

当舞台上摩天巨轮启动,如绞肉机般旋转时,茶馆内外的众生相在灯光的聚焦下,且歌且舞,限缩成蚂蚁般的群体,无论同情不同情王掌柜及周围的各色人等,在意不在意大茶馆的锅碗瓢盆,关注不关注疯狂的掠夺和肆意的压迫,时光的巨轮都将完成一次彻底的、反复的、充满血腥的碾压。在社会更迭与历史错动面前,草根们的生活乃至于生命的所有权,都处在无归属状态。一地卑微而又神圣的瓦砾,生成了对老舍先生《茶馆》的新诠释。

导演孟京辉这样表述:“当我们在精神层面上重新和老舍对话的时候,发现他并不是在写一个故事。《茶馆》其实是没有故事的,就像老舍自己说的这是他对历史的一个认证。大茶馆就像一个人,从旺盛到衰败。有一个颠扑不破的发展规律。所以王利发代表的不一定是那个时代,他代表更多的是作为人的自然生长,从年轻到年老。”(乌镇戏剧节专刊)

从老舍先生的人生遭际看,《茶馆》也切切实实写了个体生命的烦恼:一种“有花生仁,可没牙了”的烦恼;一种身不由己,生命无序,“人生长恨水长东”的烦恼。其实老裕泰的起伏兴衰都是正常的事情,可痴情的王掌柜一直以为是自己把生活搞糟了,他知道生活会不尽人意,但不理解为什么变得如此糟糕。为什么刘麻子和小刘麻子、唐铁嘴和小唐铁嘴、宋恩子吴祥子和小宋恩子吴祥子、二得子和小二得子这些魑魅魍魉总是在他周围喧嚣,不让他吃“窝窝头”过生活。同样较劲的还有常四爷和秦二爷,秦二爷那些不断创造又不断被收割的“逆产”,本质上等同于王掌柜的大茶馆;而常四爷总是念念不忘的“家国情怀”更说明了他们只知道江湖,不懂得社会,更不代表历史。他们作为个体的所有努力都只能是一个个值得同情的小聪明。

对《茶馆》的传统解读,都是以论证社会、批判社会为前提的,是与个体的生命历程相阻断的。孟京辉把对个体生命的体验注入其中,扩展了对《茶馆》的认知,使剧本中大量个体生命的信息释放出来,让我们感到老舍先生的《茶馆》本质具有的与整个世界版图和所有时代接轨的意义。

在《茶馆》演出宣传单上,多次提到布莱希特,但在看演出之后,让人想到的却是斯托帕德。这位英国剧作家1937年生于捷克,1939年为躲避纳粹到新加坡,再到印度。其父亲死于日军之手,因其母再嫁而全家移居英国,17岁的斯托帕德就辍学去闯社会。他的人生过往,始终在其作品中闪现。这种闪现不只是具体事件、具体感受的闪现,更是颠沛流离的节奏所造成的对于世界认知的闪现,是一种喜悦、哀伤、无奈、忘却迅速交替之后,产生的对人类本质命运认知的

## 一地卑微而又神圣的瓦砾

□ 张先



闪现。

与老舍先生一样,斯托帕德用剧本表述当今世界的特色,将道德的、世俗的、历史的、美学的,一切“推崇与否定”放入荒诞的容器中。力图揭示“人与世”互动时产生的:滑稽与虚无、戏谑与严肃、传统的颠覆与再颠覆、历史被消解的快感以及产生在人生不快乐层面的诗意。

看孟京辉版《茶馆》有类似的感觉。“人与世”一切都是互相矛盾的从舞台上产生出来,如纸做的繁花缠绕在一起,虽然鲜艳,总感觉虚假。斯托帕德在剧本《罗森格兰茨与吉尔登斯吞之死》中的对人生有个比喻:在船上,人们可以自由地走动,但影响不了风和水流的方向,然而却是这些外力在推动着他们不可抗拒地往前走——“我们的自主行动是他们秩序中的一部分”。他们的幻灭是:在船上的自由是有限度的,而且无论你在船上怎么兜圈子,无论船在海上怎么兜圈子,目的地只有一个:死亡。

王掌柜、常四爷、秦二爷乃至于父亲被砍了头却一心想办“脱拉斯”的小刘麻子,每个个体生来都有雄心壮志,在希望中绽放的雄心壮志。他们都是一个可能、一个承诺,尚未发生之事需要发生,必须发生,否则作为每个个体不会满足,不会心安,他会痛苦、受难般的痛苦。只有当你盛开绽放,感觉到自己的圆满——已经成为你生而为之的人,践行了自己的命运,现在一无所剩——在野心彻底消失时,极乐降临。而喧嚣之后则必然就是一片寂静。好参照还有李安的影片《比利·厄尔的中场休息》。

人们无法掌握自己人生,无法摆脱命运束缚的这种过程用荒诞的形式呈现出来。透过被命运捉弄的王利发、秦仲义、常四爷,以及罗森格兰茨与吉尔登斯吞和比利·连恩,这些站在舞台上和胶片里不断被碾压的形象,使观众不断地发现了同样落魄悲催的自己。其实,对每个人来说,死亡并不可怕,而身不由己是多么麻烦的事啊。“世界无处不《茶馆》,人生几何王掌柜”。

处的大蜘蛛怎么成了精”的蜘蛛精、第一幕中多处出现的烂肉面等细节被放大。陈明昊扮演的“蜘蛛精”,有点噱头;齐溪扮演的康顺子“阿顺”,吃着烂肉面,说的一段也算和人物搭界。

刘麻子和唐铁嘴的对话,茶几上也放了一把茶壶和一只茶杯,两人轮流拿着杯子喝,唐铁嘴说出,“我改抽‘白面’了……两大强国伺候着我一个人”。算是有点《茶馆》的意思,这段也可以说是最近老舍原作的,但也段子化了。

老舍《茶馆》中的两个逃兵合娶一个老婆,被孟京辉改编成,除了两个逃兵和一个女人之外,一个赤裸着上身的演员用锯一个塑料女性人体模特,用茶壶浇血浆,算是一种明喻。

文章念老舍《微神》一段,算是看出有点诗意的表演,但后来的号,像是小品,完全没有情绪的积累。

幕间陈明昊串场和列侬、霍金打电话说出的孤独,在这里“时间巨轮”又被自己调侃为“滚”,同时又傲慢地调侃观众,观众还傻笑。

再看解构。孟京辉版《茶馆》有一段“革命”影像,当幕起时可以看出是现场拍摄,这种手法和场景与老舍的《茶馆》没有什么关系。

丁一腾的RAP一段类似大傻杨,这是一种戏仿。孟京辉在《一个无政府主义者的死亡》中已经开始戏仿《茶馆》,这可以被视为孟京辉早就有戏仿的动机。

常四爷背着一只鸡和一个萝卜来到茶馆,和王利发的一段对话,秦二爷说投资实业失败和关于金钱的话,也可以说基本符合老舍《茶馆》的原作。

小丁宝讲述自己的经历和“逆产”,是老舍的《茶馆》的原话。文章扮演的王利发且不说在地下爬,但钻到小丁宝的裙子下,就有点太过了,让人受不了。中间还有一段是男女的群舞,铺开的塑料,倾倒血腥的水,塑料积起的血水,被女人刺破,又浇在男人的头上。这可以说是某种隐喻。

文章站在铁轮上,似乎有点像进入太空时代的感觉,关于星空的独白,说得渺无边际,至少是和《茶馆》无关。而文章拿着手枪玩自杀,令人想到孟导的《他有两把左轮手枪或黑白相间的眼睛》,有点类似年轻人喜欢玩枪的感觉,这也许可以联想到王利发的死。

结尾文章扮演的王利发、韩青扮演的秦二爷、陈明昊扮演的常四爷不是对白,而是念白,撒纸钱,伴随着铁轮转动的茶桌、椅子、账单、菜谱反复倾倒、翻转,这是一种“毁灭中的祭奠”,但是迪斯科的音乐和疯狂的舞蹈,完全解构了结尾。同时,整出戏也解构了《茶馆》。

全剧背景的影像更是语焉不详,不知所指。电子音乐人邵彦棚和Nova Heart乐队为《茶馆》伴奏。这大概也算是后现代主义或后戏剧的特点吧。

从整体上说,孟京辉导演的《茶馆》已经面目全非,应该说,已经不是老舍的《茶馆》,老舍的《茶馆》在整体上被破坏了。他把《茶馆》的对话和情节当作素材,然后任由自己处置、安排,或放大,或变形,或夸张,原来的人物和情境变得断断续续,插进大量的非《茶馆》的内容,《茶馆》片段化了、小品化了。从这个意义上说,孟京辉是颠覆和解构了《茶馆》。

孟京辉可以将这出戏以任何名称命名,就是不要说是老舍的《茶馆》,即使是借用西方后现代主义或者后戏剧的构作之名。

## 被颠覆与解构的《茶馆》

□ 胡志毅

话剧《茶馆》是老舍的一部杰作,是中国话剧史上的经典,在舞台上,这个经典是由焦菊隐导演完成的。但在1999年,北京人艺林兆华导演了新版《茶馆》,引起了争议。最近,孟京辉导演了新版的《茶馆》,又引起了新的关注。孟京辉在演前出场说,该剧是老舍原作,加进了老舍的小说和布莱希特、海勒·米勒《哈姆雷特机器》、莎士比亚的《奥赛罗》等人的作品。该剧可以说是充满了“怪诞”的、“杂糅”的颠覆、解构。

先说颠覆。整出剧似乎不是要表现老舍《茶馆》的“葬送三个时代”主题,而是要回答“这个世界还能变好吗?”全剧表现从戊戌变法失败,谭嗣同问斩,“莫谈国事”,经过“改良改良,越改越凉”,到三个老人撒纸钱祭奠自己,是基本尊重原作的。

孟京辉自称,面对经典,要有“豪迈”感,有网络评论也意识到孟京辉“一向不以常理出牌”自居,声称孟京辉的《茶馆》会被认为是“胆大妄为”和“肆意篡改”。也就是说,他们自己就意识到孟氏导演的这部颠覆老舍《茶馆》的舞台剧会遭到批评。

孟京辉导演的《茶馆》是和德国塞巴斯蒂安·凯撒的构作合作的,因此被称为“中德合作”。这出长达3个小时20分钟的戏一开场就用被称之为“时间巨轮”的铁轮(张武设计),把观众给锁住了。这种装置性的舞美,适合于任何现代主义和后现代主义或后现代剧作,但是对于《茶馆》这样的现实主义经典剧作,就有疑问。演员穿着白衣黑裤,在“时间巨轮”上下坐着,用“振聋发聩”的吼的方式串联《茶馆》第一幕的台词,让人生产生不适。三个骷髅对话的一段影像,采用布莱希特的诗句,难道这就是布莱希特式的间离?舞台上还出现了几张桌子,每人桌子上置放了赤裸的玩具娃娃,这些赤裸的玩具娃娃被阉割,用绞索、吊马和一口老式时钟,又是用来表达一种什么象征?

孟京辉版《茶馆》中将老舍《茶馆》原有舞台提示中说的“某

## “年画重回春节”系列活动在京启动

10月31日,由中国文化传媒集团主办,中国手艺网和四川省绵竹市人民政府承办的“年画重回春节”系列活动新闻发布会在故宫博物院举行。年画领域的专家学者、非遗传承人、设计师等汇聚一堂,共同启动“年画重回春节”系列活动。

此次“年画重回春节”系列活动以“融入现代生活、弘扬当代价值”为理念,围绕国家级非物质文化遗产名录和第一批国家传统工艺振兴目录中的14个年画制作技艺,通过论坛对话、培训研修、考察采风、主题展览等一系列活动,鼓励“新创作、新作品、新应用”,让年画艺术生动反映时代风貌和人民生活,推进以年画为代表的传统工

艺更好更快地融入现代生活、走进千家万户。同时,此次活动将集中探索年画项目振兴的有效路径,为“传统工艺振兴目录”入选项目的振兴发挥示范作用,并为各地深入开展传统工艺振兴提供可借鉴的经验。

发布会结束后,百名设计师于11月3日至6日汇聚“新年画创作营”。创作成果经过筛选直接对接年画产品及文创、衍生品的设计和制作,用“新创作”把年画与“新时代、新生活”紧密相连。据悉,2019年1月中旬将举办“中国年味”2019新年画艺术展,经典年画作品、新年画作品、年画衍生产品等活动成果将集中展出。(许莹)

## 专家探讨“中国影视法治四十年”

由北京电影学院国家电影智库、北京电影学院“未来影像”高精尖创新中心、北京市影视娱乐法学会、猫眼研究院主办的纪念改革开放40周年专题系列沙龙之“中国影视法治四十年——历史逻辑与使命未来”10月19日在北京电影学院举行。赵化勇、明振江、韩晓黎、侯光明、黄治、张平等十余位专家围绕“中国影视法治建设的历史”、“中国影视法治的经典案例和关键事件”、“中国影视法治的困境和难题”、“中国影视法治化的未来道路”等主题进行了深入交流。

与会者认为,《电影产业促进法》的颁布,是

电影法治建设的里程碑,标志着国家电影管理体制发生了重大变革。《促进法》实施一年多来,中国电影继续保持蓬勃发展的良好势头,但同时还在存在配套措施和细则的缺乏等一些需要解决的问题。与会者呼吁有关部门尽快为电影电视制定相对完善又较易执行的法律法规,在艺术方面、技术方面和经济方面都确立规范和标准。此外,影网融合给电影产业带来新气象的同时也出现了新问题,比如对网络电影的审查管理,网络售票的管理等等,需要抓紧研究完善法治和加强依法治理。

(影讯)

## 北京西城区首届朗诵艺术周将办

为弘扬中华民族优秀文化、繁荣朗诵事业、歌颂改革开放40年来的光辉成就,丰富群众朗诵活动、进一步推动全民阅读活动的开展,由朗诵艺术家殷之光倡议,北京西城区文化委员会和北京朗诵艺术团联合举办的“2018年首届西城区朗诵艺术周”将于11月13日至18日举行。

此次朗诵艺术周活动节目丰富多彩,亮点纷呈。既有活跃当下舞台的老中青艺术家出席的开幕式、闭幕式,也有表演经验丰富的知名朗诵艺术家的讲座与辅导,还有从广大朗诵爱好者和北

京20多个社区群众朗诵团中遴选出的节目的集中展示,活动于每日下午在北京西城区文化中心举办。朗诵艺术家殷之光、冯福生、瞿弦和、张筠英、朱琳、杜宁林、胡乐民、郑健康、贺彩等将参加朗诵艺术周。

据殷之光介绍,朗诵艺术周是北京朗诵爱好者的盛大节日,也是北京市群众朗诵活动的大展示、大检阅。目前已有多人参演报名,年岁最大者92岁。

(文讯)

一个时期以来,许多的曲艺唱曲演员在演出当中,为了方便或是为降低成本,常常使用伴奏带或U盘携带的数字伴奏音乐进行演出伴奏。这种状况,在特殊情况下偶尔为之尚可理解,但作为一种常态化的演出行为,是不合适也极不应该的。用这样的方式来为自己的演唱伴奏,与其说是伴奏带为演员的演出伴奏,毋宁说是演员在舞台上为伴奏带伴唱。

首先,演员与伴奏乐队表演时尽管有能分工即主辅之分,但却是一个不可分割的有机整体。离开了乐队的伴奏,唱曲表演会大为失色。而曲艺唱曲的伴奏,往往说是说唱演员自击鼓板或自弹自拉三弦琵琶与扬琴坠琴等乐器的自行伴奏与乐队组成的陪伴伴奏的结合体。其中演员的自行伴奏,同时具有掌握整台演出的节奏和各个环节连接过渡的舞台掌控作用。好比歌唱的伴奏需要听从乐队的指挥,唱戏的伴奏通常是由鼓师作为“总指挥”以击打各种“锣鼓点”来控制整个演出。在曲艺表演中,说唱演员实际上是自己指挥或者说是掌控演唱的节奏,伴奏乐队事实上是听从演员的带动与指挥。如京韵大鼓中的书鼓和简板、河南坠子中的简板,都是由演员自己操持着掌控节奏的。这是由曲艺的特点所决定的。与唱歌和唱戏表演不同,曲艺的曲本和唱腔在实际的舞台呈现中大都具有“无定谱、有法度”的特点,而且受现场演出环境及观众反应的影响,演员在说表和演唱时都具有很强的即兴成分,且与观众的欣赏之间有着较强的互动特质,比如遇到现场喝彩的时候,演员往往会给观众留些“气口”,好让观众的掌声与彩声落下之后,再接着往下唱。所以,正常和完美的演出,必须由演员来掌握节奏,并辅以伴奏乐队的有机配合。而一旦使用录制好的伴奏带,

唱,反倒因为复杂的配器和繁复的音效,遮闭和掩盖了演员本来以语言为主要表达手段的“说着唱”和“唱着说”,导致出现了不应有的“云遮月”状况,也使曲艺演唱与乐队伴奏“彩云追月”,相得益彰的审美追求无法得以精彩地呈现。观众也无法听清所说唱的内容,使演出的效果大打折扣。曲艺是演员以本色身份采用口头语言“说唱”叙述的表演艺术,语言性为主的叙述表达,是其进行形象塑造的主要手段。故其“音乐性”的构成,必须服从和服务于“语言性”的叙述,将“语言性”的叙述作为自身审美创造的主旨。所以在曲唱音乐(曲艺中的“说唱音乐”)中,演员的说唱性叙述是第一位的,包括乐队在内的音乐伴奏居于其次的辅助性地位。去除现场乐队而采用伴奏带,乃至胡乱添加伴奏乐器、无厘头地扩大伴奏音效,都是有违自身艺术规律且得不偿失的糊涂行为。

再次,唱腔和伴奏乐器是构成并识别一个曲种的重要标志。辨识某个曲种的一项重要指标,就是看其富有特色的伴奏乐队构成尤其是其主奏乐器。一个曲种的完整性在舞台上是由演唱者和伴奏乐队共同组成的,他们所呈现的演出场面,既是此曲种相传已久的演出程式,也是标志此曲种有别于其他曲种的外在形态。一旦舞台上没有了伴奏乐队,演出及曲种的完整性会被打破,观众就难以通过此等特征识别演出的曲种形态;也使那些不熟悉所唱曲调的观众,面对孤零零采用伴奏带伴奏的演员,无法区分到底是在唱歌、唱曲还是唱戏(清唱),即使有的观众知道是唱曲,却不知道具体唱的是什么曲种。这种情况,在一个时期以来的二人转、梅花大鼓、京韵大鼓和河南坠子等的演出中,其实非常多见。不仅影响了演员的现场发挥,

艺 谭

## 曲艺表演的音乐伴奏应予特别重视

□ 王雪萌

以此而论,曲艺演唱的乐队伴奏,在表演中所起的特殊作用是伴奏带无法完成的。这种情况的出现同时说明,业界对伴奏乐队及其伴奏人员的重视非常不够。其后果就是真正优秀的琴师和弦师越来越少,不仅影响到曲种的伴奏乐队组成,也影响着整个曲艺的发展。早在1991年3月16日的《光明日报》上,曲艺家吴文科就发表了题为《琴师弦师非等闲》的文章,呼吁改变曲艺琴师和弦师普遍被冷落的堪忧状况。孰料几十年过去了,这种状况不但没有得到应有的改善,甚至还有继续加剧的危险。这对曲艺的持续传承和健康发展是非常不利的。特别是在全球化和现代化的当今时代,非物质文化遗产保护的工作及其紧迫性也在警示我们:随着对唱曲伴奏的很不严肃和极不重视,新的合格的伴奏人员只能越来越少;而那些曾经代表着曲艺伴奏高超水平的琴师和弦师,正在慢慢老去,或者逐渐故去而使技艺流失。他们担忧自己的技艺没有合适的人来传承,也担心构成某些曲种独特形态的伴奏艺术因此没落甚至消失。这不仅是曲艺界的损失,也是整个中国传统文化的损失。

对于曲艺表演的音乐伴奏,因而急需引起业界的高度关切和重视。特别要在艺术观念上彻底扭转并矫正曲艺唱曲的现场伴奏可有可无的错误想法,切实抵制和纠正以伴奏带替代现场伴奏的逆规律和反审美做法。正如吴文科在《琴师弦师非等闲》一文中所指出的那样:“只有在观念上重温伴奏的重要性,在实践中不但培养名演员,同时也培养名琴师、名弦师,并注重各行当之间的配合,才是使曲艺说唱通过‘绿叶红花两相扶’而逐步恢复‘珠联璧合’的正常,重新走向繁荣的必由之路。”