

■ 书林漫步

八大山人研究的反思与示范之作

——《不语禅:八大山人作品鉴赏笔记》读后

□叶青

迷失研究的真正目的;也不能从概念出发,想当然地进行简单比附或演绎推理。我认为这一论述确实抓住了八大山人研究的关键问题,对于当前八大山人研究的开展具有重要的纠偏、指导意义。

作者不仅从方法论角度对八大山人研究进行了深刻的反思和探讨,而且循着这种研究思路,进入八大山人艺术、思想及生平等领域。我以为本书至少在以下三方面给我们以研究的示范:

首先,如何正确对待前人的研究成果。本书副标题为“鉴赏笔记”,其实是一部集八大研究成果之大成的学术著作。直接征引的八大研究论著、美术史、思想史著作以及文化典籍80余种,而对于大量论著观点的采纳、吸纳更是难以计数。全书博采众长,不拘一格,以能够透彻解析八大人生与艺术为旨归,在广泛吸收、糅合各家观点的基础上,对八大的人生、思想与艺术进行了深入而富于穿透力的阐释,这种阐释是长期潜心阅读、思考和探究的学术成果,其核心是作者思考的结晶,其所引述的内容,正是对作者自己观点的印证。

因此,本书为我们如何正确对待前人研究成果提供了启示:对于前人正确的结论,应引以为前行的阶梯,无需为了所谓学术创新而刻意置疑或否定;对于存疑或错误的观点,要能够识别,不被误导。这体现出一种学术功力与见识,更体现出一种实事求是的学术态度。

第二,如何对待研究中的重点、难点。从学术角度而言,本书中关于八大受禅宗影响的研究是最精彩的篇章之一,有很多精彩的学术创见。关于禅宗对八大山人艺术思维及人生观的影响,历来研究者多有指出,但除了少数研究论著,大都无法进行全面深入的讨论。因为其研究难度极高,不仅需要禅学、特别是江西禅宗有全面、深入的研究,还要从八大的艺术作品中,寻找两者之间的关系,需要对八大艺术与生平十分熟悉。甚至要对八大出入佛门的生命足迹进行田野调查,借助学术想象勾勒八大禅学思想形成的心路历程。因此这种研究的难度很大,需要多学科的和全面的学术素养。对此,本书作者没有“绕着走”,在他看来,八大山人与禅学之间的关系,是八大山人研究中必须解决的一个难题,也是破解八大山人诸多谜团的关键钥匙。于是,本书对此不作大而化之的泛泛之论,而是以具体作品为切入点,通过对20幅作品的深入解读,深刻剖析其

中的禅学思想与意味,使我们对八大山人的人生与艺术之谜,有了豁然开朗的全新发现。

第三,今人应怎样进入艺术经典的研究。面对文艺经典,很多人不是从读懂原著入手,而是满足于接受他人的阐释,往往不能真正弄懂;读懂经典需要实事求是的态度,更需要锲而不舍、舍得下“笨功夫”的学术精神。

本书对于八大的解读,正是从训诂式、“串讲式”地“读懂”作品开始的,这种方式需要极为扎实的基本功。八大山人作品素以难以阐释著称,其传奇的人生经历以及独特的文化趣味,形成了极富个性化的艺术语汇,作一般性的印象式赏析容易,要作出精准的内涵阐释,被许多研究者视为畏途。如何把“妙处难与君说”的八大山人说清楚,化不可言说为可以说?本书作者知难而进,以脚踏实地、甘下苦功的精神,渊博的知识和扎实的学术功力,为我们破解了一系列历来研究中的困惑,为后来的八大研究者,垫下了坚实的基石。

作者虽然在这部著作中旁征博引、深入到美术史、明清史乃至思想史、宗教史、地方史的极深处,但其讨论的过程和阐述方式,却娓娓道来,毫不晦涩。用通俗而优美的方式,呈现出一个完整、清晰、真实的八大山人。不知不觉间,将读者带入八大山人世界的纵深。

本书从第二篇开始,即结合八大山人具体作品一一细读、剖析。作者所选择的八大作品,不仅是其艺术中的经典,能够体现八大艺术的风格与魅力,而且能够从中透视出八大的人生态度和思想深度。因而,虽是鉴赏式作品解读,却立足于对八大山人博大生命世界与美学世界的剖析与阐释,立足于中国艺术史、思想史乃至文化史的高度。这样的阐释,本是具有相当学术难度的方式,但作者努力将所有的学术难度,化解于形象、优美而平易的讲解,大量的文化学、图像学、考据学、文献学等等学问,构成了庞大冰山海面下的部分,呈献给读者的,却是那璀璨晶莹的一角。能把八大山人的人生与艺术讲清楚实属不易,而能讲得让普通人听得津津有味尤其难。这种在治学上不辞艰辛、在写作中力求平易、深入而浅出的著述态度,值得学者们学习。

总之,阅读《不语禅》是一个愉快而深受启迪的过程。正如作者在“前言”中所说,研究八大山人不能玄,应以普通大众的文化需求为主,围绕他们的需求展开研究,目的是让更多的人走近、了解、欣赏八大山人。毫无疑问,本书成功地实现了这一目标。

■ 评点

浙江绍剧艺术研究院近日来沪演出“绍兴目连戏专场”,由《奈何桥》《调无常》《男吊》《女吊》《白狼救母》5折小戏组成,让上海观众开了眼界。其中有一出,是鲁迅先生在80多年前提到过的目连戏《女吊》。

鲁迅先生写道:“单就文艺而言,他们就在戏剧上创造了一个带复仇性的,比别的一切鬼魂更美、更强的鬼魂。这就是‘女吊’。”这篇散文写于1936年9月,最初发表于《中流》半月刊。正是由于鲁迅对包括《女吊》《调无常》《男吊》等折子戏的独到诠释,绍剧一直将其视为珍贵的文化遗产,未敢丢弃。

目连戏是我国传统戏剧中独特的一支。绍兴目连戏已有800多年的历史,自北宋沿袭至今,比昆曲还古老,被称为“戏剧始祖”、“戏剧活化石”。目连戏以佛教经典中“目连救母”的故事为题材,宣扬孝道善行和因果报应,有角色行当、唱念做打,尤其是穿插各种包容绝活、调侃的戏弄段子,使之更具观赏性,是融宗教与审美于一体的民俗化戏剧。因为它有大量讲述鬼神的戏,常在7月15日中元节上演,以敬鬼神、消灾祸,民间称为“鬼戏”。曾有一两百个折子,最长可以连演7天7夜。在被基本禁演半个多世纪后,浙江省绍剧院对这一非物质文化遗产进行抢救性传承,取得了初步的成功。

《女吊》写出身贫寒的玉芙蓉13岁被卖进妓院,鸨妈逼她接客,接不到客,就遭毒打,最后走投无路,悲愤自尽,魂魄不散。她在戏里回忆痛苦往事,悲愤呐喊,剧情全靠身段、水袖功夫和哀怨唱腔来表现。

当悲凉的“嗒头”响起,门帘一掀,神情恍惚、魂魄失散的女吊玉芙蓉侧身上场。她的身子轻轻荡荡,好像随时会随风飘起。她碎步疾行,越走越快,走路时,一只手在前,一只手背后,这是女吊的标志性亮相,叫做“茶壶形亮相”。她身着红黑相间的衣衫,长水袖拖地,长发蓬松,垂头,垂手,并杂以双唇轮流耸动的姿态,表示她的鬼魂身份。女吊是孤魂,没人给她烧纸,所以演出时,身上少了两串纸锭。穿红衣,因为绍兴有民间传说,非正常死亡的人,死前要穿红衣,为了保持心底的一点灵气。同时,她化作厉鬼准备复仇,红色较有阳气,和生人容易接近。红加黑的穿着,在舞台上对比鲜明,阴阳凸现,也成了女吊复仇决心的表征。

开始出场时,女吊的脸是美是丑,观众还看不十分清楚。一头披散的乌黑长发倒挂脸前,然后,绝活来了——她大力甩动长发,还有顺序,像写毛笔字:一撇,一捺,再一个弯钩,最后中间一点。鲁迅也看出了这一点:“内行人说:这是走了一个‘心’字。为什么要走‘心’字呢?我不明白。”内行人——浙江绍剧艺术研究院院长朱燕解释说:“这是她提醒自己,心里念念不忘复仇。”戏的主旨,也在于这“最后中间一点”。



《女吊》的复活

□戴平

角色用重复分段的演唱讲述自己的悲惨身世和境遇,用面部表情展示了自己的复杂心态。在以流水般的碎步走圆场时,女吊以四句唱词交代了自己的身世。演员的面部表情展示了自己的复杂心态。演员的水袖更是一支发自内心的利剑,可以直接射中目标。水袖也会说话。青年演员杨炯用的是那双特别加长的五尺水袖,舞动更美,难度更高。长袖善舞,各种动作经过精心的设计和组合,构成了如同草书笔墨线条般变化万千的图画,给观众以赏心悦目的美的享受。如表现在妓院的生活,她用了一组水袖动作:左手一个冲水袖,使水袖直往上冲,表现了她的恨;再拉回水袖,把一个上步,抛右水袖,注入了她的爱;接着,“啪”一下把水袖收回来,进入一个风挽雪的水袖动作,继而双袖一绕,一抖袖,将水袖弹起来,表现她走投无路的心情。水袖功用得好,不仅是技巧的展示,更是与角色的心理情感同构的“有意味的形式”。

玉芙蓉被鸨妈打得全身上下鲜血淋漓。这个惨状,演员也用身段和水袖来说话。灯光昏暗,她被打倒在地,连续几个翻滚,又一跃而起,长袖变成两根白色的莲花,不断旋转,不断飞动,一分钟几十个动作,使台上的观众仿佛听到了鸨妈的棍打声和玉芙蓉的惨叫声。演员再扬袖、收袖、翻袖、抛袖,继而双抛袖、双收袖,表示少女身心所受的巨大的痛苦。玉芙蓉在被迫自尽时,捧袖上前,右袖搭左肩,左袖背身,往右走两步,表现了“上天无路,入地无门”的绝望,在十几个飞动

的扬袖和收袖的动作后戛然而止,这一连串变化莫测的水袖动作,伴随着一阵紧似一阵的鼓点,让观众感受到一种神秘灵魂的、强烈的情感张力,令人震撼。紧接着,几句高亢激越的唱腔,“魂魄不散恨难消,万丈怒火无处泄。有朝一日机会到,活捉鸨妈命归西,奴奴决不饶你……”戏到此结束。鲁迅常念叨明末文学家王思任说过的两句话:“会稽乃报仇雪耻之乡,非藏奸纳污之地。”鲁迅引以自豪:“这对于我们绍兴人很有光彩。”反映报仇雪耻的《女吊》,是目连戏的光彩。《女吊》在今天的复活,同样使当代绍兴人很有光彩。

演《女吊》是一种绝活。27岁的优秀演员杨炯,在一出20分钟左右的独角戏中,完美地传承了传统的表演,以载歌载舞的表演模式,依托凄厉的“嗒头”声和沉闷的锣鼓声,呢喃、叙述直到呐喊,复仇情感得以酣畅淋漓的宣泄,造成特别强烈的艺术效果。这种动态的美虽然稍纵即逝,飘来忽去,但一经进入欣赏者的心扉,诚如鲁迅所说的是“更美,更强的鬼魂”,给人留下十分深刻的印象。绍剧《女吊》是一个古朴的经典,如今在立体化声、光、电的配合和交响化配乐的衬托下,其视觉和情感冲击力绝非鲁迅当年看的草台戏可比,不变的则是观者的那份心理共鸣和情感认同。女吊并不可怕,反倒凄美动人,因而殊为难得。更有意义的是,目连戏这块濒临失传的戏剧活化石,经浙江绍剧艺术研究院的发掘,被精心保留了下来,真是做了一件大好事,功德无量。

■ 艺谭

我国戏曲剧种甚多,不同戏曲之区别,主要在于唱腔与字韵的不同。由于爱好,央视戏曲频道播放的知名京剧演员的演出、各类京剧大赛以及《跟我学》教唱京剧等栏目,几乎是我必看的,而且会随手将发现的问题记录下来,所记又多与字韵相关。这是笔者多年养成的习惯。近将积累的资料进行爬梳整理,概括出诸多名家在演出和教戏中存在的三个问题,愿提出来与各位商榷。

所谓“花脸可以不分尖团”及其他

稍具京剧常识的人都知道,京剧唱念(韵白)是要求尖团分明的,然而,花脸名家安平在教唱《铡美案》时却说:“虽然我们花脸可以尖团不分,但不能把团字唱成尖字;‘妻’是团字,不能唱成尖字。”此说问题有三:其一,所有京剧音韵专著和涉及音韵的相关论著,都讲京剧唱念要区分尖团,从未说过生、旦、净、丑四大行当中惟有净行可以不分尖团,不知安先生此说何以为据?其二,“妻”是个使用频率极高的尖字,作为花脸名家何以说它是团字并单独提出来加以强调?其三,他所教唱的西皮导板转原板唱段中,共有尖字三个(前妻相),团字五个(郡今欺香及),当场播放的他自己的演唱视频,却是尖团分明,一个字也未唱错,自己的“理论”和自己的艺术实践岂不矛盾?至此,连类而及吧,记得程派名家李佩泓在一次大赛中当评委时说过:两个尖字相连时,要或前或后唱成一尖一团。此说同样没有任何理论依据,而且她自身的艺术实践也不是这样做的,“小小囊儿何足道”,“这几句衷肠活人细想”(《锁麟囊》)不是也把“小小”、“细想”唱成两个尖字吗?类似这样一些“理论”连自己的艺术实践都“指导”不了,除了在受众中造成混乱还能起什么作用呢?

字分尖团是汉语语音发展史上一个重要现象,尖字和团字各有其不同的古音来源,不是人为的规定,要掌握好它,是需要经过学习的。当然,我们并不主张每个京剧演员都要去学音韵学,但根据并不难找的现成尖团字资料认真加以记忆还是容易做到的吧?黄齐峰演出的《嫁妹》把“许庆香馨馨”等团字全唱成了尖字,王嘉庆在《遇后》中也把团字“岂鸾晓”都唱成了尖字,说明他们在这方面没有很好地下功夫,师承也存在一定问题。

北京话是不分尖团的,韵母相同的尖字和团字在北京话里是同音字,如“妻——欺,相——香,心——馨,须——虚,小——晓(前尖后团)”等等。不认真区分和记忆,只凭北京话同音字随意类推,是尖团致误的重要原因之一,这是必须要注意的。

“上口字”乱象种种

京剧唱念(韵白)中的所谓“上口字”是指读音与北京话不同的字(尖字除外)。上口字有的是以昆曲为桥梁继承于中州韵,有的来自鄂音、皖音等,情况比尖团字复杂得多。因此,对待上口字应更加慎重。

马派名家朱强在教《清官册》的念白时说:“以为前站先行”的“为”应念成vi。一位学员特意发问:“这是马派的特点吗?”朱回答:“其他流派也应当这么念。”此说颇值得商榷。北京话念uei的字,中州韵只有“微微惟惟尾尾未未”等少数念vi,其余“威围为委位”等大多数均念uei,前者即京剧中的上口字,“为”不是上口字。从艺术实践看,“为”也是个极为常用的字,“可怜我为县令不如庶民”“劝人休为官务农为本”(《法门寺》)、“自盘古立帝邦天子为重”(《骂殿》)、“恼恨那吕子秋为官不正”(《打渔杀家》)、“传口诏命次子继位为君”(《二堂舍子》)、“先进咸阳为皇上”(《追韩信》)……各流派的这些唱词朱强肯定是熟悉的,音像资料都有,哪位大师把“为”字唱成vi呢?就连朱强自己唱的“画就了雪冤图以为凭证”(《赵氏孤儿》)恐怕也不唱vi吧?

金喜全的《陆文龙》把“扮”字上口念buan,也是不对的。北京话念ban的字有的来自中州韵的寒山部,如“班班般扳板办扮扮拌”等,京剧念ban;有的来自中州韵的桓欢部,如“般搬伴伴伴”、“般伴”重出,有两读)等,京剧念buan。后者即京剧唱念的上口字,把“扮”念成buan也是由类推致误。

更有甚者,那就是“自造”上口字了。程派名家迟小秋在《窦娥冤》中把“她乃年迈之人”的“迈”念成muai即为一例。北京话念mai的字“埋霾买卖迈”和“麦脉”等,在中州韵均属皆来部,都念mai,在京剧中前者为非上口字,仍念mai;后者为上口字,念me(显著特点是它们都为古入声字)。总之,京剧中根本就没有念muai的上口字。此外,朱强教《清官册》时把“绝”念成jio,也接近于生造。京剧中念jio的只有“觉脚角”等少数几个字,属十三辙的梭波辙,而“绝”字念zue,属仄斜辙,是个尖字,但不是上口字。

令人不可原谅的是,有的相声演员竟然也生造上口字。何云伟李菁在相声《捉放曹》中把“衙”念成iai,在《卖马》中把“月”念成io,真不可思议。京剧上上口念iai的字“挨崖矮”等来自中州韵的皆来部,为数不多;而“丫鸭牙芽衙雅压压押”等字来自中州韵的麻麻部,为数也很少;而“月说说说越越越”皆为古入声字)来自中州韵的车遮部,都念üe,不是上口字。“合班衙役就八百银”(《会审》)、“衙里衙外我打点”(《武家坡》)、“舍不得衙役们众班头”(《三家店》)、“皓月当空”(《醉酒》)、“一轮明月照窗前”(《文昭关》)……这些唱词都是熟悉的吧?哪位大师把“衙”唱成iai、把“月”唱成io了?相声演员唱京剧本是外行,对国粹更应心存敬畏,谦虚谨慎,不可过于轻率。

“四呼”与“十三辙”

“四呼”的名称远在清代就已经有了,它是根据有无韵头(介音)和韵头的不同把汉语的韵母分成四个大类,对此现代语音学有明确的解释:没有韵头或韵腹不是i、u、ü的为开口呼,有韵头i或韵腹是i的为齐齿呼,有韵头u或韵腹是u的为合口呼,有韵头ü或韵腹是ü的为撮口呼。“辙”是北方戏曲、曲艺唱词押韵的韵辙,把汉语韵母中韵腹和韵尾相同或相近的并为一组,称为一辙,总共为十三组,称作十三辙。可见,“呼”与“辙”是两个完全不同的概念,分“呼”与分“辙”的依据也是完全不同的。然而,在京剧界谈及相关问题时,常常把二者混为一谈,这是个带有一定普遍性的现象。

荀派艺术传承人、京剧名家孙毓敏在《跟我学·京剧欣赏入门》栏目中讲解京剧唱念开、齐、撮、合四种口型时说:开口呼是怀来辙,齐齿呼是一七辙,撮口呼是梭波辙,合口呼是由求辙。显然是把“呼”与“辙”混为一谈了,“四”和“十三”怎么能一一对等呢?照此说,另外还有九辙该归哪呼呢?十三辙中,除姑苏辙只有一个韵母u以外,其他各辙均包含两个以上韵母,这些韵母都分属不同的呼。即以孙毓敏提到的四个呼为例:怀来辙有三个韵母,ai属开口呼,而uai属合口呼,iai属齐齿呼;一七辙有六个韵母,i属齐齿呼,er属开口呼,ü属撮口呼;梭波辙有四个韵母,o,e属开口呼,io属齐齿呼,uo属合口呼;由求辙有两个韵母,ou属开口呼,iou(iu)属齐齿呼。

之所以说这种现象带有一定普遍性,扯远一点,请看张派名师蔡英莲2003年在《中国京剧》载文说:京剧吐字口型讲“齐、开、合、撮”,齐,齐齿音,如“一七”;开,开口音,如“发花”;撮,撮撮音,如“许曲”;合,撮合起来成圆的,如“中东”。这种说法更加概念混乱,令人一头雾水。另朱文鹏2006年也在《中国京剧》撰文说:“发花辙的字都属于开口呼。”发花辙有a i ua三个韵母,分属开、齐、合三呼,怎会都属开口呼?笔者曾在《百戏斋》撰文分析批评过蔡、朱二文的说法,不再详细赘述。

雕塑家王临乙、王合内夫妇纪念展举行

由中国美术馆、中央美术学院主办的“至爱之塑——雕塑家王临乙、王合内夫妇作品文献纪念展”日前在中国美术馆开幕。

王临乙是我国近现代著名雕塑家及美术教育家,而其夫人中国籍法国人王合内同样身为雕塑家。这对伉俪携手走过半个多世纪的风雨,对中国现代雕塑和现代雕塑教育的发展有着突出的贡献,并为我们留下了一段关于纯真感情的佳话。此次纪念展,首次全面呈现了王临乙、王合内夫妇毕生的创作精华及丰富的各类文献材料。展览将500余件作品及文献资料分为“丰碑”、“身影”、“造像”三个部分,是迄今为止最大规模的对于二人艺术成果及人生经历的集中展示。中央美术学院院长范迪安表示,透过展览观众能感受到中国近现代雕塑的发源流和两位艺术家真挚的艺术情怀与卓越成就,更能感受到属于这对伉俪的“至爱之塑”。

王临乙、王合内夫妇没有子女,他们立嘱将身后之物全部捐赠给中央美术学院。中国美术馆将中央美术学院美术馆所收藏的王临乙、王合内作品进行翻铸永久收藏,这些作品将成为中国美术馆收藏近现代美术作品中的重要部分。据悉,展览至12月21日结束。(徐健)