

王伯男
著

戏履影痕



文匯出版社

戏履影痕

王伯男 著



文匯出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏履影痕 / 王伯男著. —上海: 文汇出版社, 2015.5

ISBN 978-7-5496-1403-5

I. ①戏… II. ①王… III. ①电影导演-研究 ②电视-导演学-研究 IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 010195 号

戏履影痕

作 者 / 王伯男
责任编辑 / 乐渭琦
特约编辑 / 沈以澄
装帧设计 / 王 翔

出 版 人 / 桂国强

出版发行 / 文汇出版社
上海市威海路755号
(邮政编码200041)

经 销 / 全国新华书店
照 排 / 上海歆乐文化传播有限公司
印刷装订 / 上海世纪嘉晋数字信息技术有限公司
版 次 / 2015年5月第1版
印 次 / 2015年5月第1次印刷
开 本 / 787 × 1092 1/16
字 数 / 250千
印 张 / 18

书 号 / ISBN 978 - 7-5496-1403-5
定 价 / 38.00元

目 录

横看成岭侧成峰

——漫谈戏剧与影视作品的选材与角度 / 1

小舞台 大世界

——浅议戏剧与影视作品中的人物与性格 / 13

试论地域文化在戏剧形成与发展中的影响与作用 / 36

改编的生命在于创造

——《桑树坪纪事》：从小说到话剧 / 45

论南方滑稽戏与北方小品的艺术特色 / 54

曹禺对于我们时代的价值和意义 / 58

论地域文化在群体人格形成中的影响与作用 / 65

戏曲脸谱艺术与民族文化心理研究论纲 / 83

曹禺及其剧作《雷雨》的跨文化传播分析 / 97

江南滑稽戏的起源与发展刍议 / 106

试论民间说唱艺术对东北喜剧小品的影响 / 117

革命家的文人本色

——为纪念田汉先生诞辰 110 周年而作 / 125

游戏空间与空间游戏

——从京剧《三岔口》看中国戏曲的空间表演观 / 134

“三馆合一”——历史发展的新趋势

——兼论图书馆拓展服务的新领域 / 140

留住文化的根系 打造城市的名片

——论戏剧博物馆与上海城市文脉的延续 / 147

保护 传承 再现 弘扬

——再论戏剧博物馆与传统文脉传承之关系 / 155

《风雨故园》：从文学构想到银幕呈现 /	165
一部大气磅礴的民族奋斗史诗 /	176
具有普遍意韵的爱情方程式	
——国内青春偶像剧经典文本《过把瘾》的案例分析 /	197
文化输出与国家战略	
——论韩剧的传输策略与制作技巧 /	210
上海影视缺乏大文化气魄 /	222
审丑——美学评价的逆向思维 /	228
论文学与影视作品中知识分子形象的角色缺失 /	242
一部关于人的解放与救赎的史诗	
——电影《西藏天空》主题与叙事分析 /	253
让历史告诉未来	
——中国电影发展形态论 /	261

横看成岭侧成峰

——漫谈戏剧与影视作品的选材与角度

人们经常会听到这样一句话,小说是讲“气氛”的,电影是讲“段落”的,而戏剧则是讲究“场面”的。

为什么会这样呢?要讲清楚这个问题,必须从戏剧表现生活的特性谈起。

首先,戏剧选取表现的,往往是生活中带有“激变”因素的那部分生活内容。例如,一个庸庸碌碌的普通小公务员,每天在机关里单调乏味地打发着无聊的日子,假使没有一个突如其来的意外变故(事件),也许他这一辈子就这么平平常常地过去了。但是,有一天突然发生了一件事,他的这种平静的生活被打破了。

发生了什么事情呢?

他被诊断患了癌症,而且已经到了晚期。医生说最多只能活三个月了……

这是日本导演黑泽明编导的影片《生存》的主要故事情节。

这个例子使戏剧同小说拉开了距离。

小说表现的是生活中具有“渐变”因素的那部分生活内容。戏剧呢?它表现的是生活中具有“激变”因素的另外一部分的生活内容。

德国的诗人兼小说家施托姆曾写过一篇小说《茵梦湖》。

该小说的主要故事情节如下:莱因哈德和伊丽莎白是一对“青梅竹马”的恋人。俩人相约,待莱因哈德大学毕业,两人就结婚建立家庭,永远也不再分开。

有一天,莱因哈德突然接到了一封信,信是伊丽莎白的母亲写来的,信中告诉他:伊丽莎白已经订婚,而且,那个幸运的男子是他的老同学。

两个年轻人的梦破灭了。

又过了几年，莱因哈德接受了他的老同学，也就是伊丽莎白的丈夫的邀请，到他们的庄园——美丽的茵梦湖畔做客。

每天傍晚，当莱因哈德独自在湖边散步时，远远的，总能看见伊丽莎白站在树林里望着他，当他向她走去时，她却又默默走开了。

一天晚上，莱因哈德给伊丽莎白和她丈夫朗读自己在当地搜集到的民歌，有一首是这样写的：

依了我母亲的意思，
我得嫁给另一个人。
从前我向往的事，
现在要我心里忘记，
我实在不愿意！

伊丽莎白听着，双手颤抖着，默然离去。

第二天，伊丽莎白的丈夫要出去一整天。他叮嘱妻子陪老同学去游览茵梦湖。

这一天，都是他俩单独在一起，但他们之间的话并不多。因为他们无法把心里想说的全表达出来。傍晚，要下大雨了，他们匆匆赶回庄园，伊丽莎白几乎是一路小跑地哭着奔回了卧室。

这是一个不眠的夜晚，莱因哈德独自来到湖边，划着小船，沿着白天和伊丽莎走过路线又走了一遍。回来后，天快亮了，他留下一张给伊丽莎白的纸条准备离去，此时，他看见伊丽莎白脸色苍白着从楼上走下来。看来，她也同样度过了一个不眠之夜。

.....

许多许多年过去了。

小说的结尾，作家用优美的文笔写道：屋内一片月光，老人的四周，仿佛是那宽阔而幽暗的茵梦湖，水波上一朵白色的睡莲，孤独地伏在大叶子中间。这是那个难忘的夜晚，他在湖面上看到的景象。

这篇小说，描写主人公童年的友情，别离后的思念和重逢时的隐痛、感伤，都相当出色。但它很难在舞台上表现。原因在于小说人物之间的矛盾冲突都过于委婉、过于隐蔽，心理感伤的成分较重，情节也不够集中、凝炼。作品中男、女主人公那些丰富而复杂的心理描写，很难找到相应的舞台形式加以表现。其出色的环境与景物描写，也给舞台呈现增加了难度。假使将其改编成电影或电视剧本，相信会是一部不错的作品。

以上的例子说明什么呢？说明不同的题材样式对选材有不同的要求。

舞台剧与影视剧的选材方法与标准和文学作品如小说、散文与诗歌有明显的不同，除了结构方面的原因之外，与不同的艺术作品所承载的功能有较大差异有关。

（一）不同的表现手法

戏剧通过直观动作，通过演员当众表演而使观看者受到感染。换句话说，小说中的文学形象属于间接的、侧重于理解的分析艺术；而舞台上的表演艺术属于直接的、侧重于感觉的体验艺术（这一点影视与戏剧相同，但“影视”与戏剧的不同处在于创造和欣赏不是同时性，而是异时性的）。这也就是为什么一千个读者心目中有一千个贾宝玉、林黛玉，而到了戏剧和影视中，无论是林黛玉还是贾宝玉，只能有一个的原因所在。戏剧和影视从这个意义上来说，是具有一种强制接受作用的。

（二）不同的欣赏方式

小说是供阅读的，它要求欣赏者必须识字，有文化，具备相当的理解力。而戏剧、尤其是中国戏曲和影视，它是雅俗共赏、老少咸宜的。话剧是“舶来品”，情况比戏曲要特殊一些。

小说是供阅读的，而阅读是一种个人欣赏行为。既是“个人行为”，就带有随意性和不确定性。可长可短，可看看停停，甚至可以翻回来再看一遍。但戏剧不行，电影也不行。电视在“个人行为”上与文学有相似之处，但若想翻回来再看一遍也只有借助于视听设备才可能实现。

戏剧和电影既然是集体欣赏的，那么，首先就遇到一个问题：长度。就是说，一切都必须限制在人的体力和精力能支撑的二至三小时之内，短了说不清，长了受不了。这一切使得戏剧在选材和处理“冲突”上，在表演和舞台调度上（声音、音乐、动作、音响、色彩……）都和其他艺术样式不同，即比较夸张，比较着重于渲染。

电影也是集体欣赏的。电影为什么不能夸张而要讲究“生活化”呢？而且越是接近现当代，电影越是注重“纪实性”呢？一句话，这是由电影的“照相本性”所决定的。“物质现实的复原”（克拉考尔语）使得它不能像戏剧那样夸张和疏离现实生活。另外，它还有景别划分，“远、全、中、近、特”五大景别系列的分类，使得电影和电视艺术在表现人类的宏观与微观世界上较之于戏剧，具有了更大的优越性和冲击力。

因为这个原因，古今中外的戏剧与电影作品在总的长度上虽然没有规定，但基本都控制在一个合理的范围内。

例如：

莎士比亚的剧作一般是分五幕，由于不用或少用布景，故一幕中又为若干场。

如：

《哈姆雷特》五幕二十场。《李尔王》五幕二十五场。《无事生非》五幕十六场。
《暴风雨》五幕十九场。

莫里哀的喜剧，大部分亦分为五幕。

19世纪中叶以来的剧作家，像易卜生、王尔德、萧伯纳等人的剧本，则以三幕最为流行，也有写四幕的，但至多不超过五幕。

若以头、身、尾三段而论，或以起、承、转、合四段为分幕依据，则三到四幕的分法最为理想。

我国古代的元明杂剧，一般分为四折，有的在头上和中间加一至两个楔子，剧情比较集中，首尾连贯，一次演完。

在近、现代的剧作里，往往是一幕一景，有时是一幕分为两场，但不换景，只是场与场在时间上有间隔。

建国后整理的传统剧目，一般都分为若干场，不分幕，演出时间在两个半——三小时之间，以适应现代剧场和观众的需要。如：越剧《西厢记》十四场。昆曲《十五贯》八场。越剧《梁山伯与祝英台》十三场。

若以剧情发展的节奏来看，则《西厢记》一至四是首，五至十二是身，十三、十四是尾。若以事件发生、发展、高潮、结尾四段来分，则一、二两场是发生，三——十一场是发展，十二场是高潮，十三、十四场是结尾。

（三）不同的表现形式

小说和戏剧表现生活的范围不同。在所有叙事类的艺术作品中，小说表现生活可以说是最灵活、范围最广泛的。大到宇宙天体，小到神经细胞，远到盘古开天地，只要作家想象力所及，小说都能表现。而戏剧和影视就没这么简单了。影视虽说在时空转换上较之戏剧灵活，但与小说相比依然逊色得多。这方面影视与话剧相异但与戏曲相似。中国戏曲是一种高度写意的艺术形式。它在时空处理上跟话剧不同，它不是在布景中产生表演，相反，是在“表演中产生布景”。一切时间、地点、季节、气候及气氛、环境，都是靠演员表演和音乐来实现的。

尽管如此，戏剧、戏曲和影视在表现生活的范围、时空处理的灵活性上与小说相比，还是不如后者灵活，仍然要受到舞台演出和影视拍摄条件的限制。

比如，以小说和戏剧为例：小说与戏剧对情节结构的要求就不一样。

短篇小说的情节往往不很完整,有的只是一个小场面,有的只写了一个小片段;而长篇小说的情节又往往是人物众多,头绪纷繁。

在结构方法上,小说、尤其是长篇小说,比较自由,可以娓娓道来,也可以开门见山;可以话分两头,也可以单刀直入。但戏剧和电影(电视剧中的长篇连续剧除外)却要求情节完整,集中精炼,有头有尾,还须具有一定的长度和容量,在情节的发展上还要求条理清楚,合乎逻辑。

再者,小说与戏剧塑造人物的手法也不同。

一般说,小说塑造人物形象主要靠作者的描述。作者可以描绘人物的外貌,刻画人物复杂、细腻的心理活动,回顾人物的历史,叙述人物的行动,或是对人物的行为做出评论,或是描写情景以衬托人物的心情。而戏剧塑造人物,主要是依靠人物自己的力量。虽然作者在舞台提示中可以大显身手,对人物的外貌、布景、道具的设置甚至人物的性格进行详尽的描绘,但只要大幕一拉开,人物一出场,剧作家只能隐身于幕后,舞台上的一切,都必须靠人物自己,虽然这一切都是作者安排的。

还有,小说与戏剧对处理矛盾冲突有不同的要求。

短篇小说一般缺乏一个完整的、具有一定长度的戏剧性冲突。而长篇小说中的冲突发展进程往往又比较缓慢,大部分包含了许多普通的日常生活场景。戏剧则不同,戏剧表现人生,选择的往往是命运发生转折的几个关键时刻,展示的往往是冲突双方对抗激烈尖锐的几个顶点。正如英国戏剧理论家阿契尔所说:“一个剧本,在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急剧发展的激变……”因此,他称戏剧为“激变的艺术”,称小说为“渐变的艺术”。

有这样意思相反的两句话:一句是,“不在于写什么,而在于你怎么写”;另一句则是,“题材选对了,作品就成功了一半”。这两句话对于从事创作的人来讲,可说是耳熟能详了。前一句话,对于创作经验丰富的人是有积极意义的。可对于初学写作者,则往往会误导他们,使其误以为选材不重要,重要的是如何写。而后一句话,则无论是对初学者还是创作经验丰富的人,都是具有极大的指导意义的。

在戏剧和影视作品如何选材的问题上,首先,我们以法国著名电影导演让·雅克·阿诺选择电影题材的艺术实践为例,看看他是如何选择题材的。

在拍摄题材的选择上,作为导演的让·雅克·阿诺始终坚持认为:在人类生活的一切领域,电影艺术都是大有可为的。虽然有诸多拍摄与制作上的不便与困难,但在一切与人类活动相关的领域内,没有电影表现不了的题材。让·雅克·阿诺是这样认为的,也是这样坚持自己的艺术探索实践的。在他所选择的电影表现

题材上,从探索人类史前生活的《火之战》,到反映人类与动物之间友好相处、保持和谐的《熊的故事》,都具有开创性的价值与意义。我们以影片《熊的故事》为例。

当今世界,人类最关心的问题之一,就是人与自然界之间的和谐。

在这部由杰拉尔·布拉什根据詹姆斯·奥立弗·克伍德的小说《灰色的王》改编的影片里,编剧和导演向观众展示了一个对人类而言完全陌生的天地。在这儿,动物是主人(以熊为拍摄主体),而人类变成了入侵者(以猎人为代表)。处于蛮荒状态中的熊既富有感情,同时又具有理性(如影片中虚构的大熊“卡尔”对猎人汤姆射伤自己后的“既往不咎、宽大处理”等情节),这实际上是运用了一种拟人化的处理手法。相反,在影片里已掌握了使用火和工具的“文明人类”却显得十分疯狂和缺乏理性。由于这种“拟人化”手法的运用,其中包括运用剪辑水平很高的动物的“主观镜头”和梦境处理,小熊在山坡上的奔跑、翻滚、嬉戏及捕蛙、戏龟等,都颇像一个顽皮的孩子,这些,都是作为观众的人类所能体会的。这使得影片所要揭示的思想:人与大自然中的其他生物应和谐相处。变得通俗易懂,明白晓畅。

该片从构思到完成,共耗时七年。1982年写出剧本,1984年开始训练熊;导演专门花钱从美国请了驯兽师,将六只参加拍摄的熊驯养了一年。

该片从1985年5月开始,历时一年半才完成。开拍前,导演让·雅克·阿诺对剧本进行了不厌其烦的修改,对整个故事情节、乃至主题立意、熊与猎人之间追捕与反追捕的动作设计等等,都进行了反复推敲,力臻完善。为吸引观众,影片在题材、样式上向美国电影靠近,努力借鉴和模仿美国电影的传统戏剧样式,讲究叙事结构的完整性,故事情节一波三折,悬念设置扣人心弦。影片的拍摄难度极大,有些段落如大熊卡尔受伤后用三条腿奔逃,在山泉边卡尔与猎人汤姆对峙的段落,导演不用替身演员,亦不用传统分割画面的蒙太奇手法,而是就在一个画面里,人熊对峙,愤怒的卡尔几乎咬下了汤姆的头。还有结尾美洲豹与约克的搏斗等,都给人一种身临其境、实实在在的惊心动魄感。导演实拍时下了很大的功夫,他率领的这支队伍,主要由动物学家、驯兽师、饲养人员、兽医师等组成。摄制组仅工作人员就达180人之多,其中驯兽师多名。为让两只从动物园借来的熊“演员”吃蜂蜜,剧组专门准备了90万只蜜蜂。在拍摄期间,导演数度遭遇熊的袭击,险遭不测。实拍时用了一只真熊,一只机械熊和一个披着熊皮的小演员,将三者结合起来才完成了拍摄。

整部影片以熊为主角,拍得极富诗情画意。

影片的视听运用是相当出色的。导演通过镜头调度和部分场面调度(因为无

论怎样训练,动物的“表演”也是难以完全控制的),再加上出色的剪辑技巧运用,将熊的独特语言和动作再现于银幕之上,通过它们的嗅觉、触觉等感觉器官来表达情感、进行交流。比如小熊约克目睹母熊被滚落的巨石砸死后那哀伤的眼神和痛苦的哀嚎,对受伤的大熊卡尔的亲昵与同情;卡尔在悬崖的山泉处对猎人汤姆的怒斥与谴责;所有这一切熊的情感和动作,都是作为观众的人类能够理解并反思的。影片在这些方面获得了震撼人心的视觉冲击力。人们在观看影片时,几乎忘记了摄影机的存在,忘记了是在观看一部关于熊的生活的影片,宛若置身其间,分不清人与动物的感情差异,人与大自然及动物之间的交融均达到了极其完美的程度。

在戏剧和影视作品如何选材的问题上,国内的戏剧、影视界也有许多可资借鉴的成功经验。如电视连续剧《闯关东》的两位编剧高满堂、孙建业,在写作这部“鸿篇巨制”式的长篇连续剧时的创作实践,同样给我们提供了很好的示范、引领与借鉴作用。

“闯关东”是中国近代史上一个非常独特、影响巨大的历史文化现象,在人类历史上也可以称得上是一大壮举。

2005年,编剧高满堂、孙建业接到创作该剧的任务后,便迈开双脚沿着当年“闯关东”的人们所经历的艰辛旅途,行程7000多公里,先后采访了200多位原型人物,掌握了大量丰富而翔实的第一手素材。经过对素材的反复梳理与研究,两位编剧认识到:“闯关东”是一个“非常大”的历史事件,单从故事发生的上下时限来讲,前后就长达300多年,其中可能涉及到的人物和其社会分工,又牵涉到众多的社会行业,以及各种错综复杂的社会势力及各个文化层面。这样一个“大题材”,在展开故事叙述时,若只是在一个或几个人物身上做文章,显然是无法承载全部叙事重任的。鉴于此,主创人员经过反复斟酌和仔细推敲,最终大胆采用了以年代发展为经,以“闯关东”路上可能遇到的各色人物群体为纬,融合交织后集中到一个家族的奋斗史上,以一种“分段式叙事”的结构方式来谋划全篇。在情节发展的每个关键阶段,主人公朱开山和他的三个儿子面前,总是存在着有一股对立的力量。在第一个阶段,朱开山去老金沟为义和团的战友贺老四复仇,他要面对的是官、兵、匪、霸的围追堵截以及身边像“大黑丫头”、“小金粒”这样一些心怀鬼胎的各色人等的暗算。在第二个阶段,朱家因二儿子传武和韩家女秀儿的婚事未成,与放牛沟的坐地户韩老海交恶,双方不打不成交,最终握手言和。第三个阶段,朱家在北国冰城哈尔滨开办“山东菜馆”,因利益之争与热河商霸潘五爷展开了一轮又一轮新的较量。在前三轮与对立面的矛盾冲突中,朱家与各种势力展开的较量,最后总是能化

干戈为玉帛,有一个和谐圆满的结局。但到了第四个阶段,朱家要面对的是异族侵略者,矛盾的性质变成了国恨家仇,这是不可能调和的民族之间的矛盾。冲突和斗争的结果,以朱开山手刃日本侵略势力的代表森田大介,为在哈尔滨保卫战中牺牲的二儿子传武报了仇,一家人炸掉了亲手创建的甲子沟煤矿,重新踏上了返回故乡之路而告结束。在人物职业的选择与设计上,朱开山一家人的职业涉及到了社会生活的方方面面:父亲朱开山是一个淘金高手,凭着敏锐的观察力和丰富的经验寻找到了金脉,并冒着极度危险勇闯关卡运出了“金疙瘩”;大儿子朱传文持家务农经营饭馆,样样拿得起放得下,苦心琢磨出“四大名菜”,使朱家的“山东菜馆”誉满冰城;二儿子朱传武少小离家闯荡江湖,在山场子伐过木,水场子放过排,在血与火的锤炼中逐步成长为一名东北军的爱国将领;三儿子朱传杰从小随岳父夏掌柜经商办货,在实践中掌握了一整套的商业谋略,开办了民国东北三大矿之一的甲子沟煤矿;养女鲜儿半生命运坎坷,九死一生。为救老大传文自卖自身,流落到民间戏班子又遭恶霸凌辱,最终流落山寨落草为寇。……

取材于这一历史现象的电视连续剧播出后之所以引起社会轰动和巨大反响,主要原因在于它以真实的历史事件为背景,提炼和描写了发生在“闯关东”过程中具有普遍性而意义又相对重大的若干事件,塑造出一大批普通小人物的鲜活形象。其主要人物朱开山的形象塑造已经达到了“平民英雄”的不俗境界。

概括起来,该剧在题材选择与表现角度上有这样几个特点:

首先是“大”。题材重大,主题宏大,结构庞大。主题思想大诚大信,大仁大爱;情节设计大起大落,大开大合;人物命运大生大死,大悲大喜;人物性格大智大勇,大刚大柔。

其次是“新”。整个剧本的创作构思曲折而富有新意。全剧虽篇幅有52集之巨,但构思奇巧,主线清晰。四大章节,先后表现了主人公一家在四个阶段的不同生活,段落间各有分别,结构上却又是一个整体。许多过去只是听当事人讲述或只在民间流传的关东风土人情掌故逸事,第一次以艺术的形式表现在屏幕上,给人以耳目一新之感。

再者是“奇”。无论是剧情内容还是地域特色,新颖、独特和富有传奇色彩,都是连续剧《闯关东》的一大特点。无论是人物塑造还是情节处理,都具有比较鲜明、浓郁的地域特色。使得充满神奇特点的关东大地和生长其间的平民英雄身上那种胆气、豪气、大气得以典型化地在屏幕上聚焦,从而使该剧的观赏性与可看性都很自然地得到了极大提升。

看过《闯关东》的人都多少能感受到一点,即《闯关东》在表现手法与结构技巧上,受中国戏曲和传统叙事理论、技巧的影响非常明显,即注重情节的传奇色彩、故事的跌宕起伏和人物命运的大起大落。这使其在叙事风格上和普通观众的审美趣味与接受心理较为接近,这也是它播出后广受赞誉,受到各个层次的观众普遍欢迎的主要原因之一。

戏剧与影视作品的选材,首先要考虑的是三个问题:

其一,题材的可表现性。其二,表现时应该选取的角度。其三,始终将人物置于矛盾冲突之中。

这是三个相互关联、但又侧重点不同的问题。

一、什么是题材的可表现性?

题材的可表现性,也就是题材的“含金量”问题。

从某种意义上讲,创作的选材,跟“采矿”差不多。一般人都知道一个浅显的常识,地下埋藏的矿产资源,无论什么矿,都有储量高低之分,贫矿与富矿之别。大规模开采之前,必须先探明储藏量,否则,弄不好就会“竹篮打水一场空”、“瞎子点灯白费蜡”。写戏,无论你想借助何种载体,诉诸什么样式,有一个问题是创作者回避不了的,就是题材本身的可挖掘性。鲁迅先生在这方面早有至理名言,叫做“选材要严,开掘要深”。说的就是这个道理。

按鲁迅先生的说法,“选材要严”,就是不能随随便便,要考虑自己驾驭题材的能力、社会阅历、对题材所涉及到的生活的熟悉程度、题材本身的写作难易程度。这其中就牵涉到能力问题。能力首先是思想认识能力,其次是个人的知识结构,然后才是写作水平。

对题材的认识,也即鲁迅先生所言的“选材要严”的问题解决之后,接下来要解决的就是一个对将要表现的人物及所要涉及的生活的熟悉问题。

搞创作的人都知道这样一句耳熟能详的话:“写自己熟悉的生活。”但问题在于熟悉生活是否就能成为作家?复旦大学的著名教授陈思和先生说过:“只有熟悉生活才能成为作家,但这不是成为作家的充分条件;拥有文学语言能力的人有了生活,才能成为好作家。”陈思和先生这番话强调了熟悉生活对于写作的极端重要性。

中国现代文学史上有一批所谓“三十年代作家群”。即巴金、老舍、曹禺、郭沫若、茅盾、夏衍、沈从文、钱钟书等这一代作家。以上这批作家个个堪称大师,所谓“五四”后的一代。他们曾经在中国现代文学史上书写了辉煌的篇章。但这批人

就其一生的创作而言,写得最好的作品,基本上都是解放以前的,除了老舍先生解放后还陆续写出了《龙须沟》、《茶馆》等优秀作品,夏衍先生改编过一系列优秀的电影,如《林家铺子》、《祝福》、《革命家庭》等,其他人基本上就没有什么新的好作品问世。为什么会有这种现象产生呢?单从写作技巧与年龄上讲,这批人建国以后还远远未到创作枯竭期,也并非他们不努力,比如老舍、曹禺等,一直很努力,其中像郭沫若,简直是十分的努力,跟形势跟得很紧。试举一例,老舍先生的“封笔”之作——发表于1966年春天的最后一篇作品《陈各庄上养猪多》(快板)——读来令人备感辛酸。其中一段内容如下:

热爱猪,不辞劳,喂食、饮水,冷热饥饱,时刻仔细瞧。粪便干,或是不爱动,立刻去找防疫员来快治病。干劲大,不识闲,有点功夫就去帮社员。帮消毒,帮修圈,科学养猪宣传了一遍又一遍。……越进步,越学习,永远高举毛泽东思想大红旗。

你能相信这是写过《二马》、《猫城记》、《骆驼祥子》和《茶馆》这样一些脍炙人口的传世之作的同一个作家吗?但事实就是这样冷酷无情地摆在那儿。正是这些很努力的老作家,就国内外比较一致的看法,他们解放后的创作成果,明显不如解放前他们已经或曾经达到的高度。

是什么原因使得这些才华横溢的大师级人物写不出来了呢?

答案是,除了“极左”的政治气候使得这些老作家尽管主观上很想跟上社会发展,但客观上却总也跟不上之外,剩下的原因只有一个,就是他们不熟悉新的生活、新的人物(工农兵群众)。他们对新的时代、新的生活表现起来有些力不从心,无所适从。

与此互为印证、而效果相反的则是同为现代文学史上的另一大创作群体“保定作家群”的出现与崛起。

在中国现代文学史上,有一个创作流派或者群体,他们之所以为研究者所瞩目,首先是因为他们创作的一大批反映中国人民抗日战争的优秀文学艺术作品。而创作这批作品的作家,又几乎都集中在河北保定这么一座城市。更令人啧啧的是,他们中有几位,就出自于冀中平原上的同一所著名学府——保定第二师范。如写小说《红旗谱》、《敌后武工队》、《野火春风斗古城》的作家梁斌、冯志、李英儒;写电影《小兵张嘎》、《平原游击队》、《狼牙山五壮士》的编剧徐光耀、邢野等等,几乎全是保定二师的学生。

大略分析一下这批作家的人生轨迹后就会发现,这些人不同于一般作家与艺术家的地方,就在于他们曾亲历过抗日救亡的战场,经受过火与血的洗礼,不愿做

亡国奴,只想救民族于水火,而非为了创作艺术作品去“深入生活”。两者间的本质区别在于,前者是投身参与,后者是冷眼旁观。

与此相映成趣的是在前苏联的军事题材的文学与影视创作中,也有一个与上述“保定作家群”在创作题材与风格上相类似的流派“写战壕真实派”。卫国战争爆发时,前苏联作家协会的会员中就有近两千多名专业作家投笔从戎。这其后的一批年轻的电影工作者如丘赫莱依、罗斯托茨基(前者为电影《第四十一》导演、后者为电影《这里的黎明静悄悄》的导演)等人,作为杰出的电影艺术家,他们本人都亲身经历过二战中的前苏联卫国战争,懂得这场导致了前苏联 2000 多万人牺牲,丧失了三分之一人口的战争对国家和民族意味着什么,他们对于战争与和平有着自己独特的感受和观察视角。也因此,才出现了卫国战争打了四年,而前苏联的作家、艺术家写了六十多年这样一种文化现象的出现。

通过以上例子,可以得出的结论是:生活是创作的源泉。

问题在于,对“生活”该怎样理解?是否只有自己亲身经历过的才算是生活?间接生活是不是也算生活?

间接生活当然也是生活的一部分,但主要还应该是亲身经历的直接生活。

生活是创作的源泉。

这是一句大实话,也算是经验之谈。但遗憾的是,在许多情况下,一个创作者所要面对的题材和将要表现的生活与人物,往往与其本人的生活有所隔膜或相去甚远,是他(或她)所不熟悉的,在这种情况下,“深入生活”就成为创作成功的必要前提和基本保证。

二、表现时应该选取何种角度?

选材问题解决了之后,接下来是怎么表现、也即是表现角度的选取问题。按鲁迅先生的说法,就是“开掘要深”。也就是说,作家对所选取的生活内容要深入“挖掘”,而不能“浅尝辄止”。鲁迅先生自己就是挖掘生活的高手。在小说《孔乙己》中,开篇第一句话,鲁迅先生就给人物定了性:“孔乙己是站着喝酒而穿长衫的唯一的人”。

我们试分析一下。“站着喝酒”说明他的经济状况不好。“穿长衫”的,说明他读书人的地位。“唯一的人”说明他是多么地不见容于这个社会。

你看,就是这么看似简简单单的一句描述性的语言,鲁迅先生向读者朋友传递出了多少信息?挖掘不可谓不深。

三、要始终将人物置于矛盾冲突之中。

除上述两点之外,戏剧与影视作品的选材还应注意的,就是要始终将人物置于

矛盾冲突之中。因为戏剧与影视作品比较擅长的就是表现动作,一般而言,凡动作性强的,戏剧冲突也相对比较明显。

在戏剧与影视作品中,要让人物积极行动起来,就必须将人物置于尖锐的矛盾冲突的环境之中。用戏剧界老前辈陈白尘先生形象而生动的话来说,写戏是什么?就是给人物挖个坑。这个“坑”,指的就是给人物设置障碍,迫使人物积极行动,想方设法去解决矛盾,清除障碍,实现自己想要实现的目标。我们以蒲仙戏《春草闯堂》中“春草”这个人物的行动为例,来分析一下人物动作的产生乃至其重要性。

这个戏的矛盾冲突与戏剧情境都十分尖锐:相府千金携丫环春草外出时,遇一恶少调戏,义士薛玫庭路见不平,出手相助,谁知激愤之下失手将对方打死。待被公人抓进知府衙门,才知大祸临头!原来被薛失手打死的乃是当朝尚书之子。失子心痛、骄横跋扈的尚书夫人赶至公堂,逼迫知府胡进即刻将薛玫庭当庭处斩。而偏偏这位胡知府又不是一个清正廉明、秉公断案的清官,他办案的唯一标准就是看谁的来头大。在这种危急的情况下,地位卑微的丫环春草面临着一个刻不容缓的尖锐戏剧情势:如果她不能立即想办法迅速改变薛玫庭与尚书夫人在地位上存在着巨大差异,薛义士恐将性命不保。由于冲突的尖锐程度和情势的紧迫逼人,春草在不得已的情况下救人心切,采取了冒认薛玫庭为相府乘龙快婿的特殊行动。

可以想象一下,如果不是因为矛盾冲突与戏剧情境都十分尖锐,依春草的性格和身份地位,她会采取如此极端和反常的举动么?答案是否定的。因为于她而言,冒认薛义士也是杀头之罪!