

我们必须抱有理想主义和浪漫主义的情怀

嘉宾：刘恒(著名作家、编剧，中国文联副主席)
刘德濒(北京电影学院文学系教授)

刘德濒：您的第一部长篇小说《黑的雪》，是谢飞导演电影作品《本命年》的原著。《黑的雪》写出了那个年代的集体记忆，也写出了社会转型时期人的隔阂、迷茫与心灵的孤独。您当时很年轻，为什么会创作这样一个故事？

刘恒：我写《黑的雪》时30多岁，文学事业刚刚起步，创作力极其旺盛，《菊豆》也是在那个时候写的。《黑的雪》是一部长篇小说，我用一个多月时间就写完了。这个故事来源于我青春期末尾时，在生活里摸爬滚打之后产生的认识。那种认识虽然很肤浅，但最突出的感受是一种挣扎感，就是在激烈的竞争当中，为了夺取一个位置付出极其坚韧的努力。改革开放之后，生活多姿多彩，机会层出不穷，所有人都被卷入到竞争当中去，碰撞的感觉就更激烈了。《黑的雪》实际上写的是青春期的迷茫，觉得自己想得到的东西得不到，碰得头破血流。

我相信每个人都有过挫败感，觉得自己不如别人，觉得自己的命没有别人好。而且在奋斗过程当中，尤其搞写作的人，基本上是靠自己的力量去完成任务，所有的苦难、痛苦和憋屈都需要自己去承担。这个时候，陪伴你的只有孤独感。《黑的雪》自然而然反映的是这种情绪，谢飞导演那时候只有40多岁，也能体会到这种感觉，他非常完美地在电影里表现了出来。

刘德濒：从《伏羲伏羲》到《菊豆》，从小说到剧本到电影，有不同的呈现方式，故事发生地、情节走向、人物身份、人物命运结局等方面也做出了很大的调整。您既是小说家，同时又是电影编剧。您觉得小说写作和电影剧本写作在本质和技术上有什么区别？

刘恒：坦率说小说写作和剧本写作的材料一样，都是方块字，但它们有一个重大的区别。

小说写作中的文字是“砖瓦”。当作家把这个作品完成时，这个靠文字垒起来的建筑就屹立在那里了。它是一个完整的建筑，属于建造者个人。如果这个作品足够优秀，被很多人看到，那么每一个看到它的人，心里都会产生一个自己的建筑。他们可能建立一个通过文字想象的建筑模样，它跟作家的建筑有关，但又不大一样。

剧本就不同了。剧本虽然也是靠文字书写，但是它不是建筑，而是“建筑图纸”。它描绘的是线条，是尺寸，是结构，是细节，真正完成这个建筑的是电影拍摄。电影完成后，这个建筑就固定了，所有观众看到的都是一个样子，跟小说给观众的结果完全不同。我以前说电影是电影剧本的“墓志铭”，电影一旦拍摄出来，这个剧本就被埋葬了。

刘德濒：换一个比喻更好，电影剧本是电影的“设计图纸”。

刘恒：纪念碑吧，好点。

刘德濒：刘恒老师跟很多著名导演都合作过，尤其跟张艺谋导演合作了三部作品。张艺谋导演的电影最近出现了一个有趣的现象：他拍的特别有电影意味的《一声钟》《狙击手》和《影》，票房情况欠佳（分别是1.3亿、6亿和6.2亿），却受我们电影专业人士的欢迎和推崇；而另外一些作品如《坚如磐石》《第二十条》和《满江红》，票房非常好（分别是13.5亿、24.5亿和45.5亿），但被某些观众戏称电影大师在拍电视剧。您怎么看这个现象？

在中国当代文学界和影视界，刘恒是一个非常具有代表性的人物。他所创作的《菊豆》《秋菊打官司》《云水谣》《金陵十三钗》《集结号》《贫嘴张大民的幸福生活》等一系列脍炙人口的优秀影视剧剧本都具有强烈的文学性，带着深刻的时代特征和鲜明的人物个性。他始终走在现实主义创作的道路上，把现实生活中的闪光点写进小说，搬上银幕。

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，刘恒与北京电影学院教授刘德濒就自己的创作心得展开对谈。本报获得授权，对此次对谈进行独家整理与刊发，以飨读者。

——编者



刘恒：坦率说小说写作和剧本写作的材料一样，都是方块字，但它们有一个重大的区别。小说写作中的文字是“砖瓦”。当作家把这个作品完成时，这个靠文字垒起来的建筑就屹立在那里了。它是一个完整的建筑，属于建造者个人。如果这个作品足够优秀，被很多人看到，那么每一个看到它的人，心里都会产生一个自己的建筑。他们可能建立一个通过文字想象的建筑模样，它跟作家的建筑有关，但又不大一样。

刘恒：我对张艺谋导演非常佩服的一点，就是他对外部世界的观察细致入微。

早年他就有电影创作要以文学为基础的的意识，所以他生活中的一个重要内容是翻阅各种刊物。翻到能触发灵感的东西，他就马上让助手去联系作者。《秋菊打官司》原著是安徽作家陈源斌的短篇小说《万家诉讼》，当时张艺谋看了小说后，马上让制片人飞到北京来找我，说要改这个作品。我用一个多月就完成了剧本。

张艺谋始终对自己的职业特性有清醒的认识，我觉得他的策略是值得推崇的。

有很多朋友因为环境不符合自己内心的期许，停止了职业上的进取；还有朋友拍了一部不太受欢迎的作品之后，就想筹备一个完美的作品，但有时候一筹备就是四五年，时代风向早变了，作品又落伍了。

而张艺谋，我觉得尽管有各种各样的议论，他始终在往前走。骂就骂，失败就失败，跌倒爬起来接着往前走，在行动中纠正自己艺术追求上出现的偏差。

在任何情况下，行动对一个创作者来说是至关重要的。如果等一切客观条件都完美了，等你自认为已经非常有竞争力时，再上战场就来不及了，因为时间已经流走了。所以我觉得张艺谋是一个榜样，他的这个状态是一个创造者正常

的状态，不太纠结票房的多寡，而更关注他自己的叙事表达。

刘德濒：“主旋律作品”曾一度很难叫好又叫座，但在您笔下却不成问题。您编剧的电影《张思德》《铁人》《云水谣》都获得了成功。尤其您和尹力导演合作的《张思德》，它是命题作文，是为了纪念毛泽东“为人民服务”发表60周年而拍摄的电影。张思德是毛主席的警卫员，一个历史洪流中的小人物，没有纵横捭阖的故事性，人物很单薄。从创作角度看属于难度较高的题材，但这部红色经典影片的故事却引人入胜，斩获了很多奖项。

刘恒：我15岁当兵，当时能把《为人民服务》从头背到尾，一字不差。那个时候，张思德是我们心目中的英雄。我们从小受的教育都是以这种英雄为标杆来设定自己的人生，胸怀为人民事业献出自己的生命的理想。

创作这部电影，我内心对人物有潜在的冲动，创作积极性特别高，说是灵感勃发都不夸张。在取景的时候，韩三平问我能不能写一个大致的人物表和场景表供工作人员选景用。我在旅馆里熬了一个通宵，一晚上把这个任务完成了。回到北京之后开始进入创作，灵感莫名其妙地充沛，每天早上只要一睁眼，脑海里就是这个故事。

另一方面，我在塑造张思德的时候，融入了一些我父亲身上的特质。我父亲

是一个派出所的小警察，他心地善良，但嘴比我笨多了。我们住的大杂院里，所有人的头发都是他剪，所有自行车都是他修。我父亲退休之后，有一次我去看他，一进胡同他在房顶上，我说你干嘛呢？邻居家平房漏了，他在上面给人粘油毡。我们住的是大杂院，每天扫院子也是他，扫干净之后泼水，顺着胡同一直泼到大马路上去，泼干净不起灰。还有很多事情。在张思德身上，我融入了对父亲的观察和理解，想写一个善良、笨嘴拙舌、在自己的工作岗位上没有太大建树、老老实实的普通人。

所以，写张思德，我自己很动情，这部作品是在非常充沛的创作激情下完成的。一篇剧本只用了15天，然后是五一节放假，我又改了第二稿，用了不到十天。我记得是2004年5月10号交稿，第二天，尹力导演就带着摄制组从北京出发去了延安，几天后影片就开机了。

刘德濒：考察刘恒老师的作品，我发现您有两个创作转向：第一，从早期编剧的《本命年》《菊豆》《秋菊打官司》，到中后期《张思德》《铁人》《集结号》，有一种表达上的转向；第二，您描写的对象，早期更关注市井小民，中期开始塑造平民英雄，如张思德、王进喜、谷子地，后来直奔帝王将相，《少年天子》跟您以往的创作路线有很大差异，为什么会创作一部这样的作品？

刘恒：无论写农民，写城市平民，还

是写古代帝王，我所凝视的主题始终没有改变。

我对死亡主题念念不忘，在《少年天子》里执行的任务就是凝视死亡。影片的中心表达是事与愿违，事情不会按照你规定路线去运行，你必须得经受折磨，经受摧残。帝王是这样，我们平头百姓也是这样。在一个激烈竞争的环境里，一个人随时可能遍体鳞伤。我们通常都是狼和羊的综合体，不断拼杀，但永远不是最终胜利者。死亡会打败你。

写作者是非常幸运的，虽然肉体体会被死亡所终结，但是我们仍然可以在精神世界里留下痕迹。我们的创作一旦能够达到优秀的程度，达到不朽的程度，一旦你所塑造的人物活在后代人群的记忆里，你的生命就得以延续，在某种意义上得到了永生。所以我们在创作的时候，内心是不是有战胜死亡这种隐秘的欲望？

我对死亡的理解在《少年天子》里贯彻比较彻底，一个最直接原因是，写作过程当中我父亲病故了。这部电视剧的制片人是我的朋友，他希望我来做总导演，协调其他四个导演的风格。因为父亲病故，我不仅参与不了导演，甚至连剧本都没有完成。剧组开拍时，我只有十几集剧本。我要摆挑子的话，整个剧组就完蛋了。我天天硬着头皮工作，写到死亡段落，悲伤段落的时候，我就想到父亲，就哭得十分厉害，又生怕我的哭声影响隔壁的演员，就拼命憋着。

在那种状态下，我对人物的理解特别透彻。当时，我觉得我塑造的人物好

效补充，受到越来越广泛的关注。东方艺术中心继多部话剧“自制剧”后，首次尝试综合性很强的舞剧，可以说，这是一项难度很大的系统工程。东艺以自身优势，整合了目前国内舞蹈界的优质资源，完成了舞剧《雷雨》的创排、公演，作品呈现的新质特征以及“年轻态”令人欣喜。倘若，主创能操作得更加智慧，一场如期而至的“雷雨”将更具震撼人心的力量。

像在替我完成某种任务，我的人物在抚慰我的灵魂，排解我的痛苦，让我找到某种意义，某种光亮。那40集剧本一稿成，没有任何更改，写得酣畅淋漓。

刘德濒：其实刘恒老师还有另外一种创作的态度，也是一种人生的态度，体现在电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》中。这部作品极具生活质感，呈现出一种坚韧的、极端的乐观主义，一种强大的精神内核。

刘恒：《贫嘴张大民的幸福生活》里边大量的细节，跟我在大杂院生活有直接的关系。1976年地震之后，我们家正房的山墙裂了。父亲的单位帮忙，在我们家院子里盖了一间六平方米的小房。要盖那个房子，就必须把我们家养的新疆葡萄树给砍了。屋子上的水泥地板铺得太薄，住进去没过多长时间，新长的葡萄树就把水泥地拱裂了。《贫嘴张大民的幸福生活》里的那棵树，灵感就是从这儿来的。

1984年，我跟我夫人结婚。当时我正好30岁，存折里有70块钱。我给家里买的第一件电器，是一个十块钱的半导体收音机。为了挑便宜的收音机，我把王府井电器商店转了个遍，回到家，收音机不响了，又拿到王府井修。修完之后声音又大得不得了，只能把它放到壁柜里凑合听。这就是那时候的生活状态，为钱所困扰，但是我没有任何自卑感，奇了怪了。我觉得那是底层老百姓的生活常态，现在也是如此。很多时候，生活是难以通过我们自己的努力改变的，或者改变甚微。这种情况下，除了强大的乐观精神支撑之外，还能依靠什么？

这种强大的乐观精神支撑不是单个人完成的，是和亲人同甘共苦的结果，是有难同当，有福同享。疫情期间，我老伴怕我丈母娘闷得慌，去养老院护理陪同。我跟她说，我也陪着你去，你自己在那儿怪孤单的。两个人去那里，24小时都待在一起。我老伴突然说她感到特别幸福。我也意识到，在这个世界上我们能够左右的事情很有限，但是给亲人以幸福，给亲人以温暖，是可以做到的。再推而广之，我们有时候跟合作伙伴相处时间，比跟亲人相处的时间都长。善待自己的合作伙伴，让身边人感到温暖，哪怕只有一点点的幸福，也是很有价值的。

我们永远在理想与世俗这对矛盾中生存，世俗的生活也是生活。因此，人道主义是一种理想和浪漫主义，世俗则是实用和功利主义。人道主义精神对文学和作家至关重要，我们必须抱有理想主义和浪漫主义的情怀，在世俗的泥潭里，能够超拔起来，去追求高尚，追求纯粹，追求对他人的善意。

文学就是我们的工具，我们天天码字，所做的一点一滴，不就是让人生变得更有价值嘛？我对写作基本上持这种态度。最后，就是要行动，无论我们遭遇了什么，梦想了什么，不行动的话一无所获。行动的第一个准备就是摔跟头，被人击倒，被人践踏。在这种时候，意志坚强的人能够站起来继续前进。跌倒了爬起来，再跌倒再爬起来，即便最后失败，你的这种姿态也对得起自己。

总而言之，我的很多人生经验，只是一位70岁的老人回顾自己经历的一些老生常谈，对处在不同阶段的人来说，你有你的焦点和目的。每个人的生活是靠自己去塑造的，希望大家作为创作者要对外部现实保持敏锐观察，对内保持自省和自律，将远大的目标落实到行动中。

雷雨将至，雷雨未至

——谈舞剧《雷雨》的现代性叙事

方家骏

1934年7月，曹禺先生的《雷雨》发表。戏剧舞台上，隆隆雷声伴随着国人抗争意识的觉醒，走过了漫长的岁月。90年后，同是7月，“东艺制造”的舞剧《雷雨》与观众见面，从时间节点上看，这种精心安排的“巧合”，是对这部中国戏剧奠基之作的继承和致敬。

少年时代读《雷雨》，被层层递进、环环相扣的对白打动，即便是捧读，也能读出剧中人的声息回旋，看到文字背后的灵魂悸动，于此感悟到什么是有生命、有情绪色彩的文字，受用终身。舞剧不受对白限制，不需要对蕴含在台词中的逻辑加以考究。舞剧输出的是对剧作精神的感悟，一时尚未感悟到的，尽可以大略略过，把空间留给富有想象的创造。

“东艺”版舞剧《雷雨》中，那架置于舞台中央的“跷板”便出自编舞家想象，它并没有得到曹禺先生的任何文字提示。当与周公馆相关的人物一个接一个相继在那里坐定，意向自然生成；眼前的“跷板”分明是一架情感天平，抑或说道德天平。“跷板”纹丝不动，象征着周家人在努力维持着平衡。然而它始终是脆弱的，当周朴园以威严

之态缓缓走向“跷板”，人们相信他将是让天平发生倾斜的最后一根羽毛。但有趣的是，周朴园加压，并没有让天平发生变化。这便是编导的巧思，舞剧在虚假而脆弱的平衡中进入叙事，这正是曹禺先生通过大量人物对白所铺垫的“雷雨将至”——时隔90年，不同的艺术品种、不同的手法，营造出精神相通的戏剧氛围。

舞剧的优势在于“无须言说”，一个象征性舞台处理，观众心领神会；短板则是在诠释复杂人物关系手段不多，而《雷雨》恰恰是把人物关系纠葛到极致的，对于舞剧来说，无疑是挑战。编导把大量精力投入于“把人物关系讲清楚”，全剧第一段完整的舞段，即是八个剧中人以交织状态呈现情感的牵系。多重组合，轮盘式变换，演绎出人物关系的错综、层叠、对峙乃至瓦解。应该说，手法颇为巧妙，也十分直观。

然而，专注于“把人物关系讲清楚”，容易忽略了什么是推动戏剧性乃至悲剧性生发的动力。简单说，当已知“曾经发生了什么”，倘若对“当下正在发生什么”疏于交代，缺少表现，戏剧性很难生成。戏剧中所谓“人物关系”，并非单

纯的我和你、你与他的物理接触，而是指对抗性戏剧矛盾和心理冲突。人物间形成观众可感知的冲突，才是最有效的戏剧性。舞剧《雷雨》没有形成紧促的戏剧氛围，悲剧性没有充分爆发出来，我想，与没有很好展现矛盾焦点，淡薄的“正在发生”有关，而曹禺先生这部严格按照“三一律”写成的剧作，最牵动人心的是把明里暗里的“正在发生”写得惊心动魄。

鲁妈进入周公馆，把一开场就恣意铺撒的意向性表达略略往回拉了一步——她环顾似曾相识的环境，轻轻拉上窗帘，带有明显的戏剧性，甚或说是传统舞剧的习惯操作。中国舞剧，尤其是具有现代意识的舞剧，眼下的尴尬是，总不能很好弥合意向性表达和戏剧性表达之间的割裂感，有时为了叙事需要，不得不向戏剧性做出让步。这就让整体风格显得不那么纯粹。然而我以为，这并不重要，在尚做不到将传统叙事、现代叙事作严格切割的今天，“你中有我”恐怕是现阶段中国舞剧最真实的样貌，承认并接受它，便是一种风格。

这里有必要说一下舞蹈家山翀的表演。她



摄影：董天晔

饰演的鲁妈端庄内敛，肢体语言和情感表达都十分中国化。她与周朴园的双人舞，没有让观众感受到鲁妈与周朴园的肢体纠缠，通过游离于主体的独特造型，把命运操弄下的痛苦与无奈表现得尤为精准，少有生硬嫁接的痕迹。由此而想到，现代与传统，找到最佳结合点也许并不难，而其中发生作用的是编舞家的智慧。

随着观众需求日趋多元，剧目制作机制正在发生深刻变化。以剧院为主体的“自制剧”作为一种新模式，形成了对沪上舞剧创作的有

效补充，受到越来越广泛的关注。东方艺术中心继多部话剧“自制剧”后，首次尝试综合性很强的舞剧，可以说，这是一项难度很大的系统工程。东艺以自身优势，整合了目前国内舞蹈界的优质资源，完成了舞剧《雷雨》的创排、公演，作品呈现的新质特征以及“年轻态”令人欣喜。倘若，主创能操作得更加智慧，一场如期而至的“雷雨”将更具震撼人心的力量。

(作者为知名文艺评论家)