

“寄居”模式拯救濒危剧种，可行

——从全国地方戏曲剧种由 260 个增加到 348 个说起

孙惠柱

好莱坞视野中，景甜跟章子怡有什么不同？

周丹



章子怡凭借《卧虎藏龙》(左图)进入欧美的视野,但好莱坞给她的角色十分陈腐。近年来,《环太平洋2》中的景甜(中图)、《变形金刚4》中的李冰冰(右图)等人则塑造了全新的中国女性形象。

《环太平洋2：雷霆再起》票房疲软并不令人意外。从创意到桥段都因循前作，情结却不复当年。相较于影片本身，中国普通观众和网友关于《环太平洋2》的热议焦点，好像更集中于一众中国演员——景甜、张晋、蓝盈莹，尤其是戏份最重的景甜，甚至有网友开始系统梳理《长城》《金刚：骷髅岛》《环太平洋2：雷霆再起》“打怪三部曲”的景甜“宇宙”时间线。

而我的兴趣点则在于，也许是时候回顾一下 21 世纪以来好莱坞面对中国市场打造的主流商业大片里的中国女性形象了——其中交融混杂着好莱坞对中国现代女性的刻板偏见与美好想象。

首先，得把巩俐和章子怡摘出去，她们出现在好莱坞电影里的时间早于好莱坞的中国市场策略，她们在《尖峰时刻2》《迈阿密风云》等影片中的功能还是作为好莱坞全球化策略中的异国风情元素存在的。异国风情是好莱坞电影自诞生以来就葆有的古老传统和经典卖点，除了采撷各国风景之外，好莱坞电影还会采集风情各异的各国美人儿，欧洲、非洲、东亚、拉美……21 世纪初——如果时间点再确切一点，应该是 2008 年之前，好莱坞电影对于东亚美女的热度达到最高值，这个峰值基本上与章子怡在好莱坞发展的峰值重合。

章子怡凭《卧虎藏龙》中的玉娇龙一角进入欧美世界的视野，在李安的电影里，章子怡呈现出以往中国女性角色

罕有的奔放、野心和力量，为实现自主甚至不惜陷自己于失控之绝境，是电影人物长廊中超具现代性的中国女性。叠印着玉娇龙的影子，西方世界也认识了一个野心勃勃锐意进取、目的与手段都很直接、有效的中国女演员——章子怡。然而，如此一个崭新的章子怡一旦被纳入到好莱坞的谱系里，分配给她的角色依然是陈腐的，甚至只是作为一件极具东亚风情的陈列品，《尖峰时刻2》里的胡莉跟片中陈列的兵马俑、红灯笼的功能相仿。巩俐的境遇更尴尬，以张艺谋作品女主角进入西方世界视野的她，被纳入到好莱坞的谱系里，其功能定位就类似于意大利女星莫妮卡·贝鲁齐。

除了巩俐、章子怡在好莱坞大片中的角色，还有《功夫之王》中的刘亦菲、李冰冰，以及成龙在好莱坞拍摄的动作片里的中国女性角色——比如《环球旅行 80 天》里的莫文蔚，她们都跟我今天要讨论的女性角色大不相同，她们是按照好莱坞全球化策略生产出来的标准化传统中国女性，无论是从服饰造型还是人物设定，都沿着着全球观众对于中国女性的旧有认知和既定想象。

可《钢铁侠 3》里的范冰冰、《变形金刚 4》里的李冰冰、《碟中谍 5》里的张静初、《独立日 2》里的杨颖、“景甜三部曲”里的景甜，不论她们的戏份多少，形象塑造是否成功，这些女性形象是新的，她们是好莱坞大片中完

全不同以往的中国美人儿。

先来看看她们的人设：清一色高知职业女性，科学家、高级警司或者大集团的掌门人，反正都是很有能量的人。她们在片中的功能不再是常见的被拯救者、被牺牲者、被爱慕者、被觊觎者——无论是其中哪一种，其实质都是弱者，而这些新女性往往在主角遇到困难时提供或脑力或财力的援助，这妥妥的是强者啊。

这种设定当然有讨好中国市场之嫌，考虑到现实生活上中国女性的杰出有目共睹，这种设定其实也符合当下世界对中国现代女性的认知。但如果你以为好莱坞对于中国现代女性的态度就是如此善意，那就把好莱坞想简单了。好莱坞电影一直存在两种话语体系，一种是叙事话语，另一种是画面或者是说视听的话语，很多时候，前者是谎言，后者才是真话。比如好莱坞有不少所谓的反战导演，他们的电影从叙事层面上是反暴力的，但是从视听语言层面，简直就是暴力狂。

这些专注于中国市场的好莱坞大片，从叙事层面上给予了中国现代女性非常正面的设定，但是从视听语言层面上细究，好像又不尽如此。因为这些角色出场时间一般都不多，所以我们重点来看看她们的服装、化妆、道具——好莱坞工业有多木业有专攻就不用赘述了，对于一个人物，哪怕一个配角，她的服化道都不会乱来。

这些女性角色的服装清一色几乎

都是制服，或者是全身一色、棱角分明的职业套装（其实也是一种变体的制服）。制服，在电影里往往代表的是褪去个人色彩，与之匹配的是，这些女性角色基本上都是中性或者无性的，她们在片中只提供主角需要的专业援助，而不承担与男主角谈情说爱的情感功能。男女角色之间没有情感互动，这在好莱坞大片里其实是非常罕见的。但这些中国美人儿——范冰冰、李冰冰、杨颖……都是青春正好、卓有风情的女演员，却在这些大片里统统变成了木头人。

从化妆的角度上看，这些好莱坞大片对中国女演员的态度更加不友好，无论她们在片中有怎样的职业设定，一律暗色系大浓妆，浓重的眼妆加封闭型的眼线，刻板规整的唇线加暗色、厚重的唇膏，这样的妆容不管是在中国还是在欧美世界，都是偏于负面角色的效果。

当然，在这些女演员中景甜是一个特例，因为在多方制片力量斡旋中，只有“景甜三部曲”，中资力量拥有强大的话语权，所以景甜在影片中的形象得以部分地破除了好莱坞对于中国现代女性的限定，不仅在妆容上突出了东方的细腻与娇媚，而且服装也因为加入了喇叭水袖这一东方元素，而破除了套装带来的僵硬感。也正是景甜这个特例让我们看到，好莱坞并不是不会塑造现代的中国女性，只是不愿。

（作者为中国电影资料馆副研究员）

最近在《文汇报》上看到一则新闻：按照《国务院办公厅印发关于支持戏曲传承发展若干政策的通知》要求，有关部门于 2015 年 7 月至 2017 年 6 月在全国范围内开展地方戏曲剧种普查。目前，普查先期工作已经完成，数据显示全国（统计数据暂不包括香港、澳门特区和台湾地区）共有剧种 348 个。

这是个令人惊喜的数字。2010 年，时任国家图书馆馆长的周和平在《中国非物质文化遗产保护的实践和探索》一文中提供的数据是：“历史上我国曾有戏曲品种 394 种，1949 年统计时为 360 种，1982 年统计时为 317 种，而 2004 年我国戏曲品种仅为 260 种左右，短短几十年间损失了传统剧种 134 种，占戏曲品种总量的 35%。”现在是 348 个，比 2004 年的 260 多了 84 个。这说明国家对传统文化的推广工作是卓有成效的；不过，短短十一二年里就增加了 84 个剧种，几乎多了三分之一，这又让人觉得有点困惑：这么多剧种是如何复活的？

对此，全国地方戏曲剧种普查办公室副主任王晓珊解释说：“从前一般只做国办团体，现在重点反而在民间班社，像当地有不少季节性的民营团体，有的一个人挂名好几个剧团，还有的民营团能演七个剧种。”也就是说，两种算法都是有道理的，但统计方法不一样。

这个方法的改变非常重要。一方面，俗称“草台班子”的民营剧团在全国戏剧演出总量中所占的比例非常大；另一方面，民营剧团更少受到条条框框的限制，不少团突破了单一剧种的常规，还“抚养”了其它的剧种——例如杭州的特产“杭剧”。

杭剧这个剧种很少有人熟悉，不仅我这个看了数千出戏的戏剧研究者从未听到过，就是去问杭州人，大多数也不知道他们居住的城市还有个曾经火过好几十年的特产剧种叫“杭剧”。因为整整半个世纪来，杭州已经见不到任何独立的“杭剧团”了，所以它肯定不在 2004 年调查的 260 个剧种里，但进入了最近统计出来的 348 这个数字。它并没有彻底消失，但也没能完全独立地生存，而是“寄居”在了其它剧种的剧团里。杭剧的运气不错，有至少两个“寄主”，剧种还完全不一样，除了一个民营剧团的“寄主”杭州市滑稽剧团，还有一个国营剧团的“寄主”杭州越剧团。

一位叫陈漪的研究者通过大量田野调查和文献考据得出结论：杭剧近年来的生存基本上是靠了这两个寄主的帮助。她还据此首创了“寄居剧种”这一概念。在我看来，“寄居剧种”概念以及相关的实践建议不仅适用于杭剧这一不怎么知名的小剧种，其实也反映了当下许多濒危的“非遗”文艺样式的生存状况，值得在更大范围内展开研究，有助于全面摸清传统文化的现状，并明确今后的保护、发展措施。

换个角度来看，“寄居剧种”在演艺业的文化生态中其实也并不能算太罕见——昆曲就曾经经常性地“寄居”在明显以京剧为主的“京昆剧团”里，而现在那种“能演七个剧种”的民营团体就简直是“群居”了。但是大多数研究文化生态学的学者却并未特别注意到戏曲的“寄居现象”。为什么呢？“文化生态学”是西方人提出来的新理论，而“剧种”是中国传统戏曲独有的概念，特指戏曲内部因方言、声腔的不同而形成的几百个不同的种类。在中国，话剧、

歌剧、哑剧、音乐剧都不能称为“剧种”；而在日本，连能剧、歌舞伎、文乐（偶师上台当众操纵的木偶戏）这些传统戏剧形式也不叫“剧种”，也许就因为其间的差别太明显了。和所有其它国家的戏剧分类相比，我国戏曲的剧种数量多到几乎有点不可思议。

戏曲不太容易吸引现在的年轻人，随着普通话的快速普及，各剧种据以相互区别的主要依据之一——方言也离年轻人越来越远。一个剧种的生存需要大量的配套资源，既包括物的条件，如永久性的练功、排练的场所；更重要的是人的要素——编剧、导演、表演方面的人才；还有一个最重要也最难创造的条件——一大群愿意经常花钱买票来看这种戏的观众。对于那些濒危剧种，选取适合的“寄主”让其“寄居”一段时间，用适当的投入来探索复兴剧种和拓展市场的路子，不失为一个较好的折衷办法。

“寄居”以后又会怎么样呢？可能会有几种不同的前景。最好的当然是时来运转，像昆曲曾经经历的那样。也有有的剧种会和“寄主”程度不等地相互融合——其实京昆也有过不少融合，但各自还是独立着，而较小的剧种就有可能与“寄主”融为一体，或者多少失去原有的“剧种特色”，甚至被人视为“四不像”。其实这未必一定是坏事——如果观众爱看的话。路应昆教授最近在《从百年前粤剧的转型看当今戏曲的出路》一文中对“剧种特色”提出了精到的见解：

粤剧在民初开始的“转型”很值得注意：大量编演紧贴现实的新剧以替换老套故事，脚色行当从十大行变成了“六柱制”，唱念语音以粤语代替“官话”，唱法改假嗓为平喉，唱腔不再以梆黄（梆子、二黄）为主，而是大量吸纳小曲、“时代曲”乃至外国歌曲之类，伴奏引入了萨克斯等西洋乐器，舞台美术也花样百出，等等。经此一番大刀阔斧的改造，剧种面目大改观，清代粤剧的“剧种特色”实际上舍弃了大半。按照今天的剧种概念，转型后的粤剧可以说已变成了另一个剧种，以致有研究者认为经过了那一“转”，今天意义上的粤剧才算真正形成……当年艺人之所以要那样大动干戈地变革，当然是为了赢得更多观众，开拓更大市场。

所以，只要能赢得更多观众、开拓更大市场，剧种特色的改变和融合并不可怕。中国之所以有这么多戏曲剧种，主要是因为以前交通不便，方言不通；现在人员流通愈益便捷，大家都说普通话了，某剧种的戏迷换了个地方往往找不到该剧种的同好，要想清唱、票戏都很难。有失也会有得，在失去某些老特色的同时可以创造新的特色。其实西方的音乐剧也有很不相同的风格，无剧情的《猫》《长发侠》和改编自法国小说的年代剧《悲惨世界》《剧院魅影》完全不一样，但并没有人要把它们分为不可混合的不同剧种，因为那里的演员大多一专多能，可以演各种类型的音乐剧。所以，如果我们的戏曲演员能因为有更多的剧种寄居共处而做到一专多能——甚至“能演七个剧种”，他们也将会有更多的机会、更广阔的前途。

陈漪的研究证明，学习诸如“文化生态学”之类的西方前沿理论可以启发我们找到新的视角，但简单套用人家的理论还是很难解释中国的现象；而从中国社会的土壤出发，则完全可以发展出我们自己的理论来。

（作者为上海戏剧学院教授）

艺术的生命在于传承和创造

——谈“顾脉·李门”的紫砂陶艺风格

李千蕙 李芃

紫砂陶艺历史悠久，是中华传统艺术的宝贵财富，被评选为国家级“非物质文化遗产”。宜兴因其独特的地理特质，加上独有的矿产资源，使得紫砂茶具的诞生代替陶土茶具成为历史的必然。中国的传统技艺特别看重“门派”“流派”，传承脉络尤为重要。紫砂陶艺也不例外，同样重视师承关系和作品脉络。紫砂陶艺的薪火相传，不仅需要个人的创作发展，还需要后人来继承和发扬。“紫砂泰斗”顾景舟先生以精湛的制壶技艺，持之以恒的精神，不仅在长达 60 多年的

的传世佳作，还为中国工艺传承培养了一批优秀的紫砂人才。以顾景舟为首，李昌鸿、沈遽华为代表的师门，将紫砂陶艺这门传统手工艺发扬光大，形成了鲜明的“文人派”艺术风格。顾景舟在《简谈紫砂陶艺鉴赏》中指出：“抽象地讲紫砂陶艺的审美，可以总结为形、神、气、态四个要素，形，即形式的美，是指作品的外轮廓，也就是具象的片面；神，即神韵，一样能令人意远，体验出精神



李昌鸿作品《竹筒茶具》

美的韵味；气，即气质，陶艺所内涵的和谐协调色泽本质的美；态，即形态，作品的高、低、肥、瘦、刚、柔、方、圆的各种姿态。”李昌鸿的艺术创作风格严格遵循这四个要素，造型大气、线条简练、内涵丰富；作品形象或古朴稳健，或洒脱新潮，但均基于传统而不失创新，富有强烈的艺术生命力。

李昌鸿常提到顾景舟的教导：“学习紫砂成型，做得起不算是一种技术，拿捏得体的才是本事”。李昌鸿向来十分注重对紫

砂成型技艺的研究、传承和培养，基于传统，优化提升，在不同造型、具体作品上充分体现其独特工艺风格，深受行家认可。古人云，“工欲善其事，必先利其器”，紫砂陶的成型工艺在技法处置上对制陶工具十分讲究，而“顾脉·李门”在延续造型工艺的同时，更专注于造壶工具的研发和制作。近百年来，无论是前辈顾景舟，其弟子、李门掌门人李昌鸿、沈遽华夫妇，还是其后辈传承人，对成型工具都有着极高的热衷度。紫砂陶的制作必须手脑并用，有

得法得手的工具是做好作品的基础和保证。行内有句俗语，“能做好工具就能做好各种紫砂品类的造型”，李昌鸿通过对工具的严苛选择和制作，来展示紫砂陶的造型美、工艺美、材质美和实用美的真谛。

李昌鸿紫砂艺术中最具代表性的组壶即为《竹筒茶具》，由李昌鸿和沈遽华夫妇设计并制作，曾荣获 1984 年春季莱比锡国际博览会金奖。作品为紫泥制作，色泽深紫古穆，其创作理念源于生活又高于生活。组壶的灵感来自于山东临沂银雀山汉墓出土的《孙子兵法》，深受其中的竹筒图片、文字启发，李昌鸿将古老的竹筒移于清雅的紫砂壶上，借“竹筒”题材，造型成壶，寓意壶中、澈泡茗香，如盛满琼浆玉液，似取不尽的知识源泉。此外，竹筒上刻的《孙子兵法》中“擒虎涓”片段，蕴藏银雀山汉墓竹简风韵，字为竹简隶书，露芒藏锋，深入浅出，读来秀丽而富有骨力。竹筒壶是融造型、装饰、壶艺为一体的佳作，壶在造型的转化下变成硬朗的竹筒，而丝柔的中国结更是在单一中增加了亮点，划分壶形的上下两部分，使整体视觉感受更为协调，形式美油然而增。

一把紫砂壶就是一种态度，一种价值观，一种生命表现力。紫砂壶所表现出的态度，有时也是紫砂艺人的态度，他们把自己的思想感情融入其中，以物寄情，托物言志，此即为“态”。

李昌鸿紫砂艺术传承人李群创作的作品“一言九鼎”，取自成语“一言九鼎”而创作。鼎在古代被视为立国重器，是文明的见证，也是文化的载体，其自身便具有很高的文化价值和美学价值。早期紫砂壶的创作便有以鼎为元素的，并着重于其外形上的互通，如时大彬款“三足圆壶”、吴月亭制“三足鼎壶”等；“一言九鼎”壶肩较高，壶身呈圆腹、似球形，重心下垂感强烈，底部三只乳鼎足托起上部壶身，三弯流灵动有神、极为丰润。曲柄流畅，与壶流前呼后应，壶嘴两边饰对称如意纹样，似待飞的大雁的一双翅膀，轻松、愉悦，“雁”与“言”谐音，“一言九鼎”之意呼之欲出。壶把以曲线构成，与壶嘴相呼而平衡，拉长了横向空间的范围，动感的嘴与把和端庄厚重的壶身既有反差但又协调，可谓相得益彰。取“一言九鼎”为壶名，寓意人与人的交往及整个社会要有原则、讲诚信。

历史上任何伟大的艺术品，任何伟大

的艺术革新运动无不伴随着形式语言的创造而诞生。紫砂创造的价值必须要有与时代接轨的特质，同时创造本身也离不开民族的独特文化与土壤。宜兴紫砂壶设计随着时代发展的变化而变化，随着艺术设计思潮的发展及中国茶道精神的发展而变化。“顾脉·李门”紫砂艺术在其造型中，充分运用变化及统一，对比与协调，比例与尺度，整体与局部，平面与立体，透视与错局，对称与均衡，节奏及神韵的方式，将线、面、体融合，产生意想不到的视觉冲击。

艺术本身就是感情，说到底是个人的意愿对社会的一种表达；器具是人类精神文化的载体、媒介。壶艺的制作和产生就是为了服务生活，我们从生活中获取美的灵感，而又把灵感的美带回到生活中体会。作为当代的紫砂人，更应担负起对这门传统工艺进行传承和创新的重大责任，“顾脉·李门”的紫砂艺术的意义正在于此。

（作者分别为上海工程技术大学硕士研究生、教授）