



闫楠,多年专注于舞台剧创作的性格演员、导演。毕业于中央戏剧学院表演系,至今主演话剧40余部,2019年获得国家艺术基金话剧类“优秀舞台表演人才”称号。主演话剧《如梦之梦》《犹太城》《北京人》《暗恋桃花源》《海鸥》《新原野》《雷雨·后》《那一夜,在旅途中说相声》等。与海内外著名导演合作多部经典戏剧,如克里斯蒂安·陆帕(波兰)、约书亚·索伯尔(以色列)、埃里克·拉卡斯卡德(法国)、拉姆尼(陶陶宛)、林兆华、赖声川、易立明等,作品在国内外多个国家和地区巡演。2018年出版诗歌绘画集《世界尽头马戏团》,2020年编剧导演作品《流浪之歌》。

“我崇拜天才,又嫉妒他们。”

程辉:闫楠你好,我知道你画得一手好插画,便很好奇地想:如果你给自己画一幅自画像,会是怎样的?
闫楠:我没画过自画像,只画过我演的角色。第一次画角色就是画《如梦之梦》里的五号病人,大概是在9年前。怎么画自己还真没想过,如果一定要让我想象一下,第一感觉可能不是个“人”的形象。

程辉:你作为演员创造了那么多角色,他们应该最能代表你的艺术价值和目标。早年间扮演的角色,自己认为比较重要的是哪个?

闫楠:演过的每个角色,它们对我都一样重要。早期的话,我想到2009年跟易立明老师合作的《哈姆雷特》,当时我很喜欢国王克劳狄斯这个角色。排戏时,我们差不多用了20多天的时间每天都在说“生存还是毁灭……”这段词。易老师带着参演这部剧的所有人,每天用不同的方式说这段话,让我想起在中戏时上徐萍老师的台词课,有次用了半个月时间用不同的方式去演《雷雨》里周萍和繁漪的那段戏,要以不同的方式理解、基于理解的基础上去演,逼着我们把想象力扩展到非常大的边界。这部剧对我的戏剧表演认知方面有很大影响。

程辉:12年过去了,回过头来看当年,对比现在,应该会有很多感慨。

闫楠:我一开始跟着易老师,在故事新编艺术剧院待了3年,又跟着林兆华导演待了3年。然后跟《如梦之梦》结识了,和央华一起直到现在。刚开始各方面的理解都还不到位,但还好有不计后果的热情,啥也不干,就是排练,头3年没怎么演出过。当时我们8个人,每天拼一辆车去桥梓艺术公社曾力老师和易立明老师工作室,晚上再拼那趟车回来。这都是10年前的事了,虽然那时候认知比较浅显,但对于经典和传统可以作不一样的表达,演出时觉得通透,很有收获。

程辉:从易立明导演工作室、林兆华工作室,再到央华戏剧,你的起点真的很高。是你的什么吸引了他们,让他们一开始就找到了你?

闫楠:我觉得是互相吸引吧。我就是想做戏剧,没想过别的。他们需要踏踏实实、没有杂念的年轻人。因为一排戏要排很多个月,最后可能没太多上台的机会。我上大学的时候,老师上来就问:“你们每个人的理想是什么?”我说,我想演话剧。我们到现在做演员的不超过10个人,演话剧的不超过3个人,我坚持了,实现了自己的理想。

程辉:目前为止,哪个角色是你认为最成功最满意的?
闫楠:到现在没有特别满意的。有时候被问到给自己打多少分,我说的比较多的是58分。我隐隐约约地知道什么是

青年说

戏剧的颜色是黑白灰下的五彩斑斓

——青年演员闫楠访谈录

程辉

好,但并不那么明确。因为还不确定什么是表演好坏的标准。我们看那些经典的表演会被打动,但也不是特别清楚到底什么才是最好的表演。我崇拜天才,又嫉妒他们。因为我不是表演的天才,那些天才的表演不靠技巧和经验,他们天生就是表演的精灵。我觉得那是好的,但是太难了。

热爱混杂和凝练的艺术

程辉:我能更多理解你说不想把自画像画成一个“人”了。你内心有渴望,崇尚所有的天才,心里有偶像,但这目标对你来说不是清晰的单体,有太多前事值得学习,但又不想把自己框定在某一类上,崇拜的目标也不是按“类”来分的。

闫楠:对,太多不确定了。不想框定成为某一类。无数人喜欢的丹尼尔·戴·刘易斯,他演得特别好,特别具体、精准,充满魅力,感觉他的头顶上似乎有一个空间,这空间是溢出身体之外的,环绕角色之上的,会让你浑身起鸡皮疙瘩,你会赞叹“太棒了”,每个角色都那么好,又是那么的具体。这种灵魂上、哲学上空灵的东西出现的那一刻,我会觉得好的表演出现了。

程辉:在我的视野范围内,最欣赏你在央华版《北京人》中扮演的文清,你对这个人物是怎么理解的,在他身上倾注了些什么?

闫楠:可能是文清某些心里的东西跟我契合。当时的人物小传我是这样写的:“文清沉默一生,静谥如湖,他只勇敢过一次,用结束自己来对抗这个世界,这傻子痴得很,以为去了天上就轻了。你的世界是整个山的背面,我带你去晒晒太阳好不



闫楠:是的,初期,易立明老师让我养成了阅读的习惯,他排戏遇到问题,不是直接告诉我们怎么演,而是让我们读一段诗,或者听一段古典音乐。古典音乐入门和对阅读修养的追求,都是从那时开始建立的。在林兆华导演面前,有时我们觉得自己已经准备得特别好,但他说,要把这些都打碎。不要去想这个角色应该是个什么样子,要的是自由的发挥。到了

央华戏剧,更像鱼进了大海,见到了各种各样的戏剧景观,也与各种导演展开各类题材的合作。9年在央华的收获不是一两句话就能说清的。易老师给了我营养的补充,林兆华导演开启了我自由的表演空间,而央华是一个释放、实践和大展拳脚的地方。

程辉:与国外导演合作,比较深刻的记忆和触动有哪些?
闫楠:很多,比如央华版《雷雨》《雷雨·后》导演埃里克·拉卡斯卡德,他有独特的舞台调度方式,喜欢让我们走大对角,长长的调度。舞台扩展到最大,有白色的框,人就那么小。我想,他是不是想表达在这庞大的世界中,这小小的生灵,怎么那么渺小?我们在互相拉扯和挣扎。这是他对人性的深刻挖掘,他会把很具体的一场戏,描述成另外一种陌生化的比喻,让人多了理解的维度。比如鲁贵说“你们哪一个对得起我”那场戏,他比喻为权力和象征——鲁贵坐在最中央,在周家不能这样,在自己的家就是这样。《新原野》导演拉姆尼·库兹马奈特,她能把传统的题材排得很灵动。一个传统的婆婆、媳妇、儿子的三重关系一会儿像童话一样天真,一会儿又特别凛冽,那种释放……还有排《狂人日记》和克里斯蒂安·陆帕在一起,感觉是完全不一样的体系。有一场戏是狂人30年没见到月亮,忽然有天晚上又看到,他对月亮说:“这就是你,我不见你已30多年,月亮,你在,你在,你存在,我也在,我不见你已30多年。”陆帕问这场戏你们觉得应该发生在哪儿?我说在屋顶,他高兴地说这是自己没想到的,就把景改了,然后告诉我:“你能不能在爬到屋顶看到月光之前,先是你自己而不是狂人,然后看到月亮之后再成为狂人?”他经常要求演员在角色和自己之间游离,这个游离观众根本看得出来。他说演员在演的过程中,心里要揣着一个秘密,让观众想去探寻,去补充这个秘密到底是什么。戏里有一个秘密,狂人在20年前犯了个错,特别丢脸,耿耿于怀,觉得别人

好?”就像文学作品里经常讨论的“诗人之死”,比如契诃夫《海鸥》里的康斯坦丁,最后杀死海鸥再把自己杀死,这种自杀是一种懦弱还是勇敢,是值得探讨的问题。

程辉:你觉得文清和你,最心灵相通的是什么?
闫楠:在那个大家族里,心里有自己的一个世界,我也是这样。有时候在人特别多的环境,我能待在里面,还可以保持安静和沉默。

程辉:这种冷静是一种孤独吗?是不想融入的旁观者?还是性格使然?我觉得,作为演员需要多点哪怕稍微张扬的一面,你比较内敛。

闫楠:性格使然。我小时候比较安静,放暑假也不愿撒丫子去玩,就天天在家画画。后来发现了性格里的另一面,然后就释放到舞台上去了。生活中羞于表达,放到舞台上反而更放得开。绘画和表演像是我的两个房间,房间之间有扇门可以彼此互通。我喜欢沉默,觉得沉默很有力量,我的画都是黑白的,有时候只加一点彩色,这种黑白是五彩斑斓的黑白,沉默,但其中有无穷的想象力。舞台在我看来也是黑白的。戏剧就是黑白和灰色,戏剧里蕴含的是黑白灰里的五彩斑斓。因为戏剧是一起经历思想的过程,一起提出问题、思考问题。戏剧的表达方式更加立体,有文学、音乐、美术、哲学……各种混杂和凝练的艺术,画画可能更简单。一个让我安静,一个让我释放。

程辉:舞台上“五彩斑斓”的黑白灰,有没有具体的例子解释,或者说你的哪些表演能让大家具体地体会到这种感受?

闫楠:《犹太城》早期我演得特别差,后来才好一点儿。为什么会好呢?是制作者王可然改变了我。我们彻夜长谈了一次,他说,打个比喻,给你一个马赛克似的拼图,拼出来了,觉得真好看,但拼出来的那个人还是你自己。我才意识到:对呀,角色呢?犹太警察总长金斯这个角色特别难,我对表演这个角色特

青推荐

在自我审视中走向“觉醒年代”

王志彬

年的列强不仅强大在武力,更是强大在思想和理念上。所以他认为救国者必先改造国民思想,造就新一代有为青年,“青年如初春,如朝日,如百卉之萌动”。以改革青年的思想和行为为目的,在汪孟邹和其他人士的帮助下,陈独秀于9月15日在上海出版《青年杂志》,也就是后来的《新青年》。陈独秀希望以十年之功,造就一代新人。

蔡元培先生担任北大校长后,三顾旅社邀请陈独秀任职北大文科学长,纷纷扬扬的大雪之中,蔡元培静坐门口,等待宿醉晚起的陈独秀。相见后,长揖互拜,礼让茶水,紧握双手,一切的信赖和相知都在这君子之风中。类似的情景还发生在蔡元培、陈独秀迎接胡适回国的接风宴上,拱手长揖,举杯致意,胡适坦承自己尚未博士毕业,蔡元培重才轻文凭,不以为意,雅致的士大夫之韵流动,引人入胜。

《觉醒年代》中人物之间的拱手致礼,问候之语,礼尚往来,即使相见不同,大有分歧,也都有一种中正平和的儒雅之美。作为旧学的代表人物,辜鸿铭、黄季刚、刘师培在面对曲意逢迎的教育司长之时,是非分明,凸显了中国文人的传统风骨。相较于新学,他们秉持的旧学并非一无是处,只是身处混乱黑暗的时代,民智愚弱,不以非常手段定难成非常之功。新学打倒的并不是孔子,而是被粉饰被利用甚至被污名化的孔子。

《觉醒年代》并不讳言这些历史人物的世俗和缺点,陈独秀的衣衫褴褛,其与儿子陈乔年之间的龃龉,他的激烈、意气 and 偏执;李大钊被妻子称为憨铁,胡适遭妻子之命每晚10点必上床睡觉……这些土味和一地鸡毛反而让观众亲近了这些存在于

看他的目光特恐怖,是因为别人知道这个秘密。我问导演这秘密是什么,他说,得自己想,每个人的秘密都是不一样的。而真正的秘密如果说出来,表演的时候就不是秘密了。这事儿让我思考了很久。

程辉:关于与国外导演合作排戏,有些不同的声音,认为我们的表演体系和体系中的演员,和国外导演的要求、文化、语言之间有差异,这种差异你认为存在吗?强烈吗?你会用什么办法去实现最大化的沟通?

闫楠:差异存在,但不至于强烈。有时翻译到表演的要求,那些完全感性的、抽象的词儿,听不明白就着急。如果沟通不好,或者理解有不同的地方,我会反思有没有清空自己,是否顽固地保持以往对表演、对戏剧的思考方式,不愿意抛弃原有的表演方式所带来的安全感。面对不同的戏剧世界,用另一种舞台语言表达,就得先抛弃一部分自己,装新的东西。听不明白就多问几遍,可能是无效甚至愚蠢的,但也要问,让导演把这愚蠢的思想给杀掉、清掉,然后走一条正确的路。比如《新原野》里,儿子多年后回家要跟妈妈说和媳妇离婚,拉姆尼说你先用20秒时间不说词儿,干什么都行。当时特别不明白。后来才理解:一是要行动,台词以外的行动;二是想跟妈妈说离婚的事,但要先说点别的,母子长时间没见,怎能直接就说难以启齿的事?导演就要这个过程,要让观众等待到底发生了什么。他想说交流。母子之间的关系用这无声的交流,传递“我该怎么做下去啊!”再比如,通常导演说“今天这个表演真好”,我们会习惯性地把自己的记下来,第二天还这样演,陆帕就会特别生气,说:“你为什么这样,你已经杀死了你的角色,你每天都不一样啊,我看到你在重复,我看到了你的脑子里另一个自己告诉你该做这样好的事情。”这就逼着我不断地拓展空间。

程辉:你和剧作家直接对话多不多?
闫楠:不多。但和万方老师因为合作多,会经常聊。跟剧作家直接对话,会直接知道编剧笔下人物到底想表达什么,挺有用的。我在《冬之旅》中给赖声川老师当副导演,是跟万方老师的第一次合作,然后演了《新原野》和她担任文学指导的《北京人》,再到《雷雨》《雷雨·后》。万方老师是我的良师益友,尤其排《北京人》的时候对我帮助挺大。一开始我演的文清往颓废、黑暗那边越走越深。万方老师经常来看,把我拉回来说:“不是这样,不是!回来,你看到月圆是开心的,对待孩子你说那个风筝是开心的,你心里有对美好的向往,回来,回来。”包括可然也是,《新原野》我们也一起聊出了一些剧本里之前没有想到的东西,那是一种完全诙谐的、荒诞的方式。

程辉:如果你跟导演、剧作家包括制片人角色的认知出现差异的时候,你一般会怎么处理?

闫楠:我得有足够的积淀之后,才有权利说我想要什么,我现在对于戏剧的理解肯定不如导演和剧作家。我喜欢有人给我建议,不会特别坚持自己。当然,也一定会表达自己的想法。我上中戏的时候,年轻狂妄自大,经常不听老师给我的排练指导,跟老师争论,现在这些都是导演的、作为演员,要是太坚持自己,那就丧失了跟导演和编剧合作的意义了。

程辉:除了戏剧以外,你爱好比较多。我们谈到了绘画、诗歌,谈到写剧本、喜欢独处地阅读、听古典音乐,这些对你的成长大有益处。

闫楠:易老师说,一个爱听音乐的人,说台词的节奏会有点不一样。诗歌也会让说台词的感觉变得不一样,因为诗歌中简单的文字表达了更多的内容。当表演遇到瓶颈的时候,我习惯去看动物。动物的眼睛没有隐藏,也没有言语,它是最本真的状态。我们越活越复杂,越来越浑浊,动物还是最原始、最简单的状态,所以我特喜欢“简单”这个词儿。

程辉:你有没有自己特别想演,现在还没有演过的类型?
闫楠:太多想演的了,没有创作出来的也太多了。我想演《理查三世》,那种把恶发挥到了相当程度的灵魂,但又觉得这就是人,你能理解他,是我们人类自己的悲哀,一些能把人性呈现得淋漓尽致的角色。莎士比亚、契诃夫、贝克特……还有卡夫卡,好多都没演过,我都想演啊!等年龄大了我还想演《万尼亚舅舅》。我是挺贪婪的,对角色挺贪婪的,特在乎这些。

山野之间,葱茏的树木环绕,胡适、李大钊从北京前往上海探望陈独秀,三个人席地而坐,开怀畅饮。谈及《新青年》前途,涉及政治信仰的分歧,胡适举杯:“我们三人行至今日,信仰虽异,友情笃深。”陈独秀、李大钊相继举杯,李大钊吟哦“渭北春天树”,胡适回应“江东日暮云”,陈独秀接上“何时一樽酒?”之后三人一齐诵读“重与细论文”。这是1921年,电视剧《觉醒年代》最后一集中的场景。5年前,他们因为意气相投,一起“论文”,而今酒杯碰在一起,是梦破碎的声音,也是梦开启的声音。

之后,陈独秀与李大钊走上了十月革命的道路,他们二人选择的道路是千万人选择的道路。100年前,1921年7月,在上海法租界石库门里秘密集会的13位年轻人,高举革命星火,从这里开始,燃烧出一片崭新的天地,从13到9000多万,正是“作始也简,将毕也钜”。

《觉醒年代》电视剧的时代背景开始于1915年,日本早稻田大学,中国留学生因为政府与日本签订的“二十一条”,群情激奋,李大钊拍案而起,激情演说,镜头内走进来一个蓬头垢面、衣衫破败、胡子拉碴的中年人,只见他走到一张桌子旁,端起一碗饭就吃,相较学生的激愤,他异常平静。他就是章士钊准备向众人介绍陈独秀。面对革命前辈,李大钊询问如何救国,陈独秀回答“这样的国,无可救药”。这是陈独秀和李大钊的第一次会面。

从1840年开始,中国被迫纳入到另一种话语体系之中,在帝国主义的枪炮声中,何以走出亡国灭种的悲惨境地,何以迎来民族的独立和富强,成为一代代中国人的历史使命。洋务运动、维新变法、辛亥革命……无数仁人志士不懈奋斗,虽然慷慨壮烈,国家和民族却日益陷落在循环的老路上,越陷越深。浩浩神州,已倒之大厦待扶;茫茫华夏,摧折之砥柱伊谁?

值此不堪世道,吾辈不出,如苍生何。陈独秀和李大钊等先后回国,他们苦苦思索救国之路何在。陈独秀认识到1915

子,军阀骑着马冲击百姓。青年毛泽东抱着刚出版的《新青年》,迎风奔跑,踏水而来。几百米的街道,呈现出民国的真相:它并不只有风流,更多的是军阀混战中的民不聊生,是知识分子在动乱无序之中经历思想的振奋、撞击、阵痛,然后分辨甄别,最后审慎做出选择。毛泽东的这一段奔跑,风雨是真实的,更是隐喻意义上的风雨;奔跑是毛泽东的个人求索反抗,也是无数启蒙者革命者为这个多灾多难的国家做出的努力和抗争。哀鸿遍野的年代,书生一念,无非救国救人。

从1915年到1921年,这段时间并不算长,但对于亲历者而言,历史巨变,风云迭起,无数的人,无穷的事,都值得铭记。这段历史不远,如何选择史料,选择什么,不选择什么,选择之后又如何呈现……这些都是导演、编剧、演员亟待解决的难题。看《觉醒年代》,时常有置身其中的错觉。历史剧,最重要的就是尊重历史,能否下足够的功夫从故纸堆里淘出好材料,精心剪裁,剧本好了,历史剧才能真正为观众所接受。

“觉醒年代”,觉醒的是电视剧展现的那一代知识分子,以《新青年》为阵地的陈独秀、李大钊、胡适、蔡元培、鲁迅、钱玄同等,他们外争国权内惩国贼,求民主独立,以笔为武器,叫醒沉睡的国人,揭出社会的弊病,以引起疗救的注意;觉醒的也是那一代青年,以毛泽东、周恩来、傅斯年、罗家伦等为代表,他们甄别各种思潮和主义,投身其中,建立自己的信仰,并为之奋斗;觉醒的更是以长辛店工人为代表的劳工大众,他们意识到身上的不合理压迫,认识到民国政府的腐败,滋生出反抗的勇气和力量。

《觉醒年代》中,长城之上,在李大钊、陈独秀的带领下,青年学生面向祖国山河,齐声朗诵《青春》:为世界进文明,为人类造幸福,以青春之我,创建青春之家庭,青春之国家,青春之民族……令人感动。而李大钊当年为《晨钟报》创刊号写下的“国家不可一日无青年,青年不可一日无觉醒”,在此意义上,观众,尤其是青年观众,或可通过这个剧审视自我生命状态及人生价值,从而形成今日青年的“觉醒年代”。