

《杜十娘》导演创作思考

赵景勃

《杜十娘》是家喻户晓的名著,取材于明代文学家冯梦龙先生《警世通言》,此次重新创作此剧,我们首先分析了这样一个现象,此剧在评剧、梆子、川剧等许多剧种演出较多,但是,京剧演出该剧并不广泛,荀慧生先生三十年代创演此剧,并列为荀派六大悲剧之一,其弟子演出该剧者甚少。我们重视了这个现象,也作为我们创作之初重要的信息参照。我们认为京剧之所以演出《杜十娘》较少,其原因有二:一、该剧情节单薄,没有引人入胜的故事。而且,其情节没有脱离“弱女痴情”,“公子薄情”的惯见模式,这种情绪背叛,爱情破裂在今天缺少震撼力;其二、人物太少,一出大戏只有两个半人物,主演都用小嗓演唱,声型单一。许多传统大戏的人物布局都是由少到多,诸如《四郎探母》、《红鬃烈马》,随着情节增添人物,引发观众的新奇和期待,使戏剧情势由弱渐强。此剧相反,全剧人物由多到少,戏剧情势递减。

依据此背景分析,我们考虑在二十一世纪的今天重排此剧,如果老戏老排,命运也会是短暂的。因此,必须有新的出发点,明确创作走向和市场定位,使熟悉的故事引发新的感悟,造成“熟中有新”审美亮点。为这个古老的题材注入青春的“血液”,增添时代的美感。我们确立这样的创作走向:

其一,重新阐释原作内涵,拉近名著与时代的距离;

其二,以新的表述方式演绎故事,沟通名著与时代的情感交汇;

其三,以新的表演语汇演出古老的故事,拉近京剧与青年观众的距离。

一、重释名著内涵

凡是名著都有其多义性的内涵,才有永久性的魅力。该剧虽然也是“痴心女子负心汉”的常见的内容,但是,此剧与众不同的是主人翁有个重要行动“怒沉百宝箱”,百宝箱的价值可以换回杜十娘应有的社会位置,赎回自己的独立人格。杜十娘可做多种选择,她可以使负心的李甲回心转意,做窑门少妇,也可以让贪婪的孙富人宝兼收,做个金笼玉鸟。甚至,还有第三种选择,就是步入寻常人家过平安生活。但是,她却采取人、宝俱毁的绝然行动。投江,是以死来捍卫自己人格的尊严,投宝,是告诫人们金钱买不到的人间真情。所以,她的行动超出通常意义的殉情,是对物贵人微的社会现象的批判,是对拜金主义的嘲弄,是对人格尊严的宏扬。在市场经济发展的今天,重新审视该故事题材,确定从金钱对人性异化的视角重新阐释该剧,让这个古老的故事继续发挥《警世通言》的效用,这就是我们重排此剧的现实意义。

为此,我们在剧本第一场加入了“情场斗富”的情节,众人在妓院以金钱争雄斗富,在财大气粗的孙富正欲独占花魁之时,相府大管家不仅强行带走杜十娘,而且诈取情场的钱财,展示了一个“有钱的斗不过有权的”市井图,以沟通古典名著与当代的思想共鸣。

对李甲我们也着意刻画他在仕途和美女

之间的扭曲心态。他倾倒于杜十娘的才貌，又怜悯于杜十娘的苦命，在爱情的冲动下，他勇敢地接出杜十娘，赢得杜十娘对他的检验。但是，他感到杜十娘的妓女身份是他高贵门第的耻辱，是他仕途的障碍，他动摇了，在他心理的天平上仕途重于爱情，最终以买卖方式，卖出了杜十娘对他的真情和希望。当他看到杜十娘价值连城的珍宝时，他悔之莫及，跪地乞求。他在爱情、金钱、仕途之间反复无常，显露出物贵人微的价值观和低贱的人格。

作为孙富本身是个拜金主义者，他对社会唯一认知是“钱能通神”，“没有钱办不到的事”，孙富的“信条”至今流行甚广。在剧中我们让这种“信条”曾得逞于一时，孙富为争回情场失意的一口气，发挥钱的威力，把杜十娘买到手，还带来无价之宝，他垂涎失态，志得意满。但最终他失败了，他的失败告戒人们，黄金不是万能，金钱买不来真情。李甲、孙富表象上是人财两空，内涵却告戒人们真情无价，尊严无价。

二、营造抒情的语境

《杜十娘》是一出抒情性很强的悲剧。从其情节内容来讲，不足于一个大戏的含量。但是，戏中包含许多情感内容，能否把这些情感蕴涵发掘出来，给予发挥使透，突出该剧抒情写意的品格。

梳理感情线，确立全剧基调。

作曲家关雅浓老师提出“三悲一喜”的线索，以杜十娘的情感脉络分段为：“血泪丽春院”表现出人格依附的悲苦，无所依托的悲凉；“晨钟惊梦”中被李甲卖掉的悲惨，求生无路的悲愤，最后以死抗争的悲怆。细化为悲苦、悲凉、悲惨、悲愤、悲怆以构成全剧情感基调，结构成以悲为基调的多色彩的变奏曲，其中又穿插两“喜”，“洞房花烛夜”杜十娘如梦如幻，“泛舟古渡”杜十娘如醉如痴。渲染“喜极”然后“转悲”，以喜衬悲，辩证适度，使全剧感情线起伏跌宕又色彩多变，这条悲喜交加的情感线也就成为舞美设计家创造舞台画面

的内在依据。

发掘情感点，为表演营造抒情语境。

音乐家、舞台美术家带着深切情感来体验人物，展开丰富的想象，以古琴、冷光描绘弱女在灯红酒绿背后的哀怨和凄冷。洞房中我们有意识地增添了“跳火盆”和众姐妹赠送小荷包来渲染杜十娘步入正常人群落的喜悦，舞台上金黄的“喜”字，夸张放大的成排红烛，通台的红流苏，铺满红色光的地面，把杜十娘置身于毕生追求的“梦境”。明快、跳跃的[西皮慢板]的引奏，传导了杜十娘沸腾的心理律动，演员置身于此环境中，可以淋漓尽致地表现冲出牢笼，雏燕筑巢的喜悦和陶醉。

返回江南一折，我确定此场形象的种子为“放飞”。舞队以“似水似花”的造型表现春意盎然的江南水天。音乐家率先设计出江南晨曦、睡莲复苏、春水融融的音乐形象。听觉形象为先导，其他主创人员都心有灵犀。舞蹈设计者构思了“睡莲初绽”的意象，以魏、晋舞蹈《踏歌》为素材，创造出表现春潮涌动的勃勃生机。舞美家设计了江天一色的翠绿江南，杜十娘泛舟入其间，如诗如画，天人合一，物我相融，此时可视的“景语”完全转化为可感的“情语”。

全剧结尾是杜十娘投江，舞美设计有良好的创意，构思了背景断裂，映出杜十娘半身像，意在表达杜十娘沉入了江水，而升起的是出污泥而不染的心灵和完美的人格。应该说这个创意是好的，具有一定的视觉冲击力。但是也有语汇不清，震撼力不足的遗憾，尚待改进。

三、拓展新的表述语汇

创造一个新剧目，其意义不仅是丰富了一个剧目，往往是全面发展了本剧种的艺术，丰富了本行当的技术手段。梅兰芳创造《霸王别姬》、《天女散花》的同时也创造了闺门旦的新行当。程砚秋创造《锁麟囊》、《荒山泪》的同时也发展了青衣行当的水袖功。新剧目的创作，应该是剧种发展的台阶，也是行当表

演技术的积淀。基于此认识我们在《杜十娘》剧的创作中注意探索运用新样式、新语汇进行表达。我们也清醒的意识到,如果循常规,走近路,该剧的生命依然是短暂的。为此,我们确立这样的创作走向,即:古典美和现代美的结合。说得更具体一点,就是以传统为底蕴,揉入现代感。

体现在人物造型上:

传统的服装重于装饰形体,现代的服装重于突出形体,服装设计家注重在传统与现代的之间,寻找结合点,运用繁简适度的装饰,突出演员的形体曲线,在款式上运用传统服装悬垂、分离的方式,增加演员的形体修长感,增加动作的飘逸美。在色彩上,不采用传统服装明亮、鲜艳的上五色,而是,采取中性色彩,力求典雅、清秀、富有质感。在刺绣图案上,不采用传统的对称布局 and 常见的花样和边框,而采取均衡布局点缀、渲染,原来传统服装上的花枝、花边,变成大花朵,大色块,给人一种现代的美感。

表现在舞台样式上:

为了统一全剧抒情的格调,舞美样式力求虚实结合,可视形象多为图案化,减少空间的写实因素。我们构思了一个中性化的小型转台,贯穿全剧,360度的转动可以全方位开发舞台的势能,每个角落都可以成为登高必显的高点,也可成为结构调度的支点。转台的中性化可增加使用的可塑性,可以发挥具象和意象两种效能,摆上古琴或床榻等具体的道具,就是人物生活的妓院、卧房等具体环境,不摆道具人物带着特定的情感走上转台,就成为意象化的抒情空间,可以表达两位主人翁心理距离远近。又可以表现被卖后迷茫漂浮的心态。在怒问苍茫大地“何处是家何处归”一句唱腔时,借助屈原“天问”的意象,设计登高呐喊的造型,此时的转台就成为一个雕塑的底座。

表现在形体动作上:

对杜十娘的人物造型,没有采取传统戏中青衣左右搭手的常见青衣造型。李海燕身

材修长,具有舞蹈的基本素质,我们注意发挥其优势,使形体动作更加开放、舒展,在具体形体设计者用意象化的思维设计其形体动作,如“梁间双燕入梦乡”有喜形于色的雀跃或动作;在唱到“皮鞭下……含悲忍泪”,设计了近似“收租院”塑像似的的挨打造型,在唱到“我好比飘零的小船儿恶浪摧”时,双手高举摇曳转身,引发风打浮萍的联想,这其中有的表现力强的,也有的缺乏表现力,尚待推敲和加工。演出后得到观众的承认和夸赞,也听到个别观众批评说是“现代舞”。但是,我们认为作为剧目应该是一戏一格,作为演员应该是一人多面,这种设计只适用《杜十娘》,当演员演出《锁麟囊》等戏时,应是复原应有的造型,才不至于千人一面,一个演员一生应该创作多姿多态的形象系列。另外,目前新剧目的创作存在着演唱时的动作设计过于贫乏的问题,其思路往往是指示性,唱“一”比一,唱“他”指他,或者是比拟状物性的,唱“山”拟山,唱“水”拟水,为此,探索意象性的设计,为戏曲扩大形体语汇,增加造型表现力,是增加了一条创作思路,增加不是取代,何乐而不为呢!我们的探索还不够大胆,效果还不够明显,应继续探究。

上演之后

此剧的创作在物质上充分借助院外资源,在时间上充分利用课余资源,在创作队伍的组织上充分注意以老带青,我院青年导演方面董德光、王永庆,舞美设计李威、马路,音乐设计耿连军、陈建忠、李晓姝,舞蹈设计贺敬华(毕业生)、杜佳等,都通过创作展示了才华,积累了经验。

《杜》剧去年十月诞生,十二月就参加南京第三届中国京剧节,初生牛犊既不怕虎,又不图奖,纯属重在参与,在国家级的汇演中做一次自我测试。南京之行振奋了剧组师生,连天阴雨,极少演出戏曲的南京人民大会堂每天都超过2800人以上,超过北京长安剧场三倍的容量。京剧节期间南京市的观众每天都有新戏看,而我们的戏居然出现了“回头客”

成人教育部大专班歌仔戏赴台湾演出

由中国戏曲学院成人教育部在厦门戏曲舞蹈学校举办的表演大专班,经过系统的理论与技巧的学习,其艺术水平有了较大的提高。

2002年9月初,白光耀副院长和成教部副主任王鸿君参加了厦门戏曲舞蹈学校新学年的开学典礼,受到厦门戏曲舞蹈学校曾若虹校长及学生的热烈欢迎。白光耀副院长即席发表了热情洋溢的讲话,鼓励同学们学习江泽民总书记的“三个代表”讲话,努力实践“三个代表”,不断地提高艺术水平,不断地为广大观众服务。

会后,曾校长又兴致勃勃地向白副院长汇报了2002年8月中旬由厦门戏曲舞蹈学校组成的厦门青年歌仔戏团赴台湾演出的盛况。

为庆祝两岸妈祖直航,厦门青年歌仔戏团,在台湾巡回演出《心灯——妈祖的故事》,8月1日在台南大天后宫牌楼前演出2场,歌仔戏的唱腔和身段两地无异,使观众看戏无隔阂的感觉。

厦门青年歌仔戏团,由厦门戏曲舞蹈学校校长曾若虹带队,一行43人,在台湾16天,演出12场戏。

曾若虹说歌仔戏百年前在闽南发源,流传到台湾,由于两地分治,各自发展,但是同宗同源,也同样受到两岸人民的喜爱,所以交流是自然而然的事。

这次赴台的歌仔戏演员,都是厦门戏曲舞蹈学校歌仔戏专科班毕业的学生,被称为学院派歌仔戏,曾若虹说因学校人才济济,所以演员的训练,在声音上有声乐的美声训练,武生的身段,也揉入京剧的武打技法,可以说是博采众家之长。

赴台演出的妈祖的故事,是全体演员都上场,妈祖一角,就有3人饰演。分为少年林默娘、青年林默娘,以及天妃妈祖。有趣的是妈祖的造型,除了面目的颜色,后冠霞帔和大天后宫的妈祖如出一辙。他们在台还演出了多出折子戏,演员在台上见文见武,演出精彩受到观众高度评价,掌声不断。

该歌仔戏团主要由厦门戏曲舞蹈学校大专学员担纲,另外,还加入厦门同安歌仔戏剧团优秀学员,阵容强大,其中,有12位演员在福建省各种戏剧比赛中,曾获3个金奖、5个银奖,及4个铜奖,成绩优异,曾获得戏剧界高度肯定。

这次歌仔戏团首度赴台演出,为让台湾观众亲眼欣赏歌仔戏表演精髓,他们还演出了《天女散花》、《吕布试马》、《三家福》、《詹典嫂告御状·三状》、《婆媳和》等多出折子戏。

李 锋

和义务宣传者。观众之热情,演出盛况,多年少见。据《京剧节观众分析》公布该剧的观众入选率为47%,在京剧节属于遥遥领先,对师生是莫大的鼓舞,也是对我们创作的首肯。我们也清醒的意识到,这个戏是刚刚诞生的“新生儿“,没有经过反复打磨和时间的考验,存在的问题不少,加工提高的余地很大,应该广泛听取意见,进一步加工修改。目前初步感觉应做如下:

一、全剧尤显单薄,不够厚实。原因在于悲剧的力量不足,后半部抒情过多,情节进展

缓慢;

二、对于杜十娘的投宝、投江处理简单,这“双投”内涵很丰富,其中有血泪的控诉、有愤怒的呐喊、有对社会的报复、有对群丑的嘲弄。导演应重新构思,才能加重结尾的力度;

三、全剧人物设置有待研讨、唱段布局尚可调整,舞美构图可以进一步统一风格。

文章是改出来的,戏是磨出来的。下一步的目标是为我院树立一个可保留的“校戏”,争取打磨成为与《茶花女》相比美的东方茶花女,为此,剧组尚需奋力,期盼八方支援。