

■ 访 谈

无论生活怎样变化,市场有多繁荣,我们都不能让这一传播性广、接受度高的电影文化失掉灵魂。让文化良心不交易、不买卖,剧作家责无旁贷,这也是我写作遵从的原则,或许这就是我的风格。

记录那些没有历史却写就了历史的小人物

——访编剧程晓玲

□本报记者 任晶晶

程晓琳40岁开始电影编剧创作,短短的7年时间里,和肖风导演合拍了“农村三部曲”(《喊过岭的故事》《清水的故事》《海的故事》)和“抗战三部曲”(《大劫难》《岁岁清明》《兰亭》)共6部电影作品,并先后两次凭《清水的故事》和《岁岁清明》获得中国电影金鸡奖最佳编剧奖。程晓玲称她的写作是业余爱好,都是在工作之余,半夜或者清晨,写作的动机也出奇的简单,只是为了让老年的生活不那么寂寞,更充实,所以她的写作很自由,不被各种框架所束缚,也不被各种利益所绑架,只写自己想写的,也因此,她毫不做作的叙事风格受到了观众的喜爱。

3月公映的《兰亭》倾注了程晓玲很大的热情与诚意,看过这部电影的专家认为,电影《兰亭》构筑了个性精神,不是写个人小小的悲欢,而是将个性精神和时代氛围巧妙结合,发自人心地表现宏伟历史。看过《兰亭》的观众们也给予该片很高的评价,认为影片中的人物不是神仙和圣贤,说的是人话,做的是可信的事。然而,这在惟票房独尊、各方争夺收益的大环境下,《兰亭》作为一部充满艺术气息的主旋律电影,观影的热评与市场的冷遇形成了鲜明的对比。当问及会不会影响她接下来的创作、因而适当的考虑商业因素时,程晓玲迟疑了一下,说有些东西,放下很容易,再想找回来很难,电影不是纯粹的商品,它肩负着传播主流价值的使命,如果让票房绑架了艺术,得到了眼前的金钱,可能损失的就是观众对历史的正确认知,对战争、对人性深刻的反思。“我们虽不能赢得高票房甚至亏本,但是,能让多一个观众看到真实的历史的沉重,从而更加珍惜今天的幸福,我觉得所做的一切就值得,也会继续坚持。”

记 者:有评论认为,电影《白日焰火》的成功是因为创作者恰当地处理了商业表达和个人风格之间的矛盾。从您的创作来看,也是一直坚守着自己的创作风格,听说,在电影《兰亭》的创作期间,您曾拒绝了所有有损作品呈现的商业因素,在今后的创作中,您是否会在坚持自己独立气质的同时考虑适当的商业表达?

程晓玲:我从来不会为了什么因素而去写什么东西,也不会考虑是不是市场的需要,我只想我看到了什么,我要表达什么。我会坚持自己的独立思考,不会向任何时髦的东西低头。其实,想想也是,单以票房来论我的电影是失败的,因为部部亏损。但就个人而言我的生活是充实的,因为我表达了我的思考,知道了作家应该怎样自觉地做到尊重历史、担当现在、着眼未来。您在努力着,希望下一部电影做得更好一点。其实,有时候我也会在利益面前犹豫,不就是拍个电影吗,何苦那么较真。可一到动笔了,就会不自觉地又较真了。生猛点的、香艳点的,看个乐呵的我真做不了,我也不接受“电影就是色情和暴力”这样的说法,因为我不能把看到的事实扭曲着写,也不会把我的所思所想藏起来去说一些拧巴的话。

我希望我真诚,我希望能真诚地书写这个时代。

记 者:从“乡村三部曲”到“抗战三部曲”,您作品中关注的都是历史中的小人物,为什么对这样的人物如此青睐?

程晓玲:我想记录那些没有历史的人,是因为没有人记录他们的历史,我希望记录这些不知名的人。小人物才是生活的实情实景,万一几十年后人们能在我的电影里看到我们今天的生活现状是这个样子的,那不是件很好的事吗?所以,我愿意用这样一种平和的心态去感悟生活、去关注生活、去书写生活。我觉得我们的创作应该走向平实、走向具体,关注个体和个性的尊严,关注生命自身及其生存的条件。生命没有目的,它不为什么,它不为别人而存在,除此之外,花里胡哨的东西、玄之又玄的东西,都是多余的,至少是不诚实的。

记 者:从《大劫难》到《岁岁清明》再到《兰亭》,从比较直接的表现战争的血腥,到婉约地表现战争中的人的抗争,再到通过战争中的爱情故事来反思战争,从上述作品中可以看到您对战争的认识以及面对战争的观念有不断深入地挖掘和突破,在当下一些抗日题材创作出现很多问题的時候,您是如何逐步找到自己的创作方向的?有什么值得分享的经验?

程晓玲:有人说我的“抗战三部曲”中塑造了“另类英雄”,其实,我不愿把他们说成英雄,他们就是最普通的人,普通百姓的抗日一定是朴实的,我不想把这种对抗再拔高甚至神化,也不希望这种对抗变得“另类”。我只是说了在那个残酷的战争环境下,写了人该说的话,人该做的事。如果战争发生了,我们不能依赖会有现成的英雄出现,认为只有英雄才会去抗争。只有当每一个人都站出来,才能筑起真正的攻不破的钢铁长城。

在我看来,创作者应该把自己真正地放到生活中去,只有这样才能看清生活的本质,准确地描述生活、评判生活。特别是当下商人文化、名人文化大有如火如荼之趋势时,更需要创作者能够坚守文化思考,不盲从于市场、不谄媚于名人、不志恣于权力、不小觑于百姓、不纠结于良心,才能客观而理性地书写生活,弘扬我们的民族文化,而不是一味地推崇崇拜手段的名人文化和利益至上的商人文化。

记 者:有人认为,时下中国电影缺少的不是技术,而是好的故事、好的创意,您心中的“好故事”是如何定义的?很多人评价您的电影充满了人文关怀。

程晓玲:我心中的好故事一定是来源于生活的。生活里不可能只有一种滋味,它很多元,所以无论是幸福的、快乐的、伤痛的,即使是满目疮痍,只要它是我们真实的生活,我就会充满热情、真诚地如实去写。虽然有时候得不到更多人的关注,也引不起多数人的共鸣,但是我会还会不厌其烦地去做这样的电影,对我来说,这就是很有意义的事情。

我坚持来源于生活、还原于生活的创作理念。我们不应该对生命绝望,不应该厌倦喧嚣的生活,也不要给自己太多的

借口,回避当下的生活。正因为我去了农村,才知道那么多农民的话法,才能把他们的生活常态记录、整理下来,拍成电影故事。比如,留守儿童问题,其实不单单农村有,在城市中也比比皆是。农村放养,城市圈养,在大人们拼命给孩子们挣更多更好物质生活的同时,他们是不是忽略了孩子的精神养育?在《清水的故事》中,主人公小三的妈妈出走了,姑姑数落他:“就不能看着你妈点儿,你不是家里的人哪?”小三反问说:“我怎么知道我会是你们家里的人哪?”如果我们肯换个角度思考,生活的理儿就出来了:是你要生孩子,是你要传宗接代,是你想要孩子过你定的“好”日子,可我们也许真不知道孩子们到底需要什么。再比如,在农村生活里,最苦的恐怕就是残疾人了,他们更像是群体中的异类,少有人顾及他们的个体感受,他们被莫名地嘲弄;他们少有选择学习、婚姻和尊严的自由,如果我们能给生命以尊重,给善良以鼓励,哪怕它有残缺,哪怕它真的是异类,也不会有《海的故事》里小鸥的纠结了。而《喊过岭的故事》关注的就是改革开放30年,在农村生活和农民的思想确实发生了很大变化的情况下,如何让农民在拥有自由的同时,学会享受自由的主题。这些故事都是真实的生活,不需要多高明的编排,只需要有关他们的一颗真诚的心。

记 者:关于剧本的写作,黑泽明导演说了一句很有意思的话,他说剧本某种意义上,不是拿手写出来的,而是拿脚写出来的,就是说了为写剧本,编剧要行万里路,读万卷书。据说您在写作之前也都会深入到作品发生地,有时还会每个季节都去一次?

程晓玲:我觉得自己是一个“行者”,剧本都是在行万里路的自然感悟和钩沉挖掘中脱胎而成的,无论南疆北国、江南塞上,有感动就有灵感。在创作《兰亭》的时候,我会在春夏秋冬每一个季节都去绍兴一次,因为,随着我在创作中关注的角度越发广泛,最凸显的难题就是你无法融入你要写的那个地域。前几部是写东北的还好,我在东北生活过,写起来比较得心应手。《岁岁清明》是写杭州的,问题也就随之而来了,比如,用普通话写出来的台词,用杭州话一说就很可笑,甚至意思都是反着的。为了能准确地表现好这一方水土的人和事,我尝试学习杭州方言,起码要让自己能听得懂这个地域的语言……努力是有成效的,《岁岁清明》以其特有的婉约格调和语言风韵,演绎了杭州城的茶道、人道、天道。在《兰亭》的创作中,我依旧从语言入手,只有听懂绍兴话我才能走近绍兴,才能了解绍兴人有多刚烈,才能读懂鲁迅笔下疯狂的“人血馒头”,才知道了鲁迅作品的深刻,才体悟到过去自己只读到了鲁迅作品的一些皮毛。也正因如此,我才敢于让电影《兰亭》中的人物说着各自的方言,彼此融入,这样才更贴近历史的真实,人物更鲜活,故事更震撼。现在看起来这样的探索是对的。



记 者:之前,您多次提到自己的创作是“笨拙”的,是怎样“笨拙”,又为何坚持这种“笨拙”?

程晓玲:我很笨,是典型的“行万里路”多过“读万卷书”的人。比较愿意写那些我曾经听到过的故事,其实我写过的6个剧本都是有故事原型的。有一次在《喊过岭的故事》的拍片现场,片中骂人的台词就真真切切地发生在现场的一个妇女身上。我不是一个善于编故事的人,我只是善于把这些故事串起来而已,这是我比较看重的。因为“笨拙”,所以从不凭空想象,总是在理解生活的基础上去构思作品;因为“笨拙”,所以永远坚守还原生活本真的创作理念,说老百姓的语言,做老百姓理解的事。

记 者:一种电影风格的形成离不开编剧、导演艺术理想和精神追求上的默契,离不开他们艺术上的敬畏之心和创作上的虔诚之态。您在创作上有没有去自觉追求一种风格?

程晓玲:我坚信有什么样的世界观就有什么样的作品,历史容不得我们戏说和编造,因为它真真切切地摆在那里。我们必须尊重它、面对它、担当它。无论生活怎样变化,市场有多繁荣,我们都不能让这一传播性广、接受度高的电影文化失掉灵魂。让文化良心不交易、不买卖,剧作家责无旁贷,这也是我写作遵从的原则,或许这就是我的风格。

记 者:有一次采访中说道,您曾研究怎样用“西方式”的笔触来写中国故事。为什么会有这样的想法?

程晓玲:因为我想让我的作品走出去,让中国人的生存状态、精神状态走出去,这可能会成为空想,因为这其中还有很多因素的影响,包括还需要有一些机遇。但我听肖风导演说,他的一些国外的朋友很接受并喜欢我们的表达,觉得我们的作品是真正意义上人类的主旋律,说的是人,不是神,这个我们就可以接受。

记 者:您觉得《兰亭》是一部能走出去的电影吗?程晓玲:只能说我希望能走出去。《兰亭》的监制、台湾导演侯孝贤看完后说,世界上的经典电影很多都是以反法西斯为题材,而中国作为二战主战场,这类创作有很多可以挖掘的宝藏,遗憾的是一直没有力作进入国际视野。而《兰亭》以人类共通的情感关注,深入揭示战争的残酷、人性的本质、民族性的觉醒,具有现实意义和世界意义,他认为这是一部可以走出去的电影,可以填补内地抗日题材电影在世界电影人心目中的空白。

■ 评 点

楚国的坐标系

——看纪录片《楚国八百年》 □赵 彤

近两年来,在大片道路上阔步前进的中国纪录片,由于省区力量的强劲加入,而迅速壮大着声势。自2012年以来,《长白山》《江右》《海之南》《大黄山》相继映现于央视纪录频道,让一向青睐于借助电视剧来展现本地区历史文化特色的各省区,部分地转向了依托纪录片来书写地域风物志、抒发自豪感。各省区“走出去”的媒介倚重策略正在发生战略性的转移。在这种创作背景下,甲午初春,湖北又奉献出了《楚国八百年》。

较之上述四部作品以地理位置或地标景观为地方身份的空间对应物,《楚国八百年》以历史阶段为地方身份的时间对应物;较之上述四部作品中展现出的地理区位相对固定,《楚国八百年》中楚国的疆域则有巨大的弹性;较之上述四部作品以自然历史和文化为叙事重点,《楚国八百年》侧重的是政治历史和文化。这些特点,让《楚国八百年》的个性更为突出,为我国大型纪录片的省区式述说体系增添了新的样式。全片以历史时间为叙事结构的纵轴,以楚国历代君王为历史链条上的节点,讲述了楚国800年的发展史。让观众看到了较为完整的楚国从兴起到覆亡的全过程,对其间楚国的自然环境、政权演变、文化创造、民风习俗有了系统的把握,对楚文化对当时及后来中华文化的影响有了形象的认识。

湖北主创的纪录片《楚国八百年》,与陕西主创的电视剧《大秦帝国》一样,立足于春秋战国时代,以国别史的视角,讲述本地区历史文明的往日故事,辉煌和留给今人的自豪。它们的出现,标志着在对“略推三代”之后,中国通史的讲述方式不仅可以从“宗主国”来展开,还可以从“诸侯国”来展开。它们代表着一种以地域文化视点来考察早期中国历史多样性与统一性关系的姿态。

《楚国八百年》的创作者对春秋战国时代楚国形象的建构,是从两个对照体系展开的。

其一是华夏版国内,通过楚国与宗周及中原诸侯国的连贯性对比来进行的。其间,在简述楚人自南来从中原迁往南方之后,详细描述了楚人及楚国在后来的生存发展中,虽向往中原国家的资质却不断被中原国家体系排斥,因而奋发自励,终至雄踞一方、问鼎称霸的成长历程,对楚国灿烂的青铜器、漆器、丝织和建筑成绩给予高度评价。对楚国的崛起和力量来源归因于具有“化外之地”的进取精神,将中原各诸侯国的衰败归因于周礼化的保守。作品最终

将楚国的衰亡归因于达成中原化后的政治僵化、生活奢靡造成的国力虚耗。在这个对比图式中,作品对楚国“非中原化”的独特性的强调是非常突出的,观众能明显感觉到,楚国与中原的政治社会和文化形态区别很大。

其二是在全球视野中,将楚国与西欧国家的间断性进行对比。其间,在谈及楚国的成就时,指出:古希腊在航海技术、理论科学、体育竞技、写实艺术等方面比楚人擅长,但楚国的青铜冶炼、铸铁、漆器技术领先于古希腊;老庄哲学思想深度和思辨性丝毫不亚于古希腊哲学家;在讲述“郢之战”中楚君不追歼渡河的晋军,反而指点其如何渡河时,援引1688年英王威廉三世放走被俘的詹姆斯二世的史事,说明先秦战争中美武士精神与欧洲中世纪同调;在谈及楚国的疆域时,引证到:在公元前323年,亚历山大大帝去世,他用武力拼凑起来的庞大帝国迅速瓦解,由此,楚国一跃成为世界第一大国;在谈及吴起变法对楚国国风的改变时,引证说,把散漫惯了的楚国百姓变成了耕战并重、亦兵亦农的斯巴达战士;在谈及战国时代六国联合抗秦的格局时,专家说:反秦联盟的理论基础跟今天欧洲的均势理论非常相似……在这个对比图式中,作品对楚人和楚国创造力的世界性地位及其与欧洲文化的类似性作出了论证。无论将公元前597年的郢之战和1688年的英国王位争夺战的战争规模加以比较是否合理,还是将六国合纵的策略与产生于15世纪欧洲的均势说加以对照是否妥帖,让我们看到了《楚国八百年》为引征欧洲事例和事理,来说明楚国的不凡,占用了相当篇幅,付出了相当的功夫。

上述两个比较视角的运用,使《楚国八百年》中频频使用的“国际”一词,出现了两种空间内涵的错位。一方面,在叙事层面上,《楚国八百年》全片都在使用“国际”一词,以说明楚国与宗周及其他诸侯国的关系,同时,虽然没用具体的“国际”一词,但实际上不断把楚国同古希腊、斯巴达、马其顿、英国等欧洲国家与之对比。这就造成在《楚国八百年》中,楚国处于两种“国际关系”之中。另一方面,在接受层面,相应地,观众也必须纠结于两种“国际关系”中。

不区别先秦时代华夏诸国与古希腊时代欧洲城邦国家及中世纪欧洲国家的国家性质,而一概用现代国际关系奠定后才出现的“国际”一词,来界定楚

国和宗周及华夏诸国的关系,并将楚国从周王朝中抽离出来与欧洲国家进行比照,这是《楚国八百年》这部作品最突出的叙事特点,也是该片最可商榷的创新。比如,在第6集中,出现了这样前后相继的解说:1,在伍子胥率吴军攻楚,秦国答应出兵救楚时,画外音说到“春秋战国时代的许多故事都是这样富于传奇性。其实,在这个传奇故事的背后是春秋晚期错综复杂的国际关系”;2,在介绍了楚国先后灭蔡杞,扩巴蜀,败越齐之后,画外音说:“到楚怀王执政前期公元前323年,亚历山大大帝去世,他用武力拼凑起来的庞大帝国迅速瓦解,由此,楚国一跃成为世界第一大国。”3,在总述楚国公元前4世纪的成就时,画外音说:“楚国终于登上了盛世巅峰,并创造了一个与西方古希腊文明相媲美的东方楚文明。”在这样的解说分析中,我们会遇到这样的问题:1,若是从国际关系的现代含义来理解,那么楚国就是外于周王朝的独立国家。2,如果在公元前323年楚国是世界上疆域最大的国家,那么当时周王朝疆域版图就要重新计算,或者说周王朝这个王朝国家就被分解了。3,将由若干城邦国家共同造就的,多元的古希腊文明,与由若干邦国共同造就的多元的中国古文明并列,是目前国际学术界的通例,将东方楚文明单独提出来与古希腊文明并列,该片可能尚属首次。

值得注意的是,《楚国八百年》中的这种“国际观”,几乎全部出于解说词,而非来自于受访的十余位具有史学背景的嘉宾。而且,在该片所征引的非华夏国际比较事例中,除了西欧,没有其他大陆的文明事例。

数年来,中国影视创作费尽心思要“走出去”,要进入国际市场。为此,在作品中加入“异域元素”,成为电影、电视剧、纪录片的习惯做法。在纪录片领域,诸多作品加入的“国际符号”大都来自欧美。这样的“走出去”,是不是有失偏颇?从《楚国八百年》来看,它实际上蕴涵着楚国文化特别论的自信色彩。既有这样的意图,又为何让西欧文明的表现来为自己正名?没有希腊、马其顿、英国等这些欧洲符号,丝毫不会减损《楚国八百年》中所揭示的楚国魅力,多了这一笔,却显出了该片用远水解近渴造成的步伐散乱。

近年来,随着区域经济的发展和区域文化建设的自觉,区域形象的自我表达意愿和表达能力越来越强,这对丰富民族文化的多样性、独特性是有利的促进。但是,让本区域的形象和故事独特起来,与将其造就得超凡入圣、睥睨一切是两回事。追求文化自觉、自信 and 自强,还需要有文化自省、自重和自勉相辅助。楚国诗人屈原及其诗作,在中华文化史中具有鲜明的独特风格。他在《离骚》中写下的第一行诗句是“帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸”。这是一句表明自己身份来历的介绍,也是表明族群文化归属的宣言。

■ 艺 谭

影视圈是个大“名利场”,我们置身其中,每时每刻都会面对各种各样的诱惑;同时有几个剧本摆在你的面前,有的戏好却钱少,有的戏差却钱多,你如何选择?或者几位导演同时来约你,其中有长篇电视剧,也有数字电影,拍摄周期相差很大,酬金高低完全不同,艺术品格也不一样,你该如何取舍?你选择和取舍的标准到底是名、是利,还是艺术水准和美学价值?有时,也许只是一念之差,结果却远隔千里。还有,你正在一个剧组拍戏,突然又来了新的片约,而且在名和利方面都有着巨大的诱惑。这时候,你是心定气闲地把这出戏演好,也让人家有条不紊地拍好,还是如坐针毡,整天玩命地找制片方和导演催戏,干扰人家正常的创作节奏;或者是整天忙着在天上飞来飞去地在各个不同的剧组串戏,让许多人都为你一个人在时间上让路?所有这些,对演员的人格、戏品都是很重要的考验。

我们生活在一个新旧交替的大变动时代。这个时代有许多好的东西,也有不少坏的东西。浮躁,就是这个时代诸多的病症之一。我们这些当演员的也是人,不单单要人间烟火,也要养家糊口,布帛黍菽同样也须臾不能离开。因此,要求一个人完全没有功利之心,难度是很大的。但是,做事总得有个“度”,如果在名和利的诱惑下把浮躁变成生活的常态,那对艺术创作是极其不利的。

我曾读过一篇批评浮躁的文章,大意是说:浮躁,必治学而不恒,立志而不坚;必为人而不实,处事而不稳;必见财利而心动,遇美色而不淫;必求虚名如蝇逐臭,慕浮华如蝶争喧;必恍恍不知所云,昏昏然忘乎所以;必见异思迁,做事难成;必浅尝辄止,技艺不精;必急功近利,目光短浅;必喜新厌旧,心志不专……也许,这些话都说得太尖刻了,也不大中听,但说实话:浮躁这种时代的病症正严重影响着我们的艺术创作,使艺术精品数量锐减,使残次废品泛滥成灾,也是真的。

个人认为,在当下的影视圈中,浮躁已经成为艺术创作的大敌。过去我们常说:“十年磨一戏”;可现在呢,有些电影摄制组,“十天磨一戏”都有人嫌长。过去我们常说:“慢工出细活儿”,这当然不完全对,不是能工巧匠,干得再慢活儿也未必细,未必精。可一味地打快拳,图穷吞枣般地拍摄,也绝对难出好作品。我曾听说过那样的摄制组,演员到了现场,导演一不说戏,二无场面调度,就是几台机器一架,演员便开始背台词。一切都不看,只看每天拍了几页剧本,似乎只有这样一个个硬指标。这种忙乱的、粗枝大叶的创作状态,是我们影视圈总体质量下滑的病根。

常听老一代的表演艺术家讲,他们当年拍电影,光下去深入生活就要好几个月。上世纪90年代后期,我参加电影《吴二哥请神》的拍摄,在剧中饰演水水,戏份儿并不重,几乎没有什么台词,镜头数也屈指可数,酬金之低当然可以想见,但除了深入生活,我还在那个偏远的小山村中奋战了两个多月。到了后期制作阶段,剧组资金出现短缺,想要在当地找人替我配音。但我觉得后期配音至关重要,因为台词的处理,语气和逻辑重音,都是我在真实的表演中自然而然流露的流露,如果让别人来配,就未必能控制得与我自己情感那么贴切。为了使塑造的人物更加完整,我就自己掏钱买机票前去录音。苍天不负有心人,正是那部电影和水水那个角色,使我荣获了中国电影金鸡奖“最佳女配角奖”和“中国电影表演学会奖”的荣誉。2005年的隆冬时节,我们冒着严寒,在黑龙大兴安岭的林海雪原中拍摄电影《两个裹红头巾的女人》,吃住条件都非常艰苦。到了晚上,小村子里什么娱乐活动都没有。我们一群人聚集在老乡家的炕头热上,兴奋地谈剧本,谈人物,谈镜头,谈画面,经过一个多月的苦战,终于拍出了一部在长春电影节和“中国人口文化奖”评选中获大奖的作品。所有这些严肃的、认真的、艰苦的创作活动,现在都成了我非常美好的回忆。作为一个演员,我真的十分怀念那样的一种创作氛围。

我非常喜欢女作家李锐的作品。她曾这样写道:“我一直喜欢美而妥帖如棉布般的文字,读着温暖,咀嚼舌尖飘香。我一直喜欢做静莲般的女子,远观清雅,近闻淡而幽香。我一直喜欢过一种平淡而远离尘嚣的生活,虽处闹市,心里依然绽放莲花;即使身处闹市,你的幽香不为尘世所挡……”在影视圈这个大名利场上,在充满了喧嚣和浮躁的闹市中,我们能够静下心来吗?能够虽然身处闹市却令幽香不为尘世所挡吗?

塑造角色更需拒绝浮躁

□郑卫莉