

《源氏物语》和《枕草子》都有它的影子,这首840字的唐诗在日本究竟有多风靡?

300多年前,这里的画师将《长恨歌》画成20多米长卷



①②《长恨歌图》基本把《长恨歌》的故事画了下来。
③《长恨歌图》的装帧设计亦可图可点,该图册一函两册,分上、下两卷。
④图册采用经折装,每一卷展开都是一幅高清古画。(均上海古籍出版社供图)

制图:李洁

■本报记者 李婷

公元806年,“马嵬坡事变”发生半个世纪后,诗人白居易赋诗《长恨歌》,用浪漫笔触将这段曲折离奇的爱情故事生动再现。

有人说,若举一首诗代表唐代的文化精神,必定是《长恨歌》。这首长篇叙事诗一行世,便轰动全国,并风靡日本。日本“古典文学双璧”——《源氏物语》和《枕草子》,都有《长恨歌》的影子。17世纪40年代,日本皇家画师狩野山雪还将840字《长恨歌》画成20多米长卷,原画现藏爱尔兰切斯特贝蒂图书馆。

上海古籍出版社得知这幅画作的存在,第一时间联系了馆藏方,着手在国内引进出版,并邀请复旦大学中国古典文学研究中心主任陈尚君结合诗歌,对画作所反映的故事、名物制度等,进行详细解读。

用墨技巧,深受中国宋元绘画的影响

为什么在《长恨歌》传入日本几百年后,依然会有狩野山雪这样的大画家为它作画立传?这要从中国文化对日本的影响以及日本人对这首诗的喜爱说起。读过历史的都知道,日本崇拜唐朝文化。当时,有一位深受日本人喜爱的中国诗人:白居易。在他众多诗歌作品中,《长恨歌》对日本影响最大,当地甚至一度出现“杨贵妃崇拜”的文化现象,还煞有介事地为她修建坟墓、雕刻塑像。

狩野山雪是狩野派的代表人物。狩野派是日本美术史上规模最大、影响最深远的画派,在日本画坛活跃了400多年,长期担任日本幕府的“皇家画师”。狩野山雪通晓汉字,读了不少中国画史著作。他发现,当时的日本有许多关于《源氏物语》的绘画,但作为《源氏物语》灵感来源的《长恨歌》,却没有一件完整的绘画作品去展现。于是,狩野山雪便开始了20多米巨幅画卷的创作之路。

虽然,历史上以唐明皇和杨贵妃为题的绘画并不少见,但多为片段式的呈现。而狩野山雪这幅,从“杨家有女初长成”开始,到“此恨绵绵无绝期”结束,基本把整首诗、整个故事都画了

下来。打开长卷,春寒赐浴、安史之乱、马嵬坡事变、道士寻芳魂等细节,似乎打开了一扇通往大唐的门。

在绘画题材和用墨技巧上,狩野山雪深受中国宋元绘画的影响。比如体现道士受玄宗之托寻贵妃芳魂:“上穷碧落下黄泉,两处茫茫皆不见。”他用水墨勾勒,体现山云缥缈,还采用大量的留白手法,突出人之渺小、寻觅之不易。

在表达方式上,这幅画卷又具有日本绘画风格粗犷、线条明快特点。比如贵妃之死,唐人有上吊、绞死与吞金的不同说法,此画卷写贵妃将死,诸军将兵器环绕,中间一人手中有绳索,寓指贵妃将被绞死,画面表达上很有张力。贵妃临死不失仪容,寄意死非其罪。画面上方树林间有几位哭泣的大臣,借他们的伤感传达“君王掩面救不得”的绝望。

上下对照,一边赏画、一边品诗

为了让读者更好地理解这首诗和这幅画,出版社邀请研究唐朝文学领域的专家陈尚君结合诗歌原文,对画册作了生动解读。比如,阐述这句:“黄埃散漫风萧索,云栈萦纤登剑阁。峨眉山下少人行,旌旗无光日色薄。”陈尚君给出的解读是:马嵬坡事变是唐王朝的重要转折点。此后明皇入蜀,太子西北行,依靠胡方军的支持自立为帝,是为肃宗,尊明皇为太上皇,明皇此时应坐在羽盖车舆之中,行进的队伍中没有刻画他的具象,但队伍时断时续,山高路险,处处都将“云栈萦纤”、日色晦暗的氛围传达出来。

陈尚君认为,《长恨歌图》所展现的,是日本绘师所理解的唐风,其中服饰、宫殿、陈设、乐舞未必皆符合唐制,必有画师理解偏颇的成分。但就全卷来说,以近三十幅长短不一的画面,完整展现唐明皇与杨贵妃所经历的曲折故事,将《长恨歌》华艳风情的男女情爱事实,生动立体地传达出来,实属不易。

值得一提的是,这套《长恨歌图》的装帧设计亦可圈可点,请来设计师潘焰焱耗时大半年完成。该图册一函两册,分上、下两卷。内文采用古典经折装,每一卷展开都是一幅近10米长的高清古画。每个对页由上、下两部分组成,上半部是高清图原画;下半部则以左右对照的方式,将诗歌原文及陈尚君教授的解读按竖排呈现,让读者一边赏画、一边品诗。

海外视点

柏林戏剧节:如何在疫情时期重新定义“现实主义”

■本报记者 柳青

5月10日,冈田利规编剧导演的《吸尘器》结束在柏林戏剧节官网的演出录像播放。至此,2020年柏林戏剧节十部入围作品中的六部完成线上限时免费播放。因为疫情造成的封锁,这届柏林戏剧节变得罕见“全球化”,“剧目演出录像上云”这个决定,让一个原本高度精英化的戏剧节,意外地突破了演出地理空间和语言的限制。

值得关注的不是“线上”的形式,而是入围剧目输出的信息量

这届“线上柏林戏剧节”在九天的连线时间里,除了播出演出录像,也用在线的方式举行了演后谈和若干场研讨会。研讨会的议题集中了“戏剧上云”等最前沿的议题,包括“停止直播!在线戏剧的机遇与风险”“网络戏剧和数字化叙事”“从数字化概念到在线首映”“如何在互联网上运作参与性剧场”“线下剧场构建的社区如何体现在线上”。对比这些议题的时效性和紧迫感,官方录播的六部作品实在是很“传统”的,确切说,这次“线上柏林戏剧节”没有在创作实践的层面去直面“在线”“直播”等互联网文化对戏剧和剧场制造的挑战,只是迫于现实,在互联网场域将常态下的剧场体验缩减为“信息意义的分享”。

年轻导演孙晓星在近日的一篇文章中提到:如果“线上戏剧”没有产生新的语法、叙事和文化立场,如果不能对“线上”这个现场作出建设性的表达,那么“线上戏剧”和“戏剧网络化”都不值得被当作严肃的概念。基于这样的立场和判断,今年的柏林戏剧节值得关注的不是“线上”的形式,而是入围剧目输出的信息量。在疫情下的非常态环境中,戏剧节官方从十部入围作品中挑出六部“上线”,它们的创作思路和呈现方式刚好地切中了现实阵痛:在越来越多的人被撕裂成不同阵营的当下,戏剧创作能如何追求或重新定义“现实主义”?人们能否在剧场中期待见到一种新的叙述,抵抗世界被消耗、被切割成碎片的现实?

在中心以外的视角,寻找故事在新背景下的重写和演绎

过去的两三年里,柏林戏剧节的策展和剧目选择思路是受到一定争议的,主要是欧洲之外的学者和剧评人质疑戏剧节过于“欧洲中心主义”,艺术家、剧目和议题都集中于欧洲当代,事实上造成视野的窄化。去年阿维尼翁戏剧节选中了孟京辉导演的《茶馆》,尽管这个版本的完成度仍有待完善,演出后的口碑也两极分化,但阿维尼翁戏剧节能关注到一个中国导演在当代

德国波鸿剧院版《哈姆雷特》剧照。



视角下呈现的一部华语经典戏剧文本,这对欧洲戏剧节展的生态造成的冲击是显而易见的。今年柏林戏剧节入围的《人类的屈辱》可以看作是戏剧节官方寻找“去欧洲中心化视角”的一种努力。

《人类的屈辱》的编导是安娜·海伦娜·雷克,她其实很不同意作品用“录像”的方式呈现给观众,事实上,有机会看过这个作品现场的观众能明显感受到录播的平面影像对这个结合了装置和肢体剧的作品造成很大的损伤。戏剧节官方之所以坚持即使“自损”也要播出这个作品,是因为它能分享出的信息有可能比它的观看效果更重要。雷克拥有德国和塞内加尔的血统,她是为数不多当今活跃在欧洲一线艺术团体里的黑人艺术家,她对外坚持不用“混血”或“有色人种”形容自己的血缘身份,而是简单坚决地称自己是“黑人”。《人类的屈辱》的创作理念,是对弗洛伊德提出的“人类三大屈辱”的质疑和反击,弗洛伊德认为,人起源于类人猿,地球不是宇宙的中心和人受制于潜意识,这是“人类的屈辱”。而雷克认为,弗洛伊德的立场是以欧洲白人男性为中心的,他无法意识到,或者他潜意识地回避了,人类至深的屈辱是这种白人中心主义。在这个70分钟的作品里,她试图通过静默的肢体表演,反思“人看待人”的历史,反思“欧洲中心论”主宰下一部分人对另一部分的“他者化”和“客体化”。

去中心化的视角有文化和地域层面的,也有性别层面的。比如《哈姆雷特》这个剧本,



冈田利规编剧导演的戏剧《吸尘器》剧照。

莎士比亚的原版不仅是一部经典,更成为一个神话原型。时至今日,几乎不会有剧场工作者用历史剧的方式来排演这个文本。对素材和角色的削减、对皇家气度的消解、模糊时代属性并尝试把当下的日常生态自然地融入剧情境联系在一起,越来越简单且透明化的舞台流程,改变那段著名独白“生存还是毁灭”出现的时机,甚至,让女演员来扮演哈姆雷特——所有这些手段已然成为当代剧场的改编共识,观众还可以从当代舞台上的《哈姆雷特》中获得什么新的体验?

女演员扮演哈姆雷特正在成为剧场的新常态,随着女性意识在剧场里的强化,性别焦虑逐渐淡化,女演员的挑战是扮演“作为哈姆雷特的哈姆雷特”,而不是首要考虑“作为男人的哈姆雷特”。去年,巴西仓库剧院来上海演出的那版《哈姆雷特》里,女演员帕特西亚既不受困于怎样表现得像个男人,也不刻意地让哈姆雷特“去性别化”,她突出了“表演”本身,事实上,原作中有大量台词确实是莎士比亚借哈姆雷特的立场思考“表演”这件事,沉思表演如何主宰了人生。同样在去年,爱尔兰国家剧院版的《哈姆雷特》里,出现了彻底女性化的哈姆雷特,有剧评人写道:“为什么哈姆雷特不能是女人呢?为什么要让女演员压制自己的性别特征、追求雌雄同体的表演?”

在柏林戏剧节选择的这部德国波鸿剧院的《哈姆雷特》里,女主角桑德拉·惠勒和她演绎的哈姆雷特的性别元素都淡化了。“哈姆雷特”这

个角色超越了性别局限,进入到一种普遍的、人对世界的质询,即一个人能否坚持诚实地面对一切,一个人要怎样坚持不在谎言和罪恶前违心地永恒。在一个极权主义的舞台上,演员的表演让永恒的神话和迫近的现实相遇了,实现了故事在全新背景下的重写和演绎。当然,这个创作思路不新鲜,导演借用了部分海纳·米勒《哈姆雷特机器》中的独白台词,而《机器》本身就是海纳·米勒在他所处的铁幕背景下对《哈姆雷特》的重写。波鸿剧院这版《哈姆雷特》的新鲜活力,很大程度上来自导演给予了奥菲莉亚以主动性,她不再是纯粹被动的受害者,她和哈姆雷特之间维系着类似姐妹情深的惺惺相惜的情义,可以说,这个充满能量的奥菲莉亚,给予了哈姆雷特新的视野。

在《人类的屈辱》和《哈姆雷特》之后,“里米尼记录”剧团的《龙猫、混蛋、秒语——来自间脑的讯息》进一步给出了在舞台上探索新的叙述方式的可能。导演首先关注到“抽动症患者”这个被遮蔽的群体,她把舞台空间给了三位患抽动症的素人演员,这些无法控制自己语言、声音和动作的素人演员在一次失控中突破了剧场约定俗成的传统,也在表演中生成了新的空间和情境。在轻松诙谐的意外中,创作者传递出温柔的剖白:理解和包容是这个时代最大的政治,无论戏剧以什么样的形态出现,它的灵魂是分享人与人之间感受的艺术,创作意味着让碎片找到存在感,让被压抑的人与事发声,让微小的部分重组鲜活完整的世界。

■本报记者 吴钰

记者获悉,百老汇正在考虑恢复营业,业内人士估计最早九月剧场可能重新开门迎客,因为百老汇演出面临的财务压力,使其无法承受长期停业。百老汇上一演出季票房收入高达18亿美元,吸引了1500万人次观众,其背后是每部音乐剧平均每周高达59万美金的运营成本。据估算,一部百老汇演出依靠全价票和高端客户,也要卖出50%的票房,运营才可以收支相抵。

上一演出季中,游客带来的收入占据了百老汇总票房的65%,考虑到疫情对旅游业的冲击,百老汇将不得不更多依靠纽约本地的观众。由于观众的顾虑,百老汇重新开放时,可能还需要对演出票进行打折。

“除非削减成本,否则我无法想象百老汇剧场除了满负荷运营,还能怎么办。”百老汇资深制作人罗宾·古德曼表示,将剧场填满“可能是一项艰巨的任务,也是重新开放唯一的途径”。

纽约著名的实验戏剧公司伍斯特剧团则表示可以照政府要求的社交距离,减少入场观众,只要增加每天演出的场次,就可以恢复运营。“体量小更灵活”,剧团副总监凯特·沃克表示,“对于依靠商业制作的戏剧艺术家来说,体量越大越难进行调整。”

美国马萨诸塞州的巴灵顿戏剧公司将采用另一种办法:将520座的剧场座位减少到三分之一,增加排与排、座位与座位之间的间隔,并要求观众戴口罩。其上演剧目将取消中场休息,并在每次演出后对剧院进行深度清洁。

从业者也在寻找创新机遇,适应疫情带来的冲击。罗宾·古德曼正在计划为百老汇带来重新构思的经典音乐剧《伙伴》。不少艺术家通过视频发布新作、举行音乐会,剧作家理查德·尼尔森还为现场直播的演出形式,专门编写了一部六人戏剧。

音乐剧大师安德鲁·韦伯的新作音乐剧《灰姑娘》在伦敦西区的首演计划受挫,虽然演员团队随时准备重启首演,但目前他也在考虑调整商业策略:先发行音乐剧专辑,再进行现场演出。这是多年前音乐剧《万世巨星》概念不受支持,直接跳过舞台时,他做过的尝试。“不是我想走回头路,不可抗力让我只能出此下策。”韦伯说,“我已经很久没有这样做了,但这很可能成为未来大家都要转向的方向。”

百老汇剧场最早九月恢复开门营业

如何安排防疫措施和调整商业策略成业内争执焦点