



罗周,江苏省戏剧文学创作院院长,26岁博士毕业,师从复旦大学古代文学研究中心章培恒教授。2010年,以一部昆曲《春江花月夜》享誉剧坛,又以京剧《将军道》、锡剧《一盅缘》蝉联第二十、二十一届曹禺剧本奖。她的横空出世,以其星汉灿烂的文辞,狂放灵动的想象,高远辽阔的境界,让我们不仅眼前一亮,更从她的创作中看到青年一代剧作家的生命光彩,也看到中国传统戏曲更多的可能性。

2020年元旦之夜,罗周的最新作品昆曲系列折子戏《世说新语》由石小梅昆曲工作室、江苏省演艺集团昆剧院联手搬上舞台,年轻观众济济一堂,场面热烈、一票难求。

创作的自发、自觉与自由

武丹丹:从事戏剧创作以来,你写了80余部作品,涉及10多个剧种,你给自己划分过不同的阶段并总结不同阶段的特点吗?

罗周:第一部作品写于我在复旦大学读本科期间。在辅导员李钧老师的建议下,我写了部话剧《韩非》,并与复旦剧社合作,将之搬上了校园戏剧的舞台。时任《上海戏剧》主编的赵莱静先生注意到了这部戏,觉得很有意思,便与我合作,将之改编为淮剧《千古韩非》,该剧于2005年由上海淮剧团首演,主演是梁伟平先生。

2007年我自复旦毕业,经作曲赵震方先生、戏曲理论家汪人元先生推荐,进入江苏省文化厅剧目工作室工作。这时我尚无专业编剧的自觉,从话剧《韩非》至我第11部作品、创作于2009年的话剧《春秋烈》,是我创作的第一个阶段,即“兴趣爱好”的阶段。2010年,我迎来了第12部作品,也是我专业编剧创作之端点的昆曲《春江花月夜》,它得到了很多前辈老师的厚爱,他们的鼓励使我觉得“大概”是可以“写戏”的,于是进入自发的练笔阶段,从第13部作品越剧《胭脂扣》至第21部越剧《牡丹亭》。这期间我的创作水准上下浮动。

2011年转折点来了,我应邀写了一部取材于河阳山歌的锡剧《一盅缘》,这第22部作品开启了我创作的新阶段:从自发到自觉。也就在这时段,我拜张弘为师。张老师将他浸淫戏曲半个多世纪的经验心得毫无保留地传授给我,我通过高密度的创作汲取、体会、实践着这一切,直至第43部作品京剧《孔圣之母》,逐渐形成较稳定的创作风格。

在进入“自觉创作”后,仍有前进攀越的空间,这便是下一个阶段:巩固自觉,走向自由。从

■青年说

“剧本创作,无一字无目的”

第44部作品锡剧《林徽因的抗战》至第67部越剧《胡庆余堂》,大抵都属于此阶段。而从第68部开始,这是我最喜欢的一部整理改编之作昆曲《梧桐雨》,直至新近完成的第83部秦腔《无字碑》,我进入了在自由创作里不断尝试、努力拓展的新阶段。

武丹丹:你所说的“自由创作”是指什么?

罗周:就像孔子所说“从心所欲不逾矩”。当深入掌握规律性的写作技巧与方法后,“规矩”就融入了血液,千变万化不离其宗,而在变化里,又会有新的突破与发现。作为编剧,我极为幸运。一方面,张老师与许许多多前辈先生们的爱护、扶持、帮助,给了我很多滋养;另一方面,我有幸得到很多检验文本的机会。迄今我创作已上演的剧目约60部,在与导演、主演、作曲等人的持续沟通、交流中,我不断地纠偏、学习、提升、积累。有人问我及我剧本数量与质量的关系,我说80余个剧本、数百近千稿的反复修改,便是我的“黄冈题库”,不是我写得多,是对于既非科班出身也谈不上有多少天分的我来说,只有写了这么多,才能写得这样好、才有信心越写越好。因为掉头看去,我每一步行进的脚印,都是清清楚楚的。

小说生涯与学术生涯的合流

武丹丹:就像你所说,你把昆曲《春江花月夜》当作“端点”。这个“端点”是否是天分使然?

罗周:《春江》是我戏剧创作之“端点”,在那之前,我于无意之中,已做了两方面充盈的准备。一是从我19岁出版了第一部长篇小说开始至29岁写就《春江》,整整10年,我没有停止过小说创作;二是从16岁考入复旦中文系直至26岁博士毕业,我又老老实实走了一条学术之路。当我成为一个专业编剧时,发现之前10年的小说生涯与10年的学术生涯在这里合流了,它们是《春江》诞生的基础。小说要的是浪漫的想象力与文字能力,学术强调严谨缜密的逻辑思维与精准表达,而对戏剧编剧来说,这两者不可或缺、相辅相成。既要有感性的、澎湃的语言感染力,又要能理性地去把控,从而令舞台的时空资源一分一秒都不被浪费、都能最大程度地彰显其艺术价值。

武丹丹:你在创作中出现过瓶颈期吗?

罗周:第一二个阶段,都是“瓶颈”,尽管写了不少,却没有形成有效积累。以至于偶然我会想:我还能不能写出比《春江》更好的戏?如果《春江》便是我的巅峰之作,那我就是个失败的编剧。好在我终于寻找到了更上层楼的前行之路。写到第40余部时,我已完全没有了“能否超越《春江》”的顾虑,写到第60余部,我意识到我每一部作品都会有超越之前作品之处,否则我就不会落笔。

武丹丹:所以你总说自己是个“技术派”,你是怎么定义创作中的“技术派”的?

罗周:清晰、精准、“无一字无目的”的创作。剧本写作就像登山,那攀向巅峰之路,每一步、每个字都是力的叠加、积蓄与前进,明白自己谋篇布局、行文遣词全部细节的全部意图,那都是近乎无可替代的、你能力范围内的最好选择,只要判断标准不出差错,就能保证不会写出糟糕的剧本。

武丹丹:在你看来,什么是好的剧本?什么是糟糕的剧本?

罗周:关于戏剧之组织构思,结合自身具体经验,我归纳了8个字:素材、题旨、结构、剧情。

首先是素材。准备写某个题材时,第一步便是要阅读相关素材。我有个习惯是尽可能全面地掌握原始材料。根据题材不同,素材或多或少,比如《顾炎武》之素材就极多,而《望鲁台》之素材便极少。芜杂处需要梳理,简陋处更需开掘。若取材于史实,建议以人物年表或编年体史书为指引。

其次是题旨。掌握足够的素材后,不妨把最打动你之处列出来,但别急着写剧本。哪怕材料跌宕曲折、张力十足,却未必都可入戏。以“动情”为光照,找到该题材入戏的最高价值,即全剧“题旨”,那便是我们要攀向的山巅,是剧本创作之旅的“目的地”。

再次是结构。题旨往往决定了结构,好的结构必须有利于题旨之实现。有的作品看上去就像用剧本的形式写了篇小说或散文,这正是因为作者缺乏对戏曲结构的把握力。



新杂剧:古典戏曲的当代生机

武丹丹:你的作品结构上很有特点,《一盅缘》《衣冠风流》《不破之城》《孔圣之母》《卿卿如晤》……很多作品都是“四折一楔子”,被称之为“新杂剧”,但是也会有读者疑惑,仅仅四折一楔子,能讲清楚故事吗?

罗周:中国古典戏曲的文本库主要包含两方面,一是元杂剧,一是明清传奇。元杂剧通常都是四折一楔子的体例,有时会有两个楔子。其内容极富,伦理剧、公案剧、爱情剧、历史人物剧……琳琅满目,全用四折主戏的体例来完成,真是了不起。元杂剧另一特点是分且本末,一人主唱,到明清传奇时,情况发生了改变,生且净末丑各行当各有唱段。杂剧与传奇是我戏曲创作的“涵养之地”,所谓“新杂剧”,是全局上借鉴元杂剧的体例样式,每一折则借鉴传奇折子戏的具体写法。这不仅是向先贤致敬,也是一种让古典戏曲之传承在当下重焕生趣的方法。

需要强调的是,根据不同题材、不同题旨,也必须做出结构上的调整、变化与拓展。比如我的楚剧《万里茶道》便是六场戏,以表现万里运茶、一路崎岖的线条感;京剧《大舜》是上下两篇,以表现尧舜禹三代君主、两次禅让的传承;锡剧《东坡买田》也是上下两篇(折),上篇“买田”,下篇“还契”,一买一还,写苏东坡的崇高人格;昆剧《浮生六记》是五折一余韵,写一个琉璃世界怎样被爱与文学逐步创造、最终完成。

武丹丹:确定“结构”之后,考虑的是“剧情”吗?

罗周:实际上,剧情之裁选与结构之确定常常齐头并进。明确了最高价值与实现最高价值的道路,才能准确遴选可进入戏剧的素材原型,发挥想象力、创造力进行合理虚构、挪移、丰富、删减……这时“素材”才真正成为“剧情”并需进一步确定分场及每一场的具体结构方式。

■对话人:罗周(青年剧作家)

武丹丹(《剧本》杂志副主编)



将以上“素材、题旨、结构、剧情”四步工作做好并“盘”到烂熟于心之后,我才敢开始剧本撰写。

《当年梅郎》之诞生

武丹丹:以梅兰芳为主角的昆曲《梅兰芳·当年梅郎》与京剧《梅兰芳·蓄须记》几乎同时上演,都取得非常好的口碑,堪称佳话。请以之为例,谈谈你上面提及的“四步”。

罗周:《当年梅郎》初稿完成于2018年初,当时泰州市委宣传部向我约稿,欲以梅兰芳先生入戏,创作一部戏曲作品。第一步,素材,即有关梅先生的文史材料。八卷本的《梅兰芳全集》是我最主要的素材库。史载梅先生平生仅返乡一次,即1956年他携夫人福芝芳及幼子梅葆玖至泰州祭祖并献演《贵妃醉酒》《霸王别姬》《奇双会》《宇宙锋》等梅派名剧。两小时左右的演出时长,无法完成对梅先生一生传记之描述,在选择了以1956年返乡为切入点后,我还需找到合适材料作为主情节以架构戏剧。

在广泛阅读相关材料的过程中,1913年梅兰芳初进上海滩这段往事深深吸引到我。一者,初入上海,照梅先生自述,是他人生之关键时刻;二者,上海之行,梅先生与王凤卿先生结下一生友谊;三者,梅先生上海登台,年方20,与泰州登台的梅葆玖先生年纪仿佛,父亲眼中的儿子,岂不正似他当年一般?且梅先生在丹桂第一台的登台始末,史料起伏曲折、张力十足,更重要的是,在这块材料里,还有能与受众产生强烈共鸣的“共情点”。这便引向了第二步:题旨。正如我在场刊里写道:“最打动我的,并非梅先生在上海一炮而红的灿烂荣名,而是他走向那个舞台、伫立于那个舞台的跌宕起落。既遭遇了种种怀疑,又承担了种种期许,有过困感、有过游移,最终所有的支持与猜忌,都化作前行的力量,使他成为了更好的自己。这样的谦逊、勇敢、昂扬、坚毅,是梅先生的少年时,也是每个人都有过的少年时,是哪怕行至千里之外,历经数十载风雨,都令人不敢忘怀的:我们心中,永远的少年。”

第三步“结构”上,我仍以“新杂剧”为基本体例,四块主戏分别是“应邀”“再疑”“白夜”“忆靠”,另外还设置了两个楔子,开头之“返乡”与中间之“点妆”,关注1956年泰州之行以完成两个时空的穿插呼应。主戏对应“起承转合”之戏剧结构,“起”(“应邀”):丹桂第一台许少卿邀王凤卿、梅兰芳赴沪演出,通过门里门外商量包银的细节来表现许少卿对梅兰芳之不信任;“承”(“再疑”):通过唱不唱堂会的桥段,绵延、叠加了许对梅兰芳之质疑;“转”(“白夜”):所有的怀疑被精彩的“打炮戏”一扫而空,通过“压台戏”戏码选择,转向梅兰芳的自我发现与自我超越;“合”(“忆靠”):梅兰芳晓之以情,得到了王凤卿之支持,终以《穆柯寨》惊艳上海。

第四步“剧情”是在第三步基础上的丰富与细化,并思考确定每一折的结构方式。以“白夜”为例,这里,我需要人物往内心去寻求突破、寻求答案,需要设计某个契机令他豁然开朗。所以我拒绝了“群场戏”,而设计了一出“对子戏”,舞台上只有梅兰芳与黄包车夫二人。散漫闲聊中,清晰包括了三个层次:一是“向光亮处去”,二是“向暗淡处去”,三是“归来”。第一个层次,梅兰芳重温了自己肩上那一挂车重;第二个层次,不经意间,他从车夫处得到启发:“难走的路,我走;别人不去,我去”;第三个层次,生气勃勃的新气象在梅兰芳心里摇曳生发。就在这里,出现了全剧我最喜欢的念白。梅兰芳快意放歌:“以风声为箫、更声为鼓、星月为顶灯、天地为氍毹……”他疏阔的襟臆被这个月光如昼的夜晚洗得雪亮。

每一次“命题”创作都是一个考验

武丹丹:京剧《蓄须记》的“素材库”与《当年梅郎》是一样的吧?

罗周:是的,只是经阅读、思索、筛选后,因关注点不同,圈出来的“范围”不一样。《当年梅郎》完成后,作为梅先生的故乡,泰州还是想做一部关于梅先生的京剧作品。他们问我能否把《当年梅郎》移植成京剧,基本内容不变,用板腔体把

武丹丹:现在你的多数创作都是委约之作吧?你又是如何在“命题作文”里辗转腾挪,找到自己对这个题材的打开方式,完成自己层次丰富的情感表达?

罗周:我将每一次“命题”创作都视作一个考验。一方面,“被命题”令我能接触到一些之前从未接触过的人物、事件,拓宽了我的视野与生命的宽度;另一方面,我会努力寻找自身与它产生共鸣之处,进而向内心做更深入的探索。两部《梅兰芳》之外,不少我很满意的剧本,如《一盅缘》《孔圣之母》《大舜》《望鲁台》《浮生六记》等,包括近来将我的创作推向了一个新高度的昆曲系列折子戏《世说新语》,都是命题之作。

武丹丹:你觉得戏剧与文学有何区别?戏剧对你的生有什么影响?

罗周:就戏剧文学而言,不存在脱离了“戏剧性”的“文学性”,而“情节性”并不等同于“戏剧性”,古典戏曲尤其如此。在接下来的创作与理论教学中,我会更着力于这一点的实践与阐述。就我个人而言,戏剧创作便是我最重要的生活方式,我在创作中体验悲喜、体味人生,戏剧使我成为了“我”。

■青推荐 《碧血丹心大将军》:

一颗孤胆照英魂

■李会芹

辽东边关,受孙承宗提携保卫宁远,在抗击清军(后金)的战争中先后取得宁远大捷、锦宁大捷,但受魏忠贤等阉党人士弹劾辞官回乡。崇祯帝即位后袁崇焕重归战场,击退皇太极,后遭后金的反间、廷臣的谗陷,袁崇焕外受强敌威逼,内惧谗佞威胁,崇祯三年八月,袁崇焕被处以磔刑而死。剧中展现了袁崇焕耿直、廉政、勇敢的一面:在国家面对危难时挺身而出,军事部署智勇双全、重国情家国情友情;同时他性格中也有单纯、鲁莽、孤僻的一面。话剧对历史史实做了大量删减,袁崇焕死因之复杂,除舞台上呈现出的受阉党人士残害、后金的反间、京师舆论、华岛失陷以及崇祯皇帝的猜疑等原因,还包括袁崇焕在己巳之变中的失利,擅杀毛文龙事件等,为了戏剧表达的紧凑,这些情节都被略过。袁崇焕充满矛盾的人物性格,强化了这部戏的舞台戏剧性。

该剧在舞台上也传达出一幕幕感人至深的情愫,如孙承宗对赵率教的提携之恩,满桂、赵率教与袁崇焕大义凛然的沙场情,黄蕙兰与袁崇焕的夫妻小家情怀,袁崇焕最后的“苦有来世,愿天下安”的国家情怀等。剧中7位演员饰演了9个角色,他们的动作、姿态、对话、独白呈现了每个人物不同的特色,如魏忠贤的奸佞,黄蕙兰由柔弱到铁夫人的转变,赵率教为证其忠贞在战死前嘶声呐喊,满桂对袁崇焕从拒绝、听命到质疑的心理变化,鼓手在传捷报、传圣旨、处凌迟不同情感程度的恰当拿捏。此外,文中亦白话亦诗词的人物对白,也很好表现了袁崇焕弃文从武背后高风亮节的文人风骨。

舞台上切换了三种颜色:红色为袁崇焕受刑的主题色,凌迟酷刑的场景,残忍又撼动人心;插叙中回忆历史片段,舞台多采用白色或黄色,带有还原事件情景的怀旧色彩;戏剧结尾,对未来的美好期许时,舞台切换成了蓝色,代表着对国家天下安的美好希冀。

由幕布隔成的过去和现在两重世界,以回忆与画外音的方式,叙述了袁崇焕的幼年抓阄和青年时代的美好,同时幕布也充当了抗击后金努尔哈赤的“城墙”。舞台中间的两扇屏风不仅是战时地图,人物背影也清晰地呈现于屏风之中,如同“人是行走的影子”(莎士比亚)。舞台上的棋盘与棋子,袁崇焕与满桂这一黑一白,不仅呈现了二人鲜明的角色关系,也暗喻着他们如同大明江山的两枚棋子。不同之处在于,满桂最后吐露他不是袁崇焕的敌人而是他一生的挚友。究竟谁是历史棋局的掌舵者,是孙承宗、崇祯皇帝,还是他们自己?这盘棋究竟谁输谁赢,将尽由后人评说。

如《剖肝录》对袁崇焕的评价“天下之人,莫不服公之义,而谅公之心”。一代忠良袁崇焕,战功赫赫,却蒙受冤屈,惨遭酷刑。然而,袁崇焕大义凛然、勇于救国的一片“碧血丹心”却值得后世称颂。