

艺术呈现“大海中的两滴水”——电影《密档》创作谈

《密档》作为第38届大众电影百花奖开幕影片放映,对观众产生了极大的视觉和情感冲击力,本报特邀中国电影评论学会常务副会长、影评人张卫与《密档》导演郑大圣,编剧张琪、贺子壮畅聊了该片的创作。

一、历史真实与艺术真实

张卫:很多人都知道《密档》取材于真实的党史史料,作为一部要面向市场的这类题材电影,你们需要对真实史料进行艺术加工和人物提炼,是怎样处理历史真实和艺术真实关系的?

贺子壮:这一次创作《密档》,对我们主创来说是谍战片观念上的改变,这种改变既来自于真实史料,也是郑大圣导演的一种创新。

张琪:我们这个题材故事的创作始于2018年底,当时上海市委党校的老师在讲课中提到这件事。

贺子壮:当时听党课的有两位学员,一位就是我们上海电影制片厂的时任总裁任仲伦,另外一位是当时的上海作家协会副主席、著名作家孙甘露,他俩在不同的场合给我讲了这事。他俩异口同声地说,那个历史事件很生动,编剧都不用编,直接照着事情的来龙去脉写就很精彩。当年这批档案很重要,包括了中央1934年以前在上海工作的全部资料,它不是从一大开始,而是从建党前的共产主义小组就开始了,然后是建党以来我们党举行过的重大会议、决议、组织架构、人事安排、工作任务等等,这批档案为党的七大召开准备了历史资料。不仅七大,延安整风也使用了这批文件,毛主席在七大之前亲自编了一本书叫《六大以来》,就使用了密档中的文件,这本书发给了七大的党代表,作为开会以前的阅读材料。影片中的“调档”情节,指的就是这件事。

张琪:这次调档是用微缩胶卷拍摄的,影片表现在延安的窑洞里,穿军装的八路军工作人员,用放大镜看微缩胶卷拍摄的秘密,这批档案一共备份了三份。

贺子壮:一式三份的要求我也是从党史资料中看到的:是周恩来要求中央档案的保存一式三份,交代给中央秘书处处理这件事情。其中一份送到莫斯科,一份让顾顺章保存,还有一份让地下党员保存在民间。20世纪50年代末我们与苏联关系恶化以后,去苏联查找不到。顾顺章保存的那一份,据说他叫人烧掉了。所以地下党在民间保存的这份中央密档就变成了一个“孤本”。后来周恩来要撤退到苏区去,走前就说设一个中央文库,把这些文件藏起来,在藏的时候,周恩来设立了一些保存档案的规定和条件,比如说保管员必须是一对夫妻地下党员,他们的保管地点兼住所要独门独户,保管人员要有正当职业,不能兼任地下党的其他任务,这是一条非常严格的单线,可见周恩来对此事极其重视。后来周恩来请瞿秋白编写了《文件处置办法》,在文末特别标注有“……以备将来(我们天下)之党史……”,他们两位领导人共同完成了这批中央文档的保管制度和具体规定。在城市党组织遭到严重破坏、中央苏区根据地被国民党军疯狂围剿、红军战事失利面临危机的情况下,他们想着“以备将来(我们天下)”,可见他们对未来充满信心。

最后一任保管员经验很丰富,上海1949年5月解放,他没上交档案,一直观望到9月,觉得大势已定,才用板车将2万份材料组成的几大箱密档用板车拉到上海军事管制委员会,交给军管会主任陈毅。陈毅当时根本不知道中央有这件事,于是层层上报给周恩来,他才确认此事。党史办的同志认为,这件事的伟大成功之处在于,其保密工作做到了不仅没被日本、汪伪特务机构发现,也没被国民党特务发现,甚至我党内部也鲜有人知道。这是保密工作的成功,档案藏在民间,放在老百姓的居住地,“大隐隐于市”大概就是这个意思。

上影厂的各届领导很有艺术眼光和政治敏感,他们看重这个项目的历史意义和艺术张力,因而马上立项,郑

大圣导演欣然接受了这个项目。

郑大圣:贺子壮老师向我推荐了“中央文库”这个选题——从1931年到1949年,历经18年,十几位保管员,接力守护2万余份党的机要文件。待到上海解放后,这些文件“无霉烂、无虫蛀、无鼠咬”,完完整整地交付给组织——这个事情我竟然从来都不知道!然后我就去找公开资料,发现对那个时代我们从来没有真正认识过,比如这十几位保管员,现在能够看到相对完整事迹记载的也就五六位。在历史记录断裂处,埋藏了很多的问号 and 惊叹号,而这正是戏剧性改编可以展开的空间。

张琪:党史办的同志(比喻)说:地下党保密密档的史料记载是《三国志》,你们(剧本要)写成《三国演义》,我们明白《三国演义》一定是得这么写的——你们做电影的一定要写戏剧冲突。能在《三国志》的基础上写出《三国演义》就很了不起,但你们现在还是过于按照地下党史料原貌在做。

二、类型创新与谍战叙事

张琪:党史办同志的话引发了我们对《密档》创作过程的反思——这也许是一个新路子。

张卫:这个新路子就是“大隐隐于市”。这句话翻译成大圣导演的语言,就是“大海中的两滴水”。

郑大圣:这一决定来自于我们对史料的研读:从中央文库的收藏史,到地下战线的隐秘历史,进而扩展到上海沦陷时期的社会史、城市史、生活史,人们的私历史和日记。随着阅读越来越深,越来越宽,我才感觉到地下党夫妻承担的特殊任务简直是不可完成的任务。这项任务的基本要求就是“万无一失”,因为“一失万无”。所以,他们俩绝对不可以出事情、绝不可以搞事情,因此也就没有枪声、没有追捕、没有任何惊涛骇浪,连浪花都不许透露在水面上!他们的工作半径十分狭小,因为人与档案不可以分离,他们的“步步惊心”就是不可以朝夕相处的邻里间泄露一丝一毫。

张琪:从史料出发导致我们在历史的缝隙当中,提炼出这些小人物,有些小人物虽然没有被史料记载,但他们在无足轻重之间表现出自己在完成任务过程中的生活常态、生命常态。

郑大圣:他们的“战场”是客厅、楼道、厨房。做这种工作的人,每天都必须在无足轻重之间表现出自己在完成任务过程中的生活常态、生命常态。**张琪:**我们写徐书亭通过敲墙,找到了这个夹墙,于是他跟妻子默契地做了一个局:先说漏水,后说有虫子,吓得女人大喊大叫,要求房东重新修墙,假装逼房东出点修缮钱;房主不愿意出钱叫工人,让他们自己做,只是出了点墙布工。

张卫:表面上徐书亭不得不自己动手,这样就构成了动工的合理性,从而掩护了在夹墙中藏匿档案的秘密动作。

贺子壮:把档案藏在夹墙里,这件事是历史真实。除此之外我们给主人公进一步设计了难度,刚装进去没多久,延安那边要调档案。调2000份,刚砌好的墙还得再拆。

张卫:这种设计就让剧情波谲起伏。影片虽然没有枪战追车等外部的强烈动作,但是没有里的紧张感很强。

你们设计档案已经推开在床了,特务邻居梁耀庭进来了,夫妻俩赶紧用被子盖上,可档案目录在桌上,天气热,特务顺手拿起这本目录在当扇子扇。这一细节的设计,把观众的心都提到嗓子眼了。当然这不等于被发现,但是你们制造了这种惊心动魄之后,增加了电影叙事的吸引力。

张琪:特务邻居突然进屋的时候,夫妻二人在暗中传递着一把剪刀,到了迫不得已的时候他们会随时动手,这都是性命攸关的动作。所有类似紧张性都集中在这个狭小的空间里。虽然外在的动作性不强,但内在的冲突很强烈。

郑大圣:李晓川演的邻居梁耀庭

奇性”,传奇隐藏在寻常人家的日常生活里。这个题材本身要求我们选择这种方式去表述它。

贺子壮:我觉得这还与地下党员接受什么任务有关,对承担危险行动的地下党员来说,打打杀杀是他们的常态。像保存密档这种事,就必须隐匿在人群里,不能做任何引起别人注意的事情。

张卫:地下党要以表面的身份做掩护,要有市民的市井感,我看到你们在这方面用了一些笔墨。

郑大圣:我们让来自五湖四海的各色人等,蜗居在一幢石库门里“讨生活”,各家女主人在公用厨房里讨论如何养小孩,家长里短、柴米油盐;各家男主人各有各的路、各有各的难,徐家餐桌上的一条咸鱼反复煎,连着几天“装门面”,就是在“告诉”邻居“我家还有钱吃荤腥”。

张卫:从历史真实史料看,故特确实没有发现过这批档案。但是你们在编剧创作上,要吸引观影注意力,使用了一些类型片心理作用力方式,观众有“生之本能”,影片一开始把市民的生命放置于危险之下,观众为此心理紧张……

郑大圣:我们如实再现了上海沦陷后日军施行宵禁的夜间管制,整条街上没有灯火,只有日军巡逻队走过。当时只有医生和教师这两种职业,可以豁免于保甲自警团的阻拦盘查。日军宪兵经常突入弄堂冲进民宅、搜捕地下抵抗组织的人员。片中出现过两次封锁的场景。

张卫:在这种氛围下,暗藏密档是冒着生命危险的。观众关心主人公怎样藏。

郑大圣:我想拍出人在那个压抑时代中真切的身体感:一个是把前后五六任保管员所经历的最刺痛、最尖锐的部分拿出来,融汇在徐书亭、沈玉琳夫妇身上;另一个就是把时间压缩在上海租界刚被日军占领、上海全面沦陷不久、镇压管制最严酷的这一段——1942年的春天。在空间上,将人物们压缩进一栋石库门之内。

上海最典型的民居石库门,外面的砖墙是承重结构,里面则全是木质材料,木地板、木楼梯、木门窗。板壁很薄,不隔音——为什么徐书亭、沈玉琳在家只敢悄悄默地说道?就是因为这样的居住环境没有隐私可言,邻里之间隔墙有耳,根本“藏不住事儿”。

张琪:我们写徐书亭通过敲墙,找到了这个夹墙,于是他跟妻子默契地做了一个局:先说漏水,后说有虫子,吓得女人大喊大叫,要求房东重新修墙,假装逼房东出点修缮钱;房主不愿意出钱叫工人,让他们自己做,只是出了点墙布工。

张卫:表面上徐书亭不得不自己动手,这样就构成了动工的合理性,从而掩护了在夹墙中藏匿档案的秘密动作。

贺子壮:把档案藏在夹墙里,这件事是历史真实。除此之外我们给主人公进一步设计了难度,刚装进去没多久,延安那边要调档案。调2000份,刚砌好的墙还得再拆。

张卫:这种设计就让剧情波谲起伏。影片虽然没有枪战追车等外部的强烈动作,但是没有里的紧张感很强。你们设计档案已经推开在床了,特务邻居梁耀庭进来了,夫妻俩赶紧用被子盖上,可档案目录在桌上,天气热,特务顺手拿起这本目录在当扇子扇。这一细节的设计,把观众的心都提到嗓子眼了。当然这不等于被发现,但是你们制造了这种惊心动魄之后,增加了电影叙事的吸引力。

张琪:特务邻居突然进屋的时候,夫妻二人在暗中传递着一把剪刀,到了迫不得已的时候他们会随时动手,这都是性命攸关的动作。所有类似紧张性都集中在这个狭小的空间里。虽然外在的动作性不强,但内在的冲突很强烈。

郑大圣:李晓川演的邻居梁耀庭

是个黑市投机商,“路路通”,跟三教九流都能打交道,后来在76号谋了一份差事。查阅史料,我们知道76号设有底务科膳食股,这个部门的“油水”很大,尤其是在战时物资匮乏、实行配给制的情形下,他的工作其实是给特务机关的头脑脑当“白手套”,发战争财。76号常会以通敌通匪的名义绑架勒索、掠夺上海中产以上人家的房产。他不是个特务,就是个唯利是图的市侩。李晓川提出让这个角色说“川味普通话”,云贵川的官话都差不多,他想象这个角色来历复杂、前史模糊,是一路混来上海的,逢人说话透鬼说鬼话、总留有余地,更不会向任何人交实底,所以不能让观众听出他明确的籍贯、出身。晓川在现场有很多即兴发挥的“金句”,那句“我们每个人都是渣渣,一碾就成面面了”就是。

贺子壮:我们在设计中也没有写他发现了密档。他觉得箱子里面可能是什么值钱的古董,你若不跟他设古董,那就要根据你上次留下的案底照片去告你了。而影片里面最坏的角色万里浪,他是76号行动队队长,这一人物是有真人原型的,演员表演得很凶狠,增加了叙事的压力和紧张感。

张卫:悬念让观众揪心捏肺,我觉得本片叙事主线中插入的黑白审讯镜头也在增加着悬念和紧张感。

郑大圣:黑白的审讯片段不是拍摄本里的内容,是在拍摄接近尾声的时候我临时起意,要加拍——男主角被捕了、女主角逃生了,但刚刚撤离小沙渡路52号的这些邻居们肯定会被牵连,76号特务机关是不会放过他们的。我们用了一整个晚上,把这些饰演邻居的演员都请回来,每人拍了两张卡、两小时的素材,即兴讯问、即兴回答,实录受审过程。我的用意是,正片故事的顺序叙事呈现的是烟火日常,好像日子就这么一直过下去了;而突然闪前的审讯切进、切出,会带来一种无妄之灾、猝不及防的宿命感——这就是他们当时的生活,那个时代下普通人的命运。

三、纪实空间与即兴表演

张卫:纪实空间的营造,是影片紧张感和人物受压感的直接来源,你们谈到演员的即兴表演也与此空间有关吗?

郑大圣:我最先明确的拍摄要求是即兴表演。这样就出现了一个抉择:是搭景拍?还是实景拍?如果在摄影棚内搭景,美术组当然也能做到非常逼真,但演员一进棚,头顶是灯、没有屋顶,“墙”的背后是撑木,他下意识的“体感”就不一样了。如果在实景里拍摄,演员身处其中,全身感官、每一个毛孔接收到的环境信息完全不一样,而这种体感一定会在他们的表演中渗透出来。主场景“52号”虽然是在影视基地里,但它是一座真房子,风吹日晒25年之后已然是一座“老房子”了,美术组在内景完全还原复刻了上海三四十年代的家装工艺、材料和陈设布置。因为石库门的内部空间实在狭小,我们经常把摄影机预埋甚至预置吊装话筒在各个角落,像真人秀一样,我不喊停,演员们能一直演下去——把“日子”过下去。

我对美术部门只有一个要求:要“看得见气味”。比如上海石库门的厨房在北边,采光很差,大白天也要开灯的;几户人家常年生火做饭积下来的油垢、油糊味儿,经年梅雨季节落下的青霉斑,都会自带出一种市井生活的质感。

伴随着与编剧一起围读剧本,52号的“居民们”在各自“家里”揣摩个人的起居动线,习惯坐哪、小物件随手摆放的位置,建立切身的的生活状态。比如房东家,一般是在二楼朝南的正房,因为采光最好。我请饰演房东和管家的两位演员自己布置家具,道具组打下手,窗边一桌二椅,那峰当场就选了朝屋内的椅子,而谢承顺顺手选了朝

外靠近房门的椅子,作为各自的“表演-生活”支点。我一看就特别对,房东选的是主人位,而仆人坐在外侧,端茶倒水、出来进去方便。这是一种人物和环境之间的身体性关联,一旦连上了,点点滴滴的戏剧行为就开始了,人物状态自然就上身了。

开拍前的两周,演员们自己维护场景,收拾屋子、擦桌子扫地,训练那个年代的生活技能,比如用煤球炉生火做饭,每天每户人家吃自家女主人做的饭菜。围读剧本也要求摄影、美术、服装、道具、录音一起参与。逐句拆解对白,目的是让所有人找准,吃透每场戏的戏剧任务。每一场戏,演员们必须抓住三个点:首先是上场动作,也就是人物的自主意志是什么?中间的转折点是什么?什么时刻、怎样发生暂且存而不论。再有就是下场动作,等开拍了,演员们进现场是不能拿剧本的,在候场休息的时候也不能对词、对戏,每个人只明确知道自己戏剧任务而不知道对手会说什么、做什么,甚至自己下一刻会如何表达、如何行动也不能完全预设,上场直接来。在这样的情况下,演员们只能真听真看真感受并且保持连续,不能有一刻假装或走神。这种表演对演员的要求很高,他们必须做足功课,为迎接当场必将发生的意外。三是幕后的摄影和录音也同样要调动起所有的感知和专注,像狩猎一样去预判演员的行动,一刻都不能犹豫。只有这样做才能逼出人物与人物之间、运镜和表演之间在当下那一刻的真能量的碰撞。

四、外表世俗与内在坚定

张卫:你们主创对这两个人物的基本性格设定,总体上是怎样把握的?

贺子壮:这次写的徐书亭这个人物,是一个有主心骨的人物。他的最大特点就是隐忍,他去做自警团,就肯定要被人骂,老婆也看不惯,但因此能出入随意,方便掩护地下党的行动。为了工作就得隐忍,袁弘演出了这一角色的隐忍。

张琪:隐忍包括委屈,包括忍耐人家对自己的鄙视和误解,包括要面对因找不到组织而没钱的生活困难,包括妻子对他的敌意等等。袁弘饰演的徐书亭的个性比较文雅,我们给这个角色设定是他在活不下去的时候,甚至可以去跟投机商人一起做黑市,见到帮会里的人,他会抱拳作揖,熟练地对出黑话……他能表演出底层的市井气,因此我们设定的他是一个字画商人,顺带做一些古董生意。袁弘演出了角色的江湖豪气、圆滑世俗等各个侧面,但他也是比较内敛的,现在因为袁弘本身的内敛气质与角色的内敛气质相互吻合,同时他又是内里坚定的,导演说袁弘塑造了一个“瞿秋白式的中共党员”。影片最后,袁弘饰演的徐书亭面对满墙的绿色爬山虎,他背着双手,觉得“此地甚好”,这是“瞿秋白式”的背影,像瞿秋白那样最后坦然面对死亡,升华了崇高的坚定信仰。

郑大圣:初代革命者多是知识分子,袁弘给我的直观印象是:如果穿上长衫或者老式西装,他就是一个民国

的读书人,他身上有一种“望之俨然,即之也温”的气质。

张琪:对女主角沈玉琳,我们要把她写成一个内心非常坚定的很有主见的女性。她和老公是学妹与学长的关系,一位充满理想的学妹被一位意气风发、热血沸腾的学长所感染,跟着他投身了革命。导演给我们的参照就是周恩来和邓颖超这对革命伴侣。女主参加革命以后,她反而是坚韧并坚定的,虽然有几次没有控制住自己,违反组织原则出去找孩子,但是总体上她能咬牙克服困难。

郑大圣:李妍锡看上去心里总有股子劲儿,内心很丰富,又很有定力,泰山崩于前心里也有准谱,这是她给我的直观感觉。

张卫:你们的创作,让他俩的信仰

感越来越强,特别是丈夫暗示妻子走,自己坚定地等待危险的来临那场戏。

张琪:之前我们想了很多动作性很强的戏,诸如调虎离山、舍身救人等等,后来放弃了这些设计,转而突出了男女主人公的信仰;与此同时我们也想将他俩的情感对观众作一个揭示、作一个完成,让观众感受到他们俩其实彼此爱得很深!

郑大圣:从袁弘、李妍锡扮演的这对初代革命知识分子身上,我想还可以更深远地追溯到“士的精神”:什么是“知其不可而为之”,什么是“求仁得仁”,什么是“虽千万人,吾往矣”……这一直流淌在中国士人的骨血里。从剧本会到剪辑间,一点一点地,我明确认知到当年革命志士们所有的坚持、牺牲,就是为了让石库门里的这些庸常邻居们,可以有权利继续过着庸常的日子。

五、情感冲突与心心相印

张卫:传统的经典地下党题材电影诸如《永不消逝的电波》,片中夫妻两人有共同的信仰、共同的情怀,紧密配合,未显现夫妻矛盾。你们这部电影让观众看到了地下党夫妻怎么过日子,组织上给的生活经费用完了怎么办?一样面临柴米油盐的生活困难。一般夫妻关系有一种平等性,吵架中女人可以撒娇可以任性,但夫妻关系一旦设定在组织关系之内后,就变成了上下级关系,上下级关系的组织原则是服从与被服从。这种矛盾的设定是很有意思的,在地下党题材电影里面很有新鲜感。

贺子壮:我们在史料的研究当中其实发现一个问题,实际上假夫妻这种设定在历史上不是普遍现象,我们创作时觉得:两个人没有结婚,就没有必要让他们成假夫妻,只有让他们结婚了,这才叫“大海里的两滴水”。

张卫:你们的人物设定没有违背历史的真实和人性的真实,但是如果从情感的逻辑和生活逻辑推理,肯定会出现常规夫妻之间的那种情感摩擦,或者有各种小矛盾。党史里边不会记载夫妻之间的情感小冲突,但是你们作为电影创作者,把观众关心的这些生活琐碎的事情写进去,这是艺术真实。

张琪:的确,对于戏剧冲突来说,假夫妻是最好的抓手,但最后我们还是放弃了,因为真夫妻就有真矛盾,这些真矛盾其实也跟当下现实中普通夫妻的矛盾是一样的。他们有经济的困顿,有情感的倦怠,我们还设置了失去孩子的母亲的情感创伤。

张卫:他俩之间最大情感冲突是因为丢孩子,丢孩子这个事是怎么想到又怎么去设计的?

张琪:我们想在夫妻之间设定一个非常强烈的情感矛盾,带有那个年代才有的特质。当时有专家给我们提供了一些史料:苏联的早期革命者,为了让自己没有牵挂地投身革命,就做了绝育手术,没有后代,也没有“软肋”,这给了我们很大触动。于是我们设计:这对地下党夫妻在之前的一次行动中暴露了,于是特务埋伏在幼儿园周围,等着他们来接孩子时自投罗网。可徐书亭提前察觉了危险,迫不得已间,只能强行将妻子带离,这等于当街遗弃了孩子。这是他们内心最大的痛,也是夫妻俩最大的撕裂,所以妻子一直没有原谅丈夫,一直到最后才知道原来丈夫承受了比她更大的折磨和煎熬,丈夫早就知道孩子没了,但一直没跟她说,因为丈夫爱她,不想浇灭她心中仅有的那一点希望。这位女性党员在想孩子想到无法控制自己情感时,就冒着暴露的风险出去找孩子,丈夫知道孩子已经没了,妻子不断去找很可能会暴露身份,所以他以高级的身份要求她不再去找。这样夫妻俩的裂痕会进一步加深,一直到最后才把这个心结给解开。

(下转第7版)