



“假如话剧九人必须要有一人称代词,大概非‘她’莫属。”这是今年“话剧九人”在推出“演员专访·女演员特辑”时,写在文章开头的一句话。今年,这个由一群热爱戏剧的北大学子创立于2012年、女性成员占多数的“民间”剧团,已迎来了成团的第二个十年。“一年一作品,连演十年”,十几年来,从高校剧社到职业剧团,“九人”以热忱坚守戏剧之约,不断挑战自我、探索舞台新边界。从过去《九人》的法庭正义、《西风长歌》的媒体使命、《柳叶枯刀》的医患纠纷、《落梅风》的女性成长,到“知识分子系列”中,《四张机》的治学思辨、《春逝》的相惜情谊、《双秤记》的道路抉择、《对称性破缺》的追问理想,“话剧九人”的作品既锋利又柔软,切中时代的脉搏,也深刻挖掘人性的情感。

3月17日,随着新版《四张机》在北京二七剧场上演,“1919年春夏之交的红楼一夜”又将我们的视线再度拉回到百年前波澜壮阔的世界与“九人”构筑的“戏剧宇宙”。他们为何而创作,又有何艺术追求?日前在“九人”工作室,我们采访了剧团的编剧、导演及创立者朱虹璇。

探讨独立思想的呈现

记者:“话剧九人”的作品,一开始就是现实主义的创作风格,主要聚焦于对当代社会问题的探讨。作为编剧,在选择题材时,对于如何掌握真实性与艺术性、历史性与现实性之间的平衡点,做过哪些方面的考量?

朱虹璇:创作社会题材作品,对我而言其实是自然而然的。上大学时我是学校辩论队成员,习惯于输出高密度信息,对社会议题和文人戏的创作并不会感到特别困难。我们希望通过虚构的故事来表达对当代社会公共议题的理解,因此“九人”的作品会围绕法庭、媒体和医患关系等领域展开。到创作《春逝》时,我们又往前走了一步,很多关注的重点不是放在“道理”上,而是放在“情感”上,力求讲宏大的命题,又能把个体间的细腻情感写到位。例如《四张机》讲述教育问题,《春逝》是关于女性成长的,《双秤记》讲述国家与个人间的关系。这条主题线并没有突然转变,只是到后期更强调情感表达。历史背景和人物原型其实更像灵感来源,比如《四张机》的灵感就来源于胡适判卷。根据野史记载,胡

青观察

用真诚点燃戏剧之芯

——访“话剧九人”编剧、导演朱虹璇 ■本报记者 路斐斐

适在北大判卷时破格录取了罗家伦,这才有了剧中“四张卷子录取谁?”的故事。虽然剧中卢泊安这个角色看起来像胡适,但是除胡适的温润儒雅之外,角色也有很多个性化的东西,比如他有心高气傲和尖刻的一面,融入了陈独秀和鲁迅的一些性格特质。在排演过程中,演员的特点也被加入到角色特质里,这使得人物表现更加自由。

记者:作为“知识分子系列”的开篇之作,话剧《四张机》在2019年首演之后便获得了观众和市场的认可。新版《四张机》在舞台呈现和剧本结构上做了哪些调整优化?最初的创作理念是怎样的?

朱虹璇:新版《四张机》在舞美呈现方面做了一次整体升级,对室内室外的空间设计都做了较大丰富,我们希望尽可能把一些细节做得更精致。比如增添了北大四五月份盛开的玉兰花,校门口鲁师傅的位置会有一个“北大校门”出现。教员会议室内的场景也会有老北大的报刊架以及那个年代的报纸杂志文献等,这些都是原来舞台上没有的。在剧本结构上,我们也做了一些调整。原先版本里有一些人物“走过场”的嫌疑太重,这一次我们就去掉了,又新加入了求教授太太陈慧茹一角。现在台上8个角色各自的故事线、人物谱都是比较立体的,这会比原先的剧作结构更浓缩,也更好看一些。

《四张机》所表现的1919年是一个新旧交替的、非常有趣的年代。在那样的年代,什么东西是我们最需要的?我们面临的不仅仅是一张试卷的评判问题,更重要的是“选择”。我们要在一个旧的思想体系已经瓦解而新的思想体系尚未建立的年代中,探讨多元思想间的碰撞。我们要探究的是在那样一个复杂多变的环境中,独立思想是如何被呈现的。因此有人问,剧中究竟哪张卷子才能代表编剧的思想?其实,寻找答案并不是我们最终的目的,而是想让观众在多元的思想碰撞中自行思考并作出自己的选择。

表达女性的主见和力量

记者:新版《四张机》中新增添了一位女性角色,这是基于怎样的考虑?

朱虹璇:首先,原版《四张机》中,两位女性都是“依附”于男性的角色。一位是古教授的女儿,虽然有自己的主见,但受制于父亲的权威,不能自由地表达自我;另一个是军阀姨太太,作为旧式女性,她只能用泼辣的手段去争取自己的利益。而我们认为,在那个年代应该还有足以和男性知识分子分庭抗礼、势均力敌的女性,陈慧茹就是这样一个人物。她是一位知识分子的妻子,同时在夜校教课,也是一位知识分子。她的出现使这个故事变得更加完整。其次,我们希望通过这个角色表达出女性应有的主见和力量,她们应有自己的独立思考和行动能力,而不被男性所束缚。我们希望向观众展现出那个年代女性自己的追求和价值,她们不仅仅是男性的附庸,也能独立地为自己的梦想和事业奋斗。

记者:话剧《春逝》对女性之间相知相惜的情谊和女性情感关系与力量的复杂性进行了更为细腻展示,其中融入了您怎样的生活经验?

朱虹璇:看过《春逝》的观众一定明白,我也曾遇到过我的“顾静薇”。像《春逝》中的顾静薇和翟健雄那样独立自强、有力量、有光芒的女性形象在我身边其实有很多,这些女性在学业和职场中表现出的种种姿态曾给我很大的启示和冲击。尤其在的成长经历中,我遇到了

很多像她们那样的女性朋友,给了我很大的力量和鼓励。我还记得有一次,和一位同事一起工作到很晚,她就先住在我家,第二天她早早起来跑步,等我起床时,已经赶去剧场的她在桌上给我留下了一袋包子、一束小雏菊和一张纸条,上面写着“雏菊开得很好,像春逝”。这让我很感动。雏菊是一种顽强的植物,能够在恶劣的环境下生长,适应各种困难环境,这让我想到女性之间的情感连接和力量传递。我希望通过《春逝》这部作品,呈现出女性的这种力量,让更多人认识到她们的价值和潜力。同时我也希望通过这部作品探索和表达女性之间的情谊,以及女性在困境中的勇气和坚韧,希望观众可以从中获得一些启示和思考。

不断挑战能力的边界

记者:在许多戏剧创作中,女性往往被标签化、符号化。“九人”对女性角色的塑造是如何打破固有偏见的?

朱虹璇:拿《春逝》的创作来说,我第一次尝试把很多私人体验放进一部戏中,包括台词对话的设计。例如,“没有战友,没有战壕,你还是要去做些事情吗?我还是要去做这些事情。”这就像是我的朋友们问我的问题和我的回答。这是我的一个尝试,但我觉得仍不够勇敢。《春逝》选择从一个柔软的切入点去折射大时代,对于剧中两位做物理研究的女性主人公而言,她们更多是在做默默无闻的工作,因此这注定是一部安静而又温柔坚定的作品。但是还有另外一些女性,她们会站在台前直面大众,比如主持人、记者、演员、律师等。所以今年我在新戏《庭前》中选择了女律师这一角色。律师的职业属性决定了她需要去表达和伸张,需要为不公而打破沉默、争取正义,所以《庭前》的展开就比《春逝》要铿锵很多。它是以笔为刀,站在法庭上直面来自对方的恶意,去直面所有的不理解与攻击等等,以一种非常刚硬的姿态去向整个时代“宣战”。

记者:《庭前》作为一部涉及两性关系、社会正义和律法演变等多重话题的剧目,具有相当的创作难度。作品的创作灵感源于何处?想通过此次剧带来哪些新的表达?

朱虹璇:《庭前》在一定程度上是由个人经历和创作执念启发的创作。在话剧《双秤记》中,有一位名叫郎世骞的律师,我想象着他成长为一名看似冷漠、实则深情的律师的过程,以及他从维护法庭正义、怀揣理想主义到学会妥协的成长历程,就想为他创作一部传记,通过郎世骞12次开庭的经历,讲述从清末到新中国成立前民国时期的法治进程。郎世骞从青年、中年再到老年的这12次开庭,都关联着有重要司法意义的大案件。在史料研究中我发现,中国直到1912年才开始有了律师这个职业概念,1915年上海出现了很多外国律师,但直到1927年,女性才被法律认定为有权申请律师执照。因此我开始思考郎世骞的妻子,她也是一名律师,但在很长的时间里她只能做丈夫的“影子”。当郎世骞在法庭上振振有词,他所作的辩护词也许就是“她”在家中书房所写。她是她的“面子”,他是他的“里子”。这个画面非常触动我。于是我们对故事原来的构想进行了大量调整,最终将这个�事变成了以两个律师为主的双主角故事。他们是夫妻也是同事,一位是男性,一位是女性。他们并肩在整个中国司法体系中前进,经历了许多斗争和角力。在光明与黑暗的界面上游走,他们是否见到不平之事就发出不平之鸣?这是律政题材剧经常会涉及的问题,也是我们于这部戏中想提出的问题。无论是理想主义还是现实主义,在这种善与恶的博弈间,该如何去做好选择?想知道就来剧场看戏吧,在每一个案例中都将看到我们新的思考与表达。

(本报实习生杨莹对本文亦有贡献)

青年说

“这是一个关于成长的故事。”它是宏大时代的一叶切片,是“85后”青年导演谢悠和“60后”母亲裴蓓之间的一次对话、碰撞与共同奔赴,是一次“勇敢”的写作向一次“激情”诠释的跋涉。3月17日,根据作家裴蓓的中篇小说《水击三千里》改编的电影《我们的岁月》全国首映。对于谢悠来说,这个从2016年开始立项、历经三年疫情波折而终于落地的心愿,也是一场心灵修行的结果:从一开始阅读小说时的惊艳,到后来不断重访历史的影像重建,在一次次寻找80年代的过程中,谢悠也在完成着一代人对另一代人的青春、懵懂、成长与奉献的理解和致敬。“这个过程中所有的人都在变化与成长,包括我。”电影《我们的岁月》公映日前夜,谢悠在电话里如是说。

“水击三千里”

“水击三千里”之名出自庄子《逍遥游》,北海之鲲化而为鹏,“水击三千里,抟扶摇而上者九万里”的雄壮,为这部小说和改编电影赋予了富有激情的寓言底色。“最初我们想以‘正传’的模式,拍一个反映中国改革开放40年变迁的大题材。”2018年,小说《水击三千里》于《小说选刊》头条发表并入选“2018年最值得看的文学作品”丛书,作品以高考刚恢复后考入南方某大学的4位特殊大学生为主角,通过他们的青春故事,展现了一代人的心灵和精神成长。小说最初构想中的长篇抒写,使得对其进行影视化的构想伴随着文本的创作开始于更早。从2017年介入剧本创作团队,到两年后项目因故停滞,再到2020年重新“上马”,从“改编编剧”变为导演的谢悠,最终在“好奇者”与“讲述者”的身份转变中,完成了电影对一个时代的“接近”与“复现”。



“滤镜”下的80年代

重现一段没有经历过的历史和一种没有体验过的情怀,对谢悠而言既是难题也是课题。“对上世纪80年代最初的一些刻板印象和记忆碎片,来自某些影视作品和早期的小说”,而这部小说所讲述的父辈鲜活青春故事,是他未曾想过的。

在小说激发的兴趣下,谢悠开始了自己的研究。2018年,由其改编的同名剧本获“中国文联青年扶持计划优秀剧本扶持”。此后谢悠去了更多的城市,采访当年的大学生,寻找拍摄灵感,并将他们的故事融入剧本。在采访中他发现,在对那个年代的回忆中,人们总是更倾向于记住那些美好温暖的故事和美的、真诚的善意,因此在剧本改编过程中,在对碎片化的细节与记忆的整理中,谢悠逐渐产生了“想用散文诗式的光影去勾勒那个年代的情怀,展现一种被压抑、被解放的对美好的懵懂追求与对崇高的坚定信仰”的想法,并拍出了一个“唯美滤镜”下的80年代。让他没想到的是,这一“文艺”的尝试在2021年影片公映时,获得了不少文学界、影视界专家前辈的正面反馈,“尽管片子并不完美,但不少人鼓励我,说影片真实地拍出了那个年代令人感动的情感与情怀”。

觉醒的爱与自我

与不少讲述上世纪80年代青春的电影不同,在《我们的岁月》中,谢悠想更多表现的是主人公们的自我觉醒与成长。在他看来,小说原作中的叙述者、12岁的天才大学生赵以水就是作家的化身,“某种程度上他更像一个‘穿越者”,因此片中的赵以水无论是叙事还是看待问题,都会特别冷静、成熟,比如他有想要改变世界的奇妙想法,身处那个年代,却显得既融合又超脱。“他像所有人的粘合剂,把他们全部笼络在身边一起成长。”

在影片中所反映的那个年代,全中国的知识分子都在懵懂中探索着新事物,直到找到自己的人生方向。影片中,不管是邓丽君的歌曲还是顾城、北岛的诗歌,从抗拒到被吸引,可以看到文化对一代人循序渐进的冲击。与原著相比,电影中的爱情被相应淡化,把篇幅让位给了每个人物的自我成长,特别是对每个人物的“离场”方式或“结局”都进行了重写,比如喜爱服装设计的文鹤喜,谢悠安排她在电视台转播中国女排得胜的那个雨夜,最终选择放弃并不适合自己的学业与别人梦寐以求的大学生身份,毅然告别这座城市与“不可得”的爱情,勇敢追求自己真正喜欢的人生,表现出一代女性独立意识的觉醒。

“导演是时间的艺术”

“今天的青年可能很难完全写好那个年代的爱情。”谢悠说。回顾影片的拍摄,有一场戏令他十分难忘。那场戏他们拍摄的是已有家室的知青大学生曹正昌和班花文鹤喜两个人的第一次表白、第一次“对峙”,也是第一次拒绝。饰演曹正昌的郭玮洁主动尝试了两种演法,一种是低沉的表达,一种是后来感动了现场所有人的更具张力的呐喊。

“他们太需要一场爆发了。”谢悠表示,这场戏的拍摄也让他更加感到,正是所有人的创作欲望,才让一部电影的品质得到不断提升,而这种在不断磨合、积累中的提高,也更加印证了他的观点:“导演是一门需要时间积累的艺术。”

回想当年刚入行时的处女座,根据母亲同名小说改编的电影《青涩日记》,改编剧本时两人曾发生过很大分歧。原著以一位中年母亲冷静客观的视角,分析观察邻居家破碎的家庭与他们的的问题女儿,而在电影改编时,谢悠却选择了代入感更强的孩子的视角,去讲述了一个更加温情的故事。这部片子后来获得了中国电影金鸡奖“最佳儿童片”和“最佳导演处女作奖”提名,始料未及之外,今天再来思考这个问题,他会觉得“其实‘那种’拍法也行”。阅历的增长,使得他在第二次改编合作中变得“更好合作”,从中他也看到了“时间的累积为电影带来的更多东西”,也因此坚定了未来创作的方向。

“文学为电影带来‘生活的痕迹’”

作家与电影、电影与文学,到底有着怎样的关系?随着《我们的岁月》从文字走向电影市场,作为一名青年编剧、导演,谢悠对此亦有了更深的体会。在他看来,文学为电影提供了源源不断的灵感素材,也为青年创作者提供了更多阅读生活的机会。“自媒体时代,每个人都可以成为自己作品的编剧、导演,但也因此更需要我们能讲述一些不一样的深刻的故事。”谢悠认为,经典的电影往往都有文学原著打底,因为文学为电影带来了“生活的痕迹”,这是那些快速生产的、充满“套路痕迹”的电影完全无法比拟的。在他的理想中,一部优秀作品的产生,应该有作家赋予它文学的深刻内涵,有职业编剧用专业的技术方法为之提供影视化的路径,有导演来完成最终的影像呈现,但现在他愈发感到,与电影市场的繁荣相比,今天对优秀编剧和优秀作家的需求依然是电影市场高质量发展最大制约。

回到小说《水击三千里》的诞生,谢悠认为,这部故事转折起伏很大的小说其实并非母亲最优秀的文学作品,“她其实更擅长写那种带着深刻思考的纯文学小说”,但是尝试去写这样一部很有电影质感的小,来为一代人的青春留下痕迹,亦是一位作家的一次勇敢实践。影片的最后,谢悠用一段文字讲述了离开校园、汇入时代洪流的主人公们未及展现的共同结局:“他们见证了中国的崛起,他们的故事就是向几十年来为中国崛起而付出青春与热血的一代人致敬的赞歌。”

青视野

人工与机器:三维动画风格创新的技术反思

■杨云玉

近年来,国外三维动画作品如《心灵奇旅》(2020)、《英雄联盟:双城之战》(2021)、《坏蛋联盟》(2022)等展现出越来越差异化的风格,不断刷新着观众对三维动画风格的固有印象。而国内方面,包括热播番剧《凡人修仙传》和由腾讯投资的众多小说改编动画在内的三维动画作品,却仍旧采用偏写实的、具有游戏建模感的同质化风格,不免让观众产生审美疲劳。不过,近年国产三维动画电影有了更多风格化的尝试与突破。2019年上映的国产三维动画电影《新神榜:杨戬》,在杨戬困陷太极图的片段中应用了二维水墨风格,今年上映的《深海》更是为观众呈现了绚丽的彩色水墨视觉效果。其风格创新的动力,可能是为了在众多打戏片段中增强视觉上的新鲜感,也可能是受海外三维动画创作趋势影响,意识到风格创新已逐渐成为三维动画的创作要点或重要卖点之一。显然,随着计算机图形学方面的技术发展,NPR将越来越受到三维动画青睐。

NPR(Non-photorealistic rendering)即非真实感绘制技术,是在上世纪90年代被提出并随后迅速发展的一个计算机图形学研究领域,其所关注的是不同艺术风格的模拟和不同艺术特质的表现,如今已有一定的技术成熟度。当下人们所热衷于讨论的“三渲二”“日式卡通渲染”等,都属于该范畴。相比于非真实感绘制(NPR),基于物理的渲染(PBR)所带来的极端写实,似乎更能体现三维动画优势。然而,模拟物理现实的终点无非是逼近照片或摄影效果,并不一定为艺术创作所必需或为观众所欣赏,也无法完全体现动画媒介的多种创作可能,当下三维动画的风格化创作趋势正体现了这一点。

实际上,无论是PBR还是NPR,三维

动画的底层始终是计算机模拟。想要实现特定风格,就需要针对性地在计算机环境内进行技术研发。在传统材料动画创作中,摆布各种材料进行上手的实验操作,是其发掘风格的方式;在二维数字动画创作中,尽管使用数字画笔,仍需要上手绘画来实验风格效果。不论前者还是后者,都能在选定风格后进行相对直接的应用。而在三维动画创作中,前期二维层面上的概念设计或实验,与经过建模、绑定、贴图、纹理与着色、动画、特效、灯光渲染等环节实现的动态三维效果之间,有多道技术的沟壑需要建设。例如,《深海》的创作团队起初想通过拍摄素材直接模型贴图的方式实现水墨效果,但由于缺乏水墨流动的不规则感以及边缘模糊,改为采用粒子去表现;皮克斯的《心灵奇旅》为实现一种柔和、空灵的风格化角色外观,编写了特定的着色器程序,并生色角色手部轮廓线等。在这里,创作者做的并不是亲自“上手”去摆布或使用“材料”,而更多地是与软件内的代码、参数打交道,通过这些中介,实现某种自动化应用。

另外可以看到,在风格实现过程中,三维动画采取的是一种精准的“目标风格学习-技术拆解-模拟”的技术实验方式。这种精准体现在两个方面。第一,如前文所述,为了实现风格化目标,需要精准到对应环节、对应软件模块的具体设计。第二,从效果上来讲,观者可以在更精细的层面识别、概括其风格特点。例如,在《新神榜:杨戬》的三维水墨片段中,角色杨戬脸部描边的水墨笔触基本上保持两边细中间粗的特征,且描边随着脸部轮廓滑动;而在早期二维水墨动画《牧笛》中,牧童脸部线条的水墨笔触是在每一帧的绘制中不断变化的。虽然两者同为水墨风格,但前者通过

计算机的自动化应用实现了一种精准的水墨效果,后者则保留了上手的、有机的创作过程中偶然留下的细节痕迹。

这对三维动画风格创新造成了什么影响呢?从表面上来看,这种精准似乎只是造成了一些细节信息的损失,但本质上,它削弱了整个有机的、直接上手的、充满偶然性的艺术创作过程,而这可能是艺术风格创新的一个重要方面。例如,有些创作者并不会事先明确作品的风格特征,甚至会创作行为也作为实验的一部分。中国美术学院毕业金奖实验动画《夏夏》便是这样一部作品。该作品生产者唐瑞琦,是一个简单的创作初衷,即记录下夏天的味道。于是她选择了即兴创作,在没有前期草稿的情况下直接在胶片上绘制,随机地绘画记录身边的夏天事物,将其串联成了一部动画短片,展现出一种新颖的艺术风格。

当然,这并不意味着基于计算机模拟、借助代码编辑及参数调节所产生的艺术作品便是完全风格同质化的。让渡一部分对材料对象的上手操控,赋予计算机一定的自主性,或者说具有自动化的部分,是这种创作工具的特点,正如笔刷的特点是直接涂抹。这些自动化的部分及其背后的代码程序,本质上是依据提前设定的规则来实行精准的批量操作。因此,涉及计算机生成操作的艺术作品,其在表现为一定的规律性与充满偶然性的细节痕迹的损失,这本身也是一种特征。

当下,促进三维风格创新的辅助工具正在沿着两条途径发展。第一途径是为创作者提供三维绘画工具,给予创作者更大程度的直接上手的创作自由。例如迪士尼于2010年推出的Meander Animation Tool,能够将二维笔画附着在底层三维动画角色上,实现三维动画与二维手绘优势

的结合,《纸人》及《美味盛宴》等三维风格化动画短片都运用了这一工具。2019年Blender Grease Pencil的推出,更是激发了各国艺术家的三维/二维动画风格多样化实践。第二途径则是扩大自动化的程度,借助深度学习,进一步让渡人工的上手操控,让计算机的风格生成更加智能,也即AI作画。这种方法基本上采取的是一种二维平面基础上输入、输出的风格转换操作,能够几乎抹平三维痕迹。2022年,艺术家Glenn Marshall将实拍视频《Painted》进行AI处理,得到风格化短片《乌鸦》,并获得了戛纳短片电影节最佳短片奖,引发热议。这种被称为“AI动画”的动画类型,相较于前文所述的三维动画的精准特征,充满了模糊和细节的不可预测与操控,例如《乌鸦》中的乌鸦跳舞时经常会出现四肢抖动,这种抖动与早期手绘动画的线条抖动在运动的连贯性与逻辑上有着明显区别。在弗雷德里克·贝克的动画《种树的牧羊人》片段,主人公经过村庄时画面会抖动,但其抖动始终符合主人公的视角变化以及大风的故事背景;而《乌鸦》中乌鸦双脚的闪现、消失却具有随意性。

无论如何,随着相关技术与辅助工具的发展,三维动画风格创新显然有了更多的可能性,二维与三维动画也将发生更为深度的融合。另外,抛开技术因素,动画的生产组织方式——即三维动画更倾向于工业化的团队生产,二维或材料动画则更有可能个人独立创作,以及风格探索的时间、资金限制等因素,是否会对三维动画风格创新产生影响,都是值得进一步思考的方向。

(作者系中国传媒大学动画艺术学硕士研究生)