

湖南作家作品研究·梁振华专辑

主持人:广州大学龙其林博士

[主持人语]湖南邵阳籍作家梁振华是一位典型的多栖型创作者,他既是北京师范大学文学院的教授、新锐学者,又是北京师范大学国际写作中心副主任、青年作家;他既是实力派散文家、随笔作家,又是长篇小说创作界的新晋力量;他既是优秀的纪录片解说词创作者,又是一系列知名影视剧的编剧。梁振华对知识分子的思想脉搏与精神症候有着敏锐的洞察,他擅长在转型时代的社会环境中展现不同阶层人物命运的变迁,进而透视出一个时代、一个国家的思想潮流与文化生态。梁振华在近20年的文学创作历程中经历了几次较为明显的转型,由最开始的散文、时评写作到纪录片解说词的创作,从长篇小说的探索到影视剧的编剧之路,梁振华不断地汲取各种文化思想资源,坚持知识分子的批判立场,追求思想的新锐创见、艺术的清丽可人、内容的雅俗共赏。梁振华的长篇小说《我的博士老公》《密战》《新青年》,散文随笔集《枫林冷雨》《时尚的谎言与魅惑》《无名的镜语》《幻影流年》,纪录片《大三峡》《伟大的历程——中国改革开放三十年》以及影视剧《冰与火的青春》《我的博士老公》《密战》《铁血兄弟》《我的青春蜜友》等,深刻地揭示了知识分子在各种文化思潮碰撞的当下所经历的惊心动魄的精神蜕变,当代青年一代在追求与彷徨、承担与逃避之间的两难抉择,展现了他对当代中国社会重大转型与历史变迁的敏锐观察。梁振华的这些文艺创作昭示人们,超拔的思想洞察力、敏锐的时代触感和通灵的艺术想象力对于作家的创作具有何等重要的意义。本期湖南作家作品研究梁振华专辑,特邀了几位学者,从不同角度对梁振华的文学创作与影视编剧的创作特征和艺术内涵进行深入探析,以期深化对梁振华创作的研究。

我的创作基于人类生存体验的思考

——著名作家、编剧梁振华访谈

俞吾闢

(上海大学 影视学院, 上海 200444)

[摘要]没有什么比人的存在体验和存在本身更持久、更经典、更具现代性,我的创作从根本上来说,都是基于人类生存体验的思考。我的文献纪录片解说词比较注重文献的开掘和史料的把握,追求差异性的叙事风格,力图将不同的视角、趣味、叙述方式融为一体,为观众还原了一个个熟悉而又陌生的对象;我的影视编剧,立足于优异的语言自觉性和对历史、对现实、对生活有所发现,追求一种有品质、有共鸣、有创造的表达。

[关键词]人类生存体验;文献纪录片解说词;影视编剧;语言自觉性

[中图分类号]I207.42 [文献标识码]A [文章编号]1674-117X(2016)02-0001-07

My Creation Based on the Reflections on Human Existence Experience

——Interviewing Famous Writer and Screenwriter Liang Zhenhua

YU Wushui

(School of Film and TV Arts &Technology, Shanghai University; Shanghai 200444, China)

Abstract: Fundamentally speaking, all my creations are based on the reflections on the experience of human existence because there is nothing would be more durable, more classic and more modern than one's existence experience and existence itself. My documentary commentaries pay more attention to exploring the literature, historical literature and the differences of narrative style, trying to combine different perspectives, interest, and narration ways in order to restore some familiar and unfamiliar objects for the audience. My film and television screenwriter pursuit a quality, resonance and creative expression which should have excellent consciousness of language and find something in history, reality and life.

Key words: the experience of human existence ; documentary commentary ; screenwriter ; language consciousness

俞吾闾:梁老师,你好!非常高兴有这样一个机会与你面对面地进行文学创作的访谈。在答应接受访谈工作时,我想象中的梁老师应该也和许多书斋内的学者一样,写写散文或者小说,作为在学术研究之余的自我调节。但当我搜集到你的大部分作品后,发现居然包括长篇、短篇小说、散文、随笔、剧本、解说词等一系列的丰硕成果,这让我颇为惊诧。我很好奇,梁老师究竟是如何萌生出如此强烈而持久的写作才能的。能给大家介绍一下你的写作历程吗?

梁振华:说起来有些不可思议。在大学之前,我从未在任何一家报刊杂志上发表过一个铅字,甚至很少动过主动写作的念头,因此比起许多才情勃发的同窗友人总有自惭形秽之叹。后来历经大一的苦读,我从二年级开始写作,散文、随笔、小说、影视评论、体育评论、电影文学剧本……一旦拿起手中这支笨拙的笔,想放竟也放不下来了。凭着一股写作的惯性,拉拉杂杂写了十几年——这让我自己都难以置信。1997年大三时,我完成了一部“电影文学剧本”的构思,一个星期以后剧本居然炮制成功了,完成最终的统稿后,我给这个取材自《左传》的乱世情侠故事添加了一个骇人听闻的标题——“碧血英魂”。作为一名中文系的门生,这便是我“触电”的最初的记忆。直到今天,我依然禁不住为当时的青春意气而感怀。那个白衣轻舞、歌声飘扬的年代,无论是爱情还是“事业”,哪里需要那么多坐实的理由,稚嫩的兴趣和单纯的“感觉”往往就是做出决断的原动力。我个人意义上的“影像史记”,发端于2000年的夏季。毫无影视从业经验可言的我,偶然收获了一份近乎顽固的信任(与我曾担任影协会会长不无关系),然后被卷入一部长达数十集的长篇电视专题片的创作。这是一场居然省略了演练的实战,我惊恐不已,没有任何喘息和回旋的余地。于是,一场遍及大半个共和国的漫游之后,

一个中文系的研一生佝偻着瘦弱的身躯,以平均一天一集的速度,在湿热的学生宿舍里开始了急风骤雨式的写作——直奔影像而去的写作。后来,我来到北京师范大学文学院跟随张健教授攻读博士学位,研究方向为影视文学,从此与文学创作、影像写作有了更密切的关联。从湖南到北京,从湖南台到CCTV,我要感谢那么多“怂恿”我从事影像写作的长辈、同仁和朋友。他们让我拥有了一种全新的写作体验。以后,陆续有了电影《美丽的村庄》、纪录片《大三峡》《伟大的历程》、电视剧《密战》《铁血兄弟》《我的博士老公》《冰与火的青春》以及长篇小说《密战》《新青年》、随笔集《时尚的谎言与魅惑》《无名的镜语》《幻影流年》等等。每当我从事这一类写作的时候,脑海中频频流动的映象往往会让我变得激情焕发。闲适的时候,我喜欢翻检自己写下的那些“形象”的人和事,试图在文字的隙缝间,捕捉那恍惚迷离的光影,以及光影砌就的岁月痕迹。

俞吾闾:从散文随笔到小说、解说词,从文学到影视,从学者到编剧、制片人,无论是你的文字还是生活空间都不断地在拓展、在远行。究竟是什么样的力量或者精神,在驱使着你进行这些横跨不同领域的文字远行?

梁振华:无论从时间还是地理的意义上讲,我的“远行”一直未曾停歇。然而,是什么原因,推动我以义无反顾的姿态与故土愈行愈远,去拥抱一个个陌生的文字领域,去走访一座座陌生的城市?又究竟是因为什么,出门远行而始终兴致勃勃的我,热衷于在变换的节奏中创造生活?……有一段时间,这些疑问,成为我穿梭于北京东三环时思考的主题。这个熟悉而陌生的城市,每到夜晚,仿佛每个角落都射发出精力旺盛的光亮,还伴随着隐约的轰鸣。这光亮和声响,充满令人难以言喻的魅惑,展示着它蕴藏在躯体内部的庞大力量。在家中的窗前伫立,烟头明灭间,我知道,不远处北京火车站

的站台上，操着不同口音的千千万万个“我”正从天南地北接踵而至，每个人都站立在过去和未来的交界点，每个人都将雄心勃勃或忐忑不安地开始书写自己的故事。于是，在中国人的当代影视语汇里，“车站”和“站台”成为了一组极富隐喻色彩的意象，足够摄像机镜头进行千万遍的书写和表达。如果没有梦想，我不会有勇气出门远行，不会在文字迷宫里不知疲累地往来奔突，更不会时常生发钻出故纸堆的奢望，去触碰勃发着无穷生机的“外面的世界”；如果不是因为相信梦想，中国每一个繁华城市的车站和站台，也不会每时每刻都流淌出汹涌的人流，不会汇编出一部部生动的南腔北调集，不会在夏日浹背的湿汗和冬天口中呵出的白气里渗透着一股令人迷醉的气氛，散落，支离，却生生不息。今天的中国，正经历一个无法被复制的时代。变化和变革是它的标签。它意味着难以被穷尽的可能，也给人们带来了宽广的未知，以及探询未知时的茫然、困顿和不折不挠的热情。身处这个时代，以富有激情的梦想去拥抱生活——让生命怒放如夏花，让生命翱翔如鹰隼，让生命列车高歌行进，驶向远方无边无际的原野——该是多么美好的事情。在《完美生活》里，许巍这样唱道：“青春的岁月，我们身不由己，只因那心中燃烧的梦想……”是的，“在路上”的感觉很棒，岁月的风声呼啸而来，又呼啸而过。面对未来，我们应当放歌。今天的知识分子，很多人还关在象牙塔里对大众文化冷嘲热讽。而事实却是，大学现在常常滞后于时代的发展，它已经不再是文化的桥头堡。像陈平原先生所说，学者当有“人间情怀”，知识者应该深入到时代文化的肌理中，分析它的原理，了解它的秘密，提出更好的建构模式。上世纪80年代精英文化被独立出来，那时人人都听精英讲话，振臂一呼，应者云集。现在情形完全不同了，大众文化、消费文化已经成为主流，精英无法阻止被小众化、边缘化的命运。可叹的是，许多学院里的精英们依然刻舟求剑地保存着虚妄的自我优越感，认为经院文化先天优于大众文化，这其实是在捍卫自己的文化权威感。从本质上讲，这些捍卫者正逐渐丧失与大众文化对话的勇气和能力。这个趋势越来越明显，我近年来在大学从教之余越来越多地从事影视剧创作，多少有些不甘“失语”的冲动。

俞吾闲：与许多同为“70后”的青年作家、编剧相比，你的许多作品并没有表现出凛冽的批判、否

定的激情，而是更多展现出了对于历史的理解、对于现实的宽容以及对于人性的怜悯。你编剧的电影《美丽的村庄》、电视剧《铁血兄弟》所展现的精神底气，固然有对现状的不满、对于理想的执著，但也多了一份直面生活的坦然、承担责任的坚韧。换句话说，在你的作品里面同时呈现对“肯定性”与“否定性”的质地，这似乎在一个作家的创作思想中是有些矛盾的。形成这种思想格局，是由于你的学者型作家的身份形成的理性、辩证思维的缘故吗？

梁振华：我的文学与影视作品中“肯定性”的作品和“否定性”的作品大抵分庭抗礼、各居一半。我无法认同有的青年作家所说的，“肯定性的写作，什么也肯定不了，唯一的效果是肯定了自身的可耻和无价值”（余杰语）；在我看来，否定和批判固然重要，但对一名写作者而言，更为致命的是：他是否真正忠实于自己的内心和思想。而对自我的忠实程度，往往比写作本身所采取的立场更为重要；换言之，是从事“肯定性”写作还是坚持“否定性”写作，应当无条件地服从于自我而不是“他我”，取决于内心而不是外物。遗憾的是，在一些“坚持否定性写作”的人那里，是否完全忠实于自我其实无足轻重，他们迷恋的往往只是一种悲天悯人的话语姿态，而且这种姿态往往比批判本身更紧要。让人们服从于身上的重重束缚，让人们在恐惧和面包之前低下头颅。是让自己的思想与抽屉里令人生厌的蟑螂相伴最终流于死亡，还是让它投身到浑浊的阳光里拥有鲜活哪怕是痛苦的生命，这是每个人选择写作方式的充分自由，与“束缚”“恐惧”和“面包”这些语汇并无牵涉。尼采曾经讲过，你如果想做一颗星星，就还得念旧恶地照耀着俗世。我们置身于一个充斥着犹疑、含混、困惑和两难境遇的世界。我们必须学会在这样一个充满不定性的世界中生活。而生活的不定性恰恰在于：为人们提供了无休止的质疑、探究、追问的可能，更容许人们在毫不妥协的怀疑中保持对“确定性”的向往，从而获取更丰沛的生存所需的力量。即使在一个糟粕盛行的时代，萎靡和放纵在更大意义上也属于个体的选择。真正坚韧且富有生机的，是恰风华正茂的朝气和热情，是清醒的意志力和向上的行动力；真正易碎的，只会是昏睡的灵魂和一颗颗年轻而躁动的心。就确凿的历史事实来看，与社会结构、体制相关的宏大理论往往容易受到时代文化语境的制约（甚至嘲弄），而基于人类生存体验的思考才真正具有某种

“终极”的意味——我坚信一点,没有什么比人的存在体验和存在本身更持久、更经典、更具现代性。

俞吾闾:在你的创作历程中,纪录片解说词的写作持续了一段很长的时间。从早年的《《渴望的黄土地——来自中国西部贫困干旱地区的报道》《儿童·明天——联合国〈儿童权利公约〉在中国》《小平十章》,到后来的《光辉历程》《伟大的历程》《走向和谐》《大三峡》,给人留下了深刻印象。与许多“主旋律”纪录片习惯于说教、歌颂、煽情不同,你撰写的这些纪录片解说词善于从日常生活中的细节着手,表现的是历史事件、重要人物、社会环境中一些耐人寻味的横断面,正是这些横断面提供了主流意识形态之外的丰富信息。作为“穿着脚镣跳舞”的纪录片解说词的创作,你所追求的是一种怎样的写作理念?

梁振华:显而易见,“国家叙事”是纪录片或者说文献片解说词创作的文本共性。在主题营构和风格建树上,宏大是殊途同归的一致追求。这一类型的文献片创作,服从于既定的规范化主题,在规范化的价值立场下进行;从整体到细部,从统摄全局的思维观念到深入文本(包括解说语言和视听语汇)肌理的“看法”和观点,都必须严丝合缝地同主流意志保持一致——这一点,不会有太多讨论的余地。这一特性,既是文献纪录片作为一种特殊影像叙事体式的文本规定性使然,也同作品的拍摄动机、受众设定及其借助的传播媒介密切相关。值得一提的是:规范化的观念形态,对艺术表达也施加着持续而又不可忽视的影响。长此以往,文献纪录片的语态和叙述风格便形成了一系列被“经典化”的成规;而很多在类似的创作渊源下,以同样的方式生产、在同样的媒介平台播出的文献片,可以说都是既定的创作成规在不同语境下的衍生和“复制”。体系的合理和“正确”是先决性的,创作过程即体系的构造过程。规范化的观念体系一旦构建成型,内容搭配的详与略、叙述分量的重与轻、情感色彩的浓与淡等一系列问题自然会派生而来。概言之,对这种叙事类型而言,意义产生于叙述和传播行为本身——它呈现出来的原本就是有“意味”的艺术形式,甚至在某种程度上就是观念自身。而我所追求的文献片解说词创作,是“国家叙事”体例下一种异质类型的创作。“一体化”的价值立场和观念形态下,作品重在“论证”而不仅仅是理念和观点的“输出”,细部识读和深入阐述于是成为了可

能。从另一个角度看,创作过程中愈加“沉入”,愈加贴近言说对象的客观质地,观念化的痕迹往往也就愈加淡薄。而去观念化的“微观叙述”本身,显然,又为返归电视艺术本体、锻造深度文化品格敞开了更广阔的空间。

俞吾闾:文献纪录片解说词的写作不同于一般的散文、随笔创作的地方,在于它同时追求史料真实、资料的全面、思想的见解、主题规范,在短短的一集或几集的解说词中要兼顾上述要求是极为苛刻的要求。在你的文献纪录片写作历程中,最大的挑战是什么?

梁振华:就我的创作体验而言,文献纪录片创作面临的首要难题,便在于对文献素材的选取和组合。为达到深入阐发主题的创作宗旨,创作者既不能单纯照搬影像文献进行简单的组合拼接(组合文献的方式即是观念形态的直接体现),也不能仅仅满足于将纸质的历史教科书加以影像化的媒介转换(对理论的影像化、形象化阐释与平面的抽象解读遵循着完全不同的逻辑),而是要借助对历史和理论的通盘性认知,高屋建瓴地指认不同性质的文献素材在整体叙述框架中的定位,以此为依据“以点带面”或“由面寻点”,将散点式的文献史料与宏大的叙述体例“精确”地缝合一体。在这里,对史料文献价值的开掘、对新知识的发现和整合,显然不能独立于对历史发展进程的理解而存在,而是起到一种支撑历史论点、强化论证逻辑的作用。我在创作《伟大的历程》解说词的过程中,选取和整合文献是耗时最长、耗费精力最大的工作之一:一方面,从文字到影像,文献素材选取得当与否直接规约着对既定主题的阐释广度和深度;另一方面,对以文献作为重要构成元素的文献纪录片来说,史料文献本身的价值(包括真实性、权威性、典型性和新颖程度)很大程度上决定了作品的成色和品格。在对文献的发掘和整理方面,应该说,我在《伟大的历程》做出的努力是显而易见的。以文献支撑历史论点为前提,创作者在以往同类题材作品呈现的文献景观之外,着力进行了一系列发掘、分析、整合新知识、新材料的文献学工作。以年代相对久远的前三集为例,毛泽东在杭州丁家山读书会上讨论苏联《政治经济学教科书》、日本记者1978年访问重庆炼钢厂、中央工作会议代表观看话剧《于无声处》(第一集《历史转折》),纪羨林写作《春归燕园》、安徽山南镇小井庄开包田到户先河、十二大邓小平接

见包括胡锦涛在内的新当选年轻中央委员与候补委员(第二集《春暖大地》),陈云留下的探讨计划经济体制弊端的纸条、《人民日报》刊登的第一则广告(第三集《大潮涌动》)……这些新发掘的知识信息单元或此前罕见于公众视野的影像文献,丰富了观众对习见的重大历史事件的认识,也贯穿着创作者在文献开掘意义上的创新理念。

俞吾闾:在你的文献纪录片创作历史中,由你担任总撰稿的8集版《大三峡》无疑是一部非常具有代表性的作品,这部片子在第25届“中国电视金鹰奖”评选中获“优秀电视纪录片奖”,排名第一。与后来央视再次拍摄的6集版《大三峡》相比,由你总撰稿的8集版《大三峡》显然更具有思想的多元性与趣味的包容性,不仅规避了文献纪录片中常见的直奔既定主题的窠臼,而且也在作品中呈现出了复杂多元的审美趣味。在具体的创作过程中,你是如何实现这种叙事风格的?

梁振华:由于三峡工程的重要性与特殊性,对于它的建设开发存在着不同的认识。随之而来的问题便是:由三峡工程衍生而来的不同命题,范畴不一,性质各异,在不同的意义层面上平行展开,那么切入的视角如何保持一致?阐述的重心如何平衡?叙述体例如何做到全片统一?语态如何控制?进而言之,就本片创作而言,在既定命题的涵盖下,建构统一的叙事风格的努力是否可行?或者说是否是必须的?……我在为《大三峡》撰写解说词时就意识到,鉴于工程本身在民间存在的意见分歧,面对诸多质疑和挑剔的目光,创作当然不能只停留在重申国家立场的层次,而是势必同异议持有者展开不同层面上的“博弈”;其目的在于:用更全面的思维视野、更精确的概念辨识、更客观的情景呈现和更有质感的微观描述,生产出更有“说服力”和权威性的话语。经过一次次探索和自我否定的努力,创作的思路也渐见明晰。我们意识到,有必要尝试一种有别以往的创作方式:在同一性的命题之下,尊重言说对象的特质和规律,容许差异性风格的生成——套用个常见的说法,就是“随物赋形”。将具有分歧的叙事风格包容在同一部作品里,对从内容到形式都强调“一体化”的文献片创作来说并不常见,这给创作者带来的一个最明显的困难便是:鲜有现成的范本可供借鉴,一切都需要在创作实践中去摸索和尝试。后来呈现在观众面前的8集版的《大三峡》,就是这样一个兼容了差异性趣味和风

格的复合文本。它有文献片的本色,全片都贯穿着对文献(新知识、新材料)的开采和呈现;有科教片的骨架,探源式的科普是创作的核心要旨之一;有纪录片的征候,在叙述的间隙不乏对生活情态的“复原”和纪录;也有政论片的格局,若干篇章里也对涉及到的材料和现象进行了适度的意义开掘和哲理阐释。正是在这个意义上,纪录片学界前辈朱景和先生在《大三峡》学术研讨会上提出了“总括性的文献片”的概念,认为《大三峡》具有“多面性”,任何单向度的风格/类型归纳对《大三峡》来说都是片面的。这一归纳,我以为是契合《大三峡》文本形态定位的,也合乎创作者初衷。除了类型、功能、风格的多样化表征,还值得一提的是:即便是其中某一个单项的类型,鉴于书写对象的差异,也召唤着不尽相同的叙事风格和叙述形态。例如,偏重工程技术和大坝功能介绍的4集,就采取了截然不同的四种叙述视角和结构模式:《西江石壁》以一个又一个世界级工程难题串联起三峡大坝的筑造,大坝筑成的过程也就是难题解决的过程;《生命盾牌》把大坝的防洪功能放到长江水利水患史乃至治水文明的宏阔视野中进行解读;《水电变奏》里,电厂修筑和输变电工程的实施双线并行,尽可能细腻而形象地复原了川江激流化为不竭电能的过程;《直通巴渝》则以三峡大坝节节蓄水为叙述节点,勾连今古,展示的是川江航运条件的改善以及沿江社会、经济、文化状态的变迁。上述4集,根据大坝功能和技术特性的差异,采取了四种迥异的叙述视角和结构方式;落实到各集的解说词,语言形态和文风也有着显著的差异。《大三峡》全片8集,几近于8部风格多样化的系列片。每一集都是相对独立的专题,与之匹配的是单集内部自足的创作思维和表现形态。这便是“随物赋形”的表征:艺术的表达形式取决于客体,主体反而获得了更自如的施展空间。而恰恰是不同的视角、不同的趣味、不同的叙述方式,互为映衬,相得益彰,还原了一个我们熟悉而又陌生的“大三峡”。

俞吾闾:如果说你的散文、随笔、小说、解说词创作更偏重于知识分子趣味、家国情怀表达的话,那么你的影视编剧作品则更倾向于传达百姓大众的喜怒哀乐和鲜活的市民气息。观看你的电影《美丽的村庄》、电视剧《密战》《铁血兄弟》《我的博士老公》,会发现虽然也有不少的幽默故事,但却没有时下流行的对于“段子”的卖弄,相反你对影视剧

的语言十分讲究,主人公的语言既贴近身份、生活化,又显得十分干净、富于力度,细细想来大有回味的空间。这种影视语言的形成,是妙手偶得还是你的有意锤炼?

梁振华:我以为,电视剧作为今天传播最广的一种艺术载体,编剧应该具备语言的自觉性。笛卡尔说过,“语言是人类所专有的能力,即使在低下的智力水平,在病态水平,我们依旧发现人对语言的掌握。”就一个民族而言,语言作为一种“专有的能力”当然也不会完全衰亡,但我们有责任阻止它向“病态水平”的堕落。中文有灿烂的时期,但如今响彻世界的语言大师的名字是马尔克斯、昆德拉、福克纳、哈贝马斯、德里达、汤因比,热闹是他们的,与泱泱华夏何干?我们的大多数儿童和青年人,成天都浸泡在受各种利益的驱动而炮制出来的庸俗或者空洞的语言里,甚至连“屌丝”这样不堪的词汇都成为媒体津津乐道的口头禅。不光是影视作品,其实文学作品语言的粗鄙同样令人失望。即使是某些堂而皇之的大作家,其文字也并不见得有足够的优秀的禀赋和涵养,他们对语言的感悟力和把握力也是匮乏的。严格意义上,编剧的艺术世界也是借助语言编织而成的,语言之美是剧本美感的一个组成部分;所以,对汉语语言的净化就从自己开始吧。谁叫我出身中文系呢?我知道,许多编剧写作剧本之所以去文学化、褪尽修辞,是为了突出动作感和影像效果,当然也没有错,各有各的追求罢了。

俞吾闲:这些年,关于“文学已死”的观点得到了很多文学界人士的认同。在持认同观点的人看来,文学已从一种孤独的思想活动褪变为一种时代性的娱乐品,它的消费文化特征似乎预示着文学已从最艺术、最经典的形态变成了现代人单向度的消遣方式。作为同时涉足文学与影视剧创作的新锐作家,你是如何看待文学被影视“招安”,文学逐渐视觉化、娱乐化这一趋势的?

梁振华:一个作家也好,编剧也好,他对历史、对现实、对生活应当有所发觉。这是一个基础性的创作姿态,和文学或影视剧的艺术形态并没有必然的矛盾。影视剧也好,小说也罢,终究只是文化载体的区别。就影响力和群众基础而言,影视剧就是今天的唐诗宋词。内容和形式不是不共戴天的仇敌。真正会讲故事的人会用市场欢迎的一切手段来服务于主题。同一个故事让两个不同的人去讲述,肯定会呈现出不一样的质感和风格。作家和编

剧就是“讲故事的人”,一名合格的作家、编剧首先得把故事讲精彩;好的作家、编剧则不仅讲好了故事,还留给人一些余味,让人有一些观照自我或世界的思考,哪怕一丁半点。世上故事的题材就那么多,故事讲述方法也终归有限,于是,作者面对题材的态度就显得尤为重要,他的视角、立场和思考是成就作品个性最重要的保障。我认为所谓“文学已死”的观点,更像是愤世嫉俗者自我姿态的一种标榜,而不是认为文学在我们的心灵、生活中已一无是处。在一个正常的社会中,文学本来就要回归自身的正常位置,而不应该总是迷恋那些炫目却虚无的光环。是让作家的思想与青春耗费在自怨自艾的孤芳自赏中,还是让它投身到浑浊的阳光里拥有鲜活哪怕是痛苦的生命,这是每个人选择写作方式的充分自由。即便是在愤世嫉俗者眼中,作为消费品的历史正剧、年代传奇、家庭伦理、青春偶像影视剧,同样可以从中找到“文学”的“基点”,至少许多创作者有这样的主动意识。当年的《士兵突击》《人间正道是沧桑》《蜗居》,近期的《假如生活欺骗了你》《父母爱情》都是这方面的典范之作。电影需要文学支撑,文学在某种意义上能帮助电影完成成形而上的、美学上的更深的探索。我已经完稿的历史剧《思美人》,以诗人改革家屈原的视角切入,反思的是战国雄楚从强盛到覆没的悲怆命运;正在热播的当代伦理剧《我的博士老公》,有准自传体色彩,聚焦当下象牙塔内的教授群体,试图揭示当下知识分子精神与现实的悖论式困境,同样具有鲜明的文学色彩和反思力度。我的这些影视剧创作做得不一定好,但多少也传达了自己寄寓在故事背后的“态度”。基于对电视剧大众通俗文化质地的认知,我一直坚信同为叙事艺术,电视剧的诗学与文学(诗)的经典诗学有许多相通之处,但被放大的往往是二者间的差异。比方说,在小中大学校园广告栏出现的,最勾引眼球的一定是光头强和涩女郎,而不可能是敦煌莫高窟里的壁画。又比方说,你接到制片方的约稿,要写光头强的故事。那么,你要做的,首先是让光头强还是那个孩儿们又喜又恨的光头强——他得是光头,不能留都敏俊西的强力发胶贴片头,也不能像昆汀·塔伦蒂诺电影里的嗜血魔王——这是题材类型的规定性;接下来,如果你有追求的话,还得让这个光头强有那么一些不寻常——他不能每次都以无比愚笨的方式一败涂地,有没有可能他也有做一回好人的冲动?还有,一个

一直输却欢快无比的宝贝儿,有没有一种独特的生活哲学?——这是类型范畴内必要的技术性创新。偶尔会碰到一些年轻的编剧同行,怒气冲冲质问:写这样的题材,我的创作空间在哪里?!对这样的质问感同身受,可我更想说的是:空间还是有的,就是把光头强写成一个不那么“光”的光头强。是的,这就是创作的空间,电视剧创作者的空间。

俞吾闾:许多编剧都在抱怨,影视行业的资本运作模式让他们丧失了表现自我思想与追求艺术性的空间,市场正以其巨擘收编一切有用的元素。作为一位知名编剧,你在创作影视剧本时主要考虑哪些因素?你是如何协调自身创作理念和市场需求关系的?

梁振华:在所有创作的外在力量都不约而同指向收视数据时,当评价作品的标准一步步统一到惟收视至上时,我们如何面对自己的内心?如何发言?如何妥协和坚持?这无疑是一个行业最大的困惑。对一个写作者来说,如何协调自身创作理念和市场需求的关系,如何平衡思想性和市场趣味,棘手却又必须面对。想必,行业自觉的编剧同行现在面临一个哈姆雷特式的困境:做还是不做?放弃,还是坚持?艺术意义上的作者,“生”还是“死”?一个编剧,如果一味去坚守作者的个人趣味和个性表达,很可能你的作品还没开拍就夭折了;反之,如果义无反顾地以排他性的方式一味去迎合观众口味,去人为地制造收视点,那么你的创作无疑会远离初衷与初心,一部作品即便写完了拍完了播完了,它所产生和带来的一切都是外在的,唯独与作者的心灵不产生关联。当然,抱怨没有用,能有什么办法呢?无他,磨练技艺,只能去积极地探索出一个中和之道。反观电视剧创作本身,既然不能违逆朴素的“民意”前提,那么,在精致和粗糙、灵动和拙劣、聪慧和愚笨、飞扬和沉滞、脑补和脑残之间,总是可以做出抉择的。做“脑补”的“不正经”,既无伤影视剧服务大众的伟大使命,又可以守住创作伦理的底线,似乎是“折中”和“保底”的选择。这个人在困途、奇葩绽放的年代,守住底线,已近乎一种信仰了。影视剧的文化形态和无法更改的市

场形态从来是合体物,严格地说,从业者从选择从业那一天开始,就已经选择了“归顺”。问题不是归顺与否,而是即便归顺也是否应该坚持有品质的表达。二者的仇恨好像没有到不共戴天的地步。只要不是机器在写作,就一定有不同程度的个人表达,而对影视剧创作来说,比个人表达更有典范意义的,是有品质、有共鸣、有创造的表达,这是应该坚持的,毫无疑问。我无法不“归顺”,但我还有可能坚持。

俞吾闾:影视剧创作如何实现有品质、有共鸣、有创造的表达?

梁振华:首先,我以为,编剧应该创作有态度的影视剧。哪怕是选择“狗血”的题材,都应该对讲述的故事进行一定程度上的哲学观照。可是,为了不自绝于票房、收视率和可爱单纯的观众,需要把哲学层面的东西进行降格化处理,跟世俗对接。这么做的目的很简单,就是把创作者的态度和思考以观众不拒绝的形态糅杂进影视剧里。这里说的“哲学”没那么深邃,简单说,就是一个编剧对历史、对现实、对生活应当有所发觉。这是一个基础性的创作姿态,和影视剧的艺术形态并没有必然的矛盾。“有态度”,说的就是这个意思。其次,把故事给讲好讲圆了,这是编剧的职业操守。把故事讲好讲圆讲得“有味”,是编剧一生最崇高的使命。一个编剧面对世界的方式应该是:任你江山笑风雨遥,我有我故事,我在故事在。而世界面对一个编剧的问候应该是:嗨,说吧,你的故事?是的,你的故事就是你。第三,编剧应该尝试去兼容不同的趣味。影视剧不同于诗和小说,它的完成需要吸纳集体智慧,剧本必然经由不同工种和不同从业者的参与才能问世,所以,编剧的趣味应是兼容的。我现在的心态就是,创作其实是一种与不同趣味的博弈,尽量努力,能保留多少就多少,一砖一瓦都行,但不能突破创作的底线,不能全面溃败,不能“裸奔”。也可以说这是一种策略性的妥协,就当前影视剧创作的情形来看,这种妥协似乎是必要的。

责任编辑:黄声波