

天涯异草

法国作曲家拉威尔:

《波莱罗》的回响

□沈大力



莫里斯·拉威尔

2024年春,巴黎同时上映了两部艺术家传记片,一是康坦·杜厄拍摄的《达利》,二是安娜·拉封腾执导的《波莱罗》。前者描述一个放肆不羁的超现实主义怪杰,受众相对有限;后者展现了一位大众喜爱的作曲家莫里斯·拉威尔。乐坛杂志《定音笛》以“拉威尔与《波莱罗》全景”为题旨,展示一个世纪以来超凡的《波莱罗舞曲》在听众耳际萦绕、沁人心脾的历程。《回声报》《玛丽亚娜》等报刊纷纷发表评论,对之赞不绝口。女导演安娜·拉封腾将拉威尔的生活搬上银幕,而且是在作曲人家乡故居实地取景拍摄,沉淀为乐坛的一座里程碑。

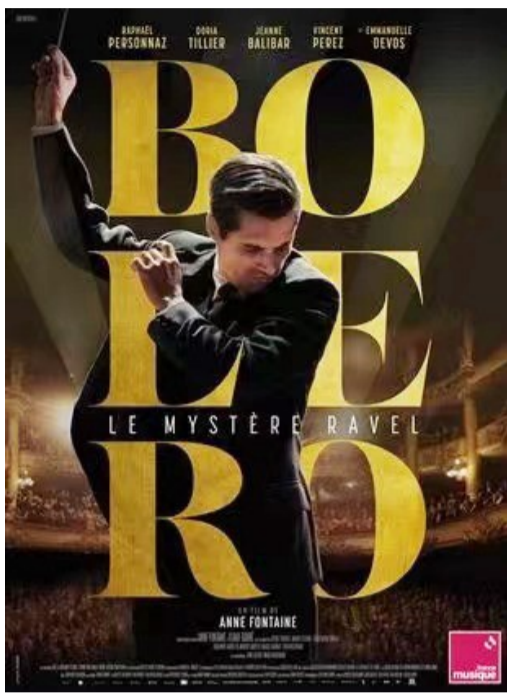
自1992年起,导演安娜·拉封腾已完成了23部影片,包括表达内心情感的《干洗》《灰色悲剧》《在他手心里》和《无辜者》等。《波莱罗》乃是她对拉威尔音乐,尤其是世界上演出最广的《波莱罗舞曲》深沉挚爱的结晶。谈及她的拍片意向,这位导演宣称:“一些传记片着重展示人物的一生,失之于浮表,不够深透。我的主线是,表现音乐创作的意象,最大限度向受众开放,不偏向向熟悉拉威尔生涯及其音乐的群体,而且顾及那些缺乏这方面知识的受众。”

当《定音笛》记者问到她为何选定拉威尔和“波莱罗”时,安娜·拉封腾回答:“我父亲是里斯

本大教堂的管风琴师,我在古典音乐氛围里长大,学了钢琴、诗琴,尤其是大提琴。我的艺术生涯是从舞蹈开始的,与音乐的联系始终剪不断。年轻舞蹈家西尔维·吉莱姆跳“波莱罗”舞,给了我极大冲击,由此情牵意结。《波莱罗舞曲》无时无刻不在世界某个地方传播,无论是原创或者改编的形式。此片中有三个要素:首先是拉威尔幽静的性格,其次是他作品的性征,以及他在爱情语汇表达方面苦苦求索的毅力。”

依导演安娜看来,拉威尔作为音乐家的性感完全体现在他的作品里。她精心挑选演员,特别是饰演主角拉威尔的拉斐尔·波索纳兹。她追述:“我花费了很长时间才找到了理想人选。在选定拉斐尔·波索纳兹之前,我安排他先听《波莱罗舞曲》,近距离拍摄他的面部表情,确认他已沉浸其中。”拉斐尔·波索纳兹适合扮演拉威尔的缘故,还在于他先前在《奥赛码头》和《西伯利亚森林》两部影片里极简派的“间离效果”,曾给观众留下深刻印象,而这正符合安娜·拉封腾所需。

为了让他演得惟妙惟肖,女导演要求他减了将近十公斤体重,达到面庞和体型都显出局促和性格腼腆的秉性。她还特意聘请让娜·芭里帕尔扮演女舞蹈家伊达·鲁宾斯坦,以还原那个文艺创作的繁盛年代。当时,俄罗斯血统的舞蹈家伊



《波莱罗》海报

达·鲁宾斯坦在加吉列夫的芭蕾舞团跳埃及艳后克蕾奥帕特拉和《一千零一夜》中的山鲁佐德,成一代名伶,组建了属于自己的芭蕾舞团。1928年,当时在世的最杰出法国作曲家拉威尔为她谱写一部西班牙芭蕾舞音乐作品。拉威尔为人异常谦逊,缺乏夺标之志,总遁迹在自己的象牙塔里。然而,出于对西班牙和舞蹈的热爱,加上他在巴黎附近西奈一家工厂受到机器运转节奏的触动,最终心动为情,接受了谱曲任务。他在自己居住的伊芙林省蒙费尔-拉莫里放开幽怀创作,历时五周,于1928年10月完成了《波莱罗舞曲》总谱。

“波莱罗”原为西班牙安达卢西亚风格的二节拍民间舞蹈,起源于18世纪,逐渐波及欧陆。1830年起,它由浪漫派舞者引入戏剧领域,到20世纪上半叶兴盛起来。巴斯克血统的拉威尔正是采纳了西班牙“波莱罗”二节拍双韵三叠句诗歌三连音谱出舞蹈前奏曲。《波莱罗舞曲》全曲仅340个节拍,打破了传统的节奏韵律和格调范式,独树一帜。《波莱罗舞曲》谱成时,实际上是一

幕芭蕾舞剧,由一个体态娇柔、丰姿绰约的茨冈女子在地窖铜灯的暗光下,踩着鼓点,浪漫腾踏,散发浓烈的安达卢西亚气息。在观众喝彩下,茨冈女郎跃上长条桌热舞。全曲缓缓启行,冉冉漂浮,如鱼游水,又似云破月出,渐渐露出急切野逸的放浪,到了鼓、铙、钹和长号演奏交响时,火山爆发般涌至高潮,洋溢阿拉伯西班牙乐的节奏和哀怨格调,冲气遏云绕梁,令人迷醉。

1928年1月至4月,拉威尔在北美巡演十分顺畅,到纽约过了他53岁生日。6月,雕刻家昂·雷利兹为他雕塑了一座半身像,他还获得牛津大学荣誉博士学位。同年秋天,《波莱罗舞曲》开始筹备演出,原俄罗斯芭蕾舞团的尼金斯卡为其编舞,该团舞美设计师亚历山大-贝努瓦担任戈雅式风格设计,整个阵容蔚为壮观。这一西班牙色彩浓厚的拉威尔版“波莱罗”于1928年11月29日在巴黎歌剧院由伊达·鲁宾斯坦芭蕾舞团首演,大获成功。观众反应的热烈程度超过了鲁宾斯坦剧团先前演过的所有剧目,包括斯特拉文斯基柴可夫斯基作品的《仙女之吻》。文艺评论家埃米尔·维伊赫莫兹赞扬道:“在整个音乐史上,从未有过如此精湛的表演技艺。”

《波莱罗舞曲》在巴黎公演时,拉威尔本人并不在场。他当时巡游伊比利亚半岛,逗留马德里。这首舞曲面世时也难以遭受非议。为拉威尔作传的音乐评论家马塞尔·马赫那毫不掩饰自己的反感,指斥它是“反音乐”。另一位评论界权威塞尔日·古特干脆说它是“毁灭性的咒语”。拉威尔则向友人卡尔·沃克莱西坦言,自己确实逾越了音乐规范。他低调说,“这只是一次试验”,“一个有限度的特殊尝试。除此以外,并无任何以乐动天的希图”。他所寻求的只是一种管弦乐配器效果的变奏,如此而已。拉威尔强调它谱此曲,只是为了表达工业时代机器运转的节奏动感。

拉威尔的《波莱罗舞曲》在巴黎首演获得了作曲者不曾意料的惊人反响,甚至被誉为“破天荒的创世之举”。观众皆被一种魔幻攫获。鲁宾斯坦芭蕾舞团首演轰动巴黎后,陆续到布鲁塞尔、蒙特卡罗、维也纳、米兰、那不勒斯和罗马巡演。1929年5月返回巴黎再续演,这次由拉威尔亲自指挥。紧接着,又远渡大洋到美国纽约、波士顿,不到几个月就风靡欧美。从美国归来后,

陆续又到马德里、里斯本、伦敦、日内瓦、柏林、阿姆斯特丹、莱比锡、布加勒斯特、布宜诺斯艾利斯和东京公演。文艺评论家吉尔·圣罗曼惊叹:“《波莱罗舞曲》自问世百年以来,始终是20世纪最具象征意味,又最深得民心的杰作。”

以笔者所见,乍听起来,拉威尔的《波莱罗舞曲》结构并不十分精彩。一个主题反复变奏169遍,似机器包装流水线作业线般单调,难免给人厌烦之感。可是,这首唯一的双面单向乐曲蕴含并逐步爆发出难以抗拒的音韵和谱力度。曲终,扁平小鼓的敲击起到了强烈的振奋效应,表达出安达卢西亚的民族艺术模态。人类学家克洛德·雷维-施特劳斯指出:“全曲最终达到了不可遏抑的高潮,乐尽于此,其他因素,音质、节奏、声调和旋律就不那么重要了。”

雷维-施特劳斯晓然洞彻这首独特乐曲的内在奥秘,即不断反复的固定音型。不经意间,拉威尔似乎往经典表意里注入了一种嬗变幻化液,致使音乐意象得以保留,给舞蹈家们开辟了空间,让人们难以用“皇帝新衣效应”来看待这部杰作。这部舞曲的煽动性几乎难以抵御。伍迪·艾伦和让-吕克·戈达尔等人拍的近百部影片,均用《波莱罗舞曲》伴奏就是一个明证。总之,安娜·拉封腾近将《波莱罗舞曲》搬上银幕,是特别值得关注的。

《定音笛》杂志发文评论:“影片《波莱罗》是电影界罕见的现象。它并非只是一部简单的传记片,而是在探究音乐创作的内在机理,作曲家神秘的心理派生和他与周围情感联系,包括自己的爱情挫折。”音乐界这本专业杂志给影片《波莱罗》的定音是:“一种音乐理念的拓展”,也不乏围绕理念的人物传记因素。导演安娜·拉封腾突出她这部影视作品的间离效果。她描述拉威尔在最后重听《波莱罗舞曲》总谱时,竟然忘记那是他自己亲手谱写的作品,脱口说道:“这还算是不错嘛。”

拉威尔生时曾担心《波莱罗舞曲》会吞噬他的其他作品。严格意义上讲,他的这种预感也不无道理。事实上,正是这首舞曲今天为他赢得了比古典乐迷更为广泛的受众。不过,令一些评论家略微惋惜的是,现今的观众再也感受不到《波莱罗舞曲》在巴黎歌剧院首演时的那种典雅的意韵:白云溪水两相映,只是今朝已焕然。

重提“电影小说”:克劳德·西蒙和新小说的方向

□陈锦丞

在现代主义作家的写作生涯中,相当数量的作家,都曾痴迷于小说的文体探索。面对现实世界巨大而迅猛的变化,作家渴望找到一种与之相匹配的表达方式,同样地,确立自己文体上的独特性、为小说艺术找到新的发展方向,也具有足够重要的吸引力。

20世纪60年代,诞生于法国的“新小说派”代表了革新小说的一股重要力量。他们秉持着“艺术需要不断创新”的基本观点,对创作形式、哲学观念进行了大胆而前卫的探索。但同时,这也是一个松散、缺乏统一创作纲领的文学流派。其代表人物阿兰·罗伯-格里耶、娜塔莉·萨洛特和玛格丽特·杜拉斯,既是文学作家,同时也身兼导演、编剧等多重身份。他们的创作显示出20世纪中后期,小说与电影这一新兴的艺术门类所产生的复杂纠葛。

克劳德·西蒙(Claude Simon)也是“新小说派”的代表作家之一。相较而言,西蒙没有文化名人的头衔,知名度和影响力也要微弱得多。这位法国作家1913年出生于旧法属殖民地马达加斯加,曾参加20世纪30年代爆发的西班牙内战和第二次世界大战。战后,西蒙深居简出,一边种植,一边写作,并于1985年获得诺贝尔文学奖。过往的战争经历成为他写作的重要题材和灵感来源。他的代表作品《佛兰德公路》《农事诗》《刺槐树》,从主题到情感,都是对记忆中战争伤痕的咀嚼和反思。

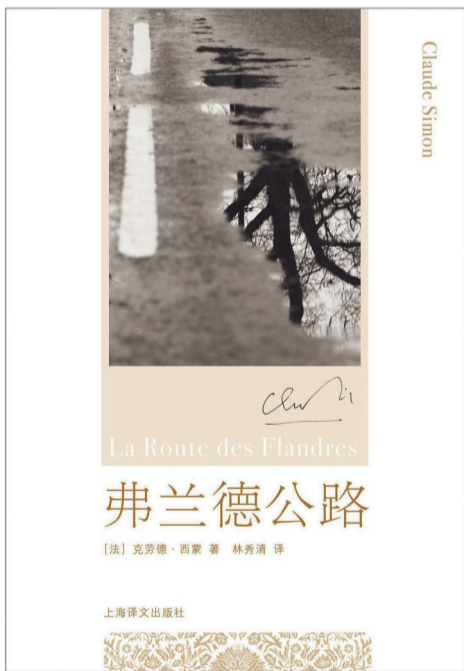
与新小说派其他作家相比,克劳德·西蒙与电影艺术的纠葛更为复杂。他没有直接涉足电影制作行业,而是通过借鉴电影艺术的创作手法,在小说写作中创造了独特的文学风格。正如安德烈·巴赞所说:“电影银幕造成的新的认识形式和观察方式,特写镜头一类的表现方式或蒙太奇的叙事结构,有助于小说家创新自己的技巧手段。”就写法而言,“电影化”已成为西蒙创作的一种重要手法,这一点最为批评家所津津乐道。作为一种更容易为普罗大众所接纳的艺术形式,把“电影”安插于“小说”名下,将两种差别巨大的艺术形式熔为一炉,本就足够吸引社会目光。就连西蒙本人也毫不讳言其作品与快镜摄影的相似性。然而这种“电影化”,究其根源,并非完全受益于电影艺术,更多是来源于文学的叙事革新传统。西蒙所要探究的,并不是直接化用“电影叙事方法”,将传统小说变化为“电影小说”,而是着眼于解决文

学小说中叙事和描写的冲突问题(为了解决这个问题,西蒙借鉴了电影艺术的表现方法)。也就是说,重新定义“描写”,关系到西蒙小说叙述上的革新。而“电影小说”是作为一个结果出现的。

我们可以在克劳德·西蒙1980年发表的演说《大教堂里》中窥见他对于“描写”的态度。在这篇演讲中,西蒙为意识流派代表人物马塞尔·普鲁斯特做了细致的辩护,用较长的篇幅论证了被传统读者认为仅仅起到装饰作用的“描写”的重要性。此处的“描写”,一定程度上可以视作克劳德西蒙创作的核心要素,“电影小说”的诸多特征,包括建筑性、时间观念(共时性)、音乐感,都是基于对“描写”的再认识而产生的。

寻找“描写”的新意义,是西蒙革新小说叙事的逻辑起点。20世纪中叶,世界进入“读图时代”。对于描写这一行为,西蒙有着不同以往判断。在《大教堂里》中,西蒙这样写道:“出于语言的唯一能力,这条盛在了一个盘子中的白烧鱼,突然被剥离了它在日常世界中的空间和时间环境……而被转移到了一个具有完全不同维度……的范围内。”马塞尔·普鲁斯特未曾就自己的创作给出如此详尽的解答,他在自我辩解的《驳圣伯夫》一书中,显然对于如何系统表达自己已经感受到的创作理念感到局促,因此辩驳稍显客气谨慎。而西蒙作为《追忆似水年华》的狂热爱好者,对普鲁斯特的创造性有着更为客观的概括视角。在这一段引自西蒙的评论中,谈到了描述性语言有能力真实再现(而不是简单地构建某种观念)空间、时间、事件,并通过不同维度的层叠,使得一性言的言语媒介产生建筑的立体感。西蒙大胆而准确的判断,暗中指涉另一个更为两难的选择:文学倾向于重构事件,还是倾向于再现世界。这当然不是一个非此即彼的问题,但倾向本身就代表了选择。我们以自然主义为例,爱弥儿·左拉在作品中不厌其烦地描述物品细节,但其仍与“电影小说”相距甚远,原因是此处的描述仍为情节服务,左拉没有让“描述自身”成为故事情节的代替者,自然主义的这种倾向更偏向戏剧美学,而不是电影美学。

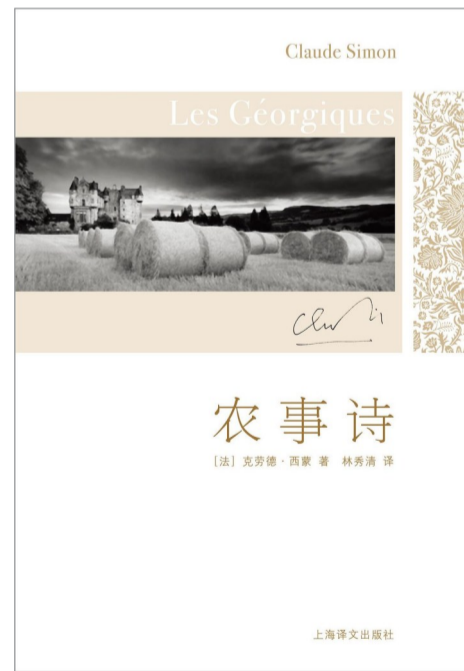
这样的要求也许对19世纪的作家而言过于严苛。无论是马塞尔·普鲁斯特或是克劳德·西蒙,他们的创造都不是空穴来风的。自20世纪中



《佛兰德公路》

【法】克劳德·西蒙著 林秀清译

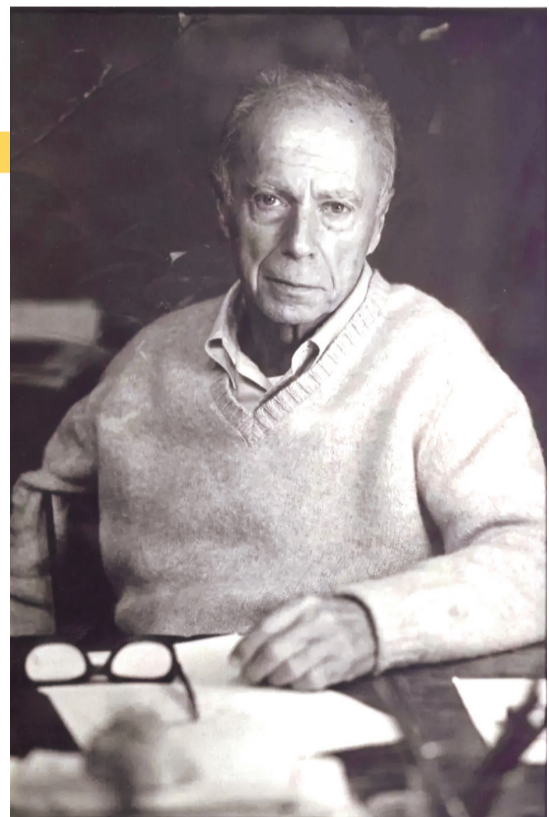
上海译文出版社



《农事诗》

【法】克劳德·西蒙著 林秀清译

上海译文出版社



克劳德·西蒙

叶,文化呈现的方式发生了历史性的改变,影像与形象占据了文化形态的主导地位。意识到“描述自身”有成为故事可能性的前提,就是意识到视觉的停留方式与信息解读的过程密不可分。对于新小说而言,描述的重点不再是赋情节以意义,而是赋予画面以意义。即:“传统小说叙述”运载意义,而“描写式的描述”生产意义。在这一点上,西蒙对视觉素养本体的追求,较部分商业电影纯粹得多。毕竟未曾赋予画面以独立审美的影视作品,某种程度而言与左拉的传统故事型写作并没有太大区别。

克劳德·西蒙对于“描写”如此着迷的另一层原因,在于他相信精确的视觉化写作能够唤醒读者对于世界的新鲜感。传统的文学表达,如同什克洛夫斯基所说:“物件就在我们面前,我们知道它,但我们不再看见它。”普通读者接受符合现实主义文学传统的小说已经变得毫不费劲,而这种日复一日的刺激所通向的并非客观现实,而是现实主义文学所衍生出的逻辑真实。传统现实主义作品给予读者的并非现实性,而是真实

感——这在某种程度上甚至仅仅是文学内部的一种情节自洽。(普鲁斯特:人们设想,那就是世界……)西蒙重提描写的重要性,将描述性语言放在主要位置,是从创作起点上重新审视了文学小说的组织逻辑。凭借这一观念,语言不再是情节的附庸,有雄心的作家重新把握文学语言,进而影响到读者的阅读方式,擦亮大众对于现实生活的感受。

为了让描写和叙事并行交织,西蒙向电影、绘画等艺术借鉴了表现方法。最为突出的,就是对画面的静止式描写:人物的行动近乎凝固,重复的语言像是素描笔触,勾勒着场面的轮廓细节。画面排布则总是在不经意间导向耐人寻味的文学意象,就好像《佛兰德公路》中一再出现的被大地蚕食的马匹,那些漆黑却始终不知尽头的火车车厢。读者被作品中极具视觉冲击力的画面所震撼。与影视拍摄的画面不同,电影小说的核心画面冲击力,并非来自于场面排布,而是来自于局部的文字变异。贡布里希在《图像与眼睛》中谈及同题创作时,艺术能

力的差异则来源于艺术家的笔迹,而局部的文字变异,也类同于作家的独一无二的笔迹部分。局部文字的新鲜,也为最终呈现出的画面增添了别样感受。

但需要解决的艺术问题也逐渐凸显:文学不是幻灯片,作家必须让画面自然流动起来。西蒙采取的策略,是为不同的画面事件赋予情感色彩——他曾经跟从立体派画家安德烈·洛特学习绘画,对色彩有着敏锐的感受——西蒙将笔下的画面、事件,按情感色彩来间隔排布,这既导致了情节上的断裂感,又创造出情绪的连贯和流动。此外,西蒙凭借着“放大”或“缩小”这一基本的镜头语言,搭配对声音效果的关注,来呈现小说的场景、时间、心理等不同层面,创造出建筑感和文本层次。

克劳德·西蒙和他的“电影小说”,为后世的写作者开辟了新的探索方向。当下写作者重视作品的画面感,但也应当注意到,过分追求小说画面的冲击力,也会造成叙事停滞、思辨能力弱化等问题。未来小说的视觉化方向,需要在描述和叙述中,寻找恰到好处的平衡点。

(作者系青年作家)