

10月22日至23日,由中国艺术研究院主办、梅兰芳纪念馆承办的“东方与西方——梅兰芳、斯坦尼与布莱希特国际学术研讨会”在京举行。我国台湾世新大学讲座教授曾永义应邀参会并发表此文。曾永义从戏曲的本质出发,深入探讨了以梅兰芳及其表演艺术为代表的中国戏曲,与斯坦尼斯拉夫斯基的“投入说”、德国布莱希特的“疏离说”在戏剧观念上的差异,力在彰显中国戏曲的不同凡响。本版选发此文(有删节),以飨读者。

戏曲质性与投入、疏离说

曾永义

梅兰芳是近代中国戏曲界最伟大的表演艺术家,他的表演艺术自然充分显现戏曲质性的最高境界。由于他曾公演于美、日和苏联,因而对东西方剧坛都产生了相当大的影响。斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特都受到他的启发,而或强化其“投入说”与创立其“疏离说”。

戏曲艺术之质性

“戏曲”本为宋代南曲戏文的名称。自从王国维《宋元戏曲史》之后,用来指称中国传统戏剧。据笔者考察,如就定义为“演故事”之戏剧而言,则西周初《大武》之乐已具戏剧实质,距今3000年。如就定义为“合歌舞以代言演故事”之戏曲“小戏”而言,则战国屈原时代之《九歌》已为戏曲“小戏群”,距今2500年。如就定义为“演故事,以诗歌为本质,密切融合音乐和舞蹈,加上杂技,而以讲唱文学之叙述方式,通过俳优充任角色扮饰人物,运用代言体在狭隘的舞台上所表现出来的综合文学和艺术”之戏曲“大戏”而言,则晚至金末叶和南宋中叶之“北曲杂剧”和“南曲戏文”方才完成,距今800年。

戏曲“大戏”之所以成立如此之晚,乃因为:其构成有故事、诗歌、舞蹈、音乐、杂技、讲唱文学及其叙述方式、俳优充任角色扮饰人物、代言体、狭隘剧场等复杂元素,此九元素中本身各有发展,大抵须由简陋到精致,又从而要融成一艺术有机体;如果没有适当的温床供其酝酿,如果缺少有力的推手促其构成;则始终是“万事俱备,只欠东风”。而其元素、其温床,其推手都要等到宋代瓦舍勾栏的出现,才能将其中竟陈之技艺,在其温床中,经由活跃其间的乐户歌伎之表演、书会才人之创作,综合而为旷古的艺术体系。就因为戏曲大戏由此九元素构成,若论其本质及所呈现之质性,则亦当由此九元素求之。

很明显的戏曲大戏是以歌舞乐为美学基础,加上在狭隘剧场呈现,此四者皆不适合写实表演;所以戏曲大戏艺术的本质自然趋于写意;也因此乃以“虚拟、象征、程式”为其表演艺术的原理;又从而由诗歌而定位为“诗剧”,由歌舞而具“歌

舞性”,由打击乐而具“节奏性”,由虚拟象征程式而延伸为“夸张性”,由讲唱文学叙述方式而其情节结构为“延展性”与“叙述性”,由俳优充任角色扮饰人物而使演出情绪“既疏离且投入性”,由杂技之加入表演导致速度“松懈性”,由题材之教忠教孝伦理道德化而使戏曲之目的为“娱乐教化性”。

像具有这样本质与质性的戏曲,实是文学和艺术的综合体,是以歌词意义情境为中心,透过乐音的衬托渲染,由演员的歌声与舞姿之诠释而同时展现出来。

戏曲杰出艺术家之“三部曲”

像这样兼具音乐家、歌唱家、舞蹈家的杰出中国戏曲演员是如何造就而成的呢?首先必须具备戏曲演员的基本艺术修为,那就是四功五法。但若真正成为一位在艺术上完美的演员,还要有诉诸先天与后天的三个进程和条件。其一为演员、角色、人物的融合,其二为色艺双全,其三为形神合一。

其一,戏曲演员既然必须充任角色扮饰人物,则所充任之角色不同,其所应先修之功法自然不同,所要呈现之人物类型亦自有别。因之谚云:“生旦有生旦之曲,净丑有净丑之腔。”也就是说,演员、角色、人物之间是三位一体的。

各门角色皆有各自的专长艺术,所以一个演员一般只能演好一种角色,如果跨行兼抱已属不容易,至若“文武昆乱不挡”,那真是不世出的“角儿”了。

其次,演员必须色艺兼具。元代胡祇遹在其《紫山大全集》卷八“黄氏诗卷序”就提出“九美说”,此“九美”中的前三美姿质、举止、心思,说的是一个人的容貌、仪态、聪慧,三者合而为“色”;其他语言、歌喉、分付、说唱、技巧、温故六者合而为“艺”;具此“九美”乃能“色艺双全”,成为杰出的说唱或戏曲表演艺术家。

其三,演员形神如一,乃臻妙境。戏曲表演艺术之最高境界,则莫过于演员此时际通过角色所具的艺术修为,而与剧中人物达到形神如一之境地。笔者认为“人生苦乐的根源,总结起来是形神相亲与不相亲。形神相亲则表里如一,所行遂其所志,其乐自然泄泄而融融;形神不相亲则中外冲突,所行逆其所志,其苦自然凄凄而涕下。形神既然不可分离,就

应当使之相亲而不使之冲突”。由此引申于戏曲演员的舞台艺术,如能与所扮饰的人物“形神相亲”,乃至于“形神如一”,则焉能不动人。

戏曲艺术之呈现,毕竟由唱做念打,唱念有声情,做打有肢形,演员与人物间,必由形似而神似而形神如一。亦即有其精进之历程。对此,汤显祖“由艺人道”说,盖可以称是。或问:形神如一,是否演员因为过于投入人物而破坏戏曲“写意”之本质?答案是:根本不会,因为写意非写实,形神如一必然造形而取神,其神之华彩已足以引人入胜,又何有于写实之形迹可言?

以上所说演员艺术进境的“三部曲”,要能达到艺术行当化已经不容易,而色艺兼具,不仅要后天的努力,也要先天的资质,则已属世不常见,可见由此而至于形神如一,则几无仅有。我们若观察近代杰出戏曲演员,其足以当之无愧者,恐怕也只有梅兰芳而已。所举的“三部曲”,其实也是从梅兰芳不世出的艺术修为和成就中体悟生发出来的。

西方之“投入说”与“疏离说”

梅兰芳之戏曲艺术修为和成就,论述汗牛充栋,毋庸在此拾人牙慧。而我们都知,他在1935年到莫斯科公演,对西方剧坛产生颇大的影响。其中有所谓“投入说”与“疏离说”。

演员在扮饰剧中人物时,大抵有两种情况:一是重在呈现所扮饰的人物,将自我融入人物之中,表演时所流露的都是人物的思想情感;一是重在演员本身,以理性的态度对待所扮饰的人物,演员的自我,作为人物的见证人,将人物解析而在表演中呈现对人物的态度。

戏剧理论家中主张前者的代表人物是苏联的斯坦尼斯拉夫斯基,他在1929年建立莫斯科艺术剧院,实验他的艺术主张,他要求演员将所扮饰人物的思想情感,锻炼为自己的第二天性,而将第一自我消失在第二自我之中。他的理论可以说是在欧洲戏剧“模仿”说指导下的一次大总结。

主张后者的代表人物是德国的布莱希特,他强调演员的自主性,去理解所扮饰人物思想行为的意义,并将之呈现给观众,他认为演员不可能完全成为人物,所行永远有一个距离,艺术的作用即在保持这个距离,让观众清楚地意识到自己是在“看戏”,因而能运用理智,保持自

身的批判能力。

以上两派,就戏曲而言,以虚拟象征程式为原理的艺术,便不得不保持距离,也就是“疏离性”。因为程式来自生活,经过艺术的夸张之后,必然变形而和生活产生距离,所以无论唱做念打,虽无一不和生活有关,但绝不全相同。戏曲却也不完全像布莱希特那样排斥共鸣。理性要和情感完全对立,是不太可能的,不被感动的,怎能算是艺术?譬如女演员在舞台上演悲情,当她沉浸在悲情人物的命运中,她和所扮饰的人物产生了共鸣,但当她发现台下有人为之哭泣时,她又为自己表演的成功感到高兴。

中国戏曲的确也有其疏离性的一面,那就是戏曲的目的,不是让观众的感情思想同一,而是让观众游离出来,而他们感到戏就是戏。因为中国戏曲起自民间,剧场极为杂乱,观众来去自由,只是为了娱乐;加上元代那样的社会使得人心颓废,人一颓废了,就把真伪是非都不当回事。这种毛病在戏曲方面最多,其关目结构的不合理,时代地理官爵人物的颠倒错乱,到处都是。中国古典戏曲净丑的“插科打诨”都可以造成这种疏离的效果。由于观众的思想情感被疏离在戏曲之外,因而对于舞台上所表现的种种象征艺术,自然有余裕加以品会和欣赏。

就上文所论及的“杰出演员艺术三部曲”而言,其“艺术行当化”,在演员与人物之间,有“角色”作为媒介,确实更加强了写意疏离的效果;但其更高的进境在演员与人物间的“形神如一”,也确实有演员完全投入的境地。若此戏曲艺术之于“投入说”与“疏离说”而言,可说是兼而有之的。我想斯坦尼斯拉夫斯基虽非原本即取梅兰芳身上之一偏而立说,但他从梅兰芳身上必然有所观照,取其所需求印证或强化其说;而布莱希特就其后来著作之理论而言,显然从梅氏身上获得许多启示。只是他们都忽略了梅兰芳另外一个难能的特质“色艺双全”;这也许为西方所未暇顾及的。

中国戏曲艺术的基本性质在虚拟、象征、程序的写意,造就了像梅兰芳那样兼具艺术行当化、色艺双全、形神合一光耀寰宇的杰出表演艺术家;其艺术修为被西方学者各取一偏来强化、来启示而为说。由此也彰显了戏曲的不同凡响,也确立了梅兰芳崇高的地位。

总导演佟睿睿说:“这是我第一次用民间舞的素材,特别是用少数民族民间舞的素材创编舞剧。”这说明,她在舞剧编创时很在意动作素材的既有风格。为此,她“前后八次到广西各地采风,从凭翔到崇左,从靖西到田阳,又从百色到乐业……真切感受了壮族人民的友好与善良。”因而这部命名为《花界人间》的舞剧在我看来,向人们传递的是一种“克欲向善”的信念,是一种持有这种向善信念的人格!

看完舞剧,脑海中拂之不去的就是那一丛硕大无朋的“花”;说“硕大无朋”似乎并不确切,因为这“花”本身就是呼朋唤友集聚而成——从幕启时的灿如夏花香沁入间,到落幕时的含似春蕾魂归花界,似乎在用一种鲜活的意象诠释古往今来哲人们屡屡发声的“从哪里来,到哪里去”的人生追问!而接踵展开的人生跋涉,又仿佛英国诗人弥尔顿从《失乐园》到《复乐园》所必经的人生历练!

当剧院的场灯渐渐暗下来,遮蔽舞台的屏幕上闪烁着如电影《阿凡达》般丛林中飘忽的精灵,你能透过屏幕看到那一丛“花”的硕大无朋!随着屏幕的升起,那“花”也开始舒卷、攀缘、摇曳起来……这应该是舞剧的一个序幕,而序幕中这丛“花”的舒卷自如、攀缘向上、摇曳生姿,似乎在向观众展现“花界”的全部美好!看得出,编导对这丛“花”的编织极其尽心——在由三层舞者团团围定的塔状“丛花”的顶端,是壮族花神信仰中的花神姆六甲;而这座塔状的“花”,是编创者对魂归之地“花山”的象喻。

花神信仰应该是我们先民万物有灵观念的一种折射。这种信仰的本质,我以为体现出人类对自我性本善的某种久远记忆。壮族先民的花神信仰,不是对自身品质的美饰,而是对自身人格的确认。当一瓣瓣花瓣飘出花界(不断向观众、向乐池方向“飘”来并“飘”下乐池),我的总会联想到敦煌壁画“经变图”上的那总“散花天”——不过“散花天”的职责是在佛祖演法至精彩处“天花乱坠”,而花神信仰中的众“花瓣”是怀揣某种信念和梦想去经历一场人生之历练!

一个短暂的静场……突然在炫目的灯光下,只见满台“禾把翻飞”,把静谧的花界迅速切换到鼎沸的人间。禾把翻飞的舞动,由满台平躺在地舞者来表现;在这种全新的舞动视角后,我以为隐匿着由“花界”看“人间”的叙述逻辑。随着这逻辑的推演,翻飞禾把的舞者站立起来,穿插流动,形成织体,让人顿生“劳动创造世界”之感……同样是这逻辑的推演,在禾把如飞花般挥洒后,又有手持竹竿的舞者接踵尽情“打耨”——这次编导注重的是打耨的响声,是响声丰富而错杂的节奏变化,是由“禾把舞”视觉的眼花缭乱进入“打耨舞”听觉的耳音充盈!

但显然,舞剧对于人间场景的营造是为了人世故事的讲述,《花界人间》的故事讲述的主角是女首席达棉和男首席布壮。因此,作为对壮族稻作文化具象呈现的禾把舞与打耨舞,在给人劳动创造世界的感受外,还要成为劳动产生爱情的桥段——这期间,达棉表现得生性活泼、聪慧且直率,而布壮的行为则处处体现出勤劳、憨厚和执着。因此,在禾把飞舞时,布壮似乎总在舞台后区的平台上来回搬东挪西,直到“打耨交响”时才融入舞蹈化的劳动——总导演佟睿睿说这是为定位达棉的爱之取向;我理解这应该是壮族少女对自己生命中未来的另一半的美德期盼!

禾把舞与打耨舞既要营造人间场景,又要铺垫人生恋情,因此舞得十分阔大且又十分精致;编导当然不能忘了要推进戏剧情节,于是更为精致的“采药舞”致人炫目惑心了。在采药舞登场前,编导在舞台前区由下场门亮相了构成舞剧冲突的对立面人物——幽灵蜘蛛;因此,在精致的采药舞焕发出精彩之时,幽灵蜘蛛幻化成一朵美得有些妖冶却极具媚惑的花,引来了达棉和她的采药女友们的青睐——场刊上写的是,这花使达棉生出强烈好奇心 and 占有欲;因为这种好奇心和占有欲,达棉被幽灵蜘蛛蜇伤——其实是指被幽灵附体,以致成了具有善善恶一念间的两面人,编剧冯双白称其为“陷入了双重人格的深渊”。而对于这个戏剧情节一推进便决定的“双人格”,显然是舞剧直指的主题,也即冯双白所言:“为什么要揭示双重人格的巨大困惑?因为每个人都回答自己内心的诘问!”

以下的戏剧任务,一是达棉如何表现出她的“双重人格”?二是布壮如何对待“双重人格”的达棉?三是“双重人格”的达棉如何终结——这事关舞剧的创作主旨和精神境界。关于第一个戏剧任务,编创者

人间的信念花界的善

大型民族舞剧《花界人间》观后感

于平

设置的场景是一场神圣的祭祀活动,达棉受幽灵蜘蛛控制而出现的病魔状态或者说是瘧症,在这一场景中很显然尤为不合时宜,因而也就不免众叛亲离。需要说明的是,上半场自“劳作”(禾把舞与打耨舞)、“采药”而“祭祀”的三大板块,体现出编导对场景戏剧任务的准确把握,更体现出由此而决定的舞蹈风格的整体呈现——“劳作”的火热朝天、“采药”的宁静雅致和“祭祀”的庄重肃穆,一步步将戏剧情势引向深入……

第一个戏剧任务导入后,布壮就面临着重要的人生抉择,这在舞剧中其实是毫无疑问的——是布壮对达棉的不离不弃;当然更要在她寻求如何康复达棉的过程中,证明冯双白的编剧主旨:“爱,是天下最好的解药。”前述第二、第三个戏剧任务是在下半场进行的,而下半场一开场的情境便是如同地狱般的境界。这里是幽灵蜘蛛的王国,也可以说是达棉在出现瘧症后的幻觉——编导定义为欲望的花园。除了一段盘踞在盘根错节的树根之下的幽灵舞姿之外,第二个戏剧任务主要是在布壮、达棉与幽灵蜘蛛的三人舞之间进行的。这是个在表现中极其独特的三人舞:因为幽灵蜘蛛并不能让布壮和达棉感知,所以达棉和布壮只是二人间的或耳鬓厮磨、或手足无措、或形影不离、或形同陌路;但在幽灵蜘蛛的视角中,那个舞蹈着的“双人”是它的对象——它所要离间,并最终让布壮放弃信念和让达棉失去爱恋的对象。

这段“三人舞”将近七分钟,幽灵蜘蛛的不择手段、达棉的无法自控和布壮的情深一往成为这个舞段的性格定位和冲突焦点,而这个极具性格化又极具冲突性的舞段,将舞剧的戏剧情势导向第三个戏剧任务,即“双人人格”的达棉如何终结。正是在布壮的情深一往中,欲望的花园在达棉的幻觉中消失,而气急败坏的幽灵蜘蛛则向更多的人发散毁灭的病毒——它用来迷惑众人的恶之花弥漫覆盖整个舞台布幔,成为欲望湮灭的沼泽。而这时,被布壮执念相守的达棉豁然开朗,在奉劝众人难以奏效后,果决地与幽灵蜘蛛决绝相断并决死相拼,以其奉献生命之大善而魂归“花界”……摒弃贪欲的“人间”,从此充满了欢乐与祥和!

达棉“双人人格”的终结,是通过摒弃“欲望”而实现的;舞剧对主要人物的礼赞,除了礼赞布壮的执着一念和情深一往,更是礼赞达棉的“懂得放下”和“懂得奉献”——而这便是古老传说所具有的现代意义。如同场刊上“导演的话”所言:“舞剧《花界人间》通过充满浪漫的花界和充满爱意的人间,展示壮族花神信仰中透出的积极的生命观;同时,将花界和人间的传说进一步落实到人性,在人物自我认知和自我解答的过程中,深入挖掘花神信仰民族特性中更具普世性的价值意义。”舞剧在达棉“奉献生命”而“决绝欲望”之后,通过风格绚烂、色彩缤纷的广西十几个世居的少数民族舞蹈来营造高潮——这高潮使“魂归花界”成为“人性升华”的象征,使布壮和达棉的人生作为隐喻着“人生的信念花界的善”!



IP开发与运营是新时代博物馆发展的必由之路

杨晓琳

近年来,国家密集出台鼓励文博事业和文化产业发展的系列政策法规。2014年3月,国务院发布《关于推进文化创意和设计服务与相关产业融合发展的若干意见》,2015年3月,国务院公布《博物馆条例》,2016年3月,国务院发布《关于进一步加强文物工作的指导意见》,同年5月,国务院办公厅转发文化部、国家发展改革委、财政部、国家文物局《关于推动文化文物单位文化创意产品开发的若干意见》,明确鼓励“具备条件的文化文物单位采取合作、授权、独立开发等方式开展文化创意产品开发”。

博物馆迎来了转型升级和可持续发展的战略机遇期。

什么是博物馆IP?

IP(Intellectual Property),即知识产权,包括著作权、专利权和商标权在内的一种无形的文化资产。博物馆IP主要是指博物馆拥有的知识产权,如:文物藏品研究成果,博物馆的品牌图像、建筑、陈列设计方案等。需要注意的是博物馆藏品不是博物馆IP,国有博物馆对其藏品没有所有权,只有法律规定的管理权、使用权和有限的收益权。非国有博物馆对其藏品拥有完整的所有权,但必须向博物馆行政主管部门进行登记,且不得随意处置其已登记的藏品。

近年来IP开发的热度已从动

漫、游戏、影视等行业,蔓延至文博创意产业。博物馆不仅是景区,其浓厚的历史底蕴、丰富的文化价值,使得博物馆天然就是一个文化资源的大IP。博物馆IP的价值主要体现在为其他的行业和产品提供创意与内容来源,文创产品开发只是博物馆IP运营的一部分。通过赋能的方式,跨界融合进行全产业链的“二次开发”才是博物馆挖掘IP价值的核心方法论。

博物馆为什么要进行IP开发

博物馆是提供公共产品和服务的场所,天然具有公益性和文化事业属性。如今人们不再满足于游览、观赏文物,更渴望的是“把文物带回家”,持续获得精神文化的愉悦。

那么,深入挖掘馆藏文物资源,提炼文化内涵,进行IP开发与生产,并按相应标准,将IP开发的产品提供给消费者,是满足“人民日益增长的美好生活需要”的现实举措。并且,通过IP的产业化运作,在实现传统文化创造性转化的同时,还获得良好的经济收益,这也为博物馆的可持续发展提供了持续动力,实现了博物馆社会效益与经济效益的相互赋能,IP开发与运营是新时代博物馆发展的必由之路。

博物馆IP开发模式与影响因素

纵观国内外博物馆IP开发,主

要是通过博物馆文化授权来实现。博物馆将拥有的商标、品牌、藏品形象及内容授予被授权者,进而进行文创衍生品的开发、售卖。博物馆按约定,获得相应的权利金。例如,去年由“抖音”联合国国家博物馆等七家博物馆推出的《第一届文物戏精大会》,各家博物馆一改往日严肃高冷的形象,通过创意形式,拍摄视频,吸引了众多年轻人的关注和参与,博物馆也迅速成为众多品牌寻求商业合作开发的热门IP。还有近两年火遍朋友圈的IP“故宫”,堪称第一“网红”。通过各自周边创意产品,借助移动互联网与娱乐营销,迅速吸引了新一代的年轻粉丝,并与众多品牌如腾讯、饿了么等合作开发。

需要注意的是,在实际操作中,博物馆IP开发与运营处在一个多元、动态,并受多重因素影响的环境中。这些因素包括:公众的文化消费偏好、对博物馆资源的认同感、博物馆自身的知名度、授权标的物本身的知名度、市场推广与营销等。因此,博物馆IP开发与运营要想实现可持续性,还需要适应公众文化消费环境的变化,提升博物馆自身的品牌 and 影响力。

需注意的问题及建议

博物馆不仅天然拥有中华文