

原创是苦苦求索 拨云见日的过程

对话人 本报记者 徐健 青年编剧 林蔚然

徐健：“沾泥土、带露珠、冒热气”，这是不少看过话剧《人间烟火》（中国国家话剧院演出）的观众最直观的感受。该剧以轻喜剧的风格呈现了城中村百姓的生活，并把普通百姓的家长里短、矛盾纠葛融入到涉及千家万户利益的棚改工作中，是一部充溢着生活质感和现实温度的作品。您的创作资源都是从哪里得来的？

林蔚然：由于机缘巧合，我曾经在几个城市不同的棚户区改造工程现场深入采风，走进指挥部现场和居民家中。工作人员都是从基层抽调进工作组的，有的是小学老师，有的是公务员，他们深入居民家中帮助他们解决生活实际困难，以心换心，就这样一个个把难题化解掉了。他们对自己的工作十分自豪，采访时一位工作人员十分朴实地说，我挺高兴的，我的孩子将来会知道，这座城市建设得这么好，也有爸爸妈妈的努力在里面。他们用心用情对待自己的工作，对待每一位有各种困难和疑惑的居民。各家都有难念的经，如何化解，这里面有很大的学问。百姓在党和国家利好的政策面前，逐一打开了生活和心灵中的结。我曾经和内蒙古自治区话剧团合作了话剧《北梁人家》，写的就是这一题材。这次写作《人间烟火》，更多调动来自采风后的梳理和自我情感深处印记深刻的人物形象，重点聚焦青年基层党员形象，他们有趣、可爱，有年轻的朝气，有工作中的新办法新思路，跳出同类题材的定式思维，从百姓生活的深处去挖掘民生问题背后人们之间各种情感关系中最温暖动人的部分，书写了关于家和百姓的故事。作为编剧，我有一个习惯，平时观察生活时得到的片段信息，我会在脑海中把它们集结整理成自己的文学素材库。拿到不同的题材以后，我就先去我这个库里找相应的故事和相似的情感。我得到了那么好的机会，对跟这个题材相关的生活进行深度体验，再加上我自己的素材库里的积累和调动组合，剧本一气呵成。

徐健：戏剧创作里现实题材是比较难写的，涉及拆迁、棚户改造等的现实题材更是难上加难。直面这一领域，您先后推出了《北梁人家》《人间烟火》两部作品，能分享一下您在现实题材创作上的经验吗？

林蔚然：这些年，现实题材创作一直是国有院团下大力气去抓的一个重大课题，因为它直接取材于我们的生活日常，它的舞台呈现大多是对这种日常的加工提炼，是和百姓生活、情感关系最紧密的范畴。与此同时，现实题材领域里耸立在前面的高峰和巨人又太多了，无论传世之作还是当代经典，这么多优秀作品在前面，对于爬坡的创作者来说真的是一个严峻的考验。先锋实验戏剧，归根结底是在探索不同的艺术道路，这条路别人走得好、走得漂亮，我换一条路去走，它更多的是对创作者创新能力的测试。现实题材主要拼的是创作者的个人积累和对生活的洞察力。可以在这条路上翩翩起舞的人，舞步一定要扎实。在当下这个时代，现实题材创作尤为重要，而优秀的作品又十分稀缺，我们创作者不能因为高山仰止就望而却步，必须时刻保持对生活的好奇和敬畏，同时不断完善自己挖掘素材的能力，矢志不渝。

面对同样的现实题材，在具备一定的过关的技术能力后，视角变得十分重要。面对生活的复杂性和多样性，必须视角独特才能挖出不一样的东西来。再写作同类题材，对自己也是个挑战和实验。《北梁人家》侧重对不同家庭情感的梳理，主人公在解决别人的问题时，对自己的初心进行回望，进而去解决自己的问题，是用人文关怀这把刀对各色情感条线的一次纵切。《人间烟火》突出的是百姓生活的亮丽底色。它是用共鸣共情这把刀对不同情感类型的一次横剖。要让观众笑，但绝对不放弃思考。事实上观众在开心的笑声中，不自觉地被舞台和人物、情感击中，与人物同

频共振，动情处拭泪。这种分寸感是创作者要一直寻找、捕捉，以至于最后能够熟练运用的东西。

徐 健：如何把握戏剧创作与时代性之间的关系？

林蔚然：如何让戏剧具有丰富的时代性，这是每一代戏剧人孜孜以求的课题。戏剧艺术的历史从古希腊延绵到今天，科技更新换代，戏剧从来没有面临过将要被淘汰掉的尴尬境地。这就是戏剧的魅力，而时代性造就了这种魅力。在《人间烟火》的创排过程中，我们一直没有忘记戏剧的时代性这个初心，一直在反复拷问自己，你的作品里传递的价值观和情感内容到底具不具有普遍性？这个普遍性在时间和空间两个维度里，都要做到尽可能地得到认可。戏剧的传承需要年轻人不断涌入戏剧现场，但这里说的时代性绝不简单地指我们要制造观众喜欢的内容，而是指要通过观众熟悉、喜欢的语汇传递一些亘古不变的真理，揭示一些必须到来的真相。

徐 健：在外人的眼中，您的工作是紧张而繁忙的，除了主持编辑刊物，日常还要处理大量与创作生产等相关的内容。您是如何“挤”出时间写剧本的？每次写作的状态又是怎样的？

林蔚然：时间的确是“挤”出来的。鲁迅先生的话十分励志，时间就像海绵里的水，只要愿意挤，总还是有的。但其实我要说，对于我们创作者来说，创作需要的不仅是时间，更重要的是生活给予我们的磨练，以及我们自己在这种磨练中获得的对生活素材的组织和整理能力。记得小时候给我印象特别深的一个事是我妈妈织毛衣。她是个小提琴演奏员，演出排练之余，看电视的时候她在织，跟邻居聊天的时候她也在织，甚至过年一家人在一起打牌的时候，她也拿起来织两下再去抓牌。当然写作这个事绝不可能像织毛衣一样，把所有的碎片时间都能利用起来。我今天坐地铁时写 500 字，明天在餐馆等朋友时再写 300 字，这几乎是不可能的。写作需要一个相对完整的时间段，它必须是连贯的，是在一个持续的情绪里去完成的一项必须做到前后兼顾的工作。但是请注意，我在这里说的是写作，也就是我们在完成了戏剧结构搭建、人物性格塑造、人物关系梳理等等前期工作之后，最后把这些成果誊写在电脑上的一项具体的工作。那么前面提到的那些工作要在哪里完成呢？要在脑子里。戏剧创作分为构思和写作两个部分，而构思占据了绝大部分的时间和精力。但是，耗时费力的构思却和织毛衣有着某些相似之处，首先它可以也必须随时随地的进行，其次它的进行是一个递进累积的过程，并不因为碎片化的处理方式影响成果的完整程度。我们一旦在头脑里把“构思”这件毛衣织完了，接下来的写作工作也许就像把毛衣穿在身上那么简单。

说到写作状态这件事，其实不同的人有不同的方法或者说癖好。我个人喜欢在稍微冷清一点的咖啡馆去完成写作工作，也许有一点轻音乐，重要的是或许偶然听到的陌生人的一两句交谈，可以吸引我在似有若无的间离状态中跳进跳出，专注和审视之间这个过程是十分有趣的。但不管怎样，这一切都基于构思工作的顺利完成，一旦构思成熟，下笔时文思如泉涌的那种状态我相信每一个创作者都经历过，而这也是作为一个作者，我感到最幸福的时刻。

徐 健：作为科班出身的编剧，在写作成长的路上有没有哪些剧作家、戏剧家对您的创作产生了重要的影响？

林蔚然：初二那年暑假我在书店里看到了美国剧作家尤金·奥尼尔的剧作集《天边外》，便买了一本回家。那神秘而触不可及的天边，与现实生活重量之间的反差，梦想与困守之间的一步之遥，狠狠把我打蒙了。这可能是我想要走进戏剧领域最初明确的初心吧。在中戏学习戏剧文学专业的时候，有关于戏剧史的专门课程，有先生们布置的大量必读书目。卷帙浩繁的戏剧史里，有那么多闪闪发亮的名字，阅读和分析，带着生吞活剥的猛烈与懵懂无知的体味，逐渐开始懂得剧作家们各自的好。等到以戏剧作为职业，特别是来到《新剧本》杂志成为一名编辑以后，与许多当代优秀的剧作家成为亦师亦友的亲密关系，我逐渐明白，作为一名编剧，我们该从大师身上学习的不是复杂的舞台形式、特立独行的台词风格、甚至标新立异的人物塑造，我们真正该学习的是视野、是格局、是体察能力和综合修养。想明白这一点后，转而回到舞台作品本身，逐场逐行地去学习成熟剧本，大量观摩学习舞台剧目包括各种艺术门类的作品，每一次重新审视，都会带来不一样的体验和收获。有了这样的积累，拿到哪怕不熟悉的题材，也不会惶恐，我会首先去

想前辈作家们的范例。阿瑟·米勒的《推销员之死》让我知道熟悉了解舞台是多么重要，方寸舞台之上埋藏着诸多可能；迪伦马特的《贵妇还乡》给我的群戏写作提供了支点，让我看到了相似面孔在同一事件里的迥异反应，或者不同人群在同一困境里相似的挣扎和绝望；还有汤显祖的《牡丹亭》，让我第一次领略了中国传统戏曲的曼妙，以及极简的写意形式背后意味隽永的深刻内涵。可以说，他们是我取之不尽的宝库，也是我每一部作品的出发点和落脚点。

徐健：您的话剧基本上都是原创作品，而且题材类型丰富，创作风格明显，形成了自身特色。如今，话剧创作都在为原创而焦虑，您认为原创的难度何在？有没有尝试进行文学改编的计划？

林蔚然：原创一直以来都是戏剧需要面对的首要问题。原创能力的枯竭甚至丧失对于任何一个民族的戏剧生态，都是灾难性的。应该承认，每年都会有一大批原创作品出现，它们中有的主题肤浅、粗制滥造，无论形式还是内容并不及格。它们裹挟在当下的戏剧环境里，不仅仅是滥竽充数，占用、耗费了大量舞台资源，更有甚者，还会起到混淆视听、误导观众、拉低审美水平的作用，从根本上破坏了戏剧行业的根基。去芜存菁、去伪存真，这听起来简单的八个字是原创戏剧的目标，也是原创戏剧的难度所在。去掉庞杂，捕捉精髓，准确表达，创新创造，摒弃伪装，展现真相。这要求创作者首先要从大量对生活素材的占有中有所判断，有所取舍。原创是平地起高楼的艰辛工作，是每次重起炉灶的一切归零，是苦苦求索拨云见日的艰苦过程，是自己跟自己惯性与惰性的惨烈战斗。

说到文学改编，已故以色列著名戏剧大师汉诺赫·列文抓取契诃夫小说里的三个片段，写出了声名远播的《安魂曲》，观者无不叹服其作品之伟大。作为创作者我也偷偷地想，是不是能有机会对于杰出文学作品的灵魂进行阐释，将其搬上舞台呢？而大量当代作品为创作者提供了文学的前提，然而它又是一把双刃剑。如果有机缘，不排除会改编感兴趣的文学作品。

徐健：写作中有没有困扰您的地方或者写作的瓶颈？面对困扰或者瓶颈，您一般会用什么方式化解？

林蔚然：大的困扰一般不会有。如果有，就说明准备工作不充分。但是，我相信大部分创作者都会遇到一个很有意思的问题，有时候写着写着就跟着你的角色跑了，你发现你左右不了他（她）了，而是他（她）慢慢跳出来开始左右你的作品。这个事情有时候会是一种困扰，因为它会在一定程度上破坏你原有的构思，甚至会让你无法坚持那些原本想表达的东西，这时就需要作者同角色进行战斗，看最终谁能赢。但也有时候，你跟着角色走，她会把你带去一个你意想不到的、特别开阔的地方。所以客观地说，你也不能说这个问题就一定是困扰，也许就像武陵人误入桃源一样，它一下开启了你作品生命的另一面也未可知。

创作瓶颈我个人不太好定义，如果说拿到一个题材想不出来最优的办法就算是进入瓶颈的话，那创作者多数阶段都在瓶颈里待着。在当下的戏剧环境里，观众占据了越来越重要的位置。现在的戏剧观众里有一部分相当专业，他们在有些演后谈里提出的问题让人瞠目结舌。作为创作者，我们如何“战胜”他们？这是我们必须思考的。亚里士多德说，“一出戏剧的结尾应该是不可避免又出乎意料的。”其实，这对戏剧提出了相当高的要求。“不可避免”要求你不可以破坏戏剧和人物逻辑，“出乎意料”要求你必须去在文本里努力制造惊喜。我觉得这个“瓶颈”大概会一直存在，而是整个戏剧行业的。但这没什么不好，你突破一个瓶颈又进入下一个瓶颈，说明观众在进步。反过来，观众的进步对我们提出更高的要求，我们才能进步。

徐健：您是如何理解“编剧”这一身份的？如果给未来10年或者20年后的自己写一段话，定一个目标，您会怎样“告白”自己的未来？

林蔚然：记不清在哪次课上，先生上来就问大家，你们为什么要选择编剧这个职业？难道你们真的没有其他谋生技能了吗？这当然是一句玩笑，但确实说明了编剧这个行当的辛苦。编剧是给一个戏剧作品打根基、定调子的人。某种程度上说，导演和演员是在演绎自己对剧本和剧本描述的场域的理解，所以通常叫二度创作，而编剧从事的工作则是在演绎自己对生活的理解，是平

地起高楼，是彻头彻尾的开创性工作。因此，戏剧行业对编剧从业者的要求一定是最高的。这里的要求不光是指专业知识和创作经验，我认为更多的是对一个人的认识水平和认知能力的要求。健全的人格、包容的观念、对生活不断质疑同时又保持着热爱与激情的态度，以及较高的文化修养，这些都是一个编剧应该具备的，而且应该排在专业知识之前。

其实，我只想对 10 年或者 20 年后的自己说一句话：“别打我！”因为一个创作者经常会有穿越回从前，把那个年轻的自己揪出来揍一顿的想法。比如我现在就想回到学校，找到在中戏读书时的自己，告诉她，快停止那些无病呻吟的拙劣模仿吧，你该多读点书。同样的，我也害怕 20 年后的自己会对现在的自己说，你说了那么多狂妄的话，写了那么多不成熟的作品，你为什么要这么做？我特别害怕这个问题。为了避免未来的“她”会这样质问我，我现在只有更加努力，没有任何捷径。