提高质量是文艺作品的生命线

□赵瑞泰

习近平总书记在全国宣传思想工作会议上的重要讲话，是新形势下指导党的宣传思想工作纲领性的重要文献。我作为从事文艺工作半个多世纪的一名老兵，学习后受益匪浅、深受教育鼓舞。习近平总书记强调，把提高质量作为文艺作品的生命线，用心用情用功抒写伟大时代，不断推出讴歌党、讴歌祖国、讴歌人民、讴歌英雄的精品力作，书写中华民族新史诗。这是习近平总书记对文艺工作者提出的殷切期望。

强调要“把提高质量作为文艺作品的生命线”，十分符合当前文艺态势，击中了新时期文艺发展繁荣的要害。党的十八大以来，在习近平总书记关于文艺工作的系列重要讲话精神的指引下，我国的文艺工作有了可喜的进步，但在新形势下，文艺如何自觉承担起举旗帜、聚民心、育新人、兴文化、展形象的历史使命，是一个值得研讨的重大问题。总书记提出的“提高文艺作品的质量”，为我们指出了解决问题的方向。文艺作品的终极目标是展示给群众的，群众接受了，人民喜欢了，文艺作品便起到了凝聚人心的作用；反之，粗制滥造、不讲究质量，人民群众不喜欢，那么，再正确的创作动机，再高尚的主题，最后都只能成为一句空话。你用低劣的作品应付群众，群众必然远离你，久而久之，恶性循环，观众（读者）对此类作品产生了逆反心理。这样，不但不能促进文艺的繁荣，反而失去了观众，成为文艺的“促退”！因此，文艺工作者和文艺工作的领导者，必须遵循习近平总书记的重要讲话精神，要在这一关键要害处下功夫，认真把提高质量真正作为文艺作品的生命线来对待，要坚持以人民为中心的价值导向，努力攀登文艺的高峰，不仅要坚决抵制低俗、庸俗、媚俗的文艺现象，而且要努力创作出时代的、人民的、高质量的文艺作品。那么，什么是高质量的文艺作品呢？就是习近平总书记给内蒙古自治区苏尼特右旗乌兰牧骑队员们的回信中所要求的，“接地气、传得开、留得下”。

既然提高质量是文艺作品的生命线，那么如何提高文艺作品的质量呢？方法当然很多，但最根本的一条，就是习近平总书记特别强调的，要引导广大文艺工作者深入生活、扎根人民。因为，生活是创作的唯一源泉，也是所有优秀作品产生的源头。对于这一点，在我们文艺队伍中，不少人认识不足，脱离生活、胡编乱造之作时而可见。正是针对这种现象，习近平总书记曾经多次语重心长地告诫我们：深入生活，不要走马观花，而是要长期扎根在人民群众之中，真正做到身入、心入、情入。“以人民为中心”是我们文艺工作的价值导向，很难设想，一个不深入生活、不与人民同呼吸、不了解人民真正心灵世界的文艺家，能创作出真正为人民所接受的优秀作品来。

习近平总书记还指出，要坚持把社会效益放在首位。我领会，这是提高文艺作品质量的魂！我们应该始终牢记，我们的文艺工作是党的宣传思想工作的重要组成部分，必须以德树人，以文化人，以作品感染人，我们应当不断深化对宣传思想工作的规律性认识，理直气壮地唱响主旋律，壮大正能量，主动讲好中国共产党治国理政的故事、中国人民奋斗圆梦的故事、中国坚持和平发展合作共赢的故事。只有在这一前提下，不断创新，不断提高作品的艺术质量，才能真正创作出不负伟大时代的优秀作品。

在学习领会全国宣传思想工作会议精神的同时，我联想起习近平总书记不久前写给83岁入党的老演员牛犇的信，他希望牛犇同志发挥好党员先锋模范作用，继续在从艺做人上做表率，带动更多文艺工作者做有信仰、有情怀、有担当的人，为繁荣发展社会主义文艺贡献力量。这是总书记对牛犇同志的真切关爱，也是对全国文艺工作者的鼓励和鞭策。我们要牢记嘱托，不忘初心，继续前进！

（作者系国家一级编剧、武汉戏剧家协会名誉主席）

文艺观潮

旷代衣冠谁解识

□王　馗

宋代董嵋有诗曰：“旷代衣冠谁解识，令人终古泣斜阳。”在五千年的文明历史中，衣冠妆容始终是中国人进行自我观照、上下求索的重要意象。这不仅包括裹束身躯的衣冠穿戴，还包括休养生息的礼乐风俗。“衣冠”不仅仅是物质性的内容，而且也是精神性的载体，在多元族群的交流互动中，它更成为标识身份的重要象征，成为张扬文化的重要意象，成为塑造精神的重要传统，相沿既久，累代不废。

作为一门展示文化历史时空中的“人”的艺术，中国戏曲不但要再现人的“衣冠”，让日常生活中的物质衣冠成为舞台上的艺术构成，由生活衣冠转化为艺术衣冠，而且要张扬群体和民族的“衣冠”，在舞台的物质映像中传达“衣冠共识家风在，闾里方知汉法宽”的文化立场（宋吴儆《和吕守环秀堂三首》），弘扬“元是衣冠礼乐天”的文化旨归（宋胡宏《别全当可》）和“衣冠后世终荣传”的文化理想（宋史功举《题东老庵》），艺术衣冠同时蕴含着文化衣冠的深度赋予。一个文人头戴如意巾、纱帽、员外巾的形象，生动地展现了他从落魄求学到荣贵显达、赋闲养老的生命历程，帽展的方、圆、尖、桃等形制，又将忠、奸、善、恶的道德评价彰显出来。一个女性的头部装饰从靓丽的头面到过桥、凤冠或者七星额子、帅盔，就典型地展现了她或文或武的个人气质和生命阅历。这种鲜明的造型特征和穿戴形式，正体现了清人俞正燮所谓的“知圣王之道，行于衣冠文物之邦”之论，衣冠合于礼乐，戏曲即是文化。戏曲衣冠同时牵连着地域族群，典型地兼容了生活、艺术和文化的指标，成为中华民族理解人生的具体而微的物象。

戏曲衣冠与其他相关舞台用具，被戏曲界习称作“行头”，用兼具物质与精神内容的装饰，实现了演员向角色的转化，为舞台赋予强烈的假定性和程式化。清人李斗《扬州画舫录》称：“戏具谓之行头，分衣、盔、杂、把四箱。衣箱、盔箱均有文扮、武扮、女扮之分。杂箱中皆用物，把箱中则銮仪兵器。此为江湖行头。”衣，指的是男女衣裤鞋靴等服装；盔，指的是与头部装饰有关的盔、帽、冠、巾；杂，指的是化妆器具；把，指的是舞台道具。由“衣”“盔”“杂”“把”共同构成的行头，在戏曲实践中也被概括为“五箱一桌”，即大衣箱、二衣箱、三衣箱、盔箱、旗把箱和梳头桌，成为戏曲表演团体中必备的演出基础。

衣箱行头从普通的物质形态转变为舞台上的表演要素，不仅仅来自其装饰美学的特点，而且还有更为重要的适用原则，这就是戏曲艺术在几百年舞台实践中形成的一体通用、配置规范的衣箱制。盔箱是头部妆容的重要美化形式，一件盔头可以广泛用于类型化的艺术形象，变换多样的人物角色，这种一体通用的原则也普遍适用于其他衣箱中的用具。同时，盔箱虽然极具装饰性特点，但却需要与其他衣箱配合使用，在严密的配置规范中呈现极具质感的形象造型特征。这种配置规范的原则体现出衣箱之间的彼此关联，最终实现戏曲舞台整体的美学追求。因此，盔箱或者说是衣箱中的任何一件用具，面对戏曲舞台都不是独立存在的，而是更加深刻地体现着在特定时空中与其他衣箱行头、与戏曲演员、与舞台形象、与表演音乐、与剧场空间、与观众审美、与文化生态、与历史传承等的密切联系，这也造成了衣箱在恪守稳定的规制之时，仍然充满着鲜活的、可供持续发展的创造性。说到底，戏曲衣箱在塑造舞台形象时，是通过衣箱制参与着演员的表演和创造，同时也通过与生活用具在材料、制作、色彩、形制等方面的区别，为演员的表演和创造增加更为便捷的助益，甚至将衣箱的舞美艺术定位转化为表演艺术形式，这正是戏曲衣箱艺术的重要传统。盔箱，当然遵从着这样的艺术传统。

对绝大多数的戏曲欣赏者而言，盔箱的存在最多体现为那些被物质化了的盔、帽、冠、巾，盔箱的艺术最多体现为被装饰化了的舞台形象之一部分。盔箱更为丰富厚重的艺术传统和文化内涵，相对稳定地保持并潜隐于舞台之后、剧场之外，不唯戏曲行外人所不晓，即便是戏曲行内人也将其作为基础性的、边缘性的技艺形式，置于舞台表演艺术的末端。因此，在历史文献中，有关戏曲盔箱的内容多为只言片语；在戏曲研究中，有关戏曲盔箱的整理与探讨亦罕有拓展。盔箱的研究如此，制作盔箱的人更是如此。尤其是戏曲艺术发展趋于阶段性的式微时，盔头制作技艺、传统盔箱艺术乃至传统戏箱研究更淡出学术观照之外，这是让人倍感遗憾的。

类似的缺憾正是杨耐著作《戏曲盔头：制作技艺与盔箱艺术研究》一书写作的缘起，也是这部著作填补学术空白的价值所在。用零星的文献来尽力还原历史的存在，用可见的艺术来完整记录戏曲的规范，用人的技艺来全面呈现戏曲的艺术底蕴，这是该书三编的主体内容，也是该书在戏曲理论研究中的重要成就。

艺术研究的前提是拥有详尽的艺术资料，并在此基础上进行科学的分析解读。关于戏曲盔箱的文献整理在这部著作里尽可能做到了全面翔实。杨耐在文献对勘考辨中，相对清晰地梳理出盔头从实用冠服走向艺术行头的过程，同时勾勒出民间、宫廷等不同演剧空间中盔头制作与演出的历史。这是任何一个致力于盔头文化研究的学者必须要做到的，她这种拓荒的努力，为盔头历史研究的持续推进提供了全面的学术基础。

艺术研究的核心是凸显艺术精巧的创造。杨耐在前后近八年的时间里，与李继宗先生为代表的北方盔头技艺传承群体，进行了深入的交流、访谈，同时也最切近地考察了盔头制作技艺的过程和细节，这种体验式的田野方法让她成了盔头艺术的行家知音。因此，这部著作中详细介绍了李继宗先生为代表的李氏盔头世家以及李继宗先生曾经工作过的“北京盔头社”，全面地展示了盔头制作群体及其行业近百年来的坎坷生存，由此，集中于北京及周边地区的盔头字号和传承谱系被清晰地构建起来，当代的戏曲传统盔头艺术与文献中模糊的盔头历史被有序地接续起来，那些生存在北方的戏曲匠作行业与戏曲职业群体的密切联系，当然也被自然地凸显出来。盔头制作技艺流程在这部著作中有着极其细致的记录，从最普通的一张纸开始，到最终呈现于戏曲舞台上精美的盔头戏具；从盔头制作艺师的一双手开始，到戏曲盔头准确地变现出他们心灵脑海中的艺术记忆，都通过老艺人的示范讲授和杨耐的记录说明，得到了充分的文字呈现。这是该书至为精彩和宝贵的组成部分，也是戏曲盔头艺术创造在数百年来的首次展示。随着盔头制作艺师的代际更新，杨耐对盔头制作技艺的这种呈现必将为盔头未来的研究提供最坚实的资料基础。

京剧凤冠

艺术研究的难点是把握艺术创造中活态的规范。该书浓墨重彩所著述的核心，正是各类型的盔、帽、冠、巾和这些盔头形态在制作中的工艺特点和技术难点，以及借由盔头艺师和戏曲传承者所共同遵守的衣箱规制和艺术规则。在此前数量极其有限的盔头著述中，盔头基本是有选择性地图片展示和简略介绍，还只是局限在对戏曲盔头的视觉回应。而杨耐在这部著作中，在每一类盔头下用图像形式，全方位地展示盔头立体的形象，同时将那些存活在盔头艺师记忆和传承中活态的艺术规范，极尽细腻地进行描述和说明，尤其是基于演员、行当、形象、传承、剧种等不同而在舞台适用时生发出的差异区别、规律规范，都一一展示。这种无界别地出入于盔头行内外的文字记述，正是杨耐作为研究者与李继宗先生为代表的盔头艺师群体进行无界别沟通后，才可能客观而无所保留地被呈现出来的研究。这既是艺术传承时最不容易实现的人际授受，也是艺术研究时最不容易实现的理论与实践之间的学术贯通。随着戏曲衣箱制度研究的推进，杨耐对盔头艺术的总结让这个空白的领域拥有了代表性的理论著作，而且必将引领这个研究领域之后的所有研究，同时为戏曲表演理论研究的总结和拓展提供重要的理论参证。

在一部具有里程碑意义的学术著作中，能够写上自己的名字是非常荣幸的，不唯作者如此，就是见证了这部著作写作的任何一个旁观者也是如此。我有幸成为这部著作结撰、调研和完成的见证者，当然更有幸的是自己粗浅的心得感受还放在了这部书的最前面。虽然在杨耐的几年研究中，我会格外地挑剔她的文字表达，挑剔她的历史研究，挑剔她的田野记录，挑剔她的戏曲积累，甚至挑剔她在研究中的怠惰、随意，但是经过时间和情感洗礼的著作并不会因为这样那样的不足，失去它具有超越意义的学术价值。因为谨守寂寞的研究态度、直面人生的研究方法、贴近艺术的研究成果，必然会在她以后的研究中被延续、修正和升华。谨以此序，向坚守在戏曲盔头传统制作技艺的艺师们致敬！向致力于真学术的学者杨耐致敬！

（作者系中国艺术研究院研究员、戏曲研究所所长）

见仁见智

婴幼儿戏剧之我见

□严　佳

婴幼儿戏剧，特指3个月到3岁的孩子看的戏。但3岁之前的孩子看得懂戏吗？他们会有什么收获？

第八届中国儿童戏剧节期间，笔者观看了日本儿童青少年演剧剧团协同组合和挪威福特剧院带来的《空气》和《麻雀》两部专为婴幼儿排演的儿童剧，感觉基本上属于亲子节目。《空气》运用了多种创新手段，以手风琴的旋律包围全场，力图营造出一片温馨、舒适、充满安全感的空间，让宝宝们充分感受观剧时刻美妙、柔和、甜蜜的时光。但场内的宝宝们却并不领情，他们表情各异，注意力并不集中。只是在演出的下半场，家长陪同孩子走上舞台，参与表演，才表露出活泼好动的天性来。但散场后问孩子们演的是什么，他们却都答不上来，只是觉得好玩儿而已。

挪威福特剧院带来的《麻雀》有很生动的剧情，剧中麻雀们想办法破壳而出，到鸟巢外边。它们经历了出生以来的多个挑战，比如说独立行动、觅食、嬉戏等。演出中，孩子们在演出区席地而坐，可随时上台互动参与表演。但有的孩子根本未看表演，只是跑上台去抓放在鸟巢中的纸丝，还有的孩子去拿放在鸟巢中的彩蛋。演员们希冀孩子们在音乐与互动中，沉浸于美妙的自然世界里，像麻雀一样感受独立，而且更好地感受舞台营造的美好、轻松的氛围，让婴幼儿更加深刻地感受到亲子间的情感，从而让孩子更愿意与外界沟通，感知外界的美好。但整场看下来，从孩子们的反应来看，我觉得有些“对牛弹琴”。

从内容上讲，婴幼儿戏剧的情节、故事比较简单，表演上以肢体表演为主，更多是带孩子们做游戏。有人认为，婴幼儿戏剧其实也可以说是在剧场里进行的艺术早教。机构早教大都是在普通空间里进行音乐、肢体的训练，执业老师的水平参差不齐。而婴幼儿戏剧的创作者大都是成熟的戏剧从业者，大都有过为成年观众创作作品的经验，同时对婴幼儿心理、发育都有深入的研究。剧场这样的封闭空间会让孩子的注意力更加集中，而演出中音乐、灯光、演出节奏、舞台装置都是经过精心设计的，是普通早教不可能达到的水准。

孩子们看不懂，即领悟不了剧中的含义。但参加本次儿童戏剧节的一位意大利导演却认为，孩子们观看这些表演，从拘谨到露出笑容，这就是成功。而一位英国的戏剧工作者却打破常规，给孩子们表演生命的孕育和分娩过程，虽引起了较大争议，但她仍认为是成功的尝试。

与传统的戏剧表演不同，婴幼儿戏剧没有剧场规矩，也没有观演规矩，初始让人不习惯，在国际上兴起也不过刚刚10年，但也许人们会慢慢习惯。毕竟，舍得为孩子投入是家长们的共性，至于它在中国会有怎样的发展，我们还是拭目以待吧。

（作者系媒体人）

《红军故事》之《半条棉被》剧照　李春来/摄

《红军故事》：小故事大气象

□李小菊

国家京剧院最新创排了一部别致的“大戏”，这台“大戏”由三个小戏《半截皮带》《半条棉被》和《军需处长》组成。之所以说这部作品是一台“大戏”，是因为这台戏虽由小戏组成，却由顶尖的戏曲院团、顶尖的主创人员创作，可以说是大剧团小身段、小身段大气派，大剧种小创作、小创作大手笔，大主题小故事、小故事大气象。这种别开生面的创作思路，以及它的艺术探索，无论是对于京剧剧种发展还是国家京剧院的创作，抑或是革命历史题材、现实题材戏曲创作，都有非常重要的启示意义。

《红军故事》取材于三个颇具代表性的故事：红军过草地时吃剩的半截皮带、反围剿时军民与共的半条棉被、爬雪山时牺牲自己保全部队的军需处长。虽然是三个各自独立的小戏，但是全场演出以歌颂红军精神、缅怀红军先烈、重唤红色记忆、重铸红色信仰为共同主题，以贯穿始终的斜坡舞台为演出支点，以统一的导演手法凸显舞台风格，以演员精彩的演绎为核心，既讲好了小故事，又表达了大主题，还抒发了大情怀，成为一台风格突出、个性鲜明却又和谐统一的剧作。

《红军故事》虽是三个小戏，但三个故事却都注重剧情的一波三折，在微小的事件中“挖”出情感戏、内心戏，以情感表达和人物塑造彰显戏曲艺术的核心本质，同时充分展现戏曲的演唱之美、表演之美，这是该剧的重要特点，也为当前现实题材戏曲创作提供了可资借鉴的思路。红军在长征途中吃皮带、吃皮鞋、吃枪套的故事众所周知，但是，《半截皮带》运用文学创作“托物喻人”的手法，从半截皮带入手，既表现了老班长刘红根为了让战士们吃上东西自己忍饥挨饿最终虚弱而死的感人故事，还以这半截皮带为线索，引出了这条皮带的主人——老班长的儿子英勇牺牲的壮烈往事。这半截皮带，成为承载英雄精神、亲人念想和革命记忆的象征，吃与不吃、舍与不舍，成为人物情感纠结和情节发展的焦点。

《半条棉被》同样如此，红军女战士把自己的棉被一剪为二与群众同甘苦的故事非常感人，虽然献出棉被是三个女战士共同的选择，但是围绕这条棉被，又表现出三个女战士的迥异性格和态度变化：卫生队长冯康如沉稳大气，她虽知道棉被的故事却不点破，始终尊重谢梦溪的意愿和选择；谢梦溪性情娇弱却识大体顾大局，她虽万分不舍，但出于对饥寒交迫的大娘的同情，也出于共产党员革命战士的觉悟，她毅然决定献出棉被；丁胜男爽朗率直，面对谢梦溪的优柔寡断，她颇不耐烦，但是当得知棉被的故事后，她为自己的鲁莽深感悔恨。短短一个小戏，故事曲折动人，人物性格鲜明、形象饱满、感情丰富，剧情和人物始终处于发展的张力之中。

在战争岁月已经消逝半个多世纪的今天，缅怀历史、纪念英雄，追忆是一种既可寄寓深情又能表达敬意的方式。《红军故事》的三个小戏都有回忆，但是回忆的角度、艺术表现的手法却各有特色。《半截皮带》以老年周国才的回忆形式展开，讲述老班长刘红根及其儿子的故事，在回忆之中，又穿插了周国才讲述红根叔儿子的故事。这段戏中戏的回忆，是通过扮演青年周国才的武丑演员赵辉辉的大段念白和身段表演完成的，既表现讲述时情绪的激烈，又表现了演员的表演功力，增加了戏曲的可看性。《半条棉被》以老年徐解秀的回忆为线索，充分发挥优秀老旦演员袁慧琴的唱腔优势，让观众过足了戏瘾。不仅如此，这部小戏以唱腔取胜的特点，还表现在设计了徐解秀与三位女卫生员的合唱、轮唱，其中饰演冯康如的周靖是程派，符合冯康如卫生队负责人的稳重大气的气质；饰演谢梦溪的郭霄是梅派青衣，嗓音圆润甜美，扮相青春活泼；饰演丁胜男的郭凡嘉的表演和唱腔同样非常精彩。这种充分发挥京剧声腔流派特点和演员个性的做法，是作品保持高水准艺术创作的保证。

在回忆的穿插运用上，《军需处长》运用的方式明显不同，该剧表现的是红军过雪山的艰苦征程中，军需处长火雁为了保证后勤供应、保障全体战士全员满编，恪尽职守，牢记职责，不断地把自己的衣物让给其他同志，自己最终却冻死在雪山上的英勇悲壮的故事。火雁在临终之即，因饥寒交迫，意识模糊，凭着三次划着火柴带来的温暖，他产生了幻觉：他仿佛回到鱼米之乡的故乡，看到一起欢快打鱼的小伙伴唱着欢快的歌谣，仿佛听到母亲温柔唤归的声音；他仿佛在光亮之中看到心爱的姑娘正在为他绣制腰巾，这条他形影不离的腰巾此刻正披在他寒冷的身体上，他在风雪之中挥起腰巾，与爱人缠绵共舞，互诉相思与衷情；他仿佛看到红军大部队冲锋陷阵，最终赢得革命的胜利。这里采用更具现代意识的闪回、意识流的手法，体现的是戏曲艺术时空处理自由灵动的美学原则。

张曼君导演“新歌舞演故事”“新三民主义”的创作特点，因在大量作品中反复强化，成为她的标志性风格。在《红军故事》里，她同样娴熟地发挥了这些手法和特点，用典型的张曼君手法赋予革命历史题材新特点。这在张曼君创作的地方剧种红色题材如赣南采茶戏《山歌情》和《永远的歌谣》、评剧《母亲》等剧中显得与剧种地域特色相得益彰，但是在京剧中运用民间歌谣、民间舞蹈显得意义非凡。京剧唱腔与民间音乐如何融合，成为特别有意义的重大命题和时代命题。事实上，如今被誉为“国剧”的京剧，原来就是从来自地方的徽调、汉调而来，但因为“国剧”的沉重责任和要求，京剧唱腔、身段变得固化，难以有新的发展，新的突破。在《红军故事》里，张曼君紧紧抓住戏曲要表现人、戏曲由人创造的核心，充分发掘剧中人、创作者所生长、生活的地方和故事发生地的地域文化属性，将带有地域特色的民间歌谣、民间音乐和民间舞蹈引入剧中，融入唱腔设计和身段表演之中，给传统京剧表演演唱艺术注入一股清新亮丽的民间清流，从而撬动了京剧唱腔作曲音乐和身段舞蹈创新改革的杠杆。

（作者系中国艺术研究院副研究员）

本报地址:北京市东城区珠市口东大街5号　邮政编码:100062　电话查号台:010-67078111　读者服务热线电话:010-67078442　广告部电话:4001080987　定价每月30.00元　零售每份1.00元　京东工商广字第8063号