

漫谈·我与角色

独白



唐 烨

用人艺的风格叙写舞台上的故事

人物简介:

唐烨,北京人民艺术剧院国家一级导演,北京人艺艺术委员会委员。毕业于中央戏剧学院导演系,主要导演作品有《老爸,开门》《洋麻将》《雷雨》《古玩》《红马甲》《北京邻居》《李白》《蔡文姬》《原野》《甲子园》《天之骄子》《关汉卿》《故园》《永定门里》《晚安,妈妈》《鱼眼》等。

口述:唐烨 北京人民艺术剧院导演 记录:熊维西 中国妇女报全媒体记者

从老艺术家身上,我学到了“人艺的风格”

我毕业于中央戏剧学院导演系,和那些有剧团经历的同学比起来,我在舞台和剧院演出方面的经验、认知稍显不足。所以,我在1992年进入北京人艺时,被安排到了演员队,从事了几年戏剧表演工作。在2001年我有幸跟随苏民老师,作为副导演参与了话剧《蔡文姬》《李白》《天之骄子》的创作,和任鸣导演一起执导了《金鱼缸》,担任林兆华导演作品《鱼人》的副导演。那段时期的经历让我从老艺术家身上学习到很多宝贵的东西。

直到2007年,我才被调回到创作室,开始独立执导话剧。我的第一部戏剧作品是2012年的小剧场话剧《老爸,开门》,第一部大戏是与任鸣导演合作的原创新剧《甲子园》。

北京人艺的演员非常注重“入槽”。任鸣院长曾告诉我,他从中央戏剧学院毕业后进入人艺时,当时的院长、创作室主管曹禺先生对他讲:“在北京人艺,你要知道自己的风格,也要了解人艺的风格。”

人艺的风格是什么?这是我一直在思考的问题。那时,我只能跟在老艺术家身后模仿。比如,苏民老师在拍摄历史题材剧时会读《资治通鉴》,甚至直接告诉饰演曹操的演员去看其中的哪几页;他还会请老师给演员讲历史、经典著作和诗词,鼓励演员阅读优秀的文学作品。排演《天之骄子》时,同事向我推荐了《曹植传》,这本书使我对我曹丕和曹植有了新的认识。我给我的和一些生僻字标上了读音,然后给刘辉、邹健几位青年演员传阅。这些都是我当年跟随老艺术家们学习到的“人艺风格”。

我很幸运,曾经和于是之老师同台,和蓝天野老师共事,并跟随苏民老师学习长达十年之久。他们在进排练厅前一定会做好充分的案头工作。记得在我重排《天之骄子》时,苏民老师特意把我叫到他在住院的病房,拿出他手写的笔记,对我说:“这是我当时排《天之骄子》的一些想法,你回去看看。”在重排《关汉卿》时,郑榕老师和蓝天野老师分别给我打来电话,告诉我们他们特别喜欢这个戏,想来排练厅看我怎么排。蓝天野老师曾是1963年版《关汉卿》的副导演,他说当时焦菊隐先生对这版并不满意,他们很期待我能对剧本进行大的调整。

《关汉卿》是田汉在1957年创作的剧本,带有鲜明的时代烙印。我们删去了其中涉及阶级性的内容,将关汉卿如何从一名医生成为戏曲作家的经历部分保留了下来。主要讲述了他创作《窦娥冤》,因作品涉及题材揭示了元代社会的阴暗面而引起权贵的不满,最终还是凭借坚持和勇气将它搬上舞台的故事。由于剧中涉及元曲杂剧这一古老的艺术形式,我们特意请来了专业的老师进行指导。

在《关汉卿》的结尾处我们也采用了不同的处理方式,既有大团圆式的结尾,也有朱帘秀最终未能离开的苦痛。关汉卿的结局在历史上并无确凿的考证,可知的是他喜欢四处游历,于是我们将他设定为走向江湖,留下了他的作品,让元曲杂剧在人民中扎下了根。这一版最终也获得了很多人的认可。

人艺风格中最重要的项就是从文本出发,一切以文本为基础。将每一处细节都视为完整表达和呈现剧作的重要组成部分。我们常用“一棵菜”的比喻来形容一部戏,意指戏剧中各个部分就像菜帮、菜叶、菜心一样缺一不可。如果一台戏下来,观众

只说导演好或者只关注到舞美,那就是失败的。

因此在创作过程中,我们注重舞台上的每一处细节。以《洋麻将》为例,我与舞台设计师、灯光设计师花费了11个月的时间反复讨论和推敲。几乎每一次我们都会推翻之前的想法,直至达到最佳的舞台效果。而《天之骄子》有六个版本,《永定门里》也经历了三次调整。每一稿都是经过深思熟虑的。

北京人艺还有个传统,只有新戏首演时导演和主创才会上台谢幕。苏民老师说过,谢幕时观众的掌声是给演员的,导演要站在演员身后。在这里,大家都说“戏比天大”,而这正是老艺术家们所教导的那种做人、做事严谨的态度与方式。

每个故事,人艺都有自己的解读

虽然今年上半年就有三部我执导的戏上演,但这并不是我最忙碌的时候。因为在去年的同一时间,我的三部戏“探”在了一起:《天之骄子》《晚安,妈妈》的首轮演出,以及我和濮存昕老师共同执导的《雷雨》。

此次新排的《天之骄子》相较于1995年的版本存在一些调整。在重新排演之前,我与编剧郭启宏老师进行了沟通,他希望能将曹丕的另一面呈现出来。曹丕作为建安文学的代表人物,在诗赋方面并不逊色。在这一版的《天之骄子》中,曹丕处于一个复杂的环境中,他成为皇帝是历史的必然,他的性格、处事原则和方式使得他成为最合适的皇位继承人。

对于每个故事,人艺都有自己的解读,但解读的前提是不离开文本。

我和濮存昕老师在共同执导新版《雷

雨》时,就找到了1933年曹禺先生所写的最初的版本。曹禺先生曾说:“我写的是一首诗,一首叙事诗,这诗不一定是美丽的,但是必须不断地给读者一个全新的感觉。这固然有些实际的东西在内,但绝非一个社会问题剧……”我当时颇感疑惑,《雷雨》不就是揭示封建伦理道德对人的束缚和封建家庭的腐朽吗?

在新版《雷雨》中,我们未对任何一句台词进行改动,而是选择从老剧本里探寻一些在1954年被曹禺先生删减掉的戏份。我认为1954年这个时间点应该是受到当时社会环境的影响,而1934年的版本更能展现出曹禺先生的真实意图。在原剧本里,有一幕是周朴园突然说要搬家。那么究竟是什么致使他做出决定呢?这个问题非常有趣,关键在于周朴园当时究竟知不知道繁漪和周萍的事呢?我们觉得,夫妻间的事情,有时候仅凭感觉就能了解。周朴园肯定是知道的,只是或许并不清楚所有细节。还有周朴园对大海的态度,原剧本里有这样一些描写:周朴园进来后和鲁妈交谈的同时还会上下打量大海;在周冲和四风触电后,他吩咐下人们赶紧把鲁大海找回来,说自己已经失去了一个儿子,不能再弄丢这个儿子了……这些细节让我明白,这才是周朴园内心的真实想法,这样的安排也更符合人性。而这一次对原剧本的探究,也让我重新认识了《雷雨》。

曹禺先生还曾说过:“一个好的编剧给我们带来一个好的故事。”他认为优秀的编剧讲的是人的变化。由龚丽君老师和我共同执导的人艺小剧场话剧《晚安,妈妈》,在今年3月开启了新一轮演出。这个剧本之所以能够触动到我们,在于我们既是女儿,也是母亲。最初拿到玛莎·诺曼的剧本时,我们也在思索其中究竟所表达的是什么?东西方的文化存在着极大的差异,东方人对关于死亡的话题较为忌讳,母女关系通常不会直面自杀这类话题。我们从一开始的不理解,逐渐到能够隐约有感。这个故事的核心不是简单地讲同一屋檐下母女关系之间的疏离感,它所探讨的是生存的价值,即人应如何有尊严且有意义地活着。《晚安,妈妈》中讲述的并非单纯的母女关系,它是复调的,不同年龄、不同阅历的观众都能够从中找到共鸣。其实,最早建组的时候,是龚丽君老师饰演妈妈,陈小艺老师饰演女儿,只是后期因为种种原因,换成了现在的年轻班底。

在人艺,演员和导演可以自由发挥

提及年轻演员,就不得不说到《永定门里》,它的故事发生在新中国成立初期,而这部戏的很多演员都是“80后”“90后”,他们对那个时代了解不多。诸如,不用搓衣板;请客人到家里吃饭自己先坐下了;搬个家具还要找小工之类啼笑皆非的事在排练中时有发生。尽管让年轻演员体悟戏中所处时代与人物是极为困难

的事,但我们依然会一点点“磕”。

人艺有一个传统叫“下地”,无论什么样的戏,都会去体验生活,了解那个时代,看看那个年代的人。我们参观了警察博物馆、档案馆,观看了《国庆十点钟》《秘密图纸》《跟踪追击》等老电影,还请来老师为他们讲课。排练的几个月时间里,有20多天都用于体验生活,而后反复研读剧本。在此过程中演员要撰写人物小传,剖析自己饰演角色的人物经历和内心活动。之后来到排练厅,此时舞美的图景已经呈现,比如大家知道这个景是我们的“家”,家里如何摆放桌子、凳子、台灯等都由演员自己去设计,他们拥有很大的发挥空间。对于原创戏而言,演员就得“原地抠饼”,许多东西都需要他们自己发挥,在过程中不断修正。

这一传统也是老一辈艺术家传承下来的。就像话剧《茶馆》的第一幕,所有茶客的表现并非老舍先生所写,而是演员们在排练中通过做小品呈现出来的。焦菊隐先生会逐桌“抠戏”,还会让演员到大街上观察生活,之后回来排演小品,去构思这桌儿人在做什么,那桌儿人聊的是些什么内容等。《永定门里》的一些演员曾与老艺术家同过台,在耳濡目染和相互切磋中,展现出了一个个老带新的传承过程。

人艺在剧本选材方面,也同样给予导演较大的自主权。只要通过了人艺委会的审核,导演便能够展开创作。《永定门里》就是由于我自己感兴趣而主动申请的项目,并和编剧锦云老师一起修改了三四稿剧本,在经过艺委会的评审后,获得了高票通过。

实际上,每年我们收到的约稿和自然投稿的六七十部剧本中,能通过艺委会投票的寥寥无几,因为优秀剧本数量实在有限。为解决这个问题,北京人艺采取了一些办法。一是加强和青年编剧地交流和沟通,二是在今年设立了编剧导演班,邀请社会上的老师给学员授课,带他们进行采风,期望能孵化出一些优秀的原创作品。

北京人艺在剧本方面一直有着自己的追求和标准。除了注重历史题材、京味题材和反映当代生活的剧本,在剧本筛选方面非常严格。为此,我们成立了一个11人的剧本初筛小组,由不同部门的人员组成,包括演员、场记、导演等,都是平时爱读剧本、爱写剧评的同事。小组负责对收集来的剧本进行初筛。其中,评分在7分以上的可以直接提交到艺委会层面;评分在6分以上且是原创的,会请专家老师给出意见,然后让编剧进行修改。同时,我们还会重新解读一些像《风萧声》《知己》这类经典作品,并与京味儿作家石一枫、常小琥、叶广岑等进行交流,尝试找到适合改编的小说。

在戏剧的道路上,我们还有很长的路要走,需要不断努力和探索。接下来,我准备复排《北京邻居》《红马甲》等几部京京儿戏。明年,我还计划申报一部有关家庭的大剧场戏。我想,无论什么戏,我都会以人艺的风格叙写舞台上的故事。



人物简介:

朱颜曼滋,中国国家话剧院演员,代表作:电影《流浪地球2》;电视剧《执念如影》《暗恋橘生淮南》;话剧《西哈诺》《欲望街角》等。

口述:朱颜曼滋 中国国家话剧院演员 记录:陈姝 中国妇女报全媒体记者

《西哈诺》是19世纪法国剧作家罗斯丹的代表作,是西方戏剧史上经典的浪漫主义爱情故事,主要讲述了一位思想天马行空的士兵西哈诺狂热地爱恋表妹罗克桑,但是因为自己有丑陋的大鼻子而自卑形秽,把这份爱恋之情藏在心底的故事。

2023年,话剧《西哈诺》在中国国家话剧院剧场首演时曾引起强烈反响。其中扮演西哈诺的演员朱颜曼滋以其独特的表演风格,引起不少观众共鸣。今年恰逢中法建交60周年,近日,话剧《西哈诺》再次登上了中国国家话剧院剧场的舞台。中国妇女报全媒体记者采访了朱颜曼滋,聆听她讲述了出演西哈诺的幕后故事——

角色的反差与矛盾吸引了我

当丁一滕导演邀请我出演话剧《西哈诺》时,我感到惊喜。在这之前,我看过他导演的话剧《我不是潘金莲》《我是月亮》,这两部作品都给我留下深刻的印象。他是一个才华出众的导演,总能以独特的视角,巧妙地融合元素,展现出舞台上与众不同的魅力。所以这次丁一滕导演与中国国家话剧院合作呈现《西哈诺》时,我有机会被邀请出演西哈诺,我感到非常荣幸。

在了解到话剧《西哈诺》的整体故事后,我没有犹豫也没有担忧,很快就决定出演西哈诺这一角色。对我来说,想演好西哈诺这一角色,是一个很大的挑战,我必须努力让自己沉下心来,做足功课,仔细研读剧本,深入理解剧中人物的内心世界和情感变化。

看过《西哈诺》原著后,我深受触动。西哈诺的爱情是执着的,同时也带有悲剧色彩。他一生都在与妥协、偏见、懦弱、愚蠢作斗争。如果用一句话来概括西哈诺的角色特质,那就是:他无所不能,却一事无成。在外界看来,西哈诺是一个富有才华的诗意战士,但他内心却异常敏感脆弱,常常感到自卑和无助。

《西哈诺》作品本身就具有深厚的内涵,无论是在文本、表演,还是情感探索方面。作为女性反串出演西哈诺,由于没有具体的参考和标准可循,要演好这个角色,那么在外形方面就需要与以往有所差异,从服装、道具、声音等各个方面,都要表达出这一人物形象的独特性。

为深入角色,经历漫长的探寻过程

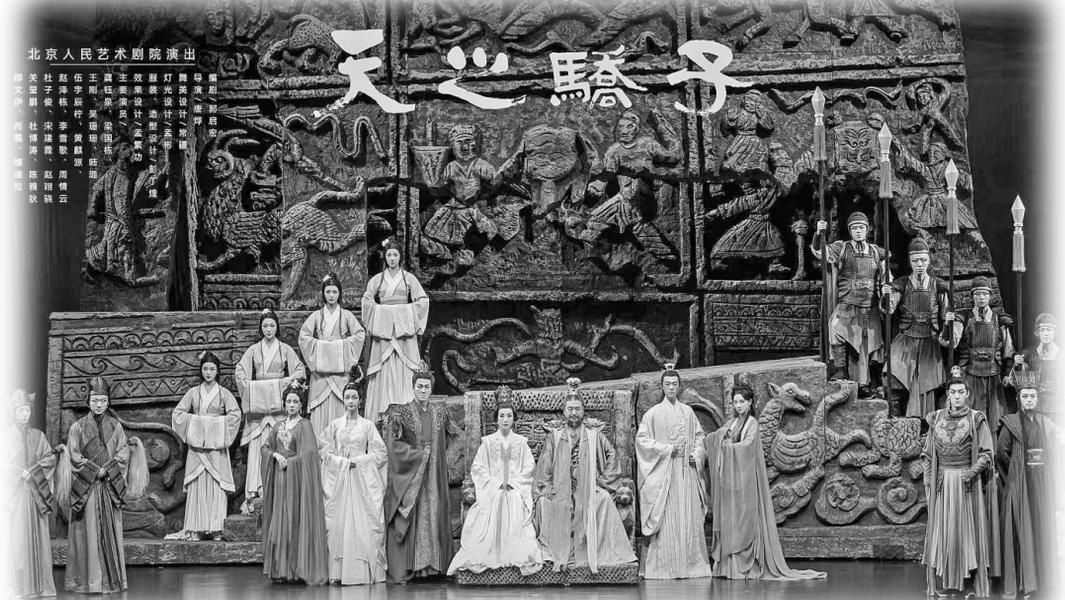
除了在塑造角色外表形象上下功夫,更重要的是我要用自己的表演呈现出他内心世界的差异与冲突。西哈诺是一个纯真的人,他的纯真来源于他内心对爱情的表达和向往。同时,他又是一个多面的人物,自卑又自强。正是这种内心和外反差的矛盾,令我这个角色着迷。

如何才能更好地将呈现西哈诺这一角色呈现给观众?我为此经历了漫长的体验和寻找,最终觉得还是需要回归剧本,脚踏实地地从剧本出发,从故事本身出发,一点点剖析,去摸索,去感受,慢慢地走进西哈诺的内心,去挖掘角色内心深处点点滴滴,让西哈诺这个角色以我为载体而逐渐生长,使自己和角色产生更深的连接和交流,进而找到适合我在舞台上表达的突破口。

我认为无论是男演员还是女演员,在反串出演一个角色时,都会经历这样的过程,要通过运用各种各样的方式,去展现、诠释出丰富多样的人物形象。整个排练以及创演过程都非常令人难忘,这对我来说是非常宝贵的经验和回忆。

作为演员,要展现角色的多面性和复杂度,就要深入角色学习。学习是一项终身任务,从学校毕业不代表学习的结束,我们需要回到生活中,吸取创作的养分和能量。通过吸收知识,丰富自己的文化素养和内涵。我们可以在生活中学习,让每一个角色都能丰满起来。

朱颜曼滋:反串出演西哈诺的时光



《天之骄子》剧照