

诗歌不止于书面文本

今年是广州新年诗会创办的第13个年头,本届新年诗会邀请了广州多名本土艺术家参与,并采用了诗歌声景艺术、交互数字诗歌装置、影像诗影展、空间诗学装置、诗人诗歌墙、诗景造境等动态及静态展示方式——

蓝色的墙上涂写着白色的字体,“自然”“诗歌”“一切”。从下方敞开的小门进入,漆黑一片的房间里,波德莱尔的诗歌《感应》流淌在如同星河的光带里:“自然是一座神殿,那里有活的柱子,不时发出一些含糊不清的声音……”

在橙色透明胶包裹着玻璃的展览厅里,蓝色的装置如同一座座小山立在空间里,墙壁上挂着一首诗《自然的肌肤》。展览厅还设置了一面巨大的“诗人墙”,围绕“自然,一切事实”这个主题,主方向全国一百二十多位诗人征集到他们写自然的诗歌和诗人在自然中的影像。

视频导演黄婉菁与其团队,按照主办方提供的诗歌文本创作了三组影像诗歌作品。水影中的枯枝、铁轨上风雨飘摇中的花、树林中的光影,在细微之处,是动与静、近与远、明与暗、有与无。黄婉菁表示,以自然生活中被人忽略的瞬间来表现,让观众获得小小的涟漪,这个心灵的涟漪不断展开,就有了千百回味的味道。

新的美学空间在生成

诗歌是语言的艺术,但其载体并不局限于语言。随着现代媒介技术的不断推进,诗歌的创作和演绎都呈现多态趋势,越来越突出即时性、视觉化和影音化的特征。对诗歌的呈现和演绎,不再是单一的视觉或是听觉,而是走向视听交互的转向。

诗歌评论家陈仲义指出,现代诗语呈现多态趋势,尤其在边缘地带出现多种另类形态:如跨媒体化修辞、互文化修辞、图像化修辞、多向化修辞、多媒体化修辞、物品化修辞……它们带来意想不到的美学空间,为现代诗的生长提供远非传统美学所认可的多种可能。“这些非诗语的大量进驻诗歌殿堂,必将引起诗歌立场、诗歌趣味及诗美尺度的变化与修订。”

在陈仲义看来,这些文字、声音、绘画,与互动性元素,形成变种繁衍的感知意象,一种新的美学空间正在生成,在这个空间里,诗歌变得可感可知。

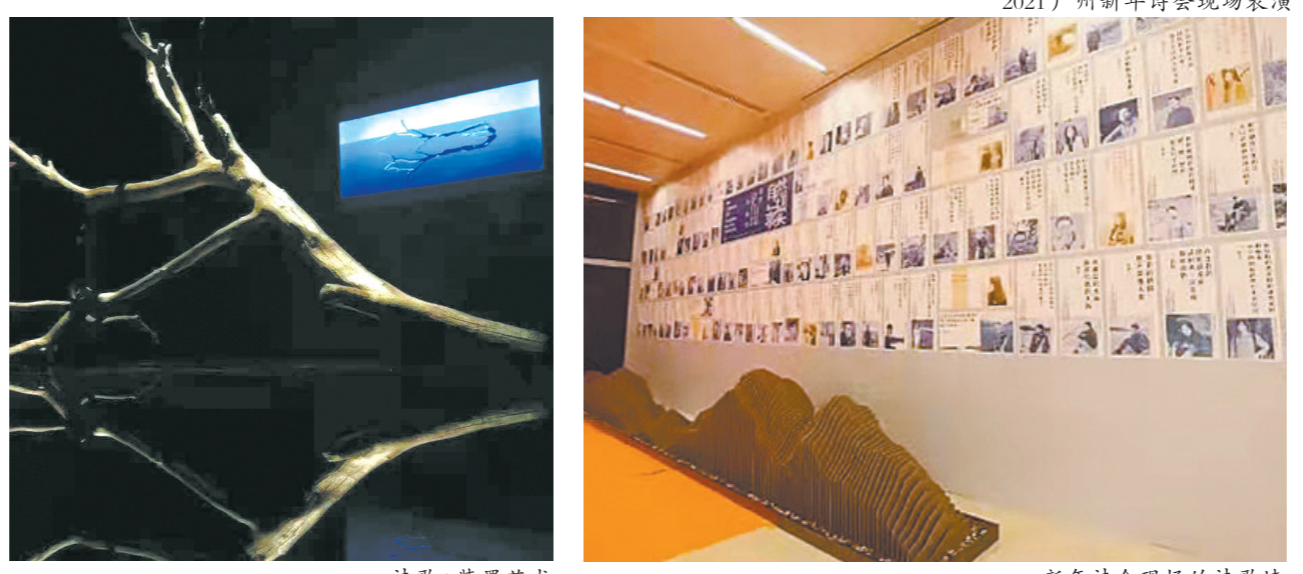
此次诗会上,不少作品都在开拓新的美学空间、诗学空间。艺术家周钦珊从诗会的主题出发,创作了诗学空间《自然的肌肤》,该作品将诗歌与装置艺术相结合,从抽象的自然山水来认识人与自然的关系。橙色透明胶把图书馆展览厅巨大的玻璃窗户贴起来,形成一个光的在场。装置的主题色调是蓝色,同时用橙色的光圈来营造氛围,目的是创造一个诗学空间。周钦珊表示,她不需要读者明白她具体在表达什么,而是在这个空间,读者能

在这里,诗歌不仅是写在墙上的文字,也是流淌在星河中的光点,可以是一种声音、一种色彩,或者一片蓝色的装置空间,一段不断回放的雨水滴落声里空空的座椅录像……

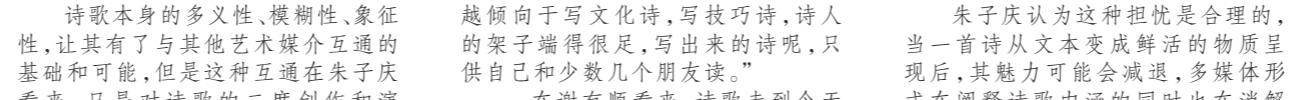
在这里,诗歌不仅可视、可听、可演,而且可感。

1月14日,“自然,一切事实——2021广州新年诗会”在广州图书馆举办,活动中诗歌展现了它在当下的最新形态。随着技术观念的不断演进,诗歌的创作、演绎、传播与呈现已走出了单一的书面文本和传统的朗诵模式,进而与当代多种不同的艺术媒介交融,走进声景艺术、交互数字装置、影像、空间诗学装置……

一种新的诗歌美学在诞生?



2021广州新年诗会现场表演



新年诗会现场的诗歌墙

新技术在等待着好内容

诗歌本身的多元性、模糊性、象征性,使其有了与其他艺术媒介互通的基础和可能,但是这种互通在朱子庆看来,只是对诗歌的二度创作和演绎。通过高科技手段,带给观众更多想象和体验,但其本质是拿诗人的文本去加以实现。“有人说技术也参与了诗歌的创作,成为诗歌的一部分,但这个已经不是传统文字书写意义上的诗了,目前来看也尚未形成一种新的诗体。”不过朱子庆认为这种新的传播形式的确有助于诗歌走向大众。

谢有顺评价当下诗歌面临一个困境,二十世纪以来,诗歌发生了革命,用白话写作,但是诗歌的品质没有变得更朴实,反而更复杂了,“尤其是这二十几年来,中国诗歌越来越倾向于写文化诗,写技巧诗,诗人的架子端着得很,写出来的诗呢,只供自己和少数几个朋友读。”

在谢有顺看来,诗歌走到今天这个境地,有一个很大的原因就是诗人把诗歌都写成了纸上的诗歌,只在书斋里写,和生活的现场、诗人的人生,没有多大的关系。

“把诗歌跟装置艺术、新的媒介技术并置时,对于让诗歌走出所谓仅仅停留在纸上的困境是有一定帮助的。”朱子庆指出,因为不同的媒介和装置毕竟在演绎和传播诗歌,有助于吸引人们把目光对准诗歌,“如果有更多的场馆空间和真正的艺术基金去尝试为诗歌做普及和推广,让诗歌走向大众,扩大读者群体,甚至让前来看展的人对诗歌有了领悟能够提笔写诗,在这个过程中诗歌的读者面才算真正打开了,诗歌的队伍也将得到扩展。”

从图像到材料再到新的媒介技术,人们从不停止对诗歌创作与传播形式的探索。有人担忧,当技术占据上风,主宰,将人们卷入一场感官的视觉盛宴里,是否会消解掉文字本身的魅力?

舞台 | 凌逾 过山“谣”妙曲连心

瑶族人散居云贵桂湘粤等地,以广西为最,分盘瑶、过山瑶、茶山瑶、平地瑶等。过山瑶身处深山老林,受外来文化冲击小,留存了能歌善舞的原生态传统文化。少数民族音乐剧《过山“谣”》入选第十四届广东省艺术节,以34首曲目贯穿全剧,独唱、合唱、轮唱、对唱、三人唱、歌舞剧,长歌短歌轮番上演,民族风、抒情曲、摇滚歌舞兼备,再现瑶族歌谣像脐带般连接母子父女兄弟、海内外同胞,“谣谣”合体,妙曲连心,实现了家庭团圆、爱恋天成、瑶族一家的心愿。

全剧一开场,先黑场、黑屏,让人静心,屏气凝神,而后音乐起,抒情女声独唱山歌“一山又一山,一水又一水,走山的脚步有我相随……”女一号秀秀以独唱演唱,再配以普通话字幕,主旋律咏叹山水相依情意绵长,为全剧定调。舞美设置瑶风盎然,色彩缤纷、光影梦幻的舞台空间瞬间将观众带入风光旖旎、天人合一的瑶寨山村。当欢快的瑶族音乐响起,女儿秀秀要出国演出,邓老六作为老爹百感不舍送到村口,父女对唱,父亲讲述教女唱歌的心愿就是要让瑶曲走出大山,将瑶歌带到海外。

开幕瑶歌之后,场景快速切换,由瑶族大山转到美国酒吧,并切入动感摇滚音乐,英语词汇穿插其中。乔治,即拉高,作为美国本土土长的“瑶二代”,想要搭平台选歌后。拉高被秀秀的瑶曲唤醒,也



《过山“谣”》剧照

观察 | 冯原 给艺术“挪用”设定边界

如何“看懂”当代艺术?

当代艺术更像是体育竞赛,对原创和想象力的界定就如同“兴奋剂检测”。

现当代艺术与古典艺术的一个根本区别,就是从古典艺术的“艺术本体论”转型到建构主义的“艺术张力论”,所以,如果说古典艺术就是打仗(战斗)——战斗只关乎真正的输赢;而当当代艺术就是体育竞赛——竞赛不求实质结果,较量的目标就是增加人类的想象力和为社会提供正面价值。

可能大部分公众都习惯了接受古典艺术,并以“欣赏”或“看懂”来艺术艺术品的高低,这是因为古典艺术是本体的——艺术成分就蕴藏在作品中(本体的),你可以盯着作品看出好坏;然而当代艺术却不是这样,当代艺术如同一支箭,它必须把“社会之弓”拉满,这支箭才会发射,所以,仅仅盯着当代艺术的作品可能看不出作品本身的好坏,而是要看作品带来的社会“反射”(回响)来论好坏。进一步说,古典艺术就像是珠宝——价值就在珠宝中;而当代艺术则可以像一块石头(表面看可能不像有价值的艺术品),只有把它扔进了社会池塘并引发了涟漪,作品才能获得意义。

所以,很多公众用古典艺术的本体论方法来看当代艺术就会不理解或认为看不懂,就是因为难以从古典艺术的本体论范式转换到建构论的框架中。

“挪用”不可无限度

这就带来了一个双重的结果,一方面,由于范式转型的困难,当

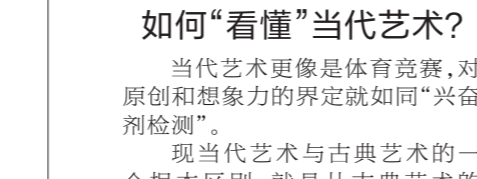
代艺术越来越拒绝被大众认可(被认可的却是大众文化);另一方面,当代艺术创作也就演变成20世纪以来的“可能性实验”——你不要问什么是艺术,你只能问什么不是艺术。不仅古典艺术所建立的技术和美的标准都成了现代艺术要反思和建构的对象,当代艺术更是不断创造扰动社会的神经,在社会池塘里泛起涟漪,因此也大大扩展了艺术的边界和想象力,这是当代艺术对社会的想一贡献。

不过,建构主义的框架又带来了极为宽松的创作手段和方法——颠覆性的、改写的,行为的,挪用的,等等……而“挪用”就是这个背景下发生的创作方法。挪用的具体做法——就是选择原来就有的符号或图像信息,将之部分改变并置入不同的语境中,以产生新的意义。

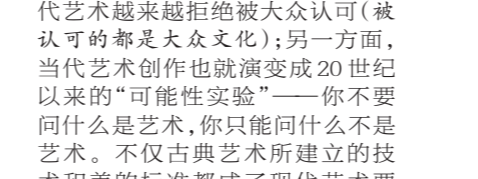
但是,这不意味着挪用可以是无限度或任意的,其实,挪用从一开始就是有边界的,现代艺术家的创作就是在走钢丝——既要一定程度上触犯社会神经(否则不会产生涟漪);又要不至于踩雷区(什么是雷区则因社会和时代不同而有差别),但大体上,可以区分两个雷区——社会雷区和商业雷区。

要界定什么是想象力

一般来说,社会雷区不需过多解释,但巧妙地击中社会神经确实产生了很了不起的作品(不少艺术家和社会雷区的争论也是正在正面价值的);但是任何社会都会反对那些价值观念错误的艺术。而当当代艺术的社会雷区则较为微妙和多变,首先,在中国来说,商业与产权保护的观念与当代艺术的发展可能



冯峰作品(上)与米菲兔



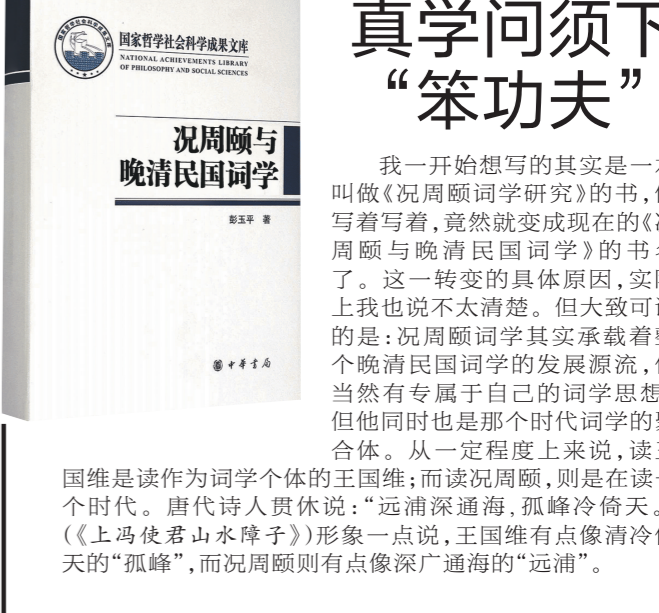
冯峰作品(下)与米菲兔

是平行的,两者之间没有交集,这是因为,在跨文化和跨社会法律体制的前提下,此社会的文化可能不受彼社会规则的管束,跨社会来讨论共同的文化观和法制观也很难。

一直到2019年,当代青春艺术爆发之后,才使当代艺术中商业和知识产权雷区暴露于公众视野中。叶永青事件提示我们,中国的当代艺术必须建立公正的、国际通行的正面规则。所以,如果当代艺术的较高价值是推动人类的想象力,那就更要界定什么是想象力,反过来,就要厘清对原创想象的“冒用”或“移花接木”式的“挪用”,这也是对真正的想象力的保护。

因此,我们不妨把这种界定和清理看成是国际层面上对中国当代艺术创作的“兴奋剂检测”,这样的态度表明了经过了近几十年国际之后负责任的中国形象,才能真正助力于整个未来的艺术生态的良性发展。

后记 | 彭玉平



真学问须下“笨功夫”

我一开始想写的其实是一本书叫做《况周颐词学研究》的书,但写着写着,竟然就变成现在的《况周颐与晚清民国词学》的书名了。这一转变的具体原因,大致上我也不太清楚。但大致可说的是:况周颐词学其实承载着整个晚清民国词学的发展源流,他当然有专属于自己的词学思想,但他同时也是那个时代词学的集合体。从一定程度上来说,读王国维是读作为词学个体的王国维;而读况周颐,则是在读一个时代。唐代诗人贯休说:“远上寒山石径斜,白鸟飞尽处,闻郎江上踏歌声。”(《上冯使君山水障子》)形象一点说,王国维有点像清冷倚天的“孤峰”,而况周颐则有点像深广通海的“远浦”。

我对况周颐发生兴趣其实在王国维之前。大学时候在随园的书店里,我就曾买过一本人民文学出版社的《人间词话》《蕙风词话》合刊本,所以读王读况,几乎是同时进行的。但因为王国维的文字读来多有其来无端之感,未免抽象一些,我既懂懂其间,搁置便也成了常态;而况周颐的文字则更为感性、更具诗情、更有光泽,自然也更容易吸引我的注意。读硕士时,我没写过有关王国维的文章,而写了一篇论况周颐的文章,大概是这一阅读感觉的继续了。看来纯粹跟着感觉走的学术,有时一样让人汗流浃背,因为感觉的欺骗性真是防不胜防。

我从学术角度对晚清民国词学的关注,粗略算来,应该超过三十年了。最早细读的是陈廷焯的《白雨斋词话》《云韶集》《词则》《骚坛精录》《白雨斋诗钞》《白雨斋词存》等,相关的研究成果大体收录在《中国分体文学学史·词学卷》(上、下)中,总有近20万字。陈廷焯从选本到词话的学术理路,从浙派到常派的词学宗尚变化轨迹等,皆清晰可辨。尤其是其在《白雨斋词话》中持“沉郁顿挫”之说衡诸词史,“以一驭万”,词学的格局固然不能说大,内在的逻辑却是相当周密的。王国维在早期的哲学研究与中年以后的文字音韵、历史地理研究之间,有数年时间沉潜词学,或考订词集,或辑佚词作,或编纂总集,或撰述词话,或考论清真,各有建树,而《人间词话》则在其中独领风骚。其以“境界”为核心建构境界说的多维体系,使得其词学带着鲜明的时代气息,也因此在整个20世纪迄今发生了巨大的社会与文化反响。

况周颐的名声大致在陈廷焯与王国维之间,但此处所谓“名声”的高下并不直接对应词学成就的高低。在与20世纪三十年代之前,王国维的词学备受冷落,黯淡边缘的情形不同,况周颐从20世纪初便开始一直占据着词学主流的位置,在从祁雋藻、端木埭、王鹏运到朱祖谋这一脉的词学中,况周颐所得青睐最多,兼之鹏运广识,天赋清才;使其词学既渊源深厚,又自出手眼。故在词学界中,况周颐以兼擅填词与论词,而蔚成一代词学之祭酒。即便王国维当年在词话中对朱祖谋、况周颐等晚近词人含沙射影,甚至偶尔尔失,出言不逊,也丝毫不影响他们在当时词坛的领袖地位。而在三十年代之后,王国维的《人间词话》便开始摆落诸种词话,一骑绝尘。

难以兼容的明流“重拙大”与暗流“松秀”

但实事求是地说,从对词体词学的专精而言,况周颐不仅深得珠玉,所得甚多;而且不可替代,难以超越。这也是词学界一直高看况周颐的原因所在。但当下学界对况周颐的认知,在我看来,还存在着不少问题。其“词心词境”说自然具理论光彩,而其“重拙大”说则如神龙出没,一直处于云障雾绕之中,难得一睹真面目。而谈《蕙风词话》,因困惑也不少。如视“重拙大”为词体本质与批评标准,何以词话之中,逸出之观念与评点如此之多,且多与之矛盾对立者开卷可见?而其晚年为刘承干代撰之《历代词人考略》中,何以“重拙大”的整体表述悄然消失?再回顾到20世纪初到二十年代中期,在诸种词话中,何以持续了二十多年的时间,而况周颐对“重拙大”说的阐释几乎没有变化,且一直散乱在词话各处,未能统归?

厘清这些问题并不容易,但疑问总归是疑问,而疑问背后的精神考量其实不可避免,也不容忽略。如果翻况周颐多种自述,我们大致可以知道,当王鹏运、朱祖谋等一晚晚清名臣发现了倚声天才况周颐,尤其是发现了况周颐的词学宗尚直追五代北宋之词,以我心付度,他们是喜忧参半的。喜者不言而喻,忧者是如此天才如果任其别张一军,则在彼时彼刻,或难有更广阔的发展空间。当然,这还不是最关键的。最关键的是如果将此等才华卓异之人引导到他们所信奉、追求的南宋“重拙大”一路中,则无疑平添一员健将,从此渊源延续,前景可期。接下来就是语重心长,娓娓道来的劝诫和教化。况周颐一开始的反应是迟钝的,或者说抗拒的。但面对如王鹏运这样声望特出的老辈,他经过长达五年的犹豫、徘徊,最终还是表达了归附之心。

我不知道况周颐在做出这一决定时,内心究竟是清醒自如,还是混沌如初。我知道的是,此后况周颐果然在每一种词话的开头,都高悬“重拙大”的旗帜,以此表明自己的词学取向以及谱系所在。此在王鹏运,尚可含笑九泉;而在朱祖谋等人,也是老怀堪慰。但他们终究还是小看了天赋的力量,源于本心的审美方向与对“重拙大”说的时时背离,总在词话中顽强显现,而况周颐似乎无暇顾及两者之间的矛盾对立,一任其行。

我也是在反复的阅读中,发现了“重拙大”说固然是况周颐词学的一条明流,但如“松秀”等观念,则如一条暗流,虽静水深流,却也汨汨而出,蔚成江河。尤其是其大量持“松秀”观念以评鹭词史之例,宛然别立一旗,另开一脉。而细检“松秀”之内涵,其与“重拙大”说并非双水并流,而是彼此碾压,难以兼容。我这才知道,对况周颐及其词话,实在是重新认识的必要。这是我写这本书的最初一念,现在直言指出。知我罪我,不遑计也。书中《况周颐与王国维:相通的审美范式》一章,也是与此呼应的。

我研究王国维词学,先做了一部《人间词话疏证》,然后再进入有规模的理论研究;我研究况周颐词学,也一直先做一部《蕙风词话疏证》,这项工作虽然至今尚未煞尾,但积累的材料已然可观。若论下笨功夫,倒真是无愧色的;但掩卷而思,我却发觉,其实只是向往之心而已,一直在艰难实践中,且成效甚微。但无论如何,这是努力的方向,有了方向,才有定力。而有方向和定力的学术,才是稍稍放心的。

(本文节选自中山大学中文系主任彭玉平专著《况周颐与晚清民国词学》后记,原文4900字)