



罗恩格林即将离去



第一幕舞美设计图



第三幕舞美设计图



艾尔莎提出了禁忌之问



罗恩格林亮明身份

国家大剧院版《罗恩格林》印象——

“无意识的民族精神”

□ 苏 往

迪士尼出品的所有电影片头，是夜空下的星星滑过一座如梦似幻的城堡，城堡的原型便是德国巴伐利亚的国王路德维希二世在1868年开始建造的新天鹅堡。这位国王热爱瓦格纳歌剧，喜欢把自己装扮成天鹅骑士罗恩格林，故将心爱的城堡如此命名，他的余生都痴迷于如何将歌剧中的奇幻世界凝固在这座建筑里。如今，迪士尼乐园的睡美人城堡里满是熙熙攘攘的游人，又有多少人想到他们在某种意义上走进了瓦格纳歌剧构筑的时空。

去年底，这位天鹅骑士第一次来到了中国。继2012年4月《漂泊的荷兰人》后，国家大剧院再推意大利导演强·卡洛·德·莫纳科的三幕瓦格纳歌剧《罗恩格林》。演出从晚上7点30分持续到11点15分，走出剧院，长安街的灯火都阑珊了，女主角艾尔莎炽热又悲伤的高音仍回旋不去，她和《漂泊的荷兰人》里的珊塔一样，都是因为飘忽而至又决然而去的爱情心碎而死，她也是一位“永恒的女性”，是“无意识的民族精神”。

论人间之爱的不可能性

1850年8月，三幕歌剧《罗恩格林》于魏玛国民剧院首演。故事取材于德国中世纪圣杯骑士传说。今天西式婚礼上新人入场时的《婚礼进行曲》，就来自第三幕开头的混声合唱。而此歌唱罢，在阴谋的蚕食下，炽热的信仰终于压不住同样强烈的怀疑，爱的殿堂顷刻间被杀戮玷污，上帝的使者只能弃绝人世重回神界。

布拉班特公国的摄政总督泰拉蒙德，在国王亨利面前指控公国的继承人艾尔莎致使她的弟弟失踪。艾尔莎祈求梦中见过的一位骑士为她而战，这位神秘骑士果真乘天鹅而至，他愿意为她出战并向她求婚，不过有一个条件，就是绝不能问他的名字和出身。艾尔莎应允后，骑士赢得了决斗。而不甘心被放逐的泰拉蒙德夫妇，反复游说艾尔莎，让她怀疑这位“来历不明”的骑士，最终，她还是忍不住在新婚之夜提出了这个禁忌的问题。这时，泰拉蒙德闯入想置新郎于死地反被杀死。罗恩格林来到国王面前亮明身份，守护圣杯的骑士隐藏自己的名字，一旦身份揭穿，骑士就必须离开。临走前，他将艾尔莎的弟弟带回来了，原来他是被泰拉蒙德的妻子，一个异教徒女巫变成了天鹅。女巫投水而死，艾尔莎也心碎而死。

“《罗恩格林》包含着一条关于禁止研究和追问的严正公告。瓦格纳以此来维护基督教的概念‘你应当并且必须相信’。采取科学的态度，这乃是对至高者、最神圣者的犯罪……”尼采在《瓦格纳事件》中这样分析道。爱因“信”而生，受其荫庇，一旦怀疑的种子破土而出，爱也只能灰飞烟灭，成了圣坛上的祭品。艾尔莎就是“科学”地想了一下，以为自己能搞定禁忌打破后的局面，却立刻被炮灰了。

这样一来，爱对信仰的臣服，注定了爱在人间是不可能的。如果不是爱得真切，艾尔莎在泰拉蒙德公然挑拨时就不会坚持站在未婚夫一边并与之完婚；但也正是爱得太深，患得患失，怕丈夫回到她不知道的故土，又坚信她可以因为爱而保守秘密，她才克制不住地去打破那个禁忌。所以注定这个女人会嫁给罗恩格林然后心碎而死。圣杯骑士的爱，凡人无法拥有，她的死亡献祭是一种必然。弃绝人世走向神界，本就是浪漫主义的归宿。

剧本是这样结尾的：“她看到罗恩格林远远地立在船上。人们齐声哀呼。艾尔莎在弟弟的怀中倒地身亡。所有人哀悼。”大剧院的官方分幕剧情也介绍说，故事以艾尔莎的死作结。有趣的是，导演早先接受采访时却说，“艾尔莎昏倒了”。现场演出效果确实只见她倒地。这倒与他导演的《漂泊的荷兰人》“沉船不沉”的结尾遥相呼应了。这种暧昧或者

说妥协的小尾巴，既不是瓦格纳的本意，也不是什么有新意的现代演绎，大致类似港剧大结局定格时爱用的植物人流下一行清泪吧。

是歌剧，也是“电影”

在被毙掉有现代创意的第一稿之后，导演还是再次选了全写实的路子。“我一向希望能用电影的方式呈现歌剧，这一次也不例外，我们将营造一个歌剧电影式的演出。”他这样解释说。这又是一出宛如油画的“3D巨幕”立体歌剧，导演说他是当作神话来拍的，一副还原中世纪的做派，气质上与其说像库布里克全部用自然光和古董衣服拍出来的《乱世儿女》，不如说像在上世纪50年代拍的古装片，比如《十诫》。

第一幕，荒漠上，骑士们一排排站在层层岩石上合唱，气势恢弘，而罗恩格林到来时，岩石左右分开让出一条道来，3D幻景中的天边飞来一只天鹅。第二幕，黑衣女巫在高高的城堡下窥视着伫立的白衣艾尔莎，到了第二天清晨，城堡如魔术一般直接“变”成了教堂外的阶梯。城堡的高台与教堂的台阶几乎都与整个舞台空间齐平。第三幕是一个宛如仙境的室外花园，罗恩格林和艾尔莎卧在一片真实水面“爱之湖”旁边，仿佛教堂壁画上的神祇；在杀戮发生后，场景再度变换为岩石与荒漠，白鸽从3D幻景中带走了罗恩格林，与第一幕形成一个轮回。

高耸入天的教堂阶梯，象征着婚姻的神圣，更象征着基督教信仰在人们日常生活中至高无上的地位。艾尔莎逼问罗恩格林身世的那场戏，本来应该发生在洞房里、婚床上，如今改在仙境花园一般的场景中，加了一层伊甸园顷刻被倾覆的悲剧意味。

遗憾的是，最大的看点，也是演出前最大的舞美悬念天鹅的形象，却只是一个不怎么精致的3D影像，在背景幕布上由远及近然后落到观众看不到的地平线下，随后罗恩格林一个人从地平线下走出来，整个设计很简陋。与上一次从天边驶来的幽灵船变成真实的巨船相比，创意相似但不及。呈三角状的“岩

石阵”固然在最大限度上利用了舞台，但也让整个空间显得呆板与逼仄。“岩石阵”因为天鹅骑士的到来而被“劈开”，向两边移动的效果显得笨拙，像是几戏。

这是一个演员的时代

有人说强·卡洛在国家大剧院执导的两部瓦格纳，都只是在歌剧院里设计巨幕电影，恢弘的舞美并没有烘托出动人心魄的戏剧，形式大过内容。但是，某种意义上说，这不正是瓦格纳的遗产吗？这位大师自己不正是一位“制造幻景的天才”，不是一直致力于用“巨大”而不是“美”，来满足民众对“崇高、深邃和威猛”的需要吗？

《罗恩格林》是瓦格纳从歌剧走向“乐剧”的最后一道关卡，从此，他将历史、哲学、神话、文学、诗歌、音乐、造型艺术悉数纳入了他的音乐戏剧。“离开整体性去理解一段旋律、一段合奏曲或其他某一乐段是不可能的。一切都互相联系，互相嵌合，交替上升，并与对象紧密交织在一起，不可能与之分开。”这种统一，是歌剧舞台上的第一次。古老的歌剧原则被抛弃了，情节被分成不同场景，但音乐却是连贯的、统一的，主题音乐首先服务于形象、情节和精神原则的风格特征。过去的歌剧大都先有剧本才有音乐，编剧和音乐创作是两个人；而瓦格纳的歌剧故事和音乐都是出自他一人之手，每个人物角色都有音乐前导动机，每个人物出场前，属于他的音乐动机就会响起。

在瓦格纳的时代，他的追随者和背叛者尼采，已经看到了这种变化的本质。尼采说，“他的音乐不只意味着音乐！而是意味着更多！”“瓦格纳需要文学，为的是说服每一个人认真地对待他的音乐”。尼采痛斥瓦格纳将音乐变成了“戏剧的奴婢”，“为了姿态才去寻求音调符号”，为的是用“理念”来征服年轻人，瓦格纳自己坦言“音乐始终只是一种手段”，诗歌、音乐、神话又何尝不是？调动一切舞台上能调动的元素，为



罗恩格林宣布娶艾尔莎为妻

的都是注解“理念”，戏剧只是便宜统筹而被推到了总指挥的位置上。正是在这一重意义上，瓦格纳是黑格尔的信徒，也正是在这一意义上，艾尔莎这个“无意识的、不由自主的女人”才成了瓦格纳口中的“民族精神”。

尼采甚至认为瓦格纳不能写入音乐史，他敏锐地感知到，在这个正在降临的时代，“戏剧”才是征服一切的形式，换言之，这是一个演员的时代。“大成就，轰动大众的成功，不再是真诚者的事了——要获得成功，人们必须当演员！”“在衰落的文化中，凡在大众掌握决定权的地方，真诚性就变成多余的、不利的、受冷落的。惟有演员还能激起大热情。”

强·卡洛的瓦格纳在美学风格上有求“大”求“满”之嫌，不正暗合了作者的初心吗？“瓦格纳的艺术具有大气压的压力：您只好弯下腰来，别无办法……”这不是瓦格纳在塑造大众，他只不过是迎合了大众，所以被历史留下。“大众需要神圣。”所谓谁让他们倾倒，谁就是强壮的。谁把他们提升，谁就是神圣的。谁使他们预感，谁就是深刻的。

瓦格纳在162年后的今天，仍然是一位现代艺术家。

(本版剧照均为甘源、王小京拍摄)

区区首饰，如何艺术

□ 郭 辉



美国演员杰丽卡·休斯顿佩戴考尔德定制的项链



考尔德为夫人洛伊沙做的胸针



洛伊沙佩戴丈夫做的首饰

刚过去的2012年里，最让艺术界备感欣慰的第13届卡塞尔文献展，在策展人卡罗琳·克里斯托夫-巴卡里耶夫(Carolyn Christov-Bakargiev)“我不做选择，我在做选举”的主张下，“没有艺术家，只有参与者”。为期100天的展览所提示出的问题在卡罗琳于中央美术学院的讲座中，看似又重新落在了卡塞尔1955年举办的首届名为“××世纪的艺术”文献展和阿诺德·伯德(Arnold Bode)说过的那句“我们想要对逝去的往昔有所言说”上。不同之处在于，当年“逝去的往昔”特指的是1933—1945年，今天我们要面对的是艺术迷失面目的这些年。艺术如何和生活有关？这个问题的提出消解了艺术的神话，也让艺术获得了新的边界和新的空间。

回顾卡塞尔文献展的历史，亚历山大·考尔德(1898—1977)作品的展出照片成了卡罗琳解释卡塞尔文献展紧随时代生活、揭示艺术与社会现实的新关系的最为契合的例证。考尔德轻飘飘悬浮空中的“活动雕塑”和任人出入自如的“静态雕塑”，从材料到形式都为他的时代提供了新的艺术基因。直至今日，他的作品还是许多年轻艺术家分析、拆解、重组和生发出新作品的对象。考尔德是一个雕塑家。许多人得知他也做首饰时，都会惊讶万分。这样的惊讶，究其根源还是因为人们的成见：区区首饰，如何可以称为艺术？

考尔德家族算得上是艺术世家，细算下来从事艺术的有五代。亚历山大·考尔德的祖父和父亲都是雕塑家，母亲是肖像画家，女儿是插图画家，外孙是漫画家。4岁的考尔德是父亲雕塑作品和母亲肖像画的模特。考尔德儿时的即兴作品之所以会一再被提及，作为他从小便展现出艺术天赋的例子，也是因为这样一个艺术家对于这些物证的在意和保留。据考尔德自己回忆，他最早在5岁时就开始做小的木头和铁丝作品。11岁时，他用铜片弯折成“鸭子”和“狗”，送给父母作圣诞礼物。留存至今的作品中有一件是一英寸见方的一块铜片，翘起的两个角，折向相反，用两个手指夹住，吹动时便会旋转。考尔德在

他的自传中也会提到，他少时用木头、铜片、毛皮、钉子做的物件会让他赢得玩伴的尊重。父母也始终喜欢和鼓励家庭手工制品。也就是在这样的氛围中，8岁时，考尔德已经开始用从大街上搜罗来的铜丝和小珠子做成首饰来装扮他姐姐的洋娃娃和夫人了。考尔德一生有1800多件首饰作品，与同样身为超现实主义画家的达利和摄影师曼雷涉足首饰设计、再委托知名匠人加工不同，考尔德的每一件首饰从设计到打造都是他自己亲手包办。这也保证了它们独一无二的确切特质。

在考尔德的自传中，有关首饰制作的记述都透着温情：1930年，考尔德挑了一些蓝色的陶瓷片，结合金属丝给母亲做了一条项链作为生日礼物。1931年，他提到“我对巴黎首饰匠不太熟悉，靠巴克西(Bucci)帮忙，我做了一个螺旋状顶面的金戒指作为婚戒。不过路易莎认定这一枚只是订婚戒。我们只得花两美元另买了枚婚戒。”40年代，在布莱默夫人妹妹安的新婚之夜，考尔德注意到他们没有婚戒，就找来一段铜丝为他们各做了一个。为特定的人做特定的首饰当作礼物，考尔德从来没有打算把这一类首饰批量生产也在情理之中。非常个人化的首饰，让这些首饰获得了作为艺术作品的独立存在形式。

另一个让这些首饰获得艺术标签的是它们在画廊的亮相。最早展示考尔德首饰的是纽约56街画廊，1929年，它举办了题为“亚历山大·考尔德：绘画、木制品、雕塑、首饰和织物”的展览。后来伦敦弗莱迪·梅耶画廊(1937年)和赫尔辛基艺术画廊(1938年)也有展出。除了1940年和1941年在纽约的玛丽安·维拉德画廊，1966年在帕尔斯画廊，考尔德的首饰不曾有过正式的销售。玛丽安·维拉德原意是把这些首饰作为艺术来展示，但漂亮生动的布置，招来“东岸阶层、艺术家、策展人、作家和一些慕名者”的购买。有一对黄铜袖扣做成的耳环，10美元卖给了罗森伯格夫人；一条带有红线绳的银项链，125美元卖给了罗纳尔德·巴尔库曼夫人。展品中有一

些首饰是专为维拉德画廊的展览做的，还有一小部分是订件。帕尔斯经手出售的首饰大多也是路易莎多年积攒下来的式样丰富的礼物。自1931年迎娶了洛伊莎·詹姆斯起，考尔德为她做了上百件礼物：雕塑、素描、家居制品和这些说不清具体数目的在日常生活中佩戴的首饰。如此一来，考尔德的首饰被少数收藏家当作独特的艺术作品来购买。

不过，绝大多数考尔德首饰都是在特定场合里专为朋友而做的。据版画复制家斯坦利·威廉姆·海特回忆说，巴黎早年间的“每个人”都佩戴着考尔德的银质和黄铜首饰。而自从考尔德在帕尔斯画廊的开幕式也演变成了胸针、戒指、项链、梳子和耳环的年度秀，是不是考尔德的家人和友人，一看这些首饰就

知道了。首饰主人姓名的首字母和视觉化的双关语(譬如“鱼”之于科迪莉娅·庞德，“鹰”之于弗兰西斯·霍金)多不胜数。首饰的材质有金、银、黄铜，偶尔会用锌和圆宝石，最经常使用的是透明的光学玻璃和彩色玻璃、黑曜石、卵石和陶瓷片。曾担任《美国艺术》杂志编辑30年的吉恩·李普曼提到他拥有过的一件激动人心的胸针就是这一类“现成品首饰”——他本人在张伯伦湖收集的一块三角形灰白条纹的石头，被来家拜访的考尔德看见，便问他是否可以交给他还以一惊奇：用黄铜环和银丝将石头镶嵌其间。从这个例子里，我们不难体会到考尔德对于这些物件的再造始终保有兴致：以他之手在这些物件里留下他的印迹和心意表达。从这个层面上来

理解，考尔德源自内心的冲动和热情让他的首饰能够既成为他艺术表达衍展的形式，也表达着他身处的时代里，逐渐形成的首饰新观念。基于考尔德的作品生动的线性风格，它们更像是空间中的素描。而造就他首饰独特品质的部分因素也会和动作有关：既不确定也无暗示。和其他上世纪20年代早期的现代主义首饰家一样，他使用“各类物件……包括石头、废弃的陶瓷片和玻璃片”，从材料上拓展了传统首饰的选项，也因此直接参与到当时前卫艺术家们在首饰工艺和审美观念上进行颠覆性转变的进程和氛围中。

像艺术在社会生活中的功能会重新引发现代艺术家的思考一样，考尔德也会考虑首饰的功能，他曾经说：“装备

工具的简单直接，以及攻击和面对陌生或未知事物的冒险精神会保留在原始和朴素的艺术中……我很早以前就确定原始艺术真的是更令人倾心的艺术……因此我也尽可能地保持最朴素的冲动。”正因为此，我们在考尔德的首饰中看到的也是这样一种粗砺直接而不带矫饰做作的质感。考尔德将其首饰的功能定位于装饰身体。首饰艺术家阿特·史密斯作品和考尔德的首饰存在着相似性，都蕴含着一种反哲学的意味：史密斯的作品着眼于对身体的炫耀——与纯粹的生物形态组织混合在一起；而考尔德的首饰却“可以被视作一种超现实主义的手段，引诱佩戴者参与到艺术表演中，甚至会变成像是被施了魔法而有心醉入迷之感”。虽然首饰被视作“可穿戴的艺术”，考尔德的很多首饰尺寸都过于大了，成为“非佩戴性的首饰”。

我们在二战之后更年轻一代的首饰艺术家的作品中还能一窥考尔德手制独件首饰的影响。美国的工作室首饰家中，爱德·韦纳、阿特·史密斯和克莱尔·佛肯斯泰因都公开承认自己的首饰创作灵感来自考尔德。“正是考尔德让我获得了意义深远的顿悟和洞见”，爱德·韦纳承认，“当我对考尔德的线型首饰开始揣摩到更多内容时，我意识到工艺在其限制中是如此特别和具体，反而显示出天然和反工艺的特质，尽管看上去外表非常微妙精细。用锤打的凹痕来联结，用锤面来打磨和擦亮，结果形成了稀疏微弱纹肌的表面张力，迸发着能量，一旦被触动就会滋生跃跃欲试的愿望。”

的确，对于考尔德而言，雕塑、设计和时尚在他自成一格的首饰创作中并不存在冲突，而是完美和谐的结合和共生。当他将线锤打成窄片，将几种金属结合兼用，然后加入石头，首饰呈现出错综复杂的形态，成为复合物，也算是他的微型雕塑作品。考尔德40年代时对于首饰创作全神贯注的投入同样也影响了他那一时期的雕塑作品，色彩和风格变得明快轻松起来，形态也更为纤细优美，雅致微妙之处多少会让人联想到他的首饰。