

导演谈

从《闯关东》到《欢乐颂》，他的每一部作品几乎都是现象级的。然而观众往往意识不到它们出自同一个导演之手——

孔笙：为不同题材赋予正剧品格

张斌

电视剧《大江大河》刚开播就引发巨大关注，除了题材和演员阵容之外，观众对导演孔笙同样抱以期待。孔笙是中国电视剧的一个低调“传奇”。《闯关东》《生死线》《钢铁年代》《温州一家人》《父母爱情》《战长沙》《北平无战事》《琅琊榜》《欢乐颂》《琅琊榜之风起长林》……这长长的名单中几乎每一部都能引发观众追捧热议，成为现象级作品，并在飞天奖、金鹰奖、白玉兰奖的评选中屡获大奖。其中《父母爱情》至今还在不少卫视重播。

然而这些优秀的作品，却是一个半路出家，多次转行的“业余导演”完成的，很多观众甚至都没有意识到它们出自同一个导演。在新时代电视剧艺术的生产与创作中，孔笙与他的电视剧构成了一个突出而特别的现象。今天，当我们关注如何提升国产电视剧的文化艺术品位，如何用电视剧这种艺术样式讲好中国故事，孔笙就是一个非常值得分析的案例。

从《闯关东》到《琅琊榜》，在不同题材中触摸着历史的褶皱

孔笙是“不安分”的。大学学中文，毕业当杂志编辑，后又辞职去学摄影，最后却转行当了电视剧导演，本身就是一个有故事的人。从1990年开始，他先后在电视剧摄像、剪辑、导演等工作岗位历练，在金鹰奖、飞天奖获得过最佳摄影和剪辑。

2005年，一部京味文化电视剧《前门楼子九丈九》让他第一次进入大众视野就显得不同凡响。2008年，孔笙导演的《闯关东》火爆荧屏，成为中国电视剧“孔笙现象”的起点。

孔笙导演的电视剧，既有历史题材，也有现实题材；既有战争剧，也有都市剧，还有网络传奇剧；既有知名编剧原创剧本，也有从网络IP改编而成的作品。其所涉及题材领域的丰富性让人惊讶，充分体现了导演驾驭多样化题材的高超能力。但从这些看似多样化的题材内容中，我们可以观察到孔笙对于“大”题材的偏爱。

孔笙喜欢去拍摄那些在社会发展过程中具有重大意义的历史节点时刻发生的故事。《生死线》《战长沙》《北平无战事》分别刻画了抗日战争时期沽宁小城的平民抗战与轰轰烈烈的长沙会战，以及解放战争时期在金融战线的暗战；《闯关东》《钢铁年代》《温州一家人》三部曲，则涵盖了现当代中国发展的重大时间段，以影像的方式建构了一部中国发展的历史缩影；《父母爱情》《欢乐颂》很有意思地表达了两组不同时代的人们对爱情、对家庭、对生活的态度与追求，从中折射出时代在人们的观念和行为上留下的烙印。即使是古装剧《前门楼子九丈九》《琅琊榜》《琅琊榜之风起长林》等作品，观众仍然能从中看到和体会到不同历史时代的褶皱。

搭建有历史辨识度的物理空间，塑造形象各不相同的人物

善于做“大”文章，将故事置于历史时代的语境中去演绎，以此为基础来刻画人物性格，表达其思想观念和审美倾向，是孔笙电视剧的一个鲜明特点。如何才能做好这“大”文章呢？孔笙一方面有从文学到摄影到导演这种丰富全面的历练，对电视剧艺术生产核心环节的特点与规律有充分的把握能力；更重要的是孔笙有非常明确的电视剧艺术创作观念，用他自己的话来说，就是要追求“正剧”风格，展现“正大”气象。

这种“正剧”风格体现在对现实主义创作原则的遵从与坚守上。现实主义重视描写典型环境、刻画典型情节，塑造典型人物。孔笙的电视剧在这三个典型的表达上都有比较深入的体现。无论是山河破败的长沙，五方杂处的京城，还是繁华迷离的都市，改革开放的温州，抑或尔虞我诈的古代宫廷，孔笙不仅能给我们提供具有历史辨识度的物理空间，更重要的是为故事的情节演进提供了不可或缺的历史背景。《闯关东》将中国历史上大规模的乱世移民现象与朱家在这一旅程中的命运传奇、以及家庭在国家命运中的转折相结合，在东北雪林和城市的两个典型环境中展开

故事，塑造出了个性形象各不相同的朱家人，给观众留下了深刻印象。这种“正大”气象体现在对中国精神的传达上。在《前门楼子九丈九》《琅琊榜》等剧中，突出赞颂了传统文化中的道义观、善恶分别的伦理观、生死与共的情义观和对真相正义的执着追求。在《钢铁年代》《温州一家人》《欢乐颂》《父母爱情》等剧中，则对社会主义建设时期特定人群的生活与命运、改革开放时期行业的阵痛与涅槃，乃至当前青年群体的多元价值与意义困惑等问题进行了探索性反映与价值性引导。

从特定角度出发重塑常态题材，从而让故事面貌焕然一新

孔笙是成功的，但这种成功并非仅仅是一个低调天才的直线“开挂”。他能在电视剧创作中形成自己独具特色的艺术风格，靠的是开放的艺术观念。观众其实很难想象，创作出《闯关东》《温州一家人》等作品的孔笙还能拍出《琅琊榜》《欢乐颂》这样的电视剧。但孔笙的这种开放兼容并非是无原则的。在面对网络IP资源的时候，他既坚持突出追求真善美的价值立场，但又恰到好处地保留了网络文学本身自带的突破性因素，在“网感”和“精品化”的结合与平衡上游刃有余。比如面对《琅琊榜》《欢乐颂》这样的网络IP改编电视剧，孔笙通过极富中国特色的水墨风画面和多样化构图保留其网感的基础上，以“正剧”定位修正了其过多的枝蔓与迎合网络读者的情节，突出了现实语境与人物个性之间的关联度，扭转了观众对IP改编剧质量低劣的印象。

在艺术表现上，孔笙善于从某一特定的角度出发重塑常态题材，从而让故

事面貌焕然一新。《欢乐颂》本容易被导演成一部俗套的都市爱情剧，但孔笙不仅将都市感、时尚感与爱情故事结合起来，满足了观众对于都市情感剧的想象性期待，同时通过这“五美”折射了当代都市社会不同阶层和性别的人们之间的社会关系及其精神欲求，深深触动了观众。就是在《鬼吹灯之精绝古城》这种带有明显玄幻色彩的电视剧中，孔笙也没有放弃自己对现实性与现实感的追求，在不过度依赖后期数字技术手段的基础上，依然为观众打造了具有充分审美想象空间的精绝古城，为网络玄幻剧的创作提供了新的可能性。

（作者为上海大学上海电影学院副教授）

开栏的话

影视是综合的艺术，其中导演是文本转化为影像过程中的枢纽与关键，是影视作品艺术风格与文化品格的主要决定者。“文艺百家”新开设“导演谈”栏目，希望通过对话活跃于当下国产影视界的优秀导演的个案分析，探讨国产影视作品如何进一步提升文化艺术品位，讲好中国故事。



他首先是一个科学家，其次是艺术家

——评最新结集出版的纳博科夫三部讲稿

张怡微

是什么颜色，她那间阴冷的小屋怎么布置；《安娜·卡列尼娜》中卡列宁夫妇卧室墙纸样式；《包法利夫人》中马的主题，以及福楼拜对于“以及”一词的使用。

而教师本人，不仅要熟读几份都柏林地图，清楚地标明布鲁姆和斯蒂芬相互交织的旅行路线之外，还要知道落叶松组成的曲径的视觉概念，在脑海中构想出、甚至亲笔画出100年前莫斯科到彼得堡夜车上一节火车车厢里的布局，以便理解小说世界立体的魅力。这种对细节科学而又艺术的检阅态度，正是纳博科夫本人身为作家的特点所在。因为他首先是个科学家，其次是艺术家，他相信每个个体、每个生灵，每部真正伟大的文学作品都是一个世界。他喜欢独一无二的事实，独一无二的细节当着作家的面生成，作家于是将各种细节魔术般联系起来，就可以推翻理所应当看世界的思维惯性，提出或揭开隐藏于表象之下的各种问题，世界才能越接近“真实”。

在一个极简主义艺术勃兴的年代，纳博科夫是一个极繁主义者。即使在教学生活中，他也着力将书读得越

来越厚，除了逐段分析小说人物、内容，他还在讲稿中插入草图、图表、地图，大量注释，及翻译更正。他令人感到欣赏的讲课风格是，虽然只是念稿，但并不用八卦填充时间。他的讲稿是扎实的。

他不认为文学是一种职业，写作于他而言，永远是沮丧和兴奋、折磨与娱乐的混合

好的艺术家会持有一种或多种情绪稳定的偏见。这一类偏见在纳博科夫的文学讲稿中以非常明确的方式呈现。他一再强调俄国黄金时代的小说，尤其是果戈里、托尔斯泰和契诃夫，反感陀思妥耶夫斯基虚假的感伤主义，认为他的作品“更多的是一大片一大片陈词滥调的荒原”；认为普希金是俄国第一位伟大作家，这中间有他童年、故乡的切肤意义；屠格涅夫的精华、对俄国风景的描写则在契诃夫作品中获得了美丽

的提升。关于俄罗斯文学的喜爱程度，他的排序是第一托尔斯泰，第二果戈里，第三契诃夫，第四屠格涅夫。“我实在算不上真正的学术性教授，所以我很难讲授我自己并不喜欢的课题。”

但他还是仔细讲述了自己并不喜欢某部作品的原因。譬如他在纪念堂当着六百个学生的面彻底批判了《堂吉珂德》，认为这是一部残酷而粗糙的老书，它是“以残酷性为题材的货真价实的百科全书。这部书是有史以来写下的最难以容忍、最缺乏人性的书之一。而且它的残酷性是具有艺术性的。在我看来，在这个冷酷的时代，可以拯救我们世界的少数几种办法之一，就是从痛苦中解放出来，就是完全的、永久性的禁止任何形式的残酷行为。”《堂吉珂德》讲稿记录了纳博科夫的论证过程。

纳博科夫也不喜欢女性作家，“我不喜欢简·奥斯丁，我对所有的女作家都抱偏见。她们属于另一类作家，怎么也看不出《傲慢与偏见》有什么意义……”但他仍然一丝不苟地分析了《曼斯菲尔德庄园》。他对简·奥斯丁的评价也颇具深意，借由阅读他阐发了自己对于写作的观点，即“不相信人人都能被教会写小说，除非他本身已具备了文学天资。只有具备了文学天资，一个年轻的作者才能被扶上路子，发现自己的能力，摆脱陈腐的语言，消除臃肿的文体，非找到那个能极其精确地表达思想，那个既能准确表现它的细微层次，又能准确表达它的感情强度的唯一的一个恰当的词。在这几方面，简·奥斯丁算得上一个好榜样。”这话仿佛是在说，有天赋的人（而不是天才，他仔细区分过天才和天赋两个词语在俄语中的差异），哪怕是个女的，在修炼精确的语词及准确表达感情强度的方面，是可以做到教化的。这恐怕是纳博科夫对于自己并不欣赏的作家最好的评价了，其他诸如康拉德、海明威就远远没有那么幸运。

事实上，在刚到美国的时候，纳博科夫还做过类似于创意写作的工作。1940年，斯坦福大学正式给予他下一年夏天的教职，斯拉夫系的亨利·兰兹教授劝纳博科夫，明智的做法是把写作艺术等课程的重点放在“实用编剧”方面，因为在美国，编剧是最流行、最实际的文学形式。纳博科夫居然听从了这个建议，阅读了许多编剧指南。他始终很用功，尽管爱憎分明。他广泛阅读剧本和庸俗的入门书籍，这在他讲陀思妥耶夫斯基的课程中也可以体现他对于戏剧的钻研，他认为“和托尔斯泰的方法比较起来，陀思妥耶夫斯基的一些手法就像是球棒的猛力一击，而不是艺术家的手指轻轻一触。陀思妥耶夫斯基处理人物的方法是剧作家的方法，一连串的场景、一连串的对话，所有人物被集合在一起的场景。”可惜这些与戏剧有关的创意写作课讲稿没有保留下来，除了一篇著名的《文学艺术与常识》。

纳博科夫认为，“艺术是一场神圣的游戏。这两个元素——神圣和游戏——是同等重要的。说神圣是因为通过成为真正的创造者，人得以在最大程度上接近上帝。说游戏是因为只有当我们可以记住一切毕竟都是在做戏时，艺术才成为艺术……大作家总归是魔法大师。从一个长远的眼光来看，衡量一部小说的质量如何，最终要看它能不能兼备诗道的精微和科学的直觉。”他是真正做到了“独抒己见”的文学教师，尽管他并不那么在乎这个身份。他说，“文学没有任何实用价值，只有一种情况例外，那就是如果有人不想干别的，偏偏要当开文学课的教授。我不认为文学是一种职业，对我来说，写作永远都是沮丧和兴奋、折磨与娱乐的混合。”

（作者为青年作家、复旦大学中文系讲师）



近日，上海译文出版社将纳博科夫讲稿结集出版。这也是国内首次完整反映这位20世纪杰出小说家、文体家的文学观和文学分析方法的丛书。