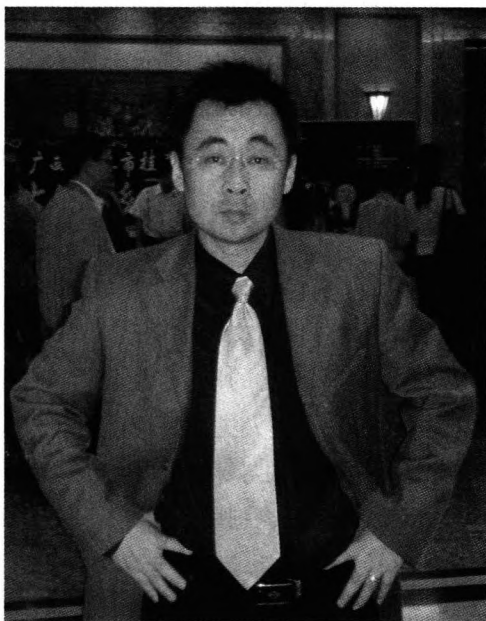


从京剧《瑞蚨祥》

谈到东西方戏剧的融合

——专访著名导演卢昂

本刊记者 张 艳



情绪。在采访中,卢昂导演从正在排练的《瑞蚨祥》谈起,继而谈到东西方戏剧的融合问题,对于如何更好的做到东西方戏剧的融合,发表了自己的理解和看法。

记者:首先,能不能简单介绍一下《瑞蚨祥》这部戏?

卢昂:“瑞蚨祥”是中国百年老字号,发源于山东章丘。该剧的主角——孟洛川,是“瑞蚨祥”的第二代传人,也是“瑞蚨祥”发展史上最重要的人物。孟洛川所处的时代是19世纪末期到20世纪前期,鸦片战争之后,中国民族工业岌岌可危,但同时,国门也开始打开,国人看到了西方工业的先进。在那个时代,孟洛川可谓是视野开阔,他的许多经营方式开风气之先,成为现代商业的全新模式。他创立的“瑞蚨祥”连锁商号极富盛名,至今仍是北京、天津、济南、青岛等地的著名老字号商店。他本人很有传奇性,而且他是山东人,也是孟子第六十八代嫡孙。因为有孔孟之道的渊源,所以他的经商之道不仅仅是赚钱,而是“顾国谋利”,具体说就是“经道义,营民生”。这六个字,是孟洛川在剧中始终坚守的一个价值观念。他不

他是话剧导演出身,却成功执导了四十多部戏曲作品;

他执导的多部戏曲作品,荣获了国家舞台艺术精品工程十大精品剧目;

在戏剧圈里,他被称为“学者型导演”;

在学术圈里,他被称为“实践型学者”;

他一直在探索,如何将东西方戏剧更好的融合.....

他,就是著名导演——卢昂。

蛇年春节前夕,适逢卢昂导演在山东省京剧院执导京剧新编现代戏——《瑞蚨祥》。赶到京剧院时,他正在紧张的排戏,但依旧在百忙之中欣然接受了我们的采访。卢昂导演的随和消除了我原本忐忑的

是一般的做生意,他首先经营的是道义和民生。虽然有很多表现民族资本家的戏,但是为什么孟洛川经营下的“瑞蚨祥”能成为那个年代最有创新性的,也是北方最大的连锁商号,这是一个最主要的原因。而且我觉得,“顾国谋利”、“经道义,营民生”的经商理念,在当今社会,也很有现实意义。

我们今天的这个社会越来越唯利是图、利欲熏心、见利忘义。假烟、假酒、假药品;地沟油、瘦肉精、毒奶粉……假话连篇、假货满天;层出不穷、屡禁不止。孟洛川以及我们现在排演的《瑞蚨祥》就是要抒写这样一个人间道义,塑造一个活生生的“经道义、营民生”的民族商业精英,重塑民族商业之魂。这部戏既解决了一个真正的大商者应该具备的品性,对现代的商界也是一个警醒。

另一方面,这部戏是一出新编京剧现代戏,山东京剧院适逢“十艺节”的契机,来排演这部戏,这个契机也是很重要的。这也是我第三次在山东排戏,之前我在山东排吕剧《补天》和歌剧《赵氏孤儿》,希望这次可以把这个《瑞蚨祥》排好。

记者:这个戏最能打动你的地方是什么呢?

卢昂:孟洛川这个人在民族最危难的时候,能够心系天下,有民族责任感。在这部戏中,我们对剧本进行了修改,还重点突出了“兄弟之情”。他有一个商业上的对手,叫艾隆标,是掌柜的儿子,也是孟洛川的母亲养大的孩子,孟洛川始终不离不弃、以德报怨。这个戏有两个方面是比较重要的,一个是“苦难中的坚守”,一个是“相煎中的宽容”。所谓“苦难中的坚守”就是坚守一种道义,坚守商业家对民族利益的责任,因为那个时代是苦难的;“相煎中的宽容”就是面对兄弟用种种手段算计他,陷害他,他始终不离不弃,选择了宽容。我觉得总体来讲,山东人比较厚道、宽容,这和孔孟之乡的渊源有重要关系。在孟洛川这个人身上体现的这两个特别优秀的品性,也是最感人的地方。

记者:您刚才说了这部戏两个重要的主题:一是“经道义,营民生”、“顾国谋利”的大商之道,二是“苦难中的坚守,相煎中的宽容”。第二个主题好像原话



剧本中并没有太多的表现,对这个主题是不是做了一些拓展?

卢昂:对,原来是有一个话剧,更多的是表达一些历史事件。改编成京剧以后,不仅仅是一个剧种的戏曲化的问题,更重要的是在思想上和立意上,以及相应的情节铺排上要有一个重新的构思。我刚才也说过,原剧本中的艾隆标就是一个商业对手,他们之间的关系仅仅是商场的争斗,这样作为一个电视剧可以,但是作为一个舞台剧(戏曲)来讲,缺少情感的冲击和撕裂。所以在戏中把他设置成孟母亲手养大的孩子,和孟洛川就和亲兄弟一样,这样,不管是他们之间的冲突斗争,还是最终的回归、交好,都有情感因素在里面。就像“七步吟”一样,如果曹植和曹丕不是亲兄弟,那么就没有什么故事了,他随便杀一个大臣不是一个事儿,但是他杀的是自己的同胞兄弟,就会有这样的千古绝唱。这一点非常重要。我刚才也讲了,这一点在主题的立意上都得到了强化和提炼。这里设置了很多情节和内容,应该说,从文本上,已经超越了原来的传奇性事件的描写。

记者:在具体的执导过程中,您是如何来突出这一主题呢?

卢昂:在这里,有大量的剧本情节的修改,使人物的情感,人物关系充满了戏剧的矛盾;另一方面,充分发挥京剧艺术的唱念做打,它要比仅仅是对白的形式生动很多。在这个戏里面,生旦净末丑各行当都很齐全,孟洛川是老生,艾隆标是花脸,母亲是老

旦,我们还增加了一个人物是容玉蜓,是旦角儿,增加了一个爱情的线索。因为在戏里面,孟洛川要和洋人做生意,跟洋人打官司,他需要一个通晓外文的人,我们设置的容玉蜓这个人呢,也是留洋的学生,一直跟着他,两个人患难见真情,所以在戏中也有抒情性的爱情场面。容玉蜓这个人物也是之前剧本中没有的。包括艾隆标与孟洛川是一母养大的兄弟,这样的情节也是这一稿里面重新加进去的。耿宝坤我们把他设置成小花脸,增加了很多喜剧的因素。所以,整个戏生旦净末丑都很全,这样的话,就能充分发挥京剧特别是声腔艺术的特长。比如,孟洛川和老掌柜吵架一出戏,老生、花脸、旦角之间,老旦、花衫的轮唱、对唱,包括最后两个兄弟之间回归时,唱的“清江引”,包括二重唱、三重唱,从声腔上都能把这种情感的冲击力表现出来,使京剧艺术的魅力得到充分的张扬。另外,我们还有一些场面,开场、闭场以及尾声的十二根柱子的移动。在舞美上,我们抽取了三个东西,一个是十二根可以移动的大柱子,第二是“瑞蚨祥”的匾额,这是它象征性的标示;还有一个是窗珊,可以翻转、移动。因为戏曲还是要求流动性,景随身变,环境的变化要参与到流动。其实不光是环境的变化,还有一些戏剧形式上和一些场面上。比如开场,音乐的流动,匾额的起伏,包括开头和结尾都有一个擦拭匾额的仪式化动作,就像天安门城楼有升旗、降旗一样,有注目礼。包括孟洛川受到挫折反思那一段,这些东西都在运动,还有下盲棋的时候,柱子的移动预示着危机四伏、大厦将倾的这种语汇。这些场面都是充分发挥了戏曲的写意精神,它不仅仅是一个写实的故事,它还有很多意境的延伸。

记者:您在剧本分析中也是多次提到“以情动人”、“以情撼人”,这种对人物情感的表现是您一直以来的一个戏剧理念,其实这种心理现实主义的表现手法在中国传统戏曲中并不常见。对于这个问题您是如何看的呢?

卢昂:在现代的戏曲中,存在着一个问题。因为戏曲比较程式化,特别是像京剧和昆曲这种程式化

比较强的剧种,他们的优势在于他们有丰厚的“家底”和程式,同时也存在着程式的机械和僵化。演员往往是演程式,演流派,但是缺少了内心的刻画。戏曲从教学开始,就是从模仿开始的,演员不太善于角色的创作。像这种新编的近代剧,属于现代戏了,简单的用程式化的表演呢,在这个戏里是不可以的。所以这个戏在整体表演风格上,怎样把话剧心理现实主义的创作方法,也就是体验的技巧和性格化的技巧,跟戏曲(尤其是京剧)的表现手段有机结合,创造新程式,让它每一个动作,每一个台词都能够有感而发,而且是性格化的表达,这也是导演二度创作最困难和最重要的一个方面。在这个戏里面,有一个很大的创造,演员整体上提升很大。舞台上每个人物都很灵动,很真切。比如上海滩的舞会,舞场里面有很多戏,这种戏在传统京剧里面,很难表现,试想“圆舞曲”用京剧程式怎样表达呢?在这个戏的排练过程中,我做了大量的训练,做了很多“工作坊”、游戏。因为这些年我每年都在做国际导演大师班,每年我都会请很多国家优秀的导演做大量的表导演的训练,他们很多人有很好的方法。所以在这部戏中,我就对演员做了大量的训练,让我们的戏曲演员在舞台上能够真正松弛、注意力集中、投入,能够自由、自如。这是从元素开始学习,但是我觉得效果还是蛮好的。这些年,我排了六十多部戏。多年来,我逐渐有一套自己的方法,就是东西方结合的方法,就是把西方现代的训练方法与戏曲“唱念做打”的表演手段结合,我觉得这是一种科学的方法,不同的剧种都在实验。

记者:您刚才提到的“工作坊”,可以简单讲一下吗?

卢昂:表、导演专业的学习,和平常的讲课可能不一样。因为表演是个身体语言,所以它一定要在一个场地里做专门的训练,有时候是做一些游戏,做一些身体的训练,同时也教授方法和理念。这种授课的形式,我们把它称为“工作坊”的形式,它不是讲课、讲座这种纯讲述性的,而是一种动态的、互动式的。有时候会做集体即兴的创作和游戏,通过这种方法让演员身体得到解放和机能的提升。在现代话剧里

面,这是非常普遍的一种方法,但是在戏曲中几乎没有。

记者:您刚才提到东西方戏剧的融合,那么在这个融合的过程中,您觉得如何把握这个“度”的问题,才能避免出现诸如“话剧加唱”这样的现象出现呢?

卢昂:东西方戏剧结合的问题,从五十年代戏曲开始向苏联学习话剧开始,就已经开始了这方面的探索。那时候现代戏的创作,涌现出很多优秀的作品,比如样板戏。其实,有意识在导演方面进行探索的,我觉得代表人物应该是焦菊隐先生。他在话剧中大量的学习戏曲,也写了很多关于中国话剧民族化问题的论述。在戏曲界里,有很多优秀的导演也在学习话剧,比较成功的如阿甲先生、李紫贵导演,他们都做了很多成功的剧目。所以,这个探索从上个世纪五十年代就开始了。这个课题,可以说是个世界性的课题,或者说是国际课题,不是一个简单的、一两个作品就能完成的。其实更早在三十年代,梅兰芳先生到苏联演出,当时的斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦柯、梅耶荷德、布莱希特看了以后,对中国戏曲都很惊叹。三十年代,梅耶荷德就曾预言“二十一世纪人类的戏剧就是西方戏剧与中国戏剧的某种结合”。我觉得,这是一个国际课题,这也是我的一个研究课题,曾经写了专著《中西方戏剧的比较与融合——从假定性看民族戏剧的构建》,去年写了一本《中华戏曲文明的现代价值》,都是在探索中国戏曲与西方话剧艺术的融合,而且是通过几十个作品在探索。这也是我这一辈子做的一个重大课题研究。这个课题需要不断的有作品出来,然后去总结一些规律。这个课题也应该成为更多人共同的目标。在这个过程中,我觉得决定性的因素在于这个导演或者创作团队,必须真正具备这样一种素质,那就是学贯中西。它不是简单的拼贴,这就要求:第一,对西方戏剧要十分精通,而不是表层的现代派或后现代派的拼贴;第二呢,对中国戏曲规律要烂熟于心。若做不到这一点,往往就是表层的拼贴、嫁接,哗众取宠的噱头。比如焦菊隐先生他本身就是学习西方文学的,他翻译过契诃夫的剧本,斯坦尼的很多文章他都

能自己翻译,也翻译过法国文学,对于西方文化的了解可谓大家。同时,他又组建了“中华戏曲学校”,担任校长,培养了李玉茹等名家,他对中国戏曲是非常精通的。我觉得只有这样的导演,这样的艺术家,他的眼光才能看穿中西方戏剧的精髓,才能把两个形态迥异的艺术真正融合在一起。之所以出现“话剧加唱”的现象,我觉得都是因为对传统戏曲和西方戏剧不是特别了解,只了解了表层和皮毛,结合的东西也是简单化的、表层化的,所以这种情况也蛮普遍的,因为真正能做到学贯中西,并不容易。

记者:嗯,其实看您排戏挺有感触的,虽然您是话剧导演出身,但是在京剧的唱腔、音乐、表演和舞台调度等等方面可谓精通。

卢昂:嗯,是啊。在前期的时候,什么地方用什么唱腔,用什么板式,甚至用什么锣鼓,如果你熟识的话,应该是心里有数的。在排戏的时候,我们是给它程式化的动作,但是内心是什么?我们帮他们分析,给它选择、创造一些京剧化(或者戏曲化)的表达语汇,所以这就要求你既要对这些人物的思想活动、心理刻画的分析入木三分。同时你也不能只是简单说说而已,而是要为它选择和创造戏曲化的表达符号。这就要求导演具备很强的专业能力。只有具备了这样的能力,你排的戏才能准确和迅速。

记者:目前为止,您也执导了四十多部戏曲作品了,那么,您是如何做到对每个剧种都能烂熟于心的呢?

卢昂:我觉得这个并不是很难,因为戏曲是有规律的。大的方面讲,分为曲牌体和板腔体两种类型,当然现在还有一些山歌体的。戏曲本身有它的规律性。具体的剧种呢,还真要花很多时间去感知它。比如我排梨园戏《董生与李氏》。梨园戏这个剧种就很独特,有八百多年的历史,我就要花很长时间去看、去感知,去选择它的表演上最有特色的东西,并把这个东西放大出来。为此,我为这个戏制定了一个四项基本原则,这也是我这些年的导演美学观,具体来说就是:重拾古典戏曲之古风遗制,回归古典戏曲之自由精神,彰显梨园古戏之本体特色,弘扬古典艺术之

· 访 谈 ·

时尚品格。这的确需要下很大的功夫。所以我一年只排两部戏,大量的时间呢,就是在研究、感知。我一旦开始排起来,是很快的。我们现在排的《瑞蚨祥》,才排了一个多星期,但是我之前要花好几个月去修改、研究剧本,另外就是感知这个剧种,了解这个剧种,研究和修改唱腔。我一般筹备期是三四个月,真正排起来一般需要一两个月左右,所以总起来呢,一部戏也需要将近半年的时间。因为我平时在戏曲学院上课,时间上也不集中,一般利用两个假期集中排戏。这个其实对导演的职业道德有要求,现在我们这个行业里,导演少,好导演更少,剧团又多。为了评奖,剧团经常要去请一些大牌导演,所以也会出现



大牌导演满天飞的情况,也会出现一个戏剧节里一位导演排十几台戏,结果大同小异,因为他们没有时间做案头,没有时间做研究,因为他们接的戏太多,一个月排一部戏,没法要求他对每一部戏深入研究。他们会经常靠一些经验和一些组合来排戏,所以作品就会出现雷同。我经常对学生说,不能这样去做,因为剧团做一个戏不容易,投入很多资金和人力,对你来说一部戏排不好,没有太大损失,因为你还有很多戏,但是对一个院团来讲可能就会是灭顶之灾。这是一个导演的道德问题。

记者:我觉得您的这种态度,也是您排的戏会出

精品的原因吧!

卢昂:客观上讲,一方面是我的时间不允许,因为有教学的工作。主观上讲,我还是做研究型的学者,我排戏其实是东西方戏剧的融合的一种实验。我经常讲,我是个业余导演,我的本职还是一个老师和学者。

记者:是,很多人称您是学者型的导演,我觉得您也是一个实践型的学者,我也很想知道您对自己的身份认同是怎样的?

卢昂:我首先是一个老师,因为我的职业本身就是教师,教授表导演课程。作为老师,除了授课以外,很重要的一点就是学术研究。但是艺术学呢,它本身又是一个实践性的学科,或者称为“临床型”的学科,就像医生一样,在医学院当教授,肯定要攻克一些课题,但是一个医生的天职又要治病救人,你的实验成果是否适用,必须通过临床来检验。我的身份其实就像是医学院的教授,要研究很多课题,这是学术,研究出来的方法要在实践中去验证是否有效。其实这么多年来,我一直是在教学、学术和导演创作这三者之间,我觉得这三者是互动型的。我也鼓励我们的青年老师去排戏,因为一个教授导演的老师要是老不排戏,那么他教授的东西就是书本到书本,概念到概念。其实,学术研究和实践都很重要,最高级别的导演应该是兼有两者,你看焦菊隐的书,五卷本的全集,他的文章,他的美学思考,他排的戏,都是大家。我想,打个比方,在医学界,这三方面都很强的这是顶级的。反过来,他之所以顶级,也是因为他能三者兼顾。

记者:您要做到教学、科研和导演实践三者兼顾,平时肯定挺忙吧?

卢昂:还好吧,因为这是我自己的一个事业。我想一个人最快乐的事,就是你做的事都是你喜欢的。这个很重要,你选择的职业是你真正喜欢的,而且在其中不断有所感悟,在感悟当中能够验证它是科学的。我觉得这是很好的一种工作和生活状态。