

青年说



“新京味”不是我给自己立的标签

胡 薇:作为新生代舞台剧导演中的学者型编导,你的作品常与“一戏一格”“新国剧”“新京味”等关键词联系在一起。你对自己的创作定位是什么?

黄 盈:其实,原来只有“新国剧”是我自己提的,“一戏一格”是朋友们开始说起来的。“新京味”是《枣树》《卤煮》等作品后,有媒体这样命名。我当时说:我不是“新京味”代言人,我做的是“新京味”。但现在我自己认可的两点、并成为我创作系列的是“新国剧”和“新京味”。

我为什么后来做“新京味”了呢?实际上,在2009年做完《马前马后》、2012年做完《梦行者》后,我开始觉得这个问题值得思考。我梳理了一下,在舞台上,所谓老的“京味”主要指以北京人艺为代表,老舍、焦菊隐和那一批演员们开创的流派,背后的文学根源和传统,是旗人文化的底色,记录的也是那个时代人的心路和生活习惯、道德观念、价值观念,包括落实到形而下那些讲究的生活细节。但现在北京人的生活,哪怕土生土长的北京人的生活,都潜移默化发生着变化。随着上世纪90年代中后期的城市发展、人口流动、高校扩招、留京的人越来越多等,使得所谓“京味”或说北京的地域文化和地域生活改变了。生活改变导致文化面貌、居住方式也改变了。所以,我现在反而是开始有意识地在做“新京味”。

2000年前后,整个“京味”文化叙述时老有一个“拆”的主题,所以《枣树》和《卤煮》都涉及到“拆”,《枣树》比较明确,就是老太太想留住自己的树,当时有很多类似人与树、与旧居之间的情感纠缠。我小时候生活在奶奶家的大杂院,院里没有枣树,我爱吃枣,老得去别人家房上摘。到《卤煮》的时候,讲一个手艺的传承、好像和“拆”没关系。最开始时写这家老店要搬离,牵扯到这个要不要留给儿子。粗排完了后我把剧本全推翻了,时间线索变成了1988年、1998年、2008年和当下的4个历史时段,让观众看到改革开放过程中,价值观和精神面貌的变化。但由于涉及这家老店必须要换地方或者必须暂时告别,该剧依然有“拆”的主题。

创作《马前马后》时,我沿着这个主题看北京城,选择了建元大都、建故宫三大殿、民国前门进火车和新中国成立前后梁思成保护城墙但没护住,最后归回到现在,大家把城墙推倒,看到墙里的还是自己。这个叫马前的人,在每个时代都是小人物,比如在明代,他是一个安南(现越南)的工匠(紫禁城的兴建用了很多越南工匠),以他的视角来看宫城的兴建。做完这个戏之后,我觉得有许多在当下看着有些盛放不下的历史与情感,放在历史的视野里就成了。现在北京人老说,北京不是原来的北京了,我特别不认同。北京人的概念实际上就像这个城市的拆迁,是在破立之间不断变化的,当初安南工匠来建紫禁城但最后在这儿扎根了,有一部分人就成为了北京人,而且量蛮大的。

胡 薇:这也说明,北京的包容性很强。

黄 盈:按照所谓的“京味”文化来谈,“北京”概念存在一个历史视野的问题。这两个戏编排完后,对我的影响挺大,一下子思路变得开阔。而且“新京味”不是我在创作上给自己立的一个标签——说我要做“新京味”,而是说:生活新了,围绕现在生活的感受、在一个历史传统的视野当中去做的话,自然而然就会有新的味道。

胡 薇:“新京味”实际上是你从不自觉到自觉的一个过程。

黄 盈:对,其实是经过系列的想法与思考形成的。所以对自己的创作定位就是:站在现在生活的土地上,扎根去探索、慢慢生长,不急功近利。我觉得只要根扎得深,自然能长得不错。

深挖传统,才有往前走的可能性

胡 薇:在你的创作中,是否在有意识地结合中国传统文

化?

黄 盈:最开始不是自觉生发出来的有意识行为。我本身

很喜欢传统艺术,自然就觉得这样的东西拿出来是好的。慢慢随着发展,加上自己做教学工作,我觉得所有的创新工作其实都得有底子,必须要深挖传统。弄明白了,才有往前走的可能。在我整个创作的脉络中,传统一直是给我力量的东西。因为我是学农业出身的,我老觉得创作跟种庄稼没啥区别,你在这

探索中国式的舞台表达与戏剧呈现

■对话人:黄 盈(青年戏剧导演)
胡 薇(中央戏剧学院教授)



片土壤里扔进种子,就应该随着自己的特性在这片土壤里去孕育,而且要给自己足够多的时间。所以传统一直给我力量,在背后推着我能够往前走去,不断去创新。

胡 薇:从你以往的作品中可以发现,你擅长对经典进行改编再创作,往往从整体的舞台语汇到编排的节奏分寸,都很到位。而你在自己“新国剧”的第一部戏《黄粱一梦》的改编中,对于中国式的表达与呈现也进行了探索。当时为什么会重提上世纪二三十年代的“国剧”概念,并赋予其以“新”的含义?

黄 盈:“新国剧”是我有意提出来的。源于在中戏读研究生时,我在图书馆借到了二三十年代印的、上面盖着国立剧专印章的小册子《国剧运动》,看得我心潮澎湃,因为有那么多大师,前人在上世纪20年代做的事情。国剧运动主要是由余上沅提出来,但可惜他没什么实践,而当时参与讨论的焦菊隐已经有自己的看法了。当时提出的国剧运动,就是中国人用中国的素材演中国故事给中国观众看,所以他们觉得不要全搬照搬所谓西方来的新剧,然后也要区别于戏曲类、以京剧为代表的旧剧。我觉得这一主张太牛了,理念很先进。



当时,焦菊隐参与国剧运动在实践方面走得最远,最深。他从《龙须沟》开始尝试,把斯坦尼落地成可被中国接受的样式。做完《龙须沟》之后,他往前迈得更远了,开始跟戏曲主动地结合,跟本土传统结合,我觉得《茶馆》就是非常好的国剧代表。国剧运动的理念,当时因为各种原因没有继续。但现在看,其实就是中国戏剧人一直在干的一件事。

胡 薇:是的,但戏剧毕竟是戏剧,它不是一个演讲、也不是一个理念就能解决的,还要在戏剧本体上想办法。戏剧人应该多掌握戏剧史的脉络,能在历史的长河中去观察和切入的时候,格局和视野自然也就打开了。

黄 盈:随着国家实力的上升,国家需要以一个什么样的文化样貌去面对全世界,这个时候文化的软实力就变得重要了。“新国剧”就是想在继承前人理念的基础上来做。排“新国剧”的第一部戏,是中国第一次带团去参加阿维尼翁戏剧节。当时我想,排什么呢?早上醒来顺手摸到一本唐传奇,打开就是《枕中记》,一下触动了我。吕翁煮着黄粱米饭,卢生靠着瓷枕做梦,经历跌宕的一生,醒来黄粱米饭还没熟。我想,剧场不就是干这事的吗?其实打做《黄粱一梦》开始,又回看国剧运动,越看越觉得牛,就想接着做去做。

胡 薇:实际上,这也是你思考在当下如何从传统文化中汲取营养,讲好中国故事、传达时代精神的过程。

黄 盈:是。《黄粱一梦》源于灵光一闪,但是做起来很辛苦。当时的演员像董汶亮,他曾是曲剧团的演员,韩莉是秦腔的腕儿,他们都是从小练出来的,也有演员找的是学中国舞出身的。所以3个月时间里每天大家先跑一小小时圆场。我决定就拿原文排,不瞎改。原文怎么记录就怎么演,只做一些化繁就简的工作,甚至用原文来叙述,拿千把字的原文进入排练场,所以大家整个的过程都是在探索身体的可能性。像北京人艺《蔡文姬》《茶馆》这样的戏,如果不经中国式的身体训练,是演不下来的。所以我挺感谢家庭的熏陶,因为打小看京剧,看过很多、自己又喜欢,虽然也没什么系统,但在审美上是相通的。另外,我们还做了大量的采访,大家一起去看昆曲,还找了很多古画,唐代的画、宋代的画来找感觉。有一次带着大家去北大看一个苏昆的戏,看的时候我突然释怀了。我们倒回了最基础的训练,坚信里面有现代的东西。包括对于服装,最后还是沿用了很多京剧的服装,当然也做了很多改良。

做“新国剧”的过程特别费心、费力、费钱。虽然出成果,但是代价也大。排完了阿维尼翁演,得到好评,但做的时候没有考虑观众的接受程度,只想着编排一个心里想做的、融会贯通的、承继着国剧运动的戏。这个戏的速度明显比一般常规看的

话剧速度要慢,当你的速度降下来的时候,大家进剧场就少了。结果回来一演,没想到中国观众也挺接受的。可能因为这样的东西比较少见吧。

胡 薇:只要是真心想做的戏、从自己心底流出来的那种,观众是可以感受到的,加上做得也比较精致。

黄 盈:对,我觉得做得跟新编京剧很不一样,跟大家所看到的一些话剧也不一样,是个“新国剧”。所以做完之后,国家大剧院每年都演,出国演也比较多。

探索中的“新国剧”表演

胡 薇:2018年,在国话先锋剧场上演的《西游记》是“新国剧”系列的第二部戏。全剧舞台处理洗练娴熟,传统元素、戏曲表达方式也都有助于全剧整体氛围的渲染与强化,但是作品却依然让人感觉不足,有点虎头蛇尾。最终以人物的分裂来完成之前的各种铺设,是因为把精力更多地放在了导演手法的表达上了吗?

黄 盈:说手法娴熟,越做越多就娴熟了。《西游记》其实磨了8年。起因是2015年日本导演、戏剧家铃木忠志老师约我带着演员再去利贺村(注:日本富山县利贺村,“利贺艺术节”举办地)排戏,而且不用把整出戏做完,可以回国继续做。所以2016年春节,我就带着演员上山排戏了。我拿着元代杨景贤的杂剧本子,想用面具,但又不想用西方做的纸浆和皮子,就带了一堆竹制品上山,有竹席和藤编质感的东西。先是让大家把杨景贤的元杂剧分角色读,不懂的地方我讲一下,遇到我也不懂的地方就查资料。全读下来后发现不能拿这个排,因为要跟现在做贯穿的话,得找到新的方式。它的内容也不足以支撑,因为有点太散了。这怎么办呢?在山上每天结束排练回去睡觉的时候,我就



看《西游记》相关的一切东西,像《大唐西域记》等。为什么要让孙悟空说方言,就因为在读元杂剧的时候,发现拿普通话读孙悟空空没劲,就用方言去读,有野性。换成方言之后,就是一有危险性的野猴子,是会弄出人命来,必须给他戴一箍。等所有的资料看完之后,我把所有看过的文字都变成创作的素材,以现代人的视角重新做,重新理一个叙事。

还剩5天下山,要把排出来的作品给铃木老师看。我进排练场的瞬间突然觉得,如果孙悟空、猪八戒不存在,但唐僧认为存在,实际只存在他的脑子里,我觉得那样故事是不是很有意思?就像《卤煮》,都是粗联排完了,全扔了重写。我想,如果这些是唐僧面对那些困难的时候,在心里出现的心魔也好、或另一个人格也好,他把自己推卸给这些其他的人身上。如果从这个出发点去做,会不会是大家没有看过的?下山之前排完了“女儿国”部分,之后断断续续地讨论和排练,又做了两年。后面的力量和反转可能有点突兀,并不是因为我精力都放在导演手法,而是因为这个想法并不在原本已有的所有《西游记》当中。这部《西游记》,要先讲大家熟知的部分,同时还得重新解释,叙

事量其实比原来大。而且这个叙事量还想以中国式的身体表达再往前走一步的方式去叙事,很难。在叙事的时候容易像新编京剧,这是我极力避免的。

胡 薇:在排练“新国剧”过程中,还遇到过什么难题?

黄 盈:有一个问题,我现在一直在解决中:“新国剧”怎么说台词。一说台词很容易就变成京剧韵白,那就无限趋近于京剧。我现在解决了用身体的时候让人觉得不是元素性的借鉴,不是抄了京剧的身段。但是一到说话,就变得费劲。所以“新国剧”的下一部戏,我想在保证这种身体表达的情况下,看看语言怎么解决。这是用两部戏都没有完全解决的难题。因为《黄粱一梦》是用叙述人,说唐传奇原文;演员是在说白话,但尽量少,句子尽量短促,而且形容词尽量少,尽量就是最客观的叙述。而《西游记》用了大量玄奘的原文,小说、戏曲也用了一些,但是基本上是往杂剧和玄奘口述的原文靠。这样做直接带来的问题,就是没有字幕,观众很难看懂。

胡 薇:每部作品上演后,你如何面对赞誉或批评?

黄 盈:创作者一定要有一个谦虚的态度,所有的表扬都是为了让你以后更好,高兴一下可以,但别沉浸在里边。批评一定要分辨,不要别人说不好就认为自己不好。如果有专业性的、建设性的意见,我都愿意探索修正。批评能指出毛病、刺激到我想怎么能改正它的话,就是有益于我的批评。我也不愿意看大而化之的说好或说不好的文章。在看评价前,你自己先要坐在观众席里,通过来的观众和当天的表演,先有一个客观的评价,这样就不会失衡。我这个人挺强悍的,但好的、有意义的批评还是会吸收的。

与传统相关的创新,没有捷径

胡 �薇:关于自己的创作,关于“新京味”“新国剧”系列,你下一步有什么新的计划?

黄 盈:对于“新京味”,我的生活就像刚才说的是这么成长下来的,有感而发,特自然地就流露出的,而且接续着前人的传统。生在这样的时代,经历着几十年之间的改变,是西方好几百年都没经历过的,这是全世界独一无二的,做时代的记录者就够了,“新京味”的方向就是这样的。

“新国剧”的方向,我觉得需要深挖传统,而且语言方面还有待继续攻关。在中国的身体表达如何跟西方相区别方面,我的实践越来越有心得了;但在语言系统上还需要花点时间,主要是戏曲怎么说话、唱,已经达到了完美的巅峰。而且“新国剧”也需要大量的资金支持。资金用于什么?硬件好办,主要是为了有人才,有能做这方面的、有传统底蕴、同时还想创新、有精力可耗的人才。概念好弄,关键是怎么给它做下来。得花大量的研发经费,人还是要那种能耗得起、有韧劲的,又得是聪明人。

胡 �薇:聪明人再肯费笨工夫,才行。

黄 盈:对,必须肯费笨工夫。我发现跟传统相关的创新,没有巧劲和捷径。

胡 �薇:当下,你如何坚持自己在创作上的独特性?

黄 盈:既然爱戏剧、爱艺术,还是要当艺术创作去做。兼顾市场,但一切的前提是把作品做好。市场如果长期不好,就没有可持续的发展,无法做到良性循环,肯定会影响到戏剧创作艺术上的表达。但也不能因为一两个剧目赔钱了,就吓得什么也不敢做了。所以我特感谢导师丁如如,把我培养成一个老师。做老师没事老想着银子,那根本做不了!老师这个职业,是要把自己觉得宝贵的东西讲给一群人。我在北电做老师,不是一个职业导演,现在来看是非常美妙的事。丁老师既教了我导演的技法,还教会我怎么教学生。一直接触有着鲜活创造力但没有经验的年轻创作者,以我的经验让他们形成新的经验。鲜活的东西是非常厉害的,教学相长,是一个互相的激发过程。我也非常感谢国家的艺术基金扶植,北京市的文化艺术基金和北京西城区都在创作中给我支持。对于我来讲,创作只要够独特、确实做得够好,自然能找到目标人群。我的很多作品其实也都在强调:在一个快节奏的都市生活中,要勇敢地让自己慢一点,花一点时间去沉淀。这是我做很多戏的时候都会有的一个价值观或说人生观的输出吧。

卡罗尔成为了审判官。卡罗尔和她团队实施的惩罚,

不是对教授个人,而是针对权力的稳固制度,针对在他身上积累的历史的原罪,针对一个膨胀得遮天蔽日、已经令卡罗尔这样的平凡女性恐惧了世世代代的黑暗幽灵。他委屈地质问卡罗尔:你还有感情吗?是的,坐在他面前的卡罗尔不能没有感情。因为这不是对教授一个人的审判现场,而是对末日审判的模仿。卡罗尔在模仿神谴。神谴讲感情吗?面对如此沉重的惩罚,教授终于爆出了本不属于他的粗口:你这个臭娘子!只有最无能的人,才会骂出最肮脏的话。最肮脏的话最虚弱。他彻底完了。

不同于基于故事和性格的寻常戏剧冲突,《奥利安娜》爆发的这场吵架是高分贝的。它先在剧场里刺伤你的耳膜,而后让思想的耳鸣和观念的回声持续折磨你,直到你必须在剧场之外的现实世界中作出回答、激赏或咒骂。艺术问题与现实问题在刺耳的回声中被打通了。

《奥利安娜》的刺耳回声

贾 想

人与羊、神与子民,一对临时的、圣洁的亲人。可就在这时,教授电话响起,同事要叫走他庆祝他要晋升终生教授的喜事。教授喜形于色,抛下卡罗尔和她珍贵的秘密就走。瞬间的变脸让这一幕宗教短剧突然沦为一个笑话,一个教授逢场作戏的喜剧现场。这个瞬间是致命的,是一切的导火索,它深深刺痛了沉入戏中的卡罗尔。教授在要弄她。这场见面不再是一场细心的教导、温柔的启蒙,而是一场彻头彻尾的凌辱。

“一场彻头彻尾的凌辱。”当卡罗尔愕然离开教师办公室,回到她的女性主义的“团队”之中时,这个看上去十分激进的团队,一定在反复强调这

的职称,此时连他的教职都摇摇欲坠了。一个漂亮的主奴辩证法情节,卡罗尔攻占了主人的高地。

教授不会料到一次温馨的办公室谈话会突变成一次犯罪。同一种行为,以教授触碰卡罗尔肩膀这个动作为例,在教授这里是“平常”的,在卡罗尔——其实是她的团队那里,却是严重不正常的。为什么?这里涉及到一种“敏”与“钝”的辩证。

为人类的行为也就是各种各样的动作定性,这个权力绝大部分时间都掌握在男性手中。男性试图通过“触摸”这样的侵略性动作“正名”,赋予其道德合法性,以此隐秘地实现对女性身体的一步步占领。这是一个让女性身体逐步“脱敏”的过程,也是女性逐渐失去“身体主权”的过程。卡罗尔反应过度的身体和伴随而生的反应过激的言论,都是在抵抗身体的沦丧。保卫身体的敏感性,警惕一切“钝化”身体感受的说辞,就是在保护我们观念和人格的独立。

教授被击溃了。第三幕,教授坐上了被告席,