记者观察

文学与电影如何抵达人心的「未言之域」

作家毕飞宇、编剧梅峰对谈

□本报记者　许　莹

11月13日，由中国作协社联部、北京电影学院主办的“北电大讲堂：文学与电影”第二季第四期顶峰对谈举办，作家毕飞宇、编剧梅峰围绕故事里那些未曾言说的内容，探讨人心褶皱里的尊严、伤痛与隐秘欲望，思索文学与影像的内在关联。活动由北京电影学院文学系讲师、编剧于帆主持。

秩序的确立不必依赖大纲

和当下不少创作者动笔前先拟定写作大纲的习惯不同，毕飞宇坦言无论是短篇、中篇还是长篇，他写作时都不拟大纲。“我了解我自己，我不太可能在写作过程中迷失自我。我的表达方式和天性都是讲秩序的。面对一个讲秩序的写作者，再有一个大纲，我的劳动将会变得非常枯燥。与其说我不愿意写大纲，不如说我在创作过程中给自己留下写作的幸福感。”他同时表示，不写大纲也并非绝对，“我今年62岁了，倘若现在要启动一部耗时5年的长篇，写到第三年或者第四年的时候，我对前两年的工作是否还有把握、是否还很清晰，我不敢说。但是50岁之前，无论我写多长时间，也无论我写了多少内容，我对小说中的大事件是很清楚的。恰恰是因为我心中有数，所以我不写大纲。”

如果说小说创作未必需要依托大纲，那么电影剧本创作又是否存在这样的例外？梅峰表示，自己过去写剧本也不写大纲。“写作是跟着人物走、去寻找人物可能性的过程，写大纲容易前置性地把编剧固定在一个位置。”写作过程中，比大纲更重要的是跟着人物推进叙事、为人物创造符合其性格的可能性。梅峰在给本科班上剧作课时，常会提醒同学们，要先去找一个自己想写的事、想写的人，把这两样东西找到了，就可以进入写作了。如果只是停留在剧本大纲阶段，会让更多时间花在了经营它的完整性上。

文学与电影的“迷人”时刻

无论多么复杂的小说，都由叙事与描写两部分构成。毕飞宇谈到，“叙事是一个撇开时空，带着作者强烈主观性的表达方式。而描写不一样，描写需要沿着时间和空间次序往前走。”他举例谈到，演员徐帆曾出演由其同名小说改编的电视剧《青衣》，后来徐帆告诉他，自己最喜欢小说《青衣》结尾处的这句话——“筱燕秋知道她的嫦娥这一回真的死了。嫦娥在筱燕秋四十岁的那个雪夜停止了悔恨。死因不详，终年四万八千岁。”毕飞宇感到，徐帆不仅是一个好演员，而且她对语言特别敏感，这句话正是自己在书写过程中突然放弃描写而转向叙事时所写下的。这句话在影视作品中，除了用画外音表达外，别无他法。“在我看来，这正是小说最迷人的地方，除了准确描写之外，小说还允许一位作家用叙事的方式伴随描写。而电影可以用更多极致的、综合的工业方法完成描写，有时候仅靠镜头还不够，还需要灯光、音乐等辅助描写，使之更加精确。”

梅峰在创作电影《浮城谜事》剧本之前，经常在天涯社区浏览故事，这部电影的灵感正来源于天涯社区中的一个帖子。“这个故事的迷人之处，在于它写出了人的困境，写出了人在特殊生活环境下所产生的一种近乎应激反应的状态，人产生怀疑、愤怒，犹如一个受到刺激的动物开始采取种种防御性行为。在这种特殊环境下，她的婚姻怎么办？财产怎么办？主人公以‘斗牛’一样的状态去试着面对这些问题。”

在电影《浮城谜事》中，演员齐溪饰演乔永照的情人桑琪，影片中她假借原配陆洁之手去对付更年轻的情人蚊子，她隐忍、克制，许多戏剧张力都潜藏在人物的沉默与眼神里。毕飞宇被这一眼神深深吸引，“她的眼神永远是那么紧张。她时刻担心那些本不该属于自己的生活会瞬间离去，而她对生活的担忧，也吸引一部分观众产生了对自己生活的担忧”。文学能完成这种“眼神”吗？毕飞宇表示，电影和文学都有各自擅长表现的内容，电影有时可以做到文学无法做到的事，有时永远做不到文学书写的内容，这正是媒介转换过程中的重点和难点所在。

困难的对话与言说

毕飞宇的小说中对话极少。在他看来，对话之所以难写，是因为描写语言、叙事语言与作家是零距离的，但小说中人物之间的对话同小说里的人物是零距离的、同作家却有着无限遥远的距离。“如果五六个人在一起说话，说到最后全都变成作者一个人的声音，这是不可取的。”

梅峰也感到，对于编剧而言，对话尤为难写。“很多时候，人不会把对生活场景、戏剧场景的真实反应通过语言诉说出来，言说需要通过很多层克制与过滤。”在梅峰看来，文学写作同样面临对话难题，但文学可以通过对心理活动的描写来窥探人物的真实想法，在这一点上，电影很难做到。他希望编剧加强“潜台词”的锻炼。潜台词就是文学里的心理活动。人物身处特定处境时，内心思绪纷繁复杂，一旦外化出来，可能只有寥寥数语，甚至一言不发。把文学中的心理活动直接转译成台词、让人物说出心声并不是一个好方法，好的潜台词不是作者去交付，而是需要观众去破译。

面对难以言说的未尽之言，留白是否能成为文学和电影兼而可行的方法？在毕飞宇看来，如果一位作家大量使用留白，很多时候并非出于他的本意。读者根据其对生活的理解，从留白中感知到人物想说的话，进而产生共鸣。“但我们看古希腊诗歌、《诗经》中的抒情诗时会发现，这些诗歌无不是直白的。留白是后来的事情，也是没有办法的无奈之举。我们要区分留白和含蓄，含蓄是高级的，给人一种特别的美，一个人到了一定年纪才能学会含蓄。”说到留白，梅峰最先想到的是绘画，绘画中之所以有留白这一概念，是由其构图本身决定的，留白带来了视觉结构的改变。将其移植到叙事中，我们会发现好莱坞古典主义电影模型是不允许留白的——前面设置了一个“线头”，后面一定会给观众一个答案，但是好莱坞古典主义之后，现代主义来了，我们会看到电影中有大量留白，比如科恩兄弟的《巴顿·芬克》中就用到了留白，盒子里面装的究竟是什么，电影始终没有交代。这在古典主义时期是不可以的，但是为什么现代主义时期就可以？梅峰认为，这是因为故事的叙事重心已经发生了偏移，《巴顿·芬克》不是为了表现案情，而是为了表现一个天才百老汇年轻作家是如何被好莱坞机器给吞噬的。

活动现场，毕飞宇和梅峰都谈到了创作与当下生活的紧密关系。毕飞宇表示，从《推拿》之后，他的小说都与自身经历的现实紧密相连，虽然“回顾”总是诱人的、好写的，但每当萌生书写过往的念头，他总会想起一位文学评论家在看完《平原》之后的委婉意见——“《平原》写得确实好，但是写得好有什么意义呢？一个作家忙了半天，写了一部很棒的小说，但是从他的作品中看不到其跟当下生活的关系，我觉得这可能不太好。”从那以后，毕飞宇选择将目光投向当下。

直到今天，梅峰也保持着看社会新闻的习惯，“关注现实，意味着我们要看见普通人的生活，去思考我们的生活在何种意义上值得进行表达？我们要通过一部电影、一个故事，对这个时代做出一种评价，我想这是任何时期的创作者都不应丢失的态度。”

电视剧《伟大的长征》：历史的全景　信仰的力量

□杨　慧



长征是中国共产党历史上艰苦卓绝而又惊天动地的篇章。从教科书到影视剧，从历史叙述到日常谈论，长征中的重要人物、重大事件与英雄事迹早已为人们所熟知。因此，要创作一部新的长征题材电视剧，绝非易事。历史本身的厚重与复杂、观众的熟悉与期待，都对创作提出了极高要求。60集长篇电视剧《伟大的长征》，在前有珠玉的压力下，既完成了对历史的全景描摹，也表达了对长征的深切敬意。

全景式描写：长征不是地理的一条线，而是中国的一整面

长征的复杂，不仅在于红军一路行进的曲折艰险，还在于它与20世纪30年代中国社会的诸多方面紧密相连。《伟大的长征》以整体性、全局观的视野展开叙事，中央红军、红二方面军、红四方面军、红二十五军，以及留守中央苏区和陕北等地的红军都被纳入书写，共同构成了这一时期中国革命的历史图景。作品借助年节等时间节点，共时性地呈现出不同队伍的处境与行动，不同红军队伍的共同信仰在相互映照下熠熠发光。长征被置于更广阔的革命形势和社会历史背景之中，从而加深了观众对中国革命艰难历程的认识。

这种全景视野同时也体现在对国民党各路军阀的刻画上。作品对军阀着墨不多，却设计了一些具有标志性的生活细节，使不同人物的性格清晰可辨。陈济棠算卦，何键养狗，李宗仁、白崇禧钓鱼，龙云打太极，既是颇具辨识度的人物出场设计，也带有文学性的隐喻甚至讽刺。这些细节与人物对战局的判断、应对相结合，为理解复杂政治关系提供了富有意趣的入口，也使国民党阵营中不同派系各有盘算、貌合神离的关系显现出来。

而各地的服装、方言甚至饮食，都为这幅全景史诗画卷增添了在地性的质感。贵州折耳根、云南火腿等地域特色饮食的出现，使红军经过的地方有了具体的生活面貌。方言的使用让作品的语言体系更加生动丰富，尤其是红军用方言向国民党军不同地方部队的士兵发出同为穷苦人民的呐喊，呼唤对方停止同胞相残，更是令人动容也令人叹惋。

人民性书写：伟大征程中的人性温度

《伟大的长征》的另一大鲜明特征，在于浓墨重彩的人民性书写。普通战士有各自的性情与牵挂，各地百姓有自己的日常生活，革命领袖也有思念家人的情感世界。作品对日常的细致书写，使长征中的人物具有更立体的人性温度。

作品对普通战士的塑造，并不止于英雄事迹，有时也刻画一些小物品、小事件。苟仔子随身的笛子，郭山林舍不得的铁锅，这些物件是有重量的行李，也承载着人物的过往和情感。而人，正是由无数细节和无数瞬间所构成。同时，该剧也用相当篇幅刻画了众多不为大众所知的普通战士的故事。比如对湘江战役的展现，既着眼于重大事件与关键人物，也讲述了失散伤员在耳木洞中组建湘江独立连的经历。这些身受重伤的战士相互照顾，始终不放弃希望，后续剧情里湘江独立连最后只剩一人突围，谢兴国将独立连的名册最终带给中央红军。整个托付和寻找的过程在长征中虽然不是改变历史走向的重大事件，却是普通红军战士性格坚毅、信仰坚定的典型体现，作品不吝笔墨，呈现了这些普通士兵和他们的命运。

作品对人民性的表达，还体现在它对军民关系的描写上。红军“不拿群众一针一线”是贯穿始终的原则，在此基础上还有更多军民互助的感人故事。年轻军医龙雨勤得知百姓遭受伤寒侵袭便进山救治，约定随后再追赶部队，却因此牺牲而被当地人称为“红军菩萨”。作品的敬意不仅给予了舍身为民的红军战士，也给予了帮助红军的普通百姓。协助红军渡过金沙江的37名船工，除了情节上的刻画，还在第32集中由字幕逐一列出姓名，让这些原本可能隐没于宏大历史叙事中的普通人，被观众认识和铭记。

而在革命领袖的塑造上，作品也细腻刻画了他们的情感世界。除夕夜，毛泽东、周恩来、朱德等领导同志在难得的休憩中谈起母亲，身为人子的思念让观众感到伟人作为普通人的一面。要和儿子毛毛分别时，毛泽东给孩子穿上鞋子不忍分离的表情，再加上旁白对孩子之后下落不明的补充，让观众看见，承担重大历史责任的人经历着骨肉分离的痛苦，他们在征途中的选择，也有着切身而沉重的代价。艰苦岁月里也有生活的欢喜时刻，在陕北瓦窑堡，毛泽东、周恩来等领导同志为张闻天与刘英“补闹洞房”，笑语与祝福为充满离别和牺牲的征途增添了一份温暖。作品珍视这些欢喜，也让观众感受到革命者苦中作乐的可爱和对未来生活始终热忱的期待。

情感化与文学化表达：以深情去理解长征

对于铸就长征这段史诗的人们，作品给予了充分的尊重与深情的礼赞，也通过富有文学性的表达，让人物的悲欢与理想获得更为丰富的呈现。

作品对苦难和牺牲的书写，始终带着一种痛惜。一双双草鞋、一块块土豆、一张张苦中作乐的笑脸，都被认真地放进镜头之中。剧中遵义会议上，毛泽东讲起松毛岭战斗时哽咽，战士们提前一天过中秋，有些人牺牲时，嘴里还含着来不及咽下去的月饼。小小细节连接起人们所共有的对家人的思念、对生活的珍惜，牺牲的沉重有了更加具体的切肤之痛，也因此令无数观众为之感动。

这份珍重与郑重还体现在作品对人物经历的补叙之中。由于长征涉及的人物和事件众多，对于未能在主线中充分展开的人物，剧集通过旁白、字幕与版画等多种手法努力为观众讲述他们的生平，进而让观众知晓他们何以令人缅怀、令人崇敬。

与此同时，作品还善于通过一些带有诗意的意象，借景抒情。贵州新年，领导同志们一同看雪甚至打雪仗的段落，让紧张的历史叙事有了一份舒展。人物与雪景的相遇，疏朗明亮，充满希望，使人感受到革命乐观主义精神，也体现了身处艰难之中的革命者依然保有欣赏自然、感受天地的辽阔胸襟。

作品还有更多富于文学象征的处理，延续了主创团队在《觉醒年代》中深受好评的影像风格。防空洞里毛泽东抱起迷途羔羊带它走出幽暗洞穴，其寓意不言而喻。过草地之后的嘹亮集结军号反复响起，配上无人再跟上来的草地，画面因为空白而承载着深重的哀伤。随后一匹战马出现，仿佛英魂归来，也象征革命精神始终一往无前。此外，电视剧对毛泽东诗词的巧妙运用，进一步丰富了作品的诗意。《忆秦娥·娄山关》《七律·长征》等诗词出现在对应的历史场景中，既画龙点睛地勾勒出历史事件的激荡，也成为带领观众前往人物精神世界的路径。

《伟大的长征》以真诚的情感理解长征，以诗意的风格颂扬革命浪漫主义，让这部作品的历史感和文学性别具一格。作品对长征的书写，更多凝结为对长征精神的致敬，其中既有深沉的回望，也有向前的力量，使当下观众不仅在观看中走近那段历史，更能在情感上感受与铭记那些伟大的人与事，进而令长征精神所包含的信仰力量，薪火相传、生生不息。

（作者系首都师范大学文学院副教授，北京市文联青年签约评论家）

北京·艺见
北京文艺评论家协会主办

创作谈

“够不着的时候，先让自己变高”

□宗俊涛



我没有想到，在电视剧《重器》中饰演的郑建民会被这么多观众记住并喜爱。这并不是我演得多么好，而是该剧愿意把镜头对准那些在宏大进程中不易被看见的人。一部聚焦法治进程的戏，从几位大学生开始讲，从小县城最基层开始讲，这件事本身就体现了创作者的态度。

剧本赋予郑建民这一人物的第一层意思是八个字——察言观色，万事在前。他随和，谁都不得罪，端茶、跑腿、传话，是单位里最不显眼的那一个。但我读到这一人物的第二层意思是这个人内核极稳。他不是没有性格、没有自己的坚持，而是他心里有一个十分明确的坐标，法律这件事值得干一辈子。所以我给他找的动作逻辑是，他不把困难当情绪，他把困难当事儿。

同样一件事儿，五个刚出法学院的实习生会拍桌子，但郑建民不会。他会想，目标在那儿，中间存在的困难和阻碍，一件一件解决掉，我才能走过去。这不是圆滑，这是一个没有学历、没有背景、没有退路的人，唯一能走通的路。

还有一句我特别想替他说的话：他不是没有欲望。他喜欢张丽慧，喜欢了十几年，一只发夹攥在手里，一直没敢送出去。换一个人，也许就去争、去试探，早就不甘心了。他没有这么做，而是想办法先把差距补上——够不着的时候，先让自己变高。所以这个人物身上最难得的不是老实，是分寸。他知道自己几斤几两，但他不认这个命。

编剧赵冬苓说，法律人不是生活在真空里的。这句话放在郑建民身上最准确：他的理想不是喊出来的，是在一份一份卷宗、一趟一趟跑腿里长出来的。

我演了二十年话剧和音乐剧。舞台的逻辑是“给”，要给到最后一排。可郑建民这个人物，要求你“收”。

一开始我也想从外在入手，如军姿、坐姿、走路的架势等，后来全部放弃了。因为我发现，他身上军人的一面不在体态上，而体现在做事的顺序里：果敢，令行禁止。别人还在讨论这事儿难不难时，他就已经迈出第一步了。所以我没有设计他的形体，我设计的是他的反应速度。

有两处，观众替我记下来了。一处是台阶。他接到张丽慧的电话，说“你等会儿，我给你打过去”。然后一溜儿小跑冲下单位门口那道高台阶。这个人平时走路是稳的，只有这一件事能让他快起来——那几步我跑的是心里那个“赶紧”。后来有观众写，说那几步“像赶着鼓点”。我看到这句话特别高兴，因为观众看懂了：节奏就是情绪。另一处是宿舍那场戏。他发现自己只是被人“用一下”就绕过去的那个人，那一瞬间，怨气是涌上来的，但马上又压了回去。我在那场戏里给他的不是委屈，是难为情——一个成年人被看轻的时候，最先表现出来的往往不是愤怒。那口气他咽下去了，第二天照常上班。这个人物在全剧中几乎没有高声说过话。他的戏不在台词里，在他咽下去的那些东西里。

那个年代的底色从哪儿来？坦白讲，我没有在那个年代生活过，不敢妄谈还原。但我的父亲就是那一代人。我回去问他：那时候的人怎么看知识、怎么看大学生、怎么看一个部队转业的人？他给我的答案是两个字：饥渴。在那个年代，大学生是真的有专业能力的人，而郑建民只是个转业军人。他站在旁边看着他们，心里那点火苗，一下子就被点着了。所以这个人物真正的动力，不只是爱情，也不只是上进心，而是我也想成为那样的人。

演到后面我才慢慢明白：郑建民十几年没说过一个“爱”字，但他做的每一件事都在说。那个年代的人就是这样，不表达，但都在做。所以我的表演也不能“表达”。我不能替他感慨，不能替他委屈，更不能替他向观众解释“我其实很难”。我只能做那个年代的人会做的事：把话咽下去，把事儿办了。人物的沉默和表演的克制，其实是同一件事。这是我拍这部戏最大的收获。

我拍《重器》最深的一点体会还在于，它让我认识到传承不是单向的。我们习惯说前辈照亮后辈。但这部剧里，是五个刚出法学院的学生，照亮了一个法院里的内勤秘书。片场也一样。我是一个很容易被对手点燃的人。和张佳宁的很多场戏，是她给了我非常强的信念感——我演情感戏的机会不多，是她带着我走过去的。蒋奇明、闫佩伦是旧相识，黄景瑜、姜珮瑶是第一次合作，他们那股较真的劲儿，推着你不敢松。

沈严导演说，真实是这部剧不可动摇的底线。这话对演员的意思很朴素：你不能“演”，你只能“是”。我从他喊的那一声“咔”里，就能听出这一条到底行不行。

法乃国之重器。这句话我在剧里听了无数遍。拍完之后，我对它有了一点新的理解：一件重器之所以重，是因为它有底座。郑建民这样的人就是底座——他不发光，但他承重。

以往，我们习惯了一个戏里主角只有一个。但《重器》让我确认了另一件事：群像戏里，配角不是“戏份少的主角”，而是承重的结构。郑建民不是这部剧里最亮的人，但他是那种你回头看，才发现他一直站在你身边的人。有观众说，看郑建民，有一种“秋裤扎进袜子里的踏实感”。我特别喜欢这句话。因为它说明这个人落地了，融入普通人的日子里去了。

我不敢说我演好了他。我只是替这样一群人，在镜头前站了几个月。

（作者系演员、电视剧《重器》中“郑建民”饰演者）