后,丈夫归来了,他参加了解放军,当了团长。此时的他,本欲团圆,却遇见了这新的一“家”。怎么办呢?就让那位红军伤员大段释疑,声明当年自己受伤伤在“命根子”上,“是一个没有性能力的男人”。于是,全剧营造的崇高美,被这一个“自然主义的细节”(也无疑是一个迎合受众视听感官刺激感的媚俗细节)冲刷得一干二净。须知,生活的真实非艺术的真实。这种忽略“美学标准”的倾向被创作者付诸作品,自然就降低了品位,败坏了口味,教训极为深刻。文艺心理学告诉我们,从接受美学角度看,支配或制约接受者接受动机的心理依据是人类的好奇心,即猎奇欲望。没有哪一种动机中没有猎奇的因素。猎奇是接受动机的最深沉最隐秘的基础,亦是构成期待和预测的温床。西方哲人柏拉图有句名言:“过度快感可以扰乱心智。”^③因此,重视“美学标准”,鼓舞而不媚俗、引领而不迎合,才能以高于生活的艺术美引领受众走向崇高。

四是非历史主义“标准”。恩格斯在《致斐·拉萨尔》的信中指出:“具有的较大的思想深度和意识到的历史内容,同莎士比亚剧作的情节生动

① 赵勇:《再谈“日常生活审美化”——对陶东风先生一文的简短回应》,《文艺争鸣》2004 第 6 期。

② 《卢卡契文学论文集》(一),中国社会科学出版社 1980 年版,第 292、293 页。

③ 《西方美学史资料选编》(上),上海人民出版社 1987 年版,第 72 页。

性和丰富性的完美结合,无论如何,我认为这种融合正是戏剧的未来。”^①此段论述,可以看成是恩格斯对“美学的观点和历史的观点”的具体阐释。因此“较大的思想深度和意识到的历史内容”理应是他的“历史观点”。具体而言,批评家坚持“历史观点”就是坚持怎么“看内容”,就是看艺术家主体思想水平的高低,看他是否掌握了他所处时代最先进的历史观,思维方式是否代表了时代的最高水平,也就是考察艺术家“意识到的历史内容”的深度和广度。它与“美学观点”侧重形式分析是相辅相成的。严格说来,历史区分为历史本体和人们对它的认识两个层面。从本体的角度看,历史是客观实在的,它是不以人们对它的不同认识而改变其本来形态的东西;但从认识的角度看,历史又是可变的,它只存在于人们的记忆、思考与描述之中。同一部历史,在不同时代、不同社会 and 不同人们的头脑里,会产生不同乃至对立的看法。惟其如此,科学的历史观即历史意识,才显得尤其重要。因为只有在科学的历史观即历史意识导引下,人们才会尽可能地克服自身的局限,最大限度地逼近和把握历史的本体,从而通过正确认识历史达到更深刻地认识现实的目的。艺术家只有把握了科学的历史意识即唯物史观,才有可能真实地叙述历史事件和营造历史氛围,才能成功地塑造出历史人物的艺术形象。塑造历史人物的艺术形象,在对历史思考的中心母题下,可以以“广角镜”来进行多种形式的意义呈现,从而实现“较大的思想深度和意识到的历史内容,同莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性的完美结合”。然而,以马克思主义的历史批评标准考察当下的艺术创作实践,毋庸讳言,一些作品尚欠缺正确的“历史意识”,欠缺表现某种历史思考的更多审美形式,且选题狭窄。就影视剧和舞台艺术而言,一些作品反映历史题材喜欢猛刮“戏说风”,反映现实题材往往劲吹“豪华风”、“滥情风”。就历史题材的“戏说风”来说,我们并不一概反对“戏说”,也需要诸如卓别林《大独裁者》之类的戏说作品,因为这类作品的审美认识价值,就在于人们可以以喜剧的形式“重温”历史的悲剧、思考其悲剧形成的真正成因,从而再以喜剧的形式走向未来。但我们反对以非历史主义的态度“戏说成风”,因为这破坏了艺术的生态平衡,消减了艺术丰富多彩的其它表现形式;我们更反对借“历史正剧”之名进行戏说,因为此类作品缺乏对历史的严肃思考和深刻洞察,使“探究历史的本来”任务在这类作品中

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1972年版,第347页。

“荒于嬉”、“毁于随”了。有一部被不少评论肯定的名为《西施归越》的作品,描写西施归越后怀上了吴王夫差的孩子,于是被原想霸占她的越王勾践愤怒地打入荒山野林,而范蠡闻听后也大为吃醋,怒责西施。我们不知道作者如此杜撰这幕西施“悲剧”究竟有何历史依据,但肯定这部作品的评论都称这出戏“写出了人性的复杂和深度”。这实在令人费解!难道有意为之地追随西方表现“人性之恶”的时髦,肆意颠覆原本深入人心、承载着中华文化价值观念和道德传统的艺术形象,反倒成了“创新”?卧薪尝胆、奋发进取的勾践成了色魔和暴君,爱国主义知识分子范蠡成了小肚鸡肠“戴绿帽子”的小人,顾全大局、舍身救越的巾帼英雄西施成了被越国唾弃的坏女人。此风不刹,公理安在!还有的作品把“以人为本”的历史动力狭隘地变成了以“帝王为本”,内容上就成了“有道是人间万苦人最苦,终不悔九死落尘埃”,实则是皇帝最苦;“向苍天再借五百年”,以此为老百姓延续在那种时代的“美好”生活。本来,古装剧较为观众喜闻乐见,既是中华民族文化遗产现代转化的良机,也是艺术面向文化市场的商机。然而,有些人总是不知道珍惜滥用这个机遇和空间,一味在“赵公元帅”的指挥下,从俗媚俗,顺应低级趣味,任意戏说历史、搓捏人物,打着追求“观赏性”的幌子,胡编乱造,“关公战秦琼”、“吕雉沐浴斗虞姬”,张冠李戴,今日拿武圣搞笑,明日再戏说孔孟。对于历史人物或事件,似乎没有不可以戏说的,这比鲁迅先生反对的演义体历史更贻害青少年。一个清朝已拍了不知多少部影视剧,不仅让外国人觉得中国的古人都是梳大辫子的,就连中国的孩子们也觉得他们的祖宗就是如此。而且里边除了爱恨情仇,就是皇权崇拜、清官崇拜、个人崇拜,还有什么巫术、迷信、装神弄鬼。这是典型的封建心态在作祟,又在扩散着封建毒素。既贬低了传统,作践了古人,也是在嘲弄观众、把观众当傻子来“懵”——给你一个什么样的古人就是什么样的古人。这种轻贱人的态度是反人道的、后殖民的;这种戏说历史的思维是反历史主义的。制作者的良知被“利润”践踏,他们捏造出来的“历史”又在大面积地破坏着受众的民族感情和现代良知。本来,“戏说”作为一种历史题材的创作思维,是有成功先例的,但前提是创作者必须学习历史,感知历史,深通历史运行的规律,把握科学的历史意识,才可能把自己把握的科学的历史意识融入创作过程中去,站在今天时代的思维高度,发现历史与现实相联结的契机及其内蕴的智慧,从而加以戏剧化的“戏说”,给今天的观众以人生的启迪。当然,“戏说风”盛行还有一个原因就是创

作者缺乏历史的担当精神或者是对本应“意识到的历史内容”意识不到或不去意识,正如李渔在《闲情偶寄·戒荒唐》说:“‘画鬼魅易,画狗马难。’以鬼魅无形,画之不似,难于稽考。狗马为人所习见,一笔稍乖,是人得以指摘。可见事涉荒唐,即文人藏拙之具也。”而这又与马克思主义美学的历史的艺术批判的缺席有关。这里,还有必要分析另一种“戏说”形式,那就是对经典名著的“戏说”。对一个事物的解读可以有多种角度,认识也有高低之分,如果原有的文艺作品的美学的历史的观点不够深刻,后来者就完全有理由继续做前人未尽的解读。这样的改编,使人对熟悉的作品反映的原有事物的认识享受到茅塞顿开的理性快感。关于改编,魏明伦有一段精辟论述:“凡是改编,都得再创造,但再创造的幅度或大或小,效果或好或坏,就要看原著情况怎样,改编者的胆识如何了。无胆无识的改编,必是照搬原著,搬又搬不完,流汤滴水,反而遗漏精华。有胆无识的改编,不吃透原著精神,为改而改,横涂竖抹,增删皆误。有识无胆的改编,明知因地制宜道理,刚举大刀阔斧,复又慑于名著声望,不敢越过雷池。有胆有识的改编,熟谙原著得失,深知体裁之别,调动自家生活积累丰富原著,敢于再创造,善于再创造。”^①可惜,在实际操作中,有的作品非但没有“熟谙原著得失”、“善于再创造”,而成了诸如杨子荣“献身”、阿庆嫂“偷情”的增删皆误的“戏说”。一部根据经典戏曲《赵氏孤儿》改编的作品居然把原作孤儿“看图听史”明白历史真相后亲手刺死奸臣屠岸贾完成“忠战胜奸”这一复仇主题,改为孤儿高举利剑时,忽然想起屠岸贾十几年来对自己的“关爱”,于是弃剑于地,不忍下手。屠拾起剑来,佯装自刎,出其不意一剑刺死了忠臣程婴!请问:这究竟是表现了“人性的深度”还是淡化了乃至颠覆了原作的精神价值?而且原剧作中具有经典意义的两场戏,一是刻画屠之奸诈的“逼程婴拷打公孙杵臼”,二是表现程婴政治智慧的“会见魏绛被斥为‘卖友求荣’并遭打”,都被删去并逆向篡改了——一是改成屠拔剑刺死公孙扬长而去,程婴抱尸痛哭!(岂不被视为“同党”抓起来?)二是被改为程携孤儿主动去向魏陈情求援!(程婴的政治智慧不见了。)这两场曾被王元化先生赞之为“令人为之动容,为之心摇”的“精心之作”^②,就这样被糟蹋了。

马克思主义的历史的批评标准不独在当今的历史题材剧作中有所缺

① 魏明伦:《苦吟成戏》,上海文艺出版社1989年版,第274页。

② 王元化:《思辨录》,上海古籍出版社2004年版,第478、479页。