

创作谈

在歌唱中「行动」

歌劇《土樓》剧本创作手记

□ 吴苏宁

为创作一部反映客家题材的歌剧,从形式上看,即将成为世界文化遗产的土楼无疑是我首选。

2007年,我来到客家人的主籍地福建宁化石壁村,开始对客家历史与现状作系统、全面的补充与学习。在宁化,我挖到了第一桶金,听到了一个非常感人的、也就是经改编成闽西独特风格的竹板歌,用现代叙事歌曲形式呈现于舞台上的《葛藤的故事》:

唐朝末年战火连天/有位逃难的妇女/将大的孩子背在肩/小的孩子手中牵/义军首领黄巢见况勒马问道/你为何背大牵小与常理相反/妇人回答/背上的孩子父母双亡在路边/临终托孤我责任大/走着的孩子是我亲骨肉/若有闪失血脉还可再繁衍/黄巢被此义举所感动/折下身旁一节葛藤对她言/找到住处后把它挂门前/随后通令三军/日后凡见门上挂此物不得入侵扰乱/违者当斩/妇人来到山明水秀的石壁村/住下后一试果然灵验/她通知家家户户都来效仿/挂了葛藤就会驱邪避灾/这客家习俗才千秋相传。

若用这个素材写成一部古装戏倒好办,然而土楼却是近现代产物,这就必须重新编出一个与时代背景相符合的故事,塑造出一个类似上述平凡而又伟大客家母亲的人物形象来。我踌躇满志取道长汀、上杭、龙岩,一路参访故地友人,最后来到永定土楼。

日一一天地过去,起初我面对浑圆敦厚的土楼苦思冥想,后来则彻夜难眠,甚至凌晨独自一人跑到田埂上徘徊到天亮。然而4天过去了,还是无所得,我想,拖下去也不是办法,得换个环境了。我对崇武情有独钟,那里风光优美,之前我的歌剧《月沉月亮湾》、交响诗剧《海峡》构思均出于此地。住在招待所的日子里,我白天看海,晚上思想,但两天过去了仍一筹莫展。第三晚躺在床上无法入睡,打开电视,无意中看到关于拐卖妇女儿童



的节目。稍息片刻,我顿时从床上跳起来,以往所有阅历、经历瞬间联通灵感的电波。于是,一个原创故事闪电般在脑海构建,这就是最终呈现在舞台上的关于客家女性云花的故事。

戏剧归根到底是写人,有人把该戏的主题立意定性为歌颂“无私母爱”是有失偏颇的,母爱只是人性中的一种,且自私的本能是无可非议的,只有独具“人性光辉”的一面,其典型与特殊性,才能构成戏剧的材料。

继而我又写出了贯穿全剧、用客家方言演唱的主题歌《青青葛藤》:青青葛藤遍地生/坚韧不拔根连根/哪怕狂风和暴雨/迎着春光一条心。

(副歌):山水转/难离分/情义重/客家人。

我想,若用“看似平淡成奇崛”来形容这首词当不为过。首先它与先前典故“葛藤的故事”遥相呼应;其次,以物喻人;再之,作为道具,葛藤与剧情环环相扣、血肉相连,与全剧主题融会贯通。

作为音乐出身的编剧,沿途采风时我还搜集了大量的民歌乐谱、山歌录音等素材,为后来的作曲提供了宝贵的借鉴和参考。

话剧侧重于叙事,歌剧侧重于抒情。不同的艺术门类决定着不同的审美标准与取向。

在歌剧里,音乐涵盖器乐、声乐两大体系。器乐部分在乐队中得以展示。声乐部分包括了戏剧

人物中的男、女、高、中、低、童声,独、重、齐、合唱等几乎所有形式,可谓名声乐艺术的大展览。由此可见,歌剧是融音乐、戏剧为一体,集舞台艺术之大成的最高形式。如何使这两种本就自成体系的艺术形式有机结合呢?这就对编剧、作曲二者的创作提出了既要懂音乐、又要懂戏剧的高难要求。歌剧的审美对象是戏剧化的音乐,因此故事情节要求简单明了,留给音乐足够的抒情空间。这部戏简单而又深刻的人物故事,对于以土楼为大背景的客家题材的歌剧来说具备了所有条件,它坚实的“戏核”为作曲、导演、指挥以及演员的后期再度创作提供了无限空间。

戏剧是骨肉,音乐是灵魂。然而文体制约着音乐的曲式,音乐又制约着导演的调度,这是难以调和的矛盾,这就需要在创作过程中,相互间的不断磨合、深入研讨方可集为大成。作曲家在谱曲时对文本的唱段及结构作必要的修改与调整,这是必然的,过后剧作家对被修改与调整过的文字在不影响音乐情况下再从专业角度重新梳理,达到音乐与文学的高度统一,这又是当然。歌剧创作的特殊性在于:当音乐语言升华了情感的同时,往往因作曲家的个人喜好被增删的内容或歌词而衰减了文学部分,这需要两者间取长补短,相互尊重,以期达到相得益彰的效果。

评 点

《土楼》的魂

□高小立

歌剧《土楼》带来了中国民间建筑土楼的魂——世世代代的客家人。

以中国民间建筑命名一部歌剧,并且将客家山歌融合于西洋歌剧的形式中,是歌剧艺术的一次突破,歌剧《土楼》体现出客家人历尽艰难险阻却依然如土楼外墙上那顽强的葛藤,绽放着生命的绿色,剧中由客家小调改编的主题歌《青青葛藤》更是贯穿全剧,成为客家人精神的写照。

当国家大剧院歌剧厅的大幕拉开,一座高10.5米、直径16米的“土楼”屹立在观众眼前,好不壮观。随着剧情的进展,“土楼”在开阖中展现着客家人的生存命运,寓意了客家人既封闭又开放的性格,充满着浓浓的客家文化内涵。经历了五次大迁徙的客家人自我保护的意识十分强烈,圆形的土楼象征了客人家的团结一致、齐心协力,像一座攻不破的堡垒。

《土楼》更寓意了客家人对文化的坚守和家园的守望。日出而作日落而息的客家人从未忘记祖训,他们一代代教孩子读书,可以说耕读文化是浸在客家人血脉中的内在传承。所以,从唐朝中原的名门望族一代代不断漂流迁徙,他们虽然已然平民化,但恰恰是这种耕读文化的传承使得客家人枝繁叶茂,生生不息。亦被称为中国的“犹太人”。也正是这种文化基因,在他们闯广东、下南洋上派上用场。但无论客家人的男人们如何闯荡世界,客家的女人们都会带着孩子在土楼中守望。如果她们的男人不幸遇难,土楼这个大家庭就是她们最坚强的后盾,她们不用担心自己的孩子没有人供养,因为每一个出去的客家男人都会往回寄钱,每一个土楼中的人们都会相互扶持帮助。

由福建省文化厅、龙岩市委市政府和永定县县委县政府联合出品,福建省歌舞剧院创作演出的歌剧《土楼》开篇就集中展现了客家人的民俗民风,客家人的团结互助。主人公云花带着自己的儿子石柱和琼花留下的儿子石头,在土楼外眺望远方,在失望中转身走向了土楼。当土楼的外墙在观众面前徐徐打开,土楼内便是一个大家庭,其乐融融。三层的土楼

用环形回廊将一个个单独家庭连接起来,中间为一个庭院与祠堂,供孩子玩耍、家族祭祀。除了少有的几个留守男人,一群客家女人带着她们的孩子正在举行一年一度的“春分祭祖”。

与其说歌剧《土楼》讲述了母爱的故事,不如说咏叹了一曲客家女人的慷慨悲歌。《土楼》成功塑造了云花这一女性形象。年年在土楼中守望丈夫归来的云花,殊不知她的丈夫阿山七年前随师傅及同门师兄阿水下南洋途中早已葬身大海。她细心照料着自己的孩子和另一个不幸死去的琼花嫂的孩子,将两个孩子视为生命的寄托,在无尽的盼望中等待着阿山和阿水的归来。不幸的是土匪劫持了她的两个孩子,在赎金不够只能解救一个孩子的紧急关头,她毅然决定先救出琼花的孩子。云花的扮演者王庆爽把这段演唱推向了全剧的第一个高潮,展现了云花的人性光辉。

又是一年的春分时节,和阿山一起下南洋的阿水终于回到了土楼,但带来的是阿山和师傅于七年前已在海上不幸遇难的噩耗,还有要把儿子石头带去南洋的决定。因为是客家人,因为是土楼男人,土楼的男人都注定要闯荡世界——“男孩子最终是要走出土楼的”。青年丧夫,中年丧子,何其悲凉,但即便这样,云花依然选择了放手。当土楼里的老婆婆怜悯其命运说到“土楼中女子的明天在哪儿”,云花坚定地说,孩子出去读书长本事,土楼的客家人就有希望,我们就有明天。在月朗星稀的晚上,云花与阿水于土楼内外的大段对唱把人物内心复杂的情感表现得淋漓尽致。阿水要上路了,不仅带走了儿子,还带走了土楼里已长大成家的男人,土楼的女人都注定要空守家业。

正是土楼中客家女人这种无私的奉献精神孕育了客家人的明天。我们才看到,无论闽浙两广,还是台湾、澳门、香港,客家人足迹遍布神州,而在东南亚、北美、欧洲、客家人也是人才辈出。

又是一年祭祖时,歌剧《土楼》中客家女人领着孩子们采葛藤的队伍是如此的壮观……

艺 谈

再论北京人艺演剧学派

□田本相

●把北京人艺作为一个学派来研究,这样一个理论探讨的过程,是对北京人艺的认识、评价提升到一个前所未有的高度和深度的过程。这无论是对于北京人艺,还是对处于危机之中的中国话剧都具有现实意义和理论价值。

●在中国剧坛一片反传统的声浪中,在一片危机声中,北京人艺不但没有为时潮所左右,而是以其坚定的

艺术步伐,走向辉煌,这正是引起戏剧界注目和深思的地方,也是为什么在那个时代提出“北京人艺演剧学派”这样一个命题,并召开国际研讨会的历史背景和原由。

●当人们把北京人艺奉为一个艺术殿堂,作为一个戏剧学派,也就意味着,这学派集中凝结着北京人艺的艺术传统,它的艺术精神、艺术原则、艺术方法、艺术经验和艺术风格。

价提升到一个前所未有的高度和深度的过程。这无论是对于北京人艺,还是对处于危机之中的中国话剧都具有现实意义和理论价值。

二

回顾上世纪80年代,“传统和现代”的论争,在新时期成为所有学术领域的中心课题。要求变革、创新、开放是历史的必然和现实的需要。而在戏剧界,这种反传统的思潮,“传统和现代”的争论,似乎更为强烈,围绕着戏剧观的大辩论,就是一个突出的表现。

戏剧界反传统的思潮一方面有其开拓创新的方面,但是,也有着不可避免的偏激和偏颇,突出地表现在:

首先,是对中国话剧历史的无视或否定;有的人就声言,中国话剧历史并没有留下什么,没什么可以借鉴的,“我们没有必要走爷爷的路,走爸爸的路,我们只要走我们自己的路。”

对“中国话剧的战斗传统”,“现实主义传统”更是深恶痛绝。以致在学术讨论中,羞于说“现实主义”,但是,不可忽视的是,他们对于现代主义又是相当陌生,甚至把西方的现代主义看做是最新的戏剧潮流;岂不知在“五四”时期,就涌现出一批受到西方现代派影响的剧作,这在田汉、郭沫若、向培良等人的剧作中都可以看到。这说明,戏剧界的反传统思潮,是带有一定程度的盲目的。

其次,是不能很好地辨析究竟是哪些东西阻碍了中国戏剧发展的道路。在戏剧观的大讨论中,原本是对束缚中国戏剧僵化的思维模式展开批评,可是后来却演变成对戏剧形式“创新”的讨论,使形式主义成为时髦的论调。

其三,伴随着而来的是“扬布抑斯”,即把布莱希特奉若神明,而对斯坦尼斯拉夫斯基体系,表示了怀疑、疏离和抵制。

具体到对于北京人艺创作的看法,有的专家就认为,他们不必再坚持北京人艺的风格,以为是过时了。在关于《天下第一楼》的研讨会上,即

发生了要不要坚持北京人艺的风格、坚持北京人艺的传统的争论。在有些人看来,像《天下第一楼》这样的戏就不要再演了,它已经丧失了艺术的延续力。但是,后来的事实却证明,《天下第一楼》演出上百场,观众依然欢迎这样的戏。它从一个侧面证明了北京人艺风格的生命力。

上世纪80年代,在反传统的大潮中,北京人艺在曹禺、于是之的领导下,不但没有或者说较少受到时潮的干扰,而且创造了北京人艺又一个辉煌的阶段。从1977年到1992年,15年间,共推出新剧目66部,恢复保留剧目12部。1988年北京人艺5台剧目在上海的演出,达到了这一时期的高潮。这一阶段所呈现的特点是:

首先,北京人艺的现实主义传统不但得以恢

复而且有所发展。从《丹心谱》《红白喜事》《左邻右舍》到《天下第一楼》,均赢得新老观众的欢迎。

其次,坚持北京人艺经典剧目的演出。郭沫若的《蔡文姬》,老舍的《茶馆》,曹禺的《雷雨》《北京人》等,在舞台上重放异彩。尤其是《茶馆》于1980年在欧洲15个城市连演25场,被誉为“东方的明珠”、“远东戏剧的奇迹”。

其三,在开放改革的潮流中,上演了一大批外国戏剧,其剧目之精、流派之多、演出之妙,直到今天,也未曾超越。如莎士比亚的《请君入瓮》、迪伦特的《贵妇还乡》、阿瑟·米勒的《推销员之死》、彼得·谢弗的《上帝的宠儿》、布莱希特的《第二次大战中的尤克》、萧伯纳的《芭巴拉少校》、赫尔曼·沃克的《哗变》、契诃夫的《海鸥》等。

其四是坚持现实主义的传统,提倡艺术的创新。《绝对信号》《野人》这批探索剧在中国剧坛上起到引领的作用,而《狗儿爷涅槃》可以说是新时期探索剧目创作的一个高峰。正如于是之所言,这批创新的剧目,成为“剧院这片沃土生出一片新绿”。

综合上世纪80年代北京人艺的戏剧景观,是北京人艺经历十年“文革”之后,涌现出的一个辉煌的历史阶段。也可以说,在这个新的历史时期,北京人艺在继承和发扬“文革”前的传统的基

础上,把她缔造成为一座与莫斯科剧院等世界级剧院相媲美的剧院,使她赢得了世界的声誉。

在中国剧坛一片反传统的声浪中,在一片危机中,北京人艺不但没有为时潮所左右,而是以其坚定的艺术步伐,走向辉煌,这正是引起戏剧界注目和深思的地方,也是为什么在那个时代提出“北京人艺演剧学派”这样一个命题,并召开国际研讨会的历史背景和原由。

三

当我们把北京人艺作为一个演剧学派加以评估的时候,即认为北京人艺演剧学派是可以作为具有中国作风、中国气派的世界戏剧流派而引以为自豪的;同时,也认为,这个学派,是在曹禺、焦菊隐等的引领中,经过北京人艺艺术家们的艰苦奋斗共同创造的,并且认为它是不断发展的。

当人们把北京人艺奉为一个艺术殿堂,作为一个戏剧学派,也就意味着,这学派集中凝结着北京人艺的艺术传统,它的艺术精神、艺术原则、艺术方法、艺术经验和艺术风格。

在这里,我特别要提到曹禺先生,他是赞成把北京人艺作为一个演剧学派来研究的,他特别珍视和强调的是北京人艺演剧学派是由焦菊隐、以及北京人艺的艺术家们所共同缔造的,“我感到振奋的是北京人艺涌现了、造就了一批热爱话剧艺术、献身话剧艺术并且受到观众热爱的艺术家们。我对他们的献身敬业的精神,由衷地崇敬。我永远忘不了他们的劳动和创造。我特别要提到创业者之一、故去的焦菊隐先生,是他和他的同志们为北京人民艺术剧院奠定了基础。”

在曹禺为《论北京人艺演剧学派》所写的序言中,他更明确地提出,当年在创建北京人艺时,就“希望通过演出我们自己的剧目,逐步形成剧院自己的风格,也可以说要形成具有中国作风中

国气派的演剧学派”。他说,经过40年的风风雨雨,“在全体艺术家的奋斗中,不但演出了一批经得起历史考验的剧目,磨砺出北京人艺的演剧风格,造就了一批杰出的表演艺术家,而形成了北京人艺的宝贵的艺术传统,也可以说自成一家,自成一派了。对于北京人艺演剧学派的创立,焦菊隐总导演作出了卓越的贡献。”

曹禺先生对于北京人艺的发展,高瞻远瞩,尤其是在文化转型的大动荡年代,他那些具有艺术胆识的见解,至今都应该成为北京人艺前进的指针。

也就是在这篇简短的序言中,他语重心长地指出,“我们既不能躺在历史上,但也不能割断历史而求发展。北京人艺的老一辈艺术家都逐渐告别了舞台,大批新鲜血液补充进来,要保持北京人艺已经达到的艺术水准,并向新的境界攀登,一方面要提倡老艺术家把自己的经验传留下来,另一方面也需要年轻的艺术家继承和发扬北京人艺的优良的艺术传统。”在他看来,北京人艺要发展,就要很好地继承北京人艺的传统,而北京人艺最重要的传统就是“对戏剧艺术的痴迷和热爱,对戏剧艺术的锲而不舍、精益求精的治艺精神。不论怎样的社会条件,要办出高水平的剧院,就要有高尚的艺术精神。”

曹禺先生为北京人艺确定的艺术路径,是在纪念北京人艺35周年时所说的八个大字:“骆驼坦步、龙马精神”。所谓“骆驼坦步”,即说北京人艺像骆驼一样具有那种在茫茫沙海中,狂风走石的恶劣环境中,把稳方向跋涉向前的精神和毅力;这四个字,既是对上世纪80年代北京人艺运行状态的首肯,也是北京人艺艺术道路的描述和概括,也是针对时潮提出北京人艺应有的艺术精神。即在北京人艺坚实的艺术传统基础上稳步前进,坚持自己的艺术原则,坚守自己的艺术精神。如果回首那个戏剧大动荡的年代,看到多少剧院处于风雨飘摇之中,多少戏剧艺术家不知所措,多少戏剧先锋在东突西撞,就能感到曹禺“骆驼坦步”是怎样的清醒睿智,怎样的切中时弊了。

而“龙马精神”在我看来,就是他所说的勇敢的创新精神。上世纪80年代初,在他写给《绝对信号》剧组的信中,即提出北京人艺绝不能固步自封,要勇于进取。“北京人艺决不能仅成为保留剧目的博物馆。它是继承了我国话剧传统,却又不断汲取新精神、新形式,开拓广阔艺术疆域的地方。我们需要不同艺术风格来丰富这个剧院的艺术,不同剧本,使剧院不致限于死水一潭。这个剧院,当然不抛弃已有通过艰难困苦、奋发创造才获得的所谓‘北京人艺风格’,但我们绝不拒绝新的创造来发展、滋养我们的传统。”他紧接着又指出,“自然,吸取新精神、新的写作与演出方法,不是盲目的,不是随风倒的,而是以我们已有的创新经验与艺术鉴别能力来吸取各种有益的、有思想有艺术的创造(无论是写作、是演出、是演技、是舞美或其他)。”在上世纪80年代,曹禺和于是之支持剧作家和导演艺术家的艺术探索,从《绝对信号》到《狗儿爷涅槃》,一方面给北京人艺带来新的活力;一方面也使北京人艺在比较鉴别汲取扬弃中,激活促进了原有的艺术风格。

北京人艺60年的艺术实践,是一个极为丰富的艺术宝藏。人们对它的认识,还处于一个开掘的阶段。因此,对于它的学术探讨将是一个不断阐释,不断深化,甚至是一个具有争论的过程,正是在争论中,才可能得到正确的认识。