

关于由“中国制造”向“中国设计”转变的思考

冯 远

设计:创新产业

随着人类社会步入以变化、竞争为根本特征的 21 世纪,创新已成为这个时代最响亮的主旋律,任何一个国家、企业、组织,无不把创新作为其发展乃至竞争的根本出路。以胡锦涛总书记为核心的党中央明确提出“用十五年时间把中国建成创新型国家”。纵观国内外设计业发展现状,可以说,“设计”将是或已经是国家重要的核心竞争力之一。设计对 GDP 的增长将起到越来越重要的作用,设计业的兴旺必将带动整个国民经济的发展,设计产业将成为 21 世纪世界知识经济的核心产业之一。

杨振宁博士说:“一个不重视工业设计的国家将成为明日的落伍者”,“21 世纪是设计的世纪”。美国教授罗伯特·汉斯说:“今天企业靠价格竞争,明天将靠质量竞争,未来靠设计竞争”。这些观点正被世界经济的发展趋势所证明。

中国经过 30 年改革开放的持续发展,城乡居民收入水平大幅增长,需求结构已由温饱型向小康型转变。设计行业的消费需求在居民消费结构中的比例呈明显上升趋势,需求总量与规模急剧扩大,构成我国设计产业兴起的重要内在动因。从国际上看,当城乡居民恩格尔系数下降到 50%以下,人均 GDP 进入 1000 至 3000 美元阶段,设计业消费需求将会大幅增长。近 10 年来我国设计业的快速发展,已经充分表明了这一趋势。

眼下对“文化包工头”现象的关注,其实是由演剧界自揭内幕而曝光于台前的。因而确切地说,当下所谓的“文化包工头”其意指的主要是“演剧包工头”。这个“包工头”包揽了舞台演剧的制作流程,决定着制作项目的资源配置,或许还因此捞取了超出自己劳动应得的额外报酬……一般来说,能充当“文化包工头”者,大多具有演剧的制作经历甚至是资深经历,有名有姓有头有脸——我是说他们名响姓亮且头靛脸红,本身就具有一定的品牌效应。当下人们对“文化包工头”的非议并使用这个明显带有贬义的指称,我以为主要还不是对舞台演剧制作流程的包揽;“文化包工头”作为贬义指称的剑锋所指,在于他们的少劳多得、薄劳厚得、浅劳丰得乃至劣劳优得。有一种看法认为,“文化包工头”现象的出现,是我们优秀演剧创作人才匮乏所致。这话只说对了一半,只能说优秀演剧创作人才之匮乏,使某些欲从“创作者”膨胀为“包工头”的文化人有了叫板“包揽”的条件。其实,某位知名的导演者或某位知名的作曲家参与多部演剧的创作,并不能被视为“文化包工头”。他们在同时进行多部演剧创作时所要警惕的,其实是在同时“施工”之际导致生活积累和艺术积累的透支。换言之,这种创作者是多头的“施工者”,他们有才华有能力,因而就难免能者多劳、多劳多得。至于因为种种透支而导致有些“施工”未能实现优劣优得,那是另一个话题。

据我所知,“文化包工头”(在这里特指“演剧包工头”)其实是由“制作者”或者说“主创者”膨胀而来的“文化名人”。众所周知,舞台演剧的创作生产是一项既复杂且综合的艺术工程,“工程”的统筹实施和完美实现需要洞悉艺术复杂性协调艺术综合性的组织者,这个组织者通行的名称是“制作者”。纽约百老汇作为西方演剧艺术的一个重要集散地,基本上是“制作者”牵头的创作生产体制。为什么我们的演剧生产不是“制作者”而是“包工头”呢?关键在于我们演剧生产的出资方(或筹资方)大多不甚明确演艺产品的美学追求且不能掌握演艺产品的构成机理,当然也无法预期演艺产品的“两个效益”。在这样一个比较普遍存在的境况中,演剧生产的出资方——通常是我们演艺团体的管理者及其文化主管部门的管理者,就要选择一个理想的代理人来弥补自己的不足……

设计业的竞争,对我国设计产业的发展既是挑战,也是机遇。有利的方面,一是可以满足国内市场对于高品位多方位设计服务的需求;二是通过竞争,有利于提高我国设计业的整体水平;三是有利于提升设计地位以及对设计价值的认知,提高中国设计师的创新能力和业务水平。不利方面亦显而易见——短期内对我国设计行业形成的冲击与挤压不言而喻。

现状:不容乐观

我国真正意义上以现代设计为内容的产业与行业始于上世纪 60 年代,全国性和地方性的专业社团从 60 年代中期开始出现,较之欧美国家晚了数十年。上世纪 90 年代中期以后,随着国家对社团管理的调控,全国各地的设计行业发展较为缓慢,各地的行业协会、协会等的发展基本处于停顿状态,代之而起的是国家各轻工、商贸、艺术行业协会内设的设计专业委员会。应该说,改革开放 30 年来,各类设计协会和挂靠行业协会的专业委员会,为全国和各地的设计产业建设发展做了大量的服务工作,发挥了一定的作用,但从整体上看还处于初级阶段,得不到应有的重视和扶持,在其自身的发展过程中也存在不少问题。

其一,中国设计产业发展整体上处于起步阶段,产业规模小,缺少影响力。设计企业的实收资本普遍不足,存在管理体制上的障碍。虽然我国目前号称有各类设计公司



冯英近照

大小与多少。这使得他们也成为有一定知名度的“文化名人”,成为以“文化”立“政绩”的执政者们选择和依靠的对象。“文化包工头”现象是一种生产机制。这种生产机制的出现,有演艺生产的规律在起作用,比如总导演全权决定着演艺产品的艺术追求和美学风范;这种生产机制的出现,也与“文化名人”成为稀缺资源从而希求牟取自身“品牌”的附加值有关;这种生产机制的出现,甚至还更深深地维系着我们演艺生产的决策机制、投资机制以及“绩效”理念……

中国传统戏曲既往的惨淡经营,是“班主制”经营的戏班模式,而“班主”在许多情形中往往就是“挑班”的名角。这种经营模式与传统戏曲的“演员中心制”(其实是“名角中心制”)相互依存。新中国成立以来,“戏班”逐渐被“剧团”取代,在伴随“五四”新文化运动兴起盛起来的话剧艺术的影响下,舞台演剧的艺术综合性增强,“导演中心制”的确立成为一种必然。在某种意义上也可以说,“导演中心制”的确立不仅是“五四”新剧理念的积极影响,也体现出演剧体制由“戏班”而“剧团”的审慎抉择。其实,在戏曲界忧心忡忡于舞台大制作对戏曲演艺观的摧残之前,“导演中心制”早已使传统演剧的表现理念产生了激烈的动荡。谈论

由“文化包工头”现象看演剧生产机制弊端

于 平

“文化包工头”而说到“导演中心制”,是因为这二者有某种隐秘的关联。试想,没有“导演中心制”,谁能或谁敢放任“文化包工头”呢?

尽管“导演中心制”未必尽然导致“文化包工头”,但社会主义市场经济的初步确立以及要求上层建筑及其意识形态与之相适应,不可能不对我们舞台演剧的创作、生产机制产生影响。“导演中心”本是一种要求演剧理念、风格统一性的创作生产机制,但多年来对艺术个性的强调使我们较多地看到导演的个性而不是艺术形象的典型性。演剧艺术有将思想观念隐于艺术审美之中而不简单成为某种思想观念之“传声筒”的要求,我以为现在更需要提倡创造典型性的艺术形象而不要简单成为导演个性的“传声筒”。当然这是我

国演剧艺术创作值得探讨的另一个话题。“文化包工头”这种现象的发生与弥盛,其实与个别位居中心而又放松自律的、原本作为“文化施工者”的创作者有关。不过应当指出,我们绝大部分位居中心的导演对演剧创作、生产是认真负责的,他们之中的佼佼者也是为我们的演剧事业做出了很大贡献的。但我们注意到,那些已成为或正成为“文化名人”的创作者似乎超乎寻常地忙,忙得不可开交却仍是忙得后来者不拒。一位“名导”飞来飞去同时指导几部演剧的创作时有耳闻。2007 年纪念中国话剧诞辰百年之际,我认真研读了话剧史,注意到章诒当年执导曹禺的《日出》,导演组居然有 7 人之多,且都是如洪深、郭沫若、田汉、欧阳予倩、曹禺之类的“大腕”——不,应该是“泰斗”。或许是在我们社

会艺术生产力提高的情况下,艺术家个人的生产力也有了提高的紧迫感,于是由“导演中心制”开始出现“导演中心团队制”,也是由“艺多不压身”开始走向“活多不闹心”……

只要将现在的“导演中心团队制”与当年执导《日出》的导演组相比,你就知道我们的演剧生产机制发生了多么大的变化。我想,“导演中心团队制”的出现总有其一定的理由,其中最重要的理由便是成了“文化名人”的导演们有了品牌效应且成了买方市场。但其实,如果这种生产机制能确保演剧生产的艺术水准,能使投资方的投入和产出合情合理,大概也不会出现“文

3 月 11 日下午是全国政协休会的日子,记者就是在这样的日子把中央芭蕾舞团团长冯英请了出来。北京保利剧院咖啡厅坐满了人,每一桌都在认真说事情,仿佛中国与席卷全球的金融风暴无关。

记者上一篇有关中芭的报道提到冯英时,她还是副团长,2 月 27 日,文化部人事司宣布了文化部党组的任命通知:冯英出任中央芭蕾舞团团长。这是大家意料当中的结果。之后冯英收到很多祝贺,她在心底表达感激,可是,她所强烈感受到的却是巨大的压力。

末及深入考虑上任后的雄韬大略,她便投身“两会”,去行使“老牌”政协委员的职责了。3 月 11 日,对面的她紫色绒衣,素面,直发,像往常一样,美得独特而高洁。与镜头中我们已经见到以民族或国际的手段包装出的众多女性代表委员的艳丽相比,这个曾经的芭蕾舞公主反而朴实得惊人。她的美释放着某种定力。

两种清茶,一张圆桌,我们两个人……却仿佛还有一个人在座。那个人就是刚刚卸任的团长赵汝衡。不能不提赵汝衡。这个在中央芭蕾舞团团长职位上恪尽职守多年的瘦弱女人,以坚强的毅力、良好的人际关系、执着艺术追求,把走过近半个世纪的中央芭蕾舞团送上了崭新的历史高度。尤其近年,中央芭蕾舞团在“走出去,请进来”方面取得的辉煌业绩无不打上清晰的赵汝衡印记。

中芭是个大家庭。中芭的传统和芭蕾舞艺术的特质决定了“传帮带”这三个字对于中央芭蕾舞团的重要意义。作为赵汝衡团队的主要力量之一,在与赵团等领导班子的密切配合中,冯英用心肩负起“传”与“帮”的任务,如今,一个“带”字,大写在冯英的心里,她多么希望赵团黄团等老团长不要离开啊。

她说:我们将为荣誉而战!声音依然是细小的,完全不像口号。作为团长,冯英必须首先思考如何巩固并捍卫中芭的精神传统,继承并创新中芭的艺术成果,也就是说,冯英不必急于带领中芭爬坡,而是要在现有的高度站稳。比如,中芭近年来积累了多部古典或现代芭蕾经典作品,在首演及后续演出时都赢得了广泛的好评。这些作品,都是中芭严格遵守国际版权法购买到排练和演出权的,就算是最长的权限,也只不过能演两三年,除非再付版税。适时做一次相对集中的展示性演出,应该具有显著的意义。冯英正在心里打着小算盘。

中芭的大算盘是更大的问题。高雅艺术,特别是古典音乐与芭蕾舞,按国际惯例,总是离不开专项赞助基金的。在国外,企业赞助文化艺术已经形成专门的体系,著名企业家以参与文化和艺术事项为荣——不仅能提升企业的社会威望,还能减免额定的企业税收。但在国内,企业赞助文化艺术项目的

关系,而透过这个表面现象,至少还关涉到两个方面:一是我们长期以来以文艺评奖为促进文艺创作繁荣发展的工作抓手,使投资者的“政绩观念”围绕着文艺评奖的指挥棒转,关于这一方面我曾撰《文艺评奖与“评奖文艺”》一文进行反思;二是我们演剧生产的机制、体制及与这一体制相维系的演剧生产理念。换言之,艺术团体和相关部门领导者之所以有前述“政绩观念”,本身也是体制的产物,是某种“体制人”的必然作为。其实,在当下我国演剧的生产机制中,也有令人拍案叫好抚膺叹服者:比如《丽水金沙》、《云南映象》,比如《风中少林》、《太极时空》,比如制作了杂技剧《天鹅湖》、舞剧《野斑马》和《霸王别姬》的孙明章,比如包揽了实景演艺《印象刘三姐》、《禅宗少林》、《井冈山》的梅帅元……我们注意到,成功者各有各的路径,而不成功者的路径却大多是相似的——都是既有体制的弊端所导致的!通过对“文化包工头”现象这一艺术生产机制的关注,应当进一步激发我们深化文化体制改革紧迫感,因为不如此,我们的演剧生产就不可能产生质的改变和跨越……

在演剧生产的投资方和包工头之间,投资方成了“挨打的黄盖”,这不能不折射出我们文化体制的弊端。从表面上来看,“文化包工头”现象出现与我们有些艺术团体和相关部门领导者的政绩观念有

优惠政策始终没有出台。因此,来自社会各方的赞助是一种非常不确定的因素。换句话说就是,艺术团体能不能最终获得尽可能多的赞助,决定性因素不是靠用艺术的传播力和赞助艺术的优惠政策回报赞助方,而是靠长期铺垫的人际关系去努力争取。而人为因素,总是难免因物是人非而改变的。冯英对此自然会有所顾虑。

冯英自谦地说:我从不认为我是合适的团长人选。可是,非她即谁呢?她深谙中芭的传统,深爱芭蕾舞艺术,了解中芭每一个人,她值得中芭信赖。对于组织的信任和中芭的培养,她不胜感激。

中芭与众不同,但他们彼此难免相像。冯英与赵汝衡就是这样。拥有幸福的婚姻,没有物质的

忧虑,她们把全部心思奉献给芭蕾。芭蕾是她们

很少有人见过冯英的家人——她的爱人与女儿,只是间接知道一点故事。先生的家庭系上海某名门,后在美国发展。认识冯英之后,这个美国身份的男人放弃了美国,留在冯英身边,在北京和成都开拓了新的领域。原因很简单,冯英坚持不能随他赴美。直到今天,婆婆一家还在美国。而冯英的女儿,从不想望妈妈能无微不至地照顾自己,女儿知道妈妈属于芭蕾。汶川大地震发生后,十几岁的女儿只身奔赴灾区,在那里做了很长时间的志愿者。那时候冯英一想到女儿,就会轻轻地浅笑。她把精力都留给中芭特别是年轻的演员了。她像他们年轻的妈妈。有时候,他们搂着她亲,有时候他们怕她——在艺术上,她是那么苛刻,谁的小腿又粗了,她都看得出来。

芭蕾原本就是一丝不苟的艺术。11 岁进入芭蕾舞学校,饱学芭蕾基本功之后她来到中芭,中芭是她的家。她的工人出身的父亲告诫她:你是属于国家的。直到 30 多岁,她才离开舞台,1979 至

1997 年,她从《天鹅湖》始,再由《天鹅湖》终,每日面对镜子修正自我,执意追求完美。1982 年,她曾游学巴黎,巴黎那座城市的艺术气息令她沉醉。她知道艺术永无止境,没有任何诱惑可以使她离开芭蕾离开祖国。她也因此希望中芭家庭中的孩子们芭蕾人生都能纯粹而美好。现在,作为家长,她深感责任重大,她时刻铭记使命。让她欣慰的是,无论是刚刚退休的赵汝衡团长,还是早已离任的领导,只要中芭需要,他们都会无私奉献他们的余热。她和她新的团队不是孤独的。所有对中芭的爱,都是她的动力,她的资源。

记者每一次去中芭,都会用目光扫射他们的排练教室,那里总是有某种神秘的吸引力。仿佛不食人间烟火,中芭年轻的艺术家人总是全心地投入到日常的训练,表情异常地沉静。今天,他们的冯英团长也是在这种美丽的沉静中思考严肃的未来。记者以为,中芭是大有希望的。

冯英：我们为荣誉而战

本报记者 赵忱