

记忆的空间

——2024年德国拜罗伊特艺术节《特里斯坦与伊索尔德》观后

陈唯正

一、拜罗伊特瓦格纳艺术节

拜罗伊特艺术节(Bayreuther Festspiele)于1876年由德国作曲家理查德·瓦格纳(Richard Wagner)亲自创立,专门演出瓦格纳的十部作品。延续至今,它位尊欧洲夏季最顶级的艺术节之一。同柏林爱乐乐团一样,它已成德国文化的灯塔。

瓦格纳亲自参与设计的艺术节剧院,以古希腊阶梯葡萄山式的观众席、木质材料的内饰和下沉式乐池结构,造就了它举世无双的独特音效,成就了艺术节的纯粹性和正统性。拜罗伊特艺术节乐团演奏家由艺术节主办者从德国乃至欧洲各个职业乐团中直接邀请。每年夏季,音乐家们放弃暑假休息,来到巴伐利亚州北部的这个小城。这是一个对瓦格纳音乐充满敬意和热爱,对其音乐了然于心、滚瓜烂熟的音乐节群体。前几年,一些来自慕尼黑爱乐、法兰克福歌剧院等乐团的华裔演奏员陆续出现在一提琴、二提琴声部。即将加入柏林爱乐乐团的曾韵成为第一位华裔管乐演奏家,今年也参与了艺术节乐团的演出。

艺术节由于其专属性、正统性和艺术创作的前瞻性,年复一年,源源不断地吸引着世界各地的瓦格纳乐剧爱好者。近几年来,由于经营管理不善,过去排队登记近十年方得一票的状况,一度出现了反转。前年奥地利导演施瓦兹(Valentine Schwarz)主持的新制作《尼伯龙根指环》的首演,求票者被退票人群所取代。不过,这个现象今年没有再次发生,到7月25日开幕式那天,整个艺术节的所有入场券均已售罄。

今年在此上演的剧目,除了新制作《特里斯坦与伊索尔德》外,还有《唐豪塞》《漂泊的荷兰人》《帕西法尔》以及前述的两轮《尼伯龙根指环》。自2021年艺术节破天荒邀请了女性指挥之后,今年的五位指挥中出现了三位女性:Simone Young 指挥《尼伯龙根指环》、Natalie Stutzman 指挥《唐豪塞》和 Oksana Lyniv 指挥《漂泊的荷兰人》。去年采用AR(Augmented Reality)眼镜新技术制作的《帕西法尔》则由西班牙新锐巴勃罗·埃拉斯-卡萨多(Pablo Heras-Casado)指挥。

二、导演戏剧与拜罗伊特

在欧洲歌剧舞台,导演戏剧(Regie-theater)已经长久地占据了绝对主导地位。与传统严格遵守原作的叙事结构和舞台设计的理念不同,导演领导下的创作团队被赋予了极大的自由度,可以超出原作的意图,以抽象、具象、时间穿梭、空间位移、象征、反差、解构、重组等手段,对作品进行重新诠释。

瓦格纳在世时曾经呐喊:孩子们,来点创新吧!第二次世界大战后,拜罗伊特艺术节一直是引领欧洲戏剧舞台推陈出新的先锋阵地。欧洲导演戏剧的崛起和发扬光大,赋予了瓦格纳作品以时代性和普世性。人们不再满足于对故事的平铺直叙、老生常谈,开始对作品剖析延伸,诠释发挥,投射当今,发问社会。导演戏剧的质量千差万别,创新也往往引发争议。拜罗伊特艺术节一直处于被讨论和被争议的风口浪尖。这里的观众也是年复一年地与时俱进,这里的发展。笔者记得,1993年,海纳·米勒(Heiner



Mueller)导演采用几何抽象手法的新制作《特里斯坦与伊索尔德》首演后,倒彩嘘声一片。到了1999年最后一轮演出结束时,观众们却以80分钟的喝彩来告别该制作。如果观众们在观摩中开动脑筋,主动参与,一部出色的导演戏剧作品会让人欲罢不能、回味无穷;一部哗众取宠、俗不可耐,或者艰涩费解的劣质创作,则往往会不知所云,令人沮丧无奈。有效解读一部导演戏剧的作品,往往并非像传统叙事那样显而易见、轻而易举。这对观众层面的再度深层创作提出了新的挑战,这当然与个人的知识储备、主动思维紧密相关。但说导演戏剧是为了吸引年轻观众,则纯属无稽之谈。

三、《特》剧的哲学背景

《特里斯坦与伊索尔德》不仅是一部音乐杰作,更是一部充满哲学思考的作品。德国哲学家阿图尔·叔本华(Arthur Schopenhauer)的思想,尤其是其名著《作为意志和表象的世界》(Die Welt als Wille und Vorstellung)深刻地影响着瓦格纳的艺术创作。在此,瓦格纳不仅展现了叔本华对人类存在的深刻见解,还创造了一种音乐与哲学高度融合的艺术形式。

在叔本华的悲观主义哲学中,世界是由“意志”驱动的盲目力量所主导,生命是充满痛苦和不满足的。瓦格纳在《特里斯坦与伊索尔德》中通过音乐和剧情表达了这种对生命本质的悲观理解。男女主角对爱情的追求和无法实现的欲望,反映了叔本华所说的无尽的欲望和随之而来的痛苦。

特里斯坦和伊索尔德的爱情,不仅仅是肉体感官的结合,更是一种超越世俗界限的精神结合。瓦格纳进而通过艺术创作,将这个故事故升华为一种超越物质世界和个体意志的力量。叔本华认为,通过艺术,特别是音乐,人们可以暂时摆脱意志的束缚,进入一种宁静的状态。在这种状态下,个体能够体验到一种“无痛苦的宁静”,即远离了日常生活中的痛苦与欲望,从而获得了一种短暂的解脱和内心的平静。

死亡在叔本华的哲学中,被视为一种摆脱意志折磨的解脱方式。《特里斯坦

与伊索尔德》通过他们的爱情,男女主人翁渴望超越日常的存在,达到一种更高层次的合一,甚至愿意在死亡中实现这种永恒的结合。作品的结尾,特里斯坦和伊索尔德的死亡被表现为一种最终的解脱和救赎。前奏曲开始时著名的特里斯坦和弦,营造出高“电压”,一直悬而未决,直到“爱之死”之后的剧终时才得以解决。死亡让生命痛苦得以终结,达到孜孜以求的永恒安宁。

于外,《特里斯坦与伊索尔德》的情节简之又简,甚至人称无情之“情节剧”(瓦格纳将此作品标为“三幕情节剧”);于内,其人物心理发展则波涛汹涌,一浪接着一浪。大量描写内心的动机主题,使音乐大面积拓展了文字脚本中情节,也被称作立体饱满的内化情节。

四、2024版的创作理念

今年的新制作由冰岛导演托尔雷夫·阿尔纳尔松(Thorleifur Örn Arnarsson)执导。这是一部典型的导演戏剧作品,导演以“记忆的空间”写景兴怀,托物咏人,物人交融,含蓄深广,风格清奇。

自大幕拉开伊始,女主角伊索尔德穿着一件硕大婚纱的画面占据了大半舞台,她在婚纱上书写《特里斯坦与伊索尔德》复杂的前戏历史之关键词。婚纱在舞台上不仅仅是一件服饰,更是一种视觉冲击,也是一种情感暗示。导演以婚纱的巨大尺寸这一超现实主义的手法,强化了伊索尔德内心的重量,也是对她未尽的婚姻和破碎的梦想之外化,以帮助观众从新的视角理解特里斯坦与伊索尔德的悲剧爱情。

导演将第二、第三幕设置在一个巨大的、杂乱无章的船体底层,充满了历史遗迹和破旧物品,暗示着特里斯坦与伊索尔德内心的混乱和沉重。在这些物品中,可识别的有古代的雕塑、罗密欧与朱丽叶的阳台、德国著名浪漫派画家卡斯帕·弗里德里希的画作等等。这些物品具象地表达男女主人翁的经历和未解的情感,对过去的怀念,未解的创伤和无法释怀的痛苦。它们不仅充当背景,更参与剧情中,来强化角色的内心冲突。导演通过“记忆的空间”这一核心概念,深入到男女主人翁的内心世界,揭示

出特里斯坦和伊索尔德之间的爱情关系,不仅受限于他们当前的处境,更被过去的经历所桎梏,从而引导出他们的命运注定的悲剧性。

毒药还是春药?——在瓦格纳的原作中,通过伊索尔德侍从布朗甘妮的调包,特里斯坦和伊索尔德误饮了春药而非毒药,从而引发了他们之间炽热的爱情。这个情节是这部原作的核心,推动了后续的戏剧发展。然而,在阿尔纳尔松的新制作中,这一经典场景被赋予了新的视角。特里斯坦和伊索尔德喝下的药物更多地被解读为一种象征,毒药与春药之间的界限变得模糊。这种模糊性让特里斯坦和伊索尔德在回忆和创伤中挣扎,强化了角色对彼此的情感冲动和内心深处的矛盾。他们最终通过选择死亡来寻找解脱。这种演绎方式将他们的爱情故事与死亡紧密相连,成为撼动人心的黑色浪漫。

第一幕到达彼岸时,舞台上出现了一个大洞场景,这在后两幕中也以不同的形式出现。大洞既可以象征命运的深渊,预示男女主人翁的命运走向;也可以是内心深处无法逃避的情感之黑暗面,更可以象征死亡的人口,象征着他们通过死亡达到情感和精神上的重生,即他们爱情的终极结局——通过死亡实现永恒的结合。通过大洞这一视觉符号,导演增强了戏剧的冲击力和视觉效果,使观众更直观地感受到角色面临的情感和命运的深渊。

总之,阿尔纳尔松将《特里斯坦与伊索尔德》视为是男女主人翁两个破碎灵魂的悲歌,通过“记忆的空间”把角色的内心世界物理化,在本制作中营造了一种情感深度体验,使得这部作品不仅仅只是两个爱人之间的故事,更是关于人是如何被他们过去的经历所塑造,并最终走向不可逆转的命运。

五、2024版的音乐表演

瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》乃浪漫派音乐创作的一个高峰。作品开头著名的特里斯坦和弦,其模糊调性和不协和性打破了传统和声的稳定性,引发了从浪漫主义到现代音乐的巨大转变。特里斯坦和弦实非瓦格纳的标新立异,

而是对瓦格纳音乐领域如日中天表演者的选择。演唱特里斯坦的奥地利英雄男高音安德里斯·沙格(Andreas Schager)拥有当代国际声乐舞台上最为宏大的巨嗓,但他粗糙的音乐表现总是受到诟病。他一开口就是气吞山河,伊索尔德扮演者卡米拉·尼伦德(Camilla Nyland)便黯然失色。非常遗憾,这是两位从音色到音乐表达乃至形体表演都完全不相融合的歌者。

特里斯坦是公认的英雄男高音的顶峰角色。不同于意大利式的“C男高(注:指飙高音C的男高音类型)”角色,男高音在四个小时的整部《特里斯坦与伊索尔德》中没有一个高音C音符。然而,演唱这个角色必须具备过人的技巧:突围密集乐墙的穿透力、持久的耐力、清晰的吐字和卓越的音乐表达能力。第三幕特里斯坦死亡前著名的“高烧幻想”独白,不仅长达40分钟,还要对抗戏剧性强烈、配器密集的乐队音乐。高潮处男高音到达目标高音A时,他要面对全编制的弦乐和木管组,加上从天而降的铜管乐。历史上多少男高音在此铩羽而归,这次沙格也不例外。在后20分钟,他精疲力竭,气息不支,几乎以念白代替演唱;一到高音,一律用伊索尔德的婚纱碎片挡住嘴巴,期待乐队盖过自己。这绝非男主人翁在无穷无尽地受难求死场景中的主动声乐表演,而是一种



图为2024年德国拜罗伊特艺术节《特里斯坦与伊索尔德》的第一幕(左)和第二幕

早在贝多芬的第26号钢琴奏鸣曲(“告别”,Das Lebewohl)中就已经出现。不同于贝多芬的作品,这种张力强大的和声从前奏曲开始便悬而未决、贯穿全剧,加上大量的半音阶技术强化作品的情感张力。同时瓦格纳炉火纯青地将主导动机作为作品的音乐细胞,打破了传统的乐句和乐段的分割,运用无止境伸展、向前流动的旋律、乐队配器与人声部分紧密结合,创造出一种交响性的整体效果。音乐不仅仅是叙事的背景或陪衬,而是直接表达角色内心情感。

德国哲学家布劳赫(Ernst Bloch)将《特里斯坦与伊索尔德》称之为“夜的慢板”(Adagio der Nacht)。“它是我们深层的梦,在梦里任何语言和脚步都不是匆匆忙忙。”美籍俄裔指挥家谢米扬·毕契科夫(Semyon Bychkov)的指挥正是体现了这种坦荡平实的内敛、悠悠向前的流动。不同于艺术节前一个《特里斯坦与伊索尔德》制作的指挥克里斯蒂安·蒂勒曼(Christian Thielemann)气急血涌,尽兴颠鸾,酣畅淋漓的诠释,毕契科夫的音乐处理方式与导演的视觉设计相辅相成:开局气定神宁,悬念迭出,然后开合雍容,层峦叠嶂,纹丝不乱。指挥布局谋篇章法有度,强弱变化细腻入微的弦乐器与被着重突出的木管乐器相拥流动、承接绵密,一波接一波,一层又一层地烘托戏剧的情感层次。但若在对歌家最友好的拜罗伊特艺术节剧场,情况稍有改观。她对角色把握也胸有成竹,具备对角色按场景调配不同色彩的戏剧意识。可惜其嗓音聚焦不清,缺乏穿透力,歌声“不传”,应对瓦格纳作品绝对重要的唱词达声力不从心。奥地利男低音君特·格佬伊思别克(Guenther Groissboeck)状态不佳,他演唱的马克王没能继承过去三十年来这一角色的其他男低音的一流质量,不说功亏一篑,也实在勉为其难。令人刮目相看的倒是所有其他配角歌唱家,他们都给观众留下了非常出色的印象,在此不一一点评。

六、后记

本文特意没有涉及瓦格纳在创作《特里斯坦与伊索尔德》时所经历的不可忽略的个人感情经历。

当代科技的飞速发展,让中国影迷得以足不出户,在网络上看到了这部首演的视频。在观摩了8月3日的第二轮现场演出后,我也看了这个视频。尽管在音乐的细节上打了不少折扣,意外的收获却是发现了在现场观众无法看清的不少细节:如那些怀旧的物件,伊索尔德婚纱上的关键词,特别是女主角扮演者尼伦德细腻传神的脸部表演。

一个新制作将复演五六年,以“艺术作坊”(Werkstatt)定位的拜罗伊特艺术节,必将在未来对这部《特里斯坦与伊索尔德》不断修改、完善。让我们拭目以待。

从“跑题”走上“鲁奖”领奖台的那个学生

丁帆

那天,当我看到当年那个个子矮小的学生登上了文学创作的最高领奖台,站在鲁迅文学奖颁奖仪式的聚光灯下的时候,不禁想起了四十年前在古城扬州执教写作课的岁月。

从小到大,但凡作文,首先强调的是文章的“主题思想”,说那是文章的灵魂。小时候,我写作文就很恐惧灵魂,怕沾上鬼气。老师说倘若“主题思想”出了问题,那么这篇文章灵魂就没有了,是不及格的作文,我又害怕自己的灵魂没有了,于是,作文总是写不好。



虽然读大学时,知道了“主题先行”是文学创作的大忌,但也不敢太僭越,即便走上工作岗位,也无法挣脱单一“主题思想”著文授课的羁绊,那周遭的环境是不允许你胡思乱想的。

上个世纪80年代初,我曾经参加过高考阅卷,每次批改作文,须得首先统一思想,那就是规定,作为“主题思想”的把握,是一定要放在首位的,一旦“跑题”就得打低分,甚至直接打不及格。尽管这种严格的规定受到了一些老师的质疑,但仍然需要在不理解中执行,虽然我们在阅卷的过程中,也看到了一些让人心动的“跑题”作文,觉得眼前一亮,也会冒险偷偷地多给一些分数,然而,毕竟不敢太放肆,一旦被组长审查出来,那就是一个不小的阅卷事故。

语文试卷的作文,分数占比很大,在千军万马过独木桥的高考制度下,往往一分就能决定一个考生的前途和命运。作为一个高考作文的“判官”,我实在不能忍受这样的心理煎熬,试想,许许多多才华的“跑题生”,会在

许许多多遵守规矩的“判官”笔下死去,噩梦中华,我看到许多冤死的灵魂向我伸出了瘦骨嶙峋的指爪。于是,再也不为那个年代不菲的高考阅卷报酬折腰了。

最让我快乐的事情开始了,那年,我担任了两个班的写作课。除了在课堂上可以毫无忌惮地宣讲我对文学创作的“歪理”,还可以在每周批改近百本作文中,找到我的无限乐趣——因为,只有此时我才是那近百篇作文唯一的至高无上的“判官”,我可以自由挥洒地对文章下“判决书”,成为“评审皇帝”的感觉真的很好。

一切评判的标准由我来定:首先是遣词造句流畅通达;其次就是文采飞扬;再就是最重要的一点——无论叙事文,还是议论文,不按套路出牌的“跑题”文章,往往成为我课堂上重点分析的范文。我愿意给它打高分,是我的自由,也是我的权力,没有人监督,也不担心任何审查,那是一个美好的时代。

那时,我竟爱上了这个谁都厌恶

的课程,把那些不入流的文章当作小说来读,将好的文章大加赞赏,对差的文章,则尽挖苦讽刺之能事。任意点评他人文章,成了我的一种职业嗜好和怪癖。用朱笔划出错别字和不当语句,用红笔划出精彩之处,一应的俱全,兴之所至,总批上写上千字,可谓兢兢业业,不辞劳苦,最后发展到没有调笑的对象,就好像生活中少了一些什么。

为了显示教师爷的淫威,我竟然发展到用毛笔蘸着红墨水朱批作文,有时通宵达旦,也毫无倦意,竟也因此受到了系里和学校的表扬,殊不知,这种勤奋不懈却是来自对“跑题”文章的青睐……

当然,也有不知就里的学生拿着我的朱批,找我来理论,斤斤计较分数的高低评判,说那种“主题思想”不鲜明的“跑题”文章,你都给了高分,我这紧扣主题的范文,却比他少了这么多分,公平何在?还有较真的学生,一篇作文就写满了一本作文簿,自以为这是紧扣时代主题的大手笔,直接对我说,不给高分,就去教务处闹。那是一个痛并快乐

的时代,它让我的韶华有了光彩。

这样偷着的快乐终于在一次学校的作文大赛中引发了“冲突”。面对一篇文采飞扬、出类拔萃的诗歌,众多评委却意见分歧,一帮老教师认为这个学生的诗歌属于“主题思想”不正确的“跑题”作文,起码是不甚健康的作品,再有文采,也不能得奖;而一帮年轻的教师却认为作品应该是艺术标准第一,没有文采,那就不叫创作比赛,那是小孩玩泥巴——自娱自乐。我尤其愤愤不平,起劲地鼓吹这篇诗歌应该得头名大奖,坐在办公桌前排的那位后来与我合作写过文章的中青年教师W君,也极力夸奖这篇诗歌文笔之妙。最后,评委会主任只好用一个妥协的方法,把这个学生的诗歌奖项等次降一级颁发,以示不偏不倚。

多少年过去了,那场辩论场景仍然历历在目。尽管那帮老教师大部分早已过世,而那位中青年教师W君,也早已从副市长的位置上退下来了,而我们的那场局部退让的“惨胜”,却让我在后来的教学和研究中,时时将文学

评价的标准牢牢地定在审美的、人性的和历史的文学逻辑链上。虽然后来这三者的次序有些调整和变化,但文学作品评价中的审美标准仍然是不可或缺的重要部分。

当我看到那个依然是矮小个子的学生站在聚光灯下,滔滔不绝地谈论文学创作的体验的时候,四十年前的一幕又浮现在眼前。尽管他早已成为中国文坛上的著名作家,尽管他曾经进一步又一步艰难跋涉过无数崎岖的小路,攀登过无数的高山,蹚过无数的河流,但是,他并没有忘记他在古城那所学校里得到的第一个大奖——那里是他创作生涯的第一个驿站,也是我文学评论价值观的抛锚点。

我庆幸一个有文学天赋的学生没有成为我们这些作文“判官”笔下的冤魂,他顽强地走过了四十年的文学“跑题”之路,终于活到了今天。

他的名字叫做余亮。

2024年8月9日写于南京—成都航班上