

拼贴与伪民俗：谈谭盾《鬼戏》的人为戏剧化

王 斯

2008年9月即将在北京国家大剧院上演的歌剧《门》引起人们关注。这部被称为“未来主义”歌剧的作品，将京剧表演、西洋歌剧、木偶表演及交响乐混杂在一起，其中既有《霸王别姬》中的虞姬、英国莎翁剧中的朱丽叶，也有日本木偶剧《心中天网岛》中的小春等，再加上门神、乐神、三个“女幽”等，乐队里还夹上些打字机、盛了水的玻璃缸等，演出一场死鬼回到未来寻求让我再爱一次的“创意非凡的世界级的视觉艺术盛宴”。

作为第一位在美国举办作品音乐会的中国人，《门》的作者谭盾还因为获得了第71届奥斯卡最佳原创配乐在中国和美国同时拥有了很大的影响力。对于谭盾的评价，美国《纽约时报杂志》2008年5月4日的文章标题也许有一定的代表性：谭盾：醉心巫术的音乐家。

事实上，不仅是《门》，早在1996年，谭盾即创作过一部类似风格的作品——《鬼戏》。

谭盾的《鬼戏》是为弦乐四重奏、琵琶、石头、水、纸、金属而作的室内乐曲，共分五个乐章，分别为：1、巴赫、和尚、莎士比亚的水汇；2、地球的舞蹈；3、与小白菜的对话；4、金属与石头；5、纸乐。据作者介绍，作品创作背景是中国巫文化的傩戏。作为现代音乐，《鬼戏》同其他上世纪七八



十年代西方作曲家的作品一样，基本上是将传统意义的和声、调性、音高组织全面摧毁后，在废墟上构建起来的“新音乐”作品。

同其他传统弦乐重奏不同，《鬼戏》的五位乐手除了演奏本身的乐器以外，还要演奏其他许多非西方音乐常用乐器，并且还要按作者要求或喃喃自语、或高声吟唱，他们发出的声音多是外国人听不懂、看了文字解释也不见得能搞清楚的《小白菜》的部分歌词，或者干脆就是无意义的音节。这正是谭盾创作上聪明以及取巧的地方——巫文化是高深的，他掌握其皮毛施之音乐之上，足以唬住演奏者及台下的观众——尤其是眼珠子不是黑颜色的那些观众。人们在没有辨识能力的情况下，很自然便将听到的叫喊声与他作品介绍中写到的“灵界”归结在一起。

我们很容易发现《鬼戏》与乔治·克拉姆的《黑天使》之间的“传承”关系。从打击乐的加入，到舞台装置的变化，再到拼贴手段的运用，假如没有《黑天使》等，《鬼戏》也许不会存在。然而，《黑天使》是1970年完成的，而《鬼戏》却完成于1996年。这段26年的间隔，美国作曲家的新创造进展到哪里我们可能不大清楚，但较之《鬼戏》与《黑天使》间，很难说有什么具有突破性的演进。

弦乐四重奏本身是源自西方的，巴赫的前奏曲也是西方的，鬼戏这一题材是东方的，《小白菜》也是东方的。谭盾说女巫正是人与灵之间的桥梁，但怎样将巴赫、和尚、莎士比亚等有机地交汇在一起呢？其中有什么逻辑关系呢？只依靠简单的一句“中西文化的交汇”之类的话语，或者想当然的创作手法，似乎不足以架好东西方之间可以被说服的桥梁。

从技术上来说，概览几个基本要点，可以看出谭盾主要是用了现在已经太不新鲜了的拼贴：凡是在标题文字中所提到的他都一一用上了，虽则发掘得并不足够，倒还是能说其标题并非全然的虚张声势，只是所用材料意向如何，并不明确；第二个手法是新音色，主要是人声噪音、弦乐器“啸叫般”的非常规发声演奏方式，国外接触不多的Chinese Lute(琵琶)的音色织体，和外国人也不熟悉的中国锣鼓；其他还有就是中国五声音阶的曲调、中国戏曲的造型手法及其同几件西方乐器的不同配合等。将这一切施于比较容易制造的音响气氛——恐怖或紧张的、模糊或无个性的、无声的或奇特的之中，演出了一场“戏”——一场鬼的“戏”。中国艺术的“画鬼容易画人难”，活脱脱道出了谭盾《鬼戏》的本质。因为所有那些技术要点都并不是谭盾的首创，从单纯技术上来说，轮不上首创，价值就已经大打折扣了。那么退一步说，虽则不是独创，如若用得好，真的搭成了一台戏，当然也不失其贡献了，那么就且看谭盾想用这些二手货创造什么新奇迹吧。

如果说从基本上谭盾并没有技术创新的话，唯余价值就在戏剧化了。这确实是谭盾着力之处，尤其从他那寥寥几笔相关文字描述中可以见到（参见《鬼戏》CD的封页资料）。可以这样认定，谭盾想要在这个作品中体现的主要目标是一种戏剧化，

或者说是音乐和标题相联系的手法，要实现其戏剧性价值，不过有没有实现可就难说了。

戏剧性是一个美学课题。所谓戏剧化也就是把戏剧的根本特点体现在作品中的性质。本来在特定的环境、情景、过程中的人与情节相关的外部动作、台词、语调、表情、姿势等直观外现这些看家本领是戏剧独有的。在优秀的戏剧作品中，戏剧性不仅能够刺激听众的感觉世界，也能够刺激听众的思维能力，其影响可以直达人的灵魂，也因此才成为出现古希腊产生“萨提洛斯剧”和“四联剧”的原因^[1]。就像莎士比亚的《哈姆雷特》，看过的人都会记得那句“To be, or not to be- that is the question.”和从主人公艰难的复仇故事中得到的震撼。在许多文学体裁中，特别是通俗文学中，戏剧化也是比较容易得到体现的，甚至美术作品中戏剧化也常常成为成功作品的一个亮点，如列宾的《伊凡雷帝》，谁看了会无动于衷？那就是来自戏剧性的力量。

然而音乐作品想要获取戏剧化本来就不那么容易的。也许有人会认为，虽然手法完全不同，毕竟音响造型正是音乐的特长。是啊，音乐的流淌与人类情绪消长的同步性，刚好使它在表现人的情感世界上具有最大的发挥空间，尤其是结构方法中的奏鸣曲式，其制造对比、紧张和冲突的能力恐怕连戏剧本身也不见得会做得那么直接。话虽不错，如果不把这些表面的、初级阶段的理论体系深入到另一个层面，把音响造型和戏剧性的最终目的和结果——也就是精神层面相联系，那只能说音乐的特长恰好会变成如同一场闹剧一般毫不足惜了。而这就是一部音乐作品能否令人感动，以及我们评判一个意图戏剧化的音乐作品是否达到其目的的最根本的标准。（其中成功的例子可以参见柴可夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》。）

从《鬼戏》的标题上看，谭盾的确是把戏剧化





放在这部作品表现意义的首位。然而我们从音乐中听到了什么？听到了怎样的戏剧性呢？如果说“支离破碎”会被人作为批评一部戏剧作品的致命弱点的话，在《鬼戏》中，素材取舍中的意向模糊，材料拼贴中的联系贫弱，乐章间没有形成有机的必然联系，音响造就中看不到间接目的，等等，整个音乐严重地缺乏顺理成章，缺少逻辑关系，就成了它难以构成“戏剧性”的死穴了。一些雕虫小技，如第四乐章的“戛然而止”，如果说原本可以是“且听下章分解”的一个戏剧性手段的话，可惜它又被接连而来的第五乐章完全消解了。所以，准确一点说，《鬼戏》的戏剧化，我们只能说是虚伪的、人为的了。因为，艺术作品的创新，并不在于拼技术（何况《鬼戏》并没有多少技术原创），而是在于拼理念。

中国小孩差不多人人都曾经从祖母口中听到过鬼故事，谭盾也没有例外，只不过唯独他把那些已经意念混沌的印象用五个室内乐乐章描画了一番，然后，用一个“戏”字当作框架将这些装了进去，以为这样便可以成就一番戏剧性了。

可是，在音乐流动的过程中，由于繁杂的拼贴，使得观众在赏听之时，会非常轻易地跳脱出舞

台表演，寻找巴赫与“小白菜呀，地里黄呀”与“鬼”域、巫文化间的有机联系。只是，恕我愚钝，我并没找到。这似乎又与受众群扯上了关系。就是说，《鬼戏》想必是一出做给外国人看的戏。自然，它的内在机理（也就是说作曲技法）无懈可击，然而仅凭某些通用的现代作曲规则，披上莫须有的巫文化的外皮，是难以放之四海而皆准的。作为生长在中华土地的我们，无法认可《鬼戏》的拼贴，即是说，我很难认为 KRONOS QUARTET 乐团在演奏巴赫前奏曲的同时，琵琶演奏家吴蛮演唱的《小白菜》是充分成立、站得住脚的。

以文学来举例，莎士比亚的戏剧是“戏剧化”的代表，那是几百年前的事情了，到了20世纪，人们的创作再冠以“戏剧性”特征，似乎已不尽是褒义词了。因为戏剧性似乎就代表了捏造的情节，非生活化，以及人工制作。现今，“戏剧性”几乎已成为内容空泛、缺乏技术含量的代名词。人们的生活除了对于戏剧性的需要以外，大多还是对于模拟真实的渴求。毕竟，《鬼戏》是纯音乐作品，不是歌剧、舞台剧、电影等，不应该依靠夸张的装神弄鬼的表演企图说服聆听者。作曲家为听众展开的画卷既是支离的，如同只交待因果，缺乏细节的微型小说，也就不该期待它出现颤动人心的效果。它的张力散布于各乐章，却由于刻意精心的堆砌，成了徒有其表，只有张力、欠缺内涵的闹剧。

这样说来，与谭盾在乐曲中引用的巴赫的音乐相比，《鬼戏》的非自然、不温和的急于求成的“先天气质”，就注定了我们很难指望它存在的时间长久。

音乐创作的技术需要不断创新，靠抄袭取巧是毫无价值的，即便能在一时、一地取得成功，不可能永远、一世蒙蔽他人的正常思维，而且技术必须和所要表现的内涵结合起来才会有合理和真正的创新，否则就会由于不合逻辑的牵强附会而成为笑柄。

欣赏音乐应该将它放在大时代的背景下去理

解。是一个时代的期望创造了众人以为的“世界级作曲家谭盾”以及“后解构主义作品《鬼戏》”。西方人对于东方的玄学、禅学，“小白菜”之类大多数的文化现象，都常常是迷惑不解的，他们很难真正理解这些理论，和这些表象——因为这是被中国人建立，也是为了让中国人将之毁灭的。谭盾抓住了西方人的自我本位意识引致的片面认同亚文化心理，《鬼戏》产生了；它的创作介绍抓住了西方人的自我本位意识引致的盲目猎奇心理，误读产生了。

如果我们认真批评的话，中国传统的傩戏曾经所表现的深刻内涵、时代烙印，难道真的能被中国人从谭盾的这部室内乐中听到吗？然而，非中国人则或许真的从中模模糊糊地感觉到了一些什么，一些有关中国的什么；虽然我们能肯定一点，本来就是神秘的中国、东方，透过《鬼戏》，如今在他们心里不是明晰了一点，而是更加糊涂了一些。

谭盾是个十足的幸运儿。走到今天，自称在“一加一等于一，阴和阳，内和外，忠厚与傲慢”中，“已经练了20多年”^[2]的谭盾，没有自己的刻苦努力和天赋，当然就不会享誉世界，可是的确没有时势也造不出这位英雄。“他的音乐的确很适合对于异域风格很感兴趣的全球市场。他也十分认同全球化给像他这样的艺术家所带来的机会。”^[3]

被西方人“教会了”能“以世界的方式回望中国”的谭盾，被记者说是“毋庸置疑，谭盾的音乐中含有中国文化，问题是，是哪一种中国文化”，^[4]真是说得一针见血。因为——我不得不说——这也许只是出于根性的自卑：如果人们深深着迷过，到头来却发现不过是做戏罢了，极璀璨夺目，但却是假的。谈的是谭盾，实际上，那是一种群发性的疑似病：“假中国”症。说真的，如果我们身不由己地上演给世界看的只是一场“戏”，一场人为且不确定的“鬼戏”，其中除去了的却是真实的我们，结果，最终受苦的、委屈的也只能是我们自己。

注释

[1] 古希腊时，早先的悲剧演出因为过于动人，致使观众恸哭，被认为违反了当时悲剧演出正常的“教化”目的，结果戏剧家被罚款，为了校正，便出现了介乎悲剧和喜剧之间的萨提洛斯剧，在三部悲剧后演出，用以缓解人们的情绪，于是又有了“四联剧”形式。

[2] 伊安·布鲁玛：《谭盾：醉心巫术的音乐家》，《纽约时报杂志》，2008年5月4日。中国网china.com.cn，2008年5月6日

[3] 同上。

[4] 同上。

王斯：上海音乐学院作曲系

责任编辑：冯佩

