

●艺 谈

如何有效实现文学与电影的“双赢”

□饶曙光

对上世纪有关“文学性”与“电影性”争论的回顾

新时期之初“文学性”与“电影性”之争的公案,今天实有必要加以重新梳理、审视和评价,因为争论对中国电影产生了不容忽视的影响。1980年初,张骏祥在一次电影导演总结会议上就如何提高电影艺术质量的发言中,提出了“电影就是文学——用电影表现手段完成的文学”的论点。发言经整理后以《用电影表现手段完成的文学》为题发表。文章“针对某些片面强调形式的偏向”以及“忽视编剧作用的倾向”,认为“要大声疾呼:不要忽视了电影的文学价值”,文章指出“许多影片艺术水平不高,根本问题还不在于表现手法的陈旧,而在于作品的文学价值就不高”。张骏祥认为电影的文学价值的内涵应当具有以下三个方面。即:“作品的思想内容”、“典型形象的塑造”和“文学的表现手段”。1983年,张骏祥在第三届金鸡奖发奖大会学术讨论会上的发言,以获奖影片《人到中年》《巴山夜雨》等为例,再次强调“文学价值对影片的成功起着决定性的作用”,指出“以为重视了电影的文学价值就是贬低了电影特性,否定了电影的特殊表现手段,那只能是一个误会。反过来,强调了电影特性,就以为可以不要求有较高的文学价值,那更是错误的。影片的文学价值不能离开电影特性,不能不依靠电影基础”、“电影是导演的艺术”、“摆脱文学的羁绊”等提法都是不利于电影文学创作的活跃和创作队伍的壮大,最终不利于电影艺术与电影事业的繁荣的”。

上世纪七十年代末、八十年代初,是一个“理论滋养灵感”的年代。“电影性”是当时绝大多数中国电影人的兴趣点和兴奋点,“电影就是电影”,也就成为了当时标志性的口号。很多年轻人刚刚进入电影界,自然也是狂热地拥戴“电影就是电影”,把“电影性”作为衡量电影的唯一标准,而把那些持不同观点的人统统打入“不懂电影”的另类。像钟惦棐、张骏祥这样的理论大师,也曾经被当时的前卫理论家们质疑过,因为钟惦棐说过他看了三遍《黄土地》都没有看懂。今天回过头去重新梳理、审视上世纪八十年代初关于电影文学性的讨论,尤其是张骏祥的全部观点(当时很多人并没有认真去理解和分析张骏祥的全部观点,而是抓住一点不对其余进行“上纲上线”的批评),并没有冷静地去思考和领会张骏祥建立在实践基础上的远见卓识,以至于电影的“文学性”、“戏剧性”在一段时间里也被当成“脏水”给泼掉了,对中国电影产生了偏颇性的影响。

大片时代的“景观(视听)崇拜症”及其问题

2002年张艺谋《英雄》的出现,无疑对中国电影具有划时代、里程碑式的意义。自那以后,“景观”成了中国电影的目标,而“叙事”则成了电影的“鸡肋”。不少人盲目推出所谓“高概念”电影,盲目并且一味地强调“国际接轨”,甚至简单地把好莱坞电影理解为“配方生产”。这样,就从“艺术崇拜”走向了“工业崇拜”,渐渐呈现出某种趋同性的危机,显示出只注重视觉奇观的营造或提供快餐式的文化消费,大大降低了电影创作应有的想象力和电影创作的叙事力,也失去了电影应有的人文关怀和人文内涵。换句话说,我们在与海外大片博弈、与“国际接轨”的过程中,仅仅只注意到了技术、特技、视听层面,而没有注意到电影的叙事和内涵层面,失去了电影的创造力和想象力。最终,很多中国式大片呈现

出类型雷同单一、人文底气不足、艺术创新乏力、叙事智慧匮乏,陷入了票房与口碑反差的“怪圈”。与此同时,由于与好莱坞大片的制作模式和路线趋于“同质化”,中国电影的国际竞争力没有可持续增强而是呈现出下滑的趋势。事实证明,尽管电影已经发展到了“景观”的时代,但电影如果没有好看的故事及其叙事智慧做支撑,只靠唯美的画面、视听奇观、大明星来撑场面,是无法获得观众青睐的。近年还出现了一批同质化程度很高的喜闹剧,如《大内密探零零狗》《追影》《十全九美》《熊猫大侠》《月光宝盒》《嘻游记》等等,这些影片把恶搞、戏仿、无厘头发挥到了极致,审丑、审怪、审奇,成为了新世纪的一种“全民娱乐电影”。这种所谓“全民娱乐电影”,在本质上是对电影叙事、电影叙事的蔑视,也是对电影文学的蔑视。有人认为,电影产业已由“内容为王”发展到“营销为王”,“营销”而非“内容”决定影片票房成败。但笔者认为,从传播国家文化和塑造民族电影品牌的高度看,电影的内容还是最重要的,“内容为王”是电影在任何时候、任何情况下都不应该丢弃的。如果说过去中国电影有重叙事而轻“景观”的偏颇,那么,反其道而行之的结果则又造成了轻叙事而重“景观”的偏颇,甚至是不屑于讲故事。其结果,叙事也就是讲故事成为了制约中国电影发展的一个“瓶颈”。真正有价值的“景观的电影”是建立在“叙事的电影”基础之上的。离开了叙事的基点,“景观的电影”只会变成单纯的视听奇观和冲击。因此,矫枉过正,重新重视叙事,重新重视电影的文学基础,把景观建立在叙事、电影文学基础上,是中国电影当前需要解决的主要矛盾。从这个意义上说,文学对电影的基础性作用、支撑性作用,无论怎样强调也不过分。

《唐山大地震》的启示

从《手机》《天下无贼》《集结号》,再到《唐山大地震》,我们也可以看到冯小刚对文学、对作家的倚重。

原小说《余震》首先提供了一个好的故事的“戏核”。据冯小刚透露,小说中最感动他的情节是:龙凤双胞胎被压在石板下,妈妈只能在两个中选择救一个,救了左边的男孩子,右边的女孩子就可能没救,救了女孩子,男孩子就可能没救……。这个“苏菲式”的艰难抉择,为影片提供了巨大的叙事张力。改编的最大困难在于,原小说中的价值观倾向于灰色和悲观,部分情节与大众伦理和主流社会情感及愿望相违背。因为阅读小说毕竟是一种个人行为,其中伴随着许多隐秘的心理过程,对“个人化”、“私人化”的要求很高,甚至极致化。

但是,电影在任何时候、任何情况、任何条件下都是一种大众化的艺术,因此,在任何时候、任何情况、任何条件下都不能违背大众伦理、主流社会情感和愿望。电影在任何时候也都是依靠观众而生存的,因此,赢得最大层面的观众群体,在任何时候都应该是电影艺术家追求的目标和梦想。观众,对于电影和电影创作来说,具有至高无上、本体的地位。影片《唐山大地震》的创作者们无疑深谙电影的大众之道和观众之道,对原小说进行了大刀阔斧的改造和重构:原小说中女孩养父的形象被彻底颠覆,电影里将他的身份改为军人,同时也彻底刪掉了隐形骚扰和暧昧的内容。于是,电影中的养父被塑造为一个慈父,其身份不仅更符合那个时代的主流价值,也更贴近最大层面的观众的心理愿望和审美期待。养母虽然有些絮叨,但本质上是善良的,并在临终的时候彻底化解了两人之间的心理隔阂。另外,原小说主要

只有女孩一条主线,但电影在保留和丰富女孩主线的同时,加进了母亲和弟弟的线索,不仅丰富了影片中人物的情感表达,而且也增强了影片对时代变迁和社会生活的穿透力和渗透力。总之,原著中人性的阴暗面被彻底扭转,加入了更多符合主流情感和价值的积极元素。同时在特技效果的运用上,该片达到了目前华语电影的一个新的水平,有效满足了当下观众的视听需求。从这个意义上说,《唐山大地震》实现了文学与电影的双赢。

电影创作生产的现代化

电影与文学的相互支撑,文学对电影的支撑,是中国电影、中国电影产业可持续发展的必不可少的重要方面,是重要的一翼。中国电影要“形成多类型、多品种、多样化的电影创作生产格局”,必须依赖于电影市场结构和体系的建设和完善,依赖于电影文化体系的建设和完善,也依赖于电影文学的基础性作用、支撑性作用。但文学不能代替电影。我们不能从一个极端走向另一个极端。文学是相对个人化的艺术,电影则是大众化的艺术,是工业化的艺术、是高科技的艺术。进一步说,与文学相比,电影是一次性消费的艺术。亮点、卖点、乃至适度的“炒作”也是电影艺术的题中之义。否定了电影艺术的特殊性,对电影也是一种致命的伤害。电影在某种程度上必须在依赖文学的基础上同步超越文学,实现与大众、工业、高科技的“无缝对接”。也只有这样,电影才能为自身开辟更大的发展空间,赢得最大层面的观众群体。

电影在任何时候都是一种高科技的艺术,电影的每一次进步和变革都是由科技所推动的。我们要全方位地学习和发展电影高科技,用高新技术提升我国电影工业的现代化水平,在立足于本土、着眼于未来的基础上,采取“拿来主义”策略,借助高科技手段创造最现代的电影影像语言,打造能够满足观众文化和消费需求的视听奇观,有效地吸引和感染观众。要迅速推进电影创作、电影制作的现代化,在叙事、技术、影像等各个方面与世界先进水平的电影接轨,适应产业化、国际化大背景下的电影市场的需要,适应广大电影观众的审美需求、消费需求。总之,电影要借助高科技实现电影创作与生产的现代化,而在电影创作与生产的现代化的背景下,电影文学对电影的基础性作用、支撑性作用也会发生一些变化,实现形式、实现途径也会跟过去有所不同。电影文学创作、电影编剧,所有的电影创作人员都要与电影创作生产现代化实现“无缝对接”。

《2012》已悄然突破了《变形金刚2》在2009年夏天创造的纪录,在中国内地以4.5亿的成绩成为内地电影史上新的票房王。《阿凡达》更是席卷中国电影市场,创造了13亿的世界票房。国产电影在国内电影市场的主体地位、主流地位并不牢固,随时可能会受到进口大片的冲击,甚至还有被冲垮的可能性。中国电影必须与时俱进,必须与电影工业、电影高科技的发展同步,有效满足当下观众的消费需求和欲望。电影创作生产必须在市场化、产业化、国际化、专业化的背景下实现自身的现代化,在真诚面对生活、真诚面对艺术、真诚面对自我的同时,也要有勇气、有智慧、有手段地真诚面对消费时代及其消费时代的消费需求和欣赏需求。如果中国电影不实现电影创作和生产的现代化,不深入研究消费时代的消费需求,尤其是不去深入研究年轻观众的消费心理和欣赏需求,不去适应他们的消费心理和欣赏需求,就有可能变成“自娱自乐”。

●赏 析

23秒,32年。



1976年7月28日凌晨发生在河北唐山的7.8级地震,仅用了23秒时间,就将整个城市夷为平地,而电影《唐山大地震》却花费了258秒的篇幅再现了当年的23秒,加上震前预兆到救援场面结束,共用了25分钟之多,花诸多时间、不遗余力打造地震灾难场景的制作令人刮目相看。电影史上展现灾难的电影不胜枚举,但以真实事件为背景、以真实地点来表现灾难的电影却不多见。电影《唐山大地震》开场部分地震场景的再现所呈现的毁灭程度,以及带给观众的视觉冲击,将直接影响后来故事的发展,是全片视觉感知的基础和关键。

预兆

影片开场,疾驰的蜻蜓铺天盖地,煽打着翅膀狂风般席卷而过,无情地冲撞着人们的视觉感官,预示着一场大雨即将来临,或者大自然将要发生的某种灾变。

银幕上微微泛黄的怀旧色彩很快打开观众记忆的神经,一幢幢旧式房屋连成的街景把观众渐渐带入到上世纪七十年代,电风扇、奶油冰棍儿、抖空竹、打篮球、解放牌卡车、自行车铃铛,寥寥数笔,勾勒出一派热闹繁忙的生活景象,温暖美好的画面跃然银幕,方大强一家也其乐融融,这些看似井然有序的生活却蕴涵着某种特殊的闷热,以及人们内心莫名的烦躁。

夏夜的唐山渐渐进入梦乡,街巷尾依然灯火通明,工人们还在建筑工地上不停地忙碌,午夜转的气温居高不下,劳作一天的方大强仍然大汗淋漓,无法入睡,在这令人窒息的酷暑夜晚,只有动物超出了人类的警觉,蜻蜓结队横飞,鱼儿跳出鱼缸,以它们特有的方式预告地震的来临……或许此类司空见惯的表现手法,已成为描写自然灾难故事的模式,但对于《唐山大地震》而言是真实的,导演冯小刚紧紧抓住了中国人特有的往事情结来打开人们封存已久的记忆,紧紧抓住人间难以割舍的情感线,直击人们内心柔软弱点,使作品楚楚动人,催人泪下。

强震

唐山大地震是上世纪世界最惨痛的地震灾难。为了再现这震惊世界、惨绝人寰的旷世灾难,剧组在近三百米长的街道两旁搭建了十多栋半布景楼房作为实景,租用了产自英国名为摄影机运动控制的机器,从韩国引进了一套先进的“震动平台”,还有IMAX垫板,借助外国特效团队,创造出撼天动地的地震场面,是我国第一部IMAX电影。

银幕上的强震场面用文字描绘大致是这样的:一道刺眼的蓝光在天际划过,大地颤抖,电线燃烧,墙体崩裂,前景有物体不停地坠落,桌子在摇晃倾斜的地面上滑行,室外工地上,巨型吊臂支架断裂,砸向拼命逃亡的大强夫妇,小方登从睡梦中惊醒,茫然地跑向窗口,呼唤妈妈,随着物体从镜头前坠落,尘埃肆起,地面开裂,熟悉的建筑群一一坍塌,陷落……画面全黑。看过影片的人才能知道,银幕上展现的地震场景是任何文字都无法替代的。

早年曾作过美术的冯小刚,在创作中始终坚持以形象说话的理念,从《集结号》就开始启用韩国表面效果团队为影片塑造战争质感,《唐山大地震》所展现的地震场面是早年表现唐山大地震的电影《蓝光闪过之后》无法比拟的,以真实事件为背景表现自然灾害的影片,还有国外的《庞贝古城的消失》《泰坦尼克号》等,两者对灾难场景都有着淋漓尽致的艺术表现,前者注重灾难过程的刻画,后者更关心人与灾难的抗争,冯小刚从一个家庭切入这场灾难,涉及到极端状态下惨烈两难的人性选择,以及灾难对幸存者构成的心理影响。

雨

震后的雨是地震之后继发的一种自然现象,也是灾难的延续。银幕上,被雨水浇透的幸存者在废墟中撕心裂肺地号叫、发疯似地用手在瓦砾中扒刨,企图寻找自己的亲人,残垣断壁中,处于临界状态的李元妮也在疯狂地挖掘,寻找正压在大块水泥预制板下奄奄一息的一对儿女。雨水中,已经断裂的墙壁仍在继续坍塌……

尸横遍野,一副副担架沉重划过,解放军救援队和老百姓融为一体,涌动前行,场面宏大,有饥饿的幸存者抢夺正在分发的大饼……救援在继续,雨也在继续。

被雨水浸透的衣服紧紧贴在每个人的身上,这一个个躯体构成的影像永远雕刻在人们的记忆中。

影片结尾画面上,一位如今已是花甲老人的当年唐山地震的幸存者,默默地站在巍峨耸立的刻有每一位遇难者姓名的纪念墙前,默念着他们的名字,那惊天动地的23秒之后一直没有再在片中重现,但因有这面墙的存在,我们与这位老人一样,牢牢地记住了那个夺去无数生命的黑色时间。

片头片尾的遥相呼应,一动一静、一放一收,极大地扩展了影片的视觉张力,使这个本来已经跌宕起伏的故事更加撼动人心。

事实上,电影《唐山大地震》真正展现地震部分的长度总共不到半个小时,只占全片的五分之一,更多的篇幅则用来表现地震之后隐藏在人们心中的余震。可怖的地震在现实中虽已停止,但地震对人心灵造成的创伤愈合起来却需要花费几年、几十年。影片不惜代价强化地震部分,使造型艺术有机地结合在表演和故事中,不仅强化了事件对人造成的影响,而且为演员提供了更大的创造空间。我们有一些电影只注重剧情冲突而忽略视觉作用,也有另一些电影一味追求高科技带来的视觉冲击力、夸大视觉效果而忽略剧情的逻辑发展,两者都或多或少伤害了电影的本质。《唐山大地震》在传统的情感叙事和视觉手段的运用上紧密结合、交互作用,达到了较完美的统一。这种对于视觉造型艺术在电影创作中的创造性运用的重视,为电影更好地以画面讲述故事、表达情感提供了很好的借鉴。

●评 点

用尊重经典向曹禺致敬

□徐 健

作为曹禺诞辰百年纪念演出的重要组成部分,北京人艺的新版《日出》和复排的《北京人》日前登上了首都剧场和国家大剧院的舞台,正式拉开曹禺经典作品演出季的序幕。新的演出阵容、新的导演阐释以及经典作品的不朽魅力,使两剧的演出吸引了观众的广泛关注。此次排演,导演任鸣和李六乙不约而同地选择了忠于原作现实主义创作内涵的策略,力求在尊重经典价值与导演艺术风格追求之间寻求平衡。从演出的整体效果上看,两剧都揭示了曹禺作品的思想精髓,实现了对人物灵魂、内心世界的深入剖析,呈现了人的精神世界与外在环境冲突过程中的痛苦抉择与悲剧命运,洋溢出浓郁的诗化色彩,但在导演的创造手法与具体的舞台表现上,两剧又各具特色。

《日出》:挖掘人文内涵与时代的契合点

四幕话剧《日出》通过对交际花陈白露的命运遭际以及周遭“可怜的动物”们的生存状态的展现,对整个浑浊的社会进行了控诉式的批判。已经是第四次排演该戏的任鸣指出,好的作品可以用各种形式来解读,这次的版本就是要给观众一个最尊重原作精神、最贴近原著风貌的保留版,以此致敬伟大的戏剧家曹禺。

中规中矩、传承人艺风格是这次排演的最大特色。任鸣一改1999年版穿越时空的改编尝试,立足现实主义的创作思想和方法,从剧作诞生的时代环境中,挖掘原作深刻的社会批判性与丰富的人文内涵,以求唤起当下观众的情感共鸣。剧中的陈白露是一个交织着情感矛盾、精神困惑,兼具新旧时代特质的女性形象。她的命运是悲剧的,这既是那个“损不足以奉有余”的社会造成的,又是她个体自我选择和人性弱点的必然。陈白露生活的那个畸形变态的社会环境虽然早已不复存在,但是她的生命经历和内心困惑却是超越时代的。其中,个体追求与时代、环境之间的妥协、对抗,以及由此折射出的精神迷惘和内心危机,恰恰与当代人的生存境遇相互呼应。这可以成为观众进入新版《日出》的一个切入点。

舞台上高档的家具用品、艳丽的演出服装、绚烂的室内装饰,既在贴近原作时代背景的基础上营造出高级会所的奢华与豪华,又为我们观察剧中人物的命运走向提供了一个绝好的展示空间。不同身份的人物在这个封闭的空间中轮番登场,人性的贪婪、丑恶、欲望被不断放大。人与人相互利用、相互牵制,物质富裕的外表背后衬托出的正是人们内心世界的荒凉和贫瘠。

陈好塑造的陈白露形象可以说是成功的。她一方面生动地表现出陈白露作为交际花的入世一面,如在金钱至上

的人际关系网中,周旋于上层社会的各色人等之间,适时调整着自己的社会角色,表现出较强的适应能力;另一方面,又真实地表露了其内心难以摆脱的孤寂与痛苦,以及对光明、自由的渴望,这主要表现在同情和保护小东西上。应该看到,入世的风光与内心的不安带来的矛盾是陈白露个体悲剧的源头,潜藏于她的言谈举止

中,制衡、影响着她的现实处境和结局。新版近三个小时的演出,创作者虽然对陈白露悲剧命运的现实境遇和社会根源进行了探讨,但对陈白露内心矛盾的开掘略显不足。

《北京人》:隐喻的空间与不安的灵魂

不同于《日出》写实化的舞台表现方式,李六乙的《北京人》侧重于借助舞台空间的象征与隐喻式表达,揭示一种没落腐朽势力终将走向灭亡的命运。

《北京人》是曹禺最满意的一部作品。该剧通过描绘一个旧中国封建大家庭——曾家三代人的矛盾和不同人物之间的命运,展现了封建家族逐渐走向衰落直至最终彻底崩溃的过程,揭示了迂腐保守的封建礼教和腐朽没落的社会制度对人性的吞噬和扭曲。2006年,李六乙就曾将《北京人》搬上首都剧场的舞台。导演创新性的舞台表现方式和对主题的阐释,使全剧演出自然流畅,获得评论界的一致好评,更有专家指出该版是北京人艺三版《北京人》中最忠实于原作的一次呈现。这次复排演出,虽然保留了原版的演员阵容,但更多强调了对原作精神的尊重,实现与



话剧《北京人》

“七十多年前先生那颗‘孤独’‘求索’‘不安’的灵魂”进行对话。

强化舞台空间与主题阐释之间隐喻性关联是该剧舞台创造的一大特色。《北京人》为观众展示了一群“活死人”和处在崩溃边缘的封建家族(保守势力)行将走向灭亡的必然趋势,挣扎和消亡是这一过程中反复出现的情绪与意象。李六乙力避写实化空间在舞台表现上的局限,以极具象征、隐喻性的舞台空间揭示剧作的主旨,探究剧作现实主义内涵的精髓。曾家大院以15度角的倾斜状态呈现在观众面前,以中国传统殡葬礼仪中的纸人纸马为材料原型,所有的屋顶及游廊表层均被覆盖着一层充满褶皱的白纸,营造出一种苍白诡异的氛围。昏鸦、枯树、算命瞎子的铃声等带有死亡意象的舞台符号贯穿始终,烘托着生存环境的沉闷、窒息、压抑。而演出中不断出现的《悬棺》音乐,独具匠心,既传递出悲凉、神秘的气息,又与人物的情绪变化巧妙配合,把剧中人饱受精神煎熬苦痛的过程和“活死人”的生存状态形象地揭示出来。

此外,李六乙对现实主义表演方式进行了革新。他不让演员带着生活去演人物,而是展现人物的心理状态。每个角色身上都蕴含着丰富的情感和行动的意愿,没有大幅度的形体动作和正面冲突,演员面前朝观众倾诉、表演,竭力扩大着各自的痛苦,淡化彼此交流。在不同精神状态的碰撞中,一颗颗不安的灵魂在颤抖,一种极度压抑的氛围在弥漫,理想与幻灭、温情与仇恨、自由与困守相互冲突,直指人性深处的阴暗。可以说,这种新的表演方式是对曹禺剧作的一次较为成功的阐释和创造。

在《日出》导演的话中,任鸣指出:“曹禺的作品之所以成为经典,除了他的天才之外,更重要的是因为他的作品具有一种永恒的深刻和批判精神。而经典是必须具备永久的深刻性和批判性的。”在纪念曹禺百年诞辰的日子里,用尊重经典的方式呈现曹禺剧作的艺术魅力,以此启示当下的戏剧创作,召唤现实主义戏剧创作精神的回归,无疑具有重要的示范作用和现实意义。



话剧《日出》