

歌词创作系列谈

写词「秘诀」

(外一篇)

石顺义

某君,文学爱好者,忒想扬名成“腕儿”。然几年过去,写小说嫌太累,当诗人少才情,做编剧怕麻烦。辗转郁闷间,忽逢一网上大“V”,“V”告之曰:概当今艺术,唯歌词最易成名耳!君闻大喜,但问其计,“V”曰:凡山有捷径,峰有左道,写歌词亦有“秘诀”。逐一道来:

这一,网上寻些素材,报上选些标题,摘些领导讲话,搜些上面精神,再牢记我们传统上的“歌词二百句”,什么向前进啦,新时代啦,不吝铺就,即可成篇。“孙子”才深入基层,体验生活呢!

这二,当今时代,都讲创新,诗歌提倡朦胧,小说崇尚魔幻,歌词焉能守旧?破除传统语法,蔑视一切文规,最乃创新之道也。什么“山苍茫了你”“河婉转了我”,再寻些古人“朝花夕拾”,插些“会须一饮”,再不然翻开英汉词典,请洋人助阵,又上一番档次。至于别人听不听的懂,哥要的就是时尚!

这三,业界有言:一首歌曲若能流传,词占其一,曲占其二,唱占其三,其余全靠媒体和宣传。所以要交“名曲”,傍“名唱”,攻“名导”,破些银两,找人出书,寻人作序,开发布会。所谓“功夫在诗外”是也。

这四,写歌词这劳什子,其实就像摸彩票,大抵买得多了,总能中奖。所以从业者平时要多写,多发,铺天盖地,广种薄收,焉知哪片云彩有雨?至于什么“吟安一个字,捻断数茎须”,玩儿去吧!

噫嘻!某“V”一席谈,某君茅塞开,自此学习之,践行之,乐此不疲。又数年过去,看官,你道怎样?某君流传于世的歌写没写成尚不得知,但他那奉若圭臬的“写词秘诀”却流传坊间。凭人赏析。

哈,正所谓:塞翁失马,焉知非福?

我眼中的好歌词

- 一、好歌词初看时眼前一亮,后琢磨回味无穷。
二、好歌词要有记忆点,最好朗朗上口,看两遍就能背下来。
三、好歌词一定能独立于音乐之外,像舒婷的《致橡树》,“绝不像攀援的凌霄花”,而是与之并立的木棉树。
四、好歌词除了文学性之外,还应当闪烁理性的光芒、人性的光芒,也就是说有个“好意思”,如果没有“好意思”,则无论语言多花哨,也没多大意思。
五、好歌词不怕碧玉微瑕有缺点,就怕四平八稳没特点。
六、好歌词当然应该与时俱进,但不是与时尚俱进。尤其“主旋律”作品,能做到“若即若离”最好,否则难免短命。
七、好歌词应该说人话,不能凭花拳绣腿唬人。好歌词的最高技巧应是“无技巧”。
八、好歌词不一定有好命,好歌词不一定广为流传,广为流传的不一定都是好歌词。
九、好歌词不是自己说好才是好,也不是某些“权威”说好才算好,而是过了若干年以后还能有人记得几句,那就算不错了。
十、这也要好,那也要好,这样的好词哪里找?其实就在古今中外所有的经典中,也在你和我辛勤探索的笔尖下。
(作者系词作家,原空政文工团创作室主任)

(上接第1版)

周立波在土改运动和新中国成立后农业合作化运动中都是这样的战士,都是实际工作的参与者。生活对他来说就是艺术,农民语言构成精致的作品语言。这有点像英国唯美主义,王尔德就说过,生活才是第一位的,也是最伟大的艺术。周立波写出这样优美的湖湘小说并非偶然,美学源于生活。他将日常生活审美化,把农民语言提炼为艺术语言。他和唯美主义的区别在于,他所从事的事业更伟大、更卓越、更加波澜壮阔。革命生活是他全身心投入的一切,对他而言艺术内在于生活,两者没有矛盾。从这一角度看就不难理解,他随军南下无论多么艰苦都不肯离开大部队,因为这就是他生命的寄存之地。在东北土改后有一段时间,他几乎无暇写作,天天阅读前线的战报而兴奋不已,因为他就是解放中国这场伟大战争的一部分。在家乡益阳,他天天泡在泥巴地里,或锄田,或牵牛,却笑容满面。他又听从内心的召唤,回到生活中来。

如前所述,这种扎根人民的崭新生活方式源于《讲话》。《讲话》是一个划时代的文献,今天看来具有浓厚的存在论色彩。毛泽东把马克思主义的基本原理社会存在决定社会意识,改写为生活实践决定艺术风貌。从认识论到实践论,从书本到生活,作家要和工农兵群众打成一片。这就是毛泽东为艺术家规划的主体改造过程。作家的思想感情和生命,要融入这个民族复兴的伟大进程之中。《讲话》对文艺的看法与城市知识分子完全不同,用我们现在的活说,生活才是伟大艺术的诞生地。生活就是艺术的本身。或者说艺术就存在于生活之中,只有走进生活、投身社会实践,才能看到它、把握它、表现它。过去我们对《讲话》的理解停留在工具论的层次,从外因论的角度来理解文艺为工农兵服务这项伟大任务。这使得人们得出各种偏颇的结论,如政治化、工具化、脱离文艺规律等等。其实,只有从生活实践的角度来理解这个工具性,才能超越阐释者局外人意识的局限性。如果生活是第一位的,那么其他任何手段都是对生活的加强和修饰,两者不应该分开。在毛泽东看来,过去的文化战线和军事战线相分离,而文化军队要成为火热斗争的一部分,成为中国革命必不可少的一环。艺术是整个革命进程的组成部分,并没有外在于生活的单独目的。这就是毛泽东在《讲话》中批判为艺术而艺术的原因。脱离生活的艺术必然在思想上枯竭。这种实践论观点在中国现代文学批评史上是一个重大转变,文艺内在于生活而非外在于生活,这是对文艺的全新的存在论解释,是对文学作用的极大升华。

我们也可以把批评界流行的尼采术语重新表达这个观点:全身心拥抱革命生活就是把那种观照性的、外在的、客观的艺术观察过程,即“日神”精神,转变为内在的、自发的、具有生命情感的生活实践,即“酒神”精神。这种转变将我们的主体放在了生活变革之中,放在了革命斗争之中。作家和劳动群众打成一片,就是走出书斋、改造自我、融入大众的生活。周立波按照《讲话》的精神,让艺术植根于生活本身。实际上,强调生活实践的理论在哲学史上源远流长,只是用的术语不同。斯宾诺莎认为,神不是外在的,神就在万物之中,快乐和圆满在于生产过程。德勒兹强调生命本身的强度,强调它的张力和生产性。也就是说,生活本身的热烈程度才是根本,而非外在于生活的其他目标,包括为艺术而艺术这样的目标。齐泽克则构建了一种新的主体能动性,对生活的参与充满艺术的冲

周立波:扎根生活才有伟大的艺术

——兼谈湖南花鼓戏《山那边人家》 □周小仪 舒莉莉



动和形式的激情,如同韦伯在学术生活中发现神魔之力。虽然这些理论有些抽象,但是在周立波的文学生践中都可以得到充分印证。过去我们认为《讲话》中所提倡的为工农兵服务、写出人民群众喜闻乐见的作品,仅仅是一种政策性要求。我们还把这要求归结为文学工具论,认为它把文艺当成武器,只看中文艺的实用价值,服务于文艺之外的目的。因此整个20世纪80年代都在倡导回归文艺本身,强调文艺的自律,看重审美主体,远离生活内容。现在看来,这是一个极大的误解。这是从外因论的角度来理解工具。如果从内因论的角度理解这个问题,和人民群众打成一片,在感情上与他们保持一致,成为他们中的一员,就是强调社会存在和生活实践的第一性。按照毛泽东的说法,我们要成为革命机器的一部分。因此,这个工具论就内在于生活本身,成为一种加强这种生命强度的一种技术和修饰。艺术要符合生活本身的潮流,顺应历史发展趋势。这和德勒兹的生命情感强度是完全一致的。这是内在性的工具论。这个主体化是一种过程性的构成,就是生活实践构成主体。这样我们就能理解,毛泽东仍然强调情感,没有排斥艺术性,但他强调的是阶级情感,强调的是工农兵群众喜闻乐见的艺术性。这与民族解放这一伟大生活实践步调一致。从这个角度来理解周立波,就能够明白他首先是战士、工作队队长、做田农民,重要的是生活实践、社会存在、革命斗争。我们应该这样理解艺术为生活服务:艺术增加了生活的张力和强度:更集中、更强烈、更典型。

以上对周立波特征和《讲话》精神进行了解读,显示出深入生活在存在论和实践论方面的意义。从这一角度看湖南花鼓戏《山那边人家》,就能充分理解这部剧所体现的内外结合高超之处。此剧强调生活实践和主体化过程,符合《讲话》的基本精神。周立波是《山那边人家》里的中心人物形象。他既是一个写作者,又是农民中的一员。这一人物二重性在剧中的表现十分明显。有时候这个人物在剧情之外,和观众交流,经常对其他剧中人物进行点

评。其他情况下周立波又是剧中之人,是乡村生活的组成部分。两者有机结合、互相补充、恰到好处。这是这部剧的成功之处。这种内外有别的剧情结构方式,是剧作者精心构思和深入发掘人物思想性格的结果。它不仅传承了欧洲古典戏剧的高超技法,而且对《讲话》精神和周立波特征的把握十分到位。周立波由局外人变为局内人,不仅由知识分子转变为当地农民,而且他的情感也发生转变、喜怒哀乐与当地村民息息相关。这正是《讲话》精神的体现,并以生动活泼的戏剧形式在舞台上展现出来。

仅举三个场景为例。第一幕进山,周立波是一个旁观者,他欣赏那些听壁角姑娘们的欢乐笑声,对美丽的山村夜色赞不绝口。但是他又是一个生活的参与者,新郎新娘、家人村民都等他到来,由他主持新人的婚礼,为新人的幸福结合画上一个圆满的句号。周立波不是一个过路客,他就生活在此,边种田边写作,和新郎的父亲满爹是邻居和好友。这个情节来自周立波本人。当年回乡务农,周立波就住在亭面糊家旁边,和他们如同一家人,关系融洽。他和亭面糊一起下田,一起锄地,掰开牛嚼着牙。他们情同手足,亭面糊家里有什么事情自然和他商议,他也积极参与和意见。所以戏剧表现的内容都有实际依据。

生活矛盾和戏剧冲突的高潮在扫盲那一幕。扫盲运动是新中国文化建设的重要一环,也是农业合作化的有机组成部分。周立波是当地扫盲干部,负责相关工作。他动员女主角,满怀的女儿媳去参加识字班。但是期间发生了误会:老公公怀疑女主角和教师之间不清白,十分气愤。于是他到周立波这里告状。周立波和他一起潜伏到现场观察之后,发现这纯属想象和误会。周立波这个剧中人物还是一个生活矛盾的调节者,家长里短的仲裁者,而非局外人。乡亲们有事找他商量,他从不拒绝。平时乡亲也关心他的生活起居,宛如一家人。

第三个场景是种田,他不辞辛苦和农民一起种田,结果不小心眼镜掉在了泥地里,这个细节也有实际依据。周立波随军南下时,就曾丢失眼镜,在泥地里到处寻找。这个真实细节移植到这里,没有违和之感,反而为寻找增色不少。秋收之后,周立波还不忘提醒男主角为妻子准备好礼物,他知道女主角对一个漂亮的发夹向往已久。可见他完全融入当地生活。

从这三个场景来看,这部剧完美处理了内和外的关系,突出了周立波是生活中的一员这个主题。剧中的道具书桌和他那一身干部服装,显示出周立波是一个外来人,是一个观察者。但他在生活和工作,他和农民在一起种田的场景,显示出他是生活中的一员。这部剧不仅对周立波扎根人民生活这一主题表现得非常成功,也使周立波在家乡的生活本身变成艺术作品,而且更优美、更深刻、更感人。

(作者周小仪系北京大学教授,舒莉莉系北京大学讲师)

评点

守住家园 向死而生

□刘玉琴



话剧《右玉》剧照

体现了追求美好生活的顽强生命力,也体现了饱含深刻哲理的人与自然的内在关系逻辑。共产党的初衷和老百姓的愿望相互依存,这是舞台艺术作品中较为难得的党群关系水乳交融的深刻表达。作品真实传递了,是所有人的牺牲奉献换来了右玉的变化。党员干部与人民群众一同谋划、一同商量、一同劳动、一同流泪,右玉人质朴倔强的生命底色上写满了上下一心、民心所向的时代音符。

旗帜鲜明而又艺术化地表达右玉精神,主创人员的用心之深和探索魄力充满当下时代气息。作品将右玉人的生命过程和精神化成了富有感染力的语言,许多台词令人印象深刻:治沙,只有和天斗,才能让树活下去,让人活下去。树活着,人就活着;只有树活得更好,人才能活得更更好!救树就是救人,保住了树就保住了黄沙洼的根。就像这扎在泥土里的树那样,把我们的根扎在这里,永生永世扎在这里。话剧作品要在舞台上让思想的光芒迸射出来,台词的力度和深刻是重要依托,此剧中文语言的精到和精彩,体现了编剧的概括提炼和重建能力。一般脱贫致富作品,都有搬迁,迁建的内容。这部作品与众不同,右玉人就是不走,永生永世扎根在右玉。这是他们的家,他们的爱在这里,这也成为脱贫致富题材和主题开掘的新范式。它不禁让人想到只要中国共产党和人民群众上下一心,将无往而不胜。无论微观还是宏观层面,作品都对党的坚强领导和人民的拥戴,以及迎难而上久久为功、功成不必在我的精神做出了深刻解读。有价值的题材与极富震撼力的表达形成了共同合力,让右玉精神在观者心底产生强烈共鸣。

舞台呈现充满哲理和诗意,意象化鲜明。该剧充分运用戏剧的假定性,简约灵动;又以歌队的叙述,右玉道情音乐和山曲、小调的适时插入,烘托气氛,突出地域特色,扩大和丰富了舞台的表意空间。舞台上方的巨大吊环,是悬在空中的一片希望,一棵歪歪扭扭的“小老树”,是生机和不屈意志的象征;一个圆形沙盘,结构出灵动生动的现实场景。真实与想象、激情与思想,共同构成《右玉》的诗化意象。守住家园,向死而生,右玉人顽强的生命力在舞台上以多元戏剧手段表达得深厚而富有哲理。全剧鲜活生动的“奋斗者群像”,形成充盈全剧的蓬勃精神力量,为思想性、艺术性的有机融合,为同类题材的舞台实践提供了新参照。

(作者系《人民日报》文艺部原主任)

8月8日,由北京市文学艺术界联合会主办,北京戏剧家协会、《新剧本》杂志联合承办的“戏剧就是回故乡——任鸣导演艺术专家研讨会”在京举办。北京市文联党组书记、常务副主席席唐,北京人民艺术剧院副院长、一级演员冯远征等数十位戏剧评论家、学者以及与任鸣导演生前合作过的编剧、演员齐聚一堂,在缅怀任鸣导演的同时,围绕其导演艺术创作道路、风格及成就进行了深入研讨。

冯远征表示,任鸣作为北京人艺任职时间最长的副院长,从上世纪80年代进入剧院以来一生执导话剧90余部,是人艺最多产的导演之一,用行动践行了“一生只干一件事,做导演,做人艺导演”的艺术追求。无论是从院领导还是导演的角度,任鸣都是一个承上启下的关键性人物。多年来他坚持“一戏一格”的艺术探索,在思维方式、表演和叙事风格、演出和舞美形式等方面开启了北京人艺新京味儿戏的探索,在新东方美学以及剧目、题材等方面的探索亦具有里程碑式的思辨、引领作用。他始终关注戏剧的发展问题,为北京人艺培养了一批青年人才,为人艺的未来留下了宝贵的财富。

“他是‘为戏剧而生’的导演”,在北京剧协副主席杨乾武看来,任鸣是新世纪以来北京人艺继林兆华导演之后最具代表性的导演,“不仅是北京人艺演剧传统的主要传承者,且在艺术层面创造超越了这一传统。”杨乾武认为,自上世纪90年代以来,中国戏剧演出市场的危机迄今仍未得到整体性解决,总结任鸣及北京人艺的艺术成就对当下的戏剧创作具有重要启示。“任鸣留下的《北京大爷》《古玩》《莲花》《全家福》《知己》《我们的荆轲》《司马迁》《玩家》等作品,是当之无愧的具有中国做派、中国气派的“中国戏剧”,这提示我们思考“怎么做才能为观众把戏排好?只有好的作品与观众产生良好的互动,中国的戏剧才有未来”。

在中国艺术研究院话剧研究所所长宋宝珍眼中,任鸣是“用生命书写话剧史”的一位导演,是北京人艺风格的捍卫

任鸣导演艺术专家研讨会在京举办 做现实主义传统的看门人与守业人

者、继承者、实践者与发展者。她始终认为北京人艺是有民族气质、民族精神的剧院,是现实主义精神的剧院,是人民的剧院。对于这种风格,一要继承,二要发扬,三要在继承和发扬的基础上创造。实现话剧与时代、与现实生活的结合。作为院领导,他坚持经典保留剧目与原创新作精品并举,坚持“双百”方针,培育当代话剧的根与魂。作为导演,他从不卖巧炫技,而坚持一台戏要让观众看得懂,愿意看;要用简单、清晰、质朴、大气的舞台场面表现艺术真实、细节刻画和典型意义;要培育形象的种子,让戏剧行动形成自治的逻辑和韵律,让戏剧场面充满内在诗意,把舞台空间留给有灵性、有创意的演员。

与任鸣合作了话剧《香山之夜》的国家一级编剧李宝群表示,任鸣是一位深谙创作规律,深知剧本、编剧之重要的导演。他在艺术上有自己坚守的原则和底线,对剧本总有敏锐、细致的觉察、把握。他用执导的众多气质各不相同的戏构成了一个自己的“导演世界”;他用扎实的创作塑造人物,表现当代和历史生活,重视对人物内心的开掘;他从不滥用“手段”,也不刻意追求外在形式上的“新奇特”,而是立足传统,因戏制宜,做了不少新的探索。“他是北京人艺现实主义传统的坚守者、看门人与守业人。他在继承和敬畏传统的基础上,又是寻求探索和突破的,他为北京人艺留下了一笔珍贵的艺术财富与遗产。”

与会专家认为,任鸣在坚持人艺传统、继续焦菊隐先生等前辈所开启的中国话剧民族化探索的同时,在对民族化的传承与化用以及对当代舞台艺术语汇的借鉴和吸收等方面,不跟风、不媚俗、不跃进,以当代视角切入对作品的解读和阐释,让舞台呈现兼具传统韵味和现代气质。他崇尚“简洁是智慧的结晶”,简约、凝练、纯粹的美学追求更是他所追求的生活状态与通达的精神境界,那便是对戏剧执着的爱、对艺术创造的饱满激情。对于任鸣的导演艺术成就,戏剧研究者应不断总结,将任鸣留下的艺术思想和经验传播好,不断创作出更多能触及灵魂、引起人们思想共鸣的具有持久艺术生命力的文艺作品。(路斐斐)