



第二幕 戏装与喜鹊和乌鸦

# “反” 歌剧的后现代批判

## ——关于贾国平《野草——心灵独语》 戏剧美学的反思

■ 张浩哲

1924年末，鲁迅《秋夜》中的两株枣树下，“野草”开始生长，这部散文诗集既是鲁迅对其内心与生命历程的自我审视，亦是对中国现代诗形式的开辟。一百年后，贾国平以“野草”为题的歌剧在2024年九月末问世，如同鲁迅《野草》对文学诗歌的革新一般，作曲家在这部作品中以一种近乎“反”歌剧

的姿态向传统的歌剧形式与审美意涵发出了诘问。

作为贾国平在歌剧领域内的开山之作，《野草——心灵独语》（后文简称为《野草》）很难被称为传统意义上的“歌剧”，在七个剧场内的表演与装置艺术的结合使其更接近于一个“流动”的声音景观，观赏的完整程度完全取决于观众的路线选

择。它将传统歌剧严密的线性叙事逻辑与表现形式全然瓦解，歌剧传统中音乐与叙事高度统一的结构关系被大胆地割裂开来，端坐于剧场内的观演方式也同样被流动式欣赏所取代。

这般前卫的革新之举已然突破了传统歌剧的表现边界，但同时也挑战了歌剧在形式上之所以能被视为歌剧的底线，诱发了



序乌鸦、喜鹊、枯树与木斗

这一体裁的概念危机。目前评论界在对《野草》形式创新的探讨中频繁出现的“实验性音乐剧场”“沉浸式空间”“声音展览”等关键词语，已悄然透出评论者对其分类界定所产生的困惑，但大都止于对歌剧形式的体验及其戏剧隐喻内涵的剖析和阐释，对于这样一部先锋之作而言，这种点到为止未免令人感到“隔靴搔痒”。究竟《野草》能否被称为歌剧，它为何能被称为歌剧，当代语境下歌剧是否应该如此？这些问题仍有待回应。

## 一、中心偏移：由室内歌剧到戏剧化的室内乐

作为第二届北京室内歌剧季的委约作品，《野草》自然也应归于室内歌剧。从已有的歌剧分

类法上来看，室内歌剧只是“按演出场所与样式（即伴奏乐队规模与剧目篇幅）<sup>①</sup>的体裁分类，对音乐的风格类型并不产生规约。仅从这一点来看，《野草》确属室内歌剧之类。但就实际上的音乐展开逻辑及其与戏剧文本的结构关系来看，贾国平已将以往的室内乐创作经验、思维与自身成熟的音乐语言风格迁移至戏剧之中，使音乐与戏剧从原本相互制衡，甚至音乐为戏剧表达而服务的关系，转换为以音乐张力推进和对主题意象表现为核心的戏剧形式。

由于使用散文诗作为脚本，

《野草》并不受音乐叙事功能与角色主导动机的限制，贾国平在其中延续了他“以器乐化的手段表现意象”的写作思路。《野草》的核心音高材料由B-E，A-D两组四五度关系音构成，作曲家将文学意象抽离为特定的情绪动态，按表现需要决定其组合方式（如四五度跳进、二度级进、叠置或基于某一中心音的环绕进行等），通过临时半音变化处理、加入外音等方式确立旋法结构，并推进其展开（见谱例1）。这种“模块化”意象的排列替代了以往歌剧依托情节冲突推动音乐发展的逻辑，作曲家称

谱例1：《野草》“终曲”主题核心音高片段<sup>②</sup>



其为“序列思维的写作”<sup>②</sup>。当然，这并不等同于“序列主义音乐”中以数学的方式确定音高组织的写作方式，而仅仅是一种排列组合的思维。这种做法其实与传统歌剧情节发展的本质无二，按科尔曼所言，音乐在戏剧中的一大重要作用便是“直接、单纯地呈现感情状态和感情层次”<sup>③</sup>，《野草》亦是通过对情绪类型的差异布局，营造矛盾、对抗和统一，从而调动感性张力的收放，最终以音乐的手段再现。

《野草》的音乐逻辑虽与歌剧美学相符，但其高度的器乐化的语言处理已经与歌剧形式产生割裂。尽管其脚本语词可被视作诗歌，但并非传统意义上的“歌词”“唱词”，用途也不属于宣叙调、咏叹调的叙事、抒情与歌唱等常规功能。《野草》将语言和入声重新划定为处在戏剧和音乐两个端点的功能：1. 大多数含有实际意义的语词主要用

于明确表现意象，如使用德语词汇“Hoffnung”暗示鲁迅《希望》中裴多菲的诗句，以“杀戮”“以罗伊”等词来指向《复仇》两章等内容。对于此类语言的运用，作曲家在中文歌剧依字行腔的传统上更进一步，按实际发音调值来组织音高，通过音节拆分（如将“杀”发声为/s/-/f/-/a/-/fa/、“沉默”发声为/tʃ/-/ən/-/mɔ:/）使得歌唱被还原回叙述语言，又被夸张为吟诵、呐喊等戏剧对白的表现形式。2. 带有旋律音高的人声则多演唱虚词，且音高与器乐演奏相对应，间或使用气声。这种器乐化的处理思维将人声转化为室内乐编制中一种特定的音色-音响，尽管其具有旋律，但“歌唱性”的修辞并不适用。

由此，《野草》的音乐建构和语言处理表现为以下两大特征：以音乐逻辑为主导的器乐化写作，以戏剧表现为诉求的语音夸张。前者表现出更加绝对音乐

化的审美观念，后者则有意脱离歌剧向着更广泛的戏剧概念靠拢，因此，与其依据演出场所及样式简单地将《野草》界定为“室内歌剧”，毋宁说这部作品更趋近于一部“戏剧化的室内乐”。

## 二、谁主沉浮：音乐的戏剧性冲突、戏剧与剧场

《野草》颠覆了传统歌剧中由角色行为引发冲突并构成情节的基本戏剧逻辑，其对脚本内容与意图的表现已从情节的串联转化为意象的串联，戏剧主题的显现仰赖于音乐对特定意象的再现和隐喻，主导戏剧结构建立的权力中心由叙事完全让位于音乐逻辑。这种戏剧观甚至要比贝克特（Samuel Beckett）、尤涅斯库（Eugène Ionesco）等荒诞派剧作家更加激进——它移除了亚里士多德《诗学》中戏剧六要素<sup>④</sup>中的情节与角色，也弱化了语言的逻辑性与连贯性。



第一幕 麦田 喜鹊与乌鸦



第一幕 木斗的行列

《野草》以室内乐的形式和逻辑，借助音乐衍展过程内在的戏剧性冲突，结合语言和场景隐喻来再现戏剧的内容与思想，形成了独特的音乐剧场艺术。然而，这又引出了另一个疑问——过往历史中不乏以音乐呈现文学题材、意象的作品，从李斯特时代的交响诗，到马勒的《大地之歌》，再到勋伯格的《升华之夜》等，与之相比，《野草》的高明之处何在，音乐的戏剧性冲突（dramatic conflict）是否等同於戏剧性（theatricality）。

也就是说，与历史中的文学题材音乐作品相比，是什么决定了《野草》仍然能够被视作歌剧或戏剧？倘若表达思想观念是现代艺术普遍的诉求，语言和音乐则是基础的形式要素，那么能够给出答案的关键便在于场景。当然，对于《野草》而言，场景剖析不可直接沿用亚里士多德所谓的通过舞台布景来摹仿现实景观，而应将其扩展为一种声音景观来进行观察，包括音乐表演发生的空间、装置设计和布局、人（表演者与观众）的行为及其与空间的关系。

在剧场空间、装置艺术与音乐行为的多维互动下，《野草》并不仅是一部供人欣赏的“展品”，而是一场需要参与体验的活动。依托于对多个空间的运用与装置艺术布景，《野草》的景观结构将整栋表演艺术中心的建筑纳入了其中。观众自走入大厅的一刻起，便进入了表演内容与观赏状态之中。虽然此时演员尚未登场，但关于装置艺术的视觉信息已经激发了对于场景与主题



第一幕 木斗的道场

的联想。音乐表演也有别于音乐厅内明显的礼仪制度，指挥、演奏家们无视观众，沉默地步入空间之内，几声沉重的铜锣便宣告了演出的开始。这种疏离感进而引发了观众的好奇——他们在做什么，这些声音与虚构的麦田、枯树、堆积的斗等装置有何种关联？对理解的探求驱使人们行动，参与到该声景的建构过程之中。当序幕结束，表演者们手执乐器，弹奏、摇藏铃或哼唱既定的核心主题，去往预设的演出空间，而我们并未能够获得任何提示或解说。虽然没有舞台上下的区分，但表演者与观众似乎仿若间隔着一道无形墙壁，时刻提醒着现实与虚构的间离，而当观众开始“服从着”他们行进，便能再次意识到，自己已经成为了这场戏剧之中的一个角色、一个舞台单元。

在引导行为与空间利用所塑造出的流动性表演与观演过程中，观众从被动旁观转向主动探

寻，这一过程构成了戏剧的一部分，也对其原本缺失的“剧”的内容进行了补充。在分散的演出空间中，期待感持续提升，表演者将布景中的木斗作为打击乐器使用，或用鼓棒敲击，或将小球



第一幕 木斗与毛笔

置于其中滚动，通过其体积差异塑造不同的声音效果。这一物件既是装置也是乐器，不由得再次引发观众对隐喻的联想和反思。此时仍有观众陆续地进入，表演好像尚未开始，又从未停止。当然，通过表演者们之间的眼神交流，以及置于他们身前的电子屏幕可以明确观察到转场过程与正式表演之间的切换，当音乐再次响起时，多数观众都会期待叙事的出现，但他们也并未得偿所愿。观赏过程中偶尔有人不断穿梭于各个空间中，然后发问“演出开始了吗”。对于一部戏剧作品来说，没有故事情节似乎是不可接受的，充满隐喻的语词、音乐以及对其他空间中演出内容的未知诱发了前去探索的动机。然而，以理解为目的的探索，结果往往令人失望——人们得到的是相同的音乐、同样内容的呼喊、

吟唱和念诵，在不同的布景、声部和乐器之上。应当说，上半场的演出即是将一个完整的室内乐配置拆分成四个小型的编制而同时进行的。

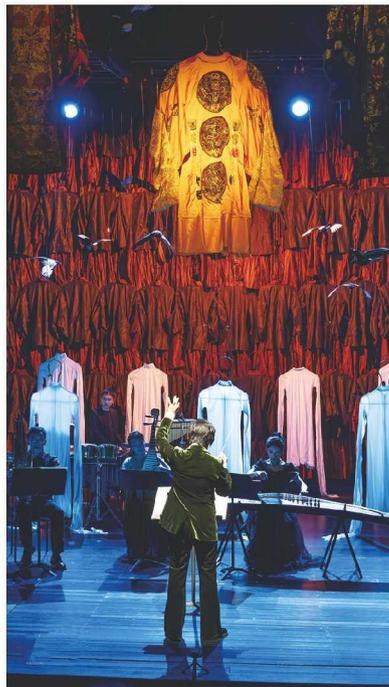
与序幕结束时相似，上下半场间的转场同样也被“仪式”进程填满，指挥与演奏家们从各自所处的空间离开，“鸣响”着行进，观众跟在他们身后逐渐合为队列，共同进入终曲的表演空间。虽然下半场在音乐厅内进行，但其声音布局却将表演者分散于舞台和观众席之中，使观众被音乐所“包裹”。同时，这一布局也对观众施加了打破“第四面墙”的暗示，即观众是构成这部戏剧内容的角色之一。就表演内容而言，下半场即是将原本被拆分的小编制集合成为完整大编制的室内乐，并新增了以《野草》的题辞为灵感的终曲，这也

正符合鲁迅的成书写作顺序。

作为一个完整的音乐表演仪程，《野草》的音乐张力明显具有由积蓄、递增再到释放的线性过程，这便是音乐自身戏剧性的体现。而音乐之外的戏剧性，则是依靠观众自省式的心理活动得以建构——在《野草》塑造出的审美体验中，以往观赏习惯中所期待的叙事性就如同贝克特笔下的“戈多”一样是一场无终的等待。然而正是由于观众对叙事内容及其与音乐、行为之间的关联始终抱有期待心理，在装置艺术提供的视觉信息的暗示之下，便会自发地进行格式塔的完形，通过联想实现对叙事内容的同构。在这点上，《野草》与一些“沉浸式”音乐剧相似，强调观众对信息的主动探寻，这种“观察-体验-发现信息-寻求合理性”的行为模式铺垫出了最基本的



指挥的空间 木斗与朱笔



第二幕 戏装与喜鹊和乌鸦

叙事：即“我”在认知与体验间的矛盾中尝试寻找答案，这暗合了其“心灵独语”的定位。因此，作为观察对象、审美客体的《野草》，以及包含观众参与在内的整体音乐行为过程的《野草》，的确可以被视作戏剧。对作曲家来说，将一部分创作的权力让渡于观众、依赖观众的参与体验来建构戏剧性是一次极其危险的挑战，但贾国平的用意正是对既有的歌剧观念发起挑战与批判。那么对于当代中国音乐的创作来说，这样的一部“歌剧”能够引发怎样的反思呢？

### 三、再度省思：《野草》中的现代与东方

今天，《野草》已将戏剧与歌剧之间难以调和的矛盾与割裂暴露无遗。若将其置于歌剧的发展历程之中，便会发现它的创作路径是相当反歌剧的。西方歌剧自格鲁克的改革到瓦格纳的整体艺术品至今，一直所强调的，便是音乐的从属地位：音乐为戏剧而服务，音乐是手段，而戏剧（毋宁说“呈现故事”）是目的。但贾国平的策略却反其道而行之，他使戏剧让位于音乐。戏剧被转化为内在的发展逻辑而非表现形式，音乐则成为了被服务的最终目的。可以说，贾国平站在了瓦格纳歌剧观念的另一极端，无论如何审视，历史所给出的歌剧范畴内都没有《野草》的一席之地。正如20世纪的现代主义音乐思潮常被描述为“反西方”的、“东方美学”一样，这种反歌剧特征及其与传统歌剧观的割裂，似乎也隐含着贾国平“中国性”理念的影响，它或许标志着一种更具现代性、东方性的美学倾向正逐渐在歌剧创作中显露。

瓦解了叙事性的《野草》强调观众与表演者、音乐、装置及空间的互动关系的戏剧建构模式，它运用音乐、语言和装置构筑起一套特殊的符号系统，借助该系统与人的交互实现表达。由此，剧场代替文本接管了戏剧表现的权力中心——戏剧不再作为动作、行为和事件的“再现”，而是作为剧场，即表演者、观众、行为和空间的戏剧整体而存在。这反映出20世纪后现代西方戏剧艺术所追求的“再现的终结”（closure of representation）与“残酷戏剧”（le théâtre de la cruauté）的美学理念，即反对古典戏剧对人类生活的摹仿，而推崇对原始、自然的感性刺激进行呈现。它要求戏剧表演，不应对身体姿势的表现加以模仿的限制，而应当自然地顺应情感的动态进行

即兴创作，将表演本身视为“事件”。因此，现代戏剧强调“对话”与“在场”的重要性，即利用表演空间与观众发生关系，并将观众的反应纳入戏剧整体之中。在《野草》中，虽然贾国平声称其通过解构叙事而解放了音乐，但戏剧的中心实则并不完全由音乐主导。作曲家曾提到，木斗首先是作为一件带有隐喻功能



野草海报

的装置而存在，为了使音乐与空间、装置产生交互，遂将其作为打击乐器来使用，通过发声来为其赋予音乐的意义。然而，装置在发声之前便具有戏剧的意义，在此戏剧再次左右了音乐的构成，音乐并没有获得完全解放，而只是成为表现形式的中心。《野草》真正的关键在于空间和空间中的一系列音乐行为，它反对再现现实与形象摹写，并将戏剧表演整体性地转化为观念和精神的抽象。现代性构想提出百年以来，歌剧的现代主义

都没有真正实现，如《沃采克》《莎乐美》等著作，仍停留在音乐的表现主义，而未将歌剧视为一个整体进行改革，而贾国平却通过颠覆西方歌剧传统的方式探索着歌剧艺术的现代主义变革。

另一方面，《野草》的突破也源于中国作曲家经验中的东方性审美。以符号化的音响表现意象的思维长期以来贯彻于贾国平的创作之中，他认为“艺术家并非以一种摹写的形式来直接表现自然，而是通过对作品中意象与意境的塑造，进而以抒情的方式来表达其内心深处的自然人文景观与其生命精神”<sup>⑥</sup>。这是对文人音乐和琴乐中诗意与留白的含蓄意境及审美旨趣的转化，因此他常在作品中建构起一种需要通过内省与反思而进行理解的符号体系。而《野草》也正体现出这一特征，其本质上是东方美学观念在现代剧场艺术中的再现。

“残酷戏剧”的提出者阿尔托也曾就东方性的戏剧审美作出阐释，他宣称自己受到了印度尼西亚哇扬戏和柬埔寨舞蹈表演的启发，认为东方美学的关键在于能够使用非语言的符号系统（如音乐、肢体动作、具有特定含义的物品等）来呈现戏剧内容。这种更加近似于“仪式”的戏剧表现正可以用来实现其与传统的以“摹仿”“再现”为标准的西方戏剧审美范式分道扬镳的创新主张。在阿尔托看来，这种新的审美旨趣是反对西方传统的关键，也是东方戏剧美学的关键所在。

而《野草》“仪式”般的表演、观演流程，音乐的、装置的符号系统，以及充满隐喻的非

叙述性语言，无一不符合“残酷戏剧”的东方性诉求。不过，这其实是一种审美观念间偶然的巧合。阿尔托所追求的东方实际上仍是西方视角下臆想出的东方，他只观照到这些表演艺术的呈现形式。哇扬戏等一类东方戏剧并非不重视叙事的文本，而是其所要表演的文本内容多是文化持有者群体内部本就已经熟知的，是在社会共识中约定俗成无须再进行明确重复和再现的，因此才更注重对所谓其他符号系统的表现。因此，正是由于作曲家注重对文本内容的呈现，才塑造出《野草》的隐喻性与对话性。虽然该内容并不以叙事为主，但对精神的表达依然关键。贾国平认为《野草》文本中鲁迅精神的核心在于将个体对自我的矛盾冲突与和解转化为一种可感的体验，并作用于观众。所以《野草》着重强调“沉默”的作用，即在演出过程中不给出任何明确的语言提示，让观众在场景中自由地选择行动，以驱使他们和空间、音乐、装置等符号系统以及自身产生对话，进而填补语言表达的空白。从以上两个方面而言，《野草》的东方性审美是文化经验中原生的，与阿尔托“残酷戏剧”以他者视角为中心的转述有着本质区别，《野草》的东方性是中国作曲家以现代视角对东方主义的重构。

作为一次探索性的创作，《野草》标志着中国作曲家正尝试挑战长期以来西方话语体系所建立起的“音乐服务于戏剧”的歌剧标准与权威。它向世界抛出一个问题，当西方作曲技术及其

音乐产品作为一种普遍的超文化与创作工具而被世界接纳和吸收，并逐渐成为一种全球性的共享文化“遗产”时，谁拥有对其进行重新定义的权力？同时，《野草》也提供了一种独特的东方美学的歌剧表现形式，将歌剧推向了现代剧场艺术的浪潮之中。然而，“再现的终结”亦是决定其能否成为趋势的关键问题。恰恰是由于其表演过程的流动性以及对信息技术与观众互动的依赖性，使其内容难以再现，也难以形成固定的受众群体，阻碍了大规模复刻。除此之外，隐喻与多重符号系统的表现方式是否能够被延续，不止于音乐本身的完全的现代性能否被今后的歌剧创作所延续并发展，则有待时间的答复。

- ① 傅显舟《当代中国歌剧分类研究》，《人民音乐》2017年第6期，第54页。
- ② 来自于2024年10月11日日本人对贾国平的访谈笔记。
- ③ 【美】约瑟夫·科尔曼《作为戏剧的歌剧》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社2008年版，第43页。
- ④ 根据现场音响记写。
- ⑤ 【古希腊】亚里士多德《诗学》，陈中梅译注，北京：商务印书馆1996年版，第64页。
- ⑥ 首届网络音乐评论人才培训班课堂记录。

张浩哲 中央音乐学院音乐学系在读硕士

（责任编辑 张萌）