

文艺圆桌

向着现代人内心的柔软处

历史书写的现代性： 以细节和共情创 造古今联结

何亮：从《风起陇西》开始到现在刚刚出版的《食南之徒》，丰富的历史知识，或者说在小说中对历史细节极其细致的考据，使您在虚构类的历史小说创作者中，成为独树一帜的存在。比如您在很多小说中，经常大量使用非常准确的细节描写，来呈现古代官员制度、职责薪酬、钱粮财政等方面的真实情况。请问，您怎么看待这种细致的、甚至显得有些繁琐的描写在虚构小说中的价值？

马伯庸：《长安的荔枝》初稿出来的时候我就发到网上了，有一个精通唐史的老师跟我讲里面提到主角去庙里上香，拿着几根香就去了。他说唐代没有线香，那种一根根的香是明清时代才有的东西。我就改过来了。虽然说实话这个改动对于普通的读者来说影响不大，但是我觉得如果这些细节积累得足够多，你的作品就会呈现出一种质感，就会有一种让人信服的气质。当这种信服的气质带着读者进入你的世界，他才能够静下心来相信你写的东西。

何亮：作为一个业余历史爱好者，您的小说在很大程度上颠覆或者说解构了传统的古典帝王将相式的历史叙事，还原到一种从平民视角出发的、细节翔实可信的叙事。有哪些历史著作或者历史学家，对您的写作产生了影响？

马伯庸：黄仁宇先生的《万历十五年》对我影响特别大。他在书里提到过一个观点：明朝没有数目字管理，或者说中国古代没有精细的数目字管理这种方式，所以导致了统治的一系列问题。一般来说我们聊明朝，都会聊它的政治格局、经济状况或者军事变化，但是很少有人会细到管账算账这个事情。后来随着我对于历史逐渐深入的研究，我不认为黄仁宇先生这个观点是对的，明朝的数目字管理还是挺精细的。不过黄仁宇先生提供的这种视角让我耳目一新，让我注意到我们历史中耳熟能详的东西背后其实都是在算账。当我们意识到历史的帝王将相背后往往是金钱和利益的驱动后，就会很自然地吧视角往下放，去探究那些真正在底层操作的普通人是如何生活的，以一种底层民众的视角来观察整个历史，这个故事就出来了。我们很难脱离自己的生活去想象另外一种生活，但是我们都是普通人，普通人的生活我们是能想象得到的。我觉得最富有生命力的创作，就是从普通人的视角出发。某种意义上作家和演员一样，要揣摩角色的神态、心情，清楚地知道他们怎么表达，怎么说，将这些呈现在文字里和镜头前。

何亮：您的作品里，有非常细腻和深刻的中国式人情世故，非常精彩，这些素材都是怎么积累的？

马伯庸：创作一定要接地气，我们要了解普通人，他们的喜怒哀乐是什么，他们关心的是什么，他们厌恶的是什么，他们焦虑的是什么。不仅是说我们写现代都市小说能用得上这些，实际上写任何作品都用得上。我特别佩服两个人，一个是迟子建老师，我最早看《额尔古纳河右岸》的时候，一直以为她就是鄂伦春人，看了后记才知道，她是去那个地方深入生活了一段时间才写出来的。但是你看她写出来的这种气氛，最难得的是这种气质真的和当时的鄂伦春人的感觉是完全一样的。还有一个是日本作家山崎丰子，日剧《白色巨塔》的原著作者。她的厉害之处在于她写任何一部作品都去深入调研，最极端的一次她写一部小说叫做《不毛之地》，讲的是上世纪六七十年代日本参与到中东的油田的竞争，她跑到中东待了两年；她还写过一部小说叫《大地之子》，写的是日本遗孤留在中国，里面涉及到中国的部分，写得也很像。她们都是我的偶像。

历史文艺作品还有一个重要的点即现代性。为什么《长安的荔枝》大家爱看，他们不是看运荔枝的过程，而是看一个打工仔，接到一个不可能的任务，怎样排除万难把这个活干完。《长安十二时辰》为什么很多人愿意看？也不是因为大唐他们才喜欢，而是因为他们看到了一个刑警队长为了保护市民的安全，不惜牺牲自己的一切，我们岁月静好的背后是这些人负重前行。所以说每一个点，每一个作品，不管是现代的、科幻的还是历史的，它最终要打动现代人内心的柔软之处，我们要找到和现代人的联结，这部作品才能被更多人认可。

这种联结实际上是一种价值观的联结。比如说在商代，殉葬是一个司空见惯的事情，在当时并不违反道德，反而是一件很伟大的事情。但如果我们现在拍一部殷商王朝的剧，主角把敌人杀了，高高兴兴给自己的先祖殉葬，观众是不接受的，这是一个古人和今人

嘉宾：马伯庸 知名作家，代表作包括《风起陇西》《长安的荔枝》等
何亮 北京电影学院文学系副教授

从20多岁在网上发表了自己的第一部长篇小说《风起陇西》，到今年4月推出最新作品《食南之徒》，马伯庸在历史的缝隙中展开想象，编织故事，力图打通史学研究与大众之间的藩篱。

他如何处理作品的历史感与当代性？他的写作又能给我们带来什么启发？在不久前举行的北影大讲堂“文学与电影”巅峰对话活动现场，学者何亮与作家马伯庸围绕相关话题展开交流。

本报获得授权，对此次对话进行独家整理与刊发，以饕读者。

——编者



马伯庸著作《长安十二时辰》改编的同名电视剧剧照

三观矛盾的问题。但如果主角站出来“不应该殉葬，要珍惜人的生命”，这也很违和，这就不是一个发生在商代的故事。这种情况之下，我们要吃透当时的精神，并且从当下的社会中找出一些共同点，用一种相对不违和的方式把矛盾解决掉，建立起价值观的联结。

写作方法论： 超越套路，保持初心

何亮：《长安的荔枝》这样一部中篇小说，您说灵感来了，只花11天就把它写出来了，但是它的故事结构非常精密，您需要多长时间搭建故事结构？

马伯庸：我一直认为结构是一种直觉。我在写《长安的荔枝》的时候，并没有做大纲。我很少做大纲，因为一般做了大纲我都会绕着大纲走，最后写出来的东西一定跟大纲完全不一样。写作是一个与自己较劲的过程。我会让主角陷入绝境，然后期待第二天的自己想解决问题的对策。我举一个例子，迪士尼的动画电影《花木兰》。这是一个非常精准的教科书一般的例子。《花木兰》的主题是认识你自己，诚实面对你自己。主题确定之后，这个故事世界内部的规则就注定了：当你不诚实地面对自己，你就会遭受惩罚，所有的情节对你来说都是一次挫折；当你诚实面对的时候，所有的情节对你来说都是一次促进。故事一开始，就是相杀，性格活泼的花木兰强迫自己变成淑女，最后搞得一塌糊涂，这是一次挫折。后来她代父从军，诚实面对自己内心，一旦符合这个主题，整个音乐也昂扬了，情节也变得积极。她的女儿身暴露之后遭到昔日好友的背弃，她非常失望，因为不愿意面对自己女性的身份，还想“扮演”一个男性。当她最终坦然地以女性的身份为皇帝而战，皇帝向她鞠躬，这是在情节上对她诚实面对自我的鼓励。

何亮：和《长安的荔枝》这种相对简单的任务型结构相比，《太白金星有点烦》的结构就要复杂得多。它除了太白金星和观音菩萨两个人苦心安排八十一难的主线任务，同时还有六耳猕猴的一条支线，和天庭隐晦大闹天宫真相的一条支线，这两条支线还埋得很深，最后才揭示真相。一条明线两条暗线同时在走，搭建这种相对复杂的结构也无需借助大纲吗？

马伯庸：这个也是边写边想。其实很多看起来像伏笔的部分，比如六耳猕猴的欲言又止，以及孙悟空说的那些莫名其妙的话，都是先把话写出来，后面

再慢慢地去圆回来。我一直遵循一个原则：任何一个桥段一定要完成两个任务，第一个任务是功能性的，他在剧情上一定对于主角达成目标具有促进性；第二个是情绪性的，他要帮助主角完成一种情绪上的升级，要么是愤怒，要么是理解，要么是感动。任何一个情节一定要兼具这两种功能，如果没有这两种功能，只有其一的话，这个桥段是不合格的。

何亮：我有了解到您之后的写作计划，比如要写海瑞治河等等。在未来的创作中，您会不会有结构上的新想法？

马伯庸：其实我一直在想一种新的结构，因为一个固定的结构写多了自己也会烦。但这个不取决于我，而是取决于素材本身，有一些好的素材，我觉得可以延伸出好的结构，能够自然生发出一种表现形式。

去年我有幸在复旦旁听了王安忆老师的创意写作课，课上有个学生从上海杨浦区的历史中挖出了一个特别好的素材。一支伪满洲国时期的东北业余足球队，抗战胜利后来到上海杨浦参加友谊赛。由于战争爆发，队员无法返回，便在当地工厂工作，同时组建了一支在上海的东北足球队，继续与本地其他队伍进行比赛，期间穿插着民间的爱恨情仇。我觉得这个故事非常有张力，一扩展开就能想象出一个完全有别于《长安的荔枝》这种打工仔或者《太白金星有点烦》这种神话故事的全新的结构。所有好的素材一定是植根于真实的东西，植根于有生命力的、曾经发生过的事情，这样你才能够有灵感，让它生长。

我一直觉得写作其实有点像种树，把种子种下去之后，这个树大概长什么样子，我是知道的。我种过很多树，我知道这个树的走向。但是随着这个树慢慢发芽，枝桠伸展，每一棵树都不一样。看着这个树最后长成参天大树，长成什么样，是一个充满乐趣的过程。

关于套路和创新之间到底什么关系，我再分享一个我儿子的例子。我儿子在小学三年级遭遇过一次文学上的重大挫折，他有一次回来跟我讲，这次看图写话不及格。我说你拿来我看看，一看图是一个大人戴着墨镜，拿着拐杖走在一条斑马线上，旁边有一个小孩扶着，很简单——小朋友好人事扶着盲人过马路。他怎么写才能不及格？我看了一下他怎么写的。他写的是：小明有一天拿着拐杖过马路，他看到路上的车很多，他很害怕，他就跑到一个叔叔面前说叔叔我的腿骨折了，能不能把我扶过马路去，叔叔就给他扶过马路去，他跟叔叔道谢之后就走了。我看了之后我说确实该给你不及格，整个主题都不对，而且细节也有问题。“我跑到叔叔面前说叔叔我的腿骨折了。”这个剧情上是矛盾的，他还跟我杠，他说不矛盾，叔叔是盲人。后来我就把这个发到网上，也跟我朋友讲，所有朋友听完之后都说我儿子写的作文明明很有创新。我跟他讲这个不叫创新，因为我儿子并不知道套

路是什么。正常的套路是好人好事，如果你知道这个套路，你写出这个来，那叫创新，你根本就没有这方面经验，你还没有套路的时候，你写出这个不叫创新，只能说说你歪打正着，撞到了这么一个大家不习惯的领域而已。

写得多了，我生怕自己陷入到对流畅的语言、流畅的情节的过度追求，变得套路化，用惯性用固定的方式讲故事，这对作家来说挺吓人的。所以《长安十二时辰》写完之后，我出的下一本书叫做《显微镜下的大明》。那是一本学术书，它完全是非虚构的，是从明代挖出六个不起眼的小案子把它写出来的。还在写的时候我就知道读者不会太多，因为太晦涩了，里面涉及到大量史料的运用和对明朝社会的理解，我花了大量的时间。它的回报率并不高，但是我觉得我应该这么做一次。这对于创作者来说是一个留白的过程，决定你是不是有持续的创造力。

何亮：您亲自做了《显微镜下的大明》的编剧，可以说说作为一个影视编剧的感受吗？

马伯庸：影视跟小说是完全不同的表达方式，从底层逻辑就不一样。一方面，所有的文艺作品说白了在本质上都是把信息量传递给读者和观众，但小说和电视剧的传递方式不同。比如说《长安的荔枝》，我写李善德出场，我会想，这个人50多岁，满头白发，他是个小官吏，在长安城生活了多少年……我可以通第三人称的方式讲述出来。但是拍电视剧这么拍就不对了，如果出现一段浑厚的旁白：“他叫李善德，他今年50多岁，在长安城生活多少年……”这个电视剧没法看了。电影要把所有的信息量都转化成视听语言。《显微镜下的大明》有一版剧本里，我习惯性地写“一束阳光温柔地照进屋子里”“你怎么样拍出一束阳光温柔地照进屋子里”这个东西对于剧本来说就是一个无效信息。另一方面，小说是一个人的创作，但是剧本不一样，剧本是一个庞大的工业流程中的其中一环，编剧必须要根据各个部门的要求来做妥协和修改。写完剧本之后，后面要进行演员的演绎，导演的调度，后期化的调色，包括后期的调色、配音、配乐等等。

《显微镜下的大明》小说里面全是算账，各种数字，没有人物，没有故事，没有核心，这该怎么办？投资方找了一些编剧，这些编剧的水平都非常高，但是他们对于明代不够了解，就要花很长时间做功课。后来我找了《大明劫》的编剧周荣扬老师，因为我非常喜欢《大明劫》，我觉得这个编剧对明代的了解非常深刻，这样的话不需要我再做前期的工作。我以小说的方式把人物关系以及重要段落大概搭起来了，我们一起沟通，经过周荣扬老师的修改和补正，最后把它做成一个完整的剧本出来。所以说说经这一次之后，我就说算了，还是写小说舒服。

(整理：王安忆佳)

看台

除了挖掘已有剧目，昆曲还能演什么？这是自《十五贯》“一出戏救活一个剧种”后，当代昆曲人反复探索的命题。相比其他戏曲剧种，背负六百年的传统、文学大家的华彩名篇，以及魏良甫改良后的昆腔雅韵，昆曲的创新之路最规整却也最艰难。适逢金庸百年诞辰，进念二十面体在香港上演的《戏曲金庸·笑傲江湖》则另辟蹊径：如果敢演整出大戏的效果尚难把控，不妨由折子开始，小心叩问古老剧种演绎新派武侠的可能。

作品以《笑傲江湖》为蓝本，排演多出京昆折子戏。每折节目择两部折子，辅以一段以南音(粤曲)承上启下的酒客说书，集结京剧、昆曲、南音三大曲种以及舞台装置艺术，寻求“武侠+戏曲+科技”的新表达。其中，昆曲名旦孔爱萍担纲的《东方不败》，开演前公认难度最高、争议也最大，而走出剧场，笔者认为，此次跨界合作碰撞而来的火花，的确在理解“传承”与“创新”的关系把握上，给出了有益的启示。

其一，是怎样把耳熟能详的作品演出新意？艺术总监胡恩威表示，之所以选择《笑傲江湖》，除了看中人物之经典，更是因为它并没有设定具体的历史年代，所以在改编上会有更大的空间。然而空间更大的同时，挑战也更大。近半世纪以来，已有太多《笑傲江湖》改编版本，无数深入人心的影视形象珠玉在前，小剧场的独角戏模式和精简时长，也难凭大场面复刻打斗场面的壮志豪情取胜。然而，戏曲独有的留白便另成妙处：看客一边借极具进念色彩的包围式舞台和垂幕，获得沉浸式感官体验，一边跟随演员的唱念做打，走进人物内心：罚思过崖，令狐冲的悲愤交加；被任我行击溃，东方不败的英雄落寞。舍弃支线与配角的干扰，只有情绪的层层递进，像主角与观众间一对一的漫长告解书，尽诉大侠笔下江湖的痴狂与虚妄。

其二，是如何为深入人心的角色注入新血？华语地区观众大多难以忘却徐克《笑傲江湖2：东方不败》中，林青霞戴着面具飞身亮相，大杀四方的六分钟长镜头。相较银幕大开大阖的视听震撼力，舞台上工间巨匠的孔爱萍则“武戏文演”。只见她登场莲步轻移，一声“任教主，终是你胜而我败了”，满腔悲苦疲惫，于小处着手，坦露东方不败盛名下的脆弱。继而以“懒画眉套曲”展开由黑木屋一战的幽幽倒叙：夺权任我行，“一朝霸主拘湖底，三万教徒跪下风”的得意，修《葵花宝典》引刀自宫，“休理糊涂账，一笑拈花独自香”的娇嗔，为救爱人杨莲亭分神负伤，“盛衰天理费商量，败寇成王也不妨”的痛悟……无论由一代英雄到痴心儿女的转变，还是从不可一世到输给“情”字的反差，对人物的塑造，借戏曲的写意美学与昆曲的婉丽妩媚，于细节中凸显情绪张力，四两拨千斤。

例如对舞台空间的分割，男儿身东方不败一袭白衣，表演集中在上场门侧，练功转性后逐渐脱下盔帽、露出红衫和面纱，展现步步迈向癫狂之路，声腔由中生转旦角的同时，动作亦全部移至下场门侧；例如台上自始至终仅演员一人，杨莲亭以空凳暗示，虽不出场，但东方不败将舞了又舞的宝剑拱手相赠，下令教中事务皆由莲弟代管，深情一声“莲弟，请”，既是爱意的象征，也是对权与势执念的放手；例如任我行以画外音演，开篇即拷问：“东方不败，你这大号可得改一改罢”，在结尾处又被东方不败反问：“居此教主之位者，你是你，却有甚么分别？”有人性的定调在先，此番对话与其说是敌手间的交锋，更像是东方不败直面心魔的自白，在“我败了，我败了”的声声呼喊中，烟雾漫起，观众席上方的垂幕落下，投影着被放大的、东方不败的各色神情特写，那些嘲弄世俗的狂纵，顾影自怜的哀伤，配合旁白对东方不败诸多“罪孽”的痛陈，反更令其“败”得动人而不伤感——江湖纷扰，淡泊难求，这又何尝不是一种解脱？

还有不少与垂幕设计相似的新鲜元素，为静态的含蓄演绎起到了动态的补白作用。唱词以巨大猩红字体，一个个逐字在大银幕上扑面而来，诗意中带着诡谲，是最直接也最强烈的视觉冲击。动态捕捉技术则令演员的一举一动，都能随着移步换景获得实时投影，亦真亦幻的恍惚间，更有醉梦里挑灯看剑的朦胧——此刻，观众倒是真的成为了说书人的对象“酒客”，毋须刀光剑影，也能体会江湖的大梦一场。在这个“不败终败”的故事中，东方不败的威名与骂名、武功与性别都不再重要，抛开重重枷锁，回归一个得失之间挣扎的失意人，繁华过眼终是虚空，也带给观众更具普遍意义的、关于贪嗔痴的反思。

坦白说，对以昆曲呈现武侠小说再结合声光科技的形式，最先总感到云里雾里，觉得风马牛不相及，先锋艺术常常是让人望而生畏的，更何况新编戏向来评价两极。而这样一部将昆曲与金庸皆一定程度“改头换面”的作品，相信也会在日后的上演中接受来自戏迷、武侠迷及剧场观众的多重检视。不过，伴随东方不败的“一唱三叹”，却突然有些懂得：某种意义上，梨园行各位“角儿”拜师学艺跑码头，四功五法学术本领，不正是一直存在的江湖本身吗？小说想象中的武侠江湖，与历史现实中的戏曲江湖，彼此互文，也在《戏曲金庸·笑傲江湖》的实验场域中，有了试探性的对话。

由此，似乎也理解了孔爱萍当初“兴奋又为难”地接下昆曲《东方不败》剧本时，谈起跨界碰撞的比喻——传统戏是放在博物馆里的珍贵古董，而新尝试则是“掸去历史的灰尘”，呈现其面貌之余，也让每个走入博物馆的人，获得属于自己年代的启发，常看常新。戏曲如此，金庸改编亦如是。



《戏曲金庸·笑傲江湖》剧照(演出方供图)