

戏剧抑或电影,这是个问题

□周夏奏

《朱莉小姐》改编自斯特林堡同名剧作,由德国邵宾纳剧院演出。原作是一出自然主义悲剧,导演将其其中自然主义因素剥离,着力勾勒主人公朱莉小姐、仆人让及其未婚妻克里斯汀之间的关系:主仆权力层级关系及其颠倒,克里斯汀与前二者间形成看与被看之关系。

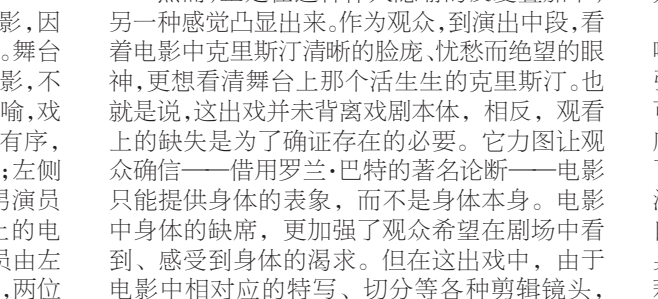
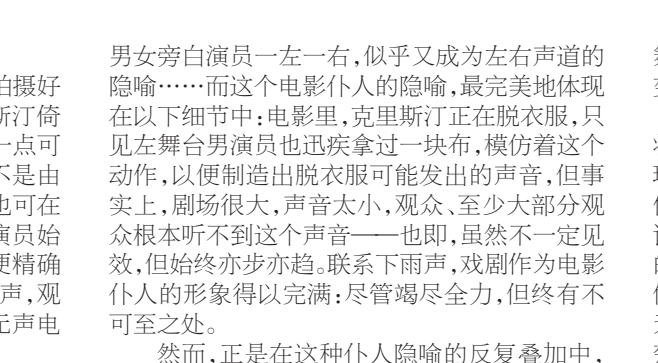
许多观众未及细想,导演为何选择这个剧本,以为只是截取其中精华加以改编,并通过精巧、精确的调度,将之一气呵成地呈现在屏幕上,因此,感慨于导演在这方面的深厚功力。简而言之,许多观众认为,这出戏是在告诉我们,如何在舞台上——一气呵成地拍摄一部电影。当笔者翻看戏时所记笔记,打算做一番批驳时发现,这出戏的症结,其实就在于,导演为何选择《朱莉小姐》这个剧作,继而作了如此改编。

该戏其实是在探讨一种戏剧观念。导演是将《朱莉小姐》作为一个隐喻,思考电影与戏剧的主仆关系,力图将格洛托夫斯基深入探讨过的议题在舞台上呈现出来。在隐喻意义上,让是电影,朱莉小姐是戏剧,而克里斯汀则是一个正在深思前二者关系的旁观者。观看这出戏的乐趣是在戏剧思维上:导演试图表达什么?用了何种手法?是否完成了其诉求?有意义吗?观众将作何反思?

如果将电影与戏剧的关系看作是一出戏的情节,那么,这出戏开始于电影在被戏剧引诱之后,已经占据了主导之时。对应于《朱莉小姐》,也即开始于让占据主导之时。而与朱莉小姐的关系,则成为电影与戏剧前关系的一种镜像。电影与戏剧现时的状况,已在舞台上呈现出来,而它们此前的关系,则借由让与朱莉小姐的关系提醒观众注意,从而使两种关系都保持完整,也使这出戏保持完整。

电影的主导性体现在,这是一部事先拍摄好的无声电影。电影中有一个镜头,是克里斯汀倚窗而立,窗外在下雨,但现场并未下雨。这一点可以证明,它是一部事先拍摄好的电影,而不是由摄影机现场拍摄、剪辑而成。至于“无声”,也可在这一幕中得到证明。左侧舞台工作人员、演员始终盯着桌上的电脑,看着同一部电影,以便精确地配上各种声音,但他们并未制造出下雨声,观众也没有在电影中听到。因此,这是一部无声电影。

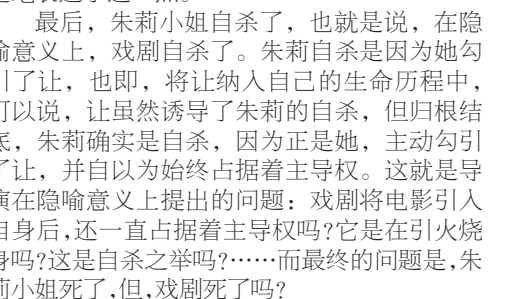
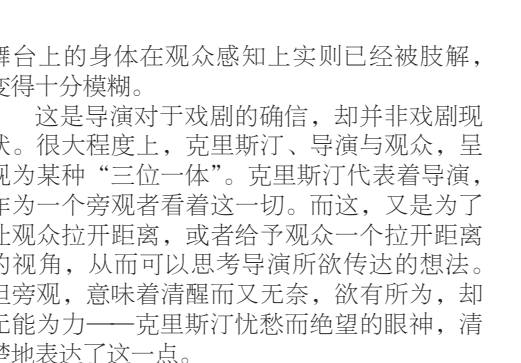
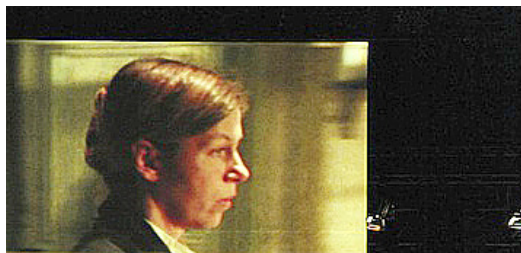
因为这是一部事先拍摄好的无声电影,因此,不可更改,不容侵犯,主导性由此而现。舞台上演员所做的一切,都是在精确地配合电影,不敢有一丝怠慢,于是,它们集体成为一个隐喻,戏剧作为电影仆人的隐喻;演员们看似井然有序,实则着急忙慌地踮脚摄影机,是一个隐喻;左侧舞台上两个演员(有时只有那个女演员,男演员偶尔去帮忙干点其他事情)始终盯着桌上的电脑,配上各种音效,也是一个隐喻;旁白演员由左舞台到右舞台,又由右舞台到左舞台,继而,两位



男女旁白演员一左一右,似乎又成为左右声道的隐喻……而这个电影仆人的隐喻,最完美地体现在以下细节中:电影里,克里斯汀正在脱衣服,只见左舞台男演员也迅疾拿过一块布,横仿着这个动作,以便制造出脱衣服可能发出的声音,但事实上,剧场很大,声音太小,观众、至少大部分观众根本听不到这个声音——也即,虽然不一定见效,但始终亦步亦趋。联系下雨声,戏剧作为电影仆人的形象得以完善;尽管竭尽全力,但终有不可至之处。

然而,正是在这种仆人隐喻的反复叠加中,另一种感觉凸显出来。作为观众,到演出中段,看着电影中克里斯汀清晰的脸庞,忧愁而绝望的眼神,更想看清楚舞台上那个活生生的克里斯汀,也就是说,这出戏并未背离戏剧本体,相反,观看上的缺失是为了确证存在的必要。它力图让观众确信——借用罗兰·巴特的著名论断——电影只能提供身体的表象,而不是身体本身。电影中身体的缺席,更加强了观众希望在剧场中看到、感受到身体的渴求。但在这出戏中,由于电影中相对应的特写、切分等各种剪辑镜头,

话剧《朱莉小姐》评点



舞台上的身体在观众感知上实则已经被肢解,变得十分模糊。

这是导演对于戏剧的确信,却并非戏剧现状。很大程度上,克里斯汀、导演与观众,呈现为某种“三位一体”。克里斯汀代表着导演,作为一个旁观者看着这一切。而这,又是为了让观众拉开距离,或者给予观众一个拉开距离的视角,从而可以思考导演所欲传达的想法。但旁观,意味着清醒而又无奈,欲有所为,却无能为力——克里斯汀忧愁而绝望的眼神,清楚地表达了这一点。

最后,朱莉小姐自杀了,也就是说,在隐喻意义上,戏剧自杀了。朱莉自杀是因为她勾引了让,也即,将让纳入自己的生命历程中,可以说,让虽然诱导了朱莉的自杀,但归根结底,朱莉确实是自杀,因为正是她,主动勾引了让,并自以为始终占据着主导权。这就是导演在隐喻意义上提出的问题:戏剧将电影引入自身后,还一直占据着主导权吗?它是在引火烧身吗?这是自杀之举吗?……而最终的问题是,朱莉小姐死了,但,戏剧死了吗?

德国邵宾纳剧院的《朱莉小姐》是一台安静的演出,即便是小姐与男仆的争吵也以呢喃式的低频率播放出来,与之相应的是演出全程行云流水,整个团队配合无间、举重若轻。无论演出前有多少次失败的尝试、演练,一俟登台,他们呈献给外界的就是有条不紊、训练有素。如此,这份专业而闲适的气度、内敛的表演、安静的影像一起融入了演出的整体气质,成为演出的一部分,甚至是最亮眼、最具审美价值

的一部分。很美,只是听起来与戏无关?事实就是这样。作为一个更多从事文字工作的从业者,当我惯性地考量演出文本的时候,不能不对凯蒂·米歇尔的《朱莉小姐》生出“嗔点”。

不少朋友在观戏后第一时间发来微信,询问我男主身份,当得知其不过是男仆后大呼自己完全误会了,“一直以为是周萍四凤和繁漪的《雷雨》故事呢”。另有类似问题如,“女主倒进小瓶子里的是毒药吗?朱莉小姐最后是吃这药死的吗?那血又是怎么回事?”当被告知那是给狗熬的堕胎药后又惊问道,“狗?哪里有狗?”没有看过原著的观众会对新版情节产生诸多困惑,不能说不不是演出之失。

严格来讲,邵宾纳剧院版不算是《朱莉小姐》新的演出版本,而是围绕原著的一次经典重构,因此演出极度依赖于观众对原剧的熟悉,不仅是了解情节那么简单,甚至需要精熟桥段,不然观看中必定会失落不少意趣。

在仲夏节之夜,刚刚遭到未婚夫退婚的贵族小姐朱莉,在酒精、月圆以及自身月经将至等多重因素的驱使下勾引了自家男仆。在实在的肉体关系结束后,两人的强弱之势发生不可思议的逆转。

这是斯特林堡的自然主义代表名剧《朱莉小姐》的剧情梗概。笔者曾扬言说面对斯特林堡的《朱莉小姐》,若找不到阶级对立的落脚点就顶好不要碰,即使找到了对应也不意味着必定成功。凯蒂·米歇尔面对斯特林堡偏执有力的文本,没有选择硬碰硬,她将镜头聚焦于女仆克里斯汀,轻而易举地绕过了关于小姐与男仆关系逆转致高贵者自杀的硬骨头,四两拨千斤地消解掉了阶级话题,引着观众进入了探索最弱势群体内心的女性主义私叙事这一时髦的态度上来了。影像与原剧的反差形成叙事张力,演出开始了。

克里斯汀在厨房窗外、自己房间窃听两人谈话,这是原著的暗场戏。至于有没有,应当说可以猜想是没有的,用斯特林堡的话来讲:“克里斯汀终究是个女奴隶,完全没有主见,迟钝,整天忙于烧火做饭,说起话来像动物一样没有思想,把道德和宗教当作不折不扣的遮盖布和替罪羊。”对这个人物,斯特林堡没有赋予她复杂的灵魂。而这恰成了凯蒂·米歇尔和她整个团队发挥的“空的空间”。如果说偷听还是女奴隶具有了自主意识的第一步的话,

叹为观止的不仅是舞台奇观

□安莹

那么当她与被男仆唾弃了的富家小姐偶遇在厨房走廊的时候,这个同样出自二度创作的场景,就进一步使女奴表达出了某种态度:她没有躲闪,那一刻,两个女人平等相对。这便点明凯蒂·米歇尔版《朱莉小姐》一剧的女性主义倾向了。

与这些相比,笔者最喜欢的是克里斯汀在厨房打盹儿的处理。小姐与她的未婚夫在聊天,干柴烈火的一双男女,而一旁的未婚妻竟然睡着了,其间,男人连小姐的脚都吻了,这是原著。这一在话剧舞台上让诸多导演挠头的动作在凯蒂·米歇尔的镜头下被合理了起来:半梦半醒之间只言片语亦真亦幻,他们甚至还有被撞倒有失体统的小动作时的慌乱。这是笔者看过该剧版本中对此动作最合理的一次处理。

有了克里斯汀视角的合理化,笔者倍感期待:作为这场桃色事件的全程窥视者,二度创作将给出一个怎样的克里斯汀?然而,没有了。

克里斯汀的态度止于在男人背后挠住门框的那一只手。或许有人认为这是有节制的、去虚伪情节化的高级处理。可持此论调者却不能阻止常人得出“大老婆知却不捉奸忍一宿”的庸俗结论,因为就是这么回事。而此一总结能叫银幕上讲究的景别、完美无暇的现场剪辑、美轮美奂的光影,加上因女主算不上漂亮的五官而倍增的文艺感都一下子跌落进尘埃里,很遗憾,后半程的演出并没有颠覆掉“她去教堂是为了在耶稣面前卸掉在伯爵家偷东西的包袱和取得新的无罪感”,还是斯特林堡的克里斯汀。

创作者当然可以坚持,这份接近零度的冰冷就是影像艺术的客观性,这是圈内人士的艺术自持。那么对于普通观众,震撼大家的到底是什么呢?对于这个问题,一个圈外朋友可说一语道破,她说这出戏剧副标题该叫“大家都来猜机位”。一句玩笑话,但她道出了这一台演出的主流是舞台奇观,而不是《朱莉小姐》。

其实,只要观剧留心,从小场景大特写、现场拟音到三个克里斯汀共置一台,一个露脸、一个露背,还有一个是手摸……平心而论,想要破解这些技术点并不困难,但当照猫画虎的实践起来时,我们会发现遇到的阻碍不是想法、技术,而是一丝不苟地执行着这一切的人。说到底,我们在严谨度、专注度上逊人一筹。举例来说,邵宾纳的《朱莉小姐》其实并没有将全部被拍摄过程毫无保留地暴露给观众,克里斯汀的卧室和推板挡住的空间等角落是难以被“监督”的。但是,面对诚信的德国团队,我们可以无条件地相信他们没有偷梁换柱把事先拍好的视频切换进来以降低演出难度,而若是我们自己,或许首先就要把这些素材准备好以备不时之需。由此生发的另一个问题是:当我们的舞台从业者涉足摄影实验这个国际热门领域的时候,除了借鉴别人的成功经验,又能够传递出什么来呢?

京剧艺术进课堂:

不走过场,脚踏实地

——访中国戏曲学院附中校长徐超 □本报记者 徐健

戏曲界关于加强人才培养力度的呼声,多年来不绝于耳。仅以每年的全国“两会”为例,文艺界代表、委员关于传承戏曲艺术、弘扬传统文化的议案、提案,就屡屡成为媒体关注的焦点。这其中,作为国粹艺术的京剧,其人才培养、队伍建设等诸环节上的工作,更是牵动着无数人的心。每当谈及这一问题,人们听到最多的往往是京剧传承要从娃娃抓起、培养青年观众,但是具体到实践,如何把这项工作坚持下去,如何让传统文化走进更多孩子们的生活,却是摆在每一个从业者面前最实在、也最紧迫的课题。在这方面,中国戏曲学院附中许多富有成效的探索格外值得关注。带着实践中的疑问,本报记者日前走访了中国戏曲学院附中校长徐超。

2008年以来,中国戏曲学院附中通过实施京剧进课堂、打开娃娃京剧之门等系列,以“娃娃唱戏娃娃看,民族文化代代传”为主题,一点一滴地进行着优秀传统文化、弘扬工作。谈及经验,徐超表示,“传承京剧艺术,首先面对的不是孩子喜欢不喜欢的问题,而是你怎么推广的问题,传承的方式非常重要。”为了把京剧传承工作做得扎实有效,他与团队形成了三点共识:首先,中华民族的文化不能丢,包括京剧艺术在内的戏曲是古典艺术的集大成者,是民族文化的典型代表,包含了民族文化的精髓,今人不能忘本。其次,中华民族的文化应由中华民族来继承。国外任何的艺术形式挪用中国题材,并不是为了弘扬中华民族的精神,而是在宣扬自己的价值观,面对这些外来形式的冲击,我们应该认真开掘京剧在表现中国故事、艺术精神上的独特优势,把其中蕴涵的优秀文化传统继承下去。再次,中华民族文化的发展要从娃娃抓起。京剧艺术的传承需要一代代人的接力和传递,而广大的中小学生的正是京剧未来的希望。

那么,徐超和他的团队又是如何让孩子们亲近京剧艺术的呢?以京剧进课堂为例,徐超介绍到,他们突出了活动的趣味性、观赏性、参与性、知识性,有针对性地采用一些孩子们能够接受的演出形式,比如结合多媒体、动漫制作等现代技术手段,以老爷爷为小孙女介绍京剧艺术为串联方式,让京剧变得新颖时尚、充满乐趣。“我们设计演出的宗旨在于为孩子们了解京剧艺术提供更多的可能性,以恰当的形式给孩子们恰当的启蒙,只有让他们接触了,才能知道他们是不是感兴趣。一场满堂生辉的演出并不能把深厚的民族文化、博大

的民族精神、恢弘的民族气质显现殆尽,但至少我们的努力让孩子们看到了民族艺术一隅璀璨的光芒,使他们心灵产生了对京剧艺术的自觉愿望,激发了他们了解京剧的兴趣和热情,培养了一批未来的娃娃观众。”徐超说,“只要从小熏陶,孩子们一定会慢慢接受这种艺术形式,并从心底里认同它、喜欢它。”而现今,京剧进课堂已累计在北京、上海、武汉、沈阳等地的学校或剧场演出近百场,有数万名孩子近距离感受到了京剧艺术的魅力。

京剧艺术从“娃娃抓起”,京剧进课堂必须要凭借适当的载体,这些载体就是优秀的少儿京剧作品。徐超认为,除了培养娃娃京剧观众,打造民族娃娃品牌也是京剧传承推广的重要途径。在他看来,只有拿出优秀的京剧作品,形成自己演出的品牌,才能为京剧艺术的推广、普及工作提供优质的基础保障,才能让更多孩子通过作品亲近京剧、热爱京剧,自觉成为京剧艺术的传承者、后备军。几年来,中国戏曲学院附中着力创排了4部少儿京剧艺术作品,包括大型艺术德育作品京剧《新三字经》,与长安大戏院合作推出的儿童神话剧《九尾玄狐》和少儿版《红色经典演唱会》以及少儿京剧《白雪公主》。这些作品先后进入到北京、上海、武汉、沈阳等地的学校、剧场乃至荧屏,受到广大少年儿童观众的喜爱。

“为了更好地推广京剧艺术,5年前,我们成立了中国少年京剧团。这可是国字号的第一家少年京剧团。”徐超介绍说,“大部分演员年龄在11岁至18岁之间,都是中国戏曲学院附中的学生,演出大多也是公益性质的,目的只有一个‘为了孩子’。”5年来,该少年京剧团进校园、排新戏、进剧场,逐步成为未来优秀京剧人才的孵化器。其中,《九尾玄狐》是中国少年京剧团的首部原创大戏,也是国内京剧舞台上难得一见的儿童题材京剧,参演的60多名小演员都是附中的优秀学生。截至目前,该剧演出场次已达30多场,小观众已遍及北京市各城区以及远郊区县的部分学校。

“京剧传承不走过场,必须脚踏实地,需要一点一滴的积累,需要实干家的责任感、使命感。”徐超表示,“我不能保证每一个走出去的孩子都是京剧名家,但是从他们身上,你一定会发现吃苦耐劳的意志品质、良好的团队精神、正确的思维方式和解决问题的能力。他们会把这些品质、品格带到京剧艺术、传统文化传承的实际中,用精湛的表演和技艺影响一代又一代观众。”

当代中国水墨与雕塑艺术展亮相中国美术馆

今年是中法建交50周年,中国美术馆与中外友好国际交流中心共同主办的“中国意象——当代中国水墨与雕塑艺术展”,已于不久前在法国巴黎大皇宫展出,这是当代中国艺术首次展出于该馆。展览精心遴选了61位当代中国水墨画家和21位雕塑家的作品,以“中国意象”为题,向法国公众展示了富有东方意蕴的中国水墨画和雕塑艺术创作。所有参展作品均突破了传统的程式,具有强烈现代色彩和个人风貌,基本反映了当代中国水墨画和雕塑艺术的最新探索成果和最高水平,同时也映现了生机勃勃的当代中国社会。5月7日至14日,该艺术展回到国内,亮相中国美术馆。

此次展出的水墨画作品以中国美术馆馆藏品为主,受邀参展的水墨画家均为当代中国画家,是水墨画坛的佼佼者,包括刘大

为、冯远、刘巨德、陈苏平、袁武、朱道平、田黎明、邵飞、杜大恺等。他们均具有深厚的传统功力,同时具有强烈的变革意识和创新精神,他们的创作展现出极为丰富的精神个体和时代的文化气象,基本反映了当代中国水墨画坛的最高水平。参展的雕塑艺术家来自雕塑院和美术学院等重要学术机构,他们的创作既有对传统写意精神的挖掘,也有对西方写实传统的借鉴,以及对现代抽象性表现方法的吸收,表现出多元化的创作面貌。包括李象群、《黄公望》、霍波洋的《清源》、田世信的《母与子》、陈连富的《美子》、黎明的《墨马》等。策展人希望通过这次展览,让观众领略中国当代艺术中蕴涵的哲学思想和美学观念,加深对中国艺术的认识和理解,感受其独特的“意象”之美。(徐健)



即将搬上中国儿童艺术舞台老舍作品《宝船》

中国儿童艺术日前在京举行了大型儿童剧《宝船》建组会。《宝船》是老舍唯一的一部儿童剧作品,创作于1961年。由中国儿童艺术在1963年首演,1986年复排演出,曾与《马兰花》合称中国儿童艺术的“一花一船”。故事讲述了善良勤劳的王小二在山中砍柴时偶得宝船,后被恶人骗走,又在朋友的帮助下重夺宝船、惩罚恶人的故事,颂扬了劳动者助人为乐、顽强勇敢、团结互助的美好心灵。曲折生动的故事、富于神幻色彩的情节、天真童趣的语言,使该剧自诞生以来一直深得观众和读者的喜爱。

该剧集结了中国儿童艺术的主创团队,导演由钟浩担任。男主角王小二和李八十由马寅和齐杰饰演。钟浩表示,希望通过这部戏来传承中华优秀传统文化,传承剧院好的传统和经验,同时要在现代审美意识品格中找到创新,用现代舞台语汇来展现中国古老的故事,让《宝船》成为能够传承下去的一艘宝船。

中国儿童艺术院长尹晓东表示:“中国儿童艺术要怀着感恩之心和责任心,感恩能有幸获得历史长河中这一经典作品的接力棒,更怀着向大师致敬、向祖国下一代弘扬中华优秀传统文化的责任心,创作完成好《宝船》这部作品,在忠于原著、完成传承的基础上呈现更具时代审美意识的舞台特征,以经典之作向中国优秀传统文化致敬。”(飞歌)

共圆中国梦——百名表演艺术家书画展预展举行

为庆祝中华人民共和国成立65周年,由中国文联主办、中国表演艺术家书画协会策划、中国文联演艺中心和北京翰苑国际文化传播有限公司共同承办的“共圆中国梦——百名表演艺术家书画展”,将于9月在中国美术馆举行。日前,本次书画展的预展在中国文联大楼一楼展览厅举行。

于淑珍、王铁成、苏叔阳、吴雁泽、郁钧剑、尚长荣、金铁霖、姜昆、倪萍、徐沛东、唐国强、陶玉玲、黄宏、濮存昕、瞿弦和等64人为此次预展提供了作品,他们大多都是在表演艺术领域颇有成就的名家。展出的60多幅作品中,书法行草篆隶兼备,水墨画油画俱全,一些作品的文字内容还是作者具有代表性的原创,形式多样,精彩纷呈,充分展示出他们多样化的艺术追求。

2004年,由中国文联主办、中国文联演艺中心策划组织的“中国百名艺术家纪念邓小平百年诞辰书画展”曾在中国美术馆获得成功。在庆祝新中国成立65周年前夕,中国文联再次邀请百余名表演艺术家通过书画的形式,为新中国65年来所取得的辉煌成就唱响不一样的“赞歌”。主办方希望通过此次展览,进一步形成与广大文艺工作者密切联系、广交朋友、靠前服务的良好局面。(徐文)