

第一章

人物的思想含量： 反映生活与遮蔽真实

美国著名电影理论家悉德·菲尔菲尔德曾经在他的《电影剧本写作基础》一书中提出这样的观点：在处理创作材料的时候，不同文化背景的剧作者存在着思维习惯和处理方式上的差异。欧洲作者和拉丁美洲的作者往往是从一种观念或思想为基础来处理自己的材料，而美国电影剧作者则是从一个想法开始，然后循着这个想法将它塑造成故事，用一条戏剧性的故事线来装饰它。在过去，中国的剧作者也习惯于从“主题先行”的概念入手，而当前的创作者则采取了两种方式的结合，根据不同的创作题材和作品形式而倚重不同的处理方式。

事实上，在观众观看一部影视剧时，这两种创作理念是隐藏在具体形象背后的，它们具像化为人物关系和行为中所承担的故事主题，以及人物思想和动作中所蕴藏的思维观念。

故事情节是一个被延伸和外化了的结构，是人物思想、观念和行为的一种演绎，归根结底，剧作家和观众所要寻找的是故事后面的人物。

观念附着于人物的思想情感之中，是被某种思维定势和思想观念抽象、强化和提炼的性格侧面。剧本中的意念需要通过剧中人物进行形象化的表达，它不是依靠剧作者直接说

出来的，更不可以借助某种高屋建瓴的形式“喊”出来。

同时，他或她的形象还是考验剧作者生活阅历、知识储备、职业素养以及思想含量的最佳人选。剧作者需要具备博杂的知识系统和丰富的阅世经验，也需要持有理性的判断标准和缩放尺度。这也正是原始素材积累、提炼、改造、整合的技巧和原则。

一、原始素材的积累：一个庞杂而细腻的知识体系

人们常说，艺术是一门属于天才的事业。

然而，任何天赋的最终成型和事业的卓越辉煌都是与披荆斩棘、勤学苦练、亦步亦趋分不开的。而且，付出不一定有收获，但没有付出就绝对不会有收获。

古往今来，有多少艺术事业的追梦者怀抱着自己崇高而美好的理想试图去探索这条艰难的荆棘之道，但是他们往往会被最初的美好所吸引而最终又在困难面前犹疑退缩。美术如此，音乐如此，建筑如此，文学如此。尽管影视艺术当前受到来自政治环境、审查制度、文化背景、风俗习惯、商业元素、道德评判等多方面因素的制约，但一位真正优秀的影视剧作家所需要的正是多一点坚持、多一分积累、多一分执著的艺术追求心境。

与任何一项艺术事业的追求一样，文学创作的事业必然要经历一个循序渐进而且困难重重的过程。文学作品可能是独创和空前的，但它却是以一定的内容与素材为基础建构起来的。与其他任何生产一样，创作者从事艺术生产需要有进行生产所必须的材料。材料是艺术生产的第一要素，原始素

材的积累是文学创作的发生学因素。对于一个编剧而言，原始素材的积累是一个艰难漫长而必不可少的筹备过程。这种积累来自社会生活、书本知识、影视语言掌控等等多个方面，只有在内心积累起一定质量的感悟和体验才能期待有朝一日的厚积薄发。

（一）直接经验

在这里，我所说的“直接经验”其实就是生活经验，是生活赋予我们每一个人的馈赠。

在进入关于怎样积累“生活体验”的论述之前，我们迫切需要解决两个问题：其一，是初涉剧本写作的人们偏激地将“生活经验”与“苦难生活”画上了等号，暂且称之为“苦难决定论”其二，创作者在缺乏生活经验的情况下，将创作的着眼点位移到主观臆想的娱乐与戏说上，导致作品偏离了现实主义的轨道。

首先，我们必须澄清的一点是，生活经验不能等同于苦难，苦难并不是形成优秀文艺作品的必要条件。

对于那些生活经历相对比较直线条的创作者，特别是现在在校学习影视创作专业的大学生来说，缺乏生活体验和积累成为他们最感恼火的事情。我时常会听到我的学生有这样的抱怨：“我们没有生活，当然也写不出东西。”在他们看来，生活是应该波澜起伏的，应该有大起大落，至少应该有点儿与学校生活和家庭幸福不同的味道。这样的印象实际上来源于人们的一种思维定势：只有经历了磨难的人生才是深刻的人生，只有吃过苦的人才能真正懂得苦难的价值，也只有经历过苦难生活洗礼的人方能创造出伟大的作品。于是，这些孩子们会成天抱怨自己的生活为什么如此单调乏味，天

天琢磨着到哪里去找找“真正的生活感觉”，甚至幻想着自己有时候也能遇见那些伟大艺术家们曾经经历的磨难。似乎有了苦难经历，创作才拥有了真正的生活之源；似乎有了与众不同的经历，这些生活素材就会在艺术作品中自动生效。

这种想法或许是有一定道理的，因为无数艺术家的成功都为我们证明了这样一个事实，苦难在造就天才方面拥有着神奇而非凡的力量。的确，如贝多芬、莫扎特、巴尔扎克等一类的艺术天才似乎都不曾得到命运之神的多少眷顾，他们经历过经济的窘迫、生理的障碍和情感的失意；屈原、司马迁、曹雪芹等一类中华文化命脉的传承者，的确也遭受着来自政治因素、社会环境和生理痛苦的多重折磨；即使是现在大红大紫的中国第五代导演代表人物张艺谋和陈凯歌，青年时代也曾经历过社会的动荡与心灵的磨砺，经历了特殊时期、特殊环境给予他们的独特生活体悟。诸如此类的例子不胜枚举，生活的沉重所换取的是他们对于艺术事业的坚定执著，苦难带给他们心灵深处的冲击转化为了美丽的音符、不朽的篇章和撼人的影像。苦难赋予他们个人意志的坚定，对生活艰难的感悟，以生活和生命的代价换取的是思考的深度与心灵的敏感。对于这些天才艺术家而言，苦难是上天的恩赐，而这种恩赐是可遇而不可求的。

然而，苦难的存在不一定就能造就天才，有太多太多的人，他们的生活经历相当坎坷，可他们却在日复一日地抱怨，在内心焦灼中消解着这种生活的财富，最终只能走向平庸，甚至走过一辈子哀哀怨怨的人生。

苦难的生活只是一种外在的生活形态，“苦难决定论”是对于生活相当片面的认识与理解。在这里，“生活”被人多地定义成了“体验艰苦生活”。王小波就曾经提出过自己对于这个问题的看法，“省略了中间两个字，就隐含了这样

的意思：生活就是要经常吃点苦头——有专门从负面理解生活的嫌疑。”^① 这种从负面理解生活的认识代表着人们对于部分伟大艺术家们人生苦难历程的好奇心理和情感强化。其实，艺术发展史上有很多的例证可以澄清这一认识，艺术的形态是多种多样的，艺术家表现生活的角度和方式也会因为生活经历和人生感悟的差异有所不同，苦难而深刻只是这多种形态中的一种而不是唯一。在伟大的艺术家群体之中，有受苦受难的勇士，也有享尽荣华富贵而名垂千古的幸运儿。外在的现实生活只能在形成艺术家心灵世界的某一侧面起影响作用，它对于创作并不起决定性的意义。我们没有必要纠缠于生活对于艺术的意义到底有多深刻，正是因为这种纠缠常常使我们对生活产生了片面化的理解。这种片面化的理解往往导致初涉创作领域的人们止步不前，形成了一种畏惧尝试而又有所托词的不健康的心理状态。如果我们在这个问题上继续迷茫，继续误解，那么这将在很大程度上戳伤创作者的创作欲望与信心。

艺术的成形与创造是艺术家内心世界的外化过程，内心深处的思考与斟酌、个人意志的坚定与高昂才是形成优秀文艺作品的关键。拜伦、海明威、托尔斯泰都是所谓艺术家群体中的幸运儿，同时也被赋予生活的美满与创作的天资。他们的作品是真正对于大人生、大社会、大历史的思考和关照，这种关照赋予了他们内心日益沉重的含量，逐渐将作者带入了一个心灵孤独的境地。这种孤独感是存在于每个伟大的创作者身上的，因为他们站在了比世俗生活更高一级的台阶上，他们用上帝之眼看待着这个世界的芸芸众生。这种孤独时常会外化为一种生命终结时的极端选择，海明威在晚年

时饮弹自杀，托尔斯泰于 80 岁高龄离家出走。同时，这些艺术家具备坚定的信念，拥有强烈的个人意志。正是在这种个人意志的支配之下，他们可以超越一己的悲欢离合，超脱自身的幸福安康，而走向对于生命的叩问和良知的启迪。意志高昂是衡量一个艺术家情感体验的个性坐标，这种高昂而激动人心的情结是情感力量的外化，是对于生命与艺术的热情和投入。一个意志高昂的作家往往能生产出沁人心脾的作品；一个伟大民族意志高昂的时候，也是在其内部酝酿出伟大作品的高峰时刻。只有感动自己的作品才能感动他人，只有内心深处的声音才是最真实的声音。因为这些作品拥有内部力量的源泉，是艺术家心灵的外化，是时代情感与民族激情的集中迸发。

综观这些艺术家们的经历，不论生活赋予他们的是怎样一种状况，内心世界的丰富与敏感以及个人意志的坚定和轩昂正是他们所共有的特点，也正是优秀作品之所以产生的心理积淀。对于任何人来说，现实生活会在形成我们的人生境界与价值理念上起着至关重要的作用，但是生活只是一种客观的存在，人生境界的高下、艺术理想的最终实现也就在乎于自身的追求与锻造了。

将创作的着眼点放在“娱乐”与“戏说”上，放弃对于常规化生活以及广泛民间群体的关照，这是一种创作上的畏难情绪，是对于直面客观生活的逃避态度。

我曾经做过这样一个实验，在随意的一个时间段，拿着遥控器搜索各个电视台的节目，其中有 16 个台正在播放电视剧。我的统计结果是：古装片与现实剧的比例是 11:5，而这 11 部古装片中有 10 部是戏说剧或者武侠传奇剧，而 5 部现实剧的领地也是青春偶像、娱乐八卦、男欢女爱泛滥的场所。电视剧的“娱乐”功效已经成为一股势不可挡且独占

鳌头的冲击力，它正在逐步决定和引导着电视剧创作现状和发展趋势。我也时常听到我的学生中有这样的言论：“没有生活，我可以写娱乐片，反正现在的电视剧满嘴跑调儿。”青年人拥有创作的激情，也有着渴望成功的强烈欲望，可是他们也容易走向思想的极端，容易受电视创作现状和现实利益的影响而盲目跟风。同时，生活阅历的缺乏似乎也成为他们倾向于创作娱乐片的情有可原的理由。

在这种商业模式逐渐形成写作格式的大形势下，我们必须为影视剧的创作找到一种正规化和常规化的创作模式，必须坚持中国电视剧独立的美学品格和社会使命，这在某种意义上决定了中国电视剧艺术的前途命运。作为一名教授“影视文学”课程的教师，我觉得自己有责任引导我的学生走上一条正确、理性的创作轨道，因为影视剧创作的接力棒将来是要转交给这批年轻人的，电视剧美学品格的延续和发展还要依靠他们。

“娱乐”本身是一个积极而美好的词汇，它代表着快乐而有趣的情感。例如，多年前的情景喜剧《我爱我家》，则是一部娱乐性质电视剧的经典之作。傅老一家人之间现实而巧妙的人际关系，诙谐、有趣的对话，活灵活现而生动幽默的人物个性都成为影视界多年以来胜传不衰的佳话。又有冯小刚的贺岁喜剧，每一部似乎都是带着一点黑色幽默的生活喜剧。这些娱乐之所以有生命力，是因为笑声中就是生活，他们的娱乐元素就是老百姓日常生活中俯拾皆是的笑料，是有生活根基的艺术发掘。

娱乐，是一个正当的观赏概念，但它仅仅是审美概念中一个普通的元素。正是由于人为的放大和夸张，它正变成喧宾夺主的角色，这其中看不到正义和善良，看不到以劳动为主题展开和形成的人生轨迹与命运走向。创作者只是试图

用主观臆想的娱乐遮蔽缺乏生活经验的个人积累，从而以一种逃避生活的态度和方式投入写作。这样所创作出来的作品也只能是没有依据、没有根基的空中楼阁。事实上，是创作者自己没有做成、没有做好日常生活中的有心人，不经心地放过了曾经发生在自己身上点点滴滴的小事以及周围那些充满着生活智慧与传奇色彩的小人物与小事件。每个人都有自己的生活圈子，只看你愿不愿意去接近，是否能够以一种敏感且平和的心态去发掘和面对。

其实，大多数耐人寻味的电视剧取材于我们生活中的细枝末节，《空镜子》、《浪漫的事》、《贫嘴张大民的幸福生活》等等一系列平民生活电视剧正是来自于民间平平淡淡的生活写真，在这平淡之中透着民族精神的韧性与力量。艺术长河中的经典作品告诉我们，一切的精神资源来自于民间。民间是一个自由辽阔的概念，但这一看似中性的概念却有其质的规定性，在此规定性的基础上才有可能保持作品独立的民族品格和美学精神。这种规定性是具备明确道德判断价值和强烈感情色彩的。“首先它必须是人民性的，众生谱系的，有着普及性的体验和共同性的亲历；它还必须是日常性的，经久不息的，有着广泛的承载和充满韧性的延伸能力；它又应该在群体背景中关注个体生命，在隐忍与抗争中选择生命价值；它还有更大的可能性在其中推延出正常的社会秩序和伦理结构，在人道主义立场上探寻法度与原则。它应该是朴素的、公正的，充满悲悯意识和忧患情怀的。”^①只有坚持这样的创作立场，剧作者才有可能获取真正高尚的精神资源；他或她才有可能在这种丰富精神资源的滋养之下，产生对于

李九红：《当代电视》第28页，《尊重电视剧艺术：从编剧做起——与电视剧作家张宏森的对话》。

人生、对于社会、对于生命个体光荣抑或耻辱的判别，且最终作出具有真理性和引导性的价值判断和批判。一味的娱乐会败坏中国电视剧的身体素质和艺术素质，一味的娱乐是对于深度的放弃，实际上也是对于情感 and 责任的放弃。

一个有责任的创作者必须坚持民间写作立场，扶正创作思想和思路，让创作落实到生活的实处。日常的积累应该走进常规化的生活。常规化的生活是民间概念的具体表现，也是民间概念的衍生。一个立足民间的编剧不可能对常规化生活持有陌生和回避的态度。作为一名教师，也作为一名影视艺术工作者，我必须告诉我的学生，“娱乐”这一单一细胞的繁殖只会形成创作上越走越窄的窠臼；你们的作品必须要立足于民间，你们为创作所进行的积累和积淀必须走进常规化的生活，你们的眼光必须要深入到老百姓生活的细节之中。看起来这是一个老生常谈且不经意的要求，它实际上在考量编剧的心胸度量和职业素养。因为一个真正能够沉浸在日常生活当中去寻求素材的编剧，他可能要遭遇寂寞，也有可能要遭遇长时间默默无闻的潜伏，同时还要抵御商业化运作模式和写作格式下的种种诱惑。

只是，我们不能因为有“困难”就滋生“畏难”情绪。如果把笔下的作品当作自己毕生的事业，将心声化作作品的主旨，将自己的作品看做是对于民间生活的艺术再现与拔高，从而促使读者群产生反观、反省与思考的效应，还有什么事情比这一切更重要，更有意义呢？

作为一个剧作者，你应该看到：每个人都在生活着，都以自己的方式、自己的情态在生活着。

我们一直都在误读“生活”的真正概念。

于是，当前的任务便落实到这样一个问题：生活到底是什么？

生活是人类为实现自身生存发展所进行的各项活动，是衣、食、住、行等各方面的情况；它是人生在世所必然要经历和体验的过程；它同时受到人的自然属性和社会属性的双重制约；是一个外在行为方式与内在心理活动的集合体。

所谓“外在行为方式”包含着个人或群体的日常交往方式、生活习惯、行为举止等等方面的内容，人的一生要走过幼年、童年、青年、中年、老年等不同的人生阶段，在这个过程中会发生各种各样可视可感的事件，遇见不同类型、不同精神品格的人，而这也正是人物外在生活的丰富内容。而“内在心理活动”则是由外在生活境遇与个体性格特征所决定的精神状态、价值观念、心灵感悟的综合，是个体看待外在世界的角度与方式，是个体或群体对于现实世界和自身命运的看法和观感。它没有活生生的形象化的演示，是不可以被直接看到的，但是这种“内在心理活动”类型的生活是可以被感知的，它由那些琐屑而丰富的生活内容所决定，同时也反过来影响着外在行为的走向与境遇的变迁。外在的行为方式、对待事件的处理态度都会透露着人物内心世界的善恶忠奸，也会体现着人物或积极或消极的生命态度，或乐观或悲伤的精神状态。

人类在不同年龄阶段以及不同性别特征方面所表现出来的行为方式和思维方式的差异，基本上由人类的自然属性所决定。譬如婴儿出生时的啼哭、童年时代的顽皮行径、青年阶段的恋爱与拼搏、中老年时候的稳重与娴熟；例如男人与生俱来的强悍与高大赋予他搏斗自然的力量与保护家园的实力，女人体力的相对弱小以及思维上的纤细、温柔决定了她们主家的身份和权力。同时，人物的社会属性往往是人们容易忽视的一个重要因素，在不同的民族氛围、不同的社会环境、不同的时代风貌的影响下，人们的生存状态有着相当大

的差别。例如在清政府统治下的北京、国民党统治下的南京、“文革”时期的中国内地、改革开放后的中国，每一个历史时期、每一个时代背景下的人身上都会留下这个时代的烙印。实际上，人类的自然属性和社会属性不是各自独立存在的，他们彼此共融地决定着不同群体或个体的生存状态、行为方式和思维方式。正是在这种多方面、多层面的影响下，我们依据不同的标准对社会中的人物进行更加细致化的分类。用职业性质来判别人群便是我们常用的一种方法。在同一职业的人物身上会带着一种长久习惯形成的共性，这种共性是耳濡目染的，也是由思维定势所事先定义过的。日升而作、日落而息的农民拥有他们的生活方式，在土地的眷恋与劳动的满足中展示着自己的生活情态；工厂中的工人师傅有着属于他们的生活圈子和工作环境，在那里会形成他们自己的语言交流方式、会形成他们对于生活的看法；仕途上走着的人会有着更多的生存技巧和话语技能，与人打交道的时候会写着环境赋予他们的特殊秉性与职业习惯；学生群体的在校学习和家庭生活也是一种生活的原始情态，这个群体拥有他们特殊的阶段性任务、心理叛逆特征和身份气质。

可是，这种类型化的划分给予读者的也仅仅是一个方块状的、概念化的形象特征，它是从一个“观念”出发来观察和塑造人物的，这必然会造成捕捉细节的局限，也便成为塑造既有时代特征又具备鲜明个性特色的典型人物的壁垒。人是一个综合而独立的个体，于是在同一个环境中的不同人物必然有着他独特的生活感受和情感判断，有着不同的生活方式和生存情态。这就要求我们的创作者不仅仅要关注不同人群的生活方式和生存情态，还要将目光落实到个体身上，因为在每个人身上都会有着只属于他或她自己的故事和处世方式。

的确，现实生活中有的人物身份单纯，有的人经历曲折

复杂，在创作者群体中也有诸如此类的千差万别。不论单纯与否、复杂也罢，我们都可以自己身上，甚至在周围任何一个人身上找到生活的素材，找到原汁原味的生活，找到生活的方方面面和千姿百态。

所以说 那种认为“自己没有生活”的论调是应该被打消的。每一个人都有属于自己的生活，也都处在别人的生活情境之中。生活是人生际遇与人生感悟的综合，只要你用心去体会、用心去享受，生活赋予你的原始素材还是相当丰富的。

作为一个剧作者 你还要懂得“享受生活”、“欣赏生活”和“感激生活”。

享受生活

这里所提出的“享受生活”的命题，并不是指传统意义上所谓的物质满足，“享受”蕴藏着更多精神层面的涵义。对待生活应该有一种全身心投入的态度，当然这种投入不是盲目地一扎到底，它必须要留有思考的额度。生活是一份素材，也是一种给予，“在生活着”实际上就是一段精神上的历练过程。创作者所关注的问题是，“人类在怎样生活？”“人类应该怎样生活”。不论是对于死亡的描摹或是对于生命的刻写，其中都呈现出作者的希望和向往。而我们在此尝试着提出一个命题：剧作者应该怎样生活？

海德格尔曾经提出“诗意的栖居”的概念，“诗意的栖居”其实应该是我们每一个人都力求达到和应该享受的生活方式和人生境界，是一种最人本化和最艺术化的存在，这种“诗意”对于创作者尤其重要。任何以“美”为目的的艺术形式似乎都在试图追求海德格尔所说的由“敞开的转让”所形成的澄明境界。要真正到达这种澄明之境，原始的知觉就不再是实用的，实践也不再是功利的，它让我们感觉这世界在向我们说话，说的不是观念与抽象的图式，它使世界以感

性的形式在我们的内心深处隐藏并时刻带有表述的欲望，它会使我们感觉到自身的自由。——这时我们就处于艺术追求的澄明境界了。

只是似乎干扰太多、杂务太累、心事太重，于是“诗意”被无情地束之高阁，生活的美丽被现实的芜杂所取代。或许你认为自己的生活与其他人没有什么不同，但是要想成为一个成功的创作者，还真得让自己的生活方式和思考习惯与他人有所差别。

“艺术是闲出来的”这种论调虽然有些偏激，却也不无一定道理。这个“闲”是有艺术、有舍有得、有所侧重的“闲”。“闲”不是无所作为，更不是摆摊子偷懒，而是从现实的事务中超脱出来，摆脱尘世俗务的纠缠，将精力与目光投射到人类生活的细节之中，融入到人类历史的情感动态和社会变迁的大背景之中。让细节扩大为对于生活的关照，而生活的关照将成为创作的素材和灵感的来源；将个人情感融入到人类、历史、社会之中，是创作视线的拔高，是创作责任的有为之。“闲”还是一种高度自由的精神状态。只有在一种自由的心境下，才能放任思想的驰骋，放任感情的澎湃，放任语言的挥洒自如。自由的心境给予创作者自我欣赏、自我陶醉的信心；给予享受生活节奏、享用生活调料的时空；给予表达整个人类情感的创作冲动和权利。正是对于生命个体的关照才诞生了具备生命活力的艺术，也只有将个体融于群体与社会之中，艺术才拥有了哲理的高度和博大的气概。

众所周知，自由不是绝对的，影视艺术上的创作自由更是要受到多方牵制，这诚然会对创作产生一定的限制和影响。事实上，对于文艺创作的种种限制都是一种客观而外在的因素，创作者对于“诗意生活”和“自由”的追求并不一

定会与这些限制元素相抵触，而心态的平衡、目光的投射在很大程度上还是取决于创作者自身的选择。

享受生活是一种心境，是一种艺术追求的状态，也是一份对于生活的热爱。如果自主放弃这样一种难能可贵的情感，那么自由权力的剥夺也只能是作茧自缚的结果。

欣赏生活

如果说“享受生活”仅仅停留在生活方式的选择阶段，而“欣赏生活”已经开始进入创作积累的第一步，只是这里强调的依然是一种对于生活细节的日常化感悟，是一种有心、用心却无目的、无意识的状态。“欣赏生活”确切地说，意味着用欣赏的目光、积极的欲望和贴近的方式观察生活。

在词典中对于“欣赏”一词有这样的解释：用喜悦的心情领略美好事物的意味。面对这一解析，或许有很多人会认为，用如此正面的涵义框定剧作者的思维和思想是有失偏颇的，至少这种积极而乐观的观念只能代表人类情感的某个方面。这样的论点当然有其坚实的依据，从作品来看，不少剧作都是以充满悲情色彩的人生命运以及真实世界的现实残酷作为创作的对象和题材；而很多作者看待世界的方式和书写的笔调往往透露一种悲观、失望、甚至绝望的情绪，似乎他们天生地具备敏感的神经和脆弱的心灵，这是形成他们对于客观世界独特感悟的必备条件。然而，我们往往将目光投射到作品所折射出的人生经历和人生观感，即从作品解读作者；我们往往放弃了对于作者最初如何进入生活、如何对生活产生了高于常人的兴趣，如何对于一事物、一个题材、一个人物有所创作冲动的原始动机的开掘。

实际上，思考和写作过程中所呈现的复杂心态与观察生活的欣赏眼光并不矛盾，相反，这种欣赏的心态正是吸引剧作者走进生活原生态的良好起点。“欣赏”处在观察生活的

初级阶段，是一种进入创作状态之前的前期筹备，也是作者世界观和价值观的原始体现，代表着作者对于生活以及周遭人物的兴趣。

我们常常强调要借助一双儿童的眼睛去观察生活，甚至有人认为，艺术就是用孩子的眼光看世界。儿童有着最原始的欣赏冲动和情感表达，他们总是以喜悦的心情去领略事物美好的一面，他们会在第一次看到某一件事物的时候不假思索地说出赞许的话语、流露出欣喜的神情，他们会简单而明确地产生占有美好事物的意愿并直截了当地提出自己的要求。儿童的视线相对于成人而言处在较低的水平线上，视线的高低并不会构成他们欣赏水平的局限，反而在潜意识之中促使一种欣赏机制的产生。低视线在观察事物之时会形成仰视的习惯，而这种仰视角度使孩子们眼中的人或物变得更加高大伟岸，产生一种崇拜心理和内心慨叹。在许多电影、电视剧作品中，借助摄像机仰拍角色人物，从而试图塑造出正面人物、英雄人物以及更加崇高的角色形象，正是利用了这一心理成因。同时，仰视也会造成一种宽阔的视野范围，让孩子眼前的世界变得更加开阔、没有边界，如同我们抬头仰望天空时的心情，一种自由、美好、好奇的感觉便会不由自主且不可抑制地生发出来。这种低视角的观察视线会使你对于昔日里视而不见的事物产生一种新奇的审美观感，很多平凡的美丽正是产生于这种低视线、广视野的观察，只有放低观察者的心态，不再端着架子，不再唱着高调，平凡的美丽以及平凡的真实才会真正地进入你的视野和心灵。

儿童的视野还是五彩斑斓、生动有趣的，所以他们总是喜欢彩色的水笔或蜡笔，借此描绘他们心中色彩绚丽的场景和故事。因为在他们的心目中没有仇恨的宣泄、没有功利的欲望、没有生存的压力；正是由于这种纯洁，他们有权力仅

仅用“美”来衡量世界。虽然“美”是一个争论不休且没有定论的概念外延，但美的存在是可以被感知的。在儿童纯洁无瑕的心中，“美”或许拥有了最朴实、最本身的涵义。对于“美”的良好欲望可以实化为对于生活中人和事物的兴趣，所以欣赏的眼光是剧作家所必须具备的，一双懂得欣赏的眼睛是懂得发掘美丽的眼睛。

孩子的视野是一个美丽而纯洁的范畴，对于生活的观察仅仅停留在这个层面上又会流于直观和感性。剧作者既是生活环境中的人，也是生活境遇的旁观者。你在经历生活的同时也在表述生活，这就必然要求剧作者不但要有童心与爱心，还要有敏感与深度；不但要尊重自己的生活方式，而且还要欣赏他人的生活情态。在这里，“欣赏生活”转化为一种了解生活流程、细节以及情感的积极欲望，要求作者在素材原始积累的阶段具备积极入世的心态，以贴近的方式去了解各种生活情态中的人物。

剧作源于生活，生活是一片浩瀚的大海，剧作者需要在其中以一份健康的心情、一份良好的祝愿酣畅遨游，去欣赏海洋的美丽，将惊涛骇浪、碧波微蓝、水天一色、江面泛舟的美丽都纳入自己的审美视野；同时剧作者也需要一份包容的心态、一份喜悦的情感去领略海洋的博大胸襟，将心如止水、静若处子、山风谷雨、心潮澎湃都作为人生的景观和生命的态度而欣赏之、接纳之。只有积极地投入到生活的海洋当中，你才可能看到这些人生的多重景观，才可能拓展自己的视野从而占有更丰富的素材资源和情感资源。当然，“大而全”的占有是一种积淀性的必备；在这一基础上，更需要以一种贴近的身份去观察，去阅读。这一过程不是大包大揽，是一个“读”的过程。生活就好比是一本厚厚的有益书籍，值得用心去阅读体会，这阅读是相对于遨游而言又前进

了一步的欣赏过程。生活就好比是一台写着悲欢离合的人生戏剧，值得倾注自身的情感去观赏，去体会其中充满着巧合、误会的突转或是平平淡淡、百折不回的生活流，这观赏是一段更加形象化、对象化、生动而真切的欣赏过程。

读人生的书，要读其中的细节和情节，更重要的是了解其中的人物；看人生的戏，感受其中的情绪变化和境遇变迁，这台上的戏是现实中活生生的个体与他或她所存在的环境以及环境中的其他人物之间发生的故事，一切的戏剧冲突都是以人物为中心在起承转合。观察生活，即是观察生活中的人；积极的欲望，其实正是了解个体特征以及社会众生相的欲望；贴近的方式，也正是观察、效仿人物言行举止等外部形态、揣摩人物内心世界的手段。

真正的“贴近”所需秉承的基准是对于生命个体的尊重，尊重他们的生活习惯，尊重他们的生活方式，尊重他们的身份和职业。亚里士多德在其晚年著作《修辞学》第三卷中写道：“不同阶级的人，不同气质的人，都会有他们自己的不同的表达方式。我们所说的‘阶级’，包括年龄的差别，如小孩、成人或老人；包括性别的差别，如男人或女人；包括民族的差别，如斯巴达人或特沙利人。……乡下人和有知识的人，既不会谈同样的话，也不会以同样的方式来谈。”尽管如此，亚氏是将人物塑造进行了经验性的类型化演绎，但他至少给我们提出对于不同群体中人物的特征化说明。我们只有怀着对每一类人物的尊重，才能真切地看到他们行动的每一个细节，这细节中的差异，才能使我们真正走进他们的内心世界。

感激生活

一位剧作家曾经说过：“有任何机会我都愿接触任何职业和任何年龄的人，对生活应该抱有这样一个渴望接近的态

度，生活才会有所回报。”从这段话中我们可以分析出这样的涵义：创作者与生活是一种互动关系。他们之间是一种彼此的给予，你越接近生活的本真，生活赋予你的素材才会更加丰富；同时，你享用了生活赋予你的丰富素材，你也自然地感受到生活和生命对于你的意义与价值。剧作者应该对生活怀着一颗感恩的心，感激生活的给予，并将这种情感贯穿于作品中以回馈生活。

生活是艺术家的原始素材，生活提供给创作者最熟悉、最直接、最容易把握的创作资源。翻看我们现在很多剧作家的作品，其中有不少与自身的生活经历息息相关。海岩曾经在公安队伍中工作过十年，他的“案情加爱情”模式与这十年的干警生涯割舍不断。尽管海岩在创作上有着他人无法复制与超越的先天因素，但是我们仍然可以说，没有那段出生入死的警察生活也就难以看到今天的“海岩剧”，或者说“海岩剧”不会是当前这样一种赚足观众泪水、揪住读者神经命脉的现实状况。梁晓声、叶辛上世纪 80 年代的作品以上山下乡的历史时期为背景，刻画出了一批有血有肉、生动敏感的知识青年形象，这一切都与他们曾经的经历有着密不可分的联系。这些作家从来不讳言某一段特殊经历对于他们从事创作的意义，他们会充分地肯定生活的直接素材是一笔无法置换的财富。正是有了这样一种感激生活的心境，他们才不会落入私人话语的焦灼和低吟中不可自拔，他们才会在任何的生活环境中发现美的所在。

同时，生活经历磨砺了艺术家的个性，提高了他们的人生境界，心灵由此变得更充实、更丰富，也更加生动，使他们能够在更高层次上更深刻地感悟到人生的理念，艺术家对于生活的态度正是其人生理念的透视。生活是艺术家心灵的载体，艺术家所感悟到的人生理念，需要通过这个载体表现

出来。俗话说：“文如其人。”只有懂得生活、珍惜生活的人才能感受到生活的真谛，他们会痛并快乐地活着，因为活着就是一种有希望的状态，只有活着才能显出人生的境界，实现人生的价值。

经久不衰的文艺作品总是在字里行间书写着作者对于生活的考量和判断，并在其中流露出对于真善美的向往和希望。只有善待生命的作者所创作出的作品才是有持久力的，因为持久力的源泉正是生活的气息与生活的希望。

享受生活、欣赏生活、感激生活仅代表着我个人对于剧作者应该持有的生活方式和思维方式的一点看法和提示。

或许，这种有些虚幻的提示和概念对于艺术创作可能没有显而易见的效果，至少它不是一种唾手可得、立竿见效的剧作方法的传授，但它确实正是立志于从事编剧事业的青年人培养自身职业素质、积累职业素养的起航点，也是成长为一名合格剧作者的生活哲学和生存原则。

（二）间接经验

间接经验有别于创作者在日常生活中所获取的直接经验，它不是在人类的生产、生活实践中直接感知和获取的。这种积累是建立在他人已有成就和思想的基础之上，是对于前辈经验的理性判断和有用截取。可以说，这是一个在“金字塔”中探索寻觅的过程，也是创作者在富含丰富知识的沃土上汲取养料的过程。

对于影视剧创作者而言，间接经验大致可以分为三大类别：其一，是人们口口相传的人或事，它是剧作者用耳朵“听”来的素材。虽然“传言”一词常常不被看做是正面的词汇，但是它却在另一个侧面上拓宽了我们有限的生活空间

和视野范围。实际上，“传言”中的人或事之所以能够为广大众所传诵，正是由于其本身具备了某种程度的特殊性和传奇色彩。这些故事有的关乎我们日常生活中的小人物、小事件，有的则带有历史和人文的传承与延续性。实际上，这种经验只是相当于“消息”的功用，它给予你一个初浅的概念，给了你一个有关这件事情的初步印象，甚至有时候仅仅是一个噱头而已。神经被听觉“蜇”了一下，正是这一“蜇”触动了心灵一隅潜藏的情感，心目中会因此产生一种神奇的效应，促使你进一步地深入感知和了解事物全貌，同时启动想象和联想的思维技能，借助你的经验世界和情感倾向作出价值判断，并最终将这一判断和心中的情感综合地表述出来。所以说，这种类型的间接经验是一种片面、表层且缺乏真实直观性的粗糙素材，毋庸置疑的是它也可以在恰当的时候触动灵感的突现，在此基础上甚至可以引发一个好故事、好剧本的诞生。

我们所谓的第二种间接经验则是指的“书本获取”，书本获取一方面是由于文学和艺术的意识形态性质，它常常要依据前代或古人传递下来的或同代人提供的思想材料来从事创作。读者在阅读的过程中会对书中人物的人生观与生活方式作出或肯定或否定或模棱两可的判断，并且从文字中寻找作家自身的影子以及潜藏其后的人生观感；同时，在这一阅读过程中，书本和作者也在影响着读者的人生观、价值观的形成，读者在浩瀚的书海中能够找寻到心灵与情感上的共谋者，在这种心灵与文字的对话中确立对于世界、人生、民族、国家的独特认识和看法。

剧本创作者也正是这诸多读者中的一位，他所阅读的书籍必将是形成其思想根源的重要方面。作为一个编剧，其知识储备不仅仅来自于生活，书本也是一个相当重要且不可或

缺的来源。书本是文化修养与认识水平之源。绝大多数的文学创作者都是书本知识的积极拥护者。一个人所能够直接掌握的资料毕竟是有限的，书本为他们提供了最生动与丰富的知识内容；对于书本知识的掌握当然不能是一统而揽之的，会读书而懂得融会贯通的人才能真正做到修身、做到物有所值、物有所用。书本既是获取一种无直接目的性的文化储备，也是一种有意识的知识积累。书海磅礴浩大，但自有其体系与成因。所以说，读书既是一种普遍性的、广猎性的捕捉过程，也必然要依据其体系与脉络而去支解那些为我所用的知识内容。

这就自然引发了通过书本获取经验的另一个重要途径——它可以作为剧本创作的直接动机与重要支撑。例如凡尔纳一生创作出一百多部幻想小说，这些小说的材料大部分都是从法国国立图书馆的书刊上获取的。当前，有很多的影视剧都改编自优秀的文学、文艺作品，例如张恨水先生的《金粉世家》、《红粉世家》 张爱玲先生的《半生缘》、《金琐记》 曹禺先生的《雷雨》、《原野》等等。对于改编作品而言，把握原著精神是编剧的要旨所在，而编剧也必须要了解与原著同一时期的文艺作品状况，也需要通过各种资料去充分把握作品中所涉及的特定历史背景与社会状况。这都需要编剧有一定范围和一定水平的阅读量，也特别体现了“书本”对于一个剧作者的重要。我们可以看到很多影视编剧都是从作家成长起来的，只有先具备了充分而坚实的文字功底，你的剧本才会有力量，因为文学性正是剧本的生命。而对于那些进行历史题材影视剧创作的编导们而言，抛开历史典籍和史学理论而去插科打诨、生编硬造，绝不是一种值得提倡的创作态度。历史剧的创作是在不失基本历史史实与历史定论的前提下进行的艺术创造；同时，历史剧的编导者拥

有选择他所秉承和支持的史学观点和史学派别的权利，也拥有融会野史传说、现代元素的创作自由度。《汉武大帝》以《史记》、《汉书》为人物塑形的基准，《雍正王朝》、《康熙大帝》在启用正统史学家的观点的同时，融入野史传说，繁冗的史学典籍得到通俗化的演绎，而对于这种艺术表现的认可也正是建立在大量史实的真实再现上，而这正是相关历史资料得到充分占有和把握的结果。中华民族的语言文化取之不尽、用之不竭，浩瀚长卷之中蕴涵着多少可以为当代创作者所漠视的词汇与思想；中华民族的历史上下五千年，封沉的典籍文章中又埋葬了多少可为当代创作者所能够开掘的内容与题材。所以说，你不仅仅应该是生活的有心人，还应该是书本的用心人。

第三，通过阅读和观赏大量视听资料而获取的经验，对于影视剧创作者也有着非常重要的意义。中国有句俗话：“熟读唐诗三百首 不会吟诗也会谄。”其实剧本创作也是一样的道理，对于成功作品的借鉴是一个很重要的学习方法，正是在对别人作品的认可与批判使自己的鉴赏能力得到了提高。可以说，鉴赏能力正是创作能力的前提和基础。所以，一个合格的编剧同样需要做“影片分析”的工作，这个工作或许并不需要细化到影片制作的方方面面，但是有细致而深入的编剧分析还是相当必要的。苏牧教授曾经用文字这样形容“影片分析”的重要性：

“要多看电影。多看会使陌生变得熟悉，高远变得亲近。一部伟大的电影 它好像就是你拍的 它成为了你的下意识。”

编剧还需要经历拉片、读片笔记、影评等训练的打磨，使他对影片的导、表、摄、录各个环节和部门的工作职能和权利责成有所了解。这是一个审美思维技能化的训练过程。编剧的工作虽然相当于一个文字作家的创作工作，但还有其

必然的特殊性，因为编剧是在为画面和声音写作。在他写作的过程中，视听思维在思想中的潜在将提高剧本的可操作性。尽管所谓剧本“可操作性”遭到众多业内人士的反对，很多人认为剧本就是文字和文学的艺术。的确，文学性是一个剧本的生命，而视听感是一部剧本的表达方式，或者说它为生命的延续起着经脉的作用。用大量阅片量积累起来的鉴赏能力以及视听感的锤炼将形成一个影视编剧良好的写作习惯，这种间接经验在塑造创作者个人素质、知识水平、思维能力以及实际操作能力上有着相当积极和重要的作用，同时它也为影视创作提供直接可用或可借鉴的素材。

原始素材的积累是一个点点滴滴和循序渐进的过程，电影特别是电视剧创作的短周期和商业性必然不会给编剧充分的时间去体验生活，这对于一个剧作者日常的生活体验与知识储备便是一个严格的考察。进入作者视野的原始素材是一个庞杂而细腻的知识体系，这个体系的建立不仅仅要求你有积累的意识，还要形成积累的习惯，这个习惯便是“烂笔头”——知识通过记忆机制存储在人的大脑中，但是大脑在储藏的同时也会遗失很多有效信息。为了保持更好的强度刺激和新鲜度，你需要把一些有用的素材或者理论知识点记载下来，以避免大脑的淘汰和遗忘。对于日常生活的故事情节是这样，对于书本上的亮点与启示也是如此。印象只有落实到笔头的时候，才能成为永久的素材。

二、素材的提炼与整合 真、善、美的阶梯

在以上的部分，我们从“直接的生活经验”和“间接获取经验”两方面阐述了剧作者占有原始素材的途径，同时我

们也意识到原始素材的积累过程正是剧作者锻造其职业素养的过程。在这一过程中，既完成了资料的收集，也使自身的素质得到了提升。

但是，这里所谓的一切资源仅仅只是一种粗浅的、未经打磨的凌乱篇章，素材和剧作者内心世界的观念与情感都需要进行重塑和改造，并通过一定的艺术形象和形式表达出来以实现艺术创作的最终完成。艺术以丰富的现实生活为创作元素，但是艺术也正是借助形式，才超越了现存现实，甚至可以成为在现存社会中与现实对立的作品。这种超越成分内在于艺术中，艺术通过重建经验对象，即通过重构语词、音调、意象而改变经验。在这个意义上，艺术即使是对死亡和毁灭的重现，都是表现出对希望的渴求；即使是对恶与丑的描写，也表达出对于美与善的向往。艺术作品应该结识心灵和意志的较高远的旨趣，本身是人道的有力量的东西才能在我们的内心深处有所触动和感激；艺术应尽的主要功能在于使这些内容透过现象的一切外在因素而显现出来，使这些内容的基调透过一切本来只是机械的、无生气的东西发出声响。

似乎“去粗取精，去伪存真”已经是一个老生常谈的话题了，但它又的确是一个长盛不衰且言之有物的论题。事实上，一切的形式与形象都是借以表达希望与理想的手段，素材的提炼与整合应该永恒地以真、善、美作为其判断和存在的标准。真，根据形象因，这一形象包括人物的内在真实、外在真实以及生活真实，可以以电视剧《一地鸡毛》、《贫嘴张大民的幸福生活》作为范本；善，根据目的因，目的所应关注的是行事的原始企图以及做事的原则标准，《渴望》是一个时代的标志，《空镜子》是新世纪的又一杆坐标；美，一直以来是一个争论不休的概念，它所倚重的是超越一

切又包含一切的原因，对于美的判断是一个多元化的体系，但是任何多元化的体系依然会存在其相对统一的社会标准，《青衣》的承重，《天下粮仓》的浩然正气也都是这统一标尺上的亮点。

从某种程度上甚至可以说，在文艺作品中对于现实元素的存留与取舍上，我们可以看出剧作者思想境界的高下，可以看出一部作品所反映的人性力量。

（一）艺术发现与想象力的启动：创作主体的对象化思维与情感表现

根据思维方式、写作观念以及创作手段上的差异，我们可以将当前的影视剧大致划分为两大系统：一是以真实的客观世界为摹本，以忠实再现自然形态的日常生活为手段，以刻画与生活中真实人物的思想情感、行为方式最相接近的艺术形象为目的的剧作，屏幕上绝大多数电视剧可以归入这一类型，包括现实题材剧、重大革命历史题材剧、历史题材剧（这个概念中不包括“戏说剧”和“古装片”）、青春偶像剧等等；二是以作者的主观想象为依据，以恣肆表现虚拟形态的异常活动为手段和目标，人物形象超越常规限度，如《西游记》、《白蛇传》、《粉红女郎》及古装武侠片等等。

在前一个自然形态系统中，被剧作者纳入创作范畴的人物形象，有的是剧作者自身的写照，有的来自某个真实人物所带来的创作灵感，也有些是现实生活中不同人物的掰碎与整合。而另一个体系，实际上也是真实世界的夸张化、模拟化，其中的主要形象或代表着作者内心对于异端世界的期待与向往，或者表现了作者对于超常规划生活的欣赏旨趣，或者是借助一种独特的写作方式写出了对于现实问题的思考。

事实上，任何文艺作品中的人物形象都无法脱离生活的真实，或现实或夸张的造型、日常生活的细节以及他们的情感表达方式都能够在现实世界中找到原形或出处。光怪陆离的想象、奇形怪状的创造也必然要以现实世界为依托，只是在现实原型上多了一些嫁接、夸张和变幻而已。经过艺术的再创造，文艺作品中的艺术形象总是与现实生活中的真实人物有所差别，他们是通过创作者的主观经验以及想象与联想修饰过的、被凝练的人物。

实际上，不论是在创作活动的准备过程还是艺术作品的生产过程中，一个剧作者心目中都包含着三个世界：客观世界、主观世界与艺术世界；这三个世界与形象体系中的三个概念一一对应，即生活物象、主体心象和艺术形象。客观世界与主观世界的结合造就了“经验”的产生；生活物象与主体心象在“经验”的影响下得到重塑，从而在创作主体心目中生发出一个新的意念；同时，我们还需要借助想象的翅膀搭乘起经验世界到艺术世界的桥梁，踏上从意念到艺术形象的阶梯。

在这里，“经验”不单单是生活的阅历、处世的态度，它的关键在于一个人看待世界、人生的角度、情感和辨别力。这一“经验”的达成，首先需要练就的是一双“艺术发现”的眼睛。没有“艺术发现”，丰富的生活积累也只能淹没在日复一日的生活琐屑之中，丰厚的知识储备也只能是束之高阁、枯燥平淡的文字篇章，你的思维也只能在一种纯客观的观感中为他人的思想和行为所左右。

那么，“艺术发现”是什么？

有人说它是体验，有人说它是感觉，也有人说它是灵感与想象。

这些说法实际上都谈到了“艺术发现”的某个方面，但

是也都在一定程度上存在着片面与局限。

童庆炳先生曾经对“艺术发现”下过这样的定义：“艺术发现是作家在社会生活中积累了一定的生活材料的基础上，依据自己认识的生活和评价生活的思想原则和审美趋向，对外在事物进行观察和审视时所得到的—种独特的感知。”^①这个定义实际上包含着多个层次的寓意：第一层次即是我们在上个章节中所谈到的原始积累，这可以被看成是作者的创作对象，即剧作家的客观世界，形象体系的生活物象；第二个层次，是童先生所说的“自己认识的生活”以及“评价生活的思想原则和审美趋向”这实际上所指的是剧作者的主观世界，主观世界是在客观世界的影响下逐步形成、变化和发展的，同时又反过来“对外在事物进行观察和审视”从而产生“—种独特的感知”这又形成了定义的第三个层次，“独特的感知”是剧作家心中的潜在意象，即产生了由生活物象与主体心象共同促成的意念形象，它使创作者拥有了创作的激情与冲动，直接导致了创作行为的发生。

“艺术发现”是作家心灵的突然领悟，但是，在产生这一发现之前，创作者都有相对长久地沉思于某一事物的心理经验。我们常说，之所以将某个形象纳入人物创作谱系，是因为有所了解，有所兴趣，是因为作者在这个人物身上发现了可供欣赏和放大的亮点。我们甚至可以认为，艺术家正是因为拥有了对于某类人物的体悟和感动，接着才产生了对于他或她进一步了解的想法，进而产生书写的意愿与创作的冲动。那个穿着蓝布衫、戴着蓝布帽、撇着脚走路的“赵本山”，正是以他生活在东北农村的盲二叔作为原型。他常年观察并模仿二叔的动作、表情、说话的方式，从而直接从生

活中找到了艺术表现的身影，找到了为人民大众所喜闻乐见的生活物象。王安忆也是一个乐于深入到生活中找典型的作家，她有一个不成文的规矩——蹲在“妇联”找素材。尽管生活中有很多生动而丰富的元素，但这些事物需要一双特殊的眼睛去发掘，同时还要求创作者将生活练达透彻。或者说，你要写哪种类型的人物就必须摸透这类人物的方方面面；你要塑造哪个典型，首先要充分地了解你的人物，挖掘他的观点、动作和精神状态。因为只有这样，你才能让笔下的人物活起来，丰富起来，流畅起来。

当然，纯粹的物质资料是客观存在并且稳定而静止；只是，“一千个人眼中会有一千个哈姆雷特”对于事物看法的差别正在于“评价生活的思想原则和审美趋向”的不同。

杜威在他的《艺术即经验》中反复论证这样一个论点：“经验是有机体与环境的那种相互作用的结果。”这里的有机体所指的正是创作者自身，而环境则包括创作者的生活经历、所处社会环境以及创作环境中的诸多因素。创作是艺术家心灵世界的再现，小说、戏剧、电影等叙事艺术作品中的形象也都是艺术家心灵侧面的艺术展现和情感表达。创作者在设置人物性格、形象，构造人物关系以及建置人物活动的社会环境和背景时，总是会有意无意地融入自己的思想原则和审美趋向。鲁迅先生对于中华民族的羸弱以及国民的劣根性有着深沉的思考和疼痛的焦灼，正是在一种“愤怒”与“拯救”的思想意识下，他创作出了《阿Q正传》、《狂人日记》、《祝福》等带有鲜明个性色彩和呼唤社会觉醒意识的作品。契诃夫是一个天才的剧作家，他对于那些俄皇贵族与封建官僚的描画入木三分、针针见血泪，读过那些诙谐的文字之后却是表面沉静下的心潮起伏；他的作品也带有鲜明的个性色彩和社会批判力量，一脉相承地展现着这位伟大艺

术家对于当时俄国社会的看法与观感，笔端留下的正是他内心深处一种正气而高傲的藐视，一种对于卑下和委琐的针砭。

我们还应该注意的一点是，创作者的“审美标准”还必须与社会环境、创作空间相契合。这是在考察一名编剧的辨识能力。影视剧的创作要受到来自政治环境、审查制度、文化背景、风俗习惯、商业元素、道德评判等多方面的制约，剧作者的辨识能力来自于经验，也是一种天赋的形成与修养的练达。剧作者拥有属于自己的创作生态环境，这种生态环境实际上是作者价值体系的写照，是作者对于良知与功利的权衡。

艺术不是一种个人行为，影视艺术更是以一种公众艺术的形式在生存与传播。或许，艺术创作是一个相对私人化的过程；然而，艺术的观赏者，特别是大众艺术的观赏者是一个群体，甚至是一个庞大而多层次的群体。剧本写作不是个人的浅吟低唱，不是个人情感的肆意宣泄，也不可以是“想当然”的“粉饰太平”或者偏激的灰暗焦灼。作者的心目中应该有一把标尺，这把标尺要用以衡量大众的欣赏水平，同时也需要借以引导欣赏方向和审美趋势：哪些是能说的，哪些是不能说的，哪些是该说的，哪些是不该说的，哪些思想内涵是应该讳言的，哪些情感是应该张扬的。在大众媒体上传输出去的声音是肩负责任的，对“恶”的批判和对于“善”的颂扬都是它应尽的责任；观众只有在这种尽职尽责的文艺环境中才能够得到有益的提高和思考能力的深入。

俗话说“有所为，有所不为”，剧本写作也蕴涵着同样的哲学“有所写，有所不写”。不可否认，不是任何的生活真实都能够恰如其分地转化为影视作品的题材，我们既要反映生活也要懂得如何遮蔽信息，遮蔽那些不利于进入公众审

美视野的内容，即使这些信息和内容是一种实实在在的存在。

“独特的感知”是“艺术发现”的最终目的，也是剧作家区别于一般人的一个重要素质。“艺术发现”并不改变原来的事物，只是把自己透过独特眼光所看到的成分注入其中，从而在自己的知觉中出现一个新的创造物。黑格尔在《小逻辑》中说道：“假如一个人能见出显而易见之异，譬如说能区别一支笔与一匹骆驼，我们不会说这个人有了了不起的聪明；……我们所要求的，是要能看出异中之同，或同中之异。”换言之，我们需要从日常的生活中发现精致，在平平淡淡的人生中见真见美。霍建起导演或许就有这种高明之处，他的影片《那山那人那狗》便是这种“真”与“美”的典范。这部影片改编自彭见明先生的同名短篇小说，当初作家只是想写一个关于“邮差”的故事——一个普通得往往被人遗忘的群体。作者选择的对象是一个即将退休的乡邮员，他依靠一双腿往返在大山里，现在他要将自己的邮包交给自己的儿子了——因为他已经老了，走不动了。父亲坚持陪儿子走一趟送信的山路，正是在这一步步深入浅出的脚步中，儿子开始逐渐理解了父亲，父亲与儿子之间一张一弛的情感收缩、年轻人与老乡邮员之间思想的隔阂都消解在大山浓郁的绿色中，消化在他们各自的心里。

这种“独特的感知”是作家独特眼光和非凡观察力的凝合，它的产生依附于深层的心理内容，是与内心体验的契合。例如《红楼梦》第一回“甄士隐梦幻识通灵 贾雨村风尘怀闺秀”的一开章，作者的自云中有这样几句话：“今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有女子，一一细考较去，觉其行止见识，皆出于我之上。何我堂堂须眉，诚不若裙衩哉？”虽然只是“一纸荒唐言”的开篇噱头，却写出了享尽

繁华奢靡生活的官宦之子几经变迁的生活际遇。作家曹雪芹少年时所经历的富贵荣华，家道败落后所体味的落寞孤寂，都使他的内心深处祭奠起某种特殊的体验与感悟。而此篇开头所落下的几句话，也正是这种特有心境的一种体现，并且这种体现贯穿于《红楼梦》的始终。对于“女孩儿的珍视”、对于“须眉浊物”的鄙夷都通过宝玉的行为与思想得到表达。是曹雪芹在写宝玉，还是宝玉在演绎作者，已经有些辨识不清了。

“艺术发现”是创作主体所具备的一项重要的艺术素质，另外一个不容忽视的艺术素质便是“想象力”。黑格尔在、《美学》第一卷关于“艺术家”的章节中曾经谈道：“如果谈到本领，最杰出的艺术本领就是想象。……想象是创作性的。”

与“艺术发现”一样，想象力的启动首先要具备掌握现实及其形象的资稟和敏感，“这种资稟和敏感通过常在注意的听觉和视觉，把现实世界的丰富多彩的图形印入心灵里。”想象力所创造出来的艺术空间，不论是摹本世界还是虚幻世界，都必然依托于真实世界。过去，我们在强调想象力的同时往往会忽视现实对于想象的促成作用；英国浪漫主义诗人济慈曾经雄辩道：“想象是真实的——想象所认为的美必然是真实的——不管它过去存在没有。”（1817年11月22日致柏莱的信）

“有了这种对外在世界形状的精确知识，再加上熟悉人的内心活动，各种心理状况中的情欲以及人心中的各种意图；在这双重的知识之外还要加上一种知识，那就是熟悉心灵内在生活通过什么方式才可以表现于实在界，才可以通过实在界的外在形状而显现出来。”所以说，想象力在艺术领域的启用必须区别于哲学；在这个领域中，它所创造的材料不是思想而是现实的外在形象。

其次，想象绝不能仅仅停留在对于外在现实和内在现实的单纯模仿，因为理想的艺术作品不仅要求内在心灵显现于外在形象的现实界，而且还要求达到所显现事物的自在自为的真实性和理性，并在这其中渗透自己的主体意识和情感。但丁在《神曲》中借助托勒密天体体系描绘了一个井然有序的世界：耶路撒冷在地球的北极部位，下有九圈地狱，穿越地狱继续南行，钻过一漫长隧道即到达了南极的炼狱；而从北极往上是太空中的天堂，穿过九重天之后即可瞻仰位于九层天府的上帝。这个无所不包的世界将现实世界中真实存在的人和物或者意念中的鬼神安排了一定的位置，而这个位置是但丁想象中的结构与形态，但这或许才是但丁心目中真实的世界，是他的主体意识与情感倾注。

再次，想象中的“摹本世界”与“虚幻世界”是对于真实世界的规范，也是对“真实”的冲击。因为真实世界在一般人心目中是一种“喧哗与骚动”；相反，作家心目中所想象和虚构的世界总是明确、稳定、规模有限的。亚里士多德早就告诫过诗人不要在乎事件是否发生，而要注意事件是否可能——“诗人的职责不是叙述已发生的事件而在于叙述可能发生的事件，即按照可能律与必然律是可能的事。”（《诗学》第9章）作家琼瑶在北京城郊外看到一位清朝公主的坟墓时，她展开了合理的联想——一位皇家公主的坟怎么会孤独地坐落在荒僻的郊外？这其中必定有一段特别的故事。根据有关的历史资料，再注入作者合理的想象，一部名为《还珠格格》的电视剧诞生了。有时候，一句话、一眼印象也会造就一个剧本。例如，“有人离开公路，一直向沙漠走”成就了《德克萨斯州的巴黎》，这其中的“桥梁”正是作家的想象力。

可以说，不论真实与想象分别占据剧本创作的几成比

例，作品都是剧作者内心情思的宣泄，创作客体与客体形象都体现着创作主体的对象化思维与情感表达。

（二）素材的戏剧化转变：“一”与“多”

“艺术发现”所获取的是一种具备艺术挖掘潜力的独特感知；“想象力”为艺术作品的最终产生构筑了一个“可能世界”。这些思维机制都发生在艺术生产的准备阶段，是艺术构思的心理过程。

然而，艺术的价值并非素材的价值，艺术的价值也不仅仅是某种虚幻的观念和内在的思想，艺术的价值应当体现于艺术形式综合素材之后的结果，在具体的形象中体现艺术家心灵与思想的境界与内涵。

那么，如何将内在心灵与思维显现于外在形象的现实界呢？

记得马克·肖勒曾经说过一句话：素材与艺术之间的差距即是技巧。

技巧，正是搭建抽象与具像间的桥梁，正是实现将艺术感觉转化为艺术作品的秘诀。

技巧，会帮助你解决叙事时的难题，实现素材的戏剧化转变。

任何的叙事作品中似乎都永恒存在着“一与多”的矛盾。前面我们曾经提到，一个作者应该尽可能驳杂并且细腻地占有生活资料，在平时要多一些对于生活、社会、人生的观察、了解和感悟，并要将这些印象转化为记忆存储起来。从另一个方面而言，这似乎容易造成这样一种状况：作者拥有充分的表达和创作欲望，只是他心中似乎有千言万语、有百感交集，素材在他的头脑中也是千头万绪、难以掌控。比

如说，你想写一个张大民那样的小人物，那么在你的头脑中便会闪现出现实世界或想象世界中无数个与之相关的形象，也就是说你的心中将有无数个张大民的原型——他们是平凡生活中的小人物，他们是一个个运气不那么好的倒霉蛋，他们也把日子过得有那么点滋味儿。可是，你或许就是写不出刘恒笔下的那个“张大民”。这个“张大民”虽然平凡，可也不简单；他虽然“背时”了一点儿，可是他肚子里还有着丰富的生活哲学。因为一个初涉写作的作者往往会迷失在人物生活境遇和性格特征中无所适从，甚至处于一种几近“抓狂”的状态，慌忙之中拎起张三的一个事例或抓住李四某点特征去进行长篇大论的拼凑。作者越是着急想说，越说得嘀嘀咕咕、滔滔不绝，越容易顾此失彼、丢失全局，而读者也会被如此繁多而不完整的信息弄得丈二和尚摸不着头脑，从而产生这样的疑问：他到底要说的是什​​么？往往洋洋洒洒十几页纸的故事，观众和读者读不出其中的人物形象和人格特征，这样也就完成不了接受主体对于人物的“命名”——只要读者不认可这个“张大民”就不能称其为“张大民”了。

事实上，这种拼凑恰恰就犯了叙事艺术的大“忌”——缺乏整体性与统一性。一般而言，叙述艺术都应该以“统一性”与“整体性”作为其美学标准。所谓“统一性”，统摄全局，整元归一；所谓“整体性”，整然如一、整齐合一。事实上，“统一”是从主题思想、中心要义而言，而“整体”是从文本风格、情节构造而言。这两方面是合二为一的，它们共同构筑了“一个中心”，与素材的丰富多元形成“多中呈一”、“寓一于多”的辩证关系。

“统一”决定了创作的目的，决定了一切素材必须以其为圆心，它对素材有一种“九九归一”的向心作用。作者要着重告诉读者的那句话应该清楚地显现出来，而这句话的显

现是以丰富的论据作为支撑。所谓的“这句话”可以是具像的，也可以是抽象的。一幅图画中包含着丰富的画面内容和意义层面的涵义，但这幅画卷必然有其画面的中心意象和画面外的创作动机。《三国演义》的作者将忠心耿耿、深谋远虑的军师理想寄予在“诸葛亮”这一人物身上，那么对于这个人物的塑造就应该从这个统一的圆心出发。人物的动作及心理状态都应该围绕着这个圆心做运动，所谓“多中呈一”；于是，在作者的笔下有了隆中对、借东风、白帝城、空城计和五丈原的故事。同时，这一人物形象之所以能够立起来，正是因为有了这些故事的支撑，这就是“寓一于多”——刘备三顾茅庐，而卧龙先生来了个回避、再回避、春睡慢待、慷慨陈词话三分、婉谢出山之邀、接受出山之请的多步曲。从这步步为营来看，唯有诸葛孔明，别无他人。

艺术作品不但要求有一个统一的主题立意，人物形象具备动作的统一和思想的统一，还需要具备“整体性”的风格与结构，这正是“一”的另一层涵义。亚里士多德在谈到“情节整一”时强调“按照戏剧的原则安排”情节；“环绕着一个整一的行动，有头，有身，有尾，这样它才能像一个完整的活东西，给我们一种特别能给的快感”。清代戏剧家李渔对戏剧结构也提出了比较系统的主张，他的体系中有诸如“立主脑”、“脱窠臼”、“密针线”、“减头绪”、“戒荒唐”、“审虚实”等提法。他认为：“头绪繁多，传奇之大病也。”一部长篇巨著、一台话剧、一部电影或是电视剧，都必须要保持这种风格与情节上的整一。毛宗岗评《三国演义》时说道：“前能留步以应后，后能回照以应前，令人读之，真一篇如一句。”一篇如一句也印证了“一”与“多”的哲学。

这里还必须要提及的是一种偏激的创作观念，这种观点其实自古有之。他们认为，情节之统一，出于只写一个人

物，其实不然。因为一人的遭遇可能很多，甚或无数可计，其中有些无法统一；同样，一人的行动可能甚多，其中有些不能构成一件行为，不能整合在为我所用的人格特征之内，只写一个人也是不能保证情节的完整性。所谓“一人一事”的创作观念，那只是对于“统一性”和“整体性”的机械理解和生搬硬套，既不实际也不可取。

那么，怎样才能做到让“多”整合为“一”呢？下面介绍几种最基本的方法。

其一，你应该运用“综合”性思维。综合是杂取种种合成一个，作家在不同材料上各取其不同成分糅合成一个新东西。但它不是碎片和片段的随意拼贴，综合之后的形象应该是具备整体性和独立性的，可以良好地表达作者意念。

首先，综合要有选择性。所选择的对象应该是可以共融的，并且这种共融必然要创造出一个比现实材料更明确、更凝练、更有感染力的形象。例如“狭隘保守”与“盲目趋时”，“排斥异端”与“向往革命”，“蛮横霸道”与“懦弱卑怯”，这些看似呈现二元对立面的性格特点在阿 Q 这个人物身上得到了共融，这种共融达到了比单一性格特征更真切、更深刻的艺术效果。在当时的诸多中国国民身上都能窥见阿 Q 精神的影子，这一阴影无处不在却往往流于忽略；鲁迅先生杂取种种现实因素并糅合为一的阿 Q，成为了这个群体当之无愧的代表人物，“阿 Q”也成为了这类人物的“专名”。

综合还应该是具有定向性的。在艺术构思的时候，作家的想象可以天马行空，但是他的心中必须要有一个中心意念，这个意念便是拽住人物与细节的绳索。正是这种定向为作者规定了所塑艺术形象的标准与深度，使多样化的意象拥有了一个统一的方向与目标。

“突出”是我们应该掌握的另外一种素材处理方法。作

品既然要做到“多中呈一”那么，能够将这个“一”充分显现于外在形象的材料便是我们需要特别强调的。就人物形象塑造而言，他的核心人格特征便是应该得到“突出”的关键。《贫嘴张大民的幸福生活》是一个较为成功的电视剧范本，编剧刘恒为了“突出”张大民的“贫嘴”可谓是“不遗余力”。在云芳失恋绝食，大民受命规劝云芳的段落里，编剧让张大民一口气说了多达 330 余字的“张大民哲学”，完全没有理会“长篇幅对话是电视剧创作的一大弊病”的常规理论。这种不惜笔墨的着力刻画正是实现“突出”的一个重要方法。张大民的滔滔不绝“突出”了其“贫嘴”的外在特征，而这一“贫嘴”的特点以及从他嘴里说出来的“张大民语录”也透着这个人物的性格特点与人生态度。

有“突出”，有着力的刻画，便会相对应地存在简化和淡化。“简化”留下了最本质、最核心的要素，而剔除了许多细节化的修饰。如果说“突出”所用的是一种浓墨重彩的油画画法，那么，“简化”采用的则是用黑白线条勾勒轮廓的白描笔法。“淡化”实际上是将人物的某种特征或者故事的情节线推到了背景的位置，它的存在是为了烘托舞台上的主角以及人物的主要人格特征。对于素材的戏剧化转变而言，“简化”和“淡化”有着与“综合”、“突出”同样重要的意义。正如托尔斯泰曾经说过的，“对于高明的作家，并不在于他知道写什么 而在于知道不需要写什么”。①

（三）超越直观感受：“拔河”与“挖井”

现实生活中存在着一种真实，这种真实是实实在在的，

不添加任何修饰的成分；艺术作品中也存在着一种真实，这种真实是一种艺术的真实，它源自生活，被艺术形式所修饰。然而，我们不能否认这样一个事实：与生活的真实相比，艺术的真实具有更震撼人心的力量。

究其原因正是在于，艺术世界超越了直观感受，艺术家的创造将其对于人生与人性的深层感悟突显了出来，而这一感悟对于观众是带有引导与启示力量的。

的确，不是任何的作者都懂得用合适的方法和技巧去挖掘人物性格特征和人物的行动愿望。于是，有的作者所创造的人物平淡、呆板而模糊，而成功剧作家笔下的人物形象却成为了生动、明确、独特的艺术典型。

在这里，我们把第一类作者塑造人物时的状态称作“拔河”。我想，大部分的读者都应该参加或者观看过“拔河”比赛。一个队伍要想最终取胜，需要将位于麻绳中端的红标志努力地往自己一方拽，当红标志越过本方的裁判线时即为获胜。请重新回顾一下“拔河”的过程，哨声一响双方开始用力，红色的标志会在双方的作用力下来回游走，或许它会在一段较短的时间内僵持在某个点上，但是移动和不稳定是它的绝对状态。其实，初涉写作的人常犯的一个错误正类似于这个“拔河”的过程，作品中所塑造的形象正类似于那个决定胜负的红标志。作者总是跟自己的人物隔着一段距离，他努力地想要将这个人物拉到自己的领地，却无法让它在一个位置或者说一件事情上稳定下来。作者或者触碰到人物的某一方面精神特质，但还没有来得及挖掘便匆忙地将注意力转移，投入到其他事情或者另外一种性格特征之上。所谓“人物被写跑了”，描述的正是这样的一种创作状态。的确，这些剧作者往往具备充足的想象力和构造细节的能力，他们心中可以接连不断地涌现出形形色色的故事情节和动作细

节，这些情节和细节有的相当丰富并极具创造力；问题在于，他们不懂得如何去将细节放大，如何将人物缠在情节之中，并在这“缠绕”与“放大”的过程中一点一点地将人物潜在的意识与行为呈现出来。

其实，“向心式”的创作模式正是适合这种“缠绕”和“放大”的原则；“向心式”的创作是以一点为基础、纵向延伸的方式，这正类似于我们非常熟悉的一项劳动——“挖井”。

“挖井”首先要确立的是一个点，并且你必须要了解清楚——从这个点向下挖，是可以见到井水的。你所选择的必须是一个目的明确并且能体现现实意义的“点”。也就是说，从人物性格冲突出发，在性格冲突中要能够体现出普遍的社会意义，剧中人物最终要成为解释这种社会矛盾的实体。

其次，“挖井”是一个层层递进、逐步深入的过程。一般来说，故事不会一开始就形成强大的驱动力。大风起于青萍之末，故事也有一个能量逐渐积聚的现象。这种层层递进的效应连续发生，动力每传递一次，能量都要得到扩大。高明的叙述者善于让人物的人格特征形成一定的结构：持续激发某种印象以维持核心人格特征的地位。叙事作品体现人格特征的主要手段便是展示人物的行动，人物的行动在故事中表现为事件，一系列事件集成故事，一系列行动同时也激发了一系列人格特征。莫泊桑的《项链》由一张舞会请柬引起风波，于是陆续发生借链事件，借链导致项链丢失，直接造成主人公为赔项链劳累余生的命运……主人公玛蒂尔德的虚荣与欲望造成了事件的发生，并且推动了情节的进一步发展；同时，她的个性特点和人物诉求在一系列事件的整合中被逐渐激发，使观众对于这个人物的性格有了更加深刻和难忘的印象。我们来看看曹禺先生对“繁漪”（话剧《雷雨》）这个人物形象的塑造。记得当初看完这部戏之后，我心中一

直有一种说不出的难受，这是繁漪所带来的“疼痛”感觉。封建家庭内部压抑的“关窗习惯”，周朴园夫权强制下的“喝药事件”，周萍逃避责任的“遗弃行为”……都把这个向往自由、爱情和幸福的女人逼上了绝境，她的觉醒、她的反抗意识湮没在强大封建力量的恐惧之下，她最终的“丧失理智”与“疯狂行为”是在一步一步的推动下而形成的。对立面势力强悍的压力与繁漪的坚定反抗在剧中做着自始至终的交织和斗争，人物的追求与环境之间的矛盾在情节的“推进”下被持续地激发，人物的命运、性格以及某种强烈的印象也在这种经营中被完全而深刻地呈现出来。

剧作者在塑造人物的过程中，可以说是“一锄头一抔土”；你向下挖一锄头，这个“井”就要深一层；只有坚定一个方向，持续地在这一点上用力，才能见到井水，剧作者的任务也才算得到了完成。于是，读者便可以在这挖掘好的井中提取丰富的源泉，艺术形象的力量不仅仅是具体实在或是停留在纸面上的，你可以看到它所代表的人群，它对于生活的诠释以及它所代表的人性力量。

三、两种主题 形象与抽象

我们常说“艺术源于生活，又高于生活”。这正是因为生活在生活与艺术之间，存在着艺术家对于生活的美学自觉，存在着艺术家提炼和整合生活素材的叙述智力。

一个剧作家的美学自觉和叙事智力既依附于天赋的才华，也脱离不了后天的锻造。只是，不管是天才的叙事能力还是日复一日的能量积累，都应该被充分调动，用以表达剧作家心目中的“那一点”想法或是理想，而“那一点”在作

家的现实界中往往呈现为作品的主题。

一个高明的叙事人会巧妙地启动其美学自觉和叙述智力，用情节的经营集中而突出地表达自己对于生活的独特理解和人格诠释。这种呈现于每一个观众眼前的“戏”便是作者对于即定主题的形象化表达。

而同时，一名优秀的剧作家还能够理性地运用其美学自觉和叙述智力，让“剧中人物”代表自己以及生活中的“大多数”去经历生活和人生的冒险。当我们完成对于“剧中人物”愿望和行为的解读时，便可以领略到作者对于人和人性超越直观感受的认知和挖掘。隐藏的文字和形象背后的思想正是作者对于作品主题的抽象表达。

在此，我们以形象与抽象因，以作品的“情节”与“人物”因作出“情节主题”与“思想主题”的划分。在剧作者笔下，“情节”与“人物”不是即定主题的图解，而是表现人物思想含量的“双刃剑”。

（一）情节主题：生活的暗示

情节主题，是作者利用对于事件的选择以及事件在时间中的设计所表现的故事主题。这种选择和设计贯穿于从选剧到素材、从素材到情节主线的始终。

显而易见，这个定义包含着两个层面的涵义：其一，生活；其二，生活事件的空间选择以及时间安排。前者是一种客观存在，后者是一种主观判断；前者呈现为一个“网”，而后者应该编排为一个“序列”；前者的存在方式是“生活流”，后者的存在方式则是“戏剧化”。巧妙与神奇之处在于——故事正是在这重重矛盾中得以生成；同时，生活也在这矛盾重重中得到表达和暗示。

客观存在的“生活流”被置于特定的戏剧情境和人物诉求之下，“生活”因此而激发出了戏剧冲突，并表达出特殊而具体的主观情感。于是，“网”便被整合成为了一个具有战略意义的序列。

要使这个序列带有主观的判断与思考，你必须首先明确你的人物诉求，也就是说你必须充分了解剧中主人公的愿望。

主人公的人物诉求应该是社会生活中真实存在的，是现实人物心目中的生活愿望和人生理想。我们在很多平民题材电视剧中可以看见一种平凡而朴实的生活愿望。例如电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》中的主人公张大民，他就是生活在老北京四合院里的一个真实而生动的小人物。这个人身上不会载有崇高的人生理想和社会理想，他心里所来回揣摩的只是如何能让他和云芳在家里那间小疙瘩房里结婚，他所想的只是如何把日子过好了，就是“日子不怎么好”也得喜滋滋地、满怀希望地将“这日子往好里过”。这种有着丰富生活哲学，却缺乏点生活时运的小人物在现实世界俯拾皆是，他们在现实生活的反复考验中努力挣扎，他们有着最平凡的愿望——希望生活对自己的家庭能有所眷顾，希望自己爱的人能够生活得更好。

同时，剧中人物的愿望应该具有普遍的社会启示意义。这种普遍的社会意义应该具有坚定的民族性、人文性与社会规范性，这种定性是由于中国电视剧的特殊文化身份使然。中华叙事艺术的“根”扎在中华传统文化版图上，就必然延续着中国文学的人文理想和美学品格。这里还是要提到“张大民”。“生活”是“张大民”为之摸爬滚打、哭过笑过的人生课题；事实上，他拥有的是一种具备普遍性的人物诉求，他的愿望是一种众生愿望。“张大民”之所以能够成为中国

电视剧长廊中的一个典型人物，正是由于他的愿望和实践愿望的方式是民族性格与民族文化的延续，是社会规范与社会理想的呈现，对现实世界中的人们具有积极的启示意义。对于“大民”来说，生活有着太多的磕磕碰碰，比如自幼丧父、中年下岗、妹妹早逝、母亲病重——这些坎坷都是剧作者为构造戏剧情境和展现人物诉求而精心设计的；“张大民”正是在这一系列生活的重负与打击中艰难而坚定地生活着，乐观而平凡的生活哲学使他拥有了战无不胜、勇往直前的力量——“屡战屡败”、“屡败屡战”。陈枰编剧的电视剧《青衣》为我们塑造了一个为实现其戏剧理想而悲苦生活着的青衣演员——筱燕秋，她的人物诉求代表着为实现人生理想而执著追求的人们的普遍愿望，这个人群凝结着一股超越凡事、超越自身的“美”的力量。于是，从筱燕秋身上，我们分解出一个具有人文性和定律性的启示：“美”在尘世中的苦命担当——这或许也是对于生活的一种暗示吧。现在还有不少影视剧所表现的对于“清官理想”的呈现，对于“大哥大姐”式的伦理道德的表现，都具有普遍的社会启示意义，呈现着一种理性而积极的社会规范愿望。

其次，你必须编织好故事的戏剧情境，这情境包括人物活动的现实环境、作品的表现风格以及情感基调。

剧本中的故事环境必须具备真实性、现实意义和社会意义。一个摹真的场景环境可以使观众和读者找到一种与现实生活一致的感觉，他们的情感才能够迅速而完全地融入到戏剧情境之中。历史题材影视剧中对于“历史真实”的追求，首先就应该表现在环境的真实上，这个真实包括建筑、服饰、器具等多个方面；环境的真实性对于现实题材影视剧的创作也起到至关重要的作用，例如《贫嘴张大民的幸福生活》中的那个小四合院，便是一个为大众所熟悉的真实环

境。当然，对于环境的摹真不是“写生”，不能用自然主义的一丝不漏、毫发不改，“现实主义”的创作原则提倡塑造典型环境。这“典型环境”正是真实生活中的“这一个”，它是普遍存在的，也是独一无二的；典型环境的内涵中，融入了现实意义与社会意义。还是说到张大民家的那个小四合院，他们家那两间拥挤不堪的住房，还有那间将“大树”围在中间盖起的小屋……正是这样的环境，这样的“景”里，生发出了“情”，生发出一种艰难的生活现实，生发出一种带有普遍生存状况和生存哲学的社会意义。

戏剧情境中还包含有作品的表现风格，也就是说作者采取怎样的叙事态度来表现他的故事，对于情节的推进和思想的呈现也有着重要的意义。冯小刚导演的电视剧作品《一地鸡毛》强调“生活流”式的写真——因为他要展现的就是主人公小林从一个意气风发的大学毕业生到一个丧失理想与方向的平庸男人的转变过程。这转变的因素就是生活的鸡毛蒜皮，是办公室里的勾心斗角，是无处不在的蝇营狗苟。一个人的斗志与情感消磨在时间与生活里，那么对于时间流逝与生活流变的写实便是塑造人物的最佳手法，“生活流”式的表现风格正契合了这种叙事理想。电视剧《天下粮仓》采取的是一种“戏剧冲突”式的表现风格，这正是因为剧本所要表达的是一种针锋相对、不可调和的矛盾，是正义与邪恶、是清廉与腐败、是权与法的较量。在极端的矛盾与情绪下，剧中人物的内心世界需要得到彻底而激情的宣泄，剧情在一步步的激化下需要得到充分而高昂的渲染。

剧本的情感基调也是表达作者意图的一个重要手段，作者用或悲或喜或正的情感注入到剧本的戏剧情境之中，从而引领观众走进作者的艺术情感世界，这个情感也是作者生活情感的一种诠释。《我爱我家》抽取了家庭生活中轻松、诙

谐、快乐的一面，它放大了生活中的积极因素；《橘子红了》展现了作者对于主人公身世不幸、情感遗失以及生命悲剧的忧伤，它以“悲”为基本的情感基调，因为剧本所要展现的正是女主人公在特定社会时期下必然的悲剧命运。的确，我们还看见过不少悲剧喜唱的经典之作。我们从俄国作家契诃夫的作品中可以看到辛辣的讽刺，可以看到文中人物的悲剧身份，然而人物形象与行为的滑稽可笑更是将这种“可悲”推到了一种高超的境地，他的感受与技艺是对于生活更深层次的理解，对于人性更有意味的表达。

第三，要让剧本的情节主题得到充分的表达和认可，你必须考虑到观众和读者，只有他们充分接受了你的信息，创作——接受——反馈这一过程才最终得到完成。

在有的作品中，我们以一种钦佩和赞颂的心态去接受主人公的思想和行为；在某些作品里，我们需要以一种批判和斟酌的态度去考量主人公的心理世界和行为方式；又有一些作品，会使人萌发一种两难而苦涩的情绪去感叹现世的苦难和人伦的悲苦。剧中人物的故事呈现是这种考量与权衡的物理基础，同时这种认同和体悟的生成也依附于观众的现世经验和经世哲学，正因为有生活的重量共同附着在剧作者和观众的身上，他们才能在审美诉求上达成认同。而剧作者是一定要比观众高明一筹，因为你必须让观众跟着你为他设定的生活情境和人物性格去走，在经验与体验的基础上去构思，去传达，也就是说不但要有生活的真实还要有对于生活的适度把握与再度创造，让观众在陷入剧中人物的命运沉浮的同时而忘却与之相悖的人生经验。

只有明确了这些剧作要点，读者或观众才能够从序列的事件轴线、时间轴线上看到生活的暗示、看到生活的诠释，才能使这个具有战略意义的序列既不失生活真实，又能充分

表达作者意图，同时还具备震撼人心的力量。

（二）思想主题：人性的隐喻

很多时候，剧作者往往会被问及这样的问题：你为什么要写这样一部作品？你的作品所想表达的思想意义是什么？

在过去的年代里，人们总倾向于将创作主旨提升到与意识形态、社会理想齐头并进的高度，剧作家们的回答也自然带有一种旗帜高昂的“口号”味道，听众和读者既感觉到斩钉截铁的气势，也感觉到一种难以言状的迷茫。口号要喊，旗帜当然也要飘扬，可这绝不是创作思想的全部内涵，也绝不能作为一种原则或禁锢来框定剧作家的思考范畴和艺术表达。

所幸，现今的不少剧作家在文艺思想大开放的宽松环境下终于练就一身铮铮傲骨，或者说是培养出了一种独立的思考意识，尽管这种独立不是也不可能是完全意义上的。剧作家们逐渐寻找到自身的性质定位——不是政治家，不是教师，也不是商人，却都还要存着点这些职业所特有的敏感，字里行间、言行举止也要带着此类行业人士的气质禀赋，因为政治环境、教化功能、商业因素和艺术含量都是剧作者在行使职业特权时所必须把握的要素。

大家对于本章开头那个原始问题的回答都落实到现实且真实的层面上，我们经常会听到这样的语句：“我只是想写这么一群人，他们在我身边真实地存在过……”“影视作品的创作要强调时代感，所以我们要写的人物也必须具备时代精神……”“具有人性力量的作品才是永恒的……”

影视剧创作真正落实到了“人”的身上。因为，只有“人”才能成为真正意义上的精神传达者；只有通过对于

“人”的读解，才有可能深入到对“人性”的诠释，作品才能真正体现思想的主题与理性的光辉。

人物，是一个综合的存在；

人性，是附着于人物身上的复杂的存在。

1. 作品的思想主题是作家人生境界与思考维度的展现

我们在前面的章节中曾经谈到，剧本中的人物是创作者心灵世界的外化，是从创作者内心生长出来用以表达其胸中之臆的形象符码。的确，剧作者在创造人物的时候，总会在他或她的身上融入自身的影子，这影子或许并不是作者真实形态及气质禀赋的完整表现，却必然如影随形地带有作者的现世经验和价值观念。

作者的胸中之“臆”，来源于他对于生活、人生与人性的认知，是在“认知”基础上形成的情感表达和价值判断；而事实上，作家正是围绕着一对人生根本价值的认识来建构自己的故事——人生价值是什么？什么东西值得人们为它而生？为它而死？什么样的追求是高尚的？什么样的行为是愚蠢的？正义和真理的意义到底是什么？

即使不曾明确而直接地面对这一系列的问题，一个负责任且善于思考的作家必然会在其潜意识中追寻问题的答案。而追问的对象不是别人，正是剧作者自己。

这种对于人生根本问题的“追问”，可以帮助作家深入到人类思维领域的更深层次，同时让作家的视野囊括人生姿态的方方面面，进而解释人类的各种行为动机。在这种深度与广度搭建起来的思考维度上，作家还有望树立起一套正确、深刻的人生价值观念；作家的“笔”将这种价值观念注射到作品中的人物身上，让他或她成为作家理想世界的现实形象。如若作者放弃对于这些根本问题的探寻或者只是浅尝

辄止，那么他所创作出来的文字与作品则会缺乏思想的力量，缺乏存在之根，缺乏了体现剧目存在价值和生命力的文学底蕴与精神内涵。在那些被称作“新生代”的作家群体中，正呈现着一种“解构人生，解构社会”的趋势，他们不再去试图探寻人生在世“应该怎样地生活”以及生存的目标和理性，他们只是沉浸在私人的心理空间里絮絮叨叨地讲述自己的无聊、自闭、颓废和癫狂。其实，这种封闭式的思维结构并不是时代的新生物，任何时代的任何人都有自己的隐私，也都有不为人知的生活，问题的关键不在于这种心理因素的存在，而在于你对于这种生存状况的认识和判断，你对于这种生存状况的保持与突破，这似乎便上升到作者人生境界的高度了。

的确，剧作者对于人生价值的思考结果会反映在他的作品当中；相对应而言，作品中的艺术形象所呈现的人性深度和价值判断，也可以综合地反映出作者人生境界的高下，而这种境界的高下对于读者和观众是有直接引导作用的。同时，作家的追问过程正是他或她启动思考思维的过程，并且可以使思维在一个多层面且更广阔的维度上展开。剧作者能够把握的现实元素和人物思想越丰富，他在艺术世界里的作品就会更加自如，他可以更自由且娴熟地运用综合、突出与简化的手法而实践艺术理想的表达。

在以陈凯歌和张艺谋为旗帜的中国第五代电影人身上，曾经体现出一种强烈的民族身份焦虑意识，他们对于中华民族特有的“人性”特质是有过深沉思考的。在他们的作品中，似乎没有产生那种个体意义上的个体生存焦虑的危机，而是在反思民族文化痼结的同时，使中华民族的人性力量得到了多维度且相当充分的展现。张艺谋的《红高粱》写的是“人性的释放”，“人性”张扬在“面朝黄土背朝天”的艰难

生活环境之下；《秋菊打官司》其实已经体现了一种“人本思想”和“社会理想”，因为每个人都应该尊重自己的内心，应该遵守法纪，即使有时候他们的思维方式会被称作“一根筋”；《霸王别姬》、《大红灯笼高高挂》等所写的正是特殊社会环境和生活境遇对于“人性”的摧毁，“人性的压抑与变异”也正是人类精神世界的一隅展现——政治、机械化、科学技术或许都在一定程度上“异化”着人类。这些作品的思想主题都是围绕一定生存环境和历史背景下中国人的人性特点而展开的，它既具备全人类生存发展的共性，也有一定民族传统和文化遗产下的个性；在展开的过程中，观众会跟随编导一起去认识并作出判断，哪些是值得张扬的，哪些是应该有所改变的。正如陈凯歌在谈到《黄土地》的创作宗旨时所说：“我在《黄土地》里反复要告诉观众的是，我们的民族不能再那样生活下去了。”作者将他们的目光与触觉深入到了中国传统文化和历史背景的土壤之中，这片土壤之中蕴涵着丰富的思想资源，其中有些是需要张扬和歌颂的，而有些则需要作者持有批判的态度进行理性的分析。在拥有同一片精神源泉滋养的土地上，在前辈们的优秀作品里，我们可以辨识出对于“人性”的多方位展现；它为我们扩展了思考的维度，同时也提出了新的挑战和更高的要求；一个剧作者的观察能力与思考能力，正是在其对于文化、社会、人性的挖掘过程中得到考察。

另外还有一点是值得强调的，思维应该拥有一个自由且宽泛的维度，而艺术却是一种有规定性的表达形式。我们常说，叙述主题的缘起正是作者某种情绪的宣泄，因为叙事本身便是造成一种容纳与渲染激情的形式。只是，文艺作品中的宣泄与激情是有节制的。艺术世界中的“人性”展示始终应该保持在艺术的维度上，存留在审美方式之中。

2. 有关“人性”

作品的思想主题依附于作者对于人生价值的探寻，而这种价值的探寻应该建立在对于“人性”的探讨之上；也就是说，思想主题应该始终隐喻于“人性”力量之间。即如威廉·福克纳所说，人性是唯一不会过时的主题。

我们可以看到，当前大量的影视剧评论文章中充斥着这样的语言——呼唤正面人物“人性化”提倡反面人物“人性化”。这里的“人性化”虽然是针对人物性格刻画的问题所提出来的，但它对于人物思想内涵的挖掘也有一定的启示意义。

“人性”——人的普遍性

“人性化”问题的提出，正是相对于过去文艺作品中的概念化人物而言。人们开始逐渐意识到义无反顾、粉身碎骨的英雄形象对于观众来说似乎只能产生一种“隔岸观火”的效果，缺乏真实性与生动感，也就自然缺少了感动人心的力量。因为在创作者的观念中，这个人物首先只是一个概念，而他的形象只是这个概念的某一种表达方式而已，这种表达相对于用一句话概括的主题思想没有任何维度上的差别，于是这便造成了思想主题的平面化、单一性和简单化。我们来听听张建栋导演的一段话：“好人和坏人是一个概念，是我们给他的一个标准，可是他们的前提都是人，人的行为逻辑都是有依据的，只要我们找到这种依据，你会发现好人也有他的局限性，坏人也有可理解的地方……这样对人物的丰满性和立体性的建立也会有好处。”

既然人的行为逻辑是有依据的，那么这个依据是什么呢？

这个依据正是我们反复提到的“人性”，即人的普遍性。一旦我们将创作的着眼点放在了“人的普遍性”上，我们所创造的就不再是一个“主题先行”的概念，而是一个代表着

众生相的多维、立体的人，这个人物拥有普遍意义上的情感和欲望，也有独立形成的内心世界与生存意念。这种意念便是“普遍性”谱系中被强化的某方面特征，我们通常可以把它看作是人物的“个性”。一个综合性人物，不是根据“闭门造车”的守关态度所能够生造出来的概念化符号；复杂的人性，也不是陈旧的审美观念所能给予诠释和图解的。

高尔基曾经说过：“文学是人的艺术。”的确，“剧作”正是文学领域最突出的一门“人学艺术”，而剧作者正是“人学”的研究者。

或许我们可以这样认为，文学艺术作品对“人性”的描写，是对人的各种欲望、情绪、情感、意志、追求的表现和再现；同时，人在本质上是作为“一切社会关系的总和”而存在，其欲望、情绪、情感、意志、追求等，又受着复杂的社会关系的制约，呈现出多侧面、多层次、多结构的特点。的确，人物的思想是庞杂且多层面的，我们应该试图从总体上把握思想的纵深面。从纵深层面来讲，我们可以将人类精神本性分为三个内涵层次：

第一，人类的本性。包括物欲、知欲、性欲以及任性、懒惰、嫉妒等天性，这些人类生命体的自然性均在这个层次上展开。这个层次中的人性力量存在着一种内在的矛盾：它是不可抑制的，因为正是这些因素的存在使人类得以生存和延续、社会得以发展，人的性格、脾气、行为方式呈现出丰富奇妙得难以言状的现实；同时，它又是必须得到压抑和规范的，因为这些因素的任意自由发展会导致一种破坏和谐的危机。这个规范力量则需要人类精神本性的更高层次加以限制疏导。

第二，社会理性。权力——合法的暴力、金钱——合法的欺骗以及合法的谎言共同构成了这一社会凝结力量。从本

质上而言，社会理性是在权力、金钱以及社会道德的制度化原则下建立起来的：封建臣民的社会理性是皇权规范，是父权威严；资本主义阶段的社会理性是工具理性与技术理性，是一种金钱与能力的置衡；而当国际局势走到目前的状况之时，我们可以认为社会理性是法制和道德。

第三，信仰真理、崇善、尚美的精神性。这既是人类精神本性的最高层次，也是我们很多优秀文艺作品所力求达到的境界。正如鲁迅先生说的那样，艺术家要在人的进化过程中“助成奋斗，向上，美化的诸种行动”，做能引路的先觉。追求“真、善、美”的人格可以使社会、国家、世界构成一种和谐、友好、和平发展的态势，而且在这种实用性特征的基础上具备审美效力。

作为“人学”的研究者，必须首先充分了解人作为自然物的“本性”的所在；然后，研究者应该将“社会理性”看成人的社会性的存在方式——他或她以道德和功利作为双重判断标准；最后，真、善、美的精神性应该成为剧作者和剧中人物共同的理想和追求，让艺术世界中的理想形象成为现实世界的范本，让破坏这种精神性的反面形象与行为成为惩戒的对象，以引导一种有序、优良的社会次序，塑造一个美好而阳光的现实世界。正像我们在“素材的提炼与整合”一节中所提及的那样，一切的形式与形象都是借以表达希望与理想的手段，应该永恒地以真、善、美作为其判断和存在的标准，对于“真、善、美”的追求应该始终存留在作者的人生理想与创作良知当中。

“人性”——在当下语境的诠释

虽然“人性”是一种永恒且普遍的存在，然而，在不同的社会环境和自然环境中，我们对于它的关注与诠释却会有所差异。

的确，在今天的思想叙述中，我们不会再去寻求那种“高大全”的英雄形象，那是一个意识形态观念鲜明的社会环境所造就的文艺思潮；思想叙述的现代意识，即是要在对历史与现实的阐释中，追求一种新的现代精神和价值观念。这里所指的现代精神或许有其独特的意义：在一个追求现代性的“全球经济”语境下去反思人的主体价值，张扬人的审美感性；在一个信仰缺失的当代语境下，去探索“理想”在沙化境遇中的艰难跋涉，探索人们内心意念的价值。

陆川影片《可可西里》或许是一个我们对人性再次认识的开始，它探讨了死亡的突然和生命的轻微，探讨了人与自然的对抗及依附，剖析了极地环境对于人性的考验。片中的人物似乎都不是传统意义上的英雄，只是“没有钱，没有枪，没有编制”的弱势群体，然而，那支保护藏羚羊小分队的队员们在经历了自然与人性的双重考验之后，他们成为了名副其实的“英雄”。在导演陆川看来：“如实展现中国边地民众的生存状态，展示平实生活中人生存的挣扎，或许才是我真正的目的。在这里，你会发现是非观常常失去作用，善恶不再绝对，只有各自的立场下最自然的生存选择。这种选择，生活在城市中的我们同样每天都在面临，只是大多数时候，我们不自知，因为没有极端环境的逼迫，因为有身份的包裹。而在可可西里，人只有一种身份，死亡随时可能发生；生命如此脆弱却又如此坚韧……”^① 顾长卫的《孔雀》写出了社会环境对于人的异化，三姐弟身上呈现出不同程度、不同方式的异化表现；《一地鸡毛》、《空镜子》、《贫嘴张大民的幸福生活》等优秀电视剧作品，无一不是将人物置于当下性的时空领域进行探讨，人物与作品才真正具有了现

实的意义和价值。

3. “人性”光辉需要以一种可视或可感知的状态呈现于现实界

艺术形象的思想价值

“一出戏可能以任何一件事情作为出发点：心中一闪而过的胡思乱想；自己深信的，或准备研究的某种关于行为或艺术的理论；偶然听到或想到的几句对话；一片真实的或想象的、能在看到它的人的心中激起情绪的背景；一场完全不知道来龙去脉的戏；偶然在人丛中看到的某一个由于某种缘故而特别引起剧作家注意的人，或一个经过周密研究的对象；两个人或两种生活条件之间的对照或类比；报上或书上的，在闲谈中听到的或观察到的一件小事，或者一个讲得很简略或很细致的故事……”^① 尽管生活中这所有的一切凌乱元素都可能引发创作的冲动，提供了创作的前提，它们自身的内在涵义和所能够带来的感动赋予了书写和讲述的价值；但是，只有将这些元素整合成为艺术作品之后，它们才能够创造出生命力和思想主题。记得有一位老师曾经说过：“能在生活的隐郁层面感受生活，用感受编织成故事叙述的是故事叙述家；不仅在生活的隐郁层面感受生活，并且提供思想、用寓意的语言把感觉表达出来的是叙事思想家。”

思想是有体系性的，零散存在的思想亮点只能被称作“想法”而已；思想必须是有启发价值的，所以它必须比一般人的认识更高一筹，它必须脱离琐屑与平庸；对剧作家而言，思想必须附着在你的人物身上，只有人物有思维 and 思想

的能力，也只有人物能够让思想具备更厚重、更人性化、更富有情感力度和打动人心的力量。我们知道，艺术形象往往要比生活中的人物更加凝练，他们在剧中能够创造出比日常生活更具备强烈震撼力的艺术效果，在他们身上能够传达出生活中被我们所忽略的思想含量。

就创作的素材起点和作品的思想主题而言，二者既有内在的统一性，又存在着一定意义上的矛盾。优秀的剧作者懂得如何从最少的事件中挤出生命力，而蹩脚的故事人却会将深邃沦为平庸。

让“行为”承担“思想”

正可谓“耳听为虚，眼见为实”。的确，所谓作品的主题不是被剧作者直接讲述出来的，是剧作者附着在人物行为和语言之中的。同样，思想主题是用形象抽象出来的，也不是依靠剧中人物说出来的。

作品的思想意义——剧中人物的思想含量，是他在行动过程所传达出来的勇气、坚持和信念，是在他或她身上所体现的一种具有代表性的珍贵品质，是这种品质是否与社会现实相融合的深度思考。

其实，林林总总，归根结底，剧本所写的就是某个人在一个特定的情境中去完成他或她的梦想。这个人物即是剧中的主人公，作品的行文即是写主人公实现梦想的行为过程，意义也就在于人物精神世界的展现。人物的价值并不在于他的梦想是宏大、博爱的社会理想，还是平凡、朴素的生活理想，抑或是一种世俗存在的生命态度。真正让你有所触动的正是这个人物的行动，是他在行动过程中所展现出来的状态给予了你视觉和心灵上的冲击与震撼。

的确，人物的思想含量是一部作品的主旨所在，只有通过真实可见的人物形象和人物行为才能将作者的意图传达给

观众。那么，应该树立什么样的人物形象？怎样去创作一个可以表达作者心声和思想深意的人物呢？这便转入了我们在下一章中将要探讨的话题——人物造型。

第二章

人物造型：搭建一个意义 世界与可能生活的平台

上一个章节中，我们曾经提及人物对于剧作的意义——

人物，是作品主题思想的承载；

人物，是剧作者的表意符码；

人物，是剧作者心灵世界的传声筒。

人物被规范在作家和作品的意义世界里；他或她只有被具像化和形象化的时候，才能为这个意义世界增添生动的色彩和直观的感受。

于是，本章所要探讨的内容在于，人物的思想含量是如何得以显现和落实的，人物的意义是怎样依靠真实形象呈现于现实界，应该怎样去设计人物。

我们必须牢记，电影、电视剧不能也不应该直接传达抽象的概念。编剧的手中，影片的思想、人物的性格和行动的愿望必然附着在具体的角色形象身上，通过可视的语言得到表达。也就是说，编剧笔下的文字本身就应该具有造型性和动作性，人物应该通过具体的性格特征、行为动机和行为特征得到综合与确立。

实际上，这里所提及的正是“影视剧作的视觉造型”问题。影视剧作品中，人物造型处于造型世界的首席地位；人

物造型，正在为我们搭建从抽象到形象，从观念到实在，从意义世界到可能生活的平台。

一、人物小传 性格状态与生成环境

第一章中我们曾经提到，剧本所写的就是某个人在一个特定的情境中去完成他或她的梦想。不论这个梦想是一个具体存在的目标，还是一种内心追求的状态；电影、电视剧中，这个人物就是剧中的主人公。我们可以把这个“追梦”的过程看做是一次行为活动、一段生活剪影，或者是一次短暂的人生旅途；然而，有一点是不容忽视的，这个过程正在展现人物命运的状态、趋势与走向。

人物命运的现有状态和发展趋势必然有其内在的决定力量。中国的那句老话“性格决定命运”，似乎为我们解答了这个问题。也就是说，剧中主人公的梦想、这个梦想背后所蕴藏的意义、实践梦想的行为过程以及梦想能否成真的结果都拥有一个共同的依附——即人物性格。

高尔基不但提出“文学即人学”的观点，还曾经指出“艺术是创造性格的工作”。要写好发生在人物身上的波折经历，要真正把握住这个人物的命运走向，剧作者必须首先把人物性格摸透。不同的性格决定着人们在特定的环境中出现不同的心理反应并采取不同的行动。一个编剧只有在牢牢把握住人物的特定性格的时候才能知道这个人物在一个特定的情境下会出现什么样的内心动作并采取什么样的外部动作。而剧作者只有在对人物的了解比影片中表现出来的多得多的前提下，才能够充分自由、娴熟地使人物性格具备内在的逻辑性并使之真实起来、活动起来，成为剧作者心中的“这一

个”。正如戏剧大师易卜生在他的创作手记中所说的，“我不仅知道他们性格的基本特征，而且和他们像是有过长期的密切的交往——他们是我的知心朋友。”我总得把人物性格在心里琢磨透了，才能动笔。我一定得渗透到他灵魂的最后一条皱纹。”

（一）“知心朋友”与“灵魂的皱纹”

我们已经充分确立了这样一个观念：人物性格对于剧作者而言具有非同小可的意义。然而，这个观念肯定了人物性格对于人物塑造以及剧情发展重要性的同时，也为广大剧作爱好者提出了创作上的难题：怎样才能让人物成为自己的知心朋友？怎样将剧作者的思想渗透到人物灵魂的皱纹之中？

以上的两个问题是从易卜生创作手记的语录中引发出来的，之所以借用这位戏剧大师的话，正是在于这两句话里包含着两个形象化的比喻。“知心朋友”与“灵魂的皱纹”，他们可以帮助我们更形象、更生动地接近创作的真谛和答案的本质。

先解析“知心朋友”这个意象。如果想要与人物交“知心朋友”，首先你必须喜欢他，这有点类似于“一见钟情”——因为人物是从剧作者内心生发出来的，人物形象应该是契合剧作者内心情感的。也就是说，开始写作之前或你决定写某个人物的时候，你的头脑中应该先有一个概念，这个概念不是指的作品主题，而是指你所创造的这个人物的核心性格特征。在一定程度上，这个核心性格特征正是对于人物的定性，他是“英雄”或她是一个“传统的女性”，他身上应该藏着你最欣赏或者最感兴趣的特点。正是人物身上的这个特点让你拥有了创作的欲望和喜欢的理由。

其次，你应该拥有了解这位朋友的欲望，这种欲望应该是积极、全面且充分的：他与现实生活中的人物一样，他是一个真实的存在——有正常的情感、有所追求、有所好恶、有善良的本性也有生活上的毛病……这个过程有点类似于“日久生情”——你对于他的行为和情感形成了一种习惯性的认识。

作家刘恒就曾经这样描述过他与人物的亲密接触：“我的写作习惯是把人物性格考虑得非常清楚，尽管我对这个人难以有一个确切的形象考虑，但我要拼命去捕捉这种东西……我做了这种分析考虑之后，总是会让这个人尽可能活起来，就是我写的时候，确认他是一个真实的人，当你写作时主观上确定他是一个真实的人的时候，你就会相信这个人物，你就会跟着他走。”^①

只有让人物成为一个独立而真实的存在，让人物拥有自身的生发性，作者才能更好地按照性格和思维的合理化趋势塑造出合乎逻辑、合乎人情、合乎常理的艺术形象；同时，剧作者还必须准确地把握住主人公身上典型的性格特征，这个人物才能成为有血有肉、生动具体的“这一个”，发生在这个人物身上的故事以及他在故事过程中所表现出来的状态才是有根可寻、有理可依的。“这一个”是芸芸众生中的现实一员，也是一个绝无仅有、唯一性质的个体。

既然是“知心朋友”，你当然应该主动地与他去交心，你应该了解他的内心世界，了解其内心世界的成因。正是在这种了解的基础上，你会清楚地知道哪里是他心灵最脆弱的地方，他遇到什么样的问题会流露出自己潜藏在内心的感情，什么事情会对他一触即发；也正是在这种深入了解的基

础上，当他面临困难和关卡的时候，你可以帮助他找寻解决内心症结的药方——这个药方应该毋庸置疑的最适合你的这位朋友 因为你懂得‘对症下药’。

所谓“灵魂的皱纹”，正是一种对于前史的追溯和情感的积淀。我们似乎熟悉这样一句话：“岁月会在人的脸上留下痕迹”，脸上的痕迹和眼角的皱纹在创作者的眼中是同一个概念——是人的经历。也就是说，人物所经历过的各个阶段的生活境遇会对他现在的状态以及他的性格产生很重要的影响，会影响他对于事情的理解和判断；同样，他正在经历的戏剧情境中的变故以及目前所处的生活环境也会将他的性格特征充分暴露出来，或者又会改变他命运的走向。剧作者要深入到人物“灵魂的皱纹”之中，就要深入到皱纹形成的岁月之中，深入到皱纹形成的心理机制之中。

“知心朋友”和“灵魂的皱纹”概括了人物性格的横切面和纵深层面，正是在这种纵横的维度之上，人物形成了其特有的性格、形成了特有的心理世界和外部行为，于是便造就了属于自己的命运走向。

（二）用“人物小传”解决性格难题

以上关于“人物性格”的谈论依然停留在概述性的层面，而对于人物性格的写真是应该落实到操作层面的。我们必须要将人物性格呈现出来，确立起来，让读者去判断，让读者去命名。

那么，如何才能做到呈现人物？人物怎样才能得以确立呢？

人物的确立是动作与行为展现于故事情境的结果，也就是说，人物必须在他的行为过程中得以确立，这正是我们在

“人物动作与动机”一节中将要探讨的话题。可是，任何的“行为”和“事件”都是用于揭示人性的；“动作”的终极目的只是为了解释——你所确立的是一个什么样的人？这也就是我们目前所要解决的首要问题。

剧本构思之初，在你预先设想的大的情节框架中已经有了几个预定的角色。这个时候，这些预定角色的形象还是相当模糊的，你所应该做的则是为这些模糊的形象立下“人物小传”。

“人物小传”是什么？

人物小传的写作是剧本创作的准备阶段。这种准备工作，其实是对于人物形象的全方位而深入的关照，是让模糊的人物形象逐步清晰化的过程，是保证人物性格逻辑和行为逻辑的前提。

虽然人物小传的写作往往被认为是剧本构思的前期，可是这却是一个名副其实的创作过程。“人物小传”不同于我们传统意义上的人物传记，它并不是对于现有人物生平、事迹的追溯记录，更不是对于某个人物一生的评价与定位；“人物小传”也不是对发生在描述对象身上的一系列事件的陈列和编排，事件的设计和编排属于情节构思的范畴。

“人物小传”是采取传记的形式来设计人物。

这个“设计”的过程是一个“从多到一”、“从无到有”，“从一般到个别”的过程。

要完成这个过程，首先要做的便是鲁迅先生所言的“杂取种种，合为一个”。“杂取”之前也必须要做一些“分解”工作，就是说你应该将日常生活中对于人的观察作一个分解和综合——一个普通的人应该具备哪些方面的基本特征，这些特征会对他们的行为产生什么样的影响；一个官吏、一个工人、一个农民分别会具备一些什么特殊的特征，他的这些

特征是怎样区别于旁人的……“杂取”的工作在作者进行原始积累的时候已经有了一定程度的积淀，但是，当你确定要创造一个人物的时候，你应该重新梳理或者调动已经储存下来的资源，并填补一些你所疏漏和忘记的资料。

接着，我们在“可融合”的前提下，将不同人物、不同方面的基本特征糅合在一起，这些基本特征包括外表特征、语言手势风格、性别、年龄、职业、个性、态度、价值观等等元素；这样将现实生活中的不同性格特征加以综合之后，人物已经具备了一定程度的特殊性，他已经区别于我们日常所见的那些生活原型，也在某种意义上实现了“从无到有”的转变。

但这依然不够，我们还要做的是让他或她成为典型环境中一个有着典型性格特点的人，他必须是一个具有“个性”的人，是一个复杂、矛盾、多维的人。“取材生活”之后，便需要展开我们的“设计”技能了。我们必须让这个人物置于一个有着特殊意义的生存环境之中，这个环境当然缺少不了以上所提及的现实因素，同时这个环境也是作者为人物设定的戏剧情境。这个戏剧情境中，人物与人物之间、人物与环境之间、甚至人物自身都会产生戏剧冲突，在冲突之中人物的个性与思想会得到充分的展示。我们所需要的“个别”正是在这种冲突中所激发出来的人物最深层次的性格特点，是在那些“杂取种种”的基本特征面具下所掩藏的人物真相。关于人物设计，不得不提到刘恒笔下“张大民”这个人物，我们生活中有太多这样的小人物，其实他们的生活方式跟张大民没什么两样——“有人枪毙你，没辙了，你再死，死就死了，要是没人枪毙你，你就好好地活着。”（《贫嘴张大民的幸福生活》剧本）不知道大家想过没有，唯独在张大民身上，我们会品出一种“生活哲学”的味道，会看到一种

坚韧有力却让人心酸的人性光辉。这正是因为剧作家在设计人物的时候首先将他放在平和的环境中去展示其性格外显的一面，又在适时的时候将他逼到了风口浪尖上，给予他一个可以自我宣泄的情境而暴露自己，虽然这个“本我”是事先存在于编导思维之中的。正是在戏剧情境与戏剧冲突中，人物完成了从“一般到个别”的转换。“张大民”这个人物形象的确是来之不易的，其中可见编剧功力，而不得不提的还有编剧在塑造人物时的常规习惯与写作规律。刘恒是一位相当重视人物性格打磨的编剧，所以他开始写作之前会为每一个人物认真、详细地立下“人物小传”，他的“小传”中是要求每一个人物都是独特的、有代表性的“这一个”，是需要立得起来的人物。

从某种意义上说，“人物小传”是将人物所有可观察到的素质进行总和，小传所记载的人物是一个独一无二的综合体。

“人物小传”所描述的是人物的“性格状态”和性格的“生成环境”。

莱辛《汉堡剧评》中曾经说过：“一切与性格无关的东西，作者都可以置之不顾。对于作家来说，只有性格是神圣的，加强性格，鲜明地表现性格，是作家表现人物特征的过程中最当着力用笔之处。”写作人物小传的时候，我们首先应该做到充分了解清楚一切与这个人物性格有关的东西，同时排除那些与性格无关的因素。

那么，什么是与人物性格有关的东西呢？即性格状态与生成环境。性格状态是一种内在状态与外显特征的结合，而内在与外在性格的特定构成都有其深刻的生成背景。如果你想要牢固地把握住一个人物的性格就得分析清楚性格成因和它的各种成分。性格的生成环境也就是人物性格的生成原

因，它既是人物状态的前史，也是性格状态的现在生成因素。人物的性格有其生成与生长的土壤，也有其自身发展的必然规律，有着环境改变与心理变化的上下文。

在此我们先来看看人物性格的生成环境，它是人物小传的重要组成部分，也是剧作者需要认真去设计和斟酌的因素：

家庭背景：

虽然家庭背景不是一个人性格状态的的决定性因素，但是它也在一定程度上影响着人物的成长和发展，甚至我们在日常生活中也常常会听到一些用家庭情况来描述人物特点的语句。干部家庭、教师家庭、农民家庭出来的孩子会有一定行为特征上的差异，父母的言谈举止、社交圈子以及生活常态会影响他们性格状态的某些方面；但是，家庭背景对人物性格以及成长方向的影响，并不止于家庭在社会上的分工与身份，还要受到来源于家庭氛围、家庭教养、经济环境等等综合性环境因素的影响。大家都很熟悉《激情燃烧的岁月》这部电视剧，相信也很熟悉并且时常津津乐道剧中男女主人公石光荣与储琴之间相差甚远的生活习惯，这种差别的根据相当程度上决定于二者家庭背景的差异。石光荣是在“蘑菇屯”从小吃“百家饭”长大的孤儿，这种在泥土堆里摸爬滚打的孩子对于生活质量不可能有高的要求，于是“不爱刷牙，不爱洗脚”的习惯确是自然；而储琴是生长在“小商人”家里的独生女，从小娇生惯养又接受了一定的艺术熏陶，自然也就带上了“石疯子”眼中的“资产阶级小姐脾气”。不同的环境生成了不同的习惯，经年累月的习惯也就造就了不同的性格，这种矛盾是永恒存在而难以调和的。

生活环境：

人物的生活环境包含着多个层面的内容，人物的居住环

境、生存环境以及大的社会环境。生活环境是形成人物性格和构建戏剧冲突的重要元素。人物的居住环境虽然时常呈现为一种客观的存在，可是剧作家对于它的设计却有精心的安排。北京的四合院、上海的里弄、苏州的园林或是高级白领们租住的公寓楼，每一个居住环境中的人都会带有这个环境所赋予的特殊气质。同时，居住环境中还存在着一些人为因素并带有独特的地点文化，所以这个场所里常常包含着戏剧情境，在不同的情境中人物的状态会有很大的差别。电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》中，居住环境已经被放大成为人物身份不可分割的一部分，是老北京的四合院文化形成了张大民的“贫”和“乐观”，也是这居住环境的狭窄引发出一系列矛盾，在矛盾的处理过程中又可见到不同人物的不同性格特点。

不同的社会环境对于人物性格的塑造会有相当大的差别。比如，分别生长在中国、伊朗、美国、英国的人，其行为方式必然带有各自民族文化的影响，即使同一国度的不同历史时期，社会环境对于人的塑造也会有着迥异的差别，如果说《今夜有暴风雪》中的人们在遥远的北大荒还存有理想主义和英雄主义的梦想，《雪城》中返城的人们却已经完全步入理想化的境地了，其实这前后并没有多长的时间差。

再看看陆川影片《可可西里》关于生活环境的诠释。影片中，残酷的生活环境几乎将人物扁平到一个维度——一切为了生存，书写出生命的不堪一击。然而，也正是这种生活环境磨砺出坚韧的人性和平凡的英雄。“可可西里”的极地生活环境包含着居住环境、生存环境和社会环境等多重意义。

人生经历：

不论是美好的回忆或是忧伤的记忆，都会在人心中

留下痕迹，这种痕迹会潜移默化地影响人物内心景观的形成，从而折射到人物的性格状态之中。电视剧《不要和陌生人说话》中的男主人公安嘉和曾经受到前妻背叛的伤害，于是产生极度的心理失衡以致酿成残忍的家庭暴力。当然，人物的经历对于这种病态心理的形成不具有必然的因果关系，但这个前提毕竟让我们对于人物的性格状态和行为动机有了一定程度的宽恕和理解。由于父母早亡，安嘉和的亲弟弟安嘉睦是在兄长的保护和抚养下成长为一名优秀的刑警，他对哥哥的感情至深至诚，他对“做好人，做好警察”的誓言也刻骨铭心，正是这些必不可少、环环相扣的人生经历造成了他的痛苦与为难，也造就了他必然殉职于岗位的短暂人生。

一个曾经参与“支边”或是“下基层”工作的干部，其工作作风与思维方式会比始终在机关成长起来的干部多一个层面；一个经历过生活磨砺且热爱生活的艺术家对于人生的体悟必然与那些关在书屋中的作（坐）家们有所不同，经历会影响他们看世界的视野和看问题的角度。

社会地位：

社会地位是指人在社会中所处的政治地位、经济地位和人格地位，主要包括职业、职务等诸方面的因素。

电视剧中，人物的职业设定不是随心所欲的，必须根据你的情节故事做出合理而精心的设计与安排。

职业有时候也会成为一种性格。教师、医生、公务员、警察、律师、商人，这些都是我们在电视剧中常常看到的角色职业，观众对于这些职业会有相对稳定的定性和定位。我们拿“警察”为例，电视剧里的警察形象似乎都带着一种职业性格，他们是正义使者的化身，同时也是情感世界的匆匆过客。不论是正面或反面的警察形象，他们必然勇敢、威严、正义，还有一些牛脾气；情感世界里，他们重感情、重

亲情，却又往往有所遗失。正面形象如《英雄无悔》中的高天、《公安局长》中的李西东、《绝对控制》中的薛冰、《重案六组》中的杨震；反面人物如《英雄无悔》中的胡永煌、《绝对控制》中的唐子杰等等。“知识分子”这个称谓或许只能算得上是一种职业身份，但是它确实也代表着一种特有性格：文弱、优雅、清高、固执，具有强烈的道德感和社会责任感。

同时，人物的职业定位决定着将发生在他身上的事件以及他对待事件的处理方式，人物性格正是在事件的发生、发展和处理的过程中得以展现。比如，故事和事件随时都会发生在医生与病人之间，虽然医生的职业信条是“救死扶伤”，可是事件的发展往往会引发戏剧性的转变。正如《希伯克拉底誓言》中所刻画的那样，面对同一场手术病症的时候，院长会考虑到这场手术对医院声誉的影响，有的医生会想到自己的声望问题，而更多的医生所考虑的是病人的利益。

同时我们应该注意到一点，人物的职业对于他的生活环境以及人生经历也起着不容忽视的作用。一位名律师与一名普通工人的工作环境和居住条件肯定有相当大的差异；一位在大学从教四十年的老教授与一个从警 30 年的老刑警队长，当然会有完全不同的人生经历，他们对于人生的体会与见解或许是完全不同的。

除了职业以外，职务也是影响到人物社会地位的关键性因素。职务高低在某种程度上决定了人物的政治地位和经济地位，地位的不同会造成言谈举止、行为方式、交往动机等多方面的差异。电视剧《一地鸡毛》中，我们可见创作者对于机关里不同级别人物的设计。剧中的最高级别应该算是葛存壮饰演的老局长，地位高、资格老，于是专车接送、车上早餐、办公室谈话、语气慎重、语调平缓便是这一层次人物

的特点；老张坐着处长的位置，他得上下逢缘才好得以晋级，于是对待上级唯唯诺诺，对待处里的同志们也是没有官架子似的连哄带骗，其实骨子里还确实把自己当成了个“官”当成了个“人物”副处长老孙是摆出了一副怀才不遇的姿态，牢骚满腹，他正是不上不下、有名无实，只好夹缝里求生存；主人公小林是这个局级单位的一名普通办事员，处在这一关系网中人物地位的最低层，于是为了房子问题他得硬着头皮去给领导送礼，局长病了他也得去医院去陪床……正是在这些接踵而至的琐屑和卑微中，小林越来越失去了自我，被环境所同化。

教育程度：

我们知道，具有不同教育层次的人，其思维方式、言谈举止、甚至谈话的内容都会存在着一定程度的差异。这种差异虽然不是绝对存在的，但它也会在相当多的情境下自觉或不自觉地表现出来。尽管张大民和阿 Q 也能讲出很多富有哲理韵味的话语，但是编剧在决定他们的表述方式的时候会采用一种决然不同于一个知识分子谈论哲学、人生时候的语气和氛围，因为张大民们的话语是基于对生活的感性认识和无意识判断，而知识分子所说的话以及他们说话时惯常所表现出来的那种温文尔雅彬彬有礼却是来自于教育、知识、道德的规范。《绝对控制》中的薛冰能用一大段一大段“莎士比亚式”的台词讲述其对于“警察”这一职业的独特理解和判断，我们不仅仅在其“另类”与“个性”中寻找其构成元素，也来源于对于这个人物教育程度和思考能力的判断。他是一个接受过高等教育并且拥有清晰的社会和人生价值判断的刑警，他说出“我可以脱下警服，但是，我的灵魂永远着装”这种文绉绉的台词时，你不会感觉突兀，而是会融入人物的理想情境之中。

所以，我们在动笔写一个剧本之前，你不但要确定题材、主题，你还要找到剧本的文化气息和语言风格的定位。这是由人物受到的教育所带来的气质和言谈方式决定的，只有契合了人物气质的文风才能够更有效地实现人物性格的表现。以刻画城市小市民的电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》如此，集中刻画我国改革开放初期知识分子形象的电视剧《书香门第》也是如此。这部戏实际上是将“教育程度”这个背景化的概念推向了前台，推到剧本的题材选择当中。我们可以看到，《书香门第》在包括编、导、演、美术、摄像等等环节都带有强烈的传统文化色彩和知识分子意识。

不仅教育层次的差异会对人物性格产生一定程度的影响，接受不同教育理念、教育方式并且对其所吸收的文化有深刻思考的人，其行为和言谈间也能透露出不同的教育背景。举一个大家都比较熟悉的现实例子，新文化运动时期的“北大”是一个思想大碰撞、文化多元化的学术交流平台，在这个平台上慷慨陈词、传道授业的人士无一不是资深的学者和饱读诗书的雅士，可是这群人中既有新文化运动领袖李大钊、陈独秀，也有被誉为“狂儒”的东方文化捍卫者——辜鸿铭：这位学贯东西、精通 9 门语言、获得过 13 个博士学位的传奇人物。他在“北大”的讲台上梳着“小辫”登场，面对学生的哄堂大笑，辜平静地说：“我头上的辫子是有形的，你们心中的辫子却是无形的。”可见，我们对人物的解析不能单单停留在他是师从于私塾旧学的人还是从洋学堂留学归来的人，而应该深入到教育对不同个体所产生的影响，特别是在我们的创作理念中应该树立这样一种概念——教育的效果是因人而异的，而你既要考虑作用与效果的统一，又要考虑这种效果对于人物性格形成的特定性。

理想与信仰：

拥有不同理想与信仰的人物的性格状态会有相当大的差异，一个理想主义者和一个现实主义者的生存状态是完全不同的。前者是将生活幻化成了梦，他着眼的是梦想成真之时超越快感和成就感的精神满足，所以他容易把自己置于一种漂浮的、绝对化的情境之中；而后的着眼点则在于现实生活，不可否认他们对于生活状态和生活质量也有梦想、也有要求，这种要求是为了维持或者改变现成的生活状况，要求达成之时便得到一种成就感和快感。我们可以看到电视剧《青衣》对两类人物的塑造，对比一目了然。剧中女主人公筱燕秋是一个将戏剧理想和爱情理想看得高于一切的人，在她的心目中只要嫦娥还活着筱燕秋就圆满了，所以她的疯狂举动、她的亦真亦幻的状态便有了依托；丈夫面瓜是一个简单得近乎一张白纸的人，他秉承的是“老婆孩子热炕头”的生活理想，正是这样的理想决定了他的性格状态，他每天除了上班就是围着家里转，把家收拾得井井有条，让家里人吃好睡好过得舒坦；而李雪芬和春来所追求的是一种功利性质的渴望，她们的理想是“功名”。所以，在人物性格发展轨迹中我们可见，李雪芬放弃不再时兴的戏剧事业去开起了饭馆，春来会随心所欲地放弃“戏剧”而去演电视剧，而一旦拥有一举成名天下知的机会时她又会竭尽全力地去保护和争取。筱燕秋、面瓜以及李雪芬、春来，他们是无法彼此达成理解的，因为他们各自的理想境界不同，他们所崇尚和崇拜的事物有着天壤之别的差距。现实生活中也有太多秉承着不同信仰和理想的人物，如果仔细观察，你会发现他们的性格状态、他们的为人处世、他们的思维定势正是由于人生追求的差异而有所不同，只是生活流的琐碎和冗长在一定程度上模糊了这些元素，让它们没有像艺术作品中那样得到极致的表达。

婚姻状况：

尽管我们常常认为夫妻双方性格的好坏、两人性别是否相合将决定婚姻的成败；但是，我们也应该从某些方面意识到婚姻对于人物性格的重塑作用，反观婚姻对于人物心态、脾气、精神面貌以及看待问题的方式和角度的影响。

一段健康稳固的婚姻、一个幸福的家庭将对保持人物良好状态起着至关重要的作用，我们都理解并接受“家是避风港”的释义；而处于争吵不休、濒临破碎的婚姻状态的人而言，他们往往会感觉失落、烦躁，没有安全感，这时他或她的状态或许会与自己曾经的个性大相径庭；一个经历过不幸婚姻的人，其看待问题的角度、他对待婚姻的理解和感受将与前两者有着相当大的差异。其次，人物性格在婚姻中的重新生成不仅仅在于婚姻状况的外观，还在于夫妻双方的相处方式以及各自在婚姻关系中所处的地位，婚姻关系的平衡与否也将影响到人物心态和性格。比如《有泪尽情流》中“光明日杂店”那几个女人的婚姻情况以及她们在家庭中所处的地位正是影响个性状况的重要因素。马小霜是被丈夫宠着的“老公主”所以她习惯了什么事儿都不操心，丈夫死了便傻了眼；周家文成天得守着个“瘫子”丈夫，吃喝拉撒睡全都得指望着她，她反常规地不再默默地受苦而是“大声”奉献，因为她的“苦”得通过不停地埋怨、念叨来得以发泄；郑秀水的家里则藏着一个“没用”的丈夫，她特别怕别人瞧不起，所以平时的眼神、表情都会显出一些躲闪的意味；田立春的婚姻状态应该算得上是比较正常的。

编剧在塑造一个人物的时候，应该将婚姻状况作为一个积极有效的生成因素去把握。婚姻会帮助人物张扬其婚前的个性，将那些还不曾被显露的个性外化，比如《过把瘾》中的杜梅、《空镜子》中的两姐妹，婚姻也可以完全改变和重塑

人物个性，比如《不要和陌生人说话》中的梅湘南，《中国式离婚》中的娟子。编导应该在研究人物小传时作出正确的判断，应该给人物设计一段怎样的前史或是要给他一个怎样的性格和命运走向。

民族性与地域性：

阅读文本的时候，我们经常会看到这样的词汇组合：民族文化、地域文化、民族性格、地域性格。

世界上不同的民族都拥有其独特的文化遗产和风俗习惯，正是在民族文化气息的影响下形成了特有的民族性格。辜鸿铭曾经在他的《中国人的精神》中将中国人和美国人、英国人、德国人、法国人进行了对比，凸显出中国人的特征之所在：美国人博大、纯朴，但不深沉；英国人深沉、纯朴，却不博大；德国人博大、深沉，而不纯朴；法国人没有德国人天然的深沉，不如美国人心胸博大和英国人心地纯朴，却拥有这三个民族所缺乏的灵敏；只有中国人全面具备了这四种优秀的精神特质。也正是如此，辜鸿铭说，中国人给人留下的总体印象是“温良”，“那种难以言表的温良”。中国人温良的形象背后，隐藏着他们“纯真的赤子之心”和“成年人的智慧”。真正的中国人就是有着赤子之心和成年人的智慧、过着孩子般的心灵生活的这样一种人——这种特殊的民族性格是值得反复品味和深深体会的。

辜鸿铭的论断是他访问了诸多国度并对不同民族文化进行深入解析的基础上建立起来的，虽然不可避免地带有一种民族文化情结的自我保护意识，但是他对于中国人以及中国文化的分析倒是可以被视为摹写和刻画国民思想性格的奠基。从这种思路出发去进行创作，你笔下的人物或许就会具备了中华国民的惯性、通性以及民族性格的厚重感和历史沉淀。我们可以看到影视文化长廊中的经典人物，诸如秋菊、

张大民等无一不是如此。

在这种国民性格的大背景之下，我们再试图进一步从地域文化特征上分析人物性格的成因。两千年前，各种各样的地域文化就在每一人的身上烙下了胎记，似乎“地域”已经成为了人物性格与生俱来的形容词和定语；两千年后，一首名为“东北人都是活雷锋”的歌曲在人们口中传唱，影视创作界也由来已久并自然而然地拥有了“北方创作团体”、“海派电视剧”、“岭南帮”以及“胡同剧”的称谓。创作者和创作群体自身的地域特点在一定程度上决定了作品和剧中人物的地域特点；超越出自己的地域文化身份，我们也应该对于不同地域的文化性格有更多更深刻的关照。北京是一个身份优越感很强，同时文化包容性和综合性也很强的城市。“优越感”决定了人物身上的“爷性”和“痞性”，也决定了北京独有的“大雅、大俗、大派头”，所以才有《大宅门》中的白景琦、《贫嘴》中的张大民。文化的包容决定了人的多元性，他们共同构成了一个城市的动态性的人文景观：胡同口光着膀子坐着板凳摇着蒲扇高谈阔论知足常乐的老北京；全国各地跑到京城混世界闯天下奋力一搏一心出人头地的新北京；挥金如土骄奢淫逸盛极一时却富不过三代的达官显贵和八旗子弟。

地域文化的形成有着来自历史的、气候的、地形地势的、交通的、国家政策法规等多方面的影响。我们既要抓住北京人的“阔气”和“大气”又要理解上海人的“精明”和“软”，同时江浙人“与水相接”的“灵性”、西藏人的“高原神秘”和“文化神秘”、陕北人的“黄土气”、内蒙古人“酒歌声”中的“豪放与潇洒”以及湖南人的“灵气”与“匪气”，都是书写其地域性格最突出的名词。

以上我们谈到人物性格成因的多个方面，这些因素相辅

相成、彼此关联，是编剧遵从其故事情境和创作理念的编排与设计。反过来说，这种设计与编排的目的正是在于，性格的生成环境是多元因素的综合与协调，它可以给予性格发展一个富有逻辑性和可能性的规范和准则；同时，生成环境的复调设计，又可以帮助作者创造出绝无雷同的人物性格，因为你的构思中不仅仅有“工人”这个既定概念，你还将在他身上附着更多的背景和更深的理解，使这个“工人”成为刘慧芳(电视剧《渴望》)、成为孙燕儿(电视剧《空镜子》)、成为张大民(电视剧《贫嘴》)再次将人物性格的生成环境摸清楚之后，你在某种意义上已经把握住了这个人物的一生，但是剧本并不需要去表现某个人物漫长的人生旅程，而只需要一段时期而已。故事中的这一段时期是人物人生的一个阶段、是一个剪影，但是人物的命运走向和价值观念是可以在这故事情节的讲述中得以展现的，这种集中的展现便落在当前人物的性格状态上。性格的生成环境是前史，那么性格状态就是现状。

“人物小传”所要解决的第二个问题，即是“人物性格在剧本和影片中应该是一种怎样的状态”——

剧本中，影片中，人物不仅仅是说话的面孔，他必须是一个活生生的人。

相貌与气质：

相貌与气质，是人物给予他人的直观印象。编剧进行创作的时候，他的头脑中会自觉或不自觉、有意识或者下意识地勾勒出人物的外特征。一方面，可以用“相由心生”来解释这种现象，因为人物的性格差异、状态的好坏以及境遇的安康都能通过面部特征表现出来，而气质又会直接而不可掩饰地体现出人物的修养和魅力。所以，人物的外形特点是应该和性格特点相吻合的。从另一方面讲，编剧的头脑中初步

形成某个人物形象的印象，这个印象也会影响到人物的成型，高矮胖瘦等外部形态特征不同的人，他们身上就会有这种类型人物所会发生并且只能发生的故事。所以，写小传的时候，对人物外貌以及气质进行生动而形象的塑造和刻画，不仅可以对人物首先有一个生动、真实的外观，而可以从这个形象上找到不少启发，成为故事的线索。

语言特征：

“先声夺人”、“未见其人，先闻其声”、“快人快语”、“少言寡语”、“惜言如金”等都是从语言特征写性格特点。

《红楼梦》中王熙凤出场就是“先声夺人”这样的出场正写出其泼辣性格，还有说话时的幽默、沉闷、严肃、“找不着北”也都是人物性格的写照；再其次，爱谈论什么话题、操什么口音、说话时的语音语调，也都能反映人物的性格状态以及他人对于这个人物的判断。

张大民的特征是什么？贫嘴！这就是用语言写下的特征；马骥说话就是“玄”，听着他说话就觉得这人挺深奥，挺神的，这也就是他的特征；再听听赵本山和范伟，东北人说话的语音语调、方言土话、妙语连珠也正是一台颇受观众欢迎的戏。

其实，用语言来塑造人物是一个最捷径、最讨巧的办法，但也是一个很考编剧功力的坎儿。

思维方式：

这个世界上是悲观主义者与乐观主义者并存，浪漫主义者与现实主义者都有自己的一方土壤。比如《青衣》中的筱燕秋，剧本是将她塑造成了生就一副“端着，不着人疼”的架势，这股“端着”的劲儿打哪儿来呢？答案或许正在于她的思维定势中所强烈冲突和矛盾着的理想主义与悲观情怀。在这个人物的思想世界里，她将“嫦娥”当成了人生的最高

理想，于是她会骄傲地认为自己就是嫦娥，她骄傲得永远似乎都要昂着头走路和做人；然而现实的悲剧在于，她不是嫦娥，即使作为戏剧舞台上的嫦娥，她也会被春来所取代。她永远都处于自己为自己设下的樊篱当中，她的思想始终纠结在“美在尘世”的戏剧舞台上，这就是筱燕秋思维方式，也注定了她一辈子的内心孤独和情感飘零。

而电视剧《空镜子》中的两姐妹，她们的命运走向正是源于思维方式的不同，她们的命运选择也正表现为思维方式的差异。姐姐孙丽有很强的目的性和功利心，在她的思维理念中，她每走出的一步或所付出的情感都要有所回报，有点儿相当于“宁可我负天下人，不可天下人负我”的味道；而妹妹孙燕则思想单纯、善良淳朴，比起姐姐，她心中有那么一点点的自卑，她不会有要做“人上人”的强烈欲望，她的思维方式正是：“熙熙攘攘为名利，何不平平淡淡过一生。”

道德倾向：

一般来讲，我们平时在生活中所遇见的人缺少大是大非、极善极恶的分别，但是每个人都会在自主意识中存在着善恶判断的标准，或者有一种潜在的道德倾向指使着人物的思想和行为。有的人看到违法犯罪行为会毫不犹豫地挺身而出；有的人会选择低头不语默默走开，当什么事情都没有发生过；还有的人会在内心反复地挣扎、矛盾，甚至会产生强烈的自责……

一部分影视作品中，我们需要将人物的道德倾向更鲜明、更直观地表现出来，因为剧情本身涵盖着对于大是大非的判断，例如一个为民请愿的清官与一个贪污腐化的害群之马，我们往往会将其道德评判放大到足以使影片实现其教化功效的力度。而在另一部分影视作品中，我们也会将道德倾向淡化，人物的道德倾向是永恒存在而不容忽视的，它会影

响你处理问题的方式、看待问题的角度和为人处世的态度。

为人处世：

我们常说“为人处世”是一种“道”也是一个“度”，它是人物性格最真实的角落，也是人物性格的行为化表现。

关于“为人”的“度”：有的人对朋友肝胆相照、两肋插刀、仗义疏财，而有些人则不温不火、不远不近、不偏不倚；有的人如“刘慧芳”与人为善、情真意切，而有些人则与人交恶、尖酸刻薄；有的人真心实意、稳重踏实，而有些人则圆滑世故、轻浮虚伪……

关于“处世”之“道”：有些人温良恭俭让地“无为”了一辈子，始终能够心如止水、两袖清风；有些人工于心计、善于钻营，其中不少是“赔了夫人又折兵”；有的人进可攻、退可守，最终扶摇直上、平步青云……电视剧《一地鸡毛》那间小小的办公室里面，我们就可以看到“为人处世”的“人间百态”：处长老张表面随和谦恭，实则是官瘾十足的势利小人；副处长老孙心胸狭窄，不懂为官之道，上不讨领导欢心下不让群众舒心；老乔是个马列主义老太太，同时又是个爱嚼舌根的“不安定分子”；老何做习惯了“没长进”、“没出息”的“老好人”，却时常左右为难，事与愿违。

在对于某个人物“为人处世”这一性格角度的刻画上，应该特别注重他或她对待异性的观点和态度，因为一个人的婚恋观和情爱观是与其性格特点息息相关的。描写一个人对于身边异性的态度，是写人物性格很有说服力的一笔，比如《贫嘴》一剧中张大民对李云芳的感情、《空镜子》中孙丽对待马黎明、张波的感情以及对待婚姻的态度。

一个人为人处世的方式是最能反映其真实、全面和深层性格的性格侧面，它比相貌和气质更深入、更全面，比语言

特征更真实，比思维方式和道德倾向更显直观。这正是因为，“为人”与“处世”是在用“行动”展示人物性格——这也正是我们在下一节中所着重谈及的话题。

人物小传不能只讲形式，要下力气，要挖掘，要有深度，不能游离。怎样才能从以上所讲的诸多方面准确地把握住人物的性格特征呢？这的确还需要“水滴石穿”的功力。

如果要你信手拈来去写一部电视剧当练笔，或许是一个不太切实际也难以完成的要求；可是，人物小传的练习是在各种情况与心境之下都可以开展的，而且准确地把握人物的特点正是为剧本写作打下了扎实的基本功。

所以，可千万不要错过了我们日常生活中的小人物，他们不但是素材，也是细节、特点、共性与个性。写“人物小传”就应该从日常练起，从你身边的人练起。

二、行动与动作 人物的现象化表征

（一）人物即行动 行动即人物

借用戏剧理论中“人物即行动”的剧作观念：人物的生成完成于人物行动的终结，人物的命运生成于情节和情境，存在于文本之中。这也正好印证了罗兰·巴特的观点：人物是故事中的一个构造，是与读者的阅读行为同步的“命名过程”。

人物的“命名过程”，实际上是观众对于该人物所代表的个性品格和社会意义的认识过程。观众认识人物的方式是多种多样的，这一方面依靠剧作的手段，同时来自观众的解读：人物可以自我表白，别人也可以说出他们的多种品质，

但是任何的语言都不会比“一个人在某种情境中所采取的行动”更具说服力。

我们应该意识到这样一个问题——只有存在于行动中的性格才能为人理解。

人物是剧作的核心与灵魂，而一个充满现实力量并具备艺术魅力的人物形象才能真正成就剧作的深度和魅力。于是，我们反复强调“人物性格”的重要性，因为它是一个区别于他人并能够脱颖而出的决定性因素，也是人物是否具备人格和艺术魅力的首要前提。

尽管人物性格对其生活和思想的方方面面都存在着影响，可是归根结底在目前的情况下，也就是在还没有进入“人物”与“行动”的同步策略之时，它只是一个抽象的概念，一个缺乏直观性、难以为人所理解、即使拥有感性的了解也欠缺全面认知的印象。他或她只是一个形容词、一个定语、一个谓语。正如罗兰·巴特在分析巴尔扎克小说《萨拉辛》时所写道的：

“萨拉辛是暴躁、艺术天才、自主独立、无节制、女人气、丑陋、性情驳杂、不敬不孝、自作自受、刚愎自用等等性格的总和和聚合点……”

在这些形容词的冲击下，或许会留有那么一点印象，但这个印象绝对不具有这个人物之所以成为“萨拉辛”的说服力。当我们感觉一头雾水并提出质疑的同时，罗兰·巴特还意识到一个更为重要与核心的问题：“这个聚合还须加上某个被此处遗忘的可贵的东西（即某种类似于个性的东西，从性质上看难以用语言表达，因而可以从性格组合因素的简单罗列中逃脱出来的东西）尚能完成……”罗兰·巴特从理论上将这种“东西”定义为“专名”，即一个能补充差额的专有名词；而在此，我要把这份“宝贵东西”退回到它的操作

层面上。我们知道，这种特殊性有只可意会不可言传的特点，是难以借助某个形容词或定语诠释清楚和完备的；然而，人物性格的表征与这种潜藏的差额正是在作者在作品中所写出来的，正写在人物的行动之中的，它是需要通过读者和观众的眼睛去直观感受的人物个性。

也就是说，观众直接观看并理解剧中人物的行为和动作，比作者或者评论家说上一段富含情感和形容词的长篇大论要明白得多、也全面得多，但前提正在于作者必须将人物设置在行动之中，将性格设定在人们所共识的、认可的事件当中。事实上，塑造人物形象的时候，再贴切的词汇和再强烈的情感也抵不上人物的一颦一笑、举手投足间的深意。

我们一起来理解《贫嘴张大民的幸福生活》中的人物性格，看性格怎样通过人物具体的行动得以呈现，在对于他们各自行为的读解中你将理解几兄妹各自的性格，而且你对各种性格将会有更深刻的领悟。张大民已经成为电视剧文化长廊中的一个经典，他是一个生活在北京四合院里的城市平民。我们说他有着平民式的坚韧与乐观，可是什么叫做“平民式的坚韧与乐观”？他的“平民式”与《渴望》中的刘慧芳有何不同？他的“坚韧”与《英雄无悔》中的高天有何差异？他的“乐观”又与“刘老根”的诙谐有哪些不同？那就是张大民为了结婚而调整一家老小若干口人居住空间的举动，尽管大雨、大军不乐意，但他兜着圈子、连哄带骗地还得把事情干成；“张大民”其人，还是他面临下岗艰难并乐滋滋地奔生活的行动：大民会扛着两麻袋热水瓶昂着头在各大机关厂矿出入自如，他还会呆在五星级宾馆的厕所里挺着大肚子微笑着“为您服务”。只有大民会在下岗之后依然像没事儿人一样的继续贫嘴，只是他会每天煞有介事地去上班、准时准点地下班，为的是不让妻子李云芳再添一份堵

心，同时也为了维护作为一家之主的男性尊严。我们正是通过这些具体的行动，开始理解张大民的性格行动，并开始进一步解读他的性格。再来看看张大军这个人物，我们在他对待大民结婚事件的态度上能看到这个人物的自私，再从他对待妻子莎莎与其他男人关系的处理上可以看到他的狭隘和懦弱。大雨是一个脾气暴躁、内心自卑并且嫉妒心很强的女人，这从她对待李云芳的态度上可见一斑，饭局上的冷言冷语、行为上的吹毛求疵，正是在这一系列的人物表现上解读出人物特点。大民会昂首挺胸地扛着热水瓶，可弟弟大国却躲躲闪闪地跟人家介绍“这是我一邻居……”并且他会在即将去上大学的时候一把鼻涕一把泪地说出真心话：“我终于可以离开这间屋子了，我在这里头憋坏了，我再也不会回来了……”正是在类似于此的行为上，我们逐渐辨识清楚人物的个性：其实他打心眼里看不起这个家，但他的懦弱和依赖又不可能让他脱离这个家。大雪在众兄妹中应该算得上是大民的一个心理安慰，只是她所采取的行动永远都是消极和沉默的。正是这样的大雪在家里有不愉快的时候总是充当不大能起作用的润滑剂，并会在未婚夫炳文牺牲以后痛苦地无法自拔，终于积郁成疾。

我们只是截取了故事里发生在人物身上的几个事件以及他们在事件处理上所采取的行动，但是我们完全可以从行动中读出人物性格，因为“好的行动”必然附带人物性格，性格不是作为一个实物来表现的，它应该类似于某种流动体存在于事件与行动之中。

我们过去时常讨论“是事件决定人物，还是人物衍生事件？”的问题，后来才发觉这样的讨论是自己给自己的思维在画圈，绕来绕去都在一个圆圈内打转。其实，关于这个问题孰是孰非的绝对化概念已经越来越模糊，因为在实施剧作

的时候，它们始终是相辅相成、传送互动的。

所以，我们可以借此来解释“人物小传”与“剧本写作”的意义。我们曾经强调“人物小传”的重要性，那是在一定事件情境下“归纳性格”，这种性格在一定程度上来源于故事内容；而在写作剧本的过程中，我们要写的是动机和动作展现于故事情境的过程，正是人物对于事件的导向与推动，是人物决定与判断过程中命运的体现。“人物小传”中的性格是写给创作者自己看的，是在规范和深化他的写作思维；“剧本”和“影片”中的人物是写给观众看的，观众所看到的不能是静止的人、抽象的意义，他们需要看到人物实实在在地在行动，并在与故事同步进行的行为、动作中理解到作者所创造的人物性格。

剧作的写作过程中，人物与行动绝不存在一个孰先孰后的关系，因为人物是通过其所作所为显现出来的，表现于剧本中人物与行动是一个同时态进行并同步生成的概念，甚至看成是一个合二为一的概念。我们应该记住亚里士多德的一句名言：“不同的性格造就了不同类型的个人，但他们的幸福或不幸是由他们的行为造成的。”这或许正是张大民与其他几位同胞兄妹的分野所在。

其次，设计“人物行动”，揭示“人物真相”。

任何艺术作品中的都不再是一个真正的人，艺术作品中的人是艺术品，是对人性的比喻。人的表象是变幻莫测、举棋不定的，或许还具备掩饰真相的能力；然而，在“艺术”的定义之下，人物必然拥有其自身的恒定性，不论是表现或再现，艺术都需要揭示实质。正是在这种相对确定的前提下，我们开始设计人物在故事情境中的行动，正是在人物行动逐渐展开的过程中，人物的真相也一步一步显露。

其一，在设计行动之初，我们必须充分了解人物欲望、

人物诉求，因为只有明确了“我想要什么”，你的人物走向以及行动设计才有了明确的方向。你的人物为了得到他想要的东西，必然会采取符合其逻辑的行动去满足自己的愿望；于是，欲望构成了行为的“动机”，而“动机”是一切行动的因由，是他之所以采取某种行动的理由和力量源泉。

一部电视剧作品中，人物的欲望或许不是单一的，但是它相对而言比较纯粹而明晰。例如张大民一直深爱着李云芳，这构成了人物的一方欲望；同时，张大民还有改变居住空间的欲望，这个欲望也是贯穿作品始终的。动机躲在了欲望的身后，动机不像欲望那么强烈和干脆，由于它必须符合人物的逻辑与情境的规定而成为了多种复杂力量的综合。“张大民爱李云芳”这并不能构成他向云芳透露心机以及俘虜芳心与之成家的必然；而他最终能够在山顶喊出“李云芳，我爱你！”其一是真实欲望的体现，其二是“失恋事件”的推动，其三是特殊情境的促成。“张大民盖房”也必然有事件的出现和情绪的干扰而形成“动”的“契机”。人物的欲望与动机，共同导致了事件的发生以及事件的发展走向。

同时，对于“我想要什么”的回答以及行为动机的揭示都体现出人物真相。一个人可能会产生强烈的成功欲望，他的行为动机可能是由不同的因素促成的，于是他们采取行动的方式和心态就会有所差异。有的人是因为家庭环境的窘迫，他们梦寐以求的是摆脱原有生活环境的约束，这种人的行为体现为两个极端——要不是任劳任怨，抱着“吃得苦中苦方为人上人”的心态，要不就是卑躬屈膝、委曲求全；有的人是由于强烈的好胜心与功利心；有的人是自负有着“天赋奇才”“天将降大任”的抱负，还有的则是被环境、被妻儿鞭策着前行，例如《中国式离婚》中的宋建平，《一地鸡毛》中的小林。

其一，一个人的真相与实质并不表现在他或她遇见事情是怎样想的，而在于他决定做某事、做了什么以及通过怎样的方式来完成了这件事情。正如亚里士多德所指出的，只要我们看到一个人所做的事情，我们就不会对他为什么要这么做产生兴趣。^①

这一方面是由于人物的想法缺乏直观性，封闭的想法是难以为外人所预见的，观众可不想把时间花在给人物作心理分析上。观众想看到的是人物在面临困境或遭遇打击时会产生怎样的反应，这个反应需要依靠具体可见的行动而不是隐晦的心理活动；同时，他们期待看到人物与命运抗争并有所转变，这种转变也必然需要“干”事的人、导致事情发展与变化的人去实现。另一方面，人物的想法太复杂、太难以辨识，每个人的内心都拥有是非善恶的判断标准，但是他们的行为可能与内心一致也可能是相违背的，我们需要寻找的是人物最终行动对于他的说服力，因为人物的终极行为一般是最能体现其真实想法的，人物最终会按照合乎自身逻辑的方式解决他的问题。

众所周知，好莱坞是一个最善于讲故事的“梦工厂”，同时他们也最善于用简单的行动为人物定性，正是在这种定性中产生了类型片。我们来看看好莱坞梦幻工厂的锻造者们对于“人与马”的故事的讲述，一个简单的动作中会有人物的选择，这生动的情态中也就有了性格的显著区别。A 面对一匹桀骜不驯的烈马会产生强烈的征服欲望，他会竭尽全力地跨上马背，并将之放缰于丛林或荒漠之上，马匹会逐渐驯服于 A 的勇气，成为他忠实的伙伴；在 A 身上，你所看到

的是驯服一切的欲望，是人类的勇敢，是人类搏斗大自然的勇气与激情——这样的人物将成就一部美国西部片，他会成长为《燃情岁月》（也译《秋日传奇》）中的男主角。当一匹野马放肆地对 B 撒野的时候，B 会吓得撒腿就跑，边跑边回头，不幸跌入狩猎人设下的陷阱中或是不知不觉上了树杈或者发现前路已是悬崖峭壁；在 B 身上，我们看到的是胆小怯弱与诙谐幽默，他缺乏与自然斗争的勇气，却又在落荒而逃的过程中表现出丰富的喜剧元素——这样的人物会创造出一部喜剧片，他像众多的喜剧明星一样，让你在他洋相百出的时候笑口常开。在寂静的马厩里，在月朗星稀的夜晚，C 会走到这匹老马的身边，带来它最爱吃的食物，轻轻抚摩着它美丽的鬃毛，对望着那双柔情似水的眼睛，似乎在 C 的爱抚之下，马的兽性消失了，他们只是像久违的老朋友一样在无语地交流。在 C 关爱的眼神中，在他（她）抚摩鬃毛的细腻动作中，我们看到一个充满爱心、善良、美好的人。面对同一事物，不同性格的人会做出完全不同的反应，这些反应揭示了人物的真实，通过实实在在的情境动作将人物的内心世界展现在观众的眼前。

其三，对于每一个主人公来说，行动正是他在一定情境下对于事件的反应。行动与活动不同，它所注重的是反应以及反应的爆发力。情境与事件将会因人而异——对一个人也许是家道中落，对另一个也许是绝处逢生，我们设计事件是为了适合人物，这一事件的发生本身必须能够把他送上一条选择之路，令他在矛盾与压力下展现真实的自我、展现人性的生存极限。

罗伯特·麦基先生曾经在他的《故事》一书中谈道：“人物真相只能通过两难选择来表现。这个人在压力之下选择的行动，会表明他到底是一个什么样的人——压力愈大，选择

愈能深刻而真实地揭示其性格真相。’^① 所以，我们在设计行动之前，首先要设计事件，这个事件必须对人物造成压力与威胁，但同时为他留有选择的空间。电视剧《绝对控制》中，男主人公薛冰的好友海阳的死是引导剧情发展的一个主要事件，验尸报告认定海阳是触电而死，但是薛冰在此却做出了一个相反的判断——海阳是被谋杀的。于是，剧中人物开始面临一个两难的选择，一面是坚信自己的直觉与判断，一定要让好友的死因水落石出；另一方面是服从于验尸报告的判断，按照上级的要求去处理其他案件。薛冰毅然地选择了前者，这就是人物的真相；同时，他的选择遭到了来自警队内部各级人士的多重阻挠，甚至影响到他与女友的情感发展，在巨大的压力下他依然义无反顾地坚持查清楚案件的真相，压力越大，他破案的欲望就更加强烈，就更加能够说明人物的性格特征。剧中人物所面临的巨大压力以及他所做的一个最重要的选择，发生在全剧的末尾：绑架华十月。这个选择当然是薛冰在背负巨大思想压力、万般无奈状态下所做出的选择。一名刑警知法犯法、明知不可为而为之的选择，因为通过一切合法手段都无法得到将罪犯绳之以法的证据。这一选择，意味着“他将永远地离开警察队伍，永远地离开他终生热爱的事业”；但他还是做了这样的决定，因为，即使他脱下这身警服，他的精神也永远着光！他所效忠的是“警察”这个职业，是“济善除恶”的职业信念，同时他的行为也佐证着“疯狗警察”“另类刑警”的名号。

人物性格存在于行动之中，人物真相存在于行动之中，我们一直在验证“人物即行动、行动即人物”的命题。然

而“行动”并不是构成人物最细小的单位；“行动”是大事件、决定性事件的串联。我们在对行动的分解中可以看到，正是一系列的生动有趣的动作构成了“行动”，动作是构成人物最细小单位，但它于细节中构建人物的整体。

（二）动作”的深意

对于戏剧、电影、电视剧这类叙事作品而言，人物刻画的主要手段都是动作，因为这些艺术门类都需要依靠“表演”的方式见诸于世。正是基于此，叙事作品的接受群中产生了“读者”与“观众”的区别，同时也产生了阅读与观看的差异；阅读由于其个人行为特征而具备更多的心理分析和主观参与成分，而观看则更大程度上依赖于观赏对象赋予的直观感受，也就是具体可见的形象和动作带来的刺激。

动作对于创作者、文本自身以及观众都有着非同小可的意义。好的动作具备故事性，它能够营造出故事情境；好的动作能够刻画出人物性格，表达创作者的心理认知；好的动作能够传达出人物的深意，让观众获取“阅读”信息。众多的美学大师和文艺理论家对于“动作”这一简单词汇都有着独特的青睐。黑格尔在他的著作《美学》第一卷中曾谈道：“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”^①而斯坦尼斯拉夫斯基则认为“动作是戏剧艺术、表演艺术的基础”^②。又有梅特林克对于“动作”的强调：“一小段对话、一场戏

黑格尔：《美学》，第一卷，第 270 页。

《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，第二卷，第 56 页。

一出戏都牵扯到具备不具备动作性的问题。”

两种动作——

动作是人物心态的故事化，这种故事化往往通过两种动作形态表现出来：一种是外部动作，外部动作主要包括形体动作和人物语言。例如《过把瘾》里的方言，他骑车上下班的时候身体总爱随着晃晃悠悠的自行车在马路上左摇右摆，潘佑军说话的时候总爱眯缝着眼睛，图书馆办公室主任喝茶时总是会酣畅淋漓地发出长长的“吱溜”声；另一种是内部动作，例如哈姆雷特安静地坐在火炉旁，但内心却在就“生存亦或死亡”的问题进行着痛苦的斗争。外部斗争易于理解，因为它是可以为人所亲见的身体运动或者身体某部位的运动，外部动作可以用定义为“行为”的大动作和“细节化”的小动作来表现；内部动作比较抽象，它是一种精神活动，如果非要为它寻找一种存在形式的话，那么人的面部表情和精神状态或许能够具备一定的说服力，人物的内心独白也是内部动作的一种表现形式。

外部动作：心态的故事化

外部动作并不是“机械的物理运动”，它同内部动作一样，都是“情感的最好的表露者”。^② 电影《离婚了，别再来找我》里有两个蕴涵极其丰富的动作。一个动作发生在十字路口。业余作家李浩明与妻子离婚后只好暂住在归属于妻子的房子里，妻子为了早些甩掉李浩明这号麻烦人物，与自己的妹妹调换了住房。这样一来，妻妹与李浩明成了邻居。这位现代派的妻妹不时地制造一些噪声出来干扰李浩明的写作。李浩明一直忍气吞声直到妻妹将生日舞会搬到了家中。

梅特林克：《戏剧与电影剧作理论与技巧》，第 214 页。

乔治·贝克：《戏剧技巧》第 26 页。

李浩明走到空荡荡的十字路口，一个人静静地坐在交警指挥亭上；忽然他站起来煞有介事地指挥起了交通，口中念念有词“说你呢”“走”“停”。是时，已入深夜，眼前漫漫无尽头的马路上一辆车也没有。因为在事业上立不起来，李浩明失去了社会的认可，甚至失去了家庭的收留，透过他“指挥交通”时那僵硬、不自然不自在的动作，观众看到的是这个人物内心的孤独与自卑。另一个动作发生在体育场的歌舞晚会上。这时候，从前压根儿看不上李浩明的妻妹已经爱上了这个平庸无为的姐夫，这是妻妹带着李浩明来参加的一场舞会。晚会上，李浩明一反常态地跳起舞来，而这个跳舞的镜头长达两分多钟。他的舞姿夸张而艰辛，这场几近畸形的扭动中观众看到的是他内心的压抑、宣泄与脆弱，同时又反衬出他平日里的倔强与坚韧。电视剧《中国式离婚》中宋建平在舞厅中疯狂跳舞以发泄内心积郁的场景正有着奇妙的传承，娟子看着平日里温文尔雅、书生气十足的宋医生如此这般的反常态表现，她体会到了他的痛苦，所以她会流泪……一个动作就能体现出人物生存的困境与艰难，一个动作就可以写出人物的状态与心态；一个动作不能成为一个有意义的序列，但是一系列有意义的动作就可能成就一个优秀的剧本。

以小故事展现小人物的《过把瘾》中央电视台本想在23点以后“偷偷摸摸”地播一遍拉倒，却没有料想到会引发巨大的收视热潮。这部剧没有起伏跌宕的情节、没有引人入胜的悬念，更没有满足娱乐快感的性或暴力元素，究其原因，全在于电视剧中两个生动真实的人物，而人物刻画的成功之处正是在于生动有趣而又颇有寓意的外部动作。杜梅的善良与柔弱、小聪明与小心眼都是靠她与方言吵架“吵”出来的。她太爱方言了，这种“爱”在剧本中需要通过动作来

表现，而仅仅依靠内部动作的含蓄是不足以表现杜梅这个人物的。她喜欢方言，让好朋友贾玲去试探；结婚之后，画满一黑板的“我爱你”来表现自己对方言的爱已经占据了生活与人生的全部，同时她要求这种付出需要有全情的回报；离婚之后，两人住在同一屋檐下之时，她故意看方言与韩秀平的好事，在房间里故意说一些气方言的话，又毫不客气地与他们同桌吃饭。方言与杜梅不一样，他的性格要相对内敛一些、要自控一些，但这并不意味着人物失去动作性。他被杜梅“四面包抄”的爱折磨得透不过气来，所以他对杜梅的态度从忍让、对抗转化为视若无睹，从而选择离婚。方言的外部动作是很丰富的，剧本对于人物外部动作的设计充分体现了人物心境的变化。让我们一起来解读方言的两个动作：故事伊始，一个年三十儿的晚上，方言在办公室呆得无聊上街闲逛，以他惯有的行走方式去接近一群放鞭炮的小孩，并且用烟头点燃了一个鞭炮，炮被炸开的一瞬间，他齙着牙笑了——笑得如同一个刚刚逃了一番学又没有被老师抓住的小孩。这个动作为他与杜梅的相恋作了铺垫——他不甘寂寞，需要心灵的抚慰；同时，这个动作也写出了人物性格——他还存有孩童的心灵，他时常会僭越常规；也正是这个动作为他与杜梅的婚姻失败埋下了伏笔——方言不是一个可以被圈在“爱情牢笼”里的人，他需要自由、需要适度的放纵。再看另外一个动作。方言与杜梅离婚后的第一个晚上，他住进了朋友潘佑军留下的房子里，他看了一宿录像，关电视的动作是录像中的一招武打。这个动作恰恰为他与杜梅的离婚作了阐释——他终于从婚姻的桎梏中解放出来，恢复了他舒展拳脚的本真状态。

我们再来看《贫嘴》一段完整的故事动作，这一系列外部动作构成了一个相对完整的故事，同时将人物心态充分而

生动地表达出来。张大民终于帮助李云芳从失恋的痛苦中摆脱出来，他们俩相约爬香山，张大民只买了一张索道票，而他自己决定徒步爬山！两人到了山顶，张大民便开始磨磨唧唧扯东扯西，他实在说不出来自己心中藏了很久的话；最终，他冲着丛山来了一场高亢的表白：“李云芳，我爱你！”当云芳接受了他的求爱，同时要以一定方式表达爱意的时候，张大民却努力回避着——原来，是他中午吃蒜了！“吃蒜”或许是编剧在人物幽默的性格中找到了一个噱头，可是它也说明了张大民在与李云芳接触时候的紧张与自卑以及求爱成功之后的激动与自控。这一系列的动作可谓“写得精彩”“写得绝”，人物的抠门、善良、朴实、犹豫、贫嘴以及幽默都以生动的故事形式得到了展现。

麦茨先生曾经说过“作家就是心灵虫”，我们潜入人物的内心，发现他的各个方面，他的潜能，了解他内心的某种意愿，然后在此基础上产生出有意识的动作。”这种动作是人物思想感情、心理状态的直观表述，同时剧作者还需要将动作放置在某个故事环境当中，将一些与之相关的故事元素夸张与放大，从而产生出心态的故事化以及动作的戏剧化效果。

内部动作：情感的直陈式

尽管好的外部动作能够做到“充满内心活力”，但梅特林克仍然认为，“心理动作要比形体动作崇高无限倍”^①，乔治·贝克也说，“最终能够激动我们的不是形体的外部表现，而是从一种心理状态中我们所得到的那副鲜明图画。”^②的确，人物的内部动作能够传达出外部动作所无法传递的涵

梅特林克：《戏剧与电影剧作理论与技巧》，第76页。

乔治·贝克：《戏剧技巧》，第46页。

义，但是内部动作往往是伴随着外部动作同时出现并且一同承担呈现人物真相的功能。

同时，我们应该注意到，虽然内部动作与外部动作的最终功能是一致的，但是人物的内部动作可能与外部动作相一致，内部动作也可能与外部动作相矛盾。“一致”与“矛盾”都能够适时地实现它所营造的情境，只是在具体的情况下需要更精巧的、更独特的设计。我们来看看《贫嘴》中主人公张大民的一场内心戏，这场戏中包含着一系列丰富而细腻的内部动作。李云芳的前男友（可谓张大民的“情敌”）从美国回来，邀请云芳共进晚餐，云芳顾忌大民于是试探着问他自己是否应该赴约，张大民似乎颇为大度地说：“去！当然去！”可是，在云芳为赴约会而翻衣橱找衣服的时候，张大民面部表情所体现的心理动作似乎颠覆了先前的宽容。这一外一内两个动作的设置正是人物内部动作与外部动作的一种相反构造，他增强了人物的厚度、体现出人物的复杂状态。

我们再进一步看看张大民关于这件事情的动作表现。大民扛着始终也卖不出去的热水瓶来到了某某设宴的饭店前，他远远张望着玻璃窗内的热情洋溢的笑脸与氛围，内心的慌乱、无序、矛盾、自卑全写在“有苦难言”、“欲说还休”的面部表情以及“低落”、“压抑”的精神状态上，他的内心出现了强烈的斗争——这斗争是针对玻璃窗内的歌舞升平，也是针对自己的窝囊与无能；编剧同时为人物找到了一个“喝酒”的外部动作以辅助人物内心世界“买醉”的欲望，“喝酒”的动作同时表达了对于内心世界的宣泄。在这个场景的动作设计中，人物的内部动作与外部动作达到了良好的统一，彼此叠加出更加动容与煽情的效果。

人物的内心独白是人物内部动作的一种表现形式，内心

独白直接将人物的所思所感倾诉出来，用源自心灵的声音取代了人物形象的表现。

小说体裁中，我们常常见到这种表达方式，当小说被改编成剧本的时候，我们依然希望这种意义能够得到相对准确和完整的传达。《红楼梦》第三十二回中，写林黛玉在门槛外听到宝玉、湘云和袭人关于“仕途经济”谈话之后的内心动作：

……不想刚走进来，正听见史湘云说经济一事，宝玉又说，林妹妹不说这样混账话，若说这话，我也早和他生分了。

林黛玉听了这话，不觉又喜又惊，又悲又叹。所喜者，果然自己眼力不错，素日认他是个知己，果然是个知己。所惊者，他在人前一片私心称扬于我，其亲热厚密，竟不避嫌疑。所叹者，你既为我之知己，自然我亦可为你之知己矣；既你我为知己，则又何必有金玉之论哉……所悲者，父母早逝，虽有铭心刻骨之言，无人为我主张。况近日每觉神思恍惚，病已渐成，医者更言气弱血亏，恐致劳怯之症。你我虽为知己，但恐自不能久待；你纵为我知己，奈我薄命何！

一段感慨良苦的内心独白之后，又辅助上人物的外部动作，“想到此间，不禁滚下泪来。待进去相见，自觉无味，便一面拭泪，一面抽身回去了。”

电视剧《青衣》的最后一集相对集中地采取了这样一种表现形式。化妆镜里框着未施粉黛、红颜衰退的筱燕秋和上好了“嫦娥妆”的春来，一切都静止着，没有动作、没有声音，只听到编导对于筱燕秋内心状态的读解，以独白的方式传达给观众：上了妆的春来比天仙还美……这世上本没有嫦娥，化妆师给谁上了妆，谁就是嫦娥……

人物的内部动作虽然不如外部动作直观和清晰，但是它

更贴近人物的心灵深处，也就能够更准确地表达人物的情感与思想。因此，我们送给内部动作一个贴切而沉重的雅号“情感的直陈式”。

从上文的论述中可以看出，不论是方言点鞭炮、施展拳脚的动作，还是张大民愁眉不展的表情、郁郁寡欢的精神状态，或是林黛玉、筱燕秋的表白，都体现出人物心灵世界的真实状况。这些动作实施的可能性与必然性再次为我们讲述了一个悠远而亘古不变的道理：动作‘起源于心灵’。^①

（三）影视语言的动作性与意义功能

电视剧与小说一样，都是用形象来反映世界、表现生活的。所不同的是，小说使用的实体材料是语言，电视剧使用的实体材料是画面和声音。正如普多夫金曾经所说的那样：“编剧必须经常记住这一事实，即他们所写的每一句话将来都要以某种视觉的造型的形式出现在银幕上。因此，他们所写的字句并不重要，重要的是他的这些描写必须能在外形上表现出来，成为造型的形象。”

作为一种半自在之物，小说语言具有传达意义、情感、意象等多种功能，它可以深入到人之所想、情之所至的一切领域。小说家可以利用语言这种工具来写人的情感、幻想、梦境、潜意识，并且可以产生境生象外、意在言外的效果。而电视剧影像的稍纵即逝、声音的流动不居、演员的定性表演似乎在深层结构上瓦解了对于更深刻的人物心灵层面探询的可能。尽管如此，作为一名剧作实践者，我们对于人物心灵的追寻与追问自然是不能停止的，既然心灵的意义可以通

过动作得以传达，那么我们就需要试图寻找和建立更细腻、更完善的动作体系以传达出心灵的深意。

三、人物分类

剧本的深层结构既可以看做是情节的编织与推进，也可以被认定为是一张设计精致的人物关系网。在这个人物关系网中，每一个人都有属于自己的特定位置，每一个人物拥有其特有的生成过程，不同的人物都会以其独特的性格状态、功能作用以及关系结构存在于文本之中，这些人物共同构建起艺术世界的现世景观。

电视剧一方面继承了小说、戏剧、电影关于人物功能的理念以及人物形象理论的发展，另一方面电视剧中的人物拥有其创作生态环境所决定的特点。在“继承”与“发展”人物形象理论的时候，我们再次对电视剧的人物进行分类，以期能够对我们的创作有所启示。人物的分类不可能也不应该拥有唯一的标准，以下我们所谈到的几种分类标准可以从不同的思维方式与思维角度上有效地指导创作实践。

以人物在剧作中的功能为标准，这是我们最常见的一种分类标准。按人物功能进行划分，即将剧中人分为主要人物、必要人物和次要人物。

主要人物对于叙述者而言是故事的中心，他最能决定情节的发展；对观众来说是故事的焦点，他最能引起收看的兴趣。

我们必须明白，善与恶的标准不是区分主要人物的条件。主要人物可以是正面人物即维护社会秩序及社会准则的英雄，如电视剧《英雄无悔》中的高天，《重案六组》中的

季洁；他也可以是反面人物，即与现存社会制度、法律对抗的反英雄，如好莱坞经典影片《教父》中的迈克·科利昂、国产电视剧《黑洞》中的聂明宇；他还可以是无法用道德标准进行衡量、具有个性深度的中间人物，其实现在的创作已经日益转向了对于这类人物的塑造。

不管主人公属于道德评判下的哪一种类型，他们都必须 是“干事的人”。帕迪·查耶夫斯基说：“在戏剧中，你创造一组事件，并展现若干人物去完成这些事件。而塑造人物就是为了使故事看上去真实。通常，你的人物应该按照故事的发展去完成事件。”而关于主要人物的行动力则是剧作首要关心的问题，也是在实施剧作时必须要坚持的一项原则：主要人物往往是作出决定的人物，他的行为不是被动的，他使故事得以发生并主观地推动情境的催生和情节的发展。《渴望》中的刘慧芳无疑是剧中的主要人物，正是她的行为决定了故事的发展走向。“她捡到小芳”的情节实际上正是故事的开局；在她准备抚养小芳的决定中，我们可见主要人物对于情节发展的推动力量和决定力量；“归还小芳”是故事的高潮，这个决定、这个行为依然落实在了刘慧芳的身上。没有了这个人物，也就不会有这样一个让人牵肠挂肚的故事；也就是说，主要人物把握着故事的方向。

同时，主要人物根据主观意识开展行动的时候，他无疑应该是剧本中遇见阻力最多、实施想法最困难的人物。主要人物为实现其目标而施加力量，我们则要为之设置重重障碍以形成反作用力。这种障碍有时来自于环境或其他人物，有时候缘于内心的矛盾与怀疑。外界障碍的包围和加强正是使人物处于中心位置的手段，结集了观众的情绪点，也激发出主要人物的性格特征；我们要设置来源于主要人物内心的不确定与犹豫，是因为他或她必须是全体人物中最多维的一

个，因为“多维”才能有人性的深意，才能用“真”与“善”的力量感染剧中与剧外的人，使观众的情绪点与同情心集中在这个角色身上而不发生偏移。

必要人物的地位仅次于主要人物，很多剧作家将其称为“2号人物”。其实，“2号人物”这一称号容易给人造成“唯一性”的假象，这个代号实际上代替了围绕在主要人物身边的一个人物群。必要人物是与主要人物纠缠在一起的，正因为“必不可少”所以被称为“必要人物”。那么构成其“必不可少”性质的原因在于哪里呢？我们可以举例来说明。没有克劳狄斯就没有哈姆雷特；没有苔丝狄蒙娜就没有奥塞罗。

必要人物可以是帮助主要人物做出决定并为主要人物排忧解难的人，他一般是主要人物的恋人、知己或心腹朋友；还可以是为主要人物制造矛盾、给主要人物添麻烦的人，他一般是主要人物的敌人和对立面。作为“帮手”的必要人物，他们和主人公关系密切，可以通过他们来揭示主要人物不容易为人们所看到的心灵深处的东西，例如可通过与必要人物的贴心密谈，将主要人物的真实思想透露给观众。电视剧《不要和陌生人说话》中女主人公梅湘南的好友刘薇便是承担这一功能的重要人物。梅湘南从遭遇殴打、软弱无助、心存幻想、再次受挫到心灰意冷、离家出走、伺机而动、重获新生的一系列变化，都通过与刘薇面对面的交谈、电话的倾诉以及最后一封书信的决绝表现出来；也正是刘薇的性格特点与处世态度不断刺激梅湘南说出自己的真实想法，暴露出主要人物的性格弱点。同时刘薇也是梅湘南实施转变的关键性人物，她的自主、乐观、独立和坚强为主要人物最终的重生上加上了关键性的一把力。对于生活在主要人物身边的这类人物的塑造，似乎有一个随时可以用得上而且颇为有效

的诀窍——性格的互补性。《绝对控制》中“疯狗警察”薛冰身边所围绕的是老实沉稳的海阳、忠心耿耿、严守纪律的钟某某以及“深谋远虑”的胡队，在这些必要人物身上所施加的形容词正与薛冰另类、易冲动、我行我素等突出性格特征形成强烈的对比冲突。正是由于这种冲突，彼此间的人物性格才得到了激发；正是由于这种互补，人物以及故事才能够寻求到某种平衡。

如果这个必要人物是作为主要人物的“敌手”出现时，“他就一定要足够强大，因为英雄就是比照他塑造的。打败一个弱者或傻子毫无英雄气概而言。”^①这时，我们塑造人物的时候倒不妨试一试“相似性”原则，或许这样的提法有些“反其道而行之”的嫌疑，但它的确能够让双方形成某种神奇而迷人的对立。当然，必要人物永远只是为主要人物服务的，刻画二者的相似性也是为了主要人物的树立。警匪剧的编导们应该更常见这种创作局面。但是，只要我们的主要人物是硬汉警察，那么“对立面”再强大也只能成为正义力量的阶下囚。例如第一次在大陆电视剧中大面积表现黑社会的《刑警本色》，编导在进行创作的时候反复强调一点不可放弃的原则：反面力量如此强大，那么，正面形象一定要立起来，个个都得是铮铮铁骨的硬汉子！

一部电视剧中，必要人物不能过多，以防止头绪不清，以致对主要人物照顾不周。

然后再要讲的是次要人物。次要人物不一定有名有姓，却又不是可有可无的。因为有了他们，主要人物的生活世界将会显得残缺不全。例如《一地鸡毛》中对于小林家乡人

的设计；“穷亲戚”来投靠“城里人”却遭遇了他媳妇儿的白眼，同时也体会到这个“城里人”的困窘、压抑与无能为力。他们当然抵不过妻子李静以及办公室的老孙、老的戏分重，甚至这些人的一来一去不会对故事结构产生任何影响，但是他们的出场却能够更深刻地表现出小林无奈、悲凉的心理状态，也写出了一个具有社会代表性的事实。次要人物的简短出场和语言表达都应该表现其性格特点，而不应该仅仅将其看做主人公世界的补充。

主要人物、必要人物、次要人物各自行使着他们的职能，而事实上，他们的界线以及权限并不是绝对明晰的，他们的阵营彼此叠加、功能相互渗透。

根据爱·摩·福斯特的划分理论：

英国小说家 E. M. 福斯特在《小说面面观》中将人物分为“扁平”与“圆形”两种。

（一）扁平人物：电视剧人物的核

按照福斯特的理论“扁平人物是类型人物或漫画人物”，“他们最简单的形式就是按照一个简单的意念或特征创造出来”“扁平人物的一大长处就是容易辨认”他们一旦出场“就不用重新介绍 不会离开正道以致难以把握”。这种人物形象的塑造自古有之，刘义庆《世说新语》里的人物性格都是比较单调的，但不乏生动、形象的人物特点。请看“忿洧第三十一”中关于王玉田性急的描写：

“王玉田性急，尝食鸡子，以箸刺之，不得。大怒，举以掷地。鸡子于地圆转未止。仍下地以屐齿碾之，又不得。怒，复于地取内口中，吃破即吐之。”

短短六十余言就把玉兰母的性格急躁写得淋漓尽致，让

人拍案叫绝。可见，扁平人物同样可以是性格人物，“扁平”的手法同样可以塑造“经典性格”。扁平人物具备特有的个性，只不过这种性格是单一的、相对稳定的、容易判断的，他一旦出现在观众的视野中就基本定型，也基本上有了一个评判结论。例如阿巴贡的吝啬，张飞的鲁莽，诸葛亮的忠诚等等。

实际上，扁平人物的概念不包含任何贬损的色彩，也正是由于其特点突出、容易判断的性质使扁平人物成为电视剧人物造型的核心。相对于复杂多维、难以把握的圆形人物而言，扁平人物是与大批量、高速度、一次性的快餐式生产——消费类型最相适应的人物类型。我们试图从电视剧传播方式的特殊性上分析其内在原因：其一，电视银幕相对固定，人物不能像在电影银幕上一样被适度“放大”，而电视剧的播出方式又是一集一集间断性的，除主要人物外的其他人物很难在众多人物中凸显出来；其二，按真实与虚构的比例而言，如果扮演一个近似真实的复杂的人并且表现司空见惯而又主题分散的情节，观众容易把其当成“熟悉得已经说不上有什么性格”的“家中人”看待；其三，电视剧是一种屏幕演剧形式，剧中人不能像舞台剧那样通过大段大段的心理独白或者有交代作用的旁白来表达人物的内心冲突和内在情感，他更大程度上只能借助于对话来表达其思想感情。正是由于这种种局限性，我们应该允许、宽容并认同电视剧中的大多数人物处于扁平状态。只要牢牢抓住了人物的突出性格特征，让性格立起来，通过艺术的手法得到真实的呈现，我们就可以说这个人物形象的塑造是成功的。

现有电视剧中的大多数人物都应该归入到扁平人物的范畴，特别是家庭伦理剧、军旅题材剧、公安题材剧等族系特征突出的类型剧更加注重扁平人物的加盟。例如《渴望》中

的刘慧芳、《篱笆·女人和狗》中的枣花、《亲情树》中的大姐雨欣、《空镜子》中的孙燕身上所突出的中国传统妇女任劳任怨、朴实善良、委曲求全的性格。《和平年代》中的秦子雄、《DA师》中的“老连长”，所突出的都是作为中国人民解放军军官的崇高责任感与自豪感，即使脱下军装他们依然是腰杆笔直的“军人”。再看看《英雄无悔》中的高天到《公安局长》中的李西东，从塑造平民警察的《重案六组》到刻画另类刑警的《绝对控制》，尽管人物不能够完全符合福斯特关于扁平人物的定义，但是警察形象在“职业精神”这个维度上得到了无限的放大，他们都在实践着薛冰的那句：“我可以脱下警服，但是，我的灵魂永远着装。”除此之外，国产电视剧中还存有一批比较成功的扁平人物典型，他们是《新星》中的李向南、顾恒，《渴望》中的刘大妈、宋大成，《围城》中的赵辛楣、孙柔嘉、苏文纨，“农村三部曲”中的茂源、金锁、铜锁、银锁，《凤凰琴》中的余校长、邓主任、孙老师，《苍天在上》中的林成森、田卫东、田曼芳等等。

塑造扁平人物的时候，我们所关注的是人物身上最突出的一项特征，但是对于这个特征的突出与关注又往往会为我们带来一些难以回避的创作难题。当我们需要在不同人物身上强调某一个共同的特征时，往往会设计出雷同的环境、行为和动作细节。我们常常会看到革命军事题材剧中的指战员在遇到难题的时候在指挥部里来回打转，这就使人物没有了新意，这种扁平便没有体现意义与价值；而思考应敌对策的林彪总是习惯一根接一根地划火柴，这才是人物个性，这种细节才能够使人物的扁平性格灵活起来。同时，由于扁平人物往往是一种观念的强化和一个意念的刻写，所以往往容易成为作者的提线木偶和呆板的政治符号。这些都是我们在进

行创作时特别要谨防和规避的。

（二）圆形人物：电视剧人物的期待

福斯特并没有给圆形人物以明确的界定 他只是在《小说面面观》中陆陆续续地提到(圆形人物)“每次出场都要有新意”“要让人们看到他们性格的新面貌”“如果没有新奇感 便是扁平人物”“如果缺乏说服力 他只能是伪装的圆形人物”。按照我们的理解，圆形人物应该更接近于现实生活中的人，他们是立体、多侧面的性格集合。例如莎士比亚笔下的哈姆雷特、罗贯中笔下的曹操、鲁迅笔下的阿 Q，《包法利夫人》中的爱玛也是如此，一方面，她“身体是农民的结实底子，里头是一副歇斯底里的气质”；另一方面，“德行是她自己的面貌 轻蔑是她自己的形象”。爱玛不仅有欲望，而且有理智；她不仅因为邪恶，同时也因为美德受到惩罚。因此，批评家布尔歇在爱玛的梦里见到的是“任何时候都醉心的诗情”他发现她“具有优美的天性”小说家莫泊桑看到的是爱玛的愚蠢；诗人波德莱尔看到的是充沛的精力，是束缚在女人脆弱身躯里的男人的炽热的欲望。

圆形人物自始至终受到文学家们的青睐，那是因为圆形与多维赋予人物神秘与迷人的气质，诱惑着读者逐渐接近人物、读解人物的复杂性以满足自身的欲望与好奇。虽然从传播方式上分析，电视剧里更适合塑造扁平人物，可是传播方式上的局限和弊端不应该成为美学追求的壁垒。理论不能够绝对化，也不能僵化，我们的创作正日益体现出现实主义的强大魅力，创作者对于人物内心刻画的能力也在逐渐加强。正是在这样的形势下，创作界和理论界对于圆形人物的呼唤声也将越来越强烈。

《天下粮仓》一剧中的浙江巡抚卢焯将掌心惊心动魄的“求死”二字端出，并发誓“戴枷”为官的时候，一个传统的“清官”母题出现了，似乎也就为我们奠定了一个无私无畏、不偏不倚的“扁平”清官。可是，当你继续将这部剧看下去的时候，你会发现电视剧也开始渐渐地描写心理的复杂度，将人物推向圆形而多维、矛盾的境地。我们在卢焯身上首先看到的是“清”与“浊”的对抗，而“浊”所代表的正是“清官”们所为之效力的封建皇权体系，而一个封建社会官员的清廉绝对永远只能止于维护封建皇权的目的之上。这便形成了一个永恒的矛盾与悖论，也形成了人物的一维。在卢焯身上，这种对抗从不同层次上表现出来，“流民进城”段落“剪官袍作为流民领取赈粮的凭证”，是对封建皇权威严的颠覆，巍巍青山、恢宏社稷的庄严其实根本抵不上百姓嘴里的一口粮。在“孙敬山案件”中，卢大人触犯的是结党营私的官僚们的“为官之道”；“挖井抗旱”——“茧手为官”的卢焯撩拨的是清晰明朗的官民之界，构成与封建官僚“为官之尊”的对立。可是卢大人所做的再多的努力也不能改变这个既有体制的铜墙铁壁，相反他也在这种强大的势力压迫下自我瓦解了；他的反叛行为甚至让他在改变女儿的生活境遇时无能为力，因为他不能在这种反叛中得到哪怕是最低限度的自我利益的保障。他为了“盲女”卢婵儿所接受的那笔贿银是他在现实悲苦面前的屈服，也是他面对强大反面势力的艰难臣服，尽管他想达成的只是一个普普通通的父亲对于女儿平凡的爱，尽管这种屈服与他的价值观念和处世之道有着不可调和的极端矛盾。这个人物的心性压在了天平的两极，他处在了矛盾斗争之中，人物的内心得到了多维的呈现。

《一地鸡毛》中的小林、《青衣》中的筱燕秋、《贫嘴张大民的幸福生活》中的张大民以及历史题材剧《雍正王朝》

和《汉武帝》中所塑造的一代君王，都开始展现出圆形人物所特有的魅力，这种魅力的源泉来自真实，这种魅力的依托是人性的深意。

的确，福斯特关于“扁平”与“圆形”的两极理论随着实践的发展已经体现出滞后性和片面性。但是，这个理论永远都会作为人物形象理论的经典而存在，因为它的确为我们的创作者提供了两种明确而实用的思路。对于这个问题的进一步探讨，将把我们引向人物形象理论的历时性梳理与综合性思考——

根据艺术创作实践的发展：

从古希腊罗马时期至今，人物形象理论经历了类型说、个性说与典型说的流变。我们知道，任何的叙事艺术都是以文学为本，写作任何叙事作品都必然要有意或无意地借鉴文学的创作方法。正是在小说人物形象理论的影响之下，我们的电视剧作品中出现了众多的类型人物、个性化人物和典型形象，各自占据着电视剧作品的一席之地。虽然典型形象是我们强烈呼吁并着力刻画的对象，但是我们同样不可否认类型人物与个性人物在五十多年的电视剧长廊中所留下的身影以及他们所呈现出的魅力。

从历时性发展而言，每一种创作理念的产生都在不同程度上颠覆和继承着前代人的学说。类型说是从抽象的观念出发，以突出共性为目的。在一般与个别、共性与个性、本质与现象，必然与偶然的矛盾统一体中，以前一方面作为矛盾的主要方面，并且以抽象的观念，如道德、理性、荣誉、勇敢、吝啬、凶恶等的直接呈现来满足人们的审美要求。按类型说塑造的人物，一般来说类群的共性特征鲜明突出，共性所代表的抽象观念非常强烈。我们前面所提及的扁平人物有相当一部分来自这种创作思想。个性说则是强化“特征性”

的因素，而相对排斥了普遍性的因素。目前的文学与文艺创作界，这种思想正呈现回复的趋势。新生代的小说家们更关注的是私人话语的表达以及个人情绪的宣泄；而电视剧中，对于个性特征的强化也塑造出了一部分颇受争议却又不乏人性色彩的人物 例如《绝对控制》中的薛冰、《中国式离婚》中的林晓枫等等。典型理论正是现实主义所常常提及的关键词，而典型形象也已经占据现实主义创作原则的正统地位。在概括方式上，它通过具体的、个别的感性事物反映出普遍性的因素，以揭示事物的本质与规律。典型所揭示的社会内容的深度与广度较之类型更深广，更能体现出本质与规律，也更符合艺术的审美特质。而典型人物相对于个性人物则更丰富、更真实、更客观。《一地鸡毛》中的小林、《贫嘴张大民的幸福生活》中的张大民、《空镜子》中的孙燕和孙丽都是依据这一创作理论所塑造出的经典形象。

从综合性思考来看，依据不同形象理论所创造出来的人物都可能成为当前文学界与文艺界被众人津津乐道的形象。其实，艺术创作的方法没有对错之分，对于一个人物的塑造正是多种创作思路的全面调动。典型理论是我们创造主要人物时所应当尽力遵循的理论，因为在主要人物身上我们应该看到一种普遍的价值观念，看到一种启迪现实的力量。同时，电视剧对于类型人物以及个性人物并没有太强的排斥感，它们甚至可以被看做是处在典型创作理论两极的创作方式。我们可以画一条这样的轴线：

——类型———典型———个性——

一部电视剧中的人物必然都存在于这条轴线之上，只是人物形象身上所代表的共性或所体现的个性会根据人物关系的需要有所偏倚，也会为了剧情的展示而在性格的广度与厚度上有所辨别和取舍。一部电视剧中的人物形成一个人物关系

网，这个网上有核心、有圆点，同时也有无数弧线上的小圆点，它们依据不同的需要而产生，同时也依据不同的创作理念而生成，目的只在于圆满地完成自己的任务，并且成为一个让观众喜欢的角色。

四、人物的定位与发展

（一）动态中定位：各种诱惑中的“一根筋”

我们曾经说过，人物有其自身的性格规律，也有其行为动作的逻辑规律。而同时，某个人物性格的展现必须在有机的环境以及动态的机能中得以实现。也就是说，人物需要在动态的环境、周围人与事的变迁以及心理的动态过程中寻找定位，观众也需要在故事情节的推进以及人物境遇的变化以及面对诱惑的反应中确定人物的“一根筋”。正是这种逐渐生成的定位形成了独一无二的“这一个”，也让观众读解出人物的初始欲望与动机。

还是用两个例证来说明这个问题。当我们刚刚进入电视剧《青衣》的故事时，我们看到的是筱燕秋离开戏剧舞台来到戏校，这是她得知乔炳璋已有妻儿而着急找个生活与心灵的归属。我们意识到剧中女主人公筱燕秋事业、生活与情感境遇的变化，但是我们所要找寻的是她面对这种变化的心态以及产生这种心态的原由。故事进一步发展，面瓜的出现在一定程度上造成了人物生活境遇的变化，可是筱燕秋对待面瓜的态度正说明了她对“乔秉璋”这一生活理想的憧憬，对于世俗生活的漠视和嫦娥世界的向往；春来与郑安邦的出现又造成了人物精神境遇的变化，激发出她对戏剧舞台的痴

狂、对嫦娥的迷恋，或许只有在这时候我们才开始渐渐了解这个人物，才开始慢慢理解她的各色、她的不宽容、她的不可理喻所存在的根源。的确，外在环境的变化是一步一步地在激发人物体现其真相，在这真相中我们找到了人物的定位：其一是“嫦娥”的戏剧理想，其二是“乔秉璋”这一生活理想。这是她面临各种诱惑时所始终坚持的“一根筋”。

我们再来试图找一找《英雄无悔》中胡永煌这个人物“动态中的定位”。胡永煌在警校里是个好学生，在公安局里是一个很能干的警察，当上公安局副局长以后，却在各种诱惑之下“翻了船”。他的蜕变是一种极具代表性的人物变化，胡永煌的变化不是偶然的，他来源于普遍常在的人性弱点：虚荣心和权利欲！因交不起女儿的转学费，他这个堂堂的副局长在女儿、妻子和老师面前无地自容，这是他虚荣心的表现；而权利欲的膨胀是表现在他不能容忍他的同学、同事、朋友高天位居自己之上；同时，贾行长在戏剧情境中起到了推波助澜的作用。然而，我们看到在这一系列个性弱点的定位与环境的动态变化中，胡永煌的内心深处依然保留着一个好警察的“正义意识”，他深知作为一个社会秩序的维护者却又去破坏国家法纪意味着什么。于是，他有些醒悟，有些后悔，而编导也在调动一切因素将这种深藏的人性理智呈现于观众眼前：他的每次出场都打破画面构图的均衡，他总是躲在光线难以到达的一角，面对空空如也的办公室发呆；摄像机及时抓住了他的目光，那目光除了恐惧还有孤独。虽然胡永煌难逃罪责，由于他的性格发展始终遵循着人性普遍性与人物理想的轨迹，而让观众感受到真实，也让观众对于他复杂的心理状态有所宽宥。电视剧作者是将胡永煌作为反面人物来写的，我们会在后来的不少电视剧作品中找到他的影子——一个人性弱点与正义原则的集合体，一个社会理想与

个人利益的矛盾体。

（二）稳定中发展：类型化中的个性化

稳定有两层意思，一层是人物的个性应建立在普遍人性这一广阔的基础之上，也就是说一个真实可信的人物既是个别的，同时具有类型特点和典型性，用昂利·塞米利安的话来说“是超越时间的神话式的典型”^①，如果一个人完全与众不同，那这个人可能就是一个变态”；另外一层是一个人物身上不可能有各种各样的行动，只能有那些与性格相一致的行动。一个人物内部存在着一种基本的持续性，不论是扁平人物还是圆型人物都应保持性格的一贯性。赫拉克利特所说的“性格即是命运”就是这个道理。我们在创作人物的时候，应该按照这两个标准来规范人物的性格状态和行动轨迹；在完成人物创作之后，也应该用这两个标准来判断人物形象是否具有一致性和真实感。

同时我们应该意识到，稳定是一种相对性的抽象概念，而发展与变化才是稳定的一种常态表现。叙述的整体基调上，小说讲求渐变的原则，电视剧讲求激变的原则。此起彼伏的危机与险象环生的冲突带来的往往是命运的陡转。“一个名副其实的故事应该是一个叙述某种成长、某种启示、某种转变过程的故事。”^②成长也好，转变也好，都应该是归属于人物的发展，因为情节本身就是人物性格发展的历史。人物的发展同样具备两层意思，一层是外在的发展，一层是内在的发展。

外在的发展是指人物生活的格局、方式、境遇，人物的

生活态度、人物的心情甚至情感发生了变化。这种变化是自然的、是一定的。诸如此类的变化常常发生在情感类电视剧中，《完美》中佟言与白旋之间情感关系的变化，从天天见面吵架的“对头”——到相互产生爱慕之情的朋友——突破重重阻隔，最后“有情人终成眷属”的格局。这其中我们最清晰可见的是佟言这个人物内心的发展变化。

内在的发展，是指人物的行为准则与价值观念发生了根本性的转变，这是一种精神上的蜕变和超越。这种转变与胶片的洗印过程很相似。通过化学药物的作用，胶片负片上的影像逐渐清晰明朗。电视剧通过表现人物在重大事件中的所作所为，逐渐将人物的内在本质展现给观众。《孔雀》中的姐姐从一个对生活充满无限憧憬、敢于挑战、敢于追梦的少女开始逐渐怀疑、否定，甚至达到了下意识的妥协；获得奥斯卡最佳影片奖的《百万宝贝》由克林特·伊斯特伍德所饰演的男主角弗兰基·邓最终拔掉了麦基的呼吸管，解除了她的痛苦，让她平安地睡去；可是，邓做出这个决定是相当艰难的，他的行为背离了自己的宗教信仰、背弃了自己对生命的道义与尊重、放下了爱情所带给人的狭隘与自私。人物在强烈的内心撞击与矛盾取舍中得以发展，他只有完全超越自己的精神禁锢，才能做出这最终的决定。电视剧《青衣》中的筱燕秋最后所发生的转变：“这世上本没有嫦娥，化妆师给谁上了妆谁就是嫦娥”，她的内心终于完成了一种蜕变，这种蜕变是必然要发生的，因为《青衣》的思想主题也正在于“美在尘世中的苦命担当”。筱燕秋最后升格的一笔是为了表现主题的，也便完成了这个人物的意义。

电影《猎鹿人》中的人物发展也为我们提供了很好的例证。影片一开始，主人公迈克尔与伙伴们一起去猎鹿。他们搞了一个游戏比赛，规矩是：牧鹿必须一枪打中。迈克儿成

功了。后来，迈克尔与朋友们一道应征入伍奔赴越南战场。在越南，他们以侵略者的身份参加了烧杀抢掠的暴力活动。影片结尾与片头前后呼应，展现的是迈克尔再次与伙伴们外出猎鹿的场景：他瞄准了一只鹿，却在扣动扳机的瞬间将枪筒挑起，子弹划落在空中。是战争改变了他，他对杀生厌倦了，战争在他心中产生了一种对生命的眷念。过去曾带给他莫大乐趣和成就感的打猎活动勾起了他对非正义战争的记忆，他感到无法下手。这种人物性格的陡转是由于某些偶然介入的因素造成的，战争这一突然介入的事件形成性格变化发展的契机，性格发展的上下文正是迈克尔自我暴露、自我觉醒、最后达到自我完善的过程。

“在动态中定位”——“在稳定中发展”这是我们在塑造电视剧人物形象时所追求的性格逻辑与情节发展的辩证关系。由于人物拥有其一定的生成环境，他或她已经成为了一个被定位的个体，在故事情节的进行中，人物只能按照既定的逻辑做他可能做的事情、讲他愿意讲的话；故事情境的推进中，人物又不可能一成不变，如果“不变”便是“僵化”，人物失去了其人格魅力，故事也失去了被讲述的意义。人物在经历了与环境以及自身的斗争之后，在故事中得以发展、有所成长，这才能构成一个好故事、一个好人物。

五、人物塑造的基本技巧

（一）人物陷入困境：美是难的

说明这个问题的最佳素材莫过于美国影片《末路狂花》，两位女主人公塞尔玛和露易丝在影片中始终处于困境之中，

她们为了寻求久违的自由与快乐，瞒着丈夫或男友携同出游，始料未及的事在一件一件发生：塞尔玛在酒吧停车场险遭强奸，露易丝及时赶到并枪杀该男子，于是她们计划逃往墨西哥；途中警方的追捕步步逼近，又一次次遭遇身无分文、流氓强盗、丢失钱物等不幸事件；她们以英雄主义的方式向男性社会抗争，以不断牺牲自我为代价，不断获得新的自我，但最终却依然被推向不归路……

电视剧当然也有着共通的塑造技巧。长篇电视连续剧关键在于开篇的情节设置，它的节奏和包袱一定要给予观众继续看下去的理由。于是在创作电视剧剧本的过程中，开始几集的布局谋篇就显得尤为关键，拿二十集片长的剧本来讲，前五集是重中之重。

那么这个“重中之重”应该怎样得以体现呢？在解读和总结多部电视剧的成败经验之后，我们得出这样一个“匠气”较重的技巧：让人物陷入困境。我们需要在“难”中找到“美”。剧目《青衣》从第一集到第五集完成的两次“突转”将人物的命运逼到了绝境上，其一是由于“李雪芬”事件调离剧团，来到戏校工作。这就使筱燕秋离开了成为“嫦娥”的舞台，一名才华横溢、前途光明的年轻戏曲演员离开了赖以实现其事业理想的基础。其二，发现暗恋对象乔炳璋已有家室，这又在她年轻气盛的心灵上加一层打击，使人物在经历事业重创之后又面临情感抛弃，双重打击将其送入了人生的最低谷。筱燕秋是一个落入了人间的嫦娥，因此，她必然要承担起“美在尘世的苦命担当”，也正是这种困境的营造使人物拥有了寻梦的欲望和寻梦的空间，又进一步造成了“美”的力量，这一力量似乎来自于黑格尔“美是理念的感性显现”的诠释。

除去开篇的设计之外，人物会在故事情节的推进中反复

面临困境的出现，困境的“结”与困难的“解”是环环相扣、缕缕相缠的。春来是筱燕秋艺术生命的“解”又是其艺术理想延续的“结”，郑安邦是筱燕秋戏剧理想达成的“解”又是其作为女人价值幻灭的“结”。这其中的“结”与“解”，纠结住观众的阅读心理，它是电视剧深层结构之所在。

（二）使观众同情你的人物 把伦理问题美学化

电视剧语言是以影像为基础，以特定的生理、心理机制为依据，以模拟人的视听感知经验和主观思维活动为创作规律的语言艺术。从这个定义中可以看出，人物的内心世界要得到充分的展现，必然要求观众同情这一人物的命运，让观众坚定不移地站在他或她的一边，与人物“感同身受”乃至“融合为一”。

在艺术世界中，让观众产生同情的情绪并为你的人物流泪，这不仅仅是一个伦理与生理层面的问题，它让简单的生理情绪带有了一种美学的追求，正是这种追求让我们在欣赏“美”中得以感动。

又说到《末路狂花》中的塞尔玛和露易丝，她们在影片一开始的时候，这是两位有着简单美丽的女人，她们与其他任何女人没有太大的区别——工作、家庭、丈夫或男友构成生活的全部。可是，编导独具匠心地设计了同情点——塞尔玛为丈夫与家庭所囚禁的无聊生活，露易丝甚至无法确定男友对自己的感情。故事在发展，两个女人成为了观众赋予最大同情的对象，因为她们所面临的困境、她们亡命天涯的行径只是缘于自己的正当权益不受侵犯，却无意遭遇来自几乎全美国的警察系统的全线追击，还要遭遇公路两旁那些“小

人物们”的落井下石。观众同情她们，并不是完全由于一对弱女子在对抗强大势力时的艰难与无助，更重要的是她们在困境中生存并不断在困境中激发自己以获得新生，她们在困境中实现了女性形象的自觉、实现了女性英雄形象的魅力，将潜藏在女性心目中压抑已久的情绪与情感宣泄了出来。观众会因为这份夹缝中的美丽而酣畅淋漓，观众对于她们拥有了绝对的认同和更高的期待，这也就纠集住了观众的情绪点。塞尔玛和露易丝成为了美国电影史上最美的两位女子，可是她们终究被推向了绝境，这才是观众最为之动容、最纠集内心力量的“团圆”。

（三）性格与群体：个性特征与体系性格

这里，“性格”与“群体”包含着两个层面的意义：其一，主要人物与旁系人物之间的关系；其二，每个人物身上所代表的族系特征。

作者最密切关注的当然是剧中的主人公，主人公有的时候是一个人，有的是两个人，也有的情况是一组人。其次，活动在主人公身边的一切人物也都是应该引起关注的，这些人物是情节主题或者思想主题的必要补充；同时，他们是相对独立的个体，也代表着独立人格与独立精神。再次，尽管我们曾经一度强调“要防止人物类型化”的趋向，可实际上，艺术作品中的每一个形象都是现实世界中一类人物的代表，艺术与现实的关系密不可分，他或她的存在必然是现实与真实的再现或表现。

一部《红楼梦》是中国叙事艺术最经典的范本，将之概括为“宝黛爱情悲剧”总归是差强人意的，它所勾画的是一副封建大家庭的群像图，对于相当多的人物都有较为集中的

着墨与渲染，不定某一回目、某一段落即是书中某人的寻根溯源或性情小记，这笔墨不仅仅落在主子姑娘身上，甚至有不少丫环家奴都有点上。每个人物都有其各异的性情，这性情折射着现实，也正是对于现实的表述。事实上，《红楼梦》中的人物基本上都能在曹雪芹的家族中找到出处，而这曹家也正是当时中国封建官僚家庭的一个代表而已。似乎这所有的人物不仅沟通了艺术与现实的世界，也打开了典型与类型、个体与族系的界限。

的确，小说相对于影视艺术而言有其叙事上的优势，而《红楼梦》的高度更是望尘莫及的。可是，我们还是能够在其中得到不少有益的启示。电视剧的播出方式与观看模式决定了其展现日常生活画卷的优势，电视剧有足够的空间和长度去刻画特立独行的个体并构成一幅全面而多元的集体群像；所以说，电视剧里的人物不但要有明晰的情感历程，还要建立起扎实的社会结构与生活维度。这一结构可能通过剧中的主人公得以实现，《贫嘴张大民的幸福生活》中的张大民是一个成功的例证；也可能通过剧中主要人物以及围绕在他身边的各色人物共同构成，例如《一地鸡毛》中小林办公室的诸位同事，以及《青衣》里的众生相。《青衣》所讲述的不仅仅是一个唱青衣的女人的悲剧人生，它同时也在讲述着每一个与“青衣”相关的人的悲剧故事。《青衣》中，没有一个人的品质是编者号召和引导我们去摹仿的，相反这些人物都呈现出某种缺陷。我们在剧中的五个女人柳如云、李雪芬、筱燕秋、春来和裴锦素，对应着另一极的五个男人：魏笑天、乔炳彰、面瓜、郑安邦和刘小能，女人呈现一种追求极致的缺陷，而男人则表现为一种脆弱、虚伪的缺陷。当然，这五个女人对于极致的追求有着方式和境界上的差异，我总认为柳如云和裴锦素是真正追求完美的两个人，

而李雪芬和春来是一种功利渴望，筱燕秋却是戏剧理想的执著追求者。同时，五个男人的虚伪和脆弱几乎有着包罗万象的奇妙，他们的反应、他们的应变、他们的心态以及心态的变化几乎将现实采写得方方面面，一应俱全。这个群体既是一个缩小的现实世界，也是一个完整的心理世界。

第三章

人物与情节 / 结构： 共生与张力的互动

人物、情节与环境在文艺理论发展史上被认定为叙事作品的三要素，而有关人物和情节的主次地位问题又一直是西方文艺理论研究学者们的争议点。亚里士多德在《诗学》中提出悲剧有形象、性格、情节、言词、歌曲和思想等六个成分，六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排。因为悲剧摹仿的不是人，而是人的行动、生活……他们不是为了表现“性格”而行动，而是在行动的时候附带“性格”。而黑格尔的看法正好与亚氏相反，他在《美学》中指出：“人物性格是理想，是艺术表现的真正中心。”瑞士文艺理论家凯塞尔则干脆将小说分为人物小说、情节小说和环境小说。另外，西方戏剧也有“目的中心剧”（重情节）和“抉择中心剧”（重人物）之分。

我们在前面的章节中也一直在强调人物的重要性，应该注意到，这其中有一个核心原因，即人物是推动情节发展的行动主体。的确，电视剧作为一门故事性艺术，情节对其而言有着非同小可的意义。在文艺界“淡化情节”的创作思路成为潮流的今天，小说在散文化，戏剧正成为阐释哲理的符号，电影竭力追求新奇的视听感觉，而电视剧的传播方式与

艺术特性决定了它必须要老老实实在地讲故事。电视剧的魅力不能脱离情节的轨道，尤其是长篇电视剧，要是没有了情节的支撑，根本无法构成完整的剧作，无法想象故事将以何种方式得以讲述。

进行创作实践的时候，我们不需要探究剧作叙事元素的定性或定位问题，也不需要纠缠于人物与情节孰轻孰重的探讨，因为人物与情节正是成就一部优秀剧作必不可少的左膀右臂，是剧作不可缺少的基本元素。实际上，不论是先有了故事情节的基本构思还是先有了主要人物的形象轮廓，二者之间始终是相互依存、相互促进的关系，人物关系需要搭建在情节发展线上，故事情节的发展过程即是人物命运的展示过程，情节不论如何发展都不能背离人物的基本性格，人物在压力环境下所作出的选择决定了情节的发展方向。情节强而人物弱或情节弱而人物强的剧作，毕竟是残缺的，对于观众而言就必然丧失其观赏的欲望与持续的感动。

在本章中，我们将试图从情节功能上看待人物所起的作用，以启示在写作过程中所应关注的人物关系对于情节线的结构作用、人物命运在剧情中的呈现与展开以及人物功能在剧作中的意义承担。

一、关于情节

在创作积累的准备阶段，在我们观摩优秀戏剧、电影、电视剧作品时，我们就应该对戏剧、电影、电视剧的情节/结构有一个客观而敏感的审美判断。以判断、审美、经验为基础，找到好的故事，找到好的故事源，以作为自己的故事储备库；在此基础之上，我们还应该作出思考，面对几乎相

同的故事核，为什么会有经典作品与失败作品的差别？经典之所以成功，有的戏之所以不好看，它们在叙事的内容与方式上都有哪些特点——这正是对于情节的认知。只有学会认识情节，我们才能够设计出真正意义上的好情节，也才能够对自己的创作有所审视。

我以为，在进一步展开人物——情节 / 结构相互关系的探讨之前，首先应该明确“什么是情节”这一基本问题。这里，我们用两个比较来完成对于情节这个概念的基本认识，其一是辨析故事与情节的关系，其二是确立情节与结构的之间的联系。

（一）故事与情节

凡是“剧”的艺术，人们总是会对其中的故事充满好奇。我们时常会听人问起“这片子讲的是什么？”其实，答案就是告诉对方——这是一个怎样的故事。就好像人们说《孔雀》讲的是姐姐、哥哥、弟弟的成长故事，《青衣》讲的是男人与女人的故事，是四代青衣的故事……

一个故事里面蕴藏着千变万化的叙事空间，你可以启用你无边际的想象力去填补其中的空白，这种想象正是在用“情节”来填补空白。顾长卫眼中的成长故事是《孔雀》他将“姐姐”在特定环境中人性的成长比作雌孔雀在求恋季节里的尴尬——见不到雄孔雀的开屏，它无法将自己的情欲坦然释放。顾长卫在其中展开这样的讲述：姐姐暗恋上一个伞兵，于是萌发了要当伞兵的念头；她自制了降落伞面，而当伞被人抢走之后，她为了拿回降落伞，竟然脱下了自己的裤子；当她得知自己暗恋这么多年的伞兵，根本就不知道她的名字时，她泪流满面……虽然这段描述并不是剧作的完整情

节，但它已经体现出情节对于故事的说明作用。如果你写一段成长故事，讲述一个如《孔雀》中姐姐的爱情故事，你的构思、你的讲述或许也就成就了另外一种感觉了。其实，怎样讲故事，已经落实到情节层面。一个故事到底好不好看，其故事核当然要起到很重要的作用，但是情节的力量更是不可忽视。

这就是故事与情节的关系之一：故事是情节之基石，是剧作的骨骼，它需要根据主题、感受进行填补；而情节是故事的最后完成形态，人们所读到的已经不是单纯的故事，而是通过情节加工的故事，是情节。

大家都知道“霸王别姬”，这是历史上所广为传诵的关于项羽与虞姬之间的爱情故事。在艺术发展上，这个故事核也经历了世代流传，产生了不同的版本，举当代的两部作品为例：北京人民艺术剧院上演话剧《霸王别姬》，故事还是那个故事，霸王威风不减，虞姬依旧沉鱼落雁，可是这出戏是采纳先锋戏剧元素在小剧场上演，将一段凄美缠绵的爱情演绎成了具有现代意识的戏剧；再一部则是陈凯歌在戛纳折桂的影片《霸王别姬》，编导将故事的背景从汉朝移到了“文革”前后，上演了一段“人生如戏、戏如人生”的故事，只是那剧中舞台上所演的依然是传统版戏剧《霸王别姬》。

回味上述种种，情节的重新阐释似乎已经将故事做了一次大手术，可是又有“万变不离其宗”。从故事入手，是进入情节编排的先决条件和前提步骤，剧作是首先有对故事的提炼，把原来散乱的林林总总、方方面面的生活素材，无序的人物、冲突和事件梳理成为一个形象系统，然后再有了情节线的搭建，情节布局的展开。

这一例正说明了故事与情节关系之二：故事可以袭用，

而情节不能抄袭，情节的变化可以造就一个全新的故事。

关于故事与情节的第三点关系，我们试图用两个经典定义进行对比阐释——

普林斯在《故事话语》一书中提出了最基本的故事概念：

最基本故事由三个相互联系的事件组成。第一和第三事件是静态的，第二事件是动态的。进一步讲，第三事件是第一事件的反面。最后，这三个事件是由某些连接性特征按以下方式连接起来：(1) 第一事件在时间上先于第二事件，第二事件又先于第三事件；(2) 第二事件是第三事件的起因。

1927年，英国著名小说家爱·摩·福斯特在剑桥大学的一个讲座上提出了著名的情节定义：

我们已为故事下过定义，故事是按时间顺序安排的事情。情节也是叙述事情，不过重点放在因果关系上。“国王死了 后来王后死了，”这是一个故事。“国王死了 后来王后因为悲伤而死，”这是一段情节。时间顺序保持不变，但是因果关系的意识使时间顺序意识显得暗淡了。

在第一个概念中，我们看到了故事内部的时间关系与因果关系，同时看到了故事的三幕结构；在第二个概念中，我们更强化了事与事之间的因果关系，事与事之间环环相扣，并且加强了情绪色彩。

故事讲述只是为了满足人们的好奇心，它只是在回答人们“然后呢，再然后呢”的问题；而情节的发展则开始注重这连接之间的逻辑关系，这种连接里有必然与可然的辨证，有情感与理性的融合，有对于“然后”里所发生的事件的陈述，也有对于这一事件之所以发生的解释。

(二) 情节与结构

法国著名符号学家 A.J. 格雷马斯曾经说过：叙述结构除了用自然语言表达意义外在别处也能发现，如电影语言和梦境语言、形象绘画等。这样就等于承认并同意必须区分两个不同的表达和分析层次：一个是叙述的表面层次，在这一层次，叙述过程通过语言实质得以表达并受其特定的要求所约束；另一个层次，它像一个共有的结构主干，在表达之前叙述性就在此存在并得到组织。^①

接着，格雷马斯又指出在深层结构与语言表达中间则有两个表层结构（符号学的表层结构，不是生成语法里的语言学的表层结构）：一个是叙述结构，另一个就是话语结构。虽然两者都属于表层，但话语结构却介于叙述结构与语言表达之间。^②

深层结构 — 叙述结构 — 话语结构 — 语言表达

格雷马斯的叙事作品结构理念可以用上述的图例表现出来，箭头终端的形态都是由箭头始端的形态推导出来的，每一个被推导出来的状态都是对于其基础层次的表述。

大家平时所津津乐道的结构正是处于轴线的“叙述结构”层面。它的内容包括对开端、发展、高潮、结尾等基本结构构成的安排；段落、场面的划分与关联；构成形象和情节的各种要素之间的内在逻辑联系和外部组织形式，将人物、事件、情感等等按照生活的可然律进行组织和安排，以

^① A.J. 格雷马斯：《叙述语法的组成部分》载《叙述学研究——法国现代当代文学研究资料丛刊》张寅德编选 第 96 页，中国社会科学出版社。

^② A.J. 格雷马斯：《行动元、角色和形象》载《叙述学研究——法国现代当代文学研究资料丛刊》张寅德编选 第 136 页，中国社会科学出版社。

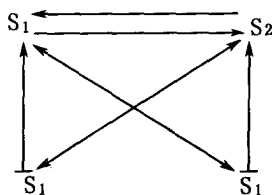
达成艺术上的完整与统一。被誉为“世界银幕剧作教学第一大师”的罗伯特·麦基，曾给“结构”下过这样的定义：结构是对人物生活事件中一系列事件的选择，这种选择将事件组合成一个具有战略意义的序列，以激发特定而具体的情感，并表达一种特定而具体的人生观。

情节是“定位于叙事作品中介乎深层的故事结构和表层的叙述语句之间的中间层次”。^①根据上述轴线进行更细致的分析，情节实际上是存在于表层结构之中，是位于叙述结构与语言表达的中间层次。情节相对结构而言，又是以一种形而下的姿态存在的，情节是对于结构的阐释与细化。剧作者在写作的时候，所思考的只是如何将材料进行富有逻辑性与真实性的组接，将故事讲述为一个有机整体。在这个过程中，作者是陶醉在情节编织的境界中，他们似乎忘记了结构的观念，而结构正是在这种过程中产生的，这正是所谓“情节产生结构”。

二、人物关系与情节线

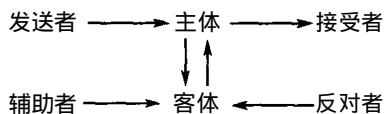
（一）正常与反常：合乎“道”

A.J. 格雷马斯对故事深层结构模式进行进一步的分析，他得出一种黑白对立的二元语义范畴的逻辑观念。也就是说，构成任何结构的两项之间是反对关系，每一项又能投射出一个新项——其矛盾项。这些项之间既表示一系列的关系，又可以表示运动的方向。



这种二元对立结构根深蒂固，有很强的建构能力。普罗普从童话中所抽象出来的人物所固有的七种功能（反角、施主＜供养者＞、帮手、公主＜一个被寻求的人＞和她的父亲、派遣人、英雄＜寻求人或受害人＞、假英雄），格雷马斯的行动元模式的基本结构，也都对应着他的二元对立观念。

格雷马斯的行动元模式：



这其中的一个行动元可能由剧作中的几个角色表现出来，某一个角色也可能是几个行动元的结合。这种二元对立以及行动元与角色的关系，将为人物关系构建与情节线的梳理提供深层结构的支撑和理论上的支持。其实，很多电影、电视剧中人物关系的结构方式正是从这种模式结构中派生出来的。

人物关系的构建需要遵循深层结构模式的逻辑观念。人物关系是嵌入故事结构中的功能元与行动元，它的建构以情节为载体，剧作家用一种表层结构将对立关系纳入到事件与情节的发展、编织之中，再通过情节线的构建实现故事的最终完成状态。

侦察剧是最典型、最具代表性的情节剧模式，编剧在剧中设置一条明晰的主线，在这条情节线上人物关系得到充分地展现。人物往往处于事态的两极，呈现正义与邪恶、好与坏、正常与反常的对立与相互依存。在电视剧《绝对控制》中，我们也看到了这种二元对立的具体表现：一座充满危机感的城市，一群恣意妄为横行霸道的黑社会典型，一批凛然正气同时遭遇巨大压力的刑警。这种正与邪的对立是一种表面、直观的对抗方式，而《绝对控制》最出彩的还在于另一种关系的构建，即师徒关系。师徒关系存在于薛冰与唐子杰、薛冰与楚晓明、胡世生与钟大丰这三组人物之间，又体现出一种正常与反常的结构形式：薛冰与唐子杰既是“爱之深”的师徒，又是“恨之切”的对手；薛冰与楚晓明似乎颠覆了传统的“尊师如父、爱徒如子”的情谊，两人以追逐与反追逐结构着一种新型的师徒关系，并在后来演化成可以用生命相交换的朋友，甚至其中还隐含着一份楚晓明对薛冰的倾慕之情；胡世生与钟大丰这组关系是相对比较传统的，在情节发展上也保持了关系的稳定性与延续性。下面我们以第一组关系为例来进行人物关系与情节线的解读：

在剧情的开端和发展阶段，我们可以看到薛冰对于唐局的绝对服从，他将唐尊为“精神教父”，对之有一种心理上的绝对信任与依赖。

随着剧情的发展，案件疑团的逐渐暴露，薛冰终于对唐有所怀疑，而唐子杰巨细在握、不动声色的举止又使他处于一种矛盾、焦灼的否认与抗拒心理状态；此时，薛冰对唐的情感可以看做是“审父”行为开展前的心理准备阶段，这个阶段必然要经历肯定——否定——肯定的过程。

剧情进一步发展，唐子杰与黑社会集团联合犯罪的罪行露出冰山一角，市委领导与警方已经将唐作为重点监控对

象，可是却苦于无法找到证明其罪行的证据；此时的薛冰已经正式开始了其“审父”的旅程，终于实现了对唐的“背叛”。

人物关系随着剧情的发展而有所变化，而这种变化是相当有深意的。正如该剧导演张建栋曾经在他的《导演阐释》中说道：师徒情在中国传统文化中有一种近似于亲情的表达，尊师如父，爱徒如子。“师父”这两个字带有一种崇敬感。薛冰对师父挑战和“背叛”充溢着极浓的人情色彩和艰巨性，“审父”在中国文化中总是与叛逆和反抗联系在一起的。

再来看看《过把瘾》中的人物关系设置：

由于石静的自杀，原先并不相识的方言与杜梅在墓地相见，并很快结婚，形成了一对正常的夫妻关系；

接着，由于性格不合，两人分手，成为陌路人；

又由于偶然的时机，两人重新住在同一屋檐下，一人一间房，此时又产生了一种非正常人际关系，韩立婷、钱康的介入使二人的关系在不正常上又显得正常，非常微妙；

杜梅搬家，方言辞职，此时的关系又回归到正常的生活轨迹上；

直到方言得病，借贾玲刺激杜梅，又形成了非正常的关系；

杜梅得知方言重病，重新回到方言身边，直到方言在他们曾经一起搭建的爱之巢中离开人世。

《过把瘾》的全部情节建筑在人物关系的发展变化之上，人物间的纠葛成为情节唯一的生长点和推动力。可是，只有让人物回归到一种正常的关系之中时，才能完结事态的解决，也就是必须要拆除形成冲突因素的结构。在该剧中，要通过人物性格的改变来实现和解是不可能的，而开端时的墓

地相见似乎就预示着要以“死亡”的方式结局。原本那个坚固的二元对立结构失去了其中的一元，这个结构就解散了，也就实现了一种平衡的回归。

李少红导演的电视剧《橘子红了》着眼于建构复杂的人物关系，主人公秀禾被放置在一个正常与反常并存的关系网中，剧中人物与人物之间的纠葛不是单一层面，而是多维的。

秀禾与容耀华是夫妻关系，是容家的三太太，可是两人并没有夫妻情谊；

秀禾与容耀辉是叔嫂关系，两人却又有一层情人关系，耀辉是秀禾腹中胎儿的父亲；

大太太是秀禾的恩人，可谓是秀禾的再生父母，可是大太太又是剥夺了她爱情与幸福的人，使她成为了容家孕育后代的工具，阻挠她寻找真正的爱人；

秀禾与二太太是对立的，她们是争取容耀华宠爱的竞争对手（尽管秀禾是屈从于大太太的意志，但她承担着这一行动元），她们又都以“婚外情”的形式成为背叛容家的同盟。

在这种正常与反常的纠葛之中，情节线必然要朝向合理的发展方向发展，以解决一切不合乎“道”的对立因素。从伦理上来讲，在影片中所描述的那个时代中，秀禾与耀辉的感情是伦理纲常所不容的，于是耀辉会选择离弃，秀禾也默认了这种选择。从情感上来说，耀辉无法突破家庭的桎梏，耀辉对于容家与兄嫂的情感占据了上风，而秀禾对大太太的感激之情又让她不能够做出对不起容家的事情。伦理与情感形成了一条情节线，这条线上必然要受到很多元素的阻隔，例如“二太太的发难”、“腹中胎儿”等等所引发的各种新冲突与新矛盾。尽管有各种阻碍，人物关系在最终需要回归一种平衡，情节线才能落幕；《橘子红了》剧中，人物与人物之间

达成了谅解，秀禾以生命的代价洗礼了她的不忠与不贞。从上述例子可以看出，人物关系的构建、人物关系的变化、情节的发展趋向，都是与故事的时代背景相关联的，这是我们在写作时应该特别关注的问题。

（二）简单与复杂：美学上的筛选法

我们曾经在第一章中提及“情节主题”的概念，情节主题是情节的导航，情节是对于情节主题的阐释。

首先，对于情节主题的丰富需要建立在单纯的基础上。主题应该是明确的，只有明确主题，才能目标唯一。这就是我们所常说的“复杂的问题用简单的方法来解决”。

一部作品的情节主线不可能太庞杂，因为如果你想要讲的内容越多，你的经历就越分散，忙忙碌碌地去表述剪不清、理还乱的头绪，便往往在每一条线上都无法充分地展开讨论、无法挖掘出情节的生动感与震撼力，只是蜻蜓点水似的划过一道水痕而无法泛起波澜了。

面对纷繁多样的素材，要用一两句话勾勒中心，把握情节主线。例如《克莱默夫妇》写家庭变故后父亲与儿子之间培养感情的过程，《甜蜜蜜》写一对大陆青年移居香港后发生的爱情故事，《可可西里》写保护藏羚羊志愿队所经历的艰难与所表现出来的坚决……

在确定了简单的主题，明确了方向之后，素材的选择和安排、场面的浓墨淡彩的搭配契合、细节的精致刻画都需要围绕着这个简单的圆心有层次地展开讲述，此即“简单的事情用复杂的办法解决”。例如《克莱默夫妇》一片为了表现父子之间的感情，作者不惜笔墨地写到做早饭的细节：在影片开篇，妻子离家出走的第二天早上，丈夫为了给儿子做早

餐，可谓手忙脚乱，将厨房弄得“鸡飞蛋打”；而在影片的中段，爸爸可以非常熟练地为儿子做上一顿丰盛的早餐，并且在关于早餐的问题上，儿子对父亲从不信任转向了依赖。

很多朋友会在深入写某件事情的时候出现“无话可说”的尴尬，对于某一情节主题的讲述欲望似乎有些激发不起来，也没有那么多素材或是情感可以丰富其中。其实，我们写戏的时候，不要一竿子扎到地方，要先扎别处，待到积蓄成熟的时候，再一竿子扎下去，这样会达到出其不意的效果，并且剧中其他的情节内容也得到了展开。也就是说，我们要知道怎样放开思路与手脚去写故事中的其他人或者与情节相关的事，而且还不能忘记要在合适的时候收回来，此招可被称作“欲擒故纵”。

我们看看《青衣》中前四集，其实编导的目的性是相当明确的，在开篇即要完成筱燕秋人物命运的两次翻转，其一是“青衣”唱不成，其二是丢了乔炳璋；可是，在实施剧作时，编剧并不会直接将人物打入地狱，而是开始了其一波三折的情节设计：

李雪芬唱主角，众人鞍前马后地捧场，此时的筱燕秋刚从戏校毕业，在剧团跑龙套、端茶倒水；

曾经红极一时、如今年老色衰的第一代青衣柳如云冲着筱燕秋、管戏服的师傅等人摆谱，开辟出一系列小事件，也开承出一段往事；

剧团决定重拍《奔月》，老团长决定启用新人筱燕秋，嫦娥由筱燕秋和李雪芬扮演，AB角的分配等彩排结束后决定；

李雪芬搬回集体宿舍，两个青衣都呈现明争暗斗之势，筱燕秋在一边偷看偷学等等。

有些初学写戏的学生常常提出这样的问题：人物的出场怎么处理？的确，写人物出场的时候经常会遇到一些麻烦，人物的出场有的时候可以直截了当，可有的人物出场却讲究“千呼万唤始出来”的期待感；特别是不少剧作者自己就想让人物的出场有特别之处，能让观众留下深刻印象。这其实也是一种用复杂对简单的艺术。电影《阳光灿烂的日子》里米兰的出场也可谓是调足了观众的胃口，为人物营造了充分的神秘感：

1. 马小军神不知鬼不觉地进入了米兰的房间（他并不认识米兰，不知道这是米兰的房间），他拿起一台望远镜，隔着望远镜的玻璃片开始环视这间屋子。他扫到了挂在墙上的一张照片，视线被白色的蚊帐所阻隔，却也增添了一分神秘与梦境的色彩。

2. 马小军从朋友们的言谈中听到“米兰”这个名字，他并没有将这个名字与照片上的那个女孩联系起来。

3. 马小军再一次地进入到米兰的房间，由于米兰突然归来，马小军躲在了床下；米兰在房间里换衣服、换鞋，马小军只能通过床下的视线看到米兰的小腿。

4. 小军再次看到了米兰的照片。

5. 马小军与同伴们在院里玩耍，据说米兰要过来，这些没有见过米兰真人的孩子们对之充满期待。马小军低头捡东西，当他抬头的一刹那，又是那两条腿首先进入他的视野，接着他终于见到了米兰，见到了照片上的那张脸。

三、人物命运与情节布局

所谓“情节布局”，是从宏观角度谈情节在剧作中的事

实。这一意义上的情节布局包含有两个层面的涵义：

其一是指的情节弧线。我们知道，情节是按照因果逻辑组织起来的一系列事件，而这一系列的事件正是特定的性格在特定情境中的心理反应和外部动作。以一定逻辑关系所组织起来的人物行为，必然形成符合人物需求与性格的弧光。

其二则是指的起承转合上的布局谋篇，这也是我们在“情节与结构”小节中所谈及的情节对于结构的阐释作用。情节的核心是矛盾冲突，剧作也是通过一个大冲突进行结构，人物命运的幸运与不幸就系于人的行为同外界的矛盾冲突及其后果。情节布局正是随着人物行为与外界的冲突而展开的。

可以说，情节的发展过程亦是人物在促使他们行动的环境中的变化过程，是人物性格和命运发展的历史，人物命运与戏剧结构并行发展。

（一）情节弧线

罗伯特·麦基在他的《故事》一书中提出“人物弧光”的概念：最优秀的作品不但揭示人物真相，而且还在讲述过程中表现人物本性的发展轨迹或变化，无论是变好还是变坏。^①

实际上，我们所言的情节弧线与罗伯特·麦基的人物弧光具有同一性，情节弧线所遵循的正是人物性格的发展轨迹与变化，情节需要以人为基础进行构建，因为不同的人所做的决定不同，他们对情节的推动力与方向就会有所差异。

[美] 罗伯特·麦基：《故事》——“材质、结构、风格和银幕剧作的原理”，第122页，中国电影出版社2003年版。

我们依然引用罗伯特·麦基在书中的影片《裁决》这个例证，通过它来分析情节弧线与人物弧光的如何显现：

主人公弗兰克·加尔文最初表现出来的是一个波士顿律师，身着豪华三件套西服，举止长相颇像保罗·纽曼……漂亮得不近人情。戴维马梅特的剧本后来揭开了这个人物的面纱，暴露出一个腐化、破落、自甘毁灭、无可救药的酒鬼，多年来没有打赢过一场官司。离婚和屈辱已经摧残了他的精神。我们看见他在报刊讣告中找寻那些因车祸或工伤事故而死亡的人，然后赶到这些不幸的人的葬礼上，向其亲属递交他的名片，指望能够揽上几笔保险诉讼的买卖。这一序列以他酒醉之后的自我憎恨为顶点，他在办公室烂砸一通，从墙上扯下他的文凭，撕了个粉碎。但恰在此时，转机出现了。

有人请他去代理一宗医疗事故诉讼，为一个变成植物人的妇女讨回公道。如果庭外和解，他可以马上赚回七万美金，但是，当他看到他的委托人的悲惨状况时，他觉得这个案子所能够提供的不再是一笔唾手可得的丰厚的律师费，而是他灵魂得救的最后一次机会。他选择向天主教堂和政治权势集团挑战，不仅为他的委托人而战，而且为他自己的灵魂而战。和胜利一起到来的是他灵魂的复活。这场法律之战将他转变为一个清醒而且具有职业道德的优秀律师——在他失去生活的意志之前，他就是这样一种人。^①

首先，我们可以看到，事件有意味的变化，一开始就发生在主人公身上。主人公成为事件的中心，从头到尾，主要事件围绕着主人公发生，构成整个剧作的中心线索和主流

方向。

其次，开场时要设定人物处境、状况与需要。如果人物因为缺乏某种东西或者因为特殊需要，而努力寻找，剧作就是以“寻找”为主体结构，比如武侠剧中寻找武功秘笈，言情剧中寻找爱情，侦破片寻找真相。如果人物被置于困境之中，人物所面临的是如何解决难题的“选择”问题。剧作的故事构架是“寻找”还是“选择”，在故事开端就会有一个比较明显的趋向。

开端除了交代背景，主要的人物关系这个最基本的要求，最重要的是进行戏剧性的“建置”，为全剧设计一个总的目的与悬念，展示人物的需求，为剧作定下一个比较清晰的基调。只有先明白了人物需求，然后才能够针对这些需求设置障碍，产生冲突，这样就赋予故事一种戏剧张力。

再次，情节弧线的起点取决于人物的开始状态，这条弧线如何画则要看压力状态下本性的坚持与变化。故事展示主人公的人物塑造特征，他的真实性格在他选择采取某个行动时得到揭示，而且要表现出他做出决定的心理状态。在揭示了人物真相之后，情节布局便开始给他施加越来越大的压力，令他做出越来越难的选择，待到故事高潮到来的时候，人物的本性或许已经得到了充分的改变。

最后，情节弧线有起点，就必然有落点，这个落点即是对人物命运的交代。如同剧中的主人公一样，他在一系列的事件中找寻到了自我，让自己的灵魂得以赎罪，他便成为了一个幸福的人。我们应该注意到，这落点实际上是落在了人物的本质状态上，也就是说，这是情节弧线与人物弧光所共同把握的一个度，这个度实际上就是以人物“一根筋”的性格状态为轴线的。

（二）起承转合

戏剧艺术有“情节三幕”之说，有“起承转合”的类比，也有所谓“开场——展示（情节上升）——高潮——逆转（情节下降）——结局”的五环节说。

其实，不论“三、四、五”哪一种理论，它所强调的都是情节布局上的比例变化。在这些比例设置中，人物完成了命运的起落沉浮。开端之时，人物陷入困境；情节发展之时，人物做出行为，行为见个性，情节转变之时，人物遭遇变故，于压力中看人物，情节即将落幕之际，也是人物命运或者人物关系做出最终判断与了结之时。高潮的产生一般在全剧较为靠后的部分，人物的情绪高潮决定了故事的情节高潮。

我们来看看《青衣》一剧的情节布局，全剧的情节分布有四个单元，人物的状态也有四个阶段的变化，人物命运是与故事的情节布局一起发展：

第一单元

事业：刚刚从戏校毕业的筱燕秋被剧团团长看中，让她饰演京剧《奔月》中的嫦娥 A 角，比当红青衣演员李雪芬都更加得势，可谓少年得志，达到人生高峰。

感情：筱燕秋痴迷于戏，对饰演后羿一角的乔秉璋产生倾慕之情，并认为两人彼此心照不宣，可作为终身依靠。

转折点：筱燕秋与李雪芬发生矛盾，被激怒的燕秋将一杯开水泼到了李雪芬的脸上，从此筱燕秋调往戏校工作，终止了其如日中天的演员生涯。

舞台上的筱燕秋死了，这也是她心中嫦娥的第一次死亡，人物命运由此改变。紧接着，筱燕秋又经历了情感的重创，得知乔秉璋是个有家室的人。

生活中的筱燕秋也死了，人物跌落到最低谷。

第二单元

事业：在戏校平庸而灰色调的工作丝毫不能激发筱燕秋的兴趣。

感情：燕秋想尽快从人生的低谷走出来，她选择了结婚；与面瓜开始了一段没有爱情的草率结婚；他们的婚姻没有爱情，没有平等的基础，没有共同的话题。

转折点：春来的出现。

事业的梦想与初恋的憧憬同时破灭，以逃避的态度选择了接下来的人生道路，这或许也是人物悲苦命运的另一种写照。

第三单元

事业：春来的出现使筱燕秋几近绝望的心死灰复燃，她说服春来学习“青衣”，对她倍加关照，也对她颇为严格；燕秋在春来身上看到了自己的影子，她要将春来塑造成第二个筱燕秋。

感情：面瓜一直以极度的包容宽宥着筱燕秋的一切，燕秋却依然对家庭的一切不闻不问，永远是一副冰冷的面孔。

转折点 重排《奔月》 筱燕秋与春来反目成仇。

春来的出现是故事情节发展的必然，也是筱燕秋命运的拯救者。在《青衣》中，春来实现了剧情的“转”；对于筱燕秋而言，春来实现了她戏剧人生的峰回路转，是她生命的继续。

第四单元

事业：郑安邦的出现使筱燕秋有了重返舞台的机会，而春来却成为了她最大的绊脚石，师徒二人为争夺嫦娥的角色而反目。

感情：与面瓜关系恶化，但筱燕秋已经无暇顾及家中的

一切，她的心思全放在了舞台上。

转折点：因为连续排练，身体不支，筱燕秋晕倒；在医院打针的燕秋处于昏迷状态，当她赶到剧场的时候，化妆师已经为春来上好了妆，春来将成为新一代的“青衣”。

春来是筱燕秋艺术生命的拯救者，也是终结其艺术生命的人，筱燕秋的戏剧生命从此彻底落幕，人物命运在剧情完结的时刻也有了一个了结。

四、点与线 人物的情感历程

点连接成线，这是物理学上对于“线”的定义，是先有点后有线；而在剧作观念上，有关“点”与“线”的思维方式却是与之相背的，是在我们已经结构好的情节发展线上去寻找情绪点。

我们有了一个基础的故事，也就拥有了一条情节主线。这条线能够体现出主题思想的贯穿，剧作思想在其中得到贯彻与实施；这条线是一条情节故事线，它概述着故事的基本内容与发展趋向；这条线也是一条人物命运线，在前面我们曾经说过“人物命运是与情节布局同步展开”的，根据人物性格所做出的选择，人物命运便在这一系列的选择与行动中找到了发展方向。不论承载故事情节的发展，展示人物命运的走向，人物情感总是为这条线上的叙事增光添彩，人物的情感历程在故事的展开过程中得到充分的表达。

这种表达有一种贯穿与推进的气势与方向，它会在适当的时候选择这一情绪的突破口。《贫嘴张大民的幸福生活》一剧所表现出来的情感可谓是“笑着流泪”；边哭边笑地体味生活的酸甜苦辣”，我们在张大民对于家庭的情感，对于

母亲、弟妹、李云芳与儿子张小树的情感中，看到了生活的艰难与面对艰难时的乐观态度。张大民“贫”，碰到任何困难也要装作没事儿人似的，可剧作者一定要为这种情感找一个倾泻的口径。张大民幸福生活中“五味俱全的酸甜苦辣”终于在最后一集找到了两段感人的好戏，实现了主人公情绪的释放。人物的悲剧性似乎被一下子推到极致，这一个情绪点的设置实际上是对人物情感历程的归结：

李云芳的前男友徐先生从美国回来，邀请云芳去吃饭，大民一开始似乎表现出大度的姿态，而且装作若无其事地贫嘴：“去！干吗不去！挑最贵的菜点，好好敲他一顿！平时逮不着美国鬼子，好不容易逮着一个，不吃他吃谁呀？”

可是，当云芳决定了前去方庄“烧鹅仔”赴约，并且开始为明天的约会挑选衣服时，大民的面部表情发生了明显的变化。

.....

第二天傍晚时分，大民扛着一大袋暖壶站在高架桥上，桥下人来人往，这已经是上班族们赶着回家的时间了.....

方庄“烧鹅仔”酒楼前，大民浑身湿透，不时地在喝“二锅头”透过后景中的大玻璃窗，云芳与徐万君等人正谈笑风生；雨水顺着大民的脸不住地流淌，他孤独无助的目光久久凝视，男人的自尊在一点一点地土崩瓦解.....

.....

母亲和小树已经睡了。云芳坐在折叠桌旁，守着台灯独坐，神色焦虑而迷惘。桌上摆着，装在纸盒里的女性衬衣和男士领带，还有一叠散乱的美金。门被推开，醉醺醺的大民站在门口。

云芳：你干什么去了？

大民：看你们吃饭去了。

云芳：你……

大民：钱都付了？

云芳：急死我了，真有你的！

大民：他想买你什么？

云芳：你说什么？

大民：还是你已经卖了？

云芳：混蛋！

云芳扇了大民一个耳光……

……

大民与云芳回到房间，云芳边哭边劈头盖脸地拍打大民，大民意识到自己的确说了些混账话，趁着酒劲说出了真心话——

大民：我在雨地里看你们吃饭，想我自己的事……以前老觉着，惨到什么份上，我也完不了，我自己也能想办法再站起来……可今天我有点儿吃不准了。三十六拜都拜了，最后这一哆嗦也哆嗦了，我一件像样的事也没干成。我算什么男人？人家整天干什么？我呢？……卖暖壶！吃完了白眼吃骂，四处给人家卖暖壶。……你嫁给我这么多年，挣巴来挣巴去，日子过成这样……你和孩子没有对不住我的地方，是我对不住你们……

其实徐万君一直是大民心中的一个结，面对妻子的这位前任男友，平时喜笑颜开、天下无难事的大民却会产生一种自卑感，这种自卑感来源于对于云芳的感情，因为大民也希望自己能给自己心爱的人提供更好的生活。大民的贫嘴和乐观掩盖了他内心深处的情感，而徐万君的出现使这个情绪点得以释放。

人物的情感发展有一定的方向性，而他的情感历程却是讲究波折与迂回。我们在故事发展线上，应该找到符合表现

人物情感的情绪点，正是这种情绪点的不断出现，使人物生动起来，使剧作丰富起来，观众情绪也会跟着剧中人物的情绪而有所变化。这就是我们所说的“在情节线上找情绪点”的艺术。

“三分钟入戏，五分钟一个点，十分钟一个小高潮，一集一个高潮，从小高潮推向大高潮再到最高潮，”这是电视剧创作者们时常挂在嘴边的话。当然，这话不能上升到教条、理论的高度，却在一定程度上说明了情绪点对于结构故事的重要性。

我们再来看看什么叫“情绪点”。人物有高兴、悲伤、惊喜、愤怒、同情、谴责、发现、探询、仇恨、亲切、幽默、趣味等等不同方式的情绪表达。写出情绪点也就是要写出人物情绪的表达与变化，这又提到了“写剧要写人”的问题。如果没有人物情绪的注入，故事是没有人性化的，它只能是平铺直述，缺失感动；而且写情绪就一定要写到位，不能蜻蜓点水，不能似有还无。

在情节发展的不同部分，人物的情绪点也会有不断的变化，这种变化一定是要与人物性格、故事情境相融合的。

五、线与面：人物的社会学结构

从传统的叙事体裁如童话、民间故事、神话传说向戏剧、小说、电影、电视剧等现代叙事体裁作品的演进过程中，情节线由单一走向复杂，作为行动主体的人物也开始由单一功能的承担者向多维功能的综合体转变。特别是在电视剧这种艺术形式之下，二十集的篇幅如果仅仅围绕着单一情节线展开，其中的故事则会显得单薄；电视剧又是一种与生

活最相接近的艺术，作品中的人即是社会人的缩影，那么一个成功的人物身上就必然要带有生活的印记、时代的烙印。

人物作为情节线上的行动主体存在，他推动着情节叙事向前发展，使故事呈现时间经营与情节发展上的线性结构。人物也代表着一种面的存在，时代背景、生活环境构成了他生存的外部环境，心理结构、人际交流、情感交流与实际生存又形成了人的内部结构。外部环境与内部结构是相互影响、相互作用，使人物成为了具有社会学意义的客体。

（一）人物与背景之间的互动美学

要使故事具备一种“面”的宏观感，使人物成为具有代表性的社会意义的人，首先就要为故事设计其生长背景。故事的生长背景是一个多维的世界，它包括地域、时间的概念，还包括社会政治、经济、意识形态以及社会心理结构等因素。

时代与地域是人物成长的土壤。故事发生的特定时代在一定程度上决定了人物的行为、思想，使人物行为有了一个背景的依托，地域也是形成人物状态的重要因素，而政治、经济与社会心理结构也是由地域和时代推导出来的。

在二三十年代，一个社会新风尚尚未莅临的封闭地域环境中，《橘子红了》中的秀禾只有屈从于命运的安排，为了答谢大太太的恩德而给容家做了姨太太，担负着为人传宗接代的义务。而我们看看以当前时代为故事背景的《牵手》与《让爱作主》，主人公面对激情消逝的婚姻，在“婚姻”与“婚外恋”的平行线间游离徘徊，虽然结局都是与妻子重归于好，但他们的再度“牵手”都是以“让爱作主”为条件的。人物命运似乎还能产生一种神奇的魔力，将某一特定时代的生活聚集在某一个或是一组特定的人物身上，于是历史

与社会就成了一种人生。例如，阿信八十多年的人生成为日本由封建社会转轨为资本主义和帝国主义的一个缩影；也有学者说《有泪尽情流》记载下的是社会变革时期的阵痛。

（二）人物的多维结构：生活面的全方位展开

人物被放置在广大的社会背景之中，这个背景的设置或许会引导作品的思想趋向，在一定程度上影响到人的思维方式与行为方式。但是，在任何环境背景之下，人的生活都要继续，生活本身是以全方位的形式存在的。一个人的一生是由个体生命赖以生存的那个世界中一切社会关系的总和所决定的。在剧本中，我们需要看到的是人物在一个综合的社会环境中如何处理生活中所面临的各方面的事情，包括情感、生活、生存、人际关系的方方面面。

形形色色的人物世界 包罗万象的心理状态

我们在前面提到过人物关系的搭建，人物关系的搭建不仅仅是情节构成的需要，也是设计人物形象的需要。一部电影或电视剧中的人物数量是有限的，但我们需要从这有限的数量中提炼出尽可能丰富的社会含量，那么，这就要求人物的设计要有所差别，不同的人物可以代表不同的人群，不同的人物拥有自己独立而区别于他人的心理世界。

电影《孔雀》为我们提供了一个好例子，姐姐、哥哥、弟弟三个人都是独立而迥异的个体，他们不但有行为、性格、心理上的差异，还代表着一种深刻的社会现象，一种成长的阵痛。剧中有一个充满奇思怪想的姐姐，她报名当兵，事实上只是暗恋一个伞兵，她自制降落伞，事实上也只是想把这种幻想继续得更彻底；在想要换掉自己痛恨的工作之后，她居然很随便地向一个自己并不是很熟悉的青年提出结

婚。这都是那个特有的时代里最无奈的情感宣泄。性情的乖僻、工作的不得意、梦想的破灭、家庭气氛的低迷，让一个女孩子无法在正常的人性交流中为青春到来时的苦闷寻找到避风港。她在所有人惊愕、不解、歧视的眼光中孤独地裸露自己的个性，那正是个体向现实的一种示威。哥哥是一个稍微有点弱智的胖子，他在所有人面前都在表达着自己的友善，但是却总是被人们耻笑为傻瓜。事实上，他不是真正意义上的傻瓜，最懂得自我保护的恐怕还是这个哥哥。他在索要完同事的香烟之后，会耍个小心眼多要两根，把一整箱子用力气换来的烟卷保留起来再最终卖掉；他告诉爸妈说自己吃亏只是需要一些朋友。他对性的幻想还只在于对美的流连：他在女厕所徘徊，只是好奇那诱人的雌性歌声，也并不知道男女之间还有着这样那样的禁忌；他暗恋漂亮的女青工，却也并没有在遭到拒绝羞辱之后大吵大闹。弟弟是家里最沉默的人。在家庭生活的压力下，他似乎只能以不作声的方式表达自己的拒绝与接受。他渴望在同学中间得到一些虚荣的尊重，同样也渴望身边的女同学能够青睐自己的一切。在他拒绝承认胖子就是自己哥哥时，他把伞柄扎到自己哥哥的腿上；在他把毒药撒到哥哥的水杯里时，他卑微的社会心态已经转化为他对家庭地位的自私。他最终走了，不知去了何方，只是在很多年以后，多了一身洋气、断了一个手指、领回家一个女人并带回来一个别人的儿子。

在《青衣》中，剧中的五个女人柳如云、李雪芬、筱燕秋、春来和裴锦素对应着另一极的五个男人：魏笑天、乔炳彰、面瓜、郑安邦和刘小能，女人呈现一种追求极致的缺陷，而男人则表现为一种脆弱、虚伪的缺陷。当然，这五个女人对于极致的追求有着方式和境界上的差异，柳如云和裴锦素是真正追求完美的两个人，而李雪芬和春来是一种功利

渴望，筱燕秋却是戏剧理想的执著追求者。同时，五个男人的虚伪和脆弱几乎有着包罗万象的奇妙，他们的反应、他们的应变、他们的心态以及心态的变化几乎将现实折射得一应俱全。

剧中人物应该承载丰富的信息量

《贫嘴张大民的幸福生活》所承载的信息量就相当丰富，他对李云芳的爱情，对母亲的孝心，对弟妹的手足情，对周遭邻居们的邻里情，对单位同事们的友情……在剧中都调动起来；他所面临的情敌问题、房子问题、家庭矛盾、盖房事件、母亲患病、痛失妹妹、下岗问题等等也是接二连三地袭来，其实所有这些问题都是我们在日常生活中所能够遇见的，每一个事件中都有丰富的含量，它可以延伸出与之相关的许多社会侧面。

尽管编剧是将张大民的家庭生活作为重点刻画，但作者依然不忘大民的工作激情，这是他生存之本，是他养家糊口的经济来源。我们就从大民的工作线来入手说事儿，看看其中的信息含量——

第 18 集

郑主席宣布：张大民同志，根据党委办通字 66 号文精神，我现在正式通知你，经车间领导研究决定，并报请厂长办公室审核，最终由党委工作会议一致批准，从即日起……您……光荣下岗了……

云芳和小树都认为大民已经升上了副段长，却万万没有料到这纸通知不是提升令而是失业单，大民没有告诉家中自己下岗的消息，而是天天准时准点上下班，实际上却只能在马路上走走瞧瞧，坐在百货商场吃带到班上去的盒饭，在车站睡上一宿，甚至还给人当过出卖体力的小时工。在贺小同的介绍下，张大民来到了一家五星级宾馆当卫生间的服务

员，他的职责范围就是在客人解完手、洗完手之后，微笑着为之递上干净毛巾擦手，而享受服务的客人则付小费以示酬劳。后来，由于张大民这张让人难以忘怀的嘴引起了暖瓶厂管理人员的重视，决定聘请他当工厂的推销员。张大民扛着一大包保温瓶穿梭在城市的大街小巷，他遭遇过无数次有礼貌或是无礼貌的拒绝，甚至还要面临弟弟大国的“六亲不认”。大民到大国工作的机关大院推销保温瓶，大国竭力掩饰自己与大民的兄弟关系，只说大民是自己的邻居，心宽的大民也默认了弟弟的决定。

社会经济变革的大环境造就了“下岗”这个新名词的产生，大民只是下岗职工中的一个代表，这里面不但有对于社会与时代的阐释，也有生存艰难的信息，这些信息通过一系列事件的安排与选择传达给了观众。

六、情绪与节奏

节奏，原本是生命运动的基本形式，所有的生命体都富有节奏；这节奏，体现在个体稳定与发展的整体性、运动性和生长性上。

艺术作品是创作者精心塑造与呵护的生命体，它富有节奏的魅力：音乐讲究音符长短强弱的律变，舞蹈讲究动作与心灵或动作与环境的协调，诗歌注重音节的律动与美感，代表静态艺术的雕塑也会追求一种静与动的配置、局部刻写与整体和谐的配合。可见，在任何艺术形式中，节奏所体现出来的都是运动美、韵律美与和谐美的三位一体。

而诸如小说、戏剧、电影、电视剧之类的叙事艺术，则需要在情节的展开与情感的表达过程中体现出这三位一体的

美感；于是，便要求我们的创作者——在情绪的积累与控制上配置节奏，在节奏上体现出情感的跌宕起伏与层层深入。

基于此，所谓“叙事节奏”，即叙事艺术作品的情节发展与情绪演进中所体现出来的轻重、缓急、快慢的有规律的变化。这种节奏的营构对于电视剧编导者而言，更是有着非同小可的意义，因为电视剧的功能性特质太明确，而观众手中的遥控器则随时决定了其功能性能否得以确立。虽然说电视机前的观众处于一种闲散观看状态下，但同时由于他们拥有多种选择而成为了最没有耐心的观众群；在剧情发展过程中，构建起适当的叙事节奏，是吸引观众眼球的第一步，是成就一部好剧的至关重要的基础。

（一）耍小球”与“炖大菜”

大家或许都看过“耍小球”的杂技表演，杂技演员手中的小球从一个、两个一直增加到若干个；由于他对于节奏的控制，这若干个小球能够在空中划出一个连续运动的和谐的圆。其实，通过细致的观察，你将会发现演员在出手某个小球的一刹那会顺势接手下一个小球，这一动作是连续不断、持续发生的。

我们将“耍小球”定义为节奏营构的法则之一，也就是说，在进行情节布局的时候，并不是解决或完成了一件事情之后，再着手开始设计或安排另一事件的发生；事件与事件之间即使存在时间上的先后关系，但是它们必然要有时间上的粘连，有情节设计上的准备，这种粘连将不断加重人物命运的危机感，加重负荷，使之陷入困境。正如苏珊·朗格所指出的那样：“节奏的本质是紧随着事件的完成的后事件的准备。”

我们一起来看看《贫嘴张大民的幸福生活》中这一段落的安排，每一集中的主事件一次次地袭击着这个脆弱的家庭，逐渐将人物的情绪点推到了最低谷。

第十五集

（大民母亲患上了重度老年痴呆症，张家兄妹决定轮流值班，这天是大国负责看护病重的母亲，他因公事外出，将母亲反锁在屋里）

张大民发现母亲被反锁在屋内，破门而入，安慰惊慌失措的母亲——接电话，神情震惊、难以自持——大国刚好赶回，正欲出门的张大民搥了他一耳光——大民来到医院证实炳文牺牲的消息……大雪得知炳文去世的事实，从此郁郁寡欢……

第十六集

……大雪感觉身体不适……大雪再次晕倒，化验结果是“白血病”……

第十七集

……小树拿着三居室的新居图纸给大雪看，“一间是爸爸妈妈的，一间是小姑的，一间是自己和奶奶的”……张大民在家陪护着母亲，电话告之“大雪去世”，大民伤心落泪。处理完大雪的后事，全家人聚在张家的外屋。负责房屋拆迁的同志来请大民签字，大民发现拆迁协议上的房间“三间变两间”，挥起扫帚将之扫地出门。大民回到厂里上班，原以为要升为“副段长”不料却被告知“您光荣下岗了！”

我们从上述的事件安排中可以看到：“看护母亲”粘着“炳文出事”；“炳文出事”粘着“大雪患病”；“大雪病逝”与“看护母亲”粘着“大民下岗”。（在后续的故事发展中，我们得知大民下岗的原因是“请假太多”）可见，在每一个主事件中都孕育着对下一事件的准备，甚至一次小摩擦也为

后文人物关系的建立奠定了基础。例如，大民打大国的那一巴掌使兄弟二人在大雪病房外有了关于“无话可讲”和“鸡窝”的谈话；“三居变两居”的协议承接前面大雪与小树看图纸的场景，也启示第二十集中看新房子时的情形。

“炖大菜”是我们营构叙事节奏的法则之二。饭店大师傅在做菜的时候，总是会将好几个锅一块儿使上，他得来回地倒锅，这样炖出来的菜既出味，又能使大家产生期待感。

“炖大菜”不但说明了事件与事件之间相互粘连的关系，还形象地说明了多条线索在剧本中的交替呈现、轮番上阵以及对于主线与支线情节不同火候的把握。

以《贫嘴张大民的幸福生活》为例，张大民的“幸福生活”当然是全剧的主要线索，张大民其人不仅仅是情节主线上的关键人物，他还是全剧人物关系的联系点。张大民有一张人见人爱的嘴，也就是不管什么人发生什么样的事，都有他掺和的份，而且他一来还真能起到峰回路转的效果。他连接着张家众兄妹各自的生活情感线，例如大民多次开导勺子“我就是想要个儿子”的思想症结，他要为戴“绿帽子”的大军一吐胸中怨气，大民是家中最先得知炳文牺牲消息的人，同时他也是大国考上大学的“恩人”，是大国与小同之间的介绍人；大民又是母亲、妻子李云芳与儿子张小树四人这个小家庭的核心人物，他与这三个人关系构成了“幸福生活”的主要内容，在这条线上体现着人物一个很有意味的特点，管人家的事头头是道、说话不打磕巴，管自己家的事就马马虎虎，时常被儿子和妻子噎得无话可说；同时，张大民的生活还要得到工厂郑书记、徒弟小同、四合院里古大妈、古三、刘大爷等人的干扰与帮助，甚至云芳家父母老两口的事、姐姐和姐夫小两口的事、外甥女的成长问题都需要依靠大民“嘴到病除”的伎俩。

这诸多条线索之间此起彼伏、时隐时现的搭配，很好地突出了张大民这个人物形象，这每条线上的故事发展都直接影响着中心人物的情绪与状态；同时我们看到每一个人物自身的生活与情感又是相对独立的，具备完整的故事性，可以独立成章。这也正是主情节线与辅助情节线得到完美搭配时所能实现的效果。

“炖大菜”的时候，不同的菜有不同的做法，有的需要用小火煨，有的则需要用急火炒；在做菜的不同时段，也要讲究火候的适中与到位，炆锅、下锅、煎炒炖煮以及起锅的时间都有精确的讲究，这里头的讲究就能实现色香味与营养的完美契合。讲故事也是如此，不同的故事有不同的讲法，悲剧故事要考虑怎样讲得更感人、更动情，喜剧故事则要把握什么是有幽默功能的搞笑点，有的喜剧造就讽刺，有的则是滑稽；讲故事还要讲究轻重缓急的搭配，要引人入胜，要吊着听众的胃口，也就是要让观众对剧中人物的情感与命运产生好奇心与期待感。我们来看看以大民为“一家之主”的张家兄妹们故事情节线的展开：

（1 张大民与李云芳

全剧集中写两人之间矛盾冲突的戏份并不多，主要有以下几个段落：

云芳被男友抛弃，大民“趁火打劫”，两人婚姻关系确立（一、二集）；为让妻子住上单间，迎接儿子的降生，大民决定“围树盖房”，小树的诞生为夫妻俩平添了十二分的喜气（第五、六集）；云芳由于学历不够，从会计岗位上下来，心情低落，终于下决心参加自学考试，云芳的追求与大民的安贫乐道发生了价值观上的冲突（第十集）；云芳的以前男友徐先生回国，大民表现得颇为大度，却不料内心深处却隐藏着深深的自卑，借酒消愁，两人在冲突后和解，双方

都说出了自己的心里话（第二十集）

（2）大雨

剧中关于大雨的故事可大致分为两个阶段。

前一阶段是她与工厂那位“地下男友”的故事，这一阶段的故事在“堕胎事件”以及“发现背叛、断绝关系”两大事件上得以解释与解决（第六集）

第二阶段是关于她与丈夫勺子之间的矛盾冲突，大雨离家出走决定嫁给一山东农村人名曰勺子（第十集）；勺子与大雨由于生育障碍产生矛盾，勺子到张家赔礼道歉，与张大民一见如故，大民帮助勺子解决不孕不育问题（第十二集）；大民与勺子把酒论人生，解除勺子心中关于“没儿子，没意思”的症结（第十八集）

（3）大军

大军在剧中是一个性格特点相当鲜明的人物，在他身上体现出一种“小男人”的自私与软弱，剧作在很多细节处理上都集中表现了人物的这些性格特征。例如带女友柳柳回家吃饭以省下饭馆的钱（第一集）；大民结婚时他总爱说些挑三拣四又不痛不痒的话（第二集）；他会在古三染上毒瘾上门求救之时落井下石，往人家脊梁上吐唾沫（第十九集）等等。

全剧对大军这个人物形象的刻画，有一处用笔最重的地方：沙沙与古三发生关系，大军发现之后反被古三奚落，烂醉如泥不成人形的大军向大民求救，大民被激怒找古三算账，这时大军却已经是烟消云散地与沙沙一起嬉笑玩闹了（第十、十一集）

（4）大雪

对于张大雪这条情节线的刻画，编剧所尊崇的是一条带有浓烈悲剧色彩的感情发展历程，即大雪与未婚夫赵炳文之

间的悲欢离合、生离死别。

这条线索从赵炳文出现（第五集）介入叙事——两人感情发展（第六、七集），炳文的前女友到医院找大雪谈判，两人感情出现波折（第八集）——误会冰释，两人确立恋爱关系（第九集）——炳文回京筹备结婚（第十集）——炳文前赴灾区，再次离京（第十三集）——炳文在前线牺牲（第十五集）——一直沉浸在痛苦之中的大雪被查出患有白血病（第十六集）——大雪病逝，追随爱情而去，给家人留下巨大悲痛（第十七集）。

大雪的故事集中于炳文逝世之后的三集，即十五、十六、十七集，这几集的情节发展是以大雪精神状态以及身体状况的变化作为线索贯穿始终的。

（5）大国

大国这条线在全剧中也有阶段性的安排：第一阶段的考大学、上大学，表现出他对家庭与兄长的依赖（第三、四集）；第二阶段，即大学毕业分配到农业部秘书处，他体现出强烈的出人头地的意念，开始与兄长、家庭发生价值观上的矛盾冲突（第十二集）；第三阶段，即是与贺小同的感情发展，其中也经历了抵触排斥（第十六集）——嚼之无味，弃之可惜——心神不宁——确立关系（第十九集末尾）的过程。

以上所标示的集数是表示该集较为集中地展现了这一人物的故事，在一定的時候用比較濃重的筆墨去重點寫某個人物，這個人物就更容易給觀眾留下印象。例如，第三集中大國在香山上喊：“我要上大學！”第四集中考試前後以及拿到通知書醉酒的状态都是“炖大菜”所“炖”出来的味道。

除此之外，还有十三集往后写母亲患上老年痴呆症走失、寻觅、回家、照看的情节，一方面是集中笔墨写母亲的故事，另一方面这一事件成为了展示张家兄妹性格差异的

舞台。

实际上，不论是主要人物或次要人物，他们的故事都是要与剧情同步向前推进发展的，我们不能写着写着把人物给丢了，而且要不时地将这个人物调动到观众的眼前，告诉观众他现在是处于一种怎样的状态。同时，我们在调动不同人物情节命运的同时，还要特别注意疏放适度，不同人物身上的矛盾、他的情感纠结点要适时地推到前台，这时候其他人物的故事或者其他的矛盾就要退居次要地位。正如以上所列举的每个人物身上所发生的主体事件，在剧情发展的不同阶段，在不同的集数中，需要集中笔墨去写他或她的主体事件；写主体事件是刻画人物形象的有力手段，同时任何人物的主体事件都粘连着剧中的其他人物，特别是主要人物，这样即使存在笔墨的倚重也不失轴心。

（二）冲突情节的核心要素

1. 何谓“冲突”

在创作界流传着这样一种说法，导演拿到剧本的时候，单本剧看上三页，连续剧看上三集，就在这三页和三集中要看到“戏”，要看到导致事件由平衡导向不平衡的危机。

所以，我们看到电视剧《水浒传》一上来就写王进打高俅；《三国演义》一开篇即写关羽挑战千斤磨盘，将井中猪肉散给平民百姓与肉店掌柜张飞“不打不相识”；《党员二愣妈》的入戏点是“希望工程款泡汤”；《青衣》一开始就有柳如云“拿架子”的“茶杯事件”与“戏服事件”，接着又有了让李雪芬与筱燕秋唱嫦娥的竞争矛盾。诸如此类的例证还有很多，实际上，我们所说的开篇要见戏，就是指的要看到

到类似于上面所列举的“冲突”。

情节的核心要素即是矛盾冲突。“冲突”包含着内外两个层面的概念：从外部特征来看，冲突是由一系列危机构成的，危机制造出了事件冲突中的若干紧张点，“紧张点”导致了力量的重新分配或人物的某种变化，于是就吸引住了观众的眼球，让他们产生进一步了解人物命运或事态发展的愿望；从内部因素来分析，冲突是一种动作形式，或者说冲突是发生动作的因素，它随着两种或两种以上的力量在身体、智慧、情感上发生对抗而产生。

从以上两项特征中，我们来进一步辨析“冲突”的有效叙事功能：

(1) A去商场购物，遇见了朋友 B。

这只是一个普通的行为，没有危机，没有紧张点，不会导致利益的重新分配与人物的心理变化，也不会导致对抗性动作的产生；这一行为不构成冲突，也就是没有“戏”。

(2) A去商场购物，遇见了 B，B向A问询其妻子的情况，A回答已分居。

(3) A去商场购物，遇见了 B，两人谈及 A 的妻子；此时其妻也在商场购物，并且身边伴着她的情人。

(4) A去商场购物，遇见了 B，B听说A与其妻C已分居，C有情人；B相当震惊，压抑着自己的情绪，因为B一直深爱着C。

我们看到后面三个例子中的“紧张感”在一步步地加强，特别是后两种设计，则将吸引观众进一步关注事态的发展，而最后一种情境设置则使人物在思想、情感上发生很多复杂的对抗，无法稳定住自身的情绪而导致内心冲突的深化以及外部矛盾的扩大化。

2. 识别冲突

从传统的观点来看，对于冲突的设计往往所关注的是人与社会、自身、他人、自然之间的对抗与对立；我在此提出另外一种划分方法，从暴力、权力、利益、情感、心理、文化等不同内容形式上对冲突进行分类。

事实上，好的冲突绝对不是局限在上述某单一层面的，而是一种综合、错综复杂的存在。

暴力：

这是一种你死我活的直接对抗，可以分为行为暴力与语言暴力。

行为暴力在“警匪剧”、“社会问题剧”中有突出表现，例如《不要和陌生人说话》一剧中所表现的家庭暴力，安嘉和对妻子梅湘南的施暴是一个具有强烈冲突性的戏核，同时它也构成了包括进一步突显出来的家庭冲突、文化冲突、权利冲突、心理冲突的中心。

语言暴力不仅仅是指吵架，吵架是一种比较低级的冲突结构方式，有时候矛盾的对抗会有无声胜有声的效果；语言暴力还有诬陷、恶意讽刺、得理不饶人等等表现方式。

权力与利益：

权力之争往往渗透着阴谋，只是这种冲突更隐蔽、更残酷，这就使得政治上的较量比刀枪之争更吸引人。

电视剧《一地鸡毛》中，小林表面上与世无争，上班迟到，开会看小说，但他为了能分到房子，还得上门给领导送礼，积极主动地刷厕所，扔下老婆孩子去包头出差；而同办公室的副处长老孙，为了争个一官半职，几乎丢了性命；老乔这位名不副实的马列主义老太太则在斡旋与周旋中丢了清白；老张低头哈腰一辈子，为的只是再升一级官，可是最后

也还是落了个灰溜溜的奴才相。

利益冲突主要指的是财富与继承权，在金钱面前，人往往容易暴露人性的弱点，可以说这也是一种本性的展现。

情感：

所有的戏都不能排斥情感的存在，有人则有情感冲突。

在生活中，不是每一个人都能遭遇枪击、抢劫；在情节构建中，类似的情节完结了，刺激也就过去了。可是，情感的危机时时在袭击着芸芸众生。影片《克莱默夫妇》之所以能够在 20 世纪 70 年代引起关注，是因为夫妻的烦恼突出了时代的锋芒，那种对于情感的定义是爆炸性的，关于婚姻、家庭的一切旧的定义被撕碎。中国 90 年代的电视剧《牵手》则将观众带入现代都市的感情迷茫之中，婚姻与爱情构成了一组对立矛盾，婚外情的合理性也成为了冲突的核心。

心理：

心理冲突是深层次的冲突形式，是人物的一种内心活动与对抗，它也能够从人物的行为、动作、表情上体现出来。

《孔雀》中哥哥、姐姐、弟弟三人都有一片属于自己的心理世界，他们每一个人的内心深处都藏着自己的生存哲学。姐姐不甘寂寞、渴望自由，拒绝沉闷乏味的家庭约束，同样也有着天真爱情幻想。她报名当兵，事实上只是暗恋一个伞兵，她自制降落伞，事实上也只是想把这种幻想继续得更为彻底。在想要换掉自己痛恨的工作之后，她居然很随便地向一个自己并不是很熟悉的青年提出结婚。性格的内向、工作的不得意、梦想的破灭、家庭气氛的低迷，让一个女孩子无法在一个正常的人性交流中为青春到来时的苦闷寻找到避风港。正如一个雌孔雀在求恋季节里的尴尬，见不到雄孔雀的开屏，它是无法将自己的情欲坦然释放的。这是姐姐心里最为致命的死结，她的心灵世界中永恒存在着梦想

与现实的对抗，她的存在则代表了尚美个体与贫乏时代的强烈冲突。

文化：

文化冲突较之于上述所列举的冲突类型而言，具有更加广阔与多维的内涵，它不仅可以作为情节点的设置而存在，文化冲突还是一种蕴涵在情节叙事中的隐含冲突，它可以增添主题的含量，使之意蕴深远。

《犯罪升级》是一部侦破剧，按常理来说，其中最突出的即是警方与犯罪人之间的对立矛盾，可编剧并没有让这种针锋相对的冲突流于表面，搞得声势浩大、热闹非凡，而是将这种表层冲突内化为四层文化冲突：

罪犯的心理结构。预谋、策划、疯、残、恐慌、尿裤子等等揭示了心理世界所隐含的冲突；

警察的精神世界。警察所面临的是来自上级、社会、罪犯的多重压力，在齐宝义与省厅处长去监狱探视祁民涛的时候，祁说了这样一句话：“我干警察不比你们差，”这句话对于一位公安干警而言是有强烈冲击力的，有时候罪犯与警察之间的距离只在于一念之差。

人性的冲突。《犯罪升级》刻画了一个让人恨不起来的罪犯祁民涛，他身上具备人性的弱点：凶残、狠毒，他走上犯罪道路正是人性弱点的放纵；同时他的身上又体现出人性善的一面，从很多事件与细节中，我们可以看到这是一个爱妻子、爱家庭、有责任心的好男人。

社会其他层面。工人下岗直着脖子干等，农民到哪儿都能活。

实际上，电视剧有没有嚼头，全在于冲突的设置与解决，整部剧就是展示各种矛盾冲突的舞台。正如上述所言，不同内容的冲突有其内在的潜规则，这种规则决定了其基本

构成方式，当然这基本构成方式也不是单一性的，矛盾冲突本身就是一种错综复杂的存在，正是复杂性使得故事的发展更加扑朔迷离、更加具有戏剧效果。

既然冲突有多种类型，而且冲突自身具备复杂多变性，我们在写作的时候依然要注重“一”与“多”的矛盾与联系，这组剧作矛盾似乎又可以对应到冲突的建置问题，也就有了“大冲突”与“小摩擦”之间的辩证统一。

3. 大冲突与小摩擦

分析了冲突的基本特征以及表现形式之后，我们所关注的问题则是冲突在剧作中的实施。

冲突是最能带动故事性的叙事元素，同时也是制造节奏的关键性因素，戏剧效果的达成在于冲突的内在设计，也在于大冲突与小摩擦之间的纠结与缓急。

（1）确立大冲突

一般而言，电视剧的叙事风格主要分为两大类型：其一是情节剧的叙事风格，其二是写实剧的叙事风格。前者讲究针锋相对、剑拔弩张的矛盾冲突，正面势力与反面势力之间截然对立，跌宕起伏的故事情节带给观众的是强烈的戏剧震撼，《天下粮仓》、《绝对控制》、《冬至》、《黑冰》、《黑洞》等都归属于这种类型；后者则是以一种写实性的笔墨再现平淡的生活画卷，人物是我们习以为常的普通人，冲突也产生于我们天天经历的日常琐事。在写实剧情节展开的过程中，我们几乎察觉不到编导设置冲突的痕迹，因为这种矛盾就像是平常生活的佐料，它只是为生活制造一些小麻烦，但不会引起轩然大波。这种叙事风格的剧作有《贫嘴张大民的幸福生活》、《一地鸡毛》、《空镜子》、《浪漫的事》等等。事实上，在实践过程中，风格并没有明晰的界限，这两种风格

也在某些剧作中达到了共融。当前有相当一部分剧作是采取的情节剧与写实剧风格相结合的模式，有的时候矛盾冲突会相当激烈，矛盾双方达到水火不容的地步，而有的时候则回归写实性的平静与和谐。电视剧《过把瘾》、《青衣》都是将情节剧风格与写实剧风格实现完美结合的典范。

其实，但凡是“剧”的艺术，不论剧作采用哪种叙事风格，偏重情节性的大起大落也好，走平平实实的写实路线也罢，每一部剧都必须设置一个主要冲突，这一矛盾是贯穿剧作始终的，这也就是我们所说的“大冲突”。大冲突是核心，是戏魂，是剧作的支撑，正是它决定人物命运沉浮的大事件构成了故事的大脉络。例如《李尔王》盲目的信任导致毁灭，《麦克白》膨胀的野心导致毁灭，《哈姆雷特》人性的弱点导致毁灭，《安娜》对于爱情的追求也导致了她的毁灭。

在写作之前，作者就应该拟定好这个大冲突，只有这样才能把握动作的方向与落点。只是在不同叙事风格的作品中，冲突所表现的激烈程度不同而已，故事的矛盾冲突与叙事风格的呈现是相辅相成的。情节剧总是从戏剧性较强的事件或背景中寻找冲突，节奏发展迅速，跳跃性很强。情节剧中的“大冲突”必然是一件能够引发所有人关注的大事件，例如《天下粮仓》中写官僚层的腐败造成赈灾赈粮的名不符实，清廉官吏为民请愿所做出的努力与牺牲；《绝对控制》中写黑道与白道间的较量，并纠结在薛冰与精神教父之间智慧与意志的较量。写实剧注重从日常生活中提取情绪点，节奏相对缓慢，情绪也就没有那么激烈，但是这并不能削弱其中所蕴涵的冲突力度。例如《一地鸡毛》中小林身上所体现出来的人生理想与社会现实之间的冲突，这其中似乎没有枪林弹雨的对抗，没有疾风骤雨的洗礼，但没有人能够否认这种冲突的力量。这种无声的冲突往往发生在人的内心深处，

使人的精神世界在经受外界的强烈对抗冲突之时产生一种玉石俱焚的疼痛。“贫嘴张大民”卑微的社会地位与无比坚强的生存能力是一个贯穿始终的冲突，相信这是存在于如同张大民一样的众多社会平民身上的矛盾冲突。

剧作中的这个“大冲突”是一个纲，它作为一条贯穿的线索而存在；这个冲突引领着剧情发展的方向，将事件、危机、悬念等等叙事元素都规范在它的情节意义范畴；同时，它似乎又带有一种“形而上”的抽象意义，它的实现需要依靠情节发展过程中的若干小矛盾去强化和表现出来——这也就是我们以下所要谈论到的“小摩擦”的魅力。

（2）制造小摩擦

如果说大冲突是主心骨，那么小摩擦则是剧作的血肉；

如果说大冲突还带有一些精神与抽象的色彩，而小摩擦则是实实在在、直观具体的；

如果说“大冲突”是电影、戏剧的长处，小摩擦的制造则是电视剧的优势所在了。

也就是说，我们在确立了大冲突的前提之下，踏踏实实的写作就落实在这些小冲突身上了。电视剧的情节内容不像电影、戏剧一样重视表现形式，由于其特殊的艺术性质，它的情节内容可以得到充分的展现，也就有了这些小事件亮相登场的舞台，电视剧的魅力也就在于这些情绪点的此起彼伏。

其实，只要写到人，就会有碰撞，有摩擦、有矛盾，不管这种矛盾是发生在人与自身、他人、社会环境或是自然环境之间；在这些小摩擦里我们看到的是人物性格。写单一的小事件不是一件困难的事情，可是怎样将这一系列事件串联在一起以凝聚在主要矛盾的冲突情绪之下、表现一个共同的情节主题则不是一件容易的事情了。在制造小摩擦的时候，

我们要学会寻找一个链条，这个链条要使所有的小冲突、小摩擦、小事件都与大冲突搅到一块，都为大冲突的发展壮大服务。

“叙事风格链”

《一地鸡毛》中有这么一个段落。

办公室的暖瓶没水了，老乔发牢骚抱怨：现在的年轻人一点责任心都没有；

处长提醒她看值日表，发现这天值日的正应该是老乔；老乔来到水房打水，喋喋不休地念叨着，突然一阵头晕，倒下……

一辆救护车开进机关大院，被接走的却是一位副局长，这位副局因为开会的时候与局长发生争执，过于激动，触发了心脏病……

这就是剧中所设计的一个平平常常的小事件，但是这个设计不仅仅是为了表现机关里这种奇妙的人际关系与人物心理，它在叙事的设计上还特意保持着写实性的剧作风格，将小摩擦安置在叙事风格链上。如果救护车接走的真是老乔，之后又会发生什么变故，这就构成了另一个事件，有可能发展成一段逻辑缜密的情节过程；正面表现局长开会，明争暗斗，一位副局骤然倒地，住进医院，同样形成一个事件，情节又有了新的悬念与发展趋势。在此，编导有意回避了可以高涨的势头，钝化了矛盾冲突的尖锐程度，故意将原本可提炼为事件的材料结构为零碎琐屑的片段，因为全剧所追求的就是这样一种寂静无声的蜕变过程，追求一种平淡、真实、残酷、含蓄的审美趋向。

“人物关系链”

我们再来看看《过把瘾》一剧中的矛盾冲突。

剧中的大冲突即是爱的过度与适度，故事则是女主角杜

梅与男主角方言之间“控制”与“反控制”的冲突，从他们相识、恋爱、结婚、离婚的整个过程都处于一种绝对冲突与相对和谐之中。两人之间可谓是摩擦不断，人物关系的几经变化也成为了各种冲突轮番上阵的链条。

初次见面：

方言与杜梅相见于石静的墓前，好友石静是因为不满丈夫的忽视而决然离世，于是杜梅对某某与方言便怀有敌意：“男人都不是什么好东西”……

第二次见面：

方言同事的女友怀孕，他陪同二人到医院做检查，杜梅正是在这家医院当护士，杜梅误以为那姑娘是方言的女友，故意使坏招说“这女的有传染病”，差点闹出人命。

第一次约会：

方言与杜梅的同事贾玲多说了几句话，杜梅醋意大生，故意和别人跳舞，后来干脆躲回了宿舍，把摸不着头脑的方言拒之门外。

领结婚证之时：

两人刚刚登记完结婚，在结婚登记处门口就有了一段这样的对话——

方言：敢情结婚就这个样，真要碰上一个骗婚的，说蒙也蒙过去了，你说是不是？咱俩这个从此就不算通奸了吧？

杜梅：你是不是觉得没意思？

方言：哪儿的话。我就是觉得自己忽然大了。

杜梅：没人管了觉得不舒服是吧，非得作贼似地才过瘾。你要后悔，现在改还来得及。

方言：你怎么了，说着说着，说这个干吗？

杜梅：我只是不想给你留下话把儿，说是我逼你结婚的。

方言：谁说你逼我结婚了？

杜梅：我又不是傻子，听还听不出来呀？

方言：你这个人怎么这么小心眼啊。

杜梅：你才发现呀，我就是小心眼，我毛病多了，瞧不上我，另打主意。

方言：真烦人。

杜梅：觉得我烦了是吧，你现在就觉得我烦了，以后咱俩有什么好结果啊！

方言：我说杜梅，是不是你后悔跟我结婚了？你要后悔，我现在就可以成全你，向后转几步我就走。

杜梅：我什么时候说我后悔了？明明是你自己后悔，不好意思说，还往别人头上栽……

离婚之前：

两人之间的矛盾终于发展到方言提出离婚，杜梅歇斯底里地摔东西，甚至点燃被褥。第二天早晨方言醒来，发现自己四肢被绑，杜梅手持菜刀，架在他脖子上——

杜梅：我问你，你爱不爱我？

方言：我恨你！

杜梅：你撒谎！你一生都在撒谎！死到临头还不说真话！

方言：你疯了！你说咱俩都这样了你还指望我爱你？

杜梅：说你爱我！

方言：那你也先得把我松开。

杜梅：说你爱我！

离婚之后：

两人终于离婚分手。

可是，方言在杜梅无家可归的时候收留了她，两人又住在了同一屋檐下。两人又都各自有了新的异性朋友，而且四

人相聚，同桌吃饭。他们夸赞对方的男友女友，数落自己的前夫前妻，但在他们的朋友看来，怎么说也是正话反说，反话正说，话中有话，到头来两人还是见不得、离不得的一对“冤家”。

“情节发展链”

“贫嘴张大民”卑微的社会地位与无比坚强的生存能力是一个贯穿始终的冲突，这一冲突需要通过具体情节予以贯穿。编剧刘恒巧妙地用了张大民家“住房难”这个问题，并将之一直用到最后一集中“云芳陪着张大妈看新居”，张大民念念不忘旧宅修葺房顶”。大民一家七八口人都挤在四合院的两间小房间里，人与局促狭小的生存环境构成尖锐的对立。剧中很多的小摩擦围绕着张家对生存环境的依存与对抗展开：

大民结婚，必须独占一间房，这就意味着家中其他的女老少都必须挤在外间里。结婚这一人生的大喜事，却使大民战战兢兢、小心翼翼；

大军结婚，于是两对夫妇面临同处一室的尴尬；

考上大学的小弟大国酒后吐真言：“憋死我了，我再也不回这个地方了。毕业以后，我去新疆，种葡萄，种苜蓿，去西藏种青稞……”

大民要围树建屋，不惜与邻居古三发生流血冲突；

由于勺子需留宿在张家，全家人在讨论怎样安排住宿问题，正巧赶上大国毕业回来，大国感叹“噩梦又开始了……”

这夜，大民、大国与勺子三人共住带树的小屋，勺子攀着大树桩，辗转难眠。

(三) 情绪积累与情感控制

苏珊·朗格在《情感与形式》中说过：“节奏就是前过程转化而来的新的紧张的建立。”

这句话实际上所说的正是情绪的传递与累积。

在安排和设计情节发展的时候，剧本的结构应当由最能朝着高潮上升的场景顺序组成。如果说，场景内部和场景之间急与缓的分配，所体现的是音符长短、音阶高低的搭配，那么，朝向高潮发展的场景序列则是从剧本的整体情绪走向上去把握节奏。好的音乐会呈现出一种流线型的情感走向，有情绪的逐步积累与制高点的情感宣泄，从低回、宁静、犹豫或怀疑到达高扬、喧哗、坚定与斗志昂扬，接着又逐渐回落到一种平和与澹定。

情绪积累要亦步亦趋、充足饱满

《青衣》一剧对于冲突、事件以及整体故事的写作都可以作为表现整体音乐性的范本。拿筱燕秋与李雪芬关于嫦娥一角的冲突来说：

剧场选角，李雪芬搬回集体宿舍，排练房里的明争暗斗，筱燕秋的偷看偷学等一系列场景构成了冲突的前奏；

筱燕秋担当嫦娥 A 角，李雪芬要求上台，筱燕秋当仁不让等场景在逐步激发双方的矛盾冲突；

李雪芬自认为圆满地走下“嫦娥”舞台之后，矛盾双方四目相对、言语相向，矛盾冲突达到千钧一发的危急时刻；

而筱燕秋泼在李雪芬脸上的一杯水则是这个场景中的最高潮；

接着，关于如何解决这一矛盾的后续话题则是冲突的回落阶段，情绪上也就皈依平稳了。

情感控制要收放得当、不可滥情

戏剧、电影、电视剧的情节设计都很注重情感的表达，因为丰富而适度的情感表达是赢得观众心理认同的关键性因素。在大家都充分认识到情感的重要性之后，就都开始注重对于“情”的渲染。在此，我们需要特别强调一下情感的控制，任何的艺术作品都有其艺术表达的限制，要抒情，而不是滥情，要将情感表达控制在艺术审美的范围之内。

我们来看看《贫嘴张大民的幸福生活》第十六集里“大雪被确诊为白血病”以及第十七集“大雪病逝”两个事件带给张家人的情绪波动。

第十六集 第六场

大民捏着二锅头的小瓶子喝闷酒。桌上倒着两个空瓶。

大民：小姐，再来一瓶。

他把瓶里的酒一饮而尽，捂着嘴看着窗外的行人车辆，含在眼眶里的泪水迟迟不肯掉下来。

第十六集 第七场

大民醉醺醺地走进来，奇怪地笑着，没有看见刘大爷。

刘大爷：大民。

大民晃悠着身子，笑着。

刘大爷：想开点儿……

大民：我知道……我吐了，我把衬衣吐脏了……

他就着水龙头喝水，然后蹲下来让水直接冲刷前襟的呕吐物。

妈：大民！

大民：妈，我吐在大街上了……把衬衣弄脏了，云芳刚给我换上的……

云芳（扯扯母亲的衣袖）：不要管他。

大民认真冲洗，竟脱下衬衣用手搓起来，嘟嘟囔囔不知

在说什么。在被巨大的悲痛压垮之前，他以一种奇怪的方式把注意力分散了。

（摘自《贫嘴张大民的幸福生活》文学剧本）

得知大雪患上白血病的消息，编导没有让张家人热热闹闹地齐上阵去号哭一场，而是将笔墨放在了张大民这一个人物身上，写大民想要努力控制自身情绪却又有些失控的状态。从上述两个场景中看，不论从镜头语言或是人物语言，都没有牵扯到大雪的病情，场景的设计将情感有效地控制起来，将悲伤化在无语之间。

第十七集

大民在家陪伴着患有老年痴呆症的母亲，他将纸包中的药面倒进水杯，用筷子搅动。大民开始打嗝，一个接一个，控制不住，喝水、揉喉咙、捶背，均不管用……

电话铃响，大民手执话筒，面部表情发生明显变化，泪水顺着脸颊无声地流淌下来……

医院，贺小同手持鲜花，沿着走廊走来，发现拐弯处推来一辆蒙着尸单的太平车，车后跟着云芳、小树、大雨、勺子、大军、沙沙、大国等人，唯独没有大民。贺小同闪身让车过去，还处于悲伤情绪中的张家人似乎没有发现她。她在拐角处与师傅迎面相遇，双方对视，大民的头上、脸上、手上都是水，他仍在打嗝，但间隔拉大了许多，却更加响亮。

大民低声说了一句：“大雪 她走了。”

没有嚎啕大哭的场景，没有俗套的临别嘱托，编导似乎特意避开人与人之间面对面的生死离别，不去肆意渲染那种泪流满面、无语哽咽的场面。而事实上，正是剧本中这种凝练的笔墨符合了大雪这个人物的风格，同时又使所有的人在平静中怅然若失，只留下祝愿——愿大雪能够安静而美丽地离开。

第四章

人物与场景： 艺术的魅力在细节

自古以来，“情节”这个古老的概念都是文艺批评界津津乐道的话题。

在进行剧作理论建构的时候，我们需要将“情节”视作一个可再分概念进行考察。在对“情节”框架进行整体性而有条理的肢解之后，我们会得出这样的结论：情节是由场景、插入事件和危机组成的。^① 不论场景、插入事件或危机都是通过场景的写作而得到形象化的表现。从结构意义上而言，“情节”无外乎就是由一系列的主场景和过渡场景支撑和构建的。只是，作为剧本体系中细小单元的“场景”往往容易被人忽视。事实上，场景相对于情节而言是一个比较好理解的具像性概念，并且好的场景正有着其自在自为的独立性和必不可少的重要性。正是场景，构成情节线和情节布局的单元；正是场景的选择和顺序，决定了情节并创造出剧本的结构。

场景，能够帮助我们从更直观、更微观、更具体的视点

① [美] 欧文·R. 布莱克：《电影（电视）剧作原理》，转引自《电影艺术》。

上去解析剧作。

一、场景是“细胞”人物是“灵魂”

虽然人物与情节的主次地位一直是西方文艺理论史上的一个争议点，但是悠远、漫长而生机勃勃的叙事艺术发展同样证明了“人物”与“情节”两者至高无上的地位和密不可分的关系。如果非要在剧作理论上将这两个概念作出理性的区分，那我更倾向于用这样一组比喻关系：人物构成剧作的灵魂，而情节则是附载这灵魂的躯体；情节以人体组织的功能存在于文本之中，剧作的思想主题、人物情感及其所承载的社会学意义都依附在这个错综复杂的组织系统之上。在构建这个复杂的组织系统时，我们需要充分发挥细胞个体以及细胞之间相互关联的作用。

这个“细胞”即是“场景”。

在剧作法则中，场景作为情节的下位概念而存在，同时它也具有自身独立的叙事性与审美性。

从场景与情节的关系而言，它被认作是“文学作品或戏剧演出中构成故事情节的基本单位”。在每一个主场景中，都可能发生冲突，有事件的生成以及人物性格的展现，冲突、事件以及人物的发展都具有一定的方向性与连续性；过渡性场景则是对于主场景叙事的铺垫，是对于情节节奏疾缓的控制与协调。场景与场景之间应该是环环相连、丝丝入扣的，正如细胞与细胞之间的相互渗透，它们之间的彼此关联使整个组织系统拥有了生生不息的供给与营养，情节的连续性与延续性正是通过场景的衔接与转换得以实现。就场景的本体内容而言，它是“人物同人物在一定的时间和环境中

相互发生关系而形成的生活画面，是在某一布景、某一时间范围内发生的所有的动作与对白”。实际上，在叙事作品中，场景就是引发或发生人物行为和人物关系的情境，人物是场景叙事中最重要的一个元素。场景的渗透与转换所书写的也正是人物行为的走向与情感的脉络。

人物作为剧作的“灵魂”统帅着场景的选择与顺序；场景为人物的性格生成与魅力展现做着最基础、最踏实的工作。

场景的创造性表现于在冲突的不同阶段引出不同的人物，这种创造看上去应该是不动声色、顺理成章的，但在设计的时候却是精心安排的。

一部电视剧中各路人物的悉数亮相，所依靠的正是场景的特殊设计。其实，不论在小说、戏剧或电影中，人物的登场都有着特别的讲究，这种讲究依靠环境的描写、情感的渲染或者人物出场时的独特气质。“亮相”是作品中的人物给予读者或观众的第一印象，能够交代人物性格、人物状态、人物关系以及故事情境；所以，成功的出场设计不但是对于人物生存环境的展现，而且对于人物塑造起着关键性的作用。

电视剧《一地鸡毛》以主人公小林在工作环境中所发生的事件为主线，以他与妻子之间的家庭矛盾为辅线，这主辅两条线将小林编织在一个庞大的现实之网中，同时办公室里的同事老张、老孙、老何、老乔、小彭以及小林的妻子李静便构成了围绕在小林身边的必要人物。我们用呈示性语言将描写人物出场时的几个场景进行一下简要概述——

1. 李静单身宿舍（晨内）

小林、李静

闹钟惊醒了躺在床上呼呼大睡的小林与李静，小林慌乱

地穿好衣服缠绵悱恻地与女友道别。

2. 单身宿舍走廊（晨内）

小林、楼房大妈

小林欲避人耳目溜出单身宿舍楼，探头探脑、行踪诡异，却不料被楼房大妈撞了个正着，只好在大妈“又在单身宿舍瞎混”的谩骂声中抱头鼠窜。

3. 公共汽车站台（晨外）

小林、众人

小林等公交车，不停地摩挲手心。

4. 菜市场（晨外）

老何、众人

老何骑着一辆二八自行车穿梭在车水马龙之间，他的车筐里放着满满的菜。

5. 办公楼前（晨外）

与天平齐的绿叶融化在晨光中，将这个机关大院映衬得宁静而祥和。小林在楼前来来回回地跑动……

6. 办公室内（晨内）

老张、老孙、老何、老乔

处长老张起身倒水，老孙倒水，老乔添水，轮到老何的时候热水瓶已经仅剩水滴。

老张让老孙宣读文件，老孙找理由开脱，老乔也不接茬，只有老何应了这口干舌燥的差事；老何读文件，而老孙一副心不在焉的样子，老乔则干脆打起了毛衣……

7. 办公楼前（晨外）

小林累出了满头大汗，最后一次鼓足力气冲进了办公楼……

8. 办公室内（晨内）

小林的闯入打破了办公室的平静，小彭的出现再一次打

破平衡。

从上述第一集开篇的几个场景设计中可以看到，编剧刘震云对于这一系列人物的出场都有着别出心裁的设计，不但将人物关系交代得一清二楚，人物性格与状态也旗帜鲜明、生动有趣。主要人物小林的出现频率最高，几场戏已经把他自由、散漫、耍点小聪明却不谙世故的“当代大学生”性格刻画得入木三分；老张身为处长却唯唯诺诺的姿态、老孙的古板与各色、老何的“合事佬”性格、老乔的“更年期”症状、小彭随心所欲的高干子弟做派都在第六和八个场景中得到展现，在“八部七局六处”办公室这个重要的主场景中，主线上的人物悉数登场，一个运动镜头将人物身份、性格特点以及人际关系“一网打尽”。第三场是一个重要的过渡场景，它是从小林等公交车时眼前的车水马龙自然过渡而来，一笔代过，却写出了老何的基本状况，加深了对这个人物本本分分、居家过日子的印象。而剧中的第一、二场戏则首先交代了剧作辅线上的人物关系，而且这一设计一反常规，更带有一种诙谐幽默的效果。

人物的出场不仅仅体现在开篇，还发生在故事情节推进、冲突发展的不同阶段。从这一层面的设计来看，引出某个人物的时候，更应注重前后逻辑关系，符合情感的基本走向。电视剧《激情燃烧的岁月》中胡达凯的再次出场则是一个经典例证。编剧首先为石晶与胡达凯之间的感情做了充足的情感铺垫：内蒙古骑兵团的相遇、相知、相恋；石晶受伤转业返回沈阳，而胡达凯则留在了前线，从此一对情侣天各一方；石晶接通战地的一个电话突然中断，二人从此失去了彼此的音讯；石晶从一个二十三岁的青春女子等成了一位将近三十岁的女人，用了七年时间去反复品味、辛苦维持并且一心期待那段刻骨铭心的恋情。这个几乎花费了石晶所有青

春激情的胡达凯，应该以怎样的方式、在什么样的场景中出现才能够满足观众的期待？怎样来诠释他失踪七年的理由？显然，让石晶“众里寻他千百度”地找到他，不符合情节的前后关联，也不符合冲突发展所处阶段的因果关系；如果让胡达凯自己找到石晶，那么这个人物与其失踪的前史又是相断裂的，而且不能符合前期的情感铺垫与后文的情感走向，自然也无法满足观众的心理期待。所以，只能选择“偶遇”，而编剧将这个偶遇的场景设计在了急速飞驰的列车上——

清晨，石晶在列车洗手间里洗漱，当她挂着满脸水珠抬头的时候，她在镜子里看到的是胡达凯那张再熟悉不过的脸。两张脸几乎同时惊讶地僵持在镜子中，未曾料想的狼狈形象、做梦也梦不到的相见场面，却在刹那间变为现实。石晶绷不住自己的感情，终于扑倒在石达凯怀中边哭边捶打起来……

这个场景设计可谓是出其不意。首先，这一场景中的“偶遇”将剧中的两个人物置于一种尴尬、惊慌、悲喜交加无所适从的状态之中，我们从后面石晶对胡达凯所说的话中更加深了对于人物状态的理解：“我幻想过各种各样我们相见的场景，却唯独没有想到会以这样的方式相见，”在相逢的喜悦过后，她就会反反复复地想：“我这样是不是很狼狈，是不是看上去会很老，”这正是一个女人所真正在意的，是只有在自己深爱的人面前才能流露出来的纯真而美丽的虚荣。可以说，编剧、导演和演员都将这种分寸拿捏得很好。其次，虽然说这是一个戏剧化、巧合性很强的场面设计，但是这一场景并不脱离生活的真实感与质感，戏剧性与生活真实的融合满足了观众的审美期待。再次，“镜中人”本来就是一种虚幻的影像，而且这一切又发生在南来北往的列车上，列车似乎代表着离开停留的驿站疾驰而去，也必将预示

着人物之间的“擦肩而过”——

石晶与胡达凯来到了餐车，他们对面而坐、四目相对，而胡达凯却在努力逃避石晶的眼神。在石晶一句接一句急促地追问下，胡达凯说出了让石晶难以接受的事实：胡达凯竟然已经结婚并且孩子都已经四岁了。石晶再一次无法把控自己的感情，意欲离开。胡达凯难言事实真相，又无法掩饰对昔日恋人的关心，他一直尾随着石晶……

这是一个由冲突构成的场景，而且冲突似乎已经逐渐推向剑拔弩张的高潮。我们能够预感：这个冲突必将引发故事悬念的解除，它将导致人物对于自己的行为作出解释。可是，这个解释如果让胡达凯说出口，那么剧本的力度便大打折扣了；那么，在这时候，编剧就需要引入他人来揭穿谜底，这个人物可以是剧本中的某个主要人物或必要人物，也可以完全是为了叙事需要而临时启用的次要人物——

石晶与胡达凯一前一后在列车狭窄的走道上穿梭，胡迎面撞上了一个端着一杯热水的旅客（这个旅客即是为完成叙事而临时引入的人物），滚烫的水泼在了胡的腿上。虽然刚刚经历情感重创，石晶无法掩饰自己对胡的关心，她急切地蹲下身看胡的腿是否烫伤，却发现原来胡达凯的那条腿竟然成了钢筋制成的假肢……

这个场景是一个“解释”场景，它使冲突得以解决，使悬念得以解除，使人物的心结得以释放。实际上，这个场景才真正是该叙事段落的“高潮”部分，人物的情绪随着事态的解决掀到了制高点。同时，这个场景也是一个“转折”场景，它了结了人物的一段历史，使人物关系有了新的建构，人物情感与故事情节有了新的走向；石晶的情感需要寻找新的皈依，也就有了她与成栋全之间关系的变化与发展，也进一步有了成栋全与石光荣一家人之间的戏。

可是，在剧本编写之初，这个谜底的揭示与场景转折并不是如此设计的；我们一起来看看，如果保持原先的场景安排，它在戏剧效果的达成与人物状态的展示上将可能会有怎样的遗失：

石晶为了躲避成栋全借故出差，她在火车上意外地遇到了胡达凯，两人都很激动。石晶问他这么多年在干什么？胡达凯说他先是上了军校，又参加了自卫反击战，然后就转业了。石晶又问他，为什么不和她联系？胡达凯不答，石晶逼上梁山地步步紧逼要得到答案，胡达凯拽起自己的裤角露出假腿，石晶的眼泪涌了出来。胡达凯安慰她说，别哭，哭的时候已经都过去了。

他告诉石晶他转业后在秦皇岛一家民政单位当党支部书记，爱人是老年医院的护理员，儿子已经五岁了。石晶问他经常想起自己吗？胡达凯说，心里不痛快了就会想起你。

石晶独自下了火车，出乎预料的是，成栋全在车站等待她。

虽然人物关系的构建基本相同，对于“故事”的表述也同样清晰，但是，作为观众能够很明显地感觉到二者之间存在的差异。在修改完成的剧本中，人物用他们的行动与动作证明了自己的性格，这种性格是复杂与矛盾的：胡达凯爱石晶，宁愿她恨自己也不愿意让她知道自己的残缺，这一方面是因为他害怕石晶难过，另一方面在于他的自尊心——由于这条断腿曾经受到过强烈的创伤，他希望留给石晶的是一个完整、健康的形象。故事也正是通过这一系列场景的转换，通过情节的编织与设计而有了波澜起伏，使故事超越其深层的结构意义，而拥有了表层的话语意义。从这一层面的意义来看，场景的转换与设计、故事情节以及人物性格的发展有着密不可分的关系。

其实，故事情节与人物性格的发展，正是通过场景转换而得以实现的。

我们曾经谈到场景的叙事功能具有独立性，是自在自为的，这正是因为作为情节灵魂的“人物”在实践着它的功能。

人物是故事场景中的叙事主体。

存在于场景中的一切有关叙事及审美元素，比如环境、冲突、巧合、悬念、细节等等，都与人物息息相关。它们或者由于人物性格状态与行为动作所导致，或者是为表现人物的情绪情感以及心态变化而特别设计的。

我们知道张大民有一个经常到四合院的水龙头底下喝水的习惯 这个人物行为的设计有着非同凡响的效果 不仅诙谐幽默、富有生活情趣，而且给予了主人公表达内心情感的契机。张大民在对马医生掏心掏肺的诉说中解释了自己的行为：她跟别人好上了，我好几天没睡着觉，半夜在水管子周围转悠，不知道怎么搞的，就落下了毛病，一想她就喝自来水。于是，在接下来的场景叙事中，只要表现张大民对着水龙头喝水的情景，我们自然就会联想到“张大民又犯相思病了”。

再来看看电视剧《一地鸡毛》关于结尾场景的设置，尽管没有语言和动作的过多修饰，但主人公小林完完全全承担起了这一结局场景的主体叙事。

小林与妻子带着孩子回到他们热恋时的约会地点，小林吹起了口琴，眼前幻化出两个自我：一个似乎是几年以前那个朝气蓬勃、拥有自由与个性理想的本我，另一个则是被“一地鸡毛”的生活磨砺得迷失了自我的现在的小林……

这场戏的选景、口琴声的回荡、和煦的夕阳，都是从小林心目中生发出来的对于往昔纯净生活的记忆。只是，一前一后两个自我不断在分裂、在纠缠，恋恋不舍又挥之不去，

场景中的一切元素都在展现人物矛盾的心态以及对于前路的迷惘。

从上述的种种概念以及场景描述中可以看出，场景叙事需要展现的是人物在一定时间和固定空间内的精神状态、行为动作与性格魅力。

人物魅力的展现需要依靠场景设计中的细节。

细节是“文学艺术作品中细腻地描绘人物性格、事件发展、社会环境和自然景物的最细小的组成单位”。可以说，正是生动丰富的细节创造出了成功的人物形象。一个好的场景设计，可以引出许多有意思的细节；有些场景，就是为了便于创造细节而产生的。可以说，好的细节的产生，往往要借助于一个有特色的场景。

那么，我们首先应该要考虑的就是场景地点的选择，它不但是故事发生的特殊环境，而且是画面构图的重要构成因素。日剧《一吻定情》中的男女主角在同一幢写字楼里工作，男主角是 AV 公司的作曲家，与该公司来往的都是些衣冠不整、睡眠惺松的浪荡音乐人，这种工作性质决定了男主角习惯在夜间开展工作。而剧中的女主角则供职于一家银行，绝对的严格管理、办事程序一丝不苟。于是，男主角下班，正是女主角上班之时，两人便经常在写字楼的大堂或电梯里相遇。女主角上楼到 AV 公司送汇票，却出乎意料地发现天下还有如此乱七八糟的公司；男主角来到银行的时候，也是大感拘束、坐立不安。两种截然不同的工作环境，产生出两种截然不同的人物性格，也就为文本产生出了生动有趣的细节。两个人在这丰富的细节中谈起恋爱，戏自然就有了，戏也自然好看了。

张大民家那两间拥挤的斗室也正是发生故事的最佳场景，引发出许多有意思的细节。编剧将张大民宣布结婚消息

的那场戏安排在了张家的外屋。大民的妈、张家五兄妹加上李云芳，七个人在这屋里坐下都觉着困难，我们来看看细节设计：大雪进屋都找不着坐，大国走路撞着凳子腿，几个人很是别扭地高高低低挤坐在一起。正是场景的安排以及细节的设计突出了张家居住条件的艰难，也就触发了几兄妹对于各自居住空间的维护与争论。于是，这个颇有意味的场景又为人物语言以及动作的细节设计提供了良好的契机，表现出了人物的不同性格与面对此类事件的反应。

声音造型也是一个场景中不可忽视的细节，因为人声、音效和音乐三个方面的设计可以协同奏出人物内心世界的交响曲。以《青衣》第八集为例，筱燕秋生日那天与十年未曾谋面的乔炳璋邂逅，导演利用声音制造“悲凉”效果，将筱燕秋复杂的情绪立体化地展示出来。在面瓜为她准备的生日晚餐上，燕秋大醉，唱出了积淤已久的心里话——“你这个负心的人那……你可曾记得对我说过的话：你我夫妻相携，生死不负……”这是对幻觉形象——乔炳璋的内心独白，而现实中她却躺在面瓜的怀中，唱道：“你我一别十载，为妻为你朱颜凋零，实指望你情深意重，谁料你……”接着燕秋拿起菜刀剁菜板上的菜，发泄累积多年的委屈和抑郁，对一切已心知肚明的面瓜将刀夺下，替她剁出心中的“所恨”：快速的剁菜声一如京剧的鼓点，筱燕秋在她的虚幻世界中进入角色，随即画外京剧鼓点作为无源音效进入，与切菜声融合，情绪积累高涨；高潮处，燕秋扑到面瓜怀中，大喊一声：“多亏了有你！”把情绪推向了顶点。

以人物为经脉，以场景为基本单位，去结构一个故事；懂得化整为零的艺术，也遵守正是零的有序构造创造整体的潜规则；那么，我们就能够得到一种相对简单、清晰并且实用的剧作法。“科学的美在于发现自然界存在的简单性”，艺

术的美正在于复杂与简单的辨证，而剧作艺术是一种科学美与艺术美的结合。

二、场景的写作 距离与零距离

电视剧与戏剧、电影艺术之间似乎具备着某种遗传基因的天然关联，这种关联不仅仅在于它们都承载着叙事功能，是故事的有机载体，还在于文本构造上的继承性与相关性；当然，戏剧、电影、电视剧的构造必然存在着诸多不同之处，这是此艺术区别于彼艺术的关键所在。相对于电视剧理论建设的“小荷才露尖尖角”而言，戏剧与电影已经建立起了相对全面、丰富并且正日臻完善的理论体系。从剧作构造的角度来说，电视剧完全可能借鉴并发扬戏剧与电影的经验，我们能够从其中的相关性与差异性中摸索到“场景”写作的规律与规范。

戏剧构造

戏剧在真实的时间和空间中展现故事情节，对继续性时间和立体性空间的双重占有，决定了戏剧是一种具有稳定态势的时空构造系统：场面——片段——幕（场）——全剧。这个系统的基础构成是“场面”，即“在一个空间里，在一段规定的时间内，一个动作和一个反动作之间的一次性冲突。”一个场面绝对是一个“三一律”的动作；场面与场面之间，片段与片段之间的连缀是没有空隙的。戏剧时空高度集中，不断地加强和激化矛盾冲突，持续不断地推进剧情以形成戏剧性高潮，将情节过程凝结成厚实的板块状结构。这种“块戏”结构是戏剧艺术中最重要的构成，例如《雷雨》中的“鲁贵说鬼”和“繁漪吃药”都是所谓的“块戏”。“块

戏”在剧情中可能占据相当长的时间，也正是它的存在，使戏剧呈现出“浓缩——聚集”的美学特征。

电影构造

电影作为一种“蒙太奇”艺术，它的技术手段为电影提供了充分的时空转换自由，于是电影便呈现出与戏剧相反的审美特征——“扩散——积累”。

按照传统，一个电影剧本由镜头、场面和段落组成。

一个场面是在同一时间和地点发生的一个统一的动作，它可以由一个镜头组成，但通常是由一组镜头组成。举例如下：

特写：拳击师的脸，他被击中。

全景：整个拳击场，一个拳击师倒下。

特写：得胜者的微笑。

特写：在拥挤欢呼的人群中的几张笑脸。

淡出：……

剧本是按镜头、场面和段落设计的。编剧根据自己的构思设计和写出镜头的内容。然后把它们集合起来形成各个连贯的场面……最后把这些场面加以安排，以便构成段落，进而构成整部影片。

（〔美〕李·R·波布克《电影的元素》）

电影以镜头为基本单元，段落是其最重要的组成部分，可以被看做剧作的骨架。

电视剧构造

戏剧是一个稳定的时空构造系统，而电影更大意义上所显示的是空间艺术的魅力。相对于两种前辈艺术种类而言，电视剧更倚重的却是时间元素，它可以被看做是一种时间艺术。当然，时间的抽象性依然要依附于空间的现实性，并且电视剧中的空间构成集合了戏剧与电影的特点，既需要空间

的不断转换，也需要能够积聚戏剧矛盾的空间，同时对于空间的真实性与现实感有着明确的要求。于是，电视剧便具备了“浓缩——聚集”与“扩散——积累”的双重美学特征。这看上去似乎存在着矛盾，但是从电视剧的一般时长、情节冲突律以及观赏心理上去考虑，也就能够自圆其说并且更加明晰具体了。

我们就此定义电视剧的时空构造方式：

场景——片段——集——段落——整部影片

因为电视剧的矛盾冲突与人物关系线相对比较复杂，所以上述构造方式中的不同单元有可能相互交叉也可以彼此相融。在这种交叉与共融之间，冲突在不断地加强激化，持续不断地推进剧情以形成戏剧性高潮：从整部影片来看，一定要设计开端、发展、高潮、结局各个阶段上的关键事件与情绪高潮；在不同的情节发展阶段，戏剧性高潮与情节点也需要有精心的布局；而每一集中，也一定要有大高潮与小高潮的布局，一般来讲，一集中要有一个大高潮，都必须有情绪点。这正是电视剧中的“块戏”结构，是从戏剧剧作原理中引发出来的。

电视剧是以场景为基本叙事单元的，它与戏剧中的场面以及电影中的镜头担负着同等重量级的意义功能。上述所谓的时空构造、双重美学特征、“块戏”结构等等，都落实在场景这一基础层面上。它应该像戏剧中的场面一样，包含着“三一律”的动作与统一的冲突，让人物彼此交流互动，并且场面之间有着情感的关联或者叙事的承接；场景也应该像电影中的镜头叙事一样，交代人物与环境的关系或者人物的状态、环境的意境，有捕捉细节的特写、有担当叙事的近景、有交代环境与情感色彩的全景，有运动也有固定。

总而言之，在编剧的笔下，每一个场景都应该让人看到

情节的不同侧面；每一场都应该与下一个场景相关联；每一场都应该有一个明确的方向，将情节推向前进。

正是在这种叙事原则的基础之上，我们再进行从实际操作层面来探讨场景的写作。

（一 基本元素的启动与调配

在前面的论述中，我们曾经为场景下了这样的定义：“在某一布景、某一时间范围内发生的所有的动作与对白。”这个定义中即包含了时间、地点、人物、事件等等基本叙述元素；从场景的内部布局来看，正是这些叙述元素的启动与调配构成了场景的物理意义。

我们将这些叙述元素进行一定程度的搭配和整合，形成“时空结”、戏剧情境、“三一律”行动等概念，对于创作者而言，这些概念或许能够在一定程度上加强场景写作的形象思维。

一个场景就是一个“时空结”。所谓“时空结”是指的时间和空间相互交叉的正遇。从宏观的角度而言，“时空结”营造的是一个包含社会、人文、历史意义的大氛围，也就构成了事件或故事发生的当下背景。例如《激情燃烧的岁月》经历了战争时期到和平年代的时间跨度，空间也随着时间事态的推移而有了新的变迁。正是这种“时空结”构筑了故事发生的基础语境，人物行动、思想规范也必然局限在这一既定的“时空结”之内。从场景的狭义叙述而言，“时空结”则是一个具体时间与具体事件发生地点的统一，这种统一对于故事的当下背景又有其自身的解释意义，或者说是宏观背景的形象化体现；同时，这种时空结是用镜头进行直接诠释的。还是说到《激情》一剧中的“时空结”设计：战争结束

了，战斗英雄们凯旋而归，马路上是一片载歌载舞的欢庆场面；石光荣骑着高头大马，在穿红戴绿的扭秧歌队中发现了才貌出众的储琴，自此一见钟情。时间的阶段性造成了空间设置上的特定性，空间的营造给予时间贴切的解释，这一场景便因此传达出丰富而多义的内涵，并且生发出生动的戏剧情境，人物行为与人物状态在这一特殊的戏剧情境中得到了恰到好处的阐释。

“时空结”是形成“戏剧情境”的一个重要构成部分，除此之外，情境主要受到事件与人物关系的影响。在谭霈生先生的解释中，“戏剧情境”是促使人物产生特有动作的客观条件，是戏剧冲突暴发和发展的契机，又是戏剧情节的基础。^①从这层意义上，情境促成人物行动。实际上，人物的感情、心情与戏剧情境分别是推动人物行动的主客观因素。

《激情》一剧继续延续着石光荣对储琴一见倾心的情感，“部队舞会”的场景是两人的第一次交锋，在特定的情境中，我们看到对于人物“三一律”行为的设计，战斗英雄们与年轻女兵保持着相当的距离，面对面地坐成两排，这种貌似严格的次序与界限被突然打破，老英雄们有些急迫地纷纷邀请心仪的姑娘一起跳舞；有些木讷的石光荣一个人端坐在椅子上，他看见储琴，二话没说便抱起人家“翩翩起舞”。这一“粗鲁”的动作又生发出一种新的情境——储琴对于石光荣的强烈反感与石光荣对于储琴的极度痴迷。事件以及人物关系的特殊性制造出丰富的故事情境，并使冲突有了进一步发展的基础，生发出人物后续的一系列行为。

艺术作品中的“情境”，都是一种假定的、凝缩的存在；只是在这情境中的人物动作、行为、情感与氛围又必然具备

高度的真实感与感染力。俄国著名诗人、剧作家普希金曾经说过：“在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”的确，场景中的一切元素都是一种假设的存在，只是我们需要用自己的智慧与笔创造出最接近于真实的效果，这是选择与调配的艺术，并且需要用情感进行最适度的调和。

（二）打开空间，让人物交流起来，把话题打开

场景的意义绝不仅仅在于提供一个自然环境，它的目的正是为了打开各路人物对话、情感交流的空间。我们只有看见人与人之间发生关系，才有可能在话题中完成故事的讲述，在交流中看出人物性格。

一般而言，开会、吃饭之类的戏是比较难写的，因为事件单一难以组织矛盾。可是，《一地鸡毛》第一集中有六处内部学文件的场景而把“会议”给写活了，又有《贫嘴张大民的幸福生活》中关于加伙食费的那场戏委实是把“吃饭”写绝了。这其中的基本建构正是人物间的交流，这种交流以有声或无声的状态进行着。

大家都埋头吃饭。云芳有意少夹菜，大民夹菜给云芳。
大雨用筷子敲敲碗。大民又赶紧为母亲夹菜……

大民妈：吃你自己的吧。穷忙活。

大雨放下碗，托着腮帮。

大雨：米里有沙子！谁干的？

云芳：……对不起，我洗了三遍。

大雨：洗八遍也得先把石头挑出来呀！

云芳：我重给你盛一碗？

大雨：不用……

大伙继续埋头吃饭。大军的筷子不停地往一个碟子里夹菜，大民妈在桌子底下踢了他一脚。大军没缓过神来，张大妈又踢了一脚，他才明白过来。云芳若有所思，筷子悬在半空中。

大雪：嫂子，你要注意补充营养，多吃菜。

云芳：……谢谢。

大民妈：云芳，多吃菜叶，少吃菜帮儿。

大民：为什么？

大民妈：多吃叶子，养活孩子聪明。

大民：我说我怎么这么笨呢，以前我老赖自己，妈，闹了半天得赖您！怀我的时候菜帮儿吃多了吧？

大民妈：吃麻雀吃多了，叽叽喳喳，生了个碎嘴！

众人都笑了。大民先吃完了饭，美滋滋地抹了抹嘴。

大民：你们慢慢吃，听我说个事儿。我跟妈说了，妈同意，让我征求你们的意见。

大国：（刚好吃完饭）什么事，你快说。

大民：没你什么事，该干嘛干嘛去吧。

大国：（不愿离开）到底什么事？

大民：爱听你就听着……以前咱们每个人给妈 20 块钱伙食费，从下个月开始涨到 30 块，你们同意不同意？

大国起身爬上了床。

大民：（冲着大国）……别走呀！告诉你跟你没关系，还不信……刚吃了就躺着，不怕大米饭跑到脑子里去。

大民妈：老五，出去走走，不在乎那几分钟。

大国不搭理他们，抱着书本埋头看起来。大民妈无奈地摇摇头。

大雪：我同意。

大军：我……我得好好想想。

大雨：（冲着母亲）妈，是您的主意还是他们的主意？

大民妈：……我的主意。

大雨：是您的主意，我同意。不是您的主意，我就不同意！嫌我拿的菜多就直说，用不着把您抬出来！

大民：姑奶奶，您小点儿声。

大雨：嫌我菜拿多了，让我一个人多出钱呀，用不着拉上大伙儿来垫背！

大民：古大妈在墙根底下趴着呢，你怕她听不见？

大雨：没什么见不得人的，还怕人听见！

大民妈：（冲着大雨）你给我闭嘴！

众人都沉默了。

大民：大雨，我说你心眼小，你还不爱听。干吗多交钱？不就是想多吃点儿菜么！干吗多吃菜？不就是怀上孩子了么……你别多心，你吃菜多跟这没关系。我知道，你嫂子最近特别馋，其实不是她馋，她肚子里的孩子自己没嘴，老借你嫂子的嘴……

大雨：一个人两张嘴交 30，一张嘴的干吗也跟着交 30？

大民妈：你嫂子交 40。她不让说。

大雨愣了一下，众人继续沉默。

大军：我吃得少，我觉得交 20 比较合理……

可他的筷子却一刻不停地往菜碟子里夹菜，嘴里也塞得满满的。

大雨：我交 30。从今往后，我上班带的菜，我自己买，自己炒。

大民：你这是何必呢？

……

这是一个典型的交流场景，事情发生的时间、地点没有任何的新颖与特别之处，但是编剧在这一场戏中通过两个情

境的设置，将人物话题打开：其一，是“洗米”事件，大雨的矛头直接指向了李云芳，她生气的当然不是“米里有沙子”，而是将长久以来的嫉妒通过刁难对方的方式发泄出来，这个情境中的情绪为后文中的大情境展示做好了铺垫；其二，则是“加伙食费”的事件，这是本场景中的大情境，这个情境设置了一个公共话题，因为它涉及每个人物的切身利益，所以它使得在场的所有人都参与其中并且尽显能事：大雨本来就处在气头上，又因为自己经常带菜给男友，心里发虚，所以必将抢先发难，这也正是她小肚鸡肠的性格；大军的动作和对话充分说明了这个人物的自私、猥琐、胆小怯弱；大国因为事件不关系个人利益，于是“高高挂起”，正想早早逃离家庭带给自己的压抑；只有大雪说出来的话让人感觉还有一些温暖，她是个善良却怯弱的姑娘。

从这个场景的写作中可以看出来，场景中的一系列情境是展开话题的基础，同时情境中必定有最适合的人挑起话题，然后场中的人再根据情境的要求、依据自身的性格特点，展开对话、展开矛盾。只有在这样的彼此交流中，人物才能够立起来，人物关系才能够交织起来，在冲突与冲突的消解中，故事才能拥有推进的可能。

（三）一定要把戏写足

场景的选择与安排固然重要。可是，对于任何编剧而言，最重要、最困难的工作还在于场面的挖掘。我们初学写戏的时候常常有一种这样的感觉，有很多很多的话想说，脑子里会闪现出无数的闪光点 and 难以撒手的细节。可是，剧本成形之后，则会发现有很多场面开掘不足，该出戏的地方浅尝辄止，更有甚者干脆写着写着走错了方向，随意开辟了自

己思路中的又一条路子。凡此种种，漂亮的闪光点、生动的细节、丰富的表达欲望都将付诸东流，因为一场不充足的戏绝对不能够达到你所预期的效果。

如何才能够将“戏”写好、写足呢？其一，当然是要安排具有情境力度的场面，这是深入开掘场景的前提。其二，则在于对该场中人物性格、状态、情感的把握。贝克说得好：要把一个场景写好，“剧作者必须把这场的人物加以研究，直到把他们在这一场里的感情全部挖掘出来为止。”（贝克《戏剧技巧》）其三，场景对于“戏”的构成应该是完整的，一场充足的“戏”应该有自身的结构，即开场、中场和结尾。它们开始于某个特殊的时刻，并且通常都有一个危机或对抗，而我们的中场与结尾是需要解决这个危机或对抗的，好的中场与结尾设计不仅仅使问题得以解决、事件得以澄清，关键还在于情感的充分表达。

我们来看看《贫嘴张大民的幸福生活》最后一集中的一个重要段落，时间设置在张大民母亲七十大寿的日子，老人家此时已经患上了老年痴呆症；地点依然设计在张家，场景在外屋、屋门口与里屋几个极为有限的空间变换。

（1）张家一家老小以及刘大爷、云芳父母等街坊邻居都聚集在张家外屋，围坐在一张大饭桌前为张大妈祝寿，缺席的只有老五大国、已经去世的老四大雪和她的未婚夫炳文。刘大爷首先感叹：“日子过得真快。”云芳妈说起了大民和云芳当年在屋顶上偷柿子的往事，这一“开场白”似乎已经将人物的状态拉回到从前；当大民忽悠着大伙举杯开席的时候，张大妈手指着门口、嘴里痴痴地念叨着：“老四，老四回来了……”镜头逐渐推进张大妈以及身边的云芳，也就步步推进到背景中大雪与炳文的结婚照。

以上所描述的正是这场戏的开场，这是一个拥有特殊意

义的情境，但同时也是一个容易被写俗套的情境——“七十大寿 儿孙满堂 天伦之乐。”所幸，编剧没有将它写俗，同时也一反剧作“悲调喜唱”的风格，来了一出“喜调悲唱”的情感铺垫，同时也为后面的剧情发展与情感进程设置了一个危机。

(2) 勺子蹲在屋门口愁眉不展地抽着烟，并向大民倾诉了关于“生儿子”一事的苦闷，原来“生不出儿子”是勺子自己的问题，就是喝药喝得流了鼻血了还是没辙；大军打断了二人的谈话，并告知大民，他的花店将被命名为“沙军”，大民哑然：“还不如叫‘消毒’呢！”

(3) 里屋，云芳、大雨正安慰因做整容手术而毁容的沙沙，沙沙用“我不用化妆就可以去演女特务”“我都这样了，大军也不嫌弃我”等话进行自我安慰，说着说着低头不语，已是泪流满面。

这两个场景是中场的过渡，是对剧中人物的关照与归结，也有效实现了时间的延续与情感的转移。这两个场景的情感基调偏重于“喜”，但始终保持着一点点“辛酸”的味道。同时，我们应该注意到，外屋里长辈们的活动始终是作为背景出现的，他们始终没有脱离观众的视野。

(4) 大国与小同进屋，此时已患有“老年痴呆症”的张大妈将二人误认成大雪和炳文，众人哑然。

张大妈开始逐个地召唤自己的几个孩子：“老大！”“老二！”“老三！”“老四！”“老五！”（由于将大国认作炳文，她没有寻到“老五”）

接着，她又走到刘大爷跟前，“老刘，我孩子还小呢，我得把他们都拉扯大，我不拖累你了……”

张大妈抱着孙子小树，絮絮叨叨地说起了一段前尘往事：“大民，你都十二了，厂里的锅炉爆炸了，你爸爸让开

水烫死了。弟弟妹妹还小，就不让他们去了。妈站不住了，你扶着妈，往后妈走到哪儿，你跟到哪儿，你给妈当拐棍使。”

.....

张大民掩饰不住自己的情绪，转身离开；镜头跟随着大民，音乐随人物情感而起，将整个段落的情绪推到了最佳释放点。

这个段落是整个电视剧的结语，是再次呈现剧中人物状态的主场戏，也是全剧情节布局与情感历程的归结。类似于此的主场戏是一定要做足的，其中必须有情境的特殊设计、情绪的充足铺垫、人物状态的特别展现，其中必然有跌宕起伏、有急与缓的配置、有时间的延迟。戏足了，情绪才能饱满；人物的情绪到了，戏的气氛就自然烘托出来了。

（四）要考虑节奏——场景的音乐性

场景的动量与节奏产生于平缓与急促的分配之间。

一般来说，电视剧一集中有四个事件，十个以上的情节点；而在好莱坞，一般要求每部电影要有二十六个情节点。这些情节点分布在不同的场景中，构成场景平缓与急促的配合。在一部电视剧作品中，有的场景是担当关键叙事功能的主场景，有些则起到情感升华的作用，有的场景只是起到过渡性作用，还有的是简单的场景概述。不论场景承担怎样的功能，编剧对于每一个场景的设置都必须考虑对情节有推进的作用。如果一个场景未能把故事推向前进，未能加强冲突并使其复杂化，或尚未开始解决冲突，那么一般来说，就该删除这个场景，即使这个场景是你所认为的最有趣的段落。

场景的设置可以很短，甚至一句话就构成一个场景。例如《辛德勒名单》中的第三十二场和第三十三场，前者是高斯在刮胡子，而后者是辛德勒在刮胡子；还有第九场中所展现的场景：犹太人居住区里，成群的犹太人扛着包在楼梯上走；第十场：辛德勒走进卧室，惬意地躺在床上；而第十一场和第十二场中又重复出现前两场的环境，第十一场是犹太富人们厌恶地打量着这破烂的住所，第十二场则是辛德勒在房间里说“——”。其实，场景本身具有对比性和内在的逻辑性，上一个动作可以导致下一个动作，上一场中的情境与下一场中的叙事有着其精心构置的联系。例如追逐、枪杀之类的场景则可以极短，因为过分累赘的叙述似乎在暗示他人缺乏理解力，所以我们在写作这类场景的时候一定要考虑到观众的容忍限度，不可以无限制地煽情或表达某种偏低的喜好。

场景在承担重要叙事功能的时候，可以允许有一定的长度，因为我们知道这样的场景易于设置不间断的情绪和激情，这种宽度既有利于作者的表达也考虑到观众的审美期待和审美惯性。场景的设置不在于为观众提供时间的长度，而在于为他们提供有意义的东西的含量。所以，一个长场景所传递的信息必须是有吸引力的，要有充分的信息量与审美视觉感。场景写作的节奏，不仅仅局限于场与场之间缓与急的搭配，关键还在于场次内部的动感平衡；对于一个持续较长时间的场景而言，我们必须保证其持续的流畅感和连续感，这样才能操纵观众的注意力。

一个初学剧本写作的人容易犯缓急搭配不当、情绪铺垫不充分、高潮展示无力度的忌讳。或许是因为太急于表达的缘故，一落笔，那情绪“咣咣咣”地全涌上来，有一泻千里的畅快感；可是，写到后来，事说完了，情绪也发泄完了，

却总感觉言不由衷、词不达意，于是又绕着圈子开始瞎扯；情节线断了，文气也就没了。

所以，剧作者一定要特别注意叙事节奏，把控好场景的音乐性。

（五）场景之间要有衔接

我们在看电影或电视剧时，场景之间往往有或流畅或跳跃的连接，因为人物从一个地点跳到另一个地点容易使人转向而且切断了思维定势，所以场景之间的衔接显得尤为重要。

亚里士多德说过，事件的综合使戏剧成为一个整体。情节是场景的序列，那么每个场景都与下一场景相关联，每个场景都编结和拆解着情节线。也就是说，每个场景都应该能推动情节。如果去掉一个场景而无须对它前后的场景作修改的话，那么这个剧本的结构肯定有什么地方不对了。每个场景都应包含使观众理解下一个场景所必须知道的一个或更多人物的信息，或者它得包含观众在后面若干场景中意识到的动作、决定或未作决定。实际上，存在于场景中的这些相关信息与观众意识意味着一种逻辑时空关系与情节因果关系，同时这一组关系需要符合剧本与人物的情感走向，目的在于不要让观众走神。

场景的转换愈是显得朴素自然，观众观剧时愈容易忽视场景间的衔接。其实，一部剧或者一集剧中究竟有多少场景，场景与场景之间的关系，对于观众而言并没有多大意义。可是，对于剧作者而言，这却是一个值得研究的重要课题。编剧要使场景的转换流畅，不给观众的情绪带来阻塞感，的确还需要利用一些技术手段进行转场：

(1) 动作

衔接场景，有时依靠的是具有连续性的动作。如《低俗小说》中先有男女主人公在宴会上大跳猫舞的场景，然后回家开门的场景仍然延续着跳舞的动作。而更多的时候是用的相似动作，如《辛德勒名单》中高斯在地下室打海伦，而接下来的场景是辛德勒在剧场中热烈鼓掌。有时候一个动作巧妙地运用两次，只是实施动作的人物与情境发生了变化。例如在《辛德勒名单》第三十二、三十三场里，高斯与辛德勒先后出现的刮胡子的动作；在有的影片中，一个人举手打对方一巴掌，下一个场景中挨打的是另外一个人，打人的也是另外一个人。

类似于此的动作，不但成功实现了场景衔接，而且在转场中产生了节奏与意义。

(2) 道具

在电影、电视剧中，书信、照片、地图、电话、电视、落叶、流水等道具都是用以实现场景转换的特殊物件，它们能够成功地表现时间的流逝、空间的阻隔与情感的回忆。

我们在一些重大革命历史题材剧中看到，正方指战员在研究地图，而下一场中就有反方指战员也在看地图。公安题材剧最常见的是使用电话来转场，罪犯在某个场景中使用电话，警察也在听电话。《过把瘾》中杜梅穿杏黄色衣服，下一场中韩立婷也穿着同样的颜色。电影《阳光灿烂的日子》里，马猴的书包往天上一扔，这一眨眼就转过去20年。而情节时间拉距长达十多年的《一年又一年》则用上了电影《红高粱》、《大撒把》、《黄土地》电视剧《四世同堂》、《渴望》、《过把瘾》来完成时间叙述的衔接——一部作品代表了一个时代，这个时代说明了人物所经历的一段特殊历程。

(3) 声音

利用声音进行场景衔接可以通过声效、音乐、人声与环境的关系来实现。

电视剧《一年又一年》用《大约在冬季》、《便衣警察》、《一无所有》、《跟着感觉走》等歌曲揭开时代的序曲，既实现了场景转换又反映了时代精神。《公民凯恩》是声音转场的典范，声音转场成为该剧一个引人注目的亮点。

(4) 特写

一个特写镜头将割裂拍摄对象与环境的关系，造成了叙事的阻隔效果，也造成了观众观察心理的短暂延迟。

我们在影片中多见的是对于人物眼睛的特写，其中包涵有或惊恐或感动的情感成分，将引导下一场景的情感基调。

我们简略地讲到场景衔接的几个小技巧，其实场景转换的方式是多种多样的，没有技巧的运用也能造成流畅的叙事。只是，一定时候、一定场合的省略与铺张，正是作者需要特殊把握的，因为剧作者既要做到事件讲述清晰，还要让观众陷入你所设置的情境之中，不能有情绪的间隔或阻挠。

我们讲到场景写作的规范，讲了场景写作的一些基本原理与技巧，希望能够解决初学剧本写作者的疑虑。你不可能在一个场景中将事情讲完，这一方面造成叙事的局限性，另一方面也不利于观众对于视觉新鲜感的欲求。你也不能老怕别人不明白，动用过多的场景，这样让拍摄变得很复杂而且不可能有情绪的深入挖掘。还有的写作者会考虑到这样一种状况：人物不变，事件未变，地点未变，只是觉得场景太长、时间持续太久会使观众失去兴趣。如果遇到这种情况，你千万不能强制分场，相反，你应该将这场戏做足、做好看。

不论从场景的音乐性、人物交流、场景衔接等方面来

讲，场景安排必须要灵活。它不应该是对于生活的生搬硬套，我们必须懂得怎样节省时间和空间，一部剧不可能将事件按照原原本本的程序，点点滴滴地记载下来。它还应该能够拓展观众的视野，毕竟艺术作品中的很多事物与场景都得到了戏剧化的处理，场景能够还原不同历史时期、不同社会环境、不同地理位置上的风土人情与人文景观。

三、场景的文学属性

如果说导演最基本的叙事手段是镜头，那么，编剧最基本的叙事工具则是场景。导演需要从编剧那里得知的不是如何去表现影像，而是他想要在银幕上表现什么。其实，银幕上的表现对象（包括人像与物象）、人像的特征与行动力、物象所包含的寓意与情感，都是由编剧创造或赋予的，是通过编剧写在场景中的信息传递给导演的。

电视剧中的场景是日常景观所提供的，同时经过优化处理而显示出艺术的凝练性。电视剧同文学作品、戏剧、电影一样，不但追求着艺术真实、艺术的表现形式，还对“艺术美”这一抽象的、尚未定论的、扑朔迷离的目标孜孜以求。于是，对于电视剧创作者而言，他的写作、他的创作还必须在“美旨”上下工夫，这就涉及到了电视剧创作的“文学性”，并且这种“文学性”的实践更大程度上是落实在剧作者的身上。

电视剧是一种商业性质突出的消费艺术，它们不能像诗歌、小说一样，通过优美、空灵的文字或多义、深刻的思想表现文学的魅力；它也不能像戏剧一样，让所有的剧中人物集中于两个小时的戏剧舞台，舞台美术的文学意象、人物对

白的文学化语境、矛盾冲突构建的严谨结构也处处体现着戏剧文学的魅力；同为视听艺术，电视剧还有别于电影艺术，电影是通过画面美来传达文学性，这种文学性更多依附的是美术鉴赏。电视剧中的文学是“具像化”的，这种“具像化”通过形象化的细节与超常性的场景得以实现，体现在细节与场景的表述与交流之中。

形象化的细节

在《新华辞典》的释义中，“形象性”作为“文学性”的第一要义而存在。正是清晰可见的人物形象、生动丰富的生活物象以及似乎真实可触的故事环境，使小说、诗歌、散文有别于那些独立的字眼、琐屑的日常表述以及偏重理性思辨的自然科学以及哲学论著。在电视剧文本中，“形象”依然是一个至关重要的话题，我们需要通过无数真实、动人的细节来给人以逼真的现实感，这种现实感、逼真感与情感真实制造出叙事语境、艺术空间、人物等“形象话语”以及这些“形象”所蕴含的深意，成为场景“文学性”最直接的体现。我们再进一步细化，一个好细节，它的形象化功能，可以达成怎样的叙事效果——

（一）契合特定的叙事语境

一个好的作家必然有其特有的写作风格，这是与作家的行事作风一脉相承的；一部优秀的作品也必然是风格鲜明的，风格贯穿在字里行间，正是在这字里行间，形成了特定的“语境”；一部电视剧或电影的再现性场面，并非日常生活的同格化，而是经由编导演各个环节的精心选择与演绎，隐含了创作者对于特定叙事语境的精心设置与准确把握。

电视剧《一地鸡毛》的叙事语境，可以被形容为晃悠悠

悠的“灰”。剧中所写的都是一些“机关味”十足的凡人小事，那些坐着办公室的人们成日里晃晃悠悠，刘震云的笔触也可谓是“晃晃悠悠”地道出那些“一地鸡毛”的小事，用灰色的笔调涂抹着“一地鸡毛”的生活。一切带有这种话语气氛与色调风格的细节捕捉，都在如此地腐蚀和败坏着我们充满诗意的生活。它们对于诗意的摒弃，正实践着文本对于现实生活的诠释。故事中有一个非常重要的场景，即是八部七局六处的那间大办公室。“办公室”在第一集中的出场，则带上了一股陈旧的官僚气，空气中还飘着一股灰尘味。我们注意到编导对于“热水瓶”这一细节的把握。一方面，那只静静摆放在桌上、锈迹斑斑的热水瓶，正形象化地诠释了陈旧、灰色、缺乏生气、固守传统的状态，它带给观众的意境是缓慢、悠远、被动而静止的；另一方面，这只热水瓶展现出了办公室各路人士身上浓郁的“机关味”，老张、老孙老乔等一个接一个地拿起了热水瓶，动作缓慢、神态自若，抱着茶杯、喝着好茶也就是他们习惯的办公状态了。还有，作者围绕着这个“热水瓶”，还设计出“力求责权明晰”的“黑色幽默”老乔正抱怨“热水瓶是空的 现在的年轻人真不负责任”不料被老某提醒“这天值日的正是她老乔”。这一笔契合了《一地鸡毛》无处不在的冷幽默，延续了原文的话语风格与叙事特色。

《绝对控制》也属于电视剧中叙事风格鲜明的上乘佳作，以其冷峻、精致的叙事语境在众多的电视剧作品中独辟蹊径、独树一帜。场景的特殊安排以及场景细节的形象化设计都有可圈可点之处。剧中主人公薛冰的好友海阳遇害前的场景设计中，有一个相当精致的细节，这个细节有一种内敛、冷峻的气质并带有神圣的庄严感。海阳与犯案人擦肩而过，犯案人特别注意到海阳警服上的“警号”（案人向局长通告

了“警号”；“警号”成为导致海阳被害的直接线索)在黑暗中，只有这一串数字闪着银色的金属光泽，强烈刺激着观众的视觉，也提高了观众对于海阳命运的敏感与担忧。海阳死后，薛冰失踪，创作者用一个场景交代了薛冰的状态：薛冰穿着一身警服，一动不动地在海阳叔叔家门口的台阶上坐了一夜。实际上，这个场景就是一个细节，没有语言、没有动作，但是场景的文学表意性很强，契合了叙事语境的冷静、凝重，人物的内裂状态也形象地得以表达。

这些细节、这些设计契合了电视剧特定的叙事语境，它们自然地带有了本剧的语境风格。一个简单的生活物件、人物的细小动作、生活中常常为人所忽视的小细节往往恰当地诠释作品的当下意境，让作者的胸中之臆得以表达，让类似风格、思想、感觉之类的抽象概念有了实实在在的依托。

（二 营造真实的艺术空间

贝拉·巴拉兹说过：编剧应该像对待人物那样用文学手段来描写、刻画环境，而且要比小说家写得细致、详尽，因为他不能像小说家那样把很多东西留给读者去想象。编剧必须在剧本中明确规定各种物象所起的作用，无论一点一滴，都要审慎对待，因为人物的命运正是通过它们表现的。

（[匈]贝拉·巴拉兹《电影美学》）

我们从贝拉·巴拉兹的话语中读到环境对于剧作家的重大意义，环境是生成人物的空间，是对于艺术空间的真实化追求，又是对于真实空间的艺术化体现。环境描写是小说创作一个相当重要的环节，同时，空间营造也是戏剧艺术、电影、电视剧艺术的表现形式。电视剧的艺术不同于舞台艺术，似乎还没有哪种艺术对于生活美的追求达到比电视剧更

高的高度，这或许也是电视剧常常被排斥在主流艺术之外的重要原因。因此，电视剧的空间设计应该更有亲近感，使纪实性与生活化得到最完美的体现。同时，电视剧的空间设计也绝不是对于现实的单纯模仿，这其中还蕴涵有时空的浓缩、视觉美的表达以及空间意义的追求，使之以最接近现实生活的“形象”来表现“象外之象”的含义。于是，对于真实的艺术空间的营造，则成为编导们设置场景以及场景细节时特别要关注的内容。

《贫嘴张大民的幸福生活》中的空间设计则是创作者对于“真实”与“艺术”的辨证把握，大伙都颇为熟悉的四合院，这四合院里住着的人家，每户人家都占据着这院里的一方天地——家里人少的，地方稍显宽敞；家里人口多的，自然就是“成了虾米了”（剧中人物语）。可是，这个四合院张大民家的两间屋子不但是对于真实空间的营造，也是艺术再创造的精心设计。故事是从“张大民带女朋友回家”开始的，只是故事亮场时的“艺术空间”给观众留下了深刻的印象，空间营造与场景中事件、细节的设计相辅相成。

为迎接大民女友的到来，大雨、大雪以及张大妈都在为这顿晚饭忙活着。于是，空间设计便首先落在了张家的厨房里，所谓的“厨房”只是他们家外屋外侧搭起的简陋灶台，这厨房与张家里屋也只是一扇窗户之隔，张大妈就在屋里吆喝指挥着厨房里的的工作。狭小的空间里充满着浓郁的市井生活气息。

厨房里站着大雨、大雪两人便显得有些拥挤，又来了一个手挥大刀来破鱼的大国，小小的厨房更加拥挤。大国惊动了盆中的鱼，这鱼一跃就到了大雨脚下，张家的厨房就是一条这样宽度的狭长地带——鱼的轻轻一跃就实现了全程跨越。

大雨、大雪和张大妈等待着大民携女友归来，却发现盼来的是大军与妖冶女友柳柳，这突如其来的两个人将小饭桌添得严严实实。大民独自一人回来，也只有拿起碗筷在外围走来走去，因为这餐桌边实在已经挤不下一个他了。吃饭场景的设计可谓是“原汁原味”市井平民生活的真实写照，环境与物件的设计营造出真实的空间，人物行为、动作的细节设计则加重了生活的韵味以及空间的艺术表现力。

如果说场景设计中的细节本身就是为营造艺术空间服务的，那么，“鱼跃”的设计、张大民“无处落座”的细节刻画则是使空间特点进一步形象化、突出化的笔墨。可见，场景设计中的细节、人物的细节、事件的细节都可以为空间的真实感和艺术感提供源泉和动力。

对于艺术空间的场景设计，相信大家念念不忘的应该是在第十四集中张大民家那间怀抱着一棵大树而盖起的房间。如果说上述所提及的空间设计基本上是生活的复制与模仿，这间屋子的空间设计则是超越常规、超越现实的，它附着更多的艺术深意和生存意味。可是，在张大民所面临的生活艰辛与住房艰难的事情境之下，在人物锲而不舍的乐观主义精神的影响下，我们丝毫不会感觉这个长着一棵树的空间来得突兀。它是艺术的，也是自然的。契合事情境与人物情感的空间设计则是合理合法的，当然这其中也有一个“度”的权衡。

真实，是艺术空间设计所追寻的法则，这是“美”的一个维度。

所谓的“真”，是要契合时代背景的安排、要契合特定地域文化以及人文环境、人情风俗的特点，正如那众人熟知的四合院、万事俱备却又别具一格的“厨房”。

超越真实，也是进行艺术空间设计时的一种追求，是

“真实”与“美旨”的结合。

（三）塑造典型的人物性格

（1）动作中的细节

在“动作的‘深意’”一节中，我们提到“对于戏剧、电影、电视剧这类叙事作品而言，人物刻画的主要手段都是动作，因为这些艺术门类都需要依靠“表演”的方式见诸于世。其实，动作是一个充满细节的名词，是对于人物性格最细微处的摹写，使细节的形象性得到充分而直观的体现。电视剧对于人物的动作描写，类似于绘画艺术中的“白描”手法，无需浓墨重彩，寥寥数笔方可勾画形神。

我们还是举《贫嘴张大民的幸福生活》第一集的开场为例，剧作家赋予每个人物一两个动作，则将这众生相勾勒得入木三分——

大雪看着在水中游弋的活鱼，迟迟不敢下手，只是小心翼翼地用手指碰了碰这即将成为下饭菜的活物。

大雨叫大国来帮大雪的忙；大国举着一把菜刀，动作笨拙，神色紧张；他企图伸手抓鱼，不料这活鱼轻易地从他手中逃脱。

大雨一手叉腰，一手不停地在案板上剁着，并不失时机地一脚踩住逃窜到她脚下的鱼……

大雪的善良、文弱，大国的木讷、书呆子气，大雨的泼辣、缺乏女人味，都从几个动作细节中直观地呈现出来。这些动作细节成功地塑造出人物性格，使人物成为熟悉、独特而极具代表性的典型形象，成为电视剧银幕上的“这一个”。

要写好动作中的细节，则需要对于生活、对于人物的细心观察，很多有趣味或颇具戏剧性的动作就直接来源于作者

的现实生活、来源于作者自己的日常习惯或是周围人的动作习惯。例如，张大民妈妈老爱吃冰块的细节，则是来自编剧刘恒自己的习惯。同时，要写好动作中的细节，还需要作者将现实生活的零散与琐碎作出艺术转变与艺术归纳，用最精彩、最到位的动作来解释人物，突出这个人物身上的主要特点。例如，大雨一脚踩住了那条活鱼的细节，则是很精彩的一笔艺术加工，它带有生活的真实性与可能性，同时又不乏艺术再造的戏剧性与机智。“这一踩”充满了生活情趣，也写出了人物的个性特点——一副地道的女屠夫形象——既是儿媳，又是武夫。

一个场景中，对于人物动作的诠释占据着一定的比例。动作，给人以形象的直观性；动作中的细节，则赋予观众品味与欣赏的乐趣。

（2）对话中的细节

对话，占据着场景写作的主要成分。

对话中的细节是对于人物性格的生动刻画，是一种最真实、最直接，同时也能做到最克制的表达。对话很少能做到超越现实，因为“不实在”、过于“艺术创作”的口语总感觉是变了味儿，也就是我们常常抱怨的，“这，不说人话儿！”因为电视剧所追求的是一种生活美，这种生活美使语言充满了活力与魅力。

刘恒作品中的对话描写，是备受读者和评论家激赏的。刘恒的语言背景很复杂，有北京的市民理语，有在农村生活时习得的北方乡土风味语言，还有通过长期学习和训练所熟悉掌握的书面语。这些集合着丰富生活素材的语言往往能够为人物添彩，为口语的文学魅力添彩。我们来看看张大民受李家老小的重托规劝李云芳的一场戏，这时的李云芳遭受恋人抛弃，一蹶不振，裹着个绣花被面一声不吭地、一动不动

地坐在床上：

张大民进屋，开始伏身收拾被云芳砸得满地皆是玻璃碎片，他走到云芳身边……

“云芳，我帮你算一笔账。你不吃饭，每天可以省 3 块钱，现在你已经省下 9 块钱了。你如果再省 9 块钱 就可以去火葬场了。你看出来没有？这件事对谁都没有好处。你饿到你姥姥家去，也只能给你妈省下 18 块钱。你知道一个骨灰盒是多少钱吗？我爸爸的骨灰放在一个坛子里，还花了 30 块钱呢！你那么漂亮，腿那么长，肉那么白，不买一个 80 块钱的骨灰盒怎么好意思装你！这样就差不多一个月不能吃东西了。你根本坚持不了一个月，所以你也用不着坚持了，这件事就这么算了，该吃什么就吃什么吧。这笔账你算清楚了吗？你还没挣够盒儿钱呢……你才二十三岁，再活七十五年才九十八岁，还有七十五年的大米饭等着你吃呢，现在就不吃了你不害臊吗！我都替你害臊，我能替你吃饭我就吃了，可是我吃了有什么用？穿鞋下地，云芳你吃饭吧。世界上最好的东西就是饭了 吃吧。”

或许只有张大民才会采取这样的方式来劝人，关于钱、关于骨灰盒的话语细节正写出了张大民“抠”这一性格特点，同时也写出了电视剧结尾处张大民对儿子小树言传身教的人生哲理：“只要不枪毙你，你就得活下去；枪毙了就没法活了，只要有办法活，就得活下去！”这话里写着他的“贫嘴”以及这“贫”里透着的人物性格和生命态度。

当然，张大民的这番劝解当然俘虏不了李云芳，李云芳毕竟与张大民还是有着“白天鹅”与“胖蛤蟆”的区别。于是，张大民在鼓足力气说了一番刺激性话语之后，转入了情感攻势：

“云芳，还记得上小学三年级的时候，我偷了我爸三块

钱 咱们在电影院把《地道战》看了九遍。”

他把一块白毛巾搭在目光呆滞的云芳头上，自己也在头上搭上了一块方巾。

“走，云芳，咱偷地雷去……”

李云芳开始说话了：“大民，你怎么那么贫呀……”

大民双手战抖着对云芳说出了心中压抑已久的话：“云芳，我爱你！”

李云芳的眼泪唰唰地顺着脸颊流了下来……

这一段落的对话是对真实情感的形象化表达，“偷地雷”与“我爱你”都是情感攻势，话语的抒情性得到了体现，但是这种抒情把控得很到位，不铺张、不造作，只是情趣相生，这正达成了一种难能可贵的文学效果。

超常性的场景文学的常在 艺术的必然

文学，始终贯穿着对于“形象化”的追求，因为“形象”是艺术对于现实世界的描摹；文学，也始终带有艺术创作所必然造就的“超常性”，“超常”才是艺术真正的常在状态。

细节是与生活保持一致的，它可以创造与现实世界如出一辙的环境、人物动作、语言及思维方式；但是，由细节所构建的场景常常是超越生活的，因为场景会比生活中的某个单一场面更集中、更凝练、更富有戏剧性，也就具备了更强的叙事功用与艺术意境。这种“超常性”的达成是艺术高于生活的必然，是创作者引导观众本位思考出现的需要，也是为了满足强调人物特点、表达主旨思想、传达美好情感的要求。

我们强调生活阅历对于创作的积极意义，强调形象化的场景细节对于文本生动性的决定作用，其实也正是在强调生活真实与艺术真实的辨证。生活是不确定的，但对于某个人

的生存状态以及生活境遇的强化便成就了艺术的确定性；生活是现实而残酷的，但通过细节的表现与情感的融合，辛酸中可见甘甜，平凡中可见诗意；生活中的细节或许俯拾皆是，但选择细节的眼光是挑剔的、是主观的，它依靠于一双发现美与善的眼睛；细节是真实的，但是它在艺术作品中得以表现的时候，它成为了一种手段，也就成为了一种升格化的无声语言。

存在的不确定性与艺术的确定性之间，存在着一个永恒存在的矛盾；在艺术世界里，这是一个自我完善的矛盾体，是一场模仿与超越的技术革命。

特征的强化：

所谓“特征”是“组成本质的那些个别标志”，是“艺术形象中个别细节把所要表现的内容突出表现出来的那种妥帖性”。

我们知道，人物是一个复杂多元的构成，艺术作品中的典型人物必须区别于现实生活中人物的琐屑与杂成。要塑造“典型环境中的典型人物”则是要将人物置于某种特殊环境背景和特定戏剧情境之中，继而挖掘其最突出的性格特点以及性格中最具代表性的时代特征，使这一典型成为区别于其他人的“这一个”，使艺术形象成为有别于现实人物的“熟悉的陌生人”。基于此，我们必须做到对人物性格特征，行为特征、动作特征、语言特征、外形特征等方面的准确把握，因为只有通过这种种表现形式，人物本质才能够恰如其分地表现出来；在准确的解析与把握之后，创作者应该懂得如何强化和放大某些人物特征，电视剧的观赏模式与播出方式要求剧中人物能够被准确而迅速地辨认出来，而适度的强化与放大对于刻画人物的主要特点是至关重要的，这种手法将使人物从环境与人群中跳脱出来为观众所牢记。

对于优秀场景的分析与学习是学习剧本写作的必要课程，电视剧作品中强化人物特征的优秀场景也是层出不穷，我们记住了这些场景，也记住了这些人物，记住了场景中用以表现人物特征的事件。

大家都很认可《激情燃烧的岁月》中石光荣这个人物形象，他是剧中的主要人物，也是一个性格人物；性格人物的成形特别依赖于行为特征的强化，例如他对家乡蘑菇屯的情感正是形成这个性格人物的一个重要侧面。从战争时期向勤务兵念叨着当年家乡生活的艰难到和平时期领着女儿石晶重返家乡，从对前来拜访求助的家乡人民的殷切帮助到为了支援家乡发展而犯下组织错误。人物与家乡之间建立起来的情感历程在事件与场景的营建中得到逐渐强化，这种加强蕴藏着对于情感的不断累积，使人物的情感逐渐接近饱和的境地，也就奏出了人物性格特点的最强音。

诗意的表达

意境，是文艺美学界众说纷纭的概念；这一难以言尽的概念，引来无数艺术长路上的探路者孜孜以求的追寻，美术、音乐、建筑、文学、戏剧、电影等等概莫能外。电视剧，贴着“大众文化表征”的标签尾随着上述种种较为成熟的艺术形式，它的艺术品位似乎天生被赋予锅碗瓢盆、鸡毛蒜皮，絮絮叨叨、纷纷扰扰的“俗”；可是，我们无法否定“俗”与“雅”是一对相辅相成的词汇，“大俗即大雅”的谚语妇孺皆知，同时也是一种生活常态的境界的达成。

“俗”与“雅”都可以自成境界、自有意境，电视剧游弋于雅与俗之间，追求的即是对于世俗生活的诗意表达，这正是电视剧这一特殊艺术产品的美学品格之所在。

情景交融

作者在进行创作的时候，总是要赋予笔下人物某种特殊

的感情。在叙事作品里，我们或者从直抒胸臆的话语中感受情感的直白，或者在平平淡淡的讲述中体味到情感的真诚，也有时候从对于自然环境、社会环境的描述中体会到“一切景语皆情语”的魅力。在电影、电视剧一类的视听叙事艺术中，人物的内心独白与情感表现、光影的调度与美化、音乐的辅助与铺陈都是制造抒情效果的有效手段，它们共同构成了场景叙事的“景观”。只是，要使这些叙事策略真正达到抒情的效果，首先就必须要有情绪的铺垫与积累，“情分”充足、饱满，才能够做到“情景交融”；否则，“独白”则成了人物的“自说自话”，光影失去了灵魂的依附，“音乐”也有滥情之嫌。

《记忆的证明》一剧中中国平民劳工的生命结局往往带有浓烈的悲剧色彩与生命卑微感，不同的死亡方式，不同的场景设置，每一组设计都别有深意。轻视和荼毒生命的罪恶历历在目，于情境中流露出复杂的深情。“大个李”被杀害的场景：

“大个李”任凭山花隆美的刺刀一次又一次扎入自己的胸膛，他没有呼救，也没有还手，只是像一具木偶一样任凭摆布；

“大个李”善良而无辜的眼神，日本兵的欢呼雀跃；

“大个李”倒下了，胸口是一片铺张的血红……

这一设计是于直观的形象中写“情”，于“情”中写创作者的胸中之“意”。“大个李”的善良绝不是一个民族值得骄傲的美德，一个不懂得生存法则而一味愚忠的民族只会在弱肉强食的优胜劣汰中销声匿迹；“大个李”当然不代表中华民族文化的大多数，但他却体现出一种隐藏的忧患。这个场景的意义是在叙事之外的，也是在血腥震撼之外的，情境相生，足以撼己，足以感人。

我们在讲故事的时候，经常只是局限在简单、明了、顺畅的叙事；当电影、电视剧的叙事落实到场景，我们试图要超越单纯的故事概念，而试图追求一种画面与声音的表意功能，这个“表意”包含着两个层面的含义：其一，是作者的胸中之臆，是作者所思所想、寄托于情节中的作品主题；其二，是指场景中各种丰富叙事元素综合产生的意境。情景交融，是一种超越叙事层面的意境，是对于常规叙事的美学升格。有深意的场景设置使情节与画面超越其自身的叙事功能，而成就一种“象外之旨，境外之意”，体现出叙事话语所蕴藏的深层结构和话语维度。

虚实相生

“全局有法 境分虚实。”^①是中国戏曲中传承的美学观念，戏剧舞台上的表演艺术即是虚实艺术的集大成。这“虚实相生”已是一个引申概念，却也的确在空间艺术的意境达成上体现出“空”与“实”的辨证。

《青衣》第七集中的某个场景：

刚生了孩子的筱燕秋因为小事和面瓜争吵起来，冲突中筱燕秋唱起了“孔雀东南飞”；

画面随即变成美轮美奂的舞台演出场景，环境由实变虚，筱燕秋“回到”了自己的世界；

其间筱燕秋突然忘词，画面陡转，她惊慌地从床上坐起来，原来是噩梦一场。

《青衣》第八集中的某个场景：

这天是筱燕秋的生日，她与十年未曾谋面的乔炳璋邂逅；

在面瓜为她准备的生日晚餐上，燕秋大醉，唱出了积压已久的心里话——“你这个负心的人哪……你可曾记得对我说过的话：你我夫妻相携，生死不负……你我一别十载，为妻为你朱颜凋零，实指望你情深意重，谁料你……”

这是对幻觉形象“乔炳璋”的内心独白，而现实中她却躺在面瓜的怀中，是筱燕秋生命中两个男人的虚实相生与虚实变幻。

（承接上一场景）

燕秋拿起菜刀剁菜板上的菜，对一切已心知肚明的面瓜将刀夺下，替她剁出心中的“所恨”；

快速的剁菜声一如京剧的鼓点，筱燕秋在她的虚幻世界中进入角色，随即画外京剧鼓点作为无源音效进入，与切菜声融合；

燕秋扑到面瓜身上 大喊一声：“多亏了有你！”

上述所举例证都是电视剧中比较典型的实境与虚境相互转换的段落，筱燕秋事业失意，盲目地结婚、生子，然而登台唱戏的念头却从来没有断过，对乔炳璋那段不知是戏是真实的情感也无法忘怀，可是她在尘世间的人生境遇里却看不到希望。导演通过从实境到虚境，从虚境再回到实境的处理，写出了人物的深意——人戏难分，理想与现实不辨。

曾经提及的电视剧《一地鸡毛》中的一个重要场景，也恰当启用了虚实相生的艺术手法：

小林与妻子带着孩子回到他们热恋时的约会地点，小林吹起了口琴，眼前幻化出两个自我：一个似乎是几年以前那个朝气蓬勃、拥有自由与个性理想的本我，另一个则是被“一地鸡毛”的生活磨砺得迷失了自我的现在的小林……

的确，视听艺术无法像纯文学一样，用丰富、贴切的语言进行细致的心理描写，对白、动作、表情等人物刻画手

段，再加上音乐、画面等辅助手段，似乎也难以弥补这一缺陷。可是，从上述场景的描述中可以看出，“虚实”的结合或许能生发出某种独到的艺术效果，至少它能够走到一种亦真亦幻的境地，很到位地表现人物的矛盾心境。

动静互衬

我们常常接受前辈们的教诲：写戏要留白，不可太满，不可太实。事实上，不懂“留白”正是当前电视剧作者普遍存在的问题。这种留白不但体现在语言上，还体现在场景的节奏上，这种节奏则是“动”与“静”的配置。

写一场激烈的对抗，不一定要写千军万马的场面，不一定要写针锋相对、面红耳赤的争吵与辩论；写一个气氛严肃的会议场面，不一定要写寂静无声，不一定要写纹丝不动，或许写“动”能衬“静”，写角落或个人的“小骚动”来衬全局的“严谨”与“严肃”。

“动静互衬”这一美学原则是比较难以拿捏的，我们应该从有不俗表现的场景中汲取精华。

以静制动

这里再次提及《记忆的证明》一剧，在“过去时”与“现在时”的叙述中，编导不惜笔墨地反复营造冈田与周尚文对弈的场景，有意将两个民族间残酷而激烈的战争转化为两位棋者不动声色的智力角逐，将烽火硝烟的战场转移到一副无声胜有声的围棋棋盘上。在棋盘的两侧，人物的内动转化成外静，他们是在以内力相较量、相抗衡；整场戏以静写动，以静制动，在幽雅的情境中衬托内心的坚硬。场景写出一种由“理”而节制的“情”，在虚实相生中写“意”。

以动求静

在日常生活中，我们或许也会遇到这样一种情况，难以派遣心中的压抑，所以要去唱歌、去跳舞、去运动、去旅

行，求得发泄，求得内心的平静与平和。

在影视剧中，我们也会看到类似的场景设计：《中国式离婚》中的宋建平在舞厅里疯狂地蹦的，蹦到汗流浹背、形容扭曲，方能忘掉烦恼、求得安宁；张大民下了岗，却天天装模作样地出门上班，下班回家就絮叨着厂里大大小小的事情，以表示一切照旧、一切正常，用善意的谎言求得内心的平衡。

意象的安置

在文学作品中，我们读到很多意象化的文字与想象，这其中写实、有写意。艾青的《礁石》创造了一个外形如同被斧头砍过千百次却内心“含着微笑，看着海洋”的礁石意象；茅盾先生的《白杨礼赞》创造出“枝枝叶叶靠近团结、力求上进”的白杨意象。礁石和白杨都超越了它们作为“物”的意义，而成为一种精神的象征、成为一切承载这种精神力量的载体的象征。

从第 n 集开始，“贫嘴张大民”一家三口就住在一间有大树“破顶而出”的小屋里。这树，指代着一种生存状态，是含泪的微笑，是流露出一丝辛酸的幸福；这树，也指代着一种生存欲望与生命奇迹，“只要愿意活，就一定能活下去，不管有多难。”电视剧《天下粮仓》里浙江巡抚卢焯的枷锁、《青衣》中的戏台、《亲情树》中小雨乐栽种的“亲情树”都是对于文学意象的传承。

《天下粮仓》中有一场卢焯和米河的对话戏，画面构图别有深意：前景中两个人物在进行着关于“卢婵儿”的对话，背景的墙上有一块鲜亮的黄色，这块象征着皇权的黄色衬着卢焯当年披带的枷锁成为画面最夺目的亮点，两旁缀有“入狱乃佛评，知耻是圣言”的对联。米河提到自己不能与婵儿履行私定终生的诺言，为人父的卢焯隐忍地说了这样一

段话：你见到婵儿，你告诉她，让她把孩子生下来……卢大人绝对是一个懂得礼仪廉耻的忠臣，但他会让自己未婚的女儿生下一个没有父亲的孩子，他会为了女儿的生存而冒犯国家律法和皇权威严。米河与卢焯在前景中的对白反讽着对联上的一笔一画，而在背景上高悬的枷锁却框定了他的思想矛盾及悲剧命运。在那个时代，做一个清官太难，因为一名清官要遭人诬蔑，无法顾全一家老小；卢焯有着带枷为官的品性，却要超越皇权纲纪、三纲五常地去爱自己的女儿，又必然地遭受身披枷锁、押赴刑场的权责。这副枷锁正是人物命运的写照，是一个富有哲学内涵的意象。

思想的升华

一部小说、一台戏剧、一部电影或电视剧，读者、观众所读到、看到的是故事、人物和情节。在这文字与画面的背后，始终藏着作家的思想，作家对于生活与人生的认识；作家的写作往往都带有自我生存意识，也只有带有这种意识的作品才能成为优秀的作品，才能经受住时间的考验。

从广义上来讲，承载作家意识的人物身上无时无刻不在体现着一种价值判断，正如我们在第一章中所提到的“人物的思想含量”，这种精神渗透在人物行为活动与情节结构的始终；从狭义上而言，作家会选择恰当的契机较为直接地点明主旨，使剧作思想得以升华，剧作的结尾往往是一个较为集中的思想情感倾诉点。

在电视剧《记忆的证明》的最后一集中有这样一个场景：

年迈的冈田与宫井美惠子最终留下了一份口述真相的录影带而完成了记忆的证明，同时将这份证明作为自己人格、生命和爱情的殉葬。

两人对酒当歌，画面在过去时空与现在时空来回翻转，

呈现一种悲凉而超脱的话语氛围与人物心境；这种静谧与悲凉被一群悍然闯入的话语者打破，用他们的方式与权谋图解了这副画面：“老年人问题已经成为一个国际关注的问题”。

一份对于非正义战争的忏悔录神奇地变为老年人孤独问题的佐证，一段已经被当事人证明的历史却可以明目张胆地被大众媒体所谓的人文关怀有意篡改，为民众所信赖的媒体机制在公开而轻松地愚弄国民。编导有意让媒体在反讽自己，用媒体的行为讽刺这一声音的来源——强大的国家权力体系；同时不禁将我们引入更深层次的思考：如果战争的施害方始终秉持这种伪道德态度，那么我们寻求记忆证明的意义绝不仅仅是防止自己的“无意忘却……”我们必须制止这种刻意篡改的发生，那么我们就必须发出自己义正词严的声音，时刻警戒自己必须具备声讨的实力！

《贫嘴张大民的幸福生活》全剧的最后一个场景：

张大民、云芳及儿子张小树一家三口坐在屋顶上，放飞了两只关在鸟笼里的鸽子，鸽子在空中自由地飞翔……

小树：爸，爷爷在天上吗？

大民：在！

小树：妈，姑姑、姑父在天上吗？

云芳：在！

小树：爸，人为什么会死呢？

大民：问你妈！

小树：妈，人活着有什么意思？

云芳：有时候觉得没意思，刚觉得没意思，又觉得特别有意思了。不信你问你爸……

小树：爸，没意思怎么办？

大民：没意思，也活着，别找死。

小树：为什么？

大民：我给你打个比方啊，有人要枪毙你，你再死。没人枪毙你，你就活着，我的话你明白吗？

小树：请重复一遍。

大民：有人枪毙你，没辙了，你再死，死就死了。要是没人枪毙你，你就好好地活着。懂了吗？

这最后一个场景被安排在屋顶上，镜头抚过成片的四合院瓦顶，画面给予影片一种诗意化的升华，人物对话也是对于整部电视剧的意义提旨。这个场景写出了张大民的人生态度——“无论如何，都要好好活着。”这种态度是经历过沧桑风雨的中国平民百姓的生活哲学，是他们世代血脉相传的根基。

第五章

人物与对白——声音是说话者的风格、语气和价值观的综合

一般来说，电视剧文学剧本的语言，根据它的不同功能，可以分为两大部分，一是叙述性语言，二是人物语言。

所谓叙述性语言，就是剧本中用以叙述情节发展，说明场景环境，交代场面变化，描写人物外貌、动作，以及提示某种技巧的那部分语言。当电视剧拍摄完成后，叙述性语言就消失，进而转换为画面中的场地、演员的外貌动作以及自然景物等。

而人物语言，则是指将在未来电视剧中转化为剧中人物语言的那部分语言，主要包括剧中人物的对白、独白和旁白。

独白是指以画外音的形式出现的剧中人物的内心独白，它都以第一人称的方式呈现。独白主要是用来揭示人物的内心活动。

旁白是指以画外音形式出现的解说性语言，可以代表剧作者或者剧中人物进行叙述或评述。它的剧作功能大致可以归纳为四个方面，一是在剧情展开之前对故事发生的时间、地点以及社会时代背景作简要的说明，比如电影《十面埋伏》；二是在剧情做大幅度时空跳跃的时候，对虚写的事情

过程做简短的叙述说明，如电影《牧马人》；三是介绍人物，如电影《邻居》；四是对剧情进行点评和补充，如电视剧《永不瞑目》。

本章重点是讨论对白对于塑造人物的作用，独白和旁白不做过多讨论。

一、关于对白

（一）对白的界定

对白，也称对话，指剧中两个或者两个以上的角色之间用于交流的话语，它是人物语言的主体。但是，并非只要是两个人之间的说话，我们都把它称之为对白，我们来看看下面的几句对话：

甲：“几点了？”

乙：“8点。”

甲：“饿了吧？”

乙：“嗯。”

甲：“吃饭去？”

乙：“走吧。”

甲：“去哪里？”

乙：“二食堂。”

这是两个人的对话，我们不认为它是“对白”，它只是生活中口语的照搬，尽管也在说事，却是无聊透顶，如果一部电视剧中都是这样的台词的话，那么观众谁也不愿意坐在电视机前了。

影视剧中，对白是对口语的提纯，它不是机械地一问一

答，而是能动的连锁反应，是说话者情感的碰撞和思想的交锋。

A 的话引起 B 的反应，B 又引起 A 的反应。用话打动对方、刺激对方，使其改变行动过程。每个人的台词都有自己的行动线，并与对方交织在一起：以对方的行动为依据，同时不断改变、影响对方的行动。这犹如打乒乓球，你打过去，对方接回来，但是对方接过来，那就不一定是按照你打出的行动线，更不是打在你希望的落点上。再举一个例子，我们来看看怎样才是对白。

甲：“我爱你。”

乙：“你说什么？”

甲：“我爱你！”

乙：“嗯，知道了，你回去吧。”

从上面两个例子的对比中，我们可以看出，影视剧中的对白是对生活中口语的提纯和重新排列。角色的话都担负着一定的剧作任务，也只有这样才能产生动力，推动剧情的发展，把观众拉在电视机前看你的故事。

（二）对白的重要性

语言是人类最重要的交流工具。从人类语言诞生的那一天起，人们就运用它进行思维、交流情感、组织社会生产、开展社会斗争。小到男女谈情说爱，大到国家之间的宣战，都离不开语言。更何况，我们今天正处在一个每时每刻都需要与他人进行交流的信息时代，语言交流事实上是现代生活最重要的、最有实质性意义的内容。

我们还是先从电影说起。人们在谈到电影的艺术本性的时候常常会说，“电影是一门视觉艺术”或者“电影是一门

以视觉为主的艺术”。大家似乎更愿意谈电影的运动性、造型性或者照相性。经常也会有电影编剧无不沾沾自得地向人炫耀——“我这个本子全剧只有八十句话”。

究其原因，大概是这些人们还沉浸在默片时代的理论里，忽视了无声电影和有声电影是两种不同性质的艺术，它们有着本性上的差异。事实上，有声电影的出现，已经拥有了一套自己的全新的视听语言系统。正如电影理论家弗雷里赫所说的：“现代电影艺术的本性归根结蒂决定于画面同有声语言综合的结果。”

电视是带着声音出现的，而电视剧更是得天独厚地拿来了现代电影的所有表现手段，包括声音。而且，声音在电视剧中有着更重要的地位。因为，电视没有电影的影院强制环境，家庭成员可以在谈话、吃饭、织毛衣的时候看或者听电视。另外，由于电视画面视野以及电视剧制作经费的限制，以中近景别为主的拍摄方法也决定了电视剧依靠对话来推进剧情、塑造人物的特点。

创作实践表明，能否为每一个人物找到最能显示其性格，并且符合特定戏剧情景的语言及其表达方式，已经成为一部电视剧是否能够成功的最重要的元素之一。

大杂院里。

张大民用水桶接自来水。

邮递员(画外音)：“信报哩！李云芳……拿戳儿哩！”

李云芳慌慌张张地绕过水龙头，差点儿让高跟鞋趺了脚。她撕开挂号信，靠在大门洞里读起来。一边读一边露出温馨的微笑。

张大民一直表情复杂地看着她。

大民：“嘿！傻不傻呀？嘿！说你呢……”

云芳抬头，醒悟，挺不好意思。

大民：“回家偷偷捂被窝里乐去，站当街乐什么呢？”

云芳(笑)：“我爱在那儿乐，管得着吗？”

大民：“骑自行车的都看你。”

云芳：“看我干吗？”

大民：“挺漂亮的姑娘，弱智。”

云芳：“我让你贫！”说着用手撩自来水，“你才弱智呢！”

大民(用手挡脸)：“别，别！我弱智，我大脑炎后遗症，这可以了吧……得了得了，水凉呢！”

云芳罢手，洗脸，洗后脖梗，仍沉浸在兴奋喜悦的情绪之中。张大民替她把水龙头关小点儿，盯着她毛茸茸的后脖梗发呆，几乎控制不住想上去摸一把。

大民：“小时候，你脖子没这么粗。”

云芳：“废话。”

大民：“写封信还挂号，都写什么见不得人的了？”

云芳(情不自禁地)：“他拿到奖学金了。”

大民：“我说乐什么呢。他把美元给你寄回来了，是不是？”

云芳：“德行，没法儿跟你说话。”

大民：“那边好是好，就是没工作，念多少书都白搭。”

云芳(得意地)：“他一去就有工作。”

大民：“给人刷盘子吧？”

云芳(一愣)：“你怎么知道？”

大民：“这事瞒不住我。去十个中国人，得有九个半给人刷盘子。没黑夜没白天的，惨了去了。”

云芳：“我看刷盘子也没什么不好。”

大民：“不一定吧？你看我，虽说没什么大出息，可是我犯不着给外国人刷盘子。我在家都不刷。”

云芳：“你这出息还小呀？以后你老婆让你刷，看你刷不刷！”

大民：“不刷。别走，跟你说正经的。”

云芳（笑）：“你还有正经的，又憋坏呢。”

大民：“是这么回事。你那位徐先生要样儿有样儿，要才有才，就有一样不好。那天他上你们家眼睛老盯着一个地方，显得挺没教养。”

云芳：“他盯哪儿了？”

大民：“他老盯着你妈和你爸的……后边。”

云芳：“后边什么？”

大民：“后边就是后边，还用说吗？想想你自己后边，有什么值得看的？”

云芳（吃不准，笑）：“你肯定又憋坏呢。”

大民：“你妈的大裤衩是粉毛巾缝的，你爸的大裤衩是绿毛巾缝的……你有一条大裤衩是花毛巾缝的，有两年多没见你穿了。这都没什么。我就是不认识你们家，一看也知道起码有三个人在毛巾厂上班。不发奖金，老发毛巾，这事不赖你们家任何一个人。我要是毛巾厂的，就用花格子毛巾做套西装，整天穿着上班，看看厂领导高兴不高兴。”

云芳：“刚从澡堂子里出来，忘记浴巾了，谁看了都高兴。”

大民：“领导肯定不高兴。他们不高兴，我就用白毛巾做一套白大褂，大夫穿的那种……我在他们眼皮底下走来走去，看看谁给谁做手术。”

云芳：“该给你舌头做手术，让你贫。”

大民：“其实我也没别的意思。你们一家子披着——一身儿毛巾在屋里坐着，我就什么不说了。上了街，或者家里来了外人，还是应该注意影响。缝裤衩的时候应该把字儿缝起

来。每个屁股蛋儿都印着一行‘光华毛巾厂’，好像你们家人走到哪儿都忘不了带着工作证一样，不雅观……”

云芳：“张大民，你坏透了。”

大民：“没说完呢……徐先生直勾勾地盯着你妈的后边，不知道的还以为他犯坏呢！其实有什么呀？我知道他眼神儿不好，眼镜片上全是圈圈……我琢磨他看不清那几个字，想看清楚，没别的意思，一不小心就显得没教养了。这事怪你妈。”

云芳（笑着离去）：“不理你了。”

大民：“让你妈拆了改改……我话没说完呢，哎，云芳！你脚跟儿太高了……真的！晚报都登了，穿高跟鞋驼背，你小心点儿。你驼着背去美国，一下飞机徐先生就得晕过去。”

云芳：“不听，不听！”

云芳遗了满过道的笑声。大民歪着脑袋，直到看不到她的背影为止……

这是电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》中云芳收到徐先生从美国寄来的信后的一场戏。张大民暗恋云芳已久，而李云芳却爱上了他们厂的技术员徐先生，大民心里很不是滋味，自己很自卑，知道自己无法跟人竞争，便想尽办法在李云芳面前埋汰徐先生，满足潜意识里的报复欲望。

在这场戏里，大民基本上没有什么大的形体动作，但是我们却能体会到大民和云芳之间的冲突，尽管是和风细雨式的。编剧组织这场戏，主要靠的就是人物的语言！不但写了大民和云芳之间的冲突，也凸显了大民“贫嘴”的性格。关于对白的重要性，从我们引用的这场戏可见一斑。

二、对白的剧作功能

语言是人类最重要的交流工具。对白是人类的口头语言在电视剧中的再现。现实生活口头语言所具有的叙述作用、展现人与环境/人之间的冲突或者和解的作用以及客观上展示人物思想性格的作用，在电视剧中则主要表现为四大剧作功能，一是为全剧确定基调，二是做呈示性说明以及透露某些往事的详情，三是推动剧情发展，四是塑造人物性格。

（一）确定基调

影片开场的台词可以透露出一个剧本整体的阳刚、柔美或者其他的性格，为全剧确立基调，进而成为整部影片的风格。

美国电影《旅行者》中的开场对白是这样的：

管家威廉 对女仆 J：她不来了。”

瓦尔夫人走下楼梯。

瓦尔夫人：“今天下午我们在客厅喝茶。”

威廉 转身对女仆 J：希尔达！”

瓦尔夫人：“请告诉夏洛特小姐 10分钟以内下来。”

这部影片一开场就展示了瓦尔夫人盛气凌人的姿态，为影片定下的基调肯定不是阳光明媚，而是暴风骤雨。

而电视剧《与爱同行》的开场对白是：

二黑：“师傅，您劳累几十年了，现在正式退休了，应该好生歇着了。”

刘云树：“我是老了，干不动了，只能呆在家里看看电

视了。”

二黑：“师傅，有什么事需要动手的，您说话啊。”

刘云树很高兴：“虽然我下不了井了，可别的事我还是能做，我还没有老到什么事都要你们帮我的分上呀。”

二黑：“哦，对。”

另外几个徒弟也附和：“是、是、是。”

二黑（举起酒杯）：“来，师傅，我们敬您！”

刘云树（端起酒杯）：“好，今天就和你们好好喝几杯。不过，我要给你们宣布一件事情。”

大家望着刘云树。

刘云树兴奋地：“我听人说，雪儿的眼睛还可能治得好，我准备呀，带她上北京看眼睛去！”

《与爱同行》是一部家庭伦理剧，以喝酒开场，把观众带到了一个家庭气氛中去。刘云树和二黑的对话都充满热情，为全剧定下了一个温暖的基调，也契合了“与爱同行”的主题

（二）呈示性说明

任何一部电视剧在它正面表现出来的场面之前和之间，都或多或少存在着一些没有正面表现出来的生活内容或者事件过程。这主要包括剧中人物在剧情展开之前的生活遭遇（也就是我们常说的人物前史）和随着剧情的时空跳跃而省略掉的事件过程。还有，剧情发生的时间、地点、时代背景和剧中人物的职业、以及他们之间的社会关系等等，都需要一定程度的交代。观众也只有在了解到了这些虚线似的事件背景，才可能借助于自己的生活经验和观影经验，将电视剧所正面表现的情节连缀成一个整体。

电视剧《与爱同行》中，刘云树带女儿上北京治眼睛，在路上遇车祸负伤住进医院，在医院邂逅杨金秀，杨金秀想要帮助刘云树，送来的营养品被刘云树一下横扫在地上。原来，三十年前，杨金秀作为知青下乡插队，村长想要强暴她，被刘云树救下。村长怀恨在心，反而诬陷刘云树强暴杨金秀，此时杨金秀受到威胁不敢站出来作证，结果刘云树被送进监狱……

我们不可否认电视剧的视觉手段的强大表现力，但是对于要用画面来表现这样一段复杂的前史，不是不能，而是需要大量的篇幅，更致命的是，它会打断叙事，让故事节奏缓慢下来，进而会分散观众对我们所要正面表现东西的注意力。面对这种情况，如果我们选择用画面呈现最具有冲击力的部分，用对白来补充画面以外的部分，这样两者共同承担交代说明的任务，不但会节省画面，同时也会更加清晰明了，传达给观众更多的信息。我们来看剧中杨金秀对女儿小莉讲述的一段：

杨金秀：“那是三十年前，当时我只有十八岁，我在山西晋城一个公社插队……”

闪回——

年轻的刘云树被捆在柱子上。

刘云树歇斯底里地大喊：“我没有 我没有强奸……”

村长：“就是你！就是你要强奸杨金秀，你这是破坏知识青年上山下乡！你这是破坏毛主席的政策，你罪大恶极，我要把你送进监狱 我要判你的刑！”

刘云树：“我没有 我没有 叫她出来作证！”

刘云树在人群中寻找杨金秀的身影。

刘云树：“杨金秀，你出来告诉他们到底是怎么回事，你说话啊 杨金秀。”

年轻的杨金秀在人群中低下了头。

（闪回完）

杨金秀：“我不是不想站出来作证，我是不敢呀，因为村长曾经威胁我，如果我出来作证，他就把我杀死。当时我真的很害怕……”

小莉：“那后来呢？”

杨金秀：“后来……”

闪回——

年轻的刘云树被两个民兵把手按在桌子上……

狰狞的村长，拿起锋利的竹签，使劲向刘云树的手背扎去……

刘云树发出一声凄厉的惨叫……

刘云树颤抖着举起右手，竹签已经穿透了手掌，鲜血长流……

年轻的杨金秀惊恐地闭上了眼睛……

（闪回完）

杨金秀：“那一幕，像梦魇一样永远留在了我的脑海里，三十年来挥之不去。我常常半夜从梦中惊醒，我就在想，他现在哪里呢，他还活着吗，要是他还活着，我就一定要找到他，亲口向他说一声‘对不起’……”

我们再来看一个例子。美国 ABC 2005 年播出的电视连续剧《LOST》，讲述一架飞机坠毁在一个无名海岛上，四十余名幸存者求生的故事。下面是美国人 Hurley 和伊拉克人 Sayid 两人的第一次对话：

Sayid 在沙滩上修无线电收发器，Hurley 过来坐下。

……

Hurley 自我介绍：“Hurley。”

Sayid：“Sayid。”

Hurley(看了看 Sayid 手中的无线电收发器):你怎么学会这些的?”

Sayid:“我曾经是个负责通讯的军官。”

Hurley:“是吗 经历过战争吗?”

Sayid:“我参加过海湾战争。”

Hurley:“真的 我有个朋友也参加过。他在 104 空降部队。你是哪个军种,空军还是陆军?”

Sayid:“共和国卫队。”

Hurley 愣住。

这段对白,短短几句话,交代出了 Sayid 的国籍、身份以及他的经历。同时也显露出一丝张力。Hurley 本想拉近和 Sayid 的关系,说自己的朋友也参加过海湾战争,但没有想到 Sayid 是伊拉克军人,因为两个人分别从属于两个敌对国家, Sayid 的最后一句话让气氛陡转,我们也可以感受到两人情感的微妙变化。

(三) 推动剧情

电视剧中的人物对白 另一个重要功能就是推动剧情的发展。我们认为,推动剧情发展的根本动力是动作。这里所说的动作,是指那些能够传达出人物的意志、意图和思想情感,并能促使人物关系发展的行为。简单地说,就是告诉观众剧中人物想要做什么,他做了什么,最后造成了什么结果。

为了便于研究,我们一般又把动作、行为分为内部动作和外部动作,内心动作是外部动作产生的依据,外部动作是内部动作的反映,内部动作只有通过外部动作才能得到揭示。内部动作也称为内心动作,是人物的心理动因;外部动

作则包括人物的形体动作、表情动作和语言动作。语言动作就是指人物的对白。关于对白不少人曾有过误会，以为对白只是人物形体动作的补充，只有在人物外部形体动作无法表现时才需要用对白来代替。实际上，对白也是动作的一种，甚至比形体动作更为重要，更能推动剧情的发展。

田立春把盒子（避孕套）揣起来：“听说咱这条街上的临街房子要拆迁了。”

马小霜：“不会吧？”

郑秀水：“这年头说不准，啥没谱的事都能冒出来。红霞街上的食品店上个月还在呢，这个月就没了。”

田立春：“咱不会下岗吧？”

周家文：“我要是哪天下岗了，我就喝毒药，反正这日子过得跟死了差不多。”

田立春：“你要是喝毒药了，我们也得跟着喝，谁叫你是我们的顶头上司呢？”

郑秀水（附和道）：“是啊，你是主任，要下岗，也是我们这帮人先下啊。”

周家文（笑了）：“芝麻大个官，别人打个喷嚏我就得把屁股摔青了，就你们能晕我。”

这是电视剧《有泪尽情流》第一集中，马小霜在街上抢了几打免费发放的避孕套赶到上班的光明日杂店，把避孕套分给众姐妹后的几句对话，提出了危机——临街房子可能拆迁，大家面临下岗的危险。全剧故事由此展开。

曾有一句非常经典的话这样来说明对白动作性的重要，“没有动作性的对白，等于戏还没有开幕。”对白的动作性，一方面表现在人物自身的心理和与之俱来的外部形体动作，另一方面则表现在，引发对话的另一方产生相应的言语和动作。对话的双方互动，相互作用，从而推动情节向前发展。

电视剧《高山下的花环》中，上前线在即，几个连队干部争带“尖刀排”……

梁三喜、赵蒙生、靳开来、司号员小金正在包饺子。

高干事走进帐篷。

……

高干事：“梁连长，你们是尖刀连，这可关系到全团穿插任务的成败，政委让我过来看看你们九连的情绪，收集点战士们的豪言壮语，好好报道一下。”

靳开来：“仗还没打，先吹上了。”

高干事：“战前鼓动嘛，梁连长，你们尖刀排谁来带？”

梁三喜：“等会儿，开支委会研究一下。”

靳开来：“这有啥研究的？从八一南昌起义那天起，副连长带尖刀排就是不成文的章程。上级既然给了我个先死的官衔，我靳开来就得死出个样来！”

赵蒙生：“连长，执行军长让我炸碉堡的指示，这尖刀排，我来带！”

靳开来：“指导员，我靳开来已觉出你是个有种的人，过去的事别提了，要牺牲，第一个也轮不到你。”

赵蒙生被靳开来的真诚所打动，眼睛发润，默默地捏着饺子。

梁三喜刚要张嘴说话，被靳开来大声喝住：“连长，你少啰嗦，带尖刀排，比起我靳开来，你绝对没资格！”

高干事和赵蒙生愣住了。

靳开来对梁三喜说：“当然，讲指挥能力，我不如你，可我兄弟四个，还有个快五岁的儿子，‘光荣’了，父母有人送终，烟火有人接续。连长，可你不行啊！（对赵蒙生和高干事）你们不知道连长家里的事……咳！”

大家都不说话，默默地捏着饺子。

靳开来用手背抹了抹发湿的眼睛：“连长，说句掏心窝子的话吧，全连谁‘光荣’了，我都不会过分伤心，为国捐躯，打仗死的嘛，唯独你……万一有个……你那白发老母，还有玉秀和不知出生没有的孩子，再就是你那一身数不清的……，”

“副连长！”梁三喜急忙打断靳开来的话，不让他再说下去。

这一段对白，充满戏剧张力，特别是靳开来的语言满含激情，或激动，或沉痛，有力地推动剧情向前发展。

我们再来看电影《花样年华》中的一段：周慕云（梁朝伟饰）和苏丽珍（张曼玉饰）对坐在咖啡馆里，伴着抒情浪漫的曲调和沙哑带有磁性的法语歌曲……

周慕云：这么冒昧约你出来，是有点事想请教你。昨天你拿的皮包，不知道在哪里能买到？

苏丽珍：你为什么这么问？

周慕云：没有，我只是看着款式很别致，想买一个送给太太。

苏丽珍：周慕云先生，你对太太可真细心。

周慕云：（笑）哪里，她这个人很挑剔。过两天是她生日，不知道买些什么送给她。（点了一支烟）你能帮我买一个吗？

苏丽珍：如果是一模一样的，她可能会不喜欢的。

周慕云：（想了一下，笑着呼出一口烟）对了，我倒是没想到。女人会介意吗？

苏丽珍：会的，特别是隔壁邻居。

周慕云：不知道有没有别的颜色？

苏丽珍：那得要问我先生才知道。

周慕云：为什么？

苏丽珍：那个皮包是我先生在外地工作时买给我的。他说香港买不到。

周慕云（笑）啊，那就算了吧。（抽了一口烟，端起了咖啡杯）

苏丽珍：（搅了一下咖啡勺）其实，我也有一件事想请教你。

周慕云（喝一口，停下来）什么事？

苏丽珍：你的领带在哪里买的？

周慕云：（看了一下自己的领带，笑）我也不知道。我的领带全是太太帮我买的。

苏丽珍：是吗？

周慕云：哦，我想起来了，有一次她公司派她到外地工作，她回来时送给我的。她说香港没有卖的。（笑）也会这么巧。

苏丽珍：（对笑）是呀。（随后视线垂下）其实（音乐停），我先生也有一条领带和你的一模一样。他说是他老板送给他的。所以天天都戴着。

周慕云：我太太也有个皮包跟你一模一样。

苏丽珍：我知道，我见过。（眼睛直直的注视着他）你想说什么？

（他低下头，深深抽了一口烟，法语歌曲又响起）

苏丽珍：我以为只有我一个人知道。

.....

这是周慕云和苏丽珍第一次在家以外的地方相会，也是该剧的必需场景，两人正因为这次相会，揭开了两人的妻子／丈夫与对方的丈夫／妻子的婚外情关系。这场戏除了人物的表情和细小动作外，全靠对白娓娓道来，没有强烈的外部形体动作，但是却不亚于一场激烈的冲突，它不但揭开了两

人的妻子 / 丈夫的关系，更是本剧的一个重要转折点——周慕云和苏丽珍自然有了一种同病相怜的感觉，成为他们两人情感靠近的起点。

我们再来看一场戏。还是那家咖啡馆，两人对坐，法语歌响起。苏丽珍正慢慢翻着菜单，周慕云看着她，低头喝了一口咖啡。

苏丽珍：（她把菜单递给他）你帮我点吧。

周慕云：为什么？

苏丽珍：（看着手指）想知道你老婆喜欢吃什么？

周慕云：（仔细看了一下菜单，抬头）那你先生喜欢吃什么？

（两人对着吃西餐，她吃得很拼劲。他倒了一点芥末到她的盘子，她沾了一点，仔细品尝。他望着她任性的眼神）

周慕云：吃得惯吗？

苏丽珍：（使劲咽了下去）你老婆挺能吃辣的。（她又使劲沾了一点）

苏丽珍：今天为什么打电话到我公司？

周慕云：我只想听听你的声音。

苏丽珍：你倒挺像我先生，油腔滑调。

（两人都不说话了，她喝了一口水）

.....

这场戏和上一场戏，相同的场景，只是由喝咖啡变成了吃西餐，但是两人对话的动作性更强，苏丽珍想知道周慕云老婆喜欢吃什么，周慕云想知道苏丽珍先生喜欢吃什么，两人似乎在玩一个游戏，想完成一次角色的错位，看似很轻松，却暗地里自己跟自己铆着劲，都承受着背叛的酸涩，相反，也在促使两人心灵的靠近。

对白除了可以用于预示将来发生的动作，也可以用于转

场，特别是我们常说的一种“叫板式”转场。所谓“叫板式”转场，简单地说，就是剧中人物说什么，下一场就出现什么，比如：

甲乙二人坐在办公室里。

甲站起来说：“我待会儿还要去老王家一趟。”

老王家。

镜头开始对准一个陌生人，接着镜头拉开，显现出刚才说话的甲。

那么观众很自然就明白了，下一场出现的场景是老王家，那个陌生人就是老王。

（四）塑造人物

诚如我们在前面章节所说的那样，电视剧最终的目标是塑造人物形象，而塑造人物形象的途径就是凸显人物的性格。我们在认识一个人的时候，也常说“听其言”，“观其行”，生活中，人物的言行是他特定性格的产物，反过来说，人物的一言一行都展示着他的性格。我们可以从赤手打死老虎的行动中看到武松的勇猛，也可以从“杀去东京，夺了鸟位”的叫嚷中，体会到李逵的鲁莽。

创作实践中我们可以看到，一部电视剧剧本的三分之二以上都是对白，除了前面我们所说的交代说明和推进剧情两种功能以外，对白还有一大功能就是塑造人物性格，我们甚至可以说，对白是塑造人物性格的基本手段。

我们来看电影《秋菊打官司》中秋菊和张九路的一段对话：

秋菊和二顺子走下公路，向拖拉机走来。二顺子的背架上拴了几只母鸡。

秋菊：“张九路……你车上还有地儿吗？”

九路摘了墨镜，仔细看看，笑了。

九路：“是老同学呀……几天不见，咋弄口锅扣肚子上了。沉不沉？我替你扣会儿吧。”

众人笑了。

秋菊脸红，却不恼。

秋菊：“你咋还是这么流里流气的？”

九路：“狗为啥吃屎？吃着香呗！您请，这趟车没我的座儿也得有你的座儿！”

秋菊：“鬼话，你没座儿哪个开车。”

九路：“我坐你腿上还耽误开车了？”

众人又笑……

这段对话生动活泼，尤其是张九路喜欢开玩笑的性格跃然而出。

地下铁道。挤满了人，熙熙攘攘。

……

罗依：“那么，你今晚有演出吗？”

玛拉：“当然，10点钟开始。”

罗依：“我真想去看看。”

玛拉：“你就来吧。”

罗依：“可惜今晚上校那里有个宴会，我要不去得有点胆子。”

玛拉：“你是回来度假的？”

罗依：“嗯，该到期了，我家在苏格兰……”

玛拉：“那你就该回去了，去法国？”

罗依：“明天。”

玛拉：“太遗憾了，可恶的战争！”

罗依：“是的，我也是这么想。这战争，怎么说呢？它

也有它的精彩之处——能随时随地叫人得到意外，就像现在我们这样。”

玛拉：“和平时期，我们也会这样。”

罗依：“你真是个现实主义者。”

玛拉：“是的。你好像很浪漫。”

（摘自电影文学剧本《魂断蓝桥》）

从这段对话里，玛拉和罗依两人对战争的不同态度，透露出两人性格的差异——玛拉是一个务实的姑娘，而罗依是一个浪漫的军人。玛拉谴责战争，认为战争是“可恶”的，罗依却认为战争“它也有它的精彩之处”，能得到意外的爱情。但玛拉不这样想，她很实际，真正的爱情在和平时期也能得到。

罗依：“……玛拉，你认为我们今天该干什么？”

玛拉：“一时想不出来。”“我……我……”

罗依：“现在你没有时间这样啦！”

玛拉：“哪样？”

罗依：“这样犹豫，你不能再犹豫啦！”

玛拉：“不能吗？”

罗依：“不能。”

玛拉：“那我该干什么呢？”

罗依：“去跟我结婚。”

玛拉：“哦，罗伊，你疯了吧？”

罗依：“我知道我疯了。这是奇妙的感觉。”

玛拉：“哦，罗伊，你理智一点。”

罗依：“我才不呢！”

玛拉：“可你还不了解我呀！”

罗依：“那我就用我的一生去了解你。”

玛拉：“罗依，现在在打仗，你只是，只是因为快要离

开……你现在觉得你必须在两三天内活完你整个一生。”

罗依：“我们现在就去结婚！除了你，别的人我都不要。”

玛拉：“你怎么这样肯定？”

罗依（像火一样炽热）：“亲爱的，你别再支支吾吾啦！别再问了！不要再犹豫了！就这样决定啦！这样肯定了，知道吗？这样决定了知道吗？去跟我结婚，知道吗？”

玛拉：“是的，亲爱的……”

《魂断蓝桥》讲述了一个战争岁月里一见钟情的故事。英国上尉军官罗依在躲避空袭时遇见了舞蹈演员玛拉，对玛拉一见钟情。罗依本来是回来度假的，现在假期结束马上就要随部队离开，开往法国。但是因为海上有水雷，放假四十八个小时，趁着这短暂的空闲时间，罗依来找玛拉，上演了一幕雨中求婚的激情戏。这场求婚戏，也进一步强化了罗依性格，既浪漫又充满激情。尽管玛拉是一个实诚的姑娘，在罗依的热情下也只有融化，当然还有爱情的力量。

下面一段是经典日剧《东京爱情故事》中赤名莉香和永尾完治的一段对白。完治在里美那儿受伤后，心情烦闷来到一家酒吧独自喝酒，他把与莉香的约会忘得一干二净。这时，他的同事刚好也到这家酒吧喝酒，并提醒他莉香去赴约一事。他才恍然想起，当他冒雨跑到和莉香约好的餐馆时，见到莉香提着伞站在早已打烊的餐馆门口。

莉香：“完治！太好了。因为我工作到很晚，所以就来了。我还以为你已经回去了呢。”

完治：“你一直在这里等我？”

莉香：“我想都挺久了，我又没戴手表，所以也不知道时间。现在几点？”

（莉香拉住完治的手表看，表针指向 11 点 5 分）

莉香：“已经是深夜了？真庆幸我没有变成化石。你说如果我变成化石，大家会不会都叫我忠犬莉香？哈哈……本来我想过要回去的，但是，你请我这种事不知道一生中能有几次？不抓住机会我怕晚上做梦会梦见遗憾鬼的。”

完治：“先找个店进去再说吧。”

（莉香却虚脱地靠向完治）

莉香：“我不行了，到此为止，就好像断了电源一样，虽然你就在我身边，却觉得相隔很远。这是为什么呢？谢谢你来了，我好开心，真的很开心，不知为何好想和你在一起……”

剧中莉香是一个在美国生活过一段时间的女孩子，因为经常要跟着父母的工作调动而转校，因此她与朋友一起时总是要尽情欢乐，“我总是告诫自己和谁在一起都要欢欢喜喜的，一想到分别后就再也不能见面了，于是我就拼命地微笑。”莉香爱上完治后，开始在爱情的路上执著地追求，她一味地付出一味地受伤，却总是用微笑面对世界。正是她灿烂的笑容、直率的个性征服了众多观众，使这部剧集成为经典。

对白在塑造人物方面还有一个独有的长处，就是人物不在场，对白直接塑造人物。

电影《红》中，瓦伦蒂的男友米切尔一直没有出现，观众只是从电话中感觉、猜想他。事实上，正是从他们的几次通话中，观众知道了米切尔是一个专横、多疑的人，同时也预示了两人不能走到一起。而瓦伦蒂的弟弟马克也只是在报纸上露了一面而已，他的人物形象也是从他与瓦伦蒂的通话中得以确立的。

类似的例子还很多。比方说电影《大红灯笼高高挂》中那个一直没有露脸的男主人，他的形象是在几房妻妾以及丫

鬢们的谈话中塑造出来的。

另外，人的音色也可以用来塑造人物。我们在古装片中，经常会看到一些皇宫中的太监，他们的声音尖细，又区别与女人说话的韵律，所以很容易塑造成奸臣或是小人的形象。

美国影片《裁决》中的主人公是一个失意落魄的律师，他的声音沙哑，有哮喘病，经常喘不上气来，这使他显得十分可怜，并且在辩论中时常处于尴尬的境地。影片《邻居》中那个操蹩脚中国话、口齿又不清的外国老太太的说话，给那个对话场面增添了真实感和生活气息。

三、对白存在的形式

黑格尔曾在他的《美学》一书中这样写道：“动作出于心灵，也只有在心灵的表现中才获得最大限度的清晰和明确。”前面我们也已经说过了，对白是外部动作的一种，是人物内心动作的外化。

言为心声，人物语言是人物内心的自然流露，人物有什么样的内心动作就说什么样的话，哪怕是人物不经意间说出来的话，都会不同程度地泄露他的内心世界，所以我们把对白的存在形式看做是：分享人物内心的秘密。但是，人物在不同的场合说话的方式也会不一样。

（一）表里如一

所谓表里如一，就是心里怎么想就怎么说怎么做。这是对白普遍存在的方式。

飞马公司的杨老板进来了，他看见马小霜还领来个人，心里就有些不高兴，使劲地皱了皱眉头。

周家文站起来 诈诈唬唬地说：“杨老板 你来晚了 20 分钟 要罚酒三杯呀。”

杨老板皱了下眉头：“中午的饭晚了半个小时，我还没罚你们呢。马老板，业务上的事明天去办公室谈吧，我隔壁还有一桌客人 我就不陪你了。”

杨老板说完扭头就走。

电视剧《有泪尽情流》中，因为盒饭误了点，马小霜请杨老板吃饭赔罪。周家文是个实诚的老大姐，也不管你老板不老板，也不管这顿饭是为何而吃，一上来就要“罚酒三杯”，她心里这样想的，也就这样说了。一句台词，一下就把这个人的实诚劲全部抖出来了。

孙燕：“……你是一个自私自利的人，你不知道你有多么可恨 我再也受不了你了！”

孙丽：“小燕，你这是怎么了？我看你真是需要看看精神医生了 可惜咱们这儿还没有。”

孙燕：“你才需要看医生呢！”

孙丽（微微一笑）：“你呀，你真是误会了，你以为我在乎你和马黎明怎么样吗？你是我妹妹，我知道你一个人觉得寂寞，想男人，这是很正常的事。我完全能够理解，也非常同情……”

孙燕：“用不着。”

孙丽：“可我就是看不惯，你明明做了还不承认，把自己弄得那么贞洁似的 你不觉得你很虚伪吗！？”

孙燕：“你，你混蛋！”

孙丽：“那你说 你和马黎明有没有那种事？”

孙燕（大叫）：“没有！就是没有！”

孙丽冷笑：你不承认没关系，你心里明白你干了什么。我告诉你，你真的应该结婚了，起码得有个情人，有爱情先不说，起码能解决你的问题！不然的话你的心理太扭曲……”

孙燕忽然抬手给了孙丽一个嘴巴。

孙丽怔住了。

孙燕惊慌地看着孙丽，似乎被自己的行为吓住了，但她的脸上仍然显出鄙夷的神情。

孙燕：“我可不像你，和什么人都能上床。”

孙丽抬手重重地回打了孙燕一个嘴巴。

姐妹俩互相瞪视，目光中充满了仇恨。

孙丽是个开放的时尚女性，又嫁了一个老外，对性看得很开，自认为“性是每个人正常的需要”，她把这番大道理自以为是地讲给很传统的孙燕，孙丽可谓“我口说我心”，但孙燕听了很是恼火，觉得自尊和人格都受了伤害和侮辱，以致姐妹俩最后暴发激烈的矛盾冲突。

（二）口是心非

所谓口是心非，就是想的和说的、做的正好相反。

周家文敞着怀，疯了似地在野地里面叫着跑着。

周家文：“解放了！解放了！解放……啦！”

马小霜目瞪口呆地看着她。

周家文喊岔气了，她弯着腰使劲咳嗽着。

马小霜：“周家文。”

周家文冲她摆摆手说：“喊一喊真舒坦，一腔子的废气都吐出去了。我身上从来没这么轻松过，前所未有地轻松。”

马小霜：“周家文，你快把扣系上吧，小心感冒。”

周家文：“不！我要让老天爷看一看，我周家文现在心里有多么敞亮。”

马小霜看着她不知道该说什么。

周家文：“你觉得我变态是不是？我跟你说心里话，瘫子死了，我真的高兴，他解脱了，我也解脱了。他死的日子就是我俩欢庆解放的日子！”

周家文侍候了很多年的瘫子丈夫张杰死了后，周家文跑到郊外田野嚎叫，发泄自己的情绪。

马小霜：“你想什么呢？”

周家文：“我在想瘫子。”

马小霜扭脸看着她。

周家文：“你说他要是活着，我能大半夜地跑到你这来睡？”

马小霜苦笑：“那不能。”

周家文：“他瘫在床上这么多年，都是我一把屎一把尿地伺候的，我伺候个孩子长到五岁他也能拉着我的手跟我说暖心窝子的话了。可我伺候的是个瘫子啊，他除了呜噜就是呜噜，连个表示亲热的眼神都不会啊。”

马小霜的眼睛潮湿了。

周家文：“他再没表示也是我的丈夫啊，我跟他结了婚还生了儿子，他不能说不能动，躺在家里也是一个男人那！”

马小霜带着哭声说：“周家文，你别这么想！”

周家文：“你别劝我，我知道你心里也这么想。咱姐俩命一样都半当腰地被丈夫撂在荒地了，再也没人疼咱了！”

马小霜呜地一声哭出来，她用被子使劲捂住嘴，又拉过被子死死地捂住了自己的脑袋。

周家文也用被子死死地捂住了脑袋。

被子里面鼓起两个女人的身体，看得出她们是跪卧在

床上。

被子里面很安静，但是能看见被子在颤抖，颤抖越来越大。

马小霜的手从被子里面伸出来，她抓过纸巾，手重新缩回到被子里面。

周家文的手也从被子里面伸出来，她抓过纸巾也缩回到被子里面。

地上被泪水浸透的纸巾一团一团的。

这是周家文半夜醒来睡不着，跑到马小霜家睡觉的一场戏。我们把两场戏前后联系起来看，一下明白了——开始周家文在田野嚎叫发泄情绪，她嘴里说是“解脱了”，自己多么“高兴”，但是，后一场戏，把周家文原来刻意掩饰的痛苦一下释放了出来，两个失去了丈夫的女人同病相怜，痛哭流涕。

值得一提的是，后面这场戏的处理方式。我们惯常的做法是写两个女人失声痛哭，或者抱头痛哭，而编剧却很智慧地处理成两个女人躲在被子里哭；把她们心里的酸楚、艰辛、委屈、压抑都表现了出来，带给观众的却是更大的内心冲击力。

《贫嘴张大民的幸福生活》中，当大军得知自己媳妇莎莎和古三有一腿之后，非常气愤，扬言要杀了莎莎，最后却拿出一把小刀子让大民宰了古三。

这种方式，往往是一场戏的结尾部分，否定开始部分人物的对白，或者后面某场戏否定前面一场戏人物的对白。

（三）投石问路

日本电影《远山的呼唤》中，田岛耕作在民子家打工一

段时间后，一直和儿子相依为命的民子爱上了耕作，但民子是一个性格内向的女人，她不好意思主动示爱，可又怕耕作离开。一天晚上喝咖啡的时候，他们有这样几句对话：

民子（吞吞吐吐地）：“武志这孩子，他一直想问问你，你能在这儿呆多久？”

耕作：“反正我到哪儿都一样。”

民子：“武志一定会高兴的。”

对话中，民子似乎自己并不在乎耕作是走还是留下来，只是为了孩子才开口问了这个问题，但是几句话泄露了她内心的秘密。她听耕作说“反正我到哪儿都一样”，她说：“武志一定会高兴的。”其实是自己心里高兴，因为她认为耕作是接受了自己的意愿准备留下来。

有意思的是，耕作是一个被通缉的逃犯，在民子家打工是为了逃避追捕，他真的无法回答能在这儿呆多久，也只能模棱两可地说自己到哪儿都一样。

东方人，尤其是咱们中国人一向追求意境，讲究含蓄，所以很多观众对当前电视剧一上来就大喊大叫“我爱你”这种表达情感的方式比较反感。的确，有意蕴的台词能够让人回味绵长，观众也愿意去咀嚼其中的味道。

.....

白羽屏：“女人就是女人，别看我在班上那样，我是硬撑着，其实我早就累了。”

徐临风：“看不出来。”

白羽屏似怪似嗔地看着徐临风：“你要是能看出来工人们也都能看出来了。只要我还想干下去就得咬牙硬撑着。”

徐临风：“自打我认识你那天你就是一个不服软的人。”

白羽屏：“我想服软，没人支持我啊。”

徐临风：“我支持。”

白羽屏：“那你来掌握这个摊子。”

徐临风：“那可不行，我是打工的。让你丈夫出山不就得了？反正大学的老师也不用坐班。”

白羽屏冷笑：“他除了冷嘲热讽什么都不会。”

徐临风看着白羽屏：“他是什么样的人？”

白羽屏：“我还真说不好。我们结婚十几年了，好像越弄不清楚对方是怎么一个人了。你怎么样？”

徐临风：“还那样，一个人吃饱了全家不饿。”

白羽屏：“你真的打算一辈子就这样了？”

徐临风：“我从来不做一辈子的设想，只想今天和明天两天，这样既实际又容易实现。”

白羽屏笑：“徐临风啊徐临风，你是一个招女人喜欢又让女人抓不着的男人。”

徐临风指着白羽屏的鼻子笑道：“你骂我都不用写草稿。”

白羽屏：“幸亏在上学的时候我没爱上你，否则后果不堪设想。”

徐临风：“你这样想，那我得追追你了。”

白羽屏被点中了要害，脸一下红了。

两人喝茶谁也不说话，气氛比较尴尬。

这是电视剧《有泪尽情流》中徐临风和白羽屏在茶馆喝茶时的一场对话，很有味道。白羽屏在徐临风面前撕下了女强人的面具，显露出了女人温柔的一面。白羽屏一面埋怨自己的丈夫只会冷嘲热讽不支持自己，一面希望得到徐临风的支持，这种支持更多的成分是希望有一个贴心的男人能和自己一起分担，一起面对。白羽屏的话很有层次，开始看似不在意，只是顺口一问：“你怎么样？”接着问：“你真的打算一辈子就这样了？”关切之情，溢于言表。再接下来说徐临

风是“一个招女人喜欢又让女人抓不着的男人”。尽管白羽屏笑着说的这番话，但已经透露了白羽屏内心的秘密——徐临风不是招别的女人喜欢，而是招自己喜欢；不是别的女人抓不着，是自己抓不着。如果说开始白羽屏在用笑掩饰自己的话，那么她随后的一句话则无意中把她的内心进一步显露无遗。“幸亏在上学的时候我没爱上你，”那么是不是可以理解为现在是爱上了呢！这段对白没有华丽的辞藻，都是大白话，却使人回味无穷。

事实上，我们在生活中，除了最亲密的家人或者朋友，人们说话总会顾及自己和说话对象的身份、关系以及所处的环境，总有一些话是不那么直接说出来的。作为编剧在处理对白的时候，首先要清楚，只要清楚地传达给了观众，观众才有兴趣关注你的人物，一旦观众对你想要塑造的人物失去了兴趣，那么一切将无从谈起。你编写的对白在清楚的前提下，还应该力图去挖掘语言背后隐藏的东西，让观众理解角色最隐秘的想法。

我们再来看茶馆这场戏的后半部分：

白羽屏打破僵局：“你觉得马小霜这个人怎么样？”

徐临风想了想：“她最大的特点是单纯，看上去很干净，三十多岁的人，眼睛还跟孩子似的，她好像什么都相信。”

白羽屏：“你对她研究得还挺透。”

徐临风：“没研究过，你问起来我顺口说说而已。”

白羽屏：“你喜欢这样的女人吗？”

徐临风：“什么样的女人我都喜欢。”

白羽屏：“你倒是不嫌多。”

徐临风笑：“我这个人天生的怜香惜玉。”

白羽屏：“是啊，你跟我办这个餐饮公司也是因为可怜我才入的伙儿。”

白羽屏本来是想打破尴尬，顺口问徐临风对马小霜的看法，没想到徐临风对马小霜还注意上了，并且还说的很准确。尽管马小霜是白羽屏的小姑子，白羽屏也开始吃醋了，嘴上说“你对她研究得还挺透”，言下之意是徐临风对别的女人过分上心了。马上追问一句“你喜欢这样的女人吗”，她心里最愿意听到的是徐临风否定的回答，或者说“喜欢你这样的女人”，谁料徐临风这个玩世不恭的家伙说“什么样的女人我都喜欢”。这句话在白羽屏听来，至少说明你徐临风是喜欢马小霜或者马小霜这样的女人的。白羽屏又说“你倒是不嫌多”，这话情绪复杂，有七分醋意，三分怨味，不自觉地认为徐临风是喜欢自己的，不痛快的是徐临风还喜欢别人。她最后一句话那就是纯粹一个小女人对自己钟情的风流男人的幽怨了。

我们说对白是人物内心活动的外化和反映，但是它却并不等同于人的内心活动，人的内心是丰富多彩的，如果说人的内心是一条涌动的冰河的话，那么对白就是冰山露出水面的那一部分。而藏在水面以下的那一部分呢，就是人物言犹未尽的部分。说到这里，我们不得不提到一个词，就是所谓的潜台词，它就是指潜藏于内心而没有完全透露出来的话，更准确地说应该是人物内心没有完全表达出来的意思。

名片“三色”系列，蕴含着深厚的意味，冷静而凝重。剧中对白多是日常性对话，很容易唤起观众的日常经验，显得亲切自然。人物语言经过精心设计后，极其简练，但同时又含有深刻的哲理，对白后面藏着丰富的潜台词。这是《蓝色》中的一段：

朱莉：“我什么也不要，不要财产、回忆、朋友、爱，这些全是骗人的！”

母亲：“人不能拒绝一切。”

朱莉：“妈妈，小时候我是不是很怕微笑？”

母亲：“你不怕，是朱莉怕。”

朱莉：“现在我怕了。”

这是朱莉第一次探望母亲时的一段对白，短短几句，却有着丰富的情感交流。朱莉说“我什么也不要”的时候，她是想拒绝一切，但是母亲马上告诉她，那是不现实的。母亲第二句回答充满哲理：“你不怕，是朱莉怕。”弦外之音就是“你变了”。观众可以感受到一个母亲对女儿的关爱。朱莉说“现在我怕了”，她不是怕别的什么，怕的是自己的改变，我们一下能感受到人物思想的变化。

《白色》中，卡罗尔在地铁里用空枪“震醒”米科拉伊后，有这样两句对白：

卡罗尔：“米科拉伊，我们尝过苦痛。”

米科拉伊：“没错，可我——想——解脱。”

卡罗尔想劝慰米科拉伊，但是米科拉伊似乎无法再承受。简单的对白暗含着人物自身历尽心酸、身心疲惫的痛苦体验，具有强烈的情感张力，同时也是对波兰社会现实苦难的揭示，并且有着对不快乐人生命运思考后的深厚哲学意味。

（四）他人酒杯浇自己块垒

张大民笑容可掬地走进门来。除了柳柳，一屋子人满脸堆笑，等着等着，没动静。

大民（回头）：“你看你看，又来了，穷滋扭！”

母亲（微笑）：“大民，怎么跟人家说话呢！”

大民（训斥）：“少跟我来劲，让你进来你就进来！我就不信……”

大民出人意料地掰走盘子里的鱼头。一只白色的波斯猫懒洋洋地出现在门口。他用鱼头喂猫，摸小猫的脊梁。

大民：“吃完了替我搜搜床底下，哗啦儿哗啦儿，老有东西半夜出来遛达……哎，哎！”

猫叼着鱼头跑掉了。

一家人脾气好的很沮丧，不好的瞪着他，恨不能吃了他。

大民谦虚地笑着，看见了外人。

大民：“这位是……”

大军：“她是我女朋友，柳柳，柳树的柳。柳柳，这就是我哥……”

大民（与姑娘握手）：“欢迎欢迎，你来的很是时候，正赶上吃饭，坐下来……一块吃饭吧。”

大民刚想坐下，让母亲喝住了。

母亲：“人呢？”

大民：“我让她回家了。”

大雪（轻声）：“……怎么了？”

大民（天衣无缝）：“她爸病了。她硬要来，我死活不让她来，我说你爸也挺重要的，你别不管他……我把她轰回去陪她爸爸去了。她差点哭了。我说你先别哭，你爸的病不是还有治呢么……”

不等他说完，大家已经陆续坐下闷头吃起来。

大民绕着众人走了半圈，找不着落座的地方。

大民：“我也没吃饭呢。”

没人理他。

大民发现柳柳吃相不好，老挟鱼。

大民（微笑）：“柳柳，多吃鱼，鱼比别的菜好吃。（话中带刺）慢点儿，别让鱼刺扎了嗓子眼儿。”

大民盛了一碗饭，站着从众人的头上挟菜吃。

柳柳叼着烟，在身上四处找火。

大民（更酸了）：“柳柳，我妈哮喘，你抽烟她上不来气。我平时都在院子里抽。咱俩把凳子拿上，我陪你在房檐底下抽得了……”

柳柳（自嘲地）：“……木耳盐搁多了。”

这是她进门后的第一次说话，嗓音粗粗的像老爷们儿。

大国捂着嘴，怕喷饭。

大民：“是搁多了，听着都不对劲了。”

大国“扑”地一声，喷在自己碗里。

大雨把母亲的杯子递给姑娘。

大雨：“可能搁双份了，喝点儿茶。”

喝了没几口，姑娘放下杯子，怒气冲冲地站起来。

大军使劲拦她。

大民：“大雨，你往茶里搁盐了？冲姑娘，茶叶里有沙子，硌着牙了？哟，见血了……大雨，拿纸去。手纸在枕头底下，多撕点儿……”

（摘自电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》文学本，

刘恒著）

一家人杀鸡宰鱼，是为了等张大民带女朋友来家吃饭。谁知女朋友却跟他分手了。大民指桑骂槐，明里骂猫，实则骂吹了的女友。当母亲问起女友没来的原因时，大民又编派着骂女友和她爸爸。大民心里很郁闷，正不知该去何处发泄。弟弟大军带回来的柳柳阴阳怪气的，自然成了大民挤兑的对象。

马小霜：“大哥，你什么时候成了心理医生啦？”

马骥：“他认错人啦。他得了癔想症，也许看过一个心理医生，也许医生姓马，也许和我长得有点相似，但绝对不

是我。”

马小霜：“这咋办，咱们赶紧走吧。”

马骥：“慌啥，我还得给他看病呢。”

马小霜叫道：“你给他看病！”

马骥：“这个社会，每个人都是病人，每个人都是医生。”

.....

马小霜：“现在这人都怎么啦？”

马骥：“欲望太多，实现这些欲望太难。”

马小霜：“有什么办法可以解脱吗？”

马骥：“不穿衣服，不坐汽车，不用电话，住丛林、食生肉、喝泉水。”

马小霜：“那不又回到原始社会了吗？”

长发小伙子甩着双手又回来了。

小伙子：“马老师，我该怎么办？”

马骥：“只好搬回六楼了。”

小伙子：“可我在单位还能看见她。”

马骥：“她是你的同事？”

小伙子：“对。”

马骥：“找个合适的时间、合适的地点，把心里话通天地说出来，让她了解你，让她崇拜你，让她喜欢你！”

小伙子：“我不敢，老板搁人看着我呢。”

马骥：“她是老板的人？”

小伙子：“对。老板是一泡狗屎，而她是一朵鲜花。”

马骥：“这是社会的问题，现在的社会就是鲜花自己非要往狗屎堆里钻的社会。我们今天不说这个问题，我们今天只说你。”

小伙子：“我该怎么办？”

马骥：“要想打动她，你只能炒了老板，这是你唯一的机会。站直喽，像个男人那样，炒了他！”

小伙子：“我已经被他炒了，我还得去趟厕所！”

小伙子一走，马骥拍着脑袋说：“我想起来了，他是我的一个学生，一个非常出色的学生。他怎么变成了这个样子？”

马骥抱着酒瓶咕咚咕咚地猛灌，马小霜把酒瓶夺下。

马骥：“我的学生怎么变成了这个样子！”

说着说着，马骥的眼泪出来了。

（摘自长篇小说《人间烟火》，倪学礼著）

马骥看见老婆白羽屏折腾开饭店，感觉到老婆变了，“原来追求的是理想，现在追求的是金钱。”更让他闹心的是白羽屏和她的同学徐临风走得很近，似乎有那么一点意思，马骥心里憋着一团火，正好来个小伙子，误把他当作心理医生，马骥借酒浇愁，把心里的不痛快和对白羽屏的不满一股脑儿地发泄了出来。

（五）各行其道

面瓜呼呼大睡，筱燕秋躺在那里睡不着。她用胳膊肘碰碰面瓜。

面瓜一骨碌坐起来，动作利落地帮筱燕秋翻了个身，躺倒接着要睡。

筱燕秋推他：“我睡不着，你陪着我说会儿话。”

面瓜强睁开眼晴：“你说吧。”

筱燕秋：“还有十天就生了。”

面瓜：“嗯。”

筱燕秋：“我害怕。”

面瓜：“别自己吓唬自己。”

筱燕秋：“我要是难产，大夫问你要老婆还是要孩子，你要谁？”

面瓜强撩眼皮：“我都要。”

筱燕秋：“只许你要一个。”

面瓜困得差点睡过去，他稀里糊涂地顺嘴答道：“随便。”

筱燕秋一下坐起来：“面瓜！”

面瓜激灵一下睁开眼，看见筱燕秋坐在那里吓了一跳：“你咋自己坐起来了？”

筱燕秋脸上乌云密布，她气得鼻翼扇动着说：“你刚才说什么？”

面瓜：“啥也没说啊！”

筱燕秋：“伪君子！”

面瓜：“咋的了？”

筱燕秋：“你和我结婚就是为了要孩子。”

面瓜息事宁人：“我得先要你，然后才能要孩子。”

筱燕秋冷笑：“你一张嘴就透着假。”

面瓜：“秋啊，别闹了行不？我明天还要上早班呢。”

筱燕秋：“好像我不上班似的。”

面瓜躺倒：“我服你了行不行？你不睡，我可睡了。”

筱燕秋往起揪他：“你给我把话说清楚。”

面瓜耍赖：“明天再交代行不行？”

筱燕秋掐他：“起来！”

面瓜疼得一骨碌坐起来，生气地说：“深更半夜的你闹什么？”

筱燕秋下地在桌子旁边坐下，幽怨地看着他：“烦我不是？”

面瓜苦笑：“没有，没有。”

筱燕秋：“我看出来你烦了。”

面瓜苦恼地搓着脸。

筱燕秋一阵委屈：“我最多再烦你十天。我要是生孩子死了，别给我开追悼会，你一个人把我的骨灰端到山顶上顺风扬了。”

面瓜翻了脸：“你咋这么不吉利？”

筱燕秋：“我就是要死了。”

面瓜克制着自己：“我知道你就是紧张，你越这么闹腾，心里越紧张。”

筱燕秋：“我不紧张，我只是觉得眼前太黑，黑的都看不清楚自己这一辈子到底是为什么活着。”

面瓜打了个哈欠：“整天这么折腾你累不累啊？”

筱燕秋：“你是问我还是问你自己？”

面瓜又打了个哈欠：“又来了。”

筱燕秋嘿嘿一声冷笑：“面瓜啊面瓜，真没想到我会死在你手里。”

面瓜的半个哈欠噎了回去：“瞎说啥？”

筱燕秋的眼泪流下来：“我不愿意结婚，你逼我结。我不愿意生孩子，你逼我生。是你一步一步把我逼到这条死路上来的。”

面瓜：“你讲不讲理啊？”

筱燕秋：“为你去死，我死得冤屈！”

她的尾音上韵白着拖腔。

面瓜毛骨悚然。

筱燕秋哭出声来。

面瓜气得直哆嗦，他忍无可忍，手“啪”的一声拍在桌上：“你想咋的，你到底想咋的？”

筱燕秋的哭声戛然而止，她手颤抖着指着面瓜的鼻子厉声问：“你拍谁？你这是在拍谁？”

面瓜不说话。

筱燕秋：“面瓜，我筱燕秋是死是活一个人挺着。滚！你给我滚，你马上从这里滚出去！”

面瓜忍无可忍穿上衣服摔门出去。

筱燕秋坐在那里越想越生气，气得她呜呜地哭起来，哭着哭着她不哭了，她站起来使劲擂了下桌子，她的肚子突然疼了起来。筱燕秋坐下又站起来，疼痛没有缓解，而且越来越厉害了。

筱燕秋吓坏了，她扯着嗓子叫喊：“面瓜，面瓜！”

门开了，面瓜进来。

面瓜沉着脸：“叫我干啥？”

筱燕秋看见他又气又恨，大声喊：“你滚！我不用你！”

面瓜转身又要出去。

筱燕秋一把拉住面瓜，她带着哭腔说：“面瓜，我肚子疼，我要生了。”

面瓜吓了一跳，二话没说，背起她来跑出去。

筱燕秋是一个追求精神的女人，面瓜是一个活在柴米油盐中的男人，他们对生与死有着自己不同的理解。筱燕秋从舞台上下来，嫁给面瓜，觉得自己的精神就已经死了，而面瓜却等着筱燕秋为自己生孩子。一个在天上，一个在地上。面瓜从未去剧场看过筱燕秋的一场戏，他根本不关心。而对于筱燕秋来说，嫦娥死了，她自己也就死了。面瓜根本无法理解筱燕秋的精神生活，他只觉得筱燕秋给了他一个家，一回家他就感到了热乎劲，就为了这股热乎劲，筱燕秋怎么对他，他都接受。两个人同在一个屋檐下，同床共枕，却实在是两个世界的人。

四、对白写作与审美诉求

（一）对白写作的原则

我们明晰了对白的剧作功能以及它存在的方式以后，那就剩下一个最重要的问题，我们如何来写对白以及怎样写好对白。

清代著名戏剧家李渔在他的《闲情偶寄》中说道：“言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地。无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想，即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为辟邪之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。”

李渔这段关于“立言”的经典论述，提出了写对白的原则，那就是——设身处地。它又包含两个方面的内容，一是抓住特定的人物性格，一是进入特定的情境。

1. 抓住人物性格

首先说“设身”，它不是说编剧在写一个人物的对话时，要假定这个人物就是自己，而是说一定要让人物说符合他特有的身份和个性的话。

恩格斯曾说：“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’。”创作实践中，人物性格是编剧对于现实关系的形象发现，又具有相对的独立性。“这个”人物的身份包括他的出身、性别、年龄、教养、职业、经历、信仰、社会地位、家庭状况、先天气质

等一切方面都是具体的。

一个大学教授和一个机关干部；一个社会名流和一个蹬板车的；一个母亲和一个少女……因为人物身份的不同，他的语言自然不同。编剧的任务就是在面对某一具体事物可能出现的种种话语里，寻找到最符合人物性格的独特语言，追求对白的“性格化”。

电视连续剧《九九归一》中，那些关系密切但是身份反差很大的人之间，在表达同一意愿时语言差别也很大。比如同样是对贞格格的爱，受到现代教育的奉时可以说出来“我爱你”，而“从小进铺子当长工”的富贵便绝对不可能使用这样的语言方式。即使当他被内心的激情所冲撞，他能说出来的也只是“我喜欢你”。

郑天寿和贾把式二人同样是管教儿子，语言上却各有特点。不过身为东家财主，依照郑天寿从小学徒出身的经历，我们在语言设计上也注意到他的一些底层人的特点。如他对奉时表达自己的希望时，使用的是“不管你想着干多大个儿惊天动地的事情，你都得四脚着地，一个脚印一个脚印地来”这样的语言，而不会使用“脚踏实地”这样的很“文气”的语言。

电视剧《走出凯旋门》中，在杨安的官邸，张梦蕙看见襁褓中的孩子，便问杨安的如夫人：“是千金还是公子？”如夫人的回答：“是个带把儿的。”留学生出身和妓女出身的两个女性之间的文雅和粗俗立马显现了出来。

电视剧《无悔追踪》中，冯静波是教师，谈吐文雅，出口成章。他向派出所请求批准和柳叶眉结婚未果，情急之下说道：

眉子怎么能和那些金玉其外、败絮其中的腌臢之人相提并论呢？她虽然相貌不佳，可是出污泥而不染；虽然出身卑

微，可是她从不仰富人之鼻息。我冯静波教书三年教己身，娶妻娶德不娶色。

而派出所所长肖大力却是一个老粗，满嘴粗话：

我就不信他能滋出丈二的尿去。

他觉得自己是根葱，谁他妈拿它蘸酱吃？

我就不相信，冯静波光溜儿的浑身上下除了肚脐眼儿就一个疤痕都没有！

“设身”的另一个主要内容是对话要体现人物的个性。我们来看电视剧《辘轳·女人和井》中的一段对白：

狗剩儿媳妇一边倒酒，一边说：“铜锁啊，本来，人到难处不能挤，马到难处不加鞭。你眼下正在难处，我实在不应当多说少道。可是我是个直肠子人，肚子里留不住话。你呀，不能再这么下去了。这么下去，姥姥不疼，舅舅不爱，别人都会当狗屎臭你！”

铜锁默默点点头。

狗剩儿媳妇：“男子汉大丈夫，要勤劳致富。你想啊，就是天上掉馅饼，也得人起早，你晌午才起来，还哪儿能捡得到？！”

铜锁又默默地点点头。

狗剩儿媳妇对他这样的表现挺满意，微微一笑，又继续说下去：“所以说……”刚说出这三个字，她突然停住了，支棱起耳朵，警觉地听着什么。

铜锁莫名其妙地看着她。

她听着听着，突然一回头，啪地推开窗户。此刻，正在窗外偷听的苏小个子躲闪不及，被窗子狠狠撞了一下。

……

狗剩儿媳妇出口不逊地：“你爹你妈说话，你也偷听？”

苏小个子理亏气短地：“哎，狗剩儿媳妇，你别骂人

那！”

狗剩儿媳妇火气很大：“我没骂人 我骂狗！”

苏小个子被噎得没说出话来：“你……”

铜锁这时插话：“老苏大哥呀，今天这事儿，可是你做得不对。”

苏小个子一听，来神儿了，立刻把矛头对准铜锁：“哟，我跟她说话，你答什么茬儿？她是你什么人？你哈巴狗儿啃脚后跟——亲的也不是地方啊！”

狗剩儿媳妇立即援助铜锁：“苏小个子，你少胡诌八扯，有啥话，对我说，黑灯瞎火的，你偷偷摸摸的干这种事，寒碜？我要是你，就自个撒泡尿——浸死！”

苏小个子：“你太过分了！”

狗剩儿媳妇：“呀，你这头瘦毛驴，嗓门儿还不低哩！怪不得人家都说你是属蛤蟆的——物小嗓门大！”

苏小个子真的气急了，指着狗剩儿媳妇：“你，你，你嘴也太损了！你是寡妇心，绝户肺，这辈子尖尖嘴儿，下辈子还得当寡妇！”

狗剩儿媳妇也气急了：“你呢？这辈子缺德，下辈子缺德，大下辈子还得更缺德！你祖祖辈辈像耗子，代代像武大郎！”

苏小个子：“武大郎怎么啦？我偏偏要收拾你这个潘金莲 呸 兴你招野汉子 就不兴我偷听？”

狗剩儿媳妇：“招野汉子，我乐意！我还想跟他结婚哩！”

这段对白，准确地把握了人物的性格，把狗剩儿媳妇的泼辣、铜锁的软弱、苏小个子的猥琐都表现得淋漓尽致。

用对白来凸显人物性格，还有一些小的技巧。如为某些人物设计独特的“口头禅”，也是一种点化人物性格的好方

法。《九九归一》中 郑太太的“不成 不成啊！”体现了她贵为小姐任性的一面。但当她听说富贵要离开天和时，内心的善良和对富贵的喜爱表现得非常鲜活。老厨娘夏妈时常挂在嘴边的是“造孽哟”，这表明了她是一个吃斋念佛、慈悲为怀的老太太。这一口头禅与她的最后一句台词“我一个吃斋念佛的老太太，菩萨保佑着呢！”相呼应，正是对那个军阀混战、人不如草的悲惨年代愤怒的控诉。

《辘轳·女人和井》中编剧赋予巧姑的言语特点则是多用歇后语。像什么“老母猪跟牛顶架——我豁出这张老脸啦”，“是神的归庙 是鬼的归坟——井水不犯河水。”“黑瞎子掉井里——熊到底儿啦”之类的，很好地刻画出了巧姑机智伶俐又尖酸刻薄的性格。

2. 进入特定情境

所谓“处地”，就是人物对话要符合剧中的特定场景，指人物所处的具体环境、生活条件和情势。人总是根据自己所处的具体环境和特定生活条件来决定表达意志的方式。喜庆的婚礼上，人们一般不会提晦气的事情说沮丧的话，哪怕是同样的人同样的话题在不同的环境也是不一样的。一对恋人在幽静的花园里，肯定是甜言蜜语，甚至肉麻；而在熙熙攘攘的大街上，他们表达情意的方式肯定是内敛的含蓄的。

马小霜正在洗脚 她伸着脖子喊：“水太凉了！”

陈志强拎暖壶进卫生间，他给马小霜倒热水。

陈志强：“行了吗？”

马小霜：“太烫了。”

陈志强又给她兑凉水。

马小霜：“你怎么不是热就是凉啊？”

陈志强折腾了好几次才把水温弄合适了。

马小霜：“我脚疼。”

陈志强蹲下来握着她的脚问：“哪一只？”

马小霜：“左脚，趺了一下脚，鞋跟都趺掉了。”

陈志强关切地给她揉着脚：“你怎么跟悦悦似的？不是摔跟头就是趺脚。”

马小霜：“人太多挤的。”

陈志强：“你去商场了？”

马小霜：“没有。”

陈志强：“没有，那你提包里面的东西哪来的？”

马小霜嘻嘻笑：“你看见了，那是人家送的。”

陈志强：“谁送的？”

马小霜：“街上的人送的。”

陈志强：“我不信，这东西还有人大模大样地往外送？”

马小霜：“真的，在街心花园里面，我看见人们在抢，我也顺手抢了一盒。”

陈志强顺手在她脸上轻轻掐了一下：“脸皮真厚！”

马小霜打他的手。

陈志强给马小霜洗脚搓脚。

马小霜：“舒服，你洗得真舒服。”

陈志强笑得意味深长：“我给你干啥你不舒服？”

这是《有泪尽情流》中马小霜和丈夫陈志强在家中腻味的一场戏，因为是在家中，两人说话自然可以很亲昵，甚至有点暧昧。

而美国影片《相见恨晚》中，阿历克和劳拉在一个火车站的小吃店里邂逅，两人迅速产生感情，但是两人各自有自己的家庭，传统的道德观念终于使他们下定决心中止这种“不道德”的关系。他们的离别是在他们最初邂逅的小吃店里，他们马上就要离别，本应该有一番浓情蜜意倾诉别离之

情，但是劳拉的朋友道丽却出现了，她的出现从根本上改变了“别离”这个情境。原来想说的情话只能压在心底了。

火车进站的声音。

阿历克：“我该走了。”

劳拉：“是的，你该走了。”

阿历克：“再见。”

劳拉：“再见。”

两人虽然没有喋喋不休畅诉心曲，但是他们内心的情感反而显得更饱满。

（二）对白写作的动力

如果说“抓住人物性格”和“进入特定情境”是写作对白的两个原则的话，那么建立一个明确的对话目标则是对白写作的动力。

我们写一段对话不是说信马由缰随便瞎写，而是首先要明确一个对话的目标，就是说你写这一段对话，想要达到什么目的。可能是缓和人物关系，让两人重归于好；也可能是加剧人物冲突，让两人反目成仇；可能是引出一个事件，也可能是导致某种危机，或者把人物引入困境……

许景由在沙发上坐着，宋焦英把削好的鸭梨递给他。

宋焦英：“您在美国的几个孩子，我看都不如他。他坚定，有毅力，头脑也冷静，如果他将来要领导圣弗兰西斯化学公司，会给您的事业带来发展。您应该抓紧这个‘人才投资’应该启发他学会竞争的本领，管理的才能。”

许景由：“他对这个不一定有兴趣！”

宋焦英：“不可能吧！”

许景由：“密司宋，你是在美国长大的，你还不了解中

国。不过，我还是要摊开跟他谈谈。”

摘自电影《牧马人》文学本

编剧设置这一场戏的目的，不是为了展示许景由吃鸭梨，而是要引出许景由要和儿子许灵均谈话，准备带他到美国继承他的事业。这段简单的对话具有较强的动作性，通过宋焦英对许灵均的肯定，由宋焦英提出培养许灵均，引出许景由下面要跟许灵均谈话，引起观众的兴趣，他怎么跟儿子谈话，许灵均会答应跟父亲去美国吗？他是一个人去，还是带着老婆孩子一起去？

弗兰克：“大难临头时，有人飞走有人留下。查理在面对困难，乔治则躲在老爹的权势后面。而你们呢？你们打算赏赐乔治而毁灭查理。”

弗兰克：“我不知道这学校出了什么名人，这学校要是有什么精神，也都死了！你们在培育弱者的人才，教人出卖朋友同僚！你以为在培养这些小子成为大丈夫？你错了。因为这学院号称的精神将要毁在你手里！只有我身旁这位才算堂堂正正。这孩子的灵魂完整无缺。它是不卖的。但有人，我不说是谁，想买它。但查理不卖。”

校长恼羞成怒，他敲那个类似拍卖时用的木锤。

校长：“我说弗兰克你太过分了！”

弗兰克也生气地站起来：“我太老，太累，也太盲了。五年前的我会一把火烧掉这地方！”

弗兰克：“你以为你是在跟什么人谈话？我是见过世面的，你知道吗？我见过这样大年纪的孩子，比他们年纪更小的孩子，断手折足。但总没残缺的灵魂可怕！因为灵魂不能靠义肢补救。

你以为，这不过是挫折这孩子的锐气，叫他夹着尾巴回老家。但我说你在毁灭他的灵魂！为什么呢？只不过他不是

贝尔中学的人，贝尔的人，伤害他，你们便都是贝尔的渣滓！

我进来时听到这几个字，‘培育领导人的摇篮’。树干折，摇篮跌！摇篮跌下来了！大丈夫和领导人的制造者，留心你制造的是什么领导人！我不知查理的沉默是对还是错，但我知道，他不会为保自己的将来而出卖人。各位朋友，这叫忠义！叫勇气！这才是领导人的素质！

我一生经过无数的转捩点，从来我都知道什么是正途。不管什么事，我都知道。但我从不走正途。为什么？因为走正途太辛苦了？而查理，他在转捩点上选择了他的路，而且是正途，是原则之途，通往人格之路。让他继续走这路吧。

纪律委员会，他命运在你手，他的前途可贵，请相信我！别毁灭它，该保护它，拥抱它，终有一天你们会为此而感到骄傲！”

演讲结束，全会场爆发出一阵热烈的掌声。

这是美国电影《闻香识女人》中的一场高潮戏，贝尔中学准备开除学生查理的听证会上，弗兰克上校为不肯出卖原则的查理辩护。编剧设置这场戏的目标就是化解查理的危机。弗兰克由开始为查理辩护，最后变成了个人的演讲。弗兰克的演讲，机智而充满激情，最后感染纪律委员会的委员们，查理非但没被开除，还赢得了大家的尊重。

（三）对白的审美诉求

前面我们了解了对白写作的两个基本原则，下面我们一起来探讨一下对白的审美诉求，简而言之，就是如何写好对白。

1. 穿透力与感染力

台词是对口语的提纯，但是经过编剧的重新编排后，已经远远高于口语的感染力了。

前面我们举的一个例子，《闻香识女人》中弗兰克上校为查理的辩护，台词情绪饱满，具有很强的感染力。

一些电视剧中，我们可以看到，是在某些大段情感独白时，编剧有意识地追求了舞台化的语言风格。因为在这些规定情景中，剧中人和观众的情感已经高强度地凝聚，达到了“高于生活”的层次，为我们充分展现汉语言的音律之美提供了基础。如《九九归一》中富贵“哭灵”一场。在开始时使用了一连串的“兄弟，父母，妻儿老小，名节性命，情意良心，骨气家业生计”来表现富贵内心繁乱无助的情感。接着使用大段的排比句式，“我怕……我又怕……我最怕的……”使其情绪层层递进，推向高潮。最后，一连串超长的反问句式，到“我还是不是个忠孝仁义的中国人”戛然而止，把富贵内心最深处痛苦与矛盾的情感宣泄到极点。

下面这段台词选自电视剧《大明宫词》：

女（悠扬、凄婉地）：野花迎风飘摆，好像是在倾诉衷肠；绿草瑟瑟抖动，如无尽的缠绵依恋；初绿的柳枝轻拂悠悠碧水，搅乱了苦心柔情荡漾。为什么春天每年都如期而至，而我远行的丈夫却年年不见音讯……”

男：“离家去国整整三年，为了梦想中金碧辉煌的长安，为了都市里充满了神奇的历险，为了满足一个男儿宏伟的心愿。现在终于锦衣还乡，又遇上这故人般熟识的春天，看这一江春水，看这清溪桃花，看这如黛青山，都没有丝毫改变，也不知我新婚一夜就别离的妻子是否依旧红颜？对面来的是谁家女子，生得满面春光，美丽非凡！”

男：“这位姑娘，请你停下美丽的脚步，你可知自己犯下什么样的错误？”

女（声音千娇百媚）：这位官人，明明是你的马蹄踢翻了我的竹篮，你看这宽阔的道路直通蓝天，你却非让这可恶的畜生溅起我满身泥点，怎么反倒怪罪是我的错误？”

男（声音轻柔，充满真情）：“你的错误就是美若天仙，你婀娜的身姿让我的手不听使唤，你蓬松的乌发涨满了我的眼帘，看不见道路山川，只是漆黑一片；你明艳的面颊让我胯下的这头畜生倾倒，竟忘记了他的主人是多么威严。”

女（异常娇媚，更加诱人）：快快走远点吧，你这轻浮的汉子，你可知调戏的是怎样多情的一个女子？她为了只见过一面的丈夫，已经一掷三年，把锦绣青春都抛入无尽的苦等，把少女柔情都交付了夜夜空梦。快快走远点吧，你这邪恶的使臣，当空虚与幽怨已经把她击倒，你就想为堕落再加一把力，把她的贞洁彻底摧毁。你这样做不怕遭到上天的报应……，，

男：“上天只报应痴愚的蠢人，我已连遭三年的报应。为了有名无实的妻子，为了虚枉的利禄功名。看这满目春光，看这比春光还要柔媚千倍的姑娘……想起长安三年的凄风苦雨，恰如在地狱深渊里爬行。看野花缠绕，看野蝶双双追逐，只为了凌虚中那点点转瞬依恋，春光一过，它似就陷入那命中永远的黑暗。人生怎能逃出同样的宿命。”

女：“快快住嘴吧，你这大胆的罪人，你虽貌似天神，心却比铁石还要坚硬，双目比天地还要幽深。看鲜花缠绵，我比它们还要柔弱；看野蝶迎风飞舞，我比它们还要纷忙迷乱。看在上天的分上，别再开启你那饱满生动的双唇，哪怕再有一丝你那呼吸间的微风，我也要跌入你的深渊，快快走远吧，别再把我这个可怜的女子纠缠……。”

男：“看野花缠绵，我比它们还要渴望缠绵；看野蝶迎风飞舞，我的心也同样为你纷忙迷乱。任什么衣锦还乡，任什么荣耀故里，任什么结发夫妻，任什么神明责罚。它们加起来也抵不上你的娇躯轻轻一颤。随我远行吧，离开这满目伤心的地方，它让你我双双经受磨难……随我走吧……”

这段具有莎士比亚戏剧风格的台词华丽之极，甚至有几分肉麻的感觉。但是我们不可否认它的感染力。当然《大明宫词》是一部极具风格的电视剧，带有试验文本的性质，和我们更主流的电视剧有较大的差别，不在本文讨论的范畴，在此不便置喙。

2. 强化画面

电视剧语言不同于文学语言，它一方面需要有生活化的处理，另一方面它是与画面相结合而形成的视听艺术。

日剧《美丽人生》中，常盘贵子是坐在轮椅上看世界的，正常的视线要低于常人，编剧对于男主人公木村的处理别具用心且相当细腻：木村会经常弯着腰看前方的景色，他的视线与贵子的视线处在同一高度。这是一幅美丽而动人的画面。我们再来看看对话对画面的强化作用。

常盘贵子：你为什么要低下身子看着前方？

木村：我想体验以你的视线观察这个世界的感觉。

这是一个画面细节，也是一个语言细节。寥寥一句话震撼了观众，感动了贵子，揭示了木村内心世界的细腻情感，也加强了画面的美感和诗意。

3. 有意味地重复

随着话语力量在虚构性叙事文本的强化，针对渐进、链条式的消解策略日益增强。消解策略之一即是重复。

重复机制在叙述的宏观、中观、微观三个层面或造就叙述进程的静止状态，或导致叙述流程的有意倒退，从而形成对叙事文本的修辞干预，将观众的审美接受从一味的故事欣赏引向对文本意义的关注。

重复是技巧痕迹很重的手法，必须要有厚重的意义支持。

对白的重复包括两方面的内容：其一是声音的重复，其二是镜语与声音的对衬重复。

《围城》中，那个教育部官员，经常挂在嘴边的一句话是：“兄弟我在英国的时候……”他表面上气势汹汹，不可一世，实则色厉内荏，正是他经常重复的这句话，暴露了他内心的虚弱，也许他的那张文凭也是“克莱登大学”所发。

张天翼的小说代表作《华威先生》中，华威先生每天到处开会，要出席许许多多的会议，他都是同样的忙碌，同样的装腔作势，连讲话的内容也是一样的空洞无物：一、大家不要怠工；二、大家要认定一个领导中心。这样，华威先生就成了一个百无一用的开会机器，人物形象入木三分。

4. 追求品味

汉语是这个世界上最富有表现力的语言，无论喜怒哀乐，都能找到最恰当的语言来表达。但是光有准确还不够，我们还应该追求语言的美感。我们的生活是丰富多彩的，人物的语言也应该是趣味多姿的。如果对白中有对人生的感悟，有对人情事理的提炼，并且用最美丽的句子把它表达出来的话，那将会提高整个影视的品味。

曾经有一份真诚的爱情放在我面前，我没有珍惜，等我失去的时候我才后悔莫及，人世间最痛苦的事莫过于此。如

果上天能够给我一个再来一次的机会，我会对那个女孩子说三个字：我爱你。如果非要在这份爱上加上一个期限，我希望是……一万年……

摘自电影《大话西游》

有人就有恩怨，有恩怨就有江湖。人就是江湖，你怎么退出？

摘自电影《东方不败》

十四年了，日子过得真快，对中年以后的人来讲，十年八年好像是指缝间的事，可是对年轻人来说，三年五年就可以是一生一世。世均，我们再也回不去了……

摘自电影《半生缘》

当你不能再拥有的时候，唯一可以做的，就是令自己不要忘记。

摘自电影《东邪西毒》

人生不能像做菜，把所有的料都准备好了才下锅。

摘自电影《饮食男女》

星星在哪里都是很亮的，就看你有没有抬头去看它们。

摘自电影《玻璃樽》

类似这样的经典台词还有很多，在影视中真可谓字字珠玑，就是完全从剧中抽出来，也闪耀着智慧的光芒。这样的对白都是编剧人生经验的提炼，和编剧的自身的阅历、修养有着密切的关系。应该说明的一点是，我们不要为了追求品味，在剧中大发空泛的感慨和抒情，那些成为经典的台词也是自然融入人物的对话中的，否则就画虎不成反类其犬。

与此相对应的是，我们坚决反对陈词滥调。很多电视剧里，一个女人在男人那里受伤了，总会说“这个世界上，没有一个男人是好东西！”还有一个人想要说某个问题，总是

故意问对方，“不知当说不当说”类似的台词，观众已经听了千儿八百遍了，索然无味，甚至引起反感。

对于刚刚出道的编剧来说，写对白常犯的毛病有：过于直白、太零碎、重复雷同、说教味过浓、前后矛盾、过于虚假。如何克服这些毛病呢，最主要的还是应该抓住对白写作的原则和动力，剩下的就是多学多写多练。

结 语

一、生活与艺术

生活是一种有意义的存在

生活——代表着存在的不确定性，它千变万化，它博彩斑斓；

生活——是一种意义内涵丰富的存在，它的现实意义与美学意义并存。

人的生老病死，即是生活的全过程；人的喜怒哀乐，即是生活的常态。对于这一切习以为常的事物，我们在日复一日地实践着生活所赋予的常识，譬如柴米油盐、人情世故，懂得了生活的艺术；只是，太多的人只是埋葬在生活的碌碌无为或是天赐的功成名就之中，他们看惯、看遍、看透了生活的艺术，却不懂得如何艺术地生活；甚至有很多的艺术工作者也是对写意的生活一笑而过，在创作时又往往那么轻率和轻易地将之遗忘，而只是凭借自身的想象将生活艺术化。正如王安忆在《日常生活的常识》一文中所说的那样：编导们总是习惯将生活艺术化，结果倒还不如生活的原貌。的确，如果谈起“生活”这个话题，没有任何一位艺术家会去否认它的魅力，可并不是每一位艺术家都能够抓住生活中最

完美的瞬间，能够将生活历练透彻，能够在创作艺术作品的过程中将生活的积累自由调度、运用自如。

可以说，影视剧是与生活常态最相接近的艺术形式，特别是电视剧的编、导、演、服装、道具、灯光等等艺术元素都力求达到原生态的艺术效果。王安忆将电影《半生缘》中一句点评“沈世钧”的台词作为人物身份的证明与人物行为的规范，同时也提到编剧对于日常生活中常识常理的尊重。

下面我引用王安忆的这段话与诸位一同品味：

吴倩莲演的曼桢生病在床上，梅艳芳演的姐姐曼璐进到妹妹房里来探望。看到写字台玻璃板下压着妹妹和朋友的照片，眼光很锐利地说了一句：左边的那人比右边的好，“家底厚”。“家底厚”这一句很对，指的不只是有钱，还是有渊源，有根基，是世家。这“家底厚”的人，就是黎明演的世钧。……他有些木。为了抢班车，竟看不见在场的女士，将曼桢挤落了下来，他还会把涮筷子的水当茶喝。小市民出身的叔惠就不会。叔惠要伶俐得多，这就是小家子的风格，上海话叫“活络”。……这种“家底厚”的人，往往在外面是随和的，回到自己家里就要上些脾气。他带叔惠回南京家中，饭桌上同他妈妈说话，微微皱着眉。还有，吃空了碗，等女佣添饭，就露出了尊严。而此时，叔惠则瑟缩起来，他的“活络”在这个森严的大家里，有些施展不开了。一看，就是，世钧是这家的少爷，而叔惠不是。……世钧的“木”，其实是包含了一种大家庭教养的安静的气质，还有一种寂寞的心境。

在同一篇文章中，王安忆又举了一个让不少编导们汗颜的例子，这里所讲到的是上海的声色场，这个声色场是紧跟社会习俗与潮流的，很多事物超乎想象，生活的真实有时候竟与作者笔下的生活艺术化如此背道而驰。

曾经看过“百乐门”大舞厅头牌舞女的照片，你想不到她竟是那么贤良贞静的。脂粉很淡，家常的布旗袍。……尽可以收敛起来，也是大盗不动干戈。……看史料上写，有一个时期，舞女妓女的流行是女学生的装束，素色衣裙，齐耳短发，甚至还配上一副眼镜。在开放的上海，声色场的风气也能倒过来，影响社会的时尚。可见这一行里，并不是那样媚门气毕露。她们这样从异性手里讨碗饭吃的，是要比常人更解风情……

生活是有意义的，就艺术创作领域而言，生活不仅可以提供想象力所不能及的素材，而且在时刻审视与规范着艺术作品的质量与品格，成为一条恒远而至高的尺度。

用良知实践艺术的审美之维

我们肯定了生活对于艺术的价值，同时，我们也需要肯定艺术之为艺术的确定性，艺术之为艺术的特殊意义所在以及艺术家创作艺术作品时的理想依托。艺术家为世界创造了美，这以形形色色姿态存在的美成就了流芳千古的审美盛典，当今全世界的舞台上依然上演着莎士比亚的话剧，全世界音乐家的指尖都流淌着贝多芬、莫扎特的音符……

艺术的价值何在？它的首要价值即是造就了审美的对象。

审美的意义何在？在此，引用先哲的一段话为艺术审美性找到定位：审美之维所通向的是人的本能解放这个“乌托邦”构想。艺术世界的“乌托邦”并非一个贬义词，而是对人的解放、自由的一种全新构想，是人的观念变革的先导。在科学和技术上，它的存在或许是不可接受的，但人的意识的可能性却永远存在，并成为人性解放的一种鼓舞力量。可以说，艺术——审美之维所展示的正是鼓励人们变革现实的乌托邦。

艺术世界的“乌托邦”是一种理想，是一种向往，于是实践者们必然承担着通往理想圣殿的责任，而小说、戏剧、电影、电视剧等叙事艺术已经并且正在实践着艺术的本质功能。在作家的笔下，不论披露还是赞颂，他们都带有一种对于人类、对于现实的虔诚责任感，带有一种对于美好前景的向往与前瞻。我一直认为，作为一名教师是要肩负责任的，因为你的学生正在面对面地看着你，学生的眼神在求知，也在审视；同时，作为一名编剧，也应该是有责任的，因为你所从事的是文学的事业、是艺术的事业，而文学艺术都是归属于人类精神层面的消费品，它们是具备意识形态素质的。在此要求之下，编剧拥有了符合其身份的职业定位，也树立了一位艺术工作者的职业操守，这操守即是我曾经在《呼唤良知——呼唤现实主义》一文中所提及的“良知”。

按照中国古典哲学的解释，良知是指天赋的分辨是非、善、恶的智能。孟子在《尽心》中说过：“会所不学而能者，其良能也；所不虑而知者，其良知也。”有人对孟子的说法加以发挥，认为不待思虑而自然知者就是良知。据明代王阳明的解释，“良知”是一种致高的审美体验过程，是将个体感性熔炼成社会理性并使二者达到完美统一的所谓“圣人”境界。一篇文章中写道：“西方现代观念中，‘知识分子’和徒具文凭的‘识字分子’有很大的分野：知识分子也者，不向现成观念屈膝，有社会良知而付诸行动的读书人也。”

与中国文化中的“良知”概念不同，西方语言中的“良知”一词本身并不含有价值判断的成分。欧洲哲学中的“良知”概念相对于中国哲学中的“良知”概念而言要更为宽泛，文德尔班甚至主张，“对于成熟的文化人来说，不仅存在着道德良知，而且也存在着逻辑良知和感性良知，他了

解，就像对于他的意愿和行为一样，对他的思维和感受都有一个责任，并且，一旦他的生活的自然必然的进程损害了这个责任，他便会带着痛苦和羞愧而知道和感觉到”。 “良知”作为意识层面的概念一度成为笛卡儿、康德、海德格尔等人讨论的重心，游走于共知与自知之间。无论是在《精神现象学》中，还是在《法哲学原理》中，黑格尔都试图赋予“良知”以一种主客观统一的意义：良知的声音只能被每一个个体以个别的方式、通过各自的努力倾听到，但这种声音对各个个体而言却具有普遍的有效性。因此，良知的获得首先需要主体刻意的“努力”，是一种社会意识能动的感知过程，这是对接受者而言的，更是对创作者而言的。海德格尔认为良知是主体内心“缄默的呼唤”，从这个意义上说，良知来自剧作家个人的道德修养，只有当他意识到所从事工作的社会意义的时候，内心的良知才能发挥作用，只有当这种使命感内化到作者内心，变成一种自觉，良知才能真正被唤醒，而当下的创作环境所缺乏的正是能够唤醒良知的结构。

中国的电视剧创作界是个鱼龙混杂之地，既有一批主题深刻、制作精美的佳作，又不乏内容浅薄、粗制滥造的次品，二者各占一席之地，清者尚能自知而独善其身，浊者则难于自明而洁身自好。一方面，作品本身质量的优劣完全被商业化的宣传和炒作完全遮蔽，而电视剧的受众面广，文化层次有高有低，鉴赏力良莠不齐等因素也使得作品的价值难以通过市场得到准确地反馈，收视率高的电视剧未必质量上乘。在电视剧创作领域呼唤良知，其实是呼唤一种能够唤醒良知的单纯的、或者极端一点说是一种封闭的美学评价体系，它不仅能够唤起作者的道德良知，而且当轻率的写作违背了其道德责任，也能够“痛苦而羞愧”地感觉得到。

电视剧是属于人民大众的一种特殊的艺术样式，剧作者

应基于受众生活的需要而写作。当灵感缘自生活中真实的感动、愤懑、幸福和悲恸的时候，作品才真诚，才能赢得观众更高层次上的共鸣。收看者的文化层次、判断力有高有低，这就要求剧本的价值判断、道德导向应当是明确积极的，艺术家应给这些普通人以文化滋养、思想支撑、精神动力，让他们看完电视剧后觉得生活很美好、人活着很有意义。优秀的电视剧作品如《贫嘴张大民的幸福生活》，虽然以琐碎的生活细节表达了生活环境的狭小逼仄对生存质量的破坏和人精神的挤压，但通过男主人公挫折不断却笑口常开、积极面对的乐观态度仍然使变革社会中迷茫、困顿的现代人看到了人性的光辉、质朴和生活的希望。在电视剧《激情燃烧的岁月》中，戎马一生的石光荣以其英雄气概与耿直率真的个性撼动了人们冷漠、不安外表包裹下的自私与脆弱，使观众忍俊不禁的同时亦深深自省，浓郁的战友情、乡情、舐犊之情反衬出现代社会的世态炎凉、人情淡薄，并由此引发我们对逝去的童真个性的追寻与思索。

良知是一个文艺工作者对于普通受众群的责任，作家的良知造就了一份优秀的文艺作品，通过作品来达成对于社会良知的呼唤。只是，我们在完成写作的过程中，应该将这种理想信念化作文字的美、外化为通俗易懂、沁人心脾的审美结构。正如马尔库塞所说：艺术作品的政治功用是间接的，主要通过它自身的形式，即审美之维——艺术的内在形式去控诉现实、展现理想。艺术作品会从其内在的逻辑结论中产生另一种感性和另一种理性。

一部作品，融合于良知与审美之维的共同理念之下，将创造出一种持久、永恒的美。这种美，是能够唤醒良知的结构；这份美感，是对良知呼唤的感应。

二、现实主义电视剧文学的前景

在我的创作理念之中，“现实主义”是一个崇高而巍然的概念，它如影随形地规范着我的创作，规范着我的思想。当然，我们在写作的时候，不可能拿一个概念或者学术理论去限制自己的思想；但是，当你完成了你的作品之后，或许应该用这些先贤和前辈们的理论以及思想去审查你的作品，去审视自己的创作思维和创作思想。

理论界开始警醒一个正在日益泛滥的现象，创作与现实世界的隔膜越来越严重——现实主义美学原则陨落了。突出表现在：部分所谓的“主旋律”剧，概念化倾向回潮，完全是一种伪现实；一些刑侦反腐剧，正面人物“假大空”，反面人物个性化，这既是对传统典型理论的反动，又是对现实的强行颠覆；不少青春偶像剧，洋不洋，中不中，既没有青春激情，又没有民族趣味；而戏说剧淡化历史背景、文化背景，为娱乐而娱乐，更成为一种虚妄的杜撰。隔膜的背后暴露了编导对人物失去掌控能力：概念化倾向证明了处理人物时想象力的萎缩；用写正面人物的经验来写反面人物恰恰说明了功利欲望遮蔽了艺术精神；给“日韩偶像”穿上中国外衣是无奈更是无能；小燕子和和珅成为电视剧画廊中的明星人物则是对我们这个具有几千年文明史的民族的一种嘲弄。人类文明发展的历史警示我们：人性滑坡了，作为人性之展开的文学面临凋萎的前景，因此是该提出电视剧文学口号的时候了——电视剧若再不回归文学的价值，传统将会成为娱乐业的牺牲品，电视剧的基本理念若再不回归现实主义，传统将会把电视剧变成“商化”（与文化相佐）的殉葬品。

现实主义是批判现实的主义，作家必须善于发现现实中的丑恶并加以批判，让生活中的真、善、美充分绽放；而另一方面，现实主义也应该是积极意义的写作，不同于一味的宣泄愤懑，暴露丑恶，却也不是对客体事无巨细地逼真描摹。现实主义是作家以清醒的意识见诸笔端的对无序现实的批判，作品本身应成为作家表达社会理想的舞台。

现实主义作为一种文学创作类型不必框限于任何题材、体裁，在它背后体现着创作主体的人文情怀，内隐着主体的创作动机和社会责任感，并受作家价值观和时代背景所限。有无这种情怀，作品的内涵是不一样的。优秀的现实主义作品为世界而生，它往往展示出广阔的社会背景，从而体现了作家对社会和整个世界的关怀。在电视剧《空镜子》中那直面人性的宏观视角和对命运哲学层面的阐释为日后电视剧回归现实的创作树立了典范。

进入 20 世纪，形形色色的现代主义文艺思潮（诸如象征主义、表现主义、未来主义、荒诞主义等）汹涌而来，打破了传统现实主义和传统浪漫主义一统天下的格局，于是有人质疑现实主义是否已经过时。其实静下心来我们就会发现，现实主义一直在发展前进，吐故纳新，广收博采，不断拓宽自己的道路，其中一个很重要的方面便是充分吸收现代主义的合理因素和有力手段，努力使自己富于现代色彩，以适应反映飞速发展、日渐复杂的社会生活和人物思想、意识、道德、情感之需要。和 19 世纪相比，新时期的现实主义有了许多新的形式，比如魔幻现实主义，就可以说是现实主义和荒诞主义的有机结合，只不过它仍然是以现实主义为核心。魔幻现实主义的代表作家加西亚·马尔克斯认为“创作的源泉永远是现实”，文学的最佳模式始终是真实”我们必须“努力以谦虚的态度和尽可能完美的形式反映现实”。

事实上，比从形式上怀疑现实主义创作方法更可怕的是忽视现实。福楼拜、契诃夫两位现实主义大师终生挚爱现实主义，为丰富和发展现实主义做出了卓越贡献。但是，他们并不把现实主义看成一种固定的模式，甚至拒绝接受别人加给自己的“现实主义大师”的桂冠。他们所执著追求的是真、善、美，是“真实”反映生活的艺术。福楼拜曾指出，“我们手边有复音的合奏，丰富的调色板，各种各样的媒介……但是我们缺乏的是：（一）内在的原则；（二）事物的灵魂；（三）情节的思想”意即在各种表现手段齐备的情况下，我们缺乏的正是内容，有深度的内容。这段话表现了福楼拜对创作内容亦即作品灵魂的高度重视。契诃夫也曾感叹：“我们的灵魂空虚得可以当作皮球踢”虽然夸张，却形象地表达了他对现实的忧虑。“原则”、“灵魂”、“思想”清晰地界定了文艺创作的内容，而20世纪最具普遍性的文艺形式——电视剧的创作如果想出精品，同样应该遵循先人关于创作本质的要求。

三、走进人 走进电视剧艺术

如果说一部电影是某种文化的读本，那么一部好的电视剧则应该是一个有意义的社会读本；同时应该注意到的是，作为社会读本的电视剧，不仅仅拥有对于社会意义、人生价值的阐释，还有对于人类生存与发展的探寻。

过去，我们更习惯于从社会意义的层面上展开对人的价值的探讨，而现在，至少有不少人在呼吁回归到人本状态——压缩社会和政治的涵义，真正落实到人格层面的追求。然而，不论从社会层面或人性层面，我们熟知的都不是

那种非善即恶的人，通常我们对于人的定义都不是采用简单的善恶之分。电视剧要表现的是“人”，不是英雄，不是圣人，否则电视剧不会将“康熙”拉下马让他去“微服私访”；电视剧不应该只有那些无私无畏、别无所求的“大哥”、“大姐”们，因为我们清楚知道诸如此类的伦理道德正是现实缺失的填补，正因为我们太缺少这种圣人般的高尚。的确，电视剧中的人物性格应该是多维度的，它应该回归“人”的精神本性，从精神本性看人与人、人与环境、人与自身的对抗、妥协和斗争，在其中呈现人性的善良和邪恶、坚强和软弱、无私和利己，在这种“呈现”过程中表达观点和将观众带入思考。在对剧中人物定位和塑造之初，我们不仅仅要建立多元化、现实化的观念，而且应该试图打破自己和观众的审美定势，因为审美定势往往会产生审美惰性，这种定势沿着自身的惯性而形成思维的局限，继而作用于新的视觉体验，使其无法探索更深层的可能。作为创作者，如果仅仅局限于某一个观点，无疑会一叶障目，不见泰山。影视创作作为一项审美活动，首先该做的是摘掉这一叶屏障，因为唯有打破审美定势，才能更深刻地认知所表现客体，唯有如此创作才不会陷入僵化，才能有所突破和创新。

我们时常认为电视剧应该归属于世俗心理和大众文化的范畴，这种归属论调是因为电视剧存在的原因和目的是市场，它是一种需要被市场承认的商品，是一份转瞬即逝的精神快餐，正是这一切造成了电视剧创作上的另一种极端化倾向，私欲写作的倾向开始逐渐上升。作为创作者，我们应该意识到，观众不会主动地去升华人物和剧本的高度，因为他们在电视机前的审美状态本身就是随意而疲劳的。表面上，他们似乎对人物的思想和性格没有过多的要求，可事实却是他们往往会在潜意识里依靠说话人（包括创作者和片中人

物)传达一种似有还无的感知,体会一种客观存在的社会状态和人性状态。一个拥有良知的剧作家应该对电视剧的社会性质有起码的认识,电视剧所表现、树立的人物性格、行为规范总不能脱离其作为大众文化代表的普遍性、社会性本质。可惜的是,我们在当前的很多电视剧作品中,私人话语空间和私人化的疼痛与焦灼占据了观众大部分视野,它们并没有道出大多数中国人对情感的理解以及传统道德观与后现代价值观的碰撞,因此很难得到认同。正如黑格尔所说,“完整的性格”来自普遍性与特殊性的“完整调解与相互渗透”,过分强调任何一端都会将作品推向庸俗化,一部倾力着墨于个案的特殊性的作品或许会部分地取悦受众,但在传达社会意识引导受众价值取向方面必定是失败的。的确,判定优秀作品的标准往往是作品的内容,成功的剧本是电视剧剧作的首要 and 先决条件,因此,剧作不该脱离生活、使观众感到完全陌生,不该空洞直白地描绘某个角落中的人群,更不该模糊应有的道德倾向和价值判断,树立无意义的典型,宣扬无价值的生活。

电视剧反映普遍性的现实生活,反映社会生活的本质与规律,这个责任是落在剧中人物身上的。如果说故事是展现人性的平台,那么人物则是剧作的脊梁所在。

我们倡导电视剧应写“人”,人物有了,自然情绪、情节、文气就都有了。同文学创作一样,电视剧作品要完成反映“普遍性”与“规律性”的基本功能,就必须拿“人”说事儿,以人为本。

人“活”了 艺术才能活。

总

序

李
兴
国

《影视艺术理论与创作丛书》是由北京广播学院影视艺术学院主持编写的一套具有较高理论水平和较强实用性的丛书，涉及影视剧创作、理论和欣赏三个方面。

中国进入 WTO 以后，国内影视业面临的困境与挑战是复杂和多方面的，来自创作界和教育界的状况给我们提出了一系列亟待解决的理论课题。目前国内影视艺术研究仍显薄弱，影视艺术学科建设还处于艰难的初创阶段，对影视艺术各个领域丰富实践的探讨和研究还缺乏应有的广度和深度。理论指导不力、批评疲软也是目前影视剧创作实践相对盲目混乱的原因之一。组织并策划这套《影视艺术理论与创作丛书》，就是希望能够加强一些学术研究上的薄弱环节并拓展相应的理论研究空间，能够对我国影视艺术的发展有所裨益。

本套丛书力图从宏观与微观相结合的角度把握影视剧艺术的本体特性，探索影视剧艺术的创作规律，深入阐释影视艺术的文化复合功能，并将影视剧艺术置于社会、文化、美学、哲学和科学技术的背景中加以比较研究，从而增强对影视剧艺术全面、科学的理解和把握。具体研究课题的设定经过了专家、教授和北京广播学院影视艺术学院学术委员会细

致的调研和反复论证，最后决定先期出版的著作包括《影视艺术哲学》、《电视艺术批评》、《影视创作心理》、《影视剧情节论》、《电视剧剧作人物论》和《电视剧审美文化研究》等六本书。这是一个长线的工作，随着影视剧创作的发展，我们的研究也将与时俱进，研究成果将滚动出版。

《影视艺术理论与创作丛书》的作者是具有较高学术水平和艺术理论修养的专家、学者。他们长期从事影视剧艺术理论的教学与研究工作，有的是他们新近完成的博士论文。本丛书对当前国内外最新创作实例与热点现象广有涉及，同时密切关注影视剧研究学术前沿与创作动态，论题具有很强的学术深度和理论价值，研究方法具有较强的前沿性和探索性。既可供业内人士直接参考，也可供广大影视艺术爱好者阅读，尤宜作为大家影视专业的教材、教辅、学术研究的参考书籍。同时欢迎广大读者对丛书中存在的不足之处批评指正。

这套丛书能够顺利出版要感谢中国广播电视出版社给予的通力协作与支持，感谢他们为丛书出版所付出的心力和辛劳。

（本文作者为北京广播学院影视艺术学院院长、教授）