

歌剧现代制作的符号化倾向

——以策姆林斯基独幕歌剧《侏儒》三个版本为例

李晶

内容提要: 经典歌剧的“现代制作”已成为歌剧表演、歌剧评论和接受史不能回避的重要问题,值得从学理层面进行思考。近年来西方对经典歌剧的制作呈现出符号化倾向,或许可以成为解决歌剧“现代制作”问题的方案。以策姆林斯基的独幕歌剧《侏儒》为例,其三个版本都运用了剧中标志性的符号,并在舞台上呈现,建构起音乐与戏剧、舞台与表演之间的逻辑关联,最终形成令人信服的舞台诠释方案。符号化的制作方式注入更多个性化创造,突出戏剧与音乐中的符号意义,并由此关联到歌剧的表演,引导观众去联想符号背后的寓意,进而深化对作品的理解,引领其进入深层次精神体验。

关键词: 歌剧制作;策姆林斯基;歌剧《侏儒》;符号化;歌剧表演

中图分类号: J832

文献标志码: A

文章编号: 1000-4270(2024)03-0182-11

DOI: 10.19359/j.cn31-1004/j.2024.03.013

思维·观念

经典歌剧的“现代制作”已成为国际流行的一种趋势。“现代制作”指在原来剧本和音乐基础上,改变故事的时代背景、人物身份等信息,其道具、服装来自现代生活,并运用现代媒体手段制造视觉、听觉各方面的感官效果,进而探索戏剧表达和音乐叙事多种可能性。更重要的是,“现代制作”中多种元素共置所产生的舞台表现,传递出作品本身所蕴含的另一层寓意,构建了新的叙事方式,从原本观赏的“载体”提升到“结构性”的意义层面。^①因此,歌剧的“现代制作”已成为歌剧

表演、歌剧评论和接受史不能回避的重要问题,值得进一步深入思考。

一、“现代制作”的符号化倾向

近年来,国内外学界既有研究从多视角切入,对歌剧制作、设计理念、舞美呈现以及制作理念等展开思考和探讨。其中,孙红杰在《经典歌剧的现代制作——一个渐成主流的剧场现象的外在表征与内在诉求》一文中归纳了经典歌剧“现代制作”的四种方式,即“抽象化、现代化、本土化、简约化”^②。笔者

作者简介: 李晶(1979年生),女,浙江师范大学艺术学院教授,硕士生导师(金华321004)。

项目来源: 2023年国家社科基金艺术学项目“中国歌剧典型女性形象建构及当代价值研究”阶段性研究成果,项目编号:23BD067

收稿日期: 2023-12-08

^① 孙红杰:《经典歌剧的现代制作——一个渐成主流的剧场现象的外在表征与内在诉求》,载《中国音乐学》,2017年第1期,第111页。

^② 同^①,第111页。

认为,除以上四种方式,近年来西方的经典歌剧制作还存在其他制作方式,即“符号化”。

“符号化”的制作方式,是将舞台的空间、布景、服装、道具、灯光等,乃至歌剧中的人物与表演活动作为象征性符号,组成一个相互关联与交织的系统。这种处理方式是在原作的台词、音乐和戏剧情节基础上,提炼出标志性符号,通过舞台空间、布景、道具、服装、灯光等设计予以呈现,进而建构一个前后关联、令人信服的舞台诠释方案。在舞台呈现的过程中注重符号化的处理,突出音乐与戏剧文本中的符号意义,并由此影响到歌剧的表演。比如演员的动作、姿势变化等,都成为有意义的符号展现出来,提示观众去联想符号背后的寓意,搭建起“符号”与“意义”之间的桥梁。

关于舞台的符号化探讨,一直是戏剧符号学理论研究中的重要基点。戏剧符号学在布拉格学派^③(The Prague School)中真正成为现代研究的一个领域。20世纪三四十年代,布拉格学派开始将符号学用于舞台分析,研究剧本文本系统和表演文本系统,而组成系统的是各种各样的符号。^④该学派认为,舞台上所有对象的符号化是戏剧符号学研究的基础。代表人物扬·维尔特鲁斯基(J. Veltruský)曾言:“舞台上一切皆是符号。”^⑤也就是说,所有的剧场符号都参与了戏剧表意的生成。法国戏剧符号学家安娜·于贝斯菲尔德(Anne Ubersfeld)在《戏剧符号学》一书中指

出:“由导演、布景人员、音乐家、演员所创造的视觉、音响、音乐符号总体组成的意义(或多种意义)超越了戏剧文本总体。”^⑥由此看出,即使严格遵照原作的舞台搬演,也不能将其文本与演出相等同。德国戏剧符号学家菲舍尔-李希特(Fischer-Lichte)的理论在演出分析实践方面表现较为突出。其在《戏剧符号学》丛书的第一册《戏剧表演艺术的符号学体系导论》中提到:“将演出中与表演相关的所有部分(空间、声音、人和物)作为主要研究对象,进行了‘四大符号系统’的划分:演出空间符号、非语言视听符号、表演者的活动符号和人物呈现符号。”^⑦这对理解歌剧“现代制作”的符号化处理方式有着启示意义。

本文将比较分析策姆林斯基独幕歌剧《侏儒》三个制作版本,对歌剧本及其演出中的诸元素进行符号化分类,并尝试进行符号意义的分析与解读。同时探讨近年来西方歌剧制作中的符号化处理方式,即如何挖掘歌剧中的标志性符号,并借助舞台元素得以凸显,进而建构与音乐、戏剧之间的逻辑关联,衍生出作品的当代意蕴。

二、策姆林斯基的歌剧《侏儒》及三个制作版本

亚历山大·冯·策姆林斯基(Alexander von Zemlinsky, 1871—1942)是晚期浪漫主义向20世纪音乐过渡的重要作曲家,其音乐风格独具风范,特别是在歌剧创作领域颇有建

③ 布拉格学派是指20世纪30年代受索绪尔影响、在布拉格形成的一支结构主义语言学流派,与哥本哈根学派、日内瓦学派相区分。该学派认为语言是与其他社会现象有联系的符号体系,注重研究语言功能和音位,以及其他语言现象。布拉格学派的“结构”就是系统,其关于结构的概念和理解奠定了戏剧符号学理论的系统观念。代表人物有:特鲁别茨柯伊、雅各布森、穆卡洛夫斯基、维尔特拉斯基、赫塔·斯密德等。

④ 冯伟:《从符号学到现象学:欧美剧场表演研究基本方法的确立》,载《文艺理论研究》,2022年第3期,第129页。

⑤ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, 2002, p.6.

⑥ 安娜·于贝斯菲尔德:《戏剧符号学》,宫宝荣译,中国戏剧出版社,2003,第3页。

⑦ 魏梅:《跨学科视域下的戏剧学——兼论符号学对建构戏剧演出研究方法的积极影响》,载《戏剧艺术》,2022年第1期,第50-51页。

树(见图1)。作为与理查德·施特劳斯和勋伯格同时代的音乐家,策姆林斯基的才华一直被同行作曲家所遮蔽,并被“遗忘”了太久。策姆林斯基是马勒音乐的热情支持者和诠释者,也曾是勋伯格的老师,在当时的维也纳享有一定声誉,但随着时代变迁,其人其乐被淹没在音乐历史的海洋中。

20世纪70年代以来,西方学界重新发掘策姆林斯基及其作品的价值,编纂、出版其作品全集,包括歌剧、管弦乐、室内乐和艺术歌曲等多种体裁作品,推动了对策姆林斯基的研究。21世纪以来,西方学者从关注策姆林斯基室内乐转向关注其歌剧领域;从研究其创作技法、音乐风格转向作品内涵的解读、原创性以及历史接受、价值评价等相关领域。其中,安东尼·博蒙特撰写的《策姆林斯基》^⑧是第一本关于这位作曲家的传记,促进了策姆林斯基作品的上演,提升了对其研

究的热度。2021年是策姆林斯基150周年诞辰,捷克布拉格国家歌剧院上演了策姆林斯基的《抒情交响曲》《婚礼歌唱》《春天的信仰》等作品,并首演了其未完成的歌剧《马尔瓦》;荷兰国家歌剧院制作演出了歌剧《侏儒》,罗马尼亚国家广播交响乐团上演了此剧的音乐会版;2022年是策姆林斯基逝世80周年,上海交响乐团在中国首演了其交响曲《小美人鱼》等等。

歌剧是策姆林斯基最具特色和创造性的领域,一生共创作八部歌剧。勋伯格曾称赞道:“在瓦格纳之后,我不知道有哪一位作曲家能以比他更好的音乐内涵来满足剧院的要求。他的想法、他的形式、他的声音和音乐的每一个转折都直接来自动作、场景和歌手的声音,具有最高品质的自然和独特性。”^⑩独幕剧《侏儒》作为策姆林斯基最受欢迎的作品,近年来在欧洲舞台不断被制作、演出。

策姆林斯基的独幕歌剧《侏儒》^⑪(*Der Zwerg*, Op.17)完成于1921年,由乔治·C.克拉伦^⑫(Georg C. Klaren, 1900—1966)改编自王尔德的故事《西班牙公主的生日》(*The Birthday of the Infanta*),首演于1922年5月的科隆,随后该剧在柏林、维也纳和布拉格等地演出。该剧讲述了一个侏儒歌手的悲剧故事,总管唐·埃斯托班和四个侍女正在为公主的生日庆祝活动作准备,其中一份特殊



图1 亚历山大·冯·策姆林斯基(Alexander von Zemlinsky, 1871—1942)^⑨

- ⑧ 这本传记是安东尼·博蒙特多年来专注于研究策姆林斯基的重要成果,详细介绍了策姆林斯基从维也纳到柏林、圣彼得堡和布拉格的职业生涯,全面研究、评价了其音乐创作,对音乐中的神秘主义、象征主义和数字隐喻等方面问题进行了深入研究。参见 Antony Beaumont, *Zemlinsky*, Cornell University Press, 2000.
- ⑨ 转引自 Alexander Zemlinsky, *Mahler Foundation*, 浏览网址: <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/alexander-von-zemlinsky/>, 浏览时间: 2023-12-02.
- ⑩ Alfred Clayton, “Zemlinsky’s One-act Operas,” *The Musical Times*, 1983: 124, p.474.
- ⑪ 在《侏儒》之前,策姆林斯基曾在1908年观看了弗朗茨·施莱克(Franz Schreker, 1878—1934)根据王尔德《西班牙公主的生日》创作的室内舞蹈剧,对这一题材颇感兴趣。1912年,他邀请施莱克写一部关于“丑陋男人的悲剧”的剧本,但由于其他原因未成形,最终选择了乔治·C.克拉伦改编的剧本。
- ⑫ 克拉伦,奥地利编剧和电影导演。在无声电影和早期有声电影时代,他与赫伯特·朱特克合作编写了许多剧本,包括阿尔弗雷德·希区柯克1931年的电影《玛丽》。

的礼物让所有人都充满了期待:一位侏儒歌手;因为从来没有照过镜子,其对自身的丑陋一无所知,侏儒想象自己是位英俊、勇敢的骑士;见到公主后侏儒倾心于公主的美貌,误以为公主爱上了自己,便向其袒露心声,但被公主及其他人戏弄;公主怂恿侍女吉塔拿出镜子,让侏儒看清自己的模样;侏儒看到镜中的自己,震惊和恐惧之余再次向公主表明心

意,但被公主无情嘲笑,最后心碎而死。

歌剧《侏儒》的戏剧文本、人物形象,以及主题写作等层面蕴含着隐喻性的符号,给歌剧的“现代制作”留下充足想象与诠释空间。该剧代表性的三个版本分别是:2018年法国里尔歌剧院版、2019年柏林德意志歌剧院版和2021年荷兰国家歌剧院版。(以下简称里尔版、柏林版和荷兰版,见表1)

表1 歌剧《侏儒》的三个制作版本

歌剧院	导演	指挥	主演	舞美服装	时间
法国里尔歌剧院	丹尼尔·让奈托	弗朗克·奥卢	马蒂亚斯·维达尔、珍妮弗·库尔西耶、朱莉·罗巴德-甘德尔、克里斯蒂安·海尔默	奥尔加·卡尔平斯基	2018
德国柏林德意志歌剧院	托比亚斯·克拉泽	唐纳德·朗尼克	埃琳娜·查拉戈娃、艾米莉·马吉、米克·莫里斯·默纳特、大卫·布特·菲利普、菲利普·杰卡尔	莱纳·塞尔迈尔	2019
荷兰国家歌剧院	娜诺克·利奥波德	洛伦佐·维奥蒂	克莱·希尔利、伦内克·鲁滕、安妮特·达斯奇、德里克·韦尔顿	沃伊切赫-齐耶季奇	2021

歌剧“现代制作”中,导演是最核心人物,可以说,导演的重要性不亚于歌剧文本,其常以新的思路重新诠释经典歌剧。在《侏儒》三个版本制作中,导演无疑也发挥了重要作用。里尔版的导演丹尼尔·让奈托(Daniel Jeanneteau)是法国著名的歌剧导演和舞台设计师;其在2008年至2016年间执教于维特里工作室剧院;2009年至2011年间在科林国家剧院担任导演,有着丰富的舞台经验。柏林版的导演托比亚斯·克拉泽(Tobias Kratzer)近年来的表现也可圈可点,曾与多家歌剧院合作演出,有巴伐利亚国家歌剧院、不来梅剧院、施韦青根艺术节、巴塞尔剧院、Wermland歌剧院、克拉根福市立剧院和法兰克福歌剧院等,导演过威尔第和瓦格纳等著

名作曲家的歌剧作品;2019年,其为拜罗伊特音乐节导演了瓦格纳的《唐豪瑟》;2020年《歌剧世界》(Opernwelt)将其评为“年度最佳导演”。荷兰版的导演娜诺克·利奥波德(Nanouk Leopold)是荷兰最著名的电影导演之一;其因采用引人注目的图像、压抑的表达和微妙且有说服力的细节而闻名;2001年,其导演的第一部故事片《浮岛》入选鹿特丹电影节的老虎奖;2013年其根据小说改编的电影《楼上很安静》在第63届柏林国际电影节上放映;近年来,利奥波德转向歌剧制作领域,2017年其在阿姆斯特丹国际剧院以《木偶人生》(Uit het leven van marionetten)首次作为戏剧导演亮相,2021年执导的歌剧《侏儒》在荷兰国家歌剧院首演。

三、歌剧《侏儒》符号化处理的分析与解读

(一) 挖掘歌剧文本中标志性符号

歌剧文本中的标志性符号,往往在戏剧叙事与音乐进行的过程中具有提示剧情、暗示身份、情节转折等意义。策姆林斯基捕捉到这些信息,为《侏儒》中两个重要的符号——“镜子”和“白玫瑰”谱写了音乐动机,使戏剧文本与音乐之间建立逻辑关联。在舞台呈现上,三位导演敏锐捕捉到这两个文本符号的重要性与隐喻性,并在制作和设计中,将其作为最主要的表现要素展现出来。

1. “镜子”

“镜子”是歌剧《侏儒》中最有标志性的符号。其不仅贯穿歌剧情节,而且也是引发戏剧冲突的有力支点,宛如一根看不见的线索串联起侏儒的命运。戏剧开始处,众人从领班唐·埃斯托班口中得知侏儒从未照过镜子且不知道自己丑陋的秘密,为此女仆们将宫中的镜子遮盖起来。这是“镜子”的第一次出现,为侏儒的悲剧埋下了伏笔。当公主与侏儒独处时,她怂恿女仆吉塔拿出镜子,迫使侏儒看清自己的模样,由此引发了悲剧(见图2)。

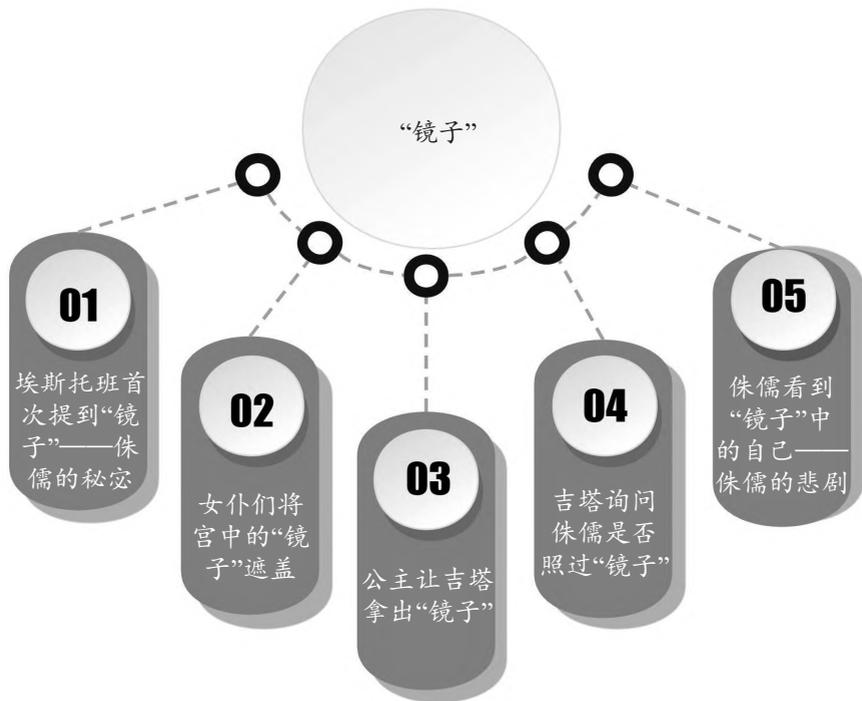


图2 “镜子”作为贯穿全剧的符号

三位导演在舞美设计中都将“镜子”作为最主要的表现要素,但采用了不同的呈现方式:里尔版和柏林版是在剧情的高潮处直接显现“镜子”(见图3a和图3b),荷兰版则是借助多媒体屏幕展现侏儒的镜像效果(见图3c)。其中,柏林版的“镜子”场景可圈可

点,将两位主演对视的镜像呈现在舞台上,并互相模仿动作,逼真地营造出侏儒看到自己模样后的戏剧效果(见图3a);里尔版则是运用灯光将“镜子”隐藏在舞台之上,当剧情发展至侏儒发现镜子的情节时,灯光突然亮起,镜子不仅照出侏儒的形象,也投射出观众的

形象(见图 3b)。这与国家大剧院版《茶花女》第三幕的设计有异曲同工之妙,即观众都被纳入到舞台的镜子中,从而不再是被动的接受者,更成为歌剧表演中的参与者;是舞台上主人公行为与经历的见证者,更能引发观众对侏儒悲剧结局的同情与反思。

歌剧之所以成为一门得天独厚的艺术,正是得益于歌剧是要求“参与”的艺术,这种“参与”不仅包括演员的身体和心理参与,也有观众的心理参与。^⑬而歌剧现代制作的意义就在于更为主动地将观众的“参与”纳入其中,运用舞台艺术的戏剧表现力将个体的心理纳入集体的关系之中。

a. 柏林版



b. 里尔版



c. 荷兰版

图3 侏儒看到镜中自己的场景^⑭

2. “白玫瑰”

在歌剧中公主随手送给侏儒一朵白玫瑰,受到侏儒的珍视。其反复提到白玫瑰,乃至临死前的最后一句唱词都是“给我那支白玫瑰”(Gib mir die weiße Rose),并亲吻了玫瑰。可见,白玫瑰对歌剧叙事具有重要的寓意。剧中,白玫瑰具有多重隐喻,在戏剧发展的不同阶段有着不一样的指向。在开始时,其象征着爱情的契约,给侏儒带来无比的幸福;在高潮时,其象征着公主对契约的背叛,给侏儒带来致命的打击;在剧终时,其象征着侏儒纯洁的灵魂,始终心怀对美好的期待。“白玫瑰”在里尔版中运用得最为明显,成为一直伴随侏儒戏剧活动的道具(见图 4a)。柏林版则用粉色气球代替了“白玫瑰”这一符号,既暗示着公主的轻浮,也寓意着侏儒对公主的爱慕如同气球一样,会随时破灭(见图 4b)。

由此可见,“白玫瑰”和“镜子”作为戏剧文本的重要符号,在剧情发展过程中具有提

a. 里尔版



b. 柏林版

图4 里尔版与柏林版对“白玫瑰”运用的比较^⑮

^⑬ 同⑥,第2页。

^⑭ 图片转引自2019年柏林德意志歌剧院版、2018年法国里尔歌剧院版、2021年荷兰国家歌剧院版哔哩哔哩视频网站的演出视频。

^⑮ 同⑭。

示和转折的意义。同时,两个符号在舞台文本中都属于非语言符号系统中的视觉符号,其直观性特征能够将剧中隐含的信息传递给观众。^⑩三位导演捕捉到这些信息,在舞美制作与舞台呈现中突出两个重要符号,并深入挖掘符号的深层寓意。同时,借助符号传达出个性化解读与理解,使制作要素与音乐戏剧之间建立逻辑关联,构建歌剧内在的有机统一。

(二) 注重凸显主要角色的符号性特征

1. 以公主为代表的宫廷印象

以公主为代表的宫廷印象与歌剧音乐紧密关联。在整部歌剧中,公主的音乐节奏为三拍子,其节拍与节奏僵化、旋律充满装饰但缺乏变化,是上流社会、宫廷生活的戏剧形象在音乐上的反映。三个版本中公主的造型与服饰虽各有特点,但都注重突出华美且色彩明亮的宫廷印象。但随着剧情和音乐的发展,公主的冷酷、无情逐渐展现,其甜美的造型与冷酷内心产生了前后反差,给观众留下深刻印象。

与原作差别较大的当属荷兰国家歌剧院版。剧中的公主及其玩伴都带有猪的头饰,这与侏儒鸟的扮相相呼应。导演以强烈的视觉反差带给观众一种新奇的体验,同时也让观众从动物的扮相中感受到对公主等人形象的隐喻与暗讽(见图5a)。值得提及的是,公主的总管唐·埃斯托班(男性)身着与女侍从一致的服装,在舞台上形成统一感,主要是为了凸显侏儒的与众不同,在色彩与形象上形成鲜明的对比(见图5b)。

2. 突出侏儒形象的独特与反叛

作曲家策姆林斯基对侏儒充满同情,对其进行了深刻的心理描写与形象刻画,赋予

a. 荷兰国家歌剧院版公主及玩伴的猪头装扮



b. 荷兰国家歌剧院版总管与女侍从的服饰



图5 荷兰版中人物舞台形象的设计构思^⑪

了侏儒丰富的戏剧表现力与独特个性。作为剧中独一无二的戏剧符号,侏儒象征着纯真的自我。在剧中侏儒敢于表达自己的幻想和情感,充满热情地面对冰冷的世界,以善良的目光看待周遭的嘲讽,并唱到“无论我走到哪里,人们都亲切地对我微笑”;侏儒敢于坚持自己,当听到总管唐·埃斯托班想用“鞭子”驯服自己,逼迫自己继续歌唱快乐的歌曲时,其立刻予以反击,维护自己的尊严。残酷的是,善良的侏儒低估了人性的险恶,当他看到“镜子”中的自己,不断询问公主是否属实,公主无情且狠毒的回答让他彻底心碎。但即便在生命的最后一刻,侏儒也没有停止对爱的追寻。

三个版本对于侏儒形象的设计与表现有较大区别,体现了“现代制作”对人物舞台形象的个性化创造。首先,柏林版中侏儒分别由演员米克·莫里斯·默纳特和男高音大卫·巴特·菲利普两位演员饰演,前者代表的是现

^⑩ 贾战伟:《视觉符号与昆曲舞台文本呈现——戏剧符号学视域中的〈牡丹亭〉》,载《四川戏剧》,2021年第10期,第75页。

^⑪ 参见2021年荷兰国家歌剧院剧目宣传,浏览网址:<https://www.operaballet.nl/en/dutch-national-opera/2021-2022/der-zwerg>,浏览时间:2023-01-08。

实中的侏儒形象,后者则是侏儒自我想象中的形象,一个负责戏剧动作的表演,一个负责歌唱的表演。这两个“角色”在戏剧发展的进程中越来越多地融合在一起,直至最后的“镜子”场景,两位演员在镜中重合,戏剧性地上演了悲剧的一幕。默纳特动人的沉默与菲利普高超的演唱形成了复杂的对位。其次,柏林版将侏儒的音乐家身份表现得较为明显,直接将管弦乐队搬上舞台,侏儒则是一位乐队指挥,入场时手里还拿着总谱。在侏儒的核心咏叹调《血橙之歌》的表演中,由演员默纳特指挥乐队,歌唱家菲利普演唱(见图6a)。这首咏叹调是对歌剧内容的提炼,反映了策姆林斯基失恋经历所造成的心理阴影。当侏儒演唱完后,众人发出刺耳的嘲笑声,舞台上的乐手们甚至摔碎乐器,夸张的表演让观众强烈地感受到嘲笑带来的尖刻与讽刺(见图6b)。

此外,柏林版在歌剧序曲前增加了一个序幕,以作曲家策姆林斯基与阿尔玛的恋情故事为背景,时长约九分钟。导演之所以这样安排,主要考虑作曲家创作该剧的动机,源于之前一段失败且伤感的感情经历。1900年,阿尔玛跟随策姆林斯基学习作曲,两人渐生情愫。然而,阿尔玛只是倾慕于策姆林斯基的才华,对其外貌甚为不满。当阿尔玛感受到来自家人和亲朋的压力后,毅然结束了两人的关系,1901年12月便与马勒订婚。在阿尔玛的日记(1901年4月)中,其将策姆林斯基描述为一个可笑的侏儒,“没有下巴、矮小、肿眼泡的疯狂指挥”,与自己之间有着难以逾越的鸿沟,“想象我与策姆林斯基站在一

a. 柏林版侏儒任乐队指挥



b. 柏林版乐手摔碎乐器

图6 柏林版的《血橙之歌》场景^⑮

起,那将是多么可笑……他又丑又矮,而我美丽又高挑。无论我怎么尝试,我的心永远都不会对这个人产生爱意。”^⑯与此同时,策姆林斯基发现自己无缘无故受到当地讽刺专栏作家和漫画家的摆布。因此,1919年夏,当策姆林斯基着手创作《侏儒》时,朋友们试图劝阻,其这样回复:“歌词非常适合我,……因此我不顾一切反对,坚持写下去。”^⑰从图7可以看到,序幕的舞台正中间摆放着一

图7 柏林德意志歌剧院版增加的序幕^⑱

^⑮ 参见2019年柏林德意志歌剧院演出视频,浏览网址:<https://www.bilibili.com/video/BV1tp4y1p7CE/>,浏览时间:2022-10-10。

^⑯ Arne Stollberg, “Der Komponist im Spiegel. Dimensionen einer Selbstanalyse, in: Alexander Zemlinsky, *Der Zwerg*,” *Deutsche Oper Berlin*, Spielzeit, 2017: 18, S. 6-15.

^⑰ Antony Beaumont, *Zemlinsky*, Cornell University Press, 2000, p.309.

^⑱ 同^⑯。

面“镜子”，最后一刻主人公策姆林斯基看向了镜中的自己，暗示着歌剧中侏儒的最终结局。这种安排构建了一个聪明且有效的戏剧装置。

里尔版中扮演侏儒的男高音是马蒂亚斯·维达尔^②，其身材矮小，与角色的定位颇为接近；其服饰与公主等人有较大反差，身穿运动装，显示出两者地位的悬殊。荷兰版则考虑到侏儒在王尔德的原作中是从森林中走出来的孩子，其热爱大自然，尤为热爱森林里的动物，冬季严寒也记得把自己的口粮分给鸟儿们，使其平安过冬。因此导演以鸟的形象设计了侏儒的服装，在表演核心咏叹调《血橙之歌》以及高潮处“镜子”场景时，在大屏幕上播放了这套独特的造型（见图8）。



图8 荷兰版中侏儒的造型设计^③

（三）着力刻画侏儒悲剧场景的艺术表演

作为一门综合性的舞台艺术，歌剧在音乐、剧本、舞美、表演等方面形成了一套完整的符号体系。只有依靠这套完整的符号体系所呈现的舞台图像、效果，才能实现歌剧的传播和被接受，所以，布拉格学派认为舞台上

演员的表演也被符号化了。维尔特拉斯基曾指出，演员就是“生机勃勃的一组纯粹符号整体”^④，英国著名的戏剧理论家和导演马丁·艾思林则指出，演员在舞台上“已变成一种符号，成了那个虚构的人物的一种象征。……（引者略）按语言学 and 符号学的术语，演员既是表示者同时又是被表示者”^⑤。

歌剧《侏儒》的三个版本中，演员都强调运用姿势、表情和行动来着力刻画侏儒的形象，尤其是侏儒与“镜子”相遇的戏剧性场景。该剧虽然是一部独幕剧，但策姆林斯基以侏儒为中心建构起音乐叙事的内在结构，可分为四个主要场景（见图9）：“宴会前的准备”“宴会时刻”“侏儒与公主的独处”“侏儒的悲剧”。

第四个场景是全剧高潮，其中最精彩的当数侏儒与“镜子”相遇，即“侏儒的独白”。该部分主要描写侏儒看到镜子中的真实形象后所受到的强烈冲击，进而将整部剧推向悲剧的结局。在“侏儒的独白”中，策姆林斯基运用夸张的音乐语言、念唱的旋律及极端的音色，将侏儒内心从疑惑到不安，直至惊恐、绝望的情绪变化淋漓尽致地予以展现。三个版本都在这个场景的设计与表演上下足了功夫。

灯光的运用、明暗的对比成为这个场景的主要视觉元素，具有与音乐同等重要的意义。舞台上光线的变化主要为了突出镜子的出现，进而表现侏儒内心的痛苦。其中，柏林版两位扮演侏儒的演员相互模仿各自的动作，舞台表演十分精彩，不论是声音还是戏剧动作，都给人留下深刻印象。可见，该场景戏

^② 维达尔，2003年毕业于巴黎音乐学院。他因在巴洛克剧目中的表现而受到称赞，曾参与演出蒙特威尔第、普赛尔、拉莫、吕利、卡瓦利、坎普拉、布伊斯莫蒂埃的诸多歌剧。此外，他也演唱法国浪漫主义剧目，以及20世纪和当代作品。

^③ 同^①。

^④ Jiri Veltrusky, “Man and Object in the Theatre,” *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* ed. P. L. Garvin, Georgetown University Press, 1964, p.84.

^⑤ 马丁·艾思林：《戏剧：现实、象征、隐喻》，郑国良译，载《戏剧艺术》，1987年第1期，第149页。

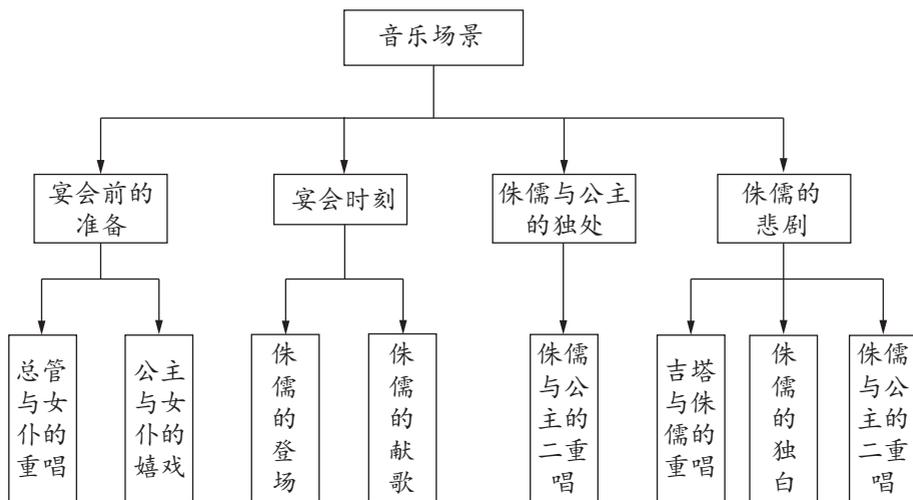


图9 歌剧《侏儒》音乐场景分布

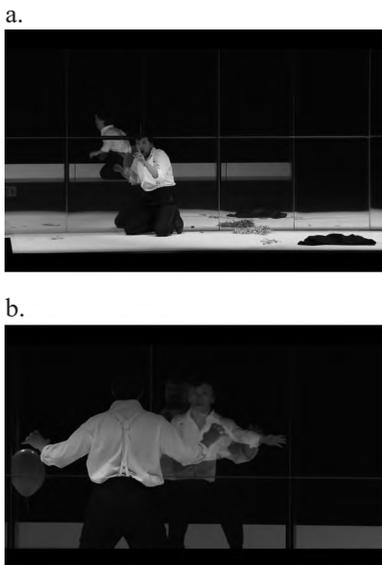
剧效果的形成除了音乐张力外,主要借助演员的形体动作来实现。两位演员夸张的形体动作成为这个戏剧场景中最鲜明、最有活力、变化最大的视觉符号。^{②6}柏林版两位演员通过夸张的动作,吸引观众注意,最大限度地提高侏儒人物的外在表现可能性,使观众根据视觉符号来理解侏儒内心受到的强烈冲击,继而理解人物形象背后的内涵与意蕴(见图10a和图10b)。

结 论

综上所述,三位导演在策姆林斯基歌剧《侏儒》的制作上虽各具特色,但也体现了“现代制作”的共通之处,即符号化倾向,具体表现为如下四个方面。

一是注重挖掘歌剧文本中的标志性符号。比如歌剧《侏儒》中的“镜子”“玫瑰”等,使其成为舞台设计风格的决定因素,由此建构起一个前后关联、令人信服的舞台诠释方案。

二是制作中注入个性化的创造与理解。

图10 柏林版侏儒与“镜子”的相遇场景^{②7}

柏林版在歌剧序曲前增加了一段作曲家轶事,荷兰版则是以多媒体装置展现人物的符号性特征,有助于观众理解剧情和意蕴。通过比较,柏林版不论在舞台场景还是创作立意上,都对脚本原有内容进行了夸张式放大,既凸显了人物的性格,也反映了人性的复杂,

^{②6} 胡妙胜:《戏剧演出符号学引论》,中国戏剧出版社,1995,第109页。

^{②7} 同^{①8}。

从而深化了观众对策姆林斯基歌剧创作内涵的理解。

三是注意舞台布局的空间感和符号寓意。三版制作均采用简洁化的舞台布景,没有浮夸的布置,却都在细节上下足功夫。比如舞台空间布局、舞台灯光使用、演员着装风格等,都体现出导演团队的巧妙构思与符号化处理。其中,荷兰版是以电影艺术中的隔间来分割舞台,象征着剧中人物内心的隔阂与疏离。

四是运用多媒体效果揭示歌剧的当代意蕴。《侏儒》的三个不同版本,都是在尊重作曲家和作品的基础上,将时代精神合理地融入其中。三个版本均采用现代服装、现代生活中的物品,比如手机、服饰等,力图贴近现代人生活。荷兰版采用的大型LED屏,持续播放演员提前录制的动作与表情,契合剧中音乐的发展,形成一条与音乐并行不悖的发

展脉络,引导观众走进剧中人物的内心世界。

由此可见,西方歌剧的“现代制作”不仅提倡个性化的诠释方案,更是将舞台上的一切看作一个完整的符号系统。其着重寻找音乐戏剧文本中的标志性符号,并在舞台上予以凸显,进而将人物形象、艺术表演、形体动作都赋予符号性特征,使其成为观众理解歌剧人物及深层意义的“向导”。这种制作力图揭示歌剧的价值,更凸显了作品的当代意蕴^⑧,对中国歌剧的当代制作具有借鉴意义。曾有学者提出,中国歌剧在制作上过于追求华丽、宏大的舞台效果,可以从西方歌剧现代制作的符号化倾向中得到解决问题的方法与手段。笔者认为,在歌剧制作上注重探寻戏剧与音乐的标志性符号,在舞台上深入挖掘符号的象征性与隐喻性,并以此引领观众进入更深层次的精神体验,或许可以成为解决当前国内歌剧制作问题的方案。

The Symbolization Tendency of Modern Opera Production——A Case Study of the Three Versions of Zemlinsky's One-Act Opera *Der Zwerg*

Li Jing

Abstract: The modern production of classical opera has become an unavoidable problem in the history of opera's performance, criticism and acceptance. The tendency of symbolization in modern production of western classical opera in recent years is a typical problem worth discussing. This is the case with the modern production of Zemlinsky's one-act opera *Der Zwerg* (The Dwarf), in which iconic symbols are used in all its three versions, thus a logical link arises between music and theatre, stage and performance, and ultimately a convincing stage interpretation. Symbolic production is led into more personalized creation, highlighting the symbolic meaning of the drama and its music, and thus linked to its performance, leading the audience into a deep spiritual experience.

Key words: opera production; Zemlinsky; *Der Zwerg* (The Dwarf); symbolization; opera performance