

专家视点

# 谁说今天的我们不需要歌剧!

郝维亚



2019年中国上海国际艺术节邀请了四部歌剧，分别是意大利斯卡拉歌剧院的《假扮园丁的姑娘》与《魔笛》，山东省歌剧舞剧院的《沂蒙山》，上海交响乐团的《塞魁丽》。四部戏各具特色，说起来都蛮有故事的。

斯卡拉歌剧院在歌剧爱好者中享有盛名，俗称“歌剧麦加”。莫扎特的《假扮园丁的姑娘》是典型意大利语喜歌剧，预示了作曲家《女人心》等后续几部意大利语喜歌剧的创作。但是莫扎特这种插科打诨的作品一直有争议，贝多芬对此就表达过“作曲家在浪费自己才华”的不满。《魔笛》是莫扎特最后一部歌剧，也是德语歌唱剧的不朽之作。我觉得音乐史低估了这部作品的正能量，俗话说“欢愉之词难写，哀怨之词易工”。虽然舞台上也有迎合当时观众的夸张穿越手法，但是身处生命最后时刻的莫扎特，丝毫不被生活的苦难打扰，以充满微笑的爱，以“共济会”师傅的名义，以一颗高尚和优雅的心灵，点亮了人性通往神性的精神之路，为贝多芬、韦伯、瓦格纳等德语歌剧继承者写就了一部样板之作。

民族歌剧《沂蒙山》是近年文化部“民族歌剧推广工程”中的最新成果。由于红色题材和民族体裁的双重加分，这部集结全国优秀编剧、作曲、导演与演员的民族歌剧自首演之后就好评不断，为山东一举夺得今年的文化大奖。

巴洛克歌剧《塞魁丽》由于神话剧的内容，对于中国观众而言较难体味。作曲家亨德尔作为巴洛克歌剧的代言人，近年来他的作品经常被翻新制作，成为当代艺术家再认识传统的模板。上海国际艺术节有意识地引入这部偏门戏，对于中国歌剧爱好者是个补缺，可以借机观察西方古老的题材、复杂的歌剧样式、其舞台是如何被重新定义、中国艺术家又是如何理解与完成的。

虽然都是歌剧，但是这四部戏的时间相差近300年，内容迥异，中外有别，音乐与演唱方式和舞台呈现无法直接比较。四部貌似不相干的歌剧被请到今年的上海舞台上，显示出上海国际艺术节一贯的国际化信心和海纳百川的劲头，也说明被称之为“艺术皇冠上的明珠”——歌剧，至今仍是被观众追捧、被创作者喜爱、表现力与影响力历久弥新的艺术形式。

今天中国歌剧的生态，无论是创作还是表演也是热闹非凡。以国家艺术基金资助为代表的创新体制为中国歌剧事业注入了巨大活力。据不完全统计，2013-2018年间中国原创歌剧超过200部，如果每部歌剧以最少投资400万人民币计算，再加上其他政府的补贴与资助，这个巨大的数字就不能仅仅用热闹非凡来形容，而一定要用创作者的不遗余力来认真检讨。诚然，这个令人惊讶的数字说明国家对于歌剧艺术重要性的认知，对于歌剧作为舞台艺术集大成的综合性表现力的关注。不言而喻，这么大的产量背后良莠不齐的现象肯定存在。我们应理智地思考一些问题：今天谁在看歌剧？我们还需要歌剧吗？外国经典、中国民族、中国原创乃至当代歌剧，这些不同概念到底是什么？创作者应认真回答一些更严肃的问题：西方歌剧如何落地中国？民族化道路的迷思和真正内涵是什么？今天观众的欣赏习惯和趣味是什么？最终要回答“写什么”“为谁写”。

面对上述问题，创作者更要不断钻研自己的手艺，努力研究一些貌似是小问题，其实是歌剧的核心，比如“语言”问题。中文具有的单音节、四声等特点与西方多音节、曲折变化之间的不同如何在音乐上有效表达？如何协调“腔词关系”这一歌剧基本声乐写作原则？如何从中国民族民间音乐中获得养分，丰富自己的创作语汇，寻找真正中式的神韵，而不是简单的、低水平的复制粘贴？如何真正用音乐的手段完整表现戏剧张力，不回避困难所在？在今天中华文化走向复兴，踏上国际舞台，在提倡为人民抒怀抒情的语境下，在今天文化物质生活超越繁荣，观众选项倍增的情况下，创作者选择什么样的歌剧题材，如何发挥戏剧表现力，强力塑造无愧于时代的戏剧人物，使得歌剧这门超过400年的古老艺术样式在中国成功落地、发展乃至讲好中国故事，这些都是创作者应该认真思考的。

面对今天如此繁花似锦的大好局面，创作者不应只看到乐观的一面，更需要有勇气问一句，“今天我们还需要歌剧吗？”

是否需要歌剧在于是否真正理解歌剧、真正了解歌剧这门艺术独特表现力是什么。通过对西方经典歌剧的引进、制作与学习，使得中国歌剧少走弯路和自以为是地发展，让观众（人民）真正喜欢这个创作。

回答这个问题，首先要明确歌剧的核心是音乐。

莫扎特的《魔笛》是一部具有复杂人物关系，超越现实但又不是宗教题材，劝善惩恶但又不是说教，世俗喜剧与崇高



由意大利斯卡拉歌剧院带来的莫扎特歌剧《魔笛》是一部多元化的歌剧，也是莫扎特四部最杰出歌剧中的一部。



精神奇妙协和的歌剧作品。在1791年那个时代，在没有现代声光电的舞台和录音设备与海量自媒体的宣传下，作曲家唯一的手段就是写好音乐，听众靠的是听懂音乐，再加上令人玩味的剧情。作曲家用音乐描绘出妖魔鬼怪的愤怒与焦急，大神光芒无比的沉着冷静，小人物的懦弱可爱，英雄王子不畏艰险持盾救美，精灵、黑摩尔人、各路神仙法术的精彩演绎。这些美妙的、总是高人一等想象力的感人情景，是作曲家用心来完成的。如此一来，我们怎么能不需要这样的歌剧？

民族歌剧《沂蒙山》的出现说明经过几十年的创作实践和作品积累，民族歌剧在各方面日臻成熟。尤其是作曲家，经过锤炼和完整技术训练，懂得用音乐完成唱腔人物设计，用音乐推动戏剧情节前行，用音乐深入刻画戏剧氛围。这些特点在这部近年来的民族歌剧创作上是较为突出的。节目册上，也少见的只有一位作曲家署名。对于以音乐为核心的歌剧而言，超过一位作曲家署名或者使用配音团队对于当代的原创歌剧来说是有益的。由于历史原因，我们早期民族歌剧的创作者无法像现在的作曲家一样，能掌握更丰富复杂的创作手法，使得他们的作品在音乐创作上不仅仅是旋律歌曲写作。但是今天的作曲家早已随着国家日新月异的发展而成熟，在音乐的积累和创作上做到青

出于蓝而胜于蓝是必须的。如此一来，我们怎么能不需要这样的歌剧？

我们谈到歌剧时经常会讲到歌剧是语言的艺术。这里的语言有很多的理解。比如，歌剧需要歌词，就有语言文学问题。歌剧根据每个民族不同的语言特点完成音乐创作，简而言之，什么样的语言出什么样的旋律，即：音乐逻辑要和语言逻辑统一，中国戏曲称之为“腔词关系”。还有，歌剧中的语言是强调表达和沟通，歌剧承载着创作者最个人化的特殊情感和无法回避的时代影响下对于人生真挚感悟的语言。

莫扎特的母语是德语，但是一生成就最大的是意大利语歌剧。其主要作品，如《费加罗婚礼》《女人心》《唐璜》都是意大利语歌剧的杰作。这除了大时代和背景因素以外，也和作曲家早年在意大利学习，充分掌握当时最先进的音乐创作手段有很大关系。他的歌剧创作精晓的意大利本土美声三杰作曲家罗西尼、贝利尼和多尼采蒂而言，不仅有极高的文学成就（这也要归功于剧作家达蓬特），也有令人过耳难忘的典型“莫扎特风格”音乐。同时莫扎特的人文关怀也远高于其他同时代作曲家。以法国剧作家博马舍三部曲《无用的预警》为底本，意大利作曲家威尔第歌剧《费加罗婚礼》为例，其艺术成就远远高于30年后罗西尼用同一底本创作的《塞维利亚理发师》。如此一来，我们怎么能不需要这样的歌剧？

山东省歌剧舞剧院的《沂蒙山》是一部红色主题浓郁、山东特色突出、艺术水平高超的优秀文艺作品，揭示了“军民水乳交融、生死与共铸就的沂蒙精神”深刻内涵。

由余隆指挥上海交响乐团演出的亨德尔三幕歌剧《塞魁丽》剧情取自希腊神话，由威廉·康格里夫根据奥维德的《变形记》撰写剧本。

《假扮园丁的姑娘》是莫扎特的早期喜剧，剧中人物之间有着复杂而有趣的爱情关系，全剧幽默诙谐。

(艺术节供图)  
制图：李洁



作为英国作曲家的德国人亨德尔，不仅只使用那个时代最普遍的意大利语写作歌剧，他的英语歌剧才是他的创作核心。这类作品不但独领巴洛克歌剧风格，亨德尔更是被当作英国本土作曲家看待，受到当时英国皇室和大众欢迎。

歌剧的音乐语言和每一个民族的语言高度匹配，由于其复杂多样的艺术表现力和人类对于戏剧天生的热爱，戏剧在西方音乐艺术的长河中一直闪烁着熠熠光芒。歌剧史上的名作也不断丰富和陶冶着世人的心灵，展现出人民对于美好事物的追求。我们中国歌剧虽然发展历史较短，成熟和影响世界的作品不多，但是我们相信在国家经济繁荣的长期支持下，在歌剧从业者的不断壮大成长中，我们的歌剧事业一定会厚积薄发，为世界舞台提供中国艺术家的独特审美和中国人情感与故事。

我们需要歌剧，需要歌剧带给我们思考与审美体验，需要西方歌剧带给中国原创歌剧积极的影响和对标的的作用，需要歌剧让我们看到今天的艺术家，需要人类优秀文化遗产时如何贡献自己的才华。不要忘记：只有眼睛向着人类最先进的方面注目，同时真诚直面当下中国人的生存现实，我们才能为人类提供中国经验，我们的文艺才能为世界贡献特殊的声响和色彩……

(作者系中央音乐学院作曲系教授、著名作曲家)

## 推向写作能力的极限 写小说就是进一步推向故事的起点

写作课

陶磊

关于“写作是否可教”，国内一直有不少争议，尽管早在1897年美国爱荷华大学就开设了创意写作专业，至今全世界已有几百所大学设立创意写作项目，而且确实培养出了一批“科班出身”的作家，比如当今英国文坛颇具影响力的小说家麦克尤恩，以及旅美华人作家严歌苓、哈金等。在复旦大学设有写作课程的作家王安忆说：“凡创造性的劳动似都依仗天意神功，不是事先规划所能达到的。”但她也告诉了我们什么是“可教”的，比如故事、情节和文字，这些都在“人力可为的范围”。

王安忆的“小说写作实践”是复旦大学MFA学员的必修课，这门课的任务是写一个虚构的故事——王安忆常常批评西方小说越来越轻视故事。开课前的假期，王安忆会先指定一个地方，要求选课学生实地探访。这些地方大都很有来历：由厂房改造的“田子坊”、曾为“远东第一屠宰场”的“1933老场坊”、上海第十七棉纺织总厂改建的“上海国际时尚中心”、福州路旧书店、鲁迅纪念馆……她要求学生以当地为背景，虚构一个故事。先写出开头，拿到课上讨论，回去修改和续写，下次课再讨论。如此周而复始，尽可能形成一个完整的故事。讨论环节通常以王安忆的“质疑”开始：这个开头有没有继续“生长”的可能性？如果有，你要怎样选择和利用这些资源？如果没有，可以增加哪些资源？用王安忆的话说，这叫“无中生有”“无端生是非”，就“像万花筒，略一转动，百花盛开；再一转动，千树万树；再再转动，繁花生锦，这就是我们要做的事情。”

很多初学者，往往在写作前有了一个想要表达的“理念”，这个理念通常还很大，比如生命的意义，比如工业文明对人的压迫。但抽象的理念必须有一个合适的“壳”——也就是故事——来包裹它。但这些写作者往往特别急于表达，迫不及待要和读者分享他们头脑中的睿智，于是故事每每被当作表达思想的工具。王安忆的做法是让这类学员先把自己的想法放一放，她会要求他们在课堂上描述自己的家乡、回忆成长的经历，通过一问一答，帮他们从切身的经验里找素材。学员们很快发现身边其实有很多可供利用的资源。他们利用假期回到老家调研，采访当事人，编写年谱，查阅地方志，绘制地图……在王安忆的引导下，学员们学到的第一招就是从自己的经验里钩写作品的材料。

故事的开展则需要依托人物。学生作业里每出现一个人物，王安忆都会巨细靡遗地询问细节：年龄、性别、长相、职业、婚姻、性格、成长环境……就好像这个人真是真实存在着的，学生常常被问到哑口无言。在王安忆看来，作者应该对人物底细了然于胸故事方能自如开展，而且人物的每个细节都可能左右故事的走向。但她很少主动告诉学生，应该赋予人物怎样的特征才能“生长”出故事，她只是不断地提问，很多学生挡不了三回合就败下阵来，课堂里因此会有那么几分“硝烟味”。但正是在和专业作家你来我往的“唇枪舌剑”中，学员们笔下的一个个粗胚变得眉目清晰，就像一张张人像底片，在反复的漂洗中逐渐显影。所以选课学生的另一门功课，是为自己笔下的人物写“前史”，有了合理的“前史”，人物才会有故事。正是通过这种方式，王安忆一步一步把学生“推”向故事的起点，也“推”向写作能力的极限。

王安忆布置的题目看似宽松：只限定地点，情节任你调遣。于是学员们笔下的“田子坊”“老场坊”便上演了各种光怪陆离的爱恨离别。但这些事情为什么“必须”发生在“田子坊”“老场坊”呢？当王安忆指出这一点时，学员们才意识到：原来，这道命题作文暗含了一个限制——故事情节应当和场景有所关联。“田子坊”是由六家弄堂工厂的厂房改造成的，空间逼仄，道路狭窄，于是有学员设计了一场火灾；“老场坊”原先是大型宰牛场，内里遍布“牛道”，迂回曲折，宛如迷宫，于是有学员让他的人物在那里玩起了捉迷藏……情节一旦与场景耦合，他们就会发现，场景的设定既是一种限制，也为情节的开展提供了条件。

王安忆说：“小说的想象力来自于现实生活的普遍规律，要合理合法。所以，这想象力又可称作是对现实逻辑的推理。”在我的观察里，学员们关于这“小说的想象力”常常走向两个极端：一是摆脱他们可及的日常经验，写暴力，写凶杀；甚至完全脱离现实，写穿越，写玄幻。他们以为超越现实就可以随心所欲地编造情节。对于这种倾向，王安忆会举一个例子：古代神魔小说里，神仙可以上天入地，但必定乘风驾云，连无所不能的孙悟空都要踩着筋斗云——而小说要写的，就是这朵云。现实世界有现成的逻辑，基于这现成的逻辑，情节的推展往往水到渠成；而在超现实世界里，写作者要人为地赋予一套严密的世界观，其中的逻辑必得无懈可击才能服人，那简直需要上帝般的创世能力！可是，当学员们回归日常经验，选择熟悉的人物或事件作为小说原型时，又很容易走向另一个极端：每当王安忆质疑某个情节不合理，学员的回应往往是“现实里就是这样”的。他们分不清小说、现实和逻辑的关系。现实包含了逻辑，却也常常溢出逻辑的范围，正所谓大千世界无奇不有，而小说，恰恰是要从杂芜的现实里提取出那“普遍规律”。从这个意义上，我们可以说小说要比现实更符合逻辑。

从十年来的实践看，小说写作课的效果是相当理想的，这首先归功于王安忆非凡的讲授能力。我在复旦的十几年里，听过不少国内外作家的演讲，没有谁能像王安忆那样，将圈在文学创作周围的神秘主义藩篱剥除得这样干净，把小说的“物理规律”归纳得这样清晰。她常常把自己的写作比作“笨拙的手艺活”。作为一个“头戴光环”的作家，这种自我解剖式的祛魅，需要能力，更需要勇气。她以自己丰富的写作实践中提炼出关于小说的理论质素，用最平实的语言教给学生。比起创作，我想这种能力才是教不学也学不会的。

复旦另一位老师王宏图曾举过这样一个例子，我深以为然：我们经常听到一些快速退体的知识分子说，自己这些年积累了多少素材，准备以后写本小说。可我们从来没听说谁准备退休后写几支曲子、画几幅油画——“这简直是对文学的侮辱！”

(作者系复旦大学中文系创意写作专业讲师)