

# 艺术“在地” 文化“在场”

汤丹文

前几天，在新近开业的“阪急百货”，参观了宁波艺术人文空间“尚合院”举办的日本陶艺家泉田之也“道法生自然”展。

泉田之也是日本当代著名陶艺家，他的作品用黏土表达自我的艺术观念，也诠释着对世界万物的理解——无论锅碗瓢盆，还是茶具器物，都是匠心之作，体现着艺术为当下生活所用的精致。

在现场，笔者与这次展览的策划人葛千涛先生有一番交谈。葛千涛是位中国乡建在地艺术的策划大师，他负责打造的龙泉宝溪乡国际竹建筑双年展曾轰动一时。彼地和资溪县南源村的竹建筑群，也早已成为中国乡建艺术的代表性作品和网红景点。

葛千涛对泉田之也作品的理解是，泉田之也用“在地”的黏土这一媒介，赋予作品以空间意识和当代的造型，使之超越了物象，也挣脱了陶艺界“器形”或“术”之限，从而拥有了更深层次的精神属性。

用葛千涛的话来说，取之有道，道法自然，自然材质可以创造非凡，这是他与泉田在不同艺术领域的对话。葛千涛这些年的观念，无论是对乡村寻常可见的竹资源的利用，还是强调艺术的“在地”与“低技术”，特别是对当代乡建艺术在为民所用、启蒙民智方面，都与泉田之也有冥冥之中的某种联结。

所谓“在地”，是在全球化的浪潮和视野下，强调地方特性。这种观念更强调不同地域的身份和文化差异，强调多元文化在全球化时代的价值。

作为这段时间很热闹的“阪急百货”，自然是全球化浪潮的产物。它当然也带来了非“在地”的潮流文化。比如，它刚开业，就举办了日本动漫“航海王”的特展，勾起了看着这片长大的中国一代人的青春回忆，进而促进了消费。泉田之也的陶艺展自然有着东瀛的特征，但已与中国的传统陶瓷文化有了密切的关联——中日文化很大程度上属于同源同宗。特别让笔者感到兴奋的是，陶艺展主办方“尚合院”，其实是一个传播中国传统文化特别是国学的人文艺术空间，中国“在地”文化在时尚之所的“在场”传播，它的象征意义似乎更大一些。

泉田之也陶艺展开幕式上，来了许多名人，他们中有影视界大咖、名导张纪中先生，也有数年来一直在“尚合院”传播中国书法文化的陈启元先生。在一个租金昂贵的商业之地，去开设一个似乎没有什么赢利可能的人文艺术空间，足以令人尊重和敬佩。张纪中中说：“这种举动，需要主办者的胆量和智力。”而“尚合院”的主人贺蓓芳说：“我们这个时代很多人喜欢购买奢侈品，其实我们优秀的传统

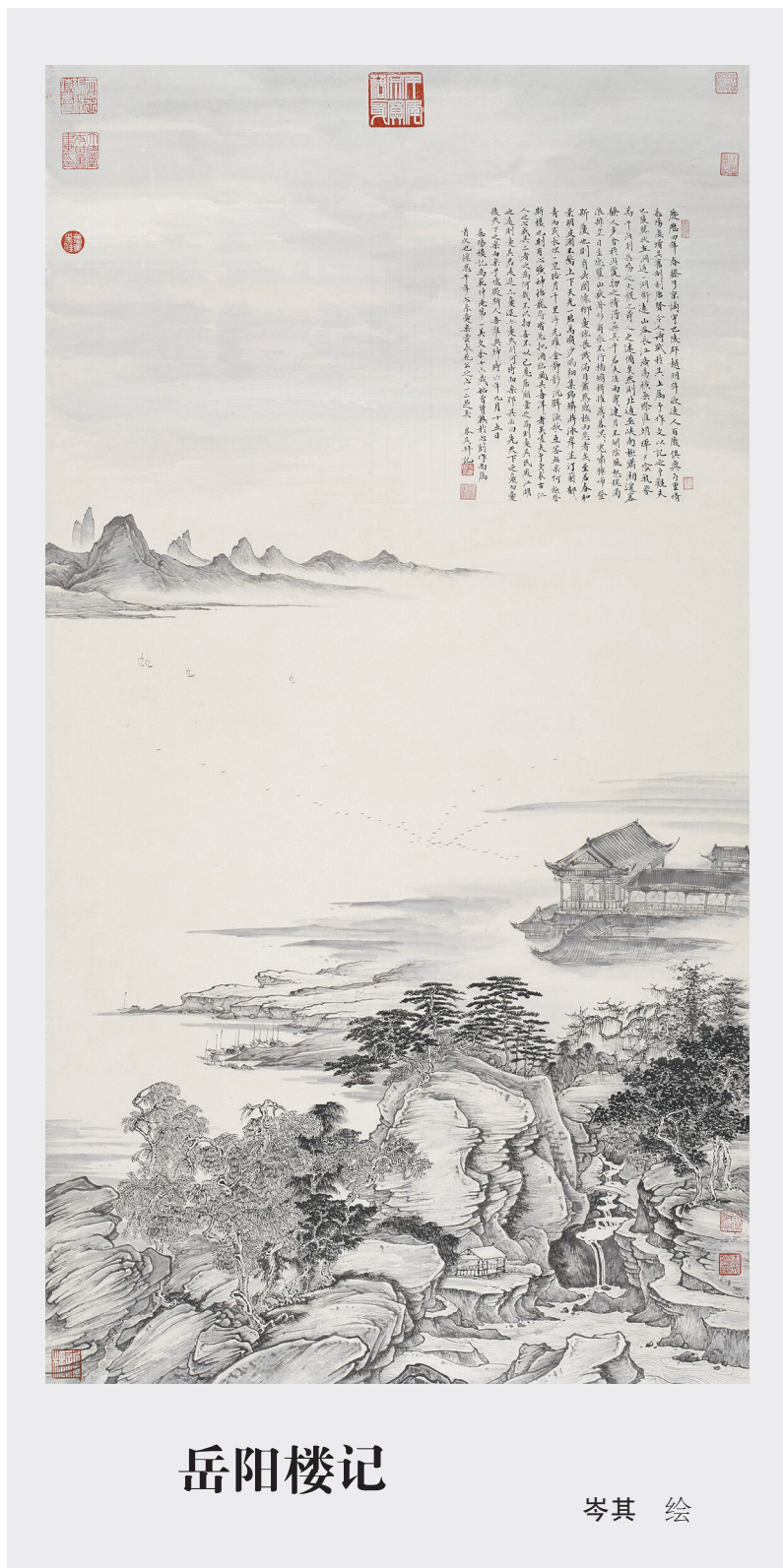
文化和艺术品更是奢侈品，这是用心才能感受体味到的。以文化人、以艺载道，希望更多的人特别是年轻人喜欢并热爱中国传统文化。”

推而广之，笔者认为，对一个城市的文化积淀，在日常，在市井中的艺术“浸润”与文化“在场”，似乎更近人心常理，更有成效。一个城市文化水平的提高，需要轰轰烈烈的大型专业文化活动和演出的推动，更需要静水深流的日常民间传播。另一方面，商业上的成功，也需要文化持续“在场”。

或许，这也是网购时代、大型商业场所作为人文消费体验空间而存在的理由吧？

葛千涛在泉田之也陶艺展的策划人阐述上写道：“自然之美好，需要的是在地精神，如果没有艺术介入，山依然是山，水依旧是水，一旦自然媒介经过艺术提炼与创作，它就会产生无限的可能性。”

那么，是不是可以这么说，艺术“在地”和文化“在场”，也会对一个城市的发展产生无限的可能？



岳阳楼记

岑其 绘

## 寻根溯源 恪守诗之真

评胡苏珍的《新诗“戏剧化”论说兼诗艺研究》

张全民

“新诗戏剧化”是一个具有模棱两可危险的提法，选择作为自己的研究对象，需要很大的学术勇气。上个世纪40年代，袁可嘉自觉引入英美新批评派的诗学原理阐发本土诗歌的“新方向”，提出“从浪漫主义到现代主义的诗底发展无疑是从抒情的进展到戏剧的”，把“戏剧化”与诗歌“现代化”联系起来。一般的新诗研究言及“戏剧化”时也止于这一层。宁波大学人文与传媒学院副教授、硕士生导师胡苏珍打捞百年新诗史，从现代时期的卞之琳、闻一多，到当代的陈东东、西川、萧开愚、翟永明等诗人，综合他们个体的“戏剧化”论说或“戏剧化”诗艺，写就了这本带有诗学交叉性意味的著作，带领读者领略百年新诗的“戏剧化”整体面貌，堪称一次突破性实践。

诗学研究首先面临概念或性质界定的要义。胡苏珍开章提出，现当代抒情诗人的“戏剧化”诗篇，不是写成充满外部情节冲突的戏剧，而是融合戏剧文类的角色、冲突、情境、在场感等美学要素，去丰富、延展现代诗歌的表现内涵和语词形态。看得出，作者的美学追求抱定了诗的本体，而不是偏移到戏剧本体。对新诗中的“戏剧化”写作，她归于“文类融合”的必然。中国古典诗恪守诗主情韵这一本体特质，文类话语中的“叙事”“戏剧”二词，是很难入古代诗家之眼的。如叙事这一质素就遭诗家抵触，白居易的长韵叙事，被贬为“格调不高，局于浅切”。至于戏剧（戏曲）一词，更不可能进入诗歌批评话语。但到了现代，闻一多、陈东东等诗人都谈到了戏剧化的需要。胡苏珍将此归为世界文学交互中诗类融合的必然，并认为诗的戏剧化与“小说诗化”的内机制相似。“诗化”的小说融合了诗的意象、意境、语言句式甚至韵律感，现代诗的“戏剧化”融合了戏剧的美学理念或形态元素，都是“文类融合”的体现。胡苏珍这一总体判断符合文学内部真实。

本书采取了从史到论的逻辑推衍。在史的层面，作者认为新诗的戏剧化是异域“戏剧化”诗学跨语际影响的结果，并通过各种零散的资料把梳理异域诗歌近现代“戏剧化”诗学的线索，分别涉及赫兹利特、勃朗宁、艾略特以及其他新批评学者的各种“戏剧化”论，对原语言戏剧化诗学中的“非个人化”和“对立冲突”两大内涵的发展进行溯源。比如发掘到批评家赫兹利特“伟大创作必出自‘非自我中心’态度”的论说，从而和一般围绕艾略特“非自我中心”的论述区别开来。又如梳理新批评成员承接了柯勒律治的“对立调和”论，但发展出主张诗歌直抵现代经验的矛盾、复杂性的观点。而对于袁可嘉借鉴的勃朗宁的“戏剧化”观，作者认为将文学作为“象征行动”的“戏剧化”说，是一种泛象征论的批评。由此她得出袁可嘉在直译过程中存在接受错位和泛化阐释的现象，而对袁可嘉的“戏剧化”理论，我们必须甄别哪些具有实际阐释意义。这些新史料、新观点，呈现了作者认真探索的个性。

出于自觉的学术自律，胡苏珍对自己探讨的本土的“戏剧化”范畴有特殊限定。她不是囊括新诗所有本然的文类交互情形，而是限制为新诗某些发展时期，诗人诗家表达对新诗动向、新诗形式探索可能的一些话语实践。它们或折射中国新诗发展阶段中的历史诉求，或反映诗人对新诗写作功能、新诗审美形态的拓展心理，或传递诗人更复杂、幽微的现代审美趣味。这种限定很明智，是学术论证的前提。具体来说，她对1920年代、1940年代和1990年代以来三个阶段“戏剧化”探索的发生机制、观念形态分别进行较为详细的论述和辨析。区分出新月诗人体学探索自觉中的戏剧化尝试，西方现代主义诗歌的“戏剧化”异质性对西南联大诗人的审美新异之源，1990年代以来充分内化到本土独创化诗歌想象力、创造力和艺术难度追求的“戏剧化”综合。这种历史描述没有流于模式化痕迹，阐释细节提供了在场感的历史语境和审美说服力，一切以具体对象和审美内在真实为依据。

有了较充分的史料铺垫，本书的后三章直入新诗戏剧化写作产生的审美效应。作者的总观点是，“戏剧化”写作扩展了诗的抒情主体和声音，开拓了戏剧化场景推进诗思和创新语言的生成。因此，“戏剧化”诗观或策略对新诗起着丰富和发展的作用。这就是作者恪守的诗本体，她用较多的文本阐释作了翔实的论证。第一，诗人创造“角色”“面具”，让“自我”以节制、深隐、复杂的形态多层次、多样化地呈现出来，且“角色”提供了丰富的语气和语词，另一方面为诗人提供了想象人类各种意识的契机，如此一来，诗歌的“抒情”界面就拓宽了。第二层面是综合矛盾异质经验的“戏剧性诗思”。胡苏珍认为充满了对立面成分的交错纠缠，让矛盾经验互相冲突与抵牾，使读者产生高度的紧张感，带有一种“逆诗意”的丰富意味。在这一向度上，她回到了艾略特、袁可嘉对现代诗复杂性的追求上，对当代诗人西川、欧阳江河、萧开愚等人的诗调加推崇。这大体顺应了新诗发展的一类趋势。对于诗歌中的戏剧化场景的诗意，作者认为，动态事境能借助隐性的人物关系、隐喻化的情境去掉一般现实层面语言的语义积垢，词汇在情境中产生新的意义。如此，“戏剧化”场景的诗性本体意义就给她道出底细了。

由上看来，“戏剧化”的确为新诗带来了多种审美丰富的可能，但是，胡苏珍很客观地强调，“戏剧化”的几层形态都不是本质规定，“戏剧化”不是衡量诗歌文本好坏、高低的必备要素，它只是现代诗人为了实现某些诗思表达所采取、选择的某类诗观或具体策略，因而不能作为本体性普及的原则与方法。面对研究对象，既认真寻根究底，又不妄加提升，显示了作者诚实致知的研究个性。

【本文作者系北京师范大学博士、宁波教育学院阳明人文学院副院长(教授)】

# 不温不火，亦可圈可点

### ——电影《悬崖之上》观后有感

曲水

看完张艺谋导演的新作《悬崖之上》，我产生了一个非常感性且直观的疑问：明明影片完成度可以，剧本也较为扎实，主演中除了刘浩存小姑娘那种“大珠小珠落玉盘”的哭戏演技有待商榷外，其他几位的表现堪称精彩，但为什么我总觉得这部谍战片有些不温不火，远不如《潜伏》《风筝》等谍战剧来得扣人心弦、波澜迭起呢？

老实说，《悬崖之上》的悬疑感不是很强，我方敌方，一目了然。故事的讲述也没采用什么新颖独特的手法，而是老老实实走了一条常规路线：空降林海雪原的四名共产党特工，分成两组，来执行一项“乌特拉行动”——将能以亲身经历揭发日本反人类实验的人证找到，并护送其出境。然而，由于叛徒出卖，其实从我方特工降落到地面的那一刻起，他们就陷入伪满特务事先布下的天罗地网之中。由此，剧情迅速复杂化。一方面，张宪臣、王郁、楚良、小兰这几名特

工要竭尽全力完成任务，另一方面，他们还须在事成之后，全身而退。

那么电影为什么会给我“不温不火”的感觉呢？其一，从演员角度而论，饰演潜伏人员周乙的于和伟，演技可以说相当出众，眼角眉梢都是戏，对人物内心的幽微变化也有精准把握。可囿于剧本安排，他必须和其他演员在戏份上平分秋色。所以哪怕他在接受张宪臣临死嘱托、和楚良“枪战对峙”、于电影海报上冒险打钩这几场戏中，都有宛如如来之笔的表现，这个红色间谍形象还是没能得到经典化确立。同样的，张译、秦海璐、朱亚文也都是好演员，无奈电影篇幅的局限与剧中“四人，两组”的“分散”设定，使得人物形象难以达到凝练、集中的刻画。其二，《悬崖之上》原先示意给观众的核心剧情是特工们执行“乌特拉行动”，结果情节从“营救人证”一下滑至“特工脱身”。而到最后，人证被安

全送出的目标竟是靠着镜头一转，囿困达成的。这和影片开头，四个特工神秘分派任务，各自拿好“死亡药丸”，约定誓死完成“乌特拉行动”的庄严相比，显得极为草率，甚至给人一种虎头蛇尾的感觉。由此可见，是叙述重点的转移导致了故事结构的失衡。其三，电影逻辑存在漏洞：既然我党在哈尔滨设有严密的地下组织，也在伪满特务机构内部渗透了智勇双全的特工人员，那么由他们来完成“乌特拉行动”岂不更便捷、更合理？为何偏要劳师远征一般，指派四个在苏联特训了七个月的外来特工执行任务，平白增加行动的难度和风险？

在笔者的印象中，张艺谋导演的影片偶尔有“形式大于内容”的弊病。他是摄影师出身，尤其在电影画面所能传递的视觉感受。《悬崖之上》便有着导演个人鲜明的影像风格，好在未曾过火。片中红的是血，白的是雪，在血色和雪

色的强烈反差中，彰显出特务分子屠戮的残酷和革命先辈牺牲的惨烈。张艺谋在镜头叙事上的功力也属深湛。片中火车遇险、酷刑审讯、别墅斗智、周乙洗嫌这几场重头戏险象环生，不少细节足见导演之匠心。像张宪臣在火车盥洗室里给战友留下记号、传递信息那场戏，记号原意是：有人叛变，来和二组特工接头的人是伪满特务。但王郁进去后，电影并没有直接表明她是否看到了信息。导演在这里真可谓是“老谋子深算”了，处乱不惊地让镜头语言“平铺直叙”：张宪臣出来后，有一个人进去了，这个人又出来了，另一个人进去了，另一个人也出来了，然后王郁才进去……中间进去的两人中有没有特务？特务对记号做过手脚吗？做过哪些手脚？这一切，我们无从得知，只能猜测。观众的胃口就这样被吊得老高。而这个悬念直到王郁后来对楚良说：“（来接头的）两个人肯定是特务，以我对张



宪臣的了解，如果一切正常的话，他不会特意去留暗号”，如此才一语道破玄机，观众不仅蓦然省悟，且拍案叫绝。

所以说，虽然《悬崖之上》有这样那样的瑕疵或不足，它仍可算是继《风声》之后一部可圈可点的国产谍战佳作。它发挥了电影这种艺术形式在视听范围内的显著优势，对战斗在最危险环境下的无名英雄们进行了极为纯粹的理想主义表达。只是相比那些出类拔萃的谍战剧，我们的国产谍战片还有更为细致、深入、多元的探索……

锐观察