

# 上 篇

## 剧 本 创 作 基 础

# 第一章

## 境 界

我们曾向现实猛进  
又向梦境追寻  
心灵与目光的默契  
可遇不可求

—— 摘自诗歌（相见恨晚）

20世纪 90 年代初期，在经济大潮的冲击下，电影由大红大紫，一落千丈。电影剧作家们一度非常失落，几乎没饭吃了。我的同行无不担心，电影是否也像 30 年代的京剧，50 年代的话剧“盛极而衰”，每况愈下，奄奄一息。

电影自有独特的魅力，它并未衰老，仍是世界上最强有力的最普及的传播工具。不应该把这种变化视为真正的衰退，只要写得好，拍摄得精彩，观众依然情有独钟。我们看美国好莱坞电影，几十年来独占鳌头，收视率常胜不衰。例如《辛德勒名单》、《勇敢的心》、《拯救大兵瑞恩》等等颂扬人类至善至爱的巨片，仍旧风靡世界，大可不必杞人忧天。况且还有电影的姊妹艺术——电视剧，正

在蓬勃兴起，兴旺发达，悄然走入千家万户，成为人们生活中喜闻乐见的不可缺少的部分。

遗憾的是不少才气横溢的剧作家们，耐不住孤独和寂寞，经不住金钱的诱惑，他们也许为生活所迫，纷纷改行投笔从政或下海经商，作家特有的纯真和严谨已经难以为继。多少年的寒窗苦读，殚思竭虑，弃于一旦，从此一蹶不振，杳无踪影了。我为他们扼腕惋惜，更让我深长地叹息。十年树木，百年树人，一个剧作家成长起来谈何容易，功败垂成，甜酸苦辣滋味，只有他们自己最清楚。成才太不容易，应该好好珍惜！细细想起来，历史和生活自有它的规律，何必大惊小怪。一个不善于坚持理想和信念的人，随波逐流，怎么能功成名就？君不见，大浪淘尽千古风流人物。不单是剧作界，就是文学界也是这样，失败者远比成功者多得多。能一生锲而不舍，永远追求，留下点经得起时间检验的作家作品，寥若晨星。

历史的长河向来如此，三十年河东，三十年河西，周而复始，大浪淘沙。现如今电视连续剧又方兴未艾，市场看好，制片人满天飞，手里攥着大把的钞票寻找编剧，大声疾呼：“中国闹剧本荒啦，我们有大笔投资却买不到好本子！”于是乎，剧作家又吃起香来，剧本热又掀起来了，猫戴帽子是剧作家，狗戴帽子也是编剧。一集剧本的稿酬由原来少得可怜，高到足以和导演媲美的程度。但猫总是猫，狗总是狗，日子一久，谁也不能不露出真相来。我在广播学院电视系导演班进修时听说个笑话，那时候兴导演热，人人都梦想当导演，我亦趋之若鹜。说大街上一个广告牌子砸下来，正好砸着 10 个人，不用问，其中 9 个人是导演，剩下的那个肯定是副导演！现在想来这个笑话也不为过，如果哪个广告牌子砸下来，被砸的 10 个人，肯定有 9 个人是编剧，剩下的那个不是编剧，也很可能是位剧本策划！

我无意贬低我的同行，更谈不上妄加批驳，只是实话实说。

人应该有点境界，何况你是一位剧作家，观众称你们是“人类灵魂的工程师”。我常常碰到这样的约稿人：“给我们写个本子吧，

无论如何抽点时间，就算帮我个人的忙！”

我问：“写什么？”

“唉，人家投资……要什么就写什么。”

“多长时间交稿？”

“3 天一集，20 集两个月怎么样？”

“我就是一个字一个字地抄，也没有那么快的速度，何况得思考。”

“你落伍了，人家两天就写出一集，再说我们的资金已经到位，不能拖延，煮熟的鸭子还能让它飞啦！”

说老实话，为赚钱活命，我干过这种事情。一部电视连续剧接下来，我这边没写完，还不清楚是什么样的结局，那边已经建组开机了。副导演天天催命鬼似地催我，写 5 集拍 5 集。到后来，我日夜伏案挥汗如雨玩命赶进度，写出来的剧本究竟是什么样子连我自己都稀里糊涂。可想而知剧本的质量怎么样，粗制滥造，播出后泥牛入海，无声无息，说不定还得挨观众一顿臭骂，高呼上当受骗。我亦觉得做贼心虚，心中有愧不肯挂名，对朋友们羞于启齿。像一个做错了事的孩子，总觉心里忐忑不安，时刻提心吊胆等着家长打屁股。

痛定思痛，我再不敢如法炮制，害人害己。也许我确实落伍了，再有人来找我写剧本，我坚持半个月拿出一集，全剧本须完稿后再交出，否则爱莫能助。因为我的固执得罪许多制片人，失去许多机会。有人说我是当代“傻冒儿”，到手的钱不挣，穷酸文人故作清高！不知为什么，我倒坦然多了，也不必惶惶然不可终日，担心有人揍屁股！久而久之，我茅塞顿开。古往今来的大文人，决不会为钱而出卖人格，你见哪个大作家生前是为钱搞创作的？死后他的作品才价值连城。其实他们对生活的要求很低，只要能活下去，完成他的追求和梦想就成。大诗人李白耐得住清贫，大节不可夺，不愿“摧眉折腰事权贵”，是一种何等崇高的精神境界，令我辈汗颜。之所以他的诗歌流传千古，脍炙人口，取决于他人格的高尚。

没有伟大的品格，就没有伟大的人。诗言志，文如其人，一点不含糊，千真万确。

我过去相信，现在还相信，傲慢、狭隘、自私、怨恨、嫉妒、媚俗，都是我们生命中可能具有的最大愚蠢。但艺术能够改造我们的生活，净化人的灵魂。一个真正的作家，他的生命在于奉献，而不在于获得。不要去追赶时髦，写应时性的文字，那是新闻记者的工作，怎么能去夺人家的饭碗。勇于创新的作家，应该站得更高，看得更远。他不仅能把握时代的脉搏，而且还将双耳紧贴着历史的回音壁，让现实联系历史，让历史关照现实，进行真诚的深刻的反思。他具有超人的远见卓识，能感觉出社会未来的趋势，为我们指出一条生活的规律，创造出经典。我们的时代，需要的是世界性的作品，而不需要国际化的作品。世界性的作品，就是指那些永恒的史诗和名著。一部经典可以给我们一再带来愉悦的体验，它能够在几百年、乃至几千年里不断获得新的解释，使每一代人都能从故事中关照自己。这一事实，正是作品的真实性与价值的标志。国际化的作品，则是当前流行的东西，多为那夜空中倏忽滑落的流星，虽明亮耀眼却生命短暂，一闪即逝，给我们的记忆留不下任何一点光明。

生活中常见两种情况：一种是职业选择人，一种是人选择职业。有人把职业当作事业，有人把职业当作谋生的手段。我和大家一样，青少年时代都有过理想，向往实现自己的梦想和追求。随着岁月的磨砺，棱棱角角都磨圆了，理想和梦幻也化为乌有，烟消云散。于是随波逐流由职业选择人好了，分配你什么工作就干什么工作。例如我们现在谈写作，世间笔耕不止的人浩浩荡荡，文坛上过客频繁，新军纵横，为什么真正成为作家的屈指可数，绝大部分人总是难成大器？追根溯源，大多一开始就走了岔道，绕来绕去，怎么也绕不回来了。只有那些从小就抱有远大理想的人，眼睛紧紧地盯住自己的目标，不畏艰难和困苦，何惧孤独和嘲笑，一生坚韧不拔，矢志不移，才能达到这样的高度——人选择职业。

说实话，我至今没达到梦寐以求的高度，自己选择自己喜欢的职业，依然是个业余作家，无法靠微薄的稿酬度日。尽管君子取财有道，我常常羞于为稿酬讨价还价，到头来总是上当受骗，一辈子两袖清风，一介寒士。我不后悔，不放弃追求，坚持努力创作，力争每年出版一部或者两部著作。有人戏称我是个天才，是个高产作家，说我像大跃进的产物：“人有多大的胆量，地有多大的产量。”我哈哈大笑，简直开国际玩笑！哪里有什么“天才”！我可以毫不隐讳地承认，自己是一只先出林的笨鸟，靠的是百分之九十九的勤奋，百分之一的才气，才写出作品来的。我只不过把别人喝茶、睡觉的时间挤出来，全部用在思索、爬格子上了。一个人有一个人的活法儿，惟有创作才是我的向往，我的追求，我的生命。我喜欢这种生活，我觉得这样生活有意义，感到幸福和快乐。

过去，文学界有个非常有才气的朋友，可以说才气横溢，在小说创作上也颇有建树，我甚至既羡慕又嫉妒他的天赋……有一天他突然说：“写作太穷，我要下海做弄潮儿，改变经济状况。”当时对我的震撼非同小可，我劝他不要下海，这样你的写作不就扔了吗！他却振振有词打断我：“扔不了，文学已经渗透到我的骨子里，下海也是体验生活，等赚到大钱又有生活的时候，我再写作，岂不两全其美！”一晃 10 年，我再见到这位朋友，已是腰缠万贯的富翁。我竟怀疑自己认错了人，他是那个才子么？花起钱来挥金如土，把我的思想、文化、追求贬得一文不值，讥笑我这种人跟不上时代的步伐，马上要被历史淘汰。要是早跟他一起下海，识时务者为俊杰，说不定也能像他一样富有了！

我愕然，人各有志，何必强求。我哪句话得罪你了，何必贬低我一生孜孜以求的事业……志不同，道不和，话不投机半句多，我索性井水不犯河水，退避三舍。事情仅仅到此为止倒也罢了。又过几年，有一天半夜我正伏案写作，他突然喝醉酒闯进我家，像一个浑身湿透的弄潮儿又回到宁静的港湾，对我痛哭流涕。原来他炒股票赔个精光，一贫如洗了！他谈起心里话，那时候他虽然很有钱，

但猛一见到我内心里却很自卑，失落感极强，其实他真正热爱的还是文学。他是羡慕我不为风向所动，能坚持住自己才故意贬低我的……我又一次目瞪口呆，无言以对，心里却为他感动。再后来，他东山再起做买卖翻了身。我问他：

“你不是真正喜欢的是文学么，现在该适可而止，搞创作了吧。否则迟早又会后悔！”

他凄然苦笑：“我已经满身铜臭，脑子里全是钱，哪有审美和高尚……再也变不回去，欲罢不能啦！”

这一次我没有惊讶，这种心情很可理解。一个作家必定是一个有坚定信仰的人，真诚地信赖、彻底地景仰他所从事的事业。中国人好追赶时髦，做时代的“弄潮儿”，干什么都一哄而上，这是革命运动造成的后遗症，最应该富于创造性和个性坚守能力的作家，在这场时代的热病中也不能幸免。60年代“政治第一”，人人都在搞运动；80年代文学复苏，大家都一窝蜂搞创作；现在经济大潮汹涌澎湃，全民都争先恐后下海经商……我这位有才气的朋友不是文人，也许确实只配做个“弄潮儿”，东风来了东风倒，西风来了西风摇，在追赶时髦中迷失了自我！

我们都记得李白的诗句：“欲穷千里目，更上一层楼。”应该尽可能知道得多些，经验愈是多种多样，人的眼界就愈广阔。要把阳光播撒进别人的心里，首先得自己心里充满阳光，要想给人家一滴水，自己得有一桶水。作家的造诣越深，修养越高，他的世界观就越正确，越深邃，他的作品就越有内容，越有生气。时间过得越久，他的名字和作品就越加深入人心。但冰冻三尺非一日之寒。想要达到高境界，高瞻远瞩，出手不凡，决不能抱侥幸心理，瞎猫碰死耗子，这是低智商的表现，既不配，也不可能成为剧作家。只有严于律己，在那些千百件小事中锻炼毅力的人，才能在巨大的事业中表现出坚忍不拔的意志。人无远虑，必有近忧。你必须把目标定得高一点，再高一点，不怕人家笑你好高骛远，决不动摇。拿跳高举例，你能轻松跳过一米高度，训练时不妨将高度定在两米，不要

定在一米。可能你一辈子也跳不过两米，若按高标准苦练了，跳过一米五的高度，也比你定在一米的高度高出一筹。

一般人的常识，一个业余拳击手，无法和职业拳击运动员较量。我想世界拳王也不是天生的，他也有过从业余选手到专业选手的历程，只不过他有比常人更坚定的信念，相信自己的能力，经过刻苦的训练才登上世界拳王的宝座。我常听有些朋友谈到某某作家成名时说，他过去很笨，写出的东西还不如我呢。我要是像他那样把一辈子心血都用在创作上，说不定比他强多了，但我太忙！依我看“忙”不是问题，问题是你没有像人家那样持之以恒，犹如乌龟和兔子赛跑的寓言。尽管兔子跑得飞快，但跑到半路上睡大觉了，乌龟爬得虽慢，却一刻也不停，最后的胜利者是乌龟。你向往成功，幻想有朝一日成为剧作家，就应该自觉地按职业选手的标准要求自己。有些老话过去我明白，却无法懂得它深刻的含义：“不吃苦中苦，难为人上人。”等你真正明白了，往往白了少年头，空悲切。

我相信干到老，学到老没错，是至理名言。

你从现在开始起步，也许还不晚，有志者事竟成。

你是什么样的人，写出的作品必定什么成色。看过《红楼梦》的人，或许还记得鲁迅先生说的那句话：“贾府的焦大，是不会爱上林妹妹的。”焦大是个看门人，他没有林妹妹那么高的文化水平，达不到她的境界。从另一个角度看，焦大的境界就这么高，打死他也不敢做林妹妹爱他的梦。按说林黛玉的境界够高了吧？是扫眉才子，诗、书、画无所不通，令人望尘莫及。但焦大和林黛玉都是曹雪芹创造出的人物形象，作者的境界远远高出他的人物，能为他所处的那个时代号脉。他高屋建瓴地看出荣国府、宁国府的兴衰，即那个时代的缩影，才能给我们留下一部不朽的文学名著。

要想成为完美的剧作家，除精通自己的专业，还得是个历史学家、哲学家、美学家、文学家，此外还应该是个社会学家。理论者往往缺乏生活的实践知识，实践者往往缺乏理论的间接知识，这个



缺憾相当严重，各种学问、思想非相互融会贯通不可。至于剧本写作的技巧，业精于勤，达到某种境界和高度，掌握一定知识和学问之后，是可以透过刻苦和悟性磨练出来的……当大家掌握剧本创作的规律，娴熟地使用技巧之后，写作已不是什么难事，都能拿出一部两部像样的剧本。如果单看你的一两部剧本还不错，若出一个选集，几部剧本都处在同一水平线上，那就该好好反思一下自己了。艺术如果老是自我重复，就不可能有所发展，这对一个以写作为生的人，不能不说是一种悲哀了！这个时候，你再想突破自己，关键的关键就在于和别人比境界的高低了。

你反驳我：作家应该绝对相信自己的实力，随心所欲地创作，甚至可以反规律行事。往往在他不为理解，不被人接受的时候，真正的创作自由和真正的艺术就诞生了……也许你的观点没错。问题的根本并非遵循规律，而是能否突破规律，促使观众接受你的观点，且这种作法的本身就是再伟大不过的创造了。但经验反复告诉我，任何一个作家走向成功的道路，都是漫长、艰难，甚至是以苦涩的失败起步的！不断超越别人只是一种高度，不断超越自己才是一种境界。一个人不懂得自然、地理、历史、哲学、美学、文学，没有深厚的生活体验，他就很难成为剧作家。试想，一个卑鄙猥亵的小人，没有放眼世界的气度，艺术上的超脱和热情，能写出高尚伟大的作品来么？回答显而易见，不言而喻。

我们的时代，美是人的天性要求进步的一种表现。随着视觉文化的发展，美不再是广大观众的梦，成为每一个人的切身体验。我们的工作，就是探索人类灵魂的无限幽深的美，在他们心中燃起一团团火焰，引起观众心弦的共鸣。因为，在人的心灵之中，有说不完、道不尽的喜怒哀乐。若你的作品缺乏深刻的美学认识，就很难有存在的价值和久远的影响。

一个作者创作剧本，尤其需要具备较高的审美观，“清水出芙蓉，天然去雕饰”。

打个比方，一个年轻的姑娘非要请人给她包装一下，浓妆艳

抹，招摇过市。这不是美，这叫吓人，因为她缺乏自信心，已经失去清纯的本色了。实际上女人并非天生就美丽，只有极少数的女人才可能令人引起美丽的感觉。真正动人的美丽是一种可以交流的火焰，在她燃起火焰照亮别人之前，首先照亮的是她自己。人不能像打扮身体一样打扮思想，也没有什么化妆品能挽救容颜的凋谢。我们看吧，一些并不漂亮的女人，由于后天文化修养的提高，人到中年青春焕发，变得越发出色动人。而那些腹内空空喜欢追求时髦的漂亮女郎，不到中年人就显得苍老憔悴，犹如明日黄花，让男人瞥上一眼都觉后悔！

美是什么？美是客观现实带给人类意识的一种主观经验。从这个意义上讲，美是生活，美是本色，美是文化、修养、气质的再现，美是真的光辉，美是一种至高无尚的境界，自有它的规律。文学创作也是这样，但愿你的剧本一经写出来，能经得起时间的考验，不要成为明日黄花！

记得早年，我读过美国作家欧文·斯通写的《渴望生活》，震动极大。他写的是荷兰大画家凡高的传记，凡高靠着一颗不泯的童心疯狂地追求和生活，一辈子攀登艺术高峰，一辈子穷困潦倒，一辈子不被人理解，一辈子没有女人爱他（只有旷世的女人才会挚爱天才的男人，终生不渝）。生前只卖出一幅作品，连填饱肚子都成问题……可是凡高的追求、精神、信念、意志，都在他画的向日葵中酣畅淋漓地表现出来——那是世界画廊中的经典之作，那是他投向生活的爱，那是他送给周围人的欢乐，那是他蓬勃的生命力的延续！

著名表演艺术家赵丹说：“搞艺术这行，犹如进地狱之门。”

我觉得他说得再准确不过了，不管从事什么事业，一个人非有点献身精神不可，走自己的路，让别人去说吧。前途并不属于那些犹豫不决的人，而是属于那些一旦决定之后就不达目的誓不罢休的人。在你选择以写作为职业的时候，必须做好充分的思想准备，付出超人的努力，牺牲某些眼前的利益，做一个目光远大、胸襟开阔

的人。耐得住寂寞，耐得住孤独，耐得住清贫，甚至是不理解和嘲笑。你必须明白自己到底要什么，鱼翅和熊掌不可兼得。写作决非急功近利的事情，只能在生活中一点点学习，一点点体会，一点点提高，直至成熟。

聪明、勇气、吃苦耐劳、有判断力、洞察力以及对伟大事业的献身精神，都是一个创作者成功的关键因素。不要寻找借口和理由解脱自己，认准你的目标决不回头。倘若你在多难的人生旅途上，能够承受所有的挫折，对追求的目标持之以恒，就能达到辉煌的顶峰。如果你浮躁，不踏踏实实地生活、学习、写作，总想投机取巧一登龙门，既不付出艰苦的努力，又想获得名利和地位。我劝你及早改行，千万不要选择编剧的职业，顶多做个戏剧文学爱好者罢了。

写作的过程，是发现的过程，痛苦的过程，克服的过程，也是提高的过程。

虽然其间也有幸福和欢乐，那是你的剧本搬上银幕，在首映式上给观众签名留念的时候。这只是短暂的昙花一现，有如过眼云烟。因为当你写完上一部作品，又要身不由己的孕育和构思下一部作品，你还没从极端疲惫中解脱出来，下一个痛苦又开始折磨你了。创作即创新，每一次写作都得重新开始，它要求你超越别人，更重要的是超越自己。我想，这也就是赵丹先生所说的，“进地狱之门”的意义所在了。

古人云，做文人有 3 种境界：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。”衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。”众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。”我看一个人能独善其身，目光远大，胸襟开阔，达到第一种境界就相当不易。第二、三种境界，都是对第一种境界的补充和提高。我以为自己追求第一种境界的过程，最为艰难，经常为不被人理解所苦恼，以至达到无奈和绝望的地步。我很清楚，这是我的一个弱点，表面上似乎不在意别人的评价，内心里却十分计较。我自己鼓励自己坚持下去，最后的胜

利产生于再坚持一下的努力之中。生活如此，写作也如此，倘若我修炼成第一种境界，第二、三种境界自然而然水到渠成。

放眼历史长河，人的生命是短暂的，犹如一朵小小的浪花，稍纵即逝。无庸讳言，我过的是艺术人生，作家是个既矛盾又痛苦的人，有时候跟这个现实的世界非常接近，有时候又非常遥远。为了取得成功，他竭力不让自己和社会融为一体，但又要把自己的独创性施加于人，展现一个只属于他自己选择的世界。我活得很累，也很脆弱，往往容易情绪激动。在作品中，我必须将自己创造的人物、故事、氛围、情绪推向极致，大起大落，大喜大悲。我往往犯傻，难以从艺术中回到现实，经常用艺术的思维指导自己的为人处事，轻常人之所重，重常人之所轻。别人觉得很复杂的问题，在我心中一目了然，别人看起来很简单的事，在我眼里异常复杂。只能处于困顿和寂寞的惶恐之中，不知是我疯了？还是这个世界疯了？再不就是众人皆醒我独醉？因而屡屡碰壁，是个生活、家庭、爱情的失败者，人生的孤独和艰难可想而知！

但曾经沧海难为水。一个人境界的提炼，乃是灵魂的升华，你今天所做的努力，都是未来走向辉煌的阶梯。当你自以为永远孤独的时候，可能你所得到的爱，比世界上最幸福的人还要幸福……我创造，所以我生存，假如我不写作，就不会感到幸福。我自豪，我骄傲，我歌唱，我把有限的生命投入到无限的奋斗之中，从没有白白虚度年华。我的大半生时间几乎都花在阅读、思考和写作上，我的血汗凝成的文字便是明证，我的生命也将在我的作品中得到延续。如同我写的（自己之歌）那样：

我歌唱我的生活  
正像鸟儿歌唱欢乐  
它自由地扇动翅膀  
翱翔在理想的峰巅  
俯瞰自私、狭隘、偏见与诽谤

尽管有时飞得很低  
达不到鹰的高度  
到处遭遇嘲笑的目光  
我已经习惯了孤独  
甚至失去宝贵的爱情、友谊  
也不愿乞求理解和原谅  
我可以付出自己的体力  
以及心血维持生计  
但决不会出卖灵魂的尊严  
我的骄傲的头颅  
永远昂起在自己的肩膀之上  
按自己的思考追求  
哪怕一生无人喝彩

\*\*\*\*\*

其实，我一点也不想隐瞒自己的观点，我的心里早就有一个梦，一个美妙的梦，梦想有一天登上诺贝尔文学或奥斯卡编剧的领奖台。既然一个不想当元帅的士兵不是好士兵，那么一个不想登上世界艺术最高峰的作家，也肯定不是好作家。单就亚洲而论，一个不必讳言的事实是，日本、印度的作家已经做到了，中国的作家没有理由做不到，我不想长他人志气，灭自己威风。尽管梦想的实现不能仅凭豪言壮语，谁都有过雄心大志，遗憾的是大都虎头蛇尾，随遇而安，甚至烟消云散了。但一个人具备某种基础，敢想、敢说、敢做无可非议。试问他连想都不敢想，怎么能做出来呢？我敢道出心声，哪怕一辈子达不到自己定的高度，也没什么好笑的。我不遗余力向峰巅冲击，一个字一个字写了，留下歪歪斜斜的脚印，给后来者发放通行证，也就问心无愧，死而无憾！

回首 30 年走过的文学创作之路，风风雨雨，历尽坎坷，我仍旧坚持走自己选择的路，一步一个脚印。在我的信念中，光荣属于

这样的人——他是一个脚踏实地的实干家，又是一个孤独的理想主义先行者。他脸上粘满尘土、汗水和血迹；他奋勇出击，认为谦虚是一种姿态，一种装饰品，他不想做出这种姿态，也摔跟头，具有种种不足，因为任何努力都包含着错误和缺点……倘若他遭到挫折和失败，也不怨天尤人，一定会抖动着受伤的翅膀再度高高跃起，超越他的苦难。

他坚信，人生难得几回搏！

而他，永远也不会与那些既不懂得胜利也不懂得失败的人为伍了！

小结：

搞艺术这行，犹如进地狱之门。

境界的提炼，乃灵魂的升华。

任何作家走向成功的道路，都是漫长、艰难，甚至以苦涩的失败起步的。

不要寻找借口和理由解脱自己。

你今天所做的努力，都是未来走向辉煌的阶梯。

不断超越别人只是一种高度，不断超越自己才是一种境界。

## 第二章

### 想 象

没我的日子你怕寂寞  
有我的时候你怕失望  
不要说无法欺骗自己的感觉  
我们都收获过太多的幻想

—— 摘自诗歌

《你寄来一朵小小的落花》

想象，是创造的开始。

想象，是灵感的发动机。

记忆是想象的基础，想象是在记忆中沙里淘金。

从想象升华到创造，创造就像开满了春花的树，结满沉甸甸的生命、青春和爱的果实。一个初学写作的人，没有想象力就别指望自己成为剧作家，没有想象即没有希望，没有希望的心田，寸草不生！

学习写剧本，境界是重要的第一步，想象就是第二步。

不单单文学，世界上所有的发明创造都来自想象，所有的顶尖

大师都是耽于幻想的人。瓦特因开水的沸腾，幻想出蒸汽机，开创出蒸汽机时代。居里夫人因为幻想，提炼出镭，开创出核时代。有人想像鸟儿一样飞翔蓝天，创造出飞机。有人想像鱼儿一样遨游海底，创造出潜艇。我说一个想象力贫乏的人，完全可能是生活枯燥的人，一个想象力丰富的人，生活必定多姿多彩。

古时候，人们对某些自然现象无法理解，出于恐惧，也许出于敬仰，于是产生图腾崇拜，产生大量的神话传说：女娲补天，精卫填海，羿射九日……天能补，海能填，太阳能被弓箭射下来……文学的力量显得特别强大，牵连整个民族的神经，幻想的事物与现实融为一体，仿佛比现实更真实。可见他们的想象多么奇特，还具有一种神话的正面感召力，迄今令我惊叹不已。

一个编剧的想象力并非生来俱有，是后天的学习和实践获得的。培养想象力的方式有两种：一靠直接经验，二靠间接经验，二者相辅相成，缺一不可。无论直接经验还是间接经验，都是生活和记忆的结晶。研究记忆，探索过去，重温往事，你就会获得强烈的感悟，在记忆的碎片之中找出内在的联系，进而有机地融合在一起，提炼成故事。随着你对故事不断的探索，人物就会自行成长，选择价值走向，创作出你满意的剧本。

幻想从现实中汲取营养，它来源于经验，又超越经验。你的想象深远新颖，故事的设计必独出心裁；你的想象越真实，作品就越真实。当然，我们不可能写什么，就有什么样的体会和经验。比如写强盗，你就去杀人放火，写妓女，你就去卖淫……只能止步于想象的领域中。再比如我们每个人都出生过，谁又能回忆起自己出生的情况？对于死亡，我们也同样一无所知，这是无法获得的经验，也从没有人能再生一次，再死一回。

但是这道未知之门一直对伟大的作家敞开着。你看但丁在他的著名长诗《神曲》里，生动地勾勒出一幅地狱、天堂图，让我们沉湎于一个从未闻知亦不可思议的领域，看看那里究竟是怎么回事。在现实世界中，我们很难相信有这种事情存在。当我们和但丁并肩



穿过幻想的世界时，不仅相信这种事情，而且终于形象地得知，地狱就是这个样子，天堂是那个样子……由此推论，虽然旁人不及妓女和强盗亲身的感受来得强烈，若作家的想象真实，观众就会认为你叙述的事情都真正发生过。我们同样能通过间接经验联想，合理想象出强盗和妓女的心理感受。

想象，还是一位预言家，当想象介入故事时，就会产生新的效果。它超越直接经验、感觉和印象，力求洞悉更远的真实。它可以解释过去，预言未来，甚至超越我们的才能，化腐朽为神奇，平凡为非凡……天才的作家，非但能够把握今天，更应该把握明天，远见卓识地预感到明天是什么样子。

我最佩服法国的作家儒勒·凡尔纳先生，他是使我童年时代第一位深受影响的文学导师，把我这一辈子都带进想象和超自然的领域。凡尔纳的幻想小说充满预见，壮丽辉煌，趣味盎然。致使我们看待世界和他看待世界一样，我们的趣味响应着他的趣味。他总是强大得不可思议，自信得不可思议，既能把握现实，又将未来融于艺术创作之中，让多少惊人的想象变成了现实。当年读过《海底两万里》的人，决不会想到作家幻想的潜艇，如今遍布世界各地的海洋之中；今天读过《月球上五星期》的人都会知道，科学家早已造出宇宙飞船，人类要到月球旅行的计划已不是梦，是地地道道的现实。

经常有初学写作的朋友问：如何才能掌握写作的诀窍？

我告诉他，诀窍有两点，一个是生活，另一个是读书。

他说：“生活我有的是，但实在太忙了，没有时间读书！”

我啼笑皆非，无言以对。那你还搞什么创作？我劝你千万别干编剧这一行，干别的什么都成，最好找个捷径挣大钱去，恐怕那也得抽点时间动脑筋。

我见过形形色色的“文字枪手”，什么热，挣大钱，他们就进军什么领域，作品成批成批地炮制出来，并美其名曰：“文化快餐。”我曾不识时务地劝他们静下心，扎扎实实地写点自己喜欢的

东西，不“人过留名”起码“雁过留声”，何必总给人家当枪使。他们却笑我“迂腐”，说都什么年代了，你还死抱着“严肃文学”不放，我们要及时享受生命，像你活得那么累，何苦！

颇不可思议的是，他们整天比我还要忙碌，自我感觉十分良好，生活充实得令人羡慕。且大红大紫，腰缠万贯，稿约应接不暇。若是男人，肯定有时间喝酒打牌，若是女人，肯定有时间梳妆打扮，就是没有时间读书学习。我没有“红眼病”，也不羡慕人家的汽车、别墅、名牌服装。无可非议，人总是企图按照世俗的标准活得像样一些，但在一系列自我异化的物态追求之后，生活就可能变成一种无聊的重复。试想一个什么时间都有，惟独没有读书时间的人，能写出剧本么？细细琢磨下来又何必大惊小怪，因为他们不是文人，是投机商。正如镀金的赝品不妨在市面上流行，流行一段时间便偃旗息鼓，永远地从人们的记忆中消失了。对于真金，我们却总是要求千锤百炼，经过岁月的磨砺才肯承认它的英雄本色。

大家都熟悉中国的民间故事《画中人》，一个小伙子爱上了画中的姑娘，如醉如痴，心诚所至，金石为开。画中人为了小伙子的爱所感动，有一天，真的显灵了。姑娘毅然走出画中，不做神仙，甘做凡人，和她心爱的小伙子过起了家庭生活，生儿育女……中国文化源远流长，它的美色锻铸得极其灿烂，什么样的情景都可以想象，果然令人心驰神往。这本身就是一部电影，是典型的现代电影追求的艺术境界。我们的老祖宗，在平常后面见到神奇，使神话走向实际，这种想象实际上蕴含着更深的真实，不知比西方的电影艺术领先多少倍。

我承认，民间有不少口头文学家——讲故事和说唱的人。他们是民间智慧的集大成者，不少史诗就是靠这些人一代又一代流传下来，文明的历史也是如此延续的。我也承认，这些出没街头巷尾、到处行吟的口头文学家，能量之大无可比拟，甚至能使最渺小的人物具有震撼人心的力量，获得世界意义。但我不得不声明一下，之所以史诗得以流传，最后无疑归功于那些无名的文人，经过他们搜

集和整理才没有失传。影视圈虽流行一种说法，戏是侃出来的，但终究需要找一个能组织故事的编剧执笔，写出完整的文学剧本。我没见过哪位导演听人讲个故事，就能拍出经典的影片，那还要我们编剧干什么，导演自己编、导集一身好了。

毋庸置疑，世界上许多著名导演，自己能写能导，例如日本的大牌导演黑泽明，就自编自导影片。当我深入研究黑泽明的两大卷剧本选集时，才恍然大悟，他写的剧本也离不开作家，大都根据作家的原著改编的，那些典范作品的创作意图，至今还灼然可见。冒犯了，真有些大不敬之意。我还是不得不佩服黑泽明的文学功底之深厚，生活功底之扎实，他不当导演，也能做一名极棒的剧作家。

艺术的眼光与社会学的眼光差异极大，不同专业的人，彼此之间的想象有着显著的区别。

哲学家写作时，用抽象思维，艺术家创作时，用形象思维。剧作家的想象，让我们通过间接的途径，从情绪上集中地感受某个现象。恰似编剧要引导观众过一条河，他力图铺设一座桥，把大家引进虚构的世界里。实际上，给予的不过是一个个点和一条条线。一旦这些点和线触动观众旺盛的想象力，他们就会据此自发地、创造性的产生丰富的形象感受，补充编剧的意图。没有想象力的作者，会给观众架一座实在的桥梁，让他们不动脑子地走过去，有想象力的作者，只在河水中竖几个桥墩，让观众开动脑筋踏着桥墩跳跃过去。因为前者不相信他的观众，后者相信他的观众。我们不妨想一想，随便哪一个普通的观众，他从小到大早已受过几百部乃至上千部作品的熏陶，具备用自己的想象丰富你作品的能力——桥面就“建”在观众的心中，你只需给他个支点，以点带面，谁都会愉快地渡过河的。

你这样做，业已邀请你的观众参与创作，和大家一起分享想象的乐趣了。

我们来看剧本《千万里我追求你》中的一段：

### 领奖台前

人群中，郝要强将拴气球的线全缠在两只胳膊上，一边踮起脚尖看表演，大声为姑娘们喝彩，一边手里拆着仅有的 2 张彩券。他一迈步伸手领奖，身子随气球飘起来又落下。他迈起另一只脚，再次飘了一步。

郝要强以为别人在挤自己：“哎哎，我还看不见呢……别再挤了，脚都离地啦！”

他漫不经心地接过工作人员递来的气球，挂在两边胳膊上的气球线，因拉力滑上腋下，人双脚离地，直升机般垂直腾空。

### 表演台上

3 个姑娘博得越来越多的喝彩声，后台的老板满意地点头。

胳膊上挂满气球线的郝要强，轰炸机般高高飞过观众头顶，他吓得面如土色，不知所措。他飞到表演台上空，一个气球“砰”地爆炸，人接着往下降落。

3 个姑娘排成一队，郑薇薇走在前面，丁香走在中间，赵紫燕走在最后，正在专心致志地表演。郝要强突然自天而降，双脚悬在丁香身前，像蹬自行车，上不去下不来。姑娘们处乱不惊，夹着他继续微笑着走去。

观众爆发出热烈的掌声：“好……绝了……棒极啦！”

郝要强面色苍白地向姑娘们道歉：“我……我不是故意的……”

丁香焦急地：“你下来！”

郝要强磕磕巴巴：“我想……跟你说……”

丁香：“说什么？”

郝要强无可奈何地：“我……下不来！”

姑娘们夹着他转身向后台走去。

观众喊：“再来一圈……再来一圈……”

姑娘们不得不带着他再走一圈，头上的一个气球又爆炸了，郝要强双脚终于落地。他夹在队列中走一步飘一步，像降落在月球上失重的宇航员，一个劲儿踩姑娘们前后的脚，自己行走时也顺拐了。

郑薇薇面带微笑，暗暗用脚后跟踢他：“滚开，好事都叫你搅砸了！”

丁香却伸出脚来，挡住郑薇薇踹来的脚后跟，暗暗帮助郝要强。

看过上面的片段，你会觉得男主人公能让气球带上天吗？是不是有点玄？现实生活中你很难碰到这种情况，真要手持气球飞起来，将马上扔掉气球避免危险，任何人都不会冒险行事。可我们是在创作，是在电影里做梦，不要怕人家说你想入非非，编剧就是想入非非，你必须自愿地去想象任何疯狂的念头。现实生活中不可能的事情，艺术世界里却完全可能。编剧一定要把超现实的幻想现实化、具体化、形象化，创作出一个新的神话。与此同时，还应该想办法使你的故事饶有情趣，最好还能赋予它一些浪漫的色彩，才会引起观众的兴趣和关注。既然热气球能负重飞行，我们通过合理想象，大胆一些，再大胆一些，让气球也能带起人来，这样，我们的泉涌般的幻想便可以再现于银幕之上了。

你看作者通过大胆地想象，让气球带着主人公“直升机般垂直腾空”，又“轰炸机般高高飞过观众头顶”，落在正在表演的时装模特舞台上，“像蹬自行车，上不去下不来”。把人物夸张的反应与庄重的时装表演搅和在一起，形成幽默滑稽的对比，瞬息之间就能获得最明显的效果，造成多少喜剧的情节，多少令人捧腹的笑料？由此我才似有所悟，想象是高于其他一切的第一位的先决条件，只有想象才能使你的故事走上银幕，电影就是要营造一种“真实的幻觉”。在影片里，真实和虚构世界的边缘是模糊的，两者并未划分

出明显界限，编剧允许我们随便从一个世界过渡到另一个世界。一个奇迹中的奇异现象不足为奇，真正使人奇怪的倒是没有奇异现象的奇迹。想象的世界越是离奇，表现出来的社会生活就越显真实。

俗话说：窍门满天飞，看你追不追？我看过科学家有关人类大脑智力开发的论文，文章指出，在我们所有人的一生中，大脑智力的开发还不到百分之十。这说明什么？说明人类的脑筋越用越活，不是越用越死，每个人的创作潜力都十分巨大，有待我们进一步开发……既然培养想象力的重要因素是间接经验，就得读书，好好花点功夫丰富自己的知识面。虽说开卷有益，你可能知识越多，用来方觉得自己懂得越少。那么我们如何读书呢？

知识的肤浅，会导致你讲述的故事单调与索然无味。读书也是一门学问，需要采取科学的方式方法，达到事半功倍的效果。

我上山东师范大学夜大中文系的时候，发现有些同学异常“聪明”，不像我们“笨鸟先出林”，总带着两个烧饼坐图书馆。一坐一天，一本一本啃古今中外名著，完成老师布置的作业。他们只读读故事梗概，文学评论文章，偷工减料，考试照样能得高分。从事文学创作伊始常常一炮打响，得意非凡。整天标榜自己“玩文学”，讥讽我写得太苦，像从骨子里往外挤骨髓，是卖血，且屡战屡败自找罪受。面对大智大慧的同学我自愧弗如，但创作是自己的事情，功力不到家，累死你也写不出好作品。我常常也想像他们那样活得倜傥，玩得潇洒，无奈怎么也玩不转……没想到几年以后，我的剧本费尽九牛二虎之力总算搬上银幕，再回头看看那些“玩家”一部剧本也没玩出来，早被我这只笨鸟甩得无影无踪了！

谈起读书，我曾受过老诗人孔孚先生的教诲，迄今受益匪浅。

那时我苦恼于自己的创作没有突破，写来写去总是老一套。孔孚先生告诉我，在创作的道路上没有什么“诀窍”可言，所谓的“诀窍”就是读书和生活。既从生活中得到直接印象，又从书本上得到间接印象。他热情地给我列出一大串书单，让我提高文化修养。我利用业余时间读遍他推荐的书目，仍旧没有多大的提高，以

为自己江郎才尽，不是搞创作的材料，再次谈出我的沮丧，想洗手搁笔了。孔孚先生语重心长道：“读书是一种长远的规划，不是立竿见影的事情，哪能搞什么突击。你要从发展的大局着想，不断地提高自己的美学素养和艺术趣味，切勿急功近利。学习要吐纳多少前人的知识，耗费多少精力和时间，是一种由量变到质变的过程。贵在坚持，几年以后，你就会体验到现在努力的好处啦！”

关于读书的科学方法，我同样感激作家肖平先生。

记得 24 年前，有一次《山东文学》编辑宴请作家肖平先生，我有幸作陪。我曾拜读过肖平的《三月雪》、《于文翠》、《墓场与鲜花》等短篇小说，对他崇拜至极。席间，我向肖平先生请教写作的诀窍，他也谈到境界、想象等方面的修养，最后总归落在如何读书上。他站起来，从衣架上的风衣口袋里掏出一本《都德小说选》，递给我看。封面几乎翻烂了，里面布满眉批，密密麻麻，看得出主人不知翻过多少遍。他说：“我喜欢的作品，没事儿就翻翻，一部书籍读它 5 遍，甚至 10 遍，看看人家是怎么想象和写作的……”

能够听到两位先生的谆谆教导，是我的幸运。我再也没有丧失过创作的信心，一直持之以恒地读书写作。在学习体验中，在体验中学习。凡我喜欢的书籍起码要读几遍才放手。果然过几年后，生活积累深厚了，经验越来越多，再把那些书籍拿起来仔细读一遍，又有新的感受和体会。潜移默化，逐渐将大师们的作品思想，渗透进我的骨子里，融化在血液中。再想写什么东西，想象力丰富了，下笔自然有神了。

培养想象的另一个诀窍是读诗。

中国是诗歌的泱泱大国，我们从小就受诗歌的熏陶，只要孩子会说话，父母便教你背几首唐诗、宋词，长大也烂熟于心，没齿不忘。诗人们的想象力几乎登峰造极，生命在他们的身上显示出最大的浪漫色彩。李白“举杯邀明月”，苏轼“把酒问青天”，杜甫“感时花溅泪”……这样的诗句，在我们上学的课本中都能读到，你看他们有多么大胆丰富的想象，天上地下世间万物，无所不思，无所

不能，无所不在。说诗歌是艺术桂冠上的明珠，是一种至高的境界，我看一点不过。一个初学写剧本的人不会写诗，不能不说是一种遗憾，起码也应该是诗歌爱好者。君不见古今中外的大剧作家，大多诗人出身，外国的莎士比亚，中国的王实甫等等，这里不再一一列举。我能写剧本，实得益于青年时代写诗，至今还是个诗歌爱好者。

想象能力的提高，还取决于你对生活的体验与观察。

我们从经验中汲取的东西越多，想象就越真实，我们越是观察它，就越对它有所了解。拿我自己为例，我有吸烟的嗜好，屡遭家人厌恶，经常一个人躲到门厅里过烟瘾。渐渐地，只要有客人从电梯出来走过楼道，敲几下屋门，我就能想象出来客是男是女，他们的年龄，心情的好坏，是找我有事还是没事串门，开门果然八九不离十。你可以说这是经验推理和判断的结果，所以才能猜出来客的心理。但不要忘记，幻想是从现实汲取活力的，它源于经验又超越经验，无论推理还是判断，猜测的基础本身就是合理的想象。

我想以剧本《太阳谷》为例，谈如何构思剧本的轮廓，看看想象的重要性。

14年前，北京电影厂请我去写一部反映二战的故事片，我住进仿清楼后，脑子里依旧空空如也。反映二战的片子国内已经很多，著名的《地道战》、《地雷战》、《归心似箭》等影片几乎家喻户晓，有口皆碑。再找一个新角度编出故事，不落巢臼，已令我绞尽脑汁。且厂方考虑拍摄成本，要求我避开大场面，写出少投资上座率高的好剧本。我在房间里憋了两天也没想出什么名堂，憋得我头昏脑胀，心急火燎，要知道人家每天都在花大开销等着我出活呢！一次，编辑请我吃饭，看来天道酬勤，几杯酒下肚终于激起我的想象力，灵感大发。

我想起有一回去齐齐哈尔造纸厂采访，也是喝酒，席间，厂方还邀请两个大兴安岭林场来的客人。他们听说我是作家，给我讲了个真实的事情……解放初期，一支地质勘探队去大兴安岭勘探，发



现一个女人在河边挑水。勘探队员觉得奇怪，深山老林方圆几百里荒无人烟，哪里来的女人？于是，他们请来边防军，隔一段路埋伏一个人，终于侦破女人的秘密——原来她们是日本人。这些女人并不知道战争早已结束，仍旧坚守在地下永久工事里。

这件事记忆犹深，我放开想象的触角，脑子飞快地旋转着，想了很多，连吃饭、做梦都在想象。一个疯狂的念头也许让人紧张得发抖，但这种紧张告诉我，在这个疯狂的念头下隐含着精彩的故事。我迅速想到前苏联电影《这里的黎明静悄悄……》，杂七杂八地想着，想着，一直在构思着这个挥之不去的故事。我越是想，越是深切地感到战争不仅对男人残酷，对女人更加残酷，我能否从这个角度构思一部反战的剧本呢？

我接着想象，早在日本战胜俄国期间，他们向中国东北进行过大量移民，这些女兵完全可能是在中国长大的。也许日本关东军为准备进攻前苏联远东红军，需要一批特种女兵搞间谍活动？因苏联红军进攻神速，没等派上用场战争便结束了。前面的想象合理了，我并没有立即付诸实施，总嫌不够满意。因为随着故事不断生长，新的问题接踵而至，我的构思里没有对抗，没有对抗也就形不成事件和情节。

沉淀了一段时间，稍稍平静一些，我又开始构思故事。还是没有动笔，只是翻来复去地想象，翻来复去地思索，竟有时相信会成功，有时又怀疑……我联想到东北许多深山老林里有淘金人，一群淘金的汉子遭遇她们怎么办，那会发生什么情况？这一设想再次撞击出灵感的火花，激励我继续从另一方面进行思考。淘金的汉子一般都没有文化，野性十足，双方遭遇后搞不好你死我活，很难有沟通。最好给他们之间注入点温情，造成一种缓冲再掀起波澜。接下去我大胆地分析和探索，如果有一个青年军官出现在故事里又会怎么样？在直觉闪现的一刹那，我看到了其间的联系，为什么不行呢？就是他了！日本人为修地下永久工事曾抓来一大批中国劳工，青年军官是战后来寻找他被抓当劳工的爹和妹妹的。很有可能，他

误以为某一日本女兵是自己的妹妹，产生情感上的纠葛，那么我就可以利用这种情感把双方扭结到一起了……

各种可能都成立了，他们的身影已经相当清晰地在我的想象中显露，人物一个个地浮现出来，结构也逐步趋向完整，一个荡气回肠的悲壮的故事便脱颖而出。我终于写出较为满意的电影文学剧本《太阳谷》。

小结：

想象，是灵感的发动机。

记忆是想象的基础，想象是在记忆中沙里淘金。

想象是高于其他一切的第一位的先决条件，只有想象才能使你的故事走上银幕。

尽量放出思维的触角，大胆一些，再大胆一些。

想象的世界越是离奇，表现出来的生活就越显真实。

每个人的创作潜力都十分巨大，有待我们进一步开发。

## 第三章

# 电 影 剧 本

我在五月的花蕾中  
看到你的微笑  
我在沙沙的雨夜里  
听到你低语

——摘自诗歌《信》

剧本就是编剧用画面讲述故事。

剧本是电影拍摄的蓝图。

电影文学剧本又称银幕的剧作，顾名思义，专门为拍摄电影写作的脚本。它要求编剧用一种特殊的想象，一种脉络分明、细致入微的视觉思维创作。剧本组成的诸要素，无非是故事、结构、语言、人物、事件、悬念、细节、对白、场景、热点、反差、高潮等等。

一般的观众只知道电影明星，著名的导演。可谁又能想象，他们从银幕上看到的竟是一部剧本的演出，这是一种演出，而且是多么精彩的演出啊，又有多少观众想到这一点呢？现实的情况是，编

剧确实确实是电影的开路先锋，每一部电影在拍摄之前，都必须首先进行文学创作的工作。如此说来，电影文学剧本已像其他艺术形式一样独立地反映现实，鲜明地描绘生活图景，本身就是一部完整的艺术作品。

电影剧本有两种：一是电影文学剧本，二是电影分镜头剧本。

文学剧本强调文学性，一般由编剧撰写，分镜头剧本强调镜头感，一般由导演撰写。

“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，它们对构成整体都有所贡献。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。这些单位的长短和编排顺序是没有规则的。编剧可以按他所选择的任何方式自由地运用剧本的这些单位。”\*

剧本体现作家的思想和意图，是电影基本的构思，直接指导影片的生产。综观世界上大多数的影片，都是从剧本起步，经过导演、演员、摄影、剪辑等人的再创作，把剧本里无生命的幻想，变为银幕上有生命的东西，变成集体智慧的结晶，才搬上银幕放映。依我之见，编剧与其他人最好的合作结果，莫过于导演最后完成的影片，能基本上符合剧本初始的思想和意图。令人遗憾的是，这样合作成功的范例实在屈指可数！

既然剧本是电影拍摄的蓝图，我们谈剧本创作，就不得不首先弄清楚什么是电影。

对于专业工作者，电影是一种幻想的现象，一种用活动画面形成的语言，是一系列技巧的和谐统一，多种手段的总和。对于非专

\* (美)李·R·波布克《电影的元素》中国电影出版社 1986年4月第1版，第27页。

业的广大观众，电影是用强光把胶片拍摄的形象连续放映在银幕上，组成故事的综合艺术。

电影的行业，有纪录片和故事片之说。

纪录片偏向于新闻，也有故事的成分。

故事片又细分出众多的类型，如警匪片、探险片、爱情片、儿童片等等。

电影的诞生已有百年，世界各国拍摄的影片浩如烟海，大量的名片佳作举不胜举。如《舞台生涯》、《魂断蓝桥》、《蝴蝶梦》、《流浪者》、《罗马十一点钟》、《甘地》、《唐人街》等等。我毫不夸张地说，如今，电影已渗透我们的心灵，成为我们日常生活中不可缺少的部分。无论城市乡村，每一个大人、孩子都肯定看过电影。大家端坐在黑暗之中，肩膀挨着肩膀，目不转睛地凝视着银幕，一坐就是一个半小时，连咳嗽都要掩住嘴角，上厕所都要一路小跑赶回来……究竟是什么如此吸引他们呢？

是银幕上的小世界变成了大世界。那是个独立的世界，观众在做白日梦，仿佛有机会向另一个世界瞥一眼，进行意味深长的情感体验，体验盼故事讲下去的快感。一部优秀的影片是现实的反光镜，犹如一篇寓言折射我们周围的生活，指导我们重新反思自己经历过去，不断获得新的理解。所以电影又是一种给人愉悦的体验，发现自己的手段。它激发我们的想象和创造力，使那些过去看上去十分平淡的生活，刹那间都变得生动活泼，丰富多彩起来。故事替代了我们的现实生活，现实生活反倒不过是梦境的中断。

电影的另一个功能，是展现生活中无法实现的事情。

你看那些超凡的主人公，历史的伟人，胜利的英雄，失败的勇士，无不在银幕上大显身手，张扬个性。例如电影中一个女主角在天桥上喊叫：“我多美，为什么没有谁爱我？”你会觉得她确实很美，也很可爱，是再自然不过的举动。现实生活中如果有个女人如此张扬，你非但不觉可爱，还以为她是疯子，惟恐避之不及。为什么在电影中你能感觉她美，现实中一点不美？这是距离在产生作

用，她属于一个连内心生活都可以看到的世界，不可能属于我们的世界。但我们可以根据这点看到日常生活中从未见过的真实人物，也就是大家常说的——距离产生美感。从这个意义上讲，电影比历史更真实，因为它已经超越了事实。

我们研究电影，不为诠释什么新观点，而为总结出一条切实可行的剧本创造规律，叫初学者不走弯路或少走弯路。

在探讨电影剧本创作的特殊规律时，有必要简略地回顾一下电影发展史。

电影，这种充满活力的艺术，最早的雏形产生在十九世纪。1879年，美国的职业摄影师爱德华·慕布里奇，在旧金山展出自制的“动物动作展示机”，记录下奔马四蹄凌空的第一组镜头。不过，他仅限于在玻璃片上涂一层湿性棉胶，没有真正的胶片，顶多算电影的萌芽“活动的照片”。1895年，法国的路易·卢米埃尔兄弟发明了真正的摄影机，在巴黎大咖啡馆的地下室里，公开放映他们拍摄的影片《工厂的发明》，后来，这一天便被世界定为“电影的誕生日”。当时的电影尚在幼年期，电影受笨重的摄影机，低感光的胶片等技术条件限制，早期拍摄的影片未免失之粗糙。导演大多采用图解性镜头，摄影造型颇显幼稚，只是以默片的形式记录一些生活片断，表现纯外部的剧情发展和简单的情节，所以无法引人入胜，不为观众高度重视。

随着20世纪30年代经济技术的发展，电影的音响和对白应运而生，电影自身的表现能力大大提高，日臻完善。电影界随之涌现出一批艺术大师，他们从文学、戏剧、绘画、雕塑、音乐、舞蹈中吸取营养，利用摄影机镜头代替人的眼睛，发现生活，表现生活。使电影从记录某些现实的黑白默片，发展成为有声有色的故事片，电影才作为一门独立的，影响最广泛的艺术形式为广大观众承认。在电影的童年时期，没有电影剧本之说，导演只是即兴拍摄影片。直至19世纪20年代，德国才第一次出版过电影剧本。这以后，大批优秀的诗人、作家参与进电影文学剧本的创作中来，使它终于后

来居上了。

一些有头脑的商人看到电影的商机，着手开发电影市场的巨大潜力。他们成立了专门制作电影的工厂，发行电影的公司，放映电影的剧院，宣传电影的报纸杂志，发表剧本的电影文学杂志，派出它的姊妹艺术电视……使电影成为跨国际的庞大的文化产业。美国的好莱坞便是誉满全球的电影托拉斯，素有“梦幻加工厂”之美称，它的影响几乎无处不在，渗透世界每一个角落……随着电影产业的发展，一批制作电影的电影人应运而生，他们之间的专业分工越来越细，有编剧、导演、演员、摄影、服装、道具、美术、音乐、灯光、剪辑、录音等等……同时也产生了著名的导演、电影明星、影评家、影迷、追星族，并有专门评选各国影片的权威奖励机构，如美国的奥斯卡大奖，法国嘎纳电影节大奖，前苏联莫斯科电影节大奖……

所以我们说，不把电影作品与其他艺术倾向或社会过程进行对比，便不能充分理解它。总之，电影是绘画、摄影、戏剧、雕塑、音乐、舞蹈和文学派生的“杂交品种”。各种艺术相互影响，彼此交流，或由于自然演化越出自己的范畴，侵入相近的艺术领域，使其成为第七艺术，“混杂”的美学复合体。就是这个“杂种”，集各种艺术表现手法的优点，无不因电影艺术特有的形态展示出各自的美，受到观众长久的青睐。

荣获第 38 届奥斯卡最佳影片的《音乐之声》，就是七种艺术的集大成。

你看那壮丽的阿尔卑斯山，洁白的残雪，碧绿的草地，波光粼粼的湖水，哥特式的城堡，中世纪的修道院，既像摄影又似绘画和雕塑，诗意盎然。那家庭女教师玛丽亚，面对普拉特上校的自信和从容，产生爱情后的羞涩和困惑，重返修道院的失落和痛苦，遭遇纳粹士兵时的镇定和坚强，多么热情洋溢，从容自若，性格鲜明。女教师与孩子们游戏时近似疯癫的活泼，孩子们天真淘气的恶作剧，充满奥地利民族情感的童声合唱“雪绒花”，姑娘和孩子们精

彩纷呈的载歌载舞。这一切，以踢踏舞般热烈地方式扩展着，使影片中每一个人物和每件事都变得重要了，无不让我们如醉如痴又欣喜激动。电影为演员提供了广阔真实的环境，将剧本和色彩的统一，故事和节奏的统一，舞蹈和歌曲的统一，有机地结合在一起，令人物唱出跳出他们的故事，更是舞台无法与之相比的一块崭新的艺术天地。

下面，我举例解释电影。

一个旅人在沙漠里遇到劫匪，抢劫了他的驼队，旅人好不容易逃出沙漠，他精疲力竭，口干舌燥，处于精神崩溃的边缘，我们设想他首先需要的是什么？是水。毫无疑问沙漠是干旱的故乡，最缺乏的是水源。如果旅人遇到一户人家，他向院子里的主人讨水喝，我们大致设置三种可能发生的情况。

第一种情况，旅人对主人说：“我渴死了，请给点水喝。”主人一动没动地回答：“我没有水，连我喝的水都没有了！”

第二种情况，旅人干渴得说不出话来，指指自己干裂的嘴唇，示意要水喝。主人摇头，把空空的水缸指给他看，又给他看干涸见底的水井。

第三种情况，旅人乞讨水，主人证实家里确实没有水后，又领旅人出门找到一眼泉水，并帮助旅人机智地消灭了劫匪，夺回驼队。

那么我说，第一种情况是小说。第二种情况是电影，但，是纪录片。第三种情况才是电影故事片……为什么？第一种情况，他们之间只有背景和语言，没有细节、动作，所以认定它是小说；第二种情况，有细节和动作，却没有情节，所以认定它是纪录片；第三种情况，不仅有背景、语言、细节、动作，还有情节，这就形成故事，所以认定它是故事片。

我这里讲的是编剧基础，入门的常识性知识，与电影理论的侧重点不同，无疑要强调故事片的创作。我们把第三种情况作为创作的素材，深入地设想一下，劫匪抢劫过旅人的驼队，也走出沙漠寻



找水喝……由此生发出一个主人、旅人、劫匪之间关于水的故事。作家既把握现实，又将现实融于艺术形式中，把三方找水过程中发生的冲突、矛盾落在稿纸上，创作出一幅幅单一或复合主人公的动态图景，这就是电影剧本了。

我们摘引《太阳谷》中几个自然段，详细分析电影剧本的表现形式：

### 23. 地下永久工事

众女兵列队肃立，形同木桩。岗田洋子背着手来回走着，八杉晓雪解下腰间的皮带。

岗田洋子：“喝酒精的，出列。”

众女兵纷纷低下头去。

阿洋美不屑地扫了眼左右，昂起胸膛上前一步，其他女兵也犹豫着走出队列。

千代子虽然挪动了一下脚跟，但仍旧站在浑身哆嗦的满子身边，没出队列。岗田洋子走过来，抽动着鼻孔嗅嗅千代子的嘴巴，一把将她拉出去。

岗田洋子冷冷一笑：“看谁再敢违犯军纪！”

阿洋美突然大声报告：“报告岗田组长，还有枝子……”

### 24. 河上游

水面倒映出枝子的身影，一只桶打起河水，搅乱了影子，枝子将桶放在岸上，拿起扁担上肩。

骤然间，她大惊失色，背着干粮袋的小山东站在她的身边。

枝子死死盯住他，紧张得微微发抖。

小山东端详着她，竭力在记忆里打捞着什么，稍稍激动地靠近一步。

她退后一步，伸手摸枪，发觉自己腰间没带，略显惊慌地横过扁担。

小山东憨厚地一笑，仿佛她正是自己想象中的一样，伸手接扁担。

枝子越发慌乱地用扁担拨开他的手，持枪般步步退去。

小山东莫名其妙地微微摇头，俯身拎起两个水桶，枝子已快步跑入树林。

小山东急了：“妹子……”

枝子听到喊声下意识地回头。

小山东越发痴迷于自己的想法，拎着小水桶赶去。

他追进树林，冷不防脑袋上挨了一扁担，昏倒在地，水桶摔到一旁。

枝子挑起水桶走了几步，又放下担子，拔出腰间的“武士魂”。

她一咬牙，刀尖戳了下去。

小山东突然抓住她的手腕，刀子在两人手中相持不下。他一个“兔子蹬鹰”，枝子飞了出去。

小山东捡起刀子，插入腰中，拔腿追赶跑去的枝子。

枝子略一思忖，将小山东引入一片茂密的灌木丛。

## 25. 灌木丛

雾蒙蒙的灌木丛里，小山东趟开草木，大步流星赶来。

脚下踩空，身子滑下一处暗涧，他的手扒住岩石，整个人挂在峭壁上。

枝子走过来，抬脚朝手指踩去，小山东手疾眼快抓住她的脚。

两人一齐坠下深渊……

## 26. 地下永久工事

几个女兵衬衣的后背扒开着，双腿叉开，臀部撅起，两手高举着伏在墙壁上。

八杉晓雪满头汗珠地抢着皮带，皮带一下又一下落在千代子的脊背上。

千代子终于挺不住，发出一声凄厉地哭叫：“啊……”

岗田洋子大喝：“不许哭！”

千代子：“啊……”

岗田洋子夺过皮带，更加凶狠地打向千代子。

皮带每落下一次，站在一旁的满子就低一次眼睛，泪水顺着眼角流淌下来。

到处都回荡着“啪啪”的皮带声……

## 27. 深涧

小山东从激流中把昏迷不醒的枝子拖上岸来，他环顾四周，峭壁悬崖，一派险恶。

他把枝子放在石板上控水，枝子吐出浑浊的涧水，逐渐醒来。

枝子推开小山东坐起来，拉紧刮烂的衣襟，护住胸部。

小山东颇为恼火地欲言又止，枝子向后挪动着身子，不让他靠近。

小山东控制住自己，苦笑着解下身上的干粮袋，掏出泡湿的一个大饼子，放在石板上晾晒，扭过脸去察看峭壁。

枝子艰难地爬起来，小山东上前来扶。

枝子再次甩开他，摇摇晃晃地顺着涧水走去，一个跟头栽倒在地……

以上每一个段落都为一个自然段。

自然段前面的文字叫作场景提示。

场景提示下面的每一行文字叫作一个画面，或者一个镜头。

由几个镜头组成的画面叫作一个画幅，或一个单元。

几个自然段有机地依次穿插、组合在一起，叫作一组戏。

例如：第 23 自然段的场景提示是地下永久工事，它告诉我们这场戏发生在什么地方，显然是在一个山洞里。

场景里发生了什么事情？主人公都在干些什么呢？

岗田洋子命令：“喝酒精的，出列。”

是由一个镜头完成的画面。

阿洋美不屑地扫了眼左右，昂起胸膛上前一步，其他女兵也犹豫着走出队列。

是由几个镜头才能完成的画面。

阿洋美不屑地扫了眼左右，是一个画面。

切入左右的女兵，又是一个画面。

她昂起胸膛上前一步，再是一个画面。

最后，以其他女兵犹豫着走出队列结束，组成一个画幅或一个单元。

电影编剧结构故事，不像戏剧那样具有严密的“三一律”。舞台剧受舞台装置的约束和场景局限，在表现方面注定有一定限度，非得高度集中表现故事的内容不可。也不像早期的有声电影，主要是“戏剧电影”，或者把舞台剧搬上银幕。今天的电影编剧可以任意打破场景的局限，将一场大戏分成几个自然段，穿插同时进行的故事内容，进行“富有戏剧性的叙事”。你看第 23 和第 26 自然段组合在一起，是不是连贯的事件？再将第 24、第 25、第 27 自然段组合在一起，依旧是独立的事件。这些自然段的相互穿插大大浓缩或延续了时间，也给观众补充了段落与段落之间的空缺，留出充分想象的余地……我们把上面的 5 个自然段穿插组合在一起，称它为

一组戏。

中国的电影公司沿袭前苏联影片发行的模式，一般要求国内的影片长度为 90 分钟左右，欧、美拍摄的影片长度却大多 120 分钟左右。为了利于影片的发行，电影厂每每要求作者将剧本限制在 90 分钟之内完成，这就是为什么我们看外国的电影 120 分钟，国内的电影 90 分钟的原因。

段落是电影剧本的骨架，它通过单一的思想，把一系列场景联系在一起，一般来说没有时间界定，你感觉自己写得充分，能挑起故事戏剧性的高潮就成。所谓电影剧本结构的一般规律：3 分钟一个热点，5 分钟一个反差，10 分钟一个高潮，3 场大戏一个爆炸。那是编剧对电影时间艺术的总结，你大可以活学活用，不必死守这个套路。但电影故事必须具备戏剧性，它与戏剧 3 幕戏的原理近似，还是能计算出大致时间的。

电影剧本中的每一场大戏约 25 分钟，3 场大戏加起来的时间约 75 分钟，其余那 15 分钟必定是一个爆炸的时间了。编剧将文字落在稿纸上，一页稿纸相当于影片实际拍摄的一分钟。那么就是说，我们要完成一部格式标准的电影剧本，大约需要写 90 页稿纸（一页等于 1 分钟的银幕时间），120 个自然段，40 个场景。掌握这些基础常识，你就不会再为一部剧本究竟有多长苦恼了。

从最初的构思到后来定稿，写一部剧本也许需要花费和写一部小说同样的时间。至于一部剧本需要写多少字？我真有点不好回答。虽说诗无达诂，只要你写得出色，同样的道理对任何一种艺术都适用，电影剧本还是有一定的模式可循，只是各自表现的方式不同罢了。纵观世界各国的电影剧本，前苏联和日本的剧本最有代表性。前苏联的剧本写得有点像小说，偏重文学色彩，一部剧本约 5 万字左右。日本的剧本写得有点像导演分镜头剧本，偏重电影的本质，一部剧本约 3 万字左右。我个人以为，最好博采众家之长，将前苏联和日本的剧本优点融会贯通，让我们的剧本既富有文学色彩，又洗炼、生动、准确，一部剧本写下来约 4 万字足矣。关于这

一点，仅供初学写作的朋友们参考，因人制宜。

总之，电影文学剧本是文学的一个门类，也是世界文学宝库中不可缺少的部分。电影编剧和小说作家都要具有同样的品质：感觉的敏锐，情感的深沉，心灵的丰满。都要创造同样的感情强烈的世界，内容丰富的人物和故事。一部优秀的剧本，是影片构思、设计、技巧的集大成，是一个结构非常周密的故事，是导演及其他人员再创作必胜的保证。蹩脚的剧本，无论其他合作者如何努力，也不可能拍摄出好的影片，除非他们重新修改出一部优秀的剧本。

说实话，我非常头疼国内的电影理论，每每读起某些评论文章，味同嚼蜡，好像我们的“评论家”有意让人看不懂，才算有学问。真正的评论家永远是很少的……这些人没有创作的经验，怎么能写出那么多长篇大论？要说学写电影剧本的诀窍，我只有一点奉告——最好你能反复观摩大师的名著名片，踩着巨人的肩膀向上攀登。是为师。

小结：

电影是综合性的视觉艺术。

电影是“混杂”的美学复合体，它发现生活，再现生活。

电影文学剧本是影片的蓝图。

剧本体现作家的思想和意图，是电影基本的构思。

剧本指导影片的生产。

银幕的剧作，本身就是完整的艺术作品。

## 第四章

### 诗 化

怎样才能成为一名诗人  
春天，你看那质朴辛勤的农民  
在汗水浸透的土地上  
为了金色的秋天默默耕耘

—— 摘自诗歌《诗人断想》

电影是立体的诗歌。

诗歌是浓缩的电影。

如果说，诗歌是艺术金字塔上的明珠，只要有人类社会存在一天，诗歌就会存在一天，这是早就明确的了，一点都不为过。艺术的本质是诗一样的幻想，每一次真正意义上的创作，都是一次生命激情地喷涌。所以凡作家写得出色的作品，全部冠以史诗、电影诗的美名。编剧一旦理解了艺术诗学的本质，电影便成为表达诗人灵魂的宏大媒体。

什么是电影剧本的诗化？

准确地说，诗化，是指强化表现力。

当我看过史诗般的电影剧本《甘地》，热血汹涌澎湃，心潮久久难以平静，竟一时无法分清，究竟是甘地如此伟大，还是写他的那位剧作家约翰·布里利如此伟大了？致使我们不得不注意到如何诠释审美的定义，那些没有史诗，没有美的理想的年代和阶级，一定是没落的年代和没落的阶级。对阶级理想的憧憬，决定着英雄的品质和美，史诗般的电影，同时也是一种表现人类本能和社会倾向的重要形式。感谢甘地和布里利，竟把现实中每一位观众的生活都诗化了，毫无疑问，他们是我们心目中最伟大的抒情诗人！

我们说电影丰富了视觉文化，是小空间大视野的梦幻加工厂。电影犹如放大镜，特写的技巧甚至使我们的眼睛接触剧中人的睫毛地眨动，捕捉到诸如此类的细枝末节。电影为观众提供种种梦幻、偶像和理想的模式，向我们揭示一个前所未见的世界，潜能就在于它的刺激和诱惑力。电影虽不像诗歌那样具有鲜明的韵律，是听觉的艺术，听起来很过瘾。但我们可以用眼睛去欣赏，用心灵去感受电影所特有的内在韵律，比听诗歌朗诵更能心领神会。观众尽可在自己的想象中，选择那些意义不断增加的形象，再现出剧本里隐含的浓郁的诗情，领会一种记忆犹深的似曾相似的情境。让头脑里那些久远模糊的梦，倏地清晰起来，去感受作者想要表达的内涵，与我们的心灵默默沟通。

平凡普通的人生中蕴含着美，日常习见的事物中蕴含着戏剧性，它们之间没有明显的界限。人生的必然中遍布着偶然，许多转折点的出现常常出于偶然，在无数的偶然之中却隐伏着必然。每一个诗人，都力求生动地再现他从自己和别人的生活中获得的印象，没有谁有权力指示诗人，哪些印象能写，哪些印象不能写。发现这些东西是你自己的任务，非天才不可。一个优秀的剧作家，肯定是诗人，他们都是用诗的功底写作。不懂诗歌的编剧，犹如身上缺少一只翅膀，志向再高，单凭一个翅膀飞翔，也达不到他理想的高度。

世界文坛上，有一种非常值得研究的现象，不少剧作家都从写



诗开始起步，往往会讲故事的人大多是诗人。因为，诗歌在人的生活中是美、才气和智慧的化身，是一种对纯粹理想境界的追求。真正博大的思想绝对富有诗意，它应该从生活和大自然中产生和获得，具备这种思想境界的人，才能创作出与众不同的东西。你看外国的荷马、莎士比亚、雨果，中国的王实甫、老舍、郭沫若……他们无不是诗人又是剧作家，作品里充溢着浓浓的诗情画意。对于那些才华横溢、风流倜傥的天才诗人，我总是怀着惊叹和敬畏的感情。为什么诗人能当剧作家，编剧却很难成为诗人呢？后来我终于琢磨明白了：诗歌是一片汪洋大海，它的内涵太丰富，常常寥寥几笔，尽得风流，能造成一种与任何其他手段所提供的都不同的特别广阔的经验。诗人的嗅觉最敏锐，最善于捕捉人生内在的本质，使艺术的生活化和生活的艺术化相融相依，再现出生活的原汁原味。

真正具有天才的人，是能够把天才灌输给我们的人。一个会讲故事的人，怎么能不是满心都贮足了诗意的诗人？他们本身的生活与经历就是一部史诗，只有诗的氛围才能体现理想的生活——十全十美的生活。他们无不是在用自己辉煌的一生，大书特书生活这首交响诗，才为后人留下那么多精彩绝伦的戏剧。

有一点应该指出，一定要注意避免唯美主义倾向。电影是运动的艺术，过分追求诗意，为诗化而诗化，追求一种静静的如画的美，使故事脱离汹涌前进的运动的洪流，未免丢失整体上的深刻寓意。这是一种危险的美，一旦用不好，创作失衡，实在是得不偿失的事情。我以为，美在适当的位置才是最美的东西，诗化不等于美化，漂亮的画面只有表达漂亮的主题才合时宜。

电影不同于戏剧，电影表现的是一个要求参与和认同的世界，是幻想的世界。诗化的主要功能在于象征，象征即我们概括的形象集中点。一部剧本思想与情绪的高潮，正是落在整体的象征之中，成为一个含有多种意义的新形象。

电影诗化的表现手法大致有 3 种：概括的象征、具体的象征、叙事诗般的语言。

故事的叙事性是诗化的基础，诗化的语言类似文学的叙事诗。概括的象征是整体的比喻，具体的象征是细节的比喻，它们常和蒙太奇的技巧交叉使用，界线有时游移不定，令我们很难界定两者之间的明显区别……在文学创作中，无非是采取比拟、夸张、象征等手法表现诗歌。电影的诗化，同样可以用这些手法表现自己的故事。

我强调诗化的语言，类似叙事诗，不是抒情诗，因为抒情诗反映的内容较为抽象，一般很难达到诗化的目的。例如下面的诗句：

只要血还是浓的  
只要泪还是咸的  
走自己选择的路  
是非由人评说  
哪怕往事不堪回首  
像那瀑布奋力跳下悬崖  
即使粉身碎骨  
留作风景和传说  
不枉壮志未酬... ..

在这首抒情诗里，前面的几行诗句：“只要血还是浓的，只要泪还是咸的，走自己选择的路，是非由人评说，哪怕往事不堪回首。”是诗人主观情绪的宣泄，没有具体的形象，是意象，在电影里较难表现。只有其中那句“像那瀑布奋力跳下悬崖”，具有形象性，后面的“即使粉身碎骨，留作风景和传说，不枉壮志未酬……”又是意象了。电影受画面的局限，无法表现出抒情诗中如此广泛的内容，这是它达不到的高度。然而电影是独特的史诗性艺术，电影的诗化，却能使诗歌的表现手法之一——象征，在剧本的创作中起着巨大作用。象征的重要功能——赋予银幕形象直接的可感觉的概括性，因而这种概括几乎就是叙事诗的手段了。

象征借助电影的叙事性，在短暂的时间内，利用交切镜头、平行展开、淡出淡入、闪回等剪辑手段，像一条线索一样贯穿始终，将一连串富有寓意的形象结合起来，建立起含义深刻的联系，成为剧本整体或局部上的“情绪高峰”。鲜明的想象，以及最具魅力的博大宏伟的感受，钻进我们的意识，变成我们心中诗意的一部分，充分体现出作者的基本思想，是结构重要的决定性的因素。观众从中看到的都是与自己生活中有关联的事情，进入诗与梦的境界，实现他们的欲望。或许有一天，或许吧，许多影片可能要成为过去，那些经典故事带给我们的诗意，带给我们的愉悦，带给我们的梦幻，却始终挥之不去，永远那样的令人心醉。

但过分强调象征的功能，也未免失之偏颇。象征一旦失去广泛的社会背景，不能和社会远景的巨大概括相结合（同时又是一种极度简洁的结合），就会流于支离破碎，甚至显得庸俗和矫柔造作。在我看来，影视技巧最复杂的问题，不在于按某种公式行事，而在于编剧促使观众接受自己观点的能力。编剧运用象征手法，一定要在叙事的过程之中安排好一系列中间环节，穿插、对比那些可以引起联想的东西，才能串联起表面上相距很远的现象。使故事的个别意义升华为普通的象征意义，让虚构的世界比真实的世界更深刻，塑造的人物比真实的人物更真实。这就是为什么，凡能扩展我们精神视野的画面，都不仅具有对我们富于魅力的美感，也具有使人感到满足的力量。

首先，我们摘引影片《战舰波将金号》中的一个片段，谈谈概括的象征：

四处奔逃的人群绕过那停在地上的摇篮车。

一个年轻的妇女竭力以自己的身体掩住摇篮车。

一排士兵在射击。

年轻的妇女的面孔吓得很难看，把头往后一仰。

摇篮轮子一动不动停在平台的边缘。

母亲抽搐地撕破了自己的腰带和衣服，她的手套上沾满了鲜血。

哥萨克用皮鞭抽打着逃跑的人群。

母亲仰面朝天地倒下，靠在有小孩的摇篮车的边上。

士兵们走下阶梯。

由于母亲倒下时的碰撞，摇篮车开始慢慢往下滚动。

士兵们拿着刺刀，残酷无情地毫不停歇地走下阶梯。

哥萨克鞭打着逃跑的人群。

摇篮车开始飞快地滚过一级又一级的阶梯。

上了年纪的女教师，惊惶地注视着那辆有小孩的摇篮车，滚过一具又一具尸体。

有几个人围着一个哥萨克，竭力要把他从马上拖下来。

年轻的母亲四肢展开地躺在地上。

摇篮车跳过一个阶梯。

士兵们向群众开枪。

一个学生紧靠在墙上，力图避开射击。

有小孩的摇篮车从一个阶梯跳过另一个阶梯，越来越快地往下滚动，终于碰到一个死人的脚而停住了。

小孩在摇篮车里号啕大哭。

一排士兵往下走。

摇篮车被死人的脚撞倒。

那个学生惊叫起来。

摇篮车开始翻倒。

一个士兵龇牙咧嘴地扬起皮鞭。

叫喊着的女教师的夹鼻眼镜给打碎了，满脸鲜血。

正在这个时刻，战舰上的炮塔转动起来。

在一阵炮轰的硝烟中，石狮子跳起来了！

概括的象征是整体的比喻，常常和蒙太奇技巧交叉使用，诗化的力量就在于，它能概括广泛的社会历史。根据这个原则，电影剧本才具有真正的美学价值。

沙皇军队无情地射击群众，受到射击的人群四下惊散，编剧在这里以蒙太奇技巧，描绘了那摇篮车里的孩子毁灭的全过程，令人触目惊心。首先是人群绕过摇篮车奔逃，切换到母亲倒下，碰动的摇篮车慢慢滚下阶梯，滚过一具又一具的尸体。然后连接到端着刺刀走下台阶的哥萨克士兵，不断地往下走。继而穿插女教师惊惶的面孔，学生的惊叫，士兵们开枪，摇篮车被死人的脚撞翻……导演将这些看上去互不相关的镜头剪辑起来，一次次重复运用，形成强烈的对比。突出地表现出整体意向的象征——“战舰上的炮塔转动起来”。我们的激动和紧张达到无法形容的程度，情绪被集中到一个焦点上，有力地推动全剧的主题思想：为了孩子，“石狮子跳起来了！”

这时候，象征的手法是强有力的，可以通过潜在诗意的重复达到崇高，比大多数人所能意识到的更为强大。它以璀璨夺目的光芒照亮叙述，刹那间扩大观众感受的范围。使我们激动的不是演员，也不是事件，是我们自己从中体验到的含义。“石狮子”是经过诗化的概括形象，是在革命中站起来的祖国形象，它象征着伟大的俄国人民，为改变自己的命运和历史进程，像狮子一样觉醒了！用不着再多加解释，我们的心灵便早已被震动了。

前苏联电影理论家多宾，在他的《电影艺术诗学》中总结道：

“在‘隐喻’的形象里，在美学欣赏过程中，立即可以强烈而集中地展示概括意义。它以显露的‘前景的’形式突现出来。形象立刻越出个别现象的范围。当银幕上出现爱森斯坦的‘狮子’的时候，在透明的隐喻后面，立即显现出概括意义——雄伟的起义形象。形象的巨大的感染

力，视觉上的震动力量，正是蕴含在这个概括里。”\*

其次，摘引电影剧本《野地荒天》的片段，谈谈具体的象征：

### 江汉子

\*\*\*\*\*

亮妹子重又跪在赵劲夫身旁，从怀里掏出那块怀表，放在他的面前。

她朝死去的亲人拜了 3 拜，站起身，走向江边的小船。

混子挣脱开江中蛟，哭叫着扑向水丫儿：“水丫儿……”，

岑寂中，摆在赵劲夫身边的怀表响起“嘀嗒”声，由弱到强。

声震耳鼓的表声中掠过下列画面——

亮妹子坚定地摇着船桨，向江心划去，她的脸上没有眼泪，没有悲伤。

江中蛟饱经风霜的面孔上，眼角溢出两颗浑浊的老泪，只有这时，才能感觉到他还是个活人。

血泊中，尸体横陈，血肉模糊，惨不忍睹。

混子悲痛欲绝地趴在水丫儿身上，哆哆嗦嗦地把住她的胳膊，给她戴上那副银手镯子。

亮妹子头也不回的身影。

如血的夕阳，染红了滚滚滔滔的大江。血红的天空，血红的柳丛，漩涡套着漩涡的江水。

小船驶进半卧在江心的夕阳里。

表声空旷而悠远，震耳欲聋，充斥于野地荒天之间，

经久不息……

我在前面讲过，具体的象征是细节的比喻。那么在《野地荒天》的故事里，这种象征具体到什么程度呢？作者将它具体到一块表上了。故事中的这块怀表，说它普通，又不普通，它是表哥赵劲夫送给亮妹子的结婚礼物，也是那个年代文明的象征。直至剧本的结尾，赵劲夫为救亮妹子激怒江家，出逃江边。江龙误杀赵劲夫，亮妹子临走前又将怀表还给表哥，毅然决然地离开小渔村。“岑寂中，摆在赵劲夫身边的怀表响起‘嘀嗒’声，由弱到强。”“表声空旷而悠远，震耳欲聋，充斥于野地荒天之间，经久不息……”怀表不仅仅作为文明的象征，震耳欲聋的表声还给我们另一种联想——像亮妹子这样的妇女，受封建势力的摧残和压迫太久太久了，应该刻不容缓地帮助她们解放出来。与此同时，这也是对女主人公命运的寓意性体现（关于怀表这个道具的运用，我还将《细节》一章中详细论述）

下面再谈谈诗化的语言。

我们拿电影剧本《太阳谷》和叙事诗《琵琶行》中的一段，比较和分析：

## 16. 大甩湾

具有模特一样身材的阿洋美走上岸来，梳理起披散在肩上的湿淋淋的长发。

女兵甲羡慕地瞅着阿洋美：“阿洋美……你有过男人么？”

阿洋美冷艳地一笑：“我扒过中国男人的皮！”

千代子怔怔地望着河水流去的山口，若有所思。

瘦小的满子戴上眼镜，没头没脑问：“这水流哪儿去啦？”

千代子的眼里忽然噙满泪水：“大海……家……”

她们身旁的枝子“嘘——”了一声，抬眼示意。

不远处，一头美丽的母鹿领着一只小鹿来河边喝水，它们喝过水，悠然地顺着河岸向下游走去。

女兵们屏息凝望，神态中浮出或遐想，或温情，或失落，或痛楚……满子嚤嚤抽泣起来。

阿洋美咬住嘴唇抓起步枪，推上子弹对准母鹿。

枝子一把压住她的枪口，摇头。

阿洋美狠狠甩开她，再次抬起枪口。

枝子急了，扑上去与阿洋美争夺步枪，两人没命地厮搏起来。

两只饮水的鹿受到惊动，掉头一溜烟跑进树林。

众女兵拉开枝子，恼怒地逼近阿洋美，似乎要发生什么……

浔阳江头夜送客

枫叶荻花秋瑟瑟

主人下马客在船

举酒欲饮无管弦

醉不成欢惨将别

别时茫茫江浸月

\*\*\*\*\*

电影剧本《太阳谷》，叙述的是一群日本女兵在大甩湾洗澡发生的事情，要说美，也没什么美。作者通过众女兵各异的神态，透露出她们强烈的思乡情绪，追求一种整体性氛围的象征，我们看到的東西很少，却似乎看得很远：“千代子怔怔地望着河水流去的山口，若有所思。瘦小的满子戴上眼镜，没头没脑问：‘这水流哪儿去啦？’千代子的眼里忽然噙满泪水：‘大海……家……’”而那两



只饮水的鹿，则是自由与美好的象征，令人情不自禁地浮想联翩。

“众女兵身边的不远处，一头美丽的母鹿领着一只小鹿来河边喝水，它们喝过水，悠然地顺着河岸向下游走去。女兵们屏息凝望，神态中浮出或遐想，或温情，或失落，或痛楚……满子嚶嚶抽泣起来。”在这里，外部的景物都成了煽情的激发点，融景于情，借景抒情，以情叙事，情景并茂，以此烘托人物的内心世界和环境气氛。

这一切，都是以抒情诗一样的语言表现出来的，含蓄、凝重，高度概括和洗炼，且内容丰富，言有尽而意无穷。

白居易的叙事诗《琵琶行》，写的是离恨别愁，风格和电影剧本极为相似，当我们重读它的时候，就好像看到了摄影机在工作。诗中每一句都是鲜明的画面，一首诗就是一连串的画面，都带有视觉的生动性，使人产生丰富的视觉形象。一个结构精巧的短语，就是一个良好的行为，都能以最少的文字表现出诗中有画，画中有诗的美学意境，传播出最大的信息量。你看在我们的想象中，再现出的一幅幅画面，秋天萧瑟的傍晚，浔阳江边的芦花随风摇曳，主人下马为客人举杯饯行，双方依依难舍，惟有看着一轮惨白的月亮升起在江面上，默默无语。遥想旅途漫漫，无力挽住朋友的身影，道一声珍重，酒浓依依情更浓……

白居易寥寥几笔，就画龙点睛，如此传神。大自然的一切无不具有灵性，无不是有情之物，它们都随着人物的感情变化而变化，也似乎懂得人世间的悲欢离合。诗人写的仿佛不是诗歌而是一个故事，相识已是太晚，作别又是匆忙。是的，没错，它是一个以诗句、音乐、画面讲述的，融合成整体的故事，把我们大家都带进故事中去，走进诗意的人生。若与剧本《太阳谷》比较，两者之间的叙述竟有异曲同工之妙，后者的叙述更洗炼、更空灵、更诗化、更意味深长，是典型诗化的语言。

一般说来，编剧构思一部电影剧本，最初闪现的生活积累只是素材，需要经过进一步提炼，从现象的特殊性找出普遍性，然后把它融化到自己的创作中去，才能达到产生诗化效果的目的。换言之

之，要从事实到真实，从真实到幻想，最后再从幻想转为诗化，真实的反映生活。电影的诗化，不是单纯地通过艺术形象理解周围的世界，而是通过夸张的手段，浓郁的色彩再现这个世界。以深刻的思想与奇妙的象征，揭示出生活中新生事物的发展趋势，从而让这些新的美学形象，具有比现实的形象更能引起观众强烈情感的功能。

学习和掌握诗化的思维，善于从某一个集中把握的方面反映事物，便可用最少的文字表达更多的信息。苦恼的是，你用作诗的思维写作，却不能写出真正的诗歌。没关系，一个人的潜质不同，决定他展示才能的走向不同，所以有人是诗歌大师，有人是编故事的天才。熊掌和鱼不能兼得，何必自寻烦恼，最终总是殊途同归的。有一点你尽可确信，谁下的功夫多，把握写作的基本形式和规律，依循这门艺术赖以形成的规律创作，谁的作品就越扎实。正如古希腊一位名叫塔列斯的智者所说：“人啊，认识你自己！”

作家需要一种与他的社会契合的因果关系，是为了人类而工作。我们关注人的命运，不管发生什么事情，都希望他们生活得更加美好。我们揭示出这种基于道德水准之上的交流，是一切富有诗意的生活体验中最大的收益之一。当聪明的作家把这些东西提供给观众的时候，不仅使他们从中得到愉快的享受，也得到有益的教诲。一个优秀的编剧，应该具有诗化的人生。诗化的人生，对你追求的事业产生一种愉悦感，帮助你建立足够的自信，这种愉悦感的产生，是因为成功就在你的生命之中。

是的，也只有建立起足够的自信，才能写出你熟悉的生活，记忆中的生活，沉淀过的生活，表达出你对人生的，诗一样的感悟。

小结：

故事的叙事性是诗化的基础。

诗化的主要功能在于象征，象征是形象的集中点。

象征，是结构重要的决定性的因素。

电影诗化的表现手法：概括的象征，具体的象征，叙事诗般的语言。

概括的象征是整体的比喻，具体的象征是细节的比喻，它们常和蒙太奇的技巧交叉使用。

## 第五章

### 故 事

记忆不会欺骗我  
让我忘却你的身影  
爱上你不容易  
不爱更不容易

——摘自诗歌《与你同醉》

故事是生活的写照。

故事是人生的启示录。

故事是人们日常交往的媒介。

我们在故事中生活，在故事中感受人生，度过浓缩的一生。故事揭示生活，启示生活，对生活有着清醒的认识，它告诉我们生活就是这样。正如评论家肯尼思·伯克所言：“故事同时也是人生的设备。”

故事始于原始时代，当人们还没有懂得写作之前，它已经对人的原始本能具有感染力了。我们从小就受故事的熏陶，每每睡不着觉的时候就央求母亲讲个故事，甚至连淘气的孩子都不再动弹，眼

睛一眨不眨地守在她的身边，然后在故事中入梦……这就是我们为什么喜欢故事的原因。

故事创造意义，但它不仅仅是启蒙的教材，我们之所以感动，很大的程度上是出于故事本身的力量。一般人遇到问题想不开，你讲道理对方很难听进去。若讲个故事，听故事的人就会像被一种神奇的魔法罩住，如醉如痴，自然而然接受你故事中的道理。因为讲故事的人，从不像哲学家那样鲜明地亮出自己的观点，与其他观点公开论战，而是把自己的思想掩藏在诱惑人心的情感之中，在不知不觉中寓教于乐。一个具有说服力的好故事，能把艰深提升为单纯，让人欣然领悟，足足影响我们的一生……我真不敢想象，如果没有故事，现实的生活该多么枯燥无味！

这就是故事对我们深层次的影响。

这就是故事的魅力。

尽管我们今天身处高竞争、快节奏的科技时代，每天都有媒体向你灌输几近爆炸的信息。但现代人很少交往，谁都不会轻易表露自己的内心，感情普遍趋于冷漠。惟有故事，也只有故事始终像磁铁一样吸引着我们。因为原型的故事是生活的诗篇，它带有一种人生体验的感召性，让我们走进神话，走进寓言，温暖着我们孤独的心灵。试想在我们漫长而又短暂的一生中，有谁能够不受故事的左右？是的，无论大人还是孩子，对于他从没看过或听过的故事，都会有着一种永久的新鲜感和吸引力。现在如此，永远如此。

故事是剧本的基本面，涉及的范围一定要广。一个老道的故事大师无所不知，他能在自己的故事中创造出理想的世界，并揭穿生活中的谎言，激发我们思变的激情。他就是国王，是全能的上帝。

陈规俗套的故事不会流传开来，原型的故事却会不胫而走。故事属于全人类，它超越民族，超越阶级，超越地域，超越时空，延续到永恒。但故事必须来源于一个民族的生活，它是被发现的，被挖掘的，而不是凭空臆造出来的东西，所以有人称一切戏剧都为“找到的故事”。

尽管我们的作者具备了写作的才能，但不一定具备讲故事的才能，文学天才也并不等于故事天才，因为这两种才能的特点各不相同。文学天才的材料是语言，故事天才的材料是生活本身。每一个影视编剧，都应该具备文学和故事的基础，认真掌握讲故事的艺术，向民间说书人学习，向典故、成语、寓言、传说、民谣、民歌、笑话学习，向生活中发生的一切学习，从素材中去提炼故事。故事又是生活的比喻，它引导我们透过现象看到本质。重要的是首先确定故事的内核，诚实地对待生活和思想，倘若思想一离开诚实，强有力的故事便无从发展……我们也不要让素材服从预先确定的构思，应该让构思适合素材，才能将伟大的想法转化为伟大的故事，写出优秀的银幕剧作。

美国影评家麦基先生在他的《故事》一书中写道：

“恰如一个作曲家必须精于音乐创作的原理，你也必须掌握故事构思的相应原理。这门手艺既不是机械的，也没有什么窍门，这门手艺是一系列技巧的和谐统一，我们通过它来创造出一种与观众之间的兴趣的默契。这门手艺是通过多种手段的总和。我们正是利用这些手段来吸引观众深深地卷入你所创造的世界，让他们在其中流连忘返，并最终以一种感人至深、意味深长的体验来报答观众的深情投入。”<sup>①</sup>

什么是故事？对你来说，这个故事讲的是什么？恐怕是极简单的问题。讲故事的事连小孩子都能做，似乎轻而易举，若仔细分析起来可就不那么简单了。掌握故事的基本面是开启剧本创作门户的钥匙。一般故事的组成，不仅需要有一条内在的渐升曲线，还必须

（美）罗伯特·麦基《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》中国电影出版社 2001 年 8 月第 1 版，第 27 页。

有 4 个基本要素——

典型的事件。

传奇的人物（或动物）

不可逆转的结果。

寓意的升华。

拿乌龟和兔子赛跑的故事为例：典型的事件，赛跑；传奇的人物（或动物），乌龟和兔子；不可逆转的结果，兔子赛跑再快，睡大觉也要失败；寓意的升华，一个人再有能力也不要骄傲，骄傲使人落后。

戏剧的结构要比故事复杂得多，但是大致也离不开这 4 个要素。

大家都熟知《梁山伯与祝英台》的故事。中国古代历来重男轻女，不许女孩子受教育，假如作者只让两个男孩一起去读书，只是生活中真实的写照，不足为奇，构不成典型事件，那他的故事就不成立了。首先，祝英台去学堂读书是作者的创作，他让祝英台女扮男装突破旧传统观念，勇敢地像男孩子一样有读书的权利。这就使她一跃变成传奇的人物，构成典型的事件了。

其次，作者一笔略过祝英台与梁山伯 3 年同窗的生活，只是在毕业时，表现祝英台暗中对梁山伯产生的爱慕之情，并通过十八里长相送点拨师兄，可惜梁山伯却老不开窍。这个时候，作者的故事不但成立，而且错落有致，跌宕起伏了。故事的结尾无疑是个不可逆转的悲剧，梁山伯闻知祝英台原是个姑娘，已被父母逼迫嫁给别人，自己与祝英台痛失交臂，最终懊悔万分，郁悒而死……当祝英台来给梁山伯上坟，奋力投身于坟墓的裂缝之中，立即把故事的氛围推向高潮，形成一个震撼人心的大爆炸！我们看，作者最后的一笔可谓妙笔生花，也是故事渐升曲线的顶峰——坟墓中飞出一对翩翩的彩蝶。致使剧情像是从环境里生长出来似的，生活已经渗透故事本身，从而完成这个悲剧寓意的升华，变作神话传奇的一部分，成为千古绝唱了！

我们知道，动作是构成人物思想的基石，只有通过人物的行动才能展现剧本的主题。为什么常常有些时候你的人物开头顺利，当他一步步接近主高潮时却越往下写越艰难，叫人很难被吸引进故事里，领悟你的主题思想？原因之一，是你企图在故事的高潮来临之前，把我们带入一种心境，我们却未免产生厌倦和烦恼；原因之二，是你没有结构好故事的框架，或根本就没找到一个充满戏剧动作性的好故事。一般的编剧在他动笔写作之前，往往写一个三千字左右的故事梗概，基本上按照故事的要素结构好框架，然后再从雏形加工成轮廓清晰的处理台本。这样一来，你的故事就不难生发延伸了。

参见电影剧本《寂静的山野》的故事梗概：

北方某地山间，公路旁有一家姊妹活鱼馆，鱼馆后面是一个鱼塘，这家鱼馆专门用活鱼招待过路歇脚的司机。

老板林阿倩是个敢做敢当的姑娘，能里能外，左右逢源。但她也有愁事，因为姐夫胡龙是个赌棍，且屡教不改，姐姐林阿姗只得向法院提出离婚。阿倩看不惯姐姐的软弱，接回姐姐，让她与姐夫分居，气极败坏的胡龙却扣下女儿丫丫，折磨妻子……胡龙经常酒醉来鱼馆闹事，以孩子要挟阿姗要钱要东西，要阿姗陪他睡觉，说你没离婚就是我老婆……

法院看在孩子的面上，不断对阿姗的离婚申诉进行调解，这就更让胡龙有恃无恐，频频来鱼馆闹事。阿姗多次受胡龙的欺负，千难万难，只能忍声吞气暗自垂泪，在夹缝中以求生存……阿倩对胡龙恨之入骨，只怨家里没有弟弟和男人，否则胡龙决不敢如此放肆。阿倩和阿姗商量，何必再受委屈，不如想法儿夺回丫丫，卖掉鱼馆远走高飞……阿姗却说你没有孩子，不理解做父母的心。因为她内心还抱有一线希望，只要胡龙能改邪归正，不管怎么说丫



丫还有个完整的家。

鱼馆生意忙，姊妹俩顾不得照看房后的鱼塘，经常有人偷鱼，几次雇人看塘均因工钱低留不住人。尽管阿倩非常想存钱，将现有的草房翻新成二层楼房，她还是说服姐姐出高工钱雇一个得力的看塘人。其实她明里是强调有人看塘，暗里是想雇个汉子威震住总来捣乱的胡龙。

一天傍晚，胡龙再次上门酗酒闹事，摔碗砸凳子，阿姍苦劝不成竟挨拳脚，恰逢过路的哑哥在店里吃面条。他实在看不下眼，一膀子撞倒打人的醉鬼，威镇住胡龙。阿倩急中生智将错就错，把哑哥当作新雇的看塘人。阿姍却为了孩子将自己的钱全部交给赌棍丈夫，息事宁人。哑哥虽然不想落脚，但碍于她姊妹的盛情答应暂做一段时间看塘人，待鱼馆找到新的帮工再走。

哑哥的行为有点古怪，又有点神秘，姊妹俩试图打听哑哥的身世，什么也打听不出来。哑哥不计较工钱，不住鱼馆，也不愿抛头露面，一个人孤独地住在远离鱼馆的鱼房子里，姊妹俩一到吃饭时就得去找他……碰到鱼馆里有人酒醉闹事他也不管不劝，只是默默地收拾残席，仿佛心里隐藏着深深的痛苦……谁都能看出哑哥是养鱼的生手，撒出的鱼食不均匀，甩出的鱼网不圆，甚至连自己都摔进水塘，闹出许多笑话……

胡龙可谓地道的无赖，赌个精光又来鱼馆要钱，阿姍一时拿不出钱来，又惟恐胡龙对孩子不好，备酒相待恳求他再宽限几天。胡龙耍起酒疯撵走客人，打得妻子满脸流血。阿倩拿起铁锹欲与姐夫拚命，哑哥夺下铁锹抱住愤怒的阿倩，将自己的手机扔给胡龙抵钱。胡龙口口声声骂姐俩找了个野汉子，以后再算账，自己却步步后退……阿倩注意到，哑哥并非没有血性的汉子，为控制自己不爆炸，将摁在桌面上的手指都压出血来，心里遂产生个主意，要

借哑哥的手教训胡龙。

一个阴天的下午，阿姍和哑哥上山用拖拉机拉喂鱼的青草，车翻进路旁的沟里，哑哥自己受伤仍背回受伤的阿姍。夜晚下起大雨，哑哥怕大水冲开鱼塘，拖着受伤的身子放水，这一幕被同样赶来放水的阿姍看到，暗暗对哑哥产生好感……

胡龙再次输得精光，带着丫丫回到鱼馆，对妻子痛哭流涕，决心重新做人再也不赌博了。阿倩情知狗改不了吃屎，劝姐姐不要上当受骗。阿姍本想拒绝坚持离婚，但胡龙剃下一根小指诅咒发誓痛改前非，她心软了，不顾妹妹的反对收留下胡龙。阿倩坚持姐姐仍旧分居，意欲考验胡龙是否真变好了……胡龙确实好好表现了两三天，之后便得寸进尺，处处挑哑哥的毛病，作威作福，颐指气使，硬说阿倩给哑哥送饭时与他有一腿，给自己找了个野汉子……她姊妹俩养个吃白食的，不能给他工钱，并挑拨妻子将哑哥扫地出门。阿姍对丈夫将信将疑，她心里暗恋着哑哥，非常痛苦。阿倩却痛斥胡龙无事生非，惟恐哑哥伤心……

赌棍们来鱼馆喝酒，催胡龙还过去欠的赌债，尽管阿倩哄走赌棍们，他们却威胁姊妹俩，若胡龙不还债就来抢鱼塘。夜晚，胡龙故态萌发，酒醉后以带走丫丫要挟妻子替他还债，阿姍求他等秋后起过鱼塘再还钱。胡龙说没钱可以用人顶，疯狂地强奸妻子……隔壁的阿倩听到他们的争吵，气愤至极。

第二天早晨，阿姍发现胡龙偷走她所有的积蓄，追悔莫及，只得抱住丫丫流泪，她说什么也要离婚了。

阿倩处处有意关心哑哥，请他搬回鱼馆，给他送钱送衣服，送养鱼的书。哑哥只留下书，其余的东西都原封退回，并没有搬回鱼馆住……哑哥的养鱼技术大有长进，不但能撒网捕鱼，而且变成养鱼喂鱼的行家，既能供鱼馆活

鱼，又能卖向市场为老板挣钱。阿倩一计不成又生一计，给哑哥送去酒菜，企图灌醉他，殊料自己却先喝醉道出实情……哑哥不愿卷入是非之中，阿倩流着泪水苦苦哀求，若不教训胡龙，早晚酿出大祸，甚至脱下衣裳以身相许。哑哥为阿倩披上衣裳，搀扶着她回去休息，恰好被前来送饭的阿姍看到，误信胡龙的谣言没错……

阿姍怒斥阿倩的行为太不检点，以后怎么做人！要么就嫁给哑哥，要么撵他滚蛋。阿倩向姐姐道出找哑哥的目的，阿姍反倒以为妹妹借口掩饰自己的荒唐行为，断定胡龙偷走鱼馆的钱后没脸再来无理取闹。况且法院已经下达离婚判决书，将丫丫断给自己，以后就能过上好日子了，决定起完鱼塘解雇哑哥，以免再生风波……

早晨，阿姍搭车去城里进货，胡龙拿着一张通缉令又来鱼馆勒索，强调阿倩窝藏电视上通缉的逃犯，若不给钱他必去告发领一笔奖金。通过长时间的接触，阿倩很难相信哑哥是坏人，她想先把胡龙稳住然后放哑哥逃跑，答应起过完鱼塘即付胡龙一笔钱。殊料胡龙心生歹意欲对阿倩无礼，但阿倩拿起菜刀以死相拚竭力挣脱。胡龙悻悻离开时留下话：你们不要耍花招，我胡龙不但要带走孩子，你们也早晚逃不过我的手心！

阿倩和哑哥连夜起鱼，装上拖拉机运走，却落入众催债的赌棍手中。哑哥挺身而出不许他们抢鱼抵债。一赌棍用鱼叉顶住哑哥，大吼你是逃犯，还敢多管闲事。哑哥突然开口冷冷道，我是个逃犯，连死都不怕还怕什么。只要我的东家没同意，你们休想拿走一条鱼，否则咱们就以命抵命……再说冤有头，债有主，你们要债去找胡龙，何必上他的当拿自己的命开玩笑。众赌棍如梦方醒，找胡龙算账去了。

阿倩这才知道，哑哥的妻子爱上一个男人，席卷起夫

妻合办的公司贷款，与情人逃之夭夭，哑哥一气之下患了“失语症”，从此说不出话来。他为寻找妻子追回巨款，躲开警方的通缉四处流浪，所以才落脚鱼塘暂且谋生，危急之中忽然又能开口说话了。阿姍回来，明白自己错怪哑哥，胡龙是不会放过她娘俩的。为预防胡龙狗急跳墙，只得同意阿倩的建议关闭鱼馆，带着丫丫离家出走。阿倩付给哑哥一笔工钱，让他去继续寻找妻子追赃，但哑哥拒绝收钱，谢过她姊妹的收留之恩独自上路了。

是夜，阿姍姊妹俩收拾好东西正要离家出走，被手持尖刀的胡龙堵在屋里。丧心病狂的胡龙已收到法院的离婚判决，威胁她们我不得好你们也活不了，企图杀死姐俩和孩子。姐俩为保护丫丫奋起与胡龙生死搏斗，无奈两个弱女子怎能抵挡住一个恶魔，万分危急之际哑哥赶了回来，一铁锹打死疯狂的胡龙。原来，哑哥走后仍不放心，想带她们一起上路，关键时刻保护了大家的安全……一切都突然结束了，哑哥坦然地告诉阿倩姊妹自己是正当防卫，他去公安机关自首……

之后的一天，哑哥正在拘留所里郁郁沉思。一个警察打开牢门说，你妻子来接你出去，她已经还清欠款，你的案子没事了。哑哥愕然，他早和前妻离婚，哪还有妻子？哑哥莫名其妙地跟着警察走出监狱，守在大门口接他出狱的，竟是领着丫丫的阿姍……

我们知道，一个讲得好的故事便孕育着一部好的影片。但从总体上说，上述的故事梗概只是剧本的基础，无论在人物和趣味方面，理智和情感方面，都仍然需要进一步充实大量的细节，才能最终将整个剧本立起来。我的经验是先写好故事梗概，叙述的内容翔实而又激动人心，电影厂才会感兴趣请你去写成剧本，大大提高你创作的成功率，以免事倍功半。

为什么电影厂购买故事梗概？甚至连素有“梦幻工厂”美称的好莱坞也不惜花费巨资寻找故事？据说光搜集故事一项的花费每年就耗资 5 亿多美元。因为只有新颖的故事才能叫我们的观众为之怦然心动，可见故事有多么重要！

那么，我们又如何编故事呢？

最好的办法莫过于大家一起参与，群策群力，激发你想象和创作的灵感。

有一次，我在大学举办编剧讲座，通常是我一个人讲，大家听，我讲得口干舌燥，学生们却没有反应，课堂很沉闷。我心里着急，回到家里苦苦琢磨，为什么我精心准备过讲义，完全按备好的内容讲课却收效甚微？到底用什么办法才能调动起学生的热情，让他们感兴趣呢？后来我灵机一动，计上心来，能否不再是我一个人讲，大家听，要是请学生一起编故事，都参与进我的教学，教学相长怎么样？

下一次讲课中，我把这个想法告诉大家，先起个头：在我们中国的黑龙江省，有一个像巴尔扎克当年闯巴黎那样的小伙子，出身低微，为人正直，具有坚强的意志，追求精神上的自我完善。大学毕业后他怀揣着一本诗集，满怀激情地只身闯北京。在那里，好像有无数的声音，在呼唤着他踏上一片广阔的新天地，圆自己的作家梦；在那里，生活的洪流汹涌澎湃，各种未知的机遇正在等待着小伙子……这个角色可以做小，也可以做大，下一步该怎么编？

课堂的氛围顿时活跃起来，同学们都以极大的热情参与创作，你一言，我一语编起故事。小伙子首先遇到的困难是找住处，他到处奔波，找过几处房子都因房租太贵，租不起。好不容易找到便宜的住处，又要解决生计问题，忙着在一家公司打工。当然，生活毕竟是生活，很难像抒情诗那样浪漫。未来的文学家装着满脑子梦想，毫不气馁，每天坚持业余创作，点灯熬油写小说。谁都能想象这位非专业的作者，投出的稿件却总被编辑部退回来，编辑婉转地指出他的作品缺乏生活体验……小伙子非常苦恼，愈来愈陷入孤独。

这时候，他遇到一个同样喜欢文学的北京姑娘，她面容秀丽，性格开朗，具有优雅浪漫的气质。两人在碰撞中逐渐相爱，他们做过的，或能做的梦都太多太多，不求一时拥有，但愿天长地久。可是姑娘的父母却反对他们恋爱，因为男方没有房子。小伙子不听姑娘劝告，孤注一掷，将仅有的存款投入股票市场，想赚回一笔钱买房子，结果因为股市大跳水赔得一塌糊涂。他们的生活出现危险的转折，故事从正面转向负面。姑娘一气之下离他而去，小伙子陷入了真正的惶惑，爱情的破灭使他开始借酒浇愁，酗酒闹事被警察罚款。问题还不止如此，他又因耽误上班被公司开除，给他以沉重的打击……小伙子愤笔疾书，将自己的经历写成一部小说寄给编辑部，后因拖欠房租被房东撵出门外……

波涛汹涌的生活海洋，仿佛就要把他淹没了！小伙子屡屡受挫，万念俱灰，当他准备离开北京的时候，姑娘却拿着编辑部的一封公函追到车站。他抖抖地拆开信封一看，编辑部终于采用自己的小说了。故事的结局再次从负面转向正面，小伙子的坚韧不拔获得回报，两人的爱情恢复了，姑娘也重新回到他的生活之中。小伙子失去的是金钱，获得的是生活体验、爱情和事业的成功。

我们的故事编出来，课也上完了，一切都很顺利，这种上课方式取得意想不到的收获。我们的讨论尚未结束，同学们都说：不仅是在给学生讲授编剧的技巧，也给大家注入美感和灵感，还希望再进一步探索故事的美学等方面的问题。下课后，同学们仍旧不愿离开教室，相互为故事的结尾争论不休，激动不已……我发现把电影厂的“侃戏”搬到课堂，让大家都当一回编剧，沟通的方式很妙。我把大家都引入想象的世界，直到他们都产生一种似曾相识的感觉。经常可能的情形是，人们为了在思想中不仅找最初回忆的东西，也寻找到有关对象别的一些东西，致使创作的氛围如火如荼。不管怎么说，反正是把我自己都感动了。

姑且不论故事编得如何，这并不重要，我的题材和想象都丰富了，教学效果也比原先预想的还好！

有人说，何必花钱上大学，买几本《编剧速成》照样能编出故事。我劝你千万不要轻信那些“教科书”，他们从没有写作过剧本，没有创作的经验，怎么教别人编出精彩的故事？所谓的《编剧速成》纯属纸上谈兵，东抄西搬，误人子弟，不啻兜售狗皮膏药。他们无非变换一下外国影视论文中的字句，靠翻译过来的专业术语吓唬人，使简单的道理变得玄而又玄，艰深复杂，像懒婆娘的裹脚布一样又臭又长。说穿了，其实有些问题连作者自己都没搞明白，所写的内容非驴非马，到头来只能让你坠入五里雾中，一无所获。

如今港台作品风靡大陆，你到电影厂或电视制作公司，会遇到很多制片人和编辑，问你什么题材好卖，什么故事能赚大钱？绞尽脑汁揣摩市场的行情。平心而论，目前国内编剧的总体水平每况愈下，正在闹剧本的饥荒，虚假平庸的故事泛滥市场。公式化、概念化的作品充斥银幕，流行的大多是模仿和翻版的剧本，很少有新意。毋庸置疑，我们的编剧有责任去了解人们希望什么，而人们的希望必须实现。但无论哪一种社会，都理所当然需要真诚的创作和真诚的故事，用真、善、美的熊熊烈火，照亮假、丑、恶的世界。不断耳濡目染浮华、空洞和虚假的故事的社会，必定会走向堕落。我说生活和创作不是这样，决不是这样！你追赶时髦，时髦也必定抛弃你。谁都不是未卜先知的神仙，都无法预测市场。没有人知道，也没有人能够教别人什么畅销，什么不畅销，什么能打响，什么将失败。故事是审美永恒的体验，生活的诗篇，时间是检验剧本的试金石，精彩绝伦的故事才有卖点。只要你相信自己的故事，拒绝陈词滥调，就得耐住孤独和寂寞，无所畏惧……就怕过一阵子，连你自己对自己的故事都不满意，那就另当别论了。

现在的影片和编剧兴“包装”，说白了无非是炒作。人与人不同，有的作者喜欢与媒体紧密结合，有的作者总与媒体保持一定的距离，无论是谁都有个人进行选择的权利。一部新上演的影片也需要广告宣传、评论报道，让大家都来电影院观看你的作品。但不可否认，编剧只能依靠他的剧本说话，他被包装的作品有可能是好

的，也有可能不好。现实的情况往往是，所谓的包装常常不择手段，越是浅薄的东西就越是制造革命舆论，甚至达到铺天盖地的程度。你的影片不能引人入胜，倒人胃口，观众势必会有上当受骗的感觉。捧得越高就摔得越狠，编剧自己搬起石头砸自己的脚不说，最后完全可能变成一场令人啼笑皆非的闹剧。

我说口碑好，是最好的“包装”，做一个让观众有信任感的编剧相当困难，但也非常幸福。令人遗憾的是现在这样的编剧不是太多，而是太少……总而言之，真正有说服力、感染力的，是故事，故事，还是故事。若没有精彩的故事，无论评论界怎样摇唇鼓舌，观众仍旧不会买账。而良好的口碑却会使影片长出翅膀，不胫而走。观众看完你的电影，丰富多彩的故事令人叹为观止，他们走出影院依然为故事所沉醉、欢乐或悲伤，尾声的余音经久不息。这些人就是“活广告”，他们有各种发布消息的途径：同事、邻居、亲戚、朋友，会在亲友的圈子相互转告，介绍给没有看过片子的人，从一些人传给另一些人，鼓动大伙都来看看你的故事。

这样一来，影片的影响，就会像随风传播花粉的风媒花一样，到处生根、发芽、开花、结果……将比包装的效果大得多！

小结：

故事是审美永恒的体验，生活的启示录。

掌握故事的基本面，是开启剧本创作门户的钥匙。

故事的基本要素：典型的事件，传奇的人物（或动物），不可逆转的结果，寓意的升华。

先写故事梗概，再从雏形加工成轮廓清晰的处理台本。

精彩绝伦的故事才有卖点。

时间是故事的试金石。



## 第六章

### 大 局

我愿把我的生命给你  
永远无愧于你一生的珍惜  
我还将送你一个美丽的世界  
并且从现在就创造奇迹

——摘自诗歌  
《我大范围地谈着恋爱》

—

大局，整个局面。

落在文学创作上，泛指作家的大局观。

大局观是剧本主题的开掘，思想的升华。

每一部剧本的结构都是独特的，不可重复的。故事首尾衔接照应，情节、节奏与密度的控制，矛盾冲突过程中悬念的设置，巧合

的运用，主题的反复出现，形式的变化等等，最能见一个剧作家的功力。

常常有初学写作的朋友问我，写好一部剧本的首要任务是什么？有人认为是题材，有人认为是风格，也有人认为是结构……尽管剧作界暂时还没有统一的说法，但这些都无可非议。经常出现的情况是，我们对同一问题的处理完全可能存在不同的方式，公说公有理，婆说婆有理。依我个人之见，只有圆满和谐地处理好各个环节和各种因素，才能使整部剧作成为艺术品，这便是一个编剧顶顶首要的任务了。

一个剧作家应该是一个统帅，运筹帷幄，决胜于千里之外；同时又是普通的士兵，仗一次次打赢，堡垒一个个攻克。但归根结底，就像做人一样，起先决作用的还是我们的大局观。例如我生活在小市民的汪洋大海之中，常常为小市民意识的包围而苦恼。苦恼于他们贫乏而狭隘的心灵，苦恼于他们的目光短浅，只看眼前一尺见方的利益。什么“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”，那是别人的事情，与自己八杆子打不着。庸俗，狭隘，得过且过，碌碌无为。然而，当我和这种意识一对一较量时，事实证明，经常处于下风，搞得人精疲力竭，伤痕累累。

随着修养的提高，我明白了，真正的强者应该有一份自傲，更应该有一种有恃无恐的精神力量，使自己变得大气磅礴。小市民意识不是一两个人的事情，是整个旧传统意识的势力面。我过去只把自己当成小卒子，小卒子和小卒子斗争，你无法改变现状，反倒可能被他们吞噬，血本全无……如果我把自己当作一员同旧思想意识决裂的大将，不单独和某一小市民的庸俗斗争，而是和这种意识的整个势力面斗争，既有敢为天下先的勇气，又有统领全局的强悍。用我的诗歌、小说、剧本，抵制、改造小市民意识，唤醒千千万万麻木的心灵，团结起绝大多数人加入我所倡导的战线，那么从大局上看，我已经取得胜利了。

举例说明，如何处理作品局部和整体的关系。

前苏联作家瓦西里耶夫，谈他怎样构思小说《这里的黎明静悄悄……》时说，他那时非常想写一部战争题材的小说，苦于找不到适当的题材。有一次，他翻阅报纸，看到一篇反映二战的报道，报道中写的是一次小小的遭遇战。德军侦察部队潜入苏联后方某个铁路站，企图拿下这个交通要道，站上的苏联守军在力量悬殊的情况下，伤亡很大，仍旧击溃来犯的敌人。这条不起眼的报道引起作家的深思，激发了他创作的灵感，形成小说最早的雏形。

故事的原型是一些男性士兵打的遭遇战，按照传统的观念看，战争纯粹是男人的事情。但作家的作品不能拘泥于再现生活，要来源于生活，高于生活。从大局着眼，在苏联卫国战争期间，有成千上万的妇女参加反法西斯战斗，她们不仅仅是战地医生和护士，还有不少妇女当过高射炮手，战斗机飞行员……作家由此想到，要是把故事里的男兵换作女兵，会怎么样？尽管我们的读者看到男兵倒在敌人的子弹下，也很悲痛，可那毕竟是意料中的事情。若有几个姑娘在战斗中牺牲了，那该多么违背常理，将给人们的心灵造成极大的冲击。于是，作者将姑娘改成遭遇战的主人公，既大大地丰富了原著的厚度，也使影片更具魅力（小说后来被作者改编成电影剧本搬上银幕，公映时好评如潮，引起经久不息的轰动）。

在剧本表现的遭遇战中，总共牺牲了 5 个姑娘，其中之一的女战士丽萨，战前是个守林人的女儿。在小说中，作者以朴素深情的笔调，细腻动人的风格，利用回忆的手法，写丽萨过去曾在家乡遇到一位体验生活的作家，情窦初开的姑娘，与作家有过一段小小的感情插曲。即使后来她身陷沼泽，仍旧想着那个作家……这段爱情的插曲十分浪漫，也能加强人物的感情色彩，但剧本囿于篇幅所限，作者在改编的时候却不得不忍痛割爱了。在导演完成的影片中，作者仍旧让这个从大森林里走出的姑娘，保持着她的天真、纯朴，只是把丽萨对作家的爱移植到准尉瓦斯科夫身上。且影片历史部分用黑白片巧妙地穿插，将回忆与现实交织在一起，显得极为真实。在他们遭遇德国鬼子前，丽萨仅仅和准尉说过几句话，准尉为

安慰姑娘，答应她打完仗再找个时间谈心。简单的几句话，业已给丽萨带来多少欢乐的幻想，直至她独自穿过森林回去求援身陷沼泽死去的时候，仍旧抱着美丽的幻想不放……

我们知道，一部文艺作品是一个整体，有其自身的不同于日常生活的准则。作者写的并非局限于生活的琐事，而是他对生活的总结和提炼。去掉什么，保留什么，都有它一定的意义。小说中的丽萨，喜欢作家是局部的情节，尽管这个插曲看上去很美，但它和影片中的遭遇战没有直接关系。作者从大局出发，舍掉丽萨对作家的恋情，并将这个插曲转移合并到准尉身上，让局部服从整体。从而使丽萨的人物形象更可爱，悲剧的色彩更浓郁，故事也就更引人入胜了。

## 二

若把人物的命运，以及散乱的事件、情节、细节串联在一起，结构成一部优秀的剧本，无疑是一项复杂艰巨的工作。

你应该明白，写作，就是选择和提炼，逻辑性与叙述性的解析。原始的素材毕竟是素材，只是起点，不是终点。开端重要，它决定你作品的风格、氛围的基调，结局更重要，它决定你作品的升华和意义。解决好某方面的重要问题，可能是走向写好作品的必要步骤。但仅有这些还远远不够，必须精心安排开端与结尾的连续环节，一笔也不放过凡对最后的结局起作用的东西，给观众提供一种具有感染意义的生活模式……所谓的大局观，牵扯的方方面面很多。说到家，就是要你保留什么，取舍什么，渲染什么，扬弃什么。真正做到谋篇布局，心中有数。

我看过一篇普希金谈创作（欧根·奥涅金）的体会文章，写他是怎样从大局着眼，取舍自己作品的，非常值得我们学习和效仿。

长诗中的女主角达吉亚娜深爱着男主角奥涅金，可是奥涅金已

经在享乐和放荡的生活中耗尽自己的精力，当他在决斗中打死达吉亚娜的表弟连斯基，面对达吉亚娜奉献的爱情却望而却步了。深感负疚的奥涅金，为平息自己纷乱的心态，摆脱达吉亚娜的爱恋，独自离家去外地旅行。奥涅金寄住于异地他乡，成了一个忧郁孤独的漂泊者，世俗的寻欢作乐，追求舒适和越轨行为，都已使人厌倦，他感到寂寞和无聊。奥涅金游历过阿斯拉特罕，又从那里转向高加索，作者让他在孤独的旅行中，不断地反省自己的过去：

呵，你美丽的塔弗利达的海岸，  
谁不像我似的赞叹，  
假如他在清晨的金星闪耀下，  
从海上，初次看到你的容颜？  
你对我发出婚礼似的灿烂：  
在那蔚蓝的透明的天空中  
你的罗列的山峰在闪亮，  
你的山谷、村落、树林的错综，  
多像一幅图画在我面前！  
呵，在那鞑靼人的茅屋中……  
我的心里燃起怎样的热情！  
是怎样令人陶醉的苦恼  
重又涌上我火热的胸膛！  
然而，缪斯呵，快把过去遗忘！

尽管那时候，在我的心里  
起伏着怎样的情绪——  
然而现在，它已经消失，变化……  
过去的烦恼呵，请你也安息！  
那时候，仿佛需要的  
是荒僻的、浪花翻腾的远方，

是海的喧声、层叠的山岩，  
 是高傲的、理想的女郎  
 和内心的无名苦痛……  
 呵，那过去的日子，过去的梦！  
 而现在，我生命的春天逝去了，  
 辉煌的幻想也已隐退，  
 就是你，我的诗的酒杯呵，  
 也渗进了很多淡水。\*

我随便摘引其中的两段，奇文共欣赏，才能弄清经典作品成功的原因。

诗人用整整一章描写奥涅金的旅行生活，写得妙笔生辉，非常漂亮。但普希金从大局着想，感觉它多少有些游离于故事的主题之外，是一种累赘，所以必须克制自己，决不可因小失大。衡量再三，还是删掉了这一章，继而将笔峰一转落到女主人公身上。随着故事的进展，使达吉亚娜经历了一次深刻的性格变化，完成她从一个乡村姑娘，变为社交场上显贵夫人的心路历程。

我只能感叹一句：“好极啦！”

### 三

作家接到一个题材，首先应该扪心自问：

这个故事要说明什么？

谁是主要人物？

结尾怎样？

这是不是构置剧本的最好方法？

。（俄）普希金《欧根·奥涅金》四川人民出版社 1983 年 10 月第 1 版，第 296 页。

能否让故事的线索自然发展？

答案是明确的，最好自己都能知道得准确无误。

我们说一个编剧的天赋，就在于他善于用艺术的眼光处理混乱的事物，有能力筛选和剔除那些没有意义的片段，集中笔力去表现意义重大的事件，致使故事的主干与整体的布局高度一致，有如一个美妙绝伦的和弦。并通过文字的力量牢牢把握住这一规律，让观众在欣赏银幕剧作的同时，感觉到你所创作的故事中的人物，都像他们周围的朋友，仿佛置身于自己平常的生活之中一样。因为观众在欣赏故事的时候，总是提供相应的感情、知觉和理解，他们通过人物的身姿手势、动作表情，进入故事主人公的内心，感受他的情感世界。实际上，是观众进入自己的内心，认同自己情感世界的反应……

时刻保持清晰的思路，乃是艺术表现最重要的素质。

一个作者的创作意图是严肃的，主题是重大的，这对他的艺术成就并不说明什么问题。有几段戏你写得不错，给朋友们看过也挺欣赏。但是人家却婉转地说，这段戏似乎有点游离主题……你从创作的狂热中清醒过来，自己的理智也告诉你，朋友的意见没错，这段戏在局部可能很棒，若从大局上看却有损整体。那么无论如何也得断然砍去。

然而你实在难以忍痛割爱，竟为保留华彩乐章进行悲壮的努力，围绕着它改来改去，头痛医头，脚痛医脚，以至整个剧本都偏离主题。你不具备综合分析的能力，不明白每一场戏的功能是什么，把形式和内容割裂开来，这就大错特错了。成功是偶然，失败是必然！反之，若孤立地拿出某一段戏来看，好像有什么地方显得不妙，但是放在一个背景合适的上下文中却无可非议。也就是说，这一段落必须具备的一个先决条件，是它不仅适合当前的上下段落，在整部剧本之中也具有实用的价值，不可缺少，恰如其分。那么它就是最好的东西，应该予以坚决保留。失败是偶然，成功就是必然的了。

你可以想怎么写就怎么写，随心所欲。

电影剧本与其他文学形式不同，无论结构还是内容都跟电影技术密切相关，你必须“戴着锁链跳舞”，以电影的手段构思剧情。力求字斟句酌地撰写提纲，谋篇布局抓住人物，流畅和谐地引申情节。使每个自然段都通过动作、对白向前延伸，每一个场景都前后连贯，整个剧本都结合得自然巧妙，天衣无缝……对我来说，即便是一个简单的句子，也应该和故事联系在一起，是整体的一个最小的不可分割的组成部分。尽管世界上的事情不可能尽善尽美，但我们还是可以通过努力去争取做一名完美主义者。

拿美国电影剧本《魂断蓝桥》为例，编剧的高明之处就在于，同样是反战的题材，他却能避开炮火连天的战场，把战争时期的题材处理成大后方的故事，处理成一对恋人悲欢离合的故事。

玛拉和罗依一见钟情，罗依翌日就要开赴前线，两人决定闪电般结婚，他们赶到教堂已经晚了，只得等待第二天上午再来办理结婚手续。晚上，玛拉返回剧团演出，突然接到罗依的电话，部队接到命令马上出发。玛拉不顾芭蕾舞团老板的警告，匆匆跑到火车站去为罗依送行，遗憾的是她没见到爱人，回来后反被老板开除。战时英国经济萧条，玛拉很难找到工作维持生计，她好不容易联系上罗依的母亲，今后的生活有了一线希望。然而命运总是和玛拉作对，当她在咖啡馆等候罗母的时候，无意中发现报纸上误报罗依阵亡的消息，终于控制不住自己的悲痛惹怒罗母，彻底失去生活的希望。万般无奈，玛拉沦落成街头卖笑的女郎……

正因为编剧牢牢地把握住大局，早把自己的思考渗透进作品之中，使题材闪烁着思想的火花，结构的故事才时刻透露出战争的阴影，以及战争对当时男女青年身心的摧残。让我们每一个观众都不言而喻，在战争的重轭之下，任何温情的、美丽的、人生的东西，都不能持久地正常生长，致使貌似简单的故事富有异常深刻的寓意。

作家应该从这样的大局观出发：具有探寻人类灵魂深处的眼



力，思考实际发生的事情，深入地挖掘生活，找出新的见解，新的价值和意义。让观众借助你的眼睛，对事件进行观察，发现和评价人物生活的“真实”意义，看到你创造的新颖的故事，为之怦然心动。

作家应该从这样的大局观出发：引导观众不知不觉间走入你创作的情境之中，随着剧情的逐步展开，不断地引起他们的期待和预感，而非置身事外，隔岸观火。如同听广播剧一样，你的耳边响着人物的声音，眼前活跃着他们的音容笑貌。你是导演，又当演员，既把握局部，又顾全整体。

作家应该从这样的大局观出发：娴熟地驾驭自己的作品，调整故事的结构，谋篇布局来自人物，又对人物产生影响。你要不断地询问自己，为什么在这里设置这个情节？为什么在那里增添那个人物？用什么办法才能推动剧情的发展？

作家应该从这样的大局观出发：认真考虑你故事中的每个人物，每个动作，每个句子。无论情节如何纷纭复杂，也要首尾相顾，前后连贯，成为一个有机的整体。至于不必要的情节，完全可以删除、分解和压缩。

一部剧本没有写好，不单单是大局观的问题。

也许你没有明确地表达出自己的意图，也许你的结构思路混乱，不能站在一定的高度上量体裁衣……可能诸多方面的原因都有。

我们创作一部剧本，决不应该仅仅注重剧情的高潮，就是那些不引人注目的过渡性场面，也应该一丝不苟地安排妥当。如果你稍一疏忽某一个局部，就可能割断故事和观众之间连接的纽带，损害整体结构的完整性。总而言之，你必须置身于剧作之上，即使在错综复杂的线索中，也能够时时指点出各种意味深长的现象和事件，高度地引起观众的注意。千万不要舍本逐末，丢下西瓜捡芝麻。只有尽其所能，不遗余力，才能使你的作品臻于完美。

我觉得，读剧本与看电影的乐趣相似，是一种自我满足的享受。

一部电影剧本的容量，并不亚于长篇小说的容量，因为电影剧本更简约，更丰富。

我写电影剧本《太阳谷》，从电影厂请我开始构思，历经数次修改，整整磨了 10 年才定稿，比我写一部长篇小说《大荒原》的时间还长。一次次的失败和反复修改，使我受益匪浅，懂得如何锤炼语言和处理题材，什么东西不该写，什么东西必须删掉。

因此，一部剧本的大部分工作，落笔之前，已在我的脑子里基本完成了。

#### 四

写作之暇，我往往苦于无法回答许许多多来信提出的问题。

这些热情洋溢的来信，多半出于业余作者之手，希望我能对他们的创作给予指导，帮他们成功。这件事令我难以答复，也很伤脑筋，只能笼统地说：惟一的办法无非都是些老生常谈，所有的成功都取决于你个人的刻苦钻研，努力实践。作家的行业是孤独的行业，没有人知道你究竟想干些什么，也没有人能助你一臂之力。可想而知，人家听了之后当然感到失望，不啻给满腔的热忱兜头泼上一盆凉水。不是我“架子大”，不想帮你，我也无法为自己辩护，从剧本创作的各个角度和层面上，写出长信一一详细解答。我承认，这样的回答是含糊的，解决不了实际问题，每一个朋友都希望得到明确的答复，期待我给他们指出一条通向成功的捷径。

比如我谈大局观，你也明白，那么怎样培养大局观呢？

我可以毫无保留地告诉你，不断向大师学习，读那些经典之作，花大精力去欣赏、理解优秀的影片，看看人家是怎么从大局着眼的。一个博览群书，才思敏捷的编剧，会在同行的作品中发现范例精确的宝库。

你说我读过了，就是怎么也看不懂，也不知道那些名著好在

哪里？

一个不争的事实，我们看莎士比亚的剧本，世界各国的观众为什么有口皆碑？又为什么流传百年经久不衰？那些故事，那些情景，那些事件，那些人物，无不清晰而真实地生活在我们的想象之中。皆因一部能为不同地域、不同民族接受的作品，必定有它流传下来的道理。好莱坞的著名制片人达利尔·查努克说过：“我们不缺有才干的剧作家，缺的是有才干的读者。”乍一听上去，这话未免有些刺耳，仔细想想也不无道理。

欣赏音乐，你必须有感知音乐的耳朵。

欣赏剧本，你必须有感知剧本的心灵。

编剧和观众不同，观众只是看故事和热闹，你一定要研究剧本。一时读不懂没什么，放一段时间，过些日子再拿起来看看就是了。

其实读懂剧本并不难，把握大局，掌握要点，心有灵犀一点通。关于如何解读电影剧本，英国剧作家约翰·布里利如是说：

“从某种意义上说，电影剧本的一部分属于蓝图性质，一部分则具有指导排演的作用，如场景怎样，出什么人，动作如何？小说家只因要突出人物心理过程，对这些细节往往略而不提或嫌它繁琐，但编剧为求实效，却必须把这些都包括进来。同时又得让影片具有戏剧特点，使演员和技术人员都时时心里有戏，‘看到’要怎么拍下银幕上最后放映出来的东西。如重大动作前后的节奏和对比，日夜场景之间，热情和闲适之间，紧张与欣愉之间的节奏和对比等等，往往都写在“舞台指示”项下。虽然着墨不多，一两句便交代过去，但却必须牢记在心，使每一场景无不

处于某种感情环境和视觉环境之中。”\*

好的电影文学的出现永远令人高兴。我看到过好剧本，还有一些很好的剧本，却很少看到一部具有震撼人心的力和美的作品，真正称得上精品的剧本屈指可数。也许原因在我，才疏学浅，孤陋寡闻。不过不可否认，目前国内编剧编故事的水平日见低下。公认的事实是，作家创新的能力几乎达到山穷水尽的地步，貌似创新往往只是旧瓶装新酒，故事的艺术正在衰落。我并不排斥一部不成熟的作品，有取得意外成功的可能，但是不能总寄希望于碰运气。偶尔的成功，也仅仅由于机缘和幸运，毕竟为数不多，很难保持经久不衰。究其原因是多方面的，根本的原因就在于，如今想要成为编剧的人过于急功近利，文学艺术基本的修养太差。

你说：“我还年轻，有的是时间读剧本，有的是时间赶上你，到你的岁数比你强多了。”

我说，你梦想成为剧作家，不仅应该是一个意志坚定的执著思想者，还需是一个对完美的追求者，起码要比比你大一百岁的人懂得多的多。按你的想法与古人比较，你就使大劲儿活下去，祝你长命百岁，但很难设想你能活一千岁么？你在努力，与你同时代的人也在努力，你既要赶超同代人，又要赶超前人，非付出十倍的努力不可。一万年太久，只争朝夕。这是一种精神，一种境界的自我超越和完善，怎么敢轻言自己是时间的奢侈者！

有一位初学写作的朋友，请我鉴赏他的一部剧本。他对我讲，有被电影厂看中的可能，就豁出 3 个月时间再突击修改一下。拼过 3 个月仍没买主，他便洗手不干了。我问他看过多少影片，读过多少名著？他说整天忙着上班和写作，哪有时间读书、看电影！我以为，我们的周围不缺讲故事的天才，却缺乏有修养的编剧，知识贫

\*（英）约翰·布里利《关于电影剧本》中国电影出版社 1988 年 5 月第 1 版，第 3 页。

乏是致命的顽症。我告诉你提高水平的办法，你怎么能从一个极端走向另一个极端，还采取消极的权宜之计找借口不去做，别人怎么帮助你？说句不好听的，我也一点办法没有。即使现在，我还不间断遇到这种莫名其妙的情况，登门拜访或打电话求助的人络绎不绝，我避之不及。毕竟不可能，我替你去读书学习，强行往你脑子里灌输名片、名著吧，这怎么可能呢？更不要说属于我们的灵魂里的东西，如何传授，如何教导？

说这么多，可能造成一个印象，我似乎离题太远，又反反复复地强调起读书。

要知道，直接经验重要，间接经验的补充也必不可少，需要进行大量的补充。人生有涯学无涯，阅读是一种追求，一种思想与个性的追求，这样做是必要和极有益的。即使是同一本书，在我们的童年、少年、成年，甚至老年的时期，阅读的感受也大不相同。且书籍还有一种神秘的功能，给我们指出自己在别人身上没有看见的和不知道的东西。久读之后，我们可以不断汲取营养，一次次反复细致地品味，研究，琢磨，体会，重温那熟悉的令人激动和向往的境界，有一种与书中主人公形影相随的陶醉感。又能从中发现新的东西，新的层次，理解的程度也日益深刻起来。

不知你的感受如何？反正读书使我有一种自我满足、甘愿寂寞的精神状态，从中能找到一份生命的感动。同时又给我一种探索的激动和勇气，一种生存的决心和意志……总之，只要我们读书学习，孜孜不倦地在那条狭窄的美学幽径上进行探索，就会发现更多更美好的东西，取得卓有成效的收获。

后来，我与这些人接触一段时间，终于窥测出他们的心理秘密——想一蹴而就，一步登天，显然是一种极不切合实际的梦幻。一个人从事文学创作的道路是漫长的，修养的提高无法“大跃进”，要不怎么叫做学问呢？这绝对是创作上的一大忌讳。学问，是一个长期积累的过程，任何人都得循序渐进，来不得半点浮躁和虚假，你糊弄它，它必定糊弄你。如果在这个问题上我是对的，那我们就

只剩下了一条规律——当你没好好做某件事时，那就是不好的。  
若从大局着想，我还是劝你不搞什么“大跃进”的好！

小结：

大局是作者的着眼点。

清晰乃艺术表现最重要的素质。

谋篇布局来自人物，又对人物产生影响。

大局观是剧本主题的开掘，思想的升华。

培养大局观的方法，不倦地向大师的作品学习。

## 第七章

### 语 言

一个灵魂的行吟者  
应该无愧于光荣的桂冠  
走啊走  
尽管越走越孤独  
越走越遥远

——摘自诗歌《诗人》

电影的本性，决定电影文学剧本的基本写作方法。

电影自有一种独立的语言和规律，它的语言并非文学语言，是镜头画面。

简而言之，电影要求编剧不是用笔写故事，是用画面写故事。

有人说，别狗抓耗子多管闲事，这是导演的任务，你不能越俎代庖。我说，这不是闲事，是正事，首先是我们编剧的任务，然后才是导演的任务。

是的，语言不能脱离文化存在，语言是我们知道的最庞大、最广博的艺术。人生来就会说话，这是个简单得不能再简单的论题。

我们无论在父母的身边还是上学的时候，无时无刻不学习语言，交流语言。初学写作的朋友难免走进误区，以为稍有文学语言基础就可以创作电影剧本了。这是很容易混淆视线的问题，也很伤脑筋。乍一看，你说得太玄了，难道电影剧本不是用语言写作的吗？难道你不在用文字讲故事吗？我们用语言写文章，用语言交流，很难改变固有的思维模式，早已习惯成自然。其中的奥妙哪怕只差那么一点点，差之毫厘，谬以千里，问题在于如何善于解决这个矛盾。

掌握文学的语言仅仅是创作的基础，还需要下大功夫，才能上升为电影的语言。

美国导演格里菲斯说过一句名言：“我试图达到的目的，首先是让你们看见。”你写的故事寓意不错，甚至很精彩，电影厂的编辑和导演看过往往会叹口气，你的大作是读者读的，不是观众看的，只好忍痛割爱了。一个“读”字，一个“看”字之间的区别就说明为什么有的作品适合改编，有的作品不适合改编。关键的关键，在于你没有进行创作思维的转换，写的是文学语言，不是电影语言。

常言道，外行看热闹，内行看门道，这话不无道理。外行人看剧本，很可能莫名其妙，那一行行排列的句子叫人读起来不过瘾，不饱满，不连贯，过于简单。而在内行人看来外行人认为饱满的剧本，往往罗嗦，废话连篇。编辑毫不留情的大笔一挥砍掉一半冗词赘句，言简意赅，内容依旧不变。问题出在哪里？似乎并没有错，这在许多人心目中不过是一个技术性的细节问题。究其根本的原因是你没用电影语言写作，缺乏视觉的吸引力。这也是许多作家“触电”失败的原因，无论怎么分行排列他写的仍旧是小说，不是剧本。只适合读，不适合看。

我们在寻求审美的永恒性时，会发现某些所有艺术都具有的性质，每一种艺术都只有在追求自己的独特前景时才能生存、发展、繁荣。读过电影发展史的人都知道，电影是由照相引伸发展的艺术，影片的本质是照相的外延，在于物像至上，与我们周围的世界



有着明显的亲近性。世界早期的电影没有故事，只是一连串活动画面组成的影像。放映员用强光把胶片上的影像投射在银幕上，令观众感到非常神奇好玩，惊叹生活中的人或动物能放大多少倍，而不失真，作为一种游戏足够刺激了。随着电影发明家和艺术家不断研究和改进，游戏逐渐演化成艺术，使电影成为和小说、戏剧并驾齐驱的，讲述故事的一种艺术表现形式。

我毫不犹豫说，早期的故事默片是典型的电影语言，特别是世界大师卓别林的作品，迄今堪称电影语言的典范。由此我在写作剧本中得到启示，一个编剧必须精通活动影画的美学原理，应该用纯视觉的思维构思、写作。牢牢地记住电影是影像，是纯粹的画面，凡能用画面讲清楚的决不让人物说话，对白越少，画面感就越强，冲击力就越大。

我曾看过日本 60 年代的一部探索剧本，翻译过来的片名叫《裸岛》。作者讲述的是一户捕鱼人家艰苦奋斗以求生存的故事。剧本大约两万多字，从始至终没有一句对白。我们看了之后，心中会油然地出现一幅幅由形象组成的油画，这些形象还被涂上了我们的个性色彩。看得出编剧勇于探索的精神，他企图恢复电影的本性，用纯粹的语言叙述故事，十分像欧美早期的默片。但他的探索功亏一篑，剧本搬上银幕之后反响不大，只作为电影学院的参考教材保留下来，鲜为人知。

另一位日本剧作家继往开来，终于写出一部纯粹的电影《狐狸的故事》。全剧没有一句对白，只用解说弥补不足。它的内容不是一个故事，而是一首抒情诗，每一个画面都是诗句无声的伴奏。宛如在一首伟大的抒情诗里，诗歌是吟唱出来的东西，伴奏的旋律是对歌词的补充一样，照样光彩夺目，感人肺腑。我把它翻成录像带，多次“拉片子”欣赏这部杰作，每看一遍都有新的感受，不能不佩服外国同行执著的探索精神，非常值得效法和学习。

大家看过前苏联电影《驿站长》，一部根据俄国诗人普希金小说改编的影片，历史不断向前发展，艺术却巍然屹立不动。一个驿

站长的女儿跟贵族浪荡公子私奔了，伤心的父亲惦念误入歧途的女儿，去城里千方百计地寻找到女儿，女儿却不认自己职位低下的父亲。可怜无助的驿站长在一切努力都落空之后，希望幻灭了，他一直到郁郁而死都放心不下……故事内容很简单，人物对话极少，极凝炼，影片编剧准确地运用镜头画面讲出这个古老而又悲哀的故事，非常生动。他把俄国的风土人情酣畅淋漓地再现出来，富有浓郁的诗情画意，每一个场景都包含着深刻的潜台词，油画一般凝重美丽。叫人看起来是一种享受，很是过瘾。我们不妨反复多看几遍，仔细研究一下人家是怎样运用电影语言创作的。

一个编剧应该牢记，你写的东西不是给读者读的，而是给观众看的。电影要求为每一个内心活动找到外在的可见的画面，通过它们来创造出一种我们与观众之间兴趣的默契，言简意深。在影片中只有对白仍然是语言，其他的一切都不再是语言，统统变成了视觉的形象。你是用笔记录下那些绝对不可替代的画面，动笔之时眼前一定要有画面感。把我们看见的东西，听到的东西，用一行行文字转化为一个个可见的形象，讲述你的形象化的悲欢离合的故事。利用画面的直观感和冲击力打动观众，力争用文字使文学电影化，让你的剧作富有鲜明的视觉形象感。

我不断强调语言的重要性，这意味着重新回到电影的世界，实因说起来容易，做起来难。我自己就是从小说转到剧本创作上的，是半路出家的和尚，已经历过从一个作家转变成编剧的艰难。为弄懂电影语言不再几进几出电影厂“触电”，焦头烂额，大败而归，饱偿冷眼和失落。我自费到广播学院电视系导演班进修一年，中央电视台电视剧制作中心实习一年。足足花费两年时间，读了许多书，观摩了许多影片，走了许多弯路，好歹才从小说语言转向电影语言，自觉地按电影的规律写作剧本。

毋庸置疑，能用视觉语言表现出一幅幅生动的画面，简洁地描绘出人物主要特点，让观众一下子就牢牢记住人物的动作和表情，极其困难。电影语言的熟练掌握乃是写好剧本的关键。至于文学语

言那是你的基本功，必须准确、扎实，富有弹性和感染力，否则，也没法儿搞什么创作了。我看过许多人的习作，他在剧本中加上不少导演的专业术语，以为这就是电影的语言。每个自然段都写有“摇”、“移”、“远景”、“近景”、“淡出”、“淡入”等等，造成一种很“电影化”的感觉。这不是电影语言，也不是你份内的工作，只是导演分镜头剧本的表现手法罢了。如果你非要写上专业术语，那只能令人有画蛇添足、似驴似马之感，费力不讨好。

作为编剧，我们不必过多注重其他方面的表现形式，什么推、拉、摇、移、远、中、近、特，构图造型，照明道具，服装化妆，那是导演的工作。作为必备的常识修养，作者懂一点就够了。首要的任务是编好故事，弄明白蒙太奇技法，着重考虑结构、人物、事件、场面、高潮，在稿纸上流畅地“过电影”。

影片之所以被称为“活动的画面”，就因为哪怕最短的镜头也都包含着运动。你的电影语言不应该是静止的，应该是运动的，多写些镜头内的运动而不是镜头外的运动。镜头内的运动就是拍摄人物的镜头不动，人物自己在做必要的动作，反之，镜头外的运动则人物不动，镜头围绕着人物运动。例如一个人打电话，你最好不要让他老坐在办公桌前不动。如果剧情需要让他站起来拿着电话机走几步，以避免画面的呆板和单调。再比如你要写一个战争结束的场面，两军战士尸横遍野，死人是无法再活动的，导演只能让摄影机运动，拍摄下战争惨烈、残酷的场面。这就是镜头外的运动了。

电影语言是什么？举一个经典的例子。

前苏联有一部电影剧本《十三人》，写一队苏联红军被白军包围，指挥员派骑兵战士穆拉托夫突围求援。穆拉托夫要在夜间穿过一片沙漠才能找到援军解围。求援是一段漫长的苦难历程，他面临的艰难远远超过常人的想象。若小说家，他可以自如地用文字表现出这一过程，一点点描写求援的战士，如何步履踉跄地走过沙漠，经过千难万险完成任务。电影受时间限制，剧作家不可能详细写出战士求援的全过程。我们看编剧 N·普鲁特如何表现这段戏：

## 沙漠

早晨，荒无人迹的沙丘，马蹄印横过沙丘。

一只秃鹰在沙丘上空盘旋，飞落在沙丘后面。

马蹄印向前伸展，远处躺着一匹马的尸体。

死马的脑袋，马齿露了出来。

马蹄印消失了，开始出现人的脚印，人的脚印穿过沙丘，消失在沙丘后边。

脚印横过沙丘。又是人的脚印出现在沙丘上，可是脚印已经不是那么均匀。

我们一再看到横过沙丘的那个人的脚印。现在脚印开始显得杂乱，歪歪斜斜，仿佛是一个喝醉的人曾经走过这里似的。

沙地上的一个背包，脚印向远处伸展。

一片沙地向远处伸展的脚印，一个水壶掉在地上。

被扔下的一顶军帽，沙丘向远处伸展的脚印。脚印伸向地平线。

沙地上的一个有皮带的弹药盒，脚印伸展得更远，消失在天边。

一支枪落在沙丘上，脚印横过一个又一个沙丘，消失在远方。\*

这是一个隐喻的构思，画面镜头不是再现，而是创造。编剧写出一组像诗句一样大幅度跳跃的语言，用蒙太奇技巧省略奔走的过程与时间，把这些互不相关的镜头剪接起来，用视觉形象烘托语言，加强语言的力量——“马蹄印横过沙丘，死马的脑袋，开始出现人的脚印横过沙丘。”蹄印的形状发生了变化，这标志着高潮的

\*（苏）多宾（电影艺术诗学）中国电影出版社 1984 年 5 月第 1 版，第 89 页。

开始，战士穆拉托夫本人还没有露面，他在我们想象中的画像却更加悲壮动人。这段语言非常平白质朴，正由于平白质朴，才使从语言转变的形象仿佛获得了生命，如此动人。紧接着，伴随歪歪斜斜脚印出现的是——“沙地上的一个背包，一个水壶，一顶军帽，有皮带的弹药盒。”自然段的最后一句——一支枪落在沙丘上，只有这时，在最后快要把路走完的时候，在以求生存的紧张斗争的最高潮，战士穆拉托夫才出现在画面里。“他躺在沙丘的斜坡上，竭力要爬过去”……这就是电影语言。

剧本在美学上与小说十分相近，二者之间的区别就在于，小说家为我们提供相似的情境，让我们动脑筋去想象，剧作家却通过一幅幅画面造成幻觉，让我们亲身经历和体验。编剧让我们看到的都是点，而不是面，穆拉托夫求援的艰难过程，他的坚强和刚毅，奋不顾身的努力，以及一切都是以点带面，间接地表现出来的，并在观众的心中得到补充。电影画面的处理就显得简洁、凝炼、有力多了。我们仿佛读到一首描写漫长征途的、悲壮的诗篇，战士穆拉托夫每留下的一个脚印，每扔下的一件东西，都是其中的一行新的诗句，好像画面本身在为他大声朗诵着。

再看电影剧本《太阳谷》的片头：

### 1. 太阳谷（1945）

一声爆炸，血色的硝烟翻滚奔腾。

“嘀嘀嗒嗒”的电波声中，一个俊俏的十八、九岁的日本女兵枝子，穿过炮火犁翻的战壕寻找什么。

战斗已经结束，日军尸横遍野。

枝子扒开尸体堆，翻过一具苏军战士尸体，发现血肉模糊的岗田洋子蠕动着，一下子扑过去……

一面残缺不全的太阳旗，在秋风中飘动。

太阳旗逐渐明朗，枝子背着岗田洋子仿佛从残阳中走出，一脸悲哀绝望。

## 2. 地下永久工事

门厅，枝子背着岗田洋子走进大门，带着凄惨和失败感的 10 个日本女兵迎上。

枝子颓然瘫跪在地。

洞门“轰隆隆”自动关闭，一片黑暗。

“滴滴嗒嗒”的电波声中打出字幕：

“命令远东 101 特别行动组原地坚守待命。”

寂静中响起啜泣声，越来越响，撕心裂肺地回荡……

推出 3 个惨白的大字：太阳谷

故事发生在什么地方，什么时间呢？稍稍分析剧本的片头你就会一目了然。

在第一自然段中，剧本的场景提示开门见山告诉观众，故事发生在 1945 年的太阳谷上。

第一个镜头：一声爆炸，造成视觉和听觉的强烈冲击，表现处在战争状态。

第二个镜头：表现主人公寻找什么。无线电波的响声，使人联想到有重要的命令通知日本人。

第三个镜头：表现战斗打得很残酷，日本军队失败了。

第四个镜头：告诉观众日本人在和谁打仗，是和苏联远东红军，主人公终于发现她要找的人还活着。

第五个镜头：预示日军完蛋了，时间在秋天的黄昏中。

第六个镜头：表现出主人公绝望的心态。

在第二自然段中，场景跳跃到地下永久工事，提示日本女兵隐藏在山洞里，才得以幸存。

第一个镜头：表示那里面还有多少人，是什么年龄段的女兵。

第二个镜头：强调主人公的失败感。

第三个镜头：预示她们被困在大铁门里，前途一片黑暗，没出路了。

第四个镜头：声画组合，随着电波打出的字幕告诉我们，女兵是来干什么的，为什么留在这里，以及她们凄惨的境地。

最后一个镜头：运用黑白色彩形成鲜明的对比，强刺激地推出本片的片名。而太阳谷的名字不难使我们联想到，这里本来应该是个充满光明和欢乐的地方，现在却是黑暗、凄惨、无助、绝望，关闭的大门已转化为不祥的预兆……寥寥几笔，故事的历史背景、时间、地点、人物、事件，以及战争特有的残酷性，便有层次地清晰地展现观众面前，强烈地冲击着我们的视觉和心理，令人惊心动魄。所以我再三强调，你是在用镜头和画面向观众讲述故事。

一个镜头，是从摄影机开始转动到停止的过程。

一个场面，是在同一时间和地点发生的统一的动作，它可以由一个镜头组成，或由一组镜头组成。

一个段落，是影片的一段剧情或一组场面。

所谓的电影语言，即你落在稿纸上的每一句话，都是一个镜头，一个画面。

剧本中的每一个自然段，都是一组镜头，一组画面。

当然，电影的完成是一个集体的项目，大家智慧的结晶。编剧只是一度创作，只是给导演、演员、服、道、摄提供再创作的基础，但你一定要打好基础，尽其所能。正像盖一幢大楼一样，基础打不好，其他人的二度、三度创作，无疑都是空中楼阁！

电影的语言是表现而非描写，每一个故事都发生在具体的时间和空间内，每一个镜头都是一幅画面。编剧必须在每一个自然段的分行中，找出各种视觉的角度，从什么视点来写作每一个场景，从什么视点来讲述故事，对理解整个场面的调度至关要。剪辑就像是讲故事，由编剧来向观众叙述他所看到的東西，视点的每一个选择都会对移情和情感产生不同的影响。我们看剧本《太阳谷》中的另

一个自然段：

#### 44. 瀑布下

枝子贴在水道上，飞瀑冲向她的脑袋，头发被冲开，飘拂。

她不断地掉过脸颊任水流冲击，似在激醒自己的噩梦……

她歪歪斜斜趟开池水，一屁股坐在岩石上，呆呆地瞪大眼睛。

林间枝叶响动，那只美丽的母鹿带着小鹿钻出来，它们惊奇地望着枝子。

小鹿欲上前饮水，母鹿警觉地用嘴拦住它。

枝子的目光流露出痛苦与失落感……

从远处望去，空旷的幽谷中，枝子的身影显得那么渺小、孤寂无助。

枝子贴在水道上，飞瀑冲向她的脑袋，头发被冲开，飘拂。她不断地掉过脸颊任水流冲击，似在激醒自己的噩梦——摄影机是在瀑布下拍摄。她歪歪斜斜趟开池水，一屁股坐在岩石上，呆呆地瞪大眼睛——摄影机已经转换到岩石旁。林间枝叶响动，那只美丽的母鹿带着小鹿钻出来，它们惊奇地望着枝子。小鹿欲上前饮水，母鹿警觉地用嘴拦住它——摄影机又搬进树林里。枝子的目光中流露出痛苦与失落感——摄影机再次回到岩石旁。从远处望去，空旷的幽谷中，枝子的身影显得那么渺小，孤寂无助——摄影机一下子跑到高高的山顶上，把我们的视线远远地拉开鸟瞰。

当我们一个场景接着一个场景来想象事件时，应该将自己定位于空间的什么地方，来观看剧中人物的行动呢？经过分析和研究，你就会发现编剧是如何利用各种视角的变换，来写这个自然段的。我们可以置身整个空间的任何部位，让摄影机从不同方位依次拍摄



下一个镜头，将人物和景色收入画面。换言之，摄影机与被摄体的距离也就是观众的眼睛与被摄体的距离，观众从编剧的视点来看对象，他们将紧随你的笔端，跟着人物往前走，跟着人物往后退。时而翻下低低的深谷，时而爬上高高的山巅，时而向上仰视，时而朝下鸟瞰，时而眺望远方……你就会在自己的写作中，活学活用视角变换的手法了。

你是否遇到这样的情况，你自觉地运用电影语言写作了，每一行句子都是镜头和画面。看起来怎么都别扭，像龙摆尾一样摇摇晃晃。这说明形式已经压倒内容，我们要很好地掌握电影语言，还有个把握语言节奏和韵律的问题。在电影剧本的创作中，韵律和色彩，运动和语言，都是结构的重要因素，句子的节奏，就情绪的基调而言尤为重要。只有抓住故事的节奏和情绪感，抓住语言独特而又均衡的韵律感，才能保证艺术有一个坚实的立足点。

必须强调一点，我这里说的节奏和韵律，不是指外在而是内在的情绪基调。例如在诗歌的创作中，语言的韵律必不可少，一般初学者都喜欢在诗句的第二行和第四行押韵，以为这样做很规范，读起来也上口。其实不然，若不能恰当地使用韵脚，反倒给人的感觉是为押韵而押韵，读起来有一种束缚拘谨之感，毫无诗歌潇洒、飘逸的神韵。

我们来欣赏诗歌《静静的墓园》：

帷幕已落下  
我依然渴望  
你再一次走近身边  
给我直面死亡的勇气  
让黑暗最终淹没身影  
自己的灵魂还保持本色  
而我的罪孽  
也因你的宽恕获得赦免

我真的十分想你  
对自己的过去感到忏悔  
尽管不幸难以弥补  
辉煌的代价实在沉重  
但即使长眠于地下  
我也会满怀着深深的感激  
——你曾经多么无私地  
走进过一个普通的生命

别了，踉踉跄跄的日子  
再见，我的恋人  
我就要在孤独的深处  
远离世俗的嘲笑了  
请让这颗不安宁的心  
从此不再漂泊  
我将在这里找到真正的家  
默默地爱到永远

细细品味过这首抒情诗后，具有一定文学素养的人，大概都能看得出作者对节奏与韵律的探索，匠心之独具，功力之深厚。在这首短短的小诗之中，不仅有强烈的感情陈述，深度也甚于广度。我们不谈它的内容和思想如何，单就节奏和韵律而论，你看它每一段的上下两行诗句都不押韵，节奏感依然很强。貌似随意却韵味十足，自然而然且韵律鲜明，读起来声调依旧上口，使人无不感觉到诗中内在的优美的韵律，产生出最适度的反响和效果。这就是为什么老道的诗人，常常在他的创作中舍弃外在的韵律，或根本不用押韵的原因所在。

揭开诗人创作内在韵律的隐秘，道理非常简单。无非是根据诗

人内心的感情激流，利用句子的长短不一，分行排列，有机地结合起长长短短的语言，使之产生心理与情绪上的抑扬顿挫感，以替代诗歌的表面的韵脚。将整体的内容和节奏把握好了，读起来依旧有一种内在的韵律和美感。同样的道理运用在剧本写作中，我们也要时刻把握电影语言的内在韵律，努力找出作品独特的韵律和音调。不要忘记，也不应忘记创作的规则：修改一遍，再修改一遍，不厌其烦地千锤百炼，改好你笔下的每一句话。这是个劳累活儿，非下大功夫不可，杰出的诗人无论过去和现在都是这样干的。真正做到像诗人写作诗歌那样，凝炼、准确，你的语言也就一通百通，富有和谐、自然、流畅的韵律美了。

常常有习作者说，很想与你谈谈，你讲的我都明白，就是眼高手低，心里想得挺好，也特别激动，就是怎么也表现不出来。我们已经处在困难之中，但不知道如何自拔。是不是还没掌握电影语言的“诀窍”？

眼高是境界问题，手低是技巧问题。

大概说，没能掌握电影语言属于手低范畴。首先我祝贺你，眼高是件大好事，真让我高兴。这说明你求知若渴，已经看懂电影的规律，达到一定的境界和层次了，以后还能进步，写出非常好的东西。试想一个编剧的眼界不高，能写出好剧本吗？至于手低你不必苦恼，依我的写作经验看，每一个初学写作的朋友，都会在写作之初遇到表达上的障碍。即便对于我这样爬了大半辈子格子的人，也是极为正常的现象。也许，这种写作上的障碍会伴随着我的一生，只不过出现的频率和方式不同罢了。

你是块金子，必定闪光，你是块石头，必然死硬。生活是创作的源泉，决非老生常谈，巧妇也难做无米之炊。你生活的底蕴深厚，满肚子都是故事，满脑子都是思想，人物在记忆中雕刻似地涌出来，事件在想象中热烈地闪动着，像岩浆一样非要自动喷涌进发，技巧是可以通过钻研和经验慢慢掌握的。相信你坚持不懈地努力一段时间，就能通过反复实践，逐步掌握电影语言表现的艺术，

大器晚成。

这对稍有才气的作者来说，都不是太大的难题。

小结：

电影的语言是镜头画面。

一定要用画面讲述你的故事。

落笔之前，看到自己的故事和人物，先在心里过一遍电影。

剧本的写作，以电影语言为主，文学语言为辅。

能用画面讲清楚事情，最好不让人物发言。

努力掌握好电影语言内在的节奏和韵律。

眼高手低是你成功的开端。

## 第八章

### 蒙太奇

有你的日子多么幸福  
没你的日子多么失落  
等你的时候是这样漫长  
只因爱得过于深沉  
我的生活中不能没有你

——摘自诗歌《是我……》

蒙太奇这个电影专业术语，是从法国引进的舶来品，原文翻译过来是剪辑和组合的意思。

所谓的蒙太奇，不外乎是画面在时间中的组合。

蒙太奇不是展示事件，而是暗示事件。

若从纯粹的电影理论上讲，在一部剧本中，非连续性是创作结构的起点，是影片的时间关系和结构的原则，不能自由地对比和组合时间单元，就无从谈起蒙太奇。我们这里涉及的是广义的蒙太奇的实质，即：电影可以运用特殊的表现手段，把关系甚远的一些元素加以并列，创造出与表面的外部连续性相对立的内在连续性。这

是一种深深隐藏连续性，一种由自身准则支配的思维规律。

通俗地进行解释，就是要求你用电影特殊的表现技巧，把许多镜头和画幅组织起来，构成一个前后连贯的故事，表达一部剧本的来龙去脉，增强事件、情节、场面的感染力。并且借助剪辑，使观众在同一时间内看到若干相距甚远的事情，从而产生一种无所不在的感觉。

我们先谈谈准则，每一个人都有他自己生活的准则，具体到蒙太奇上，也必定有它的准则。那么蒙太奇的准则是什么呢？

前苏联电影大学教科书上的说法是：“将事件或行为的片段连接起来，成为一个完整的艺术作品。”依我个人之见，电影的蒙太奇，就是摄影机从各个角度进行拍摄，将不同时间内拍摄的不同对象、行动与情境剪辑在一起。也可以把那些不同地点不同时间发生的事件，重新组接和联系起来，变成剧本结构中的重要组成部分，产生一种新的意境。蒙太奇镜头多种多样的组合变换，是电影语言的基础，是一种推动剧情前进的力量。

蒙太奇的表现手法有 3 种：

一是平行蒙太奇。

二是交叉蒙太奇。

三是声音蒙太奇。

平行蒙太奇是场面的并列，事件衔接的直接手段。

交叉蒙太奇使剧情大幅度跳跃，迅速完成场面的变换，上下镜头一经联系，异常丰富的含义，便像电火花似地迸发出来，让画面具有更强烈的冲击力。

声音蒙太奇是强调某种情绪，某种氛围的手段之一。

初学编剧的人会觉得蒙太奇神秘、玄妙，弄不好被它搞糊涂了，一头雾水，不知所措。特别是写小说的作者，一时半会儿很难掌握蒙太奇技巧，写起剧本平铺直叙。有时足足写满大半页稿纸，还没有表现好一个简单的情节，总觉得自己写得不够清楚，也不够自然！

其实，蒙太奇一点都不神秘玄妙。说得明确些，我们在银幕上

看到的电影，只不过是照相和戏剧的复制品。但电影的本质不是复制，而是创造，这些复制品又经过专业人员的手，运用剪辑等技巧再加工，产生一种新的视觉与心理效果。这个时候，电影绝不是单纯的再现，而蒙太奇也一跃而成可见的联想，变成剧作的经纬，变成富有强烈感染力的艺术手段了。这种视觉与心理效果最终达到的目的，是造成观众与剧中人物的合一。

就我而言，过去考虑的是每一行文字，现在考虑的则是每一个镜头。因为电影文学剧本，是通过一系列镜头和段落的连续交替，延续或者浓缩时间，叙述故事的。简练的几个画面，便能包含巨大的电影表现的动机（关于蒙太奇表现时间的技巧，我将在《时间》一章中，另行论述）。我在小说中用一大段文字解释的问题，这里只需角色的一双眼睛，就令人信服地说明问题了。

我们知道，在同一场戏中，从一个镜头过渡到另一个镜头，连接两个镜头的手法是“切”；从一场戏转换到另一场戏，通常使用的手法是“溶”或者“化”。而一个乐句里的一个音符，一句话里的一个字，都只有通过整体才能说明含义。且几行词句，可以组成一首诗，一组画面，则可以构成一场戏，两者的结果截然不同。若几场戏同时进行，衔接得成功，既可大大地缩短剧本的篇幅，也能造成极好的潜台词。

研究一下没有配音，没有音乐音响，未经导演合成过的剪辑样片。你就会发现一个秘密，日常生活中真实的形象，似乎都被摄影机一段段切割开来，这些胶片的影像与影像之间，非但留下诸多的空缺，而且颇显支离破碎，死气沉沉。因为生活和事物之间，常常存在着某些零散的不规则的间歇。然而这仅仅是影片表象的一个方面，是没有加工过的半成品。若一经导演合成，给默片配上人物的声音，配上音乐音响，方方面面完美地结合在一起，我们就能看见它们两者迥然不同的功能。观众的经验 and 想象马上会活跃起来，立即补偿出各个画面之间的空缺，补想出画面上没有的东西。从各个镜头的“点”所构成的虚线中，创造出故事中需要的统一形象。

从这个意义上讲，蒙太奇，又是我们把故事的碎片联系起来的  
有效手段。

编剧通过这种手段，多层次地思考、观察，把现实生活的几个  
场面同时表现出来，相互加强，穿插对比，使原本看上去散乱的片  
断，变成一个有内在联系的有机整体。如果一个编剧对他想写的东  
西心里很有数，就可以省略他所知道的东西。只要你写得真实，观  
众就会强烈地感觉到你省略的地方，好像你早已写出来了似的。

例如，你的故事经过铺垫之后，一个主角要到朋友家去串门，  
你用不着劳神想象，我们始终看着他，背景的变换并不打断他行进  
的脚步，是怎样的呢？一般情况都是这样的：主角拉开自己的屋门  
走出来，再步行或乘车去朋友家，然后敲开屋门走进去。

按正常剪辑的程序：

第一个镜头：他拉开屋门走出去。

第二个镜头：他走上大街乘上汽车。

第三个镜头：汽车开到朋友的家门口。

第四个镜头：他敲开屋门走进去。

这是生活的真实，艺术上的真实却并非如此，这一点十分明  
显。我强调过你的故事是经过铺垫之后，才有串门这个情节的。

假设你的主角是个恶棍，他要去行刺一个好人，观众必定会为  
那个好人担心。你一定用上全部 4 个镜头，有意延缓故事叙述的节  
奏，组成生活中的真实。让观众利用这段延长的时间，想象一下，  
有没有意外的机会，让那个行将遇刺的好人逃离灾难……再假设你  
的女主角要去见她的情郎，且见面来之不易，她是冲破多少苦难才  
获得机会，在长久的分别之后重逢的。观众的心情也和她同样激  
动，希望她尽快见到情人。你只需将第一个镜头她拉开门，和第四  
个镜头她走进屋剪辑在一起，省略掉第二、三个镜头，压缩时间，  
组接成艺术上的真实，瞬息之间就能获得明显的效果——上一个镜



头，女主角拉开自己的家门，下一个镜头，她走进情人的家里随手关上屋门……这就是蒙太奇技巧了。

人们可能抱有疑虑，为什么？我们已经沉浸在你的故事之中，急人物之所急，需人物之所需，迫不及待地希望你的主角见到情人。在两个镜头的转换时，观众已用他们的生活阅历，帮助你弥补上剧本中出现的空缺——第二个镜头：她走上大街乘上汽车。第三个镜头：汽车开到情人的家门口。这里绝无产生错觉的可能，但已不再是什么经典的蒙太奇简略法，而是一种积极的场面调度了。

当然，我不否认，换做导演，就不像我解释的这么简单了。剧作家纯粹用文字组织他的故事，导演纯粹用镜头组织他的故事，二者之间不能不有一些细微的差别。法国影评家安德烈·巴赞给蒙太奇下的定义：“它是一幅画面通过与不必与同一事件有关的画面相衔接来增加含义的。”在导演的眼里，蒙太奇不仅仅是推动影片前进的力量，两个镜头的结合也不是简单的并列，蒙太奇不仅展示画面，同时还解释画面。它是一个新的创造，从而达到一个意想不到的奇妙效果。结果可能塑造出两个完全不同的人物，揭示出两种完全不同的生活面貌。前苏联著名导演爱森斯坦在他《电影的形式》一书中写道：

“水和眼睛组合的画面表示流泪；耳朵靠近门的画面等于倾听；狗和嘴组合的画面等于吠吼；嘴和孩子组合的画面等于哭叫；嘴和鸟儿组合的画面等于歌唱；刀和心组合的画面等于忧伤，等等。这就是蒙太奇！”

电影导演借助蒙太奇手段，把各种不同的现象联系起来，穿插对比，即可获得不可思议的新的表现力。一个事实，它增加了我们的眼力，提供了一个扩大我们视野的机会。也就是说，其“含义不在画面之中，而是犹如画面的投影，通过蒙太奇射入观众的意识”。这样做也不会使观众失去兴趣，因为他们早已熟谙电影表现的游戏

规则。编剧从中获得的启示是，既然有观众的默契作为心理依据，我们同样可以借鉴蒙太奇技巧，把 2 组、3 组乃至 4 组不同地点不同时间内发生的，互不相关的大事件组接、联系起来。

我强调“大事件”，就是说编剧很难把两个简单的，毫无意义的琐事组接起来，从而激发观众的想象，诱使他们对此情此景产生相应的感情，形成一种新的富有冲击力的意境。因为我们无法“写”出细碎的镜头，导演则能拍摄出来。例如爱森斯坦前面举出的例子，狗和嘴组合的画面等于吠吼。我想来想去，也无法在稿纸上表现他的意思：

一个狗头。

一张嘴。

狂吠。

试想，我在剧本中写出这样的句子，结果并不理想，恐怕谁也看不明白这是想要指出什么？可能它意味着别的什么东西？可能是，可能不是。如果观众无法理解每个含蓄的事实充分含义，他们当然会产生误解。幸运的是我没走得过远，只是在钻牛角尖分析蒙太奇技巧。如果愿意的话，本来是可以说得更清楚些的，其实编剧要表达出导演的意图很简单，只需写出“一只狗在狂吠”即可了。我们摘引电影剧本《甘地》的序幕，具体分析蒙太奇：

外景、天空、白天

摄影机镜头俯拍一座印度城市，从高远处渐渐推进，时有风声过耳，天地浮云中出现了几行字迹，乃是一段引子：

“人的一生绝非一席话可以道尽，某年某月的祝福，此时此事的得失，这人那人的功过，何能一一细表。可行的，只有谨守务实的精神，闯关而入，进窥人的内心

堂奥。”

我们接近城市，只见市郊一带低矮的住户，工厂的阴影……接着，更迫切了。越过干涸欲裂的大地，小块的田亩，嘈杂的市声……这一切交织在片名字幕上，衬以林林总总的形象。

英国人的画外音：“这家伙究竟是谁？”

一个普通英国老百姓：“先生，我不知道。”

男声：“……我叫甘地，摩罕达斯·克·甘地。”

亲切温柔的女声：“您是我最好的朋友，伟大的导师……无上的主宰。”

男声（甘地）：“我要求你们斗争！”

英国贵族的咆哮声：“我们的孩子作文的时候，居然也写这个人！”<sup>\*</sup>

作者通过这些提示性的文字：“从远处渐渐推进，时有风声过耳……我们接近城市，只见市郊一带低矮的住户……接着，更迫切了……”给导演留下充分想象的空间，展示出平行、交叉、声音蒙太奇的组合技巧。我们试着为导演写下分镜头剧本：

第一组镜头：俯看一座印度城市。（平行蒙太奇）

第二组镜头：从远处推进天地浮云，打出引子的字迹。（平行蒙太奇）

第三组镜头：市郊低矮的住户。（交叉蒙太奇）

第四组镜头：工厂的阴影。（交叉蒙太奇）

第五组镜头：干涸欲裂的田亩……（交叉蒙太奇）

而在林林总总的镜头之中，响彻着声音蒙太奇的转换——

\*（英）约翰·布里利（甘地）中国电影出版社 1988 年 5 月第 1 版，第 3 页。

英国人的画外音……一个普通英国老百姓……男声  
……亲切温柔的女声……英国贵族的咆哮：

“这家伙是谁？”（声音蒙太奇）

“先生，我不知道。”

“……我叫甘地，摩罕达斯·克·甘地。”

“您是我最好的朋友，伟大的导师……无上的主宰。”

“我要求你们斗争！”

“我们的孩子作文的时候，居然也写这个人！”

单就这段片头而论，它不但直接进入主题，而且内涵深邃丰富，造成一种强烈的心理冲击力。恐怕不懂蒙太奇的人，就是用大量的文字叙述，一时也很难进入主题。作者却娴熟地运用平行、交叉、声音 3 种蒙太奇手法，把错综的内容融进一个短短的自然段中，三言两语便揭示出全剧的核心。在这强烈地心理冲击力中，一种不可名状的激动很快变成一种陶醉，牢牢地攫住人们的心灵。

若单独挑出序幕的声音蒙太奇，我们就会发现，在这里，它对剧情的发展起到了决定性的作用，进而影响整个过程。声音不是用来填充画面所表现的片头，而是对序幕的渲染和扩展，影片的寓意，恰恰就是通过声音与画面的交错释放出来的，所以才有如此震撼人心的力量。你看作者把诸多互不相干的场景和语言组合剪辑在一起，就像 3 个人在对话一样，多么准确与和谐。而所有的写作技巧，都消失在宛若生活本身一样完美的透明性中，给人浑然一体的感觉，并有力地阐明了剧本的主题思想——“我要求你们斗争！”

话说回来，（甘地）的编剧布里利先生是世界级的编剧大师。他的生活与激情都与众不同，蒙太奇于他绝不是单纯的表现，而是想象力的飞跃，真正的创作。它创造节奏，连贯起全剧的思想，是一种独特的艺术。从而才能把一个个分散的，仿佛彼此毫无联系的事件“客观地”展示出来，成为浓缩的世界，借以揭示主人公的性格，提出某个问题，无论怎样用来都得心应手。初学写作的朋友，

大多功力不济，我看还是小心为妙，掌握平行蒙太奇就够了，最好不要同时使用这 3 种蒙太奇。尽管一个人要写作，具备的才能越全面越好。因为一旦你使用这种综合性的技巧，失败的可能性非常大。我之所以举这个例子，基于它非常典型，一般作者若用不恰当，造成混乱，弄巧成拙，观众也如坠五里雾中，一头雾水。

前面我们已经谈到，蒙太奇，可以把两个或两个以上乍一看来互不相关的场面并列起来，使每个场面原有的内容变成完全不同的内容；也可以将几个不同地方同时发生的个别事件，平行地加以表现，充分强调事态的发展和剧情的紧张感。在一部剧本里，有 3 条 4 条，甚至 7 条 8 条故事的行动线，不足为奇。作者要对每一个人物，每一个事件的来龙去脉，一一有所交待。为了使故事生动紧凑，你必须把所有的线索都拧在一起，环连套结，跌宕起伏。要是故事中的几条线索，都发生在同一时间、地点怎么办？那就得借助平行蒙太奇，迅速完成时间、地点、情景的转换。

我们看电影剧本《太阳谷）中的几个自然段：

#### 67. 山间林中

7 个女兵荷枪实弹急行军，直奔山口。她们的头发掩藏在披着布片的战斗帽里，腰间扎着武装带和子弹盒，看上去很像一群男兵。

一阵山风掀起满子脑后的布片，露出一根细绳系住的眼镜腿。

#### 68. 河边

静静的河岸，雾气弥漫。

小山东用手揉着肩膀上的伤口，焦虑不安地等待着枝子。

#### 69. 树林间

枝子穿过草丛，跑过树林，远远地，已经望见小山东

的身影。

她伏在树干上大口喘息，神情不断变化着，渴望、恐惧、焦虑、茫然、犹豫、彷徨……

她下意识地上前一步，又退了回来，抱住脑袋跪倒在草地上，两只手抠进草丛。

她翻滚着无声地号叫，那似乎是会把一腔热血喷出来的号叫。

草丛被翻来复去地压倒又竖起……

小山东只身潜入地下永久工事，不慎碰响洞内的报警器。枝子借口自己碰响报警器，蒙混过关，掩护小山东逃出地下永久工事，双方约好出去后面谈……你看在这种情况下，同一时间内有 3 个场面需要展示：

山间林中，7 个日本女兵在急行军。

河边，小山东在等待枝子。

树林间，枝子跑向河边，远远地望着小山东，进退两难。

这就需要编剧将 3 个场面并列在一起，在每一自然段的开头，用山间林中、河边、树林间的场景提示，浓缩时间，使这些场景在同一时间里自然而然地转换。由此可见，所谓的平行蒙太奇，就是作者根据剧情的需要，故事的进展，将上一场戏与下一场戏转场，上一自然段与下一自然段衔接的一种技巧，是编剧写作剧本大量使用的最基本的手段。

我再谈谈交叉蒙太奇。

电影《偷鱼贼》中有一个情节，当偷鱼贼们打伤水上稽查员小水鹞子，在小酒铺子里弹冠相庆的时候，老板白漂儿却救回受伤的水上稽查员，面对众人的威胁毫不畏惧。偷鱼贼头大疤拉恼羞成怒，拔出鱼刀对准白漂儿的胸口。瞬息之间，刀子却插进一头猪的

胸口，鲜血猛地喷涌出来。大疤拉一下又一下用猪血狠狠地刷着鱼网，发泄自己内心压抑至极的愤怒——这已是剧本中下一个自然段表现的情景了。用刀子对准人的胸口，是这场戏中的热点，刀子插进猪的胸膛，又变成反差，让观众不禁愕然，虚惊一场。作者将两个实际上互不关联的镜头，用交叉蒙太奇联系起来，闪电般从一个对象转到另一个对象，迅速完成时间、地点、情景的转场。

在这里，一个画面的转换可以顶你写一千字。

交叉蒙太奇的奥妙，想必你自可略见一斑了。

至于声音蒙太奇，编剧一般很少使用，除非你强调某种情绪、氛围的时候。例如，某些近似的声音可以造成对比和触发联想，赋予空间具体的深度和广度。在剧本《太阳谷》中，独眼龙发现小山东面对当年日本人枪杀劳工的刑场，令人发指，悲痛欲绝，他的猎枪猛地喷出火焰——大群的乌鸦聒噪乱飞，河湾里久久回荡着密集的枪声，以及人被枪弹击中发出的绝望地惨叫。编剧运用蒙太奇的技巧，把乌鸦的聒噪，密集的枪声，人的惨叫等声音并列对比，其效果要比可见形象的对比更加强烈，显著可见影响着剧情，对故事的发展起着重大的推进作用。诸多的声音不仅是一种形式上的联接，也能使两个场面因而产生某种内在的暗示性的联系，会在观众的耳边回旋良久，并强调和深化影片的含义。

小结：

蒙太奇是一种推动剧情前进的力量。

2个乃至3个镜头的组合不是简单的并列，是新的创造，从而达到一个意想不到的奇妙效果。

平行蒙太奇是场面并列，事件衔接的直接手段。

交叉蒙太奇使剧情大幅度跳跃，迅速完成场面的变换，让画面具有更强烈的冲击力。

声音蒙太奇，有强调情绪、氛围的功能。

## 练习与思考

1. 反复阅读几部你喜欢的电影剧本，最好是世界名著。
2. 放出想象的触角，自己构思一个故事。
3. 详细写出几个剧本大纲。
4. 什么是诗化？
5. 举例说明电影语言？
6. 试着用画面完整地写出你的故事。
7. 蒙太奇的常用技巧有几种？



中  
篇  
  
剧  
本  
创  
作  
技  
巧

## 第九章

### 题 材

我在与历史比赛耐心  
看谁能带着流泪的笑容  
让所有的苦难和艰辛  
都变成不可多得的财富

—— 摘自诗歌  
《我不需要沉默》

写什么？怎么写？一直困扰着每一个剧作家。

我当然也不例外，常常为选择题材苦恼，正如老话所说，举棋不定，不知先走哪一步好。有时我反复扪心自问，我能不能选出好的题材，写出一部像样的剧本呢？

初学编剧的人同样苦恼，一旦拿起笔来，总觉选择的题材难免落俗，计穷智短，茫茫然不知所措。即便那些颇有名气的小说家，也害怕“触电”，越是冥思苦想越无所适从，写出的剧本成功率极低。这就是小说家们，为什么对电影退避三舍的原因。

那么，到底该怎么办呢？

车到山前必有路，我们先别吓倒，打退堂鼓。眼是懒蛋，手是好汉，想好了再说，也就是选好题材再落笔。尽管生活中的素材无论放在这里还是那里，一般都有用处，但不等于每一个想法都值得拍成电影。因为任何一种美学形式都必须进行选择，艺术才能存在，假如没有选择的话，恐怕我们又回到现实中去了。人们最终将会发现，总有揭开奥秘找到解决办法成功的人，否则也不可能有电影了。

英国评论家福斯特说：

“一个人选择了一个有价值的题材，并将这个题材本身的以及与其有关的主要知识通通掌握起来，这个人便是出类拔萃了。到那时，他便可以随心所欲。”\*

然而题材的选择不可能轻而易举，一个问题也只有一个最为合适的解决方法，我们的编剧必须寻找到这一方法，才能使未来的剧作大放异彩。寻找题材是创作之前进行的准备工作，也是你在动笔之时最最困难的时刻，一旦误入歧途难免事倍功半，可见选材有多么重要。中国的剧作界流行句行话，决定一部剧本的成败有 3 个百分比：

题材决定百分之五十。

结构决定百分之三十。

写作仅占百分之二十。

重要的是明确贯穿作品始终的目的，什么样的题材好，应该完全由故事的主题自行决定。如果我们确定出一部剧本的主题思想，明确自己需要写什么东西，那么以后的事就好办多了。只要编剧开动脑筋仔细地观察研究，就能够发现生活中各种各样的题材随处可见，下一步的工作，就看你具体采用哪种方式表现主题最有效果

\*（英）爱·摩·福斯特《小说面面观》花城出版社 1987 年 7 月第 2 版，第 8 页。

.....实际上，每一个作家都知道自己要写什么，只是一时无从下笔而已。

一般题材大致分为工业题材、农村题材、军事题材、生活题材。工业题材包括科技方面，是编剧最打怵的题材，不被逼得十二分决不轻易接手。纵观中外电影历史，也没有哪部工业题材的剧本写得有一定艺术价值，作为经典流传下来，基本上都是失败之作。尽管观众接受现代时尚，却很难接受表现现代工业的影片。而军事、农村、城市的生活，我们用不着再向观众过多解释，大家都早已非常熟悉，耳闻目睹，身在其中，犹如身边发生的事情一样。

究其工业题材难以驾驭，很少有成功范例的原因，一个因素是工业题材过于专业化，只有少数人熟悉那种生活，编剧花费许多笔墨解释和交代仍费力不讨好，有糟蹋自己天才的危险；另一个因素是现代工业多为托拉斯管理模式，作为个体的人很少有表现个性的机会，人与人之间的感情也相应淡漠。感情也许是我们今天所最缺少的东西，这正是科技进步存在的问题之一，所以编剧往往望而却步。我惟一比较欣赏的反映工业题材的电影，是日本的《海峡》，编剧很会写，他巧妙地避开打海底隧道的过程，着重落笔在几个人物身上，表现建设者的喜怒哀乐，叫人过目不忘。

生活中有些东西取材于真实的事件，能写小说、诗歌、报告文学，但不一定适合电影。一个编剧不是去控制材料，而是应该适合于材料，按自己手头掌握的东西多少，受其指引和制约进行创作。观众的注意力随着作者的注意力转移，你替他们选择必看的内容，别人跟着你的思路走，个人选择的余地微乎其微。你若硬把适于小说的材料写成剧本，不一定写不出来，搞不好事倍功半，会弄巧成拙给人留下笑柄。也有的人一开始写的东西挺多，可是越写越乱，最后连自己都写糊涂了，只得搁浅，不了了之。

上述情况的出现，或许是由于你的意图本身就不明确，或许意图明确但表达很差。即便一样的题材与主题，作者的结构不同，表现的角度不同，写出来的东西给人的感受也可能大不一样.....如果

你是练笔，那就另当别论了。

我反复强调一个编剧的境界，就是指他一切修养的集大成，选材绝对需要慧眼识珠，目光如炬。艺术的灵魂在于写人，写人的情感世界。艺术的感染力不单单是煽情营造氛围，赚人家一掬同情之泪，艺术的最高目标也不是引起笑声或泪水，因为在审美上眼泪和笑声都是欺骗，那在一个作家看来是小儿科的把戏。艺术的高度应该这样，当观众看过你的作品自然而然地沉溺于梦想，大喜不笑，大悲不哭。犹如有一块搓衣板在搓揉他的心，让他震颤和激动得无以复加，具体的感受自己也说不清道不白。不管什么样的感受总是甩不掉，理还乱，使他的身心久久难以恢复平静。

说穿了，选材就是寻找你能否编成故事的内核。

中国是个神话的国度，也是故事的国度，几千年来，我们的先辈曾创作出多少美妙绝伦的神话，更不乏浪漫的故事。你看那《孟姜女》、《梁山伯与祝英台》、《七仙女》的故事永远清晰而真实地活在我们的记忆之中，无人不知，无人不晓，就美学价值而言无不值得大书特书。还是在我们每个人的孩提时代，就背得滚瓜烂熟，终生难忘了。为什么这些故事能从浩如烟海的故事中脱颖而出？它们的魅力在于传说，在于历史，还是在于神话？竟然流传得如此悠久，影响如此巨大……

这并不奇怪，人类的童年充满艰辛、苦难、英勇和悲壮，没有神话的鼓舞和激励，我们简直不敢想象，人类的祖先是怎样从幼稚走向成熟，一步步成长壮大的！让我在这里一语道破天机吧，那就是作者一下子抓住了故事的内核——生、死、恋。人性是惟一的永远不会过时的主题，它既突出了人物的情感，也大大增加故事的厚度，提醒人类超越寻常，体验生命，回归本真。所以孟姜女能哭倒长城，梁山伯与祝英台能化作蝴蝶，七仙女能下凡私奔……所以这些故事能广泛流传，延续至今，早已与神话分不清界限，感人至深。

艺术永恒的主题是生、死、恋，真、善、美，这正是作品极富

光彩和最可靠的保证，戏剧尤其如此。其实认真归纳起来，我们仍旧不得不悲哀地得出结论：不单单是戏剧，乃至世界上所有的艺术都要为抽象的意识服务（不管什么样的阶级，什么样的社会，什么样的制度），无非是体现时下的道德观念与意识形态罢了。尽管我们一直前赴后继，不断求变，试图寻找到拯救自己心灵世界的办法，但你必须根据身居何处作出自己政治观点的选择。艺术家本人就是一定阶层或阶级的代表，需要一种与他的社会相契合的因果关系，所以称得上真正的永恒的艺术，简直是凤毛麟角。

我们看美国好莱坞拍摄的巨片《泰坦尼克号》，这个题材已被欧美各国拍摄不下 10 次，据说将来还会有人拍。原因何在？探究它的美学基础，原因再简单不过，若从拍摄电影的角度上看无疑是编剧最适合的题材，一切尽在其中了。首先，选材要求具有典型性，影响大；其次时间、地点、人物相对集中，以免战线拉得过长；再次就是具有对抗性，冲突和矛盾。

“泰坦尼克”号的沉没，恰好集中了剧作家编写故事所需的这些要素。

“泰坦尼克”号豪华客轮上有几千人，它就是社会生活的一个缩影。尽管该影片的编剧仍旧采取好莱坞的一贯手法，以一对恋人的浪漫故事为主线结构出剧本。但不要忘记，他也同样是以生、死、恋为全剧的内核，最后推向惊心动魄的高潮。当客轮面对沉没前生死关头的严峻考验，各式各样的人物无不原形毕露，真、善、美，假、丑、恶表现得淋漓尽致。令观众刻骨铭心的人物不仅是光芒四射的男女主角，即使那些乐队的琴师，自杀的大副，视死如归的犹太商人夫妇，也分外耀眼夺目……足见编剧选材的准确与成功。

选材常见的方式有两种：一是电影厂或电视台给你命题的作文，二是你自己想写的题材。后者最有把握，因为你自己想写。

哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯，以魔幻现实主义手法创作的长篇小说《百年孤独》，描绘出布恩迪亚家五代人的经历，以

及加勒比海地区的政治、历史、传说和宗教习俗等方方面面。马尔克斯写的是马孔多小镇上百年的历史生活，距离我们的生活和时代如此遥远，为什么能强烈地吸引我们？皆因为他闭着眼睛便想起故乡的一草一木，自己就是在那个地方长大成人的作家，不用体验生活就能找到适于自己创作的题材。而作家的伟大，就在于他总是坚定地选择自己想写的题材，能深刻地揭示出这个狭小世界的普遍性。无独有偶，美国作家福克纳也一辈子只写自己熟悉的克纳帕塔法县，写“家乡那块邮票般大小的地方”。他以此为题材竟然总共创作出 17 部长篇和 70 多部短篇小说，并荣获 1949 年的诺贝尔文学奖，实在是偶然中的必然，堪称世界文坛上的一绝！

作家应该具备像鸽子和狗那样天生的本能，没有谁教过鸽子和狗，它们照样会自己选择到回家的道路。

从这个意义上讲，选材实际上是作家在选择自己的本能，利用自己的本能，题材必须从自己丰富的生活经验中汲取。

作家，又是一位满肚子掌故的乡土历史学家，在他的童年就开始积累许多素材，一切发生和经历的事情的印象，都早已储存于自己童年时期的意识里，甚至是那些他当时并不认为稀奇的事情。他也多少借鉴了别人的生活经验，才能发现和写作自己胜任的题材。如此说来，个人的品质、修养、智力发展的趋向，以及才能、气质等等特征，在选择题材的时候都起着重大的作用，这些特征同时也渗入我们的文笔之中。你究竟积累多少生活的素材，能写什么，适合写什么，不能写什么，不适合写什么？自己心里最清楚。

15 年前，我的一部中篇小说《贼情》，被前苏联翻译刊载到《新时代》杂志上，翻译家康利先生为答谢我送他翻译、发表的版权，邀请我到苏联大使馆做过一次客。席间，康利先生跟我谈了这样一个文化现象。他说，只要看看地理位置就会知道，苏联的西伯利亚和美国的阿拉斯加都与中国的黑龙江接壤，是鼎足之势的冻土地带，写人与自然的故事最易让外界接受。且不说美国作家杰克·伦敦的《荒野的呼唤》、《雪虎》，前苏联作家阿斯塔菲耶夫的《鱼

王》，艾特玛托夫的《风雪小站》……他们写了那么多反映冻土地带生活的文学作品，早已走向世界。你们也生长在这片土地上，大家的生活几乎差不多。中国的作家同样得天独厚，具备走向世界的基础，可是我奇怪，为什么你们却很少开掘冻土地带的生活，写出具有世界性的作品？

苏联朋友语重心长的这番话，引起我深深的思索。

现在文坛上流行“西北风”，大家都追赶时髦一哄而上。但我是东北长大的孩子，整个身心都已在那片土地上沉浸，始终梦绕情牵。我在那里度过难忘的童年时期，少年时期，一直把它当做自己的第二故乡。直到今天，我还每隔一两年就回到东北生活一段时间，我喜欢那些粗犷热情的人们，打心眼里热爱那片黑土地……为什么要写“西北风”？这不是丢失了自己么！东北的冻土地带是我取之不尽用之不竭的创作源泉，我何必舍近求远，舍本取末？从此我不再为风向所动，坚持写自己想写的东西，写自己熟悉的生活。我前期的系列小说《野地荒天》，后期的百万长卷《原谅，但不能忘记》，写的就是我家族的发展史，一部工厂的兴衰史。那是当时社会的缩影，我一生一世的宝贵财富。也只有我，只有我才能写出来。

换作别的作家，我不能说他写不出来，起码得下大功夫深入生活。

不要近视眼，只看眼前一尺见方的距离，急功近利，那不是作家，是投机的文字匠！

历史事件本身虽然仅仅是创作的素材，不是题材，仍有许多东西待我们去回顾，去挖掘，去记录，去表现。我指出这一点并非多余，如果说选择写什么题材，我一定首推文化大革命，因为那场疯狂的运动最能表现一个民族的群体性心理结构。可惜反映那个时期的影视剧本少之又少，几乎是个空白。应该写一千部乃至一万部作品，从各个角度和方面记录下那场浩劫，重新修复历史的尊严，让我们的孩子前车可鉴，后师不忘。我亲身经历过那段历史时期，印



象最深，貌似堂皇的假、丑、恶，横行乡里，甚嚣尘上，愚昧和野蛮长时间地淹没理智的光辉，人间的苦难是那样浩瀚无边。每当我拿起笔来记录下那个时代，总是以泪洗面！

我决非杞人忧天，危言耸听，遗憾的是在我们中间至今还存在健忘症，人应该战胜自己的健忘症。我们已经为这场浩劫付出过那么惨痛的代价，还有什么理由把它遗忘？我实在想不出任何理由……令人痛心的是，我和现在的孩子谈起“文革”，他们仿佛是在听天方夜谭，非但不想知道，而且连一点了解的愿望都没有。痛定思痛，作为一个作家的我，既对那场文化大革命运动终生都不原谅，也决不会遗忘。因为一个民族要保持健康的持续发展，必须有更高的个体素质，更需要有一种居安思危的远瞻的能力，使自己的心灵变得强大，再强大。忘记历史的经验和教训，好了伤疤忘了疼，就无法判断自己前进的航程，陷入盲目和没有前途的迷雾之中。而狂热的时代其实最为脆弱，现在看起来好像一帆风顺，一经风浪完全可能重蹈覆辙。

关于“文革”，对于我们这个民族的过去和未来将会发生多大的影响？具有多大的决定力？这是一个非常巨大非常复杂的反思工程，很难在短时期内得出结论。但一个国家和时代文化的敏感带集中在思考的层面上，那它的振兴也就有希望了。这里，我只想提出一系列的思考，也许能够作为以后进一步探讨的题材。

我们说选材要借助生活的积累和以往的观察，分析你已掌握的素材，不是从现实中取得题材，而是从中受到启迪，获得灵感，从复杂的现实材料中选取一切最主要的东西表达主题。这就要求作家知道的要比其他行业人所知道的东西多得多，最好写你最熟悉的东西，最喜欢的东西，最感兴趣的东西。你选择的题材必须出自你已经消化的经验，出自你的知识，你的头脑和内心，出自你所有知道的、热爱的、吸取的和经历的一切。它像一个隐蔽的生命在你的心房蛰居、蠕动，必要时，你可以从积存的大量形象和回忆中汲取营养，所需的形象和事件就会脱颖而出。

也许有时这样做会犯错误，付出时间和精力作为代价。但是在创作的道路上并没有什么捷径可走，人只能从自己的错误中学到东西，从错误中去吸取教益。我们只有在自己的生活之中发掘潜能，才能选择出自己最愿意写的东西。

关于这一点，美国作家海明威有过精辟的论述：

“如果一个作家停止观察，那他就完了。但是他不必有意识地去观察，也不必去想它怎样才会有用。开始的时候会那样，但是后来他所看到的每一件事情都进入了他知道或者曾经看到的事物的庞大储藏室了。要是知道它有任何用处的话，我总是试图根据冰山的原理去写它。关于显现出来的每一部分，八分之七在水面以下的。你可以略去你所知道的任何东西，这只会使你的冰山深厚起来。这是并不显现出来的部分。如果一位作家省略某一部分是因为你不知道，那么在小说里面就有破绽了。”<sup>\*</sup>

若以海明威的“冰山理论”指导剧本创作，同样恰当、准确、深刻。一个编剧选择的题材同样是一座漂浮的冰山，而且是一座四分之三淹没在水中的冰山。观众看到的银幕上的故事只是浮出水面的冰峰，顶多占整个冰山的四分之一。让人惊叹大自然的选材能力，大自然的神工鬼斧，创造出如此晶莹剔透，璀璨夺目，雄伟壮丽的奇迹，何等地引人入胜，甚至可以超过任何一个艺术家！孰不知托起这奇迹的是那隐藏海底不露的，占冰山三分之二强的巨大底座。这就要求我们每选择一个题材，创作一部作品，都要有巨大深厚的生活积累，为基础，为底蕴。也只有这样的作品才能经得起时间的考验，青史留名。

<sup>\*</sup>（美）欧内斯特·海明威：《冰山理论及其他》，中国工人出版社 1987 年 4 月第 1 版。第 79 页。

为什么当前某些影视剧作寿命不长？一上映后犹如过眼云烟，流星般一闪即逝？莫说“各领风骚五百年”，就是 50 天也算不错了，这不能不说是剧作界的悲哀！一方面是制片人一味追求经济效益，根本就不谈什么选材，粗制滥造。另一方面是编剧的不负责任，只要给钱就出卖艺术良心，故事中充斥大量竭力美化现实的说教成分，充满虚假的热情和乐观主义，写出的剧本又臭又长。我经常碰到这样的作者，当他的作品被电影厂退回来后总是抱怨说：

“看某某拍出来的剧本，还不如我的呢，太痛苦了，是我运气不好！”

这是一种危险的倾向，犹如一个人饿过头不再有饥渴时的敏锐感觉。失去艺术上的差距感将导致失去自己的道德和认识的距离，丧失艺术的体验能力，再不会知道自己应该超越什么了。也许你说得不错，你的剧本比上不足比下有余，但是为什么不向那些世界名著看齐呢？作为编剧，你不仅要超过同时代的活人，更要超过那些死去的伟人。我很害怕，也很担心，怕你继续顺着弯路走下去。与其痛思时运不济，不如起而磨砺自己，以臻卓越。总将目光盯住不如自己的人能长足进步么？

生活是由意外的矛盾和不可调和的事物组成的，它分散在平面、表面、空间和时间上，既纷纭复杂又丰富多彩，有其自身的运行规律。电影剧本也有它自身的规律，这种规律跟日常生活不同，真实人物和剧中的人物还是略有区别的。不可否认，无论我们在影片中看到的堂吉·珂德有多么自然，但是在生活中却很难遇到这样的人，因为艺术的界限早已把他与我们隔离开了。当编剧对他的人物了若指掌，人物就显得真实，才能使观众在影片之中看到他们在日常生活中从没看到的人物。检验一个编剧的水平和能力，就看你能否选出别人熟视无睹的，认为平淡无奇的生活，一经你表现出来又令人惊喜无比，引起强烈的共鸣。让他或她心想：“自己每天都生活在其中，为什么没有留心注意到？”

有些人常常感叹自己写不出东西，只见树木，不见树林，是没

有生活！孰不知你每天就在生活之中，往往对司空见惯的事物视而不见，且这些事物一旦成为我们生活中的一部分，它们便不再是感知的对象，观察的目标。实际上，并非我们没有看见，只是不假思索地自以为看见了。你自己泡在生活的源泉里淹死，还不知道自己怎么死的……世上无难事，只怕有心人，说到底，这还是一个选材的问题。

1990年初，山东省政府为对外开放搞活经济贸易，派出代表团去东南亚考察。省里的领导发现东南亚国家非常尊孔，到处都有孔子的庙宇。于是请来著名导演吴贻弓先生，想搞一部关于孔子后裔的现代生活影片，把山东改革开放的影响打到海外。当时我正在上海开“白玉兰”笔会，上影文学部编辑周泱请我来创作这个剧本。我觉得孔子的学说博大精深，一个人实在难当重任，提议请我的朋友矫健合作。矫健亦觉难度较大，他请来周梅森、杨江，由我们4人联袂编剧。

大选题有了，问题是如何选材，从哪里着手，才能真正反映出孔子思想的精华？

这期间上影厂取得山东领导的支持，将我借调到上海专门写作这个剧本。我反复仔细阅读过《论语》，采访了孔子学会名誉主席谷牧，山东省领导梁步庭、姜春云、贺国强，听取了他们对孔子思想的阐述。接着，吴贻弓带我们一行编剧去曲阜体验生活，参观了孔府、孔林、孔庙以及其他名胜古迹，再返回上海电影厂集体讨论研究剧本。我们想了许许多多有意思和感人的片段，却始终想不出从何处着手？终于有一天，我们在不断地讨论中总结出：孔子思想的一个核心是“仁”字，中国字的仁就是二人，两人接触就产生了复杂的人际关系。世界上人际关系最难处理，即使父子关系，夫妻关系。推而论之，孔子学说的仁，便是要从这最简单、最基础的关系着手，处理好人世间的一切关系。

由此我们想到，人际关系联结得最紧密的是家庭，孔子的后代又是一个大家族……以小见大，最能表现复杂的人际关系焦点，

莫过于一个大家庭了，我们的选材定位便落在一个五世同堂的家庭里。

父亲孔令谭当年参加革命跟着队伍走了，抛弃家里的妻子和儿子。离休后，孔令谭回家给自己的父亲老太爷过 90 大寿，他的儿子孔德贤却永远也不原谅他，因为孔令谭没对他尽过做父亲的责任。可是孔德贤的儿子孔维本受新思潮的冲击，又提出要出国留学，并以他回来祝寿的爷爷孔令谭为偶像，不惜离婚也要冲破家庭的束缚，迫使家庭面临再一次破裂的危险。怎么办？怎么办……一滴水折射出太阳的光辉，我们设计出孔家三代子孙因不同时期造就的无法解决的矛盾，从而写出电影文学剧本《阙里人家》。

选择题材的过程，也是选择剧本主题思想的过程，这第一等重要。电影的思想性与艺术性二位一体，不可分割，形式不过是内容的外化而已。我们也并非是毫无目的地讲述故事，而是要观众相信某种道理，思考生活中什么是好的，什么不好，人们又应该如何生活？凡优秀的作品，总是围绕着一个出奇制胜的构思进行创造，一部不落俗套的剧本往往能使观众耳目一新，惊叹不已。

我常常在选材的同时考虑剧本的结尾，因为开头难，结尾更难，结尾是一部剧本的主高潮，是爆炸。有了满意的结尾，首尾相应，一气呵成，整个题材的主题也鲜明、深刻起来。但这只是我的习惯，各人有各人的写法。也有的剧作家不一样，先有开头边写边想，有了精彩的开篇，良好的开端便意味着成功一半。写着写着，也许会发现许多难以预料的事情，再根据剧情的发展不断调整素材与结构，最后的结尾也就自然而然形成了。

初学写作剧本，你可以根据自己的习惯进行创作，不管采取哪种方式方法，只要觉得顺手与适合，同样能达到殊途同归的目的。

一个优秀的人，无论你干什么工作，从事何种事业，都应该有意识地去做好，培养自己广泛的兴趣，热爱生活中的一切事物。编剧应当事事都通，当然他不可能事事都通，同一般人相比只不过在学习的兴趣上较浓厚，接受的速度上较快而已。写剧本亦然，你感

兴趣，研究它的来龙去脉，不断放出想象的触角，触类旁通，举一反三，就会抓住适合于你的好东西。从大的方面上看，我们的编剧在创造故事，也在创造观众。只要娴熟地掌握技巧，坚持不懈地工作，碰上一个满足我们精神价值一切取向的题材，理想的完美之作必油然而生。你若能让自己创造的观众看到他们从未看过的故事，理应得到创造的报酬，他们将给予你充分的信任，为你每一部搬上银幕的新作品都报以热烈的掌声。

你可能在选材中碰到这样的问题，刚一动笔写这个题材，另外一个题材又在脑海里冒了出来，你会觉得那个题材更好，易于心血来潮，对它更感兴趣。当然，选材的思路要放得开，要广泛，八仙过海，各显神通。但一经认定目标千万不要轻易改变，我们也不可能同时讲这个故事又讲那个故事。我也经常闪过这样那样念头，后来发现这是自己的惰性在作祟，是一种写作不专心的心理障碍，我好以构思另一个故事为借口搁笔。像小猫钓鱼寓言里那只贪玩的小猫，心猿意马，玩一阵子再回来钓鱼，结果一条鱼也没钓到……

另一个题材或故事梗概更好，可以放在下一次写作，胖子要一口口吃，日子要一天天过，当务之急是完成手头的题材。现在国内受经济大潮的冲击，搞得人人都心情浮躁，都向“钱”看，文化市场几近沙漠，拍摄的影片不多。僧多粥少，强中自有强中手，获得一次编剧的机会不容易。你一定要把握住机会全力以赴想好这个题材，深刻开掘主题，给电影厂交上一部满意的剧本，再考虑寻找其他的机会展示你的才华。

七八十年代电影鼎盛的时期，各个电影厂每年都举办笔会，把编剧从全国各地请到厂里聚聚，大家畅所欲言，集思广益，专门讨论选材的问题。电影市场不景气后电视台又把这个办法接过来，年年举办选材笔会，发现有作家的小说可拍电视剧，立即买断改编权。有些制片商做得更绝，发现好题材索性就买断，再请剧作家加工成剧本，也不失之是种选材的好办法。

小结：

题材的选择，决定你的成功与否。

选材实际上是作家在选择自己。

选择你熟悉的题材，即选你熟悉的生活写作。

选择题材的过程，也是选择剧本主题思想的过程。

多动脑筋，善于观察，善于提炼，想好了再动笔。

你就在生活之中，千万不要被生活淹死。

## 第十章

### 结 构

真想再倚着你的肩头  
让夜流动着一支  
一支儿时小曲  
但流出来的，只是  
两颗滚烫的泪滴

——摘自诗歌（逢）

选好题材，我们就要搭大结构了。

一个故事是一个整体，结构就是把故事按照一定位置安排好的东西。

结构是写作的开端，是对人物生活故事中的一系列事件的选择，约占一部剧本成败的百分之三十。万事开头难，切莫等闲视之，掉以轻心。

拿盖一幢大楼作比方，万丈高楼平地起，题材是基础，结构是框架，有什么样的基础就能盖起什么样的楼房。基础好，框架也要搭得好，那才是一座完美的建筑物。一部剧本若缺乏结构力，无论



画面如何好看都可以说是致命伤，归根结底起决定作用的还是构思，因为结构更具有力度和真实的审美价值。

建筑家用砖头和木材结构房屋。

画家用颜料和画布结构图画。

雕塑家用大理石和泥巴结构塑像。

剧作家用什么材料结构剧本呢？

不过仅仅一张稿纸和一支笔么，你什么也看不见，摸不到。

不是的，我们什么都看得到，什么都听得见。编剧是在用自己心中的故事、情节、人物、事件结构剧本。所谓的结构就是首先确定作者视野的中心，一个故事不仅是你该写什么，说些什么，还应该看你是怎么写，怎么说。编剧一定要有敏锐的感知能力，周密的联想能力，通过人物的外部活动看到他的心理反映。那么在表现人物命运和安排事件的时候，你就会自觉地去追求现在特别感到重要和饶有趣味的东西了。

实际上，文学剧本必须具备文学的一切实质，却又不能过于文学化，这正是电影与小说的矛盾所在。我们不妨把剧作首先设想成一部“超小说”，其文字形式不过是影片的一个临时性版本，然后再把稿纸上的文字转变成银幕上的形象。初步完成构思之后，我们就应该在心灵的银幕上从头到尾看到剧本的演出。到处都充满了偶然的事件，到处都充满了悬念，到处都充满了生活的激情。而用这种方式孕育的剧本，就能获得趣味、色彩、起伏不平的叙述和活动的生命，巧夺天工，创造卓越。

一般说来，电影剧本究竟是以人物的性格和行动来结构剧情？还是大致结构出故事框架，然后使人物的性格和行动去适应情节呢？我的创作经验是先考虑好故事的基本走向，人物的性格必须适应故事的情境，再让他或她根据情节进行活动和发展。

有一点你应注意，人物和事件，性格和环境，思想和感情都彼此制约相互统一。剧本的创作也不全在于编排故事，更在于你能否将抽象的性格转化成具体动作的方法。故事形态的构建是为适应故

事材质，故事材质的推敲是为了支持故事的设计。一旦外部的语言动作不能深入到人物的感情和体验中去，那么从总体的结构上看，色彩的区别就会由于一系列的中间色调逐渐变化而被冲淡，整部剧本很有可能就流于呆板和一般化了。只有掌握严谨的叙述结构，内容和形式相得益彰，和谐自然，才能表现出人物情感的变化和行为的逻辑。让读者翻阅稿纸时，感到有一部电影在他们的想象中流动。

我们说把握内容，精通形式，内容决定形式，编剧必须自觉地按照结构的规律写作，使故事的内容适合于电影的形式。但是实际写作起来远非如此简单，形式也往往制约着内容。有好的构思没有好的表现，到拍摄时再临阵修改剧本，那是一个作者再痛苦不过的事情。有人说，写作最高境界是无技巧的技巧，无结构的结构，无规律的规律。本人不敢苟同，拒绝一个尺度意味着还有另一个尺度，这本身就是一种无技巧的技巧，像介于美学和玄学之间的天书一般，颇觉这种说法不是文字游戏就是理论游戏，实在令人难以掌握。

戏剧受舞台的限制，总是还有共同的规律，找出这些共同的规律才创造出严格的“三一律”。电影也自有它本身的写作规律和限制。一个编剧无论写作什么样的剧本，都会自觉不自觉地按约定俗成的规律创作，万变不离其宗。

我们知道，一部电影就像一场白日梦，它存在于现实之中，诱使我们走进一个从未接触过的奇异世界，感觉到一种异域之情，令我们瞠目结舌。有些事情在生活中做不到，我们才在电影营造的氛围中取得精神上的满足，获得一份参与生活的幻觉。电影正好给我们提供一个这样的机会，它使我们进入另外一个超越时空的境界，去体验我们生活以外的生活，置身于无数的世界和时代。在观众的脑海中，真实的现实与电影的表象合而为一，使人很快沉醉之中失去对现实本身的知觉。说句实在话，最终连作者自己也分不清哪里是虚构的世界，哪里是现实的世界了！

故事中典型人物的行为是普通人行为的折射，与普通人息息相通，才能引起大家的共鸣。比如帝王豪华的宫廷生活，名人罗曼蒂克的爱情，你死我活的战争，旅游、探险、猎奇等等。我们从这些人物的身上寻找自己或周围人的影子，照亮日常的生活，欣赏、学习、体验自己生活以外的生活。同时也在分享着这种生活，增加生活的深度，滋养、充实、抚慰自己寂寞的灵魂。

一部电影放映 90 分钟，要想让观众在黑暗中坐这么长时间，必须径直叙述故事，展开事件和背景，不断地制造强烈的刺激，或欢乐、或悲哀、或紧张、或愤怒、或惊恐、或惶惑……而这些刺激的重要意义就在于它反映了我们自己的潜在情感，作用于我们的心灵，而不是眼睛。我们不仅仅是只了解人物所了解的事，只看到他所看到的东西，分担他的幸福与欢乐，与他一起获得经验和教训，也使观众在人物的身上发现某种共通的情绪，找到自己某个时期生活的影子。这样一来，你已经使观众具有移情倾向，并通过移情向你创作的人物倾斜，不知不觉间喜欢上他们。多么想做他们的朋友、恋人和亲人，希望他们得到欲求的一切。当观众为影片的主人公所激动，为他能战胜困难，取得成就，获得爱情，不由自主地起身鼓掌喝彩的时候，其实是在为自己的潜意识欲望得到满足激动，因为他们已经和你虚构的人物复合在一起了。

电影剧本是什么？概而论之：简单的故事，两三个主角，曲折的情节，尖锐的矛盾，深刻的主题思想。我们把它们有机地组合在一起就结构成一部剧本了。

大家看美国电影剧本《魂断蓝桥》，一个有情人难成眷属的简单故事。我指的“简单”是相对而言，这个故事表面上看起来好像挺简单，它内涵的复杂性却孕育在“简单”的表象深处。因为最精美的东西是最单纯的，最简练的作品也是最有力的作品。千万不要引起误解，以为随便抓个故事就可以结构成剧本了。

在《魂断蓝桥》的剧情中，主角始终是芭蕾舞演员玛拉和军官罗依两人，情节却分外曲折。两个年轻人一见钟情，相见恨晚，相

约立即结婚，短暂的销魂之后，罗依的部队提前出征，两人未及道别火车已经远去。芭蕾舞剧团老板容不得演员有违规行为，开除了玛拉。矛盾也特别尖锐，被希望的力量充塞着身心的玛拉苦苦度日，仍能守身如玉。当她在报纸上看到罗依阵亡的消息，为生计所迫沦落成妓女，欢乐已永远从她的世界里逝去。但是战争结束罗依却安然归来，原来报纸上的阵亡名单有误。这一分晓埋设了结局场景的伏笔，顿觉羞愧难当的玛拉无颜面对昔日的爱人，于是万般无奈地跑到滑铁卢桥上撞车自尽……它的主题思想是什么？毫无疑问是反对侵略控诉战争！假如爱人不上前线，报纸不误报罗依牺牲的消息，玛拉的生活优裕，两人之间的悲剧就不会诞生，编剧也结构不出如此动人的剧本了。虽然从总体上看，《魂断蓝桥》还不算最精美的结构，但它仍称得上是最坚实、简洁、清晰的结构。

文艺理论家常用这样的比喻形容故事结构：凤头，猪肚子，豹尾。

凤头，就是要求你故事的开头，像凤头那样漂亮，能迅速引起大家的注意。

猪肚子，就是指你写的故事，犹如猪肚子那样沉甸甸的，具有极大的容量。

豹尾，当然是形容你故事的结尾，应该像豹子的尾巴那样有力度，奇峰突起。

电影剧本也基本这样，只要结构搭得完美，就可以令观众以极大的兴趣去关心它情节的发展。我们一定要把最不重要的事实放在前面，次重要者随后跟进，最重要的事实留在最后。待故事的大骨架支好后再量体裁衣，联系起人物的行为和相互间的行动，编织进一切适用的有趣的东西。力求细针密线地缝合情节，首尾衔接照应，让观众获得清晰的时间感和空间感。又要设置矛盾、冲突、巧合与悬念，控制情节与节奏的密度，将必然性放进偶然性之中，致使故事的结局出乎观众的意料之外，又产生于艺术的情理之中。假若这一切都不能恰到好处，造不成强烈的刺激，观众的视觉神经疲

劳了，他们就会很快进入昏昏欲睡的状态，或者干脆离开电影院。

编剧必须根据观众的心理，按照严格的规律结构剧本。

有位朋友讲个故事，大意是写一个外地来京求学的女性，如何克服困难通过奋斗终于取得成功。我想他的出发点和立意都是好的，但是却没有结构好故事。为什么？因为他从女主角一下火车就开始写起，写她进宿舍收拾床铺，结识到什么样的同学，如何上课……这是一个“个人故事”的构思，作者只是在对生活片段的重复演示中，将表面的逼真误以为生活的逼真，惟一的变化只是地点和场合的不同，没有任何本质上的变化。

我问：“为什么要这样写？”

他回答说：“这就是生活，我写的就是一个平凡的故事。”

是的，任何一种文明的本质只能从它的存在过程中来看，故事必须像生活，从大道理上讲似乎没错。但是必须像生活不等于分毫不差地照搬生活，过于注重形式，讲究细节，纯粹罗列生活的琐事，就不可能将我们导向生活的真谛。现实的摹写不是艺术，一切现成的东西都有碍艺术，一旦艺术与现实的缝隙完全弥合，那将是你创作上彻底的失败。作者只看到事物表面可见的东西，对生活的真实一片茫然，好像根本就没有经过深思熟虑，提炼、筛选生活的原始素材，做到哪些该取，哪些该舍，什么该在前，什么该置后。选择的人物和事件都缺少典型性，只是像流水账一样记录下她来京上学的过程，失误在于构思本身。

但为什么要停在这里？我们不正在研究和分析结构问题，完全可以继续往下干，重新想象和改写故事嘛。我替他重新结构一下剧本，提炼一下现有的素材。最好剧情能从女主角一生的横截面开头，从“事情的中间”展开矛盾，一下子把她推到进退两难的地步之中，推向不可逆转的极致，将最大限度的价值构筑进她的人生，情况就会有所不同。设想她是位被人抛弃的女性，前夫瞧不起她的能力，嫌她没文化，断绝她的生活来源，夺走了她的孩子……

普通人的生活是枯燥乏味的，不会引起人们的兴趣，可是一经

艺术提炼反映到作品中，却会使人对它产生比波澜起伏的事件更大的兴趣。究其原因就在于我们从这个人物的身上发现了新的人性，产生喜忧与共的体验。我们这里所谈的结构功能，无非是以不断增强外部或内部压力的手段，逼迫人物在两难的困境中做出违背自己初衷的抉择，从而暴露出无意识的自我，揭示出她的真实本性。

一个人具有压抑感，身处生活最低谷的时候，总会有一种憋足劲儿要爆发的力量。感情和生存的危机激发起女主角生命中的极大潜力，促使她勇敢地走出来提高自己，她的人生由低谷开始往上攀升，自己的生活也有了新的意义。现在，你终于找到你的故事，故事中的人物不是在重复自己的生活，而是在成长，故事的结构就有力度，观众也想看下去了。因为他们非常想知道我们的女主角，能否在诸多的危机中坚强地战胜自己，以成就来证明本身的价值……情节发展到这一时刻，前面所有的问题也就容易获得解决，作品也就上一个档次了。

电影剧本的结构就是要求你构思好故事走向，人物关系，情节高潮，主题思想，节奏的进展，冲突的层面，时间的安排等等，让故事在讲述它自己。美国好莱坞总结出一套编剧规律：开端，设置矛盾，解决矛盾，再设置矛盾，直至达到不可逆转的结局。中国也有自己的编剧规律：启、承、转、合。我看无论国内国外的编剧理论都有道理，大同小异，无可厚非，不管黑猫白猫抓住老鼠就是好猫。而我根据自己多年的创作经验，也总结出一套电影文学剧本结构的基本规律，即：

3 分钟一个热点。

5 分钟一个反差。

10 分钟一个高潮。

3 场大戏一个爆炸。

3 分钟一个热点，就是要求你在 3 分钟左右，制造出一个引起观众注意的情节点。

5 分钟一个反差，就是 5 分钟左右制造出一个意外。

10 分钟一个高潮，就是 10 分钟左右制造出一个突起的奇峰。

所谓 3 场大戏，由于一部电影由 90 分钟组成，你必须 30 分钟达到一次冲突高潮，将观众的情绪推到极致，却又意犹未尽。

至于一个爆炸，那就是故事渐升曲线的顶端，全剧结尾时最震撼人心的爆发点，成为壮丽无比的交响乐章。要求你不管用什么样的方式、方法、技巧、手段，尽一切努力露一手“绝活儿”，引人入胜，使观众的情感倾泻一空，在情感上精疲力竭而又快慰无穷。这里主要谈的是结构规律，具体的技巧将放在其他章节论述。

一般进电影厂写作，厂方文学部都委派一个责任编辑，协助你结构剧本的大轮廓。一定要尊重编辑，他与你的出发点是一致的，大家都想把剧本搞好。你可以与他争吵，甚至不怕脸红脖子粗，双方可能在争论的过程中碰撞出灵感的火花。但事情过后冷静下来应该主动地缓和关系，相视一笑，感激人家，因为编辑是你的助手也是导师，他付出的心血、精力与你同样多。也许编辑写不出剧本，但当局者迷旁观者清，你是当局者，编辑在一定程度上是旁观者，能保持相对的清醒和冷静。当你狂热地苦思冥想陷在误区难以自拔，“山穷水尽疑无路”的时候，他会及时指点迷津，帮你出主意想办法，过五关斩六将。让你茅塞顿开，“柳暗花明又一村”，重又回到彼此都能接受的正确思路上来。

依我的写作经验看，一部优秀的影片是诸多因素协同劳动的结果，是司职不同的一群人的集体劳动，编剧的贡献仅为其中之一，尽管这是最有分量的贡献。一部作品的好坏很大程度取决于作者和编辑、导演的沟通，大结构，大思路，大方向能否一致？百分之九十的工作都放在构建故事的框架上。我们不断反复研究探讨，什么是它最好最正确的走向？这些人物是干什么的？他们为什么出现在故事里？他们内心的欲望是什么？将通过何种手段实现目的？面临的阻力又是什么？怎样才能把方方面面的矛盾和冲突环连结合起来……每一场戏侃得透彻不透彻，都直接决定着你的作品的成功与否。切勿操之过急，果实成熟了才能采摘，心急吃不了热豆腐。你的案

头工作准备得越充分，写出的剧作就越扎实，越精彩。

据说在好莱坞剧本的创作已形成流水线，有人出故事，有人出结构，有人出情节，有人出人物，有人出幽默……剧本的每一个环节都有专家加工。中国的情况也差不多，戏大都是编剧和编辑、导演侃出来的。所以我说，我的每一部剧本都是集体智慧的结晶，我不过是执笔而已。

前面谈的是如何利用想象联想出《太阳谷》这个故事的，现在，我就延续上文的话题，构思整个剧本的结构。

故事发生在抗日战争胜利的一年后，地下永久工事里仍旧坚守着一伙日本女兵，我的故事主题，男女主人公，甚至个别的情节线索都已经在想象里形成。但是，还有许多悬而未决的问题需要进一步考虑。假若日本人不知道战争结束，没人进山发现她们，姑娘们可能会一直老死在深山老林，我也就没戏了。我设想日军修建工事时抓来大批劳工施工，山外人都传说日本人修的是金库，鬼子战败后逃跑得仓促，没来得及带走的金子全都藏在金库里。于是，便有一伙进山淘金的汉子，要在女兵们隐藏的山沟里寻找金库。有一个青年军官打完鬼子，进山寻找他当劳工的父亲和妹妹，而地下永久工事里的日本女兵，每天都要出来到小河边挑水。这样，风平浪静的太阳谷就烽烟四起，自然而然地形成男女双方两大力量的对抗，时刻有相互遭遇冲突的危险。

小山东误以为挑水的枝子像他妹妹跟踪寻觅，两人一起落进深涧，形成第一条情节线。日本女兵为寻找挑水未归的枝子发现有人进山，采取对策，形成第二条情节线。淘金人对小山东怀有戒心，怕他也是来寻找金库的对手时刻跟踪他，形成第三条情节线。当然，光有 3 条线索远远不够，编剧必须想方设法将它们拧到一起，不能让两个故事总是平行发展，才能结构成戏剧冲突。日本女兵怕暴露目标，寻找逃兵时杀害采金营地的老火头，小山东率众金客打进山洞，3 条线就完全拧在一起了。真正做到你中有我，我中有你，双方犬牙交错，难解难分，运用之妙，存乎一心，故事和情节



就动人好看了。

再以电影剧本《野地荒天》为例。

蒋介石叛变革命，清洗北伐部队中的左派军官，军官赵劲夫为躲避追捕，跑到小渔村避风，恰遇表弟江龙和亮妹子结婚。土匪穿山风借道顿起歹心，深夜劫走亮妹子。赵劲夫勇闯土匪山寨夺回亮妹子，亮妹子的怀孕却引起江家的猜疑，要她打胎。诸多的矛盾就接着出现了，迫使赵劲夫陷入不可调和的两难境地，为保护亮妹子的生命，卷入一场反封建的家族斗争之中……故事的构想，不外是主人公试图改变生活中的现实，而人物的性格则决定着命运的发展。主人公的尝试失败了，这一失败又使他面对自己生活中失败的存在。我同样设置 3 条情节线，使剧本的每一部分具有独立的线索，顺着情节的前因后果进行下去，结构出故事的大框架。

第一条线是土匪穿山风欲夺亮妹子，与江家结仇。

第二条线是赵劲夫为救亮妹子的命，与村里的封建势力展开斗争。

第三条线是赵劲夫为保护亮妹子，与穿山风之间的较量……

你看，3 条线都围绕着亮妹子展开，我们把它穿插在一起，构成剧本《野地荒天》的故事框架，戏就不难往下写了。

当然，一部剧本仅有大框架是空洞的，你还得根据人物的性格，结构出他具体的行动线。也许，我们从前想过的许多细节大多都用不上或自行淘汰了，但是那些至关重要的东西——人物、事件、情节的闪光点，却会在写作的过程中更加明晰、更加有力地显露出来。我设计的女主角亮妹子，是江家当年从逃荒人手里用船换来的小姑娘，她长大成人后渴望了解外面的世界。赵劲夫是有文化的进步军官，他的到来必定给沉闷的小渔村带来新的思想观念，村里以亮妹子为代表的年轻一代最可能接受新思潮的渗透。而亮妹子的丈夫江龙是一个受封建家族左右的头脑简单的汉子，他既敬畏表哥赵劲夫，又害怕他的新思想搅乱旧有秩序。至于穿山风，虽是土匪，但豪侠仗义，他爱亮妹子，同样有人性美的一方面……

一个故事大大小小方方面面都考虑清楚，一场戏接着一场戏地都初具轮廓，真正做到谋篇布局，心中有数，整体结构也就水到渠成了。

你去电影厂写作，各厂有各厂结构戏的方式。

我在上影厂和编辑、导演侃戏时，他们往往拉黑板，一场场戏写在黑板上，一个一个人物分析下来，不断调整事件和人物之间的关系。你若改变事件必定重新创造人物，因为结构与人物的命运紧密相连，牵一发而动全身，重新创造人物也必须重新结构故事……待结构成型后，纲举目张，编剧就照黑板上的大纲写作。我在长影厂和编辑、导演侃戏时，他们习惯于让你做卡片。我把情节、人物的卡片摊在桌面上，不断调整来调整去，像小孩子玩魔方一样，掰来掰去，花样翻新，照样能达到拉黑板的效果。

也有些胸有成竹的剧作家不用和别人侃戏，交给电影厂一个故事大纲，便闭门谢客闷头写作，倚马千言，落笔成章。据我观察大部分同行都喜欢聚堆，喝酒，谈天说地。碰到难题搜索枯肠，憋得头疼，索性找朋友们一起出出主意想想办法，群策群力，众擎易举。这也许是种聪明的好做法。

现在电影纳入市场经济轨道，电影厂很少像过去“火”的时候，有资金举办培养新作者的笔会。初学写剧本的人只能凭爱好自己摸索，且影视界十步芳草，精英荟萃，龙争虎斗，所以走剧本创作这条路难于上青天。一两部剧本被电影厂打入冷宫，被枪毙掉是经常的事儿。平心而论“触电”并非易事，我曾因年轻气盛不知天高地厚，多次和编辑、导演为结构、观点的不同大吵大闹，相持不下。结果不亦乐乎，多少次夹起旅行包灰溜溜滚出电影厂。

我不想往自己脸上贴金，我承认，自己一生中曾犯过不少幼稚的错误，为人处事太不冷静，应该学会用理智控制自己的冲动。在这里，我非常想向那些被我得罪过的方方面面道一声歉：“那时我年轻，我错了，请原谅！”以减轻内疚的回忆，使自己心安。但完全可能随着时光的流逝，人家早已不跟我一般见识了……话说回

来，人非圣贤，孰能无过。初学编剧的人难免经常犯错误，这是他们的权利，谁都有从幼稚走向成熟的过程。你的行为一点都不可笑，也不必难为情。宁肯狂妄、鲁莽、尖锐、粗糙一点，也不要四平八稳，曲意逢迎，更不要说八面玲珑，圆滑世故了。摔倒了再爬起来，失败是成功之母。请你相信自己的实力，写下去，坚决地写下去。

拿破仑在指挥战斗时有一句名言：“全力以赴投入战斗，然后再说结果。”只有专心致力于战斗才能最后取得胜利。在创作的过程中你自己就是拿破仑，就是皇帝，要全力以赴地投入在战斗之中。不要因噎废食，不要气馁，要百折不挠。相信经过几年坚持不懈的努力，你也会像我一样来日方长，再次被电影厂请回去写作的。我们的目的能够达到，我们的目的一定能够达到。我一直坚信实力的重要性，第一是实力，第二是实力，第三还是实力。有了实力做保障，就皇帝的女儿不愁嫁，酒香不怕巷子深！

我劝你若立志写剧本，不要孤军奋战，天马行空。

三个臭皮匠，合成一个诸葛亮，三人行必有我师。

人的内心应该燃烧着辩论的激情，这种激情可以是写作，也可以是直接的交流。最好能交一些喜欢戏剧的同学、朋友，发动集体的感知力，范围也不必过大，和他们一起研究、讨论剧本的欣赏、学习和写作。思想和思想的交叉以及可能产生的相互影响，非常有益，用这种办法就能发现自己哪儿想的成功，哪儿想的还有缺陷。结构出剧本的大框架，丑媳妇总得见公婆，领悟了自己还应该提醒别人，不妨找个有写作经验的老师看看，接受一次检验。待人家提出中肯的意见再动笔修改，从善如流，以免事倍功半，挫伤你创作的积极性。

小结：

结构的基本规律：3分钟一个热点，5分钟一个反差，10分钟一个高潮，3场大戏一个爆炸。

结构来自人物，又对人物产生影响。

剧本有它自身的结构规律，必须按照规律行事。

只有严谨的叙述结构，才能表现出人物的行为，人物的感情变化。

理清清楚每一条线索，想办法将它们拧成“麻花”。

广交剧本爱好者，大家一起侃结构，集思广益。

## 第十一章

### 隐 喻

那云隙中露出来的  
湿漉漉的光线  
是乌云的一丝微笑  
还是太阳的一串泪滴  
这也许就是我的诗

——摘自诗歌《诗人断想》

隐喻：隐藏的比喻。

实际上，隐喻是诗化的一个组成部分，与诗化十分近似。两者之间只差半步，多走半步是诗化，少走半步就是隐喻。囿于篇幅所限，我还是把隐喻独立成章，进一步深入详细地阐述它的功能。

隐藏的比喻转换原有的意义，具有形象的两面性。

隐喻，是艺术形象的集中点，主题思想、人物情绪的高潮。

电影的隐喻，是一种独特的诗化的表现手段，它以叙述为基础，对故事和事件的折射才具有生命力。换句话说，隐喻只有和叙述联系、吻合才有实际意义。

在电影剧本的写作中，隐喻有各种各样的表现手法。

大到一部剧本，一个高潮，一个自然段，能起到“概括式”隐喻的作用。

小到一个动作，一个表情，一个眼神儿，一句台词，一段音乐音响，同样能起到“反映式”隐喻的作用。

例如京剧样板戏《沙家浜》中，阿庆嫂在茶馆里和胡传魁、刁德一斗智一场戏。阿庆嫂的唱段里有一句台词：“这草包到是一堵挡风的墙。”“草包”指什么？隐喻胡司令的头脑简单和昏庸。“挡风的墙”隐喻什么？显然指阿庆嫂借胡司令为盾牌，抵挡刁参谋长的刁难。

再如芦苇荡中 18 个新四军伤病员坚持斗争那场戏，指导员郭剑光把部下 18 个伤病员，比作泰山上“枝如铁，干如铜”的青松。在这里，代替一个形象出现的，是另一个形象。泰山青松，已通过隐喻转义成任何困难都击不倒的战士形象。

以上一切原有意义转换的基础，必须有内在的联系和可比喻性，故事叙述的脉络清晰自然，承上启下搭配和谐得当。简而言之，隐喻不能独立存在，它必须与其他事物相联系才能产生预期的效果。编剧不把故事讲明白，观众不知道前因后果，隐喻脱离叙述的范围，彼此之间没有联系与其他的東西，谁也不会知道草包指什么，青松指什么？草包和青松将是没有内容的，也根本起不到隐喻的作用。

看美国电影剧本《勇敢的心》，你就会感到，苏格兰人民的起义虽然被英格兰统治者镇压下去，但人民追求自由、独立、解放的精神，永远长在。充分地反映出人生的波澜壮阔，以及人向命运挑战的勇气。我们都记得电影《甲午海战》的结尾，那是剧本的高潮和爆炸，邓世昌在没有炮弹的情况下，毅然决然驾驶着战舰撞向日军旗舰，喻示中华民族的英勇不屈……这是概括式隐喻。

反映式的隐喻也有异曲同工之妙。

你看一只拳头紧紧握起，是不是在表示愤怒？情人之间一个眼

神儿的流露，虽然没说什么，我们依然明白他俩在相爱……至于音响和音乐的例子，听到影片中火车的汽笛声由远而近，观众马上就联想到火车高速驶来。一般说来，耳熟的声音总会在内心唤起声源的形象，这种音响是无数个别现象的浓缩，是集中的结晶。记忆立即调动起有关的知识 and 储存的形象，借助我们的经验在一瞬间补足欠缺的部分……这就是反映式隐喻。

在前苏联影片《两个人的车站》中，不走运的钢琴师普拉东，利用去狱外修理手风琴的机会，和车站女服务员维拉恩爱了一宿。早晨醒来耽误了回监狱的时间，事情偏偏又不凑巧，两人搭车不成，只得一路狂跑返回监狱，最后累倒在监狱附近的路上。万般无奈，普拉东急中生智拉起手风琴。狱警在给犯人集合早点名时，原以为钢琴师逃跑了，这时候，他突然听到远处传来隐约的琴声，看了看自己腕上的手表，笑了……剧本的结尾定格在这里，一切都在其中了。编剧一笔省略掉许多细节，用间接的途径留给观众充分的想象空间，从情绪上集中感受某个现象，它作用于我们的心灵，而非眼睛。在隐喻中，习见的物像与意义已经完全改变了价值，很可能在狱警的想象中，手风琴的声音已经通过隐喻转换成另一个形象——钢琴师并没有逃跑，他回来了！

在一部剧本中，是什么把我们第一个场景带到最后一个场景，又是什么将故事的元素融合成一个整体呢？一个思想。是的，一种主题思想。就是在那些个别场面里也包含着一种共同的主题，这种共同的主题贯穿于故事始终，赋予那些个别的场面以非凡的意义。

电影文学要生存，必须区别于其他艺术形式。编剧最注重的是表现故事过程中发生的事件，以及冲突在情节上的起伏，动作的跳跃、停顿和高潮，往往采用整体性隐喻反映主题思想。整体性隐喻则产生在故事的发展过程中，它以闪电般的光芒照亮叙述，刹那间扩大了感受的范围，使看上去再单调不过的题材，也蕴藏着优美的旋律与理性的光芒。有修养的观众是看完全剧才能居高临下，鸟瞰

全貌的。

所以我说，评价一部作品的根据是实现了的主题，而不是最初的材料构成的主题。编剧可以在叙事中通过事件、人物的相互关系，性格和命运的相互交织，激发起观众的想象，自动补充描绘人物的内心状态，把许多相距很远的现象联结成一个链条。这种力量虽存在于场面之外，却有力地影响着事件的进程，一变而为渗透整个故事主题思想的象征。你剧本中的主题思想会鲜明地表现在隐喻之中，使其在导演的拍摄中具有指导力量，并在完成影片中得到精心的体现。

例如，上述的影片《两个人的车站》。本来，钢琴师普拉东替车祸肇事的妻子服刑，他的生活出现危险的转折点，绝望无助，愁苦潦倒。偶然邂逅的车站女服务员维拉，却以妻子的名义到监狱找他来了，故事以正面的结局结束，善良的主人公在观众的心目中最终恢复了应有的尊严，观众也会兴奋不已。隐喻——钢琴师得到了真正的爱情，他的生活仍然充满希望……维拉的突然探监，似乎不像合乎逻辑的做法，可无疑是一个完全合乎情理的行为，只要作者把前因铺垫好了，观众任凭你如何处理故事的结局都会觉得合情合理。

读英国作家布里利写的剧本《甘地》，我感到极大的震撼和敬佩，以为没有人再能表现出如此巨大的隐喻性——伟大的圣雄，不可战胜的自由精神！说实话，等我看过完成的影片《甘地》，导演阿顿巴罗也将片子拍摄得非常优秀，并荣获奥斯卡最佳导演奖。我仍旧觉得影片较之剧本还是略逊一筹。

也许你会发现比较起来并不奇怪，艺术创作最突出的优点永远是作家的优点。剥开人物塑造和环境设置的表层，故事的内核所展示的无非是作者个人的宇宙观罢了。作家根据具体作品的需要，用不同的态度表明自己，他们的声音从未真正的沉默过。当作家在写作这部作品时就创作了这个自我，那是严格意义上的他自己。作者的意识高尚，他的剧本便能达到真与美的高度，肤浅的意识创作不



出好剧本。

因此，在我看来影片很难拍出原著的水平。出色的导演，哪怕能拍出原著三分之一的精髓就算不错了。我以为这种评价还是言之有理，比较公允的，没有人能保证不幸的人员组合不会毁掉一部好作品，如果不是故作天真的话。

至于影片比原著好的范例，按着我的欣赏趣味，就我的记忆所及只有一例，那就是美国人拍的《日瓦格医生》。而且经过了时间验证，这也是公认的事实，以致于很难用几句话来评价它的意义。意味深长的是，原著也荣获过诺贝尔文学奖，但从艺术和美学的角度上看，小说的表现手法略显粗糙，影片比原著出色得多，如果说影片是折衷的结果，那不公平。平心而论这是编剧的一大功劳，编剧比原作者走得更远。影片赋予了原著更广阔的视野，剧作从较深的层次探讨了生命的价值，探讨了死亡与新生的交替，比原著更具有心理价值，人物的刻画也更为细腻更为丰满完善，致使影片的内容获得空前未有的深度和广度。

尽管故事的结尾由激昂转为低沉，悲凉的气氛涌上观众的心头，令我们陷入深深的思索，仍然称得上是了不起的创作！

艺术是美的幻想，文艺创作永远是一种“虚构”，说得更正确一些是一种思想在想象中的体现。编剧应该从电影艺术的本身去寻找你生命所需要的那份感动，这种方法有利于表现自我反思，突出出作者的思考，强调差异，削弱形似性。那是一种纯粹的视觉快感，是另一个生命与你的思想高度合作的结果。类似的隐喻与其说是剧本创作的规律，不如说更是电影创作的规律。正如色彩虽不是一幅油画创作的惟一元素，但油画的价值也只有通过色彩才能表现出来。剧本是影片的蓝图，是影片拍摄的基础，归根结底是为影片服务的。

在比喻的范畴中，隐喻是一种概念的体现，也可以做地点或事物的替代和转换，因为隐喻的本身具有自由感、多变性和丰富的色彩。假如你的剧本中没有隐喻，缺乏令观众想象回味的余地，那么

你的创作基本上失败了。

我们看电影剧本《太阳谷》的片头和片尾，进一步分析概括式隐喻：

片头：

### 1. 地下永久工事

门厅，枝子背着岗田洋子走进大门，带着凄惨和失败感的 10 个日本女兵迎上。

枝子颓然瘫跪在地。

洞门“轰隆隆”自动关上，一片黑暗。

“嘀嘀嗒嗒”的电波声中打出字幕：

“命令远东 101 特别行动组原地坚守待命。”

寂静中响起啜泣声，越来越响，撕心裂肺地回荡……

推出 3 个惨白的大字：太阳谷

叠印演职员表

片尾：

### 112. 甬道

长长的甬道，烟雾弥漫，似乎没有尽头。

众金客手持刀枪棍棒，沿着洞壁两面排开，他们犹如铜浇铁铸的塑像，凝重地注视着走来的枝子。

枝子披散着长发，机械地迈动着脚步。她的眼睛瞪得很大很大，而且发直，仿佛要呼喊什么，面部表情说不出是悲痛、恐惧、呆滞、迷茫……

小山东一手捂住刀把，另一只手艰难地扶着一个又一个金客，护送枝子，鲜血斑斑点点地滴落脚下。

从敞开的二道门，透一束束光亮。

光束穿过烟雾，不断地变换着颜色，时明时暗，照在枝子与小山东的脸上，更给人一种悲怆欲绝的感觉。

他们不停地走着，穿过迷雾般的重重烟幕走着，沉重的脚步不和谐地在甬道里回荡……

被炸开的大门已经在望。

若问《太阳谷》的主题思想是什么？当然是反对战争，但这样回答观众未免感觉太笼统了。话说回来，若没有故事和形象，仅凭想当然拔高升华剧本的主题思想，隐喻也就不再富于情绪感染力了。电影的隐喻也和诗歌一样，有一条内在的发展线索，概括提炼作者的意念、思想和感情，有机地跟具体的形式融成一体，贯穿整部影片。

理解电影艺术的诗学，明确形象思维是剧本创作的基本手段，感受、观摩、借鉴、体验、思考、探索、实践，则是一个剧作家成功的必经之路。你写过一部剧本，获得过不少宝贵的经验，但上一次的经验在下一次的创作中并不一定用得上，下一次的创作也不一定与上次相同。每完成一次创作就是一次新的经验，又有新的问题摆在你的面前。所以你必须不断地探索，不断地进步，乃至你的文艺观也在不断地得到发展。只有这样电影文学的事业才能不断地前进。

一个艺术家不在于他看到什么，听到什么，而在于他从看到听到的情景中发现什么。一般人看起来很复杂的事情，艺术家应该看得很简单，因为他早已掌握事物发展的规律。一般人看起来挺简单的事情，艺术家却看得异常复杂，因为他善于从平凡中发现不平凡。这是一种比表层真实更深的真实，一项提高我们自己的工作，它把我们提高到这样的高度，即体验、想象复杂的情感与事物所需的高度。

同时也就是说，故事中每个戏剧性的事件，都必须经过作家的精心构思，是各种相互矛盾因素的统一，是多面性、丰富性的反

映。剧本隐喻的主题，必须前后连贯，编剧通过个别的形象，个别的事件去表现生活，一经隐喻便立刻超出个别现象的范围，使事件的直接意义退到暗处。而在特定的上下联系中（如故事中首尾出现的大铁门），故事深刻的意义便被我们全部揭示出来，成为艺术形象的集中点，全剧的主题思想和人物情绪的高潮。

《太阳谷》片头表现的是：

“洞门‘轰隆隆’自动关上，一片黑暗。”

片尾表现的是：

“从敞开的二道门，透过一束束光亮……被炸开的大门已经在望。”

故事以枝子被大门关在黑暗中为开端，走向被炸开的大门为结局。那反复出现的大铁门实际上就是一种概括式的隐喻——日本人把自己封闭起来，不知道战争结束，仍和进山淘金的中国汉子处于战争状态，进行着绝望的挣扎。众金客在日本女兵杀害老火头后，炸开洞门打进山洞，放掉俘虏的枝子。铁门的关闭以及炸开，概括地隐喻出整个剧本的主题思想——中华民族的大度和宽容。是中国人打开封闭的屏障，解救日本女兵枝子脱离苦海走向光明的！这样，我们就可以看到比生活本身还要重大得多的现实主义的意义了。

再例举《太阳谷》中的另一个段落，分析反映式隐喻：

#### 50. 禁闭室

透过铁栏杆望去，阴森森的水泥墙上，挂着那面破太阳旗。太阳旗下的日本式案桌上，点着 3 支蜡烛。

忽明忽暗的烛光，映出跪在案桌前的枝子。

岗田洋子交叉着双臂，目光炯炯地逼视枝子：“你去找阿惠了……”

枝子点头。

岗田洋子踱了几步，猛然回头：“你的‘武士魂’呢？”

枝子抖抖地从腰间拔出“武士魂”，岗田洋子一磕她的胳膊，枝子有气无力地将匕首举过头顶。

岗田洋子：“你母亲是满洲国人？”

枝子不知所措。

岗田洋子吼道：“大日本帝国不会战败，不会！”

枝子的泪水涌出眼眶。

岗田洋子：“你见过人吗？”

枝子逃避什么似地闭上眼睛。

岗田洋子加重语气：“你见过男人么？”

枝子咬紧牙关摇了摇头。

岗田洋子：“看着帝国阵亡的将士！”

枝子脸色惨白地睁开眼睛，无地自容。

岗田洋子凶狠狰狞地抱起胳膊：“你敢发誓？”

阴森森的水泥墙压迫过来，岗田洋子映在墙上巨大的身影，太阳旗、铁栅栏、“武士魂”都随着烛光晃动，被压得慢慢变形。

枝子的身子随着压过来的一切向后仰去：“我……发……誓！”

“武士魂”落在地上。

很明显，这段戏写得很精彩，对角色的心理刻画十分到位，是事件成功的象征，也使剧中其他人物起了变化。在戏中，除了事件和行为以外，还表现了人物的体验和情感。隐喻的形象已经与故事有机地交织起来。这里出现的全是反映式隐喻的形象，如铁栅栏、水泥墙、破太阳旗、“武士魂”，都具有非常强的两面性。它能够说

明很多东西，说明外在环境和情况，事件和关系，人物的内心生活和当时社会的状况。这组镜头都是叙事过程中的环节，但编剧已将一个有着独特命运的人展现在我们面前。往往这个时候，观众是一半心思在看影片，另一半心思进行着自觉的思考：“这是怎么回事？对枝子的命运有什么影响？往后会怎么样？”使人感到多么忐忑不安。他们完全可能还会产生另一种联想，这些形象在观众的想象中，已经转变成另一种象征——

铁栅栏暗指监狱。

水泥墙成为强大的压力。

太阳旗无疑是日本帝国的缩写。

“武士魂”代表着日本军国主义。

总之，现象的多样性被归结到一个焦点上来，具体的范围在逐渐延伸，相距很远或风马牛不相及的事物，迅速彼此接近起来。作者是以一连串概括的形象，刹那间表现出这种联系，通过抽取一个个细节再现出复杂的东西，赋予其新的象征意义，真实的形象就发生变化了。从而大大地提升了它的文化意蕴和审美意蕴，使人能够更加愉快地欣赏故事的内容。尽管观众也许会察觉原有的形象有所变化，这种变化也很迅速，但是却不感到突兀。

我们谈构思，实际是构思这部作品的人物、动作、环境，以及一系列中间环节。隐喻在叙事过程中，既起着刻画衬托人物的作用，产生一种真实的幻觉深度，也起着联接过渡场面的作用。就像作者一句没说出的话那样，欲说还休，往往带着一种微妙的诗意效果，原因就在于它能引起观众的联想，会为之心动。生活中的事情常常错综复杂，相互呼应，编剧有一大堆复杂的问题需要处理，重要的是主题必须跟情节环环紧扣，也要把隐喻写得引人入胜，二者缺一，故事就会萎缩。分析岗田洋子和枝子之间的对白，你就不难发现隐喻的秘密，发现两个人物的心理活动。因为，她们的对白早

已通过隐喻转换原有的意义，使观众心里一目了然了。

岗田洋子说：“你母亲是满洲国人？”

隐喻：你有敌人的血统。

岗田洋子说：“你见过人吗？”

隐喻：你私通敌人了吧。

岗田洋子说：“看着帝国阵亡的将士！”

隐喻：你对得起自己的祖国么？

枝子回答：“我……发……誓！”

隐喻：她的心理已在诸多的压力之下崩溃了！

话说回来，即使某些观众不能理解这种隐喻的意义，至少懂得这并非是普通的描写细节的场面，他们尽可仁者见仁，智者见智好了。

关于对白的隐喻，再稍稍谈两句。无论怎样我们的观众永远对人物有一种期待，他将做些什么，他将去何处？到底是什么改变了他？可是大家能相互了解么？回答是否定的，不能。谁也无法钻进别人的心里去了解他的心理活动，别人也无法看见我们的内心生活。推而论之，世界上最优秀的影片也存在着某些缺憾，有一种神秘的美学上的“短路”现象，很难把什么都表现得一清二楚。这就要求我们的编剧除了使用心理外化之外，还得使用对白的隐喻等艺术手段，使我们在日常生活中看不清楚的东西或事物尽快地清晰起来。让人物和事件自己向观众说出它们的艺术寓言。对白的隐喻和对白的潜台词关系极其密切，分不断，离不开，扯不清，但它大体上不在我们这次讨论的范畴之内。

我知道我已经把这篇文章写得太长，再写下去就难以结束了。

我在这里预先声明一下，我还将在《对白》一章中引用上面这场戏，进一步阐述对白的隐喻。请允许我就不在这里详细谈论，该给这一章结尾了。

小结：

隐喻，是原有意义的转换，具有形象的两面性。

隐喻，以闪电般的光芒照亮叙述，刹那间扩大了感受的范围。

隐喻，分概括式隐喻、反映式隐喻、对白的隐喻。

剧本隐喻的主题，必须前后连贯。

电影的隐喻也和诗歌一样，有一条内在的发展线索。

隐喻和叙述联系、吻合，才具有实际意义。



## 第十二章

### 矛 盾

相信你的真诚  
理解你的痛苦  
荷着难言的沉重  
我想哭  
于是长歌

——摘自诗歌《诗人断想》

世界上有矛就有盾，矛盾即对抗。

矛盾存在于一切事物之中，是生活发展的原动力。

矛盾也贯穿于剧本始终，没有矛盾便没有戏剧。

我们所说的矛盾，不是指一般意义上的差异，而是指根本意义上的对抗。它使你在没有退路中思考个性与群体的复杂关系，领悟真正意义上的风险与成败。一个剧作家必须具备自相矛盾的能力，自己跟自己过不去，自己不原谅自己，自己战胜自己，甚至达到十分苛刻的地步。你就像那个可笑的寓言一样，是个制造兵器的卖家。先宣传自己的矛有多锋利，什么样的盾都能戳穿；再宣传自己

的盾有多么坚固，什么样的矛都无法穿透。

按照正常的理性判断，这不是自相矛盾吗？

是的，是的，我们以为别人搞错的地方，很可能是对的。编剧孜孜以求的就是自相矛盾，不断制造矛盾，不断克服矛盾，要观众为你制造和解决的矛盾大声喝彩。所不同的他是个商人，你是个剧作家，目的都是推销自己的产品。

有人问，用你的矛攻你的盾，矛利还是盾坚？

我毫不犹豫地回答，如果无法回避，且剧情需要，中间不存在其他可能，我的矛会攻破我的盾，我的盾也会抵住我的矛。只要它能刺激观众的情绪，和我一起喜怒哀乐，投入到解决矛盾的斗争中来，同样厉害。当然，有一点我不否认，在理智与感情方面，在兴趣和能力方面，编剧的创作水平应该在观众之上，否则你就不是作者而是观众了。矛穿破盾也好，盾抵住矛也好，两者都有充分的理由却方向相反，相互牵制，谁也无法实现自己。你必须能自圆其说，把事件铺垫得合情合理，让两者之间的转换过程真实可信。从而达到不可逆转的结局，或者矛攻破盾，或者盾抵住矛。

如果你不会讲故事，仅有文学才能是不够的。一个会讲故事的人不但应该具备文学的才能，还应该是一个善于设置矛盾解决矛盾的人。例如我们小时候听过的故事“乌鸦喝水”。焦渴的乌鸦非常想喝那个瓶子里的水，水浅，它的尖喙够不着。这样，乌鸦和想喝的水就形成一对简单的矛盾，怎么解决呢？聪明的乌鸦想出办法，叼来许多的小石子扔进瓶里增高水位，它就如愿以偿地喝到水了。再如阿凡提打油的故事，他买油时只拿一个碗，碗里盛满了，卖油人问剩余的油往哪里放，阿凡提一翻碗，请他倒进碗底里。碗盛不下油是矛盾，阿凡提翻过碗来用碗底接，倒掉碗里原来的油，这不是机智，也不是解决矛盾的办法，而是一种幽默了。

说书人讲的是听的故事，编剧写的是看的故事。古希腊神话特洛伊木马的故事，就是能听也能看的故事。你看它是一对多么难以克服的矛盾，守城人的城池异常坚固，攻城人的军队无论多么强

大，也无法攻破城池。两方面势均力敌，相持不下，但矛盾必须解决，否则故事也不会流传千古了。于是，攻城的一方想出个绝妙的办法，制造出一批木马，将士兵藏在木马肚子里，任凭守城的一方缴获木马。待到夜深人静守城人都睡觉的时候，士兵们神不知、鬼不觉地从木马肚子里钻出来，一举夺下城池，克敌制胜，矛盾也随着人的智慧巧妙地解决了。

我记得，法国作家罗曼·罗兰好像这样说过：“天才寻找障碍，障碍创造天才。”

编剧就是要做一名先造一座坚固城池的人，然后殚精竭虑，想出常人想不到的点子（比如特洛伊木马），再攻克自己设置的坚固的城池。一般人要做到这一点有很多的障碍，其中最大的障碍就是自我，因为习惯的做法非常容易接受，人在这方面最容易从众。世界上最大的敌人就是你自己，世界上最难战胜的往往也是你自己，所谓的敌人就是自己心智上和艺术上的懒惰。你一定要做一个自相矛盾的人，在一部 90 分钟的影片里，不断地以子之矛，攻子之盾。

你可能说，你的人生很平凡，家庭幸福，夫妻和谐，孩子孝心，工作顺利，也没有什么大起大落的风波，怎么能发现矛盾，写出矛盾？其实不然，矛盾无处不在，差异无处不在。因为人的年龄不同，职业不同，社会地位不同，要在生活中进行各种不同的选择，而这种选择则决定着性格特征的不同。你的家里也决不可能是铁板一块，就算你家人的性格都相同，也还存在着生活习惯上的不同吧？

你的母亲岁数大了，老睡黄昏少睡朝，一到天黑就早早睡下。你家晚上经常有朋友来作客，影响她老人家的休息，这不是矛盾吗？你的爱人是四川人，喜欢吃辣，你是上海人，喜欢吃甜，这也是矛盾。你的孩子是很孝心，但他一个时期学习成绩滑坡了，你不得不管教他，甚至举起拳头督促他复习功课。可是奶奶心疼孙子，不许你这样教育孩子，这又是矛盾。你的工作很顺利，领导也很赏识你，单位却突然破产了，你只得重找工作维持生计。但你学的专

业是特种行业，一般单位用不上，这不是更要命的矛盾吗！

俄国作家托尔斯泰曾对家庭做过精辟的概括：“幸福的家庭总是相似的，不幸的家庭各有各的不幸。”一个编剧需要有特别敏锐的洞察力，看到和发现别人所没有看到的東西。生活中的矛盾比比皆是，贯穿我们一切日常琐碎的事物中，这些矛盾都是每个家庭感同身受的，他们都有各自不同的生活境遇和甜酸苦辣。你怎么可能视而不见，充耳不闻呢？

要是请你写一部一个男人和一个女人旅游的剧本，没有矛盾，也就没有故事了。

讲故事的艺术，就是讲述生活中最紧张状态下的人生。我们必须打乱主人公的现状，把他的生活推出现行的轨道，最后在故事的高潮中找到一种解决办法。你必须设置矛盾，设置障碍，让自己不能一帆风顺地到达目的地，那才有戏。具体落实到这个故事，它应该是什么样的，我倒没仔细想过……假如吧，假如我们剧中的男主角离异了，他在一种刻骨铭心而又痛苦万分的情感中受挫，心肠变硬，因为前妻说他们不是一路人，没有共同的追求和语言。他恐怕再没有心情的平静了，于是想坐火车到外地散散心，抚慰一下自己的伤痕。过去的就让它过去，一切都结束了，也许是重新开始，即便人生如戏，又何不上演得潇洒从容。让我们记住美好的时刻，忘掉不快。

话虽这么说，你千万不要轻易让他碰上一个美丽的姑娘，尽管这是每一个男人的梦想（包括我也经常做这样的美梦），最好在旅途上碰到一个美人，一起坐它 7 天 7 夜火车。说不定和她一见钟情，相见恨晚，比诗歌里描写得还要浪漫……想起来实在让人有点兴奋，但对一个编剧来说，这是一种毫无意义的设置，那你就自己钻进死胡同，走不出来了。

我随便放出触角，就会这样设计矛盾，偏偏让他在旅途中不是冤家不聚头，碰到抛弃他的前妻。他仍旧痴情不改，可女主角却早有心上人，双双出来度蜜月了。与此同时，这一爱情还与另一对爱

情关系并置，引起复杂的反应，以造成男女主角之间强烈的刺激，并在整个故事发展的过程中不断地积蓄能量，增加强度。

作为报复，或许是一种更为深刻的报复，他与她不断有机会单独相见，一遍又一遍地向前妻表示他还爱她。尽管她一再拒绝，但他已经明显地感觉到前妻的感情在向自己倾斜，暴露出她内心的不稳定感。一时间，他觉得可以得到她了，还是忍不住吐出些难听的话，说她是水性杨花的婊子。女主角被激怒了，马上亮出最强硬的武器，尽可能给予他沉重的打击。她告诉前夫自己从未真正爱过他，即便在没有离婚的时候，她已经给他戴上绿帽子，和现在的丈夫有染了……大家在疙疙瘩瘩的并不愉快的旅途中，还会碰到许多麻烦：地震、水灾、沙暴、抢劫，造成险情停车、误点，以至大家想躲都躲不开。他们毕竟曾经相互爱过，一旦失去痛是必然。让女主角的灵魂在痛苦的烈焰中焚烧，于危难之中重新认识两个男人。前夫后夫各自要求她信任自己，她必须在有限的时间内做出抉择，时刻处于两难的情境之中无法自拔。

单就人物而论，男主角本身是矛盾的，他已经承受了巨大的痛苦，再看到她和另一个男人在一起时，内心充满了多么强烈的冲突。女主角见了他也是矛盾的，她的感情非常复杂，笼罩着一层混合着负疚、悔恨和责任感的迷雾。女主角的丈夫见了她同样矛盾，大家谁都无法处之泰然。诸多潜在的矛盾因素碰撞在一起，他们可以轻松地相互刺伤，能不爆发冲突吗？

在剧本创作中，作者常常采取激化矛盾的作法，把冲突推向极致，然后达到矛盾的解决，再掀起另一个更大的矛盾。我们看电影剧本《野地荒天》中的一场戏。

### 江神庙

舒缓的鼓声中，江龙的额头浸出大粒的汗珠。

江中蛟抖抖地撕着书本，半闭着眼睛，似乎也有些吃不住劲了。

赵劲夫一头闯进庙门，倚着门框气喘吁吁，他用手捂着胳膊，脸颊愤怒地扭歪起来。

他嘶哑地冲江龙大喝：“下来！”

江龙收住脚步，来回望着寡大神和赵劲夫，左右为难。

寡大神脚下扭动的脚步猛然加快。

落在鼓面上的鼓槌也跟着加快起来。

赵劲夫再也控制不住自己，愤怒至极地往里冲去：

“江龙，快下来——！”

寡大神吼道：“别让外人冲了运气！”

几个渔人用肩膀顶住赵劲夫，使他无法靠近亮妹子。

震耳欲聋的鼓声中，没有谁能听清赵劲夫喊什么，他忍无可忍地拔出手枪，朝头顶射击。

一梭子子弹全打在房架上。

鼓声戛然而止，众渔人顿时被枪声镇住了，瞠目结舌。

那本破旧的皇历掉在地上。

寡大神像挨了一刀似地抱起胳膊，目光阴冷地盯住赵劲夫。

赵劲夫一掌推下江龙……

江龙房间

油灯下，一只手按在从被窝里伸出的手腕上，亮妹子沉沉地闭着眼睛，额头上搭着一条凉毛巾。

老中医摸过脉，转向赵劲夫略一沉吟：“令妹不过是内惊外寒，吃了药很快就会好的。”

赵劲夫舒展开眉头：“老伯请坐。”

水丫头过来倒茶。

屋外

江龙拎着一串大马哈鱼干走进院门，可以看出，这是送给老中医的礼物。

他看见蹲在窗下抽闷烟的江中蛟，耷拉下脑袋收住脚步。

屋里的身影晃在窗户纸上，对话清楚地传了出来。

老中医：“万幸啊，她已是有了喜的身子了！”

江家父子一愣，不约而同将耳朵凑向窗口。

故事的前因是土匪穿山风路过渔村，结婚的宴席上受到亮妹子奚落，半夜劫走新娘子。表哥赵劲夫率众渔人救出亮妹子，亮妹子却因惊吓卧床不起，江家父子不去请医生看病，反倒相信寡大神的鬼话在江神庙里“击鼓驱邪”。为救亮妹子的生命，赵劲夫不得不冲击江神庙，戳穿寡大神的伎俩，进行一场愚昧和文明之间的较量，从而使他和村里的封建势力发生正面冲突（参见上面的剧本片段）。眼前的矛盾表面上暂时得到解决了，老中医诊断出亮妹子有喜，却掀起另一个更大的矛盾。由于封建势力的作祟，江家竟怀疑孩子是穿山风的，强迫亮妹子用原始的办法打胎。为再一次拯救亮妹子的生命，迫使赵劲夫带着亮妹子出逃，结果为渔人们双双拿下……更加剧了赵劲夫与江家父子之间的矛盾冲突。影片中经常出现这种情况，大矛盾里套着小矛盾，小矛盾引发大矛盾，彼此之间的关系可以转换。或者是一个矛盾解决了，另一个矛盾又产生了，从次要地位上升到主要地位。或者是一个矛盾激化了，无意中却解决了另一个矛盾。

我们再看剧本《阙里人家》，男主角孔令谭回家给父亲过 90 大寿，他的儿子孔德贤因父亲离异出走无法原谅他，组成一对次要矛盾。然而大家族里眼下的主要矛盾，是孔令谭的孙子孔维本不上班，闹着买车挣钱出国留学。当孔维本不服父亲孔德贤的管教，发表反叛宣言离家出走前，宣布他心目中早有一个英雄——那就是爷

爷孔令谭！从而把孔令谭和儿子孔德贤次要的潜在矛盾，推到主要的无法调和的矛盾上来了。

美国电影《绿卡》中的男主角，是一个法国音乐家，他想移民美国求学，因此和一个美国的女植物学家假结婚，组成家庭，到一定时间即可获得绿卡。女主角和他假结婚的目的，是想获得他提供的一座温室，进行植物学研究。两个人一开始住在一起的时候，未免感觉有些别扭，因为法国人的浪漫和美国人的豪爽很难融洽。两者之间的强烈反差不断地表现在整个故事之中，这就形成剧中的主要矛盾。两个人虽然相互讨厌，却为相互的目的不得不作戏给移民局看，剧情中每一个有趣的细节都体现了这一反差，搞得一对假夫妻时时处处啼笑皆非。当终于熬到移民局规定的时间，男主角就要获得绿卡时，却因为刷牙这么个小小的破绽，没能做出令移民局满意的回答，前功尽弃。

待到故事的爆炸，两个人的思想变化是必然的结局，它预先决定了各场戏的次序与含义。移民局官员将男主角押送出境的时候，主要矛盾激化了，无意中解决了另一个矛盾。于是，我们过去认为不可能的奇迹出现了，这一矛盾的转换已深刻改变人物的初衷。故事进行到后来，一种他们半年多来从未感受过的情感被点燃，并且已使观众做好了精神准备。女主角由过去的讨厌男主角，到长时间的不断接触，发现自己已经爱上了他，两人都不约而同地找到了爱情，竟有些难舍难分了……

这个场景以正面的结局结束，得不得到绿卡已经并不重要，重要的是爱，是人与人之间心灵的沟通。我们对主人公幸福的期望也得到满足，因为他们成了爱人，所以他们也赢得了我们的友谊，我们可以带着一种完满的体验高兴地离开电影院了。

那么，世界上到底有没有编剧解决不了的矛盾？

有。

就在不久以前，有人曾当我们妻子的面，提出个问题要丈夫们回答。假如你和母亲、媳妇同乘渡轮过江，轮船突然翻了，她们都



不会游泳，都在向会游泳的你呼救。万分危急之时，你只能救活一个亲人，你是先救母亲？还是先救媳妇呢？

回到现实，我显然进退维谷了。想想人类也真是可怜，大自然的灾难时刻让我们处于两难的窘境之中，无所适从，要么痛苦，要么幸福。母亲生我养我，有骨肉之情，要救；妻子给我生了孩子，与我血脉相连，也要救。不管怎么说看着谁落水都痛心，她们都是我的亲人啊！那么到底应该先救哪一位呢？我绞尽脑汁寻找先例借鉴，也没有发现古今中外有谁写过这种矛盾！过去，我常听朋友们背后念叨，人到中年，死了老婆才是最大的“幸事”。可是面对妻子咄咄逼人的目光，大家却都吭吭哧哧地回答不上来。说先救母亲吧，老婆不让，说先救妻子吧，天理难容……至今我也没想出解决这个矛盾的点子。

你说，编剧不就是要以子之矛攻子之盾么？实在要我回答，我会劝你，除非你能做出一个最明智的决定，二者兼得。否则即使你真的经历过这样的情况，也千万不要把这个矛盾写进去，以免搅得家里天翻地覆，日夜不得安宁！

世界上的事情千奇百怪，生活中的有些矛盾无法解决，那也不必奇哉怪哉，编剧也同样解决不了。尽管观众希望编剧把他们带到人类经验的极限，最好是能解决故事中所有提出的问题，做到一切可能的事。无论命运如何捉弄我们的主人公，大家仍旧心怀希望，凡事都有结论，则可皆大欢喜。但编剧不是圣人，不是什么矛盾都能解决的上帝，再说圣人和上帝也不是艺术家，编剧实在解决不了的矛盾，留待观众的不同想象好了，反倒显得余音绕梁，经久不息。我们写剧本（阙里人家）结尾时，颇觉孔令谭与儿子孔德贤这对矛盾不好解决。孔令谭离家出走 50 年，一直到前妻死后也没回来，回家祝寿的短短半个月时间，不可能调和父子之间几十年的隔阂，儿子也不会轻易原谅自己的父亲。那怎么办？我们也一时找不到答案，一个没有办法的办法，还是留给观众自己想象和思考吧。毕竟父子情深，血脉里流的是同样的血，我们和观众都相信，时间

会弥补历史造成的遗憾的！

这里我要着重指出，设置矛盾需要找出合理性，解决矛盾需要找出必然性。

猛一看上去，你设置的矛盾好像出乎意料，后来一想，恍然大悟，实乃意料之中的事情。因为，你的偶然事件都是预先设计好的，各种巧合都是精心选择的结果。但观众跟着你的思路走，没有人注意你背后的案头准备工作，如果你的矛盾设置虚假或不恰当，那么谁都不会领你的情。也就是说，你的剧本失败了。

勿庸讳言，编剧的艺术，是遗憾的艺术。智者千虑，必有一失，缺点和不足不可避免。几乎每部作品中总是留下许多言不尽意之处，有些方面没有把握好，有些方面没有用语言、节奏、激情准确地表现出来，还有不少东西竟然在写作中从笔下溜掉了……因为剧本不像小说纯属个人的创作，过一段时间，作家发现自己的小说有缺点，马上可以重新修改加工提高，直到满意才出手。影片是集体智慧的结晶，编剧只是一度创作，为人作嫁，剧本交出去，尚待导演、演员、摄影、灯光等二度、三度创作加工和提高。你的剧本一经开机拍摄，投资巨大，即使发现问题，想改也无法改动。就是现在，每当我忐忑不安地交出某部作品后，过一段时间总能发现不完美的地方，还有许多是多年以后我才清楚地意识到的，很少有幸福和欢乐的感觉。这大概对每一个从事影视文学创作的人来说，心情都是共同的……只能留下难言的苦衷！

我常常遇到习作者，自觉他的剧本写得很精彩，很奇怪，我读过却如同坠入五里雾中，丈二和尚摸不到头脑，这恐怕不单纯是我个人的想法。作者自己好像挺明白，剃头挑子一头热，滔滔不绝地跟我讲来讲去，竭力说服我相信他写的是一部好作品，请我帮忙推荐给电影厂。但是你的剧本要上演给观众看，不可能对每一位观众解释剧情，说服人家，以其昏昏，使人昭昭。后来我终于明白了，一部必须做出解释的作品，在某种程度上当然是失败的。原因在于他故事的矛盾缺乏合理性，与实际生活显得格格不入，有“跳”的

感觉。

不错，编剧么，你可以发挥想象，无中生有，所有的故事都不啻异想天开，是“编”出来的作品。这个问题确实值得进一步商榷，因为写作是一种复杂的专业，一种需要高度技能与高度修养的专业。编剧的艺术就在于虚构，虚构得越多就越好，为了真实总归要做出一些牺牲，意味着一定程度的损失。一般来说，作者塑造的人物在现实中虽不存在，真实性却是存在的，而根据这种虚构表现出来的东西，则是人生的真实，我们的作品才具有坚实的生命力。但我所鼓吹提倡的自相矛盾，不等于作者自己心里不清楚。关键是由于你不能掌握虚构的分寸，找不出设置矛盾的合理性，成了虚构的受害者。

你在剧本中写道，一个普通的农村小伙子，因为是一个女电影明星的影迷，而狂热地追求她，想娶她为妻子。女电影明星开始坚决不同意，小伙子穷追不舍，每天给她写一封情书，送一束鲜花。后来姑娘终于被打动了，嫁给小伙子……

我问，你根据什么写的这个故事？

你回答说，根据一个朋友的亲身经历。

这确实是一对难以克服的矛盾，想法也非常浪漫，人面桃花，像现代的《天仙配》。但是判断一部艺术作品价值的准则，不是看它是否确切地传达了事实，而是看它是否很好地道出了真实。问题是双方的地位、生活环境相差悬殊，这种可能性非常之小，解决矛盾的方式不能令人信服。否则的话，不管事件本身具有多么动人的力量和印象，却很难从中找出艺术的价值。你的本意可能不是这样，实际上却恰恰违反了你最初的愿望，结果便显得不真实可信了。不是吗，在一部描写真实生活的影片里，这样的做法几乎是不可能的事情。落花有意，流水无情。仅靠写情书和送花就能打动电影明星，随意而为之，为了表现而表现，依据太不充分了。而这个好像细微的错误，却具有重大的意义，因为它破坏了艺术的真实性。

法国作家莫泊桑说：“真实有时看上去不像真实，为了使它具备真实性，作家往往需要对事实进行修正。”要使人信服，我们必须重新考虑矛盾的设置，对事实进行修正，力求不露斧凿的痕迹，千方百计自圆其说。不这样做，就站不住脚。假若我们换一种思路，从半路开始写起，女明星碰到“反右”或者“文革”运动，被打成牛鬼蛇神，下放到小伙子那儿的农村劳动改造，让他们彼此快速点燃起感情的火焰。女明星除了孤独和寂寞，还有另外一个原因，她的心灵受到极大打击，四下走投无路，情绪灰到极点。她已失去了信念，孑然一身，非常需要帮助和温暖，需要有人挺身而出雪中送炭……

这样一来，故事就会大大改进，你的矛盾设置和解决就合情合理了。电影明星本来不可能爱上他，现在却完全可能了。

你的故事虽然苦涩，但也不失之罗曼蒂克。

电影剧本《牧马人》中主人公的爱情，便是典型的例子。

小结：

矛盾即对抗。

设置矛盾应该找出产生它的合理性，解决的必然性。

矛盾是你剧本中的原动力，一个矛盾解决，另一个矛盾又产生了，彼此之间的关系可以转换。

编剧应该善于制造矛盾，自相矛盾。

用你的矛攻你的盾，攻无不克，战无不胜。

## 第十三章

### 事 件

辉煌一闪即逝  
寂寞似流水  
但开垦的土地  
已不再荒芜

——摘自诗歌《诗人断想》

事件：历史或社会上发生的不平常的事情，换言之，就是某个时期发生的大事。

如果说，结构是对人物和生活的选择，那么，事件就是故事的中流砥柱。

事件意味着变化，必须从冲突中汲取力量。

造成事件的要素是前瞻、铺垫、爆发、化解。

事件分主力事件与驱动事件，它们的正负面可以相互转化。

是的，剧本就是讲故事，每一个编剧都有各自取材的角度，选择事件的理由。但你首先寻找的不是人物、动作、对白、画面……而是生动、客观、富有感染力的事件。你在自己的故事中，一个接

一个地叙述事件，展开事件，让观众的心与你默默相通。也只有独特的事件激发起观众的好奇心，他们才能不断问：“然后呢？”然后又引起什么样的连锁反应，你是怎样解决的？

你说，你一拿起笔来，就头脑空空，苦于找不着事件，找不着可写的东西。

我说，恰恰相反，生活中要写的事件太多了。我们本身就生活在事件之中，切勿因习以为常变得熟视无睹，这只是你选择角度的问题。

我们每个人都生活在沸腾的生活中，变化无穷的世界里，稍一琢磨，就会发现自己的周围每天发生多少喜怒与哀乐，纷争与联盟，忠贞与背叛，悲欢与离合的故事。原子弹爆炸，核潜艇沉没，飞机失事，巴以冲突，美国世贸大楼遭恐怖袭击，伊拉克战争……这都是世界上发生的大事件，通过媒体传播到五大洲的每一个角落，差不多人所共知。小事件就更举不胜举：生老病死、结婚、分房、评职称、高考、离婚……诸如此类的事件曾经发生过，以后还要发生，这对大众相对是小事，对你个人绝对不是小事。

我可以随便例举两个写历史大事的剧本——《勇敢的心》、《苦海余生》。前者表现的是苏格兰民族反抗英格兰统治的故事，后者表现的是犹太人逃离纳粹迫害的故事……大家都看过意大利电影《偷自行车的人》，连偷自行车这个小小的事件都能编成剧本，成为世界影坛的经典之作，看似匪夷所思，居然是事实。其实故事的结构更像事件的“总和”，戏剧性的张力及支撑点不是人，而是事件。所以我说，残酷的战争，恐怖的暴行，大自然的灾难，性放纵和死亡，这都是些令人触目惊心的事件，都会引起我们愤怒与痛苦的回忆，恐怕哪个观众都不会无动于衷。我们怎么能找不到可写的事件呢？

还是我送你的那句话：

“千万别在生活中淹死，自己却不知道怎样死的！”

我们看剧本《三峡子孙》，这是个三峡移民的故事，无论对国

家和老百姓都是极大的历史事件。毋庸置疑，从湖北省到四川省这一江段上，三峡两岸各个民族上百万的移民，必须搬出自己世代居住的故土。要写出他们的心情故事，莫说短短的一部剧本，就是用百万长卷小说来表现，也是管中窥豹，略见一斑。作者从哪里着眼落笔呢？既不挂一漏万，又能切实反映出移民的伟大与悲怆。作者选择一个少数民族村落发生的故事，选择了土家族一个村长家里发生的故事，围绕三峡移民这个故事展开事件的前瞻，有意将主人公遇到的矛盾和压力，都集中在覃福根大家族的内部。农民讲切身利益，土地是农民的根，土地是农民的心，动谁的祖屋，动谁的祖坟，对每一个村民都是伤心伤根的大事。要他们迁出故土，是比地震和洪水还要厉害的冲击！事件又是怎样铺垫和爆发的呢：

### 覃丛军家

歌声和鼓点声中，“竹竿舞”达到高潮。谁也没有注意赵亮，他在小店门旁的一棵树干上，再次贴上一张搬迁布告。覃丛军醉眼迷离地捧着一坛酒走来，以为又来了一位喝开张酒的乡亲：“这边请……喝……”

赵亮闻声回过脸来，一只手还摁着布告的一角，怕胶水粘不牢靠。

覃丛军愕然，他不相信自己眼睛似地揉了一把，布告上重重叠叠的字迹清晰起来，他不由念出声来：“……自本通告公布之日起……限期一个月搬迁……”

覃丛军的脸颊抽搐扭歪了：“谁让你往这贴的？”

赵亮莫名其妙：“移民局。”

覃丛军上前要撕：“这是我家……的树。”

赵亮忙拦住他：“这是国家的布告。”

覃丛军：“我不管你是谁家的……说不能贴就不能贴。”

赵亮背倚着布告：“你怎么不讲道理，不要干扰我执

行公务，有意见去移民局……”

覃丛军伸手拽住赵亮：“去你的移民局！”

赵亮火了，顺势狠狠推了对方一把：“放尊重点，少动手动脚的。”

覃丛军酒力发作，竟然踉踉跄跄退了几步，差点没摔倒，幸好被几个过来的年轻人扶住。

一年轻人：“哪来的野小子……丛军，给他点厉害看看！”

另一年轻人：“对，让他知道马王爷三只眼。”

覃丛军举起酒坛子，步步逼向赵亮。

沈华发现情况跑来，抱住覃丛军，低声央求：“吓唬吓唬他就行了，求求你……”

覃丛军：“你……滚开……”

覃丛英跑来拉住他：“你喝多了，别胡闹。”

覃丛军发疯般挣脱开大伙：“我……没多……非打死他不可……放开……”

赵亮愤怒地抖动起来，抱住胳膊冷冷地瞪着覃丛军：“你敢！”

鼓点和歌声戛然而止，跳舞的人们纷纷跑来拉架，反倒把覃爷爷隔在人圈外。

橙橙吓得捂住眼睛，“哇”地哭起来。

覃爷爷一气之下，领着橙橙走了。

上面这段戏，无疑是事件的铺垫，观众对剧情发展过程中的各个事件感兴趣，对发生的原因更感兴趣。只有先引起观众的期待和预感，才能把各个事件结合成紧张的剧情，这种作法，颇似我们小时候听说书人说长篇评书，听起来很是过瘾。说书人每每讲到哪个好人处在危难之中，无法自救的关键时刻，总是讲到最精彩的地方戛然而止：“且听下回分解。”老人家端起茶杯休息了，给我们造成



急不可耐、望眼欲穿的情境。我们的胃口就一直被吊着，心里一个劲儿琢磨：“那好人下一步怎么样，能不能得救？他可千万别遭殃啊！”直到说书人喝够了茶，重新讲起：“千钧一发之际，斜刺里冲出一条好汉……”我们才长长松了口气，心里的一块石头也跟着落地，那好人有救了！故事中各种人物的情感，恰恰反映在一系列的事件之中，随着故事内容的逐步展开，我们的注意力才能经久不衰。

国家要在三峡建立水电站，解决能源问题。计划启动伊始还不是既成的事实，而是形成的事件。儿子覃丛军刚刚盖好吊角楼，开一个小杂货店，准备娶媳妇。由于移民布告的张贴，引起一系列不可逆转的连锁反应——

眼看着过门的儿媳妇，却因迁移没有房子跑回娘家（事件爆发之一）。

大女儿覃丛英家庭不和，和姑爷刘国强闹离婚，为争一个农转非户口指标打得不亦乐乎（事件爆发之二）。

老太爷的桔林再过一个月就成熟了，为了迁移必须带头砍倒，犹如砍去老人的心头肉（事件爆发之三）。

县移民局长覃福生，恰恰是村长覃福根的堂弟，他不断给堂兄施加压力，要求临江村无论如何按期搬迁（事件爆发之四）。

覃福根小女儿覃丛萍的男朋友赵亮，又是移民局专管迁移工作的干部，赵亮头一次来临江村贴迁移布告，就和覃丛军发生冲突（事件爆发之五）。

真是大水冲了龙王庙，一家人不认识一家人！这场戏，既是事件的前瞻，又是事件的铺垫。

一般来说，事件意味着变化，要使变化具有意味，最好从一开始就让它发生在一个人物身上。观众目睹的都是主人公遭遇的事件，我们从主人公的角度去思考，去感受，去行动，使他成为注意的中心。同时，事件迫使我们二者择一，真正的选择在两难之间，事件来自情节又伴随着情节，也改变人物的命运。编剧要首先打破

主人公现状的平衡，把他的生活推出现行轨道，然后在故事的高潮中找出解决问题的办法，让他在新的条件下重新生活。

既然事件已在观众面前展开，一件又一件爆发了，主人公又是如何化解的呢？

作为一村之长，摆在覃福根面前的事件一大堆，像一团团乱麻，剪不断，理还乱。他要坚决执行上级政府限期搬迁的指示，又要说服全村人服从大局……究竟是故土难离呀，故土难离！就是自己的家里也矛盾横生，摁着葫芦瓢起，搞得他焦头烂额。但无论碰到多大的困难，他必须给全村人作出榜样，拆掉自己的房屋，毁掉自家的桔林。姑爷刘国强带头围攻赵亮，要找移民局闹事，覃福根不惜以老丈人的身份大打出手，威镇住企图闹事的村民。儿媳妇沈华提出过门可以，得给一个农转非户口指标。覃福根采取答应下来的对策，要儿子先把人娶过来再说，这样一来生米也就做成熟饭了。

我们说，作者是以事件的力度表达主题思想的，故事中主人公的想法，也就是他的想法。但编剧不可能像小说家那样自由，以直接介入的手段影响我们的感情。然而每一种艺术都在其中一个层面上具有独特的魅力和美感。编剧如果愿意的话，可以用他的人物进行煽情，促使观众接受他的观点。看上去覃福根这个人物有点狡猾，不择手段，可他并没以村长的架子压人，而是积极地出主意、想办法，帮助家里家外人解决后顾之忧。覃福根考虑到村子迁移后，村民们光靠国家的搬迁费坐吃山空，想因地制宜办一个采石场，亲自找移民局长批贷款，使他们在新的条件下重新生活。在分配家里仅有的一个农转非户口指标问题上，覃福根也能从大局着眼，一碗水端平。动员未过门的儿媳妇，将指标让给外孙女橙橙，不要耽误孩子入学……

你看，所有的事件全都集中在村长身上，他的性格如此丰富，越是坦率，就越显得复杂和矛盾。恰恰就是这个不起眼的小人物，不断渲染和扩展着事件，推动整个剧情向前发展，使一个又一个原

本难以解决的问题，无不一一迎刃而解了。

我们再看剧本《阙里人家》的一场戏。谈谈主力事件和驱动事件，说明为什么它们的正负面可以相互转化：

孔德贤家

堂屋，灯光下，全家人围坐在一起，桌子上放着那份辞职书。

孔德贤面色阴沉，眼睛盯着辞职书，仿佛在掂量着它的分量。

孔维本眼睛紧张地盯着父亲，整个人似乎要爆炸了，这是他第一次公然向父亲挑战。

孔令谭抽起香烟，几次想开口说话，又觉不妥。他和儿子的矛盾还没有解决，孙子又与儿子冲突起来，复杂的局面使他难以开口。

老太爷仿佛置身于事外，眼睛半睁半闭，手里拿着一根绳子，不断地打上一些古怪的死结。

孔德贤转向儿子直视：“你决定了？”

孔维本：“决定了。”

孔德贤加重语气：“你敢？”

孔维本毫不示弱：“敢。”

孔德贤悲怆而愤怒地：“家培养了你，社会培养了你，你就这样报答……我怎么有你这样的儿子！”

孔维本张张嘴要说什么，孔德贤一把推过辞职书。

孔德贤：“你要辞职，我就没有你这个儿子！你走，你走，带上你的辞职书，永远别进这个家门！”

孔维本：“走就走！”

他冲动地将辞职书握在手中，竭力保持着平静，庄严地挺起胸膛。

孔维本：“我得发表个宣言，把话说清楚了再走。我

孔维本今年 24 岁，只知道胡闹，我飘，我吹……可是有一点你们看走眼了，我是个有大志的人！爹，我不愿意像你这样生活。男子汉大丈夫不干出点事业，一辈子在巴掌大的土地上转悠，活着有啥滋味？你不是榜样，我的榜样早就有了，我从小心里就装着个英雄——那就是我的爷爷！”

孔维本伸手指向孔令谭，众人的目光集中过来，孔令谭显得十分尴尬。

孔维本向门口走去：“我的宣言完了，就走。”

玉梅忽地站起来：“维本，你要出了这个门……我就和你离婚！”

孔维本一惊，急速转过身：“你说……什么？”

玉梅坚决而镇定地：“回来，向爹认个错，收起你的辞职书，保证好好上班，保证好好过日子。”

孔维本仿佛不认识自己的妻子，瞪大眼睛看着她，一只脚从门外收回来。全家人都紧张地屏住呼吸，希望他认错。可是他却一跺脚，艰难而果断地迈出门槛。

玉梅哭叫：“维本，你回来！”

孔德贤拍案而起，大吼：“让他走！”

所谓的主力事件，即故事的主要矛盾；驱动事件，即故事的次要矛盾。假如你的剧情非需要不可，“头”显得特别大，不妨先设置个驱动事件，驱动剧情尽快掀起一个次高潮。这是故事出现的紧张时刻，时间的顺序继续往前延续，我们还想知道将要发生什么？

这一段写什么？写孔令谭的孙子孔维本买辆旧汽车，想要开出租车挣钱出国。大家想想看，那时候我们国家还处在改革开放初期，处于计划经济时代，有个工作就是“铁饭碗”，何等重要的生活保证。孔维本决定辞去教师工作，对一个家庭是极不平常的大事。除了第一个矛盾，还有另一个矛盾。如果说爷爷孔令谭和爸爸

孔德贤的矛盾，是故事正面的主力事件，那么儿子孔德贤和孙子孔维本的矛盾，就是负面的驱动事件。由于孙子孔维本的辞职宣言声称：“爹，我不愿意像你这样生活。男子汉大丈夫不干出点事业，一辈子在巴掌大的土地上转悠，活着有啥滋味？你不是榜样，我的榜样早就有了，我从小心里就装着个英雄——那就是我的爷爷！”将一个普通情节变成一个紧张的决定命运的场面，事件的正负面同时也发生转化，剧情急转直下，再次把爷爷孔令谭和爸爸孔德贤的矛盾推到前景，负面的驱动事件终于转化成正面的主力事件了。

现实本身是多面和多义的，一个事件只有和另一些事件发生联系，才能使我们领悟事件的确实含义。事件的连续是偶然中的必然，要符合一种顺序，一种预测的顺序，它们组成一个完整的体系，让我们的想象无限延续……不管你写的是主力事件还是驱动事件，从事件到事件，原因和结果，都必须前后连贯，符合逻辑，令人信服。如果发生的事件与参与这一事件的人物性格之间，缺乏充分合理关系的话，就会使人感到非常虚假。编剧应对事件发生过程中出现的每一个人物，每一条线索都深思熟虑，令你的人物言行一致，与故事融合成一个有机的整体……以后的部分经过前瞻和铺垫，却变得波澜壮阔，越来越紧张，动人之处层出不穷。这字斟句酌，一起一伏，前后交替的处理方法，始终保持着紧凑、完美的气氛。从而把这些事件展示得流畅清晰，既合乎情理而又不破坏真实性，那才是剧作的最成功之处。

作为编剧，你不应该从故事的外部加强剧作，而应该从人物的内部动作与性格中去展示剧情。事件的安排始终朝着故事的高潮发展，结局是一个带着基本性和决定性的事件，它满足观众在影片的开端所引起的一切好奇心。随着你在剧情中种下新的想法，故事和人物将自行生长，随着你的事件不断扩展，新的矛盾就会自行产生，以后的情况就会发生改变。

从这个意义上讲，意外的情况是结构故事的基础，一个事情的结束总是另一个事情的开始，剧本的成功也不全在于编故事，而是

如何将隐蔽的想法转变成外在的事件。在我们的日常生活中，别说一般朋友，即使是夫妻，同床异梦的例子也屡见不鲜，大家很难相互理解，更不要说洞察秋毫了。一个女人表面上跟自己的丈夫过一辈子，心里爱的却可能永远是另一个男人，反之，男人何尝不是。但是，只要编剧愿意，无论人物内在外在的生活都可以暴露无遗，以满足观众窥探别人隐私的心理。

内在生活，顾名思义有隐蔽之意，当内在生活用语言向外披露时，就不再是隐蔽的了。

无论什么时候，什么场合，人物都是剧本创作的核心。

检验一个剧作家的功底，就看他能否揭露人物的内在生活，告诉观众这个人物方方面面的矛盾性，造成好奇心或刺激和悬念感。编剧要不断问自己：什么时候人物应该迁就事件？什么场合让人物发挥作用？用什么办法才能取得理想的效果……常用的有效方法之一，就是表现事件的参与者，而非事件的本身。这个时候，我们就不必再问下一步发生什么，要问事件发生在什么人身上了。即：人物引出事件，事件造就人物。

例如，我们冬天夜间行车，在道路上碰到一个倒在地上的人，车停下来，大家下车后发现他就要冻僵了。这个人可能是醉鬼，也可能是乞丐。我们不应去注重地上的人是怎么回事，而是要着重去表现出车上的每一位乘客的反应。一个乘客可能拒绝救助，他怕惹麻烦；另一个乘客愿意救助，但强调自己身上没钱，把他送进医院谁来付医药费用；第三位乘客大声说着哪能见死不救，一个劲儿鼓动别人去救助，自己却步步后退返回车上；惟有第四位乘客什么都没说，脱下自己的大衣裹住地上的人，将他抱回车上……因为现存的一切都体现着人性，都是有意识的行动，甚至连热情、犯罪和悲痛也不例外。这样，我们就不仅知道发生了什么事情，也知道了别人对它的反应。这些乘客到底都是些什么样的人？具有什么样的心态？什么样的性格？什么样的情操？你看在这种场合下，简单的几句话，几个动作，不同人物的不同心态便尽现在我们的面前。观众

自可通过他们在事件中的种种不同反应，一目了然！

这里有一点应该强调，在现实社会中，事件是过去的事情。一定要置身于事件之上，注意把握好写作的尺度，切勿矫枉过正，感觉自己该写的东西才写，不该写的千万别写。当我们对生活中发生的问题进行思考时，往往是把事件和人结合起来考虑的。如果我们的编剧无所不知，好像他躲在幕后喋喋不休地评论人物的所作所为，注释所有事件发生的原因和结果，事先让人看出他设下的圈套，观众也就领略不到事件应起的作用了。

关于这一点，英国评论家福斯特在他的《小说面面观》中，有一段极其准确的论述：

“读者察觉到作家是故意这样做时，他们就该受到指责了。因为这样做确实会有另一个问题：作家能不能将读者当知心人，把人物的一切告诉他呢？答案是最好不要。因为太危险了。这个作法会导致读者劲头下降，导致智力和情绪出现停滞。更糟糕的是，会使读者产生儿戏感，像是应邀到后台作一次友好访问，看看各种人物是如何协同演出的。”\*

事实也是如此。事件的设置，情节的展开，表面上看起来质朴无华，它的“脉搏”却如同心脏的跳动一样深藏不露。你只能偶尔进入自己创作的人物的内心深处，与人物沟通，其他的大部分时间要请观众用自己的理解和想象，去补充和丰富。

辩证地说，事件始终客观存在，同一事件有许多不同的表现方式，每一种表现方式都会对事件的特征有所取舍。编剧应该随着时间的推移，根据不同情况扩大或缩小观察的视野，变换叙述故事的角度，把握好展示事件“脉搏”的分寸感。影片的寓意蕴含在事件

。（英）爱·摩·福斯特《小说面面观》花城出版社 1987 年 7 月第 2 版，第 71 页。

之中，它有如一道清澈透明的泉水，在人们的不知不觉之间涌现出来，又消失在生活的演进过程中，却谁也无法忽略它。一个技巧娴熟的编剧，就像一位手法高明的魔术师一样，能够把他所要隐藏和揭露的东西使用得恰到好处，给我们以意外的惊叹与欢乐。这一切，你都应在不经意间做出来，千万不要流露出自己就是上帝的意思，因为大家对事件的感觉基本上是一致的。退一步讲，你把什么都写得一清二楚，那也就没什么美感而言了。

我以为，剧作失败的通病之一，是事件松散。你写的事件太大了，难以驾驭，没有表现出事件本身的内涵。另一个导致失败的通病，是刻意制造事件，过于强调结局的重要性。

你在故事一开始时，对事件处理得很自然。当你一步一步接近全剧的核心，随着事件的发展，一个场景接着一个场景要把故事讲好时，这个任务就变得越来越艰难了。后来便不得不迎合结局，把整个故事编排得毫无热情和草率马虎。因为事件已游离你的主体构思，人物只能按照结局的需要任凭事件主宰和摆布，为结局而结局，那将非常糟糕，甚至是致命的。观众会怀疑你事件的真实性和合理性，反倒得不偿失，弄真成假。

事件要取得逼真的效果必须步步为营，层层铺垫，迅速递进，既能使观众具有悬念感，又能勾起他们的好奇心。要善于运用聪明而不露痕迹的转换手法，把主要的事件突出出来，对故事的进展产生承前启后的作用。一个事件跟着一个事件，一个情节跟着一个情节逐步向着高潮发展，使观众的情绪越来越高涨。前一个事件注意节省篇幅，以便充分展开后一个更大的事件，不断要观众勾起与前一事件有关的回忆，并根据新的线索和因果关系重新加以思考整理，引起某种新的紧张。因为观众不知道以后要发生些什么，才急切地想知道后来发生的事情，但事件最后的结局又往往大出人们的意料……这，可能正是你作品的耐人寻味之处。

这样的剧本，不仅落笔自然，富有吸引力，寓意深刻，又能达到使人无懈可击的地步，才可谓上乘之作。



小结：

事件改变人物的命运，引起不可逆转的连锁反应。

无论主力事件还是驱动事件，它们的正负面是可以相互转化的。

人物引出事件，事件造就人物。

事件的设置要把握分寸，情节的展开表面看来质朴无华，它的“脉搏”却如同心脏的跳动一样，是深藏不露的。

事件的结局必须出人意料。

## 第十四章

### 人 物

听到你的声音我就心跳  
看到你的眼睛我就紧张  
你给了我忧伤  
我却感到格外欢乐

—— 摘自诗歌《如歌的行板》

人物即性格，性格即人物。

性格的成长变化，乃是最高的戏剧生命。

一个人有什么样的性格，预示着他有什么样的生活。

谈起文学塑造人物的基本手法，不外“拿来主义”。

你想写一个理想的人物，就东去找一个嘴巴，西去找一个鼻子，南去找一个眼睛，包括他的年龄、性别、语言、手势、服装、个性、气质、受教育的程度等等。然后将诸多方面有机组合起来，组成一个完美的典型或缺陷的极致，人物便从纸上跃然而起了。

电影是直观的视觉艺术，银幕上的演员就是一个完整的形象，我们不求剧中人物与真实人物一模一样，大致提示一下他的模样，

近似就行了。用不着你再仔细刻画他的五官，人物可以说出或做出一切你能想象的事情，关键在于写出他与别人的“极致的不同”。你看在《巴黎圣母院》的故事中，吉卜赛女郎艾丝米拉达是美的化身，教堂敲钟人卡西莫多则是丑的极致。这两个人物不但有典型的个性，还包含着普遍的共性，那就是善良。单就卡西莫多而论，如果他生活在你的身边，你可能会觉得，作家对这个人物的塑造过于夸张，不是太丑，也有点别扭。然而在艺术中却一点也不显得夸张、别扭，反倒觉得卡西莫多的形象非常真实。之所以真实，是因为艺术的界限早已把人物与我们隔开，他们并非像我们一样，而是由于令人信服。

剧本的写作是电影的艺术，也是文学的艺术，但无论什么样的艺术形式，基本核心都是塑造典型的性格，是作家理想中某类人素质的集大成。电影文学艺术是一种人的表现，它反映的对象首先是活生生的人（或拟人化的动物），表现人的性格，人的力量。作家总是把自己的生活经验、幻想和想象包括进去，力求塑造出典型性格，如果没有典型的性格，就不会有鲜活的人物形象。因此我们可以说，所有的艺术形式表现的核心都是人物，都属于叙述者和创造者均为一人的世界。剧作家和小说家塑造人物的方法基本相同，无非调动你的生活积累，创造出一个心中完美的艺术形象，没有一条不可逾越的美学鸿沟，能够把文学和电影截然分开。

但我说这两种艺术的表现方式基本相同，并非等于完全相同，它们之间当然有着很多不同的区别。电影剧本和其他文学形式比较，最大的不同之处是小说、长诗描写人物的心理活动，作者可以自由地进入他笔下任何一个人物的内心，以第一人称或第三人称直接刻画其内心突变。任意打破时空界线，根本不用考虑时间、地点的限制，从过去、未来到现在，反复塑造他小说中的人物性格。

再者，长篇小说可以写“闲笔”，经常从主要线索中跳出来，潇洒自如地谈些题外话。这是大师和作者之间的区别，一般作者很少敢写闲笔，总是就事论事，惟恐一写闲笔就散了架子。大师们写

作起来却信马由缰，汪洋恣肆，一笔就扯到十万八千里，再不留痕迹地收回来，来来回回写他的故事。例如大师们经常在他的小说中写典故、传说、神话、民间故事，甚至大谈时事政治，进行历史和现实的比较，纵横捭阖，针砭时弊，却又能真正做到“闲笔不闲”。

电影剧本不成，必须按照严格的规律创作，一写闲笔，观众就会在电影院里坐不住了。且影片受时空的制约，人物必须尽快作出行动的决定，迅速推进剧情的进展，以免衰减观众刚刚集中的注意力。所以剧本很少描写心理，顶多必要时写点简单的心理提示，画龙点睛。除非剧情需要，不得不加画外音，讲述一下人物特定时期的心理活动。我早年看过的朝鲜电影《卖花姑娘》便是一例，随着现代电影表现手段的不断丰富，这种表现手段基本上被淘汰了。

我们想一想读过的小说，看过的影片，随着时间的推移，年代的久远，故事的情节早已模糊或忘记了。可那些鲜明的人物却永远浮现在你的眼前，伴随你成长、生活，难以磨灭。而在这些人物及其冲突的深处，我们发现了一个不知道的世界，很快找到熟悉之感——他们就是我们。我们在观看剧中人物，也在观看我们自己。我们又发现了我们自己，我们找到了我们的人性，心中会爆发出一种难言的喜悦，去设身处地体验与我们息息相通的另一个人的生活，增加我们自己的生活深度。

读过《雷锋的故事》这本书，你至今也不会忘记专门利人的雷锋。

看过电影《甲午海战》，你会牢记民族英雄邓世昌。

说起堂吉·珂德恐怕谁都熟悉，一闭上眼睛就能想起那个大战风车的可笑人物。只不过东西方文化心理审美情趣的差异悬殊，西方人认为堂吉·珂德是个勇于追求的榜样，伟大的反讽式主角，我们大多认为他的生活很不符合普通生活的逻辑常规，是个疯疯癫癫的小丑。这是因为我们认识他，却不能够真正理解他。

毋庸置疑，生活中确实有不少单调乏味的人，千人一面，千篇一律。但我们创作的是故事片，不是纪录片，不能简单地记录普通

的人或事。我敢肯定地说，世界上无论什么样的事物都有未曾发现的一面，之所以我们不能有所发现，皆因总是习惯回忆起前人对这事物的总结，依照惯性熟视无睹，不肯再花费心思独立探索。既然在植物学家的眼睛里，连两片树叶都决不会相同，那么在作家的眼睛里，所有的性格也都必定独一无二。

每一个人都是一个独立的个体，都有非他莫属的人生观，一个具有这样性格的人，在这样的情况下只会做出这样的事情。如果你对自己的生活或一群人的生活认识模糊，便很难塑造出鲜明的典型性格。我曾读过老舍先生一篇谈人物性格的文章，记忆犹深。他举过个急性子和慢性子点蜡烛的例子。急性子划一根火柴没点着蜡烛，恨恨地甩掉火柴骂一句自己：“真笨蛋！”慢性子没划着火柴却只是摇摇头，叹口气，不说话。你看只需简单的动作，这两种人的性格，不就一下子鲜明地展现我们面前了吗！

尽管人的性格随着特殊环境的磨砺可能发生变化，我们塑造人物也不可能简单划一，应该像多棱镜折射太阳的光辉那样具有多面性。但根据个人血型、气质的不同，还是可以大致划分为 4 大类的，即内向型，外向型，抑郁型，冲动型。除 4 种基本上属于正常范畴的性格之外，我把某些不属于正常性格范畴的人列入古怪型。因为他们往往都是些不可理喻的人，有许多方面不单单我，可能谁都弄不懂，姑且这样论之吧。

中国有句老话：3 个女人必谈丈夫，3 个牧童必谈羊群，仔细想想一点不错。我们不妨观察一下，生活中不管干什么职业的人，他们的规律都明晰可见，都带有他那个行业的基本特征，往往 3 句话不离本行。文人必谈文化，教师必谈学生，商人必谈赚钱，医生必谈病例，警察必谈案件。小偷虽在作案时很少说话，你注意到过吗？在火车站或汽车站遇到这类人，他的眼神儿和普通的旅客绝对不一样。旅客们都急着赶车，眼睛只盯着检票口。小偷的眼神儿却左右乱转，目光专盯着旅客的衣袋或旅行包。不管多少人来人往，警察一眼就能看出谁是小偷，这是他职业经验的积累。

剧作家也是一种职业，具备观察人物内心的经验和能力。作家的职业，要求你务必把自己锻炼成一个目光敏锐，永不停歇的观察家，能看见人所看不见的东西，更要求你“看见你所不能看见的东西”。

你若想塑造出几个性格迥异的人物形象，必须求助生活积累，求助观察和体验，才能胸有成竹，胜券在握。具体地说，电影剧本中塑造人物常用的手法，不外是细节反映，施加压力，对照与反衬，使用重复律等 4 种方式。

在一部 90 分钟的剧本里，编剧要想让观众和人物建立起一种复杂而充分满足的关系，一种令他们终生难忘的理解和投入，极其困难，你只能利用有限的时间最大程度的表现所有的人物。这当然是个冒险，因为即使是故事中最为主要的人物，表现他们性格特征的机会也不大多，何况次要人物，表现的机会就更少了，弄不好哪个人物都写不丰满。这就要求我们必须用两三个暗示，或很少的对白，创造出极其独特的“生活假象”，去激发观众的感觉和想象力，促使观众主动利用自己的生活经验进行补充，感受人物的个性特征。

我们想塑造一个人生历练极为丰富，内心和表面不一致的人，如何将他复杂的心态表现出来呢？摄影机不是 X 光，不可能透视人的内脏，拍摄到他心里想法的镜头。那怎么办？我们可以透过现象看本质，透过本质看规律。透过现象看本质，就是不单看这个人物怎样说，关键看他如何做。那我们就可以运用细节，把抽象的性格转化成外在的动作，塑造出他老辣世故的形象了。

假设他家里来位客人，他先从玻璃橱中拿起较名贵的茶盒，略一犹豫又放回去。再走到另一边，打开一包普通的散装茶叶，一边往杯子里倒一边漫不经心地说，这种茶叶是专门托朋友从黄山捎来的，咱们一起尝尝味道怎么样？其一，从高级茶盒换作普通茶叶，我们马上知道来客不重要；其二，主人很会看人下菜碟，又能显示出自己的热情得体。请注意，他是漫不经心地暗示客人茶叶是托朋

友从黄山捎来的，理所当然的是最好的茶叶。我们用不着多费笔墨去写主人为人处世的城府究竟有多深？只要他一开口，一行动，观众就会通过这个细节发现人物身上的复杂性了。

俗话说：人无压力轻飘飘，井无压力不喷油。在我们的日常生活中，没有生存的压力时很难看出一个人的庐山真面目。一个奇怪的现象，常常有些时候，我们看透一个说谎的人，比看清一个说真话的人还更容易些。了解人物深层次性格的惟一办法，就是看他们在压力之下做出的反应。检验一个男人是否爱一个女人，哪怕他装得很像那么回事，很健谈，但花前月下的甜言蜜语不能说明什么。只有遇到外在的压力，才能有力地揭示出他表面特征下掩盖着的本性。假定在他和女人的一次散步中，突然遭遇持刀的歹徒抢劫，爱情受到危险的考验；他是仓皇逃命？还是挺身而出与歹徒搏斗？若男人冒着生命危险拼死保护女人的安全，表明他是真爱，吓破胆逃跑了，则表明他是假爱！

我讲个杰克·伦敦写的故事：一个淘金的白人带着他的印地安妻子，穿越荒无人烟的阿拉斯加返回美国内陆，一路上食品越来越少。一天，两人遇到一个饿得走不动的印地安男人，向他们讨饭。白人想给印地安人吃的东西，妻子却痛苦地阻拦住丈夫，不予施舍，任印地安人踉踉跄跄地走过身边……夫妻终于走到大荒原边缘，弹尽粮绝，女人突然晕倒在地，临死前，她艰难地从怀里掏出几块干粮，要丈夫赶快往前走。原来，自从女人遇到那个印地安男子，就忍饥挨饿地省下干粮，为丈夫最后的冲刺做出准备，而那个要饭的印地安人，竟是她的亲兄弟……

杰克·伦敦不愧是塑造人物的艺术大师，他非常清楚，如何使故事里的哪怕是次要的人物都血肉饱满，栩栩如生。表现人物的人性深度，是与作家观察人的深度成正比的。他运用不断施加压力的艺术手段，塑造出如此感人的典型性格。印地安女人有一个温柔善良的心，为了爱，她顶住生存和道义的巨大压力，绝境之中作出痛苦的选择——拒绝亲兄弟的乞求，暗暗省下干粮，宁肯兄弟和自己

饿死，也要帮助丈夫走出阿拉斯加大荒原……患难见知己，烈火炼真金。作家笔下的人物为我们建立起一种价值，让我们参照这种价值去体验、发现他塑造的人物有多么完美。尽管白人和印地安人生活方式的差别判若天壤，印地安女人所示范的那种人的完善，在真实生活中也不多见。相比之下，印地安女性有多么伟大，她不比白人淘金者还要高尚、鲜明得多吗！

对照与反衬，是编剧塑造人物的另一个重要组成部分，没有比较，我们就看不出山高水低。人物的特有反应与他人的反应形成对照，才能驱动故事。如果无论发生什么事情两个人都作同样的反应，那么你已经放弃冲突的可能性，也就没有机会塑造人物了。法国有一部专门讲述“陪衬人”的小说，写一些有钱有势的贵妇人经常找一个丑女陪伴着自己上街。贵妇人走在大街上要通过她与丑女的对照，反衬出自己并不美丽的“美丽”。只需这一笔，贵夫人骨子里的丑陋便凸现在我们的面前——虚伪、自私、冷酷、无情，不惜利用别人的痛苦装饰自己的“幸福”从而使很难原谅她……

初学写作的人一般总是就事论事，就人写人。孰不知我们遇到突发事件的反应，处理问题的方法决非一时感情冲动，是由前半生形成的世界观决定的。剧本中的人物之所以使我们感兴趣，全在他的经历。存在决定意识，你有什么样的生活经历，文化修养，就会用什么样的态度处理问题。你的生活一帆风顺，没经历过坎坷，碰到意外的苦难就会束手无策，悲观失望。你历经磨难，九死一生，自己的身心对艰苦和危难有充分的承受力。就不会在困难面前惊慌失措，而是凭着丰富的人生经验，冷静地解决眼前的问题。双方一经过对照和反衬，前者软弱，后者坚强，两种性格迥然不同。

不断使用重复律，将他或她的动作、语言推向极致，同样是作家塑造人物经常采用的手段。

在你的写作中，不断使用重复律，可以激起人们对过去某些经历的回忆，造成“好像从前经历过”的心理效果。一个人物的行动或语言只要重复出现 3 遍，就能给观众留下深刻的印象，因为他们



总是特别留意自己熟悉的身影，按习惯的思维模式思考。生活中也是这样，一个人一面对你谈过 3 次钱的问题，说明他非常想得到钱，或许是个财迷，或许是个吝啬鬼。一个男人当着你的面接连 3 次盯着某个熟悉的女人，男人的心理肯定极不平静，或许他恋爱了，或许他失恋了。因为电影不像小说有足够的篇幅描写他的心理，让读者有咀嚼回味的余地。电影受时间、地点的限制，观众坐在电影院里，前一部分没看明白，放映员不可能随时中断影片，重放一遍你没看明白的地方。有其他的观众在座，放映员也不肯为你一个人影响公共秩序，我们只能通过蒙太奇技巧迅速表现一个人物的行动、语言。倘若你能在短暂的时间内强调 3 次同一动作或语言，我想你的人物已初具轮廓了。

作家描绘一个完美的形象，应该首先截取他一生的横断面打底色，精确地表现那种对唤起情感必不可少的体验，然后再落笔，带领观众经受那种体验。也就是说，你写他此时此地的一举一动，都以他前半生的经历为基础，他的一言一行，一定要带着以往生活的烙印。即便他想掩饰自己，经过仔细地乔装打扮，改头换面，甚至是面目全非，也会在不知不觉中流露出过去的影子。

大家看美国电影《漂亮女人》：一个绅士收留下一个妓女并喜欢上她，领她出入上流社会，煞费苦心地图把她改造成淑女。一开始的时候，妓女装得挺驯服，渐渐地，她为绅士的真诚感化了，也想改变自己的形象。她可以乔装打扮，换一种发型，装一副姿态，改一种声调，努力按照绅士的要求去做。但希望毕竟只是希望，希望过后更多的是失望。让绅士啼笑皆非的是，不管她穿什么衣服，人总还是那样的人，骨子里的东西却改不掉，言谈举止无不流露出妓女的本色。时而畏畏缩缩，时而放荡不羁，行为举止轻率、随意。搞得上流社会的女人都聚集在一起，纷纷议论这个“有不光彩经历的女人”，这也不是，那也不是，对她退避三舍，嗤之以鼻……

把妓女和贵妇相提并论，无论两者之间的文化修养，生活阅

历，心理走向，还是为人和处事的方式都相差甚远，未免有欠妥当。我们且不管影片的结局怎样，起码作者深刻地把握了妓女的特点，成功地塑造出人物形象，才惟妙惟肖，入木三分。

演员接着一个角色，导演常常要他们为角色作一个小传，从他的经历和生活中寻找角色现在的行动线，更好地深入角色之中。剧作家也是如此，你对他的过去知道得越清楚，对他的现在就更加明了。不充分想明白一个人物的来龙去脉，木本水源，不了解他或她的前半生，无论如何塑造不出典型人物。我在剧本《太阳谷》中，为写好男主角小山东就事先给他立个小传。我设想他是山东人，早年参加过抗日军队。抗战胜利后，为寻找当劳工的父亲和妹妹来到太阳谷。当众金客误以为他是土匪要砍他的一只手臂时，他脖子一扬说：“要砍 砍这儿！”独眼龙冷冷地问：“你不怕死？”小山东回答：“倒是死在我手下的鬼子，不知有多少！”大家想一想，只有身经百战、见惯流血和死亡的人，才能表现出这样的动作，说出这样的话。一个场面，几个镜头，两句话，就把一个战士的形象勾勒出来，跃然纸上。

当小山东遭遇枝子，误以为她像自己的妹妹，两人掉进深涧后，发现枝子是杀害他父亲的日本军人，心情极端矛盾。一方面是敌人，有杀父之仇；一方面又是一个像妹妹一样的姑娘，且掉入深涧里，有共同求生的本能，他是报仇呢，还是放过对方？经过激烈的思想斗争，人性终于占了上峰，小山东饶恕了枝子。日本人杀害淘金营地的老火头，小山东率众金客进攻山洞，发现里面有日本女兵。但战争早已经结束，他立即意识到自己是受降的胜利者，所以霍地跳出隐蔽点大喊：

“战争结束啦 不要打啦——停火吧！”

交战双方一阵沉寂，小山东坚定地一步步走向山洞，他神情严峻，大义凛然地整了整褂子，仿佛早已把生死置之度外，继续喊道：

“放下武器吧 相信我 你们早已投降啦！”

经验证明，一个经过深思熟虑的行动，与一个出于激动突发的行动，有着截然不同的心理意义。这一切，皆因为小山东有过战士的经历，作为底蕴烘托起来的。至此，作为一个立体的人以及他性格的多面性，我想，已经充分地展现在观众面前了。

英国评论家福斯特先生，把人物的形象分成扁平人物和圆形人物。扁平的人物性格单纯，颇似类型人物或漫画人物，三笔两笔便能勾勒出他的形象。这类人物不受环境的影响，无需作者重新介绍，他一出场就被观众那富于情感的眼睛看出来，容易引起注意，不管放在什么地方都令人满意。圆形人物则狡猾多变，城府颇深，性格层面比较复杂，给我们以新奇感，很难三言五语概括他的性格，回忆起来也不容易找到真人的影子。英国作家狄更斯的长篇小说《大卫·科波菲尔》中，那个可笑的从不言败的密考伯先生，心里永远阳光灿烂，穷困潦倒到吃不上饭饿肚子的地步，仍旧仪态从容地谈笑风生，令我们一眼就能看出是个扁平人物。而在美国电影剧本《公民凯恩》中，那个临死都念念不忘“玫瑰花蕾”的凯恩先生，无疑是个失去人性的温暖和宽厚心肠的人，他一向都只根据复杂多变的个人道德标准行事，属于典型的圆形人物。

是的，故事中的人物都是作家一手创作的，由人物引起什么样的事件也根据作家的意志决定。但人物一经创作出来，他的行动必须尊重生活规律，依据人物本身生活的合理性去行动。每一个人物都有自己的喜怒哀乐，按照自己的逻辑构成他的生活故事，在甜酸苦辣中品味着一个人切实的情感价值。你是否遇到这种情况？最初的开端光彩闪烁，写着写着，特别是表现故事中那些强有力的人物，便会跟你闹起别扭，他想独自支配自己的生活，干出一些杰出的事情，总要牵着我们的鼻子朝他要去的地方跑。往往超越你最初的设想，同整体的思路无法协调。你对他限制过多将死气沉沉，毫无情趣和活力；若给他充分的自由又会像野牛一样四处冲撞，搞得整个结构支离破碎。只要稍稍考虑不周，这种情况就经常发生，一直是人物与情节矛盾的根源。我们则站在安全的路口上，眼睁睁地

看着人物走入迷途，束手无策，真是令人心身交瘁……

这说明什么？

尽管你的想法不错，整个故事的构思也不错，但这些还不够，必须时刻处理好自己和人物之间的关系，让大家都觉得好才行。若是作家的个性包揽一切，便很可能淹没人物的个性；过分地纵容人物，失去航舵的控制，就会导致整个作品的失衡。这就提示我们，仅有以上几点技巧远远难以塑造出扎实的人物，还需要运用多方面的表现手法，进行整体把握，既要让他们横冲直撞，又要使他们有所成就，令观众相信他有能力做到他要做的事情。不这样做，精明的观众还会不断提出疑问，你的人物就站不住脚，就会“穿帮”，显得虚假。

一部结构复杂的剧本不仅需要扁平人物，也要有圆形人物，人的性格往往复杂多变，各种各样的关系也盘根错节。如果你在写作中遇到难关，想象疲软了，也不必着急上火。我劝你暂时放下笔，冷静地思索一番。看看你自己处在这种情况下，会干些什么？想些什么？怎样行动？因为个人的经验是最好的老师，你应该从自己的经历设想人物的成长发展，设身处地去体验、分析、挖掘人物的内在情感。人，不是神仙，不食人间烟火，大家都是吃五谷杂粮长大的普通人，都有七情六欲，我们的相同之处远远大于我们的不同之处，都具有一样的基本的思想和感情。你个人的体验最有普遍性，当你在表达专属于你的感情时，观众都会把它认同为专属于自己的东西。你對自己了解越多，就越了解别人，说不定就能找到解决问题的钥匙。总之，我们创造的各种人物，无不终究是戴着各种面具的作家自我。要使观众在我们用来隐藏“自我”的各种面具下，不把这个“自我”辨认出来，那才是最巧妙的写作手法。

内行人常说，塑造 10 个坏蛋的形象，比塑造一个好人容易得多。我同意大家的观点，这是个创作中实际存在的大问题。好人基本都有共同的品质：正直、善良、宽容，费很多笔墨也难区别，畸形的人各有各的不足，容易抓住特点。正如英国导演希区柯克所

说：“坏蛋越是得逞，影片就越是成功！”

这里就有一个“会写不会写”的问题。

不会写的作者，一般喜欢从外到里分析他的人物，让故事驱动人物，通过事件塑造人物，这样便很难发现角色的性格，未免雷同化，形成让事件牵着作者鼻子走的局面。老道的剧作家总是从里到外分析他的人物，写出被行为遮避的已知和未知的思想和情感，让人物驱动故事。你的角色是这样的性格，他必须，也只能这样生活，他的个性充分代表着普遍的共性。每个人物的身上都应该有他自由表现出来的真实属性，没有绝对的好，也没有绝对的坏。好人有他不好的性格弱点，坏人也有他好的良知发现的一面，界定他们之间的区别只是一种道德上的判断。如何使两者协调起来，确实不易，但别人做不到，你务必不遗余力地千方百计做到。这样一来，人物就充满生命的活力，你的事件都自动地跟着剧中的角色走过来，人物也会领着你这位作者走了。

我们看美国电影剧本《甘地》，它表现了主人公甘地的一生，却不同于一般的传记片。影片涉及了生活中如爱情、权力、阶级、友谊和真诚等诸方面的问题，容量远胜于一般的传记片。走进编剧为我们创作的故事，就像走进漫长而沉重的历史，我为作者笔下的好人震惊，同时又感到百思不得其解。为什么就这样一个半裸着身子，腰间缠着一块缠腰布，剃着光头，瘦骨嶙峋的小老头，却有一种未名的庄严，给人以伟大的印象，在世界名人的行列中名列前茅，深受观众的敬仰与爱戴？很难设想，要是我们写他该如何着手？

甘地出身印度的贵族世家，在英国留过学，受过良好的高等教育，可谓一帆风顺，春风得意。聪明的编剧并不急于写事件或主人公的业绩，而是致力揭示人物丰富的内心世界，逐渐进入他人生的各个时期，提出重大的令人深思的社会问题，让我们去领略人生的壮美。整部剧本富有浓郁的哲理性和人情味，却没有一点说教的味道。作家从甘地作为“小人物的生活经历”着手，让他带着一种强烈的印象出场。写他毕业后去南非任律师的时候，他的幼稚和幻

想，也就是写他的性格弱点，惟有写出他的弱点才显示出力量。在甘地的面前，形成从理想到现实的对抗，设置一道道难以逾越的障碍，让他在殖民地屡屡遭受挫折，空前的脆弱和空前的强大集于一身，完成他世界观痛苦艰难的转变过程。

其结果是，当他的生活失衡时，便会面临风险，故事就充满冲突。不是人使真理变得伟大，而是真理使人变得伟大。只有通过人的形象，才能反映出作品的伟大，这一形象越具有个人的特征，它给观众的印象就越强烈，越独特。直至甘地返回印度，才形成他反对种族歧视，和平抗议拯救祖国的信念，发起一场以和平方式进行的“不合作运动”来对抗英国，不单殖民者被这种弱柔中的不屈所震惊，印度人民也渐渐懂得这个瘦小的老人。他的生活才有新的意义，生命才显示出全部的价值。从而在我们面前展现的是一个有缺点的，血肉丰满的令人信服的圣雄。

作者这样写，奥秘就在于，作为编剧的他心里最清楚。即：历史是为活着的人而写的，最属于个人范围的经历，就可能最是伟大历史事件的结果和反映。也只有活生生的人的形象，才能使我们看到真正的史诗的特征。

小结：

性格即人物。

人物驱动故事。

人物塑造的基本手法：细节反映，施加压力，对照与反衬，使用重复律。

你若想创造出理想的人物形象，应该首先截取他一生的横断面做基础。

每个人都有他的多面性，表现人物切忌简单划一。

必须把人物的行动和语言推向极致，才能表现出鲜明的性格。

不要从外到里分析人物，应该从里到外分析人物。

## 第十五章

### 对 白

只要你出现在我的身边  
我就会感到久违的充实、稳定  
像久旱盼到了甘霖  
我伏在你的肩头喜极而泣  
竟有千言万语无从诉说

——摘自诗歌《如歌的行板》

对白：演员的台词，剧本中角色的心声。

对白展现人物内部和人物之间的矛盾冲突，把故事的信息传达给观众，推动剧情向前发展。

探讨对白的技巧与方法，首先要了解对白的目的性，对白的潜台词。

比较一下话剧与电影，便不难找出两者之间的区别。话剧受舞台活动空间的限制，极少转场，编剧怕转场打断观众的情绪，有“跳”的感觉，着重表现人物台词的精彩，主要是听的艺术。有些角色发表长篇大论，节奏较慢，观众因自己的侧重点不同，也不会

介意，反倒津津有味地集中精力欣赏语言的艺术。在莎士比亚的话剧《哈姆雷特》中，王子哈姆雷特有一大段著名的“生存或死亡”的独白，堪称台词的典范。

若把哈姆雷特的这段台词放在电影里，就不那么和谐了。因为大段的对白和电影美学是对立的，我们想要看而不是听。电影不受“三一律”局限，主要是看的艺术，编剧可以根据剧情的需要任意打破时空的界限，一个场景自然地切到另一个场景，节奏较快。对白多了，场面就会显得沉闷，很难让观众在电影院里坐住。

这是一个有趣的问题，我接触的导演，都想让剧中的人物避免多说话，希望编剧交出的剧本对白越少越好。有一位导演甚至还向我举例说明，他曾和恋人只是通过面部表情来谈话，双方相互理解的表情远胜于语言，并感觉到许多非语言所能表达的各种微妙的情感。现在回想起来，可见时至今天有声影片也没有解决好这个内部矛盾。我这位朋友如是说，正像“所有的剧本都试图成为诗”一样，未免有些偏激。然而影片还是需要白白的，电影美学 80% 属于视觉，20% 在于听觉。在电影剧本的创作中，我把对白和画面的比例三七开，对白顶多占 30%，画面起码占 70% 以上。

“在为影片编写剧本的时候，必须将视觉因素和对白因素划分得清清楚楚。而且，每当有可能的话，尽量依赖于视觉因素；视觉因素应优先于对白因素。不管这最后的选择同展开着的剧情有什么关系，必须做到让观众全神贯注，紧张得透不过气来。”

日本电影《生死恋》结尾的一段对白，曾给我留下深刻的印象。故事中的男主人公大宫，和他的朋友同时爱上美丽的姑娘夏



子，为此，两个好朋友曾打过一架。后来，朋友痛苦地放弃对夏子的追求，让大宫和夏子千里共婵娟。但是命运却捉弄不幸的大宫，姑娘在一次出差中突然意外身亡，让这个消息粉碎他的希望，重又陷入孤独和寂寞……两个好朋友又聚到一起，来到曾和夏子一起打网球的地方，沉浸在默默的回忆之中，竟有千言万语无从诉说。而网球场内传来的话外音，全是当初夏子与他们打球时跑来跑去的欢声笑语。这段空旷的对白很简短，在人物对白的背后含有许多潜台词。它与两个男人痛苦复杂的内心独白形成鲜明的对照，产生一种难以置信的潜在情感冲击力。并且一切都是通过语言的自然力量表现出来的，令我们欲哭无泪……

电影是视觉艺术，我们很难用对白来说出故事的主题，只能以生动的形象和丰富的动作间接地表达人物的情感。对白是在画面中说出来的，它就跟线条和光影一样，属于影片构成的一个元素。言语的作用，仅仅使画面造成的印象趋于圆满。我们强调用画面进行写作，反对那种每当情节发展到复杂阶段，无法向前推进便用台词解决问题的做法。假如没有视觉形象，台词再好，观众也记不住。必须经济地使用语言，跟影片其他的元素均衡，风格是朴素的，流利的，口语的，对白才最具电影化。电影技巧运用得越娴熟，形象就越生动，对白就越准确。这就要求我们能用画面解决的问题，决不让角色说话，最理想的是你实在无法用画面叙述故事的时候，才借助于对白，但决不可喧宾夺主。

我们不妨做一次试验，出去散步时顺便留意一下路人的闲聊。大家闲着没事都把聊天当作消遣，什么东家长，西家短，三只蛤蟆七只眼。人家谈得津津有味，谈天气，谈电视上的节目，谈家庭……今天是街头巷尾的谈资，转眼将成为明日黄花。但听着听着你就会感到不耐烦，希望能听到点有用有趣的东西。更多的情况是你听了半天，哈欠连天，觉得他们讲的尽是一点意思都没有的废话。

这说明什么？

生活的真实不等于艺术的真实。我们必须提炼，再提炼，高度

洗练，高度浓缩，创造性地写出人物对白，让对白真正起到画龙点睛的作用。电影的独白最难表现，最好少用或者干脆不用，我看完全可能。尽管我们艰难地活在人世间，常常觉得有好多话儿要说，有好多痛和爱的感受需要表达，最好有机会倾诉一场让心里痛快痛快。可在日常生活中一般很少有人自言自语，更不要说自我宣泄了。除非开大会领导在主席台上做长篇报告，也没有谁愿意久听下去。你非说有，那就是醉鬼，酒醉后独自说“车轱辘话”，一句话讲一百遍还不住口。若重复两三遍还能令人忍受，一而再，再而三的重复就令人苦恼了。我知道自己喝醉就常常犯这种毛病，没喝酒的正常人绝对不会啰嗦个没完。即使有，他也很可能是患了“话癌”症！

归纳对白的目的性，无非有两种功能，一是塑造性格，二是延续时间。

首先，我们谈谈对白塑造性格。

对白塑造性格的技巧很多：包括对白的对抗，对白的反问，对白的氛围等等。我们知道人物就是性格，作品的深度取决于编剧想通过他的人物说些什么。你剧本中的每一个人物，他的出身、职业、爱好必定反映在行动和话语之中。不同的性别、性格、身份、氛围讲出的话语和口气千差万别。例如一个热恋中的人说起话来总是语无伦次，一个正在发怒的人讲出来的话总是断断续续，因为他们的情绪都有点失常。回到写作中，实际上，剧中人物的对白就是编剧自己在“换位”说话。你自己问，你自己答，你自己哭，你自己笑。瞬息之间就得“变脸”，换作男人，换作女人，换作老人，换作小孩。一旦你把这些都看清楚和理解透彻之后，对白就具有相当自然的精确性了。

大家都看过古典小说《红楼梦》，熟悉林黛玉这个人物。当林黛玉病危，得知贾宝玉娶了薛宝钗时只说出半句话：“宝玉，你好……”就再也说不下去了。这句话的成分很复杂，是憎恨？是失落？又不完全是。因为林黛玉是个大家闺秀，出色的诗人，即使她

深爱的贾宝玉娶了薛宝钗，自己再悲愤也不会像泼妇那样破口大骂：“贾宝玉你好狠心，好缺德，好不要脸！”我们仔细分析这句话的内涵，即可认定，也只有不失林下风致的小姐，言谈举止才如此含蓄，营造出多么凄美的氛围。话不多，包括的意思却不少，任凭你怎样联想都不为过：爱、恨、怨、悲、怒……还有一种可能我诠释错了，因为人是复杂矛盾的，她的本意是想说：“你好吗？”但不管怎么说，这一切，俱是林黛玉的文化修养使然。

其次，再谈谈利用对白延续时间。

还是举前面听路人聊天的例子。分析他们的闲谈，决非文人写文章那样逻辑严谨，而是随意性极强，跳跃性极大。耐心地听下去，两人刚才还在谈肉价上涨，略略交谈几句就立即跳到东北下大雪，你还没来得及跟上思路，他们的话题已转到某人的老寒腿又犯了，那是多少年前冻下的病，天气一凉就疼……这样的谈话让我在写作时受到启发——利用对白的跳跃迅速转换事件，代替过场镜头省略或延续时间，加强画面的冲击力。因为有些无关紧要的过渡性镜头和细节，一般不值得在银幕上出现，用上反觉冗长乏味，不如用对白来代替，简捷明快。假定我们在第一个场景中写了这样一个情节——教堂里，婚礼即将举行。但接新娘的轿车却没有赶到，亲朋好友们都在焦急地看着手表议论：

“新娘到底怎么了，人还没到？！”

我们就可利用对白的技巧跳跃到第二个场景中——新娘正坐在车里看着手表，催促司机：

“快到时间啦，快开……”

下一个场景里，婚礼照常进行，新郎悄悄问着匆匆赶到的新娘：

“你怎么差点来晚了？”

一句话，再次将故事拉回到第一个场景里。也就是说，使对白产生重要意义的并不是人物，而是方位。它的秘密就在于无论第一个场景或第二个场景，我们都无需完整地写出来。只有这时，新娘

才抽空儿向新郎解释自己为什么耽搁了时间。原来姑娘正往教堂赶的时候，路遇一个拦车去医院抢救的重病人。于是她毫不犹豫地病人送进医院……按照通常的见解，影片起码需要一大段时间表现新娘途中发生助人为乐的小插曲。然而编剧却用对白跳跃的技巧，两三句台词和几个画面巧妙地转场，便一笔省略整个途中送病人的过程。这样的对白不仅不会破坏画面的连贯性，而且还能开阔思路，使我们在不知不觉间对形象的复杂含义产生更深一步的感受。

下面，摘引剧本（太阳谷）中的一场戏，实例解析对白的潜台词：

#### 50. 禁闭室

透过铁栏杆望去，阴森森的水泥墙上，挂着那面破太阳旗。太阳旗下的日本式案桌上，点着 3 支蜡烛。

忽明忽暗的烛光，映出跪在案桌前的枝子。

岗田洋子交叉着双臂，目光炯炯地逼视枝子：“你去找阿惠了……”

岗田的潜台词：你跑出去干什么了？为什么一天一夜没回来？碰到什么人了？

枝子点头。

枝子的潜台词：我去挑水，是意外碰到……我……哦不，是……是去找阿惠……

岗田洋子踱了几步，猛然回头：“你的‘武士魂’呢？”

岗田的潜台词：你在撒谎，想骗我，你还嫩着呢，我不点破你罢了！作为一个日本皇军的战士，你不觉得可耻

么？那么我给你点压力，试探试探你，逼迫你说出真话。

枝子抖抖地从腰间拔出“武士魂”，岗田洋子一磕她的胳膊，枝子有气无力地将匕首举过头顶。

岗田洋子：“你母亲是满洲国人？”

岗田的潜台词：你有通敌的倾向，你的母亲是中国人，所以你可能见到过别人。你在谎报军情。

枝子不知所措。

枝子的潜台词：我的母亲确实是中国人，你问这个干什么，莫非发现了什么？天啊，我该怎么办！

岗田洋子吼道：“大日本帝国不会战败，不会！”

岗田的潜台词：你凭什么散布谣言，涣散军心。这是我连想都不敢想象的情况，大日本帝国怎么可能失败，你混蛋！

枝子的泪水涌出眼眶。

枝子的潜台词：难道小山东骗人，我们没有失败？但为什么大家憋在山洞里不敢出去？小山东骗我的目的是什么？看样子他不像撒谎，我们真可能战败了……

岗田洋子：“你见过人吗？”

岗田的潜台词：你肯定是撒谎，遇见过什么人了？

枝子逃避什么似地闭上眼睛。

枝子的潜台词：是的，我见过人，是我们的敌人，一个中国军官。他并没有伤害我，这是怎么回事……

岗田洋子加重语气：“你见过男人么？”

岗田的潜台词：怎么样，我判断对了，你心虚了。说不定你见过哪个男人，受他的诱惑，才撒谎的。

枝子咬紧牙关摇了摇头。

枝子的潜台词：你猜对了，我也不能承认，我承认后就没命了。

岗田洋子：“看着帝国阵亡的将士！”

岗田的潜台词：好哇，你顽抗到底，你敢面对战死的烈士们吗，你的良心不有愧吗！？

枝子脸色惨白地睁开眼睛，无地自容。

枝子的潜台词：我有愧，良心上绝对有愧，但是我不能坦白……

岗田洋子凶狠狰狞地抱起胳膊：“你敢发誓？”

岗田的潜台词：这个死硬的家伙，我恨不得枪毙

了你！

阴森森的水泥墙压迫过来，岗田洋子映在墙上巨大的身影，太阳旗，铁栅栏，“武士魂”都随着烛光晃动，被压得慢慢变形。

枝子的身子随着压过来的一切向后仰去：“我……发……誓！”

枝子的潜台词：天啊，我爆炸了，我崩溃了，我不行了……求求你，长官，求求你们，死去的先烈，别再往死里逼我……饶恕我的罪过吧！

“武士魂”当地落在地上。

在上面这一自然段里，无疑是对白的潜台词、对白的神秘、对白的对抗、对白的悬念与反差、对白的反问、对白与画面的等等诸多技巧的组合。它极富于表现力，也含有双重的乃至多重的内涵，能用很少的话表现出很多的意思。尽管我在剧本创作中提倡少用独白，能少则少，但提倡有大量潜在的内心独白，因为人物的面部表情能表现内心的极其微妙的变化，给我们带来一种无声的独白。在这种无声的独白里，观众自可感到任何对白都无法表达的下意识的情绪，借以表达出人物复杂的内心面貌。但是你的对白不能又“白”又“水”，应充满活力，具有较大的内张力与伸缩性，让观众可以从谈话的一方猜出没听到也没看到的東西。若你的人物非开口不可，台词也应该是一种“可见的面部表情”，手势更应该是一种“心声的可以听见的伴奏”。真正做到言语是情绪的自然流露，使台词言有尽而意无穷，不然其本身就失去了存在的理由。

这场戏的内容是什么？岗田审问出去挑水一天一夜未归的部下，按照常理，岗田满可以随意审问枝子。可这是电影，剧中的人

物受篇幅限制，没时间让她说来说去，这就要求编剧选择最简练，最有冲击力的对白叙述故事，一句等于十句一百句话使用。归根结底，一部剧作写得愈好，戏剧性与文学性愈难分离，人物的心声正是两者的综合，因为它已历经现实生活的考验，为观众体验过和引起共鸣了。美国作家马克·哈里斯说：“我将让你去偷听我的人物说话，有时他们要说真话，有时他们要撒谎，你必须在他们这么干时自己去判断。”你看上面解析的对白，设身处地想象一下人物的处境，我们是在“偷听”人物之间的对话，自己还不断地进行着判断。结合故事的前因后果研究它，就会发现潜藏在不完整的语言下的绝妙而复杂的技巧，发现每一句中的潜台词和内心独白有多少？貌似随意，骨子里却掷地有声，针针见血，变化万千！

第一句台词中，岗田明知枝子挑水去了，却显得十分诡秘。他问她，是否找逃兵阿惠去了？枝子开始经受严峻的心理考验，她没有直接回答，只点点头，这个动作已包含对白的对抗，枝子显然隐瞒了自己与小山东遭遇的实情。

第二句台词中，岗田的话又令枝子始料未及，问：“你的‘武士魂’呢？”对白营造的悬念，立即让观众紧张起来，岗田要干什么？要用匕首惩罚枝子吗！

第三句台词中，岗田的话头陡然一转，再次冷静地问道：“你的母亲是满洲国人？”而枝子的潜台词却形成对白的反问：“你问这个干什么，莫非发现了什么？”

第四句台词中，岗田一反控制自己的常态，咆哮道：“大日本帝国不会战败，不会！”与前面的冷静形成强烈的反差。

至于这场戏的台词，我们看是否做到对白与画面等同了？岗田分明是在与枝子进行着一场心理战，她们之间的每一句对白都有背景做衬托。如铁栏杆，破太阳旗，案桌上的 3 支蜡烛，“武士魂”……很自然地，无不造成一种阴森恐怖的氛围，给人一种极端压抑的喘不过气的感觉，编剧不需要再说什么，情景已经说明了一切。在这里，有一点我要强调，在我们的日常生活中，除非经过专



业训练的人，才能掩饰和控制住自己的“面部语言”。一般人无论多么会装假都很难管束自己的五官，嘴上的撒谎要比脸上的装假容易得多。然而电影的银幕可以把剧中人物的谈话和表情截然分开。一个人物很可能对另一个人物暗怀鬼胎，自己却又甜言蜜语，真正做到口是心非，纹丝不露。例如上述的对白，岗田和枝子无一例外讲的是一套，表情却是另一套。事实上，这是一场非语言所能表达的，暧昧的情感与恐惧之间的激烈斗争。

总之，在一部有声片里，听觉印象和视觉印象都被同等重要地紧密结合在一起，对白也不需要完整的句子，弦外之音与弦上之音都是相互的补充。你的对白应包含在整体叙述的内容之中，语义双关的台词随处可见，即便是间接叙述的片段，也包含着剧本所要反映的本质的东西。准确的对白若和主题思想达到高度一致，整体、部分和细节也就达到和谐与完美了。

编剧的任务就是坚决砍掉两可之间的台词，对白越少，行为就越有冲击力。最好长话短说，见缝插针，力争以最少的词句表达尽可能多的内容。电影靠镜头和画面讲述故事，切忌发表长篇大论，语势滔滔。你的人物废话连篇，没完没了，观众听两分钟就会感到腻烦。例如在一场戏中用摄影机拍摄两人之间的对话，我们按照台词的顺序交替拍摄对话人，看上去会像在照相一样难受。即使导演为避免情景单调，用过肩、反打等镜头进行剪辑处理，场面也不会好看……如果你剧中人物的对白很重要，实在无法避免，最好的办法莫过于将他们的长篇大论“打碎”，放在行动中去说。也就是放在流动的画面中去对话，尽可能调动一切技巧和手段避免呆板的场面，让你的故事生动活跃起来。

有人问，你是先写对白，还是先写故事和人物呢？

我的写作习惯是先拉出故事和人物，在草稿中不写对白，直到故事和人物都成熟了，再给人物加上台词。经过精心准备之后写出来的对白，能创造出因人而异的声音。这样可以要主人公少说话，因为他想要说的内容已经用行动和神态表达出来了，除非万不得已

我才让他开口。我们的人物在嘴上贴了这么长时间的封条，他们已经迫不及待地想要说话，当人物被允许说话之后，这个时候写出的对白，肯定是我们所能写出的最精彩的对白。

你把自己的剧本交给导演，他很可能婉转地说其他方面都写得不错，惟有对白太“实”了，需要进一步修改。是的，电影剧本是基础，导演接到一部坏剧本绝对拍不出优秀的作品。我们也毋庸讳言，确实有不少平庸的导演将好剧本拍砸了，但作为编剧你最好自己从头把关，惜墨如金，让你的人物以行动说话，金口难开。况且人物的沉默寡言，本身就是一种语言，一种特征，一种性格。

我十分欣赏朴实的对白，编剧也应该把一部分语言表现的内容，留给可见的外部动作。但不说话不表示无话可说，默不作声的人可能内心里极不平静，很值得玩味。你的对白写得太“实”，没能将人物的语言从生活中提炼出来，去芜存菁，肯定平庸、生硬、空洞。我们不能埋怨别人，只能怪罪自己，你忘记了电影的秘密：“要展示，不要说明。”最好让人家自己去观看，去思想，去感觉，从中得出他们的结论。所谓的太“实”，就是你的对白没有经过加工，充其量只是生活的真实。艺术的对白应该这样提炼，比如我们要表现两个人物之间的对话，起码将他们前年说过的什么，去年说过的什么，今年说过的什么，统统过一遍筛子。然后拣选出几句最适合人物此时、此地、此情、此景的心声，把它们重新组合起来。并保留其中的潜台词和可以充分想象的空间，提炼成艺术上的真实，这便是对白的再创作了。

毫无想象空间的对白，莫说导演不满意，就是演员也不会满意。因为表情是语言的延伸，动作是语言的真实，我们要相信演员可以通过形体语言再现角色的内心世界。形体语言不仅是感情的外部表现，也是感情的触发者，人物通过彼此之间的身姿手势，完全可以取得相互的理解和沟通，交流内在的情感……即使他们没有语言作媒介，也能通过面部表情和手势表达出内心的情感体验，而这种潜藏在人物心灵深处的情感体验，决非对白能传达出来的东西。

电影已大大拓展语言文字的表现范畴，有些时候甚至能够表达小说家所难以表达的东西，编剧表现的精神领域当然也会随之扩大。我们需要重新发现这门艺术的潜在原则，充分解放才智，写出更精彩更简练的对白。我再强调一遍，一定要相信演员，手势、动作和面部表情俱是丰富多彩的语言。且人物讲话时会根据不同地点场合，不单是用嘴巴和眼神流露感情，就连面部肌肉的抽动，眉宇的展舒，肢体的姿势，也都同时向我们表达语言的信息。只有把这一切都加在一起，才能恰如其分地传播出人物内心的想法。若你把台词都写死了，没有内心独白和潜台词，不给演员留出再创作的空间，他们只能照本宣科，根本无法去体现台词中包含的戏剧能量。换作我也不敢恭维，这不能不说是个可笑的错误！

我以为，三、四十年代的电影，仍旧“各领风骚五百年”。

极端点说，矫枉必须过正，那时默片的表现手段比我们高明。如今流行的影片，纯电影的东西太少了，平庸之作再度当道。我特别欣赏电影大师卓别林的作品，这些影片无不带有强烈的幽默感，卓别林扮演的人物不说话时，面部的表情反而更加鲜明。在他的眉目之中，一个无声的眼神可以表达无限深情，还使我们感到一种真实的美，一种纯净的美。他的作品仍被视为经典，特别是写流浪汉的那些作品，充满天才和灵感，迄今没有哪部剧本能与之媲美，更不要说超过它了。早期的默片中没有一句对白，只有简单的字幕提示，仍然是纯粹的电影语言，是我们今天所有编剧学习的榜样。

顺便提一下，我们现在银幕上的粗话、脏话太多，有些简直不堪入耳。必要时，为加强人物的特定身份和性格，可以说些粗话，但不能太多。不要忘记，作家的首要任务是纯洁我们民族的语言。

小结：

对白是对话，但决非简单随意的对话，而是具有丰富的潜台词。

对白有对抗性，神秘性。

对白是制造悬念和反差的重要手段之一。

凝炼，再凝炼，坚决删除可有可无的台词。

先写故事，然后给人物加上台词。

## 第十六章

### 动 机

有爱的人就不再孤独了  
你的爱就是家了  
我的渴望是灵魂的渴望  
我的满足是希冀的满足

—— 摘自诗歌《如歌的行板》

动机是目的的基础。

目的是动机的结果。

动机是什么？推动人从事某种行为的念头。

动机隐藏在潜意识之中，无所不在。它既是一个人的基本行动线，又是事件的转捩点。

产生人物（或动物）动机的背景，至关重要。一个人物是否成立，为什么想要他想要的东西，去做他要做的事情，取决于他采取

行动时做出的选择。一件事打破一个人生活的平衡，在他的内心激起自觉或不自觉的欲望，其实，这种意识不外是希望再次恢复平衡。

动机的因果关系，巧合与误会，偶然与必然，依赖与独立，永恒与变化，自由与奴役，正义与非正义，自我认识与自我欺骗，个人与他人之间的对立，有意义的人生与无意义的人生。彼此之间相辅相成又相反相成，它们是推动事物发展的重要因素。动机有成功的必然，也有失败的偶然。反之，有成功的偶然，也有失败的必然。电影的喜剧，经常采用动机的偶然与必然，巧合与误会，达到妙趣横生的艺术效果。

动机分开放式的陈述和闭合式的陈述。

动机的组成有两个要素：一个是前提，一个是结果。前提的格式：你要干什么事情，事情的发展将会怎么样。结果的格式：你要干那件事情，事情发展的结果就是那样。

我们看电影剧本《克雷默夫妇》。编剧从克雷默的妻子离家出走，丈夫和孩子将来会怎样着手，写出美国现代家庭感情危机的普遍性。前提是什么？乔安娜不堪忍受克雷默在外面奔忙，不把她放在心上，才离家出走，但妻子离家出走后没有结果……这是开放式的陈述。再看电影剧本《绿卡》。编剧从美国的女植物学家如何帮法国的画家取得绿卡，将来会怎样着手，写出两种不同国籍、不同文化差异的碰撞。前提是什么？画家想得到绿卡，定居美国继续求学。结果绿卡没有办成，两个有情人却走到一起……这是闭合式的陈述。

动机的价值，是人物行动的基本出发点。

电影世界是丰富多彩的世界，编剧创作的故事内容，不仅是他运用对白等技巧说出来的东西。更重要的，是透过外部存在的表层印象，挖掘和表现出的一系列深藏在下面的生活。深入研究动机的价值，潜意识的深层欲望，我们就不难发现，动机的基本出发点是什么。说白了，即：“如果……将会发生什么？”不可否认，人的个

性是利己的，也是利他的，不单单是自己，大家内心深处的共性都难免保守。不管做什么事总会闪过这样的念头：“有必要付这么大的心血和辛苦么？”你下意识地做了，却可能引起极大的对抗力量，这就不可避免地产生制约与反制约，产生矛盾和故事。

“如果……”你要过生日，想请亲朋好友都来欢聚一堂好好热闹一番，“将会发生什么”呢？你事先做过精心的准备，列出一份出席宴会客人的名单，郑重认真地一一打去电话，恳请人家务必光临。对方也都爽快地答应了，纷纷保证届时带着生日蛋糕出席宴会。到了这一天，你一大早就兴致勃勃地赶到超市，买酒买菜，回家后亲自扎起围裙下厨房，从上午忙到下午忙得不亦乐乎。傍晚，你摆好一大桌丰盛的酒菜等待着客人到来。你等呀等呀，不断看表，望眼欲穿，晚饭的时间都快过了，却没有一个人敲响家门！偏偏大家都遇到意外的情况有要紧事脱不开身，也没有一个人打电话解释不能来的原因。大家都以为自己有事别人没事，不致于叫主人冷场，缺他一个人无伤大雅。主人的心里未免充满失落感，无比郁闷，白白忙活了一天，枉自空等一场，一切的准备都付之东流。

你一直在想，人家为什么不来，起码也应该来个电话？我们的日常生活烦恼的事情已经不少，何苦过于挑剔，不如进行换位思考理解人家不是不来，肯定是有事。你想不开，独自打开电视饮酒解闷，以为别人都瞧不起自己，有意让你难堪尴尬，结果一喝多了就控制不住自己，郁闷升级为恼羞成怒。于是拿起电话质问和声讨亲朋好友，劈头盖脸斥责人家太不像话，太不够意思！不等对方辩解就大声地宣布双方从此一刀两断，愤怒地摔了电话。之后仍不罢休看什么都不顺眼，看什么都来气，借着酒劲儿摔开东西，摔过了杯子摔电视。一晚上闹得天翻地覆，左邻右舍都不得安宁……如此说来，“如果……”你的动机和出发点是好的，也不一定有好的结果。那么“将会发生什么？”或造成误会，或适得其反，好心未必办成好事。

一个人有好的动机，讲过善意的谎言，观众关注的焦点却在于

他的行为所产生的良好效果，也能够出于真诚的理解，大度地接受下来。因为善意的谎言之所以有存在的价值，是没有恶意的。例如你的一位老朋友不幸被医院查出癌症，他的家人最信任你，于是请你出面帮忙“证实”他患的不是癌症，属一般性疾病。你心里感到沉重和内疚，一方面谴责自己不该欺骗朋友，另一方面还得脸上带着笑容谈笑风声，劝老朋友好好配合医生治病。既来之，则安之，自己心里完全不着急，让体内慢慢生长抵抗力，尽早病愈出院……实在是于心有愧。

但路遥知马力，日久见人心。人人心里都有一杆秤，他们都能判断你的一生真诚还是虚伪，明白你出自某种崇高的动机，为朋友减轻精神负担才说出“美丽的谎言”……还有一种可能，无巧不成书，朋友的病医院误诊了，他得的不是癌症，故事又峰回路转柳暗花明起来。你的动机起到意想不到的效果，让病人精神愉快地迅速康复，众人皆大欢喜，这在生活中是常有的事情。以上的例子，动机的意外造成误会，误会又造成矛盾，矛盾推动故事的发展，都是编剧创作剧本常用的基本手法之一。

我们说，现实的生活之中总有这样那样的不完美性，人的内心追求完美，于是便产生了各种各样的艺术，借以寄托自己的梦想，而一切艺术所表现的不外是由不完美才达到完美的过程。在一部剧本的创作中，不管你出自什么样的动机，都应该具有现实的可行性，与故事各个环节相互联系，相辅相成。完全出人意外的动机，是不会产生事情发展的动力和人物的基本行动线的。我们的编剧只有表现了现在，才能使观众根据因果关系预感未来，保持持久的兴趣，产生期待和预感。

在电影剧本《太阳谷》的开端部分，日本女兵枝子的基本行动线是什么？是为生病的战友阿菊，借洗澡的机会来河上游采集草药。我们再看河下游，众金客进驻深山老林的基本行动线，是寻找传说中日本人战后留下的金库。事件的前因一目了然，各种场面都存在必然的联系，无不一步步地道出剧中人物的动机。这就引起极



大的对抗力量，不可避免地产生制约与反制约，使我们不断地产生期待和预感——下一步会怎么样？双方一旦遭遇，那将发生什么事情？

日本女兵与金客的动机不同，却造成了意外的事件，强烈的冲突，面临着同样的危险……摆在日本女兵面前的是一个无法预知的未来，灭亡只是延期而已。我们也许只是带着某种怜悯之情，跟着她们走过绝望痛苦的过程，等待着那不可避免的结局。故事进行到后来，之所以日本女兵的动机成功是偶然，失败是必然，皆因她们是潜伏在中国领土上的侵略者。女兵芳子不慎被河水呛死了，尸体顺流而下，冲到下游的采金营地附近，成为事件的转捩点，形成更大的撞击，不断驱动故事向纵深发展……直至众金客打进地下永久工事，发生了一场停战以后的遭遇战，酿成一场本不应该发生的悲剧！

## 二

中国有句成语，叫作“人为财死，鸟为食亡”。

人物真相的关键是欲望，欲望后面便是动机。对于复杂的人物我们不仅要了解他自觉的欲望，还要了解他不自觉的欲望。这个泛指的人就是因为发财的动机死亡的，产生动机的背景无疑是穷困。假如他有亿万家产，是无论如何也不会去铤而走险的。

那么，他的基本行动线是什么呢？

我们设想一下他是个光棍，一向过着十分平淡的生活。有一天他的生活突然发生变化，因为他的脑海里闪过一个念头，要去一个荒无人烟的深山里淘金发一笔财回家娶媳妇，再不愿意这样孤独寂寞地过下去了。为此他马上付之行动，拜访在那儿淘过金的朋友，研究过到达那里的路线，备好工具和食物，然后沿着拟好的路线出发。一开始上路的时候一切都还很顺利，行行止止，走的地方实在

不少。山头无穷无尽地一个个排列过去，一次次上山又一次次下山。山又高路又险，力气逐渐耗尽，旅途中的遭遇感受无法细说。光棍进入原始山林后，眼看就要找到金子，他欣喜若狂总算没有白跑一趟，他就要大功告成了，却突遇山洪泛滥。最最糟糕的是冒险总很有吸引力，他不幸冒险渡河时被洪水卷走，一切食物和工具都被大水冲跑，终于连后悔的力气都没有了……光棍最后的归宿如何？只有天知道！

我们始终满怀着同情和期待，一直紧随着他，希望他能够如愿以偿。他怎么倒霉透顶，就不能有好的结局非淹死不可吗？当然事情也有较为乐观的一面，我说这只是假设，世间无论什么事情毕竟还都有一些选择的余地，他找到幸福的机会仍然存在。你完全可以出人意外，那就可以想象让一个女人救起光棍。生命最有力量，生命的节奏是爱。每一个善良的女人都同情不幸的人，同情需要她帮助的人，尤其这个不幸者是个男人。于是一种新生活开始了，女人在护理他的过程中喜欢上他，成为事件的转折点。因为，因果关系驱动一个故事，使现有的动机导致结果，这个结果又变成其他结果的原因。让我们再回到构思的开头，命运是公平的，光棍没有发财，却因祸得福。春天重又绽放出鲜花，天空重又阳光灿烂，光棍如愿找到媳妇，他的生活从此变得有滋有味了。

鸟为食亡的道理亦然，欲望永远是关键。欲望满足又促成新的欲望，社会就是欲望之欲望满足的循环，个人最隐秘的动机也不例外。

心理学和语言学告诉我们，思想和感情存在与否，首先取决于它们有没有被表达出来的可能。但一个人的言语表达某种心理状态，内在的动机并非仅仅表现在口头上，肢体与语言的动机常不表里如一，发自灵魂深处的心声，也不可能光是由嘴里说出的语言。比如一个小伙子爱上某个姑娘，找机会到姑娘家里来串门，坐很久了。在鸡毛蒜皮的闲谈后面他们的激情可触可感，小伙子嘴上说要走，脚却不动地方。姑娘当着家人不好意思，嘴上催促小伙子该走

了，心里却希望对方多坐一会儿。虽然他们的动机都非常美好，我们也不得不说多少有些暧昧的味道。

无论什么人，只有根据行为来判断他的动机。表达一个人物的动机所在最好是让他行动起来。正如我们平常所说：

“判断他的动机如何 不是看他怎么说 要看他怎么做。”

不单单人，乃至世界上的一切动物，不管干什么都有动机的存在。生活总是交织着欢乐和痛苦，有所得也有所失，有成功也有失败。它使我们怀着一种相互不同的心情，作出一种相互不同的解释，产生一种相互不同的制约。在生活中，一切机遇都由无数偶然的因素决定，实现之前都是未知数。当我们为追求欲望采取行动的时候，现实中当然会有许多简单的愿望不能实现，这便与周围的人和世界发生直接冲突。于是，动机打破现有的平衡，造成暂时的失衡，动机的动机又再次恢复原来的平衡。

你想出去旅游，偏偏错过电视发布天气预报的时间，不知穿什么衣服合适。你想省事，又不愿出去买份报纸查阅天气预报，顺手拿起电话找一个朋友，说你想去某某地方旅游，问他看过天气预报没有？对方告诉你天气好极了，你会觉得心情格外愉快。对方勃然大怒，咆哮着臭骂你一通，天地间最大的人情失衡莫过于朋友的误解，你会觉得无比沮丧，谈话也没有必要进行下去了。对方骂你是因你忘记欠他的一笔旧债，以为你要逃债，因而他必定要制止你的动机，使你不能出门远行老老实实还清债务。在你实现动机的过程中制约与反制约便出现了。你要走，对方不许你走，你要想办法走，对方要想办法制止你走。到底能不能走成？这就要看哪一方的本事大了！

为什么说，动机的动机又再次恢复平衡呢？

我们接着往下设想上述的故事。你本来心情挺宁静，仅仅因为打听天气预报惹下一串麻烦，构成了一个事件。现有的生活平衡已被彻底打破，由于一个稳定不变的现实不复存在，人已经身处失衡的状态了，你不得不改变计划，四下去筹款还朋友的旧债。更要命

的是，你的朋友却对你的行为做出不同的解释，以为你要借机逃跑，愤而将你告上法庭。法院派出法警找到你，将你押上法庭。此时你因筹款到处碰壁心情怎么会好呢。冲突多多，矛盾多多，事件多多。你受到委屈后的情绪极端糟糕，竟在法庭上和朋友大吵起来。竭力辩解自己不是逃债而是去筹款还债，结果闹得不亦乐乎。最后还是在法庭的调解下双方才勉强消除误会，友谊却无法弥补了。你终于还清债务，可再也没有兴致出门旅游了。经过一番大起大落的折腾，你的心情重新恢复往日的宁静，生活也终于从失衡的状态获得平衡了。

动机，驱使你打破现有的平衡。动机的动机，又驱使你恢复原来的平衡，这便是故事的要义。似乎让我们悟出来生活中一个简单而又简单的哲理——所谓的幸福，莫过于能够维持平衡，因为谁也不愿意，也不可能在此失衡的状态下过好日子。话又说回来，这是现实，在艺术创作中却万万不能这样追求，如法炮制势必死水一潭！所以我们又说，动机，是对多种复杂力量的综合，又是编剧制造事件、形成冲突、推动剧情进展的重要因素。

### 三

动机的另一个功能是塑造人物，让人物和故事证明你的观点，能否战胜各种强大的反对力量。

你的主人公必须具有坚强的意志力，用意志力去驱动一个已知的欲望，一个明确的目标，形成内在或外在的动机。那么，我们就要把一个大的事件划分成若干的情节，再把情节进一步划分为细节，具体落实到人物的行动中去。简而言之，就是你要他干什么，获得什么。

剧本《野地荒天》的主人公赵劲夫，是北伐失败后躲避蒋介石清洗的进步军官，上世纪 30 年代中国文明进步的代表。他来到偏

僻沉闷的小渔村，必然带进外面世界的新鲜空气。我们的主人公要干什么，获得什么呢？在较早的阶段，我们已经看到，赵劲夫的外在动机是到姑父家避难，内在动机是想为家乡做点好事，带来书籍办一所学堂教孩子们读书识字，掌握文化。这就势必对传统的观念造成冲击，动摇小渔村固有的封建根基，形成两极之间不可调和的矛盾。

故事一开始，就把我们带进紧张激烈的氛围之中，一浪高过一浪，让人紧张得透不过气。本来，赵劲夫不愿得罪江家父子，发生“击鼓驱邪”这样残害亮妹子的事件，也只谨慎地与寡大神个人斗争，息事宁人。由于他的办学与新思想的传播，极大地冲击寡大神的神权地位。寡大神怀恨在心，竭力维护自己的影响，处处和新生事物作对也就是和赵劲夫作对。从而形成以寡大神为首的封建落后意识，和以赵劲夫为首的民主先进意识的对抗。

剧本通过“打胎”、“出逃”、“骑木驴”等一系列事件，迫使赵劲夫身不由己地卷进家族斗争的漩涡，变得步履维艰，却又无可奈何。剧本中有一段心理提示写得非常准确：“仿佛有一种无形的势力铺天盖地向他压来，使他透不过气，想反击也找不到对手……”足以让我们体会到封建势力的强大，他的牺牲也就可想而知不足为奇了！那么观众不禁要问，我们的主人公赵劲夫，能不能战胜各种强大的反对力量呢？

编剧的答案——

一旦他明白封建势力的意图，毅然用坚强的意志力挽救亮妹子的生命，向厄运进行搏斗，不惜以生命的代价冲破重重险阻，帮助她再次出逃……尽管赵劲夫是一个悲剧人物，但亮妹子宁死也不回头，独自驾着小船离家出走，最后的出逃成功，使我们在这个饱受封建势力残害的女性形象身上，看到了曙光，看到了明天。预示着他的血没有白流，新生的民主势力虽然弱小，仍然是历史发展的希望……这样的悲剧美，令我们的每一个观众都惊心动魄，振聋发聩，具有长久的不可泯灭的印象和艺术价值！

## 四

我们说动机，主要指编剧创作中应用的一般规律，强调的是动机的必然性，而非动机的偶然性。编剧不能随心所欲，人物的动机必须是现实的、具有实现欲望的机会，让我们看到他正在做的事情，相信他有能力实现自己欲求的目标。因为观众决不会有足够的耐心奉陪一个不可能实现动机的角色，白白浪费自己宝贵的时间。就像守株待兔的故事，农夫捡到只撞死的兔子是偶然，不是必然。若得只兔子从此就不再种庄稼了，这样的动机荒唐可笑，不值得效仿。

剧本是作者修养、见解和世界观的再现。

剥开人物塑造和情节设置的表象，就不难发现作者의思想和动机。

你为什么要设计这些人物？

他们需要什么，怎样发展？

面临的阻力是什么，能否突破？

最后的结局又是什么？

你是否仔细想过，包括你自己，写剧本的动机是什么？是赚钱，获得荣誉，完成心愿？还是生活中缺少美好和崇高我们才歌颂它？在我们的一生中，你是否认识到什么是真理，什么是谬误？什么是值得追求为之奋斗一辈子的东西？一个人应该如何度过他的一生，活着的意义又是什么？

不可否认，我们现在某些人写作的价值观混乱，缺少精神指向，没有信任，没有感情。只是盲目地表现爱、爱、爱，一味地追求钱、钱、钱！在道德伦理上玩世不恭，玩的就是心跳，玩的就是文学，甚至玩的就是生命，让一个“玩”字统治我们的意识形态。如果一个作家真的以为自己能够游戏这个世界，显然十分可悲，到

头来，很可能真正被玩弄和嘲笑的是他自己！

说实话，我不提倡这种自然主义的娱乐功能，心里总是产生深深的忧虑。对人生是非曲直的理解，理想和价值观，乃是衡量一部作品的准则。文化道义和文化良知永远是文化艺术的灵魂。一个作家，如果表述了一种违背人类良知的文化观念，我们怎么能漠然以对。

人有两种生活，一是时间生活，二是价值生活。混混沌沌，及时行乐，不过是你的时间生活。编剧是个精神工作者，是否更应该注重自己的价值生活？

你的作品不仅是写给你自己看的，也是写给千千万万的观众看的。正如我们前面已经分析过的那样，文化知识不等于文化素质，文化技能更不等于文化人格。文化的力量在于价值选择。作为一个电影工作者，你不仅要对自己负责，更重要的是对广大观众负责，为维护真理而与庸俗文化做坚决的斗争。只有一手把握内容一手精通形式，把你对生活的新的认识、新的价值和思想意义体现在你的创作之中，去启迪人们，影响人们，坚信通过大家的努力，我们明天的生活将更加美好……具备这样的动机，才是一个编剧写作成功的基本保证。

小结：

动机是对多种复杂力量的综合，制造事件，形成冲突。

动机的价值，决定一部剧本的成功与否。

动机潜藏在意识之中，是一个人物的基本行动线，也是事件的转捩点。

动机的制约与反制约，产生矛盾和故事。

动机的组成有两个要素，一个是前提，一个是结果。

动机有成功的偶然，也有失败的必然，反之，动机有成功的必然，也有失败的偶然。

## 第十七章

### 心理外化

不要再为他的歌声而颤栗  
谨防他不知不觉间偷走你的心  
不要透露你在抵抗他的呼唤  
实际上是在抵抗你自己

—— 摘自诗歌  
《警惕带翅膀的诗人》

心理外化，即心理具象化。

体态变化是人物传达内心情感的第二语言。

电影文学剧本是读的艺术，更是看的艺术。剧本中每一行文字都是一个镜头，每一个自然段都是一组画面，那么，我们只能用镜头和画面叙述故事，塑造人物。这样说来，心理外化的表现方式，便成为一个编剧成功与否的重要因素。

所谓的心理外化，是我借用舞蹈的专用词汇——形体语言，来牵强附会的。实际上，它是一种人的表现艺术。

正如电影本身就是一种语言，形体本身也是一种语言。一个人



最突出的表征，是他内心活动明显的外部印记，外部动作则是内心活动的自然流露。所以，从某种意义上严格地说，人的一切言行都使自己的心理具象化。我强调塑造一个人物形象，应写出他行动和表情之间的矛盾性，这是因为这种身姿手势能大致体现出其复杂的心理活动。假设，我们要表现出一个人物细微的心理反应，自我解释的对白很难打动别人，但是用感情指使的外部动作来表达心态，就会比你用语言解释更有分量。再例如，一个默默无语的人的面部表情，能说明他沉默的原因，使我们感到他威严、气愤或紧张的心情。他内在的动作要比外在的动作更有力度，表情的个性色彩也比语言浓烈得多。且这种面部表情的重要意义，还在于它反映了我们自己的潜意识，能引起我们心理和情感上的共鸣。

众所周知，心理意识，是内在的隐密，一个人内心世界的思想活动。

每个人的一生都是一本书，一段故事，在我们的生活中，谁也翻不开这本书，无法知道故事的内容。我们也无法看到别人的内心活动，了解他的秘密，更不用说肝胆相照了。别人跟你再好，就是他愿意与你赤诚相见，要把心扒给你看，你也不能真地扒开他的胸膛，看看这个人内心深处究竟想了些什么。即使夫妻之间的沟通也不例外，理解是暂时的，不理解是永恒的，什么都了解只是幻想。一个人可能将自己的隐秘带到坟墓里去，也不会对其他人透露半点，我们顶多从外表上彼此了解到一些情况……这里说的内在隐秘，意指那种没有外在迹象的思维活动，当你用文字向外界披露自己的心理，进入外在行为的范畴，就不再是什么内在的隐秘了。

通俗地解释心理外化，就是要借助语言或行为的手段，反映出一个人物内心潜藏的思想意识，塑造出他鲜明的典型性格。编剧面临的最大考验，就是要将精神的东西转化成物像的东西，力求在银幕上展现角色的思想活动，为他们的内心冲突找到视觉表达的途径，从哲学的高度对各种复杂的心理现象进行思考分析。一旦你把稿纸上的故事成功地搬上银幕，心理的世界已经越出内在的范畴，

进入外在动作的领域，观众便可以对你的人物进行全面的了解。换言之，我们在表现人物每一笔外在活动的同时，也像表现他内在活动时所起到的作用一样，是一把打开心理外化秘密的钥匙。观众除了享受到故事营造的激情之外，还能从中获得一种补偿——清晰地看到日常生活中模糊不清的现象和规律。

每个人物特有的个性，无不由他行为举止的总和构成。但人的性情是多种原因引起的，他或她表现出的潜意识，常常一闪即逝，欲望与对抗力量短兵相接，甚至喜极而泣，长歌当哭。一个人随便做出的手势，也可能并不是为表达那些用语言阐述的概念，而是为了表达某种千言万语也难以说清的，内心体验和莫名的情感。这到底是为什么呢？一般作者往往很难说清，更谈不上准确地表现出他的本意了。因为行为的本质具有双重性，它既揭示又隐匿，人的悲喜之情常常隐藏于内在活动之中，不为外人所知。一方面，他可能在某种场合下，敢于把自己的心态表现在身姿手势之中；另一方面，又可能是迫不得已地逢场作戏，真实的意识却深深地隐藏着纹丝不露。

这就要求我们的编剧不仅写出剧中人物的外部动作，还得写出他与事件碰撞的相互关系，生活中的各种特征，富有激情的内部变化。你应该找到这个人物的心理动作，注重表现人物的内心活动，内在的感受和体验，内在的矛盾冲突。从言谈举止的表面透视他的内心生活，去发现那些未说出和未察觉的东西。让他一举手，一投足，一开口，就能够自己说明自己，观众也就会看到他性格的多面性了。

事实也是如此。究其人类语言产生的根源，我们的祖先生活在茹毛饮血的穴居时代，大家只是打打手势，发出一些叫声，做出表示危险和好感的信号，相互的交流无不通过那种自发的，富于表现力的行动和手势。我们现在谈的心理外化，不过是人类祖先相互交流方式的延续。例如，微笑表示愉快，皱眉表示忧郁，举起拳头表示抗议，张开双臂表示欢迎，垂下手掌表示驯服……再例如，电影

表演大师卓别林依靠脸和脚的活动，就可以使观众哭或者笑，人物的心理具象化，是在与其他人物毫无接触的情况下便能独自完成的。这个戴着小礼帽拄着小手杖的流浪者，仅以肌肉抽搐的脸和走着鸭子步的脚，便心理外化出剧中主人公内心的体验，使我们明显地感觉到他在这个世界上的孤独和脆弱。

优秀的编剧，不仅将短暂的潜意识转变为言行，且阐明这种转变的内在与外在的关系，让人物以自己的行动展现出自己。

有实验发现，当一个人要向外界传达自己完整的信息时，单纯的语言成分只占 45%，另有 55% 的信息，都需要由非语言的体态动作来传达。因为形体语言通常是一种下意识的举动，所以它很少具有欺骗性。我们观察一家两口的休息情形，以自己的生活和常识作为显微镜，透视他们的生活，用不了多长时间就能感觉他们之间感情的程度如何。同在一个被窝里，两人的爱情如胶似漆，会紧紧地搂抱在一起睡觉；两人的爱情淡漠了，会各自平躺着睡觉；两人的感情紧张了，会脊背对着脊背睡觉。再发展下去，两人不但背靠着背睡觉，彼此还尽量拉开一点距离。往往这个时候，任何一种行为都是斗争，他们的爱和恨已经超过个人范畴，双方的感情必定濒临危急，不到离婚的边缘也是同床异梦了。我们根据夫妻各个时期同床的姿势，即可清楚地判断出他们的关系是好是坏。

总之，编剧除了用对白表现人物的内心世界之外，心理外化无疑是另一个更为重要的手段。关键的关键，就在于你塑造的人物内心及其外表变化，能否令我们的观众感到真实可信。

心理外化的表现方式大致有三种：

一是形体语言。

二是独白或对白。

三是情景氛围的烘托。

我接触过许多有才气的作者，一直在想一个问题，为什么看他的小说和剧本大相径庭？

坦率地讲，简直令我无法相信，两部作品能出于同一手笔？在

小说中，他能把主人公写得活灵活现，字里行间充满激情，实在令人感动。在剧本中，他的主人公却显得苍白无力，干干瘪瘪缺乏生气……这是为什么呢？因为他不明白文学虽是戏剧创作的基础，小说塑造性格的手法大多为螺旋式，是描写；戏剧塑造性格的手法大多为递进式，是心理外化。两者之间的区分，是两种艺术表现形式不同的根本所在。我们摘引长篇小说《大荒原》与电影剧本《太阳谷》中的一段，将小说和剧本比较一下：

……“看小疙瘩多会说话，狗叔……嘿嘿，还王八叔呢！”漂姐直起腰往草垛上堆草，对狗剩子使了个暧昧的眼神儿打趣道。刚才在屋里光线暗，漂姐坐着，我没看清楚她的模样。她一直起腰着实让我吃了一惊。漂姐个头比狗剩子还高出二指，足足一米八，像篮球运动员。那一身洗得发白的蓝布裤褂紧裹着大屁股大奶子。她大约三十四五岁，脑袋后面挽个发髻，黝黑的鸭蛋脸盘上有几个浅麻子，火辣辣的眼睛里闪着野性的光，一张大嘴的上唇带着淡淡的髭须，眼角布满细密的鱼尾纹。人一说话就笑，好像一辈子没愁事似地笑起来没完没了。

别看漂姐是个乐天派，其实她的身世很苦。

解放前松花江流域盛产“漂漂姐”，即水上妓女。她们大多是从关内逃荒过来的女人，生活像风卷草一样到处奔波，没有家也没有固定的住处，只有一条栖身的小船顺着松花江上游往下漂流，漂到哪儿算哪儿。白天，她们靠给渔民和码头的苦力缝缝补补过日子，晚上，哪个男人愿意留宿就睡在船上。若是碰到个中意的男人愿意搭一阵子伙，就跟漂漂姐过一段时间留下个孩子，然后就撒手放鹰，丢下她娘俩一去不复返了……所以漂姐从小就没有父亲，连她自己都不知道自己到底姓什么，那年她还不满15岁母亲就逼她卖笑了……东北解放后政府取缔漂漂姐

这个行业，为了生计，漂姐嫁给当地一个比自己大 20 岁的男人，一辈子没生过孩子。

漂姐的家住市郊的山东屯，丈夫不争气是个无业游民不说，还是个大酒鬼，他动不动就要酒疯往死里打老婆，骂她是个“万人骑”的贱货，随便上下的“公共汽车”……后来漂姐的丈夫干临时工盖楼房时掉下来，摔坏了腰，瘫痪在家里再也打不动老婆了。漂姐只得担负起生活的重担，靠给盲流缝缝补补、卖草、运粮食、偷偷贩鱼维持生计，养活瘫痪丈夫。漂姐人缘好，盲流们都相信她同情可怜她，隔三差五送给她点鱼呀草呀的，帮助她补贴日子。渐渐地，她成为江神庙人生活中不可缺少的一员……

### 37. 洞穴内

枝子穿好衣服，小山东抱着枯草走进来，铺在她身边，示意她躺在草铺上。

枝子眼中带着浅浅的感激，欠了欠身子，目光落在他臂膀上扎的破布条上。

小山东坐在火堆旁，又烤起大饼子：“咋讲中国话？”

枝子：“从小是在满洲长大的。”

小山东：“家里还有啥人？”

枝子：“妈妈……”

小山东的泪水忽然噙满眼眶：“我从小……妈就没了……妹子也像你这么大……”

他仰起脸颊，不让泪水溢出，接着一拳打在穴壁上。臂膀上的布条绷开，鲜血重又渗了出来。

小山东用牙齿咬住布条一角包扎，当他系紧布条时，枝子跪在身边，举着手帕。

手帕被推开，再次默默递过来。

小山东凝然不动了，但从他的眼中可以看出内心的冲

击波。枝子小心翼翼地解开破布条，用手帕给他重新包扎伤口。

小山东：“怎么来的？”

枝子欲言又止，似有隐痛难以倾诉。

小山东颇有感触地：“给抓壮丁……拉来的！”

憋了很久，枝子痛楚地摇头，接着又点头，手帕扎好在他的臂膀上。

小山东活动一下手臂，拿起烘烤的大饼子递给她。

枝子垂下眼睛，不肯接。

.....

古希腊大哲学家亚里士多德说：“我们从人物可看出作品的特色，而从动作——人物的行动，才能感到悲或喜。”这就是说，对戏剧而言，人物的悲喜之情只能以动作表现出来。动作是一个人的行为，而不是他的言谈，行为就是动作。那么在电影的场景中，我们对人物的每一个动作都首先要问：“这一动作的对立面是什么，如何表现？”其实编剧没有必要说明解释，文字也很难表现出画面的精神内容，因为每一个动作都有相应的反动作，我们完全可以通过剧中人物的形体语言，表现出他的欲求、感情、情绪和性格。即便是主人公站在悬崖上凝然伫立，久久注视大海起伏的波涛，也能通过心理外化的手段达到多种多样的艺术效果，反而比你用画外音解释更具魅力。

说白了，形体语言就是指人物的动作和表情，例如舞蹈、干活、游戏的动作，疑惑、嫉妒、爱慕的眼神儿……作家也常用心理外化介绍、塑造人物，更多的手法还是叙述和描写。编剧则纯粹用心理外化介绍、叙述、塑造人物。你看上面摘引的这两段作品中，两位作者塑造人物的手法，是不是有着明显的区别？

在长篇小说《大荒原》中，作家塑造的人物漂姐，是个曾经当过妓女的乐天派。他详细地勾画出漂姐的肖像：她有篮球运动员那

么高大的个头，一身洗得发白的蓝布裤褂紧裹着大屁股大奶子，黝黑的脸蛋上有几个浅麻子，连她上唇的淡淡的髭须，眼角的鱼尾纹都没放过……然后笔锋一转，用叙述的方式介绍漂姐的身世，她原是松花江上的“漂漂姐”，15岁那年就被母亲逼着卖笑了……她的丈夫又是个酒鬼，摔残了腰，现在只能靠她给盲流帮工维持生活……我无需赘言，想必读者自可对漂姐这个人物一目了然。

在电影剧本《太阳谷》中，编剧塑造的人物枝子，是个内心十分矛盾的日本女兵。他完全舍弃掉心理描写的手法，基本上是用形体语言和对白叙述枝子的身世，把一个人物的发展过程表现得有声有色，极富戏剧性。小山东进山寻找当劳工的父亲和妹妹，误以为枝子是他的妹子，枝子不知道日本战败，仍和小山东处于敌对状态。两人掉进深涧身陷绝境，又由对抗转化为相互帮助……编剧用“枝子眼里带着浅浅的感激，欠了欠身子”的形体语言，表现出女主角内心的细微变化，并以双方之间简练的对白介绍出枝子的身世。

小山东问：

“咋讲中国话？”

枝子答：

“从小是在满洲长大的。”

小山东又问：

“家里还有啥人？”

枝子答：

“妈妈……”

在这里，人物心理通过他们之间的矛盾得到具象化，这些对白和动作不仅是感情的外部表现，也是感情的触发者。我们的观众一定感到奇怪，为什么她欲言又止的话语里，总是隐藏着不能说出的东西？枝子的回答也并非编剧凭空虚构的随意之笔，是有真实的历史背景的。早在日俄战争期间，日联合舰队战胜俄国远东舰队登陆旅顺口，就开始向中国东北大量移民，组成开拓团垦荒种地。二战

期间，日本在中国建立“满洲国”，再次掀起移民高潮，日俄战争期间移民的日裔子女早已汉化，所以枝子能下意识地用汉语对答。

小山东的泪水忽然噙满眼眶，说：

“我从小……妈就没了……妹子也像你这么大……”

他仰起脸颊，不让泪水溢出，接着一拳打在壁穴上。臂膀上的布条绷开，鲜血重又渗了出来，他用牙齿咬住布条的一角包扎伤口时，枝子却跪在他的身边，举起手帕……看起来，枝子像个死硬的日军士兵，就是她，用匕首刺伤小山东的臂膀。这个跪着举起手帕的举作，对具体刻画人物当时的心理过程有着巨大的作用，业已还原她善良的本性，温柔的性格。

手帕被推开，再次默默递过来。

小山东是男人，是个不知杀死过多少鬼子的战士，受点小伤不算什么，这一推，充分显示他坚强的性格。枝子毕竟是没经历过战斗的姑娘，作者巧妙地通过她再次将手帕默默递过来的细节，心理外化出枝子的愧疚……小山东被震动了，不再坚持自己，允许枝子包扎伤口，问：

“怎么来的？”

枝子似有难言的隐痛，欲言又止。

小山东根据自己当国民党军官的经历，感叹道：“给抓壮丁……拉来的！”

枝子的反应，憋了很久，痛楚地点头又摇头。这是一种极其酸楚的语言撞击，仿佛有许许多多痛切的体验无法表达。这一动作，再次心理外化出人物的复杂性，谁能不体验到那种隐秘的惭愧和疑惑的感情呢？说明她当初参加特别行动组时，可能是出于自愿入伍，也可能是被日本军国主义政府强抓来的壮丁。实际上，“憋了很久，痛楚地点头又摇头。”这两个方面亦构成强烈冲突。枝子自己并非有意识地采取这样的动作，也一点没有去考虑这些偶然的动作，与自己面临的情况有什么联系？我们的观众，要比银幕上的人物本身理解的东西多得多，枝子下意识的举动，反而能使观众把它



作为心理过程的重要象征，予以认同……编剧通过小山东与枝子的形体语言，三笔两笔，就把他们相互之间的感情转变，矛盾的性格，有层次的、准确恰当地展现在我们面前了！

我们看，综上所述，这就是心理外化的第一种表现方式的奥妙所在。

我再谈谈心理外化的第二种表现方式：独白和对白。

人们常说，语言是心灵的一面镜子。一个人不说话，天知道他心里想些什么？我们只能通过一个人说什么，做什么，去想象感受人物所处的环境（如上面解析的剧本《太阳谷》中的例子），了解他的性格。我曾经在广播电台干过一段时间广播剧的编导工作，广播剧是没有画面的听觉艺术，全凭一个编剧的功力，用对白和独白再现人物的形象，表现故事的内容。所以要求我在做广播剧时眼前一定要有视觉的形象，耳有所闻，目有所睹，如闻其声如见其人。将对白凝炼，再凝炼，挖掘，再挖掘，深入到剧中人物的内心，找出他们隐秘、具体的行动线。用心理外化的手段塑造典型的性格，让我们的对白产生应有的美感，并勾起人们回忆的力量……至今回想起来，我仍旧感激那段时间的磨炼，使我在写对白的时候受益匪浅，得心应手。

建议有志于写电影剧本的朋友，也写点广播剧，练练你心理外化的表现能力。

至于心理外化的第三种表现方式：情景氛围的烘托。我是否可以这样解释，在电影剧本的创作中，环境的设置也能够作用于人物心理的具象化。我们看到一个朋友请一位贵妇人去赴宴，等在一边，老妇人还在没完没了地化妆，她家里摆满高级化妆品和奢华的衣物。那么就会给观众留下印象，这是个虚荣、浮躁的妇人。我们看到一个男人家里养着宠物毒蛇，摆着死人头盖骨作装饰，观众即可感觉到他性格的古怪，不说他性格变态，起码也是个阴暗、冷酷的人。

过去我奇怪，外国影片的爱情来得太快，差不多所有的主角都

一见钟情，犹如闪电那样迅速，双方的眼神儿一对就爱上了，编剧写爱的过程特别省事，往往一笔带过就大功告成。中国的编剧写爱情就颇费笔墨了，白白浪费宝贵的时间还费力不讨好，观众仍说你写的爱情虚假……后来我读过一段诗歌，才似有所悟：

常记得你的眼睛  
静静微笑  
有如美之精灵  
闪耀着纯洁的光彩  
只为我  
为我一个人  
送来无声的问候  
像闪电一样明亮  
照亮我寂寞的人生  
温暖着那些阴郁的日子  
使我这一辈子  
都对你充满感激和渴慕  
难以忘怀……

为什么有人眼睛一对就能完成爱的交流？

我们都知道眼睛是心灵的窗口。

诗里开掘得很到家——相互送来无声的，闪电一样明亮的问候，彼此照亮寂寞的人生，温暖着那些阴郁的日子……你看在有情人静静微笑的眼里，闪耀着多么绚丽的光彩，有如此美丽丰富的交流，怎能不令人一见钟情……我们在欣赏别人私情的表露，简直像窥人隐私，是一桩罪过，然而你却一点都不会感到难为情，毕竟这是一种美的享受，是人的情感。这种眼神反映出我们熟悉的情感，我们在寻找自己，这种情感也就是我们自己的情感。为此，我多次仔细观察过，实话实说自己也体验过。当有情人的目光相对时，那

眼神儿确实像过电般异常明亮，心理外化出的千般情，万般爱，尽在不言之中，人的内心也就变成可见的了。

一般说来，随着年龄的增长，人在理性上逐渐成熟，动物的原始性就逐渐退化，隐蔽到理性后面。但是当一个人羞于或不善于用语言表达自己的感情时，就习惯于用形体这种最原始的，也就是最直截了当的方式作为传达自己感情的手段。如此看来，心理外化，还蕴含着一种隐蔽的叙事性功能。

谈到这里，还有一点我要指出，动作虽然是语言的延伸，却又衰减语言的作用。编剧必须恰到好处地使用心理外化的艺术手段，才能达到事半功倍，刻画出大家关注的典型性格的效果。例如，我们的男主人公曾经沧海，逆境与厄运使他百炼成钢，总是极少高谈阔论。观众看见他双眉紧蹙、令人生畏的面孔，即可猜测出他有过九死一生、饱经沧桑的经历，那么，你就很难让他在公开场合滔滔不绝地发表演说。

有人疑问，你讲的心理外化在运动中容易表现，大家都静止的时候，那就难了。比如开会是最让编剧头痛的场面，领导在上面讲话，与会者不愿听他的高论，也得端坐着沉默不语。那又如何表现某一角色的心理外化呢？

有一个道理不言而喻，那就是在我们这个现实的世界里，任何人和事物都不可能绝对的静止。我想起有一次开小会，领导叫大家提意见，谁都低头不语。我身边的一个同事平常就沉默寡言，这时候就更不敢发言了，一个劲儿低头在笔记本上记着什么。我以为他在专心致志做会议记录，无意中看了一眼，发现他在纸上写满一个女人的名字：“娟……娟……娟……”这个细节泄漏了真正隐藏的东西，一个人物表面上对别人毕恭毕敬，其实心里却想着另外的事情，想着他的爱人，他的情人，他的女友……在观众方面，也抓住了人物内心的运动，外在的活动促使他们跟人物产生了相互的内心交流。

于是我得出结论：即使在“闷了锅”的会议中，也决非死水一

潭，那么这就是他的心理外化了。

小结：

我们面临最大的考验，就是要将精神的东西转化为物像的东西。

心理外化是电影艺术塑造人物的重要手段。

心理外化的形式有三种：形体语言，独白与对白，情景氛围的烘托。

小说塑造性格的手法大多为螺旋式，是描写。戏剧塑造性格的手法大多为递进式，是心理外化。

心理外化，蕴含着叙事性的功能。

## 第十八章

### 热 点

有梦一样的回忆  
我才懂得珍惜  
真情不再遥远  
眼泪也不仅仅属于自己  
每一天都是节日  
因为这个世界上有你……

—— 摘自诗歌《永远的祝福》

我们拿出打开编剧之门的那把钥匙：3 分钟一个热点，5 分钟一个反差，10 分钟一个高潮，3 场大戏一个爆炸。方方面面进行论述，反复探讨。这一章，我着重谈谈热点问题。

热点：剧本的情节点，观众关注的焦点。

热点引发情节，推动剧情的进展。

这里谈的热点，是指剧本创作中的具体技巧，并非生活中的焦点——最近全国的干部职工普调工资，重点大学扩大招生，单位的住房折价卖给个人了，像中央电视台的焦点访谈节目。这都是我们

非常关注的问题，在剧作家的眼中，选材是剧本创作中至关重要的第一个步骤。

我反复强调电影编剧的一般规律，大多指情节片而言。艺术片的热点，不像情节片那么鲜明，节奏也不如情节片那么快，犹如一股股暗藏的情感潜流，似微笑那样悄无声息，叫人“剪不断，理还乱，才下眉头，又上心头”。无论你怎么写，剧本的创作总有一定之规，万变不离其宗，艺术片也还是大致遵从这个规律的。我以为，一部剧本能否引人入胜，取决于热点的设置，而热点的产生，来源于一个作者对生活的体验和观察。

这话说起来容易，做起来实在难。

我们创作文艺作品，必须在记忆中搜寻那些印象较深的片断，重新整理和筛选蜂拥而至的印象，再利用自己的写作经验，组合成所要表达的故事结构。可是，我们不可能直接看到主宰各种现象的规律，单凭感知和直觉分类、筛选记忆的碎片，一时半会儿很难理出一条清晰的思路。每个人的日常生活都杂乱无章，是一种陈陈相因的程式化的存在，它已经不再引起我们的兴趣。司空见惯，习以为常，以至视而不见，充耳不闻了。

电影剧本的写作也是一样，你的构思非常好，缺乏形象的统一，细节的表现力，戏剧性的紧张，各种艺术手段的和谐，就什么都说明不了，作品也是失败的。常常有些时候，影片为突出某个段落，强调事件的悬念性，情节的紧张感，人物心理的反差，迅速掀起故事的一次高潮，刺激观众的情绪，让他们和剧中的角色完全合一……这以后，你的故事冲击力不够，剧情没有明显的变化，观众的注意力就会逐渐减弱，使人感到乏味和厌烦。因为观众对每段影片的感受并非始终一样，情感是一种短期的体验，它迅速达到高峰，然后便燃烧殆尽。那么，就要求我们迅速采取措施，在观众注意力开始减弱的片刻及时制造出一个变化，制造出一次刺激，时而阴霾密布，时而阳光灿烂。使他们的注意力经常保持高度集中……所以我说，所谓的热点，就是让观众感到满意的那种情绪上的紧张

程度。

关于热点，从观众的视觉和心理的角度说，是使其兴奋，乐此不疲的一种手段；从剧本整体构思的角度说，是事件的转捩点，推动故事发展的一种因素。热点有大有小，大的热点，贯穿一部剧本的始终；小的热点，能在局部挑起观众的注意或兴趣，也算完成任务了。

一件小事，几句话能构成热点。一个悬念，一个幽默照样构成热点。我们的生活纷纭复杂，千变万化，每一件小事都丰富多彩，你的大故事必定由无数件小事组成。只要是“活绝”，无论什么都能引起观众的共鸣，或怒，或喜，或悲，或哀……剧作家放开合理想象的触觉，就会变成名副其实的“点子大王”，发现抓人的东西到处都有。你信手拈来，左右逢源，把人们常常由于内心激动而忽略的东西再现出来，让观众在暗中分享各种体验的滋味，正视“事物的盲目进程”。

下面具体说明什么是热点。

有一件事很能说明问题。一位朋友到山区的农村体验生活，看到一个农民背着一块大石头下山，累得摇摇晃晃，汗流浹背，很是感动，都流泪了。于是产生强烈的创作冲动，想写一部反映落后地区的农民在改革开放时期怎样发家致富，甩掉穷帽子的剧本。他回到北京后虽仍旧激动，怎么也写不出热点来……究竟为什么？

我告诉他，我们观察生活没有错误，将生活照搬到稿纸上却是一个错误。必须提及的第一个意见：那个农民背石头下山的过程，属于他发家致富范围的一种具体行动，是个情节点，构不成你想写的故事的热点，感动顶多算是一种同情而已。你的故事缺乏构思，没有经过充分的铺垫，把他背石头的目的放在你设置的特定时代和背景之中。单单是想发财致富，构不成典型环境中的典型人物，很难引起观众的关注。

试想，农民背石头下山干什么用，打房基？砌院墙？垒猪圈？这些都是大家能替作者想到的，他行动的前因后果构不成观众心理

的冲击波，也不会有谁去关注他。倘若我们认真构思一下，把他换在另一个特定的时代背景之中，比如换在电影（地雷战）的故事里，可能非常有效。那个农民仍旧背着石头下山，他背上的石头变作刚刚试制的石雷，故事的大背景变了，一切也就改观了。这里业已包含着诸多潜在的未知因素，他就成为典型环境中的典型人物，构成大家关注的热点了。

可能他背石头下山的时候，正赶上日本鬼子对抗日根据地进行大扫荡，那个时代共产党号召全民抗战，不用问，农民肯定是个民兵。首先，观众时时刻刻为他提心吊胆，刚试制的石雷安不安全？别在路上颠爆炸了伤着自己？其次，碰到进山扫荡的鬼子怎么办？叫对方把石雷抢去，我们不徒劳一场前功尽弃了吗？再有，埋在公路上鬼子踩上去不响怎么办？敌人的部队不就进村了吗？他们烧杀掠抢怎么办……你看，同样是背石头，他的一举一动不全都变成热点了吗，观众的心态差距有多大！

你非要较劲儿，差强人意，说我明明要写一个新时期的故事，你干嘛把背石头的事拉到抗日战争年代。我给你出个“命题作文”，有本事编一个现代故事，把他背石头的过程变成热点。那好，我可以试试，其实一点都不难，只要稍稍做一些铺垫问题便解决了。我们接着设想下去，小山村落后的主要原因是什么？是没有公路，没有路就与外界隔绝，山外的信息传不进来，山里就闭塞落后。我想起去山村采访时经常看到的一条标语：“要致富，先修路！”而这个山村多少年来没有修成道路的原因，是村口有条河，大伙又没有资金买架桥的石料。所以，农民要用自己的肩膀从山上扛来石头造桥，以愚公移山的精神给村民们做出表率，发动大伙自力更生修路架桥，打通致富的道路，他背石头的行动马上就变成大大的热点了。

谁都知道一个人的力量单薄渺小，这个农民也不可能仅凭自己的肩膀背回修建一座桥梁的石料。尽管他并非什么特殊的人物，只是一个普通农民的代表，但农民做事讲究个认真。榜样的力量是无



穷的。只要追上这一笔，难题已经获得解决，当一个热点对我们来说具有情感上的意义，我们便可相信它对别人来说也同样具有意义。村里的人们开始关注着他，我们的观众也关注着他，他的每一个踉跄的脚步都牵扯着大家的心，他的每一次背石头的过程都变成热点。这个时候的他，已经成为典型环境中的典型人物了。

大家都熟悉前苏联影片《两个人的车站》。编剧以幽默的喜剧阐述了深沉严肃的主题，富于洞察力地表现出现实中人与人之间的各种关系，揭示了偶然性和巧合中深蕴着的道德观和对生活的态度。钢琴师普拉东，因妻子开车撞死行人代妻服刑，服刑前回家乡探望年迈的父亲，中途转车时邂逅车站饭店服务员维拉，为帮助维拉的男朋友——列车员安德列依看倒卖的甜瓜，被收押身份证。安德列依与维拉忙着上车幽会，车开后竟忘记送还普拉东的身份证。请注意，这个细节很重要，既是大热点，也是整个剧情的转折点，一切的连锁反应都由它引发，致使以后的情节跌宕起伏。

普拉东没有身份证，寸步难行，多少有点好笑。他不能离开小站，不能住旅馆，只得等待列车员安德列依的归来，心情可想而知。于是，在后来的戏中，普拉东和维拉发生一系列扯不断的纠葛，由感激到爱慕，愤怒到失落，无奈到依恋，营造出一种包括观众在内的，暂时性的三角恋爱的氛围。这种反复交替的热点设计点燃起观众强烈的好奇心，他们纯粹出于好奇，兴趣骤然增强。当观众从普拉东的嘴中得知，他为酗酒撞车的播音员妻子顶罪，将孤零零地带着一颗破碎的心去监狱服刑。我们被感动了，不禁心里一酸，立即对他产生好感，倾注一腔同情，逐渐严肃起来，开始为受不公正待遇的男主人公担忧。我们的心里充满复杂的情感，既希望他不要无辜坐牢，又希望维拉别自找麻烦，心情相当矛盾……你看我们的同情心已经如此深地沉溺进去，热点的作用大不大！

善于制造热点，乃一个剧作家起码的功力。

热点和反差相似，作用略有不同，它们都贯穿一部剧本的始终，也是产生矛盾、推动剧情发展的重要因素。它能使你的故事达

到意想不到的效果，每每推波助澜，出奇制胜，峰回路转，别开生面。

我们看剧本（阙里人家）中的一场戏。美国学者安妮小姐到孔子的家乡体验生活，在孔德贤家过大年三十，受到孔家的热情款待。安妮不知道孔令谭曾经抛弃孔德贤的母亲，父子之间有一段解不开的恩恩怨怨。除夕家宴上，一大家人欢天喜地的共聚一堂，却因她的感慨产生热点：

孔德贤家

堂屋，金兰端着三鲜汤入席，这已经是第二道汤了。

她放下汤盆忙着招呼：“三鲜汤，快来，快来。”

众人热热闹闹地拿起勺子，伸进汤盆舀汤。

安妮颇有感触地说：“我真羡慕你们这一家！”

孔维本嘶嘶哈哈地喝着汤：“‘羡慕我们？’”

安妮：“是的，这样一个家庭，和和睦睦，有爸爸，有爷爷，还有爷爷的爸爸……用中国的成语说，‘五世同堂！’”

所有的目光都集中在安妮身上。

安妮：“我从来没见过我的爷爷，在我很小的时候，我的爸爸就离开我和妈妈，他和别的女人结婚了……”

“啪”的一下，孔德贤手中的筷子掉在桌子上。

笑容僵在每个人的脸上。

本来，观众只想到这是个大团圆的过渡场面。以前父子有几十年的不愉快，那么多的碰撞，按中国人的习惯，有战争也要放在过完大年再打，何况是父子之间的矛盾。作者为展示两代人和两种人生哲学不可调和的冲突，使儿子与父亲的每一次接触，每一个身姿手势都好像是挑战，两者的对立从未如此具体明显。孔德贤一家人为了过年，无不小心翼翼地避开矛盾，都想欢欢喜喜过好这个大团

圆的除夕夜。可安妮是个美国姑娘，不熟悉中国的风俗，她由衷发出的感叹正好触及孔家父子的隐痛。这一切都出乎大家的意料之外，把气氛搞得相当紧张，许多潜在的矛盾也随之暴露。在短短的3分钟内致使变化如此倏忽，再次挑起热点，引起大家感情上的波动，引起观众强烈的注意——安妮无意间惹的麻烦将如何解决？

再分析电影剧本《克雷默夫妇》。

80年代初期，美国影坛在兜了一个大圈子之后，涌现出一大批反映家庭矛盾的剧本，创造出与传统家庭问题影片迥然不同的风格，即大家通常说的后现代主义风格的影片。这些作品重新面世，焕发青春，日益增多。作者往往通过敏锐深刻的目光，平实质朴的叙事方式，再现出当时婚姻、爱情，以及父母子女之间的隔阂等诸多问题，对美国现代化社会高物质，高竞争，高节奏的生活重新进行反思。这也是目前美国大多数家庭生活真实的写照，令观众耳目一新，发人深省。可以说，此类后现代主义风格的反映家庭矛盾的剧本，耻于墨守成规，力求以一种新的旨趣，证实自身存在的合理性。它涉及到如心理的、伦理的、道德的、社会的各个方面的内容，从而促使电影界用现实的钥匙开启旧的题材之锁，在引人思索的具有大众性的主题上下大工夫，对推动美国电影的繁荣和发展起了决定性的作用。

我无意用审美的时代性的原理阐释一切，但是这种现象，确实值得我们进行一番更加深入的探讨。

电影剧本《克雷默夫妇》，就是这种风格的代表。编剧把严肃的社会问题和情节片特有的感情波折结合起来，真切地表现出一对夫妻之间复杂的情感变异，写出与传统家庭问题影片风貌迥然不同的剧作。剧本的男主人公克雷默在纽约一家广告公司工作，为养家糊口疲于奔命，是一个工作狂。克雷默全身心地投入工作，每天早出晚归忙碌，无暇顾及家庭生活，忽视了家庭和妻子的情感裂变。有一天，克雷默的上司告诉他，公司决定提升他做业务部长。克雷默兴冲冲地回家传达喜讯，妻子乔安娜却因不满意寂寞的主妇生

活，告诉克雷默，他们的婚姻已走到尽头，她要离开这个家了（热点之一）！

乔安娜抛下丈夫离家出走，生活一下子发生极大的变化，家中还有一个孩子嗷嗷待哺，需要克雷默照顾。父子俩在厨房做起法国吐司，搥着葫芦瓢起，吐司煎糊了，油锅碰翻了，手指被烫伤了，克雷默才体会到妻子出走的后果（热点之二）。

克雷默正在努力构思一项广告创意文案，儿子比利玩耍的模型飞机撞翻果汁杯，弄湿满桌子资料。克雷默忍受不住儿子的淘气，骂了儿子。比利请求爸爸原谅后，哭着要找妈妈，激起克雷默心中一阵难言的痛楚（热点之三）。

克雷默为抚慰比利失去母亲的缺憾，将心血和时间全部花在孩子身上，在邻居玛格丽特的劝说下，和她一起领着孩子去逛中央公园，放松一下快被生活绷断的神经。观众终于为焦头烂额的主人公松一口气，随他一起笑逐颜开。看来他几乎是个幸福的人了，如果我们可以把“幸福”两字用在他身上的话。不幸的是比利在放模型飞机时，不慎从攀登架上摔了下来，头破血流（热点之四）。

我们说热点是事件的转捩点，通过这个例子可以看出它的作用。孩子的摔伤，使原来的老问题还没有解决，马上引发一系列新的矛盾，继续推动剧情的进展。乔安娜听说比利摔伤了，跑到学校看儿子，并请律师和克雷默打起官司，争夺孩子的抚养权（热点之五）。

克雷默被老板炒了鱿鱼，四处求职，八方碰壁，前途无望，别无他计可施（热点之六）。

克雷默通过给孩子治病，看护孩子，和比利分不开了。在法庭上，他坚决要求自己抚养比利。乔安娜不原谅克雷默，律师抓住他照顾孩子不周的事实进行反击，法庭将孩子的抚养权判给母亲（热点之七）。

父子离别的那天早晨，奇迹出现了，孩子之争峰回路转。乔安娜痛苦地作出决定，将比利继续留在克雷默身边抚养，自己不领孩

子走了。让我们先是一惊，继而莞尔（热点之八）。

前面的问题一旦解决，后面的问题更棘手。克雷默终于懂得和体会到家庭主妇生活的辛苦，可惜覆水难收，世界上的后悔药没地方去买，前妻已义无反顾，不再回头复婚了。这使我们感到一种悲剧性的失落（热点之九）……

当然，就整体而论，一部剧本不仅仅只有我举出的这些热点，我只是精选部分较为典型的例子，供大家学习、参考……类似的例子还可以举出很多，中国的故事也不例外。再如大家都熟知的《梁山伯与祝英台》，讲故事的人通过人物的个性化，人物心理的细致描绘，从内部丰富了传统题材。你看这个故事里有多少较大的热点——主人公祝英台女扮男装出来读书，是一个热点；她与梁山伯 3 年同窗，暗中爱上师兄，也是一个热点；毕业时十八里长相送，祝英台不断用比喻点拨执迷不悟的师兄，又是一个热点；祝英台的父母嫌贫爱富，不许女儿嫁给穷书生梁山伯，这还是个热点；梁山伯得知祝英台是个姑娘，已被父母许配给别人，痛悔不及，这再是个热点。

更不用说祝英台为梁山伯祭坟，真情永不渝，瞬间变永恒，纵身跳进裂开的墓穴之中，双双化蝶。真可谓生死与共，惊天地，泣鬼神！这既是故事的爆炸，也是个最大的热点了。故事中所有的悲剧性转折，都是由于一连串的错失时机，一失足成千古恨。隐含在这个神话般的尾声中的象征，那隽永而又令人惴然的深刻含义，正是它的美之所在。这是艺术的想象，真正的艺术想象，如此简单的故事，竟有比比皆是的热点。难怪中国的文人骚客，能结构出那么多精彩的戏剧和电影了！

热点不单和反差相似，也和悬念是“近亲”。两种手段往往放在一起运用，它们是热点，又是悬念，在实际操作中交叉重叠，彼此融合，都是编剧吸引观众注意力的一种技巧。令我们步步紧张又步步惊喜，一次次山高水险，一次次柳暗花明。有时连我自己也很难分清，哪是热点，哪是悬念。硬要区分二者之间的差别。姑且在

时间上做一点文章吧。那就是——热点每 3 分钟出现一次，悬念则不然，没有时间上的严格限制。

我们再来分析电影剧本《太阳谷》中的两个自然段：

### 57. 死亡通道

幽幽的黑暗中，小山东扒住一块壁石，脸上沁出大粒的汗珠，开始引体向上。

小山东用手抠住洞壁的岩缝，身子扒在洞壁上，艰难地挪动着越过深沟。

脚下感觉到什么，寂静中响起绊雷定时器的秒表声。

小山东俯身划着一根火柴，察看。

他用手捋着一根线，紧张地寻找绊雷定时器。秒表声越来越大，震耳欲聋，令人提心吊胆到难以忍受的程度。

小山东找到绊雷定时器，定时器指示马上就要爆炸，他趴在地上，屏住呼吸排雷……

### 58. 死亡通道尽头

小山东贴着洞壁摸来，前面豁然明亮。

他看到带骷髅的“死亡通道”标志，长长松了口气，抬脚迈向走廊。

警铃大作，红绿灯乱闪。

小山东被探照灯光刺得睁不开眼睛。

枝子举着手枪冲出电报室，猛见手捂眼睛的小山东。

小山东放下手掌，双方愕然相视。

枝子急中生智，将他拉进电报室。

小山东从衣兜里掏出碎金块，愤怒地扔给枝子：“这是……什么地方？”

枝子顾不得说什么，她再次冲出门外，反手关死屋门。

她拉下墙壁上的报警器，拼命跑向走廊深处。

在第 57 自然段中，剧本中的男主人公小山东，为寻找枝子潜入地下永久工事，掉进死亡通道的陷阱。他好不容易扒着岩壁越过陷阱，热点接踵而至，脚下又碰到绊雷。他划着火柴紧张地排雷，秒表声越来越大……乍一看上去，排雷的细节是热点，又是悬念，整个排雷的时间相对较长，悬念的成分也较大，我们可大致界定为悬念。在第 58 自然段里，观众本以为小山东排雷成功，终于摸到死亡通道的尽头，可以稍稍松口气了……短短的两三分钟内，新的压力又起，他再次触到自动报警器，迎面碰上持枪跑出来的枝子，观众再度紧张起来……触动自动报警器这个小小的细节，也有悬念的成分，但它的时间相对较短，悬念的成分也较小，我们即可大致界定为热点了。

细分来，90 分钟的一部电影：3 分钟一个热点，5 分钟一个反差，10 分钟一个高潮，3 场大戏一个爆炸。3 场大戏，又分为 6 场小戏（按一场大戏里包含两场小戏计算），8 至 9 个高潮（按一场大戏中有两个次高潮，包括最后的一个爆炸计算）。编剧大约要制造出 30 个热点，20 个反差，才能写出完美的银幕剧作。关于这个观点，稍后还要不断谈到。

总之，无论热点还是反差，都能造成浓郁的诗意，赋予事件更多的含义。它们相互影响，绝不等同，其魅力就在于意外多于注定的情况，而属于偶然事故性质的情况，更是司空见惯。意外往往代替了命运，难以预测的遭遇则成为厄运的先兆，我们把许许多多偶然点组接起来的最终结果，大都出乎观众的意料。不管出现什么样的情形，一切的一切，所有的问题和矛盾都能迎刃而解……做到这一点并不困难，只要稍加思索，就不会落入死胡同，除非你情愿。但这只是常识性的规律，我们不可能要求你机械地写作，刻舟求剑，为制造热点牵强附会，生搬硬套。那样势必事倍功半，有画蛇添足之感了。

小结：

热点，观众的关注点。

热点是剧本创作中的具体技巧问题，不是生活中的焦点。

一部剧本的热点，是在你故事的大背景中产生的。

热点引发情节，不单和反差相似，也是悬念的“近亲”。

热点是事件的转折点，推动故事的发展。



## 第十九章

### 反 差

尽管历尽坎坷  
也许永无终点  
你爱我的成功  
甚至是失败  
我爱你的小鸟依人  
更爱你容颜已衰

——摘自诗歌《走到永远》

形象地说，反差是“山重水尽疑无路，柳暗花明又一村。”

反差分大反差和小反差：大反差是事件的逆转，小反差是人物性格的反衬。

反差放在事件之中，是作者自己的战争；反差放在人物身上，是性格的锦上添花。

反差使你的故事扑朔迷离，跌宕起伏，峰回路转，一唱三叹。

中国有句古话教育文人：“做人要直，作文要曲。”一个剧作家写剧本，就是要你曲起来，曲得出奇，曲得潇洒，七擒七纵，点石

成金，出人意外，又要合情合理。

一个孩子和一个凶悍的强盗不期而遇，孩子奋起反抗强盗的抢劫，双方搏斗起来，他肯定不是强盗的对手，只得拔腿逃跑。弱者逃跑显然是聪明的选择，理所当然，也没什么不光彩之嫌。强盗偏偏不肯放过孩子，跟在后面穷追不舍。观众必定会为孩子担心，总是把希望保持到最后一刻，期待他能逃脱强盗的魔爪。追着追着，出现另一幕与上述情况形成鲜明对照的情景，强盗突然掉进陷阱里，造成反差，形势大变。孩子由弱者变成强者，他运用心计战胜强盗，充分显示出弱者的智慧。这是貌似弱小者对貌似强大者的胜利，这个反差说明身材和力量之间并不都成正比，相反，外表弱小者常常比外表强大者高出一筹。当时你看得莫名其妙，时而紧张，时而放松，后来又拍案叫绝，这就是反差的奥妙之处。

为什么电影不景气，观众不买电影的账，宁肯坐在家看电视剧也不进电影院？电影工作者只好感叹人心不古，江河日下，电影的黄金时代一去不复返了！我和观众一样持保留态度，不得不表示非议。何必怨天尤人，我们的电影工作者为什么不找找自己的原因？千万不要自作聪明，老王卖瓜自卖自夸，小看我们的观众，以为人家都是乐于受骗的傻瓜，反正是进电影院做梦，我们可以随便欺骗他们。

这是对观众的一种侮辱，观众不是阿斗，他们比作家更高明。随着影视的普及，观众可能比你看的影片还多，有令人惊叹的敏感和鉴赏水平。人人是编剧，是导演，是评论家，一部电影质量的好坏绝对逃不过大家的眼睛。从剧本第一页起，影片开始上演，你前面讲什么人家马上猜出后面要讲什么。人物还没有开始行动他们就知道要干什么，故事离结尾老远的时候他们就看出了结局。连爆炸都替你想出来了，一点新奇和悬念都没有，叫人哈欠连天，索然无味，谁还到电影院里活受罪，你说可笑不可笑！

是的，你要出类拔萃，必须磨砺自己，追求独创性。你好不容易写出一部剧本却没被电影厂采用，非常苦恼。你的题材不错，结

构也挺好，人物也生动，高潮也迭起……为什么让人坐不住看不下去？我看过你的剧本，承认你很有才气，也非常理解你的心情，不想让你失望。但不得不实话实说，你的本子里似乎缺点什么？那就是太直奔主题，缺少曲折，缺少逆转，也就是缺少反差，功亏一篑。

作为一个电影专业工作者，编剧也是一个观众，出于职业习惯大都不是看电影，欣赏电影，而是学习电影。我看电影就非常疲惫，不管娱乐片还是艺术片，当代戏还是历史戏，喜剧还是悲剧无一例外。我知道，剧本就是我的同行坐在写字台前编出来的故事，我在“受骗”，依然保持着几分清醒。我来到电影院坐定后就向同行挑战：“当心，我是来做预言家的，猜得出你故事如何发展。人物的麻烦和困难都是暂时的，早已料到了，我们的担心何必几近荒唐的地步！”

影片的编剧却在心里冷笑，反唇相讥：“你这是激将法，那好吧，恭敬不如从命，我接受挑战，会不让你猜到下场戏里将发生什么。”于是，我开始用挑剔的目光看他是否比我高明，极不容易沉浸剧情里去。看前面的情节我总是本能地猜测后面的情节，猜想到了我便不以为然，得意洋洋，认为作者没什么过人之处。猜测不到更麻烦，我会责备自己无能，陷入尴尬的处境中，感到又羞又恼。一个劲儿琢磨不停，一边佩服人家的高明一边想我能否学到人家的长处，在自己的下一部剧本中举一反三，别开生面？所以说，我每看一部好电影都累得脑袋疼，简直是上一堂教学大课！

当你去看电影时，难道不是经常觉得自己比你所看到的内容更聪明吗？观众不具备这种专业心态，同样拒绝平庸，拒绝看了前因就知道后果的影片。

拿小说和电影比较，你就会发现小说是以面带点，围绕着一个事件写故事，犹如你敲定一个中心点来来回回围绕它画圈。作者可以任意打破时间和空间的限制，怎么穿插反复都有道理，自然而然。电影则不然，容不得你反复画圈。不能过多损害故事的渐升曲

线，必须以点带面跳跃性地向前发展，留下充分的时空由观众想象补充。它的镜头有点像现代派绘画，能在一个画面里表现出众多的印象。它的反差又有点像放长线钓大鱼，你明明知道大鱼已经上钩，开始往上拽线，鱼线一会儿突然向左，一会儿又突然向右拉去，不规则地前后左右拉来拉去。搞得你时时刻刻怕大鱼脱钩逃掉，扣人心弦，紧张激动，最后大鱼总是跑不掉，还是被你这钓鱼高手拖上岸来。

它跑了，说明你钓大鱼的功夫不到家。革命尚未成功，同志仍需努力。

一部优秀剧本的诞生，不仅仅在于写作能力，更需要一颗伟大的同情心。作者一个人的能量虽然有限，若和人类的历史与命运结合在一起，他的身上就可能焕发出排山倒海的能量，从内心里奔腾出惊涛骇浪。同时电影又是一种艺术，一种表现思想、感情和本能世界的高级手段，它既表现出根植于诗歌的下意识生活，又激发和唤起观众的情绪。使他们超越时间和空间，享受编导通过各种技巧和手段创造出的理想的真实，赋予普通的生活以崇高的意义。观众在看到这场戏时可以作出不同的解释，还可能感悟到相反的含义。所以从剧本整体创作意义上讲，反差是大大的热点，热点是小小的反差，它是矛盾，也是情节。彼此的关系迂回曲折，环连套结，都是电影剧本中推动情节吸引观众的重要手段。

如果说戏剧性是戏剧的灵魂，一部小说要不要戏剧性，全凭作家的感觉，悉听尊便。但电影是第七艺术的融合，便一定要利用“戏剧性范畴”获得艺术效果，反差，就是创造这种效果最有力度的表现手段之一。讲故事的人把我们引入期望之中，然后撕裂现实，制造出反差，让我们或惊异、或新奇、或欣喜，或痛苦……这就是让剧情波澜起伏的转折点了。

必须精心地选择转折点，思考，否定，再思考，再否定，直至耗尽你的想象和知识。不找到骨子里的想法，自然而然，出奇制胜，决不罢休，否则，很难指望你的故事超凡脱俗。例如，编剧事

先把反差放进作品中，就好比把盐放进水锅里，蒸发掉水分还是盐，颇显直露和造作不说，一切都将是必然的，也不会给我们意外的惊喜感。反之，在你的作品中，一切都保持着偶然事件的偶然特性，并不顺理成章，这样碰撞产生的艺术效果，犹如我们从大海里提取盐，水的原质就是咸的，巧夺天工，浑然天成，更令人信服和更富有表现力。

再重复一遍，电影剧本结构的一般规律：是 3 分钟一个热点，5 分钟一个反差。编剧在一个故事的讲述过程中，多次面临的最大挑战是如何转化场景，如何创造转折点，并使之加强。尽管你的热点频频吸引着观众，但光有热点也不行，久而久之没有变化，剧情的进展不出他的意料，观众的心理会感到放松。几分钟下去，人的视觉照样疲乏，注意力无法集中。我们应该将故事的内容转向新的方面，构建一个从正面到负面或从负面到正面的转变，带领观众经受转变的体验，创作出情感的动力……然而，情感的体验有如弧光的闪射，它迅速达到高峰也会马上燃烧殆尽，转瞬即逝。编剧必须及时制造更为巨大的、更为激烈的反差，使剧情声东击西，急转直下，别开生面。让观众注意力重新集中起来，焦急地等待着矛盾的解决，失之东隅，收之桑榆。

首先，我举例说明大反差。

为了让大家便于理解，请允许我不断重复和回忆同一剧情，不止是一个故事梗概和一个例子。剧本（野地荒天）中的主人公赵劲夫，曾是北伐部队中的一个进步军官，为躲避蒋介石的清洗，来到小渔村投奔姑父江中蛟家避风，正巧碰上表弟江龙结婚。新婚之夜土匪穿山风借路，受到新娘亮妹子的奚落，穿山风用掉包之计半夜劫走新娘，企图抢她回山寨做夫人。赵劲夫率众渔民攻打黑风寨，一举端掉土匪的黑窝救出亮妹子，扫平这一带的匪患。照理说观众可以松口气，皆大欢喜了吧。不成，这都是大家预料之中的事情，你不制造反差观众的心理就会不满足，说你没戏了。一定要想办法让剧情突然逆转，使接下来发生的事件令观众大出意外，不由自主

地看下去。作者经过扣人心弦的铺垫，让全剧的人物纷纷亮相，笔锋一转，陡然切入反封建的主题，丝丝入扣，针针见血。

亮妹子获救，却因惊吓卧床不起，江家父子不去请医生看病，反倒相信寡大神的鬼话，在江神庙里为亮妹子“击鼓驱邪”，人差点没被寡大神害死。赵劲夫不得不冲击江神庙戳穿寡大神的伎俩，使他和村里的封建势力发生正面的冲突……这是第一个大反差。

赵劲夫奋力从江神庙救出亮妹子，请来老中医瞧病。老中医诊断亮妹子并非什么“邪鬼缠身”，恭喜她有喜了。由于日常习俗的偏见作祟，引起江家父子的猜疑，所有的矛头势必指向亮妹子。江家怀疑孩子是穿山风的，决定用原始的办法打胎。为再一次拯救亮妹子的生命，迫使赵劲夫带着亮妹子驾船出逃，为渔人们双双拿下……这是第二个大反差。

漏网的穿山风再度下山，听说亮妹子怀孕之后吊死了寡大神，激怒村里的封建势力。他们误以为是赵劲夫下的毒手，反目为仇，将赵劲夫五花大绑沉入水底。穿山风及时救出赵劲夫，要和他联手对付江家父子，遭到严辞拒绝。悲愤交加的赵劲夫欲罢不能，沉默的他不仅是沉默的，还一直是孤独和痛苦的，他已经深刻意识到封建势力迫害妇女的残酷性，自己走了，亮妹子只有死路一条。惟一可行的办法是再闯榆树拐子寨，求姑父网开一面放她一条生路。当他遭到江家父子的拒绝，毅然铤而走险，在水丫儿的帮助下再次带领亮妹子出逃，不惜血染江边，以生命的代价救出亮妹子，送她逃离苦海……这是第三个大反差。

一个敏锐的作者应该对他的故事重点落在何处十分清楚。他们公正对待世界的复杂性，并仍然获得一种高度的情感介入。有一种快感是看到我们喜欢的某人战胜困难，另一种快感是认识到生活如此复杂，以致于没有人能明确地战胜困难。因为没有悲剧就没有悲壮，没有悲壮就没有崇高。只有坦然地承认奋斗后的失败，成功后的失落，悲剧才能得到净化，上升为寓言。纵观全剧，作者是以悲剧的结尾达到主高潮的。此起彼伏，错落有致的故事。不仅将人

物、事件、情节统统联结起来，而且决定了它们的情绪内容和发展路线。赵劲夫的一生以悲剧告终，从他的身上，我们仍能看到无私、刚强和坚定的信念，看到强烈的爱憎和真挚的感情，看到可亲可敬的主人公真实丰富的内心世界，令人掩卷沉思，欲哭无泪……

这该是一个多么大的反差呀——生活给我们太多的沉重，太多的苦涩，中国的历史太长，苦难也太多，充满了悲剧。其实何尝不是人折腾人，人迫害人，人报复人的本事，顶数中国最为发达，简直达到登峰造极的地步。作者的心灵在滴血，观众的心灵在流泪！我在心底痛苦地呼喊：“本不是这样，本不该这样！”又为什么，为什么？中华民族的历史每前进一步，都必须经过血的洗礼，付出血的代价！让我们回忆一下过去，想想中国 30 年代的大背景，这是个既普通又偶然的故事，几乎是从历史上随意撕下的一页。实际上，这个悲剧的意义并不在于赵劲夫的死，而在于它出自于千百个悲剧之中，看上去它是孤立的，却又是旧中国封建社会大悲剧的一部分。这样的反差，既出乎我们的意料，又完全在情理之中。

再看美国电影《爱情故事》，这部剧本向我们提出对爱情的看法和问题。爱与被爱，是一种最人性化的需要。在物质文明飞速发展的社会，是否还存在真正的纯真的爱情，人们今天应当怎样对待爱情和生活？故事反映的绝不是男女主角的遭遇，以及他们的爱情成功与否，而是反映了在新的历史时期男女之间的新型关系。

男主人公奥利弗·巴特雷出身于名门望族，是哈佛大学的学生，女主人公詹妮·卡维勒却出身于普通市民家庭，就学于德里夫学院音乐系。奥利弗潇洒、豪放，詹妮沉静、真挚。为补贴家用，詹妮利用课余时间兼学院图书馆管理员，奥利弗常去图书馆借书。一次偶然的机，两个年轻人相爱了，定下终身。虽然他们的爱情看上去彼此都很称心，却遭到奥利弗父亲的强烈反对，因为詹妮的父亲是意大利面包工人，门不当户不对。儿子不顾父亲的反对，冲破阻力，毅然与詹妮结婚，气急败坏的父亲剥夺了儿子的财产继承权。为资助奥利弗完成学业，詹妮放弃赴巴黎深造的计划，找到一

份工作维持家庭的开销，小两口的日子过得很拮据。

爱情故事的演绎，似乎并不顺利，当正常的日子和情感失衡时，他们的生活就开始面临波动，爱情的故事中便充满矛盾和冲突了。被爱的双方都力求改变失衡的生活，企图恢复原有的平衡，两人之间的磕磕碰碰，也就不可避免地不断发生了。一次闹别扭，詹妮赌气抛开丈夫跑回娘家。在父亲的开导下，詹妮认识到自己不该耍性子。她返回自己的家后，奥利弗仍旧生气不给妻子开门，詹妮不得不在门口坐了一宿儿。翌日早晨奥利弗开门，詹妮诚恳地说：

“爱 就请允许我说声对不起！”

生活重新开始，夫妻重归于好，事情并非想象的那样简单，他们曾经深爱过，也曾伤害过，很难像往常一样生活了。奥利弗勤奋好学，以优异成绩获得待遇优厚的职位，詹妮想方设法拉近夫妻感情疏远的距离，奥利弗却不肯从根本上原谅妻子，他们的关系不是变好而是若即若离。这是一种危险的考验，一个人只有向爱情屈服过以后，才能够真正认识爱情，第一个大反差马上就来了。

詹妮以为自己感冒，预示着他们的爱情后来面临着更大的劫难。医生查出她患的是败血症，不久于世，奥利弗闻讯痛悔交加，跑到病房向詹妮道歉。于是第二个大反差的出现，将全剧的主题推向高潮，詹妮流着泪再次说：

“爱 就请不要说对不起！”

且不说剧本如何的生动、细腻，别具一格，给人一种身临其境感，单看这两个令人振聋发聩的反差，仅仅是两句感人至深的简单的话语：“爱，就请允许我说声对不起……爱，就请不要说对不起！”便促使他们以新的眼光看待对方，对自己也有了不同的看法，彼此从对方身上发现了深层次的，厚厚深深浓浓久久的爱。爱情意味着永不后悔，仿佛他们不是在生离死别，又回到初恋的时光……有如悲剧一样动人而优美，使我们最终感受到的是心灵的真实，让我们的心回家！

其次，用实例说明小反差。



我们先看电影剧本《太阳谷》里，关于岗田洋子这个人物的两段戏：

#### 80. 门厅

枝子和众女兵跪坐成一圈，满脸凄惻地编织着一条一人长的草船。

岗田洋子走过来，盯着众女兵手中编织的草船，似乎触动她内心隐藏的什么。

岗田洋子：“为什么编草船？”

枝子：“送千代子……回家。”

岗田洋子板起面孔：“不许暴露目标！”

满子停止编织草船，不知所措，枝子仍在不住手地编织着，置若罔闻。

岗田洋子发疯似地将枝子手中的草束夺下来，摔在地上，然后用脚踩住，没命地搓碾。

枝子头也不抬地开始撕草船，众女兵跟着撕起草船，她们狠狠地撕着，仿佛在撕裂心灵深处的什么东西。

#### 105. 炸药库

从敞开的带禁止烟火标志的大铁门望去，高抵屋顶的炸药垛，整整齐齐地堆放着，一垛挨着一垛。

岗田洋子抓住枝子的脖领摇晃着：“战争还没有结束！”

枝子面如死灰，嘴角紧闭。

八杉晓雪守在起爆器旁，怔怔地盯着手里的眼镜，那眼镜只剩下一半了。女兵甲、乙坐在旁边的炸药包上，神情凄惨、疲惫、茫然。

岗田洋子颓然松开手，点着一支香烟，抬起手腕看了看手表，命令道：“八杉副组长，起爆。”

经过一刹那的犹豫，八杉晓雪把脑袋深深埋在手掌里：“战争结束了……”

岗田洋子将烟头碾在手心里，推开八杉晓雪，狞笑着压动起爆器。

女兵甲、乙绝望地向后退去，脊背靠住炸药垛，双手蒙住脸颊。

起爆器键闸压到底，没有爆炸声。

岗田洋子气急败坏地拔出手枪：“谁干的？”

“砰”的一声枪响，岗田洋子捂住胸口，鲜血溢出指缝。

八杉晓雪双手举着手枪，将子弹全部打在她身上。

岗田洋子痉挛着扑倒在地。

八杉晓雪用脚尖拨过岗田洋子血肉模糊的身躯，察看她是否有气。

岗田洋子怀里掉出一只六棱草船来。

八杉晓雪一震，捡起草船，久久地拿在手里端详着。

八杉晓雪：“一定要活着，活着回到祖国……”

蓦地，她的眼中噙满泪水。

八杉晓雪：“大家分头往外跑……拜托啦！”

说着，她朝女兵们深深鞠躬。

我们知道，剧本的各个部分不仅仅是术语和速记符号，它创造一种节奏，一种次序，具体可见地描绘故事的发展，给影片平添一股新鲜的空气。使观众进入人物的内心，造成生动有力的戏剧性的对比。当你开始构思一个人物时，你会想象他整个的一生，编剧必须从几条线索上展示内容，通过主人公把其他人物的不同经历串联起来，那该有多少纷纭复杂的故事可写。每个人的一生都是复杂多面的，都是一本厚厚的长篇小说。但电影剧本非常短暂，只有 90 分钟的篇幅，要表现众多的人物，一个人物只能占几分钟宝贵的时

间。就像足球比赛一样，据专家统计，一个顶尖的前锋球员在 90 分钟的比赛里，不过控制皮球短短的几分钟。可是就在这几分钟内，他用创造性的动作将足球踢进对方的大门，获得成千上万球迷的欢呼。当然，这里还有其他球员的配合与支持。

编剧的创作也跟足球赛场一样，千变万化，什么样的事情都可能随时发生，有些情况连编剧自己也始料不及，也会像剧中人物一样转入心理或情感上的深深的困境。我们必须竭尽所能，随机应变，千方百计地将球送进大门……既然小反差是塑造人物性格的重要手段，在一部剧本里比比皆是，屡见不鲜，我们就来看看编剧是怎样利用反差塑造岗田洋子的。

岗田洋子是日本女子特别行动组组长，深受“武士道”精神的毒害，是个典型的军国主义分子，死顽固派。她冷酷、无情，甚至达到丧失人性的地步，连枪杀自己的部下千代子都决不忍手软，和魔鬼没什么两样。在剧本的第 80 自然段中，女兵们按大和民族的风俗扎草船为千代子送葬。岗田洋子走过来盯着众女兵手中编织的草船，似乎触动她内心隐藏的什么。发疯似地将枝子手中的草束夺下来摔在地上，用脚踩住没命地搓碾，她不许大家思念家乡。可在剧本第 105 自然段中，当日本女兵陷入绝境，岗田洋子下令炸毁地下永久工事被副组长八杉晓雪击毙倒下时，她的怀里却掉下一只小小的草船……你看，从她过去不许大家编草船，到自己偷偷将草船揣在怀中，这不是一个极为强烈的反差吗！

作者写这一笔的目的，并非歌颂岗田洋子，而是力求揭示出人物内心世界的冲突，反衬出她性格的另一面。尽管岗田洋子恶贯满盈，冷若冰霜，但她并不是个没有感情的动物，同样有思念家乡向往祖国的梦想。具备这种心理活动是人类情感思维的自然倾向，只不过是她竭力在压抑自己的人性，异化成非人罢了。

同样的道理，在剧本《野地荒天》中土匪穿山风这个人物身上，也有相同的表现：

柳丛里

混子神情沮丧地拨开柳丛，仿佛闯了大祸一般，四下寻觅水丫儿。

混子：“水丫儿——”

骤然间，穿山风冷冷地站在他面前，挡住去路。

混子大惊失色，转身跌跌撞撞往回逃去。

穿山风大步流星赶上来。

混子冷不防返身一头撞去，对方竟然一动不动，他抱着脑袋瘫软在地。

穿山风扯着他耳朵提起来：“回去告诉亮妹子，我穿山风想要的，还没有得不到的呢！”

混子龇牙咧嘴道：“不。”

穿山风拔出匕首，一刀削下混子半个耳朵。

混子捂着耳朵乱蹦乱跳：“狗日的穿山风……她有孩子啦！”

穿山风一震，目光复杂地变化着，手下意识地摸起鼻子上的伤疤。

混子趁机拔腿逃跑，穿山风一个箭步横在他面前，掏出怀中的钱袋，掂了一掂扔过去。

穿山风：“这是给孩子的……”

不应该认为我们已经完全了解了自己，我们往往不能清楚地判断自身的行为，不能解释感受到的东西，不明白自己为什么要这样做？其实，是我们对自己了解的太少。正因为如此，作家必须研究人的意识和下意识，找到通向心灵深处的转折点。所谓的转折点就是我说的反差。

你看上面这段戏，就是作者利用小反差塑造人物的。故事中的土匪穿山风心狠手毒，杀人不眨眼。他的信念是“我穿山风想要的，还没有得不到的呢！”混子拒绝给亮妹子捎口信，穿山风毫不

犹豫地用刀削掉混子半个耳朵。可是等混子说亮妹子怀孕了，穿山风一震，目光复杂地变化着，手下意识地摸起鼻子上的伤疤……态度立即发生一百八十度大转弯。他掏出怀中的钱袋，掂了一掂扔过去说：“这是给孩子的……”一个小小的反差，足以表现出他人性的一面，是个有血有肉的汉子。这个转折点不仅传达见解，还能创造出情感的动力，使你笔下的人物形象更丰满，更立体。

此外，还有一种心理反差，编剧也常常在剧本的创作中采用。

所谓的心理反差，是编剧借用道具和外部环境，向观众暗示出人物的内心世界，达到心理外化或制造悬念的目的。例如，一对恋人在水族馆里谈情说爱，靠在鲨鱼玻璃缸旁接吻，玻璃缸里的鲨鱼却张着锋利的牙齿游来游去，像凶神恶煞一般虎视眈眈，叫观众产生一种不祥之感，难免心里有点发毛。这预示着，别看两个人甜甜蜜蜜，意乱情迷，其中有一个人完全可能居心叵测，内心和他的表情截然相反。这样，观众便产生悬念，急切地想知道后面的剧情，他们到底怎么样啦？心地善良的角色可千万不要上当受骗啊！

小结：

反差是事件和人物的逆转。

反差分大反差、小反差和心理反差。

大反差是事件的峰回路转，小反差是塑造人物的重要手段之一，心理反差有制造悬念的功能。

反差是热点，也是矛盾。

反差的运用要出人意料，又在情理之中。

## 第二十章

### 悬念

不，不要等待  
虽然我曾许诺过你  
也不要在他人的故事里  
流我们的眼泪

—— 摘自诗歌《致情人》

—

悬念是什么？一种挂念或关切。

在电影剧本的创作中，悬念不是恐惧，也不是神秘，它是一种以扣人心弦的形式表达的戏剧情绪，一种好奇心的反映，期待的加深。且好奇心有传染性，它本身就是一种悬念。这种情绪能够诱使观众全神贯注，与你的故事和人物同化，促使观众不断设想：下一步究竟要发生什么事情？

制造悬念的前提，你必须让观众知道，故事中的人物正在做什

么，或可能发生什么事情。观众弄不清来龙去脉，前因后果，悬念的效果就会受到损害，任何微小的过失都可能衰减紧张的程度。因为观众无论看哪一部影片，总是抱着一种期望、推测和探求其含义的态度，一味继续下去，那么整个影片就快垮了。

相声大师马三立有一段单口相声，说他楼上的邻居不拘小节，夜里上床必定脱下鞋子扔在地板上砸出很大的响声，搞得他半天睡不着觉。久而久之自己养成习惯，每天晚上都竖着耳朵倾听，等楼上的邻居扔过两只鞋子，听完两声响动才能安生睡觉……有一天晚上，邻居喝醉酒，只扔下一只鞋子就睡着了。

朋友对马三立说：“这下好了，你赶快睡吧。”

马三立说：“好什么呀，更糟糕了，搞得我一宿都没敢睡觉！”

朋友问为什么？他回答道，平常楼上响过两声他才能睡觉，这回只响一声，整夜心都在悬着，生怕邻居什么时候再扔另一只鞋，睡得着吗？

出于同样的道理，编剧把这个段子用在剧本里，也算个有趣的奇事，同样能制造出小小的悬念。前因——楼上的邻居夜里上床，必定脱下鞋子扔在地板上，砸出很大的响声，搞得楼下半年睡不着觉。后果——邻居喝醉酒，只扔下一只鞋子就睡着了，楼下生怕上面什么时候再扔另一只鞋。让我们跟故事中的人物一起悬着一颗心，睡不着觉。人的生活往往习惯成自然，若楼上的那个邻居早早扔下另一只鞋子，我们也就不会睡不着觉了！

记得我在广播学院进修的时候，男同学们常常爱玩小把戏，带漂亮的女同学去看电影，专挑悬念性很强的故事片看。女同学多愁善感，经常为故事的情节所迷惑，每每看到有悬念的地方便会紧张地抓住你的手，脑袋靠向你的肩膀……我也如法炮制过，且屡试不爽。男生们背后相互“交流经验”说，真得感谢悬念片，帮了我们一个大忙。你看那些漂亮女生平常高傲得像女皇，眼光总是朝天上看，你想多看她几眼都不敢。这下子可得手了，再不用你绞尽脑汁想方设法接近她，她反而自己主动地往你身上靠，心里别提有多

美！这样多跑几趟电影院多掏点腰包也值，起码获得些小小的心理和情感上的愉悦，当了一把女人可信赖和依靠的男子汉。说不定一来二去，我们心仪的女生没准会爱上哥们儿呢！

这说明什么？

悬念已将好奇与美合二为一，乃是吸引观众注意力的最强有力的手段。

制造悬念的艺术，也是让我们身临其境的艺术。

不单单男生的小把戏获得成功，编剧也获得极大的成功，他设置的悬念十分到位。有时，悬念是作者使观众共同分担人物的经验的手段；有时，悬念来自观众发现矛盾后产生的紧张感。这种时候的悬念已经把梦幻与现实融为一体，使普通人卷入不同寻常的惊险活动之中，满足他们心理上想参与秘密，与角色同化的欲望。使观众或忘情，或神秘，或惊奇，或恐怖，或激动，或失态了。

## 二

你写的故事很生动，人物性格也很鲜明，为什么像小说，不像剧本呢？

原因之一是没有很好地设置悬念。

其实只要做有心人，你就会发现，生活中处处充满悬念。

有一次，我和一位诗人去青岛体验生活，在一家小店吃饭。我们刚拿起筷子，便发现端上的菜里有一只苍蝇。诗人和送菜的女服务员理论起来，要她们讲究点卫生，于是激起一片愤怒。女服务员蛮不讲理，她欺负我们是外地口音，戏称那苍蝇是“养的”。冷嘲热讽我们道，这是小饭店，哪来那么多的讲究，若讲究请去大酒店受用。谁请你们来了，是你们自己找上门的，不吃就走人好了。我们和她据理力争，坚持说客人是消费者，你们应该端正一下服务态度，起码给我们换一盘菜，大面上说得过去。饭店方面却坚持不



换，女服务员辩不过我们，理屈词穷后竟耍起泼来，破口大骂外地人无理取闹，不由分说将我俩轰出门外。的确太过分了，我们憋气加窝火，真是“秀才遇到兵，有理讲不清”！

第二天，青岛的朋友宴请我们，席间，诗人道出心中的气愤。朋友安慰道：“别窝火，我们去找那个服务员算账，替你们出口恶气。”我惟恐朋友义气用事惹出乱子不好收场，他们却保证不惹麻烦……临离开青岛前，诗人问起朋友是怎样替我们出气的？他们说，哥几个只是穿得“野”点，大模大样去那家小店走了一遭，对那个服务员低声说：“你不是能‘养苍蝇’吗？咱们路上等着瞧吧……”然后就走了。我莫名其妙，这能起什么作用，那么，以后呢？朋友笑道，作用大了，够那个女人一个月不得安生。以后再也不用管她了，真管反倒便宜她，让她吃了定心丸。你想想看，每天晚上下班女服务员的心都得悬在嗓眼上，怕这怕那要家人来接。不单她的丈夫老爸老妈兄弟姐妹全都得出动，惟恐路上有人报复，能好受么？！

我突然似有所悟，我们本该想到这点的，暗示凶险的征兆不比我们找她理论更解气么。这就是悬念的作用，效果更加强烈！

我们假设，你在写一部旅游故事片。

你的男主人公要到外地去旅行结婚，事先买好火车票，顺利地坐上地铁，算好时间提前进站，和新娘甜甜蜜蜜地出发上路……我问为什么写这个情节？你说是突出男主人公兴高采烈的心态。果真如此吗？我可不这么认为，就算是这样我也会说，生活中的真实不等于艺术的真实。现实中你可以准确地遵守时间坐上火车，艺术上如此轻率的处理肯定没“戏”。这个情节形同虚设，不能推动剧情的发展，也没有什么惊奇而言，因为一帆风顺的影片里没有悬念。既然观众已经预知下文，也不会引起他们的兴趣看下去，一招错棋，完全可能导致步步皆输。

悬念，对于那些知道如何去找的人来说，总是存在的，总是明显的。我们必须随时发现自己的错误，马上找到补救的办法，采取

相反的，更困难的途径来达到目的。一定要人为地制造出陷阱和障碍，这里设下埋伏，那里施放烟幕，不让你的人物轻易获得成功。你看我在你的基础上稍稍改动一下就立即有“戏”，故事也变得跌宕起伏，令人难忘了。男主人公喜气洋洋地走向检票口，一摸衣兜才察觉到大事不好，神情陡变，车票竟忘在家里没带来！随后打车拼命往家赶去取票……这时候，悬念就会傍着障碍和矛盾横生，观众的心跟着他提溜起来，他们始终注意着——

时间紧急，他能返回来赶上火车么？

碰上红灯怎么办？

堵车怎么办？

他旅行的计划泡汤了怎么办？

新娘一气之下退婚怎么办？

这个清单还可以拉得很长，继续下去可达半页稿纸，我只随便说出几种可能，如此这般，悬念不就大发了吗！

### 三

在剧本创作中，有大范围悬念和小范围悬念之说。

我们说大范围悬念，是指它在故事揭晓前所起的作用。

我们说小范围悬念，是指它在场景转化时所起的作用。

我们被一再告之，每一位观众的快感，都混合着对自己知识的骄傲，有一种与作者共谋的隐密意味。电影要求观众积极参与、促进他们与主人公的认同过程。一个善于制造悬念的编剧，要诱使观众参与创作，身临其境地沉浸在故事里，把观众拉进你虚构的充满变化的世界，彻底忘却他的现实生活。从而破坏他们身上原有的自满自足的固定观念，产生紧张与不安，重新调整自己的生活观。当然，这只是一种假定性，我们并非真的置身戏中，成功与否还要看具体情况的具体处理，不要走极端。

下面分析电影剧本《太阳谷》，说明大范围的悬念。

地下永久工事潜伏着日本女兵，山外又进来一群寻找金库的汉子，观众无不时刻为敌对的双方提心吊胆。惟恐他们不期而遇，发生冲突和对抗，造成抗战胜利以后不必要的流血事件。我在剧本中设计了日本女兵在河上游洗澡，众金客在河下游逆流而上寻找金子……这是局部的第一个悬念。枝子和小山东掉进深涧，日本女兵为寻找枝子，在密林中遭遇独眼龙等金客……这是局部的第二个悬念。日军特别行动组搜捕逃兵阿惠，袭击采金营地，杀死老火头……这是局部的第三个悬念。

3个局部的悬念过后，日本女兵和众金客仍旧没有正面冲突，吉凶难测，观众将不由自主地焦急起来——他们什么时候才能遭遇？一旦遭遇将发生什么样的事件……这里的悬念，实际上是与戏剧性的推进形式，动作的安排，动作的紧张性与动作的高潮相提并论的。我们清楚我们期待和担心什么事情将要发生，尽管不知道结果怎样，能够想象可能会发生什么，这就够了。使我们激动的，不是人物，不是事件，而是要我们自己从中体会的含义。不言而喻，在三分之二的內容过去，我们的故事快要揭晓前，大范围的悬念也就形成了。

下面摘引《太阳谷》中的几个自然段，分析小范围的悬念：

### 55. 地下永久工事

小山东进门，石门自动关闭。

他伸手贴着门壁摸索，一时难以找到开门的机关。

他平息一下剧烈的心跳，四处观察，巨大的石柱支撑着现代化的门厅，宽阔，阴冷。

他闪过一根根石柱，向前摸索。

他走进二道门，沿着微弱的灯光摸进一个天然的山洞。

洞壁参差错落，灯光渐隐。小山东一脚踩空，身子随

着碎石摔落下去。

一片漆黑，石块滚落的声音经久不息。

#### 56. 山壁前

二金客胡乱摸索着石壁，怎么也找不到打开洞门的暗道机关，急得满头大汗。

他直起身子，从怀里掏出一块吸铁石，冷不防一头撞上头顶的马蜂窝。

一大群马蜂骤然袭来，人满地翻滚着躲避马蜂。

独眼龙身背猎枪，手持火把抽打过来，马蜂纷纷落下。

二金客皮笑肉不笑地将吸铁石揣进怀里……

#### 57. 死亡通道

幽幽的黑暗中，小山东扒住一块壁石，脸上沁出大粒的汗珠，开始引体向上。

小山东用手抠住洞壁的岩缝，身子扒在洞壁上，艰难地挪动着越过深沟。

脚下感觉到什么，寂静中响起绊雷定时器的秒表声。

小山东俯身划着一根火柴，察看。

他用手捋着一根线，紧张地寻找绊雷定时器。秒表声越来越大，震耳欲聋，令人提心吊胆到难以忍受的程度。

小山东找到绊雷定时器，定时器指示马上就要爆炸，他趴在地上，屏住呼吸排雷……

#### 58. 死亡通道尽头

小山东贴着洞壁摸来，前面豁然明亮。

他看到带骷髅的“死亡通道”标志，长长松了口气，抬脚迈向走廊。

警铃大作，红绿灯乱闪。

小山东被探照灯光刺得睁不开眼睛。

枝子举着手枪冲出电报室，猛见手捂眼睛的小山东。

小山东放下手掌，双方愕然相视。

枝子急中生智，将他拉进电报室。

小山东从衣兜里掏出碎金块，愤怒地扔给枝子：“这是……什么地方？”

枝子顾不得说什么，她再次冲出门外，反手关死屋门。

她拉下墙壁上的报警器，拼命跑向走廊深处。

#### 60. 走廊

几乎赤身裸体的众女兵涌出门外。

枝子跑来：“别开枪，是我……枝子，不小心碰响警报。”

岗田洋子怒气冲冲放下枪，瞪着枝子。

枝子频频给众女兵鞠躬：“实在对不起，请大家原谅我这一次吧！”

阿洋美一甩长发，悻悻离去。

八杉晓雪朝大家挥挥手，众女兵离去。

#### 61. 走廊另一侧

岗田洋子满腹狐疑地端着手枪，跛着脚押着枝子走来。

忐忑不安的枝子，脚步越发沉重。

#### 62. 电报室外

岗田洋子抢前一步挡住枝子，猛地用肩膀撞开屋门。

双手持枪冲进。

枝子下意识地捂住脸颊。

室内除了无线电台，空无人影，岗田洋子略略放下枪口。

枝子从指缝间朝屋里望去，岗田洋子无意中发现脚边的一个小金块，用指尖捡起来思索着，神情再次紧张起来……

她猛然掉过枪口顶住枝子，命令枝子去推另一扇屋门。

枝子推开另一扇门，室内还是空无人影。

岗田洋子看到枝子惊慌的神态，疑虑大增。

她拨去枝子腰间的手枪，自己再冲进第三处屋门，结果虚惊一场，什么都没发现。

她从门口走出来，将手枪扔给枝子，哼了一声，忿忿离去。

枝子接住手枪插进腰间，浑身瘫软了一般，靠在一扇门板上喘息，余悸未消。

门板拉开，枝子向后倒去，一只手捂住她的嘴。

编剧在叙述故事的过程中，通过各个事件、动作和人物关系的交织，展现主人公的性格和命运。只有严谨的叙述结构，才能表现出人的行为，人的感情变化，让每一个场景都成为一个细微适中或重大的转折点。我这里所说的“严谨”，泛指整个剧作而言，具体到一场戏插入另一场戏，一个自然段与另一个自然段的衔接，都不必十分完整。要“打碎了”写，以免流于呆板，缺乏观众充分想象的空间。只要埋下足够的伏笔，写出段落与段落，戏与戏之间内在的纠葛，衔接得自然就成了。不仅最大程度地强化当时的紧张气氛，缩短剧本的篇幅，也将造成诸多小范围的悬念。

在第 55 自然段，小山东误入死亡通道，一脚踩空，身子随着

碎石摔落下去。一片漆黑，石块滚落的声音经久不息，立即将我们引入了悬念的境地。作者并未马上交代小山东摔死没有，只有后来，才知道他没死。紧接着穿插跳跃到第 56 自然段，讲二金客怎么也找不到打开洞门的暗道机关，急得他满头大汗……悬念由此而产生。

在第 57 自然段，小山东扒住一块壁石，用手抠住洞壁的岩缝，身子扒在洞壁上，艰难地挪动着越过深沟脱险。接下去意想不到的事又发生了，他再次碰到绊雷。小山东用手捋着一根线，紧张地寻找绊雷定时器。秒表声越来越大，震耳欲聋。定时器指示就要爆炸，他趴在地上，屏住呼吸排雷……悬念接踵而至。

在第 58 自然段，小山东好不容易摸出死亡通道，长长松口气，抬脚迈向走廊。突然又警铃大作，红绿灯乱闪，人被探照灯光刺得睁不开眼睛……悬念推向极致。

在第 60、61 自然段，枝子跑回宿舍打马虎眼，是她不小心碰响警报的。岗田洋子仍旧满腹狐疑，押着枝子奔向电报室……悬念连绵不断。

在第 62 自然段，岗田洋子发现脚边的小金块，用指尖捡起来，疑窦顿生，神情再次紧张起来。她猛然掉过枪口顶住枝子，命令枝子去推另一扇屋门，结果虚惊一场，忿忿离去……枝子如释重负，靠在一扇门板上喘息，门板拉开，枝子向后倒去，一只手捂住她的嘴……悬念迭起横生，层出不穷！

编剧利用场景的转换，带着我们边走边看，观众的头脑会飞速回溯，在已经看过的故事内容中搜索，力图找到答案。只要一想起前面的险情，前面经历的场面，就加强了紧张感，对后来出现的一些悬念感到心惊肉跳。你不这样做，观众的激情就会丧失殆尽。

你看故事随着小山东不断向前走去，始料未及的事情随时可能发生，不幸仿佛总和他作对，几乎一步营造出一个范围的悬念，令人惊骇不已。每三四个自然段，就推出一次小小的次高潮，将悬念运用得多么恰到好处，真是一波未平，一波又起。场面拖得越

久，观众的神经绷得就越紧。往往这种时候，观众的由戏剧性冲突唤起的内心情绪，便会让位给激烈的形体活动及其直接含义引起的、一种高度紧张的心理状态。他们的心会时刻提在嗓子眼上，人人都急于知道，下一步将会发生什么样的事情？有什么样的后果？如同身临其境，想放都放不下来。

剧作家的视点应该是观众的视点，自己就是目光敏锐、洞悉一切的观众，自觉地按照观众的兴趣进行心理解析。让观众知情而剧中人不知情，这就构成了电影的一般悬念。例如上述的例子，小山东误入死亡通道，向前摸索，前面就是陷阱，悬念是通过观众的目光旁观实现的。经历悬念，既是小山东这个人物展开过程中的基本要素，又是一个悬念的复杂含义中必不可少的一部分。我们注视着这一充满悬念的运动，屏息静待着那无法扭转的局面，感到发生什么事情，却只能眼睁睁地看着他为我们的好奇心付出代价。有些观众着急，完全可能失声高喊：“小心啊，前面危险！”因为小山东再往前走哪怕半步，肯定会掉进陷阱里丧命！

悬念的设置又是一种许诺，每一个悬念都制造出一个转折点，将剧情向前推进一步。编剧把观众引入期望之中，大大地吊起他们的胃口，很想知道究竟是怎么回事？伏笔，分晓，这个分晓成为未来分晓的另一个伏笔。再设伏笔，再见分晓，和盘托出你制造的包袱，自然而然地显现主题……我们的观众都知道审美统一性的原理，精于故事常规，每一个故事的成分出现于故事之中，是因为它们能够与其他成分发生某种联系。如果观众找不到这种联系，心神就会脱离故事而去。伏笔的埋设必须巧妙，迅速勾起观众的记忆，当他们的记忆急速回溯时，还能找到初始的轨道。伏笔的埋设也必须适当，以免观众的思路急转弯时，找不到伏笔的源头，使转折点的作用丧失殆尽，领略不到悬念的奇妙效果。

话说回来，我的担心有点多余，属画蛇添足之见。观众也无需道出自己的感受，他们在银幕上看到的東西，就是作者制造的效果。他们怎么看，你也怎么看，双方的思想感情早就合而为一了。



## 四

再以美国电影《勇敢的心》为例，分析其中的一个片段。

苏格兰民族英雄威廉·华莱士，率众起义后声势浩大，屡战屡胜，势如破竹。老奸巨猾的长脚英格兰王迫于无奈，施出缓兵之计，明里是派自己的儿媳太子妃前去议和，暗里是想借机诱杀华莱士，扑灭起义的火焰。大义凛然的华莱士，为争取苏格兰民族的独立和自由，只身来到森林小屋与太子妃谈判，屋里却暗藏众多刀剑出鞘的杀手，准备将他剁成肉泥……华莱士一步步走向幽静的小屋，笔直地走着，于是，每一秒钟都充满了悬念。这一时刻不断延伸，紧张程度加剧，观众的心情也跟着激动到极点，惟恐他大难临头，落入长脚英格兰王的圈套——殊不知这正好落入编剧的圈套，他已在不知不觉间制造出足够的悬念，使我们急切想看到接下去的情况……

事件的结果，偏偏与观众的心态大相径庭，情节的发展出人意料，令人嗟叹。华莱士一声令下，剧情陡转，异峰突起，一下子形成强烈的反差。埋伏在周围的苏格兰人堵死屋门，投出火把，将暗藏的杀手全部烧死，英王赔了夫人又折兵。原来，太子妃已爱上了华莱士，事先泄漏出英军的阴谋……

从这个例子看，编剧一定要使人物具有明确的行动目标，这对剧情的展开和观众的介入至关重要。华莱士要去森林小屋干什么——和英王的儿媳太子妃谈判。最终将获得什么——苏格兰民族的独立和自由。往往这个时候，激情成为悬念的支撑点，观众将倾泻出自己全部的激情，积极为奋进的主人公提供支持。甚至在内心里游说编剧，帮你出主意，想办法，一定要帮助主人公实现目标，千万不要让他失望……实际上，他们是在满足自己内心潜藏的欲望。

如此说来，悬念，又是作者的异峰突起之笔，它制造激情，保持激情。我们必须熟悉观众的心理需求，让故事中的人物激情横溢，积极奋进。听天由命，一事无成的人物，非但使故事无法递进，发生“空转”现象，观众的激情也会冷却，再没有提供支持的兴趣。如果我们没有激情，对什么都麻木不仁，那也就没有什么悬念而言了。

悬念与反差相似，二者之间有着异曲同工之妙。编剧运用悬念的技巧，常常与其他的手法糅合在一起，相辅相成，对事件的进展产生承前启后的作用。进一步分析上述例子，我们就不难发现，华莱士一步步走向幽静的小屋，笔直地走着……制造出悬念。埋伏在周围的苏格兰人堵死屋门，投出火把，将暗藏的杀手全部烧死……又变成反差。使我们恍然大悟，反差决非空穴来风，它是由悬念烘托而成的，前面的悬念有机地促进反差的力度，后面的反差加强前面悬念的内涵。二者之间你中有我，我中有你，结合得相当紧密。

悬念不但和反差相似，也和热点有着紧密的联系。

英国的悬念大师、导演希区柯克先生，举过一个著名的例子。

两个凶狠的杀手一起坐在咖啡馆里喝咖啡，谈话是轻松的，构不成悬念。若把双方的背景铺垫一下，他们之间曾有深仇大恨，恨不能置对方于死地而后快。那么两人再在一起优雅地喝咖啡，彼此貌合神离，观众的心态就大不一样了。貌似平淡，谈笑风生的场面，其实剑拔弩张，一触即发。我们无不提心吊胆地注意着他们的举止动作与反应如何。一个人从裤兜里掏出香烟，你会以为他拔出的是匕首，另一个人从上衣兜里掏出手帕，你会以为他掏出的是手枪，我们的紧张程度加剧了，变成恐惧，都害怕这两个人有一个会死在对方手中……

这个例子里既有热点和反差，又有悬念，它们交叉重合在一起，我们也很难一时界定两者之间的区别。有一点我要提醒大家，虽然我说过，悬念不是恐惧，也不是神秘，但能制造恐惧和神秘。假如两个人掏出凶器，悬念立即变成惊心动魄的紧张恐怖，他们掏

出的不是凶器，那么悬念又马上变成难以预测的神秘了。观众将不断在心里问：“他们的兜里到底有没有武器，这两个人下一步要干什么？”

一般说来，悬念较难把握，热点和反差则较容易掌握。既然热点和反差都包含悬念，两者在许多方面都十分近似，我们就不必死死地追求悬念的效果。你无法恰如其分使用它，故事就会受到损害。我建议还是慎用的好，一定先掌握其他的技巧，再逐渐实践这种技巧。

倘若你使用悬念不当，将给观众造成一种局部的莫名其妙感，一种整体的混乱感，以至于创作失衡，那就弄巧成拙了！

小结：

悬念，是一种以扣人心弦的形式表达的戏剧情绪。

在剧本创作中，分大范围的悬念、小范围的悬念。大范围的悬念孕育在故事的揭晓之前，小范围的悬念产生于场景的转化之中。

激情是悬念的支撑点。

制造悬念的艺术，也是让观众身临其境的艺术。

悬念的设置是一种许诺，伏笔的埋设必须巧妙、适当，能迅速勾起观众的记忆。

## 第二十一章

### 冲 突

我疯狂  
因为忧郁和愤怒  
我歌唱  
因为还没有绝望

—— 摘自诗歌《诗人断想》

冲突是尖锐的对抗。

矛盾是隐藏的冲突，冲突是爆发的矛盾。

政治、经济、军事和意识形态的对抗，是构成冲突的决定性因素。

个人、家庭和朋友之间的对抗，是促进冲突表面化的重要手段。

你的故事聚焦于社会和自然，如两国之间的战争，两家之间的对抗，两个人之间的搏斗，冲突的范围就较大。

你的故事聚焦于内心世界，如亲友之间的误会，个人内心深处的矛盾，恋人的纠纷和变异，冲突的范围就较小。

冲突是相互转化的矛盾体，现有的冲突可以化解，化解的冲突又孕育更大的对抗。

外部冲突与内部冲突密不可分，相辅相成。用好了，珠联璧合，用不好，则事倍功半。

有人宣扬戏剧创作的“无冲突论”，这可能是一种极不负责任的写作方式，我个人持否定态度。历史和经验告诉我们，没有哪一种人与人的关系长久不变，正所谓“人无千日好，花无百日红”。冲突是生活的本质，一个人生活在群体当中，怎么会没有矛盾和冲突呢？如果老不变动，那是社会的习惯，不是人与人之间的关系了。冲突，斗争，克服障碍，故事不断向前发展，这就是一切戏剧的基本成分。冲突的法则不仅仅是一条审美原理，它还是故事的灵魂，若无矛盾和冲突的发生，故事中的一切都不能向前发展，也就没有跌宕起伏之说了。更糟糕的是，你硬把一个没有冲突的剧本搬上银幕，观众看不多久就会厌倦，大倒胃口，思想感情也将随之离开银幕。因为不管什么样的观众走进电影院，他们一定是来看故事片的，谁都以为你开了个世界级的大玩笑。实际上的情况却是，你给大家看的是一部什么矛盾都没发生的演出，顶多算一部纪录片！

创作的诀窍在于善于研究，研究记忆，研究想象，研究事实，下大气力，花大精力去获得灵感。有人群的地方就会产生矛盾，矛盾激化的时候就会发生冲突。个人与个人之间如此，家庭与家庭之间如此，国家与国家之间亦是如此。如果在“主旋律”题材的创作中，只是塑造一些没有缺点的好人，泛泛地表现人物身上“美丽的错误”，作家的创作必定虚假，正在失去从经验上、审美上和思想上应对时代的能力。

世界上大大小小的冲突无处不在，无不贯穿于日常的生活之中，大至两国之间的抗衡，小至同事之间的纷争。我们解决不当势必造成冲突升级，将原来较小的内部矛盾扩展成较大的外部冲突。当你的人物面对越来越强大的对抗力量时，将产生越来越多的冲突，制造出一系列事件。看起来一件简单的小事，谁能肯定它将来

会发展到什么程度，可能造成多大的冲突？

你去某商场买回一口高压锅，却是一件假冒伪劣产品——高压锅减压阀质量不过关。某日，母亲欢欢喜喜地用高压锅炖肉，它突然间爆炸炸伤了老人。本来，你买高压锅是由于母亲牙齿不好，做儿女的想尽点孝心，用高压锅将肉炖得烂烂的，母亲好能多吃些。没想到孝心没尽成反倒让老人家住进医院，你说倒霉不倒霉！你满腔怒火去找商场追究责任，要求赔偿损失。商场却将责任推给生产厂家。你好不容易找到厂家，厂家借口说你家老人“使用产品不当”，责任应在商场。双方踢起皮球，谁也不愿承担责任。

于是你把商场和厂家一起告上法庭。法庭组成调查组，调查事故的主要责任者，被告双方在法庭上扯起皮来，有意无休止地拖下去，拖掉你的锐气。双方为了打赢官司不知开了多少会，磨了多少嘴皮子，斗了多少气。你花了好些钱，耗费半年时间也无法打赢官司，搞得人精疲力竭。母亲跟着你又气又急，突然心脏病发作，气死了！一旦不能在这条路上回头，你便横下一条心，发誓和他们不共戴天，倾家荡产也要出这口气，将革命进行到底！

你看，同样的事例可以举出千千万万。买口高压锅是件再普通不过的小事，也能卷起一串漩涡，发起一溜冲撞。随着冲突的不断升级，它就变得极端重要了，已发展到不可收拾的地步。钱还是小事，问题在于这是一场长期的精神消耗战，不知得拖到哪一天，才能马放南山，刀枪入库！

我们将矛盾设置在主人公的内心生活中，没有表面的激烈冲突，那该怎么办？

你不妨观察一下周围的女人，年轻的姑娘很少化妆，顶多出席某个重大场合时略施粉黛。中年妇女梳妆打扮的时间却越来越长，惟有靠化妆才增加三分姿色。其实是她们随着年龄的增长，内心非常微妙的冲突越来越大，自己对自己越来越不自信了。大家都知道“清水出芙蓉”的道理，也懂得女人深层次的美在于文化修养和实力。特别是中年的女人，应该以实力获得人家的尊重，因可爱而美

丽。我强调这个道理没有哪个女人不明白，可大都不愿意做。为什么？下工夫的时间太长，也太难太累……你能说她没有表面的激烈冲突吗？我们的女主人公完全可能有摔掉梳子，砸碎镜子的过激行为！

当我们深入分析一个抢劫银行的惯犯，探究他抢劫的目的是什么时，若把事情的范围缩小一点的话，谁都不难回答是获得金钱。既然身为惯犯，就说明他有的是钱，不止一次抢劫银行成功，那为什么还要作案？探究一下他的内部冲突，也就是深层次的心理冲突，就明白这种人为什么欲罢不能了。他的生活是可悲的存在，我们只能以一种憎恶的悲剧眼光来看待他的命运。别看抢劫银行的惯犯整天花天酒地，任意挥霍，但他做贼心虚，一切都是在阴谋中进行着，没有安全感也没有明天和希望，极度空虚的内心世界充满了恐怖和绝望。他们不会忏悔只会害怕，越是害怕就越发凶狠和冷漠无情，因而不断助长着邪恶念头的发展，醉生梦死，破罐子破摔地听任自己的灵魂脱离肉体。结果一次次铤而走险地一条道走到黑，直至最后彻底灭亡。

我们再看美国电影剧本《婚姻》，无论外在与内在的冲突无所不在。

故事发生在美国南方的一个小岛上，一个混血姑娘要和一个白人小伙子结婚，所有的亲人都赶回家乡参加姑娘的婚礼。但事情很难办，甚至大出观众意料。新娘是个大户人家出身的知识女性，有曾外婆、父母和一个出嫁的姐姐。曾外婆是个种族偏见颇深的白人，她一直都不原谅自己私奔后病死的女儿，反对外孙女嫁给黑人，也反对重外孙女嫁给黑人，这样一来便造成冲突了，引起一串连锁反应。

新郎的父母嫌儿子找个有色人种的媳妇，不肯参加他们的婚礼，是一个冲突。

新娘的曾外婆嫌新郎没有工作，瞧不起倒插门的穷姑爷，又是一个冲突。

新娘的父亲在外面有情人，与新娘的母亲同床异梦，形同路人，还是一个冲突。

新娘的姐姐嫁给一个黑人医生，与母亲关系决裂 3 年之久。姐姐想借参加婚礼的机会与母亲和解，丈夫坚决不肯与岳母家和解，这再是一个冲突……

这是一部关于人的尊严的剧作，一篇反对种族偏见的诚文，充分显示出编剧独具一格的创作个性。因为我们的生活最终掌握在我们自己的手中，即使在最坏的环境下人类的精神也是崇高的。你看诸多的冲突碰撞在一起，怎么能不撞击出新的变化，故事也就矛盾横生曲折有致了。我们强调在冲突中展开故事，精心权衡剧情中出现的每一个冲突，切身体验矛盾发生和化解的各种可能性，以角色的行为再现鲜明的形象。这样一一把握住冲突的关键，让富有激情的时刻隐藏着一个更加深刻的层面，故事的弧光在冲突的层面上闪烁，引发人物心灵或道德上的深刻变化……观众就无需作者多加解释，便可以在故事中具体地了解他的性格了。

《婚姻》的编剧就是通过一系列的冲突，反映出他们的生活和苦难，理想和幻灭，着重探讨人的坚韧的毅力，同情心和道德价值观刻画出人物性格的。从冲突发生的最初那一瞬间起，故事中的主人公便敞开心扉，把自己胸中隐藏的汹涌澎湃的感情，错综复杂的矛盾，无不真实生动地展现在我们的面前。这一瞬间里，每一个观众都和主人公非常亲近，都和主人公一样感同身受，并为他们的命运深深担忧，为他们的英勇抗争大声喝彩。从而使我们同情他们支持他们，和他们一起反对狭隘的种族主义，衷心希望他们能实现自己的愿望，普天下的有情人都终成眷属……我们才能在离开电影院之后，久久难忘《婚姻》的故事，怀念影片中那些个性鲜明的主人公！

为什么说冲突可以相互转化？我们分析剧本《太阳谷》中的两段戏：



## 63. 电报室

枝子伏在小山东胸前，惊魂未定地抬起脸来。

小山东推开她，盯着她的军装，目光喷火。

枝子不知所措。

小山东双手拽住她摇晃：“为什么不回家？”

枝子的脸上浮现出一种在劫难逃，听天由命的悲哀。

她挣脱开他：“你……走……”

小山东愤怒得说不出话来，转过头去扫视无线电台。

枝子催促道：“快离开这里！”

小山东脚下生了根一样，陷入茫然的思索之中。

枝子急了，推起他的肩膀，双手拼命地往外推着。

小山东的眉头拧成疙瘩，他抬手捂住肩膀的伤口，浑身颤抖着欲哭无泪，沙哑着嗓子一字一顿道：“这是我们的土地！”

枝子的心灵受到极大地震撼，简直振聋发聩，她既羞愧又内疚地松开手。

她猛然转身，打开桌子上的一个药箱，拿出碘酒和一卷绷带，这一举动立即大大缓解两人之间的紧张状态。

小山东放下手臂，痛苦地闭上眼睛，任她迅速解开扣子，扒下半边衣裳。

她头也不抬地为他换药，包扎伤口，然后用牙齿撕断绷带。

小山东重新穿好衣裳，掏出烟口袋，竭力平息着自己的情绪，卷起一支旱烟。

他刚要张口说什么，枝子已举起手枪对准他

## 65. 电报室

枝子脸色煞白地双手举枪，与小山东对峙着 “数到三。你走……”

小山东沉重地盯着枝子，整个人变得生铁一样严肃。

枝子抖抖地颤声道：“要不谁也活不了……”

小山东斩钉截铁地命令：“带我见你的长官！”

枝子的身子凝固了，手却抖得越来越厉害：“二……”

小山东平静地划着一根火柴，点着烟卷吸了一口，甩灭火柴扔掉，然后将火柴盒揣进兜里。

枝子紧咬牙关呻吟道：“三——”

小山东的神情由怜悯转为轻蔑，他一个烟圈喷到枝子的脸上，不动如山。

枝子的神经崩溃了，她失去理智地疯狂扣动扳机。

没有震耳欲聋的枪声，只有扳机“喀吧喀吧”的扣动声。

枝子呆住了——枪膛是空的。

小山东一把将她夹在腋下，用脚尖勾开屋门……

如果说情节是事件的链条，冲突就是事件的阶梯。

在第63自然段中，小山东发现中国的领土上，抗战胜利后还有日本兵盘踞，刚刚缓冲的冲突又尖锐起来，成为事件的阶梯，推动着剧情继续发展。小山东的眉头拧成疙瘩，他抬手捂住肩膀的伤口，浑身颤抖着欲哭无泪，沙哑着嗓子一字一顿道：“这是我们的土地！”

枝子猛然转身，打开桌子上的一个药箱，拿出碘酒和一卷绷带……表面上看，这一举动立刻缓解两人之间的紧张状态，事实上，却叫观众难免感到有一种暧昧的默契。我们看，是不是现有的冲突暂时得到化解，化解后的冲突又孕育着更大的对抗？小山东放下手臂，痛苦地闭上眼睛，任她迅速解开扣子，扒下半边衣裳。双方都在竭力控制自己内心的冲突，十分矛盾地思忖着下一步该怎么办？紧接着，出现另一幕与上述情况形成鲜明对照的情景。小山东刚要张口说什么，枝子已举起手枪对准他！

在第65自然段中，他们之间的冲突大爆炸了，枝子神经崩溃般地疯狂扣动扳机……以上两个自然段，均是外部冲突与内部冲突

密不可分的例子。

外部冲突——敌我之间的对抗。

内部冲突——意识、潜意识、自觉和不自觉的欲望。

所以，枝子才能在这种情况下给小山东换药，又失去理智地疯狂扣动扳机。所以，小山东的神情由怜悯转为轻蔑……

有一个朋友，写了一部反家庭暴力的剧本。大致内容是一对夫妻闹离婚，带着孩子打上法庭……他们历经种种的矛盾与冲突，最后终于在朋友、法庭、单位的劝说调解下，又找回妻子的爱，重归于好，让孩子过上美满幸福的家庭生活……他的故事还是非常动人的，我仅对剧本开端的冲突设置表示质疑，为什么女主角在法庭上要求离婚的依据是丈夫打她？直觉告诉我们，这是个心底隐藏着秘密的女人，好像不是真的。又为什么当法官问：“你的丈夫为什么打你？”女主角吭吭哧哧回答不上来？我想知道的只有一点，你写丈夫打妻子的理由是什么？你说你“感觉”要发生冲突了，因而让男主角喝醉打人，这是一种情绪使然。

好一个“情绪使然”，打人形成暴力事件，是夫妻之间最大的冲突。世界上没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨，打人肯定事出有因。作为观众，他们有与我们相同的经历，是在与你一起进行创作，要看实实在在的、不是胡编乱造的故事。上述事实无法论证，给人一种变化倏忽的印象，观众就会迷惑不解，他们必然问为什么打人？你一定要找出丈夫打妻子的动机，仅用“喝醉酒”的说法搪塞法官，不能令观众信服。

话说回来，仅仅写这两个人物之间的冲突，也不是你的目的，起码我觉得冲突不真实。你赌咒发誓这事真的发生过，就是你们夫妻生活的原型。后来在我的再三追问下，朋友才吞吞吐吐透露，真正闹离婚的原因是妻子红杏出墙，这样一来，就完全是另一回事了，你必须对剧情的总体设计进行重新考虑。你不好意思，也无法写出来，妻子平常是典型的贤妻良母，写出来人家也不会相信她风流！虽然说出实话很痛苦，有好的构思没好的表现，为制造冲突而

写冲突，实在是一种得不偿失的创作方式。

为了让故事产生纠葛，我们必须循序渐进地制造冲突，这就要求我们写好冲突，无论一点一滴都要审慎对待，因为人物的命运都通过它们表现出来。没有经验的作者，往往一开始就急于交待人物的背景、性格和阅历。这样写故事会显得头重脚轻，结构冗长也费力不讨好。有经验的作者并不急于交待人物的背景，而是在冲突的展开过程中逐步浮现人物一生的经历……也许你说得不错，我们始终渴望接近生活的真实，却常常看到身边某些奇怪的真人真事，写在作品里反而显得不真实。原因之一是那些奇怪的真人真事太特殊，大都没有共性，没有多大价值也不包含真理。什么是真理？真理是符合事物发展规律的意识。若放在故事里也就是我们对生活进行的思考，这些人物和事件的“真实”意义，尚待你进一步的研究与发现。只有把人物内外在的冲突分析透彻，你才能发现故事中的不足，看到自己偷懒和华而不实的地方，及时找到解决不足的办法。不然的话，我们就无法判断剧本的优劣。

应该指出，仅凭主观臆造写不出好作品。作家必须深入人物的内心探索奥秘，彼此之间有一种神秘的循环反应，不要让习惯像面纱一样遮住我们的眼睛，写出从容不迫的情节，干净有效的段落……女主角日子过得好好的，突然和别的男人偷起情来，不惜和丈夫离婚乃至离家出走，其中肯定有这样那样的内部冲突与外部冲突。她怎么想的？怎样做出的这个决定？又经过怎样的内心冲突？她将说些什么？我们都不清楚。必须寻找到一个让她自己把思想说出来的办法，且又不显突兀，合情合理，了无人为的痕迹……问题依然存在，原因可能是多方面的，我们毕竟开始着手解决了。尚待作者进一步地深挖细究，让观众信服你冲突设置的合理性，这才是创作的成功所在。

说实在的，我好长一段时间都弄不明白，为什么外国同行推崇美国剧本《唐人街》，把它当作内心冲突和外部冲突的典范，让初学者学习？耐人寻味的是，这部剧本获得过奥斯卡最佳编剧奖，我

看了几遍都看不懂，不明白令人感兴趣的究竟是什么。我觉得整个故事的基调都是灰暗的，剧中的人物都是病态的，都有应该相互指责的地方。它既没有浪漫色彩也没有英雄行为，充满了痛苦、忧郁、孤独和死亡。我也仿佛变成落难者，经受他们心理上的种种痛苦，不清楚究竟好在哪里？也没太当回事。

直到有一天我又拿起剧本仔细阅读一遍，才似有悟。过去，在好莱坞批量生产的侦探片中，无论道德还是非道德的，齷齪还是庸俗的，正常的还是病态的内容，都以惩恶扬善作主高潮结局。《唐人街》则以邪恶的极致作主高潮的结局，开了一代侦探片的先河。剧作家汤恩打破好莱坞类型片的常规，由各种冲突引发出深刻的主题思想——只要你有钱有势，在资本主义国家便可以杀人之后逍遥法外。致使冲突既显意义重大又不可避免，同时还给它涂上一层令人惆怅的悲剧色彩！

私人侦探吉蒂斯接了一起风流案，偷拍洛杉矶市水利总工程师墨尔雷外遇的证据。随着调查的深入，拔大萝卜带出泥来，黑势力头子克劳斯变态乱伦的丑恶嘴脸，逐渐浮出水面。墨尔雷的情人凯瑟琳既是克劳斯和女儿爱芙琳生的姑娘，又是女儿的妹妹。克劳斯为渲泄内心不可遏止的冲突，不惜暗杀女儿的丈夫墨尔雷，随后又当着警察的面杀死女儿爱芙琳，夺走女儿的女儿凯瑟琳。他什么事都干得出来，完全是疯狂举动……编剧写出了一个女人灵魂的历史，写出了女主角爱芙琳追求幸福的徒劳努力，她的失望以及无可挽回的厄运。我们感到厌恶和同情结合在一起，以至不能把它认作厌恶、反感、怜悯与宽恕，二者奇妙地结合达到高潮，悲剧已被深深地嵌在这个故事里了。之所以《唐人街》比以往的剧本又有突破，关键是它的不落巢臼，你看作者设置的各种冲突有多么尖锐……现在我们再回过头去重温影片，也着实令人眼睛一亮，不能不对作者肃然起敬！

在一部剧本的写作中，从灵感的最初闪现到后来定稿，我有相当一部分精力放在冲突的设置上，努力勾勒出故事发展的渐升曲线

——冲突、行动、情节、命运。每一个冲突都是引发出新的创造的一种创造，它不像一个原因导致一个结果，而像生命孕育出新的生命。其中的道理其实很简单，如果你拿不出新的东西，新的刺激，新的情景，新的生命以飨观众，他们的注意力就会衰减游离银幕……从这个意义上讲，电影剧本结构的全部秘密就在于你创作中所有碰到的情况，对观众来说都是全新的发现和感受，让他们沉湎于一个从不曾知闻亦不可想象的领域——

第一次看到这样的故事。

第一次看到这样的事件。

第一次看到这样的冲突。

第一次看到这样的情节。

我会分析它们之间的因果关系，怎样才能写得更好，不断地琢磨，遇到不可调和的冲突，狡猾的人在想什么？聪明的人怎么办？他们要干什么？想得到什么？前面的背景是怎么样的？想达到的目的又有哪些阻力？这些方方面面的冲突有无内在的联系？他们能否跃过阻力……最后拧在一起构成剧本的主高潮。

在我看来，创作，就好比你的思想做一次神游——我们就这样请观众边走边看边想，而那神游最最饶有兴趣之处，就是不断在途中发现新奇的事物，新奇的情景。假如一开始就让你知道途中的所见所闻，很可能就再没有劲头继续写下去了……我始终相信自己的感受，观众总是选择冲突迭起的故事，在冲突中找到自己的人性。一部作品若不了解观众的反应和期待，必将行之不远。因为，观众也和创作中的其他要素一样，是故事设计的决定性力量。编剧应该确保观众跟随他一道旅行，一道欣赏最新最美的景色，而不是站在他的对立面说长道短，指手划脚，鸡蛋里面挑骨头。你这样做了，观众就不怕你讲的故事冲突迭起，矛盾横生，反倒惟恐你马上结束影片，哪怕再延长一分钟时间也好。倘若你的冲突不能吸引观众，那么你的创作便失去应有的意义了。

我们一路走来，随时留心周围的生活，并从阅读中吸取教益，

用辩证的方法去思考人生和社会，以一种既能表达自己的想象，又能满足观众欲望的方式构建自己的故事形态，创作出具有独特个性的作品。你的作品真正的艺术价值，就在于从不歪曲事物的本质，尊重事物独特的个性，让事物自为和自由地存在。重要的是写自己相信的东西，严格地协调各个局部，有机地融合各种不同因素，活生生地表现出你想写的人物，将故事的冲突不断向深度和广度推进。

如果说每一种技巧都重要，那么到底什么样的技巧最重要？

这样的题问我遇到过许多次了，尽管艺术在于取舍和诠释，我的回答依然是全都重要。就好比盖一座建筑物一样，很难设想没有好的建筑材料，怎么能够建造出牢固的高楼大厦？我以为在一部剧本的创作中，方方面面点点滴滴，缺一不可，压根儿就没有小事而言。

文章写到这里，很容易给人造成一种误会，会怪我说得神乎其神，好像是个无所不知者，解释一切，评论一切，自我感觉过于良好。迄今为止，我企盼着听到另外的解释来反驳我的看法。为了心里踏实些，我十分希望得到大家的理解，以免将来遭到不必要的非议。我这样说是真诚的，决非故作谦虚。那就让我实话实说，其实，我是谈到哪一种手法的时候，就强调哪种手法（比如这章谈的是冲突），并把它推向极致的。

小结：

冲突是尖锐的对抗。

冲突法则不仅是一条审美原理，还是故事的灵魂。

冲突分外部冲突和内部冲突：外部冲突的范围较大，内部冲突的范围较小。

冲突是相互转化的矛盾体，现有的冲突可以化解，化解后的冲突又孕育着更大的对抗。

情节是事件的链条，冲突是事件的阶梯。

在冲突中展开故事。

## 第二十二章

### 情 节

你捎来的每一句问候  
依旧令我热泪盈眶  
但我还是不想让你  
再一次看到我的软弱  
也不想再听到你说  
最爱的人未必走到一起

—— 摘自诗歌  
《舍下我 走吧》

情节，是事物变化的过程。

在电影剧本的创作中，情节的内涵进一步深化，成为作者对故事中发生的事件进行设计和选择的过程。

人物引出情节，情节造就人物。

熟悉你剧中人物的生活仅仅是写作的开始。情节要凭智慧和记忆力才能鉴赏，它的本身就能增加美感，那是一种突如其来的美感，屡屡出人意料，妙不可言。我们由人物开始，然后是故事，再



到由事件衍生出情节，写作成走向银幕的电影文学剧本。所有的情节都要制造矛盾，制造冲突，推动事件的发展，围绕着主题叙述故事，只不过特别强调因果关系罢了。一个作者要有目的地进行选择，取舍与合并手头的素材，从已知的生活中挑选几个典型的事件，构成富有成效的情节线，最后才达到剧情的高潮……从这个意义上讲，情节是打开故事之锁的钥匙，是事件的链条。

情节有小有大，小到一个动作，一个眼神儿；大到一个次高潮，一场大戏，都为达到一个想法，实现一种目的。只要情节的使用能够把握分寸，恰如其分，便是想得最好，用得最好了。

情节又分为经典情节与具体情节：

经典情节与事件近似，泛指故事的大局。

具体情节与热点近似，专指事物的某一部分。

经典情节由大情节和小情节组成。

大情节的构建：现在式结构，时间连贯，单一的主动性主人公，外在冲突强烈，因果关系明确，闭合式结局。

小情节的构建：人物不再单一，内在冲突明显，多为被动性的主人公，开放式结局。

此外还有一种反情节的剧本，类似荒诞派戏剧，意识流小说，提倡无情节或淡化情节，主要的构建是非线性的时间，非连贯的现实。

我始终认为那些淡化故事的作品中也存在情节，没有情节就没有剧本。反情节的结构属于探索片的范畴，例子很多，如意大利的影片《八部半》，法国的影片（广岛之恋）等等。这类影片以荒诞的风格和反讽的手法讲述故事，也不着力于塑造人物形象，没有完整的情节和贯穿始终的叙事线索，甚至没有纠纷和任何结局。作者打破时空的界限与时间的顺序，用极大的自由度与跳跃性去表现人的一种潜意识活动。包括联想、回忆、幻觉与梦境，以及与现实生活之间的相互交错、对比和隐喻等非理性的思维现象，达到一种形散神不散的艺术效果。

当然，这种尝试和探索不无意义，有些故事还能自圆其说，讲

得很好，也值得赞许。虽不乏成功之作，但观众的接受面毕竟较小，一般初学者很难把握。搞不好弄得你的故事支离破碎，拆散自己编织起来的情节，扩大了故事的裂痕，反倒事倍功半。若你勇于创新，最好先掌握上述两种构建情节的技巧，现在做得最好，再来日方长显身手。

有一点应该注意，剧本是由一系列画面组成的影像故事，涉及的是外部情境。这就要求我们无论表现什么样的情节都不能泛泛而言，必须有具体的形象可指性，越准确，越具体，越形象，越好。例如你要写一座房子，究竟是什么样的房子？是楼房、草房，或是干打垒的土房？一定要给人家提示清楚，免得其他人员的二度创作不知所云。再例如你写一个女人的美丽，最好提示一下她的特点，不要写出这样的句子：“阿里山的姑娘美如水。”这种比喻放在歌词里没错，写在剧本里，把女主角形容美得像水，观众就很难捕捉到她具体的形象，满足自己情感对应的需要。

我首先解释经典情节。

用这种手法结构剧本，成功的概率极大，许多剧本都作为世界电影的典范广泛流传，我称它为经典情节。

其次解释大情节的闭合式结局，小情节的开放式结局。

在一部剧本中，后 20 分钟尤其重要，决定你的爆炸能否成功，能否震撼观众。那么在故事的结尾时，作者设置的所有矛盾都应该圆满地解决。你的矛盾都迎刃而解了，没给观众留下遗憾，这是闭合式结局。若还遗留下一些矛盾无法解决，让观众自己去寻找解决的办法，这是开放式结局。

分析美国电影《我不讲英语》，看作者是怎样构建大情节的。

这是发生在 50 年代的，一个从欧洲移民到美国的家庭故事，剧本题材朴实无华，情节结构简单。丈夫刚到美国不久就去世了，寡妻和 6 个孩子无法在城里生活下去，只得搬到乡下去住。孩子小，不懂事，母亲既当爹又当妈，自己带着孩子过着心灵寂寞的生活，把所有的苦处都咽进肚里。她整天在饭店里加班工作，精打细

算，省吃俭用，梦寐以求盖起一座二层楼房，让孩子们也能和当地人一样都有一个属于自己的房间，她简直想到疯狂的程度。但母亲的性格极为坚强，不希望别人怜悯，她发动孩子利用暑假打工擦皮鞋，干零活攒钱盖房。

经过一家人不懈的努力，终于盖起第一层木头房子。入冬，全家人搬进新房，母亲仍旧顽强地工作和攒钱，想尽快盖起第二层楼房。圣诞节的夜晚，神父给孩子送来圣诞礼物遭母亲拒绝，日裔邻居送来盖房的图纸又遭拒绝……而母亲送给孩子们的礼物，全是盖房的劳动工具。孩子们哭了，母亲也流泪了，她坚持用所有的存钱购进盖房的材料。日子越来越不好过，她还是那么坚强，那么愉快，即使遭到不幸时悲伤也是内在含蓄的。为了筹钱给孩子买圣诞礼物，母亲受到一个同事的诱惑、侮辱，只能躲进汽车内哭泣，自认上当倒霉，咬碎了牙往肚子里咽……新的问题又来了，15岁的大儿子为母亲报仇，遭到同事的毒打。母亲迫于无奈想躲开无耻的恶棍，找老板辞职，老板却留下她开除了那个打人凶手……冬天结束了，含辛茹苦的母亲如愿以偿盖起第二层楼房。一次孩子玩耍时不慎引起火灾，烧掉大家辛辛苦苦盖起的二层楼房。

尽管我们的心理上无法接受不幸的事实，希望和失望是如此残忍，犹如一阵多变的风，差不多洒下同情的泪水。但灾难击不倒坚强的母亲，她没有绝望，打起精神又从头做起，鼓励孩子们振作起来重新存钱盖一座楼房。可仅凭孤儿寡母的能力谈何容易，什么时候才能存下一大笔钱呢！再不幸的日子也有真诚的问候。这时候，母亲的邻居、同事们赶来了，请她允许用贷款的方式，帮她盖起一座新的楼房……

这是一部典型的现在式结构的剧作。作者采用了传统的叙事方法，从未打破时空顺序，不以闪回、穿插、倒叙等现代手法取胜，严格地按照自然的规律，将故事安排在从秋天到冬天的时间里，按部就班地表现事态的发展，完成时间的连贯性。故事却保持着生活的原貌，并不遵循悬念的规则，仅仅注重对事物本身的描述，自行

不断地向前发展。这是一个很简单的题材，其中却包含着许多动人的悲欢离合的小事件，在单调中蕴藏着爱的优美的旋律。

故事里的单一主人公是谁呢？那位自尊、自立、自强的母亲。主人公的外在冲突是什么？没有房子，她想盖起一座二层木头楼房。冰天雪地没地方住，母亲被动地等待上帝恩赐没有？没有。而是主动地想尽办法获取建房的材料，母亲才上当受骗，她的儿子又遭到毒打！经过千辛万苦盖好的房子又因一场大火烧毁……因果关系明不明确？再明确不过了。母亲决不向困难低头，从未想过放弃信念，拒绝神父和邻居们的怜悯，坚持以自己的辛劳获得幸福，才获得周围人的尊敬。最后大家想出个母亲能接受的办法，用贷款盖起房子帮助这家移民如愿以偿，剧本以人间自有真情在的完满结局告终。影片一开始提出的所有问题都得到了解答，激发的所有情感都得到了满足，母亲的坚忍不拔终于得到回报。故事的结尾，正好圆了观众好人有好报的心理需要和愿望，致使主人公和我们都皆大欢喜，成为闭合式的结局。

下面，我们分析小情节。

毋庸置疑，在一部剧本中，不可能什么都事先安排妥当，已经写出的情节，仍需根据剧情进行分解、压缩和删节，重新构思和创造新的情节。我谈小情节，不是没有情节或反情节，而是强调从情节的本身挖掘出一系列扣人心弦的情境，表现人物的内在冲突，以及多重主人公的被动性，让人家相信你设置的情节真实性。观众也需要令人信服的理由，持续保持投入的状态……所谓的多重主人公，是指故事中的人物众多而言。小情节不像大情节那样，作者能够集中精力浓墨重彩地塑造单一的人物。小情节要求作者的笔力不能分散，更加凝炼和传神，三言两语就勾勒出一个或几个人物……它对编剧的要求更高，创作的难度也更大。

意大利的电影剧本《罗马十一点钟》，就很好地为我们做出小情节的典范。

这是一个真实的故事，充满了为内心和个人冲突驱使的复杂人

物。事情发生在二战结束后的一个日子里，罗马一家商业事务所招聘一名女打字员。经理费拉里先生在报上登出招聘启示，没想到一大早人如潮涌，女人们从院里一直排到二楼办公室门口！求职者的队伍千奇百怪，有找不到工作的学生，乡下来的打工妹，丈夫送去的妻子，怀孕的女职员，富人家的女仆，甚至还有个母亲领着的小姑娘……所有人都迫切希望争到打字员的职位，乱哄哄地挤满楼道。费拉里先生宣布，他只考核 40 名应聘者。有个叫露仙娜的女人情急之下冲在前面应试，搅乱本来就拥挤的队列，众人愤怒地向前冲去，挤塌年久失修的楼道，时间正好是中午十一点钟……受伤的女人们被紧急送进医院抢救，记者和警察也赶来采访、调查事故的原因，人们议论纷纷，众多人物与肇事的原因逐渐浮出水面。

影片中的人物之所以令我们感兴趣，全在于他们的经历。我们看作者塑造了多少人物——

警察局长殚精竭虑，调查事故发生前后的每一细节。

女职员艾德里阿娜侥幸没有摔伤，却被医生查出身孕，原来，她是被老板诱奸后抛弃的。

女仆安吉琳娜借买菜之机偷偷应试，女主人一怒之下解雇了她……乡下来的打工妹却趁机补缺，跟女主人做女仆去了。

引发悲剧的露仙娜被逼无奈，大喊丈夫南多“救救我 救救我！”南多怒斥警察局长：“我妻子想找个工作 就得为此承担责任么？”

费拉里先生身心交瘁地表白，事故的责任不在招聘的商业事务所，在社会。尽管事故的发生出于偶然，但偶然之中包含着必然，是由于意大利战后国内经济萧条，失业者太多的缘故。

房东拒绝承认肇事原因在于房屋的年久失修，声明政府的捐税太多，自己再也拿不出资金对房屋进行正常的维修。

最令人心酸的是那位母亲领去的小姑娘，事故发生之后，她仍旧独守着断壁残垣，还固执地梦想着自己能得到打字员一职……以后又如何呢？我们不知道，故事至此结束，永远没有下文了。她的故事没有结尾，我们不得不自己去寻找有关她的答案。

是谁逼这些人物去应聘的呢？

没人逼迫，她们自己愿意，应该把她们的个人悲剧看成社会悲剧，其中原因很简单，找不到工作就得饿肚子。她们都是被动性的人物，受害者无从说话，毫无能力抵抗经济萧条大背景下的冲击。她们好像命中注定要一生一世在生活中挣扎，时而就业，时而失业，受尽环境的颠簸，显然要比另外一些人经历更大的痛苦……小情节常常在结局留下一个开放的尾巴，影片中没有回答的问题，会延伸到影片之外，让观众离开电影院后自己去思考补充，编剧故意将最后的影评工作交给了我们。这个悲剧无疑是个开放式结局，你看，经历了不断升级的冲突和变化，众多的矛盾解决了吗？是的，我们无法理解，生活中为什么有那么多不公正的、痛苦的不可能弄明白的事。这不是哪一个人能解决的矛盾，要做出一个圆满地回答，也许要涉及大量的社会问题，只能留给观众去思考，发人深省。所以我说，这是一部典型的小情节作品。

我们再谈谈具体情节。

具体情节，指故事的情节点，一个人物或一场戏的转捩点。

在我们的日常生活中，许多事情往往错综复杂，相互呼应，会随着时间的推移设下悬念。不要小看具体情节的运用，其重要性并不亚于经典情节，它既是故事的剪辑点，决定人物行为的转折和情景设置的变化，使本来枯燥无味的素材，变成神奇的焕然一新的故事；又是作者勾起观众回忆的力量，构建热点、反差的重要手段。我们研究具体情节，就是要你一定弄清楚在这场或那场戏中，哪些是需要的东西，哪些是不需要的东西，应该保留什么，删除什么？必须认真考虑剧情中出现的每一个动作，每一句对白，无论情节多么复杂，也要让最小的成分各司其职，成为前后连贯的不可分割的统一体……为了增加人物的深度，即使情节展开以后，仍需根据新的线索和新的因果关系，重新加以思考和整理，使之升华成最令人神往的华彩乐章。

再拿前边提到过的《我不讲英语》为例。

盖新房对当事人是一种幸福和乐趣，对观众却是一种十分枯燥乏味的建筑过程。请注意，这是第一场大戏，它的影响一直延续到故事的结尾。作者精心选择出一些精彩的情节，通过人物的行为强化故事，淡化建筑工程的背景。他并没有刻意写母亲如何盖房，而是表现她怎样想尽办法挣钱，一点点买回建筑材料，从一个初冬的大雪天马上把场景跳跃到圣诞节……圣诞节夜晚，母亲拒绝神父的礼物，拿出劳动工具送给孩子激励大家再接再厉。孩子不理解母亲的心意，埋怨母亲过于无情，与她闹崩了。这是一个重大的情节转折点，母亲的心灵受到震动，感到内疚，去找神父要回圣诞礼物，神父却已将礼物送给别人家的孩子们了……对孩子的爱高于一切，万般无奈，母亲只得求助她的男同事。当她拒绝同事上床的要求不肯委身于他，遭到同事的欺辱之后，又引发出大儿子要为母亲报仇，挨同事痛打的连锁反应！

母亲拒绝神父的礼物，又去求神父，是热点，也是反差。母亲过去和她的男同事约会，不惜怒斥孩子，不要干涉她的私生活。关键时刻，母亲拒绝同事上床作为交易的要求，又形成新的热点和反差。我们看，第一场大戏的影响一直存在着，我们的爱与恨，我们对事件意义的感受，我们对那些喜欢以及讨厌的人所发生的兴趣，都来自最初的遭遇……在这里，影片把不断撞击的具体情节，主次不同的事件，轻重不等的细节，发展和停顿，紧张的高潮和结局，与主题遥相呼应。人物的个性鲜明突出，始终如一，事件和情节环环紧扣。作者以动人的情怀，真实的形象和令人感到亲切的笔触，唤起观众相应的内心反应，含而不露地提出具有广泛社会兴趣的道德及心理方面的问题，从而使我们每一个观众都不难得出结论，他所表现的故事核心，是母亲永恒的人性尊严！

摘引剧本《三峡子孙》中的片段，看情节是如何造就人物的。

《三峡子孙》塑造较为成功的人物之一，是村长覃福根的父亲老太爷。覃爷爷的戏不多，一向沉默寡言，作者在全剧中只用 5 个情节，便塑造出一个饱经沧桑、可敬可佩的过来人的典型，饱满而

浑厚。覃家人生活在临江村<sup>12</sup> 辈子，为支援三峡工程的建设，老太爷得动祖坟、祖屋，砍掉就要丰收的桔林。故乡的一草一木都那么熟悉，如今却要离去了，老人家心里痛啊！他总是一个人站在江边，拄着手杖似的烟袋锅，站在桔林里默默眺望，雕塑般凝然不动。满脸的皱纹里，埋藏着一层层的难言的生存经验，只有那饱经沧桑的眼睛，流露出依依之情（情节之一）。

当孙子鼓动德高望重的爷爷，出面顶一阵子移民局，等桔林收获后再迁移也不迟。老人家的目光痛苦地变化着，却举起烟袋锅要打孙子，断然拒绝他的建议（情节之二）。

当儿子覃福根跪下，流着眼泪告诉父亲，儿子要带头砍家里的桔林了。老人微微仰起头来，不让泪水溢出眼眶，摆摆手道：“去吧……把门关上……”（情节之三）。

当儿子砍倒一棵棵桔树，未成熟的桔子满地乱滚时，老太爷却站在虚掩的门缝前向外望着。一阵阵砍树的斧子声和树木断裂倒地声传来，他的脸颊扭歪了，每一道皱纹都在抽搐。他回过头来，浑浊的老泪溢出眼角……（情节之四）。

众乡亲点起火把，相互吆喝着携儿带女，扛着家具，背着背篓，牵牛赶猪，泪流满面地走下山来。覃爷爷领着重外孙女橙橙，走在长长的队伍最前面，雕塑般的面孔没有眼泪……（情节之五）。

多么好的老人，多么伟大的人们，他们——无愧是三峡子孙，中华民族的脊梁！

我以为，情节是记录人物成长的历史，背景是表现人物性格的舞台。编剧应该善于通过情节的转折来表现主题和人物，又十分注意情节设置的自然可信，力求在现实的基础上提炼情节，使之符合生活的自然，人物性格发展的逻辑。人物要取得逼真的效果，以情节推动事件，特别要强调因果关系，至少找出翻两三番以上的可能性，步步为营，剧情的发展才能屡屡出人意料。倘若你设置的情节不能环连套结，找不出勾起其他矛盾或事件的可能，那么这个情节就太没有分量，很难支撑你的故事。



电影界曾一度流传着一种说法：“情节比人物塑造更重要。”尤其是在动作片中，更为突出……恕我直言，动作片的情节固然重要，人物的塑造也同样重要，没有哪个比哪个更重要之说。

你可以摘引我举过的例子，以子之矛攻子之盾。说人们只记得特洛伊木马这个典型情节，并不记得那次事件中有什么典型人物……我的看法恰恰相反，你忘记了古希腊神话中有关这一情节的故事，特洛伊木马只是战争中的一个插曲，不是整个故事。诸神是为争夺美神雅典娜，才发动那场旷日持久的战争，而美丽迷人的雅典娜，则是我们心中永恒的完美人物。

我曾听过一位情节片“大腕”的谆谆教导，叫作“故事不够情节凑”。

这个问题的提出是令人遗憾的，别的不怕，就怕虚假，因为虚假相当容易，真实却相当困难。难道故事能凑出来吗？我不这么认为，现在也不。

当今社会上流行港台的商业片、情节片，把情节用滥了、臭了。作家特有的纯真和严谨已难以为继，非常值得商榷。那些所谓的情节片，往往都是这样炮制出来的——只要有人看到一部情节片走红，其他人马上争先恐后地效法。你在那部剧本里杀 3 个人，我就在这部剧本里杀 4 个人，你的主角能打倒 5 个人，我的主角就打倒 8 个人……你的主角搞三角恋爱，不就是搅黄一个家庭么，那不算什么本事。我的主角可以搞五角、六角，甚至七角恋爱，拆散三四个家庭才算高手……人为地使影片糟糕透顶！

这些人既不注重人物的塑造，又不想为观众负责，光想着自己挣大钱。一味搞情节的堆积，竭力突出耸人听闻的情节，胡编乱造，一切都像是被偶然连接在一起的，离奇古怪，荒诞不经。既缺乏责任感，轻率地对待情感问题，也没有选择，没有内在的必然性，从内容到形式无不贫乏得可怜。剧本里充斥着打打杀杀，恋恋爱爱的陈词滥调。为“让步于票房的要求”，不顾一切地迎合某些观众的低级趣味，简直是打着艺术的幌子，进行一场宣扬凶杀、色

情、暴力和虚假的竞赛。纯粹文人的堕落！

我们说普及文化，不等于文化人没有文化。且不说过于强调情节便很难表现人物的性格，使人物在命运的安排下无所适从，从而令观众怀疑其真实性。你看那些编剧大师笔下的情节，它是作品潜在的发展，如同一条潜流一样不动声色，照样表现深刻的主题思想，强烈地吸引和感染着观众。作为编剧，我们总是要围绕对人生价值的认识构建自己的故事，那么你的人生价值是什么呢？难道仅仅是金钱至上吗？这是电影界的悲哀，也是编剧的悲哀，初学写作的朋友，千万不要向他们学习。

若缺乏形象的统一，情节的表现力，戏剧的紧张性，各种艺术手段的和谐，连本行的基本功都没有掌握，不能形成一个有机的艺术品。你作品的意义又何在呢？更不能忘记，人生是非曲直的价值观是艺术的灵魂。依我看，这些人根本就不是什么艺术家，而是专门污染心灵制造垃圾的机器……科学证明，人类仅仅开发出自己大脑中百分之十的潜力，还有百分之九十的潜力尚待开发，现代人所做的一切，十有八九都没有发挥自己的最佳水准。我们为什么不开动脑筋挖掘自己内在的潜力，创造出更新更美的东西，满足观众的审美要求呢？

编剧永远和他创作的人物生活在一起，如同母亲和孩子。毫无疑问，应该给自己孩子无微不至的关照，帮助他尽快地成长壮大起来，这是我们义不容辞的责任……在此我不想过多议论，没有人愿意看到你的失败。

你真的付出努力了，将来肯定会比我写得更出色。

小结：

情节是事件的链条。

情节是构建、设计热点和反差的基础。

情节是组织故事的剪辑点。

具体情节，是故事的情节点，又是一个人物或一场戏的转捩点。

运用情节，必须把握它内在的连贯性。

## 第二十三章

### 细 节

沉默不再是尴尬  
心有灵犀  
又何需情话缠绵悱恻  
只听到怦怦的心跳  
你说是你的  
我说是我的……

——摘自诗歌《在梦里》

细节是作品的生命线。

细节的表现，最见作者生活的底蕴。

能否准确地使用细节，是作品塑造人物，描述事件成败的关键。

没有细节就没有情节，没有情节就没有戏剧。

每一个编剧都会在写作中感到，大故事轮廓好编，准确贴切的细节难写。在我们平凡的日常生活中，往往越是细微的末节，就越容易被人忽略。

比如盖一座大楼，光有框架，那还不是完整的建筑物，建筑师必须安上门窗，装修完室内的设施，才算正式竣工。我说的故事轮廓，即楼房的框架，我说的细节，就是室内装修的设施，两者有机的结合才是完美的剧作。

大概童年的时候，我们就熟知“狼外婆”的寓言，迄今记忆犹深。大人们通过“狼外婆”的故事教育孩子，逢人遇事多留个心眼，不要轻易上当受骗。请你复述这个故事，你可以张口就说：从前有只老狼，碰到只小羊，饥饿的老狼喜出望外，凶猛地扑上去，一口把小羊咬死了……我说你讲述的不是故事，干干瘪瘪，缺少血肉，顶多算个故事的梗概。

你的故事为什么不吸引人？

原因很简单，没有细节。

如你在故事伊始就做出交待：羊妈妈出门找食物前叮嘱过孩子们，警惕老狼来侵袭它们的家，谁叫门也不许开。小羊们牢记在心，躲过老狼头一次侵袭，任它如何威吓也不开门。狡猾的老狼碰过钉子，第二次再来的时候，故事就有生动的细节了——老狼扮作“外婆”的模样，唱着“小羊乖乖，把门开开”的歌谣，谎称“外婆”带着好吃的东西来看你们，快开门吧。有个性急的小羊要开门了。这时讲故事的人已经注意到，让老狼戴上头巾，夹起粗大的尾巴，声音也变得温柔亲切，小羊才可能上当受骗。然而无论多么狡猾的老狼也有露馅的时候，等一只聪明的小羊再次试探“外婆”，从门缝里往外窥视它时，急不可待的老狼竟得意忘形，露出自己一直紧夹着的大尾巴。小羊看出“外婆”的庐山真面目，再也不给老狼开门了……

你看，“狼外婆”露出的大尾巴，就是讲故事人道出的细节，才会对我们显得如此重要，从而使任何孩子都一目了然。羊只有短短的尾巴，狼才有又长又粗的尾巴，老狼的诡计不是不攻自破了吗？

准确的细节，是激发观众情绪的重要手段。

在电影中，无论人物的内心生活，还是外在的环境都能勾起我们回忆的力量，令人产生新颖的美感。我们的观众通过这种起伏不定的美感，使眼中心里充满惊讶、新奇、渴求、希望……就是故事的爆炸，也是作者精心结构，精心安排，一步步地运用细节、情节、事件等电影的诸要素，吸引住观众的注意力，才令他们最后拍案叫绝。一个编剧对细节的感悟和把握，又是一种创造性的智力活动。他通过微小的细节展现故事多方面的内涵，事件的本质。使我们的观众坐在电影院里看影片时，领略到比任何文学体裁所描述的细节都要丰富得多的内容。

电影能够把一些简单的情境表现得淋漓尽致，细节与细节之间的联系也能说明很多东西。因为，摄影机是我们视觉的伸展，也是我们智力的开拓。作者的目光在显微镜下放大了，它使我们的观察更加敏锐，渗入每个角落，涉及的范围也更加广泛……但不管你的事件牵涉多广，规模多大，最后造成燎原之火的，必然是其中某一点微小的火花。编剧的艺术，就在于主题一经确定之后，能在充满偶然的、琐碎事情的生活中，选取到最准确的最具特征的细节。按照事件的发展组织、结构起剧本，使细节深入到故事和人物中去，天衣无缝，浑然一体。检验一个编剧的功底，就看你能否从人物千百种可能的行为方式中，挑选出具有决定性的一个行动。并将行动分解成若干个细节，一个细节跳接到另一个细节，从而展现出各种人物心理层面的涵义。

电影是一个有机的整体，决不可割裂开剧本和形象，故事和细节。

无论你表现的视觉还是听觉的细微末节，都是整体的一个最小的组成部分。无意义地堆积精确观察到的细节，纯属失误，只有在细节讲述和扩展故事内容的过程中，承担一种意义时，才会使观众感到满意。必须善于在突出富有含义的细节的同时，不忘整体的联系。它就像音乐中的音符，虽不显要，但作用非同一般，每个形象必须具有正确的音质，整个段落才有力量。一幅绘画中的一块色彩

和一行诗歌里的一个字，也都通过整体才能表现出艺术的主题。基于同样的道理，一定要精心安排好哪怕是细微的环节，时刻与整个结构保持高度一致，那才是最好的。你写的细节越准确，艺术性就越高，越能赋予事件、行为、人物以非凡的情绪力量。

大家都看过美国电影《勇敢的心》，编剧写的是 13 世纪初，苏格兰民族英雄威廉·华莱士反抗英格兰殖民统治的故事。这是一部史诗般的悲剧，历史的真实性是史诗的美学和心理学的基础。而英雄是所有民族文学艺术中不可或缺的形象，从远古的史诗到近代的电影莫不如此，因为史诗和悲剧中的英雄最具有世界性。为什么观众如此爱戴英雄人物？作为伦理与精神的代表，历史的感受和现实的感受很难分开。英雄的价值，就在于他的身上具有他那个阶级所崇拜敬仰的美德，他把生命慷慨地投向一种伟大的精神追求，正好符合了我们的理想和愿望——意志坚定、不屈不挠、勇敢无畏、超凡脱俗，具有传奇般的气势和色彩。

华莱士少年的时候，父兄因反抗英军的侵略，英勇牺牲。华莱士成人后，长脚英王的统治愈发骇人听闻，任何一个苏格兰人都无法躲避他的迫害。华莱士又因反抗英国贵族享有对苏格兰女子的“初夜权”，致使妻子美伦惨遭英军杀害。华莱士忍无可忍，揭竿而起，率领苏格兰平民掀起声势浩大的武装抵抗斗争。华莱士的农民起义军，把英军赶出苏格兰，又乘胜将战火燃烧到英格兰境内。故事的发展越来越紧张，出奇制胜的意外之笔俯拾可见。长脚英王迫不得已假称议和，暗中买通苏格兰贵族，卑鄙地诱捕了华莱士。致使历史在这里终结，史诗变成了悲剧。我们就从这里开始分析剧本的结局，看编剧是怎样用细节塑造人物的。

身陷囹圄的华莱士，被押解到伦敦处以极刑……长脚英王的儿媳太子妃佩服他的勇气，暗中和华莱士私通。临上刑场前，太子妃私自来到监狱探监，恳求华莱士向英王认罪，以免遭受极刑。华莱士拒绝，太子妃又往他的嘴里塞进麻药，目的是让麻药减轻华莱士的皮肉之痛。太子妃刚刚离开监狱，华莱士就坚决地吐掉麻药，充

分表现出他视死如归的英雄气概。这是第一个细节。

华莱士被马车押往断头台的途中，他的身边挤满了群众，一路上越聚越多，越靠越近。四周是人的山，人的海，看热闹的老百姓无不扔石头打他。当酷刑中的华莱士宁死不屈，老百姓终于良心有所发现，感觉未免太不尽人情了，齐声喊起：“开恩吧！开恩吧！”这是第二个细节。

当围观人群中隐藏着的两个起义军，看到华莱士被刽子手活活开膛破肚时，实在惨不忍睹，终于流下热泪。痛心至极地喊着求他：“喊一声吧，叫一声吧！”华莱士拼尽全力喊出的却是“自由”两个字。这是第三个细节。

华莱士身旁行刑的刽子手，由一开始的趾高气扬，逐渐变得气急败坏，最后不知所措，完全乱了方寸——他们也被华莱士的英雄气概震撼了！这是第四个细节。

诸多的细节加起来，已经把故事演绎得非常悲壮，众星拱月，环连套结，形成鲜明的对比。编剧便把一个“不自由，毋宁死”的硬汉子形象，像一棵屹立在空旷地带的参天大树一样，牢牢地树立在我们每个观众的心中了。在他的身上，可以看到对我们来说非常珍贵的东西，充分地表现出某种深藏在我们内心里的情感、要求和欲望。我们会明确地对英雄表示同情，对屈膝者表示轻蔑。对英雄的向往与爱戴，这说明人类的一种本能的进步要求，借以表达出我们对一个不合理的社会秩序的反抗心情。虽然英雄总是多灾多难，结局悲壮，但英雄的境界，让死亡也充满韵味，归于纯净。作者在这部剧本的创作中，把社会传奇、历史再现、心理真实和传统的场面调度糅合在一起，完美而均衡，堪称经典之作。

是的，我们上面分析的细节，从表面上看，似乎是将生活中的统一现象分割开了，分解成一个个零零碎碎的画面。但可以通过蒙太奇剪辑技巧，把细微末节、点滴经验和生活切片构成一个连续体。观众的经验 and 想象也会补充画面之间的空缺，补想出画面没有的东西，重新组合成一个崭新的统一形象。所以我再三强调，你剧

本中划分的每一个自然段，都为事件的连续性服务，都是联系故事发展过程的一个个中间站，局部只有成为整体的一部分，才有切实可行的写作意义。这样的细节也从未转移我们的视线，分散观众对电影整体的注意力……有点小小的疏忽，对编剧塑造的人物也无损大局，无伤大雅（为了分析的严谨性，这里必须解释一个细节，例如华莱士与太子妃的私情略显牵强），我们反倒觉得这个人物更加真实可信。

当今世界上的文学大师，无不敬佩列夫·托尔斯泰的长篇小说《战争与和平》。作家以当时四大贵族家庭生活为线索，艺术地再现了十九世纪初叶俄国军队抵抗拿破仑入侵的历史，充分反映了俄国人民在库图左夫将军领导下反抗侵略的爱国热情。这部巨作大气磅礴，史诗般波澜壮阔，使俄罗斯文学在十九世纪后半期登上世界文坛的最高峰，还被改编成 4 集电影剧本搬上银幕，成为世界电影的经典。不说它的结构有多么宏大完美，单引出其中一个小小的细节，就令我折服得五体投地……当库图左夫得到消息，拿破仑的大军撤出莫斯科，库图左夫紧急召见信差包尔豪菲提诺夫，证实他的怀疑时，你看托尔斯泰是如何用细节塑造人物的：

库图左夫坐起来，一条腿从床上搭拉着，大肚子放在折在身下的另一条腿上。他眯起他那只看得见的眼睛，更仔细地审查那个信差，好像希望从他的脸上看出盘踞在他自己的头脑里的东西。

“告诉我，告诉我，朋友。”他用他那低微的年老的声音对包尔豪菲提诺夫说道。一面拢起胸前敞开的衬衫。  
“来近一点——近一点。你带给我什么消息呀？呃？拿破仑已经离开莫斯科？靠得住吗？呃？”

包尔豪菲提诺夫把他奉命报告的一切从头细说一遍。

“说快一点，快一点！不要折磨我！”库图左夫插嘴道。



包尔豪菲提诺夫把什么都告诉了他，然后默不作声，等候指示。托尔正开始说什么，但是库图左夫拦住他。他想说一点什么，但他的脸突然缩起来，皱起来；他对托尔挥了一下胳膊，然后转向室对面，转向被挂在那里的神像遮暗的角落。

“主啊，我的创造者，您已经答应了我们的祷告……”他合着手用颤抖的声音说道。“俄国得救了。我感谢您，主啊！”于是他哭了。\*

回想一下库图左夫吧，历史上的库图左夫是何许人也？俄国军队运筹帷幄的统帅。是他在沙皇面前力排众议，坚持主动退出莫斯科，避开法军进攻锋芒，以俄罗斯广阔的冰天雪地拖垮拿破仑的战略，才力挽狂澜，决胜千里之外。若换做一般的作者，准把库图左夫描绘成一个叱咤风云的大英雄。托尔斯泰却不然，在他的笔下，这位事实上战胜拿破仑的英雄，却是一位一条腿从床上搭拉着，大肚子放在折在身下的另一条腿上，臃肿的独眼老人。当他得知敌人撤退的消息，没有丝毫的豪言壮语，而是用他那低微的年老的声音说：

“告诉我，告诉我，朋友。”

作家在写出两个人物之间的对话时，描绘出库图左夫的面部表情，还精确地把握住老人的语言特点——磨磨叨叨：

“来近一点，近一点……说快一点，快一点！不要折磨我！”

我们注意库图左夫行动的细节。“他的脸突然缩起来，皱起来，他对托尔挥了一下胳膊，转向室对面，转向挂在那里的神像遮暗的角落……于是他哭了。”一个身经百战的元帅，一个历尽沧桑的老人，在预感到获胜的可能时，竟像孩子似地哭了……这才是一个真

实的人，使我们很是感动。

我常听朋友讥笑：

“你们中国的编剧真奇怪，能把真事硬硬写假了。人家外国的编剧 却能把假事活活写真了！”

这虽是玩笑，仔细琢磨一下却不无道理，现实也的确如此，中国的编剧把真事硬硬写假了，外国的编剧却把假事活活写真了！别人不说，拿我写的电影剧本《千万里我追求你》为例。这件事说来话长，体验生活伊始，电影厂给我定的基调是创作一部轻喜剧剧本。我按照要求前前后后磨了 3 个月，几易其稿，磨得人精疲力竭，谢天谢地，最后总算写好，我终于接到通知剧本通过了。后来，我去宁夏腾格里沙漠写一部铁路防沙的纪录片，电影厂又打来电话还要修改，并强调时间紧迫由他们请人修改剧本。按照常理谁写的剧本谁最熟悉，我也肯定能够改好，出于种种原因我只能作罢，同意别人代我捉刀……

本来，我的“合作者”理应在原作基础上，更上一层楼，导演、演员也应为立起的剧本锦上添花。等影片拍出来公演，我既感震怒又无可奈何，所有有趣的细节都荡然无存不说。更离谱的是，从编剧到导演、演员，写的细节，拍的细节，演的细节都太虚假了，连起码的艺术感觉都没有，简直驴唇不对马嘴，是四不像！

请允许我稍加辩解。在原著里，女主人公买新车的头一场戏，仅仅是剧本中一个自然段而已。可“合作者”的看法恰恰相反，竟把它无限放大，改成剧本的三分之一强，搞得原故事面目皆非。可笑的是，编剧、导演、演员，甚至连买车、挑车、试车的基本常识都不懂……试想，一部剧本大部分的细节都虚假失真，拍出的影片能不叫观众贻笑大方么？我真“服气”到家了！我们的电影厂能把好作品硬硬改坏了，不能不说是世界电影界的一绝！聊以自慰的是，幸好我的原作全文发表了，或许能叫知情的朋友少骂几句……说实话，尽管我问心无愧，还是有点遗憾，自己无法和每一位观众解释其中的原因。且面对“影评家”们肉麻的吹捧很是尴尬，好像

偷了什么东西被人逮住，自己也说不清道不白似的。所以后来，我再也不敢和别人提起我曾经写过这部剧本了！

这是一段旧话。

言归正传，我们看法国的电影剧本《老枪》。

影片讲述的是二战中一位医生家人的遭遇。一个撤退中的德军小队驻扎在医生乡间的古堡中，医生的前妻和女儿恰巧在古堡里躲避战乱，结果惨遭德寇的蹂躏和残杀……当医生发现前妻和女儿惨死，立即由一个救死扶伤的人道主义者转变成愤怒的复仇者，他不仅用猎枪消灭掉德寇小队，还用火焰喷射器烧死那个糟蹋过他女儿的军官。乍一接触，总觉得故事有点牵强，一个救死扶伤的人道主义者怎么能变成一个战士，消灭一小队武装到牙齿的德寇呢？虽然我知道，生活中很少发生如此倒霉的事情，纯粹是作者虚构的故事。在剧本的开端，编剧着重表现了医生抢救德国伤兵的那场戏，有个细节非常重要，有助于加强观众对整个故事的沟通和理解——医生走出手术室，一个法国同胞谴责他是叛徒，貌似悖理的是，医生却镇定地回答：“我是医生，应该遵守职业道德，救死扶伤，不管谁有伤病，我都要为他治疗。”

“我是医生，应该遵守职业道德……”这个细节，看上去貌似悖理，二者相互冲突，侵略者是祖国的敌人，他怎么能对敌人慈悲为怀？可是后来，偏偏这个救死扶伤的人道主义者，又拿起包括火焰喷射器在内的各种武器，击毙了差不多一个小队的德国人，未免太过分了！这是误解，人生的旅途延伸到一个偶然性的境遇，预定的走向也常常会扭转。作者突出了生活中的矛盾，充分运用表现生活规律性的手段，赋予人物以浮融性。换言之，他是在用我们对和平与自由的向往，来表现人在丧失自由与和平之后的愤怒。从道义上讲，太高的道德境界会损坏故事本身，太低的道德境界则破坏我们对主人公的同情，我们也不能用杀人来拯救人类的苦难。可是不妨想一想，换做你处在这种情况下，你会怎么做？前提是有职业道德感的医生碰到没有职业道德感的德军，蹂躏和残杀了他的前妻和

女儿。

于是，我们想着看着，抵触的情绪消失了，不由自主地融入剧情之中。换做你也完全可能犯同样的“错误”，像医生那样不再悲伤，也不再流泪，因为这些毫无用处。迅速地由一个人道主义者转变为复仇之神，为自己的亲人报仇雪恨，乃至狂暴和恐怖……这种宽容与人类真正的怜悯和同情虽背道而驰，我们仍然相信这是可能发生的事情。

作为编剧，你必须将每一个合乎要求又富于视觉效果细节，像珍珠似地串连在一起，从而获得紧密的连贯性，变成一个有生命机体上的细胞。这就要求我们，在素材的选择和运用上既敏锐又准确，尽可能写出天真与老练，阴沉与坦率，欢笑与眼泪之间的微妙情感。每一场戏都处理得恰到好处，每一个场景都在跳跃着进展，每一个细节都能吸引观众的注意力，不由他们不跟着你作品的思路走，从情感上希望医生能消灭滥杀无辜的德军小队，把看起来假的故事写真了。在日常生活中，一个医生要消灭一小队训练有素的士兵，几乎不可能，但在电影中可能。关键的关键就在于作者掌握的细节非常真实，令观众信服。

下面，分析电影剧本《野地荒天》中的一个自然段：

灶间

亮妹子忙活着在锅台前煎鱼，烟雾弥漫。

光着膀子的江龙，闷闷地走进来，抓起一条鱼就往嘴里送。

亮妹子一巴掌打掉鱼，顺手摸过窗台上一块肥皂递给他。

江龙看也不看地塞进嘴里，一口咬下半截，转眼之间，他蹙起眉头龇牙咧嘴，“噗噗”地往外吐着碎渣。

只顾盛鱼的亮妹子转过身，忍俊不禁，她从缸里舀出一瓢水：“快漱口，这是洗手的。”

江龙漱着口，不断地吐出一串又一串泡沫来：“哪来的？”

亮妹子盛着鱼，头也不抬：“表哥给的呗。”

江龙不自在地：“啥时候了，才做饭？”

亮妹子直起身子惊讶地：“晚啦！”

她想起什么似地从怀里掏出怀表看了看，接着递给江龙，让他自己看看时间。江龙脸色阴沉下来，他感到亮妹子身上已经起了某种微妙的变化……

重温《野地荒天》的内容，故事中的主要矛盾，是赵劲夫与小渔村封建势力的斗争。随着他的办学堂、教书，新的思想必定渗透到人们的意识中来。那么，怎样才能表现新文化对人物的渗透呢？电影是看的艺术，编剧无法像作家那样跳出来，直接发表感慨和议论，他只能借助于人物的心理外化，借助细节的表现，表达自己想要反映的东西。

旧中国 30 年代的小渔村原始落后，可表哥是大城市里来的客人，带来农村稀有的诸如怀表和肥皂之类的日常用品，不足为奇。我在剧本的开端做过铺垫，赵劲夫送给亮妹子一只怀表作为结婚的礼物，这只表不仅仅是一个小小的道具，又是一种参照物，一种新文化的象征。在这一自然段中，我利用两个细节，一是亮妹子让江龙用肥皂洗手，二是她拿出怀表看时间，充分揭示出新旧两种文化碰撞的重要意义，表现出新思想对亮妹子的渗透力。连性格粗犷的江龙，也感觉到妻子身上起了某种微妙的变化……

我们知道，参照物都是以前发生的事情，细节是再现事件的链条。必须遵循故事的渐升曲线，按照必然律自然而然地升高，观众通过细节进行短暂的联想，便能迅速回忆、理解事件的整体，把握全貌。例如，一个孩子用手去抓桌子上的馒头，我们知道他饿了。一个人在另一个人经常路过的路上挖陷阱，我们同样明白，他有陷害人的企图。作为参照物，怀表后来又又在故事中出现过两次。一次

是江家父子决定给亮妹子打胎，亮妹子求赵劲夫带她出逃不成，将怀表还给他。我是用这个细节心理外化出亮妹子绝望的心态……另一次是赵劲夫领着亮妹子出逃江边，江龙误杀赵劲夫时，亮妹子跪在赵劲夫身边，掏出怀表放在他的面前，毅然划船离家出走。表的“嘀嗒”声震耳欲聋，充斥于天地之间。我是用表的声音衬托故事的爆炸，道出剧本的寓意——中国的封建统治时间太久太久了！

我们要求一个编剧的写作绝不可草率马虎，真正做到细致入微，处理好每一个环节，以免交出作品之后留下遗憾。重要的是如何攫住人物最生动特殊的细节部分，表现出他的动作体态的特征，最好使我们能够听到他的声音，嗅到他的气息，如闻其声，如见其人。总之，在一部剧本的创作中，没有一个次要人物是用来走过场，做故事点缀品的，那将是绝对的败笔。不管你设计什么样的人物，都必须围绕你的主题大显身手，或众星拱月，或推波助澜，激励观众看下去。你设计的各种伏线可能会被观众遗忘，但由细节引起的均称性却是永恒的。

一旦你选择出有价值的细节，你就是出类拔萃的了。到那时再拿起笔，你便可以随心所欲地写作了。

小结：

细节是作品成败的关键。

细节不是情节，细节是情节的基础。

细节塑造人物，铺垫事件。

细节是再现事件的链条。

大的故事轮廓好编，小的细节难写。

细节写得越准确，艺术性就越高。

## 第二十四章

### 场 景

想起来我就感动  
那过去的日子  
我们在一起的时候  
又怎么令我不感激上苍  
使我再一次变得年轻

——摘自诗歌《雨的礼拜》

场景：事件发生的场地和景色。

一个场景即是一个微缩的故事。

场景制造悬念，营造氛围，它与人物的内心状态相呼应，形成反差，并有浓缩时间和倒叙的功能。

电影剧本的写作分自然段，每一个自然段的前面都有场景提示。在适当的上下文中，一个场景可以由单一的镜头组成，单一的场景区可以无限小，但不可以无限大。无论背景或长度如何，一个场景必须统一在欲望、动作、冲突和变化周围。

世界上绝没有处处适用的故事，一个诚实的故事，只能发生在

一个特定的地点。凡影片围绕人物活动的背景，在剧情规定的时间地点中，展现出来的山川、河流、建筑、场地等，我们统称为场景。但人物周围的环境，是以它独特的方式表达整个影片（或个别场面）主题思想的，所以场景的选择，往往担负着更为广泛的任务。这些背景和环境一经搬上银幕，它的作用不单单是弥补各个情节之间的裂缝，更重要的是，有力地证实了故事本身的含义。

你写的场景是大雪地，观众一眼就会明白，故事发生的地点是在北方，时间是冬天。因为南方很少或者干脆就不下雪。你写的场景是一座老宅，观众马上就会知道，主人公的经济状况怎么样，他处的是哪一个朝代。因为老宅是世事沧桑的遗迹和见证。同样的道理，你的故事发生在青藏高原，不可能有江南的小桥流水。你的故事发生在西双版纳，必定是满目的亚热带景色。

场景导致细微而又意义重大的变化，场面越是转换，越能增加它的流动感，因而也更能增强它感人的力量。编剧必须研究构成剧本的诸多要素：结构、人物、事件、类型，安排好你的场面、场景序列、背景氛围。找出场景与场景之间的链接点，它们共同的与不同的东西，自然流畅地将一个场景过渡到另一个场景，让我们目不暇接的去欣赏每一场戏。在各种变换的场面之内和情景之间，逐渐了解主人公过去的生活，以及他一生中发生的重大事件。紧张的场面，可以剪辑成欢乐的场面；欢乐的场面，也可以剪辑成痛苦的场面，彼此形成鲜明的对比，给观众的心理和情感上造成强烈的冲击。

我们看影片《魂断蓝桥》，动人的情节，优美的画面，以及反复出现的英格兰民歌《一路平安》的音乐旋律，它不仅反映出动荡的战争时期的生活特色，还给观众一种忧郁的美的享受。剧本通过对观众的同情心和兴趣的控制，造成多少娓娓动人的艺术效果，尤其是剧本贯穿始终的爱情场景——滑铁卢桥，处理得更为出色。在剧本的开端，双鬓花白的英军上校罗依漫步桥心，凭栏眺望。场面很简单，和生活中的情形一样，没什么特别的地方，他从衣袋里掏



出一个象牙雕的“吉祥符”，往事潮水般涌上心头。这里是他和爱人玛拉当初相遇的地方，他已经期待了很久很久，仿佛是用整整的一生，爱在他的心头从未消失过……请注意，编剧接下去运用场景转换的技巧，一下子颠倒了时间，好像在修复一个遥远的故事，由现在式的叙述变成倒叙式。同样是在滑铁卢桥上（场景的链接点），展现在我们面前的情景，已是 35 年前的回忆了。

35 年前，年轻的罗依中尉走在滑铁卢桥上，恰遇空袭警报，桥面车如潮涌。芭蕾舞演员玛拉因捡自己失落的“吉祥符”，差点被受惊的马车撞上，多亏罗依及时拉了她一把才免遭灾祸。罗依拉起姑娘跑进地下铁道躲避空袭，两人一见钟情，迅速相爱了。发生这次事件的滑铁卢桥，则由紧张惊险的场面，变成欢乐、幸福的场面。

罗依的部队提前开上前线，玛拉却因去送罗伊被老板炒了鱿鱼。一旦脱离了芭蕾舞的世界，自己便无处展现生命的节奏，每走一步都找不到任何一个人可以商量，她实在太孤独了……当玛拉看到报纸误报罗依阵亡的消息，精神支柱彻底崩溃了，从此毁于一旦，沦落成强颜卖笑的妓女……战争结束了，玛拉照常到火车站拉客，却发现罗依还活着，仿佛一场大火变成了一堆灰烬，还保留着余温。他们重又见面，自己顿感羞愧难当，一句话也说不出……山盟海誓的爱情夭折了，恐惧很快出现，玛拉为自己干过的一些不可告人的事情整天忧心忡忡。她的心已经死亡，爱情也不能使她再生了，灾难性的后果在所难免。

一天夜晚，夜色已浓，她又痛苦万分地来到两人当初相爱的见证地——滑铁卢桥上，做出一个悲剧性的决定，迎着驶来的车队撞去……多么使我们痛惜不已。一个年轻漂亮、弱不禁风的姑娘，只因她生活在战争年代，究竟有什么不可饶恕的罪过？那是战争的罪过，本来是与她无关的呀，然而却使她不仅失去爱的权利，且又香消玉殒！于是，幸福的场景变成痛苦的场面，令人心碎。

在这里，真实的环境被编剧置于放大镜下重点突出了，包含着

整个故事的精髓，显得相当悲怆动人。它不仅是规定的时间和地点，还是故事的组成部分，影片主题的体现者。作者对往事的回忆并不只是怀旧情绪，而是被深深嵌入今天之中，与今天构成了一种隐喻的结构。过去已不再是与现在相隔绝的领域——这种距离被编剧利用场景的变化消除了，于是就变成了名副其实的现在。回忆着的罗依上校，从旁观者变成了当事人，往昔的爱人玛拉跟他近在咫尺。且这种巧妙的不露痕迹的转换，从影片开始即已有暗示……我可以毫不犹豫地，这个反复出现的滑铁卢桥，无论在思想内容和人物刻画方面，都是电影史上最深刻、最动人的经典场景。

看过电影《雪地激战》，有一个难忘的片段，曾给我留下深刻的印象。

故事的内容是这样的，二战期间，德军在挪威建了一座核工厂，盟军几次派飞机大规模轰炸都收效甚微。于是，他们派出一支特遣小分队深入敌后去炸毁该厂。当盟军特工经过千难万险，终于潜入工厂准备引爆炸药时，德军也得到情报，派出一个小队前来搜捕潜入工厂的盟军特工。盟军最后的努力成功还是失败，取决于分秒之差，双方力量悬殊，一旦遭遇肯定你死我活，紧张的气氛已经达到顶点……影片的编剧从这里开始运用平行蒙太奇的手法，将我们带进一个个相互呼应的场景，不断地穿插变换镜头，制造出一连串惊心动魄的悬念，把一个简单的情境变成有意义的东西，表现得淋漓尽致：

场景之一：盟军特工正在放炸药的导火索。

场景之二：有一队德军走过来，搜捕潜入工厂的盟军特工。

场景之三：盟军特工继续拉导火索。

场景之四：那队前来搜捕的德军不断加快脚步。

场景之五：时间紧迫到极点，彼此的距离越来越近……

我明知这样的场景是编剧有意安排的，我们并非真的置身戏中，用不着身心紧绷，“看三国，流眼泪，替古人担忧。”随着紧张程度的不断加强，我的心还是猛烈地跳动起来，提到嗓子眼上，担心德军发现盟军特工，前功尽弃……这就是场景的魅力！由此可见，银幕上最有震撼力和说服力的瞬间，不是语言和对白所能达到的境界，而是无声的场景。

为什么说场景能营造氛围呢？

我们来看剧本《千万里我追求你》中的一段戏：

水潭中

荒草掩映的水潭中，3个姑娘站在没胸的水中。头顶一面小小的瀑布，尽情地冲洗着，相互打起水花嬉戏。

丁香喊道：“郝哥——不许偷看！”

郑薇薇：“没准正在哪儿偷着看呢。”

小山腰

郝要强顺着小溪朝山顶爬去：“哎——”

水潭中

丁香侧起耳朵对郑薇薇道：“你听，他在好远的地方呢。”

赵紫燕：“不能让他走远，替咱们看着别人来呀。”

丁香双手卷起喇叭筒：“郝哥，你干什么去？”

小山腰

郝要强回答：“我到山顶看看路。”

他发现溪流中有条大鱼，停下脚步。

他脱下裤子，扒下上衣，扔在岸上，光穿着裤衩，小

心翼翼走下水去，猛然一扑，逮住大鱼举起来。

大鱼一甩尾巴，打了他个耳光，人脚底一滑，坐在水中。身不由己地顺着急流冲下山去。

水潭中

姑娘们发现顺着瀑布冲下的郝要强，抱着胸口尖叫：  
“别——别过来！”

急流中，郝要强双手死死掐住大鱼，仰面朝天急速而下。

郝要强：“鱼……我不过来……不过来……哎哎……”

郝要强顺着瀑布落下，正好落在洗澡的姑娘们中间。  
他急忙解释：“这就走……我想……”

郑薇薇大怒，抓起他的脑袋往水里浸去。

郝要强挣扎出脑袋吐出口水：“用鱼给……”

丁香夺下大鱼，狠狠地扔上岸去。

郑薇薇不由分说，反复扯着他的头发浸来浸去，搞得周围水花四溅。

赵紫燕抱着胸口，哆哆嗦嗦道：“别……别……呛坏啦！”

丁香猛醒，她拉住愤怒的郑薇薇。

几乎没有一个导演愿意采用平淡无趣的背景了，谁都想让剧中人物与背景进行富有表现力的默契的配合，使人物的情绪扩展成一种渗透全片的气氛。我们知道，造成喜剧的因素之一是误会，没有误会也就没有幽默。不难看出这是部轻喜剧，同情的笑声从来都不易获得，是喜剧，就一定要有笑料，而喜剧人物是由于他们的缺点出自美德的过度，才具有喜剧性。故事的前因是3个姑娘开车出来旅游，不小心迷路，车子陷进河边的沙滩里，巧遇郝要强鼎力相助，帮她们拖出车子。之后，姑娘们下到水潭里冲洗身上的灰尘。

郝要强在上山探路之时，无意间发现小溪里有条大鱼，他想烤鱼干给姑娘们充饥。然而他在每次办好事时都弄巧成拙，十分尴尬，不断让姑娘们产生误解。

本来，姑娘们在山下水潭中洗她们的澡，郝要强在山腰小溪里摸他的鱼，两个场景之间互不相干，并没有戏。郝要强抓鱼时脚底一滑，身不由己地顺流冲下山去。这时候场景就变了，将若干细节和不很连贯的场景串联成一个妙趣横生的艺术整体，变得不可思议——一个赤裸的男人滑落在3个赤裸的姑娘中间，使日常中的普通事物一下子生发开来，不仅生动幽默，往往更加真实。

这是一个成功的场面，为平凡的生活平添奇特的情趣。在这种情况下，观众不再是消极的旁观者，作者已邀请他们参与进造成场面变化和时间推移的行为中来，使他们的体验更加生动。观众都知道男主人公并非表面的那种样子，他的内心和我们一样美好，惟有姑娘们暂时还不知道。幽默的性质再次发生变化，我们更有理由喜爱这个好心人，是以一种谅解的态度为他会心的微笑。说白了，这场戏，就是通过转换紧张程度不同的各个场景，巧妙地营造出喜剧的效果和氛围的。

这就要求我们在选择场景的时候，力求精确，环境逼真，把剧情发生的哪怕是大家都很熟悉的地方，表现得更加精细一些。高度概括和浓缩人物周围的事情，造成一种浓郁的氛围和强大的感染力。总之，你故事中所有的场景都必须为人物服务，它既可以让人物活跃起来，又可以推进剧情的发展。当一个场景对作者具有情感意义时，我们便可相信，它对观众也同样具有意义……接下来的任务是，从详细的效果方面来判断已被采用的场景，看它在各自的位置上完成了什么？是否恰到好处？若我们不能深刻地理解故事发生的背景，恰当地选择场景，很清楚，无论使用什么技巧，单靠人物说来说去，写出来的东西势必别扭，没有动感。那怎么办？建议你不妨换一个场景试试看。为什么不？我看可以。

我们来比较剧本《太阳谷》里的一场戏：

采金营地（未修改稿）

木头房子里，小山东穿着衣裳，脊背靠住墙壁，坐在炕角仰睡着，看得出他太疲惫了。

有人粗暴地把他从梦中推醒，眼前围着怒气冲冲的众金客。

二金客扔过空空的牛角：“你偷了我们的金子，还装蒜！”

小山东似乎明白了，他跳下床，坦然地抱起胳膊：“这玩笑开大了吧！”

二金客：“大哥，明摆着他干的……还跟他啰嗦个屁，干掉算啦！”

众金客七嘴八舌：“对……干掉他！”

小山东不为周围所动，他目光似剑地盯住二金客：“你凭啥认定是我干的？”

独眼龙亮出手掌上的金块。

小山东欲言又止。

众金客：“说！”

小山东：“要是我干的……还能回来？”

老火头似有所悟地点头。

独眼龙加重语气：“小山东，你也不淘金，这到底是哪来的？”

小山东：“这不是我的，人家的……”

独眼龙：“山里还有人？”

小山东：“有……有个日本女人。”

二金客哈哈大笑起来：“大哥，他到底露馅了吧……鬼子早就滚蛋了，哪还有啥日本女人！”

小山东：“就是为这我才回来的，兴许能通过她找到妹子……”

老火头劝道：“老大，我看小山东说得有道理，咱可不能冤枉好人……”

二金客气极放坏地：“大哥，那大伙的金子长翅膀飞了？千万不能放过这小子……信他还是信我，你痛快点！”

独眼龙沉吟了一阵，把金子还给了小山东。

独眼龙：“小山东，你不能证明哪来的金子，我不想冤枉你，也不能再留你……你把它带走吧，永远别再来我们这儿……”

#### 49. 采金营地（修改稿）

夕阳似火，晚霞满天。

空空荡荡的院子里，小山东的褂子搭在木板院墙上，他一个人光着膀子，抡着板斧闷闷地劈柴，肩膀上还扎着枝子的那块手帕。

他仿佛在宣泄自己内心的什么东西，木头墩子在斧刃下变成几半，木屑四处飞溅。

老火头拐着一土篮山菜走进院门，略觉意外地打着招呼：“小山东，咋回来啦？”

小山东没听见似的，仍旧闷头劈柴。

老火头慈祥地微笑着，将土篮放在锅台边，点着烟袋锅，盯着小山东肩膀上的手帕刚要再问什么，转眼发现搭在院墙上的褂子自动向上拽起来。

老火头揉揉昏花的眼睛，放下手掌，那褂子已经不见了。院墙木板缝中，露出一双双眼睛，接着响起一片喊声：“抓贼啊……打死他！”

二金客和众人举着铁锹等家什，气势汹汹地蜂拥进院门，冲向背对他们劈柴的小山东。

小山东本能地迅速转身，劈刺般举起板斧，一家伙镇住喊声，迫使众人收住脚步，不敢轻举妄动。

二金客示意酒漏子带头冲，酒漏子苦着脸“哎、哎”地嘟囔着，就是不动地方。

小山东紧张地与众金客对峙着，一头雾水。

二金客扔出那个空空的牛角：“你偷了我们的金子，还装蒜！”

小山东：“这玩笑开大了吧……”

酒漏子用锹尖挑过小山东的褂子：“你兜里的金子哪来的？”

二金客阴险地煽动着：“这不是秃头上的虱子——明摆着吗？！”

小山东不能不回答了：“这不是我的，是个日本人的……”

二金客不容分说：“鬼子早就滚蛋了……胡扯！”

小山东不理二金客：“就为这我才回来的，兴许能通过她找到妹子……”

独眼龙举着猎枪一声断喝：“放下斧子！”

众人闪开，小山东一动不动。

老火头从嘴里拔下烟袋锅，急忙劝独眼龙道：“我看他讲的在理儿……老二，别瞎往人家头上扣屎盆子！”

二金客气急败坏地：“那大伙的金子长翅膀飞了……大哥，他那天……还差点没把我打死……信他还是信我，痛快点。”

独眼龙的眼神不断地变化着，慢慢地放下枪口。

老火头走过来取下褂子，披在小山东身上，拍拍他的肩膀：“老火叔信得过你……”

独眼龙突然打断老火头，恶狠狠道：“小山东，既然一山容不得二虎，我也不能再留你了……你走吧，远远离开太阳谷，要是让我再碰上……”

老火头愕然。



独眼龙再次抬起枪口：“别怪这家伙不仗义！”

小山东一斧子劈开木墩……

比较两个场景，一切是多么明显，我们即可明白选择场景的重要性了。

可我在写这段戏的未修改稿时，绞尽脑汁，成效甚微，怎么都写不好。人物呆板，没有力度，也没有生命，很难给观众留下深刻的印象。我心里很清楚，意识到了却没有办法，就是走不出怪圈，无奈，我只得向编辑求教。编辑说：“你选择的场景出了问题……主人公躺在炕头上，这么多角色拥挤在角落里，活动空间过于狭窄，小山东纵有天大的能耐也施展不开。整场戏都没有动感，戏能好看么……不如再换个场景写写看？”编辑的意见切中要点，极富启发性，经他的点拨，我心里蓦地一亮。是啊，只要稍加思索，就能从自己设置的陷阱里跳出来，何不换个场景，拉到院子里试试？

在定稿中，我把小山东从屋里请到院子里，由原来的躺着，变成现在的劈木头，让所有角色都有充分活动的空间。效果十分显著，人物一个个突然充满生气，生龙活虎起来，并通过自己的意志做出选择，采取行动，创造出故事的转折点，戏和人物便满盘皆活了！

我补充一点，场景的界定，还有另一种功能——移情和煽情，常常令观众触景生情，感慨万千，观众的反应也会因人而异了。但无论场景多么美丽，仅仅帮你表现人物的精神世界而已，观众密切关注的还是人物的命运。

如我们早就说过的，编剧的工作，不是将业已形成的场面割裂成若干片段，而是用技巧将各个支离破碎的片段综合起来，组成一个生动的场景，变成一个有联系的前后一贯的统一体。一部剧本的创作中，编剧往往扬弃琐屑的细枝末节，在一个场景与另一个场景的链接之间，留有许多空白，借以逐渐表现出一个个的人物，某段时间发生的重大事件。恰恰是这些空白，使我们选择的场景具有更

广泛的内容，不仅是环境影响人，人同时也转而影响环境。这也许给某些初学编剧的朋友造成误解，以为剧本比小说更容易选择环境，总是在影片中寻找他看过的，人家已经用滥的场景。这样做看上去似乎有实效，我的感觉却不是这样，其实是得不偿失。你应该在浩如烟海的素材之中，选择，选择，再选择，像吝啬鬼那样殚精竭虑，挑选出最有价值的场景。

在考察过其他故事提供的截然不同的体验后，我们尽可把任何成功归之于无意识或偶然性的说法，都束之高阁。只有你的构想显得非同寻常和出人头地，才能使观众感到耳目一新，并利用所有的场景、背景、环境、情景，调动所有的手段，将你的人物推向极致，故事推向高潮。否则的话，错选了一个可能，也便失落了其他的可能，你的一切构置都没有什么意义了，无异形同虚设。有经验的编剧，常以“物化”的形式表现影片的意图，总是在自己的记忆中搜寻他经历过的印象最深的地方，想它十个八个或更多再说。独具匠心设置故事中的场景，注重表现背景和人物思想感情的关系，把握人物情感脉搏，揭示人物的心理活动。

比如他设计的场景靠海，必定预示着有海啸，他设计的场景靠山，必定预示着有山崩、泥石流，要不也没有必要选择山和海。再比如他明明写一个可怕的凶杀案，却把场景放在欢乐的晚会上。写一对情侣约会，却把场景放在水族馆的鲨鱼缸前……遂形成强烈的反差，使二者相反相成。

综上所述，自然界只是个背景，是各种人物、事件演出的空间。电影的要求不是增加场景的数量，而是增强背景的效果。影片中的大自然不是单纯的风景，也不是借景抒情，风景是故事的情节，大自然的变化意味着人的变化。哪个场景对你的人物最适合，从来没有谁以这种形式在银幕上出现过，这就是你要写进剧本的场景了。

大自然的风光变化万千，只要善于开动脑筋，我们有的是可供选择的场景。若你的两个年轻主人公情窦初开，需要制造一个缠绵

徘徊的场面，有利于展开他们以后的故事。也不必一定让他们留在咖啡馆、舞厅里，刻意营造爱情的氛围。只要将人物放在大海里学游泳，把动作和它的背景放在场面调度的同一层面上，做到客观如实，我想你就是做好了，就是有把握了。因为，你已经找到符合剧情需要的真实场景。生动逼真的背景，足以加强场面本身的力量，没有比这儿更能表现一对有情人的性格和心态。只要他们在大海里相互帮助着学习游泳，男女主角也无须山盟海誓，便会产生更广阔的背景语言，更丰富的形体语言。

换个新颖的场景何难之有！

小结：

真实的背景具有更宽泛的内容。

一个场景即是一个微缩的故事。

一个单一的场景可以无限小，但不可以无限大。

场景与人物的内心相呼应，制造反差。

在记忆中搜寻自己印象最深的地方做场景，想它十个八个再说。

银幕上最有震撼力和说服力的瞬间，不是你的语言所能达到的境界，而是无声的场景。

精心选择富有动感的场景，戏就活了。

## 第二十五章

### 高 潮

我懂得你海一般的宁静  
可我更知道  
我们都是海的狂暴的欣赏者  
如果我的脚步  
为你踏平前面的坎坷  
我将永远失去你的爱

——摘自诗歌《致情人》

高潮是剧情推向极致的迸发。

高潮是人物内心情感的爆炸。

溪流流入江河是高潮，因为它的欢乐；江河涌进大海是高潮，因为它的深沉；岩浆冲出地层是高潮，因为它的猛烈。正如人生一样，时有高潮，时有低潮，二者之间相互交替，此起彼伏，才显得波澜壮阔，色彩纷呈。

在一部剧本中，我大致把高潮分为次高潮和主高潮。局部的高潮为次高潮，结尾的高潮为主高潮。所谓打开编剧之门的钥匙：

分钟一个热点，5分钟一个反差，10分钟一个高潮，这里的高潮是指局部的次高潮。所谓结构的规律：3场大戏一个爆炸。这里的3场大戏指一部剧本至少需要3个重大逆转，好比舞台上的三幕戏，才能够达到故事的终点，而最后的爆炸亦指结尾的主高潮。

次高潮是大海深处的涌浪，一浪推动一浪，一浪高过一浪。主高潮是岩石撞起的浪峰，惊心动魄，蔚为壮观。次高潮是动力，令人目不暇接。主高潮是结果，令人叹为观止，余味无穷。高潮的处理多种多样，有欢乐，有悲哀，有惨烈，有意外……但所有的热点，所有的反差，所有的次高潮都是为主高潮服务的。步步推进，拾级而上，最后达到事件或情感的爆炸，强烈地冲击着观众的心灵。

有些编剧往往不慌不忙地展开故事，点到为止，将最好的东西留在后面，让我们逐渐卷入他营造的氛围之中，缓缓显露剧情的力量，再加快节奏制造出次高潮……当我们坚持坐在电影院里，为他的大作感到些许缺憾的时候，随之不可逆转的主高潮到来，让每个人的精神都为之一振。影片振聋发聩的结尾一扫以往的沉闷，让观众充分享受到爆炸的魅力，把情感体验带到极限，以至都不愿离开自己的座位，恨不能再看一部续集才好……

我以为，剧本没有时间磨磨蹭蹭地开头，以渐进式的结构取胜。电影艺术要求你尽快展开它独特的魅力，让环境退居次位，人物进入焦点，请注意力还不够集中的观众心沉下来，认同你的故事。作家的天才始终是用于讲述一个故事，而不是为了说明故事背后的含义，重要的是遵循故事的渐升曲线，善于编排一个又一个剧情的高潮，创造强烈撼人的情境。你无法迅速吸引观众的注意力向顶峰进击，后面的故事再精彩，电影厂也会说你的剧本“头大”，要你改了再改……

“头大”，就是指一般作者的通病，故事进展速度太慢，不能及时带领观众进入高潮。你低估了观众的接受能力，在故事开头一味充塞些说明性的东西，惟恐人家不明白，习惯性地推迟次高潮的到

来。但过快过慢都有问题，进展过快观众会感到莫名其妙，进展过慢观众又会觉得兴趣索然。我们的原则最好尽早进入故事的高潮，但前提是务必等到时机成熟。

过去好莱坞流行一句老话：

“电影就像降落伞，如果打不开就得死！”

现在又流行一句新的行话：

“电影讲究的就是最后的 20 分钟。”

推而论之，剧本的创作就像跳伞，你打开降落伞着陆，也就没戏了，因为这是一次再正常不过的跳伞，没有任何悬念和高潮吸引人。假定打不开了，我们顺着这条思路再设想一下那将会发生什么？你故事中的主人公是个伞兵，他要去执行一项奇袭任务。伞兵刚刚跳出飞机，就发现自己的降落伞打不开了，我们以紧张作为故事开始的基点，这个头开得很漂亮。观众的心会立即跟着他提到嗓子眼，不知他能否在生死攸关的几十秒中自救成功？谢天谢地，他真是命好，终于打开了降落伞，殊料却落在大树杈上，又突然被前来搜索的敌人包围了！

就算伞兵福大命大造化大，侥幸冲出敌人的包围圈，观众为他略略松了口气，仅是故事的次高潮，良好的开端也只能意味成功的一半。一部电影有 90 分钟长度，你不可能让伞兵一落地就万事大吉，他还要经过更多的痛苦考验才能完成任务。故事本身也要求具有较多突发的戏剧性高潮，观众只认同深层人物的性格。即：通过压力之下的选择揭示出来的天性。

你必须让伞兵想办法采取行动，而他的行动又一次激发了对抗的力量。

伞兵的接头地点早已被敌人破坏，他步步倒霉，处处落入陷阱，掀起一个又一个惊心动魄的次高潮。伞兵的战友已变成叛徒，正设下一道道埋伏诱使他落网。现实粉碎了伞兵的幻想，他身处险恶的环境，不断地在危急和两难之中做出选择，受到两个相互冲突的愿望的鼓励，是退却保住自己的性命沦为懦夫？还是鼓起勇气排

出万难去争取胜利？此时你必须进行一次飞跃，制造出故事的主高潮。他终于做出英勇的选择，将生死置之度外，乐于接受更大的考验，像穿行于惊涛骇浪的海燕那样让暴风雨来得更加猛烈些吧！从这一刻开始，他竟能在难以置信的情境中屡屡机智勇敢地绝路逢生。在影片的主高潮，故事最后的 20 分钟里完成艰巨的任务，安然无恙，由一个普通战士变成英雄。

我们跟着他出生入死，深深地卷入其中，一幕接一幕地时而紧张时而松弛，故事的节奏也逐渐加快，直到高潮强烈地震撼着心灵，我们的感情也达到高潮。是主人公把我们带进这一极限，很少有这样的故事令我们如此激动。这不能不说是个奇迹，是你作为编剧创造的奇迹，你的心里该多么的欣慰，观众都情不自禁热烈地鼓起掌来，为你制造的爆炸大声喝彩！

所以我们说，明智的作家总是遵循时间艺术的第一原理，将最好的留在最后。高潮又是一系列事件的组合，故事线索的终点，逐渐发展成最后的爆炸，引发出绝对不可逆转的变化。其他的一切一切都是为了完成这一任务所做的准备。这是剧本写作的成功之处，也是剧本写作的最困难之处，改写率在所有的场景中是最高的。这个部分出了问题，一个在其他各方面都写得不错的故事会陷入泥沼，这个部分失败了，整个故事都将失败。

如此看来，我们即可认定，一部影片成功的关键就在于最后的 20 分钟。烈性炸药般威力的结尾是故事的终极事件，是作者的终极任务，是一切意义和情感的汇聚与顶点，是最令观众满足的意味深长的情感体验。正如一首诗最后的一行诗句，一部交响乐最后的一段旋律，一出戏剧最后的谢幕那样，结尾部分尤其突出。要给观众一种加速感，一种急剧上升的情绪，一种想象力的飞跃，必须是绝唱。

让我们来欣赏英国剧作家布里利的剧本《甘地》，看人家是怎样写高潮的：

## 达拉沙纳盐场

\*\*\*\*\*

阿萨德：“昨天夜里他们从我们中间抓走了甘地。他们指望我们丧失勇气，或者进行还击。而我们决不气馁，也决不还击。为了甘地，我们会挨打的，但是我们要遵循他的教导，决不还击。圣雄甘地万岁！”

他回身走下深沟，迎着手持警棍，严阵以待的警察向大门走去。

随着阿萨德率领第一批义勇队走下深沟又爬上对岸，出现一连串画面。

其间也插入沃克的画面。他呆立一旁，注视着眼前不可避免的惨剧。

英籍警官下令：“动手！”

警官举起警棍，殴打近在咫尺的印度人。后面待命的群众发出一阵悲痛的低呼。然而，我们又看到——

另一批义勇队员向前走来，警察继续大打出手：义勇队员向前走来，警察继续大打出手：义勇队员的头颅被打破了，脸被打得开裂了，肋骨被打断了。然而义勇队仍然一队接一队走上来，走向铁石心肠的警察。警察把血肉模糊的伤员打翻在沟里。他们狂舞警棍，直打得自己全身上下渗出汗水……

人群中的画面插入米拜拉和其他妇女抢救伤员的镜头。她们用担架把伤员抬去急救包扎。我们看到沃克有时也在一旁帮忙，然后又回身观察，他的心在职业责任与人类同情之间颠簸破碎。义勇队前赴后继，不停止，不还手。\*



甘地回到印度，为和平拯救他的祖国，率领群众步行走过 200 英里到海边盐场收盐，抗议英国的殖民统治，再次遭到逮捕。表面上看，英政府逮捕甘地，似乎暂时解决了目前的矛盾，他们没有想到，这一丑行反倒大大激化了印度民众和英政府的矛盾，激发了人民心中内在的力量。追随甘地的义勇队，并没有屈服，他们为了甘地，决不向狙击他们收盐的英国警察还手，有如大海的怒潮，一浪高过一浪，前仆后继，波澜壮阔，继续进行和平抗议。

在这里，高潮并非指短促的爆发，是指深刻的变化。作者以一种我们绝不可能遇到的方式，把收盐与反收盐的矛盾、冲突推向极致，掀起一轮又一轮新的高潮。使观众激动紧张的情绪，一直保持到这场大戏的最后一刻，强烈地感受到那种热烈，那种激动，那种来势迅猛的不可阻挡的力量。印度人不抱任何逃生的幻想，昂首挺胸地前进，让西方世界在道义上的优势全部丧失殆尽。他们的被统治者——印度人民为了自由，顶住铁腕暴政施加的一切，不低头，不退缩……这样的举动不能不触动人类最基本的良知，它就像闪电的弧光一样突然划破夜空，回荡着一种崇高的旋律，迫使英殖民主义统治阶层不得不从监狱里放出甘地，请他去参加伦敦召开的政府会议，讨论关于印度独立的问题！

我们再来分析前苏联电影剧本《这里的黎明静悄悄……》，故事的梗概是这样的：1942 年春天，在苏联北方某火车站附近，准尉瓦斯科夫带领高射机枪排的女兵丽达、冉妮娅、索妮娅、丽萨和奥尔佳，沿着森林里的沼泽地，跟踪追击跳伞着陆后企图破坏铁路的德寇。出乎意料的是，敌我双方力量悬殊，经过几次可歌可泣的斗智斗勇，终因寡不敌众，5 个姑娘相继牺牲。准尉瓦斯科夫不顾左手负伤，愤怒地举起仅有的一颗手榴弹，为姑娘们报仇雪恨，全歼了入侵的德寇……

影片在头一场大戏的 30 分钟内，利用姑娘和准尉之间的幽默，不断掀起小小的高潮。瓦斯科夫是个男性军官，偏偏上级分配他一排不喝酒不抽烟的女兵，一个男军官和女部下相处很不方便，且姑

娘们顽皮可爱，有意和他开善意的玩笑。如准尉碰到姑娘们洗澡……查营房时，不得不随时咳嗽一声等情节，都令我们忍俊不禁。特别是奔放不羁的姑娘冉妮娅，经常搞得准尉狼狈不堪，啼笑皆非。第一场大戏的次高潮，是在丽达偷偷潜回城里看孩子，归队的路上碰见几个德寇时掀起的。观众的心情便跟着紧张起来了。

第二场大戏的次高潮，掀起在女兵们跟踪追击德寇的途中。瓦斯科夫原以为德寇没几个人，进入森林后发现，敌人有整整一个小队的兵力，几倍于自己。瓦斯科夫率女兵们趟过沼泽地阻截敌人，装扮成林场伐木工人，利用伐木大造声势，想迫使敌人绕道，争取时间等待自己的援军到来。一开始德寇并没有上当，不断派人到河边侦察，试探林场的虚实。关键时刻，冉妮娅不顾个人安危，在敌人的枪口下从容地跳下河水游泳，搞得准尉急得快发疯了，也跳下水去和冉妮娅在水中嬉戏，终于吓退了敌人……这场大戏可谓高潮迭起，惊心动魄！

第三场大戏的次高潮，掀起在女兵们壮烈牺牲的过程之中。

……冲锋枪在疯狂地扫射，子弹扫落山林茂密的枝叶，冉妮娅拼命朝前奔跑着。她穿过树丛，利用起伏的地形，掉过枪口向德国鬼子狠狠射击。追击她的德寇被激怒了，恶狼一样从四面八方包围过来。姑娘无路可退，她既恐怖又愤怒，眼睛里甚至涌出泪水，手中的冲锋枪竟然没有子弹了！她昂起头，一甩长长的金发，唱起激昂的国际歌。她踉踉跄跄地跑着，歌声在静悄悄的山野中回荡，谁都明白她的意图，吸引敌人，掩护准尉和丽达脱离危险。

姑娘们，为了保卫祖国，流血牺牲在所不惜，心甘情愿。当准尉瓦斯科夫因没有保护好女战士而自责时，身负重伤的丽达说：“别……别这样……我们是在保卫祖国！”她催促他赶快去狙击德寇。一个女人总是女人，临别时仅仅要求准尉吻她一下，然后从容自戕，走向生命的归宿……最后一场戏，也就是我们说的爆炸，是作者想象力的飞跃，全剧的主高潮，故事的升华。前面所有的人物、动作、对白与场景，都是比照这个高潮而确立存在的理由的，

都与这一宏大的结果有关，将故事和人物带到各个线索的终点。女兵们干什么来了？毫无疑问是狙击德国鬼子。达到目的没有？达到了。准尉瓦斯科夫手臂受伤，他用仅有的一颗手榴弹镇住德寇，粉碎了他们破坏铁路的企图，摇摇晃晃地押解着俘虏踏上归途，半路上碰到前来增援的战友……这就是作者精心设计的主高潮。

就瓦斯科夫这个人物而言，最后的主高潮也是他内心情感的爆炸。5个女战士是多么好的部下，来的时候多么可爱！她们都是姑娘，本来，这种年龄是谈情说爱的时候，是做母亲生儿育女的时候，敌人却无情地夺走了她们的生命！作为一个男人和军官，没有保护好他的战士和姑娘们，瓦斯科夫怎能不悲痛欲绝？他是个强有力的人物，经受住了他所遭受的挫折和灾难，于是不再是前面那个自己了，一变而成仇恨铸造的超人，开始疯狂地为姑娘们报仇雪恨……我们又怎么能不为之动容！

我在电影剧本《太阳谷》中，同样塑造了几个女兵的形象。尽管战争已经结束，但她们是日本的姑娘，侵略我们的敌人，历史的罪人，从感情上我无法原谅她们。我该怎样把握感情的尺度，将她们搬上银幕呢？

在第一场大戏中，我设计出这样的次高潮，表明日本军国主义分子的残忍、冷酷。岗田洋子率众女兵追捕逃兵，毫不犹豫地用匕首刺死自己的同胞。当她们得知有人进山，立即接通工事引爆线，准备与地下永久工事共存亡。

在第二场大戏中，小山东误以为枝子像他的妹妹，跟踪追击她时双双落入深涧。面对生存的危机，小山东明知枝子是日本人，还是以男子汉的胸怀和气度，放过了枝子。枝子毕竟是个年轻的姑娘，受日本军国主义的毒害不深，小山东的所作所为，激发了枝子人性的觉醒。所以当小山东潜入地下永久工事探密，不慎碰响报警器，枝子才不管不顾地救他脱险。你看这场大戏中，仅日本女兵和小山东之间，就出现了两个次高潮。

在第三场大戏中，日本女兵偷袭采金营地，杀害老火头是一个

次高潮。千代子逃跑，岗田洋子一箭双雕，命令枝子枪毙千代子，是一个次高潮。众女兵为千代子送葬，河边枝子煽动哗变，与阿洋美拔枪对峙是一个次高潮。可以说这 3 个次高潮非常鲜明，都是为结尾做出的铺垫，极有力地推动了全剧向主高潮发展——她们最后的自取灭亡。

大家看剧本的结尾，最后一个爆炸，更是奇峰突起，惨烈至极：

### 111. 禁闭室

枝子踉踉跄跄跑来，瘫倚着铁栏杆，直直地望着挂在墙上的破太阳旗。

她泪流满面地呼唤着众女兵：“芳子……阿惠……千代子……满子……阿洋美……八杉副组长……”

呼唤声在地下永久工事的各个角落里久久回荡，撕心裂肺。

枝子摸起身边的一支步枪，掉过枪口，顶住自己的下颌。她踢掉鞋子，抖抖地伸过一只脚，用大脚指勾住扳机。

小山东纵身一跃扑倒枝子，撞开步枪，慢慢地扶起她来。与此同时，枝子的“武士魂”插入他的肋间。

小山东怔怔地盯住枝子，脸颊抽搐痉挛起来，大粒的汗珠滚下额头。

枝子惊遽地松开刀把。

他捂着刀把喃喃道：“妹子……”

众金客举着刀枪跑来，愤怒地包围住枝子。

独眼龙用猎枪拨开众金客，举起枪口对准枝子。

小山东抖抖地伸出手掌挡住枪口：“大哥……你答应过我……不再杀人……”

独眼龙冷峻地拨开小山东的手掌。

小山东再次伸出手掌，拼尽全力道：“让我送她回家！”

独眼龙扣动扳机，子弹连续地射出枪口，枪沙打在墙上的那面破太阳旗上。

太阳旗爆炸，延续地爆炸，震耳欲聋。

碎旗片四散飘落……

在剧本的后半部，众金客攻打进山洞，日本女兵疯的疯，自杀的自杀，谁都未能幸免。

这部分很有光彩，极富电影性。我相信这样的主高潮，强烈地震撼着观众的心灵，又耐人寻味！在这里，高潮是最后冲刺，是挑战极限，是疾速演进的事件，动作的积累，悬念和张弛的转换。它不仅有着严密的情节，清楚的结构，还有突然爆发的不可逆转的冲突——即我们用各种角度，各种技巧，集大成地概括了过去、现在和将来的全部故事。

美国的影评家罗伯特·麦基先生，曾反复强调结尾的重要性：

“这是观众能否满足的决定性时刻，如果这个场景失败，那么整个故事必将失败。除非你创作了高潮，否则你便没有故事。如果你未能实现这一冲向辉煌的绝顶高潮的富于想象力的飞跃，那么前面的一切场景、人物对白和描写都会变成一次刻苦的打字练习。”\*

尽管麦基的结论千真万确，老先生的幽默也够苛刻的了，但愿我们的努力，不变成一次“刻苦的打字练习”。美国人比中国人有钱，浪费多少稿纸都不在乎，这倒也是真的。我们的习作者大都不

富余，能买得起一台电脑，可能就不干爬格子这一行了。大家都不干这行，我们的编剧队伍后继无人，导演拍什么？中国的观众只能看外国的电影，怎么会呢？教育部和广电总局也不可能听之任之！

你问我，既然结尾如此重要，那么你在动笔之前，是先有开头还是先有结尾呢？诚然，在一部剧本的创作之中，无论开端还是结尾，都必须予以高度的重视，若一旦我们处理不妥，完全可能导致整个大局的失衡。我不知道别人如何写作，反正我基本上是将所有的努力都放在了结尾上。例如上述的剧本《太阳谷》，开始构思故事雏形的时候，我也曾设置过许许多多不同的结局，但怎么设想，都不能令我感到十分满意。后来，我终于想到这个具有象征意义的结尾——即使枝子在疯狂的状态下捅了小山东一刀，小山东也坚持让众金客放她回家。全剧的尾声，最后定格在受伤的小山东，一步步地护送着枝子艰难地走出山洞上，给人造成一种悲壮而又伟大的感觉。这样的结尾，既是爆炸，又是归宿，借以增强剧本结束时的冲击力，充分显示出中华民族的宽容和气魄……有了满意的结局之后，我才拿起笔来，从容不迫地写出《太阳谷》的整个故事。

写到这里，我趁机给大家泼点凉水，提个醒。一定要把握住 3 场大戏与一个爆炸的分寸感，不然，观众很可能就不再关注故事中出现的重大逆转。所谓的重大逆转是相对于适中和细微而言，最后的爆炸，也是相对前面 3 场大戏而言的。我们要坚决区分开这两者之间的差距，有所侧重，把最有力量的东西放在最后，千万不要平均使用笔力，以免喧宾夺主，得不偿失。因为，次高潮过于精彩，屡屡掀起狂澜，就有淹没主高潮的危险，后面的爆炸也将变成前面 3 场大戏的重复。这样一来，观众在体验大爆炸的震撼人心的力量时，情感早已衰减过半，你想重点力推的结局就推不上去，从而也就无法达到预期的效果，前面的一切努力都将付诸东流。我们一定要处理好次高潮与主高潮之间的关系，最好的设置是恰如其分的设置。生活中也是这样，当我们感到所有的东西都重要时，那也就没有什么东西可重要的了。有句老话说得好，碗里的东西盛得太多，

则“饭打鼻子难张口”。

我还想着重强调一点，就是关于讲真话的问题。

几年前，我有幸采访过《这里的黎明静悄悄……》的导演罗斯托茨基，聆听过这位世界大师的教诲。老人是过来人，他一高兴，话匣子就关不住了，有说不完的话，谈起电影字字珠玑，掷地有声。我只能从剧本的写作着眼提问题，罗斯托茨基则是站在历史与人生的高度谈创作，正应了古代先哲那句名言，一个诗人要进一步提高自己，真正的“功夫在诗外”。

他谈道，为什么常常某些时候，统治阶层对于有骨气的作家头痛不已？他们是那个时代的良心，是人民心声的代言人，所以作家才为我们所仰慕和爱戴。在任何社会制度中，良心都是人类生活中必不可少的方向标。真正的作家拒绝出卖灵魂，永远坚持自己的艺术良心，坚定地和真理站在一起，像真理一样毫不动摇。他们终生都在用自己手里的武器——笔，不断尖锐地批判谎言，揭露骗局，并激发了广大群众思变的激情。在这个世界上我们之中有谁最快乐？我们之中有谁实现了自己的愿望？是他们，伟大的作家。而他们生命中惟一忠实的时候，就是在写作自己作品的那个时候。非常的时期可以不说话，用保持沉默进行抗议和斗争，绝不能说违心的话，为了泪水和笑声牺牲真实。作为一个称职的艺术家，不能光从技巧表现上找毛病，要从自己的思想境界上找原因。

他说：“电影的美学特征在于揭示真实，这正是天才作家最能直接反映他个性的所在。影片就是作家和导演的生活，从中可以清楚地了解、看出我们是什么样的人——是为了赚钱？为了讨人喜欢？还是表达一种善良的愿望……都能看得出来，骗不了观众，观众会发现他们的为人，发现他们是否说了真话。”

由此我想到，我们的某些影片不吸引观众，这里遇到的首先不是技巧的问题，而是不敢说真话的问题。作家之所以能够与政治家分庭抗礼，甚至比政治家还要杰出，就是因为他是那个历史时期人类的精神代表，对原则绝对的忠诚，一贯责无旁贷地在谎言和错误

中追求真理……我看不出，有什么理由要把自己思想的权利，拱手交给别人。这是一种放弃社会责任的表现，你的脑袋长在自己的肩膀上，却没有按自己的思索去写作，害怕面对真实，人云亦云，追赶时髦，你设置的高潮就虚假，观众就不买账。其实最可怕的还远远不止这些，就怕是一个以写作为生的编剧，说过几次假话之后，从此会变得再也无法真诚地写作了！

这里所指的一个编剧要有高境界，不等于你对观众居高临下，把观众当作阿斗，处处教训人，满嘴大口号，什么假话、鬼话、屁话都敢讲，就是不说人话！

初学写剧本的人，一定要牢记，诚挚是一个人最高的品格，真诚的创作永远是最富有社会责任感的行为。我们是观众的朋友，是他们生活中的普通一员，我们是在用笔和观众促膝谈心，心心相印。那么，就要求你决不能欺骗他们，写你认为不能沉默的东西，勇敢地实话实说，真正能做到准确、质朴地表达出人民的心声。

我再重复一遍，罗斯托茨基说得好：“一个人一定要说真话，非常时期可以不说话，保持沉默，但不要讲假话，尤其是作为电影工作者！”

小结：

高潮是故事的进发和升华。

高潮是事件和人物爆发现点，是绝唱。

无论次高潮还是主高潮，都是作者以各种角度，各种技巧，集大成地概括了过去、现在和将来的全部故事。

所有的热点、反差都是为高潮服务的，是高潮的铺路石。

高潮取决于故事的真实性，取决于作者讲真话。



## 练习与思考

1. 请老师或朋友看看，你的剧本结构是否与题材吻合？
2. 选择你喜欢的题材，写出处理台本。
3. 找出人物之间的性格差异，构思他们的行动线。
4. 围绕事件，设置一系列矛盾，以子之矛，攻子之盾。
5. 电影剧本结构的基本规律是什么？
6. 剖析优秀剧本的结构，将同一故事重新结构，看自己能否复述同样的内容。
7. 把你的构思讲给大家听听，试试能否吸引听众。
8. 什么是热点？
9. 谈谈反差在剧本中的作用。
10. 分析你剧本中的次高潮、主高潮。



# 下篇

## 剧本创作要素

## 第二十六章

### 类型

心执著于信念  
却没有坦途  
只是荒原  
你还是要走的  
即使永无终点

——摘自诗歌《赠》

类型是剧情的规范。

类型的选择，决定你的故事什么可能，什么不可能。

类型的常规是一种限制，它使我们的想象符合必要的规律。有如在篮球场上打球，有场地、边界、三秒区的限制，你只能“戴着锁链跳舞”。你出格了，就会被裁判员判为犯规，以失败告终。

这个裁判员不是别人，是你最想获得好感的观众。

编剧一定要研究自己写作的题材，根据故事的成分进行归纳整理，把影片分成不同的类型，为作品定位。看手里的题材属于哪种类型，然后才有针对性地动笔。一旦掌握了类型之后，我们便能给

予观众期待的东西，甚至超越他们的期待，提升到超凡脱俗的高度。

戏剧的类型大致分 3 种：悲剧，喜剧，正剧。

界定它们之间的依据，不外看故事的结局怎么样。

悲剧的结局一般都是低落的，令人遗憾。

电影《魂断蓝桥》中的芭蕾舞演员玛拉，深深地爱着青年军官罗依，自己失业后穷困潦倒，依旧苦苦咬紧牙关，为爱人守身如玉。只为报纸误报罗依“阵亡”的消息，玛拉失去精神支柱，沦落成卖笑的妓女。它的主高潮，最后的爆炸是什么？是罗依从前线归来，玛拉发现自己无法面对爱人，跑上当初和罗依相识的滑铁卢桥，撞车自杀……影片主高潮的结局是低落的，让观众感到无限的悲哀和惆怅。

喜剧的结局总是上扬的，令人充满希望。

复述剧本《两个人的车站》。钢琴师普拉东在去监狱服刑的途中，途经某小站倒车，身份证被倒卖香瓜的列车员安德列依带走，被迫困在小站无法启程。普拉东在与饭店女服务员维拉啼笑皆非的交往中，逐渐产生感情，男人向女人吐露出为什么服刑的原因，他是替出车祸的播音员妻子顶罪的。影片的主高潮发生在普拉东服刑期间，维拉以妻子的名义去监狱探监。你看这个时候，普拉东与维拉的关系曲折离奇，又合乎生活的逻辑，无论男女主角都是一种演变中的性格，爱情的推动，促使双方身上沉睡的力量得到复苏。普拉东失败了，终究又胜利了……这样愉快的结尾使我们的心情感到舒畅，预示着生活继续前进。令观众的心中充满希望和欣慰，善良的钢琴师好人终有好报，他失去虚荣的妻子，却获得真正的爱情！

至于正剧，多半是交叉的正负兼顾的结局，人物更富个性，关系更为复杂。

我们看美国电影《舞台生涯》，卓别林在这部半自传体的剧本中，以诗化的爱和含着泪水的乐观主义，描写了爱情的伟大力量。通过两个主人公不同的命运，幽默真切地刻画出人物的内心世界

——这是一个提纯和强化的世界，蕴含着积极进取的人生哲理，它使对生活失去信心的人重新获得希望。电影的序幕拉开，年老的丑角卡伐罗，曾救下企图自杀的邻居年轻姑娘梯丽，帮助她战胜心理瘫痪症，成为一名舞剧演员。随着幕次的变化，卡伐罗为梯丽的前途牺牲自己的幸福，违背意愿地悄悄离开梯丽，开始他的流浪生涯，从舞台上销声匿迹了。

剧本主高潮的结局，发生在梯丽得知卡伐罗穷困潦倒，和一群流浪艺人在咖啡馆卖唱的时候，梯丽决定为卡伐罗筹备一场盛大的义演。没有人怀疑爱的重要意义，实际上，能够把爱赠给人家是一种莫大的幸福，卡伐罗终于享受到幸福的回报，获得一种意料之外的巨大安慰。义演成功，自己又找回昔日的自信，心脏病突然发作，他的世界和时间一下子都停滞不前了……

此时的梯丽，却正在舞台上跳着单人舞，获得极大的成功。于是，人生的起点和人生的终点紧紧拥抱，一个人物的一生圆满的结束，另一个人物的一生正在圆满的开始……受难可以酿成某种成熟，它在一定意义上证明所有受难都是合理的，作者这样处理未免看似有些残酷。但这种残酷属于整个人类，老人的寂寞和凄凉如同老人的衰弱和死亡一样不可避免，合情合理。任何观众只要相信人类痛苦是令人同情的，对于一个悲惨的没有爱情的人来说，在临终之前找到哪怕微不足道的某种忏悔和爱情，都是件好事或大事。往往这个时候，观众就不由自主地和剧中人物站在一起，受苦也和他们一块受苦，痛苦也可以成为难言的欢乐，感觉就深厚得多了。那么这样一来，谁都会对此类故事的结局产生心灵的共鸣。

除上面大致分出的类型之外，艺术电影是一个超大的、包括一大批故事片的类型。现代故事片的类型分得很细，如爱情片、西部片、政治片、伦理片、侦探片、武打片、灾难片、科幻片、传记片、儿童片、卡通片、探索片、警匪片等等，等等。

下面举例研究类型片的定位。

一提起西部片，我们就知道有讲不完的故事，眼前会闪过千里

土色，万古苍原，闪过那些淘金的牛仔，贪婪的商人，虔诚的女教徒，心地善良的妓女，风流的赌棍。这类影片的特点十分鲜明，它描写的是复仇、荣誉和正直，故事中的人物基本上都模式化了。男的勇敢无畏，女的质朴忠诚，善与恶之间的矛盾冲突一目了然，达到某种完美的程度。

你看那莽莽荒原上，纵马飞驰持枪格斗、彪悍骁勇的男子汉，他们身穿牛仔装，头戴牛仔帽，性格复杂而又鲜明，充满矛盾而又和谐统一。人人都是骑马跨枪走天下的大英雄，死得粉身碎骨也在所不惜，凑到一起常常爱走极端，必定比试谁是神枪手。你两枪打去，不让甩出的帽子落地，我四枪打去，比你的枪法更厉害！演员痛痛快快地演，观众痛痛快快地看，故事自始至终都处于紧张和力量之中。影片的结尾，剧情发展到最后的生死攸关的时刻，总归邪恶被消灭，英雄获得胜利，正义战胜非正义，情节才告结束。但主要的引人入胜之处，还是那壮阔的环境和鲜明的人物个性。一种具有普遍意义的美学风格也蔚成风气……任何人，即使是个不怎么爱好电影的观众，也会一眼就看出这是西部片，起码看过好几部。没有特点反觉奇怪，因为他们是专门来电影院找这种感觉，按照这些形式的特征确认西部片的！

看过电影《爱情的故事》，我们会为詹妮和奥利弗的生活经历所感动，毋庸置疑，这是部爱情片。

看过电影《闪闪的红星》，我们会想起那个可爱的潘冬子，显而易见，这是部儿童片。

电影《音乐之声》，是优美的音乐舞蹈片。

电影《甘地》，是伟大的传记片。

电影《唐人街》，是复杂的“混合体”片。

那么，为什么要划分类型片呢？俗话说，萝卜白菜，各有所爱。就像我们日常生活中有人喜欢集邮，有人喜欢收藏古玩，有人偏爱赏花玩鸟一样，兴趣不同，喜好不同。我们也不可能让大家的爱好一样，步调一致，编剧必须根据观众的需求，写出他们喜欢的

类型片。且一个人随着年龄的变化，他要什么，喜欢看什么，欣赏的口味也不同。不同性别，不同年龄段的观众，在他们走进电影院之前，便带着各自生活的经验和对故事的定位，早已知道电影属于哪种类型了。这些观众必然有一种预期，希望他们喜爱的类型片能满足自己的情感体验，影片出乎这种预期，观众就会感到迷惑、失望，产生厌倦离开座位。所以我们说，没有人在真空中写作，那些关于能“摆脱类型”写作的想法非常天真可笑。我们的编剧，必须想方设法满足观众预期的目的，以一种感人至深、意味深长的体验报答观众的深情投入。让他们在你讲述的类型故事里流连忘返，不留一丝一毫遗憾地离开电影院。

姑娘一般都喜欢爱情故事，小伙子多半喜欢战争片。恋爱中的女性，多为理想主义和浪漫主义者，她们看到情人走上战场，必定会流眼泪。男性天生就有当英雄的梦想，和平时期没有战争，他们便在战争片中寄托梦幻，成就伟业。

基于年轻人对冒险的向往，中学生喜欢探险片。

基于孩子们的幻想无拘无束，儿童更喜欢卡通片。

由此可见，电影的观众都是类型片专家，他们需要的类型显然是一种认可性。不同年龄不同层次的观众，每选择一部影片都必定合乎自己的胃口，而非人物的本身才使类型成为必要。类型片的艺术规律问题，只有通过综观一个时期的全部研究成果才能看到。编剧首要的案头工作，是确认他写的故事是属于那种类型的影片，研究这一类型的主要实践作品。我们在写某种类型的故事前，最好先拉出一份同类影片的清单，去租借所有能借到手的录像带。按单子逐次拉片子，对照剧本做一番准备工作，仔细研究、探讨别人是如何写这类故事的，看得多了，至少是一次有益的补充。

还有一个办法，温故可以知新。如今的学术界兴“比较文学”，我们不妨把自己的剧本和别人的剧本放在一起，从各个方面做一次详细地比较。常言道：“不怕不识货，就怕货比货。”比较对照一下自己的剧本属于哪一种类型，人家的剧本又好在哪里？有比较才能



有鉴别，有比较就能有提高，这样更有利于初学者对类型片的理解和掌握。切勿认为自己看过几部影片，就了解这类剧本的特点了。一定要定好一个基点，把握住故事的基本面，写什么，像什么，写哪类影片就是那类的影片。

分析电影剧本《空门铁菩萨》。

明末清初，清兵进关，李闯王败走京城，密诏天下聚义勤王。20年前，空门寺住持空门师太，乃闯王手下的一员女将，因看破红尘，皈依佛门。后闯王将侄女妙青托付空门寺，拜空门师太为师习武，江湖人称妙青“空门铁菩萨”……信使花剑将奉闯王之命，前往空门山请空门师太挂帅聚义。临行前，闯王叮嘱花剑将，如空门师太不肯出山，即将密诏传给妙青。为保证花剑将传诏起兵成功，闯王再次派出小和尚悟忌护诏……悟忌一路暗中护诏，途中巧遇进京打探闯王消息归来的妙青，他故意诱使清兵追杀，尾随妙青躲进空门寺。清兵包围空门寺，悟忌借机赖在寺内不走，见机行事，妙趣横生。妙青为掩藏悟忌煞费苦心，不惜违犯寺规，两人逐渐产生感情……花剑将千辛万苦来到空门寺，无奈空门师太不肯再惹杀劫，拒绝出山，只得将密诏传给妙青。空门师太惟恐妙青少不更事，难当大任，欲考验一段时间再放她还俗，暂不透露传诏之事。

江湖上的草莽英雄，纷纷前往空门寺，热衷内耗，自相猜疑，明抢暗夺闯王密诏，欲挟天子之威以令诸侯，另立山头。可惜好梦难圆，屡屡为悟忌和妙青歪打正着，笑料百出，徒劳而归。妙青擅自收留悟忌，不断违犯寺规，被空门师太赶出山门。花剑将趁机道出妙青的身世，鼓励她经受住考验，勇担重任。在众师姐的帮助下，妙青过关闯阵，打回寺内，终于使空门师太决意传诏……征程刚刚开始，今后的征程更长。我们且不管最后的聚义勤王成功与否，单看上述的故事内容，就知道这是一部典型的喜剧武打片了。

首先它是武打片，编剧时刻把握着这类影片的特点，5分钟一小打，10分钟一大打。打得热热闹闹，打得不亦乐乎。其次它又

是喜剧，戏中的两个主人公——阎王的侄女妙青、护诏使悟忌俱是出家人，他们在遭遇清兵之时，屡屡闹出令人忍俊不禁的笑话……中国的观众，也像美国观众青睐牛仔比试枪法的西部片那样，偏爱小和尚和小尼姑的喜剧武打片。如同印度的影片中必须有歌舞，没有歌舞，印度的观众就会感到遗憾。所以我说，《空门铁菩萨》中的小尼姑和小和尚，已成为这类影片不可缺少的模式化人物，为中国的观众喜闻乐见了。

意大利的电影剧本《偷自行车的人》，写的是罗马失业者安东的故事。

安东在职业介绍所找到一份张贴广告的工作，前提是他必须有一辆自行车。战争刚刚结束，当时的日子很不好过，谋一份工作非常不易，为保住养家糊口的饭碗，他不得不当掉妻子的嫁妆，换取一辆旧自行车……但事与愿违，安东张贴广告时一不留神儿，被小偷偷走了自行车。于是，他带着儿子布鲁诺，奔走于罗马的大街小巷，焦头烂额地四下寻找自行车，到头来还是一无所获……后来，走投无路的安东铤而走险，偷人家的自行车被当场逮住，遭到殴打。由于儿子的苦苦哀求，大伙才放过他一马……

《偷自行车的人》通过寻找自行车这条线索，以近似纪录片式的写实手法，揭示了意大利战后严重失业的现象。它以纯粹偶然的事件为基准结构故事，每一个自然段都向我们展示戏剧的魅力，结构严谨充实，具有高度的现实批判主义的审美价值。安东父子穿过罗马的大街小巷，到处寻找他丢失的自行车，从这一点出发，就让我们十分同情。随着事件的发展，周围的环境无不深深嵌在故事之中，随处可见的街道散发出一种忧郁的气息。人们不理睬他，周围的事物也与他无关，显然是悲惨的社会生活造成的结果。观众自始至终地跟随他东奔西波，走遍全城，同时也看到了城市贫民穷苦困顿的生活景象。生存的艰难和无法掩饰的贫困，竟如此强烈地震动了我们！

剧中的主人公丢失了自行车，接受不了突然的变化，心情变得

特别复杂，委屈、沮丧。从谴责小偷的不道德，沦落到自己的不道德，走上偷窃之路，最后在儿子面前彻底丧失了父亲应有的尊严……从这个意义上讲，它是一部带悲剧色彩的伦理片。

比较《空门铁菩萨》和《偷自行车的人》，在我们的眼里，我们的感觉里，无论是故事中所表现的内容，还是作者的叙事风格，显然差异极大。恐怕随便哪一位作者，都能一眼就看出两者的类型迥然不同，准确地为影片定位。从而学有所用，继往开来，根据自己手里掌握的故事素材，写出相同或不同类型的剧本。

写喜剧片，应该把人物的内心世界处理得简单明了些，过于复杂，会分散观众对喜剧效果的注意力，得不偿失……写伦理片，却不能把人物的内心世界处理得简单明朗化。伦理片中的人际关系和矛盾往往比较复杂，过于简单，观众便无法洞察影片深层次的思想底蕴……无论你写当代题材还是历史题材的类型片，都要有新点子，新意，化平凡为非凡。只有你确实写出像样的作品，才敢说自己已经了解编剧这个专业；只有你的想法超越人们的期待和想象，故事的内容令观众耳目一新，才能给他们极大的愉悦感。

我们都是类型作家，写你喜欢的类型影片。

众所周之，历史是取之不尽的故事源泉。生活中不会凭空产生故事，类型片的素材，包括任何可以想象的故事类型，也无不是脱胎于历史和人类经验智慧的结晶。例如孟姜女哭倒长城的传说，就是根据史实流传下来的爱情故事，还生命以过程，还历史以真实。一个作家的天才，首先是用于讲述一个动人的故事，若讲述历史的故事，必见地非凡地向我们巧妙地暗示出：“过去的必是现在的。”而不是为了急于说明故事背后的思想。自信的编剧，总是利用过去在今天找到观众，使他的历史故事作为一面明亮的镜子来向我们展示现在。如果我们要把握好随后发生的故事，明智之举是一点一滴地将剧情融会于整个结构之中，常常在故事的高潮来临前，当观众需要知道而且想要知道的时候，才披露绝对而必要的信息，并把最好的东西留在最后。

假如秦始皇不修筑长城，不抓劳工，孟姜女也就不会失去丈夫，千里迢迢地制造出哭倒长城的悲剧了。所以，电影院里的观众，灯光一闭，便开始对影片进行一番去伪存真的审查，看编剧创作的故事是否真诚？是否符合当时的历史状况？是否属于他们喜欢的那种类型？即使智商一般的观众，也有千百个故事做底蕴，能轻而易举地挑出你剧作中虚假的毛病……一旦你告诉观众影片的类型，务必遵守自己的诺言。

影片讲述故事，故事创造意义。

每一部影片都体现着故事的普遍性，类型之间总是相互影响，相互贯通，有些影片的类型常常重叠，形成混合体。爱情故事可以写进刑事案件，侦探片可以写进伦理故事，将几条线索进行杂交繁殖，丰富人物的形象与影片的内容，达到一种更独特、更新颖的意境。一般的习作者，往往很难一下子把握混合体的类型片，但剥开其外表，分析故事的内核，熟悉观众的心理需求，还是有规可循的。概而论之，不管你写哪种题材的类型片，都要写出典型事件中的典型人物，别忘了人是第一位的。一切事情归根结底都与人的命运有关，是通过人发生的事情，观众只对与人的命运有关的东西感兴趣。

编剧创造人物的一般规律，无非在人物漫长的生活中，挑选出几个闪光的瞬间，并将这些瞬间有机地组合在一起，准确适中，又恰到好处地展示出他的一生。写好类型片的人物也不例外，你要创作电影剧本《孟姜女》，一定要根据过去的史实把故事写成悲剧，切勿写成喜剧，那将破坏故事风格的统一。否则，观众看过影片发现自己上当受骗，会认为你的故事不可信，产生失望和抵触的情绪，拒绝接受影片的内容。一旦你没写好怎么办？没关系，电影剧本不同于生活，你完全可以回过头来重新修补故事，使之合情合理，成为你所要写的那类影片。

为了更有说服力，让我们再一次回忆美国的电影剧本《唐人街》，分析得更加细致一些，以资佐证。

私人侦探吉蒂斯，受洛杉矶市水利总工程师墨尔雷夫人的委托，偷拍她丈夫与情妇通奸的证据。吉蒂斯在跟踪墨尔雷的过程中，无意间发现橡树关水库的排水口，有大量的淡水排向大海，这在淡水紧张的洛杉矶市简直不可思议。更令吉蒂斯惊讶的是，翌日报纸上竟刊登出他偷拍的照片，揭出水利总工程师挪用公款金屋藏娇的秘密。墨尔雷真正的妻子爱芙琳也来到侦探事务所，声言控告吉蒂斯，她从未雇过私人侦探做这种事情。吉蒂斯气昏了头，决定要找到墨尔雷将事情弄个水落石出，墨尔雷却在水库里淹死了！

接下去的调查中，吉蒂斯遭到暴徒的袭击，假扮默尔雷夫人的演员塞兴丝也被人杀害灭口了。后来，当吉蒂斯继续调查时，故事追溯到过去的事情，向外扩展到社会了。爱芙琳终于对穷追不舍的吉蒂斯道出实情，他丈夫墨尔雷的情妇凯瑟琳，既是她的妹妹又是她的女儿。墨尔雷准备揭发她父亲克劳斯，建设水电站大坝是个大骗局，克劳斯才杀死墨尔雷和塞兴丝的。为摆脱克劳斯黑势力的魔爪，爱芙琳决意带凯瑟琳远走高飞。克劳斯竟在警察的众目睽睽之下，打死了女儿爱芙琳，抢走了女儿的女儿凯瑟琳，然后逍遥法外……洛杉矶警官则警告目睹惨剧的吉蒂斯说：

“你还是管得越少越好 这是唐人街！”

乍一看，谁都会以为这是部侦探片，影片的内容比其他的侦探类型片更为复杂。故事始终围绕着吉蒂斯的侦察展开事件，情节曲折多变，扑朔迷离，屡屡令我们大出意外。其实，《唐人街》是侦探片，具有同类影片所有的特点，描写不正常的爱情，错乱的性行为，堂皇的凶杀，自我牺牲以及自私自利者的卑怯行为。它也是政治片，是一部思想性很强的剧作，作者意欲揭露在一个由有钱人统治的社会里，邪恶的无所不在（尽管编剧也需要邪恶的存在，它十分有助于故事情节的发展）。人们关于善战胜恶的美好愿望，弱者逃脱死亡的可能性，只能是一种天真的幻想而已。它使我们懂得，正是包藏在和善背后的阴险毒辣，才最令人感到战栗……与此同时，《唐人街》又是一部伦理片，它塑造的人物在心理上更为复杂。

资本家克劳斯的女儿爱芙琳，无耻地与父亲通奸生下女儿凯瑟琳。她真正的丈夫默尔雷更加无耻，可以说堕落到家了，他不仅是岳父克劳斯骗局的合伙者，还与女儿兼小姨子的凯瑟琳暗中偷情……

编剧在字里行间，深深流露出对乱伦者的厌恶，毫不留情地揭露出美国当代社会的丑恶，对这种现象进行了深刻严厉地批判，充分显示他独具一格的创作个性……说到底，《唐人街》大大地改变了同类影片的模式，开启一代“打开侦探片之门”的先河，它的结局一反好莱坞的常规——善战胜了恶，而是恶战胜了善，给人耳目一新之感，将类型片推向前所未有的高度。无愧是一部集侦探、政治、伦理为一体的优秀影片，让我们无论从哪个角度去欣赏它，都感到余味无穷！

此外，还应提及，不要听说哪种类型的影片能挣大钱，获大奖，你就去写它。特别是不要以为武打片好写，你只需换个角度，就能写出挣大钱的剧本，那是远远不够的，那是幼稚和可笑，其实这类影片最难写。现在流行的武打片早已被大家写滥了，故事里的场景基本一样，人物性格雷同，都是些陈规老套，平庸空洞，因袭模仿的没有意义的复仇故事。那里面肯定有一个被歹徒逼到绝境的忍无可忍的大英雄，于是他疯狂地杀出一条血路，死里逃生，然后便打打杀杀的复仇，消灭所有的敌人……

同样是复仇，电影剧本《老枪》的作者，却能别出心裁，使他的故事大放光彩。你看影片中那位主人公，是如何利用古堡里的暗道、水井、吊桥做武器，出奇制胜，一个人消灭一个德军小队的……令人不可思议的是，作为编剧，你为什么不动动脑筋想个新颖的点子，让你的英雄巧妙而又出人意外地突出重围，非杀非打不可么？这跟看小孩玩枪战的游戏有什么不同？难怪观众有被戏弄的感觉！

你不喜欢那种类型的影片，没从基本概念入手，遵从常规深入研究你写的东西，究竟什么样的观众喜欢，什么样的观众不喜欢。盲目追赶潮流和时髦，完全可能既挣不到大钱也获不到大奖。

我鼓励提倡标新立异，不等于鼓励提倡猎奇。

随着社会的发展，电影艺术的不断发展变化，人们的趣味也不断地发生变化，电影美学只是表达活生生的故事内容的手段，其本身不能成为目的。虽然类型的界定取决于观众的趣味，时代的风尚，作者的才能，也并非什么金科玉律，它们还会发展、变化、终止，顺应时代的观众欣赏口味的变化。如若不然，类型就会变成一种没有生命的僵死的常规。缺少经验的作者往往遵从规则，离经叛道的作家则破除规则。一个编剧要有灵活辩证的头脑，相信自己的感受，真诚地爱你选择的类型，才能引起观众浓厚的兴趣，从而与你的本意完美结合，达到双方应有的默契。

那么，你就是类型片大师了！

小结：

类型是剧情的一种规范。

类型决定你的故事可能性。

主高潮的结局界定影片的类型。

类型之间相互影响，相互贯通，常常重叠，形成混合体。

一旦告诉观众影片的类型，务必遵守自己的诺言，满足他们的预期。

我们都是类型作家，写你喜欢的类型片。

## 第二十七章

### 时 间

你的内心有一片大海  
潮起潮落，汹涌澎湃  
我是你海上的一叶小舟  
风风雨雨，与你同在

—— 摘自诗歌

《你的内心有一片大海》

时间是一切艺术表现的不可缺少的元素。

电影不仅是造型艺术，也是时间艺术。

你可能莫名其妙，放映一部电影不就 90 分钟么，也是在真实的时间里进行的，有什么好谈的。我说这个论题，学问大着呢。

银幕上的故事，是在时间中流动的。我们必须造成时间的远近感，正如远近法的手段表现那些不是在实际空间活动的剧中人物时一样，观众会感觉时间已经过去好远了。电影展示的时间和空间，实际上无限之大，编剧所有写作的技巧都存在于时间之中，与时间密不可分。若抛开时间的因素，你将什么都无法表达，因为一部剧



本里存在的时间，是故事结构、人物对白、情节递进、悬念产生、节奏调整的重要组成部分。

在哲学的领域，时间分绝对时间，相对时间。

在艺术的领域，我们称它线性时间，非线性时间。

举例解释绝对时间和相对时间。

在我们的一生中，大概谁都有过这样的经历。我们当初和妻子恋爱的时候，仿佛下班后刚刚约会，一眨眼功夫就夜深人静了。不管你多么难舍难分，姑娘也得往回赶了，她只得伸过手腕让你看表，已经夜晚十一点多，再不回家父母会怪罪的。你觉得时间过得飞快，怀疑她的手表出了问题，再对照一下自己的手表，一点没错，多么不可思议……

通俗地解释，这就是爱因斯坦的相对论，时间的内涵越大，外延越小，时间的外延越小，内涵越大。你们约会的绝对时间是 4 小时，你已移情于姑娘，感觉的是相对时间，忘却时间流逝了。同样的道理也适用于坐在电影院里的观众，影片确实弱化了不甚明显的时间进程。我们在故事中看到的都是与自己有联系的事情，观众深深爱上主人公，达到忘我的程度，灯光亮后仍旧意犹未尽，觉得自己好像刚刚坐下来，影片没演 90 分钟就结束了！其实，观众感受的是相对时间，他们早已度过绝对的时间……这就是时间艺术的奥妙和魅力。

我再解释线性时间与非线性时间。

按照顺序连续行进的时光为线性时间，反之，模糊了基本连续性的时光为非线性时间。

电影剧本《阙里人家》，用现在式的手法，按着时间的顺序，讲述了一个五世同堂的故事，没有闪回、倒叙的片段，为线性时间。

电影剧本《末代皇帝》，用过去式的手法，打破时间的顺序，不断闪回、倒叙地展示出溥仪的一生，为非线性时间。

一般说来，空间的变化隐含着时间的变化，季节的更迭，角色

的面容和服饰，也能表明事件发展的次序。电影的幻景，可以重新恢复现实的一个基本特征，即现实的连续性。无论你用线性时间还是用非线性时间结构故事，都能有效地缩短与延长时间。需要的话，你可以交替穿插叙述各个场面，任意向前，向后挪动时间，使剧情具有广阔的感觉和巨大的规模。

我们看日本影片《罗生门》，就是一个典型的多视角的叙事结构。表面看上去，整个故事的表现好像杂乱无章，其实骨子里却独具匠心，无论从内容到形式都安排得非常独特新颖，犹如一个四音符的和音那样完美和谐。影片把通常因编剧以第三人称的形式，按时序贯通的井然有序的客观叙述，改为由 4 个剧中人物从不同的客观视角叙述故事，使观众愈来愈急不可耐，渴望看到事件的全貌。剧本一开始就提到一桩谋杀案，由 4 个知道凶杀案内情的人——强盗、女人、女巫、樵夫，把他们自称目睹的各种有关事实复述一遍。诱使观众从依次上场的叙述者的不同角度，来研究谋杀的情况，无论我们是否出于有意无意，总得在审讯的过程中，依次站在各个不同立场上去看待问题。编剧早已打破时空的顺序，是从事实出发，退回去逐步展示故事的来龙去脉，恢复事件本来的面貌的。

前苏联导演爱森斯坦的电影《战舰波将金号》中，有一个著名的片段“敖德萨台阶”，就是延长时间的经典范例。爱森斯坦为加强视觉冲击的力度，反复在影片中穿插沙皇军队从台阶上走下的画面，让一排排穿着笨重的长筒靴的脚，接连不断地从台阶的顶端走到底端。现实的情况是，整个沙皇军队进攻抗议者的过程，时间仅为 2 分钟，但这一恐怖的场面，已被导演延续扩展成实际时间的 5 倍。

不可否认，要在 90 分钟的影片中完成一个人的生平，难度极大。这就要求我们研究人物，搜寻、拣选他们一生中最耀眼的瞬间，组合起那些闪光的碎片，塑造出鲜活的形象；也要求我们写好整个故事和人物的由因到果的成长过程，发展、递进的方向，头尾衔接得不露破绽。即便不一定确切地表现时间的流程，起码大致道

出这段生活的跨度——一周、两周、一年、两年，或一辈子。若在舞台剧中，时间的间隔任凭作者决定，帷幕轻松地一合一开，两幕戏之间的间隔可以是一个世纪。但是在电影里却无法做到，因为电影不仅要求时间上的不间断。还要求观看上的不间断。我们也不可能像舞台剧那样，演出中间请观众休息一刻钟，再承前启后地将故事的内容继续下去。那么，如何表现时间的跨度呢？最简单的办法是叠印出春夏秋冬的画面，或者干脆打出某年某月的字幕。

例如：

树枝绿了（春天）。

红花满山（夏天）。

落叶纷纷（秋天）。

大雪铺地（冬天）。

再例如：

1975 年……

1986 年……

2000 年……

是的，按照上述的办法编排时间，要容易得多，很讨巧，也很省事。不过，除非黔驴技穷的作者，才用如此简单的手法叙述故事，省略或者延续时间，观众当然也不会感到有什么新意。有一句老话说得好：第一个把姑娘比作鲜花的是天才，第二个把姑娘比作鲜花的是庸才，第三个把姑娘比作鲜花的便是蠢才了！我们一定要掌握运用时间的高超技巧，调动一切手段创新，不做庸才和蠢才，让观众满意。

分析长篇纪实小说（死亡行军）中的一个片段，看作家是怎样运用时间的技巧写作的：

从高津利光大佐制定的计划上来看，似乎很完善，在巴兰加到圣费尔南多的线路图上，还标有几所急救站。日野战输送部认为从马里韦莱斯徒步到巴兰加会很轻松，战

俘们的口粮也等到巴兰加再发，有饥饿催促，他们会尽快赶到预定地点。

本间提笔在这份“完善”的计划上签了字。

从此，8.6 万名被饥饿和疾病折磨得虚弱不堪的战俘，踏上了死亡行军之路。在酷热的大道上，一旦遇到“休息站”，便有成百上千的战俘倒下去。挣扎着向前走去的人，则用自己的血泪，描绘出一幅活生生的人间地狱图。1946 年，日本侵菲总指挥官本间雅晴中将被推上历史审判台，远东国际法庭列举了本间在菲律宾期间犯下的种种战争罪行，特别指出他批准的“死亡行军”，有着不可推卸的责任。这个双手沾满美菲人民鲜血的战犯终于受到惩罚，被判处死刑。

高津利光大佐办事很有效率，战火刚熄，他就将集结起来的俘虏押送上路……

作家写的是二战时期日、美之间的菲律宾战事，日军攻占菲律宾南部的巴丹半岛，俘虏美菲守军近 9 万人后，于是发生震惊世界的“死亡行军”事件。看起来，由高津利光大佐制定的押送战俘的计划，似乎很“完善”。事件也是按照它自己的时间和顺序，基本上遵循逻辑进行下去的。我们不禁要问，是由谁来审定批准计划呢？当然是由高津的上级，侵菲总指挥官本间将军审批。如果写出层层申报计划的具体过程，就时间和空间而言，需要多少时间？3 天、5 天，或一个星期……你看作家只用非线性时间的技巧，简约地写了一句：“本间提笔在计划上签了字。”就一笔省略掉整个申报审批过程中的时间。

然后作家又用线性时间的技巧，道出 8.6 万战俘在押送途中的悲惨状况，每遇到一个“休息站”，便有成百上千的战俘倒下去……紧接着他又笔锋一转，运用非线性时间的技巧，一下从 1942 大幅度跳跃到 1946 年，将本间将军推上远东国际法庭，判处

死刑。最后，他再用线性时间的技巧，转到“高津大佐办事很有效率”上，又将死亡行军的事件从4年后拉回到今天……

若我们按照时间的顺序，写出美军死亡行军的事件，时间的延续必有一定的密度，得花费多少笔墨才能描述出这段不堪回首的历史？实际上，作家运用的叙述技巧，展现事件的方式与电影十分相似，或者说直接照搬了电影的手法，展现事件自身时间的自然流逝。例如上面的段落，他巧妙地运用蒙太奇技巧和时间顺序的倒错，以跳来跳去的写作手法，寥寥几笔，就清晰地表现出它漫长的历史过程，时间的顺序仍旧向前延伸，行云流水般自然和谐。观众沉浸在自己内心的时间里，想象来回游动，漂浮在一个根本分不清过去和现在的时间海洋里，一点都不显得时间推移的突兀。

表现电影剧本的时间跨度，最常见的一般手法，莫过于借助蒙太奇的技巧浓缩和延续时间了。如果我们需要在上下两场戏里有时间距离，那就在两场戏之间插进一个以另外地点为背景的场面，再返回到原来的地点，它们的结合便造成一种空间连续的幻觉，观众自然就会感到时间相距很远了。所以我们说，自然段的划分、转场，有并列、延续时间的功能。

下面分析电影剧本《野地荒天》开头的两个自然段：

江边

孩子的脚印歪歪斜斜地缀满沙滩。

江龙与亮妹子嬉戏着摸蛤蜊，泥水溅了他们一身一脸。

亮妹子与水丫儿织补鱼网。

江中蛟与江龙抬着鱼筐捕鱼归来，亮妹子高兴地迎向江龙，接过他手中的鱼筐。

两人相视一笑，他们长大了。

小船上，光着膀子的江龙举起鱼叉，奋力一掷。

鱼叉掷进水里，挑起一条扇翅亮尾的鲤鱼。

江龙得意洋洋地举起鱼叉，示意划船的亮妹子接住大鱼。

亮妹子扭脸躲闪着四溅的水珠，用手推开大鱼，她已经长成俊俏的大姑娘了。

江汉子

蒲草丛生的小路上，走来一个英俊的青年人，他二十七、八岁，一身便服，坚毅的脸颊略显忧郁。他的身后跟着一个挑着两个木箱的汉子。

青年人似乎听到什么动静，他拨开蒲草望去——亮妹子在水中洗澡，拧着水淋淋的头发走上岸来。

朦朦胧胧中，她丰腴的裸体那么美妙动人。

骤然间，一只手扯起他的衣领摇晃。

江龙愤怒地：“你他妈狗眼珠子往哪儿瞪？！”

青年人攥住他的手腕，抱歉地一笑：“我想打听打听道……”

挑担的汉子放下担子欲动手，青年人侧身挡住他。

江龙不由分说，猛地举起拳头。

在上述的影片序幕中，亮妹子是江家用一条船从逃荒人手里换来的小女孩，那么怎样才能使她迅速长大，进入故事的次高潮呢？编剧运用一系列蒙太奇镜头，有如体育运动中的“三级跳”，迅速完成时间的省略和大幅度跨越。

首先，他巧妙地用孩子的脚印歪歪斜斜缀满沙滩，江龙和亮妹子嬉戏着摸蛤蜊这组画面，完成他们长大的“一级跳”。再用江家父子捕鱼归来，亮妹子高兴地迎向江龙接过他手中的鱼筐，两人相视一笑这组画面，完成他们成长的“二级跳”。最后用江龙举起鱼叉示意划船的亮妹子接住大鱼，亮妹子扭脸躲闪着四溅的水珠，用手推开大鱼这组画面完成他们成长的“三级跳”。在这“三级跳”

之中，编剧只用两句提示性的语言提示时间的飞速流程：“他们长大了……她已经长成大姑娘了……”就使我们利用自己的生活阅历，帮助她省略十几年的成长时间。

下一个自然段，编剧利用转场再次大幅度地跳跃，以不打不成交的情节让亮妹子巧遇表哥赵劲夫，快速推动剧情的递进。我们想一想，在两个自然段的衔接之中，亮妹子与赵劲夫巧遇的时间究竟多长？可能半年，也可能一年？叫人很难觉察，随便怎么想都自然而然，合情合理。你看编剧运用划分自然段的技巧，一下子省略掉多少过渡性的时间？他带着我们在时间中穿行，却不让我们意识到时间的流逝，故事的序幕仍以连续的时间展开，我们也没感到有什么脱节的地方。

在电影艺术高度发展的今天，编剧一般已经很少再用过去式结构故事。假如哪个导演再用“那一年或那一天……”闪回到过去的年代，观众势必笑话他观念的陈旧，艺术上的幼稚，怎么会显得如此直露和笨拙？观众并非影视鉴赏专家，但影视艺术已成为有文化的人日常生活不可缺少的组成部分，有千百部影视作品的熏陶，他们的视觉感受能力和知识远胜于一般编剧……实在剧情需要，不得不向观众交待过去，编剧只需运用人物对白的时间技巧，道出以往的背景和故事便是了。

我们不妨注意一下，观察平常大家聊天，两、三人之间的对话跳来跳去，随意性极强，是典型的非线性时间。除非领导在大会上做报告，按照秘书写的稿子念，是线性时间。研究电影的人物对白，你就会发现对白和画面也是一种省略时间的重要手段。只要我们写出一两个画面或三两句对话，便足以说明故事里发生的一切。例如电影剧本（太阳谷）中的一段对话：

#### 8. 采金营地

翌日上午，粗犷的笑声滚过河面，在幽幽的山谷回荡，河水贴着峭壁流出口。

众金客热火朝天地建造木头房子，他们砍树、扛圆木、锯板子、搭房架、围起院墙，充分展示着男人的力度。

汉子已换上一身金客的衣裳，与酒漏子扛着一根圆木走来，肩膀一抖抖落地上。

酒漏子擦着脖子上的汗水，做了个抹脖子的手势：“小山东，当军官的开小差，可要这个的！”

小山东忧郁地：“我只想找爹和妹子……”

酒漏子：“你啥时候打鬼子的？”

小山东沉浸在回忆中了：“我妹子……还扎小辫呢……”

站在木凳上安窗框的二金客，试探着问：“小山东，你在这疙瘩转了那么多天，碰上啥没有？”

小山东迟疑着：“好像有个女的……”

正在房顶上檩子的独眼龙，听到小山东的话一阵紧张，举起斧子又落下。

酒漏子从怀里摸出酒瓶，拔下苞米棒塞子灌了一口：“八成碰上山神奶奶了吧！”

众金客跟着淫邪地哄笑。

砌锅台的老火头转过身来，用烟袋锅敲了一下酒漏子脑袋：“酒漏子，你小子不怕烂舌根儿！”

小山东皱起眉头：“老火叔，你看这一带能找到他们么？”

老火头翘腿坐在锅台上，抽起烟袋锅：“我倒是知道，有不少闯关东的给抓了劳工……也有人传，鬼子把太阳谷的金子挖空了，藏在山洞里，那些劳工都被赶到河里灭口啦……”

忙着钉木板围墙的老三，拔出嘴角叼着的洋钉插进来道：“听说那里头的金子有鸡蛋大，老毛子打得快，鬼子



一块都没运走……”

酒漏子：“哎——有牛头大！”

二金客急忙用脚跟捅了他一下，酒漏子顿觉语失，用手捂住嘴巴。

独眼龙审视小山东的反应，小山东黯然神伤地望着远山，替换下一个拉大锯的人，闷闷不乐地破起圆木。

独眼龙一巴掌拍死脖子上的一个大蚊子。

乍一看，故事的叙事顺序是按时间的先后进行的，这种叙事方式完整地表现出事物存在的实际时间，事件发展的过程。若把它放在显微镜下细细解析起来，则不然了，作者早已运用抽象化的时间代替了实际的时间。酒漏子对小山东说：“当官的开小差，可要这个的！”一句“当官的开小差”起码省略掉几个月时间，把我们拉回到过去。因为小山东过去是军官，现在却不再是军官而是开小差的逃兵了。小山东说：“我只想找爹和妹子……”这句话再把我们从过去拉回到现在，又省略掉几个月时间。酒漏子问：“你啥时候打鬼子的？”小山东说：“我妹子……还扎小辫呢……”我们算一算小山东的年龄和抗战的年头，就知道“我妹子还扎小辫呢……”这句台词省略的时间有多少。小山东今年二十四、五岁，抗日战争整整进行 8 年之久。设想他 16 岁上军校，18 岁毕业当军官，总共出来 8 年了。这句对白实实在在省略去 8 年时间。也不难接着算出，小山东离开家乡的时候，他的妹子顶多有十一、二岁。二金客随后问：“小山东，你在这疙瘩转了那么多天，碰上啥没有？”这一问，再次省略 8 年时间，又把话头从过去拉回到现在……

你看不知不觉间，时间的跨度有多大？我们一旦掌握对白的秘密，又将省略和延长多少时间！

为什么？

只有电影，也只有电影，能够从非连续的大致近似过渡到连续视象的时间真实，直至展示出时间延续的本身。其中的秘密就在

于，可见的动作本身有一个实际的长度，它很可能被观众误以为是实际的时间。我们已经给了作者无限的信任，沉浸在故事营造的氛围里，强烈地感受到他的思想过程，不由你不跟着人物的情绪走下去。

实际上，思想过程就像心理过程一样，两者之间并无时间上的关系，只是观众把注意力全部集中在剧中人物的情绪和意图上，早已模糊时间的基本概念。因而不不管是时间的效果还是空间的效果，全都能造成一种真实的幻觉，使我们既不感觉到时间上有什么差错，又仿佛超脱于空间之外似的。我们的空间意识消失了，忘记了空间，不由自主地离开自己的座位，不仅作为观众同时也作为参与者，纷纷踏进了银幕事件的发生地点……往往这个时候，我们的内心在确定着时间的节奏，比实际上的时间还要严格，时间的厚度也比画面造成的效果更明显，一切都显得那么自然而然，顺理成章。这是一个延续和省略时间的根本原则，自始至终贯穿于整个故事之中，除非专业工作者，一般人很难察觉剧作时间方面的漏洞。所以我说，要掌握时间的写作技巧，是需要才华和经验的，只有非常老练的眼睛才能看出作者笔下的跳跃。

我再谈谈“电影时间”。所谓的电影时间，并不等同于实际的时间，然而它却具有一种跟空间方面的纵深度相类似的时间效果。淡出与淡入都能表现运动的时间维度，表示时间的流逝过程，浓缩或者延续时间。例如在上一个场面里，我们的主人公向远处走去（淡出），下一个场面他又向我们走来（淡入），都能使观众感到好像已经过了一段很长的，难以推算的时间。在短短的几秒内，我们仿佛过了几个月，甚至几年的时间。但是，我不得不提醒初学写作的朋友，这种淡出淡入的手法只能偶意为之，若过多的使用，难免有弄巧成拙或流于形式主义之嫌。

有人说，剧本的节奏也是时间的艺术。例如话剧就节奏较慢，很难适应现代人的生活节奏。恕我直言，本人只同意前面的观点。确实，电影剧本段落的安排，句子的长短，都能够起到变换时间，

延续或浓缩时间的作用。快节奏，是高速的时间；慢节奏，是缓慢的时间。但拉长时间也好，压缩时间也好，一切都取决于你的需要和意图，我们把握好时间就是把握好节奏了。同时，时间也是检验作品的试金石。无论你创作出什么样类型的剧本，凡经得起时间考验的，便能流芳百世，经不起时间考验的，则会被历史自然淘汰。

关于话剧节奏较慢，很难适应现代人生活节奏的问题，我愿意进一步与你探讨。依我之见，话剧大师们把握时间的能力更高超，好的话剧，是典型的外松内紧的时间艺术（因为它内含节奏）。例如曹禺的《雷雨》，老舍的《茶馆》等作品，随着时光的流逝仍然有着巨大的魅力，其内在的节奏和电影艺术一般无二，像是一棵有生命的大树那样顶天立地，早已超越时空的限制……我看不出来，真的看不出来，这样臻于完美的剧作，还有什么“节奏慢”的遗憾！

小结：

时间分线性时间，非线性时间。

银幕上的故事是在时间中流动的。

时间的内涵越大，外延越小；反之，时间的外延越小，内涵越大。

对白和画面是省略时间的重要手段。

自然段的划分、转场，有并列、延续时间的功能。

淡出与淡入都可以表现运动的时间维度，浓缩或延续时间。

时间是一切作品的试金石。

## 第二十八章

### 氛 围

多想悄然来到你的身旁  
道出我欢乐的痛楚  
让那些过去的日子  
从昨天姗姗走来  
一下子拉近彼此的距离  
再不是梦想与希冀

——摘自诗歌  
(假如生活欺骗了你)

—

抒情是氛围的本质。

氛围是抒情本质的还原。

氛围无处不在，无不渗透我们的日常生活。惊险是氛围，恐怖是氛围，欢乐是氛围，疑虑是氛围，悲壮也是氛围。

氛围是剧本的基调。你写喜剧，剧本的基调无疑是欢乐的。你写悲剧，剧本的基调肯定是压抑的。在剧本创作中，常用的基调有两种：一是暖调子，二是冷调子。

用氛围表现幸福、欢乐的情绪时，我们称其为暖调子。用氛围表现悲伤、灰暗的情绪时，我们称其为冷调子。也有的编剧为加强故事的冲击力，常常反其道而行之，遂形成强烈的反差，同样能取得理想的效果。

舞台上的灯光、布景，制造假想的氛围。

电影中的背景、音乐，制造真实的氛围。

说到家，电影无非是靠音乐、场景、光线、悬念等手段，制造氛围影响观众。大凡坐进电影院里的观众其实都很挑剔，他们的一半心思是在欣赏影片，另一半心思却思考着内容，深深沉浸在剧情营造的浓郁的氛围之中，又时刻判断着这种氛围吻不吻合人物的情绪。所以我说，氛围的效果又是一种更有冲击力的审美，用好了，能使你的作品锦上添花，用不好，会使你的作品黯然失色。

君不见，古今中外的大作家，全都是抒情的高手，也就是说全都是制造氛围的高手。我觉得在所有的文学形式中，诗歌和剧本的抒情本质最为接近，且不说许多优秀的剧作家本身就是诗人。

我们看诗人普希金在长诗《欧根·奥涅金》中，如何制造氛围：

夜幕低垂，天空渐渐幽暗。

河水静静地流着。在河边

蟋蟀在合奏。圆舞已散了。

渔人的篝火从河的对岸

冒着烟燃烧。在田野里

达吉亚娜乘着银色的月光，

一个人做着无穷的梦幻，

很久，很久地徘徊游荡。

她走着，上了一座小山，

突然看到山下一个村落：  
 丛林里出现庄主的宅子，  
 一所花园倚着明澈的小河。  
 她望着——不由一怔，  
 她的心跳得多快，多凶。\*

长诗中的女主人公达吉亚娜，深爱着男主人公奥涅金。命运对这样真挚、纯洁的少女却往往是无情的，奥涅金在决斗中杀死她的妹夫连斯基，远走高飞，从她的生活中销声匿迹了。因为爱，在近乎残酷的孤独里，达吉亚娜非但不恨奥涅金，反倒梦绕情牵，不能自己。正是在这种情况下，她不由自主地走向奥涅金的庄园……

诗人以电影镜头般的笔触，亲切自如地揭示主题，栩栩如生地塑造人物，娓娓地营造出一派迷人的优美的意境，着重突出了人物的感情色彩。从达吉亚娜经历的一种感情活动，转向另一种感情活动，巧妙地借助庄园四周的氛围描述，组合成一组暖调子的视觉形象，烘托出达吉亚娜忧郁的心情——

夜幕低垂。  
 月光匝地。  
 渔火点点。  
 蟋蟀在河边低吟浅唱。  
 年轻人的圆舞已经散去。

达吉亚娜对往事缅怀得很深，她像梦游一样神志恍惚地久久徘徊着，沿着小河信步来到奥涅金的山庄前。无论看到他走过的小路还是他住过的庄园，到处都闪现着那熟悉的身影，到处都散发着那熟悉的气息。她的心里十分激动，胸口剧烈地起伏着，仿佛又见到朝思暮想的爱人……可怜的姑娘，无助的达吉亚娜，愈是竭力控制自己愈是令我们心碎。命运和不幸以及自己的种种困惑、痛楚，差

\* （俄）普希金《欧根·奥涅金》四川人民出版社 1983 年 10 月第 1 版，第 219 页。

不多压垮了她，却又无法向别人披露，没人体谅她的处境，也不懂得她孤寂的心情。我们顿生无限的痛惜和怜悯，已和女主人公的感情同化了，和她一样陷入失魂落魄的绝望之中，多么需要有人伸出援助的手来拉一把！

同样的道理，电影把观众引入画面本身，影片中的人物就像在我们周围，随着影片与观众外在距离的消失，也消除了两者之间的内在距离。观众已没有自己的视角，在《欧根·奥涅金》的故事里也不例外，我们已身不由己和女主人公一起梦游了。主人公也无需告诉我们他或她的感受，他们所感受的意境与氛围，不也正是我们所感受的意境与氛围吗？

我以为，在剧本的创作中，自然景物具有丰富多样的含义。它很容易触发各种不同的心情、情绪和内在的思想活动，无论在何种文化背景下，都有一种明确的意义，对灯光和颜色的效果，也是如此。编剧必须具有敏锐的视觉、听觉和感觉，在构思剧本的时候给导演打好再创作的基础，摆出扎实的参考依据。一定要想得再深一点，再细一点，甚至要考虑在出现这种气氛的情况下，化妆师应该给女主角化什么样的妆，服装师应该给女主角穿什么样的衣服，才能与故事中出现的氛围水乳交融。

## 二

不单单诗人善于抒情，营造氛围。

作家为了塑造人物，同样也在营造氛围。

长篇小说《静静的顿河》最后的一章，男主人公葛利高里走投无路，被迫带着情人阿克西妮亚仓促逃跑。殊料逃亡途中，阿克西妮亚又中红军的流弹身亡……我们看此时的一段情景描写：

现在他再没有什么忙的必要了，一切都完了。

在早晨的蒙蒙雾气中，太阳升到断崖的上空来了。太阳的光芒照得葛利高里的没戴帽子的头上密密的白发闪着银光，从苍白色的，因为一动不动而显得很可怕的脸上滑过。他好像是从一场噩梦中醒了过来，抬起脑袋，看见自己头顶上是一片黑色的天空和一轮耀眼的黑色太阳。\*

多么不可思议，作家只需寥寥几笔，就淋漓尽致地再现出主人公周围的绝望气氛。在早晨的蒙蒙雾气中，葛利高里连看头顶的太阳都是黑色的，可见他的心态是何等沮丧、失落……不过，这样的氛围虽好，但它不是电影语言，而是经过艺术夸张的小说语言，摄影师也很难捕捉到黑色的太阳。即便我们碰到刮沙尘暴的天气，你注意一下，那太阳也不可能是一轮耀眼的黑色光盘，或许是黄色，或许干脆就看不到。

虽然我说过，在艺术创作的领域，写实和虚构都是作家个人独有的权利，凡生活中的情景都能搬上银幕。然而银幕上绝不可能有藏拙的地方，摄影机犹如放大镜，能拍出一个人眼角细微的鱼尾纹，任何虚假的东西都逃不过摄影机的镜头。虽说你尽可以运用大胆的想象营造烘托剧情的各种氛围，但无论如何要根据实际的拍摄写景状物。因为电影是看的艺术，编剧必须以视觉的形象构成故事，直接造成一种高度简练的戏剧性气氛，并通过起伏不定的美感令观众的心中充满惊奇、新颖和希望。

记得青年时代，我曾看过美国电影《蝴蝶梦》。英国的大牌导演希区柯克先生，把故事的悬念和氛围推向了极致，创造出一连串超乎寻常的情境。这个结构既辉煌又神秘，有时温和，有时冷酷无情，有时又波澜起伏。新婚的德文特夫人初进丈夫的故居，遇到的那种扑朔迷离的色彩，那幽灵似的黑衣女管家，那迷宫似的房间，



那无处不在的强烈疑虑，无不让人感到不寒而栗。使整个影片始终都笼罩着一种神秘莫测的气氛，现实已变得像烟雾和梦幻一样变幻莫测了。令我仿佛置身于一个神秘而又恐怖的世界之中，迄今回忆起来仍觉震惊。

从此，我似乎得到启示，氛围的营造不过是一种技巧，高明的编剧一定要用暗示的手段，让观众欣赏到变幻莫测的奥妙。人物的极其细微的动作，哪怕一举手，一投足，都可以使观众感到他内心情感的剧烈动荡，致使双方的情感趋于一致。例如上面（蝴蝶梦）中的那个黑衣女管家，仅以她的影子就预先造成了一种符合剧情要求的气氛，这种间接地预示事件即将发生的手法，常常带有某种威胁性的，富于暗示的，引起好奇心的神秘色彩。再例如，昏暗的风景在不同的场合可以暗示无所畏惧，笑脸也可以表示极度的恐惧……但不管什么样的手段和技巧，都不能装饰内容，而是创作内容，在具体的事件中寓以抽象的涵义。

下面，分析用氛围制造反差的例子。

我们看前苏联剧本《这里的黎明静悄悄……》，在这部影片里，感性的具体形象无不充满着精神意义。编剧对环境的描述从来只是淡淡的几笔，然而淡淡的几笔足以令人联想到未见的事物，被浓缩的景象也充满了真正的张力。影片的结尾写的是愤怒至极的准尉瓦斯科夫，一只手举着手榴弹，摇摇晃晃地押着残余的德寇返回营地……这个时候，编剧让观众看到的是什么呢？

东方的天际显出鱼肚白。

淡淡的雾气弥漫原野。

如茵的草地沐浴着柔和的晨光。

陡峭的两岸之间，蜿蜒着微波荡漾的河水，岸边是生机勃勃的茂密的树林和灌木丛。

这是个极富有光彩的时刻，最能表现编剧的主观意图，也最富有抒情意味。河水的流动，山峦的起伏，散发着宁静的气氛，令人沉醉。影片中的景色和氛围都经过浓缩和凝炼，是从多方面的、真

实的综合体中抽出的形象——编剧心中祖国母亲的形象。

而在如诗如画的气氛之中，那队德国鬼子狼狈不堪的身影，宛如从地狱里走出的幽灵，突然打破了四周的宁静与和谐，遂和俄罗斯美丽的大自然形成鲜明的对比，强烈的反差。编剧是有意将故事的高潮与宁静的大自然结合在一起，沿着“气氛”这条线索，去探寻和处理影片最后的爆炸的……从而让准尉瓦斯科夫，关于他对 5 个姑娘生活和战斗的回忆，以及后来女战士们牺牲的具体细节，都离开了观众的视野。留下的只是间接的，在情绪上却跟主题相适应的场景，补述出言语和动作都没有表达出来的东西，有力地阐述出整个影片的寓意——祖国母亲不容侵犯，不管什么样的侵略者都将有来无回！

### 三

如果说，环境和场景是直接制造氛围的手段，那么，音乐便是间接制造氛围的手段了。

音乐和生活是分不开的，假如没有声音，那么世界就会变成无底的深渊。电影一开始就与音乐紧密地结合在一起，电影的音乐不是什么单纯的声音，而是一种时间上有含义的连续，节奏和运动的再现。电影的音乐给银幕上的两度空间增添第三度空间，它是影片画面的有机组成部分，犹如光线和阴影一样须臾不可分离。电影的插曲和主题歌渗透故事，烘托情绪，制造气氛，连贯起一个个画面，犹如有节奏和旋律的运动，更容易刺激观众的接受能力，加深观众的印象。

遗憾的是，编剧不是导演，面对的只是一行行文字，这是作者惟一能让观众直接感知的东西，我们不可能像导演那样，能够把音乐有机地融进镜头画面。但编剧可以在自己的心里过电影，在自己的想象中自拍、自演故事和角色。若需要音乐和主题歌制造氛围，

渲染故事和人物的情绪，我们不妨顺使用文字提示一下。

摘引电影剧本《阙里人家》的结尾，说明音乐的作用：

伯禽望父台上

孔德贤蹲在望父台上，望着疾驶而来的小轿车。他缓缓地站起身，阳光投出长长的剪影。

小轿车从望父台前开了过去，他的眼中不由闪过一丝失望。

小轿车驶过望父台几十米开外的地方，倏地停住了。

车门推开，孔令谭走下车来，凝然伫立。

空旷而又苍老的歌声响起：

一条汉子硬铮铮，  
跟着队伍出了村。  
花开花落年年有，  
孩子大了不由人。

西边日落东边升，  
冬天过去又开春。  
我爹的爹是我爷，  
我儿的儿是我孙……

孔德贤望着自己的父亲。

孔令谭也望着站在望父台上的儿子。

遥遥的相望，久久的凝视。

孔令谭朝望父台走去，寒风撩起他的头发，他的风衣下摆。

这距离这么近，可又那么遥远。咫尺，天涯。天涯，咫尺。

孔德贤望着慢慢走近的父亲，一滴亮晶晶的东西从眼角慢慢地、一点点溢出，盈盈增大……

蓦地，他背过身去，又蹲在了高台上，大滴的泪珠滑落下来。

也许，这泪水能唤回失落的昨天……

在这一自然段中，音乐除了有它的剧作意义以外，同时还含有深刻的思想意义。儿子孔德贤不原谅回家探亲的父亲，何况那么多年过去，父亲也不可能在短短的短时间内解开儿子心中的疙瘩。过去也好，今天也好，如今都已成为事实。冰冻三尺非一日之寒，打破坚冰还需要一段时间和过程，我们看不到最后的结果，也找不到答案……影片的结尾，我们设计出儿子蹲在望父台上送父亲的情景，没有一句对白，儿子把脸颊转过去，久久没有作声，只是完全靠主题歌和音乐制造氛围的。他的表情却说明了更多的东西，此情此景本身已证明了一切。作者还加进必要的文字进行煽情，使观众的感情趋向高潮。例如：

遥遥的相望，久久的凝视。

这距离这么近，可又那么遥远。

孔令谭朝望父台走去，寒风撩起他的头发，他的风衣下摆。

咫尺，天涯。天涯，咫尺。

其实，看上去再完美不过的影片，也实际存在着许多无法用语言表达出来的东西，慷慨地使用对白，将破坏你好不容易营造的氛围。相信演员能够表现出编剧提示的东西，主人公的表情动作，刹那间的身姿手势，都可能比对白更富有表现力。“孔德贤望着慢慢走近的父亲，一滴亮晶晶的东西从眼角慢慢地、一点点溢出，盈盈增大……”你看，这是两个人心灵上的又一次沟通，并悄悄地渗进了他们的生命之中。只要找出准确的动作提示，我们就无须多费口舌，便能无言地表达出人物极其复杂的心理活动。

故事终止在无声的状态，这一没有结局的尾声意味深长，造成

一种震惊的效果，精彩绝伦。在这里，静默丝毫不会中断剧情的发展，这类无声的动作会造成一个生动的局面。只要我们用心剔除外来的杂音，闭目倾听，最终就会发现它的含义，效果反而变得更为强烈。它是内心隐秘的流露，又是“沉默”的回响，此时无声胜有声。“蓦地，他背过身去，又蹲在了高台上，大滴的泪珠滑落下来。”如果你想弄清楚，结尾时那种淡淡的遗憾和忧郁，那种怅然若失的情绪从何而来？你就会发现，这是万物突然寂静下来后产生的感受，一切动作都停止了，因为已经足够了。这种效果跟乐队在演奏一段奔放有力的音乐时，中途突然出现的顿歇非常相似……

影片的尾声再次回到开场的主题，自然而然地流露出全剧的核心思想，使观众的感观全都集中在银幕上的小世界里，从而感慨万千——不管他们父子之间有什么样的矛盾，血总是浓于水的！

#### 四

再分析电影剧本《野地荒天》中的一个自然段：

##### 江边

血色黄昏中，赵劲夫站在高高的江崖上，江风撩起他的头发与衣襟。他苦苦地思索着解救亮妹子的办法，心焦如焚。

不远处，一群赤裸着脊背拉大网的渔人，唱起苍凉的渔歌。

赤裸的脊背，沉重的纲绳，沉重的脚步。

无词的渔歌越来越激昂、急促，赵劲夫的神情越来越激奋、悲怆。他猛然转过身来，下定决心，铤而走险。

故事的前因是寡大神要给亮妹子打胎，赵劲夫明知要出人命，

又碍于江家父子的关系，无力回天……该怎样表现如此复杂的心情呢？我考虑再三，决定让赵劲夫怆然地站在血色黄昏中，高高的江崖上，苦苦地思索着解救亮妹子的办法。他身边不远处，有一群赤裸着脊背拉大网的渔人唱着苍凉的渔歌。然后以“赤裸的脊背，沉重的纲绳，沉重的脚步，无词的渔歌”，紧接着便是一片凄凉的沉默，反衬出赵劲夫当时的心理状态，让这个人物在恨与爱，恩与怨的激烈冲突中展示出深层次的性格。

按照常理，赵劲夫对灾祸的预感和沉重的心情，都是一种无形的情绪，渔歌造成的氛围却成为这些东西的视觉表现手段，就好比由于树梢的摆动而可以看到无形的风一样。它使我们产生一种不可抑制的紧张心情，预感到必将发生某种巨大的灾难，在思想上却迟迟不肯证实它，承认它……所以，才写出这一具有冷调子氛围的段落，造成一种最富有表现力的气氛，来加强人物内心矛盾和悲怆的。

细细论来，制造氛围的手段不仅仅这些，还有道具、光线等等诸多因素。

例如：

黑暗象征着恐怖。

黄色象征着富贵。

白色象征着纯洁。

绿色象征着希望。

红色象征着热烈……

道具的作用也十分重要，编剧同样不能忽略。

若你的主角不断地磨刀，必定造成一种杀气腾腾的氛围。

若你的主角提着喷壶给一片鲜花浇水，必定造成一种安逸的氛围。

再比如，结婚是件幸福的事情，但你的女主人公是被婆家强抢过来成婚的，根本就不爱她的新郎。新媳妇在花轿里悲痛欲绝，抬轿的汉子却在外面欢天喜地颠轿，吹鼓手在热烈地吹吹打打……轿

里轿外遂形成强烈的反差，更能反衬出影片中女主人公内心悲痛的氛围。

当然，艺术手段的选择应该服从整体的构思，并直接决定一部剧本艺术的风格，思想的深度。从这个意义上讲，任何氛围的选择和使用都一定要有所指，才能真正达到整个故事预期的效果。但只要能够有效地烘托出人物的情感，造成感染观众心理的冲击波，无疑都是合理的。

小结：

氛围是抒情的本质还原。

氛围是一种基调，一种手段，一种形式，它不能装饰内容，而是创造内容。

必须根据拍摄的实际情况，写出符合剧情的氛围。

我们营造氛围，在具体中寓以抽象的含义。

氛围用好了，能使你的作品锦上添花，用不好，会使你的作品黯然失色。

## 第二十九章

### 风 格

孤独愈深  
心儿就愈纯净  
夜色愈浓  
星儿就愈明亮

—— 摘自诗歌  
《你寄来一朵小小的落花》

我们把每种艺术形式上的特征叫做风格。

电影文学剧本特定的长度本身就是一种风格。

就人物而言，风格即个性。就剧作而言，个性即风格。

存在决定个性，个性反过来又影响存在，风格是个性的，也是整体的。

风格，又是一个人表达情感的方式，一种风格要被接受，就必须以某种方式引人入胜。你写的剧本，有着强烈的自我表现意识，你的人物身上无不带有自己的影子，那是你的个性使然。风格不能伪造，是骨子里的东西。你每坚持一次自己的想法，获得的是内容



上的成功，并非金钱上的成功，也许，这就是你的风格。

我们知道，音乐构成的元素是旋律与和声，绘画构成的元素是色彩和线条，建筑构成的元素是结构和装饰。莫扎特在他创作的乐曲中，偏爱于旋律；安琪儿在他的绘画中，更喜欢运用线条；古典主义流派的建筑，则青睞明朗、简洁的风格。无论艺术家用什么形式创造的作品，都是现实生活“概括的形象”。我这里强调的“概括的形象”，是简练到极点的典型，次要的方面都被你统统省略掉了。简而言之，实际的单纯程度越大，表面的复杂程度就越大，这样经过提炼的“简单”，则是高度的复杂，你独特风格的所在。反之，你可能既丧失自己的想象力，也丧失作品的风格。

自然的表现可以再现现实，风格化的形象则表现真理，创作艺术作品的不是整个社会，而是属于这个社会的人。剧作家通过自己最主观的个人的表现手法，创作出符合历史真实的、客观的、具有普遍意义的剧作，无疑是他的风格使然。个性是生命里的东西，很难学到手，一个人有各自的生活轨迹，他创作的倾向和风格才能各异。各种现实之间的对比关系，差异和矛盾，取决于每一个艺术家的天性不同，特点不同，是风格多样性、丰富性、多面性的反映。对我们来说，有趣的不仅是作品的主题、思想、情节和风格，还有创作这一切的艺术家的个性。

生性乐观的人，有可能写出悲剧。

生性悲观的人，却很难写出喜剧。

人们常常赞赏“魏晋风骨”，所谓的“风骨”，指当时那个朝代文人作品的风格。读曹孟德的“观沧海”，你不得不为他的霸气和雄浑所震撼，真是“日月之行，若出其中。星汉灿烂，若出其里。”读陶渊明的“饮酒”，你不得不为他的潇洒和飘逸所陶冶，也想“采菊东篱下，悠然见南山”。若从大的历史观出发，某种鲜明的风格，都是在不同时代社会里受各种思想、趣味的影响而逐步形成的，风格的意识形成比风格本身要晚得多，它通常只是一种追认……

魏时的曹操和晋时的陶潜，风格迥然不同，只是他们表面上的不同，事实上，另一种相同之点是他们都衣食无虑。遗憾的是，他们全不像我整天为生计忙忙碌碌，本人也没有霸气和飘逸，写不出那种“风骨”。可见一个人只有在没有经济烦虑的时候才能整个地献身艺术，才能产生崇高的作品为艺术增光。如此说来，风格，是一个作者表达感情的方式，没有激情的冲动和感情的投入，就没有风格。

中国有一句老话：“笑一笑，十年少。”我常想在繁忙的工作之余，放松一下紧绷的神经，特别喜欢看法国的喜剧影片……如果让我写一个喜剧故事，就我个人的兴趣而言，实在勉为其难。因为每一个作家所表现的意象、观念，都是由个人的全部经历和修养规定的，是个人经验的总和。我的生活经历太沉重，遂决定我写不出轻松愉快的喜剧，偶尔接到一部喜剧片的稿约，那必定是赶着鸭子上架。朋友们看到我整天被关在电影厂里构思幽默，每每与我开玩笑：“你本身就够幽默的了，愁眉苦脸地写喜剧，一肚子苦大仇深，看上去比哭还难受！”玩笑归玩笑，我也曾硬硬“憋”出一两部喜剧。在这种状态下，像挤牙膏一样“挤”出的东西，实在谈不上有什么诗意，能是一部好作品吗？可想而知回答是肯定的，不是。我骨子里深深明白——那不是我写作的风格。

有人问，为什么你的作品总是那么沉重，有一种悲剧性的氛围，难道就不能给我们写点轻松愉快的东西吗？

往事不堪回首，史无前例的“文化大革命”运动中，群体性痴迷所造成的大量悲剧，空前绝后，令人发指，现在想来恍如隔世。一谈起这个令人伤心的话题，一想起那些日子我就泪流满面……我的“走资派”父亲被批斗身亡，寡母领着 3 个孩子度日如年，九死一生，惨痛至极。我也曾做过 10 年“走资派的狗崽子”，浪迹荒野。痛定思痛，刻骨铭心，我真不知那时是怎么熬过来的！因此，我更喜欢的是悲剧的情节和氛围，这种心理的客观性也符合自己的创作风格。这不是主题内容的现实主义，是风格的现实主义，是对

苦难的挣扎和超越。虽说“苦难是成材的襁褓。”“天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身……”我实由于出身和无奈，才承受那噩梦般非人的年月，决非是想当作家有意体验那段生活！

话说回来，尽管社会的动荡让我的童年充满苦难，我仍然要感谢那段生活，让一个孩子保留了把自己的苦难化为梦幻的能力。我才能拿起今天的这支笔，写出许多回忆历史的沉重的故事，写出了今天的这本书。

美国作家海明威曾经谈到过，一个作家最好的早期训练是“不愉快的童年”。据说有人曾经专门研究总结过——凡世界的大作家，都有从小就失去父亲的经历，只有过早的承受生活的磨砺，才能使他们走向成功。于是就有人对我说：“苦难的童年是一个作家最大的财富，我有你那样的经历，也能成为作家。”我听后非常难过，一个人的童年是人生中最难忘的时代，是充满阳光、雨露、希望、幸福和欢乐的时期，也是心地最纯洁生活最美好的时期。你哪里知道我宁肯不成名成家，也不愿那么早就失去父爱，过那种苦难的童年！

也有人说，苦难，只对一种人好处，那就是作家，别人都白白遭受过苦难，死后把一切都带进棺材里面了。作家是文化和精神的“超人”，他承受的痛苦是所有人苦难的总和，哪怕只要拿出其中的一点点也比普通人的痛苦多得多。只有作家，也只有作家，才能超越自己，超越一般人看来难以逾越的磨难和痛苦，超越他的生命；才能把他遭受的苦难记录下来，再现出来，做为一笔不可多得的财富留给后人。

我同意他的观点，或许这就是作家“特有的风格”吧！

为什么说就人物而言，风格即个性呢？前面，我已经做了一番勾勒，现在，还将进一步探讨它的审美基础。

古今中外的文学艺术作品，大师们塑造的首先是人物，人物若不血肉饱满，故事再好也等于失败了。这很说明问题，剧本当然也

不例外。实际上，编剧在构思一个电影故事时，想到的不仅仅是人物和情节，首先想到的往往还是风格。一旦把它们风格化，我们便可从中提取更多的戏剧性的东西。

过去，我也曾听说印度圣雄甘地的事迹，在我的印象里，他不过是个腰缠白布，席地而坐，宣传独立思想的老头而已。读过英国剧作家约翰·布里利的剧本《甘地》，令我振聋发聩——编剧不仅仅塑造出一个圣雄，更重要的是，他写出一个活生生的极有个性的人，一个诚心诚意民众追求真理，身体力行、鞠躬尽瘁的人！青年甘地初去南非工作的时候，还是个充满幻想的律师，白人把有色人种当人看的现实，彻底粉碎他的天真和梦幻。于是，他决心以非暴力主义争取平等的人格，业已完成他世界观的转变。甘地这个人物的风格，便鲜明地呈现我的面前了。

我们看电影剧本《甘地》，作者的高明之处，在于他一开始就牢牢把握住这一风格，作品并没有脱离生活，而是突出了生活的矛盾。在效果上更亲切，更富有人情味，这种风格特色也奠定影片的叙事结构的基调：

清真寺、白天

\*\*\*\*\*

甘地：“我们地位的标志就体现在这张身份证上，必须随身带着，但是欧洲人根本不需要这种东西。”

他把身份证举起来，一个警察向警长瞟了一眼。

甘地：“改变我们地位的第一步，就是消灭这种差别。”

他转身把身份证扔到火上的铁笼里，只见它一遇到火，就烧掉了。

警长：“现在——现在还有谁？”

甘地犹豫了一会儿，便从辛格手里接过盒子走向火

堆。芭吓得用手捂住嘴。群众情绪不安。甘地站到了火边。他和警长对视了一会儿，然后急忙把一张卡片扔进火堆，接着又扔进一张。

警长：“你这个黑杂种，看我——”

他一下跳过来，打落甘地手里的盒子，弄得卡片乱飞。他又把甘地掀倒在地，然后转过身来，怒气冲冲地对着人群，指指警棍。

警长：“你们想找苦吃——那就来吧！”

人群嗡嗡作声，这把警长惹火了。甘地趴在地上，脸上流着血。他从地上拾起一张卡片，不安地屈身向前，看着警长，眼中充满恐惧，但仍然不顾一切地把卡片扔进火里。警长大怒，用警棍使劲打甘地的头。甘地摔倒在地。芭惊呼，急着朝他奔去，但被别的妇女拦住了。

芭：“让我去！”

她挣扎着，警察抓住她不放。

警长从骚乱中回过身来，看见甘地头上流血，还爬着去拾另一张身份证。人群在注视着，新闻记者注视着。

芭眼睁睁看着，痛恨交加。甘地举起一张身份证。警长怒目而视，不过刚才打了甘地后，他多少控制了情绪。

警长：“不许动！”

经过一刹那的犹豫之后，甘地把卡片扔进了火里。警长想动又止，终于还是下手了。甘地被打倒在地。警长脸上也现出一种不自在的表情。芭泪流满面。新闻记者不再记笔记。克汗在马车上惊异地注视着这一切。

甘地头上血更多了，他起身跪着，喘口气，又在地上摸索身份证，最后捏到了一张。

警长目不转睛地盯着，脸上流露出拿不定主意，不知所措的神情。

甘地捡起一张身份证，很费劲地举到火上，扔了

下去。

警长又用警棍猛击甘地，看起来很凶，不过也带几分勉强。这时人人屏息，记者凝视。甘地慢慢抬起头，沾上自己鲜血的手战栗着，又在地上摸索。

警长喘一口气，紧握警棍，咬紧嘴唇…… \*

我曾在前面写的（人物）一章中，一再强调过塑造人物的重复性。你若塑造一个人物，只要在短暂的时间内重复 3 次他的行动或语言，即能表现出鲜明的个性。做一番深入研究，你就会了解，一个形象愈具有个人的特征，他给人的印象就愈强烈，愈独特。归根结底，作家的能力，在于他的人物首先具有真实可信性，使写作技巧服从自己的风格。

甘地为反对种族歧视，毅然带头烧毁自己的身份证（第一次重复）

警长把他打倒在地，并打落装着大家的身份证的盒子。趴在地上的甘地脸上流着血，他不安地屈身向前，从地上拾起一张卡片，看着警长的眼中充满恐惧，仍然不顾一切地把卡片扔进火里（第二次重复）。

警长用警棍使劲儿打甘地的头，甘地头上血更多了，他起身跪着，喘口气，又在地上摸索身份证，最后捏到了一张。很费劲地举到火上，扔了进去（第三次重复）。

甘地慢慢抬起头，沾上自己鲜血的手战栗着，又在地上摸索（第四次重复）……

4 次重复，已让一个伟大的圣雄跃然纸上，使我们不难理解，甘地为什么对印度乃至世界有着巨大的影响，是他不屈不挠的个性和风格使然——只有具有甘地这样坚忍不拔的不可战胜的灵魂，才能在极端险恶的情况下，不失尊严地接受斗争的考验。

\* （英）约翰·布里利《甘地》中国电影出版社 1988 年 5 月第 1 版，第 23 页。

我们看作者设计的警长，同样匠心独具。

第一次打倒甘地时，他威风凛凛，盛气凌人。

第二次打甘地时，他的底气就不那么足了，脸上流露出拿不定主意，不知所措的神情。

第三次再打甘地时，他已经外强中干，色厉内荏，看起来很凶，不过也带有几分勉强了。

当甘地不畏强暴第四次顽强地伸出带血的手，又在地上摸索，警长已经被他浩然的正气击败了，只是紧握警棍咬紧嘴唇愣在一旁……这一神来之笔，有力地衬托了甘地的个性和风格。

举我自己一个生活中的例子。我常常处于不安和激动之中，苦于知音难觅，无法和周围人交流，实在太孤独寂寞了。你生活在小市民的汪洋大海之中，稍微意志力薄弱，就可能被庸俗的小市民意识同化。我也是个有血有肉的人，也希望得到大家的理解和沟通，无奈之际，惟有借酒来麻醉自己的神经，宣泄郁闷和沉重。每每喝得酩酊大醉，周围人便“美其名曰”：“这家伙不喝正好，一喝就多……是他一贯的风格！”久而久之我默认了自己的这种风格，但我喝酒时还是尽量挑选和我一样的朋友，同饮同醉。我最怕不喝酒的人，我这边“云里雾里放光辉”，他那里却冷静地在地上看我表演。且我酒醒后总对自己的失态懊悔不已，惟恐酒醉说话不注意，做出愚蠢的举动伤着别人。后来席间遇到不喝酒的朋友，我便学聪明了，一定郑重宣布本人是“3杯酒下肚，说话不算数。”

我想，这也许算我的一种做酒鬼的风格吧！

从现代电影的发展来看，文学剧本在风格流派上日益丰富多彩，各种风格流派和各种样式的影片，都得到了进一步的发展，趋向不同样式的融合。这一发展过程与世界电影发展的总趋势是分不开的，风格流派的多样化必然带来美学特征和表现手法的多样化。

如美国作家海明威和福克纳，他们好像不是在写作，几近口述，作品都具有朴素、简练、自然的特点。他们总是力求再现一种符合逻辑的过程，使思想自然而然地从原因转向结果，风格已成为

叙事的内在动力。故事的发展具有生命般的真实与自由，与叙事的技巧几乎是同一回事，虽然两人彼此之间并没有直接的联系。我以为，两位作家虽在美国相处的地域不同，实质上都具有相同的现实主义的审美观。之所以出类拔萃，是因为他们选择了别人没有选择的内容，设计了别人没有设计的形式，真正做到了二者完美的融合为一。作品才能“造成严格的可预见的效果”，在世界文坛上独树一帜。

深入研究某位作家的成功之作，我们就不难体会他的文字风格。这里面还有一个小小的诀窍，不知道你破译过没有？差不多每一位作家在叙事行文时，一般使用的多为书面语，人物的对话则绝对是口语。他的书面语犹如散文诗一样优美动人，和谐流畅，诗意盎然。人物的口语却常常打破语序，前后颠倒，略显“幼稚笨拙”。乍一看上去，你会以为这是作家的随意之笔，或是笔误？其实不然，貌似随意，骨子里却是高度的严谨，具有相当真实的美感。若带着问题再去观察周围的生活，你就会发现在我们的日常生活中，所有人讲话都缺乏逻辑性。一个作者越是敢于打破正常的语序，写出来的东西就越显真实。因为现实本身具有多面性和多义性，只有在艺术把生活表现得毫无次序，就像生活本来样子的时候，我们才能更接近真理，人物就仿佛和生活在我们眼前一样自然亲切。概而论之，掌握好使用书面语和口语的写作规律，既是一个作者的基本功，又是他风格的独特个性所在。

下面再谈谈就剧作而言，个性即风格的问题。

看过电影（城南旧事）的观众，无不为其旧北京朴素的、自然的、充满生活气息的情境所感染，所打动，经久难忘。在我看来，这不单单是一部电影，还是一首充满忧郁回忆氛围的散文诗。影调层次分明，风格极为简洁、质朴，抒情色彩浓厚，具有独特的艺术感染力。导演牢牢把握原著那种“淡淡的哀愁”和“沉沉的相思”的艺术特征，使这种风格贯穿于整部影片之中，最终突现出人物与现实的真实性，才成功地拍摄出这部新时期的经典之作。



看吴贻弓先生分镜头剧本的序幕，最能准确地表现“淡淡的哀愁”“沉沉的相思”这一艺术风格了：

1. 长城

（秋、日、外）

蜿蜒的长城。（缓摇）

长城倾塌的箭垛。烽火台。

（化出）

（化入 Ø 缓摇）

长城脚下随风摇曳的荒草。

（化出）

2. 黄土大道

大道上缓慢行进着骆驼队。

（化出）

（化入）

懒洋洋地骑在驼峰上的人。

（化出）

（化入）

骆驼队的主人骑在骆驼峰上，一颠一颠，他快睡着了。

（化出）

（化入）

骆驼无表情的脸，脖子下挂着的铃铛叮叮作响，单调乏味，（摇下）沉重的驼步踩在浮土泛泛的大道上。（跟摇起）骆驼队向前慢慢地行进着。

（画外音 Ø 女中音）

“……只因为那些事情都是在童年经历的……”

（化出）

### 3. 香山

(化入)

碧云寺飞檐上的铃铛，在风中摇摆，叮叮作响。

(缓摇)

(化出)

(化入)

一片萧萧的枫叶。(缓摇)

(画外音)

“……每个人的童年不都是这样的愚 驽 而神圣吗？”

(化出)

(化入)

满山红遍的枫林。(摇)

(渐隐)

### 4. 前门

(渐显)

雄伟的前门箭楼。(缓推)

(叠印片名)

(演职员表)

(渐隐)

编剧写的是童年时期旧北京的生活，它是回忆，是往事。作者以回忆的手法表现过去的亲身经历，不动声色地展示出自己的观点，又像一张张发黄的老照片，让我们不断陷入沉思默想。这种“回忆感”和“往事感”，无疑形成了《城南旧事》影片的风格，它的风格是叙事的内在动力，又是一条不乏吸引力的故事渐升曲线。我们看，除剧本中塑造的那些人物形象，如英子、妞儿、疯姑娘、小偷、宋妈、父亲等人物，都自然地，朴素地，不露凿痕地再现在

我们面前外，还有什么最能代表那个时代的特征呢？当然是旧北京的风土人情了。在北京长大的老一辈人，闭着眼睛都能想象出古长城，长城上的烽火台，黄土大道上的骆驼队，满山遍野的红叶，雄伟的前门……

我为什么摘引导演的分镜头剧本呢？无非要你品味影片的韵味，让视觉的感受力集中领略事件的情绪色彩，在解读故事的过程中默默发问：这是怎么回事？往后会怎么样？对故事中其他人物命运有什么影响？致使故事自行进展，并不遵守悬念的规则，仅仅注重于对事物本身的描述，始终保持着生活的原汁原味。导演不断地用化出、化入、缓摇、渐隐的拍摄手法，以及景、色、光、声等一切可闻可见的艺术手段，以十分具体的内容，以童年的亲人，童年的土地和童年的故事，来加强离别之情和“往事感”。在作者今天的生活环境和童年的生活环境之间，建立起某种联系，并含蓄地、有意识地强化了这种联系，将影片的风格推向极致。令我们在看过影片之后，相信影片里的一切都是生活真实的再现，真实得如同身临其境。让我们感到了一股既像是家庭生活的，又像是社会生活的浓浓的诗意。

最后，我们来谈谈“节奏创造风格”。

剧本表现的节奏，也是你创造风格的手段之一。编剧营造出来的节奏感，基本上是剧本写出来的内部节奏感，而非外部节奏感。但无论什么样的节奏都切忌趋于平衡，要么就渐快，要么就渐慢，否则将不可避免地造成作品的平淡无味。费尔德曼兄弟在他们的《电影动力学》一书中写道：

“节奏可以规定为一定的若干段落在时间中的准确更替。在诗歌里，节奏产生于重音节和非重音节的周期性更替。在舞蹈中，节奏产生于各种舞步的变化。至于在电影里，节奏则是在蒙太奇过程中造成的。”

由此可见，节奏产生于镜头的连接，产生于场面与段落次序的安排。蒙太奇技巧穿插较多，自然段落短，剧本的节奏就会越来越紧张，以至近乎狂热，达到难以描述的极度紧张。蒙太奇技巧穿插较少，自然段落长，剧本的节奏就会显得舒缓、凝重。本文上面的例子《城南旧事》，就是以舒缓的节奏表现主题的范例，剧本十分自如地运用节奏来展开故事，使我们恍如听到多声部的乐队在演奏一般。影片中那细腻动人的抒情色彩，则给观众带来浓郁的生活气息，决定着剧本的整个基调和风格。

所以我认为，（城南旧事）是一部风格鲜明的、不可多得的完美之作。

小结：

风格即个性，个性即风格。

一种风格要被接受，就必须以某种方式引人入胜。

整体的风格寓于个性之中，个性的风格是整体的底蕴。

实际的单纯程度越大，表面的复杂性就越大。

编剧有什么样的生活经历，就有什么样的个性，创作出什么风格的作品。

风格是你骨子里的东西，不要去模仿别人，以免找不到自己的风格。

节奏是创造风格的手段之一。

## 第三十章

### 色 彩

那留下来的  
是真诚与幻想  
那过去了的  
是不幸与伤害  
就是化作泥土  
也渴望爱……

——摘自诗歌《诗人断想》

色彩是故事组成的重要部分。

剧本的色彩，指文学的色彩，并非绘画和摄影的色彩。

印度大诗人泰戈尔说：“歌儿感受到天空的无限，图画感受到大地的无限，而诗则感受到了天空中和大地上的无限。因为诗里的文字，其意义无胫而走，其音乐无翼而飞。”从这个意义上讲，绘画的色彩为平面所限，摄影的色彩为时空所限，而文学的色彩永无界限。

通常说，这个事件富有悲剧色彩，喜剧色彩；或者说。这一章

写得有声有色，非常精彩。即我指的色彩。讲起某人的经历，他的一生很有戏剧性，那么，有戏剧性就有色彩存在。你请别人看你的剧本，他往往提出意见：“故事不错，但有遗憾，弦绷得太紧了，让人喘不过气……应该加点色彩，让观众的神神经放松一点！”

你问：“加些什么呢？”

他说：“比如加点幽默，风趣，欢乐……总之，最好再增加一些喜剧的片段，与故事的正剧色彩相映成趣。”

如此说来，幽默是色彩，欢乐是色彩，恐怖是色彩，愤怒是色彩，生活中的一切都离不开色彩。

电影语言分为两种，一是不带感情色彩的语言，一是带感情色彩的语言。某些转场用的空镜头：如蓝天、白云、大地、海洋等等，是不带感情色彩的语言。某些象征性的空镜头：如大海中激荡的波涛，雪地上挺拔的青松，山峰上翱翔的雄鹰，是带感情色彩的语言。

电影遵循自己的美学原则，创作的基本规律，是展示，不是说明。新奇别致的场景，形式与色彩的丰富，会给我们充分的想象空间和愉悦感，若你把什么都写得一清二楚，那也就没有什么美感而言……是的，编剧不能仅仅以追求美感为目的，你写不出具有美感的作品，便可能无法立足影视界了！虽说凡是银幕上看见的东西，生活中不一定都能看到，有些是编剧虚构的真实，比如现在的科幻片、超人片、外星人片……我仍旧固执地认为，电影蕴含着我们熟悉的生活，它表现的是我们感到亲切的色彩，向我们倾诉着生活的丰富内容，不断影响并支配着我们的思想感情，让我们享受卓越超群却又常常被人忽略的某些东西，享受艺术的人生。

一个编剧在写作的时候，应该充分考虑、感受到影片中的各种声音、光线、色彩，甚至气味，使电影文学剧本具有形象色彩，意义色彩，戏剧色彩。他就是导演、摄影、演员、灯光、化妆，从而用明显或隐蔽的情境表现出他想象和设置的剧情。因为色彩的变化推进剧情的进展，影响人物动作的过程，具有一种特殊的象征效

果，一种唤起联想和激起情绪的力量。正像小说创作一样，作家写的景色应该与人物情景交融，才能使他的作品富有色彩，达到完美的意境。

我们看长篇小说《大荒原》中的一段情景描写：

九月初的冻土地带，有一个短暂的万木竞秀的时刻，一切都那样的热烈欢欣，又那样的安祥宁静，那样的清澈纯洁。大草甸子傍晚的空气沁人心肺，风景如画。西天的火烧云层层叠叠，红里透黄，从云层中放射出万道金光，把整个草原都染成金黄色，愈发显得浓郁和深沉。江上刮起微风，风儿摇荡起波浪拍拂着江岸，发出喁喁私语。十几个草垛矗立在金色的草地上，似一座座烽火台，投下长长的影子。我拽出捆草头枕着它躺下，翻开书，全神贯注地读起来。周围散发着泥土和干草的清香，身下还保持着太阳的余温，秋虫在低吟浅唱，小毛驴在吁吁地叫着……朦朦胧胧中，所有的声音都温柔悦耳地融合一起。我很快就被书中的长诗（茨冈）迷住，如痴如醉。我觉得，诗人哪里是写俄罗斯，简直是写我身边的生活。

我看到，一大群像我们盲流一样的茨冈人，衣着破烂，自由自在地行进在大草甸子上。他们赶着木轮大车，牵着牛羊，快乐地扎下露营地。‘寂静的草原上顿时充满生气，响起一片嘈杂声，孩子们吆喝着，欢乐地和长毛蓬松的狗嬉闹着，牛羊“咩咩”地叫着，悠闲地低头吃起青草，娘儿们哼着小曲儿，捡来柴禾点燃临时架起的大锅。草原上升起袅袅的炊烟，饭菜的香味飘散开来，令人馋涎欲滴。一大家人围在大车旁开晚饭了，就像我们庙会上的情景，大家大碗喝酒，大块吃肉，一醉方休。这时候，老头的女儿真妃儿领来一个忧郁的年轻人，她说他叫阿乐哥，是个可怜的流浪汉，要来借宿儿。就和我当初来江神

庙一样，无着无落，无家可归。茨冈人热情地收留下流浪汉，阿乐也愿意和大家一起过无拘无束的生活，渐渐地，阿乐习惯他们的生活，爱上美丽的姑娘真妃儿……一种神秘莫测感，一种快乐的慵倦感，甜津津渗透我的心头。云雀在远处唱着柔和迷人的歌曲，头上花丛中的蜂群发出“嗡嗡”的声响，微风送来的清香弥漫四野，广漠的原野正处在一片沉寂之中……我沉浸在自己创造的意境中去了……

在这一大段落笔自然、富有吸引力的文字之中，北大荒大草甸子上的色彩有多么鲜明，壮美绚丽。“西天的火烧云层层叠叠，红里透黄，从云层中射出万道金光，把整个草原都染成金黄色……周围散发着泥土和干草的清香，身下还保持着太阳的余温，秋虫在低吟浅唱，小毛驴在‘吁吁’地叫着……娘儿们哼着小曲，捡来柴禾点燃临时架起的大锅。草原上升起袅袅的炊烟，饭菜的香味飘散开来……云雀在远处唱着柔和迷人的歌曲，头上花丛中的蜂群发出‘嗡嗡’的声响……”作家的生花妙笔早已打破时空的界限，天上地下，过去现在，尽在股掌之中。一方面是撷取情景的随意性，一方面是叙事的严谨性，使他的主人公和周围的情景完全融合在一起。时而是真实的，时而又仿佛是在自己的想象中，竟然有点令我们一时难以区分，这一切究竟是小说中人物读书的感想？还是他身边的现实……

当然，这是小说，作家有的是篇幅塑造人物，写景抒情。然而在电影剧本的创作中，看起来，某些场面与人物都好像很有情趣，却不能达到激动人心的目的。那么你也就没有必要保留这些东西，务必从节省时间和篇幅的原则起见，换上最突出的最富有表现力的内容，力争让所有的环节都色彩纷呈。因为，剧作家必须看整个剧本的结构，看构成作品视觉和听觉的部分，以综合的技巧构思银幕上的故事，使用最简约的笔触描述场景，刻画典型的性格……有人



说，编剧不可能像作家，对每个场面都描写得细致入微，富有诗情画意。只要你写出一场戏的主要部分，剔除多余的部分，让故事有条不紊地发展下去，自始至终保持着张力，就可以了。至于其他的部分，那就是导演的工作。

我不赞同这种观点。

我们的作品之所以叫电影文学剧本，就必须富有文学性，可读性，叫观众的心沉浸在你讲述的故事之中，读起来爱不释手，给人一种难得的激动和享受。而这，正是它的美之所在。一个优秀的编剧应该摆脱一切束缚，像作家那样想得同样丰富，错落有致，总是和你的人物在一起，借自然和环境衬托他们的心情，向观众展示角色隐秘的思想和动机。然后化繁为简，写出生动精确的银幕剧作，尽可能给导演提供二度创作的扎实基础。倘若人家拜读过你的大作味同嚼蜡，一点儿都不出彩儿，那还要我们编剧有什么用，干脆由导演自己直接写电影分镜头剧本好啦！

也许，行家看过你的作品说：

“剧本写得很有味儿，人物也挺有意思！”这里的“味儿”和“意思”便是指你的剧本或人物很有色彩。

我们讲大的色彩方面，即讲你整部剧本韵味十足；我们讲小的色彩方面，即讲你的具体人物光芒四射。前面，我基本上讲的是作品大的色彩方面，下面，我谈谈具体人物的色彩问题。关于人物的塑造，除我在以往章节中专门阐述的技巧之外，还有一种较为重要的手段——重复和对照。

在前苏联电影《莫斯科不相信眼泪》的剧本中，有3个年轻的外省姑娘，带着她们的梦想来首都莫斯科打工，她们的故事会是什么样的呢？为找到一个理想的白马王子，女主人公卡捷琳娜弄巧成拙，假借教授女儿的名义诱惑上电视台的摄像师拉奇科夫，和他发生关系怀孕了。拉奇科夫察觉卡捷琳娜的恶作剧，毫不留情地和她分手后，卡捷琳娜生下了一个女孩。20年的时光一晃而过，卡捷琳娜通过个人不懈的努力，当上一家联合工厂的厂长，生活已经发

生很大变化。一次偶然的机会，卡捷琳娜结识某工厂的八级工果沙，为了爱他只得假充女工，结果再次弄巧成拙，几乎毁掉她迟来的幸福。几经波折，他们在朋友们的帮助下消除误会，果沙被卡捷琳娜的一片诚意折服了，两人终于结为伉俪……女主人公的经历和生活，令人信服地使我们看到她内心的变化和成长，卡捷琳娜经过漫长的孤寂生活后，最终获得真正的幸福。

在这部影片里，作者运用重复和对照的手法，仅在公园同一张连椅上就做足了两场戏。有一点我提请你注意，重复和对照一定要有相似之处，相似之处可以更有力地强调本质的区别。20年前，摄像师拉奇科夫在公园与卡捷琳娜约会，当男方得知女方怀孕的时候，惟恐卡捷琳娜赖上他，神情冷漠地拒绝了她的爱情，不负责任地离她而去。20年后，拉奇科夫和卡捷琳娜再次坐在这张连椅上，两人重又会面，命运很会捉弄人，他已经是离了两次婚的人。现在轮到拉奇科夫追求事业有成的卡捷琳娜，他希望能和女儿团聚，一家人破镜重圆。但过去的他对她来说已不可容忍，卡捷琳娜断然拒绝拉奇科夫的恳求，从容地离他而去……已经过去的毕竟过去了，生活不会在任何地方停顿，他和她都知道，一切的一切都彻底结束了！

我们深入到主人公的情感中去，就可以觉察到他们之间的细微的色彩变化。不难看出编剧为塑造摄像师拉奇科夫的形象，加强人物之间对比的色彩，连他一模一样的语言都重复了两遍。然而历史决非简单的重复，这里的重复与对照既不是一般的叙述，也不是情节发展的普通环节。而是故事渐升曲线的顶端，几近高潮和爆炸，致使我们心中原有的形象，一跃而转变成另一个形象了。

20年前，拉奇科夫为吸引卡捷琳娜，竭力炫耀自己在电视台工作，要给卡捷琳娜办一个通行证带她进电视台参观。20年后，拉奇科夫见到女儿亚历山德拉，为拉近他们父女之间的关系，又把同样的话对女儿重复一遍，但已经底气不足，有点可怜巴巴的样子了……我们不能不以为，这个人物具有讽刺和喻世的意味，而一个

人由于养成玩世不恭、优柔寡断的性格，必然造成他命运的悲剧。

顺便提一笔，同是剧中的人物，卡捷琳娜的第二位爱人，八级工果沙分外耀眼夺目。果沙能够善于理解人，接近人，有可为人师的才干，对事物始终保持自己独特的见解。他带着已是厂长的卡捷琳娜去野游，到卡捷琳娜家里下厨房做饭，帮卡捷琳娜的女儿打架，暗示卡捷琳娜不要指责男人，像生活本身那样自然而然。两个男人一经比较，果沙的形象力度十足，刚中有柔，色彩斑斓。拉奇科夫的形象却颇显做作，令观众觉得可悲可怜，咎由自取……色调十分暗淡。

色彩赋予剧作传说和神话般的独特魅力，类似的例子很多。不单单风景和颜色的变换是色彩，细细理论起来，文化也是一种浓郁的色彩。但是你必须高度浓缩地运用这种色彩，能在有限的时间内见缝插针，迅速有效地挖掘和表现出故事中潜藏的深厚底蕴，使你的剧作内容更加充实、丰富，更加多姿多彩。

一般编剧常用的手法有两种：

一是明显的情境色彩。

二是隐蔽的情境色彩。

什么是明显的情境，什么是隐蔽的情境呢？

剧本《阙里人家》写的是孔子故乡发生的故事，孔子后裔的生活，自然离不开孔孟文化的传统影响。影片中很少有轰轰烈烈的场面，却能把故事贯穿于古老的景点之中，不动声色，一点一滴地展现中华文明发源地的风貌。你看那孔府、孔庙、孔林、石门寺、少昊陵、尼山书院、无字碑、伯禽望父台，那几千年来文化积淀，无不诉诸作者的笔端，历历在目；无不和剧情有机地结合在一起，推动情节的发展，烘托着人物的内心世界。做到情景交融，相映生辉。

这就是我说的明显的情境色彩。

分析电影剧本《野地荒天》中的一场戏，说明隐蔽的色彩：

江神庙外

秋风萧瑟，落叶纷纷，一派肃杀的氛围。大浪拍击江崖，崖头倒塌，柳丛“哗啦啦”地坠落江面。

牛角“呜呜”吹了起来，响声滚过乱云飞渡的江面，显得格外沉闷、压抑，令人喘不过气来。

庙前，聚集着全寨子的男女老少。

6个赤裸着上身的彪形大汉，抬过一根破成两半的圆木，圆木正中间上有一个树节子。

江中蛟与众不同前辈站在庙前，两个汉子架过亮妹子。

江中蛟：“亮妹子，你还有啥要说的？”

亮妹子抬起头来，泪水夺眶而出：“我恨……没跑得远远的！”

江中蛟上前一步，欲言又止，他摆了摆手。

两个汉子把亮妹子架在抬起的圆木上，她的下身正好骑在树节子上，这是中国北方惩治变节女人的一种古老的酷刑——骑木驴。

前辈甲拖长嗓门：“骑——木——驴——喽！”

一声响锣，牛角重又吹起，震耳欲聋。

圆木稍稍抬起，亮妹子的脚尖离开地面，两个汉子一左一右扭住她的胳膊，使其挺身端坐。

水丫儿悲痛地蒙住眼睛，不忍目睹。

锣点声中，圆木上下颠簸，节奏加快。亮妹子的脸颊扭歪起来，嘴角咬破，流下鲜血。

众乡亲神情各异的面孔。

汉子臂膀上隆起的肌肉，起落的步伐。

江中蛟颇为不忍地稍稍侧过脸去，转眼之间，又不动声色正了过来。

悬空晃动的脚尖，顺着裤角滴下一路血迹。

敲锣的手，吹牛角鼓起的腮帮子。

亮妹子眼前天晕地转，忍不住惨叫起来……

亮妹子为保住腹中的胎儿，随表哥赵劲夫离家出逃不成，被江家父子逮回榆树崴子寨，内心业已绝望。寨子里的封建势力又以惩罚变节的女人为由，要她“骑木驴”示众。电影艺术有它自身的方法和它自身的活动范围，考虑一下上述的场面，若从文学的角度上看，几乎很难表现出如此之多视觉情绪的色彩，但在影片里却完全可能。作者在这场戏伊始，就调动光线、声效、场面、情景等各种表现手法，预示和烘托出亮妹子的不幸。如：“黄色的落叶纷纷，白色的大浪进溅，黑色的江崖倒塌，沉闷压抑的牛角声，滚过乱云飞渡的江面。”紧接着，作者再次运用一系列交叉蒙太奇的镜头，突现“汉子臂膀上隆起的肌肉，起落的步伐……悬空晃动的脚尖，顺着裤腿滴下一路血迹……敲锣的手，吹牛角鼓起的腮帮子……”营造出一种阴森恐怖的氛围。

你看在这样的一种总体气氛下，通过强化亮妹子被侮辱被损害的过程，把焦点集中在女主人公身上。让观众积极进入情节，密切关注事件的展开和人物的遭遇，对他们的情感 and 心理上造成无比强烈的冲击。这个高潮场面之所以具有震撼人心的力量，正是由于色彩改变了情节的氛围，使貌似平常的场面蓦地涂上一层浓浓的悲剧色彩。

这就是我说的隐蔽的情境色彩。

色彩和音乐相呼应，强化观众的心理，激发你的灵感，创造某种意境，使你塑造的人物真实可信。色彩的变化有时候细微得令人难以察觉，却能造成气氛的变化。色彩也常常和反差结合在一起运用，是反差的铺垫，达到令观众出其不意的效果，推动剧情的递进。

在电影剧本《甘地》开头的时候，青年贵族甘地刚刚从英国大学毕业，当上律师，受命去南非的一家贸易公司工作。他坐在南非铁路公司列车的头等包厢里，身着维多利亚时代时髦的西服凝视着

窗外，心里向往着对新生活的美好憧憬，满脸春风得意，他的世界里洋溢着无比欢乐的色彩……这时候反差就来了，令他乐极生悲——一个白人和列车长走到他的身边，骂他是有色人种，是苦力，命令他滚出头等车厢！莫名其妙的甘地掏出名片送给车长，据理力争他是来南非工作的律师，有合法的头等车票，却被车长连人带行李都扔下车站。列车开走了，被打倒的甘地从地上爬起来，一脸愤怒、屈辱、失败的表情……

实际上更加愤怒的是谁呢？是我们的观众，引起我们那么强烈的震惊，留给我们那么多的压抑和沉重。欢乐的色彩马上变了，业已变成悲愤的色彩。

电影剧本不仅色彩缤纷，还能制造出一种让观众沉浸其中的独特情调，满足大家心理上的审美需求。例如影片中出现的一片群山和大海，你看夕阳西下的景色有多么绚丽多姿。红色的云朵在山巅奔腾，蓝色的海浪在天际翻卷，白色的水鸟在浪尖翱翔……它们都能够在观众的潜意识里制造出一种情调，推动情节的发展，增强故事的感染力，令人感同身受，如醉如痴。但我这里所说的情调，充其量也仅仅只是人物此时此地心情的衬托，一种非客观存在的意识和感觉，一种氛围和色彩的补充。一旦情调离开推动故事和塑造人物的范畴，那它就可能什么都不是了，纯属子虚乌有。色彩的运用也是如此，倘若你选择的色彩不能与人物的主观力量合作，那么它也就不会起到应有的作用。

每一个优秀的编剧，都应该牢牢地把握住自己写作的目的，准确恰当地调节节奏，烘托气氛，带领他的观众共同经历一条创作的色彩缤纷的道路。如果你的目的不明确，就会为此付出无法挽回的代价。编剧的魅力，就在于有没有能力引导观众走进你的故事里，使他们带着笃信感去欣赏演出，继而了解你的思想，从中受到有益的启发。而这个双方共同携手创作的历程，则是一个作者和他的观众，在思想和感情上相互融合的最佳时机。

色彩和氛围的功能有点近似，差别固然细微，然而实际存在，

它们相互影响，但不等同。认真理论起来，还是略有区别的。因为氛围可以主观营造，色彩不能营造，只能客观再现。如氛围可借助音乐、音响等看不见的东西，在日夜场景之间，紧张与欣愉之间，热情与闲适之间，推动剧情的发展。色彩只能借助直观的形象，如昏暗、明亮、鲜红、橙黄的光线等看得见东西，给观众造成一种视觉上的刺激。

我们的生活中充满色彩，在生活的调色板上，每一个作者都能画出最新最美的图画。

剧本的色彩是一个编剧功力的自然流露，而非刻意写出来的东西。

经常拉片子，分析镜头，对理解色彩的运用非常有益。

一种肤浅的看法，轻视学院派学说。尽管老师不能创作电影剧本，但他们能总结出一些规律性的理论，让我们通过系统的学习得以循序渐进，所以千万不要轻视学院派，以为仅凭自己的“悟性”就能成为剧作家。初学写作的朋友，切忌单打独斗，最好的办法莫过于去影视学院进修一段时间，受过一些专业的熏陶再投身于创作之中。有老师引导你去读书，给你提供起步的基础，我们何必独自摸索，欲速则不达。结果可能兜了一个大圈子之后，又重新转回到创作的起点上来，这实在是一种事倍功半、得不偿失的作法。

小结：

色彩不能营造，只能客观再现。

色彩的变化具有一种特殊的象征效果，一种唤起联想和激起情绪的力量。

色彩分明显的情境和隐蔽的情境。

重复与对照创造情感的色彩。

色彩常常和反差结合在一起运用，是反差的铺垫。

色彩创造意境，强化观众的心理。

## 第三十一章

### 灵感

请让这颗不安宁的心  
从此不再漂泊  
我将在这里找到真正的家  
默默地爱到永远

——摘自诗歌《静静的墓园》

灵感是生活积累总和的爆发。

灵感是体验，是直觉的闪现。

灵感是记忆放出的触角，去搜寻、挖掘你生活的积累。

我以为，创作是情感最高层次的投入和产出，它来源于生命的激情，是生命能量的一种释放方式。有一句玩笑开得没错，作家若跟哪个人有仇，想治他，坏他不须动手。鼓动他当作家好了，让他走火入魔，置身于精神和肉体的高度紧张之中，一辈子都舍弃不掉，一辈子都痛苦，一辈子都不得安宁。

说实话，为了使一部作品精彩纷呈，浑然一体，让别人看起来轻松自然，我不知付出过多少个不眠的夜晚，付出多少努力和汗



水。每每写完一部长篇小说或剧本，我累得都几乎虚脱了，一头倒在床上不吃不喝，昏昏沉沉地睡几天几夜，醒来后周身酸痛像得了一场大病，好些日子缓不过来。在一种难表的彻骨疲惫中，我赌咒发誓什么都不写了，再写下去人说不定得活活累死。且抽的香烟比写的字还多，不累死也得被烟雾熏死！

可是过些日子，我的神志清醒过来，整日里优哉游哉，读读书，看看电视，百无聊赖，生活中又仿佛缺少点什么。突然，脑海里冒出一个新的意象，思路活跃起来，故事像躁动于母腹之中的婴儿，冲撞着自己的胸膛，令人幸福，忐忑不安。沉睡的印象开始苏醒，人被一种诚惶诚恐的心情控制住了，我在准备。终于鬼使神差，又身不由己地坐在写字台前爬起格子，灵感又回到我的心中。

告诉你一个真实的故事，看灵感把人折磨到何种程度。

在北京，我需要自己的时间，需要一种安宁，与热闹隔得很远。我虽为作家，因为单身，单位只分给我一间 14 平方米的简易楼房，冬天里没有暖气，冷得像冰窖。我一坐在写字台前写作，常常整日整夜不动地方，写完一段戏后站起来，下肢冰凉麻木得失知觉。有好心的朋友可怜心疼我，送给我一个电热煲放在脚底下取暖。一次，我狂热地写作忘记脚底下有电热煲，写作过后站起来，两只脚心各烫起一个乒乓球大小的水泡，自己却没有理会。说来好笑，难道我发疯了？要知道这是脚心啊，若在平常该钻心的疼痛，我竟连一点疼痛的感觉都没有！事后可倒好，脚心的水泡感染化起脓来，害得我整整一周一瘸一拐地走路，疼得龇牙咧嘴，再不敢用这种“新式武器”取暖啦！

灵感等待心灵的赐予，等待爆发，等待创作。当灵感像波涛一样滚滚涌来的时候，在我的内心唤起一种崭新的从未有过的感觉，有一曲神秘的旋律始终在我的脑海里萦绕，简直是一种“甜蜜的苦役”，折腾起人来永无尽头！为什么又总让我割不断，舍不掉？后来我理解了，写作是我的使命，由来已久，我太爱这一行了。即使故事里塑造的那些反面人物，也和正面人物一样令我迷恋和偏爱，

无不寄予极大的理解和热情。从铺开稿纸动笔那个时候起，他们便与我纠缠在一起，没有一时一刻不分享着我的所喜、所怒、所哀、所乐……这又是为什么呢？因为这里面有痛苦，更有幸福，有我终身都要为之苦恼的欢乐。只得甜甜蜜蜜地埋怨一句：“都是讨厌的灵感在作怪！”

灵感也许是个梦，要把它及时记录下来，生发扩展下去，你的创作才会像那首歌：我的理想不是梦！记得上小学时老师教过我的一篇寓言，内容讲的是一种特别没有记性的鸟的故事，每每初冬来临，它们都只顾贪玩不絮鸟窝。待到三九严寒降临，夜晚刺骨的北风吹起来，鸟儿就冻得一个劲儿唱歌：

哆哆哆哆嗦，  
北风冻死我，  
明天就絮窝……

第二天早晨太阳出来，鸟儿又因暖和贪玩而忘记絮窝，尽管这种做法很愚蠢，它们还是周而复始地重蹈复辙，最后只有活活冻死了。明日复明日，明日何其多。不要学这种没记性的鸟儿，好记性不如烂笔头，千万不要放过灵感闪现的时候，灵感也不可能总是光顾，哪怕睡梦中也不要放过，要不你就再也抓不住它了。我自己就经常深更半夜爬起来，记录下梦中那些灵感闪现的瞬间，多年以来，已养成习惯。不了解我的人，还以为我脑子“进水”或是犯“神经病”了！

过去，我经常犯与灵感失之交臂的错误。夜里产生一个想法，想起一个故事，在直觉闪现的一刹那，为了一条思路或某种感悟想得异常激动，热血沸腾，有时甚至彻夜不眠。但冬天屋里太冷，我实在不愿意离开热被窝，总是想等到早晨在记录下来吧。然而一觉醒来什么都忘得干干净净，怎么都回忆不起来了，特别后悔。后来我强迫自己养成习惯，不管干什么，即使是在外面办事，有灵感闪

现便立即找支笔记在烟盒上，回家重新抄在笔记本上……就是上厕所也得赶紧提上裤子，跑回屋里记录下偶尔闪过的念头，再接着上厕所！

作家必须找到认识什么事物是真实的，什么事物是重要的一种持久的直觉。因为他的创作都是从内心积蓄的经验中汲取的，从自己和别人的生活中提炼出来的一种虚构的真实。看上去，我们随便放出的触角像梦一样杂乱无序，却能激发一个作家潜藏的想象力，激活内心深处的生活底蕴，继而重温过去的情感体验，撞击出天才的火花。恰恰就是这种情感的体验，驱使我们重新认识过去的生活，探求新的想法，将过去的认识和今天的想法比较对照，使我们的认识得到升华，思想上产生质的飞跃。

在我们的日常生活中，经常的情形是事后的反思才能使体验富有意义，但是在艺术营造出的情境中，瞬间的体验就能产生意义，使你成功地记录和表现出某一完美的瞬间。从这个意义上讲，灵感，又是一种创造性的崭新的发现。我想，不单单我这样感受和创作，全世界作家的感受和创作都可能和我一样，否则，他的作品就很难和观众产生应有的共鸣。

写作是幸福的，

工作是快乐的。

削尖你的铅笔，铺开你的稿纸，或打开电脑敲动键盘，开启灵感之闸门，文思如泉涌。把你的幸福和快乐，把你的愤怒和忧伤，全部倾泻在稿纸上；把你脑子里酝酿已久的故事展现在稿纸上，再从稿纸搬上银幕。期待着观众的欢呼，期待着他们向你致敬，期待着他们向你索取签名留念。

这个阶段，灵感闪烁不定的火焰重又燃烧起来，一旦进入疯狂的创作状态，我便着魔似地不能自己，忘记休息，忘记吃饭。走路的时候在想，坐在桌前的时候在想，上厕所的时候还在想。若有急事推不开非出去办不可，走在大街上也跟梦游一样魂不守舍，时刻和我故事里的人物血肉相连，生活在一起。有时甚至达到几近好笑

的地步，碰到熟人打招呼都听不见……害得别人说我架子大，好像当选了国家总理，眼睛只往天上看。那实在是个太幽默的误会，事后我只得跟人家解释：“本人高度近视，请原谅，我真的没看见！”

我很容易感情用事，经常处于不安和激动之中，知道自己不是那种偶然地，不经思考就能产生创作冲动的人，除非写诗歌，一般很少即兴创作。一部作品写完之后，我会放进抽屉里沉淀一段时间，过两三个月再拿出稿子翻翻，总能发现一些不足之处。经过深思熟虑，脑子里又唤起一些从创作角度看来是崭新的东西，搞得我激情澎湃，躁动而又烦恼。于是，我拿起笔来修改一遍，再修改一遍，一会儿在记忆里浮现出一幅画面，一会儿又想起一个恰当的字眼，欲罢不能……我顽强地不知疲倦地埋头苦干，时而兴奋，时而痛苦。但是更多的是期待，期待着早日写好这部作品，能获得一种轻松和幸福的喜悦，一种痛快淋漓的感觉。

有一种貌似悖理的现象，不可思议的是有些作品出版了，别人看过竟觉得它很难出自我的笔下！我自己重温一遍亦感震惊，怎么会如此精彩，实在弄不清楚是在做梦还是现实。事后又仔细一想并不奇怪，这是我写的东西，一点没错。它是我长期精神高度燃烧和内心紧张劳动的成果，是我的生活自身，且这个故事早就隐藏在我的潜意识里了。

这说明什么？

所谓的灵感，就存在于你的功力之中。

过去，我想得非常丰富，落在稿纸上却语言无味，像个瘪三，很难成器。现在只要脑子里有个大致的想法，模糊的雏形，落在稿纸上就由不得我了。研究和想象从未停止过，人物及其世界总是在不断地成长和发展，仿佛画家在进行素描一般，这里轻描几笔，那里留下空白，勾勒出人物的轮廓再做润饰。写出的东西比我想象的还要丰富，每重读一遍都令我感到一阵惊喜。个中的原因很简单——过去，我的基本功不足，文字表现能力不强，是我牵着故事中人物的鼻子走。现在，我的基本功够了，文字游刃有余，是故事中

的人物牵着我的鼻子走。

写作是痛苦的，

工作是沮丧的。

一切都准备就绪了，日子一天天过去，时间在流逝，脑子里还是一片空白，无从下笔，憋得人坐立不安。

你的故事卡了壳，你的脑袋里长了锈，你的灵感离你而去，一筹莫展。我一直在惶惑着，等待着，人一支接一支抽着香烟，苦思冥想、挖空心思也写不出一行字。这个时候的灵感，犹如我们青年时代迷恋着的一个漂亮姑娘，好长时间你一直围着她转，她却佯装自己早已把你置之脑后，有时还表示出对你的蔑视。在某一次朋友们的聚会时，她又会以漫不经心的态度靠近你，搞得你心痒难挠，欲近不得欲远不舍，就像玩一场猫抓老鼠的游戏一样……

这种状况常常一个星期乃至几个月苦恼着你，时间和精力每时每刻都在消失。然而创作的过程是纯粹的期待和变化的过程，不管你愿意不愿意，习惯不习惯，都得在局促和无奈中等待着，干着急没办法，什么东西也写不出来。即便像“挤牙膏”那样勉强挤出来的一点东西，也大多惨不忍睹，好像灵感从未对你慷慨过。有时候，你会长叹一声，无可奈何花落去，觉得自己都对不起自己。为什么不舒展一下伏案的腰板，离开案头立即搁笔，有必要继续拼下去吗？何必自讨苦吃！

灵感是滚滚而来的云，灵感是倾盆而泻的雨，滋润着你的心田。但它来也匆匆去也匆匆，让你无法把握。在相当长的一段时间里，烟消云散了，你连一个字都懒得写，竟怀疑自己是不是已经江郎才尽？正像一位诗人在诗歌里表现的那样：

求求你，我的灵感

不要再离开我

你一走，我的寂寞就来了

你一来，我的痛楚就走了

请把我关进你的心房吧  
让我终生做你的囚徒  
这样我就会感到莫大的幸福  
行吗

尽管“天生我才必有用，千金散尽还复来”。钱财可能散尽还复来，灵感却是不会轻易复来的，幸运的是我没有丧失信心，最后的胜利往往就产生于再坚持一下的努力之中。这就是为什么有些作家一旦搁笔，再也写不出好作品的原因，灵感已经永远地离他而去了。我的朋友作家张炜先生曾有一番话，颇耐人寻味。他说，一个成功的作家必须具备两种要素，那就是“才气”。所谓的“才”是指天分和灵感，所谓的“气”是指恒心和刻苦，两者具备才能使自己的创作脱颖而出。有些作者虽然有“才”，但缺乏恒心和刻苦，有些作者虽然有“气”，却缺乏天分和灵感，都是一条腿走路，很难达到理想的高度。

那怎么办呢？似乎不大好办。“才”在一定程度上是天生的，往往只能令人望洋兴叹……本人以为只有一个办法，我们可以用“气”来弥补，用恒心和刻苦来激励灵感。才能是什么？才能就是坚持不懈，才能就是持久的耐性。我提倡“老牛拉笨车”的精神，用牛一样的执著和毅力慢慢走下去，一步一个脚印。你一边写作一边读书一边提高自己，哪怕坚持不懈地努力 20 年、30 年，每走一步就离成功接近一点，到那个时候你就会功到自然成了。

是的，文章是一口气，贵在坚持不懈、持之以恒，坚持写下去，坚持数年必有好处。要一气呵成，写字不描，拉屎不瞧。要不管不顾遵从自己的直觉，“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。年复一年，日复一日，一意孤行地写下去，一天最好写出 2 千字，一年最少也能写出 20 万字……应该有意识地把润色的工作留在最后，待全篇写完之后，再回过头来研究一下，看看手头的材料分配的情形。不怕重新构思自己的作品，不怕重新提炼自己的素材，乃至推

倒重来也不失去信心。写剧本，也和写小说一样，一个对自己的才华充满信心的作家，他的创作能力没有极限，只要想做就什么事情都能做得出来。关于这一点，哥伦比亚作家马尔克斯说得何等好：

“我以为，灵感既不是一种才能，也不是一种天赋，而是作家坚韧不拔的精神及精湛的技巧，为他们所努力要表达的主题做出的一种和解。当一个人想写点东西的时候，那么这个人和他要表达的主题之间就会产生一种相互制约的紧张关系，因为写作的人要设法探究主题，而主题则力图设置种种障碍。有时候，一切障碍会一扫而光，一切矛盾会迎刃而解，会发生过去梦想不到的许多事情。这时候，你才会感到，写作是人生最美好的事情。这，就是我所认为的灵感。”\*

应该指出，我要求你一天写 2000 字，那不是成熟的作品，只是作为原始积累保存下来的素材。你的创作素材的比例不是一比一，而是一比十、一比二十，甚至更多，然后再从大量的素材中筛选，一遍遍加工修改成为电影文学剧本。恕我直言，真正能用上的东西其实少之又少，少得可怜！只有你生活中感触最深的东西，非要一吐为快的东西，经过岁月的沉淀和筛选，才是真正值得一写的素材。但是你没有灵感呀，别说写 2000 字就是 200 个字也写不出来！

灵感不会凭空产生，那是你辛勤耕耘播种的报答和收获。

才华必须靠深刻的思想和超人的努力激励，记忆给我们提供过去整块的生活，事实则支撑甚至创作故事。灵感取决于你对生活的体验，将生活本身创造性地转化为更有力度，更加明确，更有意味

\*（哥）加·加西亚·马尔克斯《番石榴飘香》中国工人出版社 1987 年 4 月第 1 版第 709 页。

的体验，故事也不是我们的主观臆造，是从生活的素材发现挖掘出来的东西。一个作家若对生活失去满腔热情，就很可能他艺术创造上衰落的开始。只有扎扎实实地深入生活，研究生活，与你的创作原型打成一片，才能从万般头绪中脱颖而出，写出生机勃勃的剧作。

打个形象的比方，编剧就像带着他的观众跨栏跑，自己给自己设置障碍，自己又想尽办法超越障碍。你必须有意识地在自己的作品里制造矛盾，设置阻力，只有经过撞击才能冒出新的灵感火花……你没有跳过障碍，还摔个大跟头怎么办？摔倒了再爬起来，有志者，事竟成。去图书馆看看地方志，搜寻一些当地的民间传说，寻找周围的真人真事。说不定这一切都能激发你的灵感，帮助你带领观众超越障碍了……意大利电影剧本《罗马十一点钟》，就是根据罗马沙伏依大街上发生的真人真事创作的。作者素来对生活在社会最底层的人们有着深厚的同情感，为采访该事件的受害者，获取原始客观的第一手素材。他竟重又刊登一次广告召集来应聘的女人，了解到她们当时急于工作，解决生活燃眉之急的忧虑，才找到结构故事的灵感，创作出如此经典的剧作的。

灵感这东西很怪，你不想找它的时候，它偏偏来找你了，让你欣喜若狂，欲罢不能，非把它表现出来不可。往往这个时候，坚冰解冻，想象力活跃起来，创作的喜悦便充满你的内心，好的东西和想法油然而生。你就会疯狂地写作，笔下有如无法遏止的行云流水，一泻千里，直到你写得精疲力竭，心情却变得轻松愉快了……

写作是一种严肃的工作，开不得半点玩笑，你在写作中应该意识到，有千百双眼睛在注视着你的人，千百双耳朵在倾听你的声音。你要对他们负责，不辜负他们的期望，做得最好，写得最好。作家需要不断地提高境界，学会善于挑剔自己，用不同的眼光来看待自己。你必须增强一种对自己败笔的鉴别力，来根除弱点并把它们变成优点，以一种巨大的激动进行写作，才能创作出理想的作品。只要你坚信不疑，坚持不懈，具有敢于直面嘲笑和失败的勇



气，天才只是打个盹，醒来后总是会伴随你的。

寻找灵感的方式很多，创作和探索交替进行，不在状态时也不必硬写。往往这个时候，你无法冷静地控制自己，致使事件和人物经常顾此失彼，陷入绝境（这种尴尬的体验对我来说早已不是第一次）。我建议你不妨重新拉一遍大纲，看看你组织的事件、情节是否出了问题，并根据故事的需要重新调整结构回头改写，使之合乎情理……下一步干什么？再不就到外地旅游一趟，找朋友们喝酒聊天，为什么不呢？把你的故事暂时置之脑后，走出你的幻想，从狂热中跳出来，隔开幻想和现实的世界。过一段时间，灵感就会重新回到你的身边，激起想象，帮助回忆，思路豁然开朗，所有的难题都将一通百通迎刃而解，写作的美好时刻就来临了。

顺便写点闲笔。

作家为什么受人尊敬？

他像个全能的上帝，天上地下，世间万物，无所不知，无所不晓。他能创造出一个理想的王国，让你沉浸在他幻想的世界里，让你欢乐，让你愤怒，让你忧伤……但作家不是神仙，也吃五谷杂粮，有七情六欲，都会在生活中犯这样那样的毛病，是个普通的人。写作也是一样，作家每每写作一个新的题材，可能要比一般人付出的精力多得多。因为他力求最大限度地接近生活，接近事件，接近细节，接近一切真正有过的东西，以至达到疯狂的程度。例如，作家要描写某个地方的自然、地理，那么他必须首先阅读、研究大量有关的资料，向专家学者请教这方面的知识，亲身去体验生活，观察生活。只有全神贯注严肃思考时，灵感才会惠顾你，使你的身心全部投入到创作中去。

从某种意义上讲，观察是我们创作的源泉，谁都不是生而知之的天才，都是学而知之的作者。灵感和才气，是一个人起码经过 20 年的努力才能达到的境界，其实并没有什么奇迹而言。

一个高智商的人为什么非得烦心写作呢？若从事医生、律师或商人等其他职业，经过 20 年的努力，不说发大财也能衣食无虑。

但作为编剧，即使付出 20 年的努力，花费多少心血，好不容易才有几部剧本问世，依旧可能寂寂无名，穷困潦倒，这个选择似乎好沉重……我以为，伟大而崇高的使命感，其事业的道德基础，是构成作家快乐的最重要的源泉。一个有理想和献身精神的人，对电影事业的爱是永恒的，并支撑他走过漫长的创作旅途。这种爱像圣贤一样高尚，为了创造，谁都应该有这种爱心。这样的爱无比慷慨无私，这样的爱不求任何回报，这样的爱感染着我们，使我们也不由生出同样伟大的爱心。这一点应该引以自豪，我们也决不会后悔自己当初选择的职业。倘若你一生孜孜不倦地追求了，我相信总有那么一天，是的，肯定有那么一天。你会给我们奉献出一部充满激情的传世之作，你将赢得赞许，也将被大家所理解了。

退一万步讲，即便我们达不到事业的顶峰，那么从此以后也再不会有什么遗憾而言。你可以在临终的时候平静地对自己说：“我为理想奋斗过了，问心无愧！”同样令人钦佩和赞叹。

你写的剧本，朋友们看过后都众口交誉，且经过时间的检验，自己也很满意，没有电影厂赏识怎么办？

确实，我也很喜欢你写的故事，觉得不错，理应获得成功。但预言家不好当，似乎只有一个办法，放在写字台抽屉里等待时机。有句俗话“上赶着不是买卖”，我说凡经得起时间考验的剧本，不被搬上银幕也能发表出来。你先想法儿找家影视刊物发表出来，再耐心地等待着导演重新发现……我的电影剧本《太阳谷》也曾由于当时某些人视野的狭窄，只盯着那些时髦的故事，急功近利，不被电影制片厂接受。10 年后却获得同行和读者的赏识，为外国友人翻译介绍到海外。我坚信，是金子永远埋没不了。历史可能在某些特殊的时期误解人，却不会轻易地误解一部伟大的作品，除了个别罕见的特例之外，天才被埋没的情况只是一种神话。你尽可沉得住气，十年磨一剑。

不知你想过没有，人活着的意义是什么？

当我们临死的时候扪心自问，自己一生的追求又是什么？你死

后，亲朋好友开追悼会，起草悼词纪念你的时候，又该怎样评价你的生平？就怕你忙忙碌碌一辈子，什么有意义的东西也没留下……

鹰有再多的缺点，究竟是鹰。苍蝇再完美，也永远达不到鹰的高度。

但愿你创作出的剧本，宁是有缺点的鹰，而非完美的苍蝇。

小结：

灵感是一种崭新的发现。

灵感是生活积累总和的爆发。

灵感是你功力的再现。

只有全神贯注，严肃思考时，灵感才会惠顾你。

好记性不如烂笔头，及时记录下灵感的火花。

只要你坚持不懈，天才只是打个盹，醒来后总是会伴随你的。

但愿你也爱，与我分享“甜蜜的苦役”……

## 第三十二章

### 改 编

我祈祷上苍  
别让灵感离去  
因为我过的是  
艺术人生  
没有灵感  
便没有了生命

——摘自诗歌《诗人断想》

改编是按照原著的故事，由其他写作形式变换成编剧的写作形式。

编剧一切的创作规律都适用于改编。

英国大牌导演希区柯克先生，一再强调我们应该用电影的思维方法，而不是用文学的思维方法进行改编工作。他认为，文学的价值标准与电影的价值标准不同，改编就是转换价值标准，用影像表意替换文字表意。从这个意义上讲，改编是再创作，不加改动就无从改编，正如一块大理石来自采石场，我们要经过再加工，把它雕

塑成新的艺术形象一样。小说是一种语言，电影是另一种语言，它们互相影响，绝不同。创造性的改编不是复述，也不是模仿，它力求两位作者的交融，是用另一种语言对原著进行的一种美学的转换。

忠实是编剧与作家的一种气质的相近，是两人内在情感的沟通。好的编剧能够表现出对两种语言特质的、最深刻的理解和最娴熟的掌握，电影愈是忠实于原著的语言，就愈应当开拓自己的语言。没有作家的才能，不掌握编剧的技巧，就无法把其他形式的作品搬上银幕。这是一部剧本的基础所在，编剧的功力愈深，改编的剧本就愈优秀。

剧本的改编分移植式，注释式，近似式。但无论用什么方式改编剧本，每一个改编者都必须首先扪心自问：我们是把大师的境界降低到小编剧的层次了？还是把小编剧的境界上升到大师的高度了？为什么要如此强调呢？原因很多，我只谈两个前提。前提之一，是境界问题。你是否确信自己的实力，一经你手改编的作品，肯定能表现出原著的神韵，锦上添花？前提之二，是结构问题。你是否能够搭好剧本的大结构，大框架，有把握达到大师的境界，再接受任务？

我们说移植式，指基本不动原有的故事，再把经过拣选的某些情节、事件、人物，移植到他的大框架中。

我们说注释式，指删去原著中不适于改编的部分，再用自己重新创作的某些部分，对原故事加以适当的补充。

我们说近似式，指完全改变原著的内容，只是借助原故事的内核，重新创作出一个近似的故事。

好的改编能形神兼备地再现原著的精髓。在语言风格方面，编剧的创作性与对小说忠实性也是成正比的。作品的文学特性愈重要和愈有决定的意义，改编的难度就愈大。这就要求我们的改编者，具有达到前后两者大致相当的水平。尽管原著中的布局需要有较大的改变，新旧之间的平衡虽不必完全相符，但是一经你手调整过的

布局，至少也不能失衡。

不要轻视改编的工作，以为这很省事。作家写好故事，塑造好人物，有现成的对话，雄厚的基础，你拿来就是了。不客气地说，改编就好比我们要在桌面上竖立起一个鸡蛋，看上去很简单，做起来极其困难。你句句照抄原著，也不见得能将完整的内容搬上银幕，失败的可能比成功的可能大得多。且不说它是作家写了两三年，甚至一辈子的作品，你怎么能如此轻率，太不严肃了。从现有的一些根据杰出的小说改编的影片来看，它们在电影化程度上的差距极大，原著的生命力趋于枯竭，尊重原著越发必要，随意改编也与心有愧。除非你有与作家旗鼓相当的才气，如同闪烁的双星，才能胜任这项艰巨的工作。

我这里说的改编，就是改变原著的结构，浓缩故事，补充细节，删去次要人物，以及不必要的枝枝蔓蔓，紧紧地把握住原著的主干。既忠于原著又能处理自如，毫不拘泥，妙笔生花。真正做到这一切，的确不同凡响，是要有深厚的影视技巧做底蕴的……话说回来，过大的改动原著也是一种费力不讨好的工作，很可能造成原作者的不快，引起圈里人非议，搞不好双方的心情都不愉快。所以专业编剧一般都喜欢自己创作，大都不愿意改编别人的作品。

我自己就是写小说出身的作家，经常有电影厂和电视台将我的作品搬上银幕。我以为，移植式与注释式的改编，是作家与编剧双方都能接受的合作。因为用这两种方式改编过的剧本，尚未违背作家的初衷，基本上保留了原著的精华。我最不能容忍的是近似式改编，常常有人把我的作品改编得面目皆非，将成功的小说变成平庸的剧本，令我啼笑皆非。实际上，经他手改编后的这个故事，早已不再是我的故事，而成为他的故事了！

一般说来，电影厂若想将某部小说搬上银幕，最好的办法是由原作者改编剧本，因为作家最熟悉自己写的故事，了解自己创作的人物……当然，也不绝对，若要把那些古典文学作品搬上银幕，原作者早已作古，那么也只有请今人来改编了。

电影厂常常遇到这样的情况，厂方一旦看中某部小说，需要请人改编成剧本。但作家不是专业编剧，他写小说是高手，并不等于写剧本同样是高手，天才也不可能总是全才。即便是请原作者亲自动手，也未必能保证改编与原著等值。实在没法儿，厂方只能买下他的版权，另请专业编剧来改编小说。我自己便是一例，按照常理说，改编自己的小说应该是件很容易的事情，后来我却在实践中发现改编实非易事，若请一位有改编经验的编剧一起合作，工作的进展也许会更快更容易更合理一些。因为作家太熟悉自己作品中的人物和情节，一旦落入其间很难自拔，这也舍不得砍，那也舍不得动，对故事中的一切都偏爱得要命。完全可能不单单是我，世界上的大部分作家都有这种通病——对于自己创造的生命，大家都是些溺爱孩子的父母，也从没有人像我们这样热爱他们。所以改编起来每每不忍割爱，很难创作出优秀的剧本。

重要的问题是尊重作者，尊重原著。但改编是一门艺术，忠实并非那种依样画葫芦式的虚假忠实，尊重也不等于照搬照抄，做原著的翻版。一个首要的原则是，如果我们想从小说那里找出动人的故事和精彩的情节，那么就必须首先耐心地精读原著，不读它三遍五遍决不罢休。只有当你深入细致地领会到原作的精髓，成为作者知音的时候，才能改编出成功的剧作。依我的经验看，读原著也有诀窍，否则你会“不识庐山真面目，只缘身在此山中”。

第一遍读原著，作者的故事会抓住你，使你沉浸在其中，无法自拔。第二遍再重读，你就应该从故事中“跳出来”，冷静地抓住它的内容，仔细地分析它的每一个段落，每一行字句，从中找到丰富的视觉手段，取代原作中用文字叙述的场景。在老练的编剧眼里，他最注意的是小说里叙述的原始事件，能立即发掘到作品中的各种电影元素，尽可能地使其摆脱小说的形式。继而不断地看到哪些是戏剧化的矛盾、冲突和事件，哪些是未经加工过的素材，然后把这些东西统统挑选出来。当他面临那些不可调和的选择时，则会在保留故事骨架的基础上，重新设计和创作故事。只有经过精心的

拣选，你方能左右逢源，游刃有余，知道哪些章节适于改编，哪些章节不适于改编，结构出电影剧本的轮廓……几乎每一部经过改编的杰作，都有过一番这样筛选和再创作的过程。

举例改编长篇小说《大荒原》中的两个片断，结合例子进行简单的分析：

我和妮儿潜伏在江边的柳丛中，身边的草尖净是一层白色的霜花，光秃的柳枝染过早霜，已经变成暗淡的红色。妮儿蜷缩在大衣里，冻僵似的一动不动，头发上挂起一层哈气凝成的霜花，戴了一顶白色的花冠。她紧抿着毫无生气的嘴唇，没有一句话，没有任何动作，两眼直直地独自发呆，仿佛我不在跟前，而是在离她很远的地方……我望着她那受伤的小鹿似的眼睛，是熟悉的么？不，几乎是陌生的，一点没有光彩，使人萌生无限的同情和怜悯！妮儿的沉默使我感到沉重，能逗她说几句话，让她笑一笑，我们的心里总会轻松些。我不敢打破沉默，惟恐哪句话勾起她的伤感，装出若无其事的样子，和她一起保持着沉默……若在平常，我们该多高兴，总盼着能单独出来打猎，尽管妮儿曾经对我说过，她再也不想出来打野禽，她可以不打，我打，何况我是陪她出来散心的，这回总算梦想成真……

一轮红日喷薄而出，渐渐升起来，温暖着冻僵的大地，融化草尖的霜花，在我们面前诞生一个崭新的美丽的早晨。潜伏半天，江边上连只水鸟的影子都没有，偶尔有群野鸭从头顶飞过，拍打着翅膀相互呼唤着，就是不落下来歇脚，是不是它们也怕大水，要早早离开这个地方？曼陀罗似的蒺藜根爬上江岸的陡坡，涨起的江水漫进低洼的沟地，淹没颗粒饱满的狗尾巴草尖，在我们身边不远处汇成一个很宽的泡子。泡子里面有什么发出“泼哧泼哧”的



响声，一刻也不肯安宁，大概是只水耗子在戏水吧？

电影剧本的语言是展示，而非描写，要有事件，有动作性。

有人认为，凡可以写成小说的作品都能搬上银幕。其实不然。小说和电影固然都表现生活流，这并不等于说，它们把焦点都集中在生活流的同一方面。文学侧重表现人物内心的发展或存在状态，主要是一种意识和精神上的连续，小说的世界可以不受时空的局限，任意描写人物的心理和周围环境的变化。电影的世界却时刻受到时空的限制，无法体现小说中意识和精神上的连续，只能表现促成这种按照时间秩序联系起来的诸多事件。这就要求我们的改编者，一定要把小说的元素转换成电影的元素，让影视这门艺术的门户洞开，亮出它的秘密。所以我们说，有一些小说可能适于改编，也有一些小说可能不适于搬上银幕。

故事中的前因是妮儿遭到歹徒大巴强奸，主人公的“我”带她出来散心。而“我”和妮儿潜伏在江边打猎，除周围风景的描写外只是想来想去，基本上为心理描写和过程的叙述。既没有情节的变化，又没有动作和戏，甚至连对话都没有，仅仅是素材。而素材是外部事件，只起线索作用，很难塑造起鲜明的性格。尽管作家的文笔很生动，写景状物也很具美感，但这是典型的小说手法，严重地缺乏视觉表现力。若硬要改编成电影的片段，只要几句话，几个全景的镜头就足够了。也没有什么实际的内容和意义，颇显干瘪无味。

经过改编的剧本：

### 江边

我和妮儿潜伏在柳丛中，身边的草尖蒙上一层白色的霜花。

妮儿蜷缩在大衣里，她紧抿着毫无生气的嘴唇，两眼直直地独自发呆。

一群野鸭从头顶飞过，拍打着翅膀相互呼唤着。

不远处的泡子里，有一只水耗子在戏水，发出“泼哧泼哧”的响声。

下面的片段就适于改编了：

……我捡起地上的海碗，迎面碰上从院子里跑出来的妮儿，以为她要亲手处死这两个坏蛋，出口恶气。没想到妮儿径自走到老绝户面前，垂下目光，两手紧紧贴在胸前，用低得刚能听到的声音说：

“绝爷，没有秃头……”

“啥？”老绝户问。

“是大下巴一个人干的……没有秃头……”

这分明是在替秃头求情，大伙面面相觑，我不去取酒了，看妮儿到底要干什么。

“你说准了，妮儿。”病叔咳嗽一声，清清晰哑的嗓子提醒道。

“是的……就他一个人。”

妮儿又很肯定地重复一遍，声音更轻，并没有抬起目光，我见她的嘴角急剧地抽搐一下，要流泪了。

“你这闺女，他们祸害你，”漂姐搂过妮儿的肩膀，“你还替人家开脱？”

“不，我说的是实话……”妮儿停顿了一下，又以恳求的语调加速高声说道。“确实没有他……”她挣脱开漂姐，像是要憋住喉咙里无声的恸哭，胸脯剧烈起伏着，咬紧发白的嘴唇。猛地低下头，撩起衣襟蒙住眼角，手再也没放下去，肩膀扭动着跑回屋里。

“罪孽呀……救人一命，积点德吧。”一直沉默的绝奶说话了。

“收拾我一个人吧，是我干的……痛快一点……”大下巴大声叫道，之后，紧紧闭上眼睛，面孔变成木头似的，只求速死。

“秃头，看你是条汉子，要是在早，有这种胆量就够意思……”老绝户考虑一会儿，又恢复冷酷无情的样子，决定道，“你走吧，走的远远的，永远离开这里……要是让我们再看见，就别怪不仗义！”

秃头的嘴角挂着悲哀的皱纹，喝醉酒似的，慢慢转身踉跄着走去。他走出几步又返过身来，双膝一软跪在大家面前：

“我还有一个请求……等安排完他的后事再走……”

“我答应你，起来吧。”在一种坟墓般的寂静中，老绝户的脸一下变得杀气腾腾，抬高了嗓音，用我十分陌生的口气说着，恶狠狠地笑了。“狗剩子，动手！”

对此无人反对，大家都默不作声表示同意了。

经过改编的剧本：

院外

妮儿从院子里跑出来，径自走到老绝户面前，垂下目光，两手紧紧贴在胸前，用低得刚能听到的声音说：“绝爷，没有秃头……”

老绝户问：“啥？”

妮儿：“是大下巴一个人干的……没有秃头……”

大伙面面相觑。

病叔咳嗽一声，清清晰哑的嗓子提醒道：“你说准了，妮儿。”

妮儿的嘴角急剧地抽搐一下，仿佛要流泪了，她并没有抬起目光，又很肯定地重复一遍：“是的……就他一

个人。”

漂姐搂过妮儿的肩膀：“你这闺女，他们祸害你，你还替人家开脱？”

妮儿停顿了一下，又以恳求的语调加速高声说道：“不，我说的是实话……确实没有他……”

她挣脱开漂姐，像是要憋住喉咙里无声的恸哭，胸脯剧烈起伏着，咬紧发白的嘴唇。猛地低下头，撩起衣襟蒙住眼角，手再也没放下去，肩膀扭动着跑回屋里。

一直沉默的绝奶说话了：“罪孽呀……救人一命，积点德吧。”

下巴大声叫道：“收拾我一个人吧，是我干的……痛快点……”

之后，紧紧闭上眼睛，面孔变成木头似的。

老绝户考虑一会儿，又恢复冷酷无情的样子，决定道：“秃头，看你是条汉子，要是在早，有这种胆量就够意思……你走吧，走的远远的，永远离开这里……要是让我们再看见，就别怪不仗义！”

秃头喝醉酒似的慢慢转身踉跄着走去，他走出几步又返过身来，双膝一软跪在大家面前：“我还有一个请求……等安排完他的后事再走……”

老绝户的脸一下变得杀气腾腾，抬高了嗓音，恶狠狠地笑了：“我答应你，起来吧……狗剩子，动手！”

对此无人反对，大家都默不作声表示同意了。

只要我们开动脑筋，稍稍作一下比较就不难发现，原著为影片提供了有力的条件，比较适于改编，连整场戏的框架都不需要改变。这个段落从文字转变成形象后，仿佛立即获得了独立的生命，它们在剧作中要比原著中更有效果，在美感方面也更合乎分寸。故事中每一个人物都有他的动作性，每一句话都带有人物性格的特

点。原著是以“我”的主观角度叙述故事的，编剧只要换一下视角，砍去“我”这个角色，变主观为客观的视角讲故事，再删去没有必要的描述性语言，变动一下语序，就可以将整个场面也就是将这段戏改编得有声有色了。

为什么有些长篇小说被改编成剧本，小说往往还是比剧本好？

因为我们只能以 90 分钟时间，120 个左右的自然段，改编一部长篇小说，结构出电影文学剧本，那么就要求改编者非有大才不可……虽说优秀的故事发生在有限的可知世界内，但长篇小说的内容浩繁复杂，枝枝蔓蔓太多。你必须仔细节选和不断删除其中不必要的章节，重新结构故事，细致、真实地表现出人物丰富的内心世界。这是一项艰难复杂的工作，成功的因素是多方面的，简明扼要需要花费时间，卓越超群来自孜孜以求。只要我们稍一失之偏颇，便有可能陷入误区无法自拔，所以编剧难免挂一漏万，极容易损失作品的原汁原味。

这就要求我们的编剧采撷各家之长，下大工夫，花大气力，真正做到心中有数，对原著进行层层剥离简化的工作。力求简单地直奔真实，理出相关的几个人物，几个情景，几个家庭之间的联系。要舍去文学性较强的内容，保留富有电影性的段落，删去一些东西，补充一些东西，产生一些新的东西，既忠于原著，恰到好处，又有所创新。每每改编者要经常自己询问自己：“假若处在同样的情况下，我是这个人物会怎么做？这样好不好？观众会不会喜欢？为什么不喜欢……”同时，改编也不是摘抄原著的叙述体，在大部分的情况下要进行浓缩。且这种浓缩的工作不可能只是简单的删减，往往需要重新安排整个结构……

总而言之，按照美学的审美法则，量的衰减应该与质的递增相互适应，高质量的改编，是对原著中诸方面因素的提高和重新组合。所以影视界才流传这样的说法：最适于改编的是中篇小说，其次是话剧，最难改编的是长篇小说！

我们看前苏联作家肖洛霍夫的长篇巨作《静静的顿河》，有一

百多万字，他全景式地描写了顿河两岸哥萨克的生活，反映了前苏联国内变革的激烈过程。小说头绪众多，人物众多，气势宏大，场面壮观，波澜壮阔，富有浓郁的哥萨克民族的生活气息。我们都非常喜欢这部作品，若把如此浩繁的历史长卷搬上银幕，换作我做改编，一下子也不知道该从哪里着手？我不得不佩服这部小说的改编者，他在尊重原著的基础上，以主要人物葛利高里和阿克西妮亚的爱情为主线索，展开事件，贯穿全剧。真正体现出形似、神似的改编原则，较好地再现出原作的精髓。在这里，小说与剧本合乎情理地密切结合在一起，成为美学的整体，可以说是了不起的改编，是从小说到电影剧本的成功范例。

我们说，电影剧本是现代艺术，现代电影表现的内容不但丰富多彩，处理的手法也多种多样，同时改编的工作也是对改编者的一种耐力的考验。倘若你有机会接到一部小说，我劝你不要急于动手改编，一定要做好案头的准备工作。先留出一段时间研究和思考你要表现的内容，以便发现别人没写过的特点，然后再到实地去采访，重新体验和挖掘生活，这样才能清楚地了解故事发生的那段历史时期，不会搞错。或许你还将遇到自己现在没料到的东西，对手头的工作有一定启发和借鉴的意义。你下的工夫越大，作品就越扎实，创作的剧本才能经得起时间的检验。

有些人自恃才思敏捷，根本就不做案头的准备工作，一经接手原著，一不采访，二不体验生活便闭门造车。并根据自己的臆想胡编乱造，匆匆忙忙地合并人物原型，补充细节，用不几天时间就能改编出一部剧本。说好听点，我望尘莫及，说不好听的，这是对原著和观众不负责任的表现。

我们都熟悉李白的名诗“早发白帝城”。我曾经根据这首诗歌的内容主观猜想，既然白帝城是刘备兵败托孤的地方，那么它肯定是一个小县城了。实际的情况是白帝城并非什么县城，而是长江边上的一座小小的山城。假若让我改编古典小说《三国演义》，仅凭想当然去写刘备托孤这场戏，一定会连场景都无法表达准确，闹出

天大的笑话。后来，我去三峡体验生活路过白帝城的时候，才明白自己的误解多么荒唐！之所以古人强调文人必须读万卷书，行万里路，个中的道理不言而喻，这也是你改编过程中不可缺少的重要环节。

我们经过采访和体验生活，把剧本的大框架构思好了，那就写到顺手的时候再停笔。最坏的毛病莫过于写写改改，改改写写，说不定会破坏你的整体构思和写作情绪。要一气呵成，不写完全剧决不住手，再凭你的修养、直觉和经验，反复揣摩——

这一自然段写得怎么样？

那一场戏是否有助于故事的进展？

情节是否符合结构的需要？

人物的性格是否与原著相吻合？

有助于故事的进展的，则可保留；可用可不用的，应坚决删除。

美国作家海明威曾经说过：“任何文章的初稿都是狗屎。”

改编也和创作一样，每一个作者都经历漫长的探索过程，既有许多发现和收获，也有许多难以预料的失误。新的探索和实验仍在继续，各种题材和风格同时并存，相互促进，相互影响，艺术形式和表现手段也日趋丰富了。且大凡初稿，一般都难免流于平淡或牵强。最初的改编不够理想，摆在我们面前有一大堆亟待解决的问题，仍然需要有所变化，或者重新改写伏笔，或者重新改写分晓……就是在定稿之前也许还要进行几次润色，这在写作中是常有的事，不足为奇。话说回来，即使你的努力失败也不必上火，有了故事和事件的走向，每场大戏的脉络都搭配结实，先留下一个明确清晰的骨架再说。反正剧本尚未定稿，我们不妨搁置一段时间，去重读原著或干别的事情。随着时间的推移，当你再次拿起初稿的时候，就会感到格外亲切、激动、兴奋，肯定有新的灵感和想法补充进来。

所有的创作都是一种磨炼。

改编是尝试与选择的过程，是提高的过程。剧本和小说是通过两种不同的美学素材，对同一创作计划的体现，两者之间的美学存在是平等的，一部好的剧作可以兼具电影与文学的双重风格。电影剧本也像其他文学作品一样，同样可以成为文学上的杰作，作者的改编就是他创作主张最充分彻底的实践。不要轻信别人吹嘘他几天时间就改编出一部剧本，那是扯淡，无知者无畏。就算他倚马千言，才气横溢，一个字一个字地抄吧，也很难在一周之内写出 4 万多字，更不要说听取意见和反复修改了。我看能用 3 个月时间拿下剧本就是高手，你可能早已累得精疲力竭，脑浆像被抽干了一样，一片空白……

过去，我常听老人说这样的话：“听兔子叫还不种豆子啦！”意思说兔子从来叫不出声音，是哑巴。若真地叫出声音肯定是不吉利的年头，于是大家就都不敢种豆子了。现在想起来仍觉有趣又含义颇深。是的，兔子真的能叫也没有必要大惊小怪，林子大了什么样的鸟没有。沉稳的作家从不急于立竿见影，他们会耐心地数易其稿，直到尽可能地符合导演和演员的工作要求。让他写吧，他写他的你写你的，用不着去管别人的事情。兔子只管叫它的好了，我们依然播种，并且种瓜得瓜，种豆得豆。

最后，我还想谈谈改编的片名问题。

你起个既概括剧情又新颖的片名，那是再好不过的事情。

倘若达不到这样的效果，难免事倍功半，最好的办法莫过于尊重原著的初衷。因为一部成功的小说是艺术宝库中不可替代的财富，早就赢得一大批基本的读者，造成广泛的影响，为广大的读者群所接受。这一点很说明问题，一时找不到提示全剧内核的好片名，仍旧延用原著的名字，实属上策。

小结：

改编是一门艺术，是再创作。

编剧的一切规律都适用于改编。



改编是用另一种语言对原著进行的一种美学的转换。

改编有两点尤其重要：一是境界，二是结构。

首要的问题是尊重作者，尊重原著，但尊重不等于照搬照抄，也不是原著的翻版。

做好案头工作，精读原著，领会原著的精髓再改编。

作者改编的剧本，就是他创作主张最充分彻底的实践。

## 练习与思考

1. 落笔之前，想一想剧本属于哪种类型。
2. 写出剧本草稿，看看什么样的风格适合你。
3. 氛围能装饰内容吗？
4. 举例说明，灵感是什么？
5. 在剧本的写作中，色彩有什么功能？
6. 谈谈改编的几种方式。
7. 虚心听取专家的意见，认真修改 3 遍剧本，去粗取精，去伪存真。
8. 敢于否定自己，推倒重来，直至改到大家都认可才寄出剧本。

续  
篇

剧  
本  
精  
品  
赏  
析

## 电影文学剧本

### 太阳谷

#### 1. 太阳谷（1945 年）

一声爆炸，血色的硝烟翻滚奔腾。

“嘀嘀嗒嗒”的电波声中，俊俏的十八九岁的日本女兵枝子，穿过炮火犁翻的战壕寻找什么。

战斗已经结束，日军尸横遍野。

枝子扒开尸体堆，翻过一具苏军士兵尸体，发现血肉模糊的岗田洋子蠕动着，一下子扑过去……

一面残缺不全的太阳旗，在秋风中飘动。

太阳旗上的残阳逐渐明朗，枝子背着岗田洋子仿佛从残阳中走出，一脸悲哀绝望。

#### 2. 地下永久工事

门厅，枝子背着岗田洋子走进大门，带着凄惨和失败感的 10 个日本女兵迎上。

枝子颓然瘫跪在地。

洞门“轰隆隆”自动关上，一片黑暗。

“嘀嘀嗒嗒”的电波声中打出字幕：

“命令远东 101 特别行动组原地坚守待命。”

寂静中响起啜泣声，越来越响，撕心裂肺地回荡……

推出 3 个惨白的大字：太阳谷

叠印演职员表。

### 3. 太阳谷（一年以后）

夏日，雾蒙蒙的黎明，荒草间白骨累累。

一双露着脚趾的鞋子趟开荒草，飞鸟“哇哇”怪叫着惊起。

一个二十四五岁的，军装褴褛的汉子穿行于林中，他扶住树干，喘息着望去，似乎听到什么异常的动静。

透过枝叶间，可以看到枝子在压抑至极地抽泣，她梳着两根短辫，身穿衬衣、军裤，很像山里的村姑。

视线模糊起来，汉子抓了把野草塞进嘴里，拼命咽下，摇摇晃晃追过去。

飞鸟惊醒枝子，她挑起水桶离去。

汉子跑出树林，摔进一条沟里。

他挣扎着爬出沟沿，枝子杳无踪影。

汉子不相信自己眼睛似地再次抓起东西，胡乱往自己嘴里塞——是一个头盖骨。

迷谷幽幽，怪石峥嵘。

演职员表止。

### 4. 树林间

苍茫的暮色中，两个拖着步枪的日本女兵跌跌撞撞逃来，不难看出，她们是逃兵。

一女兵一头栽倒在草丛里，精疲力竭地喘息：“阿惠……我跑不动啦……”

（以下日本女兵对话均用中文打出字幕）

阿惠上气不接下气喘息着跪下，拉起女兵。

岗田洋子率先撞开树枝追来，她 27 岁，跑起来脚有点跛，一脸杀气。众女兵随后持枪追来，她们都十八、九岁，脸色由于长期不见阳光，十分苍白。

岗田洋子果断地从腰间拔出匕首，扑向两个逃兵。

女兵绝望地推开阿惠哭叫：“快逃！”

阿惠泪流满面，拔腿踉踉跄跄逃去。

岗田洋子一刀捅进女兵的胸口，鲜血淹没了画面。

## 5. 树林外

阿惠爬上一道山坡，枝子拨开树枝追来。

枝子举起“三八”式步枪瞄准，阿惠的身影在准星里晃动。

枪口迟疑着移开，从枝子眼神里看出，她很难对自己的战友开枪。

岗田洋子与阿洋美追来。

岗田洋子见状大怒，一拳打倒枝子。

阿洋美面无表情地举起步枪，脸颊贴在枪托上瞄准，手指扣动扳机射击。

阿惠应声翻滚着滑下山坡……

## 6. 山坡

树林间，野人般的汉子正贪婪地往嘴里塞野梨，听到枪声一震。

他拨开树枝跑来，转眼之间愣住了——他的脚下扔着一支步枪，阿惠浑身是血，披头散发，她抱着脑袋向后退去，后面是一道深涧。

汉子刚要说什么，一声惨叫，阿惠摔了下去。

汉子走到涧边，愕然望去，深不见底。

他回过头来，一支猎枪顶住了鼻尖，黑洞洞的枪口后面，是一个铁塔般的独眼龙。

## 7. 山口

酒漏子与老三架过那汉子，拽起他的一只胳膊按在木头墩子上，二金客恶狠狠地抄起板斧。

汉子争辩道：“我说过，我不是土匪！”

二金客一拳打去，汉子嘴角流出鲜血。

身材魁梧、满脸络腮胡子的独眼龙，瞪了二金客一眼，那只独眼里有极大的威慑力，二金客悻悻地闪在一边。

独眼龙用猎枪筒拨过汉子的脸盘，目光炯炯地逼视。

汉子甩开枪筒，吐了口血唾沫，脖子一扬：“要砍，砍这儿！”

独眼龙冷冷地收回猎枪：“不怕死？”

汉子猛地挣脱身子跳起，撕开军衣——胸部弹痕累累，触目惊心。

汉子：“倒是死在我手下的鬼子，不知有多少！”

众金客被镇住了，眼中颇有敬佩之意，老火头暗暗扯了扯独眼龙的衣袖。

独眼龙不动声色，摸起胡子。

二金客抡起板斧，板斧由空中落下，“当”的一下，被独眼龙手中的猎枪磕开……

## 8. 采金营地

翌日上午，粗犷的笑声滚过河面，在幽幽的山谷回荡，河水贴着峭壁流出山口。

众金客热火朝天地建造木头房子，他们砍树、扛圆木、锯板子、搭房架、围起院墙，充分展示着男人的力度。

汉子已换上一身金客的衣裳，与酒漏子扛着一根圆木走来，肩膀一抖抖落地上。

酒漏子擦着脖子上的汗水，做了个抹脖子的手势：“小山东，当军官的开小差，可要这个的！”

小山东忧郁地：“我只想找爹和妹子……”

酒漏子：“你啥时候打鬼子的？”

小山东沉浸在回忆中了：“我妹子……还扎小辫呢……”

站在木凳上安窗框的二金客，试探着问：“小山东，你在这疙瘩转了那么多天，碰上啥没有？”

小山东迟疑着：“好像有个女的……”

正在房顶上檩子的独眼龙，听到小山东的话一阵紧张，举起斧子又落下。

酒漏子从怀里摸出酒瓶，拔下苞米棒塞子灌了一口：“八成碰上山神奶奶了吧！”

众金客跟着淫邪地哄笑。

砌锅台的老火头转过身来，用烟袋锅敲了一下酒漏子脑袋：“酒漏子，你小子不怕烂舌根儿！”

小山东皱起眉头：“老火叔，你看这一带能找到他们么？”

老火头翘腿坐在锅台上，抽起烟袋锅：“我倒是知道，有不少闯关东的给抓了劳工……也有人传，鬼子把太阳谷的金子挖空了，藏在山洞里，那些劳工都被赶到河里灭口啦……”

忙着钉木板围墙的老三，拔出嘴角叼着的洋钉插进来道：“听说那里头的金子有鸡蛋大，老毛子打得快，鬼子一块都没运走……”

酒漏子：“哎——有牛头大！”

二金客急忙用脚跟捅了他一下，酒漏子顿觉语失，用手捂住嘴巴。

独眼龙审视小山东的反应，小山东黯然神伤地望着远山，替换下一个拉大锯的人，闷闷不乐地破起圆木。

独眼龙一巴掌拍死脖子上的一个大蚊子。



### 9. 女兵宿舍

阿菊尖叫着和枝子在床上厮搏，她挣脱开，拼命咬向自己的手腕，鲜血横流。

枝子用力拉开她的手臂：“阿菊！”

阿菊泪如雨下：“枝子……别让我再拖累你们了……”

枝子压住她的流血处，鼻子一酸，流下泪水。

### 10. 隔离宿舍

阿菊被火灼着似地蹬开被子，她用缠着绷带的手，撕开衬衣，断断续续地说着谰语：“热……妈妈……我回家了……热……”

枝子抱住阿菊，又放下她去拧水盆里的凉毛巾。

满子用指尖撮了撮鼻梁上的眼镜，那眼镜只剩下一个镜片了。她打开药箱，里面只有酒精和碘酒，束手无策。

枝子绝望地蹲在脸盆旁，扔下凉毛巾：“得想法儿出去，采点草药！”

抱着阿菊的千代子，愕然地望着枝子，难以置信地摇头。

枝子痛苦地抱着脑袋垂下去，手指插进头发里：“不能眼看着她……”

她使劲儿地抓挠着头发，宣泄着内心的积郁与无奈，越挠越痒。

千代子不由自主地把手伸进后背，抓挠起来，满子也仿佛受到传染似的，跟着挠起痒痒。

枝子抬起头来，目光一亮……

### 11. 女兵宿舍

阴暗潮湿的房间里，摆着一个火盆，岗田洋子背着手站在旁边，不动声色地望着枝子。

枝子脱下衬衣衬裤，上面布满虱子。

千代子脱下衣裳，满子脱下衣裳，众女兵都脱下衣裳，纷纷扔

进火盆里。火焰拔起来，衣服上的虱子烧得“噼啪”作响。

浑圆的臂膀，丰腴的大腿，布满皮癣、疥疮和蚊虫叮咬的大包……

疯狂抓挠的手，挤出血的疙瘩。

芳子身上的水泡被抓破，流出水来。

满子狠狠用巴掌抽打身上的痒处。

阿洋美用刀尖挑开腿部一个化脓的大包，挤出脓血，抓起碘酒泼上，抱着腿满地乱跳。

枝子的脊背上挠出血淋淋的道子，她奇痒难耐地苦着脸道：

“岗田组长，说什么也得洗个澡了！”

千代子挠着头发，身子靠在墙壁上乱搓乱蹭：“一年多啦……”

岗田洋子迟疑不语，自己也条件反射般用胳膊蹭着腋下，马上又硬挺着保持威严不动。

满子神经质地跳起来，用脑袋不断撞着墙壁：“我受不了啦！”

八杉晓雪副组长，她 24 岁，试探着朝岗田洋子点头。

岗田洋子自己也忍不住抓挠起来，终于默许了……

## 12. 大甩湾

暮色苍茫，雾气弥漫。

众女兵一头扑进河面，溅起一片片水花。久违了，河水与新鲜的空气，她们连衣服都顾不得脱，拼命搓洗身子、头发。

八杉晓雪持枪在岸上游弋警戒。

枝子撕开衣襟，把头埋在水里。

千代子和满子扒掉衣服打起滚来。

水面，漂浮的长发，翻滚的身躯，搓洗的手掌，比比皆是。

芳子从水里探出头来，激动得“呜呜”哭起来，河水猛地呛进鼻孔里。

她用手去捂脸颊，扬起的河水又呛了她一口，人懵懵懂懂倒下，挣扎着翻起又沉落……水面冒出一串水泡。

河岸上架着步枪，步枪旁有一小堆新鲜的草药，草药上放着满子的眼镜。石块上不断落下水淋淋的衣裤，有两件衣服扔进水里，顺流漂去……

### 13. 河下游

一个金盘子在水里摇晃，盘里的泥沙随水冲去。独眼龙挽着裤腿站在水里，他很失望地收起金盘子，走上岸来。

小山东吐掉嘴角的烟头，漠然地望着河面，转身朝树林走去。

二金客拦住他：“哪去？”

小山东：“找我要找的……”

二金客：“光蹭饭不干活，吃孙喝孙不谢孙咋的！”

小山东推开他，迈开脚步。

二金客抢上一步再次拦住小山东，抓住他的脖领：“你小子不懂规矩……”

小山东伸手抓住二金客的手掌，两人较劲儿掰动起来。

二金客几乎使出吃奶的力气，整个人都被小山东提溜起来，只得龇牙咧嘴地松开手掌。

小山东径自离去，二金客大失颜面地甩着手腕。

酒漏子和老三捂着嘴巴扭头窃笑。

独眼龙望着小山东的背影，鼻子哼了一声，他头一摆，老三、酒漏子等人随着他向上游走去。

二金客却留在原地卷起一支旱烟，他怒火中烧地点着烟卷，狠狠吸一大口……

夕阳把他的剪影拉长，似乎给人一种不祥的预感。

### 14. 山谷

小山东独自神情郁悒地走入灌木丛。他拨开茂密的枝叶，猛然发现了什么似地眯缝起眼睛。

他转过身去，一只手搓揉着额头，冷静下来，身后拨开的枝叶

又合拢在一起。

前面倏地闪出跟踪而来的二金客：“你找到了什么……”

小山东痛苦地望着对方，沉默不语。

二金客：“想吃独食！”

小山东不理睬他，迈开脚步往回走去。

二金客命令道：“回去，领我看看。”

小山东仍旧脚步不停。

二金客狞笑着，突然用脚尖挑起一根拳头粗的枯树干，劈头打过来。

小山东下意识地抬起胳膊挡住，回手之间双手夺下树干，屈起膝盖狠狠一磕，树干断成两截。

他接着扯起二金客的脖领，将他扔进树丛里，冷冷道：“你自己看吧！”

趴在地上的二金客，灰头土脸地抬起头来，魂飞魄散。

眼前的草丛中，阿惠的尸体布满蛆虫、蚂蚁，脸颊上的眼睛像两个黑洞。

### 15. 大甩海另一侧

从远处看，一道河崖突入水中，岸上是茂密的树林。独眼龙一伙人走来，他们边察看沿岸边用铁锹挖着沙土。

跟在后面的酒漏子被什么绊了个狗吃屎。

他气急败坏地爬起来对准那东西踢去，一屁股坐下捂着脚尖叫起来，疼得人龇牙咧嘴。

老三等人哈哈大笑。

独眼龙过来用铁锹扒了几下沙土，露出一枚没爆炸的大炸弹，眼中显出厌恶和晦气。

酒漏子反倒连连磕头：“大哥，山神奶奶显灵了……你知道她让我谢啥？”

众金客面面相觑，不解其意。

酒漏子一本正经地：“就地取宝。”

## 16. 大甩湾

枝子抓住一条大鱼，“哎哎”地招呼别人帮忙。

阿洋美与满子扑上去，3人在水里一阵扑腾，将一条大鲤鱼拖上岸来。

众女兵都围着大鱼惊叹不已：“好大呀……这回可有生鱼片吃啦……”

具有模特一样身材的阿洋美走上岸来，梳理起披散在肩上的湿淋淋的长发。

女兵甲羡慕地瞅着阿洋美：“阿洋美……你有过男人么？”

阿洋美冷艳地一笑：“我扒过中国男人的皮！”

千代子怔怔地望着河水流去的山口，若有所思。

瘦小的满子戴上眼镜，没头没脑问：“这水流哪儿去啦？”

千代子的眼里忽然噙满泪水：“大海……家……”

她们身旁的枝子“嘘——”了一声，抬眼示意。

不远处，一头美丽的母鹿领着一只小鹿来河边喝水，它们喝过水，悠然地顺着河岸向下游走去。

女兵们屏息凝望，神态中浮出或遐想，或温情，或失落，或痛楚……满子嚤嚤抽泣起来。

阿洋美咬住嘴唇抓起步枪，推上子弹对准母鹿。

枝子一把压住她的枪口，摇头。

阿洋美狠狠甩开她，再次抬起枪口。

枝子急了，扑上去与阿洋美争夺步枪，两人没命地厮搏起来。

两只饮水的鹿受到惊动，掉头溜烟跑进树林。

众女兵拉开枝子，恼怒地逼近阿洋美，似乎要发生什么……

巡逻归来的八杉晓雪走近大家：“大伙该回去啦。”

她清点人数，神情骤变：“芳子呢？”

河面上，芳子赤裸的身子若沉若浮，顺流漂去。

枝子带头跑下河水追去：“芳子！”

八杉晓雪难过地闭上眼睛。

众女兵沿岸跑着，脚下水花四溅，一声枪响从远处传来。

#### 17. 大甩湾另一侧

半空中，一只野鸭歪着翅膀掉在岸边。

独眼龙掉过猎枪，吹起枪口的白烟，像是在欣赏自己的枪法。

酒漏子欢天喜地跑过去，捡起中弹的野鸭。

独眼龙的眼中掠过一丝得意，突然发现顺溜而下的芳子尸体……

#### 18. 大甩湾

独眼龙率先翻过河崖，举枪欲击。

空空荡荡的河岸，日本女兵已不见踪影。

独眼龙满腹狐疑，继续向前搜索，前面又是一道河崖插入水中，河崖那边惊起漫天水鸟。

他甩下众金客，独自快步翻过河崖，影影绰绰见一人影。

他潜入林中绕过去，出其不意地冲出举枪对准那人背影：“别动！”

小山东悲痛欲绝地侧过脸来，又定定地望着什么。

独眼龙顺着他的视线望去——河湾处，白骨累累，骷髅成堆，一群乌鸦在上面聒噪着翻翅乱飞。

大片大片的白骨，大堆大堆的骷髅，令人触目惊心，惨不忍睹。显然，这是劳工们当年被集体枪杀灭口的地方，所以这些人光天化日之下暴尸荒野！

独眼龙的脸颊扭歪了，枪口猛地喷出火焰，驱散翻翅乱飞的乌鸦。

山野里久久回荡着密集的枪声，以及人被枪弹击中后发出的绝望的惨叫……

### 19. 隔离宿舍

枝子拿着一束草药走进来，尖叫起来。

阿菊吊死在屋中，悠荡着双腿。

枝子步步后退，与后面跟进来的人撞在一起，岗田洋子与八杉晓雪见状也大为震惊。

岗田洋子很快镇定下来，问道：“枝子，你们听准了，是猎枪？”

枝子抽泣着，点头。

八杉晓雪心情沉重地思索着：“打猎的都进山啦……”

岗田洋子咬着牙齿道：“八杉副组长，接通工事引爆线！”

八杉晓雪一惊，下意识地立正。

岗田洋子：“再有擅自出去的，一律严惩。”

枝子攥碎手中的草药。

岗田洋子冷峻地盯着阿菊的尸体：“一定要稳住军心，我命令你们。”

说着，她与八杉晓雪解下阿菊的尸体。

### 20. 甬道

从敞开的铁门望去，炸药库里堆满高抵屋顶的炸药包，岗田洋子与八杉晓雪把引爆线拉出炸药库。

岗田洋子试着起爆器。

八杉晓雪不断地往地上放着引爆线，沿着走廊延伸……

满子从一个洞口拐出，看到这一切，惊恐地捂住自己的眼镜闪回，瘫靠在墙上。

她跌跌撞撞地掉头跑去。

### 21. 女兵宿舍

昏暗的灯光下，众女兵僵直地跪坐在案桌前，一张张稚气未退

的面孔，茫然、苍白。

案桌上摆着生鱼片，没人动筷子。

枝子强忍着悲痛拿起筷子，夹起一块生鱼片，没等送到嘴里便干呕起来。

众女兵拿起筷子又放下，谁都理解失去芳子与阿菊的难过心情，只有阿洋美夹起鱼片送进嘴里咀嚼着。

千代子拿出一瓶酒精，打开瓶塞，举到嘴边又放下，迟疑着喝还是不喝。

枝子从千代子手里拿过瓶子，喝下一口后又还给她。

千代子不再犹豫了，自己喝过一口递给女兵甲。女兵甲喝下一口，将瓶子依次递给身边的女兵乙。

瓶子在众女兵的手中往下传去，尽管其间也有人默默摇头拒绝，但大家都再没有动筷子……

僵直的身子，被酒精刺激得变形的面孔。

满子失魂落魄地闯进屋：“拉工事起爆线啦！”

枝子突然轻轻唱起一首日本民歌来，歌声苍凉凄切，荡漾着无法排遣的郁悒。

阿洋美扬脖控下最后一滴酒精，一下将瓶子摔碎。

满子神经质地抱住胸脯尖叫起来。

众女兵眼含泪水，跟着枝子唱了起来，歌声愈发凄恻，令人欲哭无泪……

## 22. 河下游

翌日早晨，阳光晃在水面上，像碎银万点。小山东背上系着个干粮袋，蹲在河边捧水洗脸。

独眼龙站在水里，收起金盘子里的金沙：“要走？”

小山东郁悒地点头，抹掉脸上的水珠。

酒漏子脚踩着铁锹：“好哇……这下你可回家啦！”

小山东站起身子，好像硬硬从牙缝挤出来的一般：“家……奶



奶的日本鬼子！”

老三也凑过来问：“小山东，还找不找你妹子啦？”

小山东坚定地：“找，到别的地方试试。”

独眼龙想了想，拿起挂在腰间的牛角，倒在手心里一点金沙，递给小山东。

小山东推开金沙，转身离去。

一把刀子“嗖”地飞过他的耳边，小山东抬起手指钳住刀子，头也不回地收住脚步。

独眼龙接着扔过刀鞘，笑了：“这个路上用得着……”

小山东背对着众金客，并没有再接刀鞘，而是微微摇头扔掉刀子，嫌那武器脏了手似地在裤腿上蹭了蹭，然后迈开大步走向树林。

酒漏子惊叹着竖起一根大拇指。

### 23. 地下永久工事

众女兵列队肃立，形同木桩。岗田洋子背着手来回走着，八杉晓雪解下腰间的皮带。

岗田洋子：“喝酒精的，出列。”

众女兵纷纷低下头去。

阿洋美不屑地扫了眼左右，昂起胸膛上前一步，其他女兵也犹豫着走出队列。

千代子虽然挪动了一下脚跟，但仍旧站在浑身哆嗦的满子身边，没出队列。岗田洋子走过来，抽动着鼻孔嗅嗅千代子的嘴巴，一把将她拉出去。

岗田洋子冷冷一笑：“看谁再敢违犯军纪！”

阿洋美突然大声报告：“报告岗田组长，还有枝子……”

### 24. 河上游

水面倒映出枝子的身影。一只桶打起河水，搅乱了影子，枝子

将桶放在岸上，拿起扁担上肩。

骤然间，她大惊失色，背着干粮袋的小山东站在她的身边。

枝子死死盯住他，紧张得微微发抖。

小山东端详着她，竭力在记忆里打捞着什么，稍稍激动地靠近一步。

她退后一步，伸手摸枪，发觉自己腰间没带，略显惊慌地横过扁担。

小山东憨厚地一笑，仿佛她正是自己想象中的样子，伸手接扁担。

枝子越发慌乱地用扁担拨开他的手，持枪般步步退去。

小山东莫名其妙地微微摇头，俯身拎起两个水桶，枝子已快步跑入树林。

小山东急了：“妹子……”

枝子听到喊声下意识地回头。

小山东越发痴迷于自己的想法，拎着水桶赶去。

他追进树林，冷不防脑袋上挨了一扁担，昏倒在地，水桶摔到一旁。

枝子挑起水桶走了几步，又犹豫着放下担子，拔出腰间的“武士魂”返回来。

她一咬牙，刀尖对准小山东胸口戳了下去。

小山东突然睁开眼睛抓住她的手腕，刀子在两人手中相持不下。他一个“兔子蹬鹰”，枝子飞了出去。

小山东捡起刀子，插入腰中，拔腿追赶跑去的枝子。

枝子略一思忖，将小山东引入一片茂密的灌木丛。

## 25. 灌木丛

雾蒙蒙的灌木丛里，小山东趟开草木，大步流星赶来。

脚下踩空，身子滑下一处暗涧，他的手扒住岩石，整个人挂在峭壁上。

枝子走过来，抬脚朝手指踩去，小山东手疾眼快抓住她的脚。  
两人一齐坠下深涧……

## 26. 地下永久工事

几个女兵衬衣的后背扒开着，双腿叉开，臀部撅起，两手高举着伏在墙壁上。

八杉晓雪满头汗珠地抡着皮带，皮带一下又一下落在千代子的脊背上。

千代子终于挺不住，发出一声凄厉地哭叫：“啊……”

岗田洋子大喝：“不许哭！”

千代子：“啊……”

岗田洋子夺过皮带，更加凶狠地打向千代子。

皮带每落下一次，站在一旁的满子就低一次眼睛，泪水顺着眼角流淌下来。

到处都回荡着“啪啪”的皮带声……

## 27. 深涧

小山东从激流中把昏迷不醒的枝子拖上岸来，他环顾四周，峭壁悬崖，一派险恶。

他把枝子放在石板上控水，枝子吐出浑浊的涧水，逐渐醒来。

枝子推开小山东坐起来，拉紧刮烂的衣襟，护住胸部。

小山东颇为恼火地欲言又止，枝子向后挪动着身子，不让他靠近。

小山东控制住自己，苦笑着解下身上的干粮袋，掏出泡湿的一个大饼子，放在石板上晾晒，扭过脸去察看峭壁。

枝子艰难地爬起来，小山东上前来扶。

枝子再次甩开他，摇摇晃晃地顺着涧水走去，一个跟头栽倒在地……

## 28. 深涧另一处

小山东背着枝子，穿行于乱石之中，深一脚浅一脚地寻找出路。

枝子慢慢睁开眼睛，体力似乎有所恢复。

前面有一堆巨大的卵石挡住去路，小山东顿了顿背上的枝子，爬上一个陡坡。

枝子的手碰到他腰间的“武士魂”，攥住刀把。

小山东竭尽全力向上爬着，毫无察觉，匕首猛地被拔出。他一惊，两人顺坡滑下，叠在一起停住。

两人诧异地对视，脸颊几乎贴在一起。

枝子忽然吐出一口唾沫，小山东一捂眼睛，匕首跟着刺向他的喉咙。

小山东抓住她的手腕站起来，枝子顺势一个日本柔道式“大背”。

小山东重重地飞落石头上，他很快爬起来，擦掉眼皮上的唾沫，似有所悟，对方决非山里的野性村姑。

枝子转身离去，艰难地爬上陡坡。

怪石峥嵘，漫天噪鸦盘旋起落。

## 29. 河下游

赤日炎炎，众金客赤裸着身子淘金。河边架起金床子，倒下的泥沙顺着河水滚滚冲下。

有人挖泥掘洞，有人担沙，往金床子上倒去，有人摇金盘子筛金……粗犷的面孔上汗水淋漓，古铜色的肌肉隆起疙瘩，劳动中的众金客犹如生龙活虎。

独眼龙将筛出的金沙装入牛角里，金沙在他手心闪闪发亮。

二金客摇晃着金盘子：“大哥收了个吃白食的，又放虎归山，没准得栽到那小子手里！”

独眼龙不动声色：“你他娘没爹！”

二金客：“就怕他是趟路子的……要是有人抢在咱们前头找到金库，那可就亏死啦！”

独眼龙鼻孔里哼了一下：“借他条命！”

二金客一时语塞，他瞅着倒入牛角里的金沙，眼中闪出贪婪的光……

酒漏子扛着一筐沙土走向金床子，他苦着脸颊顿了顿筐，眼中一亮，扔下筐，“扑通通”地趟开河水跑去。

河上游漂下一件日本军衣。

酒漏子抓过，好奇地展开穿上，军衣勉强绷在身上，扣子只能系上一个。

他煞有介事地跑上岸炫耀着：“八格牙路，日本军装！”

众金客都莫名其妙地围观着，酒漏子一挺胸膛，扣子绷掉，腋下撕开，大伙哈哈大笑起来。

酒漏子狼狈地面对注视军衣的独眼龙。

二金客：“我说有人进山了么？”

酒漏子讨好地脱下军衣递给独眼龙，一只袖子还留在胳膊上。

他见对方没接，忙把那只袖子扒下：“大哥，这是兄弟的一点心意。”

独眼龙锁起眉头：“放屁！”

### 30. 深涧

暮霭沉沉，绝壁上的阴影投下来，笼罩着一片阴森森的树林。雾气弥漫中，枝子穿行于林中，身旁不时传来乌鸦的惨叫声。

她转过一棵树，惊骇地瞪大眼睛。

树上吊着一具骷髅。

她退至一棵树根，一具骷髅坐在树下，似乎是休息的样子，脚下有一个铜烟袋锅，周围全是散落的金块。

她转过脸，又一具跪倚着树干的骷髅，身边是一堆淘金的铁锹、金盘子等工具。

到处都是骷髅，满地都是金子。也许，这是一伙陷入迷谷的金客，不知何年何月饿死在这里，绝望时选择了各种死法，骷髅显得千姿百态。

一阵狼嚎响起，鬼火幽幽闪耀。

枝子毛骨悚然地退去，一下被树根绊倒，撞在树上。骷髅受到震动，纷纷“哗啦啦”地掉下，瘫倒，砸在人身上。

她连滚带爬地逃跑，一路上又碰倒许多骷髅……

### 31. 深涧

月色迷蒙。枝子披头散发，有气无力地爬上一块岩石。

脚下的石头松动，身体向后仰去，人摔进一片刺棵子丛。

她惨叫着滚下涧水。

她挣扎着爬上岸，见到一双脚，顺着脚往上望去。

小山东抱着胳膊，冷冷的眼里逐渐泛起怜悯。

枝子绝望地伏在他脚下抽泣起来。

### 32. 地下永久工事

发电室，柴油发电机发出“轰隆隆”地转动声。岗田洋子叼着烟卷擦机器，八杉晓雪在给机器注油，两人一脸焦虑。

千代子慌慌张张跑进来：“报告，只在河边找到水桶……”

岗田洋子拔下嘴边的烟卷，竭力镇定地：“八杉副组长，你带人再去找。”

八杉晓雪放下油壶：“是。”

她与千代子走出门去。

岗田洋子极度沉重地擦起机器，擦了几下，又焦躁地撸起袖口，猛地将烟头摁在胳膊上。

小臂上一串烟头的疤痕。

### 33. 洞穴

一堆篝火点起来，映红小山东脸盘，他吹旺火苗，抬头打量神情戒备的枝子。

她站在穴壁旁，与他保持着一段距离，身子冷得微颤。

小山东用一根树枝拨火，挪了挪身子，示意枝子过来烤火。

枝子揣测着小山东，任湿淋淋的衣服滴下水珠。

小山东从怀里摸出干粮袋，掏出那个大饼子，扔掉布袋，将大饼子放在火上烘烤。他略一思忖，又从脚下捡起布袋，翻过袋里，从袋缝中仔细捏出泡碎的大饼子渣，仰脸放进口中。

枝子盯着他的一举一动，筋疲力尽地靠向穴壁，背部剧痛，不由呻吟着闪开。

她拧起眉头，从肩膀上拔出一根刺裸子刺，轻轻揉着红肿的地方。

她拉起刮烂的破衣片，再次拔一根刺，刺断在皮肤里抠不出来。发现小山东注视自己的动作，又下意识地拉上破衣片。

小山东起身欲上前：“要化脓的……”

枝子故意十足地摸匕首。

小山东无可奈何地坐下，闷闷道：“我只想打听一件事……找我爹和妹子。”

枝子似乎有所震动，摸匕首的手松开了。

小山东：“你到底是干什么的？”

枝子避而不答。

小山东回头审视：“你不是山里人！”

枝子冷冷一笑：“你也不是淘金的。”

小山东：“你说对了，我是打鬼子的。”

枝子又要摸匕首。

小山东急忙解释：“可原来是穷学生……鬼子打完了……”

枝子神情骤变：“你说什么？！”

小山东：“日本人完蛋啦。”

犹遭晴天霹雳，令人猝不及防，她面色惨白，欲哭无泪地摇头。

小山东愕然。

枝子抓住胸口：“不！”

小山东：“你不知道，小鬼子投降一年多了？”

枝子的脸颊痉挛起来：“不！”

小山东霍地跳起，步步逼近，他在证实自己内心的判断，握紧拳头。

枝子举起刀子：“不——！”

她疯狂地使出日本技击刺去，刀光闪闪，对方虽然左躲右闪，仍旧固执地向她逼近。

小山东愤怒得哆嗦起来，不再躲闪：“你……杀了我爹！”

她无路可退了，一刀划破他的臂膀，接着惊骇地、怔怔地呻吟起来：“我……没……杀过人！”

小山东火山般爆炸了：“你们——日本鬼子！”

她歇斯底里地掉过刀尖，身子瘫倚住洞壁，猛然低头刺向自己的腹部……

小山东一个饿虎扑食扑倒枝子，失去理智的眼睛中晃动着火焰，臂膀上的鲜血流下掐住脖子的手臂……

惨叫声中幻化出模糊不清的血色情景——

几只毛茸茸的手掌在扒妹子的衣服。

妹子的衣服被撕开……

日本兵淫邪地狂笑着的面孔。

妹子绝望地挣扎扭动，她的脖子被掐住。

小山东眼前模糊的幻觉逐渐消失，枝子面无人色地瘫倒不动了……

小山东的手抖抖地松开，他起身跑出洞穴……



### 34. 洞穴外

一轮明月，洒下清辉。

小山东从涧水中伸出脑袋，不停地摇晃，清醒自己。

### 35. 洞穴内

篝火熊熊地燃烧着，晚风吹得火苗乱摇。枝子目光呆滞地看着小山东走进来。

小山东捡起地上的匕首，用牙咬住，扒去枝子的上衣，又拽掉她的裤子。身心交瘁的枝子，一如一个希望终于破灭，信仰终于崩溃的人那样，任其摆布。

火光跳跃，光影缭乱，枝子的身上只剩下裤衩。小山东扒下自己的上衣，然后脱去裤子。

他把水淋淋的衣裤放在枝子身上一拧，冰冷的涧水流在枝子的脊背上。

他跪在她身边，举起匕首，刀尖对准肌肤里的断刺一挑，挑出一根黑刺来。

枝子扭过脸，敌意明显消失了。

变换不定的光影中，小山东又挑出她腿上的一根断刺。

刀尖在火苗上渐渐烧红。

小山东用指尖捏住刀背，将刀尖按向枝子的背部，臂膀上的刺眼被灼焦，她一阵挣扎扭动。

小山东伸出膝盖压住她的手臂：“要疼，你就喊两声！”

枝子的眼睛潮湿了。

刀尖再次压下，枝子的额头沁出豆大的汗珠。

### 36. 洞穴外

小山东用涧水清洗臂膀上的伤口，他从裤子上撕下的一条破布，包扎伤口。

## 37. 洞穴内

枝子穿好衣服，小山东抱着枯草走进来，铺在她身边，示意她躺在草铺上。

枝子眼中带着浅浅的感激，欠了欠身子，目光落在他臂膀上扎的破布条上。

小山东坐在火堆旁，又烤起大饼子：“咋讲中国话？”

枝子：“从小在满洲长大的。”

小山东：“家里还有啥人？”

枝子：“妈妈……”

小山东的泪水忽然噙满眼眶：“我从小……妈就没了……妹子也像你这么大……”

他仰起脸颊，不让泪水溢出，接着一拳打在穴壁上。臂膀上的布条绷开，鲜血重又渗了出来。

小山东用牙齿咬住布条一角包扎，他系紧布条，抬起眼睛，发现枝子正跪在身边，双手举着手帕。

手帕被推开，再次默默递过来。

小山东凝然不动了，但从他的眼中可以看出内心的冲击波。枝子小心翼翼地解开破布条，用手帕给他重新包扎伤口。

小山东：“怎么来的？”

枝子欲言又止，似有隐痛难以倾诉。

小山东颇有感触地：“给抓壮丁……拉来的！”

憋了很久，枝子痛楚地摇头，接着又点头，手帕扎好在他的臂膀上。

小山东活动一下手臂，拿起烘烤的大饼子递给她。

枝子垂下眼睛，不肯接。

小山东把大饼子掰下一半，枝子还是不接。他微微一笑，拉起她的手，犹如大哥对小妹妹一样，将大饼子塞进她手里。

枝子目不转睛地望着他，这简单的动作，业已给冰冷的心灵以意外的震动。

小山东大口小口吃起大饼子，他烘烤着赤裸的脊背，显示出男性青春的活力。

枝子慢慢地把大饼子送到唇边。

寂静，可以听到穴壁间“啪嗒啪嗒”的滴水声。小山东吃完大饼子，把嘴张在滴水处喝水。

一阵凄厉的狼嚎，从洞穴外传来，悠长而又空旷，令人不寒而栗。枝子一机灵，放下大饼子……

篝火跳跃着，东方显出鱼肚白。

小山东脑袋枕着手臂，半倚洞壁躺在洞口上，望着篝火想心事。

那枯草铺就的草铺仍旧是空的。枝子呆呆地跪坐在火堆旁，披散着的头发遮掩住面颊，她陷入痛苦和矛盾中难以自拔。

她拢起头发，扭头望着他，面容如此凄婉动人。

他也望着她坐起来。多少痛楚，多少希望，在他们的眼睛中凝结着……

一阵强劲的晨风吹进来，风卷火苗燎着枝子的后衣下摆，她慌乱地用手划拉着，火势蔓延。

小山东冲上去扑倒枝子，两人一起翻滚着，压灭了火苗。

他们的面孔紧挨着，喘息着对视。

小山东略显慌乱地支起身子，枝子的手慢慢够住他的脖颈，往下拉着，拉着……

浑圆的臂膀，高耸的胸脯。

小山东一阵男性的冲动，搂紧枝子，他的嘴唇在寻找，她用额头抵住他的嘴唇。

小山东按捺不住地撕开枝子的衣领，出乎意料地，她平静地看着他——那是一种绝望的宣泄。

小山东为她的神情所震动，慢慢拉上撕开的衣领：“你叫啥名？”

她依偎着他：“枝……子……”

小山东：“我送你回家。”

枝子惘然若失地摊开手臂，闭上眼睛，一任泪水流下脸颊。

小山东坐起来大吼：“爬也要爬出去！”

他抡起衣服，使劲儿为枝子抽打着“嗡嗡”缠绕的蚊群……

### 38. 河边

静静的黎明，雾蒙蒙的河水。独眼龙、二金客、酒漏子和老三逆流而上，四处察看。

酒漏子老大不乐意地扛着猎枪：“连个鬼影都没有，搜个啥劲儿！”

二金客踢了他屁股一脚，示意他快走。

独眼龙接过猎枪，酒漏子无可奈何地加快脚步。

酒漏子忽然捂着肚子，弯下身子“哎哟哎哟”起来。

独眼龙收住脚步，诧异地回过头来看着他。

酒漏子苦着脸解裤腰带：“我要拉……”

二金客抬手示意他远点去：“懒驴懒马屎尿多！”

酒漏子装模作样地跑进树林。

### 39. 洞穴

篝火残存着余烬，青烟袅袅。小山东醒来，发现枝子已不在篝火边，他的脸旁放着几个指尖大小的金块。

小山东坐起来，抓起金块疑惑地看了看。

他爬起来，匆匆跑出洞穴。

### 40. 涧壁

湍急的涧水之上，有一条干涸的流水道斜斜地伸向涧顶，枝子奋力攀着野藤爬向涧顶。

小山东跑来，他略一迟疑，将金子揣进衣兜，拽着野藤跟在后面爬上。

枝子爬到涧顶回头，小山东已经爬到涧壁中间。她从腰间抽出“武士魂”，对准身下的野藤，苍白的脸上，表现出内心深处仍然动摇的心绪。

小山东喊道：“妹子，哥送你回家——”

枝子的泪水蓦地涌出眼眶，她收回匕首，翻上涧顶。

小山东气喘咻咻爬上涧顶，枝子已杳无踪影。

迷谷幽幽，草木萋萋。

#### 41. 树林里

酒漏子背靠树根坐着似醒似睡，手里还攥着个空酒瓶子。他迷迷糊糊睁开眼睛，举起瓶口往嘴里倒酒，蓦然间发现4个人影穿过树林。

他放下酒瓶大喊：“有鬼……啊人！”

#### 42. 河边

坐在石块上抽烟歇脚的独眼龙等人，听到喊声立即扔掉烟头站起来。

#### 43. 树林里

酒漏子用酒瓶比划着方向，紧张得说不出话来。

大伙顺着他指的方向搜索而去。

酒漏子的喊声传来：“哎——找到啦！”

独眼龙跑了回来，紧张地端起猎枪，随时准备应付意外。

密林间，4支黑洞洞的枪口跟着他们移动，八杉晓雪、千代子、阿洋美和满子手勾扳机密切监视众金客，彼此近在咫尺。

酒漏子手舞足蹈，他的脚下是一堆“三八”式步枪和散乱的子弹带。

独眼龙放下猎枪：“人呢？”

酒漏子挠着头皮，也大惑不解。

二金客：“扯好大个淡！”

酒漏子捶胸顿足发誓：“我他娘扯淡，养个儿子没腓眼！”

老三讥笑道：“还是积点德，别养啦。”

独眼龙捡起一支步枪，拉开枪栓察看。他勾动扳机，步枪虽然锈迹斑斑，但性能良好。

满子惊慌地抖动枪口，碰动树枝。

独眼龙发觉枝叶晃动，有一簇耀眼的光亮一闪——那是满子眼镜上的返光。他重新拉开枪栓压上子弹，朝女兵们潜伏的方向走去。

满子抬起身子似乎要逃跑，八杉晓雪一把按下她的脑袋，死死地摁在地上。

满子眼角的眼镜腿被压断，八杉晓雪仍不松手。

阿洋美鄙夷地瞥了满子一眼，欲扣扳机，八杉晓雪严厉地用眼神制止住她。

女兵们屏住呼吸，盯着步步走来的独眼龙。

一只松鼠跳上枝叶间，顽皮地甩动着大尾巴，蹦来蹦去。

独眼龙收住脚步，还有些不放心地继续察看。

二金客捡起步枪挂在肩上，又捡起子弹带，布带已经糟烂，子弹散落下来。

独眼龙放下枪，转过身走去。

八杉晓雪略略松了口气，盯着众金客的背影思索着……

#### 44. 瀑布下

枝子贴在水道上，飞瀑冲向她的脑袋，头发被冲开，飘拂。

她不断地掉过脸颊任水流冲击，似在激醒自己的噩梦……

她歪歪斜斜地趟开池水，一屁股坐在岩石上，呆呆地瞪大眼睛。

林间枝叶响动，那只美丽的母鹿带着小鹿钻出来，它们惊奇地望着枝子。

小鹿欲上前饮水，母鹿警觉地用嘴拦住它。

枝子的目光中流露出痛楚与失落感……

从远处望去，空旷的幽谷中，枝子的身影显得那么渺小，孤寂无助

#### 45. 山口

八杉晓雪等人拨开树枝，向采金营地望去。

#### 46. 采金营地

袅袅的炊烟中，老火头忙碌着在大锅台旁做饭。

独眼龙一伙人背着步枪归来，老火头撩起围裙的一角擦手，乐悠悠地与他们打招呼……

#### 47. 山口

八杉晓雪举起望远镜。

望远镜里，众金客在河边里赤裸着身子洗澡。

#### 48. 女兵宿舍

阿惠的一张照片贴在墙上，微笑地望着大家。枝子蒙着被子躺在床上，女兵甲、乙围着她不知所措。

女兵甲拿着个小勺，轻轻地摇晃着枝子：“枝子，胃又疼了！”

女兵乙端着一碗饭：“吃一吧点……”

岗田洋子走到半开半掩的门口。

枝子掀开被子，心烦意乱地：“我们……失败啦！”

众女兵如同坠入五里雾中，面面相觑。

岗田洋子推门而进，枝子和女兵甲、乙惊慌地起身立正。

岗田洋子左右开弓，狠狠打了枝子几个耳光。

## 49. 采金营地

夕阳似火，晚霞满天。

空空荡荡的院子里，小山东的褂子搭在木板院墙上，他一个人光着膀子，抡着板斧闷闷地劈柴，肩膀上还扎着枝子的那块手帕。

他仿佛在宣泄自己内心的什么东西，木头墩子在斧刃下变成几半，木屑四处飞溅。

老火头拐着一土篮山菜走进院门，略觉意外地打着招呼：“小山东 咋回来啦？”

小山东没听见似的，仍旧闷头劈柴。

老火头慈祥地微笑着，将土篮放在锅台边，点着烟袋锅，盯着小山东肩膀上的手帕刚要再问什么，转眼发现搭在院墙上的褂子自动向上拽起来。

老火头揉揉昏花的眼睛，放下手掌，那褂子已经不见了。院墙木板缝中，露出一双双眼睛，接着响起一片喊声：“抓贼啊……打死他！”

二金客和众人举着铁锹等家什，气势汹汹地蜂拥进院门，冲向背对他们劈柴的小山东。

小山东本能地迅速转身，劈刺般举起板斧，一家伙镇住喊声，迫使众人收住脚步，不敢轻举妄动。

二金客示意酒漏子带头冲，酒漏子苦着脸“哎、哎”地嘟囔着，就是不动地方。

小山东紧张地与众金客对峙着，一头雾水。

二金客扔出那个空空的牛角：“你偷了我们的金子，还装蒜！”

小山东硬硬道：“这玩笑开大了吧？”

酒漏子用锹尖挑过小山东的褂子：“你兜里的金子哪来的？”

二金客阴险地煽动着：“这不是秃头上的虱子——明摆着的。上！”

小山东不能不回答了：“这不是我的，是个日本人的……”

二金客不容分说：“鬼子早就滚蛋了……胡扯！”



小山东不理二金客：“就为这我才回来的，兴许能通过她找到妹子……”

独眼龙举着猎枪一声断喝：“放下斧子！”

众人闪开，小山东一动不动。

老火头从嘴里拔下烟袋锅，急忙劝独眼龙道：“我看他讲的在理儿……老二，别瞎往人家头上扣屎盆子！”

二金客气急败坏地：“那大伙的金子长翅膀飞了……大哥，他那天……还差点没把我打死……信他还是信我，痛快点。”

独眼龙的眼神不断地变化着，慢慢地放下枪口。

老火头走过来取下褂子，披在小山东身上，拍拍他的肩膀：“老火叔信得过你……”

独眼龙突然打断老火头，恶狠狠道：“小山东，既然一山容不得二虎，我也不能留你了……你走吧，远远离开太阳谷，要是让我再碰上……”

老火头愕然。

独眼龙再次抬起枪口：“别怪这家伙不仗义！”

小山东一斧子劈开树墩……

## 50. 禁闭室

透过铁栏杆望去，阴森森的水泥墙上，挂着那面破太阳旗。太阳旗下的日本式案桌上，点着 3 支蜡烛。

忽明忽暗的烛光，映出跪在案桌前的枝子。

岗田洋子交叉着双臂，目光炯炯地逼视枝子：“你去找阿惠了……”

枝子点头。

岗田洋子踱了几步，猛然回头：“你的‘武士魂’呢？”

枝子抖抖地从腰间拔出“武士魂”，岗田洋子一磕她的胳膊，枝子有气无力地将匕首举过头顶。

岗田洋子：“你母亲是满洲国人？”

枝子不知所措。

岗田洋子吼道：“大日本帝国不会战败，不会！”

枝子的泪水涌出眼眶。

岗田洋子：“你见过人吗？”

枝子逃避什么似地闭上眼睛。

岗田洋子加重语气：“你见过男人么？”

枝子咬紧牙关摇了摇头。

岗田洋子：“看着帝国阵亡的将士！”

枝子脸色惨白地睁开眼睛，无地自容。

岗田洋子凶狠狰狞地抱起胳膊：“你敢发誓？”

阴森森的水泥墙压迫过来，岗田洋子映在墙上巨大的身影，太阳旗、铁栅栏、“武士魂”都随着烛光晃动，被压得慢慢变形。

枝子的身子随着压过来的一切向后仰去：“我……发……誓！”

“武士魂”噤地落在地上。

## 51. 河边

夜，月色迷蒙。一个女人俯身打水，她转身放下桶，拿起扁担，是阿洋美。

小山东从树林走出，一愣，他闪身树后。

阿洋美挑水走过，长发飘拂。

小山东暗暗尾随阿洋美，他每走一段路，都掰下一根树枝作路标……

## 52. 山壁前

顺着小山东的视线望去，阿洋美放下担子，回头看了看。

她伸手按动山壁上的暗道机关，两扇巨大的石门自动打开。

她挑起担子走进，石门重又关闭，一面天然的山壁，洞门伪装得天衣无缝。

### 53. 灌木丛

跟踪小山东而来的二金客，探出脑袋窥视，若有所思。

### 54. 山壁前

夜色深沉。小山东贴着山壁潜至门前，忽然碰到暗道机关。

洞门“轰隆隆”打开，他闪身进去。

### 55. 地下永久工事

小山东进门，石门自动关闭。

他伸手贴着门壁摸索，一时难以找到开门的机关。

他平息一下剧烈的心跳，四处观察，巨大的石柱支撑着现代化的门厅，宽阔，阴冷。

他闪过一根根石柱，向前摸索。

他走进二道门，沿着微弱的灯光摸进一个天然的山洞。

洞壁参差错落，灯光渐隐。小山东一脚踩空，身子随着碎石摔落下去。

一片漆黑，石块滚落的声音经久不息。

### 56. 山壁前

二金客胡乱摸索着石壁，怎么也找不到打开洞门的暗道机关，急得满头大汗。

他直起身子，从怀里掏出一块吸铁石，冷不防一头撞上头顶的马蜂窝。

一大群马蜂骤然袭来，人满地翻滚着躲避马蜂。

独眼龙身背猎枪，手持火把抽打过来，马蜂纷纷落下。

二金客皮笑肉不笑地将吸铁石揣进怀里……

### 57. 死亡通道

幽幽的黑暗中，小山东扒住一块壁石，脸上沁出大粒的汗珠

开始引体向上。

小山东用手抠住洞壁的岩缝，身子扒在洞壁上，艰难地挪动着越过深沟。

脚下感觉到什么，寂静中响起绊雷定时器的秒表声。

小山东俯身划着一根火柴，察看。

他用手捋着一根线，紧张地寻找绊雷定时器。秒表声越来越大，震耳欲聋，令人提心吊胆到难以忍受的程度。

小山东找到绊雷定时器，定时器指示马上就要爆炸，他趴在地上，屏住呼吸排雷……

### 58. 死亡通道尽头

小山东贴着洞壁摸来，前面豁然明亮。

他看到带骷髅的“死亡通道”标志，长长松了口气，抬脚迈向走廊。

警铃大作，红绿灯乱闪。

小山东被探照灯光刺得睁不开眼睛。

枝子举着手枪冲出电报室，猛见手捂眼睛的小山东。

小山东放下手掌，双方愕然相视。

枝子急中生智，将他拉进电报室。

小山东从衣兜里掏出碎金块，愤怒地扔给枝子：“这是……什么地方？”

枝子顾不得说什么，她再次冲出门外，反手关死屋门。

她拉下墙壁上的报警器，拼命跑向走廊深处。

### 59. 女兵宿舍

众女兵听到警报声，从床上翻起来，抓起步枪准备战斗。

一只手从蒙住脑袋的被窝里伸出，抓起枕边的断腿眼镜，她的两只脚丫儿还露在被子外面……

## 60. 走廊

几乎赤身裸体的众女兵涌出门外。

枝子跑来：“别开枪，是我……枝子，不小心碰响警报。”

岗田洋子怒气冲冲放下枪，瞪着枝子。

枝子频频给众女兵鞠躬：“实在对不起，请大家原谅我这一次吧！”

阿洋美一甩长发，悻悻离去。

八杉晓雪朝大家挥挥手，众女兵离去。

## 61. 走廊另一侧

岗田洋子满腹狐疑地端着手枪，跛着脚押着枝子走来。

忐忑不安的枝子，脚步越发沉重。

## 62. 电报室外

岗田洋子抢前一步挡住枝子，猛地用肩膀撞开屋门，双手持枪冲进。

枝子下意识地捂住脸颊。

室内除了无线电台，空无人影，岗田洋子略略放下枪口。

枝子从指缝间朝屋里望去，岗田洋子无意中发现脚边的一个小金块，用指尖捡起来思索着，神情再次紧张起来……

她猛然掉过枪口顶住枝子，命令枝子去推另一扇屋门。

枝子推开另一扇门，室内还是空无人影。

岗田洋子看到枝子惊慌的神态，疑虑大增。

她拔去枝子腰间的手枪，自己再冲进第三处屋门，结果虚惊一场，什么都没发现。

她从门口走出来，将手枪扔给枝子，哼了一声，忿忿离去。

枝子接住手枪插进腰间，浑身瘫软了一般，靠在一扇门板上喘息，余悸未消。

门板拉开，枝子向后倒去，一只手捂住她的嘴。

### 63. 电报室

枝子伏在小山东胸前，惊魂未定地抬起脸来。

小山东推开她，盯着她的军装，目光喷火。

枝子不知所措。

小山东双手拽住她摇晃：“为什么不回家？”

枝子的脸上浮现出一种在劫难逃，听天由命的悲哀。

她挣脱开他：“你……走……”

小山东愤怒得说不出话来，转过头去扫视无线电台。

枝子催促道：“快离开这里！”

小山东脚下生了根一样，陷入茫然的思索之中。

枝子急了，推起他的肩膀，双手拼命地往外推着。

小山东的眉头拧成疙瘩，他抬手捂住臂膀的伤口，浑身颤抖着欲哭无泪，沙哑着嗓子一字一顿道：“这是我们的土地！”

枝子的心灵受到极大地震撼，简直振聋发聩，她既羞愧又内疚地松开手。

她猛然转身，打开桌子上的一个药箱，拿出碘酒和一卷绷带，这一举动立即大大缓解了两人之紧张状态。

小山东放下手臂，痛苦地闭上眼睛，任她迅速解开扣子，扒下半边衣裳。

她头也不抬地为他换药，包扎伤口，然后用牙齿撕断绷带。

小山东重新穿好衣裳，掏出烟口袋，竭力平息着自己的情绪，卷起一支旱烟。

他刚要张口说什么，枝子已举起手枪对准他……

### 64. 女兵宿舍

岗田洋子的嘴里叼着香烟，背对着八杉晓雪抽烟。

八杉晓雪顿了一顿，忧心忡忡地继续说：“阿惠可能还活着落在淘金人手里了……”

岗田洋子转过身子，从嘴角拔下烟头，慢慢地摁在手腕上：  
“不行，得赶快行动！”

#### 65. 电报室

枝子脸色煞白地双手举枪，与小山东对峙着：“数到三，你走……”

小山东沉重地盯着枝子，整个人变得生铁一样严肃。

枝子抖抖地颤声道：“要不谁也活不了……”

小山东斩钉截铁地命令：“带我见你的长官！”

枝子的身子凝固了，手却抖得越来越厉害：“二……”

小山东平静地划着一根火柴，点着烟卷吸了一口，甩灭火柴扔掉，然后将火柴盒揣进兜里。

枝子紧咬牙关呻吟道：“三——”

小山东的神情由怜悯转为轻蔑，他一个烟圈喷到枝子的脸上，不动如山。

枝子的神经崩溃了，她失去理智地疯狂扣动扳机。

没有震耳欲聋的枪声，只有扳机“喀吧喀吧”地扣动声。

枝子呆住了——枪膛是空的。

小山东一把将她夹在腋下，用脚尖勾开屋门……

#### 66. 门厅

二道门打开，枝子领着小山东走出来，隐隐传来众人惠促的脚步声。

枝子心焦如焚地穿过柱子，跑向大门。

小山东大步追上枝子：“你往哪儿带？”

大门“轰隆隆”自动打开，外面已是曙色朦胧，二道门内的脚步声越来越响。

枝子一肩膀撞出小山东：“快跑！”

小山东紧锁起眉头，不再坚持了：“那咱们出去再说。”

枝子：“求你……”

小山东：“河边等你……”

枝子哀哀地压低声音：“求求你啦！”

小山东拔腿跑去，顺势滚下一道山沟。

枝子将食指伸进嘴里，狠狠地抠着舌根，一阵干呕。

她急得额头流下冷汗，将拇指和食指再次塞进嘴里，食物吐出，吐得满身一地，眼泪也跟着呛出眼眶。

她用另一只手撕乱头发。

岗田洋子率队从二道门走出，见到枝子勃然变色，三步并作两步跑来。

队伍停在门口。

岗田洋子冷冷道：“为什么不在电报室值勤？”

枝子干呕着，揉着喉咙回答：“透透……气……”

千代子跑过来，用拳轻轻捶着枝子的后背：“她的胃病又犯啦！”

岗田洋子一摆手，示意她归队。

千代子不情愿地归入队列。

岗田洋子转向枝子命令：“缴枪……”

枝子一愣，一点点拔出手枪递过去。

岗田洋子从裤兜里掏出几粒子弹，装进手枪里，枪口对着枝子慢慢伸过去。

枝子再次呕吐起来，低下头去掩饰自己的惊恐。

岗田洋子目不转睛地审视着枝子，一直将手枪塞进她腰间的枪套里，继而以较温和的口气道：“你留下继续值班吧，不行休息一下。”

那眼神深处，分明是想稳住枝子，等她行动回来再算总账。

## 67. 山间林中

7个女兵荷枪实弹急行军，直奔山口。她们的头发掩藏在披着



布片的战斗帽里，腰间扎着武装带和子弹盒，看上去很像是一群男兵。

一阵山风掀起满子脑后的布片，露出一根细绳系住的眼镜腿。

#### 68. 河边

静静的河岸，雾气弥漫。

小山东用手揉着臂膀上的伤口，焦虑不安地等待着枝子。

#### 69. 树林间

枝子穿过草丛，跑过树林，远远地已望见小山东的身影。

她伏在树干上大口喘息，神情不断变化着，渴望、恐惧、焦虑、茫然、犹豫、彷徨……

她下意识地地上前一步，又退了回来，抱住脑袋跪倒在草地上，两只手抠进草丛。

她翻滚着无声地号叫，那似乎是会把一腔热血喷出来地号叫。

草丛被翻来复去地压倒又竖起……

#### 70. 采金营地

上午，木板院墙的缝隙中，露出一双双紧张察看的眼。

静悄悄的木头房子，阒无一人。

阿洋美与八杉晓雪单腿跪在院墙下，并起肩膀搭成“人梯”，千代子训练有素地翻过院墙。

满子笨拙地从墙头上滚下来，砸在蹲着持枪警戒的千代子身上。

满子歉疚地撮了下鼻梁上的眼镜，千代子掩饰着紧张伸手拉起她来。

众女兵贴着墙根鱼贯而行，岗田洋子闪在门口咳嗽了一声，屋内毫无动静，她头一摆。

阿洋美一脚踹开一扇门，持枪冲入。

八杉晓雪踹开另一扇门，持枪冲入。  
千代子一脚踹开再一扇门，持枪冲入。

### 71. 屋内

千代子冲进来，屋内空空。她的目光顺着一溜大铺扫过，定在里间一扇挂着布帘的门上。

她用步枪刺刀挑起门帘。

这是一间存放粮食的仓库，成麻袋的粗粮垛在墙角，用油布蒙住的窗口透过昏暗的光线，老火头抱着满满的一泥盆面粉欲下麻袋垛。

两人愕然相视。

老火头布满皱纹的面孔，由于恐怖而抽搐起来，面粉抖抖地洒在脚面上。他慌乱地捂住滑落的面粉，捂不住，又拉起围裙兜住泥盆。这一连串的动作震动了千代子，她的眼神复杂变化着，好像想起了自己在北海道耕种的老父亲……

### 72. 院子里

阿洋美从门内跑出：“报告，未发现阿惠。”

八杉晓雪从另一个门口跑出来，默默摇头。

岗田洋子皱起眉头，走向千代子冲进的屋门。

### 73. 屋内

千代子犹豫着压下刺刀，门帘慢慢滑落。

门帘一把被岗田洋子撕下，她冷酷地逼住千代子，一摆手枪示意她上。

千代子迫不得已服从命令，颇为沮丧地端起刺刀，抵住泥盆。

老火头踩着麻袋包退向窗口，极为可怜地瞪大恐怖的眼睛。

千代子颓然放下刺刀，岗田洋子一个箭步冲上。

老火头扔出泥盆，满屋面粉弥漫，他撞开油布窗口，摔了

出去。

#### 74. 屋外

老火头懵懵懂懂从窗下爬起，拔出腰间插着的烟袋锅，像是要抵抗……阿洋美迎面冲上，一刺刀捅进他的小腹。

烟袋锅掉在地上。

老火头佝偻着身子，双手把住刺刀，眼角溢出浑浊的老泪：“日本鬼子……我操你……”

阿洋美拔出刺刀又捅了两下。

岗田洋子和千代子像两个面粉人一样跑出屋门。

岗田洋子压低声音：“要活口。”

老火头身子抽搐着倒下，鲜血染红了地面……

满子于心不忍地扭过脸去，众女兵怒视阿洋美。

阿洋美残忍地将刺刀放在老火头衣服上，蹭了几下擦去血污。

岗田洋子翻过断气的老火头，面带愠色抬起头来：“千代子……”

千代子的步枪扔在地上，人却不见了……

#### 75. 树林间

逶迤的山峦被太阳晒死了一般，寂然无声。千代子拨开树枝，“哗啦啦”地趟倒草丛奔逃。

莽莽苍苍的草木，盘根错节，似乎永无边际。她精疲力竭地扑倒在地，茫然四顾。

林间空地中，那只美丽的母鹿翘首眺望着什么，小鹿围着母鹿撒欢。

千代子目不转睛地望着它们，脸上渐渐泛起一股生气。

一声枪响，母鹿倒在地上，小鹿惊骇地钻入枝叶间去。

独眼龙手持猎枪大步流星赶来。

千代子退去，碰响枝叶。

独眼龙将母鹿甩到肩上，警觉地单手持枪搜索，小鹿畏畏葸葸地钻出枝叶间。

独眼龙眼中掠过一丝怜悯，他放下猎枪，顿了顿肩上的母鹿，大步离去。

小鹿孤零零地鸣叫母鹿……

## 76. 山间

千代子穿过一片密匝匝的树丛，跌倒了又爬起，蓦然间收住脚步。

岗田洋子正叉开着双腿，双拳顶住腰部，杀气腾腾地盯着她。

众女兵惊骇地耷拉下脑袋。

千代子一脸悲愤、屈辱、失败，她狠命地撕扯领口，仿佛感到窒息一般，领口“哧”地撕开……

## 77. 山壁前

傍晚，阴影沿着枝叶间移动。小山东郁郁地走来，他机械地走着，好像对什么都视而不见，前面已是那面掩藏地下永久工事洞口的山壁。

他踩上一个绳套，身子腾空而起，一只脚吊在树杈上。

倒置摇晃的山野……

## 78. 地下永久工事

门厅。惨白的灯光下，众女兵列队整齐。

一双双呆滞的眼睛，苍白的面孔。

枝子举着步枪对着千代子。

千代子的目光依依扫过朝夕相处的众女兵，似有千言万语无从诉说。

岗田洋子交叉着双手，与八杉晓雪站在队列前。她审视着枝子，那目光仿佛要穿透她骨子里，谁都明白她是在一箭双雕。

岗田洋子大喝：“执行！”

众女兵一个接一个跪下：“岗田组长，求求你啦！”

岗田洋子拔出手枪顶住枝子：“这是命令。”

枝子未免有几分胆怯，手指又勾住扳机。

千代子悲壮地：“开枪吧，活在这个石头棺材里，还不如死了好！”

枝子的枪口垂落下去，她闭上眼睛。

八杉晓雪突然跪下，双手托起对准枝子的枪口，那哀求的目光令人心碎，简直与从前判若两人。

岗田洋子眼神迅速变化着，她看起来挺凶，不过也带有一点勉强了。

千代子转向岗田洋子：“岗田组长，求你一件事……把我的尸体放到河里去……让我回家。”

枝子朝岗田洋子跪下：“答应她吧！”

岗田洋子从腰间拔出“武士魂”，扔给千代子：“那就成全你。”

千代子梦呓般地：“枝子，承蒙关照，送我回北海道……拜托啦！”

她捡起匕首，朝大家深深鞠了一躬，抬起头来热泪盈眶。

枝子心如刀绞地扑向千代子。

千代子举刀对准自己的胸口，猛地将匕首插进去，倒在枝子怀抱里。

她痉挛的面孔浮出一丝微笑，但内心却是愤怒与坚决的，接着用尽最后的气力，将匕首插到底，鲜血喷涌。

众女兵低头，僵直着上身呆若木鸡。

枝子的嘴角咬破，一道血流淌下嘴角……

## 79. 女兵宿舍

枝子给千代子穿和服。

她的嘴角凝结着那道细细的血流。

枝子给千代子梳桃子髻。

她的泪水滴在梳桃子髻的手背上。

枝子给千代子脸上涂粉。

从她的表情上，可以看出内心逐渐萌生的裂变。

## 80. 门厅

枝子和众女兵跪坐成一圈，满脸凄惻地编织着一条一人长的草船。

岗田洋子走过来，盯着众女兵手中编织的草船，似乎触动了她内心隐藏的什么。

岗田洋子：“为什么编草船？”

枝子：“送千代子……回家。”

岗田洋子板起面孔：“不许暴露目标！”

满子停止编织草船，不知所措，枝子仍在不住手地编织着，置若罔闻。

岗田洋子发疯似地将枝子手中的草束夺下来，摔在地上，然后用脚踩住，没命地搓碾。

枝子头也不抬地开始撕草船，众女兵跟着撕起草船，她们狠狠地撕着，仿佛在撕裂心灵深处的什么东西。

## 81. 树林间

夜的山野薄雾笼罩，一派凄迷愁惨。

枝子背着千代子走来，众女兵戎装整齐的默默跟在后面，庄严肃穆。

从远处看，这支小小的送葬队伍，那么孤寂无助……

一片乌云遮住月亮，投下的阴影吞没送葬的队伍。

晚风飒飒地吹动枝叶，仿佛哀歌一般，闪闪烁烁的河水也发出低低地呜咽……

## 82. 采金营地

众金客举着火把，手持刀枪，怒火填膺，一个个如凶神恶煞。

小山东赤裸着上身，被人推到老火头尸体前。

酒漏子咬牙切齿地一脚踹向小山东的后膝，迫使他跪在地上。

独眼龙一只脚踩在凳子上，手里攥着老火头那个烟袋锅，悲愤不已。

小山东直愣愣地盯着老火头的尸体，简直不敢相信自己的眼睛，他的嘴角微微抽搐起来。

血肉模糊的老火头，双目微睁，毫无生气地仰视天空，惨不忍睹。

酒漏子与老三架起小山东。

独眼龙抱起酒坛子，倒满摆在老火头尸体前的 3 个海碗。

他一脸杀气地摸起胡子，微微颤抖着说：“挖他的心，祭老火叔！”

二金客亮出刀子走过来，阴阳怪气道：“小山东，明年今个儿是你的周年！”

他端起一碗酒泼向小山东胸口，接着一刀刺去。

小山东飞起一脚踢开刀子，膀子一晃，甩开酒漏子与老三，再次跪向老火头，万箭穿心般抖抖伸出手指，一点点合上他的眼皮。

酒漏子不可思议地扎煞着手：“哎哎……你……”

小山东暴跳起来，夺下二金客手里的刀子，睚眦皆裂……

## 83. 河边

皎洁的月光下，枝子抱着千代子走下河水。

枝子接过满子递来的一朵枯萎的野花，插在千代子的鬓角上。

千代子像睡着了一样的恬静，顺流漂去。

枝子从怀里掏出一只小小的六棱草船——这是大和民族过女儿节时，女儿们专门放进水里漂荡的一种小船，借以寄托自己的思乡之情。

众女兵从怀里摸出各自的六棱草船，点燃蜡烛插进船中，泪如泉涌。

小小的草船一只又一只放进水里。

波光粼粼的河面上，漂漂摇摇的小船，閃閃爍爍的烛火，顺溜起伏着逐渐远去。

枝子跪下合掌祈祷，泣不成声：“千代子……送你回北海道了……到大海那边……替我们……向家里……代个好……”

众女兵跟着跪下合掌：“千代子……送你回国了！”

那小船和烛火不断幻化着，幻化着，仿佛布满了整个河面，浩浩荡荡地流向天际。

一声闷哑的枪响，女兵丙的手枪掉在地上，大腿涌出鲜血。

枝子愕然转过泪眼：“为什么自残？！”

女兵丙歇斯底里地捂着大腿：“别……别过来……让我回家……”

她掉头一瘸一拐地冲进河里：“千代子，等等我！”

众女兵猝不及防，眼看着她被激流冲倒，卷走……

满子尖叫着追进河水。

女兵们发出一片凄厉的号哭声，惟独阿洋美无动于衷。

枝子追上去抓住满子，对方挣扎着不肯回头。

枝子急了，按住满子的脑袋浸进水里清醒，她接连浸了几次，制伏满子。

枝子拖着满子上岸，喊道：“战争结束了，帝国早在一年前就投降啦！”

哭声戛然而止，众女兵全愣住不动了，在这一刹那间，使人感到她们身上都产生了裂变。

枝子扶起满子：“我们要逃出去……回家。”

她迈开脚步，女兵甲、乙犹豫着，一个接着一个跟上。

阿洋美举起手枪大喝：“都不许动，谁敢跟她走！”

女兵们回过头，眼中闪着怒火。



阿洋美掏出绳子扔给满子：“你，把枝子绑起来。”

满子撮了撮鼻梁上的眼镜，猛地抖开绳索套住阿洋美，用力拉紧。

众女们一拥而上，扑倒阿洋美并拳打脚踢，她们把平素对她的厌恶和积恨，一股脑地倾泄出来。

阿洋美抱着脑袋挣扎翻滚，满子拔出“武士魂”欲刺。

一直没动的枝子，跟着打掉匕首，她拉起失去理智的女兵们，一拳打倒一个：“混蛋！混蛋！混蛋！”众女兵大惑不解。

枝子平静地捡起手枪，阿洋美披头散发地爬起来，绝望地抓起战斗帽。

枝子把手枪扔给她：“你回去吧。”

阿洋美故作镇定地馆好头发，戴上战斗帽，猛地双手举枪对准枝子。

众女兵巍然不动。

枝子的目光既不是愤怒，也不是鄙夷，只有怜悯。

阿洋美被枝子的目光击败了，持枪步步退入树林中……

#### 84. 树林间

月光匝地，树影婆娑。阿洋美垂头丧气往回走，她忽然瞪大惊恐的眼睛，好像察觉到什么。

树上跳下酒漏子，骑上她的脊背，她一个日本柔道式“大背”，将对方摔了出去。

老三抡起一把铁锹，阿洋美纵身一跳闪过。

二金客一牛角刺中阿洋美肩膀，她忍痛踢出扫堂腿，扫倒对方。

阿洋美拔出手枪胡乱打去，枪声震撼夜空。

小山东一脚踢飞她的手枪。

阿洋美捂着肩膀逃去，大喊：“有情况，快跑！”

## 85. 树林另一处

枝子等人听到枪声，收住脚步。

山野间亮起一片火把，形成包围圈……

## 86. 树林

阿洋美跌跌撞撞地跑着，一边跑一边喊叫，不难看出，她是有意吸引众金客，掩护包围圈里的众女兵脱离危险。

众金客争先恐后，穷追不舍。

## 87. 河边

阿洋美的双脚陷在泥里，她怎么也拔不出来。

众金客举着刀枪棍棒追来。

阿洋美绝望地在泥里爬行着，很难分清她脸上流淌的是泪水、汗水，还是河水……

小山东一马当先，他两眼喷火，要为老火头报仇雪恨。

阿洋美翻身坐起，面对小山东的刀子浑身颤抖，两手支撑着向后挪动，她每挪动一下，刀子就刺进胸口一次，鲜血迸溅。

阿洋美倒在河水里，头上的战斗帽漂落，长发游丝般冲散开来。

皎洁的月光下，她半仰半卧在粼粼的波浪之中，宛如一条美人鱼，冷艳的面容倍加楚楚动人……

众金客蜂拥而上，顿时间都变得目瞪口呆。

独眼龙不动声色地注视良久，他摸起胡子。

小山东直呆呆地看着，诧异至极，他下意识地摸了一下额头，竭力想弄清自己是否神志清醒。

酒漏子拄着“三八”式步枪，嘴里发出“啧啧”的惋惜声。

二金客俯身摘去阿洋美腕上的手表。

小山东的面孔扭歪了，他一脚踢掉二金客手中的手表。

二金客恼羞成怒，端起刺刀欲刺小山东。

独眼龙抬起胳膊肘往下狠狠一砸，砸掉二金客的刺刀，然后摸起水里的手表，用袖口擦干，揣进自己的怀里。

#### 88. 树林间

4 个女兵气喘吁吁地奔走着，一个个汗流浹背。

枝子望着远处的火把，略略松一口气，转眼之间大惊失色。

树干后面，跛着脚转出岗田洋子，她抬起枪口，一如游蛇近人……

#### 89. 山间

小山东举着火把，率众金客顺着他折断树枝的标记，匆匆走过

#### 90. 山壁前

小山东摸索着山壁，怎么也找不到洞门，他焦躁地回过头来。

独眼龙举着火把，用目光询问。

二金客从怀里摸出吸铁石。

吸铁石贴在石壁上，顺着山壁探测。

火把照亮吸铁石，测出自动开关的石门轨道与铁轮。

晨光熹微，洞门口堆起大堆柴草。

那枚没爆炸的大炸弹放在草堆上，小山东点燃柴草。火焰熊熊燃烧起来，包围炸弹。

“轰隆”一声巨响，地裂山崩。

门洞被炸开。

众金客应声而起，他们举着各种各样的家什，乱糟糟怪叫着冲向洞口。

硝烟弥漫中，一阵机枪子弹扫来，众金客全趴在地上。

## 91. 洞门口

岗田洋子抱着歪把子机枪猛扫，枪口吐出一串串火舌……

## 92. 山壁前

独眼龙火了，他举着猎枪跳起来：“上！”

小山东：“不能硬拼。”

二金客跟着跳起来：“奶奶的，听你的还是听我大哥的！”

独眼龙吼道：“弟兄们，金库就在里面，怕死的没份子！”

酒漏子扒下褂子，举着“三八”式步枪冲在最前面。

酒漏子大吼：“为老火叔报仇——！”

一阵机枪子弹扫过，他晃了一晃，步枪掉在地上，胸部涌出鲜血。

他从怀里掏出酒瓶子，喝了一口，奋力掷向洞口，倒了下去。

小山东的身边落下一颗冒烟的手榴弹，他手疾眼快地抓起扔回去，飞身扑倒独眼龙。

手榴弹爆炸，掀起一阵泥土和烟雾。

小山东大吼：“撤！”

二金客带头趴下，手忙脚乱地往回爬去，身后留下几具尸体。

## 93. 洞门口

枝子趴在工事里，步枪搁在沙包掩体上，怔怔地不动。

岗田洋子抱着机枪凶狠地呵斥道：“为什么不开枪？开枪！”

一颗子弹划破满子的耳朵，打掉她的断腿眼镜。满子伸手摸了一把，满手满脸都是鲜血，她尖叫着扔掉步枪跳起来，原地乱转，又哭又笑。

岗田洋子厉声道：“满子！”

满子歇斯底里地看着岗田洋子，步步退出洞口。猛一转身，大喊大叫跑出去：“妈妈，我回来啦……我是满子。妈妈，我到家啦，妈妈……”

她疯了——神经彻底崩溃了。

枝子痛心疾首地喊道：“满子，回来——危险！”

满子挥舞着双手哭笑、跳跃，迎着朝阳跑去……

#### 94. 战壕里

众金客趴在临时挖就的战壕里，撅着屁股“砰砰”地打枪，他们看到手舞足蹈跑出来的满子，莫名其妙地停止射击。

独眼龙咬牙切齿举起猎枪：“日本鬼子，我送你回老家！”

#### 95. 洞门口

八杉晓雪痛苦至极地拧紧眉头，她艰难地勾动着步枪扳机，眼角溢出大粒的泪珠。

#### 96. 山壁前

满子同时被前后打来的子弹击中，前仰后合。她抱着脑袋慢慢倒下，手撕落战斗帽，长发披散开来

#### 97. 战壕里

老三诧异地探出脑袋：“又是个娘们儿！”

小山东放下捂住脸颊的双手，捡起一根树枝，霍地跳出战壕。他用脚踢开身边的步枪，大喊：“战争结束了，不要再流血啦——停火吧！”

交战的双方一阵岑寂。

小山东从褂子上撕下一大块布，绑在树枝上做成小旗，离开战壕。

众金客望着走向洞口的小山东，不知所措。

二金客眯起一只眼睛举起步枪……

## 98. 洞门口

岗田洋子听到喊声，像当头挨了一棒似地眩晕着。

八杉晓雪一下愣住了，她的身心 and 目光都在激烈地争斗着，慢慢垂下枪口。

枝子惊恐地朝小山东喊叫：“别……别过来！”

## 99. 山壁前

小山东一只手举着小旗，更加坚定地走来。他神情严峻，大义凛然地整了整撕破的褂子，似乎他还穿着军装，是个军官，早已把生死置之度外。

小山东以不容置疑的口吻，继续喊道：“枝子——相信我，日军早就投降啦。放下武器吧，让我送你回家！”

## 100. 洞门口

枝子扔掉步枪站起身，像要拦住他般张开双臂走出去：“不要过来，不要……”

岗田洋子猛地抬起枪口，“啊——”的一声号叫，射出一梭子子弹，子弹擦着枝子飞过。

她放下机枪，一把拽回枝子。

## 101. 战壕里

二金客也咬着牙齿射出子弹。

远远望去，小山东一下子扑倒，趴在草丛里不动了。

独眼龙愤怒地：“你他娘冲谁打？”

二金客心虚地：“鬼子开火啦……”

独眼龙一拳打过去，二金客满脸开花。

老三焦躁地喊：“大哥，上不去，怎么办？”

独眼龙用枪口顶住二金客：“你去，用烟熏狗日的……上不去就别回来！”

### 102. 洞门口

山壁上扔下大堆的柴草，接着扔下一支支火把。

火焰拔起来，再次压上大堆的蒿草，浓烟顺着风向滚滚地涌进洞内。

烟雾弥漫中，隐约可见一个身影在草丛中爬向洞口。

### 103. 地下永久工事

独眼龙率先持枪冲进来，他愕然收住脚步。

空空荡荡的大厅内，只有小山东一个人倚着柱子。

独眼龙从身边人手中夺过步枪，扔给小山东。

小山东用胳膊肘恨恨地一磕，步枪落在脚下。他冷峻地盯住独眼龙，犹如钢钎砸进石头一般，一字一顿道：“你答应我，不再杀人！”

鼻青脸肿的二金客低下头，往后不自然地挪动脚步。

### 104. 二道门内

烟雾弥漫中，小山东率众金客摸进来，前面是一处三岔的甬道口，寂静无声。小山东对独眼龙作了个手势，众金客分头朝另两条甬道搜索。

小山东赤手空拳地摸进一条甬道。

### 105. 炸药库

从敞开的带禁止烟火标志的大铁门望去，高抵屋顶的炸药垛，整整齐齐地堆放着，一垛挨着一垛。

岗田洋子抓住枝子的脖领摇晃着：“战争还没有结束！”

枝子面如死灰，嘴角紧闭。

八杉晓雪守在起爆器旁，怔怔地盯着手里的眼镜，那眼镜只剩下一半了。女兵甲、乙坐在旁边的炸药包上，神情凄惨、疲惫、

茫然。

岗田洋子颓然松开手，点着一支香烟，抬起手腕看了看手表，命令道：“八杉副组长，起爆。”

经过一刹那的犹豫，八杉晓雪把脑袋深深埋在手掌里：“战争结束了……”

岗田洋子将烟头碾在手心里，推开八杉晓雪，狞笑着压动起爆器。

女兵甲、乙绝望地向后退去，脊背靠住炸药垛，双手蒙住脸颊。

起爆器键闸压到底，没有爆炸声。

岗田洋子气急败坏地拔出手枪：“谁干的？”

“砰”的一声枪响，岗田洋子捂住胸口，鲜血溢出指缝。

八杉晓雪双手举着手枪，将子弹全部打在她身上。

岗田洋子痉挛着仆倒在地。

八杉晓雪用脚尖拨过岗田洋子血肉模糊的身躯，察看她还是否有气。

岗田洋子怀里掉出一只六棱草船来。

八杉晓雪一震，捡起草船，久久地拿在手里端详着。

八杉晓雪：“一定要活着，活着回到祖国……”

蓦地，她的眼中噙满泪水。

八杉晓雪：“大家分头往外跑……拜托啦！”

说着，她朝女兵们深深鞠躬。

## 106. 甬道

小山东贴着洞壁摸来，拐过一个洞口。

一把刀“嗖”地捅过来，小山东侧身一躲闪开。

女兵甲拔腿往回逃跑。



## 107. 另一甬道

女兵乙紧贴在一个角落里，屏住呼吸，瞪大惊恐的眼睛。

二金客搜索而过，女兵乙再也控制不住自己，不管不顾地往外逃跑。

二金客转身大步撵上，一刀插进她的肩膀，女兵乙猛地甩开。

二金客纵身一跳堵住去路，女兵乙带着刀子退去。

## 108. 再一甬道

八杉晓雪拉着神情呆滞的枝子往外跑，迎头撞上独眼龙一伙人。

她将枝子推进另一洞口，自己返身引众金客追来。

她慌不择路，逃至一处堵死的甬道头上。

众金客步步逼来，独眼龙示意她缴枪。

八杉晓雪身子紧贴在洞壁上，无路可退，她心一横，举起手枪对准自己的太阳穴，泪水夺眶而出。

一声枪响，鲜血流出太阳穴……

独眼龙震惊地扭歪了嘴巴。

## 109. 甬道尽头

小山东踹开女兵宿舍门板，痛苦地扭过脸去。

女兵甲、乙惨烈地对跪在一起，用步枪刺刀相互穿透胸口，僵倚着身子垂头死去。

## 110. 仓库甬道

众金客砸开门锁，推开一扇扇铁门，手持火把争先恐后冲入。

小山东像在噩梦中一样跑来。

他察看一处门口，里面是带着骷髅标志的细菌弹，独眼龙等人茫然若失。

他又察看一处门口，里面是用药水泡着的死人标本，老三等人

呆若木鸡。

他再察看一处门口，里面是一垛垛木头箱子。

二金客正借着门口透进的光亮，贪婪地用枪托砸木箱，他一下又一下地砸着木箱，高高的箱垛受到震动，倾斜。

二金客仍在狂热地砸着。

箱垛倒塌，二金客惨叫着被砸在里面，箱子碎裂，子弹“哗啦啦”地流了出来……

### 111. 禁闭室

枝子踉踉跄跄跑来，瘫倚着铁栏杆，直直地望着挂在墙上的破太阳旗。

她泪流满面地呼唤着众女兵：“芳子……阿惠……千代子……满子……阿洋美……八杉副组长……”

呼唤声在地下永久工事的各个角落里久久回荡，撕心裂肺。

枝子摸起身边的一支步枪，掉过枪口，顶住自己的下颌。她踢掉鞋子，抖抖地伸过一只脚，用大脚指勾住扳机。

小山东纵身一跃扑倒枝子，撞开步枪，慢慢地扶起她来。与此同时，枝子的“武士魂”插入他的肋间。

小山东怔怔地盯住枝子，脸颊抽搐痉挛起来，大粒的汗珠滚下额头。

枝子惊遽地松开刀把。

他捂着刀把喃喃道：“妹子……”

众金客举着刀枪跑来，愤怒地包围住枝子。

独眼龙用猎枪拨开众金客，举起枪口对准枝子。

小山东抖抖地伸出手掌挡住枪口：“大哥……你答应过我……不再杀人……”

独眼龙冷峻地拨开小山东的手掌，

小山东再次伸出手掌，拼尽全力道：“让我送她回家——！”

独眼龙扣动扳机，子弹连续地射出枪口，枪沙打在墙上的那面

破太阳旗上。

太阳爆炸，延续地爆炸，震耳欲聋。

碎旗片四散飘落……

## 112. 甬道

长长的甬道，烟雾弥漫，似乎没有尽头。

众金客手持刀枪棍棒，沿着洞壁两面排开，他们犹如铜浇铁铸的塑像，凝重地注视着走来的枝子。

枝子披散着长发，机械地迈动着脚步。她的眼睛瞪得很大很大，而且发直，仿佛要呼喊什么，面部表情说不出是悲痛、恐惧、呆滞、迷茫……

小山东一手捂住刀把，另一只手艰难地扶着一个又一个金客，护送枝子，鲜血斑斑点点地滴落脚下。

从敞开的二道门，透一束束光亮。

光束穿过烟雾，不断地变换着颜色，时明时暗，照在枝子与小山东的脸上，更给人一种悲怆欲绝的感觉。

他们不停地走着，穿过迷雾般的重重烟幕走着，沉重的脚步不和谐地在甬道里回荡……

被炸开的大门已经在望。

——剧终

## 作品欣赏

肖 言

古今中外，描写战争的诗歌、小说、剧本数不胜数，因为战争残酷激烈，牵扯到生死考验，最能震撼人的心灵。它一直是作家、诗人们喜欢的题材，并屡屡被电影工作者搬上银幕，乐而不疲。

仅以二战为例，我国就有著名的《地道战》、《血战台儿庄》、《归心似箭》等一系列优秀影片，迄今家喻户晓，难以忘怀。现在让我们再写一部反映二战的剧本，那就要求一个剧作家必须创新，迫使他在引人思索的主题思想上下功夫，截取一个更新的角度和视点，俯瞰那段历史，突破观众固有的印象，以及过去影片的模式。

电影文学剧本《太阳谷》，就给我们做出很好的启示。

一般战争片都像战争本身那样野蛮，很难表现崇高的艺术使命和道德使命。《太阳谷》的作者突破了一般正面描写战争的老套子，没有去写炮火硝烟，没有去写轰轰烈烈的战争场面，而是截取一个特定历史时期的横断面，写了一个抗日战争胜利一年以后，在过去的战场上发生的故事。从一个侧面开掘主题，反思战争对人性的摧残，控诉战争对人造成的灾难，给和平时期的后遗症，依旧那么惨烈，令人欲哭无泪。又怎能不叫我们痛恨战争，反对战争，珍惜今天的和平来之不易！

剧中的主人公小山东是个军官，抗战胜利后，千里迢迢来到太

阳谷，寻找他被鬼子抓了劳工的父亲和妹妹。按理说战争结束一年了，生活已经重新开始，这一切早就过去了，那就不难设想小山东不会碰到什么危险。遗憾的是情况并不是这样，在这个偏僻的深山老林里，仍旧潜伏着战争，潜伏着杀机。在日本人遗留的地下永久工事里，有十几个日军特别行动组的女兵，不知道外面的战争已经结束，仍在坚守待命，处于战争状态。另一伙寻找金库的金客，也差不多同时和小山东进山，这就意味着双方可能随时遭遇，发生冲突和对抗。让本来表面上十分平静的太阳谷，现在一下子变成最大的是非之地。

作者的高明之处就在于，敌对的双方随时可能遭遇，他偏偏不让双方轻易遭遇。一方面是一群身强力壮、粗犷豪放的淘金汉子，他们没有武器防身，又处于明处。另一方面是十几个身薄力单的姑娘，她们荷枪实弹，几乎武装到牙齿，处于暗处监视着男人们的动向。双方的力量是不平衡的，这就不能不让观众产生悬念，时时刻刻提心吊胆，千万不要让他们遭遇……什么样的情况下双方才能遭遇呢？

然而作者还是让双方遭遇了，不是对抗，是由于巧妙的误会。小山东误以为挑水的枝子像他妹妹，造成冲突后跟踪追击，双双落入深涧。面对恶劣的环境和生存危机，彼此大大缓解了对抗情绪，甚至产生一种难言的患难之情。致使后来小山东潜入地下永久工事遇险时，枝子的人性和良心终于觉醒，冒着生命危险救他脱险。当日本女兵寻找失踪的枝子，发现金客们进山，他们的遭遇使这一场景从希望转化为无望，大的矛盾和对抗也就接踵而至了。岗田洋子怕中国人逮住她们的逃兵，暴露目标，偷袭采金营地，杀害了老火头。小山东为死难的同胞报仇，率众金客打入山洞，双方的战斗就不可避免的发生了……

我们说，《太阳谷》所具有的艺术感染力量，非同一般地描写战争的故事片。在这里，战争真正的影响是战后才明显感觉到的，而造成这种致命危险的因素竟然是那些身受过战争痛苦的人们！正

因为如此，战争的深刻影响显然更为直接。首先，作者的立意突破了狭隘的民族主义，他是站在人道主义的高度来写这场局部冲突的。从而让我们认识到，过去与今天依然还间接地存在着，战争的阴影仍旧渗透我们生活的各个领域，因此，昨天和今天的对话必不可少。其次，有人认为我们的作品民族性愈强就愈有国际性，这样才能使之走向世界。但外国人究竟与中国人的文化、心理和审美情趣迥异，很难理解我们的生活和语言。即使某些作品走出国门，恐怕也造不成海外的巨大影响，而且感召力有限。如果我们要写一部跨国界的剧本，那么就必须站在国际主义的高度写出那段特定历史时期的生活，才能得以从一个文化到另一个文化的不胫而走。

笔者在写这篇短文之前，采访过作家于艾平先生，请他谈谈创作这部剧本的动机。他告诉我，15年前，前苏联（新时代）杂志曾翻译转载过他的中篇小说《贼情》。翻译小说的苏联汉学家跟他讲过一件事，说他们在今天的俄罗斯国土上，建立起一座德国无名战士碑……当时于艾平非常不理解，问：“德国人是侵略者，为什么你们还立碑纪念他们的战士？”苏联汉学家回答说：“发动战争的是少数法西斯分子，不能一概而论，而受害的是绝大多数的人民，包括德国的普通士兵。现在回头重新认识这场战争，我们应该理解德国士兵同样是战争受害者，他们也是人，也有母亲，是迫不得已走向战争和死亡的，也应该得到深深的同情！”

在构思《太阳谷》这部剧本时，那位苏联汉学家的一席话引起于艾平的深思。毫无疑问，那段历史是真实的、沉重的、悲壮的、愤怒的。但历史主义是对过去的公正评判，每一代人都在执行着自己的使命，每一代人都肩负着自己的历史重任。如何再现出关于这个历史故事的现代意义，则取决于作者能否洞察事件和历史背景的本质，正确理解和展示人物的内心世界。即：我们对过去的评判越公正，对理解现代生活就越有裨益。作者始终遵循的一个基本原则，那就是生活的真实。然而这真实却是严峻而残酷的，不能不让我们每一个人都心中滴血，眼中流泪。透过这一切，战争以点带面

地呈现在我们面前，它权威地摆布着主人公的命运，构成了这个遥远偏僻的山区居民群体的道德观念。他们刚刚经历过战争，都生活在战争的废墟之中，男人和女人都在同样程度上蒙受了创伤。他们的幸福、欢乐、悲伤等等诸多方面，都必定和战争的灾难密切相连。如果不是战争，双方关系和整个经历也许迥然不同，事实也是如此。

尽管于艾平的先辈有不少人牺牲在抗日战场上，本人也极端地厌恶日本军国主义侵略者。但他仍然能够站在历史的高度上，认识那些从战争中走过来的人。现在看来，这场发生在半个世纪之前的战争，毕竟离我们的今天已经遥远，我们完全可以平心静气地对它进行思考，挖掘出许多在短时间内看不到的东西。因而它既是一个故事，又是对一个故事的反思，影片的含义也就更为深刻。

有人不禁要问，为什么反思性在这部剧作里如此重要？

反思是一种自我意识，人有了自我感，意识到某种存在，便会有意识对这个现实世界提出许多疑问，不断思索那些社会或者历史遗留的问题。反思的过程，即是我们认识社会和历史的同时认识我们自己的过程。剧本中虽有十几个日本女兵，作者并没有刻意丑化她们，而是以同情的笔触真实地再现了她们悲惨的命运。让发动侵略战争的民族也能深刻反思到，战争的荣耀已被埋入泥土、痛苦和死亡之中，然而战争并没有跑完自身的全程，战争也同样对他们造成诸多摆脱不掉，挥之不去的阴影，从而奋起反对战争，制止战争。

剧本中塑造的几个日本女兵的形象，都非常具有典型性。她们都不是按传统观念刻画出来的人物形象，都是些具有好和坏两种品质的复杂人物，虽然基调有些伤感。阿洋美是个美丽、自私、冷酷、残忍、嗜杀成性的姑娘，甚至扒过中国男人的皮。她枪杀逃兵，刺死老火头，制止战友哗变，仇恨一切，是恶的代表，同伴们都不喜欢她的为人。当众金客包围她们，阿洋美却独自吸引金客向另一方向跑去，奋不顾身地掩护其他战友……

特别行动组长岗田洋子，比起阿洋美有过之无不及，是个受军国主义毒害最深的死硬派，这个人物身上所表现的恶不仅引人注目，而且人格化了。岗田洋子有着超人的自制力和忍耐力，不折不扣地执行上级的命令，坚守着地下永久工事。她处决逃兵千代子之后，不许部下哭泣，不许部下扎怀念家乡的草船。可是当她命令炸毁工事，被副组长八杉击毙倒下时，却从怀里掉出一只小小的草船……这说明她也有人性的一面，也怀念家乡，只不过藏而不露罢了。这个人物的形象塑造不是更加矮小，而是更为立体，更为丰满和更为真实可信了。

关于枝子这个人物比较复杂，作者在她的身上颇费笔墨。枝子是日本移民满洲的后裔，从小生活在中国东北，精通汉语。她的性格中，既有善良温柔的一面，也有长期受军国主义熏陶的一面。所以她能在小山东潜入地下永久工事遇险后，放他一马；在小山东率众金客攻打山洞，只身迎着枪口呼吁战争已经结束，要日本人放下武器投降时，她能跳起来要求他不要过来……但是当众金客打进山洞，枝子发现众战友都惨死后，最后的希望也跟着破灭了，竟然捅了前来救自己的小山东一刀……

看得出剧本中的另一个主人公小山东，是作者心目中的理想人物，塑造得有血有肉，光芒四射。小山东历经九死一生，是条响当当的汉子。当众金客误以为他是土匪，准备剁下他一只手臂，问他怕不怕死时，他扯开衣扣，让人看胸前累累的伤疤，说不知死在他手下的鬼子有多少！当他和枝子落入深涧，发现枝子是日本女兵，因为战争的结束仍然放过了对方。而在打进山洞后，疯狂的枝子捅他一刀，众金客为倾泻自己的愤怒要杀死枝子时，小山东仍旧能够冷静地看待周围的情况，坚决要求独眼龙兑现诺言放枝子回家。故事在催人泪下的高潮中结束，小山东一手捂着伤口，一步一步地扶着排列的众金客，护送枝子走出山洞……这一笔，既悲壮又伟大，惊天动地而又荡气回肠。这样的举动也不能不触动人类的最基本的良知，充分显示了中华民族的宽容和气魄，令人振聋发聩，浮



想联翩！

特别应该指出的是，在电影造型和语言运用方面，这部剧本可谓独具匠心。

作者运用流畅娴熟的电影语言，精心结构故事框架，精心设计矛盾和情节，层层推进，扑朔迷离，讲述一个跌宕起伏、惊心动魄的故事。他考虑到两个民族语言之间的障碍，能用形体语言表现的情节，尽量避免人物的对白，真正做到是看的电影，叫观众一目了然，心领神会。我想，电影语言无异于一种国际语言，任何富有历史感和现实感的电影作品，无不渗透着时代精神和民族精神。电影是民族的，也是超国度的。即使外国人听不懂汉语，语言不同，但在不同发音后面有着共同的概念，看过影片也能领会故事的内容，引起强烈的震撼。因为人类的感情是共通的，无论哪个国度的观众，他所关心的不是事件，是人的命运，人的悲欢离合，才能产生心灵的共鸣。无怪日本著名诗人今十和典先生看过剧本，花了两个月时间翻译全文。其间打字机坏了，又跑到商店买回一台，直至全部翻译完稿后，再给于艾平写了一封长信，详细了解故事的背景和史实，一并介绍给日本的广大读者。

剧本另一个值得称道的方面是，作者的文字表现能力之强，遣词造句之生动洗炼，堪称一流。故事从发生到结束的时间非常短暂，前后不超过半个月时间。你看东北那大兴安岭莽莽苍苍的森林，滚滚滔滔的河流，山峦的峥嵘巍峨，荒野的草木萋萋，寥寥几笔，尽收字里行间，像展现在我们眼前的一幅幅凝重的油画。我知道，于艾平搞创作是从写诗歌起步的，他的小说和剧本依旧富有诗情画意。全剧本运用诗一样凝炼的语言，总共用不到 4 万的字数，2 百句左右的对话，塑造出一个又一个鲜活的人物。就是次要角色作者也不放过，依旧精心塑造每个人物的一点一滴。如豪侠仗义的独眼龙，阴险狡猾的二金客，滑稽可笑的酒漏子，善良质朴的老火头……无不血肉饱满，栩栩如生。

依笔者之见，《太阳谷》无愧是目前中国电影中人物对白最少

的剧本，可见作者对电影剧本写作的研究和探索，功力之深厚。所以我们说，这是一部反映战争题材的不可多得的佳作。

## 后 记

这是一部关于电影文学剧本创作的随笔，也是一部编剧入门的工具书。

银幕的剧作充满神奇，但没有不可解读的秘密。

在本书的写作中，我希望从电影表现手段的角度，来分析剧本创作的一般规律，就我所能，倾尽所有，将编剧的理论深入浅出，通晓明了，一点一滴地告诉初学写作剧本的朋友，如何掌握编剧的要领，找到一把打开编剧之门的钥匙，力争你走出校门就能实战，写出具有专业水准的剧本。当然，人生体验最深刻的东西是无法用语言传递的，只有你自己去亲身体验才能获得真谛，你必须从战争中学习战争，游泳中学习游泳。实践出真知，尚待你心有灵犀，刻苦磨炼。

电影的本质是活动的画面，有声的演出，也是当场出现在我们眼前的动作，使我们产生身临其境的幻觉，沉醉于艺术的享受之中。电影是视觉文化，需要一种脉络分明、细致入微的形象化思维，我们的目标是把一个好故事讲好，掌握故事构思相应的原理。如何运用这种影视技巧，对每一个编剧的能力来说也是一种考验，因为普遍的实践是需要理论做后盾的。研究者的任务，就是要对经典的场面进行专业化的解析，把故事与普遍真理结合起来，找出与

电影美学原则相吻合的规律，建立起一个编剧规范的体系。每一位立志从事影视文学工作的朋友，都必须自觉地使自己的创作服从电影艺术特殊的表现规律，把握好讲故事的形式。因为，每一部剧本都体现了故事的普遍形式，每一部影片都以独一无二的方式在银幕上再现了这一规律。

我不否认，无技巧的技巧，无规律的规律，乃是我们追求的最高境界，不管什么样的剧本都应该是自由的创造，不受技巧的束缚。但电影的飞速发展本身足以证明，尽管每一种电影的理论都自称完整，然而却均被以后出现的理论推翻，当前的理论也面临着被取代的可能。因为创作和探索是交替进行的，技巧高超的手法才能表现出更高的艺术，所以明智的编剧决不会纯粹为了打破常规而行事。我们也只有首先切实地掌握技巧，写出经得起时间检验的作品，才能卓有成效地突破现有的规律，达到无技巧之技巧的境界。

我们说，每一部成功的作品都有它自己的生命，自己的灵魂，自己的存在原则。总结我所阐述的剧本结构规律，无非 3 分钟一个热点，5 分钟一个反差，10 分钟一个高潮，3 场大戏一个爆炸。我想，不单单编剧，导演、演员、摄影、美术等其他合作环节的电影人，也都应该掌握剧本创作的规律，具备编剧的基础知识。个中的道理非常简单：故事是电影的基石，银幕的剧作是故事片的跳板。有好的剧本才能拍摄出优秀的影片，没有好的基础，其他的环节无异于空中楼阁。

众所周知，电视是电影派生出来的传播媒体，电影的表现手段往往比电视技高一筹，是电视界学习效仿的楷模……具体到我本人，就是个“半途出家的和尚”，是从记者转到编剧这一行上来的。学习电影表现的技巧，使我在从事电视的工作中受益匪浅，左右逢源。因而更宽泛地说，你是一个策划、编辑、记者、编导，拍纪录片、专题片、做栏目、搞广告创意，同样应该掌握编剧的基础知识，增加自己的修养和底蕴，好做起节目得心应手。

有人可能问，你为什么在本书的某些章节中使用同一例子，这

样会不会给读者造成一种重复的感觉？

毋庸置疑，一部完美的电影文学剧本是各种写作技巧的集大成，无论哪一个章节和段落都是作者智慧的结晶，我们需要从各个角度和层面进行综合地分析，才能看到这部影片的基本轮廓。但是我们对问题看得越深越细，答案就越多越复杂，有时甚至得不到答案，很可能惟一的明智之举，是留待后人去研究和破译……然而编剧的技巧并不赋予生命以形式，而是赋予形式以生命。我们也只有综合地运用影视手法，才能写好一个自然段，结构好一场戏，使之符合电影美学的基本要求。

之所以我在某些章节中重复引用同一例子，皆因这个例子特别典型，能鲜明地表现出电影剧本的本质。它既包含矛盾、热点、反差、悬念、蒙太奇等技巧，又有语言、对白、心理外化、风格、隐喻等方面因素。我只不过是从各个方面着手分析产生这种技巧的因果关系而已。且引用同一例子还有个好处，只要笔者稍稍点拨一下故事的头绪，读者自可唤醒以前储存的记忆，迅速联想起那部剧本的整个内容，也就不需我再多费笔墨介绍剧情了。

我以为，学习写作电影剧本最好的方法，莫过于分析研究典范的剧作，使所有的例子都前后连贯，浑然一体。但囿于篇幅所限，我无法将每一部举例的剧本都附录下来，也不可能三言两语就概述出故事的内容。现在大家看起来，书中引用的一些例子未免失之完整，这不能不说是我的一种遗憾。遗憾之余，只得恳请大家谅解了。

当我回顾自己掌握的点滴知识和进行内省时，其实我知道，要想教会人家编剧，还有诸多方面需要探讨、研究，难免挂一漏万。关于《电影诗》中的观点，纯属我个人创作中总结的体会和经验，是一家之言，本人权当抛砖引玉，与大家共勉。

既然我已经走上剧本创作这条路了，别无选择。二十多年的苦苦追求和探索，有成功的喜悦，更有失败的沮丧……但无论成功与失败我都会一直走下去，始终不渝地保持着写作的尊严，保持着对

诗的敬畏，无怨无悔。现在我邀请你——有志于电影文学剧本创作的朋友与我同行。我把我的手伸给你，我把我的臂膀伸给你，何况这条路我已经走过，向你证明过。我们之间现在已经开始的初步认识将变得熟悉，我们的友谊将比任何真实生活中的友谊更为完美，我希望你与我一起上路，昼夜不停，终生相依。你也把你的手伸给我么？你也把你的臂膀伸给我么？

我期待着，祝你成功。

在这部著作一稿又一稿的写作过程中，我曾受惠于许多国内外电影大师的理论专著，有些段落直接参考、借鉴、摘引了原文，除注明出处之外，还附有推荐阅读参考剧作目录。如有疏忽遗漏之处，恳请著者、译者谅解，并深表谢忱。对于具体的个人帮助，更是心存感激不尽。感谢我的老朋友，导演蔡淑文女士，剧作家胡源先生，教授王雪梅女士。15年前，把我送进北京广播学院电视系导演班进修，又送进中央电视台电视剧制作中心实习，使我今天成长为一名剧作家。

感谢著名导演吴贻弓先生，他曾在百忙之中抽出时间，带了我大半年，一个镜头一个镜头的，一场戏一场戏地帮助我分析人物和情节，教我如何写作剧本。感谢作家黄宗英女士，作家姜滇先生，作家张炜先生，剧作家姜一先生，剧作家黄世英先生，诗人李斌先生，导演刘书亮先生；珠江电影厂剧作家方义华先生，长春电影厂剧作家韩志君先生，山东电影厂导演王坪先生；中央电视台导演张奎彬先生，高希希先生，牟卫红女士；上海电影厂编辑周决先生，北京电影厂编辑赵海城先生，长春电影厂导演张仲伟先生，编辑王晓莲女士，山东电视台编辑郭爱女士。他们都在我学习写作剧本的过程中，给过我极大的支持和鼓励，帮助我从幼稚走向成熟，令我没齿不忘。

感谢北京广播学院出版社，帮助我选题、策划、编辑、出版这部著作。感谢长春电影厂编辑尹江春先生，帮助我详细探讨了《电影诗》中的有关理论问题，并提出许多宝贵的建设性意见。感谢著

名评论家肖言先生，撰写本书电影剧本作品欣赏的文章。感谢于晨曦先生，帮我对书稿进行仔细的校对。总之，本书在写作和出版过程中，我得到影视界诸多师长和朋友们帮助和指正，这里不再一一列举他们的名字，谨表示我崇高的敬意和深深的谢忱。

此书出版之际，如有不当之观点，恳请同仁们批评斧正，我将不胜感激。

于艾平

2002 年春节初稿于北京

2003 年春节再稿于济南

2004 年春节定稿于齐齐哈尔

## 剧本推荐阅读参考剧目

- |       |            |
|-------|------------|
| ( 中 ) | 《乌鸦与麻雀的故事》 |
| ( 中 ) | 《芙蓉镇》      |
| ( 中 ) | 《归心似箭》     |
| ( 中 ) | 《阙里人家》     |
| ( 中 ) | ( 菊豆 )     |
| ( 中 ) | 《香魂女》      |
| ( 中 ) | ( 霸王别姬 )   |
| ( 中 ) | 《活着》       |
| ( 美 ) | 《舞台生涯》     |
| ( 美 ) | 《魂断蓝桥》     |
| ( 美 ) | 《公民凯恩》     |
| ( 美 ) | 《蝴蝶梦》      |
| ( 美 ) | 《卡萨布兰卡》    |
| ( 美 ) | ( 巴顿将军 )   |
| ( 美 ) | 《西区故事》     |
| ( 美 ) | 《我不讲英语》    |
| ( 美 ) | ( 唐人街 )    |
| ( 美 ) | 《窈窕淑女》     |



- (美) 《绿卡》  
(美) 《音乐之声》  
(美) 《野战排》  
(美) 《毕业生》  
(美) 《日瓦格医生》  
(美) 《爱情故事》  
(美) 《现代启示录》  
(美) 《拯救大兵瑞恩》  
(美) 《勇敢的心》  
(美) 《人鬼情未了》  
(美) 《美国往事》  
(美) (飞越疯人院)  
(美) 《金色池塘》  
(美) 《苦海余生》  
(美) 《克雷默夫妇》  
(美) 《走出非洲》  
(美) 《欲望号街车》  
(美) 《炎热的夜晚》  
(美) 《辛德勒的名单》  
(美) 《阿甘正传》  
(美) 《危情十日》  
(美) 《爱国者》  
(美) 《洛杉矶大地震》  
(美) 《红舞鞋》  
(美) 《燃情岁月》  
(美) (根)  
(美) 《汤姆叔叔的小屋》  
(美) 《乱世佳人》  
(美) 《英国病人》

- ( 美 ) 《猎鹿人》  
( 美 ) 《美丽人生》  
( 苏 ) 《驿站长》  
( 苏 ) 《第四十一个》  
( 苏 ) 《雁南飞》  
( 苏 ) 《秋天的马拉松》  
( 苏 ) 《风雪小站》  
( 苏 ) 《这里的黎明静悄悄……》  
( 苏 ) ( 叶卡琳娜二世 )  
( 苏 ) ( 静静的顿河 )  
( 苏 ) 《战争与和平》  
( 苏 ) 《办公室的故事》  
( 德、法 ) 《德克萨斯的巴黎》  
( 法、日 ) 《广岛之恋》  
( 法 ) 《沉默的人》  
( 法 ) 《老枪》  
( 法 ) ( 桥 )  
( 法 ) 《克莱恩先生》  
( 英 ) 《甘地》  
( 英 ) 《情天碧海》  
( 英 ) 《桂河大桥》  
( 英 ) 《法国中尉的女人》  
( 意 ) 《罗马十一点钟》  
( 意 ) 《偷自行车的人》  
( 意 ) 《魂断威尼斯》  
( 意 ) 《国家利益》  
( 日 ) ( 罗生门 )  
( 日 ) 《啊,海军!》  
( 日 ) 《影子武士》

( 日 )	《人证》
( 日 )	《远山的呼唤》
( 日 )	《望乡》
( 日 )	《生死恋》
( 日 )	《沙器》
( 澳 )	《钢琴课》
( 瑞典 )	《野草莓》
( 印度 )	《流浪者》

## 作者简介

于艾平，笔名“艾平”，1953 年生于山东济南。作过流浪儿、钳工、汽车修理工、药农、记者、编辑，现为自由编剧、作家。

主要代表作品有长篇小说《大荒原》、《原谅，但不能忘记》、《在特殊监狱里》；长篇纪实小说《死亡冲刺》、《死亡行军》；系列小说《野地荒天》；诗歌小说综合集《艺术人生》；诗集《寂寞花儿开》；评论集《编剧十论——电影剧本精品赏析》；电影文学剧本《太阳谷》、电视连续剧剧本《一方热土》。其中，与人合作的电影剧本《阙里人家》曾获国家政府奖。系列小说《野地荒天》曾被译成俄、英、日等国语言介绍到海外，并由上海电影制片厂改编成电影《偷鱼贼》。